

國立臺灣藝術大學中國音樂學系

畢業詮釋報告

18 級字，粗，
標楷體

(18 級字空行 1)

(18 級字空行 2)

潮州箏曲《寒鴉戲水》之
分析與詮釋

24 級字，
粗，標楷體

(18 級字空行 1)

(18 級字空行 2)

指 導 教 授 ： ○ ○ ○

無「共同指導教授」者，
可逕自刪除此欄。

▶共同指導教授： ○ ○ ○

學 生 ： ○ ○ ○

班 級 ： 日間學士班四年級

學 號 ： ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

14 級字，
粗，標楷體；

表格齊尾，若
需增列，請向
上增加。

(18 級字空行 1)

(18 級字空行 2)

中華民國一〇九年六月

各字間以半形空格區隔

大學畢業詮釋報告、碩班主修期末報告，請製作此「封面頁」；
其他報告，則視實際需要而定。

封面不顯示頁碼

封面頁
單面列印

潮州箏曲《寒鴉戲水》之分析與詮釋

林雅琇

(空行 1)

摘 要

(空行 1)

本文蒐集包含楊秀明、林毛根、郭鷹、蘇文賢、高哲睿、黃宗識、陳蕾士及梁在平等八位箏家之《寒鴉戲水》演奏譜，藉由對《寒鴉戲水》一曲的版本分析，比較及歸納潮州箏家不同的演奏，觀察其板式變化、節奏型態、旋法加花特點...等。透過排比與分析，進行版本之間的對照與比較，探討潮州箏家如何在相同的樂曲調骨基礎上，呈現個人的音樂思維。本文主要目的是透過共性與異質性的檢視，探討箏家們對於《寒鴉戲水》一曲的演奏與詮釋，除了對版本的檢視與整理之外，並對樂曲結構、型態進行探討，期能對樂曲的本質、結構及織理有更進一步的理解，增進詮釋的觀點與角度。

(空行 1)

(空行 2)

(空行 3)

關鍵詞：潮箏、寒鴉戲水、版本比較

壹、前言

一、研究動機與目的

古箏音樂之發展源遠流長，分佈脈絡既深且廣，廣東箏、客家箏、浙江箏、陝西箏等箏派。潮州箏樂流傳以音韻豐富、漪妮婉轉著稱，是一支具有特色的箏樂。

(一) 研究動機

潮州音樂流傳甚久，袁靜芳（1983）如是介紹：「潮州音樂是廣東潮語系地區流傳的民間器樂曲，主要流傳於潮州、汕頭地區、閩南諸縣及南洋群島一帶。潮、汕地區的箏曲是潮州弦詩中重要的一個組成部分。」（頁 136）潮州箏受潮州弦詩樂影響甚深，可說是依附著潮州弦詩樂生存的一種樂器，（蘇巧箏，1995）其譜式、音階、調式，板式變化皆脫離不了潮州弦詩樂。

本文藉由對《寒鴉戲水》一曲的版本分析，比較潮州箏家不同的演奏，觀察其板式變化、節奏型態、旋法特點、加花原則及慣用技法。透過排比與分析，進行版本對照與比較，探討潮州箏家如何在相同的樂曲調骨之基礎上，運用不同的觀點與手法、呈現個人的音樂思維；而這些個人化的詮釋觀點，又體現了哪些潮州箏樂的核心風格特點？本文主要整理版本之異同，目的是透過共性與異質性的檢視，探討箏家們對於《寒鴉戲水》一曲多元的演奏與詮釋，除了對版本的檢視與整理之外，期望能對樂曲的本質、結構及織理有更進一步的理解，增進詮釋的觀點與角度。

二、研究範圍與對象

潮州箏曲《寒鴉戲水》是潮州弦詩樂十大名曲之一，樂曲著意刻畫寒鴉徘徊、嬉戲於水天之間的情趣。樂曲旋律別緻幽雅，應用富於調式色彩變化的按音及顫音，旋律中高低八度的交替變化，配合流利輕快的滑奏，別有一番意境。（袁靜芳，1987）

《寒鴉戲水》為潮州弦詩樂重要的演出曲目之一，1941 年郭鷹在上海舉行

標題層級一 16 級字，粗體

標題層級二 14 級字，粗體

內文 12 級字，文字左右對齊

標題層級三 12 級字，粗體

古箏獨奏會，把《寒鴉戲水》等潮州弦詩樂曲移植成古箏獨奏曲、介紹給上海聽眾，此為古箏第一次在上海的公開演出，獲得廣大迴響。1953 年又在上海錄製《寒鴉戲水》唱片，暢銷東南亞，掀起僑胞學習古箏的風潮。(郭雪君、郭大錦，1996，2) 其後，1956 年蘇文賢與潮州音樂研究組至北京第一屆音樂周匯演一系列潮州弦詩樂節目，受到好評，《寒鴉戲水》在當時更獲得優秀節目獎。在此之後，這批樂曲在北方廣泛流傳，眾多版本也應運而生。(李萌，2004，421)

三、文獻探討

潮州箏樂在箏樂界有著舉足輕重的地位，學者樂人長久以來對潮州音樂的論題多有關注，留存為數不少的潮州箏樂的相關資料，對於潮樂樂譜、樂律的探討更是為數眾多。陳蕾士（1978）清楚指出《寒鴉戲水》為潮州樂人所共同推崇的樂曲，確立了《寒鴉戲水》在潮樂中不容忽視的重要地位。李萌（1992）收錄了林玉波傳譜、林毛根抄存的《寒鴉戲水》二四譜，樂譜清楚標示《寒鴉戲水》為重六調六十八板樂曲，亦有頭板、拷拍、三板等三段板式的完整記譜，提供了《寒鴉戲水》六十八板骨幹音，做為研究參考的依據。以下將林毛根、陳蕾士及蘇文賢三家版本之《寒鴉戲水》二四譜一齊呈現，可看出三家版本之二四譜雖在樂句內存在部分差異，但樂句起落音基本相同。(見譜例 1)

圖/表/譜序與後方說明中間需空一個中文字元

譜例 1 林毛根（左）、陳蕾士（中）、蘇文賢（右）三家《寒鴉戲水》二四譜

寒鴉戲水 重六調 六十八板 頭板

陸淦剛板

蘇巧箏

林毛根抄存

資料來源：李萌（1992，頁 14）（左）、陳蕾士（1978，頁 95）（中）、蘇巧箏（1995，頁 19）（右）

蘇文賢之女蘇巧箏（1995）曾提供了對於潮州音樂律、調、譜的探討觀點。其中所陳述關於蘇文賢對《寒鴉戲水》的演奏，更是珍貴的一手資料。黃好吟（1997）曾廣泛蒐集了各地方箏派中的六十八板箏曲，針對其音階、曲式結構作客觀分析。內文中針對林毛根演奏的《寒鴉戲水》進行板式結構以及樂句、素材做分析。本文擴大研究視野，在單一樂曲分析的基礎上，對八種版本進行比較研究。

洪涇凌（1999）針對潮州箏樂定弦、板式特色、加花變奏...等做概略的研究，並針對蘇文賢、黃宗識、陳蕾士、林毛根等四位潮州箏樂演奏家做生平介紹以及五種調體¹《柳青娘》的版本比較，然因五家版本各自為不同調體的演奏，較難顯示同中有異的手法變化。本文以重六調《寒鴉戲水》做為版本研究對象，在重六調的共性之上，更可以觀察版本之間的異質表現。

四、研究方法與步驟

本文首先進行資料蒐集，確定研究對象後，蒐集所有名為《寒鴉戲水》之曲

註腳數字後方空一格半型，第二行切齊文字

¹ 「調體」一說為蘇巧箏所提出，在《潮州箏藝》一書中這樣說：「在弦詩樂中，有輕三六、重三六、輕三重六、活五、反線等不同，這些變化，主要是屬於調的本體因演奏手法的變化，產生在體方面的變化，故稱它為調體比較合適。」（蘇巧箏，1995，14）

譜以及相關文獻資料及有聲資料。文獻資料有助於了解相關議題的背景，有聲資料則有助於判斷樂譜的正確性。其次，篩選出符合此次研究重點的曲譜，將之排列比較，找出其相關與相異之處。最後，從中歸納出每個版本的異同以及不同演奏家之演奏特色與慣用技法。

透過前述的研究方法，可以從中找出各版本間的異同，進而就各演奏家之不同特色作一統整、歸納，最終藉由研究過程，觀察不同的演奏家如何對同一首樂曲進行加花變奏、達到統一中有變化的目的。

貳、段落與樂句

一、板式段落

潮箏除了個別獨立的單曲之外，也有以套曲型式演奏的樂曲，如《寒鴉戲水》、《平沙落雁》、《昭君怨》、《月兒高》...等，此類的樂曲在型式上是由頭板、拷拍、三板三個基本段落組成，每段皆六十八板，有時更加入催奏段落或是將三板反覆作樂曲結構上之變化，但基本旋律骨幹音仍是一樣。

本文探討之《寒鴉戲水》共有楊秀明、林毛根、郭鷹、蘇文賢、高哲睿、黃宗識、陳蕾士、梁在平等八個版本，各版本之結構皆不盡相同，表 1 呈現各版本的樂段結構及其對應之小節分佈：

圖/表/譜序與後方說明中間需空一個中文字

表 1 重六調《寒鴉戲水》三家板式結構比較

版本	小節數	組成結構						段落（小節數）
		頭板	催板	拷拍	三板	催板	三板 II	
楊秀明演奏 李萌記譜	204	v		v	v			頭板(68)+拷拍(68)+三板(68)
林毛根演奏 李萌記譜	272	v		v	v		v	頭版(68)+拷拍(68)+三板I(68)+三板II(68)
梁在平演奏	35	v						慢板(35)

資料來源：筆者整理

(下略)

至於本文所用、刊載於《十六絃古箏獨奏曲》內之簡譜在小節數上有一小節的差異，因梁氏演奏風格較為自由，記譜者誤記²，導致與其工尺傳譜及其他各家六十八板記譜不符，在筆者核對二四譜以及《箏譜集成》修改之版本之後，確定是記譜時拍值分配問題³（見譜例 3）以及樂曲的結尾句演奏速度自由，所導致的記譜誤差，以下將梁譜、二四譜排列如下：

譜例 3 《寒鴉戲水》梁譜、二四譜、更正譜比較（第 24-26 小節）

梁 譜	<u>7</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>1</u> <u>7</u> <u>0</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>2</u> <u>5</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>4</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>2</u> <u>2</u> <u>2</u>
	↑ ↑ ↑ ↑ ↑
二四譜	三 三 四 五 七 六 五 四 六 五

資料來源：梁在平（1996，頁 82）

(下略)

二、樂句佈局

《寒鴉戲水》為八板體的六十八板曲，可分為八個自然段（俗稱八板）。從結構上看，八個自然段像文章、詩歌一樣，分為起承轉合四個大段（蘇巧箏，1995）。頭板是最基本的六十八板板式，通常篇幅最長也最細，其後的拷拍、三板甚至催奏皆是以頭板來做變化增減，僅可能因為骨幹音的推移，而造成一、二小節的落差，但整體架構大抵相同。對於樂句的分布，綜合陳蕾士與蘇巧箏⁴兩人看法，列出以下《寒鴉戲水》頭板的樂句分布情形：

² 根據王瑞裕說明，梁氏簡譜均由其友人或弟子所記，本人並不諳記譜，因此容易產生記譜時之誤植，將衍拍也記入拍值。

³ 在二四譜中應為兩拍者，記譜時衍伸成了三拍，扣除掉譜例上誤植之三拍後，其餘譜例便與二四譜相符。

⁴ 陳蕾士與蘇巧箏兩人皆曾在文章中針對《寒鴉戲水》一曲的樂句佈局提出看法，對於基本的起承轉合四段以及大部份板（樂句）的劃分，看法一致。

表 2 重六調《寒鴉戲水》樂句分布表

	起		承		轉		合	
	一	二	三	四	五	六	七	八
板序	一	二	三	四	五	六	七	八
板數	8	12	6	9	6	9	10	8
小節數	1~8	9~20	21~26	27~35	36~41	42~50	51~60	61~68
樂句起首音 (二四譜/ 簡譜)	七 / 5	五 / 2	七 / 5	八 / 6	五 / 2	二 / 5	六 / 4	五 / 2
樂句落音 (二四譜/ 簡譜)	五 / 2	二 / 5	六 / 4	五 / 2	二 / 5	五 / 2	六 / 4	四 / 1

資料來源：筆者整理

由表 2 中可看出起承轉合四大段，每段中皆涵蓋了兩板（兩個樂句），小節數依樂句長短而參差，但各樂句的起落音皆不脫離重六調的組成音階。

以下以林毛根版本為例，列出各板的分句。

（下略）

綜觀三個版本《寒鴉戲水》頭板的樂句分布皆與表 2、表 3 符合，起落音也相同⁵，由此可知各版本間之差異處並不在樂句結構，而是旋律的變奏以及個人的演奏風格，對於六十八板的格式依循，顯然是版本之間「萬變不離其宗」的原則。

參、節奏與旋律特徵

潮樂的變奏手法是箏家最能展現自我風格的方式。一般而言，潮樂演奏家除了在樂段結構上的調度增減之外，亦可從節奏、催板、加花減字、運指蕊句...等幾個面向加工樂曲，做個人的二度詮釋，因此各版本在各板式間的節奏變化、加

⁵ 八家版本中僅梁在平版本第七板的起音與其他版本不同，但因二四譜的骨幹音 4 音，僅慢 5 音半拍出現，因此筆者認為 5 音可解釋為旋律加花變奏所刻意安排之音，以造成骨幹音延遲出現的效果。

花、運指蕊句皆有各有差異，本文隨後將逐項討論之。

一、節奏型態

潮樂套曲的主體三部份「頭板、拷拍、三板」，每個板式皆有不同的表現方式，頭板，4/4拍，一板三眼，為樂曲的主曲部份頭板，屬慢板；拷拍，1/4拍，流水板，音符多在後半拍，帶有急促氣氛；三板，1/4拍，有板無眼，為樂曲的結束段，屬快板。三個板式之間連結緊密、一氣呵成，雖速度快慢有別，但結構仍不脫離六十八板。以下依序介紹頭板、拷拍、三板三部份中各版本的節奏型態特色：

(一) 頭板

在樂句佈局不變的基礎之上，各箏家利用不同的變奏手法，進行節奏密度的變化，有些喜好華麗複雜，有些獨鍾簡單質樸，在六十八板的相同格式中，各自發揮創意、展現自我特色。

綜觀各家對於節奏音型的使用，顯然有些慣性的存在，筆者根據各家版本頭板節奏型態列表統計，得到的數據顯示出每位箏家慣用節奏型態的類型及數量。分析中可發現，八位箏家在節奏型態的使用上皆不盡相同，有些喜愛細小節奏，有些偏好方正大拍，由此可確定節奏型態的自由發揮，的確是作為各箏家表現自我風格的方法之一。

(二) 拷拍

或稱拷打，是一種多以板後音並帶有切分節奏特點的、情緒跳躍的快板（李萌，1995）。其樂段功能為使頭板過渡到三板，其基本型態是「去板不去眼」，因此其節奏的可變性較小，僅以楊秀明與郭鷹版本為例，說明如下。

譜例 4 楊秀明、郭鷹《寒鴉戲水》拷拍第 69-76 小節

楊秀明	$\frac{1}{4}$	0	5	5		4	4		0	5	5		$\frac{2}{2}$	2		0	$\frac{5}{5}$		0	$\frac{5}{5}$		0	7	1		$\frac{2}{2}$	2	
郭鷹	$\frac{1}{4}$	5	5		4	4		$\frac{5}{5}$	3	6		$\frac{2}{2}$	2		$\frac{3}{2}$	2	$\frac{5}{5}$		0	$\frac{5}{5}$		0	7	1		$\frac{2}{2}$	2	

資料來源：李萌（1995a，頁 97）；李萌（1995b，頁 103）

拷拍的變化基本上以譜例 4 的兩種為主，一為楊秀明類型，第一拍以休止符表現斷句，致使節奏短促；二則為郭鷹的類型，以重捺音取代板頭音。兩種類型記譜不同，但聽覺效果基本相同。其他六家版本，同樣遵循拷拍的基本型態，因此記譜方式亦不出此二類。

二、旋法特點與加花原則

要將骨幹音設計成一段優美通順的旋律，加花是不可少的。另外，屬於古箏演奏特有的造句語彙，也是演奏上的重要環節。唯有依據旋律的造句原則、配合加花變化，才可清楚看出每位不同箏家展現其個人特色及造句功力。正如蘇巧箏所言，對於樂曲骨幹譜的造句與加花，正是潮州箏樂的重要識別：不同的箏家面對相同的母譜（弦詩譜），將其寫入古箏演奏時，每人有其習慣的樂句發展原則，這個二度創作的過程稱作「做句、蕊句」。做句是弦詩的精華，蕊句是古箏的具體內容，這兩者便是古箏潮化的最重要、最生動的一環。（蘇巧箏，1995，39）

以下根據潮州弦詩樂的母譜，分別比對各家《寒鴉戲水》內容，整理出八位箏家個人不同的旋法特點與加花原則。

（一）楊秀明

楊秀明的版本加花數量多，按放音皆列入旋律拍值之中，使音符整體數量多且細，因此樂曲旋律較為綿密。頭板樂句以拂音為帶起拍、勾指起板⁶，此為潮箏通用的演奏慣性。（下略）

（二）林毛根

林毛根版本的按放音及帶起拍等加花手法較少，因此在作為開板的第一大

⁶ 在潮州箏樂的演奏技法中，勾指起板後接搭指（又稱托指）為「順指」，為所有潮箏演奏家共同恪守的規則，若因旋律進行的必要而需使用搭指或抹指起始則稱為「逆指」，「逆指」起始則須盡快「化逆」，較常用的「化逆」手法有合指（又稱撮音）或勒指（又稱花音、拂音）。整理自（林東河、黃好吟，1980，頁 53）、（蘇巧箏，1995，頁 26）

板，用了較多撮音（合指）來穩固旋律的進行，也因其加花手法少，因此整體旋律較為素樸。

（下略）

通過以上的比較，除了以帶拂起拍、慣用勾指開展樂句以及樂曲的旋律級進進行為潮州箏樂的共性之外，其餘皆有獨具風格的樂曲演繹手法。通過此八家版本樂譜的旋法與加花原則以及節奏型態的異質性，可以看出不同的箏家的確有其演奏的慣性，在此慣性之基礎上，逐步擴充骨幹音、潤飾加花，發展出個人獨特的風格，也因各版本的風格相異，使得潮州箏樂複雜度相形提高，為潮州箏樂增添了多變的面貌。

肆、慣用演奏技法

潮箏的演奏技法種類繁多，在蘇巧箏《潮州箏藝》中有「彈箏十法、運指七法⁷」一說（蘇巧箏，1995，26-27），綜觀《寒鴉戲水》八家版本，多數都在潮箏傳統的演奏技法範疇之內，以下整理八家版本中常用的演奏技法以及具特色的演奏技法：

一、勾搭抹搭

此為潮箏演奏最基本的運指方法，依勾、搭、抹、搭的順序演奏，在各家版本的各板式中皆有使用。

二、勾搭指

顧名思義，以勾指接搭指為一組，連續演奏。

（下略）

以上一至六項技法為各家之共性，潮箏較為普遍使用之慣用技法。七至十項則各有箏家擅長使用，亦為潮箏的特殊技法，這些技法的產生與使用，為《寒鴉

⁷ 根據蘇巧箏的說法，彈箏十法指右手主音的六個指法（勾、搭、抹、勒、合、飛）以及左手作韻的四個指法（顫、按、翕、蜈蚣指）。（蘇巧箏，1995，頁 26-27）

戲水》的演奏帶來生動的變化，除了發揮了各家的演奏特色，也呈現個人詮釋角度中「同中求異」的本質。

伍、結語

本文以《寒鴉戲水》文本表象與演奏面向為探討主題，透過《寒鴉戲水》一曲八個版本的個別型態分析、佐以縱向排比進行版本研究，歸納出以下幾點結論。

經過前文的研究，分析箏家們將《寒鴉戲水》由二四譜發展成各家獨特版本的過程，首先，在六十八板的嚴格體制上，進行板式結構的段落組合；其次，在樂句分布以及起落音不變的原則之下，依演奏者個人的習慣，進行旋律的加花蕊句；最後，再搭配演奏技法對樂曲進行演繹。在《寒鴉戲水》的演奏與詮釋中，含有可變與不可變之因素，演奏者在骨幹共性的基礎上，發展出各具特色的異質表現。《寒鴉戲水》的八個演奏版本之間的異同，說明了骨幹音的嚴格依循是潮州箏樂中「萬變不離其宗」的核心原則，而多樣繁複的技法、細緻多變的加花蕊句，更是潮箏一曲多版本的主要原因。

參考資料

*內文中所有引用資料，都需要在參考資料中出現。

一、專書（若有古籍，第一類請由「一、古籍」起始，如無則省略）

蘇巧箏

年代前、後方皆需空一個中文字元

1996 〈父親永遠活在音樂聲中〉，《中國傳統古箏曲大全（中）》，頁 421-422。

北京：人民音樂。

若有第三行，需對齊第二行的文章左緣

二、期刊

羅文

2003 〈古琴曲《平沙落雁》版本比較研究〉，《中國音樂學》，2003 年第 1 期，頁 123-124。北京，中國藝術研究院。

三、樂譜

李萌編

1995a 《潮州箏曲選》。北京，人民音樂出版社。

1995b 《潮州民間箏曲四十首》。北京：人民音樂出版社

四、影音資料

(略)

五、網路資料

(略)