

第二章 琵琶音樂在創作中的特性

琵琶在音色上及指法上之豐富，在各家傳譜與專家學者們的論著中都有詳盡的介紹，研究者以作曲者的角度切入，力求得到創作之要領與精髓、而非詳盡地列舉各演奏指法及曲目探究；是以本章以探討琵琶音樂在創作中的特性為題來分項探討之。

第一節 琵琶的音色特性

一、歷史沿革

研究者在本論文所談論的「琵琶」為東晉時期由波斯傳入我國，經魏晉南北朝傳至南方的「曲項琵琶」，當時為四弦、四柱，演奏姿勢採橫抱，用撥子演奏。唐代是琵琶演奏藝術發展的關鍵期，當時橫抱的姿態已改為直抱，並逐漸捨棄撥子改為用手彈奏。到了明清時期，琵琶的形制漸漸趨於穩定，只有在品位與相位的數量增加，其他的都接近現在的狀態。

二、琵琶形制

琵琶主要為頭部、頸部與腹部等三個部份。頭部包括琴頭、弦槽、弦軸；頸部包括山口、琴枕、琴頸；腹部包括品、面板、復手、琴背、琴弦。腹部是琵琶的主要發音構造，其選用的材質更左右了音色的優劣；琴背常用整塊檀木挖空而成，因

此古代常有以「檀槽」代稱「琵琶」的說法；¹製作琵琶的檀木多為紫檀，又稱為「紅木」，因其木質堅實細密，共鳴常有金屬的聲音，音的反射敏銳、透亮，音質與音色特別好，長久以來即為製作琵琶背部的首選。與背面共同組成琵琶的共鳴音箱者為「面板」，多以木質鬆散使共鳴較大的梧桐木為材。琵琶面板上張有四弦，由細到粗為子弦、中弦、老弦、纏弦，現多以尼龍鋼絲弦或鋼絲弦為主要材料。

三、琵琶的音色

上文談過琵琶主要是以檀木挖空鋪以梧桐木兩者合為發聲的共鳴箱，由於體積較細而小、加上梧桐為軟木，以至於其共鳴音量較小且短；再者，琵琶是以指觸弦得聲、屬彈撥樂器，發出的聲音為點狀式，非線條型樂器，以上兩點為琵琶音色上最大的限制，而琵琶其他的特色則突顯了其色彩與獨特性；琵琶音域達三個半八度、以十二音律定品位、音域寬廣、各音齊備為其一；琵琶張四弦、各弦粗細不同音色不同、空弦音較按弦音為空泛、造成的音韻較長，琵琶除相把外、品位分三區，一般來說相把位音色渾厚乾裂，第一把位較圓潤樸實，把位愈往下愈鏗鏘堅實、具穿透力，第三把位較為細尖，如此空弦音與按弦音、各弦與各把位音色不同為其二；琵琶指法變化萬千，右手指法加左手指法共七十餘種，組合搭配起來造就琵琶音樂

¹ 唐，李商隱，《定子》
檀槽一抹《廣陵春》，定子初開睡臉新。卻笑吃虛隋煬帝，破家亡國為何人？

唐，張籍，《官詞》
黃金捍撥紫檀槽，弦索初張調更高。

此二處的「檀槽」乃指「琵琶」。

之豐富瑰麗爲其三，²此三點足以彌補琵琶之先天限制甚至將琵琶帶往能挑大樑之獨奏樂器的領域。

² 由於琵琶指法繁雜，研究者將在下一章節做詳細的論述。

第二節 琵琶的指法特性

琵琶的指法種類豐富，在各家傳譜中都有詳細的記載，計有 1762 年一素子《琵琶譜》、1819 年華秋蘋《南北二派密本琵琶真傳》、1860 年鞠士林《閒敘幽音》、1895 年李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》、1916 年沈肇洲《瀛州古調》、1920 年王露《玉鶴軒琵琶譜》、1929 年沈浩初《養正軒琵琶譜》等傳譜；當代已有很多專家學者與演奏家們對琵琶指法有精闢的研究與論著，計有李民雄教授著的《民族器樂概論》、袁靜芳教授著的《民族器樂》、莊永平教授著的《琵琶手冊》、與琵琶名演奏家王範地老師、林石城老師、陳澤民老師都發表很多期刊與文章，其中琵琶指法的用法與詮釋對學習琵琶演奏者與學習琵琶音樂創作者都有很大的助益；研究者在下文將《琵琶手冊》與《民族器樂》裡對琵琶指法的介紹及琵琶指法的解釋做整理概述。

一、右手主要技法

(1) 單音技法

單音技法是琵琶演奏用得最頻繁，最基本的技法。它依靠左、右手的配合彈弦後發出短暫的單音。其特點是觸弦靈活、節奏鮮明，發音時值短促。在演奏中往往與左手其它技法配合應用。單獨應用時，在快速樂曲中具有清脆、敏捷的特點。

下面是單音技法的代表指法介紹：

彈，食指甲將弦向外彈出得聲。
挑，大指甲將弦向內挑並得聲。

抹，食指肉將弦向內抹並得聲。
勾，大指肉將弦向內外勾出得聲。
剔，中指甲將弦向外剔出得聲。
泛，在弦的特定部位上浮按，右彈泛出其音。

〔彈挑〕為「琵琶」二字的動作名稱，「琵琶」為此演奏方式得名，由此可知，〔彈挑〕為琵琶最重要的指法代表；使之加快連續彈奏即為〔滾〕、使之同時往外撥出即為〔分〕、甚至〔輪〕也由其發源成就出；〔彈挑〕更為〔吟〕、〔揉〕等左手各指法使用的發聲媒介，我們在這裡可以結論出〔彈挑〕即為琵琶指法之首；另外，〔彈挑〕揭示了琵琶音樂的「虛實」對比特色，雖然〔彈挑〕在琵琶指法裡均屬於實音，但是〔挑〕相對於〔彈〕來說仍然不及其之堅實，如此說來整個琵琶音樂都在這一股「虛實」對比的色彩韻味中織就。

（2）雙音技法

雙音技法的演奏特點觸弦迅速敏捷，使雙音有如一聲，節奏鮮明，發音時值短促，比單音技法力度較強。在樂曲中往往加強旋律的重音或改變旋律的重音位置，增強旋律的節奏性、活潑性和立體感。當雙音技法有節奏地應用時，賦予旋律節奏特殊深厚、平穩、均衡的效果。

下面是雙音技法的代表指法介紹：

雙彈，食指甲彈相鄰兩弦得一聲雙音。
雙挑，大指甲挑相鄰兩弦得一聲雙音。
撫，食、大指同時抹、勾兩弦得一聲雙音。
分，食、大指同時彈、挑兩弦得一聲雙音。
扣，大、食指同時勾、彈兩弦得一聲雙音。

上文中說明雙音技法的應用是以增加節奏性與立體感為重，沒有提到其音高具有和聲效果，研究者在自身作品的實踐中也發現，雙音技法與下面的和音技法，用在和聲效果時需要小心使用，因為這兩個技法在使用時力求迅捷以得一聲，其延續音響較〔彈挑〕指法為短促；以劉德海先生與吳祖強先生譜曲的《草原小姐妹》第一段〈草原放牧〉為例，其中頻繁地使用〔雙彈〕、〔分〕等雙音技法，造成旋律的重音位置改變為弱拍上出現，樂曲更具活潑熱情、不斷往前的動力，使這段音樂在節奏感上富於表現力，而非在對位的音程上具有複音與和聲的效果。

譜例 1 【2-2-1】《草原小姐妹》第一段〈草原放牧〉



(3) 和音技法

它依靠左、右手的配合觸弦、發出三個以上的和音。和音技法的演奏特點觸弦迅猛(掃、拂)、準確，當右手手指(一至四個)先後或同時觸動三條、四條弦時，鏗鏘有力，如發一聲，比雙音技法效果強烈。在樂曲中往往加強旋律的重音或改變旋律的重音位置，增強旋律的節奏性、分割性和立體感。

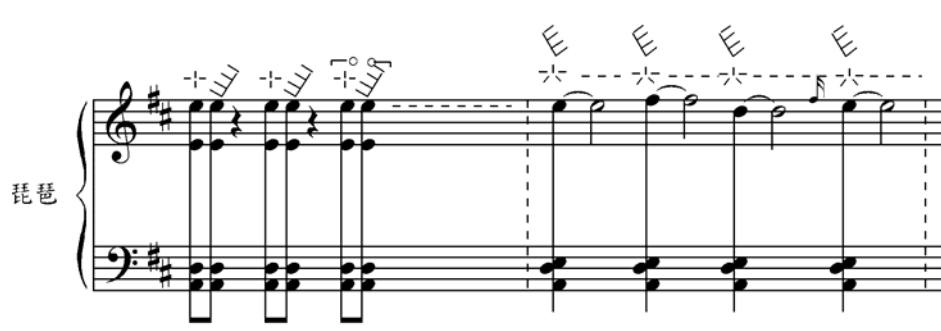
下面是和音技法的代表指法介紹：

掃，食指向外同時急速彈四弦得一聲四音。

拂，大指向內同時急速挑四弦得一聲四音。
 扣雙，大指勾、食指同時彈兩弦得一聲三音。
 三分，大、食、中指同時挑、彈、剔三弦得一聲三音。
 三撫，大、食、中指同時撫三弦得一聲三音。
 三扣，大、食、中指同時勾、彈、剔三弦得一聲三音。
 分雙，大指挑，食指同時彈兩弦得一聲三音。

和音技法同雙音技法為加重節奏感非音程與和聲用，和音技法的音又比雙音多、需要的力道與速度更大才能使它合為一聲發出，所以造成的音高更不具有實質意義，多半搭配其他指法例如〔輪〕或連續使用和音技法使音高延續，例如《十面埋伏》中的〈列營〉，第一小節使用〔半輪〕、第二小節使用〔長輪〕。

譜例 2【2-2-2】《十面埋伏》第一段〈列營〉



(4) 持續音技法

琵琶的長音效果乃是靠某一技法的持續演奏或雙音兩種技法的巧妙接續吻合而構成。特別是輪指，在樂曲中它以表現最纖細柔和、抒情歌唱性的旋律特點到表現內在激情、強烈壯闊的旋律特點方面都有很大潛在能力和獨特效果。

下面是持續音技法的代表指法介紹：

搖指，用中、食、大指等的指甲側鋒連續快速的來回撥弦。

滾，連續快速的彈挑。

輪，食、中、名、小指彈，大指挑，連得五聲。

延續音技法可以以一條弦至四條弦來搭配，因為施力的關係，〔搖指〕通常以一條弦為佳，〔滾〕可一至兩條、三條較少見、四條即為〔掃拂〕；〔輪〕可一至四條弦，而〔輪〕四條弦又有另外一個別稱為〔滿輪〕。此外〔輪〕又有很多種類例如四個音的〔半輪〕、三個音的〔三指輪〕、持續長音的〔長輪〕、搭配其他指法的〔掃輪〕、〔彈挑輪〕等。

身為演奏家又對琵琶的指法藝術有相當研究的陳澤民老師在《中央音樂學院學報》1988年第二期中發表的〈琵琶右手若干演奏技法之我見〉中對〔輪〕指等技巧都有獨到的見解。其中說明〔半輪〕

的指間實質分配不應完全平均，應先密後疏，演奏時必須結合觸弦角度的微量變化，使音質先厚後薄，造成音的頭尾區別。〔長輪〕的手指循環方式有兩種，即定數輪和不定數輪。這個不統一因素如果使用得當，會使音響更為飽滿。不定數輪的循環點可以在五指間相互轉換，由於各指發音有差異，所以當循環點的手指轉換時，就產生輪指音質、音色的變化，使輪指增加內在活力，這是表現歌唱性旋律的重要手段。

唯有演奏家透過實踐的過程才有如此細緻地分析，相信這對於學習琵琶演奏或是研究者本身想要鑽研琵琶音樂創作的人來說，都是非常寶貴的參考。

二、左手主要技法

左手技法往往配合右手所奏單音技法接續而成，皆具有輕、柔、細、巧的特點，經過左手推、拉、吟、揉等技法處理，使旋律具有滑音、顫音和同音反覆的效果。一般適於表現委婉、如歌如泣、感情比較深刻內在的旋律。

下面是左手主要技法的代表指法介紹：

吟，按指在相、品位上做各種揉動，為非常規揉弦運用。
 揉，義與吟相近而較闊大，吟之搖動次數多而小，揉之搖動次數少而大。
 帶，按指撥其音位弦處，得上面按指音或散音。
 擻，連續的帶音。
 打，按指在打擊其音位弦處得音，為虛音。
 推，按指向內推進謂推。
 拉，按指向外拉出謂拉。
 顫，以食指按弦在品而以中指連點於下，則右手輪之成顫動之聲也。
 泛音，在弦的特定部位上浮按，右彈泛出其音。

上文介紹的右手技法是使琵琶發聲工具乃琵琶音樂生命的源頭，這裡介紹的左手技法則使琵琶音樂具有靈魂與個性達到畫龍點睛之效。例如《飛花點翠》裡的〔打〕音，使音高轉換卻又不致被右手指法打斷。

譜例 3【2-2-3】《飛花點翠》



《平沙落雁》中的〔帶〕，為此段十六分音符增加戲曲吟唱般地流暢感。

譜例 4【2-2-4】《平沙落雁》



《虛籟》中更是反客為主，以左手技法為主要指法增加了虛無飄渺的意境。

譜例 5 【2-2-5】《虛籟》



三、匯組技法

匯組指法即兩種以上基本指法的接續組合在一個樂句或段落中反覆應用。

下面是匯組技法的代表指法介紹：

勾搭，大指先將別弦一勾，然後食指於本弦上一彈、一勾、一彈共得四聲。

摭分，遮後做分。

摭掃，遮後做掃。

夾掃，每拍共有四聲，先以食指撥子弦，次以大指撇四弦，再以食指拂四弦，末以大指挑子弦，此係夾掃四弦之法。

匯組指法可用在堆疊句型處使音樂層層向上攀升。由於琵琶音樂是以指法為最主要構成的元素，呈現在曲式結構上，會以相似音型、利用不同匯組指法來作變奏，最有代表性的樂曲有《霸王卸甲》、《平沙落雁》與《龍船》等。

四、特殊技法

一般指非音樂類指法，它依靠左、右手的配合彈弦後發出噪音，在樂曲中造成特殊的藝術效果，特別是琵琶傳統舞曲善於運用各種特殊技法並形象性的描繪或渲染氣氛。

下面是特殊技法的代表指法介紹：

煞弦，左手指甲浮抵弦，右指彈得聲，非樂音。
 絞弦，把兩弦(或以上)相疊壓於品位上，右手彈得聲，非樂音。
 併弦，把兩弦(或以上)相並按於品位上，右手彈得聲，非樂音。
 拍，大指將弦勾起即放，做斷弦聲。
 提，食、大指將弦拿起即放，做斷弦聲。
 摘，右手大指指甲壓在弦上，中或食指在下彈絃得聲。
 卜，用指甲面彈擊面板得聲，或用下出輪指序連續擊板。

特殊指法多為非樂音技巧，〔拍〕除外，〔拍〕的符號為〔L〕多用在〔纏弦〕

上，重者為斷弦聲、輕者則伴有音高，以《陽春白雪》為例，f₄的樂音會很明顯的

出現，而《十面埋伏》裡的〔拍〕則為模仿鞭炮聲而重彈〔纏弦〕空弦。

譜例 6【2-2-6】《陽春白雪》

The musical score for Example 6 is written for Koto (琵琶). It consists of four measures. The first measure shows a melodic line in the bass clef with a 'x' below it, indicating a pluck. The second measure has a 'L' below it, indicating a '拍' (pluck) technique. The third measure has 'L' and 'x' below it. The fourth measure has 'x' and 'L' below it. The treble clef part is mostly silent, with some faint markings.

譜例 7【2-2-7】《十面埋伏》

The musical score for Example 7 is written for Koto (琵琶). It shows two measures. The first measure has 'L(7^6)' above the staff and 'x' below it. The second measure also has 'L(7^6)' above the staff and 'x' below it. The treble clef part is empty.

其他還有模仿打擊樂器的技法，例如模倣擊鼓邊聲的〔卜〕、模倣木魚聲的

〔摘〕、模倣軍鼓聲的〔煞弦〕或〔絞弦〕等，均使琵琶音樂更增添了豐富性與戲劇性。

第三節 琵琶音樂與散板音樂

中國音樂受語言影響表現於地區性方言風格、歌唱風格、演奏風格中（如民歌、說唱、戲曲、器樂音樂等），由於中國的語言多為單一音節、形式、句讀、句式節奏的多變，具有心理時間的伸縮性；表現在音樂上，使其時間觀具有靈活性與可變性，與西方音樂之時間結構的準確與絕對是相異的。由語言所發展出來的中國文學作品重視意象的描繪、虛擬的比喻、主客體角色的融合等；西方則重視固定的稱謂、系統與邏輯、概念與理論；表現在音樂上，

中國音樂偏重心理、略於形式，具有一種尚未外型化了的心理實體，演奏唱者以音樂曲調語感為反省對象，無外顯的強弱、快慢、力度、表情等規定性用語和標記，強調口語生成法則及心授口傳。表現在音樂旋律上，中國音樂旋律直接生成於詩詞曲聲韻之音響色彩，潤育於豐富的各地聲調、腔調、聲腔及方言音感。其會通於中國書法、繪畫、雕塑、舞蹈等藝術線條，通過線性的表情顯現，如剛勁、柔媚、清新、飄逸、纏綿等等，可直悟其風格意象。是一種非幾何化的線條，如中國繪畫線條常自由穿行在散點空間節奏中依樣，常自由穿行在散板時間節奏中，即便是多聲部旋律線條也不似西方音樂旋律線條拘泥於對位幾何空間和弦，而具有自然瀟灑的靈性。³

表現在記譜法上，中國使用的減字譜、工尺譜到現今的簡譜均保持著心領神會的空間形式，而非五線譜絕對定量鉅細靡遺的記譜形式。

中國藝術之精神表現在音樂板式上以散板為其代表，散板不只以提供另一板式選擇為依歸，而是以深厚的文化層面及民族的審美觀念來回應中國藝術之精神，更使其蓬華生輝。散板雖為無板無眼之自由速度、富隨意性，卻不能太過，即雖散也有節，這可從

³ 管建華 1994，〈魂系東方—中國音樂藝術之精神〉。《中國音樂》，04，頁 28-31。

受儒家、道家思想影響說起。儒家談樂都不離禮，同時強調善的作用、符合社會道德規範，在《樂記》中，我們可以見到儒家重節制、倡道德之思想，如「樂勝則流，禮勝則離。」「樂由中出，禮自外作」「大樂與天地同和，大禮與天地同節。」「樂由天作，禮以地制。」「致禮樂之道，舉而措之，天下無難矣。」等，因此強調有節重禮的儒家思想，對音樂的要求要具有陶冶、教化人心之功效，所以有「樂而不淫，哀而不傷。」從而我們發現中國音樂為何都只注重單線條的旋律線，而不往複聲發展，散板音樂是在如何地道禮教規範下發展而出的思想來源。道家的老子對於音樂態度為「大音希聲」，即為無的精神，莊子對音樂的看法為「中純實而反乎情，樂也」，要人內心純樸保持恬淡的本性，也就會感覺到恬淡而自得，這就是音樂，即為淡的精神，這「無」及「淡」的精神層面實現在散板音樂則為「散」的本質，一切皆從自發的本性上出發，因此每一個人表達相同的散板音樂時，都有其不同的呈現結果。儒家與道家思想的交集表現在散板音樂上，一為合理性的約束，一為主觀意識的表現，這使散板音樂在有限的形式中做無限的音樂發展，也即是中國音樂的一大特色。⁴

散板的節奏雖為自由卻有著相對的長短限制，非無限的自由節拍，猶如中國繪畫藝術中的氣韻生動、在於傳神；而在書法及水墨畫中則注重線條的運用與墨色的分別，這使散板的節奏變化可將單聲旋律中的對比層次更能突顯、更富流動性。由於散板中的時間彈性大，表現在音色上能呈現較大的差別，以琵琶為例，在使用的指法上可選擇實音(右手技法)與虛音(左手技法)的交錯，在長短上可選擇持續音與非持續音的運用，或

⁴ 蔡秉衡 1995，〈中國散板音樂的美學觀〉。《美育》，58 民 84.04，頁 35-49。

〔輪〕或〔彈挑〕、或〔吟揉〕或〔掃拂〕，這些變化的選擇性很大，音的短、長、徐、疾等皆可分離出各種層次，而散板音樂則提供其舞台予以發揮。

散板音樂表現在音型結構上有連續三連音、相同音群反覆、音型模進及音階式級進、長音及連續一拍單音、同音反覆等，都可使演奏者以主觀意識來詮釋發揮，求其客觀中的主觀、變化中的合諧。琵琶由於其本身限制與特色，更需要散板讓其能表現，自由的速度可使琵琶音色的短長可以適時的調和，伸縮的節拍可使琵琶在行韻間施展其左手技法如〔推〕、〔拉〕、〔吟〕、〔揉〕等，散板音樂中的變化由慢到快、由鬆到緊、由散到聚，正是琵琶音樂在〔彈挑〕間所表現的對比色彩；是以散板音樂的背景根源於中國的文化思想，而琵琶音樂的美麗則表現於散板音樂的美學觀中。