

第一章 緒論

近代古箏發展蓬勃，隨著歷史演變和時代變遷，箏樂由傳統箏曲發展成今日多式多樣的演奏形式。箏樂藝術快速發展，每個階段箏曲創作風格內容及編曲技巧、和弦運用方式皆不相同，漸漸突破了傳統箏樂一個箏面定一個五聲音階的狀況及多調式音階的創作，因此開啓了箏樂發展新的一面。藝術的生命在於不斷變化與創新，是值得令人欣喜的，但也需擔憂傳統箏樂的音樂風格流失。值得一提的是在這發展過程中箏樂彈奏方式的演變，傳統上右手彈音、左手表韻，漸漸將左手移植雁柱右側演奏，及年年開創富有難度性的新演奏技巧，都豐富了箏樂的演奏。但除了音樂與技巧難度增加之外，演奏者亦開始注意身體協調、旋律線條與肢體律動、演奏者對樂曲想像等箏樂相結合，將箏樂境界推上更高峰。

第一節 研究動機

歷史悠久的傳統箏曲擁有獨特的韻味。近代由於許多演奏家或作曲家投身於箏曲創作，使近幾十年來湧現大量多元化發展的現代箏樂作品，也因箏曲的創作理念、指法編創等難度增加，而增添新穎的音響效果及不同的表演形式。至於演奏者的心靈思想方面，也漸次依循時代的進步，吸收新的觀念及想法。演奏者除了將精力放在練習手指靈活運用外，對樂曲研究更是極為需要學習的感知課題。

筆者將古箏樂曲分爲 1950 年代前的傳統箏曲、1950 年起的改編類箏曲、1980 年起的現代創作箏曲，其中傳統箏曲較多傳承自戲曲、說唱音樂；改編類箏曲可能延伸傳統曲目或以民歌(民謠)爲素材；現代創作箏曲運用了西洋作曲手法，讓樂曲中同時融合傳統的韻味及現代的彈奏技巧。在這些發展過程中，加入許多新的元素來增添箏樂音響效果與演奏技巧手法的創新。例如：《煙霄引》弓奏、拍擊手法等。

傳達舞蹈意象一是《飛天舞》、《馬蘭之戀》、《煙霄引》三首箏曲在創作理念

中的相同之處。《飛天舞》刻畫天女散花時，心懷喜悅、婆娑起舞、彩帶飛展的神韻美感；《馬蘭之戀》敘述阿美族男女從談情說愛到婚宴歌舞，曲中多處結合了舞蹈節奏；《煙霄引》描摹唐代胡旋舞的舞姿。

由於古箏樂器隨著時代發展，除了形制上的改變，在音域方面也增加了弦數，由傳統的十二、十三、十四、十五、十六、十八、十九弦箏，發展至二十一弦箏、二十三弦及二十六弦箏，《飛天舞》、《馬蘭之戀》以二十一弦箏演奏，《煙霄引》則用二十六弦箏演奏。

在實踐演奏技巧上，以演奏發表《飛天舞》、《馬蘭之戀》、《煙霄引》三首箏樂作品，筆者意欲透過分析而能對樂曲更深入了解，並願此論文得以引起習箏愛好者的注意，除了提高箏樂藝術的精彩度，也突顯古箏表演的多元化。

第二節 研究目的

箏樂藝術日新月異，持續創作賦予箏藝術生機蓬勃的局面。作曲家的創作思維，與演奏家以身心為表演媒介向外延伸傳達的再創作，對箏樂發展有著推動作用。本論文嘗試研究三首和舞蹈意象有關聯性的創作箏曲，希望藉由論文研究和演奏實踐，將樂曲透過心靈展現出深刻的意象和情懷。

第三節 研究方法與範圍

研究方法中筆者使用資料蒐集、分類法、分析法及訪談法等，來分析樂曲創作及作曲者藝術背景、曲式結構、演奏技法，並對作曲者進行訪談。

一、資料蒐集

蒐集有關對此論文有幫助之箏樂書目、影音資料、期刊書籍、學術論文以及網路資料加以分類，例如書籍、論文、期刊、圖片、各音樂會之節目單與相關影音資料如錄音帶、CD、VCD、DVD 等，蒐集的重要文獻如下：

(一)專書類

- 1.黃好吟《箏樂演奏藝術的探討》¹
- 2.趙曼琴《古箏快速指序技法概論》，【上】、【下】冊²
- 3.馮彬彬《樂海拾貝》³

(二)碩士論文

1. 蔡心韻。〈S 型二十一弦箏和新型轉調箏型制與技法之比較〉⁴
2. 張碧蘭。〈劉德海琵琶古曲新奏藝術研探〉⁵

(三)期刊

1. 《中國音樂》⁶
2. 《樂府新聲》⁷
3. 《人民音樂》⁸
4. 《中央音樂學院學報》⁹

(四)曲譜

- 1.林東河、黃好吟《古箏彈奏集(一)》¹⁰
- 2.黃好吟《煙霄引》箏獨奏曲¹¹，收於黃好吟：《東河箏譜》

二、分類法

筆者將創作年代、創作背景、技巧創新加以整理分類，研究兩位作曲者所創作的音樂技巧內容，其後再從樂曲解說、樂曲分析中看音樂脈絡。將蒐集到的資料進行分類：

(一)《飛天舞》箏曲資料、樂曲分析及作曲者黃好吟簡介歸為一章。

¹ 黃好吟著，《箏樂演奏藝術的探討》，(台北：學藝出版社，1993)。

² 趙曼琴著，《古箏快速指序技法概論》，【上】、【下】冊，(北京：國際文化出版公司，2001)。

³ 馮彬彬著，《樂海拾貝》，(北京：大眾文藝出版社，2005)。

⁴ 蔡心韻，〈S 型二十一弦箏和新型轉調箏型制與技法之比較〉，(中國文化大學藝術學院音樂系中國音樂組，碩士論文，2010)。

⁵ 張碧蘭，〈劉德海琵琶古曲新奏藝術研探〉，(中國文化大學藝術研究所音樂組，碩士論文，2005)。

⁶ 《中國音樂》於 1981 年創刊，由中國音樂學院主辦、《中國音樂》編輯出版。

⁷ 《樂府新聲》是瀋陽音樂學院主辦，瀋陽市報刊發行局發行，為東北地區大型學術性音樂理論刊物之一。

⁸ 《人民音樂》是中國音樂家協會主辦的評論性音樂月刊，1950 年創刊。

⁹ 《中央音樂學院學報》於 1980 年創刊，由中央音樂學院出版。

¹⁰ 林東河、黃好吟編著《箏曲彈奏集(一)》，第 16 版，(台北：學藝出版社，1990)。

¹¹ 黃好吟，《煙霄引》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》。(台北：大陸書店，2010)。

(二)《馬蘭之戀》箏曲資料、樂曲分析及作曲者林道生簡介歸為一章。

(三)《煙霄引》資料及樂曲分析歸為一章。

三、分析法

作曲者的背景、箏曲創作背景及分析三首箏樂曲與定弦分析，藉由樂曲分析可以深入探討作曲家如何構思？依據何種創作理念？對於對採用何種演奏法以展現欲陳述的效果。

四、訪談法

藉由訪談了解《飛天舞》、《馬蘭之戀》、《煙霄引》三首樂曲作品，與箏樂家黃好吟、作曲家林道生老師進行訪談，明瞭受訪者的思想，才能深入地演奏。

(一)訪談《飛天舞》、《煙霄引》箏樂家黃好吟老師關於樂曲命名、素材選用、創作理念等問題。

(二)訪談《馬蘭之戀》作曲家林道生老師關於樂曲命名、素材選用、創作理念。

五、資料歸納

將蒐集的資料與獲得的影音資料作一番彙整，了解作曲家的創作理念、素材擇取、選用不同弦數的古箏，再依序將譜例及有聲資料分析之後，實際彈奏樂曲，進而做更進一步的了解，總結上述之研究方法有助於本論文之研究與完成。

本論文主研究範圍是要介紹《飛天舞》、《馬蘭之戀》、《煙霄引》三首箏曲的作曲者簡介、創作背景並分析樂曲對音樂素材的探討，並且將筆者彈奏箏曲的詮

釋、需要注意加強改進之處，加以整理。將蒐集相關文獻、期刊、論文及樂譜作為輔助探討的資料，有助於分析三首箏曲的研究，至於其它箏曲內容則不在本文的研究範圍內。

第四節 名詞釋義

一、意象

1.事物經概念化而於心中呈現的形象。2.文學、藝術家融合其主觀意識和情感，於作品上所表現的造型或意境。具有暗示或象徵的功能。¹²在音樂上作曲家、演奏者和聽眾各自通過主觀的心理反射，化作某種情感體驗，直接產生各種感情，乃至極細微的情緒波動，從而間接浮現藝術形象。不同生活經驗、文化修養、藝術趣味的人，所體會出的音樂形象也不相同。從個人情感化、性格化的感受而演繹出不同的意象，甚至象外之象。

二、意境

藝術、文學作品中內容思想所呈現的境界層次。¹³中國音樂追求氣韻生動、神形兼備、動靜相宜的境界，正如中國建築講究引景、點景、抑景、借景、對景，以塑造虛實相生、山外有山、景外有景，水闊天空、層次豐富之藝術美感，此即意境。

第五節 文獻回顧

筆者將與本論文相關的重要文獻，分為探討箏樂意境的描摹、探討箏樂中意象的傳達、箏樂演奏意象的呈現、探討演奏詮釋等三方面，歸納整理如下：

一、探討箏樂意境的描摹

有關此文獻主要探討箏曲，除了敘述意境、情境以外，也述及情景交融、

¹² 學典編纂委員會，《學典》，(台北：三民書局股份有限公司，1991，頁 445)。

¹³ 《學典》，(頁 445)。

創造虛實相生等。

(一)張光業，〈音樂形象與音響信號---音樂欣賞的形象思維之二〉，著重作曲者與演奏者間對樂曲表達的理念，各自傳達對樂曲產生的某種情感生活。作曲家是將腦海中想法編寫於樂譜中，而演奏者則運用自己的思維去理解作品，並在理解過程中補充自己的生活體驗，而在表演中加入自己的解釋和創作。一首作品，需要了解作曲者的創作理念與思維；演奏者則需分析音樂結構並加以詮釋，兩者互動溝通與討論，促使作品更加完美。

(二)蕭君玲，《中國舞蹈審美》一書，雖然標題為舞蹈審美內容以舞蹈為主，但歸為藝術門類畢竟有相近之處。音樂、舞蹈兩門藝術都在虛實的交融共同存在，能啟發表演者了解藝術的根源。

(三)陳漢金，《音樂獨行俠馬水龍》內容主要是馬水龍的生平簡介，在專訪裡馬水龍對虛實相生有自己的見解。

蕭君玲《中國舞蹈審美》與陳漢金《音樂獨行俠馬水龍》兩書中簡略提及虛與實的想法及張光業〈音樂形象與音響信號---音樂欣賞的形象思維之二〉期刊內容提及，著重演奏者必須與作曲家交流溝通，兩者間需相互討論。對本論文在思考演奏時，對音樂有不同的層面發展。

二、探討箏樂中意象的傳達與箏樂演奏意象的呈現

這些文獻主要探討演奏音樂是由內而外的心境傳達，實際彈奏中運用呼吸與身體律動及心靈體會的表達。

(一)楊華，〈古琴音樂審美意象生成的情景說闡釋〉是期刊內一篇有關“情”與“景”的簡略描述。介紹審美意象的觀點，對“情”與“景”的結合有初步的論述。將內心情感，傳達到實際演出中，對三首箏樂作品有不同

的理解方式。

- (二) 牛蘭東、吳順章，〈氣功與演奏的力源問題〉、〈氣功與演奏中的緊張與放鬆〉是期刊內關於“呼吸與演奏”的兩篇探討文章。強調音樂演奏是來自全身氣與力的流動規律，用呼吸與內力的力量去推動演奏動作，方能使全身協調自如，力量變大，音樂表達能更細緻、完美。
- (三) Anthony Storr，《音樂與心靈》是探討音樂從心靈由內而外的表現，利用周遭環境的音響，將心靈所想的意象、抽象、具象、圖象綜合體，在演奏過程中化為一種由內而外的神心合一。

兩篇期刊與《音樂與心靈》一書中，探討演奏過程呼吸與彈奏、情感傳達的方法。本論文詮釋的三首箏曲都是與心靈有很深的關聯，所以此書幫助我在演奏時，心靈層次的探尋及書寫詮釋時的陳述。

三、探討演奏詮釋

為了使演奏詮釋的書面寫作更為理想，本論文將參考有關分析音樂作品的資料，使內容更為全面。

- (一) 黃好吟，《六十八板箏曲研究》述及傳統箏曲六十八板介紹、分析及研究，以樂譜為輔、文字為主，敘述樂曲結構、風格、旋律發展手法，對箏曲分析的思考很有助益。
- (二) 黃好吟，《箏樂演奏藝術的探討》述及箏的起源、演變及各流派的歷史與傳承，分析代表性的箏樂作品，強調演奏時身、心的相關性，箏樂與知識理論並重，能幫助演奏者詮釋的基本概念。
- (三) 趙曼琴著，《古箏快速指序技法概論》，【上】、【下】冊。系統介紹快速指序技法研究成果及關於快速指序的演奏方法和演奏理論的著作。彈奏前了解手的結構和運動規律，達到知其然，又知其所以然的效果，能在演

奏手法中找到適用的方法。

(四)張珊著，《當代古箏名作教學與演奏詳解》作者將自己近年來在教學和演奏實踐中學習累積的心得整理出來，詮釋一些當代古箏名曲，在教學或是詮釋樂曲上有一定的幫助。

(五)馮彬彬著，《樂海拾貝》主要探討古箏演奏和曹東扶古箏藝術的理論研究，對曹派古箏的歷史起源、美學思想、演奏技巧、音樂風格、曲目賞析等方面進行較深入的探討。

上述五本書籍，有些是介紹箏樂作品並將箏曲分析與詮釋，有些是作者在實際演奏中所遇到的問題或想法分享於書中。從分析箏樂作品書內，更加清楚將演奏時所遇到的困難，加以整理與彙整，並用順暢的文字敘述表達。

第二章 《飛天舞》分析與詮釋

黃好吟所創作《飛天舞》共分爲五個段落及尾聲，第一段逸境·雲霧繚繞，第二段承奉·怡然飄行，第三段塵世·隱隱在望，第四段使命·天女散花，第五段歡慶·勁歌熱舞，尾聲·飛天·樂音冉冉。《飛天舞》由筆者首演，對台灣的演奏者與聽眾而言，是具有新意的的箏獨奏曲目。本章節主要描寫作曲家的創作理念和動機外，也針對此曲五個段落及尾聲進行分析與詮釋，再加上筆者練習的歷程心得，讓大家對此曲有更深入的了解。

第一節、黃好吟的藝術背景

黃好吟教授是台灣的箏樂家也是位箏樂作曲家，在箏樂方面是一位資深的演奏員。從學習經歷、教學年資與創作箏樂作品中，都可看出黃老師對古箏表演方面的貢獻。老師從以往豐富的演出經驗，不管從約稿箏曲作品或是自己所創作的箏樂作品中，對舞台表演有許多心得，像是肢體及臉部表情的延伸，讓觀眾可以較清楚的從表演者中獲取樂曲想傳達的意涵。黃老師另有錄製多張有聲出版與多篇研究古箏藝術論文及多本探討箏曲著作出版及發表，研究古箏藝術及探討箏曲。從學術、表演及作曲都有鑽研。多方面的攝取進而創作，計有箏獨奏曲《春風甘霖遍寶島》、《英雄凱歌》、《彩虹仙子》、《心願》、《春之頌》、《花之舞》、《煙霄引》、《台北光影》、《飛天舞》、《伊那亞》等十首及古箏重奏曲《春之歌》、《追尋》、《三貓娛箏》等。

1977~2012 期間，不論是演奏或是研究領域，都獲得無數的獎項與肯定。1980年於台北實踐堂首次舉辦個人古箏獨奏會，隨即開始展開了演出生涯，並曾在國父紀念館、中山堂、國家音樂廳、各地巡迴展演。並受邀至日本、巴黎、香港、泰國、中國大陸演出，豐富的演出經歷，使得對樂曲表現有更多的想法及詮釋。

學術方面，出版《箏曲彈奏集》第一、二冊、《箏樂演奏藝術的探討》、《六十八板箏曲研究》、《台灣箏曲創作選暨黃好吟箏樂文集》；並曾於各期刊發表多篇論文。演奏初期，曾向多位作曲家邀稿箏曲，也開始自己編創古箏作品，多年來的學術經驗、演出歷程獲得很大的成長。近年所創作的《煙霄引》、《台北光影》、《飛天舞》、《伊那亞》收錄於《東河箏譜》曲集中，對古箏這項樂器及箏樂作品研究與創作，付出極大心力。

第二節、創作背景與曲意

《飛天舞》描寫仙女飛展時，歡樂執行任務的景象。作曲家是取材於唐代莫高窟中的藝術形象，從敦煌莫高窟的壁畫中獲得靈感。敦煌的莫高窟是舉世聞名的佛教藝術聖地，位於中國的西北地區。莫高窟的飛天伎樂，主要是對佛行善情節的禮讚與歌頌，並將飛天以散花祝願的形式繪制在畫面上方的虛空中。佛殿窟四壁上方，有吹笛、擊鼓、彈箏、托槃獻花、揮臂跳躍、揚手散花飛飄在天空中。她們形象地展現「諸天伎樂，百千萬種於虛空中一時俱起，雨諸天花」的歡樂景象。樂曲中以拂音來表現揮舞彩帶隨風飄揚的情景，更以風鈴來表現，風吹時「不鼓自鳴」之天樂妙音。整首樂曲欲表達刻畫天女散花時，心懷喜悅、婆娑起舞、彩帶飛展的神韻美感。

第三節、樂曲分析

(一)定弦：由 E 宮、E 羽調式重疊(見譜例 1)

【譜例 1】《飛天舞》定弦

The musical score for 'Flying Dance' illustrates the overlapping of two modes. The upper staff is labeled 'E 宮調式 (近 E 大調風格)' and the lower staff is 'E 羽調式 (近 e 小調風格)'. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above or below notes. A downward arrow points to a note in the lower staff with the label '裝飾音和聲外音' (Decorative and extraneous notes).

同主音不同調式，定弦由五音開始排列，E 宮調式(近 E 大調風格)、E 羽調式(近 e 小調風格)，用 sol[#]時為 E 大調，由兩個調式陰陽交錯組成。

(二)曲式：包含五個段落及尾聲

(三)各段樂曲分析與結構表

全曲重點

- 樂曲以定弦音階貫穿全曲
- 常有交錯節奏出現
- 常用節奏型態

The notation shows rhythmic patterns including a triplet of eighth notes, a sequence of eighth notes, and a triplet of eighth notes with a slur.

1.第一段 (mm.1-43) (見表例 1)

【表例 1】《飛天舞》第一段結構分析表

定弦	第一段為 E 宮調式、E 羽調式				
曲式	第一段				
樂句	序奏	a ¹	a ²	b ¹	c
小節	1-2	3-7	8-15	16-19	20-43 (40-43 也可視為過渡段)
速度	散板	♩=120(稍自由)	♩=120	♩=120	♩=66
節拍	2 4		6 4		3 2 5 4 4 4
標題	逸境·雲霧繚繞				
主要節奏型態					
強弱	pp, p	mf	f	mp	mf, ff, mp, p, f

資料來源：魏小慈整理製表

分析樂句 a¹(mm.3-7)與 a²(mm.8-15)相同與差異之處:(見譜例 2)

- I. 樂句音域都是由低音向外擴張到高音，第一個樂句上行到定弦最高音 e³。
- II. 力度表情都是漸強到漸弱。
- III. a²樂句比 a¹樂句多了兩小節，以音域作分析比較 mm.11-12 視為合理解釋，如果以力度分析 mm.11-12 可能是由 mm.13-14 延伸變化。
- IV. 以節奏音型做分析 m.7 的第二拍為三十二音符，m.15 第二拍為十六分音符。
- V. 主要音型由 g^{2#}、f^{2#}、g² 三音及其低八度所構成，a²是 a¹的移低八度。

【譜例 2】《飛天舞》 mm.3-15

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 3。

mm.16-18 右手第一拍節奏都為後半拍，m.19 則是 m.18 的延伸，右手音型由高音到低音進行。m.16 與 m.19；m.17 與 m.18 左手節奏與演奏技法雷同，左手 ♪ 節奏預示了 m.20 開始。(見譜例 3)

【譜例 3】《飛天舞》 mm.16-19

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 4。

mm.20-21 與 mm.22-23 每兩個小節中，後一小節是前一小節的模進，節奏型態是二加二。(見譜例 4)

【譜例 4】《飛天舞》 mm.20-23

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 4。

連音上下行，mm.22-23 與 mm.28-29 節奏為模進，但音階行進方向不同。

(見譜例 5)

【譜例 5】《飛天舞》 mm. 22-23、mm. 28-29

The image shows two musical excerpts from the score for 'Flying Dance'. The first excerpt covers measures 22 and 23, and the second covers measures 28 and 29. Both excerpts are in 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with slurs, and the lower staff contains a bass line with chords. In the first excerpt, arrows and ovals highlight the melodic patterns in measures 22 and 23. In the second excerpt, arrows and ovals highlight the melodic patterns in measures 28 and 29. The notation includes various musical symbols such as slurs, arrows, and ovals.

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 4。

mm.24-27 以 E、B 兩音為主。m.25 與 m.27 皆出現掃音。m.27 第一次在樂曲中出現和弦音。(見譜例 6)

【譜例 6】《飛天舞》 mm.24-27

The image shows a musical excerpt from the score for 'Flying Dance' covering measures 24 to 27. The score is in 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with slurs, and the lower staff contains a bass line with chords. A note below the score indicates a specific performance instruction: "※2 左右手同時反向掃同音3次" (Note 2: Simultaneous opposite-direction sweeps of the same note 3 times with both hands).

資料來源：黃好吟，《飛天舞》，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 4。

mm.28-30 是 m.24 節奏二分法後，時值變小。mm.31-33 是 m.26 節奏三分法後，時值變大。(見譜例 7)

【譜例 7】《飛天舞》 mm.28-33

The image shows a musical excerpt from the score for 'Flying Dance' covering measures 28 to 33. The score is in 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with slurs, and the lower staff contains a bass line with chords. The notation includes various musical symbols such as slurs, arrows, and ovals.

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 4-5。

m.32 與 m.35 以 E、B 爲主音，m.32 以三連音節奏 e³ 爲始音，m.35 則是移低四個八度的 E 音開始，兩個小節以不同音域的 E、B 音進行交錯。

(見譜例 8)

【譜例 8】《飛天舞》 m.32、m.35



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 5。

m.34、m.37、m.40、m.43 都是由 m.20、m.21 素材所展開而成。

(見譜例 9)

【譜例 9】《飛天舞》 m.34、m.37、m.40、m.43

由 m.20 beat1 展開而成

由 m.20 beat2 展開而成

由 m.21 beat1 展開而成

由 m.21 beat2 展開而成

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 5。

mm.34-36 與 mm.37-39 為模進變化模式，兩個樂句在 m.35 與 m.38 節奏型態不同，m.35 是三連音，m.38 是十六分音符。(見譜例 10)

【譜例 10】《飛天舞》 mm.34-39

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 5。

mm.40-43 可看成過渡段，節奏型態從 m.40 六連音，m.41、m.42 的四分音符，m.43 的三連音，六拍加四拍加四拍加三拍，音符時值加大爲了迎接第二段。(見譜例 11)

【譜例 11】《飛天舞》 mm.40-43

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 5。

2.第二段(mm.44-60)(見表例 2)

【表例 2】《飛天舞》第二段結構分析表

定弦	第二段為 E 宮調式、E 羽調式		
曲式	第二段		
樂句	d ¹	d ²	過渡段
小節	44-51	52-57	58-60
速度	♩=108		
節拍	5 6 4 4	6 7 8 4 4 4	7 8 9 散板 4 4 4
標題	承奉·怡然飄行		
主要節奏型態			
強弱	f, mp, ff	mp, p, f, ff	mf, mp, p, pp

資料來源：魏小慈整理製表

分析 d¹(mm.44-51)與 d²(mm.52-57)(見譜例 12):

- I. d¹ 樂句較多大跳音程，m.46 與 m.54 旋律類似，但第二拍節奏音型不同。
- II. 從譜面上看 d² 樂句相較 d¹ 樂句，較多技巧性，右手較具節奏性。
- III. d¹ 樂句的 m.49 倚音由 b² 到 e³，d² 樂句的 m.56 則是 e³ 到 b²。

【譜例 12】《飛天舞》 mm.44-51、mm.52-57

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 6-7。

mm.58-59 節奏音型相同模進，但 m.59 拍號是 $\frac{8}{4}$ ，m.58 拍號是 $\frac{7}{4}$ ，m.59 比 m.58 多增加一拍，兩個樂句旋律的進行方向一樣。(見譜例 13)

【譜例 13】《飛天舞》mm.58-59

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 7。

m.60 為第二段接第三段的小過渡，由一、二段的 E 宮調式與 E 羽調式，轉變為 a 曲調小音階。m.60 前八拍移柱時只留下一個聲部反覆進行，拍子設計為五拍+三拍+一拍，總共需移五個雁柱。m.61 第一次出現 ♪♪ 、 ♪♪♪ 的節奏音型。(見譜例 14)

【譜例 14】《飛天舞》m.60

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 8。

3.第三段(mm.61-97)(見表例 3)

【表例 3】《飛天舞》第三段結構分析表

定弦	第三段為 a 曲調小音階 ¹⁴					
曲式	第三段					
樂句	e ¹	f ¹	f ²	e ²	e ³	過渡段
小節	61-71	72-77	78-83	84-89	90-96	97
速度	♩=96					
節拍	3 4 2 5 8 8 4 8	4 3 5 4 8 8	4 7 4 16	3 4 8 8	3 4 2 14 8 8 4 16	散板
標題	塵世·隱隱在望					
主要節奏型態						
強弱	f, mp, mf	mf, f, ff	f, sfz	p, pp	sfz	f, mf, mp

資料來源：魏小慈整理製表


第三大段也可分為 ABA 形式。此段運用了同音反覆、連續音上行、反

向，拍號以 3、2、4、5、7、14
8、4、8、8、16、16 交錯運用。

mm.61-71 為 e¹ 樂句。mm.61-64 為模進變化，左手 m.62 第 3 拍三連音與右手 m.64 第 4 拍的三連音，音程關係都由 2 度、3 度、5 度組成，m.61、m.63 旋律走向為下行，m.62、m.64 為上行。（見譜例 15）

【譜例 15】《飛天舞》mm.61-64

三、塵世·隱隱在望 ♩=96



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 8。

¹⁴ 當音階上行時，第六音與第七音升高半音；當音階下行時，第七音與第八音相隔一個全音，固第六音與第七音仍照原來的音高。

mm.65-66 上下旋律反向進行，一拍中三對四交錯節奏，連接到
mm.67-68 改為同音反覆，節奏時值縮小為六連音。(見譜例 16)

【譜例 16】《飛天舞》 mm.65-68

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 8。

mm.72-77 是樂句 f^1 ，mm.78-83 是樂句 f^2 ，兩樂句開始時持續運用十六分音符下行與左手切分音主題呈現快速音群，串連整個樂段。

分析 f^1 與 f^2 樂句:(見譜例 17)

I. m.72 與 m.78 左右手音型一樣。

II. m.73 下聲部至 m.74 第三拍以八度音進行，m.80 的前五音、m.81 後五音則以單音進行。

III. m.80 多了重音記號，力度以 sfz 表達，與 f^1 樂句相比節奏感覺較強烈。

VI. m.80 上聲部、m.82 下聲部多加倚音技巧。

【譜例 17】《飛天舞》 mm.72-83

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 8-9。

mm.84-89 包含了前兩段 e^2 、 f 樂句主題。m.84、m.86 是 e^1 主題，m.85 下聲部是 f^1 的主題。(見譜例 18)

【譜例 18】《飛天舞》mm.84-89



資料來源：黃好吟，箏獨奏曲《飛天舞》，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 9。

mm.90-96 是 e^3 樂句， e^3 是由 e^1 局部變化反覆，最後加入十六分音符接續過渡段。(見譜例 19)

【譜例 19】《飛天舞》mm.90-96



資料來源：黃好吟，《飛天舞箏獨奏曲》，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 10。

m.97 為一個小過渡段，從 a 小調曲調小音階又轉到了 D 宮調式。與 m.60 相比分析:(見譜例 20)

I. m.60 拍子組成由五拍加三拍加一拍，m.97 拍子結構是一拍加三拍加五拍。

II. m.97 加強 ♪♪ 、 ♪♪♪ 節奏，音型較沒有那麼複雜。

【譜例 20】《飛天舞》m.97



*9 右手腕撥住絃，以右手小指肉彈。

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 10。

4.第四段(mm.98-160)(見表例 4)

【表例 4】《飛天舞》第四段結構分析表

定弦	第四段為 D 宮調式								
曲式	第四段								
樂句	g ¹	g ²	g ³	g ⁴	b ²	小過渡 段	h ¹	h ²	過渡段落
小節	98-104	105-111	113-118	119-125	126-129	13-133	134-136	137-139	140-160
速度	♩=132				♩=144				
節拍	2 3 4 5 4 4 4 4	2 3 4 7 4 4 4 4		6 4	5 4		3 2 4 4		4 3 5 4 4 4 散板
標題	使命·天女散花								
主要節奏型態									
強弱	ff	f, ff	mf, f , ff	mp, mf f	mf	mp	f, mf		ff, sfz, mf, fff, mp, pp

資料來源：魏小慈整理製表

mm.98 -111 的發展，拍號以兩個小節為單位，從 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{5}{4}$ 循

環，m.112 開始又回到 $\frac{4}{4}$ 拍開始發展至 $\frac{7}{4}$ 拍，mm. 98-104、mm.105-111 為節奏相同模進變化發展。

分析 g¹(mm.98-104)、g²(mm.105-111)：

I. mm.98 -102 以小三度下行、mm.105-109 以完全四度下行。

mm.100-103、mm.107-110 兩句是由低音上行進行。(見譜例 21)

II. mm. 98-104 是 g¹樂句、mm.105-111 是 g²樂句節奏音型模進。(見譜例 22)

III. m.104 與 m.111 差異之處拂音節奏不同，m.111 較多拂音技巧。

【譜例 21】《飛天舞》 mm.98-102、mm.100-103、mm.105-109、mm.107-110

mm.98 -102 高音進行



mm.100-103 主要音型進行



mm.105-109 高音進行



mm.107-110 主要音型進行



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 10-11。

【譜例 22】《飛天舞》 mm.98-111

五、使命·天女散花 ♩ = 132

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 10-11。

mm.112-125 節奏發展模式與 mm.98 -111 雷同，mm.112-118 與

mm.119-125 拍號的編寫也以 4 拍發展至 4 拍。

分析 g^3 (mm.113-118)、 g^4 (mm.119-125)樂句：

I. mm.112-116 以完全五度下行，mm.119-123 旋律音以大六度下行。

mm.114-117 與 mm.121-124 兩個樂句是由高音下行。(見譜例 23)

【譜例 23】《飛天舞》 mm.119-123、mm.121-124、mm.112-116、mm.114-117

mm.119-123 低音進行 mm.121-124 移度音進行

mm.112-116 低音進行 mm.114-117 移度音進行

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 10-11。

II. g^3 、 g^4 差異之處，m.118 拂音從低音拂向高音，先兩次內掃再一次外掃，

m.125 左右手拂雁柱左邊由高音至低音進行，先外掃再兩次內掃，兩個

樂句的力度也不相同。(見譜例 24)

【譜例 24】《飛天舞》 m.118、m.125

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 11-12。

mm.130-133 為小過渡，樂句與樂句間的連接段。(見譜例 25)

【譜例 25】《飛天舞》 mm.130-133

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 12。

分析 h^1 (mm.134-136)與 h^2 (mm.137-139)樂句：(見譜例 26)

- I. 節奏、技巧一樣。
- II. 右手 m.135 與 m.138 節奏顛倒。

【譜例 26】《飛天舞》 mm.134-139

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 13。

分析 mm.144-160 過渡段落：(見譜例 27)

- I. mm.140-143 同音反覆。
- II. mm.146-151 以兩個小節做模進變化。
- III. mm.148-151 是 Alberti Bass¹⁵低音，左手同音反覆，右手做變化。
- VI. mm.152-155 八度音程由下聲部轉變到上聲部進行。

¹⁵ 伴奏是以分解和弦的方式創作，稱為阿爾貝提低音。

V. m.156 第一次運用到泛音技巧，移柱的節奏為一拍加三拍加五拍。

IV. mm.157-160 第一次在樂曲中出現按音記號，預示了第六大段的主題。

【譜例 27】《飛天舞》mm.140-160

140

144

147

156

157

157

※ 13 靠近岳山。
※ 14 靠近雁柱。

※ 15 右手大指和二指隨打直，二指彈後貼住下一絃，靠手腕的轉動上行。 ※ 16 要抬頭，欣賞遠道。

漸慢

mp

fp

pp

(D → B₁)

※ 17


※ 18 左手又彈又按

♩ = 40

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 13-14。

5.第五段 (mm.161-219)(見表例 5)

【表例 5】《飛天舞》第五段結構分析表

定弦	第五段為 E 宮調式、E 羽調式					
曲式	第五段					
樂句	i ¹	i ²	小過渡	a ³	a ⁴	小過渡
小節	161-170	171-180	181-186	187-194	195-205	206-219
速度	♩=152					
節拍	$\begin{matrix} 6 & 2 \\ 4 & 4 \end{matrix}$		$\begin{matrix} 6 & 3 \\ 4 & 4 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$		
標題	歡慶·勁歌熱舞					
主要節奏型態						
強弱	ff, sf, mf, sfz	f, sf, mf, sfz, fff	mp	mp, pp	pp, f, ppp, mf	mp, f, ff

資料來源：魏小慈整理製表

mm.161-170 為 i¹ 樂句，以二加二加二節奏型態組成，mm.165-166 雙手各以八度音程進行，mm.167-170 用三連音節奏，預告 i¹ 樂句結束。
(見譜例 28)

【譜例 28】《飛天舞》mm.161-170



m. 163 上譜表第5拍是
 m. 161 第5拍第4音和
 第6拍第1、2音改變
 節奏。
 m. 163 第6拍是m. 161 第
 5拍第1-3音改變節奏。

m. 164 第5拍是m. 162 第6
 拍第2-4音逆行；第6拍
 是m. 162 第5拍第3、4音
 和第6拍第1音逆行。

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 15-16。

mm.171-180 為 i^2 樂句。mm.171-176 反覆 i^1 樂句的 mm.161-166，在此就
不再多做說明。

mm.177-180 與 mm.167-170 做分析：(見譜例 29)

I. mm.177-180 是延續前面 mm.165-166 八度音程的進行，再加上 mm.179-180
的拂音。

II. mm.167-170 旋律為單音，mm.177-180 第五拍雙手各以八度音程進行。

III. mm.167-170 音行走向是低→高→低

mm.177-180 音行走向是高→低→高，高音較緊湊。

【譜例 29】《飛天舞》mm.167-170、mm.177-180

※ 19 此處以雙腳密集快速撥風鈴，幫助音樂推動。

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 15-16。

mm.181-186 是小的過渡段，下聲部是高音往低音再回到高音的定弦音，爲了回到 a 段的鋪陳。(見譜例 30)

【譜例 30】《飛天舞》 mm.181-186



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 17。

a^3 (mm. 187-194)與 a^4 (mm.195-205)是 a^1 (mm.3-7)與 a^2 (mm.8-15)的擴張變化， a^3 將 mm.3-7 演奏兩次之後接 mm.6-7， a^4 則是將 mm.8-10 演奏兩次之後接 mm.11-15，等於是將 a^1 與 a^2 多擴張三小節做延伸。在力度上也有不同層次的變化，m.3-7 是 a^1 樂句從小聲漸強到 *mf* 再漸弱(見譜例 31)。mm. 187-194 是 a^3 樂句由 *mf* 漸弱到 *pp* 再漸強(見譜例 32)。m.8-15 是 a^2 樂句從小聲漸強到 *f* 之後弱起漸強再漸弱(見譜例 33)。mm.195-205 是 a^4 樂句由 *pp* 漸強到 *f* 在漸弱到 *ppp*，mm.201-205 再由小聲漸強到 *mf* 之後漸弱。(見譜例 34)。

【譜例 31】《飛天舞》 mm.3-7



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 3。

【譜例 32】《飛天舞》 mm. 187-194



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 17。

【譜例 33】《飛天舞》 mm.8-15

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 3。

【譜例 34】《飛天舞》 mm.195-205

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 17-18。

mm.214-215 是 m.206 的擴張，mm.216-217 是 mm.207-208 的擴張變化，m.216 下聲部是 m. 208 上聲部高兩個八度音域，節奏伴奏音型從三連音變化為十六分音符，而 mm.218-219 是 mm.216-217 的反覆。(見譜例 35)

【譜例 35】《飛天舞》 mm.206-209、mm.214-219



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 18。

6.尾聲 (mm.220 -227)(見表例 6)

【表例 6】《飛天舞》尾聲結構分析表

定弦	第六段為 E 宮調式、E 羽調式		
曲式	尾聲		
樂句	c^2	c^3	結束
小節	220-222	223-226	227
速度	$\downarrow=52$		
節拍	2 3 4 4	4 4	散板
標題	飛天·樂音冉冉		
主要節奏型態			
強弱	mf	f	p

資料來源：魏小慈整理製表

mm.220-222 為 c^2 樂句，mm.223-226 是 c^3 樂句， c^3 是 c^2 旋律節奏擴張。

(見譜例 36)

【譜例 36】《飛天舞》 mm.223-224、mm.220-221、mm.225-226、m.224、m.223

m. 223 高音以 m. 220 第 1 拍原位和
第 3 拍移高八度增值為兩倍。和 m. 224
高音以 m. 221 第 2、3 拍增值為兩倍。

m. 225 高音為 m. 224 第 3 拍
移度、變化、增值而來。 m. 226 高音為 m. 223 第 3
拍移度、變化、增值而來。

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 20。

m.227 結束，一個小節內再分三個小樂句，最後 v 級又回到 i 級。

(見譜例 37)

【譜例 37】《飛天舞》 m.227

※18 只有 e² 泛音，以同時取得一實音一泛音的 e³ 音。
※19 摩弦 (Aeolian Tremolo)：以雙手掌摩擦琴弦，雙手握風鈴。

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 20。

第四節、演奏詮釋

(一)第一段 (mm.1-43)

m.1、m.2 拂音記號以摩弦方式演奏，利用姿體帶動音響效果，引發觀眾想像，讓聲音彷彿持續延伸。mm.3-15 注意強弱起伏，m.3-7 先以小聲漸強到 *mf* 之後再漸弱，mm.8-15 由小聲漸強至 *f* 後弱起漸強再漸弱，利用聲音層次讓樂曲產生神祕。(見譜例 38)


【譜例 38】《飛天舞》mm.1-15

一、遠境·雲霧縹緲

$\text{♩} = 120$ 稍自由

※1 摩絃 (Aeolian Tremolo): 以雙手掌摩擦琴絃。

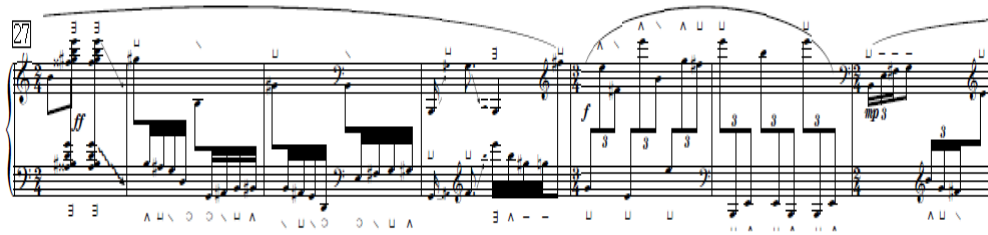
資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 3。

第一段常出現  音型節奏，演奏時可以想像仙女飛舞歡樂

的情景，彈奏力度不需太重，以拍號 $\frac{3}{4}$ 強、弱、弱的感覺來帶動音樂的流動，僅以 mm.20-32 代表第一段整段的音型節奏。(見譜例 39)

【譜例 39】《飛天舞》mm.20-32

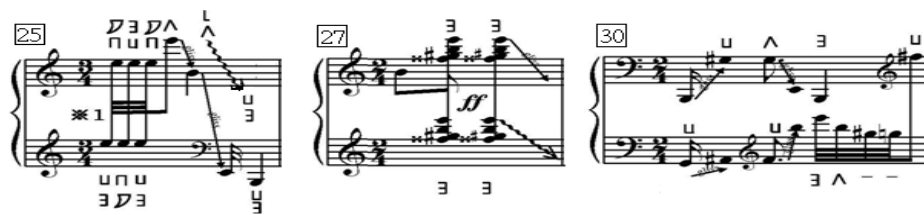
※2 左右手同時反向撥同音3次。



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁4。

m.25、m.27、m.30 是第一段出現拂音的手法，這三小節以拂音來表現仙女彩帶隨風飄揚的景象，m.25 與 m.27 是表現雙手拋彩帶與揮彩帶，m.30 則是展現仙女翻身的柔軟身段，彈奏間身體的律動相當重要，彈奏時身體與手要延伸，以姿勢來帶動音樂的流動感。(見譜例 40)

【譜例 40】《飛天舞》m.25、m.27、m.30



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁4。

(二)第二段(mm.44-60)

m.46 是 m.54 是變化模進，這兩小節最後六個拂音需在一拍內完成，可看成三連音演奏，兩個拂音為一組，其中的拂音符號於雁柱左方演奏。

(見譜例 41)

【譜例 41】《飛天舞》m.46、m.54



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁6-7。

m.59 是 m.58 移度變化模進擴張，m.59 比 m.58 多一拍，在彈奏上可以詮釋成餘音迴繞的感覺，由於兩小節在音型節奏上幾乎相同，譜上強弱記號 m.58 是 *mf*、*mp*，m.59 是 *mp*，演奏時可處理為一強一弱來區分。

(見譜例 42)

【譜例 42】《飛天舞》mm.58-59

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 7。

m.60 是整首樂曲第一次出現改變定弦的地方，由於需要移動五個雁柱，時間的拿捏非常重要，移柱時還需保持音樂的流動性，毋須專注於左手移動雁柱而忽略了右手旋律音的圓滑線、力度變化、演奏技巧、呼吸和節奏律動及重音記號等等，兩手要互相配合。最下面譜表為風鈴記譜方式，用繩索將風鈴固定於腳踝，演奏時需配合旋律音的進行，風鈴節奏多為後半拍音型。(見譜例 43)

【譜例 43】《飛天舞》m.60

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 8。

(三)第三段(mm.61-97)

第三段拍子較為複雜，從 m.61 開始，音符時值以八分、四分、十六音符為一拍輪流交錯，彈奏時需注意速度連接，別因拍號轉變而速度不一。mm.61-64 以八分音符為一拍，mm.65-68 以四分音符為一拍，mm.69-71 又回到八分音符為一拍。(見譜例 44)

【譜例 44】《飛天舞》 mm.61-71

三、塵世·隱隱在望 ♩=96

61

68

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 8。

mm.72-79 也是以八分、四分音符為一拍輪流交錯，mm.72-74 主旋律以左手為主，切分音節奏需強調中間的八分音符節奏，右手要控制音量，以小聲伴奏左手旋律音，但需強調 f^2 音，此音在和聲配置上較為特殊，彈奏時加強力度演奏。(見譜例 45)

【譜例 45】《飛天舞》 72-79

72

79



資料來源：黃好吟，〈飛天舞〉箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 8-9。

mm.80-83 以十六音符為一拍，mm.84-89 以八分音符為一拍，mm.80-83 左右手有許多重音記號，需多加留意。(見譜例 46)

【譜例 46】《飛天舞》mm.80-89



資料來源：黃好吟，〈飛天舞〉箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 9。

(四)第四段(mm.98 -160)

此段表現天女散花的情景，左右手交錯彈奏，m.100、m.102、m.107、m.109 上譜表，彈奏時先靠近岳山而後逐漸左移近雁柱或過雁柱演奏柱左。m.101、m.103、m.108、m.110 下譜表先以左手搖指演奏柱左逐漸右移近雁柱或過雁柱演奏柱右。以四分音符穩定切分音型節奏，得注意切分音型的節奏流動，搖指需控制音量力道，勿爲了穩定節奏大聲彈奏，而影響切分音型的旋律。(見譜例 47)

【譜例 47】《飛天舞》mm.98 -111





資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 10-11。

mm.112-125，下譜表演奏技巧轉換，由於左手在低音音域使用搖指彈奏不好使力，所以筆者改為輪指代替，上聲部遇到四分音符依舊以搖指演奏，為了穩住拍子的進行，可在四分音符搖指都加重力道，突強後立刻轉為弱搖，才不會蓋過切分節奏旋律。(見譜例 48)

【譜例 48】《飛天舞》mm.112-125



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 11-12。

mm.131-132 有漸慢記號，彈到 m.132 可以稍作漸弱，樂譜上已標記延長記號，用換氣連接到 m.133，在彈奏 m.133 時可以處理成漸強，十六分音符下行音處理成漸弱。(見譜例 49)

【譜例 49】《飛天舞》 mm. 130-133

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，（台北：大陸書局，2012），頁 12-13。

mm.134-136 與 138-139 下聲部有琶音符號，可分往高音與往低音的進行方向，彈奏時需看清楚，mm.134-139 速度以穩定，注意速度的掌控。（見譜例 50）

【譜例 50】《飛天舞》 mm. 134-139

資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，（台北：大陸書局，2012），頁 13。

(五)第五段 (mm.161-219)

mm.171-176 是 mm.161-166 的反覆，演奏者彈奏 mm.161-166 力度為 ff，彈奏 mm.171-176 力度為 f，以演奏力道來區分兩樂句的差異，突顯不同的聽覺效果，譜例僅以 mm.161-166 為例。（見譜例 51）

【譜例 51】《飛天舞》 mm.161-166



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 15-16。

mm.187-192 與 mm.195-200 在練習過程較困難，雖然只有三個音交錯環繞，但因左右手進行旋律不相同，容易將雙手彈成同一指序，所以在練習時需多花時間磨練這幾個小節。mm. 195-200 的左手音型是將 mm. 187-192 的右手旋律移低兩個八度演奏，而將 mm. 187-192 的左手旋律移到右手演奏，這兩個地方非常容易搞混，練習時要多加注意。(見譜例 52)

【譜例 52】《飛天舞》 mm. 187-192、mm. 195-200



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 17-18。

(六)尾聲 (mm.220 -227)

尾聲開始兩小節是反覆 mm.20-21，由於已接近尾聲，在音樂處理上可以將速度轉慢，突顯開始與結束的差異，mm.20-21 是第二段的開始，音樂處理上較為歡樂，mm.220-227 是結束樂句，所以在 mm.220-221 音樂處理上有離別的情景。(見譜例 53)

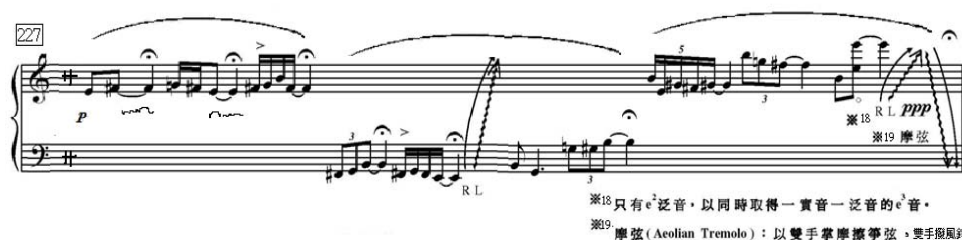
【譜例 53】《飛天舞》 mm.220-227



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 19。

m.227 處理為散板演奏，依演奏者對樂曲詮釋感覺不同，延長的時值也沒有確切的規定，可由演奏者自行決定。全曲用兩手摩擦箏弦結束，雙手手勢可由內向外接由外向內畫圈，從有聲至無聲的延伸。(見譜例 54)

【譜例 54】《飛天舞》 m.227



資料來源：黃好吟，《飛天舞》箏獨奏曲，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2012)，頁 19。

第五節、結語

作曲者創作《飛天舞》這首箏曲，運用了豐富的和弦效果，善用多樣化的拍子速率、節奏律動、旋律線條變化、曲式展開等。在演奏技巧中，除了箏弦上的彈奏外，另加了拍擊箏弦及彈奏柱左箏弦改變音色。樂曲想表現的是仙女飛天歡樂執行任務的情景，所以彈奏時需以簡單的肢體舞動來結合樂曲內容，音樂與肢體的融合，更加有利於曲意的傳達。由於作曲者本身對古箏有深厚的了解，所以在創作《飛天舞》時，作曲手法以獨特的方式呈現，且融合許多音樂結構因素如豐富的和弦效果、多樣化的節奏旋律變化，在彈奏技巧上是一首難度極高的古箏作品，演奏時除需注意速度的掌握、旋律的線條性、音的準確度等基本條件外，還要注意身心與音樂的合一。

第三章 《馬蘭之戀》分析與詮釋

箏曲《馬蘭之戀》由黃好吟邀稿，黃好吟並曾經將樂曲分析刊登在北市國樂裡。¹⁶作品完成於 1999 年，但從未演出過，而筆者將納為畢業音樂會時的首演曲目。全曲分為五個部份，內容描述一位馬蘭姑娘從戀愛不被父母肯定至結婚時載歌載舞的歡樂情景。本章節將對此曲進行分析與詮釋及相關樂曲的創作背景及曲意解說。

筆者從拿到《馬蘭之戀》樂譜；從彈奏過程到訪問作曲者林道生的創作理念與動機，希望藉由探討將樂曲演奏更深刻。在練習中，筆者將樂曲第五段裡所有出現的 f[#] 音都改為 g 音演奏，針對修改部分在樂曲詮釋中會詳細說明。由於筆者在本論文中三首箏曲都與舞蹈素材相關，所以也會在論文中提及與舞蹈相關資料及在演奏實踐中遇到一些問題的心得感想。

第一節、林道生的藝術背景

林道生長期居住花蓮，並對原住民音樂做深入的探討。不論是音樂、作曲、原住民民間文學或原住民音樂等，都有所研究。深厚的教學經驗及出版多本台灣原住民書籍，進而以阿美族音樂為素材編創箏曲《馬蘭之戀》。目前已退休，專心於原住民文化的寫作及作曲。

第二節、創作背景與曲意

《馬蘭之戀》這首箏樂作品主要是描寫台灣阿美族歌舞，主要分布於台東市區。是一首流傳於阿美族各部落的著名歌謠，《馬蘭姑娘》阿美語稱為 For a-for a yan no Farangaw。「For a-for a yan」是小姐，「Farangaw」是馬蘭。馬蘭阿美是母系社會，

¹⁶ 北市國樂，《馬蘭之戀—演奏及樂曲分析(上)》，第 228 期，雜誌版第 146 期，(台北：台北市立國樂團，2007)，p14-19。

北勢國樂，《馬蘭之戀—演奏及樂曲分析(下)》第 229 期，雜誌版第 147 期，(台北：台北市立國樂團，2007)，p15-19。

男女青年的婚嫁向來由父母決定，而且幾百年來都是「女娶男嫁」的入贅婚為主。直到日本統治台灣時期，帶進了男女青年自由婚姻的觀念，於是改變了馬蘭部落男女青年的婚姻思想，女孩子也想爭取婚姻的自主性，而有了《馬蘭姑娘》這首歌謠的產生。樂曲的內容是根據主題曲《馬蘭姑娘》歌謠的歌詞內容而寫成，描述馬蘭部落一對男女青年的愛情故事。

第三節、樂曲分析

(一)定弦：D 徵調式(見譜例 55)

【譜例 55】《馬蘭之戀》定弦

首調音名： 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣

資料來源:魏小慈製線譜

(二)曲式：包含五個段落的組曲

(三)樂曲結構分析表(見表例 7)

全曲重點

- 以 D、G 兩音貫穿全曲
- 常以 ♩ ♪ ♫ ♪ 節奏出現
- 動機主題

a、第一主題：節奏性旋律主題，其中包含了 D、G 完全五度音程，左手伴奏音型同音反覆。

【表例 7】《馬蘭之戀》樂曲結構分析表

定弦	D 徵調式																		
曲式	第一段					第二段			第三段			第四段		第五段					
樂句	引子	a		a'		b	c	過渡	d	e	f	g	h	i	j	i'	尾聲		
小節	1-7	8-14	15-20	21-25	26-37	37-45	46-51	52-53	54-63	64-70	71-79	80-89	90-97	98-109	109-118	118-127	127-135		
速度	♩=86					♩=78			♩=68			♩=78		♩=86					
時間	44"	48"		1'03"		30"	24"	9"	40"	28"	33"	40"	28"	43"	33"	35"	37"		
節拍	4 4					4 4			4 4			4 4		4 4					
各段標題	思情					歡樂歌			請問芳名			馬蘭姑娘		五之一：鐘聲響了 五之二：婚宴舞曲					
主要動機節奏型																			
強弱分配	mf, mp, f					mp, mf, f			mp, f, mf			mp, mf, f		f, mf, p, mf, mp					

資料來源:魏小慈製表

(四)各段分析

1. 第一段(mm.1-37)

第一段包含了引子、a(mm.8-20)、a' (mm.21-36)三個小樂句，強調 D、G 兩音，並以完全五度發展出其他次要音。a、a'兩個樂句節奏、音型、素材類似。m.8 開始進入主題，以完全五度、完全八度、同音反覆發展，並重複相同旋律，以 G 為主音，先上行再下行。(見譜例 56)

【譜例 56】《馬蘭之戀》 mm.8-12

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

mm.21-25 左手伴奏音型多以八分音符為主(見譜例 57)。m.31 下聲部伴奏開始有新的素材發展，以 D 音的八度、五度、四度和弦運用為舞蹈節奏，豐富音響效果，以 mm.24-25 與 mm.31-32 的對照譜為例。(見譜例 58)

【譜例 57】《馬蘭之戀》 mm.21-25

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

【譜例 58】《馬蘭之戀》 mm.24-25、mm.31-32

Musical score for Example 58, measures 24-25 and 31-32. The score is in G major and 2/4 time. Measures 24-25 show a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 24 has a dynamic marking of *mf* and an accent (>) over the first note. Measures 31-32 show a continuation of the piano introduction with a similar melody and bass line.

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

m.26 上聲部與 m.27 下聲部第一拍到第二拍前半拍；m.28 下聲部第三、四拍與 m.29 下聲部的一、二拍；m.32 上聲部的三、四拍與 m.33 是 closing section，感覺像是終止，但旋律繼續進行，只是旋律片段的結束。mm.31-32 是插入和弦的主題動機變化，連結了 3 個 closing section。（見譜例 59）

【譜例 59】《馬蘭之戀》 mm.26-35

Musical score for Example 59, measures 26-35. The score is in G major and 2/4 time. Measures 26-35 show a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 26-27 have a dynamic marking of *mp*. Measures 28-29 have a dynamic marking of *mf*. Measures 30-31 have a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as accents (>) and dynamic markings.

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

2. 第二段(mm.37-53)

第二段的素材綜合第一段出現的材料，再加入新的素材。m.37 出

現六連音，琶音由低音上行至中音域，之後是一個八分音符和兩個十六分音符組成的四分音符，下一個小節為兩個四分音符和一個二分音符的音型結構。m.39 則出現七連音，其餘與前兩小節相同節奏模進。伴奏加入和弦增加聲音厚度。有一固定的主題動機變化節奏，以 G、D 兩音貫穿此部分(見譜例 60)。此固定主題動機變化節奏在 mm.37-45 樂句中一直出現，旋律從高音域進行至低音域。m.37 第三拍到 m.41 分為兩個小樂句，第一樂句是 m.37 第三拍到 m.39 第二拍結束，第二樂句是 m.39 第三拍至 m.41 第二拍。第二樂句開始音是 D 音，是第一樂句開始 G 音的低四度音。(見譜例 61)

【譜例 60】《馬蘭之戀》第二段中固定音型伴奏



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

【譜例 61】《馬蘭之戀》mm.37-45



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

mm.46-51 右手旋律與和弦變豐富。可分為兩個樂句，第一樂句是 mm.46-48 主要旋律在高音，第二樂句 mm.49-51 主要旋律移到低音，兩樂句在結尾時都加入切分音型節奏。(見譜例 62)

【譜例 62】《馬蘭之戀》 mm.46-51

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

3. 第三段(mm.53-79)

第三段請問芳名，左手伴奏音型多以完全四度、五度、八度的音程構成，節奏以 、貫穿整段樂曲。(見譜例 63)

【譜例 63】《馬蘭之戀》 mm.54-55、mm.58-59、m.64

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

mm.60-63 爲一個樂句，mm.64-67 爲一個樂句，兩個樂句節奏性增加、和聲加厚、旋律線條減弱，一開始都以十六分音符進行，在節奏中隱藏旋律線條。(見譜例 64)

【譜例 64】《馬蘭之戀》 mm.60-67



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

旋律與伴奏音型多以級進的十六分音符表現，旋律線條清楚。左手伴奏音型則還是採五度、八度的音程譜寫，以分解和弦呈現。增加後半拍節奏音型。爲了第四段、第五段的歡樂婚宴主題預先做鋪陳，以連續十六分音符呈現快樂的景象。(見譜例 65)

【譜例 65】《馬蘭之戀》 mm.71-75



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜


m.76 第一次出現三連音節奏音型，三組三連音以同音不同音域模進。 m.77 也是首次出現以兩個二分音符為一小節，這兩個小節就像是一個小過門，讓人感覺喘口氣休息，迎接更快樂的氣息。(見譜例 66)

【譜例 66】《馬蘭之戀》 mm.76-77



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

4. 第四段(mm.80-97)

第四段分為兩個大樂句，第一個大樂句 mm.80-89，第二個大樂句 mm.90-96，以兩個大樂句做比較：1.第二樂句和弦較為豐富 2.第一樂句旋律線條較清楚，第二樂句則較多變化 3.力度上兩樂句處理不同，產生不一樣的音量。此段左手伴奏節奏，多以  相同節奏移度變化反覆，僅以 mm. 80-84 為例，說明左手伴奏節奏的變化。(見譜例 67)

【譜例 67】 mm.80-84

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

mm.81-82、mm.85-86、mm.91-92、mm.94-95 八小節左手以相同節奏模式進行，而右手的旋律音多以八分音符進行。(見譜例 68)

【譜例 68】《馬蘭之戀》 mm.81-82、mm.85-86、mm.91-92、mm.94-95

The image displays four measures of a piano score for Example 68. Each measure is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The bass line of each measure is circled in red. Measure 81 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 85 is similar. Measure 91 includes a dynamic marking of *mp* and a fermata over the final note of the right hand. Measure 94 is similar to the others. The key signature is one sharp (F#).

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

5. 第五段(mm.98-135)

第五段落分成前半段、後半段，前半段為 98-118，後半段為 119-135。前半段又可分為三個樂句，第一樂句 mm. 98-102，第二樂句 mm.103-109 第二拍，m.109 第三拍至 m.112 第一拍是連結句，第三樂句 m.112 第二拍-m.118。第一樂句之 m.99 與第二樂句之 m.104 的第一個音都是 D 調式的支持音(第五音)。第一樂句 mm.98-102 主要旋律在右手，左手多以分解和弦進行，拂音與分解和弦由低音上行，最後第一樂句則是以低音到高音的拂音結束。第二樂句 mm.103-109 第二拍，左手伴奏音型以十六分音符加八分音符做先上行、反向，五度、八度、同音反覆。

(見譜例 69)


【譜例 69】《馬蘭之戀》 mm.98-118

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

第五段落雖分為前半段、後半段，但前後連貫，前半段所出現的素材，後半段延續使用。後半段為婚宴舞曲，和弦的運用使音響加厚、節奏較為穩定，多以十六分音符展現快樂的場景，而左手以同音或八度和弦為固定音型伴奏。mm.121-122 是 mm.119-120 變化反覆。(見譜例 70)

【譜例 70】《馬蘭之戀》 mm.119-122

119



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

尾聲是 mm.127-135，mm.134-135 力度減到 *p* 以八度音程泛音結束，另一種模式的 Closing section，m.133 以拂音當連接句。

(見譜例 71)

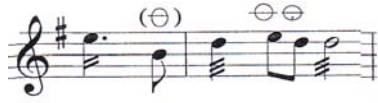

【譜例 71】《馬蘭之戀》 mm.127-135

127




資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

【表例 8】《馬蘭之戀》素材發展表

名稱	發展手法	素材重複小節	譜例
素材一	動機原型	10 , 15~16 , 26 , 32~33	
	移低兩個八度	28~29	
素材二		13~14 , 29~30	
	變化	23~24	
素材三		11~12 , 27~28	
素材四		11	
	變化	27	
素材五	動機原型一	16	
	變化	34	
素材六		8~9	
	變化	36	

素材七	動機原型二	15			
	節奏時值改變	19, 120, 122			
	加了 A 音，改變和弦色彩	55, 59, 60, 78, 89, 90			
		62, 130			
38, 40					
素材八	相同變化反覆	47~48			
	變化	50~51			
素材九	主題動機 移度反覆	69	70		
		126	127		
素材十	變化反覆	119~120, 121~122			
		131~132			

素材十一		111	
		116	
素材十二		80 , 81 , 84 , 87	
素材十三		123 , 128	
素材十四	動機原型	83	
	完全四度、 完全五度交錯	93	
素材十五	主題變化	126 ,	
		130	

資料來源:魏小慈製表

第四節、演奏詮釋

(一)第一段(mm.1-37)

m.1 處理為較自由節拍，第二拍後半拍有一個拂音記號，但筆者將第三拍處理為延長音，左手拂音與右手搖指皆延長一拍，再用下拂音帶起琶音，m.2 開始速度恢復為♩=86。(見譜例 72)

【譜例 72】《馬蘭之戀》 mm.1-2

原譜



修改為



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

m.21 為另一個樂句的開始，所以彈到 m.20 第三拍時為彈性速度，以四個拂音逐漸減慢速度，先以左手拂音開始，最後以右手帶起拂音，m.21 開始又恢復正常速度。(見譜例 73)

【譜例 73】《馬蘭之戀》 mm.20-23



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

m.35 第三拍的拂音，不用漸慢，到 m.37 第一、二拍時，筆者多加入拂音，搖指處理成 *fp*，以拂音堆疊強度，使樂曲流動性持續，第二拍要接第三拍的六連音時換氣，六連音的前三音先用左手彈，右手接後三音。

(見譜例 74)

【譜例 74】《馬蘭之戀》 mm.35-37

原譜



修改為

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

(二)第二段(mm.37-53)

mm.37-38、mm.39-40，以相同模式模進。此段表情術語為歡樂地，所以節奏上的安排較活潑。當類似的節奏再次出現時，可在力度上處理成不同，mm.39-40 可彈奏比 mm.37-38 強，使音樂漸層推進。(見譜例 75)

【譜例 75】《馬蘭之戀》 mm.37-40

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

mm.47-48、mm.50-51 也以相同的模式模進。可將力度演奏為一次強，一次弱，讓人明顯的感覺到強弱對比。(見譜例 76)

【譜例 76】《馬蘭之戀》 mm.47-48、mm.50-51

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

(三)第三段(mm.53-79)

m.53 第三拍開始為第三段，一開始旋律較為抒情表現馬蘭姑娘嬌羞的一面，左手伴奏節奏不需加重力度，小聲襯托主要旋律進行。(見譜例 77)

【譜例 77】《馬蘭之戀》 mm.53-59



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

m.71 開始音樂律動改變較為跳躍，左右手皆以十六分音符為主，先行預告了第五段婚宴想表達的喜悅，彈奏時注意速度的掌握，別因節奏時值為十六分音符而加強變快。m.76 以連續三個三連音，做為一個小結尾，在音樂處理上，可將 m.76 的三連音彈奏為漸快再轉漸慢。(見譜例 78)

【譜例 78】《馬蘭之戀》 mm.71-76



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

m.77 的二分音符由弱漸強，力度為 mf，連接後續的十六分音符進行。(見譜例 79)

【譜例 79】《馬蘭之戀》 mm.77-79



資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

(四)第四段(mm.80-97)

這是較為抒情的段落，用輕柔的力道彈奏，以 mm.80-83 為例，伴奏音型約略相同，第一、二拍右手彈旋律時，左手演奏伴奏音型先漸強再漸弱，如果是切分音型時四分音符要加重力道。(見譜例 80)

【譜例 80】《馬蘭之戀》 mm.80-83

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

(五)第五段(mm.97-135)

此段只要出現 F[#] 音，皆改成 G 音演奏，由於作曲者在創作時，有提及樂譜如在演奏方面，有不好彈奏之處，可以依演奏者的詮釋而對樂譜稍作修改。筆者更改 F[#] 音移為 G 音的兩個原因：第一點左右手在移雁柱時可能會因時間不足，導致無法調到正確音高，第二點是因為在聽覺效果中，出現 F[#] 音的半音音響，覺得不太適合和弦的編排。(見譜例 81)

【譜例 81】《馬蘭之戀》 mm.96-100

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

第五段標題表現鐘聲響了，應該以拂音當作一個短暫的效果，而 m.102 原本為四拍的拂音，因為聽覺效果太冗長，所以筆者改為兩拍快速拂音漸強，使音樂活潑展現婚宴的喜樂。(見譜例 82)

【譜例 82】《馬蘭之戀》 m.102

原譜

修改為

資料來源：林道生手稿譜，魏小慈製線譜

第五節、結語

《馬蘭之戀》這首樂曲以傳統一個箏面只用一種五聲音階定絃。作曲者爲了使演奏者能快速了解曲意內容，每段都有小標題，引領演奏者進入樂曲情緒中，整首樂曲要注意節奏的強弱和速度的穩定之外，用身體的律動傳達各段所標示的情境也是非常重要。如樂曲後半部分是表現歡樂的歌舞，運用身體所感受到的樂曲律動及呼吸節奏，會使旋律更加流暢。

第四章 箏與鋼琴《煙霄引》分析與詮釋

《煙霄引》箏獨奏由黃好吟創作，在音響呈現定型面貌前的修改過程中，筆者也一再的參予了試彈。本曲為《箏器-2010 蔡心韻古箏獨奏會》的首演曲目。¹⁷而筆者也於 2011 年 9 月錄製了《煙霄引》獨奏版本，經由實際演奏，讓筆者更加深入了解。此樂曲於 2011 年 2 月由朱曉谷編配鋼琴伴奏。

本章主要描述《煙霄引》樂曲的動機、理念與背景，再加上筆者彈奏了《煙霄引》獨奏版與鋼琴伴奏版本的心得，希望古箏愛好者能加深對《煙霄引》一曲有多方面的了解。

因筆者口試及畢業音樂會演奏需求，將演奏鋼琴伴奏版本的《煙霄引》。而下文的分析採用鋼琴伴奏版本的樂譜來進行詮釋與探討。

第一節、黃好吟和朱曉谷的藝術背景

黃好吟在 2009 年 1 月參觀台北國立歷史博物館《絲路傳奇--新疆文物大展》，展出內容分為「絲路之美」、「絲路跡痕」、「絲路之奇」、「絲路古國」和「絲路之神的奧秘」五大類，包括「樓蘭美女」、先秦金器、漢晉織品、魏晉壁畫、唐代絹畫等千年古物。其中的「樓蘭美女」中，還包含陪葬《唐代舞伎》的美女絹畫，來台展出的《唐代舞伎圖》絹畫保存相當完好。《唐代舞伎圖》出土自吐魯番地區阿斯塔那古墓群中的張禮臣墓，是西元七〇三年陪葬的《舞樂圖》屏風畫之一。

黃好吟因為參觀史博館的展覽，有感而創作《煙霄引》這首箏曲。箏曲內有許多新穎的演奏技法及運用肢體律動來表現胡旋舞的舞姿。黃好吟創作多首箏樂作品，她認為必須先做好基礎的訓練，上天就會賜與靈感。在附錄二採訪資料中提及「音效是我要達到這個音樂，而不是我要去製造一些奇特的音效，技巧也是

¹⁷ 蔡心韻，《箏器-2010 蔡心韻古箏獨奏會》，音樂會節目單，國家演奏廳，(2010 年 7 月 21 日)。

爲了音樂的表達而採用」。所以樂曲中所出現的拍擊手法及運用弓奏演奏，都是爲了音樂所需而創寫，並不是爲了炫技或是想製造出不同的音樂特效而編寫。

朱曉谷，上海歌劇院作曲、指揮，國家一級作曲家。曾指揮過歌劇、舞劇等二百多場演出及專場民族音樂會演出。還指揮錄制了大量民族器樂曲的 CD、錄音帶、錄影帶(包括個人作品專輯、《江南風格器樂曲》、《舞曲音樂》等)。曾在多國舉辦個人作品音樂會及地區訪問演出。

作品總類主要有：民樂合奏、二胡協奏曲、琵琶協奏曲、柳琴(中阮、箏)協奏曲、古箏協奏曲、民樂合奏、吹打樂、古箏獨奏曲、柳琴獨奏曲、重奏曲等作品。出版總譜集《中國民族器樂曲二十三首》、《柔情古箏—齊奏、重奏曲集》。先後爲《半屏山》、《太陽部落》、《大秦王朝》等大型舞劇譜曲。¹⁸

第二節、創作背景與曲意

本曲又名《胡旋舞曲》，胡旋舞爲健舞之一，來自西域康居國(故地在今烏茲別克斯坦的薩馬爾罕)，大概就是古代哈薩克人的民族舞蹈。胡旋舞節拍鮮明，奔騰歡快，而且多旋轉蹬踏，故名胡旋。唐《通典》卷 146 曰：「舞急轉如風，俗謂之胡旋。」唐朝詩人白居易曾在一次觀賞過胡旋舞後，創作了詩歌《胡旋女》。令人可以從這首詩歌中一窺胡旋舞的舞姿和魅力。胡旋舞的伴奏樂器以鼓爲主。在弦鼓聲響起的同時，胡旋女雙袖舉起迅速起舞，來回的旋轉根本不知疲倦，轉啊轉啊，轉了無數個圈都沒有停止。樂曲演奏技法中有以弓奏來描述急轉如風的美姿；也以敲擊琴弦琴板模仿伴奏舞蹈的鼓聲；彈奏時多處雙手交叉舞動是舞蹈的手勢。

¹⁸ 朱曉谷，《古箏獨奏重奏曲集》，(安徽：安徽文藝出版社，2008)。

第三節、樂曲分析

(一)定弦：

分爲四組，第一組是參考 isfakhan¹⁹音階爲基礎的變化型，第二組是第四組移度省略型，第三組是類 isfakhan 音階，第四組是第三組移度省略型。(見譜例 83)

【譜例 83】《煙霄引》定弦

第一組 第二組 第三組 第四組

(二)曲式：包含引子、三個段落和尾聲的複合段落體。



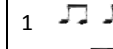



(三)樂曲結構分析表(表例 9)

全曲重點

- 以 E、B 兩音貫穿全曲
 - 虛與實對比的音色變化
 - 常有交錯節奏出現
 - 動機主題
- a. 第一主題：歌唱性旋律主題，其中包含 E、B 五度音及音階的級進上行或下行。
 - b. 第二主題：使用 a 小調和聲小音階，同音反覆、音程跳進，節奏性較強，與較爲歌唱性的第一主題形成強烈對比。
 - c. 第三主題(動機)：三度連續音上行後反行，透過移位、逆行、反向、增值等手法，發展出一連串音型。

¹⁹ 因爲無法查出 isfakhan 音階的中文譯名，所以筆者將此名詞翻成【伊斯發喀哼】音階。

【表例 9】《煙霄引》箏與鋼琴樂曲結構分析表

定弦	分爲四組，第一組是參考 isfakhan 音階爲基礎的變化型，第二組是第四組移度省略型，第三組是類 isfakhan 音階，第四組是第三組移度省略型。														
曲式	第一段					第二段						第三段			
樂句	引子	a	a'	b	b'	過渡	a ¹	b ^{''}			過渡	a ^{''}		尾聲	
小節	1-2	3-17	18-23	24-45	46-52	53-59	60-65	66-84	85-107	108-135	136-153	154-157	158-173	174-183	184
速度	散板 ♩=35	♩=56		♩=120		♩=35 acl-rit	♩=40	♩=132 ♩=142--rit		♩=100 ♩=170 自由	♩=200	♩=ca.100	♩=60	♩=144	♩=35
時間	2 '35"	1 '00"		2 '02"		1 '07"	32"	58"	55"	26"		1 '00"	1 '10"	10"	1 '05"
節拍	散板	3/4 4/4		6/4 7/4 5/4 4/4 9/4 8/4	6/4 7/4 4/4 5/4 散板	4/4 5/4 散板	4/4	2/4 5/4 4/4 7/4 6/4 9/4 8/4	4/4 3/4 2/4 1/4 7/4 3/4 6/4	3/4 2/4 1/4 3/8 2/8 1/8 緩板	6/8 10/8 2/8	散板	4/4	3/4 2/4	散板
內容	第一主題 動機片段	第一 主題	第一 主題 動機	第二主題動機 第三主題動機		第一主題動機、 第三主題動機	第一主題 變化	第三主題變化 第三主題展開一 第三主題展開二 第三主題展開三 第三主題展開四				第一主題 再現	第三主題 變化	第一主題 變化小結 尾	
表情	散序悠遠 地	如詩的慢板		舞蹈的小快板		吟唱的慢板 微醺般的傾心	如歌的緩 板	歡樂的快板、活潑的快板 激情的中板		熱烈的聲音 欲去還留	狂野地	神秘地	深情的慢 板	欣然飛舞	悠遠地
主要動 機節奏 型	以  、  爲 主；  和五連音 爲輔	以 3/4  4/4  和  、  爲主要節奏					1.  和  2. 以  、  做長短不一的 各種變化			1. 以  、  展開 的各種變化 2.  、  的各種 變化		1.  2.  3. 			
強弱分 配	mf, f, p, mp, fp						mp, p, f, sf, mf, ff, f, pp, sfp			mf, f, mp, ff, p, sfp, pp, sff, fff, mf		ff, mf, sf, p, pp, mp, fff, ppp, f			

資料來源：魏小慈整理製表

(四)各段分析

1.引子 (m.1)

引子開始，鋼琴上聲部以 d^2 、 a^2 與 b^2 、 e^3 ，下聲部以 D 、 $F^\#$ 與 A 、 d 等和弦反覆演奏。之後以 g^2 、 c^2 與 d^3 、 a^2 和 d^2 、 g^2 與 e^2 、 a^2 等和弦及其移度模進低完全四度所形成的和弦音為基礎，移低一個八度反覆之後，再移低一個八度反覆。由 A 與 d 和弦音級進上行與下行，和弦音程多以完全四度及大三度作鋪陳，先行預告古箏全曲開始。(見譜例 84)

特點如下：

- I. 音程由高音下行至低音再上行。
- II. 近五聲音階。
- III. 類似 a 小調音階。
- IV. 由鋼琴先彈奏，再轉為古箏獨奏。
- V. 快速音群預示古箏開始。

【譜例 84】《煙霄引》箏與鋼琴 m.1

※ 1 [] 為演奏性左結段的譜號()內的數字表示絃數。

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 3。

古箏引子素材來自於第一主題，隱約暗示主題呈現的意味，著重於音色

的虛與實，透過柱左、柱右與泛音的演奏、節奏變化，強調 E、B 兩音，並以五度音程發展出其他次要的音。鋼琴部分為主題片段， b^1 與 f^2 音是延續古箏 b 與 f^1 的音型，而第四拍的和弦音則是濃縮古箏 b 、倚音 e^1 、 f^1 四度、五度重要音的呈現，第七拍的 $A_1^\#$ 、C、D 和絃的 C、D 則是前面 e^1 、 f^1 二度的延伸。m.2 鋼琴樂句配合箏旋律反覆，節奏依照演奏者演奏自由的散板，而出現 $f^\#$ 無數次反覆表現樂句的彈性速度。（見譜例 85）

【譜例 85】《煙霄引》箏與鋼琴 m.2

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 4。

古箏與鋼琴部分，以 E 音為主音、B 音為屬音，兩音以四度、五度交錯進行。（見譜例 86）

【譜例 86】《煙霄引》箏與鋼琴 m.2

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 5。

鋼琴部分由 a 小調 iv、v、ii 組成，接到 m.3 是 e 小調的 v 和絃。

(見譜例 87)

【譜例 87】《煙霄引》箏與鋼琴 m.2

樂譜展示了《煙霄引》中箏與鋼琴的第二小節。上方為箏的樂譜，下方為鋼琴的樂譜。箏的樂譜標有「清快」和「p」的動態標記。鋼琴的樂譜標有「p」的動態標記。在樂譜下方，一個紅框標註了和弦分析：a: iv v ii。

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 5。

2. 第一段(mm.3-59)

第一段由鋼琴奏出，以 e 小調和弦為基礎的前奏，接到 m.10 回到 e 小調 i 級。mm.3-9 鋼琴旋律是 mm.10-17 古箏旋律的高五度，兩個樂句是主音與屬音的關係。(見譜例 88)

【譜例 88】《煙霄引》鋼琴 mm.3-9

樂譜展示了《煙霄引》鋼琴樂曲的第 3 至 9 小節。樂譜上方標有「♩ = 56 如眠地」的標記。在樂譜下方，一個紅框標註了和弦分析：e: v i iv v iv v。

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 6。

mm.3-9 鋼琴旋律跟隨 mm.10-17 古箏的旋律、節奏發展，以古箏的旋律加和聲，同音或同和弦銜接古箏的音型，m.10 是 e 小調的 v 級，也是 a 小調的 i 級，由於後面和弦調性不完全所以無法判斷此樂段是 e 小調還是 a 小調。如詩的慢

板由第一主題 mm.10-17，與其衍伸之後句 mm.14-16 組成，左手伴奏以拂音與亂音承接古箏引子部分。(見譜例 89)

【譜例 89】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.10-17

10 加轉的慢板

16

e : v

a : i

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 6-7。

mm.10-17 是第一主題，mm.18-23 是第二次出現第一主題，箏與鋼琴是對位旋律，鋼琴慢古箏一拍進來，與古箏做對位發展出另一條旋律，到了 m.21 箏與鋼琴回到 e 小調的 v 級，之後 m.23 古箏又回到 i 級結束。(見譜例 90)

【譜例 90】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.18-23

18

e : v

i

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 7。

m.24 開始是第二主題，先由鋼琴預示古箏旋律及節奏音型，m.26 加進古箏主旋律，以節奏加強舞蹈旋轉般的音型，如音程跳進、節奏性明顯，古箏與鋼琴是五度關係。(見譜例 91)

【譜例 91】《煙霄引》箏與鋼琴第二主題 mm.24-27

♩ = 120 舞蹈的小快板

24

箏

Piano

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 7。

m.28 古箏旋律以連續十六分音符當背景音樂呈現，隱藏著第三主題的進行；此段落也將半音進行視為重要的發展元素。鋼琴加入新素材，但大部分配合古箏旋律下行，接 m.29 古箏上行之後下行。m.30 的鋼琴上聲部以 a^1 、 a^2 和 g^2 長音漸強幫助下一小節的力度推到 ff。m.31 又以 e 小調的 v 級回到 i 級。(見譜例 92)

【譜例 92】《煙霄引》箏與鋼琴第二主題 mm.28-31

28

箏

Piano

漸向左移

漸向右移

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 8。

m.34 鋼琴下聲部的三、四、五拍是古箏上聲部旋律的延伸，節奏時值增長。

鋼琴部分 m.35 是 m.34 移高八度，音域擴張，結束時都停留在 E 音。

(見譜例 93)

【譜例 93】《煙霄引》箏與鋼琴第二主題 mm.34-35

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 9。

m.37 古箏旋律出現拍擊弦面、邊板、面板等不同音色的呈現，產生與 a 段差異的音色。而鋼琴上聲部旋律是古箏 m.35 旋律的變化反覆，下聲部音型是從低音 E₁ 大跳到高音 f² 後三度級進下行，第二次模進變化，音域往下一度，從低音 D₁ 大跳 d² 後級進下行。m.38 古箏旋律以線條方式呈現，出現第三主題動機，以連續上行、反向發展，鋼琴最後一拍則是以和聲輔助。m.39 鋼琴的下聲部是上聲部移低兩個八度及其低八度級進下行。m.40 古箏下聲部 E、B 兩音是

屬音與主音關係，上聲部第一、三拍則是以 b^1 、 e^2 兩音往上延伸出大二度的音程和弦，其它和弦也以大二度關係發展。(見譜例 94)

【譜例 94】《煙霄引》箏與鋼琴第三主題 mm.37-40

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 9-10。

m.41 鋼琴伴奏跟著古箏旋律，以古箏每拍的第一音移低兩個八度及其低八度音擴展鋼琴下聲部與鋼琴上聲部高一個八度的後三十二分音符，每一個音符四個音總共半拍，在音色、節奏、音型位置中變化。m.42 鋼琴伴奏的上聲部改變了節奏的時值與聽覺效果，而下聲部第五拍開始以低一個八度及其低八度音跟著古箏旋律進行，兩段樂句都是先下行之後上行。(見譜例 95)

【譜例 95】《煙霄引》箏與鋼琴第三主題 mm.41-42

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 10-11。

m.50 古箏下聲部是上聲部低兩個八度，以遙指與指肉彈奏倚音，使聲音產生差異。鋼琴是 a 小調 i、v 級的五度動機關係，加強和聲效果。(見譜例 96)

【譜例 96】《煙霄引》箏與鋼琴 m.50

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 12。

mm.53-58 鋼琴和弦停留在 a 小調 i 級，m.59 是 a 小調的 v₇、v、i、iv 級和弦。m.53 起先行預告 m.60 的 a 小調，古箏的上聲部隱藏著第一段的主題動機，mm.53-54 鋼琴伴奏下聲部隱藏著快速音群動機，以快速三十二分音符為背景音樂。m.57 古箏與鋼琴的上下聲部都是反向進行，而鋼琴下聲部是古箏上聲部低一個八度的八度音程，鋼琴上聲部則是古箏下聲部的高八度。m.59 古箏旋律以不穩定的音群停留在 F 音。(見譜例 97)

【譜例 97】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.53-59

♩ = 35 吟唱的最緩板

53 *mf* *p* *f*

57 *pp* *f* 慢起 漸快 再漸慢 慢起漸快再漸慢

59 慢起漸快再漸慢 漸快漸強 *f*

a: i

a: V₇ V

a: i iv

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 12-13。

3.第二段(mm.60-157)

m.60 前句為第一主題動機，m.63 第四拍為後句，稍作變化；下聲部與主題聲部互相交錯，並與主題聲部做對位旋律，古箏的上下聲部為兩條旋律，鋼琴下聲部為另一條旋律，m.65 鋼琴最後一拍和弦停留在 i 級，以 a¹ 延伸出大二度 b¹，強調 E、B 兩個重要音。(見譜例 98)

【譜例 98】《煙霄引》箏與鋼琴修飾第一主題 mm.60-65

♩ = 40 如歌的緩板

60

箏

Piano

i : v i iv v i

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 14。

mm.66-68 轉為節奏性強的段落，搭配古箏 ♪♪♪ 、 ♪♪♪ 的節奏。 mm.69-70

轉變為規律伴奏。(見譜例 99)

【譜例 99】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.66-70

♩ = 132 歡樂的快板

66

箏

Piano

f 漸慢 漸快 漸慢 sf mp f

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 14。

m.71 古箏以上聲部三連音，下聲部十六分音符的節奏交錯，鋼琴則是延續 mm.69-70 的規律節奏。m.71 的上聲部第四拍至第七拍，古箏與鋼琴的節奏與音名都相同，但是一拍同音名高；一拍差八度，交錯進行。(見譜例 100)

【譜例 100】《煙霄引》箏與鋼琴 m.71

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 15。

m.73 鋼琴上聲部第五拍到第八拍的後半拍音形與古箏上譜表後半拍相疊，鋼琴音高跟隨古箏旋律進行，和古箏同音或高八度音。m.74 鋼琴伴奏和弦是 v、iv、v，iv 是爲了加強音色，以 v 級擴充而來。(見譜例 101)

【譜例 101】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.73-74

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 15。

mm.76-77 鋼琴伴奏以小二度音程加強音色變化。m.78 鋼琴上聲部的二、四、六拍是古箏的高八度音，再往下加小三度音程。(見譜例 102)

【譜例 102】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.76-78

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 16。

mm.81-82 鋼琴部分是 a 小調的 v 級和弦，v 級和弦第三音是 a[♭]，改變音名，但還是 a 小調 v 級和弦，m.83 鋼琴上聲部旋律隨著古箏每拍的第一個旋律進行，下聲部前六拍則是以顫音延續。(見譜例 103)

【譜例 103】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.81-83

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 16-17。

古箏 m.85-86 上聲部以長音進行，下聲部以拂音進行，mm.85-90 以第三主題為主要，音色上變化除了拍擊琴身、拂音與亂音再現，並加入拍手；節奏上持續以十六分音符進行。mm.85-86 鋼琴部分以快速音群不完全五聲音階進行，m.89 和弦以附屬和弦修飾 v 級，再回到 i。(見譜例 104)

【譜例 104】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.85-90

85

89

a: v v i

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 17-18。

m.91 鋼琴和弦是 a 小調 v、i、iv 接 v，從 i 到 iv 和弦是 v 的擴充。

古箏 m.92 下聲部是 a 小調的屬音反覆。(見譜例 105)

【譜例 105】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.91-92

91

a: v i iv v

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 18。

mm.96-97 鋼琴部分是 a 小調 v 回到 i 的假終止和弦，而 mm.97-98 古箏部

分也是 a 小調 v 回到 i，m.99 鋼琴旋律跟隨古箏旋律以填入音方式節奏前後交錯。(見譜例 106)

【譜例 106】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.96-99

The image shows a musical score for Example 106, featuring Zither (箏) and Piano parts. The Zither part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score covers measures 96 to 99. The Zither part starts with a forte (f) dynamic and transitions to piano (pp) in measure 99. The Piano part starts with a piano (p) dynamic and transitions to piano (pp) in measure 99. A red box highlights the interval 'a: i v' in the piano part, indicating the relationship between the notes in the piano part and the Zither part.

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 18-19。

m.105 古箏旋律開始加入搖指，塑造速度漸快、漸趨激昂的感覺，再以反向的音階進行將氣氛緩和。m.105 鋼琴第六拍和弦以 e 小調的主音 v 級 B 音回到 m.106 主音 i 級 E 音，m.107 鋼琴形式隨著古箏旋律做反向音階進行。(見譜例 107)

【譜例 107】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.105-107

The image shows a musical score for Example 107, featuring Zither (箏) and Piano parts. The Zither part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score covers measures 105 to 107. The Zither part starts with a piano (p) dynamic and transitions to forte (ff) in measure 106, then to mezzo-forte (mf) in measure 107. The Piano part starts with a piano (p) dynamic and transitions to forte (sf) in measure 106, then to mezzo-forte (mf) in measure 107. A red box highlights the interval 'e: v i' in the piano part, indicating the relationship between the notes in the piano part and the Zither part.

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 19-20。

m.108 開始節奏音型強烈，拍擊琴弦；四次模進透過實音與拍打琴弦的音

色差異，預告第 mm.117-134 左手拍擊節奏。mm.108-109 前兩拍。以及 m.110、m.112，鋼琴隨著古箏弦律以齊奏（Tutti）進行，連續四次模進。（見譜例 108）

【譜例 108】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.108-113

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 20。

mm.117-120 古箏下聲部是十六分音符，上聲部以二度、四度音程組成。鋼琴部分上聲部是十六分音符，下聲部以八分音符的固定節奏進行，上下聲部反向進行。（見譜例 109）

【譜例 109】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.117-120

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 21。

mm.121-134 節奏為三拍、二拍和一拍交替轉變。mm.121-126 鋼琴部分以三小節為一個樂句，mm.124-126 是移低三度模進，兩個樂句都是反向進行。從

mm.127 開始至 134，上聲部從 g^1 上行至頂點音 b^2 ，下聲部從 B 音下行至 A_1 音再上行跳進至 E 音，最高音與最後結束和弦是主音與屬音關係。(見譜例 110)

【譜例 110】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.121-134

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 21。

mm.136-154 古箏演奏加入弓奏，以加強音色變化；四次模進隨著音域移高，將音量帶至全曲最高點，也是全曲的最高潮。m.144 力度記號為 *fff*，mm.144-154 是延續 mm.136-143 右手持弓、左手撥奏的交錯進行。鋼琴和弦部分則是以半音向上進行，接到 m.144 的 a 小調 v 級和弦。mm.144-153 鋼琴部分上聲部上行，每小節以三度音程向外擴張，發展到 mm.151-152 的 a^3 音，而下聲部則是下行發展，m.148 開始增加八度音程，使音樂厚度更飽滿。(見譜例 111)

【譜例 111】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.136-154

141 推 拉拉推打 推 推 拉拉推 拉拉 推 拉拉推 打 推 推 拉拉推 拉

ff p f ff

144 打 打 打 拉拉推 打 打 推 拉拉

fff f

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 22-23。

古箏 m.156 是 m.155 的模進 mm.155-156 鋼琴下聲部以動機做發展，用分解和弦使音樂流暢，預示 m.158 的開始。(見譜例 112)

【譜例 112】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.155-156

愉快輕舞 轉體

♩ = ca. 100

mp mf f

p mp mf

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 23。

m.157 鋼琴跟隨古箏旋律，以八度或和弦的方式，增加和聲厚度。

(見譜例 113)

【譜例 113】《煙霄引》箏與鋼琴 m.157

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 24。

4. 第三段(mm.158-184)

mm.158-165 古箏以單旋律將第一主題移低八度再現，意圖將主旋律動機再次宣告。mm.158-165 鋼琴部分較為複雜，以分解和弦做伴奏，下聲部前兩拍，上聲部後兩拍做分解和弦，使音樂更加流暢、具歌唱性。整個樂段以 a 小調和弦發展。(見譜例 114)

【譜例 114】《煙霄引》箏第一主題移低八度變化與鋼琴 mm.158-165

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

a: i v v iv iv v₇ i

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 24-25。

mm.174-179 古箏與鋼琴同向進行。鋼琴旋律是古箏旋律的高八度，
mm.174-179 上聲部以十六分音符進行，下聲部以八分音符四度、五度或八度和
弦。mm.180-181 鋼琴以八度音程進行，加強音色，mm.182-183 上聲部雙音上
行接至 m.184。(見譜例 115)

【譜例 115】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.174-183

♩ = 144 爽快 欣然 急轉

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 26。

m.184 古箏旋律與引子在虛與實之間前後相互呼應。鋼琴部分隨著古

箏弦律一直環繞主要音 E、B 兩音，最後回到 a 小調的 i 級和弦結束。
(見譜例 116)

【譜例 116】《煙霄引》箏與鋼琴引子相呼應的尾聲 m. 184

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 27-28。

第四節、演奏詮釋

(一)引子(m.1)

為了表現飄渺感及期待，樂曲一開始以泛音的手法演奏。拂音到右邊箏弦區域先以輪指慢起漸快彈奏再慢慢轉變為搖指。(見譜例 117)

【譜例 117】《煙霄引》箏引子獨奏 m.1

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 3。

m.2 泛音採用雙手進行，以增加音色的響度及共鳴。樂曲運用到雁柱左側弦段的泛音演奏，例如 m.2 第五拍的三連音音型，記譜法以六角形表示柱左及弦數的位置，此段是散板，古箏與鋼琴配合時，古箏可依彈奏者所欲鋪陳的氛圍彈性速度演奏，伴奏跟隨主奏即可。m.2 第二行後半段部分從柱左泛音點位置由慢漸快的方式移往柱右泛音點位置，箭頭如往左即是先往左邊移動，往右即是依序往右邊移動，演奏時以線條呈現，盡量不要以顆粒點狀演奏。(見譜例 118)

【譜例 118】《煙霄引》箏與鋼琴 m.2

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 4。

(二)第一段(mm.3-59)

前塵往事仿若歷歷在目，mm.10-17 先以如詩的慢板帶出溫暖流動的旋律。mm.18-23 是第二次主題旋律再現，以輪指鋪陳歡樂氣氛，左手須小聲拂音搭配旋律線條演奏，音量勿大於右手主旋律。(見譜例 119)

【譜例 119】《煙霄引》箏與鋼琴第一主題 mm.10-23

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 6-7。

第 m.24 標題為舞蹈的小快板，描繪胡旋舞女迅速舞動起舞，左右手不定時的快速移動音區位置，彈奏時必須注意音樂的流動及彈奏位置的準確度。樂曲 mm.37-38 所標記的演奏符號 ⊕、⊕、⊕、⊕ 是模擬鼓聲的伴奏，符號 ○ 是枯音，若書法中枯筆之勁勢，演奏時雙手交叉舞過，此部分的演奏手法是作曲者精心設計的舞蹈手勢和肢體語言，使音樂不僅具有聽覺效果還有視覺的美感。

(見譜例 120)

【譜例 120】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.37-38

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 9-10。

mm.53-55 採用雙手搖指技巧，旋律在兩聲部流動，須注意音樂動向，使兩聲部時而並行疊置，時而交纏錯落，以此類推，兩手互相交替旋律進行。m.55 第三拍至 m.58 第三拍採用雙手輪指技巧，彈奏時須注意觸弦方式以避免太多雜音。(見譜例 121)

【譜例 121】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.53-58

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 12-13。

(三)第二段(mm.60-153)

mm.60-65 速度為♩=40，以如歌的慢板進行，這裡有兩個聲部進行旋律音走動，須注意兩條旋律的應答。下聲部的技巧較為困難，左手既彈又要按音，彈弦位置靠近雁柱地方演奏，左手用大拇指彈奏，雙手之間要互相平衡，以利彈弦後能順利進行按音。(見譜例 122)

【譜例 122】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.60-65

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 14。

mm.76-79 此處為較容易趕速度的地方，除了要注意按音的準確度，還得注意十六分音符節奏的平均和穩定，建議用拍節器輔助練習。為了掌握節奏，手還沒到眼睛就必須看接下去要彈奏的位置。(見譜例 123)

【譜例 123】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.76-79

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 16。

mm.85-88 要注意重音的位置及強弱起伏，拍擊的手勢及肢體的律動，
mm.85-86 注意節奏音形判斷重音位置，mm.87-88 分配左右手的拍弦順序，
這樣才不至於慌亂而影響後面節奏的進行。(見譜例 124)

【譜例 124】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.85-88

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 17。

mm.108-116 鋼琴伴奏和古箏主題是對位式的旋律互動。m.117 開始古箏左手是一連串的拍擊手法，要看清楚樂譜上標記的強弱記號，與鋼琴配合時要注意速度的一致。(見譜例 125)

【譜例 125】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.108-134

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 20-21。

mm.136-154 表現旋舞女迅速歡樂旋轉，右手持弓演奏，左手彈旋律音，當旋律演奏時，右手拉弓則減弱聲音，錯開彈奏位置，以避免覆蓋了主要旋律。(見譜例 126)

【譜例 126】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.136-154

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 22-23。

(四)第三段(mm.157-184)

彈奏尾聲心中要先準備好速度和力度的轉換，m.158 開始以♩=60 的速度，古箏在按音時需注意音準，將轉動脊椎丹田之力運到左手，別用肩膀的力氣去按音。(見譜例 127)

【譜例 127】《煙霄引》箏與鋼琴 mm.158-153

♩=60 尾聲，深情的慢板

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 24-25。

m.184 尾聲用引子的逆行變化，產生前後呼應的效果結束整曲。

(見譜例 128)

【譜例 128】《煙霄引》箏與鋼琴 m. 184

資料來源：黃好吟曲、朱曉谷配鋼琴，《煙霄引》箏與鋼琴，收於黃好吟：《東河箏譜》，(台北：大陸書局，2011)，頁 27-28。

第五節、結語

作曲者創作《煙霄引》這首古箏獨奏曲，由朱曉谷編配鋼琴伴奏，創作時運用了豐富的和聲效果，加入鋼琴伴奏音響，使聽覺效果更多層次上的變化。善用多樣化的節奏及旋律變化，在古箏演奏技巧中，除了箏弦上的彈奏外，以拍擊箏弦或箏面來摹擬鼓聲，更以軋弦的創新手法來表現舞蹈時急轉如風的遒勁，在樂曲中以簡單的肢體舞動結合樂曲內容，音樂與肢體的融合，更加有利於樂曲的詮釋。由於作曲者本身對古箏有深厚的了解，所以在創作《煙霄引》時，以獨特的作曲手法方式呈現，且融會許多音樂結構因素，與鋼琴伴奏時或是在自身彈奏技巧上是一首難度極高的古箏作品，演奏時需注意與鋼琴伴奏的互動，並且掌握速度的變化、旋律的線條性、音符彈奏正確等基本條件外，還需注意身體與音樂的律動感。

第五章 結論

中國箏樂的素材自古以來受到地理環境、地方風俗等因素的變遷，而逐漸改變。筆者區分為一、1950 年代以前的傳統箏樂流派；二、1950 年代的編創箏曲；三、1960-1970 年代的融合箏風；四、1980 年代至今的箏樂新潮流，各有不同的取材趨向，簡述如下：

一、1950 年代以前的傳統箏樂流派：傳統上箏樂流傳於宮廷、文人和民間。由歷代史料可查證，箏曾存在宮廷中。另外，自古在文人的詩、詞、歌、賦裏，亦常常出現有關古箏樂器的描繪和演奏的情境，但是此二者幾乎搜尋不到音響資料。箏樂能薪傳不絕主要都在民間，所以素材多來自說唱曲藝、戲曲曲牌等。各個傳統箏派指法大多只用右手的大、食、中指演奏，注重扎樁，強調左手吟揉滑按韻味的掌握。單一旋律進行，左手按弦取律。民間藝人們在茶館、酒肆、街頭上演出，也有同好音樂者們的交流，代表作品《上樓》、《燈月交輝》。

二、1950 年代的編創箏曲，分為(一)、中國大陸；(二)、台灣方面：

(一)、中國大陸作曲素材還是偏向於傳統元素，與人民生活密不可分。在旋律上加入簡單的五度、八度和弦，代表作品 1955《慶豐年》、1956《鬧元宵》。

(二)、台灣方面，梁在平以古琴的底蘊作為創作爭取的基幹，代表作品 1951《憶故人》、1955《高山流水》。

三、1960-1970 年代的融合箏風：

(一)、中國大陸箏樂創作素材很多源自民歌曲調、強調政治和色彩、移植民歌或其它作品。演奏技巧由傳統左手「以韻補聲」的吟、揉、按、放特點及左手在柱右簡單提彈，慢慢發展到左手和弦彈奏。新的演奏方法擴展，如移柱、掃音等。左手在中低音區域彈奏分解和弦，嘗試多聲織體創作，如八度和弦、琶音，代表作品 1965《戰颱風》、1972《豐收鑼鼓》。

(二)、台灣方面則隨著社會型態急速發展，大陸音樂資訊傳入，使箏樂有了新的變革，

箏樂家們開始模仿大陸音樂風格的創作手法。社會型態的改變，以個人不同感受多方面取材，也在作曲上有了不同的風氣，代表作品 1979《孔雀東南飛》、1979《英雄凱歌》。

四、1980 年代至今的箏樂新潮流，西方作曲手法漸漸被運用到箏曲創作上，除了傳統特色外，曲式和技巧上皆朝向現代化發展，這階段的箏樂作品，音樂素材多變、多種樂器融合，使音樂聲響更爲豐富，如重奏、協奏等。在調式的基本思維上，創造出新的定弦音階—複調式、非調式、無調等。當受過西方音樂理論及鋼琴等西方樂器演奏的作曲家們，開始將西方作曲手法加入箏曲創作品，促使箏樂彈奏技巧提升。但由於某些作曲家並非箏樂演奏家，所採用的作曲方式、技巧上漸漸脫離了箏樂的傳統。所以素材選擇隨著作品的需求，嘗試與研創不同意境的可能性，也會因箏曲需求而研發新的演奏手法，進而做出不同以往的音樂色彩與音響效果。箏曲作品也嘗試與劇場融合，以視覺與空間來呈現不同演出形式。打破以往傳統一個五聲音階定絃排列，將七聲音階與其它音階加入箏樂創作曲定絃中。並將中西音樂元素合併，運用多主題內容連串揉合在一起，以及和聲運用將地方特色素材加工創作、使音樂內容更加豐富。表演場所、表演型態與內容，會因不同觀眾族群而做調整，部分演出也開始注重表演品質與場地，從喧鬧快樂的地方改至較爲嚴謹的演奏廳演出。代表曲目 1982《月桃香滿月桃山》、1982《心願》、1984 古箏與簫《南鄉子》、1987《黔中賦》、2003《趣夢亂》、2011《飛天舞》受到許多元素影響，在創作上多了許多新穎的想法。

本論文的題目是《與舞蹈意象有關的現代創作箏曲探討—以《飛天舞》、《馬蘭之戀》、《煙霄引》爲例》。在論文第一章緒論第四節的名詞釋意中，已經解釋意象、意境；在此，對舞蹈意象和舞蹈意境這兩個名詞再作說明。舞蹈意象指演奏者在彈奏時，必須要融合音樂與舞蹈的元素，例如：姿體、笑容、意境想象等，通過舞蹈語言和整體的舞蹈形象，顯現出內在的生氣、情感、靈魂、風骨和精神，但是舞蹈並不要求至專業水準。舞蹈意境則主要是指抒情性舞蹈意象中呈現情景交融、虛實相生的形象系統及其所誘發和開拓的審美想像空間。欲研究以現代創作思維和手法呈現舞蹈意象素

材，並舉《飛天舞》、《馬蘭之戀》、《煙霄引》三首箏曲為例。意象是藝術家融合其主觀意識和情感，於作品上所表現的意境，是屬於哲學、美學和心理學的朦朧境界，並促成藝術家的創作風格。而將存在潛意識中對舞蹈的記憶化為創作養分，源源不斷地給作曲家的想像提供內心的依據，就是舞蹈意象。《飛天舞》、《煙霄引》是由台灣箏樂家黃好吟創作，因為作曲家本身也是位優秀的箏樂演奏家，了解古箏這項樂器，所以能在現有彈奏方法加入許多新穎的想法，產生形象鮮活、風格突出的樂曲。而《馬蘭之戀》由作曲家林道生創作，以傳統五聲音階編曲，在音域或演奏技巧上流暢易懂。

在《飛天舞》、《馬蘭之戀》、《煙霄引》三首箏曲中，樂曲定弦、彈奏技法、演奏符號的變革與發展擴大了箏藝術創新的表現，使箏樂更融入現代音樂的要素，產生具時代風格的作品。

歸納三首樂曲的共同性方面：

1. 創作理念皆涵蓋舞蹈元素。例如：《飛天舞》為仙女的舞蹈、《馬蘭之戀》為阿美族的舞蹈、《煙霄引》為胡旋舞的舞蹈。
2. 皆為調性音樂，此三首樂曲之音型與舞風為：
《飛天舞》全曲以 Si、MI、Fa#、Sol 為主要示導動機，貫穿全曲，並且用拍擊、掃搖、切分音、拂音、展開和緊縮加以變化。表現，仙女翻飛、散花、歡騰的景象。
《馬蘭之戀》以八分、四分節奏音型組成，全曲以 G、D 兩音組成。用阿美族民謠展現婚禮的歡樂情景。
《煙霄引》運用新疆音階性旋律和多樣化節奏、各種敲擊性技巧、再融入舞蹈肢體語言，使舞風栩栩如生。

在差異性方面主要從演奏音域、擊弦方式、岳山與箏碼設置、演奏符號等，說明如下：

1. 轉調和移柱設計：三首箏曲在創作時，定弦設計、轉調就皆不相同。《馬蘭之戀》全曲皆在定絃調的範圍，所以轉調色彩淡薄。《煙霄引》樂曲中間有移為 a

小調，但整首樂曲無移動琴碼。而《飛天舞》這首箏樂必須移動許多雁柱，所以彈奏時需要更確實熟練，使移柱能在音樂進行中順利完成，移動雁柱使音樂色彩產生不同的聲音，也使音響效果更加豐富。

2. 擊弦方式：《煙霄引》、《飛天舞》兩首箏曲需要運用拍擊琴弦或琴板的動作和聲響。《煙霄引》是三首箏樂中運用最多拍擊手法，如拍擊琴弦、琴面、琴邊及雁柱。作曲家爲了使作品更加生動，運用拍擊琴面、琴弦的手法來模擬古代莫高窟壁畫上伴奏舞蹈的鼓樂。《飛天舞》整首樂曲有拍擊琴板與琴弦。《馬蘭之戀》則無運用此技巧。
3. 岳山與箏碼設置：《飛天舞》定絃音域是 B_1-e^3 ，樂曲中間需將 B_1 音移到 D 音，爲了要使每條琴弦都有美好的音色，所以將最低音雁柱移到比一般排列更偏左的位置，稍微調整箏弦，可以使音色保持一定的亮度，《飛天舞》以 D 調爲基準，最低音 B 音會比《煙霄引》 D^\sharp 、《馬蘭之戀》D 雁柱的位置更靠近後岳山。
4. 演奏技巧：《煙霄引》這首箏曲使用很多新的演奏符號與技法，增加新的音響效果與新的演奏手法，例如樂曲中出現軋弓演奏手法。《飛天舞》則加入風鈴聲來襯托整首樂曲氣氛，與一般傳統箏曲相比，大不相同。

通過對《煙霄引》、《飛天舞》、《馬蘭之戀》三首箏曲的探討與演奏實踐，可從《煙霄引》與《飛天舞》兩首箏曲發現定絃音域擴張、演奏上需多花時間了解與研究外，從音響效果方面也增添了許多色彩，與傳統箏曲相比對，視覺與聽覺都煥然一新。

本論文探討《飛天舞》、《馬蘭之戀》、《煙霄引》這三首箏樂所描繪的不同舞蹈中，台灣阿美族歌舞比較有機會接觸到。而且，作曲家運用豐富的想像力，使《馬蘭之戀》產生吸引人、激動人的力量。飛天是傳播幸福、帶來富足的神仙，這一類傳說除了敦煌壁畫、昆劇、平劇之外，兩岸電視連續劇、綜藝表演、電影以及街坊家族口耳相傳的民間故事中屢見不鮮，早已深植中國人的心田之中。但是，音樂的本質實在是人的心靈借助想像力，用曲詞、節奏及和弦，表達自己尋找精神境界的一種文化活動。因

此，想像力是音樂家進行創作或演奏時需要的心理功能，更是聽眾欣賞音樂作品必備的要件，才能各自達到音樂所敘述的情境。唐代的胡旋舞因楊貴妃和安祿山而享威名，因白居易和元稹等詩人而傳千古，但是舞蹈的實際情況以及觀眾在欣賞時，都需要讓自己的想像力展翅翱翔。因為音樂一些圖景和畫面，沉醉在瞬息萬變的感覺之中，這就是音樂具有強烈感染力的原因所在。都是屬於現代創作箏曲。筆者認為想要彈奏好古箏音樂，必須掌握傳統曲目。本次音樂會挑選曲目及書寫論文裡，雖然沒有傳統曲目。但是選擇用五聲音階定弦，採傳統作曲的《馬蘭之戀》則必需運用以往彈奏的經驗及深刻了解前輩們的豐富實踐，才能彈奏出更深的境界。筆者在演奏的舞蹈構思上可分為三個階段：一、開始試譜時，就要開始搜尋舞蹈的相關資料，觀賞、閱讀、研究相關舞蹈的特色。二、樂曲熟練時，要使舞蹈動作逐漸內化，與音樂融合為一。三、音樂純熟後，要使心靈合一，在演奏時舞蹈動作至肢體油然而生。

在古箏發展的長河中，即使演奏篇幅越小的傳統曲目也需要運用豐富的想像力，現代箏樂作品是承繼傳統加入創新的思維及呈現手法，使古箏文化往前推進，即以傳統之樂本開展新箏樂之未來。在推動的腳步中，雖然中西合璧，然而欣賞者跟隨音樂家的豐富想像力，乘著旋律的翅膀，根據聽眾各自的閱歷和文化背景，海闊天空自由飛翔。也許會模模糊糊地閃現出既古老又神秘的哲理問題，也許激起一縷縷詩意情懷。想像力是創作的泉源，創造出想像力的作品。通過舞蹈意象，作曲者、演奏者、欣賞者都馳騁在自己想像力的廣天空間，造就出低迴掩抑、蕩氣迴腸的景外之景、象外之象。沉醉於甜美憂傷、溫徐委婉的綿渺之思，無限廣大的空間美感，朦朧境界的哲理思緒和深深的共鳴。

參考資料

一、書籍

(一) 音樂

張己任著。《音樂之美》。台北：中央研究院，2003。

張前、王次炤著。《音樂美學基礎》。北京：人民音樂出版社，1992。

宋茂生著。《禪·氣功與聲樂》。台北：大呂出版社，1993。

劉承華著。《中國音樂的神韻》。福建：福建人民出版社，2004。

彭宇薰著。《相互性的迴盪：表現主義繪畫、音樂與舞蹈》。台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006。

黃翔鵬著。《中國人的音樂和音樂學》。山東：山東文藝出版社，1997。

蔡依雲。《樂舞相和—羅曼菲 VS.賴英里》。台北：松岡電腦圖書資料有限公司，2001。

茂木健一郎著。《音樂腦一切皆誕生於音樂》。王文萱譯。台北：天下雜誌股份有限公司，2010。

楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》【上】、【下】冊。北京：人民音樂出版社，1981。

許常惠。《台灣音樂史初稿》。台北：全音樂譜出版社，2005。

馮彬彬著。《樂海拾貝》。北京：大眾文藝出版社，2005。

楊兆禎著。《音樂創作指導》。台北：全音樂譜出版社，1987。

馬修 W.A.Mathieu 著。《音樂生活》。蔡逸萍譯。台北：新世界叢書，1999。

李祥霆。《唐代古琴演奏美學及音樂思想研究》。台北：行政院文化建設委員會，1993。

(二) 舞蹈

蕭君玲。《中國舞蹈審美》。台北：文史哲出版社，2007。

林美惠。《韻律體操概論》。台北：鄉村出版社，1981。

郭智輝著。《舞蹈應用生理解剖學》。台北：五南圖書出版股份有限公司，1999。

歐建平著。《舞蹈美學鑑賞》。台北：洪業文化有限公司，1998。

黃靄倫。《舞蹈創作與音樂之研究-從音樂中的節奏與旋律探討舞蹈創作》。台北：麗力出版社，1991。

朱靜美著，《意象劇場·非常亞陶》，台北：揚智文化，1997。

(三) 箏書

趙曼琴著。《古箏快速指序技法概論上下冊》。北京：國際文化出版公司，2001。

鄭德淵。《中國箏樂現代化其沿革及變革之研究》。台北：大卷文化有限公司出版部，1990年。

楊佩璇著。《台灣現階段箏樂主修教學實務新論》。台北：秀威資訊科技股份有限公司，2006。

(四) 其它

學典編纂委員會。《學典》。台北：三民書局股份有限公司，1991。

趙鑫珊著。《藝術·科學·哲學斷想》。台北：丹青圖書有限公司，〔無日期〕。

陳漢金。《音樂獨行俠：馬水龍》。台北：時報文化，2001。

胡雪岡著。《意象範疇的流變》。南昌：百花洲文藝出版社，2002。

蒲震元著。《中國藝術意境論》。北京：北京大學出版社，2007。

宗白華著。《藝境》。北京：北京大學出版社，2005。

牛龍菲。《敦煌壁畫歷史資料總錄與研究》。甘肅：敦煌文藝出版社出版，1991。

林茂村著。《解剖生理學》。台北：財團法人徐氏基金會，1993。

郭志輝著。《舞蹈應用生理解剖學》。台北：五南圖書出版股份有限公司，1999。

Modern Language Association 著。《MLA 論文寫作手冊 MLA Handbook for Writers of Research Papers》。書林編輯部譯。台北：書林出版有限公司，2010。

二、文章、期刊類

孫 茜。〈古箏演奏的二度創作〉。《中國科教創新導刊》。第六期，2012。頁 246。

張 彤。〈從新時期古箏創作看箏樂發展〉。《交響—西安音樂學院學報》。第四期，1994。頁 43-48。

吳 斌。〈音樂與舞蹈〉。《大舞臺，編輯部郵箱》。第四期，1998。頁 80-81。

牛蘭東、吳順章。〈氣功與演奏中的緊張與放鬆〉。《人民音樂》。第六期，1988，頁 22-23。

牛蘭東、吳順章。〈氣功與演奏的力源問題〉。《人民音樂》。第五期，1988，頁 36。

閻 俐。〈論箏的按滑揉音奏法〉。《樂府新聲》。第一期，1989，頁 32-34。

北市國樂。《馬蘭之戀—演奏及樂曲分析(上)》。第 228 期，雜誌版第 146 期，(台北：台北市立國樂團，2007)，p14-19。

北市國樂。《馬蘭之戀—演奏及樂曲分析(下)》。第 229 期，雜誌版第 147 期，(台北：台北市立國樂團，2007)，p15-19。

閻愛華。〈古箏音色與演奏風格剖析〉。《音樂學刊》。第二期，1999。頁 22-25。

樊慰慈。〈從箏曲《蓮花謠》的詮釋論音樂韻律〉。《秦箏》。第二期，2007。頁 22-25。

樊藝鳳。〈河南箏樂考略〉。《流派探討》。第二期，1995 年。頁 21-30。

閻 俐。〈古箏彈奏技術的緊張與放鬆問題〉。《樂府新聲》。第三期，1983。頁 60-63。

玉 林。〈箏曲《劍令》的創作思維及音樂語言特色〉。《中國音樂》。第二期，1999。頁 34-36。

曲 雲。〈箏曲《香山射鼓》的創作與實踐〉。《中國音樂》。第四期，2003。頁 63-65。

邵吉民。〈《秦桑曲》與陝西秦箏流派〉。《人民音樂》。第十一期，1989。頁 9-11。

陳漢金。〈驀然回首，那人卻在燈火闌珊處—馬水龍的古箏獨奏曲《尋》〉。《聽見台灣的聲音--馬水龍作品學術研討會論文集》。國立台灣交響樂團。台中：國立台灣交響樂團，2008。頁 237-254。

張 莉。〈從秦曲到箏曲—對李煥之古箏協奏曲《汨羅江幻想曲》的音樂分析〉。《星海音樂學院學報》。第四期，2008。頁 83-88。

楊娜妮。〈《慶豐年》奏響雙手彈箏新樂章〉。《樂府新聲》。第四期，2009。頁 265-266。

李 軍。〈古箏演奏與心理音色〉。《戲曲藝術》。第 28 卷第一期，2007。頁 99-102。
北市國樂雙月刊—編輯部。〈胡旋舞飛騰臺灣國樂史上嶄新扉頁〉。北市國樂雙月刊—
新絲路，2009。頁 5。

三、碩士論文

姜采希。〈三首當代箏曲之演奏分析—《星塵》、《飄飄何所似風起舞動時》、《曉霧》〉。

中國文化大學音樂學系碩士班中國音樂組，碩士論文，2011。

謝岱霖。〈當代箏樂的多元文化性—以樊慰慈箏樂創作中的世界音樂元素為例〉。

國立臺灣師範大學民族音樂研究所，碩士論文，2011。

林聖哲。〈原創揚琴協奏曲《雅魯藏布江邊》、《春夜喜雨》之分析與詮釋〉。

中國文化大學藝術學院音樂系中國音樂組，碩士論文，2011。

王敦玲。〈三首箏樂作品及其演奏技法研究：《姜女淚》、《夜深沉》、《望秦川》〉。

中國文化大學音樂學系碩士班中國音樂組，碩士論文，2010。

蔡心韻。〈S 型二十一弦箏和新型轉調箏型制與技法之比較〉。

中國文化大學藝術學院音樂系中國音樂組，碩士論文，2010。

張淨文。〈四首為箏與鋼琴作品之分析—論述現代箏樂的表現特色〉。

中國文化大學音樂研究所，碩士論文，2009。

江尹琇。〈「飛天·邃古創新」—研究敦煌香音神，兼分析江尹琇創作〉。

國立臺灣師範大學美術學系，碩士論文，2009。

鄭惠美。〈情境·序列—關於解構轉化服裝與語言之創作〉。

實踐大學設計學院時尚與媒體設計研究所，碩士創作論文，2009。

呂明峰。〈四首台灣胡琴作品的探析兼述台灣胡琴的發展〉。

中國文化大學藝術學院音樂系中國音樂組，碩士論文，2007。

劉佳雯。〈傳統箏樂以韻補聲之探討〉。

國立台南藝術大學民族音樂學研究所，碩士論文，2006。

張碧蘭。〈劉德海琵琶古曲新奏藝術研探〉。中國文化大學藝術研究所音樂組，碩士論文，2005。

尤雅玲。〈現代箏曲特殊定弦法之研究〉。中國文化大學藝術學院音樂系中國音樂組，碩士論文，2004。

袁光明。〈敦煌壁畫中飛天之研究〉。中國文化大學藝術研究美術組碩士在職專班，碩士論文，2003。

楊 紅。〈對古箏藝術發展的思考〉。天津音樂學院，碩士論文，2002。

鄭瑞仁。〈名古箏家張燕之箏樂藝術風格研究〉。中國文化大學藝術學院音樂系中國音樂組，碩士論文，2000。

黃俊錫。〈從現代箏曲看箏樂的發展〉。中國文化大學藝術研究所音樂組，碩士論文，1998。

四、箏樂教材、樂譜

中國音樂家協會編。《1949-1979 箏曲選(線譜版)》。北京：人民音樂出版社出版，1987。

梁在平編著。《十六弦古箏獨奏曲》。台北：琴韻箏樂齋總社，1986。

鄭德淵著。《21 弦箏演奏法—箏樂理論及演奏(下冊之一)》。台北：友聯書報發行公司，無出版日期。

黃好吟編撰。《台灣箏曲創作選暨黃好吟箏樂文集》。台北：大陸書局，2005。

孫文妍、金建民、何寶全編。《古箏考級曲集名家指導》。上海：上海音樂學院出版社，2009。

張 珊著。《當代古箏名作教學與演奏詳解》。湖南：湖南文藝出版社，2010。

林東河、黃好吟編著。《箏曲彈奏集(一)》。第 16 版。台北：學藝出版社，1990。

黃好吟著。《箏樂演奏藝術的探討》。台北：學藝出版社，1993。

黃好吟。《六十八板箏曲研究》。台北：全音樂譜出版社，1997。

黃好吟。《煙霄引》箏獨奏曲。收於黃好吟：《東河箏譜》。台北：大陸書店，2010。

黃好吟、朱曉谷配鋼琴。《煙霄引》箏與鋼琴。收於黃好吟：《東河箏譜》。台北：大陸書店，2011。

黃好吟。《飛天舞》箏獨奏曲。收於黃好吟：《東河箏譜》。台北：大陸書店，2012。

林道生。《馬蘭之戀》。未出版。

施清介編著。《21 弦箏曲選輯》。台北：生韻出版社，1994。

莊國年、鐘嘉鳳編著。《琴韻箏曲(六)汨羅江上》。台北：生韻出版社，2000。

莊國年、鐘嘉鳳編著。《琴韻箏曲(五)伊黎河畔》。台北：生韻出版社，1999。

曲文軍。〈秦箏—陝西秦箏學會會刊〉。《愒》。第二期。2011。頁 49-64。

朱曉谷編著。《古箏獨奏重奏曲集》。安徽：安徽文藝出版社，2008。

五、影音資料

黃好吟。《煙霄引》箏與鋼琴。收於黃好吟：《東河箏譜》。台北：大陸書店，2011。

黃好吟。《飛天舞》箏獨奏曲。收於黃好吟：《東河箏譜》。台北：大陸書店，2011。

王中山古箏獨奏專輯。上海：上海海文音像出版社發行，2009。

六、網路

〈從世界多元文化音樂的角度看音樂和舞蹈的關係〉2011 年 8 月 21 日檢索自：

<http://www.lwbst.com/viewAction.do?lunwenid=507434>

〈台北藝術大學馬水龍學術網站。馬水龍音樂世界〉。2011 年 4 月 22 日檢索自：

<http://mashuilong.tnua.edu.tw/music.html>

〈音樂和舞蹈：異質同構的文化互存〉2011 年 8 月 25 日檢索自：

<http://www.cqvip.com/QK/82781X/2008003/28313644.html>

〈敦煌藝術能量學會〉2011 年 12 月 3 日檢索自：

<http://www.tunhuang.tw/msgshow.asp?no=300>

〈馬蘭姑娘 Ballad of Malan〉2011 年 12 月 8 日檢索自：

<http://www.oiktv.com/vplay.php?vid=boL5wqfxyGU&cat=youtube>

〈臺灣博碩士論文知識加值系統〉2011 年 12 月 10 日檢索自：

<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gswweb.cgi/login?o=dwebmge>

〈神傳文化造敦煌(二)石窟造像與壁畫〉2012 年 6 月 23 日檢索自：

<http://www.epochtimes.com/b5/8/5/31/n2137689.htm>

〈順益臺灣原住民博物館 / 台灣原住民族導覽 / 阿美族〉2012 年 6 月 28 日檢索

自：<http://www.museum.org.tw/081.htm>

〈敦煌飛天名稱由來〉2012 年 7 月 2 日檢索自：

<http://blog.yam.com/mini1919/article/18025407>

〈國立台南藝術大學民族音樂學所演奏探討期末報告—王中山：古箏獨奏曲

《溟山》作品研究與演奏探討〉2012 年 7 月 10 日檢索自：

http://art.tnua.edu.tw/ethnomu/Semester/94/94_PerformaceStudy_04.htm

〈胡旋女(古典舞女子群舞)〉2012 年 7 月 12 日檢索自：

http://www.youtube.com/watch?v=_gQeB4oJahk&feature=related

〈CCTV3 綜藝頻道宣傳片飛天之天女散花〉2012 年 7 月 12 日檢索自：

<http://www.youtube.com/watch?v=1tvO-VHhyQM&feature=related>

〈Kitaro 喜多郎 - 飛天 Flying Celestial Nymphs〉2012 年 7 月 12 日檢索自：

<http://www.youtube.com/watch?v=B33RpkMu8w4&feature=related>

〈2011-54 敦煌莫高窟 172 窟壁畫--盛唐持華飛天〉2012 年 7 月 12 日檢索自：

<http://www.youtube.com/watch?v=Yavcv5z00kY>

〈敦煌飛天の舞い〉2012 年 7 月 13 日檢索自：

<http://www.youtube.com/watch?v=B7BOgBynsEo>

〈[短片欣赏] 舞蹈《飛天》 CCTV 高清 720P〉2012 年 7 月 13 日檢索自：

<http://www.youtube.com/watch?v=roGMThQYB2o>

七、節目單

蔡心韻，《箏器-2010 蔡心韻古箏獨奏會》，音樂會節目單。國家演奏廳，2010 年 7 月 21 日。

王莞婷、林欣慧古箏音樂會，《二姬戲箏》，音樂會節目單。台北巴赫廳，2011 年 10 月 2 日。

中國文化大學中國音樂學系《霹靂樂光大道》音樂會節目單。國家音樂廳，2008 年 04 月 17 日。

中國文化大學中國音樂學系《霹靂樂光大道》音樂會節目單。國家音樂廳，2010 年 05 月 05 日。

首屆閩台音樂周開幕式暨兩岸管弦樂作品音樂會節目單。福建大劇院，2010 年 11 月 07 日。

NCO 超·樂系列。《音樂大不同～「箏」符琴海》音樂會節目單。台北市中山堂中正廳，2010 年 12 月 17 日。

中國文化大學中國音樂學系《百無禁技》音樂會節目單。國家音樂廳，2011 年 04 月 13 日。

附錄一

「林道生老師」訪談大綱：

訪談時間：2012 年 4 月 20 電話訪談

2012 年 4 月 28 當面訪問，下午 3:00~5:00

訪談地點：花蓮縣吉安鄉慈惠四街 21 巷 7 號

受訪人：林道生 老師

訪談人：魏小慈

筆者問一：

目前任職於哪裡及過去所擔任的職位是否還就任？

林老師答一：

林道生(Lin.Daw-Sheng)，1934 年出生於彰化，1940 年遷居後山花蓮，省立花蓮師範學校畢業。求學過程經歷日治時期與國民政府時期。曾任教於國小、國中、高中老師及玉山神學院音樂系主任，並曾在花蓮師範、台中師院、東華大學、慈濟大學等兼任副教授。曾擔任亞洲作曲家聯盟中華民國總會理事、監事，民族音樂學會理事，花蓮交響樂團、巴奈合唱團音樂總監等職。榮獲中國文化文藝協會音樂獎章、音樂榮譽獎章、作曲獎章及各類作曲獎等四十一種。喜愛音樂、作曲、原住民民間文學與原住民音樂等。目前已退休，專心於原住民文化的寫作及作曲。

著作有《原住民神話、故事全集五冊》、《原住民神話與文化賞析》、《花蓮原住民音樂系列》：〈布農族篇〉、〈阿美族篇〉、〈泰雅族篇〉三冊，翻譯《霧社事件證言》、《名曲與巨匠》、《世界名鋼琴家》、《聖歌故事》、《上帝也在廚房》等二十多本；發表論文、文章七百多篇，作曲有獨唱、合唱、清唱劇、歌舞劇、室內樂、交響樂、協奏曲、國樂獨奏、合奏曲等八百多首。

(詳細請查網路：台灣音樂著作權人聯合總會)

筆者問二：

被邀稿《馬蘭姑娘》時，如何構想該曲？

林老師答二：

《馬蘭姑娘》阿美語稱爲 For a-for a yan no Farangaw。「For a-for a yan」是指小姐，「Farangaw」是馬蘭部落。《馬蘭姑娘》本是一首流傳於阿美族各部落的著名歌謠。旋律優美，歌詞很獨特：馬蘭阿美是母系社會，男女青年的婚嫁向來由父母決定，而且幾百年來都是「女娶男嫁」的入贅婚爲主。直到日本統治台灣時期，帶進了男女青年自由婚姻的觀念，於是改變了馬蘭部落男女青年的婚姻思想，女孩子也想爭取婚姻的自主性，而有了《馬蘭姑娘》這首歌謠的產生，這可以從歌詞的內容看出端倪。

(阿美族歌詞)

Ina aw hay ya ama aw

so la ling ka ku i na

ma ti ni si mi li ca ya ay

ku wa wa nu ta to te leng nga ko i na

a no cay ka mo pi so do od

to tey leng nga ko ina

w ma an say ko pi na ang

to ni ka pa tay ma kin a tolo

to lo ay no ka so ling

(歌詞中譯)

媽媽!爸爸!

請同意我

現在有別人家的男孩子看上了我

媽媽!如果你們不同意我的婚姻大事

你們也不會知道會發生什麼後果

媽媽!也許我會去

躺臥在鐵軌上

讓火車把我

輾成三截也說不定

這是多麼堅決的爭取婚姻自由的決心，也是爲婦女爭取權利的行爲表現，在馬蘭部落是從來不曾發生過的反抗傳統習俗嚴重事件。所以此曲對馬蘭部落的文化、傳統習俗(婚姻制度)的轉變有相當大的影響。由此可以看出來音樂，甚至於

是一首歌謠都可以影響一個族群的文化習俗，這在音樂歷史上也有不少例子。

筆者問三：

與台東馬蘭有什麼情感，為什麼會選用馬蘭地區原住民風格為素材？

林老師答三：

馬蘭部落(Farangaw)包含現在大部分的台東市，主要分布於台東市區的新生里、康樂里、大橋里、豐年里、豐谷里等，是台東縣內阿美族最大的部落，被稱為馬蘭阿美(日人稱為卑南阿美)。

馬蘭部落的歌謠特色有自由對位唱法，不同於其他阿美族部落而自成一格。最具代表性的馬蘭部落耆老郭英男夫妻為亞特蘭大奧運宣傳片「反璞歸真」中所唱的《老人歡樂飲酒歌》自由對唱法，曾響遍世界各地。

我曾多年在馬蘭採集音樂、文化，並協助他們成立了巴奈(Banay)合唱團，這是一個由六十多歲以上的老人所組成，每週大家相聚一起唱歌，我做記譜工作。後來在原住民電視台拍成了一季十三集的節目「不能遺忘的歌」，播出 108 首阿美族歌謠。

筆者問四：

關於《馬蘭之戀》的樂曲素材、創作形式、創作理念、樂譜版本的問題？

林老師答四：

《馬蘭姑娘》是以台東阿美族馬蘭部落(Farangaw)的著名同名民謠《馬蘭姑娘》為素材而寫成的古箏獨奏曲。樂曲的內容是根據主題曲《馬蘭姑娘》歌謠的歌詞內容而寫成，描述馬蘭部落一對男女青年的愛情故事。

樂曲主要調性為 G 大調，部分是五聲音階商調式混合。開頭的「引子」及「過門」的主要旋律，都是馬蘭日常生活歡樂歌謠的節奏，貫穿於各段主題中，作為銜接橋梁。和聲則運用了中國五聲音階的調式和聲與西洋古典和聲的混合型。樂

曲的結構以幾首阿美族歌謠串連，以敘述《馬蘭姑娘》的故事，其分段內容如下：

A 段：引子—部落的歡樂生活

B 段：思情—少女情懷

C 段：邂逅—請問芳名

D 段：求婚—馬蘭姑娘

E 段：婚宴—鐘聲響了

F 段：歡樂—婚宴的歡樂歌舞

筆者問五：

以馬蘭地區為素材的音樂，有幾個版本？

林老師答五：

我以馬蘭地區為素材而寫的音樂多得數不清，單以一首《馬蘭姑娘》為素材而寫的音樂如下：

1. 聲樂四部合唱曲《馬蘭姑娘》(鋼琴伴奏)
2. 聲樂四部合唱曲《馬蘭姑娘》(管弦樂伴奏)
3. 教會詩歌四部合唱曲《上帝僕人》
4. 鋼琴獨奏曲《馬蘭姑娘》
5. 鋼琴四手聯彈曲《馬蘭姑娘》
6. 古箏獨奏曲《馬蘭姑娘》
7. 木管五重奏曲《馬蘭姑娘》
8. 鋼琴協奏曲《馬蘭姑娘 I 》
9. 鋼琴協奏曲《馬蘭姑娘 II 》

附錄二

「黃好吟老師」訪談大綱：

訪談時間：2011 年 9 月 16 當面訪問，下午 1:00~3:00

訪談地點：中國文化大學 黃好吟老師研究室

受訪人：黃好吟 老師

訪談人：魏小慈

黃好吟教授是台灣的箏樂家也是位箏樂作曲家，在箏樂方面是一位資深的演奏員，老師豐富的人生經驗與經歷值得令人學習。由於筆者在碩士論文中分析《飛天舞》、《煙霄引》兩手箏樂作品，並且將這兩首曲目安排在碩士畢業音樂會，希望藉由這次的訪談中，對老師的箏樂生活及創作箏樂作品中有不同的了解。

筆者問一：

在學習歷程中，為什麼對古箏及作曲有興趣？

黃老師答一：

小學一、二年級時參加學校合唱團至小學六年級，初中時參加鼓笛隊(小軍鼓)，每週都有團練，常常隨著學校遊行表演，高中時在學校中偶然聽到美妙的古箏聲，對古箏這項樂器產生極大興趣，懇求父母買了一台古箏在家練習，從高中就一直練習到大學，爲了讓自己的音樂更進步，還買許多相關音樂方面的書籍(樂理、和聲、樂律學、如何表演小提琴)回家研究，但由於沒有老師指導，所以無法深入了解書中的含意。

於民國 60 幾年時，與夫婿林東河先生開始編寫古箏教材，在編寫時需要很多音樂常識，也因為在民國 62 年開始任教救國團的古箏教師，在教學中由於自己理論方面了解得不夠深奧，怕影響學生。由於這兩項原因，所以促使想報考音樂系的想法。於民國 66 年考入中國文化大學音樂系國樂組，進入學校就讀後，

內心一直很想為自己喜愛的樂器創作，於是開始找老師學習作曲的課程，但由於作曲創作需要很多時間，在還未進入中國文化大學就讀時，已開始在美商貿易公司(全球 47 家的化學分公司)上班，因媽媽極力反對學習音樂，媽媽認為：「好好的一份工作不做，跑去就讀國樂，你說以後要教古箏，我從來沒有聽過有這種職業，以後會餓死，認為興趣彈彈還可以，但教古箏絕對養不活自己」。最後與媽媽商量之下，工作必須繼續，於是將原本秘書工作轉至會計，利用半天時間在公司將工作快速完成，公司其他員工上班時間為九點，而我六點出門七點不到開始上班，十二點將工作完成，下午一點到學校上課，從不缺課，能不遲到絕不遲到的精神。

由於家境不富裕，領到的薪資都需交給媽媽，領到第一份薪水是六百元，上陳蕾士老師的個別課需三百元，只能在有多餘的薪資中才能上課，由於想省車錢，大多都是走路回家(敦化南路-八德路)，有一次上完課回家，在又冷又餓的情況下，看到路邊賣紅豆湯，心中一直掙扎，因為買了一碗紅豆湯，下次的上課學費就不足，於是忍著挨餓走回家。在公司於學校的奔波中，常常午餐是來不及吃，雖然公司有提供免費的午餐，但由於需在一個小時內到達學校上課，常常是餓著肚子上課。非常慶幸胃沒有因為長期的飲食不定時而影響到身體健康。

練琴都練到十一點半，每天工作加上學校課程，到了晚上體力消耗透支很想睡覺，但又怕隔天上班會遲到(五點多起床搭第一班公車)，所以都趴在古箏上睡覺，趴在弦上睡覺極為不舒服，手上都有許多壓弦的痕跡，痛醒繼續練，練累了又趴著睡覺。

因為有經濟壓力，但內心又一直很想作曲，能為自己喜歡的樂器作曲一定很開心，只要合奏課彈到的作品就會馬上編成古箏曲，學習作曲歷程中，一開始在社團上大班課，社團都以鼓勵學子的理念教學，真正開始學習作曲個別課時，由於教導的老師都是西樂系畢業的老師，教學理念比較嚴格，所以課程都以基礎開始學習。作曲老師有張曼玉(對位與曲式)、馬水龍、何占豪、張邦彥老師，在學

習過程中，作業常常都寫到凌晨兩三點，連扎眼睛都有聲音，這種認真的精神導致身體負荷不堪氣喘發作，由於身體承受不了太晚休息，於是就將作習時間調整至十二點休息，凌晨三、四點起床工作。很多人認為教古箏跟作曲有什麼關係，但我內心就是有很執著學作曲，覺得學習作曲對古箏的彈奏及教學方面都有極大的幫助。

在民國 74 年約續作曲家創作古箏作品，並且懷著大肚子發表了古箏音樂會，發表時古箏作品的定弦不是 D、G 調(但當時流行五聲音階定弦)，後來發現大陸第一首作品，譚盾 1985 年的《南鄉子》作品，只比台灣早了一年，然而大陸看的樂譜也以簡譜為主，有段時間針對西樂、大陸就會滿自卑，感覺自己不如人家，後來將論文資料拿出來比對，發現根本無需自卑，台灣不會差。

好不容易人生走到這裡，當初的希望是為這個樂器作曲，但是一路上它幫我分析很多事，終於現在不用煩惱金錢、升等壓力，小孩們也都長大了，所以現在真的是為自己而作曲。

筆者問二：

創作的靈感與過程(技巧、音效)？

黃老師答二：

我是相信一個人必須有上天的保佑、必須有土地的供養、必須有人之間的互相幫助，才能夠存在，如果上天不給靈感，我再厲害也只是像在做數學，我只是記那些規矩，這樣寫出來有什麼感動，在樂理上看都對，但感動是什麼？我們曾經受到一件事而感動，曾經因這個人而感動，因為他能堅持一個正義、堅持一個操守，但是如何用藝術上去敘述，所以我很感謝上天。

李元貞曾經創作《春日醉起言志》，是一首取自李白五言古詩的交響曲，我問李元貞，那時是在什麼狀態下去創作這首樂曲？李元貞回答：「不是我，這是上天賜給我的」。我受到很大的感動，我覺得必須先做好基礎的訓練，上天就會

賜與靈感。

如果沒有這塊土地，吃台灣米喝台灣水，以前顧生活都來不及哪還有空在作曲上，大家安定才有學生來上課，才有穩定的收入，才有時間去作曲，土地的供養很重要，如果靠乾旱、沒糧食，人民生活潦亂不堪，都生活不下去了哪會管道德仁義，如果生活是這樣，沒學生沒收入那還要寫什麼，所以還是要謝地。

感謝人，謝謝老師們的指導、同事間的互動、學生來就學、家人的支持，所以我相信有靈感，真的謝謝這個大環境，謝天、謝地、謝人。那想像力就是建立在我能活下去的基礎上，降低對物質的需求。

音效是我要達到這個音樂，而不是我要去製造一些奇特的音效，技巧也是爲了音樂的表達而採用。

筆者問三：

演奏者彈奏時與作曲者的溝通？

黃老師答三：

如果身爲演奏者，必須要去了解作曲者的背景，因爲人有不同的時空，可能生處的世代、成長背景不同，也有可能處在同一個世代但在不同空間，大環境會影響一個人的思維，搞不好時空相同、念的學校也相同但會有不同的思維，所以必須去了解作曲者的想法。

如果身爲作曲者，我會讓演奏者自由，我不一定要他們來了解我，當演奏者需要溝通時，我很樂意告訴他，但如果演奏者沒有來找他了解曲意時，我也樂觀其成，因爲演奏者會有另一種狀態與詮釋方式。很多事情一個十年就會有一個翻轉，很多思維不能一直定在那裏，所以當身爲作曲者時，會給演奏者很大的自由空間。

感謝黃好吟、林道生老師撥空接受訪談，謝謝老師指導！