

## 第三章 琵琶曲《文明記事》創作理念

### 第一節 作曲家簡介

琵琶曲《文明記事》是由旅德作曲家石佩玉所作。石小姐於 1973 年出生於台灣台北市，先後畢業於國立藝專國樂科、文化大學音樂系國樂組、國立藝術學院音樂研究所理論作曲組及德國國立卡式魯厄音樂院，主修器樂作曲與電子音樂作曲。

石小姐為台灣新生代作曲家，由於有著豐富的國樂及作曲背景，使其在國樂器的創作上更加得心應手。1996 年及 1998 年兩度榮獲台灣教育部文藝創作獎，並於 1997 年獲教育部的全額獎學金。2000 年獲德國電子音樂廣告作曲獎，同年其器樂作品《文明記事》被製成 CD 在德國出版。旅德期間，於 2001-2003 年獲巴登福登堡州立全額獎學金及慕尼黑現代音樂節之委託創作。2002 年德國西南電台為她製作個人音樂作品專輯並於電視上發表，同年亦獲柏林現代音樂結語卡式魯厄鋼琴音樂節之委託創作。2003 年受德國達姆斯達現代音樂協會邀請，以作曲家身份發表個人音樂創作理念並發表電子音樂作品。

石佩玉雖為新生代作曲家，但其作品獲獎無數，成就更是眾所共睹。在音樂創作上，石小姐對琵琶有著一定的瞭解，再加上長期與台灣琵琶演

奏家王世榮先生合作，兩人培養了相當的默契。《文明記事》這首樂曲亦是兩人合作的作品之一，於 2004 年 2 月以琵琶加上打擊的方式在台北國家音樂廳首演。兩人合作的作品除《文明記事》外，尚有《 之外》及《拈花微笑》等琵琶作品。

## 第二節 創作手法

根據作曲者口述，本曲標題來自詩人林耀德的《文明記事》。樂章中各個小標題則是作曲者從這首詩的標題和內容，經過選擇，再根據起承轉合的方式重新組合產生了【太初】、【時序】、【筮者】、【圖騰】、【古玉】這幾個樂章的標題和順序。

此作品完成於 2001 年，原為吉他獨奏，2003 末將其改為琵琶與擊樂，也可單獨以琵琶獨奏曲來演奏。全曲由五個在速度、力度、音域、音樂性格上各不相同的樂章所組成，它們以相似的結構方式，建構各自相異的音樂內容，進而開展為一個大的「聯體曲式」。換言之，雖說每個小曲在形式結構是獨立的，卻也是建立於相依互附的「起、承、轉、合」整體結構上。透過琵琶與擊樂之間的互動，或平行、或交集，或組合、或交融、或呼應、或對立，取得音色上新的平衡方式，類似在繪畫中，色彩與色彩之間的關係。

### 一、曲式結構

在結構上，《文明記事》以聯曲的方式將不同的標題集結成套來塑造文明發展的音樂形象。在結構方面，五個樂章以 { 引子+A+B+C+尾聲 } 的樂曲形式發展，如同我國北曲的套數。此五個樂章雖獨自發展但卻又隱藏著類似的動機音型，而「起承轉合」的訴求，不僅是五個樂章的發展順序，

在單個樂章的鋪陳也是以「起承轉合」的方式構成。在雙重「起承轉合」的結構下，各個樂章的結合更具綿密性及統一性。《文明記事》除了【太初】屬於散板的結構外，其他樂章都是以「入板眼」的方式規律呈現。【太初】以自由樂思發展，和其他相對方整、規律的陳述樂章對比下，它不局限於任一具體的表現形式來表達天地開闢之前的無限時空。<sup>1</sup>【時序】以慢板的方式，藉由拍號及切分的節奏效果，在慢速的音樂律動下強調出時間流動的靜謐。【筮者】轉以中板，琵琶擊樂式的音樂語言與擊樂在聲部上交互呼應，象徵筮者在解筮時所具備相輔相成、相互聯繫的內在通則。【圖騰】是全曲的高潮，藉由拍號轉換造成節奏的律動在此樂章被強調與突顯，和原始樂舞對舞蹈與音樂的密切結合，有不謀而合的表現形式。<sup>2</sup>【古玉】回到慢板的音樂形式並將全曲素材加以融合，表現出玉能柔能剛，能抑能揚，能斂能彰的音樂性格。<sup>3</sup>從上可知，全曲在相生的循環架構下緊密相繫，且

---

<sup>1</sup> 從無極到天地開闢可劃分為五個階段，稱為「五太」。「五太」，分別指「太易」、「太初」、「太始」、「太素」和「太極」。它們是從道演化出天地之前的五個階段，也可說是相繼出現的五種狀態。《列子》說：「太初者，始見氣也。」張善淵則認為：「太初，氣之始而未見形者也。」因而氣的開始而未出現形的階段稱之為「太初」。




<sup>2</sup> 「圖騰」一詞來源於印第安語“totem”，意思為“它的親屬”，“它的標記”。在原始信仰中，認為本氏族人都源於某種特定的物種，因而認為與某種動物具有親緣關係，於是，圖騰信仰便與祖先崇拜有了關係。在許多圖騰神話中，認為自己的祖先來源於某種動物或植物，或是與某種動物或植物發生過親緣關係，於是這種動、植物便成了這個民族最古老的祖先。

<sup>3</sup> 關於「玉」，《說文解字》曾以：「玉有五德，潤澤以溫，仁之方也，思理之外，可以知中，義之方也，其聲抒揚，專以遠聞，智之方也，不撓而折，勇之


這種相生的方式不僅表現於曲式結構上，從速度的轉折也可看出作曲者起承轉合的邏輯安排。

## 二、作曲者譜面標式




### (一) 特殊技法

二十世紀現代作品對於記譜的講究和新符號的使用，可於《文明記事》最後附上琵琶與擊樂的演奏記號說明，來看出作曲者的細心。在琵琶方面，作曲者使用了手繪符號的方式來表示演奏的位置和手法。(表一)這些符號有些是作曲者的新創技法，如“”、“”、“”的使用，還有一些保留了一般的書寫方式的符號，如泛音記號、左右手記號、指音記號等。

〔表一〕 琵琶演奏記號



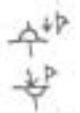






打音	
自然泛音	
人工泛音	
右手	r.h.
左手	l.h.
提弦	o
手拍弦	
近覆手奏	s.p.
近品奏	s.t.
恢復正常的演奏方式	Ord

方也，銳廉而不技，潔之方也」來說明「玉」能柔能剛，能抑能揚，能斂能彰的特性。

手擊面板	
卜	X
捂弦	
止音	

在擊樂方面，作曲者特別做了以下的說明：1.所有擊樂的鍵盤樂器皆為實音記譜。2.吊鈸上必須掛一串鉛片或錫鉛紙。在符號的表現上，譜面標示也是以演奏位置與手法為主，例如作曲家強調鈸和鼓的敲擊位置，還有如用指甲劃過鼓皮、止音與悶奏等細膩的演奏手法，甚至會告知演奏者在軟硬鼓棒的選擇，以上這些明確的指示都是作曲者對樂曲控制的表現方式。

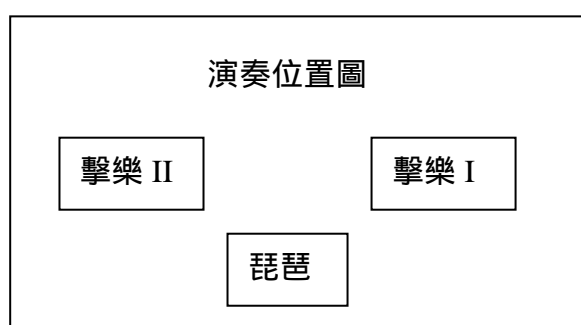
〔表二〕 擊樂演奏記號

悶奏 正常奏	 ord.
標示在休止符上意謂“止音” 標示在音上意謂“悶奏”	
鈸的敲擊位置	
在金屬樂器上意謂“悶奏” 在皮革樂器上意謂“擊鼓框”	
雙手擊吊鈸，左右手一上一下	
在鍵盤或木頭樂器上意謂用“棒尾擊奏” 在皮革樂器上意謂“擊鼓邊”	
指甲（用指甲劃過鼓皮）	
中硬的棒頭（橡皮置）	
軟棒（線棒）	

## (二) 演奏位置

在演奏位置方面，琵琶被安排在兩個擊樂中間，產生了下表的三角對稱關係（表三），由於擊樂平衡的擺放於舞台的兩側，因而台下的聽眾可感受到平衡但又遙相呼應的擊樂效果，琵琶居中的位置則突顯出其在全曲中扮演的重要角色。

〔表三〕 演奏位置圖



## 三、器樂手法

### (一) 琵琶複調思維的運用

中國樂器可利用多樣的演奏技巧來達到音響的豐富性。對古琴、或是琵琶這類的樂器而言，在樂器上透過左右手豐富的指法和“散音”（空弦音）、“按音”、“泛音”的使用來達到變化音色的方式。但以西方和聲的角度來討論這些傳統曲目，通常只有雙音，八度，五度等碰音的運用，以這種表現來看，似乎還不能構成和弦上的使用。然而觀察現代琵琶作品，西洋和聲的大量引進，使琵琶在和弦的運用上逐漸多了起來。但由於樂器行制

及定弦等種種的因素，和弦的使用需透過相當的設計，才能達到作曲者所設想的音響效果。莊永平曾說：琵琶從橫彈變為豎彈，和弦根音（大部分在纏弦）的按法很不方便，另一方面涉及弦數以及四、五度定弦原因，琵琶在運用現代和弦有一定的侷限。<sup>4</sup>對作曲者而言，除了思考如何革新演奏手法外，如何巧妙的使用現代和聲也是一大課題。

《文明記事》在音色變化的使用大致可從〔表四〕所分類的樂音指法及非樂音指法兩類來探討。

〔表四〕 各樂章所使用的音色指法表

樂章	太初	時序	筮者	圖騰	古玉
樂音指法	泛音	泛音	泛音	泛音	泛音
	琶音	琶音			琶音
	打音				打音
非樂音指法	提		提		
	手拍弦				
			輪板		
			左右面板		
			捂弦		

樂音指法涵蓋了“泛音”、“散音”、“按音”、“打音”等方式。其中“泛音”可造成音色的改變，“琶音”能產生和絃的功能，“打音”則強調出音的虛實效果。例如【太初】、【古玉】在“打音”的使用，就有虛實相間的效果（譜例 3.1）；【時序】中的分解和絃，在音的殘響下出現和聲的效果（譜例 3.2）；

<sup>4</sup> 莊永平，《琵琶手冊》（上海音樂出版社，2003），259。



【箏者】泛音與按音的音色變化 ( 譜例 3.3 );【古玉】以節奏補充的多聲部

思維 ( 譜例 3.4 ), 以上的譜例都是多聲部概念的具體表現。

### 譜例 3.1

【太初】〈起〉

s.p. s.p. s.t.

*p pp p f p*

### 譜例 3.2

【時序】1-3小節

### 譜例 3.3

【箏者】8-9小節

*mf f p sf f*

### 譜例 3.4

【古玉】4-5小節

*f sfz*

琵琶非樂音指法有著模擬擊樂及一些特殊音響的作用，例如琵琶傳統武套樂曲常使用“絞弦”、“並弦”來模擬馬嘯聲、刀槍相擊、吶喊聲；用“輪板”來代表馬蹄聲，“煞弦”來代表刀劍相聲，或是類似於鑼鼓樂段中鈸的悶擊聲，以上的指法都有著一定意念的存在。從〔表四〕可發現《文明記事》在非樂音指法的運用較集中在【筮者】及【圖騰】。【筮者】在承段使用“輪板”和“拍板”的音響（譜例 3.5），【圖騰】中則是利用“捂弦”來產生擊樂式的悶擊聲（譜例 3.6），這些非樂音指法的使用，例如“敲面板”、“提”、“輪板”、“煞弦”等指法，<sup>5</sup>讓琵琶產生了擊樂的效果，都可被列入多聲部思維的範疇內。

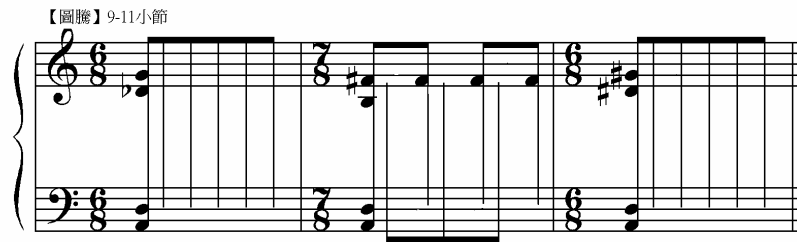
譜例 3.5

【筮者】13-15小節

The musical score for 'Suzhe' measures 13-15 is presented in two staves. The right staff (treble clef) features chords and single notes with accents (>) and dynamic markings (mf, p). The left staff (bass clef) contains a melodic line with triplets (3), a quintuplet (5), and dynamic markings (f, p, mp). The score is in 3/4 time.

<sup>5</sup> “敲面板”——用左右手指關節敲擊琵琶面板；“提”——大指食指提起一弦即放，重聲做斷弦聲，輕聲為樂聲；“輪板”——小、中、名、食指依次擊面板，如馬蹄聲；“煞”——左手指甲抵在弦身下，右手彈的煞弦聲。

譜例 3.6



(二) 擊樂的編制與運用

在擊樂配器上，作曲者使用了小鈸、吊鈸、電鐵琴、鐵琴、碰鈴、木魚、大鼓、古鈸等樂器。〔表五〕為各樂章中樂器的編制。

〔表五〕 文明記事擊樂配置表

樂章	太初	時序	筮者		圖騰	古玉	
配器	小鈸	Vibraphone (電鐵琴)	擊 樂 一	小鈸 碰鈴 木魚	小鈸  大鼓	擊 樂 一	古鈸
	吊鈸	Glockenspiel (鐵琴)					Vibraphone (電鐵琴)
			擊 樂 二	小鈸 吊鈸 大鼓		擊 樂 二	碰鈴 吊鈸 Glockenspiel (鐵琴)

從上表可發現樂器編制和樂曲風格之間的關聯性，如【太初】使用的小鈸和吊鈸，在這個樂章中扮演著裝飾的角色，出現不多，且大部分是悶奏，主要焦點仍聚集於琵琶的張力表現。【時序】用電鐵琴和鐵琴來作潤飾的角色，而同樣的表現也可在【古玉】中發現。由於這兩個樂章都需要較多的殘響來達到音的保留，因而這兩種樂器互相搭配後，能修飾琵琶無法讓音持續的缺憾，讓音響籠罩著朦朧霧般的神秘氣質。【筮者】和【圖騰】

兩個樂章是全曲的高潮，大鼓的加入帶出舞蹈般的節奏，音樂強調厚重感，且【圖騰】中，琵琶以重力度的“掃弦”和擊樂相互呼應，使整體格局被放寬拉大。從樂器的選擇與樂章間呼應的內在默契可看出作曲者在音樂鋪陳上的巧思！

訪談的過程中，作曲者在談到擊樂於樂曲中所扮演的功能時，將其比擬於中國的山水畫。其說：「擊樂如同山水畫中不起眼的幾點，卻剛好是神韻之所在。」在每個樂章的進行中，擊樂以平行、交集，或組合、交融、或呼應對立的手法穿織於全曲，具有畫龍點睛的效果。如前所提，擊樂在【太初】的點綴，與【時序】、【古玉】中平行於琵琶的旋律聲部，支撐及烘托音響。在【筮者】與【圖騰】這兩個樂章中擊樂被用來強調力度和節奏，明顯地角色變得更加重要，除了平行加強力度變化外，在小地方也會和琵琶互相呼應，且一、二部擊樂又有節奏上的錯落，所以更讓整體聽覺豐富多變。

#### 四、小結

瞭解作曲者的學習背景後，筆者因而好奇石佩玉如何巧妙的運用與結合中西方的素材與技法？故針對這些問題詢問他對素材使用的看法。他提到：

我在音樂創作時，並不想特別地對自己的作品詳加解釋來說明某個段落或是動機的使用是源自於哪種素材或是風格，而是覺得這些創作的手法，在

某些程度上，一定和作曲者個人在成長背景中思想養成的過程，有著無可避免的緊密關聯。

因而他在創作時，並不受限於特定的技法形式，而是將這些技法融入作品中，讓音樂自己說話。他更特別強調《文明記事》在音樂上的鋪排是如同文字起承轉合的概念，因而全曲是特定結構安排下所產生的音樂語言。從標題與音樂的密切連結可看出作曲者本身對標題的意念想法，藉由音符，作曲者傳達出他的音樂想像。在藝術領域中走出素材，以自身的音樂想法出發，讓音樂活生生而靈動的出現，正如藝術追求者們的共同理想。