



## 第一章 前言

器樂演奏的本質是演奏者將音樂作品中作曲家的音樂理念及對自身對音樂的領悟與感受，透過樂器，傳遞給聽者。這是一種藉由演奏過程而發展出的真誠的對話方式。新葛洛夫辭典對「詮釋」(Interpretation) 這個名詞提及：詮釋是理解音樂的一種方式，而其中最重要的就是演奏者需對樂譜進行充分的理解。文中並引用新牛津英語辭典對這個字所下的相關定義：

音樂作品的演奏是根據作曲者的想法構思而成的。詮釋者常有可能會超越作者原本的想法，並或多或少地陳述自身對音樂的想法。他能將潛藏於譜面的概念具體化，並選擇更適合的方式來傳達這個想法。<sup>1</sup>

歸結來說，演奏者透過對作品全面的理解，才能在詮釋的時候跳脫出譜面。因而演奏者從對作曲者歷史背景的瞭解，到理解作曲者透過音符想傳達什麼樣的理念給聽者，和作曲者運用什麼樣的音樂基本表現手法、結合哪些素材來表達他原始的音樂想法、還有運用什麼樣的發展音樂基本方法，使他的樂思能在時間上發展成主題或成爲主題的一部份，甚至到對樂曲最後要達到何種陳述的結構形式等方面，都是需要關照到的基本面向。最後，才能透過對作品深入的解讀，運用自身所理解的演奏手法詮釋，使樂曲能被完整地

---

<sup>1</sup> Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, 7<sup>th</sup> ed., s.v. "Interpretation" by Stephen Davis.(London: Macmillan, 2001) : 498.

體現在觀眾面前。

琵琶，歷經了無數時間的繁衍。樂器的演奏方式從橫彈發展到豎彈，從使用絲弦到改裝尼龍弦、鋼絲弦，音域從四相九品增加至六項二十四品，在這漫長的轉變過程中，我們可從歷史的足跡一一探尋它所遺留下的瑰麗面貌和動人的篇章。

秦漢至隋唐時期，琵琶是彈撥樂器的總稱。東漢劉熙《釋名》：「批把，馬上所鼓也。推手前曰批，引手卻曰把，象其鼓時，因以為名也。」是現今可考證最早關於琵琶文字記載的史料。此處說明「批把」是在馬上所演奏的樂器，而向前推的動作叫作「批」，向後撥的動作稱為「把」，依這兩個演奏動作而被命名之。到了魏晉時期，當時的人根據我國對琴、瑟等彈奏樂器的用字習慣，才正式將之前的「批把」、「枇杷」（表木質樂器）改為「琵琶」。

唐代是琵琶歷史上第一個興盛的時期，這個時期先後產生了相當多優秀的演奏者及樂曲。著名的曹保、曹剛、雷海青、康崑崙、段善本、裴神符、楊貴妃等名家勝手，都是著名的琵琶演奏者。關於這些史實，我們可從唐代詩詞家們所留下的洋洋大作中，抽絲剝繭地發掘當時的琵琶樂曲、琵琶演奏者、演奏技法等的原貌。白居易、元稹、王維等人的詩詞就對琵琶樂曲有諸多的描繪，如「四弦千變語，一曲方重情」（白居易《聽琵琶妓彈》〈略略〉）、「《涼州大遍》最豪嘈，《六么》散序多攏捻」（元稹《琵琶歌》）、「大弦嘈嘈

如急雨，小弦切切如私語。嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。」(白居易《琵琶行》)等，皆在詩詞中將琵琶演奏技法及表情形態做了生動靈活的敘述。今人只需藉由閱讀這些詩詞，從優美的詞藻及淋漓盡致的描繪中即可對《六幺》、《霓裳羽衣曲》、《涼州》、《郁羅袍》等樂曲產生無限的遐想與追憶。

對音樂研究者而言，如果想更精確地瞭解這個時期的音樂演奏手法及樂曲風格，無可避免地，就得還原到樂譜本身。詩詞所提到的如：「倒腕斜挑掣流電」(劉景復《夢爲吳泰伯作勝兒歌》)、「曲中收撥當心劃」(白居易《琵琶行》)、「黃金捍撥紫檀槽」(張籍《宮詞》)、「細撥紫雲金鳳語」(李群玉《王內人琵琶引》)等，其中的「撥」、「掣」手法和目前解譯自唐代四弦與五弦的琵琶樂譜《敦煌樂譜》與《五弦譜》中的「正撥」、「反撥」，及現在琵琶右手所使用的「彈挑」手法，這三者的交集處爲何？還有在左手指法方面所提到的「攏」、「捻」與現在使用的「打音」、「帶音」、「吟揉」等指法的關聯性，都是值得研究者思考的問題。

而，樂譜究竟起於何時而被記錄下來呢？目前我們可得知，古琴曲《碣石調·幽蘭》是現存最早被以文字方式記錄下來的琴曲。<sup>2</sup>到了唐代曹柔所創的「減字譜記譜法」，則將文字譜簡化、縮減成一種標明古琴指法的指法譜。

---

<sup>2</sup> 漢以前，琴曲的傳授全靠口傳的方式。於南北朝時期，創造了初期的文字譜《碣石調·幽蘭》。漢魏六朝是我國琴曲創作的全盛時期，亦有相當的製作經驗。此時的琴不僅是一種獨奏樂器，而且是相和歌樂隊中重要的伴奏樂器，在文人士官中廣爲流傳。琴在當時爲必學的“六藝”之一，創作了大量的琴曲，如《廣陵散》、《胡笳十八拍》、《古風操》等。

琵琶方面，追溯文獻的記載，大約在北齊的時候就有「世宗令張永興於馬上彈奏十餘曲，試使朱文暢之弟文略寫之，遂得其八」的文字記錄，可見得當時已有彈撥樂譜的文字記載。但最為耳熟能詳且被完整保存的古譜，如現典藏於法國巴黎的圖書館的《敦煌樂譜》、《敦煌琵琶譜》或日本所保存的《天平琵琶譜》、《五弦琵琶譜》、《開成琵琶譜》等，皆因年代太過久遠而很難被一般人讀懂。而這些譜都是以「燕樂半字譜」的譜式記載，這種半字譜是屬於音位譜的一種，每個音位有一個半字符號，通過符號可知樂曲旋律進行所有的音。這種符號雖被稱為「半字」，但並非就一定是某些漢字的一半，而是經過了一定的符號化。這些樂譜的共同缺點在於對節奏和節拍的記錄很不精確，造成現在解譯古譜的相關學者對這些部分仍有許多的爭議。目前普遍流傳的琵琶樂譜，則大約於清代以後才逐漸以較固定的形式被記錄下來。從歷史的角度，這些樂譜和前時期的古譜相比，在整體發展所佔的時間比例並不長，但這些音樂作品多是經由共同創作所遺留下來的心血結晶，是一種對地方風格、對文化的整體體現。因而，這些前人智慧所累積集成的音樂思想，仍然相當值得我們關注。

清末之後，知識份子引進維新運動，西方文化挾著優越的經濟勢力使大量歐洲的音樂文化不斷傳入中國，這也讓中國器樂音樂的創作在面對西方音樂思潮的不斷衝擊下，在音樂的本質上產生變化。許多當代作曲家由於受到不同音樂文化的影響，逐漸將所吸收的新的作曲技法結合中國傳統文化的表

現形式，在兩方精神交融下，激盪出不少有意義的探索和創造。也正因如此的一個發展過程，琵琶的音樂作品開始在形式及內容上出現了轉變。

從琵琶樂譜轉變的過程可發現，琵琶譜有很長的一段時間是由演奏者決定譜面的記載。許多傳統曲目經由師承的方式逐漸記載成樂譜，這些演奏者除了演奏傳統樂曲外，也開始創作樂曲。但這些樂曲，在本質上，和作曲家所寫的作品仍有很大的不同。李煥之曾對民族器樂的創作發表過以下的看法，他說：

有些民族獨奏曲目，好像已經形成了一個套套，一種程式。那就是：先來一段引子，然後進入一段慢板，中間又經過一個「裝飾樂段」，轉到一段「快板」，接著後面再現了「慢板」樂段，最後以「尾聲」結束。<sup>3</sup>

他認為以往專業創作人員致力於民族創作的很少，使得大部分的作品都是演奏家自己創作的。在這樣的發展過程下，由於演奏者自身藝術修養的侷限，使得這些樂曲在曲體結構、創作手法、發展技術等方面都有所不足，也相對造成民樂創作長期處於半專業化的狀態。所以他提出作曲家與演奏家要加強合作，藉由「挖掘傳統、保護傳統與學習傳統」來改變民樂創作的困境。

目前我們常聽到以作曲家和演奏者合作而譜寫的琵琶作品，如中國作曲家吳祖強和琵琶演奏家劉德海先生合作寫的《草原小姐妹》(1973)、旅美中國作曲家陳怡和琵琶演奏家吳蠻合作的《點》(1992)、日本作曲家三木稔和

---

<sup>3</sup> 李煥之，〈談談民族器樂作品的創作〉，《音樂分析論文集》(北京市：中國文聯出版社，2000)，67。

琵琶演奏家楊靜合作完成的《江上流韻》(1996-7)、《琵琶譚詩》(1997)、《時之彩 I》(1998)等樂曲，我們可發現，這些作品在時間的推演下已大量的接受西方作曲技法，尤其當音樂創作的走向逐漸朝向無國界的音樂型態發展時，東方作曲家的作品有西方的技法，而西方作曲家的作品出現東方色彩，所有的作品似乎都融合著東西兼容並蓄的精神。這類作品在創作上有別於傳統作品，在音樂美學、技法形成、音樂思維及風格等表現方式和形成過程方面，存在著獨特的創作特性。

在音樂創作上，此時期的作曲家比之前的作曲家更重視思想上的傳達。使得在分析這些作品時，就不能僅局限地著眼於曲式結構的解讀，更需將分析的對象全方位地放在音高、節拍節奏組織、主題動機等領域，甚至作品的力度起伏、速度安排、音色結構等方面都必須列入探討。中國旅美作曲家陳怡曾在「第一屆中國現代作曲家音樂節」說：

我以為音樂作品能直接體現作曲家作為一個人的心裡結構的積澱，因此，它將代表著不斷向前延伸的人類世界的某一歷史階段中某一民族的某一層次甚至個性，應該有它的客觀價值和對社會的貢獻。至於創作風格，我極少直接中國音樂之曲調等現成材料，而是從中挖掘其韻味，運用新觀念和新技術進行再創造。老子的清高淡遠，佛家的虛實領悟；這不是都可凝練成高度抽象化的旋律，體現出中國傳統的藝術的節律美嗎？我把它們溶注於個性化的現代創作中，既力圖從中把握一種純粹的，或者是經過改造的民族氣質與精神，用以外化為音樂本身，之起到當今的社會審美價值的作用。<sup>4</sup>

從以上的一段話可得知，現代作品雖關照到了傳統，但內容本身已經脫

---

<sup>4</sup> 劉靖之，《中國新音樂史論》(台北市：燿文發行，1998)，478。

離了原本的形式，這些傳統文化內化於作曲者自身，在音樂上展現了一種新的音樂語言。然而這類音樂作品出現的時間並不長，就琵琶曲目來看也可說是新生的。依李景俠曾對琵琶樂曲發展所做的年代區分，這類的樂曲因寫作風格的不同，被歸類至 1980 年以後多元並茂發展的階段。

對身於這個時代的筆者而言，當然樂見這種音樂型態的改變，也樂於去演奏這麼靠近我們的音樂作品。但從文獻回顧中發現，目前的文獻對於演奏者如何透過讀譜的過程來體現作曲家音樂思維的論述較少，而對當代的演奏者而言，演奏現代作品似乎又已是不可避免的曲目，因而引發筆者嘗試對這部分進行相關的研究。期望透過目前筆者能蒐集到的一些作品進行歸納，嘗試歸結出一些現代作品的特點。並藉由對作曲家創作思維的瞭解，更深入地瞭解這個時期作曲家的想法和創作的一些概念，以對自己在演奏及詮釋上帶來更多的體悟及幫助。

本詮釋報告將從兩大方向著手。第一部份為對現代琵琶作品記譜與讀譜之思考，第二部分則從台灣作曲家石佩玉（1973，～）的琵琶與擊樂作品《文明記事》來探討作曲者的創作理念及藉由讀譜的思維來詮釋這首作品。而第一部分，筆者又將從記譜、音樂想像及指法三個面向來討論演奏者如何藉由記譜，將作曲家的樂思轉化為音樂想像，進而實際地反應在指法組合上。第二部分，則藉由訪談的方式，以第一手的資料瞭解作曲家的創作理念，並以此作為依據來分析《文明記事》所使用的素材，再從各個樂章的分析討論實

際的演奏問題。