

古箏演奏技法與記譜之傳統與變遷

在台灣現代箏樂作品中的體現

葉娟初

(國立台灣師範大學民族音樂研究所碩士)

摘 要

本文研究的「台灣現代箏樂作品」為六首由台灣專業作曲家以非傳統五聲音階作為古箏定絃而創作的獨奏樂曲，包括：張邦彥《秋之旅》(1986)、潘皇龍《迷宮·逍遙遊Ⅲ》(1992)、李志純《凝》(1998)、陸樸《三令一水·祭·舞一》(2003)、盧亮輝、樊慰慈《三疊：趣、夢、亂》(2003)、李元貞《貓嬉》(2003.12)。這些作品凸顯的是當代全球文化快速交融之下，箏曲創作不再僅是使用原有傳統手法與素材，而藉以西方二十世紀作曲手法與概念、結合樂器本身固有特色來設計樂曲。這些作品均以非傳統五聲音階作為古箏定絃，除了在定絃上刻意建立不同於以往作品的音樂色彩外，在演奏技法與記譜上也秉持一種求新求異的態度，使得音樂聲響更加豐富、多樣，為箏樂發展上開創新的篇章。

本文將藉由與傳統箏曲的對照、一九三〇年代至八〇年代箏樂創作的發展歷程，研究現代箏樂獨奏作品演奏技法與記譜的特殊性。除了一覽當代使用技法的面貌外，並論述變遷與發展的原因；瞭解當代箏樂音樂美學的內涵外，並探討其價值與意義。

關鍵詞：箏、現代音樂、演奏技法、記譜、傳統與變遷

The performing techniques and notations of the contemporary musical works of Gu-zheng in Taiwan

Jiuan-reng Yeh

National Taiwan Normal University Graduate institute of Ethnomusicology

Abstract

The contemporary musical works of Gu-zheng in Taiwan that are discussed in this paper used the untraditional pentatonic scale for the tuning and composed by the professional composers. It includes Bang-Yan Zhang: *Qiu-Zhi-Lv* (1986); Hwang-Long Pan: *Labyrinth Promenade* (1996); Chihchun Chi-Sun Lee: *Thgirbla .W* (1998); Yun Lu: *San-Ling—Shui Ji Wu* (2003)—; Liang-Hui Lu and Weu-Ci Fan: *San-Die: Qu Meng Luan* (2003); Yuan-Zhen Lee: *Mao-Xi* (2003). In the present age, it is very easy to get information of each region of the world, and the culture is also easy to blend with others. The contemporary compositions of Gu-zheng are not only composed of the Chinese traditional techniques and materials but also the Western modern writing techniques and conceptions. They make the new musical hues by using the untraditional scale, and make the abundant sounds by using the new and different performing techniques.

This paper is going to state the specific characteristics of the performing techniques and notations of the contemporary works, to expound the causes of the transitions, and to discuss their value and effect in the development of Gu-zheng.

Key Words: Gu-zheng, Contemporary Music, Performing technique, Musical notation, Tradition and transition

一、前言

演奏技法是個體透過樂器表現音樂必須的手段，不同的演奏技法所造成的不同音樂音響與音樂美學課題息息相關。不同時代背景所創作的音樂作品，其必展現不相同的音樂語彙。研究器樂作品的演奏技法是瞭解音樂內涵的基礎工作。本文除了一覽當代使用技法的面貌外，並論述其變遷與發展的原因；瞭解當代箏樂音樂美學的內涵外，並探討其價值與意義。

本文研究的「台灣現代箏樂作品」為六首由台灣專業作曲家以非傳統五聲音階作為古箏定絃而創作的獨奏樂曲。¹這些作品凸顯的是當代全球文化快速交融之下，古箏創作不再僅是使用原有傳統手法與素材，而藉以西方二十世紀作曲手法與概念、結合樂器本身固有特色來設計樂曲。這些作品均以非傳統五聲音階作為古箏定絃，除了在定絃上刻意建立不同於以往作品的音樂色彩外，在演奏技法與記譜上也秉持一種求新求異的態度，使得音樂聲響更加豐富、多樣，為箏樂發展上開創新的篇章。

二、箏樂傳統演奏技法與發展概況

各家箏藝流派音樂來自於地方說唱、戲曲音樂，作曲者及創作年月均不可考。古箏音樂隨著中國近代音樂的發展，其傳承系統在二十世紀後半葉進入專業化音樂教育體系，在專業科班分工細密的音樂教育模式下，逐漸發展出依賴記號、曲譜傳承的學習方式。將過去民間所使用的音樂內容、某重要藝人的演奏版本原原本本地記錄下來，成為制式版本。而演奏者當時所使用的彈奏方式與技巧，也因著教學的需要，被鉅細靡遺地詳細記載，成為所謂「詳盡記譜法」，自此一系列的技法符號應運而生。²一九八六年十月在揚州召開的中國古箏學術交流會，其中一個討論重心便是演奏技法與記譜法的統一。因此，中國大陸現今出版大量的古箏教材，演奏技法符號是相同的，也統一採「簡譜」記譜。³

¹ 古箏傳統以五聲音階 Do、Re、Mi、Sol、La 做為定絃。

² 引自張儷瓊，〈現代古箏演奏技法符號之探討〉，《箏路瑣記～張儷瓊箏樂文集》（台北：學藝出版社，2003），41、42。

³ 以數字符號 1、2、3、4、5…代表音高，橫向記譜。

在各家箏派傳統樂曲中，使用的演奏技法是以右手大、中、食三指以真指甲運指彈奏，每一指包括向掌心內方向與向掌心外方向彈奏兩個演奏法，並有多種兩指或三指同時彈奏等複合指法的運用；而左手則作為「吟、揉、按、放」表現音韻變化之用，以食、中、無名指三指在雁柱（又稱琴橋）左側作上下幅度的壓弦。

到一九三〇年代有箏樂家開始自創樂曲，八〇年代開始有專業作曲家為古箏作曲。黃俊錫先生依創作風格將箏曲創作分為三個階段，三〇年代至六〇年代為第一階段萌芽時期，第二階段從六〇年代至七〇年代末為規範化時期，第三階段是八〇年代開始為現代化時期。⁴

在第一個創作時期中，最重要的演奏技巧是雙手彈奏的開創。隨著一九五六年山東古箏演奏家趙玉齋先生（1923-1998）所作《慶豐年》中使用左、右手交替彈奏的技巧後，隨即一九五七、五八年也有多首使用雙手彈奏的樂曲產生。⁵值得注意的是，雙手彈奏的使用僅是在樂曲的小片段中，樂曲的絕大部分仍保留傳統彈箏技法，注重左手表韻指法的功能，音樂素材也普遍地取自地方民間音樂。

第二個階段中，「二十一弦尼龍纏弦箏」被廣泛的使用，雙手彈箏技巧被大量創發各種新的組合，具代表性的如浙江箏派王昌元女士於一九六五年所作的《戰颱風》一曲。另外，還使用了長段搖指、⁶彈奏雁柱左側「亂音」、⁷及「扣搖」、⁸「掃搖」等新演奏法。⁹張燕女士與劉啓超先生所作的《草原英雄小姐妹》（1974）與《東海漁歌》（1975）等，大量使用雙手正、反琶音技巧。這個時期的音樂素材部分取自於民歌小調的旋律，或個人新創作，由於注重雙手彈箏展現高超技巧，因此也就較前一時期忽略左手表韻技巧。

第三個階段，除了箏樂家自行創作樂曲外，還有學院派專業作曲家投入

⁴ 參閱黃俊錫，〈從現代箏樂創作看箏樂的發展〉（台北：中國文化大學藝術研究所音樂組，碩士論文，1998），4。

⁵ 如：河南古箏演奏家曹東扶（1898-1970）編創的《鬧元宵》、潮州古箏演奏家徐滌生（1906-1976）編創的《春澗流泉》等。

⁶ 搖指：大指連續來回撥弦。

⁷ 亂音：以食指或大指在雁柱左側連續撥奏數條弦。

⁸ 扣搖：右手搖指的同時，以左手大指指甲側邊按壓弦阻止其振動，並左、右滑動變化音高。

⁹ 掃搖：搖指的同時在拍頭加上中指快速撥奏數弦。

箏曲創作行列。箏樂家此時創作的樂曲，一改六、七〇年代歌頌讚揚、熱烈氣勢的創作風格，並體現出對流派風格的繼承與創新。¹⁰如陝西箏派周延甲先生創作的《秦桑曲》（1980）、曲雲的《香山射鼓》等。這些作品除沿用雙手彈箏的技法，更著重左手音韻的表現。箏演奏家、北京中國音樂學院王中山老師於一九九八年出版個人編、創的古箏曲集曲譜，將快速指序、¹¹輪指、¹²輪托、¹³多指搖等技巧運用於樂曲中，企圖令左手的彈奏技巧提升到與右手相同的境界，並在左手指腹貼上與右手相同的義甲。而中國大陸學院派的专业作曲家，如徐曉林、閻惠昌、王建民、周成龍、莊曜、楊青、傅明鑒等人，他們的作品打破傳統五聲音階的定弦方式、豐富多變的節奏、特殊效果音響的製造，為箏樂的創作與表演藝術開拓了一個新的領域。¹⁴演奏技法上，首創了以拳頭、掌心敲擊琴頭蓋板、拍擊琴弦、刮奏後煞音等。樂譜也改以西洋五線譜記譜，對於基本運指指法不如過去箏曲講求規定，採開放演奏者自行按演奏需要設定。

台灣的箏樂發展可從 1949 年國民政府遷台、大批漢族人口移居，其中不乏箏樂演奏家來台授課開始。這一批箏樂演奏家包括梁在平先生、潮州箏派黃宗識、陳蕾士先生，及無明顯流派特性的周歧峰、嚴威、祈寶珍、孫澈、何明忠、裴遵化、陶筑生、鄭良浦、倪永震等先生。¹⁵他們主要傳授具各地方色彩箏藝流派的傳統樂曲，梁在平先生有多首個人創作，並出版《十六弦古箏獨奏曲》一書，運用的演奏技巧既保有傳統右手表聲、左手表韻指法，另外也使用左手彈奏一些伴奏和弦。民國 50 年代初期（一九六〇年代），¹⁶由於台灣的「女王唱片」翻版了中國大陸「中國唱片公司」的國樂唱片，河南、山東、潮州等流派的傳統與創作箏曲帶動了彈箏者演奏技巧與音樂風格的求

¹⁰ 引自黃俊錫 1998：11。

¹¹ 快速指序：以大指、食指、中指、無名指快速交替演奏。最早使用的代表曲目為河南趙曼琴先生於 1975 年所作之《井崗山上太陽紅》。（同註釋 33）

¹² 輪指：大指、食指、中指、無名指依次在同一弦上做快速演奏。引自王中山，《古箏曲集》（山東：山東文化音像出版社，1998），196。

¹³ 輪托：大指、食指、中指、無名指“輪”奏的同時，大指兼彈旋律聲部，形成多聲部的效果。引自王中山 1998：196。

¹⁴ 引自黃俊錫 1998：12。

¹⁵ 參閱張儷瓊 2003：76。

¹⁶ 「一九六〇年代」為作者加註。

變與發展。¹⁷一九七〇年代以後，箏樂演奏家鄭德淵、黃好吟、魏德棟、陳國興、施文耀、廖文章、施清介、向新梅等人也開始創作箏曲，樂曲中借用鋼琴、豎琴等的彈奏技巧，使用左手彈奏分解和弦、琶音伴奏，鄭德淵《孔雀東南飛》（1980）中也使用了在前岳山右側刮奏產生新的音響；同時，學習西方作曲理論背景的作曲家也加入創作，他們創發古箏演奏技巧的各種可能性、並企圖創造不同於以往的音樂色彩。本文接下來將研究分析這一類中非傳統五聲音階定弦作品其演奏技法與記譜。

三、研究材料與作曲家背景

本篇論文研究的對象為台灣專業作曲家為古箏創作非傳統五聲音階定絃的獨奏作品。隨者台灣箏樂發展的軌跡，很清楚的可以發現早期作品來自於中國各地箏藝流派，而後進入到彈箏人士創作樂曲，近十幾年開始有學習理論背景的作曲家加入創作。彈箏人士是從局內人角度觀察，創作符合古箏既有特色、兼具傳統表現力的樂曲，同時藉由對其他樂器（如：鋼琴、豎琴及其他彈撥樂器）演奏手法的瞭解，加入古箏演奏中，豐富其表現力。相對來說，以理論作曲為主要背景的作曲家，對古箏是從局外人角度的觀察，他們沒有限制的盡情發揮想像力，創造出不同於過去的演奏技法，並以作曲領域所受的訓練帶給箏樂創作一股新的動力，隨著作品的累積，也形成箏樂發展重要主流之一。這部分的作品數量極多，編制包括獨奏、二重奏、三重奏、與中國傳統絲竹室內樂形式、與西洋樂器室內樂形式等等。¹⁸而本篇論文以獨奏作品作為研究的範圍，論述其演奏技法與記譜承接傳統與發展變遷的面貌與背景，並試圖探討其價值性與展望未來。這些作品包括：張邦彥《秋之旅》（1986）、潘皇龍《迷宮·逍遙遊Ⅲ》（1992）、李志純《凝》（1998）、陸槿《三令一水·祭·舞一》（2003）、盧亮輝、樊慰慈《三疊：趣、夢、亂》（2003）、李元貞《貓嬉》（2003.12）。以下依研究作品創作年代的順序分別陳述作曲家背景。

¹⁷ 引自鄭德淵，《中國箏樂現代化其沿革及變革之研究》（台北：大卷出版社，1990），347。

¹⁸ 依據采風樂坊現代音樂樂譜目錄清冊，截至目前含有古箏作為編制的重奏曲目，共計五十四首。

（一）張邦彥（1935-）

台灣基隆市人。畢業於台北師範音樂科、日本洗足大學音樂系、紐約市立大學、布魯克林音樂研究所碩士班。現任教於國立台灣藝術大學及輔仁大學音樂系。

主要作品包括歌樂曲《秋風情》、《秋夜月》、鋼琴小品《童年》、《小丑》、小提琴與鋼琴奏鳴曲（1964）、管弦樂曲序曲《屈原》、傳統樂器合奏曲（1984）、箏獨奏曲《秋之旅》（1986）、管弦樂《秋之旅Ⅲ》（1990）等等，並譯有《和聲理論與實習 I、II》、《和聲曲式分析》、《管弦樂法》等書。¹⁹

（二）潘皇龍（1945-）

潘皇龍先生 1945 年出生於台灣省埔里鎮。先後畢業於「省立台北師範學校」（國立台北師範學院的前身）普通師範科、「國立台灣師範大學」音樂學系。曾師從劉德義、包克多教授研習理論與作曲。1974 年榮獲瑞士「茹斯汀基金會」全額獎學金赴歐洲深造，進入「蘇黎世音樂學院」隨雷曼及布倫兩位教授攻讀理論與作曲。1976 年畢業後前往德國，進入「漢諾威音樂戲劇學院」隨拉亨曼教授研究作曲；於 1978 年赴「柏林藝術學院」隨尹伊桑教授專攻二十世紀作曲法。現今任教於國立台北藝術大學，並擔任音樂學院院長。

潘皇龍先生為台灣最活躍的作曲家之一，曾多次受邀舉辦個人作品發表會，並擔任國內外作曲比賽評審。他的作品與成就獲得國內外多個獎項的肯定，歐洲、美洲、亞洲各地國際知名的樂團也紛紛在重要的音樂節活動上演出他的作品。²⁰

（三）李志純（1970-）

李志純女士 1970 年生於台灣。畢業於台南家專音樂系、東吳大學音樂系，之後赴美留學，取得俄亥俄大學（Ohio University）音樂系及藝術系雙碩士學位及密西根大學（University of Michigan）音樂系作曲博士學位。作曲師事

¹⁹ 資料參考〈黃好吟古箏演奏會〉（台北：國家音樂廳音樂會節目單，2003 年 10 月 2 日），16。

²⁰ 資料由潘皇龍教授提供。

William Albright、William Bolcom、Mark Phillips、盛宗亮 (Bright Shen)、盧炎、溫隆信及黃燕忠先生。

她曾榮獲國內外許多獎項，²¹其作品目前由 Word Wide Music 授權出版，並於世界各地演出。曾任教於 Washburn University 及 JCC College。現定居於美國，任職於南佛羅里達大學音樂系。²²

(四) 陸櫟 (1982-)

台北市人。畢業於台北市立南門國中音樂班、國立新店高級中學音樂班，主修二胡，師從陳慶文、倪文娟、方美琪老師。目前為國立台灣藝術大學中國音樂學系四年級學生，主修二胡，師從林昱廷老師。

自 1997 年開始，向蘇凡凌老師學習和聲、音樂分析與風格寫作；於 1999 年向潘皇龍老師學習分析以及風格寫作。2000 年開始受教於洪崇焜老師，學習西方十六世紀及十八世紀對位法，在此期間，創作鋼琴作品、鋼琴曲《飄散》、弦樂四重奏、室內樂等。2003 年創作二胡與民族管弦樂作品《西秦王爺》，獲得文建會 2003 年民族音樂創作大賽協奏曲組首獎。²³

(五) 盧亮輝 (1938-)、樊慰慈 (1958-)

盧亮輝教授為福建省永定縣人。現任中國文化大學中國音樂學系專任助理教授，教授國樂配器、作曲法及指揮。曾任台北市立國樂團演奏組副組長及副指揮。也是香港作曲聯會和香港作曲家及作詞家協會會員。1964 年畢業於天津音樂學院作曲專業班。1986 年起分別接受文建會、高雄市立國樂團、台北市立國樂團及國立藝專實驗國樂團的委託，創作大型國樂合奏曲、交響合唱曲、彈撥合奏曲、琵琶協奏曲等。²⁴

²¹ 她曾榮獲的獎項有：SCI/Ascap Commission Competition、Black Competition、SCI CD Series、ACF Orchestra Reading Award、音樂台北、文建會暨國際鋼琴學術基金會國際作曲比賽…等等。

²² 資料參考〈原住民傳奇〉(台北：國家演奏廳音樂會節目單，2000 年 8 月 12 日)，10。

²³ 資料由陸櫟小姐提供。

²⁴ 資料參考〈采風絲竹音樂祭〉(台北：國家演奏廳音樂會節目單，2003 年 10 月 11、12 日)，16。

樊慰慈教授於 1981 年畢業於中國文化大學音樂系國樂組，主修理論作曲。1984 年秋赴美，先後獲得西北大學音樂史學碩士（1985）及哲學博士（1991）學位。目前擔任中國文化大學中國音樂學系主任。他亦是一位優秀的箏樂演奏家，曾獲台北市古箏比賽成人組冠軍、台灣區亞軍（1977），第一屆金獅獎古箏成人組優勝亞軍（1981）。旅美期間（1987-94）在美、加 29 個主要城市舉行 115 場個人整場的箏樂獨奏會及示範講座。他曾發表過取材自古琴音樂的改編箏曲《問天》、《瀟湘水雲》、《醉漁唱晚》、《龍朔操》、《廣陵散》等。²⁵

（六）李元貞（1980-）

台南市人，畢業於永福國小、大成國中、台南女中音樂班主修理論作曲，師事吳丁連教授。1998 年進入國立台北藝術大學音樂系，師事洪崇焜教授，目前為國立台北藝術大學音樂研究所碩士班作曲組二年級研究生，師事楊聰賢教授。

1995 年於交通大學藝術中心發表第一場個人作品音樂會，她的作品曾獲慈濟藝術獎學金、許常惠紀念獎，並受國立中正文化中心主辦節目及亞洲作曲家聯盟（ACL）入選，在台灣及日本東京等地演出。²⁶

以上七位作曲家接受過音樂科班訓練。在台灣獲得作曲文憑後，張邦彥、李志純、樊慰慈教授赴美國進修，潘皇龍教授赴瑞士及德國進修。盧亮輝先生則曾受教於中國天津音樂學院。陸檉及李元貞小姐為年輕一輩作曲家，自幼即開始進入音樂班接受專業音樂教育，她們的作品在近幾年紛紛得到全國作曲比賽首獎與獎學金的肯定。

作品寫作編制與類型上，張邦彥教授與李元貞小姐大多位西洋樂器而作；李志純、潘皇龍教授與陸檉小姐則兼為中國絲竹樂器、西洋樂器而作；盧亮輝先生大多為中國樂器而作；樊慰慈教授則曾發表數首改編箏曲。

他們的作曲的專業背景深厚，對中國器樂的認識與作曲經驗則有深淺不同的差異。這也直接地反映到本文研究的作品本身。

²⁵ 資料參考〈台灣箏樂創作之回顧與展望學術研討會〉（台北：國立台灣藝術大學演講廳音樂會節目單，2003 年 10 月 25 日），10。

²⁶ 資料參考〈無關風月〉（台北：十方樂集音樂會節目單，2003 年 12 月 5 日）。

四、演奏技法與記譜研究

這六首作品傳承運用了大部分傳統箏曲演奏技法，並創新使用多種特殊音響奏法。演奏技法相對應的記譜符號，已不再沿用傳統箏曲爲指序、雙音及三音演奏法加註標記，琶音、拂音、搖指等複合表聲技法及吟、揉、按、放等表韻技法亦大多改採與西洋樂器演奏法相同的記譜符號。除此之外，更設計新的符號來代表特殊音效演奏技法及演奏位置。樂譜使用，一改傳統箏曲的「簡譜」記譜，而全部採用西洋五線譜記譜，《貓嬉》一曲中更嘗試使用「空間記譜法」記譜。²⁷

爲研究現代箏曲演奏技法與記譜的變異，茲選取鄭德淵教授《箏樂理論及演奏》一書中所註傳統箏樂常見演奏技法符號作爲對照。²⁸以下分爲表聲技法、表韻技法、其他記譜符號三大類作爲說明。

（一）表聲技法

「表聲技法」的意義是根據觸弦發聲的基本型態而定義；依其彈觸琴弦、使之發聲及其後的振動方式作爲分類依據。²⁹表聲技法包括使用單手指指甲撥弦、兩指、三指、四指同時或連續撥奏的演奏方式。

1. 單音演奏

鄭德淵所註演奏符號依次是大指向掌心內撥奏、大指向掌心外撥奏，接下來爲食指、中指、無名指等共八個。現代箏樂作品不使用這一類的記譜符號，向掌心外撥奏的演奏技法也由於義甲貼於手指指腹反向彈奏發聲較爲吃力而極少使用。現代箏曲使用大量的十六分音符曲調快速彈奏，使無名指向內撥奏的技法使用更趨頻繁。

²⁷ 空間記譜以秒數爲音樂時間進行的單位，記譜符號的上、下位置與彈奏的音高位置相互對應。

²⁸ 鄭德淵教授爲台灣著名古箏演奏家、教育家，目前擔任國立台南藝術學院民族音樂學研究所、中國音樂學系教授，1987年出版《箏樂理論及演奏》一書。

²⁹ 引自張儷瓊 2003：44。

研究對象 \ 指法名稱	托	擘/劈	抹	挑	勾	剔	打	摘
鄭德淵 註	∧	∨	⊏	⊐	∖	/	∕	//
六首現代作品	由演奏者決定所使用指法，未訂符號設計。							

2. 雙音、三音演奏

雙音、三音同時彈奏均為常用指法。在傳統箏曲中自成一套慣用組合技法，將大指與中指同時彈奏八度音稱為撮與反撮，大指與食指同時彈奏稱為小撮，又分間隔一弦、兩弦、三弦等，而八度撮音再加上食指的三和弦演奏則成為「重撮」。而「雙音」指法則為單一指頭幾近同時撥觸兩條相鄰的弦。在現代箏曲中，指頭的組合運用變化多端，作曲者以考慮和弦音高結構為首，因此形成各類不同指頭弦距組合，不再使用舊有符號標註。

研究對象 \ 指法名稱	撮	反撮	小撮	重撮	雙音
鄭德淵 註	∖ /	/ ∖	⊖ ⊗ ⊕	⊖ ⊗ ⊕	女
六首現代作品	由演奏者決定所使用指法，未有符號設計。				

3. 其他複合表聲技法³⁰

以同一指或多指連續撥奏多個音的演奏技法歸類於此項。包括：琶音、拂音、搖指與搖指同類變形指法。琶音技法在現代作品記譜中多了演奏方向的箭頭，正琶音為由低音向高音依序撥奏，反琶音為由高音向低音依序撥奏。拂音類技法一直使用長線條在簡譜及五線譜相對的音高上作為標誌。在雁柱左側彈奏拂音又稱做「亂音」，以快速加重力彈奏拂音又稱做「掃音」；現代作品中另外將彈奏位置做一套符號規範，對於「拂音」與「亂音」有區別的效果。搖指類技法在現代箏曲中統一以在音符符幹上、或在全音符右下角畫三撇直線，連續快速撥奏同一條弦；大多以大指連續托、劈搖指最常使用，而花指、滾、長輪皆是用各個指頭輪流依序快速撥奏同一條弦，僅是在力度與音質上有所差異。

³⁰ 「複合」兩字的概念來自於張儷瓊 2003：49 中提到——種「表聲技法」的連續複合動作，或者二種（含二種）以上表「聲」技法的結合、又或者是「表聲技法」與「表韻技法」的結合，統稱為「複合性技法」。

拂音與搖指技法在傳統與現代箏曲中皆列為基本指法，被普遍地運用。現代作品改以五線譜記譜，拂音記號縱橫於線譜相對音高位置上，相對於過去簡譜記譜大多無標記音高，是更加地精確。琶音技法在箏樂家創作作品中多用來彈奏分解和弦，二十世紀作曲概念之一便是突破傳統和聲，這可能是四首現代作品為使用琶音技法的原因之一。另一個原因，作曲家是依音樂需要而選擇技法，無須將所有技法一併用上。

指法名稱 研究對象	琶音		拂音				搖指				
	正琶音	反琶音	長拂音	短拂音	亂音	掃音	搖指	花指	食指搖	滾	長輪
鄭德潤 註	{	~	↑ ↓	↗ ↘	↗ ↘	ㄱ ㄴ	△	*	ㄱ	元	×
張邦彥 註			／ \								
潘皇龍 註	↗	↘	↑ ↓								
李志純 註			／ \								
陸 樞 註			↗ ↘	↗ ↘	↗ ↘	↗ ↘	♩ (三指搖)	♩ (四指搖)			
盧亮輝、樊慰慈 註	↗	↘	↗ ↘		↗ ↘						
李元貞 註			↗ ↘		↗ ↘						

4.特殊表聲演奏技法

其他未能與傳統技法對照的表聲技法歸為此類。也同時可清楚一覽現代箏樂作品演奏技法使用的獨特性。

這些技法包括擦弦（分為以指腹擦弦與以指甲擦弦發出摩擦聲）、拉奏、³¹指關節敲奏、³²甲步、³³以掌拍奏、搔亂、³⁴摘等。³⁵特殊技法的設計，使古箏不再只是彈撥而奏的樂器，還可以是拉弦、打擊樂器。而「甲步」、「搔亂」與

³¹ 拉奏：使用大提琴或低音提琴的弓拉奏琴弦。

³² 指關節敲奏：將手握拳，以第二指關節敲奏。

³³ 甲步：指甲甲腹輕觸弦，音短而無餘韻。

³⁴ 搔亂：快速而任意來回地搔、抓、滑琴弦。

³⁵ 摘：快速地摘起三根弦，並抽收手腕。

「摘」的技法的開創理念則是模仿動物自然的動作，不再僅是從演奏樂器的角度去設計演奏技法。它們使箏樂演奏音響上更具多變性與豐富性。

研究對象 \ 技法名稱	擦弦	拉奏	指關節敲奏	甲步	以掌拍奏	搔亂	摘
盧亮輝、樊慰慈 註					×		
陸 標 註	→ (指腹)	┐	指關節敲奏 ↘				
李元貞 註	└ (指甲)		ᵀ	ㄟ	丨 丨	ㄉ	♩

(二) 表韻技法

表韻技法是「在表聲技法後，左手運用壓顫等方式改變琴弦振動模式，使之產生音高的變化。」³⁶這個概念是將能「改變音高」的潤飾手法稱為「表韻技法」。

「吟、揉、按、放」及「點」音均為改變音高的表韻技法。³⁷傳統各地箏樂流派的曲目，以右手「表聲」、左手「表韻」，兩者並重。古箏音樂中的表韻技法是展現獨特演奏風格的重要技法，古箏樂彙的主要特色也弦繫於此。³⁸到了六、七0年代的箏樂創作時期，作品大多將左手作為彈奏伴奏的功能，「表韻」技法的使用比重已大幅下降。本文研究的台灣現代箏樂作品中，也將左手使用於表聲與表韻技法的展現。張邦彥教授的作品中僅用兩組按、滑音，而潘皇龍教授的作品最重表韻技法的使用。潘教授開創使用兩音、三音和弦同時按放音以及左手連續做半音階上、下行按放音。

作曲家對於按放音的記譜較以往更加地精確，樂譜上記載按放音音高位置及音長時值。李元貞小姐更設計「直接地」按放音記號與「柔緩地」按放音符號，因此能給演奏者更多音樂上的提示。

³⁶ 引自張儷瓊 2003：47。

³⁷ 「吟」是以左手食指、中指、無名指在雁柱左側做連續微幅上下按弦；「揉」為按壓幅度較大的吟音；按、放則為兩個特定音高間的滑音；「點」音為極快速的按→放音。

³⁸ 引自張儷瓊 2003：47。

研究對象 \ 指法名稱	吟、揉音		按、放、滑音					點音	
	吟音	揉音	上滑音	下滑音	按音	放音	迴音	點吟	飛吟
鄭德淵 註	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	方	ㄣ ㄣ	▼	ㄣ
張邦彥 註	ㄣ	ㄣ	ㄣ					▼	
潘皇龍 註	ㄣ		— ㄣ						
李志純 註	Vib. ㄣ		— ㄣ						
陸 楓 註	ㄣ		ㄣ (無下滑音)						
盧亮輝、樊慰慈 註			ㄣ (無下滑音)						
李元貞 註	ㄣ	ㄣ	ㄣ ㄣ ㄣ					ㄣ	

(三) 改變音色與音長演奏技法


「泛」音為改變音高、音質的技法，有雁柱上泛音與泛音點上泛音兩種；而「煞」音則是快速地止音使弦不再振動。³⁹











研究對象 \ 指法名稱	泛音	煞音
鄭德淵 註	。	ㄣ
張邦彥 註		
潘皇龍 註	。	⊕
李志純 註		
陸 楓 註	。	⊕
盧亮輝、樊慰慈 註	。	ㄣ
李元貞 註		⊕

³⁹ 休止符的使用同於止音效果，煞音符號的使用是強調與提示功能。

(四) 其他記譜符號

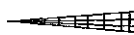
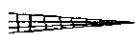

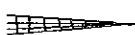
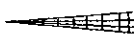
1. 演奏位置記譜符號

傳統箏樂演奏多在介於前岳山與雁柱間的弦上彈奏，六、七〇年以後開始有橋後奏、雁柱左側等位置彈奏。至目前仍未有統一記譜符號。大多作品也未將彈奏方法與演奏位置的符號分以兩套系統記載，因此這類演奏技法符號呈現混亂的局面。李元貞小姐設計的弦演奏位置與音箱演奏位置的記譜符號，其設計概念十分值得參考，或可接續沿用。其中唯一尚待考量的是「雁柱左側」符號，應可與其他「弦演奏位置」符號作一統一，擬改爲「」。

研究對象 \ 名稱	弦演奏位置					音箱演奏位置
	橋後奏 (前岳山右側)	近前岳山	近雁柱	近 泛音點	雁柱左側	音箱演奏位置
潘皇龍 註						
李志純 註					left side	
陸 樞 註				+		
李元貞 註						  

2. 特殊節奏記譜符號

這裡所稱的「特殊」節奏記譜符號，是寫作現代音樂創立的新符號，將音與音之間的符尾串連，符尾橫線多代表音符時值較短，橫線少代表音符時值較長。過去箏譜上並沒有此類符號，而多是以加註「由快漸慢」、「由慢漸快」或「自由地」等文字來代表。

研究對象 \ 名稱	由快漸慢	由慢漸快
張邦彥 註		
潘皇龍 註		
李志純 註		
陸 樞 註		

五、結 論

以下綜合論述台灣現代箏樂作品演奏技法與記譜變遷的特徵、原因、其存在的價值意義與對未來箏樂創作的展望。

在表聲演奏技法上，變遷的特徵包括：1、極少使用食、中、無名指向掌心外彈奏的技法；2、不規則指頭間距和絃彈奏技法的使用；3、無名指與其他運指指頭的彈奏地位愈趨平等；4、開創大量特殊技法。箏樂演奏傳承六、七0年代開始普及，貼於指腹的義甲來演奏。由於義甲的裝戴使手指向掌心外彈奏較為費力、力度較小，因此「挑」、「剔」、「摘」等指法極少使用。傳統慣於使用「小撮」或「重撮」音作為和聲伴奏，在這幾首作品中已不見這樣的型態，其和聲多為不諧和音程，指頭彈奏間距變化多樣。過去傳統箏樂發展出多個慣用技法，如：浙江箏派的「快四點」⁴⁰、六、七0年代創作曲中的「輪抹」、「掃搖」、「長段搖指」等等，在本文研究曲目中大多不使用。取而代之的是沒有規則的指頭變化組合。作品中大量連續的十六分音符，更加重第四指一無名指的使用。特殊表聲技法如：擦弦聲、以掌拍奏、以指關節敲奏、拉奏等，使得箏樂音響更加的豐富。

表韻技法變遷的兩大特徵：現代箏樂作品較傳統忽略表韻技法的使用，另一項特徵是，表韻技法的記譜較傳統更加精確。表韻技法是各個箏樂流派作為區別最重要的象徵，與表聲技法的使用比重各為一半。現代箏樂作品大多強調雙手同時彈奏的技巧，而較忽略「吟、揉、按、放」的表現。傳統箏樂的韻味表現，吟、揉、點音的使用、按放速度的快慢，在譜面上大多沒有詳細記載，有詳細記載者也是依某一人、某一時的演奏版本記錄而來，在學習到箏派韻味表現特色後，最終仍強調演奏者能達到自行運用自如的境界。這裡有一個缺點，記譜上的不精確，使得演奏者必須透過有聲資料的輔助，才能探得音樂細節而掌握韻味。反觀六首現代箏樂作品，大多能將改變音高類表韻技法的音高、音長完全的紀錄下來，給予演奏者更多音樂上的提示。唯一還值得關注的是，作品中按、放音的「速度」與「節奏」，目前作品中未有多變化的編寫，尚未能發揮古箏富有趣味的表韻特色。相較於表聲技法大量的創新，表韻技法仍是現代箏樂創作亟需加以發揮與表現的部分。

⁴⁰ 快四點：以勾、托、抹、托為組合的演奏法。

1

箏樂創作朝向多變音響視聽發展，演奏位置符號也就更加的重要。從傳統只在前岳山與雁柱間的絃上彈奏，如今箏體的各個部分都可以用來演奏，一套演奏位置的符號系統，可以簡化文字敘述的累贅。統一的符號系統可以使得演奏者面對符號得以快速連結與反應，亦不會將符號與對應技法相互混淆。本文研究作品中，已有提出演奏位置符號系統者，對未來箏樂創作設計了一套良好的體例。

現代箏樂作品的演奏技法與記譜的發展與變遷原因，主要和作曲者背景有相當大的關連。這一批作曲家不同於以往由彈箏人以局內人角度進行創作，他們以紮實的理論創作背景為出發。他們對於古箏演奏的傳統慣用技法也許未能完全瞭解，也因此不被框架所侷限，另一方面，西方二十世紀作曲手法趨勢之一是突破傳統、追求新音響的表現，使得箏樂演奏也朝向這個方向，開創出許多新的特殊演奏技法。這些表現技法部分是由西方樂器演奏技法借用而來，部分是作曲家對於古箏樂器本身的觀察而產生的創意。其中一位作曲家結合戲劇表演的元素於作品之中，其欲模仿貓兒嬉戲的樣態，因而產生大量新的演奏技法，而臉部表情、唱念、移動上半身等表演，使箏樂表演不再只有單純的音樂欣賞，而成為跨領域藝術型態。

作曲者背景由彈箏人到理論作曲家的轉換，使得現代箏樂作品富有新意、令人驚奇，它們將會形成獨幟一格的箏樂創作階段。為使箏樂藝術蓬勃不息，發展與創作是亟需且必要的，這六首作品的演奏技法與記譜，為此園地加入了新元素與動力。這些新的元素也將經過考驗，產生變革與再利用，而得到

參考資料

(一) 書籍、論文

- 上海音樂出版社編。《中國古箏名曲薈萃(上)》。上海：上海音樂出版社，1993。
- 中國古箏學術交流會編輯組編。《中國古箏學術交流會文集》。未標示出版地與出版單位，1988。
- 王中山。《古箏曲集》。山東：山東文化音像出版社，1998。
- 吳旻靜。〈七十年代台灣箏樂創作的風格與發展〉。中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文，2001。
- 姜寶海。〈簡論古箏演奏技法的發展〉。《中國古箏學術交流會文集》（未標示出版地與出版單位，1988）：62-63。
- 張貴聲。〈論古箏指法符號規範化（摘要）〉。《中國古箏學術交流會文集》（未標示出版地與出版單位，1988）：63-65。
- 張樹德。〈古箏記譜法初探〉。《中國古箏學術交流會文集》（未標示出版地與出版單位，1988）：54-55。
- 張儷瓊。〈現代古箏演奏技法符號之探討〉。《箏路瑣記～張儷瓊箏樂文集》（台北：學藝出版社，2003）：35-75。
- 梁在平。《十六絃古箏獨奏曲》。屏東：施桂珍出版，1996。
- 黃俊錫。〈從現代箏樂創作看箏樂的發展〉。中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文，1998。
- 葉娟祢。〈《迷宮·逍遙遊Ⅲ》分析研究〉。國立台灣師範大學音樂音樂研究所暨民族音樂研究所研究生論文發表會論文，2004。
- 潘皇龍。〈從「迷宮·逍遙遊」系列作品談開放形式〉。台灣箏樂創作之回顧與展望學術研討會論文，2003。
- 鄭德淵。《中國箏樂現代化其沿革及變革之研究》。台北：大卷出版社，1990。
- 。《箏樂演奏及理論（上）》。台北：全音樂譜出版社，1987。
- 盧亮輝、樊慰慈。〈《三疊：趣、夢、亂》（2003年春）〉。台灣箏樂創作之回顧與展望學術研討會論文，2003。
- 蘇巧箏。〈論古箏指法符號的分類、統一的問題〉。《中國古箏學術交流會文集》（未標示出版地與出版單位，1988），頁58、59。

（二）樂譜

李元貞。《貓嬉》。未出版，2003。

李志純。《凝》。未出版，1998。

張邦彥。《秋之旅 I》。《古箏彈奏集（第二冊）》（台北：學藝出版社，1991）：
576-585。

梁在平。《十六絃古箏獨奏曲》。屏東：施桂珍出版，1996。

陸櫟。《三令一水·祭·舞一》。台北：百樂音樂中心，2002。

潘皇龍。《迷宮·逍遙遊Ⅲ》。未出版，1992。

盧亮輝、樊慰慈。《三疊：趣、夢、亂》。未出版，2003。

（三）音樂會節目單

〈台灣箏樂創作之回顧與展望學術研討會〉。國立台灣藝術大學演講廳音樂會
節目單，2003年10月25日。

〈采風絲竹音樂祭〉。國家演奏廳音樂會節目單，2003年10月11、12日。

〈原住民傳奇〉。國家演奏廳音樂會節目單，2000年8月12日。

〈無關風月〉。十方樂集音樂會節目單，2003年12月5日。

〈黃好吟古箏演奏會〉。國家音樂廳音樂會節目單，2003年10月2日。