

南華大學藝術與設計學院民族音樂學系

碩士論文

Department of Ethnomusicology

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

徐瑋廷柳琴曲《莎韻之鐘》之改編探討與樂曲詮釋

The Adaptation Discussion and Interpretation of Liuqin Concerto

"The Bell of Sha Yun" by Hsu, Wei-Ting

李浣茹

Wan-Ju Li

指導教授：張雅婷 博士

Advisor: Ya-Ting Chang, Ph.D.

中華民國 112 年 6 月

June 2023

南華大學

民族音樂學系

碩士學位論文

徐瑋廷柳琴曲《莎韻之鐘》
之改編探討與樂曲詮釋

The Adaptation Discussion and Interpretation of Liuqin
Concerto "The Bell of Sha Yun" by Hsu, Wei-Ting

研究生： 李宛茹

經考試合格特此證明

口試委員：黃雅琴
馬銘輝
張雅婷

指導教授：張雅婷

系主任(所長)：馮智強

口試日期：中華民國 112 年 6 月 7 日

謝誌

時光飛逝，很快就來到了畢業這年，很感謝一路走來幫助許多的恩師與家人，首先要感謝張雅婷老師，筆者大學時期的班導與碩士論文的指導老師，老師總是在學生有任何事情與問題時都在第一時間協助幫忙與解決，大學四年以及碩士兩年的時光，真的非常感謝老師的協助，沒有老師筆者可能還在迷茫未來的道路；再來就是筆者的術科老師鄭家芸老師，老師總會在筆者陷入低潮時指引筆者方向，生活層面遇到難題時開導筆者，並提供畢業後可以從事的音樂工作和許多寶貴的建議；還有重要的口試評委，真的很感謝黃雍華老師特地從北部南下來擔任筆者的口試評委，以及在術科專業上提點筆者很多的馬銘輝老師；很感謝兩年間許多師長的指導與勉勵，也很感謝同學的互相包容與幫忙，讓筆者在這兩年裡有很多精彩的回憶，雖然回憶不盡是甜的，但人生就是苦中帶甜，希望未來我們還能相遇。

最後感謝筆者親愛的家人們，他們就像是筆者後方的高牆那樣強大屹立不倒，從筆者決定踏入音樂路時，總是無條件地支持與鼓勵，不管在學習的過程中遇到怎樣的挫折及挑戰，他們總是大力的支持，

李浣茹 謹誌

2023 年 7 月

中文摘要

本論文探討徐瑋廷將其所創作之國樂合奏曲《莎韻》改編至柳琴獨奏曲《莎韻之鐘》之過程，以及後續由柳琴演奏者進行樂曲修改的經過，包含由胡雅茹修改的獨奏曲 V2，以及由鄭家芸老師及筆者進行修改的獨奏曲 V3，修改的同時也會根據演奏者詮釋想法，增加演奏技法和手法進行樂曲詮釋。

本文於第三章先整理《莎韻》保留給柳琴演奏的旋律後，再探討作曲家移植與改編後的《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，從中得知作曲家在改編上是有規律性的；獨奏曲交由胡雅茹修改時，是先針對曲譜中無法演奏的音域及和弦兩部分進行調整 (V2)；獨奏的第二版本 (V3) 則是由筆者與鄭家芸根據前譜進行修改，V3 也為筆者音樂會上的詮釋版本。

透過研究，筆者歸整出樂曲在改編時的規律性以及作曲家與演奏者在修改上的想法，前者重視樂曲的層次豐富度與呈現出的情緒，後者更重視演奏時的技法與手法是否能呈現柳琴的特色及樂曲呈現的畫面。希望本研究能對柳琴音樂的文獻提供一些資料。

關鍵詞：柳琴曲、《莎韻》、《莎韻之鐘》、徐瑋廷、樂曲改編

Abstract

This paper explores the process of composer Hsu Wei-ting adapting his original Chinese ensemble piece "Sha Yun" into a solo Liuqin composition titled "The Bell of Sha Yun". It also delves into the subsequent modifications of Liuqin performer Hu Ya-ru, including the Solo Version 2 (V2) she modified. Furthermore, it discusses the revisions made by teacher Cheng Chia-yun and the author, resulting in Solo Version 3 (V3). During the modification process, playing techniques and methods were added based on the performer's interpretation, enhancing the musical interpretation.

In the third chapter of this paper, the preserved melodies of "Sha Yun" for Liuqin performance were organized. The composer's process of transplantation and adaptation to create the solo score of "The Bell of Sha Yun" (V1) was then explored, revealing a systematic approach to the transformation. When the solo version was handed over to Hu Ya-ru for modification, adjustments were made primarily to address the score's unplayable range of notes and chords, resulting in version 2 (V2). The second version of the solo (V3) was subsequently modified by the author and Cheng Chia-yun, building upon the previous version. V3 represents the interpretation version performed by the author in a concert setting.

Through research, the author has summarized the regularity of music adaptation and the ideas of composers and performers in making modifications. The former emphasizes the musical layers' richness and emotions' expression. At the same time, the latter focuses more on whether the techniques and skills used in the performance can showcase the characteristics of the Liuqin instrument and depict the imagery conveyed by the music. It is hoped that this study can provide some information for the documentation of Liuqin music.

Keyword: Liuqin, *Sha Yun*, *The Bell of Sha Yun*, Hsu, Wei-Ting, adaptation

目錄

謝誌.....	I
中文摘要.....	II
Abstract.....	III
目錄.....	IV
圖目錄.....	VI
表目錄.....	VII
譜目錄.....	VIII
第壹章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	2
第三節 研究方法與架構.....	6
第貳章 作曲家及《莎韻》.....	10
第一節 作曲家介紹.....	10
第二節 作曲家作品.....	11
第三節 《莎韻》的由來.....	12
第參章 《莎韻》、《莎韻之鐘》的改編.....	14
第一節 《莎韻》保留至 V1 的旋律.....	15
第二節 《莎韻之鐘》獨奏譜 V1.....	19
第三節 《莎韻之鐘》獨奏譜 V2.....	32
第肆章 《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋.....	40
第一節 《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 修改.....	40
第二節 《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋.....	46
第伍章 結論.....	57

參考資料.....	58
一、期刊.....	58
二、學位論文.....	58
三、教材.....	59
四、專書.....	59
五、網站.....	60
附錄一 徐瑋廷作曲家作品.....	61
附錄二 柳琴演奏技法與手法.....	63
附錄三 訪談逐字稿.....	65



圖目錄

圖一：柳琴 C 調指法圖.....33



表目錄

表 1：訪談表格.....	7
表 2：說明後續樂曲的簡稱與版本說明.....	14
表 3：國樂合奏曲《莎韻》，第一段〈山〉保留給柳琴演奏的旋律.....	15
表 4：國樂合奏曲《莎韻》，第二段〈迷〉保留給柳琴演奏的旋律.....	16
表 5：國樂合奏曲《莎韻》，第三段〈念〉保留給柳琴演奏的旋律.....	18
表 6：右手演奏技法.....	63
表 7：右手演奏技法.....	64
表 8：左手演奏技法（筆者補充說明）.....	64



譜目錄

譜例一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，17-24 小節	20
譜例二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，25-32 小節	21
譜例三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，33-48 小節	21
譜例四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，49-57 小節	22
譜例五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，59-66 小節	23
譜例六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，104-105 小節	23
譜例七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，106-113 小節	24
譜例八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，114-121 小節	24
譜例九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，122-129 小節	24
譜例十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，130、140、144、148 小節	25
譜例十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，160-161 小節	25
譜例十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，162-165 小節	26
譜例十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，166-176 小節	27
譜例十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，190-193 小節	28
譜例十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，194-213 小節	28
譜例十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，214-222 小節	29
譜例十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，223-234 小節	29
譜例十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，235-239 小節	30
譜例十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，54-57 小節	32
譜例二十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，87-92 小節	33
譜例二十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，235-236 小節	33
譜例二十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，164-165 小節	34
譜例二十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，80 小節	34

譜例二十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，166-167 小節	34
譜例二十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，173-176 小節	35
譜例二十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，214-222 小節	35
譜例二十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，164-165 小節	36
譜例二十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，194-202 小節	36
譜例二十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，17 小節.....	37
譜例三十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，38 小節.....	37
譜例三十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，196 小節.....	37
譜例三十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，223-226 小節	37
譜例三十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，200 小節.....	38
譜例三十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，236-239 小節	38
譜例三十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，27-32 小節	41
譜例三十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，53-57 小節	41
譜例三十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，17-26 小節	42
譜例三十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，49-52 小節	42
譜例三十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，16 小節.....	43
譜例四十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，59-66 小節	43
譜例四十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，80 小節.....	43
譜例四十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，130 小節.....	44
譜例四十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，206-214 小節	44
譜例四十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，227-231 小節	44
譜例四十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，39-44 小節	45
譜例四十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，59-66 小節	45
譜例四十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，171-173 小節	46
譜例四十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 16-24 小節	47

譜例四十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 33-38 小節	47
譜例五十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 39-47 小節	48
譜例五十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 49-57 小節	49
譜例五十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 59-66 小節	49
譜例五十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 132-139 小節	50
譜例五十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 140-143 小節	51
譜例五十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 144-147 小節	51
譜例五十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 148-156 小節	52
譜例五十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 162-163 小節	52
譜例五十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 164-167 小節	53
譜例五十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 168-176 小節	53
譜例六十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 186-197 小節	54
譜例六十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 197-205 小節	54
譜例六十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 206-214 小節	55
譜例六十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 215-226 小節	56
譜例六十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 227-231 小節	56

第壹章 緒論

現今柳琴演奏者常用的柳琴有兩種，分別為 1970 年由王惠然¹進行改制的高音柳琴²以及 1988 年由阮仕春³對於高音柳琴進行改制的雙共鳴箱柳琴⁴，兩者定弦均為 g、d¹、g¹、d²，品都以十二平均律進行排列，不同處在於雙共鳴箱柳琴加入了音柱與共鳴板，使其音響效果因反射與共震原理更加豐厚、圓潤，也使餘音變長。筆者於詮釋時彈奏的是阮仕春改制的雙共鳴箱柳琴。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

《莎韻》這首樂曲最初是國樂合奏的版本，作曲家是台灣人徐瑋廷老師，筆者的主修老師鄭家芸是在 2020 年 11 月 30 日與中華國樂團共同演出的《2020 國樂創作聯合發表會》上時接觸到這首樂曲的，由於主修老師與作曲家是熟識，兩方經過溝通後，作曲家決定將樂曲從國樂合奏版本另外改編成給柳琴獨奏⁵的版本，本論文中筆者所要探討的便是《莎韻》改編過後的版本。

¹ 王惠然，1936 年出生於上海，浙江鎮海人，鑑於王惠然對柳琴藝術所作的開創性突出貢獻，海外尊稱其為「柳琴之父」，於 2023 年 2 月 6 日去世，享年八十八歲。取自：<https://www.huain.com/musician/wanghuiran/920.html>。檢索日期：2023 年 7 月 5 日。

² 林婉婷（2002）。《柳琴移植曲《北方民族生活素描》不同版本之演奏法研探》〔未出版之碩士論文〕。國立台灣藝術大學中國音樂學系碩士班論文。

³ 阮仕春，香港民族樂器復原及改革開拓者之一。其改良之樂器已獲海內外數十中樂團使用。取自：<https://www.hkco.org/tc/Other-Members/Yuen-Shi-Chun.html>。檢索日期：2023 年 7 月 5 日

⁴ 阮氏春（1989）。〈柳琴音色改良的探索〉。《樂器》。第四期，13-15。

⁵ 作曲家原本預計改編為柳琴協奏曲，但目前根據筆者音樂會的需求先改編為獨奏版本，後續會有協奏曲版本。

《莎韻》原是一首合奏曲，改編至柳琴的獨奏版是一個很大的變動，由於作曲家是二胡專業，其擅長的演奏技巧與柳琴有不小的差異，因此在改編的過程中能否凸顯出柳琴的特色也會是此首改編樂曲是否成功的因素之一，因此作曲者改編後的初稿，會再由柳琴演奏者進行修改，雙方再討論進行細微的調整後便可定稿。

在眾多的柳琴論文文獻中，尚未有改編樂曲是將國樂合奏曲改編為柳琴協奏曲，因此藉著這次畢業音樂會有機會參與到改編的過程並進行演奏，讓筆者想更深入了解與研究此曲的改編與詮釋的部分；再者關於柳琴的研究文獻不多，因此筆者希望透過此研究讓後人有更多相關文獻可以參考。

二、研究目的

本研究目的之一是透過《莎韻》這首樂曲來了解樂曲移植時需要考量的要素。此曲在改編前後的樂器編制差異性很大，因此筆者想了解作曲者是如何將龐大的合奏曲改編到只剩下單旋律，以表達原有樂曲的強度和澎湃感；其二是作曲家改編時對柳琴的掌握，以及樂曲經由柳琴演奏者的修改後與作曲家的認知差異性為何，因為作曲家和柳琴演奏家在看待樂曲時是由不同的切入點進行的，如何讓曲目保有原有的旋律特色，又可以凸顯柳琴的特色，讓筆者對此曲完成版的詮釋感到興趣與期待。因此透過樂曲的改編對比，希望可以提醒將來的研究者在研究或是移植樂曲給柳琴演奏時，應該注意到如何體現柳琴的特色和演奏技法與手法。筆者在音樂會進行樂曲詮釋時，亦會搭配柳琴演奏者標註在譜上的技法進行演奏，再搭配上多年的演奏經驗進行詮釋。

第二節 文獻回顧

本論文的研究將著重探討柳琴音色、演奏手法及技法、樂曲移植和曲目詮釋，

因此筆者在文獻回顧的部分亦分為此四個部分進行。

一、柳琴音色

王惠然在〈柳琴的音色、神韻和魅力（一）、（二）、（三）〉（2005）中提及對於柳琴音色的看法。作者強調透過彈奏時接觸到弦的角度、方向、深度還有力度不同，並使用腕力的靈活度來彈奏，以追求柳琴音色的變化。這些提及的方法對於筆者此次的研究有很大的幫助，例如：不同情緒表達時撥片的角度要如何調整，或是手臂跟手腕的運用如何呈現出音色的柔美或鏗鏘有力。透過這篇期刊，筆者了解到演奏時手腕不可過於僵硬，更不可在用力時使用手臂的力量彈奏，這樣往往會造成音色過於刺耳；彈片放到弦上不同角度發出的音色不同，所呈現的樂曲情感也不同；彈片觸弦時手腕的運用—想要演奏柔和有彈性的聲音時，手腕要放鬆不可太過用力，如需比較偏向鏗鏘有力的聲音時，手腕則需較為用力，不可太過柔軟，但也只是單純的貼住琴弦往下彈，不是大力用手臂力量砸下去；而彈挑最重要的就是貼弦，不可彈片未貼弦便開始往下砸弦，若力度控制不好容易爆音，也會導致常斷弦的問題。

殷增琴〈柳琴演奏的音色控制〉（2012）一文中強調左手按弦時的位置與音符的時值長短，按弦於演奏時的音色控制是極其重要的，左手按弦的位置須按在靠近品處，往上按了會變成啞音彈不出聲音，往下按了則是會導致音色偏悶且暗淡，而太大力按弦則會導致彈奏出的音色不好聽，以上三種不正確的按弦方式都會影響演奏的音色；此外按弦時要符合音符的拍長，不可太早放也不可超過時長。筆者從本文中注意到很多的細節，在於左手按弦的力度和手指觸弦的位置，按弦的位置和左手技法的表達有很大的關聯，揉弦以及泛音要好聽跟左手按在品的位置息息相關，要靠上還是靠下，在每把琴上都是不同的位置，所以為了找出好聽的聲音須要把一個音彈上很多次，才能找出它最美的音色。

二、演奏手法與技法

在王惠然《柳琴演奏法》(1998)以及吳強《中國柳琴考級曲集音階與練習曲》(2001)的教材中，都能看到每首練習曲備註的注意事項和此曲練習的重點，另外也針對節奏的穩定練習、左右手技法、調性常用和弦手勢以及一些活指的指序都設計了特定的基礎練習，這些練習對於左手的指力、位置的熟練度以及技法運用都有很大的提升和幫助，對於兩手的配合也更加的密切；練習曲也可以幫助演奏家在練樂曲前先暖手，讓手指和手腕先放鬆較不易受傷。

陳雅慧在《現代柳琴演奏技法研究》(1999)論文中，針對柳琴左、右手基本的演奏技法進行演奏說明，也附上了手指各部位名稱並進行了更詳細的解說。文中不只提到演奏技法，也簡單的介紹柳琴的琴身構造以及柳琴的改革與技法的發展情形，讓筆者印象深刻的是作者討論了演奏者身體與樂器間的關係，介紹了幾種持琴姿勢，讓演奏者可以透過不同的坐姿找出最適合自己的姿勢進行演奏，也根據這些姿勢整理出可能造成演奏傷害的行為方式，讓演奏者在練琴時避免演奏傷害，這對於演奏者來說無疑是福音，但最重要的還是對演奏技法的詳細解說，作者不僅說明必須避免的錯誤，對於演奏細節都加以詳細說明，也整理出能夠改善演奏的輔助練習。

三、改編

林琬婷《柳琴移植曲《北方民族生活素描》⁶不同版本之演奏法研探》(2002)論文，提及最早以柳琴演奏此曲的是 1981 年代的王濱，當時由柳琴演奏主要旋律，但錄音檔參雜了原本樂譜裡的樂隊旋律，音檔也未出版，所以不確定當時是否是想嘗試移植樂曲，或是另有其他用途。但從中可知柳琴演奏移植樂曲並不是

⁶ 《北方民族生活素描》為四首樂曲組成的組曲，分別是賽馬、馴鹿、漁歌、冬獵。

近幾年才開始興起，作者在文中也提及王濱使用的樂譜譜號是C調⁷，並推測這或許是為了指序的順暢度而將樂曲原譜的調號進行調整。

在馬欣妤《柳琴移植作品之探討－以《引子與迴旋隨想曲》為例》(2011)論文中提及，柳琴有許多樂曲都是移植曲目，且大多是移植西方樂曲。這些移植的曲目多以簡譜呈現，在譜面上沒有標記表情、術語、演奏技法，也沒有詳實的記錄原曲目的旋律，導致許多柳琴演奏者在演奏移植樂曲時，需要再自行根據移植原譜上標記的樂句、速度以及表情進行詮釋，無法演奏的片段則大多以個人的演奏能力或是偏好來適當調整樂譜。筆者也彈奏過不少移植樂曲，大多都是改編自小提琴曲目，作者提出的問題筆者也都會面臨過，而當越來越多人演奏移植樂曲後，多會填上指序及技法讓後者能夠參考。

從以上兩篇移植樂曲中，可以得知目前柳琴移植曲的記譜方式大多是只紀錄簡易主旋律，演奏者彈奏時，再根據個人習慣進行詮釋。而筆者研究的《莎韻之鐘》是作曲家將國樂合奏《莎韻》版本移植主旋律給柳琴、鋼琴演奏，再透過演奏者針對曲譜中無法演奏的音域及和弦進行修改，並加入演奏技法與手法及表達的畫面和情緒進行樂曲詮釋，與前兩篇論文所討論的移植後的詮釋都是以演奏者的演奏經驗和想法進行。

四、曲目詮釋

在鄭伊珊《柳琴曲《滿族風情》及其音樂文化之探討》(2010)論文中，能發現作者是以個人長年的演奏經驗來詮釋曲目，另外也配合作曲者的生平以及樂曲的背景故事進行加花和樂曲的細微調整；在陳彥伶《以詩詞為創作素材的柳琴曲《江月琴聲》、《蘿蕾來》之研究》(2013)論文中，看到的則是以詩詞描述的情境搭配作曲家訪談內容作為技法詮釋的依據。而陳怡伶的《柳琴曲《雨後庭

⁷ 原譜的四首調號分別是，賽馬（降B轉降E再轉回降B）、馴鹿（F調）、漁歌（G調）、冬獵（降B調）。

院》、《Cat's 無言歌》、《天地星空》之分析與詮釋》(2008)，以及徐寧《王惠然三首不同時期柳琴作品之探討－《柳琴戲牌子曲》、《畢茲卡歡慶會》、《故土情愫》》(2012)，這兩篇論文都是先說明樂曲的創作背景後，進行樂曲的結構與分析，並在進入樂曲的演奏詮釋前，先講述樂曲的音樂特色與風格，再進入演奏詮釋。

透過以上詮釋柳琴樂曲的文獻，筆者發現詮釋不僅是單純的彈出旋律，而是可以有很多不同的詮釋方式與理解，但這些都需要考慮到作曲家的想法以及樂曲的背景故事，這對於樂曲的呈現還是有很大的相關性；在演奏時，樂曲可以根據演奏者的想法進行些微調整，但不可破壞樂曲的基本架構以及風格，比如將慢板的樂段變成快版，或是柔和的曲風變成征戰的風格，這是不可擅自更改的基本條件。

筆者在查閱這些文獻時，發現目前並沒有針對從樂團改編至協奏曲版本的研究，因此筆者希望可以透過此研究讓後續進行樂曲改編的作曲家，在改編前可以先考慮本篇論文的建議，例如：無法演奏的和弦手勢，或是吹管及拉弦樂器的旋律移植給柳琴演奏時採用的演奏法，抑或是在旋律需層層疊加時，可採用不同的演奏技法來補足力度的變化。

第三節 研究方法與架構

一、研究方法

1、文獻蒐集法：

蒐集文獻首先要解決如何查找文獻資料，查找可用資料的檢索方法有利用檢索工具進行查找的工具法；利用論文所附的參考文獻進行的追溯法；按倒、順

時間查找的倒敘法以及將工具法和追溯法交替使用的分段法⁸。

筆者利用工具法的方式，至華藝線上圖書館、碩博士論文網蒐集各種相關文獻，並至實體圖書館借閱專書參考，讓此研究在撰寫時可以更具有價值和說服力。

2、訪談法：

筆者在本文中採用的是半結構式訪談法，根據王雲東（2007）文中提及，此訪談法又稱為引導式訪談，是介於結構式與非結構式訪談之間的一種，研究者在進行訪談前，必須根據研究問題與目的設計訪談大綱，訪談過程與問題可以依訪談的實際狀況進行彈性調整⁹。

筆者主要採用網路社群軟體進行訪談，先給予受訪者訪談大綱，讓受訪人可以先理解並清楚知道訪談內容，後再安排時間進行線上訪談，也因受訪者時間上較難安排，因此訪談過程多以事先提出的訪談問題進行，後續研究如有疑問或需再深入了解的部分，則採訊息留言的方式，讓受訪人於空檔時統一回覆，如若是較深入的問題，則再約時間進行訪談；除了線上訪談外，筆者與鄭家芸老師上課時也進行面對面的訪談。

表 1：訪談表格

順序	日期、時間	受談人	訪談主題	頁數
1	2023年2月21日 10:00 開始	鄭家芸	1、對於《莎韻之鐘》詮釋上的調整與修改以及 註記上演奏手法與技法	63-66
2	2023年3月19日 21:00 開始	徐瑋廷	1、徐老師的創作作品多為台灣相關作品的原因 2、《莎韻》的創作風格	67-69
3	2023年3月27日	胡雅茹	1、《莎韻之鐘》第一次閱譜時發現的問題	70-72

⁸ 葉至誠、葉立誠（1999）《研究方法與論文寫作》。台北：商鼎文化出版社。

⁹ 王雲東（2007）。《社會研究方法－量化與質性取向及其應用》。威仕曼文化事業股份有限公司。

	14:00 開始		2、練習樂曲時彈奏的想法及修改與調整的部分	
4	2023 年 3 月 30 日 21:20 開始	徐瑋廷	1、於胡雅茹老師修改後的《莎韻之鐘》V2 的修改與調整	73-75
5	2023 年 4 月 4 日 11:00 開始	徐瑋廷	1、《莎韻》以及《莎韻之鐘》的由來 2、《莎韻之鐘》V1 的改編與移植的方式 3、《莎韻之鐘》的三段音樂主題的畫面與創作想像	76-79
6	2023 年 4 月 5 日 09:00 開始	徐瑋廷	1、筆者與徐瑋廷老師配伴奏時對《莎韻之鐘》V3 的修改與調整	80-82
7	2023 年 6 月 9 日 18:00 開始	徐瑋廷	1、《莎韻》與《莎韻之鐘》樂曲名稱不同的含意	83

3、樂曲詮釋法：

指演奏者了解樂曲原意後將其表現出來，需建立在了解樂曲相關歷史、年代風格等資訊，另外詮釋時也和演奏者個人表現和對音樂的領悟、感知能力有關¹⁰。

筆者在參考有關柳琴樂曲詮釋與分析的相關文獻後，先將樂曲劃分段落與樂句，再依據區分好的段落和樂句，以筆者的個人演奏經驗搭配主修老師修改時註記的技法與指法進行詮釋，內容包含左、右手的演奏手法。

二、研究架構

本論文共分為五個章節。第一章緒論分為三節，分別是研究動機與目的、文獻回顧及研究方法與架構；第二章為作曲家介紹，並探討作品以及《莎韻》的由來；第三章說明國樂合奏曲《莎韻》保留的旋律以及作曲家於旋律上進行改編後呈現的《莎韻之鐘》柳琴獨奏曲 V1，再經由柳琴演奏者進行修改後的 V2，以方便進行比對；第四章為筆者根據 V2 進行修改的 V3 過程及樂曲詮釋，第五章為結論。

¹⁰ Interpretation-詮釋（無日期）。國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。取自：
<https://terms.naer.edu.tw/detail/1294034>。檢索日期 2021 年 11 月 11 日。

第貳章 作曲家及《莎韻》

第一節 作曲家介紹¹¹

徐瑋廷，1985 年出生於臺北萬華。1999 年就讀於大理國中普通班、2001 年考入中正高中音樂班、2003 年畢業後進入台灣藝術大學中國音樂學系、2014 年繼續於台灣藝術大學中國音樂學理論作曲碩士班學習，師事黃新財老師，曾師事陸樑老師，其表演及創作涉獵多元風格，委創及編配作品眾多。

徐瑋廷就讀高中時主修二胡，也開始接觸流行音樂編曲，多以功能和聲編曲為主，進入大學後繼續主修二胡，曾師事鄭丹綺、黃正銘、楊佩怡；副修鋼琴，曾師事黃海蓉；流行鋼琴，曾師事李家文；爵士鋼琴，曾師事吳俊璋。

就讀大學期間曾在新莊臺北醫院擔任音樂志工，演奏內容多以二胡和鋼琴為主；大學畢業後，曾擔任台北市立國樂團附設的青年國樂團中胡團員、基隆市國樂團二胡團員，小巨人絲竹樂團中胡團員，亦曾在基隆擔任社區大學團體班的二胡教師。

除了傳統音樂外，徐瑋廷曾於 2008 年參與「神棍樂團¹²」擔任鍵盤手及鑼鼓手，並於各大音樂節、live house 進行演出，如：「國際海洋音樂祭國際之夜大舞台」、「墾丁春天吶喊」、「西門及公館河岸留言」、「華山 legacy」等等。

他也曾與脫口秀節目多次合作，如：九份昇平戲院的「電影說說看」、脫口秀音樂劇「夢想黃金城」，並於南海劇場與阿喜所主演的脫口秀音樂劇「oz 綠野仙蹤¹³」進行即興伴奏，皆廣受好評；參與多場由趨勢教育基金會所舉辦之文學

¹¹ 整理自作曲家親自提供的介紹。

¹² 神棍樂團創團於 2006 年。樂團簡介。<https://streetvoice.com/obiwan1103/about/>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

¹³ oz 綠野仙蹤。<https://www.accupass.com/event/1412010824142044924843>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

劇場如「東坡在路上¹⁴」、「杜甫夢李白¹⁵」、「尋訪陶淵明¹⁶」、「采採詩經¹⁷」。

徐瑋廷於就讀大學時獲得 YAMAHA 2009 年熱門音樂大賽臺灣區冠軍，獲得個人獎項「最佳表演樂器」，同年發行首張專輯「萬佛朝宗」；2012 年於「隨心所欲樂團¹⁸」成立時擔任鍵盤手，於臺灣各地表演，並錄製兩張專輯「島國樂¹⁹」及「諸五花²⁰」。現為「隨心所欲樂團」鍵盤手，山林向陽合唱團、NTU EMBA Men's Singers 肝連重唱團的鋼琴伴奏。至今仍持續表演及音樂創作，是臺灣非常活躍的音樂家。

第二節 作曲家作品

徐瑋廷自 2013 年開始創作，至今已有 31 首公開作品²¹，根據作曲家提供的作品資訊，得知作曲家將自身創作樂曲風格分為三類，分別為國樂合奏、絲竹樂合奏及協奏作品，作品大部分都是由藝術團體、樂團、學校以及演奏員委託創作，更有作品獲得財團法人國家文化藝術基金會贊助。

作曲家很喜歡自由創作，希望找出與自己有共鳴、有興趣的內容來當作創作的出發點。筆者根據訪談了解到作曲家最喜歡的創作為國樂作品《Re La》，此曲發表於 2013 年，由小巨人絲竹樂團委託創作，樂團沒有指定樂曲標題和風格類型，因此是採用自由創作的方式，作者當時創作的發想為：「二胡演奏前所做的

¹⁴ 東坡在路上。2012 年 10 月 27 日演出。<https://www.trend.org/product/content/14>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

¹⁵ 杜甫夢李白。<https://www.trend.org/product/content/15>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

¹⁶ 尋訪陶淵明。<https://www.trend.org/product/content/16>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

¹⁷ 采採詩經。<https://www.trend.org/product/content/33>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

¹⁸ 隨心所欲樂團簡介。https://tw.hohaiyan-arts.com/service_3_detail/131.htm。檢索日期 2023 年 6 月 23 日。

¹⁹ 島國樂。<https://www.books.com.tw/products/0020202204>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

²⁰ 諸五花。<https://www.books.com.tw/products/0020202204>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

²¹ 作品請參閱附錄一。

調音²²動作而起，每當調音聲響起，內心的音樂就已開始了，因而樂曲一開始則以 D、A 兩音拉開序幕，開頭就像「調音」一般自然的發出聲音²³。」寫作時作曲家將學習過程中接觸到的「傳統」及「流行」兩個元素融合進一首曲子內，創作時並沒有特別設計樂曲架構，而是根據直覺進行創作，因這股直覺及自然的發想，讓作曲家自己也很喜歡這首樂曲。2014 年就讀碩士班時，徐瑋廷在創作的架構上比較喜歡以「畫面」或是「故事」作為支撐，建立樂曲的主要架構，因此會花較長的時間進行構思，作品中，於 2018 年發表的《海岸邊的舊軌道》和 2020 年發表的《莎韻》兩者，就是以此創作模式發想而出的作品。《海岸邊的舊軌道》是作曲家在遊經舊海岸線及白沙屯過港舊隧道時有感而發的，創作發想為：「佇立在隧道裡，你看不見舊軌道、看不見天；木棧道掩蓋了歷史、隔絕了時間。眼前的一道光引領著腳步，彷彿跟著它，可以通往到任何的地方²⁴。」而《莎韻》則是接觸到一個發生在 1939 年日治時期和《月光》這個故事，讓作曲家有了創作的動機。

第三節 《莎韻》的由來

《莎韻》此曲的創作機緣，是作曲家在 2011 年偶然接觸到《找路 月光·沙韻·Klesan²⁵》這個故事，內容述說一位金融界的總經理林克孝，平時嚮往大自然，愛山林也熱愛原住民文化，偶然間聽到了《月光小夜曲²⁶》這個曲子，不由自主的愛上此曲，後得知此曲是源自《莎韻》後，進而想去探尋並走完這條莎韻

²² D、A 這兩音為二胡空弦音。

²³ 2023 年 3 月 19 日訪談紀錄（與徐瑋廷作曲家）。

²⁴ 2023 年 3 月 19 日訪談紀錄（與徐瑋廷作曲家）。

²⁵ 林克孝《找路月光·沙韻·Klesan》。台北：遠流出版事業股份有限公司。2009 年

²⁶ 《月光小夜曲》翻唱自台灣日據時代的一首日文歌，原曲叫《サヨンの鐘》（莎韻之鐘），詞作者是日本著名詩人西條八十，曲作者是古賀政男，原唱者為渡辺はま子。取自：<https://ppfocus.com/0/en7399bec.html>。檢索日期 2023 年 5 月 9 日。

之路；而《莎韻》則是發生在 1938 年日治時期的故事，講述一名泰雅族少女莎韻在協助日籍老師搬運行李的過程中，不幸遇到暴風雨的來襲，因溪水暴漲墜溪失蹤，此事成為新聞後，日本政府為宣揚少女的「愛國行為」，讓臺灣總督長頒贈了一個紀念鐘給少女的家屬，並於遭難地點設立了紀念碑，贈予的紀念鐘被稱為「莎韻之鐘」。

作曲家認為這兩段的故事擁有著共通點，就是莎韻和林克孝總經理心中都存在一顆單純的心，一個是單純的協助他人、一個是單純的熱愛山林，這些成為作曲家想要創作的動機，後來正好有財團法人國家文化藝術基金會贊助的機緣，便開始著手創作了《莎韻》，並於 2020 年 11 月 30 日的「2020 國樂創作聯合發表會」首演。



第參章 《莎韻》、《莎韻之鐘》的改編

《莎韻》於 2020 年首演，當時採用國樂合奏方式呈現。整首樂曲為 231 小節，共分為三段，三段的節奏分為慢—快—慢，多以重複主旋律進行演奏，情緒以堆疊的方式層層推進；第一段〈山〉，訴說暴風雨未來臨前的村落，描述簡單的日常、樸實的生活；第二段〈迷〉為快板，描述暴風雨來臨時，族人因環境因素無法繼續留在村落需進行遷村，敘述的情緒為族人心中的擔憂害怕，和遷村時走山壁小路時驚心危險的情緒；第三段〈念〉慢板，呈現的是追悼與重建村落的災後情緒。

由於本文將探討國樂合奏曲《莎韻》以及《莎韻之鐘》柳琴獨奏譜在改編時的不同版本，為了清楚的描述樂譜，故製作表 2 對樂譜及後續樂譜的簡稱與修改樂譜的人員進行說明。

表 2：說明後續樂曲的簡稱與版本說明

曲名	本文簡稱	說明	作曲／修改人員
《莎韻》	《莎韻》	國樂合奏曲《莎韻》總譜	徐瑋廷作曲
《莎韻之鐘》	《莎韻之鐘》 獨奏譜 V1	作曲家將國樂合奏曲《莎韻》改編成柳琴獨奏版本	徐瑋廷移植改編
《莎韻之鐘》	《莎韻之鐘》 獨奏譜 V2	胡雅茹首演的版本	胡雅茹修改
《莎韻之鐘》	《莎韻之鐘》 獨奏譜 V3	筆者詮釋的版本	筆者與鄭家芸修改

第一節 《莎韻》保留至 V1 的旋律

第一段〈山〉，此段共有 80 小節，先以 C 調演奏再轉為 F 調演奏，拍號為 2/2 拍，速度 ♩=50。整段旋律以重複主旋律的方式進行演奏，樂曲一開始以開門見山的方式演奏第一段主旋律，並在每次的重複時透過不同樂器的加入及節奏的變化來推動情緒。

《莎韻之鐘》獨奏曲的主旋律大約有 2/3 的部分為柳琴主奏，1/3 則為鋼琴主奏，柳琴擔任伴奏時，並非直接按照《莎韻》譜上的旋律演奏，而是由作曲家重新編配旋律，還有部份和弦是由原先的雙音改成和弦演奏，以增強旋律的力度與音量，讓獨奏曲不會因為只有兩個樂器顯得很單薄。

下表（表 3）為《莎韻》保留到《莎韻之鐘》獨奏譜 V1 的演奏旋律，表格內只呈現出保留給柳琴演奏的旋律，並標明旋律的演奏樂器與此譜例在《莎韻》總譜中的小節數。

表 3：國樂合奏曲《莎韻》，第一段〈山〉保留給柳琴演奏的旋律

項次	譜例	小節	樂器
1		1-8 ²⁷	琵琶

²⁷ 此旋律為《莎韻》第一段〈山〉的主旋律，樂曲開頭由琵琶演奏兩次，並保留至 V1 樂譜中的 17-32 小節給柳琴演奏。

2		49-57	中 笛
3		59-66	中 笛

第二段〈迷〉共有 107 小節，F 調，拍號為 4/4 拍，以速度 $\downarrow=150$ 演奏。筆者將主要旋律分為快節奏旋律以及長線條旋律兩種，快節奏旋律以十六分音符節奏，表現出大雨滂沱的景象，長線條的旋律則代表暴風雨間歇的時候，兩種旋律以重複演奏的方式來疊加情緒，並在情緒最激昂的時刻以 *ff* 的力度演奏長音，再漸弱收尾，後改以 $\downarrow=50$ 的速度演奏，並轉為 D 調演奏，呈現的是沉澱、哀悼的情緒。

表 4：國樂合奏曲《莎韻》，第二段〈迷〉保留給柳琴演奏的旋律

項 次	譜例	小節	樂 器
4		103- 105	高 笛

5	<p>高音木琴</p>	106-113	高音木琴
6	<p>高笙</p>	114-121	高笙
7	<p>柳琴</p>	122-129	柳琴
8	<p>高音木琴</p>	132-139	高音木琴
9	<p>高笛</p>	148-155	高笛
10	<p>高笛</p>	160-161	高笛

11		162- 176	高 笛
----	--	-------------	--------

第三段〈念〉共有 45 小節，D 調，拍號為 4/4 拍，此段的作曲手法與第一段主旋律〈山〉相同，都是以重複主旋律的方式進行堆疊演奏，開始的第一次主旋律，速度是以較自由的方式演奏，第二次固定速度♩=60 演奏，第三次後加速至♩=65。此段的情緒如主題〈念〉一樣，是為懷念、追悼等情緒。

表 5：國樂合奏曲《莎韻》，第三段〈念〉保留給柳琴演奏的旋律

項次	譜例	小節	樂器
12		185- 195	中 笛
13		195- 205	高 胡

14	<p>高笛</p> <p>(小笛高八度，柳笛原位)</p>	215-220	高笛
15	<p>高笛</p>	221-226	高笛
16	<p>高笛</p>	226-231	高笛

第二節《莎韻之鐘》獨奏譜 V1

作曲家是在保留國樂合奏曲《莎韻》的主旋律的前提下²⁸，將主旋律移植給柳琴與鋼琴演奏，並針對柳琴特色進行旋律改編，於獨奏譜的部分多了八個空白小節，總數為 239 小節，除去這些空白，小節數會與《莎韻》相同，都為 231 小

²⁸ 2023 年 04 月 04 日訪談紀錄（與徐瑋廷作曲家）。

節；兩者在三段主題劃分的樂句或是演奏的旋律也完全相同。國樂與獨奏兩個版本較大的不同是在整體的規模上，樂隊因為聲部、樂器多，呈現出的音量與層次是很明顯的，但獨奏曲只有柳琴與鋼琴二人，在力度與音色的豐富性上與樂隊相差極大，因此在旋律堆疊的部分或是獨奏的部分，多會以柳琴的特色來進行旋律的修改與音高的調整，並加入一些柳琴的音色變化與演奏技法，以讓協奏曲聽起來更富有變化性。

一、V1 樂譜中柳琴演奏的旋律

此部份主要說明作曲家如何將《莎韻》保留給柳琴演奏的旋律進行移植與改編，又是如何根據柳琴特色調整音符與演奏法，其中也包含作曲家重新編配的伴奏旋律。

譜例一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，17-24 小節



此段是《莎韻》第一段〈山〉的主旋律，前兩次由琵琶演奏，第三次為拉弦演奏，但在獨奏譜中，柳琴是在第三次時加入演奏，因彈撥與拉弦樂器的特性不同，因此以演奏琵琶旋律為主，並在節奏上模仿拉弦的演奏法，加上了「止音²⁹」。

²⁹ 本文提及的演奏技法與手法參考附錄二。

譜例二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，25-32 小節

同譜例一的旋律音，為呈現出層次感的變化，故於旋律音下方加上五度與八度音形成和弦，以增強力度，並搭配「掃」的技法演奏，讓主旋律推進的層次較為明顯。

譜例三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，33-48 小節

五度定弦

此處由鋼琴演奏低音主旋律，因為柳琴的音色較響亮高亢，無法呈現低音低沉的效果，因此柳琴於此處作為伴奏，譜例三為重新編配後的柳琴譜，是以三連音節奏為主，演奏分解和弦，在低音的主旋律裡進行點綴；39 小節開始以演奏

和弦為主，兩小節為一句共重複四次，於 40 小節演奏分解和弦³⁰，第 4 拍再以和弦推進漸強；演奏的和弦為 D、A 的八度音，兩音形成的音程都為五度，很好的使用了柳琴的五度空弦定弦，與《莎韻》的伴奏多以五度音進行演奏相同；又，此處三連音節奏的開雙對於柳琴演奏上並不難，反而可以更好的展現出彈撥樂器清晰的顆粒性。

譜例四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，49-57 小節

此處原為中笛吹奏，但柳琴無法像吹管類可以藉由氣息將旋律連接起來，因此加入「輪」的演奏法，模仿吹管樂器的特性，讓音與音之間連接起來演奏，但在 54-57 小節為使旋律有層次的效果，在主奏音的下方補上了 D 音，改變音的力度呈現。

³⁰ 演奏方式為一個音彈兩次，使三連音演奏成六連音的節奏。

譜例五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，59-66 小節

此處由鋼琴擔任低音主奏，柳琴演奏中笛旋律作為伴奏角色，但在演奏上以「泛音」的方式演奏，「泛音」是彈撥樂器的特色之一，雖然呈現出來的音量會比實音³¹較小，但因為泛音的音色較為圓潤、空靈，呈現出的是不一樣的感受

第二段〈迷〉的主旋律以柳琴演奏為主，在旋律的層層推進時，柳琴以加入技法的方式做力度的層次與強弱的推進，也有以高八度的方式調整音高使旋律更加突出高亢；鋼琴於此段多擔任伴奏旋律，有時會演奏相同的主旋律增強力度上的呈現。

譜例六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，104-105 小節

此兩小節都是以和弦加上四弦空弦音演奏，第 2 拍 G 音改以「右手擊面板³²」的手法演奏，第 3 拍則是以「掃輪」演奏；此段加入了柳琴空弦音以及擊面

³¹ 直接演奏空弦音與按音，無任何音色上的改變。

³² 此音只是標記擊面板的時間點，並無音高上的演奏。

板等特色進行演奏。

譜例七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，106-113 小節

柳琴演奏高音木琴旋律，在 109 小節第 3、4 拍的高音改以「輪」技法演奏，藉由改變演奏手法凸顯此三音的重要性，並於 110 小節回到原先的力度演奏。

譜例八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，114-121 小節

此譜例原為高笙旋律，移植給柳琴演奏時為模仿吹管樂器的長音，演奏法改以「輪」的方式進行詮釋。

譜例九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，122-129 小節

此段旋律音域與譜例八產生對比，呈現出的情緒是不相同的，因此演奏法從譜例八的「輪」改「彈」演奏，透過使用不同的演奏技法來呈現出不同的畫面。

譜例十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，130、140、144、148 小節

132-133小節 單音

140-142小節 雙音

144-145小節 掃音三條弦

148-149小節 重掃四條弦

The image shows four staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff (measures 132-133) is labeled '單音' (single notes) and features a melody starting on a half note G4, followed by quarter notes. The second staff (measures 140-142) is labeled '雙音' (double notes) and shows a melody with a red box highlighting the first measure, which contains a pair of notes (B-flat and D) with an accent (>). The third staff (measures 144-145) is labeled '掃音三條弦' (sweeping three strings) and shows a melody with a red box highlighting the first measure, which contains a pair of notes (B-flat and D) with an accent (>). The fourth staff (measures 148-149) is labeled '重掃四條弦' (heavy sweeping four strings) and shows a melody with a red box highlighting the first measure, which contains a pair of notes (B-flat and D) with an accent (>). All staves are marked with a dynamic of *mf* and end with a double bar line and repeat sign.

132-155 小節柳琴演奏高音木琴旋律，並重複四次演奏，第二次（140 小節）於主音下方加入四度音，以「雙彈」演奏，第三次（144 小節）在主音下方再加上八度音，以「掃」技法演奏三條弦，第四次（148 小節）調整原先的降 A 和 D 音，改以高八度演奏，使用音高上的變化並搭配「掃、拂」技法的演奏，再加入三、四弦空弦音，使層次強度疊加到最高點。

譜例十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，160-161 小節

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes. The dynamic is marked as *f*. The staff ends with a double bar line and repeat sign.

譜例十一原為高笛旋律，改以柳琴演奏時，演奏法同之前模仿吹管樂器長音一樣，改以「輪」技法進行詮釋。

譜例十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，162-165 小節

162 小節第 2、4 拍《莎韻》旋律為三連音的二度上下行，但在獨奏譜上改成三連音二度上行；162-163 小節柳琴於 1、3 拍加入降 E，2、4 拍第一音加入下方五度音，並在 162-163 小節都加入 G 音作為和弦根音。

164-165 小節《莎韻》旋律為第 1、3 拍三連音，第 2、4 拍八分音符和止音，演奏兩小節，但獨奏譜的 2、4 拍前半拍改成六十四分音符和三十二分音符演奏，後半拍同樣為止音；柳琴於第一小節 1、3 拍加入降 E 和 D 音當根音演奏，2、4 拍降 B、降 E 五度雙音演奏，第二小節 1、3 拍的降 E 改成 D 演奏，2、4 拍 G、升 C 的同樣為五度雙音演奏。

譜例十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，166-176 小節

166 167 168

《莎韻》

V1

169 170 *p* 三、四弦空弦

《莎韻》

V1

171 173

《莎韻》

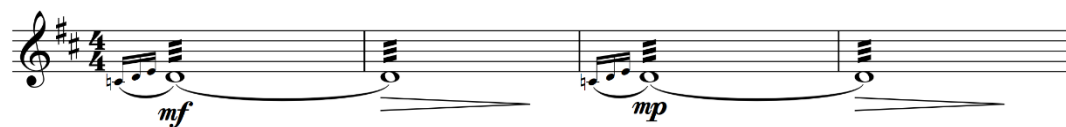
V1

ff 四弦空弦

譜例十三為加強力度的呈現，於旋律音下方都加入了三、四弦空弦音，並以「掃、拂」等技法進行漸強演奏，171-176 小節為第二段〈迷〉最激昂的情緒，呈現出的力度也是最大的，是以 *ff* 的力度進行演奏，於 171-173 小節都加上重音演奏至 175 小節漸弱收尾；作者善用了柳琴的空弦音補足力度上的不足，另外 182-189 小節在獨奏譜 V1 裡為空白小節³³。

³³ 作曲家於原譜先空下來的小節數，是想再多編寫一段柳琴獨奏的旋律，但後來因時間上的原因沒有編配，於首演（第一版）直接刪除空下來的小節數，改成與總譜相同的旋律。

譜例十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，190-193 小節



調號改為 D 調演奏，此旋律原為中笙旋律，柳琴在演奏法上同樣改以「輪」演奏，兩者的力度以漸弱的方式演奏。

第三段〈念〉與第一段〈山〉採用相同的創作手法，同樣為主旋律重覆四次，並於每次的堆疊時以音高變化或是加入演奏技法來呈現不同的力度變化。

譜例十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，194-213 小節

柳琴演奏中笛旋律及第二句高胡旋律，在第一句旋律裡，拍長達一拍半的節奏都加入「輪」的演奏技法；204 小節帶起的第二句旋律，柳琴改以「長輪」演奏，使用不同技法呈現不同的旋律情緒。

譜例十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，214-222 小節

柳琴於 214-222 小節擔任伴奏旋律，此句為重新編配的旋律，節奏多以三連音開雙與六連音等主，此句主要是以清晰的顆粒性呈現為主，演奏旋律為 BDFA 和弦音的分解進行，並於最後一小節以上行音型銜接到下一小節的柳琴主旋律。

譜例十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，223-234 小節

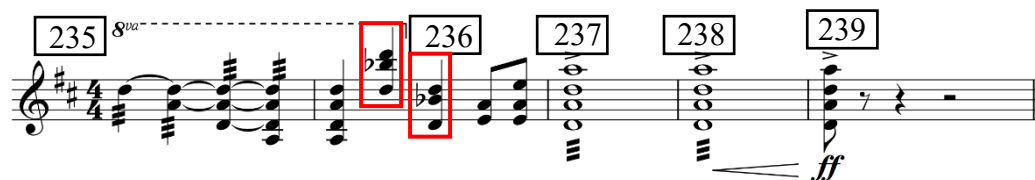
223-228 小節 **主旋律**

229-234 小節 **副旋律**

223-228 小節柳琴演奏小笛旋律，以高八度演奏承接前一拍上行的最高音 E 的音域，並以「長輪」的方式演奏，並在第二小節和第四小節的三拍長音中，於

第 2、3 拍加入和弦音推進強弱，並以「雙輪」、「掃拂」等手法演奏；229-234 小節，同樣以高八度演奏，只是改以演奏副旋律³⁴。

譜例十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V1，235-239 小節



柳琴以和弦演奏為主，於 235 小節以推進的方式演奏，從輪奏一條弦開始，並於每一拍多輪一條弦，並於第四拍時輪滿四條弦，236 小節第 2、3 拍於主音下方加入三度、八度音，以「掃」的手法演奏，237-239 小節演奏 D、A 的八度音；柳琴與鋼琴於 238 小節漸強後強收於 231 小節的前半拍。

二、改編的規律性

從上述自國樂合奏曲《莎韻》整理至《莎韻之鐘》獨奏譜 V1 的過程中，筆者發現作者在進行改編時遵循了一定的規律性如下：

(一) 將《莎韻》譜中保留的旋律分配給柳琴及鋼琴

透過 V1 的獨奏譜中，可以發現低音主旋律多交由鋼琴演奏，高音或是需突出的旋律則會讓柳琴演奏；演奏的旋律有從低音層層疊加到高音時，會以鋼琴演奏為先，柳琴再疊加進入。

(二) 旋律的演奏會因為樂器特性不同，使用不同的演奏法詮釋

在《莎韻》譜中的旋律原為拉弦或是吹管樂器時，會採用較多的圓滑線來呈

³⁴ 在《莎韻》譜中，副旋律為演奏主旋律但採用差兩拍的方式與主旋律以對句的方式演奏。

現氣口的部分，但改由柳琴演奏時，因彈撥樂器不像吹管、拉弦樂器，可呈現線條旋律，演奏上的感覺是以顆粒性呈現，因此會改以「輪」的技法進行詮釋，以補足音時值上的不足。

（三）柳琴演奏的伴奏旋律，都是為作曲家重新編配

伴奏旋律多以分解和弦進行演奏，節奏方面則多是三連音或六連音為主，可從改編的獨奏譜中發現，第一段與第三段的伴奏編配，都是採用相同的節奏進行，但在演奏的音型上卻不相同，作者會根據想要的情緒來調整音型的走向，如第二段後段的三連音由原先的二度上下行改為二度上行時，呈現的會是不同的情緒。

（四）旋律重複演奏時採用不同詮釋方式

第一種是需要進行明顯層次堆疊推進的演奏方式，會依據需重複的次數來調整演奏手法，比如需重複主旋律四次就會以第一次單音、第二次雙音，第三次為雙音加上一空弦音，或是直接以三和弦演奏，演奏手法會以「掃拂」演奏，第四次則會以雙音加上其餘兩條空弦音演奏，或是平按和弦演奏，演奏手法也是以「掃拂」的方式呈現，透過演奏三條弦和四條弦的差別來呈現力度的差異；第二種是不需做層次但需要詮釋兩種相同旋律不同情緒時，會以改變演奏法來進行詮釋，如第一句採用「彈」呈現，第二句就會採用「輪」呈現，兩句呈現的感覺都是較為平緩的，如果是需要兩種情緒對比較強烈的，就會以提高八度或是降低八度來調整音高的方式演奏。

（五）作曲家很好的使用柳琴的空弦音

作曲家會根據旋律所需的情緒加入空弦音，使演奏上呈現的力度較大；僅靠兩種樂器要呈現與樂團一般的磅礴感是不太可能的，因此只能在音高、厚度與演奏法上進行調整與修改以達到最符合的演奏詮釋。

第三節 《莎韻之鐘》獨奏譜 V2

獨奏譜 V2 的修改是由首演³⁵的胡雅茹老師³⁶根據 V1 的獨奏譜提出演奏上的問題，並與作曲家進行討論後修改與調整呈現的，整體修改與調整的內容主要有兩個原因：和弦音因為音域不足無法彈奏，或是和弦音因為指法不適合無法彈奏，另外有部份地方進行節奏與彈法上的調整³⁷。

以下為演奏者在全曲中提出需要修改的十個部份，主要調整方式：(一) 刪除下聲部、(二) 調整音符、(三) 增加技法。以下分別舉例。

(一) 刪除下聲部：

譜例十九改以單音輪奏較符合作曲家想呈現的聲響；譜例二十則因柳琴空弦最低音為 G 無法演奏降 G 而刪除，其後的 C、D、G 則是為求一致性，因此配合前面進行修改；譜例二十一因和弦根音 A 不好按出而刪除（請參閱圖一第三把的指法標記）。

譜例十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，54-57 小節

The image displays two musical staves, V1 and V2, in 4/4 time. V1 has a red box around the first three measures, indicating the deletion of the lower voice part. Both staves feature triplets of eighth notes. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as triplets and rests.

³⁵ 首演日期 2022 年 6 月 5 日，《繁華》胡雅茹柳琴獨奏會。

³⁶ 台灣藝術大學中國音樂學系碩士班畢業，主修柳琴專業。

³⁷ 2023 年 03 月 27 日訪談紀錄（與首演胡雅茹老師的訪談）。

譜例二十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，87-92 小節

譜例二十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，235-236 小節

柳琴 C 調指法圖（第二、三把位）

空弦定弦：g、d1、g1、d2（從四弦到一弦）

山口	山口	山口	山口
a	e1	a1	e2
	f1		f2
b		b1	
c	g1	c2	g2
d1	a1	d2	a2
e1	b1	e2	b2
f1	c2	f2	c3
g1	d2	g2	d3
	一指		一指
a1	e2	二指	a2

第一把位

第二把位

第三把位

圖一：柳琴 C 調指法圖

(二) 調整音符

譜例二十二因升 C 已使用三指按於四弦，無法再彈奏四弦空弦，因此 G 改以高八度演奏升 G；譜例二十三、二十四中，演奏者建議將休止符補上節奏，演奏出來的情緒較能符合此樂段想呈現的緊湊、緊張感；譜例二十五為使激昂的情緒可以平復下來，改以低八度演奏；譜例二十六則是因演奏者的詮釋想法，改以演奏小鋼片琴的旋律。

譜例二十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，164-165 小節

V1

V2

ff

譜例二十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，80 小節

V1

V2

ff

譜例二十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，166-167 小節

V1

V2

ff

譜例二十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，173-176 小節

Example 25 shows two staves, V1 and V2, in 4/4 time. V1 is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music, each starting with a dynamic marking of *p* and a *mf* marking. The notes are mostly whole notes and half notes. V2 is a bass clef staff with a key signature of one flat. It contains four measures of music, each starting with a dynamic marking of *mf* and a *p* marking. The notes are mostly whole notes and half notes, with some slurs and ties.

譜例二十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，214-222 小節

Example 26 shows a single staff, V2, in 4/4 time with a key signature of one flat. It contains eight measures of music. The first four measures are in the original key signature (one flat) and feature a sequence of sixteenth notes with a dynamic marking of *6* (forte). The last four measures are in a new key signature (two flats) and feature a sequence of sixteenth notes with a dynamic marking of *6* (forte). There are some slurs and ties throughout the piece.

(三) 增加技法

譜例二十七因演奏者希望三連音的力度都是強奏並且平均，因此改以由上往下的「掃弦」演奏；譜例二十八根據演奏者的詮釋想法，補上「滑音」手法進行演奏。

譜例二十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，164-165 小節

V1

V2

ff

譜例二十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，194-202 小節

rubato
敘事的

V1

V2

mf

mp

除了以上由演奏者提出的修改之外，作曲家因為旋律的層次變化不足，也針對初稿進行修改，以下為修改的十五個部份，修改的原因有（一）力度記號與力度變化、（二）刪除技法、（三）調整音符、（四）刪除小節。以下分別舉例：

（一）力度記號與力度變化

為使樂曲於演奏時有明顯的層次推進感，因此增加力度記號與變化，使旋律層次更加豐富，如譜例二十九、三十。

譜例二十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，17 小節



V1

V2

mp

譜例三十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，38 小節



V1

V2

(二) 刪除技法

譜例三十一因演奏者的詮釋想法改以「彈」演奏，第二句旋律改以「長輪」演奏，想表現柳琴可展現顆粒性，也可展現線條的特性，因此配合演奏者想法刪除「輪」技法；譜例三十二因此段已有標記「長輪」演奏，故不須再重複標記「輪」技法。

譜例三十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，196 小節



V1

V2

譜例三十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，223-226 小節

(三) 調整音符

譜例三十三是因作曲家希望延長輪音時值，因此拍長調整為一拍半；譜例三十四則是為讓結束句更為澎湃的收尾，因此改以高八度演奏，並調整原先的音符音高。

譜例三十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，200 小節

譜例三十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V2，236-239 小節

(四) 刪除小節

182-189 小節是作者原先預留要編寫給柳琴獨奏，但後來因時間上的不足無法完成，因此直接將小節數刪除³⁸。

透過以上兩位老師的修改部分，可以了解到演奏者與作曲家在調整與修改樂譜時關注的問題是不同的。演奏家多以提出演奏技巧方面進行調整，或是提出自己詮釋的想法；作曲家則是以樂曲的層次方面為主，多進行力度上的變化與調整，讓樂曲可以更明顯的表達出層層堆疊的情緒變化；此外，透過以上修改的過程中，可以發現調整音符及刪除下聲部的這些問題。



³⁸ 2023 年 04 月 05 日訪談紀錄（與作曲家徐瑋廷老師的訪談）。

第肆章 《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋

此章節討論對於獨奏譜 V3 的修改與調整，以及筆者對於樂曲的詮釋。獨奏譜 V3 的修改是透過胡雅茹修改後的獨奏譜 V2 進行修改的，由於音域以及和弦手勢問題，在 V2 修改時胡雅茹都已提出，因此筆者並未修改音域以及和弦手勢。

詮釋的部分，筆者主要論述演奏技法、手法與所要表達的畫面和情緒，在詮釋的過程中有些是與鄭家芸老師進行討論，並依照註記上去的技法進行演奏，筆者在參考胡雅茹的音樂會影片後，進行一些彈奏上的調整，但主要還是根據筆者的演出經驗來完成此曲的演奏詮釋。

第一節 《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 修改

獨奏譜 V3 是由筆者與術科指導鄭家芸老師進行討論與修改的，原因有：

- (一) 增加下聲部、
- (二) 增加演奏技法、
- (三) 調整音符、
- (四) 增加力度變化、
- (五) 增加延長記號，以下分別舉例：

(一) 增加下聲部

譜例三十五加上四弦的空弦音，是為使音樂層次上更加豐富，譜例三十六則是更改回原稿的「雙輪」演奏，這樣在三小句的層次上，力度比較豐富。

譜例三十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，27-32 小節

Musical score for Example 35, measures 27-32. The score is arranged in four staves, with the top two labeled V2 and V3, and the bottom two also labeled V2 and V3. The music is in 4/4 time and features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The bass line in the V3 staves has two measures highlighted with red boxes. The score includes dynamic markings like 'mf' and articulation marks like accents and slurs. There are double bar lines at the end of the V3 staves.

譜例三十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，53-57 小節

Musical score for Example 36, measures 53-57. The score is arranged in two staves, with the top labeled V2 and the bottom labeled V3. The music is in 4/4 time and features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The bass line in the V3 staff has three measures highlighted with red boxes. The score includes dynamic markings like 'mf' and articulation marks like accents and slurs. There are double bar lines at the end of the V3 staff.

(二) 增加演奏技法

譜例三十七於每兩小節第三拍補上「推音」技法，使旋律更加活潑；譜例三十八為使旋律上銜接更加流暢，因此補上「滑音」技法。

譜例三十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，17-26 小節

Musical score for Example 37, measures 17-26. The score is written for two voices (V2 and V3) and consists of four staves. The first two staves are labeled V2 and V3, and the last two are also labeled V2 and V3. The music is in 4/4 time and features a melodic line with various dynamics including *mp*. Red annotations include arrows and boxes highlighting specific notes and phrasing. Double bar lines are present at the end of the second and fourth staves.

譜例三十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，49-52 小節

Musical score for Example 38, measures 49-52. The score is written for two voices (V2 and V3) and consists of two staves. The music is in 4/4 time and features a melodic line with dynamics including *mf* and *mp*. Red annotations include arrows and boxes highlighting specific notes and phrasing.

(三) 調整音符

在譜例三十九的樂句中，筆者想讓漸強的推進更為從容些，因此將節奏改成一音一拍；譜例四十考慮到泛音彈奏音響較小，搭配鋼琴主奏旋律演奏時較難凸顯，因此改為實際音並高八度演奏，使旋律像是模仿泛音音色；譜例四十一改以正拍「掃、拂」的四拍的輪音，比較好表達出情緒的高亢；譜例四十二原先柳琴休息處，僅由鋼琴彈奏節奏點效果不明顯，因此在空拍上加入柳琴一同彈奏；譜例四十三按照作曲家的想法，改回一開始編寫的原稿伴奏旋律進行演奏；譜例四十四筆者想以平穩的情緒作為樂曲的結束，因此將最後的和弦改低八度演奏。

譜例三十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，16 小節

V2

V3

譜例四十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，59-66 小節

V2

V3

V2

V3

泛音

實際音高演奏 8va

mf

mf

譜例四十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，80 小節

V2

V3

ff

ff

譜例四十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，130 小節

V2 *fp*

V3 *fp* *fp*

譜例四十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，206-214 小節

V3

譜例四十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，227-231 小節

V2 *fp* *ff*

V3 *fp* *ff*

(四) 增加力度變化

譜例四十五為使兩句銜接處的強弱可以漸強推進到下一小節的重音力度，因此加上掃拂和漸強演奏；譜例四十六最後一小節改以「輪」漸強演奏，使力度上在進入 67 小節的重音節奏點時，可以不顯得太突兀。

譜例四十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，39-44 小節

譜例四十五展示了《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 的第 39-44 小節。樂譜包含四行：V2、V3、V2 和 V3。樂譜中使用了大量的三連音和重音符號。在 V3 樂譜中，有紅框標註了某些音符和滑音符號，並有雙重終止符。

譜例四十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，59-66 小節

譜例四十六展示了《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 的第 59-66 小節。樂譜包含四行：V2、V3、V2 和 V3。樂譜中標註了「泛音」和「實際音高演奏 8^{va}」，並有 *mf* 力度標記。在 V3 樂譜的最後一小節，有紅框標註，並有雙重終止符。

(五) 增加延長記號

為使暴風雨進入時造成族人心中恐慌害怕的激動情緒於此段旋律一同結束，因此加上延長記號拉長情緒的變化再進行第二段激動情緒的收尾。

譜例四十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3，171-173 小節

以上更改的部分，全以筆者希望詮釋的想法來進行更改，關於情緒節奏上調整的部分，則是筆者與老師討論後修改，後續交由作曲家確認是否有需要再進行調整之處，更改後的版本為筆者音樂會詮釋的版本。

第二節 《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋

一、〈山〉詮釋

筆者在第一段開頭想呈現的畫面，為進入山林裡尋找部落路途上的一些畫面和到達部落後融入族人生活的點滴；第一段的想法如同「山」字一般，充滿著迷霧和神秘感，待在慢慢深入山林時，會在路途中看到許多小動物和美麗壯闊的山水，以及出現沒見過的畫面，一種撥開雲霧的感覺，漫步到部落時，會聽見族人歡快的高歌，小孩快樂的笑聲，進入部落後會看到簡單樸實的人事物，整個部落充滿了歡樂、自由奔放的情緒，讓筆者覺得生活很有趣、豐滿；此段的詮釋多以「彈」、「輪」、「掃」、「拂」、「滑音」、「推音」、「止音」等演奏法，來呈現出畫

面中活潑俏皮的情緒。

譜例四十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 16-24 小節

筆者演奏此主旋律時，於開頭想呈現進入部落時的畫面，以「輪」漸強的方式推進到主旋律的進入，除了原先譜上的技法外，筆者為使音色平均，此段採用「彈」的方式演奏，再加入「推音」等手法進行詮釋；17 小節的「滑音」採以快滑的方式，搭配上第 2 拍後半拍的「止音」，使上滑收於第二拍的前半拍，於是第二拍不彈奏，再搭配第 3 拍的「拉音」音色，和原先譜上的「止音」使旋律呈現出活潑俏皮的感覺，「彈、輪」兩者的交替彈奏讓旋律增添了色彩，更加體現出進入部落後看到族人們的生活方式；19 小節的 G→B 滑音是以二弦空弦從山口上滑到 B 音，選用空弦是因為音色比較亮，若採用內弦彈奏，音色會偏悶，無法呈現出開心、俏皮的感覺。

譜例四十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 33-38 小節

譜例五十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 39-47 小節

譜例四十九、五十，為作曲家重新編配給柳琴的伴奏旋律，此處的主旋律為鋼琴，演奏原由大提琴主奏的主旋律，為配合主旋律的音域，柳琴伴奏音域多落在中低區，出現的高音是為推進到高處的點綴，譜例四十九是以「彈、挑」演奏，主要是襯在主旋律底下進行點綴，所以不需有太突兀的表現，譜例五十的主奏為鋼琴，演奏總譜嗩吶的主旋律，柳琴的伴奏旋律轉為高音且激昂的節奏，兩小節為一句於第一小節的正拍都給予重音外，還把重音分成兩拍一組（參閱譜例五十紅框），先「掃」四條弦、再「掃」三條弦的方式進行重音的區分，第二小節則是第 1 拍重音後於第二音弱漸強推進至下一小節，第四拍以「全掃」的方式演奏，46 小節第四拍六連音的重音停於 47 小節的第 1 拍，並以「掃」三條弦搭配「止音」做一個急收，於第 3 拍長音「揉音」演奏並收音；畫面上為歡快的心情，於急收後的揉音做情緒上的轉換，顆粒性後的輪音拉長了旋律感，搭配由慢到快的揉音技法將前面的歡快於此轉換為平緩的情緒。

譜例五十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 49-57 小節

此段旋律作曲家想模仿吹管樂器，因此標記以「輪」演奏，筆者加入「滑音」技法演奏是想讓音與音之間可以連接起來，採用的是慢滑的方式，表現出比較收斂鬱悶的情緒，此時的畫面像是多雲陰天的感覺，突如其來的天氣變化使人心感到些許的不安；49-53 小節皆彈奏在四弦上，以內弦的音色詮釋出心境上的轉換，這兩樂句筆者想模仿中笛的氣震音讓旋律在長音時可以有變化，因此在超過一拍以上的長音都加上「揉音」技法來呈現氣震音的效果，54 小節第 4 拍至 57 小節的三小句，需要以一句比一句弱的力度演奏，慢慢收掉此段的情緒，已營造出之後不同的情緒，筆者於三句的 D 音是以二指按在四弦 D 音上，以一指按在三弦 G 音，A 音是以按在 G 音的一指「滑音」演奏，B 音以三指按音，第三小句的最後兩個音連結方式以「滑音」的方式連接起來，一指下滑至三弦空弦，二指下滑至 A 音，並以「雙輪」延長的方式慢慢弱收，呈現出若有似無的暴風雨前的預兆。

譜例五十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第一段 59-66 小節

此段作曲家是希望演奏者以泛音演奏，但筆者在聽完胡老師的首演後，覺得

泛音搭配鋼琴主旋律，容易把柳琴的泛音蓋過，因此筆者與術科老師討論後決定以實際音高演奏並高八度彈奏，模仿泛音的音色，雖然音色上無法與泛音相同具有空靈的感覺，但與鋼琴搭配時與以泛音演奏時的效果是一樣的，以高音圓潤的音色點綴在旋律上，像星星在閃爍般；此段演奏為讓音色平均，是以「彈」的方式演奏，但彈的位置會約在 25 到 29 品的位置，往上彈奏會使音色較柔和、圓潤些，66 小節的「輪」則是回到原位彈奏；此段的畫面是烏雲密布，導致內心有些壓抑，內心十分期待不會下雨只是天氣多變而已。

二、〈迷〉詮釋

筆者在第二段想要呈現的畫面，為暴風雨進入後因大風大雨使族人無法繼續居住在村落，需要轉移陣地或是山洞進行避難，途經狹小的山壁小路、低窪泥濘的土地、以及許多因大雨需涉水而過的道路，此段為呈現明顯的強弱層次，多以「彈」、「掃」演奏，並改變彈奏時的力度來呈現出跋山涉水時的驚險感，和族人恐慌害怕的情緒，以及族人於眼前跌落山谷時無能為力的心情。

譜例五十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 132-139 小節

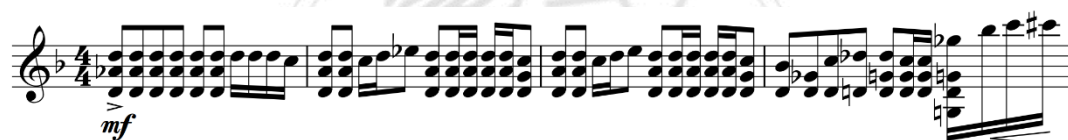
此段旋律以「彈」演奏，跟隨音型起伏做強弱，並於 135、139 小節的第 4 拍漸強推進，132 小節第一拍的重音是承接前一小節的漸強，於第二顆音以 *mf* 的強弱演奏，此八小節的強弱起伏不大。

譜例五十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 140-143 小節



此段以「輕掃」三條弦演奏，譜例上雙音的部分都加上三弦空弦 D 音一起彈奏，強弱同樣跟隨音型起伏呈現，143 小節第四拍以「全掃」漸強推進於下一小節，140 小節第一拍重音承接於 139 小節的漸強，同樣於第二顆音以 *mf* 的強弱演奏，但力度會比譜例七十二的力度再強些，做出層次的對比，呈現出的強弱起伏，就好像風雨一樣時大時小般，呈現多變的狀況。

譜例五十五：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 144-147 小節



此段以「全掃」演奏，單音的部分加上其餘空弦音一起演奏，強弱同音型起伏呈現，147 小節第四拍以「重掃」漸強推進於下一小節，力度比譜例七十三再強上一個層次。

譜例五十六：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 148-156 小節

此旋律全以「重掃」演奏，強弱隨音型起伏呈現，同樣於 151、155 小節第四拍漸強推進，並重音收於 156 小節正拍上，此段的力度是前三段旋律的最強，把層層推進的情緒推到一個高點，並以正拍收束整段的激昂情緒。

譜例五十三到五十六為層次堆疊的呈現，以一開始的「彈」開始演奏，到第二句以「輕掃」三條弦的力度推進一個層次，再以「全掃」的力度往上再推進一個層次，最後的力度呈現以「重掃」演奏，通過以上演奏可以得知柳琴再進行層次的堆疊上，會以加入技法慢慢疊加上去呈現出層層推進的情緒，使之達到最激昂的情緒。

譜例五十七：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 162-163 小節

筆者為呈現此段旋律較明顯的層次堆疊，162 小節以「輕掃」演奏，163 小節以「全掃」演奏，反覆後的力度以「重掃」演奏，於反覆後的第二小節漸強推進至下一小節，力度上是以層層堆疊的方式再次把情緒推至高點。

譜例五十八：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 164-167 小節

此旋律承接前一小節的力度，以 *ff* 的強弱演奏，演奏上同樣以「重掃」呈現，於 2、4 拍將重音放於第一音，二、三音皆帶過呈現音效的感覺，較不用把節奏感彈奏的很明顯，於 166 小節筆者以二指和一指平按的方式按音，同樣以「重掃」演奏，只是掃時的重心會是一、二弦和三、四弦交替。

譜例五十九：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第二段 168-176 小節

168 小節到 170 小節做一個大的漸強推進，以弱奏的「輕掃」到漸強的「重掃」，並於 170 小節漸慢拉長節奏，以「挑」演奏裝飾音，和弦「掃」在正拍上，在「掃拂」的力度上不可放鬆，接到第二音時不可斷開，是以重音來區分出第二個和弦，演奏到最後的和弦時，「掃拂」的強弱是先保持在原先的力道，再慢慢的漸弱收掉，以掃拂四條→三條→兩條→一條的方式慢慢收掉尾音，鋼琴也會一同收音；此段和弦音把整個快板樂段的恐慌和驚悚的情緒推到最頂端後，在慢慢的全部收於此尾奏。

因需要沉澱並轉換情緒，所以鋼琴不會馬上的進入下一段旋律，會等餘音快消散時在彈奏。

三、〈念〉詮釋

筆者在第三段想呈現的情緒，為族人躲藏至避難之處後，互相扶持照顧等待暴風雨消失後，哀弔逝世的族人和重見天日後的情緒，追思、悼念的哀傷情懷，之後重建家園到恢復過往的生活，心中雖哀傷，但活著的人總要向前行；此段詮釋多以「彈」、「輪」、「滑音」來演奏，呈現的情緒雖不激昂，但所要呈現的畫面很重要。

譜例六十：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 186-197 小節

譜例六十一：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 197-205 小節

譜例六十、六十一的兩段旋律筆者以「長輪」演奏，譜例六十一則以高八度

演奏，與第一次旋律產生對比，此段用的「滑音」與開頭第一段的「滑音」不同，使以慢滑的方式呈現，與第一段的情緒產生了明顯的對比，第一段呈現的是活潑俏皮的情緒，在此段呈現的是哀傷內斂的追思情緒，因此滑奏的速度不可以太快。

譜例六十都按在內弦，呈現出來的音色會是較悶和沉重的情緒，每句收尾的長音都以弱收結束，「止音」很重要須把音收乾淨再重新演奏下一句，筆者想呈現的是一種惋惜、不捨的情緒說出每句話，是那樣的輕柔的說出，內心又帶著濃濃的哀傷感，因此每句起始的頭音都不重，是以溫柔的情緒彈奏，情緒起伏也不是很強烈，主要都是跟著音型起伏呈現微小的強弱；譜例六十一高八度演奏旋律，相同旋律但不一樣的情緒，呈現的是追悼完重拾家園的心情，是新生的感覺，並於 204 小節的長音進行漸強，再次堆進情緒進入下一段旋律。

譜例六十二：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 206-214 小節

譜例六十二鋼琴演奏同前一段的主旋律，柳琴為伴奏旋律，此段為作曲家重新編配的旋律，雖與第一段的伴奏旋律同樣使用三連音，但此段多為三連音開雙與六連音演奏，整體多跟著音型的上下行做強弱；206-209 小節為第一小句，演奏上以輕柔的彈奏呈現，於 209 小節第四拍漸強進第二句，210-214 小節強弱加重在音型的起伏上，並於 214 小節同鋼琴一起把旋律漸強推至第四句旋律。

譜例六十三：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 215-226 小節

The musical score for Example 63 consists of three staves. The first staff shows measures 215-220 with a melody featuring triplets and rests, marked with a forte (*f*) dynamic and an *8va* marking. The second staff starts at measure 221, where the melody changes to a more active line, labeled '副旋律' (Secondary Melody). The third staff continues the melody. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

此為第三段情緒最飽滿的旋律，筆者在此段想呈現的情緒為重建家園後族人又回到最一開始的生活，並沒有被暴風雨擊潰，抱持著逝世族人的份一起努力的生活，旋律以高八度呈現，並以「長輪」演奏，鋼琴演奏相同旋律，但在 221 小節柳琴變成副旋律與鋼琴主旋律對句演奏，呈現出族人高歌對唱的感覺。

譜例六十四：《莎韻之鐘》獨奏譜 V3 詮釋，第三段 227-231 小節

The musical score for Example 64 consists of one staff showing measures 227-231. The melody is primarily chordal. Measure 228 is marked with 'rit.' (ritardando). Measure 229 features a long note with a '重掃' (heavy sweep) marking and a fortissimo (*fp*) dynamic. The piece concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

此為整首樂曲的結束句，筆者想呈現出族人們心中堅定的情緒，所以把原先作曲家編配的音高降低八度演奏，筆者覺得以原先的音高演奏的化，會顯得太高亢使收尾句的情緒太激昂，因此進行調整；於 228 小節會稍微漸慢拉寬節奏，並在 229 小節的長音以「重掃」後馬上變弱，在慢慢從一弦→二弦→三弦→四弦的「輪」到「掃拂」的漸強推動情緒，並以重音強收的方式，結束整首樂曲的最後一音。

第五章 結論

本論文以徐瑋廷作曲家的柳琴獨奏曲《莎韻之鐘》作為研究對象，此樂曲為作曲家本人以國樂合奏曲《莎韻》進行旋律的移植與改編。筆者採用訪談法訪談了作曲家、首演柳琴演奏家，更加了解二位對於樂曲的想法以及改編過程中思考的問題。

筆者藉由此篇論文，了解到作曲家以保留《莎韻》主旋律的手法，進行樂曲移植或是改編給柳琴彈奏時，是根據（一）樂器特性、（二）樂器特色、（三）樂器適合的音域進行改編的，後續柳琴演奏者修改時則是以（一）調整下聲部、（二）調整音符、（三）增加力度變化、（四）加入演奏技法手法、（五）增加延長記號等方式來詮釋此首樂曲。

筆者透過訪談，了解胡雅茹於獨奏譜 V2 的修改過程中，第一次讀譜時是先針對音域不足以及和弦手勢的問題進行修改，接著才是以自我的詮釋想法來修改樂曲，並在練習的過程中與作曲家討論旋律或是節奏可以修改的部分，以更加貼近想呈現出來的情緒；作曲家配完伴奏後則是針對樂曲的層次進行修改與調整，使樂曲達到演奏者的詮釋想法和作曲家想呈現的情緒。筆者在進行獨奏曲 V3 修改時，大多是依據音樂主題搭配想表現出音樂的氛圍，進行（一）音高調整、（二）節奏調整、（三）增加延長記號、（四）加入演奏手法、技法等方面為主。透過胡雅茹與筆者的獨奏譜可以了解到，演奏者在詮釋相同旋律時，會因為想法的不同，使得呈現出來的情緒與畫面都是不同的，筆者認為在改編後，演奏者還是需要與作曲家進行討論，避免在最後呈現時的情緒會與作曲家當初在改編時想呈現的不同。

筆者期望本論文能對柳琴音樂之改編及發展留下一些資料，以提供演奏此曲的同好做為參考的依據。

參考資料

一、期刊

- 王惠然 (2003)。〈王惠然彈柳琴 (一)〉。《樂器》。第四期，70-71。
- 王惠然 (2003)。〈王惠然彈柳琴 (二)〉。《樂器》。第五期，75-77。
- 王惠然 (2003)。〈王惠然彈柳琴 (三)〉。《樂器》。第六期，20-21。
- 王惠然 (2003)。〈王惠然彈柳琴 (四)〉。《樂器》。第七期，29-31。
- 王惠然 (2005)。〈柳琴的音色、神韻和魅力 (一)〉。《樂器》。第一期，106-108。
- 王惠然 (2005)。〈柳琴的音色、神韻和魅力 (二)〉。《樂器》。第二期，102-104。
- 王惠然 (2005)。〈柳琴的音色、神韻和魅力 (三)〉。《樂器》。第三期，98-101。
- 阮氏春 (1989)。〈柳琴音色改良的探索〉。《樂器》。第四期，13-15。
- 殷增琴 (2012)。〈柳琴演奏的音色控制〉。《齊魯藝苑》。第六期，40-41。

二、學位論文

- 王姿文 (2008)。《二胡獨奏曲《一枝花》之詮釋探討－從作品的改編到噴吶與二胡的詮釋差異》〔未出版之碩士論文〕。國立台南藝術大學民族音樂學研究所碩士班論文。
- 林琬婷 (2002)。《柳琴移植曲《北方民族生活素描》不同版本之演奏法研探》〔未出版之碩士論文〕。國立台灣藝術大學中國音樂學系碩士班論文。
- 徐寧 (2012)。《王惠然三首不同時期柳琴作品之探討－《柳琴戲牌子曲》、《畢茲卡歡慶會》、《故土情愫》》〔未出版之碩士論文〕。國立台灣藝術大學中國音樂學系碩士論文。
- 馬欣妤 (2011)。《柳琴移植作品之探討－以《引子與迴旋隨想曲》為例》〔未出版之碩士論文〕。國立台灣藝術大學碩士論文。

陳怡伶（2008）。《柳琴曲《雨後庭院》、《Cat's 無言歌》、《天地星空》之分析與詮釋》〔未出版之碩士論文〕。國立台灣藝術大學碩士論文。

陳彥伶（2013）。《以詩詞為創作素材的柳琴曲《江月琴聲》、《蘿蕾來》之研究》〔未出版之碩士論文〕。中國文化大學碩士論文。

陳婉妤（2007）。《柳琴的歷史沿革與入傳台灣的研究》〔未出版之碩士論文〕。國立台灣藝術大學碩士論文。

陳雅慧（1999）。《現代柳琴演奏技法研究》〔未出版之碩士論文〕。中國文化大學碩士論文。

陳靜茹（2009）。《台灣柳琴音樂之探討》〔未出版之碩士論文〕。國立台南藝術大學碩士論文。

楊杰儒（2010）。《台灣柳琴音樂展演之發展》〔未出版之碩士論文〕。國立台灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文。

鄭伊珊（2010）。《柳琴曲《滿族風情》及其音樂文化之探討》〔未出版之碩士論文〕。中國文化大學碩士論文。

三、教材：

王惠然（1998）。《柳琴演奏法》。學藝出版社。

王惠然（2001）。《王惠然柳琴作品集》。上海音樂出版社。

吳強（2001）。《中國柳琴考級曲集》。上海音樂出版社。

吳強（2001）。《中國柳琴考級曲集音階與練習曲》。上海音樂出版社。

四、專書：

林克孝（2009）。《找路：月光·沙韻·Klesan》。遠流出版事業股份有限公司。

葉至誠、葉立誠（1999）。《研究方法與論文寫作》。商鼎文化出版社。

王雲東（2007）。《社會研究方法－量化與質性取向及其應用》。威仕曼文化事業股份有限公司。

五、網站：

oz 綠野仙蹤。 <https://www.accupass.com/event/1412010824142044924843>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

王惠然。HUAIN 華音網。 <https://www.huain.com/musician/wanghuiran/920.html>。檢索日期：2023 年 7 月 5 日。

杜甫夢李白。 <https://www.trend.org/product/content/15>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

阮仕春。香港中樂團。 <https://www.hkco.org/tc/Other-Members/Yuen-Shi-Chun.html>。檢索日期：2023 年 7 月 5 日。

東坡在路上。2012 年 10 月 27 日演出。 <https://www.trend.org/product/content/14>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

采採詩經。 <https://www.trend.org/product/content/33>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

島國樂。 <https://www.books.com.tw/products/0020202204>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

神棍樂團創團於 2006 年。樂團簡介 <https://streetvoice.com/obiwan1103/about/>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

國家教育研究院。雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。 Interpretation-詮釋 (naer.edu.tw)。檢索日期 2021 年 11 月 11 日。

尋訪陶淵明。 <https://www.trend.org/product/content/16>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

諸五花。 <https://www.books.com.tw/products/0020202204>。檢索日期 2023 年 5 月 10 日。

附錄一 徐瑋廷作曲家作品³⁹

一、合奏作品 7 首

- 2017 《競技》（財團法人國家文化藝術季金會贊助）
- 2018 《海岸邊的舊軌道》（財團法人國家文化藝術基金會贊助）
- 2019 《丟丟丟隨想曲》（臺灣藝術大學中國音樂學系委託創作）
- 2020 《莎韻》（財團法人國家文化藝術基金會贊助）
- 2021 《藍染》（財團法人國家文化藝術基金會贊助）
- 2022 《妖鳥傳說》（高雄市國樂團委託創作）
- 2023 《寂寞太空喵》、《平凡貓村》（高雄市國樂團委託創作）

二、室內樂作品 17 首

- 2013 《Re La》（小巨人絲竹樂團委託創作）
- 2014 《阿美族之舞》（大河藝術委託創作）
- 2015 《情繫白馬》（小巨人絲竹樂團委託創作）
- 2015 《穿越太魯閣》（國立傳統藝術中心臺灣國樂團之創作徵曲）
- 2016 《藍·調》噴吶重奏（噴吶演奏員林瑞斌委託創作）
- 2019 吹打合奏版本（桃園市國樂團委託改編）
- 2016 《老鼠娶某》（財團法人國家文化藝術季金會贊助）
- 2017 《搖啊，睡吧》（「樂 X5 胡琴重奏」委託創作）
- 2018 《夜月》（胡琴演奏員葉文萱委託創作）
- 2018 《花樹戀蝶》（大觀箏樂團委託創作）
- 2019 《永安永樂》（臺灣藝術大學中國音樂學系委託創作）

³⁹ 以下作品根據作曲家於 2023 年 4 月 14 日提供。

- 2019 《行酒》吹打合奏（桃園市國樂團委託創作）
- 2019 《夜市走一回》（財團法人國家文化藝術季金會贊助）
- 2020 《觀自在》弦樂合奏（高雄市國樂團委託創作）
- 2021 《落花》弦樂合奏（桃園市國樂團委託創作）
- 2021 《搖擺銅仔戲》彈撥合奏（臺藝校友盃參賽作品）
- 2023 《上白礁隨想曲》弦樂合奏（臺灣藝術大學中國音樂學系委託創作）

三、協奏作品 7 首

- 2016 《演算四季-秋》二胡協奏曲（胡琴演奏員吳孟珊委託創作）
- 2017 《蒲公英》鍵笙協奏曲（鍵笙演奏員朱樂寧委託創作）
- 2018 《噢！我的媽呀！》嗩吶協奏曲（嗩吶演奏員林瑞斌委託創作）
- 2020 管弦樂版-嗩吶協奏曲（復興高中同學子修委託創作）
- 2020 《西北雨》揚琴與鋼琴（財團法人國家文化藝術基金會補助）
- 2022 《星空》揚琴與鋼琴（揚琴演奏家王瑋琳委託創作）
- 2023 《莎韻之鐘》柳琴與鋼琴（柳琴演奏家鄭家芸委託創作）

附錄二 柳琴演奏技法與手法

以下演奏技法與演奏手法的符號、名稱與說明，出自吳強（2001）《中國柳琴考級曲集音階與練習曲》，57-58。


表 6：右手演奏技法

符號	名稱	說明
	彈	由上至下彈奏
	挑	由下至上彈奏
	雙彈	由上至下彈奏兩條弦
	雙挑	由下至上彈奏兩條弦
	掃	由上至下同時彈奏三或四根弦
	拂	由下至上同時彈奏三或四根弦
	輪	快速彈挑
	雙輪	在兩根弦上快速彈奏
	長輪	一個樂句或一段旋律較長時值地快速彈奏
	掃輪	四根或三根弦上快速彈奏

表 7：右手演奏技法

符號	名稱	說明
一	一指	用食指按弦
二	二指	用中指按弦
三	三指	用無名指按弦
四	四指	用小指按弦
	泛音	手指在品位上方虛按
	滑音	由一音滑向另一音
	推音	在右手彈奏結束後，手指向外推
	拉音	先把音推出，彈奏後再拉回原位
	吟弦	手指按音不動，手腕帶動

表 8：左手演奏技法（筆者補充說明）

符號	名稱	說明
	揉弦	可分為大揉、小揉兩種，都是手指按音後，左右推拉弦，兩者的差別在於力度上，大揉會使音高產生變化，小揉使餘音延長。（在演奏詮釋上，都是自然加入並沒有技法標記。）

附錄三 訪談逐字稿

2023/02/21 (二) 訪談

訪談時間：10:00 開始

訪談地點：南華大學民族音樂學系妙音樓（琴房 408）

訪談人：李浣茹（以下簡稱李）

被訪談人：鄭家芸（以下簡稱鄭）（訪談人的術科老師）

李：老師早上好，我們今天上課會有錄音，但我已經按了，主要是要記錄一下我們更改的部分，跟補上的演奏手法技法，讓我後續的詮釋可以比較好追溯到我們上課都提到了什麼這樣。鄭：好啊沒問題的，有錄音你也比較知道我們改的東西，不然每次講完我們都自己忘記上次上課改的東西，每次都在那麼花時間又重新修改，寫在譜上後又覺得好像不是這樣改的，那你後續在根據錄音把譜上改的東西紀錄清楚啊。

李：也是啦，每次我們都在那邊糾結到底上次是怎麼改的，之前的我有寫下來啦，就是寫的不是很仔細，都要靠努力回憶，哈哈…，老師那我們就邊上課，邊補上之前為什麼這樣改的想法，我的論文有提到樂曲的改編，錄音也剛好可以記錄成逐字稿。

鄭：這樣不能亂講話啊，阿不然等一下逐字稿都是奇怪的對話，大家都會看到的，我們之前改的部分先拿出來說，剛好讓你回想我們到底為什麼要這樣改，還有上次配伴奏時我們有一起調整跟改的部分也一起提及，這樣你可以直接一次紀錄好。

李：好的老師，上次伴奏修改的部分我有寫下來，但有一些地方上次配時還不確定會不會更改，會在後續配伴奏時在跟徐老師確認好的，但音樂會當天彩排感覺會在調整，畢竟每天彈琴的情緒跟感覺都不太一樣，哈哈…。

鄭：情緒在不一樣，也是會按照譜上要的情緒走的，你不要又亂編故事情節進去阿，上次你已經有編好每一段要的情緒跟畫面了，只可以建立在這個基礎上進行調整，音樂會當天我們再看看，先把現在有改的部分先弄一弄。

李：哈哈…，被發現了最愛亂編故事情節了，老師那我們就按照小節數來。16 小節我們是更改節奏跟拍子，之前是說原譜的八分音符演奏起來的感覺太急了，所以改成三個音各一拍，從第二拍開始「輪」進來，這個部分的鋼琴伴奏上次是跟徐老師討論改成他彈到第一拍停，然後第二拍我自己進來；然後第一句的主旋律我們上次是加入了這些，有「滑音、拉弦」，然後第二句這裡是「掃音」時四弦也一起，我記得是這樣有低音，音量上會比較大聲。

鄭：還有這些地方要「滑音」上來，把技法寫上去，不然下次又忘記了，就那個 G 不用其他都要「滑」。

李：馬上寫，然後 33 小節的這段是跟著音型做強弱，強上去的時候要給一點音頭，才不會整個像是糊在一起的，然後 40、42、44 這個因為要漸強明顯，第四拍直接用「全掃」的方式重音收下一個音，47 我記得上次是說不要急著把音收掉，然後兩拍這個輪音要給音頭，柔弦要大力，不要柔那個像是沒有的，哈哈…。

鄭：不是說要柔很大力，是要你去模仿中笛的氣震音，不然會很無聊，下面那一句也是都要柔弦，你有去看影片聽人家怎麼吹的後。

李：老師有辣，音樂會快接近了在不趕緊聽跟練會來不及辣。(練琴中)

鄭：可以就這樣，阿你後面這個 54 到 57 小節的強弱跟情緒要在明顯一點，再彈一次。(練琴中)

鄭：可以下去下一句。

李：59 第四拍到 66 小節，改成高八度演奏，上次配伴奏的時候改的，因為音域跟鋼琴演奏的聲音太靠近不太突出，然後沒怎麼更改，就到 130 小節這個也是那天配伴奏的時候作曲家加入的，在第三拍在加入一個封閉和弦，沒有限

制要什麼音就是要一個音效這樣，然後 140-143 改成「輕掃」，下一句同旋律的改成「大力掃」把兩者的層次拉上去。(練琴中)

鄭：對，阿你 148 第四拍那個降 G 按好，然後你這邊進來在弱一點，都在最後的十六分音符在漸強拉起來，147 這個要最大維持到 148 也是全掃，來在彈一次。(練琴中)

鄭：後面要撐住拍子不要慢啊，從 140 那句在來一次。(練琴中)

鄭：可以接下去，數一下拍子在下去。(練琴中)

李：164 這邊這個節奏很難抓阿，每次都會慢掉，哈哈…。

鄭：練阿，阿你進來的三連音節奏要抓好啊，每次到這邊進來拍子都很晃啊，然後 170 這個漸慢在拉寬一點。(練琴中)

李：老師這樣可以嗎？

鄭：可以後面的三個和弦記得重音要明顯一點，接下去下一句。(練琴中)

鄭：這個 D 的長音你也是要柔大一點，漸弱時可以輪快一點嗎，輪太慢了。

李：老師我本來就不是輪很快，哈哈…，我努力了。

鄭：練阿，下去第三段。(練琴中)

鄭：你那個 D 要記得看好幾個，音頭要加不然就像是輪過去的，然後 192 那個 B 要記得收在重新下，這裡再一次。(練琴中)

鄭：可以，繼續彈下去，到高八度的結束這裡。(練琴中)

鄭：要收音的地方要記得收，214 這邊背好了嗎？有對過節拍器了後，不要到時候上台拍子很晃。

李：老師有，大致背好了，有對過節拍器了，應該是不會到很晃辣，哈哈…。

鄭：彈一次，背譜，直接彈到結束。(練琴中)

鄭：可以，但要再練不要忘記音，然後 229 這邊譜要背好，你這邊跟鋼琴是對句，不是一起的，自己字要背好譜。

李：好的老師，後面應該是沒什麼問題吧！

鄭：後面還好，要練好啊，從頭來一次，背譜。(練琴中)

鄭：還可以，要趕快練好啊，記得要對節拍器阿，快板的速度看能不能再加一點，就這樣下課。



2023/03/19 (日) 訪談

訪談時間：21:00 開始

訪談地點：網路視訊訪談

訪談人：李涓茹 (以下簡稱李)

被訪談人：徐瑋廷 (以下簡稱徐) (作曲家)

李：辛苦老師在這繁忙的比賽週，排了晚間休息的時間進行訪談。

我們今日的訪談主要是老師您作曲方面的，老師的作品都有涵蓋到絲竹樂、國樂合奏及樂器的協奏曲方面，但我有注意到一點就是老師的曲目大多是以台灣在地文化的音樂居多，想詢問老師大說都創作台灣文化的作品是有什麼原因嗎？

徐：一方面是大多遇到的邀稿條件，都是希望依台灣這土地的文化、人文或是風景方面作為主體創作，另外對此訴求我自己也是很認同的，因此我大多數作品多為台灣文化類，其餘作品大部分都是藝術團體、樂團、學校或是演奏員的委託進行創作，如果沒有特別的創作條件的話，我喜歡找出與自己有共鳴、有興趣的內容來當作創作的出發點。

李：老師有一首作品叫《Re La》，看這名稱應該就是自由創作的吧，其餘的都是有主題名稱的，像是海岸邊的舊軌道、阿美族之舞或是老鼠娶某，都是可以透過樂曲名稱辨別的，這首沒有～。

徐：《Re La》這首樂曲是小巨人絲竹樂團委託創作的，沒有指定創作的主題與風格類型，是採自由創作，這首樂曲的創作發想是來自二胡演奏前所作的調音動作而起，每當調音聲響起，內心的音樂就開始了，所以取名也以二胡空弦的D A音進行命名。

李：哇，老師您這創作發想好厲害，老師那您創作作品時多為哪一種風格阿，我看老師創作的樂曲大多涵蓋了國樂層面，想說老師有沒有比較偏哪一方面的

風格進行創作。

徐：創作風格阿，我自己是從國中開始學習二胡，然後從高中到碩士都是就讀國樂專業的學校，一直以來都有持續接觸國樂，因此在創作時，都會很自然的想從國樂出發，然後自己同時也是很喜歡地下樂團還有流行音樂，所以創作時也會有些作品會有一些流行和聲的色彩出現，與國樂進行融合，但創作《莎韻》這首樂曲倒是沒有流行的色彩。

李：那老師您在創作《莎韻》這首樂曲時有沒有使用到的其他的風格，我自己在彈奏樂曲時，是覺得樂段的旋律帶入的畫面感跟情緒好明顯。

徐：《莎韻》這首樂曲沒有使用到明顯的風格，我自己也不太清楚該怎麼分類這首樂曲的風格，或許可以說創作時適用說故事的方式來組成樂曲的架構，應該可以說是敘事類的風格，可能也是因為這個原因，讓演奏者在彈奏時畫面感比較強烈。

李：敘事風格，還蠻符合《莎韻》這首樂曲的，三段主題與旋律都很貼切，《海岸邊的舊軌道》應該也算是這風格吧，我看老師編寫封面多為畫面與故事方面。

徐：《海岸邊的舊軌道》這首樂曲也算是以敘事風格創作，花了很長時間在構思的方面，想要將喜歡的畫面或是故事做為支撐並建立樂曲的主要架構，這首樂曲也是在訴說 1922 年日據時代開闢的海線鐵道，但到了 1970 年因為鐵路的電氣化、雙軌化使的部分鐵道改線，而這些因改線而遭到廢棄的路段，也稱之就海線，這首樂曲的創作發想也是游經舊海線與白沙屯過港舊隧道而發想的，有感：「佇立在隧道裡，你看不見舊軌道、看不見天；木棧道掩蓋了歷史、隔絕了時間。眼前的一道光引領著腳步，彷彿跟著它，可以通往到任何的地方。」

李：老師這兩首作品的故事與畫面都好有感觸，看來老師每到一個地方旅遊都會有很多創作的靈感呢！期待老師未來還會為國樂樂曲帶來哪一些敘事的作

品。

徐：是有很多靈感，但都會花很多時間下去思考和花很長的時間進行創作與編配，沒辦法很快就創作出來，這也是很可惜的點，但多出去多看看或許可以讓我在創作方面多增添一些不一樣的靈感，每次的創作都是新的學習。

李：也是辣，創作一首樂曲是要花很多時間跟心力的，很謝謝老師為我們帶來這麼的樂曲，期待老師每一次的創作，也謝謝老師特地抽空編寫《莎韻之鐘》這首柳琴與鋼琴的協奏曲。

徐：主要是鄭家芸老師聽完說蠻喜歡這首樂曲的旋律，提議可以改編成協奏曲，我覺得這是一種新的嘗試，就決定做做看，就開始編寫《莎韻之鐘》了。

李：謝謝家芸老師的提議，讓柳琴又增添了一首樂曲可以演奏。謝謝老師，我們今天的訪談就到這裡啦。

徐：辛苦你了，樂曲方面彈奏有問題可以提出來，因為我不是柳琴演奏員，可能還是會有一些編寫的部份會有問題。

李：老師沒問題的，我會跟家芸老師討論看怎麼修改在跟您說。

2023/03/27 (一) 訪談

訪談時間：14:00 開始

訪談地點：網路視訊訪談

訪談人：李浣茹（以下簡稱李）

被訪談人：胡雅茹（以下簡稱胡） 柳琴演奏家（首演莎韻之鐘）

李：雅茹姐姐下午好，感謝姐姐特意空出時間讓我進行訪談。

胡：不會不會，可以幫助到你的論文我很開心。

李：姐姐剛拿到莎韻之鐘第一版的協奏譜時，在讀譜方面有發現什麼問題嗎？

胡：有的，在第一次視奏的時候有發現，幾個音域不足或在柳琴這個樂器上，不好按出聲音、效果沒那麼符合作曲家預期的地方，因此與作曲家嘗試討論後，決定以音色為考量做了修改。

李：想請問姐姐修改的地方有哪些？方便提供小節數跟修改的內容嗎？

胡：可以的，根據視奏時提出修改的地方有個，分別是 39、86、165 小節，39 小節修改是因為和弦不好按，所以刪掉該和弦的最低音 A，86 小節是因為柳琴音域關係無法按出和弦下方音的降 G、降 C，直接改成輪奏上方音，165 小節也是因為音域關係無法按出升 C、升 G 的和弦，因此將該和弦轉位後進行演奏。

李：那姐姐在樂曲練習途中有在調整或是更改過那些部分嗎？

胡：有的，與作曲家搭配伴奏時有調整 54-56 小節，有實際示範雙音、單音的輪音給作曲家選擇想要哪一種演奏方式，作曲家聽完示範後，覺得單音輪音會比雙音更連貫旋律線條、是更適合這裡的演奏法，因此改為單音輪音；然後 80 小節練習時覺得要增加正拍重音，使音響上增加些緊湊感，適合作為接到快板前的氣氛。

李：正拍的這個部分我也有進行調整，空了前半拍覺得前面的情緒沒有被連接到，

姐姐除了前面的小節還有哪裡姐姐有進行調整修改的嗎？

胡：還有 164 小節三連音的部分，都是用由上往下的「掃弦」演奏法，不用「拂」，為了讓三連音力度都是強、平均的方式演奏，還有同句的 166 小節空的後半拍覺得可以補足音或是和弦上去有跟作曲家進行討論，後來作曲家有增加上升 G、升 C 的和弦音，補上後半拍後使氣氛上更為緊湊，更適合這個段落了，後面的 173 小節作曲家有把和弦改為低八度，想要與前面高亢的高音掃弦做一個區隔，可以做為轉換情緒的預備。

李：低八度的和弦這個地方是我自己演奏時很喜歡的一個情緒轉換點，在高亢激昂的掃音後一個跌宕下來的情緒，我演奏時有跟作曲家討論補上延長記號，讓激動的情緒跟隨低音和弦的漸弱慢慢收掉，重新在進入下一段情緒，然後有一段我在拿掉更改的譜後覺得變化有點大是 214 小節的這段，姐姐那時候是因為什麼原因大改的還是因為搭配後作曲家覺得不是他想要的感覺？

胡：214 小節也是我與作曲家一起討論嘗試比較久的地方，因為有一些分解和弦太繞手指了，我自己首演時是嘗試用了合奏版的小鋼琴聲部的片段，我自己蠻喜歡這個柳琴演奏固定音型，搭配鋼琴有旋律線條及和弦變化的感覺，214 這段旋律先讓聽覺把注意力放在鋼琴上，等到了 222 小節推進到 223 小節再自然的把注意力轉移到柳琴上，那時候嘗試到這樣的聲響安排，我自己滿喜歡的，不過首演完後，作曲家覺得較為喜歡原本的分解和弦開雙演奏的安排，認為主奏較有變化性，所以未來可能是會以接近原譜的版本定案，後續還是要在詢問作曲家如何進行調整。

李：我演出的版本是原先的分解和弦開雙，但最終定案版本我可能還要再詢問作曲家有沒有要在進行維調整，這段風險很大卡了一個音就會下不到下一個音了，那姐姐覺得樂曲中有那些旋律片段有凸顯出柳琴的特色？

胡：柳琴一開始進入的 16 小節，橫向線條旋律中帶有滑音、止音、小輪等技巧，還有 59 小節以人工泛音來演奏旋律，在最後 194 小節主題旋律，第一次主

要以演奏法「彈」來詮釋，後面則用長輪，表現柳琴可展現顆粒性，也可展現線條的特性，這也是我很喜歡的地方之一，旋律本身很好聽也讓柳琴用不同的力度、演奏法來創作出情緒的層次。

李：姐姐還有除了 186 小節外還有喜歡哪一段的旋律嗎？

胡：還有一個地方是 113 小節接 114 小節，從原先顆粒性、急促的快板氛圍，轉換到長線條旋律，以不改變速度但改變音值時長來做氣氛的轉折，我也很喜歡。

李：這個地方我不太喜歡，因為我的輪速不快每次練到這個轉接點輪音弱點就露出來了，但他的旋律線條很好聽，所以要歸咎是我不夠認真練輪音…，姐姐覺得莎韻之鐘這首樂曲彈奏起來感覺如何？

胡：這首樂曲是以日治時期的一個事件故事做為背景創作，段落中有一些表現故事情境的音響，例如：描述山難的快板段落，用到很多增四度或是減五度的音程來詮釋，在樂曲演奏詮釋時需要做一些思考揣摩，我覺得很有趣也有點挑戰性。

李：很感謝姐姐今日訪談的分享，受益良多，希望下次有機會可以再跟姐姐一起討論樂曲。

胡：希望今日訪談的內容可以幫助到你，有問題可以再詢問我。

2023/03/30 (四) 訪談

訪談時間：21:20 開始

訪談地點：網路視訊訪談

訪談人：李宛茹（以下簡稱李）

被訪談人：徐瑋廷（以下簡稱徐）（莎韻作曲家）

李：徐老師，晚上好，感謝老師特地把晚上休息的時間留一些出來給阿茹訪談，我們就趕緊進入訪談的問題，讓老師可以趕緊休息；前幾日我有跟《莎韻之鐘》首演的柳琴演奏家胡雅茹老師訪談過，有得知徐老師與胡老師在練習時有進行修改與調整，經此想詢問老師在與胡老師修改並調整樂曲時是否有新增其他的想法呢？

徐：修改跟調整是因為自己也不是柳琴演奏的專業，所以當樂譜給胡老師後，胡老師有提供一些想法讓柳琴演奏的更有表現力，然後練習時有些旋律在實際演奏上與當初寫的時候想表達的感覺不太一樣，有進行調整並請胡老師實際示範，最後修改為與感覺最相近的演奏方式。

李：老師們除了在練習時調整後，有在進行其他修改嗎，不是練習時修改的部分或是還沒練習前有先與胡老師一起討論修改的部分。

徐：還是有的，173-176 的和弦音域有進行低八度的修改，那時候修改是想使情緒在進入第三段前可以做一個銜接，然後 227-231 小節，最後音樂要準備收尾的部分，想讓聲音跟情緒更加高昂，所以調高了八度彈奏，也有再增加力度記號讓情緒推波到最高點收掉。

李：173 小節的部份訪談時胡老師有說到，我自己再練習到這段時，覺得這個低八度改的很棒，整個情緒再最激昂的部分音低八度的彈奏使情緒突然的跌宕，再漸弱收尾，讓快板激動的情緒都再收尾時一起結束了，覺得很喜歡這個情緒的轉換點，236 小節調高後使收尾句情緒更加的響亮，看來適時的調整高

八、低八度還是很重要；然後我有注意到 178-189 小節有刪除不小節，是因為什麼原因嗎？

徐：刪除小節的部分，其實沒有什麼特別的原因，這個部分原本是想新增一段「solo 段」給柳琴演奏，所以預留了小節下來，但後來一直沒有寫…，所以這些空白的小節後來就直接刪除了，就同樣演奏總譜保留過來的主旋律部分。

李：原來這些小節是這樣被刪除的！我前幾日在訪談胡雅茹老師時，胡老師有提到 214-222 小節是改變比較大的地方，與老師也都有經過多次討論後決定改以鋼片琴的旋律進行演出，主要是想詢問老師，後續會調整回原譜的分解和弦開雙演奏嗎？

徐：後續是改回原譜的部分，鋼琴跟柳琴在旋律交錯上比較豐富，首演時有調整也是為配合柳琴演出者的演奏想法，除了這個部分有些許地方也有新增力度記號和力度變化，也有根據胡老師想要的演奏法進行調整，主要是配合演奏者想要的詮釋下去做調整與討論怎麼修改。

李：辛苦老師們了，我們後續音樂會演出的部分真的沒有怎麼去修改與調整到譜，主要都是加入演奏手法與技法，真的是辛苦老師們前期的討論與修改，老師後續有在根據修改後的柳琴旋律進行鋼琴譜的修改嗎？

徐：有的，調整上比較多是音域的部分，鋼琴不像樂團可以使用不同的音色作為層次的變化，而單純鋼琴的音色如果一直保持在同一個音域演奏，雖然可以改變力度或音符的長短，但最後覺得音高的改變所做出來的層次會更為明顯，因此就做了音高的調整。

李：改變音高做出來的層次真的很明顯，柳琴的部分很多也都是調整音高；老師對於原譜更改後的第二版有什麼想法嗎？

徐：更改後的版本與原譜相比，都是為了讓柳琴演奏者在演奏呈現上，或是技法上都能更好的展現出樂器的特色與音色，我覺得更改後的版本給旋律賦予了生命。

李：旋律加入了想法與諸多的調整後，真的很像是賦予了生命，柳琴與鋼琴演奏出的感覺與國樂合奏的感覺真的很不一樣，雖然無法像樂團那樣有很大的層次變化，但通過演奏技法手法的加入，讓樂曲旋律呈現了不一樣的感覺，很謝謝老師今天的指導，老師可以趕緊休息了，謝謝。



2023/04/04 (二) 訪談

訪談時間：11:00 開始

訪談地點：網路視訊訪談

訪談人：李涇茹（以下簡稱李）

被訪談人：徐瑋廷（以下簡稱徐）（作曲家）

李：徐老師早上好，辛苦徐老師特地空時間進行訪談。

徐：不會不會，是辛苦你們啦

李：老師那我們就開始訪談了，老師您當初為何會寫《莎韻》這首合奏曲？

徐：這是中華國樂學會的創作委託，是 2020 年國樂創作發表的其中一首樂曲，在最當初接觸到「莎韻」這個故事時，其實就曾經有想過未來會為此創作，但會選在 2020 年這場選擇此首創作，並沒有什麼特殊的原因，就是一種感覺到了個感受。

李：太感謝中華國樂學會創作的委託了，不然這首樂曲可能現在還沒出現呢！還想詢問就是怎樣的機緣或是原因，讓老師把《莎韻》從國樂團版本移植到《莎韻之鐘》柳琴協奏曲的版本呢？

徐：是因為一位鄭家芸老師在聽完《莎韻》的合奏版本後跟我這樣子的提議，說蠻喜歡這首樂曲的旋律，建議我可以試著改編成協奏形式，對我來說是之前沒嘗試做過的，對我來說也是一種新的嘗試與挑戰，就決定做了，或許不是什麼靈感，但就是一種感受，我後來也想過如果今天是別的人這樣提議，其實我也不一定會真的這樣子做，可能也存在著一些天時地利人合的機緣吧。

李：真的一切都是緣分阿，那老師再改編到協奏版本時，是有根據總譜哪方面進行修改的嗎？還是完全重新編寫呢？

徐：基本上合奏版本的樂曲大部分都是有明顯的主題旋律，因此很自然的將大部分的主旋留給柳琴彈奏或是給鋼琴，同時也為了增加柳琴的表現力，部分旋

律也依合奏版做了另外的新編，或者是加花，可以讓旋律更貼近柳琴的語法，也讓協奏者在此曲演奏上能有更多的展現，還是有一些因為柳琴的定弦跟音域的問題，在改編時若想要有和聲的演奏方式，就需要進行一些取捨。

李：改過來的協奏版本，我第一次拿到譜時覺得很棒，尤其是再主題旋律的部分，很適合柳琴的音域演奏，也可以加入演奏技法與手法，更好的去發揮柳琴的特色呢，我再後續核對總譜與協奏譜時有發現一些旋律與總譜上的旋律不太相同，想詢問這部分是有什麼原因嗎？

徐：主要是為了凸顯柳琴的語法與表現力，所以再旋律轉換到柳琴演奏時有進行一些修改與調整，像是柳琴進入的第一句在總譜上是吹管與拉弦演奏的，但柳琴沒辦法像線條樂器那樣演奏，所以演奏是按照琵琶獨奏的方式下去演奏，還有中笛獨奏的部分，因為笛子只能吹一個音，但柳琴有四條弦，所以修改成雙音輪奏的方式呈現，後來還是因為想的跟實際不同還是修改回單音比較符合想要的呈現方式。

李：那其實還是要實際搭配和聽過才可以確定寫的跟實際演奏的有沒有符合想要的，跟預期的會不會相同，除了柳琴協奏曲譜上，再總譜也有些地方想詢老師，再第一段第四次的旋律部分，可以看到主旋律的部分出現了輪流演奏及各自都有搭配和聲的樂器協助演奏，想詢問這部分是要訴說什麼情緒嗎？

徐：這個部分是想要呈現一種人們相互扶持，單純率真的再歌舞，一個人唱另一個人合奏，大約是這樣的氛圍，所以使用了輪流演奏的方式，合聲的旋律也是因為這個原因。

李：是很簡單純真的情緒呢，那在進入快板 81 小節的排鼓主奏和 132 小節高音木琴主奏的部分，老師那時候怎麼會想到用打擊樂器當作主奏呢？尤其是排鼓的部分？是想訴說什麼情緒還是有什麼原因嗎？

徐：是因為聲音上的原因，打擊樂器是那種顆粒可以很小很清楚，還可以很清楚的傳達出來，象徵性來說，原住民的生活與山林很靠近，也是很依賴山林來

生活的，木質可以說是生活中不可或缺的材料，像是建房或是生火等，都是很重要的材料，因此在這段的鋪層中，我就是想用一種我認為相對「原始」的聲音來做一步一步的堆疊，所以就先以打擊樂器為主奏。

李：原始的聲音與生活環境，這是我沒有去想過的層面，好奇特呢！我那時候就一直在思考為什麼會去使用到打擊樂器，不管是在音還是聲響方面我都有趣思考過，但唯獨沒有想過這個，受益受益。還有一個問題就是關於樂曲使用的調性，開頭是用C調演奏然後轉F調在最後第三段又轉成D調，想問這是有什麼特別去選調性嗎？或是有其他的獨特的想法呢？

徐：調性轉變的使用，主要是想做出情緒的堆疊，到是沒有預設一定要進入什麼調性，或進入什麼調性號有沒有要傳達的感受，也可能是當下寫作的直覺。

李：那最後轉調前有一個情緒轉換的地方，因為它的情緒是第三段但還是以F調演奏，在調號轉換上很自然，完全沒有感覺到突然換調性的問題，這部分是有伏筆嗎？

徐：這部分一開始自己好像也沒有特別去考慮到，但後來阿茹提出時有想了想，當初好像的確是有要為了準備進入D調，做了一個很自然的銜接，讓情緒上可以更好的銜接上。

李：老師在創作莎韻此曲時有想過什麼畫面嗎？段落還是旋律方面有去想像過嗎？

徐：有的，在創作時的確會有一些畫面在腦袋裡，大致上如同裡面三大段的標題「山」、「迷」、「念」：「山」主要就是在訴說原住民生活於山中的畫面；「迷」是在說明山中的迷霧產生的畫面，也是象徵一種無法看清令人不安的感受；「念」就是後人對於這件事情發生後的思念，族人們去在一起為此是哀弔的畫面。

李：這些畫面搭配上演奏的旋律時，真的很有感覺，在第一段旋律在重複演奏慢慢堆疊起來時，那種山林中尋找原住民跟看到族人生活的方式，簡單的旋律

但訴說了很多畫面，還有第二段災難來臨時，族人走山路的害怕與恐懼，畫面感也很強烈，最後第三段的畫面，樸素的旋律、不快的速度，呈現的畫面我很喜歡，災難後人們為逝世的族人進行哀弔，還有重拾心情重新組建家園時的畫面，真的很有感觸。太感謝老師給國樂樂曲新添了很棒的曲子，期待老師之後創作的作品。

徐：謝謝你這麼用心的看待這首曲子，這首能夠讓你們喜歡我也很開心，之後當然會繼續努力創作的，也再次辛苦你啦，還要繼續完成這些文章，我們都加油。



2023/04/05 (三) 訪談

訪談時間：09:00 開始

訪談地點：網路視訊訪談

訪談人：李涓茹（以下簡稱李）

被訪談人：徐瑋廷（以下簡稱徐）（作曲家）

李：老師，今天又見面啦，今天訪談內容主要是我音樂會演出的樂曲版本前與後的一些改編問題，因為之前配伴奏時沒有錄音，現在要一起補上。

徐：對阿，又見面了，沒問題的一起補上。

李：於第一次配伴奏時，現場修改的部分為 178 小節，想要把第二段的情緒與尾音一起收掉，因此會等到整個弱下來後輕輕的收掉，並讓情緒上可以有轉換的時間，停留的時間比較長一點，會等到餘音節奏後再進入，這也是我很喜歡的一個情緒轉換的地方。

徐：這個地方改成這樣的情緒轉換，整體呈現的效果很棒，音樂會當天的演出效果很好，停留的時間雖然有點長，但不會因為長導致情緒整個空掉，反而這樣的情緒轉換再進入第三段的沉澱情緒，想體現出來的沉澱情緒效果反而更明顯。

李：對吧，然後我們當天還有調整的地方有 15 小節的拍子與節奏，從原先的三個八分音符更改為第二拍進的三個四分音符，拉寬了整體的節奏，使進入的帶起拍不會太過急的感覺，變成比較從容的情緒進去開心俏皮的主旋律。

徐：在鋼琴伴奏的部分則改為停於第一拍，但不收音保留些與餘音到柳琴第二拍進入，在一起於第三拍一起進入，這樣的呈現感覺也不錯，是不一樣的情緒呈現。

李：但我跟家芸老師後來還是決定把人工泛音的部分改成實音彈奏，當天嘗試了原本音高彈奏與高八度彈奏，但原本音高是中音，容易被鋼琴主旋律音域給

包住，改成高八度彈奏後，旋律變的比較突出，與主旋律呈現的對唱也比較明顯。

徐：實音與人工泛音演奏各有不同的呈現感覺，阿茹跟胡雅茹老師的演奏風格比較不同，這泛音段到是可以讓演奏者根據自己想要的呈現的感覺進行調整，當初改以泛音演奏是想讓柳琴呈現泛音的特色，但就像之前說的，泛音雖好聽但呈現的力度效果較沒有實音來的大聲，所以還是根據演奏者自己想要的方式來選擇。

李：也是，每個人彈琴時想法都比較不同，胡老師彈的人工泛音很好聽，這邊改以實音彈奏主要像老師說的力度效果的問題，泛音的部分鋼琴也會需要變比弱一點的演奏，我覺得這樣在呈現的力度上比較虛一點，前面是演長音的弱收，進的時候感覺力度要出來一點比較好，因此改為實音演奏。

徐：沒問題的，依你們比較想要呈現效果來演奏。

李：第三段主題旋律的部分，胡老師原為「彈」先後以「輪」演奏，這個部分的演奏法上課時與家芸老師討論試過的效果，覺得以「長輪」呈現，並於第二句的主旋律以高八度演奏，讓整體於第二次有亮出來的感覺，呈現一個層次的推進與對比。

徐：改高八度與前一句的對比呈現，彷彿是族人在心境上的轉換，哀掉完重拾心情，要重建家園的感覺，這樣的詮釋方式也很好，主要都還是依據演奏者想要呈現的畫面與情緒為主來修改與調整。

李：辛苦老師了，一直在微調整；在第三段 214 小節改回演奏原譜的分解和弦開雙演奏，保留老師當初編配的伴奏旋律，搭配鋼琴主旋律時因為音高與六連音的節奏，讓整體有流動起來的感覺。

徐：當初也是根據想要的流動感，來編配此段伴奏旋律的，後續也會保留此旋律進行演奏的。

李：那老師在經歷兩位不同柳琴演奏者的更改版本後，有什麼覺得可以在調整的

部分嗎？

徐：還是想要增加柳琴獨奏的片段，但確實礙於創作時間的有限，很可惜沒有做這樣的內容，未來可能會考慮增加進去的。

李：等待老師佳音，在當天配完伴奏後應該沒有讓老師又修改很多鋼琴譜的部分吧！

徐：還好，只是調整一些音域的部分而已，都是為了讓演奏上的詮釋感覺更好而更改，都是不麻煩的。

李：那就好，那老師在音樂會演出時，有甚麼感觸嗎？對樂曲整體慢慢修改到現在這樣的呈現。

徐：演出時覺得感覺很棒，或許因為從一開始移植，中間一步步的慢慢修改，在到最後的演出這個過程，我覺得音樂的表現越來越完整，再加上阿茹彈的很好，所以覺得很感動，覺得很好聽。

李：老師你這樣說我驕傲的尾巴會翹起來的，等等被家芸老師澆冷水跟打槍，我會很難過的，但還是很謝謝大師的誇讚，嘿嘿，還是很感謝老師給了我這個演奏《莎韻之鐘》的機緣，讓我又演奏了一首充滿故事的樂曲，期待老師下次會在給我們帶來怎樣的作品。

徐：都是家芸老師的拜託，但一開始迫於有限的創作時間，只能讓老師們在練習時調整部分不能演奏的部分，還是很謝謝兩位老師與阿茹協助演，讓《莎韻之鐘》這首樂曲可以被演奏出來。

2023/06/09（五） 訪談

訪談時間：18:00 開始

訪談地點：網路視訊訪談

訪談人：李浣茹（以下簡稱李）

被訪談人：徐瑋廷（以下簡稱徐） （作曲家）

李：老師，抱歉這麼您時的約你訪談，想跟老師您確定國樂合奏曲《莎韻》與柳琴獨奏曲《莎韻之鐘》，再於曲名更改的部分，是有特殊的含意嗎？因為莎韻是指人名，莎韻之鐘是指物品。

徐：沒有特殊的含意啦，當初這樣取樂曲名稱只是為了比較好的去分辨樂曲。

李：原來是這樣～謝謝老師特地幫我解答，辛苦老師了，老師您趕緊繼續吃飯。

