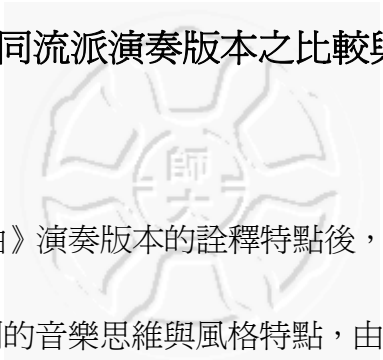


第三章 《塞上曲》不同流派演奏版本之比較與近代演奏曲譜之分析



透過分析各傳派《塞上曲》演奏版本的詮釋特點後，我們可以發現，各派在音樂本體以及演奏技法上皆有其獨到的音樂思維與風格特點，由於音樂實踐上的不同，故產生各異的風格特色。雖然，琵琶流派各派間音樂風格取向已有分野，但畢竟為主觀感受，缺乏理論的印證。本章第一節比較傳派《塞上曲》樂曲結構以及演奏指法的異同，從比較分析的結果，討論各派在樂曲詮釋上的著力點與側重的指法及其所產生的作用，冀能對各派的音樂風格有較為客觀的驗證。

《塞上曲》經過各流派的傳承與加工後，揉合各派之音樂藝術特點，產生不同的流派版本；「版本」主要的目的，也就是透過不同流派的審美角度，更貼切、更完整的表達樂曲的意境。隨著時代的發展，流派的界線逐漸模糊，琵琶演奏藝術逐步朝向現代審美的要求來革新，革新並不是取代，而是在傳統的基礎上繼承、發展與創新；消極的保音符、保版本，那只能作為音符的奴僕。近現代的琵琶演奏家們，學習了諸多流派所長，而音樂學習背景與音樂藝術思維的差異，對音樂的理解與實踐也有所不同。筆者收集到近現代《塞上曲》的演奏譜，有衛仲樂、王範地和劉德海三個版本；本章第二至四節分別探究三位演奏家的音樂學習背景與音樂藝術思維，有助於分析演奏家們古曲新奏實踐於《塞上曲》的音樂藝術成果。

第一節 不同流派演奏版本之比較

一、樂曲結構與分段標題

平湖、浦東與汪三派《塞上曲》整體結構上，皆為由八板體小曲連綴而成，從小標題與樂段中的旋律相互對照，可以看出各派在小曲連綴中，選用的小曲以及順序異同之處，三派的樂段小標題請見〈表 27〉：

〈表 27〉 平湖派、浦東派和汪派《塞上曲》分段標題比較表：

派別	平湖派	浦東派	汪派
曲名	《塞上曲》	《思春》	《塞上曲》
分段小標題	1.【宮怨思春】 2.【昭君怨】 3.【湘妃滴淚】 4.【妝臺秋思】 5.【思漢】	1.【思春】 2.【昭君怨】 3.【傍妝臺】 4.【懶畫眉】	1.【宮怨思春】 2.【昭君怨】 3.【湘妃淚】 4.【妝臺秋思】 5.【思漢】

從標題文字來看，三派皆是採用文學性的標題，也都有【昭君怨】此段，可見樂曲的人物主角仍脫離不了王昭君。在段落數與標題方面，屬平湖派與汪派最為一致，皆有五個樂段，且除了第三段平湖派為【湘妃滴淚】，汪派為【湘妃淚】稍有些出入外，幾乎相同，筆者比對各段之骨幹旋律，也完全相同；因此我們可以得知，汪派《塞上曲》是延續平湖派版本的架構，不更動原骨幹旋律，加上自派獨到的加花與演奏技法特點，發展獨立出來的版本。

三派中屬浦東派相較於其他兩派在樂曲標題上有較多出入，對照骨幹旋律可以發現浦東派【思春】、【昭君怨】與平湖派和汪派的【宮怨思春】、【昭君怨】是完全相同的，浦東派沒有選用【湘妃滴淚】這段，¹ 第三段【傍妝臺】的骨幹旋律同平湖和汪派的【妝臺秋思】，第四段的【懶畫眉】則為浦東派所獨有的樂段，三派共同樂段的旋律對照見〈譜例 19〉～〈譜例 21〉。

〈譜例 19〉平湖派、浦東派和汪派第一樂段(本段 1~8 小節)

The musical score for Example 19 is presented in three systems. The first system shows the first three measures, and the second system shows the remaining five measures. The top staff is labeled '平湖派' (Pinghu School), the middle '浦東派' (Pudong School), and the bottom '汪派' (Wang School). The Pudong School version includes circled annotations (Ⓟ) and arrows indicating differences from the other two styles. The time signature is 7/8.

¹ 實際上於《武林逸韻》中的第三段【泣顏回】和平湖派的【湘妃滴淚】骨幹旋律相同，只是浦東派《思春》並沒有選用【泣顏回】此樂段。

〈譜例 20〉 平湖派、浦東派和汪派第二樂段(本段第 1~8 小節)

平湖派

浦東派

汪派

Detailed description: This musical score is for Example 20, showing the second section (measures 1-8) for three different styles: Pinghu, Pudong, and Wang. It is written in 2/4 time. The top staff (平湖派) features a melodic line with various ornaments and a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff (浦東派) has a similar melodic line but with different ornamentation and includes some circled notes. The bottom staff (汪派) shows a more rhythmic pattern with many eighth notes. There are also some circled notes in the bottom staff. The score includes various performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings.

〈譜例 21〉 平湖派、浦東派和汪派第三樂段(本段第 1~8 小節)

平湖派

浦東派

汪派

Detailed description: This musical score is for Example 21, showing the third section (measures 1-8) for three different styles: Pinghu, Pudong, and Wang. It is written in 2/4 time. The top staff (平湖派) features a melodic line with various ornaments and a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff (浦東派) has a similar melodic line but with different ornamentation and includes some circled notes. The bottom staff (汪派) shows a more rhythmic pattern with many eighth notes. There are also some circled notes in the bottom staff. The score includes various performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings.

從樂曲名稱與樂段標題中，可以看出各派對於樂曲內容所著墨的重點，以平湖派和汪派版本的樂曲名稱與分段小標題來看，仍舊沿襲著《李氏譜》假托王昭君為音樂的主角，表現出悲憤不平、思鄉情切的情感內容；而浦東派從樂曲名稱的選用上，即可以看出樂曲的內容似乎有意掙脫昭君訴怨的框架，其實林石城先生於《思春》的曲前講解中，說明了《思春》樂曲名稱，除了是套用第一首小曲的曲名之外，浦東派對於由《思春》、《昭君怨》、《傍妝臺》、《懶畫眉》這四首小曲的理解，不只針對王昭君一人，而是對於封建時代，婦女深受三從四德的束縛與壓迫下，遭遇不如意的事，有苦不能言，內心苦悶、哀怨與悲憤的心情的描述。

二、演奏指法統計之比較

演奏指法的選用，對於樂曲的風格，具有主體的影響力；比較三派於《塞上曲》中所偏重的指法，可獲得各派《塞上曲》風格特點的啓迪。因此筆者將三派中共同的樂段所使用的指法分別統計，從使用的量中，來觀察各派所側重的指法，及其所產生的風格特色。

(一) 指法統計分析說明

琵琶音樂賦予人的印象是個性強烈、技巧豐富，左右手的指法運用，更是獨具特色。在研究各派指法特點時，各派固有其標榜的特殊指法，但這些指法多為樂曲中，為了強調出音樂的色彩性而用，其實，各派常用的指法多是相同的。因此，特殊指法的比較，對於琵琶流派風格的確立起不了作用，反倒應從一般指法的應用上來求得。

關於文曲的音樂藝術特點在第二章有諸多討論，從旋律上來說，主要特點為虛音與

實音相配合進行，也就是音色與力度上的變化，以及「韻」的表現；《塞上曲》既屬文套曲，在此討論的焦點即為能產生音色與力度變化的演奏指法，即能演奏出滑音、虛音和泛音的左手指法。筆者將左手指法依照其音樂表現的作用，分為行韻指法與音色變化指法兩大類，行韻指法有張力滑音、拖和吟猱三種，張力滑音又分為推拉音為原音之韻和推拉音為旋律音行進的連結兩種，因兩者所產生的行韻效果不同，所以在指法比較時分別開來計算。² 因吟猱指法在樂曲中，主要為潤飾音色的效果，對於風格的顯立較無特殊的意義，故不列於比較的範圍。音色變化指法有捺、帶、擻和泛音四種，而捺、帶、擻指法能夠為旋律音產生明顯的虛實相生的效果，所以並列一起統計；泛音則因音色效果與前者不同而獨立統計。

行韻指法與音色變化指法的分析，從使用次數、所佔全曲音符數量的比例和所佔全曲音符時值的比例三個方向來統計，冀能較為客觀的反應各流派《塞上曲》指法側重的情況，從數量的統計結果，可以說明使用的次數，而音符數與時值比例，能夠更精確的呈現在全曲中份量，透過數據的呈現，來說明音樂風格的取向。³ 三派旋律相同的樂段，為平湖派、汪派的第一、二、四段，浦東的第一、二、三段，故三派相同的樂段共有三段，以下即為三派《塞上曲》共同三個樂段的指法統計：

² 演奏張力滑音時，推拉音後右手有無實彈效果不同，若有實彈則為前後兩音之間的連結，若無則為原音之韻。

³ 筆者統計的方式是：選取三派骨幹音相同的樂段，依各類指法各別統計之，並將統計的結果三派並列以表格呈現方便對照比較。統計的類型：1. 統計使用的數量，也就是在樂曲當中出現的次數。2. 統計音符數的比例：計算指法使用的數量，占全曲音符數量的比例。3. 統計時值比例：統計使用指法的總時值佔全曲時值的比例。

(二) 行韻指法之統計分析

1. 張力滑音

(1) 張力滑音(原音之韻)出現之數量

〈表 28〉張力滑音(原音之韻)出現之數量

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	10	12	21
二	5	9	10
四	5	5	21
總計	20	26	52

(2) 張力滑音(實音之連結) 出現之數量

〈表 29〉張力滑音(實音之連結) 出現之數量

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	0	8	15
二	2	2(輪音)	2
四	1	1	0
總計	3	11	17

(3) 張力滑音佔全曲音符數比例

〈表 30〉張力滑音佔全曲音符數比例

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	2.60%	8.37%	20.61%
二	2.38%	5.79%	5.54%
四	2.19%	3.03%	8.62%
總計	2.41%	5.85%	12.50%

(4) 張力滑音佔全曲音符時值比例

〈表 31〉張力滑音佔全曲音符時值比例

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	2.94%	16.36%	17.65%
二	2.57%	9.19%	3.68%
四	3.13%	2.94%	8.46%
總計	2.88%	9.50%	9.93%

從〈表 29〉我們可以觀察到：平湖派幾乎不用實音之連結的張力滑音，表示在行韻的應用上，只作為單一音符加韻的處理，不具有旋律的連結作用。張力滑音指法以出現的數量來看，汪派使用的最多，三派的比例汪：浦東：平湖約為 3：2：1。雖然在數量上，汪派約為浦東派的兩倍，但是在佔全曲音符數和時值比例的部份，兩者相當接近，那是因為汪派的總音符數較多，且行韻時多用於短時值的音符上之故。

2. 拖音

(1) 拖音出現之數量

〈表 32〉拖音出現之數量

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	0	0	0
二	2	8(旋律音 24)	
四	0	11(旋律音 32)	
總計	2	19(旋律音 56)	

(2) 拖音佔全曲音符數比例

〈表 33〉拖音佔全曲音符數比例

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	0.00%	0.00%	0.00%
二	0.68%	12.30%	
四	0.00%	16.16%	
總計	0.21%	8.86%	

(3) 拖音佔全曲音符時值比例

〈表 34〉拖音佔全曲音符時值比例

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	0.00%	0.00%	0.00%
二	1.47%	5.15%	
四	0.00%	8.09%	
總計	0.49%	4.41%	

從拖音指法的統計，可以很明顯的看出，此指法為浦東派的一大特色，平湖派與汪派幾乎沒有使用拖音，而在第一樂段三派皆沒有使用拖音指法。從此處顯示，在浦東派指法偏向中，拖音指法的使用比張力滑音更具代表性。

(三) 音色變化指法之統計分析

1. 捺、帶、擻

(1) 捺、帶、擻指法出現之數量

〈表 35〉捺、帶、擻指法出現之數量

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	59	65	46
二	24	55	17
四	26	71	2
總計	109	191	65

(2) 捺、帶、擻指法佔全曲音符數比例

〈表 36〉捺、帶、擻指法佔全曲音符數比例

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	15.32%	27.20%	12.81%
二	8.16%	28.21%	5.88%
四	9.49%	35.86%	0.86%
總計	11.44%	30.22%	7.39%

(3) 捺、帶、擲指法佔全曲音符時值比例

〈表 37〉捺、帶、擲指法佔全曲音符時值比例

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	12.68%	14.52%	9.38%
二	4.41%	14.15%	3.86%
四	5.51%	16.54%	0.74%
總計	7.54%	15.07%	4.66%

觀察捺、帶、擲指法的統計，浦東派明顯使用數量最多，三派的比例浦東：平湖：汪約為 3：2：1，且在佔全曲音符數量與時值比例上，比起另兩派高於三至四倍。

2. 泛音指法

(1) 泛音指法出現之數量

〈表 38〉泛音指法出現之數量

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	11	8	10
二	16	3	13
四	9	0	0
總計	36	11	23

(2) 泛音指法佔全曲音符數量比例

〈表 39〉泛音指法佔全曲音符數量比例

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	2.86%	3.35%	2.79%
二	5.44%	1.54%	4.50%
四	3.28%	0.00%	0.00%
總計	3.78%	1.74%	2.61%

(3) 泛音指法佔全曲音符時值比例

〈表 40〉泛音指法佔全曲音符時值比例

段落 \ 流派	平湖	浦東	汪
一	5.33%	7.35%	5.51%
二	7.90%	1.47%	8.27%
四	5.51%	0.00%	0.00%
總計	6.25%	2.94%	4.60%

從泛音使用數量統計看來，平湖派的泛音使用的較多，而主要的差別在第四段(浦東派為第三段)只有平湖派使用泛音。而從佔全曲音符數和時值比例差異性顯示，泛音多使用在於時值較長的音符，尤其在結尾音部份。

從三派佔全曲時值比例的部份來作比較，泛音所佔的份量在平湖派和汪派中，近似微聲指法的比例，但是從出現的數量以及佔全曲音符數比例來看，泛音指法在三派中，相較於其他指法份量輕了許多，所以此曲從泛音指法上的應用較不能顯示出風格的意義。

三、演奏指法對樂曲風格產生之作用

從以上的統計分析，可以觀察出三派《塞上曲》中各有其側重的指法，筆者根據統計分析的結果，從指法選用的偏好，來討論對樂曲風格產生的作用，得以探究各派音樂風格的取向。

(一) 浦東派

浦東派屬微聲指法用得最多，尤其是具有音程變化的捺、帶指法；行韻指法則是張力滑音和拖音交互使用，以拖音指法的運用尤具特色。而微聲指法與行韻指法運用的總份量，遠多於平湖派與汪派，這說明了浦東派是最重左手指法表現的流派。

旋律在左手的捺、帶、擲指法和右手實彈音相互進行下，使音色產生虛實相生的效

果，而拖音的運用，除了音色的變化，還兼有潤飾旋律線條的功能。浦東派大量的使用微聲指法，使得音色富於層次感，似乎是訴說著內心情感細微的波動，而拖音的使用，有時而低吟、時而抑鬱之感；因指法偏向於此，也使得浦東派《思春》得力於如泣如訴、似怨似慕的情感表現。

(二) 汪派

汪派在行韻上屬張力滑音用得最多，而不用拖音，微聲指法也只用同音反覆效果的擻；張力滑音的運用，相較於浦東派使用拖音，旋律線條更為簡潔有力，而同音反覆的擻，不似捺、帶指法具有音程變化的關係，作用只在於加強彈弦點狀音的效果，和浦東派使用微聲指法所營造出音色層次變化的效果恰成對比。汪派在指法運用上，選用較為短捷的張力滑音，給予人情緒悲憤之感，而同音反覆的擻，似有無奈嘆息之意，相較於浦東派豐富的虛實音色變化，汪派則是傾向於較為陽剛、簡樸的風格。

(三) 平湖派

從以上的指法分析統計，我們可以很明顯的看出浦東派與汪派在左手指法的偏向及其對樂曲風格所產生的作用，以指法特質而言，浦東派指法的運用，對於音樂風格最具有決定性的影響。但是，從指法的統計分析來看，卻無法說明平湖派的風格特色，可見從左手指法的運用上，無法找出關鍵性的原因，但文套曲的右手指法，各派間並無明顯的差異，因此，欲了解平湖派的風格取向，需從其他面向來加以觀察；筆者於指法統計的同時，發現平湖派的全曲音符數量是最多的，而且在音程變化上，也最豐富，三派的音符數量與音程變化數量請見〈表 41〉：

〈表 41〉三派全曲音符數及音程變化數量統計表

段落 \ 流派	平湖派		浦東派		汪派	
	音符數	音程變化數	音符數	音程變化數	音符數	音程變化數
一	385	294	239	159	359	167
二	294	220	195	160	289	175
四	274	226	198	187	232	180
總計	953	740	632	506	880	522

從〈表 41〉我們可以得知，平湖派的音符數量為三派中之冠，且音程變化數量也是居首，表示平湖派雖然指法使用上並無明顯偏向，但傾向於曲調加花；以更多的音符做出豐富的音程變化，使得曲調較為平實婉轉，富有文人氣息。此外，也可以再次呼應，汪派音符數量居中，但音程變化相對之下較少，顯示出虛音加花多用同音反覆的傾向；浦東派音符數最少，所以適合增添左手虛音指法，而產生豐富的音色與音程變化。

第二節 衛仲樂演奏曲譜之分析

一、音樂背景

衛仲樂(1909~1997)生於上海，為民族音樂家、器樂演奏家和音樂教育家。衛仲樂對於傳統民族音樂的承繼、發展與創新以及民族音樂的教育，都有相當的貢獻，以琵琶的成就最為突出。⁴

(一) 音樂學習背景

1926年進入大同樂會，⁵ 得到鄭覲文、汪昱庭、吳劍嵐、周空明、蘇少卿和柳堯章等名家指導，學習琴、瑟、琵琶、二胡、京胡、三弦和小提琴等多種樂器。

(二) 演出經歷

1933年於上海大光明電影院重建落成開幕典禮演奏《十面埋伏》一曲而轟動上海。之後，用多種民族樂器舉辦獨奏音樂會，同時又嘗試用中西合作，開創了民族樂器演奏的兩個先例。1934年結識聶耳，⁶ 便幫助將他改編的《金蛇狂舞》、《翠湖春曉》灌製唱片。1938年隨中國文化劇團赴美國演出，紐約電視台還邀他演奏古琴，還應 Musioaff

⁴ 關於衛仲樂更詳盡的介紹與研究，可參閱期刊：韓淑德、張之年〈中國琵琶近現代史資料(二)〉、田屹〈博采眾長、獨樹一幟——衛仲樂的琵琶演奏藝術〉，論文：呂佩嬋〈衛仲樂琵琶演奏風格例析〉、郭梅〈衛仲樂琵琶演奏藝術研究〉。本文從略。

⁵ 大同樂會創建於1920年，前身是琴瑟樂社。該會宗旨：專門研究中西音樂，籌備演出大同音樂，促進世界文化運動。成員多為文人。在本世紀20至30年代活動頻繁。當時著名音樂家蕭友梅、黎錦輝、吳夢飛、李子昭、王燕卿、楊樹柏等都熱衷往返。在傳授各種民族樂器演奏技術、整理和改編傳統樂曲以及樂器改良等方面有很大的貢獻，亦培養了一批演奏者，聞名海外。

⁶ 聶耳(1912~1935)生於昆明，為作曲家。精通多種民族樂器以及鋼琴和小提琴。1932年考進黎錦輝主辦的「明月歌舞劇社」任小提琴手。1933年初在上海積極參加左翼音樂、戲劇、電影活動，並從事創作及評論工作。1934年進百代唱片公司，組織並主持百代國樂隊。自1933年8月發表第一首作品《礦工歌》起不到兩年的時間，共創作了三十七首歌曲。如《大路歌》、《開路先鋒》、《碼頭工人歌》、《新女性》、《義勇軍進行曲》、《畢業歌》、《前進歌》、《鐵蹄下的歌女》等。另外，還選編了《金蛇狂舞》、《翠湖春曉》等四首民族器樂合奏曲。

唱片公司要求，以琵琶、古琴、二胡、笛和簫，錄製一套《中國古典音樂》唱片。美國音樂界譽之“琵琶上的克萊斯勒”、報刊稱他“第一個上美國電視台的中國人”。

(三) 教學

1940年於上海開辦「仲樂音樂館」，並在滬江、同濟大學教授國樂。1949於上海音樂學院教授民族音樂。1956年參與籌備第一所民族音樂系，並擔任系主任。1988年中國管絃樂團創辦了「仲樂音樂進修學校」。他任教於上海音樂學院四十餘年的時間，培養的大批學有成就的學生，有秦鵬章、葉緒燃和湯良興等。⁷

(四) 創作與曲譜

衛仲樂在琵琶演奏上，頗有自己獨到之處，他整理了許多琵琶曲譜，尤其是《陽春曲》的改編最為成功，他刪減小標題，將樂曲分為四段，使其更加明亮歡快，並以五線譜印出。另外，他於《十面埋伏》的加工處理，也成為他古曲新奏的一個標幟。⁸

代表衛仲樂的樂譜有《衛仲樂琵琶演奏曲集》，本譜並非由他本人所編，是由中國管絃樂團選擇現存的音響資料，以他本人較為滿意的為藍本記譜，再參考其他音響資料，和他的學生所作的學習紀錄進行核對整理而編的。頭篇有衛仲樂教授傳略以及秦鵬章所撰〈淺述衛仲樂先生的琵琶演奏藝術〉文字資料，共收錄了十五首傳統樂曲(皆為衛仲樂演奏譜)和一首合奏曲，還附有三篇向衛仲樂學習體會的文章。藉由此譜，我們得以據之來探究衛仲樂的琵琶演奏藝術。

⁷ 中國管絃樂團，《衛仲樂琵琶演奏曲集》(上海：學林出版社，1994)，7~9。

⁸ 韓淑德、張之年，〈中國琵琶近現代史資料(二)〉，《音樂探索》No.2(1994)：25。

二、音樂藝術思維

衛仲樂在演奏上相當具有創新思維、法古不泥古，主張演奏藝術應“基於法而不拘於法，無法則亂，拘法則死”，也就是要從樂曲的內容出發，來創新加工傳統樂曲。他曾說：「現代人彈樂曲是給現代人聽的，要考慮到現代的審美趣味，要有新意」也就是吸收傳統的精華，同時也摒棄不適合時代的陳規舊矩。

衛仲樂承繼汪派琵琶藝術，而又自成一家。在演奏上，主張“武曲文彈”、“文曲武彈”、“以武帶文”和“以文帶武”的手法。針對“武曲文彈”他解釋道：

武曲文彈主要是為了更好的突出其中的“武”，但這個“武”，絕不是表面的，而是要靠更深刻的內在功力和在演奏技術上的用之得法。彈奏武曲，不是比力氣大、聲音響，使人聽後煩躁而厭惡，要講究含蓄、動聽。“武曲文彈”這一手法，如能理解和運用，不但絲毫不會削弱武曲的表現力，相反更可以突出怒目金剛、威武雄壯、氣魄宏大、剛勁有力的雄渾氣勢。同時出音也能剛柔相濟，虛實結合，粗中有細，細中有勁，加深對樂曲的內在表現，使整個樂曲雄健動聽，有血有肉，有聲有色。⁹

從以上這段話就可以了解衛仲樂於傳統武曲的詮釋要點。而在文曲方面，雖然他本人並沒有具體提出詮釋要點，在張敬淦〈談衛先生在琵琶文曲演奏中的氣勢問題〉一文，提到衛仲樂演奏文曲能有攝人心魄的氣勢，是因為他對樂曲的深刻理解、精心的藝術加工——把握整體、抓住特色、突出重點與其高深的藝術修養。¹⁰

⁹ 衛仲樂，〈我是怎樣演奏《十面埋伏》的〉，《音樂藝術》，No.1(1979)：頁數不詳。

¹⁰ 龍音製作有限公司 製作。《衛仲樂琵琶曲集—音樂藝術七十年紀念》，1996。CD。

三、《塞上曲》演奏藝術特點

衛仲樂師承汪昱庭，雖承自汪派，經其多年的藝術實踐，遂蛻變成獨樹一幟的個人風格。本文透過學林出版社《衛仲樂演奏曲集》中收錄的《塞上曲》衛仲樂演奏譜(以下簡稱衛譜)，佐以和汪派陳永祿演奏譜(以下簡稱陳譜)的比較，來分析衛譜音樂詮釋的特點。

(一) 音樂結構

衛譜保持原本的汪派版本的樂曲結構，在樂段小標題上沒有作刪減，仍為【宮苑思春】、【昭君怨】、【湘妃滴淚】、【妝臺秋思】、【思漢】五個樂段。唯樂譜中有些樂句在拍號上稍有變化，在【宮苑思春】這段一開始，和汪派版本一樣皆為弱起拍，但衛仲樂演奏譜在第 1 小節更改為 3/4 拍，第 2 小節後再回到 2/4 拍，而這樣的更動用意即改變了原本重拍的位置，統一了兩次同樣句型的重拍位置，見〈譜例 22〉陳譜與衛譜並列比較，即可以了解變更拍號前後之差異。

〈譜例 22〉衛譜與陳譜【宮苑思春】第 1~4 小節

The image shows two musical staves for comparison. The top staff, labeled '衛仲樂' (Wei Zhongle), shows the first four measures of the piece 'Gongyuan Sichun'. It begins with a 3/4 time signature. The bottom staff, labeled '陳永祿' (Chen Yonglu), shows the same four measures but with a 2/4 time signature. Both staves use a treble clef and contain melodic lines with various ornaments and accents.

而在本段的第 44 小節更改為 3/4 拍子，有助於 42~43 兩小節由弱到強的張力擴充，使漸強而上的最重音落於重拍上，這三小節得以構成更具有張力變化的樂句，見〈譜例 23〉。

〈譜例 23〉衛譜與陳譜【宮苑思春】第 42~44 小節

衛仲樂

陳永祿

更動拍號除了有改變重音位置之外，在【思漢】亦有一處改變拍號為 1/4 拍，其目的為緊縮樂句，使後面結束樂句縮減，見〈譜例 24〉。

〈譜例 24〉【思漢】衛譜第 313~320 小節和陳譜第 318~322 小節

衛仲樂

陳永祿

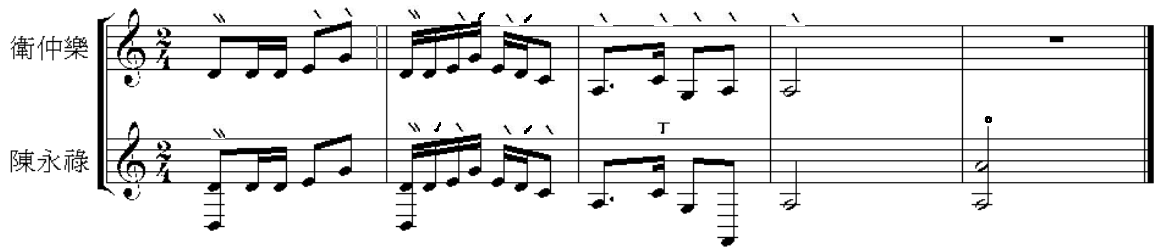
而其他樂段則保持原本的結構，僅有在【昭君怨】以及【妝臺秋思】兩段的最後一個樂句，作了減縮，使得各樂段間的銜接能夠更加緊湊，見〈譜例 25〉和〈譜例 26〉。

〈譜例 25〉衛譜與陳譜【昭君怨】結束樂句

衛仲樂

陳永祿

〈譜例 26〉衛譜與陳譜【妝臺秋思】結束樂句



從以上分析，我們可以得知，衛譜重視樂句的張力處裡，以變換拍號的方式，使得重音位置得以改變，配合樂句音樂起伏的需要。另外，也縮減了結束樂句，使得每個樂段間的銜接能夠更加緊湊，加強樂曲的整體感。雖然衛譜整體結構沒有太大的變化，但因為使用變化拍號以及樂句縮減的手法，使得小節數上也有些差異，〈表 42〉為陳譜與衛譜段落與小節數的差異：

〈表 42〉陳譜和汪譜《塞上曲》段落與小節數比較表

版本 段落	陳永祿演奏譜		衛仲樂演奏譜	
	樂段名稱	小節數	樂段名稱	小節數
一	宮怨思春	1~68	宮怨思春	1~65
二	昭君怨	69~136	昭君怨	66~132
三	湘妃淚	137~204	湘妃滴淚	133~200
四	妝臺秋思	205~272	妝臺秋思	201~267
五	思漢	273~340	思漢	268~334

(二) 演奏速度

衛譜於演奏速度上皆有明確的標示，各樂段起頭皆有標示速度【宮苑思春】為 $\text{♩} = 60$ ，【昭君怨】為 $\text{♩} = 66$ ，【湘妃滴淚】為 $\text{♩} = 72$ ，【妝臺秋思】 $\text{♩} = 60$ ，【思漢】 $\text{♩} = 72$ ，且在

樂曲行進中，速度的彈性變化，也有清楚的註明，使演奏者依速度記號彈奏就能有較為明確的掌握。

(三) 音樂詮釋與演奏技法

筆者從衛仲樂的歷史錄音資料中，感受到衛仲樂在演奏《塞上曲》時，跳脫出如泣如訴的哀怨情感，而是以較為恢弘豪邁的方式來詮釋之。衛仲樂對此曲的理解，即非刻畫多愁善感的深閨小姐，而是身負國家重任的王昭君，既然曲名為《塞上曲》，也就說明了地理環境的險惡，因此他的詮釋為視野開闊，時而抑鬱、時而開朗，哀怨中有激憤之情，憂傷中有思鄉之意。¹¹

因立意於此，所以雖是文曲，卻極少使用虛音指法，本譜全曲只用到兩個「捺」音，在原《陳譜》所使用「捺」音之處，皆以實彈音取代之。在虛音指法使用的部份，只保留了原本同音反覆的「擻」音，以及結束樂句的泛音。唯「擻」音在節奏上，稍有變化，見〈譜例 22〉。因承襲汪派，多使用張力滑音也是本譜的特點之一，在記譜上以及實際演奏上與《陳譜》沒有太大的出入。另外，本譜在曲調加花上的特點，和陳譜相較，音符數較多，且在曲調變化上也較為豐富，可見衛譜在加花上傾向於平湖派的曲調加花特點。本譜在演奏技法上除了保有汪派張力滑音的特點之外，在樂句上更為緊縮，並且打破文曲虛實掩映的風格，以實彈曲調取代虛實相間的旋律進行，成為衛氏獨樹一幟的演奏風格。

¹¹ 同上註。

筆者認為，造就衛仲樂自成一家的演奏風格，除了其詮釋傳統樂曲“武曲文彈”、“文曲武彈”的思維外，當時的演奏環境，可能也是促使衛譜《塞上曲》音樂詮釋特點的推手。衛仲樂為音樂史上將民族器樂推上音樂殿堂的先驅，但當時的演奏環境以及觀眾的素質遠不如今，而且彈撥樂器殘響較短，若是展演場地的音響設備不夠完善，將影響演奏的效果；衛仲樂為了克服琵琶文曲在展演時面臨的挫折，於是將富有深刻意蘊的文曲，以恢弘豪邁的方式演出，不但成為了他個人獨特的詮釋方式，在當時也達到舞台的表現效果。

第三節 王範地演奏曲譜之分析

一、音樂背景

(一) 音樂學習背景

王範地 (1933~) 出生於上海，為當今著名的琵琶演奏家、教育家。自幼喜愛絲竹音樂，並自學多種民族樂器。17 歲時進劇團演奏二胡，並隨馬林生學習琵琶十三套以及劉天華的二胡十大名曲。1952 年與其師馬林生一同考入上海民族樂團，1953 年調入北京電影樂團。拜李廷松為師。¹²

(二) 演出經歷

1954~1957 年為樂團首席琵琶演奏員，其間隨團出訪許多國家，並於第六屆世界青年與學生聯歡節比賽上獲得金獎。1960 於天津演奏《彝族舞曲》和自己改編的《送我一枝玫瑰花》。1961 年參加全國青年獨唱獨奏音樂會，演奏自己改編的《紅色娘子軍隨想曲》、《天山之春》等。之後，因手疾則中斷演奏生涯離開舞台，轉而從事琵琶教學工作。

(三) 創作與論述

1964 年於中國音樂學院任琵琶教授，長期的教學生涯，累積了豐富的教學經驗，並且培育出一批琵琶學生，包括中國第一個琵琶碩士研究生。其改編的《送我一枝玫瑰花》、《天山之春》為現代琵琶的代表性作品。發表有《琵琶技術及教學的基礎理論》、《琵琶右手訓練的幾個問題》等一系列有關於琵琶教學的著作。

二、音樂藝術思維

¹² 莊永平 2001，379。

王範地因手疾曾中斷演奏生涯，使得他發現在學習的過程中，正確的練琴方法是相當重要的，在他捨棄舞台的同時，也促使他投入探討和研究科學化的琵琶技術訓練，建立了科學化的琵琶專業教學系統。他發表一系列關於琵琶演奏訓練及教學的論述，結合其他學科交叉研究的方法，從教學者的角度，有系統的剖析演奏技術訓練的要領，達到合理發揮人體各部位功能，自如的做出技術動作，並且使弦的振動發出理想的音響效果。他所研究的教學訓練方法，在其自身的驗證以及教學下獲得成功，並培育出大批的琵琶演奏家。因本文的重點為探討傳統文曲，經演奏家二度創作後呈現之風格特點，故以下僅討論王範地詮釋傳統樂曲之藝術思維，其他從略。¹³

王範地認為樂曲的二度創作，要貫穿「意」、「情」、「趣」三個字，也就是根據樂曲的內容和意境，對情感進行定位，生動的表現其審美趣味；傳統琵琶曲屬「神韻」為演奏中必須追求的一種藝術境界，要體現作品的神韻，需從音律、行腔作韻、律動、音色和相生五個方面：

(一) 音律

雖琵琶品相是按照十二平均律而排列，但古曲或是民間樂曲，使用的不盡然是相同的音律，如果不注重實際的音律套用十二平均律，會破壞樂曲的風格與神韻。他提出使用「微分法」來解決此類的問題。

(二) 行腔作韻

琵琶傳統曲中，尤其文曲，存在著千姿百態的音腔型態，王範地將音與音之間的連

¹³ 關於王範地於琵琶技術的訓練與教學方法，請參閱《養和集》中多篇王範地所發表之文章。

綴稱之為行腔作韻，所謂“彈得有沒有味道”也就是指行腔作韻是否地道。王範地提出

「波音」與「滑音」為琵琶演奏上行腔作韻的兩大重要手段，筆者整理其音樂理念如下：

1. 波音：

波音是由吟猱指法加以變化，王範地依照波幅的大小(音差在小二度以下或大二度以上)及速率的快慢(以每秒 6 次為基準)將波音指法系統化的訂定於指法符號中。他將波音分為四種基本型態，又根據音樂的要求還可在細分，總共有十一種，見〈附錄六〉。¹⁴

2. 滑音：

中國音樂的神韻中不可或缺的元素，型態非常豐富，分長滑、短滑、剛滑、柔滑、微分滑、快滑、慢滑、顫音滑和平直滑等。

(三) 律動：

這裡所指為：音樂流動過程中，音與音之間時值比例的變化。中國傳統音樂常有音樂進行的律動具有伸縮性的特點，在京劇中稱之為「猴皮筋」，也可稱之為「速度變格」。

「猴皮筋」式的律動打破穩定流暢的音樂進行，使節奏跌宕、語氣加重，平凡的樂句產生出乎意料的藝術效果。

(四) 音色：

琵琶音色可分為基礎音色和變化音色，根據音樂的要求來選用適當的音色。王範地說：「技術是圍繞著音色轉，音色是圍繞音樂轉。」

¹⁴ 王範地，《王範地琵琶演奏譜》(香港：偉確華粹出版社，2003)，152。

(五) 相生：

相生為傳統音樂美學中的重要法則，所謂「武曲文彈」也就是相生的道理，而文曲若在陰柔中給以陽剛之氣的支撐，亦才不至於失去風骨。

透過以上的整理，使我們對於王範地在詮釋傳統樂曲上的藝術思維有較深入的認識，而他在文曲的實踐上尤獲心得，他說：

文套依靠修養來詮釋，不以炫耀技術、誇張動作來取悅於人。在看似簡單的音符中，可以考量二度創作釋放出的幾多“含金量。有些琵琶樂曲可以按照譜面的標記，稍加用心即可奏出個大概。但文套則不然，它的詮釋更多地要依賴於演奏者多方面、多層次的積累和長久深刻的領悟。文套曲的功底，對演奏者的發展十分重要，至少他教會你：重內功、練氣韻、戒浮躁。¹⁵

綜上，得以全面的了解他於傳統樂曲詮釋上的心得，下面透過《塞上曲》曲譜之分析，除了一窺王範地演奏譜版本特點外，冀能從中獲得其音樂藝術思維之驗證。

三、《塞上曲》演奏藝術特點

本文所分析的《塞上曲》王範地演奏譜(以下簡稱王譜)，收錄於 2003 年偉確華粹出版社出版的《王範地琵琶演奏譜》。據王範地的師承、演奏譜的樂曲結構與加花特點來看，他的演奏譜是承繼汪派，後經個人演奏實踐心得而成。

(一) 段落結構：

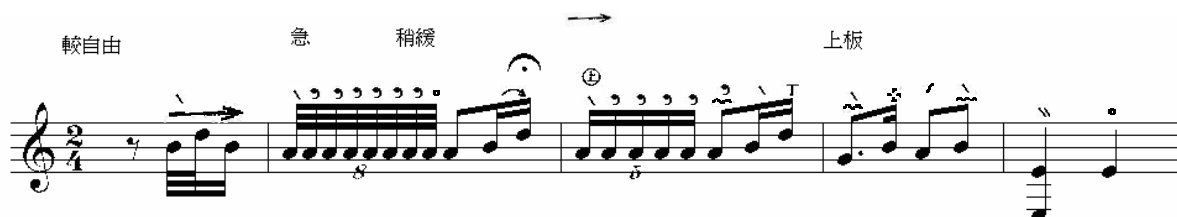
王譜將原先的五個段落，刪減為三個段落，分別是【宮怨思春】、【昭君怨】、【湘妃淚】，除了刪減了【妝臺秋思】和【思漢】兩個樂段外，在樂句以及板式上皆延續汪派版本。

¹⁵ 王範地，《王範地琵琶演奏譜》(香港：偉確華粹出版社，2003)，126。

(二) 演奏速度：

王範地音樂學習背景受到京劇音樂的影響，對於傳統樂曲的律動相當講究，這也體現在《塞上曲》中，在整曲速度上與汪派相同，相較於其他版本要稍快，但是在樂句的鬆緊與張力上，有較明顯的變化，在樂譜中亦詳加註記。例如本曲一開始，【宮怨思春】的第一樂句，首先以密集急促的節奏開始再逐漸舒緩，從第三小節才上板，改變以往以平鋪直述的方式切入，也就是從節律急緩的對比，來表現內心情感的變化，見〈譜例 27〉。

〈譜例 27〉《塞上曲》【宮怨思春】王範地演奏譜(本曲第 1~4 小節)



而在第三樂段【湘妃淚】為最終樂段，故在律動的變化更為豐富，且張力對比更加明顯，例如相同的樂句在第二次出現時，便以更急促的速度演奏，而後再舒緩下來，使二次出現的樂句更為強烈，有情緒激動的效果，見〈譜例 28〉。

〈譜例 28〉《塞上曲》【湘妃淚】王範地演奏譜(本曲第 160~164 小節)



本樂段為全曲的最高潮處，以連續的十六分音符催板，後再以張力滑音配上長輪將情緒緩和下來，以稍慢從容的速度演奏尾聲的部份，也是王譜在速度處理上精采可期之處，見〈譜例 29〉。

〈譜例 29〉《塞上曲》【湘妃淚】王範地演奏譜(本曲第 183~195 小節)

(三) 音樂詮釋與演奏技法

王範地於《養和集》中針對《塞上曲》的詮釋說明如下：

我年輕時演奏這首曲子，多少有些為美而美，聽似每個樂句修飾得非常圓潤，但並不能充分表現出樂曲所要求複雜的情感。長年的修煉慢慢覺悟到，柔美之中缺少陽剛之氣在樂曲中的支撐，注意了局部，忽略了全局。缺少了對比，音樂就缺乏張力。因此我又重新回到開頭，從立意開始，重新對藝術處理進行梳理。¹⁶

以上的說明，雖不能夠明白王範地心中所要表現的情感為何，可以了解他詮釋此曲的要點，即全曲音樂情緒的鋪陳與張力需以對比的手法來貫徹之，不能只注意單個樂句而忽略整首樂曲，音樂的內容雖然傾向柔美但亦需有陽剛之氣作為支撐。

筆者根據曲譜以及有聲資料，整理王譜於此曲的詮釋特點如下：

1. 以速度緩急來表現樂曲的張力以及情緒的波動：

由於王範地音樂學習背景，長期在劇團受益於京劇音樂中「猴皮筋」，認為「猴

¹⁶ 王範地，《養和集》(香港：偉確華粹出版社，2003)，47。

皮筋」式律動滲入樂曲中能夠創造出出乎意料的藝術效果，從〈譜例 27〉~〈譜例 29〉的例子可見一斑。

2. 講究左手行韻指法，尤屬吟猱指法：

王範地曾說：「李廷松老師教導我：彈琴者，頭腦為元帥、左手是將軍、右手是小卒。」而他長年的演奏實踐亦深深體會行腔作韻皆出自於左手。所以在他的曲譜中，除了沿襲舊有的行韻指法，他還將豐富的吟猱變化，以十一種符號代表之，並應用於曲譜中。從《塞上曲》的樂譜中，透過符號演奏者能夠更加明確的掌握吟猱指法細微的變化。舉【宮怨思春】中一樂句為例，在五個小節中就使用了三種吟猱指法，由此可見王譜對於行韻指法的講究，以及音樂詮釋上的深刻與細膩，見〈譜例 30〉。

〈譜例 30〉《塞上曲》【宮怨思春】王範地演奏譜(本曲第 25~30 小節)



3. 承繼浦東派於右手彈弦位置的上下來改變音色：

在王譜也有如同浦東派版本中特有的上、中、下符號，標示右手彈奏的位置以求達到改變音色目的，例如【宮怨思春】一段第 35~45 小節中，在彈奏的位置上即有豐富的變化，見〈譜例 31〉。

〈譜例 31〉《塞上曲》【宮怨思春】王範地演奏譜(本曲第 35~45 小節)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics are marked as *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano). There are also some circled symbols above the notes, possibly indicating specific performance techniques or ornaments.

透過以上的分析，我們可以得知，王範地承繼了汪派版本的樂曲框架，吸收了浦東派的特點，並將自己長年積累的音樂實踐心得揉合其中。相較於年代較早的衛仲樂演奏譜，樂曲的結構改變較多，且從記譜上，可以更精確的掌握樂曲的詮釋特點；另外，從王譜中也能感受到，流派風格的辨識度已逐漸模糊。

第四節 劉德海演奏曲譜之分析

一、音樂背景

劉德海(1937~)出生於上海，為當今著名的琵琶演奏家、教育家、作曲家以及指揮家。由於劉德海在當今琵琶界，甚至是民族音樂界上，皆具有舉足輕重的地位，以他為題的期刊與論文已相當的豐富，故本文就不再贅述，僅討論本文相關的部份。

(一) 音樂學習背景：

劉德海先後共追隨四位風格迥異的老師學習過，分別是浦東派林石城、汪派孫裕德、無錫派曹安和與平湖派楊大鈞，在他的自述中提到：

我先後從過不同風格的四位老師，林石城老師的秀麗俊巧，孫裕德老師的亢爽蒼勁，曹安和老師的質樸純淨，楊大鈞老師的高雅細膩，我都有所側重的汲取了一些，結合並發揮到自己熱情流暢的特點中，以逐步追求一個文武雙全、剛柔並濟的風格。

從他的自述中，我們可以得知，劉德海他是集眾派所長，而發揮到自己的個人特點中，終於造就他文武雙全、剛柔並濟的風格。因為他在傳統中，獲得紮實的養分，也使他在日後古曲新奏上，奠定良好的基石。

(二) 演出經歷

1961年於上海「高等藝術院校二胡、琵琶教學與教材交流會」中以裝上鋼弦的琵琶首演《狼牙山五壯士》，¹⁷該曲採用鋼弦演奏，使得表現力大為提升，此一創舉為琵琶史上的重大革新。1963年於天津舉辦獨奏音樂會，有經過重新詮釋的傳統曲目、新創

¹⁷ 《狼牙山五壯士》：呂紹恩曲。創作於1941年，樂曲表現抗日戰士的英雄事蹟與為國捐軀的故事。以傳統武曲敘事體的形式，借鑑西洋奏鳴曲式結構與民族的音調及琵琶的傳統手法相結合，獲得極大的成功。

作的現代小品、移植西洋器樂曲的作品和自民歌改編的小品，表現出豐富多變的琵琶演奏風貌，並獲得高度的評價。¹⁸ 1973年劉德海和吳祖強、王燕樵共同創作琵琶協奏曲《草原小姐妹》，為琵琶首度和西洋管絃樂團合作，是近代琵琶史上重要的里程碑。劉德海與李德倫指揮的北京中央交響樂團合作此曲，並於1980年與小澤征爾指揮美國波士頓交響樂團合作，還灌錄唱片發行。從劉德海演奏《狼牙山五壯士》和《草原小姐妹》對琵琶發展史上所產生的重要影響力，即可看出，他雖身懷傳統的養分，卻大膽的創新，為藝術的發展竭力尋求新的出路。

(三) 創作與論述

劉德海的作品為數豐富，可分為重新詮釋傳統作品、改編和創作的作品，而關於他的作品統計表，在張碧蘭〈劉德海琵琶古曲新奏藝術研探〉論文中就有詳盡的整理，為避免重複，在此從略。而劉德海除了創作以外，也發表多篇的文章，有《琴海遊思》、《鑿河篇》、《旅程篇》、《流派篇》、《一字篇》、《觀眾和我》、《不輕鬆的思緒》、《弦外隨筆》、《我的琵琶世界》等，使我們能夠分享他在琵琶演奏的體會與心得，並能了解其藝術思維。

二、音樂藝術思維

劉德海可謂為當今琵琶界的泰斗，但他卻稱自己是音樂的爬坡人；其實，這幾十年來，他在琵琶藝術上不斷有新的想法與創作，對於琵琶的發展和創新，有極大的貢獻，成為許多琵琶學習者趨之若鶩的目標。劉德海之所以能夠成為當代的琵琶大師，除了他

¹⁸ 韓淑德、張之年，〈中國琵琶近現代史資料(六)〉，《音樂探索》No.2(1995)：14。

深厚的學習背景和高超的演奏技術之外，更重要的是，他對於琵琶藝術美的追求，有其獨到的見解與思維；故探討其思維邏輯，有助於了解他如何體現琵琶音樂藝術。由於劉德海完整的藝術思維是相當龐大的課題，這裡僅探析與本文密切相關，即古曲新奏之藝術思維。

在劉德海的藝術生命中，最深的體會就是“創新”。他曾說：「追求祖宗之活精神，不守祖宗之死法則」而“活精神”指的就是創新。他肯定琵琶流派傳承的意義，但也提出反思，他於《鑿河篇》說：

世上絕無獨源獨流，無源難成流；有源有流而繼承者不當，可能斷流；一孔之見而自封派別者，徒然誤人子弟，自欺欺人。

一方面肯定流派傳承為琵琶發展的根源，但也提醒，流派並非個人偏執就可以樹立。所以他說「流派就是要流動，流派不能變成宗派」而所謂的流動，也就是要有新意。

劉德海在繼承傳統上，秉持著“變與不變”的精神，他認為保住正宗與改革創新，不應該是勢不兩立，當藝術家一旦迷戀上“保正宗”之後，則會使得敏捷的思路與活靈活現的進取心隨之消沉。其實，保正宗本身無可厚非，但不能忽視對人文精神的終極關懷，消極的保守行爲，導致流派傳人越來越少，只“流”到一個人的身上。¹⁹

三、《塞上曲》演奏藝術特點

本文所分析的《塞上曲》劉德海演奏譜(以下簡稱劉譜)，收錄於1996年7月，山西教育出版社出版的《劉德海傳統琵琶曲集》，是劉德海根據平湖派吳夢飛傳譜改編而

¹⁹ 劉德海，〈流派篇〉，《中央音樂學院學報》No.1(1995)：60。

成的個人演奏譜。

(一)樂曲立意：

在諸流派版本當中，劉德海先生選擇以平湖派的版本作為改編的對象，因平湖派平實委婉，富有文人氣息的風格，和劉德海先生在表現女性形象的樂曲中，欲塑造為不悲、不憤、不哀、不怨的古代婦女形象較為貼切，而劉德海對於《塞上曲》的詮釋為：「端莊不俗、含而不露。」

(二)段落結構：

平湖派《塞上曲》版本有五個樂段，分別為【宮怨思春】、【昭君怨】、【湘妃滴淚】、【妝臺秋思】、【思漢】。劉德海的演奏譜，在段落標題、段落數與段落順序上都有變動，段落標題為：【思春】、【秋思】、【滴淚】。其中的【思春】同【宮怨思春】，【秋思】同【妝臺秋思】，【滴淚】同【湘妃滴淚】。從樂段標題中，可以看出除了樂段有所刪減外，還有順序上的更動，兩譜之結構比較請見〈表 43〉：

〈表 43〉《塞上曲》平湖派傳譜與劉德海演奏譜中段落差異與小節數比較表

版本 段落	平湖派傳譜		劉德海演奏譜	
	樂段名稱	小節數	樂段名稱	小節數
一	宮怨思春	1~68	思春	1~68
二	昭君怨	69~136		
三	湘妃滴淚	137~204	秋思	69~136
四	妝臺秋思	205~273	滴淚	137~204
五	思漢	274~341		

劉譜將【昭君怨】、【思漢】刪除，縮減原曲長度，使得樂曲內容更為精鍊。從這裡可以看出，他為了使得傳統樂曲更能博得觀眾的喜愛，使它更具有舞台魅力，去蕪存菁勢必是必要的手段。

(三) 演奏速度：在各樂段皆有標示速度，且在樂曲行進中，速度的緩急處理亦以文字提示之，整首樂曲的速度平穩，皆以♩=60的速度演奏。相較於其他版本，《劉譜》的速度稍慢，且沒有明顯的速度變化。

(四) 音樂詮釋與演奏技法

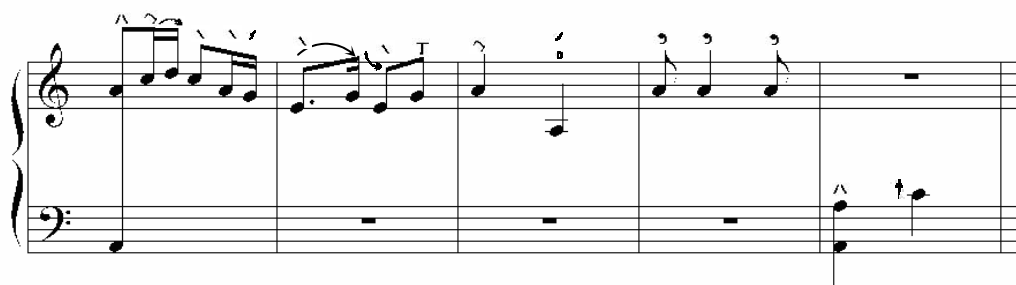
《劉譜》所欲塑造的古代婦女形象，是不悲、不憤、不哀、不怨，他曾說：「古代婦女哭成這樣，好聽嗎？」來提出現代人對於古人在情緒表達上的反思，表示古代的婦女不想哭成這樣，或許我們該還給古人多一點美感。²⁰ 故在劉譜中，除了訴說悲苦外，還有似是透露出古代婦女們心中對美的嚮往。

劉譜在樂曲的結構上做了較大的更動，從原先的五段減縮為三段，除了使樂曲更精鍊以外，在樂曲情緒張力的鋪陳也是別有用心；第一段是明亮開朗的情緒，第二段轉為暗鬱深沉，第三段則是悲憤哀淒。為了表現三段迥異的音樂情緒，在演奏技巧方面，也經過精心設計。整首樂曲保留文曲原有的虛實相間的演奏技法，在張力滑音的使用方面，延續平湖派的特色，以潤飾原音為主，和汪派常用實音連結之滑音，在風格上大異其趣。而劉譜所特有的指法設計，第二、三段最具代表性，在【秋思】這一段，刻意的安排只彈奏內弦，整段皆不用子弦，使得音色較為暗沉，有內心低吟、凝重沉鬱之感，

²⁰ 張碧蘭，〈劉德海琵琶古曲新奏藝術研探〉（中國文化大學碩士論文，2005），21。

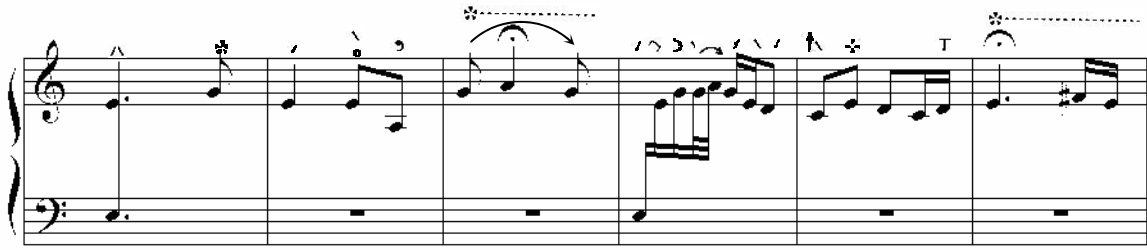
並達到與第一樂段明亮開朗的情緒產生強烈對比的效果。此段使用的滑音皆為潤飾原音之韻的效果，也加入了「拖音」指法，模擬古琴音樂語法，加強了其訴求文人的音樂風格。在【滴淚】這段，速度較為自由，在此段的第一小節即加入了劉德海所創的反彈指法，音色較為剛硬，加上使用較為短促的滑音，使得情緒從內斂深沉立即轉換至悲憤激動，並且以切分節奏取代原本節奏規整的擲音，打破前兩個樂段曲調平穩之感，見〈譜例 32〉。

〈譜例 32〉《塞上曲》【滴淚】劉德海演奏譜(本曲第 137~141 小節)



此段加入了反彈指法，使音色上有剛柔並濟的變化，並且加入切分節奏打破平穩的旋律進行，在張力滑音的使用上也從原音之潤飾變更為實音的連結，有如汪派的張力滑音風格，而單音潤飾以更短促的「撞」指法來表現，見〈譜例 32〉。此段也用了較多的長輪配上左手的推板，表現激動的情緒，而這種表現手法其實就是汪派【湘妃滴淚】中特色之一，見〈譜例 33〉。

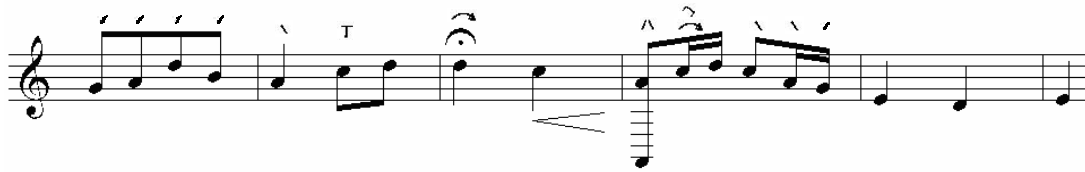
〈譜例 33〉《塞上曲》【滴淚】劉德海演奏譜(本曲第 143~148 小節)



而劉德海在樂曲的高潮處，還使用右手的滾奏取代長輪加強力度，使音色更爲剛硬，見

〈譜例 34〉。

〈譜例 34〉《塞上曲》【滴淚】劉德海演奏譜(本曲第 178~182 小節)



綜合以上的分析，我們可以看出，劉譜在樂曲的結構上，相較於其他演奏譜更動最大，使樂曲的內容與意涵，幾乎重新打造；在演奏指法上，除了承襲傳統文曲中重左手行韻之風格特點，更豐富了右手的指法變化，加入反彈指法，使得音色的變化又有更上一層的突破。

本章依照演奏家出生年代順序來探討其《塞上曲》演奏譜，筆者認爲，雖然三者在樂曲詮釋以及音樂表現上風格迥異，但其古曲新奏背後的音樂藝術思維，其實是英雄所見略同。三位的音樂學習背景，皆不只單一學習琵琶這項樂器，在樂種上多方浸濡，器樂上亦多方涉獵，加上豐富的舞台經驗，使得他們有深厚的音樂基礎與開闊的視野，汲取前人們的精華，蛻變爲個人的音樂風格。三位在音樂思維方面，皆認同傳統樂曲在琵

琵琶音樂藝術中的重要地位，因此更不能讓它的藝術精神在時間與舞台的考驗下消失殆盡，他們以當代審美的角度，將傳統樂曲加以創新，在不失原味的條件下，賦予新意，使其能再度受到演奏者與欣賞者的喜愛，成為音樂舞台上的寵兒。