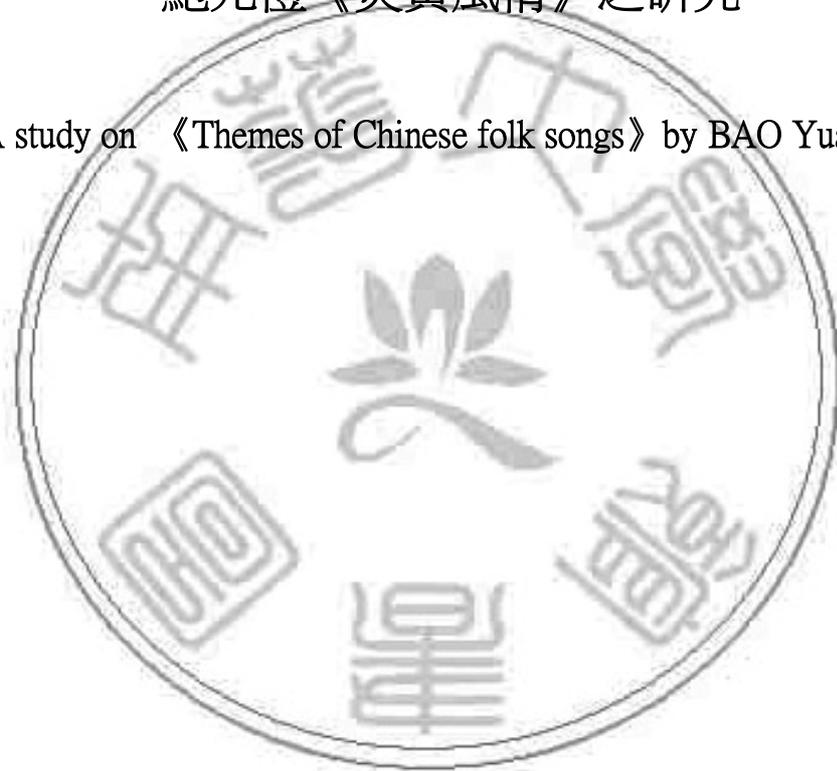


南 華 大 學

美學與藝術管理研究所碩士論文

鮑元愷《炎黃風情》之研究

A study on 《Themes of Chinese folk songs》 by BAO Yuan-kai



研 究 生：胡峻賢

指 導 教 授：何康國

中 華 民 國 九 十 二 年 七 月 十 五 日

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

美學與藝術管理研究所

鮑元愷《炎黃風情》之研究

研究生：胡峻賢

經考試合格特此證明

口試委員：高榮禧  
鄭德淵

指導教授：何康國

所 長：釋慧開(陳開宇)

口試日期：中華民國 九十二年 六 月 二十四 日

## 論文摘要

中國音樂在過去一個世紀裡，幾乎以學習西方體系的音樂（尤其是歐洲）為主要內容，從文化交流的角度是一件自然的事，將西方音樂的理論、教程、教學方法全盤的帶到中國，從西方的和聲、曲式、對位擷取精髓，進而豐富中國音樂，可惜的是歐化的嚴重傾斜，導致原有的傳統音樂，包含戲曲、曲藝及傳統音樂淪為保守、傳統、落後的象徵，雖然「中學為體、西學為用」是原有的理想與共識，但嚴重欠缺的文化觀，形成西優中劣的錯誤觀念。雖然這其間也有不少的作曲家、理論家身體力行的創作與實踐，留下中國音樂一些傳世的優秀作品，卻未能孕育一套屬於中國音樂的理論系統。中、西樂學習者相互間音樂的認識、交流不足，又如何產生具有中國文化修養的音樂家，如何能創作具有中國人文內涵的作品呢？

「洋為中用」是文化交融的一個理想借鑑，但是如何轉化並不容易，從大架構的曲式開頭，《炎黃風情》整部作品突破西方各種曲體的模式，建構屬於獨特風格的大匡架式屬性。素材不是淬取中國音樂中的片段基因加以發展、擴大，而是全部原汁原味的民歌旋律，透過細緻的手法充分體現其美的內涵，跳脫以往的同類作品，並打破中國民歌的封閉狀態，透過西方的管弦樂隊形式做為橋樑，將道地的中國音樂推向全世界。另一方面作者以人文特質思維及巧妙靈活的設計，配置了多樣化與民族化的和聲，如代音和弦、附加音和弦、高疊和弦等，深化中國音樂色彩，而和弦轉位與屬於柔性弱進行的安排，淡化純西方的和聲律動。又為了擴展中國傳統音樂旋律的線性思維，大量運用複調的對位手法，如嚴格五度卡農、對比式對位以及自由的非嚴格對位，或如《女娃擔水》中的複調旋律等，使傳統的單線條在此獲得了多聲交織的活力，呈現出中國音樂審美特質中的「氣韻生動」。調性的轉換是從調式主音中的相互連結上，取得一項屬於中國風格的審美

意趣，將西方的調關係思維成功的交替為調式與調高的置換，以上的種種，作者以西方理論為後盾，民歌旋律為基調，透過管弦樂隊豐沛色彩與傳統樂器豐富的表現力，將中國民歌中所蘊藏的人文風韻匯聚成一部縈繞於世人腦海的音像。

本論文主要研究《炎黃風情》這部作品的創作過程、創作技法與作品所呈現的音樂美學意趣，全文共分五章，第一章緒論中包含了研究動機、研究目的樂評回顧、研究方法與研究步驟以及論文架構，第二章鮑元愷的生平與創作動機，介紹作者成長過程中的生活環境、家庭背景與學校教育所提供的滋養，使作者從中汲取了什麼樣的文化觀，以及創作《炎黃風情》的動機與目的，第三章音樂分析，將《炎》曲中每一首的民歌主題分成概說、民歌曲調與歌詞、樂團編制、曲式調性、寫作手法、和聲分析、樂曲配器與樂曲解說等八個項目做詳細的剖析，探討作者如何跳脫中國音樂的歐化，而將西方理論加以民族化。從構思到作品完成的過程中，如何引用西方理論，經過咀嚼後的反饋，嘗試為中國音樂風格作曲實務上建構一套的值得參考的資料，提供「中學為體、西學為用」的經驗，第四章作曲技法的美學探索，分別從曲式、和聲、對位、轉調等幾個創作技法，探討樂曲中所呈現的美學意涵，第五章結論，從音樂分析中理出《炎》曲創作上的總結，做為學界、教育界及關心中國音樂發展的人士的參考。

關鍵詞：炎黃風情 鮑元愷 中國音樂 中國新音樂 中國民歌

# 目 錄

## 第一章 緒論

第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 相關樂評回顧.....	4
第三節 研究範圍與限制 .....	8
第四節 研究方法與步驟 .....	8
第五節 論文架構.....	10
第六節 名詞釋義 .....	11

## 第二章 鮑元愷生平與創作動機

第一節 作者介紹 .....	13
第二節 音樂學習背景.....	15
第三節 創作的動機.....	18
(一)中西融會 .....	20
(二)雅俗共賞 .....	22

## 第三章 作品分析.....

第一節 燕趙故事	
(一)小白菜 .....	27
(二)小放牛 .....	32
(三)茉莉花 .....	36
(四)對花 .....	40
第二節 雲嶺素描	
(一)小河淌水.....	49
(二)放馬山歌.....	54
(三)雨不灑花花不紅 .....	58
(四)猜調 .....	62
第三節 黃土悲歌	
(一)女娃擔水.....	67
(二)夫妻逗趣.....	74
(三)走絳州 .....	79
(四)蘭花花 .....	82
第四節 巴蜀山歌	
(一)槐花幾時開.....	88
(二)黃楊扁擔 .....	92
(三)綉荷包 .....	96

(四)太陽出來喜洋洋.....	100
第五節 江南雨絲	
(一)無錫景.....	105
(二)楊柳青.....	110
(三)拔根蘆柴花.....	115
(四)紫竹調.....	118
第六節 太行春秋	
(一)走西口.....	121
(二)鬧元宵.....	127
(三)爬山調.....	133
(四)看秧歌.....	136
第四章 作曲技法的美學探索	
第一節 戲劇性的曲式結構.....	141
第二節 東西交會的和聲與對位.....	144
第三節 民族風格的調性轉換.....	146
第四節 炎黃風情的民歌美學.....	148
(一)音樂情感的再創造.....	149
(二)直觀中的生活體驗.....	149
第五章 結論.....	151
參考書目.....	154
附錄.....	158

## 譜例目錄

譜例 1	小白菜.....	27
譜例 2	茉莉花.....	38
譜例 3	對花.....	44
譜例 4	對花.....	46
譜例 5	小河淌水.....	51
譜例 6	雨不灑花花不紅.....	60
譜例 7	雨不灑花花不紅.....	60
譜例 8	猜調.....	66
譜例 9	女娃擔水.....	69
譜例 10	女娃擔水.....	72
譜例 11	女娃擔水.....	73
譜例 12	夫妻逗趣.....	78
譜例 13	走絳州.....	81
譜例 14	槐花幾時開.....	90
譜例 15	綉荷包.....	98
譜例 16	太陽出來喜洋洋.....	102
譜例 17	太陽出來喜洋洋.....	103
譜例 18	太陽出來喜洋洋.....	104
譜例 19	無錫景.....	108
譜例 20	楊柳青.....	113
譜例 21	楊柳青.....	114
譜例 22	走西口.....	124
譜例 23	鬧元宵.....	130
譜例 24	爬山調.....	135
譜例 25	看秧歌.....	138

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

萬昭在其〈尋找音樂之源—作品研究方法及其音樂的本質問題〉文章中指出：

音樂作品是整個音樂史的基礎，是引發音樂史學全部研究課題的樞紐，可以說沒有音樂作品，就不可能發生音樂歷史的其他實踐活動及其相應的科學研究活動<sup>1</sup>。

所以經由上述的論述，我們可以知道音樂作品的研究確實是一件極為基礎且重要的工作；透過不同面向的研究，才能使音樂作品的本質得以真切地展現。一部音樂作品的產生過程，首要應該是從作曲者的社會背景、生活環境，再經過其思想情感的轉化，然後才有音樂作品的產生，當音樂作品完成時就是創作的終結。因此，要研究的是作品創作過程，也就是反創作歷程而行，針對創作做一種還原與評價<sup>2</sup>。鮑元愷教授的《炎黃風情》管弦樂作品發表於 1991 年，在天津首演，分別以河北、雲南、陝西、四川、江蘇和山西六省流傳久遠，膾炙人口的民歌旋律為基礎，以管弦樂的豐富色彩構成一幅幅漢族人民生活的音樂畫卷。這部展現中國民歌藝術魅力的音樂作品，在各地華人中間引起了熱烈迴響，同時也在歐洲和北美引起國外聽眾的高度關注。這部作品除了在音樂寫作技法的成熟、圓潤之外，更融入了中國音樂審美思維。在和聲方面，傳統和弦、不協和和弦、多調和弦、附加音和弦，特別是中國調式和聲功能與調式色彩的運用與實踐方面，在每首短短的作品中安排得恰如其份，足見作者在和聲設計方面下足了功夫，曲式更不同

---

<sup>1</sup>萬昭〈尋找音樂之源—作品研究方法及其音樂的本質問題〉《二十世紀中國音樂美學—文獻卷 1990-1999》，王寧一、楊和平 主編，北京：現代出版社，2000 年 1 月，頁 542。

<sup>2</sup> 同註 1，頁 545。

於過去西方音樂中所呈現的形式，配器法的應用也頗有新創，還有調性調式的轉換也是從線條的橫向思考著手，雖然許多技法理論來自西方，呈現出的卻是充滿民族色彩的情感。

中國新音樂的發展近幾十年受到許多的討論，其中在創作思維更是各有不同主張，有的人認為音樂是思想情感的再現，有其共通性，只要能達到某種情緒的感染，無需侷限於任何形式或內容，但另一方面有人認為音樂文化的風格性，是標誌著一個地區、民族的文化特質，所以沒有共驗、同構的精神內在，將無法顯現其藝術風格。《炎黃風情》的創作基本上是以後者觀點為基礎，引發筆者對這部作品作深入分析的動機，並將此訂為研究題目。

鮑元愷並不是以中國民歌做為創作素材的第一人，過去以民歌為素材的交響樂作品，如賀綠汀的《森吉德馬》、馬可的《陝北組曲》、李煥之的《春節序曲》等等，尤其是在文化大革命之後，中國社會經濟已較開放，人民的思想也得到部分解放，音樂發展更是百家爭鳴，各種形式與體裁的音樂都傳入中國，雖然在初期從歷史角度而言，它是屬於工具化藝術，也就是為著某種目的服務<sup>3</sup>，宋僅則將它稱為「音樂與非音樂的關係」<sup>4</sup>，也就是一種內外的關係，如對日抗戰、國共內戰、國際情勢等，一直到 80 年代以後，大陸經濟改採較為開放的政策，思想的箝制也較為和緩，使音樂也漸漸脫離較為單一的實用藝術價值，而能以作曲家自由的精神與情感而創作，無須掛慮受到政治的干擾，或迎合特定意識型態，漸漸的回歸到以審美性的需求為主。從十七、八世紀所發展出來的古典音樂，一直到二十世紀的無調性音樂，一股腦地在中國擴展開來，也因為中國傳統音樂沒有經歷如西方工業革命或文藝復興的變革，西方音樂史與風格的流變在中國是不存在

---

<sup>3</sup> 劉靖之《中國新音樂史論下》，台北：燿文事業有限公司，1998 年 9 月。

<sup>4</sup> 宋僅〈二十世紀中國音樂思想的四大死結〉，劉靖之主編《中國音樂美學研討會論文集》（民族音樂研究第五輯），香港：香港大學亞洲研究中心，1995 年 12 月第一版，頁 176。

的，而一下子來了這樣形式繁複的西方音樂，造成傳統音樂與新音樂之間的衝撞，引發諸多學術探討與爭論。尤其是音樂的創作方面：西洋和聲、曲式、對位等作曲技法的運用，該如何拿捏、音樂風格該如何處理。另外，中國傳統音樂是否也該建立一套理論體系……到目前為止都尚在摸索當中，沒有任何方式被確認為唯一可行。

台灣的音樂發展在多位前輩的播種之下，如今可說是蓬勃發展，相較於大陸而言，更具普遍性，近年來留學歐、美的音樂家數量可觀，而且對於台灣民間音樂進行大量挖掘，使得創作風格上有回歸本土並汲取了民間音樂的養分的傾向。但是關於頂尖音樂人才的培育方面，因為教育體制、社會環境等等因素，而成效稍遜於大陸。就音樂創作來說，台灣音樂系所或專業樂團每年的作曲比賽，得獎作品幾乎清一色是採用無調性技法，對於作曲技巧的提升與作品風格的走向，具有時代性意義，但作品往往在首演音樂會後便乏人問津。以最現代的作曲技法與最新創意（音響彩度）的作品，目前尚無法被大眾所接受，是精緻藝術的必然現象？還是，作曲家的音樂創作思維是以「純為藝術而創作無須考慮人們的接受度？」這樣的想法，似乎有所討論的空間。相較於中國而言，因為政治與社會環境的差異，台灣對於音樂的民族化、風格性以及美學上的探討有著不同的發展，以另一個角度來觀照，可以說沒有較為強烈的民族主義。雖然這些議題在學術研討偶有涉略，但不夠深入且持續，音樂作品與學術面的廣度也較為欠缺，尤其有時候理論家的經驗無法落實到實務面，例如音樂作曲的技法在音樂創作上如何轉化成具有東方色彩與風格的呈現等等，甚至音樂創作是否需具備所謂中國風格的素材與動機都有著不同的看法，大致而言，以台灣整個音樂發展的歷史、教育、創作、演奏等環境而言，是屬於西化的傾向。

很偶然的，鮑元愷於 2002 年 5 月應邀到南華大學民族音樂系擔任客座教授，筆者利用此一機會與作者學習音樂創作相關技法，並針對《炎黃風情》這部作品

的創作過程做進一步的瞭解與探索。另一方面，常有人將音樂作曲的技法與技巧混為一談，技術是作曲的基本要求，每一個作曲者都要經過有系統的創作技術訓練，這些理論有著既定的方法與規範，每個人學習的都是相同的內容（縱有差異也相去不遠），當然，不同時期的音樂流派風格會有不同的作曲手法，如古典樂派、浪漫樂派、印象樂派甚至現代樂派，如何將這些技法有效的運用，需要個人純熟的技巧，加上實務經驗的累積與個人豐富的變化巧思，才能創作出有藝術生命的音樂作品。《炎黃風情》所使用的樂隊形式與作曲技法完全是來自西方，而旋律則是原汁原味的中國民歌，所謂「中學為體，西學為用」，兩種不同文化的音樂，要如何成功的融合與接軌，將西方形式的物質性的審美與中國民歌情感的精神性審美緊扣在一起？！有感於《炎》曲在創作上的理念與思維，本文除了對作者生平與創作理念做介紹外，將二十四首民歌主題的寫作方式逐一剖析，就作品的創作過程、創作的方式與樂曲的結構，作深入的探討與分析，歸納出作者如何運用西方技法來鋪陳這個作品，展現中西融合的樂思，希望透過本文的探討，提供音樂界一些啟發。

## 第二節 相關樂評回顧

自《炎黃風情》首演後即有多篇相關樂評相繼發表，從各種不同角度去評論這個作品，有褒有貶、有鼓勵有建議，這些評論提供了一些寶貴的線索，有助於本論文研究方向的訂定與架構的確立，筆者從樂評中選出幾篇較具代表性的文章作為相關文獻的回顧，藉由文獻的輔助，整理前輩對此課題的見解，使研究資料更為充實，以期能開拓出新的研究領域。

王東路在〈對於「跨世紀音樂工程」的聯想〉<sup>5</sup>文章中提出：中外許多音樂家

---

<sup>5</sup>王東路〈對於「跨世紀音樂工程」的聯想〉，《音樂與音響》，香港：1995年10月號。

都重視民歌，將民歌做為音樂創作的重要根基，鮑元愷這方面也承繼了前人的經驗，《炎黃風情》對於民歌的改編是極其謹慎的、嚴格的，讓民眾聽到的是民間共同創作（指民歌）的真諦，而不是片段或支離破碎、遭受閹割的贗品。通過管弦樂隊演奏、各種專業創作手段，使民歌提昇到更高的藝術境界，擴大了聽眾層面、拉近了西方音樂形式與民眾的距離。關於作品的結構則不同於西方的任何時期的體裁，反而是接近中國民間音樂或器樂曲中的段落並置的手法。另一方面作者以縱向的和聲、配器才華，克服了這部作品淪為一般民歌改編曲的難點，另一難點是 31 首分曲如果沒有對民歌的內容、風格有透徹的分析與瞭解，並加上洗鍊、成熟的表現手段，則重複性的手法將成為此作品的敗筆。在樂器的運用方面除了民族樂器與打擊樂器能突出民族風格之外，鋼琴的色彩性運用也相當別緻。從文化的交流上，贊同這種再加工、再創作的藝術品，拉近了不少雅俗品味之間的距離。王東路此篇評論對於民歌或民間音樂的藝術化表達出一種增進文化交流重要方法的觀點，但也不是否定其他的音樂藝術形式。

廖燃<sup>6</sup>的〈《炎黃風情》引起的美學思考〉<sup>7</sup>批判性的指出：將原生狀態的傳統音樂以西方樂團的形式及作曲手法相結合的邏輯，就像是穿上水晶鞋的灰姑娘，以為瞬間變成公主，妄想能夠登堂入室，身價百倍，這種以西方美學規範來衡量傳統音樂的價值是一種觀念的混淆與紊亂。另一方面，作曲家希望“衝出亞洲、走向世界”更是民族主義的過渡膨脹，也將東西民族本身的多元性與複雜性給簡單化了。《炎黃風情》中所使用的民歌與原旋律呈現，沒有發展主導動機，也沒有戲劇性的結構形式，等於是為民歌配上和聲並分配樂器而已，是否具有作曲家的創意？作品是否有原創性？文中舉出根據盛唐背景所創作的舞劇《花雨絲路》為

---

<sup>6</sup>廖燃是旅居挪威的音樂評論家，為一家 Morgenbladet 執筆文藝評論工作。

<sup>7</sup>廖燃〈《炎黃風情》引起的美學思考〉，《省交樂訊》，台灣：國立台灣交響樂團，1996 年 10 月 58 期。

例，劇中服裝與舞台設計使用了大黃、鮮紅、翠綠等當下的流行色彩，顯得流金溢彩、俗不可耐，更無法再現歷史上的氣象。最後指出《炎》曲的缺點在於作品本身沒有開拓新的藝術觀念，作曲家創作個性並沒有發揮到最大的限度。廖燃的此篇評論基本上不贊成將傳統音樂的原生狀態以西方的音樂形式而沒有加以發展、延伸、擴張的結合方式。廖文引發了熱烈的討論，其中王東路發表過一篇較長的評論，回應了廖燃的觀點。

石惟正《熱土 熱淚 熱望》<sup>8</sup>：本篇作者多次現場聆聽《炎黃風情》的演奏，認為民歌經過作曲家的思維與調繪，純樸單旋律成爲一幅幅的立體畫面：秀美的故鄉山水、農民的辛酸、淚眼送君的妻子、失依的稚齡幼兒，像是熟悉又永遠聽不厭的故事，親切地聯繫起生活中的共同體驗，尋找到了根源。此篇文章反映出熟悉的旋律與藝術化後的傳統音樂，更容易感知到美的存在並溶入生命的共同體驗。

阿鐘（黃輔棠）〈再談《炎黃風情》的魅力—兼評廖燃先生《美學思考》〉<sup>9</sup>，本文主要評論《炎黃風情》的創作心態，首先認為這是爲積德而寫的作品，只純爲讓世人知道中華民族有這麼美的民歌，而不計較個人名利與得失，再者是雅俗共賞、中西融合之實踐，如三國演義、水滸傳等名著，以及舒伯特的歌樂作品，證明雅俗共賞是大路不是絕路，認為作曲界與評論界不應排斥這樣的方向。創意並不一定只限於無中生有，將現有的事物作有機的連結也是獨一無二的創意，非如廖文中所述，僅是將民歌用管弦樂形式演奏一遍，該注意的是其豐富的作曲技巧與自然情感的表達。另外，觀念不是作品的精神核心，因爲觀念隨時會變，只有真誠、高貴與熱烈的感情加上高超的技巧，才是作品成功的重要因素。黃輔棠

---

<sup>8</sup>刊載於天津日報，1992年6月8日第三版。

<sup>9</sup>阿鐘（黃輔棠）〈再談《炎黃風情》的魅力—兼評廖燃先生《美學思考》〉，《省交樂訊》，台灣：國立台灣交響樂團，1196年10月，60期。

在此篇文章之前也發表過關於《炎》曲的評論，主要是論述該曲寫作的手法，本篇則從形而上的創作意念為主要評論，並對廖文提出不同的看法。

王東路〈音樂批評與音樂美學〉<sup>10</sup>，這篇文章主要是回應廖燃的評論，首先對於音樂作品除了技巧之外的創意，應反映在作品是否創造出美的價值，如果有創意、且突破傳統，卻脫離作品的內容，缺乏美學價值，這樣的創意與突破並不能對音樂藝術的水準起著關鍵性的作用。第二點，關於發展動機主導、對比主題與戲劇性結構的運用是有其積極意義，但是許多優秀的作品並不一定要使用這些手法，技術不是教條，交響樂一定要包含這三種音樂手法顯然是與廖文先前提出的“突破”所有搖擺與衝突，這是廖文中的觀念不清。第三點，對於音樂是否因“感人”（小眾）與“怡人”（大眾）而有高下優劣之分，王文認為音樂作品本來就是要存在著藝術欣賞的主體，但絕不是越多人欣賞就會使作品成為世俗化，反之則高雅化，如果一味以個人品味去衡量或者自命清高、孤芳自賞，將是潛伏的危機。第四點，駁斥廖文中提到借鑑西方交響音樂方式是“削足適履、兩邊（東、西方）不討好”，音樂創作與藝術哲學不是一成不變的，從古至今，哪有完全不變的審美意趣與創作哲學，時間上的史學流派，空間上的交流融合，無時無刻，從未停歇，音樂藝術雖有共性與延續性，更有個性與發展性，根本不可能墨守成規。第五點，原創與再創都是作者經過環境、文化、生活的薰陶與影響，對於音樂素材作不同層次的演繹，所以原創、再創甚至集體創作都是作曲家自由的選擇，更不是作品優劣的必要標準，而對於民歌的直接引用，王文列舉出許多作品做為佐證，甚至在音樂史上引用民歌與改編一直盛行不衰，而且這也搶救了無數的優秀民間藝術遺產。最後對於音樂評論的態度提出建言，應具備專業、負責，摒棄謾罵與主觀臆測。

---

<sup>10</sup> 王東路〈音樂批評與音樂美學〉，省交樂訊，台灣：國立台灣交響樂團，1999年6月，90期連載兩期。

以上幾篇評論的文章分別從創作方式、文化發展、美學思考、審美情趣、樂曲架構等不同角度切入，除了認同與關懷外，批判性與反批判也蘊含著不同模式的探索，豐富了我們的視野與思維，釐清更多音樂學上的模糊觀念，這些都是值得參考的審視角度。

## 第三節 研究範圍與限制

音樂研究的範圍相當廣闊，包括音樂理論、音樂史學、音樂社會學、音樂美學等範疇，尤其是美學問題，涉及的是哲學、心理學、社會學等相關學科領域，以筆者有限的認知和時間，實在是力有未逮，必定無法完全納入本論文研究的範圍，故選定下面幾個面向做為本文研究的方向與對象。

1. 作者本身的背景與創作動機：創作者的個人環境因素、成長過程及生活經驗是創作內涵的重要元素，希望從這個章節能說明作者創作的脈絡。
2. 音樂內在的分析，這個部分探討的是《炎》曲的作曲理論與技法，將中西音樂材料與技法的結合與運用過程，以及每首樂曲的審美意趣試圖做深入的探討。
3. 從樂曲分析中整理出西方技法如何借鑑到中國音樂風格的呈現，並闡述全曲所呈現的美學意涵。

## 第四節 研究方法與步驟

### （一）研究方法

- （1）蒐集《炎》曲的相關報導：如樂評、報紙報導與期刊論文等文字資料，包含作曲者關於音樂創作或理念的文章。
- （2）樂譜資料：《炎》曲中共使用 24 首民歌主題，部分樂曲是以兩首民歌旋律連結或作為中段之變化，所以實際上有 31 首之多，為了讓原始素材風貌能完整

呈現，所以將作品中所使用的民歌樂譜與歌詞收錄於論文當中，原譜是簡譜形式，為利於交流，所有民歌曲調全部重新製作線譜，惟缺少《小白菜》、《黃楊扁擔》中段以及《爬山調》的第二首民歌的譜例資料。《炎黃風情》總譜由作者提供。

- (3) 訪談資料：作者接受中國、台灣與香港兩岸三地的期刊、廣播電台等專訪資料，是獲得樂曲創作背景與動機等第一手資料，也關係著作品詮釋的方向。
- (4) 有聲資料：至少要蒐集到不同時期的出版品，或者不同指揮家以及中國、外國的樂團所演奏的版本，作為分析、比較之用。

## (二) 研究步驟

首先對於蒐集到的文字資料詳加閱讀，尤其是對樂評與相關論文做回顧探討，整理以往研究學者的論點及其所涉略的範疇，並以確定本研究的目標與價值，做為理論基礎架構的建立，進而探究研究主題的內容，另一部份是對於近代中國音樂發展與美學的相關專論深入研讀，以期從不同角度瞭解相關的學術論點。第二、對照總譜聆聽音樂作品，本曲總譜長度共 247 頁，除了仔細分析外，並將和聲、對位、曲式、段落逐一標示，經由音樂理論深入分析，訂定論文大綱，依據大綱方向將資料彙整、歸納。第三、將整理與分析資料開始做較詳盡的陳述，一部份是將抽象的音樂透過文字的敘述而成為具象化，並從樂曲分析中歸納出作者如何借鑑西方理論豐富中國音樂的內涵。

## 第五節 論文架構

第一章緒論：說明本研究動機、目的之主因，將研究方法與步驟詳細說明，對於相關文獻、樂評及其研究做回顧與探討，並簡述其理論基礎的脈絡與研究流

程之安排，做為論文架構基本元素的開展。

第二章鮑元愷之生平與創作理念：透過對作者生活背景、社會環境以及音樂的學習歷程，了解其創作的理論與心理狀態，助於音樂研究主題的詮釋和內涵意義的解釋，這個部分參照的是作者的個人資料解讀、接受訪談的紀錄與本身所發表過關於音樂創作理念的文章。本章節引用的資料主要來自於：萱北的〈植根界藝術之民族音樂之土 躋身世林——《中國風》十年訪作曲家鮑元愷〉<sup>11</sup>、胡玉蘭的〈壯哉，鮑元愷！壯哉，中國風！〉<sup>12</sup>、羅之妘的〈炎黃心·台灣情〉<sup>13</sup>、鮑元愷〈中國音樂的出路在於中西融合—交響音樂系列《中國風》十年思考〉<sup>14</sup>（根據發表於中央音樂學院學報 2000 年第一期的《“中國風”的理想與實踐》改寫），2001 年 5 月。

第三章作品分析：將《炎黃風情》的分析內容分成八個部分，分別是 1.概說 2.民歌曲調與歌詞 3.樂團編制 4.曲式調性 5.寫作手法 6.和聲分析 7.樂曲配器 8.樂曲解說。這是本論文最為重要的核心部分，尤其 5.6.7.作曲技法的剖析，是還原作者創作思維與技巧的步驟，第 8 項則屬於審美性的描述。

第四章作曲技法分析與音樂美學的探索：從第三章的細部分析中，耙梳作者如何將西方作曲的技法轉化成中國音樂風格的紋理，例如以西方的和聲理論為根基，結合具有民族風格的調式和聲，使這些民歌旋律更加豐富，音響彩度也更加寬廣。對位的佈局、設計與調性轉換、過渡，曲式的結構等，將在此章節做綜合

---

<sup>11</sup>萱北，〈植根界藝術之民族音樂之土 躋身世林——《中國風》十年訪作曲家鮑元愷〉，2001 年 2 月 18 日，北京：人民廣播電臺《名人訪談》節目。

<sup>12</sup>胡玉蘭〈壯哉，鮑元愷！壯哉，中國風！〉《音樂生活》，1994 年 9 月總 264 期。

<sup>13</sup>羅之妘，〈炎黃心·台灣情〉，《樂覽》，台灣：國立台灣交響樂團，2002 年 7 月 37 期，頁 1-7。

<sup>14</sup>鮑元愷，〈中國音樂的出路在於中西融合—交響音樂系列《中國風》十年思考〉（根據發表於中央音樂學院學報 2000 年第一期的《“中國風”的理想與實踐》改寫），2001 年 5 月。

性的歸納，對其如何展現從個人的意識中，透過中國傳統藝術思維，呈現中國民族音樂精神文化價值。最後一節則探討整部作品審美的理想圖示。

第五章結論：此章將就本文做一理論性分析的總結與本論文的研究回顧、描述與結論，以做為後續研究課題的鏡鑒之開拓。

## 第六節 名詞釋意

1.中國新音樂：根據劉靖之在其著作〈歐洲音樂傳入中國〉一書中對於新音樂提出這樣的詮釋：

「新音樂」是指作曲家運用中國音樂素材，通過歐洲十八、十九世紀作曲技巧、風格、體裁和音樂語言而創作的音樂作品，我們稱這種音樂作品為中國的「新音樂」<sup>15</sup>。

主要是區隔西方作曲技法引入中國前的傳統音樂，包括民間音樂、宮廷音樂、宗教音樂、戲曲音樂與文人音樂等。雖然對西方世界而言這些理論與技法都是舊的，但對中國而言卻是新的音樂品種，不過筆者認為文中指稱的十八、十九世紀的技法應該要做修正，從二十世紀一直到當下，作曲的技術不斷的創新，不應該被排拒於作曲技法的範疇。

2.宮音系統與調式：中國的宮音系統與西方的大調相似但不相等，中國音樂以宮、商、角、徵、羽為五個音為骨幹，對應於西方音名的 C、D、E、G、A 等五個音，再加上四個偏音清角（F）、變徵（升 F）、閏（降 B）與變宮（B），形成幾種不同的音階，每個音階以宮、商、角、徵、羽形成五個調式，例如 D 羽調式就是以 D

---

<sup>15</sup> 劉靖之〈歐洲音樂傳入中國〉，劉靖之編《中國新音樂史論》，香港：香港大學亞洲研究中心出版，1986年，頁1-2。

爲宮音的 La 調式，判定樂曲的調式通常會以結束音作爲準則，但不代表這個樂曲一定是環繞著這個調式主音所形成的音樂風格，本文中會有詳述。

#### 4.音樂分析中的專有名詞：

弦樂二部（二部弦樂）：指第一小提琴與第二小提琴

弦樂三部（三部弦樂）：指一、二小提琴加中提琴

弦樂四部（四部弦樂）：指低音大提琴以外的其他四部弦樂。

## 第二章 鮑元愷生平與創作動機

### 第一節 作者介紹

鮑元愷曾名列 1999 年《世界百大名人錄》，為著名作曲家，音樂教育家和理論家。原籍河北省青縣，1944 年 1 月 4 日於北京出生；1957 年發表第一首音樂作品《登山》，同年考上中央音樂學院附中，1962 年保送進入中央音樂學院作曲系，師從蘇夏、江定仙教授學習作曲，學習音樂理論於陳培勛、楊儒懷等教授。1973 年 10 月在天津音樂學院任教至今。1991 年，以他精闢獨到的教學理論和實踐，破格晉升為教授。1992 年，被譽為國家級有突出貢獻的專家，且享有國務院頒發的政府特殊津貼。現兼任台灣南華大學和天津師範大學客座教授、中國華夏文化促進會副會長、中國音協創作委員會副主任、人民音樂出版社《音樂研究》編委，還擔任天津市政協常委、中國國民黨革命委員會中央委員。

鮑元愷從十三歲起開始發表音樂作品，自 1977 年起的 12 年間，多次以其聲樂作品和管絃樂作品，獲得國家級創作獎的殊榮。他的音樂觸角廣大兼容並蓄，既有氣勢恢宏的交響音樂和舞劇音樂，又有精細典雅的室內樂和藝術歌曲，另有通俗優美的電影電視音樂，再有質樸無華的兒童音樂。80 年代，他以完全不同的音樂體裁風格創作—童聲合唱套曲《景頗童謠》、交響詩《獻給建設者》、抒情組歌《海之夢》、男聲獨唱曲《愛的珠穆朗瑪》等，這些作品連續獲得 1—4 屆的魯迅文藝獎，全國第五屆音樂作品獎和建國四十周年全國廣播歌曲獎。到 1990 年，他又創作了大型舞劇音樂《精衛填海》。這期間他相繼完成了四十餘部電視劇、電視系列影片的專題音樂創作及數百首頗具影響的通俗歌曲和藝術歌曲。

1990 年以來，他投入了以中國傳統音樂為本體，以中西融合、雅俗共賞為原則，並同造型藝術相結合的交響音樂系列《中國風》的創作。包括首篇《炎黃風情》（中國漢族民歌主題二十四首管絃樂曲，2001 年獲得中國首屆音樂創作金鐘獎

的管絃樂組曲)，以及《京都風華》《華夏童謠》《戲曲經典》《台灣音畫》《華夏弦韻》等七個篇章。尤以中國傳統音樂為神、西方藝術形式為形而相結合的交響系列《炎黃風情》，這部作品已由國內外許多交響樂團先後在天津、北京、深圳、上海、西安、廣州、香港、臺北以及巴黎、柏林、倫敦、赫爾辛基、阿姆斯特丹、特利爾、布達佩斯、多倫多、紐約、洛杉磯、悉尼、特拉維夫等世界名城演出全曲或選曲四百餘場，並由國內外樂團錄製了多套唱片；許多中外指揮家以他們的忠於傳統又富於個性的藝術詮釋，在世界各地演奏這些以中國民歌為基礎的管絃樂曲，並在美國和歐洲贏得了異國聽眾的高度評價。

1993年，應美國新聞總署之邀約，赴美七個城市訪問講學，1994年赴台灣參加華人作曲家研討會，1995年赴台灣擔任首屆台灣作曲研習營特約聘教授和第三屆華人徵曲比賽評委；1994年至2000年之間，七次赴台灣擔任客座教授，和交響樂團藝術指導。1996年2月2日在北京和台北同時舉辦其作品《炎黃風情》的兩岸同步音樂會。1997年應馬來西亞華人文化協會邀請赴東南亞訪問。2001年赴歐洲訪問，並在瑞典和芬蘭舉辦其作品交響組曲《台灣音畫》的專場音樂會。

在音樂理論方面，鮑元愷學貫中西。一方面研讀了大量關於二十世紀西方音樂創作的相關論文，同時又深入地研究中國傳統音樂的型態和內涵。在此基礎上，建立了他自己的以中西融匯為核心的音樂創作理論。其論著《藝術的出路在於融合》做為他1993年在美國講學的教材，得到美國藝術理論界的高度評價。在作曲教學方面，他的三句話：“一是以克服心理障礙為起點，二是以音樂創作實踐為主線，三是以開發創造潛能為目標”以及“以獨創為中心，以西方古典音樂和中國傳統文化為基礎”的教學方法，確實取得了卓著成效，鮑元愷從教近三十年，其弟子張如昕、王憲、伍嘉冀、劉彤等，已成為享譽樂壇的新一代作曲家！

## 第二節 音樂學習背景

鮑元愷出生於抗日戰爭勝利的前一年，七歲以前是在北京生活的，父母親對他的影響深遠，父親鮑向群學貫中西，從金石篆刻、繪畫、書法、工藝美術設計、京劇、語言（日、英）、詩詞及中西音樂多能無師自通，可說是位藝術奇才，鮑元愷的和聲樂理即是由父親所啓蒙。雖然出生於中國那段戰火連年、顛沛流離的大環境，但其家學淵源教育的耳濡目染之下，也培育了其知性及感性，天文地理書畫琴棋無所不及；不僅有素描繪畫的功底、更是臨摹過古碑名帖，寫得一手筆勁鏗鏘的好書法，並且中學時期理化成績表現得相當優異。後來又醉心於攝影、游泳、寫對聯，儼然可稱是位「雜家」。從小接受紮實的文學、美術、科學及音樂的基礎訓練，興趣廣泛的吸納中西之學，已成為其日後攀登音樂高峰的壘壘基石！

鮑元愷小的時候，先是學美術，真正決定學音樂是小學畢業以後。童年時住在北京，六歲時正值「中國保衛世界和平大會委員會」舉辦的「和平簽名運動週」，鮑元愷展現了音樂天賦，學唱歌聽一遍就會，於是他被抱上宣傳車當著眾人的面，不羞不怕地唱了不知多少遍：“王大媽要和平，要呀麼要和平”。冥冥之中自有定數，自此之後，父母親就開始了潛移默化的音樂誘導，這位音樂界的奇葩，終究難掩其鋒芒而展露頭角。

七歲到十三歲是在天津渡過的，鮑元愷說：「當時中央音樂學院設在天津，那時候天津的音樂水平相當高，音樂生活也非常豐富。我父親在中央音樂學院有很多朋友，這樣，我比一般的孩子們有更多的機會接觸到專業音樂教育。那時候，蘇聯歌曲非常流行，它絕對要高於現在流行歌曲在青年當中的流行程度。那時中央音樂學院的專家也都是從蘇聯來的，他們帶來了蘇聯專業音樂教育的經驗和教材。這些在我心中留下很深的印象，並且一生都影響著我。在這六年裏，我喜歡上了音樂，並且正式開始學習音樂。」在鮑元愷上小學五年級的時候，便投師於

父親的朋友黃進賢老師，學習鋼琴和視唱聽寫。也是在黃老師的家中，他第一次聽到了交響樂；那是舒伯特的“未完成交響曲”和貝多芬的“田園”。交響樂豐富的表現力和音色，深深地撼動了他幼小的心靈，他才知道音樂不單單只是歌唱而已，從此之後，鮑元愷與交響樂結下了不解之緣。

1957年，鮑元愷以超強的音樂聽力和最初發表的歌曲作品，考取了譽為「音樂家搖籃」的中央音樂學院附中主攻長笛；在學期間於何振京老師的民歌欣賞課上，鮑元愷說：「我們聽到的是從粗獷豪放，真情奔瀉的陝北“信天遊”到“小橋、流水、人家”的江南小調；從委婉細膩，含情脈脈的雲南花燈到高亢遼闊的青海“花兒”；從樸拙火熱的東北秧歌到率真淒美的爬山調……我們隨著何老師的歌聲把美好的遐想帶到那山間河畔，帶到那草原雪嶺，我們好像看到了我們的先輩在訴說著他們的苦難與歡樂，講述著他們的生活與歷史。」何老師對民間音樂的熱愛和追求，讓生長在大都市的鮑元愷，遠離喧囂塵世直搗藝術桃花源；不放棄任何機會的廣聽、博覽中外音樂名著。鮑元愷主攻長笛不到半年，便加入了曾多次到中南海懷仁堂演出的“紅領巾管弦樂隊”（現在中央音樂學院附中的少年交響樂團），由鄭小瑛和徐新指揮樂團，演奏的曲目很廣泛，演出也很頻繁。一年以後，音樂學院遷到北京，他又到了北京，在北京上中學，上大學，之後又到天津工作。

1962年，鮑元愷以優異成績保送中央音樂學院作曲系。很快地便以其博學多識而為師生所矚目。他首先師從蘇夏教授；蘇教授反對模仿西歐古典音樂，強調民族風格，提倡雅俗共賞；當時學習的主要方向是探索為民歌旋律配置具有民族特色和聲的問題。期間也接觸了黎英海教授著作《漢族調式及其和聲》和《民歌小曲五十首》，前者是談理論，後者乃為實踐的鋼琴小曲，這二本書也給了他不少的啟發。後來又被轉到江定仙教授的高材生班，此時鮑元愷已經積累了10幾大本為民歌配和聲的練習本了。江教授是著名音樂家黃自先生的弟子，教育教學清晰嚴謹，板眼分明，強調古典傳統，恰好與蘇教授形成一放一收的兩種風格。“先放

後收“或說是“先感性後理性“的完善教育使鮑元愷受益匪淺，至今常念恩師之情。

正當鮑元愷雄心壯志，只待畢業（1967年）後在樂壇大顯身手之時，令人錯愕的“文化大革命”，無情地添了一樁牢獄之災，險些斷送他的創作之路。“欲加之罪，何患無辭”。鮑元愷以莫須有的罪名被打成了“現行反革命”、“五一六分子”。從1968年3月到1973年4月整整被關押了五年半！在那漫長難捱的禁閉室內，心痛勝過身上被打的傷痛，他受過侮辱挨過罵。但真正使他感到羞辱的是：有幾千年文明史的炎黃子孫為什麼要“煮豆燃豆其”？！無休止的逼供，喪心病狂地輪番“轟炸”，使他喊無聲哭無淚，心中憤懣無處宣洩，他麻木了，倦怠了。暗夜，他下意識地碰響了自己動手組裝的三管收音機（以聽最高指示為名義組裝），從東方異域傳來一陣輕柔典雅的古典樂曲，就像從天而降的仙樂，通過同室看守聽不見的耳機，撫慰著他孤獨苦痛的心房。在此同時古典音樂也盤根錯節地佔據了腦海，更賦予了他新生命的音樂之舟。對於編寫吉他教材，鮑元愷確實是無心插柳，話說有個酷愛音樂而“敵我界限不清”的重慶小兵，花13元從市裏買來一把舊吉它，不無炫耀地對鮑元愷說：“你不能出屋，我教你彈吉它解悶吧”！鮑元愷欣喜過望且受寵若驚。誰知剛拜小兵為師三天，便師徒換位，小兵心服口服地當了徒弟。十幾年後，人民音樂出版社印數過百萬的《西班牙吉他演奏教程》，就是鮑元愷在禁閉室為這位徒弟編寫的教材。這自然流露的才情，真使人望其項背而自嘆不如！

1973年10月，鮑元愷終於開始了人生的嶄新樂章。他執教於天津音樂學院，並把民歌配置和聲列入學生必修的課程，1979年開始在天津音樂學院許勇三教授指導下進行巴爾托克（Bela Bartok, 1881-1945）的研究，從那時起，鮑元愷花了很長時間研究，從《獻給孩子們》《小宇宙》《八首即興曲》《舞蹈組曲》《管弦樂協奏曲》《為鋼片琴、打擊樂和絃樂而作的音樂》到他的四重奏和協奏曲，當他研究越深入，就越感到巴爾托克的道路與中國作曲家面臨的實際情況相當接近。1980年初探雲南，隨天津音協去德巨集地區蒐集民歌；回來以後創作了一系列以雲南

少數民族民歌為素材的音樂作品。

鮑元愷曾說過：「我是在遠離民間音樂沃土的大都市出生和成長的，又是從學習西洋樂器步入音樂殿堂的。我能夠如醉如癡地熱愛中國傳統音樂，能夠始終不懈地研究中國傳統音樂，並且決心通過中西融彙的道路把中國傳統音樂展現到世界樂壇，除了得益於前輩音樂家和他們的作品，得益於當時高度重視民族傳統音樂的教育環境外，還要歸功於我的兩位恩師——何振京老師和蘇夏老師。」

至此，鮑元愷仍以他本身的光和熱，繼續的編織屬於他的、中國的、東方的優美曲調，跨越時光的鴻溝，觸動每一位的心弦！

### 第三節 創作的動機

「中國民歌主題 24 首管絃樂曲」的構思是在 1990 年，歷經一年的廢寢忘食，終於完成當時孤注一擲的決定。全曲包括六個省二十四首民歌（《燕趙故事》《雲嶺素描》《黃土悲歡》《巴蜀山歌》《江南雨絲》和《太行春秋》六章，每章四首樂曲<sup>16</sup>），包含中段穿插其他的民歌，總共有 31 首，每首樂曲以膾炙人口的民歌曲調為骨，歐洲管絃樂的豐富色彩為皮，共同交織一個有情有慾的漢族音樂篇章。直到 1994 年才將此組曲命名為《炎黃風情》，列為《中國風》系列的首篇。

根據作者表示：此作品當時所受的啟發及鼓勵支援，就是譚利華先生（北京交響樂團的團長），有次他到天津談論的一席話——“交響樂現在大家沒什麼可聽的，作品都跟聽眾的距離太遠了。洋的東西跟中國聽眾有一個空間差，因為文化背景相差太大，同時國樂也在做一些努力，演出一些中國古典音樂，但一般聽眾又感覺有很大的時間差，相隔了幾百年聽起來有距離感。”因此在心中激盪許久

---

<sup>16</sup>因為古典交響樂是四個樂章，中國古詩詞是四句，一般的結構也是起、承、轉、合四個字，所以每章就用了四首民歌，有個起、承、轉、合的小結構。

的想法一躍而出，而著手進行將民歌改成管絃樂小品。另外作者亦思索著：「什麼樣的作品才能夠流傳下來？而且能夠成爲經典？」而這樣晦澀的問題，惟有二條路可行：一是中西結合、一是雅俗共賞。唯有透過中國聽眾熟悉的民歌曲調，同時西方聽眾亦能接受的藝術形式，互爲表裡交叉縱橫的讓聽眾欣賞到彼此的音樂；而搭起中西之間的橋樑，就要借用管絃樂的表現來縮小時間差和空間差。在同西方音樂融合的過程中，獲得新的生命，取得開放性的發展。宋僅在〈二十世紀中國音樂思想的四大死結〉<sup>17</sup>中有一段文章，對於傳統形式音樂的藝術加工的必要性提出以下見解：

從美學上說，文化遺產中有許多美的音樂品種，這些品種都能為多樣性的審美提供對象，因此應該把他們保留下來。當然，我們所能保留的只是這些品種的結構樣式，而很難保留它們活性存在的文化生態與文化方式。例如我們欣賞到某個民族某個地區的傳統民歌，儘管可以請當地的民間藝人到現代舞台或錄音棚演唱，或到當地錄音錄像，但提供給審美消費市場的仍只是一種音樂“盆景”。尤其各民族的歷史音樂，連它們本族人都只能留下音樂本身的大致模樣，無法連同他的生態環境一起留下（畢竟時代不同了），更何況室外族人。

對於傳統音樂的藝術化是許多學者的共識，鮑元愷只是付之實行者之一，他的文章中也提到<sup>18</sup>，九十年代亞洲經濟的崛起和中國的改革開放，讓中國這塊音樂資產豐厚而未開懇的處女地，保留著完整樸直的原始農業型態。中國沒有經歷過西方的工業革命及文藝復興時期，故中國音樂擁有比西方更得天獨厚的優勢；而隨著經濟發展而日漸復興的東方文化，正如晨曦少女般地，散發不凡的光彩魅力。

---

<sup>17</sup>宋僅 〈二十世紀中國音樂思想的四大死結〉，劉靖之主編《中國音樂美學研討會論文集》（民族音樂研究第五輯），香港：香港大學亞洲研究中心，1995年12月第一版，頁197。

<sup>18</sup>見鮑元愷《中國音樂的出路在於中西融合》一文，根據發表於中央音樂學院學報2000年第一期《“中國風”的理想與實踐》改寫。

正是這樣的優勢與條件，藝術化的工作實在是刻不容緩，否則再過百年，這些先民生命淬練的旋律與能靜靜的躺在紙本樂譜當中了。

當時整個大環境的催化，加上整個音樂事業處在低潮，又遭逢中央音樂學院的同行、同學的噩耗—1990年的師兄施光南，1992年同學屈文中，都在四十九歲英年早逝；1991年，定居美國的師姐魏立，因乳腺癌去世；父親也是四十九歲那年與世長辭。對鮑元愷來說，「四十九歲」是一個生死關卡，人生無常的澈悟，使得他把握當下，所以他希望：「能把中國傳統音樂，透過西方音樂表演形式，讓西方人能夠以此模式更接近中國、認識中國音樂。」《炎黃風情》就是在這麼一個特殊的背景下產生的。

## （一）中西融會

鮑元愷在其《中國音樂的出路在於中西融合》<sup>19</sup>的文章中提到：

中國同西方的文化交流不僅在是單向從西方吸收，中國需要世界文化，要“洋為中用”，世界也需要中國文化，需要“中為洋用”……西方對中國文化的尊重與瞭解，遠不及我們對西方文化的尊重和瞭解……我們的交響音樂創作雖然已經從最簡單的結構方式跨入最複雜的序列體系，但我們卻未曾系統地把我們中國原生音樂精華通過藝術音樂的形式介紹給當今世界。

正是這樣的體認與使命感，催生了《中國風》的構思與創作。關於題材的選擇則深受匈牙利作曲家巴爾托克的影響，巴爾托克，是二十世紀國民樂派的重要

---

<sup>19</sup>見鮑元愷《中國音樂的出路在於中西融合》一文，根據發表於中央音樂學院學報 2000 年第一期《“中國風”的理想與實踐》改寫。

代表人物之一，他對於民間音樂的採集不遺餘力，曾與另一位音樂家高大宜（Zoltan Kodaly）在 1906 年共同發表《匈牙利民歌集》一書，也因為他們的努力，為東歐地區的民間音樂留下許多珍貴的資料。巴爾托克將民歌的素材運用到他所創作的音樂上，發展出他屬於獨特性的音樂語彙，也建立了音樂史上的重要地位，他更曾經說過：「一首農民歌曲就是一個完美的藝術典範，它足以同巴哈的賦格曲或是莫札特的奏鳴曲樂章相媲美。」

中國地幅遼闊，族群多元，蘊藏著不盡的民歌資產，是生活的最底層，也是涵蓋面既寬且廣的體現，在這廣大面積的土地上，隨著生活、勞動、節日等橫向的積累，應運而生的是各種不同語言、風格的民歌曲調，創造出多采多姿的文化風采，近年來經過發掘、整理、研究和出版，已經有了相當規模的成效，但是以民歌素材加以創作的實踐卻尚待努力，此時鮑元愷教授憶起兩位音樂學院教授——何振京與蘇夏，曾經給他的啟發：透過西方的音樂形式具體呈現中國民歌的優美旋律。這些沒有受到太多外來因素而保留著其原始型態的民歌曲調，正是《炎黃風情》的原創動機。從二十世紀西方音樂的發展來看，原來使用標準編制的管弦樂隊或和聲技法的觀念已經不再是主流，採用非標準編制、加入異國樂器或使用具有民族色彩的新和聲觀念已獲得多數認同，早年中國音樂的戲曲唱腔曾被白遼士喻為貓叫狗吠的噪音，現在則被認為是交響樂團中新聲源的材料，這對中國音樂的發展是一項利基。鮑元愷教授表示：選擇西方音樂形式做為表達的方式是因為西方交響樂團過去三百多年來，經歷無數作曲家、演奏家的淬練，以及在樂器音色、音域等各方面的努力，已經達到相當完善的境界，成為多數作曲家體現樂思的載體之一<sup>20</sup>。所以鮑元愷以西方樂團為「形式」，中國民歌為「內容」，著手進行《中國風》系列的交響樂工程計畫。鮑元愷憑著深厚的作曲理論、和聲對位，透過民歌優美旋律，管弦樂隊的編制，向世人介紹屬於中國地方特色的音調，

---

<sup>20</sup>節錄自筆者訪談記錄。

深深觸動每個人的心弦，也就是鮑元愷所說的：「走向人民，才能走向世界！」

## （二）雅俗共賞

鮑元愷另一個創作理念便是雅俗共賞，二十世紀西方音樂已經走向所謂前衛的現代技巧派，調性概念早被拋之腦後，作曲家不斷地尋求新的技法以做為音樂的創新並突破傳統的窠臼，對於學術與創作而言是一項正面且有其必要性。宋僅曾經在 80 年代提出藝術發展的「飽和理論」<sup>21</sup>，在創作的飽和方面，認為當創作的模式已經到達一個顛峰而不能再持續時，使用原有的固定模式已無法達到更新的創作目的時，如巴哈、貝多芬等，用他們創作的方式絕對難以超越，此時一定要另闢新徑，所以浪漫樂派、國民樂派、印象樂派到現的以「音響」結構的現代樂派，不斷的創新，不斷的發掘新的創作素材與觀念。做為一個作曲家，他是音樂審美最早的飽和者，當一般民眾還沒有對音樂產生重複性的厭膩之前，因為作曲家對音樂專業與敏銳的洞察力，使得他必須不斷創新與超越。從這個論點審視現代音樂的創作似乎是一項有利的著力點，但音樂的直觀直感的審美功能在絕大多數民眾沒有受音樂能力訓練的情況下，卻是拉大主客體間距，過份強調新穎與突破是否忽略了人們音樂審美的習慣，音樂藝術究竟要傳達的是個人創作理念的延伸？還是為服務群眾而存在？目前並沒有絕對的答案。以藝術創作角度來看，作品必須是獨一無二，承載作者自我的意念獨具風格，以後現代的理念而言也可能是社會狀態反應，但是無調性的序列音樂或實驗性的創作真正的欣賞族群畢竟太有限，任何形式的音樂以後現代精神而言都可能存在，但鮑元愷認為經典藝術品都必定是雅俗共賞的<sup>22</sup>。

---

<sup>21</sup>宋僅〈審美飽和與藝術發展〉，福建省藝術研究所《藝術論叢》，1989 年第 2 期。

<sup>22</sup>見鮑元愷《中國音樂的出路在於中西融合》一文。

透過西方音樂形式豐富了中國民歌內涵，讓西方的聽眾藉此瞭解中國音樂的藝術魅力，也讓中國的民眾從熟悉的民歌旋律，認識西方的音樂形式與結構的美感，進而獲得共同的美感經驗，提升人類的精神生活。雖然創作的理念構築在雅俗共賞的前提，但鮑元愷的音樂手法一點都不為迎合聽眾而有一絲懈怠，從下章的作品分析我們可以看出，每首民歌都經過精心雕琢，豐富的和聲，精細的配器，嚴謹的織體，蘊含中國音樂特質與風格，這部作品中加入了許多中國民族樂器，如打擊樂器、板胡、三絃、嗩吶等，這些樂器的獨特音色與演奏語法融入交響樂隊之中，音響效果上并不造成中西文化融匯時的衝突，也沒有破壞整體的諧和性，反而更加道地的呈現中國人文特質。當我們聽到〈看秧歌〉中國擊樂的合奏段落，這種聽覺會透過日常生活的意象與經驗轉化成視覺的形像；可能是一場熱鬧的武戲正在上演，但絕對是東方的戲劇而非西方的歌劇，透過傳統樂器的適度應用，更能聯繫作品與欣賞主體間的互動，因為熟悉的樂器音色與民歌旋律，很快的引領我們進入自己熟知的景象，達到音樂本身所要傳達的目的，縮短音樂與聽眾的距離，成為雅俗共賞的音樂作品。

## 第三章 作品分析

《炎黃風情》依照中國大陸地理位置，共分成六個主題，每個主題各由四首民歌主題連貫而成，每首樂曲基本上由一首或兩首民歌組合而成。本文樂曲分析包括以下幾個方面：

- 1.概說：說明民歌素材的源流、內涵。
- 2.民歌曲調與歌詞：全國許多同名民歌，或一首民歌流傳到各地之後，歌詞內容都已融入當地民俗風情，旋律也有所更動，此處所表舉的盡量接近作者所引用的旋律，以及通行範圍較小的歌詞，從樂譜曲調與歌詞內容，呈現原民歌素材的內涵，歌詞內容是提供作者做為樂曲的構思題材，所以民歌的原貌是至關重要的。
- 3.樂團編制：說明樂曲所使用的樂團編制明細。
- 4.曲式調性：以列表方式，分析樂曲結構，完整標示樂曲本身曲式屬性與速度的變化。
- 5.寫作手法：分析作者寫作時所建構的寫作方式，這是作曲前的一項重要核心步驟，有了完整的架構之後，才進行細部編寫。
- 6.和聲分析：說明樂曲中使用的和弦結構及形式，並試著分析其產生的音樂效果。
- 7.樂曲配器：分析作者樂曲的編配方式，包含樂器的音色、群組的轉換與交替，調性、調式的變化與方法，對位形式與手法與樂段銜接的方式等。
- 8.樂曲解說：以感性的方式，闡述音樂呈現的風貌與主題音樂的樂思。

關於和聲級數的標法，本文採用的是，以宮音為 I 級的方式，因為《炎黃風情》中所有的曲調都是中國原生的民歌，而中國音樂的調性比調式來的重要，所謂「無宮不成調」，中國音樂常常是調式任意轉換，甚至有混和調式，所以，宮音

位置是全曲中心所在，與西方調式的結構：旋律常以環繞著調式主音有所不同。西方的大小調與中國的調式結構雖類似但絕不相同，僅說明其差異如下：

- 1.西方同音列大小調（C 大調—a 小調）有各自完整的功能體系，而中國的五種調式是以共同的宮音來確立各調式的存在，無法獨立分割。
- 2.西方同音列大小調由於各調式體系的完整與調式轉換的規範，使大小調之間既可融合也可獨立，而中國的五種調式則沒有完整的功能體系且在音樂的曲調中隨意互換，因此無法將他們徹底劃分。
- 3.西方同音列大小調的和弦系統明確，就是正三和弦，而中國同宮音的各調式常因為偏音與風格色彩的考量必須使用替代音和弦，因此降低各調式的獨立完整性，使各調式之間的界線較為模糊。
- 4.西方同音列大小調的旋律調性明確，都以環繞主和弦音為特徵，中國同宮調式的曲調則經常各調式游離，無法從樂曲一開始就明白的確立調式，通常要到樂曲結束音才能判定調式，且不一定全曲就是屬於此調式特徵，因此和弦級數便無從確立，所以中國調式的和弦級數統一以宮音為 I 級起數<sup>23</sup>。

雖然目前學界幾乎採用西方調式為主和弦的級數標法，如 D 羽調式（d 小調）：I 級的和弦音為 B、D、升 F 等，但為了區隔中國音樂與西方調式音樂的相異之處，所以採用以宮音為 I 級和弦的標法，除了前述之因素外，也避免調式與大調和聲級數的混淆不清。另外，關於和弦音的疊置，超過一個八度的和弦音，一律以附加音標示，雖有別於一般和聲學上的和弦級數標示，但更容易辨識一個和弦所包含的和弦音。例如：屬九和弦 V9，標示為 V7+2，上中十三和弦 iii13，標示為 iii7+2+4。其餘以此類推（附表 3-1）。

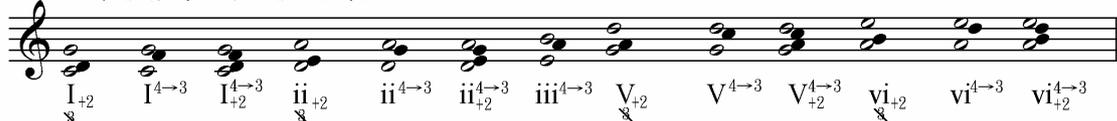
---

<sup>23</sup> 見劉聰韓《鋼琴即星伴奏教程-新編》，北京：人民音樂出版社，2003 年 8 版，頁 177。

五聲音階附加音和弦表



五聲音階代、附加音和弦表



中國音樂的調性調式標法分爲：之調式與爲調式，本文採用爲調式。如 F 羽調式，其意爲：F 音爲宮（Do）的羽（La）調式。調式的判定，以樂曲的結音作爲依據。如結束在 Do 爲宮調式、結束在 Ra 爲商調式，宮、商、角、徵、羽，依次相對應 Do、Ra、Mi、Sol、La。

本音樂分析所使用民歌譜例，主要引用自中國藝術研究院音樂研究所的《中國民歌》<sup>24</sup>共四冊與江明淳的《漢族民歌概況》<sup>25</sup>，其餘引自《中國民間歌曲集成-河北卷》<sup>26</sup>與《中國民間歌曲集成-陝西卷》、行政院新聞局編《中華民族歌謠選集》第五冊<sup>27</sup>，樂曲的概況主要參照上海音樂出版社的《音樂欣賞手冊》<sup>28</sup>、《音樂欣賞手冊-續集》<sup>29</sup>，以及香港雨果唱片公司出版的〈鮑元愷炎黃風情管弦樂曲-燕趙故事〉、〈鮑元愷炎黃風情管弦樂曲-雲嶺素描〉<sup>30</sup>的樂曲解說。

<sup>24</sup> 上海上海音樂研究院音樂藝術研究所《中國民歌 1-4 冊》，上海：上海音樂出版社，1992 年 1 月 3 版。

<sup>25</sup> 江明淳《漢族民歌概況》，上海：上海音樂出版社，1999 年 4 月 4 版。

<sup>26</sup> 《中國民間音樂集成》全國編輯委員會《中國民間音樂集成-河北卷》，1990 年 6 月。

<sup>27</sup> 行政院新聞局編《中華民族歌謠選集》第五冊，台北：行政院新聞局，1980 年。

<sup>28</sup> 上海音樂出版社編《音樂欣賞手冊》，上海：上海音樂出版社，1987 年 9 月 5 版。

<sup>29</sup> 上海音樂出版社編《音樂欣賞手冊-續集》，上海：上海音樂出版社，1992 年 6 月 3 版。

<sup>30</sup> 雨果唱片公司《鮑元愷炎黃風情管弦樂曲》1-2 片，香港：雨果唱片公司，1998 年。

# 第一節 燕趙故事

本節為河北地區的民歌，共有四首樂曲：1.小白菜、哭五更 2.小放牛 3.茉莉花  
4.對花、放風箏。

## (一) 小白菜

### 1-1 概說：

小白菜是一首流傳於河北地區的民歌，曲調幽怨，內容描述一個失去親生母親的小女孩，因為遭到繼母凌虐，更增添對其生母切切思念的情懷，並憶及為生母送葬情景，全曲結構只有六句，旋律以級進為主，節奏沒有太大的變化，旋律是分層逐漸下行，情感逐漸深入，表現出民間樂曲哭調的性質。樂曲中間另一段旋律，是作者根據另一首《哭五更》的民歌音調加以創作，做為樂曲的中段部分。

### 1-2 民歌曲調與歌詞

#### 《小白菜》

河北中部



小 白 菜 (呀)，	地 裏 黃 (呀)；	兩 三 歲 呀，
跟 了 爹 爹，	還 好 過 (呀)；	只 怕 爹 爹，
娶 了 後 娘，	三 年 半 (呀)；	生 個 弟 弟，
弟 弟 穿 衣，	綾 羅 緞 (呀)；	我 只 穿 上，
弟 弟 吃 麵，	我 喝 湯 (呀)；	端 起 碗 來，
親 娘 想 我，	誰 知 道 (呀)；	我 想 親 娘，
桃 花 開 (呀)，	杏 花 落 (呀)；	想 起 親 娘，



沒 了 娘 (呀) 。 親 娘 呀 ， 親 娘 呀 ！  
 娶 後 娘 (呀) 。 親 娘 呀 ， 親 娘 呀 ！  
 比 我 強 (呀) 。 親 娘 呀 ， 親 娘 呀 ！  
 粗 布 衣 (呀) 。 親 娘 呀 ， 親 娘 呀 ！  
 淚 汪 汪 (呀) 。 親 娘 呀 ， 親 娘 呀 ！  
 在 夢 中 (呀) 。 親 娘 呀 ， 親 娘 呀 ！  
 一 陣 哭 (呀) 。 親 娘 呀 ， 親 娘 呀 ！

### 1-3 樂團編制

弦樂四部：第一小提琴，第二小提琴，中提琴，大提琴。

### 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
A	a	1-6	C 徵調式	Andante
	a'	7-12		
	a''	13-18		
	小尾奏	19-20		
B	b	21-26	F 宮調式	Moderato
	c	27-31	Bb 商調式	
	b'	32-37	Eb 宮調式	31 小節 Allargando
	c'	38-42	Ab 商調式	Piu mosso
	c''	43-47		
	小尾奏	48-49		49 小節 Rit
A	c'''	50-57	C 徵調式	Andante
	尾奏	58-60		

### 1-5 寫作手法

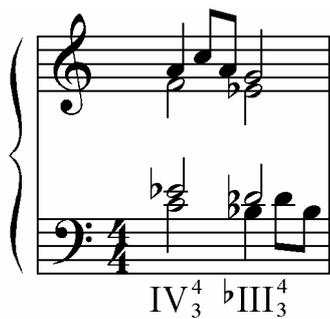
(1) 多調性和聲。平行小調與大小調交替的屬組和弦，使傳統的民歌旋律呈現豐富的色彩。

(2) 使用對位手法。A 段第二次主題五度嚴格卡農，以區隔第一次主題相同樂器與相同音區的重複性，第三次主題是襯腔式的對比對位。本曲的對位旋律與主題一模一樣，可以說是一段渾然天成的素材，也足見作者的巧思安排。

(3) 調性、調式交替。調性、調式不斷的游離，使相同的旋律不至於呆滯，呈現色彩多變，表達主題人物無法平靜的內心世界。

## 1-6 和聲分析

A 段第一次主題中，除了一般和弦外，使用副屬七和弦，第 4 小節連續使用了兩個平行副屬七和弦（譜例 1），



一個是借用平行小調的附屬導七和弦，皮爾金特的第一組曲中也使用這個和弦，另一個是 C 調交替降 VI 級的屬七和弦，蘇聯的作曲家，普羅可菲耶夫常使用這一和弦，且大小調和弦常混合借用，成為他個人重要的音樂風格與和聲手法。多調和弦、平行大小調和弦與半音經過式的和聲，構築滄傷淒涼的悲苦形象。本段三次主題的終止，都採用副屬和弦 V-I 的進行（第 6、12、18 小節）強化終止感。前六小節中，運用三個自然經過音（大提琴第 1、2、3 小節）與三個半音經過音（第二小提琴第 2 小節、大提琴第 4 小節、第二小提琴第 6 小節），形成重要的和聲色彩。整個段落為了營造多變的氛圍，使用的是西方風格的和聲。

B 段第二主題是另外一首民歌《哭五更》，配置的和弦以原調小和弦為主，呈現出柔性的色調，27 小節起宮音轉到降 B，大小和弦交互使用，30 小節 iii 級附屬

減七和弦，使主題在終止前起了小小的裝飾性色彩。除了一般和聲外，使用一次附屬七和弦（21 小節），以及一次附屬導七和弦（30 小節）。第三次的第二主題副部中（c''），第 45 小節有一個拿坡里六和弦。

再現 A 段和聲配置的是音型化的和聲，主題最後兩小節與尾奏的三小節借用交替降六級的屬七和弦，風格上再起了轉化，非正規終止進行，預示著揮之不去的缺憾。

## 1-7 樂曲配器

A 段第一主題（1-6 小節）為弦樂四重奏的形式，以第一小提琴中、高音區的獨奏來呈現，為了塑造幽暗的情境，使用了弱音器。第二次主題（7-12 小節）使用相同的音區，相同的樂器，只不過由單件樂器變成群組樂器，全體弦樂使用弱音器，為了變化風格，此段使用卡農嚴格對位寫成，其餘聲部則作為長音式和聲背景。第三次主題（12-18 小節）由中音提琴主奏，第一小提琴做二拍之後，襯腔式的對比對位，第二小提琴做和聲背景，大提琴改以五八度和弦撥奏，作為和聲基礎，小尾奏（19-20 小節）由第一、二小提琴與中提琴重覆主題的最後兩小節而來，樂器的使用是單件並拿掉弱音器。

B 段第二主題（21-31 小節），一開始第一小提琴 G 弦上齊奏，沈誨的音色，呈現主題人物淒涼的心境，此時，第二小提琴與中提琴擔任背景和聲。再一次的第二主題時（32-42 小節），第一小提琴以高八度演奏，從音區的轉換與前段形成對比，並加上第二小提琴的和聲式旋律，將單純的旋律給豐厚起來，搭配中提琴與大提琴撥奏的分解和弦。樂曲在重複第二主題的副部後（43-47 小節），達到最高潮點。接著大提琴單獨的小尾奏（48-49 小節），樂器減量，準備進入尾聲段落。

再現 A 段（50-51 小節）第二小提琴與中提琴以十六分音符向下進行的固定節

奏，導入第一小提琴在高音區的主題旋律，大提琴則清淡的以和弦音點奏。A 段和尾段主題共有四次，每次的配器與寫作手法完全不同，充分顯現作者對樂器性能的熟悉與作曲技術的洗鍊。

## 1-8 樂曲解說

弦樂四重奏形式開始，由第一小提琴奏出孤獨、憂傷的第一次主題，大提琴做外聲部的經過音式和聲，第二小提琴與中提琴作為和聲內聲部，猶如灰濛濛的薄霧，一股揮之不卻的黯然形象。第 7 小節起，弦樂四聲部改以群組呈現，第二次主題由群組第一小提琴擔任，與第一次主題相同的音區，沈思進入回想，小女孩憶起過往的情景：母親慈祥的面容、關愛的眼神、溫暖的懷抱、、、、，第二小提琴則是兩拍之後，以下方五度卡農的嚴格對位進入，答題的旋律，就像水中浮現母親的身影，如真似幻，與記憶的時空交替浮沈，更添惆悵。接著中提琴低一個八度奏出更幽暗的第三次主題，逝去的母親，回應小女孩的心靈呼喚，第一小提琴的自由對位，如同小女孩與母親開始輕聲對話，一句又一句，當主題轉入大提琴、中提琴再到小提琴終止後，小女孩又回到殘酷的現實。

B 段第一小提琴在絃奏出由哭五更音調創作的旋律，晦暗的音色，似胸中解不開的愁雲。樂曲速度由第一段的 *Andante*（行板）進入 *Moderato*（中板），透過調性與調式不斷的轉換，訴說著主人翁內心的煎熬與翻騰。32 小節起，第一小提琴高八度再次奏出第二主題，第二小提琴同時拉奏著和聲性的旋律，中提琴與大提琴做分解和弦式的撥奏，直到第二段結束，沒有母愛的小孩，命運起伏跌宕，宛如飄忽不定的浮萍。

第三段主題再現，第一提琴在第二提琴與中提琴十六分下行音符導引下，在高音區奏出第一主題，虛無飄渺，天籟般的樂音，有如生母開展的溫暖手臂，將小女孩引入天境，緊緊的擁入懷中，安詳的國度中，她自繼母的凌虐解脫開來，

幼小悲戚的心靈得到些許的安頓。

## (二) 小放牛

### 1-1 概說：

《小放牛》原是一首北方民間同名歌舞小戲中的唱腔，劇中的主題人物是牧童與村姑，兩人載歌載舞的唱著曲調。內容描述村姑向牧童問路，牧童故意提出問題要村姑回答：「趙州石橋甚麼人修？玉石欄杆甚麼人留？甚麼人騎驢橋上走？甚麼人推車軋了一道溝？」兩人一搭一合、邊歌邊舞地的對唱起來，音調明快流暢，富於表情，具有敘述的特點，歌舞的形式生動，活潑風趣，呈現一派歡樂氣氛。

### 1-2 民歌曲調與歌詞

#### 《小放牛》

河北中部

趙州橋來什麼人修？玉石欄杆  
趙州橋來魯班修，玉石欄杆

7  
什麼人留？什麼人騎驢橋上走？  
聖人留，張果老騎驢橋上走，

13  
什麼人推車軋了一趟溝（麼一呀咳）？  
柴王爺推車軋了一趟溝（麼一呀咳）。

### 1-3 樂團編制

長笛 2、雙簧管 2、法國號 (F) 3、長號 (降 B) 2、定音鼓、木琴、豎琴、弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
	前奏	1-7	G 徵調式	Commodo
A	a 主題主部	8-18		Andante
	a 主題主部	19-31		
	b 主題副部	32-49		Allegretto Vivo
	b 主題副部	50-67		
B	b' 主題副部變奏	68-85		
	間奏	86-94		
	b'' 主題副部變奏	95-112		Presto
	b''' 主題副部變奏	113-130		

A 段是以 aabb 為架構，主旋律的前半段、重複、主旋律的後半段、重複。B 段的加花變奏共有三次，變奏的旋律全部使用主題的後半段。

### 1-5 寫作手法

作者以中國傳統音樂中最常被使用的加花變奏手法，完成這首樂曲的寫作，調性方面從頭到尾沒有改變（除了過渡樂段），而且選用調性更是傳統音樂中最常用的正宮調，也就是 G 為宮，雖然沒有複雜的手法，卻呈現樂曲樸素簡潔的風貌。

過門的部分，在第一次主題副部（85 小節）加花結束後，作兩次結尾的向上二度音程模進，之後連續三次小三度的向上推移（F-Ab-Cb-D），又回到了原調。

整首樂曲主要以木管和弦樂組分別類比中牧童與村姑的戲劇形象，交替演奏主題，木琴只有在第一次變奏時，作為區隔前後段主奏樂器的音色變化之用，所

以伴奏聲部的樂器安排與節奏型態的變化，就顯得格外重要。

和聲與調性著墨不多，完全以單項木管和三部弦樂為主要表現方式，主題音區變化不大，因此，伴奏方式與樂器數量、音量的配置成為最重要部分。

## 1-6 和聲分析

此曲所使用的和聲非常傳統，以三音疊置的和弦為主，每小節一個和弦，附屬和弦的使用只有一個  $V/V$ ，每段相同主題的和聲幾乎一樣，一方面呈現傳統音樂的風貌，另一方面維持樂曲中特定主題風格的一致性。

第一次主題和聲背景是豎琴與每小節為和聲節奏的大提琴低音撥奏，除了 16 小節是  $V+6$  和絃，全部是原調三音疊置的和絃，形象純樸清新。第二次主題（20 小節）低音採用拉奏與撥奏的點線結合法，延長低音的餘響，使低頻更加厚實，圓號也加入切分的和聲節奏，雖然和絃使用並沒有變化，樂器織體的配置也產生不同的效果。b 主題副部主要以弦樂後半拍的和聲為節奏，襯托副部主題活潑的曲調，唯一有偏音的是  $V$  級上的附屬和絃，結束是正規終止的進行。

## 1-7 樂曲配器

樂曲開始（1-5 小節）長笛的顫音與豎琴的刮奏的引子，是模擬中國笛與古箏的音樂形象，為了塑造民族風格，豎琴調成了 G 宮的五聲音階（降 C、降 F）。A 段第一次主題主部（8-18 小節）以雙簧管主奏，豎琴以十六分音符、五聲音階上行作為背景，長笛兩個聲部、五聲音階上行與顫音，點綴於樂曲當中。大提琴僅以一拍一音撥奏，起著和聲作用，整段樂器的配置簡潔輕巧。第二次主題副部（19-31 小節）的主奏轉入弦樂，以第一、二部小提琴加上中提琴，各間隔八度齊奏，豐厚飽滿的音響，馬上與第一次主題形成極大的對比，此時伴奏樂器數量與聲部相對地增加：豎琴維持前段的伴奏形式，三部法國號以切分音導入，做為鋪底的和

聲背景，特別的是，大提琴與低音提琴採用點線結合法，相同的音，一部撥奏，另一部拉奏，以作為撥奏音的延續，增加背景聲部的密度。

兩次主題主部的呈示後，再回到雙簧管與弦樂組，分別奏出主題的副部（32-49 小節）。由木管先奏 4 小節，接著弦樂 4 小節，如此循環一次，結束了主題副部的旋律。當木管主奏時，沒有低音聲部，三部弦樂以切分和弦型態進行伴奏，主旋律轉入二部弦樂時，八度齊奏，其餘弦樂作上行八分音符的伴奏型態。第二次主題副部（50-67 小節），木管部分由雙簧管轉為長笛，以高八度兩部和聲齊奏，其他與前段相同。整段樂曲中，主奏樂器分別是 8 小節單件木管，8 小節弦樂三部，再重複一次，接著，8 小節木管 8 小節二部弦樂，重複四次。雖然工整，但是並不覺得枯燥，也達到樂曲中個性人物一問一答的趣味。

連續的兩組線條音的樂器主奏後，作者安排木琴這項點狀音的樂器，做為樂器特性與音色的變換，並且出現第一次主題副部加花變奏（68-85 小節）。整段木琴變奏時，由三部弦樂擔任和弦切分伴奏，每相隔 4 小節整組弦樂就改以原旋律加入，類似歐洲中世紀巴洛克時期的多聲部寫作，各聲部當中一定要保留原聖詠聲部，形成變奏與原旋律並存的強化效果，直到第一次變奏結束。為了緩和同一調性的枯燥，這裡插入一段以變化音作推移的過渡樂句（86-94 小節）。第二次變奏時（95-112 小節），使用二部長笛與三部弦樂各相距八度齊奏，大提琴與低音提琴作根音五八度撥奏，為了平衡主伴奏的音量，並融合木管與弦樂音色，三部法國號以和聲長音作為背景。第三次變奏時（119-130 小節），減去二部長笛的聲部，演奏音量從兩個 *p* 起奏，與前段形成力度與音量對置，直到最後兩小節，以樂隊總奏結束全曲。整曲在每次的主題結束時，都以總奏力度較強收尾，作為主題部分配器清、淡的反差。

## 1-8 樂曲解說

引子裡長笛清亮的顫音，伴著豎琴流水般的拂音，就像清晨裡，薄霧中和煦的陽光，吹著含帶青草香的微風，一片山村明媚的風光，頓時映入眼簾。雙簧管奏出第一次主題主部，間插著長笛上行音階與顫音，牧童坐上牛背，悠哉地吹著短笛，蝴蝶翩然起舞，穿梭於小徑上的草叢中，牛兒一步步慢慢踱向村外。三部弦樂奏出第二次主題，飽滿、肯定，迎面而來一位聰穎的村姑，正與牧童不期而遇。接著雙簧管、長笛分別與弦樂不斷地輪奏主題副部，外地來的村姑向牧童問路，調皮的牧童提出問題故意為難，村姑不疾不徐的一一回答，趣味橫生。木琴以全部十六分音符加花變奏主題的副部旋律，輕盈活潑，極富表情。第二次變奏由木管與弦樂三部齊奏，牧童與村姑邊唱邊說，一派歡樂的氣氛。弦樂三部演奏最後一次變奏，頓弓靈巧，樂聲明快流暢，全體由弱到強，將樂曲推到高點後結束。

### （三）茉莉花

#### 1-1 概說：

《茉莉花》自古以來流行全國，有各種不同的變體，作者選用的是河北南皮地區的《茉莉花》。一來旋律委婉，感情細膩，二來此曲流傳於作者祖籍河北，有著一份親切感。表現了少女以茉莉花自喻，對美好愛情充滿幻想的浪漫情懷。1-2

#### 民歌曲調與歌詞

《茉莉花》

河北 南皮

1  
好 (哎) 一 朵 茉 莉 花， 好 (哎) 一 朵 茉 莉

7  
花， 滿 園 (怎 麼) 開 花 (吔)

13  
比 (吔) 不 下 它， 奴 (哎) 有 心

19  
采 (吔 哎 哎 嗨) 朵 戴 (哎 嗨 吔 哎)， 又 恐 怕 (那 個) 看 花 人 兒

25  
罵 (啊)。

1-3 樂團編制

弦樂五部。

1-4 曲式結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
前奏	1-8	A 徵調式	Andante Gragioso
a	9-22		
a'	23-37	G 徵調式	
a''	38-52	F 徵調式	

	尾奏	53-54		
--	----	-------	--	--

## 1-5 寫作手法

此旋律前段 8 小節為宮調式，後段 7 小節為徵調式，樂曲起音為羽（La），結音為徵（Sol）。羽音在全曲中佔有當重要的份量，為了避免單調和乏味，第二次與第三次主題時，作者安排結尾的徵音，作為新調的羽音，向下方大二度轉調，轉調前的音列設計為上行，讓音樂不至於產生進行張力的消滅。轉調前沒有以新調的音列或和弦作為預示，而是直接進入新調，屬於西方音樂的遠係轉調，也因此，每次主題均呈現調性差異的意趣。

這首河北滄州的茉莉花，主題副部有一個變化的下倚音，此曲的風格不同於其他的地區茉莉花，同時也提供作者更多寫作的基因。

## 1-6 和聲分析

樂曲的和聲配置基本上以三度疊置的和弦為主，偶而使用不協和的減三、減七和弦，以變化音樂色彩。第二段主題主部後半（42-45 小節），借用平行小調和弦和附加六音和弦。樂曲結束時，將正規終止和弦加以變化，半減七和弦—附屬九和弦—解決到屬和弦（譜例 2）。

51

*rit.*  
*p*

*p*

*ppp*

*pp*  $\text{>}$  *ppp*

I V<sub>7</sub> vi V<sub>4</sub>→<sub>3</sub> iii<sub>7</sub> II<sub>+2</sub> (V<sub>+2</sub>/V) V

全曲包含前奏，共又四次的終止樂段，前三次作者都以四代三的和弦做為終止，樂曲的結尾安排不含偏音（Si）也沒有替代音的空心五度和弦，使樂曲能呈現出中國風格的面貌。

## 1-7 樂曲配器

引子是來自主題的副部，共 7 小節。前 4 小節以弦樂五部演奏，第一小提琴與中提琴相距八度齊奏，不同音色的混合其飽滿度比二部弦樂更豐厚些，選擇第一小提琴作為和聲，比用中提琴來得明亮，大提琴與低音提琴則是以級進為進行的低音聲部。第 5 小節只留二部弦樂，大提琴在引子的最後兩小節導入，作為和聲基礎。

第一次的主題從第 8 小節起共 15 小節，僅使用弦樂四部，全段以第一小提琴主奏，8 到 15 小節是主題的主部，其他三個聲部類似於鋼琴的分解和弦式的伴奏。後 7 小節的副部，伴奏型態改以背景和聲為主，並以級進下行為基礎。

第二次主題全段以中提琴主奏，其餘四聲部全部撥奏，一直到本段最後 3 小節，一、二提琴與低音聲部相隔 1 小節拉奏，與主題形成呼應，最後 1 小節一、二提琴以 G 宮音列上行，導入第三次主題，並轉入下方大二度的 F 調。

最後一次的主題主部以一、二部提琴主奏，中提琴與低音提琴則巧妙地處理成差八度的對位聲部，大提琴作三連音的上行分解和弦撥奏，類似豎琴的功能，三個線條彼此相行而不悖，既相輔又相成，這是別出心裁的配器手法。4 小節後中提琴與低音提琴改成背景和聲，大提琴則原來前兩拍的三連音，變成整小節都維持三連音撥奏。最後副部，僅以第一小提琴主奏，整個音樂而濃轉淡，其他聲部由少再增多，是屬於古典式弦樂的配置，最後以長音式和聲結束全曲。

## 1-8 樂曲解說

第一小提琴與中提琴奏出舒緩的引子，由飽滿轉為淡雅，正如滿園花叢中，茉莉花迎風搖曳，散發絲絲清香。由小提琴、中提琴先後演奏的主題，時而恬淡寧靜，時而含情脈脈，時而以不協和和弦表現少女偶上心頭的一縷愁緒。當轉入新調的第三次主題後，中提琴與低音提琴加入呼應的對位旋律，則像是一首充滿詩意的情歌，隨後第一小提琴傾訴著沈思般的樂音，結尾前的不協和和弦，恰似少女心底的一絲迷惘。

### (四) 對花

#### 1-1 概說：

這首樂曲原名為《獻花》，流行於抗日戰爭時期，是屬於新民歌，使用了原河北的傳統小調《反對花》配上新詞。全曲以多變的節奏、對置的音色和豐富的力度變化，描繪出對歌場上歡騰熱烈的場面。前面兩句是樂曲中的主要旋律，經過反覆與變化之後，成了這首歡快熱烈的曲調，附點、切分節奏與樂曲加上模仿鑼鼓點的襯詞，體現了明朗活潑的形象。中部插入的慢板則是《放風箏》的民歌，內容描述著在風和日麗的陽春三月裡，姑娘們帶著各式各樣的風箏盡興的遊玩，除了表現喜悅的心情之外，也透出姑娘們溫柔婉約、青春洋溢的荳蔻年華，曲調細緻柔美。

#### 1-2 民歌曲調與歌詞

《獻花》〈小調、對花〉

河北 冀中



正 月 裡 來 什 麼 花(得儿) 開? 正 月 裡 開 的 是 迎 春 花,  
二 月 裡 來 什 麼 花(得儿) 開? 二 月 裡 開 的 是 海 棠 花,  
四 月 裡 來 什 麼 花(得儿) 開? 四 月 裡 開 的 是 牡 丹 花,



迎 春 花 開 爲(的)誰 人 戴? 子 弟 兵 英 雄 戴 起 來,  
海 棠 花 開 爲(的)誰 人 戴? 爆 炸 英 雄 戴 起 來,  
牡 丹 花 開 爲(的)誰 人 戴? 擁 軍 模 範 戴 起 來,



(七 不 弄 咚 鏘 咚 鏘) 戴 起 來, (八 不 弄 咚 鏘 咚 鏘) 戴 起 來,  
(七 不 弄 咚 鏘 咚 鏘) 戴 起 來, (八 不 弄 咚 鏘 咚 鏘) 戴 起 來,  
(七 不 弄 咚 鏘 咚 鏘) 戴 起 來, (八 不 弄 咚 鏘 咚 鏘) 戴 起 來,



(得儿 賽 得儿 賽 得儿 賽 得儿 鏘 咚 鏘) 子 弟 兵 英 雄 戴 起 來。  
(得儿 賽 得儿 賽 得儿 賽 得儿 鏘 咚 鏘) 爆 炸 英 雄 戴 起 來。  
(得儿 賽 得儿 賽 得儿 賽 得儿 鏘 咚 鏘) 擁 軍 模 範 戴 起 來。

《放風箏》

河北 南皮



三 (哎 哎 咳 哎 咳) 月 里 來 (哏) 是 (哎) 清 (哎)  
姐 (哏) 姐 (哎) 穿 的 是 蔥 心  
打 (哏) 開 (哏) 機 子 來 撒 開  
姐 (哏) 姐 (哎) 放 的 是 花 蝴  
小 (哏) 妹 (哎) 放 的 是 花 蝶  
姐 (哏) 姐 (哎) 收(哎) 起 風 箏 (哎)



明(哎咳那依呀呼咳), 姐(吔) 姐(那個) 妹 妹 又 去 踏 青,  
 綠(哎咳那依呀呼咳), 小 妹 妹(啊) 穿 的 石 呀 石 榴 紅,  
 線(哎咳那依呀呼咳), 鳳 箏(那個) 起 在 半 呀 半 懸 空,  
 蝶 (那依呀呼咳), 蝴 蝶(那個) 上 面 有 兩 活 眼 睛,  
 蚣 (那依呀呼咳), 搖 頭(那個) 擺 尾 空 呀 空 中 行,  
 繩 (那依呀呼咳), 小 妹 妹(我就) 背 起 花 呀 花 蜈 蚣,



捎 帶 著 放(哎) 風 箏 (那依呀呼咳呼咳, 哼哎那依呀呼咳呼咳哎咳),  
 裙 子 繫 在 腰 中 (那依呀呼咳呼咳, 哼哎那依呀呼咳呼咳哎咳),  
 正 來 的 好 順 風 (那依呀呼咳呼咳, 哼哎那依呀呼咳呼咳哎咳),  
 身 背 著 一 張 弓 (那依呀呼咳呼咳, 哼哎那依呀呼咳呼咳哎咳),  
 不 亞 如 出 水 的 龍 (那依呀呼咳呼咳, 哼哎那依呀呼咳呼咳哎咳),  
 歡 歡 喜 喜 回 家 中 (那依呀呼咳呼咳, 哼哎那依呀呼咳呼咳哎咳),



捎 帶 著 放(哎) 風 箏 (了那依呀呼咳)。  
 裙 子 繫 在 腰 中 (了那依呀呼咳)。  
 正 來 的 好 順 風 (了那依呀呼咳)。  
 身 背 著 一 張 弓 (了那依呀呼咳)。  
 不 亞 如 出 水 的 龍 (了那依呀呼咳)。  
 歡 歡 喜 喜 回 家 中 (了那依呀呼咳)。

### 1-3 樂團編制

長笛 2、短笛、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、法國號 (F) 4、小號 3、長號 2、低音號 3、定音鼓、木琴、豎琴、弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
	前奏	1-8	F 羽調式	Allegro vivace
A	a	9-20		
	間奏	21-27		

	a'	28-45		
B	b	46-61	G 宮調式	Andante
	尾奏	62-67		
	b'	68-83	E $\flat$ 宮調式	
	間奏	84-89		
	b''	90-105	B 宮調式	
	間奏	106-109		
A	前奏	110-118		Allegor vivace
	a'	119-130	F 宮調式	
	尾奏	131-136		

### 1-5 寫作手法

樂曲的特色是：

(1) 節奏變化：對花的旋律極短，但是輕快、活潑，作者運用節奏的變換，加上樂器音色的對置，使樂曲展現出對歌場上熱鬧的氣氛。

(2) 調性音列的手法：使用《對花》的三個中心音 Mi、Sol、La，依照不同的節奏，巧妙的疊置，形成多個線條同時進行，沒有任何和聲，猶如對歌場上男男女女老老少少，場內場外相互競歌，好不熱鬧。

(3) 調性的轉換：B 段主題《放風箏》，每次主題都轉到一個遠係調，從 G 宮到 E $\flat$  宮再轉到 B 宮，每次都使用中國雅樂音階的音列（新調的 Mi-Fa $\sharp$ ）作為導引，成功的緩和了遠係轉調的不和諧性，更營造新調色彩與樂團音色的張力。之所以使用這樣的導引是因為主題前面的旋律中並沒有本位 Fa 的音，不會與 Fa $\sharp$ 音 產生衝突；二來，帶有 Fa $\sharp$ 的音列是中國音樂特有的風格（雅樂音階），從導引音 Mi 到新調的起音（Sol）是為小三度，也是中國五聲音階的典型結構。細密的巧思設計，使得樂曲呈現繽紛多彩的風貌。

(4) 中國雅樂音階的交替應用：作者在 B 段慢板轉回 A 段的快板時（106-109 小節），從 B 宮調式逐漸過渡到 F 羽調式。106 小節 G 徵調式，引用主題的第一樂句（譜例 3），

106

2 Fl. *mp*

Picc. *mp*

2 Ob. *mp*

2 Cl. *mp*

2 Fg. *mp*

4 Cor. *mp* *p* *mp* *p*

Castanets  
Cast. *mp*

Vibr.

V-ni 1 *pizz* *mp*

V-ni 2 *pizz* *mp*

V-le *pizz* *mp*

V-c *pizz* *mp*

C-b *pizz* *mp*

107 小節在 G 徵音成爲 F 羽音，木管呈示著 D 羽的雅樂音階，108 小節 F 羽音成爲 Bb 角音，主題的第一樂句做了調性與調式的交替，109 小節在 Bb 角音上，奏出 Bb 角調式音階，110 小節回到樂曲前奏的 D 羽調上。短短的四個小節，運用主題樂句，以宮音爲商，做出精彩的轉調、調式與調高變化，展現中段的多層次變化，更兼備中國音樂風格，體現了作者對於中國音樂與調式運用的掌控能力。

## 1-6 和聲分析

當樂曲屬於歡快的旋律時，作者通常採用較為傳統的和聲配置，一來讓音響不至於太複雜化，二來不配置多調或變化和弦導致調性游離，使前奏主調線條具有傳統的可歌唱性。這首樂曲和弦配置以三音疊置的傳統和弦為主，調性外的和弦只偶而出現幾次，II 級、IV 大小七和弦與 iii 半減七和弦，主要作用是降低段落終止感並增進動態傾向性（第 5-6 節）。

中段的慢板主題重複三次，第一次和聲使用調性的音階，豎琴以經過式的附加音分解和弦形式為主，純粹是傳統色彩的呈現。第二次主題附加音和弦較少，但還是以調性內的和弦為主。第三次主題調性轉到 B 宮，和聲的安排所出現的變化和弦（93、97 小節）與減七和弦（98 小節）除了調性的轉換外，也以不同手法的和聲配置，取得了前後的呼應。再現部的和聲與 A 段相同，終止和弦是正規的終止式，iii7→vi。

## 1-7 樂曲配器

前奏由木管與弦樂快速奏出主題性的羽調式音列，銅管以強有力的和聲陪襯，一小節之後轉為三拍子，木管、弦樂、定音鼓各一拍的交替輪奏，第三小節拍子實際已經轉為 6/8 拍，同樣以木管加弦樂為主奏，第 6 小節拍號又轉成 4/4 拍子，木管與銅管切分節奏，弦樂從三、四拍奏出 Bb 上行音階，緊接著拍號在轉為 7/8 拍，一小節銅管，一小節弦樂，強有力的節奏彼此呼應，兩小節之後弦樂上行加上同管的襯底，接著加入木管、定音鼓，導入第一次主題。

A 段的第一次主題由雙簧管與長笛、低音管互相交替為主。當雙簧管主奏時，僅以豎琴八分音符的分解和弦做為伴奏，當長笛與低音管主奏時，二部長笛、單簧管、圓號做為長音的和聲背景，整組弦樂全部以八分音符分解和弦撥奏做為伴

奏，一直到第一次主題結束。接著有 7 小節的間奏，形式幾乎與前奏相同。

A 段第二次主題由短笛與第一、二小提琴輪奏重複的樂句。此段的伴奏形式是採用有調性的音列組合，完全沒有和聲與對位，是一個相當有特色的手法。作者運用主題最重要的 Mi、Sol、La 加上 Do、Ra、Mi 兩組三音列，使用不同節奏，不同樂器群組，形成音色、音區分離且不相互干擾的伴奏背景。第一樂句由短笛與雙簧管主奏時，法國號以三音列四分音符不斷反覆，第一、二小提琴除了主奏以外，以三音列十六分音符不斷反覆，中提琴與大提琴和低音大提琴則是三音列八分音符撥奏，鋼片琴與豎琴是二分音符交替輪奏。當小提琴主奏時，自身的十六分音符音列則轉由長笛與單簧管演奏。定音鼓在主題最後四小節以八分音符音列加入，強化樂團力度，鋼片琴轉成全音符的音列（譜例 4）。

7

28

2. Fl.

Picc.

2 Ob.

2 Cl.

2 Fg.

4Cor.

3Tr.

Tr-ni. 1.2.

3.e Tuba

Sinf.

Vibr.

第二主題結束後，鋼片琴奏二分音列，低音管、大提琴、低音大提琴、低音號、定音鼓奏四分音列，銅管除了低音號以外全部奏八分音列，長笛、雙簧管、單簧管、第一、二小提琴、中提琴，奏十六分音符音列，四組樂器聲部、四組節奏全奏了兩小節之後，以小提琴、中提琴繼續為背景，低音號、長號與小號無拘無束的由低而高，以八分音符奏出三次羽調五聲音階後，導出樂團全奏，結束 A 段。

B 段慢板的民歌主題是《放風箏》，第一次主題由長笛主奏，兩部單簧管做對位、分解和弦與和聲背景的伴奏，調性為 G 宮調式，豎琴整段以十六分音符 G 調各級和弦音列襯底，整段的配器輕盈、明亮。間奏時雙簧管奏主旋律，第一、二小提琴中音區和聲背景，豎琴一樣以上行琶音為主做為襯底。

接著第二次主題以舊調宮音（Do）做為新調角音（Mi），轉到 Eb 宮，主奏樂器轉到中提琴與大提琴，第一、二小提琴與主題作間插句呼應，低音管與低音大提琴八分音符的五八度和聲基底，單簧管與圓號是和聲的背景。後半段則用第一、二小提琴以 mp 力度的頓弓接續旋律，直到此段主題結束，其他弦樂作一個和弦琶音撥奏，木管組隨後以和聲襯底。此段伴奏樂器有一項特別的是使用了響板，模仿中國北方小曲—蓮花落中所使用的樂器—竹板，柔美的旋律線條中呈現花俏的節奏。間奏旋律轉入長笛與單簧管，整組弦樂退出，兩小節後再以和聲背景輕輕加入，豎琴擔負重要的分解和弦。

第三次主題調性由 Eb 宮轉到 B 宮，主奏樂器有長笛、短笛加上四部弦樂，其他木管與銅管則與主題作間插句的對應，整個樂隊豐潤飽滿。此段結束後由單件的雙簧管與單簧管導入主題樂句的間奏，在兩次木管加弦樂與木管加銅管的對置後，調性從 B 宮已經轉回到前奏的 D 羽調上，歡快多變的節奏再次出現，樂曲從包含前奏的 A 段重覆一次。

## 1-8 樂曲解說

粗獷有力的前奏、多變的節奏、對比的樂器音色、豐富的力度變化，一個充滿歡欣而雀躍的場面，人們群聚在廣場，盡情的對歌歡唱，第一次雙簧管節奏輕快的主題中，展現出人們愉快的心情，第二次主題的多部序列音群組，音樂逐漸積聚起力量，適切地表達了男女老少高度興奮的精神狀態。

B 段一次次不同調性的主題，將場景帶到一群跳著蓮花落的舞者，她們手上的落子（竹板）拍疊出有緻的韻律，舉手投足舞動著婀娜曼妙的身段，時而獨舞時而群舞，讓與會的群眾浸淫在節日的快樂時空之中，華麗優美的身段，則與另一邊對歌的吶喊形成一柔一剛的對比。

## 第二小節 雲嶺素描

本篇章的素材是中國雲南地區，共有四首樂曲：1.小河淌水 2.放馬山歌、趕馬調 3.雨不灑花花不紅 4.猜調、安寧州。

### （一）小河淌水

#### 1-1 概說：

這是雲南彌渡的山歌，全曲共分成五句，速度為稍自由的開展，以結構而言，

第三句是第二句的嚴格逆行，羽音不斷的重複，除了第四句由 Ra 起音之外，其餘四句接從 La 起唱，調式風格鮮明，歌曲寫景、寫情、寫意，小河流水、山林夜景、銀色月光、情人相思，繪製成詩情畫意的圖象。歌詞中的少女藉著月亮、流水，訴說著對阿哥的思念之情，曲調質樸自然意境清新深遠，一片真情盡傾注、幻化成柔美動人的旋律。

## 1-2 民歌曲調與歌詞

### 《小河淌水》

雲南 彌渡

慢 思念地



哎！ 月亮出來 亮 汪 汪， 亮 汪 汪， 想起我的阿哥 在  
 哎！ 月亮出來 照 半 坡， 照 半 坡， 望見月亮想起 我(尼)



深 山。 哥 像 月 亮 天 上 走， 天 上 走， 哥 啊，  
 阿 哥。 一 陣 清 風 吹 上 坡， 吹 上 坡， 哥 啊，



哥 啊， 哥 啊！ 山 下 小 河 淌 水 清 攸 攸。  
 哥 啊， 哥 啊！ 你 給 聽 見 阿 妹 叫 阿 哥？

## 1-3 樂團編制

長笛、短笛、單簧管、低音管 2、法國號 (F) 2、小鋼片琴、鋼琴、豎琴、弦樂五部。

## 1-4 曲式與調性結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
----	-----	--------	----

	前奏	1-8	Bb 羽調式	Largo
A	a	9-24		Adagio
	a'	25-36		
	間奏	37-45		
	a''	46-59	降 D 羽調式	
	尾奏	60-67		

## 1-5 寫作手法

此曲作者所使用的調性與和聲配置都是較西方形式的；g 小調轉降 b 小調，和弦具有德布西印象樂派的色彩。而題材方面：從歌詞中塑造出空間與時間，兩個大的主要建構材料，空間指的是深山中、小水流與清風，時間指的是有著月亮高掛的夜空。在分別以各種樂器類比情境，如圓號與弦樂為夜空、鋼琴與豎琴如流水，創造出清澈閃耀的效果。

第二、除了配器之外，情景的營造另一項重要的手法就是一簡單的旋律，配置複雜的和聲，不諧和的和弦，產生灰濛濛的情境氛圍，並且將主題素材安排在和聲的進行當中，從和聲前後的連接來看，作者只根據它們在音響上的美感來決定其用途，而不拘泥於傳統的和聲連接規範。

第三點是主題樂器的配置，從英國管到長笛，轉調後群組弦樂總奏，將樂曲情緒推到最高點，配器上的變化使得樂曲情境與輪廓立即鮮明起來，也引人進入視覺上的聯想。大自然的景緻在作者創作靈感中，佔有非常重要的地位。

第四點：在第三次主題時，和聲簡單配上對位的手法，將主題增值，安排在低音區，與弦樂的主題相互應答。

## 1-6 和聲分析

一開始是一段圓號主音持續的切分音，弦樂從第 3 小節配置兩個九和弦，和

弦進行由下而上相差四度，低音的兩個聲部是連續的平行五度，這樣可以避免泛音雜亂，純化音色，外聲部則以二度進行為主，減少行進曲線的大跳，使用原位和弦才能使音響厚實飽滿，再加上弱音器，營造出月光朦朧的銀色靜夜（譜例 5）。

Example 5: Musical score for five string parts (V-ni 1, V-ni 2, V-le, V-c, C-b). The score shows a progression of chords:  $I_7^{+2}$ ,  $IV_7^{+2}$ , and  $bVII$ . Dynamics include *pp* and *con sord.* (con sordano).

鋼琴如流水般的音型是建立在六級上的附加度四度分解和弦，前奏的終止是豎琴刮奏的高疊和弦，始終是帶有迷濛般的特殊色彩。

主題配置的和弦基本上都是離調的七和弦，而且不使用原位和弦，除了避免平淡乏味更增添和聲節奏傾向性，樂段在 15 小節終止才用原位和弦（譜例）。

Example 6: Musical score for five string parts (V-ni 1, V-ni 2, V-le, V-c, C-b). The score shows a progression of chords:  $vi_6$ ,  $iii_3^4$ ,  $vi$ ,  $V_3^6/V$ ,  $ii$ , and  $bVII_3^4$ . Dynamics include *mp* and *div.* (divisi).

16 小節起除了弦樂之外加上鋼琴的琶音分解和弦，和聲更趨複雜，充滿著德布西印象樂派的和聲彩度，附屬和弦、降七級七和弦、小四級加六和弦等，運用的原則完全是樂曲氛圍的塑造。21 小節爲了降低終止感，所以在三、四拍配置了九和

弦與附屬七和弦，真正的終止出現在 22 小節，但只是短暫的穩定，隨後馬上進行到五級的附屬和弦，再進行到終止的主和弦。

第二次的主題（25-36 小節）只以弦樂為和聲背景，和弦的配置顯然與前面是完全不同的考量，離調的和弦已屬少數，大多是原調的附加音和弦，34 小節終止和弦的進行是以小四級加六和弦代替 III 級的屬功能，降 La 等於升 Sol 的導音作用，整個和聲心理呈現的是從離調回到原調的歸屬對比性。間奏是前奏形式的再現，和聲手法再回到離調和弦為主，主要圍繞在四級的上下附屬和弦，在主音架構下配置著動能十足的多調和弦、減七和弦與半減七和弦，使音樂的律動一直如流水般的滾動著。

第三次主題只用了一個 vi 附加二度、六度音和弦，鋼琴全段相同模式的上、下行琶音，長笛與單簧管也以這個和弦從上而下進行，雖然只是一個和弦，但是運用豎琴刮奏、鋼琴琶音與管樂的下沈音型，達到另一形式的流動感。尾奏同樣的主音持續，終止和弦是皮卡第 3 度，在這個和弦的綴飾之下，灰蒙的光影世界頓時明亮起來，本曲和聲律動的配置與色彩的變化相當細緻，將寂靜的暗夜幻化成月光下銀輝的閃耀世界。

## 1-7 樂曲配器

整段前奏以圓號主音持續切分音為背景，加弱音器的弦樂群組，以和聲塊進入，伴著豎琴的泛音，之後，鋼琴柔和地彈出 vi 的上行附加音和弦，豎琴接續著鋼琴的最高音，做下行刮奏，小鋼片琴從鋼琴的複合主和弦琶音點奏上，音區再往上疊置，前奏結束在羽音上。

第一次抒情的主題以英國管吹奏，弦樂群組以下行音導入和聲背景，豎琴也以三連音的分解和弦加入，18 小節起，第一小提琴的高聲部隱藏著主題旋律的模

仿，既是和聲又與主題相呼應。

第二次主題由長笛以羽和弦的音列從低而高帶入，弦樂依舊是擔任和聲背景，豎琴在主題的長音中，時而點綴著和弦琶音。間奏的部分又回到前奏的手法，主音持續切分節奏從圓號移為鋼琴，由線條轉成點，豎琴刮奏與鋼琴琶音前後呼應，圓號也隨後應答。

長笛吹奏一串音列後停留在 Bb 與鋼琴 Tr 的結合，伴隨豎琴的刮奏，將樂曲引入第三主題，弦樂四部三個八度的齊奏，寬厚、悠揚，長笛與單簧管十六分音符，猶如清風般的下降音型，鋼琴每小節固定的各兩拍上、下行的六連音，豎琴自由刮奏，此時，低音管與低音大提琴正以主題增值的律動，與弦樂的主題舒緩的交織著。

尾奏再次呈現前奏的三個素材：木管加圓號的切分頑固音型、弦樂的不諧和和弦、豎琴鋼琴的琶音。全曲結束在皮卡第三度的 Bb 和弦上，鋼琴、豎琴以此和弦奏出 Bb 大調的上行音列，最後停留在上中音（D），與此段的降 B 小調形成彼此呼喚的對比，更是作者的精心安排。最後這三小節的豎琴、小鋼片琴與鋼琴，以配器法來說，音區上的使用相當重要，以高頻凸顯樂器較為清瑩閃亮的音色，如果把鋼琴與豎琴互換將無法得到先前的效果。

## 1-8 樂曲解說

圓號持續切分音，弦樂不協和和聲，勾畫出繁星點點、深邃朦朧的夜色，當鋼琴琶音、豎琴如流水聲的刮奏與小鋼片琴散發出月華的光暈之後，樂曲從時間拉到空間，蘊含深刻而濃純的詩意不禁油然而生。

英國管奏出纏綿悱惻的第一主題，少女佇立在小河邊，心底輕柔地呼喚情郎，隨後鋼琴的琶音化成了夜空中微弱星光，與孤獨的少女相伴。繼之，長笛回應著

飄渺的第二次主題，鋼琴的琶音如潺潺的水流上，蕩漾著波光粼粼的月色，阿哥雖在遠方，卻心繫著溫柔的阿妹。當鋼琴主音持續切分的頑固音型再起，時空瞬間停滯，然後，轉調後弦樂大放光彩的全奏，伴隨著長笛與單簧管的清風徐拂，鋼琴與豎琴如小河上的月華，頓時波光瀲灩，低音管與低音大提琴擴展時值的對位，恰似深山中銀黑色的樹梢，也正緩緩地迎風起舞著，情境交織，激盪著男女對甜蜜愛情的渴望追求與期待，也震撼著靈魂深處的思念。

隨著主題的沈寂，幽靜綿長的木管、圓號持續音伴著迷濛的弦樂，豎琴、鋼琴與小鋼片琴奏出轉調的音列時，情境由暗而亮，此時少女目光泛著愉快的等待。

## （二）放馬山歌

### 1-1 概說：

這首流傳全國的雲南民歌，表現了放馬人豪爽的性格。歌詞簡單樸素，內容是牧童生活面的寫照，此曲也使用一些襯腔的字。音樂結構上相當精鍊，上下兩句所組合而成，下半句則是根據上句變化而來。樂曲中使用打擊樂器和小提琴的滑奏類比馬鈴、馬蹄、馬鞭聲和放馬人的吆喝聲。中部以《趕馬調》的悠閒舒緩節奏和甜美平穩旋律，刻劃放馬人途中的休憩情景。

### 1-2 民歌曲調與歌詞

《放馬山歌》

雲南



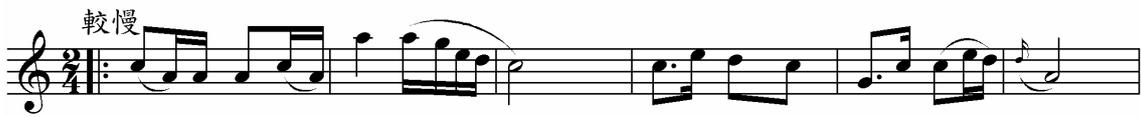
正 月 放 馬 (呼 嚕 嚕 的) 正 月 (的) 正 (呦)， 趕 起 馬 來  
 大 馬 趕 在 (呼 嚕 嚕 的) 山 頭 (尼) 上 (呦)， 小 馬 趕 來  
 二 月 放 馬 (呼 嚕 嚕 的) 百 草 (尼) 發 (呦)， 小 馬 吃 草  
 馬 無 野 草 (呼 嚕 嚕 的) 不 會 (尼) 胖 (呦)， 草 無 露 水



登路(尼)程，(叻哦) 登路(尼)程。 不會(尼)發，(叻哦)。  
 隨後(尼)跟，(叻哦) 隨後(尼)跟。  
 深山裡跑，(叻哦) 深山裡跑。  
 不會(尼)發，

《趕馬調》

雲南 賓川



砍柴莫砍(噉斗) 葡萄藤(嘛)，好女不愛  
 榜田莫榜(噉斗) 石岩田(嘛)，好男不愛



閒遊浪蕩的無用人啊(哥尼妹子親親)。有志的男兒像常青樹，  
 好吃懶做的大姑娘啊(哥尼妹子親親)。聰明的姑娘他樣樣會，



常青樹，常青樹，無用的人兒他遊蕩閒一生啊(哥尼妹子親  
 樣樣會，樣樣會，懶惰的姑娘她一樣也不行啊



親)。  
 (哥尼妹子親親)。

1-3 樂團編制

打擊樂組、弦樂五部。

1-4 曲式與調性結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
前奏	1-10	C 羽調式	Allegretto

A	a (反覆)	11-17		
	間奏	18-21		
	a'	22-28		
B	b	29-48	A 羽調式	Andante
	小尾奏	49-58		
	前奏	59-68		Allegretto
A	a	70-88	C 羽調式	

## 1-5 寫作手法

作者以民歌中所出現的四個自然聲：馬蹄、馬鈴、吆喝與皮鞭，做為樂曲創作的素材，將實物轉化成樂音。簡鍊的節奏、輕巧的跳弓，表現放馬人家達觀樂天的個性。俄國作曲家謝德林曾經改編比才的芭蕾舞《卡門》，也使用打擊加弦樂的編制。

中段以另一首民歌《趕馬調》，做為前段快慢的對比，此段中使用了對比式複調，整體而言並沒有特殊的手法，自然聲的類比是此曲重要的特點。

## 1-6 和聲分析

全曲和聲配置是以傳統的原調性和弦為主，前段的主題是羽調式，vi 級的羽和弦配置的是一個四五度配置的四代三和弦，22 小節和聲聲部是第一、二小提琴與中提琴的撥奏，全部是空五度 vi 與 ii 和弦，終止在羽音上。中段的趕馬調 32-38 小節除了 vi 主和弦是原位之外，其餘都是第一轉位，避免太多原位和弦產生和聲律動遲滯，一直到中段結束，只用了一個降七級（42、53 小節）的大和弦變化和聲色彩。

## 1-7 樂曲配器

打擊樂組的三角鐵、木魚、馬鈴與吊鈸，各個以相同的節奏，由弱而強，弦樂的滑奏模擬人們的吆喝聲，與力道十足的皮鞭聲，都是對自然景物的直接仿效。打擊樂的音色與音區也彼此銜接、互補，所以五種不同的打擊樂器並不產生干擾與混濁的音響。

主題以第一、二小提琴相隔八度齊奏，其他弦樂在中低音區做固定節奏支撐著，主題前段反覆一次後，第一、二小提琴繼續相隔八度齊奏，使用頓弓來演奏，其他弦樂從低音度提琴開始，其他漸次加入，撥奏羽調式五聲音階，之後大提琴與低音大提琴接續旋律，其他三部弦樂做一次多音的撥絃，直到結尾的滑奏。主伴奏音區各不重疊，旋律線條音色變換，打擊組持續相同節奏。

中段轉到同名調的關係小調—即 A 羽調式，短小的小提琴獨奏後，第一小提琴奏出舒緩的《趕馬調》主題，其他四部配著極為簡單的切分節奏。當旋律轉到中提琴後，大提琴在 b 小調上做一條對比式的複調旋律，主旋律線條再回到第一小提琴，然後大提琴再到小提琴後結束。

## 1-8 樂曲解說

模仿馬蹄的樂聲由遠而近，放馬人家一邊趕馬一邊吆喝，更夾雜著皮鞭的催促聲，在輕快的節奏中，人們愉快的哼唱山歌，享受著與世無爭的游牧生活，成天與大自然的草原為伍，一幅令人欽羨的畫面。

中段由第一小提琴短小的獨奏後，帶入群組悠揚的旋律，此時放馬人們稍作休憩，中提琴與大提琴的複調正是大夥歇息與談笑。片刻之後，馬蹄聲再起，游牧的人兒與馬群，繼續徜徉於廣大無垠的翠綠草原上。

### (三) 雨不灑花花不紅

#### 1-1 概說：

這首雲南情歌歌詞一語雙關，言簡意賅；旋律調式獨特，婉轉動人，曾在各地廣為流傳。樂曲以象徵雨滴的三連音音型貫穿全曲，先後用大管、單簧管加短笛以及弦樂木管的交替演奏這優美迷人的旋律。

#### 1-2 民歌曲調與歌詞

##### 《雨不灑花花不紅》

雲南

中速



哥 是 天 上 一 條 龍， 妹 是 地 下 花 一 蓬， 龍 不  
高 高 山 上 一 樹 槐， 手 攀 槐 樹 望 郎 來， 娘 問

8

翻 身 不 下 雨， 雨 不 灑 花 花 不 紅。 龍 不 翻 身 不 下 雨， 雨 不  
女 兒 望 什 麼， 我 望 槐 花 幾 時 開。 娘 問 女 兒 望 什 麼， 我 望

15

灑 花 花 不 紅。 槐 花 幾 時 開。

#### 1-3 樂團編制

長笛 2（兼短笛）、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、小鋼片琴、豎琴、弦樂五部。

## 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
	前奏	1-6	E $\flat$ 羽調式	Moderato
A	a	7-16		
	間奏	17-18		
	a'	19-28		
	a''	29-35		
	尾奏	36-46		

## 1-5 寫作手法

作者大量使用豎琴與小鐘琴，烘托出雨露滿佈的情境，小鐘琴 3 連音的音型以 4 個音為一組，形成 4 對 3 的模組，增進音樂背景的流動性。常常在一小節裡頻頻變換和聲，形成色彩豐富多變的效果。第二次主題後段的補充句裡，使用向下四度複調模仿的手法。這首民歌本身具有混合調式，作者運用此一特殊性，使調性產生混用與游離的效果。

## 1-6 和聲分析

前奏由弦樂相隔兩個八度的主屬頑固低音開始，小鐘琴加入時，長笛與單簧管分別從二度疊置進行到三度、四度的聲部，音響厚度由濃而淡，實際上和弦的結構是 vi 的變化，從 vi $7+4$ →vi $4+6$ →vi $4$ →3(四代三音)，從穩定→不穩定→穩定（譜例 6）。

The musical score shows the introduction in Eb major, 3/4 time. The bass line starts with a 3-measure rest, then plays three chords: vi, vi $7+4$ , vi $4+6$ , and vi $4-3$ . The treble clef part has a 3-measure rest, then plays three chords: C major, Eb major, and Eb major. The chords are labeled with Roman numerals: vi, vi $7+4$ , vi $4+6$ , and vi $4-3$ .

第一次主題和弦配置密度較高，每小節有幾個旋律式的和聲配置，以原調七和絃及附加四度音為主，後半部調式交替的部分（11-13 小節）也以降 A 宮的調性配置

和聲，凸顯其混和色彩。低音管與低音大提琴刻意安排了幾次相同功能的變化經過音（12、14、15 小節），在原調和聲中加了小小的點綴。第二、三次主題和聲就顯得簡潔，一個小節基本上只用一個和弦，原調主和弦（23 小節除外）、非原位、非重拍上的幾乎都屬於經過式和聲功能。尾奏的調性是建立在降 A 羽調式上，從 vi 主和弦出發，整組弦樂是主屬和弦持續音，小鐘琴與長笛、雙簧管分別以分解和弦形式和長音型態相結合呈現和弦的變化，終止和弦是中國色彩的四五度結構主和弦。

### 1-7 樂曲配器

在低音弦樂主屬持續音的基礎下，豎琴以三個泛音連續向上三個八輕輕撥奏，接著小鐘琴以木管的 4 個 2 度和弦音為基礎，以 3 連音節奏不斷循環（譜例 7）。



第一、二小提琴三個級進的音列導入低音管緩慢沈思的主題，第一、二小提琴和聲背景，豎琴間歇以十六分音符插入，節奏上形成 2 對 3 對 4 的型態，雙簧管奏出補充句，區隔低音管的音色。

間奏以主題動機為素材，從長笛、單簧管，銜接低音管再到低音弦樂撥奏，以 3 連音下行，音區由高而低，力度次第漸弱飄然的流瀉而下。兩個小節後，小鐘琴與豎琴引導出短笛與單簧管奏出第二次主題，豎琴以 3 連音分解和弦上行琶音襯底，中提琴與大提琴則輕輕撥奏，雙簧管連續 4 小節的主音，在高音區懸宕著。弦樂在最後的補充句中，第一小提琴從高音區奏出旋律，兩拍後中提琴中音區向下四度模仿，同樣的，大提琴再一次向下四度模仿，然後結束此段。

第二段與第三段主題之間沒有間奏，木管組以三連音上行導入四部弦樂抒情

歌詠般的齊奏，木管則延續之前形式，成爲伴奏，豎琴右手和弦點奏，左手與低音大提琴做八度和弦跳動，4 小節後弦樂與木管互相對換主伴奏。

尾奏前兩小節的音型節奏與間奏相似，樂器前後之間只有銜接而沒有重疊，最後作者再引用前奏的手法，調性則依從主題後段轉到  $A^b$  羽調式，與前奏呼應。

## 1-8 樂曲解說

豎琴的泛音，如清晨的微光，慢慢驅散夜的氣息，小鐘琴如漫煙中的甘霖，花瓣上沾點晶瑩剔透的雨露。低音管欲語還羞的主題，盼望雨露的花兒，正如含苞欲放的少女，何時能知遇惜花郎君。

全曲的 3 連音音型，正是綿延不斷的雨露，以花比人，雨露似郎，以花盼雨是渴望情愛的自然流露。

## （四）猜調

### 1-1 概說：

這首幽默詼諧的雲南童謠以“繞口令”式的節奏表現了姐妹問答對歌的活潑情趣，旋律活潑、節奏明快，全曲僅 9 個小節，一氣到底，只在最後兩個小節稍有和緩，藉著緊湊的巧妙問答，表現了孩童悠遊自在的歡樂時光。樂曲以木管樂器的明亮音色和弦樂撥奏的輕快節奏突出顯現了旋律的戲謔氣氛，中部引用了另一首雲南民歌《安寧州》的優美旋律。

《安寧州》的旋律共 16 小節，分成前後兩段各 8 小節，後段的 8 小節是前 8 小節的變化旋律。

## 1-2 民歌曲調與歌詞

### 《猜調》

雲南 昆明



小 乖 乖來 小 乖 乖， 我們說給你們猜，什麼長，長上天？ 哪樣長， 海中間？  
小 乖 乖來 小 乖 乖， 你們說給我們猜，銀河長，長上天， 蓮藕長 長海中間，  
小 乖 乖來 小 乖 乖， 我們說給你們猜，什麼團，團上天？ 哪樣團， 海中間？  
小 乖 乖來 小 乖 乖， 你們說給我們猜，月亮團，團上天， 荷葉團 團海中間，



什麼長長街前賣(嘛)？ 哪樣長長妹跟前 (囉 喂)？  
米線長長街前賣(嘛)， 絲線長長妹跟前 (囉 喂)。  
什麼團團街前賣(嘛)？ 哪樣團團妹跟前 (囉 喂)？  
粑粑團團街前賣(嘛)， 鏡子團團妹跟前 (囉 喂)。

### 《安寧民歌》

雲南 安寧



安 寧 州 來 安 寧 (尼) 州， 安 寧 海 水  
郎 騎 白 馬 上 白 (尼) 坡， 風 吹 馬 尾



慢 悠 (尼) 悠， 要 吃 海 水 莫 害 (尼) 怕，  
纖 綾 (尼) 羅， 綾 羅 好 看 要 錢 (尼) 買，



要 唱 調 子 莫 害 (尼) 羞。  
姊 妹 無 錢 也 相 (尼) 合。

### 1-3 樂團編制

弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

	段落	小節數	調性(宮音)	速度
A	a	1-8	D 徵調式	Allegretto
	a'	9-20		
	a'''	20-31		
B	b	32-47	G 商調式	Andante Elevato
	b'	48-57		
	小尾奏	58-62		
A	a	63-71	D 徵調式	Allegretto
	a'	72-83		
	a''	84-92		
	尾奏	93-103	F—A—Eb—D	

### 1-5 寫作手法

(1) 作者從民歌中的一個中立音（降 Si），依照旋律進行的動向，區隔成兩個音—本位 Si 與降 Si，一來形成旋律另一風格，二來用於和聲配置的變化。

(2) 原曲為 2/4 的節拍，作者在第三次主題時，將樂曲節拍改成 3/8 拍，重音異位，使 2/4 拍的結構產生變化，活化音樂律動。

(3) 尾奏部分擷取旋律中一段重要的動機，加以開展並不斷變換調性，終曲的兩個音即利用調性心理，在一連串調性不穩的樂句，與前段相差半音地突然回到原調（D 大調），運用之妙，令人讚嘆。

## 1-6 和聲分析

本曲因為旋律中有一個中立 Si 的特徵音，交響樂隊一般無法呈現這樣地方性的色彩音，作者根據這個特徵音的進行歸成降 Si 與本位 Si，在降 Si 的旋律上就配屬降 VII 的大和弦，它並不具備有附屬和弦的功能，其他的和弦幾乎都是自然和聲，中段《安寧州》也屬於原調的自然和聲體系，樂曲是為商調式，ii 級的三音以四音替代了，避免出現偏音，維持五聲調性色彩，至於 V 級的配置就稍自由，三和弦（41、46 小節）與四五度和弦（47、49、52 小節）混用。尾部利用降 Si 作為轉調的手法，最後正格終止在 D 宮調式。

## 1-7 樂曲配器

樂曲開始由第一、二小提琴從不完整小節奏出第一次主題，中提琴與大提琴十六分音符的背景和聲節奏，低音大提琴第一拍的和弦五八度撥奏支撐，輕快、活潑。第二次主題只有中提琴，為了音量的平衡，第一小提琴演奏背景和聲節奏，其他三部弦樂則以由低而高的前後連接上行五八度撥奏撥奏，樂器群組不重疊，音量才不致於掩蓋中提琴的聲部。

間奏以主題的短小動機為素材，經過變化、分裂並且改變節奏、改變調性。這裡的調性游離運用的是，旋律尾段的降 Si，等於新調的宮音，使這段變形的尾奏呈現兩個不同的調性與調式，也就是 D 徵與 C 羽的混合調式。

第三次主題已經從原先的 2/4 拍轉為 3/8 拍，大提琴與低音大提琴主奏，第一、二小提琴以三拍子的架構做分解和弦琶音，中提琴十六分音符的和聲節奏，整段音樂與前兩次 2/4 拍的主題，有著重音錯位後的不同變化。三次的主題中，十六分音符的和聲節奏扮演著樂曲中暢快明朗的推手。

中段轉入對比性中板的民歌《安寧州》，整段的配器從第二小提琴的一個聲部 G 絃上開始，4 小節後中提琴從同音開始遞增聲部，前半段 8 小節結束後，第一小提琴高八度奏出後半段 8 小節的變化旋律，同時第二小提琴與中提琴變成分奏的和聲對位聲部，大提琴聲部使用分奏的上行分解和弦琶音撥奏，低音大提琴主要以和弦低音撥奏。此處的分奏顯然是爲了整個音量上的平衡而考量。接著大提琴、中提琴各演奏 4 小節的前半段旋律，第一、二小提琴則承繼先前大提琴的音型，尾奏以中提琴短小的主題作 2 小節稍自由地呈示，弦樂群組輕輕地後結束中段，樂曲再以 G 商調式的結音轉回原調，反覆前奏與三次的主題後跳 Coda 尾奏。

尾奏以一句旋律短小的動機爲基礎，運用音型與節奏變化，10 小節的長度裡，調性從 C 轉到降 E、兩小節半音上下行的對置線條，破壞原先的調性後，轉到 7 個調號差的 E、再轉升 C，然後將樂曲推到高潮後，最後兩個音竟然巧妙的結束在原調的 D 上，作者神來之筆的巧思，實具有畫龍點睛之妙。這裡的手法是使用非旋律的樂句，不斷的轉調、推移，不讓新調性停留太久而產生音樂調性效果，而最後回到原調的兩個音才可適時地發揮調性心理的聽覺暫留，得到舒暢無比的結尾（譜例）。

The image shows a musical score for the ending of a piece, spanning five staves: V-ni 1, V-ni 2, V-le, V-c, and C-b. The score is divided into two key signatures: C# (C#調) and D (D調). The first two staves (V-ni 1 and V-ni 2) are in treble clef, while the last three (V-le, V-c, and C-b) are in bass clef. The score begins at measure 74. The V-ni 1 staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The V-ni 2 staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The V-le, V-c, and C-b staves have bass clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of four measures. The first two measures are in C# (C#調), and the last two measures are in D (D調). The V-ni 1 staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The V-ni 2 staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The V-le, V-c, and C-b staves have bass clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes a measure number 74 and 'Pizz' markings above the notes in the final two measures.

## 1-8 樂曲解說

第一小提琴八度齊奏的明快旋律，第二次主題在中提琴，第三次主題轉入低音聲部，綿續不斷的十六分音符節拍，凸顯樂曲活潑的樂思，表現姊妹之間生動的對答，是那麼的毫不猶豫不假思索地。

中部《安寧州》從第二小提琴的單聲部開始一直到多聲部的加入，接著中提琴、第一小提琴、大提琴，一段段舞步般的起伏線條，如一句句敘述著安寧地區的美，安寧地區的好，只要你來到這兒，不要害怕、莫要心慌，盡情地體驗質樸的民情與優美的山水。

尾奏調性游離，節奏緊湊，一氣呵成，妙趣橫生。

## 第三小節黃土悲歡

本節的素材是中國陝西地區的民歌，共有四首樂曲：1.女娃擔水 2.夫妻逗趣 3.走絳州 4.蘭花花。

### （一）女娃擔水

#### 1-1 概說：

樂曲的主題是陝北地區一首反映舊時代，農村女子苦難生活的民歌，又名《十八姐擔水》，曲調本身是雙重調式結構，前面 5 小節是徵調式，後 3 小節是羽調式，旋律雖短小，卻富於變化。第 2 小節是將第 1 小節只改了第一個音的重覆句，3、4 小節又是前兩小節的模仿，經過第 5 小節的轉換，出現新的句型結構，並轉到羽調式結束。全曲幾乎都維持上行之後再緩緩下行的特徵，音區從開頭到結束也是

向下進行，呈現出悲苦與無奈的形象。

## 1-2 民歌曲調與歌詞

《女娃擔水》〈十八姐擔水〉

陝西

稍緩 感慨地



雞 娃 子 那 個 叫 明 叻， 早 把 大 門 開，  
 白 日 裏 那 個 擔 水 叻， 一 十 八 回，  
 豌 豆 那 個 開 花 叻， 麥 穗 穗 長，  
 一 賣 那 個 賣 在 叻， 高 山 上，  
 擔 上 那 個 水 兒 叻， 上 了 平 坡，  
 我 有 那 個 兩 句 叻， 知 心 話，



十 七 八 那 個 姐 兒 叻， 擔 水 叻 嚙 來。  
 擔 到 夜 那 個 裏 我 叻， 二 更 叻 嚙 天。  
 我 媽 媽 那 個 賣 我 叻， 沒 商 叻 嚙 量。  
 高 山 山 那 個 擔 水 叻， 坡 又 叻 嚙 長。  
 碰 不 對 見 那 個 娘 家 叻， 三 哥 叻 嚙 哥。  
 不 對 我 那 個 娘 家 說， 對 誰 叻 嚙 說。

## 1-3 樂團編制

弦樂五部。

## 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
主題		1-8	降 B 商調式	Andante
第一變奏		9-16		
	間奏	17-19	降 E 羽調式	
第二變奏		20-27	降 B 商調式	
	小尾奏	28-30	降 E 羽調式	
第三變奏	A   a	31-39	降 B 商調式	

		b	40-61	調性游離	
	B	a	62-70	降 B 商調式	
		b'	71-86	調性游離	
第四變奏	A	a	87-94	降 B 商調式	Allegretto
		b	95-98	調性游離	
	B	a'	99-106	降 B 商調式	
		b'	107-113	調性游離	
第五變奏	(賦格)	114-128	F 宮+模進		
第六變奏	a	129-137	C 商調式+F 商調式		
	a'	138-145	C 羽 (A 宮)+Eb 羽(C 宮)		
第七變奏		146-157	Bb 商調式+調性游離		
	小尾奏	157-168	F 商調式+調性游離+ Bb 商調式(結尾)		

## 1-5 寫作手法

這是《炎黃風情》24 首民歌主題中，唯一使用西方變奏曲式手法來編寫的樂曲，此首作品的鋼琴譜是鮑教授在大學一年級（十八歲）完成的，在構思《炎黃風情》管弦樂作品時，重新以五部弦樂形式加以編寫。其中的手法有：主題動機分裂、開展、模進、倒影、複調、對位等。

## 1-6 和聲分析

此曲的和聲編寫基本上是遵循著西方和聲的配置規則，和聲從第一次變奏開始加入，掛留音的使用相當頻繁，因此產生許多四度疊置的聲部，再解決到原和弦音上，所以和聲效果變化相當豐富，既有傾向性的動力，也使得在西方化之中又具有民族的色彩，而和弦的產生基本上是由級進而導入的。

和聲功能從第一次變奏前一小節（8 小節）開始，降 B 宮借用平行調的 v 級，延續著終止音的幽怨情懷，三部弦樂導入的第一變奏，和聲式的獨立線條，既各自陳述又相互關連，和聲都不超出自然音階之外，第二次變奏（20 小節）的和聲配置全部以七和弦或再附加四度音為主，每個和弦都含有不協和的二度音程，產

生風格性的色彩，形式從線條式轉成長音式和上行過渡的和聲。大提琴在 24 小節在空拍上插入二度四度的和聲音塊，強化悲戚的氣氛，接續的和弦以屬七為主，與前半段小七和弦有著對比的呼應，主題終止還是掛留後再進入三音，尾奏是結束在主音的四五度和弦上。

第三次變奏（31 小節）和聲上有一個重要的構思，就是低音聲部是向下進行的連續平行五度，第二小提琴有一個填充聲部，既要有對位的功能也要呈現和聲的立體性，是較為複雜的聲部編寫（譜例 9）。

*Allegretto*

相差一拍的嚴格對位

V<sub>7</sub> v<sup>o</sup> IV bIII ii

B 段（40 小節）是向上四度的模進音型，都是配屬著大和弦，三個音型的和聲也是模進的。83 小節到 85 小節的低音聲部的和聲是弗里吉亞進行，浪漫派常用的和聲手法。79 小節是一個省略音階第六音的十三和弦，聲部的配置是低音與高音聲部保持五八度，所以音響並不混濁。

87 小節起是屬於模進式的變奏形式，和弦常常是原型的模進，和聲與對位是

並行的，111 小節為強化樂曲力度，低音區再度安排了弗里吉亞進行的和聲。第六變奏（129 小節）主要是頑固低音與同時使用不同調性，138 小節第一小提琴是 A 大調的音列，中提琴卻是 a 小調的音列，配置的是建立在 A 音上前後交替的大小和弦，一直到樂曲結束，和聲風格的色彩並不特別強調，而是調性與音色、音區的變化，全曲結束在降 E 羽調式的正格終止。

## 1-7 樂曲配器

主題的呈示是由大提琴在中音區獨奏開始，句尾弦樂三部以上行導入第一次變奏，主題轉入高一個八度的第一小提琴，其他弦樂以和聲背景形式襯底，和聲的進行與解決基本上是按照古典和聲規則。第 14 小節出現降 A 音是降 E 宮的特徵音，突出了混合調性的色彩。間奏是以主題最後兩個小節加上一個經過的樂句所組成，這個間奏成為後段變奏形式的重要動機。

第二變奏主題在低音弦樂上，其他弦樂除了做為和聲背景之外，也在樂句長音插入上行的音型，當旋律轉到三部弦樂後，速度上做了情緒性的延長，低音弦樂並在 24 小節的空拍上奏出一個 2 度、4 度疊置的和弦，增添悲苦情緒色彩，小尾奏的旋律與 17 小節的間奏相同，只將速度放慢後結束，並重新進入另一個變奏形式。從開頭至 30 小節這一個部分是延續原民歌的基本風格，速度不變、調性不變、主題不變，主要以音區、音色對比以及和聲的配置呈現出樂曲的變化。

第三變奏從主題旋律改變開始，拍號改為 3/4 拍，速度加快為 *Moderato*（中板），增加新的旋律素材（引用自 17 小節），並進行模進與擴展。第三變奏主題聲部在第一小提琴，是為這段曲式中的 a，曲調沿用原主題的調性結構，第二小提琴配置一個填充的對位聲部，中提琴與大提琴連續的五度平行和弦進行是少有的刻意安排，中提琴在 34 小節插入與主題相隔一拍的下方八度嚴格對位聲部，只一小節之後又回復與大提琴的平行五度和聲，36 小節起，背景的三部和聲完全採用二

度下行級進的進行，且大多數是半音的級進，塑造濃郁的情感形象。B 段從 40 小節開始，兩個小節的旋律動機連續兩次向上 4 度模進之後，45 小節出現新的動機素材，向下三次模進，這個新的動機是後段用來發展的素材。一段 13 個小節降 D 切分持續音，做為襯底，先是 50 小節的三部弦樂加入和聲長音，54 小節低音弦樂加入原主題動機，57 小節上方五度答題，這是一段開展形式的樂段。隨後者兩個 a、b 樂段再次重覆，但 b' 的切分持續音加入一連串的七和弦，與 b 段略有差異，最後終止在降 E 的與和弦上。

第四變奏的素材來自原主題的第一、二小節，經過分裂、縮短時值，速度加快，拍號是 6/8，連續三次模進。88 小節的低音弦樂的聲部與主題形成對位聲部，90 小節的樂句是 88 小節的素材，利用倒影的手法而來，經過四小節後變奏的聲部置換到大提琴與低音大提琴，再呈示 4 個小節，其他三部弦樂是一個舒緩的對位聲部，這是第四變奏的 a 段。b 段素材是一個上、下行的十六分音符樂句構成，音程呈現緊張、緊繃的氣氛，連續向上 4 度模進，調性隨著旋律的推移而處於游離的狀態，4 小節後 a 段形式的樂段再現，主調在第一小提琴，大提琴安排一個對位聲部的副旋律，4 小節後擔任的主部與副部旋律的樂器對置，107 小節 b' 樂段承繼著 b 段的形式之後，將樂曲推到最高潮的高音區持續音，背景和聲不斷的改變，從高音區下行後進入第五變奏。

第五變奏的動機來自第四變奏，大提琴先奏出主題，中提琴一小節之後在上方五度作一個答題的聲部，也就是五度卡農的賦格形式，旋律從低音區一直像高音區推移，由弱而強，樂思逐漸高漲，模進的方向一直向上挺進，4 度、3 度、2 度，由疏而密（譜例 10），

118 4度模進 4度模進 4度模進 3度模進

V-ni1  
V-ni2  
V-le  
V-c  
C-b

121 2度模進 2度模進 減3度模進

V-ni1  
V-ni2  
V-le  
V-c  
C-b

曲調洶湧澎湃、奔騰怒吼，隨即音區轉入低音區，節奏密度減半，弦樂改以撥奏，127小節的音型是114小節的倒影，兩個小節密集的上行模進將樂曲導入第六變奏。

第六變奏是二部曲式，A (a+a') +B，主題來自原主題前兩個小節，用的手法是倒影加上 6/8 的節奏（譜例 11）。

原主題動機

a 段部分第一、二小提琴呈示主題後移低八度，第二小提琴則移到大提琴上，低音聲部是頑固低音，句尾兩小節的素材是來自第 127 小節。138 小節起是 a' 樂段，除了變奏的主題聲部外，第一小提琴有一個同主音大調（A）的對位聲部，低音大提琴也是一個屬音（E）持續音。

最後一次變奏主題引用 99 小節的聲部，4 小節後聲部互換，加上從 107 起三個小節所組成，將之前出現過的段落重新組合。157 的小尾奏還是原主題的曲調，經過反向、再重覆、模進（161 小節），最後將主題中所包含的降 B 音列與降 E 音列各呈現一段後，以屬主和弦的正規進行結束全曲。

## 1-8 樂曲解說

大提琴孤伶伶的樂音，透出傳統社會裡，女子的地位低落的無奈，旋律轉到小提琴在進入低音提琴，是如此的淒楚悲涼，對位式的和聲從多側面揭示苦難中的女子的內心世界。第三變奏主題的大跳音程，刻畫出惆悵不安與難以壓抑的悸動，之後旋律向下沈寂，再從低音區渴望般的上行，切分音節奏猶如掙扎後的喘息。

第四變奏體現了對舊禮教的抗爭，一波又一波，前仆後繼，在一段緩和的對位旋律後，她再度陷入一個上升的憤怒高潮當中，試圖同悲慘命運抗爭的蠕動，到最後仍舊無法逃避。尾奏五部弦樂齊奏的主題，堅定、勇氣與信心，終將擺脫苦難。

## (二) 夫妻逗趣

### 1-1 概說：

這首陝西的民歌描繪的是一對夫妻相互取笑的嬉戲場面，通常是對唱的形式呈現，旋律詼諧逗趣，音程以跳進居多，宮音起唱，徵音結束，夫妻透過兒女之間的第三人稱彼此調侃，稱妻子為娃他媽，稱丈夫娃他大，可以看出陝西的百姓率真、不做作的個性，民歌內容從生活中最小的芝麻事做為描述的對象，是道地地屬於市井小民最底層的生活趣味。

### 1-2 民歌曲調與歌詞

#### 《夫妻逗趣》

陝西 綏德

中速



說你(了) 邇邇呀 真邇(得兒) 邇呀， 頭上(了) 的那  
說你(了) 邇邇呀 真邇(得兒) 邇呀， 前大襟(的那)  
說你(了) 邇邇呀 真邇(得兒) 邇呀， 口裏邊(的那)

6  
金絲啲 亂(啲) 如 麻， 娃他 媽， 哎咳哎咳， 啲啲啲，  
污水啲 打(啲) 擦 擦， 娃他 媽， 哎咳哎咳， 啲啲啲，  
又長一對大(啲) 板 牙， 娃他 媽， 哎咳哎咳， 啲啲啲，

11  
頭上(了) 的那 金絲啲 亂(啲) 如 麻， 娃他 媽，  
前大襟(的那) 污水啲 打(啲) 擦 擦， 娃他 媽，  
口裏邊(的那) 又長一對大(啲) 板 牙， 娃他 媽，



頭上 (了) 金絲 啲 你 怕 (一得兒) 啥?! 你 給 妹 妹  
 前 大 襟 污 水 啲 你 怕 (一得兒) 啥?! 你 給 妹 妹  
 大 板 (了) 牙 來 啲 你 怕 (一得兒) 啥?! 你 給 妹 妹



買 梳 子 (那 麼) 妹 妹 能 梳 它 娃 他 大 哎 咳 哎 咳 啲 啲 啲  
 買 鋤 頭 (那 麼) 妹 妹 能 刮 它 娃 他 大 哎 咳 哎 咳 啲 啲 啲  
 買 西 瓜 (那 麼) 妹 妹 能 溜 它 娃 他 大 哎 咳 哎 咳 啲 啲 啲



你 給 妹 妹 買 梳 子 (那 麼) 妹 妹 能 梳 它, 娃 他 大。  
 你 給 妹 妹 買 鋤 頭 (那 麼) 妹 妹 能 刮 它, 娃 他 大。  
 你 給 妹 妹 買 西 瓜 (那 麼) 妹 妹 能 溜 它, 娃 他 大。

### 1-3 樂團編制

板胡、三絃、小號3、板鼓、小堂鑼、鋼琴、弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
	前奏	1-7	G 徵調式	Allegretto Vivo
A	a	8-23		
	a'	24-39		
	a'''	40-55		
	間奏	56-69		
B	b	70-78	降 G 徵調式	
	b'	79-87	G 徵調式	
	c	88-92		
	尾奏	93-100		

## 1-5 寫作手法

整首樂曲有四個方面的特點：

1.使用具有特色風格的民族樂器：板胡與三絃，以象徵性的音色分別代表樂曲中夫妻雙方的人物與性格。

2.使用中國傳統的打擊樂器：板鼓與小堂鑼，除了做爲一般性節奏外，也呈現了風格化的音型，也就是相當於戲曲中小花臉的詼諧效果，更凸顯樂曲的趣味性。樂團小編制與中國傳統樂器的少量使用，是基於樂曲本身的場面格局不大，僅僅是居家生活中兩個人物的描述，既單純又詼諧。

3.在間奏樂段運用了樂器音色與前後調性的對比，以音區變換和節奏力度增加樂曲的詼諧性格。

4.尾奏部分的節奏變化，將前面的 2/4 拍轉成 3/8 拍再轉回 2/4 拍，實際上是重音錯位，讓樂曲始終保持風趣與新鮮感。

## 1-6 和聲分析

和聲以傳統的三和弦爲主，較具中國音樂色彩性的替換和弦與加音和弦在此曲中也著墨不多，V 級的附屬七和弦的使用較爲頻繁，因爲包含了具有導音作用升 Fa，強化樂段進行與結束時的傾向性與終止感。

## 1-7 樂曲配器

前奏旋律以第一、二小提琴相隔八度齊奏，板鼓與小堂鑼加上小號伴隨切分的節奏，戲劇風格鮮明。A 段板胡奏出第一次主題，弦樂以輕快的撥奏襯托，

第二次主題則使用另一項傳統樂器—三絃，除了弦樂相同形式的襯底之外，再加上板鼓，與前段做對比。第三次主題板胡與三絃齊奏，因為音區、音色與樂器點狀與線性的不同屬性，所以線條徑渭分明，鋼琴則插入前段下行，後段上行十六分音符，做為填充聲部。

間奏部分（56 小節），鋼琴以小二度模仿打擊樂器，加上弦樂的撥奏，預示小堂鑼緊接的音型，鋼琴繼續強化小二度，從高而低連續四個八度的點奏，一連串無調性的節奏淡化了調性色彩，再利用鋼琴黑鍵的五聲音階刮奏，將樂曲轉到降 G 徵調式（譜例 12）。

The musical score for Example 12 consists of two systems. The first system covers measures 62 to 67. It features three staves: Ban Gu (板鼓) with a steady rhythmic pattern, Jing Luo (京鑼) with a similar pattern, and Piano (P-no) with a series of dotted notes. The second system covers measures 68 to 73. It features three staves: Ban Gu and Jing Luo continue their rhythmic patterns, while the Piano (P-no) plays a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a glissando effect labeled 'black key' and 'gliss', and a dynamic marking of 'mf'.

B 段主題是鋼琴單獨的加花變奏，全段十六分音符，鋼琴左手每次都出現小二度的碰撞，強化間奏的特殊風格語彙，鋼琴結束後無預警的向上轉回 G 調，三部弦樂重覆一次鋼琴的主題變奏，低音弦樂、小號與板鼓做節奏性伴奏，隨後再一段簡短的變奏結束本段。尾奏部分作者運用節拍錯位，2/4 拍轉 3/8 拍，緩和一成不變的節奏律動。

## 1-8 樂曲解說

一開始樂團與鑼鼓切分的節奏，就開啓了靈巧的戲謔趣味，第一、二主題的板胡與三絃，生動地刻畫夫妻間彼此調侃嬉戲的逗趣，板胡強弱有緻，民族風格的帶滑音凸顯了幽默的音樂張力，對比性的三絃則是完全不同的音色與樂器屬性，十足地點狀音樂像極了鬥嘴時的喋喋不休。

間奏時鋼琴持續的小二度音程與擊樂的搭配，增添俏皮的喜感。B 段調性突然轉換與連珠般的連續十六分音符加花變奏，給人意想不到的跳躍。在一連串的打渾逗笑對話之後，結尾突然節拍律動錯置，才剛暫時緩和情緒，緊接著再重複幾次變奏的動機音型後全奏結束，一氣呵成，令人玩味。

## （三）走絳州

### 1-1 概說

這首歌流行於陝西和山西，此曲又名《一根扁擔》，表現了主題人物肩挑扁擔、口唱歌謠、步履輕快地向絳州進發的愉快心情，旋律中降 Si 是陝西民歌中常有的色彩音，稱爲苦音，也就是中立音，是中國古代的燕樂音階的第七音。後半段的升 Fa 增添曲調的趣味性，旋律中沒有 Mi（角音），是典型的徵調式，曲調一直在此調式的三個主音上（Sol、Do、Re）環繞，極富特色。板胡的旋律輕鬆愉快，小提琴的固定音型好似扁擔上下忽閃的彈性動作，展現了一幅優美的鄉間畫面。

### 1-2 民歌曲調與歌詞

《走絳州》

陝北

中速稍快、活躍地

一 根 扁 擔 軟 溜 軟 溜 溜 (呀 哈 哈， 軟 溜 軟 溜  
 軟 溜 軟 溜 溜 呀 哈 哈) 擔 上 了 扁 擔 要 到 荆  
 州， (楊 柳 青 花 兒 紅， 吱 咯 吱 咯 吱 啦 啦 啦 蹦  
 哎 嗨 哎 嗨 喲 呀) 要 到 荆 州。 州。

1-3 樂團編制

單簧管 2、法國號 (F) 3、小號 2、木魚、鋼琴、高音板胡、弦樂五部。

1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
	前奏	1-4	G 徵調式	Allegretto
A	a	5-25		
	A'	26-46		
	間奏	47-54	E 徵調式 (51 起)	
	A''	55-75		
	間奏	76-79		
	A'''	80-100		
	間奏	101-114	G 徵調式 (109 起)	
	尾奏	115-124		

## 1-5 寫作手法

作者使用中國傳統樂器—板胡，呈現民歌人物愉快的心情，另一方面從扁擔上下溜軟的動作設計象徵性的音型，陪襯著主題旋律，意趣橫生。《走絳州》這首民歌原生旋律中沒有 **Mi** 這個音，所以和聲的設計上，幾乎全部使用以四代三音的和弦。

山西民歌中常用到降 **Si** 的色彩音，西方管弦樂團因為文化差異的關係，很難傳神地表達這般特殊的地方的風格，而作者運用這一色彩音，做為調性游離的關鍵，達到調性轉換的對比功能。

## 1-6 和聲分析

和聲的配置考慮到風格的統一性，所以旋律中沒有出現的 **Mi**、**Si**，在各級的和弦也都儘量避開，降 **Si** 的色彩音此也安排在和弦上，替換音和弦使用頻繁，利用包含人工導音的附屬和弦 (**V7/V**) 做為終止和弦的配置。

前奏第三小節的終止和弦是附屬和弦的解決，升 **Fa** 的人工導音與曲調中的升 **Fa** 有著旋律與和聲的相關性。主題的第一個 **I** 級和弦三音是以 **Fa** 替代，第二個 **I** 級和弦 (6 小節) 再加入了二度音 (**Re**)，旋律中的三個主音都已經涵蓋了，第 10 小節的旋律是反覆性的音型結構，此時低音區是半音下行的斜線，使活潑的音型更添流暢性。各主題終止式的和弦進行為：**bIII+6**→**V7/V**→**V**，降 **Si** 與升 **Fa** 的和弦音使風格與色彩取得更大的聯繫，更說明了和弦結構的變化形成了調式本身強化共性的功能。

## 1-7 樂曲配器

前奏從鋼琴的小二度裝飾奏下行，第一、二小提琴同時交替下行撥奏，經過

管樂與中低音提琴一小節的導引，板胡奏出流暢音型的第一次主題，弦樂固定節拍的撥奏，鋼琴在樂句之間插入小二度裝飾奏的兩個旋律骨幹音，後段則是上下行的短小琶音。擔任第二次主題的是單簧管，伴奏形式與前段相同。間奏四小節，鋼琴與弦樂經過移位模進音型，樂曲轉到 E 徵調式第一、二小提琴出現形似扁擔上下起伏的音型（譜例 13），貫穿第三次與第四次的主題。

55  
V-ni 1. *mf*  
V-ni 2. *mf*

鋼琴以相隔兩個八度的音程彈奏第三次主題，這樣的配器呈現音響動態擴展的效果。間奏再循著類似扁擔忽閃的音型，小號全部以四度和聲吹奏第四次主題，同樣遵循著不用三音並洋溢中國風格的色彩。接下來的間奏引用主題中的一段小樂句進行推移、調性過渡，樂曲又反覆到前奏與第一次主題之後跳尾奏，在板胡一句短小的自由樂句後，樂團全奏結束。

## 1-8 樂曲解說

鋼琴充滿活力的小二度裝飾奏，引入了青春洋溢、精力旺盛的主題，板胡靈活又富動感，單簧管承繼著前段的樂風。第三與第四次主題，第一、二小提琴的透過動力音型的襯底，增長了主題源源不斷的活力。全曲樂思既鮮明又快活，展現人們挑擔為生活，卻能不畏辛苦、知足常樂。

## （四）蘭花花

### 1-1 概說

《蘭花花》是一首源自陝北流傳於全國的敘事歌曲。歌詞內容強烈控訴舊時代包辦婚姻對自由愛情的摧殘，歌頌了反叛封建禮教、追求幸福婚姻的青年女子蘭花花。然而，在封建社會，她不可避免地要以生命為代價而走向悲劇的結局。

這首民歌本身具有變奏曲的結構，每段唱腔都根據歌詞的不同而有很大幅度的變化，並非僅僅是傳統的分節歌而已，歌詞中除了第一、二段是第三人稱以外，其餘三到八段是第一人稱，每次唱腔的不同皆有著不同的美感。這首民歌也符合中國文學體裁上的起承轉合，構成完整的曲式架構。

這首樂曲的變奏形式不同於西方的變奏曲式，而是以不同性格的旋律，展現主題人物情緒上的轉變，是道地的中國民間音樂變奏曲式，也是典型的民族聲樂變奏曲。

## 1-2 民歌曲調與歌詞

### 《蘭花花》

陝北



青線線(那個) 藍線線(哎) 藍格英英 采，  
 五穀裡的(那) 田苗子 唯有高粱 高，  
 正月裡(那個) 說媒 二月裡 訂，  
 三班子(那個) 吹來 兩班子 打，  
 藍花花我 下橋來 東望西 眺，  
 你要 死來你 早早的 死，  
 手提上(那個) 羊肉 懷裡揣上 糕，  
 我見到我的 情哥哥 有 說不完的話，



生下一個藍花花 實實的愛 人。  
 一十三省的女兒(啲) 唯有藍 好。  
 三月裡交大錢 四月 迎。  
 撇下我的情哥哥 抬進了周 家。  
 眺見周家的猴老子 好像一 墳。  
 前晌你死來 後晌我藍 走。  
 拼上性命我 往哥哥家 跑。  
 咱們倆 死活(啲) 常在 一 搭。

## 1-3 樂團編制

長笛 2、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、法國號 (F) 3、小號 3、定音鼓、小鐘琴、低音鑼、豎琴、弦樂五部。

## 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
起	前奏	1-8	C 羽調式	Adagio

	a	9-17		
	a'	18-26		
承	a''	27-35		
	主題變奏	36-44		
	小尾奏	45-48		
轉	b	49-69		Allegretto
	小尾奏	70-77		Adagio
合	a'''	78-86		
	a''''	87-96		
	尾奏	97-102		Lento

### 1-5 寫作手法

此曲根據歌曲既有的起承轉合架構上，運用配器、和聲、織體與力度變化的手法，強化主題人物美麗動人、失望、反抗、逃婚與殉情等各種不同情緒。

第一：從旋律中擷取 3 個音做為主題動機—La、Si、La、Sol、La，做為貫穿全曲的重要素材，並以這個環繞羽音的短小動機，發展出器樂化的結構。

第二：運用管弦樂隊力度變化的優勢，強化音樂憾動人心的張力。而整個力度變化的設計正是依循著起承轉合而來的。

第三：配器。全曲除了第三段是結束角音上，其餘每個段都落在羽音之上，透過配器的巧思，降低重覆羽音所產生貧乏感，另一方面反映主題人物內心感情衝突和隱伏在整個故事情節中的心理情緒，是這首樂曲細緻之處與作者發揮巧思、獨樹一幟的風格呈現，尤其定音鼓對於情緒開展更是扮演舉足輕重的關鍵角色。

### 1-6 和聲分析

本曲和聲配置基本以自然音階和聲為主，橫向的和聲經過音卻是音樂情感與

氛圍營造的重要關鍵。前奏第 5 小節低音下行與旋律的上行加深情境上的對比，這是來自主題後段的旋律。作者在每次主題旋律中，於此處配置變化和絃，其他則是使用傳統和聲，純樸之中隱含著堅持。49 小節起「轉」的段落當中，配置不協和減三和絃，表達主人不安的情緒與寧死不屈的意志。

## 1-7 樂曲配器

樂曲一開始在定音鼓滾奏與五部弦樂低音區齊奏，一個具有悲劇性的動機，弦樂以上弓開始，以期能在兩拍的時間內，將力度從兩個 pp 到兩個 ff，單簧管與低音管在最強的地方加入，增加樂團的力度，隨後弦樂四部齊奏、漸強地導出一段主題副部的旋律。第一小提琴在 G 絃上的旋律，表現朦朧、綿長的情懷，此時圓號分成三個聲部，一部是小提琴旋律的完全重覆，中音區的圓號和聲有著淒美的色彩，其餘兩部是旋律下方的和聲背景，木管則是旋律上方的和聲背景，逐漸加入低音，木管漸弱的引導出第一次主題。

第一次主題（9 小節）由雙簧管奏出，優美舒展、輕盈飄盪，弦樂分奏的長音和聲背景，藉以分散伴奏弦樂的力度，豎琴時而以冠音點奏，描繪蘭花花聰明美麗的形象。第二次主題（18 小節）是大提琴在中高音區所呈現的曲調，這個音區的音色具有溫暖的色調與張力，不似中小提琴的過於明亮、尖銳，作曲家曾為這個特點譜出許多精巧的樂章。其他三部弦樂高於主題音區的和聲背景，豎琴由點奏變成律動式的上行音型，小鐘琴在這裡有三個功用：（1）做為過門的副旋律，（2）與主題形成音色與音區上的對比之外，也就是增加此段的高頻（3）彌補豎琴較為空泛的音色。這兩次的主題在整個曲式結構上屬於「起」的部分，主要以較為清、淡、薄、疏的配器呈現。

「承」的部分，一開始採用對比二聲部的寫法：主題、和聲與對位式答題。長笛八度、單簧管第二聲部、三部弦樂演奏主題，兩部雙簧管與第一部單簧管

是長音和聲背景，低音管、大提琴與低音大提琴是答題，圓號三部則是兼具和聲背景與答題，主題的後半部（32 小節）去掉木管與圓號的主奏，並轉為背景和聲，弦樂則減去低音的主題，更顯蘭花花的令人憐愛的秀麗形象。此段樂器的數量與音色混合的配置呈現的是豐厚的色調轉換。第三次主題後定音鼓再次由弱而強的滾奏，加上豎琴的刮奏與四部弦樂的密集上行音列，預示著情緒的轉變，變奏的第四次主題，哀怨、失望，沒有氣口的大樂段，樂團分成二部，一部主題，另一部是同主題節奏的和聲，撕裂心扉地叫喊著，然後長長的嘆息、休止符，此時，無聲勝有聲，以無限表達有限。弦樂四部接續後面蒼白茫然的旋律，只有豎琴以連續上行的三連音無力地陪襯，小尾奏木管飄飄然地重覆後半部的主題旋律，旋律在第一部長笛與第一部雙簧管，其餘聲部與木管做為長音和聲背景，豎琴單獨以 VI 級 4 代 3 音和弦結束此段。

突然，定音鼓與五部弦樂強奏並急促的上行，木管與單拍節奏不協和減三和弦強奏及顫音，相同的音型，第二次弦樂交替到降 B 調音列，再一次的響起了忿忿哭喊，定音鼓以主題動機的旋律，由慢而快，一字一句的控訴，緊接著四部弦樂如錐心痛哭的大滑奏，一個嘆息般的休止後，弦樂再無力的奏出一段樂句，圓號與小號中音區的和聲長音背景，隨後加入定音鼓微弱的滾奏，加深絕望的痛楚，定音鼓迸出最後的激烈的掙扎，低沈的鑼聲導入定音鼓如送葬行列的固定節奏，木管與銅管前後各一次的主題動機呈示後，樂曲進入「合」的部分。

78 小節三部弦樂奏出似招魂呼喚的晦暗主題，第一、二小提琴演奏的旋律是在 G 絃上，使得音色上更加空虛、沈晦，低音弦樂延續如死神的敲門聲，雙簧管高懸著逆行的主題動機音列，小鐘琴在此段插入屬於高頻的間奏旋律，豎琴則在小鐘琴每段樂句的最後一個音加入一個五八度的和弦，將高頻包容起來。單簧管上行二部和聲引入最後一次主題，木管合奏出較為明亮色彩的主題，弦樂伴隨撥絃齊奏，扣著力度的變化，情感隨波起伏著。此處弦樂前兩小節撥絃並不是依照

4/4 拍的規律，而是跟著主題的樂句進行的。豎琴則全程以雙手和弦填補於弦樂撥奏的空拍上，為的是不要太突出重拍位置的力度。

尾奏是小提琴高把位吟誦著主題後段旋律，寧靜、祥和，第一、二提琴的中音區和聲分奏、豎琴的點奏，與主題互補著，加入中低音提琴的尾音再導入定音鼓的主題動機，取得了樂曲有始有終、互為呼應的統一性。

## 1-8 樂曲解說

樂曲的第一部分以柔美的雙簧管和溫潤的大提琴表現蘭花花的單純、美麗與柔弱，和她充滿甜蜜愛情的幻想。第二段落銅管突然的強奏，預示蘭花花的命運將是乖桀多變的。第三段弦樂與木管銅管的拉鋸，象徵蘭花花的抗爭和憤怒，四部弦樂齊聲地出現了蒼勁的音調，無法衝破傳統社會的制約，大鑼的哀鳴與定音鼓釘棺木的聲響，預示了悲劇的結局。不能成功的爭取終身幸福，只有以死殉情，求得與情人的永世聚首，樂曲結尾，定音鼓微弱地奏出主題，徒留追求真愛的不勝歎噓。

# 第四小節 巴蜀山歌

本節的素材是中國四川地區的民歌，共有四首樂曲：1.槐花幾時開 2.黃楊扁擔 3.綉荷包 4.太陽出來喜洋洋。

## （一）槐花幾時開

### 1-1 概說

這是一首四川南部的山歌，歌詞只有四句，卻情景交融，意味深長，曲調本身是一個起承轉合的四句體。第一個音就是全曲的最高音，開闊、深遠，將人們

帶入層峰巒疊的意境中，第二句旋律開始往下方進行，表現少女盼望情郎到來的心情，第三句旋律突然向上十度音程，恰似表達母親對女兒心思的疑慮，以及少女內心的不安，第四句是二句的重覆，只加了幾個襯音，少女不敢直接對母親明說，只能巧妙的藉景抒情。

旋律十分別緻，從全曲最高音起，每句歌詞拆為兩個樂節，並加入四川山歌特有的襯字，起伏婉轉，扣人心弦。

### 1-2 民歌曲調與歌詞

#### 《槐花幾時開》

四川 宜賓



高高山上 (叻) 一樹(喔)槐(叻 喂)， 手把欄杆 (啥) 望(來 (叻 喂)；



娘問(呀)“你 望(啥)子(叻 喂)？” 哎。“我望 槐花 (啥)幾時開 (叻喂)。”

### 1-3 樂團編制

長笛 2、雙簧管、單簧管 2、低音管、法國號 (F) 2 鋼琴、弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
a	1-10	Bb 羽調式	Adagio
間奏	11-13		
a'	14-23		Commodo
小尾奏	24-27		

	間奏	28-34		Ad lib
	a''	35-44	G 羽調式	Piu mosso
	間奏	45-47		
	a'''	48-57	Bb 羽調式	
	尾奏	58-61		

## 1-5 寫作手法

本曲寫作的重點大概有兩個方面：

(1) 和聲的安排，本曲和聲的複雜度應該是炎黃風情中之最者，高疊和弦、複和和弦、附屬和弦與平行大七和弦的使用，使樂曲呈現豐富多彩與層次感性的色彩變化。

(2) 間奏樂段使用多調性的模進素材，以呼應全曲印象派的寫景手法。

## 1-6 和聲分析

如果主題的曲調是心情描寫，那高疊和絃便是心境之外的圖像，一個個離調與纖巧細緻的和聲，構築一幅幅遠方的美景，彰顯和聲於音樂情境中所扮演的重要角色。14 小節起的第二次主題，配置連續的大七和絃，高聲部是原調的音階，外聲部保持（最高聲部與最低聲部）平行三度的進行，小二度的音程集中在內聲部的中提琴，這樣子可以沖淡大七和絃所產生的不協和感覺，但仍有離調的豐富色彩（譜例 14）。

**Commodo**

2 Cor. *mp*

V-ni 1. *div. pp*

V-ni 2. *div. pp*

V-le *div. pp*

V-c *pp*

C-b *pp*

IVM7    bIIIM7 IVM7    bVIIM7 IM7    bVIM7 bVIIM7 IM7    bVIIM7

35 小節轉調之後的主題，和聲的配置是多樣化的，大七和絃、小七和絃、附屬和絃、半減七和絃與附加音大七和絃交替運用，終止和絃是 IV 大小七和絃附加二度音，全曲終止在 IV 大七和絃。本曲旋律音簡單，作者編配了複雜的高疊、多調、變化與多音等純粹西方體系的和絃，豐富了五聲性調式彩度，提升了樂曲的鮮明形象。

## 1-7 樂曲配器

第一次主題採用自由節奏，全段以雙簧管主奏，前半段鋼琴伴隨複合和弦的上行琶音，一個寫情一個寫意，後半段加入三部弦樂的背景和聲。間奏四句向下五度模進的音型，分別由單簧管、雙簧管、法國號與低音管輪奏，音色不斷的變化，音區也向下轉進，在鋼琴六級代四和弦的琶音後進入第二次主題。

主奏樂器以圓號銜接，五部弦樂前半段全部以大七和弦豐厚的和聲，增添樂曲斑斕的意象。間奏的音型在此引用為主題長音時的間插句，後段的主奏轉為單簧管，間奏的音型動機重複出現在後段的間插句當中，小尾奏以弦樂五部的 VI 級大七和弦襯底，主屬音分別從圓號、單簧管與長笛交替著。

第二段前的經過句是長笛一段自由的詠歎旋律，四部弦樂的背景和聲，鋼琴琶音點奏，圓號緊接長笛以主音 (G) 切分節奏銜接，調性還是在降 B 羽調上，微

弱、持續的羽音成爲新調的宮音。

第三次主題弦樂四部八度齊奏，明亮而開闊，與前兩次較爲內斂的意境有著明顯的對比性。木管群組與圓號加上低音大提琴，前半段都是在旋律長音時做和聲節奏的間插句，形成主題伴奏與音色的對比。後半段主奏樂器減量，只由中提琴與大提琴擔綱，終止時以 VI7+2 和弦過渡到降 B 宮。間奏巧妙應用先前的四音一組的音型，變形成三個音一組的結構，從木管組、圓號、第一小提琴再到第二小提琴，然後以鋼琴上行琶音收尾，樂曲從頭反覆，並轉回降 B 羽調式。反覆後前奏樂段的主奏樂器改成長笛，第一次主題的主奏樂器從圓號變成單簧管。特別的是尾奏由圓號、木管交替著上行主屬音，但弦樂卻是建立在降 B 調的 VI 級大七和弦上。

## 1-8 樂曲解說

雙簧管自由的節拍，遙遠、遼闊的主題，映射著主題人物的心情寫照，流露動人溫柔的情感，鋼琴的重疊和弦琶音，猶如層巒起伏的高山景象。間奏向下五度模進的音型，表達了少女內心的期待，憧憬著美好的未來。第二次主題在圓號抒情的音區，對應著弦樂複調背景和聲，隨著歌詞的發展與旋律的變化，山村畫面一遠一近，既分又合，以景寓情。

B 段前長笛幽雅的過門，弦樂四部開闊的主題，充滿令人意想不到的豐富變化，與管樂的間插句形成鮮明的層次感，滿心期待盼郎來，欲語還羞，只待槐花開。

## (二) 黃楊扁擔

### 1-1 概說

這是一首四川東南部秀山花燈的曲調，通常在元宵節的花燈歌舞中表演，或者在花燈戲中演唱。歌曲由兩個樂句構成，第一個樂句有四個小節，整句只有在 Mi、Sol、La 三個音之間來回級進，下半段前兩句的 Si，使樂曲暫時轉到上方五度，也造成調性色彩的新鮮感，也擴大了旋律的表現力，之後再轉回原調並結束在羽音上。歌詞俏皮風趣，四川民歌特有的襯詞更增添了歌詞的幽默感，表現了小夥子挑擔到酉州送米，卻興致勃勃地觀察酉州姑娘梳頭打扮的情景。

### 1-2 民歌曲調與歌詞

#### 《黃楊扁擔》

四川 秀山



黃楊扁擔(就)軟溜溜(哇)，(姐 哥 呀 哈 里 呀)，挑一挑白米  
人說酉州的姑娘好(哇)，(姐 哥 呀 哈 里 呀)，個個姑娘  
大姐梳一個盤龍卷兒(哇)，(姐 哥 呀 哈 里 呀)，二姐梳個  
只有三姐(才)梳得巧(哇)，(姐 哥 呀 哈 里 呀)，梳一個獅子



下西州(哇)。(姐 呀 姐 呀) 下西州(哇) (哥 呀 哈 里 呀)。  
會梳頭(哇)。(姐 呀 姐 呀) 會梳頭(哇) (哥 呀 哈 里 呀)。  
插花紐(呀)。(姐 呀 姐 呀) 插花紐(呀) (哥 呀 哈 里 呀)。  
滾繡球(哇)。(姐 呀 姐 呀) 滾繡球(呀) (哥 呀 哈 里 呀)。

### 1-3 樂團編制

長笛 2、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、法國號 (F) 4、小號 3、長號 3、弦

樂五部。

#### 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
	前奏	1-6	Bb 羽調式	Allegretto
A	a	7-16		
	a'	17-26		
	a''	27-35	Ab 羽調式	
	小尾奏	36-39		
	間奏	40-48		
	前奏	49-50	G 徵調式	Moderato
B	b	51-59		
	b'	60-68		
	b''	69-77		
A	前奏	1-6	Bb 羽調式	Allegretto
	a	7-16		
	a'	17-26		
	a''	27-35	Ab 羽調式	
	小尾奏	36-39		

#### 1-5 寫作手法

本曲使用標準的兩管編制，沒有打擊樂，純粹利用銅管的節奏音型，仿造出擊樂熱鬧的效果，捨棄較為柔弱的豎琴，另一方面使用轉調手法變化樂曲色彩。慢板的部分安排另一首山歌做為對比，調式也與前段不同，其中採用了一段對比性旋律手法。和聲方面以三度疊置及附加音和弦為主。

#### 1-5 和聲分析

本曲標註著一個降記號，實際上是兩個降號，以降 B 為宮的羽調式，前奏一開始即使用升高半音的大三和絃，相同曲調的第二小節，配置 I 級的四六和絃，第三小節為 IV 大七和絃，簡單的旋律配上動力十足的和聲，使羽調式柔和的色彩增

添生氣與活力，低音設計成旋律式的進行，形成鮮明的曲調特點，而非功能性的屬主進行。主題曲調清新，配置傳統的和絃，11 小節起與前奏相同的旋律安排相同功能的和聲。第二次主題終止在 ii 和絃上，轉調前以 IV 級為新調的 V 級作為共同和絃，向下轉調降 A 為宮的羽調式。36 小節的間奏以 vi 級四代三音的和聲節奏模擬擊樂的效果。中段慢板的旋律所使用的和絃都屬較為傳統性的三和絃，變換也較少，處理上採用的是淡、薄、清的構思，著力點是對位的旋律。終止和絃只用單音的屬主進行，簡潔、明亮。

### 1-7 樂曲配器

前奏是民歌本身的後半段旋律，這段旋律具有調性交替的色彩，樂曲一開始的長笛、雙簧管與四部弦樂主奏，四部弦樂的奏法則是將旋律減值為十六分音符，以強化音樂力度，單簧管、低音管、銅管與低音大提琴做節奏型的背景，除了一、二小節外，其餘的節奏皆不相同，是一個短而有力的前奏。銅管在主題前一小節出現的節奏音型，在後面成為重要的動機。

第一次主題（第 6 小節）由長笛與單簧管八度齊奏，弦樂五部以切分節奏輕快的伴奏，使樂曲輕快活潑的效果更加突出，尾部弦樂改以撥奏銜接到第二次主題。雙簧管奏出二部和聲主題，五部弦樂以一個八分音符上行的結構，用輕聲的撥奏，生動風趣，同時一把低音管有段 4 小節的對比性旋律，尾部第一、二小提琴以降 B 上行音列過渡到降 A 調上。第三次主題以中提琴、大提琴厚實的中音區演奏，主要的伴奏是低音管與單簧管，前後各一拍的上行十六分音符，加上圓號、第一、二部小提琴的四部和聲背景，整個音響的厚實度與前次有著鮮明的反差，長笛與雙簧管也在後段旋律中做對比性的間插句。

間奏部分木管、銅管做模擬擊樂的和聲節奏，整個弦樂則是空拍的補充，連續四小節後又插入一段如前的旋律，弦樂撥奏終止在降 B 的羽和絃上，長笛接續

這個 G 音，以羽音（La）為宮（Do），轉到中板的 G 徵調式。

樂曲中部是一段優美的山歌，第一次是以低音管獨奏的形式呈現，第二次雙簧管與單簧管八度齊奏，圓號同時交錯著一段對位複旋律的聲部，兩者在音色與音區上明顯的區隔與呼應。第三次由第一、二小提琴主奏，前他弦樂只是持續的和弦長音，小尾奏則是低音的弦樂重覆主題的尾句，加入其他弦樂與木管推移性的十六分音符，速度慢慢加快後從頭反覆，等於是完整的 A—B—A 曲式。

A 段、B 段各呈現三次主題，樂器安排上可以看出，前兩次都是以木管主奏，第三次以弦樂主奏，做為音色變化。音區上則是先高音區、次高音然後中音區，B 段則是低音區、然後兩次次高音區和聲。

## 1-8 樂曲解說

短小有力的前奏，描繪四川擔米的小伙子，步伐穩健一路來到酉州地區，熱鬧的市集，人聲鼎沸。木管的主題，輕盈的伴奏，情緒歡快活潑，歌詞中描述酉州有三個姊妹很會梳頭，巧於裝扮各形各色的髮式，令小伙子目不暇給。第二次主題的上行音列撥奏，巧似大姊的龍盤髮型，第三次的十六分音符伴奏更像是二姐的插花紐，長笛與雙簧管的對應聲部映照著三妹妹最會梳頭，梳的是一個獅子滾綉球。

間奏的打擊節奏透出示集繁華的景象，隨即進入舒緩的中板，放慢步履，鬆弛身心，抒情的山歌旋律，雖然擔米辛苦，但是樂天知命，圓號的複旋律像是二重唱一般，悠遊自得，展現樂觀的生活意像。

### (三) 綉荷包

#### 1-1 概說

《綉荷包》這樣的主題在中國各地都可以見到，是中國民歌中常見的題材，各地的曲調皆不盡相同，主要是結合當地的方言特性，像是運腔與襯字等等，形成具有地方性色彩的小調。在中國有三首最爲大家熟悉的《綉荷包》，就是山西、四川與雲南地區，其中流傳最廣的應該是山西的《綉荷包》，歌詞寫到：「初一到十五，十五的月兒高、、、」，台灣常聽到也是這一首。本曲所採用的曲調是來自四川的《綉荷包》。

所謂荷包是中國漢族男性繫在腰間，用來裝錢、放置小件物品或隨身攜帶的小包包，一般年輕女子常親自綉製荷包，贈與心目中屬意的人，用以表達內心的情意或作爲定情之物，是漢族常見的民間習俗。這首四川民歌《綉荷包》，分成上下兩句，上句四小節，下句五小節。開始的兩小節爲與調式結構，第四小節結束在商音，下半句主要在徵調式與宮調式，結尾在宮音上，短短九小節涵蓋了多個調式特徵，慣用同音重覆，所以旋律清新、變化豐富，並有濃郁的地方特色。從歌詞中可以看出，四川妹子特有的一種直率的性格，同時也表現出天真可愛的少女形象。

#### 1-2 民歌曲調與歌詞

《繡荷包》

四川 宜賓



正月荷包(嘛 衣兒 呀) 繡起頭(喂 呀儿衣儿 呀)，爲繡荷包(嘛 咕儿嘎



金剛梭羅 妹儿) 有人 求(啲 喂)。 你 要 荷包(嘛 衣儿 呀) 拿去 戴(呢



呀儿 衣儿 呀), 免跟 爲 妹(些 咕儿 嘎 金剛梭羅 妹儿) 結冤仇(啲 喂)。

### 1-3 樂團編制

長笛 2、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、豎琴、小鋼片琴、弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
主題	1-9	Bb 宮調式	Moderto Sognanto
第一變奏	10-18		
第二變奏	19-27	Db 宮調式	
第三變奏	28-36		
第四變奏	37-45	E 宮調式	
間插句	46-49	Bb 宮調式 (48 起)	
第五變奏	50-58		
小尾奏	59-62		Adagio

### 1-5 寫作手法

此曲主要是使用調式交替的變奏曲手法，以樂曲結音的宮，成爲新調的羽音，做爲此曲轉調的唯一形式，也就是前宮等於後羽，向上小三度轉調（譜例 15）。

17  
以宮 (Do) 為羽 (La)

35  
以宮 (Do) 為羽 (La)

配器的編寫手法主要著墨於木管組，自第二次變奏時加入木管組後，每次變奏即有新的形式出現。

對位的是本曲寫作的另一個重要的手法，從第二次主題就使用對位化的和聲，第四次主題有一個相差一小節相隔八度的模仿對位，第五次主題長笛與雙簧管則是安排了自由對位旋律第六次主題長笛有華彩對位，同時弦樂也加入了第二次主題中的和聲化對位。所以整個《綉荷包》是以複調思維寫作的形式。

## 1-6 和聲分析

主題曲調前半屬於柔和的羽、商調式，結束是在宮音上，第一次主題配置的是色彩性三和絃（ ii、iii、vi）居多，終止和絃 ii 級進行到 I，低音聲部以旋律進行代替功能性的跳進，這樣的手法與曲調取得和協的一致性。全曲的和聲佈局側重的是柔和、溫暖形象的營造，儘管結束在宮音上，II 級進行到 I 級的終止式，顯現出作者刻意塑造的柔性色彩的企圖心。

## 1-7 樂曲配器

主題以弦樂四重奏為主，第一小提琴奏旋律，其他三部則是長音和聲背景，也稱為和聲式主題。第一變奏時，主題同樣在第一小提琴的相同音區，只不過從單件變成群組，第二小提琴、中提琴、大提琴與低音大提琴先後以對位形式進入，稱為對位化的和聲手法。

第二次變奏由長笛以二聲部奏出，調性轉到降 D 上，單簧管與低音管做長音

背景和聲，小提琴與中提琴間插著撥奏上行和聲琶音，豎琴在弦樂琶音單拍點上做上行刮奏，小鋼片琴點奏在豎琴的最高音上增加音色亮度，除了主題之外，伴奏呈現一條平行與一條上行的線條。

第三變奏採用第二變奏主題中，長笛的第二聲部做為主題，與原主題互為調式交替，單簧管做上行音階節奏，低音管與主題相隔兩個八度、相差一小節的卡農對位，最後三小節再變成自由對位。弦樂全段是長音背景和聲，大提琴前7小節是一個主音持續音，豎琴全段十六分音符下行的五聲音階，與單簧管形成反向的音列線條，整個背景有上行線有下行線，還有卡農對位，是一個多線紛呈的手法，整個織體必須在音區與音色上有相當掌握，才不致紛亂雜沓。

第四變奏主題轉到中低音區的中提琴與大提琴，曲調回到原來的民歌主題，調性再往上小三度到E調上，低音大提琴與低音管、第一、二小提琴形成背景和聲群組，長笛與雙簧管有個相差一個八度的對位旋律，單簧管十六分音符的二聲部分解和弦。這一部份是主題與對位的呼應，還有純粹和聲的簡單背景，與轉調的色彩變換。第四變奏與第五變奏之間有四個小節的間插句，主要是以樂曲的前兩小節為素材，從第四變奏的結音E，做為G的羽，G再成為降B的羽，連續兩次以宮為羽進行調性推移，使調性回到原主題的降B羽調式上，達到前後一致的統一和諧。

第五變奏其實是以第一變奏的弦樂為基礎，主題還是在第一小提琴，特別加上長笛二聲部的華彩性對位，屬於裝飾性、音符時值較小的音型結構，並不是一個獨立的聲部，也並非加花變奏，是在不與和聲產生衝突的情況下，一個裝飾主題的線條。整個第五變奏具有再現的功能，小尾奏是重覆主題最後三小節的旋律，速度放慢，強化樂曲的結束感。

## 1-8 樂曲解說

樂曲從弦樂四重奏開始，在淡淡的和聲背景下，第一小提琴柔美婉約，風格鮮明的主題，就已深深的扣住人們心弦，第一變奏的群組小提琴更深化女孩心中深情的傾訴，轉調後情緒逐漸昇華，長笛雙聲部、雙簧管的調式交替聲部主題，像是男孩對少女的呼應，第四變奏主題與對位旋律交錯，表達相愛者彼此真摯的祝福與信念，第五變奏是主題再現的形式，姑娘為心愛的人縫製荷包，甜蜜在心頭。其間豎琴的裝飾性滑奏、單簧管的分解和弦和長笛的華彩對位，宛如姑娘手中的穿針引線，將所有的愛都化成荷包上的圖騰，希望蒼天不負苦心人，能使天下有情人皆成眷屬，全曲在期待的情緒中結束。

## （四）太陽出來喜洋洋

### 1-1 概說

這是一首四川地區的孩童，上山砍柴時常唱的的一首山歌，表現出他們年紀雖小，但是迎著朝陽，手上握著刀斧，肩上挑著扁擔，一邊幹活一邊歌唱，一付樂觀爽朗的天性，以及熱愛勞動、熱愛山居生活的情感。全曲長度只有十小節，音域狹小從 Sol 到 Mi 也只有六度，起結音都在商，中間則羽調式，非常容易上口，可以說是一首形式極為簡單的山歌，節奏明快，富有活力。歌曲的穿插許多襯詞，如：囉兒、歐郎囉、郎郎扯光扯等等，這是來自吆喝豬牛與鑼鼓節奏的模仿，增添歌曲歡樂生動的形象。



a'''	77-85		
尾奏	86-92		

樂曲從 57 小節起反覆，直到樂曲結束。

## 1-5 寫作手法

樂團是標準的兩管編制，主題旋律既快且短，所以作者以樂曲素材創作一段前奏，間奏部分用壓縮的手法變化節奏，每次主題的樂隊配器力求變化，和聲方面在第一次主題以傳統三和弦為主，其餘在樂團全奏時一律使用四代三音的附加音和弦，即所謂的琵琶和弦。調性方面每有任何轉換，一調到底，從頭到尾都是以 C 為宮的商調式。

## 1-6 和聲分析

前奏是 C 為宮音的 ii 附加四音和弦，接著是降 vi 級的附加四音和弦，兩個和弦結構相同，只是以增四度進行的緊張度，轉換成力度上的動力，後面的和弦還是一樣的類型，是古典和聲中的三全音對置（譜例 16）。

ii<sup>4</sup>-<sub>3</sub>      三全音      bvi<sup>4</sup>-<sub>3</sub>      三全音      ii<sup>4</sup>-<sub>3</sub>      三全音      bvi<sup>4</sup>-<sub>3</sub>

第一次主題是傳統的三和弦和一個 V 的附屬和弦，第二次主題沒有和弦，是三個平行聲部的進行。第三次主題中的和弦節奏重音，全部是使用具有中國和聲色彩的附加四度音和弦。銅管樂也常在主音上方完全五度與下方完全四度配置的平行的聲部，這也是中國典型的和聲色彩，民族樂器中笙的和聲配置，就是主音加上方五度或下方四度所形成的主音型態，有些音則是主音加上方完全五、八的

音。全曲在和聲上的編寫，以呈現中國色彩性的附加四音和弦為主。

## 1-7 樂曲配器

樂隊全奏進入，前面四小節使用的三全音對置的增四度音程進行，呈現一種強烈的動力，之後即刻出現兩次激烈的切分節奏，銅管以完全四度奏出開闊的樂匯，隨即強奏後頓住。第一次主題四部弦樂以連續下弓強奏，加上四把圓號，深具朝氣與活力，單簧管、小號、低音號、定音鼓與低音大提琴，同時做輔助性的節奏，強化力度與動態。第二次主題是在除了低音管以外的木管組，作者在雙簧管主題下方完全四度及上方大二度加入單簧管的兩個和聲部，長笛是雙簧管聲部的高八度，短笛是主題的最高聲部，全部平行進行，由於聲部安排巧妙，所以非但沒有音色、音區干擾的情況，創作出木管組的亮麗音色，並且使這段主題相當凸顯，是一個具有創意的手法（譜例 17），

樂器	音程
Picc.	8度
F1.	4度
Ob.	4度 2度
Cl.	4度 5度

Musical notation for Example 17 showing intervals for Picc., Fl., Ob., and Cl. on a staff. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The intervals are indicated by lines and dots above the staff: Picc. (8th interval), Fl. (4th interval), Ob. (4th and 2nd intervals), and Cl. (4th and 5th intervals).

而低音號與圓號則是如號角般地，吹奏模仿山歌吶喊式的長音，與木管彼此呼應（譜例 18）。

Musical score for Example 18 showing woodwind parts. The score includes staves for 2 Fl., Picc., 2 Ob., 2 Cl. (B), and 2 Fag. The music is in 4/4 time and features a melody in the woodwinds with a strong, rhythmic accompaniment in the bass. The dynamics are marked *mf*.

The image shows a musical score for two horns, labeled 'Cor. 1.2.' and 'Cor. 3.4.'. Both staves are in treble clef and feature a melodic line with slurs. The dynamic marking 'mp' is present at the beginning of both staves. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests.

低音管、低音號、大提琴與低音大提琴奏出豐滿的第三次主題，其他所有樂器做重音的和聲節奏。尾部以定音鼓及銅管強奏引入第四次主題。第四次的主題與第二次主題配器相似，同樣是以木管為主，和聲部的安排稍有不同，主題下方配置四度與五度的兩個聲部，也就是平行二度，這是極具中國音樂風格的四五度疊置法，五部弦樂也相同於木管的配置，但全部以十六分音符演奏，銅管與低音管則將主題的第一句增值，加入上方五度與下方四度的聲部，全部平行齊奏，作者運用動力推移的心理性，突然休止一拍，增加氣勢，並使樂曲的結音落到正拍，使緊接的間奏段落得以銜接前奏的結構拍點上。弦樂四部以主題第一句加上變化之後的樂匯，再改變拍號、壓縮節奏、重音錯位、變換速度，然後到入第五次主題。

這次採用清淡的配置，長笛高音區主題，豎琴全程十六分音符上下行琶音，第二小提琴與中提琴以八分音符撥奏，前後交替，整段是為鬆弛強烈節奏的一次緩衝，結尾定音鼓再起奔騰的力度，到入下一次主題。後面的主題與間奏事實上是重覆第四次主題。

## 1-8 樂曲解說

樂隊強烈的全奏，奔放有力，三全音進行是充滿動力的因子，銅管的號角，震盪於群山之間，孩童們攜帶刀斧、挑著扁擔，歡喜迎接朝陽，輕快的趕往山區幹活。銅管樂器氣勢遼闊的吶喊與弦樂力度豐厚的齊奏，相映著砍柴孩童興高采烈的神情。木管平行聲部與圓號的號角，是他們一起工作，一起吆喝的場面，一次又一次雄壯豪邁的主題，象徵以山林為生的人們，不畏深山陡峭，無懼森林野獸，一山又一山，翻山越嶺，只要努力，就一定可以有個幸福安康的未來。全曲

熾熱喧騰，這是四川兒童快樂生活的寫照。

## 第五小節 江南雨絲

本節的素材是中國江蘇地區的民歌，共有四首樂曲：1.無錫景 2.楊柳青 3.拔根蘆柴花 4.紫竹調。

### （一）無錫景

#### 1-1 概說

《無錫景》是一首描寫無錫風景名勝與地方特色的曲調，屬於江浙一帶流行的典型調子，自古以來，江南風光迷煞多少文人墨客，更是詩人、畫家和音樂家的靈感之源。據說舊時無錫的茶館內，客人坐在館內品茶，一面欣賞湖畔風光，一面聆聽賣藝的歌女手拉二胡，唱著地方小調，悅耳的歌聲，為遊客助興，讓旅人盡情享受江南幽靜清恬的生活。

主要旋律為五聲音階構成，只有尾奏才出現 Si 的偏音，曲調婉轉清雅、細緻優美、清麗流暢，極富江南風味，屬於抒情性與敘述性的特點。全曲共分四句，結音分別是 Do、Sol、Mi、Do，其旋法以曲折的級進為主，少有大跳音程，有漸往下行的趨勢，歌詞常加上（呀）、（麼）的襯字，使樂曲更顯溫柔、親切。

#### 1-2 民歌曲調與歌詞

《無錫景》

江蘇 無錫

中速 抒情地



我 有 一 段 情 (呀)， 唱 撥 拉 諸 公 聽， 諸 公  
 小 小 無 錫 來 城 往 盤 古 到 如 今， 東 南  
 無 錫 去 遊 往 火 車 真 便 當 通 遠  
 春 天 個 好 景 玩 頂 好 園 頂 頂  
 第 一 第 二 泉 致 泉 算 山 腳 半 邊 泉  
 天 下 第 二 泉



各 位 靜 (呀麼) 靜 靜 心 (呀) 讓 我 (麼) 唱 一 只  
 西 北 共 是 麼 四 城 門 (呀) 一 到 (麼) 民 飾 國  
 塊 下 才 是 是 大 棧 房 (呀) 棧 房 園 折 得  
 愜 意 坐 只 天 汽 油 避 暑 梅 山 路 對 篤  
 寫 碧 清 茶 葉 泡 香 片 錫 山 對 相



無 錫 景 (呀) 細 細 (那) 到 到 (麼) 唱 撥 拉 諸 公  
 元 年 份 新 造 (那) 個 個 個 個 個 個 個 個 個 個  
 蠻 清 爽 熱 鬧 園 園 市 座 面 像 呀 光 拉 諸 公  
 太 湖 邊 滿 園 連 山 兩 樹 來 半 開 真 山 真 山 泥  
 多 幽 雅 山 腳 下 兩 半 邊 開 個 個 個 個 個 個 個  
 惠 泉 山 山 山 山 山 山 山 山 山 山 山 山 山 山 山 山



聽 (呀)。  
 門 (呀)。  
 江 (呀)。  
 觀 (呀)。  
 水 (呀)。  
 店 (呀)。

1-3 樂團編制

長笛 2、短笛、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、法國號 (F) 4、小號 3、長號 (降 B) 2、低音號 3、定音鼓、木琴、豎琴、弦樂五部。

## 1-4 曲式與調性結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
前奏	1-10	C 徵-E 徵-B 徵	引子
a	11-29	A 宮調式	
a'	30-48		
a''	49-67	C 宮調式	
間奏	68-77	C 徵-E 徵-B 徵	
a'''	78-96	A 宮調式	
a''''	97-115		
a''	116-134	C 宮調式	
尾奏	135-136		

## 1-5 寫作手法

無錫景的寫作大體上有四個方面：

(1) 引子部分的調性轉換，宮音從 C 到 E 再到 B，共同音的使用與和弦的安排有相當重要的功能，使調性的游移不會感到突兀。

(2) 第一次主題的和聲配置，以附加音和弦為主，附加四音、六音、二度音，以中國音樂風格色彩為考量。

(3) 主題間的轉調方法是，以宮為羽，向上小三度轉調，運用的基礎是從旋律的結音與起音做為新舊的共同音，也就是將舊調的宮音做為新調的羽音，這是作者常用的轉調手法之一。

(4) 豎琴在本樂曲中雖然沒有擔任主題的聲部，但是各種形式的和聲，轉調前的預示，都由豎琴呈現，是樂曲中份量極重的伴奏樂器。

## 1-5 和聲分析

引子的開頭是一個 I 級附加二度與六度的和弦，涵蓋的所有五聲音階的每一個音，第二個是 V 級附加四度的和弦，第四小節是 E 宮上的 I 附加四度二度，完全是風格性而非功能性的考量。

第一次主題的和聲配置，大量使用附加音和弦，但是並非同時疊置的型態，而是豎琴琶音點奏或分解和弦。第二次主題弦樂和聲配置以三和弦為主，附加音和弦的大部分在豎琴的聲部，以經過的形式出現。第三次主題和聲也類似於第二主題。整首樂曲沒有使用任何多調和弦，完全呈現較為傳統風格的和聲色彩，而豎琴的經過式附加音，對於風格的支撐起著重要作用。

## 1-7 樂曲配器

樂曲由長笛顫音與豎琴刮奏在 C 宮揭開序幕，圓號加弱音器接續長笛的尾音，再以高頻的鐘琴引入單簧管的聲部，短小的樂句後，停留在 E 的顫音上，豎琴刮奏 E 調主要音列，預示新調，長笛只在 E 徵調式短短的一小節，隨即又轉到 B 徵調式，最後結束在徵音上。弦樂一開始即以顫弓長音為背景，隨著調性的轉換而變換和弦，到 B 宮時弦樂即停止（譜例 19）。

1

C 宮

2 Fl.

C-Ingl.

2 Cl.(A)

2 Cor.

E 宮

*mf*

//

B 宮

2 Fl.

Arpa

以徵為羽，轉入新調

前奏部分的調性游離是一個重要的核心，江南式的風格與旋律，精心的和聲設計，使遠系的離調沒有產生突兀，由前奏結束的徵音（升 Fa），做為主題的羽音，再次進行轉調，使得多層次的調性美感在此充分顯露無遺。

第一次主題以前奏的結音—徵做為為羽，轉到 A 宮調式，全段以第一小提琴主奏，豎琴琶音點奏或琶音分解和弦伴奏，只有兩個樂器分別擔任主伴奏，聲部簡潔力索，每一次主題都包含一段相同的小尾奏，並使用與主題不同的樂器做為區隔。第二次主題英國管，弦樂以背景長音和聲襯底加過門音型，豎琴以點奏及十六分音符琶音全段跟隨，鐘琴擔任尾奏的聲部。

第三次主題以 A 爲羽轉爲 C 宮調式，主調前一小節使用空心五度和弦作爲過渡，避免與新調產生不協和音程，以豎琴刮奏新調音階，做爲轉調的橋樑。主奏樂器增加到三部弦樂，豎琴的伴奏音型變成六連音的上行音列，長笛與單簧管和聲背景，第一部圓號與大提琴有一個對位聲部，第二部圓號則與低音大提琴演奏相同的低音聲部，尾奏以長笛和雙簧管吹奏。整個配器與前兩段比較，很明顯的採用由簡入繁的手法。

樂曲經過一段與引子相同的間奏後，第四次主題以小提琴獨奏進入，伴奏部分與第一次主題相同。第五次主題以長笛平行四度的二聲部開始，第二句後半開始有三度與四度音程混合使用，伴奏部分與第二次主題相同。第六次主題則是第三次的重覆，最後以長笛的顫音加上豎琴的刮奏結束全曲。

## 1-8 樂曲解說

清秀的木管音色和朦朧的弦樂音色描繪了無錫秀美迷人的湖光山色，調性的變換增添美景的層次感。小提琴、英國管、長笛等，訴說著無錫含蓄的美，隨著配器聲部的豐富，一幕幕湖光山色進入眼簾，惠山的白雲繚繞，二泉的人靜月冷，太湖的氤氳迷濛，梅園的悠閒愜意，道不完的江南旖旎景觀，令人沈浸在這婀娜多姿的秀麗山川。

# （二）楊柳青

## 1-1 概說

這是一首輕快活潑的小調，曲風流暢靈活，流行於江蘇、浙江和安徽等地區，《楊柳青》的曲名是來自於歌詞的後半段的襯詞，與樂曲本身並無直接關連。這首曲調變化較大，歌詞並不固定，常填入詼諧，風趣，歡快的詞句，一般以描繪

農家生活景況爲主，有時會用來填入宣傳性的內容。

這個曲調屬於四句體樂段，前面兩句各 6 節，第三句有 4 小節，是真正具有特色的樂句，第四句是一個補充句，共有 7 小節，並非完全規律的結構。

## 1-2 民歌曲調與歌詞

《楊柳青》

江蘇 揚州

領唱 齊唱

早(啊) 晨(的) 起(啊) 來 露(啊) 水 多 (嗒)， (呵呵衣呵 呵)，

7 領 齊

點(啊) 點(的) 露(哇)水 潤 麥 苗 (啊)， (楊啊楊柳 青啊 嗒。

13 領 齊 領 齊

七 搭七 呢 崩 啊 嗒， 楊柳 石子 松 啊 嗒，松 又 松 嗒，崩 又 崩 嗒。

19

松 松 麼 有 情 人 嗒 哥 哥 楊 柳 葉 子 青 啊 嗒)。

## 1-3 樂團編制

弦樂五部。

## 1-4 曲式與調性結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
a	1-23	D 宮調式	Allegro Giocoso
a'	25-47	升 F 宮調式	

間奏	49-55	D 宮調式	
a”	56-78		
尾奏	79-89		

## 1-5 寫作手法

這是一首以五部弦樂撥奏形式的樂曲，西方管弦樂團中最缺乏的就是彈撥類樂器，而中國民族樂器的彈撥卻是多樣且豐富，整部《炎黃風情》作品之中，唯一全曲採用撥奏的曲子，做為其他形式的補充。作者運用提琴各方面的特性，如音區銜接、空絃殘響，以及重拍錯位、調性轉換、鑼鼓點模擬、改變拍號等手法，充分掌握配器的技法，從頭到尾一氣呵成，簡潔有力，從八分音符中成功的塑造諧趣卻不枯燥的活力形象。

## 1-6 和聲分析

本曲和聲配置屬於傳統的和弦，全部是屬於原調，除了 72 小節有一個借用五級和聲大調的副屬二級七和弦，其他有少部分的附加音之外，並沒有特別和聲。第一次主題低音聲部除了和聲節奏功能外，也做為主題的合奏聲部。第二次轉調後（25 小節）和聲以分解和弦式呈現，背景聲部的起伏提高了音樂的緊湊度，間奏（49 小節）利用空絃的和聲節奏，再次與前面的形式取得了對比性的效果。第三次主題與尾奏則是將前面三種手法混合運用，尾奏以充滿動力的二度音程，加上緊縮的節奏，由量變的累積逐漸高漲並轉換為質變的音樂張力，和聲旋律化的結束，真是一路暢快。

## 1-7 樂曲配器

第一次主題以三部弦樂完成的，第一小提琴擔任旋律，音域是在中音區上，第二小提琴與中提琴以八分音符的和聲節奏為背景，除樂曲在 13、14 小節本身已經提供了具有特色的變化結構之外，作者在每句的銜接處做了五、八度的上行音

程，並在最弱拍位置上出現樂曲的最高音，且加重力度，構成音色變化與重音錯位的效果，使這段主題活潑跳躍起來。在尾部時（23 小節），大提琴與低音提琴由弱拍加入，除了避免造成聲部不均勻之外，也將樂曲推向另一個不同配置的主題，24 小節是一個銜接樂句，高低聲部呈現反向的扇形結構，旋律在 D 宮上進行，到角音時進入第二次主題，此時角音成爲升 F 調的宮音，低音部則以半音下行進入新調，以西方轉調的手法而言，這是一個遠系的轉調，卻是一點也不覺得突兀。

第二次主題由第一、二小提琴八度齊奏，其餘三部提琴則交替上行和弦琶音，每次樂句銜接處做漸強的力度變化，第三句（37-41 小節）以聲部增減來做爲力度的變化，最後四小節（44-47 小節）伴奏聲部的交替做了調整，48 小節設計了調性的過渡，作法是將第 7 音降低，成爲 D 調的 Ra。

間奏部分是模仿鑼鼓點的重音錯位，樂器配置也做交替的處理，使兩次的音色與音區又有了區隔，另外一點是利用空絃音的殘響與演奏法上的慣性，使這段間奏的音響特別飽滿。如第一、二小提琴的音形相同，作者刻意安排空絃音前後出現，使空絃的共鳴得以各自延長，是一構思細密之處（譜例 20）。

圈者為空絃音(相同音不重複圈選)

接著改變拍號的力度結構，由原來的 2/4 拍成爲三個音一組下行的 3/8 拍，樂器組

由高而低，再度活化樂曲的律動，第四句則反向上行導入第三次主題。

第三次主題依然是第一、二小提琴八度齊奏，其他三個聲部是主旋律的不完全嚴格的鏡射線條，形成與主題互為反向進行與不同音色、音區的對比，第三句（68-71 小節）還是以樂器數量與反向進行增強其力度的反差。

尾奏以第二小提琴與中提琴相差大二度的音程為素材，改變重音位置為方法，亦即改變拍號，由鬆而緊，4/4 拍—3/4 拍—2/4 拍—3/8 拍，速度也持續加快，其他樂器重音則安排在最弱的拍點上，再一次增加衝突性與緊張度，完全紓解連續八分音符固定節奏的枯燥（譜例 21）。

The musical score for Example 21 consists of five staves: V-ni 1, V-ni 2, V-le, V-c, and C-b. The score begins at measure 79 with the instruction *accelerando*. The first staff (V-ni 1) starts with a whole rest, followed by a half note G4 (marked *sf*), and then a series of eighth notes. The second staff (V-ni 2) starts with a half note G4 (marked *mp*), followed by a half note G4 (marked *sf*), and then a series of eighth notes. The third staff (V-le) starts with a half note G4 (marked *mp*), followed by a half note G4 (marked *sf*), and then a series of eighth notes. The fourth staff (V-c) starts with a whole rest, followed by a half note G4 (marked *sf*), and then a series of eighth notes. The fifth staff (C-b) starts with a whole rest, followed by a half note G4 (marked *sf*), and then a series of eighth notes. The score is divided into four measures, each with a different time signature: 4/4, 3/4, 2/4, and 3/8. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *mp* (mezzo-piano).

當節奏到達最密集之時，樂曲突然停住，經過一個氣口之後，五部弦樂一氣呵成，以快速八度齊奏強結束。

## 1-8 樂曲解說

樂曲採用弦樂撥奏，從兩個聲部開始，逐步轉入全部弦樂的撥奏，並以撥奏類比民間打擊樂的鑼鼓節奏，突出了樂曲的歡快氣氛和俏皮性格。

### (三) 拔根蘆柴花

#### 1-1 概說

這是一首蘇北的秧田歌，曲子一開始就是高音區，音調起伏大，中段有從第 11 到 18 小節是一個補充樂段，19 到 24 小節是屬於第三句式的襯腔，顯現純樸的鄉間氣息。歌詞中“白米飯好吃要把秧來栽，鮮魚湯好喝要把網來拈……”，反映出人們努力工作，樂天知命的生活哲理，勾畫了一幅秀美的江南圖景，表現了小橋流水的南方田園風光。

#### 1-2 民歌曲調與歌詞

##### 《拔根蘆柴花》

江蘇 江都

中速、優美地



叫呀我這麼里呀來 我就的個來了， 拔根的蘆柴  
金黃麥那個割下 秧呀來的個栽了， 拔根的蘆柴  
潑辣魚那個飛呀跳 網呀來的個抬了， 拔根的蘆柴



花 花， 清 香 那 個 玫 瑰 玉 蘭 花 兒 開，  
花 花， 洗 好 那 個 衣 服 桑 呀 來 採，  
花 花， 姐 郎 那 個 勞 動 來 呀 比 賽，



蝴 蝶 那 個 戀 花 啊 牽 姐 那 個 看 呀， 啊 鴛 鴦 那 個  
洗 衣 那 個 那 怕 啊 黃 昏 那 個 後 呀， 啊 採 桑 那 怕  
姐 勝 那 個 情 郎 呀 山 歌 那 個 唱 呀， 啊 情 郎 那 個



16

戲 水 要 郎 猜。 小 小 的 郎 兒 勒，  
 露 水 濕 清 苔。 小 小 的 郎 兒 勒，  
 勝 姐 親 桃 腮。 小 小 的 郎 兒 勒，



21

月 下 芙 蓉 牡 丹 花 兒 開 了。  
 月 下 芙 蓉 牡 丹 花 兒 開 了。  
 月 下 芙 蓉 牡 丹 花 兒 開 了。

### 1-3 樂團編制

長笛 2、法國號 (F) 4、鐘琴、鋼琴、板鼓、弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
前奏	1-4	D 宮調式	Allegro
A	5-28		
間奏	29-32		
a'	33-56		
尾奏	63-66		

樂曲在 56 小節後從頭反覆，到 50 小節後跳 Coda 接 57 小節，57 到 62 小節是主題的尾段，63-66 小節是樂曲的尾奏部分。

### 1-5 寫作手法

本曲寫作要點在於音色與中國音樂風格的塑造，音色分面：

- 1.鋼琴方面使用相隔八度的奏法，使旋律產生較為空泛效果的音響。
- 2.長笛在中高音區與中國笛子的音色相近，作者利用這一特性，形成具有濃烈民族

樂器音色的呈現。

3.樂曲中使用板鼓與鋼琴演奏的主題相襯，拉近中西樂器的風格差異，使用的板鼓並非北方音色高亢形制，而是鼓心較大音高較低較為柔和的板鼓，以表現南方抒情的音樂風格。

4.鋼琴在第二次主題全部模擬古箏的五聲音階，沒有其他複雜的音型。

5.使用的和聲較為傳統，附加音幾乎建立在古老傳統的五聲音階之上。整首樂曲可說是西洋樂器的中國音樂形式。

## 1-6 和聲分析

本曲的和聲以三和弦和附加音和弦為主，前奏主和弦接 V 的副屬，終止和弦是 vi—V—I。第一次主題，圓號以三和弦為主的三部和聲，五部弦樂分成低音區與中高音區的上下兩個聲部，全部是上行撥奏的音型，以三和弦為架構，加入一個或兩個附加經過音，只有 17 小節出現一次 iii 降低五音的七和弦，較為特殊，再則 V 上的副屬和弦，其餘皆為傳統的和聲架構。

第二次主題和聲的織體是，中提琴、大提琴與低音大提琴在根音與五八度做前兩拍撥奏，第一、二小提琴全段使用顫音奏法，除了原來的三個和弦音之外，以附加二度、四度或六度，形成一組五聲音階結構的和弦，鋼琴則以這個五聲音階的結構，做兩拍上、行的五連音琶音。第二次主題一開始的和聲一直在 I 級上，加上二度與六度的附加音，形成建立在 D 宮上的五聲音階，長度達 10 個小節。之後分別出現 V、IV、vi，也都疊置了附加音，形成建立在各級和弦上的五聲音階，具有多調性五聲音階的手法。

## 1-7 樂曲配器

前奏旋律有長笛、鐘琴與第一、二小提琴，其他則是節奏性的伴奏聲部。第

一次主題是鋼琴雙手在相隔一個八度上演奏的，弦樂五部是八分音符撥奏，圓號做背景和聲的長音，加上音色特殊的板鼓，起初在重拍上點綴著，之後愈加的隨性，與主題的鋼琴一中一西，相映成趣。

間奏共有 4 個小節，與前奏相同。第二次主題是長笛具有中國風的二聲部齊奏，鋼琴仿古箏的音階，小提琴則以顫弓的五聲音階和弦襯底，低音區是根音及五、八度前兩拍的撥奏凸顯重音。樂曲在第二次主題之後從頭反覆一次，尾奏也與前奏相同，只有最後的兩拍上稍微變化以結束全曲。

## 1-8 樂曲解說

前奏輕快流暢，蘇北的揚州風光令人陶醉，鋼琴與長笛，一點一線，富有層次，兩段織體各有中國風的呈現，鋼琴與板鼓、長笛與鋼琴。曲中使用了多種的花名，蘆柴花、芙蓉、牡丹、玫瑰等，配上聲調高亢的旋律，使樂曲柔和了許多，也深具山鄉風味。迎風搖曳的銀白色蘆花，舞姿動人，勾畫了一幅秀美的蘇北圖景。

# （四）紫竹調

## 1-1 概說

這原是一首流行於江南地區的小調，是一首含蓄的情歌，許多戲曲都吸收了這個曲調，江南絲竹與民樂團也有多種不同版本的演奏形式。樂曲雖然是屬於羽調式，但是中間的樂段都停留在 Do 或 Sol，但是羽音在全曲中佔有相當的份量，使樂曲色彩變得更為柔和，這種調式轉換的方式，正是江南民歌的一項重要特點。

## 1-2 民歌曲調與歌詞

### 《紫竹調》

江蘇 蘇州

稍快

一 根 紫 竹 直 苗 苗， 送 與 哥 哥 做 管  
 簫， 簫 兒 對 著 口， 口 兒 對 著 簫， 簫 中  
 吹 出 鮮 花 調。 問 哥 哥 (呀) 這 管 簫 兒  
 好 不 好？ 問 哥 哥 (呀) 這 管 簫 兒 好 不 好？

## 1-3 樂團編制

長笛、豎琴、木魚、弦樂五部。

## 1-4 曲式與調性結構

段落	小節數	調性(宮音)	速度
a	1-20	F 羽調式	Moderato Vivace
a'	21-40		
a''	41-60		
尾奏	62-68		

第三次主題結束後從頭反覆一次，61 小節是第三次主題第二次的結束句，尾

奏從 62 小節到 68 小節。

## 1-5 寫作手法

此曲呈現的是傳統江南絲竹的樂風，和聲與配器並沒有任何現代手法，沒有轉調，而且原來是使用笛子、二胡與琵琶三種民族樂器做為主奏，為能符合西方樂團形式演奏，所以將以上的聲部改由小提琴、長笛與大提琴演奏。

## 1-6 和聲分析

和聲的使用延續上一首的傳統手法，附加音和弦與七和弦都是原調和弦，每一次的主題只用了一次 V 級的副屬七和弦，短暫地出現升 Fa 的色彩音，僅僅是些微調劑，為的是保留純樸的音樂風貌。

第一次主題（1 小節）和弦聲部以中提琴、大提琴與低音大提琴為群組，八分音符上行分解和弦撥奏，低音大提琴每小節或每個和弦重拍單音，豎琴上行十六分音符分解和弦與弦樂交織，和弦的附加音也配置在豎琴之上，呈現沈穩、悠適的典型江南風味。第二次（21 小節）和弦構思並無變化，但節奏型態稍做調整，整組弦樂加上豎琴的分解和弦，低音大提琴從單音改成五、八度，增進節奏的律動感。第三次主題（41 小節）和聲變成節奏型態，豎琴重拍上琶音點奏，終止式是 iii→vi 正規的和弦進行。相同和弦不同的聲部織體配置與節奏型態，一樣可以烘托出不同美感的曲趣。

## 1-7 樂曲配器

第一次主題是第一、二小提琴，原來是二胡演奏的旋律，所以有許多的小三度滑奏，也應用在提琴的演奏上，以凸顯南方的音樂風格，中提琴、大提琴與低音大提琴上行撥奏的背景，加上木魚的節奏，十足的小調曲風油然而生，豎琴全

段十六分音符上行琶音，舒緩中更見活躍。長笛以加花變奏演奏第二次主題，木魚、弦樂四部撥奏，豎琴則與前次作反向下行琶音，形式簡明形象清新。第三次主題以大提琴呈現，豎琴琶音點奏，第二小提琴與中提琴替代原來豎琴的節奏聲部，低音大提琴是做為和弦功能的低音撥奏，第一小提琴在第三句開始做一個與主題節奏互為你繁我簡對位聲部。樂曲從頭反覆一次，尾奏是曲調後段的重覆，漸慢後結束樂曲。

## 1-8 樂曲解說

小提琴婉轉細膩的行腔，伴隨木魚輕鬆有秩的節奏，既流暢又婉約，有情人兒親贈洞簫，天真中有浪漫。長笛的加花曲調明朗活潑，句逗清晰，大提琴優美抒情、喃喃細語，潛藏內心深處的愛情幻想，從含蓄的話語中充分表露無遺。

# 第六小節 太行春秋

本節的素材是中國山西地區的民歌，共有四首樂曲：1.走西口 2.鬧元宵、綉荷包 3.爬山調兩首 4.看秧歌。

## （一）走西口

### 1-1 概說

這首民歌主要流傳於山西、陝西與內蒙地區，相同曲名有著不同的曲調類型，但歌詞描述的內容則大同小異。黃河河套內外因土壤貧瘠與富饒懸殊，造成河套內的百姓生活困苦，為了謀求更好的生活條件，西渡黃河口出外謀生，許多壯丁必須離家背景，春去秋回，離開家鄉父老妻小，過著孤獨與思鄉心切的生活。而固守家園的妻子難捨與丈夫分離的淒苦心情，盡表現在歌詞與旋律之中。

曲調一般分成四句，本曲採用的曲調是屬於山西北部，旋律中出現三次向上小六度的音程，是呈現離別情愁與內心掙扎的要素，第四句旋律轉到下屬調，隨後呈現下行的悲苦旋律，增添樂曲的曲折變化。

## 1-2 民歌曲調與歌詞

### 《走西口》

內蒙



哥 哥 你 要 走 西 口， 哎 喲， 小 妹 妹 我 實 在 難  
 哥 哥 你 呀 走 西 口， 哎 喲， 小 妹 妹 我 送 你  
 送 哥 送 到 大 西 門 口， 哎 喲， 小 妹 妹 我 不 走 丟  
 走 路 你 要 大 走 大 路， 哎 喲， 萬 不 要 住 小 小  
 住 店 你 要 住 大 店， 哎 喲， 萬 不 要 坐 小 船  
 坐 船 你 要 坐 船 後， 哎 喲， 萬 不 要 喝 泉 眼  
 喝 水 要 喝 長 流 水， 哎 喲， 萬 不 要 交 朋  
 哥 哥 呀 你 走 西 口， 哎 喲， 萬 不 要 交 朋  
 有 錢 時 他 是 朋 友， 哎 喲， 沒 錢 時 他 兩 眼



留， 手 拉 住 那 哥 的 手，  
 走， 懷 抱 你 那 梳 頭 的 匣，  
 手， 有 兩 句 那 知 心 的 話，  
 路， 大 大 上 裡 人 人 兒 多，  
 店， 船 店 上 人 風 兒 多，  
 頭， 怕 的 是 那 個 泉 浪 大，  
 水， 交 下 那 的 朋 友 多 上，  
 友， 惟 有 那 那 小 妹 妹 我，  
 嗽，



送 哥 送 到 大 門 口。  
 兩 眼 淚 雙 流。  
 說 與 哥 哥 記 心 頭。  
 拉 話 解 心 愁。  
 小 店 裡 怕 心 賊 偷。  
 怕 掉 水 賊 頭。  
 蛇 擺 尾。  
 生 怕 忘 了 我。  
 天 長 又 地 久。

### 1-3 樂團編制

弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

	段落	小節數	調性(宮音)	速度
	引子	1-3	A 徵調式	Adagio
A	a	4-12		Andante Cantabile
	a'	13-21		
B	b	22-32		
	b'	33-43		
	間奏	44-47		
A	a''	48-56		
	尾奏	57-61		Grava

### 1-5 寫作手法

本曲以各種形式的對位手法呈現別離情的複雜情緒，另外在和聲安排與對位聲部的交錯有相當細緻的構思，最後一段則屬於主調式的寫法。

第一類是對比式的對位，從 A 段第一次主題開始，大提琴與第一小提琴有個

節奏上的對比性線條，當旋律是複雜節奏（動態）時，對比聲部就以長音（靜態）對應，第二次主題時主客易位。

第二類是模仿式的嚴格對位，B 段第一小提琴主題時，中提琴兩拍之後在下方做八度卡農的嚴格對位，第二次主題是低音大提琴，答題的聲部是第一小提琴，同樣是八度卡農的嚴格對位，後半段則是三聲部的對比對位，主題在第一、二提琴，中提琴與大提琴是一個相隔八度的對比聲部，低音大提琴也是另一個對比聲部，結束前中提琴轉成和聲部，大提琴與低音大提琴在形成另一個對位聲部。

48 小節的 A 段主題，獨奏提琴與第一小提琴使用一個襯腔式的對比複調旋律手法。

## 1-6 和聲分析

A 調由 I 級和弦開始，接著是降三音的 v 級七和弦與降 vi 級的大七和弦，三度、大二度再小二度的不協和音程進行，營造忐忑不安的氛圍（譜例 22）。

Adagio

V-ni 1. *pp* *div.* *V*

V-ni 2. *pp* *div.* *V*

V-le. *pp* *div.* *V*

V-c. *pp* *div.* *V*

C-b. *pp* *V*

I v *b*VIM<sub>7</sub> V

第一次主題運用一個平行聲部的線條，做為旋律長音的填充聲部，前兩次（5、7 小節）是原調上的平行六和弦，後兩次（12、16 小節）則是不嚴格的平行六和弦。第 7、8 這兩個小節從 vi 級上副屬 ii 級的不穩定，解決到穩定的 vi 級上，第 10 小

節的調性交替部分，安排了降 VII 級與副屬和弦，凸顯的調性轉換的色彩，A 段主題都終止於四代三音的徵和弦，以淡化西洋調式色彩。

B 段和聲主要是對位的和聲背景，和弦的三音是在主答題的旋律上，半音式的進行也常形成經過式和弦，28 小節的 I 級六和弦，是屬和聲大調的下屬和弦，或是借用平行小調的 i 級和弦，雖然是經過性質，但是作者在此強化力度，就增加降三音的意趣。B 段的旋律中有一個升 Fa 的特徵音，屬於 V 級上的副屬和弦，作為豐富色彩的變化，但並不是多調和弦調的解決進行。

尾奏兩次強音卻使用小和弦，使高漲的情緒帶著宛的激情，後三小節再以降 VII 強化並再現調性交替的風格，終止和弦是以副屬和弦形式結束，是充滿希望的未來。

## 1-7 樂曲配器

樂曲開始是一段相當和聲化的引子，從協和到不協和再到 V 級上，流動的線條從大提琴預示著糾結複雜的情緒。

A 段第一次主題是第一小提琴，主要的對比聲部是大提琴，節奏上長短對應，旋律的空拍上出現兩次連續平行六和弦，做為填充聲部，第 8 小節的低音大提琴，具有悲愁色彩的半音與主題呈反向而行，第二小提琴與中提琴主要功能是做為和弦的內聲部。結束句以平行三和弦與六和弦上行過渡到第二次主題，這是此段常用的語法與素材。

第二次主題以大提琴演奏，屬於中音區，為避免其他弦樂覆蓋大提琴的聲部，所以大部分是節奏較單純的長音，另一方面也減少大跳的音程進行，第一小提琴則是主題的對比聲部，低音大提琴的撥奏並不是和弦的低音，而是中提琴聲部的重覆，凸顯的是中提琴的橫向線條。16 小節，在旋律的長音時，其他弦樂做一個

反向的聲部進行，上行聲部結構類似前面的平行六和弦，音區向外擴展但力度卻是削減的。17 小節由弱再起，當力度上升到調式轉換處突然的一個明顯的氣口，肝腸已寸斷，和聲力度由弱再起，一聲長嘆後以漸弱地收尾。在 B 段之前一小節中提琴有一個調性對比的聲部，以結束的徵音當羽，調性轉到 G 宮之上，與 B 段的主題構成調式對比的效果。進入 B 段後，中提琴的商音成爲 A 的宮音了。

B 段的主題與答題的中提琴是嚴格的八度卡農對位，第二小提琴與大提琴是背景的和聲部，但是和弦的三音都在主題聲部。4 小節之後是爲和聲式背景，中提琴與低音大提琴的半音進行，第二小提琴做自由的對位聲部，30 小節一個平行 3 度下行後，低音樂器緊接著再反向級進上行，與主題的下行結尾互相對應。

第二次主題在低音大提琴，第一小提琴是答題的聲部，兩個主答題之間的音區相差兩個八度，音色更是完全對比的，其他弦樂是內聲部的開離和聲背景，做爲兩音區之間的填充劑。4 個小節之後，三個各爲八度的對比聲部突然直驅而入，情緒頓時激動起來，然後逐漸的平靜，尾段聲部縮減，中提琴轉成和聲部，低音樂器則與主題同樣的級進下行，弱化高亢的情緒。間奏三小節是與前奏幾乎相同的長音，使用的和弦則完全相同。

最後一次主題又回到 A 段的旋律，此段以獨奏小提琴在高音區奏出蕭瑟的主題，第一小提琴五拍後插入一個襯腔式的對比複調，其他四部弦樂是屬於伴奏性質的八分音符平均撥奏音型，54 小節伴奏聲部突然的消失，是主題中最富表情的樂句，欲言又止，萬般無奈，沒有伴奏的牽絆，獨奏樂器可以更自由發揮，結束句從低音往中音區齊奏，將樂曲推向愁緒濃郁的尾奏。

結尾是重覆部分的後半段旋律，第一、二小提琴與大提琴八度齊奏，中提琴、大提琴與低音提琴在空拍上插入和弦重音，最後五部弦樂由弱而強，將力度推到高點，再弱起漸強結束全曲。和聲的節奏與力度的起伏，是爲此段重要的支柱。

## 1-8 樂曲解說

沈思般的引子，不協和和聲與上行的音型，導入充滿愁緒的主題。小提琴深情幽怨的曲調，敘述著萬般不捨的情懷，送君千里終須一別。中提琴刻畫著哥哥志在四方的雄心，卻不免有兒女情長的牽絆，理想與現實總有巨大的矛盾。

B 段對位旋律交替奏鳴，如泣如訴的弦樂音色和細膩落錯的複調聲部，盡是夫妻淚眼相送，互訴情衷，纏綿悱惻的喃喃私語，間奏如秋風蕭瑟般再起，加深了著離別的愁緒，獨奏小提琴高音區的淒宛孤寂，映照著兩人分隔天涯後的世界，只能各自孤獨地寄語天際共嬋娟了。濃郁的尾聲，肝腸欲斷，無奈的離愁，恨兩人不能一起走，只有依依不捨目送丈夫的背影，盼望早日回鄉再聚首。

## （二）鬧元宵

### 1-1 概說

這首樂曲使用了兩首民歌素材，第一是《鬧元宵》，另一首是《綉荷包》，《鬧元宵》是一首祈太秧歌，流行於祈縣、太谷與山西中部地區，屬於民間歌舞形式，大部分用於喜慶節日，表現人們在元宵佳節個個興高采烈，攜家帶眷到太原城區觀看彩燈熱鬧的情景。這首民歌的特點是：常常從後半拍起音，沒有長音，音域寬闊，旋律中的大跳音程有十一度之多，後段轉到下屬調的襯腔，極具特色，曲調喜氣洋洋、熱烈歡騰。

山西的《綉荷包》是流通於中國各地最廣的小調之一，同名曲調相當多，內容是描述男女之間的情愛，曲調結構為商音起商音結束的商調式，由兩個樂句組成，旋律抒情委婉。

## 1-2 民歌曲調與歌詞

### 《鬧元宵》

山西 祁太

稍快

正月(那)十五鬧元宵, 太原(那)城里好熱鬧  
慶祝(那)春節好時光, 全國人民喜洋洋

鬧, 這一邊燈要龍擺尾(呀咳), 那一邊  
洋, 黨中央率領八億人(呀咳), 粉碎了

秧歌隊, 鑼鼓喧天扭得歡(那麼仍咬仍咬得几吊那麼儿就),  
“四人幫”, 同心協力搞“四化”(那麼仍咬仍咬得几吊那麼儿就),

歌唱形勢好。(那麼儿就)祖國更興旺。  
祖國更興旺。

### 《繡荷包〈小調〉》

山西 晉中

中速

初三到十, 五, 十五的月兒高, 那春風書  
一月桃花, 開, 情人上月, 來, 捎書面  
二繡一隻, 船, 船上息, 帆, 裡依  
郎繡鴛鴦, 鳥, 人如妹, 邊, 你  
是年輕人, 妹如花初開, 收到這

吹動楊呀楊柳梢。 郎你要早回 來。  
 帶信信要一個荷包去分袋。  
 意信思情永遠不 猜開。  
 我 假 你 永 遠 不 分 開。  
 荷 包 袋。

### 1-3 樂團編制

長笛 2、短笛、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、法國號 (F) 4、小號 3、長號 (降 B) 2、嗩吶、豎琴、堂鼓、鑼、弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
	前奏	1-16	D 商調式	Allegro
A	a	17-36		
	a'	37-56		
	間奏	57-66		
		67-70	F 商調式	
		71-74		
B	B	75-82	A 商調式	Moderato
	B'	83-90		
	B''	91-98	C 商調式	
	間奏	99-102		
	尾奏	103-104		

102 小節後從頭反覆一次，72 小節之後跳 103 小節的尾奏結束，屬於 A、B、A 三段體的曲式結構。

### 1-5 寫作手法

全曲的重點是在於節奏的變化，前奏不同拍號與節奏模式，活絡樂曲的律動，

A 段伴奏的節奏與旋律重音錯位的安排，先 3 拍一組，再 2 拍一組，進而切分節奏，不僅給人生動有力的活躍感，也沒有重音錯置的矛盾。

另外是前奏與間奏使用四聲音階為素材，做為橫向旋律音型與縱向的聲部疊置，屬於同步導引的聲部進行，沒有和聲架構的功能性，只有音符堆疊所產生的音響力度，節奏的對比是寬而緊，從疏而密，逐漸積累動力。

轉調方式為向上方小三度，在間奏 67 小節時，調性從 D 轉調 F，中段 91 小節調性從 A 轉到 C 上。樂曲中使用嗩吶這種民族樂器，做為主題的演奏，呈現熱鬧質樸的節慶氛圍，小堂鼓與堂鑼的音色，更是民族樂風的典型色彩。

## 1-6 和聲分析

前奏和聲並沒有功能性，只有音響上的訴求，高音四聲部上行，低音聲部則反向進行（譜例 23），

The image shows a page of a musical score for a woodwind and brass ensemble. The title is "Allegro Vivo". The score is in 2/4 time and features a complex texture with overlapping parts. The instruments listed are 2 Fl., Picc., 2 Ob., 2 Cl.(A), 2 Fag., Cor.1.2., Cor.3.4., 3 Tr., and 3 Tr-ni. The music is marked "ff" and includes various articulations like accents and slurs. The tempo is "Allegro Vivo".

低音聲部為四度疊置，高音聲部為密集重疊，可避免產生混濁的音響。第一主題

前半段宮音在 D，和聲配置了原調的三音和弦，轉調前切分節奏的兩個明亮大和弦，後半段（31 小節）轉到以 G 為宮的羽調式，和弦配置羽調的功能和弦，圓號的節奏形式改為長音，前後兩段色彩對比鮮明立見。

中段慢板的《綉荷包》，以 A 為宮的商調式，第一次主題配置了附加音與代音和弦，避開偏音以維持調式風格。第二次大提琴主奏的主題中（83 小節），在 87 小節連續出現升 Fa 與降 Si 的偏音，和聲效果有別於第一次的清淡幽雅。第三次和弦與第二段大致相同，但是和弦聲部配置較為密集，音響出呈現更豐滿的厚度，結尾是 vi 接 ii 的屬主正規終止，主和弦以四音代三的換音和弦。

## 1-7 樂曲配器

前奏的銅管簡潔有力的音型，以同步導引的手法（鏡像），如鋼琴的雙手聲部，右手是上行後反向，左手則是下行後再反向，每個縱向都是一個四聲音列。小堂鼓與堂鑼跟隨銅管節奏，短笛與長笛在高音以顫音填補高頻與空隙，四部弦樂從節奏到長音時的上行填充聲部，木管前後增補弦樂力度，豎琴刮奏接替長笛與短笛的彌補空隙功能，整個樂句與織體三小節重覆一次，一次次的節奏緊縮，重音易位，第 10 小節時將節奏與上行音型的兩種素材合併，再從力度的強弱變化製造歡快繽紛的情緒色彩，小堂鼓與堂鑼兩小節的獨奏導入喧囂高亢的主題。

第一次主題是以中國民族樂器—嗩吶為主，地方色彩鮮活，曲調高亢流暢，伴奏採用三拍一組的節奏音型，與樂曲的 2/4 拍形成節拍錯位的效果。後段轉到 G 宮的段落，圓號從節奏音型到和聲長音背景，弦樂三部維持和聲節奏，由弱漸強，將樂曲推到高點後結束第一次主題。

第二次主題木管與弦樂齊奏，銅管組為節奏背景，音型不斷變換，整個樂隊配置較前次主題有著更豐厚的對比，從嗩吶到木管與弦樂，民族與西方古典的交

替。後段力度由弱漸強逐漸遞增，此段力度變化不只從音量，更從節奏音型的律動，達到強度的擴展。間奏與前奏大致相同，新增一段向上小三度（宮音=F）轉調的過渡樂段，71 到 73 小節是一段沒有宮音的四聲音階，宮音可以是 D、E、A，利用這一個混合調性樂曲轉入另一個民歌主題《綉荷包》，做為本曲對比性的 B 段。

B 段共有三次主題，第一次長笛主奏、豎琴琶音點奏，極為簡鍊，第二次大提琴主奏加上豎琴的十六分音符與弦樂的對比聲部，第三次主題進行了轉調，第一、二小提琴主奏，其餘三部弦樂構成上下型琶音撥奏背景，低音管、圓號長音背景和聲，配器由清→淡→雅，變化有致，兩次主題後進行轉調以產生曲趣上的對應，間奏部分以前奏的音型導引，回到樂曲前奏，樂曲的 A 段的再現。

尾奏部分在四部弦樂一連串下行的音列之後，巧妙的以鑼鼓做為導引，推向最高潮結束，弦樂、鑼鼓、全奏，細密的構思、巧妙的對比。

## 1-8 樂曲解說

豐厚的銅管與長笛、短笛的長音，搭配著兩件傳統打擊樂器，逐漸緊縮的節奏，好似人們不約而同湧入太原城內，每個人懷著喜悅的心情，要共度此元宵佳節，街道上只見處處熱鬧喧囂的畫面。當嗩吶的高亢的主題響起，表演的活動正式開鑼，木管與弦樂的第二次主題，樂團幾乎是全奏的熱鬧氣氛，舞龍舞獅加上秧歌隊，鑼鼓喧天、樂聲飄揚，太原百姓沈浸在歡慶的元宵節慶之中。

中部插入一曲深情的《綉荷包》，長笛柔和寧靜的樂句，緩緩流入人們心田，大提琴低沈渾厚的迴盪，與小提琴纏綿的樂流，道盡每逢佳節倍思親的心情，而荷包袋、書信則成為維繫親人相隔兩地與消解相思的寄託。

### (三) 爬山調

#### 1-1 概說

爬山調，山歌的一種，流行於山西河曲和內蒙古武川一帶，亦稱山曲，它同陝北的信天遊在結構上十分相近，都是散板形式，兩句一首，上下句曲調基本相同。調式以徵、商為主，節奏自由漫長，旋律高亢悠揚，音程跳動大。

爬山調有著悠久的歷史，數百年來或山頂溝底，或道路村舍，或田間草場，到處都可以聽到牧羊人、趕車人以及耕地、收割的人們那高亢悠揚的歌聲，有著濃厚的山野風味。題材內容十分豐富，演唱者常有即興之舉，喜怒哀樂、笑罵褒貶，插科打諢皆能成頌。本曲爬山調是由兩個曲調構成，歌詞內容以愛情題材為主。

#### 1-2 民歌曲調與歌詞

《陽婆里抱柴瞭哥哥》

內蒙西部



陽 婆 (里 那) 一 落 (你 就) 燒 著 (那) 一 把 火，



因 推 (你 那) 抱 柴 (哎) 瞭 (呀麼) 瞭 哥 哥。

#### 1-3 樂團編制

長笛 2、雙簧管、單簧管 (A) 2、法國號 (F) 2、豎琴、弦樂五部。

## 1-4 曲式與調性結構

	段落	小節數	調性(宮音)	速度
A	a	1-6	E 商調式	Adagio Rubando
	a'	7-12		
B	b	13-18	E 徵調式	
	b'	19-24		
A	a''	25-30	E 商調式	

## 1-5 寫作手法

使用兩個不同的旋律，做為樂曲線條的變化，伴奏的和聲大多呈現各自的進行，既是和聲也是對位。B 段中第二次主題採用相差兩拍、下方四度非嚴格的對位聲部。各主題的音色、音區對比是配器上所著墨之處，和聲的配置中西色彩並呈，並使用了旋律所沒有的偏音。

## 1-6 和聲分析

本曲 A 段的旋律屬於商調式，而商音和弦在本曲中全部以四代三音和弦出現，避開調式中的偏音 (Fa)，其他和弦也都盡量避免，非副屬功能的大 II 級和弦，出現變徵 (升 Fa) 的三音，使得音列結構傾向於雅樂音階，但是最後第二小節配置了降 VII 級的大和弦，淡化了純粹中國風格的色彩。第一次主題中，第 5 小節是一個連續三次的經過式四六和弦，解決到 ii 級商和弦。

B 段是另一首民歌旋律，在前四小節弦樂的填充聲部 (13-17 小節)，都是大 II 進行到 vi，較為色彩性的和聲是 15 與 18 小節，長笛與單簧管下兩個聲部維持三度，而外聲部是大七度解決到大六度 (譜例 24)。

第二次主題以弦樂為和聲背景，整個旋律沒有出現 Mi 與 Si，所以和弦上的 Si 全部都是降低半音的，因陝西的風格，而有降 Si 中立音的色彩考量。三級唯一出現一次也是降低根音的降 III 七和弦，凸顯了山西特有的地方性風味。

### 1-7 樂曲配器

雙簧管具有山野韻味的主題，由三部弦樂輕輕的伴隨，大提琴於長音時下行級進引入，隨後低音區半音下行終止樂曲。豎琴的上行琶音，緩緩導引悠遠朦朧的圓號，長笛與單簧管在弱拍上的和聲，更增添山鄉的美麗景象。

B 段第一次主題由中提琴與大提琴奏出，第一小提琴在小節間淡淡的和聲，長笛在樂句間插入過門音型。第二次是雙簧管與大提琴二聲部的對話，三部弦樂輔以背景和聲，豎琴則是以不間斷的三連音穿插著。

再現的 A 段僅由長笛與豎琴的對歌，有別於前段的層次，終止前加入的弦樂級進式的和聲線條，配置含有偏音的和弦，既清柔又富於變化。

### 1-8 樂曲解說

雙簧管與圓號奏出山鄉曠達的風光，中音區弦樂的律動，猶如一幅山村圖景的素描，自由開朗的節奏，凸顯山居生活開朗豁達的步調。山村男女以山曲表達心聲，將山西青年內在的情感波瀾與群山環抱的生活情境融合一起，如同一幅具有濃郁民情風采的畫卷。

## (四) 看秧歌

### 1-1 概說

秧歌是北方農村流行的一種邊歌邊舞的民間歌舞，山西的秧歌以晉中地區的祁太秧歌最為著稱。祁太秧歌產生在祁縣、太谷，以敘事歌曲和短劇為主。這一首《看秧歌》本身就是一首秧歌曲，描述了一對姐妹結伴到鄰村看秧歌，一路上趣事層出的情景。樂曲突出了秧歌的打擊樂音響，以北方特有的火爆氣氛把音樂推向高潮。

### 1-2 民歌曲調與歌詞

#### 《看秧歌》

山西 祁太



家住(兒在)太 谷 住沙 兒(啞) 河， 北 (那) 村(就) 搭 起了  
大 姐 姐 在 這 裡 把 話 兒 提， 叫 一 聲 二 小 妹 妹  
大 姐 姐 的 話 兒 說 的 有 理， 不 由 得 我 二 小 妹 妹  
風 吹(那 個) 雲 散 出 太 陽， 咱 姐 妹 就 二 人



5 台 台 唱 秧 歌， 咱 姐 妹 就 走 一 回， 又 害 怕 老 天 爺 爺  
你 莫 要 遲 疑， 看 紅 火 走 一 遭， 刮 風 下 雨  
心 裡 好 歡 喜， 姐 妹 二 人 忙 打 扮， 青 絲 絲 頭 髮  
相 跟 著 出 了 村 庄， 過 了 河 上 了 山， 山 山 相 連



10 不 頂 對， 耳 聽 得(就) 南 山 上 (來) 響 了 一 聲 呼 呼 呼 的 雷，  
能 怎 的， 今 天 的(個) 秧 歌 劇， 演 的 就 是 鴛 鴦 配，  
梳 得 齊， 臉 上 抹 的 桃 桃 桃 兒 粉， 畫 的 就 是 一 道 道 眉，  
好 風 光， 耳 聽 得(就) 山 那 邊， 隆 咚 咚 咚 鑼 鼓 敲 得 響，



又觀見(嗚) 南 山 注 (來) 起了 朵 朵 雲 兒 兒 兒 堆。  
 咱 姐 妹 就 打 扮 齊 備 早 些 些 些 動 身 去。  
 再 穿 一 雙 新 布 鞋 換 上 一 身 花 花 花 花 衣。  
 直 招 得 咱 姐 妹 二 人 心 慌 腳 亂 趕 路 路 路 忙。

### 1-3 樂團編制

長笛 2、短笛、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、法國號 (F) 4、小號 3、長號 (降 B)、低音號、定音鼓、木琴、中國打擊樂組 (小鑼、小堂鼓、大堂鼓、小鈸、堂鑼、板鼓)、豎琴、弦樂五部。

### 1-4 曲式與調性結構

段落		小節數	調性(宮音)	速度
	前奏	1-28	降 B 羽調式	Allegretto Vivo
A	a	29-47		
	a'	48-62		
	a''	63-77		
	間奏	78-106		
A'	a'''	107-125		
	a''''	126-140		
	變奏	141-155		
	a'''''	156-170		Andante accelerando
	尾奏	171-173		

### 1-5 寫作手法

本曲是 24 首民歌主題樂團編制最大的一首，六件中國打擊樂器最為呈現秧歌地方性色彩的重要元素之一。

沒有轉調，前奏部分頻繁地變換拍號，重音不斷的易位，再者使用樂器分組

對比法來凸顯力度的更迭。將主題變奏加上增值的主題素材，是為本曲一個具有特色的樂段，使樂曲在一連串的熱烈情緒得以舒緩，並積聚更大的能量，將音樂推向更激昂層次。除了和聲、打擊之外，借用管弦樂中銅管磅礴的氣勢，塑造出紅火熱烈的恢弘效果。洗鍊的配器手法，一路暢活到底，對比與呼應、強弱與平衡，恰如其份的拿捏，無法增減一分。

## 1-6 和聲分析

和聲的配置是較為傳統的，旋律中出現升 Sol 的偏音，三級和弦依照樂曲進行的傾向性或風格，配置具有屬功能的七和弦，除此之外，三級和弦在旋律沒有 Si 的情況，大部分是以四代三音的四五度和弦結構配置。二級和弦幾乎使用具有雅樂音階中的變徵（升 Fa）做為其三音，但並沒有副屬和弦的功能性。vi 主和弦大多數為四五度結構的代音和弦，呈現的屬於中國風格的色彩。

## 1-7 樂曲配器

弦樂兩小節的主題動機，木管、銅管與擊樂的強烈切分節奏，隨後每兩個小節就變換拍號，重音的置換使樂曲的律動不斷的翻騰，弦樂與木管的上行音列導入銅管與擊樂的力度與音色的對比。10 小節起再以樂器分組處理，並使用調式交替的手法，木琴突出的音色也強化調式與音色對比的效果（譜例 25），

調式交替

The musical score shows a modulation from Yu mode (羽調式) to Jiao mode (角調式). The score is for woodwinds and includes parts for Fl. 1.2., Fl. 3, Picc., 2 Ob., 2 Cl., and 2 Fag. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature changes from 2/4 to 3/4. The modulation is indicated by a bracket above the staff with '羽調式' on the left and '角調式' on the right.

14 小節同樣是木管、弦樂與銅管擊樂兩個對比性的分組。接著是一整段具有戲曲風的中國鑼鼓，熱鬧但不火爆，重音的更替，音色橫陳交錯，好似上演著一場精彩武戲一般。

在一個令人激動的前奏之後，第一次主題轉為一個單聲的線條，在較柔弱的樂器力度下，輔以板鼓的固定式節拍，強化旋律的動感。沒有和聲，沒有其他伴奏，整個完全由短笛吹奏，此時可說是單聲勝和聲，既純樸又色彩鮮活。

第二段主題四部弦樂和聲齊奏，低音大提琴、低音管與長笛、單簧管上行琶音和弦，四部圓號為和聲長音背景，豐厚的音響與協和的音色，與前段完全是強烈對比，主題樂器間以加裝弱音器的小號擔任，給人放鬆的情緒，打擊樂器靈活地交替使用，結合成生動歡快的場面。

第三次主題幾乎是樂團全奏，木管與弦樂的主題結合銅管氣勢旺盛的和聲節奏，表現了洶湧澎湃的生命力，中間樂器減量，由銅管組、木管組前後奏出主題曲調，一個短暫性的音量、音色與音區的對比後，旋即全奏，粗獷奔放。主題後是一段前奏相同的間奏，但是傳統的鑼鼓樂段則轉成急急風，節奏更加緊湊，與前奏的鑼鼓樂段呼應。

第四次主題是在第一的基礎下，僅加上兩個長笛的和聲聲部，三個聲部常呈現和弦的第一轉為型態，是具有相當民族化色彩風格的。原民歌的旋律只有在這

兩段才完全使用，其他則略去後段。第五次主題則與第二次主題完全一樣。

四部弦樂的主題加花變奏，木管接著重覆一次，低音號與低音弦樂以增值的主題做為對立聲部，一鬆一緊，正如中國戲曲中的緊拉慢唱的手法。之後的弦樂與木管結合，銅管與低音大提琴結合，力度、強度倍增，速度逐漸加快時突然頓住，再由慢漸快，奏出第六次主題，力度逐漸加強，情緒更加高亢熱烈，簡短的尾奏在高潮中結束了全曲。

## 1-8 樂曲解說

重覆的主音動機加上猛烈的切分節奏，錯落有致的樂器交替與跳躍活潑的鑼鼓節奏，描繪出民間廟會節慶的熱鬧場面，姊妹聽到山的另一邊傳來的秧歌聲，興奮的想趕去觀賞。短笛與板鼓的主題，清新跳躍，弦樂主題的再加入，使歡慶的場面更加增溫，秧歌隊載歌載舞，為群眾帶來了歡樂與喜悅。變奏的樂段猶如姊妹兩人擔心會不會下起雨來，掃了看秧歌的興致，隨著豪放有力的音樂，陰霾逐漸散去，山那一邊台台的秧歌正火熱著呢，趕緊梳打整齊，趕一場難得一窺的《鴛鴦配》。

## 第四章 作曲技法的美學探索

中國新音樂的寫作與風格自西方技法引入之後不知被討論了多少回，需不需要中國風格的問題？中國風格是什麼？如何創作出具有民族性又有世界觀的音樂？尤其近 50 年來，音樂界更是齊心努力探索，獲得了相當大的成果，並將研究面擴大到音樂學的各项理論，本章我們將從《炎黃風情》的解構過程中，再整合出西方理論體系與中國傳統音樂中的一些慣用語法以及審美習慣，如何在這部作品中獲得交匯與融合。

### 第一節 戲劇性的曲式結構

《炎黃風情》中共有 24 首民歌主題前後連接，每一首都分別獨立存在，所以可以選曲演奏，但是在專場音樂會時，則是上下半場各演奏 12 首樂曲，也就是上半場從《小白菜》到《蘭花花》結束，下半場從《槐花幾時開》開始，到《看秧歌》結束，演奏時是每首樂曲終止後再重新連接後面一首樂曲。這樣的形式從西方的曲式學而言是從來沒有的，也就是作者以一種創新的形式，將這些樂曲有機的連結，形成一種新的曲式結構。

先從單首樂曲談起，每首樂曲的結構風格是以速度的對比，如《對花》之中段插入另一首中慢速的樂曲《放風箏》作為均衡的審美需求，這一快一慢之間聯繫必須要細心的過濾與鋪陳，音樂情感的內容與曲意的共通性是重要的考量，絕不能隨意塞入一首慢速曲調即算了事，在中段的慢速調節之後，《對花》的主題又連接進來，形成快—慢—快的曲式，是非常典型的再現形式。另一個做法是相同屬性的樂曲安置在同一首主題當中，如《小白菜》，曲中另一個民歌素材是《哭五更》，較為特殊的是《炎》曲中所選用的旋律至少會有一次完整的呈示，但《哭五更》則是擷取其中片段旋律再重新創作，兩段同質性的旋律僅以一個小節音列型

態過渡的方式連綴，非但沒有重複的繁瑣與枯燥，反而具有不同結構旋律的互補作用，《小白菜》曲調起伏不大，且幾乎是每句都向下轉進，《哭五更》起伏性大，並具有雙重調式，恰恰做為《小白菜》情緒營造上的補充，這樣的構思與後面其他使用兩首民歌的速度架構又有了不同的創見，類似的思維出現在《爬山調》，兩首相同風格卻各有特色的旋律，一個以同音新調銜接（小白菜），一個則以同音同調組合（爬山調），而各異其趣。第三種曲體是屬於變奏曲，《女娃擔水》是整部作品中唯一以西方變奏曲形式所完成的作品，《小放牛》的變奏是中國音樂中常用的加花手法。整部作品的民歌曲調除了《女娃擔水》外，都是在一首樂曲中不斷重複民歌主題旋律，沒有發展與變形，是屬於中國音樂中所謂段落並呈的特有曲式，主調不斷重複出現，但是每次會增減樂器，而各樂器之間會自行加花或於不同段落引入，絕不是一般單純的齊奏，這樣多個樂段連結起來，便形成中國音樂中一種音樂的思維方式，這正是屬於民族的音樂審美習慣與趣味之一<sup>31</sup>。

從每一個地區四首樂曲的屬性分析，基本上樂曲的選擇與安置是兩首中、慢速度的抒情或悲情曲調，加上兩首中、快板的輕快或熱烈的樂曲，形成速度快慢、曲風剛柔的對比組合。上半場的三個地區：河北、雲南、陝西，前兩組是從淒苦的《小白菜》與抒情的《小河淌水》起頭，結束在歡愉的《對花》與活潑的《猜調》，音樂情感的發展與安排是一個呼應的形式，但是第三組（陝西）開始於苦命、抗爭的《女娃擔水》，卻終止於悲愴、淒美的《蘭花花》，與前兩組又做出區隔，原來作者將上半場的音樂情感置放於慢、悲的架構上；下半場的三個地區的樂曲，除了江蘇的四首民歌屬於輕快曲風佔有三首外，同樣以兩首快曲兩首慢曲互相搭配為構思。一開始的《槐花幾時開》借景寓情，表達了懷春少女的嬌態，結束時

---

<sup>31</sup>余少華〈中國音樂—連接的藝術〉《二十世紀中國音樂美學—文獻卷 1990-1999》，王寧一、楊和平 主編，北京：現代出版社，2000年1月，頁63-65。

的《看秧歌》是最大編制、最快速度、最熱烈情緒，將上、下場的音樂情感作出“悲”、“喜”的戲劇性美感對比形式。下半場 12 首的樂曲中樂器數量的編制明顯較上半場增多，樂風顯得較為輕快活潑，與上半場恰好是對比性的安排。上半場使用弦樂四部或五部的樂曲共有四首，下半場只有兩首，中大型編制中使用完整銅管編配者，上半場有 2 首，下半場有 5 首，所以上下半場的音樂氛圍與濃度有著對比鮮明的效果。總體的音樂可說是由這一悲一喜的兩大樂章，觸動了聽眾記憶深處的絲絃，使得聽眾內心悲苦的情緒、嘆息的悸動與心有戚戚焉的期待感，在下半場最後《看秧歌》熱烈、歡天喜地的金鼓齊鳴聲裡，找到了宣洩的出口，獲得心理上人類追求完美圓滿的滿足及期待。

整部作品的編制從四部弦樂、五部弦樂、單管到兩管編制，不是層疊而上的，而是起伏交錯，起落有致的安排，要考量的是整場音樂情感的流動與樂團張力的佈局，還有聽眾聆聽時的心理因素，這些只能形成這部音樂的基本架構，但其嚴謹程度從分析中可見一般，而整部作品透過民歌主題內部情感的特質與精心佈局，使得曲式架構樣式上得到完美與統一。另外，對於傳統樂器的使用，將東西方的音色的對比與反差做了和諧的融合與表現，並呈現出樂隊音色與樂思的多樣化。

關於配器方面，雖然民歌的內涵豐富、情感細膩，為作者提供了充分的題材，但是為了將每一首民歌完整呈現，主題便不斷的重複，而不做任何延伸與發展，這對作者成為一項限制，不過從作品中的配器手法中可以看出，不但沒有枯燥乏味的單一與重複，更顯出細緻的風格與品味。如《對花》運用了屬於具有前衛技法的有調性序列音，在多重聲部與不同樂器群組彼此交替競奏，不同音型相互交錯，最後逐漸會流於銅管之後，推向一個令人激動不已的高點。《小河流水》以圓號與弦樂為夜空，鋼琴與豎琴如流水，塑造出詩情畫意的情境。《夫妻逗趣》中鋼琴以打擊樂器的語法，強化了夫妻間詼諧的生活素描。《太陽出來喜洋洋》木管以

二度、四度、五度、八度的和聲旋律，奏出鮮明活躍的旋律。《楊柳青》別出心裁的以撥奏型態，演奏出生動活潑的流暢動感。《拔根蘆柴花》的鋼琴相隔八度與板鼓的相襯，表現了江南閒適的優美風采。正因為 24 首主題涵蓋了多樣的情感內涵，作者運用其豐沛的想像，在不斷的自我創新，自我突破的鞭策下，使每首主題的內涵通過各種不同的技法，加以提升、擴大。無論是風格的對比與統一，配器的佈局與層遞，和聲的縱橫與色彩，情感的衝突與協調，張力的積累與解消，都讓音樂超越原有內涵的限制性，開創出聆聽者無限的美感體驗空間來。

## 第二節 東西交會的和聲與對位

和聲的運用從古到今，從初階到高階，從古典到現代，從純粹西方到中國色彩，作者不為創作而標新立異，是為豐富音樂的色彩而配置，是富有創造性的結構與色彩斑斕的音響，表達的是虛實間的幻化，沒有譁眾取寵，而是恰如其份的拿捏。作品中寫意、寫景、寫情如《小白菜》、《小河流水》、《雨不灑花花不開》、《槐花幾時開》、《走西口》等，配置了西方色彩的高疊和弦、複合和弦、多調和弦、借用平行大小調、和聲大調和弦等，將線性思維的韻味立體化，也強化了音樂中的情感張力，如《槐花幾時開》的第一次主題，使用了高疊和弦與多調和弦產生了虛、實之間的相應，開頭第一次主題中旋律部分呈現的是人物（少女），高疊和弦的效果則讓人腦海中浮現天邊遠處的迷濛山景；《小河流水》也透過和聲功能，將月空下的景物從平面的意象浮現出來；《蘭花花》「轉」的部分，一個減三和弦便將音樂轉換成衝突的氛圍，半減七和弦則顯露了主人內心戲劇性的矛盾掙扎，這種美感興味顯然是透過和聲語言所靈透出來的，也是精心配置的和弦所拓展的審美內涵。

第二個部分是二度、四度、六度附加音和弦的運用，一方面強化民族化的風格，另一方面淡化了西方色彩，並與三度結構的傳統和弦及變化和弦混用。特別

是在終止和弦採用的是四、五度結構的代音和弦，如《雨不灑花花不紅》、《走絳州》、《蘭花花》、《走西口》、《爬山調》、《看秧歌》等。或省略三音的空五度和弦，以及商調式、徵調式終止和弦不使用屬於偏音的 Fa、Si 音，如《小白菜》、《茉莉花》、《女娃擔水》、《夫妻逗趣》、《楊柳青》、《拔根蘆柴花》、《鬧元宵》等。或者終止和弦上只簡潔的使用一個主音，如《小放牛》、《放馬山歌》、《猜調》、《黃楊扁擔》、《太陽出來喜洋洋》等，民族化和聲的思考在本曲中有著重要的比例，這便是中西融合的一項具體實踐。

第三部分便是在橫向的和聲進行方面，常採用較和緩的和聲律動，也就是弱進行，顯示出中國柔性文化（中庸、平和）的特質，另外也將和聲的進行藉助各種外音的輔助，將和聲複調化，亦即對位化的和聲。有時候會純粹以和弦所營造的效果為訴求，而不拘泥於和聲運動性的規範。除了和弦的縱向與橫向的配置外，更重要的是和弦音的分配與音區的安排，選定的和聲如果沒有正確或別出心裁的聲部配置，將是一片渾濁的音響而或喧賓奪主的褪失其應有的色調。總體而言，《炎》曲中和聲濃淡疏密的表現，增長了美感品味的距離與空間，傳達出更為豐富、幽微的複雜情意。

中國長期受到儒、道所提倡“中庸”、“淡和”的哲學思想與音樂美學的制約，所以沒有發展出所謂“繁聲”的複調思維。西方的複調音樂後來形成了相當繁複與多樣的理論體系，也成為豐富音樂不可或缺的手段，相對於中國音樂的線性美學而言，在今日音樂型態多樣的表現性卻顯得過度的單一化，的確需要借鑑西方複音聲部線條的疊置與交錯，開啓線性思維的僵化傳統，當然，在中國不是完全沒有複調思維，由古代隋、唐盛世的九部伎、十部伎，同時使用幾十種樂器中可以推測，樂隊不可能完全齊奏，只是沒有太多的文獻與樂譜可提供佐證，更

沒有出現所謂的理論體系<sup>32</sup>。作者在這部作品中大量使用各種形式的對位手法，有嚴格模仿的對位、對比式對位、襯腔式對位，如《蘭花花》、《黃楊扁擔》中段的民歌、四川的《綉荷包》、《無錫景》等，這些樂曲在複調的思維與實踐之下，更寬廣地反映出多樣化的音樂情感。尤其從原有的民歌旋律，藉由作者豐富的經驗與細微的洞察力，找尋出幾乎合乎嚴格對位的材料，巧妙的安排在音樂當中，如《小白菜》、《走西口》等，而《雨不灑花花不紅》甚至使用三部對位。複調的手法是中國新音樂發展不可或缺的必要手段，也是擴充音樂內涵的重要表現型態，與西方相比，藉由傳統音樂中的風格優勢，應用西方的複調維度，使它能在民族化風格的創作中更具包容性，拓展性。

### 第三節 民族風格的調性轉換

音樂轉調的意義是多重性的，其中一點便是要使樂曲從不同調性上，延展出音樂的變化與美感。調性包含著兩種意義：第一是主音音高（宮音位置），第二是調式。《炎黃風情》的民歌主題基本上都屬於極短的音樂作品，形式單純少有轉調，不過有些本身具有雙重調性，爲了獲得更多的藝術表現力，一定要使用各種調式或調高變化的轉調方法。中國傳統音樂的作品中，常在同一個宮音底下，由這個調式轉到另一個調式，構成所謂的“同宮犯調”<sup>33</sup>，如河北的《茉莉花》，前段宮調式後段徵調式，《紫竹調》前段屬於宮、徵調式，後段則屬於羽調式。如果宮音位置已經改變則稱爲“移宮犯調”，如《雨不灑花花不紅》，前段羽調式後段轉到下屬調的羽調式，《女娃擔水》前段爲徵調式，後三小節轉到下屬調的羽調式，調高調式都改變了，還有其他形式的調式交替，這種混和調式與雙重調性的音樂普

---

<sup>32</sup> 朱世瑞《中國音樂中複調思維的形成與發展》，北京：人民音樂出版社，1992年5月第1版，頁9-10。

<sup>33</sup> 張虎威《轉調法》，北京：人民音樂出版社，1983年3月第3版，頁13。

遍存在於傳統音樂與民歌當中，證明中國音樂利用調性轉換所發揮的樂曲表現力與擴大音樂感染力的審美觀早已存在。

關於轉調的手法，鮑元愷不但避開西方以功能性及調性關係的處理方式，而且洞察中國旋律風格與調式交替的特性，捨棄縱向共同和絃的引入，而以過渡性音列作為調高與調式的橋樑，或者將前調的結音直接成為新調的起音，形成一系列大三度、小三度或大二度屬於中國形式的調性轉換，符合民族風格的聽覺趣味，更形塑了屬於自己獨特的調性色彩對比的音樂手法，這種不同於西方的調性對置，衍展出中國音樂單線條美感的神韻。在中國民間以前句尾音連接後句起音的方式稱為“魚咬尾”<sup>34</sup>，《炎黃風情》的轉調所運用的便是以此為衍生，如《茉莉花》、以結音的徵為新調起音一羽，向下大二度轉調，第 15 首的《綉荷包》利用相同的概念，每次主題向上方小三度轉調，連續三次，調高從降 B→降 D→E 再回到降 B。另外將調性的運動性運用得活靈活現的可說是《猜調》，利用原基本調性尚未在聽眾心裡消退之前，以及調性回歸基本調的運動性，在短短 13 小節長度的尾奏，連續轉換到其他四個調（C、降 E、E、升 C）之後，在最後兩個音突然從拉奏改以輕輕地撥奏回到原調（D 宮調式）的正規終止。《小白菜》調性調式不斷的游離，表達主題人物平靜的內心世界，《女娃擔水》則是以原旋律中混和調性的特質加上西方變奏曲式所完成的作品，是 24 首音樂中使用最多西方技法與概念，尤其是調性方面，同一段音樂中兩個調性並呈，後段轉調時採用模進的方法，是一首與其他樂曲有著極大差異的音樂形式，可說是整個作品中東西方內涵的統一。

西方的調性關係是從泛音的原理作為調性結構的依據，按照這樣的理論所進行的各種調性變換的思維，不管是轉到近係調或遠係調，尤其在遠係調時，大體上必須要有共同的和聲或過渡的樂句作為銜接的橋樑。《炎》曲中使用的調性則與

---

<sup>34</sup>參閱丹青藝叢編委會《中國音樂辭典》，台北：丹青圖書有限公司，1986 年 5 月，頁 60。

西方理論大異其趣，因為中國音樂旋律線性的審美風格使然，以及“魚咬尾”的傳統手法，使得西方所謂的遠係轉調非但沒有感受到唐突，反而更完善了具有民族色彩的調性轉換機制與模式，更充滿了中國音樂的美感意味。

## 第四節 《炎黃風情》的民歌美學

萬昭在其《尋找音樂之源—作品研究方法及其音樂的本質問題》<sup>35</sup>中對於音樂的與事物的同構因素之一的運動性做了以下的說明：

因為世上一切事物都具有運動性，運動是世界的根本屬性。因此音樂與世界萬物在運動性這一點上都具有共同點，具有共同的結構形式、能量大小、變化態勢和時間過程。這種同構性可以使音樂通過樂音形式的運動，來傳達生活中緊張與鬆弛、增長與消滅、控制與爆發、搖擺與穩定、協調與對抗、停滯與發展、錯綜複雜與單純前進等等運動形態，從而進一步表現各種生活形態。

從以上論點可知，音樂的運動與生活的共同屬性是引發人類對音樂產生共鳴的重要因素，如此一來，有更相近的運動屬性必會得動更大的共振，那音樂中的風格性與文化就更自然的結合起來了，

### （一）音樂情感的再創造

《炎》曲中的民歌是作者創作的原始材料，也是沒有被現代化文明異化的古老又具有生命力的中國音樂，這些材料本身就已經有了其情感形式，如《小白菜》

---

<sup>35</sup>萬昭〈尋找音樂之源—作品研究方法及其音樂的本質問題〉《二十世紀中國音樂美學—文獻卷1990-1999》，王寧一、楊和平 主編，北京：現代出版社，2000年1月，頁548。

是小孩失去生母，得不到繼母的疼愛，引發出的是人們悲苦的情緒感受；《小河淌水》的空間與時間對應於景物與情境，相映出人與物的性情之美、自然之美；《對花》、《看秧歌》舒展節日歡慶時共同參與的快樂心情；《茉莉花》、《綉荷包》、《雨不花灑花不紅》是少女憧憬愛情的內心世界；《無錫景》、《楊柳青》、《拔根蘆柴花》、《紫竹調》寫的是江南婉約細緻的水鄉風情；《走西口》訴說著妻子目送夫君離家背井遠赴他鄉，無奈的離別情愁；以及豪邁、閒適與豁達的《太陽出來喜洋洋》、《放馬山歌》、《走絳州》；深情遼闊的《爬山調》。一幅幅人民的生活景象，透過作者再一次以音樂作曲的各種技法，深化樂曲本體的內在情感，提高了音樂美感的表現能力。這些管弦樂形式的樂曲，已經不是原來單純民歌的內涵而已，而是蘊含了作者對個人的生活經驗、環境因素以及心理狀態，是一種再現的形式，傾注了作曲家的情感思維，欣賞者便以此橋樑對於作品產生更高的情感認同與心理投射，提升了審美旨趣的交流，完善心靈上的需求。這便是創作上的兩個不同層次，是屬於一種音樂情感的再創造。

## （二）直觀中的生活體驗

民歌是產生於一般民眾的生活當中，不管是喜、怒、哀、樂還是愛、恨、情、愁，直接聯繫的生活中的各種情感，也是通過聽覺的記憶而共同創作的藝術形式，經過歷史長河的淬煉、潤澤的歌詞與旋律，鍛造成整個民族文化生命的共同體，以及豐富的社會價值與不朽的藝術魅力。這部作品的旋律是大家所熟悉的，雖然管弦樂的形式是屬於外來的，但是音樂的主體（欣賞者）可以直接從旋律中得到情感上的共通性，也就是直觀式的欣賞，無須為管弦樂的作曲技法、和聲、配器與織體進一步的揣摩，它形成自然的介子，也就是〈音心對映論〉中物質性審美客體要素<sup>36</sup>，不需要具備音樂上的任何專業知識也不費勁。通過直觀式的導引產生

---

<sup>36</sup>李曙明〈音心對映論—《樂記》“和律論”音樂美學初探〉，《二十世紀中國音樂美學—文獻卷

不同審美表現與體會，不同標題的音樂就有不同的情感匯流，就算是描述相同情境的音樂，也都會使主體產生不同的情緒與感知的聯想，例如第五首的〈對花〉與最後一首的〈看秧歌〉，都是描繪人們在沈浸在歡樂的節日當中，透過不同的旋律、與作曲者從作曲技法上做技巧性的安排，相同的情境還是透出完全不同的心理感應，也就是運用音響的變化將個人的感受表達出來，音樂的主體藉著音樂的運動形式，對個人的物質與精神層面做出體驗，使音樂能達到微觀的心理層次。原來這些生活的意象就積累在一般人腦中，透過《炎》直覺性的誘發，讓一般人也能駐足傾聽，打開共同記憶的盒子，讓民族情感在心靈深處重逢。

---

1979-1989》，王寧一、楊和平 主編，北京：現代出版社，2000年1月，頁408。

## 第五章 結論

《梁祝》這首小提琴協奏曲獲得了中國聽眾的普遍喜愛，被公認為是具有中國民族化的管弦樂作品，曲式方面屬於奏鳴曲，配器手法則是以弦樂為骨架、銅管為力度、木管為色彩、打擊樂為輔助，和聲則是以調性結構為主，複調是以浪漫派的主題對位為基礎<sup>37</sup>，雖然在西方的音樂界有人認為這部作品像是西方作曲家以中國五聲音階為基礎的作品，作曲的技法不夠創新，但不同的是《梁祝》呈現出中國音樂的柔性人文內涵與深刻的戲曲情感。西方音樂正式引入中國不過百年光景，一下子吸納了西方音樂史的各個不同時期的音樂派別與作曲風格，其間也出現了從古典到現代樂派的西方音樂風格技法代表作，中國風格化的和聲與技法也不斷的被嘗試與創新，但邁入二十一世紀如何培育具有中國人文內涵的音樂家與作品，的確是個嚴肅的議題，總不能以西方管弦樂隊的型制，加上西方的和聲、曲式、對位然後再加上模擬歐化的人文內涵，如此中國新音樂就沒有未來了，《炎黃風情》恰巧可以做個拋磚引玉的思維。

音樂創作需要高超的表達技法、真摯的情感、誠懇的態度，才能顯出作曲者的風格、情操、氣質、修養以及對音樂藝術的感應<sup>38</sup>。鮑元愷在這部作品中，從古典和聲到浪漫派、印象派，甚至有調性的序列音皆應用自如，重要的中國風格色彩和聲的疊置、安排更是細緻入微，多種對位型態也深化音樂情緒的渲染，有人說這部作品最精緻的就屬配器，但根據鮑元愷本人的觀點則首重和聲，沒有迴環相映、變化有致的和弦為基礎，再好的配器也無法將樂曲的美感發揮到極致<sup>39</sup>，另

---

<sup>37</sup>見管建華〈新音樂發展歷史的文化美學評估〉，《中國音樂美學—研討會論文集》劉靖之主編民族音樂研究第五集，1995年，頁265。

<sup>38</sup>劉靖之《中國新音樂史論下》，台北：燿文事業有限公司，1998年9月，頁812-813。

<sup>39</sup>節錄自筆者對作者的訪談記錄。

外關於作曲手法新舊與和聲的繁簡與樂曲的深度並無絕對的關係，而是根據樂思、結構、織體等條件各適其所才能有佳作的出現，一味的講求作曲技法，忽略樂曲本身的特質將適得其反，猶如烹飪時將所有的調味料往食材裡摻放，其結果可想而知。相反地，短小的樂曲有時更需要精細的構思，《炎黃風情》有許多首樂曲長度只在兩分鐘以內，但是結構細密、和聲嚴謹、對位講究，織體精鍊，加上嫺熟的管弦樂法，造就了許多的優質的精緻小品。

從樂曲的分析當中我們可以看出，每一首曲子所使用的寫作手法都因樂曲風格不同而各有迥異，西方技法的恣意揮灑，但卻節制有度，每一首都避開可能的重複形式，各自獨立又前後聯繫，足可做為樂曲創作的典範。每一個主題的四首民歌都因曲風的不同與聽眾心裡的因素而細心的排列，以取得最佳的音樂效果。西方的音樂理論與樂隊加上中國的旋律題材，再引入個性化的中國樂器，這般嫺熟的器樂語言，如此典型的中西融合綻放的卻是中國民歌質樸的生命力，中華民族音樂神韻的自然流瀉。

本文藉著對此曲的細部分析，對音樂界盡一份棉薄之力，也希望達到以下的目的。

第一：做為一般學生及社會大眾初次接觸《炎黃風情》的導讀材料，透過民歌譜例、曲式結構與樂曲解說，認識民歌的原貌與內容，認識管弦樂所呈現出中國音樂的優美旋律，進而得到音樂藝術所帶來的心靈昇華。

第二：從和聲、對位與樂曲配器的分析，提供學習作曲的學生一些創作上的運用思維，瞭解到東西方技法與素材的衝撞之下，其觸發的光點做為啟發新進作曲家的參考，從二十四首各自不同的創作構思得到新的體驗，為中國音樂的未來激盪出更光輝奪目的火花。

第三：台灣到目前為止並沒有類似《梁祝》或《炎黃風情》這樣的作品，可做為音樂會中保留的曲目，或代表台灣精神的音樂作品，原住民的音樂充滿活力，

福佬系的民謠是相當有親和力和生活化的，客家民謠則是具備純樸之風，還有歌仔戲的七字調、都馬調、雜念仔，典雅細緻的南管曲調，北管的鑼鼓大曲等等，豐富的在地音樂資源，都是俯身可拾的寶貴題材，更充滿台灣生命力的豐富積澱，希望可以催化出台灣版的《炎黃風情》。

管弦樂隊的世界如同浩瀚的汪洋大海，經過歷史上無數的作曲家投入畢生的心血，廣納細流百川而成今日波瀾壯闊景象，成為涵蓋面最廣的音樂型態，提供人們精神與心靈上的慰藉與寄託，而全世界各民族傳統型態的音樂就像大地上的江河溪泉，是孕育大地子民的溫床，就像人類從慈母的乳汁汲取了珍貴的養分一樣，佔有著崇高且不容抹滅的地位。邁入了二十一世紀，我們應該學習如何對待不同的音樂文化，從歷史的發展來看，民族音樂除非是處在完全封閉的社會狀態，否則一定會隨著人類的前進的脈動而有所遞嬗，管弦樂的海洋世界也會因為音樂民族河流的注入而顯現其寬廣無比的包容性，海洋與河流從沒有分開過，中西音樂的融合是歷史長河中必然的結果。

# 參考書目

## 專書：

上海音樂出版社《音樂欣賞手冊》，上海：上海音樂出版社，1987年9月。

上海音樂出版社《音樂欣賞手冊》續集，上海：上海音樂出版社，1992年6月。

上海音樂學院音樂研究所 譯，愛德華·唐斯 原著《管弦樂名曲解說上、中、下》，北京：人民音樂出版社，1988年5月。

中國藝術研究院音樂研究所《中國民歌》第一卷，上海：上海音樂出版社，1992年1月3版。

中國藝術研究院音樂研究所《中國民歌》第二卷，上海：上海音樂出版社，1992年1月2版。

中國藝術研究院音樂研究所《中國民歌》第三卷，上海：上海音樂出版社，1992年1月2版。

中國藝術研究院音樂研究所《中國民歌》第四卷，上海：上海音樂出版社，1992年1月2版。

王沛綸《音樂字典》，台北：大陸書店，1989年11月。

皮斯頓 著，張邦彥 樊慰慈 譯《管弦樂法》，台北：全音樂譜出版社有限公司，1983年8月。

江明淳《漢族民歌概論》，上海：上海音樂出版社，1999年4月4版。

吳祖強《曲式與作品分析》，北京：人民音樂出版社，1989年6月3版。

吳超《中國民歌》，杭州：浙江教育出版社，1996年3月3版。

柯慶明《中國文學的美感》，台北：麥田出版社，2000年1月初版。

胡金山等譯著《音樂大師》，台北：巨英國際股份有限公司，1994年10月。

黃虎威《轉調法》，北京：人民音樂出版社，1983年8月1版。

楊儒懷《音樂分析論文集》，北京：中國文聯出版社，2000年4月。

楊儒懷《音樂的分析與創作》上、下冊，北京：人民音樂出版社，1997年11月2版。

劉靖之《中國新音樂史論》上、下冊，台北：燿文事業有限公司，1998年9月。

黎英海《漢族調式及其和聲》，上海：上海文藝出版社，1959年7月。

龔妮麗《音樂美學論綱》，北京：中國社會科學出版社，2002年12月。

## 論文、期刊：

王東路，〈音樂批評與音樂美學——兼與廖燃先生商榷·上〉，《省交樂訊》，台灣：國立台灣交響樂團，1999年6月頁10。

王東路，〈音樂批評與音樂美學——兼與廖燃先生商榷·下〉，《樂覽》，台灣：國立台灣交響樂團，1999年7月，頁11。

王建民，〈源於民間根系傳統～《第二二胡狂想曲》創作禮記〉，《繞樑》，台北：國立實驗國樂團，2003年，21期，頁13-19。

邢維凱，〈關於“中國音樂文化自性危機論”的幾點思考〉，《中國音樂學》，1997年第4期。

阿鐘（黃輔棠），〈《炎黃風情》的魅力〉，臺灣：《省交樂訊》1996年1月49期。

阿鐘（黃輔棠），〈再談《炎黃風情》的魅力——兼評廖燃先生《美學思考》〉，《省交樂訊》，台灣：國立台灣交響樂團，1996年10月58期。

胡玉蘭〈壯哉，鮑元愷！壯哉，中國風！〉《音樂生活》，1994年9月，總264期。

蔡仲德〈出路在於“向西方乞靈”——關於中國音樂出路的人本主義思考〉，北京：《人民音樂》，1999年第6期，總第398期。

鮑元愷，〈中西融彙 雅俗共賞——關於《華夏弦韻》室內樂音樂會的說明〉 嘉義，2002年6月。

鮑元愷，〈中國音樂的出路在於中西融合——交響音樂系列《中國風》十年思考〉（根據發表於中央音樂學院學報2000年第一期的《“中國風”的理想與實踐》改寫），2001年5月。

鮑元愷，〈《巴托克的第三鋼琴協奏曲》樂曲分析〉，天津：天津音樂家協會《巴托克研究論文集》，1981年。

羅蘭〈有自信就不怕迷失——從鮑元愷的《炎黃風情》談音樂上的西方與中國〉，2002年8月。

魯琦、鑒今，〈貴在真情 美在情真---簡論鮑元愷《炎黃風情》的藝術構想〉，《音樂論文集》天津：天津音樂家協會，2003年。

### 訪問記錄：

阿鐘（黃輔棠），〈鮑元愷教授談作曲〉，《省交樂訊》臺灣：國立台灣交響樂團，1995年5月，41期。

侯軍，〈藝術的出路在於融合——作曲家鮑元愷訪談錄〉，《問道集》，北京：河北教育出版社，1999年9月。

萱北，〈植根界藝術之民族音樂之土 躋身世林——《中國風》十年訪作曲家鮑元愷〉，2001年2月18日，北京：人民廣播電臺《名人訪談》節目。

羅之妘，〈炎黃心·台灣情〉，《樂覽》，台灣：國立台灣交響樂團，2002年7月，37期，頁1-7。

## 附錄

交響樂團樂器表、音樂速度術語中文對照表

樂器名稱	中文	速度術語	中文
Picc.	短笛	Accelerando	逐漸加快
Fl.	長笛	Ad lib	即興、自由速度
Ob.	單簧管	Adagio	慢板
Cl.(A)	A 調單簧管	Allargando	漸慢漸強
Cl.(B)	降 B 調單簧管	Allegretto	稍快板
C-ingl	英國管	Allegretto Vivo	敏捷的稍快板
Fag.	大管、低音管	Allegro	快板
Cor.	圓號、法國號	Allegro Violendo	猛烈的快板
Tr.	小號	Allegro vivace	活潑的快板
Tr-ni	長號	Andante	行板
Tuba	大號、低音號	Andante Cantabile	如歌的行板
Timp.	定音鼓	Andante Elevato	威嚴的行板
Cassa	大軍鼓	Andante Gragioso	文雅的行板
Piat.	鈸	Atempo	恢復原速
Castanets	響板	Commodo	悠閒地
W-blocks	木魚	Grava	極緩板
Sligh Belles	馬鈴	Largo	最緩板
Tam-tam	低音鑼	Lento	緩板
Glock	鐘琴	Moderato	中板
Silf.	木琴	Moderto Sognanto	如夢的中板
Comp.	鐵琴	Piu mosso	速度轉快
Vibr.	振音鋼片琴	Presto	急板
P-no	鋼琴	Rit	漸慢
Arpa	豎琴	Rubando	彈性速度
V-ni	小提琴	Vivace	甚快板
V-le	中提琴	Vivo Scherzando	輕快的、詼諧的
V-c	大提琴		
C-b	低音提琴		
Suona	嗩吶		
Banhu	板胡		
Sanxian	三絃		
Bangu	板鼓		

Tanggu	堂鼓		
Luo	鑼		
Xialuo	京鑼		