

劉德海琵琶創作中按指布局法的應用和音響追求——以《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》為例

Left-Hand Fingering and Sound Expectation in Liu De-Hai's *Pipa* Compositions-Taking “Sending Peaceful Jade Beads to Loved Ones-Devoted to Nurses” as an Example

馬銘輝* Ma, Ming-Hui、董楠** Dong, Nan

摘要

《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》琵琶獨奏曲創作於2020年，是劉德海先生一生中最後創作的一首獨奏曲，此首樂曲由葛詠在其博士音樂會中首演。本文跳脫常用的音階組成和旋律線條等音樂元素分析方式，主要以「按指布局」和「音響追求」兩個角度來思考此首作品，試圖解釋此作品在創作過程中，劉氏如何以按指布局作為其中一個核心手段，來達到其對餘音堆疊音響的核心追求。因此，本文將以此樂曲為核心，文章前半段討論按指布局，在後半段討論音響追求，與按指布局的關連性。

關鍵詞：琵琶、劉德海、按指布局、泛音、音響追求

* 馬銘輝，南華大學民族音樂學系副教授。

Ma, Ming-Hui, Associate Professor, Department of Ethnomusicology, Nanhua University.

** 董楠，中國音樂學院附中副教授。

Dong, Nan, Associate Professor, Chinese Traditional Instruments Studies, China Conservatory of Music.



Abstract

"Sending Peaceful Jade Beads to Loved Ones-Devoted to Nurses" is a *pipa* solo piece composed in 2020, which is the final composition by Liu De-Hai and premiered by Ge Yong in her PhD recital. In contrast to the analysis of musical elements (e.g. notes, scales, and melody line), I mainly apply two perspectives (left-hand fingering and sound expectation) to analyse this piece, intending to explain how Liu De-Hai utilises left-hand fingering as a core method to fulfil the demand of his sound expectation. Thus, I discuss left-hand fingering in the first half of this article, analysing the relationships between left-hand fingering and sound expectation in the second half.

Keywords: *Pipa*, Liu De-Hai, Left-hand Fingering, Overtones, Sound Expectation



壹、前言

《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》（以下簡稱《平安》）一曲由葛詠在 2020 年進行首演。¹全曲為六段加尾聲的多段體結構，定絃由常用的 Adea 調整成 ABea，第一到四段為 D 調，第五段到尾聲為 G 調。²全曲共 99 小節，各段落小節數結構如表 1。

表 1.《平安》全曲結構圖

段落	第一段 (D)	第二段 (D)	第三段 (D)	第四段 (D)	第五段 (G)	第六段 (G)	尾聲 (G)
小節數	1-10	11-31	32-38	39-59	60-77	78-92 (78-89) ³	93-99

關於此首樂曲的文獻討論，葛詠在其文章中「嘗試以一個局內人的視角，從樂曲的創作背景、演奏技法、人文哲思等方面解讀劉德海先生的琵琶創作」，⁴並指出「在先生的琵琶創作中，從來沒有哪一首使用過如此多的泛音貫穿全曲」，和「獨特的定絃方式已經成為開發音樂風格與拓展音樂情感體現的重要載體之一……利用其定絃中已存有的音響布局色彩，制定相適應的情感基因，已成為其創作的一個重要表現手段」。⁵對於劉德海（以下簡稱劉氏）琵琶創作演奏技術系統研究，葛詠以「右手技法」、「左手技法」和「左右手組合法」三個部分來進行論述和說明，⁶其中在《平安》一首中大量使用的「泛音系統」和「匯彈系統」裡的「左右手組合」，均有明確從琵琶演奏技法角度的論述。⁷

在葛詠的論述中，她以一個向劉氏學習琵琶的演奏者角度，指出「泛音的使用」和「定絃的更動」是劉氏創作樂曲中一個重要部分，若是以《平安》來思考，泛音的「大量使用」則顯現出作者在創作上的一個核心，並且在此首作品裡，將此餘音堆疊音響效果變成主要的部分。但是，以琵琶常用定絃（Adea）來看，⁸出現自然泛音的位置和音是受限制的，在一個八度裡，並不是所有音都有（七聲或五聲），在實際操作上，會出現想使用的音高並沒有自然泛音的情形。因此，更動定絃方式是可以自然泛音位置和音進行改變，符合作者對音的需求和餘音堆疊音響效果的追求。在改變定絃的同時，原本左手按指分配就會跟著改變，四個手指（食中名小）在整個把位的空間感隨之更動。

梁茂春在其評葛詠博士獨奏音樂會和劉德海晚期創作的文章中，⁹對《平安》一首風格進行簡單的描述，並將此首樂曲納入晚期創作作品（2000~2021）中。於另一篇文章對劉德海晚

¹ 葛詠、董楠，〈平安玉珠送親人-獻給白衣天使〉，2023 年 2 月 1 日引用，

<https://www.bilibili.com/video/BV1BB4y1A7R9/> 和

https://www.bilibili.com/video/BV1tK41197tE/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

² 葛詠，〈回歸·愛-談劉德海先生遺作《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》〉，《人民音樂》第 8 期（2021 年），頁 77-79。

³ 第一遍演奏 15 小節，第二遍演奏 12 小節。

⁴ 同註 2，77-81。

⁵ 同上註，77-78。

⁶ 葛詠，〈劉德海琵琶創作演奏技術系統研究〉，《中國音樂》第 2 期（2021 年），頁 35-43。

⁷ 同上註，41-42。

⁸ Adea 是指：第四絃定音為 A、第三絃定音為 d、第二絃定音為 e，和第四絃定音為 a。

⁹ 梁茂春，〈抒千般情意，寫萬象人生-評葛詠琵琶博士獨奏音樂會及劉德海晚期創作〉，《人民音樂》第 1 期（2021 年），頁 29-34。



期創作作品進行初探，¹⁰更進一步地詳細歸納了劉氏晚期作品的六大特點，《平安》一首樂曲是屬於第六點「回歸人間大愛」。¹¹梁茂春論述的兩篇文章是以一個宏觀角度，來看待劉氏在其 60 年琵琶創作上的風格分期，和晚期創作藝術特點的評析，《平安》此首樂曲是屬於晚期中的最後一部作品，除了符合晚期創作風格之外，並未深入討論此首的「按指布局」和「音響追求」。

在研究方法上，英國學者 John Baily，在其觀察研究多件有指板（finger-board）的魯特琴類樂器（lute）時，發現在音位分布（layout of note positions）有相當大的差異，並指出這些研究「has shown that the way the human body is organized to move is a crucial element in the structuring of some kinds of music」。¹²對於樂器形制（morphology）如何將肢體運動（body movement）的模式轉化為聲音模組，有著以下的論述：「樂器作為一種傳感器，能夠將身體運動的模式轉化為聲音的模式。樂器的形態對其演奏方式施加了一定的限制，有利於以符合人體工程學原理的方式，輕鬆地組織空間佈局上的運動模式。」¹³並接著指出：「人體與樂器形態之間的相互作用可塑造音樂的結構，並將人類創造力引導向可預測的方向。人體本身攜帶著一定的固有運作模式，與樂器的形態相互交織，這種交互作用對音樂的結構產生影響。」¹⁴

在上述研究概念的基礎之下，John Baily 和 Peter Driver 在 1992 年，運用空間運動的思維（spatio-motor thinking），對於民俗藍調吉它（folk blues guitar）進行「音樂組成」、「左手音位分布」，和「定絃」的分析研究，並分析彼此之間的關連性。¹⁵這研究思維和方法，在琵琶研究上較少出現，以筆者自己經驗，發現琵琶有類似的現象，若使用在琵琶研究上，或許能提供一個研究思考的角度。因此，本文跳脫常用的音階組成、旋律線條，和風格詮釋分析的方式（音樂元素和演奏技法），主要以「按指布局」和「音響追求」兩個角度來思考此首作品，試圖解釋此首作品中按指布局的重要角色，和劉氏如何使用它來達到對餘音堆疊音響效果的核心追求。

「按指布局」一詞，在此定義是指左手在一個把位的範圍裡，對於樂譜上的樂音如何進行合理且有效率的分配。至於「音響追求」一詞，在此文中定義為樂譜上樂音（特別是指泛音和實音同時或依序演奏兩個樂音以上），在實際演奏上產生的整體空間餘音堆疊音響效果，實音是指空絃和按音。在此樂曲中，餘音堆疊主要來自於兩個方式：空絃和自然泛音在不同絃上連續彈奏，以及按音和自然泛音在不同絃上連續彈奏。這兩個思維在此作品創作過程中扮演著重要的角色，並由作曲者隱藏安排在樂譜裡，琵琶演奏者在彈奏此樂曲過程中，不論是在左手手指找尋樂譜上樂音時，或是實際彈奏時產生的整體空間聲響，都可以明顯感受到這兩個核心思

¹⁰ 梁茂春，〈劉德海晚期琵琶創作初探-2000-2020 間劉德海的琵琶新作初評〉，《中國音樂》第 5 期（2021 年），頁 45-55。

¹¹ (一)回歸傳統、(二)回歸兒童時代、(三)回歸江南文化搖籃、(四)回歸絲綢之路，回到新疆音樂、(五)探索琵琶上的和聲、複調表現力，和(六)回歸人間大愛。

¹² Baily, John. "Movement Patterns in Playing the Herati Dutar." In *The Anthropology of the Body*, edited by John Blacking (London: Academic Press, 1977), 275-330; Baily, John. "Music Structure and Human Movement." In *Musical Structure and Cognition*, edited by Peter Howell, Ian Cross and R. West (London: Academic Press, 1985), 237-58; Baily, John & Driver, Peter. "Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar." *The World of Music* 34. 3 (1992): 57-71.

¹³ Baily, John & Driver, Peter. "Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar.", 57.

¹⁴ A musical instrument is a type of transducer, converting patterns of body movement into patterns of sound. The morphology of an instrument imposes certain constraints on the way it is played, favouring movement patterns that are, for ergonomic reasons, easily organized on the spatial layout. (資料來源：同上註，頁 58。)

¹⁵ The interaction between the human body, which brings with it certain intrinsic modes of operation, and the morphology of the instrument may shape the structure of music, channelling human creativity in predictable directions. (資料來源：同上註，頁 57-71。)



維，但是，在琵琶理論架構上較少進行探討。因此，本文將以此兩個角度思考此作品，並輔以相關譜例和圖進行細部分析。

本文中所使用的資料以手抄樂譜為主要資料，並輔以對於此作品的相關討論文章，以及由劉氏親自書寫手稿編輯而成的《琴海游思》一書為參考，來進行主要研究分析，其它相關琵琶作品則依據需求輔助說明，為能盡可能的保留作曲者在創作上的思維和想法，文章中此首作品的譜例則保留使用劉氏的手抄簡譜樂譜，而非使用電腦製譜。在本文撰寫時樂譜尚未出版，其中樂譜譜例均使用片段進行解釋。

貳、從把位到按指布局

根據教育部《重編國語辭典修訂本》中，對「把位」的定義為「音樂上指演奏弦樂器時，左手在弦上下按音活動的位置」。¹⁶在琵琶演奏上，「把位」這概念不僅是按音活動的位置，更是擴展到整體空間的概念。以筆者自身從事琵琶演奏及教學超過三十年的經驗來思考，對於琵琶演奏者而言，「把位」這個概念是一種用來分析樂譜上的音符，並找尋合適的左手按指分配的一個重要工具。從琵琶教學者的角度來看，是一種訓練入門學習者建立在琵琶演奏不同演奏區塊的「縱向」和「橫向」的按指分配方法，進而形成一種把位的「空間感」。在教學上是一個訓練琵琶入門學習者，逐漸了解琵琶演奏各音域區塊的過程。本文中用數字 1、2、3、4、5、6、和 7，分別來代表數字簡譜中的 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、和 Si。如以 D 調指稱，則是指 D 調音階的七個音，若以 G 調指稱，則是指 G 調音階的七個音。在以下把位討論中，有些演奏者或教學者，會以左手食指在第一絃按的音位，來指稱把位的名稱，所以七個數字在把位上，分別也代表七個不同空間左手各手指在四根絃上的排列情形。在已出版的各種不同的琵琶練習或訓練教材中，都會有和「把位」相關的不同描述和練習樂曲。在劉德海和李景華合著的《琵琶基礎訓練法》一書中，對於把位的概念有以下的敘述：

把位的概念-把位的劃分，實質上是演奏上的一種手段，傳統是以 D 調（小工調）為基礎調，將琵琶劃分為「相把」、「第一把」、「第二把」、「第三把」共四個把位，每個把位以四度或五度音程相隔，合理地把琵琶劃分為四個「演奏區」。隨著樂器的發展，現在琵琶已經發展到五個或六個「演奏區」。根據發展的需要，學習者既要認真訓練傳統的「把位」，同時又要打破原來一些（不是全部）固定不變的「把位」演奏習慣。¹⁷

以上的敘述突顯出了兩個重點，第一個是在傳統琵琶樂曲演奏上，共有四個把位區塊，這些區塊可以用來演奏傳統樂曲。第二個是在面對琵琶品位的增加和新創作的樂曲，傳統訓練上的四個區塊空間概念則需要進行擴充調整。因此，接著則有以下的敘述：「把位的改進-要求學習者在第一弦的任何一個品位上，以食指作『把位』的保留指，按在任何一個調的七聲音階

¹⁶ 「把位」定義，2023 年 8 月 3 日引用，

<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=12617&word=%E6%8A%8A%E4%BD%8D>

¹⁷ 劉德海、李景華，《琵琶基礎訓練法》（香港：香港出版社，1986 年），頁 30。



的任何一個音上（1、2、3、4、5、6、7）都可以作為『把位』。」¹⁸

至此可以看出，在「把位」這個概念中，劉氏已建立在演奏上以「食指」做為左手第一按指，並且為保留指的七個把位空間概念，並可以將此七個把位空間概念應用在任一個調上。就是有七個由不同縱向和橫向左手按指位置分配的把位空間感，演奏者只要能確認左手食指在第一絃所按的音，就可以合理分配其它三個指法（中名小）的按指，雖然在文中僅寫在「第一絃的任何一個品位」的縱向概念，實際上，它也包含了左手四個手指在其它三根絃的按指分配（橫向概念）。

在林石城的《琵琶教學法》中有關「把位」有以下的描述：

根據習慣，把位大都是以食指按在子絃的哪一音位上來辨記……所謂變通按法，是針對常規按法而言。在常規按奏方法的基礎上，於樂曲的某一部分，為了便於演奏，常採用變通按法……如能練熟用食指按在子絃的 1、2、3、4、5、6、7 七個把位的按法之後，對七聲自然音階的樂曲，既可掌握常規按法和變通按法。¹⁹

在以上敘述中，「常規按法」是指傳統常使用（Adea 定絃，D 調）的把位空間感（1、2、5 和 6），「變通按法」則是指其它三個空間感（3、4 和 7）。「常規按法」和「變通按法」在實際演奏上的相互使用，七個把位空間感的學習和應用是必須練熟的。在庄永平所著的《琵琶手冊》一書中，對於「把位」的說明如下：「把位就是在相對固定的左手位置情況下，各指在相、品位上所取的一定按指部位關係……現在琵琶上的把位系統，依然是以四、五度把位概念及奏法為主的。」²⁰

除了以上說明，也列出六個傳統琵琶定絃（Adea）常用調，在四、五度音程相隔下，所呈現的各把位位置和音，每個調則包含了五個把位。在實際操作上，四、五度音程相隔主要還是一個縱向概念，四度的音程範圍是常用的第一、二把位，以目前琵琶品位是以鄰近半音來排列，四度的音程範圍大約是六個品的距離，也是演奏家左手食指和小指在常用情形中，可以按指演奏的距離。把位空間橫向概念在文字中雖未提及，但是其列出常用調的各把位音位圖中，都是包含了縱向和橫向的概念。李景俠在其所著的《中國琵琶演奏藝術》一書中，對於左手把位概念則是以「基本把位」和「中間把位」來進行解釋：

左手把位有兩個基本含義：

基本把位-指左手按音的基本位置，在實踐中，譜面所標明的把位是約定俗成的具體音位概念，在多選擇條件下，把位具有標明發音音位的座標功能。

中間把位-指左手在同一框架條件下（非移動條件下）完成的按音動作。在兩個基本把

¹⁸ 同上註，頁 30。

¹⁹ 林石城，《琵琶教學法》，（北京市：人民音樂出版社，1989 年），頁 36。

²⁰ 庄永平，《琵琶手冊》，（上海市：上海音樂出版社，2001 年），頁 83-86。



位符號所標明的把位之間，重新構成的左手按音動作框架。²¹

不論是以何種名稱來稱呼，可以看出「七個把位」、「變通按法」和「中間把位」，都是「傳統把位」、「常規按法」和「基本把位」的擴充，都是為了能演奏新創作的琵琶音樂，而逐漸建立的空間音位概念，在李景俠的書中，更加突顯出中間把位和演奏狀態的關係：

在實際應用中，基本把位所反映的只是在技術層面上的意義。而中間把位則更多地反映音樂層面的意義。受音樂表現和組織動作規律的制約，左手的音位選擇，更重要的是以弦序、指序、變位的技術條件為參照的。因此，幾乎在所有的音位上，都可以自由地構成相對更加合理的把位，即：中間把位。中間把位的意義在於真正從需要和實用出發，讓人體在演奏中始終處於最佳的協調狀態，充分合理地組織按音動作的弦序和指序，自然流暢地完成音與音之間的美妙傳遞，尋求更加完美地與音樂對話的可能性。

22

因此，從以上的敘述中，可以看出不論是「七個把位」、「變通按法」或是「中間把位」形成的空間感，都是為了要能合理並協調地能演奏出樂譜上的音符。在 2021 年出版的《琴海游思》一書中，劉氏特別指出：「樂譜只有右手的具體技法和左手的指法，沒有按指的布局法，什麼音用什麼按指，有一定規律可尋。按指布局法是琵琶一項空白。」²³

在此段論述中，劉德海先生用「按指布局法」來涵蓋了「把位」的概念，在此說明了兩項重點：第一個是在 1980 年代所提出的七個把位概念已成為常態，從 1980 年代至今四十多年的琵琶音樂創作發展中，七個把位的空間概念，不論是訓練或是演奏上已成為常態。第二個則是劉氏創作《平安》一曲中，很明顯地以把位的空間概念先行，而這七個把位概念已可以建立起一個理論架構，並以「按指布局法」在稱呼，才會在文章中特別說明「什麼音用什麼按指，有一定規律可尋」。但是，這樣一個理論架構在其創作的琵琶樂曲中大量出現，卻很少被討論。

再者，不論上述何種定義，在把位的概念上，主要都是關注左手在同一根絃上，以四、五度相隔形成的把位概念（縱向概念）。但是，在各類教材中各把位音位圖，都是顯示的四根絃的音位圖（縱向和橫向概念），不論是在演奏者空間概念中，或是入門者學習的概念建立過程中，從一開始的把位音階彈奏中，就包含了縱向的（同一根絃）和橫向的（與相鄰絃）空間概念。

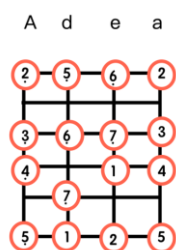
²¹ 李景俠，《中國琵琶演奏藝術》，（上海市：上海音樂出版社，2003 年），頁 84。

²² 同上註。

²³ 劉德海，《琴海游思》，（北京市：人民音樂出版社，2021 年），頁 225。



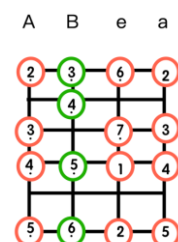
如圖 1 所示，在最常用的 D 調第一把位的四根絃音位中，除了各絃的四根左手手指的安排（縱向），也包含了相鄰絃的手指安排（橫向），如果在琵琶定絃上有了改變，則把位中各手指的空間感則會被改變，在圖 2 則顯示了在《平安》一曲中定絃的改變，在同樣 D 調的第一把位的四根絃音位空間，則會和圖 1 中有些不同。這個概念就是說，當一個琵琶演奏者在思考和安排左手音位和按指時，原本定絃概念在第三絃上的縱向空間各指距離感，以及第三絃和其它三根絃橫向的空間，在《平安》一曲中就有所改變，若是使用圖 1 的把位空間感來安排《平安》一曲中第一把位的左手按指（第三絃，d->B），則會出現按錯音的情形。因此，在把位的



【圖 1】Adea 定絃第一把位音位圖

概念上，不論是那本教材或是論著中，把位概念其實是包含「縱向」和「橫向」共同形成的空間感，兩者在分析安排合適按指布局時，扮演一樣重要的角色。²⁴

在前述的文獻中，可以看出「把位」這個音位空間感概念，是琵琶演奏者一項重要的工具，對於能合理地使用左手按指分布，有著決定性的影響。然而，這些討論都是以演奏者角度出發，或是以訓練一位演奏者的角度來思考，很少以「把位」這個概念來思考琵琶樂曲的創作，體現出按



【圖 2】ABBea 定絃第一把位音位圖

指布局除了可以來分析樂曲。在安排合理的左手按指次序之外，這個概念可轉換成創作琵琶樂曲過程中一個主要思維。

一、從作曲者到樂譜到演奏者

一首琵琶創作作品由作曲者創作轉換成樂譜形式後，琵琶演奏者則分析樂譜指法和樂音組成，選擇合適的指法和左手把位按音來進行演奏詮釋，這個流程簡略可用以下流程表示：作曲者->樂譜->演奏者

從筆者多年實務演奏經驗，可以歸納出作曲者在創作過程中是否考量琵琶演奏的左手把位概念，大致可以兩種來源：第一是不考量琵琶演奏者把位概念：以音組織概念（比如音階、旋律、和聲等）進主要思考；第二是考量琵琶演奏者左手把位概念：在左手把位空間概念中配合主要創作旋律或是找尋音符的組合。

以琵琶演奏者的角度出發，隨著琵琶演奏技術的逐漸全面訓練和提昇，傳統的四個演奏區塊（傳統把位）早已擴充到七個把位，對於各類新創樂曲，受過專業訓練的當代琵琶演奏家們，都可以依個人詮釋需求和能力，找尋出適合自己的「按指布局」。但是，新創作琵琶樂曲在創作的過程中，若是有考量左手把位概念，琵琶演奏家在按指布局上，會比較不用花大量時間去思考如何按指布局，特別是劉氏的作品。這也是為何劉氏特別指出左手按指有規律可尋的原因，劉氏在此首作品中展現了把位概念在其創作中扮演的重要角色。所以在其創作作品中，不僅是創作出樂曲的旋律線條和左右手相對應的彈奏指法（傳統指法或是新創當代演奏指法），更傳遞了左手在按指布局的空間概念應用。這也是說，在左手按指的選擇和分配上，在其創作的過程中，也已安排了合適的左手各手指的按指或演奏的「工作」。以下將以譜例和圖例進行細部說明。

²⁴ ABBea 是此首樂曲的定絃方式，和 Adea 不同之處在於，第三絃原本定音為 d，要降低音高到 B。

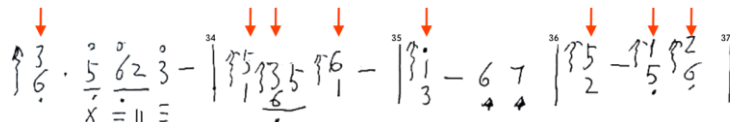


二、定絃的更動

此首樂曲在定絃上有更動，並非使用常用的 Adea 定絃，就透露出作曲者在「按指布局」上要做的更動，定絃的更動從整首樂曲的使用上，可以看到它和音樂需求的關係，尤其是泛音的使用和音色的選擇。在此先討論定絃變動和移動與按指布局的關係，在本文的後半段再討論泛音及音響追求。

《平安》這首樂曲定絃的使用，在葛詠文章中提及：「採用了與傳統曲目《霸王卸甲》相同的定絃方式……三四絃形成的大二度，隱隱為音樂注入一絲陰鬱，和老絃與子絃的小七度緊張感」，²⁵這個分析是以音程角度來思考，若是以實際樂曲操作來思考，則會呈現另一種現象，或許更能貼近使用此定絃的實際操作。聽覺音程上形成的大二度和小七度是指，兩根絃同時或是連續發音產生的音響效果。但是，從樂曲實際操作上，三、四絃空絃連續彈奏（掃拂或琶音）的使用相對於自然泛音的使用，並是不經常性出現，僅在第三段和尾聲以琶音方式出現（第三段 13 次，尾聲 10 次），這兩個段落中，以第三段較常使用琶音演奏，從第三段中第 3~6 小節（譜例 1）可以看出，僅在第 3 小節的第一拍、第 4 小節的第一、二、三拍、第 5 小節的第一拍，和第 6 小節的一、三、四拍彈奏琶音（向下箭頭所指），可以體現葛詠所提及的陰鬱（大二度），但老絃（四絃）與子絃（一絃）的小七度緊張感，在此曲中其實並不常出現。

譜例 1：《平安》第三段第 3~6 小節琶音使用²⁶



以上觀點其實是由定絃音程關係所進行的觀察，本文跳脫音程的部分，若是以實際在操作，在按指布局上的改變，則是可以明顯體現此首定絃的兩個現象-「一絃思維的變動」和「一絃思維的移動」。以下對於此首樂曲在定絃方式的改變，對按指布局所造成的影響進行解釋分析，在解釋分析過程中，同時也能展現劉氏在此首創作過程中，如何應用按指布局的空間感。

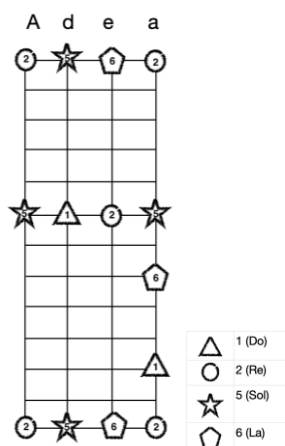
（一）一絃思維的變動

²⁵ 葛詠，〈回歸·愛·談劉德海先生遺作《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》〉，頁 78。

²⁶ 在琵琶樂譜中，用向上的彎曲箭頭來表示琶音，在譜例 1 中，雖只標示兩個音，但是是由低音絃往高音絃划過，樂譜上僅標示左手要按的實音位置。最低音的兩根絃分別定為 A 和 B，會形成大二度。在琵琶樂譜中，用「。」來表示該音以泛音方式演奏，標記在音符上方。劉德海，《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。2020 年手抄譜（未發行）。



「一絃思維」在本文中定義為傳統定絃（Adea）中，以第一絃為基準點，和其它三絃（二、三、四絃）形成的空間思維關係。這是琵琶演奏家使用第一絃的各指把位音位位置確定後，可以依據在訓練中形成的把位空間，進行其它三絃的按指布局思維過程。「一絃思維」在此是包含以食指分別按 1234567 時，各自形成的七個位把空間感，這也是琵琶演奏者在學習過程中，必須要建立的空間感。而「一絃思維的變動」是指原本在 Adea 定絃的左手各指相對的空間感，在定絃改變成 ABea 時，左手各指相對空間的改變。以下將以「泛音-按音」組合的位置和數量變化來說明原本的一絃思維如何因定絃的改變而變動。



【圖 3】第一品到第十三品的「泛音-按音」組合音位 (Adea) (D 調 1、2、5、6)

在傳統常用定絃之下，原來在第三絃第六品的泛音（在此均指自然泛音），和第一絃第十一品按音可形成八度關係，第四絃的第六品的泛音和第一絃的第六品的實音也形成八度關係，若是以常用的 D 調來思考，這兩個組合（按音-泛音）分別是主音和屬音，也是在許多傳統樂曲中出現的 1 和 5。除此之外，在傳統樂曲中有體現 2 和 6 的音響現象的組合（按音-泛音），2 經常是以第一絃第一品和第四絃的第一品，與第一絃第十三品和第二絃第六品出現，而 6 是以第一絃第八品和第二絃的第一、十三品出現（圖 3），²⁷在第一、二、三把位的範圍裡，3 的自然泛音是缺少的。²⁸在圖 3 中，我使用四個不同形狀圖（三角形、圓形、星形，和五邊形分別代表 D 調的 1、2、5 和 6），來分別代表在常用定絃下（Adea）的常用「泛音-按音」的組合。在實際操作時，在可以產生自然泛音的品（在圖 3 中的第一品、第六品和第十三品）上，是可以產生泛音（虛按在絃上），也可以產生實音的（實按絃到品上），就根據樂曲實際情形進行演奏。所以在按指布局的空間感上，若要彈奏八度的「泛音-按音」組合，就是在圖 3 中的任意兩個相同形狀圖形成的空間感。

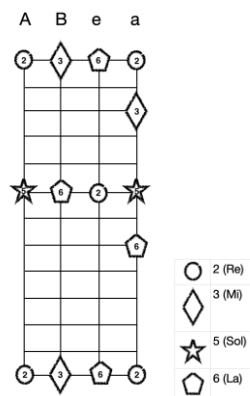
²⁷ 在本文描述相關按指布局音位圖時，都以橫線都代表一個品（或相），由上方到下方，每個品（相）間隔都代表一個半音（小二度），以直線表示絃，由右到左分別代表第一絃（最右直線）、第二絃、第三絃和第四絃（最左直線）。在圖 3 和圖 4 中，最上面的第一條橫線是表示「第一品」。

²⁸ 這也說明了在傳統樂曲《陽春白雪》中[禪院琴聲]泛音樂段中，在第四絃的第三品，要演奏出 3 時僅能使用實音，其它的 1、2、5 和 6 都用自然泛音演奏（可見本文譜例 8）。



在定絃方式轉變下(ABea)，原本的一絃思維就會有所變動。此首樂曲中，原本 5 組合（一絃六品-四絃六品）不變，1 的組合（三絃六品-一絃十一品）則無法體現，6 的組合則多了一個第一絃的第八品和第三絃的第六品。原本在傳統常用定絃上 (Adea) 沒有的 3 組合，第一絃第三品按音和第三絃第一品泛音 (3) 的「泛音-按音」組合（在圖 4 中以菱形表示）。原本在傳統常用定絃的 2 組合，也轉成第二絃第六品的泛音和第一絃第十二品的按音出現。由此看來，可以看來樂曲在操作上，經常性的使用 D 調的 6、3、5 和 2（圖 4），定絃的轉變不但使得按指布局有所不同之外，同時也增加了 6 和 3 在「泛音-按音」組合應用的機會，這樣的條件提供了在 D 調中演奏「羽調式」的良好機會，相較於常用定絃 (Adea) 強調旋律中 1 和 5 的展現，此首定絃 (ABea) 則是強調旋律中 6 和 3 的展現。葛詠在其文章中提及：「此樂曲雖為 D 調，但其旋律卻在羽調式中開展」。

29



【圖 4】第一品到第十三品的「泛音-按音」組合音位 (ABea) (D 調 2、3、5、6)

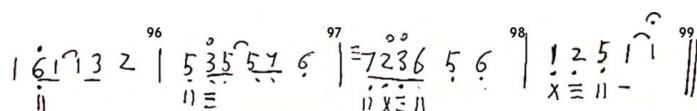
換個角度來說，應是調整定絃使得此首樂曲可以在「泛音-按音」組合上強調羽調式中 6 和 3 的重要性。作曲者在創作過程中，為了追求預期的音響效果，選擇調整了此定絃的方式，在此可以發現此首定絃改變的合理性，自然也不是為了要與《霸王卸甲》相關，才選擇此定絃進行創作，從整首樂曲樂音的架構和指法形成的音響效果，可以合理地推斷，調整成此定絃方式，相較於常用的定絃，比較能符合作曲者預期的音響效果。從圖 3 和圖 4 的比較（見表 2），可以看出 D 調音位第一品到十三品「泛音-按音」常用組合數量在定絃改變後的變化情形。

表 2. 「泛音-按音」對照表

	D 調 1	D 調 2	D 調 3	D 調 5	D 調 6
Adea 定絃	1	4	0	3	2
ABea 定絃	0 (減少)	4	2 (增加)	1 (減少)	3 (增加)

在樂曲後半段使用 G 調時，也同樣可以在此定絃上完成，找到合適的泛音可以強調，因為 G 調的 6 和 3，就是 D 調的 2 和 6（可見圖 3 和圖 4 比較）。只是樂曲後半段轉成 G 調之後，G 調五聲音階中的 1，並沒有「泛音-按音」的組合，因此，出現時都是以「實音」的方式演奏，這也形成此曲後半段已不完全以「羽調式」為主，以 G 調的 1 為主的「宮調式」則更為明確，樂曲則結束在 G 調的 1 上（實音）（見譜例 2）。

譜例 2：《平安》尾聲第 4-7 小節³⁰



(二) 一絃思維的移動

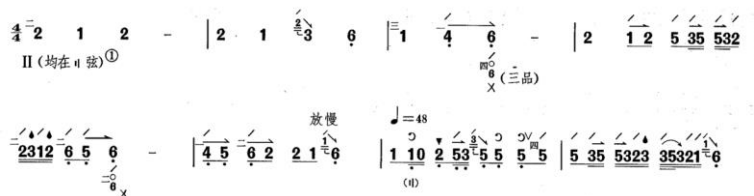
²⁹ 葛詠，〈回歸。愛-談劉德海先生遺作《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》〉，頁 78。

³⁰ 劉德海，《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》，手抄譜。

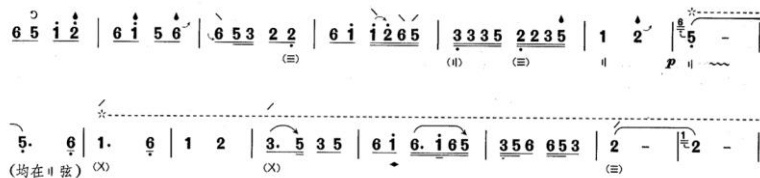


「一絃思維的移動」在此是指，將原本 Adea 定絃的「一絃思維」，直接移動到二絃來操作。以下先說明劉氏對於二絃當主要演奏的情形，再進一步分析《平安》一曲中的應用。《平安》樂曲中有相當多樂句（比如第二段，可見譜例 10），主要旋律都是以二絃彈奏，並輔以三四絃的泛音。先討論移動到二絃彈奏主旋律的部分，在劉氏創作作品中，有些樂曲是刻意選擇以二絃在進行演奏主要旋律的，其目的是音色的選擇，不追求明亮，而是追求一種內在含蓄的音色，很明顯地例子是《一指禪》（譜例 3），在《陳隋》的段落裡則是以輪奏第二絃來演奏主要旋律（譜例 4）。

譜例 3：《一指禪》一開始均在二絃上演奏³¹

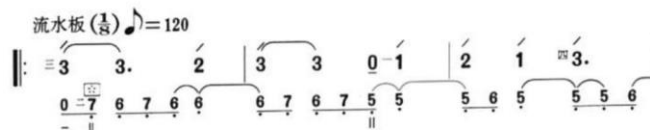


譜例 4：《陳隋》從第一行的最後一小節開始在二絃上演奏³²



在《滴水觀音》的段落裡，是採用的輪奏第二絃（裡絃），並挑第一絃（外絃），產生裡絃內在含蓄音色和外絃明亮音色的對比（譜例 5）。

譜例 5：《滴水觀音》輪二絃（第二行），挑外絃（第一行）段落³³



因此，在主要旋律移到二絃彈奏（有些在三、四絃上）的改變音色的方式，在劉氏其它創作作品中都有使用過，這種音色選擇並不陌生。但是，在《平安》此曲中，由於第三絃的定絃音改變（d->B），使得在按指布局上，與上述未改變定絃的幾首樂曲不同。在操作手法上，一、二、三絃的左手的空間感（原本琵琶常用定絃的空間關係）不變，只是移動到二、三、四絃上來體現（d-e-a 到 A-B-e），在此曲中有兩種情形：第一種是原本第一把位演奏的一、二、三絃

³¹ 李光華編，《琵琶曲譜》，（北京市：人民音樂出版社，1998年），頁 705。

³² 同上註，頁 277。

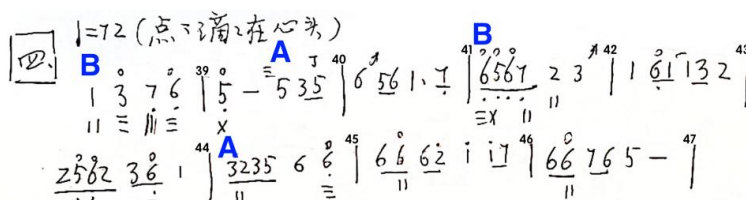
³³ 劉德海，《劉德海琵琶作品集》，（上海市：上海音樂出版社，2003年），頁 31。



左手按音位置，直接移動到第二把位的二、三、四絃演奏，在本文譜例 2（尾聲）的第 6 小節則是原本一絃第一把位的空間感，直接移動到二、三、四絃來演奏的例子；第二種是使用同樣把位的空間感，直接橫向移動到二、三、四絃來演奏。在本文譜例 2（尾聲）的第 4 小節和第 5 小節，就是以一絃思維同樣把位空間感，直接橫向移動到第二絃來演奏的例子。

除此之外，此首樂曲在左手空間感經常呈現以上兩個系統思維（變動和移動）的交互使用，再以《平安》中第四段片段為例，可以明顯發現一絃思維變動和移動的過程（譜例 6），譜例 6 中的「A」表示「一絃思維變動」的使用部分，「B」則表示「一絃思維移動」的使用部分，兩者交互使用，演奏者在演奏時，兩個按指布局空間感會交互轉換使用。

譜例 6：《平安》第四段第 1~9 小節³⁴



參、音響追求

劉氏在此首樂曲大量地使用泛音與實音交相出現產生的餘音堆疊音響效果，³⁵可以體現此餘音堆疊音響是此曲的核心追求，前述的定絃的更動除了造成音位的改變，也為此音響核心追求奠定了基礎（可見本文圖 3、4 和表 2）。以下將用樂譜和軟體分析圖來說明。泛音和實音（空絃或按音）的使用並不是劉氏琵琶創作作品首創，在傳統樂曲中也是有大量使用的情形，劉氏作品主要是把以往在傳統樂曲演奏上被當作輔助演奏法的方式，轉換成它為劉氏創作作品中的主角。泛音和空絃的音響效果在傳統樂曲中都有使用，比如：傳統樂曲《普庵咒》中泛音段落，和《陽春白雪》中泛音段落，就是大量的使用泛音和空絃的交替（譜例 7 和譜例 8）。

譜例 7：《普庵咒》中[法贊]段落³⁶

【七】法贊

2/4 5 6 5 5 5 | 6 5 3 | 5 6 5 5 5 | 6 5 3 | 3 5 6 6 6 | 6 5 3 | 6 5 3 | 6

I = 4 =

5 3 2 | 1 5 2 | 3 5 2 | 3 5 2 | 3 5 2 2 | 3 2 2 1 2 | 3 1

II = 4 =

【圖 5】《陽春白雪》泛音段落音位圖

這兩個例子明確說明了，在傳統樂曲中，這樣的音響效果和按指布局也隱藏在樂譜之中，以《陽春白雪》的泛音段落為例，除了第一

³⁴ 劉德海，《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》，手抄譜。

³⁵ 葛詠，〈回歸·愛-談劉德海先生遺作《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》〉，頁 78。

³⁶ 李光華編，《琵琶曲譜》，頁 117。



絃彈奏空絃之外，左手在按指布局上都合適的分配給不同的泛音和實音的位置，演奏者在演奏上，左手也是體現這樣的空間感（圖 5），這也是常用定絃下（Adea）傳統把位的第一把位音位空間感。此外，就自然泛音而言，在此定絃下的第一把位，是無法彈奏 3 的自然泛音的，所以可以看到在《普庵咒》裡的 3，多是以高音 3 出現，而且並不是在第一把位範圍裡的自然泛音，在移到上方相把位才能演奏中高音 3 的自然泛音。在《陽春白雪》中的 3，則是以按音的實音方式出現，這也說明了，若是要使用自然泛音，除了在別的把位位置去找尋，就是利用改變定絃方式。

譜例 8：《陽春白雪》中[道院琴聲]段落³⁷

【六】道院琴聲
♩ = 130

1 5 5 5 | 2 3' | 5 5 5 | 2 | 5 3' | 5 5 | 5 5 5 | 2 | 5 5 5 | 5 2 | 5 3' | 5 5 5 | 5 5 5 |

2 | 5 5 5 | 5 5 | 3' 5 | 2 3 | 2 5 5 5 | 5 2 5 3' | 5 5 5 | 5 2 5 3' | 2 5 5 | 5 5 5 | 1 5 5 | 5 5 |

這樣的泛音和空絃交替出現，雖然在數字樂譜上僅是以一行樂譜，且有確定樂音時值出現，但是在實際演奏時的聽覺聲響效果，則會是多聲部的音響效果，以下將會就此進行分析。劉氏將此傳統樂曲上的餘音堆疊音響效果，轉換成在其創作中一個核心使用的音響效果，並選用合適的按指布局，來讓這個多聲部的音響效果可以持續出現。為了追求音響效果，也如文章前半段所討論的，在定絃上做出調整，使得把位縱橫向空間感改變，可以使得原本定絃沒有的音出現（特別是本文所提及的泛音位置 6 和 3 的組合）。以下接著說明《平安》一首中泛音的使用。

一、泛音的使用

在此樂曲中泛音的使用，猶如葛詠所提及：「使用過如此多的泛音貫穿全曲」，³⁸單純就「泛音」而言，是一個點狀具有持續性穩定的聲響，在此樂曲裡使用的泛音都是自然泛音，在演奏便利性和音量時值上，都比非自然泛音（比如：人工泛音）來的有優勢，若仔細看泛音在此曲中的使用，可以發現在自然泛音的使用上，不僅是實音和泛音組合的使用，也是實音和泛音在不同絃上接續發音形成的立體空間效果。在《琴海游思》和葛詠的分析中，「泛音是音樂希望之星，沒有泛音就沒有琵琶」，泛音的重要性不僅在樂譜上被註記，對各種泛音音色在不同樂曲和段落中所呈現的功能和音響追求也被討論，說道：「泛音，情之火花，調養琵琶肌膚和氣質」，並認為「泛音有 12 種音色或形態，來表達不同樂曲的內在風情」，而《平安》使用的泛音，「在不斷與實音配合的過程中，時而輕盈、時而悠遠、時而靈動、時而嬌嫩……運用不同的演奏方式大大擴展了自然泛音的多種音色及情感表現力空間」。³⁹

泛音和空絃的振動具有持續穩定性，和左手手指按指出現的樂音相比，持續穩定的振動形成的空間感是較高的，這也是在劉氏琵琶作品中，尤其是具有宗教思維的樂曲內涵追求中，比如《滴水觀音》和《平安》，以泛音和空絃形成的餘音堆疊空間感音響效果，來取代快速的左

³⁷ 同上註，頁 76。

³⁸ 葛詠，〈回歸。愛-談劉德海先生遺作《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》〉，頁 78。

³⁹ 劉德海，〈《琴海游思》〉，392；葛詠，〈劉德海琵琶創作演奏技術系統研究〉，頁 41。



手按指樂音。

在此音響效果追求之下，定絃的改變除了按指布局的空間感的變動和移動之外，也增加 D 調 6 和 3 自然泛音被使用機會（見譜例 9 和本文表 2）。另外，右手和左手「演奏」的手法就相對應的改變。比如，右手在演奏上過絃的次數會變多，在數字簡譜底下的「一 ||三 X」四個符號分別代表著一、二、三、四絃。

譜例 9：《平安》第一段第 1~7 小節⁴⁰

如果將譜例 9 中第 3~4 小節的每個音，根據演奏絃的順序，用四根絃表示，⁴¹其中的第 3~4 小節就如同以下所示，就可以看出右手在過絃的頻繁次數：

一三二一 / 一三二一 / 一三二一//
 一二三二 / 一二三二 / 二四三二 / 二四三二//

從譜例 9 可以看出泛音和實音交替演奏的模式，在此模式下自然泛音和實音的餘音，在左右手都頻繁的在不同絃上演奏的合作中，可以使每一個音的實際聽覺時值都比譜上的時值長，形成多聲部交疊的音響效果。譜例 9 的模式在第一段被持續使用，這種泛音和實音交替演奏的模式，在第二段（見譜例 10）、和第四段（見本文譜例 6）都大量地被使用。

在《琴海游思》一書中提及：「左手裝飾性功能逐漸向獨立性發展，左手、右手組成新的音樂語言，發生不同凡響的藝術效果」，⁴²葛詠亦在其文章提及左右手組合是劉德海創作演奏技術系統中的一項。⁴³因此，可以得知，這樣的使用並非只是實驗性質的一次出現，而是形成其創作作品中的一個核心概念和音響效果的追求。

譜例 10：《平安》第二段第 1 到 11 小節⁴⁴

二、自然泛音品為核心的空間

⁴⁰ 劉德海，《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》，手抄譜。

⁴¹ 「一」表示第一根絃，「二」表示第二根絃，「三」表示第三根絃，「四」表示第四根絃。

⁴² 劉德海，《琴海游思》，頁 224。

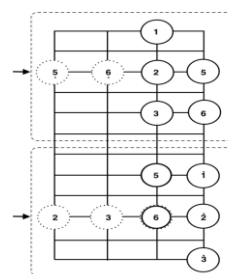
⁴³ 葛詠，〈劉德海琵琶創作演奏技術系統研究〉，頁 42。

⁴⁴ 同註 43。



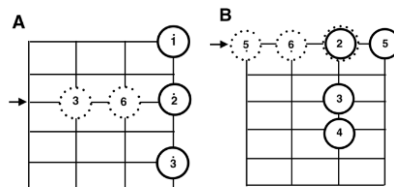
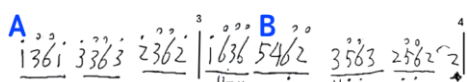
在琵琶上，不論何種定絃方式，每根絃在 1/2、1/3、1/4 和 1/5 等位置可以產生自然泛音，為了能順利在演奏中和實音交替演奏，在此曲中，實音左手按指的位置則是以自然泛音品（第一品、第六品和第十三品等）為核心，派生出許多合適的按指布局，而左手的按指布局範圍還是以音程四度一個把位為常用範圍，距離是六個品的距離，以本文譜例 10 為例，在演奏上為了產生自然泛音，在演奏按音旋律時，均圍繞著可以發出自然泛音的品來安排左手按指。如轉換成圖 6，橫線表示一個品，上面第三條橫線是第六品，下面倒數第三條橫線是第十三品，這兩個品是自然泛音的核心品：

在圖 6 中，虛線圓表示自然泛音音位，實線圓表示按音音位，在顧及到能發出泛音的位置時，實線圓的音位不能離產生自然泛音的品位太遠，從圖 6 就明顯的以第六品和第十三品為自然泛音核心品（左方小箭頭指標的位置），上下鄰近兩個品位的音會依據這兩個品形成兩個基本演奏音區，在實際演奏時，則透過換指、換把位等在各演奏音區移動，這也是劉氏在按指布局上的一個思維，在要能產生合適自然泛音的前提下，要演奏其它旋律音，或是片段動機，在左手按指位置的安排都還是要在一個把位內，⁴⁵就是在產生自然泛音的品位（或相位）附近按實音音位演奏。《平安》此首樂曲中，在大量使用自然泛音的情形下，圍繞產生自然泛音品的按指布局更是經常性出現，再以本文的譜例 9 第 3~4 小節為例來看自然泛音核心品之間的移動情形，在標記「A」開始的四拍是使用第十三品為自然泛音品為核心（見圖 7），在標記「B」開始的三拍則是使用第六品為自然泛音為核心，此方法更可以看出自然泛音核心品之間的移動情形，這樣的情形持續地貫穿在本首樂曲中。



【圖 6】《平安》譜例 9 第 1~8 小節自然泛音為核心品的音位

【圖 7】《平安》自然泛音核心品 A 和 B⁴⁶



從圖 7 中可以看出，轉換到下方 A 和 B 的音位圖時，左方小箭頭指標的位置是可以發生自然泛音的品，在 A 中是第十三品，在 B 中是第六品，虛線圓則是表示自然泛音的位置，實線圓則是表示按音位置，在 B 中可以看到一個虛實圓共有的位置，這表示這個位置可以在譜例中可發出實音 2 和自然泛音 2。不管是 A 位置或是 B 位置，都可以發現按指布局是圍繞著一個可以發出自然泛音的品為核心，每個位置範圍（A 或 B）都不超六個品（六條橫線，四度）。在轉換 A、B 位置時，除了使用「換把」改變演奏之外，在此曲中，還有兩個技法將兩個位置連結起來，第一個技法是採用琵琶「綽」的上滑音技法將 A、B 位置串連起來，如譜例 11 中，從第 10 小節的 A 位置，透過第四拍的「綽」，食指按音的 A 位置就移動到 B 位置。第二個技法則是使用「同音換指」的方式，在譜例 11 中，第 12 小節的第三拍，原本第一個 7 的按音是

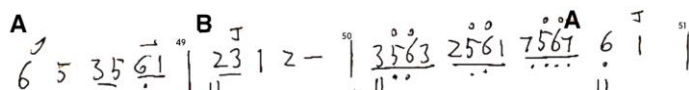
⁴⁵ 在文章前半段把位定義，大致上是以四、五度為一個區隔，四度的範圍是六個品（圖 7 中橫線所表示）

⁴⁶ 劉德海，《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》，手抄譜。



使用食指，在彈奏接下來兩個自然泛音的同時，將按指換為中指，就過渡成 A 位置。

譜例 11：《平安》第四段第 10~12 小節⁴⁷

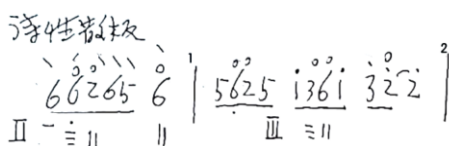


從以上例子可以看出，劉氏在創作此曲時，按指布局扮演了相當重要的角色，尤其要考量大量使用自然泛音時。當演奏者找不到泛音位置時，不用擔心，因為要用到的音「必定」是在同一個把位範圍內（六個品），在劉氏創作過程中，都已經設定好。如果演奏者找不到音，那就是沒有使用正確以自然泛音為核心品的按指布局。

三、旋律和餘音堆疊音響效果穿插使用

泛音在此作品中可產生兩個作用：「旋律作用」和「非旋律作用」，以下將以譜例說明。在此作品中雖有使用音階旋律，但是在實際使用中，採用了《滴水觀音》中也使用的旋律和音響堆疊效果（非旋律）穿插的創作手法，也形成了劉氏部分作品裡的一個創作特點，比如此曲第一段第 1~2 小節（譜例 12）。

譜例 12：《平安》第一段第 1~2 小節⁴⁸



在每一小節中，最後一個泛音可以視為旋律的一部分，也是一個小樂句作為終止音的泛音結束，除此之外的泛音都可視為餘音堆疊音響效果的出現，而且都是第二、三絃形成的四度關係。在空間形成的線條上會出現實音一個音階線條，和泛音形成的餘音堆疊音響效果線條並行，最後兩條線條在每小節的最後一個泛音合而為一，這裡可以看出劉德海先生在此首創作中所追求的一個餘音堆疊音響效果追求，停在一個具高度持續穩定振動的餘音堆疊音響效果上。在《琴海游思》中特別有指出：「為保持並增加琵琶調和的溫度，正朝著”和”字，不斷進發」，⁴⁹在圖 8 和圖 9 裡的兩條虛線箭頭就是表示音階線條和泛音線條，兩條虛線箭頭最後停在泛音上。

圖 8 和圖 9 是筆者依據此兩小節彈奏，並使用 *Melodyne* 軟體進行測音多聲部分析的圖，時間順序是由左到右，每小格為預設拍子的四分之一拍時值，因速度較自由，每個音起始位置不一定在格線上，但可以看出每個音的發音時值。左方上到下排列顯示絕對音名（高音到低音），數字標示是樂譜上 D 調所記數字音高，從兩圖分析中可以發現，實際上出現的餘音堆疊音響效果並非如數字簡譜上所記錄的一行，而是呈現多聲部的音響效果，這是劉氏追求的音響效果。在數字簡譜的記錄上，每個音符有確定的時值，但是，在實際演奏上的音響效果上，透過兩圖可以發現，每個音的實際發音可「被聽見」的時值都比樂譜上的時值多了一倍（有些音更長），就會產生出多聲部的空間堆疊感。在音色上的對比也如同葛詠在文章中分析的虛音（泛音）和

⁴⁷ 劉德海，〈平安玉珠送親人-獻給白衣天使〉，手抄譜。

⁴⁸ 同上註。

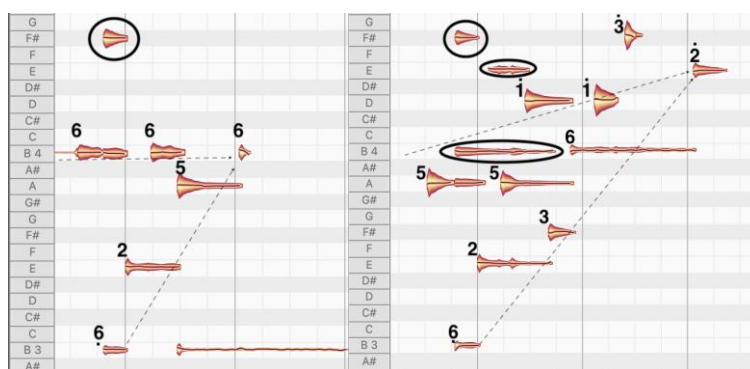
⁴⁹ 劉德海，〈琴海游思〉，頁 238。



實音（空絃和按音）交互使用，⁵⁰這樣的虛實交互使用是會逐漸堆疊出一個空間，而這個空間是劉氏此部作品中音響效果追求的「和」。⁵¹若用此概念來看其它劉氏創作樂曲，都會在不同比例上發現這種餘音堆疊音響效果的追求，《滴水觀音》就是另一個明顯的例子。⁵²

值得特別注意的是，在兩圖中分別有圈起來的音（圖 8 有一個，圖 9 有三個），這些音並非實際演奏的音，而是泛音共振出上方八度或五度的音，音量比實際演奏的音符小，但是會被明顯的「聽見」，若是樂器的條件有更好的振動，有可能會出現更多共振出的音。這些共振出的音都不是樂譜上所記錄的，都是隱藏在樂譜裡的實際音響效果，圖 8 是第 1 小節，圖 9 是第 2 小節，在依序演奏的情形下，在聽覺上會有累積更多層次聲部的豐富感，而且每個演奏出的音符在音量上，都可以從兩圖中各點的大小，看出音量的錯落出現和自然消退，這兩圖透過電腦分析，可以體現出劉氏在此首作品中，泛音和實音交互使用的餘音堆疊音響效果追求。

在此首演奏的實際音響效果上，透過前幾段的描述可以發現，「餘音」被刻意堆疊使用來增加空間感，來取代快速音符堆疊的音響效果。類似的餘音堆疊音響效果在《滴水觀音》作品中早有出現，根據劉氏在對其學生上課時說明，《滴水觀音》是表現出空和純淨的思維，⁵³在《平安》一曲中是追求



【圖 8】《平安》第一小節

【圖 9】《平安》第二小節

對人間的慈悲，⁵⁴兩首作品都是屬於餘音堆疊音響效果核心使用。兩首作品同樣是使用核心的按指布局來達到這樣的音響追求，只是兩首作曲使用不一樣的定絃方式來體現。

若以本文所討論的兩個角度重新思考分析，可以發現劉氏創作的其它作品有類似的思維都有出現，只是比例上有些不同，在此首作品中，可以看出劉氏將此兩個思維變成此首樂曲的核心。

肆、結論

本文跳脫常用的音階組成和旋律線條分析方式，主要以「按指布局」和「音響追求」兩個角度來思考劉氏此首作品，試圖解釋劉氏琵琶創作作品中按指布局的核心影響力，和其作品中對餘音堆疊音響效果的核心追求。從本文所使用譜例和圖可以看出劉氏在創作此作品時，是把按指布局當成一個核心的概念，為達到想到追求的泛音和實音餘音堆疊音響效果，可以調整定

⁵⁰ 葛詠，〈劉德海琵琶創作演奏技術系統研究〉，頁 41。

⁵¹ 劉德海，〈琴海游思〉，頁 238。

⁵² 馬銘輝、董楠，〈論劉德海作品中的核心思維和肢體律動—以琵琶獨奏曲《滴水觀音》等為例〉，《音樂生活》第 606 期（2023 年），頁 41-44。

⁵³ 馬銘輝、董楠，〈論劉德海作品中的核心思維和肢體律動—以琵琶獨奏曲《滴水觀音》等為例〉，頁 41-44。

⁵⁴ 劉德海，〈平安玉珠送親人-獻給白衣天使〉，手抄譜。



絃方式，也同時造成了按指布局的空間感改變，以達到預期音響效果可以被演奏出來的目的。

在劉氏創作作品中，按指布局就如同本文中多次引用的：「每個手指都是有一定規律可尋的」⁵⁵這概念不僅是琵琶學習者在初學時，會逐漸建立起各音區左手的空間感，也是琵琶教學者慢慢引導學習者，必須建立的按指布局空間感，這個概念從傳統樂曲中，都可以發現合適的例子。從本文的討論中，可以發現劉氏在創作此首作品時，大量使用按指布局的概念在整個創作的過程，當演奏者開始思考左手手指要如何分配來演奏時，會發現所有的手指都已經無形中被安排好了，這就是劉氏在創作此樂曲時，把按指布局做為核心來思考的明顯佐證。

泛音和實音餘音堆疊音響效果的追求在此首劉氏創作作品中並非首見，在其它劉氏創作或改編作品中，都可以發現不同比例的應用，只是此首樂曲是以一個此堆疊音響追求表現極致的例子。同上的所言，類似的餘音堆疊音響效果早已在《滴水觀音》使用，只是那首作品更追求「空」境界，此首《平安》則是使用這餘音堆疊音響效果來追求「慈悲」的境界。

⁵⁵ 劉德海，《琴海游思》，頁 225。



Ma, Ming-Hui, Dong, Nan 2023. "Left-Hand Fingering and Sound Expectation in Liu De-Hai's Pipa Compositions-Taking "Sending Peaceful Jade Beads to Loved Ones-Devoted to Nurses" as an Example." *ARTISTICA TINUA* 26: 87-107.

表目錄

表 1 《平安》全曲結構圖。資料來源：筆者自製。

表 2 「泛音-按音」對照表。資料來源：筆者自製。

譜例目錄

譜例 1 《平安》第三段第 3~6 小節琶音使用。資料來源：劉德海。《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。2020 年。手抄譜（未發行）。

譜例 2 《平安》尾聲第 4~7 小節。資料來源：劉德海。《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。2020 年。手抄譜（未發行）。

譜例 3 《一指禪》一開始均在二絃上演奏。資料來源：李光華編。《琵琶曲譜》（北京：人民音樂出版社，1998 年），頁 705。

譜例 4 《陳隋》從第一行的最後一小節開始在二絃上演奏。資料來源：李光華編。《琵琶曲譜》（北京：人民音樂出版社，1998 年），頁 277。

譜例 5 《滴水觀音》輪二絃（第二行），挑外絃（第一行）段落。資料來源：劉德海。《劉德海琵琶作品集》。（上海：上海音樂出版社，2003 年），頁 31。

譜例 6 《平安》第四段第 1~9 小節。資料來源：劉德海。《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。2020 年。手抄譜（未發行）。

譜例 7 《普庵咒》中[法贊]段落。資料來源：李光華編。《琵琶曲譜》（北京：人民音樂出版社，1998 年），頁 117。

譜例 8 《陽春白雪》中[道院琴聲]段落。資料來源：李光華編。《琵琶曲譜》（北京：人民音樂出版社，1998 年），頁 76。

譜例 9 《平安》第一段第 1~7 小節。資料來源：劉德海。《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。2020 年。手抄譜（未發行）。

譜例 10 《平安》第二段第 1 到 11 小節。資料來源：劉德海。《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。2020 年。手抄譜（未發行）。

譜例 11 《平安》第四段第 10~12 小節。資料來源：劉德海。《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。2020 年。手抄譜（未發行）。

譜例 12 《平安》第一段第 1~2 小節。資料來源：劉德海。《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。2020 年。手抄譜（未發行）。

圖版目錄

【圖 1】Adea 定絃第一把位音位圖。圖片來源：筆者自製。

【圖 2】ABea 定絃第一把位音位圖。圖片來源：筆者自製。

【圖 3】第一品到第十三品的「泛音-按音」組合音位（Adea）（D 調 1、2、5、6）。圖片來源：筆者自製。

【圖 4】第一品到第十三品的「泛音-按音」組合音位（ABea）（D 調 2、3、5、6）。圖片來源：筆者自製。

【圖 5】《陽春白雪》泛音段落音位圖。圖片來源：筆者自製。

【圖 6】《平安》譜例 9 第 1~8 小節自然泛音為核心品的音位。圖片來源：筆者自製。

【圖 7】《平安》自然泛音核心品 A 和 B。圖片來源：筆者自製。

【圖 8】《平安》第一小節。圖片來源：筆者自製。

【圖 9】《平安》第二小節。圖片來源：筆者自製。



馬銘輝、董楠，2023，〈劉德海琵琶創作中按指布局法的應用和音響追求——以《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》為例〉，《南藝學報》26：87-107。

參考文獻

- 庄永平。2001。《琵琶手冊》。上海市：上海音樂出版社。
- 李光華編。1998。《琵琶曲譜》。北京市：人民音樂出版社。
- 李景俠。2003。《中國琵琶演奏藝術》。上海市：上海音樂出版社。
- 林石城。1989。《琵琶教學法》。北京市：人民音樂出版社。
- 梁茂春。2021。〈抒千般情意，寫萬象人生-評葛詠琵琶博士獨奏音樂會及劉德海晚期創作〉。《人民音樂》1: 29-34。
- 梁茂春。2021。〈劉德海晚期琵琶創作初探-2000-2020 間劉德海的琵琶新作初評〉。《中國音樂》5: 45-55。
- 葛詠。2021。〈回歸。愛-談劉德海先生遺作《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》〉。《人民音樂》8: 77-81。
- 葛詠。2021。〈劉德海琵琶創作演奏技術系統研究〉。《中國音樂》2: 35-43。
- 劉德海。2003。《劉德海琵琶作品集》。上海市：上海音樂出版社。
- 劉德海。2020。《平安玉珠送親人-獻給白衣天使》。手抄譜（未發行）。
- 劉德海。2021。《琴海游思》。北京市：人民音樂出版社。
- 劉德海、李景華。1986。《琵琶基礎訓練法》。香港：香港出版社。
- 馬銘輝、董楠。2023。〈論劉德海作品中的核心思維和肢體律動——以琵琶獨奏曲《滴水觀音》等為例〉。《音樂生活》606: 41-44。
- Baily, John. 1977. "Movement Patterns in Playing the Herati Dutar." In *The Anthropology of the Body*, edited by John Blacking, London: Academic Press, 275-330.
- Baily, John. 1985. "Music Structure and Human Movement." In *Musical Structure and Cognition*, edited by Peter Howell, Ian Cross and R. West, London: Academic Press, 237-58.
- Baily, John & Driver, Peter. 1992. "Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar." *The World of Music* 34(3): 57-71.

