

第二章

近代箏樂發展概論

箏在民族樂器中，占有非常重要的地位。據太史公在《史記·李斯列傳》中的記載，可知早在戰國時代，箏作為一種歌唱的伴奏樂器已流行於秦地。自秦朝後，歷經沿革與發展，而後逐漸融合戲曲、說唱等民間音樂¹。隨著各地民情之民族性及音樂性表現，而產生了各種特殊的風格。另一方面，箏的流行地域廣，不僅在漢族地區，而且在邊疆一些少數民族中也很流行，還傳到朝鮮、越南、日本等國，成為他們的民族樂器。在長期的歷史發展過程中，箏在與各地不同的風土、環境、語言、生活習慣及其他民間音樂藝術相融合的過程中，地域性文化特色悄然而生，日漸濃郁，形成了河南箏、山東箏、潮州箏、客家箏、浙江箏、秦箏、閩南箏、蒙古族箏等九個流派，“茫茫九派流中國”，使箏樂流派紛呈、風格多樣、相互爭奇鬥艷，異常豐富多彩，各流派都擁有許多具有濃郁地方風格的獨奏曲²。

箏在宋代已經慢慢發展出獨奏的形式³，近現代的傳統箏則是由伴奏或合奏中分離出來，並在民間音樂的基礎上脫胎出當地的風格，成為當今的一朵藝術奇葩。

¹林耕樺、徐一仁編著，《古箏工藝博覽會 箏藝薪傳特輯》，（台北：台北市立教育館，2007年6月），無頁碼。

²楊琳，〈箏團的建立與實踐〉，《中國音樂》。第111期，（2008年7月），頁260。

³韓建勇，〈古箏音樂之“韻”探微—兼彈古箏演奏家項斯華及其箏樂藝術觀〉，《樂器》，（2008年4月），頁66。

第一節 20 世紀 50 年代

作為中國傳統民族樂器的古箏，有著兩千多年的悠久歷史，素有「群聲之主，眾樂之師」的雅號。觀看現今台灣與中國大陸出版的古箏教材中，箏曲含括自具有地方音樂色彩的各家箏藝流派經典，至近現代習箏之人編創作品及學院派專業作曲家作品。台灣的箏樂發展始終是和中國大陸牽連一起的⁴，近半個多世紀以來，台灣箏界一直漸進地依循中國大陸的箏樂軌跡發展⁵。

古箏，又名秦箏，因為它源於中國戰國時期的秦國（今陝西地區）。在漫長的歷史長河中，與各地的戲曲、說唱和民間音樂相融合，形成各具特色的流派和風格。不同流派都有各不相同的代表性曲目，有著各具特色的音韻特點和演奏風格。河南箏曲高亢潑辣、熱情奔放，代表曲目為《蘇武思鄉》；由山東琴書音樂轉化而來的山東箏曲優美、樸實，代表作品為《書韻》；潮州箏曲文靜委婉，代表作品為《寒鴉戲水》；客家箏曲以古樸、典雅著稱，由客家音樂中「絲弦音樂」的合奏型是經過歷代箏人的豐富、充實、發展、提煉而形成，代表作品為《出水蓮》；浙江箏以「弦索十三套曲」、「江南絲竹」、「行灘」為源創作發展而成，代

⁴葉娟初，〈台灣現代箏樂作品分析研究~以六首非傳統五聲音階定弦的獨奏作品為例〉，（國立師範大學民族音樂研究所，2004年6月），頁59。

⁵黃俊錫，〈深植台灣箏樂文化〉，《藝術觀點》，第24期，（2004年10月），頁34。

表作品為《雲慶》⁶。

在 50 年代以前的箏曲調式主要採明 D 調及 G 調兩種傳統五聲音階排列。傳統演奏技法以琴碼為界，分為左右兩個區域，右手技法主要是勾、托、抹以及相對應的剔、劈、挑相互配合，主要目的是取音。左手主要以按、滑、揉、顫來裝飾右手的旋律，達到以韻補聲的效果。古箏是「音腔」化相當明顯的樂器，箏界把定弦看作正聲，正聲以外的音視為韻，正聲不足則以韻補之，此所謂「以韻補聲」⁷；這種旋律手法，彰顯出箏這一樂器的豐富表現力和藝術魅力。

在「五四」新文化運動的影響下，西方音樂大量傳入中國，專業音樂教育機構開始建立和發展，高等教育受到極大的重視。在這個好的形勢之下，古箏開始逐漸由民間走進高等學府，走上專業發展的道路。1948 年曹正先生（1920-1998）進入南京國立藝術學院教授古箏，開創了古箏樂器進入高等音樂學府的先河⁸。1955 年趙玉齋先生所創作的《慶豐年》在繼承傳統音樂山東琴書唱腔的同時還具有「八板」旋律的因素，在箏樂發展史上，具有里程碑的意義，因此他可說是古箏傳承創新的先行者；在演奏技巧上也有很大的突破，他打破了傳統單手彈奏的習慣，大膽吸收鋼琴彈奏和弦以及左右手交替多聲部旋律等手段，開

⁶雷歡，〈中國箏樂的發展與創新〉，《音樂創作》，第 226 期，（2008 年 11 月）。頁 128。

⁷韓建勇，〈古箏音樂之“韻”探微—兼彈古箏演奏家項斯華及其箏樂藝術觀〉，《樂器》，第 225 期，（2008 年 4 月），頁 66。

⁸曹正，〈關於古箏歷史的探討〉，（北京：北京樂器學會出版，1981 年），頁 30。

創了雙手同時抓箏彈奏的技巧。幾年後，趙先生又於 1957 年 3 月，將傳統的 16 弦箏改制成 21 弦箏，同年冬天創意研制轉調箏，並於同時創作了《新春》、《工人贊》、《真快活》等曲⁹；大大豐富了箏曲的音響效果，給人耳目一新的感覺，開闢了雙手彈箏的新紀元。

隨著時代的改變演進，表演場合和欣賞群體也逐漸變化，相對影響箏樂創作在題材與審美趣味等方面的改變，如上述所提到的《慶豐年》（趙玉齋曲），或是 1956 年曹東扶先生所創作的《鬧元宵》¹⁰等箏曲作品，其創作題材皆反映了當時貼近民眾與社會生活的通俗曲風內容¹¹。

第二節 20 世紀 60-70 年代

20 世紀 60-70 年代古箏發展進入一個持續期，這期間創作的箏曲數量增加許多。作品與 50 年代有一個共同特點的就是「標題性音樂」¹²。與 50 年代箏曲直接取材於民間素材不同的是，這一時期創作的箏曲分為兩類

（一）新創作樂曲。如 1961 年史兆元創作的《春到拉薩》，1965 年王昌元創作的《戰颱風》，1975 年張燕創作的《東海漁歌》，1975 年陳國權、丁伯苓創作的《清江放排》，1978 年朱曉谷創作的《台灣兒女的心願》等等。

⁹ 呂殿生，〈新中國古箏放異彩〉，《樂府新聲》，第 100 期，（2008 年 6 月），頁 98。

¹⁰ 《鬧元宵》刻畫了元宵佳節歡樂熱鬧的場景，樂曲採用大幅度划弦，快速劈托雙弦技巧，被公認為藝術成就較高的樂曲。

¹¹ 楊佩璇，頁 9。

¹² 標題性音樂即是從樂曲名稱就能理解樂曲表達的涵義，是有一定的侷限性（參考音樂詞典）。

(二) 根據歌曲或其他器樂曲改編的箏曲。如 1972 年焦金海根據民歌創作的《山丹丹開花紅艷艷》，1973 年史兆元根據歌曲改編《瀏陽河》。

這個時期的調式調性較前有一些突破，不再僅侷限於 D、G 兩個調¹³。箏樂創作方面因受到社會、欣賞心理、審美觀、態度及政治等諸多因素所制約，雖然在題材方面僅限於以民歌、聲樂曲或民間音樂的創作素材；但由於受到西方音樂教育的薰陶影響下，卻也因此形成箏樂演奏者在箏曲的創作內容上，對於演奏技法的開拓有著明顯的關注，開創了許多箏樂演奏的新技法與新形式，特別是在左手的演奏技巧上，由傳統「以韻補聲」之左手吟、揉、按、放的表現特點，演變成對於左右手演奏技法的平衡發展¹⁴。

值得一提的是，因為西洋音樂一直是音樂界的大宗，受到西樂環境的影響，某些專業的作曲家如張邦彥等，也紛紛加入箏樂的創作行列中，使得古箏演奏在定弦、和聲音響、作曲手法上皆有很大的突破與發展。

第三節 20 世紀 70-80 年代之後

民國 70 年代以後，台灣的箏樂演奏家也相當積極地從事箏曲創作，箏樂的風格呈現化的風貌。素有「古箏大師」與「箏樂之父」美稱的梁在平所創作的十六弦箏曲，是以傳統指法為主，重視左手吟揉進退的音韻，有如古琴吟詠、悠遠的意境，因而形成強烈的個人風格¹⁵。台灣箏樂曲目漸

¹³雷歡，頁 129

¹⁴楊佩璇，頁 11-12。

¹⁵吳旻靜，〈民國七十年代台灣箏樂創作的風格與發展〉，〈中國文化大學藝

漸融合了台灣的風味，甚至有些全新的創作樂曲形式完全以台灣的風情來表現，使風格呈現出更多元化的色彩，例如黃好吟的《春風甘霖遍寶島》等¹⁶。

80年代以來，作曲者為古箏創作了許多好作品，如趙曼琴的《井岡山上太陽紅》、《打虎上山》等作品中運用了快速指序彈法，都改變了以往指序的習慣，解決了古箏演奏快速樂曲的問題¹⁷。這個時期一些專業作曲家大膽地改變了古箏傳統的五聲音階調弦法，採用西方近現代技法與中國民族傳統音樂相結合的手法，創造了一系列古箏新語彙、新技法，促進了古箏演奏家在演奏技巧方面的飛速進步，從而使古箏的創作題材得到了進一步的拓展。這些專業作曲家所創作出的箏曲給人耳目一新的感受，大大豐富了古箏的表現力。如王建民的《幻想曲》、《長相思》、《蓮花謠》，徐曉琳的《倚秋》、《黔中賦》，何占豪的《臨安遺恨》等。

90年代以後由於兩岸朝向開放發展，促進了海峽兩岸箏樂的交流，台灣習箏者紛紛前往大陸學習正確的古箏資訊，包括樂曲風格、演奏方法。而大陸的箏樂家也陸續透過邀請來台講學或舉辦演奏會，藉此方式將大陸的箏樂曲風帶至台灣來，讓台灣學子能夠更進一步的了解大陸音樂環境的樂曲風格。在此階段後期，因台灣大量接受、學習了大陸的彈箏技法及大陸所新作的箏譜，又加上兩岸音樂

術研究所，2001年12月），頁7。

¹⁶白維真，〈民國八十年代箏曲在台灣流行趨勢之研究---以台灣區音樂比賽自選曲為範圍〉，（中國文化大學藝術研究所，2003年12月），頁7。

¹⁷楊琳，頁260。

界逐漸增加交流的次數，故在演奏上紛紛朝向於大陸的演奏風格，在樂曲上也大量的採用大陸的風格模式¹⁸。

此時也正是台灣學子學習古箏很重要的階段。這十年內古箏學子們享受到台灣箏界從兩岸封閉走到開放的優點，即是大量地吸收到大陸內地的古箏知識，也不斷地學習到各個作曲家所創作的箏曲。這些正好大大地滿足學習古箏的學子們，連帶的修正了許多以往不能從錄音帶中了解、體會的錯誤資訊¹⁹。也因為這十年所奠定出來的基礎，使得台灣的古箏能穩紮穩打的蔓延發展下去。

除了傳統流傳下來的箏樂曲之外，「現代箏曲」一詞主要是指 1950 年以後的古箏作品而言。在雨後春筍般的箏樂創作中，雖然仍有少數保存傳統古曲的手法，但大部分則推陳出新，成為現代箏樂發展的主流²⁰，其特色是以和絃為其架構，同時有伴奏的快速分解和絃（即琶音）與慢速分解和絃，其曲子來源有改編的，亦有創作。

一、多元化的箏曲創作

箏曲的創作隨著世代的變遷，其創作手法逐漸趨向多元化及獨特化。楊佩璇女士將現今多元的創作題材分為絕對音樂類、擬物標題類、特殊意含類、異國風與民族文化題材類、大自然景物標題類共五類²¹：

¹⁸白維真，頁 8。

¹⁹白維真，頁 13。

²⁰張家綺，〈左手獨立性彈法在現代箏曲之運用〉，〈中國文化大學藝術研究所，2006 年 12 月〉，頁 15。

²¹楊佩璇，〈台灣現階段箏樂主修教學實務新論〉，〈臺北：秀威資訊科技出版，2006 年〉頁 18-19。

(一) 絕對音樂類。又稱「純粹音樂」，指作曲家在創作時，並未刻意用音符去描寫客觀的事物或蘊含文學性的內容²²，如《給古箏及絃樂四重奏的幻想曲》(金希文曲)。

(二) 擬物標題類。其創作動機是運用音樂來表達人、事、物的性格、肢體動作或特性等，如《貓嬉》(李元貞曲)。

(三) 特殊意含類。如《星塵》(樊慰慈曲)，以不同節拍、織度或旋律變奏，以激動跳 tone 的樂風，輔以爵士藍調般的變化半音，發展而成的一種五聲人工調式²³。

(四) 異國風與民族文化題材類。如《三令一水、祭、舞》(陸標曲)，表現深藏在中國西南古老民族「納西族」的特色，該民族所使用的東巴文，是世界唯一仍被使用的象形文字。

(五) 大自然景物標題類。如《蘭》(張曉峰曲)，歌頌蘭花清新脫俗、典雅高潔的品格，刻畫含苞欲放的蘭花是多麼純潔、多麼美麗，人間萬物充滿生機²⁴。

二、定絃法的發展

在箏上，不加按音的空絃音，稱為散音。二十一弦箏的散音音高有四個八度，如果再加上最高散音上由按音所發出的小三度，則實際音域為四個八度又小三度。傳統的

²² 崔光宙，《音樂學新論》，(台北：五南出版社，1993年)，頁148。

²³ 《眼神與星空的對話－樊慰慈/黃文玲箏樂演奏會》節目單，2009年3月13日，頁9。

²⁴ 《眼神與星空的對話－樊慰慈/黃文玲箏樂演奏會》節目單，2009年3月13日，頁10。

古箏定絃多建立在以大二度和小三度的五聲排列基礎上²⁵，如二十一弦箏的定絃，一般把第二十一絃（最低音）調成 D，其他各絃按照五聲音階的順序依次向上排列定絃，第一絃一般定作 d³。

從 21 世紀開始，作曲家們藉由不同類型的五聲、六聲（全音）、七聲自然音列、半音音列、以及少數民族的特殊調性音列，甚至採用一些人為的音列調式進行設計與組合²⁶。

（一）非傳統定絃，每個八度都是一樣，按周期性循環，如周吉、邵光琛、李玟的《木卡姆散序與舞曲》²⁷。

（二）由兩個不同主音的傳統五聲音階交替組成，如庄曜的《山的遐想》²⁸。

（三）傳統五聲音階與變化音交替，如徐曉林的《黔中賦》²⁹。

（四）自由混合，無特定規律可循，完全根據樂曲的旋律需要而組成，如王建民的《西域隨想》³⁰。

定絃的多元化擴大了樂曲表現範圍，樂曲及和聲效果豐富多彩，專業作曲家的介入讓以往單一主題的箏曲開始嘗試多個主題的發展，樂曲的結構更加地複雜多變。

²⁵焦金海，《箏演奏法》，（北京：人民音樂出版社，1993 年 3 月），頁 10。

²⁶楊佩璇，頁 20。

²⁷此曲定絃由低至高為 D、F[#]、G、A、c、d、f[#]、g、a、c¹、d¹、f^{#1}、g¹、a¹、c²、d²、f^{#2}、g²、a²、c³、d³。

²⁸此曲定絃由低至高為 D、F、G、A、c、d、e、f[#]、a、b、d¹。

²⁹此曲定絃由低至高為 D、E、F[#]、A、B、d、f、f[#]、a、b、d¹、e¹、f^{#1}、a、b、d²、f²、f^{#2}、a²、b²、c³。

³⁰此曲定絃由低至高為 D、F、G、B、c、d、f[#]、g、b、c¹、d¹、e¹、f¹、g¹、b¹、c²、d²、f^{#2}、g²、a²、b²、c³。

三、箏樂演奏技法開拓

當今古箏的演奏技法大體上分為兩類：

(一) 民間傳統手法延續下來的「夾彈法」，其特徵為四指、小指不用，注重音色豐滿、厚實，肩、肘活動幅度較小，表演動作較為拘謹。

(二) 在傳統手法基礎上，吸收某些中西樂器的演奏手法發展而來的「懸彈法」，此種手法使音色豐富多變，可以根據演奏樂曲的不同情緒對觸絃速度、角度加以處理，演奏時手指走動靈活速度快，比較注重音樂的連貫性及表演性，如李晗的《雙江舞曲》就運用了左手搖指和五指輪，突破了左手和小指的禁區。

兩者各有千秋，值得總結，因為繼承傳統是為了創新，創造新意離不開傳統法度，將演奏技術理論化、規範化是當今古箏藝術發展的基本趨勢，也是古箏藝術普及、提高、發展的必要環節³¹。傳統樂曲中的「以韻補聲」就是靠左手在琴碼左側以吟、揉、滑、顫等技法表現出來的，這正是古箏比其他樂器更具魅力之所在，不僅應該將其好好保持住，而且更要發揚光大，不可過於重視彈奏技巧而忽視了古箏演奏的韻味。

箏是以「點」為發音形式，而「線」是由連續、密集的点所組成，所以它的特點是動作小、多、快³²；此外彈奏

³¹ 蔣莉，〈簡論當代箏樂藝術風格的多樣化及演奏技術的規範化〉，《中國音樂》，第 111 期，(2008 年 7 月)，頁 218。

³² 王喆/李婷婷，〈淺談鋼琴作品中古箏技法的應用〉，《樂器》，第 227 期，(2008 年 6 月)。頁 60。

動作要有彈性，聲音才會圓潤有光澤。並且要處理好手「鬆」和「緊」的關係，鬆是為了緊，緊是鬆的結果；緊是彈奏的一剎那，鬆是彈奏的間歇，鬆緊是一次彈奏的兩個環節。從箏的這些演奏技法上看，與鋼琴的演奏確有「異曲同工」之妙。因此，雖然古箏、鋼琴在發聲原理、結構、彈奏各方面有太多不同之處，但仍具有一定的可比性³³。繼承傳統，大膽創新是這一時期與未來發展趨勢，因此多元的風格深受大眾接受與喜愛，也使古箏無論從作品還是技巧上都有極大的突破。

四、古箏演奏型式與音響之新風貌

由於現今社會文化演變日趨複雜，箏的製作技術更為精巧，演奏的手法逐漸注入鋼琴、琵琶、吉他、豎琴各種樂器的技巧，比以前更富多樣性與變化性。絃數隨著樂曲音域需要逐漸增加，絃亦有絲絃、鋼絃、銀絃、銅絃、尼龍纏鋼絃…等，其製作也有輪盤、按鍵、踏瓣、雁柱升降及蝶式箏等快速轉調箏的出現³⁴。

當代箏樂發展的一個主要特點，就是對「音響」要有諸多的想像空間，特殊音響已不再躲進旋律、節奏與和弦的身影後面，只充當一個輔助性的陪襯角色，而是具有更加重要的地位³⁵。在演奏形式上，古箏也日益多樣化，除獨奏外，也出現絲竹樂合奏、器樂伴奏、交響樂隊協奏等等

³³王喆/李婷婷，頁 60。

³⁴林耕樺、徐一仁編著，《古箏工藝博覽會 箏藝薪傳特輯》，（台北：台北市立教育館，2007年6月），無頁碼。

³⁵楊佩璇，頁 27。

諸多新演奏型式³⁶，完整地體現了文化求新善變、易與眾和的大方表現與特點。

隨著當代社會各種劇場、音樂廳陸續出現，箏的演奏場所也不斷擴大，當今幾乎到處都可以聽到古箏的奏鳴。以往透過民間性的演出場所、演奏方式、曲目類型、樂器型態與傳授方式等傳播的傳統箏樂藝術，運用了西方音樂中某些創作方法和思維模式現代社會，皆逐漸以新型舞台音樂會傳播表演的模式展現。獨奏、重奏或合奏的小型室內樂以及協奏曲形式的大型音樂會，充實了人們的社會文化生活³⁷，這與它更常用於娛人的功能相關。

箏樂表演形式接受與吸收了西方音樂的影響，包括音樂創作、演奏技法、表現型態、基本觀念與教育體制等，透過交流、融合與發展並傳承下來，建立新的樂器音響與新的審美要求。使箏樂發展逐漸步入盡善盡美的新風貌。

³⁶關孟華，〈論琴箏審美的雅俗分野〉，《中國音樂》，第 111 期，（2008 年 7 月），頁 114。

³⁷楊佩璇，頁 36。