

## 從《大胡笳》的記憶演奏探尋古琴樂譜與詮釋

張 雅 婷\*

### 摘 要

音樂文化的傳承形式有二，一為書寫形式，一為口傳形式。現今音樂文化均是藉由此二種形式傳續下來。此外在不同音樂文化下，傳承過程有些特重書寫形式，樂譜發展完備繁複，口傳形式只具輔助功能；有些音樂文化特重口傳形式，樂譜則僅是輔助工具。古琴音樂文化可算是書寫與口傳形式二者兼備的音樂文化之一，眾所周知古琴簡字樂譜只描述紀錄樂曲的骨幹音型，樂曲的完整呈現端靠口耳相授的師承。

從音樂學的角度，本論文以琴曲《大胡笳》為例，試圖對古琴音樂文化中這兩種傳承形式的理論與實踐進行描述、比較與分析。探討範圍包括《大胡笳》的樂譜傳承、研究譯譜的可能性、《大胡笳》的多種實際演奏打譜詮釋風格暨師承比較、書寫樂譜與口傳師承到實際演奏之間的實踐過程暨關聯性、減字譜之於古琴音樂文化的意義等。希冀能對古琴音樂演奏詮釋作另一角度探討，藉此希冀提供古琴研究另一視角的論述觀點。

**關鍵辭：**減字譜、打譜、古琴音樂文化、大胡笳、口耳相傳、詮釋

---

\* 奧地利國立維也納大學音樂學哲學博士

投稿日期：96.10.1；接受刊登日期：97.1.9；最後修訂日期：97.1.16

## From Notations and Interpretations of *Dà Hújiā* to Qin Aesthetic

Yea-Tyng Chang\*

### Abstract

From the musicological point of view, I would like to try from the traditional Qin notations (like *Shénqímìpǔ*) of *Dà Hújiā* to analyze and compare various interpretations through Guan Pinhu, Yao Bingyan, Chen Changlin, Gond Yi etc., and try to find out how different Qin performers nowadays do interpret this piece to achieve the Qin aesthetic or their own Qin aesthetic.

**Keywords:** Jiǎn-Zi Pǔ (literally reduced notation), Dǎ Pǔ (Interpretation and Transcription of traditional Qin Tablature), the musical culture of Qin, *Dà Hújiā*, Oral Tradition, Interpretation

---

\* Ph.D., Institute of Musicology, University of Vienna, Austria.

Received October 1, 2007; accepted January 9, 2008; last revised January 16, 2008.

## 壹、前言

未經打譜彈奏的古譜，[……]，因為沒有板眼和分句，當其還是印在紙上的潛在音調，未變成音樂表演過程中的律動音調的時候，是包含著無數可能的演奏方案的。[……]反過來說，未經演奏的琴譜畢竟還只是潛在的音樂，雖然它也是音樂的實體，但只是實有的音樂形象的一種可能性而已。因此必須通過打譜和演奏才能真正成為音樂創造的完成，使音樂變成聲波的客觀存在。<sup>1</sup>

古琴音樂是屬書寫與口傳形式二者兼備的音樂文化，古琴的傳統樂譜—文字譜<sup>2</sup> 和減字譜<sup>3</sup> 只文字描述紀錄和指示紀錄整體樂曲的大致骨幹音型，樂曲的完整呈現端靠口耳相傳的師承。<sup>4</sup>從音樂學的角度，本論文以

<sup>1</sup> 葉明媚，《古琴音樂藝術》（臺北：臺灣商務印書館，1992年），頁143。

<sup>2</sup> 古琴減字譜的前身是「文字譜」，「文字譜」為一篇詳細說明彈奏技巧方法的文章文字，是用整段句子如文章般地描述紀錄用哪隻手指、用何技巧彈撥哪一條絃、按哪一徽位、左手用哪一指按弦、右手用哪一指彈撥，以及節奏快慢和情緒變化提示等。嚴格說來，文字譜只是一篇文章而非一般理解所謂的符號樂譜，因為它並無運用指示音樂的符號，不直接記錄樂曲旋律音高和節奏；紀錄一個音，短則一兩句，長則三四句，參見葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁7、142及龔一編著，《古琴演奏法》（上海：上海教育出版社，2005年），頁26。

<sup>3</sup> 晚唐以後古琴通用的樂譜，為「減字譜」，或稱名為「減字指譜」，參見顧梅羹，《琴學備要（下）》（上海：上海音樂出版社，2004年），頁162、「指法譜」、「手勢譜」，約唐代由「文字譜」演變而來，為現今古琴音樂文化裡通用的記譜方法，其字面意義為精簡文字而成的琴譜。減字譜的記譜符號是由中國文字中選取文字部份筆劃組合而成；將文字譜加以簡化、縮寫、濃縮概括而形成。傳統琴譜中所謂的減字譜，是將技法、絃數、指法、徽位、相對時值如緩、急、小息等各種說明文字刪減少筆畫後組合而成的一種複合字。這種譜式主要紀錄指法動作和絃序、徽位，不記音高和節奏，屬指法譜，參見葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁8、142和指示性記譜法。

<sup>4</sup> 德奧比較音樂學的興起，使得口傳音樂的採譜工作理論得到很大發展。Charles Seeger 於1958年在其“Prescriptive and Descriptive Music Writing”（指示性與描述性的音樂書寫）文章中，提供了口傳與書寫音樂記錄形式的思維方向。但以口傳與書寫形式為主要探討對象的研究，直至二十世紀八〇年代才大量出現，如 J. Kawada 1986年提出的

琴曲《大胡笳》為例，試圖對古琴音樂文化中此二種傳承形式的理論與實踐進行探索描述、比較與分析。

《大胡笳》研究可以討論的跨學科領域面向之多，作為一首流傳至今以少數民族音調旋律為基礎的琴曲，前一輩學者對其研究多傾向於文學方面，琴家多專注實際演奏層面，而學界學者們多把研究視點著重在其詞曲作者等歷史考證上。在此則將從《大胡笳》琴曲音樂的角度，試圖探討範圍包括有《大胡笳》的樂譜<sup>5</sup> 傳承、研究譯譜的可能性相關、《大胡笳》的多種實際演奏打譜詮釋風格暨可能之派別比較、書寫樂譜與口傳師承到實際演奏之間的實踐過程暨關聯性、減字譜之於古琴音樂文化的意義等。希冀對古琴音樂演奏詮釋作另一角度探討，藉以提供古琴研究另一視角論述觀點。

## 貳、傳 譜

### 一、作 曲

臞仙按琴史曰：漢書載，蔡琰，字文姬，蔡邕之女也。博學有才辯，又妙於音律。其父邕夜彈琴絃絕，琰聞之曰：「第一絃也。」復斷，聞之曰：「第四絃也。」父甚異之。後適河東衛仲道，夫亡歸寧于家。漢末大亂，琰為胡騎所掠，入番為王后十二年，生二子，王甚重之。春月登胡車，琰感笳之音，作詩言志。曰：「胡笳動兮邊馬鳴，孤雁歸兮聲嚶嚶。」後武帝與邕有舊，敕大將軍贖文姬歸漢，二子留胡中。後胡人思慕文姬，乃捲蘆葉為吹笳奏哀怨之音。後唐

---

“Verbal and Non- verbal Sounds”（口傳與非口傳的聲音），Y. Tokumaru 和 O. Yamaguti 1986 年所編的 “The Oral and Literated in Music”（音樂的口傳與書寫），Oskár Elschek 1997 年的 “Verschriftlichung von Musik”（音樂的書寫），和 Alica Elscheková 1998 年的 “Überlieferte Musik”（流傳的音樂）等，參見張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》（臺北：秀威出版社，2006 年），頁 3、38-41。

<sup>5</sup> 又稱以「琴譜」，在此以「樂譜」通稱之。

董庭蘭，善為沈家聲、祝家聲，以琴寫胡笳聲；為大小胡笳是也。<sup>6</sup>

《大胡笳》，應屬古琴獨奏器樂曲。<sup>7</sup>從音樂部分看來，其樂曲通過狀聲寫景抒情描述中國東漢蔡琰(文姬)的身世與情感；琴曲且移情於聲，借用樂器胡笳<sup>8</sup>的聲響音調似悲愴淒涼、似善於表現思鄉的樂聲和旋律，融入古琴音樂中，表現其顛沛流離和思鄉情切的浩然怨氣。<sup>9</sup>若溯源之，《大胡笳》的原初作曲者，眾說紛紜，有傳是東漢蔡琰(文姬，177/178-?)本人所作，<sup>10</sup>有傳是西晉劉琨(270-317)，<sup>11</sup>有傳是隋代沈遼(1032-1085)，<sup>12</sup>有傳是唐代董庭蘭(695-765)；<sup>13</sup>《大胡笳》音樂創作的確切年代不詳，有說是東漢，有說在東漢以後；《大胡笳》樂曲旋律的靈感來源，亦眾論

<sup>6</sup> 朱權編，《神奇秘譜》(北京：音樂出版社，1956年)，頁149。

<sup>7</sup> 雖《大胡笳》在《浙音釋字琴譜》裡，減字樂譜旁加註有詩詞文字。

<sup>8</sup> 當時北方胡人民族的吹奏氣鳴樂器。

<sup>9</sup> 晚唐陳康士在譜序中，認為大小胡笳是古風不泯之聲，從而流傳至今，參見葉明嫻，《古琴音樂藝術》，頁46；許健、王迪編，〈琴曲介紹〉，《古琴曲集》集2(上海：上海教育出版社，2005年)，頁2；龔一編著，《古琴演奏法》，頁310。

<sup>10</sup> 宋朱長文《琴史》蔡琰傳記載「世傳胡笳乃文姬所作」，和宋郭茂倩《樂府詩集引琴集》記載「大胡笳十八拍、小胡笳十九拍，並蔡琰作」；清代琴譜如《五知齋琴譜》、《春草堂琴譜》、《琴學尊聞》、《蕉庵琴譜》、《天聞閣琴譜》等皆從此說。

<sup>11</sup> 劉琨善吹奏胡笳，曾用胡笳聲譜為琴曲，「琴家又稱琨作胡笳五弄」，創作《胡笳五弄》，胡笳音調可能在劉琨時轉移至琴曲裡，參見許健、王迪編，〈琴曲介紹〉，《古琴曲集》集2，頁2。

<sup>12</sup> 所謂的沈家聲，意指是沈家的流派風格。《沈遼集》，並不代表必定是由沈遼所創作的樂曲，有可能是沈遼蒐集《大胡笳》音調；況且，在中國舊時，音樂的蒐集工作也不一定由一人(如沈遼)完成之。

<sup>13</sup> 唐健垣編，《琴府》上冊(臺北：連貫出版社，1971年)，頁149；宋郭茂倩《樂府詩集》引唐劉商胡笳曲序「胡人思慕文姬，乃據蘆葉為吹笳奏哀怨之音，後董生(指董庭蘭)以琴寫胡笳聲為十八拍，今之胡笳弄是也」。明代琴譜如《神奇秘譜》、《浙音釋字琴譜》、《西麓堂琴統》等皆從此說。不過，董庭蘭不一定是《大胡笳》的琴曲創作者；有說董庭蘭繼承盛唐當時沈家傳譜，又稱之為「董家本」，參見許健、王迪編，〈琴曲介紹〉，《古琴曲集》集2，頁2；也有可能是《大胡笳》琴曲的曲名確定或樂曲旋律將譜記出來定型者。

紛紜，有說其音樂創作靈感來自於《胡笳十八拍》；有說《胡笳十八拍》一曲傳譜淵源於《大胡笳》；有說其題材與《胡笳十八拍》同源於漢代蔡琰(文姬)，然而其二曲音樂部份並無共通之處；<sup>14</sup>有說其音樂源於南北朝的相和曲。<sup>15</sup>無論如何，可見在中國當時的音樂文化裡，從片段旋律到一整首樂曲的成曲，並非一定由一人獨立完成，多是經久多人演奏流傳，後定譜之。有樂曲的演奏和流傳，並不代表其音樂旋律就必定有所書寫樂譜紀錄存世；之後或有因緣際會而將樂曲固定書寫記錄下來，始有傳譜，至此其傳譜多已屬詮釋譜而非作曲譜。<sup>16</sup>

## 二、定譜

琴譜反映了古琴傳統的美學，[……]，提示了師徒授受間的一些微妙關係。[……]，歷代流傳下來的幾百種琴譜，更是音樂史及文化史重要的資料和見證。<sup>17</sup>

《大胡笳》的傳譜不少，且多見於明清時期，現存可說最早期的《大胡笳》琴譜，見於明朱權<sup>18</sup>所收錄編輯，於洪熙年間（1425年）刻印刊行之《神奇秘譜》下卷，<sup>19</sup>其中所收琴曲樂譜多源自宋代浙派《紫霞洞琴譜》

<sup>14</sup> 在中國古代琴曲中，以蔡琰（文姬）為題材的琴曲有不少，如《胡笳十八拍》、《烏絲欄》曲目中的《胡笳調》、《神奇秘譜》中的《小胡笳》《大胡笳》、清初徐常遇編《澄鑒堂琴譜》譜系中琴曲《胡笳十八拍》、明末徐時琪《綠綺新聲》和孫杰顯《琴適》譜中的琴歌《胡笳十八拍》、明末張廷玉編《理性元雅》中有《胡笳十八拍》、清末《希韶閣琴瑟合譜》中有《小胡笳》（章華英，《古琴》，頁9、43-47）等。

<sup>15</sup> 參見許健、王迪編，〈琴曲介紹〉，《古琴曲集》集2，頁2。

<sup>16</sup> 參閱張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》（臺北：秀威出版社，2006年），頁37-42。

<sup>17</sup> 蔡德允，《惺惺室琴譜》（香港：中文大學出版社，2000），頁3-7。

<sup>18</sup> 朱權，號丹丘先生、大明奇士、涵虛子、云庵道人，晚號臞仙，1378-1448，為明太祖朱元璋第十七子，為官，為琴人、製琴人、編撰文人學者，參見章華英，《古琴》（杭州：浙江人民出版社，2005年），頁27。

<sup>19</sup> 《神奇秘譜》中、下卷名為〈霞外神品〉。神奇秘譜全書共分上、中、下三卷。上卷〈上古神品〉，收錄多為北宋以前的琴曲，保留有早期傳譜原始面貌。中、下卷〈霞外神品〉

和元代浙派《霞外琴譜》，<sup>20</sup>其中之《大胡笳》即傳為琴家董庭蘭的傳譜。

<sup>21</sup>

相傳初唐古琴界盛流行的沈家聲以此曲見稱，<sup>22</sup>而後董庭蘭向鳳州參軍陳懷古學得此沈家《大胡笳》聲調，並把胡笳曲整理為樂譜：

董庭蘭隴西人在開元天寶間工於琴者也天后時鳳州參軍陳懷古善沈祝二家聲調以胡笳擅名懷古傳於庭蘭為之譜[……]<sup>23</sup>

唐代著名琴家董庭蘭、薛易簡都擅彈《大胡笳》，<sup>24</sup>後董庭蘭兼善沈派大胡笳繼承且影響超越沈家傳統，並將音樂記錄下來，整理傳譜。<sup>25</sup>音樂是時間的藝術，過去於留聲機發明以前，演奏時間稍縱即逝，演奏聲響亦一去不再，為了保留聲音，有了樂譜的發明發展，試圖將時間轉換成空間的方式留存下來。由此或可推斷，在董庭蘭整理《大胡笳》成為樂譜之前，此琴曲可能並無古琴書寫樂譜紀錄；此外，至此所整理的樂譜應已屬描述性

---

的減字譜已與今人普遍使用譜式方法相去不遠。

<sup>20</sup> 有說這兩卷所收錄皆宋元間流傳較廣的、為當時較流行的琴曲；這些傳譜大多是編者昔所受之曲，故此俱有句點，樂譜外加句逗，可見得這些琴曲在明初當時時是有人彈奏的，譜式與上卷多有不同，如唐代流行的《大胡笳》等，參見章華英，《古琴》，頁 27-28、45、130-133。

<sup>21</sup> 有說董庭蘭繼承盛唐當時沈家傳譜，又稱之為《董家本》，參見許健、王迪編，〈琴曲介紹〉，《古琴曲集》集 2，頁 2。

<sup>22</sup> 「[……]董庭蘭，尤善汎聲、祝聲。」參見唐·李肇著，楊家駱編，《唐國史補等八種》（臺北：世界書局，1968 年），頁 58。

<sup>23</sup> 宋·朱長文撰，王雲五編，《琴史》（臺北：臺灣商務，1977 年），頁 27。

<sup>24</sup> 朱權云，乃「董庭蘭以琴寫胡笳聲」；李頎有七言古詩《聽董大彈胡笳聲兼寄語弄房給事》，描述董庭蘭的胡笳演奏琴藝。

<sup>25</sup> 章華英，《古琴》，頁 18、27-28；許健編著，《琴史初編》（北京：人民音樂出版社，2004 年），頁 55；唐代除有為數不少的文人琴家，唐代古琴音樂文化的另一特點是湧現了一批技藝精湛的專業琴家，如初唐琴家趙耶利（563-639），現存碣石調幽蘭卷子後就有所修訂之《胡笳五弄》、盛唐琴家董庭蘭（約 695-765）、天寶年間琴家薛易簡（十七歲彈胡笳兩本）等，參見章華英，《古琴》，頁 17-18。

記譜與詮釋譜。<sup>26</sup>

在古琴的音樂文化裡，琴曲的流傳，或說琴曲樂譜的流傳，往往並不一定是唯原創作者的任務；曲譜或每一次的傳抄，或點句，或刊印，總的來說，多凝聚了歷朝歷代琴家心血。後，又有經過歷史沖刷，許多琴曲樂譜早已失傳，僅少數琴曲琴譜仍傳世保存至今。

《大胡笳》的作曲、成曲年代不詳，但若說《大胡笳》從《胡笳十八拍》演變自東漢以後，初唐琴壇沈家以此曲著稱，唐代琴家董庭蘭繼而承續沈家傳統整理傳譜<sup>27</sup>；而一般認為古琴由文字譜到減字譜之劃時代發明變革是於中唐時期完成。<sup>28</sup>能否推論，《大胡笳》是否有文字譜的書寫樂譜紀錄和傳承？《大胡笳》樂曲形成的過程是如何的確切情況，其過程當中是否另有書寫樂譜的完整或片段紀錄，又是以怎樣的樂譜方法記譜？耐人尋味（表一）。

表一：《大胡笳》樂曲形成過程推論

一首琴曲的形成	作曲	記譜	定譜	傳譜
《大胡笳》 成曲過程	?	?	董庭蘭(?)	董庭蘭
	東漢蔡琰(文姬)?		?	《神奇祕譜》
	西晉劉琨?			...
	隋代沈遼?			
	唐董庭蘭?			

### 三、傳 譜

本研究過程中所搜集到《大胡笳》的樂譜計有十份，其中有八份傳譜

<sup>26</sup> 非作曲譜，但有可能還保留有指示性記譜法，畢竟減字譜之記譜法本身即指示性記譜法，參閱張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》，頁 37-42。

<sup>27</sup> 章華英，《古琴》，頁 9、18。

<sup>28</sup> 章華英，《古琴》，頁 20；有說由文字譜到減字譜的發明變革是由中唐曹柔完成，參見顧梅羹，《琴學備要下》，頁 161；龔一編著，《古琴演奏法》，頁 26，也有說減字譜的發明演變非一朝一夕能完成，它經過歷代琴人的長期持續不斷努力，才形成今天通用之減字譜式，參見章華英，《古琴》，頁 20。



各來自於《神奇祕譜》、《浙音釋字琴譜》、《風宣玄品》、《西麓堂琴統》、《文會堂琴譜》、《古音正宗》、《琴學備要》、《虞山吳氏琴譜》等八本傳統琴譜集本（表二），主要蒐集來源為《琴府》和《琴曲集成》。<sup>29</sup>

在樂譜記譜法部分，六份為減字譜，屬指示性記譜法；一份為五線譜附減字譜（《虞山吳氏琴譜》<sup>30</sup>），一份為簡譜附減字譜（《琴學備要》<sup>31</sup>），屬詮釋譜，和描述性附加指示性記譜法，皆似手抄或手刻刊行樂譜（附錄二）。

另有二份樂譜，皆為五線譜記譜，屬當今打譜記譜，屬詮釋譜與描述性記譜，亦有可能成為未來傳譜，在此則放在打譜和採譜部分討論之。

---

<sup>29</sup> 自 1950 年代起，中國官方開始重視其民族暨民間之傳統音樂遺產，參見伊鴻書、程源敏、查克承、黃旭東編，《查阜西琴學文萃》（北京：中國美術學院出版社，1995 年，頁 434。1955 年開始，中國官方文化部、中國音協、民族音樂研究所等單位，在中國各地訪問近百位琴家，收集琴譜和錄音資料，至 1958 年共收集一百五十多種琴曲譜集，共兩千多首琴曲，將這些琴譜編印成《琴曲集成》（1963 年），參見伊鴻書、程源敏、查克承、黃旭東編，《查阜西琴學文萃》，頁 567-572。並對當時中國各地琴人經常彈奏的琴曲作調查，在古琴藝術現狀報告結果中，顯示當時各地琴人能演奏的古琴曲，為 82 首，參見伊鴻書、程源敏、查克承、黃旭東編，《查阜西琴學文萃》，頁 336-374，亦即，《琴曲集成》中多數琴曲都已失傳，還被演奏的琴曲與失傳的琴曲比例懸殊，古琴音樂在傳承上出現斷層情形。

<sup>30</sup> 雖其樂譜是以簡譜記譜法的打譜記譜附加減字譜，但已被承認為「傳譜」，參見章華英，《古琴》，頁 151-154。

<sup>31</sup> 雖其樂譜是以五線譜記譜法的打譜記譜附加減字譜，但已被承認為「傳譜」。

表二：《大胡笳》之樂譜版本一覽

琴譜 (年代)	年 <sup>32</sup>	派別	標題	記譜法	版本比較
《神奇秘譜》	1425	浙派	大胡笳	減字譜	
《浙音釋字琴譜》	<1491	浙派	大胡笳	減字譜	大致同 <sup>33</sup> 1425 版本，旁加註詩詞 <sup>34</sup>
《風宣玄品》	1539	?	大胡笳	減字譜	大致同 1425 版本
《西麓堂琴統》	1549	虞山派	胡笳	減字譜	有些不同，大致同 1425 版本
《文會堂琴譜》	1596	浙派	胡笳十八拍	減字譜	大致同 1425 大胡笳版本
《古音正宗》	1634	虞山派?	大胡笳	減字譜	大致同 1425 版本
《琴學備要》	<1976 <sup>35</sup>	蜀派	大胡笳	簡譜 減字譜	減字譜大致同 1425 版本
《虞山吳氏琴譜》	2001	虞山派	大胡笳	五線譜 減字譜	減字譜大致同 1425 版本
...					

在樂譜上的琴曲標題紀錄部份，《大胡笳》的樂譜標題多為《大胡笳》，但其中有一份樂譜標題以〈胡笳〉，另有一份樂譜標題以《胡笳十八拍》，然其音樂書面內容大致相同於《神奇秘譜》和其他以《大胡笳》為標題的樂譜（表二）。

從十五世紀初到十九世紀末的五百年間，先後刊印的琴曲譜集達數百種之多，流傳至今的尚有 150 餘種。這不僅使許多古曲得以

<sup>32</sup> 多為刊行或出版年代。

<sup>33</sup> 大致相同意指，內容幾乎完全相同，僅有手抄字跡等小差異。

<sup>34</sup> 龔經等所集琴譜如《浙音釋字琴譜》，把實為器樂曲的琴曲，每一旋律音減字譜旁都填上一個字作為歌詞，每首都附有歌詞，代表宋末至明初著名的浙派琴風。

<sup>35</sup> 為完成年代，其出版年代為 2004 年，參見章華英，《古琴》，頁 153-154；顧梅羹，《琴學備要（下）》，版權頁。

保存，並且也促進了不同琴派、師承之間的琴藝交流。<sup>36</sup>

明清以後古琴曲傳譜較多，同一琴曲琴歌多有數種至數十種譜本流傳，而不同譜本在樂曲風格、演奏指法等方面多少有所差異。<sup>37</sup>如明初編纂的《神奇秘譜》，朱權花了十二年左右時間收錄編纂此譜，是現存最早的重要古琴傳譜集。其中、下卷樂譜中不少琴曲在元明之際得時人持續加工。如明嘉靖年間琴家汪芝<sup>38</sup>所輯《西麓堂琴統》，廣收諸家琴曲琴譜，前後歷時三十年左右編成此譜，是現存明代各種譜集中收曲很多的一部傳統琴譜。除了同一琴曲可有不同譜本，同一琴譜也可能有不同的刻本與刊本，歷來屢經翻刻，版本甚多。已版《琴曲集成》，對所收琴譜版本，已進行了篩選鑒別，打譜者亦以此為據。另外，琴譜在刊印流傳過程中，難免可能存在筆誤、譜誤、版誤等，需打譜者參照其他譜本進行校勘注釋仔細研究之。<sup>39</sup>

實際比較六份從十五世紀到十七世紀之際流傳至今之《大胡笳》傳譜版本的內容，可以發現減字樂譜的字跡——或手抄或刻版或刊版和版面，各不相同。即使樂譜內容大致一致，還是可見各樂譜的差異處，如《浙音釋字琴譜》裡的《大胡笳》在樂曲旋律樂譜旁另加註了似歌詞之詩詞文字（附錄二）；在樂譜旋律內容方面，一例如琴曲第一段／首第一樂句的「勻」字音（指示以右手中指向內側勾彈第三絃），仍可見《浙音釋字琴譜》裡記以「勻」字（指示以右手向內側勾彈第二絃），是筆誤譜誤版誤？還是

<sup>36</sup> 章華英，《古琴》，頁 27。

<sup>37</sup> 明清時期，由於市民階層日益擴大，明清時期音樂文化的發展更具世俗化特點。明清帝王貴族能琴愛琴彈琴精琴藏琴之風依然很盛；而明清帝王的好琴，必然導致當時朝野愛琴成風。在當時的器樂藝術中，琴樂仍是文人音樂之重要樂種。明清時，私人集資刊印琴譜的風氣很盛，不少文人士大夫提倡琴學古代傳承下來的琴曲以及民間尚在流傳的曲目編纂成譜集，並對其表現內容給予解釋說明注解，參見章華英，《古琴》，頁 26-27。

<sup>38</sup> 字時瑞，號云嵐山人。

<sup>39</sup> 章華英，《古琴》，頁 27-29；龔一編著，《古琴演奏法》，頁 314。

樂曲旋律風格的不同呈現？此外，《西麓堂琴統》則記錄以「可」字（指示以右手無名指向內側打彈第二絃），是筆誤譜誤版誤？還是樂曲演奏指法的差異呈顯？耐人尋味（表三）。<sup>40</sup>

表三：《大胡笳》減字樂譜版本比較一例

琴譜（年代）	紅顏隨虜 萬里重陰 空悲弱質 歸夢去來 草從水宿
《神奇秘譜》（1425）	勻
《浙音釋字琴譜》（<1491）	勻
《風宣玄品》（1539）	勻
《西麓堂琴統》（1549）	可
《文會堂琴譜》（1596）	勻
《古音正宗》（1634）	勻

在此研究論文裡，取一以《神奇秘譜》《大胡笳》琴譜作為討論、分析和比較的樂譜基準。《大胡笳》傳譜內容可見，其標題共有十八段／首，每一段落/首均有小標題，標題取自唐代劉商《胡笳十八拍》詩句<sup>41</sup>（附錄一）。

### 叁、譯 譜

把樂曲從一種記譜法翻譯至另一種記譜法的原因和目的，是為了將較古老久遠和深奧難懂的樂譜，翻譯成當前普遍流行的樂譜，使其音樂得以被廣為探討[……]。<sup>42</sup>

<sup>40</sup> 從民族音樂學的角度觀點，這個部份可以繼續作實際演奏的實驗測試，與問卷訪談的方式，以更深入實際探究其或錯誤或詮釋的可能性。在此先不做接續推斷。

<sup>41</sup> 貫穿全曲的主題有〈紅顏隨虜〉、〈萬里重陰〉、〈空悲弱質〉、〈歸夢去來〉、〈草從水宿〉、〈正南看北斗〉、〈竟夕無雲〉、〈星河膠落〉、〈刺血寫書〉、〈怨胡天〉、〈水冰草枯〉、〈遠使問姓名〉、〈童稚牽衣〉、〈飄零隔生死〉、〈心意相尤〉、〈平沙四顧〉、〈白雲起〉、〈田園半蕪〉為各段標題。由此也可見《神奇秘譜》中的《大胡笳》傳譜，是在唐代定譜的。

<sup>42</sup> 張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》，頁 43。

在此透過對《大胡笳》減字樂譜（以下稱減字譜）的解析研究，試圖進一步了解古琴音樂文化裡的傳譜內容、樂譜所傳達的訊息、書面樂譜的功能與意義等。

「譯譜」，「是把一種記譜法的樂譜，翻譯成為另一種記譜法的樂譜」<sup>43</sup>；在此篇研究裡的譯譜，是把《大胡笳》在《神奇秘譜》裡的古琴傳統樂譜——減字譜，翻譯為五線譜樂譜，以便統整比較樂譜與實際演奏之音樂內容的差異，作為研究、分析和比較的基準，屬於以研究為目的的譯譜。<sup>44</sup>至於譯譜的打譜意涵、<sup>45</sup>古琴打譜和記譜方式的演變、<sup>46</sup>減字譜的侷限性<sup>47</sup>

<sup>43</sup> 張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》，頁 43。

<sup>44</sup> 在此「譯譜」有所不同於龔一在「打譜」第三階段所謂的「譯譜——將文字譜、減字譜譯成五線譜或簡譜，明確音高，定出節奏節拍框架（包括自由節奏、散板節拍）」，屬以打譜實際演奏為目的的譯譜，參見龔一編著，《古琴演奏法》，頁 314，和本論文《大胡笳》實際譯譜部分。

<sup>45</sup> 「譯譜」一辭，另可在「打譜」的概念下運用之。

<sup>46</sup> 明代琴譜為減字譜式，剛開始發展時沒有琴譜點句。刊行時間晚於《神奇秘譜》的琴譜，譜中可見點句出現。進一步將節奏更清楚標示，即運用工尺譜點板方式標記節奏狀況，清代後期，可見琴譜點板運用情況。發展到清末民初的楊時百，更將琴譜改革為更精細的譜式，創造點板新式古琴譜，參見馬俊國，《楊時百與近代琴學》（臺北：私立華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2000 年），頁 24-29，使更精準記載古琴樂曲的音高和節奏。在此同時西方五線譜和簡譜譜式已隨西方文化的擴展傳入中國。於是許多琴人開始採用五線譜或簡譜來紀錄古琴樂曲旋律，再以減字譜書寫於下行對照以標明演奏法和音位；甚至出現琴人以自創符號配合五線譜式的琴譜，如王光祈以五線譜配合自創符號，為能讓古琴譜更為簡潔明瞭。1923 年王燕卿編述之《梅庵琴譜》（臺北：華正書局，1990 年），譜中除有拍點節奏紀錄，在減字譜後附上更詳細的旋律與節奏紀錄為簡譜形式。目前琴人在樂曲詮釋完成（打譜）之後多使用五線譜或簡譜記譜方式把樂曲聲響成果紀錄下來，「打譜一首琴曲在到達貫通全曲並初步定型之後，用五線譜或簡譜做對照性記譜。[……]便於打譜者繼續作反覆推敲調整完善[……]」，參見葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁 195-199。

<sup>47</sup> 減字譜因其記譜與解讀方式，使得未曾習古琴讀譜法者，甚至不熟悉琴譜的琴人，在進入閱讀琴譜時往往望譜興嘆。「琴譜向無詳明之表示。生曲入手。如一盤散沙。打譜者。只有人自為政。以致歧途百出。無所適從[……]。」參見史蔭美，〈對於昌明琴學之我見〉，《今虞琴刊》（1937 年出版月不詳），頁 52，可見琴人對未曾習過琴曲解讀

等，不在此篇論文探討範圍內。

將《大胡笳》減字譜，轉譯為五線譜的過程，翻譯有樂曲調號、樂譜所指示之音高、有暗示的拍子節奏，和樂譜上所顯示之相關符號內容等。以下即將上述幾項樂譜紀錄要素個別提出討論，且敘述本研究在《大胡笳》減字譜譯譜過程中的困難性。

### 一、《大胡笳》的譯譜

減字譜繼承了文字譜記譜法的思維軌跡，將文字譜所記敘的內容，歸納為弦數、徽位、左手指法、右手指法四個主要部份，每一個部份用漢字中某一字或某一字的偏旁減筆來表示，置於四個固定部位，並由四個部位組合成一個方塊字<sup>48</sup>。[……]減字譜和其他中、外樂譜不同，它不是記音，而是在譜上教你用左手的某一手指在某一條絃的某一個部位，用怎樣的姿勢，用某種擇定方法控制著所想要發出的某一音高、音程，和某種音色，同時用右手的某一手指向內或向外，用多大的力氣去彈絃出音<sup>49</sup>。

#### （一）調號的譯譜

調號決定樂曲整體的絕對性音高。在調號譯譜方面，《大胡笳》於《神奇祕譜》的減字譜中並無明白標示其調號，因此在本論文的五線譜譯譜上，調號統一採納實際演奏採譜的調號，譯為降 B 大調，<sup>50</sup>藉以利於接下去樂譜與實際演奏採譜間一致性的比較。

#### （二）音高的譯譜

---

有出現困難。

<sup>48</sup> 龔一編著，《古琴演奏法》，頁 26。

<sup>49</sup> 顧梅羹，《琴學備要（下）》，頁 162。

<sup>50</sup> 「胡笳弦式」，又稱「緊五慢一弦定弦」，慣稱「緊五慢一弦調」，古代稱調黃鐘宮調、無射調等，以此定弦的代表曲目有《大胡笳》等，參見龔一編著，《古琴演奏法》，頁 19-24。

五線譜所標的音高[……]是較為固定、不能有所偏差的，但琴譜所提示的一切則為相對性而非絕對性。<sup>51</sup>

減字譜所記音高，是以數目文字記載演奏時的手指位置，指示左右手應擺在古琴上的絃位，及其演奏技巧指法，例如左手指按在第幾絃的第幾徽位上（以數目文字記錄在減字譜複合字的右上角），而後右手指演奏第幾絃（以數目文字記錄在減字譜複合字的下方）等，並無標示實際音高（附錄一）。

在《大胡笳》音高譯譜方面，本研究論文是以減字譜、減字譜視譜方法<sup>52</sup>，輔以實際在古琴其絃其徽上彈奏所發出的音高，助以在五線譜上作翻譯記錄（譜一）。

減字譜之音高譯譜困難處在於，古琴的音律是三分損益律加純律，<sup>53</sup>而五線譜記譜法為十二平均律，於是譯譜就算輔以古琴實際在其絃其徽上彈奏所發出的音高，仍難用五線譜記譜法詳加精確紀錄每一個樂曲旋律音（譜一）。

### （三）拍子和節奏的譯譜

琴曲的節奏，最為難定，因歷來傳刊的譜本，對此都沒有顯明的標誌。<sup>54</sup>

<sup>51</sup> 葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁 194。

<sup>52</sup> 龔一編著，《古琴演奏法》，頁 15-32；顧梅羹，《琴學備要下》，頁 45-88；葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁 149-157。

<sup>53</sup> 參閱葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁 174-175、204-211。

<sup>54</sup> 顧梅羹，《琴學備要（下）》，頁 37；五線譜紀錄琴樂，一個曾經曠日持久的問題是記譜者如何相對全面、準確地紀錄琴樂節奏的問題。這個問題的解決，在 50 年代至 70 年代長達 20 年時間內幾乎沒有明顯的進展。古琴演奏突出個性的特質，琴樂的節奏有時相當自由，所謂打不上拍子和劃不出等分節拍的情況比比皆是。由於那時琴學的研究還未進入分析時代，人們只不過是籠統地以散版和跌宕等傳統術語標識之[……]，參見吳文光，《虞山吳氏琴譜》，頁 5；葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁 156-157。

減字譜不如五線譜記譜法，精確標示拍號、節奏，和速度等音樂元素，減字譜並無精確紀錄拍號、節奏，和速度的方法，而多是以精簡文字或符號暗示演奏者樂曲速度快慢節奏。

在《大胡笳》拍子和節奏的譯譜，也因此沒有紀錄拍號；大多數音只以全音符的樣式／空心符頭呈現，並不紀錄其音值、節奏等各音長度，藉以展現且顯示其節奏實際詮釋之較大發揮伸縮空間的可能性。<sup>55</sup>較明確帶有節奏節拍訊息意涵的譜字文字如「省」<sup>56</sup>——意稍作休息，在前音出現後稍微停頓再彈下一聲，然並無絕對實值標準，<sup>57</sup>有認為約為一拍或一個四分音符♩的長度<sup>58</sup>，<sup>59</sup>多出現於一樂句之尾聲，因此在譯譜中也並無相關標識符號。同一樂句就譯在同一五線譜行，遇到下一樂句開始即換行書寫繼續翻譯之（譜一）。

琴譜中未見精確紀錄的節奏部分，從民族音樂學的觀點，節奏部分的處理正是留給演奏者有更多的空間以詮釋樂曲，而非僅將其記錄下來成為不可改變的固定版本。這正是古琴音樂文化藝術部分。

#### （四）裝飾演奏技巧的譯譜

古人打譜據本均為出版不久流傳於琴人中的琴譜，譜中的指法譜字都是當時流傳的，沒有難解和彈法失傳的古指法，在觀念上，他們對琴譜只是使用而非學術研究。今人打譜反而追求早期琴

<sup>55</sup> 由此可見在此論文裡研究目的之「譯譜」一詞的功能與實際譯譜過程結果，不同於龔一所提出在「打譜」第三階段的「譯譜」——「將文字譜、減字譜譯成五線譜或簡譜，明確音高，定出節奏節拍框架（包括自由節奏、散板節拍）」，參見龔一編著，《古琴演奏法》，頁 314。

<sup>56</sup> 少息也，精簡並合併「少息」二字，參見龔一編著，《古琴演奏法》，頁 31。

<sup>57</sup> 打譜者可根據自己累積經驗範例，為打譜琴曲定出大致節奏節拍框架，參見龔一編著，《古琴演奏法》，頁 31、314。

<sup>58</sup> 葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁 155。

<sup>59</sup> 然，在《大胡笳》第一、二段的實際演奏過程中，「省」多出現在樂句尾，演奏者多只做一呼吸般的稍作停頓，並無長達一拍的休止跡象。



譜，如明代的《神奇秘譜》、《西麓堂琴統》[……]。<sup>60</sup>

減字譜的譜字大多可以直接翻譯出其明確音高，但有些譜字可翻譯出多個音，<sup>61</sup>此時則不歸類其為「音高的譯譜」，而歸屬為「裝飾演奏技巧的譯譜」。換句話說，減字譜亦只以描述性文字或單字筆畫記錄演奏方法與演奏技巧（附錄一）。

### 1. 右手部分譯譜

右手指法部分，可加以在五線譜上標示者，如「早」<sup>62</sup>（或挑勾或托勾並下，兩絃同聲八度或五度音的彈奏技巧指法），和音雙音音程彈奏指法，紀錄以兩音同在一拍裡藉以加強傳達和聲層次形式；如「困」<sup>63</sup>（兩絃同聲音程音抹勾彈奏的技巧指法），和音雙音音程彈奏指法，紀錄以兩音同在一拍裡，藉以加強傳達和聲層次；又如「器」<sup>64</sup>（彈出兩個如一的音的彈奏技巧指法），有認為其節奏型為「ㄩ」<sup>65</sup>，和音雙音音程彈奏指法，在此仍翻譯以全音符的樣式／空心符頭呈現，並不外加音符音值、節奏旋律型態等各音長短、速度等，藉以顯示其節奏實際詮釋時可更大自由發揮的可能性（譜一）。<sup>66</sup>

未標明具體徽分但可盡量標示者有「弗」<sup>67</sup>（食指抹絃連彈數絃的彈奏技巧指法），在此紀錄之以實心符頭再加以符幹符尾圈住這些音的方式；又如「厂」<sup>68</sup>（食指自低音向高音快速連挑數根絃的彈奏技巧指法），

<sup>60</sup> 成公亮，〈打譜是什麼？〉，《音樂研究》期1（1996年3月），頁19-26。

<sup>61</sup> 龔一編著，《古琴演奏法》，頁314。

<sup>62</sup> 撮也，精簡「撮」字。

<sup>63</sup> 精簡「圓摟」二字。


<sup>64</sup> 精簡「雙彈」二字。

<sup>65</sup> 葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁151。

<sup>66</sup> 譯譜並非打譜，譯譜的意義在此是在於將減字譜上所記載的音樂元素，翻譯到五線譜上，並不外加琴人琴家個人的詮釋與琴趣張顯部份。

<sup>67</sup> 拂也，精簡「拂」字。

<sup>68</sup> 歷也，精簡「歷」字。

有認為其節奏型為「」<sup>69</sup>，在此以實心符頭標示其多個音高，在以符幹符尾框架呈現，藉以呈顯其較快速的連彈，並不翻譯其可能之實際音值、節奏等各音長度，藉以展現且顯示其節奏實際詮釋之可較發揮伸縮空間的可能性（譜一）。

許多獨立而無法分解動作之基本指法，沒能以五線譜記譜法區隔之，如「尸」，<sup>70</sup>拇指向內側彈絃如劈之動作的彈奏技巧指法；「木」，<sup>71</sup>食指向內側彈絃如抹之動作的彈奏技巧指法；「乚」，<sup>72</sup>右手食指向外側彈絃如挑之動作的彈奏技巧指法（圖表譜四）。<sup>73</sup>這些指法動作或牽涉到彈琴過程中的順勢，卻更牽涉到琴曲聲響音色的結果，<sup>74</sup>是翻譯成五線譜的過程中無法記錄的。

## 2. 左手部分譯譜

左手指法可盡量標示者有「立」<sup>75</sup>（按彈得聲後，用指急上上方音再速回本音的彈奏技巧指法），在此紀錄同「弗」方式；如「卜」<sup>76</sup>（上滑音，從指示音位<sup>77</sup>左邊半個音位處按弦，隨即上滑到指示音位的彈奏技巧指法），在此翻譯其指示音以全音符的樣式／空心符頭呈現，且在指示音左側從左邊半個音位處以「ノ」翻譯其上滑向指定音的過程；如「ㄣ」<sup>78</sup>（下

<sup>69</sup> 葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁 152。

<sup>70</sup> 劈也，精簡「劈」字。

<sup>71</sup> 抹也，精簡「抹」字。

<sup>72</sup> 挑也，精簡「挑」字。

<sup>73</sup> 參見龔一編著，《古琴演奏法》，頁 15-32。

<sup>74</sup> 這個部份可以更深入作同音不同彈奏指法之實際演奏音色比較分析，以進一步釐清不同彈奏指法技巧的意義。這裡就不作相關繼續的探討。

<sup>75</sup> 撞也，精簡「撞」字。

<sup>76</sup> 精簡「綽」字。

<sup>77</sup> 或描述其為指定音或本位音，參見葉明媚，《古琴音樂藝術》，1992，頁 153；龔一編著，《古琴演奏法》，2005，頁 30。

<sup>78</sup> 精簡「注」字。

滑音，從指示音位右邊半個音位處按弦，隨即下滑到指示音位的彈奏技巧指法），在此翻譯其指示音以全音符的樣式/空心符頭呈現，且在指示音左側從右邊半個音位處以「\」翻譯其下滑至指定音的過程（譜一）。

指法沒能以五線譜記譜法區隔之者如「不力」（不動也，得音後不動的演奏技巧）；此外，如「𦏧」<sup>79</sup>（拇指與無名指同按一弦上之相鄰兩音位，當右手指彈弦出聲後，左手拇指即刻掐弦，無名指急速綽向拇指所按音位），和「𦏨」<sup>80</sup>（拇指與無名指同按一弦上之相鄰兩音位，左手拇指即刻掐弦得無名指所按音高）等，是五線譜譯譜過程中無法標示或描述紀錄的，在此因而只翻譯其個別音高。此外如「𦏩」，<sup>81</sup>按指得音後，隨聲注下復回本音往來滑動數次，<sup>82</sup>或隨聲迎上復注下回本音往來滑動數次，<sup>83</sup>最後回本音的彈奏技巧指法，為標明具體徽分，在此視之屬裝飾奏法，<sup>84</sup>於譯譜處並不詳加精準紀錄其音與節奏等各音長短，藉以展現且顯示其節奏實際詮釋之較大發揮伸縮空間的可能性（譜一）。

以下譜一的譯譜，嘗試將減字樂譜翻譯成為五線樂譜，屬從樂譜研究過程，並非打譜，故不另加標示節奏律動感部份。

---

<sup>79</sup> 精簡「對起」二字。

<sup>80</sup> 精簡「掐起」二字。

<sup>81</sup> 揉也，精簡「揉」字。

<sup>82</sup> 退揉。

<sup>83</sup> 進揉。

<sup>84</sup> 參見龔一編著，《古琴演奏法》，2005年，頁15-32。

譜一：《大胡笳》第一、二段的五線譜譯譜稿

The image displays two columns of handwritten musical notation for the piece 'Da Hu Jia'. Each column contains six staves of music. The notation is written in Western staff notation (treble clef, one flat) and includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Below the notes, there are Chinese characters, likely representing the traditional notation or specific performance instructions. The first column is labeled '一' and the second column is labeled '二'. The notation is a transcription of the original score into Western staff notation.

二、譯譜的困難性

五線譜與減字譜的結合譯譜，使更精確紀錄古琴音高的部分問題。但畢竟兩種譜式原運於不同音樂文化背景中，且各種樂譜皆有其侷限性，相互運用必然有其相輔與侷限。

除了將譯譜作為音樂學的方法論之一外，後有傳統減字譜轉變為搭配五線譜或簡譜的現代古琴譜式，進而產生古琴新詞彙——打譜。打譜書面樂譜且逐漸廣泛應用於古琴音樂實際演奏中。打譜或譯譜者對琴譜的概念，影響譯譜過程，同時譯譜完成後，仍接繫著古琴音樂的實際演奏。

古琴從視譜到實際演奏過程中，演奏哪些樂譜上所記錄的部份？有哪些是書寫樂譜轉換到實際演奏時的限制？實際演奏又呈現了哪些書面樂譜無法紀錄的？古琴音樂如何從樂譜到實際演奏之中進行轉換？又，古琴琴曲的實際演奏，不同演奏者／打譜者對相同樂曲的演奏詮釋，是否會有一致的演奏呈現？而其各自的演奏詮釋，又會有如何的差異？差異原因？

### 肆、打 譜

予於按奏[……]等曲，初覺索然，漸若平庸，久乃心得，趣味於窮，幾類此者，可蓋知。予於每按奏曲，先審其用何調，變之某弦之各徽位屬何工尺，逐字寫明按照鼓之依永歌之，因是而得其抑揚長短之音韻，並得呼吸氣息之自然，而無不中節，實習熟歌，趣味生焉，迨乎精通奧妙，從欲適宜，匪獨心手相應，至弦指相忘聲暉相化，縹緲渺渺不啻登仙然也。<sup>85</sup>

「打譜」，為二十世紀近百年來在古琴界始發展出現且普遍的音樂活動說法名詞；<sup>86</sup>類似於打譜的概念，如「按譜循聲」、「按譜鼓曲」，早在明代刊行琴譜中，已常見琴人使用<sup>87</sup>：

元代以降，[……]各種闡釋性的琴譜文本頗為盛行並成為主流。

<sup>85</sup> 清·張鶴，《琴學入門》，頁 17。

<sup>86</sup> 在古琴文獻和其他琴譜資料中，並未發現早於楊時百的此名詞例證，參見馬俊國，《楊時百與近代琴學》（臺北：私立華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2000 年），頁 49-57。1953 年由查阜西等琴人成立古琴研究會，許多琴人紛紛加入所謂的「打譜」活動，開始對古琴譜著手進行研究與解譯，為讓兩三千首古譜加快打譜速度，也有人主張讓不會彈琴的人筆譯古譜。全國性琴人打譜集會活動如火如荼展開，1962-4 年召開第一屆打譜大會，1983 年召開第二屆打譜大會，1985 第三屆打譜大會，2001 年召開全國第四屆打譜大會暨國際琴學研討會。這些全國性打譜大會集合中國各地琴人討論失傳千年古曲的打譜問題，參見龔一編著，《古琴演奏法》，頁 3-6、313。

<sup>87</sup> 吳文光，〈打譜探蹟〉，《全國第四屆古琴打譜會暨國際琴學研討會》，頁 2。

在這裡需要探討的是，這些琴譜的編輯者是否既是琴曲的音樂闡釋者，而琴譜中收錄的琴曲是否就是今天意義上的直接打譜成果，凡所收之琴曲是否都是琴譜編纂者認定的成功之作……這些都是十分複雜的問題。

且在現代古琴琴人的概念中，打譜已被視為一具研究性質的活動，逐漸形成一專門體系。在許多探討琴譜相關文獻中常使用打譜一辭。「就是將古代沒有記上標點、速度、節奏的琴譜，經過琴家的小心體會，將其分句[……]，將譜上的符號還原為聲音。」意指把古琴減字譜或文字譜中原記錄之視覺性書面文字、演奏手法、按彈位置，或熟悉琴曲規律和演奏技法，或經過考訂、譯解等過程，揣摩曲情，透過古琴及其演奏技巧，和琴人演奏者的師承與詮釋，或「力求再現原曲的本來面貌」，<sup>88</sup>或進行再詮釋再創作再重現<sup>89</sup>：

古琴音樂的打譜是一個再創造的過程。由於音樂是時間的藝術，所以每一次的演奏，換句話說是每次將譜上的符號變成流動的、活的聲音的時候，都是一個再創造的過程。之所以稱為再創造，乃由於每個演奏家的生活體驗、背景、藝術修養、性格、氣質、師承，甚至於演奏時臨時的心理狀態都有所不同，所以每次的演奏雖然最初都是由按譜尋聲而來，但總是與作曲家原來的譜有所距離，而不可能像錄音帶的複製效果一樣。

並需將琴家琴人演奏的減字譜琴曲節奏旋律確認後，寫訂成書面樂譜的整個過程，即所謂的「打譜」，也是琴人在古琴音樂裡所追求的琴趣。

把琴曲按彈演奏出來而成為聽覺性聲響樂曲的過程。音樂學學科領域通稱其為「詮釋」。在此將以姚丙炎、龔一、陳長林、曾成偉、葛瀚聰等五琴人的實際演奏有聲紀錄，與朱權、顧梅羹、姚丙炎、龔一、陳長林等

<sup>88</sup> 《中國音樂辭典》裡的定義。

<sup>89</sup> 葉明媚，《古琴音樂藝術》，頁 142。

五琴人的實際演奏打譜書面紀錄為例，比較分析探究此問題（表四）。

### 一、《大胡笳》之打譜

蔡女昔造胡笳聲。一彈一十有八拍。胡人落淚沾<sup>一作向</sup>邊草。漢使斷腸對歸客。古戍蒼蒼烽火寒。大荒沈沈飛雪白。先拂商弦後角羽。四郊秋葉驚撼撼。董夫子。通神明，深山<sup>一作松</sup>竊聽來妖精。言遲更速皆應手。將往復旋如有情。空山百鳥散還合。萬里浮<sup>一作孤</sup>雲陰且晴。嘶酸離雁失羣夜。斷絕胡兒戀母聲。川為淨其波。鳥亦罷其鳴。烏孫部落家鄉遠。邏娑沙塵哀怨生。幽音變調忽飄灑。長風吹林雨墮瓦。迸泉颯颯飛木末。野鹿呦呦走堂下。長安城連東掖垣。鳳凰池對青瑣門。高才脫略名與利。日夕望君抱琴至。<sup>90</sup>

《大胡笳》打譜的情況為：其打譜有記譜且存世的琴家有朱權、<sup>91</sup>顧梅羹（附錄三）、姚丙炎（許健記譜，附錄三）、龔一（附錄三）、陳長林（許健記譜）、吳文光等琴家琴人，未見記譜但曾打譜演奏的琴家有管平湖、曾成偉、李楓、代茹等琴家琴人，其打譜演奏有被公開音響資料的琴家有管平湖、姚丙炎、龔一、陳長林、曾成偉、吳文光、葛瀚聰、李楓、代茹、王蔚麗等琴家琴人等。詮釋風格受打譜者自身背景、可能派別、可能樂器、可能樂譜、個人條件等影響，以下表格為幾位曾對《大胡笳》進行打譜或實際演奏錄音出版有聲資料之演奏者們的大致簡介呈現（表四）。

<sup>90</sup> 李頎，《聽董大彈胡笳兼寄語弄房給事》詩，一本題作聽董庭蘭彈琴，參見清·聖祖御定，《全唐詩(二)》（臺北：明倫出版社，1971年），頁1357。

<sup>91</sup> 「[……]然琴譜數家所載者千有餘曲，而傳於世者不過數十曲耳。不經指授者恐有訛謬，故不敢行於世以誤後人。予昔親受者三十四曲；俱有句點。其吟猱取聲之法、徽軫之正；無有吝諱，刊之以傳；後學觀是譜皆自得矣[……]（臞仙神奇祕譜序）」。雖朱權為明代人，為《神奇祕譜》的搜編者，為琴人，從臞仙神奇祕譜序中或可推測朱權亦為《神奇祕譜》中下卷琴曲打譜校刊。

表四：《大胡笳》之打譜版本一覽<sup>92</sup>

詮釋演奏者 /打譜者	派別 <sup>93</sup>	古琴名 <sup>94</sup>	演奏 時間	錄音 時間	據神奇 秘譜 <sup>95</sup>	打譜 記譜 <sup>96</sup>	本論文 所收 <sup>97</sup>
董庭蘭	應未有 派別		無從得 知 <sup>98</sup>	無 <sup>99</sup>	×	✓	無
薛易簡	應未有 派別		無從得 知 <sup>100</sup>	無 <sup>101</sup>	×		無
管平湖 (1897-1967)	九嶷派		12:35	1995 <sup>102</sup>			無
顧梅羹 (1899-1990)	蜀派/ (川派)		? <sup>103</sup>			✓	無
姚丙炎 (1921-1983)	浙派/ 姚門	宋琴 「鐵鶴 舞」	12:18	1958	✓	✓	✓
			12:56	? <sup>104</sup>			✓
			12:38	? <sup>105</sup>			✓

<sup>92</sup> 因研究的階段時空限制等困難性，此表尚未全齊。

<sup>93</sup> 古琴的音樂文化自古以來，師承、傳譜各不相同，使得古琴音樂亦呈現出風格不一的琴學流派。若追溯古琴流派的起源，早在春秋時期《左傳·成公九年》中已有相關記載，當時古琴音樂已有南北風格的區別。唐代吳蜀聲到沈祝聲等，皆記錄著琴派產生雛型。宋室南渡後，開始形成系統古琴流派——浙派。從明末清初至近代，古琴音樂呈現流派紛呈鼎立局面，參見章華英，《古琴》，頁 129-174。

<sup>94</sup> 未使用特殊名琴或有名字的古琴者，在此欄則空白。

<sup>95</sup> 書面記錄根據《神奇秘譜》打譜者。

<sup>96</sup> 未見打譜書面記譜者，在此欄則空白。

<sup>97</sup> 本論文有收其有聲資料者。

<sup>98</sup> 因無錄音技術，亦無書面描述，因此無從得知。

<sup>99</sup> 當時仍無錄音技術。

<sup>100</sup> 因無錄音技術，亦無書面描述，因此無從得知。

<sup>101</sup> 當時仍無錄音技術。

<sup>102</sup> 1995 年出版。相關錄音常未見確切錄音時間的記錄。另，出版時間並非實際演奏的錄音時間。

<sup>103</sup> 有打譜書面記錄，但尚未找著、確定其相關有聲資料。

<sup>104</sup> 相關錄音未見其確切錄音時間的記錄。另出版時間並非實際演奏的錄音時間。

<sup>105</sup> 同上註。



陳長林	閩派	無名琴		1994 <sup>106</sup>	✓	✓	無
		「紀侯鐘」琴	12:35	1995			✓
龔一 (1941-)	梅庵派/ 廣陵派		12:04	1993		✓	✓
			11:33	? <sup>107</sup>			無
葛瀚聰	梅庵派/ 臺灣		17:40	2005			✓
曾成偉 (1958-)	蜀派 (川派)	無名明 琴	11:47	1995	✓		✓
吳文光	虞山 (吳)派						無
李楓	梅庵派/ 臺灣			1999 <sup>108</sup>			無
代茹	師承 陳長林		12:38	? <sup>109</sup>			無
王蔚麗	師承 曾成偉			? <sup>110</sup>			無
... <sup>111</sup>							無

一首琴曲的打譜，是琴人琴家們之於一首琴曲的實際演奏詮釋，而每一次的實際演奏都可能是另一次的再詮釋；針對同一首琴曲，每一位琴人在打譜定譜稿之前，必定多有不同的詮釋嘗試，而即使大致抵定整體詮釋模式後，還是多會有因著人事時地物等變因而有所實際演奏詮釋上的差異性。在此可以大膽假設的是，每一位琴人對於同一首琴曲必定多有超過一

<sup>106</sup> 1994 年出版。相關錄音常未見確切錄音時間的記錄。另，出版時間並非實際演奏的錄音時間。

<sup>107</sup> 1995 年出版。相關錄音常未見確切錄音時間的記錄。出版時間並非實際演奏的錄音時間。

<sup>108</sup> 1999 年出版。相關錄音常未見確切錄音時間的記錄。出版時間並非實際演奏的錄音時間。

<sup>109</sup> 相關錄音常未見確切錄音時間的記錄。出版時間並非實際演奏的錄音時間。

<sup>110</sup> 同上註。

<sup>111</sup> 研究推測應還有其他有演奏過《大胡笳》的琴家琴人。

次性的實際演奏詮釋經驗，如姚丙炎之於《大胡笳》，在此就收集有三種有聲出版版本之多，每一次的實際演奏時間不一（譜一），每一次的詮釋雖大致抵定卻也有所差異（譜二）。而打譜記譜，則是琴人琴家對於一琴曲詮釋之平均性或只一次性的詮釋譜和描述性記譜，畢竟書面打譜已然有其固定性，而實際演奏打譜卻有其多變性的可能。<sup>112</sup>

譜二：《大胡笳》實際演奏打譜比較

大 胡 笳	
定弦 緊五慢一 (1) 紅顏隨虜 ♩=28 (漸快)	神奇 姚丙炎 許健 祕譜 打譜 健記譜
茫 查 團 異 勻 查 轟 轟 省 作	
27. 大 胡 笳	
緊五慢一弦定弦 一、紅顏隨虜 ♩=38	据《神奇秘譜》(1425年) 糞 — 打譜
茫 查 團 異 勻 查 轟 轟 省 作	
1  3 1   2 5   1 5   3 —    「茫查團異勻查轟轟省作」	

本文選擇姚丙炎、葛瀚聰、陳長林、龔一、和曾成偉等五位當代演奏者，對於同一首琴曲《大胡笳》的一次錄音，試圖借助採譜和儀器測量，比較其各人的音樂詮釋與風格。

<sup>112</sup> 參閱張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》，頁 24-28、37-42。

## 伍、採譜——從樂譜到記憶詮釋

另一種樂譜記錄方法，是在聲音發出之後，以較客觀的觀察，落實音樂展現的實際情況，使用任一文字符號系統，描述記錄樂曲聲音之持續且完整呈現的書面樂譜形式。這種記譜方法，是在樂曲聲音呈現以後，描述每一個音已經發出的聲響過程，以及整體已然呈現的狀態[……]。在音樂文化裡，把聲音採譜書寫下來的原因和目的，是為了將抽象的聽覺音樂轉換成具象的視覺樂譜，以便於研究和保存。<sup>113</sup>

採譜 (Transcription)，是「在民族音樂學裡，把記錄聲音的過程，即把聲音轉換成為視覺符號的過程」<sup>114</sup>。在此將把古琴琴曲的實際演奏，轉換成為當今較普遍的五線譜記譜法樂譜<sup>115</sup>和聲譜圖<sup>116</sup>形式。

採譜是使音樂以視覺的層面展現，但是在採記倚重口傳文化的音樂時，亦有其侷限與困難。因一次的採譜只能呈現一次的演奏，而古琴音樂卻是每一次演奏都有其不同程度的即興詮釋。這顯示了口傳音樂文化多變的一面，但也由於錄音和採譜的一次性，故在此則只採記多次演奏詮釋中的一次展現。錄音和採譜的一次性，顯現每一次的錄音和採譜，都是口傳音樂的代表性。

<sup>113</sup> 張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》，頁 39、47。

<sup>114</sup> 張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》，頁 47。

<sup>115</sup> 雖然五線譜與其他記譜法一般，仍是沒能記錄音樂聲響的整體全面，但在此以五線譜採記古琴演奏音樂的原因，是因五線譜為當今較為普遍的記譜法。

<sup>116</sup> 針對聲譜圖形式與其分析，本研究論文採用由 Emil Lubej 博士發展出的聲音分析軟體“EmapSon”，透過借助個人電腦儀器的使用，使音樂聲響聲波轉變成數位化信號，展現其音樂聲音聲響的物理圖形，可配合分析導向與以加工處理；以演奏者演奏出的聲響作為主要層面，展示詮釋者實際演奏出之音樂聲響「聲譜圖」。這種音樂展現方式較其他樂譜方法忠實，能展示其他樂譜不能精確詳細記載的詮釋內容。在此在聲譜圖下方多附上五線譜，以便使能對那段音樂更具體概念。

## 一、同一位琴人之《大胡笳》再詮釋

一首琴曲的打譜，是琴人琴家之於一首琴曲的實際演奏詮釋，而每一次的再演奏都可能是一次再詮釋；針對同一首琴曲，即使大致抵定整體詮釋模式後，還是多會有因著人事時地物等變因而有所實際演奏詮釋上的差異性。從本論文所蒐集之姚丙炎《大胡笳》兩次實際演奏有聲出版可以看出端倪（聲譜圖一）。

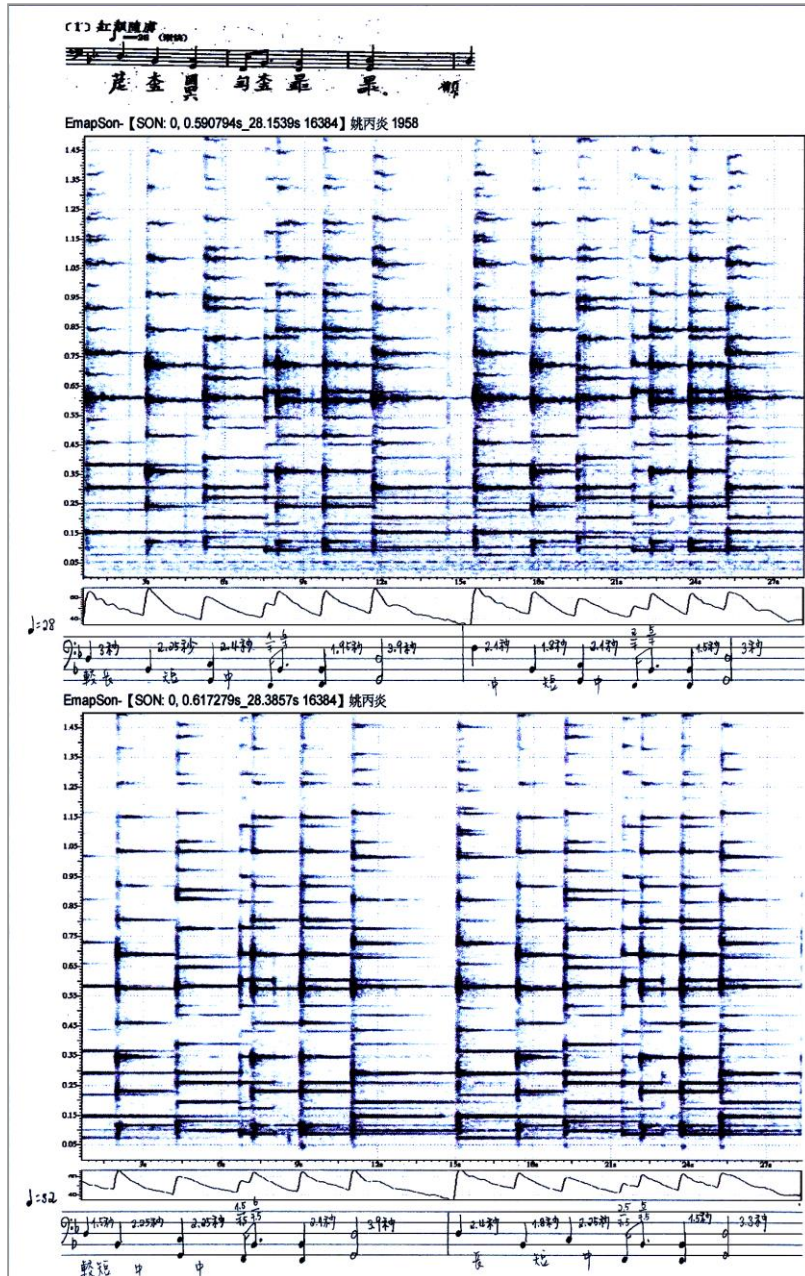
姚丙炎的第一個錄音是在 1958 年左右，但第二個錄音時間未記錄在有聲出版品上；但從錄音的品質可以辨識出，第二個版本應是在 1958 年以後、錄音技術更進步之後的錄音（聲譜圖一）。

以第一樂句及其反覆為例，從圖表譜六之五線譜輔以聲譜圖採譜中可以見得，兩採譜結果在音高部分相差不大；姚丙炎實際演奏的兩次詮釋，大體與許健的採譜記譜一致；仍可以發現（聲譜圖一）：

- 雖然每一小節的前三拍，五線譜採譜以四分音符 ♩，但聲譜圖採譜卻有音值長短差異；即使樂句在樂譜上被指示反覆，反覆後同三拍之每一拍的實際演奏音值仍有不同的長短差異。
- 同樣屬於節奏詮釋部份，每一小節的第四拍五線譜大致記以附點 ♩。前短後長的節奏型，但聲譜圖採譜卻有音值比例差異；即使樂句在樂譜上被指示反覆，反覆後同一拍型之實際演奏音值比例仍有不同差異。
- 從聲譜圖上還可以看出五線譜所無法紀錄之微妙的音質差異。從聲譜圖上可以見得，1958 年的較古老錄音，感覺上多了點韻味，整體演奏更隨興而至；1958 年之後的錄音，每一個音的奏出更有利落的節拍性，且速度詮釋也較快（聲譜圖一）。

從《大胡笳》之一小段琴曲採譜比較中可發現，一首琴曲的打譜，是琴人琴家之於一首琴曲的實際演奏詮釋，而每一次的再演奏都可能是另一次的再詮釋。

聲譜圖一：姚丙炎之《大胡笳》的兩次實際演奏詮釋——以第一樂句為例



## 二、《大胡笳》的詮釋版本到流派

由於對打譜定義的認識和理解不同、對所打譜的具體樂曲琴譜中某些譜字的理解和解釋的不同，都會產生同一版本同一琴曲不同的打譜結果（或同一首琴曲中的某一部分、某一樂句、某一譜字的不同結果）。<sup>117</sup>

古琴音樂藝術的表現，乃為演奏者音樂思維的展現。即使是同一首琴曲，視同一個樂譜，不同打譜者的實際演奏卻有明顯詮釋差異性；從本論文所蒐集之姚丙炎、陳長林、龔一、曾成偉、葛瀚聰等五位琴人之《大胡笳》的五種實際演奏有聲出版可以看出端倪（聲譜圖二、三）。

實際演奏的的旋律內容、聲響音色、速度變化等，可能決定其詮釋風格；而，不同的詮釋，可能也會帶給聽者很不同的感受。以第一樂句及其反覆為例，五位演奏者演奏演奏此一樂句的詳細聲響情形可參見圖表譜八。從圖表譜之五線譜輔以聲譜圖採譜中可以見得，在此一小段的詮釋上，五採譜結果在音高部分相差不大（除了陳長林的實際演奏可以 C 大調採譜之）；但仍可以發現（聲譜圖二、三）：

- 雖然每一小節的前三拍，五線譜採譜多以四分音符 ♩，但聲譜圖採譜卻有音值長短差異。後樂句在樂譜上被指示反覆，反覆後同三拍之每一拍的實際演奏音值更有不同的長短差異，如龔一和曾成偉就開始詮釋以更簡短的八分音符 ♪ 節奏形式。此外，其中詮釋更特殊的為葛瀚聰，把第一樂句的第二音詮釋得更短以八分音符 ♪，而後一音則增長為一拍半；在反覆部份，葛瀚聰更把第四音到第六和聲音詮釋為切分音的節奏型。
- 同樣屬於節奏詮釋部份，每一小節的第四、五音，詮釋有前長後短 ♪、前短後長 ♪、兩個半拍 ♪、更短之兩個時六分音符 ♪ 等節奏

---

<sup>117</sup> 龔一編著，《古琴演奏法》，頁 315。

型；即使樂句在樂譜上被指示反覆，反覆後同一拍型之實際演奏音值比例仍有些微差異。其中變化較大者為葛瀚聰。

一 五位演奏者的速度詮釋不同。

從《大胡笳》五種實際演奏詮釋版本之一小段琴曲五線譜輔以聲譜圖採譜比較中可發現，即使在完成古琴樂譜音譯後，節奏必然牽涉到對樂曲的詮釋問題。古琴音樂藝術的表現，乃為演奏者音樂思維的展現。



聲譜圖二：五位琴人之《大胡笳》五種實際演奏詮釋——以第一樂句為例

詮釋演奏者	派別	演奏時間	錄音時間	打譜記譜	本論文所收
姚丙炎 (1921-1983)	浙派/姚門	12:18	1958	✓	✓
<p>姚丙炎 1958</p> <p>MapSon-【SON: 0, 0.590794s_28.1539s 16384】姚丙炎 1958</p> <p>♩=28</p>					
陳長林	閩派	12:35	1995	✓	✓
<p>陳長林 1995</p> <p>MapSon-【SON: 0, 0.734195s_21.1031s 16384】</p> <p>♩=42</p>					
龔一 (1941-)	梅庵派/廣陵派	12:04	1993	✓	✓
<p>龔一 1993</p> <p>MapSon-【SON: 0, 0.0s_24.3832s 16384】</p> <p>♩=33</p>					
曾成偉 (1958-)	蜀派(川派)	11:47	1995	✓	✓
<p>曾成偉 1995</p> <p>MapSon-【SON: 0, 0.933175s_25.4211s 16384】</p> <p>♩=33</p>					
葛漢聰	梅庵派/臺灣	17:40	2005	✓	✓
<p>葛漢聰 2005</p> <p>MapSon-【SON: 0, 0.734898s_30.1603s 16384】</p> <p>♩=29</p>					





陳長村	關渡	12:35	1995	✓	✓
EmapSon-【SON:0,21.1998s_40.901s_8192】					
曾成隆 (1958-)	關渡(川底)	11:47	1995		✓
EmapSon-【SON:0,25.5502s_43.0416s_8192】					
蔡漢程	南港溪/臺南	17:40	2005		✓
EmapSon-【SON:0,30.2385s_30.2385s_8192】					

## 陸、結 論

在古琴藝術領域，自唐代開始，已有明顯地域風格的差別，明清時期的古琴藝術亦是如此。並且，除了地域、師承、傳譜等因素造成音樂風格的不同以外，各琴派有不同的琴樂審美觀念，故而對琴樂體裁及表演方式，也會產生不同的好尚。<sup>118</sup>

一首琴曲的淵源、有名無名的流傳後定譜、在歷史長河下的傳譜版本，直到不斷持續打譜的版本延續，均是琴家琴人長期古琴經驗累積，與對於古琴音樂美學的期待展望而逐漸形成，是否已完成，或許還待後人接續此音樂文化的傳承重任。

《大胡笳》的樂曲來源及其最初創作者仍不詳，其歷史淵源眾論紛紜，莫衷一是，至今似懸而未決，但從探討中可以發現，傳統古琴音樂文化或說中國古時音樂文化，樂曲的創作者並不一定是樂曲的最後成曲定曲者；一首樂曲的旋律與內容可經過長時間的普遍口耳流傳演奏，版本不完全吻合，因緣機會下被收集、定譜，予以書面化。傳譜亦如是，傳譜者不一定是作曲者，卻可能是定譜者，或可能只是傳譜者或搜集編輯曲譜者；一首樂曲的傳譜且經久流傳，版本不一定完全一致。

《大胡笳》的樂譜，或傳譜，或實際演奏詮釋之打譜記譜，雖然減字譜傳譜仍屬指示性記譜法，打譜記譜較偏描述性記譜法，但《神奇祕譜》《大胡笳》傳譜中可以發現，《大胡笳》傳譜已有點句，意表《大胡笳》應屬已經過詮釋傳授之樂曲與樂譜（表五）。

表五：《大胡笳》譜法歸類

	作曲譜	詮釋譜
指示性記譜法		《大胡笳》減字譜
描述性記譜法		打譜記譜，實際演奏採譜

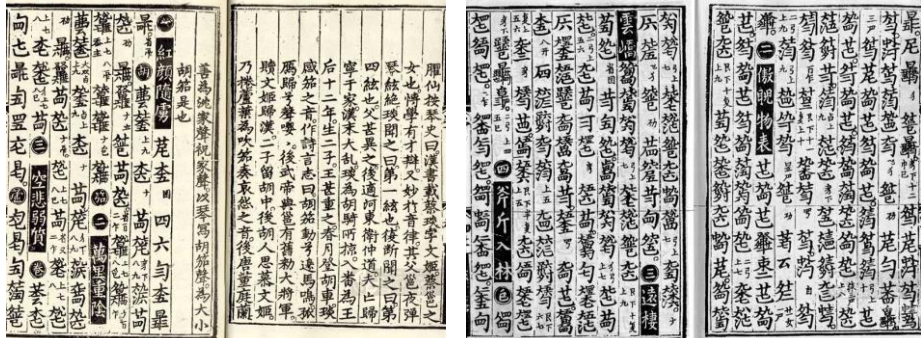
<sup>118</sup> 章華英，《古琴》，頁 29。

流派，在音樂速度、重音力度、樂句分句分段、聲響色彩，和裝飾奏法上，都可能有所不同。然而，流派的區別性卻也隨著交通與資訊的發達，和專業訓練的普及而有了改變。今日的古琴演奏者有機會聽到不同流派的不同詮釋；且多有琴人琴家為創造個人風格，兼取各大派別所長進而樹立個人風格者。

琴人、琴曲，與古琴的聲響，在中國歷史文化的歷程中，因著不同的時期，有不同琴人所追求之天地或人的自然、自在，不受拘束的風格；曲子在彈唱間，尚有其曲情、曲意、曲景、曲操等意念表達；古琴減字譜書面中所呈現帶給人腦人心的節奏、旋律起伏、呼吸運用、聲韻韻味的呼應、應答之間的妙趣，音色強弱等透過心靈感應的呈現，其中的絃外之音、趣外之趣，從有限空間到無限空間的形而上過程與結果，尚待更多方的研究視角與方法處理之。取用西方樂譜的作為研究的科學中性平台，絕非全盤套用西方和否定中國音樂文化應使用中國研究方法的邏輯。

此篇論文的研究階段性至此並非一研究的結束，卻是此研究的開始。其中還有許多疑點處尚待考證釐清，更多可能的傳譜或打譜書面暨有聲資料有待蒐集，更完整且更詳細的詮釋暨採譜紀錄可作更深入的研究比較分析探究，更進一步關於詮釋的範圍可能性，對其音樂聲響暨詮釋美學的問卷統計，聽者的實際演奏辨識程度等，可待研究。希冀能延續對古琴音樂演奏詮釋作另一角度的開啟探討，藉此提供中國古琴研究另一視角。

附錄一：《大胡笳》於《神奇祕譜》中的減字譜



(第一頁)

(第二頁)



(第三頁)

(第四頁)



(第五頁)

(第六頁)







## 徵引文獻

### (一) 古籍

唐·李肇，《(唐)國史補》，臺北：世界書局，1968年。

宋·朱長文，《琴史》，臺北：臺灣商務，1977年。

清·盛組御定，《全唐詩(二)》，臺北：明倫出版社，1971年。

清·張鶴，《琴學入門》，北京：中國書店出版社，1864年。

### (二) 近人編輯、論著

王子初，〈音樂考古學辨疑〉，《音樂研究》期2，2003年6月，頁24-33。

王光祈，《翻譯琴譜之研究》，臺北：中華書局，1970年。

王德勛，《中國樂曲考古學理論與實踐》，貴州：貴州人民出版社，1998年。

王燕卿著，徐立孫編，《梅庵琴譜》，臺北：華正書局，1990年。

史蔭美，〈對於昌明琴學之我見〉，《今虞琴刊》，蘇州、上海：今虞琴社，1937年，頁52。

伊鴻書、程源敏、查克承、黃旭東編，《查阜西琴學文萃》，北京：中國美術學院出版社，1995年。

成公亮，〈打譜是什麼？〉，《音樂研究》期1，1996年3月，頁19-26。

吳文光，〈打譜探蹟〉，《全國第四屆古琴打譜會記國際琴學研討會》，江蘇：常熟出版社，2001年。

———，《虞山吳氏琴譜》，北京：東方出版社，2001年。

———，〈中國傳統音樂符號的重建—理論、目的與方法〉，《中國音樂研究在新世紀的定位國際學術研討會論文集》上冊，北京：人民音樂出版社，2002年，頁479-488。

李民雄，〈古琴打譜淺釋〉，《音樂藝術（上海音樂學院學報）》期4，1982年12月，頁7-13。



- 李祥霆，《唐代古琴演奏美學及音樂思想研究附錄》，臺北：文建會，1993年。
- 林友仁，〈琴樂考古構想〉，《音樂藝術（上海音樂學院學報）》期4，1985年12月，頁7-15。
- 馬俊國《楊時百與近代琴學》，臺北：私立華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2000年。
- 張雅婷，《崑曲歌唱的口傳與書寫音樂形式》，臺北：秀威出版社，2006年。
- 許健編著，《琴史初編》，北京：人民音樂出版社，2004年。
- 章華英，《古琴》，杭州：浙江人民出版社，2005年。
- 楊宗稷，《琴學叢書》，北京：中國書店出版社，1931年。
- 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿（上）》，北京：人民音樂出版社，1981年。
- ，《中國古代音樂史稿（下）》，北京：人民音樂出版社，1981年。
- 葉明媚，《古琴音樂藝術》，臺北：臺灣商務印書館，1992年。
- ，《古琴藝術與中國文化》，香港：中華書局，1994年。
- 葛瀚聰，《中國琴學源流論述》，臺北：中國文化大學出版部，1995年。
- 蔡仲德，《中國音樂美學史論》北京：人民音樂出版社，1988年。
- 蔡德允，《愔愔室琴譜》，香港：中文大學出版社，2000年，頁3-7。
- 繆天瑞、吉聯抗、郭乃安編，《中國音樂辭典》，北京：人民音樂出版社，1985年。
- Abraham, Otto and Hornbostel, E. M. Von. "Vorschlaege fuer die Transkription exotischer Melodien." *Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft* 11 (1909): 1-25.
- Bengtsson, Ingmar. "Introduction: Current Problems in Notation." In *Report of Twelfth Congress Berkeley 1977*, edited by International Musicological

- Society, 742-743. Kessel: Baerenreiter-Verlag, 1981.
- Danuser, Hermann, ed. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11*——  
*Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber-Verlag, 1992.
- Ellingson, Ter. “Notation.” In *Ethnomusicology—An Introduction*, edited by  
Helen Myers, 153-164, London: Macmillan, 1992.
- . “Transcription.” In *Ethnomusicology—An Introduction*, edited by  
Helen Myers, 110-152, London: Macmillan, 1992.
- Elschek, Oskar. “Verschriftlichung von Musik.” *Musikwissenschaft—Ein  
Grundkurs* (1997): 253-268.
- Elschekova, Alica. “Ueberlieferte Musik.” *Musikwissenschaft—Ein Grundkurs*  
(1998): 221-237.
- Goody, Jack. *Studies in Literacy, Family, Culture and the State: The Interface  
between the Written and Oral*. Cambridge: Cambridge University Press,  
1987.
- Gunji, Sumi. “Indication of Timbre in Orally Transmitted Music.” In *The Oral  
and Literate in Music*, edited by Yosihiko Tokumaru and Osamu  
Yamaguti, 169-179. Tokyo: Academia Music Ltd, 1986.
- Kartomi, Margaret J. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*.  
Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Kawada, Junzo. “Verbal and Non-verbal Sounds: Some Considerations of the  
Basis of Oral Transmission of Music.” In *The Oral and Literate in Music*,  
edited by Yosihiko Tokumaru and Osamu Yamaguti, 158-168. Tokyo:  
Academia Music Ltd, 1986.
- Liang, Mingyue. *An Introduction to Chinese Musical Culture*. New York:  
Heinrich-Shofen, 1985.
- List, George. “The Reliability of Transcription.” *Ethnomusicology* 18, no. 3  
(1974): 353- 378.
- Maceda, Jose. “‘Unwritten’ Musical Traditions. Current Problems in

- Notation.” In *Report of Twelfth Congress Berkeley 1977*, edited by International Musicological Society, 760-761. Kessel: Baerenreiter-Verlag, 1981.
- Malm, William P. *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1963.
- Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Schirmer Books a Division of Macmillan, 1964.
- . “Some Notes on the State of Knowledge about Oral Transmission in Music.” In *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, edited by International Musicological Society, 139-144. Kessel: Baerenreiter-Verlag, 1981.
- Reid, James. “Transcription in a New Mode.” *Ethnomusicology* 21, no. 3 (1977): 415-431.
- Seeger, Charles. “Prescriptive and Descriptive Music Writing.” *Musical Quarterly* 44, no. 2 (1958):184-195.
- Shelemay, Kay Kaufman ed. *Musical Transcription*. New York: Garland, 1990.
- Stockmann, Doris. *The Oral and Literate in Music*. Tokyo: Academia Music, 1986.
- Sandie, Stanley ed. *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1995.

### (三) 琴譜

- 北京古琴研究會、文化部文學藝術研究院音樂研究所編，《琴曲集成》，北京、上海：中華書局出版社，1981年。
- 朱權編，《神奇祕譜》，北京：音樂出版社，1956年。
- 唐健垣編，《琴府》上冊，臺北：連貫出版社，1971年。

- ，《琴府（下一）》，臺北：連貫出版社，1971年。
- ，《琴府（下二）》，臺北：連貫出版社，1971年。
- 許健、王迪編，《古琴曲集》第2集，北京：人民音樂出版社，2006年。
- 顧梅羹，《琴學備要（下）》，上海：上海音樂出版社，2004年。
- 龔一編著，《古琴演奏法》，上海：上海教育出版社，2005年。

#### （四）有聲資料

##### 大胡笳

- 姚丙炎，《姚門琴韻》，香港：雨果出版社，1991年出版，1958年錄音。
- ，《中國音樂大全：琴道禪韻 7（有情之琴）》，臺北：學鼎出版有限公司，約1995年左右出版，琴曲錄音時間未記錄。
- ，《中國音樂大全：古琴卷下集》上海：中國唱片出版社，1994年左右出版，琴曲錄音時間未記錄。
- 陳長林，《閩江琴韻》，香港：雨果出版社，1996年出版，1995年9月錄音。
- 曾成偉，《屬中琴韻（三）》，香港：雨果出版社，1996年出版，1995年12月錄音。
- 葛瀚聰，《胡笳聲——葛瀚聰古琴演奏（現場錄影）》，2005年9月24日在臺北演出暨錄音（未出版）。
- 龔一，《平沙落雁——龔一古琴獨奏》，香港：龍音出版社，1994年出版，1993年錄音。