

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

笛曲中模仿山東民歌演奏技術手法之探討

—以《沂蒙山歌》及《沂河歡歌》為例

An Analytical Study of Vocalizing Fingerings in a Chinese Dizi

Composition: Yimeng Folk Songs And Yi River Song of Joy

王偉丞

Wei-Chang Wang

指導教授：李明晏 博士

Advisor: Ming-Yen Lee, Ph.D.

中華民國 107 年 6 月

June 2018

南 華 大 學

民 族 音 樂 學 系

碩 士 學 位 論 文

笛曲中模仿山東民歌演奏技術手法之探討

—以《沂蒙山歌》及《沂河歡歌》為例

An Analytical Study of Vocalizing Fingerings in a Chinese Dizi Composition:

Yimeng Folk Songs And Yi River Song of Joy

學生：王偉丞

經考試合格特此證明

口試委員：

馬銘輝

張清平

馮百敏

評審委員：

馮百敏

張清平

指導教授：

馮百敏

系主任(所長)：

馮百敏

口試日期：中華民國 107 年 6 月 4 日

致謝

能寫完這篇詮釋報告要感謝非常多人，首先要感謝南華大學，有學校的民族音樂學系，我才能完成我的碩士。在這幾年間，馮智皓主任教導著我們以熱心助人、執經叩問的精神，且帶我們行萬里路，才能使我們能勝讀萬卷書，使我在讀書期間大大的增廣見聞，也因為有主任的帶領，才能使民族音樂系上的老師與學生大大進步。

在研究所期間，李雅貞老師、張誦芬老師、明立國老師、張雅婷老師、康嘉鐸老師等，不僅在課堂上使我們學習，更透過實際參與讓我們印象更深刻。特別是馬銘輝老師，不僅僅在上課時間教導我，更利用他自己個人很多時間，一步一步帶我實做，甚至不惜成本的帶我到各個鄉鎮部落去做田野，透過與各個不同族群，不同領域的專家們談話後，使我個人的思想更近一步的思考與發展，並透過田野，讓我更重視台灣各個地方、不同行業的困境與發展，並透過自己的力量來幫助社會，使即將沒落的各種產業及文化，能得以保存與變遷。

最後要感謝我的主修老師：侯廣宇老師，與詮釋報告指導老師：李明晏老師與馬銘輝老師，有他們的指導，我才有這些想法來寫這篇詮釋報告，並透過老師們自身的研究與技術，才能使這篇詮釋報告的重點能更精準的呈現，讓後續的讀者能更加快速的掌握此風格技巧，並快速的達到最接近於此風格的呈現。

摘要

本詮釋報告藉由笛子曲《沂蒙山歌》與《沂河歡歌》的曲譜結構來分析，以及運用「中國魔笛－曾永清」¹以及「沂河歡歌百鳥引」的有聲錄音來比對【彭麗媛】的《沂蒙山小調》²的演唱，歸納笛子演奏如何利用音階、旋律、音程等，使笛子模仿最接近於山東民歌演唱的技術手法。

本文分為五章，第一章針對整篇詮釋報告的研究動機、目的、對象範圍、研究程序方法及文獻進行論述，第二章針對《沂蒙山歌》的作曲家創作背景、樂曲分析及詮釋說明，第三章針對《沂河歡歌》的作曲家創作背景、樂曲分析及詮釋說明，第四章對於山東民歌與笛子演奏詮釋手法做比較與分析，最後一章為本篇詮釋報告的結論。

關鍵字：器樂模仿山東民歌、笛子器樂模仿民歌、《沂蒙山歌》、《沂河歡歌》

¹ (王徐春 1996)

² (侯鈞 1983)

Abstract

This study analyzes the composition of Chinese Dizi Songs “Yimeng folk Song” and “Yi River Song of Joy”, Compare “Chinese Magic Flute-Zeng Yong Qing” and “Yi River Song of Joy and Birds” with Peng Li Yuan’s singing of “Melody of Yimeng Mountain”. with their recordings. This thesis also generalizes the use of scale, melodic idea, and varied intervals to imitate the singing techniques of Shandong folk songs.

This article is divided into five chapters. The first chapter discusses the motivation, purpose, scope, procedure and method of the study and the review of the literature. The second chapter focuses on the composer's compositional background, music analysis and interpretation of “Yimeng folk Song”. The third chapter focuses on the composer's compositional background, the analysis of music and the explanation of the interpretation of “Yi River Song of Joy”. The fourth chapter compares and analyzes the interpretation of the Shandong folk song and the Dizi performance. The last chapter is the conclusion of this interpretational report.

Keywords: The imitation of music instrument of the Shandong folk song, The imitation of Dizi performing folk song, Yimeng folk Song, Yi River Song of Joy

目錄

致謝.....	I
中文摘要.....	II
英文摘要.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	V
譜例目錄.....	VI
第一章 緒論.....	1
研究動機與目的.....	1
研究對象與範圍.....	1
研究程序與方法.....	2
文獻探討.....	3
第二章 《沂蒙山歌》詮釋與分析.....	8
作曲家經歷與創作背景.....	8
樂曲詮釋與分析.....	11
第三章 《沂河歡歌》詮釋與分析.....	25
作曲家經歷與創作背景.....	25
樂曲詮釋與分析.....	27
第四章 山東民歌素材於笛樂創作特色討論.....	35
共性探討.....	36
差異性探討.....	39
第五章 結論.....	41
參考資料.....	43

表目錄

表一：	笛子曲《沂蒙山歌》樂曲結構	11
表二：	《沂蒙山小調》段落表格	11
表三：	《沂蒙山歌》第二段「慢板」後段段落分析	15
表四：	《沂蒙山歌》第三段「小快板、輕巧地」段落分析	16
表五：	《沂蒙山歌》熱情地快板結構	17
表六：	《沂蒙山歌》熱情地快板第一段段落分析	18
表七：	《沂蒙山歌》熱情地快板第二段段落分析	18
表八：	《沂蒙山歌》熱情地快板第三段段落分析	21
表九：	《沂蒙山歌》熱情地快板第四段段落分析	23
表十：	笛子曲《沂河歡歌》樂曲結構	27
表十一：	《沂河歡歌》第二段歡唱地快板段落分析	28
表十二：	《趕牛山》段落分析	29
表十三：	《沂河歡歌》第三段優美地慢板段落分析	31
表十四：	《沂河歡歌》第四段熱情地快板段落分析	32

譜例目錄

譜例一：	《沂蒙山小調》	12
譜例二：	《沂蒙山歌》第一段「散板」	13
譜例三：	《沂蒙山歌》第二段「慢板」前段	13
譜例四：	《沂蒙山小調》唱法（許講真記譜）	14
譜例五：	《沂蒙山歌》第二段「慢板」後段	15
譜例六：	《沂蒙山歌》第三段「小快板、輕巧地」	16
譜例七：	《沂蒙山歌》熱情地快板第一段	18
譜例八：	《沂蒙山歌》熱情地快板第二段 D2-1、D2-2	19
譜例九：	《沂蒙山歌》熱情地快板第二段 D2-3	20
譜例十：	《沂蒙山歌》熱情地快板第二段 D2-4	20
譜例十一：	《沂蒙山歌》熱情地快板第三段 D3-1、D3-2	22
譜例十二：	《沂蒙山歌》熱情地快板第三段 D3-3、D3-4	22
譜例十三：	《沂蒙山歌》熱情地快板第三段 D3-5	22
譜例十四：	《沂蒙山歌》熱情地快板第三段 D3-6、D3-7	23
譜例十五：	《沂蒙山歌》熱情地快板第四段	24
譜例十六：	《沂河歡歌》第一段「自由遼闊地」	28
譜例十七：	《沂河歡歌》第二段歡唱地快板	29
譜例十八：	《趕牛山》歌唱譜	30
譜例十九：	《沂河歡歌》第三段優美地慢板	32
譜例二十：	《沂河歡歌》第四段熱烈地快板	34

第一章 緒論

本章節對於整篇詮釋報告的研究動機、目的、對象範圍、程序方法及文獻分為四個部分，第一部分為研究的動機與目的，第二部分探討研究對象與範圍，第三部分說明此研究的程序及方法，最後部分對於本詮釋報告相關的文獻資料與研究資料來探討及說明此研究目的。

研究動機與目的

個人學習笛子近 20 年，對於民間傳統音樂風格的曲目相較其他現代曲目或戲曲風格曲目來說，對音樂的感覺較能體現，在收集資料的同時，發現了利用器樂來模仿民間歌曲演奏的資料少之又少，特別在吹管的資料中，盡是屈指可數，因此有了對於「器樂模仿民間歌曲」的部分想更做進一步的了解，且在之後能使得笛子在民間歌曲器樂演奏的技巧上能有個高度模仿。

研究對象與範圍

此詮釋報告研究的對象為民間歌曲及笛子曲相關為主，在中國民間歌曲裡有陝西、江蘇、河南、安徽等風格歌曲，而在這兩種樂曲的共通風格大概為陝西、山東、蒙古、新疆等，又在陝西風格這當中【李昂】³先生及【康碧容】⁴小姐做過相關的研究，且為了更精準的研究而縮小範圍，所以這次本人選擇山東民間風格來作為研究。

對此研究，本人選擇《沂蒙山歌》及《沂河歡歌》兩首笛子曲來探討，且利用袁非凡〈從零起步學笛子〉⁵中《沂蒙山歌》的譜例與閻黎雯〈中國竹笛

³ (李昂 2013)

⁴ (康碧容 2014)

⁵ (袁非凡 2013)

名曲薈萃》⁶裡《沂河歡歌》的譜例，來比對《沂蒙山小調》與《趕牛山》的歌唱譜並進行曲譜分析，使笛子之後吹奏民間歌曲的曲目能更快速且更加掌握此風格的樂曲。

研究程序與方法

一、收集資料：

從各大圖書館、碩博士論文網與中國知識網收集器樂模仿民歌、笛子演奏技巧、民歌、山東、樂譜、唱譜等資料。

二、整理資料：

分類成笛子演奏技巧、笛子器樂模仿民歌、其他樂器器樂模仿民歌、民歌演唱技巧、山東民歌、《沂蒙山歌》、《沂河歡歌》、【曾永清】、【曲祥】等資料。並統整分類為「沂蒙山歌」、「沂河歡歌」、「山東民歌演唱特色」

三、分析資料：

簡單分析樂曲與技巧用法及詮釋手法，且收集《沂蒙山小調》與《趕牛山》的歌唱及《沂蒙山歌》與《沂河歡歌》的演奏，並比較曲子力度、演奏（唱）法等，並運用笛子演奏技巧來使得力度、演唱法能更明確的歸納，也能更瞭解的從唱歌移植到演奏該如何呈現，使器樂能更貼近原始山東民間唱歌的演奏法。下列以中國第一位民族聲樂碩士，同時也是山東民歌代表人物【彭麗媛】老師版本，與《沂蒙山歌》作曲者【曾永清】老師，及《沂河歡歌》作者【曲祥】老師的演奏作為比較分析。

⁶ (閻黎雯 1994)

文獻探討

為了探討山東民間風格音樂的相關資料，找尋山東民歌歷史與演唱法與【曾永清】、【曲祥】兩位作曲家的生平與創作背景，以及〈沂蒙山歌〉與〈沂河歡歌〉等笛子技術相關資料，簡單對其內容做重點整理，並進行比對梳理，進而從中找尋不足資訊並補足差異，以利於本文內容的撰寫。下列分為兩部分，以山東為主的民歌相關資料及笛子相關資料來分類說明。

一、民歌相關資料：

中國山東師範大學音樂學碩士【李海鷗】於 2000 年所撰寫的〈論山東民歌演唱的傳統特色之繼承與創新——兼談我演唱山東民歌時的體會〉⁷論文中，整理了山東地區民歌的種類與演唱中「聲」、「情」、「字」、「味」的處理方式，並以自身演唱的感覺來說明不同種類的歌曲該如何進入曲子本身的情緒。例：「勞動號子，遍布山東各地。在音樂風格、題材上各有特點，豐富多彩。但它們都是源於勞作，由勞動產生的、發自肺腑的心聲，它可以鼓舞幹勁、解除疲勞、提高勞動效率。」（李海鷗 2000：7）最後探討山東民歌的演唱在現代生活中的地位及前景與展望。然而此論文在風格特點上的說明大多為自身演唱的感覺與經驗，對於此風格的節奏、技巧與音樂旋律只輕描帶過或並未提起。因此本詮釋報告會針對山東民歌的節奏、技巧與音樂旋律加以統整，以至於在演奏（唱）上能更快速地抓到山東音樂的特色。

中國河北師範大學音樂學碩士【喬貞偉】於 2010 年所撰寫的〈山東臨沂民歌的探索與發展——以《沂蒙山小調》為例〉⁸論文中，主要搜集了《沂蒙山小調》的整個歷史、藝術特色、曲調淵源、歌曲變體以及發展等

⁷ (李海鷗 2000)

⁸ (喬貞偉 2010)

內容做探討，例：「據資料記載《沂蒙山小調》誕生於蒙山費縣白石屋村這樣的一個小村落。由當年抗大一分校文工團的李林和阮若珊兩位同志創作而成。」（喬貞偉 2010：17）然而此論文是針對《沂蒙山小調》的各項種種作為研究，僅是山東民歌「小調」中的其中一種型式而已，對於整個山東民歌而言，並無法知道其旋律、節奏與技巧能代表山東所有的特色，因此在本詮釋報告會比對其他論文等資料來找尋並歸納出屬於山東民歌的旋律、節奏與技巧的特色。

中國西北師範大學音樂學碩士【楚亞麗】於 2010 年所撰寫的〈山東成武民歌演唱風格的研究〉⁹論文中，主要說明了成武地區影響民歌形成的歷史、民歌的種類與民歌的傳承與發展，例：「戲曲、曲藝因素中，成武縣地處魯西南戲曲之鄉，戲劇活動歷史悠久，劇種繁多。現有傳統地方戲劇種山東梆子、兩夾弦、棗梆、柳子戲、豫劇、呂劇、四平調、大平調等。」（楚亞麗 2010：2）然而其論文說明的地區為山東省成武縣，並無法以一概全整個山東省，且在分類上等眾多內容，多與【李海鷗】⁷的論文觀點相似，因此對於此風格的節奏、技巧與音樂旋律等也無從得知。

中國曲阜師範大學音樂學碩士【王會會】於 2013 年所撰寫的〈沂蒙民歌演唱風格的傳承與創新〉¹⁰論文中，說明了沂蒙民歌的研究已經開始得到社會的重視，並如同【李海鷗】⁷與【楚亞麗】⁹一樣整理了沂蒙地區的民歌的種類，但不一樣的是，作者寫出了解放後沂蒙民歌各時代的特色，例：「這些歌曲也都是以沂蒙民歌為基調來創作，在突出時代特色的同時，又傳承了沂蒙民歌特色，其中《誰不說俺家鄉好》在 2007 年中國成功發射的“嫦娥一號”搭載著 30

⁹ (楚亞麗 2010)

¹⁰ (王會會 2014)

首中國代表性歌曲登上月球。」(王會會 2013: 28) 然而此篇僅從這些傳承創作曲上，個別對這些曲子做歷史介紹與樂曲分析，一樣對於整個山東民歌風格的節奏、技巧與音樂旋律沒有一個統一整理，使大家能快速的了解，因此本詮釋報告會對於此問題做更進一步的研究。

中國哈爾濱師範大學音樂學碩士【李月婷】於 2015 年所撰寫的〈山東臨沂民歌的音樂風格研究——以《沂蒙山小調》與《綉荷包》為例〉¹¹論文中，主要說明山東臨沂民歌的文化背景與音樂風格，例：「在整個沂蒙地區，多數情況下，引入變宮的六聲音階是最為常用的一種音階形式，接著就是五聲音階，最後就是加清角的六聲音階和加變宮、變徵的七聲音階民歌。」(李月婷 2015: 14) 在這裡終於有人對山東民歌的音階、調式、音程、節拍和結構做了一個統整，這也對本人在探討笛子創作曲能有一個應證。

二、笛子相關資料：

中國藝術研究院音樂學博士【蕭舒文】於 2010 年撰寫了〈20 世紀中國笛樂〉¹²論文中，敘述了中國笛的歷史、各個時期笛子的創作背景、笛子演奏員的來源、笛子的派系由來、笛子的改良與笛子的教程編寫等，例：「1983-1987 年河南省文物研究所在河南省舞陽縣，發掘賈湖新石器時代的遺址。在清理 78 號墓時，墓主人的左股骨兩側各發現一件穿孔骨器，上有個小圓孔，形狀很像現在的橫笛，但無笛膜孔。」(蕭舒文 2010: 4) 使本人能根據背景來了解山東笛曲各個時期的創作心理。然而在笛子技巧上只提起名稱，並未利用範例說明技巧在各個時期運用在笛曲上的不同，及詳細的操作技巧，因此本詮釋報告會針對笛子技巧在笛曲上如何的運用，使笛曲能更接近當時在創作的心

¹¹ (李月婷 2015)

¹² (蕭舒文 2010)

理與樣貌。

中國山東藝術學院音樂學碩士【白麗娟】於 2012 年撰寫了〈山東當代民族器樂創作現狀研究〉¹³，其內容主要說明山東音樂家在民族器樂上的創作背景與曲目，例：「文化大革命使得民族器樂作品創作掉入低谷。文革後期，隨著國家形式的扭轉及樂器改革的推動使民族器樂創作，出現如《沂河歡歌》、《春到沂河》、《豐收鑼鼓》等在全國有一定影響力作品，但從整體的恢復情況來看仍達不到文革前的水平。」（白麗娟 2012：27）然而這篇論文敘述的是山東民族器樂家的所有創作，並未詳細說明這些創作曲所運用的素材取自何方，因此需確認此篇文章所提到的笛子創作曲哪些取自山東民歌，才能說明山東民歌在笛子創作曲上的運用。

中國音樂學院音樂學碩士【張鐘中】於 2013 年撰寫的〈曲祥笛樂藝術特徵的探析和分析〉¹⁴論文中，介紹了山東笛子家【曲祥】老師的生平及創作藝術，並說明【曲祥】老師對於笛子技術的要求，且舉了兩個創作來說明作曲家在不同時期所選取素材的方向，例：「曲祥老師的笛子曲創作可以分為兩個階段，以 80 年代的《嚮往》為界，前期是採用民間素材，創作了一批富有山東獨特地方風格的作品；後期是打破地域特點，開闊思路、勇於探索的音樂創作。」（張鐘中 2013：10）這篇論文內容有提到山東風格的主要旋律走向及音階，對於本人在山東民歌風格研究有極大的幫助，然而此篇在舉例上只說明旋律與音階，對於笛子技巧如何模仿並未提起，因此本篇詮釋報告會在笛子模仿技巧上面做一個討論，來應證笛子接近於山東民歌的技術手法。

中國上海音樂學院音樂學碩士【李昂】於 2013 所撰寫的〈論陝北民歌

¹³ (白麗娟 2012)

¹⁴ (張鐘中 2013)

題材竹笛作品中「器樂演奏聲腔化」顯現及演奏法》³論文中，說明了「聲腔化」的民詞界定與器樂化陝北民歌的可能性，並利用《塞上風情》、《蘭花花》、《陝北四章》第一樂章來解析笛子在模仿陝北民歌上的技術手法與氣息運用，例：「『音』、『聲』、『腔』在人聲中的出現，必然早於在器樂中的存在，並且傳統民間器樂諸多演奏技法的創造與發展都離不開對人聲的借鑒與模仿。」（李昂 2013：4）然而此篇文章僅說明陝北民歌的部分，對於其他風格並未提起，但此篇對於本人在「器樂模仿民歌」上有很大的了解，因此本人倣仿此篇文章的寫法來使笛子技術運用在「器樂模仿山東民歌」能更加順暢。

台灣中國文化大學音樂學系中國音樂組碩士【康碧容】於 2014 年所撰寫的〈運用陝西地方音樂風格為素材之笛子曲〉⁴論文中，對於陝西地區的音樂特色做個概述，並以《秦川抒懷》與《陝北四章》作為陝西地區例子來說明曲子的吹奏法，例：「作者成功移植板胡『揉弦』技巧到笛子上，創造『壓揉音』技巧（以U~~表示），更加突出了秦地音韻，豐富了笛子的表現力。」（康碧容 2014：25）然而此篇僅說明曲子中陝西地區風格如何地呈現，且大多是說明吹奏感覺，並沒有仔細提到技巧該如何運用在此上面，因此本詮釋報告會在說明風格之餘，更以技巧來說明該如何運用，使技巧手法更容易接近此探討風格。

第二章 《沂蒙山歌》詮釋與分析

《沂蒙山歌》是取材於山東民歌《沂蒙山小調》改編而成，此曲主要描寫了沂蒙山的人民熱愛家鄉美麗山水的情懷，和發憤圖強建設家鄉新天地的精神，並充分表現出中國山東省沂蒙山地區明媚的風光以及人民的歡愉氛圍，樂曲舒展豪放、優美動聽，具有鄉村的質樸風格。此章節分為兩部分，先了解作曲家的經歷與創作背景，再利用袁非凡〈從零起步學笛子〉⁵的譜例來進行本曲的分析。

作曲家經歷與創作背景

【曾永清】，1944年3月2日出生於天津市，祖籍廣東中山市，為中國國家一級演奏員，1995年考入中央音樂學院附中，作為第一批民樂科學生並分配學習笛子，由於民樂學科剛成立，師資缺乏，學校便請來了天津人民藝術劇院著名笛子演奏家【劉管樂】任教，也為【曾永清】的啟蒙老師，後因【劉管樂】老師需參加天津人民藝術劇團的全國巡演，而先後向【張鷹】、【劉恆之】、【金沙】、【張強】、【楊立中】、【胡炳智】學習。1958年中央音樂學院附中從天津遷往北京，他便隨著北派笛子代表人物【馮子存】學習，後又向【王鐵錘】先生學習其作品。

1961年進入大學，先後向【陳重】學習江南絲竹¹⁵；【葉仰曦】學習崑曲

¹⁵ 中國民間傳統器樂絲竹樂的一種，流行於江蘇南部和浙江一帶。音樂結構主要有板式變化和曲牌聯綴兩種類型，以板式變化手法最有特點。它往往以一個曲牌為母曲，以放慢加花或加速減字的手法發展為幾首獨立樂曲。主要突出二胡、笛子樂器的基本原則下，其它樂器靈活自如地、依據一定的規律特點相互對比烘托，默契協調，獲得獨特的韻味。在技法中有你繁我簡、你高我低、加花變奏、嵌擋讓路、即興發揮等手法，並逐步形成「小、細、輕、雅」的風格特色。這種技法和風格包含了人與人之間相互謙讓、協調創新等深刻的社會文化內涵。(中國大百科 2011a)

¹⁶；【段廣義】學習二人台¹⁷、梆子¹⁸、冀中吹歌¹⁹以及南派²⁰吹奏法；後又師承上海音樂學院【金祖禮】老師。1964年中央音樂學院分院成立中國音樂學院，他便隨著【馮子存】老師進入中國音樂學院。1965年民樂系派他去杭州向笛子大師【趙松庭】學習三個月，因此對南派技巧及曲風有更大的認識與掌握。

七十年代後期，他為中國音樂學院及中央音樂學院代課，由於他的北派²¹笛子演奏風格純正、技藝精湛，【趙松庭】先生將自己許多得意門生引薦給他繼續深造，便也培育出一批優秀青年笛子演奏家，如詹永明、王次恆、戴亞、侯長青、張維良等。

【曾永清】早在高中便開始嘗試移植與改編，1964年為了實施毛主席提出

¹⁶ 「崑曲」是中國戲曲之一，發源自元末明初，發源地為蘇州府崑山縣（今江蘇蘇州崑山）。崑曲是流傳於蘇州、上海、無錫一帶的曲唱藝術體系，糅合了唱唸做表、舞蹈及武術的表演藝術。現在一般亦指代其舞台形式。崑劇素有「百戲之母」的雅稱，以鼓、板控制演唱節奏，以曲笛、三弦等為主要伴奏樂器，其唱唸語音為「中州韻」，北曲遵「中原」，南曲遵「洪武」。崑曲唱腔華麗婉轉、念白儒雅、表演細膩。2001年，崑曲被聯合國教科文組織列為「人類口述和非物質遺產代表作」（崑曲藝術研習社 2007）

¹⁷ 二人台，又名二人班、打玩意兒，是中國地方戲曲劇種之一，中國國家級非物質文化遺產之一。二人台起源於山西，成長於內蒙古，流行於山西北部、內蒙古西部、陝西北部、河北張家口地區等四省區。清朝後期，山西北部的農民為了逃荒西出塞外，遠赴內蒙古中西部乃至更遙遠的地區墾荒、挖煤、拉駱駝、做小生意。這種行為被稱為「走西口」。這些人把山西的秧歌、高蹺、旱船、道情、打坐腔、轉火龍等民間藝術形式帶到塞外，加上內蒙古民歌的音樂和戲劇的化妝，形成了二人台這個藝術形式。二人台故名思意，就是兩個人一台戲，表演以兩個人說唱為主，有一生一旦、一丑一旦、兩小旦等，但都是兩個人出場。內容多為喜劇。（中國大百科 2011b）

¹⁸ 這裡指的是「梆子腔」，中國傳統戲曲四大聲腔之一，因演唱時以打擊樂器硬木梆子擊節而得名。陝西的同州梆子和山西的蒲州梆子（今蒲劇）是現存最早的梆子腔劇種，它們對梆子腔基本音樂風格的形成起了很大的作用。清代（1644~1911）中葉梆子腔逐漸盛行，流行地域遍及南北各地，分別成為當地的梆子腔劇種。其聲腔風格高亢激越，粗獷豪放。例：陝西的秦腔、山西中路梆子、北路梆子、河北梆子、河南的豫劇（河南梆子）、山東的山東梆子（曹州梆子）、山東的萊蕪梆子等，均屬梆子腔。（王依群 et al. 1983）

¹⁹ 是指「河北吹歌」因地域不同分為「冀南吹歌」、「冀中吹歌」和「冀東吹歌」河北吹歌是流行於河北省的傳統器樂吹打樂。以吹管樂器為主，輔以打擊樂器及旋樂器，演奏曲目大多來自傳統民歌和戲曲唱腔，故名吹歌。（李民雄 1989）

²⁰ 「南派」是竹笛的一個重要風格流派。演奏重於運氣、贈音、喚音、打音等技巧，受崑曲、江南絲竹等影響，其旋律優美、抒情、委婉，亦多用加花變奏、板腔式變奏。代表人物有：陸春齡、趙松庭、俞遜發等（臺灣長雲樂集 2014a）

²¹ 「北派」是竹笛的一個重要風格流派。演奏時主要使用音區較高，音色較高亢的梆笛，重視運用吐音、滑音、剝音、花舌等技巧，取材於北方的戲曲及民間器樂如：梆子戲、二人台、河北吹歌等，表現出北方民風的粗曠熱情。代表人物有：馮子存、劉管樂、王鐵錘等。（臺灣長雲樂集 2014b）

的文藝與工農兵結合方針，中國音樂學院全校師生到河北省定縣下鄉勞動演出，在一個多月的生活中，他了解和學習到許多當地的民間戲曲及音樂，並取材當地的河北老調、定縣秧歌等素材編寫了笛子獨奏曲《麥收》。1972年總政歌舞團參加「廣州交易會」要求他拿出一個反應部隊生活的新作品，他由自己當年到內蒙邊境體驗生活的經歷，取材內蒙民間音樂素材，結合西北笛子技巧，創作了《草原巡邏兵》一曲。1974年根據山東民歌《沂蒙山小調》改編創作了獨奏曲《沂蒙山歌》。1987年將京劇《杜鵑山》中重要唱段之一「亂雲飛」進行創作。1991年全國藝術團體考核，作為一個國家一級演奏員，想要拿出新的東西，於是他採用戲曲音調，將其發展、變化，再進行合理的邊配合組合創作出《秦川情》呈現給大家。

由上述的學習經歷與創作背景且根據〈20世紀中國笛樂〉¹²可以看出，【曾永清】老師的創作分為兩大時期，一為文革前與文革時期，多以民間音樂為素材創作，二為文革後，多以戲曲為題材創作。

樂曲詮釋與分析

《沂蒙山歌》全曲分為四個樂段，分別為第一段的「散板、自由遼闊地」、第二段「慢板、抒情地」、第三段「小快板、輕巧地」與第四段的「熱情地快板」，全曲以E調笛筒音作6演奏，結構如下：

表一： 笛子曲《沂蒙山歌》樂曲結構

段落	第一段	第二段	第三段	第四段
版式	散板、自由遼闊地	慢板、抒情地	小快板、輕巧地	熱情地快板
拍號	自由地	2/4、3/4	3/8	2/4、3/4
速度	自由地	♩ = 55	♩ = 68	♩ = 140~168
小節	mm.1	mm.2 – mm.29	mm.30 – mm.43	mm.43 – mm.172

《沂蒙山歌》全曲以《沂蒙山小調》做各種改編，技巧加入南北派特色及旋律加入戲曲特色，使全曲更添不同的變化及風采，以下為《沂蒙山小調》段落表格與譜例，利於比對《沂蒙山歌》的樂曲解說。

表二： 《沂蒙山小調》段落表格

小節	mm.1 – mm.3	mm.4 – mm.6	mm.7 – mm.9	mm.10 – mm.12
樂句	1	2	3	4
拍號	3/4			
速度	♩ = 55			

譜例一： 《沂蒙山小調》

沂蒙山小調

1 = A $\frac{3}{4}$

山東民歌

2 5 3 2 | 3 5 3 2 1 | 2 - - | 2 5 2 | 3 5 3 2 1 6 | 1 - - |

人人那个 都说 嗨 沂蒙山 好，
青山那个 绿水 嗨 多好 看，
高粱那个 红 嗨 豆花 香，
咱们那个 共产 党 领导 好，

1 3 2 3 | 5 7 6 5 | 6 - - | 1 . 2 7 6 | 5 3 5 - | 5 0 0 ||

沂蒙那个 山 上 哎 好 风光。
风吹那个 草 低 嗨 见 牛羊。
万石那个 谷 子 嗨 堆 满仓。
沂蒙山的 人 民 嗨 喜 洋洋。

22

曲子一開始「散板」(譜例二)以《沂蒙山小調》的長音作為主軸改編(譜例二)，分成了四句，從圈起來的音來看，依舊能看得出《沂蒙山小調》的旋律。第一句描述沂蒙山晨間太陽剛起的畫面，聲音由從遠處慢慢地顯現，故在吹奏時，用「嘍」來代替「禿」，可避免一開始的音太大聲，並慢慢漸強，便能顯現出晨曦畫面。第二句如太陽將整個山照亮，故在吹奏時，在第一個延長音就搭配氣息變化使音越來越厚實並在音色變化後再利用五聲音階的上行到高音，使沂蒙山的美麗全部顯現出來。第三句如小鳥在旁說話、談笑，故在吹奏時，用輕巧的單吐及輕巧的裝飾音來模仿。第四句一開始用一個厚實音色的低音加上上行到高音 1，後用裝飾音柔和的回來到主音 5，有如景象慢慢地由山景看到了山中村莊，並揭開了故事的序幕。

²² 譜例取自於(曾熠 and 黃大衛 2008)

譜例二： 《沂蒙山歌》第一段「散板」

【一】散板 自由、辽阔地

第二段慢板前段（譜例三），是完全移植《沂蒙山小調》的旋律，並利用裝飾音來模仿唱歌時的樣子。我們可以依譜例四看到，每個人所詮釋的有所不同，因此本人選擇【曾永清】的演奏譜，並以【彭麗媛】所演唱的版本及譜例四來比對說明氣息及技巧如何運用。第一句歌詞因為【曾永清】老師把第一個音 $\overset{\text{tr}}{2}$ 放在前一句的末端，形成了弱起拍，裝飾音做的速度也較快較輕，顯得後一個高音較為重，讓重音落在第二個音上。相對與【彭麗媛】所演唱的第一個音 $\overset{\text{tr}}{2}$ ，裝飾手法較慢，因此也會顯得本音較重。因為《沂蒙山小調》的唱法關係，所以在笛子上的裝飾音大多手法較慢且帶有滑音。下列圈起來為手法較快且沒有滑音的裝飾音，以便於比對裝飾手法較慢的。

譜例三： 《沂蒙山歌》第二段「慢板」前段

譜例四： 《沂蒙山小調》唱法（許講真記譜）

沂蒙山小調
(山東蒙陰)

1=A $\frac{2}{4}$ 中速 歌頌地 許講真記譜

(2 5 3 2 3 | 5 3 2 1 2 - | 2 5 2 3 5 | 3 2 1 6 1 - |

1 3 2 3 5 | 2 7 6 5 6 - | 1. 2 7 6 5 3 | 5 - - -) |

1. 人 人 那 個 都 說 哎 沂 蒙 山 好 啊。
2. 青 山 那 個 綠 水 哎 多 好 看 吧 啊。

沂 蒙 那 個 山 上 好 風 光 吧 啊。
風 吹 那 個 草 低 哎 見 牛 羊 吧 啊。

5 - - - || (1 3 2 3 5 | 2 7 6 5 6 - | 1. 2 7 6 5 3 | 5 - - -) ||

23

第二段慢板後段（譜例五），是依據《沂蒙山小調》的旋律做第一次的改編，我們從圈起來的地方及另外加的紅字，可以明顯的看出《沂蒙山小調》的旋律，然而這裡開始固定 2/4 的拍子，已經不像前段這麼注重重音的位置了。從下面的譜例五也可以看出，此段的旋律是從譜例三去做增填，使譜例六的速度聽起來像快了一倍，但即便旋律與拍子如何變動，我們依舊可以從表三看

²³ 譜例取自於(李月婷 2015)

出，此段一樣保持四句體的模式。在手法上，手指要盡量放鬆且在前段的手法基礎上，其他的音盡可能的黏，像在做滑音²⁴一樣。

表三： 《沂蒙山歌》第二段「慢板」後段段落分析

小節	mm.14 – mm.17	mm.18 – mm.21	mm.22 – mm.25	mm.26 – mm.29
樂句	B2-1	B2-2	B2-3	B2-4
拍號	2/4			
速度	♩ = 55			

譜例五： 《沂蒙山歌》第二段「慢板」後段

稍慢：激情地

第三段小快板（譜例六），是第二次的改編，從圈起部分一樣可以看得出來《沂蒙山小調》的旋律。這段拍子以 3/8 拍 32 分音符來編寫，以 3 個小節為一句的四句體，也因為改為 3/8 拍，旋律顯得輕快起來，所以以單吐作為主軸來演奏，但在重音時用連音且以高低八度音來做，其他音用短吐來吹，在原本

²⁴ 滑音分為上滑音與下滑音，記號分別為 \smile 與 \frown ，是指音樂進行中的兩個音之間不直接作音程的跳躍，而是連續地變化音高以連接兩音。因有滑行的感覺，故稱作滑音。在笛子的滑音通常會以五聲音階形式進行滑音，如要滑非五聲音階的音，會在滑音前或後寫該指定的音。

旋律長音的部分用五聲音階上行來填寫。在吹奏時，頓音²⁵部分吐輕巧，在五聲音階上行時作個漸強來使樂句與樂句間分清楚。

表四： 《沂蒙山歌》第三段「小快板、輕巧地」段落分析

小節	mm.30 – mm.32	mm.33 – mm.35	mm.36 – mm.38	mm.39 – mm.43
樂句	C1	C2	C3	C4
拍號	3/8			
速度	♩ = 68			

譜例六： 《沂蒙山歌》第三段「小快板、輕巧地」

【三】小快板、輕巧的

The musical score is written in 3/8 time. It consists of three lines of notation. The first line begins with a 3/8 time signature and a *mf* dynamic. The notes are circled in red: $\underline{\underline{2}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \mid \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \mid \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid$. The second line continues with circled notes: $\underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \mid$. The third line ends with circled notes: $\underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{0}} \underline{\underline{2}} \mid \frac{2}{4} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{0}} \underline{\underline{0}} \mid$. The dynamic changes to *ff* at the end.

第四段快板又分四個小段，以下為第四段的分段詳細結構

²⁵ 頓音又稱跳奏，在簡譜上記號為在音上方加上∇，與吐音的差別為：吐音在吐該音後，音維持至該拍子長度，頓音則是吐完該音後，後面音就斷掉，盡所能的音值短。

表五： 《沂蒙山歌》熱情地快板結構

段落	第四段之第一段	第四段之第二段	第四段之第三段	第四段之第四段
版式	熱情地快板	熱情地快板	熱情地快板	熱情地快板
拍號	2/4	2/4	2/4、3/4	2/4
速度	♩ = 140~168	♩ = 140~168	♩ = 140~168	♩ = 140~168
小節	mm.47 – mm.62	mm.63 – mm.102	mm.105 – mm.141	mm.142 – mm.172

譜例七為熱情地快板的第一小段，此小段為《沂蒙山小調》的第三次改編，拍子回來到 2/4 拍，且一樣保持四句體的模式創作，但這段旋律只取了第二句與第四句作改編，雖然此段為 2/4 拍，但其重音大多並不在第一拍的第一個音，第一句（D1-1）的重音在第一拍的後半拍上，使得聽起來像切分音一樣，後面三句（D1-2 ~ D1-4），重音在第二拍的後半拍上。有些重音用頓音演出，有些用裝飾音，甚至用顫音²⁶來呈現重音，這些技巧的共通點就是必定要用吐音來吹奏。再吹奏時，要輕巧的吹吐音，但在重音時可以吐重一些，可以使得這些非拍子上的重音更明顯，而在手指部分，盡量放輕巧來按，搭配吹奏便能使得音樂生動又活潑。

²⁶ 顫音的符號為 tr，在演奏時以標示該音為基準，與上方鄰音快速交替出現，例： \dot{z}^{tr} - 即演奏 $\dot{z}^{\text{tr}} \dot{z}^{\text{tr}} \dot{z}^{\text{tr}} \dot{z}^{\text{tr}}$ 到兩拍。要注意的是，如果寫在該音上，就應從該音開始該音結尾，否則會使聽覺上覺得演奏是其他的裝飾音或其他音的顫音。(閻黎雯 1994：符號說明頁)

表六： 《沂蒙山歌》熱情地快板第一段段落分析

小節	mm.47 – mm.50	mm.51 – mm.54	mm.55 – mm.58	mm.59 – mm.62
樂句	D1-1	D1-2	D1-3	D1-4
拍號	2/4			
速度	♩ = 140~168			

譜例七： 《沂蒙山歌》熱情地快板第一段

【四】熱情地快板

5
f

mf

mf

熱情地快板第二段（譜例八、九）搭配《沂蒙山小調》的旋律，開始運用了二人台等許多戲曲手法來呈現，使音樂在民間音樂的基礎下，加入了戲曲的元素，使音樂添加了更豐富的色彩。

表七： 《沂蒙山歌》熱情地快板第二段段落分析

小節	mm.63 – mm.75	mm.76 – mm.89	mm.90 – mm.93	mm.94 – mm.102
樂句	D2-1	D2-2	D2-3	D2-4
拍號	2/4			
速度	♩ = 140~168			

譜例八為熱情地快板第二小段的前兩句，這裡與譜例七一樣只選用了《沂蒙山小調》的第二句與第四句作改編，不一樣的是，譜例七是第二句與第四句輪流改編，但譜例八是第二句與第四句連用兩次改編，使其變成兩大句。且這裡的創作手法，模仿了戲曲中緊拉慢唱²⁷的模式來創作，更豐富了音樂的多樣性。在吹奏時，長音的部分分為兩半，前半為一般的長音吹奏，後半運用強烈且深的氣震音²⁸半拍為一個來吹奏，使音樂像戲曲唱戲一樣，換動作但音不斷的樣子。

譜例八： 《沂蒙山歌》熱情地快板第二段 D2-1、D2-2

²⁷ 「緊拉慢唱」亦稱為「緊打慢唱」，是板腔體戲曲中極具特色的唱腔音樂形式，它結合了一小節一拍或一小節兩拍的伴奏，以及散板唱腔。緊拉慢唱中兩種時間感的相互拉扯，適合襯托外弛內張的戲劇情境，規律的拍子跟我們的一些肉身經驗相似，因此具有強大的情緒感染力。在較長的緊拉慢唱段落中，伴奏經常會逐漸加速，營造情感高潮，緊拉慢唱也適合銜接其他板式以鋪敘劇中人的心理歷程。此外，緊拉慢唱還可以在降速之後，讓觀眾切換至審美視角，產生深刻的領悟。(夏茶廷 2016：摘要)

²⁸ 氣震音是一種一緊（本音）一鬆（所震的音）規律來回的動作，能使長音不會單調，且依頻率的快慢、震幅的大小使音樂表情具有不同的意義。在吹奏時要注意，要先吹出音高，在震，且所震的音要比本音低，才不會顯得突出。

譜例九運用兩個第二句去改編，但在第一句轉成了屬調²⁹演奏，且兩小句分別還使用了反覆記號，使其如二人台音樂一樣，一人一句的對話。在吹奏時，可以把反覆地方，一次大聲，一次小聲，凸顯出對話的樣子，使得其特色能更明顯。

譜例九： 《沂蒙山歌》熱情地快板第二段 D2-3

譜例十是承接譜例九的句子，就如兩個人一人一句的吵架，越吵越大聲，越吵聲音樂高亢一樣，甚至後面打起來，還因此兩個都跌倒。手指在按時，前面連音要按分明，要使在吹奏時，每個音都能清楚，不會出現其他的音。而在100小節的滑音處，雖然前面有漸弱，但在滑音這做一個強烈的漸弱對比可以使其滑音更加明顯。

譜例十： 《沂蒙山歌》熱情地快板第二段 D2-4

²⁹ 屬調是位於主音的上完全五度或下完全四度音的調性，與下屬調（上完全四度音/下完全五度音）同樣重要僅次於主調的調性。(Yafulee 2009)

熱情地快板第三段（譜例十一）一樣使用戲曲元素結合《沂蒙山小調》的旋律做改編，與第二段不一樣的是，第二段基本上還是運用固定的拍子去做，但在第三段這，拍子變化非常多樣，使整段音樂更為豐富。以下為熱情地快板第三段段落分析。

表八： 《沂蒙山歌》熱情地快板第三段段落分析

小節	mm.105 – mm.111	mm.112 – mm.118	mm.119– mm.122	mm.123– mm.126	mm.127– mm.133	mm.134– mm.137	mm.138 – mm.141
樂句	D3-1	D3-2	D3-3	D3-4	D3-5	D3-6	D3-7
拍號	2/4			3/4		2/4	
速度	♩ = 140~168						

譜例十一第一句完全移植《沂蒙山小調》的第一句，而第二句只移植了前面幾個音，後面轉成屬調來改編，從而外寫的音可以看得出還是《沂蒙山小調》的旋律。然而這把每個拍子幾乎都加上重音，雖然譜上寫 2/4 拍，但旋律聽起來是 1/4 拍，這就像戲曲中的有板無眼³⁰一樣。在吹奏時，注意重音，在每個拍的第一拍都加上重音，可以使得這風格更加明顯。

³⁰ 板眼是指：民族音樂和戲曲中的節拍，每小節中最強的拍子叫板，其餘的拍子叫眼。如一板三眼（四拍子）、一板一眼（二拍子）。板眼的符號，在工尺譜中通常以“、”或×(板)、○(眼、中眼)、●(頭眼、末眼)“—”或└(腰板、底板)、△(腰眼)等表示之。

緊板顧名思義就是節奏緊湊，在節拍上是「有板無眼」。記譜就是 1/4 拍。使用緊板的唱法，在京韻大鼓表演中俗稱為「上板」。緊板通常使用在全篇唱段的最後部分。這時候已經進入高潮，情緒上也越發激動，因此需要用緊板來推動情緒。(朱丹 1989)

譜例十一： 《沂蒙山歌》熱情地快板第三段 D3-1、D3-2

0 0 | $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{5}$ | $\overset{>}{3}$ $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{3}$ | $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{3}$ $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{i}$ | $\overset{>}{2}$ - |

$\overset{>}{2}$ - | $\overset{>}{2}$ - | $\overset{>}{2}$ - | $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{5}$ | $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{i}$ $\overset{>}{3}$ |

$\overset{>}{2}$ $\overset{>}{i}$ | $\overset{>}{i}$ - | 5 - | 5 - | 5 - | 5 - |

f *p* *f* *mp* *f* *mp*

譜例十二接續譜例十一運用《沂蒙山小調》第三四句改編，完成了四句體模式，但在拍子的部分這裡變成了一板一眼，使聽覺從緊密到一般舒服的感覺。在吹奏時要注意舌頭與手指要配合的適宜，否則很容易裝飾音沒吹到，會使音樂很平淡的高低跳音而已。

譜例十二： 《沂蒙山歌》熱情地快板第三段 D3-3、D3-4

$\overset{>}{1}$ $\overset{>}{3}$ | $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{3}$ $\overset{>}{7}$ $\overset{>}{6}$ | $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{3}$ $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{7}$ $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{5}$ | $\overset{>}{6}$ $\overset{>}{1}$ $\overset{>}{2}$ | $\overset{>}{6}$ 0 | $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{5}$ |

mp *f* *tr* *tr*

$\overset{>}{1}$ $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{7}$ | $\overset{>}{6}$ $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{6}$ $\overset{>}{7}$ $\overset{>}{6}$ | $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{1}$ $\overset{>}{2}$ | $\overset{>}{5}$ 0

在譜例十三前面與譜例九是一樣的，但以戲曲來說這裡拍子是一板三眼，所以順著前面的過來，剛好是從有板無眼到一板一眼再到一板三眼，拍子越來越寬，使得音樂更豐富多的多變性。後面用一個單吐的漸強過句到譜例十四。

譜例十三： 《沂蒙山歌》熱情地快板第三段 D3-5

$\overset{>}{0}$ $\overset{>}{1}$ $\overset{>}{2}$ | 5 | $\overset{>}{7}$ $\overset{>}{1}$ $\overset{>}{7}$ $\overset{>}{6}$ 5 | $\overset{>}{0}$ $\overset{>}{1}$ $\overset{>}{5}$ | $\overset{>}{2}$ | $\overset{>}{3}$ $\overset{>}{4}$ $\overset{>}{3}$ $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{i}$ | $\overset{>}{0}$ $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{3}$ $\overset{>}{5}$ | $\overset{>}{6}$ $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{6}$ $\overset{>}{i}$ | $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{i}$ | $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{3}$ |

f *mp*

譜例十四因為前面譜例十三的規矩拍子突然轉成 3/4 拍的，且重音又特別強調第一拍與第二拍後半拍，使拍子聽起來有 6/8 拍的樣子，因此會使聽覺有很大的衝擊，而後面又換回了 2/4 拍，是此段的最後一句，也是為了接到下一段，所以用了與後一段一樣的雙吐來銜接。但相對的，這裡的旋律就與《沂蒙山小調》無關聯了。

譜例十四： 《沂蒙山歌》熱情地快板第三段 D3-6、D3-7

$\frac{3}{4}$ $\overset{>}{\dot{1}} \overset{>}{\underline{\dot{2} \dot{3}}} \overset{>}{\dot{1}} \overset{>}{\underline{\dot{2} \dot{3}}} \mid \overset{>}{\dot{1}} \overset{>}{\underline{\dot{2} \dot{3}}} \overset{>}{\dot{1}} \overset{>}{\underline{\dot{2} \dot{3}}} \mid \overset{>}{\underline{5 \cdot 6}} \overset{>}{\underline{7 5}} \overset{>}{\underline{6 7}} \mid \overset{>}{\underline{5 \cdot 6}} \overset{>}{\underline{7 5}} \overset{>}{\underline{6 7}}$
ff

双吐
 $\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{5522}} \underline{\underline{5566}} \mid \underline{\underline{\dot{1} \dot{1} 5 5}} \underline{\underline{6 6 \dot{1} \dot{1}}} \mid \underline{\underline{\dot{2} \dot{2} 6 6}} \underline{\underline{\dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{2}}} \mid \overset{>}{\underline{5}} \underline{0} \underline{0}$
mp

此段（表八）為本曲的最後一段，分為兩個部分，一為前四句，恢復到四句體的模式，用 16 分音符呈現，後面部分為結尾句，用大拍子為主編寫。

表九： 《沂蒙山歌》熱情地快板第四段段落分析

小節	mm.141 – mm.144	mm.145– mm.148	mm.149– mm.152	mm.153– mm.156	mm.157– mm.171
樂句	D4-1	D4-2	D4-3	D4-4	D4-5
拍號	2/4				
速度	♩ = 140~168				

譜例十五前部分是依譜例八作為改編，將譜例八填滿 16 分音符，並用雙吐來演奏，在吹奏時，應注意雙吐要盡量吐長，要把吐音跟斷奏分清楚演奏。後半段是依譜例九做改編，刪減音剩主要的幾個音，且用一拍一個音甚至更長，讓旋律聽起來一個寬廣的感覺，且與前半不一樣，前半是增因，後半是減音，所以會有更大的對比。

譜例十五： 《沂蒙山歌》熱情地快板第四段

$$\begin{array}{l}
 \begin{array}{l}
 \text{>} \\
 \text{f}
 \end{array}
 \begin{array}{|l}
 \underline{5 \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{7} \dot{2} \dot{7} 6} \\
 \underline{2 5 5 5 6 5 6 2} \\
 \underline{5 \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{2}} \\
 \underline{\dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{1} 6} \\
 \underline{5 \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{2} \dot{2}} \\
 \underline{\dot{3} \dot{5} \dot{2} \dot{1} 7 7 7} \\
 \underline{6 \dot{1} 6 5 4 2 4 6}
 \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{|l}
 \underline{5 6 5 2} \\
 \underline{5 0} \\
 \underline{5 \dot{5} \dot{5} \dot{5}} \\
 \underline{\dot{6} \dot{5} \dot{5} \dot{5}} \\
 \underline{5 \dot{3} \dot{3} \dot{3}} \\
 \underline{5 \dot{3} \dot{3} \dot{3}} \\
 \underline{5 \dot{1} \dot{1} \dot{1}} \\
 \underline{\dot{1} 5 \dot{1} \dot{3}} \\
 \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}} \\
 \underline{\dot{2} 0}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{|l}
 \underline{3 7 7 7} \\
 \underline{\dot{2} 7 7 7} \\
 \underline{3 6 6 6} \\
 \underline{\dot{2} 6 6 6} \\
 \underline{3 5 5 5} \\
 \underline{7 \dot{2} 7 6} \\
 5 0 \\
 \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{3}} \\
 5 -
 \end{array}$$

$$\begin{array}{|l}
 5 \\
 6 \\
 \underline{\dot{1} \dot{1}.} \\
 \underline{\dot{2} \dot{1} 6} \\
 \dot{1} \\
 \underline{\dot{2} -} \\
 \underline{\dot{2}.} \\
 \underline{\dot{3} \dot{2}}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{|l}
 \dot{1} \\
 0 \\
 \underline{\dot{2}} \\
 0 \\
 5 - \\
 5 - \\
 5 -
 \end{array}$$

$$\begin{array}{|l}
 5 - \\
 5 - \\
 5 \\
 \dot{2} / \\
 \underline{\dot{5}} \\
 0 \\
 0
 \end{array}
 \parallel$$

第三章 《沂河歡歌》詮釋與分析

《沂河歡歌》以山東民歌《趕牛山》為主題編寫，展現出人們田間愉快勞動的情境，引子揉進了山東民歌《沂蒙山小調》生動地勾畫出春光明媚的沂蒙山區千峰境秀，並在兩段快板間加入了一段慢板，描繪沂河兩岸豐收的景象，抒發人們的豪情壯志和對美好未來的展望。此章節也分為兩部分，了解作曲家的經歷與創作背景後，再利用閻黎雯〈中國竹笛名曲薈萃〉⁶的譜例來進行本曲的分析。

作曲家經歷與創作背景

【曲祥】，1945年出生於山東省煙台市，為一級尖子演員。他的父親在煙台博物館工作，既迷戀音樂，又愛好京劇和繪畫、書法，對胡琴藝術也有所研究。他有一位哥哥，哥哥非常愛好音樂，不僅是吹笛好手，在指揮、作曲、配器、劇本等方面都有很深的造詣。在他六歲時，哥哥開始教他吹笛子，並給與他很大的鼓勵和信心，憑藉著天資聰慧和刻苦地練習，漸漸地深深愛上了這件便於攜帶、音色嘹亮的樂器。

1956年，十二歲的他參加煙台地區音樂舞蹈會演，贏得評委和觀眾的好評，摘得桂冠。1959年，他被選拔參加山東省音樂舞蹈會演，被評為優秀獨奏演員。隨著演奏越來越成熟，在全國音樂大賽中斬獲獎項。好運也伴隨他被吸收為山東躍進歌舞團笛子演奏員，翌年又調入山東省歌舞團。1982年在全國民族器樂獨奏觀摩演出大會上，曲祥老師以著名北方竹笛演奏家特邀代表的身份，為大會作示範演出，成為享譽全國的笛子演奏家。1986年被任命為山東省歌舞劇院院長，在演奏、創作之餘，又兼任了指揮、樂團行政管理的工作。

【曲祥】老師有一個特殊的經歷。在六十年代山東歌舞劇院交響樂團成立

之初，由於樂團長笛演奏人才稀缺和演出市場的迫切需要，他毅然學起了長笛。經過兩年的學習，曲祥老師順利掌握了長笛演奏的各項技能。由於有了西方長笛的學習和演奏經歷，引起他的反思，使他認識到中國竹笛在演奏和教學中缺乏規範、系統化訓練的弊端。較之長笛記譜的規範性、音準的嚴謹性、練習曲的科學系統性，他因此展開了對中國笛子發展方向一系列的探索。

隨著演奏家和作曲家的合作不斷增多，現代作品中包含複雜調性、變化音已非常普遍，既是對演奏家的要求和挑戰，也是竹笛在發展過程中的一大進步。在技能缺乏針對性訓練，手指準確性、靈活性不夠好，特別是在與樂隊合作的演出中，音准出現誤差，是非常困擾的問題。為此，【曲祥】老師專門編寫了幾本提高這方面能力的練習曲教材，書中的練習曲涉及半音、轉調等，即便是專業演奏者演奏起來也具有相當難度。在此之前，還未出現具有如此有針對性、高難度、專業化的練習曲集，一經出版便在全國受到廣泛應用，至今仍具有極高的藝術價值。

在演奏和教學事業蒸蒸日上的同時期，【曲祥】老師還潛心專研作曲技法，並創作了一大批優秀的曲目，他曾 36 次在各種音樂大賽中獲得笛子演奏獎、作曲獎和指揮獎。他創作的器樂曲《綠色的思念》，榮獲全國第八屆「文華新節目獎」。這些樂曲充分地展現了其藝術創作才華，在 60 年代還沒有網絡媒體的興起，他的笛曲在城鄉、廠礦、部隊等現場演出，已在全國廣為流傳。

他的笛子曲創作可以分為兩個階段，以 80 年代的《嚮往》為界，前期是採用民間素材，創作了一批富有山東獨特地方風格的作品；後期打破地域特點，開闊思路、勇於探索的音樂創作，充分說明了曲祥老師的創作心路歷程。¹⁴

樂曲詮釋與分析

《沂河歡歌》全曲分為四個樂段，分別為第一段的「自由遼闊地」、第二段「快板、歡唱地」、第三段「慢板、優美地」與第四段的「快板、熱烈地」，全曲以 D 調笛筒音作 2 演奏，結構如下：

表十： 笛子曲《沂河歡歌》樂曲結構

段落	第一段	第二段	第三段	第四段
版式	自由遼闊地	歡唱地快板	優美地慢板	熱烈地快板
拍號	自由地	2/4	2/4	2/4、3/4
速度	自由地	♩ = 144	♩ = 50	♩ = 152
小節	mm.1	mm.2 – mm.36	mm.37 – mm.78	mm.79 – mm.137

一開始（譜例十六）用五聲音階的上歷音到 5 的長顫音²⁶為開頭，再來用《沂蒙山小調》的第一句作為導引，使聽眾能快速勾畫出沂蒙山區千峰境秀，而這在《沂蒙山小調》第一句的最後一個音，並沒有呈現，而是換成其他音繞來繞去繞到 2 的音，而在後面一句用 2 與 5 的重複使用作漸快，最後再用五聲音階的下行加上行回到主音 5 結束第一段。在吹奏時，在五聲音階下行接上行這，做慢起漸快又漸慢，前面連音後面吐音，所以要非常注意，要使樂句聽起來是連貫的，不能因為連音與吐音而斷開。

譜例十六： 《沂河歡歌》第一段「自由遼闊地」

自由 遼闊地

The musical score consists of two lines of notation. The first line starts with a treble clef and a common time signature. It features a series of notes: 3, 5, 6, 1, 2, 3, followed by a 5 with a fermata, then a 5 with a fermata, a 1 with a fermata, 6, 5, 6, 1, 6, 5, 4, 3, 2, 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, 39, 40. The second line continues with notes: 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, 39, 40. There are various musical markings such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the score.

《沂河歡歌》的快板（譜例十七）是來自山東民歌《趕牛山》（譜例十八）的改編，分為三大樂句，又細分為二小句，其中第一與第三大樂句的兩小句分別都是用同樣的旋律去改編的，只有第二大樂句是一個對句的模式，且只有第二樂句是非《趕牛山》的旋律編寫的。結構如下（表十）：

表十一： 《沂河歡歌》第二段歡唱地快板段落分析

小節	mm.2 – mm.9	mm.10 – mm.17	mm.18– mm.19	mm.20– mm.21	mm.22– mm.29	mm.30– mm.36
大樂句	B1		B2		B3	
小樂句	b1	b2	b3	b4	b5	b6
拍號	2/4					
速度	♩ = 144					

從表十一的段落來看，b1 與 b2 是表十二(A1)的改編，然而在編的時候把幾個小節刪掉了，所以正確應該只有用《趕牛山》mm.7-mm.12 然後跳 mm.17-mm.18 來改編而已。b3 與 b4 是一個對句，因此用一次小聲一次大聲來區別。b5 與 b6 則是用(A2)的 mm.19-mm.22、mm.25-mm.28 來改編，然而這與 b1、b2

一樣，都有刪減過才來改編。在演奏時，第二小節的第二拍要演奏得像第一小節的第二拍一樣，像是作下滑音²⁴一樣，只是聲音裡面有4的音而已。在第六小節的第二拍這，也是做一個滑音下來，像是民歌裡那些語助字一樣，例：「唉啣！」。而全部的連吐音雖然作曲者未寫，但是還是要特別去標記，這樣能演得像民歌的風格。

譜例十七： 《沂河歡歌》第二段歡唱地快板

The musical score is written in numbered notation (jianpu) across six lines. It includes various ornaments such as slurs, accents, and breath marks. Dynamics like *p* and *f* are indicated. The notation uses numbers 1-6 and dots to represent notes and rests. Some notes have a '3' with a squiggle above them, likely indicating a triplet or a specific ornament. The score is divided into measures by vertical bar lines.

表十二： 《趕牛山》段落分析

小節	mm.7 – mm.10	mm.11 – mm.13	mm.14 – mm.16	mm.17 – mm.18	mm.19 – mm.23	mm.24 – mm.26	mm.27 – mm.28
大樂句	(A1)				(A2)		
小樂句	(a1)	(a2)	(a3)	(a4)	(a5)	(a6)	(a7)
拍號	2/4						
速度	♩ = 152						

譜例十八： 《趕牛山》歌唱譜

JP-W4.70g (蓬萊島人 87)

趕 牛 山

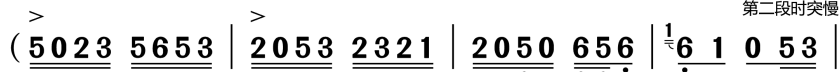
1 = F $\frac{2}{4}$

流暢、欢快地

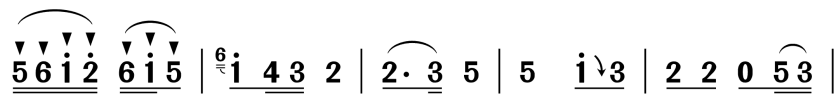
(彭麗媛 演唱)

山東淄博 民歌
沈公寶 制譜

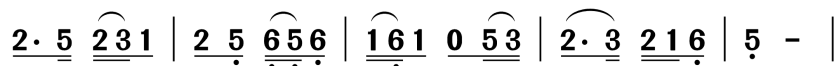
第二段時突慢



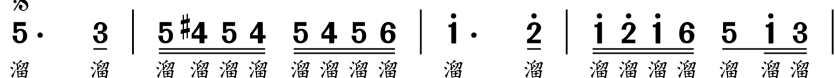
年 年 是 都 有 這
淄 河 是 灘 里 是
泉 水 是 清 清 是



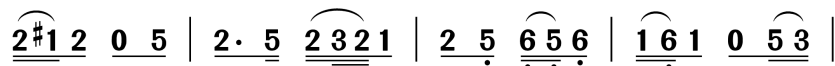
三 月 三 吧 啦 哟， 姐 妹 二 人 吧 趕 呀 牛
長 流 水 吧 拉 哟， 孟 良 山 上 吧 艷 哎 陽
明 似 鏡 吧 拉 哟， 青 松 翠 柏 綠 哎 滿



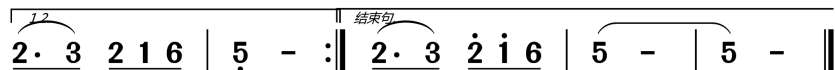
山 訥 哎 哟， 來 至 在 那 淄 呀 沙 灘 呀 么 那 嗨，
天 訥 哎 哟， 眼 觀 那 個 溫 呀 水 泉 呀 么 那 嗨，
山 訥 哎 哟 美 景 那 個 看 呀 不 完 呀 么 那 嗨，



溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜 溜



來 至 在 那 淄 呀 沙
眼 觀 那 個 溫 呀 水
美 景 那 個 看 呀 不



灘 呀 么 那 嗨。 完 呀 么 那 嗨。
泉 呀 么 那 嗨。
完 呀 么 那 嗨。 *D.S.*

注：僅第二段稍慢

這段（表十二）慢板可以分為兩小段，第一段為 C1 與 C2 組成，第二段由 C3 與 C4 組成，而 C1 與 C3 的旋律是一模一樣的，甚至 c3 與 c7 都是一樣的，只有 c4 與 c8 是不一樣的旋律。

³¹ 歌唱譜取自於(沈公寶 2017)

表十三： 《沂河歡歌》第三段優美地慢板段落分析

小節	mm.37 – mm.40	mm.41 – mm.44	mm.45– mm.48	mm.49– mm.52	mm.53– mm.56	mm.57– mm.60	mm.61– mm.64	mm.65 – mm.72
大樂句	C1		C2		C3		C4	
小樂句	c1	c2	c3	c4	c5	c6	c7	c8
拍號	2/4							
速度	♩ = 50							

這段優美地慢板（譜例十九），因為是非民歌改編，所以不受模仿的限制，因此要使其吹的優美，可以用南派的技巧下去做，就是盡量把音都連起來，用顫²⁶、疊³²、贈³³、打³⁴技巧下去把同音分開，或者增加裝飾音，且慢版更注重強弱的變化與氣息的變化，所以要隨著音樂的走向，上行漸強下行漸弱，越往低音走，音色要越厚，且在長音結尾時，可加氣震音來增添結尾的變化，不使結尾平淡。原本四個小節為一句，所以剛好兩個小節旋律上行，兩個小節旋律下行來結束一句，但在 c8 這多了四個小節，因此在 c8 這旋律變成了四個小節上行，後四小節才下行結束。

³² 疊音，是為了在當樂句連續出現兩個以上的同度音，不用吐音但要讓兩個音分開，因此在第二與之後的上方寫上「又」，即剛吹完第一個同音後，將按在上方二度或三度音上的按指，迅速地向上一抬立即按下，形成第二個同音。(閻黎雯 1994：符號說明頁)

³³ 贈音是樂音後的加奏音，符號標記為 ㄣ ，它要求恰到好處，不要誤時值，手指不凌亂。贈音技巧可以較好增添音尾的結束感，並能起到加強語氣功能的作用，在南方風格性的樂曲當中較多使用。(袁非凡 2013：70)

³⁴ 打音，與疊音一樣，是為了在當樂句連續出現兩個以上的同度音，不用吐音但要讓兩個音分開，在第二與之後的上方寫上「才」或「丁」，即剛吹完第一個同音後，迅速地在下方二度或三度打一下立即抬起，形成第二個同音。(閻黎雯 1994：符號說明頁)

譜例十九： 《沂河歡歌》第三段優美地慢板

慢板 優美地

3₂ 3 $\overset{3}{\underline{5}}$ | $\underline{1\ 7\ 6}$ 5 | $\overset{5}{\underline{3\ 1}}$ $\overset{\#}{\underline{7\ 2\ 6}}$ | 5 - | $\underline{5\ 3}$ 6 $\overset{6}{\underline{1}}$ | $\underline{5\ 1\ 6\ 5}$ 3 | $\overset{3}{\underline{2\ 3\ 5}}$ $\underline{1\ 7\ 6\ 1}$ |

2 - | $\overset{\vee}{\underline{5\ 3}}$ $\underline{2\ 1}$ | $\underline{7\ 6\ 7\ 2}$ 6 | $\underline{1\ 3}$ $\overset{\vee}{\underline{2\ 3\ 5}}$ | $\overset{\vee}{\underline{2\ 7\ 6\ 5}}$ $\overset{\vee}{\underline{6\ 5\ 6}}$ | $\overset{\vee}{\underline{1\ 6}}$ 1 2 |

4 . 6 $\overset{\vee}{\underline{5}}$ | $\overset{3}{\underline{5\ 2\ 1}}$ $\overset{\#}{\underline{7\ 2\ 6}}$ | 5 - | $\underline{3\ 2}$ 3 5 | $\underline{1\ 7\ 6}$ 5 | $\overset{5}{\underline{3\ 1}}$ $\overset{\#}{\underline{7\ 2\ 6}}$ |

5 - | $\underline{5\ 3}$ 6 $\overset{\vee}{\underline{1}}$ | $\underline{5\ 1\ 6\ 5}$ 3 | $\overset{3}{\underline{2\ 3\ 5}}$ $\underline{1\ 7\ 6\ 1}$ | 2 - | $\overset{3}{\underline{5\ 3}}$ $\underline{2\ 1}$ |

$\underline{7\ 6\ 7\ 2}$ 6 | $\underline{1\ 3}$ $\overset{\vee}{\underline{2\ 3\ 5}}$ | $\overset{\vee}{\underline{2\ 7\ 6\ 5}}$ $\overset{\vee}{\underline{6\ 1\ 2}}$ | 4 $\overset{\vee}{\underline{4\ 2\ 4\ 5}}$ | 6 . $\underline{5\ 6}$ | $\overset{f}{\underline{7\ 2}}$ $\underline{2\ 1\ 7\ 6}$ |

$\underline{5\ 3}$ $\overset{6}{\underline{5\ 1}}$ | $\underline{6\ 4}$ $\underline{3\ 5\ 2\ 3}$ | 1 $\overset{\vee}{\underline{0\ 3\ 5\ 6\ 1\ 2\ 3}}$ | $\overset{3}{\underline{5\ 2\ 1}}$ $\overset{\#}{\underline{7\ 2\ 6}}$ | 5 - |

p *f*

第四段熱情地快版為再現部，再現主要旋律《趕牛山》的旋律，因此前面 D1 與 D2 與前面 B1 與 B2 是一模一樣的，而在 B2 與 B3 中間又加了一句，因此此段快板多了 D3 這句，並且將 B3 原本的兩次一樣，改成前面不一樣後面再回復到原本 B3 旋律，形成了 D4 這句。以下為第四段熱情地快板段落分析：

表十四： 《沂河歡歌》第四段熱情地快板段落分析

小節	mm.79 – mm.86	mm.87 – mm.94	mm.95 – mm.96	mm.97 – mm.98	mm.99 – mm.104	mm.105 – mm.118	mm.121 – mm.128	mm.129 – mm.137
大樂句	D1		D2		D3		D4	
小樂句	d1	d2	d3	d4	d5	d6	d7	d8
拍號	2/4				3/4、2/4		2/4	
速度	♩ = 152							

一開始（譜例二十），前面再現了《趕牛山》的旋律到 d5 時拍子突然改變，形成了 3/4+2/4 的拍子，為何不寫成 5/4 拍呢？是因為如果寫成 5/4 拍，重音就只能寫在第一拍與第四拍，或第一拍與第三拍的組合，但在這裡寫成了 3/4+2/4，因此前面 3/4 可以做第一拍與第三拍或第一拍與第二拍的組合，甚至是這裡寫的第三種，第一拍與第二拍後半拍的重音，因此做出不一樣的變化。d6 用一個縮減的方式，一開始用四小節為一的重複句，中間將重複的旋律縮減為兩小節為一的重複句，最後甚至縮減成一小節為一的重複來結束。最後 d7 做五聲音階的連續下行接上行來銜接到 d8，最後用與 b6 一樣的旋律做結尾，並在最後一句高八度演奏來表示整首曲子的結束。



譜例二十： 《沂河歡歌》第四段熱烈地快板

快板 熱烈地

6 6i 5.3 | 6 6i 5. #4 | 3 1 6 5 | 5653 2 | 3523 5 3 | 5 1 3 | 2 23 2 5 |

1.6 5 | 656i 5.3 | 656i 5. #4 | 3235 656i | 5653 2 | 2535 6123 |

5 1 3 | 2 23 21 6 | 5 - | 3.5 3 7 | 6765 6 0 | 6.7 6 #4 |

3 #4 32 1 0 | *tr* 5 . #4 5 | *tr* 6 . 5 6 | $\frac{3}{4}$ 1.6 5 5 1 | $\frac{2}{4}$ 2321 2 0 |

$\frac{3}{4}$ 1.6 5 5 1 | $\frac{2}{4}$ 2321 5 0 | *tr* 2 - | 2 5 #4 5 | *tr* 2 - |

tr 2 5 #4 5 | *tr* 5 - | *tr* 5 2 #1 2 | *tr* 5 - | 5 2 #1 2 | *tr* #1 . 5 |

tr 2 . 5 | *tr* 1 . 5 | *tr* 2 . 5 | 1 5 2 5 | 1 5 2 5 | (1 5 2 5 |

1 5 2 5) | 1653 2165 | 3561 2356 | 2165 3216 | 5356 1235 | 1653 2165 |

3561 2356 | 2165 3216 | 5 6123 | 5 . #4 | 5. #4 5456 | i . 2 |

rit. 1.6 5.3 | *rit.* 2 5 656 | *rit.* 16 1 3 | 2 2 3 | 2 1 $\frac{61}{6}$ | $\frac{567}{5}$ - ||

第四章 山東民歌素材於笛樂創作特色討論

根據《中國民間歌曲集成·山東卷》³⁵上所描述，構成山東民歌主要分為音階、調式、音域、音程、旋律結構等幾項要素組成，其中組成山東民歌的音階基本分為四種：1、五聲音階（do-re-mi-sol-la）。2、加變宮的六聲音階（do-re-mi-sol-la-si）。3、加清角的六聲音階（do-re-mi-fa-sol-la）。4、七聲音階（do-re-mi-fa-sol-la-si）。在上述四種中，又以2、3類為主，且第二類更為普遍。這表明，山東民歌中最具代表的音階形式是六聲性的。另外，山東民歌中，宮、商、角、徵、羽五種調式都有，據《山東民間歌曲論述》一書統計，徵調式最多，約占紀錄曲目的50%；宮調式次之，約佔30%，在該書的抽樣分析中，有60首採用了有變宮的六聲音階，其中有43為徵調式。由此可知，變宮的六聲徵調式是山東民歌最常用的音階調式。（中國民間歌曲集成·山東卷 2000：17~18）

在音域上除了魯南蒼山「花鼓」使用真、假聲唱法使音域加寬外，大多數山東民歌都使用適合人聲常規音的音域。即八至十一度之間。而從旋律中的常規音程和進行方式看，由大二、小三音程所構成的「級進音型」是其旋律進行的基礎。但同時，還有幾種「跳進音型」也使用得相當普遍：一種是大、小六度，即 $3-i-3$ ， $5-7$ ， $6-1$ ；另一種是小七度，即 $6-\dot{5}-6$ ， $\dot{2}-3-\dot{2}$ 和 $2-i-2$ 等，其中最常見也最具有特典的（人們說的「山東味」）是小六度大跳，其次才是小七度大跳。這些「跳進音型」一方面成為旋律展開的動力，另一方面則對旋律風格起到某種「調色」的作用。（中國民間歌曲集成·山東卷 2000：18、234）

³⁵（《中國民間歌曲集成·山東卷》編輯委員會 2000）

以上幾種要素是屬於構成音樂風格的外在條件。事實上，決定一個地區民歌風格的本質，則是由上述共同編織而成的「旋律結構」。所謂「旋律結構」主要是指制約旋律進行方式、構成旋律輪廓的各個「支點」所形成的某種特定音調關係。其中，各骨幹音所組成的框架和具有總結性質的終止式，常成為旋律結構的體現。這些骨幹音同主音的關係以及它們自己的運動趨向往往對民歌風格起到「定格」性的作用。因為即使在採用同類音階調式的民歌中，其骨幹音也未必相同，所以圍繞這些骨幹音所組成的樂匯³⁶、樂句也就各個有別。(中國民間歌曲集成·山東卷 2000：18~19)

共性探討

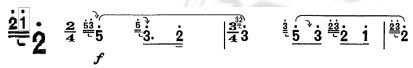
根據《中國民間歌曲集成·山東卷》我們可以得知，《沂蒙山小調》與《趕牛山》都屬於小調，且剛好都為徵調式，徵調式約占山東民歌的 50%，為最大比例，《沂蒙山小調》是屬於加變宮的六聲音階（do - re - mi - sol - la - si）徵調式，根據在該書的抽樣分析中，有 60 首採用了有變宮的六聲音階，其中有 43 為徵調式，而《沂蒙山小調》就是其中的一首，這樣的音階形式也為山東民歌中最常見也最普遍的；《趕牛山》是屬於加清角的六聲音階（do - re - mi - fa - sol - la）徵調式，這樣的音階形式也為山東民歌中第二常見的。這兩首雖為兩個不同的六聲音階，但在實際演奏上還是以五聲音階為主，其他變宮與清角為風格潤飾或經過音，在於會泳（1959：50~51）所寫的〈關於辨別調式問題〉一文裡曾經提到：

³⁶樂匯是由樂音（擴大的概念可以為聲音）組成，樂音佔有一定時間，一般有兩個樂音就能構成樂匯。另外帶有音樂種子意義的樂匯（也可大於樂匯規模）可以叫「動機」。樂匯一般包含一個到兩個重音，樂匯（動機）接近兩小節的長度，包含了一個節拍重音。長的樂匯當然還可以再分副樂匯

在六聲音階與七聲音階調式的旋法中，均以五聲音階進行為骨幹。所謂六聲音階是指在上述五聲骨幹中的任何一個小三度中間插入一音而構成的音階。由於五聲骨幹中共有兩個小三度音程關係，而且每個小三度中間又都具有兩個相差半音的音可供擇用，因此就有可能產生四種不同結構類型的六聲音階。即：1、五聲骨幹加「清角」。2、五聲骨幹加「變徵」。3、五聲骨幹加「變宮」。4、五聲骨幹加「閏」。(于會泳 1959：50~51)

根據以上敘述，可以得知，這兩個六聲音階都是符合中國民間音樂五聲性旋律進行原則，也體現了山東民歌在音階調式上的特性。

舉例來說，為了體現山東風格的旋律，以《沂蒙山小調》的級進音型來說，雖說基本音型為 $2\ 5\ 3\ 2\ | 3\ 5\ 3\ 2\ 1\ | 2\ - -$ ，但會使用滑音來強調小三度音程，

如下：，但在吹奏時，上滑音與下滑音會有所不同。例如 3 滑到 5 與 5 滑到 3 的這兩組音，在手指上，上滑音（3 滑到 5）剛開始按 3 的手指會慢慢的往前滑或從右往左側滑，使按的孔慢慢打開，到快打開半音（4）時，後面直接打開到 5 的音；反之，下滑音（5 滑到 3）剛開始快速的往下滑蓋或從左往右滑蓋，到剩下半音（4）時，慢慢的全蓋到 3 音。而在氣息上，應搭配手指的速度，在上滑音時，一開始按 3 的氣量維持前面音的氣量，一樣到手指從 4 要直接打開到 5 的音時，同時做一個漸強到 5 的音；但不一樣的是，在下滑音時，吹 5 的音比前面的氣量要大，且開始蓋孔的時候氣息就漸弱，像嘆氣一樣，快到 3 時再回覆前一個的氣量。在角度

上，較低的音吹氣角度³⁷會相對的較小，較高的音吹氣角度會相對的較大，並與氣量相互配合，在上滑音漸強時，角度由小變大；反之，在下滑音漸弱時，角度由大變小。使整個小三度的滑音更加強烈。

在跳進音程上，兩首皆使用小六度的跳進，例《沂蒙山小調》的

1 3 2 3 | 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 6̣ - - 與《趕牛山》的 2̣ · 3̣ 5̣ | 5̣ ị 3̣ | 2̣ 2̣，且兩首皆用滑音來

強調此跳進，但在吹奏技巧上與小三度的滑音近乎一樣，唯一差別在於手指部分，因為小三度滑音剛好中間就是 4 的音，所以有些人會以為剛好要蓋到一半再直接打開或蓋住，但其實不管幾度滑音，上滑音都一樣一開始只打開半音在全部打開到該度音；下滑音一開始蓋大度數音只留半音再慢慢蓋到該度數音。

例如 3 滑到 i 與 i 滑到 3 的這兩組音，在手指上，上滑音（3 滑到 i）剛開始按 3 的手指會慢慢的往前滑或從右往左側滑，使按的孔慢慢打開，到快打開半音（4）時，後面直接打開到 i 的音；反之，下滑音（i 滑到 3）剛開始快速的往下滑蓋或從左往右滑蓋，到剩下半音（4）時，慢慢的全蓋到 3 音。而在氣息上，應搭配手指的速度，在上滑音時，一開始按 3 的氣量維持前面音的氣量，一樣到手指從 4 要直接打開到 i 的音時，同時做一個漸強到 i 的音；但不一樣的是，在下滑音時，吹 i 的音比前面的氣量要大，且開始蓋孔的時候氣息就漸弱，像嘆氣一樣，快到 3 時再回覆前一個的氣量。在角度上，較低的音吹氣角度會相對的較小，較高的音吹氣角度會相對的較大，並與氣量相互配

³⁷ 一般正常吹笛子是向下吹往吹孔吹 45 度角，如果吹氣向下角度越大，或將笛子往內轉，使吹孔越往嘴唇靠（孔離嘴唇的角度小），我們稱吹氣「角度小」；反之，如果吹氣向下角度越小，或將笛子往外轉，使吹孔離嘴唇越遠（孔離嘴唇的角度大），我們稱吹氣「角度大」。

合，在上滑音漸強時，角度由小變大；反之，在下滑音漸弱時，角度由大變小。使整個小六度的滑音更加強烈。

在以上敘述的山東民歌三個特色音程中，這兩首探討分析的樂曲，並沒有小七度的特色音程出現，如果依笛子演奏的便利性來看，相對於前面兩種特色音程（小三度、小六度），小七度的演奏在笛子上比較困難。例：2 - i - 2 的這組音來說，在滑音上只能使用筒音為 2 來演奏才有辦法，因為笛子的全按與全開只相差大七度，所以相對於六度與三度來說，小七度的指法只能選擇一種，因此靈活度無法達到小六度與小三度這兩組特色音程的靈活，按法的限制也較其他兩種多。這也可能是這兩首在笛子上演奏的原因。

差異性探討

從表一的樂曲結構中，我們可以得知《沂蒙山歌》在第二段前段是移植《沂蒙山小調》的旋律進行模仿。而在第一段、第二段的後段、第三段與第四段則是依《沂蒙山小調》的骨幹音去做變化，是為了展現笛子的不同的技術手法。例如：第一段引子使用了顫音、波音³⁸、氣震音與 16 分音符首音做高低八度的變化後三音固定的吐音 $\overset{\vee}{5} \overset{\vee}{2} \overset{\vee}{1} \overset{\vee}{2} \overset{\vee}{5} \overset{\vee}{2} \overset{\vee}{1} \overset{\vee}{2} \overset{\vee}{5} \overset{\vee}{2} \overset{\vee}{1} \overset{\vee}{2}$ 。第二段後段大量的使用滑音與 16 分音符的附點，並把骨幹為 4 分音符或 8 分音符填滿至 16 分音符 $\overset{\vee}{6} \overset{\vee}{7} \overset{\vee}{6} \overset{\vee}{5}$ 。第三

³⁸ 波音分為上波音與下波音，分別符號為 $\overset{\vee}{\sim}$ 與 $\underset{\vee}{\sim}$ ，此演奏類似雙倚音，但比雙倚音稍慢而清晰。上波音在演奏時以標示該音為基準，與上方音組成。例： $\overset{\vee}{2}$ 即演奏 $\overset{\vee}{2} \overset{\vee}{3}$ 。下波音則是以標示該音為基準，與下方音組成。例： $\underset{\vee}{2}$ 即演奏 $\underset{\vee}{2} \underset{\vee}{1}$ 。波音要注意的與顫音相同，應從該音開始該音結尾，否則會使聽覺上覺得演奏是其他的裝飾音或其他音的顫音。（閻黎雯 1994：符號說明頁）

段小快板，拍子改成 3/8 拍，並把第一拍做連音的高低八度，考驗嘴唇與氣息的控制能力，與第二第三拍用五聲音階上下行的短吐音來展現 $\hat{2} \hat{2} \hat{3} \hat{5} \hat{6} \hat{1}$ 。第四段使用了連續切分音、連續的小三度滑音、顫音、高低變化的雙吐 $\overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{5} | \overset{>}{5} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{5} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$ ，來展現笛子的多樣化的展現。

表十樂曲結構中，第二段是移植《趕牛山》的旋律進行模仿。而第一段則是運用《沂蒙山小調》的骨幹音去改編。第三段以山東風格七聲音階徵調式創作慢板，並加入笛子南派風格技巧來演奏。第四段前段回復主題，與第二段演奏一樣，但後段加入顫音與在變換節拍加上切分音來展現笛子的技巧。



第五章 結論

本篇詮釋報告主要探討兩首笛子樂曲（《沂蒙山歌》、《沂河歡歌》）在展現山東民歌風格的詮釋手法分析，其中主要以音階、旋律與音程來分析。本篇詮釋報告可分為五章，第一章針對整篇詮釋報告的研究動機、目的、對象範圍、研究程序方法及文獻進行論述，第二章針對《沂蒙山歌》的作曲家【曾永清】創作此樂曲的時空及社會文化背景、音樂元素分析（音階、旋律、音程）及笛子演奏詮釋手法分析說明，第三章針對《沂河歡歌》的作曲家【曲祥】創作此樂曲的時空及社會文化背景、音樂元素分析（音階、旋律、音程）及笛子演奏詮釋手法分析說明，第四章對於山東民歌與笛子演奏詮釋手法做比較與分析，最後一章為本篇詮釋報告的結論。

根據詮釋報告的內容，兩首樂曲《沂蒙山歌》、《沂河歡歌》的音階，是使用山東民歌常用的音階，山東民歌的音階以含有變宮的六聲音階為最大量，其次是含有清角的六聲音階。旋律則以徵調式為最大量，其次為宮調式。音程則以大二度與小三度的級進音程加上小六度大跳音程為最常見，其次則是大二度與小三度的級進音程加上小七度大跳音程。此兩首樂曲分別為：《沂蒙山歌》是屬於含有變宮的徵調式六聲音階，《沂河歡歌》是屬於含有清角的徵調式六聲音階，兩首皆使用了大二度、小三度的級進音程與小六度大跳音程。且在此兩首樂曲的主旋律段落中，將小三度的級進與小六度的大跳運用滑音的技巧來強調此風格特色。

在樂曲其他段落中則使用了多樣的笛子演奏技法來展現笛子的演奏技術。例：顫音²⁶、波音³⁸、氣震音²⁸、16分音符首音做高低八度的變化後三音固定的吐音、滑音²⁴、第一拍做連音的高低八度第二第三拍用五聲音階上下行的短

吐音²⁵、連續切分音、連續的小三度滑音、高低變化的雙吐。

透過這樣的分析可以更清楚，笛子在詮釋山東民歌風格特色樂曲時，要如何使用相對應的笛子手法來詮釋，以及展現笛子多樣化的演奏技術。



參考資料

影音資料

- 王徐春. 1996. *中國魔笛——曾永清*. 中國北京市: 風聲音樂國際.
- 侯鈞. 1983. *沂蒙山小調——彭麗媛*. 中國廣東省深圳市: 中國唱片深圳公司.

編輯書目

- 《中國民間歌曲集成·山東卷》編輯委員會, ed. 2000. *中國民間歌曲集成·山東卷*. edited by 《中國民間歌曲集成》全國編輯委員會. 1 ed. 6 vols. Vol. 山東. 中國北京市: 中國 ISBN 中心.
- 袁非凡, ed. 2013. *從零起步學笛子*. 1 ed. 中國北京市: 中央音樂學院出版社.
- 閻黎雯, ed. 1994. *中國竹笛名曲薈萃*. 1 ed. 中國上海市: 上海音樂出版社.
- 曾熠, and 黃大衛, eds. 2008. *社會藝術水平考級全國通用教材—童聲 7~10 級*. edited by 中國音樂學院. 1 ed. 中國北京市: 中國青年出版社.

期刊文獻

- 于會泳. 1959. 關於辨別調式問題. *音樂研究* (06):46-60.

碩博士論文

- 李昂. 2013. 論陝北民歌題材竹笛作品中“器樂演奏聲腔化”顯現及演奏法. 音樂學, 上海音樂學院, 中國上海市.
- 康碧容. 2014. 運用陝西地方音樂風格為素材之笛子曲——以《陝北四章》、《秦川抒懷》為例. 音樂學, 音樂學系中國音樂組, 中國文化大學, 台灣台北市.
- 夏棻廷. 2016. 吹撥亂彈腔系戲曲「緊拉慢唱」板式的戲劇運用與音樂特徵. 音樂學研究所, 國立臺灣大學, 台灣台北市.
- 李海鷗. 2000. 論山東民歌演唱的傳統特色之繼承與創新——兼談我演唱山東民

- 歌時的體會. 音樂學, 山東師範大學, 中國山東省濟南市.
- 張鐘中. 2013. 曲祥笛樂藝術特徵的探析和分析. 音樂學, 中國音樂學院, 中國北京市.
- 白麗娟. 2012. 山東當代民族器樂創作現狀研究. 音樂學, 山東藝術學院, 中國山東省濟南市.
- 蕭舒文. 2010. 20 世紀中國笛樂. 音樂文化人類學, 中國藝術研究院, 中國北京市.
- 李月婷. 2015. 山東臨沂民歌的音樂風格研究——以《沂蒙山小調》與《綉荷包》為例. 音樂與舞蹈學, 哈爾濱師範大學, 中國黑龍江省哈爾濱市.
- 王會會. 2014. 沂蒙民歌演唱風格的傳承與創新. 音樂學, 曲阜師範大學, 中國山東省曲阜市.
- 楚亞麗. 2010. 山東成武民歌演唱風格的研究. 音樂學, 西北師範大學, 中國甘肅省蘭州市.
- 喬貞偉. 2010. 山東臨沂民歌的探索與發展——以《沂蒙山小調》為例. 音樂學, 河北師範大學, 中國河北省石家莊市.

網頁資料

- 中國大百科. 2018. 江南絲竹 2011a [cited 2018 年 5 月 10 日 2018]. Available from http://202.196.13.196:1168/indexengine/entry_browse.cbs?db=book1&value=%BD%AD%C4%CF%CB%BF%D6%F1&jm=&flaghref=1.
- 崑曲藝術研習社. 2018. 崑曲 (2), 2008 年 8 月 8 日 2007 [cited 2018 年 5 月 10 日 2018]. Available from <http://www.kunqu.org/borigin.html>.
- 中國大百科. 2018. 二人台 (2) 2011b [cited 2018 年 5 月 10 日 2018]. Available from <http://ecph.cnki.net/Schresult.aspx>.
- 王依群, 林綠, 張沛, and 邵錫銘. 2018. 梆子腔 1983 [cited 2018 年 5 月 10 日 2018]. Available from <http://163.17.79.102/%A4%A4%B0%EA%A4j%A6%CA%AC%EC/Content.asp?ID=59459>.
- 李民雄. 2018. 河北吹歌 1989 [cited 2018 年 5 月 10 日 2018]. Available from <http://140.128.103.128/web/Content.asp?ID=70340&Query=1>.
- 臺灣長雲樂集. 2018. 南派笛子 (7), 2017 年 10 月 12 日 2014a [cited 2018 年 5 月 10 日 2018]. Available from <http://blog.udn.com/gogo7637/13681873>.

- . 2018. 北派笛子 (7), 2017 年 10 月 12 日 2014b [cited 2018 年 5 月 10 日 2018]. Available from <http://blog.udn.com/gogo7637/13681873>.
- Yafulee. 2018. 主調與屬調 (9), 2017 年 9 月 5 日 2009 [cited 2018 年 5 月 11 日 2018]. Available from <http://blog.udn.com/yafulee/3596498>.
- 朱丹. 2018. 板眼 1989 [cited 2018 年 5 月 10 日 2018]. Available from <http://140.128.103.128/web/Content.asp?ID=69889&Query=1>.
- 沈公宝. 2018. 趕牛山 2017 [cited 2018 年 6 月 18 日 2018]. Available from <http://www.qupu123.com/jipu/p289996.html>.

