

琵琶樂曲之形成與藝術表達—— 以文曲《月兒高》為例

許牧慈

國立台灣師範大學音樂學系音樂學組博士班研究生

摘 要

琵琶傳統曲目多半並非某一作者，以個人之技巧與思維創作而成，而是與許多民間樂曲的形成方法相同，以某些特定的曲調，經過連綴、加花、指法安排、情境設定而成。樂曲生成的過程中經過演奏者一再地增刪與潤飾，而集結了多人的創意與詮釋形成完整的風貌。然而這樣一種創作的系統中，卻也產生了一些篇幅較大且張力鋪排一氣呵成的樂曲，藝術化程度也相當高，這些樂曲究竟是依什麼樣的方式凝聚、衍生出來的呢？以性能複雜、表現力寬廣，也是中國少有獨奏樂器之一的琵琶曲而言，經典的「套曲」，幾乎每首都有搶眼的特色，其中《月兒高》一曲，既是最早正式刊印出來的大套文曲，其結構、表現方式及音樂風格又與其他所有套曲有相當大的不同。原本是以五個完全不同曲牌連綴而成，但琵琶獨奏曲形成後，其詮釋卻完全找不出連綴的痕跡，反比其他樂曲更加一氣呵成、迭盪有致。這樣從現有曲牌連綴，到音樂素材內化融為一體的過程，可以看出在沒有具體作曲理論指導的音樂系統中，大型樂曲的形成方式。

關鍵字：琵琶曲，文曲，大曲，月兒高，樂種學

The Forming and Expression of Traditional Pipa Pieces *The Moon on High*

Hsu, Mu-Tzu

Abstract

Most of the traditional Chinese repertoires were not made by one specific composer, nor resulted from the concept of 'composing'. Instead they were products of a 'collective creation' process, through which came a number of pieces with intensive structure and profound artistic achievements. Take Pipa for example, highly instrumental and itself one of the rare solo instruments in Chinese music history, it has developed several musical forms including the classic paragraphic pieces. Each of the pieces has its own attracting characters, yet *The Moon on High* is still among them an unique one. Not only was it the earliest Wen-Qu ever printed, its structure, expression and style also separates it from the others. Originally complied with five different small pieces, it was fused so naturally in one that it is even more grandeur and wholesome than most of other pieces. Analyzing this famous title brings the discussion of how the 'means' of the performers, who were also the participants in the process of collective creation, was integrated as doctrines while interpret and re-interpret such a complex of random materials until internally recreates it into a nourish musical form with multi-layers not based only on elements of motives or phrases.

Key words: Pipa, Pipa Wen-Qu ,traditional Chinese music, traditional Chineseinstrument

前言

在中國傳統音樂的龐大生態中，「作曲家」的角色一直不明顯。作曲者與演奏者並未分工，且多半並不具名，更重要的是，作品經由創作之後，還是保留了更改的空間，因此小至一個曲調，大到一整首樂曲，都可以「十唱九不同」。與此互為表裡，也互為因果的現象，則是演奏者自由的詮釋空間，演奏者本身便扮演了大部分的創作者角色。「文章本天成，妙手偶得之」，既然如此，對於既有素材的援引取用或者增添發展，就都成為演奏者發展出自己藝術語言的慣用手法。在我們所熟悉的西方音樂系統中，一首樂曲的形成，是經由某一技術嫻熟、天賦優厚的作曲家精心構思，精巧地組織、架構而成。或許依循既有的，代代相續的結構形式，或許在傳統的基礎上自出機杼，做出了或大或小的突破。然而中國音樂的形成方式，卻大部分並沒有經過創作之前精密的組織與構思，而是運用現有的音樂素材加以連綴、變奏，再依樂曲所要表達的整體情境來做鋪排與潤飾而成。事實上，現有素材重複使用的頻率，可能是相當令人驚訝的，例如為人熟知的曲牌體音樂與板腔體音樂，兩者佔了中國音樂形式中相當大的比例，而前者類似從資料庫中選取現有素材連綴使用，後者更是以某單一旋律套上不同板式不斷重複運用。以現存的傳統琵琶音樂而言，百分之九十以上的小曲都是八板變體，也就是說，都是由《八板》這首民間曲調變奏而成。而套曲中又有許多是由這些小曲連綴發展起來的，因此自然也與《八板》有相當深的關係。然而現在流傳較廣的十餘首套曲，彼此之間卻風格鮮明，若不作深入的譜面分析，則令人感覺不出彼此的旋律互有相關。因此，這麼多運用類似、甚或相同素材的音樂，究竟該如何區分出彼此之間的差異性？除了曲名、段落、特殊指法的安排之外，指導所有形式、素材以及指法運用的核心思維，也是這些樂曲之所以能夠畫龍點睛，形成本身完整的藝術表達，在長時間的篩選淘汰之中傳承為一個特定曲目而不可被隨意替代的重要因素，其實還有一項不能不重視與探討的，那就是樂曲的標題，以及標題所涵蓋的曲意。甚至可以說是將樂曲凝聚、鋪展的中心力量。

中國音樂向來注重人心情感的刻畫與表達，與某些高貴的情操或者歷史中普遍存在的情懷密切扣合，富標題性，幾乎所有的樂曲都有標題，而標題與

文學，乃至音樂的形式、內容與文學更是密不可分。另外一方面，中國音樂的自律性意義，一直也不是那麼重要，而他律性的詮釋與認同，卻一直在傳承者與欣賞者之間行之有素。也就是說，樂曲的意境，所要表達的無論是故事或是某種風骨情懷，對於曲意的詮釋是傳承與演奏致力的核心，而演奏者能否透過琴音表現出個人在這方面的體會與內化，成為欣賞者評論其優劣的依據。以上這兩點已經廣受研究者瞭解與認知，然而曲意對於樂曲的重要性還不僅於此，透過對許多樂曲形式與素材的比較，將會發現在同質性衍申創作爲主的音樂生態中，經典曲目的形成，樂曲如何成形、發展乃至圓熟完整，樂曲所要表達的中心意念，更是一個超越於結構、素材與技巧的內在驅力。

在中國傳統器樂音樂中，琵琶與古琴是唯一的兩種獨奏樂器。技巧較爲複雜，曲目的發展篇幅較大，結構、形式也較成熟。尤以獨奏琵琶的曲目，雖然數量較琴曲爲少，但所流傳下來的經典曲目卻每一曲都風格分明，流傳普遍，而且常成爲廣泛移植的對象。其中文曲大套《月兒高》可說是相當特殊的一曲。它既是刊印流傳的第一首文曲，其曲牌連綴的形式也與其他樂曲不同，但相當奇特的卻是結構張力之完整緊湊，一氣呵成完全沒有連綴的痕跡。此外，《月兒高》一曲可說是琵琶文武套曲之中，唯一一首以旋律和節奏爲主要表現手法的樂曲。其他樂曲中，文曲多有風格性的行韻模式，而武曲則有明顯的敘事性、模擬音響以及頑固組合指法層次變化的慣用手法。《月兒高》則除了前二段出現相同音樂動機，其餘段落自頭至尾無一句重複，左手未使用行韻指法——這在琵琶曲中可說非常特殊——右手亦無指法變化的變奏方式出現。因此，抖落了令人眼花撩亂的花指繁絃，觀察此曲的旋律來源與節奏變化方式，當可對這個題目有更清明的審視。此外，此曲在各流派的版本變化並不大，可說是在琵琶音樂文化中，文本較爲固定的一個異數。對於探討特定曲目形成經過的議題，可以說是比較單純、明確的取樣。

《月兒高》題名統攝下的一特殊音樂文化現象

相對於西方音樂的研究方法而言，對中國傳統樂曲在做審視的時候，將會遇到幾個問題。第一是樂曲的作者湮沒，無從查考；與此一體兩面的現象是

演奏者的自由解釋、發展而致版本眾多，流派紛呈。¹這些多重的版本，甚至延伸至不同樂器、樂種之上，也就是說，傳統樂曲「移植」的現象相當普遍廣泛，同一曲目在各樂器樂種之間有不同表現。以上這些現象造成了樂曲研究首先將遭遇的問題：即研究文本的範圍界定問題。此外，中國傳統樂曲的標題，也是探討此一樂曲時重要的切入面向，無論是展演者或欣賞者在面對樂曲時，都會依據標題而有不同的詮釋印證。況且由於中國語文一字多義、激發聯想之特殊性，每一標題所隱含、投射的典故通常不是單一的而是多重的，每一樂曲透過標題與演奏的詮釋，往往表達出一個由點而面的文化意像，因此在一個曲目的研究中，對於其標提及其所蘊含的中心價值，也需要深刻地觀照。

由於這樣的音樂生態，涵攝於某一標題之下的，與其說是一個特定曲目，毋寧視為某一類別的特殊情懷與藝術題材，及其透過不同姿態、方法所展現出的形形色色映現面貌。

《月兒高》一題，也展現出相同的現象。《月兒高》既是曲牌名，也是樂曲名，在同一名稱底下有相同與不同的骨幹旋律，有的稱為《小月兒高》。在相同骨幹旋律的系統下，出現在《絃索備考》的重奏音樂中，以及獨奏琵琶的文曲大套形式。做為琵琶獨奏曲，各家各派又有不同的著墨與表現。現代國樂交響化之後，經由彭修文的改編，產生了民族樂團編制的《月兒高》合奏曲，也曾膾炙人口、管領風騷。除此之外，本首樂曲又常被冠以另一曲名，稱為《霓裳曲》或《霓裳羽衣曲》而與唐大曲同名作品產生關連與混淆。由於以上所稱的種種現象，若提及《月兒高》一詞，通常令人聯想到的不是單一版本的樂曲分析或詮釋，而是《月兒高》題名所統攝的一系列特殊音樂文化現象。

簡而言之，琵琶曲《月兒高》既有同曲異名的情形：例如《月兒高》、《霓裳曲》或《霓裳羽衣曲》；同時亦有同名異曲的情形，例如崇明派《瀛洲古調》小曲系列中的《小月兒高》，以及浦東派的《月兒高》，有著相同曲情，但有不同旋律及內容，其實是另一首樂曲。²

¹ 流派並不只是節奏、速度、詮釋處理上的不同；而是因不同美感期待、演奏習慣、意境詮釋而產生的個個不同的樂曲發展面貌。同一曲目在不同流派的表現下，常有若不經譜面分析，無法分辨出是同一曲目的情況。

² 由此也可以看見曲情的重要意義，使用相同旋律素材但不同曲情的樂曲，不會使用相同的曲名；然而旋律不同，但曲情相同的，卻會有相同的命名，彼此之間的關係似乎還更接近。

《月兒高》在各樂種之間的版本與流傳情形

《月兒高》最早記錄在幾乎同時出現的兩份樂譜上。

（一）《弦索備考》

1814年（清嘉慶年間）蒙古族文人榮齋所抄錄編定的《弦索備考》，輯錄了當時流傳在北京的十三套弦索合奏曲。而編者原序中即稱這些樂曲「今之古曲」，可見在當時已經流傳很久了。在《弦索備考》中，《月兒高》一曲為胡琴、琵琶、弦子、箏四種樂器的合奏曲，樂譜以總譜形式呈現。譜本中述及樂曲的來歷，注云：「相傳曰：唐明皇遊月宮聞記之音」在這個時候已經與唐法曲《霓裳羽衣曲》牽扯在一起。全曲分為七段，是以七個曲牌連綴而成，分別為《月兒高》、《桂枝香》、《解三醒》、《玉胞肚》、《金絡索》、《畫眉序》、《紅繡鞋》。

（二）《南北二派琵琶大曲新譜》

由華秋蘋編輯，1818出版的《南北二派琵琶大曲新譜》，又稱為《華秋蘋琵琶譜》（簡稱《華氏譜》）也將此曲記錄在卷下數首大曲之列，是為琵琶獨奏曲，被歸類為「浙派」。

《華氏譜》分為卷上、卷中、卷下，卷上收文板五曲、武板七曲、雜板一曲、大曲一曲；卷中收文板十八曲、武板十二曲、隨手八板五曲、雜板十四曲；卷下收大曲五曲。卷上題「燕京正聲」歸於直隸派；卷中題「武林逸韻」歸於浙江派。

在《華氏譜》中所列出的大曲有：卷上《十面埋伏》、卷下《將軍令》、³《霸王卸甲》、《海青擊鶴》、⁴《月兒高》、⁵《普庵咒》⁶。

《華氏譜》將《月兒高》列為卷下五首大曲之第四，為全譜所收大曲中

³ 傳統琵琶曲目中有二首《將軍令》，一為北將軍令，或稱滿將軍另；一為南將軍令，或稱漢將軍令。此處收錄的是大家耳熟能詳的《北將軍令》。

⁴ 《海青擊鶴》為目前流傳之琵琶曲中年代最早者，可溯至元朝。

⁵ 除卷下大曲《月兒高》外，《華氏譜》卷中另收有雜板《小月兒高》一曲。

⁶ 《華氏譜》卷上另收有雜板小普庵咒一曲。

唯一文曲，亦即正式出版樂譜中最早出現的大套文曲。後世常稱《月兒高》為琵琶文曲首座，當與此有關。⁷

《華氏譜》中大曲《月兒高》分為十段，段落標題分別為〈海島冰輪〉、〈海嶠躊躇〉、〈銀蟾吐彩〉、〈素娥旖旎〉、〈浩魄當空〉、〈瓊樓一片〉、〈銀河橫渡〉、〈玉宇千層〉、〈蟾光炯炯〉、〈玉兔西沈〉。此時已經去掉曲牌名而用了與樂曲統一意境相關的段落標題。段落標題以樂曲整體意境為依據，顯得更有完整性。樂曲完整性強，段落間不可分割，節奏變化較多，多散板及變化拍子。

此兩個版本同時出現，兩者間的異同處與跨越性相當耐人尋味。一個流傳在北京，而一個是浙派樂曲；一個以弦索合奏形式，一則是琵琶獨奏曲。由此可見此樂曲的流傳時間已經非常久而流傳範圍也相當廣。而由譜本的刊行與流傳，以及同時收錄的其他曲目而言，可看出本曲流傳在文人之間，也擴展到了民間。這兩個版本的比較可以看出本曲在共時性的觀點下，同時存在卻姿態各異的不同面貌。然而《弦索備考》的實際演奏並無聲音資料留存，目前也缺乏活傳統的演繹，因此所能做的只有譜面上的分析比較。

1. 兩者的段落、板數與骨幹旋律之使用：(表一)

《絃索備考》		《華氏譜》	
段落名	板數	段落名	板數
一、月兒高	散+49	一、海島冰輪	散+18
		二、海嶠躊躇	提起+57
二、桂枝香	59	三、銀蟾吐彩	散(同桂枝香前16板)+39
三、解三醒	53	四、素娥旖旎	40
四、玉胞肚	24	五、浩魄當空	22
五、金絡索	29	六、瓊樓一片	28
六、畫眉序	29		華氏譜無此旋律
		七、銀河橫渡	16(插入新旋律)
七、紅繡鞋	77+散+尾聲30	八、玉宇千層	30(同紅繡鞋前52板緊縮)
		九、蟾光炯炯	插入新旋律
		十、玉兔西沈	同紅繡鞋53~結尾

⁷ 研究者可以從《華氏譜》所收錄的大曲看出一些琵琶套曲流傳與形成時序的端倪。至少，現在所謂的十三套大曲(首先由李芳園輯選)中，除了這五首外其他都是之後才形成的。其如何形成，也就較有確切的脈絡可循。

由此對照表可看出，兩個傳譜的骨幹旋律大體上是相同的，每段落的板數不同，而不屬於六十八板樂曲的體系。《華氏譜》將《絃索備考》中第一支曲牌《月兒高》拆成了二個段落，旋律的安排為第一段： $a+b$ ，第二段： b' ，與《月兒高》曲牌中 $a+b+b'$ 連成一段的情況相比，更加強調主題旋律 b ，而將 a 處理為引子段落。第三段《銀蟾吐彩》將《桂枝香》前十六板旋律以散板處理，之後更加入了三十九板的展開，在節奏、張力和旋律發展上都有了更多的變化。此外，《華氏譜》中少了《畫眉序》曲牌的旋律，而卻另外加入了《絃索備考》中所無的十六板新旋律，題為《銀河橫渡》，以琵琶的組合指法重複相同節奏形式，層疊堆積，音樂的形象非常鮮明，對標題描寫、營造的痕跡亦相當清晰。到了樂曲末尾，將《絃索備考》中《紅繡鞋》旋律拆開，中間加入一小段新旋律，同樣也是以組合指法堆疊成一片，相當令人印象深刻。插入句之後使用《紅繡鞋》後半段，卻大篇幅地擴充、鋪展，並加入一長段尾聲，以一個細緻而精心鋪排的樂段結束全曲。

由兩譜間的相異點，可以看出《華氏譜》對樂曲的經營是較多的。雖然兩譜出版的時間相近，但《絃索備考》可能較接近樂曲原型。⁸因為在譜面上顯示出其使用曲牌名作為段落標題；速度較固定，少散板的使用，而且，依經驗而言，合奏編制較難任意變化速度，此外，對情境、氣氛所做的鋪排較也少。而《華氏譜》中，段落標題以樂曲整體意境為依據，樂曲完整性強，段落間不可分割，而且節奏變化較多，多散板及變化拍子。

（三）琵琶獨奏曲《月兒高》的版本

在獨奏琵琶的音樂生態之中，演奏者對樂曲一向被賦予非常高的詮釋、再創造的自由。由於琵琶的表現力與樂器特性，使其成為中國傳統音樂中少有的獨奏樂器；而又由於歷史賦予之文化意象，使其相關的論評、譜本較古琴少得許多。既定的成規既然不多，師門的傳承間也以意趣相投為主，因此就連在親傳的師徒之間，彼此都允許，甚至鼓勵對樂曲依不同心境與不同體會作各人

⁸ 雖則兩個樂譜在同一年代刊行，也顯示出這兩樂種同時在流傳著，但《月兒高》曲歷史一定早於譜本出版甚久，樂曲最初如何成形已不可考。絃索樂與琵琶獨奏這兩個樂種的先後順序並不一定，也不能說琵琶曲的《月兒高》是改編自《絃索備考》的同名曲目。只能依兩者譜面上顯現出來的特徵，判斷何者較多地保留了樂曲初步形成時的面貌、特徵，而何者是依原形作更多處理、改變或增刪的。

的增刪變化。因此同一個曲目，即使屬於同一流派，每個人幾乎都有各自的版本，甚至一個人在不同的生命階段還會有不同的版本。《月兒高》作為琵琶獨奏曲，相較於其他琵琶獨奏曲而言，其更動的幅度可算相當小，多數版本仍清晰可見以《華氏譜》為依歸。然而綜觀各流派間已刊行出版的幾種樂譜，⁹ 仍然發現作為獨奏曲所衍生出的幾個不同版本。由於本文篇幅的關係，不適宜在此將每一版本詳加分析、比較，僅將每一版本段落間的增刪與小標題名稱的變化表列如下：（表二）

樂譜	弦索十三套	華氏譜	李芳園譜	汪昱廷譜	李廷松譜	鞠士林譜
所屬流派	弦索樂	收於浙江派	平湖派	汪派	汪派	浦東派
出版年代	1814	1818	1895	抄本	抄本	抄本
曲名	月兒高	月兒高	霓裳曲	月兒高	月兒高 另名霓裳羽衣曲	月兒高
段落標題	1.月兒高	1.海島冰輪	1.浩魄當空	1.海島冰輪	1.海島冰輪	月兒高
	2.桂枝香	2.海嶠躊躇	2. 海島冰輪	2.江樓望月	2.海嶠躊躇	其一 素娥思凝
	3.解三醒	3.銀蟾吐彩	3.蟾宮炯炯	3.海嶠躊躇	3.銀蟾吐彩	其二
	4.玉胞肚	4.素娥旖旎	4.銀蟾吐彩	4.銀蟾吐彩	4.素娥旖旎	其三 廣寒樂奏
	5.金絡索	5.浩魄當空	5.瓊樓一片	5.秋露滿天	5.浩魄當空	其四
	6.畫眉序	6.瓊樓一片	6. 玉宇千層	6. 素娥旖旎	6.瓊樓一片	其五 銀蟾吐彩
	7.紅繡鞋	7.銀河橫渡	7.素娥思凝	7.浩月當空	7.銀河橫渡	其六 浩魄當空
		8.玉宇千層	8. 海嶠躊躇	8. 瓊樓一片	8.玉宇千層	其七 瓊樓一片
		9.蟾光炯炯	9.江樓望月	9. 銀河橫渡	9.蟾光炯炯	其八 玉宇千成
		10.玉兔西沈	10.秋露滿天	10. 玉宇千層	10.玉兔西沈	尾聲
			11.玉兔西沈	11. 蟾光炯炯		
				12. 玉兔西沈		

除以上各譜之外，浦東派重要傳譜，沈浩初所編定的《養正軒琵琶譜》也有收錄一曲《月兒高》，然而雖然其曲趣相似，但音樂不同，屬於同名異曲。基本上，雖然版本如此眾多，但除了李芳園譜加入變化較多之外，其他大多與

⁹ 實際生態中雖有「一人一本」的情形，但不可能每一個人都將自己的演奏法整理、記譜並出版，因此目前只能就有出版的版本加以收集研究。

華氏譜相差不多，也就是說，旋律的走向與絃索備考也相差不遠。因此以下就以《華氏譜》版本為主，對琵琶獨奏曲《月兒高》做一些音樂本體的分析。

《月兒高》樂曲本體層面的特色

（一）旋律

由《絃索備考》的形式研判，《月兒高》一曲的原型應該是脫胎自民間曲牌的連綴成套。而由於本曲歷史已經相當悠久，今天可以追溯的旋律，已經不是骨幹旋律而是演奏旋律。¹⁰基本上，《絃索備考》所使用的七個曲牌，都屬於南曲曲牌。而與《絃索備考》旋律幾乎相同的《華氏譜》《月兒高》旋律除了〈海島冰輪〉、〈海嶠躊躇〉兩段有主題動機的重複之外，全曲完全沒有重複的樂句，不斷變化直至終止。依照情緒的表達可將樂曲分為三大部分，由〈海島冰輪〉至〈海嶠躊躇〉，是引子、主題旋律的呈示，以及主題旋律的發展，因此這個部分音樂相當工整穩定，在同一個主題中展現出整曲的主要樂思。到了〈銀蟾吐彩〉、〈素娥旖旎〉、〈浩魄當空〉、〈瓊樓一片〉、〈銀河橫渡〉數段，則開始千變萬化的發展，每個段落由各自不同的旋律片段形成，形象各異，節奏特點也不一樣，繁複多變，表現出繁華極盛，不盡旖旎之感。最後由〈玉宇千層〉、〈蟾光炯炯〉、〈玉兔西沈〉三段構成一個長長的尾聲，尤以〈玉宇千層〉大段長輪，¹¹舒緩而感嘆，並且慢慢地推向全曲最高音形成樂曲高潮。再以〈蟾光炯炯〉生動的節奏短暫地對前幾段音樂的舞蹈節奏作一點回憶，便以散板的節奏相當感嘆的樂句結束全曲。因此可說最後這一部份是篇幅相當長的尾聲部分。

（二）音組織

本曲音域並不算太寬，大部分曲調是偏在中低音區，使樂曲風格雖綺麗

¹⁰ 其他許多琵琶套曲是依據《華氏譜》中的小曲連綴而成，成形在有樂譜刊行之後，其變化自然較清晰可考。而《華氏譜》小曲記載的是骨幹音，其後發展出來的各曲是一具這些骨幹音加花與旋律發展而成。

¹¹ 不間斷地使用【輪】指法，造成連續音的效果。

卻不失端莊，雖然有歌舞的意象與節奏，但仍然屬於較醇厚、深沈、甚至走到內心的曲風。最低音自然是纏絃的空絃音A，最高音是 d^2 和 e^2 ， d^2 則是以點狀音型態出現在最開頭引子的地方，全曲的第九個音，為本曲起了一個寬廣的序幕，頗有點亮眼睛的效果。而最高的 e^2 出現在尾聲前一段，正是一大片輪指張力鋪排，顯現空闊迷茫之處，句型層疊模奏，句句推高，最後推上此最高音，展現了全曲偉岸瑰麗的高潮。

音階的形式，無論是哪一個版本的譯譜，皆將其處理為七聲正宮音階，也就是俗稱的雅樂音階或古音階，第四級音用變徵，第七級音用變宮。調式是羽調式，但並非每一段落都結束在羽調，以《華氏譜》的段落為例，〈海島冰輪〉、〈海嶠躊躇〉結束在角，〈銀蟾吐彩〉回到羽，〈素娥旖旎〉、〈浩魄當空〉停留在羽調，〈瓊樓一片〉轉到角，〈銀河橫渡〉轉至宮，〈玉宇千層〉回到羽（結音後有兩個音是過渡），〈蟾光炯炯〉到角，〈玉兔西沈〉回到羽調結束。因此若以段落為單位，其調式轉換的順序是（商）角-角-羽-羽-羽-角-宮-羽-角-羽。以五聲性調式的功能而言，角音是主音羽的支柱音，其實也就類似是屬音；而宮卻恰好是「上導音」，一是最穩定的轉調，一是最不穩定的。觀察這些段落中調式的安排，也可以對樂曲的走勢有所瞭解。¹²

（三）結構

雖然《月兒高》音樂的原型，是以曲牌相連綴而成；然而在獨奏琵琶的音樂表現中，已經幾乎沒有套段的痕跡了。或許是經過了歷來演奏者，尤其應該是一些文人琵琶家長時間的改編、增刪與再創作，將原有的曲牌統一在音樂張力、流動與高潮鋪排的需要之下，依音樂的藝術處理而熔於一體了。薛藝兵在《諦觀有情》中評道：“曲牌連綴的痕跡已被渾然一體的效果所取代，原有的幾首曲牌通過變奏、發展、引伸、穿插等藝術處理，已成為全曲不可分割的組成部分。”雖然全曲分為十到十二個段落，然而段落之間的連結緊密，彼此不可分割，相對於琵琶文曲中常見的各段獨立現象，是相當特殊的。¹³

另外，呼應著民間總是與《霓裳羽衣曲》的互相聯想，本曲在結構上與

¹² 參考張肖虎《五聲性調式及和聲手法》，北京：人民音樂出版社，1997。

¹³ 許多文曲各段落之間可以連結，卻也可以獨立，許多樂曲甚至是可以單獨挑段出來演奏，或者將其中一段發展成另一首獨奏曲。演奏者也可以依當時心境，演奏到任一段落處便停止。然而《月兒高》卻必須自頭至尾一氣呵成地演奏完畢。

唐大曲的確有某些相類之處。當然，唐大曲是歌、舞、器樂合演的編制，因此要分析其結構必須將此編制的運用納入討論；而琵琶獨奏曲《月兒高》不可能有這個層次的對應。然而若僅以音樂的節奏和結構來比較，則兩者確有暗合之處。

根據楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》，唐大曲的段落結構如下：

1. 散序——節奏自由，器樂獨奏、輪奏或合奏
散板的散序若干遍，每遍是一個曲調
靛——過渡到慢板的樂段
2. 中序、拍序或歌頭——節奏固定，慢板，歌唱為主，器樂伴奏；舞或不舞不一定，排遍若干遍，慢板；
顛——節奏過渡到略快
3. 破或舞遍——節奏幾次改變，由散板入節奏，逐漸加快，以至極快；舞蹈為主，器樂伴奏，歌或不歌不一定。
入破——散板
虛催——由散板入節奏，亦稱「破第二」
袞遍——較快的樂段
實催、催拍、促拍或簇拍——節奏過渡到更快
袞遍——極快的樂段
歇拍——節奏慢下來
煞袞——結束

而今以《華氏譜》的《月兒高》版本與之相對照，可看出本曲在節奏構造上與唐大曲結構的關係如下表（表三）：

唐大曲結構段落	《華氏譜--月兒高》 ¹⁴	說明
散序	〈海島冰輪〉mm1-2	散板引子部分
靛	〈海島冰輪〉mm3-4	此結構在本曲中並不非常清楚，但此二小節確實有過渡、漸快的意味

¹⁴ 為方便表示，本文參考許克巍之譯譜，並以其小節劃分為準，計算小節數以便表達樂曲段落位置。

中序	〈海島冰輪〉mm5-22	入板，慢板，旋律具有歌唱性，在後來的許多版本中將此段安上另一標題，將其視為一獨立段落，實際上在這裡便是全曲的主題旋律呈示。
	〈海嶠躊躇〉mm23-80	前段主題的反覆與發展。其實它發展的方法是將主題前後拆解，中間略有相關地增加了許多迂迴婉轉的樂句，最後才回到主題之末句，以「合尾」的方式結束。
顛		此部分不明顯
入破	〈銀蟾吐彩〉mm81-100	一段極具張力的散板，每一句都是前後鬆中間緊的「猴皮筋」速度，整段又可分為兩部分，mm81-86 比較像一個插入性的提起段落，到了m87 彷彿要進入固定速度，而且旋律回到了《海島冰輪》主題的緊縮，然而到了句尾又增強速度張力而繼續維持散板節奏形式。
虛催		此部分不明顯
衰遍一	〈銀蟾吐彩〉mm101-125	進入稍快板。有趣的是，入板的地方與旋律主題的起點並不配合，而是在旋律進行到比較低調之處才開始固定速度。這樣的現象在許多樂曲例如《十面埋伏》中也可

		看見。
實催		此部分不明顯。
衰遍二	〈素娥旖旎〉mm126-165	速度大約四分音符=120，中有細碎的十六分音符，可說速度相當快。此段樂句細碎而變化豐富，重音非常不規律，不斷交替變化拍子。
衰遍三	〈浩魄當空〉mm166-187	風格與旋律都有所轉換，形成與前段平行的另一樂段，符合漢唐大曲中一段數「解」或數「遍」的結構。
衰遍四	〈瓊樓一片〉mm188-215	另一不同風格的旋律樂段。
歇拍	〈銀河橫渡〉mm216-231	從與《絃索備考》的版本比較看來，這一段旋律是後來的插入句。要把它視為衰遍五亦可，而從結構而言，他有著總結以上四段，推向高潮，並漸慢以過渡到後面慢板主題的意味。
	〈玉宇千層〉mm232-266	速度降至四分音符=25 左右，一長段慢板長音，一個音二分音符，慢慢推向高音高潮。
	〈蟾光炯炯〉mm267-283	非常小的一個過渡片段，靈活生動的節奏音型對前段樂曲做一回顧。
煞衰	〈玉兔西沈〉mm284-292	散板，中有瑣碎的同音反覆慢起漸快的樂句。整體在營造尾聲的力道，以撐起整個長篇樂曲的尾聲張力。最後

		以四絃一聲的強勁短音結束全曲。
--	--	-----------------

由此對照，我們可以發現，琵琶曲《月兒高》的速度結構，與唐大曲的結構是暗合的，只是不能確定是否是演奏者刻意仿照，或是本曲流傳時原本就是這種型態。雖然每個段落之間過渡的樂段例如鞞、顛、虛催、實催等改變速度的橋段並不明顯，但其實琵琶曲中常見以輪空絃或某一單音的片段來銜接前後情緒。在本曲中應有過渡段之處，也都發現有自由節奏的單音輪作為轉換（例如 mm125）。此外，我們可以發現，音樂結構的首尾，與標題段落的首尾並不相合，這樣的特殊性，一來證明樂曲必須一氣呵成，不可分割；二來使樂曲聽來更加處處有變化，婉轉旖旎，由此也可看出其藝術加工的程度是比其他樂曲高的。

琵琶曲《月兒高》結構的特殊性還可以與其他文曲與武曲比較而得。前文提及，本曲是刊行最早的文曲，顯示其流傳久遠。而後來佔經典地位的其他文曲，都是《華氏譜》以後形成的，研究者可以較容易地找到這些樂曲成形、發展而致圓熟的脈絡。而這些文曲大多以《華氏譜》中收錄的小曲連綴而成，多為六十八板體，也就是說，每一段的速度、板數（長度）都相同。而或許是流傳時間未久的關係，段落之間互相仍有相當的獨立性，因此在演出時常有選段演奏，或是只演出前幾段的情形，樂曲的整體性較不明顯。相對而言，武曲的結構反而比較有貫串、一氣呵成、高潮鋪排的形式。然而，在武曲中常用層疊變奏的發展手法，也就是以不同組合指法演奏一段音型或樂句，層層堆疊推向音樂高潮的方式，在《月兒高》中卻沒有使用。可以說，《月兒高》的音樂結構更為貫串，少有重複的部分。

從音樂本體層面的探討，對於《月兒高》一曲的形成有了一些基本認識。我們可以瞭解，這首樂曲是先選擇了同音組織的幾個曲牌互相連綴而成形。多段旋律並陳的連綴體音樂，恰符合了傳統漢唐大曲的音樂形式。連綴成形之後，加上了文學與意境的套入，給予每個段落一個中心的標題，並在原連綴旋律尚不足以表達之處，以琵琶曲的慣用方式插入了琵琶風格的旋律段落。依傳統的習慣或刻意仿照唐大曲的結構，安排節奏板式，使整個樂曲一氣呵成。

《月兒高》樂曲的意境、文化意象與其外緣感觸

我們可以從極富文學性的段落小標題，感受到此樂曲與文學的關連，以及這種詩意情懷的深刻連結。由琵琶曲的各版本中可見，各派琵琶曲《月兒高》，都已不再用曲牌名作為段落標題，而是以相當優美、具文學氣息而與曲情意趣相關的文字代替。¹⁵這個現象標示著樂曲的整體性更增強，整曲無論是描寫情景或是表達意境，都有了一個統一的內容和核心思想。其中《鞠士林譜》與其他版本較為不同，以曲牌《月兒高》為首段標題，以下接著其一、其二乃至其八，某些段落後載有描寫性的文字標題，較類似附加解說，而最後以「尾聲」做結。這樣的段落標示，接近於中國傳統曲牌連綴體音樂的套式方法，相當特別，也讓我們從中窺見了琵琶曲構成的過程中，曲牌連綴體起過作用的痕跡。

而各版本之間段落小標題所使用的文字，其實幾乎是相同的，只是因為段落數不同而在某些版本有些段名沒有使用；然而某些版本使用的先後次序卻有相當大的不同，幾乎可說沒有一定的規律。¹⁶《華氏譜》和《李廷松譜》是一模一樣的，而李廷松的老師汪昱廷的傳譜抄本中，因為多分兩段，因此增加了《江樓望月》與《秋露滿天》兩個題名，其他順序都與《華氏譜》相同。這三個版本的順序可說是按照一輪明月由海面上東昇，慢慢升空，從雲層後綻放光彩，然後在空中各種姿態、最後西沈的過程，以時間為軸，景色變幻的敘述為邏輯。文字簡練優美、層次細緻，描寫的景致意趣儼然在目。將這些標題與每段的音樂內容比對，會發現其中有些若有若無的關連。當然，音樂原本就不可能完全用來表達「具體」的情感或景物；任何標題音樂也一定是徘徊在音樂的自圓與外緣之間，只是座標的深淺位置不同而已。在這裡，音樂與文學起了一種非常耐人尋味的關係，依稀、彷彿、點出了文學中所常說的「文眼」，激

¹⁵ 請參考表三。

¹⁶ 同為琵琶套曲，《塞上曲》在每一個流派都以《宮院春思》、《昭君怨》、《湘妃淚》、《妝台秋思》、《思漢》為標題順序。有些版本第一段代以《春思》，第四段代以《傍妝台》，但兩者之間的關連性都清晰可辨。而以《春江花月夜》名廣為人知的文套，歷來連曲名都有《夕陽簫鼓》、《潯陽夜月》、《潯陽琵琶》等不同名稱，但段落名則如《花蕊散迴風》與《迴風》、《巫峽千尋》與《登山》等，即使不同也可看出關連。

發欣賞者對特定主題的無限想像。由此也可一窺中國音樂普遍的標題與音樂間的關係。而《李芳園譜》一向在各層面都較有創新性。自音樂本身而言，李譜與其他各版本相異性特別遠。其段落安排、旋律加花發展，都與其他版本距離相當大。將曲名直接稱為《霓裳曲》，託名唐，裴神符作。而其段落標題更將次序作了許多變換，並不以月亮行經天際的過程為軸了。《諦觀有情》中對此曲的樂曲解說對此現象有極中肯的評述：

“這些詞語近似的段名可以在不同段中互有參差，可見主要在通過互文足義以烘托出樂曲的總標題。”¹⁷

而之所以稱為《霓裳曲》，與《絃索備考》中所敘述的「唐明皇遊月宮聞記之音」同樣是將傳說與歷史牽扯，以唐明皇遊月宮的傳說牽扯到「月亮」主題，再以遊月宮歸來創作仙曲的傳說，來寄託樂曲之名。實際上，唐大曲《霓裳羽衣曲》的創作或由來究竟為何？歷史上有幾種相關說法。《新唐書》中記載為

“河西節度使楊敬忠獻《霓裳羽衣曲》十二遍。凡曲終必遽，唯《霓裳羽衣曲》將畢，引聲益緩。”

而《楊太真外傳》卻注云：

“《霓裳羽衣曲》者，是元宗登三鄉驛望女兒山所作也。故劉禹錫有詩云《伏睹元宗皇帝望女兒山詩，小臣斐然有感》：開元天子萬事足，為惜當時光景促，三鄉驛上望仙山，歸作《霓裳羽衣曲》...。”

此注後又引《全唐詩：霓裳辭十首》之注，提到：

“... 羅公遠多秘術，嘗與明皇至月宮，仙女數百，皆素練霓裳，舞于廣庭。問其曲，曰：《霓裳羽衣》。帝曉音律，因默記其音調。及歸，但記其半。會西涼府節度使楊敬述進《婆羅門》曲，聲調相符，遂以月中所聞為散序，敬述所進為曲，而名《霓裳羽衣》。”

這便是遊月宮聞記仙曲的記載由來了。然而，正如同王灼在《碧雞漫志》中的評語：“... 予斷之曰，西涼創，明皇潤色，又為其美其名，其他飾以神怪者，皆不足信。...”音樂史上的論斷也是如此，皆謂唐玄宗改編西涼《婆羅門

¹⁷ 薛藝兵撰文。

曲》為《霓裳羽衣曲》，曲風表現了道教的遊仙思想與風格，因而屬於「法曲」，在當時受喜愛，在歷史上享盛名。

優美如仙樂的《霓裳羽衣曲》是史實，其餘的是人們所嚮往的傳說。然而史上的名曲也已亡佚，所以這樣的託名，其實是對古曲的憧憬，和對深植於文化中優美典故的詮釋，一種真假掩映的揉合罷了。¹⁸曹雪芹的名句：「假做真時真亦假，無為有處有還無。」可與這樣虛實相間的情境作一呼應，而這樣一個多重文化意義的標題，正是中國傳統樂曲標題的一個重要特點。

何謂多重文化意義的標題？在此簡單舉幾個例子說明之。例如琵琶文套《塞上曲》，主要寄託是王昭君的故事。然而昭君的故事在文化上的意義，就可以多重角度闡釋。從宮詞閨怨的寂寞，到懷才不遇的慨嘆；同時也涵蓋了正直遭陷的憤懣、遠嫁和番的不平、去國懷鄉的沈痛、國弱媚敵的悲憤。從《楚辭》的時代就有了香草美人擬託懷抱的傳統，而此傳統在音樂的標題上仍然清晰可見。因此一個樂曲，雖則標題看來委婉動人，但各家的詮釋仍可從婉約到沈鬱，由柔至剛各自解釋，而通常以豪邁大器、剛勁深沈的詮釋，較能得到正確性。再如琴曲《廣陵散》，一方面敘述「聶政刺韓王」的壯烈故事，一方面影射著嵇康「廣陵散絕」的悲憤典故，也是在表現文人琴者之高風亮節。而箏曲《高山流水》一則讚嘆巍巍高山之莊嚴、潺潺流水之圓融，同時在追憶著伯牙子期的知音情誼，當然，仍然表現著演奏者如山高水清的志節情操。以上幾個簡單的例子，可以說明傳統樂曲標題的多重意象性，也為樂曲建立了一個詮釋與表現的自由空間。

《月兒高》標題，看來像是寫景的成分居多，尤其是每段落的小標題，以月亮橫空的過程為題，更容易讓人有這種聯想。然而如同《諦觀有情》中引介小語所言：

“月之於中國人，其實是沈澱了更多的人文意義，這首曲子以寂靜的引子始，自可從月夜進入，而進入後，更重要的是人文、生命體驗與樂曲的對應……思緒滿懷，如此才能對應得月色在中國人的文化歷史乃至生命意義。”

古月照今塵。這是抬頭望月時，最容易想起來的典故與思緒。《月兒高》

¹⁸ 古曲是真，傳說是假，情感是真，託名是假，音樂本身是真，承傳來源是假，文化是真，手法是假。

一題，揉合了這樣的基調，再聯想到了歷史上令人傾慕的多情天子與神仙傳說，配合瑩白月色中的玉宇穹蒼，樂曲聲調中隱隱傳來的素練霓裳、輕歌曼舞之聲，更令人不能不想到史上真正歌舞此曲的繁華盛景：貴妃、教坊、梨園子弟、無數纖纖素手與婉轉歌喉，都付與一片塵埃。在標題、樂曲、意象、歷史、傳說、幻想與感慨的重重虛實之中，此題此曲，呈現了中國歷史文化中一段美麗的面容，也體現出傳統樂曲標題反映多重文化意象的特點。

結 論

藉由以上的探討，對於琵琶文曲《月兒高》樂曲形成的過程以及其在演奏者、欣賞者之間形成的審美認知，得到一些初步的結論。

（一）《月兒高》的構成方式在琵琶套曲之中是相當特別的，一方面不若流傳較久遠的武套——使用匯組指法形成的頑固音型做大段變奏、使用大量模擬手法以及特殊色彩的音響效果、樂曲結構以大段變奏加入一兩個曲牌作為插入句，再依標題情境加入敘事性的色彩樂句來潤飾而成；¹⁹ 另一方面也不若後來的文套，²⁰ 多用六十八板小曲連綴並列、段落彼此允許獨立演奏、使用相當多的左手行韻指法；²¹ 《月兒高》使用曲牌連綴，不用變奏、也鮮少使用特殊指法、不使用特殊效果的聲響、連行韻都很少使用，主要以旋律線條和速度、節奏的變化作為表現、鋪衍的重點。在琵琶套曲中幾乎沒有同樣表現方式的作品。

（二）雖然《月兒高》樂曲的起源已無可考，即使是另一樂種中的同一曲目——《絃索備考》中的《月兒高》，也沒有活傳統流傳，因而無法瞭解真正演出的速度變化、加花潤飾情況；但從譜面上做比較，仍能看出原本以曲牌名為段落名稱，後演變為以曲情為表現目的的標題，段落之間加入了過渡的片段，例如前奏樂句、散板樂段、段落開頭若有感懷，提起情緒的長音、插入樂段使用的模進；還有以「大曲」結構為本的速度安排、散板段落嘎然而止的尾

¹⁹ 例如著名的《十面埋伏》、《霸王卸甲》等。

²⁰ 《月兒高》是華秋蘋《琵琶譜》中唯一文套，因此其他文套時間上都晚於本曲。本曲與其他文套之間的差異可以視為以長期發展之成熟樂曲與形成時間尚短作品之間的對照。

²¹ 例如《塞上曲》、《青蓮樂府》等。

音等等，以這些手法將原本曲牌連綴的結構融合潤飾，成為一氣呵成、首尾連貫的樂曲，成功消弭了連綴的痕跡。

（三）許多民間音樂的曲目會有跨樂種移植的情形，在相同樂種之間又會有不同流派、不同傳譜之間的差異，再加上同一題材的不同表現，而產生同名異曲的情形，因此即使是標題音樂性質的曲名，也還是會在同一曲名之下有不同版本，或是屬於不同曲目等需要釐清的現象。相較於其他樂曲，《月兒高》的版本並不複雜，目前所知的在不同樂種相互移植的部分，有絃索樂中的《月兒高》和獨奏琵琶套曲《月兒高》，兩者之間是不同樂種但同名同曲；在同曲異名的部分，有李芳園琵琶譜收錄的《霓裳曲》和李廷松抄本中的《霓裳羽衣曲》；同是獨奏琵琶曲目中同名同曲，但段落排列、段落標題和旋律處理不同的各版本，分別有《華氏譜》、《鞠士林琵琶譜》、《汪昱廷琵琶譜抄本》，加上異名同曲的李芳園《霓裳曲》和李廷松《霓裳羽衣曲》等幾個重要版本。值得注意的是同名異曲的部分也需要釐清以免混淆，曲情相同但曲調不同的作品，有沈浩初《養正軒琵琶譜》收錄的《月兒高》、《瀛洲古調》中的《月兒高》（人稱《小月兒高》以作為區分）、不同樂種間還有民間樂曲《霓裳曲》，這幾種都是仍在流傳的同名異曲。

（四）誠然，所有的音樂作品都離不開人的意念的表現，然而無論從樂曲的形成、演奏、詮釋到欣賞者感受的角度，如此與樂曲的曲情密切相關，而且有相當具體表述的現象，仍然是相當特別的。較為嚴格定義下的標題音樂，方才會有如此緊密的關連。《月兒高》樂曲雖從《月兒高》曲牌起始，但皓月當空的種種情懷從一開始便成為樂曲主要表現的內容，從這之後無論是曲牌的選擇連綴、到文學性標題的安排，然後依照標題情境做音樂的鋪陳，以致一首首尾一氣的成熟樂曲得以產生，都是以此曲情為內在驅力。演奏者在傳承樂曲的時候，雖然也會重視音樂本身張力的流動，較之敘事性的武套樂曲，其形象稍微自由、抽象些，但老師也總是會以全曲的意境要求學習者加意揣摩；在欣賞者的心中，對《月兒高》這樣的題材，更會以多重的文化意象作為內心共鳴的印證。由此可見，對此類標題音樂而言，整體藝術行為的完成，與此標題所代表的曲情有著相當深刻的關係。雖然音樂藝術有其自律的美感驅力，但在習於欣賞標題音樂的文化圈中，若撇開曲情意境層面的深刻影響不加體會、探討，也無法對這樣的作品作全面的瞭解。

參考書目

- 王維真。《漢唐大曲研究》。台北：學藝出版社。1988.5。
- 王範地。《王範地琵琶演奏譜》。北京：偉確華粹出版社。2003。
- 朱荇菁、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。
- 李芳園。《南北派十三套大曲琵琶新譜》。北京：音樂出版社。1955 一版。
- 林石城譯。《鞠士林琵琶譜》。北京：人民音樂出版社。1983。
- 林石城。《嘈切雜談—林石城教授琵琶文錄》。台北：學藝出版社。1996。
- 林谷芳。《諦觀有情》。台北：望月文化出版有限公司。1997 年 6 月。
- 修海林。《中國古代音樂史料集》。西安：世界圖書出版公司。2000。
- 袁靜芳。《樂種學》。北京：華樂出版社。1999。
- 張肖虎。《五聲性調式及和聲手法》。北京：人民音樂出版社。1997。
- 莊永平。《琵琶手冊》。上海：上海音樂出版社。2001。
- 楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》。台北：大鴻圖書有限公司。1997。
- 華秋蘋。《南北二派密本琵琶譜真傳》。觀文社印行。嘉慶己卯春日。
- 學藝書版社。《絃索十三套》。台北：學藝出版社。