

# 自即興觀點看不同樂種的共通特質

劉新圓

## 摘 要

音樂即興，依作曲介入的程度，有層次的差別，越接近「絕對作曲端」者，自由度越小；反之，越接近「絕對即興端」者，自由度越大。本文所討論的，係靠近「絕對即興端」的音樂，以客家八音絃索樂導奏、鋼琴前奏曲以及印度的阿拉普為例，透過跨樂種比較，深入觀察不同文化的音樂所呈現即興的共通特質。

關鍵字：音樂即興、作曲、客家八音、前奏曲、阿拉普

# **The Common Features of Improvisation among Various Musical Cultures**

Hsin-yuan Liu

## **Abstract**

Freedom in musical performance can depend on the degree of “predetermined” composition: “absolute composition” implies a lesser degree of freedom in performance, whereas “absolute improvisation” seems to suggest the most freedom for the performer. This article discusses music closer to the point of “absolute improvisation”, which may arise at the point of performance. Various musical examples, including the introduction of the Hakka xiansuo bayin, a piano prelude, and the alap in India are analyzed and compared, in order to hopefully discover some common features of improvisation among these examples from diverse musical backgrounds.

**Keywords:** Musical improvisation, composition, Hakka bayin, prelude, Alap

即興，improvisation 一詞，係源自拉丁文之 in 與 provideo 之組合。拉丁文之 in 意指「無」，而 provideo 意指「預見」。其形容詞為 improvisus，副詞為 ex improviso、de improviso 或 improvviso，表突然或不可預測之意。<sup>1</sup> 自即興的「不可預測性」的本意來看，音樂即興，musical improvisation，應指音樂之不可預測性。那麼，音樂在什麼情況下會無法預測呢？除了演奏（唱）之外，沒有其他可能了，因此，過去討論音樂即興的文獻，多以「創作與演出同步發生」來定義。<sup>2</sup> 至於不可預測的部份，自然是產生於演出中的創作。

然而，一首曲子的演出，未必都是臨場創作。有的是靠記憶，有的是看譜，真正在演奏（唱）過程中的創新，往往只占全曲的一部分。完全從無到有的音樂即興，幾乎不存在；至於完全固定、毫無變化的演出，可能性也是微乎其微。為此，費蘭德 (Ernst T. Ferand, 1887-1972) 指出，若將最嚴格的作曲與最自由的即興視為相對的兩極，則二者中間，存在著許多可能性，例如幻想曲 (fantasia)、前奏曲 (prelude)、觸技曲 (toccata)、主題模仿曲 (ricercar)、奇想曲 (capriccio) 等等被稱為「即興形式」的樂種，是較靠近「絕對即興端」的，而加花、減值乃至裝飾奏 (cadenza) 等等形式，則較靠近「絕對作曲端」。這種概念係從德國作家克萊斯特 (Heinrich von Kleist, 1777-1811) 有關演說之理論移植而來：演說有不同的自由度，有的是針對一個題目相當自由地即席發

---

<sup>1</sup> Tullia Margini, "Improvisation and Group Interaction in Italian Lyrical Singing", in *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. (Bruno Nettl & Russell Melinda, ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1998), 169-198, 此處引自 169。

<sup>2</sup> 第一位著書專論音樂即興 (*Die Improvisation der Musik*. Zurich: Rhein-Verlag, 1938) 的學者費蘭德 (Ernst T. Ferand)，於舊版 MGG 的 Improvisation 詞條當中，給音樂即興下了三種定義，其中第一種即為：「在無直接而明確的準備之下，同時進行之音樂創作與演出。」見 Ernst T. Ferand, "Improvisation" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (Blume, Friedrich, hrsg. Kassel New York: Barenreiter, Sachteil. 6, 1957), 1093-1135, 此處引自 1093。New Grove 音樂詞典 1980 及 2001 版的 Improvisation 詞條，也將音樂即興定義為「在演奏當中，音樂作品的創作或其最終形式」。見 Imogene Horsley / Michael Collins / Eva Badura-Skoda / Dennis Libby / Nazir A. Jairazbhoy, "Improvisation", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie, ed. London: Macmillan, 1980, vol. 9), 31-56, 此處見於 31。以及 Bruno Nettl / Rob C. Wegman / Imogene Horsley / Michael Collins / Stewart A. Carter / Greer Garden / Robert D. Levin / Will Crutchfield / John Rink / Paul Griffiths / Barry Kernfeld, "Improvisation", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie, ed. London: Macmillan, 2001, vol. 12), 94-133, 此處見 94。

揮，有的依照既定的大綱，臨時加以補充，有的則是文稿完全固定，講者必須一字不漏地熟背。費蘭德認為，音樂即興同樣也有類似的層次差別，有極自由而未經準備的即興，有受制於寫好的樂譜，只能做有限度的即興，也有必須完全遵守樂譜指示而毫無即興空間的情形。<sup>3</sup>

費蘭德所列舉的幾項靠近絕對即興端的樂種，本為撥絃或鍵盤樂曲，原係演奏正曲前調音時，即興演奏的簡短音樂，有暖場、導入正曲的功能。<sup>4</sup> 後來慢慢發展成獨立的器樂。由於系出同源，這些樂種名稱之間有時可互換，有時也會被用作即興的同義詞。例如 *ricercar* 原本與 *prelude* 的意思相近，都是指即興導奏的特質；*fantasia* 與 *capriccio* 都曾等同於即興演奏。<sup>5</sup> 即使後來不少作曲家以這些樂種創作新曲，但都保留了即興的特質。這些即興的最主要特點，就是展現了樂器的特色。由於它們源自即席的導奏或調音，演奏者往往以最順手的方式彈出簡短的樂句，如琶音、音階等等；為了暖身，加強手指的靈活度，也可能演奏快速流動的音符，產生炫技的效果。這些樂種之所以被費蘭德稱為靠近即興端的音樂，是因為它們起源自純粹的演奏，沒有作曲的介入，係創作與演出的同步發生，音樂內容無法預測，實可謂接近百分之百的純粹即興。

以暖場為目的、源自演奏（唱）的音樂，在許多文化都可以看到。例如台灣客家八音絃索樂的嗩吶導奏，以及印度傳統歌樂阿拉普（*alapana*）的導唱，都有類似演出的「開場白」的意味。這些不同文化的音樂，雖然音階、音色、結構，乃至旋律的抑揚頓挫等特性南轅北轍，但若從即興的觀點來看，卻可發現許多共通點。它們可能是在完全空白的狀況下，近乎「從無到有」的演奏；沒有長度限制，演奏者可以盡情發揮，因此常常是自由節奏（散板）的。相對於正曲而言，其結構較為鬆散，較不具對稱性，自由度較高，可以說是一種過

---

<sup>3</sup> Ferand, "Improvisation", 1094-1095. 費蘭德層次差別之理論引自克萊斯特的著作 *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*。

<sup>4</sup> 本文所稱的「正曲」，猶如文章的「正文」，為樂曲所要展現的主要部份，其音樂結構較為完整，係經過準備，不太可能完全藉由即興完成。有關即興端樂種的調音功能，見 Claude V. Palisca, *Baroque Music* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1991), 92-93。

<sup>5</sup> 參見 Hartmut Schick, "Ricercar", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (Ludwig Finscher, hrsg. Kassel: Barenreiter, Sachteil. 8, 1998), 318-331; Thomas Schipperges /Dagmar Teepe, "Fantasie" in *MGG* (Sachteil. 3, 1995), 316-345; Susanne Schaal /Hans Engel, "Capriccio" in *MGG* (Sachteil. 2, 1995), 441-452。

渡性的樂段。這種過渡性質，在樂曲的意義上，往往具有暖場、引導、放鬆等功能；在演奏者的意義上，則有為樂器暖身或提供演奏者自由發揮個人技巧的作用。

這種過渡性樂段，幾乎沒有完整的樂句，經常是同一短小音型的模進。由於它高度依賴演奏者，所以往往能充分展現樂器的特性，再者，其引導作用，又使它常與正曲產生關聯，所以它通常與正曲在同一調上，或至少有暗示該調的作用，在樂曲內容上，也往往會引用正曲的素材，使二者的關係更為緊密。

以下將以台灣客家八音絃索樂的嗩吶導奏、歐洲古典音樂的鋼琴前奏曲以及印度傳統音樂的阿拉普 (alapana) 為例，分析其內容，以深入了解不同音樂即興的共同特質。

## 壹、台灣客家絃索八音導奏

客家八音是客家音樂當中最具代表性的器樂曲。它以嗩吶為主奏樂器，曲目依編制及演奏型式之差異，可分為「吹場音樂」與「絃索音樂」兩大類。<sup>6</sup> 吹場音樂經常使用於儀式音樂中，為數支嗩吶的齊奏，搭配鑼鼓及各項樂器，以展現浩大的聲勢，演奏的曲目常為傳統的曲牌；絃索音樂為嗩吶獨奏，以胡琴、揚琴及音量較輕巧的打擊樂伴奏，主要用於喜慶、宴會場合，講究的是悠揚細緻的韻味，演奏曲目常為民謠或戲曲唱腔。民間藝人又將絃索八音稱為「丟滴」，「丟滴」在過去傳統社會，甚至不得蓋過聽眾聊天的音量。<sup>7</sup>

嗩吶初學者必須根據只記載骨幹音的工尺譜如實習奏，等到較熟練之後，師父才教他們加花演奏。<sup>8</sup> 加花並非毫無章法，而是有特定的模式存在。職業八音嗩吶手，看到任何骨幹譜，都能夠立刻加花演奏，即使是新吸收的民謠或

---

<sup>6</sup> 鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）》（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000），4-7；42。

<sup>7</sup> 劉新圓，〈訪鄭天送〉，鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史（田野日誌）》（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000），33-47，有關「丟滴」的美感要求，見 36-37。

<sup>8</sup> 民間藝人稱工尺譜的各個「音」為「字」，加花亦稱「加做字」，這可能是因為工尺譜皆借用文字來記音之故。此外，加花較繁複的演奏，則形容其「花草」較多，參見 Ibid., 34-35。

曲牌，也可用同樣模式將它吹得像客家八音，這個過程就是「八音化」。

絃索八音的板式，主要可分為一板一眼與一板三眼兩類，分別相當於每小節兩拍及四拍。一板三眼的絃索樂，經常會先即興演奏一段短小、節奏自由的散板導奏，以逐漸引入正曲。導奏在音樂進行上，具有暖場、引導的作用；在演奏上，則有為樂器暖身及提供演奏者發揮個人技巧的作用。絃索八音的導奏，主要為骨幹譜第一小節的放大。<sup>9</sup> 換句話說，它是將第一小節散板化，並加花變奏而成。【譜例一】至【譜例四】為個人選取並採譜之絃索八音導奏加引入部份正曲的例子，包括鄭榮興（1953 生）主奏【鐵鍛橋】、【上大人】、【王大娘】，以及其祖父陳慶松（1915-1984）主奏的【新一巾姑】。<sup>10</sup> 其中除了【王大娘】的導奏是將一、二小節一併散板化之外，其他三曲皆為第一小節的放大。

為了更清楚了解演奏者如何利用現有的骨幹音，即席加花演奏導奏，譜例將骨幹譜與演奏譜並陳顯示。導奏為自由節奏之散板，所以演奏譜上所標示時值為粗略之相對估算值，而非精確比例。客家八音的調門稱為「管路」，例如全按孔當「上」音時（相當於 do），稱為「上管」，全按孔當「乂」音（相當於 re）時，稱為「乂管」，餘以此類推，絃索八音主要是以乂管演奏。由於管路與本論文所要討論的內容關係不大，故本文客家絃索八音的譜例，一律移至 C 大調，以首調唱名討論。<sup>11</sup>

<sup>9</sup> 此係電話訪問鄭榮興而得，訪問日期為 2007 年 3 月 24 日。

<sup>10</sup> 【鐵鍛橋】、【上大人】、【新一巾姑】及【王大娘】的導奏骨幹譜分別取自鄭榮興，《論述稿》，93, 132-133, 130-131, 150-151；演奏譜分別為個人採譜自鄭榮興，〈鐵鍛橋〉《傳統客家歌謠及音樂—客家八音系列》（台北：行政院客家委員會，2002），鄭榮興，〈上大人〉《鄭榮興音樂專輯，柒、客家八音系列》（苗栗：財團法人慶美國文教基金會，2006），陳慶松，〈新一巾姑〉，陳慶松與客家陳家八音團，《台灣有聲資料庫全集傳統樂器篇 1，客家八音》（台北：水晶有聲出版社，1995），鄭榮興，〈王大娘〉《鄭榮興音樂專輯，參、客家八音系列》（苗栗：財團法人慶美國文教基金會，2004）。

<sup>11</sup> 相關資料請參考鄭榮興，〈客家音樂的管路與線路〉，於羅基敏編，《彈音論樂》（台北：高談，2000）：237-264。

【譜例一】【鐵鍛橋】，第 1-2 小節

〔骨幹譜〕



〔演奏譜〕

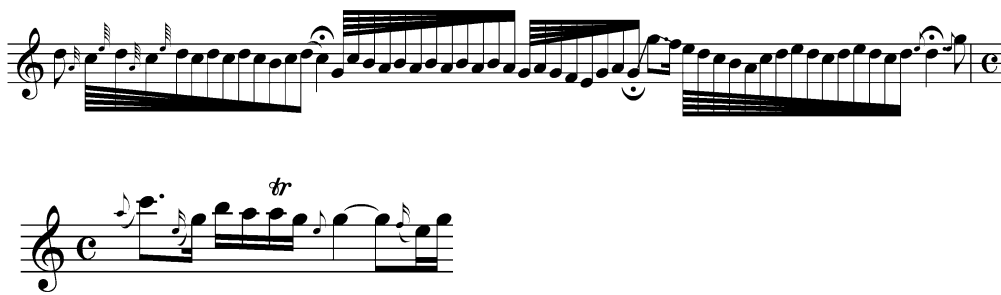


【譜例二】【上大人】，第 1-2 小節

〔骨幹譜〕



〔演奏譜〕

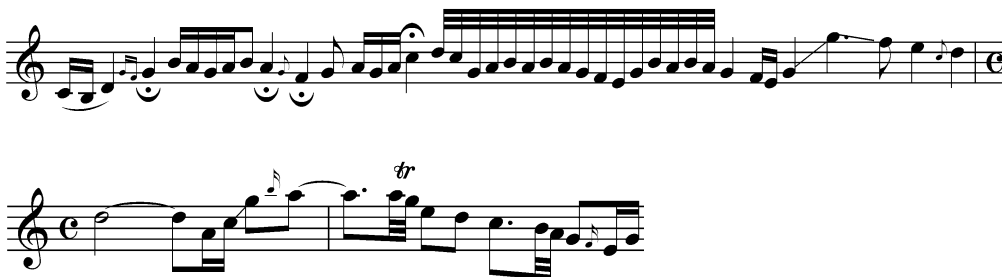


【譜例三】【王大娘】，第 1-4 小節

〔骨幹譜〕



〔演奏譜〕



【譜例四】【新一巾姑】，第 1-2 小節

〔骨幹譜〕



〔演奏譜〕



相對於上板的、節奏規律的正曲而言，導奏的即興空間較大。這主要是由於散板化，加花可以隨演奏者的喜好加以延伸、擴充，並且更形繁複。

【鐵鍛橋】導奏中，許多快速流動的長串細小音符，是以漸快的方式擺盪，一方面有助手指的靈活，展現演奏者的技巧，另一方面也可加強音樂的緊張度，營造期待進入正曲的感覺。這些快速流動的細小音符，可視為顫音的放大：在



不同音之間快速反覆擺盪，而且擺盪的幅度不限於兩度之間，如【上大人】第一小節最後一個骨幹音  $d^2$ ，其前面的一長串細小音符，始於  $g^2$ ，級進下行到  $a^1$  之後，再上跳到  $c^2$ ，然後便在  $e^2, d^2, c^1$  之間，不斷地上上下下，如波浪般級進反覆，且速度越來越快，最後才停在延長的  $d^2$  音；【新一巾姑】則是分別在低音域與高音域，各圍繞  $g^1$  與  $g^2$ ，進行相同的加花模式。與【上大人】 $d^2$  的加花相反的是，【新一巾姑】的擺幅是由小而大，從  $si$  與  $la$  音的交替擴充到  $si \rightarrow la \rightarrow sol$  三連音的不斷反覆。

從這四首曲子的導奏，可以發現慣用音型的重覆使用。第一種慣用音型為全按孔低大二度的起音模式。絃索八音多以叉管演奏，叉管就是以嗩吶全按孔當叉 ( $re$ ) 音的調門，但演奏者常能利用運氣的技巧，在全蓋孔上吹出低大二度、小三度的音，此法稱為「落鉢」。<sup>12</sup> 絃索八音常在樂句的起頭運用落鉢，如【王大娘】與【新一巾姑】的起音，都是添加低音的全按孔「 $do \rightarrow si \rightarrow re$ 」滑音的模式，【新一巾姑】甚至在第二句提高八度以前，也重覆一次該起音模式，再突然翻高到高音  $sol$ 。第二種慣用音型，是將原骨幹譜的跳進音程，中間填滿音符，變成級進的加花模式。【鐵鍛橋】、【新一巾姑】與【王大娘】在導奏結尾進入正曲時，其骨幹音大致是由  $g^2$  音進行到  $d^2$  音的走向，演奏者則添加音符，使其成為由高音  $sol$  級進到高音  $re$ 。雖然是一樣的級進模式，但在三首曲子當中，由於音長的變化，以及添入不同的裝飾音，使演奏出來的效果仍有差異。例如  $g^2$  到  $f^2$  之間，【鐵鍛橋】與【王大娘】是以滑音連接，【新一巾姑】則是插入  $g^1$  音做為裝飾。

導奏越近結尾，節奏會越來越規律化，骨幹音也越趨明顯與完整。在此之前，有的骨幹音會突顯，有的則會模糊化。例如【鐵鍛橋】與【上大人】的骨幹音都以延長記號吹奏，保留其重要性。【王大娘】的骨幹音則移低八度吹奏，其第一小節的  $la$  音與【新一巾姑】的骨幹音  $la$ ，都同樣被吸收到短小的修飾音中而模糊掉了。

並非每首絃索樂都有導奏，是否吹導奏，由主奏者決定，演奏者也可依個人喜好，決定導奏的內容。從以上幾首曲子的導奏，可以看出，其形式非常自由，比起正曲，它的結構鬆散、缺乏對稱性，似乎有些天馬行空。然而，這並不意味著導奏完全沒有規範，它仍然是有相當限制的。首先，導奏必然與正曲

<sup>12</sup> 全按孔技巧，係參考鄭榮興，《論述稿》，48。

在相同的調門上。其次，導奏雖短小而音型瑣碎，但仍或多或少會反映正曲的重要特徵，以提高二者之間的連結關係。

除了上述規範之外，八音絃索樂的導奏有一些常見的特性，以配合其暖場及炫技的功能，如：

- 一、為節奏自由的散板，亦即民間慣稱的「不上板」。以停留在某一延長音為一句的尾音，句數不限，各句的長短也沒有一定的標準。這些都給予演奏者極大的發揮空間。
- 二、音域寬廣，甚至盡可能地涵蓋所有音域，如【新一巾姑】，陳慶松便從極端的低音，提高到極端的高音。一方面既可練氣、炫耀其技巧，另一方面，也為正曲的各種可能狀況做準備。
- 三、手指快速而頻繁地打動，以增加其靈活度：最常見於顫音，其次就是快速的連續三音乃至五音的音階下行，具有暖身的功能與練習曲的意味。
- 四、由於導奏本身的樂句不對稱、形式與節奏自由、音符快速流動等特性，使其呈現極度的緊張與不穩定，從而讓聽者產生迫切地期待進入正題的感覺。

## 貳、鋼琴前奏曲

歐洲古典音樂的前奏曲 (prelude)，原本是以引入正曲為功能的器樂導奏。早在西元前 336 年，亞里斯多德就在他的《修辭學》中以前奏曲比擬序言：

序言就是講演的開端，好比詩的前言與笛子演奏的前奏曲；這些都是開場白，並且為接續的內容鋪路。事實上，前奏曲就像序言；由於笛子演奏者一開始便展現他們的演奏技巧，並且以關鍵音來做連結，演講者也得在序言中這麼做；他必須很快說出他想說的，提供重點，並且接續下去。<sup>13</sup>

可見，前奏曲的淵源甚早，很可能自有器樂演奏便出現了。十五至十六世

---

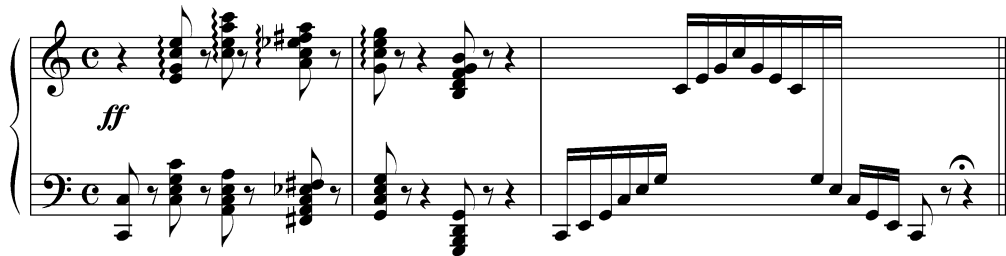
<sup>13</sup> Valerie Woodring Goertzen, "By Way of Introduction: Preluding by 18<sup>th</sup>- and Early 19<sup>th</sup>-Century Pianists", *The Journal of Musicology* (University of California Press, Vol. 14, No. 3, Summer, 1996): 299-337, 此處引自 302。

紀歐洲的魯特琴與鍵盤樂器、十七世紀法國魯特琴與大鍵琴樂，皆有前奏曲的傳統，巴洛克時期德國的賦格曲之前亦有前奏曲做為引導。<sup>14</sup> 魯特琴的前奏曲，原本是做為調音、測試樂器與靈活手指之用。<sup>15</sup> 這不免令人想起白居易《琵琶行》的「轉軸撥絃三兩聲，未成曲調先有情」詩句，「轉軸撥絃」顯然是為了調音，雖然作者認為它「未成曲調」，但已經很有表情，也富含感情了，所以亦足以為聽者所欣賞。

「未成曲調」一詞，或可視為前奏曲的重要特徵。鋼琴的前奏曲經常不對稱，充滿片段、破碎的音型，少見完整的樂句。這種片段、不完整的現象，往往出自隨性而沒有計畫的任意演奏，也就是即興。有趣的是，前奏曲的演奏，其動詞在法文為 *préluder*，在德文則為 *präludieren*，二者原意皆為即興演奏。<sup>16</sup> 可見前奏曲之產生與即興有密不可分的關係，甚至可以說，它的本質就是即興。【譜例五】是徹爾尼所列舉短小的鋼琴前奏曲即興範例之一：

【譜例五】鋼琴前奏曲即興範例之一<sup>17</sup>

All<sup>o</sup> Vivo,



像這種短短三小節的前奏曲，任何一個鋼琴熟練者都有能力即興演奏出類

<sup>14</sup> Ibid., 302-303。

<sup>15</sup> David Ledbetter / Howard Ferguson /R, “Prelude” in *New Grove 2001* (vol, 20), 291-293。

<sup>16</sup> 有關法、德文之前奏曲用字，係引自 Ibid.。

<sup>17</sup> Carl Czerny, *A Systematic Introduction to Improvisation on The Pianoforte*, translated by Mitchell, Alice L. (New York & London: Longman Inc. 1983), 7, 此處引自該文之譜例二。

似的音樂。它僅是一個 C 大調終止式的稍加擴充，並插入一個減七和絃略顯變化，最後的主和絃則分解為琶音。這樣的曲子，有建立調性以引進正曲的作用，也可視作一短小的練習曲，幫助演奏者暖身。

【譜例六】與【譜例七】亦為徹爾尼示範的鋼琴前奏曲，它們是從【譜例五】的架構延展而來的，其練習與暖身的功能更強。兩首前奏曲都充滿了快速行進的音符，【譜例七】更到了炫技的地步。如同客家八音的導奏，前奏曲中到處是音階、琶音與震音，音域也盡可能地擴張。不斷模進、如流水般的音型，完全是為樂器量身訂作的。

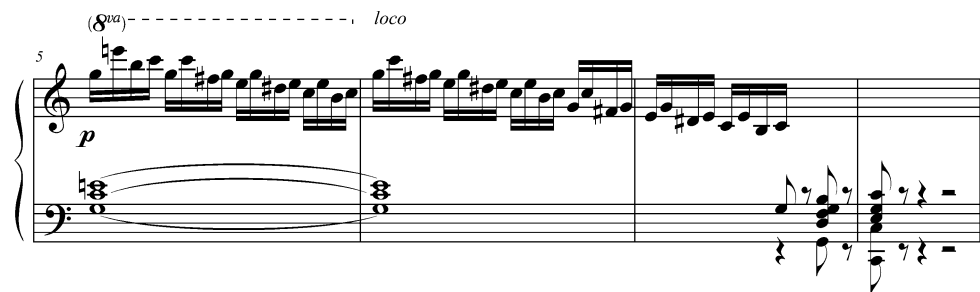
【譜例六】鋼琴前奏曲示範<sup>18</sup>

Allo

*p* Leggier. Cresc.

Dim. Smorz.

<sup>18</sup> Ibid., 7, 譜例三。



【譜例七】鋼琴前奏曲示範<sup>19</sup>

Preste brillante.

8va-----loco

Fz

8va-----loco

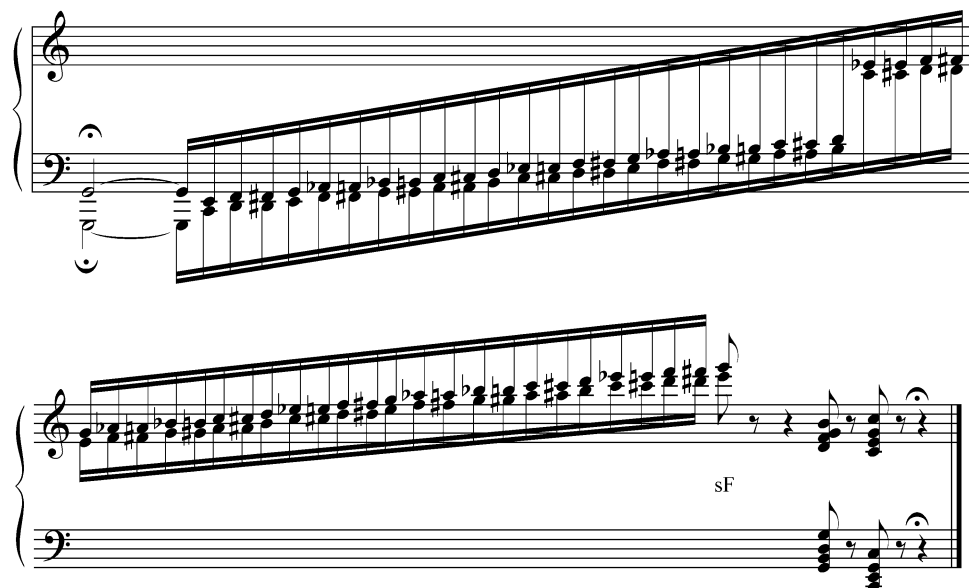
Fz

8va-----loco

sF

Fz

<sup>19</sup> Ibid., 7-8, 譜例四。



這種依附於正曲之前、以引導為目的的樂曲，其與正曲最大的差別，在於前奏曲本身往往缺乏一明確而可供發展的主題。一般而言，主題通常是如歌、具對稱性，且可供哼唱的。前奏曲正由於淵源於即興，以即興的方式，又很難臨場創作出完整、如歌的主題，所以它只能跟著感覺走，同時也是跟著樂器走。如前所述，魯特琴的前奏曲出自調音，那麼演奏者一定會把每條絃都依序撥一遍，則自然會形成琶音。為了測試與熟悉樂器，鍵盤的前奏曲也會盡可能地把每個要用的鍵，以及可能用到的音型都彈到，所以音階、琶音、震音往往是不可或缺的。值得注意的是，模進之所以常用，也是因為它有利於即興。透過模進，演奏者可以不假思索地將簡單的材料快速地延展、變化，並且涵蓋許多音。這種手法既可保證即興者不會因反應不及而中斷，也有助於演奏技巧的展現。因此，前奏曲的即興，幾乎就等於是讓演奏者自由自在地玩樂器。如果說，正曲是樂器與演奏者為音樂而服務，那麼前奏曲就是音樂為樂器與演奏者而服務。

既然前奏曲是以樂器及演奏者為中心，那麼比起正曲，它賦予演奏者更多自由和盡情發揮的空間。音樂家柯里 (P. A. Corri, 1784-1832) 指出，前奏曲的演奏必須堅定而充滿活力，要明亮而快速地彈奏流動的音符。這樣的主張意味著，前奏曲是由演奏者主控的樂段，所以他得把握機會，以充分的自信與

氣勢，表現他的能力。柯里還主張，演奏者必須避免讓音樂出現時間的規則性與準確性，要讓音樂聽起來像瞬間湧現的靈感，所以前奏曲的樂譜往往沒有拍號或小節線。<sup>20</sup> 自由節奏與瞬間湧現的靈感，都是即興不受拘束的重要特徵，即使到了已有將前奏曲加以記譜的年代，其演奏也必須像即興一樣，可見前奏曲與即興淵源之深。

徹爾尼將鋼琴的前奏曲分為兩類。第一類是短小的，只有一些和絃、音階與過渡性材料。它的功能是測試樂器、靈活手指與吸引聽眾注意，必須結束在正曲的主和絃上。【譜例五】至【譜例七】所示即屬於第一類。第二類前奏曲較長、較複雜、導引功能較強，所以它與即將引入的正曲之間關係較密切，往往引用正曲的材料。這類前奏曲允許一些轉調，且必須結束在正曲的屬七和絃上。<sup>21</sup>

第一類前奏曲可能是較早期發展的一類，如前所述，是為演奏者而服務，雖然它最終必然要走入正曲，但與正曲的主題卻沒有什麼必然的關係。所以，只要在同一個調上，任何前奏曲都可以接到任何正曲上。第二類前奏曲則不然，由於它引用了正曲的材料，所以它只能銜接既定的正曲，換句話說，它已強烈地依附在現成的作品之下，不能再任意套用到別處了。因此，無論是透過即興或依既有的樂譜彈奏，演奏者都必須相當熟悉正曲，才能如實地發揮這類前奏曲的引導功能。

克拉拉·舒曼為其夫羅伯特·舒曼的鋼琴曲 *Des Abends*（前十六小節見【譜例八】）所寫的前奏曲【譜例九】，就從正曲中引用材料，亦保留了前奏曲既有的即興特徵，但並未如徹爾尼所說的，必須停留在屬七和絃上。

---

<sup>20</sup> Corri 的看法，係 Goertzen 引自他的著作 *Original System of Preluding*。見 Goertzen, "By Way of Introduction: Preluding by 18<sup>th</sup>- and Early 19<sup>th</sup>-Century Pianists", 314。

<sup>21</sup> Czerny, *A Systematic Introduction to Improvisation on The Pianoforte*, 5。

【譜例八】*Des Abends* 前十六小節

*Sehr innig zu spielen.*

*p*

*Pedal*

7

12



【譜例九】*Des Abends* 前奏曲

The musical score is written for piano in 6/8 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) includes a first ending bracket labeled '1. h.' and a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 13) concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. Various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks are present throughout the piece.

【譜例八】當中, *Des Abends* 的正曲為二八拍子, 每小節分為二組三連音, 但旋律卻以兩個音為一組進行, 造成 hemiola 的效果。【譜例九】的前奏曲則將拍號改為六八拍, 使旋律完全配合節拍, 前三小節引用正曲的主題, 但變得規律化, 使之後的正曲聽起來猶如前奏曲的變奏。前奏曲的左手部份改為較簡單的和聲式伴奏, 低音則以半音下行到第六小節的 F 音。自第四小節起, 則使用典型的前奏曲模式: 旋律開始片段化, 並透過模進, 漸引向琶音, 至第九小節的六四和絃為一高峰, 隨即如瀑布般傾瀉而下至第十一小節的 A<sup>1</sup> 音, 接著再短暫呈現部份主題後, 以變格終止結束。正曲第一小節自倚音降 g<sup>2</sup> 音解決到 f<sup>2</sup> 音的動機, 一再於前奏曲中出現, 包括第一小節、第十三小節, 以及最後的變格終止。主題的引用, 以及動機的暗示, 加強了前奏曲與正曲之間的關係, 也為正曲的出現做好充分的準備, 順暢地引入主題。郭岑 (Valerie Woodring Goertzen, 1954-) 將舒曼這首前奏曲歸為第一類, 而列入第二類的依據為樂曲長度以及是否結束在正曲的屬七和絃。她列舉的第二類前奏曲雖然較舒曼的長, 但與正曲的關係卻不及後者密切, 再者, 要多長才算第二類, 也缺乏客觀標準, 故本論文以是否明確地引用正曲的主題做為第二類的依據。<sup>22</sup>

徹爾尼在討論第二類前奏曲時, 還特別提到另一種前奏曲: 完全沒有小節線, 類似宣敘調, 有些地方為和聲式和絃, 有些地方為分解和絃, 沒有明確的計畫, 似乎要遊蕩到未知的領域。他指出, 過去的大師如巴哈父子, 就在此類前奏曲中, 賦予演奏者充分的空間, 盡情表現並彈奏驚人的和聲變化。【譜例十】是他示範的例子。<sup>23</sup>

---

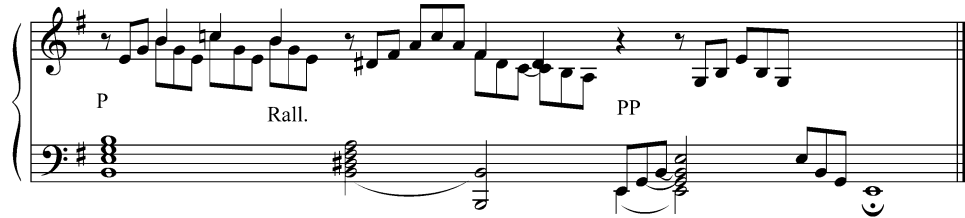
<sup>22</sup> 以上有關 *Des Abends* 的譜例及樂曲分析係參考 Goertzen, “By Way of Introduction: Preluding by 18<sup>th</sup>- and Early 19<sup>th</sup>-Century Pianists”, 320-322。Goertzen 列舉的第二類前奏曲則見該文 324-325。

<sup>23</sup> Czerny, *A Systematic Introduction to Improvisation on The Pianoforte*, 23-24。

【譜例十】徹爾尼示範的前奏曲例

The musical score is for a piece in G major, 2/4 time, marked 'Lento.' It consists of four systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction 'P. Legato.' and a 'Cresc.' marking. The second system features a 'sF' (sforzando) dynamic. The third system includes 'F' (forte), 'sF', 'Vivo.', and '8va--loco.' markings. The fourth system includes 'Allo veloce.', 'Cresc.', and 'F' markings. The score is written for piano with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a trill in the right hand.

The image displays four staves of musical notation, likely for a piano. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The first staff features a melodic line with a dashed line above it labeled *8va* and a *loco* marking. The second staff includes dynamic markings *sF* (sforzando) and *loco*. The third staff includes the marking *FF. Presto.* and *sF*. The fourth staff includes the markings *Ritenu.* (ritardando) and *Dim.* (diminuendo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.



徹爾尼之所以在第二類前奏曲中提到這種類宣敘調的前奏曲，應是從樂曲的長度著眼。但若從功能與性質來看，卻比較像是第一類前奏曲的擴張，而且它同樣也不必與正曲的主題構成密切連結的關係。所以，從即興的觀點看，這是最適合演奏者無拘無束發揮的前奏曲。<sup>24</sup>

由於前奏曲經常包含大量的音階、琶音、片段音型，並常使用模進，這些特性與練習曲相似，因而有人寫作專供練習用的前奏曲，如克萊門第 (Muzio Clementi, 1752-1832) 的 *Preludes and Exercises* 以及黑茲 (Henri Herz, 1842-1874) 的 *Exercices et préludes*，從作品名稱就可看出，前奏曲與練習曲被歸在同一類，這是因為它們之功能相近，同質性高的緣故。<sup>25</sup>

隨著作曲意識的提升，逐漸不再容許在既有作品前面即興演奏前奏曲，於是，前奏曲逐漸固定化，成為作曲家創作的一部份，後來甚至產生獨立的、不再依附於任何樂曲之前的前奏曲。蕭邦 op.28 的二十四首前奏曲，依五度循環的方式排列。各前奏曲的長短差異很大，有的發展性較強，有的則予人不完整、強烈地要引入正曲的感覺，但無論長短，都保留了即興的特質。第一號 C 大調前奏曲，以同一種音型做分解和絃貫穿全曲，僅在和聲上變化，令人想起巴哈平均律的第一首前奏曲；第十九號的降 E 大調前奏曲，貫穿全曲的三連音音型甚至長達 68 小節。第十八號的 F 小調音型變化較多，但與前述徹爾尼的第一類前奏曲一樣，都是片段的、模進的，有如練習曲，然而，這樣的「練習」需要相當高超的技巧，更像是為了炫技。事實上，蕭邦在整部作品中設計了各式各樣可供「練習」的音型，並且就像過去的前奏曲一樣，連綿不絕。但另一方面，op.28 與傳統的前奏曲最大的差別，就是旋律性變強了，有的甚至有明顯

<sup>24</sup> A *Systematic Introduction to Improvisation on The Pianoforte* 這本著作的英譯者 Alice L. Mitchell 便指出，Czerny 其實是回歸到最早的巴洛克傳統：將宣敘調的精神移植到器樂。見該書 p.23 之註 2。

<sup>25</sup> Goertzen, "By Way of Introduction: Preluding by 18<sup>th</sup>- and Early 19<sup>th</sup>-Century Pianists", 336。

而對稱的主題，如第七號。如歌似的旋律加上即興式的、色彩多變的音型，使得本作品充滿了豐富、激越的表情與澎湃的氣勢，這樣的前奏曲已跳脫了舊有前奏曲的格局，成為可供獨立欣賞的音樂。<sup>26</sup> 蕭邦的前奏曲，實為利用前奏曲的傳統特性，也就是即興的特性，做為樂曲發展的工具，但它表現出來的並非即興的隨意性，而只是類似即興的外形。換句話說，「即興」在此，已不再是動詞，而是名詞或形容詞，它本身也成為作曲所使用的材料了。

## 參、印度的過渡音樂

十九世紀初，有人反對在鋼琴獨奏正曲之前即興演奏前奏曲，其理由是，沒有一個聲樂家會在獨唱表演前，做發聲練習給觀眾聽，同樣地，正式彈奏之前，在鋼琴上做音階練習，也應該是不受歡迎的。<sup>27</sup> 儘管有人這樣類比，大部份聽眾仍能接受聽器樂練習或調音，卻很難想像音樂會上有演唱者公然做發聲練習。然而，這種情形在印度是例外。

印度傳統歌樂有一種叫阿拉普 (alapana) 的即興樂段，其基本身分與功能即為導唱。<sup>28</sup> 雖然有部份阿拉普被獨立演唱，亦有獨立的阿拉普器樂曲，但一般以歌樂為主，其功能是為了引入一個較固定的樂段，南印度常引入傳統樂曲克里提 (Kṛiti)，北印度則為傳統樂曲土魯帕德 (Dhrupad) 的開端，引入其固定樂段 bandis。阿拉普與正曲必然在同一個拉格 (raga) 上，除了具備該拉格的音階與調式以外，也表現該拉格的特徵音型。相當特別的是，阿拉普的演唱既未搭配有意義的歌詞，也不是唱音階，而是隨機演唱一些無意義的音節，

---

<sup>26</sup> 有關蕭邦前奏曲，部份參考 Goertzen, “By Way of Introduction: Preluding by 18<sup>th</sup>- and Early 19<sup>th</sup>-Century Pianists”, 331; Volker Scherliess, “Konzertflügel” in Martha Argerich, *Frédéric Chopin 26 Préludes* (CD, 1986, Polydor International GmbH, Hamburg), 2-3。

<sup>27</sup> Goertzen, “By Way of Introduction: Preluding by 18<sup>th</sup>- and Early 19<sup>th</sup>-Century Pianists”, 306. 該文引用 1818 年出刊的 *Quarterly Musical Magazine and Review* I 第 394 頁，作者不詳。

<sup>28</sup> 傳統印度音樂分為北印度音樂與南印度音樂，二者的同一類音樂名詞略有不同。如 raga 與 alapana (皆為南印度用語) 在北印度稱為 rag 與 alap，為方便討論，以下以 raga 與 alapana 統稱，僅有在特別舉北印度音樂為例時，才使用 rag 與 alap 二詞。

例如 ta na e na ri re ra na nom tom，這些音節就聲韻學而言，是屬於較易發音的，有助於歌者發聲。<sup>29</sup>

阿拉普是純粹拉格的展現，這可以從下列幾點看到：第一，它未搭配有意義的歌詞，突顯了其純音樂的特質。第二，它以引導的角色，演唱特定拉格的基本特徵，有預示正曲的功能。第三，它的節奏自由，長度由演唱者決定，不受限制。事實上，阿拉普與拉格的關係可謂密不可分。阿拉普的起源幾乎與拉格一樣早，在印度的古文籍中，拉格與阿拉普常是同時被提到。在拉格系統發展的歷史中，拉格數量增多時，阿拉普的重要性也隨之提高。<sup>30</sup>

從節奏自由且長度不受限制的特質來看，阿拉普與客家八音的導奏以及歐洲早期的鋼琴前奏曲是一樣的。但阿拉普的長度變化相當大，短的可在一分鐘內結束，長的卻可能超過一小時，比正曲還長，在此情況下，它的重要性似乎已超過正曲，成了被欣賞的焦點。決定阿拉普長度的因素有整體表演時間的安排、拉格本身的發展性、將導入的正曲、歌者的身心狀態，以及觀眾的反應。<sup>31</sup>

演唱阿拉普時，有一持續的 sa (do) 音做支撐，由 tambura、mridangam 或小提琴負責，打鼓者僅在一兩個重要段落結束時以鼓聲示意，南印度另有笛子尾隨在各演唱樂句結尾應答。演唱者專注地演唱每個音，最常出現的是持續數秒的長音，長音鄰近往往圍繞著多種裝飾音 (gamaka)，如滑音、顫音等。由於各樂句內音與音的連接極少跳進，多為級進或滑音，因而形成綿延不絕的曲線。

【譜例十一】為南印度歌者卜琳達 (T. Brinda, 1912-1996) 以 raga Kiravani 演唱阿拉普的起始部份，此阿拉普結束後接入曲調較固定的 kriti。<sup>32</sup> Raga

<sup>29</sup> 有學者認為，這些音節可能源自古代的祝禱詞 ananta hari om (阿難神) 或 om tu narayana hari (那羅延神)，但在 alapana 中，由於音節的隨機組合，原意已經消失，見 George E. Ruckert. *Music in North India* (Oxford University Press, Inc., 2004), 22。然 T. Viswanathan 透過大量地分析後，卻認為這些音節與古代祝禱詞沒有關係，見 T. Viswanathan, "The Analysis of Raga alapana in South Indian Music", *Asian Music* (1977, Vol. 9, No. 1. Second India Issue), 13-71, 有關此部份討論見 55。

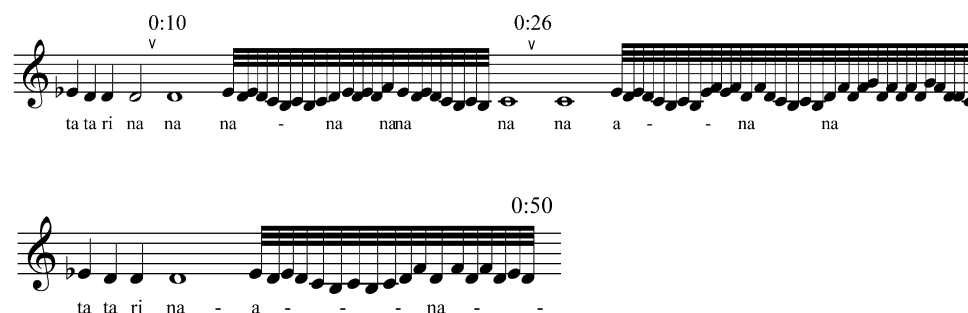
<sup>30</sup> Sanyal / Widdess, *Dhrupad: Tradition and Performance in Indian Music*, 142。

<sup>31</sup> T. Viswanathan / Jody Cormack, "Melodic Improvisation in Karnatak Music: The Manifestation of Raga", in *Course*, 219-233, 此處見於 220。

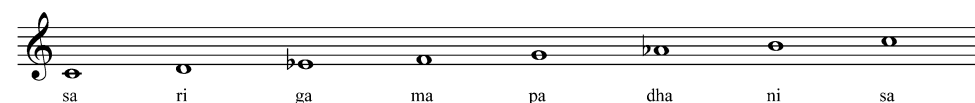
<sup>32</sup> T. Viswanathan / Matthew Harp Allen. *Music in South India* (New York & Oxford: Oxford University Press, 2004), 60-63. 譜例 3-8 係個人採譜自該書所附 CD，以 C 音對應印度的 sa 音。

Kiravani 的音階如【譜例十二】所示，其組成類似西洋的和聲小音階，印度的唱名標注於歌詞位置。卜琳達共演唱了五分四十四秒，【譜例十一】僅採錄前五十秒，包括第一句及第二句的前半。兩句的起始皆為以 ta, ta, ri, na 音節演唱 ga, ri, ri, ri (降 mi, re, re, re) 音型，此音型恰為 raga Kiravani 的特徵音型。同樣的起始音型樂句共演唱了三次，這三句的模式大同小異，也就是起始音型唱完後，停在長音 ri (re) 上，之後便順勢透過 na 這個音節以極快的速度在附近演唱繁複的花腔，此花腔多由反覆來回震盪的音型交織而成。花腔進行當中，可能會稍事停頓或停留在一個持續長音數秒後，再繼續下一段花腔，如此一至數次直到樂句結束。第一至第三句的長音與句尾皆為 ri 音或 sa 音。

【譜例十一】Alapana (in raga Kiravani) 的起始部份<sup>33</sup>



【譜例十二】Raga Kiravani 的音階



此阿拉普的所有樂句，都是以上述「ta, ta, ri, na + 以 na 吟唱的花腔」的模式，做為發展元素，自低音域推向高音域，再由高音域回到低音域。全曲一共唱了十一句，各句的差別在於音域、強調的音高，以及花腔的長度與變化。

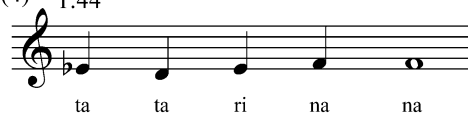
<sup>33</sup> 此處及以下 alapana 之採譜所用音值，係粗略估計而非真正整數比，上方數字則為秒數。



【譜例十三】為第四至第十一句所唱的鄉「ta, ta, ri, na」起始音型，音域逐句向上提升，至第十句達到最高音，並於最後的第十一句驟然回到低音域。這些相對較簡單的起始音型，偶爾也會添加花腔以增變化，例如第七句所唱的 ri 字，就以相當長的花腔演唱。

【譜例十三】Alapana (raga Kiravani) 第四至第十一句的起始音型（句數及時間標示於各句左上方）

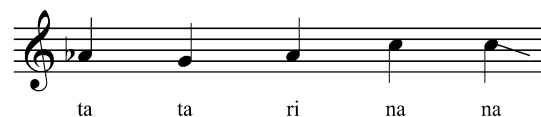
(4) 1:44



(5) 2:21



(6) 3:11



(7) 3:31



(8) 3:43



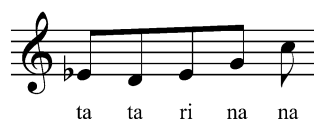
(9) 4:01



(10) 4:18



(11) 5:01



這個長達五分半鐘的阿拉普完全是經由上述同一核心元素延伸發展而成的，透過此延伸過程，歌者表現了拉格的特徵音型，擴張個人音域的上下限，發揮精湛的演唱技巧，也把所有 raga Kiravani 音都唱遍了。依循這種模式，理論上阿拉普是可以無限擴張的，如果各項條件許可，歌者有可能唱得更久，達數十分鐘甚至超過一小時。雖然譜例 3-8 的發展元素不可能適用於所有拉格，但各個派別的歌手或各拉格應有其特定的發展模式，在限制不多的情況下，盡情地即興。阿拉普一字之原意為「在音符間快速流動」，此意用來形容卜琳達極為快速流動的花腔倒是相當貼切。<sup>34</sup>

北印度阿拉普 (alap) 的定位與發展方式類似南印的阿拉普 (alapana)，但 alap 的變化較複雜，尤其是節奏部份。alapana 皆為自由節奏，alap 則是從自由節奏走向規律節奏。散亞 (Ritwik Sanyal, 1953 生) 與韋迪斯 (Richard Widdess, 1951 生)，依據速度與節奏的變化，將 alap 分成慢速、中速與急速三段，其中慢速為自由節奏，中、急速部份則為規律節奏。散亞以 rag multani 上演唱的北印度傳統音樂土魯帕德 (dhrupad) 為分析樣本，其開端的導唱 alap 約占 25 分鐘，之後接續的正曲 bandis 卻不到兩分鐘，而且這個 alap 還是刻意控制得較短的，其中第一段約占 12 分鐘，第二、三段則各占約 6 分多鐘。<sup>35</sup>

北印的 Alap 各段的發展趨勢與南印的 alapana 類似，先建立主音，然後自低音域逐步推向高音域，再自高音域走向低音域。所以在 alap 的自由節奏

<sup>34</sup> 阿拉普原意，係參考 Gayathri Rajapur Kassebaum, "Improvisation in Alapana Performance: A Comparative View of Raga Shankarabharana" in *Yearbook for traditional Music* (vol.19, 1987): 45-64, 此處見 45。

<sup>35</sup> 相關資料整理自 Sanyal / Widdess, *Dhrupad: Tradition and Performance in Indian Music* 一書。

部份，與 *alapana* 一樣，主要是由持續長音、音階上下行，以及滑音、震音等各式花腔所組成，純粹是 *raga* 音組成的展現。但 *alap* 的中、急速部份，則增加了節奏的變化，如中速起始第一句，就是三拍子與二拍子律動的交錯變化【譜例十四】：

【譜例十四】北印度 *Alap* 曲例



為何印度傳統音樂的聽眾能接受這種類似發聲練習的導唱，甚至長達一小時、遠超過正曲的篇幅，也不感到厭煩？這必須從印度人對音樂的觀念來解釋。在印度傳統文化中，認為音樂源自神，是神賜給人的禮物，嚴肅音樂的目的是要將人解放、提升到最高的神的境界，因此，音樂又被視為 *nada yoga*（瑜珈之聲）。瑜珈的意思，是透過各種不同的管道，以達成與神結合的目標，這些管道包括一般人熟知的瑜珈體操，也包括音樂。因此，印度嚴肅音樂的演奏猶如祈禱，聆賞音樂也必須懷著虔敬的心情。<sup>36</sup> 阿拉普的演唱，幾乎完全沒有鼓聲，絃樂器以演奏持續的主音為背景，歌者以相當專注的神情，仔細地演唱每一個拉格的音，這樣的氣氛相當地肅穆，比起以鼓聲伴奏的正曲，似乎更能將人引入神聖的境界。如果演唱者與聽者覺得透過阿拉普專注的演唱，可以達到身心靈的昇華，那麼，他們是很有可能希望唱得越久越好的。

<sup>36</sup> 有關音樂與神的討論係參考 Viswanathan / Allen, *Music in South India*, 18 及 Ruckert, *Music in North India*, 18-19。

## 肆、結 語

本文以客家八音的導奏、鋼琴前奏曲以及印度的阿拉普為例，說明導奏的即興特質。這些不同文化的音樂，無論就其音階、調式、句法等性質來看，都是南轅北轍，但從即興的角度來看，卻可以找到共通點：

### 一、材料簡單、結構鬆散：

演奏者往往以一兩個簡單的元素發展，因此，無論客家八音導奏、鋼琴前奏曲或阿拉普，都可以發現大量的音階、破碎的音型、震音及各式裝飾音，這些不對稱的斷裂音型，就是即興音樂的典型特質：隨性、自由，忽視結構。事實上，瞬間同步的創作與演出，本來就不易顧及結構性與對稱性，演奏者也不可能即興出太複雜的音樂。這也就是為何阿拉普要以無意義的音節演唱的原因，因為這麼自由即興的曲調，不可能配上具有對稱性、結構性的歌詞，就算硬套上，也可能因為打亂了語言的句法，使聽眾無法了解，或者為了配合歌詞結構，而難以自由發揮。

### 二、炫技

導奏除了無法顧及結構以外，其他音樂元素都有發揮到極致的機會，如各式音型的展示、強弱的對比、音域的擴展、高超技巧的發揮等等。如果說，作曲是傾向讓聽眾欣賞音樂的內容，那麼，即興就是傾向讓聽眾欣賞演奏者製造的音響以及音響本身的瞬間變化。所以，即興的音樂雖然缺乏正曲的結構性，但在其他音樂元素上，有時可能比正曲更有長足的發展。如【譜例十一】南印阿拉普的花腔，其繁複的程度，已經是十足的炫技了。這種讓聽眾歎為「聽」止的技巧，在正曲中反而受到限制，無法恣意展現。

### 三、充份展現樂器特性

正曲是演奏為音樂而服務，導奏則是音樂為演奏而服務。在導奏中，演奏

者透過即興，探索演奏的各種可能性，也充分探索樂器表現的可能性。因此，這種以演奏者為中心的音樂，緊密地結合了樂器的性能，其炫技的重點，往往因不同樂器而異。所以鋼琴前奏曲的重點在琶音與和絃的變換，客家八音重視的，則是如何運氣，使嗩吶的音色飽滿圓潤。

從探索樂器極限的觀點來看，即興的音樂可以帶給觀眾聽覺上很大的刺激與享受。這有點像欣賞特技表演，觀眾總是在讚嘆中，不斷地期待下一個驚奇，其熱烈的反應，也會促使演奏者更盡興地表演。這也就是為何巴洛克時期歌劇的返始詠嘆調受歡迎的緣故，因為這正是歌者炫技，讓觀眾大飽耳福的機會。

#### 四、模式化

由於導奏主要為現場即興，許多樂段係近乎反射動作的演奏，因而出現大量重複的模式化音型。如上述八音的起始模式與級進加花等慣用音型；鋼琴前奏曲的音階、琶音及經常使用的模進；阿拉普相同的發展模式，使全曲得以無限延伸。這些模式化的音型，功能類似即席演講常出現的口頭禪或發語詞，雖然本身不具意義，卻可使演說流暢地進行，避免因語塞而尷尬或冷場。同樣地，模式化的使用，也可縮短演奏者構思的時間，得以更專注於技巧的展現。

像導奏這種過渡性音樂，長度沒有限制，節奏也常是自由的，這些都賦予演奏者即興的有利條件。然而，必須注意的是，即使是自由度如此高的音樂，本身仍有一定的限制，而且通常也會有某種程度的模式或走向。上述三種音樂，在調性或調式上，都必須遵守一定的規範，其主要功能也是為了確立特定的調性或調式。其以暖場、吸引聽眾為出發點，到具備練習乃至炫技的作用，往往使導奏集合了各式演奏技巧，各樂器演奏者也習慣了特定的模式，適時運用在即興當中。這些現象都說明了，即興既非漫無邊際、毫無章法，也不太可能創造出全新的樂曲，因為演奏者一方面得遵守既定規則，另一方面又近乎反射動作地將習慣音型做排列組合。與作曲相較，即興為演奏導向，作曲則為音樂內容導向，觀眾對即興者的期待，與其說是為了聆聽新鮮的音樂，不如說是為了欣賞演奏者高超的技巧，乃至樂器極限的挑戰。

## 參考資料：

### 一、文字資料

- Czerny, Carl, translated and edited by Mitchell Alice L.. *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte Opus 200*. New York & London: Logman, 1983.
- Goertzen, Valerie Woodring. "By Way of Introduction: Preluding by 18<sup>th</sup>- and Early 19<sup>th</sup>-Century Pianists". *The Journal of Musicology*, 14, no. 3 (Summer, 1996): 299-337.
- Kassebaum, Gayathri Rajapur. "Improvisation in Alapana Performance: A Comparative View of Raga Shankarabharana". *Yearbook for Traditional Music*, 19 (1987): 45-64.
- Nettl, Bruno and Melinda Russell, ed.. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Palisca, Claude V. *Baroque music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1991.
- Ruckert, George E.. *Music in North India*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Sanyal, Ritwik and Richard Widdess. *Dhrupad: Tradition and Performance in Indian Music*. Vermont: Ashgate, 2004.
- Viswanathan, T. and Matthew Harp Allen. *Music in South India: The Karnatak Concert Tradition and Beyond: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Viswanathan, T.. "The Analysis of Raga Alapana in South Indian Music". *Asian Music* 9, no. 1 (1977), Second India Issue: 13-71.
- 鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史（田野日誌）》。苗栗：苗栗縣立文化中心，2000。
- 。《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）》。苗栗：苗栗縣立文化中心，2000。
- 羅基敏（編）。《彈音論樂》。台北：高談文化，2000。

## 二、樂曲解說

Scherliess, Volker. “Konzertflügel” in *Frédéric Chopin 26 Préludes*, played by Martha Argerich. Hamburg: Polydor International GmbH, 1986.

## 三、有聲資料

陳慶松與客家陳家八音團。《台灣有聲資料庫全集傳統樂器篇 1，客家八音》。台北：水晶有聲出版社，1995。

鄭榮興。《傳統客家歌謠及音樂—客家八音系列》。台北：行政院客家委員會。2002。

———。《鄭榮興音樂專輯，柒、客家八音系列》。苗栗：財團法人慶美國文教基金會，2006。

———。《鄭榮興音樂專輯，參、客家八音系列》。苗栗：財團法人慶美國文教基金會，2004。