

國立臺灣師範大學  
音樂學系博士班音樂學組學位論文

明清琵琶樂曲：樂譜與詮釋之間關係之研究

Study on Ming-Qing Pipa Music:

the Relationship between Score and Interpretation

指導教授：呂錘寬 教授

研究生：蘇筠涵 撰

2019年8月

## 致謝辭

回顧本論文之撰寫，其中有很長的時間在思考題目，在題目確定之後又煩惱著該如何展開，花了相當多的時間做資料蒐集、整理與篩選的工作，也消耗了很多腦細胞於釐清想法與現實之落差，困擾於思緒卡關與暢通間的不可預期，開心於看懂樂譜並嘗試彈奏的研究樂趣，惱怒於 word 格式的調皮搗蛋，一步一步地總算來到論文最後的階段。

從無到有，一本論文之生成真是不容易。感謝我的指導教授呂鍾寬老師，身教言教地引導著我逐漸紮實研究的基本工夫與態度，不厭其煩地指導著這個不甚靈光的學生，並給予信任與支持，深深感激。老師對於研究的堅持與嚴謹，對於傳統音樂研究之深入，逐漸開啟我更多的視野並拉回一些過於隨性之本性。感謝我的琵琶恩師王世榮教授，他對於音樂的深度、遠見與見識影響了我之於琵琶音樂的諸多觀點與想法，刺激著我要去落實。謝謝給予本論文指導的各位評委老師：呂郁秀教授、施德玉教授、莊文達教授、黃玲玉教授與錢善華教授，謝謝老師們專業的意見與提點，指出我視而未見之區塊，使本論文得以更加完整，衷心感謝。謝謝師大的求學環境與教過我的每位老師，在工作多年之後重返校園唸書，實在獲益良多並感到深深地幸福。

研究過程的箇中滋味著實難以精確形容，感謝好同學、好夥伴麗雪、昱心、與馬利，沒有妳們的相互支持與鼓勵，不知道能不能走的完；謝謝音樂所助教育禎，去辦公室找妳是一件很開心的事情；謝謝海外友人彥含、秣妍、祐瑄的幫助與多次照顧，使每趟進行田調蒐集的行程中得以順利；感謝好友雅琇、郁璇、珀愉、瑋琳、均寧、玉軒，謝謝一路的精神支撐與各種陪伴，盡在不言中。

回顧研究過程，實在是一連串丟開成見與修身養性的身心靈之成長，感謝六年於師大的點滴、每位幫助過的大小貴人。謝謝我的父母與兩位弟弟，是你們造就了我。

筠涵 2019.8

## 摘 要

琵琶音樂具豐富的内容，明清琵琶樂曲是其中重要的組成，為以工尺譜記錄的琵琶譜，其特點為簡約式記譜，是琵琶音樂的重要內容，今多流通以阿拉伯數字譜與五線譜，。譜式改變影響習樂方式，也弱化彈奏樂曲的能力，即建構在骨幹譜的活性詮釋。本研究從琵琶工尺譜的再整理與解讀開始，透過研究明清琵琶樂曲的結構、旋律發展與演奏對照 工尺譜與當代詮釋，並對照以代表性當代音樂家的演奏錄音，來釐清音樂內容之可變與不可變，探討樂譜與詮釋之間的關係，進而試圖找出明清琵琶音樂的邏輯或規則。

全文分為五章，第一章「明清傳統琵琶譜本之內容」進行補充與梳理琵琶明清譜本，討論譜本內容於記寫上的異同，並梳理明清琵琶演奏法與其指涉內容之改變；第二章「明清傳統琵琶樂曲之體裁與內容」分節討論明清琵琶曲的類別與構成，為本文重要的步驟；第三、四章以「明清琵琶樂曲之樂譜衍變與詮釋內容」立基於前兩章，分別討論琵琶小曲、琵琶大曲的骨幹譜與演奏（潤飾）譜，揀選具有代表性、呈現有較完整之資料與演奏錄音來進行分析，為本研究之主體；第五章「詮釋的規律與習慣」試圖歸納明清琵琶樂曲中可能具有的詮釋模式、習慣與語彙之使用。最後為全文結論。

關鍵字：明清琵琶樂譜、詮釋、工尺譜、骨幹譜、演奏譜、譜式、彈奏習慣、音樂語彙

## Abstract

The thesis on Ming-Qing pipa scores aims to discuss the relationship between Ming-Qing pipa score and music interpretation. Ming-Qing pipa scores, written in Gong-Che notation (GCN), are the earliest written records of Pipa score and are the essential contents for pipa music with a sketchy and simple nature. Being transcribed for practical use today by either numbered notation or standard western notation, Ming-Qing pipa repertoires are presented with finer details of melody and technique now, no longer a skeletal outline. The change of notation has influenced the way of learning pipa music and weakened the abilities to embellish impromptu. Through comparing Ming-Qing pipa pieces in both GCN and modern performance version with audio recordings by representative musicians in the 21 century, the thesis works on exploring the changeability and immutability in pipa Gong-Che score and further tries to sum up rules, conventions and possible conventional musical languages hid under the surface variations.

Five chapters consist of the thesis. Chapter one dealt with the content of Ming-Qing pipa score in aspects of data reorganization and supplement, the similarities and differences among these scores, and Ming-Qing performance skills; chapter two discussed the structure, form, and category of Ming-Qing pipa music in different sections; chapter three and four put the emphasis on analyzing Ming-Qing pipa score in aspects of structure, melody and comparisons among the Ming-Qing and modern performance versions and representative audio recordings from pipa xiao qu, tao qu to da qu to identify the surface variations added to these pieces; based on the former research efforts, chapter five tried to sum up rules and conventions while interpreting pipa Gong Che score. The last part is the conclusion.

Keywords: Ming-Qing pipa score, Interpretation, Gong-Che notation, Skeleton score, Modern performance version, Notation, Performance convention, Musical language

# 目錄

摘要 .....	ii
Abstract.....	iii
目錄 .....	iv
表目錄.....	vi
圖目錄.....	ix
譜例目錄.....	x
凡例 .....	xvii
導論 .....	1
第一節 樂譜、記譜與詮釋.....	4
第二節 近代琵琶記譜之種類.....	9
第三節 近代琵琶之脈絡與傳譜.....	13
第四節 近代琵琶之形制變異.....	20
第五節 研究現況、內容、要點與對象.....	28
一、 研究現況.....	28
二、 論文內容.....	31
三、 研究要點.....	32
四、 研究對象.....	34
第一章 明清傳統琵琶譜本之內容.....	35
第一節 譜本概況.....	36
第二節 譜本內容之衍變.....	55
第三節 琵琶技法符號之發展.....	78
第二章 明清琵琶樂曲之體裁與內容.....	96
第一節 樂曲分類與內容.....	96
第二節 琵琶小曲.....	106
第三節 琵琶大曲.....	122
第三章 明清琵琶樂曲之樂譜衍變與詮釋內容（一） .....	129
第一節 小曲類.....	129
一、 《琵琶譜》小曲例析.....	130

二、 《瀛洲古調》小曲例析.....	133
第二節 琵琶套曲《塞上曲》例析.....	144
一、 樂曲之內容與結構.....	145
二、 樂曲之旋律脈絡.....	166
三、 當代名家演奏之詮釋內容.....	180
第四章 明清琵琶曲之樂譜衍變與詮釋內容（二）.....	192
第一節 樂曲之內容與結構.....	192
第二節 樂曲旋律之發展脈絡.....	212
第三節 當代名家演奏之詮釋內容.....	239
第五章 詮釋的規律與習慣.....	265
第一節 拍法律動與譜字之節奏.....	266
第二節 曲調使用與彈奏習慣.....	278
第三節 樂譜與詮釋之表裡.....	284
結論 .....	293
附件一：《瀛洲古調》快板小曲〈脫紅袍〉等對照譜.....	300
附件二：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】全曲對照譜.....	303
附件三：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】全曲對照譜.....	309
附錄 .....	314
一、 琵琶演奏符號表 .....	314
二、 琵琶小曲彙整表 .....	317
參考資料.....	322

## 表目錄

表 1-1：明清琵琶譜統計表.....	36
表 1-2：《絃索備考》使用譜字之對照 .....	56
表 1-3：《琵琶譜》使用譜字之對照 .....	60
表 1-4：《琵琶譜》用調表.....	60
表 1-5：《南北派大曲琵琶新譜》使用譜字之對照 .....	61
表 1-6：《南北派大曲琵琶新譜》用調表 .....	62
表 1-7：《瀛洲古調》使用譜字之對照.....	63
表 1-8：《玉鶴軒琵琶譜》譜字使用表 .....	65
表 1-9：《玉鶴軒琵琶譜》用調表.....	65
表 1-10：《養正軒琵琶譜》譜字使用表 .....	67
表 1-11：《養正軒琵琶譜》用調表.....	69
表 1-12：明清琵琶譜右手指法種類與數量對照 .....	79
表 1-13：彈挑系統之分類 .....	80
表 1-14：「彈挑系統」基礎技巧表：食指部分 .....	81
表 1-15：「彈挑系統」基礎技巧表：大指部分 .....	82
表 1-16：「彈挑系統」組合技巧表.....	83
表 1-17：輪指系統技法一覽表.....	86
表 1-18：今昔琵琶基本演奏符號對照表：右手 .....	94
表 1-19：今昔琵琶基本演奏符號對照表：左手 .....	95
表 2-1：明清譜本中的分類概況 .....	97
表 2-2：以結構為基準之樂曲分類.....	102
表 2-3：〈八板〉結構表 .....	110
表 2-4：《華氏譜》〈石音〉結構表 .....	112
表 2-5：第一類八板變體結構表 .....	113
表 2-6：《琵琶譜》〈中番〉樂曲結構表.....	113
表 2-7：《琵琶譜》〈上番〉樂曲結構表.....	114
表 2-8：第二類八板變體結構表 .....	115

表 2-9：《琵琶譜》〈正板〉結構表.....	115
表 2-10：華秋蘋《琵琶譜》〈三通鼓〉樂曲結構.....	116
表 2-11：《鞠士林琵琶譜》〈三通鼓〉樂曲結構.....	116
表 2-12：華秋蘋《琵琶譜》〈鎖南枝〉之樂曲結構.....	120
表 2-13：大曲曲目表.....	123
表 2-14：《絃索備考》與《華氏譜》〈月兒高〉對照.....	126
表 3-1：〈秋江〉樂曲結構表.....	130
表 3-2：〈艷陽天〉樂曲結構表.....	132
表 3-3：快板小曲〈脫紅袍〉等之樂曲結構表.....	134
表 3-4：《瀛洲古調》〈飛花點翠〉樂曲結構表.....	139
表 3-5：《梅庵琵琶譜》〈飛花點翠〉（1936）樂曲結構表.....	140
表 3-6：《文板十二曲》〈飛花點翠〉（今日演奏版本之結構）.....	141
表 3-7：《塞上曲》之樂譜內容與比較.....	146
表 3-8：《塞上曲》相關譜本一覽表.....	147
表 3-9：與《塞上曲》相關之隻曲概況表.....	148
表 3-10：葉棟〈思春〉之結構關係.....	149
表 3-11：本文《琵琶譜》〈思春〉之結構關係.....	150
表 3-12：〈思春〉樂曲結構表.....	150
表 3-13：〈昭君怨〉樂曲結構表.....	154
表 3-14：〈泣顏回〉樂曲結構表.....	156
表 3-15：葉棟〈妝台秋思〉之結構分析.....	159
表 3-16：〈傍妝台〉樂曲結構表.....	160
表 3-17：〈訴怨〉樂曲結構表.....	163
表 3-18：葉棟〈思漢〉之結構分析.....	164
表 3-19：【思春】樂曲結構對照表.....	181
表 3-20：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂曲結構對照表.....	187
表 4-1：〈十面埋伏〉譜本一覽表.....	193
表 4-2：本章所及各版本段落篇幅對比.....	194
表 4-3：《華氏譜》〈十面〉之板式結構、段落關係與其後版本之對照.....	196
表 4-4：《華氏譜》【開門放炮】結構內容.....	197

表 4-5：《華氏譜》【吹打】結構內容對照 .....	199
表 4-6：《華氏譜》【點將】結構內容 .....	201
表 4-7：《華氏譜》【排陣】結構內容 .....	203
表 4-8：有板樂段（二）與散板段結構之對照 .....	203
表 4-9：《華氏譜》【埋伏】結構內容 .....	204
表 4-10：《華氏譜》【小戰】、【吶喊】結構內容 .....	204
表 4-11：《華氏譜》【大戰】結構與內容 .....	205
表 4-12：有板樂段（三）與尾聲段落之對照 .....	206
表 4-13：《華氏譜》【敗陣】結構內容 .....	206
表 4-14：《華氏譜》【烏江】結構內容 .....	208
表 4-15：《華氏譜》【爭功】、【凱歌】之結構內容 .....	209
表 4-16：《華氏譜》【凱歌】、【回營】之結構 .....	210
表 4-17：《華氏譜》【開門放炮】、【吹打】之樂句結構 .....	212
表 4-18：《華氏譜》中【點將】、【排陣】之樂句結構 .....	216
表 4-19：《華氏譜》【埋伏】、【小戰】與【吶喊】之結構 .....	220
表 4-20：【小戰】段節奏型態對照 .....	225
表 4-21：《華氏譜》【敗陣】之旋律內容 .....	230
表 4-22：《華氏譜》【敗陣】之旋律內容 .....	231
表 4-23：《華氏譜》【爭功】之旋律內容 .....	232
表 4-24：《華氏譜》【凱歌】之旋律內容 .....	234
表 4-25：《華氏譜》【回營】之旋律內容 .....	236
表 5-1：〈緊中慢〉樂曲結構表 .....	269
表 5-2：每板譜字音數解讀表 .....	273
表 5-3：常見四音組之演奏技法組合列舉 .....	275
表 5-4：演奏法與拍法律動對照 .....	276
表 5-5：譜字音數與演奏習慣 .....	277

## 圖目錄

圖 導-1：北宋陳暘《樂書》直項、曲項琵琶與八絃琵琶圖示 .....	21
圖 導-2：北宋陳暘《樂書》大小琵琶圖示.....	22
圖 導-3：美國大都會博物館館藏明代琵琶（左圖）、清代琵琶（右圖） .....	25
圖 導-4：四相十二品琵琶相品音關係圖 .....	26
圖 1-1：《絃索備考》琵琶指法內容.....	57
圖 1-2：《琵琶譜》正調圖示.....	59
圖 1-3：《養正軒琵琶譜》小工調音位表.....	68
圖 2-1：葉棟分析之八板結構的三種類型.....	111
圖 3-1：《塞上曲》關係圖.....	179
圖 4-1：〈十面〉發展脈絡圖.....	238
圖 4-2：汪昱庭琵琶譜【大戰】：「旋律、擬聲」結構圖.....	244



# 譜例目錄

譜例 導-1：琵琶工尺譜與阿拉伯數字譜式之對照.....	12
譜例 1-1：《絃索備考》〈月兒高〉.....	57
譜例 1-2：《絃索備考》〈月兒高〉.....	58
譜例 1-3：〈飛花點翠〉前二十一板對照.....	64
譜例 1-4：《玉鶴軒琵琶譜》〈海青拿鵝〉.....	66
譜例 1-5：《養正軒琵琶譜》〈武林逸韻〉.....	68
譜例 1-6：《雅音集》〈昭君怨〉（譯自《華氏譜》）.....	70
譜例 1-7：《文板十二曲》〈飛花點翠〉.....	71
譜例 1-8：〈飛花點翠〉樂譜對照.....	72
譜例 1-9：《文板十二曲》〈飛花點翠〉次中音線譜版.....	73
譜例 1-10：《時勳室指境》〈花六板〉.....	74
譜例 1-11：《鞠士林琵琶譜》譯本〈六板〉.....	75
譜例 1-12：《鞠士林琵琶譜》譯本〈六板〉.....	75
譜例 1-13：《平湖派琵琶曲 13 首》〈陽春古曲〉.....	76
譜例 1-14：《南北派十三套大曲新琵琶譜》〈陽春古曲〉.....	77
譜例 2-1：TRAVELS IN CHINA 第六章中：九首地方流行樂曲之三.....	108
譜例 2-2：《絃索備考》〈八板〉.....	109
譜例 2-3：〈八板〉八板頭.....	110
譜例 2-4：《華氏譜》〈石音〉與〈八板〉之對照.....	112
譜例 2-5：〈中番〉、〈上番〉與〈八板〉前八小節對照.....	114
譜例 2-6：華秋蘋《琵琶譜》〈三通鼓〉.....	116
譜例 2-7：《華氏譜》與《鞠士林琵琶譜》〈三通鼓〉對照.....	117
譜例 2-8：《法宮雅奏》【鎖南枝】劉崇德譯譜.....	120
譜例 2-9：《琵琶譜》〈鎖南枝〉譯譜.....	121
譜例 2-10：徵調式.....	121
譜例 2-11：〈霸王卸甲〉主要樂段之骨幹旋律.....	126
譜例 2-12：《燈月交輝》〈跨海東征〉之固定鑼鼓節奏型.....	127
譜例 2-13：張步蟾《龍船》〈湘江浪〉與曲牌〈羅漢錢〉旋律對照.....	128

譜例 3-1：〈秋江〉與〈八板〉前十六板之旋律對照 .....	131
譜例 3-2：〈秋江〉潤飾音對照 .....	131
譜例 3-3：〈秋江〉第四板之譜字、符號與彈奏 .....	131
譜例 3-4：〈秋江〉第六十一板之譜字、符號與彈奏 .....	131
譜例 3-5：〈秋江〉末十六板之譯譜與演奏譜對照 .....	132
譜例 3-6：武板小曲〈艷陽天〉片段對照 .....	133
譜例 3-7：快板小曲〈脫紅袍〉等之樂譜對照 .....	135
譜例 3-8：〈八板〉與〈脫紅袍〉之旋律對照 .....	135
譜例 3-9：〈脫紅袍〉等樂句 III 之對照 .....	136
譜例 3-10：〈脫紅袍〉等樂曲之樂句 IV、V 對照 .....	136
譜例 3-11：〈脫紅袍〉等樂曲之樂句 VII、VIII 對照 .....	137
譜例 3-12：《瀛洲古調》快板〈平沙落雁〉的前十六板對照 .....	137
譜例 3-13：《瀛洲古調》快板〈小十面〉樂句 IV 對照 .....	138
譜例 3-14：《瀛洲古調》〈飛花點翠〉樂譜 .....	139
譜例 3-15：《瀛洲古調》（《梅庵琵琶譜》）〈飛花點翠〉樂譜 .....	140
譜例 3-16：引子與第四-八板之對照 .....	142
譜例 3-17：「引子」與樂句 I 之對照 .....	142
譜例 3-18：樂句 I 與樂句 II 的譯譜與曹安和演奏譜之對照 .....	143
譜例 3-19：《華氏譜》〈思春〉 .....	148
譜例 3-20：〈思春〉前八板之對照，譯以一小節一板 .....	151
譜例 3-21：〈思春〉樂句 II 之對照（第 9~16 板） .....	151
譜例 3-22：〈思春〉樂句 V 之對照 .....	152
譜例 3-23：〈思春〉樂句 VIII 之對照 .....	153
譜例 3-24：《華氏譜》〈昭君怨〉 .....	153
譜例 3-25：〈昭君怨〉樂句 I 之對照 .....	154
譜例 3-26：〈昭君怨〉樂句 IV 之對照 .....	155
譜例 3-27：〈昭君怨〉樂句 VIII 之對照 .....	155
譜例 3-28：《琵琶譜》〈泣顏回〉 .....	156
譜例 3-29：〈泣顏回〉樂句 I 之對照 .....	157
譜例 3-30：〈泣顏回〉樂句 IV 之對照 .....	157

譜例 3-31：〈泣顏回〉樂句 VI 之對照.....	158
譜例 3-32：〈泣顏回〉樂句 VII 之對照.....	158
譜例 3-33：《琵琶譜》〈傍妝台〉.....	159
譜例 3-34：〈傍妝台〉樂句 I 之對照.....	161
譜例 3-35：〈傍妝台〉樂句 IV 之對照.....	161
譜例 3-36：〈傍妝台〉樂句 V、VI 之對照.....	162
譜例 3-37：〈傍妝台〉樂句 VIII 之對照.....	163
譜例 3-38：〈訴怨〉樂句 I 之對照.....	164
譜例 3-39：〈訴怨〉樂句 III 之對照.....	165
譜例 3-40：〈訴怨〉樂句 V 之對照.....	165
譜例 3-41：〈訴怨〉樂句樂據 VI 對照.....	165
譜例 3-42：〈訴怨〉末十六板之對照.....	166
譜例 3-43：《塞上曲》各段樂曲第一至八板之對照.....	167
譜例 3-44：《塞上曲》各段樂曲第九至十六板之對照.....	168
譜例 3-45：〈思春〉、〈訴怨〉與〈八板〉對照.....	168
譜例 3-46：〈思春〉與〈訴怨〉核心旋律音型.....	169
譜例 3-47：〈訴怨〉中樂句 I 與樂句 III 之對照.....	169
譜例 3-48：〈昭君怨〉、〈泣顏回〉與〈八板〉對照（譯為一板一拍）.....	170
譜例 3-49：〈昭君怨〉、〈泣顏回〉前十六板對照（譯為一板兩拍）.....	170
譜例 3-50：〈昭君怨〉與〈泣顏回〉樂句 III 之對照.....	171
譜例 3-51：〈昭君怨〉與〈泣顏回〉核心旋律音型.....	171
譜例 3-52：五個傳譜〈思春〉樂句 I 之對照.....	172
譜例 3-53：五個傳譜〈思春〉樂句 II 之對照.....	172
譜例 3-54：五個傳譜〈思春〉樂句 III 對照.....	173
譜例 3-55：五個傳譜〈思春〉樂句 IV 之對照.....	173
譜例 3-56：五個傳譜〈思春〉樂句 VII 之對照.....	174
譜例 三-57：〈思春〉骨幹旋律譜.....	175
譜例 3-57：〈傍妝台〉前十六板對照.....	176
譜例 3-59：〈傍妝台〉樂句 IV 對照.....	177
譜例 3-60：〈傍妝台〉樂句 VI 對照.....	177

譜例 3-61：〈傍妝台〉樂句 VII 之對照.....	178
譜例 3-62：〈傍妝台〉骨幹旋律譜.....	179
譜例 3-63：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】演奏譜對照 1.....	182
譜例 3-64：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】演奏譜對照 2.....	184
譜例 3-65：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】演奏譜對照-樂句 VI.....	185
譜例 3-66：李廷松、衛仲樂【宮苑思春】樂句 VI 對照.....	186
譜例 3-67：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂句 I.....	188
譜例 3-68：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂句 III 前八板.....	189
譜例 3-69：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂句 VII.....	189
譜例 3-70：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂句 VIII.....	190
譜例 4-1：《華氏譜》【開門放炮】之分句.....	197
譜例 4-2：《華氏譜》「散序」之六個樂句於《李氏譜》中之呈現.....	198
譜例 4-3：《華氏譜》與《李氏譜》【吹打】之對照.....	199
譜例 4-4：《華氏譜》與《李氏譜》【吹打】對照.....	200
譜例 4-5：《華氏譜》【點將】之結構.....	201
譜例 4-6：《華氏譜》【排陣】與《李氏譜》【排陣】、【走隊】之結構.....	202
譜例 4-7：《李氏譜》【小戰】末樂句與其他譜之對照.....	205
譜例 4-8：華秋蘋《琵琶譜》【敗陣】結構.....	207
譜例 4-9：《李氏譜》與《養譜》【敗陣】之對照.....	207
譜例 4-10：《華氏譜》【凱歌】與《李氏譜》【諸將爭功】篇幅對照.....	210
譜例 4-11：五本工尺譜式譜本樂曲開頭之對照.....	213
譜例 4-12：《李氏譜》【吹打開門】第三、四樂句譯譜.....	214
譜例 4-13：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【吹打】樂句 III、IV 對照.....	214
譜例 4-14：《華氏譜》【點將】與《瀛譜》【吹打】樂句對照.....	215
譜例 4-15：《瀛洲古調》譜【吹打二】與【吹打三】之比較.....	215
譜例 4-16：《李氏譜》〈淮陰平楚〉【點將】樂段內容.....	217
譜例 4-17：《李氏譜》【吹打開門】與【點將】之板數對照.....	217
譜例 4-18：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【點將】樂句 I 對照.....	218
譜例 4-19：《華氏譜》、《李氏譜》【排陣】樂句 II 對照.....	219
譜例 4-20：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【排陣】樂句 I 對照.....	219

譜例 4-21：《華氏譜》【埋伏】樂段 I 樂句 I.....	221
譜例 4-22：《華氏譜》【埋伏】樂段 II 前四句.....	221
譜例 4-23：《華氏譜》【埋伏】骨幹旋律.....	221
譜例 4-24：《華氏譜》【埋伏】樂段 III.....	222
譜例 4-25：《華氏譜》【小戰】前十七板之原譜、譯譜與骨幹旋律.....	223
譜例 4-26：各譜本【小戰】段骨幹旋律對照.....	224
譜例 4-27：《華氏譜》【吶喊】旋律.....	225
譜例 4-28：《華氏譜》【吶喊】與《李氏譜》【小戰】末樂句對照.....	226
譜例 4-29：《瀛州古調》【殺陣】.....	226
譜例 4-30：《華氏譜》【大戰】.....	227
譜例 4-31：《李氏譜》【垓下大戰】與【百萬軍聲】.....	228
譜例 4-32：《李氏譜》、《養正軒譜》與《汪譜》【傳號】樂段對照.....	229
譜例 4-33：《華氏譜》【大戰】與諸譜對照.....	229
譜例 4-34：《華氏譜》【敗陣】段落與各譜之比較.....	231
譜例 4-35：《華氏譜》、《李氏譜》【烏江】與《瀛譜》【凱歌】.....	232
譜例 4-36：《華氏譜》【爭功】句構與組成.....	233
譜例 4-37：《李氏譜》【眾軍奏凱】句構與組成.....	233
譜例 4-38：《瀛洲古調》【得勝】句構與組成.....	234
譜例 4-39：《華氏譜》【凱歌】.....	235
譜例 4-40：《李氏譜》【諸將爭功】句構與組成.....	235
譜例 4-41：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【爭功】段之對照.....	236
譜例 4-42：《華氏譜》【回營】與《李氏譜》【收陣回營】等之標誌旋律.....	237
譜例 4-43：《汪昱廷琵琶譜》〈十面埋伏〉【列營】.....	240
譜例 4-44：李廷松〈十面埋伏〉工尺譜、採譜與演奏譜之對照.....	241
譜例 4-45：【吹打】段散拍部分之樂譜對照.....	242
譜例 4-46：【點將】對照.....	242
譜例 4-47：《汪昱庭琵琶譜》【大戰】、【吶喊】樂譜.....	243
譜例 4-48：【大戰】前十八板樂譜對照.....	244
譜例 4-49：「砲聲」之彈奏內容.....	244
譜例 4-50：汪昱庭琵琶譜「砲聲」譯譜與實際彈奏之對照.....	245

譜例 4-51：「吶喊」、「重圍」、「復起」三段.....	246
譜例 4-52：「吶喊」樂段對照表 .....	246
譜例 4-53：【重圍】演奏內容 .....	247
譜例 4-54：【烏江】對照 .....	247
譜例 4-55：李廷松演奏【回營】對照 .....	248
譜例 4-56：《養正軒琵琶譜》【列營】 .....	250
譜例 4-57：養正軒琵琶譜【列營】譯譜與演奏譜之對照.....	250
譜例 4-58：《養正軒琵琶譜》「大戰」主要旋律之對照.....	252
譜例 4-59：《養正軒琵琶譜》「砲聲」譯譜與實際彈奏之對照.....	252
譜例 4-60：《養正軒琵琶譜》【吶喊】、【重圍】與【傳號】 .....	253
譜例 4-61：《養正軒琵琶譜》【吶喊】段落 .....	253
譜例 4-62：【吶喊】段落（層次一）之揉絃處理.....	254
譜例 4-63：《養正軒琵琶譜》【吶喊】段落（層次二）之樂譜對照 .....	254
譜例 4-64：《養正軒琵琶譜》【吶喊】段落（層次三）之樂譜對照 .....	255
譜例 4-65：《養正軒琵琶譜》【烏江】對照 .....	255
譜例 4-66：《養正軒琵琶譜》【奏凱】對照 .....	256
譜例 4-67：劉德海〈十面埋伏〉演奏譜對照 .....	258
譜例 4-68：【急急風】圖示.....	259
譜例 4-69：【急急風】使用處 .....	259
譜例 4-70：劉德海演奏譜形容【掌號】片段 .....	260
譜例 4-71：劉德海演奏譜【走隊】 .....	261
譜例 4-72：劉德海【排陣】之段落層次 .....	261
譜例 4-73：劉德海演奏譜【小戰】第一部份之節奏變化.....	262
譜例 4-74：劉德海《十面埋伏》三層推拉音的內容 .....	263
譜例 4-75：劉德海《十面埋伏》【吶喊】段末樂句音型.....	263
譜例 4-76：劉德海《十面埋伏》【追擊】樂段 .....	264
譜例 5-1：華秋蘋《琵琶譜》〈海青拿鵝〉【搜羽】 .....	267
譜例 5-2：李芳園《琵琶新譜》〈平沙落雁〉【雁陣橫空】 .....	267
譜例 5-3：《瀛洲古調》〈漢宮秋月三〉與《養正軒琵琶譜》〈陽春白雪〉【其一】 .....	268
譜例 5-4：〈緊中慢〉譜例.....	269

譜例 5-5：〈緊中慢〉樂句 VIII 之譯譜.....	270
譜例 5-6：《琵琶譜》〈艷陽天〉前十板.....	271
譜例 5-7：李芳園〈塞上曲〉【思春】前八板（譯以一板兩拍、一板一小節）.....	271
譜例 5-8：〈百鳥朝王〉工尺譜例.....	272
譜例 5-9：〈上番〉工尺譜例.....	272
譜例 5-10：〈上番〉譯譜與節奏律動.....	276
譜例 5-11：〈野馬跳澗〉譯譜與節奏律動.....	276
譜例 5-12：〈上番〉節奏裝飾.....	277
譜例 5-13：《華氏譜》與《李氏譜》〈思春〉樂句 III 之對照.....	281
譜例 5-14：旋律的「迴旋性」與演奏技法之變化 1.....	282
譜例 5-15 旋律的「迴旋性」與演奏技法之變化 2.....	282
譜例 5-16：文曲類詮釋技法變化舉例 1.....	289
譜例 5-17：文曲類詮釋技法變化舉例 2.....	289
譜例 5-18：武曲類詮釋技法變化舉例 3.....	290
譜例 5-19：「簫鼓」之擬聲片段.....	291
譜例 5-20：〈龍船〉之擬聲片段.....	291

## 凡例

一、行文中所使用的符號如下：

- (一) 《》：書名、期刊名、曲譜名、連套曲之曲名，如譜本名稱《一素子琵琶譜》、套曲名稱《塞上曲》等。
- (二) 〈〉：篇名或單曲之曲名、學位論文及期刊論文等，如《塞上曲》中的〈思春〉為其中一樂段之名稱，華秋蘋《琵琶譜》中的〈思春〉則為一隻曲。
- (三) 【】：曲牌名稱，如《月兒高》是由【月兒高】等曲牌連綴而成的曲子，〈霸王卸甲〉一曲中有使用【朝天子】等曲牌。

二、譜本之簡稱：為區別各譜本與降低重複提及之繁鎖，故將譜本名稱於同一段落中重複出現時以簡稱稱之，如華秋蘋《琵琶譜》稱為《華氏譜》，李芳園《南北派十三套琵琶新譜》為《李氏譜》，《養正軒琵琶譜》為《養譜》，《瀛洲古調》為《瀛譜》，《汪昱庭琵琶譜》為《汪譜》。

三、行文中所使用的字詞釋義如下：

- 絃：裝於樂器以彈奏發聲的絲、線。同「弦」。
- 定弦：調定樂器上弦的鬆緊，以固定音高。
- 弦序：指稱琵琶絃排列順序之時，使用「弦序」。
- 音形：未指涉特定的旋律片段。
- 音型：指稱特定旋律樣式。
- 形態：事物在某一條件範圍下所呈現的模式。

四、本文所列舉之譜例，凡有演奏技法之標示，均標記以今日之演奏符號，非明清樂譜中減字系統之符號，並將今日常用之琵琶演奏符號表附錄於本研究末以茲對照使用。

五、本文所列舉之音名，在段落中即以文字敘述，如小工調或 D 調之上音，而非小工調的 Do；但若文字意在說明譜例，則因譜例皆使用以五線譜，以唱名說明譜例更為清楚，故將以唱名列之，如第四小節的「Si—Do—Re」。

六、本文中所呈現之表格與譜例，皆為筆者所製作，為使版面更為精簡，不再各表與譜例上另行標註。



## 導論

琵琶音樂之內容目前略可分為明清琵琶曲目、近現代琵琶曲目與當代琵琶作品。明清琵琶曲目為被琵琶文化圈人稱為傳統曲目的一類樂曲，原以工尺譜為載體；近現代琵琶曲目指稱的是二十世紀五十、六十年代以來的作品，一大特徵是旋律性強，開始借鑑使用西洋的音樂形式來創作；當代琵琶曲目則有作曲家的涉入，開創出更多的琵琶彈奏的方式與語彙。以文體比喻之，相對白話文，文言文的學習的確需要付出較多的時間成本進行字句解讀，文言文的詮釋空間往往也大得許多。然而在教學現場中，學習古文習以為常的方式經常是進行「翻譯」來判定是否能讀懂古文之內容，也經常有白話文譯本來輔助學習文言文一類文章，然而能以白話的語言解釋文本就算是理解原文了嗎？答案是「或有可能。」事實上，即使都是中文，翻譯仍是有它極限性存在，原文與譯文正如同兩個交疊的圓圈，有「可以表達的，也有未能表達的，也有原文沒有確實被表達出來的」等意思傳達之可能性，要正確理解文字除了要理解文字產生的方式與過程、還要對其背景進行瞭解，在加上個人造詣之不斷精進，才有可能越來越接近原文的思維、更接近原文的意涵，這也才是「解釋」文言文的最重要目的，若以固定的白話譯本來學習原為文言文的文章，則一開始即被壓縮了文字理解的空間，也進一步降低了理解與思辯的能力。

今琵琶文化圈中對於明清琵琶音樂之學習多以「白話文本」做為媒介，在經過譜本形式的改變後，明清工尺琵琶譜中所載之、今日仍被彈奏的樂曲，多已被譯為五線譜或是阿拉伯數字譜，並以這兩種樂譜形式流通。這些譯譜的貢獻與重要性是有目共睹且不容質疑的，若無前輩們的悉心譯譜，今日則無明清琵琶樂曲可參照的對象，樂曲也無法於今日流通。然而，必須思考的是如何使用這些記以完成演奏譜樣態的樂譜，一直以來透過直接背誦樂曲與學習的方式是否合適琵琶明清音樂傳承？譜式的改變帶來各方面的改變，最直接的當屬學習的便利性，透過學習、背譜、進而揣摩，要有能力彈奏明清樂曲之演奏譜實非難事，要彈之有味、收放有韻，則端看個人之音樂造詣，要進一步再有個人之音樂詮釋，而非複製樂曲，則為一難事。

之於琵琶，此件樂器在歷經上個世紀之樂器改革與拓展演奏內容之後，無論聲響、手感、弦材、音域、音量等各方面已與明清時期大不相同。明清時期所使用的琵琶被稱之為傳統琵琶，所使用記載明清樂曲的樂譜被稱為傳統琵琶譜。

受指導教授呂鍾寬老師啟發，進一步對「傳統樂譜」進行思考。實際上，於樂譜本身，應無傳統與不傳統的問題，每種譜式在它所處的年代都是「樂譜」，而今樂譜被界定為「傳統」或「當代」實為人類在某特定時間點上所進行的區分，是文化現象，是相對詞。琵琶於漢人文化圈中的脈絡甚長且遠，在此悠長的歷史過程中，此撥彈樂器逐漸地發展並廣受喜愛，於唐、宋、元、明、清等時期都有關於琵琶的文字紀錄。

琵琶為漢民族樂器中少數有樂譜存在、且不只一本，留存至今並仍然被彈奏的樂器系統。要談樂譜、談演奏詮釋，就需先談此聲音物件，本研究聚焦於梨形四弦的「琵琶」(Pipa)，是漢民族重要的傳統樂器之一。發展歷史悠長，有多種樣式，自漢朝已在中國有文字記載，古時寫作「批把」，原是彈撥樂器的通稱，包括今日所認知的阮咸、琵琶、三弦等樂器，直到隋唐時期，從印度傳入的五弦直項琵琶與自波斯傳入的曲項四弦琵琶等後，「琵琶」類樂器才開始有了較細的劃分與區別，出現有阮咸、五弦、琵琶等詞彙。

魏晉南北朝時期，自西域絲路傳進中原的「琵琶」受到民眾喜愛，北齊的文襄帝高澄、幼主高恆，北周武帝宇文邕、宣帝宇文贇等人都對琵琶極其喜愛，琵琶的種類越來越多。到了唐代，對於樂器的描述越有區分與清晰，唐杜佑《通典》卷 144 中對當時的樂器均做了說明，其中關於琵琶的形制可知有二：一為「圓體修頸而小」是為圓體，一為「充上銳下」是為梨形。關於琵琶類樂器的敘述看似多樣，整理後實則有三類，分別是：

- 一、阮咸(秦琵琶)：「今清樂奏琵琶，俗謂之秦漢子，圓體修頸而小，疑是弦叢之遺制。...而項長過於今制，列十有三柱。武太后時，蜀人蒯(ㄎㄨㄞˋ)朗於古墓中得之，晉竹林七賢圖阮咸所彈與此類同，因謂之阮咸。」文中提及傅玄《琵琶賦》的樂器形制「體圓柄直，柱有十二。」可知兩者為同一淵源。

二、琵琶：「其他皆充上銳下，曲項，形制稍大，本出胡中，俗傳是漢制。兼似兩制者，謂之『秦漢』，蓋謂通用秦、漢之法。」並提及梁史中對於曲項琵琶的記載「侯景之害簡文也，使太樂令彭 雋齋曲項琵琶就帝飲，則南朝似無曲項者。」

三、五弦：「五弦琵琶，稍小，蓋北國所出。」

「五弦」即指稱五弦琵琶，在唐十部伎中有一席之地，演奏形式包括獨奏、合奏等，亦被廣泛應用，後隨著盛唐的衰落而逐步走向沒落，到宋時中原地區的正史中已不見對五弦琵琶的記錄，其樣貌同樣可得證自現存於日本奈良正倉院中唐螺鈿紫檀五弦琵琶。至此，「琵琶」已可單獨指稱「四弦曲項琵琶」，其主要形制為曲項、四弦、四相、無品、音箱為半梨形、琴軫分列琴頭兩側左右各兩個，橫抱並以撥子彈奏，其樣貌可得證自現存於日本奈良正倉院中唐代曲項琵琶實物。曲項琵琶作為重要的表演樂器被普遍應用於宮廷音樂與民間音樂之中，至今有三種類型留存：（一）以「四弦、四柱、無品、橫抱、撥彈、半字譜」為特徵的唐代曲項四弦琵琶；（二）以「四弦、四相、十三品、豎抱指彈、定型於明清時期、工尺譜字」為特徵、被認為是「傳統」琵琶的明清形制琵琶；（三）以「四弦、六相、二十四品、豎抱指彈、定型於二十世紀、阿拉伯數字譜與五線譜並行」為特徵、為今日常用的平均律琵琶。其中，唐代曲項四弦琵琶自成一研究學問，其演奏方式與方法、樂譜內容與樂器形制等均與明清以來的琵琶相差較多，也非今日所稱琵琶音樂指稱的內容，今日所說琵琶音樂多指涉定型於明清的明清豎抱曲項琵琶與其後來發展而成、平均律化的「現代」琵琶。

二十世紀開始，琵琶所使用的記譜形式隨著西洋音樂文化與實際上使用需求的影響，逐漸從原本以工尺譜形式轉以阿拉伯數字譜與五線譜的形式來記寫樂曲，除了新創編的樂曲之外，也將原以工尺譜形式記寫的樂曲轉譯以上述兩種記譜形式來記錄。琵琶音樂至今的積累可說是豐碩，自現在的時間點往回溯之，有傳統樂曲、近代曲目與現代曲目之分，一般而言，傳統樂曲，指稱的是明清以來

至二十世紀初，以工尺譜式作為原載體所抄下流傳的諸多樂曲，有〈十面〉<sup>1</sup>、〈海青拿天鵝〉、〈月兒高〉等，這些樂曲多沒有作曲者，為過去樂人們的集體音樂成果，今多譯以阿拉伯數字譜形式流通；近現代曲目則以劉天華 1927 年所創作〈歌舞引〉為一指標，開啟了二十世紀琵琶音樂的新嘗試與創作方向，多以阿拉伯數字譜與五線譜形式作為載體，在西體中用的形式下累積了不少的琵琶新作，如獨奏曲〈彝族舞曲〉（1960）、協奏曲〈草原小姊妹〉（1972）等以旋律性強為特徵的曲目；現代曲目則是二十世紀八十年代開始，自專業作曲家踏足琵琶領域開始，於作品結構、表現方式、旋律與美學等層面開展出另一風貌，如羅永暉〈千章掃〉（1991）、朱踐耳〈玉〉（1999）等，多以五線譜形式作為載體，呈現一種多元的記譜方式。

## 第一節 樂譜、記譜與詮釋

關於樂譜（Score），中國音樂學者袁靜芳的觀點如下<sup>2</sup>「文字用於記錄語言，樂譜用於記錄音樂。音樂曲調被稱之為音樂語言，記錄音樂語言的樂譜可稱其為音樂文字。」樂譜之於音樂之關係，猶如文字之於語言，人類運用文字來進行記錄與信息溝通，文字因而乘載了豐富的語言內容，而乘載音樂內容的物件即為樂譜，樂譜是音樂的載體，是將音樂通過符號或圖形來記載樂曲的物件。The New Grove 字典對於樂譜<sup>3</sup>有以下的解釋，首先樂譜是一種或以手寫、或以印刷的方式，將音樂之間的關係具象地透過譜表與小節線來描述與表示的形式，再者，樂譜，亦指稱

---

<sup>1</sup> 今所熟知的〈十面埋伏〉一曲於華秋蘋《琵琶譜》中原名為〈十面〉。

<sup>2</sup> 袁靜芳，《樂種學》（華樂出版，1999）：22。

<sup>3</sup> Charlton, David, and Kathryn Whitney. 2001 "Score (i)." *Grove Music Online*. 5 Oct. 2018.

以頁、冊、或其他形式來完整呈現一首音樂作品的物件，或指涉一首被記寫在「樂譜」上的樂曲。

之於本研究，關於樂譜之解釋可從 *The New Grove* 字典<sup>4</sup>中的第一個解釋，為基於個人或他人的需要，以手寫或印刷的方式，根據當時音樂演奏的實際狀況與需求，具象地記以某種特定形式的物件，而此特定形式，在不同文化中有不同的約定俗成，有些逐漸發展成一系統，有些則否。如同猶如文字之於語言，有民族即有語言，卻並非每個民族都有文字得以記錄，如同臺灣原住民都有各自的族語，但有發展出自身的文字系統的則寥寥無幾，過去曾因政治的變遷出現有日語、注音符號等不同的記寫方式，今統一以羅馬字書寫系統來記寫各族族語。音樂也是如此的，若某音樂開始被具象地記以某種特定形式，可能是為了記錄、備忘，甚或是為了流通等各種目的，它就可說是有了「樂譜」。再進一步說，樂譜可以說有兩種來源，一是原生的，二則是借用來的。原生的樂譜是指某音樂在自身的發展過程中逐漸產生的樂譜，有著該音樂文化的約定俗成，發展出該文化的記寫系統，比如七絃琴譜等。借用來的樂譜指的是該音樂文化本身並未有記寫樂譜的傳統，而是受到他文化的影響開始有了記寫的需求，故應用其他音樂文化的記譜方式來記錄音樂，以臺灣原住民音樂做比喻，臺灣原住民有許多族群，也有各自豐富的音樂文化與內容，但過去沒有記錄音樂的習慣，自然也沒有所謂的記寫方式，今日原住民的音樂是以西洋五線譜來記寫的，也逐漸有發展出自己的記寫方式，且透過此形式能被此音樂領域中人讀寫與識別。這個能被讀寫與辨識的記寫方式與系統即為「記譜法」。

記譜法（*Notation*）為記錄音樂的技術與方法，用符號、文字、數字或圖表將音樂記錄下來的系統化方法。根據 *The New Grove* 字典，記譜法是一種將音樂視覺化的類比物件，不管是聲音的記錄，或是想像的落實，甚或是一連串給予演奏者的指示<sup>5</sup>。記譜法存在的目的，是為了能夠保存與溝通，其發展亦與每個民族或樂

---

<sup>4</sup> 同註 3

<sup>5</sup> Bent, Ian D., David W. Hughes, Robert C. Provine, Richard Rastall, Anne Kilmer, David Hiley, Janka Szendrei, Thomas B. Payne, Margaret Bent, and Geoffrey Chew. 2001 "Notation." *Grove Music Online*. 1

種之文化特性息息相關，並與特定的音樂形態有密切關連。記譜法是音樂語言的對應物件，通過記譜法對音樂語言材料的選擇記錄和運用，多少可窺知其記寫之準則與價值觀。

*In employing this mainly prescriptive notation as a descriptive sound-writing of any music other than the Occidental fine and popular arts of music we do two things, both thoroughly unscientific. First, we single out what appear to us to be structures in the other music that resemble structures familiar to us in the notation of the Occidental art and write these down, ignoring everything else for which we have no symbols. Second, we expect the resulting notation to be read by people who do not carry the tradition of the other music. The result, as read, can only be a conglomeration of structures part European, part non-European, connected by a movement 100% European. To such a riot of subjectivity it is presumptuous indeed to ascribe the designation "scientific."*<sup>6</sup>

在美國民族音樂學者 Charles Seeger 的研究（1958）中有對記譜方式（music writing）於不同文化使用的合適性有所著墨，若貿然在未瞭解特定音樂系統的文化脈絡之情況下，便以他文化（最常見的是歐洲古典音樂的記譜方式）的記譜法來幫助記錄音樂，對於這類音樂已經存在，要利用某特定工具進行描繪並記錄音樂的樂譜，容易使其結果成為該記譜文化中人才理解的內容，而非該被記錄的音樂文化脈絡中人可以理解的樂譜，且可能會疏忽真正核心的部分。明清琵琶譜與其轉譯即為一例。

之於本研究，明清琵琶音樂有一套以工尺譜來記寫的樂譜形式，並發展有自己的一套記譜法，被稱為「傳統琵琶譜」，樂譜特色為只記寫音樂的梗概，不詳細記錄每一個音，有經驗的唱奏者能從中自然地反映並呈現出更多細微的音樂表現與內容，在一般的認知中屬於規約性記譜（prescriptive music-writing）性質，即樂譜紀錄存在於實際的音樂呈現之前。

---

Oct. 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020114>.

<sup>6</sup> Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music-Writing." *The Musical Quarterly* 44, no. 2 (1958): 184-95. <http://0-www.jstor.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/stable/740450>.

明清琵琶樂曲從工尺譜到數字譜或五線譜，中間經過一道轉譯的過程與程序，而產生了音樂形態與內容的變異，從記寫旋律之大概框架到紀錄完整的音樂模本，從演奏者需要參與完整音樂之過程到可以直接彈奏以音樂視覺化的樂譜，這不僅是看譜習慣的改變，而是音樂彈奏思維的改變，影響的是在學習與彈奏的過程中對樂譜之解讀與實踐上，如何解讀樂譜影響著如何詮釋樂譜。

樂譜的解讀是一種詮釋。詮釋（**Interpretation**），是對事物或事理進行適當解說的一種說明方法。根據 *The New Grove* 字典的詞條說明，「詮釋」<sup>7</sup>一詞最早是用來當作理解音樂作品的一種音樂說明，近代則是更普遍的解釋為對演奏樂曲之方法的理解。或可說，「詮釋」是介於樂譜與演奏之間的過程，先有想法才有彈奏，但有想法不一定要彈奏，是故詮釋與演奏並不一定要同時存在。以詩人為例，若一個詩人有了新作，但只要他不寫下來，這個「詮釋」僅能存在於他自己的腦海中，並沒有被「演奏」（寫下來）。<sup>8</sup> 而一個演奏者即使沒有想法，也仍可以進行演奏。「詮釋」是具個人想法且獨特的，若僅是將別人的觀點再現，則不算做「詮釋」，僅能是一種複製。

*Interpretations are regarded as unique. Another performer who models his performance upon the initial interpretation merely repeats it. He does not produce a new interpretation in its own right. Thus a copy of an interpretation is merely a performance of the original interpretation but not itself a separate interpretation any more than a copy of a work of art is a work of art in its own right.*<sup>9</sup>

既然是要建立觀點，要建構起正確的觀點則必須立基於該音樂文化之脈絡與價值觀，以及進一步掌握可詮釋之話語權的空間多寡，才可在正確且合理的條件下去進行「說明」與「解釋」的進行正確的彈奏，故詮釋實際上也是一種再創造的行

---

<sup>7</sup> Davies, Stephen, and Stanley Sadie. 2001 "Interpretation." *Grove Music Online*. 1 Oct. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013863>.

<sup>8</sup> R. A. Sharpe. "Type, Token, Interpretation and Performance" *Mind, New Series*, Vol. 88, No. 351 (Jul., 1979): 439.

<sup>9</sup> R. A. Sharpe. "Type, Token, Interpretation and Performance" *Mind, New Series*, Vol. 88, No. 351 (Jul., 1979): 438.

為，是立基於正確的理解上去傳達樂曲意念、去發揮個人的演奏音樂能力的行為過程，用經過自己理解的內容，以自己的語言進行表達，這也是本研究之於詮釋的觀點。詮釋，不僅僅是個人之主觀感受，需建立在理性的基礎。

在不同文化背景下的音樂對於詮釋話語權的概念與要求是不同的。有些音樂屬於集體創作的成果，並沒有所謂的「作曲者」的存在，亦沒有所謂要忠實呈現誰的樂曲原貌的概念，然於這種情形視，樂曲的樣貌是一種由集體意識所發展出來的共同性存在。被當代琵琶音樂人認為是「傳統」的明清琵琶音樂是實際上是複雜的，在大集合的共識中又有著小集合的差異，有彈性很大的部分，也有許多相對規範的地方，於樂譜上呈現是以骨幹譜，並非詳細記錄下演奏細節的演奏譜。

上幾代的琵琶樂人以工尺譜進行傳授，並使用以不參入個人加花潤飾的原譜，目的在於欲養成學習者對樂譜的處理能力與彈奏能力。相對於今日記寫詳細的「演奏譜」，多未察覺究竟樂譜之原貌為何，因為潤飾音與骨感音融為一體，難以直接從花譜上辨識。

沈浩初：「嫌原譜音節太疏而增多者，其法易，亦猶畫家粉本，易於著色也；若妄與增花而再思減少者，其法難，如畫家既經染色，黑白已淆，難於返本也。」<sup>10</sup>

究竟甚麼是明清琵琶音樂中的「尺寸」？何為處理樂曲？又有甚麼規範？有甚麼脈絡可循？

---

<sup>10</sup> 沈浩初，〈例言〉《養正軒琵琶譜》（南匯黃家路養正軒，1929）：3。

## 第二節 近代琵琶記譜之種類

漢文化系統下形成的記譜系統相當多樣，歷史較悠久、有樂譜流存且至今仍在被流傳的代表性樂種有琴樂、京音樂、西安鼓樂、琵琶樂等，正如琴樂之於文人音樂、京音樂之於佛事音樂、西安鼓樂之於民間音樂一般，琵琶樂是市民音樂中的重要代表之一，在文人階層與一般群眾間流傳，有確實的刊本傳世，也有各家自傳的抄本，共同形成琵琶樂豐富的音樂內容等，並反映在其豐富且多樣的記譜系統上，構成記譜法中的重要組成有音高、時值、節奏、節拍、甚至是速度、表情等等，根據使用的場合、器樂型態、樂種之不同而有不同。

琵琶自於北朝傳入中原開始，於中原文化中成長，雖為外來之樂器，但其樂譜之發展則在中原文化中完成。琵琶譜族有三類，第一類是唐代以燕樂半字譜抄寫的琵琶曲譜，有現存於法國國家圖書館中的唐代《敦煌琵琶譜》與現存於日本京都市右京區陽明文庫、原近衛家所藏、封面記為《五弦琴譜》的五絃琵琶樂譜抄本；第二類為自《高和江東》抄本琵琶譜以來以工尺譜記寫的明清琵琶譜系統，自《高和江東》起，相繼有華秋蘋《琵琶譜》、李芳園《南北派十三套琵琶新譜》等刊本樂譜傳世；第三類則是近現代以阿拉伯數字譜或五線譜式記寫的近現代樂譜。由於器樂發展的關係，第一類樂譜所被使用的器樂文化已然失傳不在，目前學界持續致力於考訂、解譯敦煌琵琶譜的目標上，並有林謙三、葉棟、陳應時等學者各種角度的研究與參照，但並非本研究之討論面向。第二類與第三類樂譜及目前琵琶音樂文化中所被應用的樣態，其器樂文化仍蓬勃發展，而尤以第三類樂譜為目前使用的大宗，第二類樂譜也多被轉譯為近代通用的阿拉伯數字譜與五線譜來做使用，以器樂本身來說，第二類樂譜使用於明清琵琶音樂中，琵琶音樂進一步被發展，原有的工尺譜式已無法乘載現代琵琶音樂之內容與所需，西化的過程也使琵琶音樂逐漸轉以使用不同的譜式來乘載內容，觀察二十世紀琵琶樂譜的內容，1950~1980年代樂曲多使用阿拉伯數字譜式，八十年代之後由於更多專業作曲家的涉入多以五線譜式為主，而其所乘載的內容與精神與二類工尺譜式樂譜是有所差異的。

## 一、明清琵琶譜

琵琶經過唐宋的漢化，從撥彈到指彈、從橫抱到豎抱，器樂本身的發展持續展開，至元代出現於明清琵琶樂曲的最早的文字紀錄，即《海青拿天鵝》<sup>11</sup>。後明清琵琶之形制逐漸底定，為四相十到十三品不等之琵琶形制，並以工尺譜為記錄音樂的載體。

「工尺譜」定型於明清，由俗字譜演變發展而來，逐漸定型為十個記錄音名的譜字，為可記七聲音階的樂譜。十個基本譜字是「合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙」，表示音高也是唱名的基本符號，工尺譜之影響甚大、應用最廣、最為普及，已在崑曲中的使用最廣為人知，並大量被應用在時調、戲曲、曲藝與器樂音樂當中。

琵琶譜所乘載的內容與信息包含：標示音高的工尺譜字、借鑑七絃琴減字符號的左右手演奏符號、絃序符號、以「。、」圈點為板眼符號、用調與樂曲結構之文字標示等，讀法由上至下、右到左，板眼記於譜字右邊，演奏符號視譜本而定，多標記於譜字左邊。在實際的演奏上，譜字的音高必須考慮演奏符號來加以確定，即使譜字為「六」，若六字旁註有「字」則實際演奏的音高為低八度的「六」音。琵琶譜以「上」字為調首，為首調記譜；定弦則以「管色」定弦，然而依管色定弦理論上琵琶應有工尺七調，但由於明清琵琶之形制為四相十品、或十二品、十三品不等，受音律的制約，明清琵琶僅能演奏四個調，即「正調、正工調、尺字調、乙字調」。

目前最早的刊本琵琶譜為嘉慶二十四年（1819年）華秋蘋的《琵琶譜》，之後也陸續有多本刊本問世，出現需印製「刊本」的需求代表琵琶是市民音樂中相當普及的器樂，具一定學習人口，之後也有多本抄本傳世，也有地域的差別，顯示琵琶已出現多家爭鳴的狀況，樂譜內容多為獨奏器樂曲譜，多有聲樂曲牌器樂化的痕跡。由於樂器形制、律制與使用弦材等均有別於今日之所用，故在彈奏的音響與手感上

---

<sup>11</sup> 參見元代詩人楊允孚的《瀛京雜詠》「為愛琵琶調有情，月高未放酒杯停，新腔翻得涼州曲，彈出天鵝避海青。」並註有「海青挈天鵝新聲也。」

實有異於今日的現代琵琶。明清琵琶樂曲採用工尺譜記譜，如同西安鼓樂與京音樂一樣，有「潤腔」的過程，這裡我們稱為「加花」與「潤飾」，來豐富骨幹，使樂曲更加完整。目前的琵琶傳統樂曲中部分經典樂曲如〈月兒高〉、〈十面埋伏〉等有繼續地被流傳與流通，然皆是以阿拉伯譜式或五線譜式的形式流傳，工尺譜式於今日的琵琶樂僅為文獻與研究參考所用。

## 二、近現代琵琶譜

二十世紀初為求能讓更多人學習琵琶，一批學者音樂家如楊蔭瀏、曹安和等因「通行琵琶譜，於音調進行，僅記其輪廓，概焉而不專，略焉而不詳。唯其概而不專，故多伸縮餘地，供各家沿用，而差異不著。... 優點所在，即缺點所從生。<sup>12</sup>」而從事傳統琵琶譜的翻譯，並欲藉由記寫方式的變異來求「明傳派之由來，盡記寫之忠實。」<sup>13</sup>

五線譜於清康熙年間已有傳入中國的紀錄<sup>14</sup>，然僅限在教會中使用，並沒有被廣泛流通，阿拉伯數字譜則至 19 世紀末 20 世紀初才被傳進中國，兩種譜式在中國在 20 世紀初期因提倡「學堂樂歌」而開始在群眾生活中產生較大的影響，兩者的共通特色為「定量記譜」。不可否認的是，譜式的更動在客觀上的確促進了傳統音樂的傳承與傳播，為學習者、教學者與出版上都帶來相當多的便利。借鑑歐洲藝術音樂的模式，當代琵琶音樂已長期積累出適應於當代的習樂模式、記譜方式、讀譜方式，配以逐漸西化、系統化的音樂教育系統，琵琶樂的當代作品從阿拉伯數字譜式到五線譜式都有人在使用，也廣為習樂人口接受，也將原以工尺譜為載體的傳統樂曲轉譯為阿拉伯數字譜或五線譜進行傳播與教學，而伴隨譜式改變的是原借

---

<sup>12</sup> 楊蔭瀏、曹安和，《文板十二曲》，（教育部音樂教育委員會，1942）：頁1。

<sup>13</sup> 同註十五。

<sup>14</sup> 最早之文字記載見於清代康熙年間由徐日昇（1645~1708）所著《律呂纂要》當中。

鑑七絃琴減字符號而成琵琶減字演奏技法被可以直觀地從符號來解譯的諸多符號所取代，並在更多需求的當代音樂語境，有更多的演奏符號被發明出來。隨著普及、創作與演奏上的需求，五線譜是一個趨勢，在供需之中，越來越多樂譜以五線譜式乘載琵琶之音樂新作與內容。

琵琶阿拉伯數字譜式所乘載的內容與信息包含：以標示音高的阿拉伯數字、象形化的左右手演奏符號、減化的絃序符號、音長時值符號、節奏符號、拍號、調號、表情符號、強弱符號、速度符號等。目前絕大部分的琵琶樂曲是以阿拉伯數字譜的型式流通，首調記譜的特色使琵琶在讀譜上能快速地反映到演奏的習慣把位與音區上。在傳統樂曲的部分，多會標記譜源，告知所演奏之音樂傳自何人。工尺譜與阿拉伯數字譜乘載內容之表面差異可見下面的對照。

譜例 導-1：琵琶工尺譜與阿拉伯數字譜式之對照

左圖：《養正軒琵琶譜》〈十面〉首段

右圖：林石城整理之譯譜

琵琶五線譜式所乘載的內容與信息包含：音符與時值記號、節拍符號、調號、線與間符號、譜號、速度記號、強弱記號、表情記號、音形記號與其他樂曲結構符號等資訊。五線譜式基本上為近代作曲家常用與習慣之記譜法，其能乘載的音樂信息較其他譜式更多更詳盡，是為固定調概念。琵琶樂譜目前雖以阿拉伯數字譜為大宗，然演奏環境對於五線譜需求的提升與更廣泛使用，亦將促使琵琶對五線譜之依賴提升。

琵琶樂歷史悠久，自唐即有樂譜的出現來記錄音樂，琵琶在宮廷燕樂與民間音樂中發展，中間固有斷層，然加以樂器形制也在這過程中逐漸漢化與改變，直至明清時期才有可查的樂譜資料出現，今所謂傳統琵琶音樂多指稱明清以來的脈絡，唐

代琵琶樂屬於另一個研究範疇。明清以來的琵琶音樂承載著四相十三品型制琵琶長時間醞釀的音樂文化與內容，是漢人音樂文化中，除了文人音樂—琴樂、佛事音樂—京音樂、民間音樂—西安鼓樂之外，市民音樂中的重要代表，為至今仍有譜有樂器有在被演奏的活音樂文化，雖然琵琶以其新的樂器形制持續地在音樂內容與技術上全面發展，卻更顯示傳統形制琵琶此脈絡音樂研究的必要性。要如何能將傳統樂曲形神俱在地繼續傳承下去，也是這個世代琵琶演奏者的重要責任之一。如何能在背誦這些上世紀被記錄下來的演奏譜之外，還可根據演奏者個人的音樂能力、修為與累積，從骨幹譜中彈出傳統琵琶樂曲之活性，能否從這些演奏譜與原譜的關係與異同中梳理出脈絡與彈奏上的規律於習慣，是本研究所著重的地方。

### 第三節 近代琵琶之脈絡與傳譜

在漢人的器樂音樂文化中，最常見的即為對音樂風格上的分類，以箏樂文化為例，如客家箏派的抒情婉約、潮州箏派的音韻活潑等差別；以笛樂文化為例，有南北派之差異，如北派風格豪邁、南派笛韻之婉約細膩等。琵琶音樂之最初同樣也是呈現南北風格之差異，北方豪放高亢，南方委婉細膩，是地域差異、也是文化差異。至 1819 年（清嘉慶二十四年）華秋蘋《琵琶譜》<sup>15</sup>中進一步提及北方是以燕京王君錫為代表，稱為直隸派，南方以浙江陳牧夫為代表，稱為浙江派，是以地域為區隔，是一種分類，是一種派別，尚非所謂之「流派」。清代姚燮（1805~1864）《今樂考證》中也可查證在清代乾隆嘉慶年間，琵琶音樂於風格上已顯現出南北之差異，且有「江南派」之說法，並補充華秋蘋《琵琶譜》未收到的曲目。從史料上記載的南北琵琶曲目上，已經能區分出演奏特點和風格的迥異，南北琵琶曲經流傳到全國

---

<sup>15</sup> 該譜集分為上、中、下三卷。上卷收錄直隸王君錫傳譜，也就是北派琵琶傳譜。中、下兩卷收錄的是浙江陳牧夫傳譜，即南派琵琶傳譜。

各個地域，並與地方文化結合，又相繼出現許多在不同樂種中醞釀發展的琵琶音樂，如具河南板頭風格的中州琵琶、廣東客家漢樂、潮汕音樂、粵樂琵琶、福建南音琵琶、蘇州彈詞、四川清音等都有琵琶的蹤跡並形成具特定樂種風格的曲目。在琵琶音樂中被做流派討論的一支乃是具獨奏琵琶一脈，以江蘇、浙江兩省為主要發展地，聚集於長江三角洲一帶，地處富饒且交通方便，主要在漢人文化圈流通的這一類琵琶音樂，也是姚燮所說「江南派」的繁榮區域，至此，琵琶所謂的流派與地域有密切的關係。

何謂「流派」？於辭海中，「流派」的解釋是指「水的支流」，如唐代張文琮〈詠水〉詩中所云：「標名資上善，流派表靈長。」同時，它也引申有「學術、文藝方面的派別」之意，在藝術領域中，側重於概括那些獨具風格與特色的經典派別。「流派」是表演藝術的風格化，影響流派的形成條件尚需考慮「獨具的曲/劇目」、「天賦與養成」與「師承」等，在綜合性藝術如崑曲、京劇中扮演重要腳色，是藝術發展到較成熟階段的產物，也理應是藝術發展到一定的階段才能形成的產物，是一種分門別類，有了差異才會有區別的必要，其中「師承」是流派的重要構成與基準。所謂琵琶文化圈中常說的流派，其實與其他精緻藝術的流派，比如崑曲、京劇等等，有所不同。北京大學駱正教授於所著的《中國京劇二十講》裡中談到：「京劇的流派就是指在京劇表演中流行的「派別」。既要「流行」，就要有相當數量的演員來演，還要有相當多的愛好者欣賞。既然是「派」，就要有獨特的表演風格或個性。習慣上各以創始人的「姓」來命名。但在京劇文化圈中「流派」的性質亦有不同的階段，在京劇形成期之時，演員原來所處的原生劇種的特色有較大的影響，此時期有徽派、漢派與京派，分別以程長庚、余三勝與張二奎為代表，但卻並非以代表人物之姓來做為流派之名。對應到琵琶文化圈，我們是否能說明清時期的琵琶是正處於一個形成期的階段呢？

琵琶獨奏音樂在漢人市民文化圈流通，逐漸形成許多派別，說法雖紛紜，但一般認知有五大流派，分別為無錫派、浦東派、平湖派、崇明派與汪派，而五個流派的共同點在於其共有的琵琶大曲曲目。自無錫地區華秋蘋有感於「琵琶有南北之分，人從不得並觀為憾」故整理當時流通的南北琵琶曲而成三卷的《琵琶譜》並出版刊行開始，琵琶音樂的繁榮邁入新的階段，這本應視為一本當時的樂譜集成《琵琶譜》

的出現，是對當時無錫地區所流傳的琵琶大小曲的一次整理與出版，它的出版對琵琶音樂的發展起了重要的影響力。《中國民間民族器樂曲集成·上海卷（上）》〈琵琶音樂述略〉<sup>16</sup>中提到「編者將南北兩派琵琶之長處“合同而化之”，創立了新的琵琶流派—無錫派」，今一般也多因《琵琶譜》歸於無錫派的重要傳譜。然而，《琵琶譜》之刊印為真，是否成流派則須再斟酌，據譜本卷首凡例所云：「譜中指法、工尺、板，悉遵舊譜，毫無增改。」又注有：「右指法向來只有手傳，並無刻本，自於得此真傳，特輯錄之，以為指法之秘箋，公諸同好云。」由上述敘述可知，華秋蘋等人當初編譜的目的是能使南北兩種不同曲風的樂曲可以同時被世人所見，而樂譜的編訂並未添加個人的意見，悉遵舊譜。故可推斷，這並非一個流派要開始的跡象。

一般對無錫派的敘述是這樣的：「以華秋蘋為代表，重要傳譜為《琵琶譜》，又名《華氏譜》。關於華氏本人的演奏，有關資料仍有限。清代初葉，琵琶分南、北兩派。南派有陳牧夫傳譜，擅長的樂曲有〈海青〉、〈霸王卸甲〉、〈月兒高〉、〈普庵咒〉、〈將軍令〉、〈水軍操演〉、〈陳隋〉、〈武林逸韻〉等；北派即王君錫傳譜，擅長的樂曲有〈十面埋伏〉、〈夕陽簫鼓〉、〈小普庵咒〉等，無錫地區的華秋蘋向南北兩派學習，編著《琵琶》三卷，採用工尺譜，有較完整的指法記載，是我國最早印行的琵琶譜，對後世學者的影響較大。」此外，對於無錫派的師承關係，一般是以華秋蘋、徐悅莊，徐之學生有吳畹卿，吳之學生有鄒道平、樂述光、楊蔭瀏與曹安和<sup>17</sup>為師承脈絡，上述人物的共通點為均出身自無錫，且具較明顯得傳授關係。但實際上關於華秋蘋本人的演奏與傳承關係之文獻資料仍屬不足，又從曲目承襲的角度觀之，徐悅莊雖有傳「悅莊十曲」<sup>18</sup>，有部分同《華氏譜》之內容如〈斑鳩過河〉，有部分是同名異曲如〈老京〉；而吳畹卿則傳有〈漢宮秋

---

<sup>16</sup> 《中國民族民間器樂曲集成—江蘇卷》（北京：人民音樂出版社，1993），28。

<sup>17</sup> 同註 13。

<sup>18</sup> 見楊蔭瀏《雅音集》第二冊，均為六十八板小曲。

月)、〈潯陽琵琶〉等曲，亦非《華氏譜》之內容，故就目前可及的資料來看，似乎不能符合所謂流派中「師承」與「曲目獨具」的條件。儘管無錫脈可能只能稱為是以地域劃分的一個稱號，但《華氏譜》的確在清代中葉的琵琶發展上起了承上啟下的作用，後續的琵琶家如李芳園、沈浩初等或多或少以《華氏譜》為依據，在各自的音樂理解與整理下成就各自的特色傳譜，琵琶至此才可以說「可能」有流派的產生。

實際上具有流派意義的，當自浙江平湖的平湖派開始，以李芳園(1850—1899)為代表。李家為琵琶世家，前後五代皆彈奏琵琶，李芳園在家庭的薰陶下，自譽有「琵琶癖」，不僅技藝超群，且於清光緒二十一年(1895年)編撰《南北派大曲琵琶新譜》譜本並出版發行，今多稱之為《李氏譜》。據此譜本傳承、由李氏傳授的一脈被稱作平湖派，以李其鈺(李芳園之父)、李芳園、吳夢飛以及吳柏君、朱苻青(朱英)等世代相傳，流傳有《南北派十三套大曲琵琶新譜》、《怡怡室琵琶譜》(吳夢飛傳譜)、《朱英琵琶譜》等。李芳園立基於《華氏譜》中小曲與當時時行的其他小曲，整理出《塞上曲》、《陽春古曲》、《青蓮樂府》與〈平沙落雁〉等樂曲，並對大曲〈十面〉、〈霸王卸甲〉等進一步做了藝術性的處理，換言之，在李芳園之前並未有所謂《塞上曲》、《陽春古曲》等樂曲，而李氏對大曲如〈十面〉等的處理確時更增加了樂曲的完整性與藝術性，而其處理更對其他琵琶家產生影響，有承先啟後的意義，這些樂曲並被學生所承襲傳世，今有《平湖派琵琶曲 13 首》(1990)現代譜一本，是從李氏原譜、經其學生朱英、楊少彝一支，後由任鴻翔整理出版的樂譜。

浦東派是另一個琵琶音樂中重要的一脈，據現有資料所陳述，浦東派始於上海南匯的鞠士林，其生卒年月不詳。自鞠士林起，承繼以鞠茂堂、陳子敬、倪清泉、沈浩初等師，留有《閑敘幽音》手抄琵琶譜(1860)，此譜後於1983年才由林石城重新整理並出版，且命名為《鞠士林琵琶譜》，並收有林石城所譯阿拉伯數字版本，兩譜雖然是相同內容然仍有所差異。且看十九世紀的《閑敘幽音》手抄琵琶譜，譜集中同樣收錄有時行的小曲、大曲，部分同《華氏譜》，部分於樂曲標題上方題有「鞠派」二字，如〈鞠派霸王卸甲〉，但觀其內容，此譜本應亦屬於一彙整譜，雖未能算是一家之傳譜，但已有對樂譜來源之區別概念。鞠士林傳其子鞠茂堂，再

傳陳子敬、程春塘等，據《南沙雜誌》載：「是時吾邑善彈琵琶者有：一為先生<sup>19</sup>，一為陳子敬。子敬常旅食在外，憶光緒丁亥（1887）至上海東門外王家，適子敬在坐，見指套銅甲，彈《霸王卸甲》，聲調洪亮，有拔山蓋世氣概。人謂：陳善武套，程善文套。」後以陳子敬這脈絡有繼續延續。陳子敬是當時琵琶第一好手，曾赴京城為貴族彈奏，並以琵琶鑼鼓為其演奏特色，留有《陳子敬琵琶譜》，後陳子敬的再傳弟子沈浩初，在其師倪春泉所授所傳的基礎上，於1929年整理並出版了《養正軒琵琶譜》，內容均為成套樂曲，並將此脈絡中獨具的琵琶鑼鼓曲目如〈燈月交輝〉等譜錄入《養譜》中，並悉心整理其所承之演奏指法、彈奏內容、樂曲處理等於譜中。經研究，除收錄其師所傳、具獨特性曲目如〈燈月交輝〉等，同樣收錄有琵琶文化圈的共同曲目如〈十面〉、〈霸王卸甲〉等，但在內部結構上也有個人化的藝術性處理，使浦東一脈的琵琶音樂無論在內容上、彈奏指法上均有其獨到之處。後有沈浩初學生林石城悉心將所承繼之樂曲與處理整理成現代譜留傳，今彈奏浦東派風格之樂曲多從林石城整理之樂譜。

在上述琵琶音樂派別逐漸發展之際，另有一琵琶音樂脈絡默默地在發展。發源於崇明島，位於長江入海口，四面環水與陸地的交流受到地形上一定的限制，使得島上所流傳的琵琶音樂自成一系，曲目與其他派別有一定程度的不同，自1916年沈肇州所編之《瀛洲古調》問世以來，才逐漸廣為人知，也因地緣關係被稱為崇明派。崇明地區琵琶音樂的溯源可回推到清康熙年間，那時，北派琵琶傳入崇明近鄰的通州地區，有白在湄、自彀如父子、樊花坡、楊廷果等人。又崇明地區琵琶傳習的狀況如何呢？據《瀛洲古調》序中的描述：

崇明一小島，能書能畫能奕能音樂者，代不乏人。未百年前，有黃東陽、羅明章、蔣泰之三人者，年皆古稀，平生無他嗜好，獨於音樂一門嗜之成癖，襲古曲數十，相與傳唱不衰，後有黃秀亭善此，云是蔣泰所傳。

---

<sup>19</sup> 指程春塘。

沈肇州的學生徐卓於其《聆音散人傳》中稱其師「少耽樂律，從黃秀亭游，承瀛洲黃東陽...」雖然不可確定當時是否已有流派的事實，但黃東陽、黃秀亭、沈肇州與徐卓等師承的一脈是有跡可循的。再觀其曲目，崇明島上所流傳的琵琶樂曲與其他琵琶派別有很大的不同，以琵琶小曲為大宗，由快板、慢板、文板等六八板小曲構成，《華氏譜》中小曲同名之樂曲，內容上仍有所差異，其中文板〈思春〉、〈昭君怨〉、〈傍妝台〉、〈泣顏回〉等曲之骨幹曲調與《華氏譜》、《養正軒琵琶譜》等樂譜中所傳曲目相同，或可視為小島音樂與陸地音樂的交流痕跡。

於江南地區最後發展，也被視為集大成的汪派，以汪昱庭（1872-1951）命名，主要在上海發展，故又被稱作「上海派」，這亦可能是為了與前述幾個其他以地域為名的派別有相同的基準而出現的稱號。但因其形成的過程的確不同於其他脈絡，且形成時的時空環境也相同於前述幾個派別，故筆者認為稱其為「汪派」是較合適的方法。清末民初之際，江南地區的琵琶常有互相交流，也時常有公開表演，如浦東派陳子敬於上海愚園擺「琵琶擂台」；平湖派殷紀平經常在上海江灣舉辦琵琶會。<sup>20</sup> 上海繁華，各家琵琶間的交流日益增多，汪昱庭在此環境下，從浦東陳子敬與平湖殷紀平習琴，並博采眾長，反應在其琵琶彈奏上，他獨樹一幟，從其所整理與所傳之曲目，可知其承襲有平湖與浦東的音樂內容，又自創一格，發展技法，古譜新奏等，逐漸整理出屬於自己的一套曲目，如俗稱「小陽春」的七段《陽春古曲》（今多以《陽春白雪》稱之）即為汪昱庭所新編之樂曲。汪氏傳授學生時仍使用傳統工尺譜，且每每親筆抄寫後送給學生，雖他未曾整理自身的樂譜出版，但他所傳學生者眾，後集結眾力將他所親寫的樂譜集結成冊並出版為《汪昱庭琵琶譜》，凡根據汪氏傳譜演奏的，後人稱為汪派。汪氏培養了一大批當代優秀的琵琶演奏家，如衛仲樂、孫裕德、李廷松、程午加、蔣風之等，從今日之演奏譜觀之，各有其演奏風格與彈奏見解，但其骨幹均不脫《汪昱廷琵琶譜》。

---

<sup>20</sup> 中國民族民間器樂曲集成編輯部，《中國民族民間器樂曲集成—上海卷》（北京：人民音樂出版社，1993）：73。

北派琵琶在琵琶發展的過程中被著墨的甚少，僅在《華氏譜》中可見相關敘述，後關於北派琵琶的文獻資料甚少，直至民國初年王露將其所傳的北派琵琶譜發表於《音樂雜誌》上後，北派琵琶才重新回到琵琶音樂的視野中，後學生再整理成《玉鶴軒琵琶譜》出版，才能一窺北派琵琶可能的樣貌與形態。王露於當初編譜時曾言道：「彈法有分南北二派不可不知也。... 余習北曲...。」<sup>21</sup>又見當時多以江南派琵琶為盛，王露便整理所習曲目、北派演奏彈法、個人自製曲譜與音樂理論的整理等。

地域交流對於音樂的發展有決定性的作用，京杭大運河的開通使南北交流更加頻繁，北方背景之樂曲也可能成為南方樂曲的代表，如華秋蘋《琵琶譜》中的〈海青〉乃被分類屬於南派琵琶曲，但〈海青〉一曲無論從歷史背景、樂曲素材與地理位置來看都應屬於北方樂曲，實非南方會產生的樂曲內容與風格；又王露《玉鶴軒琵琶譜》中亦收錄有〈霸王卸甲〉，也是華氏譜中南派樂曲。此外，從蘇南地區顧山周少梅所編的《省立錫中周少梅編國樂譜》譜集中收錄的〈矮子上扶梯〉，即是《瀛洲古調》中的快板樂曲；而沈浩初之所以慎重出版《養正軒琵琶譜》一書也是因為鑒於王露未能在其有生之年出版其琵琶譜之憾。在琵琶藝術逐漸成熟的過程當中，來自南北、各地方得以成就的大曲、較成熟的樂曲逐漸形成琵琶音樂中豐富的集成。

---

<sup>21</sup> 王露，〈玉鶴軒琵琶譜〉。《音樂雜誌》北京大學音樂研究會第 1 卷第 01-10 期(1920)

## 第四節 近代琵琶之形制變異

本研究討論的主題是樂譜與演奏詮釋之間的關係，而演奏的必要物件即是樂器，樂器形制的改變對於樂曲內容、樂譜要乘載怎樣的內容都是重大的影響，琵琶形制的演變與其音域、音色、技法的發展互為表裡、密不可分。現所稱的琵琶，從西域入中原至今，歷經文化交融，自橫抱到豎抱，撥彈到指彈，至明朝大抵初步定型，並有了樂譜的記錄、樂器實體與文獻可查察，到二十世紀琵琶音律上變異，使琵琶形制產生最具影響力的改變，也形制自此大抵定型。琵琶初入中原的歷史與形制已有不少相關的學術研究可查，且唐五弦與四弦琵琶與今日之現代琵琶已然是不同的演奏形態與內容，故本節將重心放在有宋以後，琵琶開始漢化之後的形制發展狀況，一是對樂器本身的改變做一梳理，二是對於器樂形制改變與所處環境之關係做一討論。

琵琶的形制自唐之後，開始於漢人社會中內化，成為宮廷音樂中的重要腳色，數量也逐漸增加，亦有獨奏形式的文字紀錄錄，如南宋孟元老《東京夢華錄》（卷9）所載。

孟元老《東京夢華錄》：教坊樂部，列於山樓下彩棚中，皆裹長腳襪頭，隨逐部服紫緋綠三色寬衫，黃義，鍍金凹面腰帶，前列柏板，十串一行，次一色畫面琵琶五十面，次列箜篌兩座，箜篌高三尺許，形如半邊木梳，黑漆鏤花金裝畫。

《宋史·樂志》（卷142）也提及

《宋史·樂志》：太宗洞曉音律，前後親制大小曲及因舊曲創新聲者，總三百九十。...琵琶獨彈曲破十五：鳳鸞商《慶成功》，應鐘調《九曲清》，金石角《鳳來儀》，芙蓉調《蕊宮春》，蕤賓調《連理枝》，正仙呂調《朝天樂》，蘭陵角《奉宸歡》，孤雁調《賀昌時》，大石調《寰海清》，玉仙商《玉芙蓉》，林鐘角《泛仙槎》，無射宮調《帝臺春》，龍仙羽《宴蓬萊》，聖德商《美時清》，仙呂調《壽星見》。

又云：

每春秋聖節三大宴：...第八、皇帝舉酒，殿上獨彈琵琶。...第十一、皇帝再坐，舉酒，殿上獨吹笙。第十二、蹴鞠。第十三、皇帝舉酒，殿上獨彈箏。...

再看宋末元初周密的《武林舊事》中對琵琶於皇家活動中的描述：

周密《武林舊事·卷一》（聖節）：第四盞，玉軸琵琶獨彈正黃宮《福壽永康》，寧俞達。拍，王良卿。觥筭起《慶壽新》，周潤。進彈子宋刻「譚子」笛哨，潘俊。杖鼓，朱堯卿。拍，王良卿。

從上述文字可知琵琶在宋朝宮廷為合奏的其中一個聲部，而在宮廷活動中由於實際考量，亦非每首樂曲都是群體合奏形式，亦有器樂獨奏形式，而此時的音樂長度不會太長，多是從大曲中擷取合適的部分出來，又稱作摘遍，亦是所謂「曲破」，一般選擇有曲無詞的段落，而器樂獨奏並僅不限於琵琶，而是各種器樂都會有自己的單獨使用曲破的場合。

宋以後，琵琶於形制上出現了一個明顯的變化—「品」的出現。北宋陳暘所撰《樂書》中分別於【八音·胡部】（卷 129）與【八音·俗部】（卷 145）談及「琵琶」並輔以圖像說明。【八音·俗部】中所描繪的音樂為俗樂或燕樂，是漢人非宮廷雅樂的音樂內容，書中描繪了多件琵琶的圖像，包括直項與曲項琵琶的圖像，還有應為實驗性質的八絃琵琶之圖像。此外，俗樂琵琶上均附上了「品」，明顯與胡樂琵琶於形制上有所區別。

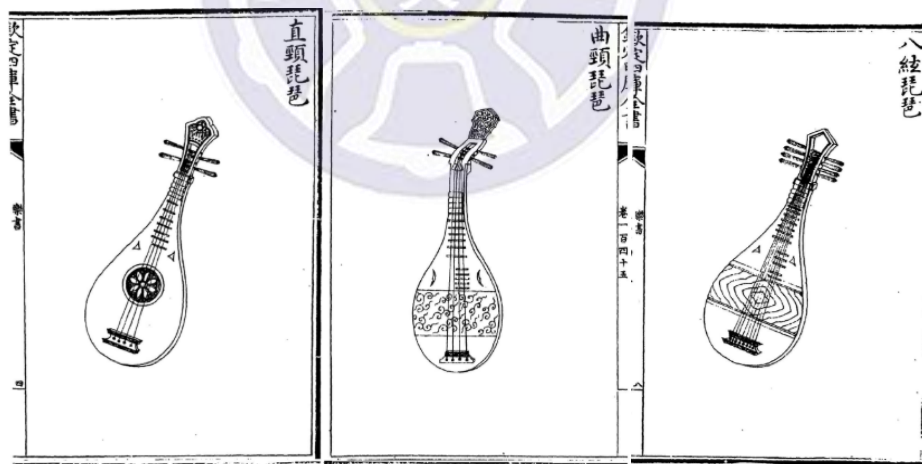


圖 導-1：北宋陳暘《樂書》直項、曲項琵琶與八絃琵琶圖示

【八音·胡部】中的大琵琶和小琵琶圖像<sup>22</sup> (圖 0-2), 仍然只有「相」而無「品」。胡、俗琵琶圖像的對照反映了一個事實, 即無「品」胡琵琶經漢化, 於俗樂中使用的俗琵琶以多了「品」。

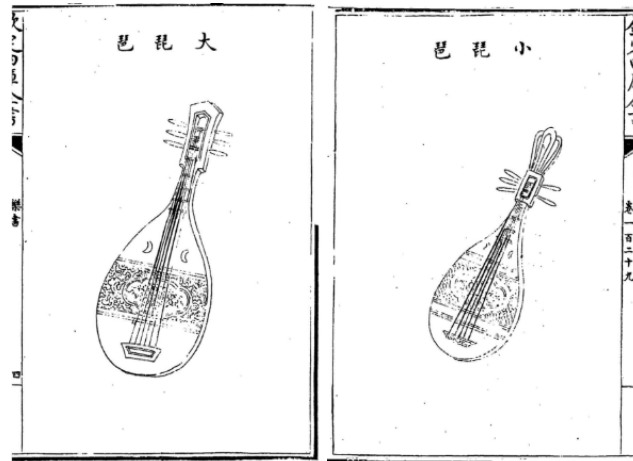


圖 導-2：北宋陳暘《樂書》大小琵琶圖示

彈奏方式則可能出現「由撥奏到指彈」的狀況, 宋人的詩詞中有以下敘述, 如北宋張先(990—1078)的《南鄉子》「曲項胡琴魚尾撥, 離人。」或是曾覲(1109-1180)《踏莎行》中的「四弦斜抱攏纖指」, 前者是以魚尾撥彈奏, 後者攏纖指, 然由於琵琶左手亦可「攏纖指」, 故客觀來說, 宋代應還是指撥兼有的狀況較為合適。

元代琵琶持續於宮廷與民間發展, 宋金對峙時期雜劇與南戲的各自發展到了元代抵定南北曲的走勢, 百餘年間, 北方雜劇逐漸衰微, 而南戲則越發興盛, 兩者的各自發展與後來的北曲南用與匯合, 為明清時期的戲劇繁盛奠定了基礎。元史中對琵琶有以下敘述：

《元史》(卷二十二·禮樂五)：琵琶, 制以木, 曲首, 長頸, 四軫, 頸有品, 闊面, 四弦, 面飾雜花。

<sup>22</sup> 唐十部伎中所用的大、小琵琶。

《元史》（列傳第三十六·郭寶玉）：西戎大國也，地方八千里，父子相傳四十二世，勝兵數十萬。侃兵至。又破其兵七萬，屠西城，破其東城，東城殿宇。皆構以沉檀木，舉火焚之，香聞百里，得七十二弦琵琶、五尺珊瑚燈檠。

前者之敘述承繼宋代俗樂中之曲頸琵琶，宮廷中同樣有琵琶色的存在。後者所記「七十二弦琵琶」乃蒙古對外侵略時帶回來的樂器，所謂西戎大國指稱的應是今日之巴格達，但就弦數來看與漢人所稱琵琶實為不同之樂器，史書稱其「琵琶」應是取「彈撥樂器」之意涵。此外，有關琵琶套曲〈海青拿天鵝〉的記錄顯示琵琶音樂的發展，已到可以用技巧模擬聲響的階段，開始走向器樂化，而不僅僅是大曲進行中的某個獨奏腳色。

明代琵琶的形制與演奏姿勢繼續朝著多品、斜抱方向發展，器樂化的趨向越發明顯，根本性的變化是手彈取代了撥彈，而左手則自橫抱中解放出來，左右手的使用更加多變與靈活，彈奏技法也更加多樣化與細膩化，如左手有推拉音、絞弦等技巧之開展是過去橫抱的演奏狀態中無法進行的。

從明代李開先（1501-1568）《詞謔》中的〈詞樂〉一段敘述可知，琵琶的應用已有「合奏」與「獨奏」的差別。「弦索不惟有助歌唱，正所以約之，使輕重疾徐不至差錯耳。人有弦索上學來者，單唱則窒；蓋單唱者，以之應弦索則不協。清彈亦然。今世能兼擅者，實難其人。」且能夠清彈又能和弦索的人極少。李開先列舉各樂器能兼擅者為例，其中琵琶即以河南張雄為代表，道其「有客請聽琵琶者，期上一副新弦，手自撥弄成熟，臨時一彈，令人盡驚；如《拿鵝》，雖五楹大廳中，滿廳皆鵝聲也。」又明人沈榜(1540~1597)《宛署雜記》中載有「李近樓號琵琶絕：李諱良節，武驤右衛副千戶，中年而瞽，因以琵琶自娛。能於弦中作將軍下教場、鼓樂炮喊之聲，一時並作，與人言，以弦對，字句分明，儼如人語；或為二三人並語、或為琴、為箏、為笛，皆絕似。而彈用左手，尤古所難。萬歷拾陸年故，莫有傳者。」而當時琵琶的形制從現今留存的樂器，包括存在美國大都會博物館的明代

琵琶、琵琶家楊大鈞先生所收藏的壁虎龍紋琵琶等可推定，明末清初的琵琶至少已是四相十品的形式。

清代在琵琶藝術上最為突出的當屬樂譜的出版與刊印，象徵著市場有所需求。這本由華秋蘋所彙編的曲譜《琵琶譜》（1819）當中，除了樂譜的編輯與整理外，更依循的七絃琴的演奏符號記法來為琵琶標示了演奏符號與說明，此外更有琵琶圖解以說明之。從清嘉慶年間問世的《華氏譜》之琵琶面圖式可知當時的琵琶的形制，或云無錫一帶之琵琶習用的形制是四項十品的四弦琵琶，與明代時期的琵琶沒有太大的差異，是以自明末到清中葉這快兩百年的時間中，琵琶的形制沒有太大的變化（見圖導-3），但曲譜的數量則有顯著的增加。此外，值得一提的是《華氏譜》中的琵琶面板上有一對「鳳眼」音孔，然在目前可見的明琵琶與清琵琶中，均沒有者個開眼的實例，然本文之研究重點並非在琵琶的形制改變上，是故留待未來相關的研究者繼續深入研究。

《華氏譜》之後，是李芳園於 1895 年出版的《南北派十三套大曲琵琶新譜》，已間隔快八十年，此譜本並未錄入琵琶圖式。民國之後，1916 年出版的沈肇州《瀛洲古調》同樣未錄入琵琶圖式，1929 年沈浩初的《養正軒琵琶譜》中才再有琵琶圖式的錄入，雖然圖的功用旨在說明如何坐彈樣貌，不過所幸琵琶的樣式清晰可見，此時的琵琶已為四相十二品的形制。同年，楊蔭瀏出版的《雅音集》第二集中，亦在說明琵琶各部位名稱的部分提及琵琶腹上設十品（或十二品）<sup>23</sup>。

---

<sup>23</sup> 楊蔭瀏，《雅音集》第二集（無錫：無錫樂羣書局，1929）：頁 6。



圖 導-3：美國大都會博物館館藏明代琵琶（左圖）、清代琵琶（右圖）

四相十二品的琵琶、傳統琵琶的彈奏是立基在小工調的。過去傳統譜上對於彈奏的位置僅記有「相」或「品」來標示，今日於教學上，對於按音的位置，多以「把位」稱之。把位，即「左手握琴的位置」，於今日六相二十四品的琵琶上，可分為「相把位、一把位到四把位」，合計五個把位，而這個把位的分際即立基於 **D** 調（小工調）的音關係。在傳統四相十二品的琵琶，若依今日的把位的劃分方式，可分為相把位、一把位到三把位。再早一些的傳統四相十品琵琶無最下面兩品，但仍是可分為相把位、一把位到三把位等四個把位，僅最高音到三把位的 **D** 調 **Mi**。另外，由於過去琵琶調音排品時並非依據歐洲古典音樂習用的十二平均律來做調音的，故某些音屬於所謂的中立音，在實際彈奏時，音的確實音高要依憑耳朵去調整。

	鐘	光	中	子
	孩	孩	孩	孩
空弦	5	1	2	5
一相	6	2	3	6
二相	b7		4	b7
三相	7	3	4	7
四相	1	4	5	1
一品	2	5	6	2
二品			b7	
三品	3	6	7	3
四品	4	b7	1	4
五品	5	1	2	5
六品	b	2	3	6
七品	+7	+3	+4	+7
八品	1	4	5	1
九品	2	5	6	2
十品	3	6	7	3
十一品		+1	+4	
十二品		2	5	

圖 導-4：四相十二品琵琶相品音關係圖<sup>24</sup>

民國開始，是琵琶形制產生重大改變的開始，在琵琶形制上做出影響性改革的程午嘉（1902-1985），即是受到大同樂會改良傳統樂器風氣的啟發，他按十二平均律，改革四相十二品琵琶為六相十八品，為今日之現代琵琶形制打下雛形。後雖因戰亂影響中斷了樂器改革的腳步，但琵琶最遲於二十世紀五〇年代左右擴充為六相二十四品形制，琴體共鳴箱亦逐漸加厚，音域也更加擴展，並逐漸在二十世紀後期走向規格化，以上海敦煌廠之壽字頭現代琵琶的規格，琵琶長度為 101.5±0.5 公分、腹寬約 31.5 公分、厚度為 7.4 公分上下，相對於今收藏於美國大都會博物館的明代琵琶，其全長為 94 公、腹寬為 25.3 公分、厚度為 2.9 公分琵琶形制一覽表。琵琶形制的增大也使得「品」之長度跟著增長，直接會影響到左手的演奏技法，特

<sup>24</sup> 吳犇，〈傳統琵琶的特殊品位對樂曲的影響〉（《中國音樂》No.2，1986）：50。

別在推拉音部分，早期多「推」因品不夠長，若是往左拉，很容易拉過頭，但當「品」增長後，往左「拉」絃反而是更為容易的指法。

演奏場域改變，舞台化的需求亦使樂器音量成為重要考量，約在五〇年代，由於對舞台演奏需求的提高，原絲弦材質亦無法負荷不斷創新演奏技法與使用上的需求，琵琶弦的材質逐漸由絲弦改制為鋼弦或尼龍纏鋼弦，而弦材改變後彈奏者亦開始配戴義甲來進行彈奏，以因應較硬的琵琶用弦。琵琶歷來之絃材亦有隨著傳播空間與使用者的不同而有不同。唐朝段成式《酉陽雜俎》中曾對琵琶絃有「古琵琶用鷓鴣肌筋，開元中，段師能彈琵琶，用皮弦。賀懷智破撥彈之，不能成聲。」<sup>25</sup>的描述，可知舊時，琵琶絃取易得之材料為絃材，因琵琶最初自西域傳入中原地區，屬於邊疆游牧民族的樂器，而游牧民族制絃上以動物之皮筋為最易取得之材料，且皮筋富有彈性，用撥子彈奏時其絃之張力亦足以支撐。當琵琶逐漸融入漢系社會，隨著所處生活模式與型態從游牧到農耕，制絃的材質亦從皮筋變成農業社會中最容易取得的蠶絲。蠶絲之質地柔軟易斷，可以推測當絃之材質轉換之實，彈奏方式與媒介必定有所改變，除了演奏技法上的必須發展使得廢撥彈改指彈成為事實，絃材的改變應也是改用手指彈奏的原因之一。今日，由於絲絃易斷，音準易跑，無法負擔現在演奏所需，彈奏場域的改變對音色、音響與音量的要求都產生改變。二十世紀起逐漸開始以鋼絲弦或鋼絲裹尼龍弦來取代絲絃的使用，鋼絲弦及鋼絲裹尼龍弦堅硬耐彈，音量較絲絃大的多，音準更較絲絃準的多且不易走音。裸鋼弦聲音清亮，裹尼龍弦稍厚實，兩者皆有愛用者，也端看樂器本身或樂曲本身較合適於哪一種弦與音色，而二、三、四弦則以裹尼龍弦為使用常態。弦材之改變也逐漸影響彈奏的器具，賽璐璐、玳瑁等較硬的材質被使用來做琵琶義甲，也在琵琶彈奏工具的改變中有更多的新式演奏法被發展出來，牽一髮而動全身，今日琵琶之音樂內容與語彙已與過去大不相同，聆聽與理解樂譜的習慣也有所不同。

---

<sup>25</sup> 唐·段成式，《酉陽雜俎》〈卷六·樂〉。

## 第五節 研究現況、內容、要點與對象

### 一、研究現況

#### (一) 與琵琶相關之研究

琵琶在其發展過程中，積累了為數可觀的文化資源，它的應用不僅在於獨奏音樂範疇，更在漢人社會中存在有多樣的演奏形式，如在江南絲竹、十番鑼鼓、蘇州彈詞、崑曲、豫劇等器樂合奏、曲藝與戲曲活動中都可見琵琶之蹤影，使琵琶具有豐富的數量與內容以成為一完整的研究主題。綜觀中國與臺灣關於琵琶研究目前可查的論文與期刊文章數量，到 2018 年至少超過兩千篇，可以用「歷史研究、曲譜研究、風格研究、作品之分析詮釋、文化現象與美學、製造工藝」等幾類概括，其中，以前四項所涵蓋的篇幅最多，特別是「歷史研究」與「曲譜研究」兩類。1. 「歷史研究」：涉及琵琶之古今、內容、文化特性與影響等，如孫麗偉（2002）〈琵琶文化論〉，與論及琵琶器樂之發展與流變，考察其源流等相關研究，如史辰蘭〈上古梨形琵琶再分類與中國梨形琵琶之探源-以歷史圖像為主要的研究〉（2003）；2. 「曲譜研究」：為關於樂譜、樂曲、曲目、演奏技法等的研究，包括傳統琵琶樂曲與近現代琵琶作品等，如鄭溪和（1999）〈傳統琵琶譜中符號系統的比較研究〉、許牧慈（2010）〈傳統琵琶曲目研究〉、李鴻鈞（2015）〈琵琶曲《陽春古曲》之探討〉等；3. 「風格研究」：包括傳統流派風格、地方音樂風格之研究比較，包括傳統曲目中不同風格類型的樂曲的研究、不同地方音樂曲種衍生的音樂風格之探討、與不同傳承者的音樂特色等，如谷莉明（2009）〈琵琶文曲音樂文化研究〉、張嘉玲（1999）〈林石城琵琶演奏風格例析〉等。4. 「作品之分析詮釋」：主要論述的是該撰寫者並為實際演奏者本身對於作品之樂曲分析與整理個人之演奏思維與詮釋想法，如舒銀（2008）〈浦東派《海青拿天鵝》演奏分析〉等。

#### (二) 與本文相關之研究

本研究之關鍵詞彙包含「琵琶、明清琵琶譜、譜式、譜本、樂曲、演奏符號、演奏詮釋」等，交叉對照後提出幾本與本文相關研究論著來比較異同與更明確本文之研究角度。首先，中國學者林寅之所編著〈琵琶古曲「十面埋伏」版本錦集與研究〉一書，著者蒐集了為數不少的樂曲資料，運用比較的方法，對〈十面埋伏〉一

曲之各流派版本進行了初步的研究。研究文章從「樂曲結構」的角度切入各版本的特點，也由於版本數量頗多，林寅之擷取其中較有代表性的版本來做簡要比較，並將現存有的〈十面埋伏〉版本分為「傳統版本、傳統版本之節本與改編版本」三類來進行縱橫比較。珍貴的是本書中更將其所收集到並進行比較的曲譜版本附在書中，其中有收藏於中國藝術研究院音樂研究所的陳子敬傳譜〈十面埋伏〉，與上海樊伯炎藏譜〈淮陰平楚〉，均為傳統琵琶譜式，並收錄多個近現代琵琶演奏家的演奏版本，其中如秦鵬章、孫雪津等人的演奏譜，均是較難查找到的樂譜資料。雖然林寅之的研究文章僅有 15 頁，但本書所附的曲譜資料是本研究中的基礎材料。

琵琶演奏符號於演奏、研究、創作、教學琵琶之各個層面上都是重要的課題，相關的重要論述有 *Bang-song Song The Korean Pip'a and Its Notation*<sup>26</sup>、許牧慈〈「摧藏千里態，掩抑幾重悲」一指法在琵琶音樂語境中地位之探討〉<sup>27</sup>、鄭溪和〈傳統琵琶譜中符號系統的比較研究〉<sup>28</sup>與蔡佩洳〈一個新的琵琶指法分類法與其教學運用〉<sup>29</sup>等五篇文章。其中韓國學者 *Bang-song Song The Korean Pip'a and Its Notation* 一文雖是討論韓國琵琶與其樂譜，但內容可為參照，而臺灣鄭溪和一文之內容較為完整且確實進行符號系統比較的研究文章，內容包括有敦煌琵琶譜、明清傳統琵琶譜與南管琵琶譜等的交叉比較，主體圍繞在明清傳統琵琶譜，旁及敦煌琵琶譜與南管譜來觀看符號的異同與三種譜式間符號系統可能之衍變關係與狀況。

---

<sup>26</sup> *Bang-song Song, The Korean Pip'a and Its Notation* Ethnomusicology Vol. 17, No. 3 (Sep., 1973), pp. 460-493

<sup>27</sup> 許牧慈，〈「摧藏千里態，掩抑幾重悲」一指法在琵琶音樂語境中地位之探討〉（國立臺灣師範大學碩士論文，2002）。

<sup>28</sup> 鄭溪和，〈傳統琵琶譜中符號系統的比較研究〉（國立藝術學院碩士論文，1999）。

<sup>29</sup> 蔡佩洳，〈一個新的琵琶指法分類法與其教學運用〉，《關渡陰樂學刊》學報第二卷（第七期，2007）：189-212。

討論傳統器樂譜式改變的研究有 Nora Yeh<sup>30</sup>，葉娜（Nora Yeh）博士 *Nanguan Music Repertoire: Categories, Notation, and Performance Practice* 為代表，文章中將屬於半口傳系統<sup>31</sup>的「南管」音樂曲目進行了一個詳盡的介紹，並從樂曲分類、記譜法與演出形式等三方面來做討論。文章中提及南管樂除了工尺譜外，其實也有數字譜（cipher notation）與五線譜（Western Staff notation）使用。當數字譜於 20 世紀時經由日本傳進中國後，它便開始跟工尺譜一起被使用於南管樂中，老一輩的樂師與琵琶演奏者雖都是看工尺譜演奏，但年輕些的其他旋律性樂器樂師卻都會開始用數字譜註記。五線譜的使用則是為了教學與研究，才會將工尺譜譯為五線譜呈現。

*The pipa player and older musicians have always played from gongche, complete with pipa fingering, while other melodic instrumentalists, especially junior musicians, often prefer cipher notation. It seems inevitable that cipher notation will one day completely take over the function of gongch.*<sup>32</sup>

文中亦提及工尺譜被取代的可能性極低，原因在於工尺譜雖然不若數字譜於記譜上方便，但南管音樂之精髓都記在琵琶的骨譜上，而工尺譜也保存著南管音樂的重要內容，因而葉娜認為會被取代的可能性是不高的，也是琵琶音樂的重要參照對象樂種。

與琵琶樂曲相關的論述於臺灣以許牧慈（2010）〈傳統琵琶曲目研究〉較為全面，論文聚焦於曲目研究，從唐代琵琶譜至《瀛州古調》，逐一地梳理傳統琵琶曲目的內容，對樂曲標題進行研究並對特定的樂曲內容與結構進行解析等。〈傳統琵琶曲目研究〉無疑是浩大的工程，為傳統琵琶曲目做了一次費工夫的整理。本研究雖非旨在研究曲目，但因研究素材立基於傳統譜本上，故同樣進行了譜本的蒐羅與

---

<sup>30</sup> Nora Yeh, "Nanguan Music Repertoire: Categories, Notation, and Performance Practice", *Asian Music*, Vol. 19, No. 2, East and Southeast Asia (Spring - Summer, 1988), pp. 31-70.

<sup>31</sup> 因南管在琵琶的部分還是有較為精確的記譜。

<sup>32</sup> Nora Yeh (2010), 41。

整理，也有幸再本研究的研究期間找到一些〈傳統琵琶曲目研究〉中未能涵及譜本，也將在第一章中進行整理並進行補充。

關於明清琵琶樂曲，流派傳譜的版本比較與演奏詮釋類的文章與論文是目前傳統曲目研究的大宗，然可惜的是眾多的比較與演奏詮釋文章還是多立基於阿拉伯數字譜的樂譜版本來進行研究，從出發點來看，已經是第二手的詮釋，第一手的詮釋角度存在於該譯譜當中，彈奏的人僅是詮釋該演奏版本的彈奏者對於傳統樂曲的思考與詮釋。直面地從明清琵琶譜來思考與詮釋傳統樂曲、找尋詮釋過程中可能有的共同模式，不敢說沒有，但應該是極少數。觀察研究現況主要是為了將與明清琵琶音樂相關的曲譜研究、曲目研究、演奏詮釋等資料做互相參照與比對，從過往研究的基礎中找尋開展本論文研究的思考與進一步釐清不同的研究角度與其思考脈絡。立基於前人之研究基礎，進一步直接地從傳統樂曲的原型（骨幹工尺譜）進行分析對照，回歸譜本的原型與思維軌跡來重新理解琵琶樂的音樂內容與文化。

## 二、論文內容

本研究核心討論樂譜與詮釋之間的關係，涵及文本（譜本）、內容（體裁形式）與呈現（實際演奏）等面向。

第一章「明清傳統琵琶譜本之內容」，第一節「為傳統琵琶樂譜文本之再整理」，補充與梳理琵琶傳統譜本，包含刊本、抄本與相關說明；第二節討論「譜本內容於記寫上的異同」，主要以具代表性且為琵琶刊本為主，輔以抄本來進行不同琵琶譜本於不同時間點上記寫內容上特徵的整理與說明，作為解讀不同傳統譜本之基礎；第三節則討論「琵琶符號概念的發展與改變」，過去許多研究均對琵琶指法做過對照與比對，本研究進一步討論指法指稱上從過去到現在的異同處，梳理並回答研究者本人在實際彈奏傳統樂曲的過程與經驗中碰到的矛盾與異同，並與今日指法做參照比對。

第二章「明清傳統琵琶樂曲之體裁與內容」，將依據音樂文本進行曲目生態表的建置，分節討論傳統琵琶曲的分類內容，傳統琵琶樂曲的類別與構成。本研究主要探討樂譜與詮釋之間的關係，故對於工尺譜與演奏譜之分析、對照與梳理的功夫是不可少的重要步驟。

第三、四章以「傳統琵琶樂曲之樂譜衍變與詮釋內容」為名，以第二章之分析為基礎，分別討論琵琶小曲、琵琶大曲的骨幹譜與演奏（潤飾）譜，揀擇華秋蘋《琵琶譜》文板、武板小曲各一，《瀛洲古調》快板、慢板小曲各一，琵琶套曲《塞上曲》與琵琶大曲〈十面〉等，具有代表性、呈現有較完整之資料、且足堪討論地其演奏音樂的對象之演奏錄音來進行分析，以了解同樣的樂曲，在不同的流傳脈絡下具備哪些共通的特質，同名同曲或實際為同名異曲的狀況核實揀選個別性曲目中經典樂曲，與實際的演奏音樂實例分節辨析。

第五章為「詮釋的規律與習慣」，為本文對於傳統琵琶音樂內容的論述，是一個嘗試。在實踐傳統音樂的過程中，不論隱約察覺或真切感受，傳統琵琶音樂的確有其特色與彈奏樂曲的習慣，透過前面幾章的具體論述，欲嘗試做一整理，統整歸納傳統琵琶譜本，在實際被演奏的情況中，可能的共同演奏模式、規則與組合方式，為傳統琵琶音樂於實際呈現中的邏輯或規則，即一種詮釋上的模式與語彙的使用方式。最後為全文結論。

### 三、研究要點

#### （一）解讀明清樂譜文本

本研究所指之文本即琵琶音樂中的傳統樂譜一類，即指流傳至今、記載有梨形曲項多柱琵琶傳統樂曲的樂譜，並被收錄在清代與民國時的琵琶曲譜中，或以刊本、或以抄本的傳播方式流通，而在此之前這些樂曲是早已在民間流傳的。

本論文係從田野調查、文獻探討與音樂分析幾方面著手，田野調查主要是為了使文本之樣本與內容更為充實，並觀察是否有新的傳統樂譜資料被挖掘。在田野資料蒐集的過程中分別取得收藏於上海圖書館古籍區的《高和江東》琵琶譜、藏於北京大學圖書館的民國初年北京大學音樂研究會所發行之《音樂雜誌》期刊、收錄於南京戲曲音樂院北平分院研究所所出版之《劇學月刊》中的《琵琶譜錄》與其他等，補充了過往研究中未能及之部分，此為樂譜補充的部分。

研究琵琶傳統音樂於今日，多以譯譜資料與其出版譜本為基礎，多數皆為演奏譜的內容，即使是詮釋分析類型的研究或演奏者角度的文章，其依據的基礎也是轉譯後的文本。本研究第一步必須懂得解讀琵琶工尺譜，可以分辨樂曲之構成與內容，

才可能對樂曲有較全面的認識，若僅分析現有之演奏譜，如同僅觀察了樂曲之表面，卻忽略了豐富加花變異旋律之下底層的主要骨幹。故本研究將前半部之重心放在研究明清琵琶譜，從蒐集、整理與分析的步驟來解讀明清琵琶譜的內容與構成。

## （二）討論樂譜與詮釋之間的關係

樂譜、詮釋與演奏是抽象的音樂從無到有的過程中所涉及的三個層面。樂譜是記錄聲音的物件，演奏是把聲音物件重現的結果，詮釋是讓聲音物件得以被好好呈現的中間過程。之於明清琵琶音樂，明清琵琶譜是聲音物件，當代的演奏是聲音物件的重現，演奏者的詮釋是讓聲音物件得以像聲音物件的處理思維與概念。

本研究所說的「詮釋」並非僅是主觀的感受與任性地彈奏，也不應以個人詮釋來概括個人之於明清樂曲之處理。對於明清琵琶樂曲的學習與傳承則多仰賴轉譯後的樂譜，其所乘載的音樂內容已與明清琵琶譜式有區別，新舊譜式於記譜的考量也不同，於今日之樂譜，記寫的是完整的音樂模本，彈奏樂譜即可讓音樂物件達到聲響化的效果；然對於明清樂曲音樂而言，樂譜本身不能夠完成樂曲，樂譜是部分的視覺化產物，需要演奏者的涉入才可完成物件的重現。此涉入的程度與方式即是本研究所謂「樂譜與詮釋之間的關係」。

對於早期的民間樂師而言，在工尺譜上進行加花變奏是一種自然的方式，每次演奏或許會所處的場合與環境不同而會產生不同，但絕對不會打破物件的構成條件，並得以於此基礎上對樂譜加入其他的材料以豐富音樂內容，如裝飾、變奏等。在本研究的後半部，即將重點放分析對照工尺譜與演奏譜，分析物件與其被呈現之結果中間的細微關係。本研究並非要分析如何詮釋某明清樂曲，而是透過不同樂譜文本之對照，加上檢是以具代表性樂人之演奏錄音之間，試圖去分辨此處裡過程，並思考是否有一詮釋上的共同基準與審美存在。並嘗試歸納出明清琵琶音樂呈現的邏輯或規則，即一種詮釋上的模式與共同語彙。

#### 四、研究對象

本研究以解讀明清樂譜文本與討論樂譜與詮釋之間的關係為要點，而此時期的樂曲則為研究對象，研究將分層次依序討論琵琶小曲、套曲與大曲之文本。琵琶小曲為數不少，尤以華秋蘋《琵琶譜》與沈肇州《瀛洲古調》中收錄最多，雖未能有每一首樂曲之錄音留存，但仍有具演奏譜之樂曲可查，故因此挑選《琵琶譜》中浙江派文板〈秋江〉、武板〈艷陽天〉，《瀛洲古調》快板〈矮子上扶梯〉、〈脫紅袍〉、〈扳散手〉、〈小十面〉、〈平沙落雁〉等曲與慢板小曲〈飛花點翠〉來進行觀察。原選擇《瀛洲古調》快板樂曲與慢板樂曲各一來做分析，然而，於研究過程中發現快板樂曲有多首共享同樣之開頭樂句與類似內容的情形，故一併選出討論。

琵琶之套曲形式亦是琵琶音樂中的特色，為由小曲連綴而成，是明清琵琶樂曲的重要樂曲形式之一，通常是將已知、已存在的隻曲組合在一起而成為套曲，其中，尤以《塞上曲》一曲最為經典，是明清琵琶樂曲中最具普遍性的經典之一，在多本重要的明清譜本中都有樂譜留存，或為隻曲、或為套曲形式，也留存有較為豐富的樂譜與影音資料，因此成為本研究重要的研究對象。

琵琶樂曲中之大曲形式是為琵琶藝術走至成熟的一個標誌，〈十面〉是琵琶大曲中的重要經典。自現存最早的華秋蘋《琵琶譜》出版譜以來，其後有出版的琵琶譜中幾乎都載有此曲。〈十面〉實為具有代表性，並有較豐富資料與足堪討論之演奏家錄音可以相互參照比對的重要樂曲。

## 第一章 明清傳統琵琶譜本之內容

在封建社會中，由於資訊相對不發達、交通不便，音樂文化的傳播普遍速度不快。以琵琶音樂來說，藝人經常地結伴到各地進行表演，是音樂文化流動互通的重要因素，明清時期有京杭大運河之便利，促進運河邊城市的音樂活動與交流更顯發達。若無有一定程度音樂活動交流與積累，不會產生樂譜的需求，亦可解釋為何出現樂譜的需求，也是清朝華秋蘋之所以可以彙整南北派樂曲，並以刻本的形式出版的原因。而刻本的出版亦當比抄本流通得更廣，《琵琶譜》的出版，亦使原來南北的琵琶樂曲，產生更多傳播與變異，也逐漸豐富傳統琵琶音樂的構成。

明清傳統琵琶譜本為明清傳統形制四相十二品制琵琶所用，根據譜本內容與樂曲推測，至少於明代傳統琵琶的形制已基本定型，經過二十世紀初以來的發展，琵琶成為六相二十四品的琵琶，而傳統譜本也隨著時間的推移逐漸產生譜式與技法符號上的改變。被這些明清傳統琵琶譜本所錄出的樂曲，是今日琵琶音樂中所謂的傳統樂曲，今日關於傳統樂曲的記譜，最明顯的當屬譜式從工尺譜轉為阿拉伯數字與五線譜式，演奏符號從減字形態轉為易於辨識的象形樣貌。

本章聚焦於傳統譜本，譜本內容與符號之變化三個層面，在前人之基礎上整理並補充明清以來可考之琵琶譜本。從譜面上可窺見南北之差異，以華秋蘋《琵琶譜》與榮齋《絃索備考》為例，兩本樂譜於工尺譜字、演奏符號上等各有特點，而其他在不同時間點與地域出現的譜本，亦不乏有相似的傳抄與承繼的事實，譜本內容的衍變、從過去的相異到漸趨一致，有跡可循。

最後，與讀譜最直接相關、也是琵琶譜最大特色的琵琶指法符號，隨著時代發展，技法越多，符號也越多，各家對於同樣技法也有多種表示方式，本章將通過左手技法、右手技法與非樂音技巧等三個層面梳理技法的發展與符號的演變。

## 第一節 譜本概況

目前可追溯的、載有傳統琵琶大小曲的明清琵琶譜本，可分為兩類，一是目前可查且有刊印紀錄的琵琶譜，如華秋蘋《南北二派秘本琵琶譜真傳》等，另一類則是未被正式刊印，但經由代代相傳下來的手抄譜集，如《閑敘幽音》抄本等。

抄本，顧名思義為手抄的書籍，可能確實謄寫，也可能是一種個人筆記、對個人知識需求的紀錄，端看抄錄者的專業知識乘載與需求而定，是復刻或屬筆記性質。過去許多書籍是透過個人抄錄，或是僱人抄寫得以流傳，以琵琶譜而言，二十世紀目前可查之刊本，僅有華秋蘋《琵琶譜》與李芳園《南北派十三套大曲新琵琶譜》，其他多為抄本。這些譜本記載的是琵琶藝術發展的傳統曲目，亦是目前流派分類的重要根據，現分別將目前可查有刊印的琵琶譜，與重要的手抄譜集，做整理與陳列如表 1-1。

曲譜蒐集以傳統琵琶譜為準，國樂交響化後的近現代樂譜不在範疇內，然近現代所整理出版的傳統曲譜仍在蒐集範圍當中，將逐一整理曲譜、來源與內容，以做為後續研究的根基。

表 1-1：明清琵琶譜統計表

序號	曲譜名稱	年代	傳譜人	記譜系統	備注
1.	高和江東	明嘉靖七年 (1528)	合肥方氏 <sup>33</sup>	工尺譜	抄本，年代具爭議
2.	一素子琵琶譜	清乾隆二十七年 (1762)	一素子	工尺譜	抄本
3.	北調宮詞樂譜	清乾隆四十七年 (1782)	清三寶	工尺譜	抄本
4.	怡情別藝琵琶譜	清嘉慶十年 (1805,1806)	張鏡泉舊譜	工尺譜	抄本
5.	絃索備考	清嘉慶十九年 (1814)	榮齋等	工尺譜	抄本 弦索合奏分譜
6.	琵琶譜	清嘉慶二十四年 (1819)	華秋蘋(字)文彬	工尺譜	第一本刊行之琵琶譜

<sup>33</sup> 牟潤孫，〈一批被遺忘的珍貴中國戲曲史料〉，《海遺雜著》(1990)，351。

7.	檀槽集	清道光二十二年(1842)	張兼山	工尺譜	抄本
8.	閑敘幽音琵琶譜	清咸豐七年(1860)	鞠士林	工尺譜	抄本
9.	徐悅莊琵琶譜	清代	徐悅莊(華秋蘋之弟子)	工尺譜	抄本
10.	吳畹卿琵琶譜	清光緒元年(1875)	吳畹卿(徐悅莊之弟子)	工尺譜	抄本
11.	琵琶譜三卷	清光緒二年(1876)	華秋蘋(字)文彬	工尺譜	刻本
12.	南北派十三套大曲琵琶新譜	清光緒二十一年(1895)	李芳園	工尺譜	刊本
13.	陳子敬琵琶譜	清光緒二十四年(1898)	陳子敬(鞠士林再傳弟子)	工尺譜	抄本
14.	倪清泉琵琶譜	清代	倪清泉(1869—1928)	工尺譜	抄本
15.	陳靈秀琵琶譜	清代	陳靈秀	工尺譜	抄本
16.	唐樂吾傳譜	清代	唐樂吾	工尺譜	抄本
17.	南北十三套大曲琵琶譜(書籤題有怡怡室琵琶譜)	民國三年(1914)	李芳園傳譜;吳夢飛校正	工尺譜	抄本
18.	瀛洲古調	民國五年(1916)	沈肇州	工尺譜	刊本
19.	玉鶴軒琵琶譜	民國九-十年(1920-21)	王露	工尺譜	刊於北京大學《音樂雜誌》
20.	琵琶譜	民國十三年(1924)	華秋蘋(字文彬)	工尺譜	觀文社石印本
21.	怡怡室琵琶譜	民國十六年(1927)	吳夢飛(李芳園的弟子)	工尺譜	抄本
22.	省立錫中周少梅編國樂譜	民國十六年(1927)	周少梅	工尺譜、數字譜	
23.	養正軒琵琶譜	民國十八年(1929)	沈浩初	工尺譜	刊本鉛印本
24.	雅音集·第二集	民國十八年(1929)	楊蔭瀏	數字譜	刊本,無錫樂群書局
25.	琵琶譜錄	民國二十三年(1934)	曹心泉口述 邵茗生筆記	工尺譜	刊於《劇學月刊》第三1-2期
26.	琵琶樂譜	民國二十三年(1934)	何柳堂、何與年同撰	工尺譜	刊本石印本
27.	梅庵琵琶譜	民國二十五年(1936)	徐卓	工尺譜	刊本 (譜字旁,加簡譜節奏符號)
28.	文板十二曲	民國三十一年(1942)	楊蔭瀏、曹安和	工尺譜、五線譜	刊本 (譜字旁,加簡譜節奏符號)

29.	汪昱庭琵琶譜	民國三十一年 (1942)	汪昱庭	工尺譜	抄本
30.	琵琶各調品相卮表 膠相背品	民國三十八年 (1949)	張士珍書		抄本
31.	文武雜板	民國三十九年 (1950)	張士珍書	工尺譜	抄本
32.	南北派十三套大曲	1955 年	李芳園(光緒二十一年平湖李氏刊本景印,北京音樂出版社重印)	工尺譜	景印本(琵琶新譜二卷,初學入門琵琶譜一卷)
33.	時薰室琵琶指徑 (卷一)	1957 年	曹安和著	工尺譜	刊本
34.	汪昱庭琵琶譜	1980 年	中央音樂學院民音系彈撥教研室	工尺譜	刊本
35.	鞠士林琵琶譜	1983 年	林石城譯譜	工尺譜、 數字譜	刊本
36.	養正軒琵琶譜	1983 年	林石城整理	五線譜	刊本
37.	瀛洲古調選曲	1984 年	樊少雲傳譜,陳恭則、樊伯炎、殷榮珠整理編寫	數字譜	刊本
38.	民族樂器傳統獨奏 曲選集	1987 年	中國音樂學院編,人民音樂出版社	數字譜	刊本
39.	平湖派琵琶曲 13 首	1990 年	朱荇菁、楊少彝傳譜,任鴻翔整理	數字譜	刊本
40.	玉鶴軒琵琶譜	1991 年	王露編著、李華萱、謝毓鵬、李榮聲整理	數字譜	刊本
41.	衛仲樂琵琶演奏曲 集	1994 年	學林出版社	數字譜	刊本
42.	汪派琵琶李廷松先生 演奏譜	1996 年	台北市立國樂團	數字譜	刊本
43.	南北派琵琶新譜 (今譯本)	1997 年	李芳園編,何明威、王天建譯譜	數字譜	刊本
44.	中國琵琶名曲薈萃 上冊	1997 年	上海音樂出版社	數字譜	刊本
45.	汪派琵琶演奏譜	2004 年	陳澤民主編	數字譜、 工尺譜	刊本
46.	華樂大典·琵琶卷 《樂曲篇上》	2016 年	袁靜芳、李光華主編	工尺譜	刊本

## 一、明朝中期—清朝初年

明朝自英宗（1435年繼位）起進入中期，明朝初年，經過戰亂蹂躪，實施一系列的休生養息政策，雖然內憂外患持續存在，但到嘉靖、萬曆年間，農業與手工業已有相當的發展。城市逐漸繁榮、市民階級日益興起，俗樂在各城市廣泛流行，為明代藝術帶來新頁。此時的琵琶音樂出現有江南樂手鍾秀之與其學生查八十等<sup>34</sup>，北方則有湯應曾等。<sup>35</sup>

《高和江東》（1528）：是一本有爭議的樂譜。目前關於此譜的主要討論文章有傅雪漪的〈兩部新發現的古琵琶譜〉（1979），林石城的〈一份珍貴的琵琶古譜—《高和江東》〉（1981），曹安和的〈《弦索十三套》派生出來的幾種偽樂譜文藝研究〉（1981）等。傅雪漪文中談及於上海圖書館《高和江東》樂譜的發現。《高和江東》為民國時期周明泰<sup>36</sup>所藏《樂譜萃珍》<sup>37</sup>曲集中上冊的前半部，由於被周氏收編於曲集當中，故遲於1979年才被偶然發現。封面正楷題款「高和江東」，旁注「嘉靖七年重陽節巨川訂」，下有白文印章蓋有「赫？（殘缺）里氏」，封面正下方有黑色楷字木章「十番學內庫」，為後人加蓋。此外提及樂譜內容，包括有〈清音串〉、〈平韻串〉、〈月兒高〉等三首樂曲，以墨筆書寫工尺譜字、弦序與指法，並以硃筆標示板眼等。1981年同時有兩篇文章提出正反不同之看法。林石城認同傅雪漪的發現，進一步進行了樂譜鑑定與考訂，根據紙張的鑑定、文中字體判定為明人所抄寫。此外，林先生根據樂譜內容與說明字樣<sup>38</sup>提出了曲譜之抄譜

---

<sup>34</sup> 明，何良俊（1506-1573），《四友齋叢說》。

<sup>35</sup> 明，王猷定（1598-1662），《四照堂集》〈湯琵琶傳〉。

<sup>36</sup> 周明泰（1896-1994），字志輔，別號幾禮居主人，近代著名實業家周學熙的長子，在工作之餘致力於戲曲研究。在1932年至1933年間整理編輯陸續出版《幾禮居戲曲叢書》。

<sup>37</sup> 《樂譜萃珍》原由周明泰匯訂收藏的譜集，共上下兩冊，上冊有《高和江東》和《十二滿堂春》兩種樂譜，下冊為十番譜。周氏將上述樂譜合訂成書後，題名《樂譜萃珍》，現收藏在上海圖書館古籍資料區。

<sup>38</sup> 下冊是幾首十番譜，在《漁樵》譜的欄上，有「怡慶堂」和「張怡慶記」等字樣。

人應為明代一戲班班主張怡慶。然而，曹安和則提出相反意見，她認為《高和江東》乃是由《絃索十三套》派生出來的一份偽譜，並根據《高和江東》樂譜的頁面行款格式、抄寫問題、曲牌標題之改正痕跡（如更改為【解三醒】<sup>39</sup>與【金絡索】）與標示較為不清等四項論點，認為《高和江東》譜為明譜之說實不可靠。

筆者雖於上海圖書館古籍保存區查得此譜集，然只能查看電子翻拍檔，原件無法外借，故難以辨別譜本的筆墨色澤與紙質，亦未有相當的技術去判定曲譜之年代，目前也有許多研究仍將此譜歸於「明代樂譜」的類別。然根據筆者的研究調查，仍可提供一些線索供未來的研究參考。香港學者牟潤孫曾於《明報月刊》發表有專門講述關於周志輔先生《幾禮居藏戲曲文獻目錄》的文章，名為〈一批被遺忘的珍貴中國戲曲史料——《幾禮居藏戲曲文獻目錄》讀後記〉<sup>40</sup>，文中提及周志輔本人對其可視為珍品的十項藏書的說明，其中第三項即為收有《高和江東》譜的樂譜類藏書《樂譜萃珍》二冊，來自於合肥方氏的紀錄，方氏自方德榮隨三慶徽班進京（1790）後便入宮當隨手，之後三代侍奉於內廷直到 1927 年其孫方秉忠逝世為止。方氏之曲譜有從前人手錄的，也有出自他們父子祖孫所抄，而周明泰獲得方氏之紀錄後，選擇其中精緻的曲譜進一步分類並裝訂成兩集，並予於提名。雖然不能斷定方氏所抄曲譜之內容是否可回溯明代之時間點，但至少我們可以判定《高和江東》並非如林石城的文章中所說的為張怡慶所抄之譜本，也因這些曲譜來自於內廷，可解釋〈高和江東〉上「十番學內庫」之印章的來源。

---

<sup>39</sup> 然此曲牌正確的名稱應為【解三醒】，應是校正者的另一謬誤。

<sup>40</sup> 牟潤孫，〈一批被遺忘的珍貴中國戲曲史料——《幾禮居藏戲曲文獻目錄》讀後記〉，《海遺雜著》，（香港：香港中文大學出版社，1990）：349-354。

## 二、盛清（1683—1839）

「盛清」指康雍乾三朝，一般指從康熙中期到乾隆中期這個區間。社會經濟進入空前繁榮，音樂部分提倡以漢族為主的各族民間音樂，編纂《律呂正義》、《九宮大成南北詞宮譜》，亦對於歐洲音樂文明與交流稟持開放態度。隨著工商業城市的發展與相互交流，京杭大運河的通行，南北文化有著更頻繁的流通。琵琶音樂於此時已有一定的發展，並有更為廣泛的互通有無與曲譜需求，是故有了編纂樂譜的紀錄，並出現了第一套集南北樂曲於一身的出版譜集共三冊，也預示了未來琵琶音樂更繁榮的發展。

**《一素子琵琶譜》手抄本（1762）**：流傳不廣，該譜現藏于中國藝術研究院音樂研究所，為譜上有署名一素子的手抄琵琶譜，由楊大均（1913-1987）提供中國藝術研究院音樂研究所收藏。樂譜載有序言《援琴三辯》及《八板名源》、《八譜名源》兩篇短文，琵琶圖示、琵琶和三弦常用調音位圖、琵琶把位、弦序和指法符號的說明等；曲譜部分有「琵琶八板譜」、「古調八操板譜」（包括八首小曲，其中三首為琵琶、三弦共用，四首為琵琶專用，一首為三弦專用）和「新調八操板譜」（包括六首小曲，均為琵琶、三弦共用）。

譜中《八譜名源》部分詳細談到其藝術特點，並提及「板頭」一詞，如三操《魚嬉春水》中有註「順帶板頭」，四操《龍鳳飛舞》有註「接補板頭兼順帶板頭」。可知在 1762 年前這些「古調板譜（六十八板曲）」已有「板頭」之詞，並是琵琶音樂中重要的結構組成。此外，譜中亦有關於琵琶音色及當時琵琶指法之記載。音色方面有輕清之音、應順之音、徐圓之音，圓順之音、和順之音、輕斷之音、餘韻徐嬌之音、正實和鳴之音等；各指法得音方面，有如「撮」取和合之音、「單輪」取長圓之音、「掃弦」取從疾之音、「分」取和順之音等。

**《絃索備考》琵琶譜（1814）**：由清代蒙族文人榮齋等所編輯的一套以絃索樂器為主，為器樂合奏性質的手抄樂譜，記錄了明清時期盛行的十三首絃索樂曲，並另記有琵琶、三弦、胡琴、箏等樂器的分譜；共有十三套樂曲，所以也被稱作《絃索

十三套》<sup>41</sup>，全譜分六卷，除了序文外，包含卷一「指法彙集譜」、卷二「琵琶譜十一首」、卷三「弦子譜十一首」、卷四「胡琴譜十一首」、卷五「箏譜十三首」、卷六「工尺字譜六首」。《絃索備考》中琵琶譜屬於合樂性質，樂譜內容包含音位和指法，後曹安和曾對《絃索備考》進行譯譜並以《弦索十三套》之名出版，其中也清晰地將演奏指法譯出，包含有「彈、挑、滾、勾、抹、輪（有上出輪和下出輪）、雙彈、雙挑、分、扣、撫、雙撫、掃、大掃、勾搭、推、拉、吟、揉、打、帶、擻、泛音」等技法，而在諸樂器技法中，以琵琶的技法最為豐富且複雜。

榮齋乃清人明誼之號。明誼，字古漁，號榮齋、蘭士，蒙古正黃旗托克托莫特氏，生於清乾隆五十七年（1792），歿於同治七年（1868），於嘉慶二十四年（1819）入仕，以兵部主事人宦途，歷仕四朝，官至烏里雅蘇台將軍，享年七十七歲。其所處之時代，實乃清帝國由盛趨衰之轉捩期，外強環伺，內卻苟且因循，左支右絀，已非昔日盛景。明誼自髫齡即有樂府弦索之好，曾從師修習琵琶、古箏與琴，故以工尺譜式手抄絃索十三套曲譜，抄錄時間則在其入仕之前。

《琵琶譜》（1819）：為清人華秋蘋<sup>42</sup>在嘉慶年間，與其弟華文桂等人共同考訂、整理，編成《琵琶譜》三卷，是目前可查明清琵琶譜最早之刊本，屬於樂譜整理一類譜集。收集了當時流傳的南北派樂譜，卷首標明傳譜者姓名，參照七絃琴的減字符號，為民間手傳的琵琶彈法編訂了較為完整的指法符號系統，對琵琶曲的整理和傳播，以及琵琶彈奏藝術的流傳起了重要作用。內容含有北派譜（西板曲、大曲、雜曲）與南派譜（西板曲、大曲）兩類，計收錄有南北派西板曲 62 首（含文板、武板、雜板與隨手八板四類），大曲 6 首，以工尺譜記寫樂譜，並為目前可查有完整琵琶指法符號整理與說明的第一本樂譜。

---

<sup>41</sup> 《絃索備考》經曹安和、簡其華譯譜後，以《弦索十三套》之名出版，此後有「弦」與「絃」兩種不同的寫法，於本研究中以曲譜出版時所用之字為標準記之。

<sup>42</sup> 有寫成華秋蘋，今根據其《借雲館小唱》之屬名「鵝湖秋水采蘋人」，於本文以華秋蘋統稱之。

華秋蘋（1785-1858），江蘇無錫人，又名文彬，字伯雅，別號借雲館主人。擅彈古琴，尤精琵琶，喜唱昆曲。平日留意收集昆曲和江南民間小唱，經整理訂譜，于嘉慶二十三年輯成江南牌子小曲譜《借雲館小唱》<sup>43</sup>，亦工書善畫，尤精篆刻，還旁通醫理，專長喉科，曾與弟文械、文桂合著《喉科秘書》。

### 三、晚清（1840—1912）

1840 年是中國近代史的轉折點，鴉片戰爭的失敗打破了清朝天朝之尊嚴，後續一系列不平等條約的簽訂，外有列強，內有洪秀全太平天國之亂，內憂外患，社會亦開始產生了根本性的變化。而在琵琶文化部分，目前可得資料僅有 1895 年出版的《南北派大曲琵琶新譜》一套，其他樂譜均以抄本的形式流傳，整理介紹如下。

《槽檀集》（1842）：目前可知關於《槽檀集》的資料來自於傅雪漪先生的〈兩部新發現的古琵琶譜〉一文與由來自傅雪漪當年所抄錄《槽檀集》其中十二首樂譜之轉抄複印本，還有陳澤民〈有關琵琶譜《槽檀集》資料信息的研究〉一文。「槽檀」原指稱以檀木製成的琵琶、琴等弦乐器上架弦的槽格，後用於指琵琶等樂器，故《槽檀集》實為「琵琶集」之意。

根據傅雪漪一文，《槽檀集》為藏書家傅惜華<sup>44</sup>所藏戲曲音樂書籍善本中的其中一部。卷首記有道光二十二年（1842）並含有江蘇松江<sup>45</sup>張兼山（世鎮）字樣，故知譜本年代與編者身分。書中前部包括凡例、指法、圖式皆照錄華氏譜原貌，樂譜部分除照錄了華氏譜的大曲六套、小曲六十二曲且次序編排與華氏譜不同之外，又增補了大曲五套，分別為〈南派大普庵咒〉、〈平沙落雁〉（仿《五知齋》派琴曲意，共七段，非〈海青拿鶴〉的異名曲）、〈南派將軍令〉、〈南派霸王卸甲〉

---

<sup>43</sup> 收《清平詞》《軟平調》《馬頭曲》等共十三首小曲，為明清時期江南民間音樂的珍貴紀錄。

<sup>44</sup> 傅惜華(1907-1970)，又名寶泉。別號碧葉館主，滿洲富察氏後裔，著名戲曲曲藝研究專家及藏書家。

<sup>45</sup> 今日上海松江區。

（十三段）、〈陳隋調〉，小曲〈夕陽簫歌〉以及〈晚唱漁舟〉（原題〈漁舟唱晚〉又改過）、〈魚躍鶯飛〉、〈十裏紅〉（原題〈蝶戀花〉又改過）、〈雨打殘荷〉、〈隔簾花影〉、〈錦鴛鴦〉、〈鵬飛萬里〉（原題〈群鳥高飛〉又改過）、〈風弄竹聲〉、〈璧合珠聯〉等十曲。<sup>46</sup> 然由於原件不復見，目前僅有的傅雪漪傳抄的十二首樂譜本中僅有大曲〈平沙落雁〉與〈陳隋調〉兩首，與前述小曲十首，合計十二首。

**《閑敘幽音琵琶譜》（1860）**：此譜本於今日有兩個版本，這裡指的是楊蔭瀏先生於 1949 年根據蔡之煒藏譜<sup>47</sup>所抄錄的複本，內容包括凡例、指法、圖示和小曲、大曲等；另一版則為林石城先生於 1983 年以《鞠士林琵琶譜》為名整理出版的版本，將在後面討論。

楊蔭瀏在複製本的《序》中寫到：「原抄本似為原擬付梓而終未付梓之稿本。抄者自注取材于華譜及鞠譜。鞠譜未見流行，曲調收及華譜，則抄在華譜（1819 年）問世以後。無疑大小十樣景等曲，李譜所用以集成陽春古曲者，此書列為小曲，所具曲名與李譜陽春段名不同，足見抄者尚未及見李譜（1895 年）。其卷首所標抄寫年份（一八六〇 咸豐庚申）相當可信。所列材料較之李譜可能更近原始。」上文中提到的「鞠譜」是指《鞠士林琵琶曲譜》。《閑敘幽音》抄本記有《陳隋調》、《平沙落雁》、《海青拏鵝》三首大曲，另有小曲二十二首，其中，有十二首與《華氏譜》重複。

**徐悅莊《琵琶譜》**：徐悅莊為華秋蘋的學生，本譜是《華氏譜》抄本，因未見到徐悅莊琵琶譜原本，採用楊蔭瀏先生編的《雅音集》中的材料。徐悅莊有「武板十曲」，

---

<sup>46</sup> 傅雪漪《文藝研究》1979 年 04 期

<sup>47</sup> 目前收藏於中國藝術研究院音樂研究所。

為〈斑鳩過河〉、〈玉樹臨風〉、〈風擺柳〉、〈老京〉、〈十二輪〉、〈輪京〉、〈老京北板〉、〈鴻雁南飛〉、〈鳳銜珠〉、〈翠雲濤〉，均為小曲。

**吳畹卿《琵琶譜》（1875）**：吳畹卿是近代著名的昆曲藝術家，為徐悅莊的學生，精通昆曲的唱作、曲調、音韻等，並於晚年親手抄錄著有《讀曲例言》和《曲譜》四冊，共包含百餘首曲目，從事昆曲教學 50 餘年。1921 年天韻社正式成立時擔任社長，楊蔭瀏曾入社從其學習，終其一生為昆曲藝術做出了巨大的貢獻。吳畹卿琵琶譜的記錄來自於楊蔭瀏《雅音集》與文獻紀錄，特別的是收錄有尺字調〈漢宮秋月〉（陳隋）<sup>48</sup>與〈夕陽簫鼓〉<sup>49</sup>這兩曲，後者為目前可查樂曲來源的最早譜本記載。

**《南北派十三套大曲琵琶新譜》（1895）**：李芳園（約 1850-1901），名祖棻，字芳園，浙江平湖人，自曾祖起五代琵琶世家，編輯其先世傳譜為《南北派十三套大曲琵琶新譜》，並於 1895 年出版。樂譜共收錄十三套大曲，僅分為「大曲與入門曲」兩類並具個人特色，屬於樂譜新編譜集。有以下幾個特點：第一，創編新套曲，編訂的手法有將原有小曲連綴成新的一套曲目，例如：把《閑敘幽音》中的多首曲牌小曲連綴成一曲，如《陽春古曲》、《青蓮樂府》；第二，更換樂曲標題或更改原曲牌小曲之名稱；第三，為使樂曲更具文人氣息與增添古味，以托古的方式加註作曲者；第四，對大曲進行結構與旋律框架之調整與整理，使部分曲目如〈淮陰平楚〉發展出具標誌性的旋律片段與內容。

---

<sup>48</sup> 今日多以《陳隋》稱之，為無錫吳畹卿的傳譜，與《瀛州古調》譜中所收的《漢宮秋月》為同名異曲。

<sup>49</sup> 《夕陽簫鼓》一名最早出現於清姚燮（1805~1864）所撰《今樂考證》中，被當時的人們列入「江南派」樂曲當中的一首。

**陳子敬《琵琶譜》（1898）**：陳子敬（1837-1891），字希夷，南匯縣橫河人。清光緒年間曾應召入宮，教授醇親王學琵琶，當其離京返鄉時，光緒皇帝曾賜予「天下第一琵琶」稱號，譽滿全國。清光緒二十一年（1895年）由李芳園編輯並出版的《南北派十三套大曲琵琶新譜》中，〈陳隋〉、〈將軍令〉等樂曲上均有「南匯陳希夷子敬校」字樣，社會上流傳有《陳子敬琵琶譜》抄本，除抄錄浦東派傳譜外，另收錄陳氏自己所創編的〈龍船〉、〈燈月交輝〉、〈水龍吟〉等曲（均為套曲形式），此譜本中的〈夕陽簫鼓〉一曲，已列有「回風、却月、臨水、登山、嘯壤、晚眺、歸舟」七個小標題。

除上述幾部重要樂譜外，此時期還留有倪清泉《琵琶譜》，倪清泉師承陳子敬，清末民初浦東（南匯）二團（今惠南）人<sup>50</sup>，錄有獨奏曲目有〈夕陽簫鼓〉、〈十面埋伏〉、〈平沙落雁〉、〈美女思春〉等10餘首；陳靈秀《琵琶譜》錄有大曲4首，小曲23首，其中有常見的民間樂曲〈老六板〉一首，十首樂曲與《閑敘幽音》所錄重複，其餘樂曲大部分出自《鞠士林琵琶譜》；另唐樂吾抄《琵琶譜》即《鞠士林琵琶譜》抄本，唐樂吾為沈浩初<sup>51</sup>學生，此譜對於校正《閑敘幽音》琵琶譜起了相當大的功用，為林石城於出版《鞠士林琵琶譜》上有極大助益。

#### 四、民國初年（1912—1949）

在近代的中國社會中，存在著各種糾結與內在衝突。有的維護舊制度文化，如帝國主義與封建的舊勢力，有維護人民與資產階級的新文化，有來自西方強勢的諸列強文化。民族自信的挫敗讓中國文人尋求各種方式來應對並重建。琵琶的型制於此時期開始被進行改革，從四相十三品的型制逐漸轉為今日六相二十四品的型制，進入十二平均律的時期，樂譜也逐漸從工尺譜的記載形式開始轉變為五線譜或是數字譜的記載。面對時代的動盪，新時代出現的許多音樂研究者、多位琵琶傳人

---

<sup>50</sup> 1869-1927，另一說浦東（南匯）魯匯（今屬閔行）人。

<sup>51</sup> 江蘇南匯（今屬上海）人。

與樂師意識到必須將自身的東西記錄整理並留下，故於此時期出現了更多的樂譜的整理、抄本與刊本，整理如下。

《瀛洲古調》（1916）：為民國十五年由江蘇教育會石印出版之曲譜，屬於樂譜整理一類譜集，內含海門沈肇州自序一篇、左右手指法（譜中另註從華秋蘋《琵琶譜》之指法表）、六十八版小曲體裁的樂曲數十首與大曲〈十面〉一首，因樂曲均為崇明派先輩所流傳下來的，故稱「古調」。

關於崇明派，文獻本上的記載較貧乏，可溯自明末清初北派琵琶名家通州人白在媚父子，至清道光、咸豐年間，崇明地區出了個名震蘇南的「琵琶奇人」王東陽，其主要傳人有蔣泰和黃秀亭，其中黃氏即為沈肇州的老師<sup>52</sup>。

沈肇州（1858-1929），名其昌，字肇州，號紹周，別號聆音散人，清朝秀才，祖籍江蘇崇明，海門陳三和橋（今南通）人。其父先後從崇明請來黃秀亭等二位琴師輔導他學習琵琶、胡琴等民族樂器。曾根據民間小調又選編了《音樂初津》一書，內有六首琵琶曲供初學者學習使用，晚年編有《瀛洲古調》。

《玉鶴軒琵琶譜》（1920-1921 初發表）：王露，字心葵，山東諸城人氏，於 1920-1921 年間於北京大學音樂研究會編印的《音樂雜誌》上陸續發表其所編著的《玉鶴軒琵琶譜》部分文字與樂譜，包括理論文字部分與樂曲，譜本共分為上、中、下與續卷，上卷為須知、中下卷為傳統樂曲部份、續卷為王露自製曲。《音樂雜誌》上發表有四首記以工尺譜、收錄在中卷的傳統樂曲〈海青拿鵝〉、〈霸王卸甲〉、〈普庵咒〉及〈玉樓春曉〉，其餘部分因王露先生病故而未能繼續發表，包含同其它樂曲被收錄在中卷的〈十面埋伏〉、下卷與續卷的其它樂曲等，直到二十世紀末才由後人整理相關樂譜與資料譯以簡譜與五線譜出版發表。於「自序」後註有「光緒二十六年秋九月」的字樣，署名「山左王露心葵氏謹識」，故本樂譜最晚應於光

---

<sup>52</sup> 《聆音散人傳》：「從黃秀亭遊，承瀛洲黃東陽、羅明章、沈泰（應為蔣泰）之緒。」南通徐昂撰，本文載其弟徐立蓀所編《梅庵琵琶譜》上冊當中。

緒二十六年（1901年）即編整。在「自序」中亦提到：「僅錄素習各曲及前人遺譜，參以理論，匯為茲編，後之君子，果能精心肆習，門徑非遠。」又在其「構造及練習法」一節中提到：「彈法有分南北二派不可不知也。...余習北曲...。」可見王露彙編此譜之用意在於整理其所學習之樂曲之外，輔以整理北派演奏彈法，收錄個人自製曲譜與音樂理論的整理。除「前人遺譜」外《玉鶴軒譜》中還有七首樂曲為其它琵琶譜所未見，其中〈秋聲〉為王露所作，其餘六首都屬王露記之傳譜，這也是本曲譜最具特色的部分。

《怡怡室琵琶譜》（1927）：為安徽吳夢飛所抄錄的一本琵琶譜，收有李芳園之十三套大曲曲目，並在部分樂曲上方寫有眉批，使後人可知悉樂曲之始末，且對譜字與符號的不同進行說明，此譜現存於中國藝術研究院音樂研究所資料室，並附有〈陳隋〉、〈夕陽簫鼓〉等舊譜，為李芳園《南北派十三套琵琶新曲》之重要參照。

吳夢飛（1881—1966），於譜中自序中提及師從李芳園與張子良，青年時期曾於上海胡家橋地區工作，解放前曾至上海「老九和綢緞局」，在商業電臺作廣告性播音。1952年獲江蘇省文藝會演器樂第二名，後被中央音樂學院聘為琴師。

《養正軒琵琶譜》（1929）：由南滬<sup>53</sup>沈浩初所編，於1929年初版，為線裝本，記以工尺譜，共三冊，上冊談音釋譜並收有多篇序文，中冊記文套與大曲，下冊收錄武套、跋與附錄。由於時隔多年，且當時印量不多，且逢戰禍連綿，於1953年左右已不可復得，目前於上海圖書館古籍區中藏有一套。沈先生於1938年期間曾將樂譜重新整理欲再版，但時局所限制無法順利，後將整理之再版譜集託付於其徒林石城，後於1983年才順利再版。共包含：顧曲須知、文套四首、武套四首，大曲三首、和絃法、音調表、琵琶體制諸名考、坐彈儀式附圖、發音統計、譜中符號、旁註字義、左右手指法、鑼鼓音符解語旁註彙解等內容。曲目部分共收有十二首樂

---

<sup>53</sup> 上海地名，今位於浦東新區。

曲，均為套曲形式、無小曲。由於譜本出版時間較晚，故曲譜中之符號與手法說明等部分均較前譜更為詳盡。

沈浩初（1889-1953）上海南匯人。以醫為業，師承倪清泉，對古代文學藝術亦有研究，著有《元人樂府集》16冊。但沈浩初最高成就還是他的琵琶藝術和理論。

**《雅音集》第二集（1929）：**《雅音集》是中國最早以阿拉伯數字譜出版的琵琶譜本，為楊蔭瀏先生所編著，由無錫樂群書局發行。全書共分三編，第一編由五章組成，為琵琶相關知識、符號等相關資料；第二編收錄琵琶小曲含有《華氏譜》譜中大部分的西板樂曲、《瀛洲古調》大部分六十八板小曲；第三編為大曲類樂曲，收有各家大曲十三首，實際上因有多種版本故有23首大曲的收錄，《雅音集》實為一琵琶樂譜錦集。

楊蔭瀏（1899-1984）字亮卿，號二壯，又號清如。1911年師從無錫吳畹卿，於「天韻社」學習崑曲及琵琶、三絃，後對此三樣藝術的樂譜整理編纂有卓越貢獻。後專攻中國音樂史、樂律學與民族音樂研究，進行大量民間音樂的搜集、整理及研究工作。在1949年之前，楊蔭瀏即整理了很多民族音樂書譜，包括《雅音集》（一、二集）、《笛譜》、《簫譜》和《文板十二曲線譜》等。

### **《琵琶譜錄》（1934）曹心泉口述，邵茗生筆記**

錄出於由南京戲曲音樂院北平分院研究所出版的《劇學月刊》第三卷第一、二期。於標題旁寫道：「琵琶譜錄，曩昔各地流傳，至為繁夥，要以直隸、浙江兩省所創製者為大宗。滄桑幾變，迄今泰半散失，知音多少。爰就心泉幼曾昔者，拉雜記出，以備音樂家之採用云爾。」內容收有直隸省流傳聲譜，包含文板五首、武板七首與大曲〈十面〉一首，雜板〈普庵咒〉一首；有浙江省流傳聲譜，包含文板十八首、武板十二首、隨手八板五首、雜板十四首與四首大曲〈將軍令〉、〈海青〉、〈月兒高〉與〈普庵咒〉，實為華秋蘋《琵琶譜》的部分曲目。

曹心泉，清末民初著名的戲曲音樂家。原籍安徽懷寧縣。精通多種民族樂器，如笛、月琴、古箏等。尤擅崑曲，並能記譜、作曲。晚年曾應邀在富連成、中華戲曲專科學校教授崑曲，在梨園界有很高的聲望。

**《梅庵琵琶譜》（1936）**：為沈肇州的學生徐卓據其師於民國五年編刊之琵琶曲集《瀛洲古調》，增訂重印，並仿《梅庵琴譜》之例，取名《梅庵琵琶譜》，由徐卓編述，陳永奎繕譜，翰墨林書局於民國二十五年十月印行。屬於樂譜整理一類譜集，收錄有沈肇州原序、徐立孫後序與三卷琵琶譜。上卷為通論，中卷為音樂初律，包含〈老板〉、〈快板〉、〈淮黃〉、〈三花板〉與〈蘇合〉，下卷為曲譜，並將樂曲分為「快板、慢板」兩類，並說明自〈飛花點翠〉至〈小銀槍〉為一套等樂曲聯奏的方式。譜字旁進一步註明節奏時值，參考阿拉伯數字譜的內容增添節奏線記號。

徐卓，字立孫（1896-1969），梅庵派古琴演奏家，江蘇省南通市人。畢業于南京兩江高等師範學校。曾師從王燕卿學古琴，從沈肇州學琵琶，創建梅庵琴社。

**《文板十二曲》（1942）**：《文板十二曲》為崇明派所傳曲譜，於民國三十一年由曹安和與楊蔭瀏共同編撰，將劉天華所傳授的十二首曲目譯成工尺譜與五線譜兩種，編印成冊並由教育部出版。演奏彈法則承自「沈肇洲—劉天華」一系，收有〈飛花點翠〉、〈美人思月〉、〈梅花點脂〉、〈月兒高〉、〈小銀槍〉、〈後小銀槍〉、〈蜻蜓點水〉、〈寒鵲爭梅〉、〈獅子滾繡球〉、〈雀欲回巢〉、〈纏珠簾〉、〈魚兒戲水〉等十二單篇曲目。

此本譜集是第一本同時載有工尺譜與五線譜兩種記譜法的譜集。曹安和與楊蔭瀏在工尺譜部分除呈現樂曲的骨幹譜，亦輔以小字與其他符號來詳實呈現詮釋譜，是故接下來於文中筆者將稱其為「工尺詳譜」；在五線譜部分，曹、楊則以次中音譜表為載體，並將傳統琵琶以減字形態存在的指法記法進一步簡化，開啟琵琶演奏符號的現代化之門，樂譜翻自於曹安和的工尺詳譜，同時出版以利於對照。

曹安和（1905-2004），江蘇無錫人，與楊蔭瀏同為近代重要民間藝人華彥鈞及他創作的《二泉映月》等曲進行記錄。長期從事傳統音樂研究和琵琶、昆曲的演奏與教學，為崇明派琵琶演奏家，另著有《時薰室琵琶指徑》。

楊蔭瀏，從前文，略。

## 五、二十世紀中期以來（1949—）

二十世紀初琵琶的型制產生改變，至 50 年代以後，許多新作品陸續被改編創作產出，學院體系的建立、教學系統的成形、演奏人才輩出，琵琶音樂逐漸邁入另一高峰。文革之後，更多的作曲家為琵琶創作，琵琶音樂亦從過去骨幹譜的記寫完全轉型為演奏譜的記寫，樂曲結構與形式深受西方音樂影響，近現代作品均以數字譜或五線譜記錄，傳統樂曲的教學也已改以數字譜記寫的演奏譜在傳承，傳統曲目亦成了各大教學體系、比賽、音樂會場合的重要保留曲目。此外，由於中國學術研究的日漸完備，許多學者與研究者陸續開始重視過去被視為舊東西的譜集，多由學術單位或該譜傳承者進行蒐集編纂，並進一步出版，使目前可考琵琶傳統曲譜之整理、前人之文化遺產之保存更趨完善。

**《文武雜板》（1950）**：為筆者於上海圖書館古籍區查找到的一份譜集，共分三冊，為張士珍所抄錄的琵琶譜，內容為《華氏譜》的西板曲目，編寫順序也與《華氏譜》有落差。

**《時薰室琵琶指徑》（1957）**：為中央音樂學院民族音樂研究所出版，曹安和著的一本以工尺譜記寫琵琶教學譜，內容包括琵琶音位表、指法介紹與練習，並有二十一首樂曲。樂曲均為傳統樂曲，除諸多民間樂曲的母體【老六板】，還包括有《華氏譜》中【艷陽天】、【斑鳩過河】，《李氏譜》中的【文王思士操】等，此外，樂譜均記以演奏譜，配以數字譜的節奏符號，為嘗試提供給樂人傳習樂曲的一個教學教材，是本研究進行樂曲對照時的重要參照之一。

**《汪昱庭琵琶譜》（1981）**：1979 年由汪天偉（汪昱庭之子）委託中央音樂學院民音系代為蒐集整理汪昱庭琵琶譜稿，主要由陳澤民先生來彙整，至 1980 年七月完成蒐集工作，蒐集對象除部分汪昱庭親筆琵琶譜外，因未能搜到汪先生親筆所寫的全部樂譜，部分樂曲為其弟子之轉抄譜，兩者相結合，於 1981 年由中央音樂學

院油印成冊，取名為《汪昱廷琵琶譜》。樂譜收錄琵琶大曲〈淮陰平楚〉、〈鬱輪袍〉、〈月兒高〉、〈陽春古曲〉等，還有一些琵琶小曲如〈畫眉穿林〉與民間樂種如江南絲竹、廣東音樂的樂曲。

汪昱庭（1872-1951）名敏，號子夷。安徽休寧人。早年經商，好音樂，初習簫、三絃，後向鄰居王惠生學琵琶，接著又曾像平湖李芳園、殷紀平以及浦東倪清泉、陳子敬等學習琵琶，集平湖與浦東兩派之所長，自成一家，並根據舊譜重新編訂成七段的《陽春古曲》（現多稱「小陽春」），為汪派的特有曲目。

**《鞠士林琵琶譜》（1983）**：為《閑敘幽音》抄本的正式出版版本，同時收錄工尺譜與林石城所譯阿拉伯數字譜兩種譜式。在第一頁上題有：「秘傳鞠氏琵琶譜抄本，《閑敘幽音》，咸豐庚申年超，上洋蘭馨室藏版」等文字。為林石城根據三本鞠氏譜的傳抄本<sup>54</sup>，重新集合對照校對調整後出版的樂譜，收錄有九首大曲並有十幾首小曲。樂曲譯譜以記錄原譜骨幹音為標準，並非鞠士林本人之演奏譜，故音節較為單純。譜本中並未收錄與《華氏譜》相同南北派六八版小曲，雖然譜集收錄了《閑敘幽音》抄本工尺譜於其中，但卻並《閑敘幽音》譜抄本之原貌。

林石城（1922—2005年）男，漢族，江蘇省南匯人，琵琶演奏家。1956年後，任中央音樂學院教授。著有《琵琶演奏法》。中央音樂學院資深教授，琵琶研究會會長幼年隨父學民族樂器，1941年畢業於中國醫學院，後在上海行醫。1956年後，任中央音樂學院教授，為當代重要琵琶傳統音樂傳承人物，浦東派傳人。

**《養正軒琵琶譜》（1983）**：為林石城根據沈浩初於1938年間重新整理的樂譜之再版。根據其後記所言沈先生於1938年版本譜集中增添了《水龍吟》、《鬧場》二曲，並刪減了《水軍操演》、《燈月交輝》兩曲，然林先生在出版時仍將後兩曲附上，故1983年版的《養正軒琵琶譜》共收錄14首樂曲，有文套：〈夕陽簫鼓〉、

---

<sup>54</sup> 分別是《唐樂吾收藏》、《蔡芝範收藏》、《金絨三收藏》。

《武林逸韻》、〈月兒高〉、〈陳隋〉，武套：〈十面埋伏〉、〈霸王卸甲〉、〈將軍令〉、〈海青拿天鵝〉、〈水軍操演〉，大曲：〈陽春白雪〉、〈普庵咒〉、〈燈月交輝〉、〈水龍吟〉、〈鬧場〉等。樂譜以五線譜記寫，並有吳夢飛與樊浩霖序兩篇與曲情贅語一篇。此外，有鑑於若只依原譜記寫，學習者不免枯燥乏味，且要求初學者一面學習原譜、一面加工增花，亦較困難，因此，林先生於譯譜之立場上是按照演奏中的實際音節記訂，並刪去某些反覆部分<sup>55</sup>，故實際上本譯本已有參入林氏之思維於其中。

**《瀛洲古調選曲》(1984)**：為樊少雲傳譜並由陳恭則、樊伯炎、殷榮珠整理編寫，內含《瀛洲古調》說明一節、《瀛洲古調》選曲內容簡要說明一節，收錄二十首小曲，其中有慢板十一首、快板九首。並有說明樊少雲演奏風格與特點以區別與沈肇州一系之審美。

樊少雲(1885-1962)，名浩霖，字少雲，晚號曇叟，江蘇崇明人。早年隨父藻春習畫及琵琶。為現代畫家、音樂家，擅長山水畫、民族音樂。喜好昆曲，善彈琵琶，崇明《瀛洲古調》有三十多個樂曲，有海門沈肇洲作，也有樊家所傳之說。樊伯炎為樊少雲之子，殷榮珠為樊伯炎之學生。陳恭則生於1906年，江蘇南通人。曾入音專從吳伯超學二胡二年，接著隨李苻青習琵琶五載，後於50年代初，陳氏在華東師大任教時，又投樊少雲門下，習《瀛洲古調》二年。

**《玉鶴軒琵琶譜》(1991)**：此本經整理出版的《玉鶴軒琵琶譜》乃根據1920年《音樂雜誌》上發表的部分譜稿，再收集王露先生部分演奏譜整理而成。共分為上、中、下及續卷。

---

<sup>55</sup> 林石城編著，《養正軒琵琶譜》(北京：人民音樂出版社)：143。

《汪派琵琶演奏譜》（2004）：此譜本包括有二，一為工尺譜部分，根據 1981 年《汪昱庭琵琶譜》，再次追蹤修訂而成，除去非汪昱庭所傳習之曲目如《月兒高》以其諸多琵琶小曲與民間樂曲部分，並更新搜得之手稿，校正修訂後以《琵琶古譜》為名，收錄有十首大曲於譜集當中；另一部分則是琵琶演奏譜的收錄，選定汪昱庭弟子中演奏版本接近《琵琶古譜》十首樂曲譜本之演奏者的演奏譜，有的沒有現成的演奏譜，則以聽寫方式成譜，以數字譜收錄，且將部分花音記以小數字來做區分，這部分譜冊則以《汪派琵琶演奏譜》命名，且為出版譜集的名字，同樣由陳澤民主編。

《華樂大典·琵琶卷·樂曲篇上》（2016）：為中國民族管弦樂學會和上海音樂出版社聯合主辦的國家重點圖書出版規劃專案《華樂大典》系列圖書的《琵琶卷》中樂曲篇的上冊，收入六部古譜，分別是《敦煌曲譜》、華秋蘋《琵琶譜》、李芳園《南北派曲十三套琵琶新譜》、沈肇州《瀛洲古調》、沈浩初《養正軒琵琶譜》、汪昱庭《琵琶古譜》（汪昱庭琵琶譜），樂譜以影印方式收錄並出版，除敦煌琵琶譜之外的五本樂譜即為目前公認是五大流派之傳譜。

## 第二節 譜本內容之衍變

明清琵琶譜是一種以工尺譜字記寫音高，並在譜字旁邊註明彈奏位置、弦序名稱、演奏符號與其他提示的記譜形式，並於清朝有出版刊行記錄與實體流傳的樂譜。琵琶譜借鑑了崑曲工尺譜的記寫方式，而明清以來，工尺譜常見的記寫模式有三種，分別是：（一）直式，又名「玉柱式」、「一柱香」，如《九宮大成南北詞宮譜》；（二）側式，又名「蓑衣式」，如《集成曲譜》；（三）橫式，如《遏雲閣曲譜》。琵琶譜所借用屬於第一種形式，譜字使用概念同工尺譜之「上尺工凡六五乙」系統，但因琵琶譜的不同而略有不同，而另備有器樂譜獨具的演奏指法與其他符號系統來完整樂譜。

觀察明清琵琶音樂的諸多譜本，從記譜形式上看都採用了從上到下、從右到左、依次排列的記譜方式，屬於「直式」的工尺譜的記寫模式，而刊印本的出現，工尺字刻印的清楚、排列整齊，無疑地提供了很好的研究與辨讀條件。第一節中列表整理了諸多明清以來之琵琶譜本，其中不乏相同的傳抄與承繼之內容，本節進一步揀選出代表性、具明顯差異且於不同地域與時間點出現之譜本來查看琵琶譜與譜式使用上的型態、特點與變化，分別有：代表北方音樂的《絃索備考》、以及集南北大成華秋蘋所編纂《琵琶譜》、自成一格並有新創的李芳園《南北派大曲琵琶新譜》、民初琵琶譜如王露《玉鶴軒琵琶譜》、沈肇州《瀛洲古調》、沈浩初《養正軒琵琶譜》、汪昱庭的《汪昱庭琵琶譜》等，再探近代於譜式變化過程中本研究認為具重要地位的幾本譜本，有《雅音集》、《文板十二曲》等。

### 一、《絃索備考》

《絃索備考》為一本收錄具器樂合奏性質、屬弦索樂的手抄樂譜，記錄了至少至嘉慶時期仍盛行的十三首弦索樂曲，另抄錄有琵琶、弦子（三弦）、胡琴、箏等樂器的分譜。譜上包括的資訊有：音高譜字、拍法、把位符號、演奏技法符號、文字提示等。琵琶於嘉慶年間之形制應為四相九品的型制，《絃索備考》譜本中無附上琵琶圖式，參照另本有附琵琶圖示、於嘉慶二十四年成譜的華秋蘋《琵琶譜》，琵琶為四相十品，雖不可因此推論《絃索備考》所彈奏樂器即同為四相十品，但略

可知當時琵琶的大約樣貌。此形制之琵琶音域是「A-e<sup>2</sup>」，根據樂譜所記，在記寫上將高音者稱為「尖」音，記法是將國字的右下筆畫向上挑起，例如「上」會寫做「」，而低音則為「塌」音，記法是將國字的右下筆畫向下撇去，例如「上」會寫做「」，分析樂譜中譜字後可將音高譜字之使用整理如表一-2。

表 1-2：《絃索備考》使用譜字之對照

低音譜字	五	乙	上	尺	工	凡	合	四	乙
音高對照	6	7	1	2	3	4	5	6	7
中音譜字	上	尺	工	凡	六	五	乙		
音高對照	1	2	3	4	5	6	7		
高音譜字	上	尺	工						
音高對照	1	2	3						

但在讀譜的實際過程中，需輔以符號之知識才得以辨識正確的音，比如說塌「尺」音雖有「」之譜字，但更多時候，譜上會記「尺」並在譜字右邊標記「」，表示此音要彈三絃的散音，實際音高就會是塌尺音，在後來的琵琶譜上同樣有此特點，須知曉弦序的符號才能進一步判定演奏的實際音高為何。

《絃索備考》中通稱把位符號、弦序、演奏技法符號、文字提示等為「琵琶指法」（如圖 1-1 所示），其中含有三個把位「項、中、下」、四條絃<sup>56</sup>的名稱由高音到低音、由細到粗分別稱為子絃、二絃、老絃與綻絃，符號依序為「一、二、三、X」與空弦符號「」、演奏指示從某絃接續到某絃的符號「」、泛音符號、十個右手指法與十七個左手指法。

<sup>56</sup> 為譜中所使用之字「絃」非「弦」。

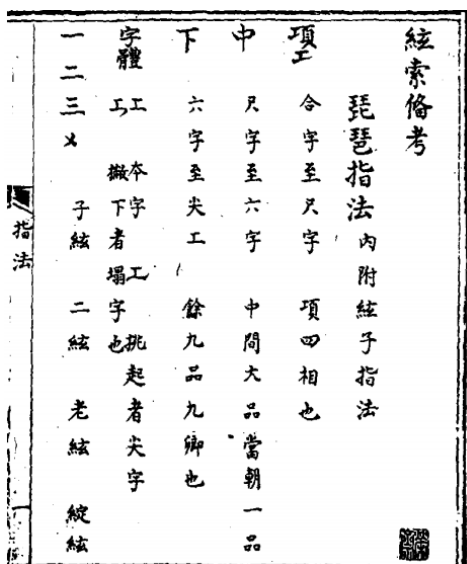
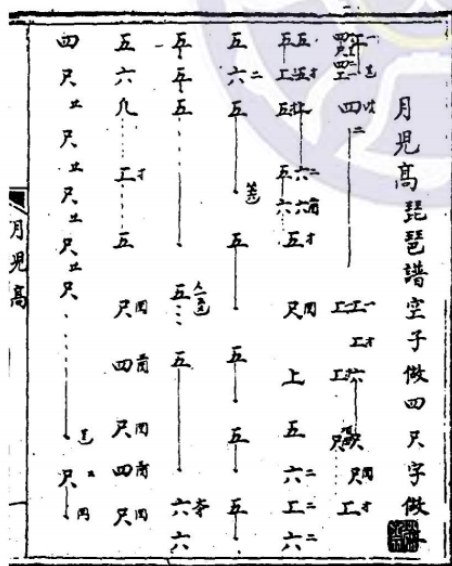


圖 1-1：《絃索備考》琵琶指法內容

關於定弦與用調，在琵琶分譜上有指示定弦，如〈月兒高〉曲名下方有標示「空子<sup>57</sup>做四尺字做工」，意即將第一條絃定為「四(a)」音、原「尺」音唱做「工(E)」音，如譜例 1-1 所示。

譜例 1-1：《絃索備考》〈月兒高〉



<sup>57</sup> 「空」為散音（右手彈絃、左手不按音）之意，「空子」即為子絃散音之意。

用調在琵琶譜上雖未特別標記，但在〈卷六·工尺譜〉所記每首樂曲曲名之下均有標示，〈合歡令〉與〈將軍令〉曲名下均註有「正工調，諸器皆可用」的字樣。

《絃索備考》中共收錄有十三首樂曲，琵琶分譜僅記寫了除〈合歡令〉與〈將軍令〉的其他十一首，原因估計正因為在卷六已記下「諸器皆可用」的工尺譜，故不另再重抄。

拍法符號有板與眼<sup>58</sup>，分別記以「×」與「、」，參見譜例 1-2 箭頭處，箭頭前為散板，箭頭處起為入板樂段，記以一板一眼。譜字、拍法、指法的記寫順序為「右邊為拍法、中間為指法弦序等、左邊為譜字」，演奏技法符號也會與譜字寫在同一行上，參見譜例 1-2 標記 1 處，譜字「四」下方的長線條為輪指之意特別的是樂譜中有同奏二音的記寫情形<sup>59</sup>，參見譜例 1-2 標記 2 處。

譜例 1-2：《絃索備考》〈月兒高〉

蘇筠涵整理

<sup>58</sup> 需與後面的獨奏樂譜有所區別，《絃索備考》之琵琶譜屬於合奏分譜，並非獨奏譜。

<sup>59</sup> 僅〈月兒高〉【月兒高】中散板處出現有重音的記寫方式。

## 二、《琵琶譜》

《琵琶譜》為嘉慶二十四年間無錫華秋蘋所彙編的一本琵琶譜集，譜上所記資訊包括有「音高譜字、拍法、把位符號、演奏技法符號、文字提示」等，其中譜上分有「相、品」兩個位置、四條弦的名稱由高音到低音、由細到粗分別稱為子絃、中絃、老絃與纏絃，符號依序為「子、中、**𠂇**、糸」與空絃符號「**卍**」，此外有樂曲用調的琵琶圖示（如圖 1-2），可清楚知道用調之名稱與定弦，從譜中所繪琵琶樣貌，可知形制為四相十品之琵琶，音域為「A-e<sup>2</sup>」。

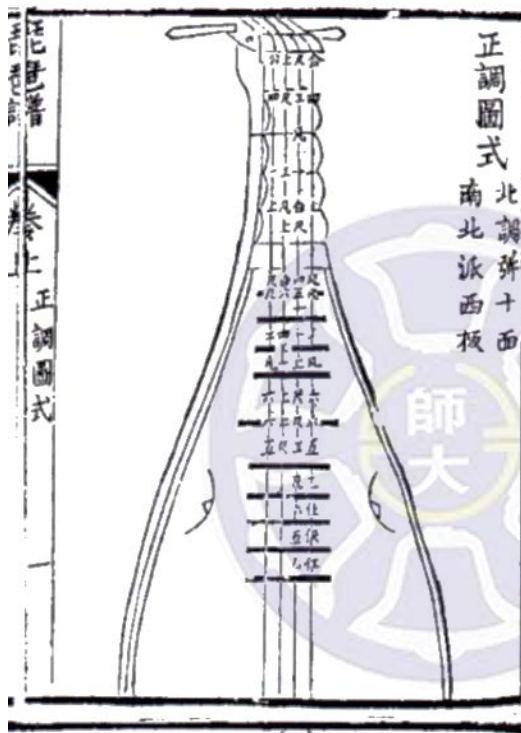


圖 1-2：《琵琶譜》正調圖示

譜字的書寫方式同樣是從上到下、從右到左、依次排列，在記寫上高音部分則會在譜字旁加上「亅」來表示，低音部分則無另外標示，需配以弦序與彈奏位置的符號來協助辨認，故雖同樣是「四、乙」的譜字，但根據弦序符號之不同可知音區的位置，樂譜中所用譜字整理後如表 1-3。

表 1-3：《琵琶譜》使用譜字之對照

低音譜字	四	乙	上	尺	工	凡	合	四	乙
音高對照	6̣	7̣	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣
中音譜字	上	尺	工	凡	六	五	乙		
音高對照	1	2	3	4	5	6	7		
高音譜字	仕	伋	仁						
音高對照	1̣	2̣	3̣						

單就譜字的使用，比對幾乎處於同時期的《絃索備考》與《琵琶譜》<sup>60</sup>，可見不同地區的琵琶譜呈現有明顯的不同。而關於定弦與用調，《琵琶譜》中均有清楚標記，曲譜中分有正調、尺調、六調等三個調，為首調記譜的概念，其中正調有三種不同的變化，見表 1-4。

表 1-4：《琵琶譜》用調表

調名	定弦（纏老中子） <sup>61</sup>	今調名	曲目
正調	合上尺合	1=D	大部分樂曲
正宮變調	合尺合合	1=D	南派〈將軍令〉
正宮變調	合四尺合	1=D	南派〈霸王卸甲〉、 〈海青拿鵝〉
正宮轉調	合上尺合轉合上尺工	1=D	〈普庵咒〉
尺調	上合四尺	1=G	北派〈普庵咒〉
六調	四尺工四	1=C	〈月兒高〉

拍法部分，華秋蘋《琵琶譜》多只有「板（、）」的符號、或是「腰板（—）」之記號，少有「眼（·）」的記號。譜字、拍法、指法的記寫順序為「譜字在左、板眼在中、指法弦序等在右」。

<sup>60</sup> 華秋蘋《琵琶譜》收錄南北派之樂曲內容，但譜字系統與指法內容則是經華秋蘋等系統規格化，譜中南北派樂曲均被記以相同的規格與範式。

<sup>61</sup> 弦的名稱與順序，由左到右分別為纏、老、中、子弦。

### 三、《南北派十三套大曲琵琶新譜》

清光緒二十一年，李芳園之《南北派大曲琵琶新譜》出版，譜中並未附有說明用調的琵琶圖示或是音位表等，但樂譜的凡例中有說明「譜中手法、指法，備載坊刻華君秋蘋譜，故不復贅。惟新增手法，每曲詳註於譜字左邊」，意即本譜本中所使用的符號、指法，甚至是其他文字說明之使用等都是遵循嘉慶二十四年《琵琶譜》的用法，雖有新增的手法，但僅標註於譜字的旁邊來說明，後二十世紀學者曹安和在研究過程中發現實際上確有不少不同的手法，並不若李氏所說仿刻華秋蘋《琵琶譜》的用法故，故另外增添補充說明於再版樂譜之後，細節的符號內容比較將於下節梳理。

《南北派十三套大曲琵琶新譜》中譜字、拍法、指法的記寫順序為「譜字在中、板眼在右、指法弦序等在左」，譜字的書寫方式是從上到下、從右到左、依次排列。譜上記有「相、品」兩個位置、四條絃的名稱由高音到低音、由細到粗分別稱為子絃、中絃、老絃與纏絃，符號依序為「子、口、𠂇、么」與空絃符號「𠂇」。在記寫上高音部分則會在譜字旁加上「亻」來表示，低音部分則無另外標示，需配以弦序與彈奏位置的符號來協助辨認，樂譜中所用譜字後整理後如表 1-5。

表 1-5：《南北派大曲琵琶新譜》使用譜字之對照

低音譜字	四	乙	上	尺	工	凡	合	四	乙
音高對照	6	7	1	2	3	4	5	6	7
中音譜字	上	尺	工	凡	六	五	乙		
音高對照	1	2	3	4	5	6	7		
高音譜字	亻	亻	亻	仇	佻	佻			
音高對照	1	2	3	4	5	6			

從上表可見，除「凡」字的寫法與前述《琵琶譜》不同外，在譜本中出現有「仇、佻、佻」（如表 1-5 中紅色框格處）等看似為高音區的等音，然根據實際彈奏是為「凡、六、五」的同音，其「亻」部首是為了說明彈奏位置是在於高音區把位內的

絃位置<sup>62</sup>上，此時期琵琶本身並沒有高於「仨」的音，參照〈陽春古曲〉、〈淮陰平楚〉與〈海青拿鵝〉等曲均可查見此情況。

關於定弦與用調，《南北派十三套大曲琵琶新譜》較為特別，將樂曲均記寫以正調，其凡例中寫到「古法正調外如〈陳隋〉、〈霓裳〉兩曲俱用商音尺調，彈者頗難記憶，茲皆譜作正調彈法以免錯雜」<sup>63</sup>，從中可知本譜中所收錄樂曲實際上應包含正調與尺調兩種調式，但因李氏所說為彈奏者便於記憶著想，故而將曲譜轉以正調記譜，此做法可以說是琵琶譜中首次出現移調記譜的例子，欲使所彈奏之指法得以符合正調的演奏習慣，但實際上演奏的調式音仍在商音尺調上，雖然是方便了左手指法之配置，但在潤譜過程中則會添進不合於原調式的音，今彈奏〈陳隋〉、〈霓裳曲〉時，樂譜均是記以商音尺調（C調）記譜。

表 1-6：《南北派大曲琵琶新譜》用調表

調名	定弦	今調名	曲目
正調	合上尺合	1=D	其他樂曲
正宮變調	合尺合合	1=D	〈滿將軍令〉、〈漢將軍令〉
正宮變調	合四尺合	1=D	〈鬱輪袍〉、〈海青拿鵝〉
原商音尺調 改記為正調	四尺工四	原 1=C 以 1=D 記譜	〈陳隋〉、〈霓裳曲〉

在曲譜中，並未特別解釋〈滿將軍令〉、〈鬱輪袍〉等是「正宮變調」，然根據曲譜內容與調式的對照，可以判定這些樂曲應當屬於同華秋蘋《琵琶譜》中的所繪製的「正宮變調」。除尤重正調之外，相品的位置標示有時候常與譜字記於同一行上，演奏技法偶爾也會以文字註記的方式出現直接在與譜字同一行上，形成一首樂曲中同時具有演奏技法符號與演奏文字說明等狀況。

<sup>62</sup> 於二絃、或三絃均有此三個音可彈奏。

<sup>63</sup> 標點符號為筆者所斷句加註。

#### 四、《瀛洲古調》

民國五年沈肇州所出版的《瀛洲古調》中，同樣未附上琵琶圖示或是音位表，然有附上左右手指法之文字說明，並在文字後註記「是編左右手指法及曲浙江陳牧夫原譜茲再印出庶便觀覽」。敘述中所稱「浙江陳牧夫原譜」即無錫華秋蘋根據減字譜所編定的琵琶指法<sup>64</sup>，可見樂譜之間的相互應用與承繼關係。譜字的書寫方式從上到下、從右到左、依次排列，演奏手法與弦序同華秋蘋《琵琶譜》是標註於譜字的右邊，所使用之譜字也相同，譜字對照如表 1-7。

表 1-7：《瀛洲古調》使用譜字之對照

低音譜字	四	乙	上	尺	工	凡	合	四	乙
音高對照	6	7	1	2	3	4	5	6	7
中音譜字	上	尺	工	凡	六	五	乙		
音高對照	1	2	3	4	5	6	7		
高音譜字	仕	伋	仁						
音高對照	1	2	3						

在定弦與用調方面，《瀛洲古調》中四十五首大小曲均為正調，其中收錄的大曲僅有〈十面埋伏〉一首，其餘皆為小曲，並無正宮變調或轉調的情況，在諸多琵琶譜本當中，《瀛洲古調》實屬特別。

在拍法部分則同前述譜本，譜中有「板、眼」與「腰板」之記號，大多為有板無眼的情況，而在 1936 年由其學生徐立孫再版的《梅庵琵琶譜》中，徐立孫於譜字旁加上了阿拉伯數字譜中使用的長短線符號來註記音符演奏的長度與時值，參照譜例 1-3。

<sup>64</sup> 參照華秋蘋《琵琶譜》。

譜例 1-3：〈飛花點翠〉前二十一板對照

左圖：《瀛洲古調》〈飛花點翠〉  
右圖：《梅庵琵琶譜》〈飛花點翠〉

## 五、《玉鶴軒琵琶譜》

《玉鶴軒琵琶譜》初被發表於北京大學音樂研究會編印的《音樂雜誌》上，雖僅是部分內容且是分多期發表，但包括有理論文字部分與四首記以工尺譜的樂曲〈海青拿鶴〉、〈霸王卸甲〉、〈普庵咒〉及〈玉樓春曉〉，其餘部分因王露先生病故而未能繼續發表，直到二十世紀末才由後人整理相關樂譜與資料譯以簡譜與五線譜出版發表。琵琶於近代的發展多聚集在江南一帶，《玉鶴軒琵琶譜》是今日琵琶譜中少見的有北方淵源的曲譜。王露在其「構造及練習法」一節中提到：「彈法有分南北二派不可不知也。... 余習北曲...。」由此可知，王露習得的是北方的樂曲或彈法，可能與華秋蘋《琵琶譜》中北方直隸王君錫的有淵源。

《玉鶴軒琵琶譜》中譜字與前面幾本樂譜稍有不同，如低音「Si」寫作「一」，此外，王露在其〈唐宋遼琵琶二十八調律呂旋宮〉文中寫道「今所俗用之琵琶十三

柱或十四柱，缺三柱<sup>65</sup>，耳第不知此三柱之關係最大，為旋宮轉調之樞」，又在其〈構造及練習法〉說「余因為旋宮轉調祐添設四柱，上下共十七柱也」<sup>66</sup>，即在十三柱琵琶（四相九品）上增添了四個品位，分別加在原第一品與第二品中間、第六品與第七品中間，及在低音區多添二品，使音域可達高音「La」部分，形制為四相十三品，可參照《玉鶴軒琵琶譜》（卷下）〈玉樓春曉〉等曲，參照表 1-8。

表 1-8：《玉鶴軒琵琶譜》譜字使用表

低音譜字	四	一	上	尺	工	凡	合	四	一
音高對照	6̣	7̣	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣
中音譜字	上	尺	工	凡	六	五	乙		
音高對照	1	2	3	4	5	6	7		
高音譜字	仕	伋	仨	佖	仞				
音高對照	1̣	2̣	3̣	5̣	6̣				

在定弦與用調方面，雖然譜中載有所謂「今用琵琶二十八調<sup>67</sup>之工尺表」等，然實際上《玉鶴軒琵琶譜》中應用的僅有「徵林商小石調」及「羽仲商雙調」，前者即為前述譜本中的「正調」、後者為「六調」，其中小石調也同樣有變調（及改變定弦），所載的古曲之用調均與其他譜本相同，見表 1-9。

表 1-9：《玉鶴軒琵琶譜》用調表

調名	定弦	今調名	曲目
徵林商小石調	合上尺合	1= D	〈普庵咒〉、〈十面埋伏〉與其他樂曲
徵林商小石調	合尺合合	1= D	〈將軍令〉
徵林商小石調	合四尺合	1= D	〈霸王卸甲〉、〈海青拿鵝〉
羽仲商雙調	四尺工四	1= C	〈月兒高〉

<sup>65</sup> 若為十三柱（四相九品）琵琶缺三柱，十四柱琵琶（四相十品）則應僅缺二柱。

<sup>66</sup> 《音樂雜誌》第一卷第二期（北京：北京大學音樂研究會，1920）：17。（雜誌本身未有編號，為本研究所編）

<sup>67</sup> 「琵琶之二十八調者，宮聲七調、商聲七調、角聲七調、羽聲七調也。」（《音樂雜誌》第一卷第三期，頁 23）。

《玉鶴軒琵琶譜》內容越臻完善，理論文字部分涵及歷史、調律、工尺字譜對照、用調定音、樂器之構造與練習法、左右手指法等；樂譜部分有古曲與個人新創曲，古曲六首均承繼自華秋蘋《琵琶譜》。在拍法部分則同前述譜本，譜中有「板、眼」與「腰板」之記號，大多為有板無眼的情況。譜字、拍法、指法的記寫順序為「譜字在左、板眼在中、指法弦序等在右」，見譜例 1-4。

譜例 1-4：《玉鶴軒琵琶譜》〈海青拿鵝〉

根據研究者所蒐到北京大學《音樂雜誌》，曲名下方有標明定弦，且由高音到低音、由細到粗分別稱四條弦為「子-二-老-纏」或「子-中-老-纏」，符號依序為「子、中、**𠂇**、糸」與空弦符號「**𠂇**」，四條空絃即依序為「**𠂇**、**𠂇**、**𠂇**、**𠂇**」；

此外更提出以數字來稱呼絃或許更為便利，故從細到粗稱為「四-三-二-一」<sup>68</sup>，若要表示空絃同樣也是在國字數字上方加上空絃符號。

## 六、《養正軒琵琶譜》

沈浩初《養正軒琵琶譜》是二十世紀初出版的一本琵琶譜，內容顧及的面向為傳統樂譜中相較之下最為豐富的一本，包括有「顧曲須知（即樂曲說明）、和絃法（即定絃）、音位表、樂器型制圖、彈奏方式圖、發音統計（即實際能演奏之音）、譜中符號、旁註字義、左右手指法、鑼鼓音符解與旁注彙解」，可說為樂曲留下來詳盡的記錄，也為理解樂譜提供了相對完整的線索與資訊。

《養正軒琵琶譜》之樂器型制為四相十二品之琵琶，於高音把位也有較多的音可以彈奏，故譜字部分最高可到  $a^1$ ，呈現與工尺譜字則如表 1-10 所示，但實際上於音高的辨識還需依靠譜上所記「相上」或「品上」資訊來進一步辨別。

表 1-10：《養正軒琵琶譜》譜字使用表

低音譜字	四	一	上	尺	工	凡	合	四	一
音高對照	6	7	1	2	3	4	5	6	7
中音譜字	上	尺	工	凡	六	五	乙		
音高對照	1	2	3	4	5	6	7		
高音譜字	仕	伋	仨	凡	伋				
音高對照	1	2	3	4	5				
中音譜字		六	五		俗	仞			
音高對照		5	6	=	5	6			

雖然譜本有將音位表仔細的列出，但參照圖 1-3，可見在相上一品的「仕」音，應是與品上二絃的「上」同音高，然譜上則是兩種記法，顯示以文字表示位置的「相、品」記號是相當重要參酌要件，否則會產生誤解。此外，《養正軒琵琶譜》譜中另

<sup>68</sup> 今日習稱最細絃為第一絃。



即 C 調。然而有趣的是，雖然在譜本中有介紹正工調的音位圖，但根據實際收錄的樂曲看來，其中並沒有以正工調彈奏的曲目。

表 1-11：《養正軒琵琶譜》用調表

調名	定弦	今調名	曲目
小工調	合上尺合	1= D	〈夕陽簫鼓〉、〈武林逸韻〉、〈月兒高〉、〈十面〉、〈普庵咒〉、〈陽春白雪〉、〈燈月交輝〉
小工調變調一	合四尺合	1= D	〈霸王卸甲〉、〈平沙落雁〉
小工調變調二	合尺合合	1= D	〈將軍令〉
四字調	四尺工四	1= C	〈陳隋〉
正工調	尺合四尺	1= G	無

## 七、《雅音集》

《雅音集》第二集（1929）為音樂學者楊蔭瀏於二十世紀初所整理，將諸多原以工尺譜記載的樂譜轉譯為阿拉伯數字譜後，進而出版的琵琶樂譜集。所收錄的樂曲來源有舊時刻印的工尺譜如華秋蘋《琵琶譜》等、私家抄本如《吳畹卿琵琶譜》等，還有楊氏親自所記寫之樂譜，譜源甚廣。《雅音集》為求流行與普及之便，使用阿拉伯數字譜記寫，不用工尺譜，也未用五線譜。未用五線譜之因是因為線譜排印困難，但樂譜功效同阿拉伯數字譜，故使用數字譜<sup>69</sup>。此外，也以數字來標記所收錄之樂曲，有同名同曲不同版本的呈現，也有同名異曲的情況。《雅音集》跳脫地域與流派概念，楊蔭瀏將他蒐集的樂譜資料以譯譜的形式一起呈現在本譜集當中，為目前可查最早將傳統樂曲記以不同記譜法的譜本。

譜字的書寫方式從左到右、從上到下，節奏與時值符號為阿拉伯數字譜式系統，演奏手法與弦序同則標註於譜字的下方，弦序符號依序為「子、口、𠂇、么」與空絃符號「→」，把位符號則記在數字旁邊，演奏符號仍屬於工尺譜式所用的減字

<sup>69</sup> 可見當時樂譜乘載琵琶樂曲之內容相對之下較為單純。

符號系統。在譯譜的過程中，「板」的拍法多以一板有兩拍的方式去譯譜，並將音記以實際音高，有別於傳統工尺譜字有時需配合演奏符號提示實際音高，在譯譜版本中，以阿拉伯數字代表的音名即為實際音高，演奏符號聚焦在演奏技法與弦序層面上，參照譜例 1-6。

譜例 1-6：《雅音集》〈昭君怨〉（譯自《華氏譜》）

**No. 14**                      **昭君怨**                      (正調)

5	4.5		2 2	2.4		5 7	7 1		2 2	2		4	3		1235	2		6 1	564			
香			通			通			香						夏			央	央			
5	5	5		5 5	5754		2 4	574		5	1		754	5 7		0 1	0		2	1		
字	案	字		字	案	字		口	香				口	口		口		香	口			
2	5	5	7		7 1	2 5		4 5	3		2 3	1		2 5	7 1		2	4	2		2 1	757
口	牙				香			夏	牙	申		央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央
1	1		2 5	7 1		2 2	2		4 2	2 1		757	1		4 4	4		1 1	1			
央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央	央			
7	5	7	1		2 2	2		4 5	3		1235	2		6 1	564		5 5	5				
					香						夏			央	央	央	央	央	央			

## 八、《文板十二曲》

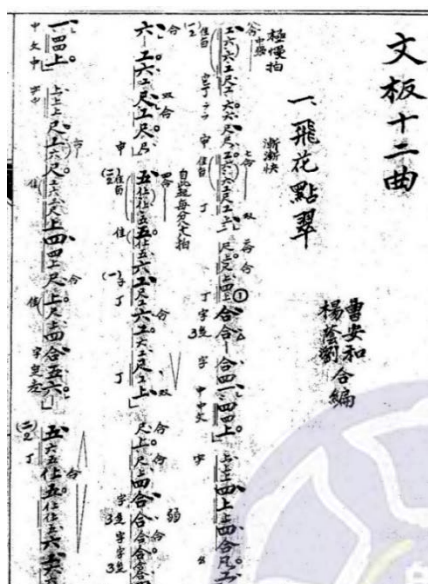
1941年由楊蔭瀏與曹安和合編的《文板十二曲》是琵琶曲譜中第一本將明清的樂曲同時以工尺譜與五線譜兩種不同的記譜形式並陳出版的樂譜，是知識分子為使傳統音樂在推廣與傳承兩層面上更有助益，而在記譜方式上所做的另一種嘗試。

由於「通行琵琶譜，於音調進行，僅記其輪廓，概焉而不專，略焉而不詳。...則不有詳譜，無以傳其真、無以利後學。」<sup>70</sup> 本譜之編輯目的有二，其一，是要提升琵琶教學的效率與樂譜的效能，使樂譜能呈現老師所彈的實際演奏譜，即所謂逐

<sup>70</sup> 由於《文板十二曲》之頁碼以工尺譜與五線譜為單位分別計算，故此處以國字與數字來做區別，「頁一」表示工尺譜的第一頁，單純數字「1」則為五線譜部分的第一頁。

音記錄；其二，期許能使琵琶樂更為普及，欲使更多不熟悉國字、或是看不懂工尺譜的人得以學習琵琶。為達第一個目的，本曲譜中的工尺譜部分一改過去僅記骨幹輪廓的習慣，改以工尺譜字詳細記錄，於本研究稱之為「工尺詳譜」，以有別於過去僅記輪廓的工尺譜。

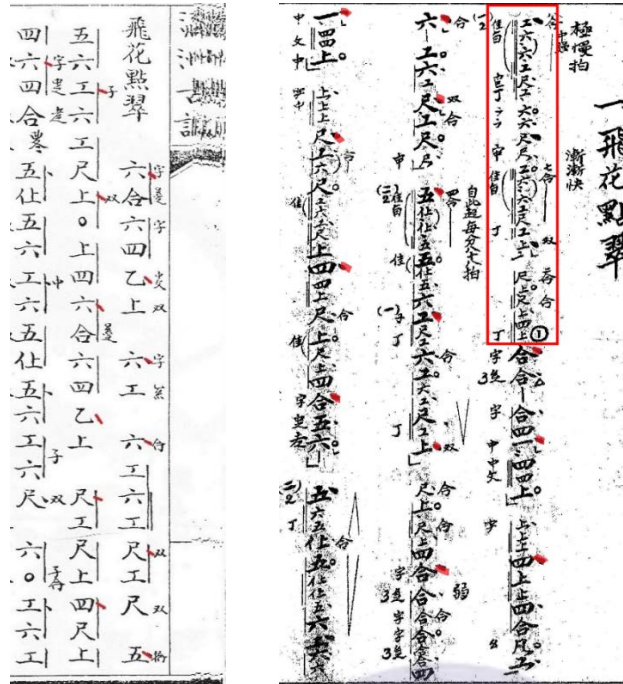
譜例 1-7：《文板十二曲》〈飛花點翠〉



從譜例 1-7 中可見，除了譜字與既有的板眼符號之外，譜字左側有阿拉伯數字譜中使用的長短線符號，來補充說明音符演奏的長度與時值，更多了許多的速度提示術語，右手之演奏符號記在譜字右方，絃序、左手演奏符號與指法等則記在譜字左方。

下面可以對照原工尺譜與楊蔭瀏、曹安和的工尺詳譜之間繁簡程度的落差，參照譜例 1-8。除了音符的增多之外，板數也有增添的情況，如在沈肇州《瀛洲古調》〈飛花點翠〉的樂譜中，全曲記有八十一板，然今日實際演奏的〈飛花點翠〉則為八十四板，其原因是在實際演奏中時會第一板前又增添了三板的旋律，它可能是一種約定俗成，也可能每次彈奏都可以有變化的空間，但在實際的記寫下來之後，這三板已成〈飛花點翠〉的典型開頭。譜例 1-8 中左圖紅色框格中所見  $\phi$  即為曹安和所做的附註記號，曹在譜後有兩個附註說明「舊抄本與瀛洲古調本，均無以上三板之音譜」來交代樂曲板數的增添，藉由譜例 1-8 中左右譜例的對照，可見右圖紅色框格中，後人增添的三板。

譜例 1-8：〈飛花點翠〉樂譜對照



左：沈肇州《瀛洲古調》(1916)第 1-13 板  
 右：楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》(1942)第 1-13 板

又曹安和欲藉由完善記譜法來「明傳派之由來，盡記寫之忠實」，故借鑑曲詞中正襯字<sup>71</sup>的記法來呈現詮釋譜，意即將骨幹音以大字呈現，詮釋音以小字記載，參照前頁譜例 1-8 紅色框格處可察此三板之譜字是小於第四板開始的譜字的。

為了讓更多不熟悉國字、或是看不懂工尺譜的人得以學習琵琶，故使用的五線譜記譜，又為了能使譜字能不用太多上下加線，而採用次中音譜表記譜，參照譜例 1-9。五線譜版本的琵琶譜利用五線譜來標註音高，且利用了四線圖來代表琵琶的四條絃，由上而下代表著第一到第四絃，也應用了西洋樂譜中的許多表情與速度術語來輔助說明。

<sup>71</sup> 襯字、襯詞、襯句：為民歌歌詞中，常穿插的一些語氣詞、形聲詞，根據使用的字數多寡稱為襯字、襯詞或襯句。

譜例 1-9：《文板十二曲》〈飛花點翠〉次中音線譜版

文板十二曲  
曹安和楊蔭瀏合編

I 飛花點翠 古曲

Largo  
mf  
poco a poco accel.

The image shows a musical score for the piece 'Fei Hua Dian Cui' (飛花點翠) from the 'Wen Ban Shi Er Qu' (文板十二曲) collection. The score is written in staff notation with a treble clef and a key signature of one flat. It includes performance markings such as 'Largo', 'mf', and 'poco a poco accel.'. The score is annotated with various fingerings and positions, including numbers 1-5 and asterisks. A large watermark of a university logo is visible in the background.

→ 下行為指示彈奏時左手按音的指法與位置圖。

但在實際在看譜的過程中，無論是五線譜版本或是工尺詳譜版本均顯得更為繁複且不好解讀，《文板十二曲》中的工尺詳譜與次中音線譜，於今日均沒有被繼續使用，原因在於過於繁複與不易解讀，而本樂譜於琵琶音樂記譜最大的影響更在於楊蔭瀏將琵琶的「弦序、指序與把頭符號、右手指法符號、左手指法符號」化繁為簡，使琵琶符號更為容易辨識，雖然於此譜中的符號尚未發展成今日所使用的諸多符號，但是確實為「簡化符號」的開始，使源自減字系統的琵琶演奏符號逐漸變化成今日常見且通用的象形琵琶演奏符號。譜集中將 19 種屬單獨右手指法的演奏符號、13 種左手指法符號，用幾何形體，化為能見形知意的簡化版符號。今日符號，雖非全部承襲自此譜本，但十之八九是源自與此概念與系統，請參照本章第三節琵琶技法符號之發展部分。

## 九、《時薰室琵琶指徑》

《時薰室琵琶指徑》（1957）是曹安和所出版的一本琵琶教材，為研究者於上海圖書館所蒐羅的資料之一，據研究者之整理顯示，這也是第一本以工尺譜譜式出版的琵琶教材，有技法說明並編輯相應之練習曲、並收錄有二十一首樂曲，有來自《華氏譜》的〈艷陽天〉、〈斑鳩過河〉，《李氏譜》的〈隴上行-踏青歌〉，還有民間樂曲如〈花六板〉與〈採蓮歌〉等樂曲，為上述樂曲在二十世紀仍在被彈奏的最好佐證，且確確實實地提供了明清琵琶小曲於近代演奏的樣貌，為本研究的重要資料之一。譜字的書寫方式從上到下、從右到左、依次排列，演奏手法、板眼符號記於譜字之右側，弦序符號記於左側，符號依序為「子、中、**少**、**么**」與空弦符號「**〼**」，有「相、品」之分，並進一步在品位部分有「上把、中把、下把」之分別。譜字左側同《文板十二曲》，應用阿拉伯數字譜中的長短線符號來提示音符演奏的長度與時值，並記有弦序符號，演奏符號為工尺譜式所用的減字符號系統，且開始以數字標示左手按弦的指法（*fingering*）。不同於《文板十二曲》的工尺詳譜中尚以正襯字大小的差別來區別原骨幹音與實際演奏加花，《時薰室琵琶指徑》中工尺譜字的大小均是相同的，參照譜例 1-10。

譜例 1-10：《時薰室指境》〈花六板〉

The image shows a page of musical notation for the piece 'Hua Liu Ban' (花六板). The notation is written in vertical columns, reading from right to left. It consists of several staves of Gongche notation (工尺譜) with various symbols and annotations. The notation includes characters like '工', '尺', '六', '四', '上', '下', '中', '少', '么', and '〼'. There are also numerical annotations and symbols indicating fingerings and playing techniques. The score is titled '曲十四 花六板 (二)'.

## 十、《鞠士林琵琶譜》譯本

《鞠士林琵琶譜》譯本（1983）為林石城所譯，譯譜說明中寫道《鞠士林琵琶譜》原稿在琵琶指法符號的記寫上較為簡單，並未詳註，故林氏與譯譜時並未參照近代的奏法給予增添，以求保原譜之樣貌，僅呈現樂曲之骨幹旋律。譜字符號是阿拉伯數字譜式系統，弦序與演奏符號皆是近代系統，弦序記在譜字下方、演奏符號記於譜字上方，原工尺譜之「板」與本譜中大多譯以一個小節記，亦是樂曲有譯為二四拍與四四拍的樣式；在調式部分，也已將過去的調名系統如「正調」改稱以現代的用法，如 D 調，參照譜例 1-11。

譜例 1-11：《鞠士林琵琶譜》譯本〈六板〉

【一】 輪子

下面將《鞠士林琵琶譜》，即《閑敘幽音》抄本中之〈六板〉陳列如下以對照之，參照譜例 1-12。

譜例 1-12：《鞠士林琵琶譜》譯本〈六板〉

正調 六板

清六板 花六板 俱在蘇竹譜中

輪子 工 肆 四 肆 四 尺 上 上 尺 上 合 四 上 工 尺 尺 工 肆 四 肆 四 尺 上

四上尺 肆上四 尺上 六 合 六 五 凡 凡 六 至 尺 尺 上 肆 上 四 上 尺 上 尺 上

尺 上 六 合 合 四 上 上 尺 上 肆 上 四 六 合 合 六 凡 尺 尺 上 六 合

合 六 凡 六 合 合 六 凡 尺 上 尺 上 乙 四 合 四 上 工 尺 六 尺 尺 六

工 尺 上 尺 上 上 六 合 六 尺 尺 肆 尺 肆 尺 六 工 尺 上 乙 四 合 四 上 工 尺

到近代，傳統曲目多已以實際演奏譜的形式被記寫、傳抄、出版與教學，以 1990 年由人民音樂出版社出版的《平湖派琵琶曲 13 首》為例，樂譜是根據平湖派傳人朱荇菁於上海音專教學時所用之水印本與楊少彝的演奏譜，再參照了光緒二十一年（1895 年）之《南北派十三套大曲琵琶新譜》後，進一步校訂成譜的樂譜，並命名為《平湖派琵琶曲 13 首》。其內容已是呈現以阿拉伯數字譜，現代演奏符號系統記於數字上方，弦序與把位符號記在下方，弦序符號依序為「一、II、三、X」與空弦符號「( )」，把位不用「相、品」表示，而是使用羅馬數字「0(相把位)、I(第一把位)、II(第二把位)」等，所示拍法以西洋節拍拍法呈現，調式也以阿拉伯數字譜習用調式呈現，參照如譜例 1-13。

譜例 1-13：《平湖派琵琶曲 13 首》〈陽春古曲〉

**1. 陽 春 古 曲**

1=D(5 1 2 5 弦)

【1】春景阳和

The musical score is written in Western notation with Arabic numerals (1-5) for notes and fingerings. It includes performance markings such as 'mf' and '0x'. The score is organized into three lines of music, with various note values and rests indicated by stems and beams. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

下面再將《南北派十三套大曲琵琶新譜》中之〈陽春古曲〉陳列如下以對照之，參照下頁譜例一-14。古今樂譜一經對照，便可觀察到譜式改變所帶來的視覺上差異，彈奏者可藉由近代版本輕易彈出全曲，卻難習得需花較長時間積累而得的花能力，但今人若不藉由譯譜亦很難進入傳統樂曲的門檻，但兩種譜式若能在學習中相輔相成，或許是傳統樂曲在未來傳承上最好的一個方式與道路。

譜例 1-14：《南北派十三套大曲新琵琶譜》〈陽春古曲〉

南北派十三套大曲新琵琶譜卷上  
陽春古曲

春景陽和

李其銓  
正曲

錦園小總

從上述譜本的記譜內容，可見不同時期的人對於樂譜之信息乘載量的要求不同，工尺譜本身的特點使這些記譜並不是以精確為目的，「譜簡聲繁」的特徵使實際上的演奏譜與記譜是有段差距的，演奏者會根據譜上所記之音進行合適、合理的潤飾與變化，這就是所謂的骨幹譜與演奏譜的差異，反映出過去樂人僅將樂譜做為一提示作用的情況。隨著傳播與普及，完整呈現音樂之記寫逐漸成為記譜的一個要求與價值，即使是工尺譜式，於近代也逐漸參照了其他記譜法來補充工尺譜非定量記譜的特質，也逐漸往記以演奏譜的方向邁進，但最初樂曲本身的重要核心「骨幹音」仍是記譜上的重要依據，今日樂曲多記以演奏譜而非骨幹譜，且從樂譜上也看不出「骨幹音」為何，隨著琵琶譜式的逐漸改變，音樂之信息乘載量更勝過去，也使音樂之記寫、紀錄似乎顯得更為完整。這些基本框架的樂譜是過去的人們在過去的時間、空間下積累出的約定俗成，譜本內容越趨講究與全面是為了使樂曲能持續被彈奏，是故今日這些二十世紀的樂曲還能被聽見，這是當代在研究明清器樂音樂的重要線索，也是「再現傳統」的重要依據。

### 第三節 琵琶技法符號之發展

從上述兩節可一究傳統琵琶譜豐富的資料與內容，除了表示音高的譜字之外，譜上所記的各類符號更是解讀樂譜的重要線索，透過不同的符號標記與指示，自然地運用各種不同的手法來豐富骨幹旋律。這些符號總括有指示演奏技法的「技法符號」、標示絃序的「絃序符號」、彈奏位置的「相品符號」，還有後來用來指示左手按弦順序的「指法符號」等，本節將著重討論左右手的技法符號與其他譜上所標示的符號與指示文字。今日，記譜法與符號系統均已改變並持續地被發展當中。前文所述諸多譜本，有些有整理出指法表與說明，指法符號的內容相差無幾，但符號樣貌卻多有差異，相同點是多借鑒七絃琴減字譜的符號模式，另外一個共同點是借用裸手彈奏，不似今日的彈奏皆配帶義甲來做演奏，義甲的配戴與否對彈奏技法的發展有絕對性的影響，許多現在技法如大量的正反彈技巧的使用，皆是由於義甲之使用而出現的。

琵琶左右手的演奏方式，個別的或組合的交相組合成不下百種的技法，這也是琵琶音樂繁複與難上手的原因之一。過去許多研究以對琵琶技法進行整理，本節意不在於再做一次的技法整理，而是有鑑於在實踐傳統樂曲的過程中，對諸多琵琶指法名詞與內容的混淆。

琵琶上面的音有四類，即散音、按音、泛音與非樂音。散音即用右手彈弦發聲、左手不按弦，稱為「空絃」，符號為「六」；按音即左手按在某音位上，右手同時於此音位所在之絃彈奏得聲，無特別的符號指稱，按音有實虛之分；泛音即以右手或彈或挑、左手並同時輕點該絃上之特定音位而得聲，符號為「之」；非樂音即製造樂音以外的聲音一類之技巧，有需雙手配合而得聲的技法如絞絃、也有右手可單獨動作得聲的「煞音」等，亦有各類相應符號，此類聲音也是琵琶音樂的一大特色。

琵琶之技法符號基本可分右手指法、左手指法與非樂音技法三個方向來討論，此外還有速度與其他等以簡潔文字表達的記號。下面將對樂譜中有特別將技法符號提出的譜本，如《絃索備考》、華秋蘋《琵琶譜》、李芳園《南北派十三套大曲

琵琶新譜》<sup>72</sup>、沈肇州《瀛洲古調》、王露《玉鶴軒琵琶譜》、沈浩初《養正軒琵琶譜》與汪昱庭的《汪昱庭琵琶譜》<sup>73</sup>等，並屬於年代可考據、信度較高的譜本來進行研究，看符號內容的今昔之別，並對照以近現代符號，以銜接減字符號與近現代更形象化符號的概念。

## 一、右手指法

在琵琶的彈奏中，右手指法主要用以發聲，右手指法可進一步分以彈挑系統、輪指系統與其他類（包括空絃、音效符號與前二者之組合技巧，如「掃輪」）等討論之，其數量與種類，於上述譜本之基礎上，據各譜指法表可整理歸納如參照表 1-12。後隨著指法的發展與使用工具的改變<sup>74</sup>，原可歸類於彈挑系統的「搖指」逐漸自成系統，其指法概念也與最初的「搖指」不同，故在表 1-12 當中並未將「搖指」一項獨立成系統來討論，將另起段落以進行說明、對照與解釋。

表 1-12：明清琵琶譜右手指法種類與數量對照

	總數	彈挑系統	輪指系統	其他	備註
絃索備考	10	8	2	—	不含空絃符號
琵琶譜	26	14	8	4	含空絃符號
南北派十三套 大曲琵琶新譜	19	15	3	1	不含空絃符號
瀛洲古調	14	12	1	1	含空絃符號
玉鶴軒琵琶譜	26	14	8	4	含空絃符號
養正軒琵琶譜	26	18	5	3	不含空絃符號
汪昱庭琵琶譜	26	18	3	5	不含空絃符號

<sup>72</sup> 為 1955 年曹安和所整理。

<sup>73</sup> 為其學生們共同整理而成。

<sup>74</sup> 意指開始配戴指甲彈奏。

### (一) 彈挑系統

「琵」和「琶」二字本是描述兩個彈奏方法的動詞，東漢劉熙的《釋名》中有云：「推手前曰批，引手卻曰把。」在琵琶一開始於中原發展的年代，以撥子彈奏的時期，琵琶即有「向前撥奏（彈）」與「向後撥奏（挑）」的演奏方式，推手曰批，即「彈」，以食指向前過弦得聲的指法；引手曰把，即「挑」的指法，以大指向後過弦得聲的指法，為最基礎之指法，也是眾多繁複手指技巧的基礎，故有些譜本即使錄有指法說明，但不一定會對「彈挑」技法做解說描述，如《絃索備考》中即未有對彈挑指法的說明。

彈挑系統中的技巧皆是立基於「彈、挑」兩個基礎指法中上，故可進一步分為基礎技巧與組合技巧，參照表 1-13。

表 1-13：彈挑系統之分類

類別	指法	動作	系統指法
基礎	彈	以食指為主要動作手指	雙、掛、掃、抹...
	挑	以大指為主要動作手指	雙挑、臨、拂、勾、...
組合	食指+大指	凡使用食指、大指一起動作的指法皆為組合技法	夾彈、滾、撫、分、勾搭...

彈挑系統下的指法名稱與概念在上述譜本中大同小異，大多的譜本如沒有特別要求，並不會在譜字旁邊加上彈挑符號，如《汪昱廷琵琶譜》中並沒有特別指出標註「彈」之符號。前述譜本中唯《養正軒琵琶譜》譜中對於指法之著墨與分類最為仔細，指法之符號與內容也與其他譜本不同，將分「彈、挑與組合技巧」三部分討論，先從「彈」的部份看起，參照表 1-14。

表 1-14：「彈挑系統」基礎技巧表：食指部分

指法	解釋	絃索	華氏譜	李氏譜	瀛譜	玉鶴軒	養正軒	汪譜
彈	食指向下出絃	-	单	𠄎	单	𠄎	田 <sup>75</sup>	-
雙	食指彈兩絃得一聲	双	双	双	双	双	双	双
撥	即「彈」之意	-	-	-	-	-	𠄎	-
掃	禁名中食四指從纏做急勢一齊掃下	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎	弓 <sup>76</sup>	𠄎、𠄎
掃 * <sup>77</sup>	以五指排齊撇進拂出	-	-	-	-	-	𠄎	-
掛	自纏絃而老中子絃次第撥出	-	-	-	-	-	卜	-
飛*	以右手向外旋轉一圈然後將食指對絃取勢斜上一撥得聲	-	-	-	-	-	飞	-
雙飛 * <sup>78</sup>	即以食指撥中絃、大指挑老絃，一撥一挑連而不斷也	-	-	-	-	-	𠄎	-

可見《養正軒琵琶譜》中有多個獨用之手法。若要指示以食指彈奏稱為「撥」，指示以大指彈奏則一樣稱為「挑」，所謂的「彈」是一個不限手指的發聲概念，不管是食指彈奏、或是大指彈奏都稱為「彈」，若看到此指示則右手技法之選擇彈性較高，可視彈奏者實際的狀況去選擇要「彈」、或「挑」；若是指明要以食指做「彈」，則會以「𠄎」記之，稱為「撥」。再舉《養正軒琵琶譜》中的「掃拂」為例，一般明清譜本對「掃拂」的解釋為「掃，即禁名中食四指從纏做急勢一齊掃下；拂，為大指挑子至纏急用力挑上」，然在《養正軒琵琶譜》中，「掃」是一個組合動作，先大指後禁名中食指四指，為「拂掃」之動作概念，從纏至子急用力彈下之動作於

<sup>75</sup> 無論以食指或大指發聲撥皆可稱為「彈」。

<sup>76</sup> 稱做「拂」。

<sup>77</sup> 與上一列「掃」之意不同。

<sup>78</sup> 為與「飛」對應故特置放於旁邊。

《養正軒琵琶譜》中被稱為「拂」，而從子至纏急用力挑上之動作被稱為「撇」，屬下文中「挑」之系統，與其他譜本之概念相反，需留意。《養正軒琵琶譜》中另一獨具技法稱為「飛」，以右手向外旋轉一圈然後將食指對絃取勢斜上一撥而得聲，實際上即為食指彈絃得聲之意，今日被稱作「抹」<sup>79</sup>。「雙飛」則是大指、食指各就一條絃向外交替彈奏，一撥一挑連而不斷而得聲，就發聲動作而言，實際上與前述「飛」的概念是不同的，故也不可單從符號的名稱上去判斷之間的關係。

與「彈」相對的是大指動作構成的「挑」系列指法，一般而言，有去就有回、有彈就有挑，有掃就有拂，但也有獨具的、充分運用大指關節做連續屈伸動作的指法，稱作「搖」，別名「哆囉子」，參照表 1-15。

表 1-15：「彈挑系統」基礎技巧表：大指部分

指法	解釋	絃索	華氏譜	李氏譜	瀛譜	玉鶴軒	養正軒	汪譜
挑	大指向上出絃曰挑	ㄣ	ㄣ		ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ
拂	大指挑子至纏急用力挑上	-	弗	ㄣ	弗	弗	-	-
撇	自子絃至纏絃做勢一齊撇進也	-	師	-	-	-	ㄣ	-
歷	以大指向上連挑二三絃	ㄣ	大	-	-	-	臣 <sup>80</sup>	-
搖	大指一挑一勾連續不斷得聲	-	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ
勾	大指自外向內勾	-	ㄣ <sup>81</sup>		ㄣ	ㄣ <sup>82</sup>	ㄣ	ㄣ
打	大指向外推出	-	-	-	-	-	丁 <sup>83</sup>	-

<sup>79</sup> 《華氏譜》中文字敘述即有此名稱，但未獨立給予一個符號。

<sup>80</sup> 於《汪昱庭琵琶譜》中稱作「臨」。

<sup>81</sup> 無論大指、食指自外向內勾均稱作「勾」。

<sup>82</sup> 無論大指、食指自外向內勾均稱作「勾」。

<sup>83</sup> 凡四絃泛音多用「打」。

此外，也有今日以大指運作，昔日可泛指食指或動作的技法，如「勾」在華秋蘋《琵琶譜》中泛指食指或大指向內撥絃的動作，在《養正軒琵琶譜》指涉「以食指向內勾進」，而今「勾」已獨取「大指向內動作」之意。

利用食指、大指交相組合變化的指法皆為組合技法，如「夾彈」即是均勻不很快的連續彈挑，「滾」是在絃上做連續均勻而很快的彈挑來製造線條感等，這些指法於今日都仍琵琶音樂重要的基本技法組成，參照表 1-16。

表 1-16：「彈挑系統」組合技巧表

指法	解釋	絃索	華氏譜	李氏譜	瀛譜	玉鶴軒	養正軒	汪譜
夾彈	食指彈大指挑，次第彈奏以呈現一拍四音的節奏感	-	𠄎	𠄎	同華氏譜	𠄎	𠄎	-
滾	食指彈大指挑次第快速彈奏之	-		𠄎/𠄎		-	𠄎	𠄎
分	大指挑食指彈，彈挑並下兩絃同音	分	八	八		八	八	八
撫	大指勾纏食指勾子兩絃齊勾勿參差	-	𠄎	𠄎		𠄎	𠄎	𠄎
扣	大指勾食指彈，勾彈並下勿令參差	扣	𠄎	-		𠄎	-	-
勾搭	大指先將別絃一勾，食指於本絃上一彈一勾一彈得聲	𠄎	𠄎	𠄎		𠄎	-	𠄎 𠄎
轟	四絃掃拂，急作如一聲	-	-	轟		-	𠄎 <sup>84</sup>	-
*85	食指二絃子絃彈出回抓子絃綻絃	爪	-	-		-	-	-
撫分	即「撫」與「分」做連續動作	-	-	-		-	文字說明	度
提	左按絃，右大食兩指摘起一絃即放如做斷絃之聲	-	且	且/白		-	白 <sup>86</sup>	-

<sup>84</sup> 名為「掃」。

<sup>85</sup> 譜中未有此演奏法之名稱，僅有敘述。

<sup>86</sup> 稱作「拍」。

組合技巧呈現有節奏上的差別與層次的分別，如「勾搭」是利用大指與食指的正反彈輪替得高低音交錯出現的聲響層次的技巧，在明清譜本中是被經常應用的一個組合，也是明清曲目中常見的指法，重音位於四連音中的第一個音處，但於今日的近現代曲目中則較少被使用到。此外，「夾掃」也是明清曲日常用的技法之一，其動作為「彈挑掃挑」，形成一個重音在後半拍的律動感，為何特別提出呢？是因為雖然此名詞與「夾彈」看似概念相同，但其呈現出的節奏感是不同的，今日的記譜以「\ / \ /」來表示「夾彈」，而以「\ / ㄩ /」來表示「夾掃」，多直接稱以「彈挑掃挑」。

此外，另有組合技巧「提」之概念的改變，其符號為「且」，於華秋蘋《琵琶譜》中之解釋為「左按絃，右大食兩指摘起一絃即放如做斷絃之聲」，於李芳園《南北派十三套琵琶新譜》中使用「且」與「白」兩符號來指稱此技巧，《養正軒琵琶譜》中使用「白」，稱為「拍」，具有兩個彈奏方式，一為用在纏絃「僅以大指拔絃即放得斷絃之聲」，用於子絃「則是以大食兩指摘絃而放得斷絃之聲」。綜而觀之，「提」技巧的目的是做「斷絃之聲」，有兩種彈奏方式，曾有「提」、「拍」兩種稱法，於今日便是此為基準來區分兩種彈奏方式，將「提」做「右大食兩指摘起一絃即放如做斷絃之聲」之解，將「拍」做「在纏絃僅以大指拔絃即放得斷絃之聲」之解，以示區分。

## （二）輪指系統

輪指技巧的產生年代不可考，至少，在目前現存可考的琵琶譜中，都有輪指技法的紀錄。琵琶為點狀音響樂器，在《敦煌琵琶譜》中由於彈奏工具與持琴姿勢的不同，所使用之彈奏技法多為「琶音」，有如上述彈挑系統中的「掛」之效果，在逐漸漢化的過程中，形成豎抱指彈的模式，並以手指的連續動作來產生「線」的效果，輪指奏法的基本功能即是延續樂音，不論是加花效果、或是長音效果等，基本上都是一種聽覺上的延續與豐富。

早期輪指的彈奏有兩種方法，據華秋蘋《琵琶譜》之說明「輪指也，先以禁名中食四指次第彈下然後大指挑上謂之單輪，其聲清健圓活連而勿斷為妙，緊板處用單輪，寬板處用雙輪或用長輪散板亦然。浙派先以食中名禁次第彈下然後大指挑

上」，即所謂以食指為首彈奏的「上出輪」與以禁指（小指）為首彈奏的「下出輪」，在《養正軒琵琶譜》中亦有提及上下出輪之差別，今日以使用「上出輪」為大宗，仍有少部分演奏家承襲「下出輪」的彈奏系統，對於輪指技法稍有著墨的譜本有《絃索備考》。《絃索備考》中對於輪指僅有符號，作「輪指」解釋，並未有彈奏說明，其符號為「命」。

華秋蘋《琵琶譜》為第一本琵琶刊本琵琶譜，也是第一次將琵琶仔細梳理陳列並出版的譜本，說明了上、下出輪的差別與輪指的手指使用方式，並區別各種輪指以「單輪、雙輪、長輪、滿輪、勾輪、扣輪、掃輪、揉輪、雙單輪、雙雙輪、雙長輪」等，並各自有減字符號，均從「命」去組合變化，如長輪即「長」，其中雙輪即同時輪兩絃之意為，雙單輪則是「先雙再單輪也」為組合技巧，雙雙輪也是組合技巧，為「先雙再雙輪也」。影響後譜，如《瀛洲古調》、《玉鶴軒琵琶譜》中均說明有符號來自華秋蘋《琵琶譜》，輪指符號同樣使用《華氏譜》之內容，後者更提及不使用浙派上出輪之原因為「食指接大指」較「小指接大指」為便利，在《玉譜》符號表中的文字敘述「以名指接大指」應為「以禁指接大指」之誤記。李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》中同樣指出有上下出輪之差異，也同樣說明指法同《華氏譜》，但實際上是有差異。

《養正軒琵琶譜》有鑑於指法之不夠完備，進一步編輯一套指法系統，於輪指部分，為「輪、掃輪、長輪、帶輪、挑輪」等，並以「丰」表示，實際上並未區分的過細，以「連挑（連）」為特色，指稱長輪中連帶挑的彈奏，如〈十面埋伏〉一曲【吹打】段之演奏。


《汪昱廷琵琶譜》中的指法說明由其學生們共同整理而成，並未談及上下出輪之異，以「丰」概括之，或以「○」表示，譜字右方「○」表示半輪/帶輪，譜字下方「○」表雙輪（兩個單輪）且長輪以記在譜字下方「」示之，觀察輪指之符號與其內容，發現早期樂譜之於輪指內容的區分較為細緻，後面的譜本則僅多以「輪指」概括。

表 1-17：輪指系統技法一覽表

指法	內容	絃索	華氏譜	李氏譜	瀛譜	玉鶴軒	養正軒	汪譜		
輪指	單輪	命	𠄎	丰	同華氏譜	合	丰	𠄎		
	雙輪		𠄎	-		𠄎	-	-		
	長輪		𠄎	𠄎		𠄎	-	⊙		
	滿輪		𠄎	𠄎		𠄎	-	-		
	勾輪		𠄎	-		-	-	-		
	扣輪		𠄎	-		-	𠄎	-	-	
	掃輪		𠄎	-		-	𠄎	𠄎	-	
	揉輪		𠄎	-		-	𠄎	-	-	
	雙單輪		𠄎	-		-	𠄎	-	○	
	雙雙輪		𠄎	-		-	𠄎	-	-	
	雙長輪		𠄎	-		-	𠄎	-	-	
	掃長輪		-	-		-	-	𠄎	-	
	帶輪		-	-		-	-	-	𠄎	○
	連挑		-	-		-	-	-	𠄎	-

### (三) 搖指系統

今日「搖指」的概念與早期的概念不同，早期「搖指」是以「彈抹」或是「勾挑」的方式連續發聲而得，屬於彈挑系統下的指法，符號為「𠄎」，從華秋蘋《琵琶譜》、李芳園《琵琶新譜》、沈浩初《養正軒琵琶譜》等傳統譜本當中都有對「搖」指法的說明，一直到楊蔭瀏編《文板十二曲》（1934）的年代，「搖指」之演奏方式都還不是今日所指稱的「搖指」技巧。以「勾挑」形成的大指搖指技巧又被稱作「哆囉指」，在《十面埋伏》一曲中會使用到，以模擬傳號的聲響。

於今日，由於假指甲的使用，「搖指」已是一獨立的指法系統，是利用指甲的兩側快速地在弦上左右來回搖動得聲，符號為「k」，很明顯地為指甲摩擦弦的概

念呈現。近代琵琶名家李光祖先生曾於《中央音樂學報》<sup>87</sup>發表關於琵琶基本彈奏方法的文章，其中關於「搖指」的敘述如下：

搖指：僅是一個簡單的斜向運動，使用食指、中指、無名指皆可，一般以使用中指居多。右手呈自然半握拳狀態，手腕自然伸展，要隆起，指小關節略伸直些，指甲斜側置於弦上，用指甲的兩側做斜向運動。

運用食指、中指、無名指等來進行，在「搖指」的過程中，基本不需要手指的屈伸動作，與過往的「搖指（勾挑）」快速的指關節屈伸動作不同，所產生的聲響明顯不同，而今日所稱「搖指」也早已與傳統樂譜中的概念沒有連結。

「搖指」為二十世紀中因彈奏工具的改變而發展出來的技法之一，演奏符號自然也是新式符號。當代的「搖指」技巧為琵琶的線條帶來第三種選擇，由別於滾奏的點狀感音線、輪指的錯落有致，搖指因為要利用指甲的兩側快速地在弦上左右來回得聲，而必須將手指弓成一定角度，保持手型之完整，並利用手腕、或是手臂來執行搖指動作，故有兩種搖指的動作方式，簡稱為「腕搖」或「臂搖」，前者以手腕為軸心做左右的搖動、後者以手肘關節為軸心而使手指、手腕與手臂成為一體，一同執行左右搖動的動作。所製造的線條感隨所使用的手指不同而有不同的質感，若以「中指」做「搖」則聲音結實硬挺、若以「無名指」做「搖」則其聲綿軟細長，如 1972 年《草原英雄小姊妹》協奏曲中以不同手指質感的搖指來詮釋「寒夜中前進」一段的情感表達。亦可以做「雙弦搖指」，同時使用食指與中指在不同弦上進行搖指動作以產生雙旋律線條的效果，如近代改編的外國民歌《達姆達姆》引子段落即使用雙弦搖指與單弦搖指相交使用的技巧來表現音樂的氛圍。

因義甲之使用、「搖指」概念改變而影響的指法首當「鳳點頭」（或稱「鳳顛頭」）。「鳳點頭」即前述「勾搭」之技法，為「勾—抹—彈—抹」之動作、得四聲為四音組，第一拍為律動之首，於各傳統譜本中均有此彈奏首法的記載，於傳統曲目目如〈霸王卸甲〉中頭段即有使用「勾搭」。然而於今日，「鳳點頭」有第二

---

<sup>87</sup> 李光祖，〈琵琶的基本彈奏方式〉（《中央音樂學院學報》，No.4，1997），31。

種的彈奏方式，也多以此方式做表達與呈現，即以食指做「搖指」動作得四聲，大指於地一聲作「勾」，同樣為四音組，律動於首音上，力度因指甲兩側之來回而更顯強烈。今汪派的「鳳點頭」多以第二種方式彈奏之，如前述李光祖先生一文中關於此演奏法的敘述如下<sup>88</sup>：

勾搭（鳳點頭）：這是汪派琵琶演奏中具有特色的指法，它的力度強、速度快、鏗鏘有力，也是一個簡單的斜向運動。右手呈自然半握拳狀，食指略為伸直搭在中指的小關節彎曲處用以輔助之，食指指甲傾斜置於弦上，大指在自然屈伸的軌跡翹起準備作扣的動作，這為勾搭的準備動作。由此食指作斜向運動，大指每隔三聲作一次用大指指肚扣第四弦的動作（第一聲係大指扣第四弦和食指斜向搖下第一弦同時而得）即可。

而《養正軒琵琶譜》的「鳳點頭」仍是第一種的演奏方式，於浦東傳譜的〈霸王卸甲〉首段、〈十面埋伏〉中【敗北】仍可見此演奏法的演繹。

## 二、左手系統

右手的演奏技法不管多為繁複，最終其功能是用來發聲的，而真正音樂的得聲仍仰賴左手的按音，所謂音樂在左手，其主要功能即是把音樂「按」出來出來。此外，琵琶左手更發展了許多潤飾的技巧，所謂「輕攏慢撚抹復挑」，「攏」與「撚」都是用來形容左手的潤飾技巧的。此處，就不論如何按音與相關的技法彈奏問題，而聚焦於潤飾一類的左手技法，也是琵琶音樂極富特色的一類指法與韻味所在。潤飾類左手技法基本上可分為幾種，以現在的稱法即泛音、打帶起、滑音類指法與吟揉。

泛音類指法：泛音技巧自《絃索備考》中即有此名稱與符號，記為「人」，釋義為「上手清粘，下手彈之得清粹之聲」，後於《華氏譜》等譜中也稱為泛音，符號為從其右手旁「之」，《養譜》為「乙」但內容相同，於今日作「。」，並發展出人工泛音「◊」的技巧。

---

<sup>88</sup> 李光祖，〈琵琶的基本彈奏方式〉《中央音樂學院學報》（北京：中央音樂學院出版社，1997）：31。

**打帶起類技巧**：主要指稱「帶、擻/粘、打」等技巧，首先看「帶、擻/粘」。在《絃索備考》中已有「帶」的符號，解釋為「彈工字次以指帶起尺字」，其步驟為同時按尺、工二音，彈工字發聲後以按工音手指撥絃而得尺音，此為《絃索備考》之「帶」，以「巾」表示，在《琵琶譜》等譜中，「帶」的主要動作概念為「以前面的按指帶起後面的音」而得聲，名稱與符號均與《絃索備考》相同，為「帶」的減字。在《絃索備考》中，另有一「𠄎」的指法，稱作「粘」，意為「以指頭頻頻粘起有聲」，在《琵琶譜》與受其影響的譜本中如《瀛洲古調》等，此動作的概念被稱為「擻」，以「攵」示之，說明為「食指按絃彈後即將名指下一二品搔絃得聲」，於《養正軒琵琶譜》中稱為「搔」，以「虫」示之、在《汪昱庭琵琶譜》中稱此技法為「抓」，在《玉鶴軒琵琶譜》中為「占」<sup>89</sup>，均為非藉由前一個按音手指得聲。雖然符號與名稱於各譜稍有不同，但主要的概念為「帶」與「擻」兩種，前者的主要動作概念為「以前面的按指帶起後面的音」而得聲，而是否以前一個按指得聲是「帶」與「擻」的基本差別。

今日對與「帶」與「擻」常被混為一談，原因在於文革期間兩種指法被合併成一個指法<sup>90</sup>，而後來兩者的新式符號又十分相似，「帶」常被記為「㊦或㊧」、「擻」為「㊨」，加上今日多數的出版樂譜於指法上之校稿並非十分仔細，故仍需要彈奏者具備識別技法的能力，才不會產生指鹿為馬的窘境，於本研究中統一以「擻」為「㊨」、「帶」為「㊦」。此外，在《養正軒琵琶譜》中，將「搔」與輪指結合成「顫」的技法，即在持續音長輪進行時左手同時搔絃，使輪音線條產生變化，運用於《養正軒琵琶譜》《十面埋伏》【吹打】段落。

「打」音，即以左手手指打絃按音使有聲，《絃索備考》以「𠄎」示之，於《琵琶譜》等為「丁」，概念相同，均為左按指、右彈絃後另左手手指打絃按音得聲

---

<sup>89</sup> 為 1991 年《玉鶴軒琵琶譜選曲》增補說明之指法。

<sup>90</sup> 林石城，〈林石城講解琵琶指法《曲終人不散》〉，中國音樂家音像出版社，DVD。

之意，於《養正軒琵琶譜》中稱為「捺」、記為「ㄨ」，雖有名稱上的差別，但動作的概念相同、均為指關節動作手指擊絃得音之意，於今日之概念也相同。

**吟揉類技巧：**指稱「吟、揉」技巧。早期兩者實為一個概念，為複合字。華秋蘋《琵琶譜》中對「吟」的解釋為「吟揉也」，符號為「𠄎」，經觀察可見其來自漢字「揉」與「吟」部分的字體組成，其解釋為「彈後按絃往來搖動左右不過三四分，若吟哦然致有音韻」，《李氏譜》、《瀛洲古調》與《華氏譜》同，沈浩初《養正軒琵琶譜》則稱此技法為「擺」，符號為「𠄎」。另在《絃索備考》中，吟揉類技巧有二：一為「吟」，從其漢字做減字，為「𠄎」，其解釋為「揉之有高下之聲」；二為「慢吟」，從兩漢字各取一旁合為符號「𠄎」，其解為「緩緩揉五七聲」。吟為名詞，揉則為動詞，吟揉為一體。此外《絃索備考》對吟揉的描述也具有一定的意義，在於其對慢吟「緩緩揉五七聲」之解釋，已出現有時值與數量的指示，並非抽象的描述。

**滑音類技巧：**分有三種，一是將絃利用左右滑動的方式來產生音變，今稱為「推拉音」；二是利用改變按絃的壓力來產生音變稱為「縱起」；三是利用上下滑動的方式來產生音變，今稱為「綽注」。


1. 推拉音技巧：是今日的概稱，現存譜本自《絃索備考》(1814)即載有此指法，記為「𠄎」，解釋為「推絃將音揚起」<sup>91</sup>，此處「揚起」即讓音產生音變之意。後華秋蘋《琵琶譜》(1819)譜本同樣也在有「推」指法，稱為「推」、記為「𠄎」，為「名指按絃急向右推過一二絃然後右彈始得變音，如凡字推過音同六字，上字推過音同尺字」，即以左手按音，然後從該音位向右推至另一個音位，彈奏後得高於本音之音的效果。1895年《李氏譜》中指法表與《華氏譜》相同，稍晚1916年的《瀛洲古調》譜同樣使用華秋蘋譜之指法表，後1929年沈浩初《養正軒琵琶譜》中左手指法符號表具體出現有對「拉」的記法說明，稱為「挽」。

---

<sup>91</sup> 榮齋《絃索備考》〈卷一·指法〉：頁三。

符號為「𦏧」，解釋為「將絃拉出也，先以食指將絃按住在品上，而以中指或名指在下面之品位拉出也」。而《養譜》對「推」（符號為「佳」）的說明是「推也，以食指將絃按住在品上而以中指或名指在下面之品位推進也。」故，「挽」為名詞，其動作為「向外拉絃」，「推」則是名詞也是動詞，於今日「挽」的技法多以「拉」稱之，推拉本來即是常用的正反詞概念，是已今日多統稱之以「推拉音」。在《養正軒琵琶譜》譜本與其近代譯譜、演奏譜如林石城整理的諸多樂譜上，這個系統仍以「挽」指稱「拉」音的動作。

此外，為何推拉音系統先有推才有拉/挽呢？這是由於明清時期的琵琶的體型是稍小於今日通用的琵琶型制的。以上海敦煌廠之壽字頭現代琵琶的規格為例，其琵琶長度為  $101.5 \pm 0.5$  公分、腹寬約 31.5 公分、厚度為 7.4 公分上下，相對於今收藏於美國大都會博物館的明代琵琶，其全長為 94 公、腹寬為 25.3 公分、厚度為 2.9 公分。琵琶型制的差異立判，面板上的「品」也隨之逐漸增加長度，品的增長即對推拉音技法有著影響，早期多「推」因品不夠長，若是往左拉，很容易拉過頭，但當「品」增長後，往左「拉」絃反而是更為容易的指法，故今日在推拉音指法在品位較長的二把上多用「拉」，而於品位較短的第一把位則多用「推」或「板」，到相把位上則多用「板」。

2. 第二類滑音類技巧有「縱起」與「撞」，是利用改變按絃的壓力來產生音變的一類指法，同樣已見於《絃索備考》當中。《絃索備考》關於左手的滑音指法著墨不少，「縱起」之名亦源於此，符號記為「𦏧」，解釋為「以指用力按下將音縱起」，另還有「撞」與「復」兩種相關的指法，前者符號為「立」，釋為「以手指用力一按即復原音」，後者符號為「𦏧」，意指「尺字用力縱起得工字復還尺字原音」，兩者差異在於前者時值較短，而後者更強調變音產生音變後的回復動作，而「縱起」與「撞」的差別在於後者的時更短些。兩者於二十世紀都仍有在使用，如林石城《琵琶三十課》中仍對「推、挽、縱起、撞」有單篇說明。今日指法多以「」來表示滑音類指法，分有上下滑音，並以箭頭方向來做分別，細微的差異還得透過上課口傳才可以分明。
3. 第三種滑音類技巧為「綽注」，是利用上下滑動的方式來產生滑音的技巧，同樣最早見於《絃索備考》當中，於譜中稱為「進、退」，前者符號為「佳」，為

「如尺字進工字」，後者為「𠄎」，為「如工字退回尺字」，由於前面尚有「𠄎」的解釋，故可知「進退」與「𠄎」不是同一種動作方式，屬於直來直往的上下移動動作，與後來的「綽注」為相同概念，「綽」為左手按於較低音位，彈絃後滑至較高音位之意，「注」則反之。

### 三、非樂音類技巧

非樂音類技巧是琵琶演奏技巧中別具特色的一類，自華秋蘋《琵琶譜》起始有此類技巧的符號與說明，記載有二：一為煞絃，二為絞弦，就可考譜本所及，這兩者或可說是最早有記錄的非樂音類技巧。

煞絃，符號記為「𠄎」，意指左手指頭將子絃向內推進，並將指甲面抵住中絃後右手彈絃，使得指甲抵絃發出的噪音，稱為「煞聲」；《李氏譜》中未特別說明此技法，但於樂譜中以「𠄎」表示，《養正軒譜》以「甲」示之，以「七七聲」說明其音效，《汪譜》則直接以文字表示，而今日之符號為「𠄎」，彈奏內容上均一致。

絞弦，符號記為「𠄎」，按《華氏譜》中的說明可知絞弦有「絞三絃」與「絞四絃」兩種，前者之符號為「𠄎」，意指無名指按子絃向右推至品頭後，一次將中老絃與子絃相交按絃、右手彈奏後得聲；後者之符號為「𠄎」，同前法，惟一次將中老纏絃與子絃相交按絃、右手彈奏後得聲，並說明「其聲大於煞絃而多暴響音，貴激烈闊大」；於《李氏譜》中，絞絃記為「𠄎」或「𠄎」，但並未記明絞絃的種類與絃數；《養正軒譜》中絞絃符號為「𠄎」，而從說明中可知已只有絞兩條絃的情況，並舉例有「如在第一品以子絃尺字與中絃四字相絞」；《汪譜》絞絃記為「𠄎」，演奏上也僅有絞二絃。今日絞絃符號為「𠄎」，以絞二絃為常態。絞絃的絃數變化實際上應與琵琶型制的改變有關，早期琵琶體積較小，山口也窄，弦材亦軟，要做絞三弦或絞四弦都是較為容易的事情，然隨著琵琶型制逐漸改變，山口與弦距漸寬，加上後來弦材又改以尼龍或裹鋼弦，要絞三絃、或四絃於實際的彈奏過程中都不是件容易且合理之事。

《養正軒譜》中另有一「并絃」的技巧，符號為「𠄎」，為「以『二絃』或『四絃』并在一處也，今日符號為「𠄎」。凡并絃應以中指將裏絃拉出，食指將外絃推兩湊也。」并四絃即是同時將四絃并在一起按下彈奏以產生效果，在《養正軒琵琶譜》中《平沙落雁》（即《海青拿鵝》）中即有使用并四絃的技巧，也直到《養正軒琵琶譜》，《海青拿鵝》一曲才有此技法的使用，於《華氏譜》與《李氏譜》中的《海青拿鵝》都以揉絃或是雙絃彈奏的方式來處理相同的旋律。今日多以《海清拿天鵝》來稱這首樂曲，而彈奏的內容則是《養正軒琵琶譜》中有并四絃技巧的這個樂曲內容。另須說明的是，也同前述琵琶形制改變的原因，今《海清拿天鵝》於四絃并絃的演奏上亦由於弦距與弦材之改變而提高了演奏上的困難度。

而「摘音」技巧最早可見於《李氏譜》，於〈普庵咒〉曲中使用，符號為「卜」，至《養正軒琵琶譜》稱其為木魚聲，以符號「𠄎」表示，並未有特定的符號名稱，僅說明彈奏內容為「以右手食指之肉勾住子絃，而以中指撥出，其聲卜然如木魚與鼓板聲也」，而從其聲「卜然」可知此符號來自此擬聲概念。今日「摘音」之符號為「𠄎」也作「勺」，但以前者較多。然而，「勺」於《養正軒琵琶譜》中是為「腰板」之符號，需特別說明，也僅在此譜中見此用法。後在楊蔭瀏《文板十二曲》中，摘音的符號有「勺、卜」兩者，或林石城《琵琶教學法》之續表中，均註記「勺」為「摘音」之意，在曹安和的《時動室琵琶指徑》中也同樣以「勺」為符號。

非樂音技巧還有利用手指敲擊面板得聲的效果，一是如《養正軒琵琶譜》中以「𠄎」為表示輪板，即是以右手在琵琶面板上做輪指狀得聲，以模擬馬蹄聲，亦有譜本僅以文字說明彈奏方式。二是僅敲擊面板一聲，於今日符號為「卜」，與《養正軒譜》中「摘音」技巧符號相似，但實際上為不同指法。

明清琵琶之演奏技法符號與今日所使用之符號相異者多，而開啟琵琶演奏符號現代化的當屬由楊蔭瀏與曹安和在其共同彙編的《文板十二曲》當中所提出的新式符號，於本研究稱為「楊式符號」，雖楊蔭瀏所發明的符號今日多已不用，

然其以象形符號取代減字符號的簡化概念影響深遠，下面即將明清琵琶符號、楊式符號與今日所用的左右手演奏符號做一對照，首先為右手部分。

表 1-18：琵琶基本演奏符號演變表：右手<sup>92</sup>

次序	明清符號	楊氏符號 <sup>93</sup>	今用符號	指法名稱	續用	停用/ 改變
1.	口口、弓	\	\	彈	√	
2.	乚、扌	/	/	挑	√	
3.	末	)	)	抹	√	
4.	勺; 丁	(	(	勾	√	
5.	𠂇		K	概念改變		√
6.	勺 勺	C) \ C	C) \ C	勾搭	√	
7.	反	L	L	拔	√	
8.	旦	V	K	提	√	
9.	品		≡ ≡	夾彈	√	
10.	衰		≡ ≡	滾	√	
11.	命		六	輪	√	
12.	双	≡	≡	雙彈	√	
13.	𠂇; 𠂇	≡	≡	雙挑	√	
14.	八	八	八	分	√	
15.	口	𠂇	𠂇	扣	√	
16.	庄	( )	( )	摭	√	
17.	琴		六	雙弦輪	√	
18.	勺、卜	+	𠂇	摘音	√	
19.	𠂇			掃	√	

<sup>92</sup> 蘇筠涵，〈從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號演變〉，《關渡音樂學刊》(No.25，2017)：46-48。

<sup>93</sup> 楊蔭瀏、曹安和，《文板十二曲》(北京：教育部音樂教育委員會出版)，6。

20.	弗；弓			拂	V	
21.				四指掃	V	

再看左手部分。

表 1-19：琵琶基本演奏符號演變表：左手

次序	明清符號	楊氏符號	今用符號	指法名稱	續用	停用/ 改變
1.	扞			將弦向右使音偏高，為「推」；將弦往左使音偏高，為「挽」或「拉」。	V	
2.	立			將弦往左使音偏高，為「挽」或「拉」。	V	
3.	卜			綽	V	
4.	注			注	V	
5.	吟			吟	V	
6.	揉			揉	V	
7.	帶起			帶起	V	
8.	擻			擻	V	
9.	打音			打音	V	
10.	泛音			泛音	V	
11.	煞音			煞音	V	
12.	絞弦			絞弦	V	
13.	絞三弦 <sup>94</sup>			絞三弦 <sup>94</sup>	V	
14.	併絃	無		併絃	V	
15.	伏			伏音	V	

明清演奏技法之名稱、內容與符號，隨著時代的變遷，有的指涉改變，有的從未改變，釐清符號之內容與脈絡，有助於對明清琵琶音樂彈奏內容之正確理解。

<sup>94</sup> 一般絞弦均為絞兩條線，有特別指示絞三弦或四弦的話，早期是在符號下標示數字，今日是增加直線的數量。

## 第二章 明清琵琶樂曲之體裁與內容

體裁是音樂表現形式，它的出現與形成與人類的生活與文明息息相關，反映的是特定的時空與人事物背景之間的聯繫，影響著音樂的內容與形成，明清琵琶音樂亦是如此，未能瞭解其體裁內容，則無從對樂曲有更深的著墨。琵琶音樂是漢人之民族器樂中少數留有獨奏脈絡的一支，《宋史》〈樂志〉中曾提及宋太宗自製「獨破曲」十五首，暫不論宋代琵琶是否同於明清琵琶，但「用琵琶以獨奏曲的形式表現音樂」是於明清之前即存在的現象，獨奏琵琶之脈絡可謂相當悠久。自有明清琵琶譜之文獻紀錄以來，即多有談及樂曲之分類，尤其是刊本琵琶譜中，如華秋蘋《琵琶譜》、李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》、沈肇州《瀛洲古調》與沈浩初《養正軒琵琶譜》等。

欲探討樂譜與詮釋之間的關係，能識別樂曲之結構與內容是相當重要的一環，如同學習樂曲當從簡單的入門曲開始，由小而大的逐漸建構累積出能操作較深曲目的能力，其中包括了明辨樂曲結構與性質之能力。第一章對於明清樂譜的梳理與對琵琶技法符號的釐清，是本研究必須具備的背景知識基礎，第二章則著重於對於明清琵琶音樂內容的整理，通過對樂曲分類的討論，釐清明清譜本中對於樂曲分類的幾個基準點，進而選擇從客觀的基準，來歸納可分析明清琵琶樂曲結構的方法與面向是本章之重點。

### 第一節 樂曲分類與內容

明清琵琶譜本於樂曲分類上各有不同的基準點。華秋蘋《琵琶譜》先以「南北」區分琵琶曲，再次以區分以大曲與西板，最後再分以「文、武、雜」板等，李芳園除入門曲外，僅收大曲，雖無特別再細分，但於凡例有提及「文武」之樂曲性質之差異與詮釋。李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》收有兩類樂曲，為「大曲」與「入門琵琶譜」，沈肇州《瀛洲古調》中雖未有分類，但其學生徐卓後將之整理

再版《梅庵琵琶譜》中將所收錄樂曲進一步分類以「慢板、快板、文板、大曲與入門練習曲」，沈浩初《養正軒琵琶譜》則分有「武套、文套與大曲」三類等。首先，將明清譜本中曾有涉及分類表列如下：

表 2-1：明清譜本中的分類概況

譜本	分類 1	分類 2	分類 3	
華秋蘋《琵琶譜》	直隸派	西板	文板	
			武板	
		大曲		
	浙江派	西板		文板
				武板
			隨手八板	
	大曲	-		
李芳園 《南北派十三套大曲 琵琶新譜》	大曲	文曲	-	
		武曲	-	
	入門琵琶譜	-	-	
徐卓 《梅庵琵琶譜》	慢板			
	快板			
	文板	-	-	
	大曲			
	入門練習曲	-	-	
沈浩初 《養正軒琵琶譜》	文套	-	-	
	武套	-	-	
	大曲	-	-	

袁靜芳曾在《民族器樂》書中提及：

琵琶樂曲傳統分類習慣不一，如根據速度特點可分為慢板樂曲、快板樂曲；根據結構特色可分為琵琶小曲（多六十八板）、琵琶套曲；根據表現上不同的手法特點和格調可分為文曲、武曲、大曲（大曲另一含意是針對小曲而言，它本身也涵文套、武套）。<sup>95</sup>

<sup>95</sup> 袁靜芳，《民族器樂》（北京：人民音樂出版社，1989）：181。

今日琵琶文化圈常見的是以樂曲性質為基準，分有「文曲、武曲與大曲」三類，也提出有「文曲、武曲、文武曲」<sup>96</sup>之分類方式等。而從上頁表 2-1「明清譜本中的分類概況」中，可將樂曲分類歸納以「地域、形式與性質」三個角度，下面將據此來進行討論。

## 一、依地域為基準

華秋蘋《琵琶譜》集南北兩派曲目於一身，以小曲為例，收有北派曲目十三首，南派曲目四十九首；李芳園《南北派大曲琵琶新譜》更於譜本名稱寫明「南北派」，在在都說明琵琶曲早期與地域的強烈關聯性。地域文化的差異直接地影響一方人的人文風情，乃至語言、習慣、個性與喜好等，地域性對於人類文化的塑成有決定性的影響，於劉熙載的《藝概》中便有此王元美與何元朗之說：

劉熙載《藝概》〈卷四·曲概〉：王元美云：「詞不快北耳而後有北曲，北曲不諧南耳而後有南曲。」何元朗云：「北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。」二說其實一也，蓋促故快，緩故諧耳。

語言是區域音樂風格形成的關鍵，南方音樂的共有特色為流暢秀麗、委婉典雅，正如南方方言的語言特色，吳儂軟語；北方音樂特點為高亢、粗獷、明朗直接，正如北方民族與人之豪邁印象，快言快語。在舊時封建制度體系下，政治因素往往會對音樂的整體形態帶來，宋室南遷為南北方音樂之融合帶來第一波的影響，隨宮廷南下的專業樂人的遷徙對融合南北方不同風格曲牌有推波助瀾之力，隨後南戲的產生，進入元朝後再一波北方漢人南遷的社會影響，音樂交流更甚從前，從徐渭《南詞敘錄》中更寫道「南曲北調，可於箏琶披之。」中可得知，通常南曲之伴奏為笛，而到了明代，常用於北曲伴奏的絃索也可相和於南曲了。

嘉慶年間，華秋蘋《琵琶譜》成書，彙整南北派琵琶曲於一本譜集當中，直到光緒年間李芳園出版《南北派大曲琵琶新譜》，書名仍指出「南北派」，可知光緒

---

<sup>96</sup> 孫麗偉，〈琵琶文化論〉（福建師範大學碩士論文，2002）：33。

年間琵琶仍有著南北之分。此外，更具南北意義的是彈奏法的差異，這兩本譜本均出於南方，由華秋蘋所整理的琵琶指法被廣為使用，後李芳園、沈肇州均在其譜中有提及循《華氏譜》指法表，雖仍有些符號上的個別差異，但內容相差無幾。

在技法的使用上也有南北之分。於「輪指」技法中，其手指的運動方向有南北之差異，據《華氏譜》「輪指也，先以禁名中食四指次第彈下然後大指挑上謂之單輪，其聲清健圓活連而勿斷為妙，緊板處用單輪，寬板處用雙輪或用長輪散板亦然。浙派先以食中名禁次第彈下然後大指挑上。」王露《玉鶴軒琵琶譜》〈卷一〉中亦有提及南北彈奏法之差異：「彈法有南北之分，不可不知也。北用義甲（鵝鵝膀骨為之），南多不用；北曲指法無勾搖摭，南曲有勾搖摭，因義甲有礙，故不用。余習北曲，竊以彈挑代勾，以搓帶搖，以分帶摭，如此可南北化一矣。」王露的這段文字非常有意義，他指出了南北派於指法使用上的差異，這也是因地域形成音樂風格上的差異以外的區別。雖然在王露所整理《玉鶴軒琵琶譜》中的指法表也屬於彙整表，同樣參照《華氏譜》。再進一步回推到更早之前屬於北方的另本樂譜《絃索備考》，其〈卷一〉中說整理之琵琶指法雖僅有符號圖示與符號說明，並未有符號名稱，但從其文字說明經對照可確實可知沒有包含「勾、搖」的指法，但有類似「摭」概念的指法，《絃索備考》有一指法之彈奏方式為「食指二絃子絃彈出回抓子絃綻絃」，其中「回抓子絃綻絃」即為所謂前述王露所說南派的「摭」技法，不同的是《絃索備考》中的說明顯是為一個由兩個動作組成的一個組合技法，故若說北方無使用「摭」也還算合理的，或許並無單獨使用的場合。此外，王露的文字更透露另層訊息，於當時之琵琶音樂走向是往「南北化一」的方向追尋的，南北方於樂曲與演奏法上的互通有無為後續的琵琶音樂奠下進一步發展的基礎與空間。

## 二、依形式為基準

經整理，根據明清琵琶譜本，從樂曲之形式而言，本研究分為兩大類，即「大曲」與「小曲」。大曲與小曲為形式上相對的兩個名詞，大曲指稱結構規模較大、由多首曲牌連綴、或經由超過一的樂段所組成的樂曲，如〈十面埋伏〉等共有二十多首，小曲則為單篇樂曲、多為六十八板構成、內容結構較簡單，如〈美人思月〉、

〈雙飛燕〉等多達一百五十多首。大曲、小曲之說，最早可見於漢代蔡邕的《女訓》：「琴曲，小曲五終則止，大曲三終則止。<sup>97</sup>」所謂「終」就是演奏完一遍，小曲五終，指涉彈完五遍才停；大曲三終，指涉彈奏三遍完停。就一樣的演奏長度，要彈五遍才能停的樂曲肯定比彈三遍即可以停的樂曲來著短，是故大小曲之概念由此處開始。現存唐代曲譜中仍有「重頭」、「重尾」等字，也是指涉重複的次數，也是同上述的概念。樂曲「大小」與遍數「多寡」的對應是大、小曲在樂曲形式上的重要差異與特徵。

然而在明清琵琶樂譜當中，其實並未直接出現過「小曲」的分類名稱，從前文表 2-1 中，本研究所指稱之「小曲」被歸在「西板」的分類標籤之下，「西板」實際上即為〈老八板〉之別稱<sup>98</sup>，指稱以〈八板〉之樣式、體裁或內容等構成樂曲，最具標示的是樂曲的結構，多為六十八板。而「小曲」之名出現於清代姚燮《今樂考證》關於琵琶江南派的曲目補述當中。補述內容如下：

江南派琵琶目補（以見前者不錄）<sup>99</sup>  
得勝令 合影令 哪吒令 平沙落雁（與王派小曲異） 漢宮秋月  
陳隋調（一名「安公子曲」） 霓裳羽衣：以上大曲  
玉盤操 夕陽簫鼓：以上中曲  
纏珠盤 皓月龍吟：以上小曲

《今樂考證》並無附樂譜，故雖有文字紀錄，但難以從內容上曲判斷「大曲、中曲、小曲」之實際篇幅大小之範圍，從〈平沙落雁〉的說明「與王派小曲異」此附註可知，《華氏譜》〈卷上〉中所收錄的西板曲〈平沙落雁〉屬於小曲，為

---

<sup>97</sup> 宋李昉等，《太平御覽》〈樂部十五·琴上〉。

<sup>98</sup> 「《老八板》是一首源遠流長的民間樂曲…，出現了《西板》、《八板》、《八譜》、《新八音》、《老八板》、《大八板》、《單八板》、《老六板》、《六八板》、《十八板》、《虞舜薰風操》、《天下同》、《天下大同》、《天下同春》等別名。」錢仁康。〈《老八板》源流考〉（《民族音樂》，No. 2，1990）：9-23。

<sup>99</sup> 清姚燮，《今樂考證》（台北：進學書局，1968），100-101。

隻曲形式，關於「中曲」，就目前之資料，首見於《今樂考證》，再來便是張兼山對於《檀槽集》中〈夕陽簫歌〉一曲之前記，提到：

〈夕陽簫歌〉<sup>100</sup>小中曲也，音調和平。雖為初學者易於入手，如得心應手，亦頗有趣。板頭以六十八板為一曲，有文有武，有疾有徐。徐者晚樂柔情，疾者錦雲燦爛，深得古意，物以曲小而忽諸。<sup>101</sup>

文字中出現了「小中曲」之名稱，樂曲共分三段，且「板頭」（六十八板）、「二段」（二十四板）、「三段」（一百零六板）所構成<sup>102</sup>。據另本收有〈夕陽簫鼓〉一曲的《閑敘幽音琵琶譜》於樂曲曲名下方記有「北派文板七節」，共有七節。經對照，〈夕陽簫歌〉與〈夕陽簫鼓〉實為同一樂曲，後者將原本的三段做了結構上的處理，進而分為七節，全曲同樣為一百九十八板。至此，本研究或可這樣描述此曲，〈夕陽簫鼓〉又名〈夕陽簫歌〉，應屬於為北派西板曲，曾被歸入小中曲、中曲的類別，在樂譜可據的最早資料《檀槽集》中，可見其與八板結構的淵源，也解釋為何被歸入西板一類。

然而關於「中曲」的資訊太少，雖可稍作梳理，明〈夕陽簫鼓〉一曲的部分脈絡，但還不足將「中曲」之分類獨立出來討論，故本研究分以明清琵琶樂曲「小曲」來與「大曲」兩類做體裁形式上的對照，應是客觀且合理的。

琵琶小曲，經查均由單篇曲體所構成，種種構成要素都較為單純、結構也較易辨識、且多為六十八板小曲，對於小曲的界定應較無疑慮。對照單篇曲體，多於一篇構成的樂曲，則稱為「連篇曲體」，經查凡多於一首樂曲構成、較複雜的結構，在歷來的譜本當中都被歸類為「大曲」，原因在於結構較大。「大」於此應為形容詞，以形容為篇幅、結構較大的琵琶樂曲。從結構上而言，小曲指稱單篇樂曲，大曲指稱連篇套曲或多段體是在琵琶文化圈中應是無疑慮且客觀的。

---

<sup>100</sup> 即〈夕陽簫鼓〉。

<sup>101</sup> 許牧慈，《傳統琵琶曲目研究》（國立臺灣師範大學博士論文，2011），319。

<sup>102</sup> 據本研究根據《檀槽集》中之〈夕陽簫歌〉樂譜統計而得。

明清琵琶小曲為琵琶音樂中重要的基礎，可以單獨彈奏，是為「隻曲」，也可以連篇彈奏，如《瀛洲古調》〈卷下〉譜中有說明：「本編各曲自《飛花點翠》至《小銀槍》為一套；至《魚兒戲水》為一大套。《蘇堤春曉》至《玉如意》為一大套；以上皆為慢板。」又於1983年再版的《養正軒琵琶譜》譜中，林石城對《武林逸韻》一曲有注提到：「本曲由浙派隻曲合之成套。六十八板隻曲，原是各自單獨彈奏。然異常以不等數之隻曲組合成套。」又進一步說明「本曲在演奏時可以有分有合：合之成一大套；分之成樹小套或十首單獨演奏之小曲。分成數小套時，可以《思春》、《昭君怨》、《傍妝台》合成一小套《思春》；《懶畫眉》、《織女穿梭》合成一小套《懶畫眉》...。」而於其他譜本如《閑敘幽音琵琶譜》中所載曲目《慢商音》也是同樣的情形，可見過去多有將「隻曲」聯套演奏成「套曲」的習慣。回到結構基準上，「套曲」後被歸類入「大曲」之範疇。以結構為基準，可將明清琵琶樂曲進一步分類，參照表 2-2。

表 2-2：以結構為基準之樂曲分類

分類	分類二 (據譜本曾提及的分類)	曲名
單篇曲體	文板	《華氏譜》23 首、《瀛洲古調》5 首等
	慢板	《瀛洲古調》22 首
	武板	《華氏譜》19 首
	快板	《瀛洲古調》17 首
	雜板	《華氏譜》15 首
	隨手八板/初學琵琶入門譜/ 音樂初律	《華氏譜》5 首/《李氏譜》9 首/《瀛洲古調》5 首
套曲、 多段曲體	中曲*103	〈玉盤操〉、〈夕陽簫鼓〉
	大曲	〈普庵咒〉、〈陽春古曲〉、《燈月交輝》、 〈夕陽簫鼓〉、《武林逸韻》、《塞上曲》、
	文套	〈月兒高〉、〈陳隋〉、〈將軍令〉、〈十面埋伏〉、
	武套	〈霸王卸甲〉、〈平沙落雁〉、〈海青拏鵝〉等

103 資訊不足以深入討論之一類，僅做陳列。

### 三、依樂曲之性質與內容為基準

除了分以地域或分以結構，明清琵琶譜中曾還有「慢板、快板、文板、武板、文套、武套、隨手八板、雜板、初學琵琶入門譜、音樂初律」等分類名稱，分別在不同譜本中曾被提及，分別是華秋蘋《琵琶譜》之「文板、武板、隨手八板、雜板」，李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》之「初學琵琶入門譜」，徐卓據沈肇州《瀛洲古調》再整理的《梅庵琵琶譜》之「快板、慢板、文板與大曲」，最後是沈浩初《養正軒琵琶譜》之「文套、武套與大曲」，此處大曲之大，非以結構來論。

其中，「初學琵琶入門譜」、「音樂初律」屬於初學入門曲的範疇，樂曲之構成與內容都較為簡單，較接近今日所謂初級教材的概念。「隨手八板」與「雜板」是記載在《華氏譜》〈卷中〉浙江派曲目的最後。「隨手」有立即、順手之意，而觀察《華氏譜》被歸類在「隨手八板」中的五首樂曲〈春光好〉、〈鳳銜珠〉、〈翠雲濤〉、〈駐春粧〉與〈泛仙槎〉均屬於八板類樂曲，故「隨手八板」為能順手彈奏的八板類樂曲，後林石城將五首樂曲做連套演奏，以《春光好》為名，又附註「又名《隨手八板》」<sup>104</sup>。「雜」，根據《教育部重編國語辭典修定本》作為形容詞有「繁亂、不單純的、非正項的、不同類的」等幾個意思。經查，《華氏譜》之「雜板」當取「不同類」之意，即無法歸入文板或武板之一類小曲，如北派雜板〈普庵咒〉就樂曲內容與性質而言，於今日或會將之分入宗教篇。

沈肇州《瀛洲古調》系統最為特別，在經其學生徐卓再整理的《梅庵琵琶譜》中補充的樂曲分類中出現有「慢板」與「快板」的分類，同時也有「文板」與「大曲」。《瀛洲古調》中的文板與大曲，實際上並非原生於崇名島的曲目，如文板〈思春〉、〈大曲〉等，經溯源均與《華氏譜》有關連，當是沿用樂曲本來的分類。故《瀛洲古調》一脈也是唯一一個出現有以「速度」為基準的譜本，也僅為《瀛洲古調》所用。在下章將特別挑出《瀛洲古調》中的快慢板樂曲出來進行分析，以觀察其特別之處。

---

<sup>104</sup> 林石城，《林石城琵琶曲選》（上海：上海書局有限公司），164。

「文、武曲」則是琵琶音樂文化圈最常用以說明樂曲性質的分類。「文武」為一相對的概念，此種二分法的思維邏輯深植於在漢民族的社會文化體系當中，最早之「文武」意指周文王與周武王，於《詩·大雅·江漢》中云：「文武受命，召公維翰。」到春秋時期，《國語·周語中》中「武不可觀，文不可匿。」文武各指稱「藝文」與「武功」。「文武」概念逐漸於漢文化中豐滿起來，指涉層面頗廣，從文官武將的職位區分、到個人修為之文韜武略、再到家常小事的「火須文武、緊慢得中」<sup>105</sup>等均以文武來指稱。

以「文」或「武」來形容一首樂曲，可以說明許多深層意涵，如曲情、樂曲氛圍、速度、或是質感等。「文」，於此處當做形容詞解釋，根據《教育部重編國語辭典修定本》其解釋為溫和、優雅、不猛烈之意，如文雅、斯文等；「武」，同樣做形容詞使用，其解釋有二，一為與軍事、戰鬥有關的，二為勇猛、威風的之意，前者如武器，後者如勇武、威武。顧名思義，琵琶文曲，指的是以抒情優美、簡樸動人的旋律，來深刻表達人物內心思想感情，表達意境的樂曲，如〈潯陽月夜〉、〈月兒高〉、〈漢宮秋月〉、〈塞上曲〉等；琵琶武曲，則是以形象鮮明的音樂語言，來表現一定故事情節的、氣勢較恢弘、具敘事性的樂曲，如〈十面埋伏〉、〈霸王卸甲〉、〈海青拿天鵝〉等。在實際的演奏實踐中，還有「文曲武彈」與「武曲文彈」兩種詮釋概念，目的都是在協助彈奏者更能理解與更好地彈奏樂曲；「文」不等於「軟」，「武」不等於「硬」，過猶不及皆需斟酌。

明清琵琶譜中，華秋蘋《琵琶譜》、李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》與沈浩初《養正軒琵琶譜》對樂曲分類多有著墨。《華氏譜》云「文板宜文，武板宜武，大曲宜寬緊相間，惟善會者斟酌之。」《李氏譜》言「文曲宜靜、宜有餘音，武曲宜威、宜雄壯，按板傳聲，寬緊相間，緩急合宜斯為得之。」

---

<sup>105</sup> 宋，陶谷《清異錄·藥》。

《養譜》除談到文武之性質，更深入地講到文武曲之功能性：

彈文套宜緩，彈武套宜緊，文套可用他樂合奏並能唱入唱詞，武套則只有獨奏，不可入唱；文套長於表情，武套長於狀物，文套可以涵養性情，武套可以激發志氣，故其性剛者，宜習文套，其性柔者，宜習武套；孔子云樂以正己，又能正人，若能經於斯道，亦可為得育之一助焉。」

又說：「文套宜圓熟而聲清抑而拍準，其緩處需有餘音在子絃者推進之，在中老絃者擺動之，若在相上則重按之，亦得餘音流出猶操琴之有吟揉也。」

從上數三本有談論到「文武」的譜本，可觀察到「文武」之於琵琶曲的討論層次的逐漸提升，對樂曲內容的更加講究。《華氏譜》中之「文板、武板」均屬小曲形式樂曲，「文板宜文，武板宜武，大曲宜寬緊相間」，據本研究之分析，是對小曲形式的初步屬性區別，以利編排，也提示彈奏，「大曲」一類並未再細分文武，也本須「寬緊相間」以使樂曲更有層次。

到《李氏譜》，因譜本僅收大曲形式樂曲，樂曲之內容是比小曲形式的豐滿、重實得多，在大曲的層次之下，分出「文武曲」之性質，也對文武曲提出彈奏的要求如「宜靜、宜有餘音」、「宜威、宜雄壯」，並要「按板傳聲，寬緊相間，緩急合宜斯為得之。」實為《華氏譜》中對「大曲」的演奏提要。

把「文武曲」之層次提高與「大曲」並置，將樂曲分以「文套、武套、大曲」三類，是從《養正軒琵琶譜》開始的，但在其例言當中，僅對「文套、武套」有說說明，更賦予文武套曲更多於內涵層次上的詮釋，如「文套可以涵養性情，武套可以激發志氣，故其性剛者，宜習文套，其性柔者，宜習武套」，且對「文套」特別著墨。在 1983 年版由林石城整理出版的《養正軒琵琶譜》中，則再細細對「文套、武套、大曲」進一步解釋。據林石城之註釋，「文套」是言情體，重寫意。以抒情之手法對樂曲進行描寫，著重於旋律，速度多緩；「武套」為敘事體，重狀物，有始有終，敘述故事情節，以描繪形象為特色，速度多變；「大曲」綜合文武套之特色，內涵文套之手法內涵文套之手法，也有武套之風格，表現手法較為自由。

此處「套」即多段的意思，譜中所說的文套、武套，今多稱之以文曲、武曲；此處「大」也不是指稱結構大小差異的形容詞，而是指稱內容、程度之深的副詞的概念。今日所謂的「文曲、武曲、大曲」的分類概念實脫胎於《養正軒琵琶譜》，而《華氏譜》中的「文武板」概念，據本研究，應與《瀛洲古調》之「快慢板」相似，尚且為樂曲性質的初步分類，當其樂曲內容被藝術化或是豐富化，進而才會以文武曲來分別之。

樂曲分類在明清琵琶樂曲中曾有過不同的標準，程度等等，其概念與內容也逐漸地在改變，本研究基於此進行一次梳理，以抓一客觀基準點來進行後續研究。

## 第二節 琵琶小曲

琵琶小曲，指稱的是篇幅短小、單篇的獨奏樂曲。本節針對清代以來琵琶曲譜中出現的小曲為對象，進行研究，並整理琵琶小曲之曲目生態表<sup>106</sup>。從曲目生態表中可觀察到小曲類樂曲於各家譜本中之分類的異同，有「文板、武板、雜板」，也有「初學入門譜、初律」等的名稱，亦從中可見不同譜本間常有樂曲重覆的狀況，有些同名異曲、也有同曲異名的狀況。其中一個特點為大多的琵琶小曲是由六十八板所組成，並與民間器樂曲〈八板〉有緊密的關聯，其淵源關係或可從《華氏譜》中的分類「西板」一詞見得，「西板」實際上即為「老八板」之別稱<sup>107</sup>。在民間音樂中，各樂種對於小曲的稱法各有不同，參照客家箏樂，包括有「大調」與「串調」，前者為六十八板構成、結構方整嚴謹的樂曲，後者的形式多元、來源不同，

---

<sup>106</sup> 見附錄二。

<sup>107</sup> 「《老八板》是一首源遠流長的民間樂曲…，出現了《西板》、《八板》、《八譜》、《新八音》、《老八板》、《大八板》、《單八板》、《老六板》、《六八板》、《十八板》、《虞舜薰風操》、《天下同》、《天下大同》、《天下同春》等別名。」錢仁康。〈《老八板》源流考〉（《民族音樂》，No.2，1990）：9-23。

多是民間雜曲與戲曲所組成的曲目，板數不一；再參照山東傳統箏樂，其傳統曲目可分為大板樂曲及小板樂曲兩大類，前者立基於「八板」的曲調與結構，加以箏樂化的演奏手法而形成，後者則是大板以外的曲牌類樂曲，泛指板數不一、曲長不一，根據地方說唱、戲曲、民歌、器樂曲等改編的各類箏曲。

琵琶小曲就體裁與內容而言，以客家箏樂做為參照，實包含了客家箏樂中的「大調」與「串調」、山東箏樂中的「大板」與「小板」，相對於兩者，琵琶小曲為一較大且豐富的集合。必須再強調的是，琵琶是民間音樂、是市民階層的音樂活動內容，玩性與活性是民間藝人樂師們所擅長的。如同前述〈八板〉，其原來也是個民間器樂曲牌，經由發展與變化構成琵琶小曲中為數最多的一類樂曲；器樂化曲牌也是琵琶小曲中的重要組成，雖保有原旋律脈絡的曲牌多保留於大曲中才可窺見，但曲牌也是琵琶小曲的重要來源之一，本節將據此分八板類小曲、曲牌類小曲來討論琵琶小曲的組成、內容與結構變化。

## 一、八板類小曲

關於六十八板結構的現存最早文獻，可追溯到乾隆二十七年（1762）的《一素子琵琶譜》。該譜在〈八板名源〉中提及「八板者，諸譜之祖。學譜之門，諸典雖多，離其祖者，終成雜亂。指法雖巧，失其門者，必欠尺繩，余於此輯每譜之中必依八板。」

從清朝人尚稱〈八板〉為「古人制作、諸譜之祖」可知其歷史悠久，又從國外文獻中對〈八板〉的採譜可知其廣為流傳。英國約翰·巴羅（Sir John Barrow, 1764-1848）曾於乾隆五十七年間來清朝兩年，擔任英國駐華大使的秘書，後於 1804 年將其於清朝的見聞出版了 *Travels in China* 《中國旅行記》一書，在其第六章中介紹了當時漢人流行的曲調包括了〈茉莉花〉（Moo-Lee-Hua）以及由廣州樂人所記寫下的九首樂曲，雖然未記寫樂曲名稱，但透過對照其中第三首就是〈老八板〉，這也是目前可考最早的〈八板〉曲譜，較 1814 年《絃索備考》所收錄〈拾陸板〉曲中之〈八板〉樂譜早了十年；而 Sir John Barrow 也書中提到漢人似乎沒有以文字以外的方式記錄音樂的概念。

他們沒有除了文字以外的方式來紀錄每個音，即使是像這樣他們從傳教士 Pereira the Jesuit 那學來的這般簡便的方式。<sup>108</sup>

然書中所陳列的〈八板〉亦並非完整的〈八板〉，對照《絃索備考》中之旋律，《中國旅行記》中的〈八板〉為帶有引子、板數較少的八板變體，〈八板〉主題於第二句中出現，參照下頁譜例 2-1。

譜例 2-1： *Travels in China* 第六章中：九首地方流行樂曲之三<sup>109</sup>



---

<sup>108</sup> Barrow, John. 1804. "Language.—Literature, and the Fine Arts.—Sciences.—Mechanics, and Medicine." Chapter. In *Travels in China*:322. London: Printed by A. Strahao, Printers-Street.

<sup>109</sup> Barrow, John. 1804. "Language.—Literature, and the Fine Arts.—Sciences.—Mechanics, and Medicine." Chapter. In *Travels in China*:319. London: Printed by A. Strahao, Printers-Street.

在民間廣泛流傳的〈老八板〉與〈老六板〉由於結構、速度、節奏節拍與調式旋律等方面的不同組成，產生許多變體，故許多別稱如〈八板頭〉、〈八板尾〉、〈中花六板〉等等。「板」的解釋可為樂句，故八板即為由八個樂句組成；可為節拍，故一首〈八板〉是由六十八拍（板）所構成。〈老八板〉與〈老六板〉開頭兩樂句之旋律是相同的，其差別在於樂曲之主題旋律有無再現的樂曲結構關係來看，有再現的為〈老六板〉，其板數多為五十二板或多一句的六十板，無再現的是〈老八板〉，其板數為六十八板，其結構與變化也是諸多民間器樂曲的母體與原型。《絃索備考》中的樂曲〈拾陸板〉應用〈八板〉作為對應聲部，此〈八板〉為完整的六十八板的八板結構，下面從譜例 2-2 來看八板之結構。

譜例 2-2：《絃索備考》〈拾陸板〉中之〈八板〉聲部

a. 3+2+3      b. 3+2+3

工工四尺上 合四上 四上上工尺 工工四尺上 合四上 工尺上四合

c. 4+4      d. 3+2+3

六六工工六工尺 工尺上上四上尺 工尺尺工六 六五仕 五仕仕五六

e. 3+2+3+4      f. 4+4

六五六工尺 尺工六 六五六工尺 尺五五尺工尺上 四上合四上工尺 尺五五尺工尺上

g. 5+3      h. 4+4

四上上尺工五六工尺 五六工尺上 乙四合四上工尺 尺五五尺工尺上

其中的 a、b 樂句即為俗稱的「八板頭」，是透過換尾的手法而成的、具上下關係的樂句，各有八板，同為「3+2+3」的拍法結構，c、d 樂句同樣各有八板，但拍法結構不同，前者為「4+4」後者為「3+2+3」，e 樂句為八個樂句中最長的一個，共有 12 板，結構為「3+2+3+4」，f、g、h 樂句回到八板的組成，f、h 樂句同為

「4+4」結構，g 樂句為「5+3」結構，從旋律的拍法結構可見〈八板〉中的豐富組成，由二拍、三拍、四拍與五拍的節奏律動相互交錯而成。

譜例 2-3：〈八板〉八板頭



根據句法，〈八板〉的結構呈現如下表：

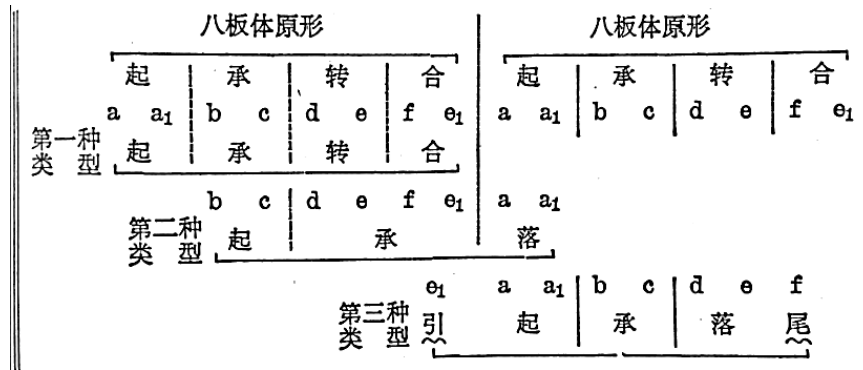
表 2-3：〈八板〉結構表

句法	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	8	8	12	8	8	8
結構	3+2+3	3+2+3	4+4	3+2+3	3+2+3+4	4+4	5+3	4+4
結音 <sup>110</sup>	商	徵	商	徵	宮	宮	宮	宮
關係	起		承		轉		合	

凡是以此為主題旋律、主要音調、結音、結構句法等開展樂曲，如河南板頭曲、山東碰八板、六八板的琵琶小曲、箏曲、潮州弦詩樂、廣東小曲等，有些在結構上稍有擴縮，但都屬於「八板體」的範疇，是一曲多變的實證。而發展成八板變體的手法雖然是多樣的，但都離不開基本的範式，葉棟將八板結構歸納為三種類型，並進一步對部分琵琶小曲做過結構上的分析，葉棟之分類如下圖所示：

<sup>110</sup> 為突顯結音之間的關係，故以音名示之。

圖 2-1：葉棟分析之八板結構的三種類型



此三種類型結構變化的分析也是研究者在討論〈八板〉類樂曲結構的一個方式，然而本聚焦於琵琶小曲與八板結構及旋律的對應關係來做進一步的分析、以及於實際按譜進行彈奏分析後，本研究歸納得〈八板〉於琵琶小曲中是一個結構、體裁形式，也是一個模式與素材，本研究將從兩方面來討論〈八板〉於琵琶小曲中的應用：

### (一) 八板與八板體結構

主要藉由通過改變〈八板〉原型的結構排列，組合出多種不同的樂曲結構，可分為「原型、第一類八板變體、第二類八板變體」三種方式。

#### 1. 原型結構

八板原型之結構基本上符合「8+8+8+8+12+8+8+8」的樂句數量與板數，由八個句子所構成，可直接從旋律骨幹音上看出與〈八板〉之間的關係，其中可能有些拍子上的縮擴，雖然句構不一定能與〈八板〉完全對應，但基本結構範式相對規整，且發展句位在樂曲的第五、六句上。以八板原型結構為構成的琵琶小曲為數不多，如《華氏譜》中〈石音〉的《瀛洲古調》〈雙飛燕〉等均屬於八板原型的結構，下面舉《華氏譜》〈石音〉為例。

〈石音〉為《琵琶譜》中的北派武板小曲，共六十八板，樂曲利用「勾搭」技巧演奏，呈現以琵琶高低音、泛音交錯層疊的音樂效果，也由於與琵琶技巧的交叉應用，影響樂音的選擇，並在第五、六、七樂句上的板數上呈現以擴縮的現象。

表 2-4：《華氏譜》〈石音〉結構表

樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	8	8	14	8	6	8
結構	4+4	3+2+3	4+4	4+4	6+4+4	4+4	6	4+4
結音	商	徵	商	徵	宮	宮	宮	宮
關係	起		承		轉		合	

但從骨幹旋律與樂句結音而言，的確屬於八板體原型的結構，參照譜例 2-4。

譜例 2-4：《華氏譜》〈石音〉與〈八板〉之對照<sup>111</sup>

1=D

石音 | 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 1̣ 5̣ 5̣ 1̣ | 5̣ 5̣ 2̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 5̣ 5̣ 5̣ |

八板 | 3̣ 3̣ 6̣ 2̣ | 1̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 6̣ 1̣ | 1̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 3̣ 6̣ 2̣ | 1̣ 5̣ 6̣ |

商

石音 | 1̣ 5̣ 5̣ 1̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 2̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 1̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 2̣ 5̣ |

八板 | 1̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 3̣ | 5̣ 3̣ 2̣ | 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 2̣ |

徵

石音 | 5̣ 5̣ 2̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 1̣ 5̣ 2̣ 5̣ | 1̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 4̣ 5̣ 3̣ 5̣ |

八板 | 3̣ 2̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 6̣ 1̣ | 1̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 2̣ 3̣ |

徵

石音 | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 1̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ |

八板 | 5̣ 5̣ 6̣ | 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 5̣ 5̣ 2̣ | 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 3̣ 2̣ |

宮

石音 | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 1̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 1̣ 5̣ |

八板 | 2̣ 5̣ 5̣ 2̣ | 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 1̣ |

宮

石音 | 5̣ 1̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 2̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 6̣ 5̣ 1̣ 5̣ ||

八板 | 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 5̣ 5̣ 2̣ | 3̣ 2̣ 1̣ ||

宮

<sup>111</sup> 為突顯樂曲之間的關係，本譜例以阿拉伯數字譜表示。

## 2. 第一類八板變體

第一類八板變體之結構是將原八板頭放到樂曲的尾巴，成為「c-d-e-f-g-h-a-b」的結構，旋律開展與〈八板〉大致可對應且發展句的位置向前移動到樂曲的第三、四樂句上，樂曲結束音大多以徵音作收，此類也是大部分琵琶小曲的結構，可分為前中後三個部分，頭尾各以兩個樂句組成，中間樂段組織以四個樂句，有呈現規律的四句，也有前後擴縮板的樂句，不再是原型「起承轉合」的關係，而是「頭身尾」的架構，第一類八板變體之結構如表 2-5 所示。

表 2-5：第一類八板變體結構表

樂句	III	IV	V	VI	VII	VIII	I	II
板數	8	8	12	8	8	8	8	8
結構	4+4	3+2+3	3+2+3+4	4+4	5+3	4+4	3+2+3	3+2+3
結音	商	徵	宮	宮	宮	宮	商	徵
關係	頭		身				尾	

華秋蘋《琵琶譜》南派樂曲〈雙飛燕〉即為典型一例，另北派樂曲〈中番〉與〈上番〉也屬於第一類八板變體，將八板頭放置曲末的類型，兩首樂曲之骨幹音相同，皆以〈八板〉為基礎。以「勾搭」為主要的右手演奏技巧，曲名即點出演奏位置，〈中番〉於第一把位彈奏，而〈上番〉於相把位彈奏，曲中泛音與內絃之按音為主要旋律位置，空絃則為襯底墊音。兩首樂曲在板數、結構上有些許差異，使得兩曲在節奏律動上、甚至是樂句結音的位置稍有不同，在此一併討論做對照，先看〈中番〉之樂曲結構表。

表 2-6：《琵琶譜》〈中番〉樂曲結構表

樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	11	8	8	8	9	8
結構	4+4	4+4	6+5	4+4	4+4	5	6+3	3+5
結音	商	徵	徵	徵	商	宮	宮	徵
關係	頭		身				尾	

再看〈上番〉之樂曲結構表。

表 2-7：《琵琶譜》〈上番〉樂曲結構表

樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	11	8	8	10	6	9
結構	4+4	4+4	4+4+3	5+3	5+3	4+6	6	2+2+5
結音	商	徵	宮	宮	徵	宮	宮	徵
關係	頭		身				尾	

比較上面兩個表格可清楚看見兩首相同素材的樂曲在樂句 III 開始有不同伸縮與變化，但在前兩個樂句上是在〈八板〉的結構範式上的。

譜例 2-5：〈中番〉、〈上番〉與〈八板〉前八小節對照<sup>112</sup>

譜例 2-5 展示了《琵琶譜》中「中番」、「上番」與「八板」前八小節的對照。圖中展示了三行樂譜，分別標註為「中番」、「上番」和「八板」。每行樂譜由八個小節組成，每個小節包含若干個音符（數字 1-5 及其變體，如 2̣、5̣、1̣、6̣、i、6̣、5̣ 等）。紅色方框圈出了不同版本之間的差異點，例如在第三小節和第六小節的某些音符。箭頭和 'v' 符號標註了樂句的結構和結束位置。在「八板」行的末尾，標註了「商」和「徵」兩個調式名稱。

此外，亦有做了些前後變化的，如第十七板開始樂句結音開始出現節奏、前後的異動，樂句的板數也有所縮擴調整，需注意的是，即使一個樂句的最後一音是「六」，但若其性質為墊音，則主要結音需回頭看前一個按音或泛音為何。

<sup>112</sup> 同註 104。

### 3. 第二類八板變體

第二類八板變體也是琵琶小曲中常見的結構體裁，將原〈八板〉最後一個樂句挪到開頭以作為引子的功能，其他樂句依次往後移動，其結構在葉棟的分析中是由「引子、頭身尾、尾聲」構成，但實際在應用中，承部多會擴充到三個樂句，據筆者之分析，或稱為發展段落較好，而落部經常會在最後兩個樂句上，換句話說，樂曲不一定會有與引子相互應的「尾聲」，第二類八板之結構如表 2-8 所示。

表 2-8：第二類八板變體結構表

樂句	VIII	I	II	III	IV	V	VI	VII
板數	8	8	8	8	12	8	8	8
句構	3+2+3	3+2+3	4+4	3+2+3	3+2+3+4	4+4	5+3	4+4
結音	宮	商	徵	商	徵	宮	宮	宮
關係	引子	頭		身/發展		尾		尾聲

下面舉華秋蘋《琵琶譜》北派曲集第一首〈正板〉為例，正板為六十八板文板小曲，其樂曲結構可以表列如下：

表 2-9：《琵琶譜》〈正板〉結構表

句法	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	8	8	8	12	8	8
結構	4+4	4+4	4+4	8	5+3	3+3+6	5+3	4+4
結音	宮	宮	徵	徵	徵	徵	宮	宮
關係	引子	頭		身/發展			尾	

#### (二) 取材於《八板》、具八板體模式

取材〈八板〉的部分旋律或是結音的音程關係來作為發展素材或基礎，並依據其中的音型做發展與變化，結構上同樣由八個樂句所構成。最常見的模式即運用上述第一類八板變體的模式，並在「承部」做不同的發展，下面舉華秋蘋《琵琶譜》中的〈三通鼓〉為例，並對照《鞠士林琵琶譜》與《瀛洲古調》譜中的〈三通鼓〉同名曲。下面先看《琵琶譜》〈三通鼓〉，經分析，其樂曲結構如表 2-10。

表 2-10：華秋蘋《琵琶譜》〈三通鼓〉樂曲結構

樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	10	10	8	8	8	8
結構	4+4	3+2+3	3+2+3+2	6+4	3+2+3	4+4	4+4	4+4
結音	商	徵	徵	商	徵	徵	商	徵
關係	頭（八板身）		發展 1		發展 2		尾（八板頭）	

〈三通鼓〉是以〈八板〉中第三、第四個樂句為基礎進一步發展成的六十八板小曲，樂曲的中間四個樂句發展自樂句 I 與 II，透過借字、換尾、重複、疊句等手法作旋律發展而成，譯以一板一拍，兩板一小節。

譜例 2-6：華秋蘋《琵琶譜》〈三通鼓〉

《鞠士林琵琶譜》〈三通鼓〉則可視為《琵琶譜》中〈三通鼓〉的「又一體」，下面兩者的差異僅在八板頭的位置不同。

表 2-11：《鞠士林琵琶譜》〈三通鼓〉樂曲結構

樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	8	8	10	10	8	8
結構	4+4	4+4	4+4	3+2+3	3+2+3+2	6+4	3+2+3	4+4
結音	商	徵	商	徵	徵	商	徵	徵
關係	八板頭		八板身		發展 1		發展 2	

此外，還有些許加花音的差異，這樣的同曲變體型態在民間音樂中是很常見的現象，兩首曲子的關係如譜例二-7 所示，譯以一板一拍，兩板一小節。根據此結構關係的變化，可進一步推斷《鞠士林琵琶譜》中之〈三通鼓〉乃脫胎於《琵琶譜》中〈三通鼓〉，而《瀛洲古調》中的〈三通鼓〉則為同名異曲。

譜例 2-7：《華氏譜》與《鞠士林琵琶譜》〈三通鼓〉對照

在研究過程中發現這種以〈八板〉部分旋律（大多為第三、四樂句）為基礎並變化成樂曲主要旋律構成，再進一步發展成全曲的情況為數不少。此外也有使用部分〈八板〉具辨識性語彙，如「尺—六—工—尺—上」、「合—上—尺」、「上—四—合」等為依歸的情況，如《華氏譜》北派琵琶曲〈葡萄輪〉也可解釋如何從一個〈八板〉旋律可以變化成為數量眾多的琵琶小曲。成曲後還可藉由挪動樂句位置形成「又一體」，或是藉由改變樂句組成的拍法與結構來構成新曲。

## 二、曲牌類小曲

曲牌，原是有唱詞的音樂，唱詞所在的時代之習慣，有長有短，音樂的旋律、節奏與唱詞之間，依照平仄關係息息相關。其特性可分為聲樂與器樂曲牌，兩者之間亦常有互通，通過經年累月的藝人行藝、移民遷徙與曲牌之間的移植轉換。在明清時代，通常指的是民間傳唱的小曲、小調，也稱為俚歌、俗曲、時調等。早期，由於演出的場域之故，或在茶樓藝館、或在街頭賣藝，為了便於演唱（奏）者，方便聽者點歌、點曲，演出活動的主持者或是演出者便會將一些曲調的名稱寫在木（竹）牌上，曲名可能是本來就有的名稱，也可能是唱詞的前幾個字，逐漸發展成「曲牌」，有詞曲結合為一體的聲樂曲牌與純器樂演奏的器樂曲牌兩類，孰先孰後則難以分辨。在過往的文學資料中也有諸多對小曲的紀錄，宋代郭茂倩《樂府詩集》中曾提到「小曲」一詞：

郭茂倩《樂府詩集·舞曲歌辭一》云：自漢以後，樂舞浸盛。故有雅舞，有雜舞。雅舞用之郊廟、朝饗，雜舞用之宴會。晉傅玄又有十餘小曲，名為舞曲。

這裡所指涉的乃是比雅舞、雜舞編制再小一些的樂舞表演形式，稱為「舞曲」，與前面所提到大小曲意義上相同但內容不同，一是器樂，一是樂舞。又如明代王驥德的《曲律》亦有提到小曲：

王驥德《曲律·論曲源》：至北之濫，流而為《粉紅蓮》、《銀紐絲》、《打棗竿》，南之濫，流而為吳之《山歌》、越之《採茶》諸小曲。

他指稱的對象是與散曲中與套曲對應的俗曲，所謂俗曲是中國明清以來流行於城鎮市民階層，社會影響深廣的民間歌曲的泛稱。俗曲的歷史淵源，可以追溯到隋唐五代時期的「曲子」，如常見的【鬧五更】調就跟南朝以前就已流傳的【五更轉】有淵源。宋代，以瓦肆為中心的市民藝術興起，到明代市民階層的意識逐漸抬頭，俗曲在文人與一般大眾的生活中蔚為流行。明代沈德符的著作中對曲牌有具體的記載，沈德符在其《萬曆野獲編》中提及：

沈德符《萬曆野獲編》〈卷二十五·談詞曲〉：元人小令。行于燕趙。後浸淫日盛。自宣正至成弘後。中原又行【鎖南枝】、【傍妝台】、【山坡羊】之屬。

在文人的使用中，曲牌的使用當是十分規範，實際上可以依據個人藝術修為改動的空間有限，然在長期不斷被應用、重複填詞與傳播的過程中，加以應用場合之不同等等諸多因素的影響，使得許多曲牌逐漸失去原本的性格，如。曲牌器樂化也使音樂之性格改變甚大，長期脫離唱詞、脫離詞格的限制，改動發展的機會增大。曲牌在被應用的過程中，亦會受到其他的音樂體裁形式所影響，比如受到八板體的影響，事實上在許多帶有曲牌痕跡的琵琶小曲中，其結構多是六十八板，呈現器樂化曲牌以八板體結構的情形，牌名被留下了，卻有著不同的內容於其中，如前述沈德符所提到的【鎖南枝】、【傍妝台】等都存在於琵琶小曲當中，經比對皆與原曲牌之內容，即韻律、格律、板式等已多有差異。然即使有相同的曲牌名稱，也不可驟下斷語斷言來源之異同。

以曲牌【鎖南枝】為例，其字數定格，據《九宮大成南北詞宮譜》其詞格是「三、三、七、五、五、三、三、三、三」。<sup>113</sup>【鎖南枝】的曲牌音樂，最早見諸於清代乾隆十一年（1746）刊行的宮廷內府朱墨本《新定九宮大成南北詞宮譜》卷之六十三，共六首，曲牌原型的形態實難判斷，學者馮光鈺因而將《九宮大成》刊載的第一首【鎖南枝】姑且作為此曲牌的原型看待，如下頁譜例二-9所示。下面將實際地對照聲樂曲牌與琵琶小曲，首先先看曲牌【鎖南枝】的旋律樣態。

---

<sup>113</sup> 馮光鈺，《中國曲牌考》（合肥：安徽文藝出版社，2009）：292。

## 鎖南枝

劉崇德譯譜  
蘇筠涵製譜

6 呈 瑞 穀，歡 似 雷。 懺 無 寸 效 心 願  
10 違。 辜 負 聖 恩 叨，(幸 逢) 樂 歲 兆 真 棋。 繪 圖  
兒， 貢 丹 墀， 萬 千 秋， 傳 佳 瑞。

再看琵琶小曲〈鎖南枝〉之樂曲結構。

表 2-12：華秋蘋《琵琶譜》〈鎖南枝〉之樂曲結構

樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	8	8	8	8	12	8
結構	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4+4	4+4
結音	商	徵	徵	商	徵	徵	宮	徵
關係	頭		身				尾	

再看〈鎖南枝〉的譯譜，從結構上可見樂曲為八板體的模式，但從內容上似乎與〈八板〉關聯性不大，若說結音的音程關係也同樣與八板體中的音程關係有所差異。樂曲結束在「徵」音，或說「徵調式」的使用在中國傳統民間音樂當中是非常常見的，以華秋蘋《琵琶譜》為例，以「宮」音結束的小曲寥寥可數，即便運用八板體，也都是第一類八板體的變化結構，形成以「徵」音作結的樣態。

<sup>114</sup> 馮光鈺，〈中國歷代傳統曲牌音樂考釋(選載之八)〉，《樂府新聲》(No.4, 2008)：頁 86。

## 鎖南枝

華秋萍《琵琶譜》小曲  
蘇筠涵譯譜

從旋律來看〈鎖南枝〉為七聲徵調式小曲，與曲牌【鎖南枝】的六聲商調式不同，由「合—四—上」、「尺—工—六」兩個三音組構成，並有變音的使用而由七聲構成。此外，就旋律的旋法與走向來看，小曲〈鎖南枝〉與曲牌【鎖南枝】都富有下行的旋律走向。

譜例 2-10：徵調式

但也並非所有的曲牌音樂到了琵琶音樂中就被改頭換面，在琵琶大曲中，曲牌被保留相對多的原來軌跡，比如〈月兒高〉、〈霸王卸甲〉、〈十面埋伏〉等曲中，自樂譜的衍變看來都可明顯看出來自曲牌的痕跡，又如〈龍船〉曲中絲竹部分的曲牌運用，都保留有曲牌的原貌。

### 第三節 琵琶大曲

以結構為分類基準，相對於小曲，琵琶大曲，指稱的是篇幅較長、連篇的獨奏樂曲，也呈現以整體性、經過藝術處理的樣貌。琵琶大曲之分類目前最早可循之譜本仍是華秋蘋《琵琶譜》，於南北派之彙整曲目中均有大曲一類樂曲，分別收錄〈十面〉、〈月兒高〉、〈海青拿鵝〉等六首大曲，至李芳園《琵琶新譜》共收錄、也僅收錄有十三首大曲，至今，琵琶大曲的數量至少超過有二十首，大曲的內容在時間的累積下越來越豐富，本節將從大曲曲目與體裁形式來做討論。

#### 一、 曲目

經初步整理大曲之曲目生態表，現存的明清琵琶大曲，扣除同曲異名、或同名異曲的話共有三十餘首，收錄這些樂曲的譜本有刊本華秋蘋《琵琶譜》（1819）、李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》（1895）、沈肇洲《瀛洲古調》（1916）、沈浩初《養正軒琵琶譜》（1929）、王露《玉鶴軒琵琶譜》（1920）、《汪昱庭琵琶譜》（2003），還有一些具代表性的抄本包括有《閑敘幽音》（1860）、檀槽集（1842）等。

由於明清琵琶曲在不同的譜本中同樣存在著同曲異名或同名異曲的現象，「同名同曲」一類樂曲，其內容會因不同發展脈絡而稍有不同，但仍不脫此樂曲的大框架，如〈十面〉；「同名異曲」一類樂曲較無異議，從內容看就是不同樂曲，比如《琵琶譜》〈月兒高〉與《養正軒琵琶譜》〈月兒高〉；「異名同曲」一類樂曲雖為相異的曲名，但就內容是一樣的，此處的一樣也是略有八成相似即為同曲，比如《琵琶新譜》中的《陽春古曲》與《養正軒琵琶譜》的《陽春白雪》。

下面將先進行大曲的曲目對照，位於同一列的即同首樂曲，呈現有異名同曲的現象，不同列即不同曲，呈現也有同名異曲的狀況。

表 2-13：大曲曲目表<sup>115</sup>

譜本	華譜	檀槽集	閑敘	李譜	瀛洲	王譜	養譜	汪譜	其他
曲目	十面		十面埋伏	淮陰平楚	十面埋伏	十面	十面	淮陰平楚	
	將軍令		將軍令	滿將軍令		將軍令		將軍令	
	霸王卸甲		霸王卸甲	鬱輪袍		霸王卸甲	霸王卸甲	鬱輪袍	
	海青拿鵝		海青	海青拿鵝		海青拿鵝	平沙落雁		
	月兒高		月兒高	霓裳曲		月兒高			
	普庵咒		普庵咒	普庵咒		普庵咒	普庵咒	普庵咒	
		夕陽簫歌	夕陽簫鼓						潯陽夜月
		平沙落雁							
		陳隋調	陳隋						
			六板					陽春白雪	
			慢商音						
				漢將軍令				將軍令	
				平沙落雁					
				陳隋古音					
				陽春古曲					
				塞上曲					塞上曲
								武林逸韻	
				青蓮樂府					青蓮樂府
					漢宮秋月				漢宮秋月
								燈月交輝	燈月交輝
								水軍操演	
								月兒高	
								水龍吟	
								鬧場	
									陽春古曲
									神傳妙諦 (陳隋)
									得勝令
									合影令
								哪吒令	
								龍船	

<sup>115</sup> 同一行的為同樣的樂曲內容，有些為同曲異名，不同行即不同的樂曲內容，即使同樂曲名稱。

從大曲曲目對照表來觀之，可見各譜本之間不乏共通曲目，亦更確定本研究認為華秋蘋《琵琶譜》為一本彙整譜之觀點，即其地位不只是所謂「流派」的傳譜，而是一本類似參考書的琵琶譜，它忠實的記寫下了當時琵琶樂曲的部分狀況，並為他人所繼續流傳，或為承繼、或為基礎。事實上，與此譜約莫同時的樂譜如《檀槽集》、《閑敘幽音》抄本等未出版之樂譜都是回溯此《琵琶譜》時代琵琶音樂發展樣貌的部分拼圖。自李芳園《南北派十三套琵琶新譜》開始，更多的自我意識，一家之言才可算真正的開始，故傳譜中的獨有曲目數量亦慢慢增加，有些是基於前者發展的樂曲，如李芳園〈平沙落雁〉，有些是自創曲如〈水軍操演〉、也有些是古曲再彈，如汪昱庭〈潯陽夜月〉等。此外，還有從其他手抄本補充進的樂曲，非經由正式出版的樂曲，如張步蟾〈龍船〉等，均屬於本研究大曲的範疇當中。

## 二、體裁與構成

### (一) 小曲連綴

小曲連綴，即將多個結構相近的琵琶小曲，多為六十八板體裁，連綴成一首結構較大的樂曲，為連曲體的形式，樂曲內容與構成之分析可藉由上節分析小曲的面向切入樂曲。

於前面的樂曲分類中，可見《養正軒琵琶譜》分有文套、武套與大曲三個類別，然其文套、武套之分法是基於曲情，於結構內容上，屬小曲連綴內容的套曲僅有〈武林逸韻〉、〈陽春白雪〉與〈燈月交輝〉，其他如〈霸王卸甲〉、〈平沙落雁〉等均為連綴變奏多段體的形式。在琵琶明清音樂中，連套演奏是一個常有的彈奏習慣，將多首曲調相近小曲連綴彈奏，且多以第一首樂曲為聯套演奏時的曲名，如《瀛洲古調》慢板〈飛花點翠〉、〈美人思月〉、〈梅花點脂〉、〈月兒高〉至〈小銀槍〉可連為一套，而作套曲演奏時即稱為《飛花點翠》。

琵琶曲中有許多結構較大的樂曲都是以這個形式構成的，如《青蓮樂府》一曲即為李芳園取華秋蘋《琵琶譜》中〈清平詞〉、〈鳳求凰〉、〈三跳澗〉與〈玉連環〉四首文板小曲連綴而成，更改名稱為〈清平詞〉、〈舉杯邀月〉、〈風入松〉、〈石上流泉〉，並假托為青蓮居士之作而命名為《青蓮樂府》。雖《汪昱庭琵琶譜》與近代演奏家，對此曲的段落數量與選擇安排各有見解，但仍未改變其小曲連綴結

構的本質，今常被演奏的版本有劉德海所整理的《青蓮樂府》（選段），僅取〈鳳求凰〉、〈風入松〉兩段演奏。

小曲連綴琵琶套曲還有《塞上曲》與《陽春古曲》等，皆出於《李氏譜》，前者自華秋蘋《琵琶譜》中取五個小曲連綴而成的套曲，後者為李芳園從《閑敘幽音琵琶譜》《慢商音》、《六板》等曲中，取出多段同屬六十八板的樂曲加上尾聲重構而成，並賦以新名《陽春古曲》，因李氏有好託古的習慣<sup>116</sup>，故此曲雖可謂為當時之新曲，但仍在曲名上加了「古」字以提高雋永之感。

## （二）連綴變奏多段體

為結構上較大、樂曲之段落數量較多，樂段與樂段之間具有連結性，於整體速度、結構、鋪成上，均呈現歷時性與藝術化處理的一類樂曲，如〈十面埋伏〉、〈月兒高〉與〈霸王卸甲〉等。從內容觀之，在多段體的琵琶大曲，曲牌的使用經常可見，許多旋律素材多來自於曲牌，或從曲牌變化發展而來，同樣為做曲牌的連綴與小曲連綴不同，琵琶小曲是可做單獨演奏用，器樂化的曲牌僅在其被使用的樂曲中彈奏，不可做單獨彈奏用，且在發展的過程當中有些段落會逐漸模糊曲牌間的分隔，雖然並非每一個曲牌都可確切地指出其源頭，但從譜字與旋律上仍具有部分曲牌音樂的特色，據本研究，即如樂句中的詩詞律動結構。

以〈霸王卸甲〉與〈月兒高〉的內容來做說明，前者主要以變奏形式構成樂曲，後者則以曲牌連綴而成。從樂曲內容觀之，〈霸王卸甲〉最早見於《華氏譜》，共12段，多數段落只標明次序，有些段落前面註記有「過文」、「小吹」與「金毛獅子」等文字，而樂曲的發展主要依據特定骨幹旋律進行板數、節奏法、節奏律動上的變奏與變化。

---

<sup>116</sup> 中央民族音樂學院民族音樂研究所編，〈後記〉《南北派十三套大曲琵琶新譜》，（新華書局，1955）：2。

譜例 2-11：〈霸王卸甲〉主要樂段之骨幹旋律



〈月兒高〉於獨奏琵琶譜之記載首見於華秋蘋《琵琶譜》，後在《閑敘幽音琵琶譜》、李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》、王露《玉鶴軒琵琶譜》可查見，另於 1981 年出版的《汪昱庭琵琶譜》中也有收錄此曲，但於後來再次校訂再版時，因〈月兒高〉非汪昱庭所傳之曲目，故被刪去，從《華氏譜》至今日的演奏譜，樂段上皆有標題，於當時已然為一藝術化的大型琵琶樂曲。然而，由於《絃索備考》等譜本內容提供了參照，今日才得見〈月兒高〉自曲牌過度到器樂曲的脈絡，雖然《絃索備考》並非為獨奏樂曲，但從樂曲之旋律對照中可見與琵琶獨奏曲〈月兒高〉的關聯，而〈月兒高〉中並沒有被添進新的音樂素材，而是將曲牌之段落重新組合，並在樂曲成熟的過程中，逐漸配以小標題，而慢慢發展成今日之所見。同樣是連綴而成的樂曲，連綴變奏多段體這類型曲目的特徵是「不得分段演奏」，《塞上曲》還可僅做前三段的演奏，但〈月兒高〉是無法做截段演出的，樂曲內部的音樂氣息在樂曲的發展過程中逐漸成形串連。

表 2-14：《絃索備考》與《華氏譜》〈月兒高〉對照

譜本	《絃索備考》	《華氏譜》	關係
內容	月兒高	海島冰輪 海嬌躑躅	起
	桂枝香	銀蟾吐彩	承
	解三醒	素娥旖旎	轉
	玉胞肚	浩魄當空	
	金絡索	瓊樓一片	
	畫眉序	銀河橫渡	
	紅繡鞋	玉宇千層 蟾光炯炯 玉兔西沉	合

### (三) 絲竹鑼鼓循環體

為琵琶音樂於庶民生活醞釀發展的最好證明。絲竹鑼鼓循環體即是運用吹打素材於琵琶曲當中，以一段鑼鼓、一段絲竹的形式呈現，以〈龍船〉一類樂曲為代表，為鑼鼓曲牌與器樂、聲樂曲牌交替出現所構成，通常旋律部分呈現以完整的曲牌、民間小曲，如張步蟾〈龍船〉中應用了蘇州彈詞的曲牌如【羅漢錢】、江南絲竹〈花六板〉等曲調，呈現以琵琶之語法與彈奏風格，並以琵琶非樂音技法模擬鑼鼓效果與旋律交相出現。

以外，屬於此類結構的還有《燈月交輝》<sup>117</sup>與〈水龍吟〉等，兩者均收錄在《養正軒琵琶譜》當中。〈水龍吟〉收錄在《養正軒琵琶譜》1938年的修訂稿當中，由林石城補錄上去，是從同名鑼鼓曲改編而成，由五個不同的「鑼鼓段」與五支曲牌交替進行而成曲。《燈月交輝》於《養正軒琵琶譜》中還附有鑼鼓譜，即本曲原是與鑼鼓一同演奏的樂曲，後《汪昱庭琵琶譜》也收有此曲，但刪去了鑼鼓譜，今《養正軒琵琶譜》之譯本也多無附鑼鼓譜。雖然如此，琵琶部分仍有鑼鼓素材應用於其中，且為固定的節奏型，不似〈龍船〉是由多個鑼鼓片段穿插而成，而《燈月交輝》的固定鑼鼓節奏也成為辨識樂曲結構的重要片段。

譜例 2-12：《燈月交輝》〈跨海東征〉之固定鑼鼓節奏型



而於此類結構下的曲牌也多與原來的形式相差無幾，略有縮擴增減，參照譜例 2-14 可見琵琶曲中對於原曲牌素材並未有太多的更動改變，僅在樂句末端稍作擴板或增添過門，實際上原曲牌之形式是相當清楚的。

<sup>117</sup> 為曲牌連套，故用《》。

譜例 2-13：張步蟾《龍船》〈湘江浪〉與曲牌〈羅漢錢〉旋律對照

The image shows a musical score in two systems. The first system is labeled '歌聲 (湘江浪)' and '羅漢錢'. The second system is labeled '7' and '13'. The score is in 2/4 time and G major. The first system shows the vocal line for 'Xiangjiang Waves' and the instrumental line for 'Lohan Money'. The second system shows the continuation of both. A red box highlights a section of the instrumental line in the second system, labeled '過門' (Interlude).

絲竹鑼鼓循環體是體裁也是曲式，以〈龍船〉為例，今日被稱為〈龍船〉的樂曲有三首，除前述張步蟾〈龍船〉外、還有林石城根據此範式與民間音樂整理的〈龍船〉與華彥鈞所編之〈龍船〉，其內容組成均是一段鑼鼓、一段曲調，此曲式具有適應性與在地性很強，故三首〈龍船〉的音樂素材都是樂人根據其經歷而彈奏出的龍船，如張步蟾本身是彈詞樂人，自然在其樂曲中會應用彈詞的曲牌素材。

通過對於樂曲分類的討論，立基於結構基準來對琵琶小曲、大曲進行體裁整理與歸納，下面將同樣依據客觀的結構層面為基準，由小而大展開明清琵琶樂曲的曲譜分析，並對照以其當代詮釋，進入本研究之研究主體部分。

### 第三章 明清琵琶樂曲之樂譜衍變與詮釋內容（一）

本研究之第三章與第四章將重點放分析對照工尺譜與演奏譜，分析物件與其被呈現之結果中間的細微關係，將分層次依序討論琵琶小曲、套曲與大曲之文本。透過處理樂曲的理性架構層面，通過對不同體裁的明清樂曲，從樂曲結構、旋律脈絡與實際演奏與譜本之間對照等三個層面進行分析，來研究樂曲的內容與脈絡關係。由於明清琵琶曲目數量眾多，經初步的對各類樂曲進行研究分析後，將列舉具代表性、並於今日留有演奏資料與錄音資料留存之樂曲曲目來進行例析呈現，第三章討論小曲與套曲，第四章則重點討論大曲一類。

#### 第一節 小曲類

明清琵琶小曲類曲目數量頗豐，說到收錄明清琵琶小曲之譜本則當以華秋蘋《琵琶譜》與沈肇州《瀛洲古調》為代表。小曲類曲目是琵琶音樂的重要構成，卻也是流失中的重要內容。《瀛洲古調》有慢板八曲最為人所常彈，包括有〈小月兒高〉、〈魚兒戲水〉、〈雀欲歸巢〉、〈蜻蜓點水〉、〈頑童〉、〈獅子滾繡球〉、〈寒鵲爭梅〉、〈飛花點翠〉等，但即便如此，《瀛洲古調》近三十九首的小曲僅有少部分仍被廣為流傳，為數頗低，更不用說華秋蘋《琵琶譜》中數量更多的諸多小曲了，大多數的樂曲已不再被彈奏，最大的原因或是在於當代演奏者多不己不熟悉處理明清小曲的方式。

相較於大曲，多數的小曲並未經過藝術化的過程，形式較為簡單。曾經藝術化處理的小曲為數不多，至今都仍在被彈奏，如〈飛花點翠〉、〈小月兒高〉、〈思春〉等，研究者有幸在資料的過程中找到曹安和女士所編《時薰室指徑》一書，其中有部分小曲是來自華秋蘋《琵琶譜》，雖紀錄以工尺譜，但却是記錄有實際演奏樣貌的演奏譜，且文板與武板均有。為使對於小曲一類曲目之分析整理更為客觀，故本節將在小曲的框架下，再依照曲情分「文/武」、「快/慢」對樂曲進行分析與對照。除去會在套曲項目下討論到的文板類曲目，於本節提出華秋蘋《琵琶譜》中的文板〈秋江〉與武板〈艷陽天〉，沈肇州《瀛洲古調》的系列

快板小曲與〈飛花點翠〉來進行分析與對照，藉以觀察小曲彈奏中的詮釋共性與特性。

## 一、《琵琶譜》小曲例析

華秋蘋《琵琶譜》收錄有南北派小曲共六十二首，為琵琶明清小曲音樂的重要來源與參照，下面挑選以浙江派文板〈秋江〉、武板〈艷陽天〉兩首於今日仍有可查演奏譜之小曲來做例析，觀察樂譜與小曲詮釋之間的變化。

### （一）文板〈秋江〉

〈秋江〉為華秋蘋《琵琶譜》浙江陳牧夫傳譜十八首文板樂曲中的第十首，又名又名〈秋江晚渡〉<sup>118</sup>，樂曲共可分為八個樂句，結音在「合」，為八板體結構中的第一類八板變體，進一步將樂曲結構表列如下，可見〈秋江〉規整的結構框架，樂曲可分為三個段落，第一個段落為主題的展現，板數、結構、結音均可對應至〈八板〉上，第三樂句開始之旋律是由第一、二樂句的素材進一步發展而來，其中樂句 III 運用換尾手法、樂句 IV、V 為相同樂句，參照表 3-1。

表 3-1：〈秋江〉樂曲結構表

句法	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	12	8	8	8	8	8
結構	4+4	4+4	4+4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4
結音	商	徵	商	商	商	宮	宮	徵
關係	頭		身				尾	

從旋律構成與拍法明顯取材於〈八板〉第三、四樂句的旋律，並利用「去工添凡、去五添乙」的方式變化構成樂曲之主要旋律，參照譜例 3-1，譯以一板一拍，兩拍一小節。

<sup>118</sup> 清·姚燮，《今樂考證》（台北：進學書局，1968），97。

譜例 3-1：〈秋江〉與〈八板〉前十六板之旋律對照

演奏譜係根據曹安和編之《時薰室指徑》中〈秋江〉譜為本與本研究所譯之工尺原譜來進行對照。〈秋江〉之主要構成音為「上、尺、凡、六、五、乙」等六音，曲調的發展與裝飾皆不脫此六個主要音，主要以旋律加花的方式進行潤飾。潤飾音多是對前面譜字的延續或重複，譜字於重複時或同音、或異音，於後者潤飾音多環繞著原譜字的音高、以鄰近音為主來進行，參照譜例 3-2。

譜例 3-2：〈秋江〉潤飾音對照

而在節奏型的變化上，若位在樂句的末板或是底層結構的末板，多會以「前十六後八」的節奏型來變化，這是琵琶技法使然的節奏，參照譜例 3-3。

譜例 3-3：〈秋江〉第四板之譜字、符號與彈奏

另外，若譜字旁有揉音或輪指的符號，輪指多輪滿一板，揉音部分則以「前八後十六」來做變化，如譜例 3-4。

譜例 3-4：〈秋江〉第六十一板之譜字、符號與彈奏

琵琶指法對於節奏部分的加花潤飾扮演著重要腳色，下面參照〈秋江〉的末兩樂句之譜例。

譜例 3-5：〈秋江〉末十六板之譯譜與演奏譜對照

〈秋江〉一曲之細部結構受到左手指法「打、擻、揉」的影響，技法亦影響彈奏內容，看到「打、擻」則運用左手自動添音，為加花概念；「揉」則為延續性概念，故於演奏譜中，在記有「揉」符號的譜字上亦可做輪指或滾奏的詮釋。在《琵琶譜》中，文板樂曲多著墨於左手技法上，也是文板一類樂曲的共同特色。

## (二) 武板〈艷陽天〉

〈艷陽天〉一曲被收錄在華秋蘋《琵琶譜》浙江陳牧夫傳譜武板樂曲當中，樂曲共六十八板，可分為八個樂句，其樂曲結音在「合」，就結構上屬於為發展句在樂曲中間的第一類八板變體，雖沒有利用借字的手法來變化旋律，但改變了第二個樂句的結音，轉徵為羽，樂句結構表列如下：

表 3-2：〈艷陽天〉樂曲結構表

句法	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	8	8	8	12	8	8	8	8
結構	4+4	4+4	4+4	4+4+4	4+4	4+4	4+4	4+4
結音	商	羽	徵	宮	宮	宮	宮	徵
關係	頭		身/發展				尾	

〈艷陽天〉曲調由「上、尺、工、六、五」等五音所構成，樂曲中段發展句環繞在羽音「四」上，且從原工尺譜曲調中可見旋律較為密集也多，與前述文板〈秋江〉相比疏密立判，譜字原本即記寫得較滿，演奏譜則更為豐滿，且有明顯的節奏型態與律動存在，但並無板式的擴縮與旋律音型的伸縮現象。在武板一類樂曲中，維持節奏律動的加花添音是一個特點。

譜例 3-6：武板小曲〈艷陽天〉片段對照

The image shows a musical score for the piece 'Yanyang Tian' in the Wu Ban style. It consists of two parts: a Western-style score (譯譜) and a traditional Chinese score (時薰室譜). The Western score is in 2/4 time and has three sections marked I., II., and III. with red boxes highlighting specific notes. The Chinese score is in the same time signature and has corresponding notes and symbols like '符双', '符少', '六', and '双'. The Chinese score also has a large watermark in the background.

此外，因《琵琶譜》分南北派收錄樂曲，也因而反應出細微的樂曲個性，在文板類樂曲中不明顯，南北方樂曲都有多於技術層面的表達可言，而在武板樂曲中，北派武板小曲有以演奏技法為演奏重點的現象，比如〈葡萄輪〉之於「雙輪」、〈下雲鑼〉之於「單輪」、〈緊中慢〉之於「夾彈、快夾彈」、〈上番〉之於「勾搭」等；南派武板小曲並非以特定技法為彈奏重點，沒有這部分的特質，更多了幾分樂曲的個性於其中。

## 二、《瀛洲古調》小曲例析

下面對《瀛洲古調》進行的小曲例析，在曲目的選擇上煞費思量。由於文板類的〈思春〉等曲將於《塞上曲》一處討論，故選擇快板樂曲與慢板樂曲各一來做分析。然而，快板樂曲有多首共享了同樣的開頭樂句，如〈矮子上扶梯〉、〈脫紅袍〉、

〈扳散手〉、〈小十面〉、〈平沙落雁〉等，均脫胎於〈八板〉屬第一類八板變體，樂曲開頭前兩樂句脫胎於〈八板〉第三、四個樂句，並在「中間段落」根據前兩樂句的內容做不同的發展，內容相近、呈現一個有趣的聽覺現象，故將一併討論這一類有共同開頭的快板樂曲，其中〈小十面〉至今被考級收錄，是仍有彈奏現況的小曲。慢板樂曲則選擇置於慢板第一首的〈飛花點翠〉一曲來進行例析，經過代代樂人的詮釋與整理，此曲於今日仍盛行不衰，下面也將梳理樂曲之原型結構與實際的演奏樣貌。

### (一) 快板小曲〈脫紅袍〉等

在快板十七首小曲中有八首樂曲的前十六板是相同的內容，即〈脫紅袍〉、〈矮子上扶梯〉、〈小十面〉、〈扳散手〉、〈平沙落雁〉、〈一馬雙駝〉、〈平沙拔浪〉與〈雙躲〉等曲。樂曲均可分為八個樂句，結音在徵音「合」上，為八板變體結構中的第一類八板變體，今揀選前五首做譜例對照呈現，將樂曲結構表列於後，可見五首樂曲規整的結構框架。樂曲可分為三個段落，且每首樂曲的內部結構也呈現相同的現象，如表 3-3 所示。

表 3-3：快板小曲〈脫紅袍〉等之樂曲結構表

句法	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
板數	6	10	12	8	8	8	8	8
結構	2+4	5+2+3	5+3+4	4+4	4+4	4+4	3+2+3	3+2+3
結音	宮	徵	宮	宮	宮	宮	宮	徵
關係	頭		身				尾	

下面見第 I、II 樂句，即前十六板之譜例對照，樂曲呈現出的一致性，全曲之旋律對照請參照附件一。

譜例 3-7：快板小曲〈脫紅袍〉等之樂譜對照

《瀛洲古調》  
快板小曲對照

蘇筠涵打譜

4      2      5      2      3

從旋律結構上也明顯可見〈八板〉的旋律特徵，對照其中一首樂曲〈脫紅袍〉與〈八板〉的旋律，以第 I、II 樂句為例，參照譜例 3-8。〈脫紅袍〉樂句 I 從原八板的板數上縮減了兩板，樂句 II 則補了兩板，使兩樂句在前兩板上有所呼應。

譜例 3-8：〈八板〉與〈脫紅袍〉之旋律對照

從〈脫紅袍〉之樂句 III 開始，前述快板樂曲開始在相同的結構上各自展現，演奏技巧的著重不同影響了旋律的發展、音域的選擇與彈奏的把位等，下面先查看樂句 III 的樂曲對照。

譜例 3-9：〈脫紅袍〉等樂句 III 之對照

如譜例 3-9 所示，〈脫紅袍〉以音群為特色，並使用有「扣」( C \ ) 的技巧；〈矮子上扶梯〉則側重左手的上下換把，較多大跳的音型，也多用連續的「挑」技法彈奏；〈小十面〉在此處稍看不出特色，但若連後面樂句一起看，則可見其著重於技巧與節奏的變化，運用「摭分」、「掃」與「腰板」等使樂曲效果豐富；〈板散手〉即側重右手「拔弦」( L ) 技巧，也因此多集中於三、四絃的低音，限制於技法之進型，樂曲之音型走向也較不繁複；〈平沙落雁〉則明顯側重於「摭分」。

樂句 IV 與 V 則是一組，由換尾手法構成，旋律素材則來自前面的樂句中之核心組合，樂曲內容雖有不同但曲調變化的手法卻是相同的。

譜例 3-10：〈脫紅袍〉等樂曲之樂句 IV、V 對照

再看樂曲的最後十六板，也建立在相同的骨幹音框架上，樂句 VII 是為「仕仕六五仕、六五仕、五仕六五仕」，樂句 VIII 則為「仄仄六五仕、六五仕、五仄仕五六」，也有變化骨幹音的情形存在，如〈扳散手〉樂句 VII 的第一個譜字為 D 調的「工」而非「上」。

譜例 3-11：〈脫紅袍〉等樂曲之樂句 VII、VIII 對照

上述為樂曲間的結構與旋律對照，為呈現《瀛洲古調》快板類樂曲中的構成特徵，為了表現不同的演奏手法而有不同因應的旋律變化方式，是否可以做另一假設，即《瀛洲古調》快板類樂曲具有一定的功能性。

在實際的演奏上，於今日常被彈奏的快板樂曲仍然是有的，上述樂曲如〈小十面〉、〈平沙落雁〉等都有演奏譜與實際演奏的情形存在。下面對照幾個片段，首先是〈平沙落雁〉的前十六板，演奏譜為當代名家劉德海之演奏譜。從譜例 3-12 可見譯譜與今日演奏譜相差無幾，沒有擴板也沒有旋律上的加花，僅使用「帶輪」來做技巧加花。

譜例 3-12：《瀛洲古調》快板〈平沙落雁〉的前十六板對照

也有以改變原演奏技巧的方式來增加詮釋變化，如譜例 3-13 所示，演奏譜對照為當代名家林石城之演奏譜。〈小十面〉在實際彈奏上於「腰板」的位置上添加「摘音」，而將原撥分技巧改以夾彈（即十六分音符）彈奏。

譜例 3-13：《瀛洲古調》快板〈小十面〉樂句 IV 對照

The image shows a musical score for the piece 'Xiao Shi Mian' (小十面) from 'Yingzhou Gutiao' (瀛洲古調). It consists of two staves: the top staff is labeled '譯譜' (Transcription) and the bottom staff is labeled '演奏譜' (Performance Score). Both staves are in 4/4 time and G major. The transcription staff shows a sequence of notes with some traditional notation above it, including '廿', '廿', '卅八', and '廿'. The performance score staff shows the same notes but with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs. A red box highlights a specific section in the performance score, indicating a change in technique.

在快板部分的演奏上與原骨幹樂譜實際上相差不多，多應用演奏技巧（且多為右手技法）的改變來做加花與增添聽覺上的豐富感，是為與《瀛洲古調》慢板一類樂曲最大的不同與差異。

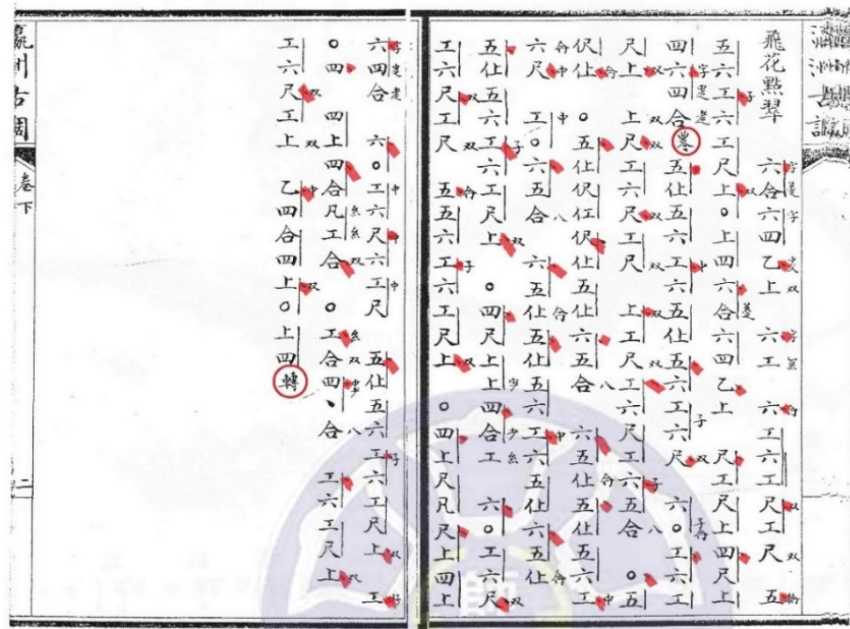
#### （一）慢板〈飛花點翠〉

〈飛花點翠〉為《瀛洲古調》慢板第一首，此曲於今日的彈奏版本與 1916 年《瀛洲古調》譜實際上經發展不少。〈飛花點翠〉於《瀛洲古調》（1916）僅有六十八板，共八個樂句，至《梅庵琵琶譜》中在最後一「板」結束後記有「轉」的文字，意指「轉回樂曲開頭」，並結束在第十三板處，記有文字「曲冬」（意即曲終）二字，加回頭的兩個樂句共有十個樂句，八十一板。《文板十二曲》〈飛花點翠〉工尺詳譜部分曲末文字註釋中有這麼個敘述「今開始與結尾各增音譜，全曲乃成八十四板，以非一般小曲之體，開始所加音譜為本曲中所吳，似係後人所加。」後人於〈飛花點翠〉增添了三板做為引子，並廣被接受習慣，至此〈飛花點翠〉發展成「引子 + 十個樂句」的八十四板樂曲。下面先看《瀛洲古調》中〈飛花點翠〉的樂譜，並留意紅色框格處。



琴譜》<sup>119</sup>中給了更多的資訊。首先，《梅庵琵琶譜》〈飛花點翠〉譜字於部分雖與《瀛洲古調》相同是僅記骨幹音調，但以參考阿拉伯數字譜的節奏時值表達的方式，於譜字右邊加上了節奏直線；第二，樂譜分別在第十三板與第六十八板後加上了兩個文字符號，分別是「曲終」與「轉」，參照譜例 3-15。

譜例 3-15：《瀛洲古調》（《梅庵琵琶譜》）〈飛花點翠〉樂譜



「曲終」與「轉」的記號說明了〈飛花點翠〉一曲實際上不僅是六十八板的結構，而是八十一板的小曲，而由十個樂曲構成，形成「頭身尾」的三段結構，如表 3-5。

表 3-5：《梅庵琵琶譜》〈飛花點翠〉（1936）樂曲結構表

句法	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	I	II
板數	8	5	11	5	12	8	8	11	8	5
結構	5+3	5	6+5	5	5+3+4	5+3	3+5	4+4+3	5+3	5
結音	宮	徵	宮	徵	宮	宮	宮	宮	宮	徵
關係	頭		身						尾	

<sup>119</sup> 於本論文中通稱為徐卓《瀛洲古調》為《梅庵琵琶譜》以與沈肇州《瀛洲古調》做區別。

全曲記有八十一板，然今日實際演奏的〈飛花點翠〉則為八十四板，其原因是在實際演奏中，樂手在第一板前又增添了三板的旋律做為引子，使樂曲成為「引子 + 十個樂句」構成的八十四板樂曲。

表 3-6：《文板十二曲》〈飛花點翠〉(今日演奏版本之結構)

句法	引子	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	I	II
板數	3	8	5	11	5	12	8	8	11	8	5
結構	3	5+3	5	6+5	5	5+3+4	5+3	3+5	4+4+3	5+3	5
結音	宮	宮	徵	宮	徵	宮	宮	宮	宮	宮	徵
關係	引子	頭			身					尾	

若〈飛花點翠〉在其最早期的狀態是不重頭演奏、也無最後一板的帶起音「上四」的，則樂曲可說是利基於八板的原型結構，因其結音在「宮」音，而發展句在中後部分，實際彈奏起來也是可行的。這是個推測，因目前並無發現比1916年的《瀛洲古調》更早的譜本來驗證〈飛花點翠〉的內容，但此可能性極高，故或可這樣描述，〈飛花點翠〉原為基於八板體的原型結構，僅六十八板，後經樂句的再現處理與引子的增添而成為今日「引子 + 頭身尾」的三段結構。為利於後續解說，仍稱樂句 I 為前八板、從第一板開始算，而增添的三板以「引子」稱之，樂曲之旋律素材雖不見〈八板〉清晰的旋律特徵，但在樂句結音的關係上，仍可查見其中淵源。此外，從徐卓《梅庵琵琶譜》與今日演奏的記譜中可見「板」的時值也有所擴增，由於有節奏線的參照，可知早期一「板」譯以一小節譯之，且一板為兩拍，但在今日的演奏譜中，以曹安和演奏譜為例，均譯以一板一小節，以 4/4 拍記譜，且不論樂曲的整體速度有無變緩，於彈奏者心中之節拍時值是較舒緩的。

下面先對照「引子」與樂曲原本的前四板（即後來的四到八板），引子的三板實際上是為樂句 I 的濃縮，參照譜例 3-16。引子由三個小動機構成，從譜例中可見絃兩個動機是圍繞在「尺、工、六」三音上，也就是第四到七板的構成音，第三個動機則是脫胎於第八板「上 上四」內容與音型走向，以導入樂曲的第一板。

譜例 3-16：引子與第四-八板之對照

然而，雖然在結構上將多出來的三板稱做為「引子」，但實際於今日的演奏，多在三板入板，而使得原樂句 I 的結構被延展，使原來的第一板多了緩和的感覺，如下頁譜例 3-17 所示，由於添板與對譜字節奏的處理使得〈飛花點翠〉於今日的彈奏上很容易將引子的第三板（即譜例三-17 中紅色箭頭處）做樂曲開頭的處理方式，如此一來，在聽覺上引子僅會有兩板，而樂句 I 則有九板，即為「6+3」的句構，也常會在譜例 3-17 中逗點處稍加緩和氣息。然而，若以樂曲本身之結構觀之，第三板的末音「上四」接到第四板的「合」音乃是導入樂曲主要骨幹音的走向，從這個角度去思考的話，則第四板不應處理成緩和氣息之感，而更應該保持氣息地保持音的方向性，此為樂曲結構與旋律間相互關係影響樂曲處理的一大例證。

譜例 3-17：「引子」與樂句 I 之對照

此外，潤飾的旋律內容與骨幹旋律是契合的，偶有譜字時值上的縮擴，從樂譜對照中查照，且在實際的演奏有個特點在於將一個「双」音拆解成核心音與疊音兩個音，使弱化該音的強度並使樂句本身或與下個樂句之間的銜接更顯得緊密與

流動。疊音是本曲中重要的彈奏手法，有空弦疊音、泛音疊音等，曲中多有使用，參照譜例 3-18。

譜例 3-18：樂句 I 與樂句 II 的譯譜與曹安和演奏譜之對照

樂句的結束音型呈現一致性，僅有兩種情形，一為收在宮音的三拍音型，如「工六工尺上」或「工六尺工上」或「乙四合四上」等，用在在樂句的結束部分；二是以兩拍音型坐收，如「合四合」或「尺工尺」等，多在樂句的上句結束部分，且在實際彈奏中經常會被潤以疊音技法。

演奏譜與原譜的差異還呈現於「推拉音」的使用上。在沈肇州與徐卓兩個版本的〈飛花點翠〉中，譜字旁僅在樂句 VIII 的第一板有一個「推拉音」的符號，可參照前文譜例 3-14<sup>120</sup> 的圓圈處，樂曲中間其他譜字均無推拉音符號與技巧的要求，然在實際的演奏上，推拉音已是〈飛花點翠〉的重要特色。此外，樂曲中「四尺」的四度跳進音型也是樂曲中一個旋律特色。〈飛花點翠〉一曲在骨幹譜與演奏譜相

120 頁 141。

差較多，是由於反覆與添加引子三板的關係，也因如此，使樂曲更顯整體與層次，但實際上演奏譜並未對樂曲本身的旋律結構做大動作的擴縮挪移，完完全全是立基於小曲發展而成的樂，而有引子的三段〈飛花點翠〉是今日所被認知的〈飛花點翠〉。

透過樂譜的對照與梳理，經分析，「武板」、「快板」一類樂曲，於實際演奏上與原譜實際上相差不多，多應用以右手演奏技巧與節奏之繁簡變化來增添聽覺上的豐富感。從內容觀之，「武板」樂曲不等於速度較快，根據在於其於每板之中所添加的節奏花音是較繁滿的。《瀛洲古調》「快板」樂曲之呈現並不在於旋律花音與節奏內容的添加，原譜與今日可查演奏譜差異性不高，且由同一旋律素材發展而成的比例高，旋律之發展變化與演奏技法相關，故本研究認為「《瀛洲古調》快板類樂曲應具有一定的功能性」，也是與《瀛洲古調》慢板類樂曲最大的差異。而「文板」、「慢板」一類樂曲於內容上旋律加花的現象較多，以樂曲之主要構成音為核心來進行潤飾，潤飾音多為對前面譜字的延續或重複，此外，左手之演奏技法於「文板」、「慢板」一類曲目的應用比例高，擅用左手之輕攏慢撚、吟揉注綽。而此類樂曲也在發展的過程中被進行藝術化的處理，如〈飛花點翠〉

## 第二節 琵琶套曲《塞上曲》例析

《塞上曲》一曲最早見於清光緒二十一年（1895）李芳園的《南北派十三套大曲琵琶新譜》中，由五段樂曲構成，分別為〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝台〉與〈訴怨〉，而這些小曲早在清嘉慶二十四年（1819）的華秋蘋《琵琶譜》中可見其蹤跡，本為五首可被獨立演奏的小曲，直到李芳園將這五首旋律內容較相仿的樂曲組合成套，並托古為王昭君所作，並命名為《塞上曲》，傳世至今，是描述女性內心世界為主的樂曲，端莊不俗，含而不露。

錄有〈塞上曲〉相關曲譜之譜本，除以雙曲形式收錄的華秋蘋《琵琶譜》，以及以套曲形式收錄的李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》之外，在《瀛洲古調》、《養正軒琵琶譜》與《汪昱廷琵琶譜》中也收錄有此曲之音樂內容，其中以《汪昱

庭琵琶譜》同李芳園，以套曲形式並以《塞上曲》之名收錄此曲，《瀛洲古調》同華秋蘋《琵琶譜》是以隻曲的形式收錄，而非套曲形式，而《養正軒琵琶譜》則以華秋蘋《琵琶譜》卷中之題名「武林逸韻」為名，以套曲形式將〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝台〉、〈懶畫眉〉、〈織女穿梭〉、〈水龍吟〉、〈斑鳩過河〉、〈魚化龍〉與〈兩打芭蕉〉等十首樂曲合為一曲，並命名為《武林逸韻》。在《養正軒琵琶譜》〈卷上·顧曲須知〉對《武林逸韻》的釋義中提到「《武林逸韻》用小工調全套十段，每段六十八板，共六百八十拍，此係閨情，顧音節有如怨如慕之意，或名《塞上曲》」，雖說或名《塞上曲》，但其概念實不同於《李氏譜》等的《塞上曲》，故於此仍稱其為《武林逸韻》以做區別。樂曲是以十段所構成之套曲，又套曲中的個別隻曲可以再單獨以不等數的形式抽出另組成曲，並以抽出的第一個隻曲之名稱作為套曲的標題，故《武林逸韻》一曲實際上更常以「截段」的方式被彈奏，如彈奏《思春》，即演奏〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝台〉四段；彈奏《水龍吟》，即彈奏〈水龍吟〉、〈斑鳩過河〉兩段等。其中，以套曲《思春》最常被彈奏，其內容也最接近其他譜本的《塞上曲》。

《塞上曲》是明清琵琶樂曲中最具普遍性的經典之一，從隻曲到套曲的過程中，出現有段落標題的改變，而於各單曲中的旋律與樂句結構上，也呈現有些微差異，本章將先從樂曲之內容與結構切入，再進行樂曲旋律之脈絡分析，最後再進一步與幾個今日經典之演奏版本進行對照。

## 一、樂曲之內容與結構

### (一) 樂曲內容

清光緒年間，李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》從華秋蘋《琵琶譜》〈卷中〉，浙江陳牧夫傳譜中的文版小曲中，選出內容較相似的五首樂曲，組合成套曲《塞上曲》，並托古為王昭君所作，並重新分別標以【宮苑春思】、【昭君怨】、【湘妃滴淚】、【妝台秋思】與【思漢】等五個樂段。如前文所述，《塞上曲》之內容存在於其成曲之前，分別有以隻曲存在與以套曲存在的兩種形式，又即使以套曲形式存在，其內容組成也並非完全相同。下面先以表格 3-7 呈現與《塞上曲》相關之譜本與其內容組成。

表 3-7：《塞上曲》之樂譜內容與比較

譜本	《華氏譜》	《李氏譜》	《瀛洲古調》	《養正軒》		《汪譜》
形式	隻曲	套曲	隻曲	套曲	套曲	套曲
曲名	未成曲	《塞上曲》	未成曲	《武林逸韻》	《思春》	《塞上曲》
1.	思春	宮苑春思	思春	思春	思春	宮苑春思
2.	昭君怨	昭君怨	昭君怨	昭君怨	昭君怨	昭君怨
3.	泣顏回	湘妃滴淚	泣顏回	泣顏回	傍妝台	湘妃淚
4.	傍妝台	妝台秋思	傍妝台	傍妝台	懶畫眉	妝臺秋思
5.	訴怨	思漢		懶畫眉		思漢
6.	懶畫眉			織女穿梭		
7.				水龍吟		
8.				斑鳩過河		
9.				魚化龍		
10.				兩打芭蕉		

相互參照後，本研究認為《塞上曲》之主要構成有華秋蘋《琵琶譜》中〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝台〉與〈訴怨〉與〈懶畫眉〉等樂曲，並以〈思春〉為《塞上曲》主要的辨識樂段。《塞上曲》至今廣受喜愛、常被彈奏，並有多於一個的樂曲演奏版本流傳，亦有當代琵琶演奏家的個人再詮釋，對於樂曲之結構與內容抱有新解，今整理有關於本曲記載、並為本研究所參照之譜本列表呈現，參照下頁表 3-8。

事實上，在華秋蘋《琵琶譜》中〈思春〉等五首樂曲於譜中的順序並非連續排列，若依過去小曲聯奏的習慣，多與前後小曲做聯奏，而非跳進般的做樂曲聯奏，故至少於《華氏譜》的年代，這些樂曲並無做連續演奏的習慣，也尚無《塞上曲》的存在，故若說華秋蘋《琵琶譜》中的五個隻曲為《塞上曲》之原型，應是客觀且合理的說法，故在本節將以華秋蘋《琵琶譜》中的五個隻曲為基礎，與其他四個譜本中的內容作對照，從而釐清樂曲從隻曲到套曲的過程中有無發展，各譜本之間之差異為何，又如何影響後來的詮釋方式。

表 3-8：《塞上曲》相關譜本一覽表

序號	年代	曲名	譜本名稱
1	清嘉慶（1819）	〈思春〉 〈昭君怨〉 〈泣顏回〉 〈傍妝台〉 〈訴怨〉 〈懶畫眉〉	華秋蘋《琵琶譜》 （以隻曲形式收編）
2	清光緒（1895）	《塞上曲》	李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》
3	1916 年	〈思春〉 〈昭君怨〉 〈泣顏回〉 〈傍妝台〉	沈肇州《瀛洲古調》 （以隻曲形式收編）
4	1929 年	《武林逸韻》	沈浩初《養正軒琵琶譜》
5	1958 年	〈思春〉 〈昭君怨〉 〈湘妃淚〉 〈妝台秋思〉 〈思漢〉	程午嘉《琵琶曲集》 （以隻曲形式收編）
6	1980 年	《塞上曲》	汪昱庭學生編《汪昱庭琵琶譜》
7	1986 年	《思春》	林石城《林石城琵琶曲選》 （以四段的套曲形式收編）
8	1992 年	《塞上曲》	衛仲樂《衛仲樂琵琶演奏曲集》
9	1996 年	《塞上曲》	《汪派琵琶李廷松先生演奏譜》
10	1996 年	《塞上曲》	劉德海《劉德海傳統琵琶曲集》 （僅收三段）
11	2003 年	《塞上曲》	王範地《王範地琵琶演奏譜》 （僅收三段）

## （二）樂曲之結構辨析

由於華秋蘋《琵琶譜》中的〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝台〉與〈訴怨〉等曲是《塞上曲》成曲的基礎，故本段將以五首樂曲為基礎，依照板眼標示、演奏技法與音樂旋律的關係來進行研究，除分析樂曲結構之外，進一步觀察其各家樂譜中是否有結構、旋律上的異同，與不同樂譜間的關聯，譯以一板兩拍，為二四拍的律動，下面先看五首樂曲之概況。

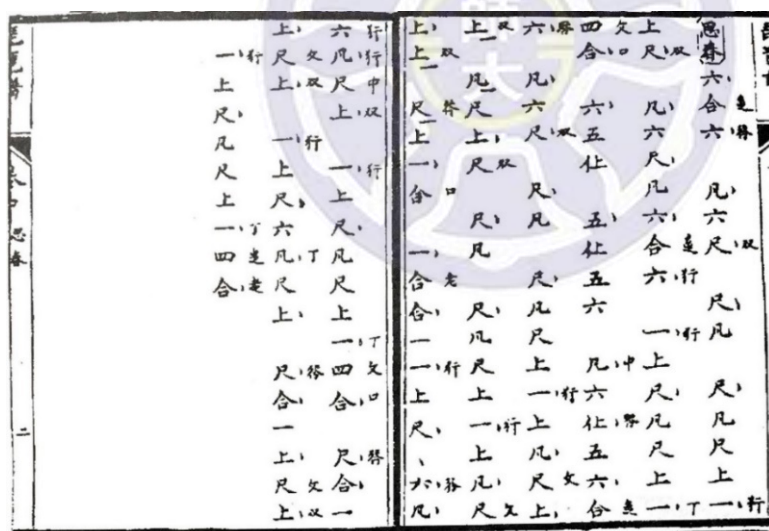
表 3-9：與《塞上曲》相關之隻曲概況表

曲名	排序 <sup>121</sup>	調性	體裁 <sup>122</sup>
思春	1	小工調	第一類八板變體
昭君怨	2	小工調	第一類八板變體
泣顏回	15	小工調	第一類八板變體
傍妝台	3	小工調	第二類八板變體
訴怨	11	小工調	第一類八板變體

### 1. 〈思春〉

〈思春〉是華秋蘋《琵琶譜》〈卷中〉，浙江陳牧夫傳譜，屬正調定弦，共六十八板，樂曲共可分為八個樂句，結音在「合」，為小工調徵音，為八板體結構中的第一類八板變體，從旋律構成與拍法明顯取材於〈八板〉第三、四樂句的旋律，並利用「去工添凡、去五添乙」的方式變化構成樂曲之主要旋律，今多譯以一板為一小節，一小節由兩拍構成。

譜例 3-19：《華氏譜》〈思春〉



<sup>121</sup> 均為《琵琶譜》〈卷中〉之樂曲，為〈卷中〉目錄之排序。

<sup>122</sup> 根據本研究所分析結果。

學者葉棟曾於其著作《民族器樂的體裁與形式》一書中進行過分析，葉棟之樂譜樣本主要參照《雅音集》中楊蔭瀏之華秋蘋《琵琶譜》譯本，然因楊氏將兩板譯為一個小節，故葉棟所分析的小節數與斷句與實際彈奏的狀況是有差異的，葉棟的分析如表 3-10：

表 3-10：葉棟〈思春〉之結構關係<sup>123</sup>

起		承				落	
(承)		(轉)		(合)		(起)	
b	c	d	e	f	g	a	a <sub>1</sub>
4+4		7+4		3+4		4+4	
商	徵	宮	宮	商	徵	宮	徵
(角	羽)	商	商	角	羽)	商	羽)

從葉棟的結構表中可見結音另有「角羽—商商—角羽—商羽」的結音分析一行，是因為今日之〈思春〉有被轉譯為 C 調記譜的情況，故葉棟為兼顧兩者，便均呈列於表中。〈思春〉一曲實際上利用了「借字」手法，雖然定調於小工調（即 D 調），實際上聽起來確實是四字調（即 C 調）之感，故亦有今日演奏譜，如林石城整理的《養正軒琵琶譜》〈思春〉、承《汪昱廷琵琶譜》陳永祿演奏譜的〈塞上曲〉與劉德海演奏譜〈塞上曲〉等均將樂曲從小工調（D 調）轉譯為四字調（C 調），故葉棟之分析才呈現有兩種結音，然樂曲曲調之發展脈絡確實是建構在小工調上，也是此曲調成曲的由來。而關於移調記譜的現象是二十世紀以來才有的情況，無論林石城所譯、所整理的〈思春〉或汪昱庭學生們各自整理之《塞上曲》演奏譜，都有移調記譜的現象，然於本研究中，則是以傳統定調為準。

此外，樂曲實際上是以一板一小節的律動在進行彈奏，應該是將一板理解為一小節較為合理，故應按板數來分析為好，故原葉棟所分析的「承」部中的板數應為「14+8、6+8」的組成，但即便如此，也與實際的狀況有所不同，經筆者分析華秋蘋《琵琶譜》〈思春〉之結構應如表 3-11：

<sup>123</sup> 葉棟，《民族器樂的體裁與形式》（上海：上海音樂出版社，1983）：232。

表 3-11：本文《琵琶譜》〈思春〉之結構關係

	頭	身				尾
板數	8 + 8	8 + 8	12 + 8		8 + 8	
落音	商 徵	商 商	商 徵		宮 徵	

承八板體裁上的規律，〈思春〉為第一類八板變體的樣式，呈現以「頭身尾」三段，於結構上《華氏譜》、《李氏譜》與《瀛洲古調》於樂句的結構呈現一致，而《瀛洲古調譜》與《養正軒琵琶譜》則在句法結構上稍有縮擴，而《汪昱廷琵琶譜》則是在樂句 V 上了旋法上的調整，使樂句結構產生改變產生改變，故呈現〈思春〉一曲之四個不同的結構表，參照表 3-12。

表 3-12：〈思春〉樂曲結構表

	樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
華、李	板數	8	8	8	8	12	8	8	8
	結構	4+4	4+4	5+3	5+3	5+3+4	4+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	商	商	徵	宮	徵
瀛	板數	8	8	8	7	12	8	8	9
	結構	4+4	4+4	5+3	5+2	5+3+4	4+4	4+4	4+5
	結音	商	徵	商	商	商	徵	宮	徵
養	板數	8	7	8	7	12	8	9	9
	結構	4+4	3+4	5+3	5+2	5+3+4	4+4	4+5	4+5
	結音	商	徵	商	商	商	徵	宮	徵
汪	板數	8	8	8	8	12	8	8	8
	結構	4+4	4+4	5+3	5+3	5+4+3	4+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	商	商	宮	宮	徵
段落關係		頭		身				尾	

以華秋蘋《琵琶譜》〈思春〉為本，對照李芳園【宮苑春思】、沈浩初【思春】、沈肇州〈思春〉與汪昱庭【宮苑春思】等曲譜之後，發現在樂句的句構上的些許不同，反映在樂句 II、IV、VII 與 VIII 上，呈現板數上的些許縮擴。其中，李芳園的【宮苑春思】則是諸明清譜本中加花最為豐富的一版，在不改變樂曲結構的基礎上，

對旋律做了細部的處理。為製譜之方便與對照，故將原譜字譯為五線譜呈現，並從「頭身尾」三段結構中各取樂句來進行論述。

首先是結構與旋律骨幹相同的片段，即全曲的頭八板（樂句 I），參見下頁譜例 3-20。從譜面上清楚可見是以四板構成一單位，八板一樂句，結構為「4+4」，且從對照中亦可辨明骨幹音之所在。

譜例 3-20：〈思春〉前八板之對照，譯以一小節一板



接著來比對三段中相異的樂句來看內部的擴縮情形，首先是樂句 II，從譜例 3-21 中可見唯《養正軒琵琶譜》將第九、十板做了「縮板」的動作，使得本樂句僅由七板構成，經多方校對與參照，並無漏點板的可能性，確為縮板。

譜例 3-21：〈思春〉樂句 II 之對照（第 9~16 板）



中段樂句 V，由十二個板所構成，雖然於板的數量均相同，但於句構上則呈現有差異，五個譜本中唯有《汪昱庭琵琶譜》〈思春〉呈現以「5+4+3」的句構，結音分別都在宮音與徵音上，其他四個譜本則呈現以「5+3+4」的構成，但從對照中可見李芳園對於骨幹音的位置稍有調整，也模糊了原有的樂句感，下面參照譜例 3-22。

譜例 3-22：〈思春〉樂句 V 之對照

The image displays a musical score for the piece '思春' (Sichun), comparing five different editions: 華 (Hua), 李 (Li), 瀛 (Ying), 養 (Yang), and 汪 (Wang). The score is presented in Western staff notation across five staves. The first system is labeled '樂句 V' (Phrase V) and the second system is labeled '樂句 VI' (Phrase VI). Red brackets and boxes are used to highlight specific rhythmic and melodic differences between the editions. In the first system, the '華' edition shows a 5+4+3 structure, while the other editions show a 5+3+4 structure. In the second system, the '華' edition shows a 5+3+4 structure, while the other editions show a 5+4+3 structure. The '汪' edition shows a 5+4+3 structure in the first system and a 5+3+4 structure in the second system.

最後是結尾部分，《養正軒琵琶譜》把自樂句 II 與樂句 IV 縮減下來的兩板，分配給最後兩個樂句，各以九板做收；《瀛洲古調》的〈思春〉中也同樣有此縮擴板的情形，在樂句 IV 縮了一板，並在末樂句擴充一板。然而，兩譜所使用方式並不同，前者是延續前音應答，後者則是擴充了內容，參照譜例 3-23。

譜例 3-23：〈思春〉樂句 VIII 之對照

The image shows a musical score for the piece '思春' (Sichun). It consists of five staves, each representing a different part: 華 (Hua), 李 (Li), 瀛 (Ying), 養 (Yang), and 汪 (Wang). The score is written in Western musical notation (treble clef). A vertical red box highlights a specific melodic phrase in the 華 part, which is mirrored in the 李, 瀛, and 汪 parts. Two horizontal red boxes highlight another melodic phrase in the 華 part, which is also mirrored in the 李, 瀛, and 汪 parts. The score is divided into measures by vertical bar lines.

2. 〈昭君怨〉

〈昭君怨〉是華秋蘋《琵琶譜》〈卷中〉，文板類樂曲的第二首樂曲，屬正調定弦，共六十八板，今多譯以一板為一小節，一小節由兩拍構成。為〈塞上曲〉中的第二首樂曲，不同於〈思春〉，在〈昭君怨〉被納進《塞上曲》的過程中，《李氏譜》對樂曲的內容稍作了調整，並被汪昱庭譜所承繼，首先參照〈昭君怨〉之原譜，如譜例 3-24。

譜例 3-24：《華氏譜》〈昭君怨〉

The image shows a page from the 'Hua Family Score' (華氏譜) for the piece '昭君怨' (Zhaojunyuan). The page is divided into two main sections. The left section contains traditional Chinese notation (Gongche notation) for the piece, with characters like '凡', '尺', '上', '合', '六' and various symbols. The right section contains a Western musical notation (treble clef) of the same piece, with notes and rests. The page is numbered '三' (3) at the bottom left.

〈昭君怨〉為將八板頭放到句尾的第一類八板變體的樣式，呈現以「頭身尾」三段，結構上於《華氏譜》、《瀛洲古調》與《養正軒琵琶譜》於樂句的結構與結音呈現出一致的情形，《李氏譜》改動了樂句 IV 的句法結構與結音，而《汪昱廷琵琶譜》承《李氏譜》之處理，參照下面表 3-13。

表 3-13：〈昭君怨〉樂曲結構表

	樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
華、瀛 養	板數	8	8	12	8	8	8	8	8
	結構	4+4	4+4	5+7	3+5	3+5	4+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	宮	宮	宮	宮	商	徵
李、汪	板數	8	8	12	8	8	8	8	8
	結構	4+4	4+4	5+7	4+4	3+5	4+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	宮	商	宮	宮	商	徵
段落關係	頭			身				尾	

實際從譜面對照更可觀察出譜本間的關係，同樣從「頭身尾」三段各取樂句來做對照，首先是樂句 I，全曲的頭八板之對照，譯以一小節一板。

譜例 3-25：〈昭君怨〉樂句 I 之對照

下面是全曲為一於句法結構與結音有相異的樂句 IV 之對照。

譜例 3-26：〈昭君怨〉樂句 IV 之對照

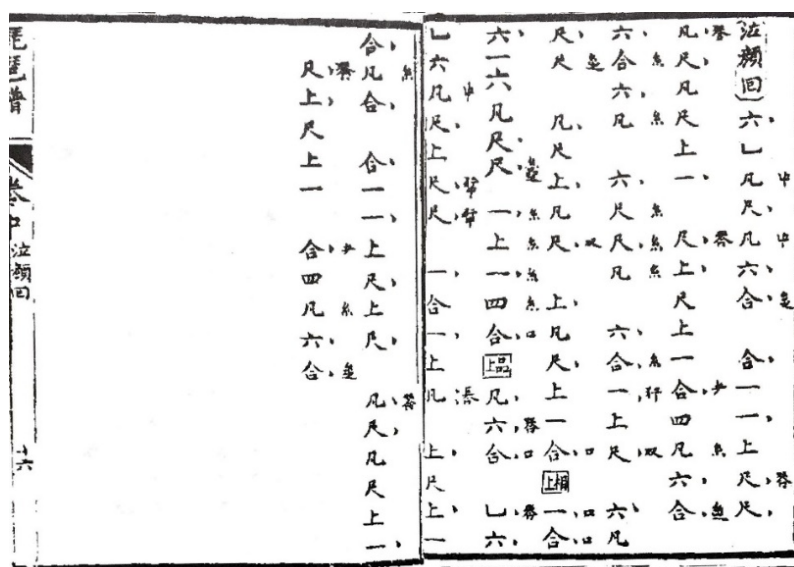
最後看樂句 VIII 之對照，譯以一小節一板，五個譜本之框架大抵相同，唯在譜例 3-27 倒數第三小節處（即全曲第 66 板），由於加花音之選擇而稍有節奏與旋律走向上的差異。

譜例 3-27：〈昭君怨〉樂句 VIII 之對照

### 3. 〈泣顏回〉

〈泣顏回〉是華秋蘋《琵琶譜》〈卷中〉，文板類樂曲的第十五首樂曲，屬正調定弦，共六十八板，於李芳園後成曲的《塞上曲》中為第三段【湘妃滴淚】，樂曲收音在「合」，為小工調徵音，屬八板體結構中的第一類八板變體，今多譯以一板為一小節，一小節由兩拍構成。先一覽小曲〈泣顏回〉之原譜，如譜例 3-28。

譜例 3-28：《琵琶譜》〈泣顏回〉



有別於葉棟將〈泣顏回〉歸類於八板體原型中，根據原譜的對照分析與樂句結音之間關係，本研究認為〈泣顏回〉是將八板頭放到句尾的第一類八板變體的樣式，呈現以「頭身尾」三段，由於各譜之結構呈現互異的狀況，故均列表呈現如表 3-14。

表 3-14：〈泣顏回〉樂曲結構表

	樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
華	板數	8	8	8	8	8	12	8	8
	結構	4+4	4+4	5+3	5+3	4+4	3+5+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	徵	徵	變徵	商	徵
李	板數	8	8	8	8	8	12	8	8
	結構	4+4	4+4	5+3	5+3	4+4	3+5+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	徵	徵	商	商	徵
瀛	板數	8	8	8	9	8	11	8	8
	結構	4+4	4+4	5+3	6+3	4+4	3+5+3	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	徵	徵	變徵	商	徵
養	板數	8	8	8	9	7	11	9	8
	結構	4+4	4+4	5+3	6+3	4+3	3+5+3	5+4	4+4
	結音	商	徵	商	徵	徵	變徵	商	徵
汪	板數	8	9	7	8	8	11	9	8
	結構	4+4	4+5	4+3	5+3	4+4	2+5+4	5+4	4+4
	結音	商	徵	商	徵	徵	變徵	商	徵
段落關係		頭		身				尾	

諸譜的樂句結構與句法結構各稍有縮擴，變化主要聚集在樂句IV至樂句V上，尤其以《養正軒琵琶譜》、《汪昱庭琵琶譜》各在四個樂句上做了縮減，從上表觀之，各樂譜對樂句之處理大約僅是一板縮擴之差異，下面將實際對照樂句以觀察之間關係，將取樂句I、IV、VI與VII等四個樂句來進行比對。首先是全曲的頭八板（即樂句I）之對照，不論各譜對音有怎樣的潤飾，樂句「4+4」之結構仍是清晰可見，骨幹旋律相當明顯。

譜例 3-29：〈泣顏回〉樂句I之對照

樂句IV基於「5+3」之內部結構，《瀛譜》與《養譜》均稍微延展了前半部的尾音而成「6+3」之結構。

譜例 3-30：〈泣顏回〉樂句IV之對照

中段樂句 VI 是擴縮較多，且呈現有「3+5+4」、「3+5+3」與「2+5+4」等三種樂句的內部結構，《華氏譜》為十二板的「3+5+4」的內部結構，《李氏譜》、《養譜》與《瀛洲古調》均在末端縮一板，呈現以十一板的「3+5+3」的樣態，《汪譜》則在一開頭進行縮板，呈現以十一板「2+5+4」的內部結構，參照譜例 3-31。

譜例 3-31：〈泣顏回〉樂句 VI 之對照

由於前面部分的《養譜》與《汪譜》較其他譜本多縮了一板，兩者均於樂句 VII 補回一板，於前半句的句末，構成「5+4」的內部結構。

譜例 3-32：〈泣顏回〉樂句 VII 之對照

此外，從旋律上可見〈泣顏回〉與〈昭君怨〉有相似之處，「合乙 乙上 尺尺」的旋律樣態重複出現，比較兩曲便知，兩曲的差異主要體現在樂句的內部組成變化上。

4. 〈傍妝台〉

〈傍妝台〉是華秋蘋《琵琶譜》〈卷中〉，文板類樂曲的第三首樂曲，屬正調定弦，共六十八板，於李芳園後成曲的《塞上曲》中為第四首樂曲【妝台秋思】，  
《汪昱庭琵琶譜》中同樣稱為【妝台秋思】，於《養正軒琵琶譜》與《瀛洲古調》中則維持原小曲之名。

譜例 3-33：《琵琶譜》〈傍妝台〉

〈傍妝台〉之結構於葉棟的分析中為具有引子與尾聲的三段體結構，其分析乃根據 1979 年上海文藝出版社的《琵琶獨奏曲集》第一集曲譜，結構分析如下表。

表 3-15：葉棟〈妝台秋思〉之結構分析<sup>124</sup>

引子	起	承	落	尾聲
(合)	(起)	(承)	(轉)	(合)
g	a a <sub>1</sub>	b c	d e	f
6	10+7	9+8	12+7	9
商	羽 羽	羽 角	商 商	羽

<sup>124</sup> 葉棟，《民族器樂的體裁與形式》（上海：上海音樂出版社，1983）：232。

透過本研究之分析，〈傍妝台〉的構成的確也是屬於八板體的第二類變體，即將《八板》第八個樂句放到樂曲開頭的組成，但對於有無屬於「尾聲」的樂句則有不同的看法，經實際的彈奏與釐清樂句關係，本曲應呈現以「引子+頭身尾」的結構。

在結構上，也是《華氏譜》五首小曲中於板數上伸縮最多的一曲，也不能直接運用第二章處關於第二類八板變體之模式代入分析，樂句結構仍需透過實際的彈奏經驗與對演奏法的辨識才可進行，也反映出所謂「八板體」與其變體實為一個被歸納出來的模式與分析角度，但實際的情況是比上述的架構來的複雜得多，〈傍妝台〉即是一例。在《李氏譜》中則進一步將句法結構擴縮得更多，並改變樂句 I 的結音，《養正軒琵琶譜》、《瀛洲古調》與《汪昱庭琵琶譜》中並未跟隨李芳園譜對於結音的更動，細部之結構如下表所示。

表 3-16：〈傍妝台〉樂曲結構表

	樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	
華、瀛 養	板數	8	8	7	11	8	8	10	8	
	結構	4+4	3+5	3+4	6+5	4+4	4+4	4+6	4+4	
	結音	變宮	徵	徵	商	商	徵	變宮	徵	
李	板數	8	8	7	12	8	7	10	8	
	結構	4+4	2+5	3+4	6+6	4+4	3+4	4+6	4+4	
	結音	變宮	徵	徵	商	商	徵	商	徵	
汪	板數	8	8	7	11	8	7	10	9	
	結構	4+4	3+5	3+4	6+5	4+4	3+4	4+6	4+5	
	結音	變宮	徵	徵	商	商	徵	商	徵	
段落關係		引子	頭			身			尾	

實際從譜面對照更可觀察出譜本間的關係，首先是全曲的頭八板（樂句 I），即「引子」部分。樂曲若在原型的架構下，第八個樂句的結音應是樂曲之「宮」音，提撥到樂曲開頭也應為「宮」音，而在〈傍妝台〉樂句 I 的結音為 D 調的「乙」音（即變宮），是變化自「宮」音，《李氏譜》將本句之結音「變宮」改為「徵」音。

譜例 3-34：〈傍妝台〉樂句 I 之對照

再來對照中段樂句 IV，《李氏譜》有意識地於下句增添一板，成為「6+6」的內在結構，以使上下句呈現對稱形態。

譜例 3-35：〈傍妝台〉樂句 IV 之對照

由於《李氏譜》於樂句 IV 增添一板，故勢必於後面再縮減回來，便將樂句 V 的末板與樂句 VI 的首板進行了合併，這也是《李氏譜》在處理樂曲時常見的一個手法，參照下頁譜例三-36 可見《李氏譜》將原樂句 VI 第一板做了縮板，並將位置往前移置樂句 V 末板的第二拍上，使得樂句 VI 的整體板數由八板減為七板，而《汪譜》同《李氏譜》有此縮板的現象。

譜例 3-36：〈傍妝台〉樂句 V、VI 之對照

樂句 V

樂句 VI

此外，從樂曲結構上可見《汪譜》【傍妝台】前半部與華秋蘋《琵琶譜》等相同，而後半部則與《李氏譜》相似，可見譜本間著實有相互影響之現象，也因此《汪譜》的末樂句比其他譜本多出一板，本研究認為於此處添板是為最合適之位置，既補齊六十八板之板數，亦為樂曲增添音之延續感。

譜例 3-37：〈傍妝台〉樂句 VIII 之對照

### 5. 〈訴怨〉

〈訴怨〉是華秋蘋《琵琶譜》〈卷中〉，文板類樂曲的第十一首樂曲，屬正調定弦，共六十八板。李芳園《塞上曲》中收為第五首樂曲，並更名為〈思漢〉，於《汪昱庭琵琶譜》中同樣被稱為〈思漢〉。本曲未被收錄於《養正軒琵琶譜》與《瀛洲古調》當中，故本文僅對《華氏譜》、《李氏譜》與《汪昱庭琵琶譜》三個版本進行樂曲的例析與對照。

表 3-17：〈訴怨〉樂曲結構表

	樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
華、李	板數	8	8	12	8	8	8	8	8
	結構	4+4	4+4	4+4+4	5+4	4+4	4+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	宮	商	宮	宮	徵
汪	板數	8	8	12	8	9	7	8	8
	結構	4+4	4+4	4+4+4	5+4	4+5	4+3	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	宮	商	宮	宮	徵
段落關係	頭			身				尾	

〈訴怨〉為將八板頭放到句尾的第一類八板變體的樣式，樂曲共可分為八個樂句，結音在「合」，呈現以「頭身尾」三部分。從上表之分析可見〈訴怨〉之結構同樣於不同的版本中有不同的呈現，同為套曲且稱為【思漢】，《李氏譜》與《汪譜》之【思漢】句構即稍有不同。參照葉棟的分析，根據 1979 年上海文藝出版社

的《琵琶獨奏曲集》第一集曲譜中之【思漢】承自《汪昱庭琵琶譜》，結構分析如下表 3-18，結構分析同上頁表 3-17 之《汪譜》一列，而結音之所以不同乃是因為葉棟所根據的樂譜已將樂曲移調記譜為 C 調之故，特此說明。

表 3-18：葉棟〈思漢〉之結構分析<sup>125</sup>

起	承		落
(承)	(轉)	(合)	(起)
b c	d e	f g	a a <sub>1</sub>
8 + 8	12 + 8	9 + 7	8 + 8
角 羽	角 商	角 商	商 羽

三個版本的〈訴怨〉實際差異不大，僅有樂音潤飾上的細微差異，下面首先對照樂句 I，句構上呈現「4+4」，並以《李氏譜》之潤飾較為豐滿。

譜例 3-38：〈訴怨〉樂句 I 之對照

The image shows a musical score for 'Su Yuan' (樂句 I) comparing three versions: Hua (華), Li (李), and Wang (汪). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Wang version has two red boxes highlighting specific melodic phrases.

下面看樂曲中段的樂句 III 之譜例對照，參照譜例 3-39，樂句結構為「4+4+4」，從譜例中可見《李氏譜》與《汪譜》的潤飾與《華氏譜》間的繁簡之差，並模糊了句法間的句逗感。

<sup>125</sup> 葉棟，《民族器樂的體裁與形式》（上海：上海音樂出版社，1983）：232。

譜例 3-39：〈訴怨〉樂句 III 之對照

Example 3-39 shows a comparison of the third sentence of 'Su Yuan'. It features three staves: 華 (top), 李 (middle), and 汪 (bottom). The music is in a key with two sharps (F# and C#). Red boxes highlight the notes in the third measure of each staff, showing differences in pitch and rhythm between the versions.

而《汪譜》在樂句 V、VI 處略做縮擴處理，擴樂句 V 為九板，縮樂句 VI 為七板為此版本之特色，也是與其他譜本不同之處，下面先參照樂句 V 之對照。

譜例 3-40：〈訴怨〉樂句 V 之對照

Example 3-40 shows a comparison of the fifth sentence of 'Su Yuan'. It features three staves: 華 (top), 李 (middle), and 汪 (bottom). The music is in a key with two sharps. Red boxes highlight the notes in the fifth sentence across all three staves, illustrating the expansion and contraction mentioned in the text.

再參照樂句 VI 之對照。

譜例 3-41：〈訴怨〉樂句樂據 VI 對照

Example 3-41 shows a comparison of the sixth sentence of 'Su Yuan'. It features three staves: 華 (top), 李 (middle), and 汪 (bottom). The music is in a key with two sharps. Red boxes highlight the notes in the sixth sentence across all three staves, showing the '4+4' structure mentioned in the text.

最後，對照最後十六板，句構為「4+4」，三版本呈現一致性，且為相同音型重複排比的形態，其中，下句「乙上 | 尺凡尺上 | 乙四 | 合」與第一段〈思春〉末樂句的下句相同。

譜例 3-42：〈訴怨〉末十六板之對照

針對上述譜本進行工尺譜之譯譜與分析比較重要性在於能識別樂曲的句逗，進而露出潤飾音下的主要骨幹，區別不同版本之樂譜中除了潤飾手法之外的異同處。另需特別說明者是，上述譜本中對樂曲所進行之縮擴處理絕非是抄譜上的瑕疵或是出入所造成，從樂曲的板數結構與設計，可以得知均是經過巧思的處理，也是各譜本之獨具所在。

此外，從旋律輪廓上可見〈思春〉、〈泣顏回〉、〈昭君怨〉與〈訴怨〉皆有相似之處，「合乙 | 乙上 | 尺 | 尺」、「尺凡尺上 | 乙上 | 尺 | 尺」等旋律樣態都在不同樂曲中以不同方式重複出現，下節將對樂曲之間或是譜本之間縱橫的旋律脈絡關係進行探討。

## 二、樂曲之旋律脈絡

從旋律上看，《塞上曲》於成曲時，李芳園在各段均別出心裁做過揀選，選擇以浙江派文板的五首小曲做連綴，由於八板體構成的特色，結構上均是六十八板、由八個樂句構成，在旋律上是為同一主題發展下的一系列小曲，雖然是五首不同的形態呈現，但透過上節的分析，應可觀察其中於結構上的異同處。此外，有彈奏《塞

上曲》經驗的人肯定會有難以背誦的經驗，每段旋律是相似又不像，故本節將從兩個方面來進行《塞上曲》的旋律脈絡分析，一是橫向比對，從旋律型態來看五首樂曲的異同處；二是做縱向對照，華秋蘋《琵琶譜》、李芳園《琵琶新譜》、沈浩初《養正軒琵琶譜》、沈肇州《瀛洲古調》與《汪昱廷琵琶譜》等譜於時間軸上有其次序，之間或有承繼，換言之是傳統譜本之版本對照來觀察不同譜本間的衍變，這部分的重要性即關係到今日琵琶圈內容彈奏《塞上曲》的版本內容問題。

### (一) 橫向對照

下面將橫向對照〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝台〉與〈訴怨〉等五首樂曲，均譯自《琵琶譜》中之工尺譜，事實上五首樂曲互有異同，透過旋律旋法上的變易、摘解與擴縮等，而由一變多。從旋律構成與拍法明顯取材於〈八板〉第三、四樂句的旋律，並利用「去工添凡、去五添乙」的方式變化構成，以「合四乙上尺凡」樂曲之主要核心音。從旋律來看〈思春〉與〈訴怨〉、〈昭君怨〉與〈泣顏回〉互有關連，〈傍妝台〉則是五首樂曲中唯一以「尺」音開始的樂曲，也是《琵琶譜》文板樂曲中唯一以「尺」音開始的樂曲，下面來看前十六板之對照，以《琵琶譜》中的譜本為對照基礎。

譜例 3-43：《塞上曲》各段樂曲第一至八板之對照

The image displays a musical score for five pieces from the 'Se Shang Qu' suite, arranged vertically. Each piece is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The pieces are: 思春 (Si Chun), 昭君怨 (Zhao Jun Yuan), 泣顏回 (Qi Yan Hui), 傍妝台 (Bang Zhuang Tai), and 訴怨 (Su Yuan). The score shows the first eight measures of each piece. Red boxes are drawn around the melodic lines in measures 5 through 8 of each piece, highlighting a common melodic motif. A red arrow points from the first measure of the 'Su Yuan' piece to the first measure of the 'Si Chun' piece, indicating a melodic relationship between them.

從旋律上的關聯可進一步討論以「思春、訴怨」一組、「昭君怨、泣顏回」為另一組來進行旋律脈絡上的分析，〈傍妝台〉與其他四曲之關係於最後討論，下面再以第九至十六板之對照來看五樂段的關係。

譜例 3-44：《塞上曲》各段樂曲第九至十六板之對照

〈思春〉與〈訴怨〉屬於同一個旋律脈絡，為八板結構的第一類變體，以〈八板〉旋律的第三樂句為素材來源，藉由借字而成樂曲的旋律核心音，主要由小工調的「上、尺、凡、六、五、乙」六聲構成。下面對照樂曲的前十六板，由於製譜與對照的效益，以下的對照譜均譯為兩板一小節，以二四拍記譜，實際上的演奏時值是一板一小節，一板為兩拍的長度。

譜例 3-45：〈思春〉、〈訴怨〉與〈八板〉對照

「以凡代工、以乙代上、以乙代五」使樂曲的調性與色彩改變，聽覺上不是小工調應有的活潑歡快，這也是後來有將樂譜譯為 C 調的原因，然就樂曲的旋律脈絡而言，本研究之態度為應保留原有小工調之記調，才可凸顯變音的位置，如譜例 3-45 中，〈思春〉第四小節 D 調「乙—上—尺」脫胎於〈八板〉的「四—上—尺」，第八小節的「乙—四—合」來自「上—四—合」等，觀察樂曲本身即可窺見旋律的脈絡，本曲於二十世紀以移調記譜記之的現象與事實或可再三思。而這前十六板之旋律，是為樂曲發展的素材與基礎，曲中經歸納有四個核心的旋律片段，參照譜例 3-46。

譜例 3-46：〈思春〉與〈訴怨〉核心旋律音型



旋律片段中各可再拆解，妥善安置在樂曲各處後即保持樂曲色調的統一與平衡，如〈訴怨〉中樂句 III 的內容即來自樂曲前八板的內容，如方格中所示，而圈起處則為核心旋律音型的置入。

譜例 3-47：〈訴怨〉中樂句 I 與樂句 III 之對照

如此，樂曲僅在前十六板處各有縮擴變化，中間發展則根據前十六板的素材，並配合以核心音型，尾段均以音型 2 做結，可得樂曲產生變化而不失彼此之間的關係。後李芳園擇此二曲分置於《塞上曲》之開頭與結尾實有其道理，可使樂曲在成套之後，可維持一定的平衡感與統一性。

〈昭君怨〉、〈泣顏回〉實際上與〈思春〉和〈訴怨〉均為同樣的旋律組成，使用借字來變化旋律原來的色調。其中〈昭君怨〉使用有小工調「上、尺、工、凡、六、五、乙」七聲、〈泣顏回〉使用有「上、尺、凡、六、五、乙」六聲構成，同樣屬於八板結構的第一類變體，以〈八板〉旋律的第三樂句為素材來源，但關係更多呈現於樂句的結音上，樂句中的句構已經改變，核心旋律則與〈思春〉和〈訴怨〉有共通之處，如譜例 3-48 中第三、四與七、八小節。

譜例 3-48：〈昭君怨〉、〈泣顏回〉與〈八板〉對照（譯為一板一拍）

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled '八板' and contains a sequence of notes in a 2/4 time signature. The middle staff is labeled '昭君怨' and the bottom staff is labeled '泣顏回'. Both the middle and bottom staves have red rectangular boxes highlighting specific melodic phrases. Blue arrows point to specific notes in the top staff, indicating their relationship to the highlighted phrases in the other staves.

前十六板之旋律同樣為樂曲發展的素材與基礎，且兩首樂曲之內容與句構組成相似，參照譜例 3-49。

譜例 3-49：〈昭君怨〉、〈泣顏回〉前十六板對照（譯為一板兩拍）

The image shows two systems of musical notation. Each system has two staves: the top one for '昭君怨' and the bottom one for '泣顏回'. Both staves are in a 2/4 time signature. Red boxes and brackets are used to highlight and compare specific melodic phrases between the two pieces across both systems.

再舉兩曲中的樂句 III 來看核心音群的使用，〈昭君怨〉樂句 III 由十二板構成，〈泣顏回〉則為八板，從旋律的走向與音型可見與核心音群的關係。

譜例 3-50：〈昭君怨〉與〈泣顏回〉樂句 III 之對照

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled '昭君怨' and the bottom staff is labeled '泣顏回'. Both staves contain musical notation in treble clef. Red boxes highlight specific melodic phrases in both pieces. A red 'V' is placed above the end of the '昭君怨' staff, and another red 'V' is placed above the end of the '泣顏回' staff. The highlighted phrases in '昭君怨' and '泣顏回' are very similar in pitch contour and rhythm.

曲中經歸納有兩個核心的旋律片段，參照譜例三-51，且旋律片段與〈思春〉、〈訴怨〉呈現相似或相同。

譜例 3-51：〈昭君怨〉與〈泣顏回〉核心旋律音型

The image shows two short melodic fragments, labeled 1 and 2, in treble clef. Fragment 1 consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fragment 2 consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. A large, faint watermark of a traditional Chinese seal is visible in the background.

雖然〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉和〈訴怨〉於旋律上有六聲或七聲的不同使用，但四首樂曲的核心音均環繞在「合—乙—上—尺」四音上，且有共同的核心音型存在，四首小曲呈現以異中有同樂曲現象，唯〈傍妝台〉一曲與其他四曲屬於不同的旋律脈絡，〈傍妝台〉使用有「上—尺—工—凡—六—五—乙」七聲，其中「工」僅在樂句 VII 出現一次，而核心音則環繞在「合—乙—上—凡」四音上。

## （二）縱向對照

經前文之結構分析中已知《塞上曲》各段於各家譜本中之間的縮擴關係，反映在旋律上即為音符的增減值現象，也是本段分析比對之重點，處理結構之下的音符關係，下面將透過不同傳譜對同一樂曲的縱向對照，進一步觀察分析旋律上的異同與縮擴狀況。

### 1. 〈思春〉

從前文之結構表中可知在樂曲的第「I、II、VI、VII、VIII」樂句於各譜中呈現有擴縮的現象。對照下頁譜例三-51 來說明，樂句 I 就內部結構上而言，各譜呈現出一致性，而《汪昱庭琵琶譜》於樂句前多了一板，此事實也是承《汪昱庭琵琶譜》學習脈絡下的樂人彈奏《塞上曲》的特徵，是為其他傳譜所沒有的。

譜例 3-52：五個傳譜〈思春〉樂句 I 之對照

The image shows a musical score for five different versions of the first phrase of 'Sichun'. The staves are labeled from top to bottom: 華 (Hua), 李 (Li), 瀛 (Ying), 養 (Yang), and 汪 (Wang). Each staff contains a line of music in a single system. Red brackets above the staves group the measures into two main sections. A red box highlights a specific measure in the 李 (Li) and 瀛 (Ying) staves. A red circle highlights a specific measure in the 養 (Yang) staff.

此外，從譜例中可見《李氏譜》〈思春〉實際上已記寫下不少的加花潤飾音，以「五度」加花為特色，反倒是後面成譜的幾個譜本，還較為純樸些。

在樂句 II 中，唯《養正軒琵琶譜》縮了一板，即將原樂句 II 第一小節的音，減值縮板並往前移到樂句 I 第八小節後半拍的位置，參照譜例 3-52，譜例中的圓圈處為樂句 II 頭板之縮板，成為兩樂句的銜接。

譜例 3-53：五個傳譜〈思春〉樂句 II 之對照

The image shows a musical score for five different versions of the second phrase of 'Sichun'. The staves are labeled from top to bottom: 華 (Hua), 李 (Li), 瀛 (Ying), 養 (Yang), and 汪 (Wang). Each staff contains a line of music in a single system. Red brackets above the staves group the measures into two main sections. A red box highlights a specific measure in the 華 (Hua) staff.

沒有縮擴的樂句在旋律脈絡上則僅有加花潤飾的細微差異，如樂句 III 所示，譜例中可清楚辨析骨幹旋律的框架為何

譜例 3-54：五個傳譜〈思春〉樂句 III 對照

This musical score displays five different versions of the '思春' (Sichun) piece, labeled 華 (Hua), 李 (Li), 瀛 (Ying), 養 (Yang), and 汪 (Wang). The notation is in a single system with five staves. Red brackets are placed above the first five measures and the next five measures, indicating the core melodic framework. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The versions show subtle variations in ornamentation and phrasing within the same structural framework.

樂譜間之相互影響關係，亦可從樂句結構中得知，以樂句 IV 為例，經對照可知樂句 IV 前五板的骨幹音並無更動，後三板則有比較大的變化，《瀛譜》與《養譜》進行了縮板，使其由三板變成兩板的結構，但就譜面上所使用的音來看，兩個譜本受到不同的影響，從潤飾旋律音的選擇上可知，《瀛譜》與《華氏譜》相近，而《養譜》、《汪譜》同樣有被《李氏譜》影響的痕跡。

譜例 3-55：五個傳譜〈思春〉樂句 IV 之對照

This musical score shows the same five versions of the '思春' piece for a different phrase. Red circles highlight specific melodic motifs in the later measures (measures 6-10). Red arrows point from these motifs to corresponding notes in other versions, illustrating the influence and structural changes. For example, the '瀛' and '養' versions show a change in the number of measures (plates) for the latter part of the phrase compared to the others. The notation includes quarter, eighth, and sixteenth notes, with some accidentals.

樂句 IV 後三板的骨幹音型走向原是小工調的「上凡 尺上尺」，在李芳園譜中異動成「上乙 乙上 尺尺」，《瀛譜》的走向同《華氏譜》，而《養譜》與《汪譜》則同《李氏譜》。譜字的縮擴造成的骨幹旋律進退，也改變樂句內的結構，再配以演奏符合則樂句內部之關係更為分明，但即使進行板數或是音符時值上的縮擴，主要的旋律框架仍是得以分辨得出，如樂句 VII 的對照，《養譜》在第七小節之內容實際上是為第八小節做鋪陳，而多添入一板的潤飾，參照下頁譜例 3-56 中紅圈處的音型，也使此樂句較其他譜本多了一板<sup>126</sup>。

譜例 3-56：五個傳譜〈思春〉樂句 VII 之對照

各譜本間之對照可清楚看見旋律的脈絡、異同與影響，而各樂句板數的縮擴也絕非是一個一時興起，除了譜本均為刊本，應是再三校正過而發行，更由於樂曲之整體板數是未變的，若僅為一時之增減，則樂曲之整體架構不會如此工整。《塞上曲》〈思春〉，源自於華秋蘋《琵琶譜》，然卻無法直接將今日常演的《塞上曲》版本對應上《華氏譜》中之小曲，實際上皆因樂曲發展的脈絡中，有多層面之音樂見解涉入之關係。今日〈思春〉演奏版本多承襲《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》等三個脈絡，其中不同之處除了音樂內容的縮擴之外，即在於對於「音

<sup>126</sup> 一板譯以一小節，共兩拍。



## 2. 〈傍妝台〉

從前文之結構表中可知在樂曲的第「I、II、IV、V、VI」個樂句中有擴縮板的現象，且自華秋蘋《琵琶譜》中即是如此，除《李氏譜》之外的其他譜本並未對〈傍妝台〉做太多更動，即此曲呈現於今日之樣態是五首小曲中最呈現以目前為止最早之樣態，請參照表 3-16〈傍妝台〉樂曲結構表<sup>127</sup>。樂曲中第一、二樂句共十六板，唯《李氏譜》因將樂句二第一小節「Do、La」挪移至樂句 I 的最後，使樂句 II 縮減一板，參照譜例 3-57。

譜例 3-58：〈傍妝台〉前十六板對照

The image displays a musical score for the piece 'Bàng Zhuāng Tái' (傍妝台), comparing five different editions: 華 (Hua), 李 (Li), 瀛 (Ying), 養 (Yang), and 汪 (Wang). The score is written in 2/4 time and consists of two systems of five staves each. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation. Red boxes and arrows highlight specific musical differences between the editions, such as note placement and phrasing. A red box in the Li edition highlights a specific phrase in the second measure of the first system. A red arrow points from the Li edition to the corresponding phrase in the other editions. Another red box in the Li edition highlights a phrase in the second measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the third measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the fourth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the fifth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the sixth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the seventh measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the eighth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the ninth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the tenth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the eleventh measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the twelfth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the thirteenth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the fourteenth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the fifteenth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions. A red box in the Li edition highlights a phrase in the sixteenth measure of the second system, with a red arrow pointing to the corresponding phrase in the other editions.

<sup>127</sup> 頁 163。

此外,《李氏譜》於樂句 IV 中增添一板成十二板,使樂句之內部結構從「6+5」成為「6+6」,且重複的是樂句 IV 之頭板,並將原後五板之位置往後移動,使樂句前後呈現內部結構之對稱,而於其他各譜,旋律脈絡並未做此處理且基本相同,可見此樂句內部的對稱結構是《李氏譜》獨具的藝術處理,參照譜例 3-59。

譜例 3-59 :〈傍妝台〉樂句 IV 對照

再看樂句 VI 的情況,同樂句 II,《李氏譜》樂句 VI 第一板的 Sol 音被移前至樂句 V 的最後一板上,而此處理同樣於《汪譜》中可見。

譜例 3-60 :〈傍妝台〉樂句 VI 對照

### 樂句 VI

〈傍妝台〉一曲在其所存較早的樂譜中如華秋蘋《琵琶譜》中即呈現板數較有變化內部結構，而與其他成譜時間點較晚的《瀛譜》、《養譜》與《汪譜》中之版本也並未有太多旋律上的縮擴，僅有《李氏譜》於樂句 IV 進行的對稱處理，其他的整體旋律內容相差無幾，尤以《李氏譜》之潤飾音最為豐滿，參照譜例 3-61，清晰可見樂曲之骨幹脈絡與潤飾花音之區別。

譜例 3-61：〈傍妝台〉樂句 VII 之對照

於此或可進一步指出〈傍妝台〉可能的骨幹譜之形態，參照下頁譜例 3-62，當演奏涉及不同版本之〈傍妝台〉時，本研究可成為參照。本節僅揀選〈思春〉與〈傍妝台〉以做例析展示，其他三首小曲之骨幹譜形態可參照論文之附件。

觀察《塞上曲》，可見小曲到套曲中間的過渡與變化。以小曲型態被收錄的〈思春〉、〈昭君怨〉、〈泣顏回〉、〈傍妝台〉與〈訴怨〉在曲調組織上較為質樸，華秋蘋《琵琶譜》與沈肇州《瀛洲古調》之內容呈現一致；以套曲形式被收錄的〈塞上曲〉在音符之疏密安排上顯得細緻明顯，對樂曲內容、結構也有獨特安排，李芳園《琵琶新譜》與《汪昱庭琵琶譜》呈現有承繼關係，沈浩初《養正軒琵琶譜》則自成一格。實際上能夠被稱做《塞上曲》的樂曲應僅能指稱李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》與《汪昱庭琵琶譜》中的套曲，但若要釐清樂曲之結構與旋律脈絡，則仍要同時關照樂曲之來龍去脈才能獲得正確的樂曲概念與框架，並進一步進行彈奏與詮釋。



### 三、當代名家演奏之詮釋內容

《塞上曲》成曲於李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》，內容來自華秋蘋《琵琶譜》之五首小曲，雖有沈浩初《養正軒琵琶譜》之看似同曲異名的《武林逸韻》一曲，但觀其內容與組成，本研究仍然認為可以被稱做《塞上曲》當數李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》與《汪昱庭琵琶譜》中所載之《塞上曲》，且經由前兩節之分析可知後者實有受前者影響的狀況。汪昱庭所傳《塞上曲》為其仲學生發揚光大，於今日有不少經典演奏版本存在。在其流傳與發展的過程中，觀察二十世紀的實際演奏情況，在繼承師傳樂曲的基礎上，由於汪昱庭的桃李天下，循汪昱庭演奏譜的《塞上曲》之詮釋版本是為數最多，使其成為具有最多代表演奏版本的一脈，故本研究首選以《汪昱庭琵琶譜》版本之《塞上曲》為本，將對汪昱庭的得意門生李廷松與衛仲樂，以及再傳弟子李光祖等具代表性且有珍貴錄音資料留存演奏家之詮釋進行採譜與觀察，與原譜（工尺譜）進行對照觀察骨幹譜（工尺譜）與實際演奏譜之間的差異，以及不同版本間的異同，其中，李廷松與衛仲樂各有自己的演奏譜出版，李光祖則承其父李廷松之演奏譜，三位演奏家各有錄音留存，將依據錄音資料與出版譜本進行分析對照。

#### (一) 《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】

就結構觀之，《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》由【宮苑思春】、【昭君怨】、【湘妃淚】、【妝台秋思】與【思漢】五段構成，李廷松演奏譜與衛仲樂演奏譜中同樣是五段的《塞上曲》，由【宮苑思春】、【昭君怨】、【湘妃滴淚】、【妝台秋思】與【思漢】，唯第三段的名稱稍有不同；此外，於記調上，《汪譜》、《李廷松譜》均記以小工調（即 1=D），而《衛仲樂譜》則記以尺字調（即 1=C）。下面從《塞上曲》最具標識的樂段，也是首段的【思春】開始來進行工尺譜與三版本演奏譜之間的旋律對照。分析過程中，因演奏譜於樂曲結構上也略有不同，故再整理【思春】樂曲結構對應如下表。

表 3-19：【思春】樂曲結構對照表

譜本	樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
汪	板數	8	8	8	8	12	8	8	8
	結構	4+4	4+4	5+3	5+3	5+4+3	4+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	商	商	宮	宮	徵
李 (1=D)	板數	8	8	8	8	12	8	8	8
	結構	4+4	4+4	5+3	5+3	5+4+3	4+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	商	商	宮	宮	徵
衛 (1=C)	板數	9 <sup>128</sup>	8	8	8	12	4	8	9
	結構	5+4	4+4	5+3	5+3	5+4+3 <sup>129</sup>	4	4+4	4+5
	結音	角	羽	角	角	角	商	商	羽
李 (1=D)	板數	8	8	8	8	12	8	8	8
	結構	4+4	4+4	5+3	5+3	5+4+3	4+4	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	商	商	宮	宮	徵

《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思春】之特色，在於其第一板之前所增添的帶起拍上滑音，以其左手行韻指法的使用帶進入板第一拍的連續撥音。本研究並未將此增添的一拍或半拍列進樂句 I 的板數當中，但從表 3-19 之結構表仍可見《衛仲樂演奏譜》於樂句 I 的板數上明顯多出一板，且於樂句 VI 處減了四板，使得本演奏譜於整體的板數上與其他版本有較大的差異。但即便如此，從彈奏上的許多細節仍可看出《衛仲樂演奏譜》是承《汪昱庭琵琶譜》的脈絡，下面便逐一說明，並梳理《汪昱庭琵琶譜》之演奏特色。首先，觀察樂句 I 之採譜與對照，參照譜例 3-63，譯以一板一小節。

<sup>128</sup> 衛仲樂譜於第一板多添一拍，再加上帶起的推拉音，故基本上已多添兩拍，以多一板記，板數為「9」，若不算添音的拍子，板數則為「8」。

<sup>129</sup> 最後 3 板實際上也多添一拍，如計入板數應為 3.5。

譜例 3-63：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】演奏譜對照 1

樂句 I

原譜

李廷松

衛仲樂

李光祖

①

②

③

④

樂句 II

⑤

⑥

⑦

觀察李廷松的演奏採譜，與原譜差異不大，可說是充實了原譜之縫隙，李光祖承其父之所傳，其詮釋與李廷松差異不大，但在潤音節奏與推拉音之音程上則稍有些改變，而衛仲樂之演奏詮釋於旋律上較前兩者潤飾的更多，但不算脫離原譜之範疇。以樂句 I 來說，可見基本的骨幹旋律實際未有太多增減與改變，但在細微的潤音處理上則略顯不同，反映在潤音的節奏與推拉音的音高上面。《汪昱庭琵琶譜》【宮苑思春】的演奏標誌是第一板前的上滑音帶起音，與第一板以左手連續撥音的彈奏方法，見譜例 3-63 標記 1 處。本研究以「板前音」來指稱這個彈奏以上滑音

手法的帶起音，有彈奏以一拍，也有詮釋以後半拍，差別在於較緩的與較急的上滑音表現，屬情感層面的呈現；而第一板的擻音則有節奏上的細微差別，除了平均的節奏分配之外，即是前緊後鬆的節奏處理，如衛仲樂與李光祖於此處之處理。

本研究衛仲樂之採譜於小節的排版上參照《衛仲樂琵琶演奏曲集》<sup>130</sup>，在第一板後增添一拍，如譜例中 2 所示，但經對照，本研究認為實際上添拍的位置應在第二板的第一拍上，即譜例中 2 圓圈處，做為原第二板上頭拍之情緒強化之詮釋，於此提出以做為未來演奏者詮釋時的參照。此外，衛仲樂的詮釋偏好以帶起裝飾音來連接樂句，如譜例 3-63 標記 3 處，原譜與其他兩演奏採譜於樂曲中也多有帶起裝飾，如譜例三-63 標記 6 處，但整體上仍以衛仲樂之詮釋為多。

另個在演奏採譜中反映出的差異呈現在「推拉音」技法的音程大小上。《汪昱庭琵琶譜》原譜僅於譜字旁記有「才」的符號，表示要演奏以「推拉音」技法，但未有標示要需要拉到多高的音上，從上頁譜例 3-63 標記 4、5、7 處可見有音程上的差異。於樂句 I 中，李廷松之推拉音呈現有「二度」（譜例 3-63 標記 4、5 處）與「三度」（譜例 3-63 標記 7 處）的差異；衛仲樂呈現以「二度」，在後面的樂句中才有「三度」的張力；李光祖則表現以「三度」與「四度」（譜例 3-63 標記 5 處），但推拉音之起始音都是相同的，此處衍伸出一個提問，即「推拉音的音程關係是另一個主觀感受與可詮釋的空間？」

又從譜例中經常可見「疊音」的使用，特別在樂句的最後，常彈奏以八度泛音或低八度的實音，其功能均在於一種應答的關係，完整樂句且具有橫向的和音美感，這不僅是《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》的特色，也不僅是《塞上曲》的特色，幾乎琵琶文曲中都可見此特徵，如前述〈飛花點翠〉一曲。

下面參照譜例 3-64，接著看樂句 II 的後半部與樂句 III 部分，在樂譜對照中同樣對原譜的一致性，同樣在潤音節奏與推拉音之音程上稍有差異，如譜例中標記 1 處對 D 調「乙」（即譜例上的 C 音）節奏上的處理，以及標記 4 處衛仲樂的延

---

<sup>130</sup> 衛仲樂，《衛仲樂琵琶演奏曲集》（上海：學林出版社），頁 96。

長處理。較特別的是 標記 ②處李廷松與李光祖的詮釋弱化了原譜的「上」（即譜例上的 D 音），彈奏以「打音」並強調「乙」音，而同樣的地方，衛仲樂則未改動「上」音的角色。

譜例 3-64：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】演奏譜對照 2

在譜例 3-64 標記 3 處，根據採譜，李廷松與李光祖一脈確實彈奏以偏高的 D 調「凡」音（已近似譜例上的 #Sol 音），而衛仲樂則是有揉弦的「凡」音，音準上還不到升高半音的「凡」，原譜上記以於「扳」之符號，位置在二把位二絃

上，為此筆者另參照了汪昱庭另一學生陳永祿之演奏譜<sup>131</sup>，則同衛仲樂之彈奏。觀察譜例更可發現，揉音多在「乙、凡」二音上，即五線譜上 C 調的「Do、Sol」二音，但揉弦之幅度大小則還涉及主觀審美部分，客觀而言，非平均律上的「Do、Sol」二音。再觀察推拉音部分，於譜例三-63 中之音程一致，多集中在 D 調「乙—凡、凡—六、五—仕」這三組音程關係上。

推拉音的使用與音程關係是《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】一段的處理特色，下面看譜例 3-65 樂句 VI 中，連續幾個三度推拉音的呈現。原譜僅於譜字旁記有「**才**」的符號，並未有要推到何音高的指示與標記，但於實際的演奏上均處理以三度的音程關係，且為小三度<sup>132</sup>，三個採譜均呈現一致。

譜例 3-65：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】演奏譜對照-樂句 VI

樂句 VI

在譜例 3-65 中可觀察到衛仲樂譜與其他譜有彈奏上的板數差異，下面提出李廷松、衛仲樂之樂句 VI 採譜來做對照。樂句 VI 為「4+4」的上下句組成之樂句，

<sup>131</sup> 李光華編，《琵琶曲譜（二）》（北京：人民音樂出版社）：212。

<sup>132</sup> 在《汪派琵琶—李廷松先生演奏譜》《塞上曲》說明中也有特別提及。李廷松整理，《汪派琵琶—李廷松先生演奏譜》（臺北：台北市立國樂團），16。

而衛仲樂不論於其出版譜上或實際地演奏採譜上均刪除了下句，於結構上做了改變，但於推拉音的音程關係的詮釋上則同其他譜，參照譜例 3-66。

譜例 3-66：李廷松、衛仲樂【宮苑思春】樂句 VI 對照

The image displays a musical score for the piece 'Gongyuan Sichun'. It is divided into two main sections. The first section, labeled '樂句 VI' (Musical Phrase VI), shows two staves for '李' (Li Tinglong). The second section, also labeled '樂句 VI', shows a single staff for '衛' (Wei Zhongle). The '衛' staff has a red 'X' over the final measure, indicating that this version of the score has been modified or deleted. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

樂句 VI 同時也是【宮苑思春】中於力度與張力部分最強的一個樂句，最後十六板之演奏差異如前文所述，演奏也多大同小異，並未出格於《汪昱庭琵琶譜》之範式，請參照附件之全曲對照譜，於此不另做說明。彈奏速度上，李廷松約以一拍 78 的速度彈奏，整體速度是稍快的；李光祖則為一拍約 60 的速度，但在彈奏中於上下句連接處、或樂句銜接處可聽出有許多演奏上空間感於其中；衛仲樂演奏以約一拍 54 的速度，是三個版本中最緩的一個。誠如前文所述，【宮苑思春】為三段結構，在樂段與樂段銜接處也明顯可聽見音樂處理的鬆緊與段落轉換，而全曲末樂句均處理為漸慢，使彈奏氣息趨於更緩、稍作平息的走向。

經對照，《汪昱廷琵琶譜》【思春】之彈奏特點在於左手「打帶起」與「推拉音」的使用，從譜例對照中可見上述幾個演奏譜實際上都建立在原譜基礎上，不同之處在於每個人對於「擻音」的詮釋，或有節奏上差異、或是數量上的不同、或在速度上有所推拖等等，在在呈現不同的獨特性。在「推拉音」部分，於音程上各採譜則呈現一致性。

(二) 《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】

【思漢】是《塞上曲》的第五段構成，從前文樂曲之結構與旋律脈絡的分析中可知【思春】與【思漢】兩者的對稱關係，然今日於《塞上曲》的演奏中，本段經常是被略奏的，故本研究特別選此樂段來做名家演奏詮釋內容之對照，以平衡《塞上曲》的頭尾。據本研究所選擇之錄音資料，衛仲樂、李光祖於【思漢】一段於末樂句均做有縮減的情形，故本研究於此，特別再對照了汪昱庭另一個學生陳永祿之演奏譜，陳永祿的演奏之於本段，於結構上並未做更動，可惜的是本研究未能取得陳永祿演奏錄音來進行採譜，樂曲之結構對照如表 3-20。

表 3-20：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂曲結構對照表

譜本	樂句	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
汪	板數	8	8	12	8	9	7	8	8
	結構	4+4	4+4	4+4+4	5+4	4+5	4+3	4+4	4+4
	結音	商	徵	商	宮	商	宮	宮	徵
李 (1=D)	板數	8	8	12	8	9	7	8	9
	結構	4+4	4+4	4+4+4	5+4	4+5	4+3	4+4	4+5
	結音	商	徵	商	宮	商	宮	宮	徵
衛 (1=C)	板數	8	8	12	8	9	6.5	8	4
	結構	4+4	4+4	4+4+4	5+4	4+5	3.5+3	4+4	4
	結音	角	羽	角	商	角	商	商	羽
李 (1=D)	板數	8.5 <sup>133</sup>	8	12	8	9	7	8	5
	結構	4+5	4+4	4+4+4	5+4	4+5	4+3	4+4	5
	結音	商	徵	商	宮	商	宮	宮	徵
陳 (1=C)	板數	8	8	12	8	9	7	8	8
	結構	4+4	4+4	4+4+4	5+4	4+5	4+3	4+4	4+4
	結音	角	羽	角	商	角	商	商	羽

【思漢】一曲於詮釋上，與【思春】最大的差異在於樂曲中極少使用「擻」的技巧，從情感層面切入，《塞上曲》是一首先抑後抒發的樂曲，【思漢】一段

<sup>133</sup> 表三-20 中可見衛仲樂演奏譜有板數為「6.5」、李光祖演奏採譜有「8.5」的情形，這是歸因於譜式改變後以 2/4 拍記譜，譯以一板兩拍，衛仲樂在原七板共十四拍處縮減一拍，故為「6.5」板，李光祖在原八板十六拍處增加一拍，故記為「8.5」板。

以推拉音為演奏特色。經對照，就樂曲之骨幹音而言，各個演奏都沒有脫離骨架，除了演奏法的差異，即為潤飾音音高的差別，但也不脫【思漢】之主要構成音「上一尺一凡一六一五一乙」六音，參照譜例 3-67。

譜例 3-67：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂句 I

譜例 3-67 中，可見李光祖雖承襲其父，但仍有個人色彩之處哩，特別在標記 2 處，多添了一拍，且其裝飾音使用的是小工調的「工」音，即譜面上#F，於此特別再提出，是為再次說明本曲是建構在 D 調（小工調）之基礎，而非今所譯的 C 調。另外從標記 1 處，目的是觀察潤飾音的音高與關係，主要有「六乙、六五」與「凡五、凡六、凡乙」等幾種，從「六」音或「五」音出發的潤飾音，包含推拉音要拉到哪個音高，是可以有所選擇的，雖各譜不一，但各自於樂曲前後的一致性。而從「乙」音出發的潤飾音，則有呈現一致的情形，參照下頁譜例 3-68，可見雖然各譜本雖然仍有些演奏法上的差異，但是於推拉音的音高部分則呈現一致。

譜例 3-68：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂句 III 前八板

【思漢】的最後兩樂句中出現有三次一樣的音形，經對照可見各個演奏者於相同框架下、前後呼應的潤飾，但也由於相同的音形出現三次，部分演奏譜刪去了樂曲末樂句前四板的相同音形，先看樂句 VII 的內容。

譜例 3-69：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂句 VII

研究過程中，在交相對照《汪昱庭琵琶譜》工尺譜、演奏錄音與現有的、不同演奏者之演奏譜，發現幾版收錄有李廷松演奏譜的曲集當中，於【思漢】一段的末樂句，均少了三板共三小節，而對照李廷松與李光祖之錄音，發現李廷松之錄音是沒有進行減板的，僅在句末多增加一個呼應泛音的結尾。而衛仲樂同李光祖均對樂句 VIII 前四小節做了刪節處理。

譜例 3-70：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】樂句 VIII

《汪昱庭琵琶譜》於【思漢】之彈奏特點在於左手「推拉音」的使用與處理，從譜例對照中可見，《汪譜》脈絡下的彈奏都建立在其原譜之基礎，雖偶有縮擴，如李光祖於樂句 I 的處理，但是仍屬合理之範圍內。【思漢】的詮釋反映在實際演奏演奏，可見對「推拉音」音程之詮釋差異，有二度、三度或四度音程之差異，可以說範圍很廣，原譜上僅記「才」的符號以表示彈奏以「推拉音」，但從其傳譜後人詮釋，本研究或可假設，「推拉音」的音程內容是【思春】中可以詮釋的空間。而對於衛仲樂與李光祖於結構上所進行的縮減，本研究或可提出解釋，是由於樂句 VII 與 VIII 共有三組一樣的音型，故可能基於使樂曲更為結構緊湊而做此處理。實際上，雖然李廷松的錄音沒有做結構上的縮減，但於後來 1996 年的出版譜中，卻是刪去此處三小節的。此外，陳永祿之版本中於此三組重複音型上，不同其他演奏版本以彈挑技法詮釋推拉音，而以輪指彈奏，是個人詮釋之特

色，也更加豐富【思漢】的聽覺。然而，《李廷松演奏譜》仍是目前彈奏汪昱庭琵琶體系中的重要樂譜來源，若為經本研究之對照，也未留意到李廷松與李光祖之間於詮釋上的差異，據本研究，改變板數實為具個人藝術思考的考量，屬於個人演繹的部分，故若以傳承而言，是否今日在選擇樂譜版本，或彈奏樂曲之時，可以回歸原譜來做彈奏。

可惜的是，今日於《塞上曲》之彈奏多僅演奏前三段，但對照【思春】與【思漢】可見兩樂曲於樂曲特性上的前後呼應，而在【思漢】中之情緒起伏，透過推拉音的密集，也顯得更為激動與感慨。通過本研究過程，基於《塞上曲》於結構、旋律脈絡與相互之間關係的釐清，全曲演奏或許是更合情合理的演奏。



## 第四章 明清琵琶曲之樂譜衍變與詮釋內容（二）

### ——琵琶大曲〈十面埋伏〉例析

〈十面埋伏〉為多段體，在長時間的積累與實踐中逐漸完善成曲，通過不同傳承脈絡的詮釋，樂曲的內容與形象越發具體，不僅只於樂段數量多寡，或彈奏技法上的差異，在樂曲的結構組織、旋律內容上也呈現出異同，是從樂曲本體上反映出的詮釋差異，是一首歷時性作品。本章將先從樂曲之內容與結構切入，再進行樂曲旋律之脈絡分析，觀察並分析以多段體構成之樂曲發展的過程中的脈絡關係與變異，最後再進一步與幾個今日經典之演奏版本進行對照。

#### 第一節 樂曲之內容與結構

〈十面埋伏〉是琵琶傳統武套曲，為通過音樂形象的描繪、表現公元前 202 年楚漢相爭中，漢軍大勝與楚王自刎烏江之故事內容的樂曲。在明代文獻王猷定《四照堂集·湯琵琶傳》中有琵琶手湯應曾彈奏〈楚漢〉一曲的記載，道：「當其兩軍決戰時，聲動天地，瓦屋若飛墜。徐而察之，有金聲、鼓聲、劍弩聲、人馬辟易聲，俄而無聲，久之有怨而難明者，為楚歌聲；淒而壯者，為項王悲歌慷慨之聲、別姬聲。陷大澤有追騎聲，至烏江有項王自刎聲，餘騎蹂踐爭項王聲。使聞者始而奮，既而恐，終而涕泣之無從也。」從這段描述可見〈楚漢〉一曲之情節與內容，與今所彈奏的〈十面埋伏〉相符合，其中「金聲、鼓聲、劍弩聲」之描寫亦可描述〈十面埋伏〉中模擬短兵相接與戰爭場面的「煞音」與「絞弦」等技巧，「為項王悲歌慷慨之聲、別姬聲」在〈十面埋伏〉亦有【敗北】與【烏江】兩段述說相同的情景。兩首樂曲是否為同一首已不可考，但可推斷早在明代之前，已有類似內容的樂曲在民間被彈奏。

## 一、樂曲概況與內容

自現存最早的華秋蘋《琵琶譜》出版譜以來，其後有出版的琵琶譜幾乎都載有此大曲，其中《華氏譜》中曲名記為〈十面〉，由十三個樂段組成；《李氏譜》中記為〈淮陰平楚〉，由十八段組成；《瀛洲古調》記為〈十面埋伏〉，由十段組成；《玉鶴軒琵琶譜》中名為〈十面埋伏〉，由十三段組成；《養正軒琵琶譜》名為〈十面埋伏〉，由十八段組成；《汪昱庭琵琶譜》為〈十面埋伏〉，有二十段。

在近百年的歷史中，自華秋蘋《琵琶譜》以來，〈十面埋伏〉一曲至今存見於多個譜本（含抄本、刊本）當中，今整理其中具代表性並為本研究用以參照之譜本參照表列如下：

表 4-1：〈十面埋伏〉譜本一覽表

序號	年代	曲名	傳譜編者	譜本名稱
1	清嘉慶二十四年（1819）	〈十面〉	華秋蘋	《琵琶譜》
2	清嘉慶咸豐七年（1860）	〈十面〉	鞠士林	《閑敘幽音琵琶譜》
3	清光緒二十一年（1895）	〈淮陰平楚〉	李芳園	《南北派十三套大曲琵琶新譜》
	1898 年	〈十面埋伏〉	陳子敬	《陳子敬琵琶譜》
4	1916 年	〈十面埋伏〉	沈肇州	《瀛洲古調》
	1927 年	〈淮陰平楚〉	吳夢飛	《怡怡室琵琶譜》
5	1929 年	〈十面埋伏〉	沈浩初	《養正軒琵琶譜》
5	1929 年	〈十面〉、 〈十面埋伏〉	楊蔭瀏編譯	《雅音集》（二），收錄多個版本之譯譜
6	1936 年	〈十面埋伏〉	徐卓	《梅庵琵琶譜》
7	1955 年	〈十面埋伏〉	曹安和整理	人民音樂出版社（單行本）
8	1962 年	〈十面埋伏〉	李廷松	《民族樂器獨奏曲選（一）》
9	1981 年	〈淮陰平楚〉	汪昱庭	《汪昱庭琵琶譜》
10	1983 年	〈十面埋伏〉	林石城整理	《養正軒琵琶譜》
11	1992 年	〈十面埋伏〉	衛仲樂	《衛仲樂琵琶演奏曲集》
12	1996 年	〈十面埋伏〉	劉德海	《劉德海傳統琵琶曲集》
13	1996 年	〈十面埋伏〉	李廷松	《汪派琵琶－李廷松先生演奏譜》
14	2003 年	〈十面埋伏〉	王範地	《王範地琵琶演奏譜》

又各版本中之〈十面〉均呈現以多段體，而樂段各有標題，雖各家之分段與標題之描述大同小異，但實際上對於段落之分段與篇幅仍有明顯的差異，下面將本研究所參照的樂譜版本之段落內容，整理如表 4-2。

表 4-2：本章所及各版本段落篇幅對比

《華氏譜》 /《玉譜》	《李氏譜》	《瀛譜》	《養譜》	《汪譜》	《李廷松》	《林石城》	《劉德海》
十三段： 1.開門放炮 2.吹打 3.點將 4.排陣 5.埋伏 6.小戰 7.吶喊 8.大戰 9.敗陣 10.烏江 11.爭功 12.凱歌 13.回營	十八段： 1.列營 2.分營 3.軍鼓 4.掌號 5.放炮 6.吹打開門 7.點將 8.排陣 9.走隊 10.埋伏 11.小戰 12.垓下大戰 13.百萬軍聲 14.項王敗陣 15.烏江 16.眾軍奏凱 17.諸將爭功 18.收陣回營	十一段： 1.列營 2.吹打 (滾打法) (勾搭法) 3.點將 4.埋伏 5.進陣 6.殺陣 7.敗陣 8.凱歌 9.得勝 10.回營	十八段： 1.列營 2.擂鼓 3.掌號 4.放炮 5.吹打開門 6.點將 7.排陣 8.埋伏 9.小戰 10.大戰 11.吶喊 12.重圍 13.傳號 14.敗北 15.鼓角聲 16.烏江 17.奏凱 18.收陣回營	二十段： 1.列營 2.分營 3.擂鼓 4.掌號 5.放炮 6.吹打開門 7.點將 8.排陣、 走隊 9.埋伏 10.小戰 11.大戰 12.吶喊 13.重圍 14.復起 15.傳號 16.敗陣 17.烏江 18.奏凱 19.爭功 20.回營	二十四段： 1.列營 2.分營 3.軍鼓 4.掌號 5.放炮 6.馬蹄 7.吹打 8.點將 9.排陣 10.走隊 11.埋伏 12.雞鳴山 小戰 13.九里山 大戰 14.簫聲 15.八千子弟 渙散聲 16.對雞山吶 喊 17.垓下重圍 18.四面復起 19.傳號收軍 20.項王敗陣 21.烏江自刎 22.漢軍奏凱 23.諸將爭功 24.得勝回營	十八段： 1.列營 2.擂鼓 3.掌號 4.放炮 5.吹打開 門 6.點將 7.排陣 8.埋伏 9.小戰 10.大戰 11.吶喊 12.重圍 13.傳號 14.敗北 15.鼓角聲 16.烏江 17.奏凱 18.收陣回 營	七段： 1.列營 2.擂鼓 3.走隊 4.排陣 5.埋伏 6.小戰 7.吶喊

從上表可見，在首見於華秋蘋《琵琶譜》之時，樂曲即為有小標題的大曲形式，《玉鶴軒琵琶譜》同《華氏譜》故置於同欄。與後面的譜本相比，《南北派十三套大曲琵琶新譜》之後的各家對〈十面埋伏〉一曲在內容架構上大同小異，段落雖有十三到二十四段不等的差距。就樂曲內容而言，實際上並沒有相差太多，段落數量的增加主要是因為要將「楚漢相爭」的故事性做更具體的表達與呈現，段落的劃分也與故事的呈現有關。近代因演奏環境之改變，而使樂曲出現有刪節演出的現象，

多刪去了原〈十面埋伏〉形容戰後場面的樂段，如林石城演奏譜中亦有註明可於【十三】段或【十五】段後結束樂曲，而劉德海版本則直接刪去戰後場面，其他如衛仲樂、秦鵬章、湯良興等之演繹也均是刪節的〈十面埋伏〉版本。

本章將以華秋蘋《琵琶譜》為基礎，對照以李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》、沈肇州《瀛洲古調》、沈浩初《養正軒琵琶譜》與汪昱庭《汪昱庭琵琶譜》譜中之〈十面埋伏〉，由於《玉鶴軒琵琶譜》中有言明其譜中所記六首古曲均出自《華氏譜》<sup>134</sup>，經對照也是，故不另揀出做比較。華秋蘋於其所編《琵琶譜》凡例中對其所整理的樂曲有以下說明：

1. 譜中指法工尺板悉遵舊譜毫無增改；
2. 工尺指法蓋不可漫為增改以致錯雜；
3. 各曲需先識題目之意，以板為節奏，不可以字句之長短為板之寬緊令其參差不齊，至于散板，惟意會其音節、其中輕重疾徐，起調收音不一不能備註，各由心妙，大約文板宜文、武板宜武，大曲宜寬緊相間，惟善會者斟酌之。

華秋蘋於編訂〈十面〉之時並無增添譜字，僅盡記寫之忠實，故此〈十面〉應為距今最早的樂曲版本，將以此為基礎，來進行分析對照，以見〈十面埋伏〉一曲於歷史進程中的發展。

## 二、樂曲結構分析

〈十面埋伏〉一曲自 1819 年有譜以來，至二十世紀有演奏譜呈現以來，其樂曲之結構與內容歷經多次詮釋與發展，本節將回歸華秋蘋《琵琶譜》，以其〈十面〉為基礎，根據板眼標示、演奏技法與音樂句法關係來進行樂曲結構的分析。

以板眼標示來劃分，樂曲由「散板—有板—散板—有板—入慢」的結構組成，開頭的未記板段落可視為「散序」，由【開門放炮】與【吹打】兩段組成，自第三

---

<sup>134</sup> 王露編、李華宣等整理，《玉鶴軒琵琶譜選曲》（北京：人民音樂出版社），頁 V。

段【點將】段開始入板，至第七段【吶喊】間雖有情緒起伏，但均為有板段落，第八段【大戰】為樂曲中唯一的散板段落，後即再進入有板樂段，由【敗陣】、【烏江】、【爭功】與【凱歌】四段構成，最後再入慢，以無板樂段【回營】做結，在〈十面〉發展的過程中，許多原無記板的段落也加上了板，速度上也有改變，本研究將依據《華氏譜》〈十面〉之結構來觀察樂曲之發展，並劃分對照如表 4-3。

表 4-3：《華氏譜》〈十面〉之板式結構、段落關係與其後版本之對照

譜本結構		華氏譜	李氏譜	瀛洲古調	養正軒	汪譜
戰前	散板	開門放炮 吹打	列營 分營 軍鼓 掌號 放炮 吹打開門	(列營) 吹打 (滾打法) (勾搭法)	列營 播鼓 掌號 放炮 吹打開門	列營 分營 播鼓 掌號 放炮 吹打開門
	有板 (一)	點將 排陣	點將 排陣 走隊	點將	點將 排陣	點將 排陣 走隊
交戰	有板 (二)	埋伏 小戰 吶喊	埋伏 小戰	埋伏 進陣	埋伏 小戰 大戰(部分)	埋伏 小戰
	散板	大戰	垓下大戰	殺陣	大戰 吶喊 重圍 傳號	大戰 吶喊 重圍 復起 傳號
戰後	有板 (三)	敗陣 烏江 爭功 凱歌	百萬軍聲 項王敗陣 烏江 眾軍奏凱 諸將爭功	敗陣 凱歌 得勝	敗北 鼓角聲 烏江 奏凱	敗陣 烏江 奏凱 爭功
	入慢	回營	收陣回營	回營	收陣回營	回營

本研究特從有無「點板」的分析角度切入，原因在於「板」於實際彈奏狀態中實扮演著重要的角色，點與不點板，關係的是內在對於拍子律動的感受。在〈十面〉演變發展的過程中，許多早期未標記「板」的樂段，逐漸被標記上「板」，如【吹打】、【回營】等。也因此，在分析結構變化的過程中，可從中看到不同傳譜中對於〈十面〉一曲的詮釋態度與敘事方式。



以《李氏譜》為例，《華氏譜》【開門放炮】被拆成【列營】、【分營】、【軍鼓】、【掌號】與【放炮】四段，其中樂句五被拆成了【軍鼓】與【掌號】兩段。此外，在內容上《李氏譜》也做了渲染的效果，如增加彈奏的次數等，見譜例 4-2 樂句 II、III 等，樂曲之內容開始有所發展。

譜例 4-2：《華氏譜》「散序」之七個樂句於《李氏譜》中之呈現

另從譜例 4-2 中可見《李氏譜》開始點「板」，但是做提示演奏長度所用，在《養正軒琵琶譜》與《汪昱庭琵琶譜》中也是以「板」來提示演奏長度，如《李氏譜》【列營】第一個長音「尺」共有六板，《養譜》與《汪譜》都為四板，把散板中的板數給計算出來，並不是為了記較板數的多寡，重點是後面的譜本開始用「板」去框架出散板中譜字與譜字之間的長度與結構關係。

《華氏譜》【吹打】段並未點板，但根據演奏手法與實際彈奏的樂感可分為兩個大樂句，段落標題前有演奏技法提示「雙輪」，即「全段每個譜字配兩圈輪演奏」之意，此演奏法本身已有節拍律動於其中。又《華氏譜》在右手指法說明處有記寫「寬板處用雙輪或長輪」，可知此段雖無板眼記號，但彈奏的拍子應屬寬板，速度不快，而實際在演奏指法的安排下，自第八個譜字開始會產生節奏拍法的律動，因

為每三個譜字「掃」一下，故後來的譜本於記寫上多在【吹打】段落加上了板眼記號，將原藉由演奏法表現的節奏律動更確實地記寫下來，而使本段呈現先散板後入板的形態。

表 4-5：《華氏譜》【吹打】結構內容對照

華氏譜			李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜	
段落	構成	板數	段落內容				
吹打	樂句 I	-	吹打開門 樂句 I/13	吹打一 樂句 I/14	吹打開門 樂句 I/13	吹打開門 樂句 I/12	
	樂句 II	-	樂句 II/12	樂句 II/12	樂句 II/13	樂句 II/15	
	點將	樂句 I	32	樂句 III/14	樂句 III/15	樂句 III/14	樂句 III/14
		樂句 II	61	樂句 IV/12	樂句 IV/36	樂句 IV/12 (樂句 III、IV 反覆一次)	樂句 IV/12 (樂句 III、IV 反覆一次)
					樂句 V/13 (樂句 III 少兩板)		

以《李氏譜》的【吹打開門】為例，記譜人即在這兩個樂句部分譜字旁邊加註「板」之符號作為演奏提示。此外，《李氏譜》【吹打開門】也增添了本段的內容，參照譜例 4-3，除《瀛洲古調》，《養譜》與《汪譜》承繼《李氏譜》的擴充編排。

譜例 4-3：《華氏譜》與《李氏譜》【吹打】之對照

《華氏譜》【吹打】、【點將】

《李氏譜》【吹打開門】

《李氏譜》所增加的內容來自於華秋蘋《琵琶譜》〈十面〉【點將】段的第一、二個樂句，李氏將此二樂句做了濃縮成為《李氏譜》的【吹打開門】的樂句 III 與 IV 的組成，擴增了〈十面〉一曲【吹打】段的內容，使樂段樂句從兩句增加為四句，見下頁譜例 4-4，而此改變與樂段結構也在《養譜》與《汪譜》中可見。惟《瀛洲古調》之【吹打】段落為特例，篇幅最長，共有【吹打一】、【吹打二】、【吹打三】等三段，遠多於四個樂句，也與其他譜本之內容差異最多，利用琵琶演奏技法，如「滾打法」或「勾搭法」，來表現與發展音樂，關於此旋律發展的內容將於下節討論。至此，已呈現有三種不同的【吹打】樂段之結構內容。。

譜例 4-4：《華氏譜》與《李氏譜》【吹打】對照

The musical score consists of four systems, each representing a phrase (樂句). Each system has two staves: the top staff is labeled '華' (Hua's Score) and the bottom staff is labeled '李' (Li's Score).  
 - **樂句 I:** The top staff has a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.  
 - **樂句 II:** The top staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.  
 - **樂句 III:** The top staff is empty. The bottom staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.  
 - **樂句 IV:** The top staff is empty. The bottom staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

(2) 有板樂段（一）：

根據《華氏譜》曲情、標題與內容，有板樂段（一）是由第三段【點將】與第四段【排陣】組成。【點將】入板，有明確板眼標示，以「板」為主，無「眼」之符號，根據旋律內容可分為三個明顯段落，第三段是第一段的再現，中間是手法上全段使用「慢夾彈」，即為「較慢速的連續彈挑」手法，偶配以「扣」與「雙」做八度疊音效果，共一零一板，參照譜例 4-5。

譜例 4-5：《華氏譜》【點將】之結構

《李氏譜》對【點將】進行縮減，同樣由三個樂句構成，但篇幅大減，特別是樂句 II 的縮減，從六十一板精簡為二十四板，呈現【點將】以較平衡的三個樂句構成，《養譜》與《汪譜》在《李氏譜》之基礎上，再做精簡，參照表 4-6。

表 4-6：《華氏譜》【點將】結構內容

華氏譜			李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容			
點將	樂句 I	32	點將/ 28	-	點將 20	點將 20
	樂句 II	61	24		14	12
	樂句 III	31	27		14	14

此外，《瀛洲古調》中並無以「尺凡尺上」之旋律音形開始的【點將】段落，《瀛譜》中雖有【點將】一段，但內容不相同，實為他譜的【排陣】之內容，此為段落名與內容產生不同所帶出的混淆。

【排陣】根據旋律內容可分為八個長度不一的樂句，全段以「撫彈」技法彈奏，參照譜例 4-6，又樂句的結尾音多在 D 調的「上、尺、六」音上，即「宮、商、徵」三音上，《李氏譜》拆《華氏譜》【排陣】之樂句 VII、VIII 摘出另成【走隊】一段，以「撫分」彈奏，並將原樂句 VII 之內容在尾端再次彈奏（參照譜例 4-6 右圖網底處）。

譜例 4-6：《華氏譜》【排陣】與《李氏譜》【排陣】、【走隊】之結構

《華氏譜》【排陣】

《李氏譜》【排陣】、【走隊】

《李氏譜》之後譜本如《養譜》、《瀛調》與《汪譜》同樣將樂句做了精簡的動作，於【排陣】部分大同小異，而在【走隊】段落，《汪譜》從結構與內容上都循《李氏譜》，呈現有前後對稱前後，《瀛譜》雖有著同樣的內容，其樂段名稱卻為【點將】，與《養譜》同樣沒有進行樂句重複，參照表 4-7。

表 4-7：《華氏譜》【排陣】結構內容

華氏譜			李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容			
排陣	樂句 I-V	60	排陣 樂句 I /20 樂句 II/18	點將 樂句 I /23 樂句 II/21 樂句 III /24 樂句 IV/17	排陣 樂句 I /22 樂句 II/18	排陣 樂句 I /20 樂句 II/18
	樂句 VII、VIII	41	走隊 樂句 I /22 樂句 II/20 樂句 III/21		樂句 III /23 樂句 IV/19	走隊 樂句 I /22 樂句 II/20 樂句 III/21

## 2. 戰中部分：有板樂段（二）與散板（二）

根據《華氏譜》曲情與內容，有板樂段（二）是由【埋伏】、【小戰】與【吶喊】所組成，【大戰】段為散板，參照見表 4-8。然而雖有「點板」，與前面不同的是，此處的節奏律動較為彈性，音與音之間的律動關係有一定的結構存在，卻也不可規矩的按拍子彈奏，雖有寬鬆處，但律動隱隱可見，與樂曲開頭的散板是不同的鋪陳，有板樂段（二）為樂曲激戰渲染張力之處。

表 4-8：有板樂段（二）與散板段結構之對照

譜本 結構	華氏譜	李氏譜	瀛洲古調	養正軒	汪譜
有板（二）	埋伏 小戰 吶喊	埋伏 小戰	埋伏 進陣	埋伏 小戰 大戰（部分）	埋伏 小戰 大戰（部分）
散板	大戰	垓下大戰 百萬軍聲	殺陣	大戰 吶喊 重圍 傳號	大戰 吶喊 重圍 復起 傳號

在內容上，經分析，《華氏譜》【埋伏】可分為三個部分，前兩部分為以模進為主的發展，中間段以四拍為單位，進行旋律由中音區往高音區上行，再逐漸回到中音區的發展型態，最後七板是尾奏，呈現以「頭—身—尾」的結構，其他譜本於結構上機同樣都是這樣的三段的結構，差別在於對於樂句內容的發展多寡，並以《華氏譜》【埋伏】尾奏之核心音進一步做發展，參照表 4-9。《李氏譜》多在樂句最後寫上「二句」，為共彈奏兩次之意，故就譜面看起來稍短。

表 4-9：《華氏譜》【埋伏】結構內容

華氏譜			李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容			
埋伏	28+36+7	71	埋伏 三部分 14x2+ 33 x2 +26	埋伏 無點版 三部分	埋伏 三部分 28+59 + 16	埋伏 三部分 30+57 + 16

《華氏譜》【小戰】以四拍為單位，構成以「旋律加節奏組」的音型，進行十一次的模進，其他譜本基本與此彈奏邏輯相同。《李氏譜》在音型模進的基礎上，增加一個十四板的尾奏，為《華氏譜》【吶喊】段之內容，而【吶喊】之樂段名稱，被挪到「戰中部分」使用；《瀛洲古調》則將【小戰】段命名為【進陣】，雖未點板，但屬有板樂段，同樣為四拍一組的音型模進形態，未有尾奏，且將【吶喊】之內容併入下段當中；《養譜》與《汪譜》結構上同《華氏譜》、《瀛洲古調》，未有尾奏，整段【小戰】是以音型模進的模式構成，但在內容上將《李氏譜》加於本段的尾奏樂句挪移至【大戰】之開頭，也同《李氏譜》無《華氏譜》【吶喊】於其中，參照表 4-10。

表 4-10：《華氏譜》【小戰】、【吶喊】結構內容

華氏譜			李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容			
小戰	一組音型的 11 次模進	38	小戰 (4x12+14)	進陣 3x14	小戰 4x17+5x17	小戰 4x10
吶喊	17+7	24		併入下段	併入下段	併入下段

【大戰】內容之表現可說是全曲中被發展最為豐富的一段，《華氏譜》【大戰】為散板段，依據內容可分成「旋律、絞絃、空絃」等三類型之表現，整段旋律結構從譜字結構看來較為精簡，但音響效果是豐富的，「絞絃」模擬刀槍聲，「空絃」為馬蹄聲。《李氏譜》發展了【大戰】成【垓下大戰】與【百萬軍聲】兩段，【垓下大戰】以「旋律、絞絃」交錯為主，【百萬軍聲】發展雙絃推拉音的技法模擬百萬雄軍，結束以空絃之馬蹄聲，《養譜》與《汪譜》之內容同《李氏譜》但在結構

上又更仔細細分。《瀛洲古調》【大戰】段名為【殺陣】且旋律結構是濃縮《華氏譜》【吶喊】與【大戰】兩段於一，可參照表 4-11，並依據技法來做呈現，以能較清楚的看出不同譜本之間之關聯。

表 4-11：《華氏譜》【大戰】結構與內容

華氏譜			李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容			
大戰	旋律	11	垓下大戰 (「旋律、絞絃」交錯)	殺陣 旋律、絞絃、馬蹄聲	大戰	大戰
	絞絃	-			吶喊 雙絃推拉音	吶喊、重圍 雙絃推拉音
	空絃	-	百萬軍聲 三部分：雙絃推拉音、空絃馬蹄聲、尾奏		重圍 空絃馬蹄	復起 空絃馬蹄
					傳號 尾奏	傳號 尾奏

《養譜》與《汪譜》將原《李氏譜》【小戰】之末樂句「凡六五仕六五伏仕五六五仕五六凡六凡工尺尺尺」挪到【大戰】之頭樂句，參照下頁譜例 4-7。

譜例 4-7：《李氏譜》【小戰】末樂句與其他譜之對照

《李氏譜》【小戰】

《養正軒譜》【大戰】

《汪氏譜》【大戰】

### 3. 戰後部分：有板樂段（三）與尾聲入慢段

《華氏譜》〈十面〉由五個樂段構成，以描繪戰後場景之敘事框架。在戰後樂段中，【敗陣】可視為一前導樂段，【烏江】、【爭功】與【凱歌】為主要旋律樂段，【回營】為尾聲。其中，【敗陣】等四段為有板樂段，最後一段【回營】屬於尾聲，未標記板眼符號，標題旁標記有「入慢」二字，輔以譜上之演奏符號，確為鬆緊相間、具彈性的樂段，今日【回營】之樂譜多記以節拍記號，但多奏以類似散板的彈性速度，需注意張弛有度的原因，皆樂段本來性質之故。於戰後樂段，參照表 4-12 可見除《瀛洲古調》以外，其餘譜本同樣構成以五段，但每段的篇幅與結構均較《華氏譜》精簡，各段旋律部分也可見差異，後續譜本於曲末的這幾個樂段，在結構內容上差異性較少，也陸續將尾聲段填上板眼符號，見表 4-12。

表 4-12：有板樂段（三）與尾聲段落之對照

譜本 結構	華氏譜	李氏譜	瀛洲古調	養正軒	汪譜
有板（三）	敗陣 烏江 爭功 凱歌	項王敗陣 烏江 眾軍奏凱 諸將爭功	敗陣 凱歌 得勝	敗北 鼓角聲 烏江 奏凱	敗陣 烏江 奏凱 爭功
尾聲	回營	收陣回營	回營	收陣回營	回營

下面看戰後部分各段之內部結構，首先為【敗陣】樂段。

表 4-13：《華氏譜》【敗陣】結構內容

華氏譜		李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容		
敗陣	樂句 I	14	項王敗陣 I / 22 II / 25	敗陣 I / 22	敗陣 I / 28 II / 29
	樂句 II	22		II / 36	

《華氏譜》【敗陣】共有三十六板，為以「勾搭」技法構成主要律動，一板兩個音，兩板為一個單位，共十八組，分為兩樂句。

譜例 4-8：華秋蘋《琵琶譜》【敗陣】結構

《李氏譜》【項王敗陣】於《華氏譜》的基礎上在樂句 I 上做了律動上的改變，為先三拍後二拍的律動，一拍一組「勾搭」技法，參照譜例 4-9。相較《華氏譜》兩拍一組「勾搭」技法，《李氏譜》的結構是被擴增的。《養譜》則將兩樂句各發展成【敗北】與【鼓角聲】，為兩拍律動，《汪譜》同《李氏譜》結構，為先三拍後二拍的律動。《瀛譜》與《汪譜》之【敗陣】都是依循兩樂句的結構，《瀛譜》雖未點板，但從律動中可知是為兩拍一組「勾搭」技法呈現。

譜例 4-9：《李氏譜》與《養譜》【敗陣】之對照

《李氏譜》【敗陣】

《養譜》【敗陣】

《華氏譜》【烏江】一段構成以兩部分：一至八十三板部分為「慢夾彈」段落，起音為「合」，結音為「上」；第八十四至一百二十八板為「快夾彈」段落，起音為「合」，結音為「工」。《李氏譜》中做了大幅度的縮編，縮減為六個樂句，樂句 I 至 III 為一組，結音在均「上」，IV 至 IV 為一組，結音在「工、凡」二音，並且沒有進行速度上的驟變。《李氏譜》雖整理了本段之內容，但以結構來看仍維持上下兩部分的關係，前半部以「上」音做結，是為收在「宮」音，後半部三句有兩句結束在「工」，僅有末句在「凡」，本研究推斷是為了增加樂曲張力而做的處理，故改收音於「變徵」上，而結音改「凡」也影響了後面的譜本。

《養譜》在《李氏譜》樂句 III 之基礎上多發展出了兩個樂句，使《養譜》【烏江】構成以八個樂句，樂句 I 至 V 為一組、VI 至 VIII 為一組，樂句 VI 至 VIII 同《李氏譜》，樂段結音同樣為「凡」，《汪譜》明顯受到《李氏譜》與《養譜》之影響。同樣的內容於《瀛洲古調》稱為【凱歌】，樂段起音在「上」並結音在「凡」，明顯受《李氏譜》影響。自《李氏譜》後，【烏江】之結構與內容漸呈現一致性，為彈性速度的有板樂段，前半部為短而長的結構發展，後半部尾句速度拉慢，結音在「凡」音上，《汪譜》之所以末句有十三板，也是因為將延長的時值均記寫來的緣故，【烏江】之結構如下表。

表 4-14：《華氏譜》【烏江】結構內容

華氏譜			李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容			
烏江	樂段 I 慢夾彈	83	5+8+10	4+7+7+ 7+12	5+8+11+ 10+15	5+8+11+ 10+15
	樂段 II 快夾彈	45	7+9+7	5+7+8	5+9+6	9+6+13

《華氏譜》【爭功】可分為七個樂句，第七個樂句為一個四板鑼鼓節奏型，結音在「尺」音上。《李氏譜》將縮樂句 IV 與 V 為一個樂句，樂段由六個樂句構成，名為【眾軍奏凱】，同樣收於四拍的鑼鼓節奏型；《養譜》名為【奏凱】、

《汪譜》為【爭功】，兩者之內部結構受《李氏譜》影響，樂句內部略作拍子上的縮擴，參照表 4-15。

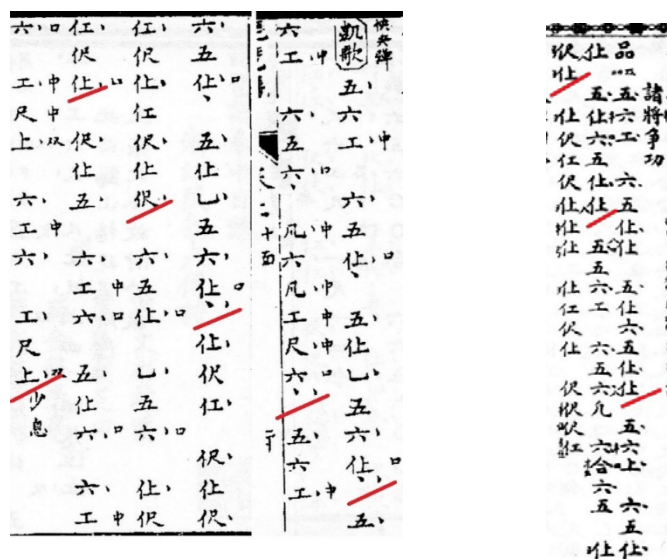
表 4-15：《華氏譜》【爭功】、【凱歌】之結構內容

華氏譜			李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容			
爭功	樂句 I-IV	6+6+7+6	眾軍奏凱 樂句 I-III/ 6+6+8	得勝 樂句 I-IV/ 6+6+7+8	奏凱 樂句 I-III/ 6+6+8	奏凱 樂句 I-III/ 6+5+7
	樂句 V	4+4	樂句 IV/6	樂句 IV/4+4	樂句 IV/6	樂句 IV/6
	樂句 VI	6	樂句 V/4	樂句 VI/7	樂句 V/4	樂句 V/4
	樂句 VII	4	樂句 VI/4		樂句 VI/3	樂句 VI/6

《汪譜》樂句 VI 仍同為鑼鼓節奏型，僅因增加其中輪指技法之拍長而使板數增多。《瀛洲古調》於本段名為【得勝】，雖未點板，但譜字間之空隙與實際彈奏律動可知實為有板樂段，雖在樂句上有縮減，但結構上同《華氏譜》。

《華氏譜》【凱歌】段可分為六個樂句，結構上為前四後二，前者結音於「尺」，後者於「上」，李氏譜更名為【諸將爭功】，刪去華譜【凱歌】的後二樂句，以前四個樂句之內容構成【諸將爭功】一段，參照譜例 4-10。《汪昱庭琵琶譜》將此樂段稱為【爭功】，內容同李譜之處理，而同樣的內容，在《瀛洲古調》與《養正軒琵琶譜》中被放到尾聲【回營】一段的前半段，《汪昱庭琵琶譜》【回營】之第一樂句也來自《華氏譜》【凱歌】之內容，可從其標誌性旋律可辨識（參照第二節之內容）。

譜例 4-10：《華氏譜》【凱歌】與《李氏譜》【諸將爭功】篇幅對照



《華氏譜》【凱歌】

《李氏譜》【諸將爭功】

《養譜》、《瀛譜》等譜本中，即使雖無此樂段之名，但實際上此樂段之內容存在於下段【回營】當中，《華氏譜》【凱歌】與【回營】兩段之結構與其他譜本的關係可表列如下。

表 4-16：《華氏譜》【凱歌】、【回營】之結構

華氏譜		李氏譜	瀛洲古調	養譜	汪譜
段落	構成	板數	段落內容		
凱歌	樂句 I	8	諸將爭功 I/7	回營 I/7	爭功 I/7
	樂句 II	8	II/7	II/5+5+6	II/7
	樂句 III	8	III/8		III/8
	樂句 IV	8	IV/8	III/10	IV/9
	樂句 V	7	X	IV/8	V/8
	樂句 VI	14	回營 I/14	V/8	VI/6
回營	樂句 I	X		VI/7	VII/12
	樂句 II	X	II/12 III/20	VII/15	VIII/19

華氏譜【回營】段共四十九個譜字，於開頭標註有「入慢」二字，雖無點板，可前後劃分為兩個大樂句，從上表應明顯可見各譜本對於此二樂段之結構處理是各有千秋，而最後一樂句於《李氏譜》、《瀛譜》、《養譜》與《汪譜》中明顯增加板數，此乃因為上述譜本均於最後一個「仕」的長音中，增加了演奏時值，如《養譜》長達七板、《汪譜》長達十板等。今日譯譜多記有板、或用 2/4 拍記譜、或以 1/4 拍記譜，本文欲突顯樂曲結構之發展，於《華氏譜》【回營】分以樂句而不計板數，而各家譜本於全曲最後二段之於結構與樂句之處理，再次反映出譜本的同時性與相承性，實為各譜本版本之特色之一，可惜於今日許多的演奏版本多將戰後的環節刪除未演奏。



## 第二節 樂曲旋律之發展脈絡

隨著標題變化和段落增加，樂曲中各段音樂內容的前後順序是否也隨之有相應？本節將梳理〈十面埋伏〉一曲中主要曲調旋律之發展基底與素材，同樣以《華氏譜》〈十面〉為基礎，依照「無板-有板-散板-有板-入慢」的結構順序來進行比較與分析，並於其他譜本出現不同音樂素材時，進一步提出討論。

### 一、散板：

在散板段落中，《華氏譜》【開門放炮】由六個樂句組成，【吹打】段落由兩個樂句構成，並為後續譜本散板段各個標題段落之基礎，見表 4-17 與內容說明。

表 4-17：《華氏譜》【開門放炮】、【吹打】之樂句結構

段落	樂句	小節數	結音	內容說明
開門放炮	I	散板	變宮	可分為上下二句，上句以「仄...仕仄...乙」為主，其後譜本多擴充上句音為「仄仕仕仄...乙」，下句則對「六凡六乙」做反覆擴充。
	II	散板	徵	以「六乙六凡」為發展核心，後續譜本多僅在演奏技法上有所差異，骨幹旋律相同。
	III	散板	商	為樂句 II 的翻低發展，以「尺凡尺上」為發展核心，於《李氏譜》、《汪譜》中與樂句 III 一起被劃分成【分營】段。
	IV	散板	商	為前四樂句的收尾，多與第三樂句被合併分段。
	V	散板	宮	分上下二句，上句標有「一句雙」之說明文字，以「四上」為骨幹，模擬鼓聲，於前面旋律性開門不同，於各家版本中均被標記【軍鼓】或【播鼓】；下句以「合上」為骨幹，後另被標記【掌號】段落。
	VI	散板	徵	單一樂句，後被獨立為【放炮】段落。
吹打	I	1+9	宮	參照實際的演奏與律動，由一小節散拍與八小節構成，於各家版本中此樂句大同小異。
	II	7	宮	樂句 II 則在《李氏譜》中將最高音旋到「仕」並為其後譜本效法，此樂句的小節數也多被擴充到 11-13 小節不等。李芳園為【吹打】段增加兩個樂句，並為《養正軒譜》與《汪譜》所承繼，唯《瀛譜》為特例。

〈十面〉【開門放炮】首樂句由小工調(D調)「伋-仕-伋-乙」等音構成，「伋-乙」的音程關係是此本曲開頭之特點，在《李氏譜》與《瀛洲古調》中增加有經過音「仕」。從譜例 4-11 中可見，《瀛洲古調譜》基本承襲《華氏譜》，僅將旋律直接從「伋」音向下，經過「仕」音走到「乙」音，並未再往上旋，而《李氏譜》則是發展了《華氏譜》的旋律框架，多次向上旋到了「仞」音再多經過「仕」音回到「乙」音，《養正軒譜》與《汪氏譜》基本承襲《李氏譜》向上旋到「仞」音的走向，但樂句結束仍維持「仕-伋-乙」的旋法。首樂句之骨幹音型從《華氏譜》的「伋-仕-伋-乙」發展至「伋-仞-仕-伋-乙」。

譜例 4-11：五本工尺譜式譜本樂曲開頭之對照

華氏譜                  李氏譜                  瀛洲古調                  養譜                  汪譜

《華氏譜》【吹打】在《李氏譜》中被增長成四個樂句，改稱為【吹打開門】，《李氏譜》本段之前二樂句依循《華氏譜》的【吹打】段內容，後二樂句則從下個樂段【點將】取材而成，這段旋律後來也成了〈十面埋伏〉中的重要辨識旋律。

譜例 4-12：《李氏譜》【吹打開門】第三、四樂句譯譜

樂句 III

樂句 IV

《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》於此部分之旋律與構成均相同，僅後兩者進一步將兩樂句做了重複演奏的處理。

譜例 4-13：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【吹打】樂句 III、IV 對照

李  
養  
汪

樂句 III

李  
養  
汪

樂句 IV

《瀛洲古調》之【吹打】段共吹打了三次，分為【吹打一】、【吹打二】與【吹打三】。從【吹打一】之內容也明顯可見也將【點將】之旋律併入【吹打】一段當中，但就旋律內容而言，較接近《華氏譜》【點將】的旋律，節拍略有縮擴，譜字多有前後挪移與時值上的改變參照下頁譜例 4-14。

譜例 4-14：《華氏譜》【點將】與《瀛譜》【吹打】樂句對照

《華》  
點將

《瀛》  
吹打

樂句 I

樂句 III

樂句 II

樂句 IV

Detailed description: This musical score compares four phrases from two different sources. The top system shows '樂句 I' (Phrase I) from 'Dian Jiang' circled in red, with a red arrow pointing to '樂句 III' (Phrase III) from 'Chui Da'. The second system shows '樂句 II' (Phrase II) from 'Dian Jiang' circled in red, with red arrows pointing to '樂句 IV' (Phrase IV) from 'Chui Da'. The third system shows a continuation of the 'Chui Da' melody. A large watermark of a university logo is visible in the background.

【吹打二】（滾打法）與【吹打三】（勾搭法）之音樂素材則與〈十面〉原【吹打】之旋律內容略有不同，但【吹打三】是從【吹打二】中再發展出來的樂段，為擴板發展，特提出說明，譜例 4-15 中兩段【吹打】之比較可見【吹打三】為【吹打二】的變奏發展段落。

譜例 4-15：《瀛洲古調》譜【吹打二】與【吹打三】之比較

吹打二

吹打三

8

Detailed description: This score compares 'Chui Da Er' (Blow and Hit 2) and 'Chui Da San' (Blow and Hit 3). The top system shows 'Chui Da Er' with four phrases circled in red. Red arrows point from these circled phrases to corresponding phrases in the 'Chui Da San' system below. The 'Chui Da San' system shows a more developed and expanded version of the 'Chui Da Er' material. A large watermark of a university logo is visible in the background.

## 二、有板樂段（一）

有板樂段（一）包括《華氏譜》【點將】與【排陣】兩段，樂句結構於表 4-10 中有詳細說明，《李氏譜》在《華氏譜》之基礎上化二段為三段，除了增加段落數量、修改標題，亦對原樂段的內容作了增減，參照譜例 4-18，其後的版本如《養正軒》與《汪譜》中的【點將】、【排陣】樂段皆承襲了李芳園之旋律處理方式，僅在演奏技法上有所改變。

表 4-18：《華氏譜》中【點將】、【排陣】之樂句結構

段落	樂句	板數	結音	內容說明
點將	I	16	羽	《華氏譜》【點將】第一樂句後被《李氏譜》提煉成【吹打】段的第三樂句，而本樂句在其後樂譜中並未有太多的變化，為他譜【點將】的首樂句內容；記有以「鳳點頭」技法彈奏。
	II	6+6+15+4	商	可再細分為四個小樂句，後被《李氏譜》作為其【吹打】段第四樂句的音樂素材，而在【點將】段的內容上李氏亦將此段再作精簡，篇幅縮小。
	III	16	宮	同樂句一，僅尾端有收束處理。
排陣	I	12	商	《華氏譜》【排陣】可分八個樂句，並以「尺」為主要結束音，這六個樂句為《李氏譜》【排陣】所用之基礎，並被濃縮成兩個樂句，均落在「尺」音。
	II	13	商	
	III	12	商	
	IV	13	商	
	V	9	商	
	VI	15	商	
	VII	14	宮	《華氏譜》【排陣】末兩樂句後為《李氏譜》【走陣】之基礎，並與新編後的李氏【排陣】段之旋律組成李氏【走陣】段的三個樂句，而在《養正軒》譜中則刪去第七、八樂句。
	VIII	12	商	

《華氏譜》與《李氏譜》於【點將】一段之結構篇幅差異較大，李芳園以【點將】為基礎，重新處理旋律結構，並應用在【吹打】段落上，如前文所述。《華氏

譜》【點將】為三大樂句，第一、三樂句相互呼應，而中間樂句最長，李芳園對此作了旋律的重新組合，使樂段縮為三個長度相當的樂句。

譜例 4-16：《李氏譜》〈淮陰平楚〉【點將】樂段內容

下面對照《李氏譜》中【吹打開門】與【點將】兩段之旋律，可見前者確實來自後者前二樂句而來，兩者差別在於【點將】增加了音符的時值並加快了速度，使板數均多【吹打開門】以一倍，參照譜例 4-17。

譜例 4-17：《李氏譜》【吹打開門】與【點將】之板數對照

《養譜》與《瀛譜》基本承《李氏譜》的脈絡，但對部分音形做了縮板，使得整體板數又較《李氏譜》稍短。

譜例 4-18：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【點將】樂句 I 對照

李  
養  
汪

縮板

重複

6

縮板

10

縮板

《華氏譜》【排陣】一段在《李氏譜》中有一定幅度的縮減，前者【排陣】之樂句 I 與 II 縮為後者【排陣】樂句 I，前者【排陣】樂句 III 至 VI 則縮為後者【排陣】之樂句 II，下面列出縮減最多的樂句 II 做對照，參照下頁譜例 4-19。

譜例 4-19：《華氏譜》、《李氏譜》【排陣】樂句 II 對照

《養譜》與《汪譜》則基於《李氏譜》之處理，稍有特定音型上的重複或縮拍，下面先對照《華氏譜》與《李氏譜》，由於《養譜》與《汪譜》各有重複音型之潤飾，故均比《李氏譜》多兩板。

譜例 4-20：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【排陣】樂句 I 對照

### 三、有板樂段（二）

有板樂段（二）包括《華氏譜》【埋伏】、【小戰】與【吶喊】幾段，共同特色為雖唯有板，但實際於演繹上則是寬緊相間，旋律構成與說明詳見下面之表 4-19。《華氏譜》於此部分的樂譜明顯可見其位於〈十面埋伏〉一曲發展稍早的時間點上，其曲調與音型上均較其後譜本更為單純，為樂曲後來的音型走向與發展立下基礎，曲調發展也基本上以「模進」為主。

表 4-19：《華氏譜》【埋伏】、【小戰】與【吶喊】之結構

段落	樂段	板數	結音	內容說明
埋伏	I	10+10+8	商	以「六-尺」二音為發展主音，分為三句，結音均在「尺」上（《瀛洲古調》同），《李氏譜》後結音則改在「合」字上。
	II	4x9	商	以四拍為單位做旋律向上向下繁衍之模進。
	III	7	徵	共七板，為漸慢型態。之後各譜本於【埋伏】段的尾音都收在「合」。
小戰	I	11	羽	以模進形式發展，拍法是「3+4」為一組，從「六」音起向上發展到最高音「仞」在逐漸回到「六」。運用煞音與疊音效果，四弦的空弦疊音位置在第三拍後半與第四拍正拍上。
吶喊	I	4+12	羽	以快速彈挑從「六」音起向上發展，到達「仞」之後逐漸回到「六」最後直接大跳「伋」結束。
	II	8	商	

《華氏譜》【埋伏】可分為三部分，樂段 I 由三個樂句構成，一二句形式相同，散緊相間，後八板為運用「帶起」技巧的似過門樂句樂句，兩拍一組，重音在後；樂段 II 以「模進」手法發展而成，骨幹音型明顯可；樂段 III 帶有尾奏性質，於《華氏譜》中僅有七板，其他譜本立基於此稍做發展以增加長度，下面逐一對照三段的旋律，首先是樂段 I 的樂句 I，參照下頁譜例 4-21。

譜例 4-21：《華氏譜》【埋伏】樂段 I 樂句 I

《華氏譜》【埋伏】樂段 II 由一個固定音型上下往復所構成，各譜本之內容稍有差異，主要在音型的結構、演奏法與彈奏次數的使用，但基本上不脫一個框架。

譜例 4-22：《華氏譜》【埋伏】樂段 II 前四句

此音型的骨幹旋律可濃縮成如下：

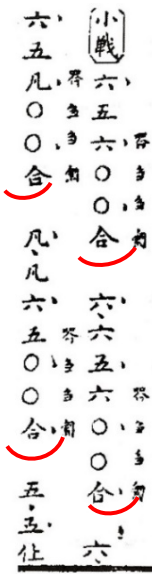
譜例 4-23：《華氏譜》【埋伏】骨幹旋律

《華氏譜》【埋伏】樂段 III 僅由一個樂句構成，在後續的譜本當中逐漸被發展成以小工調的「乙 四乙」開頭的兩個樂句。

譜例 4-24：《華氏譜》【埋伏】樂段 III

將《華氏譜》、《李氏譜》、《瀛譜》、《養譜》與《汪譜》五個譜本【埋伏】段對照後，可見大同小異，骨幹音型基本上未有太多的更動與改變，並依此來發展。

《華氏譜》【小戰】同樣是以對骨幹旋律進行模進與節奏變化的手法發展而成，此旋律架構為〈十面〉一曲對於戰爭場面的模擬，立下一個發展的模式，後面幾個譜本也遵循《華氏譜》〈十面〉【小戰】的旋律發展方式，唯骨幹旋律稍有不同，而此改變同樣從《李氏譜》開始，改變了基本骨幹旋律的結音。首先先看《華氏譜》【小戰】的骨幹音旋律與走向。

	<p style="text-align: center;"><u>《華氏譜》【小戰】前十七板之譯譜</u></p> <p>1= D</p> <p>  5 6 5 ̣ ̣ 5 ̣   555 6 5 ̣ ̣ 5 55 ̣   5 6 4 ̣ ̣ 5 ̣  </p> <p>  444 5 6 ̣ ̣ 5 66 ̣   6 i 2 ̣ ̣ 5 ̣   ……</p>
	<p style="text-align: center;"><u>【小戰】骨幹旋律</u></p> <p>1= D</p> <p>  5 6 5   5 6 5   5 6 4   4 5 6  </p> <p>  6 i 2   2 3 i   i 2 6   6 i 5  </p> <p>  5 6 4   4 5 6   6 i 5   </p>

《李氏譜》與《華氏譜》最大的差異在於結音「改合為凡」，且《李氏譜》之拍法改為「四拍」一組，從「六」音起向上發展到最高音「仂」在逐漸回到「凡」，且每組均要重複彈奏一次；到《養譜》，其擴充【小戰】共有一百零二板，對一樣的旋律作兩次技法與拍法變化，前五十八板以「五拍」一組，作了十七次的模進，後十八板以「六拍」為一組，同樣作了十七次的模進；《瀛譜》雖無板眼記號，但從實際彈奏樂感與技法配置上上可知為「四拍」拍法，《汪譜》同樣為「四拍」拍法。

下面將《華氏譜》、《李氏譜》、《瀛譜》、《養譜》與《汪譜》五個譜本【小戰】段骨幹旋律作對照，參照下頁譜例 4-26，可見其中旋律進行之些許差異，基本上除了樂段結音的改變，其他均大同小異，今日演奏譜結音也為「凡」。

<sup>135</sup> 為使方便閱讀與排版，故使用阿拉伯數字譜來做 4-25、4-26 之譜例對照。

譜例 4-26：各譜本【小戰】段骨幹旋律對照

<p>華氏譜</p>	<p>1=D</p> <p>  5 6 5   5 6 5   5 6 4   4 5 6   6 i 2̇   2̇ 3̇ i  </p> <p>  i 2̇ 6   6 i 5   5 6 4   4 5 6   6 i 5   </p> <p>兩拍為一個循環，共十一個循環，結音為六。</p>
<p>李氏譜</p>	<p>1=D</p> <p>5 6 5   5 6 4   4 6 4   4 5 6   6 i 6   6 i 2̇  </p> <p>2̇ 3̇ 2̇   i 3̇ i   i 2̇ i   6 i 6   6 5 4   4 6 4   </p> <p>兩拍為一個循環，共十二個循環，改結音為凡。</p>
<p>瀛洲古調</p>	<p>1=D</p> <p>  5 6 5   5 6 5   5 6 4   4 5 6   6 i 2̇   2̇ 3̇ 2̇  </p> <p>  2̇ 3̇ i   i 2̇ 6   6 i 2̇   2̇ 3̇ 2̇   2̇ 3̇ i   i 2̇ 6  </p> <p>  6 i 5   6 5 4   </p> <p>兩拍為一個循環，共十四個循環，改結音為凡，看得出有上面兩譜本之影響。</p>
<p>養正軒</p>	<p>1=D</p> <p>  5 6 5   5 6 4   4 6 4   4 5 6   6 i 6   6 5 4  </p> <p>  4 6 4   4 5 6   6 i 6   6 i 2̇   2̇ 3̇ 2̇   2̇ 3̇ i  </p> <p>  i 2̇ i   i 2̇ 6   6 i 6   6 5 4   4 6 4   </p> <p>兩拍為一個循環，共十七個循環，結音為凡。</p>
<p>汪譜</p>	<p>1=D</p> <p>  5 6 5   5 6 4   4 5 6   6 i 6   6 i 2̇  </p> <p>  i 2̇ 3̇   3̇ 2̇ i   i 2̇ 6   6 i 5   5 6 4   </p> <p>兩拍為一個循環，共十個循環，個循環，結音為凡。</p>

從上表中清楚可見，除《華氏譜》之結音不同外，各版本中之基本骨幹音調相同，惟在樂句的數量與節奏表現上有所差異，主要表現在【小戰】一段所應用琵琶「煞音」技法之位置，而產生了節奏上的差異。各版本中對於【小戰】骨幹音調之節奏處理也不盡相同，節奏型態如表 4-20 所示。

表 4-20：【小戰】段節奏型態對照

譜本	節奏型態
華氏譜	<u>xx</u> <u>x0</u> <u>0x</u>   :   <u>xxx</u> <u>xx</u> <u>00</u> <u>xxx</u>
李氏譜	<u>xx</u> <u>xx</u> <u>00</u> <u>x.x</u>
瀛洲古調	<u>xx</u> x <u>00</u> x
養正軒	<u>xx</u> x - <u>00</u> x   (第一遍之節奏型)   <u>xxxx</u> <u>xx</u> x - <u>00</u> x   (第二遍之節奏型)
汪譜	<u>xx</u> x <u>00</u> x

《華氏譜》【小戰】後緊接【吶喊】一段，是有板有旋律的樂段，音形進行是以六板先往高音走，再慢慢地回到中音區，最後以大跳音型結束在「仄」上。

譜例 4-27：《華氏譜》【吶喊】旋律



後李芳園將【吶喊】一段被併進【小戰】中，做為【小戰】一段的末樂句，參照【小戰】的骨幹旋律，對原【吶喊】之旋律音型進行整理濃縮，構成〈十面〉一曲另一具辨識度的旋律音型，參照譜例 4-28。

譜例 4-28：《華氏譜》【吶喊】與《李氏譜》【小戰】末樂句對照

《養譜》與《汪譜》承《李氏譜》對此旋律音型的處理，但將此辨識度高的主題旋律放在《養譜》【大戰】樂段的首樂句上，兩譜同樣於【小戰】樂段完直接進【大戰】的樂段，但將【吶喊】之樂段名稱保留，用在【大戰】樂段之後形容戰爭場面的樂段。

《瀛譜》濃縮【吶喊】與【大戰】段，並稱之以【殺陣】，就內容而言【殺陣】無板眼符號，演奏以散板，可分為兩部分，第一部分之旋律音型同時具有《華氏譜》【吶喊】與《李氏譜》【小戰】末樂句音型的痕跡，同樣收音再「尺」音上，第二部分則是分以三種擬聲效果來描繪大戰之場面。

譜例 4-29：《瀛州古調》【殺陣】

#### 四、散板【大戰】

【大戰】段落是〈十面埋伏〉一曲的高潮所在，善盡琵琶的非樂音技法營造擬聲千軍萬馬之勢，現今樂譜於此段之演繹都具一定篇幅，在最初《華氏譜》的記譜中，本段僅有三十二個譜字，約可分為三個樂句，見譜例 4-30。樂段之鋪陳為「旋

律—絞弦—馬蹄聲」。前七個譜字「仕乙五六五六凡」是長音掃弦輪指之技法，雖然有「板」在側，但也並非規整演奏的模式，而後續譜本雖多有新編與擴張，也都是圍繞著此旋律做進一步的重复與變化，為發展的素材；中間進入絞弦之技法，並在一把位「凡」音、高把位「仕、尺」音各絞一次，營造廝殺的場面，最後以空弦疊音的技巧營造馬蹄效果收於「上」音。

譜例 4-30：《華氏譜》【大戰】

《李氏譜》發展了上述《華氏譜》的三個樂句成了【垓下大戰】與【百萬軍聲】兩段，並重新安排了旋律與擬聲效果的位置，主要發展了第二個樂句，特別是絞弦與拉絃的技法。此外，於譜上增添「板」的符號，以把握譜字間的時值關係。

【垓下大戰】樂段的鋪陳由「絞弦與拔弦（炮號）—雙音拉弦擬聲—旋律長音「仕乙五六五六凡」—拔弦（炮號）—絞弦（交戰）—空弦（馬蹄聲）」組成。絞弦在一把位一品「尺四」處，炮聲拔弦「旦」則都在四弦「凡」音處，雙弦按音在高把位一二弦「仕乙」兩音，做向外雙弦拉弦推拉音。



譜例 4-32：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【傳號】樂段對照

李氏譜

養正軒譜

汪譜

《瀛洲古調》同前文所述，僅以一段【殺陣】包含了【吶喊】與【大戰】的內容，可分為兩部分，第一部份為原【吶喊】之素材內容，第二、三部份則以模進、疊句、疊音等方式來發展戰爭場面，「仕乙五六五六凡」之旋律隱約可見，參照譜例 4-33 顏色標記處。

譜例 4-33：《華氏譜》【大戰】與諸譜對照

《華氏譜》【大戰】

《李氏譜》【垓下大戰】

《瀛洲古調》【殺陣】

《養譜》【大戰】

《汪譜》【大戰】

實際上，自《李氏譜》開始，從譜觀之〈十面埋伏〉中的戰爭場面擬聲效果的比例大大增加，《養譜》、《汪譜》的再細分將「戰中場面」之細節描繪的更加細緻。

## 五、有板段落（三）及尾聲

在樂曲的最後，《華氏譜》以【敗陣】、【烏江】、【爭功】、【凱歌】與【回營】五段來表現漢軍得勝歸營與楚軍戰敗的場面，樂段結構與旋律內容參照表 4-21。

表 4-21：《華氏譜》【敗陣】之旋律內容

段落	樂句	板數	結音	內容說明
敗陣		36	羽	兩板為一組，本段由 18 個主要音構成，以「六」開始也收束在「六」音。

《華氏譜》【敗陣】一段是以「勾搭（勾打）」為主要演奏技法，與泛音或不同弦上的實音來產生錯音響的樂段，從技法中自然產生旋律的主從與層次關係，為四拍的律動感。《華氏譜》骨幹旋律為「六尺-上尺-六上尺」，《李氏譜》增加了下行音型「上乙四合」作為末樂句以增加收束感，《養譜》與《汪譜》承繼《李氏譜》之旋律框架，《瀛譜》骨幹音以「合上」為主，也有「乙四合」下行音型，但不可定論瀛譜是受《華氏譜》或《李氏譜》之影響，《瀛譜》之〈十面埋伏〉確與其他家有較大的差異。此段的結音都在「合」上，差別僅在於「勾」的位置之不同，如《養譜》的「勾」位於四連音音型之末，而其他版本則位於四連音之首，為節奏型態上面的差異。

譜例 4-34：《華氏譜》【敗陣】段落與各譜之比較

《華氏譜》
《李氏譜》
《瀛洲古調》
《養正軒》
《汪譜》

【烏江】一段則由民間音樂常用的疊句、重覆等發展手法構成，可分為兩部分，第一部分由第一至第六樂句構成，為「慢夾彈」段落，第二部分由第七至第十樂句組成，為「快夾彈」段落，速度整體快一倍。

表 4-22：《華氏譜》【敗陣】之旋律內容

段落	樂句	板數	結音	內容說明	
烏江	慢夾彈	I,II	8+10	宮/宮	樂句 I 在低音區、樂句 II 在中音區，以句尾旋律「合四上」、「工尺上」上下相呼應。
		III,IV	17+15	宮/宮	為兩句大幅度的旋律下行走向，均為高音「仕」音起，以中音「上」音收的形式，收音音型為「工尺上」。
		V,VI	15+17	宮/宮	為兩個對比樂句，上句為「上」音起，做小幅度推展；下句從「四」音起，推展到「仕」才到收音「上」，收音音型為「尺上上」。
	快夾彈	VII, VIII IX	12+10 +7	宮/宮/ 宮	為三句漸短的樂句，有板數變化的效果，前兩句收音為「上尺上」、最後一句為「工尺上」。
		X	16	角	為一句放慢的長樂句，由「四」音起，大跳至「六」，再復至結音「工」。

《李氏譜》據此對《華氏譜》【烏江】進行了結構與旋律上的處理，刪去原第一樂句，以第二樂句「仕」開始的樂句作為樂段開始，整段較《華氏譜》短，由六個樂句構成，為彈性速度，並改樂段收音為「凡」音。經對比，《瀛譜》、《養譜》與《汪譜》於本段之呈現是繼承《李氏譜》的版本，惟《瀛譜》本段之標題為【凱歌】，但旋律內容實為李譜【烏江】之旋律，參照譜例 4-35。

譜例 4-35：《華氏譜》、《李氏譜》【烏江】與《瀛譜》【凱歌】

《華氏譜》【烏江】
《李氏譜》【烏江】
《瀛洲古調》【凱歌】

【爭功】到【凱歌】兩段主要以快速彈挑之技法來表現，從旋律結構上可見句法相當明顯。【爭功】主要為六字句構成，為「4+2」的韻律，中間插一句「4+3」的七字句，與兩組由四字句構成的重復句，樂段以一個「尺」構成的鑼鼓節奏樂句作收，先看【爭功】樂段之內容，參照表 4-23。

表 4-23：《華氏譜》【爭功】之旋律內容

段落	樂句	板數	結音	內容說明
爭功	I-IV	6+6+7+6	羽	為六字句的句構，律動為「4+2」。
	V	4+4	角	為四字句之重復疊句。
	VI	6	商	回到六字句的句構，律動為「4+2」。
	VII	4	商	鑼鼓節奏收尾。

下面看《華氏譜》【爭功】一段之句構。

譜例 4-36：《華氏譜》【爭功】句構與組成

1. 五六 六工 六仕 五六 五 五
2. 伋 仕 六仕 五六 工 工
3. 工六 六五 伋 仕 六仕 五六 工
4. 五六 六工 六尺 上 四上 四
5. 四上 上尺 工 工 四上 上尺 工 工
6. 五六 六工 六尺 工上 尺工 尺
7. 尺尺 尺尺 尺尺 尺

《李氏譜》將本段改名為【眾軍奏凱】，並於原第四、五樂句縮為一個六拍的樂句，原第六句從六拍縮成四拍，原六個旋律樂句縮為五個，鑼鼓節奏句保留，參照譜例四-37，紅字部分為李芳園所增減異動的地方。《養譜》與《汪譜》承《李氏譜》對本段的處理，並命為【奏凱】，《瀛洲古調》中則稱【爭功】段為【得勝】。

譜例 4-37：《李氏譜》【眾軍奏凱】句構與組成

1. 五六 六工 六仕 五六 五 五 (4+2)
2. 伋 仕 六仕 五六 工 工 (4+2)
3. 工六 六五 伋 仕 六仕 五六 工 工 (4+4)
4. 五六 六工 六尺 上 四上 四 (6)  
~~四上 上尺 工 工 四上 上尺 工 工~~  
 工六 五六 工尺 上四
5. 五六 六工 六尺 工上 尺工 尺 (4)  
~~工上 尺工 尺~~
6. 尺尺 尺尺 尺尺 尺 (4)

《瀛譜》並無板眼記號，但應屬略記，本段實為有板的樂段，雖然同樣做了樂句的縮減，但脈絡承自《華氏譜》，可從樂句 V 之疊句中察覺，其他樂句之句構也較接近於《華氏譜》，可比較前頁譜例 4-37 與本頁之譜例 4-38。

譜例 4-38：《瀛洲古調》【得勝】句構與組成

1.  $\overbrace{\text{五六}} \quad \overbrace{\text{工六}} \quad \overbrace{\text{五仕}} \quad \overbrace{\text{五六}} \quad \overbrace{\text{五}} \quad \overbrace{\text{五}} \quad (4+2)$

2. 伋 仕 六仕 五六 仕 (2+3)

3. 工六 六五 伋 仕 六仕 五六 工 工 (4+3)

4. ~~五六 六工 六尺 上 四上 四~~ 六五 伋仕 五六 工 工 五六 工尺 上 (4+4)

5. 四士 上尺 工 工 四士 上尺 工 工 (4+4)

6.  $\overbrace{\text{五六}} \quad \overbrace{\text{六工}} \quad \overbrace{\text{六尺}} \quad \overbrace{\text{工上}} \quad \overbrace{\text{尺工}} \quad \overbrace{\text{尺}} \quad (4+3)$   
~~五六 六工 六尺 工上 尺工 尺~~  
 五 六 工尺 上 尺 尺 尺

7. ~~尺尺 尺尺 尺尺 尺~~

《華氏譜》【凱歌】段與【爭功】音形有些相似，彈奏的把位集中在第二把位，這是〈十面〉對於曲牌器樂化應用的巧妙之處，將兩個音域相近的曲牌串聯。【凱歌】與【爭功】實源自兩個不同曲牌，而非是對同一個曲牌進行變奏，不論可否追溯原曲牌為何，從旋律構成的結構上可見句法上的規律，下面看【凱歌】之內容。

表 4-24：《華氏譜》【凱歌】之旋律內容

段落	樂句	板數	結音	內容說明
凱歌	I-IV	32	伋	為八字句句構，律動是「2+2+4」，第 I、III 句相同，第 II、IV 句變化。
	V	2+2+3	仕	為八字句句構的縮板形式。
	VI	4+4+4+2	上	以「六工六」為貫穿音型，構成三個排比的旋律進行，最後「工尺上」作收。

【凱歌】的句構以八字句為主，呈現「2+2+4」的律動，且第一、三句相同，樂段尾句則應用「貫穿」的曲調發展方式以三組「六工六」貫穿尾句，如譜例 4-39。

譜例 4-39：《華氏譜》【凱歌】

1. 五六 工 六五 仕仕 五仕 乙五 六仕 仕

2. 五六 工 六五 六六 凡五 凡工 尺六 六

3. 五六 工 六五 仕仕 五仕 乙五 六仕 仕

4. 仕伋 仕 伋仕 伋 仕伋 仕仕 仕仕 仕

5. 六五 仕 乙五 六 仕伋 仕伋 仕

6. 仕仕五 六工六 五仕六 六工六 工尺仕 六工六 工尺上

《李氏譜》更名《華氏譜》【凱歌】為【諸將爭功】，僅為樂段名稱上的是前後互換，但在音樂內容上則並未倒置。此外，李芳園同樣對原【凱歌】之旋律音型做了處理，原八字句的句構關係改為七字句，為「2+2+3」或「4+3」的律動，亦縮短了樂段之篇幅，刪除末兩個樂句，僅以四個樂句構成樂段，並以換頭的曲調變化手段來整理音樂內容，參照譜例 4-40。

譜例 4-40：《李氏譜》【諸將爭功】句構與組成

1. 五六 工 六五 仕仕 五仕 六五 仕仕 (2+2+3)

2. 五六 上 六五 仕仕 五仕 六五 仕仕

3. 五五 六工 六五 六凡 六合 六五 仕伋 仕 (2+2+4)

4. 仕伋 仕伋 仕仕 仕 仕仕 仕仕 仕仕 仕仕 (4+4)

5. ~~六五 仕 乙五 六 仕伋 仕伋 仕~~

6. ~~仕仕五 六工六 五仕六 六工六 工尺仕 六工六 工尺上~~

《養正軒琵琶譜》中看似沒有【凱歌】一段，從標題觀之是直接進入【回營】樂段，但實際從旋律內容看，《養譜》的最後一樂段【回營】實由三個部分組成，第一部份即為《李氏譜》【諸將爭功】的音樂內容，也相同於《汪譜》的【爭功】段落，參照譜例 4-41，第二部分則源自《華氏譜》的【凱歌】第四-六樂句，以「六

五仕、乙五六」為標誌，第三部分才是原【回營】段的旋律。《瀛洲古調》也是同樣狀況，看似未有【爭功】一段，但實際上其旋律被併到【回營】一段的開頭，而旋律框架與《華氏譜》【凱歌】較為相近。

譜例 4-41：《李氏譜》、《養譜》與《汪譜》【爭功】之旋律對照

The image displays four columns of musical notation for the piece 'Zheng Gong' (爭功). Each column represents a different source:

- 《李氏譜》【諸將爭功】**: Shows vertical notation with characters like '品', '五', '六', '工', '尺', '上' and rhythmic markings.
- 《瀛譜》【回營】**: Features a central vertical line with characters and rhythmic markings, including '合', '凡', '尺', '上'.
- 《養譜》【回營】前兩部份**: Contains vertical notation with characters and rhythmic markings, including '六', '五', '六', '凡', '六', '五', '仕'.
- 《汪譜》【爭功】**: Shows vertical notation with characters and rhythmic markings, including '五', '六', '工', '尺', '上'.

最後看《華氏譜》【回營】之內容。

表 4-25：《華氏譜》【回營】之旋律內容

段落	樂句	板數	結音	內容說明
回營	I、II	散板	宮	略可分為前後兩大句，上句結束在「一四合四上」，下句為「乙五六五仕」，兩者是八度之差，標誌旋律為「一四合四上」。

接續前樂段彈奏完畢的「少息」，《華氏譜》【回營】開頭即標示「入慢」，為速度較慢的樂段，本段並無板眼之標記，據實記彈奏略可分為前後兩部分共四個樂句，兩部分均結束在標誌音型「一四合四上」，前部分為低音區、後部分為高音區彈奏。《李氏譜》開始於本段記有板眼，仍為彈性速度處理，樂段開頭標示有「慢彈」，將《華氏譜》【凱歌】最後兩板「六工六 工尺上」移至最後一段之開頭，

為「六工六合 工尺尺上」，參照譜例 4-42 標有底色處，譜上文字標記「止」以指示樂句氣息的停歇。

《養譜》、《汪譜》與《瀛譜》基於段落結構的調整，於樂曲後兩段的彈奏內容上，並未有明顯的分段感。《養譜》【回營】構成以四個樂句，前兩樂句為《華氏譜》【凱歌】內容之濃縮，以「六五仕、乙五六」為標誌，後兩樂句受《李氏譜》影響，且由於前兩樂句源自於前一樂段之因，【爭功】與【回營】是同一較快速度的整體。《汪譜》【回營】構成以三個樂句構成以三個樂句，集《華氏譜》與《李氏譜》之脈絡，樂句 I 源自《華氏譜》【凱歌】末二樂句，以「六五仕、乙五六」為標誌，樂句 II、III 則為《李氏譜》之脈絡，【回營】與前樂段之存在有整體性。

譜例 4-42：《華氏譜》【回營】與《李氏譜》【收陣回營】等之標誌旋律

The image displays three columns of traditional Chinese musical notation, specifically Gongche notation, used for the 'Huiying' (回營) section. The notation consists of vertical columns of characters representing pitches and rhythmic values. Red boxes highlight specific melodic motifs across the columns. The first column on the left shows a sequence of notes: 五, 仕, 工, 五, 六, 仕, 五, 六, 五, 仕, 仗, 仁, 仗, 仕. A red box encloses the notes 五, 仕, 五, 六, 仕. The middle column shows: 尺, 上, 上, 尺, 工, 尺, 上, 一, 四, 合, 四, 上, 六, 工, 六. Red boxes enclose the notes 一, 四, 合, 四, 上. The rightmost column is more complex, with notes like 五, 工, 尺, 上, 工, 尺, 上, 工, 尺, 上, 乙, 四, 合, 四, 上, 六, 六, 上, 尺, 工, 五, 五, 六, 合, 六, 六, 凡, 工, 尺. Red boxes enclose the notes 乙, 四, 合, 四, 上.

分析〈十面〉一曲之旋律脈絡，可知之於今日所彈奏的〈十面埋伏〉，《華氏譜》中〈十面〉已是發展的基礎，《李氏譜》〈淮陰平楚〉是經過藝術化處理的第一個版本；《養譜》〈十面埋伏〉為第二個，其內容同樣經過沈浩初等的思考與重整，就旋律內容觀之，可知參考了《華氏譜》與《李氏譜》等當時仍在流通的譜本與演奏版本；《汪譜》做為最晚形成的一脈，為〈十面埋伏〉藝術化的第三個版本，就旋律內容觀之，除《華氏譜》與《李氏譜》，也受到《養譜》的影響。

〈十面〉一曲在不同的版本中各有增減，不同年代的譜本之間具有承襲與借鑑的情形，不僅是在段落標題上面的異動或是段落數量的增加或減少，更是於音樂內容上、段落結構處理上的調整與繼承，透過樂譜的比對與梳理得見《李氏譜》於〈十面〉一曲所作的整理之影響深遠，譜中所發展出的幾段〈十面埋伏〉中具辨識度的旋律音型皆為《養譜》、《汪譜》等所用，也有如《瀛洲古調》之版本，與《華氏譜》之音樂內容較為接近的情況存在。從上述分析中可察見〈十面〉一曲於不同傳統譜本相互間的影響與承繼，並非僅是段落數量與標題上的差別，於實際的彈奏內容也有所不同，而不同版本間的關係呈現如下圖。

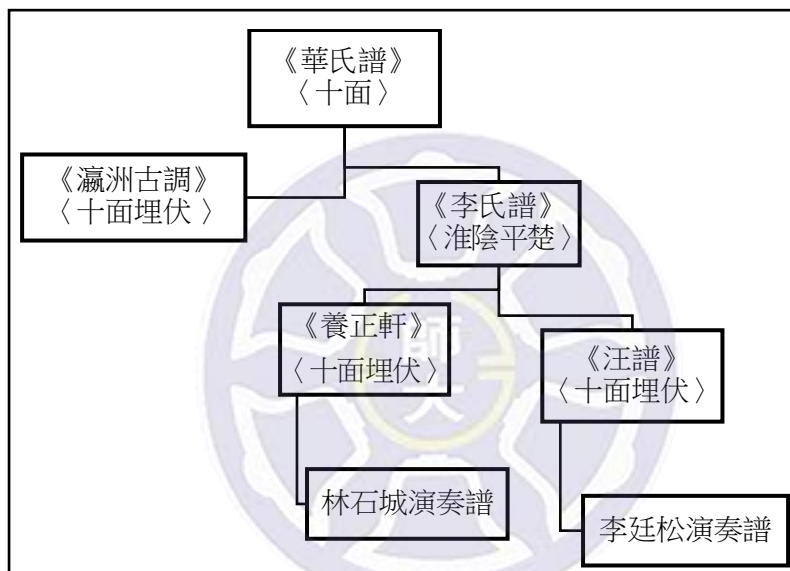


圖 4-1：〈十面〉發展脈絡圖

近代的演奏版本中，自五十年代，秦鵬章演出刪減版的〈十面埋伏〉後，屬於描繪戰後場景的有板樂段（三）及尾聲多被刪去，後來如衛仲樂演奏譜僅演奏到【烏江】、劉德海演奏譜與王範地演奏譜則到大戰結束等，多位演奏家由於時空關係選擇刪節演出，更易於被聽眾欣賞與接受。傳統武曲〈十面埋伏〉自出版以來已為多段且具有小標題的形式，也因樂譜的出版，直接或間接地影響了不同師門的音樂呈現。

### 第三節 當代名家演奏之詮釋內容

從前兩節的分析，〈十面埋伏〉在其流傳與發展的過程中，在不同的傳承系統下形成不同的樂譜內容，觀察二十世紀的實際演奏情況，在繼承師傳樂曲的基礎上，二十世紀的琵琶演奏家對〈十面埋伏〉有更多的詮釋，不論是承繼或開創，對後來〈十面埋伏〉一曲在當代的演奏與詮釋上帶來更深刻的影響。藉由前面兩節比較與對照，已可見樂曲在其工尺譜階段已經有一定程度的成熟，觀察傳統樂譜本身，實際上已近乎演奏譜，雖然仍有許多空白之處，然已非最原始的樣貌。今日所用關於〈十面埋伏〉的樂譜已屬於所謂的描述性樂譜，詳細記寫了樂曲。

現存的經典演奏甚多，然篇幅有限，故僅能選擇三個版本來做論述，本節將選擇〈十面埋伏〉於今日常演奏的幾個版本來做探討與剖析，以承《汪昱廷琵琶譜》的汪派代表人物李廷松、承《養正軒琵琶譜》的浦東派代表人物林石城與近代自成一格劉德海的三個演奏錄音為採譜對象進行採譜，並與原譜（工尺譜）、各版本於近代的出版譜依序進行比較。下面將觀察這些譜本於今日在實際的演奏上與原譜之間可能的差異與變化。

#### 一、李廷松演奏譜

李廷松（1906–1976），祖籍江蘇蘇州，曾從琵琶名家汪昱庭學習，甚得其師器重。中華人民共和國成立後，李廷松被聘為中央音樂學院民族音樂研究所的特約演奏員，並先後於中央音樂學院、天津音樂學院、瀋陽音樂學院等校任教，被視為汪昱庭一脈的重要傳承人物。汪昱庭曾言道「若遇深造則非從古譜入手不為功」<sup>136</sup>，而李廷松也曾說「老師的樂譜指法註的簡單，推拉等細節只能靠自己聽」，根據老師的指導，李廷松為能延續師承，將指法十分詳細地記於樂譜上，1986年，臺灣的臺北市立國樂團出版了由李廷松整理的《汪派琵琶李廷松先生

---

<sup>136</sup> 李光祖、郝貽凡整理，《汪派琵琶李廷松演奏譜》，序言。

演奏譜》，內容即是李廷松傳授用的老式曲譜，譜面上標注著詳細的、為李氏所創編的指法符號，下面將以此版演奏出版譜為主，並根據本研究所蒐兩張專輯為採譜對象，分別是 1998 年由法國 Ocora 唱片公司所出版《Chine / Musique Classique》中所收錄的錄音，長約 8 分 37 秒，另一張是由香港麗音公司授權、由四川林海音像出版社於 1993 年所出版的《中國名曲-古箏曲書韻/琵琶獨奏十面埋伏》<sup>137</sup>中所收錄的錄音所做之採譜，長約 11 分 57 秒。兩錄音均為全曲演奏，但時間差了近三分皆因 1988 年版本於曲中有跳段的情況，使演奏長度縮短許多，但兩者均未在戰後場面做刪減。

下面實際來查看其詮釋之內容與狀況。在散板部分，工尺譜本主要記錄旋律的骨幹框架，實際演奏上的時值與演奏的次數則有所增減的，「板」之長度視演奏者的氣息與內在時間而定，故雖然在工尺譜上是寥寥幾句，但當譯為演奏譜時，記譜之差異也就在這些板的長度與對「板」當中譜字該如何彈奏等方面上。

譜例 4-43：《汪昱廷琵琶譜》〈十面埋伏〉【列營】

<sup>137</sup> 林海音像 LH9312、卡帶電腦錄製[FLAC]。

對照【列營】工尺譜、採譜與近現代演奏譜，每個譜字之間的時值關係於散板段落中，實際上端看彈奏者之氣息來鋪陳此開頭的時間掌握。

譜例 4-44：李廷松〈十面埋伏〉工尺譜、採譜與演奏譜之對照

The image displays a musical score for the piece 'Ten Thousand Faces of the Army' (十面埋伏) by Li Ting Song. It consists of four staves, each representing a different version of the score:

- 原譜 (Original Score):** The top staff shows the original notation with circled '六' characters and dashed lines indicating rhythmic spacing.
- 採譜 (Transcription):** The second and third staves show two different transcriptions. The second staff includes a circled '六' and a circled '六' with a double bar line and an arrow pointing to the right. The third staff includes a circled '六' and a circled '六' with a double bar line and an arrow pointing to the right.
- 演奏譜 (Performance Score):** The bottom staff shows the performance score with circled '六' characters and the notation '六(8圈)' indicating a specific performance technique.

其他的細微差異僅在長音前幾個連續音的節奏型態上，還有慢起漸快音型多寡之差異，值得一提的是在原譜中「六乙六四六合」此音型的組合重複了三次，但在實際的錄音中，1988年（採譜1）與1993年（採譜2）的錄音中均僅彈奏兩次，「六乙六四」均大約重複四至五次，在實際演奏場合，是可隨機應變的部分。

在入板的樂段當中，在原譜所記的旋律基礎上增加音符或是減少的情況呈現較少的狀態，主要是因為樂曲在工尺譜的形態中已經發展得近似完全，所謂「將簡化的旋律繁化」的情況較少，呈現出來的是細微的加花與潤飾，以及演奏技法的多樣化。從上兩節的分析可知自李芳園重新整理了【吹打】的旋律後，《汪昱庭琵琶譜》於本段承襲李芳園的演繹，旋律結構不變，但在演奏的次數上、配以演奏技法的變化而有所渲染，比如將「尺凡尺上」之後的主題旋律重複彈奏，但也有稍微改動的部分，如本段的前四板均為散拍，板為提示，模擬吹打的感覺，在李芳園譜中從第五板正式入板，而《汪昱庭琵琶譜》則從第六板才開始入板，從錄音與譜面均可說明這個詮釋狀況，前五板的縮擴就顯得更為推縮自由些，但骨幹音「仕五六仕五」清晰可見，參照譜例 4-45。

譜例 4-45：【吹打】段散拍部分之樂譜對照

第六板入拍後，李廷松的演奏基本不脫《汪譜》，旋律結構不變，僅有裝飾花音的增添，彈奏的次數也與《汪譜》同，在重複的樂句則做演奏技法的層次改變，而李廷松的演奏也呈現有些微差異，是不可避免的，實沒有完全相同的兩次彈奏。

在【點將】、【排陣】段落，在實際的演奏上出現了刪段的現象。《汪譜》【點將】一段構成以三個樂句，1988年版刪掉第二、三樂句，1993年錄音版本僅刪去末樂句。此處為半拍一組「勾搭」的彈奏。

譜例 4-46：【點將】對照

在有板的樂段中，演奏譜與原譜僅在些許花音與演奏技法上呈現差別，而在樂曲的散板中則明顯有較大演繹與旋律的擴縮現象，下面將觀察〈十面埋伏〉最為特色也重要的【大戰】、【吶喊】等樂段，分別從構成旋律與擬聲技法兩部分

來對照之。從譜面觀之，【大戰】樂段有兩個主要旋律，分別是前十七板「凡六五仕六五仕伏五仕五六凡六凡工尺」與中間「乙五六乙五六凡六凡工尺」。做有板的演奏，第十八板進入絞弦，長達七板；後者有速度上的推展。

譜例 4-47：《汪昱庭琵琶譜》【大戰】、【吶喊】樂譜

下面先對照第一組的旋律，前八個譜字基本相同，自第九個譜字開始，除了裝飾音的增添，還有樂音上的前後異動，李廷松演奏譜於【大戰】的主要有板旋律有十八板，第十九板入長音，雖有裝飾音添加上的些微差異，此詮釋邏輯在錄音採譜與其他兩份記譜中均相同，但在「尺」音，即譜面上之  $e^1$  之長度則稍有不同，且均在尺音絞弦前加了「凡」音的推絃做絞弦之準備，此譜字原即在《李氏譜》、《養正軒琵琶譜》均有記載。「尺」音絞弦則詮釋以十拍以上的長音，以兩種右手演奏技法「掃挑彈挑、掃輪」輔以左手推拉音來豐富絞弦處的音高與聽覺聲響變化，本採譜與出版的兩個記譜與此的呈現僅有長度上的差異。

譜例 4-48：【大戰】前十八板樂譜對照

長掃

擬聲技法主要有「砲聲」、「簫聲」、「刀槍聲」與「吶喊」的模擬。首先是「砲聲」，在原譜中僅記以兩板，但於實際演奏上多長達四拍，其演奏位置如下圖：

	旋律1	刀槍聲	砲聲x2	簫聲	棄械聲	旋律2	砲聲x3	刀槍聲	砲聲x1	馬蹄聲
技法內容		絞弦	拔弦	長音 輪指	絞弦		拔弦	絞弦	拔弦	左手手指 敲擊面板

圖 4-2：汪昱庭琵琶譜【大戰】：「旋律、擬聲」結構圖

「砲聲」是以扳纏弦的「合」音加一個疊纏弦的空子弦「六」並做輪音為一組所構成，不同的傳承體系對「砲聲」同樣會使用「扳弦」疊空弦，但空弦疊音的技巧彈奏則不同，《汪譜》系統詮釋以單弦輪，如譜例 4-49 所示。

譜例 4-49：「砲聲」之彈奏內容

將原譜對照實際演奏之採譜與演奏譜之內容，砲聲次數差異，如前頁圖四-2 所示，為「2-3-1」次，但在實際的演奏上都是彈奏「3-3-3」次，且在節奏上也較演奏譜所記緊湊。「拔弦」與「疊音長輪」在原譜上都記以一板，實際演奏上兩板緊接著彈奏，而輪指長音的時值則長達三到四拍，這樣的演奏符合「砲聲」的聽覺效果。此處以一拍 76 的速度彈奏，呈現在譯譜與演奏譜上，如譜例 4-50 所示。

譜例 4-50：汪昱庭琵琶譜「砲聲」譯譜與實際彈奏之對照

【吶喊】、【重圍】、【復起】三段於工尺譜中是一樣的譜字內容，參照譜例 4-51，惟每組第一對複音譜字的外框不同，【吶喊】段是圓形、【重圍】段是方形、【復起】段又是圓形，在《汪昱庭琵琶譜》中並未有符號的說明，但從實際的演奏上來看，三段的演奏內容是有差異的。此複音是做長拍的推拉音處理以模仿戰爭廝殺的場面，且而接續著的「長輪」技法雖僅記以一板，實際彈奏上也以長拍詮釋，並於段落後以指頭敲擊面板以產生「馬蹄聲」效果，同樣內容的三段主要差異在於右手的演奏技法與對長音的時值詮釋上，且譜上所記內弦上的「凡」音應是「仞」的下四度音「乙」音之訛，此可從品位音的實際狀況來驗證。

譜例 4-51：「吶喊」、「重圍」、「復起」三段

在工尺譜中，複音譜字僅以外框框起，並未註明演奏手法或是拍長，透過其後人之記寫而可以相對清楚，但為散板樂段起為樂曲高潮處，此段於譜字的時值上與張力，時有更多的揮灑空間。此外，近代版本中，兩個複音譜字間，從二度變成四度的差距，也刪掉了馬蹄聲的技法，且從兩個錄音與演奏譜中都呈現此情形，應不是一次性錄音的興起，參照譜例 4-52。

譜例 4-52：「吶喊」樂段對照表

三段的詮釋內容差別在於節奏型與演奏法的不同，【重圍】以連續掃輪，【復起】又使用「掃挑彈挑」，又以第三段在演奏上的整體時值與渲染最長且最多，參照譜例 4-53。

譜例 4-53：【重圍】演奏內容

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '重圍' (Chongwei) and features a series of sixteenth-note patterns with '六' (liu) markings above them, indicating specific fingering or techniques. The bottom staff is labeled '復起' (Fuyi) and shows a similar pattern of sixteenth notes with '六' markings, followed by a section marked 'x8' indicating a repeated rhythmic figure.

接續【大戰】，進入〈十面埋伏〉的最終部分，由【敗陣】、【烏江】、【爭功】、【凱歌】與【回營】構成，透過工尺譜、錄音採譜與演奏譜的交相比對，實際上相差不遠，下面以實際演奏中有明顯差異的【烏江】與【回營】來做對照。主要在於樂句處理的彈性、譜字間的鬆緊等處。李廷松【烏江】一段的整體速度較為平緩，於兩個錄音採譜中均可察見，對樂句尾音處長音的時值處理則相對彈性，從採譜中可見採譜 1 的彈奏較採譜 2 緊湊些，又透過裝飾花音來扣緊樂句，雖為有板段落，但實際上詮釋以散板。此外於演奏譜中，樂句 II 處的十六分音符，當是為了表示速度最急處，非要實際演奏此節奏型。

譜例 4-54：【烏江】對照

The image displays a comparison of musical notation for the 'Wujiang' section, organized into four horizontal staves. From top to bottom: 1. '原譜' (Original score) with traditional notation and markings like '相', '松', '双', and 'V'. 2. '採譜' (Recording transcription) with annotations such as '僅稍有彈性', '漸急', '漸緩', and '兩拍'. 3. '採譜2' (Recording transcription 2) with annotations like '稍寬', '急奏', and '稍緩'. 4. '演奏譜' (Performance score) which includes a red box highlighting a specific sixteenth-note pattern. A note at the bottom right of the performance score reads '收音後再下双音，未連過去' (After recording, play the double notes again, not connected).

【回營】一段於《汪譜》的脈絡，雖記以有板，但詮釋以彈性速度，以樂句為原則處理速度快慢鬆緊，張弛有度，也因此，在演奏上，從譜例對照中可見，原譜之音已豐富，而實際演奏的狀況則是再進一步是旋律更為豐滿。

譜例 4-55：李廷松演奏【回營】對照

## 二、沈浩初傳譜、林石城整理

林石城（1922–2005），以浦東派琵琶嫡傳第六代傳人為人所知。生於江蘇南匯，2005年卒於北京。曾任中央音樂學院資深教授、中國音樂家協會表演藝術委員會委員、民族音樂委員會委員、琵琶研究會會長。出身中醫世家，自幼受江南民間音樂薰陶，受教於浦東派系沈浩初，繼承了浦東派，成為唯一嫡派傳人。將《鞠士林琵琶譜》、《養正軒琵琶譜》等原為工尺譜記載的譜本譯為數字譜並整理出版整理出版，著有《琵琶教學法》、《琵琶練習曲》、《琵琶演奏法》、《林石城琵琶曲選》等書譜二十餘種，並發表論文數十篇，對於琵琶之研究與傳承不遺餘力，培養了一批當今琵琶文化圈的中堅組成，如吳蠻、章紅艷等。

在採譜錄音版本的選擇上有二，一為1994年由人民音樂出版社再出版的《養正軒琵琶譜》專輯中所收錄的林石城所彈奏的〈十面埋伏〉，此版本是於1983年錄音出版的同名磁帶《養正軒琵琶譜》的再版品，二是由北京敦煌音像發行的《中國琵琶經典—十面埋伏》系列專輯中第三片「琵琶大師林石城演奏完整版本琵琶大

套武曲紀念盤」，錄音於 1992 年，兩個版本均是未刪段的演奏版本，但前者於某些樂句的遍數做了刪減，且整體演奏速度較快，樂曲演奏時間僅為 8 分 55 秒，即下文譜例中之採譜 1，而後者遵循譜上所示，樂曲演奏時間為 12 分 10 秒，即下文譜例中之採譜 2。既然前者是以《養正軒琵琶譜》之名義出版的音帶，後者則是以林石城為代表的專輯，本研究便一併採譜、與工尺譜、近代由林石城自己校訂的出版譜本，1986 年由上海書局出版的《林石城琵琶曲選》來一同進行比較，實際查看《養正軒琵琶譜》〈十面埋伏〉樂曲之演奏內容與狀況。於 1929 年出版的《養正軒琵琶譜》在樂曲內容、指法內容等各方面均精心整理撰寫，反映在樂譜上，《養正軒琵琶譜》之〈十面埋伏〉於樂曲的內容上可謂記載的最為詳盡，在原散板的樂段點板以使譜本可以更精確表達，下面來實際地進行對照例析。

#### (一) 戰前

在【列營】一段可從板的數量與位置知道音與音之間的相對關係，雖然在實際演奏上時值都被詮釋地更寬、更長，但相對的時間關係不變。傳統譜上可謂非常清楚地標示了每個音的演奏法，即使變換也記寫相當清楚，反映到演奏譜，無論本研究之採譜或演奏譜均在長音部分增加了內絃的疊音，比如樂曲首音譜字「仄」左邊的記號為「按一絃並做四絃掃拂」之指示，但在實際演奏上，除第一絃之按音外，均同時按了第二、三絃低八度「尺」音，連四絃空絃一同所大力度的掃拂。後來在傳統譜本發展的過程中添加了板來做提示 開頭的散板【列營】為例。第二譜個字「仄」左邊的記號為「輪一絃」之指示，但今日均延續前一音的按法並做四絃的滿輪。



在下面三個擬聲的樂段【搥鼓】、【掌號】、【放炮】，實際彈奏與傳統譜出入不大，各以一個樂句反覆三次構成，唯一的差別在於在實際演奏中，【搥鼓】第一個譜字（音）之前加了一聲右手「打面板」的音響效果，具體聽來是模擬敲鼓邊的聲音。從第二節的分析《養正軒琵琶譜》與《汪昱庭琵琶譜》均承襲了李芳園的整理與安排並各自有所發展，然大同小異。《養正軒琵琶譜》中所做之變化即重複了「尺凡 尺上」之後的兩大樂句，並指示快一倍彈奏。然於實際的演奏與出版的林石城整理譜版本中，均未彈奏重複的樂段，形成原譜較演奏譜篇幅還長的情況。在旋律進行上，本研究所採得兩個錄音版本均有加花音的潤飾，較傳統原譜與出版譜豐富，潤飾音是主要旋律音的相鄰音或經過音。在有板的樂段中，演奏譜與原譜僅在些許花音與演奏技法上呈現差別，在【點將】一段兩份採譜是演奏法上的差異，1983年錄音是如譜上所示以「勾打」彈奏，1992年錄音則是以「掃挑彈挑」的技法彈奏。【排陣】一段也與原譜相同，唯出版譜上未能詳細註明「大擴分」與「擴分」之演奏方式與變化，此為符號所不足之處，在傳統譜上，也僅以文字註明演奏法，未有此技法之演奏符號。

## (二) 戰中

同樣將觀察〈十面埋伏〉中間的散板樂段【大戰】與【吶喊】等，對照後發現傳統譜的記載其實十分詳盡，已是演奏譜的內容，比如說三次炮聲的彈奏是傳統譜上已寫好的，並非是詮釋出來的次數，而觀看實際採譜，還有省略次數的形況。最大差異之處應是【大戰】前七板的主題旋律在實際演奏上做了擴板的處理，後三板回到原速，潤飾音以上方鄰音為主。

譜例 4-58：《養正軒琵琶譜》「大戰」主要旋律之對照

旋律與擬聲間之過門部分，實際演奏同樣延長音的時值，並夾帶一個推拉音做下個絞弦技巧之準備。「砲聲」同樣以「拔絃」技巧來模仿，唯彈奏的次數在傳統譜與實際彈奏中有些不同，而「絞絃」的實際彈奏長度約為四板，「砲聲」帶有搶拍意念並於後疊一個空四絃做墊音。

譜例 4-59：《養正軒琵琶譜》「砲聲」譯譜與實際彈奏之對照

接續的【吶喊】是以「併弦」技巧為特色的樂段，這也是《養正軒琵琶譜》中的獨有技巧，於第二章曾講到這是利用左手手指的瞬間動作將兩條弦相併攏在一起的技巧，在「併弦」之後做大幅度的揉弦動作以呈現吶喊般的聲響效果。本段以三個重複的樂句構成，【重圍】與【傳號】各由兩個樂句組成，演奏譜與原譜無太大出入，連板的數量與實際演奏的次數都呈現一致，並未增加或減少，只有樂句彈奏的次數因實際演奏的情況不同而有所增減。此外，原在【重圍】段中所使用的「輪面板」模擬馬蹄聲的技巧效果在今日樂譜中被刪除，又因技法之實際音量不大，容

易淹沒在掃拂的聲響當中，故在錄音中也未能聽出是否有輪面板的聲響。三段之工尺譜參照譜例 4-60。

譜例 4-60：《養正軒琵琶譜》【吶喊】、【重圍】與【傳號】

實際演奏與傳譜有較大差異的是【吶喊】樂段，從譜例中可呈現以三組一樣的併弦技巧，譜上之符號為「併一二絃以輪指進行揉絃」彈奏之意，在實際演奏上於技法上並無不同，然在併絃揉絃的部分，則分為三個層次，每個層次的內容均不同，起始的音高也不同於工尺譜上所記。首先對照第一個層次，譜例中同時也將工尺譜上所點的「板」標示出以做對照，參照下頁譜例 4-61。

譜例 4-61：《養正軒琵琶譜》【吶喊】段落

四個揉絃演奏的層次整理如下：

譜例 4-62：【吶喊】段落（層次一）之揉絃處理

1 細而密的揉，約二度之間  
~~~~~

2 一個慢滑音（三度）後再快速地細密揉  
~~~~~

3 三個往內推的慢滑音，力度層次最輕  
~~~~~

4 最強烈的往內推絃，越高越好，力度層次最大  
~~~~~

【吶喊】樂段第二個層次，在實際演奏上維持有音高上有兩個音位的分別，再分兩個層次，第一層以四連音節奏型併絃加推拉音來彈奏，第二層處理以大跳式後揉絃，以一個時值約八拍的推拉音來詮釋詮釋，譜上原記有的中間空弦疊音均未彈奏。

譜例 4-63：《養正軒琵琶譜》【吶喊】段落（層次二）之樂譜對照

譯譜

採譜1  
往外拉 向內推 往外拉 向內推 (約八拍) (約八拍)

採譜2  
往外拉 向內推 往外拉 向內推 (約八拍) (約十拍)

演奏譜  
推 挽 推 挽

【吶喊】樂段第三個層次，在實際演奏上有聽覺上的兩層變化，但沒有音位的分別，這是利用併絃的技巧，配上向內或向外的推拉音方向，會得出偏重內絃、或



接著【烏江】，【奏凱】開始為快速的有板段落，此詮釋大大不同於《汪昱廷琵琶譜》之於本段的處理，在《養正軒琵琶譜》中，樂曲的末兩段均奏以明快的速度，約以一拍等於 140 的速度前進，僅偶有延長樂句的處理，工尺譜版本實際上已呈現了一定的完整性，下面看【奏凱】的採譜對照，參照譜例 4-66，可見差異僅在有無推拉音等細微之處，於樂曲骨幹上則無不同。

譜例 4-66：《養正軒琵琶譜》【奏凱】對照

分析《汪昱庭演奏譜》與《養正軒琵琶譜》之原譜、採譜與演奏譜，可知各演奏均未出格於原工尺譜的範式，李廷松與林石城的當代演繹均在原譜之框架下，兩者間於樂曲內部結構與骨幹旋律旋法與內容上的差異已在前兩節說明，藉由本節的分析與對照，可察兩個樂譜傳承脈絡下的不同思維，之於聲音的詮釋、敘事的方式等，以末樂段【回營】為例，《汪昱廷琵琶譜》雖然處理以散板，樂句間譜字的鬆緊與氣息卻不能鬆掉失了樂段個性，《養正軒琵琶譜》則以有板彈奏，整體在節奏與速度上即呈現出意氣風發之感。從外部的演奏法處理、潤飾音多寡、小標題的名稱等，到內部樂句、樂段之結構、對骨幹旋律的處理等，不同傳譜脈絡之彈奏特色首先利基於此，然後再是個人之演繹與音樂造詣。個人之主觀詮釋性越強，則對樂曲之處理將逐漸由外而內去處理樂曲，下面的劉德海演奏譜即為一例。

### 三、 劉德海演奏譜

劉德海（1937-），琵琶演奏家，教育家，祖籍河北滄州，出生於上海，自小陸續接觸了二胡、笛子與琵琶等樂器。1954 年劉德海師從琵琶演奏家林石城，後考入中央音樂學院，於浦東派演奏技藝與樂曲的基礎上，進一步向崇明派的曹安和、上海汪派的孫德裕和平湖派楊大鈞等學習樂曲，兼容並蓄，後集大成整理出屬於自己的《劉德海傳統琵琶曲集》，對於明清琵琶樂曲之再整理與推廣深具貢獻，如其所整理之〈十面埋伏〉、〈霸王卸甲〉、〈青蓮樂府〉、〈瀛洲古調〉等都深具影響。

劉德海在對傳統樂曲的處理上有了不同以往的切入點與詮釋思維，從對樂曲結構的再思考、演奏技法之開發與使用等，在在使明清樂曲有新的風貌。致力於創作，思考著琵琶於這個世代多樣語彙的可能，拓展、豐富了琵琶的演奏技巧，對現代琵琶演奏藝術有推波助瀾的作用，也為新世代的琵琶演奏思維、訓練方式與審美追求等帶來活水與思考角度。2018 年，筆者赴京向劉老師請益與上課，高齡八十有餘的他至今仍不斷在思考琵琶的未來展望。劉氏的〈十面埋伏〉立基於汪派琵琶譜，以個人對於舞台的效果與當時時空環境對於音樂的欣賞期待與方式，對〈十面埋伏〉進行了改編，事實上許多二十世紀的琵琶演奏家都曾對〈十面埋伏〉進行改編，如秦鵬章、衛仲樂等，使樂曲更加精簡扼要，更可因應當時時空實際的演出需求。

劉德海〈十面埋伏〉於段落上如其前輩秦鵬章等相同，均對樂曲段落重新編排與整理，根據 1996 年出版的《劉德海傳統琵琶曲集》，內含有「列營、擂鼓、走隊、排陣、埋伏、小戰、吶喊、追擊」八段，刪除最後的戰勝場面如【敗陣】、【烏江】、【回營】等段，相較於李廷松的十三段譜與林石城演奏譜的十八段譜，段落數量是減少許多，然這是因為劉德海將其中的部分段落做了正併，特別在大戰場面的部分，下面將比對《養正軒琵琶譜》、《汪昱庭琵琶譜》、《劉德海傳統琵琶曲集》中的數字譜版本整理與筆者根據劉德海 1989 年於香港的錄音專輯《劉德海琵琶獨奏曲選》所收錄之〈十面埋伏〉所進行的採譜，同樣分「戰前、戰中、戰後」來看劉德海對於〈十面埋伏〉一曲的基礎與所做的詮釋與異動。

(一) 戰前

劉德海之〈十面埋伏〉是對明清譜本消化咀嚼後的再呈現，更強調敘事性、舞台效果與渲染力是這個版本的主要演繹特色，著實地反應在樂曲細部旋律的變化上，也再分割了一些原來的樂句，如下面譜例中框格處，在其他的明清譜本當中，此樂句是一氣呵成，而於劉氏版本，則以驟然的斷句營造戲劇性的處理。

譜例 4-67：劉德海〈十面埋伏〉演奏譜對照

The image displays a comparison of musical notation for Liu Dehai's 'Ten Surrounding Mountains' (十面埋伏). It is organized into two main sections. The top section shows four staves: '養譜譯譜' (Yangpu Transcription), '汪譜譯譜' (Wangpu Transcription), '劉譜演奏譜' (Liu's Performance Score), and '劉譜採譜' (Liu's Collection Score). The bottom section shows a detailed comparison of two staves from the 'Liu's Performance Score' and 'Liu's Collection Score'. In this section, two specific phrases are highlighted with red boxes. The first box, in the upper staff, encloses a melodic phrase that is continuous in the collection score but broken into two separate measures in the performance score. The second box, in the lower staff, encloses a phrase that ends with a note marked '8<sup>2b</sup>' (octave 2 below), which is also broken into two measures in the performance score. An arrow points from the first box to the second, indicating a cross-staff relationship or a specific performance technique. The background features a faint watermark of a circular emblem with the characters '中大' (CUHK).

劉德海則將兩組「五六尺尺」移動音域與節奏轉化為一組有收束感的音型，切割了前後的樂句，於此做了較長的留白。又劉德海演奏譜特別註明【急急風】<sup>138</sup>於「尺」音處，結合京劇鑼鼓經來營造更深刻的音響效果，參照譜例 4-68。

譜例 4-68：【急急風】圖示<sup>139</sup>

**由慢漸快**

┌ ° ° ┐
┌ ° ° ┐
◡  
 巴 | 巴大 | 仓才 || : 仓才 : || || : 仓 : || 仓 才 | 仓 ||

【急急風】是以連續的「掃」來模擬擊樂的效果，然於本研究所採譜之演奏錄音上，劉德海本人並未做【急急風】的節奏詮釋，但參照其他錄音資料中是有的，故應視為一次性的演奏詮釋。

譜例 4-69：【急急風】使用處

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are labeled '養譜譯譜' and '汪譜譯譜'. The bottom two staves are labeled '劉譜演奏譜' and '劉譜採譜'. A red box highlights a section in the '劉譜演奏譜' and '劉譜採譜' staves, containing a drum notation symbol and the text '急急風'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The highlighted section shows a rapid, rhythmic pattern of notes, characteristic of the 'Ji Ji Feng' effect.

<sup>138</sup> 京劇鑼鼓經，為打擊樂中速度最快，節奏最強烈的一種鑼鼓點，用以配合人物的奔跑、戰鬥、廝殺等急促、緊張、激烈的動作。

<sup>139</sup> 劉越編著，《中國京劇打擊樂》（北京：人民音樂出版社，2008）：頁 48。

除了將其他藝術型態的內容加入琵琶音樂之外，由於劉德海所處的時代已經普遍使用義甲彈奏琵琶，也多有新技巧的開發，加上他本人更是一個開創者，故他的演奏譜著實跳脫了許多過去的演奏思維與對樂曲段落再重新詮釋。首先是【掌號】一段，《養正軒琵琶譜》記以「勾挑」指法，《汪昱庭演奏譜》記以「哆囉子」，兩者實為一種指法，均為大指連續做向內向外的動作得聲，於劉德海的演奏譜，則改為以今日所認知的「搖指」技法來演奏，並加入「顫音」以模擬號角吹奏時上下浮動之感，使音與音之間更為集中綿密，此為琵琶演奏技法發展於當代傳統樂曲之影響。

譜例 4-70：劉德海演奏譜形容【掌號】片段

在劉德海的演奏譜中技術層面的再開發與橫向音響的连接是明顯可見的特色，如【走隊】（即【吹打】）部分對右手大指伴奏的使用，不同於《養譜》以「擻」變化聲音、不同於汪譜以長輪輪之，《劉譜》以五度與八度的疊音為第一層吹打進行潤飾，賦予四拍一循環的律動感，以八度五度、一拍一下的疊音成兩拍一循環的律動為第二層吹打做潤飾，最後以兩拍一拂、兩拍一循環的律動為第三層吹打做潤飾與收束吹打段落，差別落在於演奏技法的選用。

譜例 4-71：劉德海演奏譜【走隊】

《劉譜》【排陣】一段包含了原【點將】、【排陣】與【走隊】三段，並改變了旋律順序、演奏法內容與段落關係，一改【排陣】旋律置於【點將】之後的原順序，將原【排陣】以連續「分」進行來彈奏，以中指大指的「擴彈」、食指大指「擴分」來進行【走隊】，最後以快速的「鳳點頭」演奏原【點將】旋律並結束在「徵」音上，以順勢接入【埋伏】一段，四個結構層次如譜例四-72。

譜例 4-72：劉德海【排陣】之段落層次

1. 第一層結構：以連續「分」彈奏、共十九小節

2. 第二層結構：以中指「擴彈」彈奏、共三十九小節多一拍

3. 第三層結構：以食指大指「擴分」



4. 搖指「鳳點頭」彈奏、共二十二小節



(二) 戰中

劉德海同樣將《十面埋伏》的戰中樂段重新做了段落上的處理，戰中部份由【小戰】與【吶喊】構成。【小戰】部分可分為兩部分。第一部份即原【小戰】之內容，骨幹旋律上未有改動，樂段因拍法變化可再細分為三部分，做了板式的變化處理，由「4/4—5/8—4/8」構成，出現複拍子的拍法組合，明顯將當代多文化相互交融之影響。

譜例 4-73：劉德海演奏譜【小戰】第一部份之節奏變化



第二部份即原《汪譜》【大戰】之內容，自主題旋律「凡六五仕六五仕伏五仕五六凡六凡工尺」起，簫聲、八千子弟潰散聲等描繪都歸入【小戰】段落。原【吶

喊】、【重圍】、【復起】合為【吶喊】一段，同樣由三層的推拉音構成，但再推拉音的主音部分做了音高上的區分。

譜例 4-74：劉德海《十面埋伏》三層推拉音的內容

The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp). Each staff contains dense, repetitive rhythmic patterns. Above the first two staves, there are boxes containing a treble clef and a double slash with a diagonal line, indicating specific performance techniques. The third staff includes a 'gliss.' marking and a '6' with a double slash and a diagonal line, indicating a slide to the sixth fret. The piece concludes with a '6' and a double slash with a diagonal line, and a '6vb.' marking below the staff.

【吶喊】段的最後部分增加了一個以大幅度滑奏為主、渲染力極強之樂句做結，使用當代概念下的「搖指」技巧，將音樂拓展到當代琵琶增添的第四把位，音域擴增到 $\#c^3$ ，並以三條絃的和弦音搖指下行至空絃音結束，是為劉德海對基於對樂曲的理解，應用當代演奏技法增添的詮釋方式，大大地增加了【吶喊】的渲染畫面，也是此版本的標誌性處理。

譜例 4-75：劉德海《十面埋伏》【吶喊】段末樂句音型

The image shows a single staff of musical notation in G major. It begins with a 'gliss.' marking over a series of notes. There are two boxes labeled 'K' above the staff. The piece ends with a final chord marked with a double slash and a diagonal line, and a '(II)' marking below the staff.

《劉譜》刪去戰後場面，以【追擊】段落結束全曲，而【追擊】一段旋律以《汪譜》【敗陣】骨幹旋律「上尺合—上尺合—上乙四—上乙四合」為基礎，發展成「上工六尺凡上」的骨幹，收束在「上」，樂曲之宮音。

譜例 4-76：劉德海《十面埋伏》【追擊】樂段

在某種意義上，每次的彈奏都算是一次的個體創造，而樂曲之結構與骨幹即成為詮釋時的重要依據與骨架。從當代名家詮釋內容當中，李廷松與林石城之演奏是忠實呈現與其所承襲之傳譜內容的，雖然於實際的演奏上仍有些變化，如李廷松於 1988 錄音中的刪節，但仍不脫離骨譜之內容。或可以這樣說，《汪譜》與《養譜》之〈十面埋伏〉之演奏，有一部分特色是形塑於其樂曲的結構上的，在早期工尺譜的形式中，兩個脈絡對於樂曲的藝術處理與結構思考均已記寫下來，故在有板樂段中，明顯可見當代詮釋與原譜之差距不大，而在散板樂段部分於詮釋上則呈現有較多的空間。而從劉德海的演奏譜中，可見的是當代樂人立基所習傳譜之內容，咀嚼再處理過的版本，基本之結構與辨識旋律是不離〈十面埋伏〉之基本範式與結構，戰後段落的刪除，是二十世紀為因應各類舞台演出而產生的現象，如秦鵬章等人都對樂曲做過刪段的處理。

〈十面埋伏〉從〈十面〉、〈淮陰平楚〉到今日定名為〈十面埋伏〉，實際上經過多位樂人之梳理，逐漸成為今日所熟知的樣子，且有不同的樣貌，這是琵琶音樂在其所處的不同時代所顯示出不同特質，身處於時間點較晚的當代樂人，在學習傳統樂曲之時，或應重頭梳理其所學之版本之原傳譜為何，才可理解前輩音樂家們的處理方式、樂曲的彈性空間與不可變之位置為何，進而對樂曲本身有更全面且客觀的詮釋態度。

## 第五章 詮釋的規律與習慣

觀察明清琵琶音樂，並未有強調個體創造的習慣，許多的音樂成果都是幾世代下來的共同累積，是具有共識的結果。此「共識」大到對於樂曲的共識，如〈十面〉一曲從華秋蘋《琵琶譜》起經李芳園〈淮陰平楚〉、《養正軒琵琶譜》〈十面埋伏〉到汪昱庭《十面埋伏》，再到近代刪減版的〈十面埋伏〉，即使樂曲之內容有細部的異動、有縮擴等，但依然能夠被辨識、理解為同一首樂曲以不同的處理，進而可以鑑賞一步欣賞；小到對裝飾音的選擇，對樂曲彈奏技法選用的共識，如《塞上曲》於【思春】的第一個板，有些傳譜詮釋以擲音、有些以輪、有些單音，但無人詮釋以掃絃或絞弦等處理，符合樂曲之個性與氣質，即是一種到位。

明清琵琶音樂並非一成不變，可從不同時間點上的譜本紀錄中觀察到樂曲變化與發展的痕跡，此情形在小曲類並不明顯，但在套曲與大曲當中是顯而易見，而當小曲類曲目被連套成為套曲時也會有所發展。琵琶大曲〈十面〉、〈霸王卸甲〉等樂曲都是經過長時間發展而成的樂曲，今日對兩首樂曲所認知的概念與形式，許多樂曲中具辨識性的旋律片段，都非存在於樂曲最早的版本當中。這些曲目於明清譜本中之記譜形式，實際上是介於骨幹譜與詮釋譜中的一類記譜，樂人將琵琶音樂「編碼」成為譜，再透過樂人「解譯」彈奏。但如何解讀？

許多人認為，非西方傳統音樂的傳承就如同語言的傳承，是以家庭式的關係，在生活中自然而然地成為了個體的能力。如果把非西方傳統音樂的傳承方法與西方藝術音樂的傳承方式相區別，這一觀點有其合理性；但是，其中的「自然而然」並非無章可循，先學甚麼？後學甚麼？怎麼學？每種音樂類型都有其獨特的方法。<sup>140</sup>

今日習琴，有進步的系統化教學，從基本功打起，練音階、練指序等，無不在訓練與發展左右手的技巧，以快、乾淨、勻稱、流暢等各種標準再要求技術層面部

---

<sup>140</sup> 張伯瑜，〈音樂模式—戲樂與器樂「創一演」的基礎〉《戲—樂音聲》（北京：中央音樂學院出版社）：39。

分，這是琵琶逐漸藝術化、精緻化的象徵之一。琵琶樂譜於今日也越來越細緻、紀錄以盡可能詳盡為首要，但至今對於所謂明清曲目的學習，實際上是僵化情形。當代樂人多從演奏譜的系統來學習樂曲，雖能習得一人之演奏特色，在揣摩之後能基於某學習系統之演奏特色，進而有個人之演奏表情，但若以特定樂曲之彈奏內容而言，實際上是不活絡的。固然今日對於琵琶樂曲之欣賞角度以不同以往，能夠完整呈現師承亦是重要角度，然而明清琵琶譜當中仍有許多未被彈奏的樂曲存在，也有作品過去不太為人熟知，但在被當代樂人詮釋後變成其代表之保留曲目之一的情形存在，如劉德海〈陳隋〉。據本研究，明清琵琶樂曲中確有一定的樂理存在，本章將歸納整理研究所得，從解讀樂譜的方式、曲調使用的現象，到詮釋語彙的選擇等面向切入，試圖為明清樂曲爬梳一個於當代學習的方式。

## 第一節 拍法律動與譜字之節奏

### 一、板眼之標示

明清琵琶音樂中具一特徵即多「點板不點眼」。關於「板」的使用，在整理、分析與比對明清樂曲之工尺譜後，不論是為刊本華秋蘋《琵琶譜》、李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》、沈肇州《瀛洲古調》、沈浩初《養正軒琵琶譜》與《汪昱庭琵琶譜》等譜，或是其他抄本如《閑敘幽音》琵琶譜等，在小曲的脈絡中少有點「眼」的情形，目前僅有華秋蘋《琵琶譜》北派的小曲〈緊中慢〉在最後十二板上點了「眼」。在八板體的結構中，若一拍為四分音符之時值的話，拍子的解讀有一板一拍，或是一板兩拍的狀況，依樂曲性質與板中譜字數量而定，有「腰板」的運用，同「板」的功能，可清楚知道演奏到曲中譜字的位置與相對關係，少有「眼」的使用。

在琵琶大曲當中也同樣有點「板」不點「眼」的情形，不論是套曲連綴、或是多段體，琵琶大曲中僅有「散板」或點「板」不點「眼」的情形，如清嘉慶二十四年華秋蘋《琵琶譜》中僅有「板」、「腰板」的使用，以〈海青拿鵝〉為例。

譜例 5-1：華秋蘋《琵琶譜》〈海青拿鵝〉【搜羽】

此譜為華秋蘋《琵琶譜》中〈海青拿鵝〉的【搜羽】段。譜例展示了琵琶的指法與節奏，包含多個「尺」、「寸」、「凡」、「上」、「四」、「六」、「五」、「一」等字樣，並有「合」、「雙」、「單」等記號。其中一個「五」字被紅圈標出。

李芳園《南北派十三套琵琶新譜》同樣僅有「板」、「腰板」的使用，以〈平沙落雁〉首段【雁陣橫空】為例，本段是由散板進入到有板段落的樂段，樂曲開頭六板為散板，「板」之功能是提示譜字關係，這樣的功能在〈十面〉的開頭【列營】段落也有出現。

譜例 5-2：李芳園《琵琶新譜》〈平沙落雁〉【雁陣橫空】

此譜為李芳園《琵琶新譜》中〈平沙落雁〉的【雁陣橫空】段。譜例展示了琵琶的指法與節奏，包含多個「尺」、「寸」、「凡」、「上」、「四」、「六」、「五」、「一」等字樣，並有「合」、「雙」、「單」等記號。其中一個「五」字被紅圈標出。

在沈肇州《瀛洲古調》與沈浩初《養正軒琵琶譜》也是相同的情形。

譜例 5-3：《瀛洲古調》〈漢宮秋月三〉與《養正軒琵琶譜》〈陽春白雪〉【其一】

學者王霖曾在關於《瀛洲古調》之相關研究文章中提到「瀛洲古調工尺譜，仿弦索西廂方式，點板而不點眼，為在譜旁加類似簡譜節奏的縱線以識拍位，是其特色」<sup>141</sup> 然從第一章譜本梳理之過程可知，《瀛洲古調》有以阿拉伯數字譜之節奏線來輔助解讀節奏節拍是出現在沈肇州學生孫卓於 1936 年再整理出版《梅庵琵琶譜》的版本中，最早的《瀛洲古調》譜中並無節奏線，且即使到二十一世紀經由學生蒐集老師手稿進而整理出版的《汪昱庭琵琶譜》中，樂譜之記寫仍呈現有也均有「點板不點眼」的特色，故此特色並非一家之特色，而是整個明清琵琶音樂記譜上的特色。

點「板」不點「眼」實為許多民間樂譜的共通特色，比如潮州音樂所使用的樂譜，昔日也是沒有點眼的，今日若看到有板眼均點的樂譜，多是樂人為了更仔細地說明樂譜之內容而加上去的，此特色也是琵琶音樂早期是在手傳心授的習樂模式中逐漸發展起來的佐證。在發展過程中，琵琶音樂逐漸有了小曲、大曲等

<sup>141</sup> 王霖，〈瀛洲古調派琵琶流支及風格述論〉（《音樂藝術》No.2，1992）：25。



下面將樂句 VIII 譯為五線譜。

譜例 5-5：〈緊中慢〉樂句 VIII 之譯譜



本研究認為〈緊中慢〉之所以於樂曲最後改變板式拍法，記以「一板一眼」乃是由於「快夾彈」演奏技法之必要，若不改變板式則無以呈現「夾彈」技巧的快慢差別，也由於其註記了「快夾彈」，故其速度不可能比原板還慢，需以快一倍來理解之，於另本參照樂譜《閑敘幽音琵琶譜》中，本段是記以有板無眼，可佐證本研究之推論。

在大部分樂曲均為「有板無眼」的前提下要如何辨識琵琶工尺樂譜上節奏與拍法關係，除分析樂曲本身的結構、譜字之間空隙的斷句輔助之外，還需參照琵琶之演奏技法，琵琶演奏法之彈奏具有一定的節奏律動性，以此為基礎則在骨譜的範式下，樂曲的拍法與律動自然可見，甚至是譜字的記寫也與演奏技法有關。

## 二、板、譜字數量與節奏

明清琵琶譜多記以有板無眼的形式，依據板與譜字之關係今多譯以 1/4 拍、2/4 拍或少數的 4/4 拍（2/2 拍）。經觀察，以小曲而言，文板類一般多做一板兩拍的解釋，琵琶譜中若一板之時值等於四分音符，則一板中的譜字數量通常以四個譜字為最多，即一拍四個音，雖有李芳園《南北派十三首大曲琵琶新譜》中如《塞上曲》【思春】中出現有一板八個譜字的情況，但實際上演奏會是一板一眼的感覺，即一板兩拍，為一拍是等同四分音符之時值、構成以四個音的情況。而武板類小曲則多做一板一拍的解釋，在譜字滿板的情況下，根據樂曲速度潤飾加花的程度也有所不同，通常在此狀況下，僅會作節奏上的疊音加花，如《琵琶譜》武板〈艷陽天〉所示，譯以一板一拍、兩板一小節。

譜例 5-6：《琵琶譜》〈艷陽天〉前十板

譯譜

時薰室譜

或是進行演奏法上的潤飾變化，如李芳園《琵琶新譜》〈塞上曲〉【思春】一段，相較華秋蘋《琵琶譜》中〈思春〉，譜字本身已有所增加，後在詮釋上從目前承李芳園一派傳譜之演奏譜的內容來看，因本身之譜字也很滿則並未再有額外裝飾音的增加，而以演奏法的潤飾為主。

譜例 5-7：李芳園〈塞上曲〉【思春】前八板（譯以一板兩拍、一板一小節）

譯譜

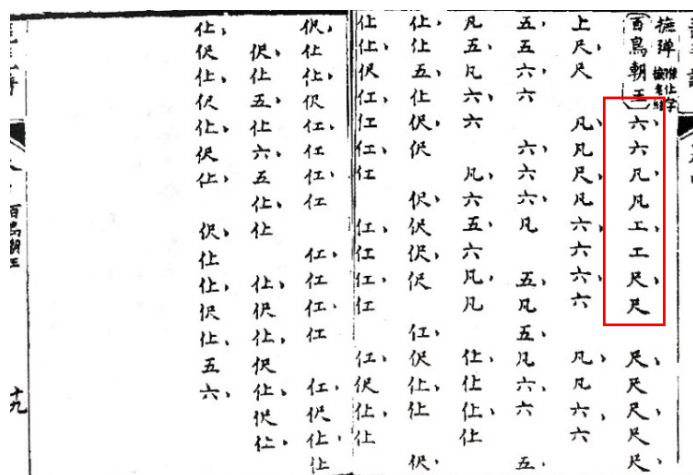
演奏譜

從上兩個譜例中，亦可窺見板中不同譜字的組成樣態之於實際彈奏的幾種樣貌。除譜字滿板（一板四個譜字）的情況外，尚有一板由一個譜字、兩個與三個譜字構成的幾個樣態。一板一譜字之節奏容易解讀，即該譜字具一板之時值，可奏以單音如彈或泛音等、或以輪指等延續性技法來填滿一板之時值，也可以增加裝飾奏，多為具導入下個譜字功能的引導性加花，如譜例五-5 第四、五小節記號處所示。

再看一板由兩譜字構成的情況，需參照體裁、演奏法與此譜字的排列，略可歸納有「上尺、上 尺」等。首先看規整排寫的例子，即「上尺」，參照下頁譜例 5-8，《琵琶譜》文板小曲〈百鳥朝王〉所示。本曲雖然被歸在文板類，但根據樂譜前方之標示「撫彈」之奏法，其拍法應屬於一板一拍，每板首譜字為

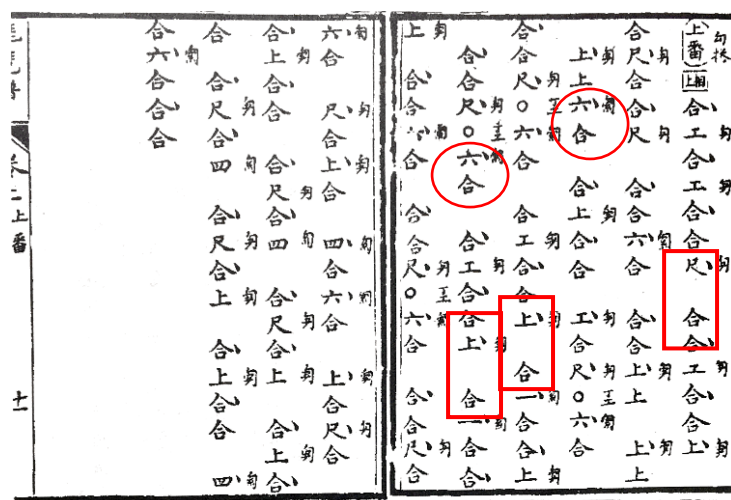
「擴」、次譜字為「彈」，平均了一板的時值，從譜字間的排列與「擴分」的演奏法，樂曲的拍法與律動樣態是顯而易見。

譜例 5-8：〈百鳥朝王〉工尺譜例



接著是呈現以「附點」律動的譜字排寫，即「上 尺」，從譜例 5-9 中可看到兩種一板兩個音的記寫方式。實際演奏上，樂譜中方框處即為「方框處即為「前附點」之律動，重拍位置在首譜字，即大指「勾」的位置，「搭」彈奏以弱拍；而圓圈處則是兩個八分音符的彈奏時值。在琵琶曲中，至少於本研究所觸及之諸多樂曲與明清樂譜當中，沒有發現有「後附點」的節奏型態，在今日的詮釋譜中才有此節奏型於彈奏中的使用。

譜例 5-9：〈上番〉工尺譜例







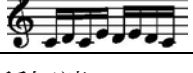



一板由三個譜字構成的樣態有幾種記法，分別為「上尺工、上 尺工、上 尺 ○、○ 上尺」等。若記以的一種「上尺工」，則節奏為前十六後八的型態；若是「上 尺工」則是前八後十六的節奏型態。「上 尺○」與「○ 上尺」中的「○」，經分析比對，此符號應有「歇」之意，可做右手「歇」以左手裝飾之解，如上頁譜例五-9，或是稍為比原時值停留再長一點，在不影響整體拍法，而後面的接續譜字則會產生成為後面譜字的裝飾音之感，在《瀛洲古調》諸多小曲中多可見此符號。「○ 上尺」即表示首譜字可以暫歇，即時值稍長一些之一，在彈奏上可以選擇暫歇、或是以長音彈奏略有延長感後再以裝飾音帶入下個譜字，此為本研究之歸納，可參照〈飛花點翠〉工尺譜第二十五板處等。

一板多於四個譜字的情形，多在大曲當中可查察，如〈潯陽琵琶〉、《塞上曲》等，雖然在記寫上均依序書寫、未有空隙於其間，但仍可拆解成上述幾種節奏型態，而當一板之譜字多於四個時，拍法即以一板二拍的型態彈奏，故在一板一拍的情況下是少有多於四個譜字的情況的，下面列表說明每板之於不同音數的解讀方法。

表 5-2：每板譜字音數解讀表

每板音數	原譜	一板一拍	一板兩拍	一板四拍
一音	上			
二音	上 尺			
	上 尺			
三音	上尺工			
	上 尺工			
四音	上尺工六			
五音	上尺工六五	少有		
		少有		
六音	上尺工六五上	少有		
		少有		

		少有		
七音	上上尺工上尺工	少有		
		少有		
八音	上尺上工尺工尺上	少有		
備註	本表僅列舉幾種組合模式、非限於這幾種解讀			

此外，在本研究的基礎上也發現到明清樂曲演奏上有「習慣將音延續」的特點的特點。「音的延續」並不一定是奏以輪指、滾奏等可以製造音線效果的演奏法，在板與板中添加音符更是常用的選擇，而上述所列的多種譜字的組合模式也是加花音中的組合可能，在上述組合模式的基礎上加上左右手演奏技法的組合變化後，在一板一譜字的情況下即可詮釋出非常多種的可能性。即使僅彈奏一個單音配以左手揉弦亦可以是樂音延續，得以聽見「發音」之後的聲音，是左手的韻味，簡稱為「左韻」。

### 三、演奏法與節奏關係

琵琶的演奏技法是樂曲拍法律動所依賴的基礎，琵琶演奏法之彈奏具有一定的節奏律動性，但在琵琶譜上其實並不會在每個譜字旁邊註記演奏法，僅會在「需要的」地方標示、提示演奏法。舉例來說，若一板為一個四分音符之時值，記有四個譜字並彈奏以四個音，會以「彈－挑－彈－挑」來彈奏，即使譜字旁並未有提示，是非常自然會進行的彈奏模式，也符合手的擺動「往外－往內－往外－往內」，基本右手的律動均是建立在此「擺動」的基礎上的，故若是「上 尺工」的譜字記寫，會以「彈－彈挑」的方式彈奏，若為「上尺工」則是「彈挑彈－」的方式。

手的擺動律動也因使用的技法不同而呈現出不同的節奏型態，以一板一拍四譜字為例，「往外－往內－往外－往內」配以五指手指實可組合出多樣的結果。在工尺譜中並不會直接描繪出演奏技法組合的型態，以基本指法「彈挑」而言，





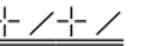

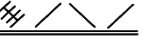
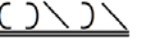

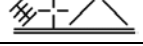
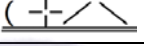
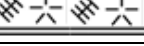
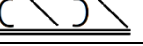


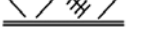
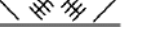
若無特別指示，一般正拍為「彈」，次拍為「挑」，一正一反來回彈奏。若整段是以同樣的演奏法彈奏則會以文字註寫在樂曲或樂段的開頭，比如李芳園譜《鬱輪袍》中在「垓下酣戰」樂段中記寫「馬顛聲」於標題之下，其意思即為利用「掃挑彈挑」的記法組合來演奏全段，而在樂段中就不會另外註明符號、或是把譜字寫滿，下面列表說明一些常見的四音組演奏技法之節奏型態，「馬顛聲」即為「」的組合。

表 5-3：常見四音組之演奏技法組合列舉

	演奏技法組合 <sup>142</sup>			
長音				
正拍律動				
				
非正拍律動				

在明清琵琶樂曲中，演奏法與樂曲的律動息息相關，以華秋蘋《琵琶譜》小曲〈上番〉與〈野馬跳澗〉兩首為例，兩首樂曲均屬於樂譜中的北派武板樂曲，均使用「勾搭」技巧，但因為「勾」的位置不同而使律動上有不同的輕重關係，前者「先食指後大指」，重拍在大指上，多為一拍一個單位，律動在後半拍的位置；後者「先大指後食指」重拍也在大指上，但律動在正拍的位置上，而就樂譜本身，實際上的聲響層次與節奏變化已屬豐富，即使要對樂曲進行潤飾，也僅會在非重音處進行點綴型的節奏加花，下面將兩首樂曲之律動對照整理如表 5-4。

<sup>142</sup> 可參照附錄一「琵琶演奏符號表」，為方便閱讀理解，以今日使用的演奏符號來說明。



像這類具一定速度，且以演奏法為主要彈奏特色一類的樂曲，在進行詮釋時，多不會添加太多的旋律音型，而是在非旋律音的節奏型上做節奏裝飾，且位置多在旋律音型的下一個位置上做，如此右手之來回動作才會順，參照譜例 5-12。




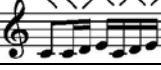





譜例 5-12：〈上番〉節奏裝飾



琵琶譜雖無將每個演奏法均詳記標在譜字旁的習慣，但此演奏習慣是彈琴之人都必然熟悉的慣性，與手自然的律動、擺動密不可分。通常在一拍兩音的狀況下，正拍上做「彈」，反拍上「挑」，而一拍四音的狀況下，做「彈挑彈挑」，下面把一些譜字節奏與彈奏習慣對照列表呈列，以一板一拍的情形來做說明，當一個板中的譜字以多餘一拍的概念詮釋時，對譜字的彈奏會視加花的方式而適時調整；而一板當中多於四個譜字的情形則以一板兩拍的形式來，且從實音彈奏的面向來舉例說明。

表 5-5：譜字音數與演奏習慣

每板音數	原譜	一板一拍	一板兩拍	一板四拍
一音	上			
二音	上 尺			
	上 尺			
三音	上尺工			
	上 尺工			
四音	上尺工六			
五音	上尺工六五	少有		
		少有		
六音	上尺工六五上	少有		

		少有		
		少有		
七音	上上尺工上尺工	少有		
		少有		
八音	上尺上工尺工尺上	少有		

## 第二節 曲調使用與彈奏習慣

經由前文之梳理，可知明清琵琶音樂中較少以板式的變化來做發展核心，多是以樂句內板數縮擴、旋律繁簡、演奏法之變化來豐富內容，這也是明清琵琶音樂的特色。明清琵琶音樂是建立在小工調系統上的，包括「相品」之排列均建立在小工調的基礎上，影響範圍涵及彈奏把位與大部分樂曲之用調。

通過曲目生態表的整理，總覽各譜本小曲之內容與型態，除了已知小曲類樂曲多構成以六十八板之板式外，於曲調層面，多記以小工調（即 D 調），以「合/六、工、五/四」音起始，少數以其他音開始，如〈蘇堤春曉〉以「尺」開始、〈懶畫眉〉以「一」開始；而多結束在「合」（即徵音）或「上」（即宮音），但以「合」為大宗，佔八成以上。而就大曲之內容與型態而言，除樂曲之構成較為龐大與複雜之外，於曲調層面，有多樣的定調，如正宮變調（即調成 D 調 Sol-La-Re-Sol 的定弦）、尺字調（即 G 調）、六字調（即 C 調）等。在不同的定調中，樂曲之起音也更為多樣，由以多段體為顯著，如〈十面〉以「仄」起始、〈月兒高〉以四字調「四」音開始、〈陳隋〉以四字調「凡」音開始等；樂曲結音也同樣多樣，如〈十面〉以「上」做結、〈海青拿鵝〉以「六」音、〈月兒高〉以六字調「四」音做結、〈霸王卸甲〉以「尺」音做結等；若是連篇套曲的形式則與小曲的用調特徵相同。

樂曲之定調相當重要，這關係到辨識核心音的問題、加花音的選擇，還有就是譯譜的合理性。以《塞上曲》為例，今多有演奏譜譯以 C 調來呈現樂曲，雖然就聽覺效果而言，以〈思春〉為例，樂曲由 D 調之「上、尺、凡、六、五、乙」六聲構

成，且多強調「凡、乙」二音，從旋律衍變觀之可知樂曲是以「借字」手法來改變骨幹音調與色彩，在這個認知的基礎上進行詮釋是重要的，「凡、乙」二音於傳統音樂中屬於較不穩定的譜字，意即非五聲的核心音，若移調記譜化「凡、乙」為「工、五」，則唱唸與內在感上即穩定下來，此為其一。再者，在進一步之詮釋加花之時，若無此認知則容易在曲調的使用上出格，這也是後人多認為李芳園在《南北派十三套大曲琵琶新譜》中將〈月兒高〉移調記譜成 D 調是不妥的。又，若移調記譜得使演奏方便，為何自華秋蘋《琵琶譜》以來，小曲雖多也有多首聽覺上非小工調之樂曲，如〈秋江〉、〈思春〉、〈鎖南枝〉等曲，也未曾見樂人於工尺譜式的樂譜中改記為他調，又為何當李芳園將定調為六調（C 調）的〈月兒高〉改記以小工調後並未獲得青睞為後來樂人使用，而曹安和亦在其位《李氏譜》校註的內容中提出此移調坐法的不妥<sup>143</sup>。

過去也有研究對於明清琵琶曲中的定調提出看法，其中曾於中國藝術研究院音樂研究所的學者吳森說到「在傳統琵琶曲中，還有一些樂曲雖然用 D 調記譜，但樂曲本身並非 D 調，而是為了演奏方便，以移調記譜的方法記錄的其它調的樂曲。」<sup>144</sup> 其文章列舉了幾個情況，但本研究有不同的看法。吳森一文舉例如下<sup>145</sup>：

- ①. 以 D 調的「Fa—Sol—La—Do—Re」為五聲骨幹，實際為 G 調。  
例如《李氏譜》中的大曲《潯陽琵琶》。
- ②. 以 D 調的「Sol—La—Si—Re—Mi」為五聲骨幹，實際為 A 調。  
例如《華氏譜》中的小曲《花雨繽紛》。
- ③. 以 D 調的「Si—Do—Re—Fa—Sol」為五聲骨幹，實際為 C 調。  
例如《華氏譜》中的《思春》等小曲。

<sup>143</sup> 曹安和，〈影印李芳園《琵琶新譜》後記〉，《南北派十三套大曲琵琶新譜》（No.2，1955）：頁三。

<sup>144</sup> 吳森，〈傳統琵琶的特殊品位對樂曲的影響〉，《中國音樂》（No.2，1986）：52。

<sup>145</sup> 同註 87。

然而，筆者欲提出不同的切入角度，即上述樂曲實非屬於移調記譜，而是自習慣的曲調使用手法中發展而來，具不同調性色彩的小工調樂曲。首先見第一個例子中所舉之〈潯陽琵琶〉一曲，雖未被《華氏譜》所錄入，但於 1860 年抄本《鞠士林琵琶譜》、《李氏譜》、《養正軒琵琶譜》、《汪昱庭琵琶譜》等不同譜本中都仍有記錄，且均以「小工調」記譜。再看樂曲的基本組成譜字是由小工調的「上、尺、凡、六、五」所組成，全曲唯一的「乙」音僅在樂曲第七段的最後一句中出現，可視為經過音；而此核心骨幹「上、尺、凡、六、五」是「以凡代工」發展而成，的確就音與音的關係也可解讀為 G 調的「上、尺、工、六、五」，若如此樂譜大可以記為他調，如〈月兒高〉即記為「六調」，譜字旋律也在六調的基礎上進行進行，但經過多本樂譜、不同樂人的傳抄，仍未改變記譜的方式；另外實際上彈奏「工」音與「凡」音的內在感覺是不同的，本研究並不認為〈潯陽月夜〉是移調記譜的案例。

再看《華氏譜》〈花雨繽紛〉一曲，樂曲主要構成譜字為小工調的「合、四、一、尺、工」，可分為八個樂句，為八板體第一類變體結構，而其樂曲結音為「徵」，核心骨幹「合、四、乙、尺、工」是「以乙代上」變化而成。當還原此變化，可從樂曲中看到〈八板〉旋律之軌跡，如〈花雨繽紛〉樂句 V 之頭三板為「一尺 二五 六」，還原後為「上尺 上五 六」，又樂句 VI 頭三板為「六五 乙工 尺」，還原後為「六五 上工 尺」，但若為 G 調定調的話，則無從看出此關聯，故筆者並不認為〈花雨繽紛〉是移調記譜的案例。

最後看同樣是本研究選曲分析之一的〈思春〉，〈思春〉以 D 調的「乙、上、尺、凡、六」為骨幹旋律，骨幹音由「以乙代五、以凡代工」變化而成，吳犇認為樂曲是以實際上是 C 調的移調記譜。然經過分析與對照各傳譜之〈思春〉內容，本研究之態度也較保留，〈思春〉原即為小工調記譜，而非移調記譜成小工調記譜，除了於第三章第二節中所說「變音」的位置之外，還有加花裝飾音與彈奏技法上的使用等因素使得筆者不認為〈思春〉一類樂曲屬於移調記譜。先從「變音」位置來看，實際於彈奏上「乙」音是按在第二品「降 Si」的位置，處理以重揉的技法使其音借於降 Si 與 Si 音中間，具游移感。若譯以 C 調，此 D 調「乙」音會被記為 C 調的「上」音，就譜字的重量而言，「上」音是確實的感

覺並非可具游移感，且不會於此音上做以「重揉」；此外，當譯以 C 調，〈思春〉曲中許多原 D 調的「五」就會記成 C 調的「乙」字，是否記在 C 調中的「乙」音在二把位彈奏時後也需處理以「重揉」呢？參照譜例 5-13。

譜例 5-13：《華氏譜》與《李氏譜》〈思春〉樂句 III 之對照

雖然四相十品的琵琶並沒有第二把位可以按出 C 調「降 Si」的品，但就旋律本身，這個音是並不具游移感的核心音，也扮演重要角色，在 D 調記譜中「五」音頻頻出現，也是裝飾加花常用的選音，加上對「乙」音的演奏處理，〈思春〉一類樂曲呈現出 D 宮羽調的色彩。是故，本研究之切入角度「上述樂曲實非屬於移調記譜，而是自習慣的曲調使用手法中發展而來，而成具不同調性色彩的小工調樂曲」應是無誤的。此外，從第一章的梳理中可知各譜本實有對不同調的樂曲做記譜的狀況，故不應當會為了彈奏方便而移調記譜。

定調會影響「加花裝飾音」的選擇，而「加花裝飾」的目的在於豐富樂曲，使骨譜長肉，多來自於樂人的詮釋與變化，大致可歸納為幾個特性：

1. 小曲之句法結構受〈八板〉影響，多以「合/六、工、五/四」作為起始音，而結束音多收束在於「宮」或「徵」音上，並可歸納出幾個具辨識的音型，如「工尺上」、「合四上」、「上四合」、「四上合」、「合四合」等音，且北方樂曲淵源多結音在「上」（即宮音），南方樂曲多在「合/六」音（即徵音）。
2. 在明清琵琶樂曲中多「五聲、六聲」少有七聲，根據用調來選擇裝飾加花音，喜用「借字」手法變化曲調，偶有以「變徵」代「徵」和以「變宮」代「宮」的情形，以改變樂曲色彩，前者如華秋蘋《琵琶譜》〈葡萄輪〉，

後者如華秋蘋《琵琶譜》〈傍妝台〉首樂句之結音。此外，在大曲的發展過程中，以常見以

3. 獨特的延續音手法：撥奏式樂器若要使音產生延續性則需彈奏多於一個音的手法來產生延續感。反應在琵琶上，左右手都有可產生延續音的方式，左手可單音以吟揉產生多於一個音波的手法來產生延續，或以撇音、打帶起等來使音延續，所謂「虛音」；右手則以彈挑、滾奏、輪指、勾搭等各類發展右手手指的技巧來產生延續感，這個延續感可以是線條狀、也可是節奏點狀實現於不同節奏音型上。
4. 旋律的「迴旋性」：即音型走向為向上又馬上向下的形態，多為主音的上下鄰音，且在同一音區當中。通常從「工、六、五」等音為根音出發的潤飾音有比較多彈性，從「乙」音出發的潤飾音，如使用以推拉音技巧，則多只能到「仕」音。

以「五」音為例，可上下往復成「五仕五六」的音型，但較少有超過該定調中的「仕」音，即「五仄五六」的情況。在配合以不同的左右手演奏技法（夾彈、推拉音、打帶起等）、配以不同節奏性可變化出多樣的組合，再配合以不同的速度與情境可展現出不同的情感層次。

譜例 5-14：旋律的「迴旋性」與演奏技法之變化 1



譜例 5-15 旋律的「迴旋性」與演奏技法之變化 2



5. 裝飾加花音的導向性：即導向骨幹核心音的方向性。如指樂曲的開頭部分，裝飾帶起音多由骨幹音的上方二度導入樂曲或樂句的開頭音，如《汪昱庭琵琶譜》〈思春〉開頭之詮釋，樂句與樂句間也很常以此方式來引導下句的展開。
6. 除句法結構所架出的律動框架外，演奏技法具節奏輔助之功用，如凡小工調的「合、上、尺」多以「雙音」或「分」等具加強音點之厚度技法來的出律動，如曹安和於其譜中所述「本曲於樂句頓挫處，盡量用雙分。<sup>146</sup>」；利用「夾彈」、「鳳點頭」等點出「四連音」之點狀線條或「四連音強調第一個音」的節奏律動。
7. 裝飾奏譜字的記寫與使用：樂句之起始與過度常用以上下二度、三度相鄰譜字做「倚音裝飾奏」來銜接上下樂句，然有時樂人會直接將譜字多記在前一板之末處，做「上 五 | 六」樣貌，在判斷樂句之句讀時需要留意是否為裝飾奏譜字，可從句構關係中去判斷。
8. 雙音的彈奏：雙音彈奏多以八度、四度為主，最常見為 D 調「尺、上、合」三個音與空絃相配合的雙音使用，其次為一二絃的同品按音，如〈十面〉、〈霸王卸甲〉中模擬戰爭場面所使用的彈奏，或是二三絃的同音雙音等，均為很常見的自然潤音習慣、重音位置，與加強音樂厚度的方式。此種增加音樂厚度的方式與概念，也是產生有以正宮變調「合尺合合」之定弦彈奏南派〈將軍令〉的原因。

---

<sup>146</sup> 曹安和，《時薰室指徑·卷一》（北京：中央音樂學院民族音樂研究所），頁四。

9. 疊音、墊音的使用：疊音或墊音，是為了襯托核心音的彈奏習慣，也與演奏法息息相關，如「勾打」、「摭彈」等等，明清琵琶音樂的層次並不若今日琵琶語彙中出現有以和弦為概念的織體構成的方式來豐富聽覺，形成以多旋律線條的層次。明清琵琶習慣以疊音或墊音的方式來撐住旋律的方式來撐住旋律、強調節奏律動，但不搶主要核心旋律之風采。

是甚麼塑造了「明清琵琶音樂」，即今所認為的傳統琵琶音樂之印象與內容，使其進一步呈現以被認知的樣貌？經過前面幾個章節的研究與分析，是這些共同的音樂樣式與文本豐富了明清琵琶音樂的內容，是對素材的不同處理方式形成了不同的風格，是本研究所涵及的所有明清譜本之內容共同塑造了明清琵琶音樂的音樂語彙與風格，在尚未受到他文化影響之前的一套被琵琶音樂文化人共同使用、瞭解並可變化發展的內容，其反映在曲調上的特性為調式音樂、三度二度之旋法內容，並有著演奏法指向的詮釋方式，根據不同的樂曲、定絃、定調與曲情等，組合出不同立基於樂曲結構與調式的多樣旋律框架，累積出明清琵琶音樂的多樣內容。

### 第三節 樂譜與詮釋之表裡

通過前幾章於樂曲的分析與對照詮釋譜，梳理了工尺譜系統中，於客觀條件下能夠彈奏明清樂曲的切入角度，但於實際演奏當中，不僅僅是客觀的分析而已，在可以據較客觀且完整的視角解構樂曲。明清琵琶音樂被記載以工尺譜，特性為簡約式的記譜方法，雖據本研究可知明清琵琶樂譜也有記寫下部分潤飾音的現象，但都還不及今日所謂的演奏譜。在樂譜與詮釋之間是否有一共同的音樂模式？據本研究之過程，答案是肯定的。《養正軒琵琶譜》【例言】有一條是這樣說的：

本譜凡無意味或類似之曲，概不錄入。蓋音樂在精不在多，此八套三大曲若能熟習，亦可參明樂理自製新曲後勝於前朝，諸來哲當拭目以待之。<sup>147</sup>

此【例言】之意含原在說明《養正軒琵琶譜》收錄樂曲的依據，即「無意味或類似之曲」不收，但後面的說明於今日看來更為重要，即「可參明樂理自製新曲後勝於前朝」，可知兩點，一為琵琶樂曲當中當有樂理，即為本研究所指之音樂模式，二為早期樂人期許來哲更多基於琵琶樂理而自製的曲目產生。據本研究所得，明清琵琶的音樂模式構成以結構與音樂語彙兩者的相互作用，結構為表、語彙為裡，表裡合一才可明白樂理。明清琵琶之音樂語彙並非單純是旋律框架、或是特定音型樣態的呈現，經本研究分析與歸納，明清琵琶音樂語彙是建立在旋律框架與演奏法的雙重性上，同樣的旋律框架配以不同的演奏法，其個性也有所不同，所使用的場合也不同。音樂語彙的屬性又與其被應用的場合息息相關，於音樂而言，此場合即為樂曲的內容與曲情。

## 一、曲名與音樂內容

琵琶樂曲多有標題，很少沒有不具標題的樂曲。除了樂曲體裁大小對於詮釋具一定影響力之外，樂曲標題也反映同樣影響著彈奏的內容。有些樂曲標題與曲調內容是相符合的，這些標題具有提示音樂的作用，有助於瞭解曲情，如〈霸王卸甲〉標題提示著該樂曲表現的是楚漢相爭的歷史故事中霸王項羽戰敗的場景，從項羽之角度來描繪楚漢相爭的音樂內容，又如〈月兒高〉是寫景類樂曲，描繪月亮從升起到落下的場景，在越發藝術化後月呈現出一股大氣與平和的質地。通常於套曲、大曲等體裁較大的樂曲中，標題與內容之關係更為緊密。

有些樂曲標題不一定是與樂曲的音樂內容相符，而是具有功能性，提示樂曲之構成與彈奏特色，這個情形多可察見於小曲類樂曲當中，如沈肇州《瀛洲古調》〈扳散手〉提示著樂曲是以「扳」為彈奏特色的樂曲，華秋蘋《琵琶譜》中〈緊

---

<sup>147</sup> 沈浩初，〈例言〉《養正軒琵琶譜》（南匯商益印務局，1929）：6。

中慢〉則是提示樂曲中有快慢夾彈與板式變化之樂曲，〈上番〉、〈中番〉等則提示了彈奏的把位，下面先來爬梳琵琶樂曲當中標題與樂曲內容的關係。

統計明清琵琶樂曲，大小琵琶曲超過一百首，各具標題也多有重複，在這些眾多的樂曲名稱當中，過去也有學者進行過題材的歸類，如吳慧娟即根據樂曲題材分為五類<sup>148</sup>，分別是節奏、速度等為曲名的琵琶音樂作品、以民間曲牌等為曲名、以鳥類做為題材的作品、以歷史故事為題材的作品與對自然景物的描寫為素材的作品等，各類之間也多有重複。綜觀各種分類方便，據許牧慈對於琵琶傳統曲目的整理，本研究同樣將明清琵琶樂曲之曲名簡化分為兩類：

### （一）非標題性曲名

功能性，提示樂曲中客觀之構成與彈奏特色，這個情形多可察見於明清小曲類樂曲當中，有提示結構、演奏法等之功能。於結構上有如〈八板〉、〈崇明新板〉、〈正板〉等樂曲，於演奏法提示則有〈野馬跳澗〉為勾搭技法過絃的具象化描繪之標題，有〈上番〉在相把位「勾搭」、〈中番〉於中音把位「勾搭」，且彈奏位置之限定也影響旋律之內容，還有〈小十面〉中小篇幅地使用掃絃技巧等。此外，早期所謂的曲牌名稱，多不定與曲牌內容相關，曲牌名稱或由詩詞開頭的字詞來命名，這類型的樂曲，其標題與內容也多不相關，如〈艷陽天〉等。

### （二）標題性曲名

標題性曲名起提示樂曲之內容，通常具情感因素與主觀性，可透過曲名感受樂曲的音樂內容，或為寫景、或為抒情、或為敘事，是主觀感受層次較為豐富的一類樂曲，此情感內容可淺，如〈蜻蜓點水〉、〈魚兒戲水〉等為描寫生活即景的樂曲，描寫恬淡且富童趣，如〈潯陽夜月〉中歲月靜好；可深，如敘事〈十面〉中張力十足、如《塞上曲》中的閨怨之情等〈將軍令〉，寫景如〈潯陽夜月〉、

---

<sup>148</sup> 吳慧娟，《二十世紀中國琵琶音樂研究》（北京：文化藝術出版社），82-84。

〈蜻蜓點水〉，抒情以〈陳隋〉、《塞上曲》等。以樂曲類型而言，大曲類與小曲中的文板、慢板一類樂曲之標題多屬於此類型。

在明清琵琶樂曲當中，樂曲體裁大小與曲名也有一定的關聯性，對於大曲類樂曲，樂人對於標題的著墨也多，以〈夕陽簫鼓〉一曲為例，其名最早出現於《今樂考證》，據其段落小標題，一般認為李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》中〈潯陽琵琶〉一曲即是〈夕陽簫鼓〉的異名同曲。「簫鼓」原是古代音樂的一種組合方式，為排簫、箏與鼓等樂器合奏的音樂，其應用範圍很廣，可用於軍樂、儀仗、舞蹈伴奏與歌唱伴奏等，<sup>149</sup> 故〈夕陽簫鼓〉就字面上而言，是客觀的，即在夕陽下奏著簫鼓的場景，而樂曲之各段小標題為【回風】、【卻月<sup>150</sup>】、【臨水】、【登山】、【嘯嘯】、【晚眺】與【歸舟】，在在都是描繪的詞彙，描寫風、描寫月、描寫山、描寫水等。一九八五年，李芳園將曲名改為〈潯陽琵琶〉，再細分了段落，並將【夕陽簫鼓】為第一段標題，而其他標題中更多了些描繪，有如【花蕊散回風】、【關山臨卻月】等，在在強化了樂曲的意象。同樣的內容，於《養正軒琵琶譜》仍為〈夕陽簫鼓〉，但沈浩初於其顧曲須知中有提及曲名又稱〈潯陽琵琶〉，也說明【回風】一段可再依照彈奏內容分為【夕陽簫鼓】與【花蕊散回風】。一九二五年起，逐漸有人將樂曲改編為合奏曲，隨著〈春江花月夜〉名稱的出現，樂曲開始與唐代詩人張若虛之詩作《春江花月夜》有了連結，今於演繹樂曲上也多會參照張若虛之詩作意境。〈夕陽簫鼓〉一曲之意境，或從單純的寫景，逐漸提升到不同的層次，融詩情、畫意、甚至人生哲理於一體。

曲名與樂段標題時常扮演著提示彈奏者樂曲內容與情緒的作用，而在明清樂譜中會特別闡述曲情的多屬大曲範疇，而曲名與樂段標題在明清琵琶音樂中也並非一成不變，這也是今日於琵琶樂曲上有非常多同曲異名、異名同曲的現象

---

<sup>149</sup> 中國藝術研究院音樂研究所編，〈琵琶曲《夕陽簫鼓》〉《楊蔭瀏全集》Vol.IV（南京：江蘇文藝出版社），2009：176。

<sup>150</sup> 缺月、半月形之意。

存在，甚至會產生混淆，多是實際接觸了樂曲內容才能分辨是否為同一樂曲，如《養正軒琵琶譜》中之〈平沙落雁〉實為華秋蘋《琵琶譜》中〈海青拏鵝〉，此外，樂曲內容的逐漸充實也是一現象，如前段所舉〈夕陽簫鼓〉即為一例。

之於小曲，明清譜本則幾乎少有對每個樂曲進行演奏提示、或是內容說明，至多於樂曲分類上有「文板、武板」之分，這或也因為小曲之體裁小，其乘載的音樂內容與情感較少的緣故。然而，當代樂人在對小曲進行詮釋之時，也有重新賦予樂曲新意、並廣被接受的例子，如劉德海將《瀛洲古調》中慢板樂曲〈後小銀槍〉依旋律內容與樂感，重新詮釋以〈頑童〉之名，富有童趣且形象活現。事實上，本研究認為對於已經沒有演奏譜或錄音可以參照的諸多小曲，於今日或可直接透過曲名與旋律內容於彈奏者之感受，基於本研究所提出的彈奏習慣與規律，重新賦與樂曲新的彈奏意義，也是本研究的目的之一。

## 二、骨譜與肉音

在聽到實際的音樂之前，理解一首樂曲的方式即為此樂曲被稱呼的方式，這也是要深入一首樂曲的最外層。再往深入，經客觀地分析工尺譜的拍法律動與一些曲調使用上的習慣與現象後，可根據不同音樂的內容，經感受樂曲之質地與個性後，配以適情適性的演奏技法。詮釋雖是主觀的，但在同一曲情之大架構之下，所使用的語彙之原則仍可分辨，尤其從套曲、大曲等較大體裁之樂曲更為明顯，這是由於樂曲之發展具有歷時性，大曲之詮釋共識往往是在經年累月中所建立起來的。

據本研究，下面將試著來提出於不同個性的樂曲中，之於同樣的旋律框架，組合以演奏法與前兩節對於演奏習慣之分析，可以有那些方式可以進行詮釋。首先，設定詮釋的內容為「文曲」，一板兩個音，為「六 六」。在力度層次部分，由於力度之劃分實為主觀且相對的概念，本研究僅將彈奏力度分為「柔—剛—爆」三個層次；在速度層次部分，本研究同樣分為「緩—中—快」三個層次，無論力度或速度，更細緻的層次均可再進一步詮釋。下面先看「文曲」類幾個可能的詮釋變化。

譜例 5-16：文曲類詮釋技法變化舉例 1

The musical score for Example 5-16 consists of three staves. The top staff, labeled '骨幹' (Bone), shows a simple melodic line in G major with two notes, G4 and A4, both marked with a '六' (6) below them. The middle staff, labeled '潤飾' (Ornamentation), shows a more complex melodic line with various rhythmic values and ornaments. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also featuring various ornaments. The key signature is one sharp (F#).

譜例 5-16 為文曲類之內容設定，故其力度層次應界於柔剛之間，速度則介於「緩一中」之間。文曲不表示無較剛強、或較快、較急的音樂表現，如《塞上曲》雖屬文曲，但其情感層次之於力度也達「剛」的程度才得以宣洩，而譜例中的第四小節也是《養正軒琵琶譜》〈思春〉前兩板的表達方式。依據此骨幹旋律在樂曲中的不同位置與角色，可以有上述的選擇，本研究於此之列舉是基本設定，實際演奏則根據演奏者之個人感受深淺、情緒強度等而有所不同。又若樂曲中並未有借字等手法影響旋律構成，則經基於調式的加花或潤飾之後，還可以有下面的表現。

譜例 5-17：文曲類詮釋技法變化舉例 2

The musical score for Example 5-17 consists of three staves. The top staff, labeled '骨幹' (Bone), shows a simple melodic line in G major with two notes, G4 and A4, both marked with a '六' (6) below them. The middle staff, labeled '潤飾' (Ornamentation), shows a more complex melodic line with various rhythmic values and ornaments. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also featuring various ornaments. The key signature is one sharp (F#).

上述兩譜例多以單音呈現，若要增加單一個音的厚度，則可以選擇「雙音」、「分」、「扣」等不同技巧，來增加旋律的厚度與情感的厚度。琵琶語彙是立基於旋律框架與技法運用的雙重性上，兩者兼具的情況下，才是一種表達。而之於同樣

的旋律框架，若設定詮釋的內容為武曲樂曲，一板兩個音，同樣為「六 六」，又會有那些變化可能？

譜例 5-18：武曲類詮釋技法變化舉例 3

The image shows a musical score for Example 5-18, titled '武曲類詮釋技法變化舉例 3'. It consists of three staves. The top staff is labeled '骨幹' (Bone) and contains two notes, both marked with the character '六'. The middle staff is labeled '潤飾' (Ornament) and contains a series of notes with various rhythmic markings, including accents, slurs, and dynamic markings. The bottom staff is also labeled '潤飾' and contains a series of notes with various rhythmic markings, including accents, slurs, and dynamic markings. The score is written in a Western musical notation style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

譜例 5-18 為武板樂曲之內容設定，故其力度層次應界於剛強之間，速度則起於中速，或快、或急。同樣地，武板類樂曲不表示無較柔、或較緩的音樂表現，如〈霸王卸甲〉雖屬武曲，但其於【別姬】一段的力度、速度與情感張力是跨越「柔剛爆」、「緩中快」，甚至到「急」的程度。急之於力度也達「剛」的程度才得以宣洩。此外，譜例中的第二小節也是華秋蘋《琵琶譜》〈海青拏鵝〉【大撲】中所使用的表達方式。上面所列舉之文曲類技法也可以在武曲性質樂曲中演奏，即使是可用於武曲類的語彙，也可以在文曲性質的樂曲當中被詮釋，也有因演奏法之性質，僅能在武曲類樂曲中使用的語彙，如「鳳點頭」。語彙的長度可短可長，可抽象可具體，上面列舉的均是豐滿骨幹旋律的語彙使用，且為最小之單位。

明清琵琶的語言中，擬聲語彙的使用豐富，如以「細密長輪」配以左手揉絃，可產生吹管樂器之意象且多為彈性速度，而以連續地空絃「掃挑彈挑」可詮釋以「馬蹄聲」，或以非樂音技巧的組合模仿鑼鼓的聲音與彈奏鑼鼓經，下面再舉琵琶曲中常聽見的「鼓聲」為例，彈奏以同音疊音，並配以固定形態的節奏框架，鼓聲的形象即躍然眼前。〈夕陽簫鼓〉之性質雋永文雅，故在模擬鼓聲時，演奏法之處裡是由薄而厚，從彈挑開始慢慢變滾慢慢變滾，最後再回到彈挑，為逐漸將節奏加快加厚後再變緩變薄的過程，力度、厚度、速度於彈奏中逐漸起伏再逐漸回復的過程。

譜例 5-19：「簫鼓」之擬聲片段



之於〈龍船〉，描繪的是熱鬧的端午場景，熱烈且具精神，同樣使用以同音疊音，但以聲量與力度均較大的「掃拂」來模擬鼓聲，慢起漸快並處理以急收，更顯得精神。譜例 5-20：〈龍船〉之擬聲片段<sup>151</sup>



明清琵琶音樂語彙是建立在旋律框架與演奏法的雙重性上的，要在兩者兼具的情況下，才是一種表達。小至樂句、大至樂曲整體，能確實釐清樂曲之結構與旋律框架是必須的要件，進而可知在不同的位置上可進行的潤飾程度有哪些，可以如何變化潤飾音的內容與節奏，如前兩節所述。

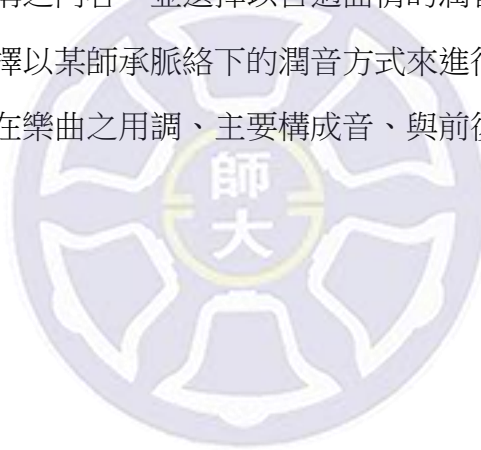
此特徵更強化了各傳承脈絡的音樂特點不僅在於演奏技法詮釋選擇的審美不同，更是立基於樂曲本體上，明清琵琶音樂師承脈絡之重要價值，同時在於樂曲本體與彈奏習慣之傳承之上，不僅是這個音要怎麼彈，而是這個音除了這個彈奏方式，還可以有那些可以選擇且又符合傳譜審美的。參照前文《汪昱庭琵琶譜》【思漢】的對照中，李廷松與陳永祿於演奏上所呈現的些微差異，原譜僅寫「扞」（推拉音），前者選擇以連續彈挑來做推拉音，後者選擇以輪指來詮釋，實則基於骨譜的不同潤飾。

<sup>151</sup> 使用張步蟾演奏譜。

經由不同師承脈絡傳承下來的明清樂曲，於大曲部分多已經有藝術化處理，乘載著不同師承脈絡的詮釋思維。於今日，可以使用的琵琶語彙較從前更為豐富，是否有可能以當代的琵琶語彙來進一步詮釋不同師承脈絡下的樂曲呢？

習樂方式由小而大，由簡而易，由嚴謹到自由，之於琵琶，小曲絕對是每個樂人在初習琵琶之時的必修項目，通過不斷的累積與時間的打磨，逐漸成為一個懂琵琶樂理的樂人，要得以詮釋明清琵琶樂譜，需從小曲開始，若選擇以為一未被傳承，也無演奏譜得以參照的明清小曲，本研究嘗試可將建構個人詮釋方法的步驟整理如下：

1. 確實分析其工尺譜，釐清樂曲內部結構關係、段落關係與樂句關係等；
2. 分析樂曲旋律之構成與旋法，確定用調與構成樂曲之基本核心音；
3. 參照譜面上之符號，確認拍法構成與演奏法之間的關係；
4. 梳理樂曲名稱之內容，並選擇以合適曲情的潤音方式，若可需確認淵源；  
(也可以選擇以某師承脈絡下的潤音方式來進行詮釋)
5. 潤音要建立在樂曲之用調、主要構成音、與前後統一的詮釋原則之上。



## 結論

琵琶獨奏樂曲於明清時代為共有性與獨特性並具，且被持續傳播的文化現象，於當時所使用的豎抱、四相十品（後十二品）琵琶，是為今日所稱的「傳統琵琶」。自 1819 年，華秋蘋《琵琶譜》刊本問世以來，明清琵琶音樂始有正式的樂譜流通，明清琵琶樂曲以工尺譜為載體，記錄有大小曲等不同形式與體裁的諸多音樂內容，是為數不少的積累。其中得以被保存至今日的樂曲與內容，多轉譯為阿拉伯數字譜或五線譜的形式流傳。譜式的改變影響了琵琶音樂學習的內容，樂人從必須基於樂譜參與完整音樂的過程，到直接基於樂譜完成音樂的演繹。好處是明清琵琶音樂之內容得以被詳細的記錄，缺點則在於樂人能夠參與完成樂曲之處理音樂的能力逐漸在不同的習樂環境下逐漸衰退，而對於處理音樂之概念也逐漸產生改變，本研究之目的在於能透過研究、探討琵琶音樂中明清樂譜與詮釋之間的關係來對「處理音樂的能力」進行討論，立基於明清琵琶譜之整理與研究，分三個層次分別對小曲、套曲與大曲展開曲譜研究與詮釋比對，最後試圖歸納並提出明清琵琶樂曲中可能之規律與習慣。

### 一、 明清琵琶譜本之內容

研究脈絡從文本蒐集分析與解讀展開，在第一章中，再整理補充截至 2018 年可查之刊本、抄本，或補充其他資料。針對《高和江東》譜本之內容，但經查從香港學者牟潤孫專門講述周志輔《幾禮居藏戲曲文獻目錄》的文論與其他資料參照，顯示本譜之抄錄者實為合肥方氏，而非「張怡慶」。此外，再補充上收藏於上海圖書館古籍區的張士珍《文武雜版》，為華秋蘋《琵琶譜》的又一抄本。

在譜本整理之後，進一步觀察信度高、重要且具代表性的譜本，從記譜形態與內容的角度切入，觀察梳理譜本於信息乘載量上的異同，從南北差異、名詞異同、到符號與譜字的內容等。透過對明清譜本的整理，工尺譜所乘載的內容也逐漸變多，至二十世紀初，亦有譜本參考阿拉伯數字譜式的內容，於工尺譜字旁邊註記節奏線以分明譜字間的時值關係。後於 1941 年楊蔭瀏、曹安和《文板十二曲》問世，亦

為演奏符號改變開啟序幕，譜中所記之次中音譜號樂譜版本與工尺詳譜版本於今日雖已都未被採納與續用，但「詳實記載」之概念與思維，影響甚遠。

譜式改變也影響著符號內容，特別是演奏技法符號的部分，本研究旨在分辨明清琵琶指法名詞與內容亦產生混淆的部分，以釐清演奏技法之概念與指涉，如「搖指、帶起、擻」等。

## 二、明清琵琶樂曲之體裁與內容

自有樂譜刊本以來，至今琵琶樂曲數量頗豐，多本刊本琵琶譜也以分類編纂的方式編排樂譜，並各有不同的分類層次與基準。經整理，分類基準可從地域、與樂曲性質三個面向進行產開。以地域為基準之劃分是早期的分類方式，南北差異除了有曲目上的不同，還有樂譜內容如譜字使用，演奏法內容之差異，如「勾、搖、撫」是為南派演奏法，而北派不用等；以結構為基準進行分類最為客觀，也是最顯見的分類方式，於此基準下對於大、中、小曲之概念與內容進行梳理；以樂曲性質為基準進行分類是明清琵琶譜的特色，以「文/武」為常見，文以表情，武以狀物，提示樂曲之氣質，於此基準下同樣「大曲」的分類標籤，此「大」不做結構上的大之解釋，而是樂曲內容的與性質上的深度與廣度的涵義。今日以「文曲」涵蓋文板、文套，以「武曲」涵蓋武板、武套與，以「大曲」指稱內容兼具表情狀物的樂曲。

進一步根據客觀的結構形式基準，分以單曲構成的琵琶小曲與以多段組成的琵琶大曲兩類，來進行對樂曲內容構成之討論。小曲類之內容有八板類小曲、曲牌類小曲與其他，尤以八板類小曲數量最豐，影響也最大。「八板體」之原型與變型構成了大多數琵琶小曲的結構內容，根據分析數量眾多的琵琶小曲，本研究提出一類「具八板體模式，僅取材部分〈八板〉之旋律片段、句法結構或結音關係來進行發展」的使用方式，可解釋明清琵琶小曲如何自〈八板〉變化組合出數量頗豐的樂曲數量；曲牌類小曲多從曲名觀其與曲牌之淵源，就內容而言多與原來曲牌之內容相去甚遠，然其旋律的旋法與走向明顯與八板類小曲不同，雖然就其樂曲結構而言仍受到八板體之影響，具有六十八板的構成範式，但從句構中可查的韻律，是可見曲牌之痕跡的。

大曲類由，為多於一個樂段所構成的樂曲，就結構組成而言，可分為小曲連綴體、連綴變奏多段體、絲竹鑼鼓循環體等類別。小曲連綴體是明清樂人習慣使用的一類樂曲聯奏方式，為選擇個性、內容相近的樂曲做聯奏的形態，並留存以多首慣用的聯套方式，如《塞上曲》、《青蓮樂府》、《思春》等；連綴變奏多段體，為由多個樂段所構成，內容或為曲牌或為他者，原來構成之曲牌或材料邊界逐漸模糊，與小曲連綴體最大的差異即樂曲中樂段多不能獨立出來演奏，此外，連綴變奏多段體大曲的歷時性發展現象也為特色，如〈十面〉、〈霸王卸甲〉等曲，均經過多手的藝術處理而逐漸形塑今日的樣貌；第三類絲竹鑼鼓循環體即以琵琶擬聲模仿鑼鼓樂，實際上也是連綴的形式，但特別強調於以吹打段落與絲竹段落交相接替出現的構成，為琵琶音樂於庶民生活發展的最好證明，也是最易兼容不同音樂素材、曲風如評彈等的一類曲體。

### 三、明清琵琶樂曲之樂譜衍變與詮釋內容

明清琵琶音樂中小曲之數量豐富多達一百六十幾首，但至今仍被彈奏者為數不多，大曲類樂曲相較之下數量雖少，但能發展成大曲，其內容多經過一定的藝術性處理，至今多有在被彈奏。同樣循前章的脈絡，依據結構基準來進行工尺譜與演奏譜之間的研究由於大曲中連綴曲體與多段曲體的構成方式不同，反應出的詮釋概念也不同，故於大曲部分，再細分為套曲與大曲進行討論。因而，於此主題下，第三、四章分以小曲、套曲與大曲三部分來對樂曲結構、旋律脈絡與演奏對照等三個層面進行討論。

明清琵琶小曲類曲目數量頗豐，說到收錄明清琵琶小曲之譜本則當以華秋蘋《琵琶譜》與沈肇州《瀛洲古調》為代表。相較於大曲，多數的小曲並未經過藝術化的過程，形式較為簡單。曾經藝術化處理的小曲為數不多，至今都仍在被彈奏，如〈飛花點翠〉、〈小月兒高〉、〈思春〉等。為使對於小曲一類曲目之分析整理更為客觀，在小曲的項目下，立基於譜本提出華秋蘋《琵琶譜》中的文板〈秋江〉與武板〈艷陽天〉，沈肇州《瀛洲古調》的系列快板小曲與慢板〈飛花點翠〉來進行討論，藉以觀察小曲彈奏中的詮釋共性與特性。經分析，武板、快板一類樂曲，於實際演奏上與原譜實際上相差不多，多應用以右手演奏技巧與

節奏之繁簡變化來增添聽覺上的豐富感。從內容觀之，武板樂曲不等於速度較快，根據在於其於每板之中所添加的節奏花音是較繁滿的，若樂曲速度快則難以完成；《瀛洲古調》快板樂曲之呈現並不在於旋律花音與節奏內容的添加，原譜與今日演奏譜差異性不高，且由同一旋律素材發展而成的比例高，為了表現不同的演奏手法而有不同因應的旋律變化方式，故本研究認為《瀛洲古調》「快板類樂曲應具有一定的功能性」，也是與《華氏譜》武板樂曲最大的差異。而文板、慢板一類樂曲於內容上旋律加花的現象較多，以樂曲之主要構成音為核心來進行潤飾，潤飾音多為對前面譜字的延續或重複，此外，左手之演奏技法於文板、慢板一類曲目的應用比例高，擅用左手之輕攏慢撚、吟揉注綽。而此類樂曲也在發展的過程中被進行藝術化的處理，如〈飛花點翠〉一曲的骨幹譜與演奏譜即相差較多，由於被進行了反覆處理與添加引子三板的關係，也因如此，使樂曲更顯整體與層次，而有引子的三段〈飛花點翠〉是今日所被認知的〈飛花點翠〉，就《華氏譜》文板與《瀛洲古調》慢板而言，性質與內容較為接近。

套曲《塞上曲》是琵琶明清樂曲中的經典，成曲於李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》，由《華氏譜》浙江派文板中的五首小曲連綴而成。《華氏譜》中的五個隻曲為《塞上曲》之原型，本研究立基《華氏譜》中的五個隻曲，與其他收有相同內容的《李氏譜》、《養正軒琵琶譜》、《瀛洲古調》與《汪昱廷琵琶譜》進行縱向對照，分析在維持六十八板結構的準則上，各曲的樂句結構反映出不同傳譜於同一首樂曲中的不同詮釋與處理，各有差異，也經過比對察見譜本之間的影响。透過縱向比對，《塞上曲》於不同傳承脈絡下的彈奏差異，不僅是演奏手法的詮釋，更有對樂曲結構上積極詮釋，並透過對照進一步提出樂曲可能的骨幹譜。再經橫向的樂曲比對，從旋律上關聯察見五個樂段之間的層次與關聯，頭尾〈思春〉、〈訴怨〉為一組，第二、三段〈昭君怨〉、〈泣顏回〉為一組，核心音均環繞在「合—乙—上—尺」四音上；唯〈傍妝台〉第四段〈傍妝台〉一曲與其他四曲屬於不同的旋律脈絡，核心音則環繞在「乙—上—凡—六」四音上。在〈昭君怨〉、〈泣顏回〉之後以〈傍妝台〉來改變聽覺色彩，最後結束以〈訴怨〉，使頭尾相呼應，《塞上曲》於樂段順序的編排上實有其考量，《塞上曲》之所以為《塞上曲》應保留其五段之彈奏。最後對照以當代演奏家的詮釋，以《汪

昱庭琵琶譜》【思春】與【思漢】為例，不同演奏家雖有個人詮釋演奏手法上的差異，但相同的是同一傳承脈絡下之於樂曲結構、句法、技法詮釋與潤音範圍等層面反應出的共同性。

大曲〈十面〉是一首歷時性作品，經不同年代樂人間的積累逐漸完善成曲，本研究以工尺譜為分析基礎，立基華秋蘋《琵琶譜》〈十面〉，梳理樂曲結構內容與旋律脈絡的發展衍變。經分析，《華氏譜》〈十面〉確實為其他傳譜發展的基礎，《李氏譜》〈淮陰平楚〉是最具影響力的版本，今日〈十面埋伏〉中具辨識度的旋律音型均來自於此。如【點將】的主要旋律即《李氏譜》據《華氏譜》內容加工整理而來。此外，透過多個傳譜工尺譜的比較對照，顯見不同傳譜版本之間的關係，如從樂曲之結構與旋律組成等層面關之，《養譜》〈十面埋伏〉受《華氏譜》與《李氏譜》影響，《汪譜》〈十面埋伏〉則受前述譜本內容所影響，而《瀛譜》〈十面埋伏〉則與《華氏譜》有較多的聯繫。透過樂譜的比對與梳理，各傳譜之相異處不僅是在段落標題上面的異動或是段落數量表面上的增加或減少，而是反映在各傳譜於音樂本體之段落結構與旋律上。均有承襲與借鑑的情形。對照以當代演奏版本，以《養譜》與《汪譜》之傳承脈絡為例，選擇李廷松與林石城的演奏譜與錄音資料來分析樂譜與彈奏之間的差異。李廷松與林石城的演繹均反應出確實承繼該傳譜之音樂本體，也忠實地呈現出散板具較多演繹空間，有板樂段基本同傳譜內容，僅有部分旋律花音之差異的事實。另對照版本當代演奏家劉德海對於〈十面埋伏〉之演繹，基於不同時空的需求，對樂曲所產生的不同詮釋，而劉德海演奏譜自《汪昱庭琵琶譜》發展而來，也得證於不同傳譜之於音樂本體上既有的結構與旋律特徵。

〈十面〉以華秋蘋《琵琶譜》為母體，經發展而有四個不同結構內容之版本產生，由以李芳園之影響最大，並逐漸定稿於李芳園、沈肇州、沈浩初與汪昱庭四個傳承脈絡當中。對於多段體形式之大曲，本研究亦提供一個新的研究方式與角度，從工尺原譜上進行分析，並對照以該曲可考最早之版本，從曲體結構與旋律內容之比對中，研究發展脈絡與改變，最後對照以實際演奏版本，一來得見大曲本身之藝術性與成熟度，二得見各傳譜實際上對於樂曲進行何種詮釋，才可進一步討論演奏與呈現，一探可變與不變之處。

#### 四、 詮釋的規律與習慣

明清音樂琵琶經過長期的積累、不同地域的相互影響，於今日逐漸彙整成為一個整體集合，經過幾世代下來的共同累積，明清琵琶音樂逐漸形成一定的共識。從基本用調、曲調節奏到演奏手法相配合，在樂曲的曲體結構上加上節奏性或裝飾性指法構成曲調之整體，逐漸發展出旋律演繹過程中的共有的一些習慣，明清琵琶音樂的風格。經本研究分析，明清琵琶譜實非屬於骨幹譜一類的樂譜，自華秋蘋《琵琶譜》以來，樂曲即已經是可被演奏的形式。相對照於今日的演奏譜，部分樂曲於彈奏上與明清琵琶譜中所記並無太大差異，特別是小曲類樂曲；部分樂曲則在原譜基礎上被進行更多的藝術性處理，如〈思春〉、〈飛花點翠〉等。

明清琵琶樂曲多是建立在小工調系統上的，包括「相品」之排列均建立在小工調的基礎上，多以「合/六、工、五/四」為起始音，從樂譜上可見曲調變化手法如「借字」等的痕跡，即可從曲譜上看到樂曲發展之脈絡，影響範圍涵及彈奏把位與大部分樂曲之用調。樂曲之定調相當重要，這關係到辨識核心音的問題、加花音的選擇，與譯譜的合理性。樂曲少以板式變化來做音樂發展，多在樂曲的用調基礎上，在樂句內的進行板數的縮擴、或以有限制的潤音條件與演奏法之變化來豐富內容。又明清琵琶音樂中多「點板不點眼」，不論快慢板、文武板、大小曲皆同，板間的節奏、時值部分可藉由譜字的記寫方式來輔助判斷，亦可通過演奏技法的輔助來判斷，琵琶譜雖無將每個演奏法均詳記標在譜字旁的習慣，但琵琶的演奏習慣是彈琴之人都必然熟悉的慣性，與右手因自然的前後擺動而形成的律動密不可分，琵琶左右技法的組合與變化也立基在此律動當中。

明清琵琶音樂語彙並非單純是旋律框架、或是特定演奏手法的呈現，而是建立在旋律框架與演奏法的雙重性上，同樣的旋律框架配以不同的演奏法，其個性也有所不同，其屬性又與其被應用的場合息息相關。通過演奏者手上之於變化與使用的技巧的豐富度與掌握性，對於曲調變化的應變能力與熟練度，進而累積音樂語彙的豐富性與對音樂本體詮釋概念的統一性。在小曲之中的樂曲，其限制是嚴謹的，無論樂曲的板數、調式與潤飾音都必須有一定的尺寸，而在大曲當中，為使音樂更具表現，明顯地有更大的空間，樂曲的定調也有更多變化。據本研究

所得，明清琵琶的音樂模式構成以結構與音樂語彙兩者的相互作用，結構為表、語彙為裡，表裡合一才可明白樂理。

被當代琵琶圈認為是傳統的明清琵琶樂曲，要被繼續傳承下去是這個世代琵琶演奏者的重要責任之一，傳統不可能被複製再現，然要讓傳統找到於當代存在的時代性還是可以做到的。時空條件的改變使得所謂傳統不可能再現，時代在改變，人們對於傳統音樂的認知也持續地在改變。今日所被認為是傳統音樂的樂曲，是早期人們的日常娛樂，讓人玩味再三，因而有豐富的曲庫與變異性於其中。二十世紀的學者與樂人為了抓住過去的聲音，盡其所能地進行記錄、留下錄音，使當代樂人有可能得以同時有兩種譜式以上的樂譜得以相互參照。此外，上個世紀中習樂的環境劇烈改變，使得學習明清樂曲的過程大多建立在演奏譜上面，然而，囿於演奏譜的學習，正是使明清琵琶曲目逐漸僵化的最大原因。沒有譜式載體的好壞問題，不同的譜式均在其特定時空下發揮了各自的適切性與功用，問題在於樂人的使用方式。今日，明清琵琶音樂之材料於此，當代樂人絕對有可能可以藉由工尺譜的閱聽來重新建構彈奏明清樂曲的能力，開展當代詮釋的能力，這也是本研究最終的目的與期許。前輩音樂家與學者們在記寫樂譜與相關研究上所做的諸多努力，使得明清琵琶曲目與音樂不因時代的前進而流失，還有跡可循，本研究才有可能循著這些軌跡去回推、並嘗試歸納整理明清琵琶樂譜與詮釋之間的細微關係。明清琵琶音樂內容相當豐富，本研究是一個開始，更期許未來能夠繼續發展相關研究。

附件一：《瀛洲古調》快板小曲〈脫紅袍〉等對照譜

### 《瀛洲古調》 快板小曲對照

蘇筠涵打譜

脫紅袍  
矮子上扶梯  
小十面  
板散手  
平沙落雁

This musical system consists of five staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The staves are labeled from top to bottom: 脫紅袍, 矮子上扶梯, 小十面, 板散手, and 平沙落雁. The music is written in treble clef and features a consistent rhythmic pattern of eighth and quarter notes across all staves.

14

This musical system continues from the first, starting at measure 14. It consists of five staves of music in G major and 4/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, along with rests. A dynamic marking of *8<sup>pp</sup>* is present in the fourth staff. The system concludes with a double bar line.

27

Musical score for measures 27-40. The score is written for five staves in a grand staff format, with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The music is organized into measures, with a double bar line at the end of measure 40.



41

Musical score for measures 41-54. The score is written for five staves in a grand staff format, with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The music is organized into measures, with a double bar line at the end of measure 54.

55

A musical score consisting of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves are in alto clef with a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of two sharps. The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The score ends with a double bar line.



附件二：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【宮苑思春】全曲對照譜

譯以一板一小節

蘇筠涵製譜

原譜

李廷松

衛仲樂

李光祖

商

(一)

(一)

(一)

(一)

(二)

(二)(一)

14

徵

Score for measures 14-20, featuring a box labeled '徵' (Zhi) above the first staff.

21

商

Score for measures 21-26, featuring a box labeled '商' (Shang) above the first staff.

27

Musical score for measures 27-32, featuring four staves of music in G major. The notation includes eighth and sixteenth notes, slurs, and accents. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. There are some markings like '(-)' in the lower staves.

33

商

Musical score for measures 33-38, featuring four staves of music in G major. The notation includes eighth and sixteenth notes, slurs, and accents. A box containing the character '商' is positioned above the first staff at measure 33. A large watermark of Tsinghua University is visible in the background.

39

商

44

48

54

宮

宮

60

徵

66

附件三：《汪昱庭琵琶譜》《塞上曲》【思漢】全曲對照譜

譯以一板一小節

蘇筠涵製譜

商

This section of the score is for the 'Shang' mode. It consists of five staves. The top staff is labeled '原譜' (Original Score) and contains a single melodic line with various ornaments and a '丁' (Ding) mark above the first note. The subsequent four staves are labeled with the names of the performers: '李廷松' (Li Ting Song), '衛仲樂' (Wei Zhong Le), '李光祖' (Li Guang Zu), and '陳永祿' (Chen Yong Lu). Each of these staves contains a more detailed transcription of the piece, including fingerings, breath marks, and other performance instructions. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background.

徵

This section of the score is for the 'Zhi' mode. It consists of five staves, each containing a different transcription of the piece. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings, and performance markings such as slurs and accents. The watermark from the previous section is also present here.

18 才 才 双

25 商

30 宫

双

(II)

38 商

47 双 双 才

宫

(II) (II)

C六 C六

(x) (x)

54 才 才

宫



## 附錄

### 一、 琵琶演奏符號表

#### 1.右手系統

分類	手法	符號	名稱	說明
彈挑系統	食指	↘	彈	食指自弦的右側往左側過弦發聲。
		↗	雙	食指同時彈相鄰兩條弦。
		≡	小掃	食指向外彈奏三條弦如一聲。
		≡	掃	食指向外彈奏四條弦如一聲。
		↑	掛	從第四弦到第一弦依順序彈奏，如琶音。
		)	抹	食指由外向內，以指甲內側撥弦。
	大指	↙	挑	大指自弦的左側往右側挑弦發聲。
		≡	雙挑	大指同挑相鄰兩條弦。
		≡	小拂	大指向內挑奏三條弦如一聲。
		≡	拂	大指向內挑奏四條弦如一聲。
		↓	臨	從第一弦到第四弦依順序以大指挑奏，如琶音。
		⊂	勾	大指由內向外，以指甲內側撥弦。
	中指	⊃	剔	中指以指甲面自弦的右側往左側過弦發聲。
		⊂	撫	中指以指甲內側自弦的左側往右側撥弦發聲。
	組合	↘...↙	夾彈	連續彈挑，一般一拍可得四聲。
		≡	滾	連續快速彈挑，一般一拍可得多至八聲。
		( )	摭	同時於不同條弦做大指「勾」與食指「抹」的動作得聲。
		^	分	同時於不同的弦做大指「挑」與食指「彈」的動作得聲。
		⊂	扣	大指「勾」+食指「彈」。
		( ) / \	勾搭	(鳳點頭) 大指「勾」同時中指做「剔—抹—剔—抹」四下，如此往返。
		<b>K</b>	提	用右手大、食指摘起一弦即放，做斷絃聲
<b>L</b>	拍	用右手大指將纏絃撬起即放，做斷絃聲		

輪指系統	五指		輪	手指依「食—中—無—小—大」的順序彈弦。
			長輪	由兩個以上的輪組成，做長線條。
			雙弦輪	同時輪兩條弦。
			全輪	同時輪三或四條弦。
	四指		帶輪	手指依「食—中—無—小」的順序彈弦。
三指		三指輪	手指依「食—中—大」的順序彈弦。	
搖指系統	單指		搖	今日概念：食、中、無名、小指均能利用指甲的偏鋒 或側鋒急速來回撥弦。
	雙指		雙搖	同時用兩隻手指做搖指。2、3 指稱右手中指、無名指

## 2. 左手系統

分類	符號	名稱	說明
推拉音		上滑音	先彈再拉弦稱為「上滑音」，先拉再彈稱為「下滑音」，按弦向右推進使音升高稱為「推」，按弦向左拉開始音升高稱為「拉」。
		下滑音	
綽注		綽	從低音位滑到高音位稱為「綽」，從高音位 滑到低音位稱為「注」，符號相同用詞不 同。
		注	
打帶起		打音	用左手指打擊音位發音。
		帶起	左手指尖向內撥弦發音。
		擻	左手按音指離弦時撥弦得聲。
泛音		自然泛音	左手浮點在自然泛音之音位上彈奏。
		人工泛音	左手按在欲得音之音位上，右手在其高八 度位置浮按並觸弦得聲。
吟揉		吟	按在音位上左右微動，無音高辨識，潤音 效果。
		揉	按在音位上左右搖動，稍有音高辨識，較 吟更有情緒起伏。

### 3. 非樂音系統

分類	符號	名稱	說明
右手	ㄣ	摘音	右手大指抵著弦，食指、中指或無名指往前彈弦。
	L	扳	大指將弦由裏向外扳起即放，重則猶如斷裂聲，輕則得柔和樂音。
	旦	提	大指與食指將弦提起即放，重則猶如斷裂聲，輕則得柔和樂音。
	卜	扣	即敲板，以右手指關節敲奏面板。
左手	丄	煞	左手指甲抵住弦下方，右手觸弦得聲，猶如金屬聲。
	ㄎ	絞弦	將兩條弦相交後，左手按在音位上觸弦得聲，如金屬聲。
	ㄩ	併絃	將數條絃并在一起按下彈奏以產生效果
	ˆ	虛按	左手浮按在音位上處弦發聲，音量小而微發木。
其他	卍	伏音	在彈奏後，用左手或右手把弦的振動按掉，令聲音嘎然而止。



## 二、琵琶小曲彙整表

蘇筠涵整理.2019.6

編號	曲名	調式	形態特徵			說明
			組成	類別	譜源	
1-1-1	正板	正調	68 板	文板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-2	串素	正調	68 板	文板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-3	懶梳妝	正調	68 板	文板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-4	鳳求凰	正調	66 板	文板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-5	平沙落雁	正調	135 板	文板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-6	葡萄輪	正調	68 板	武板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-7	下雲籊	正調	68 板	武板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-8	緊中慢	正調	76 板	武板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-9	上番	正調	67 板	武板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-10	中番	正調	68 板	武板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-11	石音	正調	68 板	武板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-12	野馬跳澗	正調	68 板	武板	華氏譜	王君錫傳譜
1-1-13	普庵咒	尺調	72 板	雜板	華氏譜	王君錫傳譜、 錫山楊廷果作
1-2-1	思春	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-2	昭君怨	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-3	傍妝台	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-4	美女穿梭	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-5	水龍吟	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-6	金鰲哭龍	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-7	似彈非彈	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-8	鎖南枝	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-9	斑鳩過河	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-10	秋江	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-11	訴怨	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-12	玉連環	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-13	雨打芭蕉	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-14	三跳澗	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-15	泣顏回	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-16	懶畫眉	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-17	扣連環	正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-18	百鳥朝王	西板正調	68 板	文板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-19	艷陽天	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-20	范陽州	西板正調	67 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-21	革蹬點	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-22	巧梳妝	西板正調	67 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜

1-2-23	輪京	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-24	老京	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-25	挽不斷	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-26	四字	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-27	步步高	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-28	錦纏道	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-29	絆馬索	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-30	千勝	西板正調	68 板	武板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-31	春光好	西板正調	68 板	隨手八板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-32	鳳銜珠	西板正調	68 板	隨手八板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-33	翠雲濤	西板正調	68 板	隨手八板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-34	駐春妝	西板正調	68 板	隨手八板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-35	泛仙槎	西板正調	68 板	隨手八板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-36	花勝	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-37	倒垂蓮	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-38	三通鼓	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-39	雙飛燕	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-40	漁歌唱晚	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-41	雁陣驚寒	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-42	花語繽紛	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-43	蜂蝶爭春	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-44	猿啼鶴唳	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-45	小月兒高	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-46	仙人過橋	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-47	蝶戀花	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-48	鳳凰吟	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
1-2-49	清平調	西板正調	68 板	雜板	華氏譜	陳牧夫傳譜
2-1	晚唱漁舟	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
2-2	魚躍鳶飛	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
2-3	十里紅	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
2-4	雨打殘荷	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
2-5	隔簾花影	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
2-6	錦鴛鴦	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
2-7	鵬飛萬里	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
2-8	風弄竹聲	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
2-9	壁合珠聯	正調	68 板	小曲	檀槽集	傅雪漪抄本
3-1	緊中慢	正調	76 板	北派武板	閑敘幽音	
3-2	普庵咒	正調	129 板	北派雜板	閑敘幽音	
3-3	高尖	正調	68 板	雜板	閑敘幽音	
3-4	崇明新板	正調	70 板	雜板	閑敘幽音	未註「板眼」標記，為八板變

						體，經對照推測 為 70 板
3-5	三跳澗	正調	68 板	雜板	閑敘幽音	
3-6	兩打芭蕉	正調	68 板	雜板	閑敘幽音	
3-7	玉樹臨風	正調	68 板	雜板	閑敘幽音	
3-8	三通鼓	正調	68 板	雜板	閑敘幽音	同名異曲
3-9	八段景	正調		雜板	閑敘幽音	未註「板眼」標 記
4-1	虞舜薰風曲	正調	48 板	初學入門譜	李氏譜	(附唱詞)
4-2	文王思士操	正調	25 板	初學入門譜	李氏譜	
4-3	孔子龜山操	正調		初學入門譜	李氏譜	
4-4	孔子漪蘭操	正調		初學入門譜	李氏譜	
4-5	蘇學士洞庭秋 思	正調	24 板	初學入門譜	李氏譜	
4-6	韓蘄王湖上逍 遙	正調	92 板	初學入門譜	李氏譜	練田歌
4-7	隴上行	正調	19 板	初學入門譜	李氏譜	踏青歌
4-8	莊暗香女史梅 花三弄	正調		初學入門譜	李氏譜	
4-9	春光好		20 板	初學入門譜	李氏譜	
5-1	秋思		68 板	小曲	養正軒譜	(春思填詞)
6-1	飛花點翠	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-2	美人思月	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-3	梅花點脂	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-4	月兒高	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-5	小銀槍	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-6	後小銀槍	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-7	蜻蜓點水	正調	67 板	慢板	瀛洲古調	
6-8	寒鵲爭梅	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-9	獅子滾繡球	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-10	雀欲回巢	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-11	纏珠簾	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-12	魚兒戲水	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-13	蘇堤春曉	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-14	三潭印月	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-15	柳弄春暉	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-16	美女春思	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-17	三仙橋	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-18	秋月穿波	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-19	橋花映日	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-20	臨風翠柳	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-21	梅梢月	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	

6-22	玉如意	正調	68 板	慢板	瀛洲古調	
6-23	訴怨	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-24	驪鳴深樹	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-25	矮子上扶梯	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-26	脫紅袍	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-27	雙躲	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-28	扳散手	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-29	小十面	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-30	金橋勒馬	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-31	一馬雙駝	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-32	金湖籠	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-33	平沙拔浪	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-34	三通鼓	正調	67 板	快板	瀛洲古調	同名異曲
6-35	雲裡雁	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-36	平沙落雁	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-37	天鵝反掌	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-38	沙湖撩石	正調	68 板	快板	瀛洲古調	
6-39	雙飛燕	正調	68 板	快板	瀛洲古調	同名異曲
6-40	思春	正調	68 板	文板	瀛洲古調	
6-41	昭君怨	正調	68 板	文板	瀛洲古調	
6-42	泣顏回	正調	68 板	文板	瀛洲古調	
6-43	傍妝台	正調	68 板	文板	瀛洲古調	
6-44	漢宮秋月(一)	乙字調	78 板	文板	瀛洲古調	
6-45	漢宮秋月(二)	乙字調	120 板	文板	瀛洲古調	
6-46	漢宮秋月(三)	乙字調	64 板	文板	瀛洲古調	
6-47	漢宮秋月(四)	乙字調	80 板	文板	瀛洲古調	
7-1	開手正板	正調	68 板	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜
7-2	長門怨	正調	-	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜
7-3	蜻蜓點水	正調	68 板	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜 (來自《瀛洲古調》同名曲)
7-4	兩打芭蕉	正調	68 板	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜 (來自《華氏譜》同名曲)
7-5	紅牙曲	正調	68 板	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜 (來自《瀛洲古調》〈小銀槍〉異名同曲)
7-6	玉樓春曉	正調	153 板	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜
7-7	平沙落雁	正調	145 板	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜 (與《華氏譜》同名異曲)
7-8	懶梳妝	正調	95 板	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜

7-9	漁家樂	正調	-	-	玉鶴軒	下卷、王露傳譜
8-1	斑鳩過河	正調	68 板	小曲	雅音集 <sup>152</sup>	無錫徐悅莊傳譜
8-2	玉樹臨風	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-3	風擺柳	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-4	老京	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-5	十二輪	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-6	輪京	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-7	老京北板	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-8	鴻雁南飛	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-9	鳳銜珠	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-10	翠雲濤	正調	68 板	小曲	雅音集	無錫徐悅莊傳譜
8-11	鳳凰展翅		68 板	小曲	雅音集	
9-1	纏珠盤			小曲	今樂考證	僅文字記載
9-2	皓月龍吟			小曲	今樂考證	僅文字記載




---

<sup>152</sup> 前面出現過之樂曲不重複列表。

## 參考資料

### 一、專書

唐·段成式。《酉陽雜俎》〈卷六·樂〉

宋·陶谷。《清異錄·藥》。

宋·李昉等，《太平御覽》〈樂部十五·琴上〉。

林石城。《琵琶教學法》。上海：上海音樂出版社，1939。

清·姚燮《今樂考證》。台北：進學書局，1968。

楊允孚。《灤京雜詠》，收入於文淵閣《四庫全書》第 1224 冊。臺北：臺灣商務印書館，1983。

韓淑德、張之年。《中國琵琶史稿》。台北：丹青圖書有限公司，1987。

修海林。《古樂的沉浮》。山東：山東文藝出版社，1989。

林寅之編著。《琵琶古曲十面埋伏版本集錦與研究》。北京：中央音樂學院學報社，1989。

鄭汝中編著。《琵琶指境》。台北市：學藝出版社，1993。

中國民族民間器樂曲集成編輯部。《中國民族民間器樂曲集成—上海卷（上）》。北京：人民音樂出版社，1993。

\_\_\_\_\_。《中國民族民間器樂曲集成—上海卷（下）》。北京：人民音樂出版社，1993。

\_\_\_\_\_。《中國民族民間器樂曲集成—浙江卷（上）》。北京：人民音樂出版社，1993。

\_\_\_\_\_。《中國民族民間器樂曲集成—江蘇卷》。北京：人民音樂出版社，1993。

林石城著。《嘈切雜談—林石城教授琵琶文錄》，台北市：學藝出版社，1996。

袁靜芳。《民族器樂》。北京：人民音樂出版社，1999。

\_\_\_\_\_。《樂種學》。北京：華樂出版社，1999。

莊永平。《琵琶手冊》。上海市：上海音樂出版社，2001。

- 王耀華。《中國傳統音樂樂譜學》。福州：福建教育出版社，2006。
- 李玫。《東西方樂律學研究及發展歷程》。北京：中央音樂學院出版社，2007。
- 馮光鈺。《中國曲牌考》。合肥：安徽文藝出版社，2009。
- 中國藝術研究院音樂研究所。《楊蔭瀏全集》。南京：江蘇文藝出版社，2009。
- 賴秀綢。《汪派李廷松的琵琶藝術—六首樂曲的演奏詮釋與分析》。臺北：采風國際文化事業有限公司，2010。
- 莊永平。《琵琶·古譜·戲曲音樂研究—莊永平音樂文集》。上海：上海音樂學院出版社，2011。
- 顧山鎮人民政府。《國樂先輩周少梅》。揚州：廣鈴書社，2012。
- 趙維平。《中國與東亞音樂的歷史研究》。上海市：上海音樂出版社，2012。
- 張之年、韓淑德著。《中國琵琶史稿》。上海市：上海音樂出版社，2013。
- 陳澤民。《陳澤民琵琶文論集》。北京：中央音樂學院出版社，2013。
- 管建華。《人類音樂學導引》。南京：南京師範大學出版社，2013。
- 吳慧娟。《二十世紀中國琵琶音樂研究》。北京：文化藝術出版社，2015。
- 中國民族管弦樂學會。《華樂大典·琵琶卷·文論篇》。上海：上海音樂出版社。2016。
- 王世榮、張宜蓁。《琵琶演奏詮釋新釋：經典文曲《塞上曲》〈思春〉》。臺北：國立台北藝術大學出版社，2017。
- 張伯瑜主編。《戲—樂音聲》。北京：中央音樂學院出版社，2018。
- John Barrow, *Language.—Literature, and the Fine Arts.—Sciences.—Mechanics, and Medicine*, 1804.
- Bruno Nettl, *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*, Urbana: University of Illinois Press, c1983.
- Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, 1994.
- John Rink, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, 2005.

## 二、 期刊論文

王露。〈玉鶴軒琵琶譜〉。《音樂雜誌》北京大學音樂研究會第 1 卷第 NO.1-10 (1920)。

王露。〈玉鶴軒琵琶譜〉。《音樂雜誌》北京大學音樂研究會第 2 卷第 No.5-6 (1921)。

曹心泉口述、邵茗生筆記〈琵琶譜錄〉。《劇學月刊》南京戲曲音樂院北平分院研究所第 3 卷第 01 期 (1934)

曹心泉口述、邵茗生筆記〈琵琶譜錄〉(續)。《劇學月刊》南京戲曲音樂院北平分院研究所第 3 卷第 02 期 (1934)

傅雪漪。〈兩部新發現的古琵琶譜〉。《文藝研究》No.4 (1979)：83-87。

林石城。〈一份珍貴的琵琶古譜—《高和江東》〉。中央音樂學院學報 No.4 (1981)：50-54。

曹安和。〈《弦索十三套》派生出來的幾種偽樂譜文藝研究〉。《文藝研究》No.4 (1981)：109-113。

杜亞雄。〈【八板】及其形式美〉。中央音樂學報《民族音樂結構研究論文集》。1986。

吳焱。〈傳統琵琶的特殊品位對樂曲的影響〉，《中國音樂》No.2 (1986)：50-52。

吳焱。〈傳統琵琶小曲研究〉。《音樂研究》No.3 (1987)：60-73。

吳焱。〈從傳統琵琶大曲的曲調素材及早期結構形態看其創作方式的一個方面〉。《中國音樂學》No.3 (1990)：82-89。

錢仁康。〈《老八板》源流考〉。《民族音樂》No. 2(1990)：9-23。

牟潤孫。〈一批被遺忘的珍貴中國戲曲史料—幾禮居藏戲曲文獻目錄讀後記〉。《海遺雜著》。(香港：香港中文大學出版社，1990)：349-354。

林石城。〈琵琶流派例析〉。《中央音樂學院學報》No.3 (1992)：7-11。

李光祖。〈琵琶的基本彈奏方式〉。《中央音樂學院學報》No.4(1997)：31。

殷惠麟、楊毓蓀。〈淺談平湖李芳園傳派琵琶藝術特點〉。《山西大學師範學院學報》No.2 (1999)：28-30。

吳曉萍。〈《弦索備考》與傳統琵琶譜同族曲目之比較研究〉。《中國音樂學》No.2 (2000)：58-70。

- 孫麗偉。〈傳統琵琶樂曲中的文曲、武曲、文武曲〉。《音樂研究》No.3 (2001)。
- 章紅艷。〈《塞上曲》源流〉。《音樂探索》No.4 (2002)：67-72。
- 陳應時。〈漢語單音詞結構影響下的旋律形態〉。《西安音樂學院學報》No.2 (2003)：25-28。
- 奉山。〈源、流、融合—關於中國琵琶流派的話題〉。《音樂探索》No.02 (2004)：14-19。
- 楊和平。〈王露與北京大學音樂教育〉。《中國音樂學》No.2 (2004)：52-56。  
張雅婷。〈從《大胡笳》的記憶演奏探尋古琴樂譜與詮釋〉。《中央大學人文學報》No.33 (2008 / 01 / 01)：143-186。
- 鄭祖襄。〈宋、元、明琵琶圖像考—琵琶樂器漢化過程的圖像分析〉。《中國音樂學》No.4 (2008)：45-48、55。
- 馮光鈺。〈中國歷代傳統曲牌音樂考釋(選載之八)〉。《樂府新聲》No.4 (2008)：86。
- 外村中、李霏譯、趙維平校〈唐代琵琶雜考—正倉院的“秦漢”琵琶〉《音樂藝術》No.2(2010)：59-70。
- 楊曉東。〈對《塞上曲》平湖派、汪派、浦東派三種流派的對比〉。《大眾文藝》(2011)：99。
- 萬莉。〈琵琶曲《月兒高》諸版本源流關係辨析〉。《中國音樂學》No.3 (2011)：87-93。
- 程莉華。〈試論中國傳統音樂與樂譜之關係〉。《許昌學院學報》No.4 (2012)：153-155。
- 張伯瑜。〈骨幹譜—琵琶流派形成的基礎〉。《中央音樂學院學報》No.1 (2013)：25-28。
- 楊鳴。〈琵琶名曲《塞上曲》的美學特徵探究〉。《音樂大關》No.12 (2014)：70-72。
- 徐薇(唐代宮廷燕樂中琵琶的使用和發展)。《戲劇之家》No.16 (2014)：20-21。
- 梁幸琪。〈《九宮大成南北詞宮譜》中與琵琶曲《月兒高》同名曲牌之詞情與格律之探討〉。《臺灣音樂研究》No.18 (2014)：097-137。

袁靜芳。〈中國琵琶藝術—《中國華樂大典·琵琶卷》序〉。《中國音樂學》No.2 (2016) : 91-104。

李榮聲。〈失而復聲的北派琵琶曲〉。《中國音樂》No.2 (2015) : 129-132。

蘇筠涵。〈從琵琶譜《文板十二曲》探討文化傳承與符號演變〉，《關渡音樂學刊》No.25 (2017) : 46-48。

呂鍾寬。〈論譜式之演變與記譜法之發展〉，《藝術論衡》復刊 No.9 (2017) : 17-50。

Bang-song Song. "The Korean Pip'a and Its Notation." *Ethnomusicology* Vol. 17, No. 3 (Sep., 1973), pp. 460-493

Pei Ju Tsai1, Sandra Carral. "Comparison of Three Chinese Traditional Pipa Music Schools with the Aid of Sound Analysis." *Proceedings of the Second Vienna Talk*, Setp. (2010) : 145-148

Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music-Writing." *The Musical Quarterly* 44, no. 2 (1958): 184-95. <http://0-www.jstor.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/stable/740450>.

SHARPE, R. A. "Type, Token, Interpretation and Performance." *Mind* 88, no. 1 (January 1979): 437. <http://0-search.ebscohost.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=56042815&lang=zh-tw&site=eds-live>.

Buffo, A.P. "Interpretation and Improvisation: The Judge and the Musician Between Text and Context" *Int J Semiot Law* (2018) 31: 215. <https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1007/s11196-017-9537-6>

### 三、學位論文

許克巍。〈華秋蘋琵琶譜之譯訂與研究〉。中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文，1988。

鄭溪和。〈傳統琵琶譜中符號系統的比較研究〉。國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1999。

孫麗偉。〈琵琶文化論〉。福建師範大學碩士論文，2002。

許牧慈。〈「摧藏千里態，掩抑幾重悲」—指法在琵琶音樂語境中地位之探討〉。國立臺灣師範大學碩士論文，2002。

萬莉。〈【月兒高】諸版本比較研究〉。中國藝術研究院在職人員碩士論文，2005。

吳怡青。〈創造與再現之間－古琴打譜概念之研究〉。國立臺灣藝術大學表演藝術所碩士論文，2006。

谷莉明。〈琵琶文曲音樂文化研究〉。國立台南藝術大學民族音樂研究所碩士論文，2009。

唐文君。〈從音樂古籍史料探討古琴與琵琶在指法、記譜上之關連性〉。國立台北藝術大學音樂系碩士論文，2009。

陳友倫。〈琵琶文曲《塞上曲》演奏版本之探討〉。國立臺灣師範大學碩士論文，2009。

賴秀綢。〈《瀛洲古調》之研究〉。佛光大學藝術研究所碩士論文，2009。

許牧慈。〈傳統琵琶曲目研究〉。國立臺灣師範大學博士論文，2011。

#### 四、曲譜

周明泰編。《曲譜萃珍》〈高和江東〉琵琶譜，抄本。

華秋蘋。《琵琶譜》。觀文社印行，嘉慶己卯春日，1819。

沈肇州。《瀛洲古調》，抄本，1916。

楊蔭瀏編。《雅音集》。無錫：無錫樂羣書局，1929。

沈浩初。《養正軒琵琶譜》。上海：南匯商黃家路養正軒發行，1929。

何柳堂、何與年撰。《琵琶樂譜》。香港：香港利全公司石印本，1934。

楊蔭瀏、曹安和。《文板十二曲》。北京：教育部音樂教育委員會，1942。

張士珍整理。《文武雜套》。1950年抄本。

《十面埋伏》。中央音樂學院民族音樂研究所，1955。

李庭松、曹安和整理。《霸王卸甲》。中央音樂學院民族音樂研究所，1957。

吳夢飛整理。《怡怡室琵琶譜》。1958年抄本。

榮齋等編；曹安和、簡其華譯譜。《絃索十三套》。北京：人民音樂出版社，1962。

中央音樂學院民族器樂系、音樂理論系編。《民族樂器傳統獨奏曲選集》。北京：人民音樂出版社，1980。

鞠士林編著、林石城整理。《鞠士林琵琶譜》。北京：人民音樂出版社，1983。

沈浩初編著、林石城整理。《養正軒琵琶譜》。北京：人民音樂出版社，1983。

學藝出版社編輯部。《琵琶獨奏十大名曲》。臺北：學藝出版社，1983。

樊少雲傳譜，陳恭則、樊伯炎、殷榮珠整理編寫。《瀛洲古調選曲》。北京：人民音樂出版社，1984。

林石城編著。《林石城琵琶曲選》。香港：上海書局有限公司出版，1986。

朱苻菁、楊少彝傳譜、任鴻翔 整理。《平湖派琵琶曲十三首》。北京：人民音樂出版社，1990。

王露編著，李華萱、謝毓鵬、李榮聲整理。《玉鶴軒琵琶譜選曲》。北京：人民音樂出版社，1991。

人民音樂出版社編輯部編。《十面埋伏匯編》。北京：人民音樂出版社，1993。

劉德海。《劉德海傳統琵琶曲集》。山西：山西教育出版社，1996。

李廷松。《汪派琵琶—李廷松先生演奏譜》。台北：台北市立國樂團出版，1996。

王範地。《王範地琵琶演奏譜》。香港：偉確華粹出版社，2003。

李光華主編。《琵琶曲譜》。北京：人民音樂出版社，2004。

陳澤民主編。《汪派琵琶演奏譜》。北京：人民音樂出版社，2004。

李光祖、郝貽凡。《汪派琵琶李廷松演奏譜》。北京：中央音樂學院出版社。2008。

中國民族管弦樂學會。《華樂大典·琵琶卷·樂曲篇(上)》。上海：上海音樂出版社。2016。

## 五、有聲資料

藝聲唱片。《燈月交輝》（ATC-213）。黑膠、錄音帶。

馬可孛羅出版。《劉德海琵琶獨奏曲選》。1989。CD。

四川林海音像出版社。《中國名曲-古箏曲書韻/琵琶獨奏十面埋伏》。1993。CD

龍音製作有限公司。《衛仲樂演奏曲集—音樂藝術七十年紀念集》。龍音製作有限公司發行，1996，CD。

中國唱片總公司出版。《李光祖琵琶獨奏專輯》。2002。CD。

九州音像。《十面埋伏—中國琵琶經典珍藏紀念盤》。2004。CD。

林石城。〈林石城講解琵琶指法《曲終人不散》〉。中國音樂家音像出版社。2007。DVD。

Radio France Ocora, *Chine / Musique Classique*, 1988, CD.

