

第二章 現代琵琶作品的記譜與讀譜

第一節 現代琵琶作品的記譜

透過文字，我們傳承前人的智慧；透過記譜，我們讓不同階段、不同地域的聲音更完整的被保存。學習音樂，除了接觸聲音之外，認識聲音被記錄下來的方法—瞭解樂譜更是重要的課題。王光祈先生曾將全世界樂譜分爲「手法譜」及「音階譜」；美國民族音樂學家 Seeger（1886-1979）也曾指出，東西方的記譜法依其記譜的方式，可約略分爲「規約性記譜法」（prescriptive notation）和「描述性記譜法」（descriptive notation）兩種。「規約性記譜法」是一種告訴表演者該做什麼動作的記譜法，這是一種東西方都有使用的記譜法，又以符號記譜法（the tablature）最爲著名。¹「描述性記譜法」則是盡可能地描述出所有的音，並客觀的呈現。

琵琶，有著亙古的歷史與豐沛的演奏指法，由於其獨特的音響魅力，使得現

¹ 一般而言，符號記譜法（tablature）反應的是身體對樂器所要做的具體動作。西方早期的鍵盤樂器（早期管風琴記譜和大鍵琴記譜）、魯特家族、吉他、其他的彈撥樂器（如西塔琴、曼陀玲、班度拉等）、持弓樂器（中世紀的六弦提琴）等都有使用這種記譜方式。而中國古琴所使用的減字譜反應的也是演奏者左右手技法於固定弦序和徽位的關係。

代作曲家們紛紛譜寫琵琶作品。然而這些作品和傳統樂曲的記譜有何不同呢？

《中國琵琶演奏藝術》提到 1980 年代起，琵琶作品在形式及內容上都有了新的動態，它們在總體風格特徵方面和之前的作品在曲式結構變化，旋律特質，調式調性，表現空間，音色運用，演奏形式與技巧探索等方面有明顯的區別。李景俠認為現代作品是一個相當不確切的定義，它的分類同時包括了時間、作品風格、表現形式、技術構成等相關的概念。²他把現代作品分為以下三類：一、源自傳統的新風格。二、以技法形式為主體的表現風格。三、以標題或者內容的抽象性為特徵的表現風格。第一類作品主要在旋律方面承襲中國傳統音樂的特質，但在調式、結構與形式上有著新穎的變化，並以不同程度的方式保留著傳統音樂的模式和特徵。第二類作品則在形式、音響結構、表現性技巧的運用方面有著很大的突破。這類的作品通常以技法為音樂的主體。第三類作品則以富有中國文化、哲學含義等較為抽象標題及內容為主，這類作品常與二十世紀的西方作曲手法結合，運用新穎及豐富的音響組合，為演奏者提供一個更自由、更彈性的創作空間外，也為琵琶在器樂創作的領域拓展了新的方向。本文將以第三類樂曲作為探討的對象，基於演奏者的立場，筆者好奇演奏者如何實踐作曲家所給予的自由和彈性，因而以下嘗試藉由熟悉傳統記譜及現代記譜方式作為探討此類作品的開始。

² 李景俠，《中國琵琶演奏藝術》（上海音樂出版社，2003），252。

一、 傳統記譜

(一) 古譜思維

《中國樂曲考古學理論與實踐》提到：

中國古譜是古代音樂界借以記錄、授受或傳播音樂作品的工具。這種工具主要地是一些跟古代樂器演奏手法相適應的可供書寫的音樂符號系統。聲樂曲記錄依附於這種樂器譜。³

中國各式古譜的符號系統記錄的是音位指法或節奏節拍的信息，一般不能直接標示音高。有的古譜，只是對個人為幫助記憶來使用的密碼暗號。這種暗號有著限於小圈子內閱讀的圖解系統，稱之為釋文。倘釋文失傳，則這種密碼或暗號就很難解讀，有的甚至喪失了樂譜的傳播功能。宋沈括就曾在《夢溪筆談》提及：今蒲中逍遙樓楣上，有唐橫書梵字，相傳是《霓裳譜》，字訓不通，莫知是非。可見得唐代的《霓裳羽衣譜》到了離唐不遠的宋代，就已不被當時的人讀懂，更遑論今人若想演奏現存《敦煌樂譜》、《天平琵琶譜》、《五弦琴譜》等樂譜所抄的琵琶曲時，也就無法真實的還原當時的曲式、旋律節拍及演奏方法。唐代的樂譜是以燕樂半字譜的譜式記載，因當時對節奏、節拍記錄的不精確，這些樂譜的考證及解譯仍有著相當的爭議。其後一些常被討論的琵琶手抄譜或是刊印的發行古譜如《高和江樂》（1528）、《一素子琵琶譜》（1762）、《南北兩派秘本琵琶譜真傳》（1819）、《閒敘幽音》（鞠士林琵琶譜）（1860）、《南北派十三套大曲琵琶新

³ 王德勛，《中國樂曲考古學的理論與實踐》（貴州人民出版社，1998）：13。

譜》(1895)、《玉鶴軒琵琶譜》(1900)、《瀛洲古調》(1916)、《養正軒琵琶譜》(1929)、《閩南音樂指譜全集》(1989)等，幾乎都是以工尺譜的方式記譜。工尺譜記譜在某些方面仍承襲著燕樂半字譜的記譜方式，兩者皆以文字作為記錄的依據。其中《南北兩派秘本琵琶譜真傳》(簡稱《華氏譜》)是琵琶歷史上第一次較完整地把當時和歷代流傳的琵琶曲，以樂譜的方式保存下來且正式出版發行的樂譜，此譜對其後琵琶的普及與流傳有著很深的影響。除此之外，此譜也有較完整的指法系統。華子同在“凡例”中說：譜中指法、工尺、板，悉遵舊譜，毫無增減。華秋萍在“右手指法”後說：右手指法，向來只有手傳，並無科本，自余得此真傳，特輯錄之，以為指法之秘籤，公之同好。他參考了古琴減字譜法，首次對琵琶的樂音與手法作了記錄。而屬於《瀛洲古調》譜系統的曹安和所編的《文板十二曲》也在記譜的形式上有了很大的突破。此譜不僅採用工尺譜、五線譜對照，還首次運用新的琵琶指手法符號系統，包括弦序、指序及把位符號等，奠定了現今廣泛運用的指手法符號基礎。沈浩初於1929年刊印的《養正軒琵琶譜》更將《華氏譜》對指法的不足，《李氏譜》對指法添加過於模糊難解的部分加以校定，反映了不同流派對樂曲的指法詮釋記錄更臻完備。

中國傳統記譜法的性質決定了它不同於現代意義的作曲家那種直接結合的音樂思維，而只是從樂器的演奏手法來記錄音樂作品。從以下文章可窺見琵琶在傳統記譜上的中心思想。《養正軒琵琶譜》於例言中明載：

本譜凡音節與拍子，一仍原有，並不增傳授花，蓋習熟之後，自有純粹妙音，

來湊晚下，不欲花而自花，斯乃傳神之妙，若預為增花，雖有往昔，，若妄與增花，而再欲減少者，其法難，如畫家既經染色，則黑白以淆，難於返本也。

《瀛洲古調》在曲趣中則提到：花音乃奏時變化之法，萬不可加入原譜，是為至要，古譜流傳不易，如妄自增易，則越傳越訛矣。以上兩點說法反映了琵琶傳統曲譜的記譜問題—「只記骨幹音」。演奏者只要對樂曲熟習一段時間後，即能自然而然的變化出更多的音，這就是古譜的思維。

（二） 相關研究現況

關照目前國內探討琵琶記譜相關議題的學術論文有：許克巍的碩士論文《華秋萍琵琶之譜之譯訂與研究》，此論文探討我國第一本刻版印行的琵琶譜《華氏譜》對後世幾個主要琵琶傳譜的影響，從研究《華氏譜》的文字資料瞭解《華氏譜》編輯的背景和華秋萍對於琵琶音樂表達的見解，再以《華氏譜》中的六十二首小曲如何在〈八板〉的基礎上發展組成套曲及六首大曲和其他傳譜之間傳承和彼此交流的情形做了一些討論。因而整篇文章是以歷史的、音樂發展的方向來架構；鄭溪和的碩士論文《傳統琵琶譜中符號比較研究》可說是國內第一本對樂譜符號進行相關性論述的碩士論文，作者認同於過去的琵琶演奏家能自然的運用各種手法來變化古譜骨幹音的演奏能力，並有感於現今琵琶所使用的普遍教材偏向簡譜及五線譜，較之古琴的學習者絕大部分能看古琴減字譜、南管的學習者也大部分唱唸過南管譜，但琵琶的學習者卻甚少看得懂傳統的琵琶譜，因而將過去琵琶流傳下來的重要曲譜予與分類，並將其記譜法和符號系統做相關的比較研究。

琵琶專書方面，目前書籍在探討記譜議題時，多附於書的篇章內，採用綜和論述的方式簡要的介紹，例如《琵琶手冊》、《中國琵琶史稿》等書，是將傳統譜以簡述的方式，概略性的呈現記譜演變的過程；而期刊文章方面，討論琵琶傳統記譜議題的篇章有：應有勤〈論敦煌琵琶譜“掣”為急返撥〉（1995）、〈敦煌琵琶譜的節奏與演奏手法密切相關〉（2000）、〈敦煌琵琶譜節奏譯解—“掣拍說”與返撥研究的殊途同歸〉（2002）；吳曉萍的〈【弦索備考】與傳統琵琶譜同族曲目之比較研究〉（2000）；謝建平的〈華氏〔琵琶譜〕若干問題探討〉（2000）；徐元勇的《對深入敦煌琵琶譜研究的點滴想法》（2001）；修海林的〈對中日唐代琵琶譜研究差異的探討〉（2002）、〈對古譜譯解與音響再現學理層面上的認識〉（2002）；陳應時的〈中日琵琶古譜中的“、”號—琵琶古譜節奏解譯的分歧點〉（2002）等文章。這些文章從《燕樂半字譜》、《敦煌琵琶譜》、《天平琵琶譜》或是《工尺譜》等歷史悠久的傳譜，以歷史文獻為輔，討論樂曲譯譜及演奏手法等問題。

二、 現代記譜

(一) 現代音樂記譜

《劍橋音樂百科》在討論到音樂的起源時，曾提及：

在沒有文字的社會裡，樂曲的記譜法是不需要的，也不可能有的存在。所有的樂曲都是透過耳朵傳遞的，一代人透過聽上一代人的演唱和演奏學會了許多的曲調。在一段時間裡，這種傳授方式在我們有了文字後的西方社會裡，曾被宗教歌曲使用過。但是，為了使各種曲調能夠得到儲存、重現及傳播，最終不得不設計出一套系統，來說明樂曲應如何演唱或演奏。⁴

可見得人類文明的開始是以口傳心授的方式，將音樂保存下來。由於文字的發明，音樂開始有了各種不同的記譜系統。關於西方音樂曲譜的起源與發展，一般會追溯至九世紀時就已使用的一種，用符號來表示各種不同標準的小音群的紐姆譜（neumes）。而也有以記載把位為主的記譜法（tablature），這類的記譜系統可在文藝復興時期的魯特琴（Lute）樂譜中看見，此類記譜法目前仍廣被吉他使用。到了十六世紀，現今最常使用的五線譜、音符、升降記號、調式等，都已大致發展。從這些樂譜來觀察可發現，自中世紀以來，作曲家藉助記譜來標明音高和相對時值，但相較於完全精確的絕對記譜，或許仍因缺少適當的符號所致，使得演奏者在演奏上還是保有相當的自由。這種因記譜法不敷使用而帶來的自由並不只發生於中世紀，舉「力度」為例：十九世紀的作曲家雖然增加了不少用以標明不同層次響度的符號，但這些仍只能指示個大概。一些如速度的緩急變化

⁴ Stanley Sadie and Alison Lathan,《劍橋音樂入門》，孟憲福 譯(台北：果實出版社，2004)，2。

(*rubato*)、鋼琴制音踏板的使用、織體中不同聲部的相對突出以及其他許多細節，都還是由演奏者自己判斷的。

到了二十世紀，西方的作品逐漸突破調性思維，並轉向無調音樂探索。十二音列、序列音樂、電子音樂、機遇音樂等各種實驗性的音樂陸續出現，這時期的藝術家傾向後現代主義，⁵藉由更多抽象、不確定的意涵及豐富的音色變化來強調與突顯個人思維。作曲家們不斷對進行聲音探索，以不同於傳統的藝術形式來尋找聲音的另一種可能性，因而東方的微分音（*microtone*）可被他們視為另一種對音的追求，其他如滑音、顫音等表現技巧也被大量地使用；在音樂的表情符號方面同樣地不斷推陳出新，使得現代音樂除了在音高上走向不明確外，連速度或是節奏都開始變的更自由，甚至「無聲」也可被視為意念的傳達。史托克豪森

（*Karlheinz Stockhausen, 1928 ~*）的木管五重奏《節奏》（*Zeitmasse, 1955*）就使用了各式各樣的“速度”，有類似於節拍機的（十二種，特定的速度），也有相對的速度，其中有“盡可能的快”（視演奏者技術而定），“盡可能的慢”（視演奏者的肺活量而定），從“非常的慢到接近四倍於此的快”，從“非常的快到幾乎四倍於此的慢”。這些指定速度都是依照演奏者的相對速度而發展，因而在此首作品中，

⁵ 後現代主義是產生於現代資本主義內部的一種社會思潮，同時也可視為一種心態、一種精神和一種生活方式。它以「不確定性」的原則進行自我界定，藉由批判和超越歷史傳統來提倡一種不斷更新，永不滿足及自我突破的創造精神。這種批判傳統的方式被視為藝術創新的出發點，因而如後現代音樂家 *John Cage (1912-1992)* 的機遇音樂《四分三十三秒》，利用無目的的、偶然的聲響去實現作曲家對傳統音樂的一種批判，即是後現代藝術的表現。

傳統的節奏記譜法被放棄而代之以比例記譜法（**proportion notation**）。按照比例記譜法，樂譜上，音符之間的距離等於它們的時間間隔，由於各種樂器之間的節奏關係相當複雜，以至於不得不放棄傳統的總譜和分譜。每個演奏者都要看著總譜演奏，以便知道彼此在演奏什麼。

二十世紀還有其他類似於這類的作品，作曲家們爲了更精確地記載他們想要的聲音，試圖通過大量詳細的指示來達到全面控制演奏。這類指示有力度的、起音方式的、速度的（節拍標記用得很多）、休止的、和節奏的（變換拍號，將小節作複雜的細分）等方面，目前我們看到的圖像記譜法、比例記譜法、幾何記譜法等書寫方式或是一些新的音樂符號，都是爲了因應這類新的音樂型態。不可否認的，作品是被「控制」或是被給予「自由」，是取決於作曲者的規劃。所以，當我們討論到二十世紀現代作品時，需將每個作品都視爲獨立的藝術來對待。因爲「控制」與「自由」，這兩個代表著這時期音樂兩極分化特質的一個典型形式，正主導也驅使著這個時期的音樂走向。

（二） 現代琵琶作品記譜特色

面對傳統譜時，演奏者如何解釋原譜是很重要的過程。觀之今日的演奏曲目，由於創作邁入多元化，許多作曲者紛紛投入琵琶創作，因而開創了許多新的記譜方式。面對這些新的記譜可從中發現，作曲者或是由於對原本琵琶記譜方式的不瞭解，或是由於簡譜轉化成五線譜在樂譜書寫表達的差異性，更甚而是由於作曲者嘗試開創新的音響指法等原因，使得目前琵琶演奏符號上的使用似乎沒有

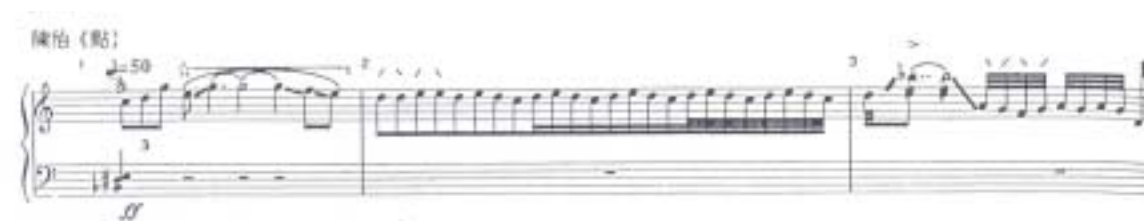
絕對的依歸。這樣的現象也造成許多演奏者在面對新的創作作品時，除非以直接詢問作曲者的方式外，只能從作曲者所註解的指法附錄或是以自行臆測、自由詮釋的方式來演奏作品。

就筆者手邊現有的現代樂曲，觀察這些樂曲的記譜方式，有的是完全沒有小節線只記音高（譜例 2.1），有的是有音高、有小節線但是沒有拍號（譜例 2.2），有的是無拍號，音高僅供參考，而著重標明演奏時值和一些音的走向（譜例 2.3）。從以上的記譜方式，不難發現，這些樂曲都存在著二十世紀樂譜在控制與自由取決於不同作曲家理念的共性。

譜例 2.1 羅永暉《千章掃》



譜例 2.2 陳怡《點》



譜例 2.3 石佩玉《 之外》

The image shows a musical score for the piece 'Outside' (之外) by Shi Peiyu. It consists of two systems of staves. The top system is for piano (p), and the bottom system is for harpsichord (p.c.). The piano part features a complex melodic line with many accidentals and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The harpsichord part has a more rhythmic and harmonic accompaniment, also with dynamic markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

1830 年前。有人提出只憑樂譜、不用經過表演就可以領悟一首樂曲的藝術美，這觀點賦予記譜法一種純描述的功能，也同時意識著一種記譜法如何起作用，反過來取決於使用它的人的看法。從東西方各類譜式的演變，我們看到了樂譜被記錄的不同方式。直至今日，樂譜的形式似乎更取決於創作者的自由意志和思維方式。對演奏者而言，如何理解和還原作曲者的原意都相當的重要。琵琶演奏上，演奏者必須「骨肉兼具」，「骨譜」傳達音的概要精神，而「肉譜」則表達演奏者行腔轉韻的功夫。同一曲目，不同的指法組合，所謂「肉譜」的處理，才是演奏者及流派的精髓所在。面對現代作品，樂譜雖無既定格式，但從西方的價值觀來研究這些作品的記譜，不難發現，「譜」即是一種再現的藝術，作曲家們必然注意到每個還原真實的細節。因而，身為演奏的人該在意的不是作曲者使用哪種的記譜方式，而是如何解讀曲譜，又讀懂了多少譜面下的思維！因此，詮釋現代作品的手法，便成為現代演奏者不可忽視的一環。

第二節 讀譜的音樂想像

「記譜」反映著創作者的音樂理念，而「讀譜」則是演奏家的藝術想像。藝術的價值不在於只是忠實的按照拍子將音直接演奏，而是透過演奏者的想像，賦予音樂生命力，這亦是一種二度的創作。演奏者透過樂譜，可看到作曲家在音響上的訴求。所謂的「音樂詮釋」---演奏者所身負的工作，就是將作曲家的音樂概念清楚的呈現，把曲中的各種符號，轉化成聽覺效果，形成有意義的情緒經驗。

托爾斯泰（Leo Tolstoy, 1828-1910）曾說：藝術是感情移情的傳達方式，喚醒人們可以經驗的感情，為了轉述相同的情感，使用線條，色彩，音樂或文字等形式，這便是藝術活動。藝術家們用色彩編織他們的藝術想像，從靜的平穩來彰顯動的跳躍、也可從衝突緊張中對比出另一層次的和諧，藉由各式各樣的搭配方式，色彩在藝術家的揉捏把玩下，最終形成千變萬化的藝術想像。亨利·馬諦斯

（Henri Matisse, 1869-1954）曾經在《色彩的語言》提到：

無論是和諧的色彩或是不和諧的色彩，都能產生動人的效果。色彩地主要目的，應是儘可能地適應表現的需要。因為秋天可以柔和溫暖得一如夏季的延續，也可由一片冷疾的天空，和予人寒意並宣告冬季來臨之檸檬黃的樹色，而顯得十分之淒涼。⁶

色彩的概念，如同音樂上音色豐富的表現。音樂的色彩可以堅如金石，亦可柔如凝脂，緊鬆快慢、強弱對比，皆可自由發揮於個人的想像中。因而作曲者把

⁶ 田曼詩，《美學》（台北：三民書局，1980），84。

他們的音樂想像訴諸譜面，演奏者則透過樂譜，從力度、速度等音樂的表現語言，將其化為指法思考。在樂譜轉化的過程中，音高節奏的表現僅是符號上的指法意義，身為表演者，必須再去思考音色、速度、力度、分句法等的樂曲組織方式。從作品的創作思維中選擇“反彈”或“正彈”，“近覆手奏”或“近品奏”等的相對技法，也都是演奏者可用來創造出更多樣的音色變化思維。

綜觀現代作品，作曲者藉由譜面傳達他們對聲音的探索，在音樂上用各種不同的思維、想像、技法來製造聲音的張力與解決。一般而言，音樂的張力存在於每首樂曲之中，對演奏者來說，張力即是演奏者對「高潮」的體現。若想呈現高潮，就必須先觀察作曲者如何使用高潮，藉由此來透視樂曲的情感變化整體佈局方式。基本上，高潮經常是以區域的方式呈現，依賴於旋律，伴隨著力度累積與張力表現來達到支撐效果。因而，當我們把高潮視為對旋律發展的戲劇性結合手法，同時亦是指樂曲中的最高點時，我們可以把它分為力度的累積、爆發和結束三個階段。若從作曲的技術層面來探討時，則可透過譜上節奏的改變、力度的改變、速度的改變、指法的改變來呈現這個過程。

傳統琵琶曲目《十面埋伏》即是一首利用節奏不穩定造成的內在張力來營造全曲的高潮。【九里山大戰】為全曲高潮，而最高潮的樂段出現在〈吶喊〉樂段，為了生動地描繪兩軍對陣時兵器交接，鐵騎奔馳，廝殺吶喊的戰鬥畫面，〈小戰〉樂段即為這個高潮的前奏。琵琶演奏家衛仲樂先生就特別提到：

為了更好突出這一“小戰”形象，我運用 7/8、6/8 中的兩種節拍，這是

我在長期實踐、精心琢磨中，深感到需要這樣的節奏變化，以使“小戰”越來越緊湊，為“大戰”逐步引向高潮作鋪墊。⁷

衛先生以 7/8 拍加上琵琶特有的“煞”弦技法，作為表現人民慌亂的心情，並利用這種不穩定的節拍突顯出以絞弦、掃弦等手法為主來描寫戰爭廝殺的緊湊場面，這裡的〈小戰〉對音樂高潮有著累積的作用。（譜例 2.4）

譜例 2.4 《十面埋伏》 小戰、大戰

(七) 鷓鴣山小戰
♩ = 102
f

①

5561 4 | 1 1 5 | 4455 4 | 1 1 5 | 4455 6 | 3 3 5 |

6611 6 | 3 3 5 | 6611 2 | 6 6 5 | 2233 2 | 6 6 5 | 2233 1 | 5 5 5 |

1122 1 | 5 5 5 | 1122 6 | 3 3 5 | 6611 6 | 3 3 5 | 6655 4 | 1 1 5 |

《十面埋伏》中，影響張力改變的不僅是節奏與指法，包括力度的變化都是產生高潮的關鍵。在琵琶現代作品中，還可找到許多藉由力度、速度來尋求音樂

⁷ 衛仲樂（1908-1997）琵琶演奏家、教育家。原籍江蘇無錫，生於上海。先後在鄭觀文、柳堯章、汪昱廷指導下學習古琴、瑟、琵琶、小提琴等，並繼續學習笛、簫、二胡、三弦等樂器，尤為擅長琵琶。1933年大光明影院舉行落成慶典，衛的一曲《十面埋伏》一舉成名。先後灌制琵琶曲《塞上曲》、《陽春白雪》及古琴曲《醉漁唱晚》等。曾被美國報紙稱為「第一位上美國電視台的中國人」。50年代後，長期擔任上海音樂學院教授、民族音樂系副主任、主任、名譽主任等職。衛的琵琶演奏技術全面、豪放不羈、氣度不凡。經常演奏的曲目有《陽春白雪》、《十面埋伏》等。出版有《衛仲樂琵琶演奏曲集》（1994）。

張力變化的例子。例如陳怡《點》的引子樂段（譜例 2.5），⁸第 4 小節開始以同音反覆與掃弦的指法，情緒隨著速度由慢漸快，力度增強，而逐漸凝聚氣氛的高漲，對整個樂段而言，這個部分起著情緒累積的作用。第 7 小節起，以左手絞弦、右手掃的指法，在十六分音符增四度的並弦下，加以推拉，造成音響的不協調及張力的緊繃，透過這些豐富的指法與力度變化展現了這個樂段的「高潮」。

譜例 2.5 《點》 4-13 小節

The image shows a musical score for Example 2.5, measures 4-13 of Chen Yi's 'Point'. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system contains measures 4 through 7. Measure 4 is marked with a tempo of 'Adagio' and a dynamic of 'p'. Measure 7 is marked with 'Allegro (♩=148)'. The second system contains measures 8 through 10. Measure 8 is marked with 'Accel.'. The third system contains measures 11 through 14. Measure 14 is marked with 'Largo (♩=60)'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note chords and arpeggiated figures, and dynamic markings such as 'p', 'f', and 'ff'.

「高潮」在音樂上可理解為一相對名詞，除了對應樂段的發展外，樂句本身也存在著高潮。樂句中，音的走向往往代表情緒的抒解或是高漲，例如香港作曲

⁸ 陳怡(1953~)，旅美中國作曲家，獲曾多項國際作曲大獎，於 1996 年同時獲得美國古根漢紀念基金會作曲研究獎金和美國文學藝術院利伯森作曲家大獎，以及紐約大學婦女音樂中心索拉爾最傑出音樂家獎，現為美國霍普金斯大學琵琶第音樂學院全職作曲教授。

家羅永暉的《千章掃》中，⁹“掃”是這個作品的主要訴求，藉由不同的“掃弦”，達到音樂張力的變化。然而，這個作品也不完全是改變力度及速度，例如譜例 2.6 中，作曲者利用掃結合音的進行，以旋律伴隨力度的推進，讓音樂情緒不斷高漲，再以“快滑”，讓高潮的情緒結束在“快速連掃”的重音下。

譜例 2.6 《千章掃》 蟠龍走



從譜例 2.4、2.5、2.6，可看到作曲家們常藉由“慢至快”，“掃弦”、“絞弦”的方式試圖表達強的張力變化。不論作曲家以哪一種記譜作為表現的方式，演奏者看到相似的音型發展時，透過經驗的累積自然能反應出個人的音樂解讀。張力和高潮的產生，其實都是演奏者掌握緊鬆和快慢的過程。尤其在面對「散板」的時候，在沒有精確的記譜下，音樂語言也相對較鬆散，此時演奏者若能掌握「欲鬆先緊，以緊求鬆」的音樂通則，那麼音樂的律動就會自然的流露。

⁹ 羅永暉曾被〈南華早報〉的樂評家勞歷克稱為「香港最有才氣的作曲家」，過去二十年間獲得讚許無數，被公認是香港最傑出的作曲家之一。羅氏的音樂創作類型廣泛，包括中西管絃樂、電視及舞台劇配樂、舞劇、歌劇、樂劇、流行音樂、以至二十多部電影原創音樂等。其琵琶作品有：《蠶》、《寒雲路》、《一指禪》、《千章掃》、《潑墨仙人》、《琵琶協奏曲》、《滴水觀音》、《逸筆草草》等。

中國文化的總體特徵在琵琶藝術中凝聚成一種獨有的美學風範，使的琵琶藝術講求音韻、講求律動、講求理性、講求人性、講求意境、訴求神采、講求品味。在具體的表現技巧方面，經典琵琶作品在對比中求和諧，變化中求統一，誇張中求分寸，使得動靜相生，剛柔並濟，宏微相見，疾緩相容、巨細相宜。¹⁰

音樂的再創造就是透過力度、速度及氣息彼此聯繫的內在關係，在相互牽引下所產生的不同表現。力度、速度是演奏上極重要的兩個環節，這兩者在處理上都需注意層次的區隔。演奏者具體的把將「弱到強」、「強到弱」，「慢到快」，「快到慢」順其自然的變化，即可再藉由氣息的使用達到音樂「似斷非斷」、「音斷意不斷」的意境。

上述所提到的概念基本上適合於所有音樂作品，藉由這樣的想法來面對現代作品，應該也可以這樣的思維方式來貫徹作品的精神。大多數的創作雖然在音樂型態、技巧手法、或是演出方式會因應不同的音樂特質而有所改變，但音樂的基本精神仍在一定的脈絡下發展。歸結來說，演奏者在面對新的音樂語言時，只要本身能對琵琶的語法及音樂的律動有相當程度的瞭解，在解讀這類作品時，就能從根本出發，適切的反應出合宜的演奏思維。

¹⁰ 李景俠，《中國琵琶演奏藝術》（上海音樂出版社，2003），237。

第三節 讀譜選擇的指法思維

二十世紀現代音樂的創作手法強調在音色和織體的運用。「音色」指的是聲音的色彩，可以指一件樂器或器樂重奏組合的聲音色彩。「織體」是指一個作品中音樂的組織結構，其涉及節奏、旋律和和聲以及空間和力度之間的關係。作曲家吳祖強曾針對音色與織體提出以下的概念，其認為：

音色是指樂音的色彩特質，它決定於該音所產生的泛音作用。發聲的方法、發聲的質料、傳播音的周圍環境以及不同的音區都能影響音色。

織體，簡單來說，是作為音樂作品構成的基本材料的「音」，在作品中的具體組織形式。從狹義的織體概念來理解它的組織形式，可以看到它的基本組成部分是「聲部」，無論在聲樂、器樂或聲樂器樂兩者結合中都是如此。所以從實際音樂作品織體的種類來歸納，可以分為單聲部和多聲部兩類。¹¹

作曲家潘皇龍也曾將中國文字的組合，對照音樂創作在音響上的運用。¹²他以中國文字組合的發展來探討音樂創作的過程，並將中國文字的造型結構分為五大類，分別為：（一）基本體（二）結合體（三）並疊體（四）交織體（五）複合體。對照在音樂創作上則可代表：（一）自然的色澤音響（二）人為的色澤音響（三）波動音響（四）交織音響（五）結構音響。在聲音的應用上，也是一種音色轉移的方式。將這樣的概念回到琵琶來探討時，筆者認為應從指法及配弦兩方面來探討音色的問題。此兩者各有其獨特性，但又有著交互的關係。

一、指法

¹¹ 吳祖強，《曲式與作品分析》（台北：世界文物出版社，1994），33-34。

¹² 潘皇龍，《現代音樂的焦點》（台北：全音出版社，1983），153。

二十世紀現代音樂的作曲家們爲了尋求新的音響，常會以更多的新技巧來賦予樂器在音色上的表現。每項樂器都或多或少地發展出一些具備敲擊樂器或物件的表面，或能發出呼嘯聲等的共同技巧。而音色的運用，在各個不同屬性的樂器上也有不同的表現，如管樂器加強了弱音器及滑奏的使用，吹奏者不在只是被要求吹出音高，也會以樂器來產生氣息的聲響，除此之外，他們也會被要求在單一樂器上做複聲的使用；弦樂器方面，在弱音器使用、開放琴弦(open strings)、和聲（自然和人工泛音）、非標準定弦法（scordatura）、多樣化按弦（multiple stops）以及滑音等方面都有新的拓展。在「撥弦技巧」上，更發展出左手撥弦、指甲撥弦(nail pizzicato)、亂撥、蜂音撥弦（buzz pizzcato）¹³、無聲按弦（silent fingering）¹⁴等方式。

而琵琶，這項以指法豐富著稱的彈撥樂器，原本即有大量的指法語言。指法有著確立特質、塑造形象風格及表現美感等功能，因而它是個具有自主性、又有決定性的音樂要素。琵琶傳統指法原有的特殊音響表現，如左右手撥奏的使用、模仿呼嘯聲及敲擊面板等指法，對強調音響變化的現代作品而言，具有很好的功能。落實於演奏，演奏技法的使用即爲思考各種指法的運用。琵琶演奏時，左右手皆有著不同的表現技巧，在兩者交互搭配下，即可產生多變的音響。李景俠在《中國琵琶演奏藝術》中針對指法的問題提到：

¹³ 指甲緊貼震動之弦。

¹⁴ 演奏者用左手手指按音，產生一種輕微的，半音發生音高的音響。

讀譜過程中，由演奏者選擇決定的音態變化往往無法在譜面標明，常見的有潤音音波的選擇、行腔行韻的選擇、觸弦位置的選擇、止音斷音方式的選擇、動態功能部位的選擇、指甲鋒面條件的選擇、經過弦速度的選擇、動作幅度方向徑跡的選擇、音態的選擇。¹⁵

琵琶骨譜強調音高與節奏，對演奏者而言，這樣的記譜在指法上幾乎是完全的自由，因而有能力的演奏家，透過不同的理念和不同的演奏詮釋，形成了琵琶流派。自琵琶流派產生後，各流派大師的美感思維陸續反應在指法的記載上，其後的演奏者，藉由這些「流派譜」即可傳遞及追求該流派的審美思維。例如浦東派選擇不同的觸弦位置來思考音色的變化。一般而言，觸弦偏上則音色較柔，偏下則音色較硬，林石城先生的傳譜中會以上、中、下三個不同的觸弦點來明確的標明觸弦的位置。而王范地先生也對觸弦位置的使用提出了更細膩的分法，他將觸弦位置分為頂部（相位或第一品位左右處）、上部（按音位置與覆手頂部之間弦長的 1/2 處）、中部（位於第十二品位至第二十四品位左右處）、下部（位於第二十四品位於覆手頂部的 1/2 處，或再向覆手頂部方向下移 1 或 2 公分左右）及根部（緊挨覆手頂部）五個部分。以上所述的兩位演奏家將他們對觸弦思考的演奏訊息直接化為符號或是文字標示於譜面，而其他流派雖也重視觸弦點的演奏思考，但並不一定會明確的記於樂譜。類似這樣不明確的演奏訊息，如揉音、吟音等的演奏思考，都是取決於記載譜的那個人，決定給予樂譜多完整的記錄。所以對照所有的記譜，除了音高、節奏、力度、速度等的記錄外，似乎還有許多的思維是無法完全記錄於譜面。而目前似乎除了電子音樂能做到絕對的記譜外，所有

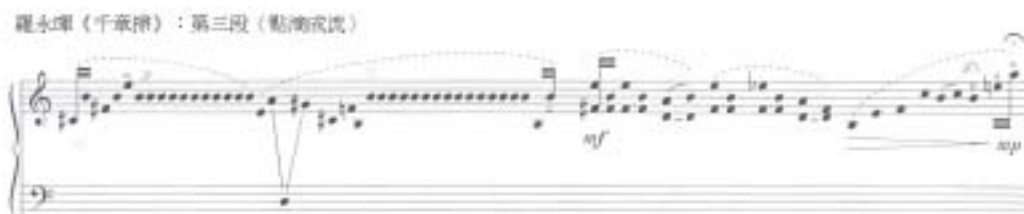
¹⁵ 李景俠，《中國琵琶演奏藝術》（上海音樂出版社，2003），344。

的音樂只要牽涉到「人」，就會有再創造的空間，這同時也反映著演奏者的重要。

現代琵琶作品在指法的思維上也是如此，演奏者依不同作品而有不同的選擇。只是這類作品由於音樂型態的轉變，使得音樂語言變得更為抽象，但相對的，也讓演奏者有了更多的空間。對演奏者而言，有些指法是作曲家已明確標示而應遵守演奏，但當作品中只標示音符，力度表情，卻沒有指法，演奏者透過樂譜，該如何選擇適切的指法呢？

關於這個問題，筆者嘗試藉由以下幾個譜例作為參造，並加以分析說明之。在樂曲中，我們常看到作曲者使用「重複音型」作為某種意念上的強調，而這種重複常被使用在同音或是同類音型上。以羅永暉《千章掃》為例，其在〈點滴成流〉中大量使用同音重複，與〈游絲連綿〉中同類音型的使用，在記譜上留給演奏者相當多的選擇自由。譜例 2.7 中，作曲者僅以虛線代表樂句，而譜上並未標示著任何的演奏指法。此時一連串同音 Si 的重複，演奏者在指法的安排上可以選擇同音全用“彈”的方法，或“彈挑”交替使用，亦或先“彈”後接“彈挑”的方式；在配弦上採用完全以同一位置彈奏，或是使用兩條弦的同音來造成音響的錯落性，以上這些不同概念的交互組合，都會讓整體的意念表達因每個演奏者思維的不同，而有完全不一樣的呈現。

譜例 2.7 羅永暉《千章掃》 點滴成流

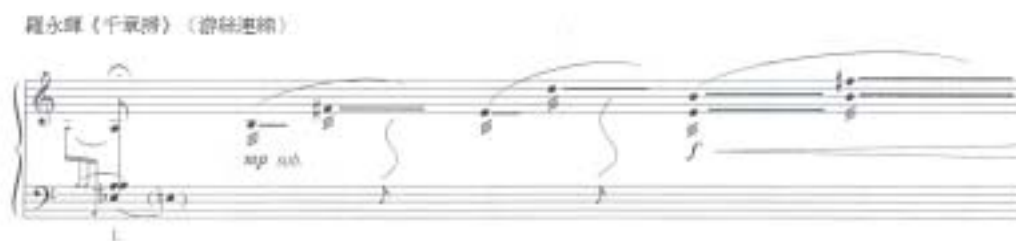


對於同音的重複，聽者在聽覺上可能要更細緻地觀察，才能具體感受到演奏者的思維。在同類音型方面，指法詮釋較容易突顯整體效果的不同。譜例 2.8 與譜例 2.9 使用了相類似的音型，前者是以音型下行的方式，後者則是以音型上行的方式。對這樂段而言，這類音型可視為內在統一的表達。作曲者給予演奏者的思維，是以“輪”的方式展現樂段對連綿意境的傳達。而演奏者可以以全滾奏，或全以“輪指”，或“滾奏”與“輪指”交替使用的方式，利用線條的概念將這些音型作連結與組合。當然“輪指”本身又可藉由輪速的不同，或指頭不同組合（三指輪、四指輪、全輪）的選擇，而有不同的變化。若在譜例 2.8 中，第一次以“慢速輪”，第二次音型再現以“滾”的方式，第三次又以正常的“輪”演奏，和選擇三次皆以同一種方式相比，前者顯然豐富了許多，而且更能呈現琵琶音色的多變性。

譜例 2.8 羅永暉《千章掃》 游絲連綿



譜例 2.9 羅永暉《千章掃》 游絲綿綿



林石城先生曾針對指法與音色的變化作了一系列的探討。其從音色變化與“夾彈”、“快夾彈”，“琶音”，“臨掛”，“分”，“滑”，“拍”，“夾掃”，“雙飛”等指法，列舉出相對應的樂曲，反應出琵琶樂曲在指法上的思維。正如演奏者讀譜所需要的音樂想像，指法本身也存在著同樣的問題。對於沒有註記指法的樂譜，演奏者就必須借助經驗的累積與判斷來選擇適當的指法。

現代作品較之於傳統作品更強調的是音色的使用。作曲家們給予概念，如何體現則應是演奏者反應在指法的使用方式上。琵琶演奏家劉德海先生認為「色彩要靠創造」。他覺得琵琶首先要從傳統色彩中解脫出來，尋求一個“無特色”的音響作起點，進而通過多種多樣的手段，創造更多完美的“色彩”，這正是“無”中生“有”、有“中”生“無”的哲學思辯。¹⁶並提到琵琶的基本發音一彈挑，是以音色、速度、強度三要素為前提。在弦的發音最佳點上，右手指、腕不分主次地協調運動—以不柔不剛、不慢不快、不強不弱，中和狀態的方式運動，而這種方式又是所有方法中最有變化容量的方法。換言之，在整個養成訓練中，演奏者的指法思維是相當重要的。演奏者唯有先培養出正確清晰的思維，才有可

¹⁶ 劉德海，《劉德海藝術文集—流派篇》（龍音唱片公司，2001），60。

能在演奏時組合出千變萬化的音色。也因此，建立個人的基準美感判斷是每個人首要的工作。基準美感是演奏者對聲音美感的基本判斷。演奏者掌握了基本的技術和美感經驗後，才能從中發揮創意思維的培養。這同時意味著演奏者在經驗成熟後，開始跳脫指法的侷限性，打破傳統演奏的慣性。在指法使用上，是否只有“掃”才能代表強力度的表達？文曲是否一定都要選擇柔和的聲音？快的曲子究竟可否用慢的方法演奏？這樣的反向的思維，便是創意的開始。所有的音樂語言沒有「絕對」，在自然的律動下，各種嘗試都會是另一個讓樂曲更有創意的方式。

二、配弦

林石城先生曾說琵琶的音色要求“尖”、“堂”、“鬆”、“脆”、“爆”。“尖”是指高音區的音色，聲音明亮；“堂”是指低音的音色，聲音宏亮；“鬆”是指按彈時餘音較強較長；“脆”是指音色清脆；“爆”是指音色堅實有份量。這些音色的形成都架構於演奏者對於聲音的思考。所以發音的位置、選擇的角度、力度及速度的使用都會構成音色上的改變。

然而，琵琶樂曲，大體上以單聲部的旋律形式為基礎。旋律進行時，演奏者常會遇到同音在不同弦的音色落差問題。在同音上，選擇按音抑或空弦音，內弦抑或外弦，是考驗演奏者對音色的判斷及音樂風格的掌握。除此之外，指法的安排，還可對既有的單聲部旋律做符合樂器的各種改變，如挑內弦輪外弦、挑外弦輪內弦、以掃弦的指法演奏旋律線等，都能讓樂曲的變化更豐富，並更器樂化地

釋為「間補與多層次陳述」。他認為「間補」是：用另外聲部陳述的樂思，將主要旋律中明顯的句逗停些空間或長音延續空間填補起來。¹⁸所以他將有這種作用的聲部稱之為「間補聲部」；所形成的樂思陳述稱之為「間補句」。這樣的間補手法在樂曲中很常被使用，如譜例 2.11 為《文明記事》利用兩聲部節奏間補的概念，產生旋律高低音色的對比。

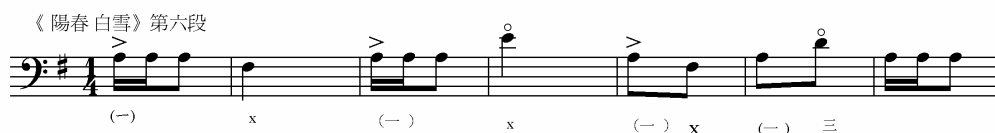
譜例 2.11 《文明記事》 古玉



(三) 泛音和基音所組成音區、音色迥然不同的對比式旋律。

如《陽春白雪》第六段，以泛音旋律搭配固定長音，藉由強弱拍交替，使音響具有複聲部的效果。(譜例 2.12)

譜例 2.12 《陽春白雪》 第六段



針對以上幾點，《琵琶手冊》對指法設計的問題特別設了一個篇章作探討，其中歸結了幾個選擇的原則，分別為以下幾點：1.儘量選用有共鳴的音色；2.彈

¹⁸ 楊儒懷，《音樂的分析與創作》（北京：人民音樂出版社，2002），146。

挑和輪指的交叉，以半輪為多；3.旋律中小三度音程進行可用推挽手法演奏。¹⁹劉德海先生也對這個問題建議演奏者多利用空弦的美感，以多弦的震動達到音色的最佳共振。關於指法設計方面，目前並沒有有一定的規則可循，但音樂本身具有的通則，則是演奏者可依不斷累積的經驗而體現出來的思維。無論如何，達到音響的最大共鳴應是音樂訴諸於美感的第一條件，因而，多運用“保留指”及“空弦”，使音藉由保留而達到更多的共振與殘響是演奏者所必須具備的先備觀念。²⁰

二十世紀西方音樂朝向無調發展，作曲家打破大小調的限制，在音程的設計上捨棄協和音程的使用，大量以二度、七度等不協和音程進行創作。多聲部的使用能造成音色及音響的變化，對創作而言，是一種新的嘗試及表現。但由於琵琶四、五度定弦的關係，在不協和音程的使用上，除了根本的改變琵琶定弦外，作曲者在音程的設計上也需思考到指法的問題，避免不能演奏的窘境。而演奏者在面臨這樣的情況時，有技巧的轉化原譜而使其更符合作曲家的需求，是演奏者面對樂譜的另一種創意及在「度」上的拿捏。

¹⁹ 莊永平，《琵琶手冊》（上海音樂出版社，2003），257。

²⁰ 保留指法是指下一指按音時，上一指仍可按在品位上不必放開。而保留指的運用對左手某些技巧，能發揮更多音響上的美感及可能性。