

致謝詞

文化大學國樂系是個充滿溫暖的大家庭，很幸運可以在這樣的環境學習，並以它為榮。

國樂系的邱誓舷、張思絲、王詩涵三位助教總是不厭其煩的幫忙解決各式各樣五花八門的問題，謝謝你們的照顧。

感謝口試委員施德玉老師、張儷瓊老師的指導，讓論文的内容更加充實完整。

感謝國中時期主修老師—黃俊錫老師，大學時期主修老師—黃文玲老師，研究所的指導教授樊慰慈老師，感謝你們對我琴藝上的指導與音樂上的啟發，是我永遠的學習榜樣。

在學習音樂的過程指導過我的老師們，每一位老師對我而言都相當重要，給予我不同層面的成長養分，學習之路永無止盡，期許自己在往後的學習路程上能保持熱誠，持續努力。

感謝世偉的鼓勵及陪伴，感謝我各時期的朋友們，給予的溫暖支持與鼓勵。

最愛的爸媽，謝謝你們總是在實質上以及精神上給予我最大支持，無怨無悔的當我最溫暖強壯的後盾，能成為你們的女兒真是好幸福！

謝謝你們的支持鼓勵，我完成了！

摘要

本論文以研究《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》三首當代箏樂作品為內容，此三首箏曲創作於 2004 至 2008 年間，雖創作時間不長，卻已被習箏及愛箏之人仕所喜愛，並且使用於比賽、考試和音樂會上，筆者希冀經由對三首箏曲的分析研究，能於演奏時有更加細緻的詮釋呈現。

本文共有五章，第一章為緒論：包含研究動機與目的、研究範圍、研究方法與步驟、文獻探討；第二章到第四章分別為《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》三首箏曲的創作背景、樂曲結構分析、演奏詮釋分析，第五章為結論。

透過樂曲結構及演奏詮釋分析的方法了解樂曲，本文將演奏詮釋分析的部份分為音色、速度、以及演奏特色等項目，三首箏曲在音色的使用上皆有豐富的層次變化，作曲者在彈性速度的使用上較為自由，給予演奏者更多個人體悟的空間，《星塵》與《曉霧》的作曲者(樊慰慈和王中山)也是古箏演奏者，在這兩首箏曲中皆有較具有個人特色性的指法技巧，《飄飄何所似，風起舞動時》的作曲者陶一陌為專業作曲家，本身不會彈奏古箏，其創作箏曲的多為浪漫寫意的風格，很具個人特色，旋律通常給人空靈飄逸的音樂感受。

關鍵字：箏、《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》、樊慰慈、陶一陌、王中山

Abstract

This research confines the scope in three contemporary works, *Star Dust*; *Like Wind, Floating in the Air*, *Like Dance, Waving in the Wind*, and *Mists at Dawn*, which were composed between 2004 and 2008. Even though it hasn't been long since the works were composed, they have been used comprehensively in music contests, exams and concerts. I hope to refine the performance of these three works into a more exquisite stage by analyzing music formation.

The research breaks down into five chapters. Chapter one, introduction, includes research motivation and purpose, research method and sequence, literature review. Chapter two to chapter four are music formation analysis which consist of composition background, music structure analysis and performance hermeneutic analysis *Star Dust*; *Like Wind, Floating in the Air*, *Like Dance, Waving in the Wind*, and *Mists at Dawn* respectively. Chapter five, the conclusion.

In chapter two to chapter four, I presented three works by using music structure analysis and performance hermeneutic analysis. Performance hermeneutic analysis can be divided into three parts: timbre, tempo and character of play. Three works are much alike in timbre that they have a plenty of Level change. The composer has used a rather restraintless tempo, so that enriches performers' imagination.

The composers of *Star Dust* and *Mists at Dawn* are both zheng performers. They employed individual fingerings in composing these two works. However, the composer of *Like Wind, Floating in the Air, Like Dance, Waving in the Wind*, a full-time composer, possesses a romantic style. His melody often impresses audience with romantic feeling.



Key words: zheng; *Star Dust*; *Like Wind, Floating in the Air, Like Dance, Waving in the Wind*; *Mists at Dawn*; Fan Wei-Tsu; TaoYimo; Wang Zhongshan

目次

致謝詞	I
中文摘要	II
英文摘要	III
目次	V
表次	VII
譜次	VIII
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究範圍	2
第三節 研究方法與步驟	2
第四節 文獻探討	3
第二章 《星塵》之分析與詮釋	7
第一節 創作背景與曲意內容	7
第二節 樂曲分析	10
第三節 演奏分析	18
第三章 《飄飄何所似，風起舞動時》之分析與詮釋	26
第一節 創作背景與曲意內容	26
第二節 樂曲分析	28
第三節 演奏分析	35

第四章 《曉霧》之分析與詮釋.....	40
第一節 創作背景與曲意內容.....	40
第二節 樂曲分析.....	42
第三節 演奏分析.....	47
第五章 結論.....	51
參考資料.....	54
附錄一.....	62
附錄二.....	64



表次

【表一】《星塵》曲式結構表	17
【表二】《星塵》動機表	18
【表三】《飄飄何所似，風起舞動時》曲式結構表	32
【表四】《飄飄何所似，風起舞動時》動機主題表	33
【表五】《飄飄何所似，風起舞動時》81~109 小節樂句力度表....	37
【表六】《曉霧》曲式結構表	46
【表七】《曉霧》主題表	46



譜次

譜例一、《UNFORGETTABLE》片段	11
譜例二、《星塵》，MM. 1~3 小節，MM. 5~6 小節	11
譜例三、《星塵》，MM. 8~11	12
譜例四、《星塵》，12 小節、20 小節	12
譜例五、《星塵》，34~35 小節、47~52 小節	13
譜例六、《星塵》，66~69 小節	13
譜例七、《星塵》，120~122 小節	14
譜例八、《星塵》，124~127 小節	14
譜例九、《星塵》，136~137 小節	15
譜例十、《星塵》，176~178 小節	15
譜例十一、《星塵》，218~219 小節	16
譜例十二、《星塵》，86 小節	23
譜例十三、《星塵》，87 小節	23
譜例十四、《星塵》，95~102 小節	23
譜例十五、《星塵》，143 小節、150 小節	24
譜例十六、《星塵》，214 小節	24
譜例十七、《星塵》，85 小節	19
譜例十八、《星塵》，106~108 小節	19
譜例十九、《星塵》，112 小節	20

譜例二十、《星塵》，189 小節	20
譜例二十一、《星塵》，7~8 小節、21~26 小節、85~86 小節	21
譜例二十二、《星塵》，218~219 小節	22
譜例二十三、《飄飄何所似，風起舞動時》，1~3 小節、15 小節 ...	29
譜例二十四、《飄飄何所似，風起舞動時》，34 小節、39 小節	30
譜例二十五、《飄飄何所似，風起舞動時》，50~53 小節	30
譜例二十六、《飄飄何所似，風起舞動時》，1~3 小節	35
譜例二十七、《飄飄何所似，風起舞動時》，15 小節、24 小節	36
譜例二十八、《飄飄何所似，風起舞動時》，47 小節	38
譜例二十九、《飄飄何所似，風起舞動時》，15、34、74 小節	38
譜例三十、《曉霧》，6~7 小節	43
譜例三十一、《曉霧》，36~38 小節	43
譜例三十二、《曉霧》，55~57 小節、61~75 小節	44
譜例三十三、《曉霧》，122~126 小節、216~220 小節	45
譜例三十四、《曉霧》，208~215 小節	49

第一章 緒論

古箏歷史悠久並有著西方音樂難以取代的獨特性和韻味，早在西周時期秦國建立之前，箏這種樂器早已流傳於今日的陝西、甘肅等地，《史記·李斯列傳》中就有關於古箏的記載：「夫擊甕，叩缶，彈箏，博髀，而歌呼鳴鳴快耳目者，真秦之聲也¹。」這是現有的史料上最早關於箏的記載。

第一節 研究動機與目的

古箏藝術日新月異的進步，二十世紀八十年代後箏曲創作進入多元化時代，很多專業作曲家和演奏家投身於古箏作品的創作，湧現大量新作品，這些作品在繼承民族傳統音樂的基礎上借鑒西方音樂理論的技術運用，²古箏指法也為因應箏曲難度和箏曲中新穎的音響效果而創新許多新指法，本文中探討三首現代箏曲—寫意抒情的《飄飄何所似，風起舞動時》、內含戲曲元素的《曉霧》、融入爵士樂的《星塵》，於音樂風格上各具特色，卻又能在音色的層次變化、對於音樂意境的傳達、賦予箏曲個人風格特色，上述幾點三位作曲者頗有殊途同歸之處。

希望藉由這三首箏樂作品的深入探究，讓筆者在演奏時能將作曲者欲傳達給聽者的意境更加完整的呈現，經由對樂曲結構和技巧的使用做分析及重點歸納後，在詮釋上有更細緻並且貼近原意的表現，能兼顧技巧以及情感層面，並且提升演奏水準；期望本研究能為當代作曲家、演奏家提供一些資料參考，也為當代箏樂發展略盡綿薄之力。

¹ 高亮，〈從建國以來幾首經典箏曲看箏樂發展〉，《瀋陽教育學院學報》，第11卷第3期，(2009年6月)，頁89。

² 喬菽，〈改革開放三十年中國箏曲創作技法的發展與變遷〉，《藝術百家》，2009年第6期，頁230。

第二節 研究範圍

本文以研究《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》三首箏樂作品的樂曲結構、使用的指法、作品特色和演奏詮釋為主要範圍，文中有關演奏分析的段落，則以探討其演奏特色為主。

第三節 研究方法與步驟

一、資料蒐集法：

經由國內及大陸的學術論文與音樂類的期刊文章以及網際網路的運用，參考相關文獻資料並將其分析歸納。

二、分析法：

通過對作曲者介紹、創作背景、版本選用、樂曲結構分析、演奏詮釋分析等方法，提高對這三首箏曲的掌握度。

三、訪談法：

透過與作曲家面談或電話訪談，得到最直接並確切的資訊。

四、參與觀察法：

參考作曲者本人或首演者演奏的有聲資料為主³，來輔助演奏分析的部份，再融合筆者對樂曲彈奏後所理解的觀點為補充。

³《飄飄何所似，風起舞動時》首演者吳莉，為中國當今最具影響力的古箏演奏家之一，國際、國內古箏大賽雙料金獎得主，中央音樂學院古箏碩士。現為廣州星海音樂學院民樂系副教授，碩士生導師，彈撥教研室主任，「箏語玲瓏」古箏樂團藝術總監。曾先後師於著名古箏教育家、演奏家陳靈芝、海木蘭、周望、李萌教授，並隨李祥霆教授研習古琴。

《星塵》首演者，謝岱霖，畢業於台南藝術大學中國音樂學系，主修古箏。現為台灣師範大學民族音樂研究所三年級學生，2010年3月至歐洲盧森堡、比利時等地舉辦個人獨奏會 Rencontre musicale orient- occident，5月於國家演奏廳舉辦小巨人絲竹樂團青年演奏家系列－【我是謝岱霖】箏樂演奏會。2007年11月獲2007年兩廳院【傳統器樂新秀】第一名，9月獲第14屆【臺北市民族器樂古箏大賽】第二名及《趣夢亂》最佳詮釋獎。

《曉霧》首演者，伍洋，傑出的青年古箏演奏家，中國音樂家協會古箏學會會員、中國民族管弦樂學會古箏專業委員會會員，現任上海戲劇學院古箏專業教師。自幼習箏，啟蒙於龔書老師，中央音樂學院古箏碩士，師從著名古箏演奏家、教育家李萌教授，並隨著名古琴演奏家李祥庭教授研習古琴。

第四節 文獻探討

本論文中研究的三首箏曲，創作至今(2010年12月止)皆未超過十年，雖然在比賽、演出、考試中皆被習箏愛箏人士所愛用，但在學術上針對此三首箏曲探究的相關文獻資料還是少數，故筆者在能力範圍內，從書籍、曲譜、學位論文、期刊論文中盡力蒐集有關文獻，因品項繁多，在此僅列出與本論文研究範圍較相關的文獻。

書籍類：張珊《當代古箏名作教學與演奏詳解》⁴一書中，詳細解析了28首當代箏樂代表性作品，在近幾年的古箏比賽或考試中都是相當炙手可熱的古箏曲目，其中包含了王中山的《曉霧》，此書對樂曲分析以及演奏見解細緻且精闢，是筆者在樂曲內容及演奏詮釋方面的重要參考書目；丹青藝叢編委會編《中國音樂辭典》⁵為重要工具書、汪毓和《1901~1949中國近現代音樂史》⁶、《中國近現代音樂史綱(1949-1986)》⁷敘述近現代中國音樂在兩岸的發展，藉由此書了解中國音樂近現代的改革及發展。

箏樂曲譜類：李萌《中國現代箏曲集萃〈一〉》⁸、陶一陌《現代古箏曲精選一層層水瀾》⁹、樊慰慈《星塵》¹⁰未出版手稿譜、王中山《曉霧》¹¹未出版手稿譜，其中，陶一陌《現代古箏曲精選：層層水瀾》此書只收錄陶一陌的創作箏曲，隨書附帶示範DVD以及示範CD提供讀者影音資料參考，李萌《中國現代箏曲集萃〈一〉》

⁴張珊。《當代古箏名作教學與演奏詳解》。湖南：湖南文藝出版社，2010年。

⁵丹青藝叢編委會編。《中國音樂辭典》。台北：丹青圖書有限公司，出版年不詳。

⁶汪毓和，胡天虹編著。《1901~1949中國近現代音樂史》。北京：人民音樂出版社，2006年10月第3版。

⁷汪毓和主編。《中國近現代音樂史綱(1949-1986)》北京：華文出版社，1991年。

⁸李萌。《中國現代箏曲集萃〈一〉》。北京：人民音樂出版社，2008年。

⁹陶一陌。《現代古箏曲精選一層層水瀾》。湖南：湖南文藝出版社，2009年。

¹⁰樊慰慈。《星塵》。未出版。

¹¹王中山。《曉霧》。未出版。

中有多首現代箏曲，內容以樂譜、演奏符號、樂曲曲意為主，更有樊慰慈《星塵》、王中山《曉霧》兩份珍貴的未出版手稿譜，譜上雖無文字敘述，卻有著作曲家最直接的手寫資料。

學位及期刊論文：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》¹²的論文中以探討戲曲風格箏曲為主，其中對王中山及其作品有較深入的研究，並有珍貴的王中山訪談資料，吳莉〈演奏技術與音樂創作的雙重突破—王中山古箏藝術的創新特徵〉¹³對王中山古箏演奏藝術以及古箏音樂創作兩方方面做分析及探究，筆者能在此篇文章中尋得王中山的各式技巧指法和創作的調性思維等，朴東生〈簡評古箏快速指序技法概論—兼談趙曼琴與王中山〉¹⁴著重於趙曼琴創作快速指序系統的始末，和快速指序的發展；吳莉〈水瀾有盡，寫意無限：現代箏曲《層層水瀾》的創作理念與風格〉¹⁵對箏曲《層層水瀾》和陶一陌箏曲創作的動機及思維有詳盡的探究，《層層水瀾》與《飄飄何所似，風起舞動時》同為寫意系列作品，高亮〈從建國以來幾首經典箏曲看箏樂的發展〉¹⁶箏樂發展的簡述以及箏樂作曲者創作風格的改變，樊慰慈〈以《趣夢亂》的詮釋演藝論演奏的色·戒〉¹⁷一文中對樊慰慈《趣夢亂》一曲有詳細的敘述，其中的「分解八度系列指法¹⁸」是《星塵》中的

¹²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》。中國文化大學藝術研究所音樂組，碩士論文。2010年。

¹³吳莉。〈演奏技術與音樂創作的雙重突破—王中山古箏藝術的創新特徵〉。《星海音樂學院學報》。第3期，2008年。頁72-76。

¹⁴朴東生。〈簡評古箏快速指序技法概論—兼談趙曼琴與王中山〉。《人民音樂》。第12期總第440期，2001年。頁47~48。

¹⁵吳莉。〈水瀾有盡，寫意無限—現代箏曲《層層水瀾》的創作理念與風格〉。《音樂生活》。09，2006年。頁68-69。

¹⁶高亮。〈從建國以來幾首經典箏曲看箏樂的發展〉。《瀋陽教育學院學報》。第11卷第3期，2009年。頁89-91。

¹⁷樊慰慈。〈以《趣夢亂》的詮釋演藝論演奏的色·戒〉。《秦箏》。第1期，2008年。頁18-26。

¹⁸詳細內容見本文第二章《星塵》第二節中的演奏分析。

特色技巧，並且是為文的重點參考資料。陳娟〈淺析影響古箏音色的因素〉¹⁹、閻愛華〈古箏音色與演奏風格剖析〉²⁰、騰菲〈試論古箏的音色〉²¹、王莉萍〈古箏演奏中影響音色的因素及其在音樂表現中的運用〉²²、楊林〈古箏演奏的音色問題〉²³，上述幾篇期刊論文主要皆為探究古箏的音色問題，分別就樂器的型制、觸弦的角度、觸弦的面積、觸弦的速度、觸弦的點、彈琴者彈奏的力度、義甲的材質及厚薄、對音色的審美感受、琴弦的材質等多方面探討音色的問題。

影音資料：本文中研究的三首箏曲《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》，創作完成至今時間不長，筆者建議以下幾個演奏版本為主要參考資料。

《星塵》以作曲家本人樊慰慈的演奏版本為主要參考資料；²⁴《飄飄何所似，風起舞動時》一曲，吳莉不管在音色變換、速度拿捏、力度堆疊、以及整首樂曲層次的展現都是目前的最佳演奏參考版本；²⁵伍洋首演的《曉霧》，²⁶速度從容，音色柔美，段落轉折分明，陸晶詮釋的版本速度稍快，音色較具跳躍感。²⁷

¹⁹陳娟。〈淺析影響古箏音色的因素〉。《赤峰學院學報》。第三期，2010年。頁147-148。

²⁰閻愛華。〈古箏音色與演奏風格剖析〉。《音樂學刊》。02，1999年。頁28-29。

²¹騰菲。〈試論古箏的音色〉。《今日科院》。08期，2010年。頁229。

²²王莉萍。〈古箏演奏中影響音色的因素及其在音樂表現中的運用〉。《藝術探索》。第1期，2009年。頁10-11。

²³楊林。〈古箏演奏的音色問題〉。《中國音樂》。第3期，2009年。頁197-199。

²⁴樊慰慈。〈星塵〉。網際網路。見 <http://www.youtube.com/watch?v=JdzU2LDk430> (2012/10/27)

²⁵吳莉。〈飄飄何所似，風起舞動時〉。《現代古箏曲精選一層層水瀾》。湖南：湖南文藝出版社。隋書附帶示範DVD。2009年。

²⁶伍洋。〈曉霧〉。《箏韻心聲—伍洋古箏獨奏音樂會》。北京：九洲音像出版公司。DVD。編號：1012776484。2008年。

²⁷陸晶。〈曉霧〉。《曉霧-陸晶古箏獨奏專輯》。上海：上海文藝音像電子出版社。CD。編號：CD-09075。2008年。

由於本研究中的三首箏曲《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》中，目前尚無針對《星塵》及《飄飄何所似，風起舞動時》兩首箏曲的樂曲分析及演奏詮釋探討，筆者僅由以上各類參考資料之中，了解箏樂發展的脈絡，獲得樂曲分析和演奏詮釋的方向，依據這些參考文獻，在以下的章節中，對本文中的三首箏曲作進階的探討，希望能由不同層面更加了解《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》三首作品，進而將其詮釋的更加得當。



第二章 《星塵》之分析與詮釋

樊慰慈創作於 2008 年的古箏獨奏曲，引用著名的爵士樂曲《永誌難忘》(Unforgettable, Irving Gordon 曲)於序奏中，藉以表達喜愛爵士樂的風格印象，演奏指法有各式分解八度指序、不同色彩的括奏與擊絃、等較具個人風格的彈奏手法，本章分為三節，進一步探討此曲的樂曲結構及演奏詮釋。

第一節 創作背景與曲意內容

一、作曲者簡介

樊慰慈，中國文化大學中國音樂學系系主任，擔任音樂學專題研究、音樂美學、西洋音樂史、演奏探討、箏主修等課程教學。中華國樂學會理事，中華國樂團音樂總監，著名音樂專欄作家。

箏樂受廖運生老師啓蒙。曾多次於兩岸及美加各大城市舉行個人獨奏會與聯合發表會。1987 至 94 年間赴美、加 34 個主要城市舉行 135 場獨奏會及示範講座，舉凡康乃爾大學、普林斯頓大學、哈佛大學、加州藝術學院、伊士曼音樂院、芝加哥美術館、握太華國立圖書館、伊利諾州議會等處的音樂廳，均留下其演奏足跡。他也是第一位演奏者將整場非西洋古典節目帶入美國著名的 Dame Myra Hess 紀念音樂會系列中，該場箏樂獨奏會曾由芝加哥古典音樂電台 WFMT 進行現場實況立即轉播，隨後並經古典音樂聯播網在全美播出。2004 年與 2008 年兩度參與江蘇省揚州市「中國古箏藝術學術交流會」專場演奏。2009 年參與首屆北京古箏藝術節名家專場演出，同年並擔任香港首屆國際古箏比賽評審。

旅美期間，曾數次榮獲美國國家藝術基金會與伊利諾州政府藝術協會所頒發的藝術獎、民俗藝術薪傳獎，並名列藝術之旅人才庫。早年曾榮獲台灣第一屆金獅獎國樂比賽古箏成人組優勝亞軍（1980

年)，高中時跳級參加琴箏成人組音樂比賽，獲台北市冠軍及台灣區亞軍（1977年）。參加1989北京ART杯中國樂器國際比賽古箏青年專業組，獲得優秀演奏獎。

除演奏與教學之外，樊慰慈也致力於箏樂的創作與研究，發表過開拓新指法的《音畫練習曲》系列作品（1999）以及《趣、夢、亂》（2003）、《星塵》（2008）、《眼神》（2009）、《賦格風》（2009）、《夜魔》（2010）、《鄧麗君》（2010），並改編《問天》、《瀟湘水雲》、《醉漁唱晚》、《梧葉舞秋風》、《龍朔操》、《廣陵散》、《空山》等取材自古琴的改編曲。

1981年畢業於中國文化大學音樂系國樂組，主修理論作曲（師事馬孝駿、錢南章）。1984年秋赴美，先後獲得西北大學音樂史學碩士（1985）及哲學博士（1991）學位。博士論文主題為探討李斯特鋼琴音樂演奏風格之歷史傳承與比較。

台新藝術獎第二、三、四、八、九屆觀察委員，曾任中正文化中心音樂評議委員，台北市立國樂團藝術顧問²⁸。

二、創作背景與曲意

在《星塵》之前樊慰慈的第一首創作曲目為取材自台灣民謠的《音畫練習曲》，第二首是2003年的引用盧亮輝²⁹現成的素材並加

²⁸ 《現代箏藝—兩岸三地現代箏藝交流音樂會》，2010年8月26日，中國文化大學大孝館柏英廳。音樂會節目單，頁6。

²⁹ 盧亮輝，福建永定縣客家人，1938年生於印尼，天津音樂學院畢業，1978~1986年曾任香港中樂團全職團員，1986年來臺灣發展，曾任台北市立國樂團演奏組副組長以及副指揮，並為「台北市立國樂團」、「台北實驗國樂團」、「高雄市國樂團」等國樂團體創造不少大型國樂作品，曾任中國文化大學中國音樂學系專任助理教授、香港作曲家聯會、香港作曲家及作詞家協會會員，1989年以臺灣電視劇《侑之舞》的配樂入圍臺灣行政院新聞局金鐘獎，1991年以《新幼學故事瓊林》音樂專輯獲臺灣行政院新聞局金鼎獎優良唱片獎；主要創作有大型中國音樂組曲《宮商角徵羽》《春》《夏》《秋》《冬》、《喜怒哀樂》、《酒歌》、《童年的回憶》、《鬧花燈》、和大量的編曲配器作品，比如臺灣國立國光劇團的新編京劇《媽祖》（李門音樂指導）、《大將春秋》（李門音樂指導）、《王熙鳳大鬧寧國府》（李超音樂指導）、《李世民與魏徵》（李門唱腔設計）、《三個人兒兩盞燈》（李超音樂指導）、現代京劇（京劇現代

以創作成一首具有特色的古箏曲《趣夢亂》，之後《趣夢亂》得到不錯的反應，所以樊慰慈一直想再為古箏寫些不一樣並具有其個人風格特色的曲子，2007年底2008年初，當時受謝岱霖的委託的機緣下創作了《星塵》一曲；作者創作的方向希冀樂曲的精神和含意要具有時代感，不只是技巧的進步及現代化，而是整體音樂中具有時代性的感覺³⁰，此曲完成於2008年2月，同年5月13日由謝岱霖在高雄市音樂館首演。³¹

「星塵」(Stardust)又稱「宇宙塵」(Cosmic dust)，原是瀰漫在宇宙星際間的巨量微粒。這些物質本身無法為肉眼看見，卻幾乎是無所不在；它是星球死亡所遺留的灰燼，也是孕育新星（包括恆星與我們的地球）的搖籃。作曲者有感於宇宙間此一生生不息的巨大能量，以及仰望星空的寧靜之美，試以單一元素發展出動靜兩極的概念譜成《星塵》。

此曲基本上可分為慢快兩大部分，以「自由的序」、「悠閒的行板」、「動感的中板」、節奏式的「間奏」、「奔放的小快板」等段落組成。全曲多數主題均由一個首調唱名為「Mi-Re-Fa-Mi-mi」的動機衍生而出，以不同的節拍、織度或旋律變奏，演繹為或抒情或激盪的跳 tone 樂風。

爵士樂是創作此曲的另一項特色，除開頭簡短的序裡面引用了廿世紀中葉知名歌手納京高(Nat King Cole, 1919-1965)唱紅的名曲《永誌難忘》(Unforgettable, Irving Gordon 曲)旋律片段，樂曲後半

戲)《金鎖記》(李超音樂指導)等。整理自：李家瑜，《盧亮輝二胡協奏作品分析及演奏詮釋》，台灣師範大學，碩士論文，2004年，頁7~11。

³⁰ 筆者訪談作曲家樊慰慈後彙整而成，訪談地點：文化大學柏英廳，訪談時間：2010年9月23日。

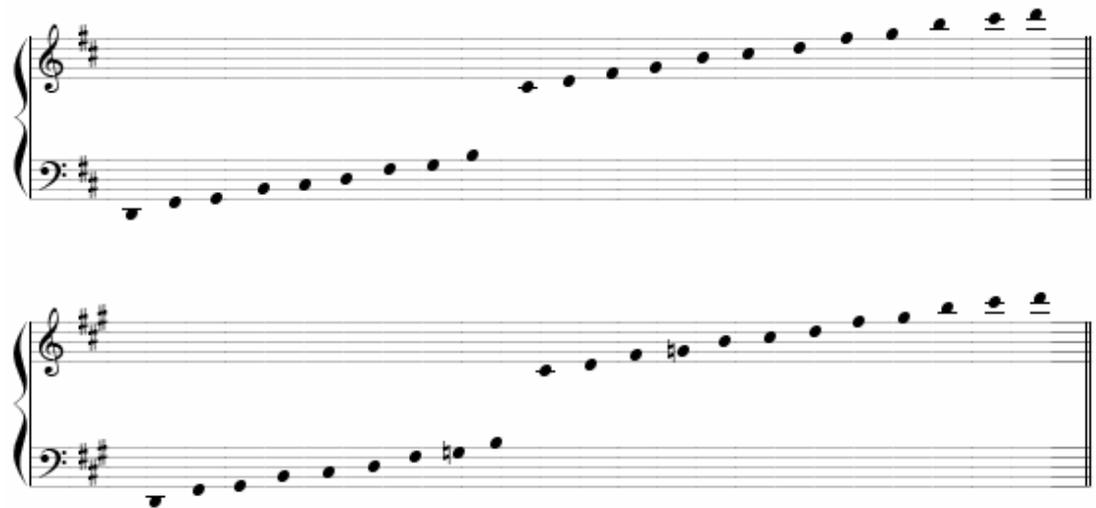
³¹ 《眼神與星空的對話—樊慰慈/黃文玲箏樂演奏會》2009年3月13日，國家演奏廳。

段的快板大量採用頑固低音伴奏音型、切分音節奏以及拍子變化，並充分渲染 G 與升 G 之間的半音衝突色彩。然而作曲者的創意概念並非試圖以箏演奏爵士樂，而是借此傳達其喜愛爵士風格的印象。

在彈奏技巧上，前半部分的慢板包含了一些左右手獨立的複音織度，間奏部分有複拍的分解八度大跳音型，後半部分的快板則融合變換節奏反覆音型、各種色彩刮奏與擊絃、快速分解八度指序等比較新穎的指法。

第二節 樂曲分析

一、定絃：



作曲者於此曲使用的音階為琉球調式，琉球調式的結構為：大三度加小二度，流行於沖繩地區，是日本音階³²五大類型的其中一種，譜例中第二列音階為作曲者在樂曲中安排移動雁柱的最高音及最低音的G-G#後所形成的音階排列。

作曲者有鑑於現代箏曲幾乎一首曲子一個定弦，演奏者在調音上需要花費不少時間，故將《星塵》沿用與其作品《趣夢亂》裡面

³²日本的音階大致分為：陽音階、呂音階、律音階、陰音階、琉球音階等五種類型。除呂音階外，均由一個大二度連接相同的四度三音列構成。

行板(8~32小節)：

整首樂曲圍繞# C- B- D- # C幾個主音構成的主要動機加以擴充，第9至第16小節即為# C -B - D- # C組成的主題旋律，第13小節旋律音隱伏於6/8拍的1、3、5拍，譜上有清楚的樂句標示，第17小節高八度反覆相同主題旋律，第21小節旋律音隱伏於6/8拍的2、4、6拍，第25小節將最低音G移高半音至#G，此為重要的色彩音，於後面段落還有幾次移動，第26至32小節是行板進入中板前的過門樂段。

譜例三、《星塵》，mm. 9~12小節



譜例四、《星塵》，13小節、21小節



中板(33~85小節)：

前兩小節是如同預告般的分解七級和弦的導奏，第35小節右手負責主旋律聲線，左手的分解和弦呼應於主旋律後(第73至76小節與此相同)，第39小節主旋律仍舊在右手，左手為伴奏和弦，至第41至43小節左手伴奏音型轉為級進音階下行，47小節拍號轉為5/4拍將G的八度音延長後隨即回到3/4拍；48至60小節右手旋律線條以八度音連串而成，左手則為二度、三度、四度、六度(音程色彩不同)等

音程的撮音伴奏，601小節右手負責單音主旋律左手則是8分音符伴奏音行，67至70小節兩手不同旋律(右手音階上行，左手音階下行)以對位方式交織進行，此段落結束後第二次色彩音移動(#G-G)。

譜例五、《星塵》，35~36小節、48~53小節

譜例六、《星塵》，67~71小節

間奏(86~123小節)：

第87小節以不同類型的分解八度，渲染擴充不同音高的#Fa音，至第98小節級進到Sol音與Si音，104小節為雙手16度音階上行至最高音c，第106至109小節由右手開始從低音區逐漸上行拍打至高音區，節奏為X XX XX XX XX，最後一組則由高音區下行至低音區。

第111至112小節第三次移動色彩音(將最高音及最低音的G移至#G)，第113小節為特殊效果音，114小至123小節為連接句，作曲者以音符符幹分配左右手和弦彈奏(符幹朝下為左手；反之右手)，第121、122、加上123小節左手為持續頑固低音音行，右手則是和弦音階級進上行與下行，間奏樂段雖然到123小節，事實上從114至123小節的範圍可看成間奏與小快板的鋪陳。

譜例七、《星塵》，121~123小節



小快板(124~197小節)

第125小節右手由高音#Do和Re的和弦已連續16分音符呈現，節奏重音標為粗體 **Xxxx xXxx XxxX xxXx**，129小節右手進入切分音節奏主旋律(#C -B- D-#C)至143小節，左手持續間奏樂段的頑固低音，此左手頑固低音音型節奏重音為四拍子節奏型態，如譜例：

譜例八、《星塵》，125~128小節



一直至138小節才改變為五拍子的節奏型態，如譜例：

譜例九、《星塵》，137~138小節



143小節開始由不同的分解八度將#F擴充，145小節跳進至B音的分解八度，147小節再由B級進到C，拍號在四拍子與三拍子之間不斷變換，其中夾帶少許快速裝飾音以及拍擊琴弦，162至163小節為連接句，164小節開始重覆第120至127小節，173至179小節兩手交以各式節奏組合彈奏左手擊弦，右手負責高音聲部的三組二度音程(D+#F、#C+D、#F+G)，182小節開始四組音階模進上行，191小節為營造效果的音堆，只需在大約的位置上抓和弦不用依照譜上的音符彈奏。

譜例十、《星塵》，177~179小節、191小節



主題再現樂段〈行板〉(198~205小節)

八個小節的行板主題短暫再現，與前面的行板互相呼應，彷彿一切又歸回寧靜前面四小節，每兩小節劃分為一個樂句，202小節至203小節第三拍為一個樂句，202小節第四拍至205小節為一樂句，205小節最後一個音銜接至206小節。

尾段〈小快板〉(206~223小節)

211至213小節後三拍的拍子為三種不同的節奏類型，214小節為#F的分解八度大跳音型，兩小節後轉為B的分解八度大跳音型，219小節進入220小節時感覺上會稍有放慢的假象，其實是因為由6/8拍轉換為4/4拍，4/4拍左手為五級和弦的頑固低音伴奏音型，作曲者在這裡藉由拍子類型的轉換以營造一種難受的束縛感，221小節最後的掃音緊接下行拂音強收。

譜例十一、《星塵》，218~221小節

The image shows a musical score for measures 218 to 221. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. Measure 218 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes with accents, and a bass clef staff with a dotted quarter note followed by an eighth rest. Measures 219 and 220 continue with similar patterns in the treble staff and more complex bass line patterns. Measure 221 concludes with a final chord in the treble staff and a bass line that ends with a downward sweep (sweeping down) and an upward sweep (sweeping up) with an accent, indicating a strong ending.

【表一】《星塵》曲式結構表

段落	序奏	行板	中板	間奏	小快板	主題再現樂段〈行板〉	尾段〈小快板〉
小節	mm.1~8	mm.9~32	mm.33 ~85	mm.86 ~123	mm.124~197	mm.198~205	mm.206~223
主音	D-E	# C -B - D- # C	# C -B - D- # C	#F	# C -B - D- # C	# C -B - D- # C	#F
拍號	4/4	6/8	4/4	4/4、6/8、 5/8、7/8	1/4、2/4、3/4、4/4、5/4、 3/8、6/8、5/8、9/8	6/8、4/4	6/8、4/4、2/4、
速度	自由 彈性	♩=63	♩=92	彈性速度由慢漸快	♩=120 ~ 126	♩=58	♩=60~ 108
音樂表情	寧靜的	悠閒的	富動感的	節奏式的	奔放地	悠悠地	激烈地

姜采希製表

【表二】《星塵》動機表

<p>動機一</p>	<p>引用自著名爵士樂曲《永誌難忘》(Unforgettable, Irving Gordon曲)(1~2小節)</p> <p>自由</p> 
<p>動機二</p>	<p>行板、中板、小快板等樂段皆以#C-B-D-#C為動機加以發展(第9小節)</p> 
<p>動機三</p>	<p>間奏和尾奏樂段以#F為動機，以各式分解八度指法彈奏(92~93小節)</p> 

第三節、演奏分析

一、音色

近代箏曲中指法日新月異，其中不乏許多模擬其他樂器音色或是著重效果音響的指法產生，在《星塵》中作曲者也運用了不少新穎的指法，以下規納出在此曲中幾處特殊彈法：

1. 極近岳山彈奏。(為得到古箏上少見的音色)

譜例十七、《星塵》，86小節



極度靠近岳山並且輕彈所得到的音色較為細緻，餘韻較少聲音細亮有別於平時圓潤綿延的琴音，在箏曲中較少見，作曲者對於古箏音色的使用跳脫一貫的模式，頗具新意。

2. 左右手交替拍擊琴弦(模擬爵士鼓的樂段)。

譜例十八、《星塵》，107~109小節



在現代箏曲中已較為普遍使用，包含本曲的其他段落，也使用左手拍擊琴弦右手和弦交替彈奏的手法(176小節)；拍擊琴弦本身就帶有學問，演奏者不應只是呆板笨重的拍打琴弦，應選擇不同的音區(如靠近雁柱或靠近岳山)或音域(如高音、中音或低音)交錯擊弦，亦需要以不同的力度和多變的角度來詮釋拍打琴弦的指法，才能有各種不同色彩的擊弦效果。

3. 右手以手刀狀壓住岳山，左手彈奏。

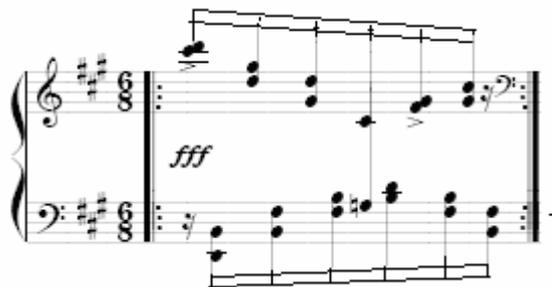
譜例十九、《星塵》，113小節



模擬 MSN³⁴ 訊息提示的動機³⁵，右手壓住岳山減少古箏原本彈奏後產生的餘音，形成比較空靈短促的琶音，音高不變，音色介於泛音與實音之間。

4. 雙手反向交替彈奏不規則和弦。(從右手開始第一個及第五個音用掃音)

譜例二十、《星塵》，190小節



演奏者不用特別在意譜面上所標記的六組固定和絃音符，作曲者在此希望營造的是效果感，演奏者於實際彈奏時，重點在於右手第一個及第五個音應掃音音色呈現(並且加上短促的重音)，左右手

³⁴微軟在 1995 年時就成立網際網路服務的 M S N 部門，不過當時 M S N 的英文原名為 Microsoft Network，是一個類似 CompuServe 及 A O L 的收費服務，提供撥號上網及聊天室等服務，是微軟最早期的即時通訊軟體雛型，直至 2000 年 3 月才將 M S N 即時通訊軟體引進台灣，並且夾帶著視窗作業系統的威力，在 Windows XP 作業系統裡內建了 Windows Messenger。

³⁵筆者訪談作曲者樊慰慈整理後資料，訪談地點：文化大學大忠館七樓，訪談時間：2010.9.23。

分別由高音區及低音區往中音區集中彈奏，再由中音區分別向外展開至原本音區，短短一小節中力度由強漸弱再漸強，但都是建立在一定的強度(譜上記載 *fff*)上所做的力度色彩。(參見譜例二十)

三、力度與速度

作曲者將四拍子和三拍子於樂曲中交錯配置，演奏時特別需要注意兩種節奏型態拍子的轉換(見譜例十二)，在上述幾處拍號轉換的地方，作曲者多以彈性速度處理，使段落與段落間的銜接更為自然順暢；至於彈性速度的拿捏，雖作曲者於樂譜上有提示，卻無確切的標示速度，筆者認為彈性速度為此曲很重要的關鍵之一，故建議演奏者在接觸或演奏此樂曲時必須多參考作曲者本人彈奏的有聲資料版本，亦或是請益作曲者本人，以此作為樣板。

譜例二十一、《星塵》8~9小節、22~27小節、86~87小節

轉慢

行板 悠閒地 ♩ = 63

彈性速度

慢起漸快

樂曲結尾處，作曲者巧妙運用拍子營造出衝突感，6/8 拍中標準的三拍子到 221 小節左手四個音符平分三拍子，會突然有放慢的感覺，但前面堆疊而來的速度與氣勢到 220 小節正處於高峰，拍子突然的轉換所造成的緊繃束縛感，容易讓演奏者在速度上有想衝卻不能衝的難受感，而正是作曲者想達到的效果，而演奏者在練習時應特別注意此處，以一小節兩大拍來慢練拍子轉折處。

譜例二十二、《星塵》，220~221小節



三、特色技巧

樊慰慈自 1993 至 2000 年左右，設計了約十二種指法，並以音階模進方式編配成練習曲，指法主要可分為：各種擴充的分解八度音型及位置；各種大跳音程的琶音音型；反覆音型；三對二，四對三的八度位置複節奏練習等等。更於 1996 年底起，為檢視這些指法應用於樂曲中的可行性與效果，作曲者以台灣民謠及民謠風旋律為素材，譜寫了《音畫練習曲》³⁶系列作品³⁷，作曲者在《星塵》中也將此類指法觀念運用其中，尤其在間奏樂段(87 至 103 小節)與小快板中淘氣地段落(144 至 160 小節)有大幅度的使用；彈奏擴充分解八

³⁶ 樊慰慈創作於 1996 年底至 2000 年 5 月，包括《草蜢弄雞公》變奏一、變奏二，《農村曲》變奏一、變奏二，《丟丟銅仔》，及原創主題的《序奏》等一共六首的小品

³⁷ 樊慰慈，《秦箏》，2008 年第一期，頁 19。

度系列的指法時，強調彈撥樂器特有的顆粒性音質，維持每顆音色的清晰度，筆者練習時，首要面對的是左右手的指力平衡，音區的選擇建議靠進岳山，相較起靠近雁柱的中音區來要得清亮，再者，靠近岳山的琴弦較硬，比較適合彈奏上述兩段頗具速度的段落。

以下為樂曲中出現的擴充發展的各式單手與雙手八度關係位置變化音型做大概的劃分：

1. 右手高音位置重複同音搭配左手八度大跳音程。

譜例十二、《星塵》，87小節



2. 左手低音位置重複同音大配右手八度大跳音程。

譜例十三、《星塵》，88小節



3. 左手固定八度右手雙八度大跳音程的交替彈奏。

譜例十四、《星塵》，96~103小節



4. 左手雙八度大跳音程配右手分解八度。(每拍第一個與第五個音符以左手勾抹或抹托彈奏，第二、三、四個音符以右手托勾托或勾托勾彈奏)³⁸

譜例十五、《星塵》，144小節、153小節



5. 左手雙八度大跳音程與右手固定八度交替彈奏

譜例十六、《星塵》，215小節



³⁸樊慰慈，秦箏，2008年第一期，頁20。

小結

此首箏曲的音色變化相當豐富，不同段落需賦予音色不同的表情，慢板和行板如同寧靜星空閃爍著幾顆稀落星子，由指肉與義甲交織兩樣音色並串連起純淨簡單的音符，下一刻(進入快板後)卻意外看見璀璨絢爛的流星雨，古箏的琴面彷彿幻化為美麗浩瀚的銀河系，音色的配置在《星塵》中有畫龍點睛的效果，可為樂曲的層次及張力增色；節奏部份有作曲者獨創的分解八度大跳音型和快速分解八度指序、快板融合變換節奏反覆音型等幾處，要能彈奏好繽紛華麗的技巧需由扎實慢練堆砌而來，筆者建議依照作曲者譜上標示的指序彈奏，最能貼近其欲表達之效果；速度的配置，在段落與段落銜接處多以彈性速度連接，應參考現有的有聲資料(作曲者自身演奏版本最佳)為範例，曲中許多拍號轉換處於彈奏時更需特別留意，將每種節奏特性區分清楚，音色、節奏及速度上述三項皆是筆者練習時此首箏曲時的重點。

第三章 《飄飄何所似，風起舞動時》之分析與詮釋

陶一陌創作的樂曲種類繁多，共通點即是旋律都相當浪漫飄逸，具有其獨特性，《飄飄何所似，風起舞動時》是其創作箏曲中的浪漫代表作之一，以下章節將在樂曲分析及演奏詮釋兩大方向研究，進而了解陶一陌的創作手法和審美習慣。

第一節 創作背景與曲意內容

一、作曲者簡介

陶一陌，本名陶陌，1973年出生於中國東北，作曲家，中央音樂院作曲碩士。現執教於廣州星海音樂學院，任現代音樂系主任，作曲及電子樂副教授，碩士生導師。是中國和聲學、複調學最權威獎項的首位雙料得主。其音樂創作涉獵層面甚廣，跨越嚴肅、民族、電子、影視、流行等多個領域，在每個領域均創作有大量佳作。包括近百部管弦樂、民族器樂、室內樂等嚴肅作品、電子音樂作品及影視原創音樂作品等。其音樂以中國式的寫意思維，與現代藝術理念相結合，形成極具個性魅力的浪漫曲風。各類音樂作品在國內外廣泛上演與發行，具有很大影響力。

近年來特別關注民族音樂及電子音樂的創作及研究。古箏作品《層層水瀾》、《風之獵》於2002年首演後即被收入《中國箏曲經典》專輯，被認為是當代古箏創作的代表作品之一，並被選定為中國文化部專業技術考核指定樂曲。所著《電腦音樂——MIDI語音頻應用技術》，成為人民音樂出版社第一部全國高等院校電腦音樂專業通用教程。

2005年創作以《蝴蝶與藍》、《遙遠之城》為代表的多首古箏與電子音樂作品，開創性的將民族音樂與現代電子音樂相結合，自專場音樂會與作品專輯發行以來，其全新的藝術表現形式受到業界極大關注與高度評價。2006年，所創作的古箏獨奏代表作品，全部由中國中央電視台音樂頻道錄製，並以系列專題節目播出。2007年受英國委約創作古箏協奏曲《The Elements》，嘗試中西音樂與舞蹈藝術的融合藝術表現形式，於歐洲首演後獲得廣泛讚譽。2009年，受德國外交部邀請，作為中國音樂家唯一代表，出席在德國舉辦的2009世界音樂家論壇。其藝術成就被收錄於《中國音樂家辭典》。

39

二、創作背景與曲意

樂曲表現了在落葉與靜水之畔，在晨風與暮雲之間，心隨著樂聲而動，一縷傷感，千層激盪；流連於飄飄之間，沉醉於舞動之時。任心緒隨風而起，化入悠然遠方。此曲是陶一陌於2004年的創作，陶一陌開始箏樂作品的創作，契機在於其妻子吳莉，吳莉是中國當今最活躍的古箏演奏家之一，2004年8月24日此曲由吳莉於揚州大劇院舉辦的中國古箏藝術第五次學術交流會之音樂會中首演後，反應強烈，被認為是繼《層層水瀾》之後又一寫意浪漫曲風之古箏佳作，⁴⁰2006年由中央電視台錄製專題音樂會播出。手稿樂譜次年由樊慰慈引進台灣，2007年3月12日由尤雅玲於國家演奏廳舉行台灣首演。

陶一陌將自身的審美習慣用於樂曲創作中，此首箏樂的創作特色在於用同一元素以寫意式的手法發展開來，增長到亢奮狀態後又

³⁹ 筆者與陶一陌訪談後，與陶一陌本人核對過的簡介。

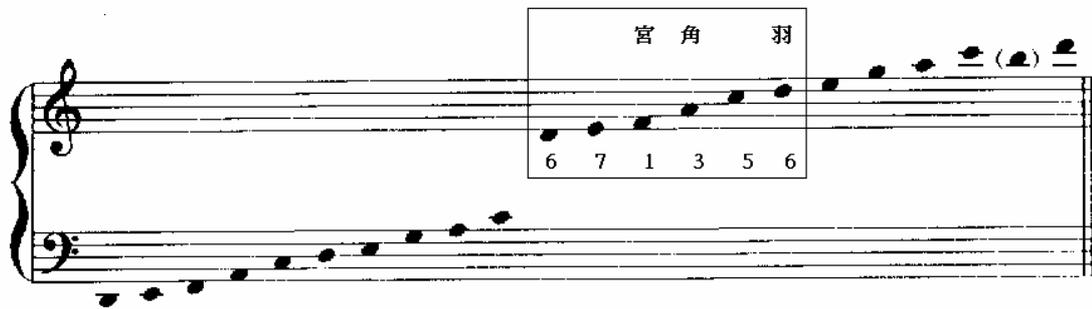
⁴⁰ 陶一陌，《現代古箏曲精選—層層水瀾》，湖南：湖南文藝出版社，2009年，頁37。

突然的恢復平靜，彷彿拋物的過程，音樂的流動如同一條拋物線，又猶如花苞慢慢綻放到凋謝的過程，如此寫意類型的曲風，在陶一陌其他的古箏作品(《層層水瀾》)中也可聽見⁴¹。

第二節 樂曲分析

一、定絃：

此曲以 F 當宮，是 F 調之羽調式。



三、樂曲結構：

a(1~33 小節)：

1 至 8 小節由動機一(如表例)加上動機二(如表例)所構成完整的第一主題，動機一從第 1 小節的第六拍進入，是由 La—Fa 組成的大三度音程伴奏音型，搭配第 3 小節出現的動機二主旋律(相差大二度音程組成的 Re—Me—Do—Re)，動機一和動機二的結合是全曲的主要架構，後面的樂段皆是以這兩個動機加以擴充發展加花變化而來；第 9 至 14 小節是第一主題的反覆，第一次左手動機二的部分是以單音勾勒出旋律，反覆時單音則改為八度變化彈奏，第 15 至 23 小節為動機三(La—Me—La—Do)的發展，作曲者以三連音音型呈現，將主旋律隱伏於高音聲部第一音，其餘兩音為伴奏音型，24 小節再以同樣三連音型，不過主旋律則轉為隱伏於低音聲部第一音，其餘兩音一樣負責伴奏音型，32 小節上行推至 33 小節拂音，將樂曲銜接帶入 b 段。

譜例二十三、《飄飄何所似，風起舞動時》，1~3 小節、15 小節



b (34~46 小節)：

此樂段為動機二(如表例)的擴充發展，34至38小節右手單音主旋律，左手伴奏為豐富的16分音符節奏型態組合而成的琶音上、下行音型，39小節右手上疊五度音程再度呈現34至38小節旋律，左手伴奏音型的前三拍保留16分音符琶音上行音型，僅改變後三拍為五度撮音下行和琶音下行音型的組合，左手和弦的橫向擴充發展，在

此可看出八十年代後的箏樂創作走向多聲思維的應用，突破創作手法的局限，不再像以往只將旋律加上和聲織體的單一創作手法，而是更多元化的創作趨向⁴³，44至46小節為過門(高音c”移至b”)。

譜例二十四、《飄飄何所似，風起舞動時》，34小節、39小節



c (47~72 小節)：

47 至 64 小節為主題二，動機一(La-Fa)隱藏在左手十六分音符的第一音，49 小節右手輪音構成的旋律線條為動機二(如表例)的發展，58 至 64 小節樂譜上左右手聲部互換，旋律線從高音聲部轉換到低音聲部，66 小節開始以右手琶音下行左手三連音上行的三對四特殊節奏組合，雙手在 68 小節以分解幾組不同音程的 16 分音符組合而成的過門，旋律音分別隱伏於 16 分音符右手的 1、3 音及左手的 2、4 音。

譜例二十五、《飄飄何所似，風起舞動時》，50~53小節



⁴³ 喬薇，〈當代古箏獨奏作品中多聲思維之運用〉，《劇影月報》，05 期，(2009 年)，頁 112。

d (73~111 小節) :

低音 Me 八度撮音加上五度、四度、三度音程由高音至中音交錯下行，81 至 109 小節皆為八度撮音(Re)搭配食指抹音(La)的固定低音節奏型伴奏，右手分為五個樂句(81 至 88 小節、89 至 96 小節、97 至 100 小節、101 至 104 小節、105 至 109 小節)旋律音於 16 分音符的 1、3 音。

b' (112~122 小節) :

與 b 段相同，兩段稍有不同之處在於 b 段的 c'' 都改為 b''，122 小節過門分解一級和絃的琶音上行，以上滑音和下滑音結尾，六連音後回到動機一(A-F)。

Coda(123~127 小節) : a 段第一主題的簡化再現。



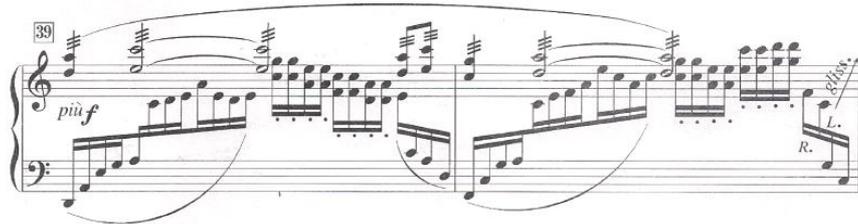
【表三】《飄飄何所似，風起舞動時》曲式結構表

段落	a	b	c	d	b'	Coda
小節	mm. 1~33	mm. 34~46	mm. 47~72	mm. 73~111	mm. 112~122	mm. 123~ 127
主音	D: mm. 1~14 A: mm. 15~33	D	A	D	D	D
拍號	6/4	6/4	4/4	4/4	6/4	6/4
速度	$\text{♩} = 67$	$\text{♩} = 88$	$\text{♩} = 69$	$\text{♩} = 160$	$\text{♩} = 88$	$\text{♩} = 67$
音樂表情	遙遠而飄逸地	充滿激情地	柔風輕舞	激烈地併發		
力度	pp, ppp, p	f, mf, p, pp	p, pp, mp, mf, f	全曲力度變化最大的段落： ff (mm.73~80) sf-p (81~88) mp (89~100) f (101~104) ff-fff (105~109) p-mp-sf-mp-p-sf-p- più p -pp (110~111)	f, p, mp	p, pp, ppp

姜采希製表



高音聲部單旋律和上疊五度音程的雙聲部發展(mm. 41~43)

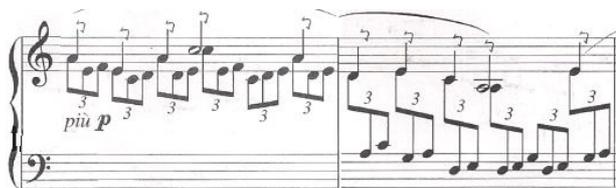


以低音聲部單旋律作發展(mm. 48~65)

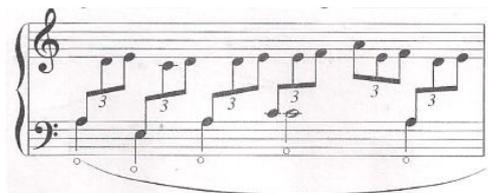


動機三
的發展

三連音高音聲部第一音為隱伏主旋律，其餘兩音為伴奏音型作發展(mm.15~23)



三連音低音聲部第一音為隱伏主旋律，其餘兩音為伴奏音型作發展(mm.24~32)



第三節 演奏分析

一、音色

古箏基本的音色是手指在最好的觸弦點彈奏，使箏弦達到最佳的振動狀態，從而發出清晰、圓潤、富有彈性的聲音，在同一根弦上，用不同的指法、不同的琴絃位置、不同的觸弦角度和速度，都會產生出不同的音色，至於上述提到的這些該如何使用在樂曲中，應當取決於各個樂曲的需要來做調整⁴⁴。

此曲由三個動機及兩個主題作為素材(見表例)，以不同的音樂織度不斷擴充發展而成，情緒由淡轉為濃烈再回歸到淡，如何將不同樂段的情緒詮釋演譯得宜，筆者認為應著重於音色與力度的調配及區分，並且，音色與力度間有著緊密的關連性。

樂曲的一開始譜上標示著「遙遠而飄逸地」，右手的持續大三度音程要控制音色一致。此樂段的旋律於第 3 小節進入，雙手觸弦淺，建議選擇義甲前端三分之一處，觸弦速度中等偏慢，位置靠近雁柱，產生帶點朦朧彷彿天鵝絨包覆著晶瑩水晶般的音色。

譜例二十六、《飄飄何所似，風起舞動時》，1~3小節

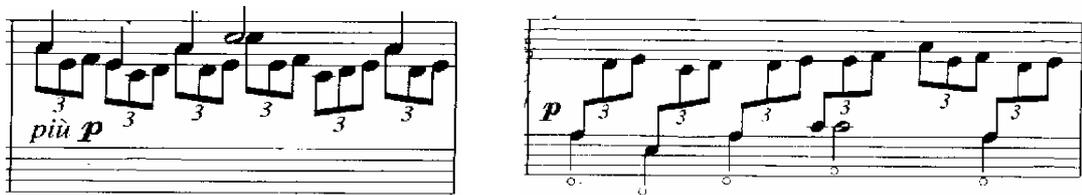


三連音樂段用左手小指指肉模擬 BASS 撥彈三連音的第一個音，指肉音色較為渾圓溫柔，右手彈奏三連音的其餘兩個音時，應跟隨左手調整彈奏的音區偏向靠近雁柱的中音區，以達到三連音音色相近平衡；緊接著 23 至 32 小節開始是泛音作發展的三連音音型，

⁴⁴騰菲，〈試論古箏的音色〉，《今日科院》，08 期，(2010 年)，頁 229。

泛音樂段音色講求清亮，雙手點彈泛音時的準確度是練習時的重點，最容易犯的錯誤便是泛音模糊不清。彈奏泛音時，手臂手指放鬆並離絃近，聲音才能清透，也可使用單手泛音，筆者因考量音樂的連貫而選擇雙手泛音，此樂段的旋律線條隱伏在三連音的第一個音當中，因此泛音的清晰及音色更顯得重要。

譜例二十七、《飄飄何所似，風起舞動時》，15小節、24小節



b段右手由單旋律搖指發展至移高五度音程的雙搖⁴⁵搖指，作曲者將情緒從前面由簡到繁的鋪陳，在此流瀉而出相當浪漫抒情；搖指要求綿長細密的連續托劈，雙搖則應保持兩弦音色和音量的平衡，左手的琶音範圍較廣，來回穿梭於低音、中音、高音等區塊，彈奏時需注意將顆顆分明的音符群連貫成一串，最低音可用左手小指指肉音色詮釋，音量及起伏則隨著音樂的行走(低音往高音移動，音量逐漸高亢；逆向則反之)做變動。

二、力度與速度

為營造「遙遠而飄逸地」的情境，a段僅使用 *pp~p* 之間的力量，輕彈之餘指間卻不失指力，速度上略帶彈性，但仍以原本的速度為主軸不偏離太多。第7小節與第13小節的 Bass 音，其力度雖為 *ppp*，彈奏時需小心不要弱到聽不見，應渾厚沉穩的襯著右手。

⁴⁵在手腕的帶動下，由大指、食指在不同弦上同時、同向快速連續托劈、抹挑，也就是同時間同時在不同弦上以搖指指法彈奏的意思。

d 樂段力度承接 c 段烘托上來的強度，一開始便是 ff 的力度，81 至 109 小節更是力度與速度的層次堆疊，隨著速度的慢起漸快，力度也從 sfp 逐漸增強至 fff，110 至 111 小節為 d 段與下一段落的過門，雖然只有兩小節，但音樂的情緒已有強烈的變化，在此應更注意力度的變化與情緒轉換間的關聯性。依照力度標示來看可將此部分列為五個樂句(如表例)，演奏者於彈奏時先預設好每個樂句的力度及速度變化，才能將層次清楚呈現，這也是此樂段的關鍵重點。

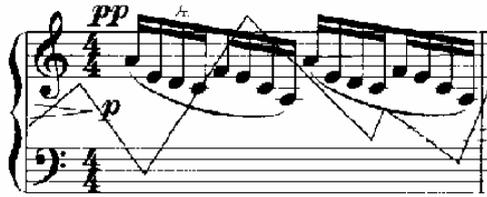
【表五】《飄飄何所似，風起舞動時》81~109小節樂句力度表

樂句	a	b	c	d	e
力度	sfp	mp	mf	f	ff – fff
小節	mm.81~88	mm.89~96	mm.97~100	mm.101~104	mm.105~109

整首樂曲除了 d 段(73 至 111 小節)在節奏上較為嚴格規整外，其他段落則較為自由，a 段(1 至 33 小節)在 15 至 23 小節不宜將音樂行走的過於流動，應循序漸進的堆疊到 23 至 32 小節，避免音樂行進到泛音的三連音時，感受不出整段的層次感，簡單的音符當中，以不失原節奏韻律的規範下，創造出朦朧寬廣的空間感與優美流暢的旋律線，如同陣陣微風或急或徐的吹著，小心控制速度，不要慢到散掉，也不該過於急躁，對演奏者而言是頗大的挑戰；c 段(47 至 72 小節)也略帶彈性速度，第 46 小節為移雁柱(c” 移到 b”)而設置的過渡小節，47 小節開始彷彿一陣陣輕柔的風將一地落葉吹的翩翩飛舞，左手 16 分音符為動機一的擴充音型，彈奏時需將帶出頭音 La-Fa 的旋律(如譜例)。在各段落雖速度上有很大的彈性速度空間，但彈性的速度是最難以琢磨，由其演奏者無從在譜上得到標準的速度指示，還是需

要多參考有聲資料，並且感受樂曲本身的律動，才能彈奏出作曲者所想表達的「心，隨樂而動」之境界。

譜例二十八、《飄飄何所似，風起舞動時》，47小節



三、特色技巧

由於作曲者陶一陌不會彈奏古箏，故在此以探討其寫作手法搭配上吳莉演奏詮釋的古箏技巧為重點，陶一陌最具特色的就是其寫意式的風格，他擅長以單一元素不斷擴充發展，再使其回歸到最初，其音樂的走向較不易捉摸，無法由一般的規則性去推測接下來的樂曲發展，例如 a 段的三連音其餘兩音的伴奏音型、b 段左手琶音伴奏音型、d 段的五度、四度、三度音程由高音至中音交錯下行等，其中 b 段左手琶音伴奏音型(d 段再現)，與一般古箏常用的分解琶音和弦(EX：Do-Me-Sol-Do)結構不太相同，其中包含上行和下行的跳進、級進組合，音程色彩豐富彈奏範圍也較廣泛，如此「面」的伴奏音型襯托著「線」的旋律線條，使得音樂更加飽滿。

譜例二十九、《飄飄何所似，風起舞動時》，15、34、74小節





陶一陌的箏曲中常有大量泛音指法的使用，泛音呈現出富有空靈感的剔透顆粒，符合其飄逸的曲風，在另一首箏樂作品《玲瓏剔透》中可看見陶一陌將泛音指法發揮的淋漓盡致。

小結

此曲的音樂感覺相當寫意浪漫，彈奏時需著重於整體氣氛的營造與拿捏，音色的拿捏、力度的對比、彈性速度的掌控，以上皆是演奏時的關鍵要素。

a 段的三連音段落，主旋律隱伏於其中，此段落較拿捏不到其規則性，練習時建議先將主音強調出來，進而將樂譜反覆練習至相當熟悉的程度，以減少演奏時出錯機率；泛音音量較小，搭配的伴奏音型應調整至更弱的力度才能使泛音的旋律線不被蓋過，c 段輪音及其伴奏音型，在練習時適時的運用手腕，能使手臂肌肉放鬆，不至於越彈越僵硬而影響音色及樂句的流暢，d 段考驗筆者的持續力及放鬆程度，連續快速的彈奏最容易使肌肉過於緊繃而導致指力無法發揮以及持久，可藉由力度轉換的銜接處做為肌肉放鬆的時機。

音色及力度的多變在練習時當然是必要的重點，對於此類浪漫寫意風格的樂曲，在以往的古箏曲中比較少見，如何用古箏表達出飄逸、清透、飽滿、柔美等感受，自由拿捏其彈性速度並兼顧各個方面以達到樂隨心動的境界，是筆者練習此曲時的重要課題。

第四章 《曉霧》之分析與詮釋

王中山以他居住的城市為主題，用古箏詮釋出天色微亮的北京，在白霧迷濛的景色中漸漸甦醒的人們，人們開始活動後逐漸熱鬧的城市，曲中採用戲曲元素，也可融入快速止序、輪指等經典指法。

第一節 創作背景與曲意內容

一、作曲者簡介

王中山，1968年出生於河南南陽(蒙古族)，中國當代著名演奏家、教育家，自幼開始學習古箏，曾得到多位民間箏家的指導，有深厚的河南箏曲基礎，1981年考入南陽藝術學校，師從趙曼琴先生，系統地學習快速指序藝術體系；1988年考入中國音樂學院，師從李婉芬教授，並於1992年以優異成績留校任教。現任教於中國音樂學院，為多所藝術院校之客座教授，並擔任中國音樂家協會古箏學會秘書長、中國音樂家協會音樂教育委員會委員、民族音樂委員會委員、全國考級專家委員會委員、中國民族管絃樂學會常務理事、中國民族管絃樂學會古箏專業委員會秘書長、青年演奏家藝術團副團長。

在古箏技法開拓上，有許多新的創意並付諸實踐，如1986年揚州箏會，他在古箏上開拓性地運用輪指技法，率先使用左手內戴四隻義甲的形式進行演奏，開發和發展了多指搖、走位三指搖和左手搖指，亦將其師趙曼琴先生創造的快速指序體系指法⁴⁶持續的發

⁴⁶ 快速指序：為趙曼琴先生首創的古箏技法，詳細解釋見本文第四章《曉霧》的第四節。

展；除了演奏上的發展，王中山也創作及改編許多古箏獨奏、重奏、合奏，如《彝族舞曲》、《秋望》、《溟山》、《霍拉舞曲》、《月兒高》、《漢江韻》、《春到湘江》、《雲嶺音畫》、《暗香》、《望秦川》、《曉霧》、《酒狂》、《雪梅祭》、《山居秋暝》、《雲水謠》、《夜深沉》、《殤》、《廣陵秋月》等。先後出版《王中山古箏曲集》、《古箏考級曲集》(合著)、《古箏優秀作品選集》、《中國音樂家協會考級指導》等書籍和音像制品，部分作品被列為中央音樂學院、中國音樂學院的教學曲目，及中國文化部所主辦的全國大賽及中國音協主辦的國際比賽之指定曲目；曾為多部影視劇配樂，亦曾出訪東南亞及歐洲等地。在新加坡、香港、臺灣、澳門和北京、上海等城市，先後舉辦了幾十場個人獨奏音樂會和學術講座。同時為香港龍音製作有限公司合作錄製多張個人專輯。⁴⁷

二、創作背景與曲意

王中山創作於 2006 年，作品以溫婉而富有詩意的筆觸，描寫北京一個霧靄的早晨，曉霧是晴天的預兆，如同人生中之中的坎坷與苦難，是成功前必經的途徑。猶如陸遊詩所記載的「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村」。什剎海如煙的柳色、紫禁城若隱若現的角樓、馬路上奔波忙碌的身影，霧靄裡偶爾傳來的京腔京調和醉心晨練的人們…一切都是那麼和諧與生動，莊嚴又神祕古老又富有朝氣，如夢如幻令人無限遐想和回味，通過這個意象同時也刻畫了這個歷史傳統與現代文明相輝映的城市。整個作品富涵現代意識，音樂旋律自由而充滿幻想；在演奏技巧方面，運用了搖指、輪指、擦

⁴⁷整理自王敦玲，《三首箏樂作品及其演奏技法研究—姜女淚、夜深沉、望秦川》，（中國文化大學藝術研究所演奏組，碩士論文，2010年6月），頁37。

a 段：

一開始由中音聲部的主旋律(第一主題)和高音聲部 16 分音符所構成的伴奏音型組成，4 至 5 小節第三聲部增加頑固低音，第 6 小節開始低音的第三聲部開始出現和中音聲部形成對位的旋律線條，15 小節一連串琶音下行組成過門直至 18 小節，由 D-B-E-D 構成的第二主題在 19 小節的右手出現，此主題素材源自京劇西皮過門的“京腔”特性樂彙⁴⁹，在後面的樂段不斷開展及變奏，左手則彈奏另一條複聲旋律。

譜例三十、《曉霧》，6~7小節



b 段：

第二主題的發展，左手伴奏是五級七和弦的分解，36 小節開始又是過門樂段，38、39 小節為 36、37 小節的模進，第 45 小節泛音 C 因定絃關係應泛音在第 15 絃 F 的三分之一處。

譜例三十一、《曉霧》，36~38小節



⁴⁹ 張珊，《當代古箏名作教學與演奏詳解》，湖南文義出版社，2010，頁 157。

c 段：

52 至 60 小節是第二主題的擴充發展，左手固定一正一反五連音音型琶音為一組，每小節共兩組，右手輪指的拍子不必刻意對齊左手五連音，61 至 103 小節為第三主題，旋律靈感來自京劇的戲曲素材，點綴性的三指快速輪音與下滑音讓旋律更具有戲曲韻味，(89 小節)反覆至 62 小節彈奏到 88 小節再跳至(90 至 98 小節)，104 小節回到主題二的開展，此次以右手搖指搭配左手切分節奏的五級七和弦分解作發展。

譜例三十二、《曉霧》，55~57小節、61~75小節

d 段：

第二主題加入效果音響(拍擊琴盒、拍擊琴盒側面以及掃弦)的變奏發展，117 至 142 小節左手止音加上慢起漸快的速度可看見作曲者融入戲曲中緊拉慢唱的手法，樂曲從 c 段柔美輕快的情境逐漸將力度與速度堆疊至第三主題再現(148 小節)，至 176 小節為止完全

為第三主題重現，只是左手音樂織度較 61~103 小節更為豐富些，不同處在於這次省略第一次伴隨旋律線的點綴性三指快速輪音與下滑音，而在左手增加了五級和弦的節奏性伴奏，177 小節第三主題以雙手交替輪抹技巧擴充發展，第二主題最絢麗的快速指序發展從 206 小節開始，右手負責快速指序左手則是另一條對位旋律線；這是全曲最高潮並具有難度的地方，華麗的快速指序不僅於右手彈奏，左手在 215 小節緊緊承接與右手相同樂句(206 至 214 小節)的快速指序，而右手是主題二移高五度的發展並以搖指對位左手快速指序。224 小節回到第三主題右手連續彈奏兩次，左手第一次為節奏性和弦第二次則為節奏性掃音，282 小節泛音音型為貫穿全曲的京劇動機 D-B-E-D。

譜例三十三、《曉霧》 122~126小節、216~220小節

The image displays a musical score for Example 33, titled '曉霧' (Morning Mist). The score is presented in two systems. The first system covers measures 122 to 126, and the second system covers measures 216 to 220. The notation is written for piano, with a treble clef on the right hand and a bass clef on the left hand. The right hand plays a melodic line with various ornaments and dynamics, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'mp' (mezzo-piano). A watermark for 'University Library 中國文化大學' is visible in the background.

a'段：a 段再現。

【表六】《曉霧》曲式結構表

小節	mm. 1~27	mm. 28~45	mm. 46~116	mm. 117~281	mm. 282~302
段落	a	b	c	d	a'(coda)
拍號	4/4、5/4	2/4、3/4、 4/4、5/4、 6/4	2/4、3/4、 4/4、1/8	1/4、2/4	4/4、5/4
速度	譜上並無標示標準速度，可參考現有的有聲資料作為依據，詳情見本文第 46 頁(《曉霧》的小結)。				
音樂表情	舒緩、 飄渺地	稍自由	緩慢、 柔美地	慢起漸快	飄渺溫暖地

【表七】《曉霧》主題表

第一主題	
第二主題	
第三主題	

第三節 演奏分析

一、音色與速度

樂曲一開始由高音區 16 分音符的伴奏音型拉開序幕，從近雁柱的中音區慢慢延展到靠近岳山，音色由朦朧逐漸轉變為清亮，彈奏時稍微強調出中音聲部的旋律線條，彷彿逐漸甦醒的城市，天微亮時已有少數人醒來準備開始一天的忙碌，第 4 小節左手加入的頑固低音音型以小指指肉音色呈現其厚實飽滿的感覺，此時，16 分音符的中音聲部與左手低音的兩條旋律線同時並行，需注意兩手音量的調配及平衡，此時主題一的元素已默默隱藏在左手旋律中(例如第 7、9 小節)，15 至 18 小節一連串的琶音下行，音色隨速度的慢起漸快，逐漸從朦朧的近雁柱區彈到清亮的近岳山區，又再隨漸慢回到近雁柱區。

b 段從 36 小節開始，左手以指肉撥彈低音聲部，右手則以大拇指彈奏中音聲部，樂句結尾夾帶靈透的泛音，而 45 小節泛音後，從中音區延展一串泛音的拂音，連續的泛音需確保每顆音色的成功泛音，在技巧上比起單一的泛音困難；c 段一開始的兩小節單音(46 至 47 小節)，以左右手小指指肉交替彈奏，指肉的音色比義甲更為溫潤柔和，前三個段落不時地穿插指肉的音色，用以呈現金黃色晨曦與白茫茫曉霧交織，包覆整個大地的溫暖景象；d 段開始左手止音至 142 小節為止，其中穿插短促的掃音(亦需在彈奏後止住)以及模仿京劇鑼鼓的敲擊琴盒，止音的目的在於止住琴弦彈奏後的振動餘音，音色訴求不拖泥帶水的俐落感，敲擊琴盒運用手腕巧力賦予其音色彈性，切莫拍打出如同打棉被般的鬆散扁塌，整個樂段由慢起漸快將情緒逐漸堆疊至較熱鬧快速的氣氛，以上提到不同類型音色的合諧搭配，顯現出古箏音色使用上的豐富多變。

二、特色技巧：

一〉輪指

由王中山率先使用於古箏上，首見於其在 1986 年改編的《彝族舞曲》，亦於《雲嶺音畫》中有大量的使用⁵⁰，於樂曲中 a 段開始即陸續出現輪指的運用，在 c 段的 52 至 59 小節整段右手皆以循環 4321 指序的輪指彈奏，在輪指過絃時小心保持音色的乾淨，並於彈奏時注意旋律的拍子，切勿因輪指的使用擾亂原本的節拍；61 小節第二主題中輪指多出現於小節內的第二個 16 分音符，有別於前面的細密綿長這裡需具有鼓點一般的短促彈力，感覺上更像快速的裝飾音。

二〉快速指序

20 世紀以後，古箏演奏家、教育家創作一系列古箏新曲，在曲調上運用西洋的複調手法，豐富了古箏演奏技巧並且在技術上有突破性的發展，結束古箏只能輕彈慢揉的時代。趙曼琴先生總結了傳統技法的原理，加以系統化、規範化、科學化，並於 2001 年發行了《古箏快速指序技法概論》，發表了對古箏史有重大影響的一系列快速演奏技法，古箏的技法因此有了更改革性的進步，也解決了古箏旋律進行中快速技巧的演奏難題⁵¹；他的學生王中山更是將快速指序推向顛峰，簡言之，“新技法概論”的核心是快速。他是將各指頭充分調動起來，全部投入有實效的演奏，成功的解決了古箏快速演奏這一歷史難題⁵²。

⁵⁰ 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》，（中國文化大學藝術研究所演奏組，碩士論文，2010 年 6 月），頁 20。

⁵¹ 龍妮。〈談古箏教學中快速指序練習〉。《藝海》。第 7 期。2009 年。頁 120。

⁵² 朴東生。〈簡評古箏快速指序技法概論--兼談趙曼琴與王中山〉。《人民音樂》。第 12 期總第 440 期。2001。頁 47。

王中山的古箏創作曲目中，例如《雲嶺音畫》、《秋望》、《溟山》...等代表曲目中皆可看到快速指序的使用，但是使用的篇幅都沒有《曉霧》多，整個樂曲的後半段使用了大量的快速指序，在右手的彈奏上都需相當時間的練習才能達到流暢的快速指序，此曲中左手也邊排了快速指序大量的運用，19 小節的左手速度還不到頂快，雖然伴奏音型是滿滿的 16 分音符，但在安排指序後方能順暢的彈奏，207 小節開始重頭戲上場，先由右手開始快速指序左手則為另一條旋律，兩者以對位方式同時進行，215 小節換左手彈奏快速指序右手以搖指奏出第二主題旋律，同樣以對位手法並進，雙手在偏快的速度中輪流彈奏快速指序，演奏者需要相當熟練並且專注才能一口氣流暢的完成此段落。

譜例三十四、《曉霧》 208~215 小節

The image displays a handwritten musical score for the piece '曉霧' (Xiao Wu), specifically measures 208 through 215. The score is presented on two systems of grand staves. The top system features a right-hand part with a dense, rapid sequence of notes, and a left-hand part with a more melodic line. The bottom system shows the left-hand part with a dense, rapid sequence of notes, and the right-hand part with a more melodic line. The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings. A watermark for 'University Library 中國文化大學' is visible in the background.

小結

《曉霧》開頭與結尾相互呼應，將三個主題以不同古箏技法和不同的節奏型態加以擴充變奏，樂曲中融合了王中山慣用的特色指法(快速指序及輪指和戲曲素材)，需扎實慢練以克服快速樂段於技巧方面的問題，進而修飾音色與整體音樂感覺，作曲者於樂譜上並無標示標準速度，筆者參考現有的部份有聲資料，每位演奏者皆有不同的速度詮釋(例如伍洋⁵³以舒適從容的速度呈現，劉穎⁵⁴則以較流動快速的速度演奏)，雖然在速度配置上不盡相同，但在整首箏曲的呈現都各有其特色，此曲的重點除了技巧掌握之餘，還需設計好每個段落在音色、音量及速度上的層次表現，使整體更具演奏張力。



⁵³ 《曉霧》首演者，詳細解釋見註腳 3。

⁵⁴ 劉穎，1990 年出生於河南省鄭州市，八歲學習古箏，啟蒙於古箏名家趙曼琴。2001 年與王中山老師學習，2004 年以優異的成績考入中國音樂學院附中，曾錄製《中國民族管弦樂協會藝術考級》(王中山講解) DVD，《中國音樂家協會考級教程》(王中山講解) DVD；曾獲文化部第二屆民族器樂比賽“文華獎”古箏少年專業銀獎，第六屆中國音樂“金鐘獎”銅獎，2009 年獲 CCTV 民族器樂電視大賽古箏青年組銀獎以及第七屆中國音樂“金鐘獎”銀獎。

第五章 結論

本文中研究的三首創作箏曲《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》，於 2004-2008 年間相繼創作完成，雖然距今只有幾年的時間，在比賽、考試甄選以及音樂會上皆已經廣泛使用，同時受到眾多的箏樂愛好人仕喜愛，三位箏樂創作者樊慰慈、陶一陌、王中山他們作曲不僅手法新穎，題材也更加多元化與傳統箏曲不同的是，雖有主題元素，卻都不受特定流派的限制，以具有個人特色的技法各自訴說著其對音樂的感受。

陶一陌將本身的喜愛的審美觀點運用於創作中；樊慰慈藉由箏曲表達喜愛爵士樂的心情；王中山以其個人風格描繪他居住的景色及人物，在新元素的使用下也不忘展現古箏傳統的美-「韻味」。

古箏藝術發展至今，即如同供給和需求的關係一樣，音樂的多元化牽繫著古箏技巧的演變，指法技巧為因應樂曲欲達到的效果而演變的越來越繁複華麗，隨著時代的更迭，審美觀點也會有所轉變，但不能因此讓古箏特有的「韻」隨時代的變遷而流逝，進步和保存應是同等重要。

透過樂曲結構之分析及演奏詮釋等研究，了解這三首樂曲，本文將演奏詮釋分析的部份分為音色、速度、以及演奏特色等項目，《星塵》與《曉霧》的作曲者本身也是古箏演奏者，所以在這兩首箏曲中皆有較具有個人特色性的指法技巧，例如《星塵》中各式的分解八度大跳音型和快速分解八度指序，快板樂段融合變換節奏反覆音型、各種色彩刮奏與擊絃、等指法；《曉霧》中的快速指序及輪指，幾乎可以算是王中山的代表性指法；而《飄飄何所似，風起舞動時》的作曲者陶一陌雖為專業作曲家，本身不會彈奏古箏，但其寫意風

格的創作箏曲很具個人特色，樂曲中常出現看似拿捏到規則卻又出現意想不到音樂走向，旋律通常給人空靈飄逸的音樂感受，是其創作箏曲的主要特色。

《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》三首箏曲，在音色的使用上皆有豐富的層次變化，包括義甲觸絃深淺、指肉分別營造出的厚實感及朦朧感、音區的選擇(靠近雁柱音色較悶暗，靠近岳山音色較清亮)、因應曲目需要的特殊音色(例如：各式色彩的拂音及刮弦掃弦、模擬打擊樂器聲響的拍擊琴弦或琴體、大量的泛音使用、止音)等等。

速度的安排，在本文中的三首箏曲中，作曲者在彈性速度的使用上較為自由，給予演奏者較多的個人體悟發揮，除了作曲者本身對樂曲賦予的靈魂外，演奏者在詮釋樂曲時也能加入個人的氣息於其中，當然，是建立在作曲者架構好的大框架之中，並非竄改原意自由做主的擅自更改其節奏或整體速度，而如何能得知作曲者在創作時的原意，筆者建議透過現有的有聲資料(提供版本)來尋求答案。

如何選擇可以作為參考的有聲資料亦是一項需要費心的課題，首演者在作品創作完成到發表前，會經由作曲者的審核，故首演者的詮釋算是經過作曲家的認可和修飾，箏曲在此時已大致上定型，經由時間的沉澱，作曲家若有新的想法及元素欲對箏曲做小幅度的修改，則能從作曲者指導的學生彈奏版本中看見其差異，基本上若是作曲者本身也演奏過樂曲，當然以作曲者彈奏的版本為優先參考(例如：樊慰慈的《星塵》)，再者是首演者，最後順位才是由嫡傳學生的彈奏版本來做細微的調整，在綜合以上的有聲資料後，若能吸收其精隨，在不違背作曲者本意的狀況下加上個人的情感做小幅度調整，則能使箏曲更帶有自身的情緒。

音樂的演奏是門繁複的藝術，樂譜的熟悉、彈奏技巧的程度、對樂曲內容的了解、作曲者創作的元素及動機、練習時的重點和方向、情感的詮釋，上述的每個環節相當重要並且緊緊相扣著，在實際演奏時，需要注意的細節更是多如繁星。克服演奏技巧的問題似乎已成為最基本必備的關卡，但音樂之所以能令人動容是因為具有情感，每首箏曲都是作曲者嘔心瀝血的珍寶，如何在演奏時展現音樂的情感並傳遞作曲者欲藉由樂曲表達的訊息(感受)應該是更重要的課題。

筆者希望經由本文對《星塵》、《飄飄何所似，風起舞動時》、《曉霧》三首箏曲的剖析了解後，期許自己於演奏作品時有更好的詮釋，學習之路永無止境，尤其是在博大精深的音樂世界中，本篇論文至此雖告一段落，但仍有許多不詳盡之處，望日後有機會再更深入研究探討。



參考資料

一、書籍

丹青藝叢編委會編。《中國音樂辭典》。台北：丹青圖書有限公司，出版年不詳。

汪毓和，胡天虹編著。《1901~1949 中國近現代音樂史》。北京：人民音樂出版社，2006 年 10 月第 3 版。

汪毓和主編。《中國近現代音樂史綱(1949-1986)》北京：華文出版社，1991 年。

張珊。《當代古箏名作教學與演奏詳解》。湖南：湖南文藝出版社，2010 年。

黃好吟編撰。《台灣箏曲創作選暨黃好吟箏樂文集》。台北：大陸書店，2005 年。

楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》【上】、【下】冊。台北：丹青圖書有限公司，出版年不詳。

二、學位論文

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》。中國文化大學藝術研究所音樂組，碩士論文。2010 年。

王燕。《當代箏樂的發展及其表現特點》。南京藝術學院。碩士論文。2008 年。

史健。《關於古箏左手搖指技巧的探究》。南京藝術學院。碩士論文。2009 年。

辛玫芬。《二十一弦箏的時代性與聲學性之探討》。台南藝術大學民族音樂研究所。碩士論文。2006 年。

李家瑜。《盧亮輝二胡協奏作品分析及演奏詮釋》。臺灣師範大學民族音樂研究所。碩士論文。2004 年。

- 李君茹。《四首具有西域音樂風格古箏曲分析》。武漢音樂學院民樂系。碩士論文。2007年。
- 李雅謙。《建國後17年〈1949.10-1996.6〉的古箏獨奏曲研究》。南京藝術學院。碩士論文。2009年。
- 汪莎。《論古箏藝術的傳統與創新》。湖南師範大學。碩士論文。2006年。
- 吳楠。《20世紀80年代以來中國箏樂創作趨向及其特征分析—以獨奏作品為例》。西安音樂學院。碩士論文。2009年。
- 邱芊綾。《三首現代箏樂作品之作品分析與演奏探討》。台南藝術大學民族音樂研究所。碩士論文。2007年。
- 胡菁。《徐曉林箏樂作品研究》。武漢音樂學院民樂系。碩士論文。2009年。
- 陸媛媛。《古箏協奏曲_楓橋夜泊_分析及演奏》。南京藝術學院。碩士論文。2008年。
- 孫怡。《王建民古箏作品研究》。上海音樂學院。碩士論文。2009年。
- 范冉。《當代古箏形制改革述評》。中央音樂學院。碩士論文。2008年。
- 張佳綺。《左手獨立性彈法在現代箏曲中之運用》。中國文化大學藝術研究所音樂組，碩士論文。2006年。
- 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》。中國文化大學藝術研究所音樂組，碩士論文。2009年。
- 楊凡。《當代古箏演奏技法的傳承與發展》。福建師範大學。碩士論文。2007年。
- 劉佳雯。《傳統箏樂以韻補聲之探討》。台南藝術大學民族音樂研究所。碩士論文。2005年。

鄭瑞仁。《名古箏家張燕之箏樂藝術風格研究》。中國文化大學藝術研究所。碩士論文。2000年。

鄧婷。《從箏曲_幻想曲_林泉_看現代箏樂中的_新音樂_因素》。武漢音樂學院。碩士論文。2009年。

謝味蒨。《快速指序技法在現代箏曲上的應用與發展》。中國文化大學音樂研究所，碩士論文。2001年。

戴曉青。《關於當前古箏演奏技法符號規範化的思考》。南京藝術大學。碩士論文。2007年。

鞏雅玲。《台灣現行箏樂考級教材之技巧進階分析》。中國文化大學藝術研究所。碩士論文。2004年。

三、期刊論文

王中山。〈論古箏演奏中手心的運用〉。《中國音樂》。第3期，1998年。頁64-65。

王運。〈當代箏樂藝術的發展趨勢〉。《長沙大學學報(社會科學版)》。第32卷第3期，2009年。頁106-108。

-----。〈議古箏音樂的發展及走向〉。《音樂創作》。05期，2009年。頁116-117。

王曉紅。〈談古箏的“搖指”技法〉。《劇作家》。01期，2008年。頁122-123。

王莉萍。〈古箏演奏中影響音色的因素及其在音樂表現中的運用〉。《藝術探索》。第1期，2009年。頁10-11。

王建民。〈從古箏的定弦談箏曲創新〉。《中國音樂》。第4期，1999年。頁62-63。

李晗。〈談古箏演奏技法的創新與發展方向〉。《中央音樂學院學報(季

- 刊)》。第 4 期，2000 年。頁 58-60。
- 李傳杰。〈試談古箏演奏中不同“搖指”的表現意義〉。《赤峰學院學報〈漢文哲學社會科學版〉》。06 期，2009 年。頁 92-93。
- 李慶豐。〈話說古箏“搖指”、“輪指”技法〉。《樂器》。10 期，2005 年。頁 32-33。
- 。〈1980 年以來箏樂理論研究評述〉。《安徽師範大學學報(人文社會科學版)》。第 35 卷第 5 期，2007 年。頁 616-620。
- 李陳茜。〈建國初期_1949_1965 箏曲創作研究〉。《黃河之聲》。13 期，2009 年。頁 28-30。
- 李雅謙。〈20 世紀 80 年代中國古箏理論研究綜述〉。《黃河之聲》。15 期，2008 年。頁 64-65。
- 李萌。〈多聲弦制古箏的特色與文化優勢〉。《樂器》。第 10 期，2009 年。頁 22-24。
- 宋婷婷。〈古箏教學的幾種搖指技法訓練〉。《星海音樂學院學報》。第 2 期，2005 年。頁 92-95。
- 何宇。〈論古箏演奏風格的多樣性與演奏技術的規範化〉。《經濟研究導刊》。第 2 期總第 76 期，2010 年。頁 192-193。
- 武芳英。〈古箏演奏中的肢體語言及運用〉。《貴州大學學報》。第 3 期，藝術版 2009 年。頁 53-55。
- 林谷芳。〈傳統音樂的手法與賞析〉。《音樂台灣一百年論文集》，1997 年。頁 308-327。
- 吳莉。〈演奏技術與音樂創作的雙重突破_王中山古箏藝術的創新特徵〉。《星海音樂學院學報》。第 3 期，2008 年。頁 72-76。
- 。〈水瀾有盡，寫意無限—現代箏曲《層層水瀾》的創作理念與風格〉。《音樂生活》。09，2006 年。頁 68-69。

- 高亮。〈從建國以來幾首經典箏曲看箏樂的發展〉。《瀋陽教育學院學報》。第 11 卷第 3 期，2009 年。頁 89-91。
- 高雁。〈論 20 世紀中_後期古箏演奏技法的發展與創新〉。《雲南藝術學院學報》。03，2007 年。頁 80-84。
- 郝方。〈箏史中的繁華〉。《大眾文藝》。06 期，2010 年。頁 114。
- 閻怡君。〈如何正確掌握古箏的快速指序技法〉。《美與時代(下半月)》。04 期，2009 年。頁 90-91。
- 區桂芝採訪整理。〈台灣鹹魚怎麼翻身？——吳大江談台灣國樂的現況與展望〉。《表演藝術》。1992 年 12 月，1992 年。頁 41-43。
- 陳娟。〈淺析影響古箏音色的因素〉。《赤峰學院學報》。第三期，2010 年。頁 147-148。
- 郭樹蒼。〈傳統音樂中的特殊音色〉。《藝術學》，9 民 82.03，1993 年。頁 123-134。
- 黃好吟。〈古箏彈奏其音色的研究〉。《北市國樂》，第 88 期，1993 年。頁 15-17。
- 喬菽。〈改革開放 30 年中國當代箏曲創作技法的發展與變遷〉。《藝術百家》。第 6 期總第 111 期，2009 年。頁 230-232。
- 。〈當代古箏獨奏作品中多聲思維之運用〉。《劇影月報》。第 05 期，2009 年。頁 112-114。
- 張梅。〈談古箏演奏中的指法問題〉。《銅仁學院學報》。第 11 卷第 3 期，2009 年。頁 95-102。
- 張亮。〈淺談古箏搖指技法〉。《大舞台》。02 期，2010 年。頁 175-176。
- 楊林。〈古箏演奏的音色問題〉。《中國音樂》。第 3 期，2009 年。頁 197-199。
- 楊凡。〈當代古箏演奏技法發展的展望〉。《大舞台》。雙月號第 6 期，

- 2009年。頁31-32。
- 。〈當代古箏演奏技法演變原因探析〉。《福建論壇〈社科教育版〉》。第10期，2009年。頁80-81。
- 楊豔。〈談二十世紀五、六十年代箏樂的發展〉。《大眾文藝》。12期，2008年。頁33-34。
- 劉利連。〈古箏作品_溟山_淺析〉。《藝海》。03期，2010年。頁51-53。
- 趙魯琴。〈古箏的改革與生態環境的變遷〉。《樂府新聲〈瀋陽音樂學院學院報〉》。第2期，2009年。頁175-177。
- 趙星。〈從“以韻補聲”到“以音表現”——淺談箏演奏中左手技法的變化及由此引發的思考〉。《黃河之聲》。19期，2009年。頁34-37。
- 鄭璇。〈淺析古箏獨奏曲_草原英雄小姐妹〉。《黃河之聲》。第12期，2009年。頁108-109。
- 樊慰慈。〈從箏曲《蓮花謠》的詮釋論音樂韻律〉。《秦箏》。第2期，2007年。頁22-25。
- 。〈以《趣夢亂》的詮釋演藝論演奏的色·戒〉。《秦箏》。第1期，2008年。頁18-26。
- 葛雪婷。〈解析多元化箏曲創作時期的特點〉。《科教文匯》。10期，2009年。頁265-266。
- 朴東生。〈簡評古箏快速指序技法概論--兼談趙曼琴與王中山〉。《人民音樂》。第12期總第440期，2001年。頁47~48。
- 龍倩。〈中國創作箏曲演奏技巧的藝術處裡〉。《安徽文學〈下半月〉》。01期，2010年。頁94-95。
- 龍妮。〈談古箏教學中快速指序練習〉。《藝海》。第7期，2009年。頁120。
- 閻愛華。〈古箏音色與演奏風格剖析〉。《音樂學刊》。02，1999年。

頁 28-29。

騰菲。〈試論古箏的音色〉。《今日科苑》。08 期，2010 年。頁 229。

蘭慶煒。〈古箏藝術的研究現狀與理論思考〉。《大眾文藝》。第 4 期，

2010 年。頁 22-23。

四、有聲資料

伍洋。〈曉霧〉。《箏韻心聲—伍洋古箏獨奏音樂會》。北京：九洲音

像出版公司。DVD。編號：1012776484。2008 年。

吳莉。〈飄飄何所似，風起舞動時〉。《現代古箏曲精選—層層水瀾》。

湖南：湖南文藝出版社。隋書附帶示範 DVD。2009 年。

陸晶。〈曉霧〉。《曉霧-陸晶古箏獨奏專輯》。上海：上海文藝音像電

子出版社。CD。編號：CD-09075。2008 年。

劉穎。〈曉霧〉。網際網路。見

<http://www.youtube.com/watch?v=EKK8as1Mu8I> (2012/10/27)

謝岱霖。〈星塵〉。網際網路。見

<http://www.youtube.com/watch?v=ZWXC-qpqmCE&feature=related> (2012/10/27)

樊慰慈。〈星塵〉。網際網路。見

<http://www.youtube.com/watch?v=JdzU2LDk430> (2012/10/27)

五、樂譜

王中山。《曉霧》。北京：未出版，2006 年。

李萌。《中國現代箏曲集萃〈一〉》。北京：人民音樂出版社，2008

年。

陶一陌。《現代古箏曲精選—層層水瀾》。湖南：湖南文藝出版社，

2009 年。

樊慰慈。《星塵》。台北：未出版，2008年。

六、訪談紀錄

陶一陌。〈《飄飄何所似，風起舞動時》作品訪談〉。當面訪談。地點：

台北，時間：2010年8月26日。

樊慰慈。〈《星塵》作品訪談〉。當面訪談。地點：台北，時間：2010

年9月23日。



附錄一

陶一陌訪談

時間：2010年8月26日 中午12點

地點：文化大學柏英廳後台休息室

問：請問陶老師創作《飄飄何所似，風起舞動時》的時間。

答：確切的時間不記得了，大約是2004年。

問：怎樣的契機讓您想創作這首曲子？

答：我寫曲子沒有你們想像的複雜，我不知道其他作曲家怎麼做的，我寫曲子沒那麼講究，也不是有一天突發的想法，或是帶著什麼人生哲學，或是要按照規則什麼的；就有一個情緒存在，就把這種情緒試圖以音樂的形式表達。其實《飄飄何所似，風起舞動時》這首曲子恰恰是我比較感興趣的一個審美類型，就是好像說了好多話，但也似乎是什麼都沒說過。

問：就像是老師在8月20號的講座上提到的那種意境嗎？

答：所以說，這個曲子不是說旋律特別強但它又有，也有段落的區別，但這段落又好像是從最開始的那篇長角，不是那種特別明顯好像分成A段B段的感覺，音樂發展的手法上來說，因為我基本上什麼曲子都寫，古箏只是一部分、如果我沒認識我老婆的話可能一首古箏曲也不會寫。

問：那這真是我們學習古箏的人的福氣。

答：也別這麼說，你們喜歡我也高興！當初寫沒想那麼多，因為寫的時候畢竟是中國的樂器，跟寫小提琴完全不一樣的，再加上古箏本身它又有琴制，你自己彈琴的你也知道，它跟其他的民族音樂不

太一樣，不僅是發聲位置的不一樣，琴制上的特點也不一樣，演奏上的特點當然也不一樣，所以說在發展的時候盡量避免，恩~也不是避免，就是說找個方式以寫意式的方法展開，也就是說不是那種主題 A 主題 B 這樣的對比展開，不是這個概念，而更多的是一個元素怎麼樣自體發展；就像開花一樣，有一個像是花苞一樣的核心，慢慢展開的過程，而不是說我這下描寫一個花，下一段是個蜻蜓，在下一段又是個青蛙，不是這樣的；它是一個元素一直再增長的過程，通常長到一個比較亢奮的狀態的時候，又讓它恢復平靜，大概是這麼一個思路。所以樂曲的話你們拿來分析，很多人會習慣把曲子弄個很清楚的段落，或者是拿西洋曲式去套。

問：好像在老師的作品中比較無法明顯的看出.....

答：這有點麻煩！不過一定要套也能套上，但是實際上我寫的時候肯定不是這個曲式，但你要用這套上我也無所謂，反正這是分析者的自由！那實際上這曲子它有一個拋物的過程，就像你扔一個東西，它不是直的；其實中國藝術，很大的特點是線化的拋物，所以我的曲子會盡量的做，那同時也會考慮一點，欣賞習慣的問題，包括我自己也是學一些西洋的理論，或多或少都會有一些影響，但是在寫的過程中盡量掌握自己的眼光去看待，飄飄也是這個類型，《層層水瀾》都屬於典型的這種創作，像《風之獵》就有對比元素在，像《層層水瀾》還有你寫的飄飄，都是屬於這種由內部渲染開來的過程，大概就這樣。

問：嗯嗯，謝謝老師。謝謝！

附錄二

樊慰慈訪談

時間：2010年9月23日 下午3點

地點：文化大學大忠館七樓

問：星塵之創作契機為何？

答：這首曲子是2008年2月所創作，在這首之前的編創曲目為《音畫練習曲》，算是我第一首編創曲目，取材自台灣民謠，第二首是2003年的《趣夢亂》，採用一些盧亮輝老師現成的素材，那首算是我創作的，只是裡面一些主題引用自盧老師的樂曲，變成一首還算有特色的古箏曲，但是之後因為我自己在那段時間主要是做音樂學方面的研究，尤其是國際鋼琴比賽方面，所以並沒有太多時間和精神放在古箏上面。古箏算是我一個音樂上面的初戀對象，是我的最愛，雖然我並沒有放太多時間在上面，之後《趣夢亂》一曲的反應還不錯，也引起對岸箏友們的一些重視，所以我一直想再為古箏寫些不一樣、具有我個人風格及特色的曲子。

2007年底2008年初，那年寒假的時候利用一個月的時間，當時受謝岱霖的開音樂會的委託，他們學校規定畢業音樂會中都要有一首首演作品，那藉由這麼一個機緣之下，寫了一首新的古箏曲。這首曲子裡面出現的特殊技巧，其實就是從《音畫練習曲》到《趣夢亂》有的一貫技巧，包括一些不同型態的分解八度彈法，就是我一貫的特色，另外，因為我始終對爵士樂頗喜歡，正好在08年初譜寫《星塵》前幾個月那陣子，剛好又遇到我聽爵士樂的時期，我就在一個爵士樂的氣氛之下，其實並不是很刻意去絞盡腦汁、怎麼寫、

怎麼分隔、什麼特色、或是這樣像不像爵士樂，上述幾樣都不是我考慮的重點，而是把爵士樂在我腦中的感覺都表現出來。這在樂曲解說中都有提到，我並不是要用古箏來彈爵士樂，而是藉著這個曲子把對爵士樂的喜好、感覺自然流露出來。至於創作素材，最近兩三年《星塵》算是一個新的開始，我對於樂曲的創作想要朝著不只是技巧對古箏的現代化，而是對樂曲的精神和它的含意要有時代感，而不是過去高山流水、行雲流水、鳥語花香、歷史故事、美女，要不然就是當代的人物、事件，除了剛說的爵士樂的感覺，它整體音樂的表現不是一個很前衛的音樂，而是屬於比較時代性的一種感覺在裡面。再說到它的音階，當初 08 年揚州會議拿到大陸去演出，有些人說它有日本味，但對我來說並不覺得這樣的音階就叫做日本味，因為中國的傳統音樂也不完全是五聲音階，也有其他不同的音階型式，從唐朝一直到明朝初年，中國音樂依據歷史考據也有一些不同的音階。

問：是什麼樣的動機讓您想要使用這個琉球調式。

答：使用琉球調式其實只是一個方便，為什麼呢？這就是我對於現代古箏的曲子的一個感想，現在曲子幾乎都是一首曲子一個定弦，一個定弦好像就是為一首曲子所寫，然後彈另外一首時就要調個半天，我想一首定弦為何不行多寫兩首？這首定弦其實就是《趣夢亂》裡面的第二段《夢》的第一個版本中使用的定弦，就是所謂的琉球調式。其實這個調式當然裡面有一些半音，但是以前唐朝也有一些音階類似這樣子，唐朝的燕樂，所以我並不認為這個等於日本，這音階世界各地的人都能使用，用了之後把它在地化，變成不同地區不同風味，所以這個原始想法就是為了方便。且《趣夢亂》裡面的《趣》和《亂》，裡面也有些爵士樂半音的元素，所以我寫《星塵》

就不再另外定一個差很遠的定弦，當時的動機也不過是如此。

問：現在目前聽起來您對爵士樂還蠻喜愛的，因為這樣的關係影響到您過去樂曲創作，有沒有可能未來箏曲創作，會因為您聽其他音樂而加入新元素？

答：《星塵》之後下一首《眼神》，我那陣子聽很多西班牙的音樂，鋼琴曲、提琴、管弦樂，所以《眼神》裡面有些西班牙風，那首定弦用了西班牙安拿魯西亞，一個民間的調式做為基礎來寫的，在下來的是古箏重奏曲《賦格風》，是用琉球調式，所以同一個定弦為何不能多寫一首曲子？再來《夜魔》是為多聲弦制箏的曲子，其中主要定弦採用了匈牙利的一種調式，裡面半音還要比琉球調式多兩組，因為我喜歡聽各種不同類型的音樂，創作時就把我聽到一些較有感覺的音樂融入曲子中；目前為止幾乎每一首曲子都是不一樣的風格，雖然幾首有相同的定弦，但聽起來就是不同的風格。

問：接觸這麼多風格中，有無偏愛的類型？

答：我比較喜歡西洋古典音樂中浪漫派的作品，尤其是一些鋼琴曲，李斯特、蕭邦，二十世紀初期這一塊，我曾經打個比方，我聽到蕭邦的某一首曲子，我希望死前最後聽到的曲子能聽到李斯特或是蕭邦的曲子，在傳統中國音樂裡面其實我還是最喜歡古琴，其中《瀟湘水雲》真是聖品。

問：老師的古箏曲中好像也有不少是古琴改編曲？

答：差不多十年多前吧，大概改編了六、七首，最近幾年比較集中在創作，我一直想把曾經改編過的《瀟湘水雲》再拿出來重新改編，但始終沒有時間；補充一點，兩年多前在寫《星塵》的時候，那是我人生進入下一個階段，我曾經跟自己說，在這之前我花了十年的時間專心的研究國際鋼琴比賽，用音樂學的議題來探討，也寫了很

多文章，出了書，那到了 06 年 07 年左右，我想就到一個段落，對我來說這個章節已經可以把它結束了，我人生未來的十年，想集中在古箏上面，本來預定未來的十年中一年寫一首，後來實際的操作，從 08 年的《星塵》、《眼神》，再過來是《賦格風》、《夜魔》，然後今年又多寫了《鄧麗君》〈協奏曲〉兩年半已經寫了五首曲子，超過當時對自己的一個計畫，《鄧麗君》目前曲子已經寫好，請蘇文慶老師編配樂團的協奏曲，那我會在修飾一下，變成一台箏與樂團的協奏曲，明年藝展(文化大學國樂系每年於國家音樂廳的固定展演)會請黃守柔來彈古箏協奏曲，一台箏與樂團的，現在完成的是五台箏與樂團的版本，當然相對每台箏的份量比較輕，把它濃縮成一台箏後，對於演奏者來說會更有趣了！

問：取名為《鄧麗君》是因為受了當時欣賞音樂類型的影響？

答：當然不是，當然我很喜歡她的音樂，但並沒有刻意去聽，她也是當代，最近三、四十年將近這半個世紀，在華人圈內不管台灣、大陸、東南亞甚至到日本、韓國整個亞洲地區的，少數一個可以跨越國家跨越民族的一個歌星，我剛也說我創作的話喜歡用當代的一個議題，我覺得鄧麗君是個很適合的題材，補充一下，因為你主要是問《星塵》，那這兩個字在樂曲解說中有它的含意，它代表宇宙中生生不息的一個蠻哲學的概念，《星塵》這曲子的動機是，在簡短的序奏之後，主題出來(E-D-#F-E-E)，這五個音的動機貫穿全曲，到後來的快板等等全部都是由這個動機發展出來，其實就有星塵在宇宙中的現象，新的生命的誕生其實是從死掉的星球上的灰塵裡面再重新萌發出來的一個新的生命，那種宇宙生命生生不息的感覺，音樂創作也是一樣。

問：恩，謝謝老師的音樂創作分享。

