

國立臺北藝術大學
音樂學院
音樂學研究所碩士班
Graduate Institute of Musicology (M.A. Program)
School of Music
Taipei National University of the Arts

碩士論文

論德國作曲家史蒂芬·哈根貝爾格之東亞箏樂印象
—以《三箏譜翦》為例

The Impression of Eastern Zithers Musics in “*Three Zithers and a Pair of Scissors*”
of German Composer, Stefan Hakenberg

研究生：賴宜絮 撰
Graduate Student：Lai, Yi-Chieh

指導教授：吳榮順 教授
Thesis supervisor：Wu, Rung-Shun

中華民國 97 年 6 月

June, 2008

國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士班
碩士學位考試委員會審定書

第 96 學年度 第 2 學期

賴宜絮 君所提之論文

題目：(中文) 論德國作曲家史蒂芬·哈根貝爾格之東亞箏樂印象—
以《三箏譜翦》為例

(英文) The Impression of Eastern Zithers Musics in “Three Zithers and a
Pair of Scissors” of German Composer, Stefan Hakenberg

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

召集人

溫秋菊

委員

溫秋菊

張儂瓊

吳翠暉

指導教授

吳翠暉

系主任(所長)

音樂學系 蘇顯達(印)
主任

中華民國 97 年 6 月 16 日

臺北藝術大學博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為立書人在 臺北藝術大學音樂學院 音樂學研究所，96學年度第2學期取得碩士學位之論文。

論文題目：論德國作曲家史蒂芬·哈根貝爾格之東亞箏樂印象—以《三箏譜翦》為例
指導教授：吳榮順

授權事項：

- 一、立書人 賴宜絮 同意無償授權 臺北藝術大學 將上列論文全文資料之以微縮、數位化或其他方式進行重製作為典藏之用。 臺北藝術大學 在上述範圍內得再授權第三人進行重製。
- 二、立書人 賴宜絮 同意有償授權 將前條典藏之資料收錄於資料庫，並以電子形式透過單機、網際網路、無線網路或其他傳輸方式授權用戶進行檢索、瀏覽、下載、傳輸、列印等。 臺北藝術大學得將上述權利再授權于第三者。
- 前兩條授權均為非專屬授權，立書人仍擁有上述授權著作之著作權。立書人擔保本著作為立書人所創作之著作，有權依本授權書內容進行各項授權，且未侵害任何第三人之智慧財產權。如有侵害他人權益及觸犯法律之情事，立書人願自行負責一切法律責任，被授權人一概無涉。

有償授權條件：享有權利金的回饋，權利金捐贈校務發展基金指定用於圖書館館務使用。

論文全文上載網路公開時間：立即公開

立書人：賴宜絮

簽名：

賴宜絮

中華民國 97 年 09 月 09 日

致謝

吳榮順 教授

張儷瓊 教授

溫秋菊 教授

王瑞裕 教授

Jocelyn Clark

Stefan Hakenberg

水谷隆子

鄭逸鍊

蘋果仙子

花香三路

陳幸惠 老師

周久渝

陳政文

唐文君

葉娟祜

我的父母

摘要

德國作曲家史蒂芬·哈根貝爾格 (Stefan Hakenberg) 之箏樂作品《三箏譜翦》(*Three Zithers and a Pair of Scissors*) 使用跨文化的樂器編製—中國箏、日本箏及韓國伽倻琴及杖鼓，以各國具代表性的傳統箏曲為創作素材，使用蒙太奇 (montage) 作曲手法將三國的箏族樂器串聯起來，創造出獨特的跨文化聲響。

本文擬從多重視角切入，探討《三箏譜翦》的表層音樂結構及深層的文化意涵。在音樂結構方面，研究者試圖還原《三箏譜翦》的初始構想，首先透過各國傳統箏曲及《三箏譜翦》的音樂分析，探討作曲家如何重整傳統箏樂素材，將原曲先行解構、而後重構成一首新作。而後，在文化意涵方面，從文本 (text) 解讀與再造的觀點，論述作曲家重新解讀傳統箏曲的依據，及其所使用的蒙太奇手法作用於舊素材所衍生的新議題；並藉由研究者實際參與演出之經驗，以演奏者的觀點重新詮釋《三箏譜翦》；接著對聽者的眾多理解方式進行分類，並指出各種聆聽方式的特質。綜上所論，最終揭示中日韓傳統箏樂素材所共構而成的新意涵。

關鍵字：史蒂芬·哈根貝爾格 (Stefan Hakenberg)、東亞箏樂、《三箏譜翦》(*Three Zithers and a Pair of Scissors*)、蒙太奇 (montage)、音樂文本 (text)

目 次

全文目次	i
譜例目次	iii
表例目次	vi
圖例目次	vii
凡例	viii
前言	1
第一章 緒論	4
第一節 研究動機與目的	4
第二節 研究方法與範圍	5
第三節 論文架構	5
第四節 《三箏譜翦》背景資料：作曲家簡介及創作背景	6
第五節 東亞箏及其音樂傳統	9
第二章 《三箏譜翦》中的東亞傳統箏樂	15
第一節 日本箏樂素材	15
第二節 伽倻琴音樂素材	22
第三節 中國箏樂素材	30
小結	42
第三章 《三箏譜翦》之音樂形式與內容	43
第一節 第一樂章《鏗鏘》(<i>Clang</i>)	44
第二節 第二樂章《低吟》(<i>Hum</i>)	49
第三節 第三樂章《活力》(<i>Pep</i>)	57
第四節 第四樂章《屏息》(<i>Hold</i>)	63
第五節 第五樂章《合流》(<i>Concurrent</i>)	71
小結	76
第四章 《三箏譜翦》之文化意涵	82
第一節 符號的轉換：文本解讀的多樣性	82
第二節 時空的錯亂：素材重整的效應	84
第三節 音樂的實踐：演奏者的文本再造	87

第四節 意念的接受：文本的無限繁衍	95
小結	97
第五章 結論：東亞傳統箏樂之新意涵	98
參考資料	101
附錄一：史蒂芬·哈根貝爾格訪談稿	104
(一) 史蒂芬·哈根貝爾格之學經歷背景	104
(二) 《三箏譜翦》之創作背景	109
(三) 《三箏譜翦》之音樂內涵	115
附錄二：《高山流水》樂譜	128
附錄三：《小霓裳曲》樂譜	132
附錄四：《雲慶》樂譜	135

譜例目次

【譜例 2-1】平調子音階之記譜音高	15
【譜例 2-2】平調子音階之實際音高	15
【譜例 2-3】《亂》 mm.1-8	17
【譜例 2-4】《亂》 mm.81-91	17
【譜例 2-5】《亂》 mm.23-25	18
【譜例 2-6】《亂》 mm.35-39	18
【譜例 2-7】《亂》 mm.62-65	18
【譜例 2-8】《亂》 mm.96-102	19
【譜例 2-9】《亂》 mm.141-144	19
【譜例 2-10】《亂》 mm.145-148	20
【譜例 2-11】《亂》 mm.157-164	20
【譜例 2-12】《亂》 mm.195-199	20
【譜例 2-13】《亂》 mm.221-238	21
【譜例 2-14】《亂》 mm.125-131	21
【譜例 2-15】《亂》 mm.252-260	22
【譜例 2-16】Jingyangjo 樂章 mm.1-12	25
【譜例 2-17】Jungmori 樂章 mm.1-2	26
【譜例 2-18】Jungjungmori 樂章 mm.1-2	26
【譜例 2-19】Kutkori 樂章 mm.1-4	27
【譜例 2-20】Jajinmori 樂章 mm.1-4	27
【譜例 2-21】Hwimori 樂章 mm.1-4	28
【譜例 2-22】散調伽倻琴定絃	28
【譜例 2-23】Jingyangjo 樂章中的界面調旋律	29
【譜例 2-24】Jingyangjo 樂章中的平調旋律	29
【譜例 2-25】Jungmori 樂章中的京調旋律	30
【譜例 2-26】《高山流水》 mm.1-4	31
【譜例 2-27】《高山流水》 mm.37-46	32
【譜例 2-28】《高山流水》 mm.86-87	32
【譜例 2-29】《高山流水》 mm.96-102	33
【譜例 2-30】《小霓裳曲》A 段前半段素材	34
【譜例 2-31】《小霓裳曲》分解和絃音型素材	34
【譜例 2-32】《小霓裳曲》完整的 B 段素材	35
【譜例 2-33】《漁舟唱晚》 mm.7-9	37
【譜例 2-34】《漁舟唱晚》 mm.9-14	37
【譜例 2-35】《漁舟唱晚》 mm.15-19	38

【譜例 2-36】《漁舟唱晚》 mm.20-26	38
【譜例 2-37】《漁舟唱晚》 mm.27-33	38
【譜例 2-38】《漁舟唱晚》複線式遞降旋律的骨幹音(mm.27-33, 34-39)	38
【譜例 2-39】《漁舟唱晚》 mm.39-44	39
【譜例 2-40】《漁舟唱晚》複線式遞升旋律的骨幹音(mm.39-50)	39
【譜例 2-41】《漁舟唱晚》複線式遞降旋律的骨幹音(mm.50-61)	39
【譜例 2-42】《雲慶》 mm.21-28	40
【譜例 2-43】《雲慶》 mm.64-70	40
【譜例 2-44】《雲慶》 mm.106-109	40
【譜例 2-45】《雲慶》 mm.134-138	41
【譜例 2-46】《雲慶》 mm.157-161	41
【譜例 3-1】《三箏譜翦》樂器定絃表	43
【譜例 3-2】《鏗鏘》 mm.1a-3b	44
【譜例 3-3】《鏗鏘》 mm.18a-20b	48
【譜例 3-4】《鏗鏘》 mm.1a-3b	48
【譜例 3-5】《低吟》 mm.1a-2b	50
【譜例 3-6】《低吟》 mm.3a-4a	51
【譜例 3-7】《低吟》 mm.8a-11b	53
【譜例 3-8】《低吟》 mm.12a-15a	54
【譜例 3-9】《低吟》 mm.15b-16a	54
【譜例 3-10】《低吟》 m.17a-18b	55
【譜例 3-11】《低吟》 mm.23b-29a	55
【譜例 3-12】《低吟》 mm.29b-32b	56
【譜例 3-13】《低吟》 mm.1a-4a	57
【譜例 3-14】《活力》 mm.1-4	58
【譜例 3-15】《活力》 mm.9-16	60
【譜例 3-16】《活力》 mm.30-33	61
【譜例 3-17】《活力》 mm.71-78	61
【譜例 3-18】《活力》 mm.121-126	62
【譜例 3-19】Huimori 基本節奏型	63
【譜例 3-20】Kutkori 節奏型的變奏	63
【譜例 3-21】Huimori 中的三連音節奏音型	63
【譜例 3-22】《屏息》 mm.1-2	64
【譜例 3-23】《屏息》 mm.3-10	67
【譜例 3-24】各聲部骨幹音的架構組織	68
【譜例 3-25】《屏息》 mm.14-20	68
【譜例 3-26】《屏息》 mm.22-27	69
【譜例 3-27】《屏息》 mm.37-38	69

【譜例 3-28】《屏息》 mm.3-10	70
【譜例 3-29】《合流》 mm.1-4	71
【譜例 3-30】《合流》 mm.21-22	74
【譜例 3-31】《合流》 mm.28-33	74
【譜例 3-32】《合流》 mm.11-14	75
【譜例 3-33】《合流》 mm.36-38	75
【譜例 3-34】《合流》 mm.1-4	76
【譜例 4-1】《屏息》 mm.3-10	93
【譜例 4-2】《合流》 mm.8-17	94

表例目次

【表 1-1】中國箏、伽倻琴及日本箏之比較	13
【表 2-1】《亂》的段落架構表	16
【表 2-2】散調之節奏型	24
【表 2-3】《高山流水》音樂結構	31
【表 2-4】《小霓裳曲》音樂結構	33
【表 2-5】婁版《漁舟唱晚》音樂結構	36
【表 2-6】《雲慶》音樂結構	39
【表 3-1】《三箏譜翦》樂器定絃表	43
【表 3-2】《鏗鏘》與《亂》之關係對照表	45
【表 3-3】《鏗鏘》與散調 Kutkori 樂段之關係對照表	46
【表 3-4】《鏗鏘》與《高山流水》之關係對照表	46
【表 3-5】第一樂章《鏗鏘》音樂結構	46
【表 3-6】《低吟》與《亂》之關係對照表	50
【表 3-7】《低吟》與散調 Jajinmori 樂段之關係對照表	50
【表 3-8】《低吟》與《高山流水》之關係對照表	51
【表 3-9】第二樂章《低吟》音樂結構	52
【表 3-10】《活力》與《亂》之關係對照表	58
【表 3-11】《活力》與散調 Hwimori 樂段之關係對照表	59
【表 3-12】《活力》與《漁舟唱晚》之關係對照表	59
【表 3-13】第三樂章《活力》音樂結構	60
【表 3-14】《屏息》與《亂》之關係對照表	64
【表 3-15】《屏息》與散調 Jiyangjo 樂段之關係對照表	65
【表 3-16】《屏息》與《雲慶》之關係對照表	65
【表 3-17】第四樂章《屏息》音樂結構	66
【表 3-18】《合流》與《亂》之關係對照表	72
【表 3-19】《合流》與散調 Jungmori 樂段之關係對照表	72
【表 3-20】《合流》與《小霓裳曲》之關係對照表	72
【表 3-21】第五樂章《合流》音樂結構	73
【表 3-22】《三箏譜翦》各樂章音樂內容對照表	79
【表 3-23】第一樂章《鏗鏘》各聲部素材來源對照表	80
【表 3-24】第二樂章《低吟》各聲部素材來源對照表	80
【表 3-25】第三樂章《活力》各聲部素材來源對照表	81
【表 3-26】第四樂章《屏息》各聲部素材來源對照表	81
【表 3-27】第五樂章《合流》各聲部素材來源對照表	81

圖例目次

【圖 1-1】中國箏樂器圖	11
【圖 1-2】伽倻琴樂器圖	12
【圖 1-3】日本箏樂器圖	13
【圖 4-1】三國箏樂素材的傳統關係	87
【圖 4-2】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－合作	87
【圖 4-3】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－疏離	88
【圖 4-4】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－接觸	88
【圖 4-5】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－串連	88
【圖 4-6】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－過度西化	96

凡 例

- 一、在《三箏譜翦》的樂譜中，杖鼓演奏譜僅出現於第三樂章其獨奏樂段；而其它未呈現之處，杖鼓演奏者則根據伽倻琴所演奏的樂段，即興展演散調的節奏型。
- 二、在《三箏譜翦》中，除了第三樂章外，各聲部皆使用不同拍號。關於小節數的標示，作曲家僅於樂譜上標示日本箏之小節數；在本文中，研究者另採用其他方式標示之，茲分為以下三類：
 1. 一般標示法：所有聲部使用相同的小節數號碼，以阿拉伯數字標示，適用於第三樂章。
 2. 以某一聲部為基礎，其他聲部配合之：以日本箏為基礎而計算，若日本箏一小節等於其他聲部的兩小節，則其他聲部則將前後小節使用 ab 標示，適用於第一、二樂章。
 3. 系統小節數：各聲部具有獨立的小節數，此外，以所有聲部各小節的第一拍交會作為系統的起始，直至下一次所有聲部各聲部的第一拍交會前為止，為一個系統，以羅馬數字標示系統小節數，適用於第四、五樂章。

前言

關於本論文的選題，要從研究者的古箏演奏經驗談起。研究者十餘年來從事中國古箏的彈奏，最初透過彈奏中國各地傳統箏派的獨奏曲，以及與其他中國樂器的合奏曲，學習歷史過往的音樂智慧，體驗中國古典音樂含蓄幽遠的魅力；而在具備演奏傳統箏樂的基底之後，研究者更進一步地與臺灣當代作曲家合作，企圖突破傳統的演奏模式，開拓中國箏的新聲響與演奏技法，追尋當代的箏樂風格。在此過程中，研究者不斷地將自身的生活經驗及生命體驗融入演奏中，進而凝鍊成舞台上精粹的瞬間。

除了本文化的音樂涉略以外，2006 年時由於透過古箏演奏家葉娟初的推薦，研究者加入了一個名為 IIIZ+ (Three Zee Plus)¹ 的跨國箏樂團，其特殊的樂團編製為中國箏、日本箏、韓國伽倻琴及杖鼓，自此開啓了研究者的跨文化重奏之路。這是研究者首次參與跨國性的樂團，使用自己本文化的樂器，與來自不同國家的音樂家—包含美籍的伽倻琴演奏家賈瑟琳·克拉克 (Jocelyn Clark)² 博士、日籍的日本箏演奏家水谷隆子 (Ryuko Mizutani)、韓裔德籍的杖鼓演奏家鄭逸鍊 (Il-Ryun Chung)—進行跨文化的音樂交流。在此，研究者藉由古箏延伸觸角，不再只著眼於本文化及西洋音樂兩種音樂系統，更認識日、韓的傳統箏樂，此外，更進一步與當代歐亞美等不同文化背景的作曲家合作，與 IIIZ+ 其他團員一同為當代東亞箏樂開拓一條新的道路。

IIIZ+ 樂團的誕生來自於賈瑟琳·克拉克的發想，身為美國人的克拉克相當熱愛亞洲藝術文化，先後學習了日本箏、中國箏及韓國伽倻琴，擁有多樣化的音樂經驗的她，對於同屬箏族樂器而又各具特色的三種樂器，一直想嘗試三種樂器並置發聲的效果。然而如此獨特新穎的編制並沒有現成的曲目可以演奏，於是

¹ IIIZ+ 樂團由賈瑟琳·克拉克及鄭逸鍊於 2001 年正式在德國達姆斯塔特成立，該團的創立希冀能將三種 (III) 東亞齊特琴 (zither) — 中國箏、日本箏、韓國伽倻琴，再加上 (plus) 韓國打擊樂器杖鼓串聯起來，創造出獨特的組合。

二十一世紀的來臨，越來越多演奏家勇於挑戰自身音樂的藩籬，IIIZ+ 延續此一潮流，在歐美音樂脈絡中，提供亞洲中日韓三國音樂文化互動的驚人洞見 (團員來自阿拉斯加、日本、臺灣以及德國，說著不同的母語)，著眼於箏族樂器，整合東亞現存音樂傳統中的同質與異質性，突顯各樂器間的鮮明對比。

IIIZ+ 經常受邀於歐亞美地區音樂節演出，頗受好評。其中包括：德國柏林的 Musica Vitale 音樂節、法國巴黎世界文化館所舉辦的幻想藝術節 (Le Festival de l'Imaginaire)、法國格勒諾伯的 38e Rugissants 音樂節、日本的東京之夏音樂祭、臺灣的臺北市傳統藝術季；此外，曾赴許多城市巡迴演出，如：美國的紐約、波士頓、費城、華盛頓 D.C.，德國的達姆斯塔特、紐倫堡、科隆、西格馬林，法國的吐魯斯，比利時的安特衛普，荷蘭的烏特列支等地。

² 賈瑟琳·克拉克博士畢業於哈佛大學東亞語言與文明學系，研究領域為：民族音樂學、亞洲音樂研究、前近代韓國文獻、韓國歷史研究等。現為美國 CrossSound 現代音樂節總監及 IIIZ+ 箏樂團團長兼伽倻琴演奏員，伽倻琴專業師承國寶級大師姜貞淑 (Kang Jeongsuk) 及池愛利 (Ji Aeri)，曾三度獲得韓國藝能大賽特優獎及優等獎，並多次受邀於中、日、韓、美、德、法、荷、比等國演出。

她便委託德國作曲家史蒂芬·哈根貝爾格（Stefan Hakenberg）為三國古箏譜寫新曲，遂有了《三箏譜翦》（*Three Zithers and a Pair of Scissors*）的誕生。此曲在1998年首演於美國哈佛大學，並特邀各國的知名古箏演奏家擔任首演。而後，克拉克於2001年與杖鼓演奏家鄭逸鍊共同創立 IIIZ+樂團，繼續延續三箏的交流，持續委託不同國籍的作曲家，從本文化及異文化的觀點，為三箏在當代的整合注入新的活力。

IIIZ+樂團不論在團員組織、樂器編制及演奏曲目等人事物各面向上，皆為多元文化結合的成果。每位成員均來自不同的原生文化、使用不同的母語，且各自演奏著不同的傳統樂器，在此歧異下，團員間仍然具有共同的溝通基礎—五線譜及英語，以此為音樂及語言的媒介串連起不同的差異，進而共構出新聲響。雖然發聲的是東亞傳統樂器，而實際上其音樂運行的邏輯，則根據作曲家背景及創作理念的不同，呈現出迥異的風格及各種音樂系統間不同層面的交織。例如《三箏譜翦》呈現出多元音樂文化的結合、《纏繞聲》表現了日本的空間觀、《石出》使用韓國傳統節奏型為創作素材，展現了即興音樂的魅力、《為三把箏與杖鼓的重奏》體現了絕對音樂的美感。

在此樂團的數首曲目中，研究者對《三箏譜翦》相當具有興趣。其作為 IIIZ+樂團的第一首曲目，創作之時，作曲家哈根貝爾格並無任何三箏合奏的作品可供參考，只有各國傳統箏樂的聲響為依據。因此他藉由自身的西洋作曲經驗，對東亞箏樂展開新的探索，最後擷取各國傳統箏曲作為素材，為三箏新穎獨特的組合創作出一首實驗性的曲目，同時也為其後創作此編制樂曲的作曲家提供了融合跨文化聲響的參照。

此曲為三箏的交流提供了一個傳統與現代接軌的開端。在《三箏譜翦》中，演奏者得以使用傳統的演奏技巧及其所熟稔的傳統曲目，對三箏的合作進行初步的探索。當研究者首次參與此曲的排練及演出時，隨即感受到由於中日古箏使用義甲及伽倻琴使用指肉演奏所造成的音量不平衡問題，使得研究者一度誤認為伽倻琴在此曲中是伴奏樂器。直至得到伽倻琴演奏家的反饋—其認為中國箏是伴奏，才恍然大悟自身對主伴奏關係有所誤解的根本原因，乃出自此曲所選用的傳統素材原為各國古箏的獨奏曲，因而演奏者在彈奏之初，容易被其素材的原生獨奏樣態所影響，而無法進入重奏領域的對話中。除了音量差異及各自傳統音樂系統獨立性的因素，各樂器彈奏時的靈活度不同，亦造成三者合作不易。在激發箏絃震動的介質方面，伽倻琴由於使用指肉彈奏造成撥絃的反應速度較慢、中日古箏皆使用義甲因而彈奏較為靈巧；而中日古箏相較之下，中國箏的義甲較小，且其絃的張力較日本箏鬆，因此造成了在三者之中，中國箏演奏者的彈奏速度較為靈活快速、伽倻琴演奏者較延遲緩慢、日本箏演奏者則處於二者之間的協調角色，因而三者撥絃速度的協調及平衡，亦為跨文化合作所要克服的難題之一。

藉由 IIIZ+ 的展演，《三箏譜翦》至今已在美、德、法、比、荷、日、臺等地演出；其中研究者先後隨團於美、德、日、臺等地演出，並以此曲作為樂團的示範演出曲目，舉辦了數場演講，而透過講座的方式，研究者更了解其形成及運作模式。此曲不僅是跨文化、同時也是跨傳統與現代的新作品，研究者對於作曲家如何找到三箏合作的機制、如何平衡三箏的差異及個性、如何使其和諧地共構出新的聲響感到好奇，因而興起了從理論視角切入探究此曲的念頭。從彈奏中國箏到書寫東亞箏樂，研究者轉換了接觸中國箏的方式與媒介，希冀透過有組織、有系統的音樂文本研究，尋找理論與實務的平衡點，藉由多面向的探索，試圖在文化接觸中，從不同角度探索跨文化合作的聲音密碼，並重新審視本文化與異文化的價值。本文提供了研究者個人的經驗及管見，希冀能引起對跨文化議題有興趣者的共鳴，並對跨文化的音樂研究領域有所貢獻。

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

《樂道類集》第二卷記載：「秦女姐妹爭瑟，引破終為兩片，其一片有十三絃為姐分，其一片有十二絃為妹分，秦皇奇之，立號曰箏。」¹另有一傳說則是這十二絃和十三絃的樂器，分別流傳到韓國、日本，演變成現今我們所見到的伽倻琴和日本箏²。

上述傳說顯示箏瑟同源，並揭示中國箏、日本箏及韓國伽倻琴的相似性，亦真亦假的故事縱然不可考證，卻激發了當代音樂家無窮的想像力。1998年，德國作曲家史蒂芬·哈根貝爾格（Stefan Hakenberg）所創作的樂曲—《三箏譜翦》（*Three Zithers and a Pair of Scissors*）³，將中日韓三國的箏族樂器串聯起來（並加入韓國打擊樂器杖鼓），創造出獨特的跨文化聲響，此作品似乎可作為傳說故事的續篇，將這些從中國分流出去的箏族樂器，在當代以另一種面貌合流之。

《三箏譜翦》共分為五個樂章，以各國具代表性的傳統箏曲為創作素材，包含：日本箏曲《亂》、韓國的伽倻琴散調音樂及中國箏曲《高山流水》、《小霓裳曲》、《漁舟唱晚》、《雲慶》。各素材在作曲家哈根貝爾格的巧思之下，以蒙太奇（montage）手法重組之，並賦予其新的詮釋與文化意涵。

本文擬從多重視角切入，探討《三箏譜翦》的表層音樂結構及深層的文化意涵。在音樂結構方面，研究者試圖還原《三箏譜翦》的初始構想，首先透過各國傳統箏曲及《三箏譜翦》的音樂分析，探討作曲家如何重整傳統箏樂素材，將原曲先行解構、而後重構成一首新作。而後，在文化意涵方面，從文本（text）解讀與再造的觀點，論述作曲家重新解讀傳統箏曲的依據，及其所使用的蒙太奇手法作用於舊素材所衍生的新議題；並藉由研究者實際參與演出之經驗，以演奏者的觀點重新詮釋《三箏譜翦》；接著對聽者的眾多理解方式進行分類，並指出各種聆聽方式的特質。綜上所論，最終揭示中日韓傳統箏樂素材所共構而成的新意涵。

¹ 轉引劉毅志（1976：1）。

² 原文為“...the twelve-stringed and thirteen-stringed pieces going to Korea and Japan (where they became, respectively, the *kayagum* and the *koto*).” 引自 J. Lawrence Witzleben（2002:171）。

³ “*Three Zithers and a Pair of Scissors*”之中文譯名—《三箏譜翦》為賈瑟琳·克拉克（Jocelyn Clark）博士所譯。作曲家在曲名中所使用的齊特琴一詞，源於 H-S 樂器分類法中，將類似德國南部、奧地利與瑞士齊特琴的樂器，以其名泛稱之。由於本論文以中文書寫，中文的齊特琴有其既定稱呼，以「箏」指稱有橋的齊特琴，「琴」則指無橋的齊特琴，以此觀點分類，伽倻琴實屬「箏」而非「琴」。綜上所論，故將此曲譯為《三箏譜翦》。

第二節 研究方法與範圍

本文以《三箏譜翦》及其所涉及之東亞傳統箏曲為主要研究範圍，其研究方法如下：

1. 資料蒐集：蒐集東亞傳統箏樂及《三箏譜翦》之相關資料。
2. 音樂分析：對《三箏譜翦》及其所選用之東亞傳統箏曲作音樂分析，分述其音樂形式與內容。
3. 訪談作曲家及相關人士：對作曲家及相關人士進行訪談，了解作曲家之學經歷背景、《三箏譜翦》之創作背景與音樂內涵。
4. 參與觀察：研究者實際參與《三箏譜翦》之中國箏演奏部分，並從演奏者的觀點，對音樂文本進行不同於作曲家的詮釋。此外，並實地走訪哈佛大學的 Arthur M. Sackler 博物館，參觀此曲的創作靈感來源—古代中國的五尊鎏金佛像。

第三節 論文架構

在正式展開《三箏譜翦》的探討之前，先分兩個面向：1.作曲家與創作背景，2.東亞箏及其音樂傳統，對樂曲背景作初步的耙梳。關於《三箏譜翦》的主要論述分為三個部分，由淺至深循序探討作品之意涵。如下所示。

1. 《三箏譜翦》中的東亞傳統箏樂

針對音樂素材來源作文化溯源之基礎探討，分述各國傳統箏樂之原始樣貌。

2. 《三箏譜翦》之音樂形式與內容

探討作品的音樂表層結構，試圖還原作曲家之原始構想，從節拍系統、旋律素材來源、音樂結構及內容等各項參數，逐一敘述各樂章之音樂形式與內容，剖析此三個地區的傳統音樂如何共構成為一種新音樂。

3. 《三箏譜翦》之文化意涵

在了解此曲的音樂結構之後，進一步從文本解讀與文本再造的觀點，探究作品的文化意涵，論述傳統素材重整的依據、手法及其所引發的效應；並以演奏者的觀點，對《三箏譜翦》重新進行詮釋；最後再針對聽者的眾多詮釋，進行歸納分類，並指出各種聆聽方式的特質。

經由上述三個層面的建構，最終呈現三種傳統箏樂素材所共構而成的新意涵。

第四節 《三箏譜翦》背景資料：作曲家簡介及創作背景

美國CrossSound音樂節⁴的創始者兼藝術總監、同時也是作曲家的史蒂芬·哈根貝爾格，於1960年出生在德國伍珀塔爾（Wuppertal），自小就浸淫在一個充滿音樂氣息的家庭環境中，其父親擁有一副好歌喉，也曾多年在教堂唱詩班裡演唱，母親會彈鋼琴，姊姊會拉大提琴。在成長過程中，哈根貝爾格首先接觸的樂器是鋼琴，他喜愛在鋼琴上即興彈奏，探索音樂的各種可能性，同時也著迷於教堂的管風琴，並投注時間探尋琴栓組合所變化出的種種音色。除了古典音樂的涉略以外，他曾擔任流行音樂樂團的鍵盤手，演奏爵士樂和搖滾樂，並和樂團團員⁵共同創作音樂，這是他生平第一次的作曲經驗。在就讀高中音樂班時，哈根貝爾格開始學習打擊樂器，並加入了學校的擊樂團；此外，並跟隨Volker Blumenthaler學習和聲、對位等音樂理論課程，此時期其師不論在專業的指導或精神的鼓舞上，均對他影響甚多。

高中畢業後，哈根貝爾格決定選擇他最喜愛的音樂作為未來的志業，這個志向並沒有遭到父母的反對，但其雙親希望他未來能擁有穩定的工作，因此希望他成為中學教師。幾經思量之後，他決定修習自己最感興趣的兩個專業，從1981年開始，分別在杜塞道夫音樂學院（Robert Schumann Hochschule Düsseldorf）主修鋼琴教育，及於科隆音樂學院（Hochschule für Musik Köln）主修音樂理論（特別是當代作曲技法）。

而後，哈根貝爾格最終踏上作曲一途，並繼續在科隆音樂學院求學，主修作曲，師事Hans Werner Henze（1926-）。作為哈根貝爾格的第一位正式作曲老師，Henze的創作理念—「反對固守在一個特定的風格或固定的技巧上來創作」，深深地影響了哈根貝爾格日後的創作觀。在其門下學習，哈根貝爾格擁有與其他領域的藝術家共事的機會，例如：諾貝爾文學獎得主作家Elfriede Jelinek、編舞家Gerhard Bohner、編舞家暨歌劇、電影導演Birgitta Trommler、視覺藝術工作者Norbert Stück等，每位合作對象都是該領域中的佼佼者。此時期的他對音樂創作充滿熱情，無法停止作曲的狂熱。此外，他還接觸到了歐洲的民間音樂團體及演奏非古典音樂樂器的音樂家，拓展了個人的眼界，奠定其日後接納多元音樂文化的開闊心胸。

1988年，哈根貝爾格接受其師Henze的提議，赴美國參加坦格伍德音樂節

⁴ 定期於美國阿拉斯加舉辦的 CrossSound 音樂節，旨在推動當代音樂的創作及演出，經常邀請歐美亞等不同文化背景的音樂家一同合作，進行展演。其 2000-2001 年樂季之內容獲得 2002 年美國作曲家、作家與出版商協會（ASCAP）的 Adventurous Programming of Contemporary Music 首獎。

⁵ 此樂團演奏爵士及搖滾音樂，成員的組成相當有趣，包含世界知名的爵士搖滾吉他手 David Fiuczynski—現任教於柏克萊音樂學院，貝斯手 Harald Klemm—後來成為畫家，鼓手 Ralph Baumann—現任 Mönchengladbach 管絃樂團團員，電小提琴手 Rüdiger Blömer—現為作曲家。

(Tanglewood Music Festival)，並獲得補助於坦格伍德音樂中心(Tanglewood Music Center)進修(師事Oliver Knussen)。他在美國多元的文化環境中，接觸到許多未曾聽過的音樂，也明瞭「當代的古典音樂作曲家」或多或少會受到流行音樂的影響，這與他的經驗不謀而合，因此令他感到相當自在，遂能更加恣意地譜寫出理想中的音符。哈根貝爾格相當喜愛美國自由開放的精神及多元的美學刺激，此行遂成為其日後美國(尤其是在波士頓地區)音樂生涯的序曲。

1994年，哈根貝爾格進入美國哈佛大學繼續充實自己的作曲專業，師事Bernard Rands與Mario Davidovsky，就學期間獲得多項獎學金，赴美國科羅拉多的艾斯本中心(Aspen Center)(師事John Harbison)，及法國楓丹白露的美國藝術學校(American School for the Arts)(師事Betsy Jolas)進修，而後於2001年取得博士學位。這段期間哈根貝爾格在創作中更為自由地展現個人的美學觀，此外，由於認識了許多如賈瑟琳·克拉克博士等修習亞洲音樂文化的音樂家，進而對亞洲樂器產生興趣，而開始大量聆聽自己從未接觸過的音樂，拓展音樂視野。

哈根貝爾格思想開闊的特質，反映在其作品中，造就了不斷創新的音樂風格，從八零年代在科隆創作的實驗性質濃厚的作品，如：*Five Scenes for Vibraphone* (1986)；到九零年代在具有多元文化刺激的波士頓學院環境中，創作許多兼用東西方樂器或純粹使用非西方樂器的新音樂，其中包含《三箏譜翦》。其喜愛嘗試新事物的性格，形塑了「整合非西洋古典音樂背景的演奏家」的創作理念，將許多非西洋古典音樂使用的樂器納入作品中，例如：西洋民間樂器曼陀鈴、手風琴，亞洲樂器如中國的二胡、古箏、古琴，日本的古箏、簫等，韓國的伽倻琴等。其作品 *Klanott and the Land Otter People* (2005)⁶便是整合東西方素材的具體實踐，涵蓋了多樣化的素材。針對哈根貝爾格的音樂，樂評家給予了「高度原創性」、「戲劇性且值得回味」、「使用濃密的對位風格，創造出一種強烈的音樂表達方式」⁷等高度評價。

他的作品廣泛的被演出，由各地的樂團在美洲、歐洲、亞洲、澳洲等地發表，諸如：美國的ALEA III、Dinosaur Annex、BMOP、Arcadian Winds、The New Millennium Ensemble、The Chicago 21st Century Music Ensemble，德國的Ensemble Phorminx、UnitedBerlin、Heidelberger Sinfoniker、Gürzenich Orchester der Stadt Köln，奧地利薩爾茲堡的El Cimarron Ensemble，荷蘭鹿特丹的Duo Contemporain，中國的香港中樂團絲竹室內樂團，韓國首爾的Sagye伽倻琴樂團，

⁶ 此曲以美國專業的說故事家 Brett Dillingham 所寫的阿拉斯加故事為本，所創作的韓國說唱音樂 pansori，使用的樂器編制為 pansori 演唱家、中國箏、小提琴三把、豎笛、低音豎笛、法國號、定音鼓。

⁷ 其原文為 "highly original," "dramatic and memorable," "creating strong musical expressions in a densely contrapuntal style." 2008年3月4日摘錄自 <http://www.stefanhakenberg.com/BPht/StefanHakenberg.html>

泰國的Bangkok Saxophone Quartet，澳洲墨爾本的re-sound，跨國箏樂團IIIIZ+等。

《三箏譜翦》獨特新穎組合⁸的產生，來自於哈佛大學博士賈瑟琳·克拉克的發想，克拉克擅長伽倻琴演奏及亞洲音樂研究（特別是韓國音樂文化歷史），同時亦會彈奏中國箏及日本箏，具有豐富多樣的音樂經驗。對於同屬箏族樂器而又各具特色的三種樂器，克拉克一直想嘗試將三種樂器並置發聲的效果，這個想法終於在1998年實踐。當年，哈佛大學的新亞洲中心開幕，克拉克身為開幕音樂會的製作人，委託哈根貝爾格及華裔美籍作曲家梁雷，使用這個特殊的重奏組合來創作新曲，於慶典中演出；此外並邀請各國知名的箏樂家－中國箏演奏家王昌元、日本箏演奏家石樽雅代（Masayo Ishigure）、韓國伽倻琴演奏家池愛利（Ji Aeri）及杖鼓演奏家 Kim Woongsik 擔任首演。

提到原初的創作構想，哈根貝爾格說道：「想像在新亞洲中心裡，來自四面八方、不同文化背景的學者齊聚一堂……」⁹據此開啓了整合東亞箏樂的想像。在學院受過作曲訓練的哈根貝爾格，在創作這首樂曲之前，便已有過為非西洋古典樂器創作的經驗，其中包含日本箏，但透過創作來表現中國箏及伽倻琴則是首次接觸。有鑒於此，擁有作曲技術但對樂器不甚熟稔的他，選擇用蒙太奇式的作曲技法¹⁰來創作。於是他便挑選了數首各國的代表性傳統曲目，藉由反覆仔細聆聽，從中學習經典的音樂語彙及演奏技法，抓住各自的精髓，試圖創造出根源於傳統的新作。

除了對樂器的陌生以外，亦有其他原因造成哈根貝爾格選用蒙太奇手法來創作。由於在創作過程中，他沒有機會和演奏者一起工作，只從克拉克口中得知擔任首演的都是知名的演奏家，這些表演者各自擁有不同的成長背景、學習環境及訓練過程，並使用不同記譜法。作曲家如何考量諸多複雜的因素，將三種不同文化脈絡的音樂放在一起演出，此外還背負著首演將近的完稿期限。因此他便挑選了各演奏家所擅長的傳統曲目為基本素材，加以裁剪拼貼，成為一首新的樂曲。再者，《三箏譜翦》為新亞洲中心的委託創作，該中心的成立旨在提供一個新的學術空間，讓不同背景的學者在此研習交流各種亞洲文化歷史議題；相異於學者們在新機構中的互動模式，哈根貝爾格的作品所展現的是以音樂為媒介的溝通方式，希冀音樂家使用各自原有的音樂語彙，和他者進行互動，並進而達到中日韓音樂元素間的交互作用。而相較於該機構「提供各國學者一個西洋的學術組織作為研究亞洲文化的交流平台」，作曲家則認為此曲應是「存在於西洋音樂概

⁸ 此曲不是第一個使用此特殊編制的作品。1994年成立於日本的「琴姬」(koto princess)樂團，已有此類編制的作品，其樂團編制為中國箏、日本箏及韓國伽倻琴，演出曲目以各國傳統箏曲及亞洲民謠、西洋古典音樂的改編曲為主。

⁹ 出自2007年10月23日於波士頓與史蒂芬·哈根貝爾格的訪談。

¹⁰ 於創作此曲的同年，哈根貝爾格創作的另一首作品"*In diesem Zusammenhang*"，亦是以蒙太奇式的作曲技法寫作而成。

念框架中的東亞文化交互作用的產物」¹¹，而中日韓各國音樂同時發聲所形成的對位配置（counterpoint setting），對作曲家來說仿若西洋古典音樂中的對位作品¹²，當然二者的實質內容不可混為一談。上述這些實際上的考量，更加深了哈根貝爾格使用蒙太奇手法創作的動機。

哈根貝爾格所使用的蒙太奇素材是由克拉克所提供的，包含：中國箏曲《高山流水》、《漁舟唱晚》、《雲慶》、《小霓裳曲》（均為王昌元演奏譜），韓國的《伽倻琴散調》（成錦鳶流派）和日本箏曲《亂》（生田流版本），皆是從克拉克曾經學習的樂曲中挑選出來的。由於每首傳統樂曲皆是經過歷史的考驗而被保存下來，所以如此帶有機遇成分的選材過程，並非如擲骰子般的隨機取樣，而可以說是歷史積澱下的偶然巧妙組合。

為尋找《三箏譜翦》的創作靈感，哈根貝爾格來到了哈佛大學藝術博物館群中 Arthur M. Sackler 博物館，該館主要收藏古代伊斯蘭、亞洲及近代印度的藝術品。在此他看見了約西元六世紀前半葉中國（可能是北魏或東魏時期）所流傳下來的五樽鍍金佛像，這些橫向排列展示的雕像人物手持不同的樂器，由左而右依序為：小鈸、小型箏篋、沙漏型鼓、笛、橫抱琵琶，分別成為曲中五個樂章的指涉對象，各樂章標題為：一、鏗鏘（*Clang*），二、低吟（*Hum*），三、活力（*Pep*），四、屏息（*Hold*），五、合流（*Concurrent*）。在此須特別釐清的是，作曲家所要描繪的樂器，並非只侷限在中國樂器，而是模仿該樂器族群的共同特徵，例如：第二樂章所要描繪的不只是中國箏篋，更包含希臘、印度等豎琴類樂器的想像；以琵琶為靈感來源的第四樂章，所要描繪的對象除了中國琵琶之外，還包含希臘的魯特琴、西洋的吉他等魯特琴類樂器。

第五節 東亞箏及其音樂傳統

自古以來，中日韓三國間的文化交流活動履見不鮮，由於地利之便，各國間彼此互通有無，共享東亞文化圈的豐富資產。中國的古箏便是在這樣的運作機制底下，於西元六世紀傳入韓國，經過當時伽倻國音樂家 U Reuk 的改造，演化為伽倻琴；而後，西元八世紀時，中國箏傳入日本，並以當時中國唐代十三絃箏的形制流傳至今，被稱為 *koto*（「箏」的日文發音）。

中國箏、日本箏及韓國伽倻琴皆屬箱型齊特琴（box zither）類樂器，具有

¹¹ 原文為「Im Sinne der zu grundenden Instituts sollten die neuen Werke für traditionelle Instrumente Asiens geschrieben werden und ästhetische Modelle für die gegenseitige Beeinflussung ostasiatischer Kulturen im westlichen Rahmen anbieten.」2008年3月4日摘錄自作曲家個人網站，此文2001年刊載於德國 *Positionen* 期刊。

¹² 出自2007年10月23日於波士頓與史蒂芬·哈根貝爾格的訪談。

外觀及演奏上的共性：以梧桐木製成的琴身，在共鳴箱上繫有琴絃，絃上有可移動的橋作為調音之用，演奏時右手撥絃、左手按絃；同時，在音樂表現上，亦展現了多重的相似性：使用（各國的）五聲音階定絃、重視單音旋律、音色變化及左手顫滑音等細膩的韻味表現，較不強調音量強弱對比的表現。然而，在這些共同基質上，由於各國的人文地域特質各異，因而各自發展出個性化的差異，體現著東亞音樂文化的豐富面貌。以下依其發源之先後次序，分述各樂器之歷史演進及形制外觀。此處只針對目前流傳最廣的樂器形制（同時亦是《三箏譜翦》所使用的）作介紹，其它非主流的形制則不在本論文所探討的範圍內。

1. 中國箏（參見表 1-1）

中國箏的命名源自其材質（最早為竹製）及聲響特質¹³，關於其起源眾說紛紜，有「分瑟為箏」、「箏筑同源」、「蒙恬造箏」等論述，每個假設均有許多疑點，因此目前沒有標準的定論，亦不知確切的發源時間。現存最早關於中國箏的史料，為秦朝李斯《諫逐客書》（237B.C.）中的：「夫擊甕叩鉢，彈箏搏髀，而歌呼快耳者，真秦之聲也。」顯示其在秦朝已經廣為流傳，可得知古箏的發展歷史至少有兩千多年。關於其早期的形制，在漢代文獻《風俗通》中記載：「箏，謹按《樂》記，五絃筑身也。」當時箏絃以絲製成。而後，絃數不斷增加，於南北朝時出現十二絃箏，隋朝發展出十三絃箏，而十三絃箏在唐朝時相當流行，更遠播至日本。到了明朝時，則有十五絃箏，清朝時增至十六絃，此時出現了金屬材質的箏絃。1960 年代以後，則誕生了現今流傳最廣的二十一絃箏，此時箏絃的材質又有一番改革。

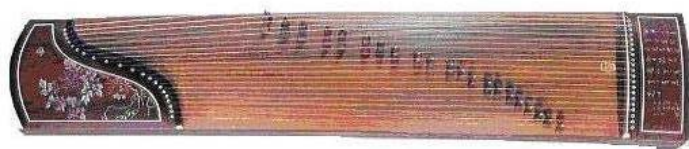
中國箏自古以來便同時使用於宮廷音樂及民間音樂中，而在民間流傳的古箏音樂，累積了豐富多重的樣態，主要依地域劃分為五大派別¹⁴—山東、河南、潮州、客家，及較晚發展成熟的浙江箏派。各派分別展現了不同的音樂風格，大致而言，山東箏剛健質樸、河南箏粗獷激昂、潮州箏旖旎委婉、客家箏典雅古樸、浙江箏清新明快，各派曲目均與該地區的民歌、說唱、戲曲、絲竹樂等民間音樂，有著密不可分的關係。

目前最常見的二十一絃箏（參見圖 1-1），外型長約 163 公分、寬 50 公分，底板下有三個發音孔。絃的材質為金屬絃外纏尼龍，低音絃較粗，高音絃較高。演奏時右手配戴以玳瑁或牛角製成的角型義甲，以大、食、中、無名指撥絃彈奏實音，左手壓絃製造吟揉按放等虛音的韻味表現，不同的運指方式及韻音的結合，形塑出不同的流派風格。演奏時將古箏置於箏架上，表演者坐在椅子上彈奏。中國箏的傳統記譜法，一般使用表音高的工尺譜，以文字表示音高，直向記譜；較特別的是，在潮州箏派中，存在著以絃位記譜的二四譜。

¹³ 東漢劉熙《釋名》一書中解釋為：「箏施弦高急，箏箏然也。」轉引劉毅志（1976：1）。

¹⁴ 除此處記載之五大流派之外，亦有陝西、閩南等較小或新興的派別。

【圖 1-1】中國箏樂器圖



2. 伽倻琴（參見表 1-1）

伽倻琴源自韓國古代境內一個名為伽倻（42-562）的國家，遂以之命名。據韓國的三國史記（1145）中記載，西元六世紀中期，中國箏傳入韓國後，伽倻國國王 Kasil 在其基礎上，加以改製成伽倻琴，且命來自 Seongyeol 的音樂家 U Reuk，為此新樂器創作新曲。U Reuk 總共創作了十二首樂曲，其中部分樂曲的曲名與伽倻國境內的數個地名相關，因此可推論這些音樂或許源自各地的民歌或舞蹈音樂。隨後，由於伽倻國政治局勢不安，U Reuk 便在伽倻國滅亡以前，帶著他的學生轉而投靠新羅國（57 B.C.-935）。當時的新羅國王 Jinheung（534-576）對他相當禮遇，將他安置在 Gukwon（現今的 Chungju，在北方的 Chungcheong 省），並派遣社會地位高的學生，向他學習歌唱、舞蹈和伽倻琴。此舉使得伽倻琴得以繼續流傳，在當地成爲一項重要的樂器，並於宮廷音樂中扮演著要角。而後，伽倻琴於西元六、七世紀時流傳至日本，日本奈良的正倉院至今仍保存著韓國古代的伽倻琴。

伽倻琴原本以演奏緩慢莊嚴的宮廷音樂爲主，然而到了十九世紀末，卻出現了轉折，其在民間的流傳越來越興盛，進而發展出一種以杖鼓¹⁵伴奏、名爲「散調」的獨奏樂種。和宮廷音樂相比，較爲輕快活潑且帶有炫技成分的散調音樂，將伽倻琴音樂的發展推到了高峰，更帶動了樂器的改革。由於既有的「正樂伽倻琴」(chongak kayagum) 形制，不適合演奏散調的快速樂段，於是便在此基礎上，研發出名爲「散調伽倻琴」(sanjo kayagum) 的新型樂器，二者外形相似，後者體積較小¹⁶，絃距較窄，以便演奏快速音群。

現今流傳的伽倻琴形制（參見圖 1-2），大致上仍保留著西元六世紀時的傳統樣貌：十二條絲製琴絃、十二個供調音的可移動雁柱、梧桐面板、栗木底板、沒有任何金屬或螺絲材質。彈奏伽倻琴時直接使用右手大指、食指及中指撥絃，不戴義甲，音色聽起來似軟語呢喃，較不明亮，以真指甲觸絃的技巧則使用於重複彈奏同音時。左手按絃產生音程寬（可到完全四度）且速度快的顫音，此音韻

¹⁵ 杖鼓爲沙漏型的雙面鼓，是韓國代表性的傳統打擊樂器之一。其源自於中國，並經由中東、中亞，而後流傳到韓國。鼓身使用一整塊梧桐木挖空製成，約長 66 公分，以牛皮製成的左側鼓皮較厚、音高較低；以羊或狗皮製成的右側鼓皮較薄、音高較高。一般戶外或農樂演出時，演奏者左手持鎚子、右手持細長型的竹製棒子敲奏；而當表演散調時，爲了降低音量配合伽倻琴的演出，左手則改用徒手敲擊。

¹⁶ 正樂伽倻琴的尺寸長約 160 公分，寬約 30 公分；散調伽倻琴則長約 142 公分，寬約 23 公分。

特色和韓國人偏好刺耳、有衝擊的聲響有關。由於左手需做出大幅度的按揉音，因此琴絃的張力不大。彈奏時演奏者盤坐於地上，將琴首置於膝上，琴尾置於地上。伽倻琴沒有傳統的記譜法，直到二十世紀時，才開始使用西洋五線譜記譜。

【圖 1-2】伽倻琴樂器圖



3. 日本箏（參見表 1-1）

西元八世紀，時值日本奈良時代（710-84），日本遣唐使至中國學習及考察中國文化，並將中國箏帶回日本。古箏在日本最初使用於宮廷雅樂中，作為雅樂合奏的樂器之一。十六世紀時，九州善導寺的僧人賢順（1534-1623）將古箏用於寺廟音樂中¹⁷，並以其發源地命名為「筑紫箏」流派，成為後世箏樂流派的源頭。

十七世紀時，盲人音樂家八橋檢校（1614-1685）¹⁸打破了盲人不得習箏的禁忌，跟隨賢順的弟子法水學習筑紫箏，並將其中某些曲子加以改編；此外，八橋亦創作新曲，開闢了所謂「俗箏」的新領域，展開了近代日本箏樂的歷史。到了十七世紀末，八橋的徒孫生田檢校（1655-1715）開創了生田流，其音樂編制以三絃與箏的合奏為主體，流傳於京都及大阪一帶。而後，十八世紀末，自生田流衍生出山田流，由山田檢校（1757-1817）開創出一種攝取江戶淨琉璃風味的說唱藝術，以箏和三味線為主要樂器，流傳於江戶（東京舊稱）地區，與生田流並稱為日本箏的兩大流派。

日本箏的外型（參見圖 1-3）約長 186 公分、寬 48 公分。面板以梧桐木製成，上方繫有十三條粗細相同的箏絃，底板下有兩個發音孔。彈奏時以大指、食指、中指三指配戴象牙製的義甲撥絃，生田流派使用較薄的方型甲片，山田流派使用較厚的圓型甲片。基本演奏法與中國箏、韓國伽倻琴無異，皆使用右手撥絃、左手按絃；而與二者較為不同的是，由於受到日本特殊美學品味的影響，其將噪音¹⁹納入音樂的範疇，因此產生了以義甲側面邊緣刮絃的散爪²⁰及躑爪²¹等特殊的

¹⁷ 賢順根據寺院音樂、九州地區的箏樂和中國的琴曲整理而成。主要音樂來源包含下列四類：1.《越天樂》的歌曲，2.《朗詠》（雅樂），3.漢詩，4.器樂曲。（星旭，2005：56-57）。

¹⁸ 原名為八橋城談，其 1639 年晉升為檢校，而後改名為八橋檢校。

¹⁹ 此處從非日本民族的他觀者角度，詮釋相對於「樂音」而言的「噪音」聲響。然而，從其本民族的自觀者角度而言，此類聲響屬於「樂音」的範疇。

²⁰ 「散爪」技法是以食指或中指的義甲邊緣刮絃，發出噪音般如「咻」的聲響，在樂譜上以←標示。一般在傳統箏曲中，此技法只用於第一絃和第二絃。

²¹ 「躑爪」技法是以食指和中指的義甲內側於兩條鄰近的絃上，貼著箏絃來回摩擦發聲。

技法。彈奏時演奏者跪坐於地上，將箏置於箏架上。日本箏使用的傳統樂譜是一種表絃位的文字譜，以數字表示每條絃的位置，直向記譜，此種記譜法與中國潮州箏派二四譜的書寫概念類似。

【圖 1-3】日本箏樂器圖



【表 1-1】中國箏、伽倻琴及日本箏之比較²²

		中國箏	伽倻琴	日本箏
形制	絃數	21 絃	12 絃	13 絃
	絃材	金屬絃外纏尼龍。低音絃較粗，高音絃較細。	絲絃。低音絃較粗，高音絃較細。	絲絃。每條絃粗細相同。
	面板材質	梧桐木	梧桐木	梧桐木
	尺寸	約長 163 公分 約寬 50 公分	約長 142 公分 約寬 23 公分	約長 186 公分 約寬 48 公分
演奏法	激發震動的介質	義甲（大、食、中、無名指）	指肉（大、食、中指）	義甲（大、食、中指）
	義甲材質	玳瑁、牛角	無	象牙
	演奏姿勢	坐在椅子上，箏置於箏架上。	盤坐於地上，琴首置於膝上，琴尾置於地上。	跪坐於地上，箏置於箏架上。
	節拍系統	二拍子系統為主	三拍子系統為主	二拍子系統為主
	傳統記譜法	表音高的文字譜 表絃位的文字譜	無	表絃位的文字譜
	流派	以地域分派	以人物分流	以人物分流

中日韓三國箏樂在經過歷史積澱之後，形塑出不同的音樂文化特質，累積了豐富多元的音樂資產。在了解歷史、認識傳統之後，更重要的是，在歷時性的演變與共時性的交流二者相互交織而成的巨大網絡中，如何取其精隨，繁衍出屬於這個時代的新傳統。

²² 以主流為列表依據。

德國作曲家哈根貝爾格在接觸到了三國箏樂後，以自身觀點所創作的《三箏譜翦》一曲，反應出一位當代西洋作曲家對東亞箏樂的認知及觀感。他如何解析東亞傳統箏樂？如何再造東亞新箏樂？將分述於第二、三章。

第二章 《三箏譜翦》中的東亞傳統箏樂

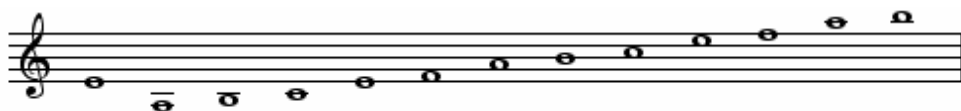
在探討《三箏譜翦》之前，研究者先就作曲家所擷取之各國傳統箏樂素材，分別從樂曲背景、音樂架構及慣用語法等面向，進行初步探究。以下依《三箏譜翦》總譜由上而下排列的次序，分節敘述各國素材之內容。

第一節 日本箏樂素材

日本音樂家八橋檢校開闢了俗箏的領域，以筑紫箏的《越天樂》歌曲和器樂曲為基礎，創立兩種新的箏樂類型：組歌（kumiuta）及段物（danmono），並創作十三首組歌¹及三首段物作品。前者是以箏為伴奏的歌曲，後者是為純器樂創作的作品，展現了箏樂豐富的技巧。段物的樂曲形式是由數個樂段組成，基本上，每個樂段有五十二個小節，稱為五十二拍²，各樂段使用同一個主題，不斷反覆且變奏之，音樂由簡單逐漸趨於複雜，例如：《六段》即由六個五十二拍所組成；《八段》為八個五十二拍所組成；然而在《亂》一曲中，其音樂架構卻不劃分段落、亦不限制拍數，因故而得名。

除了創編新作之外，改革箏的定絃亦是八橋最重要的貢獻之一。其捨棄以雅樂音階（律音階）定絃，改用包含半音音程的都節音階（陰音階），亦稱為平調子音階（參見譜例 2-1、2-2）。八橋的段物作品便是使用此音階創作而成。

【譜例 2-1】平調子音階之記譜音高



【譜例 2-2】平調子音階之實際音高



¹ 「組歌」一詞據說是從三味線的音樂類型借用而來。八橋創作的十三首組歌分為《菜露》、《梅枝》、《心尽》、《天上泰平》、《薄雪》、《雪朝》、《雲上》（以上稱為表組）、《薄衣》、《桐壺》、《須磨》、《四季曲》、《扇曲》、《雲井曲》（以上稱為裏組）（星旭，2005：79-80）。

² 此處的「拍」指的是小節數，然在 Ōnuki Tosiko（2002：696）的文章中，則根據實際演奏的拍數，記載為 104 beats。

在八橋所創作的三首段物樂曲－《六段》、《八段》、《亂》中，德國作曲家哈根貝爾格挑選了《亂》一曲作為創作素材，使用在《三箏譜翦》中。由於此曲音樂結構的自由度造成了教學及背譜上的困難，因此生田流將其劃分為十個段落，而山田流劃分為十二個段落。其中作曲家哈根貝爾格以生田流版本為創作素材，因此本文僅就此版本分析。

《亂》使用日本音樂常用的 4/4 拍，將此曲劃分為十段的生田流版本，前三段由慢板到中板，逐漸加快，第四段中段開始轉為快板，持續到第十段，最後再加上簡短的慢板尾奏。依速度及小節數所劃分的十個段落，可依音樂素材的特徵分為 A1、A2、A3、B1、過門、B2、C1、B3、C2、尾奏（參見表 2-1）。以下分述之。

【表 2-1】《亂》的段落架構表

生田流的段落	小節數	速度	音樂素材的段落	小節數	備註
一	1-22	♩=40	A1	1-22	
二	23-50	♩=78	A2	23-50	
三	51-76	♩=96	A3	51-83	
四	77-95	♩=108 ♩=124			
五	96-131	♩=124	B1	84-144	此段旋律再現於 B2、B3 段。
六	132-156	♩=124	過門	145-156	
七	157-180	♩=124	B2	157-194	此段為 mm.84-120 的變型。
八	181-220	♩=124 ♩=96			
九	221-243	♩=124	B3	221-243	mm.223-227 與 mm.119-123 相同，mm.229-238 為 mm.125-131 的變型。
十	244-272	♩=136	C2	244-265	
		♩=62	尾奏	266-272	

此曲中出現兩種常用的音型，使用日本箏特殊的雙勾³技法所彈奏，在此以音型 I、II 稱之。音型 I（參見譜例 2-3）的特徵為在四分音符的旋律進行中，第一、三拍呈現主要的單音旋律，其進行有同音反覆、上行、下行等樣態，第二、四拍則為兩條鄰絃所產生的雙音，具有重音效果，二者交織成單音、雙音、單音、

³ 「雙勾」技法指的是使用右手中指連彈兩條相鄰的絃。

雙音，且具輕、重、輕、重效果的組合。雙音通常彈奏第一、二絃，有時也改奏他絃，但有兩個不變的原則：1.雙音由兩個鄰絃音所組成，以指法為考量，而非音程；2.雙音音域低於單音，以突顯單音旋律的主旋律線效果。音型Ⅱ（參見譜例 2-4）為節奏型態 ♪♪♪，八分音符為鄰絃所構成的雙音，四分音符為單音。音型Ⅰ在每個樂段或多或少出現其蹤跡，是貫穿全曲的基礎音型；音型Ⅱ分佈在第一至七樂段，出現頻率逐段增加，作為速度逐漸加快、將音樂推向高潮的關鍵音型。

【譜例 2-3】《亂》 mm.1-8⁴

譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 2)。

【譜例 2-4】《亂》 mm.81-91

譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 5)。

從慢板到中板皆使用音型Ⅰ所構成的旋律片段發展而成，可分為 A1、A2、A3 三個段落。第一段（即 A1 段，mm.1-22）（參見譜例 2-3）為全曲速度最慢的樂段，音域以中低音區為主，節奏大部分使用四分音符平穩的進行。頻繁出

⁴ 樂譜上 Step 為生田流所劃分的段落標示。

現的音型 I 為構成此段的主要音型，亦為其後出現的依據。

第二段（即 A2 段，mm.23-50）以八分音符、從最高音開始的下行級進旋律作為開端（參見譜例 2-5），此旋律包含一個相當突出的非音階音，在節奏與音域方面，與第一段有所區隔。中段使用了新的聲響效果：tremolo、glissando、散爪等（參見譜例 2-6），和音型 I 交替出現。此段結尾處，出現音型 II 與較多的八分音符，成為音樂暗自加快的驅力。

【譜例 2-5】《亂》 mm.23-25

Step 2

譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 3)。

【譜例 2-6】《亂》 mm.35-39

散爪

譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 3)。

承接上一段的動力，第三段以音型 I 為始，隨後在低音區較為密集且連續的使用音型 II（參見譜例 2-7），將音樂更向前推進一步。而後，音型 I 帶出的中板結尾，和第一段的靜態效果形成對比，呈現較為動態的一面，預示此後的快板樂段。以音樂素材劃分的 A3 段（mm.51-83），始於生田流版本的第三段至其第四段前半段。

【譜例 2-7】《亂》 mm.62-65

2 3 2 3 2 3 2 3 2 3

譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 4)。

作為全曲速度轉折關鍵的第四段，承接上段的速度演奏兩個簡短的樂節（mm.77-83），作為中板的收尾，其中第二個樂節中出現了日本傳統箏樂的代表

音型 Kaketsume (參見譜例 2-4)。第四段的中段使用由慢漸快的音型 II (參見譜例 2-4), 引導出快板樂段, 此處音樂在中音區進行, 音樂聽起來更爲生氣蓬勃, 最後接到音型 I, 以出其不意的拂音結束第四段, 短短半分鐘的第四段成爲音樂轉換的關鍵。以音樂素材劃分的 B1 段 (mm.84-144), 橫跨生田流版本的第四段後段至第六段前段, 部分素材於 B2、B3 段中再現。

緊接在後的第五段以音型 II 爲開端, 瞬間將音域拉高, 音符短促的在高音區盤旋 (參見譜例 2-8), 更爲暢快地展開快板樂段, 一反前幾段較爲平穩、靜態的音樂氛圍, 自此呈現快速奔馳的動感聲響。此段可分爲三小段, 以音型 II - I - II 的交替來鋪陳音樂的緊湊。

【譜例 2-8】《亂》 mm.96-102

譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 6)。

第六段前段承接第五段的情緒及氣勢, 以音型 I 發展而成, 然而在出現 glissando 音型後, 音樂逐漸放慢且略爲停滯 (參見譜例 2-9), B1 段到此告一段落。此處快板樂段中特殊的「留白」處理, 令人屏住呼吸, 好奇且期待接續的音樂發展。第六段後半爲一個簡短的過門樂段 (mm. 145-156), 和 B1 段開頭一樣, 以音型 II 續發動力 (參見譜例 2-10), 將音樂再帶回到快板的張力, 音型 II 再次成爲速度轉換的關鍵。

【譜例 2-9】《亂》 mm.141-144

譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 7)。

【譜例 2-10】《亂》 mm.145-148



譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 7)。

第七段至第八段的前段為音樂段落上的 B2 段 (mm.157-194)，使用與 B1 段 mm.84-120 相同的旋律素材，但略有變化。首先，B2 段的開頭(參見譜例 2-11)減少音型 II 的出現頻率，似乎預示此音型逐漸淡出；此外，B1 段的第一拍，在 B2 段的前半段 (mm. 157-180) 被安置為第三拍。B2 段只再現 B1 段的前三分之二樂段的素材，而後速度逐漸轉慢，製造第二次的「留白」效果。

【譜例 2-11】《亂》 mm.157-164



譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 8)。

第八段的後半段 (mm.195-220) (參見譜例 2-12) 承接其前段音型 I 的特徵，以其為主體發展成 C1 段，在中低音區蟄伏，預備再掀另一波高潮。

【譜例 2-12】《亂》 mm.195-199



譜例出處：Yatsushashi Kengyo (2006 : 9)。

在 B2 段中未完整再現的 B1 段素材，其部份剩餘的素材被拆解安置於第九段 (即 B3 段，mm. 221-243) 中，例如：mm.223-227 (參見譜例 2-13) 旋律和

mm.119-123 相同，mm.229-238（參見譜例 2-13）則來自 mm.125-131（參見譜例 2-14）的變型，出現似曾相識的旋律輪廓。

【譜例 2-13】《亂》 mm.221-238

譜例出處：Yatsuhashi Kengyo（2006：10）。

【譜例 2-14】《亂》 mm.125-131

譜例出處：Yatsuhashi Kengyo（2006：7）。

第十段由 C2 段（mm. 244-265）及尾奏（mm.266-272）所組成。C2 段以音型 I 發展而成，將旋律從中音區推向高音區形成另一波高潮（參見譜例 2-15），而後速度漸慢，導入尾奏，與樂曲開頭的速度相呼應，以慢板結束全曲。

【譜例 2-15】《亂》 mm.252-260



譜例出處：Yatsuhashi Kengyo (2006：11)。

《亂》突破了段物五十二拍的形式架構，在各方面皆呈現了日本音樂的特色：二拍子系統、由慢至快的速度鋪陳、平調子音階。而除了日本箏樂傳統技法所構成特殊音型外，更有特殊演奏技法—雙勾、搖指、拂音及散爪等特點，共構成日本音樂的特色，使其成為具代表性的樂曲，至今仍經常被演出。

第二節 伽倻琴音樂素材

十九世紀末，伽倻琴於韓國南方發展出一種以杖鼓伴奏的「散調」音樂，韓國南部的民間藝人將十九世紀末相當富有盛名的伽倻琴演奏家金昌祚（Kim Ch'angjo, 1865-1919）⁵奉為其創始者⁶。散調字面上的意思為「散佈、分散的旋律」（scattered melodies）⁷，或「隨機的旋律」（random tunes）⁸，是一種旋律樂器獨奏、杖鼓伴奏的民間樂種，最早開始發展散調的樂器為伽倻琴，此後，玄琴（komungo）、大琴（taegum）、奚琴（haegum）、雅箏（ajaeng）、篳篥（piri）、太平簫（Taepyeongso）等樂器亦發展出散調音樂。

散調的起源與韓國薩滿教（shamans）息息相關，自古以來，該教便有使用音樂為儀式伴奏的習俗，其音樂稱為 sinawi（巫樂）。在韓國西南方，樂師通常是巫師的丈夫或關係密切的親友，其社會地位相當低下。在儀式進行中，當巫師唱誦時，樂師伴奏之；當巫師跳舞時，樂師則根據一組帶有特殊節奏型（rhythmic pattern）的旋律主題即興演奏；當巫師休息時，樂師則有更多的發揮空間，來吸引觀眾的注意⁹。sinawi 的速度由慢至快，逐漸進入高潮，最後結束在速度最快

⁵ 其卒年在文獻中記載有異，Keith Howard（1999：45）載為 1920 年，並指出另有文獻記載為 1918 年，本文則採用 Hwang Byung-ki（2002：913）的版本。

⁶ 但有一說比此更早，Hwang Byung-ki（2002：913）認為是 Han Sukku（1849-1925）。

⁷ Keith Howard（1999：45）。

⁸ Hwang Byung-ki（2002：913）。

⁹ Keith Howard（1999：46）。

的 Jajinmori 節奏中。原始的 sinawi 只使用一種流傳在韓國南方最廣泛的旋律型（melodic pattern）— 界面調發展而成，樂師即興演奏，呈現簡單的變奏；而後混合 p'ansori¹⁰，進而發展成爲極具藝術價值的散調音樂，爲伽倻琴創造出一種脫離儀式的獨奏樣態。

散調音樂多半在室內演出，它提升了樂器獨奏的價值，可以歸類爲絕對音樂，是一種純粹藝術的表現，不依附任何儀式、典禮、歌舞等場合所表現的純音樂藝術。一位優秀的散調演奏家不只要具備精湛的演奏技巧，同時也擔綱作曲者（或者說編曲者）的角色，必須對其旋法、風格等音樂要素瞭若指掌且運用自如，而自成流派。雖然演奏散調需要精湛的演奏技巧及豐富的表現力，但由於散調發源自薩滿教，其被認爲是女性和未受教育者的宗教，因而散調發展初期受到許多上層階級、文人雅士的抵制，他們偏好風格高雅穩重、流傳在貴族之間的 p'ansori，「散調」一詞其實帶有貶損的意味，認爲其僅僅是一些粗糙的、隨意的旋律組合。

關於散調的音樂內容，伽倻琴有旋律型，杖鼓有節奏型，二者以此爲基礎展開變奏，伽倻琴旋律無論如何變奏，均要在合於節奏型的範圍之內，而杖鼓的演奏則緊緊跟隨著伽倻琴的旋律進行，使之有最大的發揮空間，演奏時間總長多半在四十至六十分鐘。

散調音樂整體的演奏速度由慢到快，由三至六種不同的節奏型所組成¹¹，節奏型的韓文稱爲「長短」（changdan）¹²，最常使用的是六種節奏型的組成形式，依序爲 Jingyangjo、Jungmori、Jungjungmori、Kutkori、Jajinmori、Hwimori，並以散板的 Tasurum 作爲全部的開場，偶爾在 Hwimori 後面加入 10/8 拍的 Onmori 作簡短的尾奏（參見表 2-2），節奏型的名稱同時也作爲散調各樂章的名稱。「長短」是一個可以變奏的模型、有韻律的節拍循環，和獨奏樂器進行對話，不是一成不變的持續音。每個模型都有其強調的重拍，基本上重拍位於十二拍中的第一拍和第九拍，即使在變奏時不敲擊重拍，但心裡仍默念之。

散調的流派以演奏家之名而命名，由於學生自老師處學藝完成，便可憑自身的藝術才能，創造出自己的版本，而自成一派，因此各種文獻記載的流派數目不一¹³，而各流派的樂章名稱亦不同。《三箏譜翦》選用的是成錦鳶流派，其爲

¹⁰ p'ansori 爲韓國傳統說唱音樂，於十八世紀後半葉開始逐漸成形，到十九世紀時達到全盛時期。表演形式爲一人說唱、一人以杖鼓伴奏之。

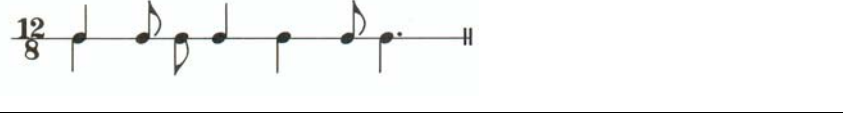
¹¹ 在 Hwang Byung-ki (2002: 915-916) 的文章中記載，散調最基本的三種節奏型依序爲 Jingyangjo、Jungmori、Jajinmori；另有在其後兩樂章中間插入 Jungjungmori，總共四種節奏型的組成方式。

¹² 「長短」不只使用在散調中，同時在其他民間音樂或宮廷音樂亦使用之。

¹³ Keith Howard (1999: 45-46) 記載的散調流派有六個，分別爲金竹坡 (Kim Chukp'a, 金昌祚的孫女)、姜太弘 (Kang T'aehong)、朴相根 (Pak Sanggün)、Chōng Namhūi、Ch'oe Oksan、成

目前流傳最廣的派別，是學習散調的入門。演奏時間最長的版本超過一小時，現今多半被剪輯為十五分鐘左右的演出，根據李在淑的採譜，其樂章依序為：Tasurum、Jingyangjo、Jungmori、Jungjungmori、Kutkori、Jajinmori、Hwimori、Onmori（參見表 2-2）。以下依成錦鳶流派之版本分述各種節奏型，並簡附各樂章起始之譜例。

【表 2-2】散調之節奏型

名稱	速度	節奏型
Tasurum	散板	
Jingyangjo	♩.=ca.30-40	
Jungmori	♩.=ca.84	
Jungjungmori	♩.=ca.60	
Kutkori	♩.=ca.60	
Jajinmori	♩.=ca.68-132	
Hwimori	♩.=ca.208	
Onmori		

譜例出處：李在淑（1987：10）。

錦鳶（Sŏng Kŭmyŏn）。而在 Hwang Byung-ki（2002：915）的文章中，則記載了多達十二個流派。

1. Jingyangjo (參見譜例 2-16)

Jingyangjo 節奏型可分為兩個層次。首先，完整的 Jingyangjo 節奏型共二十四小節，若將之十二等分，找出位於十二等分中的第一及第九個重音，則可得其重拍位於二十四小節中的第一及十七小節的首拍為重拍。其次，又可將二十四小節的大循環分為四組六小節的小循環，每組第一、五、六小節的首拍則為小循環的重拍，其中第一小節重拍的重要性較其他二者大一些。Jingyangjo 的速度 $\downarrow = \text{ca.} 30-40$ ，為散調中速度最慢的節奏型，同時也是最長的樂章，佔了將近一半的時間值。

【譜例 2-16】Jingyangjo 樂章 mm.1-12

(1) 羽調

싸랭 칭 칭 지 짜 이이이임 칭 지칭 칭 칭

닷 동 동 다 앙 동 땅 지 이이이임 따 응 쟁 짜 이이이임 - 지칭 칭

譜例出處：李在淑（1987：13）。

2. Jungmori (參見譜例 2-17)

Jungmori 為 12/4 拍，Jung 的意思為「中」，其速度為 $\downarrow = \text{ca.} 84$ 。重音在第一拍及第九拍，第一拍是最重要的重音，演奏杖鼓時敲擊鼓的兩面，第九拍的重音則只敲擊較高音的一面。Jungmori 可以說是韓國音樂中最常出現、亦是最基本的節奏型。

【譜例 2-17】 Jungmori 樂章 mm.1-2

(1) 界面調

譜例出處：李在淑（1987：45）。

3. Jungjungmori（參見譜例 2-18）

12/8 拍的 Jungjungmori，Jungjung 的字義為「中中」，速度 ♩=ca.60，重音在第一拍及第九拍。

【譜例 2-18】 Jungjungmori 樂章 mm.1-2

(1) 界面調

譜例出處：李在淑（1987：59）。

4. Kutkori（參見譜例 2-19）

Kutkori 的節奏輕快，在韓國西南方相當常見。其與 Jungjungmori 速度相同，且同樣使用 12/8 拍，但 Kutkori 的節奏律動為兩個 6/8 拍的組合，杖鼓演奏時使用較多右手敲擊較高音的鼓點。

Kut 是一種傳統儀式，與薩滿音樂相關，kori 則是和薩滿教相關的儀式場景（scene）。但 Kutkori 一詞卻時常出現在民間舞蹈中，而在文人音樂和農樂中，

被稱為 Namdo Kutkori¹⁴。

【譜例 2-19】Kutkori 樂章 mm.1-4

(1) 界面調 (드림조)

譜例出處：李在淑（1987：65）。

5. Jajinmori (參見譜例 2-20)

12/8 拍的 Jajinmori 重音位於第一及第九拍，♩.=ca.68-132，由於速度快，聽起來像四大拍。此樂章通常以旋律樂器演奏高低八度交替的附點四分音符為開頭，作為音樂即將進入高潮的預示；同時，此音型偶以 hemiola¹⁵的節奏特徵出現，作為下一樂章使用二拍子系統的預示。

【譜例 2-20】Jajinmori 樂章 mm.1-4

(1) 界面調

譜例出處：李在淑（1987：72）。

¹⁴ Keith Howard (1999：53)。

¹⁵ hemiola 原指三比二的比例之意，作為節奏術語，其指將原本二分割的音符加以三分割之意，反之亦然。

6. Hwimori (參見譜例 2-21)

Hwimori 是其中最快的節奏型，同時也是最為炫技、華麗的樂章，速度 $\text{♩} = \text{ca.} 208$ ，使用 4/4 拍，為散調音樂中唯一的偶數拍系統，重音在第一拍。其樂章開頭的交替高低八度音型與上一樂章相呼應，而結尾則使用一段簡短的散板作為尾奏，再銜接中板的 Onmori。

【譜例 2-21】Hwimori 樂章 mm.1-4

(1) 界面調

청 당 청 당 청 부옹 다 청 당

청 도 로 도 지 당 능 따 라 따 짓 정 다 정

譜例出處：李在淑（1987：94）。

7. Onmori

10/8 拍的 Onmori 可視為兩組 5/8 拍，重音在第一、三、六、八（或九）個八分音符。這個節奏型並不常出現，On 為一體兩面（something with two aspect）之意，即指涉 5/8 拍可分為 2/8+3/8 或 3/8+2/8 拍的排列方式。

由杖鼓所演奏的節奏型是音樂動力的來源，在沒有和聲的單音音樂中，成為使音樂穩定、持續流動的力量。相對於杖鼓的「長短」節奏型，伽倻琴的即興演奏則根據稱為「調」的旋律型發展而成。演奏散調時，伽倻琴以 G、A、C、D、E 定絃（參見譜例 2-22），用以呈現不同的旋律型，一般常見的調包含界面調（kyemyonjo）、羽調（ujo）、平調（pyongjo）及京調（kyongjo）。

【譜例 2-22】散調伽倻琴定絃

一個樂章由數個「調」所組成，不同的調傳達不同的音樂色彩及情緒。界面調（參見譜例 2-23）表達著痛苦哀傷的情緒，散調所用的界面調起初用於韓國南方的民間音樂中；羽調（參見譜例 2-16）的性格剛強、有力，與界面調形成顯明的對比；平調（參見譜例 2-24）的性格溫和、寧靜；京調（參見譜例 2-25）色彩艷麗、性格安穩，源於韓國中部的 Kyonggi 省。音樂的進行以此為基礎發展變奏之，形成或長或短的樂章。不同流派在各樂章所使用的調不一定相同，但基本上 Jingyangjo 中的羽調、平調、界面調次序則不變，這是散調的創始者金昌祚所流傳下來的傳統。

【譜例 2-23】Jingyangjo 樂章中的界面調旋律

(5) 界面調 (변청)

지흥 정 도응 정 정 도응 도오 웃 다 앙 흥 등 청 등 등 다 앙 두 응 당

본청 Cw

청 흥 두 응 당 - 다 두 우 우 웃 두 응 청 흐 두 응 흥 청 처 흥 흥

譜例出處：李在淑（1987：20）。

【譜例 2-24】Jingyangjo 樂章中的平調旋律

(3) 平調

다 청 청 치령 청 지 치 이잉 - 치잉 - 찻청 지청 칭

칭 칭 평 칭 짜잉 찻 짜치잉 짜 칭 칭 치잉 지이 지치잉 치잉

譜例出處：李在淑（1987：16-17）。

【譜例 2-25】 Jungmori 樂章中的京調旋律

(6) 경드름(京調)

다청 칭 칭 따장 정 쪼 치 정 따 응 동 동 호당 당

따 아 으 아 응 짜임 땅 지칭 정 짜쪼 칭 칭 쪼 정 칭

譜例出處：李在淑（1987：54）。

散調提升了伽倻琴的藝術價值，其音樂整體速度由慢至快，主要使用三拍子節拍系統，並以伽倻琴旋律型與杖鼓節奏型為核心，展現了炫技即興的特質，交織出千變萬化的音樂色彩。

第三節 中國箏樂素材

在諸多中國傳統箏樂流派中，作曲家哈根貝爾格自山東箏派及浙江箏派，總共挑選了四首傳統箏曲，使用在其作品《三箏譜翦》中。山東箏的曲源主要來自「八板體」¹⁶的傳統樂曲及山東琴書音樂；由於大指觸絃較為有力，因此音樂旋律主要由大指彈奏，搭配左手直爽快速的顫滑音，以展現古樸剛健、豪邁奔放的音樂風格。浙江箏曲的來源有弦索十三套、說唱音樂「杭州灘簧」、江南絲竹樂及其他樂種的傳統曲目；相較於其他注重虛音表現的傳統箏派，此派較為突顯實音的表現，因此成為諸多流派中，較易掌握特色的派別，其具特色的演奏技法有「四點」¹⁷、雙手彈奏等，在音樂風格上，展現出清新秀麗的中國南方特色。

《三箏譜翦》所選用曲目包含：山東箏曲《漁舟唱晚》及三首浙江箏曲《高山流水》、《小霓裳曲》、《雲慶》¹⁸。以下依其在新曲中出現的次序，逐一分述其音樂內容。

1. 《高山流水》

¹⁶ 八板體為中國傳統民間音樂中特有的一種音樂結構形式，由八個八小節的樂句，其中第五具後面加四小節，共六十八小節（即六十八板）所組成，簡稱「八板」。

¹⁷ 四點指的是依序以右手中指、大指、食指、大指向手心方向撥絃、以四音為一組的演奏技法。

¹⁸ 關於本文所使用的樂譜版本，《漁舟唱晚》為曹正譯訂，其他均使用王昌元所整理的版本。

《高山流水》為浙江民間樂曲，原為浙江桐廬縣趙鎮關帝廟皮虛靈和尚在佛教法要「水陸道場」中吹奏的笛子曲。經由浙江箏派傳人王巽之（1899-1972）改編為古箏獨奏版，於1930年代經由程午嘉（1902-1985）傳到北京，而後由婁樹華（1907-1952）根據原工尺譜，編訂演奏指法¹⁹。

在王昌元1982年所整理的五線譜手稿中，並無標示速度記號。根據目前流傳較廣的項斯華演奏譜，此曲始於慢板，速度為♩=44，在m.19處速度驟然轉快，改變為♩=56，其後便承接此速演奏，直到尾奏時略微漸慢。

若依照音樂所企圖塑造的聲響情境來分段，則可分為描繪「高山」及「流水」兩個樂段，第一段mm.1-97展現巍巍高山之勢，第二段mm.98-146描繪潺潺流水之姿，與樂曲標題相互契合。此外，就音樂結構而言，此曲可分為A、B、過門、C段（參見表2-3）。

【表 2-3】《高山流水》音樂結構

段落	A	B	過門	C
小節數	1-18	19-85	86-97	98-146
句法 (小節 數目)	4+7+7	6+4+4+4+ 5+5+4+4+5+8+ 9+5+4	4+8	5+5+4+ 4+4+4+5+ 9+5+4
速度	慢板	中板	中板	中板
拍號	2/4			
備註	mm.1-97 展現巍巍高山之勢。			mm.98-146 描繪潺潺流水之姿。

A段開頭即展現此曲的特色，mm.1-18（參見譜例2-26）為呈現厚重的音響層次營造沉穩莊重的氛圍，每小節的第一拍都使用主旋律加上低兩個八度的低音，以表現高山的雄偉氣勢。

【譜例 2-26】《高山流水》mm.1-4



¹⁹ 袁靜芳（1987：133），馬昕（2003：72）。

B 段開始速度略微轉快，以單音旋律繼續鋪陳山的樣態，並適時的加入左手彈奏，如 mm.29-36 左手以指肉彈奏低音，其與右手以指甲所彈奏中音旋律形成音色、音域的對比，令人聯想到群山層疊的景象。mm.37-46（參見譜例 2-27）可分為兩個小樂句，各句起首使用相同旋律在不同的音區出現，分別帶出不同的句尾素材，展現了音樂的統一性及對比性，此手法同時也出現在 mm.51-59。整體而言，B 段以單音旋律搭配舒緩平穩的節奏進行，展現高山多變的風貌。

【譜例 2-27】《高山流水》 mm.37-46

相同旋律在不同的音區出現

m.86 開始（參見譜例 2-28）以左右手交替演奏旋律音，且搭配 glissando 音型，呈現高山與流水交疊的意象，帶出了作為描繪山、水樂段之間的過門橋段（mm.86-97）。C 段使用了大量的 glissando 音型來描繪流水，mm.98-129（參見譜例 2-29）以此音型串聯而成，並巧妙地將旋律鑲嵌其中，用以描繪涓涓流水的姿態，成為 C 段的焦點。mm.130-137 則停止使用 glissando 音型，出現單音旋律，再現高山的形象，與 A、B 段的音樂內容相互呼應。mm.138-142 則使用右手的單旋律與左手的 glissando 音型再次呈現高山與流水的交織。全曲結尾（mm.143-146）使用泛音演奏，展現悠遠飄渺的氛圍。

【譜例 2-28】《高山流水》 mm.86-87

【譜例 2-29】《高山流水》 mm.96-102



2. 《小霓裳曲》之音樂形式與結構

王巽之所傳的箏獨奏曲《小霓裳曲》原為江南絲竹樂曲目《霓裳曲》，為和清代李芳園所編作的同名琵琶大曲有所區隔，故改稱之。全曲使用中板速度進行，音樂結構以 A、B 段循環交替出現，依序為 A1、A2、B1、A3、B2、A4、B1、B3（參見表 2-4），段落架構擬似中國傳統音樂中常見的纏令²⁰式循環體結構²¹。

此曲描述唐明皇遊月宮、聞仙樂的傳說，由玉兔東升、銀蟾吐彩、皓月當空、嫦娥梭織、玉兔西沉等五個音樂情境所構成。將此五個標題與音樂段落對應，第一個標題中只出現 A 段，具有引子功能；最後一個標題中只使用 B 段，具有尾奏功能；其他則同時出現上述兩者，構成音樂的主體部分（參見表 2-4）。

【表 2-4】《小霓裳曲》音樂結構

標題	玉兔東升	銀蟾吐彩		皓月當空		嫦娥梭織		玉兔西沉
段落	A1	A2	B1	A3	B2	A4	B1	B3
小節數	1-15	16-40	41-56	57-90	91-98	99-132	133-14 8	149-170
句法 (小節 數目)	8+7	8+7 6+4	10+6	8+5 5+4+4 3+5	2+6	8+5	10+6	10+4+5+ 3
速度	中板		中板（稍快）					
拍號	2/4							

²⁰ 「纏達」原為北宋說唱音樂「唱賺」中的一種曲式，亦稱「轉踏」、「傳踏」。南宋灌圃耐得翁《都城紀勝》中記載：「唱賺在京師日，有纏令、纏達：有引子、尾聲為纏令；引子後以兩腔互迎，循環間用者為纏達。」說明了唱賺有兩種曲式：「纏令」與「纏達」，纏令的結構為引子+若干曲牌+尾聲，纏達為引子+兩個不同曲牌循環出現。

²¹ 李民雄（1999：172）著重於此曲由兩個不同主題段落的循環再現所構成，因而將之歸為纏達式的循環體結構。

A 段素材以迂迴進行的旋律所構成，搭配平穩的節奏在中音區(b-e1)彈奏，呈現單音線條的美感。A 段開頭均使用共十五小節的相同旋律(參見譜例 2-30)，其中 A1、A2 使用十五小節，A3、A4 段則少了後面兩小節。除了 A1 段以外，此旋律作為 A 段的前半段，與其後「四點」技法所演奏的分解和絃音型(參見譜例 2-31)，及其所引導的新樂節為後半段，構成完整的 A 段內容，發展出三次 A 段的變奏與擴充。

【譜例 2-30】《小霓裳曲》A 段前半段素材

【譜例 2-31】《小霓裳曲》分解和絃音型素材

四點技法之音型

分解和絃的呈現在各段略有不同，在音樂長度方面，A2 段最短，只有 2 小節 (mm.31-32)，A3 段為 11 小節 (mm.70-73, 75-78, 83-85)，A4 段則為 12 小節 (mm.112-119, 124-127)；在音高方面，A2、A4 段只使用 Do 的分解和絃，A3 段使用 Do 和 Re 的分解和絃；在音域方面，A2 段只用中音區，A3、A4 段則使用中音及高音區。分解和絃音型在此預示了 B 段的和絃素材。

分解和絃所銜接的新樂節，在各段的呈現亦不相同。A2 段的後半段中出現前半段素材 (mm.14-15) 的蹤跡，共重複出現兩次 (m.m.37-38, 39-40)，第二次為高八度呈現。此兩小節的先現，導致其在 A3、A4 段中缺席。A3、A4 段則皆使用新旋律，且分別在中音及高音區呈現之，A3 段新旋律出現在 mm.79-82, 86-89，A4 段的新旋律則出現在 mm.120-123, 128-131。

B 段除延續 A 段迂迴進行的旋律特徵以外，並使用雙手彈奏以四度或五度

堆疊而成的和絃音型強調某幾個旋律音，與 A 段形成對比。此曲的和絃不具西洋和聲功能或暗示，僅為加重強調該音的厚重聲響、增添音樂張力之用。

完整的 B 段—即 B1 段，共 16 小節（參見譜例 2-32），然而第二次 B1 段的低音部份增加了一個音，略微增強和絃聲響的厚度。B2 段則少了前面八小節。B3 段不使用和絃音型，轉而以單旋律線來呼應 A 段，將原本 16 小節的旋律延展為 19 小節（m.m.149-167），最後加上此旋律中段三小節（16 小節中的第 12-14 小節）變型作為結尾，結束全曲。

【譜例 2-32】《小霓裳曲》完整的 B 段素材



3. 《漁舟唱晚》之音樂形式與結構

中國箏獨奏曲《漁舟唱晚》引用了唐代詩人王勃《滕王閣序》中的「漁舟唱晚，響窮彭蠡²²之濱」為名，此曲既為標題音樂，則不免將音樂與實像世界的事物或人的內心情感作連結，其中不外乎敘事、抒情、寫景三個層面。若試圖將此曲加入實像指涉，則前半段屬於寫景層面，描繪夕陽西下時分的湖濱景色，後半段為敘事、抒情，企圖使用音樂營造出漁人盪槳歸舟時的歡快情緒，及刻劃盪槳、搖櫓和浪花飛濺的聲響。

截至目前為止，此曲流傳的譜本有三：（一）金灼南（1882-1976）傳譜：金灼南於 1912 年改編自三首山東箏曲—《雙板》、《三環套日》、《流水擊石》的聯奏，取名《漁舟唱晚》，為最早出現的譜本；（二）魏子猷（1875-1936）傳譜：1929 年成譜，由程午嘉採錄；（三）婁樹華傳譜：1938-9 年成譜，由曹正譯訂，有一說認為此譜來源是金灼南將該曲前半部傳授給婁樹華，婁則自行編創後半部，有一說則認為婁向魏學習了魏譜並改編之，另有一說則認為是婁根據山東樂曲《歸去來》改編，和上述譜本無關。經由譜本的對照，可看出三者間有一定程度上的關聯，基本上前半段相同，後半段各有所變化，其中魏、婁版又較為相似²³。三個版本中，以婁版流傳最為廣泛，致使身處歐美文化背景的作曲家

²² 彭蠡為江西省鄱陽湖的古稱。

²³ 關於《漁舟唱晚》的由來之爭及譜本溯源，參見成公亮（1988）、姜寶海、姜姝（2003）等所

以此為創作素材譜寫《三箏譜翦》，因而本文僅就婁版分析之。

婁版《漁舟唱晚》前半部(mm.1-26)的音樂素材取材自山東箏曲—《雙板》、《三環套日》，後半部為婁樹華所創。整曲使用多種傳統箏樂的慣用語彙，諸如：以調式音樂創作、使用二拍子的節奏系統、整體速度由慢漸快逐漸進入高潮、高潮樂段使用音符簡潔明快的緊板等。在研究者所蒐集的資料中，對該曲有許多不同的段落劃分方式，除尾奏的劃分相同外，諸如：葉棟將之分為四段(1983:218)、孫梓仙分為三段(1988:57)、李民雄分為二段(1999:269)，各種分段方式除首段及葉棟、李民雄劃分之末段外，其餘段落起首均不相同。研究者認為李民雄之分段方式能突現速度進行所營造出的音樂張力，因此沿用之，將各樂段以 A、B 標示，再加上尾奏(參見表 2-5)。以下分述之。

【表 2-5】婁版《漁舟唱晚》音樂結構

段落	A	B	尾奏
小節數	1-	40-	62-70
句法 (小節 數目)	5 + 4 5 + 5 7 + 7 + 6	10 + 12	7
速度	慢板→中板	快板	漸慢
拍號	4/4→2/4	2/4	2/4
旋律素材 來源	mm.1-19 取材自山東箏曲 《雙板》。mm. 20-26 取材 自山東箏曲《三環套日》。 m. 27 以後為婁樹華編作。	婁樹華編作。	婁樹華編作。

A 段 mm.1-9 使用中國傳統音樂常用的上下句結構，下句為上句的「變頭換尾²⁴」，兩樂句為不對稱的排比句法，下句比上句少一小節，各句又可細分為兩小句。其中 m.8 第三拍正拍原骨幹音為 A，出現了兩種演奏版本：G \sharp 及 F \sharp 音(參見譜例 2-33)²⁵的上滑音(彈奏後左手按絃至 A 音)，即形成 F \sharp -A 或 G \sharp -A 的聲響效果，二者皆作為 A 音的潤飾。研究者認為若使用 F \sharp 的上滑音，能夠正規的呈現五聲音階的鋪陳，保持音樂的平穩性；而 G \sharp 音的版本則為 F \sharp 的變異，帶有一種出其不意的驚喜感，非五聲音階的音在此顯得相當突出，是整曲第一次出現五聲音階以外的音。

著之相關文獻。

²⁴ 李民雄(1999:269)。

²⁵ 曹正譯訂的版本為 G \sharp 音，王昌元整理的版本則為 F \sharp 音。

【譜例 2-33】《漁舟唱晚》 mm.7-9



接續的三個樂句（m. 9-14, 15-19, 20-26），皆以 A、B、D 音向上級進的旋律音型為樂句起首（參見譜例 2-34, 35, 36），其音型所佔之時間值依序遞減：第一次為四拍、第二次為三拍、第三次為二拍。三次出現均扮演著不同的角色，第一次從 m.9 拍位較弱的第 3 拍出現，將音樂自然地帶入高音區，揭示了新的音樂素材，此句可細分為兩個排比句（mm.10-11, 12-13），再加上一個承先啓後的樂節（m.14）。m.14 所使用的五四拍子為四四拍子轉換成二四拍子的關鍵，造成了時間的延宕及空間的釋放，強化了 D 音級進上行到高八度 D 音的旋律走向，正好與 A、B、D 上行級進的旋律音型相互呼應。A、B、D 音型第二次出現於 m.15 正拍，此處拍號突轉為二四拍子，而音樂旋法也與先前有所不同，使用重複的旋律音型在高音區盪漾迴旋，製造出懸而未決的樂感。而後，級進音型配以縮減的節奏再現，此句（mm.20-26）特色在於 G 音的出現及強化（參見譜例 2-36），並使用長音突顯之，接著下行到 E 音緩和氣氛，這是整首曲子唯一使用 D、E、G、A、B 音階的樂句。

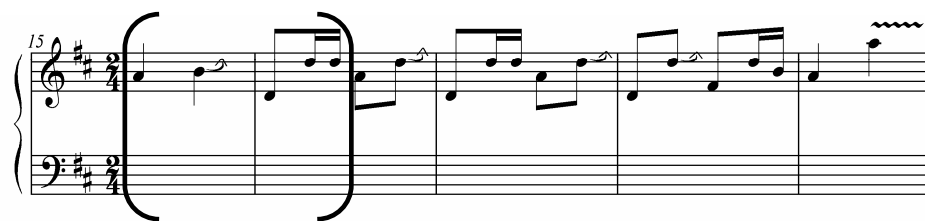
【譜例 2-34】《漁舟唱晚》 mm.9-14

A、B、D 音旋律音型



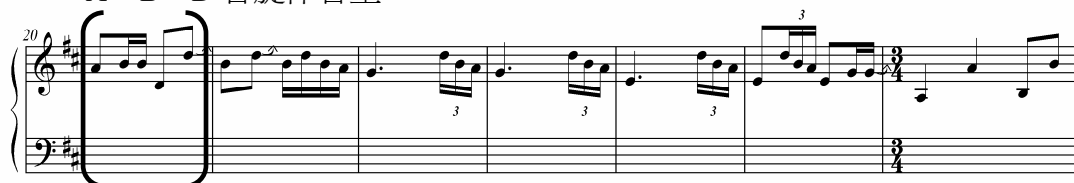
【譜例 2-35】《漁舟唱晚》 mm.15-19

A、B、D 音旋律音型



【譜例 2-36】《漁舟唱晚》 mm.20-26

A、B、D 音旋律音型



m.27 開始（參見譜例 2-37, 38）旋律素材隨即回歸到五聲音階的組成音，開始大量的使用模進音型，造成了整體旋律線為下行、部分旋律線為上行的複線條的音型，葉棟稱為複線式遞降²⁶，李民雄稱為複式遞降及迴式複降²⁷，為全曲後半段的特徵。mm.27-33, 34-39 骨幹音相同，使用不同的加花方式，意圖製造一種聽覺色彩的眼花撩亂。A 段的整體速度由慢逐漸轉快，而在結尾時略漸慢，並於 B 段開始慢起漸快進入全曲的高潮。

【譜例 2-37】《漁舟唱晚》 mm.27-33



【譜例 2-38】《漁舟唱晚》複線式遞降旋律的骨幹音（mm.27-33, 34-39）



B 段可分為兩小句，前句（mm.40-50）為複線式遞升（參見譜例 2-39, 40）、後句（mm.51-61）為複線式遞降（參見譜例 2-41）音型，其節奏為 mm.27-33 複線式遞降旋律的增值，搭配輕快流暢的速度，將音樂推演至全曲的高潮。尾奏延

²⁶ 葉棟（1983：217）。

²⁷ 李民雄（1999：269）。

續前段的複線式進行，以複線式遞降旋律作為全曲的總結。

【譜例 2-39】《漁舟唱晚》 mm.39-44



【譜例 2-40】《漁舟唱晚》複線式遞升旋律的骨幹音²⁸ (mm.39-50)



【譜例 2-41】《漁舟唱晚》複線式遞降旋律的骨幹音²⁹ (mm.50-61)



4. 《雲慶》

《雲慶》原為江南絲竹音樂曲目³⁰，音樂描寫江南地區的優美景色及風土民情。王巽之所傳的古箏獨奏版本中，保留了許多江南絲竹的特色，例如：板式變化、輕快活潑的節奏特色等；並將此曲古箏化，加入了浙江箏派的演奏技法，如：「四點」。

此曲以中板為始，逐段加快，以極快版收尾。音樂段落可分為 A、B1、B2、過門、C1、C2 段（參見表 2-6），其中 B、C 段以板式變化的旋法發展而成，B1、B2 與 C1、C2 分別使用相同的骨幹音變奏而成。

【表 2-6】《雲慶》音樂結構

段落	A	B1	B2	過門	C1	C2
小節數	1-63	64-105	106-126	127-133	134-156	157-181
句法	3+4+7+7+	7+6+10+	3.5+3+5+	7	5+5+7+6	5+5+7+8
(小節	7+3+7+6+	5+6+8	2.5+3+4			
數目)	5+6+8					

²⁸ m.39 的 A 音為前句結音，同時亦為後句起音。

²⁹ m.50 的 D 音為前句結音，同時亦為後句起音。

³⁰ 《雲慶》與《中花六板》、《慢六板》、《三六》、《慢三六》、《歡樂歌》、《四合如意》、《行街》等曲，合稱江南絲竹音樂的八大名曲。

速度	中板，稍慢	中板，稍快		快板	極快版
拍號	2/4				
備註		B1、B2 段使用相同骨幹音。	B2 段為 B1 段的 減值。		C1、C2 段使用相同骨幹音。

A 段以穩定的節奏進行鋪展而成，使用許多 *glissando* 音型作為旋律的裝飾。mm.21-31（參見譜例 2-42），34-43 分別以 Si 音與 La 音為中心音，透過「頂真」、「續麻」³¹的手法展衍鋪陳，所發展出的樂句。A 段與 B 段的後半段，共二十一小節的骨幹音相同，此種音樂結構稱之為「合尾」。

【譜例 2-42】《雲慶》mm.21-28



B 段以八分音符所構成的音群串連而成，並使用浙江箏派的「四點」技法。B1（參見譜例 2-43）、B2（參見譜例 2-44）段使用相同的骨幹音，B2 段的開頭速度突慢，使用 B1 段的減值音符，並使用連續的拂音，增加音樂的活潑度，將音樂逐漸推向 C 段的快板。而後銜接七小節的過渡樂段。

【譜例 2-43】《雲慶》mm.64-70



³¹ 「頂真」與「續麻」同義，在文學中指的是後句首字為前句末字的疊字運用修辭手法。借用到音樂上，則指前樂節或樂句的結音，為後樂節或樂句的起音。

【譜例 2-44】《雲慶》 mm.106-109



C1（參見譜例 2-45）、C2（參見譜例 2-46）段以相同的骨幹音發展而成，C1 段為一連串十六分音符快速音群的快板樂段，是情緒上最為激昂的段落，到了 C2 段的極快板，是以八分音符為主所表現的段落，將最後兩小節漸慢增值為四小節收尾。

【譜例 2-45】《雲慶》 mm.134-138



【譜例 2-46】《雲慶》 mm.157-161



關於板式變化結構的記譜，需注意板式所構成小節數的完整性。例如：B1 段為四十二小節，B2 段亦應為四十二小節，以維持板式的整體性，是以 B2 段應書寫為以 1/4 為拍號的四十二小節。同樣地，C1 與 C2 應為相同小節數，但由於樂曲結尾的漸慢詮釋，因而此版本將原本兩小節記錄為四小節，這也是較不恰當的記譜方式。

雖然以上四首箏曲皆為中國箏的代表曲目，以中國箏的演奏技法：拂音、四點、雙手彈奏等，展現中國音樂的特性，如：二拍子系統、中國五聲音階、整體速度由慢至快、板式變化及纏令式循環體結構等，形成了特殊的中國箏樂美學。然而，中國箏派眾多，這四首樂曲並不代表所有的箏樂體系，而僅被作曲家取之作為中國意象的表徵。

小結

面對龐大且豐富的東亞箏樂曲庫，作曲家哈根貝爾格僅選取上述箏曲作為各國的表徵，並對其進行重整。他注意到了哪些各國不同的特色？如何找到各種素材間的共通性？在諸多音樂參數中，如：節拍系統、音階、特殊音型、節奏型、演奏技法、樂曲結構等，保留或改造了哪些原始素材？他如何拆解原曲、並將之重構成新曲，賦予舊素材新的意涵，於下章中詳述。

第三章 《三箏譜翦》之音樂形式與內容

整合三種箏樂系統所面臨的第一個難題是各樂器定絃音的設計，中國箏使用 D、E、F[#]、A、B 中國五聲音階，日本箏曲《亂》使用平調子音階 D、E^b、G、A、B^b，伽倻琴散調以 G、A、C、D、E 定絃，依據不同的旋律型而有羽調、平調、界面調、京調之分。在新曲中，作曲家將上述三種不同的傳統五聲音階，重新安置於西洋 G 大調音階的組成音中¹（參見譜例 3-1），使之產生音高上的關聯性（參見表 3-1），但這並不意味著新曲建構在西洋調性音樂的脈絡中，而是在原有的調式色彩中，由於三種音階的共構所隱含的調性色彩。

【譜例 3-1】《三箏譜翦》樂器定絃表

The image shows three musical staves. The top staff is for Koto, the middle for Kayagum (in F), and the bottom for Guzheng. Each staff contains a sequence of notes and rests, representing the scale and starting notes for each instrument.

【表 3-1】《三箏譜翦》樂器定絃表

樂器	G	A	B	C	D	E	F [#]
日本箏	•		⊙	•		•	•
伽倻琴	•	•		•	•	•	
中國箏	⊙	•	•		•	•	

•：定絃音 ⊙：各國音階的起音

完成音階的重整之後，作曲家便著手將原本速度相近、但略有差異的三種箏樂片段拼貼在一起，並統一速度²，使得各國傳統樂曲在新曲中能合諧的齊鳴。在新曲中，作曲家只是略微改寫傳統音樂素材的速度，因而此小幅度的更動不致於使三者過度扭曲變形。

作曲家先掌握了上述兩個基本要素—音階、速度以後，再開始架構各樂章的內容。《三箏譜翦》的各樂章標題依循五種樂器的特質命名，成為音樂分析及

¹ 原日本箏所使用的 D、E^b、G、A、B^b 平調子音階，在《三箏譜翦》中被移低小三度而成為 B、C、E、F[#]、G 的組成音。參閱 Stefan Hakenberg (2001：30)。

² Stefan Hakenberg (2001：30)。

聆賞時不可或缺的重要指標。在新的音樂脈絡中，三箏會交織出什麼樣的聲響色彩？而原本只為伽倻琴伴奏杖鼓，在《三箏譜翦》中轉而同時為三箏伴奏，它會和其它聲部交織出何種節奏變化？具有何種層次的節樂功能？以下從樂章標題所賦予的意涵開始，再依循節拍系統、旋律素材來源³、音樂結構及內容等次序，逐一敘述各樂章之音樂形式與內容。

第一節 第一樂章《鏗鏘》(Clang)

此樂章的模仿對象是鈸，以《鏗鏘》為題，一語道出其焦點：以中日韓三國古箏的傳統音樂語法描繪鈸的金屬共鳴聲響，不論在命題及音樂內容上，均以鈸為核心。

1. 節拍系統

第一樂章各聲部使用不同的拍號，分別為 4/4、12/8、2/4⁴，速度為 ♩ / ♩ = 70（參見譜例 3-2），二拍子系統的四分音符等於 3/8 拍的附點四分音符。除了中國箏以二拍為單位，其他聲部均以四拍為單位，在此狀況下，中國箏的拍法有向另外兩聲部靠攏的傾向，以 2/4 拍記譜，實際上存在著 4/4 拍的趨向，將二拍歸併入四拍運行的律動之中；此外，由於杖鼓隨伽倻琴起舞，因此更強化了四拍子的基礎。雖然樂曲以四拍子為本，但有時會出現非第一拍的重音，增添音樂的趣味，例如：m.2a 第二拍中國箏旋律出現大跳音程，音域驟升，配合日本箏急促且密集集的 tremolo 聲響，因而產生了重音效果。

【譜例 3-2】《鏗鏘》mm.1a-3b

The image shows a musical score for the piece 'Clang' (I.) by Stefan Halenberg. It consists of three staves: Koto (top), Gayageum (in F) + Changgu (middle), and Guzheng (bottom). The Koto staff is in 4/4 time, the Gayageum staff is in 12/8 time, and the Guzheng staff is in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 70. The score includes dynamics like *ff* and performance instructions such as '散爪技法' (Sanjawa technique) and 'am'. The piece is titled 'I. Clang' and the composer's name 'Stefan Halenberg' is written above the Koto staff.

³ 《三箏譜翦》所使用的傳統素材，若在原獨奏曲中重複出現，則標示其於原曲中第一次出現之小節數。

⁴ 拍號的書寫依照總譜次序由上到下排列，分別為日本箏、韓國伽倻琴、中國箏。



2. 旋律素材來源

新作品的旋律素材具有重覆呈現的特徵，各聲部素材重複呈現的方式不同。以下分述各聲部之素材來源。

日本箏樂素材源於《亂》第二、四樂段的其中五小節（參見表 3-2），選擇具有其特殊演奏技法—搖指（tremolo）、拂音（glissando）及散爪（參見譜例 3-2）的樂節，以重覆、倒置、減值、改變節拍位置等手法重整之。

【表 3-2】《鏗鏘》與《亂》之關係對照表

《鏗鏘》小節數	《亂》小節數	備註
1-2	35-36	
3	40	
4-5	35-36	
6-7	94-95	新曲只使用原曲的散爪與拂音素材，使用重覆的手法重整之。
7-9	40	原曲 m.40 的減值，共重覆三次。
10	94-95	新曲只使用原曲的散爪與拂音素材，使用倒置的手法重整之。
11-12	35-36	
13	40	
14-15	35-36	
16	40	
17-18	35-36	
19-20	94-95	新曲只使用原曲的散爪與拂音素材，使用倒置、重覆的手法重整之。
21	35	
22-24	94-95	新曲只使用原曲的散爪與拂音素材，使用倒置、

		重覆的手法重整之。
25	36	改變原旋律的節拍。

伽倻琴音樂素材選自散調 Kutkori 樂段的界面調（參見表 3-3），包含完整 10 小節的反覆，以簡明的前長後短（♩♩）及前短後長（♩♩）的節奏音型，突顯三拍子的律動。

【表 3-3】《鏗鏘》與散調 Kutkori 樂段之關係對照表

《鏗鏘》小節數	散調 Kutkori 樂段小節數	備註
1-10	1-10	
11-20	1-10	
21-25	49-54	

中國箏樂素材選自《高山流水》的後半段（參見表 3-4），以 glissando 音型及隱藏其中的滑音音型為主體，重新配置後的素材呈現類似拱橋形式的反覆特徵。

【表 3-4】《鏗鏘》與《高山流水》之關係對照表

《鏗鏘》小節數	《高山流水》樂段小節數	備註
1a-20b	98-137	
21a-23a	103-107	
23b-25b	98-102	

三種箏樂素材重整後，以日本箏不斷重覆相同的樂節作為持續音型（ostinato），烘托伽倻琴及中國箏的對話（參見表 3-23）。

3. 音樂結構及內容

熱鬧開場的第一樂章各聲部均無休止，三個聲部皆為 ff 的力度表現，聲響效果豐沛，是一個較為動態的樂章。從旋律素材來看，此樂章的音樂結構是由 A1（mm.1-10）、A2（mm.11-20）、尾奏（mm.21-25）三個部份所組成的單段體（參見表 3-5）。

【表 3-5】第一樂章《鏗鏘》音樂結構

段落	A1	A2	尾奏
小節數	1a-10b	11a-20b	21a-25b
樂句（以較大單位的小節數計算）	10	6+4	5

配器	三箏、杖鼓	三箏、杖鼓	三箏、杖鼓
音樂特徵	Tremolo、glissando		

在各聲部的樂句組成方面，日本箏則可在 A1 段中，分爲 a+b 兩個小樂句，A2 段分爲 a+a' 兩個小樂句，每個小樂句皆爲五小節，尾奏爲 c；伽倻琴的樂句和整體架構相吻合，呈現 a、a、尾奏的配置；中國箏的樂句則爲 a（mm.1-20）及尾奏（參見表 3-23）。

各聲部的主要素材在樂章開頭呈現，作曲家在音樂開場即掌握了中日古箏的特色技法，使用中國箏連續上下行的拂音及隱藏其中的旋律線，和日本箏的搖指（只出現在最高音）及緊接在後的下行拂音，描繪鈸的聲響（參見譜例 3-2），拂音技法所演奏的 glissando 音型，呈現了中日古箏聲部在素材選用上的統一性；然而二者使用不同的方式重新編配：中國箏的 glissando 音型持續不斷出現，日本箏的部份則間歇出現。相較於中日古箏以 glissando 音型生動地描繪鈸的聲響，沒有此傳統技法的伽倻琴，其取材成爲作曲家的挑戰。經過了不斷的篩選，最終作曲家使用音量較大、音群較密集、按顫音幅度較小的樂段。演奏伽倻琴時，仍遵循其傳統演奏模式—每個音的殘響需在下個音出現時止音（所以伽倻琴沒有拂音技法），因此在中日古箏的 glissando 音型殘響中，伽倻琴的發聲顯得較爲弱勢。

日本箏與伽倻琴的 m.1a-5b 素材，於 m.11a-15b 再現，但再現時卻無法被清楚的被辨認，原因有二：1.伽倻琴音量被其他聲部所掩蓋，2.兩個段落間日本箏仍不斷以相同的音型鋪陳，因此難以識別。日韓箏樂的織度從頭至尾具有一貫性，然中國箏樂素材卻在 mm.17a-20b，停止使用 glissando 音型，出現以 D 音爲主要音、使用四分及八分音符進行的清晰旋律（參見譜例 3-3），形成此章較爲安靜的片刻。此時日本箏雖然沒有改變音型，但爲了呼應 A2 句中國箏織度的改變，遂改變其原有音型的循環模式（A1 段其句法爲 a+b，A2 則爲 a+a'），重新編配素材的關聯性，以製造尾奏的高潮。而後，中國箏的尾奏使用部分 A1 段素材的倒置，使 glissando 音型依序再現於中音區（mm.21a-23a）及高音區

（mm.23b-25b），逐漸累積音樂能量，讓音樂再回到熱鬧豐沛的氛圍，最終結束於中日古箏的 glissando 殘響中。

【譜例 3-3】《鏗鏘》 mm.18a-20b⁵

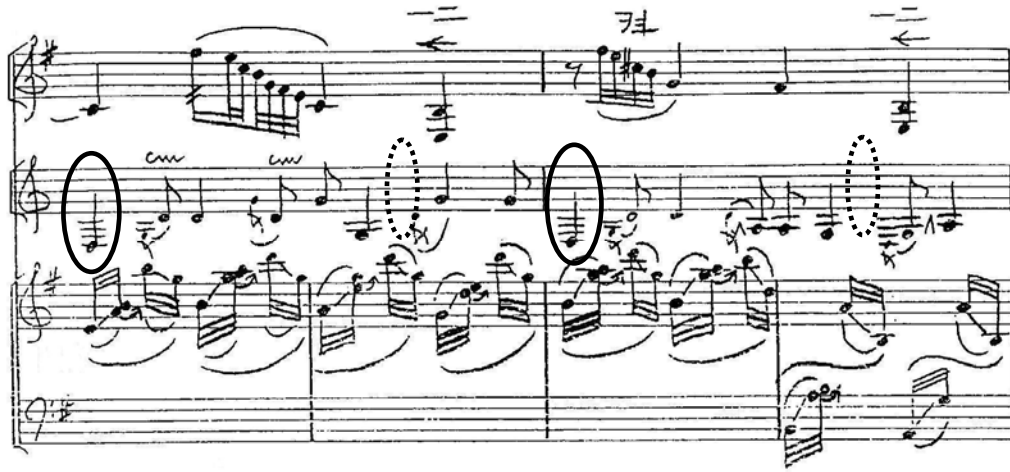
以 D 音為主要音的中國箏旋律

杖鼓此樂章使用 12/8 的 Kutkori 節奏型，其與二拍子系統並置後，以四大拍 ♩ 表現的傾向相當濃厚，呈現出一個大拍中，二、三拍系統交錯的趣味（參見譜例 3-4）；其中十二拍 Kutkori 節奏型中的第九拍次要重音，更突顯了不同節拍系統並置的差異。杖鼓在此樂章主要展現在穩定節奏進行與伴奏兩方面的節樂功能。

【譜例 3-4】《鏗鏘》 mm.1a-3b⁶

⁵ mm.1-10 與 mm.11-20 的伽倻琴聲部素材相同，後者在樂譜上僅以箭頭記號標示，省略記譜。

⁶ 譜例中之實線圓圈表示主要重音（十二拍中的首拍），虛線圓圈表示次要重音（十二拍中的第九拍）。



在此樂章中，日本箏演奏持續音型，烘托他者；伽倻琴的旋律帶有強烈的節奏感，和杖鼓一起成為驅動音樂前進的動力；而綿延不絕的中國箏 glissando 音型，加上隱藏其中的迂迴旋律，與伽倻琴形成二重奏的對話。就各聲部素材與標題的關連性而言，中日古箏模仿鈸的聲響清晰可辨，而伽倻琴則被作曲家視為模仿鈸震動時的波動，每個聲部的素材都是從其傳統音樂中不同程度的萃取，並在此扮演不同的角色，使得原本各為獨奏樣態的素材，互有取捨退讓，共構而成一首完整的新作。

第二節 第二樂章《低吟》(Hum)

第二樂章的標題《低吟》和第一樂章的標題《鏗鏘》形成顯明的對比，相較於熱鬧的第一樂章，作曲家試圖呈現寧靜、有空間感 (space) 的聲響效果。此樂章以豎琴類樂器的音樂特色—八度音、和絃、空絃音的使用為基礎所發展而成。

1. 節拍系統

第二樂章與第一樂章使用相同的拍號 4/4、12/8、2/4，速度為 ♩ / ♩ = 56 (參見譜例 3-5)；不同的是，此處二拍子系統的四分音符等於 3/8 的附點二分音符，因此三者在此節拍的交織方面更為複雜。實際上，中日古箏的一個四分音符細分為兩個八分音符的律動，對應伽倻琴一個附點二分音符分為兩個附點四分音符，再細分為三個八分音符的律動，因此增加了演奏的難度。

【譜例 3-5】《低吟》 mm.1a-2b

以 G 大三和絃橫向進行的中國箏旋律

2. 旋律素材來源

伽倻琴和中國箏素材有重覆樂節的特徵，日本箏在此樂章則只有短暫的出現七小節。以下分述各聲部之素材來源。

日本箏樂素材主要選自《亂》的七小節尾奏（參見表 3-6），使用整體逐漸下行的音樂走向，呈現日本箏的單旋律及吟揉的基本特徵。

【表 3-6】《低吟》與《亂》之關係對照表

《低吟》小節數	《亂》小節數	備註
8-14	266-272	改變原曲 m.267 第一拍的音高，不影響整體音樂旋律。

伽倻琴音樂素材選自散調 Jajinmori 樂段的界面調及京調（參見表 3-7），在此樂章中，只使用了 C、D、G 三個音，並以 C 和 G 為骨幹音。節奏方面除遵循三拍子的基本律動以外，還出現了 hemiola 的節奏特徵（參見譜例 3-6）。

【表 3-7】《低吟》與散調 Jajinmori 樂段之關係對照表

《低吟》小節數	散調 Jajinmori 樂段小節數	備註
2a-4a	1-4	
4b-5a	8-9	
6b-7a	8-9	
7b	8	
12b-13a	8-9	

13b-14b, 15a-16a	32, 8-9	原曲 mm. 32, 8-9 反覆一次。mm. 8-9 與 mm. 33-34 旋律相同。
16b	8	
20a-20b	8-9	
21a-22a	58-60	
22b-23a	58-59	
31a-32a	8-9, 84	原曲 mm.8-9 與 mm.82-83 旋律相同。m.84 為京調，其餘均為界面調。

【譜例 3-6】《低吟》 mm.3a-4a

以 C、G 為中心音的伽倻琴旋律

中國箏樂素材出自兩首傳統曲目（參見表 3-8），一為《高山流水》，取其單旋律及拂音音型交錯及泛音音型的樂段，重新安置在新曲 mm. 25a-29b；其它素材皆源自《小霓裳曲》，選取在橫向或縱向排列上有和絃特徵、以 G 和 D 為骨幹音的素材，部分旋律亦出現於第五樂章。

【表 3-8】《低吟》與《高山流水》之關係對照表

《低吟》小節數	《高山流水》、《小霓裳曲》樂段小節數	備註
1a-3a, 4b-6b	11-15	刪減原曲的某幾個，保留其中橫向進行可構成大三和絃的骨幹音。
8a	38	
8b-9b	38-40	
10a-12b	133-138	刪減原曲的某幾個音，只保留骨幹音。
14a-15a	11-13	刪減原曲的某幾個，保留其中橫向進行可構成大三和絃的骨幹音。

15b-18b	84-90	刪減原曲的某幾個音，只保留骨幹音。
19a-21b	133-138	刪減原曲的某幾個音，只保留骨幹音。
23a-24b	143-146	
25a-29b	135-144	僅此段素材出自《高山流水》。
30a-30b	162-163	
31b	167	
32b	170	

三種素材重整後，在樂章首尾形成疊瓦式（overlap）的複音現象，在樂章中段（mm.8a-21b）則為和絃式（chord）複音音樂（參見表 3-24）。

3. 音樂結構及內容

在以三重奏貫穿首尾、力度 ff 的第一樂章之後，第二樂章所有聲部的力度指示都是 pp，瀟灑著平和寧靜的氛圍。從旋律素材來看，段落架構可分為 A1、A2、B、尾奏（參見表 3-9），A 段可分為兩部份，使用橫向及垂直和絃素材，B 段表現豎琴的八度音程、glissando 及泛音音型。整章主要以伽倻琴和中國箏的二重奏呈現，日本箏只有簡短的在 A1 後半段中出現。

【表 3-9】第二樂章《低吟》音樂結構

段落	A1		A2		B	尾奏
小節數	1a-	8a-	14a-	17b	23b-30b	31a-32b
樂句（以較小單位的小節數計算）	3+4+4+3	4+6	5+4	3+6+3	3+6+6	4
配器	伽倻琴 中國箏 杖鼓	日本箏 中國箏	伽倻琴 中國箏 杖鼓	伽倻琴 中國箏 杖鼓	中國箏	伽倻琴 中國箏 杖鼓
音樂特徵	橫向和絃	垂直和絃	垂直和絃	垂直和絃	八度音程 glissando 泛音	橫向和絃

A1、A2 的前半段均以中國箏和伽倻琴的對話所構成，前者素材為橫向進行的 G 大三和絃，後者是內含骨幹音 C、G 的旋律，二者構成 G 和絃與 C 和絃（沒有三音）交織的複合色彩（參見譜例 3-5, 6）。A1 前半段以「中國箏—伽倻琴—中國箏—伽倻琴」的次序交替進行所構成，與第一樂章所有聲部同時發聲所展現的二、三拍混合效果相比，此處則清晰地呈現兩種不同的節拍系統，而伽倻琴聲

部出現 hemiola 的節奏特色，更增添了節拍交錯的趣味。此時出現二拍子特徵的 hemiola 拍法，似乎預示下一樂章伽倻琴節拍系統的轉換。

在 A1 後半段（參見譜例 3-7），中國箏使用縱向和絃素材，與日本箏齊鳴，二者聲響關係時而和諧、時而刺耳，增添了音樂的新鮮感。此處厚實的和絃聲響，加上中日古箏皆使用二拍子系統，緩慢而行的旋律塑造出平和中帶著些許莊嚴的氛圍。日本箏在此短暫的曇花一現，在作曲家的眼中則被詮釋為「一個夢遊者在夜晚遊走花園」的景象⁷。

【譜例 3-7】《低吟》mm.8a-11b

此樂章唯一使用日本箏的樂段

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Japanese Koto, and the bottom staff is for the Chinese Zither. The music is in G major and 2/4 time. The top staff features a melodic line with notes and rests, with some notes marked with 'pp' (pianissimo). The bottom staff features a harmonic accompaniment with chords and single notes. There are some handwritten annotations above the top staff, including '才' and '机'.

A2 段以中國箏 G 橫向和絃的再現為正式開始（m.14a），此處同時為日本箏旋律的結尾，形成前句的結尾與後句的起始交疊的現象，而此段伽倻琴先現於 m.12b，更造成樂句此起彼落的趣味（參見譜例 3-8）。A2 前半段呈現和絃的橫向進行，其素材配置以 A1 段為基礎，加入了部份新素材，在伽倻琴方面，增加原曲 m.32 的素材；在中國箏方面，增加了 A 音的五度分解和絃（參見譜例 3-9），二者仍保持著 A1 段的複和絃關係。此外，二者原本在 A1 前半段交替出現的關係，在此則交疊出現，作為將音樂繼續往前推進的動力。

⁷ 出自 2007 年 10 月 23 日於波士頓與史蒂芬·哈根貝爾格的訪談。

【譜例 3-8】《低吟》 mm.12a-15a

(12)

伽倻琴的先現樂句

A2 段的開始

【譜例 3-9】《低吟》 mm.15b-16a

(16)

中國箏的分解和絃素材

A2 後半段的伽倻琴音樂素材，為其前半段素材的變化，反應在音域的轉換上，由原本的中音區轉為高音區；中國箏素材與 A1 後半段大致相同，而在 m.18b 出現新素材—tremolo 與 glissand 音型的交織(參見譜例 3-10)，作為 B 段的預示。

【譜例 3-10】《低吟》 m.17a-18b



B 段（參見譜例 3-11）使用全新的素材，與 A 段形成明顯的區隔。以中國箏獨奏的方式，展現單旋律與拂音的多層次結合效果及泛音聲響，表現豎琴類樂器的八度音程、glissando 及泛音音型，為此樂章相當具有特色的音樂語法。中國箏此段 mm.25a-27b《高山流水》素材與前段 mm. 17b-18b《小霓裳曲》素材（參見譜例 3-10），在節奏型、旋律走向、音樂織度方面，具有相似性，因此使得二者並置於同一樂章而不顯得突兀。

【譜例 3-11】《低吟》 mm.23b-29a

中國箏單旋律與拂音的多層次結合效果

相較前幾個樂段首尾交疊的現象，尾奏（參見譜例 3-12）的開始則與 B 段斷然切割開來，以伽倻琴為主奏，中國箏點綴之。伽倻琴使用 A 段部份旋律，造成此曲首尾相互呼應的結構。然而以 C、G 音為骨幹音的伽倻琴旋律，卻意外地終止於 D 音，雖然中國箏隨後出現 D 音，強化其地位，但仍令人感到音樂未完待續。

【譜例 3-12】《低吟》 mm.29b-32b

在西方，豎琴常做為自彈自唱的伴奏樂器，據此作曲家提供另一種想像：將伽倻琴的單旋律作為主要聲部影射人聲，而演奏和絃音型的中國箏則成了伴奏⁸。然而，這僅止於想像層面，實際上這是一首三重奏曲，將三者置於平行的地位才是音樂的整體呈現。

杖鼓在此樂章使用 Jajinmori 節奏型，其在傳統散調中的速度為 ♩ = 68-132，快慢落差相當大，是散調音樂速度由慢漸快的關鍵節奏型；而在《三箏譜翦》中，慢速的第二樂章只使用原樂章起始處的慢板樂節，與其他聲部並置。此樂章的節拍系統並置方式，和第一樂章相似，皆呈現一個大拍中，二、三拍系統的交織。此樂章主要呈現伽倻琴與中國箏二重奏，杖鼓在此只隨著伽倻琴演奏，與中國箏獨奏（沒有伴奏）呈現對比（參見譜例 3-13），顯示其除了伴奏之外，還具有標點分句的功能，分隔了二者的呈現。

然而，雖然杖鼓強化了伽倻琴與中國箏的對比，及其使用不同節拍系統的效果，但實際上，卻由於此樂章伽倻琴演奏的篇幅較少，因而杖鼓的出現有時顯得突兀，致使聲響效果失去平衡。但若要杖鼓在中國箏獨奏時亦為之伴奏，則沒有傳統的正當性依據。作曲家所保留即興的特質，在此對演奏者成為一個考驗。為了更融洽地與三箏共構，演奏者如何詮釋較為適當？請參見第四章第三節。

⁸ 出自 2007 年 10 月 23 日於波士頓與史蒂芬·哈根貝爾格的訪談。

【譜例 3-13】《低吟》 mm.1a-4a

第三節 第三樂章《活力》(Pep)

源自此樂章所指涉對象「鼓」的原始性格—精力充沛、富有動力的，《活力》成爲全曲最爲動感的樂章，與第二樂章的靜態聲響成對比，並呼應同爲描繪打擊樂器的第一樂章，展現較爲動態的聲響。

1. 節拍系統

此樂章三個聲部皆使用 2/2 拍（參見譜例 3-14），是唯一所有聲部都使用同樣拍號的樂章，具有清晰簡明的節拍律動模式；同時也是全曲速度最快的樂章，以 $\text{♩} = 116$ 的快板速度作爲展現鼓樂活力的基礎。

【譜例 3-14】《活力》 mm.1-4

2. 旋律素材來源


新作品所使用的旋律素材具有小從樂節、大到樂段的反覆特徵，樂節的反覆主要出現在伽倻琴和日本箏聲部，此二聲部的反覆音型交替出現，遍佈整首曲子。反覆次數最多的伽倻琴旋律素材出現在 mm.12-29，以二小節為單位反覆八次之多；日本箏則出現在 mm.76-85，以一小節為單位反覆九次；而中國箏旋律的反覆則以樂段為單位，總共出現三次。以下逐段分述各聲部之素材配置。

日本箏樂素材選自《亂》第四、五、八、九的快板樂段（參見表 3-10），不斷地重複與強調其曲中的音型 I：♩♩（參見譜例 2-3）及音型 II：♪♪（參見譜例 2-4）節奏型，構成此樂章日本箏旋律的主體。

【表 3-10】《活力》與《亂》之關係對照表

《活力》小節數	《亂》小節數	備註
1-14	84-89	原曲 m.84 在新曲中反覆四次，mm.85-86 以兩小節為單位反覆二次。
30-45	97-104	原曲 mm.97-98、99-100 各反覆二次。
48-63	109-122	原曲 mm.109-110 和 111-112 為相同旋律出現二次，改寫為三次。
76-89	123-127	原曲 m.123 反覆九次。
92-113	196-211	原曲 mm.197-198 反覆一次、原曲 mm.199-200 反覆一次、原曲 mm.204-205 反覆一次。

116-129	213-225	原曲 mm.213-214 和 215-216 為相同旋律出現二次，改寫為三次 ⁹ 。
169-171	240-242	

伽倻琴素材取自散調 Hwimori 樂段（參見表 3-11），其音樂在此章一反其一貫的三拍子律動，呈現二拍子系統的簡明律動，並以  音型與其他聲部呼應。散調 Hwimori 樂段為散調中速度最快、情緒最為激昂的段落，一般被放在最末段演出，然而新曲卻將之安置在中段，改變了韓國傳統音樂的習慣。Hwimori 的拍號原為 4/4，在此改用 2/2，將四拍轉換為二拍，雖然速度不變，但樂感更顯得緊湊活潑。


【表 3-11】《活力》與散調 Hwimori 樂段之關係對照表

《活力》小節數	散調 Hwimori 樂段小節數	備 註
12-49	1-22	原曲 mm.1-2 反覆八次。
50-107	65-104	原曲 mm.69-70 反覆三次，mm.71-72 反覆六次。
108-111	69-70、143-144	原曲 m.167 高八度呈現在新曲中。
112-129	167-184	

中國箏樂素材源自《漁舟唱晚》快板樂段的複線式上下行旋律（參見表 3-12），在新曲中總共出現三次，以增值及原速的層次速度變化，循序漸進地將音樂推向高潮。除了音型的引用，亦包含速度的援引，前兩次出現皆由慢漸快向高音推進，第三次則維持同一速度進行。

【表 3-12】《活力》與《漁舟唱晚》之關係對照表

《活力》小節數	《漁舟唱晚》小節數	備 註
10-30	39-49	原旋律改為增值呈現。
62-86	39-63	mm.49-50 反覆一次後，減值反覆四次，mm.51-62 改為減值呈現。
119-129	39-60	原旋律改為減值呈現。

此樂章以  為動機，透過獨奏、重奏等樣態呈現，三箏交織出對位式（counterpoint）的音樂織度。其中，日本箏不斷交替出現兩種音型，形成在對位式復音音樂中的持續音效果（參見表 3-25）。

⁹ 此段日本箏拍法略有改變，原曲為四四拍子的樂段，其中參入了一個二四拍子的小節（第 220 小節），新曲並未使用二四拍子，而將此二四拍子的音符和下一小節的前兩拍劃分為同一小節，往後的小節亦受到影響，致使原曲每小節的第三拍，變成了新曲的第一拍。

3. 音樂結構及內容

第三樂章的段落可分為導奏、A、B、C、尾奏（參見表 3-13），是唯一三聲部具有相同動機（♪♪♪）的樂章，除了尾奏以外，每個樂段皆出現此動機，所以此樂章可說是三聲部素材最為集中的一個樂章。此樂章的配器安排，以「獨奏、二重奏、三重奏、二重奏、三重奏」的層次，循序漸進地製造三箏齊鳴的二次高潮，而後隨即進入杖鼓的華彩樂段，尾奏結束於日本箏獨奏，與樂章開頭相呼應。

【表 3-13】第三樂章《活力》音樂結構

段落	導奏		A			B		C	尾奏
小節數	1-	10-	30-	62-	76-	92-	112-	130-	167-172
樂句	9	20	16+16	14	16	20	18	22+15	5
配器	日本箏	伽倻琴 中國箏 杖鼓	日本箏 伽倻琴 杖鼓	伽倻琴 中國箏 杖鼓	三箏 杖鼓	日本箏 伽倻琴 杖鼓	三箏 杖鼓	杖鼓	日本箏 中國箏
音樂特徵	♪♪♪ 節奏動機								

導奏可分為兩部分，前半段以日本箏所演奏 B 音的♪♪♪動機揭起序幕（參見譜例 3-14），呈現活潑歡快的氣氛；隨著其動機逐漸瓦解，♪♪♪動機以增值後的型態出現在中國箏聲部（參見譜例 3-15），呈現較為莊重的氣氛，與先前日本箏形成對比。中國箏使用♪♪♪動機呈現複線式上行旋律，與伽倻琴的頑固音型形成二重奏，構成導奏的後半段。後半段導奏的速度，依循中國箏素材在傳統樂曲中的速度安排，由慢漸快地塑造動態的氛圍進入 A 段。杖鼓在此樂章使用 Huimori 節奏型，跟隨伽倻琴從導奏後半段開始持續演奏至其華彩樂段，由於此樂章所有聲部均使用相同拍號，因而其輕重拍的起落與其它聲部一致。在此，它不只扮演伴奏及穩定節奏進行的角色，更進一步操控節奏的鬆緊度。

【譜例 3-15】《活力》mm.9-16

The image shows a musical score for Example 3-15, titled '《活力》 mm.9-16'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes and quarter notes. A specific section of the score, starting with a circled '3' above the first measure, is highlighted with a large bracket and labeled '增值的動機' (Increased Motif). This section shows a sequence of notes that are more widely spaced than the initial motif, indicating a 'valued' or 'increased' version of the original rhythmic pattern.



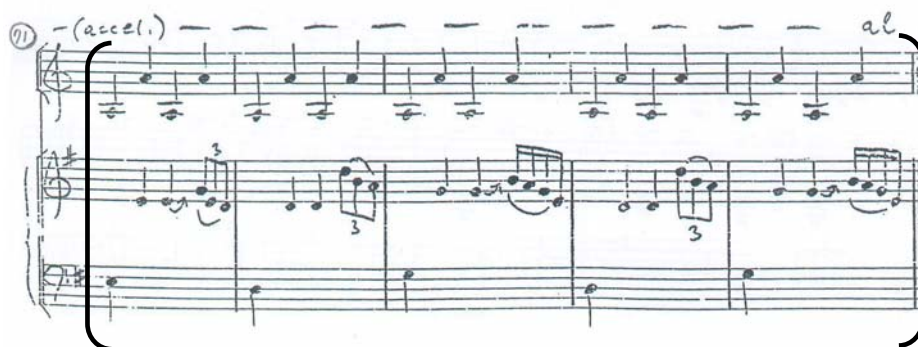
A 段分爲三部分，首先呈現旋律線鮮明的日本箏和伽倻琴二重奏（參見譜例 3-16），拉開了導奏和 A 段的區隔，此時 ♪♪ 動機只出現在日本箏聲部。第二部分爲過門性質的段落，呈現導奏的後半段素材—伽倻琴與中國箏重奏（參見譜例 3-17），中國箏的 ♪♪ 動機爲導奏的減值呈現，速度方面仍使用由慢漸快的安排，此時中國箏旋律上行到最高音的 D、G 時，盤旋徘徊六次之久，反覆到第二次時，日本箏加入了原本只有中國箏、伽倻琴和杖鼓的合奏，開啓了 A 段的第三部分。速度的推進加上樂器全員到齊，將音樂推演至第一次高潮，在此之前，全部樂器的交集最多只有 3 小節，此處則有 11 小節（mm.76-86）之多，其中前九小節（B 段開頭）所有聲部均使用相同的節奏動機（參見譜例 3-17），伽倻琴遲至此刻才第一次使用此動機，這是全曲節奏最爲聚焦的時刻。

【譜例 3-16】《活力》 mm.30-33



【譜例 3-17】《活力》 mm.71-78

B 段的過門性質段落（與導奏相同的素材）



♩ = 0
♩ ~ 116
 所有聲部均使用相同的節奏動機

音樂聚焦後，♩♩動機隨即在 B 段瓦解。B 段可分為兩部分，配器上的設計與 A 段有相似之處（但少了過門性質的段落），均以日本箏、伽倻琴重奏為開頭，進而堆疊出三箏齊鳴的高潮。在 B 段之前，各聲部素材均有重複呈現的特徵，然而從 m.122 開始（參見譜例 3-18），卻未再出現此狀況，三種樂器在同一時間內使用不同的音樂語彙各自表述、相互依托，將不同音樂文化的對位發揮到極致，構成此章的第二次高潮，進而推展出杖鼓獨奏的華彩樂段。

【譜例 3-18】《活力》mm.121-126

《活力》一曲所指涉的樂器—鼓，在此處（mm.130-167）獨占鰲頭，從伴奏的配角躍升為主角的地位，直接以鼓展現此樂章的活力。此樂段的安插概念明顯地來自於韓國散調合奏（Sanjo Ensemble）接近尾聲時，出現的杖鼓獨奏樂段。

此段使用 Huimori 基本節奏型（參見譜例 3-19）及其變奏組織而成，可分為兩部分，前半部為 mm.130-150，後半部為 mm.151-167。其中 mm.153-155 素材取自 Kutkori 節奏型（參見譜例 3-20）的變奏，密集地使用杖鼓較高音的鼓點。m.162 小節出現三連音節奏音型（參見譜例 3-21），將二拍子三分之，在韓國音樂的傳統語法中，常將此節奏視為 Huimori 過渡到下一個樂段的暗示；而在新曲中，亦有此功能，作為過渡到下一樂章三拍子系統（指伽倻琴聲部）的前導。

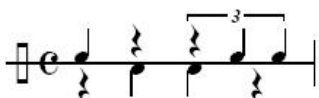
【譜例 3-19】Huimori 基本節奏型



【譜例 3-20】Kutkori 節奏型的變奏



【譜例 3-21】Huimori 中的三連音節奏音型



尾奏以中國箏的 glissando 音型為始，而後銜接日本箏樂獨奏結束全曲，使用和導奏相呼應的音樂要素，包含：1.配器（日本箏獨奏），2.旋律（以 B 為中心音）。

第四節 第四樂章《屏息》(Hold)

第四樂章是唯一描繪管樂器的一章，意圖使用三把古箏模仿笛子吹奏長音的意象，因此命名為《屏息》，從標題即可得知其靜態聲響的特質。「屏息」在此可視為一個雙關語，除了屏息吹奏長音（hold a note），同時也屏息以待最終樂章的來臨。

1. 節拍系統

第四樂章使用 4/4、3/8、2/4 拍號，速度為 ♩=100（參見譜例 3-22），二拍子系統的八分音符等於 3/8 的八分音符。若將各聲部每小節第一拍齊頭處至下一次齊頭前，視為一個系統，則一個系統包含日本箏三小節、韓國伽倻琴八小節、中國箏六小節，即十二個四分音符（等於二十四個八分音符）。部分系統的首拍因為聲部休止後的復出形成重拍，如：第 IX 系統（參見譜例 3-26）；但有時其線性發展的強度大於節拍系統的整合，如：第 III 系統（參見譜例 3-23），並未產生重拍效果。

【譜例 3-22】《屏息》 mm.1-2¹⁰

The musical score for Example 3-22 consists of three staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time. The middle staff is a guqin solo section in 3/8 time, marked with a tempo of ♩=100 and a 'Hold' instruction. The bottom staff is a piano accompaniment in 4/4 time. The guqin section is labeled '伽倻琴獨奏樂段' and ends with a circled '結音' (ending note).

2. 旋律素材來源

各聲部素材強調骨幹音的持續，雖然某些樂句沒有具備此項特質，但仍以該音為樂句的結束音。以下分數分述各聲部之素材配置。

日本箏選自《亂》的第一、二樂段（參見表 3-14），主要以穩定的二分及四分音符勾勒出骨幹音 B 的持續。

【表 3-14】《屏息》與《亂》之關係對照表

《屏息》小節數	《亂》小節數	備註
3-13	1-11	
21-27	10-16	原曲 mm.11-16 在新曲中作為獨奏素材。
28-29	2-3	
30-37	4-11	

¹⁰ 第四、五樂章之譜例小節數，統一以日本箏之小節數標示。

37-38		新曲中 m.37-38 使用第四絃單音的長拍，在原曲中不存在。而在此使用之，是爲了與其他聲部共構 C 大三和絃。
-------	--	--

伽倻琴素材取自散調 Jiyangjo 樂段的界面調（參見表 3-15），旋律依序以 E \flat 、C 音爲骨幹音，並在轉換時短暫地經過 D 音，意圖表現吹奏長音時，其聲音尾韻向低音進行的現象，且使用許多滑音、吟音等虛音裝飾之。

【表 3-15】《屏息》與散調 Jiyangjo 樂段之關係對照表

《屏息》小節數	散調 Jiyangjo 樂段小節數	備 註
1-6	457-462	原曲 mm. 457-462 在新曲中作爲獨奏素材。
7-24	253-270	
25-36	277-288	
55-59	283-286	
71-100	301-330	
101-102	330	原曲 m.330 尾音的重複。

中國箏樂素材出自《雲慶》選段（參見表 3-16），以 F \sharp 、E 爲骨幹音，並使用其下助音及左手按絃而得的虛音裝飾之。原曲 mm.21-33 第一個音在新曲中第二次出現（mm.53-65 第一個音）時，以低八度呈現。

【表 3-16】《屏息》與《雲慶》之關係對照表

《屏息》小節數	《雲慶》樂段小節數	備 註
5-40	21-56	原曲 mm.43-56 在新曲中作爲獨奏素材。
41-44	39-42	原曲 m.42 第一拍增值成爲新曲的 m.44。
53-75	21-43	原曲 mm.21-33 第一個音在新曲中以低八度呈現。原曲 m.43 在新曲中只呈現第一個音。
76	43	原曲 m.43 第一個音的延長。

此樂章的音響構成方式類似韓國作曲家尹伊桑所提出的「骨幹音」（Hauptton）及「骨幹音響」（Hauptklang），各聲部的橫向進行均以「骨幹音」爲中心展開，並藉由裝飾音來襯托其重要性，而各聲部的骨幹音則共構成垂直的「骨幹音響」效果（參見表 3-26）。

3. 音樂結構及內容

此樂章為單段體，由導奏、A1、過門、A1、過門、A2 等段落所組成（參見表 3-17），在素材和的配器運用上，段落分明。在素材方面，A 段體現此章標題，模仿屏息吹奏長音的意象，每個聲部的旋律均以一個骨幹音展開，在導奏和過門段落則沒有此現象。在配器方面，A 段為所有樂器同時演奏，其他樂段則使用獨奏呈現，導奏為伽倻琴獨奏，第一次過門為中國箏獨奏，第二次過門為日本箏獨奏，各聲部在此樂章均有獨自展現的空間。

【表 3-17】第四樂章《屏息》音樂結構

段落	導奏	A1	過門	A1	過門	A2
小節數	1-	3-	14-	3-11, 21-	23-	27-38
句法(以日本箏小節數計算)	2	11	4+3	11	4	12
配器	伽倻琴	三箏	中國箏	三箏	日本箏	三箏
音樂特徵		骨幹音響		骨幹音響		骨幹音響

吹奏笛子時，運用呼吸吐納控制音的長度，轉化到發聲後音量只有漸弱沒有漸強的齊特琴類樂器時，作曲家則使用不斷重覆某一音符或音型，突顯骨幹音的存在，以達到長音延續的想像。此樂章中，骨幹音不斷被重覆，其他音符則被視為裝飾音，裝飾音可分為兩類，一為實音，即為除了骨幹音以外，以右手彈奏而得的音符；二為虛音，則指左手壓絃所得之聲響。

除了日本箏固定以 B 音為骨幹音以外，伽倻琴及中國箏各有兩個骨幹音—E \flat 、C 音與 F \sharp 、E 音（參見譜例 3-23）。各聲部相異且漸次移動的骨幹音，理論上在垂直聲響的建構，會造成和聲色彩的循序轉換—從大三和絃、小三和絃到省略五音的大七和絃（參見譜例 3-24）。然而，各聲部的裝飾音，卻在三箏同時發聲時，顯得過於繁雜以致喧賓奪主，由裝飾轉而掩飾了骨幹音的存在。

【譜例 3-23】《屏息》 mm.3-10¹¹

③ I 骨幹音

骨幹音

⑤ II 骨幹音

骨幹音

⑨ III 骨幹音

¹¹ 此樂章的系統小節數，以羅馬數字標示於各系統之起首。

【譜例 3-24】各聲部骨幹音的架構組織

3 7 8 9 27 30 31 33

Koto

Kayagum in F

Guzhang

各樂器獨奏樂段不強調骨幹音的延續，而以其為結音。作為導奏的伽倻琴獨奏（參見譜例 3-22）以 E \flat 為結音；中國箏獨奏的過渡樂段（參見譜例 3-25），前半句不斷重複 B 音，與日本箏的骨幹音相呼應，後半句以 F \sharp 為結音；日本箏獨奏的過渡樂段（參見譜例 3-26），則以 B 為結音。

【譜例 3-25】《屏息》 mm.14-20

V

中國箏獨奏樂段

VI

VII

結音

【譜例 3-26】《屏息》 mm.22-27

日本箏獨奏樂段

雖然骨幹音響所構成的縱向和絃色彩相當模糊，但在結尾卻清楚地出現了C大三和絃的聲響。研究者認為，由日本箏的G音、伽倻琴的骨幹音C與中國箏的骨幹音E所構成的和絃（參見譜例 3-27），可視為下個樂章具有和絃特徵的預示。

【譜例 3-27】《屏息》 mm.37-38

C 大三和絃

除了三箏的骨幹音構成此樂章的核心內容以外，杖鼓在此所使用的Jingyangjo 節奏型亦扮演著重要的角色。此樂章使用 4/4、3/8、2/4 拍號，雖然理

論上在系統小節數的第一拍之處，會有重音產生，但實際上重拍的運作乃出自 Jingyangjo 節奏型的循環，和系統小節數無關。Jingyangjo 的節奏型循環分為兩個層次，小循環為六小節，而四個小循環構成一組二十四小節的大循環，才是完整的 Jingyangjo 節奏型。然而在《三箏譜翦》中，以三十小節為單位而自成一段（參見表 3-17），顯示作曲家只選用小循環、而未採用大循環的機制。

此樂章中二、三拍系統交織方式，以二拍子系統的八分音符等於三拍子系統的八分音符，使得重拍的錯落更為複雜，然而杖鼓仍持續跟隨伽倻琴的腳步，展現傳統散調 Jingyangjo 節奏型的特色。其以六個小節為一組，每組第一小節第一拍為主要重拍，第五、六小節第一拍為次要重拍（參見譜例 3-28）；但杖鼓的重拍原本就具有選擇性（可實際演奏，或存於演奏者的心中），且演奏時會產生不同層次的重音效果，如此多變的因素，與三箏形成了出其不意的焦點。在此樂章中，杖鼓不只展現伴奏的角色，更進一步操控了節拍系統交錯的層次效果。

【譜例 3-28】《屏息》 mm.3-10¹²

¹² 譜上伽倻琴小節線加粗之處，為杖鼓 Jingyangjo 節奏型六小節循環的交界處；並以實線圓圈標示主要重音，虛線圓圈標示次要重音。

第五節 第五樂章《合流》(Concurrent)

第二與五樂章同為描繪可演奏和絃音型的絃樂器。研究者認為，作曲家在第五樂章中，除表現魯特琴的和絃音型，更進一步的取其和絃音的抽象意涵—「數個音和諧地同時發聲」，並將之轉化為「三種東亞傳統箏樂的和諧共存」，體現《合流》標題的意涵。

1. 節拍系統

第五樂章拍號為 4/4、6/4、2/4，速度 $\text{♩} = 70$ （參見譜例 3-29）。雖然三個聲部均以四分音符為單位，但二、三拍系統的混用，加上 3/4、5/4 拍休止的插入，使得共同的重拍令人難以捉摸，構成了音樂旋律綿延不斷的基礎。此樂章使用與第四樂章相同的系統小節數劃分方式，然而此樂章的系統小節數較為複雜，總計有十個系統，各系統長短不一，最長的是第 VII 系統（參見表 3-27），包含日本箏 13 小節，最短為第 X 系統（參見表 3-27），只有日本箏一小節。

【譜例 3-29】《合流》mm.1-4

2. 旋律素材來源

每個聲部的素材均有旋律性強的特徵，部分素材和前幾個樂章相呼應。日本箏樂素材選自《亂》的第一至四樂段（參見表 3-18），以穩定的節奏突顯 4/4 拍的律動，並透過滑音的附點音型作變化。就單聲部而言，其可分為四個樂句：mm.1-10, 11-20, 22-30, 32-38，每個樂句的結音皆為 B，其中前三個樂句的最後兩小節均強調 B 音，和第四樂章日本箏的中心音 B 相呼應。此外，m.5, 12, 22-25 出現 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 動機，與第三樂章呼應。

【表 3-18】《合流》與《亂》之關係對照表

《合流》小節數	《亂》小節數	備 註
1-10	19-28	只擷取至原曲 m.28 第二拍。在新曲中，此小節變成 2/4 拍。
11-20	43-52	新曲 m.21 小節為 5/4 拍的休止。
22-30	62-70	新曲 m.31 小節為 5/4 拍的休止。
32-38	77-83	

伽倻琴素材取自散調 Jungmori 樂段的京調與平調（參見表 3-19），可分為兩個樂句：mm.1-18, 19-25，前句為京調，後句為平調。Jungmori 原為 12/4 拍，在新曲中以 6/4 拍呈現，此改變僅作為記譜之用，實際演奏時仍維持原本十二拍的循環律動。

【表 3-19】《合流》與散調 Jungmori 樂段之關係對照表

《合流》小節數	散調 Jungmori 樂段小節數	備 註
1-12	97-108	
13-19	111-117	
20	121	
21-25	127-131	

中國箏樂素材取自《小霓裳曲》中具有和絃特徵的旋律（參見表 3-20），可分為四個樂句：mm.1-18, 19-40, 41-55, 60-73，和絃音型的特色逐句淡化，第一句為和絃的縱向呈現，第二句為橫向呈現，第三句為迂迴旋律，句尾（mm.50-53）有橫向和絃進行的殘段，第四句則是沒有和絃的蹤跡。各樂句結音分別為 D、G、G、D。部分素材與第二樂章相同（參見表 3-8）。

【表 3-20】《合流》與《小霓裳曲》之關係對照表

《合流》小節數	《小霓裳曲》樂段小節數	備 註
1-7	39-45	
8-18	138-148	
19-39	112-132	原曲 mm.120-123 八度進行的旋律，在新曲中低音八度的旋律使用每小節第一音的長音。
40	132	原曲 m.132 尾音的延長。
41-55	1-15	
60-73	149-162	

和前四樂章相當不同的是，此樂章的素材沒有重覆出現的特徵，其並置後呈現對位式的復音織度（參見表 3-27）。

3. 音樂結構及內容

第五樂章為單段體（參見表 3-21），綜觀三聲部的整體結構可分為三個樂句，以日本箏小節數計算，各句起始處分別為 m.1, 22, 29，此與各聲部的樂句劃分不同。各聲部的旋律相互牽引、此起彼落，樂句的串連構成綿延不絕的旋律所延伸而成的單段體。

【表 3-21】第五樂章《合流》音樂結構

段落	A
小節數	1-38
句法（以日本箏小節數計算）	21+7+10
配器	三箏
音樂特徵	G 和絃的暗示

在節拍的整合上，各聲部清楚的呈示以四分音符為基本單位的進行。分別以二、四、六拍為一小節的各聲部，理應以十二個四分音符為一個循環系統，規律地出現共同的重拍，然而，由於中日古箏聲部出現變換拍號的現象，打亂了原本應有的秩序，以致三聲部共同的重音變得難以捉摸。整體而言，音樂以 2/4 為基礎，4/4、4/6 為輔，作為聆聽時的節拍依據。

在此樂章中，整體樂句與各聲部的樂句劃分不同，其中各聲部樂句結尾處各不相同，造成大樂句中有小樂句的運行。大樂句之間基本上以伽倻琴始終未曾間斷的旋律而銜接，在樂句的結尾處，中日古箏陸續淡出，而後休止，伽倻琴則持續演奏，接著中日古箏分別出現，開啓下一個大樂句。例如：整體音樂的第二個大樂句起於 m.21，在此之前，m.20 日本箏樂句結束、m.21 中國箏樂句結束，而伽倻琴的樂句卻持續進行，而後，m.22 日、中古箏依序出現，（參見譜例 3-30）；此外，整體音樂的第三個大樂句起於 m.29，此亦為伽倻琴的小樂句起點，然而中、日古箏卻不與其同步，在 m.29 小節之後依序淡出而復進（參見譜例 3-31）。演奏此樂章時必須在某些特定的段落或樂句突顯某一聲部，而在西洋魯特琴的樂曲或文藝復興時期的作品中亦有類似的情況¹³。

¹³ 出自 2007 年 10 月 23 日於波士頓與史蒂芬·哈根貝爾格的訪談。

【譜例 3-30】《合流》 mm.21-22

整體樂句的分界處 第三樂章的節奏動機

持續進行的
伽倻琴樂句

【譜例 3-31】《合流》 mm.28-33

整體樂句的分界處 第四樂章的骨幹音 B 素材

伽倻琴樂句的起點

雖然此樂章強調橫向旋律線條的鋪陳，但縱向和聲仍具有可聽性，其構成飽含了 G 和絃的暗示。承接第四樂章結尾的 C 大三和絃，此樂章的開頭即出現了 G 和絃（缺少三音）（參見譜例 3-29）；緊接著曲中則充斥著中國箏的 G 分解和絃，此處的 G 和絃仍缺少三音（參見譜例 3-32）；最後，在樂曲結尾處三聲部終於共構出完整的 G 大三和絃（參見譜例 3-33），象徵完滿和諧，體現三者「合流」的精神內涵¹⁴。

【譜例 3-32】《合流》 mm.11-14

【譜例 3-33】《合流》 mm.36-38

此樂章的中日古箏聲部均有變換拍號的現象，但伽倻琴卻從頭至尾使用相同的拍號，由此可見作曲家相當注重節奏型循環的完整性。由於使用二拍子系統的聲部較多，所以表面上這首曲子似乎以二拍子系統為導向；但從 Jungmori 節奏型（參見譜例 3-33）的完整性來看，其二拍子系統之下，隱藏著強烈的三拍子

¹⁴ 此為研究者所提出的觀點，作曲家亦認同。

系統運作，進而二者交疊出意外的重音效果。此樂章的杖鼓功能，與第四樂章相同，既為伴奏，同時亦控制了節拍律動的層次效果。

【譜例 3-34】《合流》 mm.1-4¹⁵

此樂章與前四個樂章有許多相呼應之處，形成了音樂的統一性與對比性。在聲部配置方面，此章與第一樂章皆使用全體合奏的方式，貫穿整個樂章（參見表 3-23, 27）；不同的是，第一樂章著重三者所共構出的聲響效果，而此樂章則呈現清晰的橫向旋律線條。在音樂素材方面，中國箏樂素材令人勾起對第二樂章的回憶，二個樂章的素材均源自《小霓裳曲》中具有和絃音型的音樂片段（參見譜例 3-29）；但不同於第二樂章的靜態聲響，此樂章則展現出繽紛絢麗的動態效果，各聲部綿延不絕的旋律，展現了一來一往、一進一退的音樂姿態。日本箏樂素材出現第三樂章♪♪動機（參見譜例 3-30），但第三樂章的活力在此轉為屏息沉澱過後的合流樣貌，與另外兩聲部交融在一起；此外，日本箏亦再現了第四樂章骨幹音 B 的部分素材（參見譜例 3-31）。綜上所述，此樂章可視為前四樂章的總匯，如實地體現了其標題「合流」的精神。

小結

面對三種東亞齊特琴重奏的特殊編制，哈根貝爾格從各國傳統中汲取養分，試圖從歷史發展的痕跡中，爬梳整理出其合奏的可能性。嚴格而言作曲家沒有使用同一個動機或主題貫穿五個樂章，製造音樂上的統一性，而是以各國傳統樂曲作為支撐統一性的關鍵，拼貼出一幅蒙太奇式的音樂圖像。以下分別從節拍系統、旋律素材來源、音樂結構及內容等面向，歸納分析此曲的音樂特色。

¹⁵ 譜上加椰琴小節線加粗之處，為杖鼓 Jungmori 節奏型十二拍循環的交界處；並以實線圓圈標示主要重音，虛線圓圈標示次要重音。

1. 節拍系統

東亞傳統音樂中，中國及日本的節拍系統以二拍子為主，韓國系統以三拍子為主（散調音樂速度最快的樂段則使用二拍子系統），各國的節拍特徵皆反應在《三箏譜翦》所選用的傳統樂曲中，因而據此拼貼而成的新曲，出現節拍系統交織的音樂現象。作曲家將這些節拍系統予以不同程度的整合，可分為三類，茲分述如下：

1. 各聲部皆使用二拍子系統：第三樂章中，每個聲部皆使用 2/2 拍（參見譜例 3-14），具有清晰簡明的節拍律動模式。
2. 二、三拍子系統混用，各聲部重拍位置相同：第一和第二樂章使用 4/4、12/8、2/4（參見譜例 3-2、3-5），其中 12/8 拍以八分音符為單位的十二小拍，可視為以附點四分音符為單位的四大拍；而此時二拍子系統的四分音符，其時值在第一樂章中等於三拍子系統的附點四分音符，在第二樂章中則等於附點二分音符；因此架構在三拍子系統上的偶數重拍，與二拍子系統並置，產生重拍循環的規律性，形成錯落有致的複合節拍。
3. 二、三拍子系統混用，各聲部重拍位置不同：第四、五樂章屬於此類，其中各節拍系統之相同節奏符號等值，例如在第四樂章（參見譜例 3-22）中，二拍子系統的八分音符與三拍子系統的八分音符等值，因此造成各聲部的重拍循環不同，此起彼落的重拍交錯出現，彼此削弱各自重音的突出地位。因此造成各聲部重拍不期而遇的效果，及綿延不斷的音樂旋律。

總體而言，節拍系統重拍焦點最集中的是第三樂章，其次為第一、二樂章，最後是第四、五樂章。然而節拍系統的整合僅是呈現於譜面上的基本音樂律動，此外，由杖鼓即興演奏的各種韓國節奏型，更增添了音樂的變化。

2. 旋律素材來源

透過新舊譜本的比對，檢視《三箏譜翦》素材與傳統樂曲的關連性，可得知新重奏譜與三國箏樂之原獨奏譜骨幹音相同，僅有極少數音符相異，例如：《亂》m.213, 215, 216 的第四拍及 m.218 的第一拍，這是由於傳統音樂的即興特質造成譜本間的細微差異，故不將此列為作曲家恣意添加的新素材，因此歸納得知《三箏譜翦》一曲中的所有素材皆確實可在傳統樂曲中找到其蹤跡。

哈根貝爾格使用傳統旋律的片段作為創作素材，造成了傳統與創新之間的微妙關係。由於其援引的素材皆具有其音樂文化的代表性，因此強化了《三箏譜翦》的傳統色彩；再者，由於傳統素材已脫離了原本的音樂脈絡，在此則更能彰顯其新意，進而使傳統與創新之間形成了密不可分的聯繫。

3. 音樂結構及內容（參見表 3-22）

《三箏譜翦》各樂章的速度設計，不參照各國傳統音樂由慢至快的鋪陳方式，而使用中板—慢板—快板—慢板—中板的速度進行。以樂器為創作靈感來源的各樂章，取其音響（第一、二、五樂章）、音樂形象（第二、三樂章）、意象（第四樂章）或從中衍生的意涵（第五樂章），模仿各樂器不同面向的特質。

音樂以模仿鈸的第一樂章熱鬧開場，三箏從頭至尾未有休止，三種音色融於 *glissando* 的殘響中，營造出鏗鏘的動態氛圍。相對於三者交融的第一樂章，第二樂章則突顯各項樂器的特色，各聲部交替出現，互不干擾，描繪豎琴寧靜祥和形象中的低吟靜態空間。模仿鼓樂活力的第三樂章，可以說是全曲情緒上最為高潮的時刻，是唯一各聲部具有相同音樂動機的樂章，再次呈現音樂的動態氣氛。描寫管樂長音意象的第四樂章，以同音或相同音型的反覆，表現屏息吹奏長音的標題，展現音樂的靜態面向，以待最終樂章的到來。模仿魯特琴的第五樂章所衍生出的《合流》意象，則體現在素材及聲部的整合上，其所選用的素材和前幾樂章有相互呼應之處，而三箏在此達到不同層面的和諧共存，此起彼落的旋律線，動態地交織出絢麗多彩的完結篇。

除了三箏所呈現的多種聲響效果之外，杖鼓亦不惶多讓地展現其重要的「節樂」功能。除了最基本的伴奏功能以外，更包含標點分句、穩定節奏、操控節拍、主奏等不同作用，在各樂章與三箏呈現不同層次的互動關係，成為串連三者的靈魂角色。

作曲家哈根貝爾格以西洋作曲技法為基礎，重塑各種東亞傳統音樂素材之間的關聯，並創造其共通性，使得三者得以和諧共存；同時仍強調各自的獨特性，保有其原始的特質。因此《三箏譜翦》可以說是一首根源於傳統的新作品。

【表 3-22】《三箏譜翦》各樂章音樂內容對照表

樂章名稱	第一樂章 鏗鏘	第二樂章 低吟	第三樂章 活力	第四樂章 屏息	第五樂章 合流
節拍系統	4/4、12/8、2/4	4/4、12/8、2/4	2/2、2/2、2/2	4/4、3/8、2/4	4/4、6/4、2/4
					
速度	中板	慢板	快板	慢板	中板
					
杖鼓節奏型	Kutkori	Jajinmori	Hwimori	Jingyangjo	Jungmori
編制	三箏與杖鼓	三箏與杖鼓	三箏與杖鼓	三箏與杖鼓	三箏與杖鼓
段落	A1、A2、尾奏	A1、A2、B、尾奏	導奏、A、B、C、尾奏	導奏、A1、過門、A1、過門、A2	A
音樂織度	ostinato	overlap、chord	counterpoint (ostinato)	hauptklang	counterpoint
模擬對象	鈸	豎琴（中國箏篋）	鼓	笛	魯特琴（中國琵琶）
音樂實踐	以古箏 tremolo 及 glissando 音型模仿鈸的聲響。	模仿豎琴寧靜祥和的音樂形象，並使用許多空絃音及和絃。	模仿鼓樂的活力，以  動機貫串全曲。	以同音或相同音型的反覆，模仿管樂器吹奏長音的意象。	表現魯特琴的和絃音型，並將其意義衍生為各聲部的和諧共存。
各樂章之 關連性	第二樂章（中國箏：glissando）；第五樂章（聲部配置：全體合奏）。	第一樂章（中國箏：glissando）；第五樂章（中國箏：和絃）。	第五樂章（日本箏：  ）。	第五樂章（日本箏：長音 B）。	第一樂章（聲部配置：全體合奏）；第二樂章（中國箏：和絃）；第三樂章（日本箏：  ）；第四樂章（日本箏：長音 B）。

關於【表 3-23】至【表 3-27】各聲部素材來源對照表，說明如下：

1. 「新」之橫列表示《三箏譜翦》之小節數，「原」之橫列表示其傳統箏曲中之小節數。在「原」列之數字，若以括弧標示，則代表其音樂內容在《三箏譜翦》中略有更動，或為反覆、節奏的增值或減值等。
2. 表格中的灰色網底表示該聲部有音符，白色網底表示該聲部休止。

【表3-23】第一樂章《陞錯》各聲部素材來源對照表

段落	A1										A2										尾奏				
日本箏小節數	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
日本箏	新 1-2		3	4-5		6-7a	7b-9			10	11-12		13	14-15		16	17-18		19-20		21	22-24			25
原	35-36		40	35-36		(94-95)	(40)			(94-95)	35-36		40	35-36		40	35-36		(94-95)		35	(94-95)			(36)
伽倻琴	新 1-10										11-20										21-25				
原	1-10										1-10										49-54				
中國箏	新 1a-20b																				21a-23a			23b-25b	
原	98-137																				103-107			98-102	

【表 3-24】第二樂章《低吟》各聲部素材來源對照表

段落	A1													A2										B					尾奏				
日本箏小節數	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	
日本箏	新							8-14																									
原								266-272																									
伽倻琴	新		2b-4a	4b-5a		6b-7a	7b					12b-13	13b-14b	15a-16a	16b				20a-20	21a-22a	22b-23								31a-32a				
原			1-4	8-9		8-9	8					8-9	32-34	32-34	8				8-9	58-60	58-59								8-9, 84				
中國箏	新 1a-3a			4b-6b			8a	8b-9b	10a-12b			14a-15a	15b-18b		19a-21b				23a-24b	25a-29b			30a-30	31b	32b								
原	(11-15)			(11-15)			38	38-40	(133-138)			(11-13)	(84-90)		(133-138)				143-146	135-144			162-16	167	170								

【表3-25】第三樂章《活力》各聲部素材來源對照表

段落	導奏			A						B				C				尾奏	
	小節數	1-10	11-20	21-30	31-40	41-50	51-60	61-70	71-80	81-90	91-100	101-110	111-120	121-130	131-140	141-150	151-160		161-171
日本箏	新 原	1-14 (84-89)			30-45 (97-104)		48-63 (109-122)				76-89 (123-127)		92-113 (196-211)			116-129 (213-225)			169 240
伽倻琴	新 原		12-49 (1-22)				50-107 (65-104)					108-111 (69-73)	112-129 (167-184)						
中國箏	新 原		10-30 (39-49)					62-86 (39-63)						119-129 (39-60)					16 6
杖鼓	新		10-169																

【表3-26】第四樂章《屏息》各聲部素材來源對照表

段落	導奏		A1										過門						A1		過門						A2												尾奏
	系統小節數	1	2	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII		IX		X		XI		XII													
日本箏	小節數	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
日本箏	新 原			3-13																		21-27				28-29		30-37										38	
伽倻琴	新 原			1-11																		10-16				2-3		4-11										101-104 130	
伽倻琴	新 原	1-6 457-462		7-24 253-270				25-36 277-288										55-59 287-287								71-100 301-330												101-104 130	
中國箏	新 原			5-40 21-56														41-44 (39-42)								53-75 (21-43)												76 140	

【表3-27】第五樂章《合流》各聲部素材來源對照表

段落	A																																						尾奏					
	系統小節數	I		II		III		IV				V		VI		VII										VIII		IX		X														
日本箏	小節數	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38					
日本箏	新 原	1-10 19-28						11-20 43-52																																				
伽倻琴	新 原	1-12 97-108																				13-19 111-117																						20 121
中國箏	新 原	1-7 39-45		8-18 138-148				19-39 112-132																40 118		41-55 1-15																		60-73 149-162

第四章 《三箏譜翦》之文化意涵

前兩章僅就音樂的表層結構，分述東亞傳統箏樂素材在不同脈絡背景中，所產生的不同意義，本章則主要論述其重整後，在《三箏譜翦》中所揭示的文化意涵。首先，探討音樂文本解讀的多樣性，以此作為素材重整的依據；接著進一步論述素材重整的手法－蒙太奇作曲技法，及其所引發的效應；而後從演奏詮釋的觀點，論述演奏者再造文本的音樂實踐；最後對聽者所產生的眾多詮釋，進行歸納分類，並指出較為適切的聆聽方式。

第一節 符號的轉換：文本解讀的多樣性

作品的誕生，必然是作者先有了要傳達的思想情感、創作理念，而後才有了實體作品的產生。文學、美術、音樂等任何類型的作品，皆反映了作者的思想情感及時代背景，因此在閱聽作品時，一般人往往習慣以作者的理念及作品的文化脈絡為基礎來理解作品。例如在認識中國山東箏曲《漁舟唱晚》時，首先從其音樂背景著手，對山東箏曲的傳統音樂結構－八板體持有基礎的認知，再認識是以山東傳統箏曲《雙板》、《三環套日》為創作素材，重新編曲並加入新旋律的創編作品，最後得知其在音樂結構上的創新與突破。另一方面，從此曲的標題得知其以音樂描繪夕陽西下時分的湖濱景色，並使用音樂營造出漁人盪槳歸舟時的歡快情緒，及刻劃盪槳、搖櫓和浪花飛濺的聲響。

上述是從作曲者及作品本身出發對作品所做的解讀，在此機制下，各種聲音姿態所展現的符徵（signifier）與包含實像及抽象指涉的符旨（signified）產生了聯繫，例如《漁舟唱晚》後半段的複線式遞升/降音型被使用來描繪漁人歸舟的歡樂情景。然而，為何要使用此音型來展現此意涵，而不使用其他的音響效果，這是出於作曲者的選擇，其音樂符號的選擇是具有任意性的，意指符徵與符旨間原本不具有必然性的關聯，但是透過作曲者所賦予的特定聯繫，因而呈現了音樂作品中的符徵和其背後的符旨存在著固定的、對應的關係，而聆聽音樂的意義與目的就是要去探尋、理解二者的關聯性及結構。

相對於作品的創作歷程，閱聽者解讀作品的過程則是一個反向的操作。閱聽者首先接觸到的是作品，而後抽絲剝繭、仔細耙梳，才回溯而得到隱藏在作品背後的精神內涵，而其在作品創作之初即被設定完成，是一種以作者為中心、源頭，唯一且具有權威性的解讀。因此當我們聆聽《漁舟唱晚》後半段的複線式遞升/降旋律時，便是要去感知其所影射的盪槳、搖櫓和浪花飛濺等聲響，及漁人

歸舟的歡樂情緒。這種權威性的詮釋方式，確立了作品的存在價值，然而，作者的詮釋及作品的行動邏輯，能夠準確無誤的傳達給不同背景的閱聽者嗎？除了作者的詮釋之外，是否可以還有其他的解讀方式？

閱聽者不能改寫作品或作者對作品的解讀，但若使用「文本」(text)的概念來審視「作品」(work)，則會有不同的解讀。羅蘭·巴特(Roland Barthes)在《從作品到文本》(From Work to Text)¹一文中，論述了作品與文本的概念區別。文中指出：「作品最終指向一個符旨。……相反地，文本則是在實踐一個無限延宕的符旨。」²意為作品是一個封閉的個體，在書寫完成之時，其架構、意義及內涵隨之確立；而文本則脫離了作者對作品的束縛，且在不停繁衍的過程中產生不同的轉喻，成就其多重性(plurality)的意涵，但這並非意味著內容的不確定性，而是指其意義是不能被簡化的多重交織。

巴特進一步主張文本的閱讀態度在於試圖消弭寫作(writing)和閱讀(reading)之間的距離，讀者並非採用被動式的閱讀態度，單向的接收作者的觀點，而是以演譯(playing)文本的態度，積極地參與文本的建構，每位讀者對文本都可以有自身的解釋，而即使是同人不同時刻的閱讀，亦會產生新的文本，呈現出一種「入口的多重、網絡的開啓、語言的無窮」³。因此，當一位德國人聆聽《漁舟唱晚》時，不一定要將其理解建構在中國傳統音樂的知識理論之上，而可以根據自身的音樂文化涵養，建立自己對文本的詮釋與理解，產生多樣性的解讀。

音樂學者以文字表達對音樂文本的理解，而作曲家則以音符表現之。是以德國作曲家史蒂芬·哈根貝爾格接觸了中日韓三國的傳統箏樂後，而有了自成一套的解讀方式，賦予傳統素材一種新的詮釋，並創造各文本之間的關聯性，最終產生新的作品/文本。以下分音樂標題、音階結構、樂曲結構等，逐一論述其符號的轉換。

1. 音樂標題

在中國箏曲《高山流水》中，以 glissando 音型來描繪潺潺流水，而在哈根貝爾格的《三箏譜翦》第一樂章中，則被影射為鈸的鏗鏘聲；同一樂章的日本箏樂素材 glissando、tremolo 音型，原本並沒有實像指涉的對象，亦被作曲家取用

¹ 在此文中，巴特從七個面向來論述作品與文本的概念區別，分別為：方法(method)、類型(genre)、符號(sign)、複意(plurality)、源頭(filiation)、閱讀(reading)、愉悅(pleasure)。

² 原文為“The work closes on a signified……The Text, on the contrary, practises the infinite deferment of the signified, is dilatory……” Stephen Heath 譯(1977: 158)。

³ Peter Brooker 著，王志弘等譯(2004: 327)。

來模仿鈸的聲響。作曲家使用中日古箏不同音階的 *glissando* 音型及其殘響，共同來模仿鈸的共振及泛音效果，成功的轉換了音樂符號的意義。

再者，第三樂章《活力》的中國箏樂素材取自《漁舟唱晚》，原本指涉漁人盪槳歸舟的歡快情緒及景象；在《活力》一曲中，則被改寫為描繪鼓樂富有動力、生氣蓬勃的形象，亦為另一個例子。

2. 音階結構

不只是音樂標題的轉換，哈根貝爾格在音階結構上，亦重新安排每個音階組成音的角色。在中日韓三國的傳統五聲音階中，每個音階組成音在原初的架構中各司其職；然而，在《三箏譜翦》中，作曲家為了找出三種音階系統對話的平台，將之重新歸併到西洋七聲音階的理論系統中（參見表 3-1），因此在聽覺上會不自覺地受到西洋音階的影響，而轉換了各國傳統音階的運作系統，改變了音階組成音的地位。以第四樂章中，中心音 B 音所構成的日本箏樂素材為例，就其單聲部而言，B 音遵循日本平調子音階的運行，被視為傳統音階的起音；然而在同時聆聽三個聲部的進行時，由於日本箏旋律受到另外兩個聲部旋律（以不同音階音為基礎所構成）的填補，形成中日韓三種音階所共構出西洋 G 大調的音階色彩，因此會將日本箏的 B 音視為西洋 G 大調的中音，而轉換了 B 音在傳統音階中的意義。

3. 樂曲結構

《三箏譜翦》第三樂章所選用的伽倻琴散調的 *Hwimori* 片斷素材，原本為散調結尾前的高潮段落，其後銜接一段簡短的尾奏，此為傳統的音樂進行次序；然而經過哈根貝爾格的重置，此素材雖同樣地製造了樂曲的高潮，但卻被安排在中段，其後銜接兩個樂章，才結束全曲。

透過新舊文本之間，音樂標題、音階結構、樂曲結構等面向的對照之後，可得知作曲家如何吸收並挪用既有素材，進而產生了新的文本。在此研究者要強調的是，新舊文本並不是兩個對立的標竿，新文本並非相對舊文本而生；而舊文本中的唯一的解讀標的，則可成為詮釋新文本的參考依據之一，來探索當中符號意義的轉換。因此各國傳統箏樂在德國作曲家的巧手下轉化、變形，組合成一個新的整體，舊素材在新作品中持續發酵擴散，形成了新舊文本間的特殊關係。

第二節 時空的錯亂：素材重整的效應

德國作曲家轉換了原本東亞傳統箏樂的文本意涵之後，開始重新編輯各傳統素材之間的聯繫，使用「蒙太奇」作曲技法，創作了《三箏譜翦》，表達其對原始文本的認知。「蒙太奇」為法文 *montage*（裝配）的音譯，在美術方面的定義如下：

「蒙太奇指的是將獨立的圖像或部分的圖像組合在一起，形成一個複合的圖像。這個術語亦指稱其成品。……在藝術中，蒙太奇成品指的是將刪減過的圖像、或部分的圖像，將它們放在一個單一的表面中。」⁴

除了美術領域之外，此技法更廣泛地被運用於電影藝術中，指稱一種將若干獨立影片以序列方式呈現而用以敘事的剪輯技巧⁵。由此得知，蒙太奇手法指的是將不同素材加以處理裝配在一起，使之成爲一個新的整體，若干元素的相加發揮了相乘的作用，使這些原本獨立的素材有了新的效果。此手法同時也出現在中國文字的造字方法中，其中的「會意」類文字，便是一個很好的例子。東漢許慎在《說文解字》序中，將會意類造字法定義爲「會意者，比類合誼；以見指撝，武、信是也。」即指將兩個以上的獨體文字（同字或異字）組合在一起，取其本義的組合，表現一個新字的意義。例如：「止」、「戈」二字合爲「武」，「止」在此爲足趾之意，引申爲足跡、走路、前進之意，而非制止；「戈」指兵器；二者相合爲「武」，則表征伐、征戰之意。

作爲一種創作技巧，蒙太奇亦被運用於音樂中，處理橫向音樂的連結及縱向聲響的構成，將既有的聲響素材有組織地結合在一起，進而達到另一種新的境界。在第三章分析蒙太奇技法如何實際運用於《三箏譜翦》之後，此處則著重論述其在此曲中，所造成的音樂秩序與邏輯的變異，以下分別就聲部關係、音樂結構、新舊文本的聯繫及三國箏樂的新關係等面向，分層論述其效應。

1. 各聲部互爲主客的巧妙關係

一般重奏曲的創作不論編制或音樂主題的鋪陳，每個樂句、樂段均有明顯的單一焦點。然而，由於《三箏譜翦》中的傳統音樂素材，原本即具獨立性，不需與他者共構才能彰顯其義；在並置之後，某種程度上仍保存著其獨立性的特質，因而造成了「多焦點」的音樂效果，可產生多種詮釋方式。例如：在第三章

⁴ 原文爲“Montage, the combining of separate images or parts of images to form a composite picture. The term also refers to the finished work. "Montage" is French for "mounting." In art a Montage is made by cutting out printed pictures or parts of them and mounting them together on a single surface.” 2008年5月2日引自大美百科全書線上資料庫。

⁵ 原文爲“In motion pictures, montage is a technique of editing, in which separate pieces of film are joined in a sequence to sharpen a narrative...” 2008年5月2日引自大美百科全書線上資料庫。

中，研究者將第三樂章《活力》的音樂段落劃分為導奏、A、B、C、尾奏，但若將焦點置於中國箏旋律，則可劃分為 A、B、A、C、A、D，類似西洋迴旋曲形式 (Rondo form) 的組成模式；當《漁舟唱晚》主題出現時，其他樂器皆為伴奏，其他樂段均視為基本主題以外的插段，和基本主題交互出現。再者，若將焦點置於伽倻琴旋律，則又有不同的解讀。上述詮釋方面的彈性空間，形成了三者之間互為主伴奏的主從關係，同時為既合作又相互競爭的平行關係。

2. 音樂結構的不穩定性

獨立性素材的選取，造成聲部關係的可變性，從而造成音樂結構的不穩定。音樂以聲音的姿態依序排列呈現在時空中，理性的設計每個音符、樂句、樂段、樂章之間的聯繫，造成音樂橫向進行的時間性與縱向排列的空間性，皆有著必然的關聯。然而音樂傳統中的「導奏—主題—尾奏」的格式化模式，於《活力》一曲中，顯然有著不一樣的解讀。由於其音樂素材具有獨立性，每個音符背後均各有其原始音樂文化意涵的指涉，因而多主題的交疊設計造成「導奏—主題」的不穩定性。雖然研究者在第三章中將 mm.1-29 劃分為導奏段落，引導出 A 段日本箏與伽倻琴的重奏；但若以中國箏或伽倻琴為本位，則可將 m.1 開始的日本箏旋律視為 m.10 開始的中國箏與伽倻琴對話的導奏，而 mm.10-29 則成為 A 段。

3. 新舊文本的意象交疊

蒙太奇手法拆解了傳統樂曲的組織架構，將原曲的斷簡殘篇置入新曲中，選用的素材長度不一，有時為簡短的樂節，有時則為較長且具特色的代表性樂段。而當後者被選用時，在聆聽此曲的過程中，則令人不經意地聯想起原始文本的樣態，造成傳統樂曲與《三箏譜翦》之間的意象交疊。當然，這只發生在熟知傳統樂曲的聽者身上。以第一樂章《鏗鏘》為例，已知中國箏曲《高山流水》的聽者，可能將此樂章與「流水」意象相互連結。而聽者若已知道 Hwimori 樂章為韓國散調結束前的精采段落，則可能在聆聽到第三樂章時，以為是此曲的最後一個樂章。

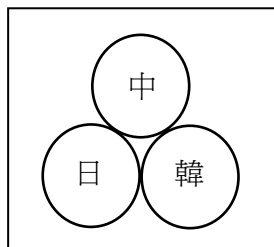
4. 三國箏樂及西洋對位法的新關係

中日韓三國箏樂原本為各國音樂文化系統下的產物，雖同為形制相似的箏族樂器，但《三箏譜翦》所選用的各國傳統素材間，仍存在著音樂語彙、調式系統、演奏技法等本質上的異質性 (參見圖 4-1)。而今，作曲家史蒂芬·哈根貝爾格試圖打破以國為界的文化隔閡，重整原有的概念思維，使用西洋對位作曲技法的概念⁶，製造各國素材間的共通性，如：音階、音型、節拍系統的重整，使三者的部份素材有所交集，進而形成一種新的關係 (參見圖 4-2)；而在新關係中，

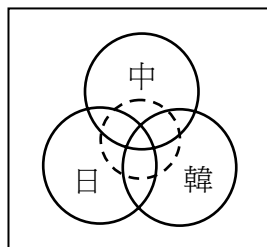
⁶ 此指西洋音樂理論中，對和諧、不和諧音程及三和絃的認知。

各國素材仍保有其原始個性，是他者無法跨越之處。

【圖 4-1】三國箏樂素材的傳統關係⁷



【圖 4-2】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－合作⁸



上述揭示蒙太奇手法在《三箏譜翦》中所造成的各種層次效應。毫無秩序的舊素材片段，在作曲家的意圖之下串聯起來，被賦予了新的意涵，使得新舊文本間存在著一種微妙的聯繫，造成了時間、空間的錯亂，這便是蒙太奇的迷人之處。然而，實際呈現於聲響中的音樂蒙太奇，是否能被聽者所接收？則取決於聽者的音樂經驗。若其只熟悉某一聲部的素材，而將另外兩個聲部視為具有傳統風格的新音樂，則對蒙太奇只停留在意象層面的認知。因此音樂蒙太奇的整體表現，需仰賴聽者對於原文本的認知才得以完成，在新舊文本的交互參照下，方能運用蒙太奇聽法，將破碎片段逐漸拼出一幅意象。

第三節 音樂的實踐：演奏者的文本再造

音樂作品的創作雖終止於作曲者書寫結束之時，然而，其完整的呈現，則需要透過演奏者的實踐，將樂譜上的符碼轉化為聲音，才得以完成。此時，作曲者的文本成為舊文本，演奏者則據此開展自身對文本的演譯（playing），不只呈現文本，更詮釋文本，進行文本的再造。

「演譯」在此具有雙重意涵：文本本身的自我演譯（包含作曲者所埋下的伏筆），及演奏者對文本的演譯。前者表示樂譜為一個個體，演奏者只需遵循其路徑，忠實地呈現譜面所記載的音符，便可獲得隱藏其中的內涵；然而我們都知道樂譜並不能完整的呈現音樂的內容，且文本的開放性造成演奏者可以有多種版本的詮釋。因而上述錯綜複雜所構築的網絡交織，形成了文本再造的多樣性及趣味。

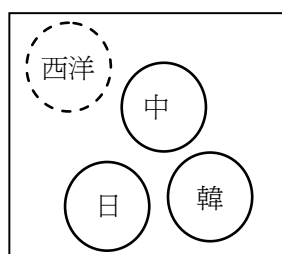
⁷ 圖 4-1、4-2 之雛形出自於賴宜潔（2007：10）。

⁸ 此圖以實線圓圈代表《三箏譜翦》中之各國傳統音樂素材，虛線圓圈代表西洋對位作曲技法的概念。

在演奏家進行《三箏譜翦》的文本再造之前，需先體認到西洋對位作曲技法在整合三種箏樂素材時所產生的影響，方能對其進行詮釋。而後，演奏者要將分屬各國不同音樂系統的素材，轉換成作曲家所要形塑的新關係，則需經歷一段長期磨合的過程。

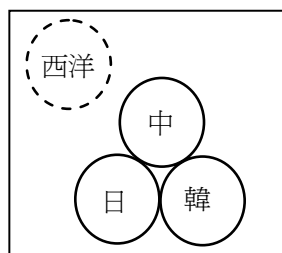
演奏者在初次接觸到《三箏譜翦》時，由於受到其素材原為獨奏曲樣態的影響，每位演奏者皆以為自己是主角，以自我為中心來詮釋此曲，而不重視其他聲部的音樂內容，並認為其他演奏者都是伴奏。所以各演奏者在彈奏時極盡所能

【圖 4-3】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－疏離⁹



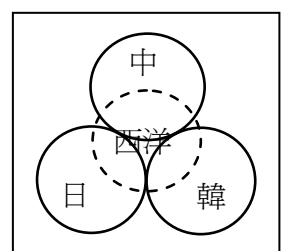
的擴張自己的音量來突顯自身的重要性，而不在乎聲部間的平衡；甚至更由於各聲部使用不同的節拍系統，時常發生各聲部速度不一致的情形。在此狀況下，演奏者無法認知到西洋對位作曲技法在此曲的作用，而各聲部分崩離析的演奏狀態則呈現出三國箏樂素材之間的疏離關係（參見圖 4-3）。

【圖 4-4】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－接觸



經過了多次練習之後，演奏者終於意識到彼此間的重奏關係，於是便開始尋求合作的可能性，著手認識另外兩項樂器及其音樂內容；但此時三者還未找到彼此交流的平台，依然無法體會到西洋對位作曲技法在此的重要性－將三者串連起來的中介作用。此時三國箏樂素材的關係，開始有所接觸，但西洋對位作曲技法仍無作用於三者之間（參見圖 4-4）。

【圖 4-5】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係－串連



在演奏者了解其他聲部的音樂內涵之後，逐漸找到彼此合作的基礎－西洋對位作曲技法的概念，並開始藉之為彼此間的主從或平行關係尋求適當的詮釋。三種箏樂素材至此才開始展現其關連性，但此時各者仍強調自身的獨立性，而缺少共通性的塑造（參見圖 4-5）。

⁹ 圖 4-3、4-4 及 4-5 之雛形出自 2007 年 10 月 23 日於波士頓與史蒂芬·哈根貝爾格的訪談稿中。

而後，演奏者之間經過了無數次的磨合，逐漸培養默契，感知到不同節拍系統並置時所產生的共同呼吸律動及其間的細微差異、三種不同傳統音階的調式特色及其共存所構成的西洋大調色彩等，諸如此類在同中求異、異中求同的音樂表現。最終實現作曲者的意圖，以西洋對位作曲技法的概念為基礎，建構出三種素材之間的共性，並同時展現其獨特的特質（參見圖 4-2）。在找到各素材及西洋對位作曲技法之間適當的關聯性，並對其重新定位後，演奏者方能對此曲展開自身的文本詮釋。

在詮釋《三箏譜翦》時，演奏者難免會受到其獨奏曲樣態的痕跡的影響，將其認為較適切的傳統詮釋，注入新曲當中。演奏者對於傳統表達方式的記憶，體現在各種大小不同的層面上。較大面向如樂章次序，在研究者參與演出的過程中，杖鼓演奏者由於受到傳統節奏型演出次序的影響，曾提出將第三與第五樂章對調的建議；較小面向如演奏技法，在演奏第一樂章的中國箏 glissando 音型時，若需依循傳統的詮釋方式，在演奏滑音時加重音，則可呈現隱藏在 glissando 音型中的主要旋律線。然而這僅適用於部分技術層面的操作。作為一個音樂文本，《三箏譜翦》自有其演譯邏輯。以下從演奏者的觀點，針對各樂章的內容逐一詮釋之。

1. 第一樂章《鏗鏘》

第一樂章中的力度術語，作曲家只於樂曲開頭各聲部標示 ff，而實際上，此樂章的單段體架構，從頭至尾在於鋪陳一個由 ff 到 fff 的力度擴張，以到達尾奏的高潮。在整體音量漸強的趨勢中，mm.17a-20b 由於中國箏改變音樂織度，造成音樂擴張感的停滯；因此，其他聲部在此處應配合中國箏，略微降低音量，所有聲部一同醞釀尾奏高潮的爆發。

與中日古箏的聲響效果相比，伽倻琴在此樂章顯得較為弱勢；然而，其密集的節奏音型卻是使音樂前進的動力來源，成為此樂章的基底，造成了結構上的優勢。中國箏展現其五聲音階所串連而成的拂音音型，製造出中國風格的音階色彩；其中所隱藏的滑音帶出了橫向旋律的進行，成為三個聲部中最顯眼的主要旋律音。日本箏聲部的音樂進行，主要以拂音、搖指、散爪等三種特色技法的循環反覆所構成，作為此樂章的持續音型；日本箏的特殊技法所產生的聲響相當引人注目，製造出音樂的動態效果；然而其作為持續音型，不斷地循環出現，造成了動態效果的表面下，實際上是一種穩定、靜態的表現方式。

整體而言，音樂以伽倻琴的節奏音型為框架，穩定音樂的進行；中國箏則

在伽倻琴的基礎之上，演奏亮麗且綿延不絕的旋律，成爲音樂外層結構。若以人體爲譬喻，伽倻琴聲部爲骨骼，中國箏則爲塑型的肉；二者分別以節奏、旋律爲其特徵。而此時，日本箏則居間扮演填補聲響的角色，裝飾二者，使音響效果更爲豐富。

此樂章的中國箏聲部，其記譜與實際聲響的呈現略有不同。樂譜上，中國箏 glissando 間的滑音並非落在正拍上，此爲作曲家直接擷取自原譜的結果，若依照譜面演奏，則中國箏與另外兩聲部的重拍具有交錯出現的現象。然而在原始中國箏獨奏版本中，演奏時滑音則位於每拍的正拍上。研究者認爲，實際演奏此樂章時，應採用原版的彈奏方式，使所有聲部的重拍落在相同的位置，共構相同的節奏律動，才是較爲適當的詮釋。

2. 第二樂章《低吟》

在此樂章的樂譜上，隨處可見作曲家於各聲部起始處所標示的 pp 力度術語，以契合樂章標題－《低吟》。在研究者所蒐集的有聲資料中，原本應伴隨伽倻琴出現的杖鼓，在此選擇缺席，這是出自演奏家的詮釋，試圖在音響效果上更徹底的營造《低吟》標題下的靜態空間，因而此樂章成爲全曲最爲安靜的一章。

《高山流水》素材在此樂章巧妙地與《小霓裳曲》結合在一起，顯現出作曲家的巧思；除此之外，其素材與第一樂章相互呼應，在《低吟》標題的氛圍下，呈現出一種對過往的反思。

此樂章以中國箏及伽倻琴的重奏關係爲主體所構成，呈現出一動一靜的對比作用。中國箏徐緩平和、以二拍子進行的迂迴旋律展現音樂的靜態效果，流露出落落大方的公主氣質，而末段的泛音樂段更展現了如仙子般的空靈形象；而伽倻琴旋律則使用大跳音程且節奏較爲緊湊，和中國箏形成對比，呈現動態音響效果，彷彿活潑好動的精靈。在此樂章中，二者特別突顯五度音程的聲響效果，而日本箏樂素材卻沒有此傾向。只有曇花一現便離席而去的日本箏，雖然在此只是短暫的現身，但卻增添了不少色彩，令人引發許多遐想，或許可將之比擬爲誤闖仙境的凡人。

此樂章的 mm.31a-32b 是非常有趣的兩小節。作爲全曲的結尾，雖以尾奏稱之，而實際上它是否真的結束了這個樂章？在此兩小節中，伽倻琴聲部先再現 A 段的部份素材，並乍然終止在 D 音，似乎對樂章的結束形成一個問號；而中國箏隨後出現的 D 音，則可以有兩種詮釋的角度，一種是封閉式的尾奏詮釋，強調 D 音作爲尾奏結音的地位，爲整個樂章畫上句點，與伽倻琴呈現一問一答的

關係；另一種詮釋則來自於西洋調性音樂的觀點，認為此樂章應結束在 G 音，因此塑造出中國箏 D 音之後，應結束於 G 音的情境，但實際上 G 音卻未出現，此結果強化了伽倻琴的問句，形成了一種較為開放式的詮釋方式，留給聽者更多的想像空間。


若熟悉散調旋律的聽者，可能對音樂的後續發展，會有更深的期待。這是由於在 m.31b 之前，伽倻琴旋律皆選自界面調素材，然而最後一小節卻突然出現京調片段（參見譜例 3-12）更加深了聽者心中的問號，這是尾奏？或為 A 段的再現？或者是另一樂段的起點？

3. 第三樂章《活力》

此樂章的力度術語，只有開頭日本箏獨奏時標示 f；而實際演奏時，則根據配器的安排及速度的變化，形成了從頭至尾不斷向外擴散的音樂張力。透過「獨奏—二重奏—三重奏」的聲部堆疊及兩次速度漸快（mm.13-29, 62-75）的音樂進行，逐漸累積能量，在 A 段末尾出現第一次三箏齊鳴的高潮；而後 B 段複製了 A 段聲部堆疊的手法，製造出第二次三箏齊鳴的高潮。整體而言，音樂的力道呈現 f—ff—fff 的擴張狀態。而後爆發出杖鼓的華彩樂段，再掀起另一波純粹以節奏表現的高潮。

在音樂織度方面，中國箏出現三次同樣的素材，明顯的扮演著持續音的角色；而日本箏雖然選用不同段落的音樂素材，但皆以擷取原曲中的兩種音型為主，因此此二音型在新曲中交替循環出現，亦為持續音的概念。因此，此樂章可以說在 m.129 前以伽倻琴為主角，m.130 後以杖鼓為主角。

在研究者所蒐集的有聲資料中，導奏中的日本箏獨奏旋律出現由慢漸快的進行，此速度變化在樂譜上並未標示，為演奏者根據傳統詮釋方式所作的修改。在原曲中，此樂節為慢板進入快板的關鍵段落，研究者認為，若在新曲中沿用速度變化的設計，頗為合適，突現了此素材的關鍵角色，預示著《活力》一章即將開啓不同於前的音樂動態，作為靜態的第二樂章和動態的第三樂章之間的橋樑。

除此之外，在演奏者所蒐集的有聲資料中，演奏者亦根據此樂章的《活力》標題，略微改寫樂譜。例如：中國箏《漁舟唱晚》素材最後一次出現時，演奏者不彈奏譜面上的  節奏型，而改用強而有力的搖指技法演奏出 tremolo 音型取代之，更能展現活力的精神。再者，在杖鼓華彩樂段的前三小節，杖鼓演奏者不使用 Hwimori 節奏型，改以綿密的八分音符同時敲擊鼓的雙面，並逐漸加強力度，逐漸累積能量以銜接其華彩樂段；而其在華彩樂段中，以譜為藍本加花演奏，

除了保持其即興演奏的特質以外，更突顯了鼓樂豐沛的生命力。此外，尾奏中的中國箏拂音獨奏，則改以三箏同時彈奏拂音，加強氣勢，以承接杖鼓獨奏之高潮力道。

4. 第四樂章《屏息》

在此樂章中，作曲家給予演奏者相當簡明的演譯指令：強化骨幹音的延續性。但這卻是五個樂章中最困難的挑戰。在單聲部的演奏詮釋上，演奏家需在骨幹音及裝飾音來回穿梭的同時，突顯骨幹音的存在；並在重覆性的素材堆疊中，表現出音響的色彩變化；此外，更與其他聲部共構出三聲部間的微妙和諧。

此樂章的旋律素材受到骨幹音的限制；節奏方面除了伽倻琴較有變化以外，中日古箏的節奏變化較少。因此就單聲部的詮釋而言，在旋律及節奏素材較為固著不變的情況之下，演奏者需在相似度極高的素材中，著墨於各項參數的細微差異，包含：力度（在此樂章中，樂譜上未標示任何力度術語）的輕重強弱、音色的明暗虛實、左手壓絃的快慢深淺、運音（articulation）的抑揚頓挫等不同面向的層次暈染，才不致讓音樂流於機械化的反覆。

杖鼓依循 *Jingyangjo* 節奏型的原則，在每個主要重拍（每六小節的首拍）上重擊較低音的鼓點，而與三箏的音符（骨幹音或裝飾音）結合後，形成重要性不一、地位不同的重拍。例如：其位於日本箏 m.7 第三拍（參見譜例 4-1）的主要重拍，結合了三聲部的骨幹音 B—C—F[#]（依譜面由上而下排列），形成了地位較高的首要重拍。相較之下，位於日本箏 m.9 第四拍（參見譜例 4-1）的主要重拍，其對應的骨幹音只出現於中國箏聲部，且此拍上日本箏未彈奏實音，形成了地位較低的首要重拍。類似的現象同時也出現在杖鼓的次要重拍上，例如：位於日本箏 m.4 第三拍（參見譜例 4-1）的次要重拍，結合了三聲部的骨幹音 B—E^b—F[#]，是地位較高的次要重音，但由於次要重拍的杖鼓打法較有彈性（可選擇敲擊較高、較低的鼓點，或不敲擊），再加上力度、音色等參數的影響，因此使得其聲響變化更為豐富，呈現了即興演奏的趣味。杖鼓的節奏循環對三箏的骨幹音產生了不同層次的強化作用，其與三箏交織出音樂的奇異感，豐富了音樂的表現力，使得音樂的進行饒富趣味。

【譜例 4-1】《屏息》 mm.3-10¹⁰

三聲部均出現骨幹音

只有中國箏聲部出現骨幹音

5. 第五樂章《合流》

第五樂章表現 G 大三和絃的延展。分別從兩個面向的交織：各自表述、相互交疊的橫向旋律，及三者共構的 G 縱向和絃，尋求異（橫向旋律）中求同（G 縱向和絃）、同中求異的藝術表現，表現「合流」的概念。

¹⁰ 譜上伽椰琴小節線加粗之處，為杖鼓 Jingyangjo 節奏型六小節循環的交界處；並以實線方框標示主要重音，虛線方框標示次要重音。

爲了保持各聲部的原始個性，在橫向聲響的鋪陳，並置了不同傳統音階且旋律性強的素材；然而樂譜上未有任何力度術語的標示，無法清楚辨認何者爲主、何者爲輔。在此，作曲家將決定權交給演奏者，讓演奏者決定哪一個聲部作爲主角。這造成了有趣的演出模式，根據演奏者的選擇，時而某一聲部被突顯，其他則成爲背景音樂，時而爲重奏的樣態，而同一樂段在不同次的演出時，則可有不同的處理方式，使得音樂呈現了多樣化的風貌。

雖然作曲家給予了三聲部皆可爲主角的詮釋空間，但研究者認爲在此應根據 G 和絃的音樂脈絡，突顯 G 音及其和絃的地位，試圖建立清晰的 G 和絃效果（與第四樂章模糊的和絃聲響形成對比）。如樂章開頭（參見譜例 3-29），G 和絃並不是在一開始就出現，而是透過了前三拍的鋪陳，到了第四拍才確定其地位的重要性，雖然表面上此樂章從第一拍開始，然而實際上第四拍 G 和絃的出現，才是真正的起始處，因此在演奏時，需強化第四拍的音符。除此之外，例如 m.8（參見譜例 4-2）開始 G 音的暗示出現在中國箏聲部，所以此處應以中國箏爲主角，其它爲配角。再如 m.11（參見譜例 4-2），中國箏演奏 G 分解和絃，此時日本箏旋律亦以 G 音爲重，由 G 音開始展開下行的旋律進行，因此此處的詮釋應以中國箏烘托日本箏旋律爲主軸。而到了 m.14（參見譜例 4-2），此時中國箏仍持續演奏 G 分解和絃，但以 G 音爲重的旋律線已轉移到伽倻琴聲部，所以由此開始應以中國箏烘托伽倻琴旋律爲最佳的詮釋方式。

【譜例 4-2】《合流》 mm.8-17

主要聲部

主要聲部

此樂章以 G 和絃作為三者和諧共存的象徵，樂曲從開頭的 G 和絃開始，所有縱向、橫向的聲響交織，都是為了到達曲終 G 和絃所做的鋪陳。因此在聲響實踐方面，三聲部齊力共構 G 音及其和絃的展現；在音樂理念方面，則體現了三者「合流」為一的精神內涵。

以上對於各樂章的詮釋，為研究者綜合文本分析及實際演出之經驗闡釋，僅作為文本演譯的一種參照。樂譜上的聲音密碼，經由演奏者的呈現，化為真實的聲響，成為了再造之後的文本。而實際上，作品的每次展演都是對文本的不同演譯，更展現了此作品豐富多變的面貌。

第四節 意念的接受：文本的無限繁衍

文本解讀的多樣性，提供作曲家使用東亞傳統箏樂素材創作《三箏譜翦》及演奏者文本再造的依據；同時，也成為聽者重新解讀《三箏譜翦》的出口。由於此曲所涉略的音樂文化層面較為廣泛，因而必須同時對四種音樂系統有所涉略，方能接受到作曲家所要傳達的意念，對此曲有較為全面性的認知；然而，初

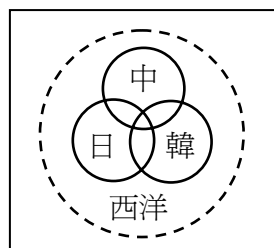
次聆聽此曲的聽眾，鮮少同時對四種音樂系統具備初步的認知，也因而依據其文化背景、音樂經驗及個人偏好等的各種差異，每位聽者皆對此曲產生了不同的理解，進而繁衍出更多樣化的文本詮釋。

如同作曲家哈根貝爾格對東亞傳統箏曲產生不同於原生音樂系統的解讀，聽者在接收《三箏譜翦》多元且複雜的音樂資訊時，亦展開不同於作曲家的詮釋。從研究者參與演出所得到的聽眾反饋中，可依據聽眾是否使用西洋對位法的概念來聆聽三者的關係，將其區分為兩大類。

第一類聽者不注重西洋對位法在此曲中的作用，而特別關注某一種東亞箏樂素材的呈現。此類聽者多為中日韓三國的聽眾，由於只對某一箏樂素材特別熟悉，因此聆聽時容易只將焦點集中在其熟知的聲部上，較不易客觀且全面地看待三者在此曲中的關聯性，並將其不熟悉的聲部置於次要地位，忽略了另外兩個聲部的特質，及三者所共構的新意涵。例如在體現三者合流為一的最終樂章，作曲家意圖將 G 和絃塑造為三者和諧共存的象徵，若依循作曲家的意圖來聆聽，則會關注 G 和絃在此樂章的發展脈絡；然而，此類聽眾則大部分將注意力集中在其熟知的音樂旋律上，盡情地欣賞行雲流水般的橫向旋律，而將其他聲部視為陪襯幫腔的角色。這是一種以本文化為基礎，較為主觀的聽法。

第二類聽者則使用了西洋對位法的概念聆聽，其中又可細分為兩類。其一同時注重西洋對位法及東亞傳統箏樂的音樂脈絡，並可分辨出其間的同質性與異質性，是一種較接近作曲家意圖的聆聽方式。此類聽眾在聆聽第五樂章時，能觀察到作曲家在曲中所佈下的 G 和絃線索，接著循線抽絲剝繭的領略出某聲部在某樂段的主導性地位，並察覺到三箏輪流作為主奏的音樂現象，進而理解作曲家所要表達的共性及個性兼備之合流精神。而另一種使用西洋對位法概念聆聽的

【圖 4-6】西洋對位作曲技法造成的三國箏樂素材的新關係—過度西化¹¹



聽者，則過度強化西洋對位法的作用，並將其無限上綱，認為其概念能解釋三種箏樂素材的內容及關係（參見圖 4-6），而忽略了其傳統箏樂的運作邏輯，雖然聽出了三種箏樂的差異性，但卻是帶著西洋對位法的有色眼鏡觀察之，只將其差異視為各聲部的個性及特徵，而非其原始本質的不同所造成的歧異。這是一種過度西化的聽法。

¹¹ 此圖雛形出自於賴宜絜（2007：10）。

上述不同類型的聽法，造成了文本解讀的多樣性，增添了聆賞的趣味，使得《三箏譜翦》在詮釋上產生了更多足供討論的空間，進而不斷的衍生出新文本，豐富了作品的生命力。上述各類聽法雖無優劣之分，較為接近作曲者意圖的聽法不一定是最好的聆聽方式，而僅作為理解此曲的一種指引及參考。

小結

作為中日古箏及韓國伽倻琴的對話場域，《三箏譜翦》最初呈現了作曲家的意圖，在聲部關係、音樂結構、新舊文本的聯繫及三國箏樂的新關係等面向，賦予其新的定位。而後由於演奏者從展演角度的考量，使用不同的方式演譯此曲，而產生了與作曲家不同的詮釋版本。此外，由於聽者背景及立場的不同，得到不同層面的訊息，而產生自身對文本的詮釋。此音樂文本形塑了一個開放的交流平台，展現了當代東亞箏樂的多樣化風貌。

第五章 結論：東亞傳統箏樂之新意涵

自古以來，東亞箏樂的發展因時、因地、因人，呈現不同的文化色彩。原名為箏（zheng），從中國發端的齊特琴，於西元六及八世紀先後傳入了韓國及日本，在分別被韓國化及日本化之後，改變了中國箏的原生型態，進而誕生了韓國伽倻琴及日本箏（koto），構成了東亞箏樂圈的主體。東亞箏樂的歷史進程顯示了過往音樂文化交流的軌跡，並揭示了傳統音樂文化並不是一成不變的模型，而是一連串不斷再造與創新的歷程，在不同的時代場域中，衍生出屬於當時的文化樣貌。

在傳統東亞社會已經逐漸消逝的現代，傳統的東亞箏樂因為失去了原生環境而漸漸地凋零；然而，由於交通、資訊發達的緣故，取而代之的是更多的文化接觸與跨文化交流的現象。二十世紀以降，越來越多的西方作曲家使用非西方的音樂元素作為創作素材，在這樣的時代潮流中，作曲家哈根貝爾格與中日韓之箏樂接觸時，以創作展現對異文化的理解，並從各文化的傳統出發，打破三者的疆界，為三箏找尋合作的可能性，重新整合其關聯性，遂有了樂曲《三箏譜翦》的誕生。

《三箏譜翦》所使用的傳統東亞箏樂素材，包含日本箏曲《亂》、韓國的伽倻琴散調音樂及中國箏曲《高山流水》、《小霓裳曲》、《漁舟唱晚》、《雲慶》等，其原為各國傳統箏樂中的經典曲目，各有其特色及音樂邏輯。然而，音樂文本解讀的多種可能性，提供作曲家源源不絕的想像力，史蒂芬·哈根貝爾格接觸了上述文本之後，賦予傳統素材一種新的詮釋。他選擇其中的音樂片段為創作素材，透過了西洋作曲技法的轉化後，創造了一首跨國的箏樂作品—《三箏譜翦》，展現了自身對東亞傳統箏樂的詮釋。然而，此曲的實際呈現，則需透過演奏家的演譯才得以完成，其對此曲進行文本再造，將紙上音符化為真實的聲響，表達其所理解的《三箏譜翦》。而後，聽者接收到演奏家所呈現的樂音，繼續展開了新的文本解讀方式，而根據聽者背景的不同，則有了更多樣化的解讀。從作曲者、演奏者到聽者，一連串的文本再造歷程，構成一個整體的音樂事件（event），才完整地呈現了東亞箏樂的新意涵。

作為一個音樂載體，《三箏譜翦》承載著中日韓三國箏樂的傳統元素。在此曲中，作曲家對各種音樂參數予以不同程度的保留與轉化。其中，各國傳統箏樂的旋律型、節奏型、節拍系統、演奏技法及以韻補聲的特色被保留下來，因而聽者得以清楚的在此曲中，窺見各國傳統音樂的特色。而除了保留部分素材以外，作曲家在某些面向上作了調整，例如：速度、調式與調性色彩的交織。雖然作曲

家設計定絃時採用了西洋大調音階的組成音概念，但此曲卻不具大調功能；而有趣的是，各國調式色彩在曲中若隱若現，假使單就中國調式音樂概念來分析，則忽略日韓音樂系統所引發的作用；若不從中國調式音樂概念來分析，則喪失其原有個性，其它日韓音樂的分析亦是如此。除此之外，作曲家亦調整了原始箏曲的樂節、樂段、樂章的關連性，原文本的次序被分割的支離破碎以後，與其他文本的殘段拼出另一幅圖畫。作曲家使用西洋作曲技法介入三國箏樂中，將上述素材轉化後，使三者共構出新的音樂內容，並賦予其新的音樂標題與想像空間，進而衍生出傳統素材的新意涵。

若說作曲家試圖透過《三箏譜翦》來整合四種不同的音樂文化系統，未免太過浮誇。較為適切的說法，則是一位浸潤在西洋音樂文化環境的德國作曲家，使用西洋對位作曲技法，創作出三國箏樂的關連性，且同時展現各國傳統箏樂的特色。西洋對位作曲技法在此扮演重要的穿針引線功能，主要體現於記譜法、音組織及音程、和絃概念的使用方面，作曲家藉此形塑三者的關連性，使得在解讀文本時有跡可循。雖然聲部構成的方法主要來自於西洋對位法的概念，但由於作曲家刻意保留了各國傳統箏樂的部份特徵，因而使得此曲自成一套音樂邏輯，諸如：調性及調式色彩並存、縱向的西洋聲響效果與橫向的各國傳統音樂旋律並置等。總言之，新曲突破原生音樂系統的常理羈絆，各國的傳統音樂邏輯在此曲中適度變異，而又不脫序的運作，正是新曲的成敗關鍵。

從此曲中，我們看到音樂的創新不一定是出於演奏技法所衍生的新聲響，而可以是既有素材的新詮釋。以傳統為考量所衍生的新作，正應驗了當代前衛劇場大師羅伯·威爾森（Robert Wilson）對前衛所下的精闢註解—「前衛就是重新發覺古典」，此觀點不但是創作者的發想起源，亦成為演奏者與聽者詮釋文本的一種視角。

在一連串不斷的本再造過程中，我們不斷地追尋文本的新意涵，同時也必須反向思考，對傳統素材進行一種反思，在新舊交疊中進而發展出屬於當代的新傳統。所以我們體認到—音樂符號的轉換必須先有原意才有新意，素材的重整必須兼顧傳統與創新兩個層面才有意義，演奏者的詮釋再造則必須從原始意涵中蛻變出新價值才具有代表性。因此我們得知，文本的再造不是天馬行空的聯想與想像，而是有所本的再詮釋。在《三箏譜翦》中，《高山流水》等中國箏曲化為中國意象的表徵、《亂》則為日本箏樂的縮影、「散調」為韓國音樂代言，作曲家史蒂芬·哈根貝爾格將各國的音樂風格及特色壓縮在數首具代表性的樂曲中，透過和他國箏樂並置所產生的聯繫，形塑一個以箏為媒介的音樂交流平台、一個跨文化的對話場域。在哈根貝爾格重新詮釋東亞箏樂的同時，亦引領著演奏者與聽

者對其音樂文化進行反思。在不斷的文本解讀與文本再造之間，《三箏譜翦》所帶給我們的不只是作品本身的價值，更衝擊了本文化及異文化接觸時所要審視的價值問題。

參考資料

參考文獻

三木稔著，王燕樵、龔林譯

2000《日本樂器法》。北京：人民音樂出版社。

中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂辭典》編輯部編

2003《中國音樂辭典》。北京：人民音樂出版社。

馬昕

2003〈高山流水韻依依—山東箏派、武林箏派《高山流水》比較〉，《保定師範專科學校學報》。第十六卷第二期，頁 71-72。

成公亮

1988〈古箏名曲漁舟唱晚由來之爭〉，《中國古箏學術交流會文集》。揚州：中國古箏學術交流會編輯組。

李民雄

1999《民族器樂概論》。上海：上海音樂出版社。

李順興

2001〈超文本的蒙太奇讀法與資料庫形式〉。第二屆《文山評論》會議論文修訂版 <http://benz.nchu.edu.tw/~sslee/papers/hyp-montage.htm>

姜寶海、姜姝

2003〈漁舟唱晚的傳承與版本〉，《浙江藝術職業學院學報》。第一卷第三期，頁 33-6。

星旭

2005《日本音樂の歴史と鑑賞》。東京：音樂之友社。

孫梓仙

1988〈古箏大師婁樹華先生和漁舟唱晚〉，《中國古箏學術交流會文集》。揚州：中國古箏學術交流會編輯組。

袁靜芳

1987《民族器樂》。北京：人民音樂出版社。

2001《中國傳統音樂概論》。上海：上海音樂出版社。

陳幸惠

2008〈韓國伽倻琴散調初探〉，《國立臺北藝術大學音樂學研究所 2008 年音樂學研討會》。台北：國立臺北藝術大學音樂學研究所編輯組。

葉棟

1983《民族器樂的體裁與形式》。上海：上海文藝出版社。

劉毅志

1976《談箏瑟》。台北：台北市中國民族音樂學會。

賴宜絮

2007〈論一位德國作曲家之東亞箏樂印象：—以《三箏譜翦》第三樂章《活力》為例〉，《國立臺北藝術大學音樂學研究所 2007 年音樂學研討會》。
台北：國立臺北藝術大學音樂學研究所編輯組。

IIIZ+

2007 年 5 月 5 日，台北市中山堂。《台灣箏樂，與世界接軌》音樂會節目單。

<http://www.threezeplus.com/>

Hwang Byung-ki.

2002 “*Sanjo.*” *The Garland encyclopedia of world music.v.7.* New York: Garland Pub.

J. Lawrence Witzleben.

2002 “*Instruments: Zheng.*” *The Garland encyclopedia of world music.v.7.* New York: Garland Pub.

Keith Howard.

1999 *Korean Music: A Listening Guide.* Korea: The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

Kishibe Shigeo.

1984 *The traditional music of Japan.* Tokyo: Ongaku No Tomo Sha Corp.

“Montage”

2 May 2008 *Encyclopedia Americana.* 2008. Grolier Online.

<http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0275380-00>

Ōnuki Tosiko.

2002 “*Sōkyoku: Chamber Music for Koto.*” *The Garland encyclopedia of world music.v.7.* New York: Garland Pub.

Peter Brooker 著，王志弘、李根芳譯

2004《文化理論辭彙》。臺北：巨流出版社。

Robert C. Provine.

2002 “*Rhythmic Patterns and Form in Korea*” *The Garland encyclopedia of world music.v.7.* New York: Garland Pub.

Roland Barthes. Translated by Stephen Heath.

1977 “*From Work to Text.*” *Image, Music, Text.* New York: Hill and Wang.

Stefan Hakenberg.

1999 “*Kinderkreuzzug.*” *Positionen Heft 39,* pp. 39-42.

2001 “*Considering a Player's Cultural Background.*” *Positionen Heft 48,* pp. 34-37.

2001 “*Interkulturelle Montage.*” Positionen Heft 49, pp. 29-30.
<http://www.stefanhakenberg.com/index.html>

樂譜

王巽之傳譜，王昌元整理

1982 《小霓裳曲》。未出版。

1982 《高山流水》。未出版。

1982 《雲慶》。未出版。

坂本トミ

1913 《みだれ》。福岡：大日本家庭音楽会。

李在淑採譜

1987 《伽倻琴散調》。首爾：世光音樂出版社。

婁樹華傳譜，王昌元整理

1982 《漁舟唱晚》。未出版。

曹正

1963 《古箏彈奏法》。北京：音樂出版社。

Stefan Hakenberg.

1998 “*Three Zithers and a Pair of Scissor.*” Unpublished.

Yatsunashi Kengyo.

2006 “*Midare(Chaos).*” Boston: Boston Koto Academy.

有聲資料

丸田美紀

2001 《鳥のように》。キングレコード: KICC-343。

項斯華

1995 《高山流水》。搖籃唱片：CRC-95012。

IIIZ+

2007年5月5日，台北市中山堂。《台灣箏樂，與世界接軌》音樂會 DVD。

지애리

1993 《가야금 산조》。서울음반：SRCD-1137。

Transcript of interview Stefan Hakenberg, the composer of *Three Zithers and a Pair of Scissors*.

Transcribed by Yi-Chieh Lai.

Modified by Stefan Hakenberg and Jocelyn Clark.

Interview Date: October 23, 2007.

Interview Location: Boston, MA.

Interview Duration: +/- 110 minutes.

Participants: Yi-Chieh Lai, Stefan Hakenberg and Jocelyn Clark.

Explanation: “L” = Yi-Chieh Lai, “H” = Stefan Hakenberg, and “C” = Jocelyn Clark.

The Background of Stefan Hakenberg.

L: Would you talk about your family and your background learning music?

H: Even though my parents were not professional musicians, music was a part of life in our family. My father was a good and passionate singer who grew up singing in church choirs — one in his home-town called the Wuppertaler Kurrende in particular. I remember him singing at church and also enthusiastically listening to records of jazz and gospel music. Music could move him to tears easily and he had a practical understanding of counterpoint having over time experienced the repertoire in each of the sections, from soprano to bass. My mother played the piano well and was the core of our family chamber music activities with my father, my sister, and myself, who contributed on recorders or by singing. My sister later became a very good cellist and her teachers encouraged her to make playing the cello her profession. However, she eventually decided against that and today is a much-loved schoolteacher.

Myself, I learned to play the piano and one of my earliest memories is practicing while my mother sat next to me supervising my progress and correcting my efforts. I must have liked playing the piano because I kept on doing it even though, due to frequent moves from one city to another, it was not always easy for my parents to find a good teacher for me. Growing older, I began to improvise, gradually discovering the possibilities of the keyboard and the piano's sound world. I joined and formed bands, jammed on electric guitar and bass, and spent many excited hours at the table of church organs, fascinated by the sounds of the different registers and their combinations. Then I began to write little compositions for the bands in which I was playing. Next to piano, I started studying percussion

more seriously and participated in our music school's percussion ensemble. Eventually I also studied harmony, counterpoint, and ear training. My most important theory teacher in those days was the German composer Volker Blumenthaler, with whom I became friends and who has given me important inspiration, guidance, and support ever since.

L: Why did you choose to major in piano pedagogy and music theory and finally to be a professional composer?

H: When the time came to decide what to do after high school, there was no doubt that I wanted to study music. My parents were not opposed to my desire but hoped that I would study to become a music teacher at a high school, which is a well-paid and secure profession in Germany. However, I decided to focus on what excited me most: playing the piano and studying more music theory, particularly contemporary methods of composition. After a few years of studying music theory I was ready to focus exclusively on composition.

I was lucky that just at that time, the great German composer Hans Werner Henze was offering an exceptional graduate class in composition at the Musikhochschule in Cologne. Volker Blumenthaler introduced me to one of Henze's students, the Dutch composer Cord Meijering, and Cord took me to one of Henze's course meetings to introduce me to him. I showed the maestro some of my work, he accepted me, and already a week later, I was receiving phone calls from Henze involving me more and more in one of his alternative cultural projects of that time — the Deutschlandberger Jugendmusikfest, a part of the Styrian Autumn festival in Austria. There, right at the beginning of my studies with Henze, I had amazing opportunities to collaborate with leading artists of the time like the Nobel prize winning author Elfriede Jelinek, the choreographer Gerhard Bohner, the choreographer and opera and film director Birgitta Trommler, and the visual artist Norbert Stück among others. From this moment on I was hooked and I have never been able to stop composing since.

In my experience, music is the most comprehensive art form. The world around me communicates to me provoking answers in the form of musical compositions. I often think of performing musicians perhaps as a playwright does of characters on a stage – reflecting our world by (per)sonifying emotions, concepts, and beliefs with which an audience can identify, by which a listener can be moved, and through which thoughts are provoked in return. The mere existence

of an ensemble of musicians challenges me to write music that gives the ensemble's particular combination of instruments meaning. I treat its musical parts like individuals in a group — I create a polyphonic setting. I immerse myself so much in the individual sound world of each of the instruments that I can personally identify with each of its sound expressions. I do this each time I write for a given instrument even if I have already written for it before because the performer, the ensemble, and the audience always change, entering into an always new dynamic relation with each other. An instrument and a player, both with their respective identities, form a symbiosis that is entirely unique and alive. To return to the example from the spoken theater: Dustin Hoffman's Shylock and Al Pacino's Shylock are both Shylocks, but each with a different "sound," if you will.

L: You have diverse musical experience in your life. During the period of time in which you became a composer, there were things that influenced you, for example teachers, masters, your own cultural background. What did you accept and inherit?

H: Over time, lots of different things have had an influence on what I write because whatever you write is always a reflection of the things that you hear. Everything is an influence in that sense. When I grew up I started to play the piano and play in bands so there was a lot of jazz and rock influence. Then, studying piano, I remember very much playing a sonata by Alban Berg, and for the first time, that got me much more into newer music, the music of Berg's time. Later, I studied with a composer named Hans Werner Henze who was extremely important for me. I learned a lot from him, and through him, got to work more with fringes of music life in Europe, for instance, folk music groups and players of non-classical instruments, which was an important influence. Later I moved to Cambridge, Massachusetts and that is when, through meeting Jocelyn Clark, I got interested in Asian instruments, instruments that were different from the instruments I knew already. That, again, became a really important influence because I began to listen to a lot of music that I had not heard before.

L: The composer, Hans Werner Henze's essential musical philosophy is "not sticking to a specific style or particular skill when composing." Have you been influenced by this?

H: Perhaps here it is best to contemplate the terms "style" and "technique." When young people begin making music, after initially discovering the sheer joy and sensuality of sound, they try to repeat what they otherwise hear. They may repeat

melodies and try to find the chords that they have heard being played with them. Generally speaking, they are trying to recreate the musical sounds that surround and capture them. During this time, beginners learn more and more about how the elements of music function and work together. They learn and develop musical techniques, which are means to make music sound a certain way and experience the reactions the sounds they produce provoke in the people around them.

If the source of the sound a young musician is trying to recreate is not entirely music that he or she has heard outside, in a concert, on the Web, etc, but music that is coming from inside the musician, the outcome will be an original composition. At this stage the techniques a young person develops and applies to create a composition becomes more personal, more original.

Suggestions from experienced composers, other colleagues, or the analysis of favored works can inspire a composer. However, it seems to me that the most exciting compositions, the ones that seem to be most true are those that are most personal. In order to achieve that, the techniques used to compose are developed apparently in direct touch with the musical truth inside the composer and serve to express the musical statement the composer is intending to present. As a composer is becoming more experienced in constructing, evaluating, and interpreting musical material, he or she may also develop a technique first or deduct it from a concept and find that this may be a means to discover new sounds, new musical ways, and insights into musical and even extra-musical circumstances.

A sum of composition techniques makes up a musical style. Thus for a composer of innovative, new music, the development of a style is a personal matter *sine qua non*. It is influenced (1) by the music the composer hears, listens to, and studies, (2) by his/her personality, his/her taste, sensuality, intelligence, etc. and (3) by the artistic intentions of the composer. A composer's intentions and musical statements relate to the audience s/he addresses and his or her place in society.

L: What kind of band did you join?

H: I started out in local jazz and rock bands in the city of Mönchengladbach. That was in the late 70s. In the end I was in a jazz-rock group we called JINX. The formation included interesting people. The drummer was Ralph Baumann, who is a timpanist with the Mönchengladbach Symphony Orchestra today. Harald Klemm was the bass player and today is a very successful painter with works in

museums. Recently he had pieces in an exhibition in Beijing, too. The guitar player was David Fiuczynski. He is a world-renown jazz-rock guitar player today teaching at Berkley College of Music in Boston. Then there also was Rüdiger Blömer who played electric violin and today is a composer like me. I played keyboards. All of us wrote pieces for the band. Those were my first compositions.

L: Why did you study for your Ph.D. here at Harvard and not in Germany?

H: Thanks to a Leonard Bernstein Fellowship, I came to New England to the Tanglewood Music Center in 1988. That is where I met a number of other, younger composers and I very much liked the spirit amongst them. That was my introduction to music life in America and particularly around Boston and New York. So, later, when I got the opportunity to come to Harvard, I was very happy about that and moved to Cambridge to be in a cultural environment I particularly liked and in which I could thrive.

L: Could you talk more about the spirit of America? How does it move you?

H: Among the many composers of all ages I had the opportunity to meet at Tanglewood, I particularly befriended Marti Epstein and Toshio Saruya, two composers of my generation whose work I have followed closely ever since and whom Jocelyn Clark and I were happy to commission for CrossSound, our music festival in Alaska. In general, people in America seemed to be less limited by aesthetic divisions than in Germany where I had studied up to then. I was introduced to new music I had not heard before in America. There was also an understanding in America that a "contemporary classical" composer would be influenced by popular music, which of course I was. I felt a sense of liberation and encouragement to follow the musical voice I was discovering inside of me. I am very grateful to my composition teacher Hans Werner Henze for suggesting Tanglewood to me and to Oliver Knussen, with whom I studied at Tanglewood. I also very fondly remember the American composers Yehudi Wyner and Leonard Bernstein who were very encouraging about my music. Among the conducting fellows at Tanglewood was Markus Stenz, who conducted a big brass orchestra piece of mine. He made a wonderful career since then as a world-renown conductor and is today the music director of the Cologne Opera.

When I came to Harvard I had already much more experience as a composer and

some good successes with my projects in Germany. At Harvard I found an extremely invigorating community of highly talented composers, faculty, grad students, undergraduates, alumni and guests. In particular my teachers Bernard Rands and Mario Davidovsky were big influences for me. Bernard was my mentor and again, the thing I most appreciate about his guidance was his openness and insightful suggestions of music to listen to and works to consider for studying. Another big spiritual impact on me came from Ivan Tcherepnin and I am grateful to Betsy Jolas for inspiring talks and for suggesting to me to go to Fontainebleau one summer.

I believe that we are formatted in our musical taste for music from the moment we grow in our mothers' wombs. The early years are important. What grew in me during my childhood to come out later in my compositions was set free through the influences and inspiration foremost of my main teacher Hans Werner Henze. However, the US gave me an environment in which I felt more encouraged to follow and develop my personal aesthetic instincts and considerations. As you know, eventually getting in touch with players of non-Western instruments at Harvard, in particular with and through Jocelyn Clark, became immensely important for me and has shaped my work ever since. *Three Zithers and a Pair of Scissors* was one of my first pieces in this period and currently I am expecting the premiere of a new piece for shakuhachi and koto, *Antares*, through Marco Lienhard and your IIZ+ ensemble-mate Ryuko Mizutani in Boston. Also the fascination of CrossSound and my ever greater excitement about the programs Jocelyn and I present there is another expression of the joys of diversity as I experience it in the U.S.

The Background of *Three Zithers and a Pair of Scissors*.

L: Had you composed for each of the Asian zithers koto, zheng, and kayagûm before you composed *Three Zithers and a Pair of Scissors*?

H: I had written for koto before. *Three Zithers and a Pair of Scissors* was my first piece for zheng. However, already before writing for Asian instruments for the first time, I did have experience writing for non-Western classical instruments like recorders, accordion, and other folk instruments — instruments that are not part of the traditional Western orchestra. I had done that long before getting interested in Asian instruments.

L: The instrumentation for *Three Zithers and a Pair of Scissors* is very novel. Do you know if there were any other compositions for koto, zheng, kayagûm and changgu before your piece?

H: Maybe.

C: There is another group. I think they started at 1998 — after this piece. Their name is Koto hime (琴姬), Koto Princesses. It includes a North Korean kayagûm player. But I think they only lasted a short time, and they don't have changgu. They started in 1998. This piece is from 1997.

L: But on the program, it was written 1998.

C: I commissioned the piece on behalf of the Asia Center at Harvard in 1997. It was finished and premiered in March of 1998.

L: Why did you have this thought to combine these three instruments?

H: It was Jocelyn's idea.

L: Oh! You are the source, Jocelyn.

H: That's why.

L: So this question is for you, Jocelyn.

C: It is because I played all the instruments. I had wanted to try to put them together in some way since 1992 or so, so when I finally had the chance, I commissioned a piece from Stefan and from the Beijing composer who was at New England Conservatory at the time, Lei Liang. Lei Liang had come to some of the concerts in which I had played and which I had produced and he was very interested in the project. He was living with the Ming music scholar Dr. Ruo-Lan Chiao Pian and she took an interest as well.

L: You commissioned Hakenberg and Liang both at the same time?

C: Yes. Harvard was about to open its new Asia Center and I proposed a program that featured my three teachers of zheng, Wang Changyuan, kayagûm, Ji Aeri, and koto,

Ishigure Masayo, who wasn't actually my teacher, but could have been. Since kayagûm is never played alone, Kim Woong-Sik also came from Korea to play the changgu. Kayagûm and changgu can almost be thought of as one instrument.

H: And this was so successful that both Lei Liang and I got asked later to compose new pieces for a concert series around a conference of the European Chinese music organization CHIME, which took place in Heidelberg, Germany. Prof. Dr. Barbara Mittler, the Chinese Literature and Music professor in Heidelberg was a visiting scholar at Harvard at the time and had attended the "Encounters" concert that Jocelyn produced.

L: Wow~ That's great.

L: These three zithers are very similar — you have to keep each of their characters intact in this piece. What do you think about the essence of homogeneity and heterogeneity between these three string instruments?

H: Common to the three zithers koto, kayagûm, and zheng, is that they are all plucked string instruments. About the use of the changgu, I want to say that, particularly at the time of the composition, and because of the use of the *sanjo* as the source of the kayagûm and changgu parts, I looked at kayagûm and changgu together as almost one thing. The sounds of the kayagûm and the changgu are meant to be together as one entity, as if they were one instrument.

Each of the three zithers has a very distinct character. The repertoires that the three zithers play and the way they actually sound is very different from each other, very contrasting, and that is of course very interesting. The material out of which the strings are made is different, the way the strings are plucked is different, the character of the music is entirely different. All this, of course, is because they grew in different cultural environments. Over time, they were made to play music that is distinct from that of the others, each very special and iconic within the cultures that engendered them.

L: Why did you decide to write this piece as a montage?

H: I chose to write a montage partly because I wanted to learn about the instruments. Before starting to work on *Three Zithers and a Pair of Scissors* I had only written for koto and trombone, a piece for Jocelyn and my room mate, the trombonist

Russell Jewell, but I did not know the other instruments yet. So I studied all the different pieces that you already found worked into the score – all pieces from Jocelyn’s repertoire at the time on each of the three zithers. She gave me scores and recordings and I listened to them very often and carefully and that way I began to learn more about the instruments, how they were played, what was typical about them.

Another fact leading me to write a montage was that I did not know the players that were hired to play the premiere of *Three Zithers and a Pair of Scissors* yet. Jocelyn Clark had won all these very famous soloists — her teachers — all true masters of the repertoires they were performing, but they had very diverse backgrounds. They were trained differently from each other. Their ways and experiences writing and reading music were different from each other. So I did not know yet how much I could expect them to read Western notation. Moreover, there was actually not very much time for me to write this piece. I needed to find solutions very fast. I knew that each of the soloists could play the particular repertoire pieces I had studied very well. I thought, if I would ask them to play exactly the pieces they were already playing otherwise in their concerts, then they would be very good, they would play that very nicely. This thought led me to use their repertoires as base material, cut it apart, and put it together, compose it in a new and different way.

Another argument for me to compose a montage was the occasion for which I had received the commission. As you have mentioned, *Three Zithers and a Pair of Scissors* was commissioned by Jocelyn for the opening of this new Asia Center at Harvard in which scholars from all kinds of different backgrounds were to come together and study all sorts of aspects of Asian cultures, history and so on. What I liked about the idea of a montage was that each of the players in my composition would come to the piece with something that was very much their own, their very own music, and put it next to the music of the other, like saying “This is what I play. Do you hear this? Let’s play together and see how it may sound.” And then, there was also the Western context in which that Asia Center was built, namely in Cambridge, Massachusetts, not in Taipei, or Beijing, or any other place. I think the Center gives a scholarly Western framework for scholars to meet and discuss. In my composition, I think, that is reflected in the fact that the instruments play each of their parts at the same time, so that they create contrapuntal settings, which to me is one of the most typical aspects of Western music. That is why I chose this kind of material and composed it as a montage.

L: How did you choose these traditional repertoires as materials?

H: The pieces used for material of my montage *Three Zithers and a Pair of Scissors* were given to me by Jocelyn Clark. They are a collection of pieces that she had studied herself over time with the different teachers of hers that were to play the premiere of *Three Zithers and a Pair of Scissors*.

L: So if she gave you other pieces...

H: If she had given me other pieces, the montage would be different. So there is a certain amount of chance involved in this particular collection of materials, and I love that aspect of the piece. As the collection of pieces I was using was chance, it was also something that had grown naturally over time. It is like sediment — the trace of a person who, over time, has studied all these pieces within their own cultural environments. It is not chance by dice that has produced this collection, but years of work and study of an active, curious, and open mind, capturing multiple foreign musics in a hands-on fashion. That makes this a very interesting and unique collection of pieces all by itself. It is a piece that is very much of Jocelyn as it is of myself.

L: So Jocelyn, did you only give Stefan the traditional pieces which he used in *Three Zithers and a Pair of Scissors*? Or there were more pieces that you have given but were not used by him??

C: I only gave him traditional pieces. Well, I also gave him some pieces that could be considered modern like *Fighting the Taiphon* I think — but basically it was all repertoire from the Zhejiang School that I studied with Wang Changyuan.

For koto, I might have given him more — he had already written for koto by then and certainly knew some of the repertoire of the Sawai School. I think I might have given him several Sawai pieces as well as a piece by Yuji Takahashi -- "As I was Crossing the Bridge... " (hashi wo wattate) for bass koto, and "Poem" by another modern composer. The problem for him with koto was that it was all written in Chinese characters -- in traditional koto notation. He had to learn to read that in relationship to the tuning (hirajoshi in this case). That may be why he chose only Midare, which can be considered quite an important piece in the repertoire. I can

imagine its name — "Chaos" — could have been an attraction for Stefan in the context of his piece.

But if I think about it, I do think he was looking for traditional repertoire and I think he got there by starting with thinking about tunings -- how could he put 3 traditional tunings together? Where were the points of intersections? How could he make harmony? Hirajoshi "peaceful tuning" is perhaps the quintessential Japanese tuning. He might have also thought, because our group was not formed yet, in a very practical way -- "how can I get this piece played again?" For that, he should pick pieces that are in everyone's repertoire, not just in the Sawai School disciples'. Midare is a piece that everyone plays.

For kayagûm, therefore, there was not really any other choice. Sanjo is the main "solo" repertoire of traditional kayagûm playing. The only other possibility might be Hwang Byung-Ki's modern pieces, which are part of the repertoire as well, but sanjo lies at the heart of Korean kayagûm music. Moreover, at the time, the Sung Gûmryôn School was considered a good sanjo for young players to start with -- as their first sanjo. It is a sanjo that is in many people's repertoire even if they specialize in another sanjo school. I think there might have been folk melodies as well in the book I gave him -- I think it was Hwang Byung-Joo's book -- but sanjo was the obvious choice, which conveniently also took care of the changgu part.

L: When you composed this piece, sometimes you caught the symbolic and esthetic values of the traditional musics it contains, and sometimes you used the subject of them but changed the original meaning.

H: Yes.

L: In your opinion, what are the new and the traditional aspects in this piece?

H: The material is traditional. You put the materials together and it becomes something new. It is a new piece with traditional material.

L: What you want the audience to hear?

H: Beautiful sounds.

L: When the three instruments are played at the same time, sometime I feel confused

because I don't know on which part I should focus. They all play their own sounds, as if there were three people speaking at the same time — you don't know to whom to listen.

H: On first consideration, when listening to the different pieces of *Three Zithers and a Pair of Scissors*, you get the sum of all the individual parts sounding at the same time. Interestingly, however, this is only true for the listening experience of someone who does not know any of the original materials used in them. Usually, though, one person is familiar with one of the original source materials. So to that person, that one particular part — the one with the music s/he knows sticks out of the overall sound of the montage. I think that that is an interesting aspect of the piece. Listening to *Three Zithers and a Pair of Scissors*, depending on what your own musical, cultural background is, dooms you to hear the piece very differently. Even as a performer of the piece, each of your IIZ+ ensemble members hears and experiences the piece differently — you as the new zheng player from Taiwan, Ryuko Mizutani as a Japanese koto player living and working in the US, Il-Ryun Chung as a composer and percussionist working between Korea and Germany, and Jocelyn who knows intimately each of the pieces contained in the piece.

The Music of *Three Zithers and a Pair of Scissors*.

L: The first movement, “Clang,” describes cymbals. I hear your idea clearly in the zheng part. Could I say the zheng has the main voice in this movement?

H: No.

L: Why not?

H: It is not written that way. If I wanted it to be that way, I would have indicated that in the score — through different dynamic markings, for instance.

L: So, these three different zither parts carry equal weight in every movement of this piece?

H: Well, even when you play all parts of “Clang” with the same intensity, over the course of time, different musical events appear more in the foreground or less. For instance, the tremolo, with its ensuing descending glissando in the koto part, which is repeated numerous times, sticks out when it occurs and thus becomes all

by itself an important event. Or, take the bars starting in measure 19 — it is relatively quiet there in the koto and kayagûm parts — even your zheng part there presents something contrasting to what you are playing otherwise in “Clang.” You will remember that during the recording session, I asked you to bring this part out a little bit, to play it somewhat louder. This section at m. 19 can function like a little bridge. So, in “Clang,” different musical events come out all by themselves. The players should be aware of this and find a balance between exhibiting the temporary leading of parts on the one side, and creating an overall density and saturation of the piece. There is no leading role for any of the instruments in “Clang.”

Even though in “Clang,” the kayagûm part may be less dense than the zheng part, it comes through surprisingly well to the listener in the auditorium because of the very distinct contrast in the sound of the two instruments. This is true even though the kayagûm is, in effect, softer than the zheng. The reason for that is that the notes of the kayagûm are much less stable than those of koto and zheng. Lee Geonyong, a Korean composer friend of ours, said about the particular sound characteristic of the kayagûm that the notes are always in motion. They are always either going down or up. They are never stable. That makes them audible in an interesting and unexpected way. Also, think of cymbals filmed in very slow motion. When you hit them against each other and they ring, the metal is in motion. It vibrates and warps. I think, the sound of the kayagûm reflects this image of the slow motion cymbal acoustically in “Clang.”

L: In this (first) movement, is the koto part intended to sound behind the other two voices?

H: No. It comes out with the tremolo and glissando pattern again and again.

L: Like cymbals.

H: Yes. There is a very interesting, complicated and important thing. Imagine for a moment this new Asia Center. You are in a seminar room and there are scholars of all kinds of different backgrounds sitting around the table. Let's make one of them a koto player, one a kayagûm player, and one a zheng player. Ask them, like I did ask myself when composing *Three Zithers and a Pair of Scissors*, to portray a cymbal player using only what they usually play on their instruments, using their repertoires. In a way, it is like playing a game with your hands tied. I am

limiting myself by not using any material other than cutouts from the traditional repertoires of any of the three zithers. I will not deviate from this proposition even if I may think that what I would invent might portray a cymbal player any better than what I can find in the traditional pieces. I am really only using what is there.

Looking at the whole collection of the traditional music I had for each of the three instruments, the sections I chose for “Clang” are those that, to me, reflected most convincingly some aspect of a cymbal player and the sound of cymbals. It made sense to me to present each of the chosen sections in the context of a portrait of a cymbal player. That process generated “Clang.” You give the topic — in this case “cymbal player” — and then everyone around the table can say what they can in a way appropriate to the topic, namely, in the case of “Clang,” in a dense counterpoint, all at the same time. That eventually gives the piece its particular color and character. Experiencing the piece come together in this way is what fascinated me when I was writing this music. That was the fun part — the thing that got me going. This is true for each of the five pieces in *Three Zithers and a Pair of Scissors*. You know that they portray different musicians, right? “Pep,” for instance, portrays a drum player — the rhythm in the koto part, *ka-ga-dum, ka-ga-dum, ka-ga-dum*, (♩♩) etc to me sounded like a drum pattern.

L: For me, sometimes the kayagûm part is not very clear.

H: Each of the instrumental parts in *Three Zithers and a Pair of Scissors* reflects a different level of abstraction with regards to the way in which they relate to the topics of the pieces — the portraits of the five flying bodhisattvas playing instruments, which in turn can be interpreted to represent the five paths a bodhisattva has to pass on the way to enlightenment. As you said yourself, your zheng part in “Clang” to you makes sense in the context of the sound of cymbals because it is full and dense with many glissandos. The kayagûm, however, does not have that kind of music to pick from in its repertoire, and it does not need to. Just think of the sound of a kayagûm. It will never be as metallic as the guzheng sound can be. After all, you use steel and coiled copper strings on the zheng today. Already there is a close connection of your modern zheng to a cymbal through the common material used in making the zheng strings and cymbals themselves. But with the silk strings of the kayagûm, it is a whole other story. Nevertheless, despite the silk strings, the kayagûm can also say something about a cymbal. To me, that is a very important aspect of this piece. Everybody can say

something and should therefore be included. It is interesting to hear something less obvious, yet meaningful, and each part in the end contributes to a surprising whole in which it is intriguing to hear how the different contributions react with each other. As a whole, all parts together, say much more about a cymbal player than each of the parts individually on their own.

L: I think it must have been very difficult to choose sections from the very long kayagûm *sanjo*. How did you choose?

H: As far as I can remember, an aspect by which I chose sections of the kayagûm *sanjo* for “Clang” was the relative density of the material; the denser, the more interesting to me in the context of this piece. The sections from the kayagûm *sanjo* chosen for “Clang” are particularly dense, loud, and reverberating in relation to the rest of the *sanjo*. I was looking for sections with a relatively stable sound that would also feature lots of embellishment and vibrato in order to reflect the vibrations on the surface of the ringing cymbal as I described before.

L: So you feel the parts you chose are symbolic of cymbals – that reverberation of the strings – their “clang.”

H: This way of composing and of interpreting music is a very personal matter. Music can mean so many different things to so many people. We often say that music is a universal language and that we all understand it. That is not exclusively true, I think. Everybody understands music differently and in words would describe their experiences differently. Emotional understanding of music might be more universal. At least it might cross some language barriers that verbal interpretations don't cross. But even on the emotional level, the differences in the way listeners understand music can be enormous, even conflicting at times.

These thoughts play into the compositional process and conceptualization of *Three Zithers and a Pair of Scissors*. I believe that it is important to give every voice, every idea, space to be heard. That is why I say that even though including the kayagûm in a composition to represent a cymbal player may not be an obvious choice, it is important and eventually beneficial for the whole to do so.

When you think of the three zithers koto, kayagûm, and zheng, and you wish to use them to portray cymbals, you might think that using the kayagûm will just not work. But that is where it becomes interesting to me. I want to listen closer and

closer and to find something that can work despite the first, perhaps still superficial considerations. I know that by doing so I am creating potential for surprise and deeper truth in what I may find.

Once you understand this concept about *Three Zithers and a Pair of Scissors*, the whole piece becomes, I think, very beautiful because it is very inviting and pleasing for people to be asked to contribute what they *can* contribute to a discussion. Each of the pieces I had available to me from which to pick my material— *Midare* [Chaos], the *sanjo*, the traditional Chinese pieces, are such dense and beautiful pieces of art all by themselves. How could you not find an enormous variety of expression and universal truth in them?

L: The second movement is for “Lyre”, the Chinese instrument.

H: Yes. Or Greek or Indian.... There are all kinds of different lyres.

L: So, it’s not only for Chinese lyre – the *konghou*?

H: No, it’s for anyone. “Hum” is a portrait of the lyre-playing bodhisattva. On a lyre, the strings are fixed, like on a harp. They cannot be bent. They can be arpeggiated or strummed. You use a lyre to accompany yourself singing a song for instance. That is why in “Hum,” there is a lot of similar materials —open octaves for resonance, open strings, no bent notes.

L: There are more chords in this (second) movement.

H: Yes, on a lyre you can play chords and that is why there are chord progressions in “Hum.”

L: But here, the kayagûm part is.....

H: Again, like in “Clang,” the kayagûm part in “Hum” is very different from the zheng part because they are very different instruments. The kayagûm part in “Hum” features lots of note repetitions. Only few strings of the kayagûm are in use. But then, you could also think that the kayagûm part represents a singing voice, the voice of the lyre-playing bodhisattva.

L: So the other instruments are an accompaniment?

H: Could be.

L: So I am an accompanist here.

H: You are right. In that sense, if you think of the kayagûm part in “Hum” as a vocal part, the zheng part would be accompaniment. It is marked pianissimo anyway. But then think of the sound of the kayagûm and that of the zheng in “Hum.” They are so different from each other. The zheng part cannot just be an accompaniment. The parts are so distinct from each other that you can play them, in any way, louder, softer, and they will not cover each other. You don't have to play your zheng part “under the voice,” as an accompaniment. The parts are so far apart that they are always clearly audible no matter how you play your zheng part.

L: I like this (second) quiet movement.

H: There is another term I associate with the word lyre: “Aeolian Harp.” That is something you might have hanging somewhere around the outside of houses, something where the wind makes strings sound. It is an ancient Greek reference — twigs or beads quietly hitting strings in the wind. “Hum” is not only quiet, but there is also a lot of space expressed in it. There is a great distance between the parts as well as solo sections. There is space for air between the parts. It is open and features open positions, open octaves, open fifths. The air to breath in “Hum” is a sharp contrast to the lack of space, the density of the preceding “Clang.”

What I very much like about “Hum” is the brief appearance of the koto. I think that that is a mysterious and magic moment. There is all this peace in the composition with only the kayagûm and zheng playing, and then, surprisingly, the koto comes in, plays a few bars, and stops again, like a sleepwalker crossing through a nightly garden scene.

I want to make sure though that you understand that what we are discussing here about the koto entrance in “Hum” is a personal interpretation. To you, this entrance might be or mean or signify something very different. I did not compose a sleepwalker. The picture of a sleepwalker is just my own personal way of explaining to you — the atmosphere as I hear it at this particular moment in the piece. It is very important to understand that. Sometimes, when you speak to a composer, you get him or her to interpret his or her own music for you. But then

it is important to remember that that is all it is — a personal interpretation by one individual. Someone else — you for instance — is likely to interpret it in a different way. The composer only writes down the notes, and that's it. That is all you get from a composer —written music.

L: In the third movement, you catch this rhythm pattern *ka-ga-dum* (♩♩♩) from the changgu, and it is represented in other instruments.

H: Yes.

L: It is the only place (the changgu solo in third movement) you wrote down the changgu part. Why didn't you write it down in other parts?

H: In *Three Zithers and a Pair of Scissors* the changgu part is generally not written out. It goes with the chosen sections of the *sanjo*. The changgu plays as it would if it was accompanying these *sanjo* sections. Changgu players know how to do this so there is no need to write out a version for them. The cut-outs from the *sanjo* are entirely clear and known to changgu players.

L: Why don't you let the changgu player improvise here?

H: The changgu solo in "Pep" is the only section in all of the five pieces of *Three Zithers and a Pair of Scissors* composed for changgu exclusively. That is why it is written out. *Three Zithers and a Pair of Scissors* is not an improvised piece. Changgu players, even when they accompany *sanjo*, are using set patterns and developments. Certain changgu patterns come with certain parts of a *sanjo*. I did not need to write that out. So far, no drummer playing *Three Zithers and a Pair of Scissors* was unclear about what to play. However, in the solo section, I needed to give the changgu player something to play. The material I chose for this section is all from a book of studies for *samulnori* players. When changgu players study, they get books with drum patterns to practice. A book like that by Kim Duk-Soo and Susanah Samstag is what I used. Talking about improvisation, it is interesting to know that the changgu solo in *Pep* can be embellished or not. I have not specified that. I have left that open and it is still an open question to me if it is better to embellish it or not. I have not decided. It is a question of personal taste for the changgu player to decide. For me it works either way.

L: Could I say the rhythm material is more important than the melodic material in this

movement?

H: One cannot say that in “Pep” the rhythm of the music is more important than the melody. But, the motoric nature of the cutouts is the reason why they are used in this piece.

L: The next movement, “Hold,” is for flute.

H: Yes. What do you know about that piece?

L: My part always repeats and repeats. At first, I thought it was a little bit boring. I don’t like repetition. I think that if you want to express something, you should just say it one time, clearly, not so many times. I will try to make it more interesting.

H: Your sense that you have to do something with the many repetitions in your zheng part of “Hold” — that you have to interpret them and make them interesting — is right. I think it has to do with the topic of the piece, the flute player, and with what the title “Hold” highlights. It references the capacity of a flute to hold a note, to sustain it for much longer than a note on a zither, for instance, can sustain itself. When you play a flute, with your breath you can sustain a note and even let it get louder or softer during the time of the sustain. That is what I tried to reference in “Hold.” The repetitions are meant to be like holding, like sustaining something. In your part, you stay with a pattern or a note and that is why playing your part, you have the feeling that you don’t just want to repeat the motifs, but want to do something with that repetition, to create a sound that can be sustained and stay for a while without ending up sounding dull. That is a challenge that the composer has given the players to solve through his or her interpretation. Written down, it looks like it is just a number of repeats. But the player will need to ask, “What does it mean? Why is it like that and what do I do with it?”

The reason is that we are trying to portray the sound of an instrument that can hold a note — that can sustain something. You are being given something to play that is repeated over and over again so that a certain sound can remain sustained, and, like a flute player, you are asked to do something with that sustained event.

When I write a long note for a flute player and it is played without any dynamic articulation, it can also be boring. The player, therefore, articulates the long, held note by letting it swell first and then decay for instance. In your zheng part, take

the section from measure 3 to the end of measure 6 for instance. You are getting the character of it right when you make it sound like it is played as if played on one breath. It is more interesting than when you just repeat the motifs mechanically. Your acute sense as a player, your instinct as a musician, has brought you already to this answer as you found it necessary to make the seemingly mechanic repetitions in “Hold” into something interesting.

L: These two parts (koto and kayagûm) seem to be in the same situation as the zheng in “Hold.”

H: Again, watch the contrast between the ensuing pieces in *Three Zithers and a Pair of Scissors*. “Pep” is motoric and active, and “Hold” is very static and quiet. If you look at the kayagûm part, you can see a sequence of pitches like B♭, B♭, ..., B♭, A, B♭, B♭, A, A, G, B♭, A, G, G. Before in our discussion, we had established that one way of articulating a long note is by giving it a dynamic shape like piano, crescendo to forte, and decrescendo to piano. Another way to give life to a long note is to change its pitch slightly, like in a pitch vibrato. The pitch sequence in the kayagûm part can be interpreted as a representation of such a modulation of the pitch of a sustained note. In fact many of the notes of the kayagûm in this piece are themselves modulated by all sorts of embellishments. The slightly changing pitches in the kayagûm part also make for the interesting dissonances that appear in “Hold” and are not so easy to play with good intonation because now, in “Hold,” you have minor seconds between your parts at times and an ambivalent tonality.

L: Wow~~ That’s interesting!

L: The fifth movement is for lute. There are many chords here.

H: I thought of the last piece of *Three Zithers and a Pair of Scissors*, “Concurrent,” a portrait of a lute-playing bodhisattva, as a little three-part Renaissance setting. The chords in this piece are a result of the individual zither lines.

L: When we play this movement, we try to make a certain voice clear in a certain section. But in other movements, we don’t do this.

H: Stressing different parts at different times, making them temporarily the leading voice, like you do in your interpretation of “Concurrent,” is exactly what might

also happen in the interpretation of a Western lute or other ensemble playing Renaissance music. In the other pieces of *Three Zithers and a Pair of Scissors* you don't need to consider the leading part. The way they are composed already takes care of that. Playing your part a little bit louder or softer does not have a big influence on how the audience hears and makes sense of the other parts played at the same time. “Concurrent,” however, can only become beautiful if the ensemble makes choices about who is to lead in which section. In “Concurrent,” the players themselves are responsible for making sense of playing together in their ensemble. In the four previous pieces the composer has taken care of that mostly.

L: So this matches with the title “Concurrent.” It means that when you meet and cooperate with other people, sometimes you display more, and sometimes you have to concede and listen to other people in order to come together in a meaningful way.

H: You could say that. It's wonderful. I agree.

L: Are there any rules for the horizontal and vertical sound?

H: Well, for instance, the difference in sound between the more consonant “Hum” and the more dissonant “Hold” are due to the fact that the notes in “Hum” are all part of the G-major scale — in other words diatonic material — while in “Hold,” the different parts are arranged together so that they form chromatic material around a clash of E-minor and C-minor, a scale of C-D-E \flat -E-F-F \sharp -G-A-B.

In m.2b of the second movement “Hum,” the zheng part has the notes B, D, G, and here the first note of the kayagûm part is C. C of kayagûm and G of zheng together form a perfect interval, very consonant. To continue, the first note of kayagûm of m.3a in the score is D, which actually is concert G, and with this G zheng comes to consonance again. You can go through the piece this way. The first notes of zheng part in m.8b, G and D, go together with the B and E of the koto part forming an e-minor triad — very consonant.

Just compare this to the fourth piece— the kayagûm part in m.13, G and B-flat, which sounds like concert C and concert E-flat, comes together with the F-sharp and E in m.9 of the second beat of the zheng part. The zheng is holding on that F-sharp and going on to E, then F-sharp, E, and so on, together with C and E-flat of kayagûm part at the same time. It is much denser harmonically — with many

more different pitches, many more different intervals —some of them even quite dissonant. That creates a very different character for this piece, “Hold,” not only in terms of what you are playing individually from your original material, but in all kinds of different ways, also harmonically.

L: Did you intend it?

H: It’s not by chance. I chose these different pieces and different colors. I put them on top of each other so that this would happen intentionally, otherwise this would not belong to the piece. It’s on purpose.

L: There is an interesting thing for me in third movement. I hear the sixth and seventh measures as a phrase, but the final note of the seventh measure is not an open stringed note. So maybe, the seventh and eighth measures should be heard as a phrase. Is this on purpose?

H: Yes.

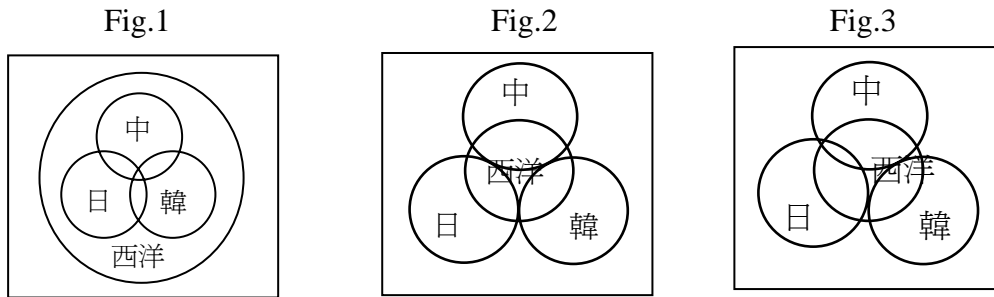
L: So one can hear it either way?

H: It’s ambivalent. You’ve made a very good observation. What you just observed is clearly audible.

L: In your article, you wrote about the background of this piece. You were commissioned by Jocelyn Clark to write for the celebration of the opening of the new Asian Center at Harvard University. You put the Eastern material into a Western framework. Did they tell you to do that?

H: No, I thought that on my own.

L: I made a figure of this piece in my essay *Musical Montage — The Expression and New Meaning of “Fisherman's Song at Dusk” in “Pep”*. Figure 1 is what I made. The Chinese, Japanese and Korean material all are in a western framework. But Ryuko Mizutani thought each circle present the repertoire which you used, not culture, and three circles (Japan, China, Korea) don’t overlap and the Western framework should be in the middle of these three.



H: Interesting! That's a very smart way to do it because we don't get the whole picture in listening to the piece. The zheng part, for instance, is not a complete representation of Chinese culture, but my Western choice of bits and pieces from the repertoire chosen by Wang Changyuan for Jocelyn Clark to study when she was her student.

C: I think Ryuko's point is that the western framework encompasses the other three, whereas in Yi-Chieh's version, the point is that they are all overlapping, but encompassed by the Western framework. In Ryuko's scheme, they are all overlapping, but not encompassed by the Western context.

H: I think Ryuko's version (Fig.2) is better. It represents more what it is.

C: You don't think there are any overlapping sections between Japan, China, and Korea? I would draw it like this (Fig.3). The relationship between China and Japan is much closer.

H: That definitely has some reality to it. When we talked now, we always found that some of the kayagûm part was outside. Right? So maybe there is another way of drawing a graph to represent this.

These circles represent the culture, not the repertoire here. It's clear that the culture is much more than repertoire. There is much more to Chinese culture than these zheng pieces that I cut apart.

This figure represents the experience of the piece, no? So, each of the circles is the repertoire that's been used here. Or is it more? If it is not only the repertoire but also Chinese culture as a whole, it would be a different thing. Let's not talk about this piece alone, let's talk about the representation of the center, for which this has been written. Then we would have an input from Chinese, Japanese and Korean cultures and we would have a Western context. But that Western context, — by

definition of being a context itself, — can never see all the others completely — just like they can't see each other completely. Shouldn't there also overlap?

C: Yes, except that over time that changes as the players play the piece. As the group plays together more and more, it starts to change — the circles start to move. It's always in flux.

H: I see — interesting.

C: In the beginning, when you wrote this piece, each of the circles couldn't see the other circles. They only saw themselves in the context of a western framework.

H: At the first rehearsal it was like this (Fig.4). Now, it is like this (Fig.3) because you (IIIZ+) know more of the other parts. Also, another thing, in the very beginning it was like this (Fig.5). There was not even a Western context yet.

Fig.4

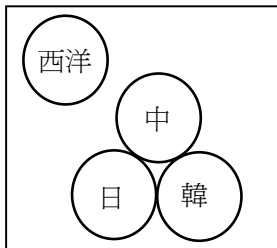
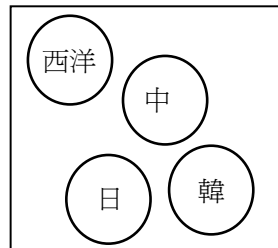


Fig.5



C: I think the first rehearsal was like this (Fig.5), and then, as we started to hear each other's parts and our playing got better, it was like this (Fig.4), and now, it's like this (Fig.2).

H: That's a very nice reflection of the situation — in flux — like Jocelyn said.

L: I will think about these figures some more. These are all of my questions for now. Thank you so much for your responses. They really helped me realize the meaning of this piece.

H, C: You're welcome. Good luck with your thesis!

--- THE END ---

高山流水

浙江民間樂曲
王巽之 傳譜
王昌元 整理

The musical score is presented in a piano arrangement with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 9, 17, 25, 33, and 41. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various ornaments such as grace notes and slurs. The bass line provides a steady accompaniment with simple rhythmic patterns and occasional rests.

49

Musical notation for measures 49-56. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

57

Musical notation for measures 57-64. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

65

Musical notation for measures 65-72. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features eighth and sixteenth notes with slurs.

73

Musical notation for measures 73-80. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features eighth and sixteenth notes with slurs.

81

Musical notation for measures 81-88. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

89

Musical notation for measures 89-94. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

95

Musical notation for measures 95-102. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

98

System 1: Measures 98-100. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth-note runs and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns and slurs.

101

System 2: Measures 101-103. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages and slurs. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment with slurs.

104

System 3: Measures 104-106. The right hand shows a continuation of the sixteenth-note texture with slurs. The left hand accompaniment remains consistent with eighth notes and slurs.

107

System 4: Measures 107-109. The right hand features sixteenth-note runs with slurs. The left hand accompaniment includes eighth notes and slurs, with some notes marked with accents.

110

System 5: Measures 110-112. The right hand continues with sixteenth-note passages and slurs. The left hand accompaniment features eighth notes and slurs, with accents on certain notes.

113

System 6: Measures 113-115. The right hand maintains the sixteenth-note texture with slurs. The left hand accompaniment consists of eighth notes and slurs, with accents on specific notes.

116

System 7: Measures 116-118. The right hand continues with sixteenth-note runs and slurs. The left hand accompaniment features eighth notes and slurs, with accents on certain notes.

119

122

125

128

131

137

142

小霓裳曲

浙江民間樂曲
王巽之 傳譜

中速

9

17

25

33

41 稍快

49

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Xiao Nishang' (小霓裳曲). The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked '中速' (Moderato) for the first five systems and '稍快' (Allegretto) for the last two. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

57

65

73

81

89

97

105

113

121

129

137

145

突慢 渐快

153

161

rit.

雲 慶

王巽之 訂譜
王昌元 整理

(一) 中速 稍慢

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The piece begins with a *mf* dynamic and a tempo marking of '中速 稍慢'. The first system (measures 1-6) features a melodic line in the treble with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second system (measures 7-12) includes a *f* dynamic marking. The third system (measures 13-18) features a *mp* dynamic. The fourth system (measures 19-24) continues the melodic development. The fifth system (measures 25-30) includes *p* and *f* dynamic markings. The sixth system (measures 31-36) features *mf* and *p* dynamics. The seventh system (measures 37-42) concludes with *mf* and *f* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

43

49

55

61

(二) 中速 稍快

67

73

79

85

91

Musical score for measures 91-96. The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. Measure 91 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features a series of eighth notes and quarter notes, with a prominent sixteenth-note triplet in measure 92. The bass line consists of quarter notes and eighth notes. A fermata is placed over the first measure of the system.

97

Musical score for measures 97-102. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 100 features a sixteenth-note triplet. The bass line remains active with quarter and eighth notes.

103

Musical score for measures 103-108. Measure 103 is marked with a repeat sign. Measure 104 begins with a dynamic marking of *f* (forte) and the instruction "突慢" (ritardando). Measure 105 includes the instruction "accel." (accelerando). The melody consists of quarter and eighth notes.

109

Musical score for measures 109-114. Measure 109 starts with a treble clef and a bass clef. The melody features a sixteenth-note triplet in measure 110. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in measure 111. The bass line has quarter notes and eighth notes.

115

Musical score for measures 115-120. Measure 115 features a sixteenth-note triplet. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measure 117. The melody consists of quarter and eighth notes.

121

Musical score for measures 121-126. Measure 121 is marked with a dynamic of *f* (forte). The melody consists of quarter and eighth notes.

127

Musical score for measures 127-132. The melody consists of quarter and eighth notes. A fermata is placed over the first measure of the system.

133

Musical score for measures 133-138. Measure 133 is marked with a dynamic of *f* (forte) and the instruction "(三) 快板" (Allegretto). The melody consists of quarter and eighth notes.

139 *mf*

145 *ff*

151

157 (四極快板) *f*

163 *mp*

169 *ff* *mp*

175 *f* *rit.*