

## 第四章 國樂作品探討分析



### 第一節 概述

#### 一、樂譜文獻探討

本章主要是分析研究早期國樂合奏作品音樂風格的探討。在研究某樂種時，最重要的是樂譜和有聲資料。蒐集早期樂譜的過程中實在不易，1950年代所演奏的作品都是從大陸帶來重慶時代的作品，因樂團練習的需要，所以早期的樂譜全都是手抄譜並且是分部譜。筆者蒐集到一份寶貴的資料，是由江永生老師所提供，早期中廣國樂團演奏的手抄譜，這份資料足以顯示早期國樂發展歷史的軌跡。參閱論文 131 頁的【附錄 3】。

早期樂譜的來源有三：一.用阿摩尼亞顏料曬圖的方式；二.直接手抄夾上複寫紙；三.用熱感應紙影印出來；四.用毛筆書寫<sup>1</sup>。最早印刷出版成冊的樂譜，見於黃體培先生 1958~1961 年間所編由中華國樂會出版的《國樂樂譜一~七輯》中<sup>2</sup>，另外中廣作曲專員爲了當時播音的需要，寫作不少的新曲，惜未出版。1960 年代之後，因爲經濟起飛的緣故，政府有餘力輔導文化事業，所有 1960 年代的作品都有完善的曲譜保存，如：董榕森、夏炎、劉俊鳴等三位先生的作品，都已有印製成冊的出版品。至於有聲資料的保存，更是非常不容易，因早期中廣播音是盤帶錄製，坊間也有少數卡式錄音帶的錄製，這些都因天候的緣故不易保存，隨著時

---

<sup>1</sup> 91.9.12 日訪談紀錄。江永生老師現爲台灣藝術大學國樂專任教師，早年爲中廣國樂團孫培章老師的秘書，他參與抄寫樂譜的工作。早期的印刷成本很高，所以大家練習時是以手抄分譜來使用。

<sup>2</sup> 第一輯至第三輯的樂譜因原版被腐蝕所以於 1960 年重編。最早是 1945~1947 年由高子銘、何名忠、李鎮東等三位先生所編。

間流逝，帶子已毀損不復使用。

筆者盡可能的蒐集現在已絕版的合奏樂譜，以便進行樂曲的分析，了解當時音樂演奏的風格。特別是齊奏曲這類體裁的樂譜蒐集，因樂譜出版的年代不同，會有版本上的差異性，其中可以幫助我們看見音樂演變的過程。下面是有關筆者所蒐集到的合奏樂譜文獻，整理於【表 9】：

【表 9】

樂譜名稱	編作者	出版年代	附註
國樂樂譜第一輯~第七輯	黃體培(編)	1958~1961年	簡譜
中廣國樂團三十五年	孫培章(編)	1970年	簡譜
國樂津梁第一冊~第四冊	劉毅志(編)	1972年	五線譜版
國樂新曲之一~普天同慶	董榕森(作)	1969年	五線譜版
國樂新曲之二~巨人頌	董榕森(作)		五線譜版
國樂新曲之三~陽明春曉	董榕森(作)	1970年	五線譜版
現代國樂樂隊基礎(下篇)	劉俊鳴(編) 夏炎	1972年	簡譜
國樂樂譜第一輯	孫靖(編)	1977年	簡譜
現代國樂之五 國樂合奏總譜(第一集)	劉俊鳴(編) 夏炎	1974年	簡譜
現代國樂之六 國樂合奏總譜(第二集)	劉俊鳴(編) 夏炎	1975年	簡譜
現代國樂之七 國樂合奏總譜(第三集)	夏炎(作)		簡譜
現代國樂之八 國樂創作總譜(第四集)	夏炎(作)		簡譜
現代國樂之三~揚琴專輯	夏炎(作)		簡譜
董榕森國樂創作曲集(一)	董榕森(作)	1977年	簡譜
董榕森國樂創作曲集(二)	董榕森(作)	1977年	簡譜
中華國樂選集(全冊)	何抱生(編)	1982年	簡譜
樂隊基礎(上冊)	夏炎(編)	1984年	簡譜
國樂曲集彙整 四本	江永生(編)		第一手資料
總譜~雄風萬里(張定和、黃	南京中央廣		第一手資料

錦培)	播電臺音樂 組		(五線譜版)
-----	------------	--	--------

在整理相關的樂譜之後，不難發現當時通用的記譜法是以簡譜為主，僅少數幾本是採用五線譜。這種現象顯示台灣國樂在未進入國樂專業教育之前(1971年)，因有少數人受過西方音樂基礎訓練，團員已經有很不錯的藝術水準，進而脫離中國傳統音樂口傳心授的方式。

## 二、 樂曲分析概念

首先，先定義早期「合奏曲」的概念：在當初國樂合奏中，包含了齊奏、重奏、小合奏、大合奏等表演形式。那時國樂圈對名詞的界定常是混淆不清的，只要是所有樂器一起演奏，都泛指為「合奏曲」。更清楚的解釋為：「凡是兩個聲部以上器樂的合奏，不論是同類或不同類的樂器組合，就可稱之為合奏曲。」這和我們今日所受西方配器法所產生的大型交響化國樂曲是有些觀念上的差異。今日一般所謂的合奏曲創作手法，最早是先受到女王唱片傳入的影響，也是台灣第一次能以間接的方式，開始模仿大陸創作的途徑，不論是曲調的模仿或配器上都有一個新的邁進，因而開始產生大型的合奏曲，如：【山地歌舞】、【陽明春曉】、【普天同慶】...等樂曲。不然早年國樂作品的寫作，在作曲手法和風格上是非常的保守，不是齊奏就是配上簡單的和聲所產生之小型合奏曲而已，如：【湖上春光】、【靈山梵音】。

台灣能直接接觸到大陸的作品，始於 1972 年從新加坡華樂作曲家鄭思森先生來台，帶來當時中國大陸的民族管弦樂曲，如：【瑤族舞曲】、【彝族舞曲】<sup>1</sup>，加上其個人的創作有大陸獨特之音樂風格，如：【松、竹、梅】，台灣國樂曲的創作才開始有管絃樂法配器的概念。後來兩岸開放大陸作品能在台灣直接的上演，這種正面的衝擊，才有今日交響化的國樂產生。

本文中爲了更清楚地討論「合奏曲」細部的作曲手法和風格的演變，因此借用

---

<sup>1</sup> 當時這些樂曲都需藉由改編才能在台灣演出。

西方器樂合奏中經常使用的體裁名稱，將國樂合奏曲作成分類。在經由整理所蒐集的樂譜文獻中，可將作品歸納為三種分類方式。

(一) 依作品體裁來劃分：齊奏曲、合奏曲、重奏曲、器樂領奏曲<sup>1</sup>。

(二) 依曲調來源來劃分：1. 古曲、戲曲或民間樂曲（民歌、器樂曲）改編；2. 新創作的曲調<sup>2</sup>。

(三) 依時期來劃分：1. 重慶時期作曲專員的作品；2. 中廣作曲室作曲專員的作品。

以下的作品分析中，筆者將採用體裁的分類方式將樂曲分為四大類：齊奏曲、合奏曲、重奏曲、器樂領奏曲，並作細部的探討。在這樣的架構下，再從不同的曲調來源和不同時期之作曲家的作品來選曲，可幫助我們有一個清楚的面向和脈絡，重新檢視這些當時被稱之為「合奏曲」的作品，是如何經過演奏和創作的過程，最後產生大型合奏曲。選曲的標準以早年經常演出為主，同一個作曲家的作品以不重複為原則，在合奏曲形式的作品探討裡，台灣作曲家也以每人一首為原則。

---

<sup>1</sup> 這個名詞是筆者自創的，其形式是由一件獨奏樂器配上樂隊伴奏。有關此名詞的詳細說明，請參閱本文中器樂領奏曲之內容。

<sup>2</sup> 根據黃文玲碩士論文中的統計圖表，我們可以知道 1949~1970 年間新創作的曲調比例不及 10%，所以樂曲幾乎全都是改編的曲調，p.99。

## 第二節 齊奏曲

### 一、定義與範疇

齊奏曲是指「在同一個時間，多種樂器同時演奏同一條旋律線，並且依不同樂器的演奏特性在旋律線上作增字、減字<sup>1</sup>或樂器交替輪奏，所產生的演奏形式。」

下面筆者引用一段林谷芳先生在《諦觀有情》一書中，談到中國合奏音樂的性質，來印證國樂團初期所演奏的齊奏曲形式，是承襲傳統合奏的演奏法。文章裡如下<sup>2</sup>：

「中國的合奏音樂常由同一母胎變化而來的一些曲調線條分合交織而成，在這分合交織之中，各種樂器固有時互為主客，有時主客分明，但大體來講各部都還屬同步進行，這使得一首中國合奏樂曲中大部分的『分部』即使獨立來看，也有它自己曲調的完整性，且在這個完整性中發揮了自己的合奏角色。……」

從歷史的角度來說，齊奏曲的演奏形式是由傳統民間器樂合奏的形式演變而成。清末時已有多種合奏形式的存在，如：絲竹樂、吹打樂、弦索樂…等，新型國樂團形成之初，就是在絲竹樂和吹打樂的形式上逐漸建立而成的。既是這樣的樂種形式組合，想必國樂團在合奏曲目上，初期也是改編許多民間已有的曲牌和樂曲，齊奏曲之曲目就是在這種情形下產生，當然國樂團成立以後，作曲專員也有新創作的樂曲加入。

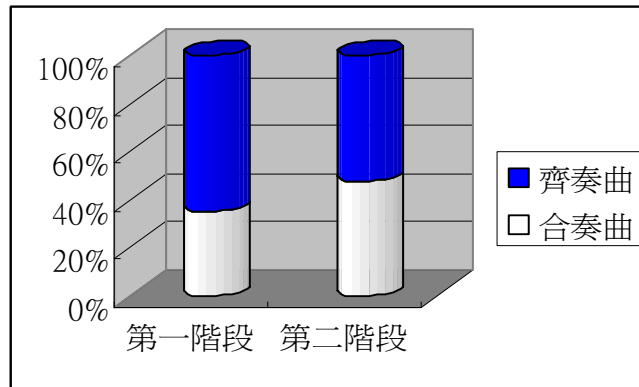
---

<sup>1</sup> 在原有的音樂骨幹音上，用各種不同的裝飾音把旋律裝飾起來，使音樂更豐富，民間稱為“加花”。旋律加花的多少，往往根據速度快慢而定，民間稱為“快簡慢繁”法。速度快時用減字，速度慢時用增字。

<sup>2</sup> 林谷芳,《諦觀有情》,(台北:望月文化出版有限公司,1997),p.152。

在 1949~1970 年這段作品討論範圍裡，我們可從【圖 2】<sup>1</sup>得知，早期合奏曲是以齊奏表演的形式多於多聲部合奏，第二階段隨著樂團各聲部的擴充，作曲家為樂團嘗試新音響，合奏曲的數目略為提昇，但完全取代齊奏曲是 1971 年之後的事情。

【圖 2】



摘自:黃文玲碩士論文,p.77

## 二、演奏形式

齊奏曲的表演形式有**多類樂器的混合齊奏**和**同類樂器齊奏**兩種。古曲和民間音樂改編的樂曲多採用混合齊奏的方式，演奏人數無一定的編制，少至三五人，多至十人以上不等，如：**【春江花月夜】**、**【萬壽無疆】**、**【將軍令】**…等樂曲。至於新創作的樂曲，也用混合齊奏的方式，但隨著作曲家企圖在器樂合奏音響上有新的突破，便以樂器輪奏的方式出現。如：**【民族光】**<sup>2</sup>（聶耳）、**【變體新水令】**（劉天華）、**【柳暗花明】**（林沛宇）…等樂曲。然而應用同類樂器以齊奏的表演形式出現在獨奏曲上，如：古箏聯彈、南胡齊奏…等。若是要推算同類樂器齊奏

<sup>1</sup> 表中所用的階段分類法，是依據陳勝田先生在《台灣音樂閱覽》中的〈中國音樂〉文章中所提及的為主。第一階段為萌芽時期（1949-1960年），第二階段為推廣時期（1961-1970年）。

<sup>2</sup> 又名**【翠湖春曉】**，當時受到政治的因素，許多留在大陸的作曲家之作品是不能在台灣上演的，當時若要上演，該作曲家需要冠上別名或更換曲名。如：**【喜相逢】**的作者是張定和先生，當時用筆名江優、韓櫓替代。然而本曲的作者聶耳先生，當時並沒有記在樂曲上，而是以孫培章先生校註來替代的。

最早的起源可推至周代，在《詩經》裡已有提到琴瑟合奏、壎 合奏的例子<sup>1</sup>，從文獻記載中可知，中國很早就有合奏意識的產生，也有配器的概念。

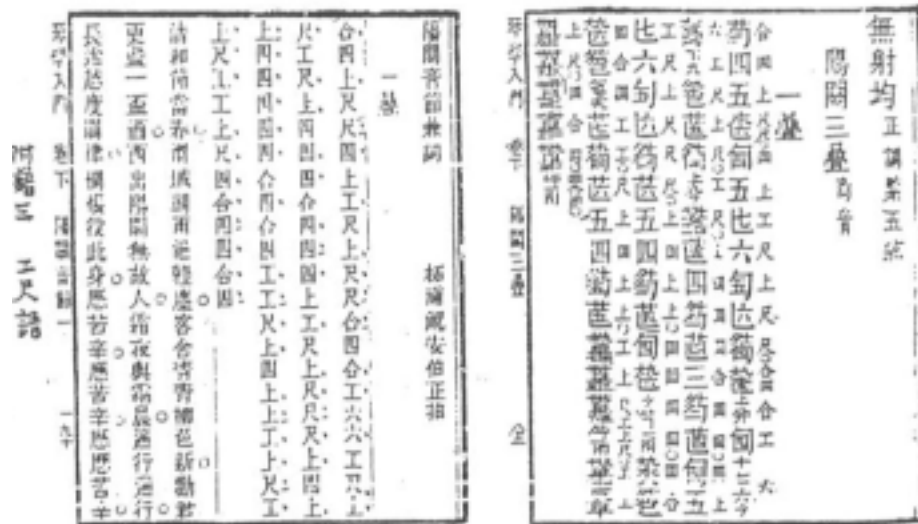
### 三、音樂史中齊奏手法的運用

從中國古代音樂史的文獻記載中，試找出古人是如何運用齊奏的手法，來變化出耐人尋味的音響。以下用兩個音樂實例做說明。分別是文人音樂裡古琴音樂的琴歌和戲曲音樂中唱腔與伴奏的關係。

#### (一) 文人音樂 — 琴歌

古琴音樂裡配有歌詞的琴曲，稱為琴歌，演唱時主要是伴隨琴聲輕吟低唱，曲調多屬吟誦性<sup>2</sup>。琴歌的歷史最早見於周代中的《詩經》，雖有傳譜下來，但全都是文字譜，經由後代的琴家之考證，將古琴指法譜翻成工尺譜並配上歌詞，就能明確的知道彈和唱兩聲部的關係。如：【圖 3】、【譜例 1】

【圖 3】<sup>3</sup>



摘自：中國樂器學 古琴篇 原譜來自張鶴《琴學入門》

<sup>1</sup> 在《詩經》中的《關雎》、《鹿鳴》、《何人斯》提到“窈窕淑女，琴瑟友之”、“我有嘉賓，鼓瑟鼓琴”、“伯氏吹壎，仲氏吹 ”。

<sup>2</sup> 中國音樂辭典，丹青出版社。

<sup>3</sup> 趙璞，《中國樂器學—古琴篇》，(台北：國家文藝基金管理委員會，1991)，p.390。

### 【譜例 1】

#### 陽關三疊(第一疊)

歌  
清 和 節 當 春， 汴 城 朝 雨 迥 輕 塵，  
客 舍 青 青 柳 色 新  
略

吉 琴  
略

### (二) 戲曲音樂

在明末清初，戲曲音樂是當時音樂的主流。由於聲腔為主的藝術占了上風，隨之樂器伴奏和唱腔是在同一條旋律上進行的，有時會作裝飾音的演奏，加強了演唱時的效果。下面就以一段京劇唱腔和京胡伴奏的關係來做說明。如：【譜例 2】

1

### 【譜例 2】

唱腔  
我 上 爺 兵 扎 段 萌 關，  
將 士 紛 紛 取 東 川  
略

京胡  
略

摘自：魯復順 整理 京劇【定軍山 快板】唱腔選段

<sup>1</sup> 魯復順,《國劇胡琴譜》,(台北: 國立復興劇藝實驗學校, 1985), p.146。

## 四、齊奏曲的分析

若是要分析齊奏曲這類的體裁，僅就樂曲結構的角度來探究是不夠的。早期的演奏家在演奏的過程中，他本身就能在樂曲進行中臨場創作，這種動作，隨著演奏員藝術層次的高低，而呈現出不同的水平。在演奏臨場加花的過程中，隨著樂器性能的不同，可自由的加入某些裝飾音，但基本還是在原有骨幹音的模式裡來進行的。

我們可用兩個面向，將齊奏曲作全面的分析。一是從作曲的手法切入，包含曲調、曲式兩方面。二是從演奏手法切入，包含音色配器、和音兩方面來探討，兩者皆舉出國樂團經常使用的樂曲作為例證。最後，更實際的透過訪談與查證，了解當時中廣國樂團在齊奏曲中，如何運用演奏手法的過程，並作出歸納。

### (一) 作曲手法分析

#### 1. 曲調

齊奏樂曲在曲調上是一氣呵成，或用循環反覆與變化反覆，結構上較為緊湊。曲調幾乎都是以中國傳統五聲音階為主。就曲調發展的原則來說，不論是中國或西方的音樂理論家，因著不同的角度觀點，所提出的名詞也許有些差異，但這絕對不影響對一首音樂作品細部的描述。由於現在所分析的是國樂發展初期的作品，它是最原始的音樂體裁，許多作品都承襲古曲而來，故筆者採用李民雄先生《民族器樂概論》一書，作為分析依據。將書中，對旋律發展技法所提到的重複<sup>1</sup>、連綴<sup>2</sup>、循環<sup>3</sup>、變奏<sup>1</sup>、展衍<sup>2</sup>等五個手法<sup>3</sup>，

---

<sup>1</sup> 音樂材料完全按照原樣的重複，如:aaa…。

<sup>2</sup> 不同音樂材料的有機綴合，如: abcde、aabbccdd…均是。

<sup>3</sup> 當重複和聯綴有規律地輪番進行時，它就屬於循環原則，如:abacabad…。

就中國音樂曲調發展中，取最具特色的變奏和展衍，作舉例說明。

- (1) **變奏**：變奏原先是由演奏者即興演奏的階段，逐漸進入自覺性的作曲階段。以江南絲竹的【歡樂歌】為例，其中運用了”**旋律潤飾**”【譜例 3】，”**放慢加花**”【譜例 4】兩種手法。

### 【譜例 3】



### 【譜例 4】

江南絲竹 歡樂歌片段

原譜

放慢加花譜



以【金蛇狂舞】為例，這首樂曲是作曲家聶耳改編民間樂曲【倒八板】而成的。運用了”**借字**”的手法，以凡音代替工音(以 Fa

---

是重複原則的進一步發展，即將原來的音樂材料加以變化重複。有：旋律潤飾、結構變化、放慢加花、借字。

是變奏的進一步發展，並經常與聯綴綜合使用。

李民雄,《民族器樂概論》, (上海: 上海音樂出版社, 1997), p.88。

音代替 Mi 音)的調式變化<sup>1</sup>，如：【譜例 5】

【譜例 5】

片段

老六板

工音

金蛇狂舞

凡音

略

略

(2) 展衍：以【金蛇狂舞】為例，在旋律相隔五度音上不斷的反覆作自由模進，產生兩個相互呼應的旋律核心，下面按 4、3、2、1、1/2 遞減結構長度，最後進入同音上面，運用了展衍中”遞減”的手法。如：【譜例 6】

【譜例 6】

4

3

2

1

1/2

略

<sup>1</sup> 中國的工尺譜音階為(上、尺、工、凡、六、五、乙)，轉換為今日常用的音名為(Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si)。

## 2. 曲式

在整理所有的齊奏曲之後，發現常用的曲式有三類，以多段體的曲式最具有特色，這是在西洋曲式中所沒有的。分析的過程將選取具有代表性的樂曲，而以不重複為原則，採各段主題旋律的片段作呈現，為省篇幅，不分析整首樂曲。

- (1) **二段體**：由兩個樂段所組成，其兩個樂段各有不同的主題，成為形式上的對比。兩樂段在結構上是可以各自獨立，形成「AB」。如：**【五聖佛】**（又稱新年樂），見**【譜例 7】**

### 【譜例 7】

A段



B段



- (2) **三段體**：由三個樂段所組成的，又可分為無再現式三段體和有再現式三段體。前者是由三段不同音樂素材所組成的，結構為「ABC」。如：**【翠湖春曉】**，見**【譜例 8】**。後者是在二段之後，重複 A 段的材料，結構為「ABA」。如：**【花好月圓】**，見**【譜例 9】**。

### 【譜例 8】

Example 8 consists of three sections of music in G major:

- A段:** A single staff in common time (C) with a melody starting on G4 and ending with a double bar line and a '略' (omission) symbol.
- B段:** Two staves in 3/4 time. The upper staff has a melody starting on G4, and the lower staff has a bass line starting on G3. Both end with a double bar line and a '略' symbol.
- C段:** Two staves in 2/4 time. The upper staff has a melody starting on G4, and the lower staff has a bass line starting on G3. Both end with a double bar line and a '略' symbol.

### 【譜例 9】

Example 9 consists of two sections of music in G major, both in common time (C):

- A段:** A single staff with a melody starting on G4 and ending with a double bar line and a '略' symbol.
- B段:** A single staff with a melody starting on G4 and ending with a double bar line and a '略' symbol.

- (3) **多段體**：承襲中國傳統套曲的結構，常見的為變奏體。利用第一段主題，在後面的每一段中使用變奏、重複和衍生等手法，產生新的結構組合。以【春江花月夜】中第一段「江樓鐘鼓」的主題與第七段「洄瀾拍岸」的變奏主題為例，音樂在第七段

裡經過十三小節之後變化再現主題，只是把主題前兩個小節刪去而已<sup>1</sup>。見【譜例 10】。

### 【譜例 10】

第一段

第七段

有13小節不同

## (二) 演奏手法分析

### 1. 音色配器

在音色配器方面，除了所有的樂器齊奏發出厚實聲響之外，已經開始注意到不同音色組合的使用，其目的是為了使樂風更富有多元化，讓聽眾能對樂曲有更多的想像空間。它和傳統民間樂曲最大的差別，是在齊奏曲裡開始使用打擊樂器作節奏性的加強，另外也加入了低音樂器，增加厚度與音量，如：採用大胡、低胡、阮…等<sup>2</sup>。

<sup>1</sup> 有關【春江花月夜】詳細的樂曲分析，請參閱李民雄，《民族器樂知識廣播講座》，第二版(北京：人民音樂出版社，1996)，p.45~51。

<sup>2</sup> 中廣國樂團來台灣初期，低音樂器上的使用是孫培章先生把宋代陳暘樂書中的樂器圖樣畫出

樂曲的配器主要有兩種類型：一是無打擊樂器類，如：【翠湖春曉】、【變體新水令】。二是有打擊樂器類，如：【五聖佛】（新年樂）、【將軍令】。在配器上的運用各能顯示出不同的鮮明風格。前者表現出典雅、婉約的旋律感覺，後者表現出鑼鼓喧天的熱鬧氣氛，見以下分析：

### (1) 無打擊樂器類

在這類樂曲中使用的配器手法，目的是要表現中國樂器獨特的音色，用輪奏和齊奏的方式穿插連貫整曲，不加任何的打擊樂器，音響上表現出文人音樂的高貴氣質。以【變體新水令】為例，曲中使用三絃、琵琶、笛、笙、南胡等樂器，前後段用齊奏的表現手法，中間段用器樂輪流領奏呈現。見本論文第 139 頁的附譜例。

### (2) 有打擊類器類

加入大件打擊樂器的使用，如：大鼓、大鈸、大鑼等樂器，目的是要讓樂曲表現出熱鬧的氣氛，音響上呈現兩個家族的音色對比。以【五聖佛】（新年樂）B 段為例，樂隊的部分以齊奏、強音的表現法，配合上打擊樂器群的鑼鼓點，音響效果上有對話的意味。見本論文第 133 頁的附譜例。

## 2. 和音

“和音”與西方的“和聲”概念是有些差異性的。在中國傳統音樂的演奏上常有“異音相和”的效果，是有意地使兩個音同時奏出，利用某些音程上的關係，產生和音的效果<sup>1</sup>。在傳統器樂合奏裡，以笙、琵琶、揚琴…等樂器這些能演奏多音的樂器，用和音來襯托和支撐旋律，使合奏音響豐富。這種融入在合奏音樂的多音聲部大多不構成和絃，且不重視和聲進行的功能性，把它稱之為“和

---

來，交給當時在三重市做木屐的陳先進先生依圖製造，做屬於台灣自己的低音樂器。當時做出的低音樂器種類有大胡、低胡、阮咸，另外中廣國樂團有使用過從大陸帶來的秦琴。

<sup>1</sup> 黎鍵，〈中樂合奏傳統與交響化的問題〉，《中國新音樂論集》，1986, p.137。

音”<sup>1</sup>。和音的使用是齊奏曲中最重要的特色，使音樂進行中潛藏和聲的效果，它已打破中國傳統音樂無和聲的觀念。

最能代表此特性的樂器爲”笙”。它所吹奏的和音與旋律音構成四、五度的音程關係，還時常加旋律音上方八度音的重複。如：【譜例 11】

### 【譜例 11】



為旋律音 為和音

### (三) 中廣國樂團實際演奏情形

在中廣國樂團所演奏的齊奏樂曲裡，當時從大陸帶來時，有許多原譜已經流失，有許多樂曲是由團長自己聽寫樂曲的骨幹音將它譜出。一些演奏手法的校註也是團長兼指揮孫培章先生將它定稿完成。完整的音樂譜例蒐錄於《中廣國樂團三十五年》一書。

從前在重慶時代所演奏的加花情形並無固定規則來遵循，所留下的只有單旋律的樂譜。經過訪談的結果得知，當時齊奏曲的演奏手法似有兩類<sup>2</sup>：

#### 1. 第一類

(1) 從絲竹的演奏形式上先加入低音樂器，由低音演奏員自行在原有的旋律音上作減字的演奏，通常都是演奏

<sup>1</sup> 李民雄,《民族器樂概論》,(上海:上海音樂出版社,1997),p.121。

<sup>2</sup> 於 92.2.11 和陳勝田老師的電話訪談

旋律的第一個音(和旋律形成低八度音響)，作即興演奏。

- (2) 到了中廣作曲室成立的時期，開始在譜上填上打擊聲部和低音聲部，作增強節奏的效果。低音聲部的部分，作曲家受西洋和聲學的影響，開始配上和絃音，不再是使用旋律的第一個音而已，而是運用和絃的某一音做為底音。這種作曲手法的使用，漸漸地顯現現代合奏曲樂法的雛型。

## 2. 第二類

領奏法的出現—國樂團的演奏逐漸朝向聲部分離概念的雛型，首先運用每項樂器獨特的音色，將主旋律交給不同樂器輪流呈現其不同的音色，這是中國音樂走向分部的第一部。發揮樂器音色上的不同變化，表現出音樂的聲部層次感。

## 五、小結

從曲調的分析來看，中國人在變奏的手法運用上，非常有獨到之處。即使是一首最簡單的八小節主題，能運用旋律潤飾(加裝飾音)、放慢加花(增加音符但不改變節拍)、展衍(拍數、小節結構的改變)，將樂曲賦予豐富性。尤其中國音樂是調式音樂，常常運用借字的手法，將原來耳熟能詳的樂器變為一首新樂曲。這些都是中國音樂獨有的手法。

曲式方面，最特殊的是不反覆的三段體(ABC)與多段體(ABCD···)。有兩種情形，一是每一段的主題旋律都是不同的，有各自要表達的樂思；二是用變奏體的手法，採取第一段的主題來做發展，後面的發展以不脫離第一主題為中心。這些

曲式全都是承襲中國古代大曲的形式而來<sup>1</sup>。

配器手法方面，開始注重每項樂器音色的獨特性，開始有樂器輪奏的方式出現。另外，加入低音樂器和打擊樂器的使用，也是一個重要的象徵。先前的傳統民間器樂合奏裡，並沒有所有的打擊樂器混合使用的情形，國樂團已將所有的大小鑼鼓，視樂曲的需要加入使用。至於低音樂器的加入，是爲了增加音響的厚度。這樣的結合使得國樂團也許是演奏古曲改編的齊奏曲，但在音響上已和傳統民間器樂合奏的音響有所差異了。

綜合本節的討論，我們可以看到，傳統器樂合奏和現代國樂中齊奏曲之間最大的差異，是前者仍是停留在即興演奏的模式，後者已經開始用固定的記譜法，將聲部之間的不同變化紀錄下來。這是國樂團走向現代化非常重要的一個步驟。

---

<sup>1</sup> 有關大曲的曲式結構詳細內容，請參閱《中國大百科全集 音樂舞蹈卷》中『大曲』的細目，p.101。

## 第三節 重奏曲

### 一、定義與範疇

國樂重奏曲名詞的使用，是受西方音樂影響下所產生的。但這不表示中國音樂中沒有重奏的觀念，本文乃是特別強調受過西樂作曲法所影響的音樂形式，其特色有兩點：

#### (一) 強調聲部的獨立性

在中國戲曲音樂中的器樂幫腔和過門樂段，並不特別強調唱與奏的聲部關係，這種音樂是一體的；但在西方室內樂的表演形式裡，如：絃樂四重奏，則強調絃樂每個聲部的獨立性。所以，國樂後來新創作的重奏曲，概念是從西方音樂而來的。

#### (二) 運用對位與和聲的寫作法

為使聲部之間有對比與協和，寫作時會運用西方的作曲法，將樂句有系統的組織起來。

進一步地解釋就是「將單聲部的音樂，運用作曲技法有系統、有組織的變為二聲部或二聲部以上之一種多聲部的音樂體裁。」

這類作品數量相當的少，它畢竟是作曲家嘗試將單聲部音樂往多聲部音樂發展的一個過程而已。經由筆者整理早期曲譜發現，重奏曲的創作，曲調幾乎全都是新創作的，如：【勝利曲】(楊大鈞)、【石湖之春】(張定和)...等。也有從古曲或民間曲重新編配的，如：【青蓮樂府】(王沛綸)、【傍妝台】(張定和)、【青梅竹馬】

(夏炎)……等。由作品創作時間來看，大都是重慶時代創作的，而在台灣中廣作曲室時代中，寫作此類作品很少。而且這些重慶時代的作曲家都具有西樂背景，當時國樂在重慶時代正在萌芽，所以這類作品的數量集中在此時期是可想而知的。據陳勝田先生表示：這類作品早期在中廣被演出的次數是非常少的，也比較不被受歡迎，因為演奏的效果不如齊奏曲。

## 二、演奏形式

這類的表演形式是仿照西方室內樂的形式而成的。依據《中國大百科全集 音樂舞蹈卷》說到：

「室內樂重奏不同於管絃樂合奏，前者每一聲部由一人演奏，後者每一聲部則由多人演奏。按聲部或人數的多寡，室內樂可分二重奏、三重奏……等多種演奏形式。」

但是，中國音樂移植此體裁之初，並非全然如此。作曲的手法與西方相同，可以有若干聲部，惟最大的不同是在音色上的使用。西方室內樂演奏時每一個聲部上只有一項樂器，但是在中國音樂的重奏，最大的特色是，「在每一個聲部除了由一項樂器擔任演奏外，可同時由多項同類樂器擔任演奏同一聲部」。

重奏曲的表演形式常見如上面文字所敘述的有二重奏、三重奏、四重奏……等形式。樂器的編配，可由同家族樂器重奏，如：弦樂四重奏、管樂三重奏。再以弦樂四重奏的編制來說，聲部次序的排列為南胡 I—南胡 II—中胡—大胡。另一類是混合重奏，它主要是由吹、拉、彈、低四大聲部組成，同時將這四聲部平均分配在所有的旋律線上，聲部次序的排列為吹—拉—彈，至於低音聲部若是屬於拉弦或彈撥聲部，就並列至拉絃或彈撥聲部裡而且以減音的方式演奏。

### 三、音樂史中重奏手法的運用

在中國傳統音樂裡早已有重奏手法的使用，例如：說唱音樂中的蘇州彈詞，唱者在演唱時，伴奏樂器中的琵琶和三絃與唱者的旋律同時間裡形成三個不同的聲部。這兩個伴奏聲部不僅只有幫演唱者彈奏本音而已，也有屬於本身自創的旋律，如：【譜例 12】<sup>1</sup>。另外在戲曲音樂中也是如此，以國劇中京胡與唱腔的關係為例，在唱腔長音時，京胡會演奏一段旋律來填補唱腔長音的空白時間。如：【譜例 13】<sup>2</sup>

#### 【譜例 12】

The musical score for Example 12 consists of three staves. The top staff is labeled '三絃' (Sanzhen), the middle '琵琶' (Pipa), and the bottom '唱腔' (Singing). The music is in 2/4 time. The lyrics are: 想你 登山 涉水 程途 遠. The score includes a '6' above the first measure of the singing staff, indicating a sixteenth note. The lyrics are placed below the singing staff.

摘自：蘇州彈詞《珍珠塔》—第一回《贈塔》  
周雲瑞、薛筱卿演唱 孫慧雅記譜

<sup>1</sup> 孫慧雅，蘇州彈詞《珍珠塔》研究，師大音樂研究所，民 75

<sup>2</sup> 魯復順，《國劇胡琴譜》，國立復興劇校，民 74, p.188

### 【譜例 13】

反二黃慢板 15 絃

The musical score is written in Western staff notation. The top staff is for the Jinqin (京胡), and the bottom staff is for the vocal line (唱腔). The tempo is marked '反二黃慢板' and the key signature is '15 絃'. The score consists of three systems. The first system shows the Jinqin playing a rhythmic pattern while the vocal line is silent. The second system shows the vocal line with lyrics '嘆 楊 家' (Tàn Yáng Jiā) and a '4' above the staff. The third system shows the vocal line with lyrics '秉 忠 心' (Bǐng Zhōng Xīn) and a '4' above the staff. The final two staves of the system show the Jinqin and vocal lines with the character '略' (Lüè) written above them, indicating a section to be omitted.

摘自：魯復順 整理 京劇【李陵碑 反二黃慢板】唱腔選段

#### 四、重奏曲的分析

爲使分析的完整性，筆者將列出不同形式的重奏曲來探究它在作曲手法上的演變。選用樂曲不是從經常演奏的次數來評斷，因爲這些樂曲在前面已提過，被演奏的次數實在不高，現今仍被演奏的大概只有夏炎先生的【青梅竹馬】而已。但這類作品當時是有它存在的價值，它是爲明確建立聲部概念而從「齊奏曲」過渡到「合奏曲」重要的一個過程。

筆者自黃體培先生於 1958~1961 年間所編的《國樂樂譜第一輯~第七輯》中找到當時所蒐錄的重奏曲樂譜，選用三首樂曲，分別爲：二重奏【勝利曲】、三重奏【青梅竹馬】、四重奏【夜】，探討其中如何隨著聲部的增多，其作曲手法之演變。

## (一) 勝利曲

1. 作曲家:楊大鈞

2. 創作年代:重慶時代，1935 年左右

3. 演奏形式:

二重奏，同類樂器重奏(原始樂譜記載為南胡二重奏，但根據 陳勝田先生表示，中廣國樂團在台灣初期演奏時曾使用過笛子二重奏的表演形式)

4. 曲調來源:創作曲

5. 作曲手法分析: (以 1~24 小節為例)

(1) 音階是採用西洋 G 大調音階的結構。

(2) 在 1~24 小節中由三個樂句組成，分別為 a(1~7)+b(7~14)+c(14~24)。

(3) 在 a 樂句中，第二聲部在第三小節處使用卡農手法奏出第一聲部的曲調，第一聲部則使用協和音程來做對位。

(4) 在 b 樂句中，更清楚的看到連續對句，使用同音高、同音型連續的模仿。

(5) 在 c 樂句中，看見一音對多音的使用，其間一聲部出現長音時，另一聲部則作多音的進行。

(6) 在二重奏裡，尚不能看出和絃的使用，但是可以看出協和音程的使用，如:三度、五度、六度。

**【譜例 14】** 是 **【勝利曲】** 1~24 小節的譜例片段:

【譜例 14】

The musical score for Example 14 is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) in G major (one sharp) and 4/4 time. The piece begins with a piano introduction in the first system, marked with a fermata over the first measure. The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth and quarter notes. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The second system continues the melodic development with a sixteenth-note triplet in the right hand. The third system features a more active bass line with eighth-note patterns. The fourth system, starting at measure 13, shows the melody moving towards a higher register. The fifth system, starting at measure 21, features a more complex bass line with sixteenth-note patterns. The final system concludes the piece with a sustained chord in the bass and a final melodic phrase in the right hand.

## (二) 青梅竹馬

1. 作曲家:夏炎
2. 創作年代:中廣作曲室成立時代
3. 演奏形式:

三重奏，混合重奏(第 I 部為吹管聲部，第 II 部為拉絃聲部，第 III 部為彈撥聲部。最後一個聲部則是可有可無。它在樂譜上記載的是打擊樂器—木魚，作一種節奏性的輔助。

4. 曲調來源:粵曲改編
5. 作曲手法分析:(以 1~20 小節為例)

- (1) 音階是採用五聲音階 D 宮調式的結構。
- (2) 整首的樂曲結構只使用一個 A 樂段，並作三次反覆。在 1~20 小節 A 樂段裡由四個樂句組成，分別為 a(1~4)+b(5~10)+c(11~14)+d(15~20)。
- (3) 在 a、b 樂句裡，主題旋律在第 I 部，而第 II 部和第 III 部旋律相同，但與第 I 部形成卡農輪奏。
- (4) 在 c 樂句中，主題旋律仍在第 I 部，但第 II 部和第 III 部形成協和音程八分音符伴奏音型。
- (5) 在 d 樂句時，三個聲部有兩種表現法。一是以齊奏的方式表現，二是在第 II 部和第 III 部上，以簡化旋律音的形式出現，只演奏每拍的第一音，同時配上協和音程。
- (6) 整體來看，在三重奏中，三個聲部不是同時進行西樂式各自的旋律，這樣會使音樂變得混濁。通常都是由一個聲部奏出主旋律，另外兩個聲部是伴奏聲部。這樣的配置就會有三和絃的出現，所以在三重奏中此時已知道有和絃的觀念。

【譜例 15】是【青梅竹馬】1~20 小節的譜例片段:

【譜例 15】

吹管

拉弦

彈撥

木魚

5

5

5

5

9

9

9

續下頁

This musical score consists of seven staves. The first three staves are for guitar, and the last four are for voice. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 13, 17, and 17 are indicated at the beginning of their respective staves. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some triplets. The voice part consists of a melodic line with lyrics written below the notes.

13

13

13

13

17

17

17

17

### (三) 夜

1. 作曲家:林超夏
2. 創作年代: 重慶時代, 1935 年左右
3. 演奏形式:

四重奏, 同類樂器重奏(這是一首絃樂四重奏, **第 I 部**為南胡 I, **第 II 部**也是南胡 II, **第 III 部**為中胡, **第 IV 部**為大胡。)

4. 曲調來源:創作曲
5. 作曲手法分析:

(以 1~20 小節、59~70 小節、84~93 小節為例), 在這三個段落中, 可看見樂曲中主要運用的手法

- (1) 音階是採用西洋 G 大調音階的結構。
- (2) 在 1~20 小節中, 主旋律聲部只由一個聲部演奏, 利用四聲部的音色不同輪流交替演奏;當一個聲部演奏主旋律時, 其餘的聲部配上和絃作伴奏角色。
- (3) 在 59~70 小節中, 開始使用二聲部輪奏對位的手法, 其餘的兩聲部配上三度和五度的音程作伴奏音型。
- (4) 在 84~93 小節裡, 四聲部演奏各自的旋律線, 但絕不是亂無章法。在橫向的對位旋律中仍可清楚的看見縱向的和聲。
- (5) 整體說來, 四重奏裡已經有小合奏的雛型, 所有的作曲手法, 作曲家使用合適的邏輯, 妥善的安排在各樂段裡。除了作曲手法的運用, 更重要的是開始注意到音色的使用<sup>1</sup>。

**【譜例 16】**是**【夜】**: (1) 1~20 小節、(2) 59~70 小節、(3) 84~93 小節的譜例片段:

---

<sup>1</sup> 雖然在齊奏曲的體裁裡就已經有樂器輪奏的使用, 那時強調的是各樂器特有的音色表現。但在重奏曲裡音色的安排, 是作曲家有邏輯性的安排, 考慮到整個樂思的表現。

【譜例 16】

(1) 1~20 小節

南胡 I

南胡 II

中胡

大胡

續下頁

The image displays a musical score for two systems, each containing four staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 13 through 16, and the second system covers measures 17 through 20. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests. The first system shows a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system continues this pattern, with some staves featuring rests in the first measure of the system.

(2) 59~70 小節

59

南胡I

南胡II

中胡

大胡

70

(3) 84~93 小節

84

南胡 I

南胡 II

中胡

大胡

93

Detailed description: This is a musical score for a string quartet consisting of two Nanhu (South Hu) parts, one Zhonghu (Middle Hu), and one Dahu (North Hu). The score covers measures 84 to 93. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Nanhu I part starts with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The Nanhu II part features a more rhythmic pattern with some slurs. The Zhonghu and Dahu parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score concludes at measure 93 with a final chord.

## 五、小結

我們可以從二重奏、三重奏、四重奏的分析中清楚的知道，這樣的演變是有次序的，一步一步的從單聲部透過作曲手法的運用，將音樂帶入多聲部的音樂系統中。這也是前面一再強調的，重奏曲這類的音樂體裁，是過渡到後面發展出來的合奏曲之重要的一個過程。世界上任何一個民族器樂的發展，絕不可能從最簡單的形式，直接跳到大型的器樂合奏，一定會經過時間的演變，重奏曲所擔任的角色正式如此。以下簡單的將二重奏、三重奏、四重奏的演變，其中音樂的特色做個整理。

- (一) 二重奏中，曲調有明顯的對位手法，不再只是某聲部長音另一聲部插入旋律音而已 兩聲部都是處於平等的地位。和聲之使用上不是三度就是五度的音程關係(這種是齊奏曲演變過來的第一部)。
- (二) 三重奏中，曲調上的處理不會三個聲部都出現主奏的現象 這會使整體音樂表現變得很混濁。通常會有一聲部或兩聲部作主要旋律(以三度、五度或同音的重疊呈現)，其它聲部作伴奏配上和絃的音程。和聲上比二重奏時更清楚的看出三和絃的結構。
- (三) 四重奏中，有小合奏的雛型出現，各種作曲手法都已融入在內，且有清楚的主調音樂伴奏形式出現。

重奏曲的創作在此階段裡不是很成熟，實驗性質較高。這階段的重奏曲，著重套用西方寫作手法，由音階的使用就可看出，不再只用中國調式音階，開始採用西洋大小調嚴格調性，如:重慶時代創作的【勝利曲】。另外在配器音色上的運用，也不是那麼的重視。這類型的作品開始有比較成熟地表現，且真正仿照西方室內樂的編制和音響而創作，作曲家開始注重各樂器之間音色的融合性，是以後職業樂團時代的事了。

## 第四節 合奏曲

### 一、定義與範疇

合奏曲是指「建立在多聲部音樂的概念上，模仿西方管絃樂團總譜的編排方式，將聲部分為吹、拉、彈、打四個聲部；透過西方作曲法與配器觀念所形成的一種新音樂體裁，音樂內容大多為主調音樂形式。」

這類型的作品在 1949—1970 年代間，創作數量並不多，中廣國樂團初來台灣，並沒有新作品的產生，演奏的曲目全都是由大陸帶過來重慶時代的作品，如：譚小麟的【湖上春光】和王沛綸的【靈山梵音】等，為當時有多聲部的少數作品，其餘所演奏的作品都是齊奏曲。後來中廣作曲室成立，鼓勵新曲創作，許多作曲家以非專業的身分<sup>1</sup>，利用空餘時間自修西方音樂理論大量地嘗試寫作。這是台灣國樂發展裡，第一次由台灣本土作曲家創作國樂新曲，是非常具有時代意義的。這些作品所呈現出的音樂風格，足以代表時代意義。

在選擇樂曲上，筆者是根據黃文玲的碩士論文附錄中所統計的高演出率作品，選出每位作曲家的代表作品來進行樂曲分析。再依據筆者前面章節所提到的時期分類，依序地將樂曲放在時期分界點的框架下作有系統的探討。這裡要特別提出，筆者未將董榕森先生高演出率的作品【巨人頌】、【普天同慶】列為討論範圍，有兩點原因：一是在他的作品裡最具有特色的是器樂領奏曲的表演形式，所以筆者將他的作品放在下一節討論。二是在這階段的合奏作品裡，不同作曲家之間的風格還不是那麼的明顯，主要是看時代的音樂風格，在篇幅的限制之下，只能割捨下董老師的作品。分析的作品詳見【表 10】：

---

<sup>1</sup> 當時的作曲家，包括中廣作曲專員都非專業科系畢業的，而是以器樂演奏家的身分，因為對作曲有興趣而經自修從事創作。當時只有陳勝田先生畢業於師大音樂系，受過正式西方音樂教育。

【表 10】

國樂業餘時代(1949—1970 年)			
時期分界點	創作時間	作曲家	樂曲名稱
1949 年 (國民政府遷台)	1933 年	譚小麟	湖上春光
	1935 年	王沛綸	靈山梵音
	1935 年	任光	彩雲追月
1952 年 (台灣作曲家國樂新曲出現)	1952 年	楊秉忠	春夜漫舞
	1952 年	周藍萍	山地風光
1956 年 (中廣作曲室成立)	1963 年	劉俊鳴	康定風情
	1966 年	陳勝田	毋忘在莒
	1968 年	林沛宇	綠遍江南
	1970 年	夏炎	風雲際會

## 二、演奏形式

在前面的章節談到重慶時代的國樂發展中有提過，今日大家所熟悉的現代國樂團表演形式，是那時受到西方管絃樂團編制的影響，才開始有的。它將傳統樂器進行改良並分家族，依照聲部的編制排成弧式扇面型，每人面前擺上一面譜架，實行視奏制度。同時由傳統民間器樂合奏的聲音指揮形式，演進到有一人站在樂隊的面前，背對著觀眾，右手拿著指揮棒作指揮樂團的形式。

合奏的形式其實早在中國歷代的雅樂和燕樂中早已存在，但仿照西方管絃樂團聲部的排列，是 1919 年受五四運動的影響之後，才擺脫宮廷樂隊的形式而產生的一種新式樂團，這種形式的樂團在名稱上稱之為「國樂團」。但由於政治的因素，在不同的地區有不同的稱呼，在香港稱「中樂團」、新加坡稱「華樂團」、大陸稱「民樂團」，台灣則稱「國樂團」，但所指的樂團都是同一種表演形式。



周代主要音樂類型：一是鐘鼓之樂，二是絲竹之樂。從墨子的著作中對樂隊的分類中說到<sup>1</sup>：

昔諸侯倦於聽治，息於鐘鼓之樂；士大夫倦於聽治，息於竽瑟之樂；……

(一) 鐘鼓之樂：

以鐘鼓爲主的合奏音樂，鐘鼓是一種具支配性的樂器，被稱之爲雅樂

(二) 竽瑟之樂：

竽是匏竹類樂器，瑟是彈撥樂器，屬絲類樂器，這兩類樂器的合奏被認爲絲竹樂的前身

以上墨子所提的樂隊分類，在 1978 年曾侯乙墓的挖掘可以找到例證，從當時所挖掘的墓穴中樂器擺置的位置，可看出兩種類型的樂隊，如：【表 11】

【表 11】<sup>2</sup>

中間墓室	東側墓室
編鐘 65 枚	瑟 5
編磬 41 枚	笙 2
大建鼓 1	十弦琴 1
箎 2	五弦筑 1
笙 3	懸鼓 1
排簫 2	
瑟 7	
抱鼓 1	
鐘鼓之樂（樂縣）	竽瑟之樂

由以上的歷史文獻可以清楚的看見，在周代不只有樂隊合奏的形式出現，從墓穴中鐘鼓之樂的擺設得知，已有大規模的樂隊，並且有聲部編制的概念出現。所以，現代國樂團的聲部編制是移植西方的，在觀念上沒有問題，但在音響和配器的組合上，有中國人自己一套的美學觀，在西方樂團裡沒有彈撥樂器的使用，承襲歷代宮廷樂隊這條脈落下來，現代國樂團中有彈撥聲部的配置，是國樂團最大的特色。

<sup>1</sup> 在墨子的著作中提到樂隊分類的一段話

<sup>2</sup> 黎鍵，〈中樂合奏傳統與交響化的問題〉，《中國新音樂論集》，1986, p.142。

#### 四、合奏曲的分析

由於這類型的作品在寫作手法上，已融入了西方的作曲法觀念。所以在分析上將借用分析西方音樂的觀點來進行分析，從作曲家的背景切入，進一步了解作曲手法與配器手法上的運用，可以幫助全面的透視國樂合奏曲創作的過程中，是如何「中學為體、西學為用」。在作曲手法的分析中，包含了曲式結構、主題旋律、調式、織體、節奏、和聲的分析，配器手法的分析上，以樂器編制表為主，進一步作段落配器分析，目的是要使讀者了解樂曲的音樂風貌，並了解早期作曲家在配器上的使用有何獨到之處。

在進行分析前，有幾個名詞的用法上需要稍作解釋，以方便下面的敘述。第一，由於中國音樂是以調式音樂為主，所以在轉調上非以西洋大小調的轉調法，而是中國樂律學中經常用的「移宮犯調」手法<sup>1</sup>。第二，在每個主題旋律上都由不同節奏類型組合而成，不同的節奏造成不同的音樂流動感。所以分析節奏的目的，是希望音樂藉由文字的敘述，將樂曲的主題合適地表達。採用的是蕭而化先生的《音群之法則》一書中提到的音群節奏法則理論<sup>2</sup>。在文中將節奏分為三大類，(一)正規節奏與不正規節奏<sup>3</sup>、(二)等時節奏與痙攣節奏<sup>4</sup>、(三)鑄型節奏與散漫節奏<sup>5</sup>。第三，織體(texture)所指的是音樂作品中聲部的組合方式，分為單聲部與多聲部；在多聲部中又可分複調音樂和主調音樂兩類。第四，分析和聲時，只選擇某段落作和絃級數的分析。

下面曲例是按照作品創作時間上的順序，依序地將九首作品作系統的分析。

---

<sup>1</sup> 在本宮音階不變的條件下，改用音階中另一音級作為主音(調首)，構成另一個調式，稱為“犯調”也稱為“犯聲”，這是中國調式裡著名的“移宮犯調”理論。

<sup>2</sup> 蕭而化，《音群之法則》，台灣開明書店，民56，p.246~250。

<sup>3</sup> 節奏中較長的音居於強拍，較短的音居於弱拍，稱之為正規節奏。反之，強拍若是在短音上就稱為不正規節奏，又可稱為切分音。

<sup>4</sup> 在一個音群中，每個音長度相同，稱為等時節奏。反之，每個音時值都不相同，稱為痙攣節奏。

<sup>5</sup> 一個小型的(一小節以上)並且有特徵的(非等時節奏)節奏連續出現，節奏是一個區塊性的，如同模型般的，稱為鑄型節奏。反之，稱為散漫節奏。

## (一) 湖上春光

### 1. 作曲家背景

譚小麟 (1911— 1948 年)<sup>1</sup>

譚小麟字肇光，1911 年 4 月 17 日生於上海的一個商人家庭。他七歲就能演奏許多中國樂器，十一歲就能作曲，是個中國的小莫札特。1932 年他進入上海國立音專中級科，主修琵琶，師事朱英先生；1937 年畢業後立即轉入本科理論作曲組隨黃自先生學習，直到 1938 年黃自去世為止。這一段時期譚小麟非常活躍，曾為國樂團寫作【子夜吟】和【湖上春光】二首合奏曲。為琵琶編過【飛花點翠】和【蜻蜓點水】二曲，又蒐集江南的吹打樂。這樣的參與孕育他深根蒂固的傳統音樂底子，對他後來的創作影響極大。後來又向德國現代知名音樂家 Paul Hindemith 學習許多現代手法，在旋律與和聲上都能突破西樂古典的觀念，且作品也能不失民族風格。

1939 年留美，直到 1946 年返國擔任母校理論作曲系教授及主任，1948 年病逝，享年 37 歲。他是一位具有深厚民族音樂背景和精練西洋作曲技巧的作曲家。

---

<sup>1</sup> 韓國，〈《留美三樂人：黃自、譚小麟、應尙能 留美資料專輯》〉，(台北：時報文化出版社，1984)，p.70-71。

## 2. 曲式結構：六段式

【表 12】

段落名稱	A	B	C	D	E	F
標題名稱	序曲	微波盪漾	柳蔭小泊	琴歌隱約	日影朦朧	尾聲
小節數	1~22	23~47	48~102	103~132	133~182	183~227
速度	□=84	□=104	□=160	□=160	□=160	□=108
節拍	4/4	4/4	3/4	3/4	3/4	2/4

## 3. 作曲手法分析

### (1) 主題旋律

在各段落中，所有的旋律發展，都是使用各段落中的調式音階，使用中國音樂固有的語法來做旋律的發展<sup>1</sup>。除了 B 段和 E 段裡有明顯的主題出現之外，其餘段落中的旋律發展是一氣呵成。這樣的作曲法是承襲古曲和民間曲中旋律發展的手法<sup>2</sup>。下面列舉出 B 段和 E 段的主題：

#### B 段主題共計 12 小節：【譜例 17】



<sup>1</sup> 有關中國音樂語法的運用，請參閱 董榕森,《中國樂語研究》,(台北：中華樂訊雜誌社, 1981), p.43~44。

<sup>2</sup> 請參閱齊奏曲的分析中，有關旋律發展的手法之敘述。

E 段主題共計 18 小節：【譜例 18】



(2) 調式

【表 13】

段落名稱	A	B	C	D	E	F
調式	D 宮	D 宮	G 徵 <sup>1</sup>	D 宮	D 宮	D 宮
音階	五聲音階	五聲音階	五聲音階	七聲音階	五聲音階	五聲音階

由【表 13】清楚的看出在各段落裡所使用調式的情形。但在這裡要特別舉例兩處特殊的轉調手法。一是 B 段轉 C 段時，由 D 宮調式轉至 G 徵調式，這裡的轉調使用了中國『犯調』的手法<sup>2</sup>，見【譜例 19】。二是在 F 段裡運用了和聲學三度旋律模進的方法作為轉調的手段，見【譜例 20】。

B 段轉 C 段 (46—53 小節)：【譜例 19】



F 段：【譜例 20】

<sup>1</sup> 依國中音樂課本中的註釋，此調式為 D 清角；表中的 G 徵是依中國“移宮犯調”的手法稱之。  
<sup>2</sup> 在本宮音階不變的條件下，改用音階中另一音級作為主音(調首)，構成另一個調式，稱為“犯調”也稱為“犯聲”，這是中國調式裡著名的“移宮犯調”理論。



(3) 織體：主調音樂

(4) 節奏

整首曲子所使用的節奏類型是屬於鑄型節奏和正規節奏的組合。鑄型節奏是一種順應節拍，規律的節奏，在重拍出現長音之後，輕拍上出現短音，穿插正規節奏的穩定性，配合樂曲的拍子又依 4/4—3/4—2/4 的排列，使樂曲的節奏律動感上非常有層次性。4/4 拍之處表現如歌式的音樂性，3/4 拍的圓舞曲節奏表現輕快、跳躍的，2/4 拍用連續短音符表現，配合散板的演奏法呈現出自由的速度。

【表 14】

A 段	4/4 . □     □ □ □ □   □. □ □ □   4/4 □. □ □ □   □□
B 段	4/4 □□□□   □□□□   4/4 □. □ □. □   □. □ □. □
C 段	3/4 .   □ □ □   3/4 □. □ □   □
D 段	3/4 .   . 3/4 □□□   □□□
E 段	3/4 □. □ □   □   3/4 □□   □□

F 段	2/4	□□□□		□.□		□□ □
		□				

(5) 和聲

在調式旋律中配上西方三和絃，但在和聲的進行與西方嚴格調性的和絃 I—IV—V—I 進行法則完全不同。以 D 段為例，在七聲音階 D 宮調式上所配的和絃，它是依 I—iii—vi—I—I—I—vi—I 來進行，見【譜例 21】。

103

I <sup>6</sup>/<sub>4</sub>      iii <sub>6</sub>      vi <sub>6</sub>      I

110

I      I      vi <sub>6</sub>      I

4. 配器手法分析

(1) 樂器編制表

【表 15】

管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器
新笛、笙	揚琴、琵琶、三絃、阮瑟	南胡、中胡、大胡、革胡、低胡

(2) 從創作的歷史背景和中廣國樂團初期的演奏人數來看，這首曲子是以十餘人小型國樂團的編制而創作的。

(3) 從管樂器的編制來看，只有新笛和笙而已，新笛本身是音量極弱的樂

器，它又是整首曲子主要的樂器，加上拉絃樂器中沒有使用高胡的編制，而是中低音域的胡琴族。所以整曲在表現手法上，沒有強烈的音響出現，這樣的配器手法，展現此曲中視野寬廣及春天恬靜的湖上景色。

**(4) A 段分析**

行板樂段，新笛與所有的絃樂器以齊奏開始，在柔和的音色中漸漸引入其它樂器，將音樂的層次加強。

**(5) B 段分析**

將主題旋律以八分音符的音型作表現，在音階與音量上造成一個清楚的弧度，主題再反覆時加入多種樂器來加強氣氛。

**(6) C 段分析**

由四拍子的抒情曲調轉為三拍子圓舞曲的感覺。

**(7) D 段分析**

在絃樂器的長音演奏中，配上揚琴三拍子的和絃，表現出跳躍的感覺。

**(8) E 段分析**

笛和笙與大胡形成十六度音程的進行，帶入中胡和阮絃的合奏，呈現出湖面空曠的感覺。

**(9) F 段分析**

雖然有標明速度，但在新笛聲部的演奏，隨著旋律上行模進與轉調的手法運用，詮釋出自由板的演奏法。

## (二) 靈山梵音

### 1. 作曲家背景

#### 王沛綸(1908 — 1972 年)<sup>1</sup>

江蘇吳縣人。1908年3月1日生。1923年進入蘇州中學，開始學習中西樂器。1928年畢業，旋赴上海浦東中學任教，同時入國立音樂院選修；在蕭友梅門下學樂理，華拉式門下學小提琴。又受北平劉天華之託，設立國樂改進社上海分社，並出版定期刊物。1932年，前往徐州中學執教，課餘創作【戰場月】、【靈山梵音】等國樂合奏曲。抗戰期間撤至後方，先後執教於北碚四川中學、沙坪壩各大學及福建音專；1941年1月及1942年1月兩度在重慶指揮中國第一部西洋式的歌劇「秋子」演出。1945年曾在南昌協助程懋筠恢復其歷史悠久之音樂教育委員會，隨即應南京中國廣播電台之邀，為該台樂音組製作新曲，在此期間曾表發【新中國序曲】、【賣糖人組曲】、【台灣組曲】等之國樂合奏曲。

1949年來台，先後擔任台灣省交響樂團及中廣管絃樂團指揮，1951年起開始在中廣主持「音樂的話」。1955年為紀念莫札特誕生二百週年，假中山堂舉行莫氏作品小提琴獨奏會。1963年完成八十萬字的「音樂辭典」之編輯工作，為中國近代第一部較完善之音樂字典。此外有「怎樣唱國歌」之著作，及許多聲樂歌曲等。本省電影院所用之國歌錄音也係由王氏指揮。曾任中國廣播公司指揮、國立藝專及中國文化學院之教職。

王沛綸不只是在西樂有出色的表現，在國樂也有不少的貢獻。值得一提的是他曾採用鋼琴伴奏，將南胡五個把位音程中各種巧妙的指法編了一首【城市歌聲】，將國樂帶入一個新的里程碑。

---

<sup>1</sup> 喬珮，《中國現代音樂家》，(台北：天同出版社，民70)，p.98-100。

## 2. 曲式結構：四段式

【表 16】

段落名稱	引子	A	B	C	插入部	D
主題		a+b	a+a+b+b	a 作 4 次的加花變奏	a	a+b
小節數	1~6	7~40	41~62	63~103	104~111	112~177
速度	極慢板	中快板	行板	快板	如歌地 (cantabile)	急板
節拍	4/4	4/4→2/4	4/4	3/8	4/4	4/4→2/4→ 4/4→2/4

## 3. 作曲手法分析

### (1) 主題旋律

#### A 段主題

a: 【譜例 22】



b: 【譜例 23】



#### B 段主題【譜例 24】



C 段主題: 【譜例 25】

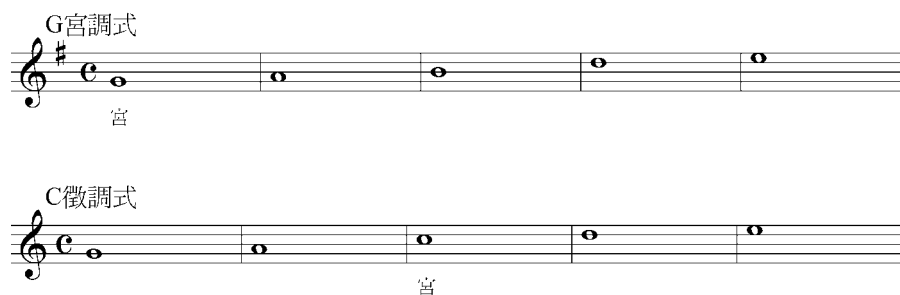


D 段主題: 【譜例 26】



(2) 調式

全曲以五聲音階 **G 宮調式** 為主，但在插入部樂段時的前三小節(104~106)使用犯調，藉由 **C** 的音(簡譜為 Fa 音)轉入 **C 徵調式**，之後又轉回 **G 宮調式**。其音階結構如下:【譜例 27】



(3) 織體

以主調音樂為主，但在旋律的發展中，多次使用複調音樂中對位的手法。

(4) 節奏

在這首樂曲裡使用了**等時**和**切分(不正規)**的節奏，因為此首是由佛曲改編，為了表現肅穆莊嚴的感覺，大量的使用規律的節奏——**等時節奏**。在此曲特別之處是用了 3/8 拍的節拍，全曲不斷的更換 4/4、2/4、3/8 拍，使此曲在簡單的調式音樂上，增添不少節奏變化律動的效果。

【表 17】

A 段	4/4 □ □ □ □ □   □ □ □ □ □ □ 2/4 □ □   □ □
B 段	4/4 □ □ □ □ □   □ □ □ . □   2/4 □ □ □ □   □ □ □
C 段	3/8 □ □   □ □   □ □ □
D 段	4/4 □ □ □ □   □ □ □ □   2/4 □ □   □ □

(5) 和聲

在五聲音階 G 宮調式上配上西方的三和絃。以 B 段 G 宮調式的主題為例，和聲的進行為：I—I—vi—vi—vi—I—I—ii，如：【譜例 28】

The musical notation shows a sequence of chords in G major on a treble clef staff with a common time signature (C). The chords are: I<sub>4</sub> (G major), I (G major), vi (E minor), vi<sub>6</sub> (E minor), vi (E minor), I (G major), I<sub>4</sub> (G major), and ii<sub>4</sub> (A minor).

#### 4. 配器手法分析

##### (1) 樂器編制表

【表 18】

管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器	打擊樂器
曲笛、新笛、 笙、管	揚琴、琵琶、 三絃、阮瑟	高胡、南胡、中胡、 大胡、革胡、低胡	大鼓、大鈸、木魚、 鈴

- (2) 這首樂曲是一首佛曲改編，配器上最大的特色在打擊樂器的聲部，前面表現出莊嚴的感覺，到後面的快板時，打擊樂器節奏的加快，表現出愉快的心情。
- (3) 在樂曲每一個段落中，使用非常多的輪奏和前後對句的手法。樂器輪奏的手法，在音色上呈現如歌式地對話。另外對句手法的使用，也是表現一種聲部與聲部間音色的對比。
- (4) 在 A 段中 2/4 拍的地方就使用了新笛和笙的輪奏，表現出寺廟清幽的感覺。
- (5) 在插入部處(104~111 小節)，使用南胡作獨奏表現，並由 G 宮調式轉為 C 徵調式，作曲家在整曲中做這樣的安排，將樂曲帶到最寧靜的感覺中，表現出人心中的痛悔，也是爲了醞釀後面在快板中，要表現出心中得到喜悅愉快的心情，由此作音樂層次的對比。

### (三) 彩雲追月

#### 1. 作曲家背景

##### 任光 (1900-1941)<sup>1</sup>

抗日時期著名作曲家，浙江 縣人，早年留學法國專攻鋼琴調音技術，後轉學作曲，1927 年回國，在百代公司任音樂部主任。1934 年，他為電影《漁光曲》配樂和創作主題歌曲【漁光曲】，廣受歡迎。他還寫了【抗敵歌】、【王老五】、【月光光】...等許多電影歌曲。任光先生主要的作品是歌曲，如：【打回老家去】、【高梁紅了】，大部分都以抗日為主題，這和他一直投入抗日救亡、宣傳活動有關。在 1935 年後曾為現代國樂合奏創作過【彩雲追月】、【花好月圓】等合奏曲，直到今天在台灣仍然是廣受歡迎的曲子。到了 1941 年，在「皖南事變」中逝世。

#### 2. 曲式結構：三段式(非再現的三段式)

【表 19】

段落名稱	前奏	A	B	C
小節數	1~4	5~16	17~27	28~45
速度	♩=72 — 80(行板)			
節拍	4/4			
附註	A 段和 B 段都有反覆			

#### 3. 作曲手法分析

##### (1) 主題旋律

<sup>1</sup> 劉靖之,《中國新音樂史論集》,(台北: 耀文出版社, 1998), p.342。

在每一段都有屬於本身的主題，但在主題旋律的發展上並非沒有關係，在新段落開始的起音，都是利用前段的節奏音型作為動機，作節奏的模仿重現在後一段的旋律中，而發展成新的主題旋律，下面是各段的主題。

**A 段主題:【譜例 29】**



**B 段主題:【譜例 30】**



**C 段主題:【譜例 31】**



(2) 調式

從上面的主題分析，可知整首是採用五聲音階 D 宮調式。但在 C 段中換成七聲音階 A 宮調式，直到最後的結束音才轉回 D 宮音上。**【譜例 32】**是調式音階的轉換情形。

(3) 織體:主調音樂

(4) 節奏

在這首曲子裡所使用的節奏類型，包含了鑄型、切分型節奏。

**【表 20】**

A 段	4/4 □ . □ □ □ 4/4 □ □ □ □ □
B 段	4/4 □ □ □ □ □ 4/4 □ □ □ . □
C 段	4/4 □ □ □ 4/4 □ . □

### (5) 和聲

在五聲音階 D 宮調式上配上三度音程。這首曲子中還未出現西方三和絃的完全配置。如【譜例 33】所表示 A 段主題旋律的和聲。



奏的情形是早期小型合奏曲重要的配器手法。

**(2) A 段分析**

**主旋律:**笛和所有的彈撥樂器擔任主奏。

**伴奏:**揚琴演奏三度和絃作節奏型的伴奏。

拉弦樂器演奏主旋律的簡化音，作長音型的協奏配合。

**(3) B 段分析**

**主旋律:**第二段中爲了改變音色，由笛和所有的拉絃樂器擔任演奏。

**伴奏:**揚琴和所有的彈撥樂器，擔任三度和絃作節奏型的伴奏。

**(4) C 段分析**

**主旋律:**使用音色的對比，由第 I 部的笛和所有的拉絃樂器與第 II 部的彈撥樂器作對句呼應。

**伴奏:**仍由揚琴擔任三度和絃作節奏型的伴奏。

從三段的配器分析看出，雖然這首曲子在結構上非常的迷你，但作曲家在配器上非常成功的使用交換樂器作音色的對比，使簡單的曲調成爲輕鬆愉快而不至枯燥乏味。

#### (四) 春夜漫舞

##### 1. 作曲家背景

楊秉忠(1925— )<sup>1</sup>

出生於江蘇省，畢業於中央訓練團，後來隨國民政府來台，為中廣國樂團早期團員之一。同時也是一位作曲家，致力創作，唯一由中國廣播公司聘任之作曲專員，曾任教於國立藝專國樂科，擔任台中中興國樂團首任指揮。其創作的作品有十餘首，如:【春夜漫舞】、【阿里山雲海】…等，其中【春夜漫舞】是中廣作曲室成立前所創作的，與周藍萍的【山地歌舞】同為台灣早期國樂新曲創作的開端，是具有時代性的。

##### 2. 曲式結構：反覆的二段式

【表 22】

段落名稱	導奏	A	B	B'
主題	a	:a:    +    :b:	a	a
小節數	1~8	9~41	42~61	62~82
速度	中快板			
節拍	3/4			



<sup>1</sup> 黃文玲之碩士論文, p.51。  
中華國樂學會網站 [www.scm.org.tw/](http://www.scm.org.tw/)

段落名稱	A	B
主題	:a :    +    : b :	a
小節數	反覆回 9~41	反覆回 42~61→83~86 end
速度	中快板	
節拍	3/4	

### 3. 作曲手法分析

#### (1) 主題旋律

這首樂曲中 **A 段**和 **B 段**中的主題旋律，兩者非常相似，僅作部份修改，並沒有一個非常鮮明的對比出現，旋律上的發展都是透過五聲音階 **D** 宮調式，它變化出中國音樂固有的語法<sup>1</sup>，但是在 **A 段**中仍可看出有兩個樂句。

#### A 段主題

##### a: 【譜例 34】



<sup>1</sup> 有關中國音樂語法的運用，請參閱 董榕森,《中國樂語研究》,(台北: 中華樂訊雜誌社, 1981), p.43-44。

b: 【譜例 35】



B 段主題: 【譜例 36】



(2) 調式:全曲都是五聲音階 D 宮調式

(3) 織體:主調音樂的形式

(4) 節奏

整首曲子是非常富有歌唱性的，又是三拍子帶有舞曲的性質，在節奏上使用了鑄型節奏和等時節奏的結合。

【表 23】

A 段	3/4	<input type="checkbox"/>	.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
B 段	3/4		<input type="checkbox"/>		
	3/4	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

### (5) 和聲

在五聲音階 D 宮調式上配上西方的三和絃。以 A 段 D 宮調式主題中的 a 樂句為例，和聲的進行為：I—I—IV—ii—I—I—ii—V—I—I—I—I，如：【譜例 37】

The image shows two staves of musical notation in D major (one sharp). The first staff contains six chords: I, I, IV, ii, I, I. The second staff contains six chords: ii, V, I, I, I, I. The chords are written as triads on a treble clef staff.

## 4. 配器手法分析

### (1) 樂器編制表

【表 24】

管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器
梆笛、曲笛、 新笛、笙、管	揚琴、琵琶、 三絃、阮	高胡、南胡、中胡、 大胡、革胡、低胡

(2) 整曲在配器上沒有強烈的音響出現，屬於絲竹合奏的形式，在原有傳統江南絲竹的編制上增加若干樂器，促使音量的擴大<sup>1</sup>。在每一段的曲調上，作曲家利用輪流搭配主奏樂器來表現中國樂器音色之美。

### (3) 導奏段分析

旋律聲部由新笛、揚琴、高胡、南胡來演奏，低音彈撥樂器配上節奏的和聲伴奏，低音絃樂器作長音的和聲演奏。在後面的段落中，伴奏聲部仍然持續地以這兩種形式出現。

<sup>1</sup> 傳統的江南絲竹演奏，每一聲部都是由一人擔任某樂器的演奏，並且沒有使用低音樂器，如：阮、大胡、低胡、革胡。

#### (4) A 段分析

各獨奏樂器輪流的出現在主旋律中，加入高音吹管樂器—梆笛，突顯樂曲嘹亮的音色。另外在 A 段的第二主題上，用新笛和琵琶，以及南胡和中胡的聲部，運用輪奏的手法，應用不同的音色交織在不同的時間點上，將絲竹音樂的特點表現得淋漓盡致。

#### (5) B 段分析

大致上和 A 段大同小異，不斷的使用輪奏手法，將樂器不同的音色交織在不同的時間點上。唯一改變的是，在輪奏時使樂器音色的對比更強烈，如:B 段中的 55~60 小節中，演奏主旋律的樂器增加聲部(共五個聲部)，輪奏的聲部只由揚琴擔任，造成音量與音色上強烈的對比。

## (五) 山地歌舞

### 1. 作曲家背景

#### 周藍萍(1925—1969)<sup>1</sup>

別號楊小谷。湖南湘鄉人。1925年生於武昌。畢業於四川中學，1943年中央訓練團音幹班結訓。1944年肄業國立歌劇學校，學習聲樂。曾任音樂教員，從事民謠創作、電影配樂及作曲。1954年任教於國立藝專影劇科，1952年至1955年擔任中廣公司歌詠四重唱男高音部，1953年至1966年任中廣國樂團錄音指揮，及台北國聯電影公司與唱片公司中西管絃樂團錄音指揮。1961年旅港，擔任香港百代唱片公司及邵氏公司國樂團及管弦樂團之指揮與作曲。榮獲第十屆亞洲影展最佳音樂獎。這首【山地歌舞】創作於中廣作曲室成立之前，算是台灣國樂創作中很早的一首作品。

其餘的作品還有:

1. 清唱劇【鄭成功大合唱】(民國四十一年教育部社教司印發)
2. 愛國歌曲【勝利的歌而大家唱】、【寶島姑娘】、【家在山那邊】、【春風春雨】(民國四十二年鳴鳳唱片公司錄製)
3. 藝術歌曲及創作民謠【湖上】、【青春曲】、【海濱的少女】、【願嫁漢家郎】(民國四十八年四海唱片出版社)

---

<sup>1</sup> 中華國樂學會網站 [www.scm.org.tw/](http://www.scm.org.tw/)

## 2. 曲式結構：五段式

【表 25】

段落名稱	導奏	A	B
主題		橋(4 小節)+a+a+尾句擴充(4 小節)	a+a'+插入部(6 小節)+a+a'+尾句擴充( 9 小節)
小節數	1~14	15~54	48~102
速度	自由板	□=149	□=160
節拍	2/4	2/4	2/4

段落名稱	C	D	E
主題	a+a'+b+b'	橋(4 小節)+a+a	導奏(15 小節)+a+b+c+d
小節數	103~142	143~174	175~269
速度	□=84	□=100	□=184
節拍	2/4	2/4	2/4

## 3. 作曲手法分析

### (1) 主題旋律

這首曲子所使用的主題旋律，素材來自台灣原住民歌謠。每一段的主題旋律都是由一段原住民歌謠作擴充或變奏…等旋律的發展手法，在每一段中的 **a** 代表原始的歌謠，從「曲式結構表」的樂句分析中可以看出。以下是各段的主題旋律：

A 段主題【譜例 38】

19

34

B 段主題【譜例 39】

57

70

### C 段主題【譜例 40】

Musical score for C segment theme, Example 40. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. A measure rest is indicated by '103'. The melody continues with quarter notes C5, D5, E5, and F#5. A first ending bracket labeled 'a' spans the final two measures of the first line. The second line contains two staves of music. The third line contains two staves of music. The fourth line contains two staves of music, with a second ending bracket labeled 'b' spanning the final two measures. The fifth line contains two staves of music. The sixth line contains two staves of music, ending with a double bar line and the number '134'.

### D 段主題【譜例 41】

Musical score for D segment theme, Example 41. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A measure rest is indicated by '147'. The melody continues with quarter notes C5, D5, E5, and F#5. A first ending bracket labeled 'a' spans the final two measures of the first line. The second line contains two staves of music. The third line contains two staves of music, with a second ending bracket labeled 'b' spanning the final two measures. The fourth line contains two staves of music. The fifth line contains two staves of music, ending with a double bar line and the number '174'.

### E 段主題【譜例 42】

### (2) 調式

在這首曲子中五聲音階 G 羽調式和五聲音階 G 宮調式交替使用，這兩個調式的感覺對比強烈，正好是西洋音階中的 a 小調和 C 大調，【譜例 6】所表示的是音階結構，【表 26】是整首樂曲使用調式的情形。

### 【譜例 43】

【表 26】

段落名稱	導奏	A	B	C	D	E
調式音階	G 羽 五聲音階	G 羽 五聲音階	G 宮 五聲音階	G 宮 五聲音階	G 羽、G 宮 五聲音階	G 羽 五聲音階

(3) 織體：主調音樂的形式

(4) 節奏

因爲是一首舞曲的緣故，從【表 27】可知整首曲子採用許多組不同型態的鑄型節奏交替使用，讓樂曲充滿了跳躍的感覺。

【表 27】

A 段	2/4 □.□   □.□       2/4 □□   □.□   □ □□
B 段	2/4   □ □   2/4 □□ □□   □□ □
C 段	2/4   □ □   2/4 □
D 段	2/4 □   □ □   2/4 □.□   □ □
E 段	2/4 □□ □□   □□ □   2/4 □ □   □□ □

(5) 和聲

舉出兩個例子:一是在 A 段主題上五聲音階 G 羽調式的和聲配法，和絃進行爲： $i-i-i-i-III-III-III-III-i-i-III-III-i-i-iv-III-i$ 。如：【譜例 44】

【譜例 44】

19  
e: i i i<sub>4</sub><sup>6</sup> i III<sub>6</sub>  
III<sub>6</sub> III<sub>4</sub><sup>6</sup> III<sub>6</sub> i i  
III<sub>4</sub><sup>6</sup> III i i iv<sub>4</sub><sup>6</sup> III<sub>4</sub><sup>6</sup> i 34

二是 B 段主題上五聲音階 G 宮調式的和聲配法，和絃爲：  
I—I—I—I—I—V—ii—I 【譜例 45】。

【譜例 45】

57  
G: I I I I I  
I V ii<sub>4</sub><sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> 63

4. 配器手法分析

(1) 樂器編制表

【表 28】

管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器	打擊樂器
梆笛、曲笛、 新笛、笙、	揚琴、琵琶、 三絃、阮瑟	高胡、南胡、中胡、 革胡、低胡	大鑼、大鼓、大鈸、 木魚、鈴

- (2) 由於此曲是歌謠改編的，作曲者利用管樂與絃樂擅長表現旋律的特色，在此曲顯得特別的有份量。又因為它有舞曲的性質，所以打擊樂器的配器也有相當的份量，尤其是大鼓和鈴的組合，襯托出山地舞蹈的節奏。
- (3) 在五個段落加上前面的導奏，在配器的使用，除了 **C 段**和 **D 段**如歌式的樂段中，多種旋律樂器被安排在各聲部上，作音色穿插的表現，其餘在快板樂段音色的使用，非常強調打擊樂器，並且在曲調中經常出現齊奏的音響。
- (4) 這首曲子每一段中，最大的配器特色除了強奏時以樂團齊奏的方式外，當呈現一個主題旋律時，不會以同一個樂器演奏全部的主題旋律，作曲者會在一個主題旋律上使用音色的對比，將主題旋律分成兩個部分，先讓某一樂器演奏前半部，後半部由另一樂器接入，共同將這一個主題旋律完成。
- (5) 另一個特色是在 **B 段**尾句擴充處(91—102 小節)，使用了音色較暗的新笛來演奏散板樂句，也就是將原本在快速度的 **B 段**，作一個橋樑帶入慢速度的 **C 段**。也由於這樣的安排，從原本節奏性較強的樂段帶入優美如歌式的樂段。

## (六) 康定風情

### 1. 作曲家背景

#### 劉俊鳴(1927—2001)<sup>1</sup>

1927 年出生於四川省，自幼喜愛詩歌、音樂，在小學時即具備視譜能力。就讀華英中學時經音樂老師的指導，研習樂理，並指揮學校合唱團。抗戰末期投效空軍，從事氣象測報工作，利用空暇研習南胡和笛子。隨國民政府來台之後，駐守金門和馬祖，並利用休閒時仍然繼續自修。1956 年時加入空軍大鵬國樂團和中廣國樂團，正式參與國樂演奏，並嘗試著作曲。

自 1959 年起發表的作品超過百首以上，其寫作的作品種類包括國樂的編曲、創作曲、歌曲伴奏、國劇配樂和歌劇。著名的創作曲如：**【古刹】**、**【康定風情】**、**【出塞】**…等，這些在國樂發展的過程中，都扮演重要的角色。

退役後專心致力於國樂創作與教學，先後任教於文化大學音樂系國樂組、國立藝專、台灣戲曲專科學校…等，作育英才無數。

### 2. 曲式結構：三段式

【表 29】

	導奏	A	連接部	A'	連接部
主題		:a :		a	
小節數	1~18	19~42	43~49	50~63	64~75
速度	♩=84(中庸速度)				
節拍	2/4				



<sup>1</sup> 李時銘，〈劉俊鳴先生事略〉，《北市國樂》，171 期，p.7。

	B	C	連接部	C'
主題	a	a+a'		a
小節數	76~100	101~141	142~152	153~169
速度	♩=72(速度)	♩=144(快板)		
節拍	4/4	2/4		

### 3. 作曲手法分析

#### (1) 主題旋律

這首樂曲是由青海的民謠【康定情歌】所改編而成的，在每一段的主題旋律上，都是由這民謠旋律的動機作變化發展而成，它不斷地圍繞在 B 音(Mi)和 E 音(La)上作曲調的擴展。下面舉出各段的主題旋律：

A 段主題:當主題反覆時旋律移高 4 度【譜例 46】

The image displays musical notation for Example 46. It consists of two main parts. The first part shows a melodic motif in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains measures 21 to 24, and the second staff contains measures 25 to 28. A large downward-pointing arrow indicates a four-degree transposition of the motif. The second part shows the transposed motif starting at measure 35, with the word '略' (omitted) following measure 38.

B 段主題:【譜例 47】



C 段主題:【譜例 48】



(2) 調式

整首全部使用 G 羽調式，音階如:【譜例 49】



(3) 織體: 主調音樂的形式

#### (4) 節奏

在節奏的使用上，**A 段**和**C 段**是輕快的，不斷地交替使用短小音符的**等時**和**正規節奏**。**B 段**所要表現的是如歌似地行板，運用**鑄型**的節奏。

【表 30】

A 段	2/4 □□
	2/4 □□ □   □□ □□ 
B 段第一主題	4/4 □.□   □.□ □□ 
B 段第二主題	2/4 □ □   □ □□
	2/4 □□ □□   □ □

#### (5) 和聲

本曲曲調在五聲音階 G 羽調式中，配上西方的三和絃。以**A 段**G 羽調式的主題為例，其和聲的進

行：**i — i — i — i — i — i — v — iv — iv — v — iv — v — iv — iv**，如：【譜例 50】

The musical score for Example 50 consists of three staves of chords in G mode. The first staff shows the notes e: i i i i i. The second staff shows the notes i v<sub>6</sub> iv<sub>6/4</sub> iv v. The third staff shows the notes iv v<sub>4</sub> iv<sub>6/4</sub> iv<sub>4</sub>.

### 4. 配器手法分析

#### (1) 樂器編制表

【表 31】

管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器	打擊樂器
梆笛、曲笛、 新笛、笙、噴 呐	揚琴、琵琶、 柳琴、三絃、 阮瑟	高胡、南胡、中胡、 革胡、低胡	大鼓、木魚、串鈴

(2) 由於這首是屬於民謠改編曲，作曲家大量使用擅於表現歌唱曲調的樂器—笛子和胡琴，爲了音色的區別，不斷安排在樂曲中交互出現。這樣的手法，像是在對唱。

### (3) 導奏段分析

這段中，將整首曲子的主題先做 18 個小節的呈現，且藉由南胡和中胡的音色引出主題，當達到音的最高點時加入管樂和彈撥聲部，以十六分音符點狀下行音階，進入 **A 段** 的主題。

### (4) A 段分析

主題由曲笛、新笛和高胡演奏，南胡和中胡奏出複調旋律，由於這樣的作曲手法，使原來富有歌唱性的民謠主題，更增添了一種呼應對話的感覺。此後的 29~30 小節有延長音的演奏法，使整段音樂更具歌唱性。在主題反覆時，使用梆笛演奏出移高四度的曲調，加上絃樂器配上複調的曲調，使整個音樂感覺更加明亮與宏觀。

### (5) B 段分析

主題由梆笛和高胡、南胡輪流奏出一連串的冗長曲調，使整段音樂表現得抒情優美。將旋律性樂器的特色發揮得淋漓盡致。

### (6) C 段分析

是一段熱情奔放的快板，以樂團齊奏的方式演奏，在音符的表現上全部以八分音符和十六分音符的節奏，用斷奏的演奏法表現出來，再配合打擊聲部節奏性的加強，將整段樂曲呈現出活潑激動的效果。

## (七) 毋忘在莒

### 1. 作曲家背景

#### 陳勝田(1940—)

台灣省台中縣人，師大音樂系畢業。資深國樂演奏家及作曲家。幼年跟隨祖父學習北管之文武場，中學改習廣東音樂及國樂，擅長吹奏簫、笛及古箏。高中時曾擔任揚琴伴奏於草屯中興電台歌仔戲現場廣播。1966年畢業於國立台灣師範大學音樂系。曾任中廣國樂團副指揮、市立國樂團客席指揮、中華國樂學會理事暨音樂著作權聯合會監事、申訴委員會主委。曾任教於光仁、南門、師大附中音樂班、女師、北師、文化、國立台灣藝術專科學校國樂科、師大音樂系等。並帶領國樂團數次出國訪問演出：1969、1971年二次指揮菲律賓「四聯樂府」環島演出，1974年指揮光仁中小學音樂班國樂團赴美演出八場。1985年隨中華國樂團赴美巡迴公演二十九場，1990年指揮藝專國樂團赴美演出十一場，1991年隨藝專舞蹈團赴波蘭參加國際民俗藝術節演奏國樂，1996年隨藝專舞蹈團赴匈牙利參加國際民俗藝術節演奏國樂，多場的演出經歷不計其數。

著作：「國樂團組訓之研究」、「中國笛之演進與技巧研究」、「排簫演進與技法的探討」、「簫笛吹奏的呼吸藝術研究」。

創作曲：【毋忘在莒】、【喇叭吹戲】、【彩鳳飛翔】、【遍地稻穀黃】、【鳳鳴高崗】、【廟庭節景】、【童年即景】、【迎春接福】、【江雪】、【蒼松】等，並曾為電影「武士盟」、「挑女婿」作曲配樂。

## 2. 曲式結構：再現三段式

【表 32】

	引子導奏	A	B	A
主題		:a+a' :	:a+a' :    +    :b:	a+a'
小節數	1~9	10~41	51~89	90~105
速度		□=60(慢板)	快板	□=60(慢板)
節拍	4/4	4/4	4/4 → 2/4	4/4

## 3. 作曲手法分析

### (1) 主題旋律

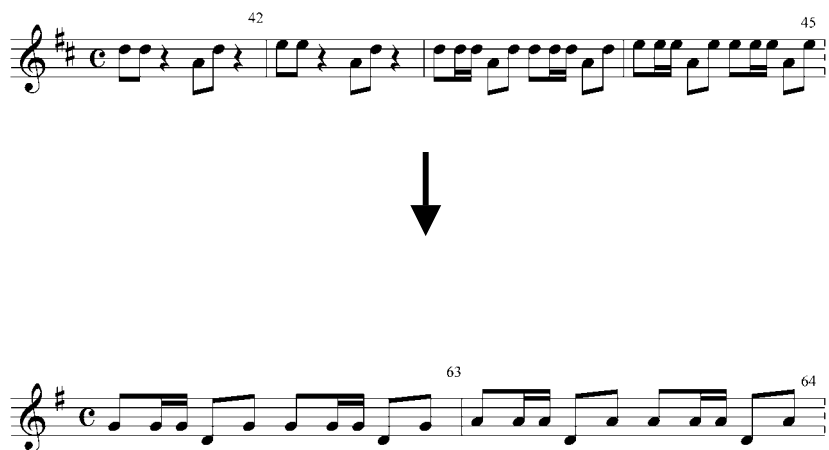
這首曲子，是作曲家受西方音樂教育影響下所創作出的樂曲，其創作手法，採用西方主題、動機的寫作手法。在每段裡都有明確的主題旋律呈現。下面是各段主題的介紹。

A 段的 16 小節主題，首次以七聲音階 G 宮調式出現，16 小節後直轉 D 宮調式。【譜例 51】

G宮調式

D宮調式

**B 段**的第一主題，採用短小動機的手法，作音型模進，發展成此段的第一主題。同樣的爲了使主題旋律有變化，調式的使用從原有的七聲音階 **D 宮**調式轉到五聲音階 **G 宮**調式。**【譜例 52】**是 **B 段**的動機主題。



**B 段**的第二主題，亦由第一主題變化模進而成，在 2/4 拍中使用八分音符的節奏，構成輕快跳躍的樂段。如**【譜例 53】**



## (2) 調式

整首樂曲交叉使用七聲音階 **G 宮**調式和五聲音階 **D 宮**調式。

**【表 33】**

段落名稱	引子前奏	A	B	A
調式音階	G 宮 五聲音階	G 宮 七聲音階 →D 宮 七聲音階	G 宮 五聲音階 →D 宮 五聲音階	G 宮 五聲音階

(3) 織體：主調音樂的形式

(4) 節奏

A 段中所表現的是一種抒情早期歌謠式的旋律，使用鑄型節奏，表現穩定的感覺。B 段則是表現出一種熱鬧的情節，混合使用短小音符的等時和鑄型節奏。

【表 34】

A 段	4/4 □ □
B 段第一主題	4/4 □ □ □ □ □
	□
	2/4 □ □ □
	4/4 □ □ □ □
B 段第二主題	2/4 □ □
	2/4 □ □ □

(5) 和聲

在七聲音階 G 宮調式和五聲音階 D 宮調式上配上西方的三和絃。以 A 段 G 宮調式的主題為例，和聲的進行

為：I — V — V — V — I — IV — IV — I ，如：【譜例 54】

10

I V<sub>4</sub> V V 17

I IV<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I

#### 4. 配器手法分析

(1) 樂器編制表

【表 35】

管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器	打擊樂器
梆笛、曲笛、 新笛、笙、噴 吶	揚琴、琵琶、 月琴、三絃、 阮、瑟	高胡、南胡、中胡、 革胡、低胡	大鑼、小鈸、大鼓 大鈸、木魚、梆子

(2) 從上表的編制來看，各聲部的編制具備高音和低音聲部，如：管樂有噴吶的聲部，彈撥也有月琴的聲部，但在中音樂器聲部的部分較薄弱，此現象看出此首曲子已趨向現代交響化國樂的編制。

**(3) A 段分析**

引子的部分以樂隊齊奏的手法展開序幕，過 8 小節之後已漸弱的方式帶入高胡主奏，高胡是以中音區來表現主題，其它絃樂聲部以八分音符的和聲作短弓伴奏。主題旋律反覆時不僅轉為 D 宮調式，而且在配器上擴大至管樂聲部的加入及彈撥樂作節奏性的和聲伴奏，加強極大的氣勢，之後配合大鼓，使音樂達到第一次的高潮。

**(4) B 段第一主題**

在管樂與絃樂聲部上，不斷的以音階模進的方式將曲調帶往高音進行，並作顫音漸強的演奏，使音樂帶入第二次高潮。另外彈撥樂不斷地以連續八分音符作和聲掃絃演奏，配合大鼓、大鑼、大鈸等大件打擊樂器，使得這段的音響非常宏亮壯大。

**(5) B 段第二主題**

表現一個輕快的主題，配器只由梆笛、彈撥樂器、南胡、中胡擔任且以八分音符作斷奏，大鼓配上節拍作襯底。

**(6) A 段再現**

以管樂演奏主題第一聲部，而以絃樂演奏和聲音與加花的第二聲部，彈撥樂則以四分音符節奏伴奏，這裡不再是要表現輕快的感覺，而是以穩定的節奏將音樂的張力拉開，以致進入強奏的結束。

## (八) 綠遍江南(又名迎春曲)

### 1. 作曲家背景

林沛宇(1928—1991)<sup>1</sup>

台灣大學工程系畢業，1957年進入經濟部水資源委員會計劃組任組長，1985年升任副總工程師。在國樂界曾擔任中華國樂會常務監事及台北市國樂作曲學會常務監事。

他在國樂方面所作出的貢獻，自從1952年初在校時，與數位同學成立薰風國樂社(即台大國樂社前身)，次年加入中廣國樂團。1959年起返母校指導國樂團任。本身又利用空餘時間研讀樂理書籍，開始嘗試作曲。當受聘於中廣作曲專員時期，編配許多宋詞曲、流行歌曲、民謠和器樂重奏曲不計其數。在作曲方面，其代表作有【柳暗花明】、【綠遍江南】(又名【迎春曲】)及【桃李爭春】等，將近百首的作品。並於1970年6月舉辦過國樂作品發表會。

### 2. 曲式結構：三段式

【表 36】

段落名稱	A	A'	A''	B	C
主題	a+a'+ b+b'+c +d			a+a'+b+c	a
小節數	1~20	21~36	37~52	90~105	91~115
速度	輕快				中速雄壯
節拍	4/4				

<sup>1</sup> 方冠英，〈兩送黃昏花易落—懷愁緒憶故人 林沛宇先生〉，《北市國樂》，85期，p.1。  
中華民國國樂學會會員大會出席手冊(附會員名冊)，1989，p.26。

### 3. 作曲手法分析

#### (1) 主題旋律

這首曲子在 **A 段** 就重覆了三次，**A 段** 的主題中主要是由四個小樂句構成 **a+b+c+d**，旋律的發展是由兩小節的動機，作模進和反覆成爲二十小節的主題。在 **A'** 和 **A'' 段** 也是如此，只不過在旋律音稍作裝飾的變化。**B 段** 上還是有清楚的三個小樂句 **a+b+c**。至於 **C 段** 中，並沒有一個明確的主題，而是由 **D 徵**、**D 宮**、**E 徵** 三種五聲音階交替出現，組合一個長樂句，這樣的旋律發展是一種中國傳統旋律的發展手法<sup>1</sup>。

#### A 段主題【譜例 55】

The musical score for Example 55, A section theme, is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first staff (measures 1-5) is labeled 'a' and 'a'' above. The second staff (measures 6-10) is labeled 'b' above. The third staff (measures 11-15) is labeled 'b'' and 'c' above. The fourth staff (measures 16-20) is labeled 'd' above. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns in measures 11 and 16.

<sup>1</sup> 請參閱齊奏曲分析中的旋律發展法則。

### B 段主題【譜例 56】

Musical score for Example 56, B section theme. The score is written in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). It consists of five staves of music. The first staff is marked with 'a' and contains measures 1-4. The second staff is marked with 'a'' and contains measures 5-8. The third staff is marked with 'b' and contains measures 9-12. The fourth staff is marked with 'c' and contains measures 13-16. The fifth staff contains measures 17-20. The melody is characterized by eighth and sixteenth note patterns, often beamed together, and includes some triplet-like figures.

### C 段主題旋律所用的音階【譜例 57】

Musical score for Example 57, C section theme scale. The score is written in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). It consists of three staves, each showing a scale of five notes. The first staff is labeled 'D宮' and shows the notes D, E, F#, G, A. The second staff is labeled 'G羽' and shows the notes G, A, B, C, D. The third staff is labeled 'A羽' and shows the notes A, B, C, D, E. Each staff has a '宮' (Gong) label below the first note.

(2) 調式

【表 37】

段落名稱	A	A'	A''	B	C
調式音階	D 宮 五聲音階	D 宮 五聲音階	D 宮 五聲音階	D 宮 五聲音階	G 羽 D 宮 A 羽 五聲音階

(3) 織體

本曲存有兩種音樂形式，首先是樂器的齊奏又配上打擊樂器，可稱為單音音樂的形式；後面的樂隊增加了聲部，成為複調音樂形式。

(4) 節奏

在每一段的主題中，其所使用的節奏，可以看出大量的使用鑄型節奏和切分音節奏，尤其是切分音和短複點音符不斷的交替出現，這使音樂充滿著跳躍歡愉的感覺。

【表 38】

A 段	4/4	□ □ □ □ □
	4/4	□□ □
B 段	4/4	□□ □ □ □
	4/4	□ □□ □ □
		□
C 段	4/4	□ □□ □ . □
	2/4	□ □□ □

(5) 和聲

在這首曲調中，不容易看出有和聲的使用，整個作曲手法是以單音齊奏和複調音樂的兩種寫作法為主，在聲部複調的過程裡偶而會出現三度或五度和音的現象。

4. 配器手法分析

### (1) 樂隊編制表

【表 39】

管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器	打擊樂器
梆笛、曲笛、 新笛、笙、噴 吶	揚琴、琵琶、 三絃、阮瑟	高胡、南胡、中胡、 革胡、低胡	大鼓、大鈸、木魚、 小鈸
			京劇鈸、堂鼓

(2) 從編制來看，這首樂曲打擊樂器是非常的重要，它充滿了年節氣氛。再加上噴吶的聲部，使整首樂曲更加熱鬧。

### (3) A 段分析

為使主題旋律在不斷的反覆下，為求得音色上的變化，作曲者除了開始用齊奏，之後分別用梆笛、高胡、南胡為主奏，同時其它聲部作節奏型的襯底伴奏，如此的運用是突顯獨奏樂器的音色。

### (4) B 段分析

從原有的單音旋律發展成複調多聲部，音色的配置為拉絃樂器、彈撥樂器及管樂器族群的配器法，輪流的將主題演奏出來。當某聲部未輪到主題時，即擔任複調聲部的演奏。整體來說，整段的配器法是透過聲部的整體性，做音色交互的呈現。

### (5) C 段分析

這段的配器是以樂隊齊奏的方式，加上京鈸的配器和調式上不斷的變化，使整段充滿了戲劇音樂的風格。

(6) 整首樂曲在配器上的運用，是比較像中國傳統合奏器樂曲的形式，即屬於齊奏的性質，若以「合奏曲」這種演奏形式其聲部的分工是比較薄弱的。

## (九) 風雲際會

### 1. 作曲家背景

#### 夏炎(1928—)<sup>1</sup>

夏炎出生於四川省瀘洲縣。抗戰勝利後，隨政府還都南京，大陸失守後輾轉來台，之後一直服務於空軍總部。1951年空軍成立大鵬國樂團，他是發起人之一。不久轉入中廣國樂團第一期訓練班當學員，隨著孫培章老師學習南胡，同時跟高子銘老師學習揚琴，算是在軍旅工作之餘研習國樂。

由於對國樂發展充滿了使命感，深知國樂若是要往前走必須有大量的作品。於是在1958年開始學習作曲，先向張錦鴻老師學和聲，從周藍萍學配器及劉克爾學曲式，作曲的基本技巧融會貫通之後，於1962年開始創作國樂新曲。當時被聘為中廣特約作曲專員，每個月固定為中廣國樂團創作一首新曲。由於當時有許多機會練習製播，在這過程中可以不斷地修正，使曲子得到最好的效果。他所創作的國樂新曲達一百多首以上，今天比較耳熟能詳的有：**【驚鳥】**、**【一車兩馬】**、**【風雲際會】**、**【阿里山風雲組曲】**…等。

同時在1969年起，致力於各大專院校國樂教育之倡導與發揚，不僅擔任藝專音樂系國樂科技術教師，也為北部一些國樂社的指導老師。如：文化大學、國立藝專、台北師專…等校。

---

<sup>1</sup> 劉蓮珠，〈傳承國樂藝術的辛勤耕耘者—夏炎先生〉，《北市國樂》，84期，p.1-2。

## 2. 曲式結構：再現三段式

【表 40】

段落名稱	A	B	連接部	A'	結束部
主題	a+b	a 反覆 4 次	使用 A 段 中 a 動機	a+b	使用 A 段 中 b 動機
小節數	1~17	18~50	51~65	66~80	81~88
速度	♩=138(熱烈的小快板)				
節拍	4/4				

## 3. 作曲手法分析

### (1) 主題旋律

本曲作曲家採用西方音樂的創作手法，每段裡有明顯的主題旋律呈現。  
下面是各段主題的介紹。

A 段有兩個主題樂句的出現，分別為：

a: 【譜例 58】



：

【  
譜例 59】



B 段有一段八小節的主題，做了四次的反覆，主題表示於下：**【譜例 60】**

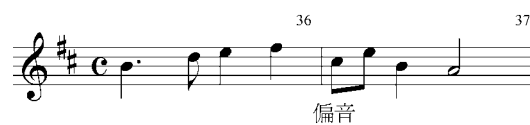


A 段再現時和原先 A 段的主題是一樣的，只不過第一主題的起始音，移高上五度，其餘的皆相同。

連接部和結束部中所使用的音樂素材，是使用 A 段裡主題動機來作移位(連接部)或擴大(結束部)的手法而得到發展的。

## (2) 調式

全曲採用五聲音階 D 宮調式。但在 B 段中，主題反覆到第三和第四次時，為使旋律有了變化，其間加入偏音— 變宮音 C 音(Si)。如：**【譜例 61】**



## (3) 織體：

主要是主調音樂的形式，但在 26—41 小節間，有複調音樂形式的呈現。

## (4) 節奏

A 段音樂所要表現的是強烈的、前進的感覺。強烈的感覺使用等時節奏，節奏上較為穩定。而表現前進跳躍的感覺，則使用不正規(切分音)

節奏，即是在強拍上使用短音符，弱拍上使用長音符，因而改變了強拍的位置，使得短音符在節奏上不穩定，促使向下一強拍有前進與跳躍的感覺。

B 段音樂主要表現的是歌唱性的主題，所以在節奏上使用鑄型節奏，節奏的進行是按一定的比例，想要表現的是抒情、流動的感覺。如下【表 41】所表示：

【表 41】

A 段	4/4 □ □ □ □
	4/4 □ □ □ □
	2/4 □ □ □   □
	□ □
B 段	4/4 □ . □ □ □

(5) 和聲

在五聲音階 D 宮調式中配上西方的三和絃。【譜例 62】中 B 段主題為例，其配上和聲的情形，如下：I—vi—I—I—V—I—vi—V—I—I

18

I vi<sup>6</sup> I I

25

V<sub>4</sub><sup>6</sup> I vi<sub>6</sub> V<sub>4</sub><sup>6</sup> I I

4. 配器手法分析

### (1) 樂器編制表

【表 42】

管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器	打擊樂器
梆笛、曲笛、 新笛、笙	揚琴、琵琶、 三絃、阮瑟	高胡、南胡、中胡、 革胡、低胡	小鑼、小鈸、大鼓

(2) 從上表的配器法來看，加入熱鬧的打擊樂器，想必在音響的呈現是宏亮壯大的。作曲者在譜寫此曲時，想要描繪的是一種「龍虎風雲、冠蓋雲集、鼓樂喧天，熱鬧歡愉的場面，有如得意忘我之境界。」

### (3) A 段分析

A 段中的第一主題以齊奏的方式演奏，開始以 *fff* 演奏，再次以 *ppp* 演奏，表現出力度的對比性，加上打擊樂器的配器，使整個樂句充滿了張力。進入第二主題時，管樂和彈撥樂演奏切分音的音型，其餘的絃樂器作長音由弱漸強的顫弓奏法，使音樂充滿了往前推進的效果。在最後的強奏，配上打擊樂器【譜例 63】的節奏樂句，加強熱鬧的氣氛，將 A 段推向最高潮而作結束。



### (4) B 段分析

在 B 段中主題總共分四次呈現，每次都由不同樂器的音色搭配組合演奏，所要表現的是一種旋律性的歌唱主題，所以沒有打擊樂器的編制。第一次由笙和高胡演奏，是高音音色的呈現，彈撥樂配以分解和絃的伴奏。第二次由南胡主奏，中胡配上和聲同步演奏，表現出中音樂器的音色，彈撥樂配上複調的旋律作為對句的手法。第三次又回到第一次的配器，讓高音樂器來表現，但這次加入高笛和曲笛。複旋律的部份由低音樂器作長音的旋律進行，這樣的配器同時間裡往高音和低音發展，增強樂團寬廣的音響。最後一次，由全體的管樂和絃樂器奏出主題，彈撥樂和革胡撥奏的演奏呈現分解和絃的伴奏。從四次的呈現裡，不難看出作

曲家巧妙地運用配器法將音樂帶至末段推向最高潮。

## 五、小結

透過以上九首作品的分析，清楚的看見這類型的體裁，已經是在「中學為體、西學為用」的模式下成功的踏出第一部，創作出屬於中國音樂風格的合奏曲。歸納前面樂曲所經過分析的結果，音樂風格上有幾個特點：

### (一) 作曲家方面

重慶時代的作曲家，包括譚小麟、王沛綸、任光等先生全都是西樂背景的作曲家，為當時國樂的萌芽不於餘力而創作新曲。另外在台灣本土作曲家方面，包括中廣作曲專員都非專業科系畢業的，而是以器樂演奏家的身分，因為對作曲有興趣而經自修從事創作。當時只有陳勝田先生畢業於師大音樂系，受過正式西方音樂教育，但也不是主修作曲的。

### (二) 曲式方面

【表 43】

曲名	曲式結構	曲式結構圖
湖上春光	六段體	A、B、C、D、E、F
靈山梵音	四段體	引子、A、B、C、插入部、D
彩雲追月	三段體	前奏、A、B、C
春夜漫舞	二段體	導奏、A、B、B'、A、B
山地風光	五段體	導奏、A、B、C、D、E
康定風情	三段體	導奏、A、連接部、A'、連接部、B、C、連接部、C'
毋忘在莒	三段體	導奏、A、B、A
綠遍江南	三段體	A、A'、A''、B、C
風雲際會	三段體	A、B、連接部、A'、結束部

由上表得知，合奏曲雖然借用西方音樂中常用的二段體和三段體的曲式，包含了導奏、插入部、結束部的運用。但在中國音樂的運用方面，常因為主題旋律發展求連貫的緣故，不完全是使用標準的再現二段體和

三段體。另外一個特點是，曲式仍保有中國傳統曲式中的多段體。

### (三) 速度方面

在早期的國樂總譜中，並非每首樂曲都有速度的標示，僅少數有明確的速度表示，而大部分只用模擬兩可的術語，如：中快板。另外少數是完全沒有標示，這是當時總譜上的一個特點，同樣也是缺點，如此一來，音樂演奏的速度不容易精準。

### (四) 主題旋律方面

主要有兩類的發展：一是受西方音樂中主調音樂的影響，國樂的樂曲已有明確的八小節或十六小節的主題旋律出現。另一種是承襲中國傳統曲調旋律的發展原則，運用調式音階中的旋律音作加花、變奏、展衍...等手法，使之成為綿延不絕的長線條旋律。

### (五) 調式、調性

常使用的調式有宮調式和羽調式。在調式轉調方面，經常使用中國『移宮犯調』的轉調手法。另外在調性方面，作曲家最常用 G 大調和 D 大調來創作，原因是當初樂器的性能以及演奏技術，尚未今日的純熟，為了樂器換把位的方便性，因而經常使用 G 大調和 D 大調。

### (六) 織體

樂曲幾乎是全部以主調音樂的形式出現

### (七) 節奏

在主題旋律的節奏使用上，正規節奏、等時節奏、鑄型節奏的形式最常用。中國人在表達感情時，並不是那麼的激烈。所以在音樂的語法表達中，總是選用比較和緩的節奏來陳述如歌式的旋律，即使主題變奏時用了快板的節奏，也是用有規律的短音符節奏，組合成連續的鑄型節奏呈現。所以少有不正規節奏或散漫節奏在此時期出現。

## (八) 和聲

在調式音樂上，配以西方的三和絃，它是一種調式和聲，非調性和聲。和絃的進行上，並未按照西方嚴格調性的進行法則。舉正格終止式 **I—IV—V—I** 來說，很少有樂曲是這樣進行的。以中國音樂曲調經常用的宮調式和羽調式來說，音階類似西洋的 C 大調和 a 小調，宮調式上的和絃經常在 **I 級** 和 **V 級** 之後，不直接進入 **IV 級**，而以 **ii 級**、**iii 級**、**vi 級** 的連接法，由於大量使用這些和絃，使音樂風格上不同於西洋古典音樂；在羽調式中，經常使用的和絃連接法為：**III—i**、**v—i**、**VI—i** 三種。所以在調式和聲的進行上，與旋律曲調的運用是息息相關，密不可分。

從樂團聲部的角度來看，和聲的配置上尚未在同一樂器家族中作和絃的組合。以 C 大調的 **I 級** 和絃為例，Do、Mi、Sol 三個音不會同時在同一類樂器家族中出現，三個音乃是分別在不同的家族中使用。

## (九) 配器方面

從重慶時代的國樂團到台灣的中廣國樂團，由總譜上來看樂器的編制表，看出樂團的編制隨著時間的演變由小型樂團變為大型樂團。早期作品中，作曲家使用樂器配器的情形可發現一些特點，在管樂器中經常被使用的是新笛，其份量高於梆笛；嗩吶使用的情形還不普遍，只有在【綠遍江南】、【毋忘在莒】兩曲中被使用過，倒是管的使用頻率比嗩吶普遍；當時的笙是使用傳統的十七簧笙，與今日的三十六簧笙的音色上有一些差別。拉絃樂器，在低音聲部裡使用了大胡、革胡、低胡等樂器，這和今日國樂團所借用管絃樂團中的 cello、Bass 是有所不同的。彈撥樂器方面，那時並沒有高音樂器—柳琴的使用，只有台灣說唱音樂中使用的月琴而已；今日在樂團中已不常被使用的三絃，在當時是非常重要的伴奏樂器。打擊樂器的使用上，全部都是中國傳統的打擊樂器，如：中國大鼓、木魚、大鈸…等，還未有西方打擊樂器的加入，如：定音鼓、西洋鈸…等樂器。另外有一點，作曲家會擅用適合表達旋律的樂器，如：

笛、南胡兩項樂器，經常在樂曲中作主題旋律的表現。

整體來說，當時的合奏曲音樂已經嘗試著跳脫西方音樂的模式，而為建立國樂團自己的合奏音樂特色。當時合奏曲的音樂風格主要是：1. 調式音樂、2. 樂器的組合上全都是傳統樂器，還未有西洋樂器的加入、3. 調式和聲的使用，且在聲部的配置上，是分散在不同的家族裡。所以，那時的合奏作品保有中國傳統的音樂特色，音響上與今日所說的國樂交響化作品是非常不同的。

## 第五節 器樂領奏曲

### 一、定義與範疇

關於這個名詞，是筆者根據當時作品實際的編配，以及國樂人的觀點而下之定義。這種表演形式，最初創作理念是從獨奏曲的角度出發，獨奏樂器本身在聲部上就已經有完整的旋律線條，加入樂團的伴奏更能烘托獨奏樂器的表現力。從樂譜來看，樂團的伴奏，幾乎與獨奏樂器的曲調相同，有時應用西方的和聲與對位手法豐富了音響與聲部，其曲式結構也較嚴謹。所以當時只要一個獨奏樂器領奏加上樂團伴奏，局內人就稱之為「協奏曲」。

但這裡筆者認為國樂器樂曲使用此名詞不妥。由於西方的「協奏曲」，不論是巴洛克時代的大協奏曲(*Concerto grosso*) — 獨奏樂器小組與管絃樂團，或者是古典時期莫札特之後所發展出來的協奏曲形式 — 單一獨奏樂器與管絃樂團，其音樂最大的特點是會做競奏的表現。樂團部份不只擔任伴奏角色而已，也同時擔任主奏。而在古典時期的協奏曲中，都會有一段獨奏樂器作裝飾奏的樂段(*Cadenza*)。

早期國樂這類型的作品中，並無競奏和裝飾奏的安排。直到 1980 年後，香港作曲家盧亮輝、關迺忠...等先生來台，嘗試將國樂作品大膽的模仿西方協奏曲的寫作手法，國樂才正式有「協奏曲」這種演奏形式的確立。

故筆者將當時這類的作品稱為「器樂領奏曲」。

這類型的樂曲早期的創作都是由獨奏曲的角度而寫成的。所附加的伴奏部分，從文獻中得知伴奏聲部的寫作方式，最小的編制是由一件樂器伴奏，最大的

編制當然就是整個國樂團。最常用的一件伴奏樂器為揚琴或古箏，也包括鋼琴<sup>1</sup>。從鋼琴的使用，可發現國樂曲明顯受到西樂的影響，當然鋼琴的使用有它的方便之處，其音響可以代替樂團的伴奏。

本章節所要討論的範圍，排除一件伴奏樂器的形式，主要探討的是獨奏樂器與樂團之間的配器關係，及樂團伴奏如何烘托出獨奏樂器的表現力，這才是本章節分析此樂曲類型的內容。

## 二、器樂領奏曲中著名的曲目

下表中是當時作曲家為獨奏樂器所譜寫樂團伴奏的經典曲目。尤其董榕森先生當時為這類型的樂曲，做出不少貢獻。故筆者選用至今日仍非常受歡迎且膾炙人口的【陽明春曉】(1966年)，作為分析素材。

【表 44】

曲名	體裁	伴奏方式	作曲者
五福臨門	笙獨奏曲	樂團協奏	董榕森
雁南飛	笙獨奏曲	樂團協奏	夏炎
採茶曲	管獨奏曲	樂團助奏	民間曲
陽明春曉	梆笛獨奏曲	樂團協奏	董榕森
十里鶯啼	梆笛獨奏曲	樂團協奏	董榕森
大登殿	嗩吶獨奏曲	樂團助奏	陳勝田配器
碧潭泛舟	古箏獨奏曲	樂團協奏	夏炎
擺夷風光	琵琶獨奏曲	樂團協奏	呂培原編曲
椰林曲	月琴獨奏曲	樂團協奏	黃莎
一葉蘭	高胡獨奏曲	樂團協奏	董榕森
七夕吟	高胡獨奏曲	樂團協奏	董榕森
夢幻	高胡獨奏曲	樂團協奏	楊秉忠
光明行	南胡獨奏曲	樂團協奏	董榕森配器
向日葵	南胡獨奏曲	樂團協奏	劉俊鳴

<sup>1</sup> 當時配上鋼琴伴奏的曲目有【陽明春曉】、【一葉蘭】(董榕森)、【城市歌聲】(王沛綸)

採蓮謠	中胡獨奏曲	樂團協奏	林沛宇
-----	-------	------	-----

摘自:董榕森《實用中國樂法》,p.73

### 三、器樂領奏曲的分析

#### 陽明春曉

##### 1. 作曲家背景

##### 董榕森(1932—)<sup>1</sup>

董榕森出生於 1932 年，浙江省紹興縣人，自幼具音樂資賦，於抗戰中在贛南就讀意童小學時，即從母啓蒙學拉胡琴；課餘之暇，習西皮二黃各種板腔，或於閑暇時爲父母吊嗓托戲腔。

1949 年初，考取中國海軍軍事學校輪機科，毅然辭別父母隻身來台就學。一九五五年考取赴美接艦，利用在美國受訓之便，應邀在南卡羅南那州一處海軍基地電視台演奏南胡，受到當地愛樂人之讚賞，這是他演奏胡琴首次出現於螢幕畫面的歷史紀錄。1956 年秋，考入國防部政治作戰學校音樂系，正式接受音樂教育；師事蕭而化、張錦鴻、李永剛等教授研習理論作曲；從高子銘教授習現代國樂，因鑑於我國傳統音樂隨時代的變遷有日漸式微之虞，故在學習期間，即默默許下要以現代的音樂理論與處理方法來發揚我國傳統樂藝的心願。因此，在畢業後即致力於國樂的研究及創作，並加入推展國樂現代化的工作行列。1964 年從軍中退伍後，歷任電台音樂編輯、音樂老師、國防部政治作戰學校音樂系助教、講師、教授。

1968 年「首次舉行國樂作品發表會」，並創作國樂合奏曲【普天同慶】獲得「中山文藝獎」。同年秋，應邀赴墨西哥參加「世界文化展覽會」演出，爲我國大型舞蹈樂團擔任音樂設計及編曲；並在墨西哥國家劇院表演胡琴獨奏，宏揚中國國粹，深獲國際友人讚賞。1969 年受命成立「中華國樂團」並擔任指揮。1970

<sup>1</sup> 中華國樂學會網站 [www.scm.org.tw/](http://www.scm.org.tw/)

年，應邀擔任我國參加日本大阪「萬國博覽會中國日」表演節目的音樂設計及指揮。同年秋應香港中文大學音樂系之邀，舉行學術研討會，並假香港大會堂舉行獨奏會。返國後，榮獲教育部頒發「文藝創作獎」及中國文藝協會頒發「文藝獎章」。

1971年，創立國立台灣藝術專科學校國樂科，受聘為副教授兼首任科主任(1971至1978年)；將我國傳統樂藝的承傳正式納入正規音樂教育體系，培育國樂專業人才，推展民族音樂藝術。

1974年應邀擔任美國史波肯「世界博覽會」中擔任我國綜合節目音樂設計及國樂團指揮。1977年創作【偉大的建設】唢呐協奏曲，榮獲行政院文化建設局委員頒發「國家文藝獎」，為國家文藝基金會設置以來頒贈的第一個音樂類的獎勵。

1982年秋，應聘擔任國防部政治作戰學校音樂系主任。1984年，應美國音樂教育協會(msnc)之邀，帶領中華民國國樂團赴美為期兩個月，遍及十六州及二十九個城市及各大學的巡迴演出；所到之處並舉行專題講座，宣揚中國音樂並做交流，受到熱烈的歡迎。1989年再度率領「中華國樂團」赴中南美洲遊巡十幾個友好國家做文化交流和宣慰僑胞的訪問演奏。

1990年再度受聘為國防部政治作戰學校教授，並接掌音樂系主任。董榕森先生三十多年來對台灣地區在國樂研習風氣方面的倡導，國樂新曲的創作，傳統樂教體制之建立，以及推廣音樂教育及文化交流工作，貢獻卓越。近年來先後擔任中華民國國樂學會常務理事、中華民國國樂學會理事長，中華民國音樂著作權人協會常務理事台北市國樂作曲協會理事長。現今旅居加拿大溫哥華。

## 2. 曲式結構：再現三段式

【表 45】

	A	B	插入部	A
主題	a+b+a'+a+b'	:a+b:		a+b+a'
小節數	1~50	51~100	101~112	112~140
速度	□=126(快板)	□=72(中板)	□=160(急板)	
節拍	4/4			

## 3. 作曲手法分析

### (1) 主題旋律

A 段的兩次主題由於是快板和急板的緣故，曲調都是由短小音符組成的樂句。B 段是如歌式的中板，僅 a 主題就有四個樂句所組成，長達 16 小節，b 主題也有 8 小節，下面是各段的主題旋律：

#### A 段的 a 主題:【譜例 64】



A 段的 b 主題:【譜例 65】

Musical score for Example 65, A section b theme. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of three staves. The first staff begins with a measure number '7' above the first note. The second staff continues the melody. The third staff concludes the phrase with a measure number '19' at the end. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final long note in the third staff.

B 段的 a 主題:【譜例 66】

Musical score for Example 66, B section a theme. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of four staves. The first staff begins with a measure number '53' above the first note. The second and third staves continue the melody. The fourth staff concludes the phrase with a measure number '68' at the end. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final long note in the fourth staff.

B 段的 b 主題:【譜例 67】

Musical score for Example 67, B section b theme. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of two staves. The first staff begins with a measure number '69' above the first note. The second staff continues the melody. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final long note in the second staff. A measure number '76' is located at the end of the second staff.

(2) 調式

整首樂曲使用五聲音階 D 羽調式

(3) 織體：主調音樂的形式

(4) 節奏

A 段所表現的是一種輕快的感覺，用了許多不正規節奏(切分音)的音型，以及鑄型節奏來表現。B 段則是用正規節奏的音型，來表現如歌式地行板<sup>1</sup>。

【表 46】

A 段第一主題	4/4 □ □ □ □   □ □ □ □ □ 4/4 □ . □ □   □ □ □ □ □ □ □
A 段第二主題	4/4 □ □ □ □ □   □ □ □ □ □ □ □ 4/4 □ . □ □ □   □ . □ □
B 段第一主題	4/4 □ . □ □ □     4/4 □ □ □ □
B 段第二主題	4/4 □ . □ □ □     2/4 □ . □ □ □   □ □ 

(5) 和聲

在五聲音階 D 羽調式上配上西方的三和絃。以 B 段中的 a 主題(53~68 小節)為例，和聲的進行為:

<sup>1</sup> 有關節奏類型的說明，請參閱本文 p.55 的說明

III — i — i — III — i — VII — i — VII — III — III — iv — III — VI — iv — III —  
VI — III — VII — VII — III ，如:【譜例 68】

【譜例 68】

The musical score for Example 68 consists of four staves of chords in G major (one sharp). The chords are represented by figured bass notation below each staff:

- Staff 1: b: III, i<sub>6</sub>, i<sub>6</sub>, III<sub>4</sub><sup>6</sup>
- Staff 2: i, VII, i<sub>6</sub>, VII<sub>4</sub><sup>6</sup>, III<sub>4</sub><sup>6</sup>
- Staff 3: III, iv<sub>6</sub>, III<sub>4</sub><sup>6</sup>, VI<sub>4</sub><sup>6</sup>, iv
- Staff 4: III<sub>4</sub><sup>6</sup>, VI<sub>6</sub>, III, VII<sub>4</sub><sup>6</sup>, VII, III

4. 配器手法分析

(1) 樂器編制表

【表 47】

獨奏樂器	樂團		
管樂器	管樂器	彈撥樂器	拉絃樂器
梆笛	曲笛、新笛、 笙、管	揚琴、琵琶、 古箏、三絃、 阮瑟	高胡、南胡、中胡、 革胡、低胡

(2) 這首樂曲原名【三月桃花】，繳稿錄音時改名為【陽明春曉】。描寫春到陽明山，風和日麗，百花爭豔，萬民齊向陽明山歡遊。全曲流暢輕快，表現出健碩和蓬勃的朝氣。這首樂曲的首演，於 1960 年代由陳勝田先生擔任笛子領奏，風格獨特，風靡全省。

(3) A 段分析

由梆笛吹出清脆響亮的高音主題旋律，樂團先由彈撥樂器中的揚琴、琵

琶、三絃以齊奏的方式彈出同樣的主題，運用彈撥樂器的點狀特色，襯托出輕快的感覺。另外一組低音彈撥樂器古箏、阮瑟奏出和絃低音。在梆笛奏出第 28 小節的高音 D 音之後，樂團加入絃樂器和管樂器，同時演奏梆笛的主題旋律，這樣的配器是加強梆笛的曲調表現。另外大胡和低胡以長音的拉奏法，拉出低音聲部的曲調，加強其音響的厚度。所以整個 A 段裡，雖然只有簡單的兩個主題，但作曲家利用配器手法的改變，將獨奏樂器—梆笛，在音樂表現上有明顯層次的改變。以連續快速十六分音符的音型，高潮結束 A 段，帶入 B 段如歌式的行板。

#### (4) B 段分析

在 B 段的第一主題中，樂團使用了非常輕弱的配器。由新笛和南胡、中胡演奏柔和的長音配以主旋律的和絃音，揚琴在每個第一拍演奏三連音的音型，大胡和低胡以撥絃的方式演奏低沉的和絃音。

到了第二主題時，隨著梆笛音域提高演奏，樂團為襯托出張力來輔助主旋律的呈現，此時所有的彈撥樂器和絃樂器以齊奏的方式奏出主旋律，加強梆笛主旋律的力度。另外低音的大胡和低胡演奏反向的旋律，造成樂團更大的張力，以上的手法更使這個樂段成為整曲情緒最激昂的樂段。

接著同樣是這兩個主題的反覆演奏。但作曲家讓主奏樂器梆笛休息長達 16 小節，而以整個樂團來取代主題旋律，等進入第二主題時，梆笛以高亢的音重現最後抒情樂段的結束，以備進入再現的第三樂段。

#### (5) A 段再現分析

基本上和前面的 A 段是相同的，只是在演奏速度改成急板，促使音樂的情緒變得更為高昂。特別的是，在此段之始，梆笛加入了一段插入部，它以短的小動機音型作連續上、下行的重疊演奏。這樣的手法，使得再現的 A 段和前面的 A 段，顯得更為熱烈。

#### 四、小結

早在劉天華的時代，爲了提昇獨奏樂器的表現力，首先對南胡和琵琶進行改良，並大量創作新樂曲，目的是爲提昇國樂器演奏技藝的水準，打破國樂器只能爲傳統民間音樂演奏簡單曲調的這種狹隘觀念。隨著國樂在台灣發展的過程，作曲家或演奏家本身除了演奏早期大陸所創作的獨奏曲外，更近一步的在各項樂器上創作新的獨奏曲，尋找出新寫作的方向。對分析的這首由董榕森先生創作的【**陽明春曉**】，可說是器樂領奏曲中的經典之作。

這類樂曲形式，就是爲了更襯托出獨奏樂器本身的表現力，作曲家嘗試運用西方的作曲觀念，並在音響上尋求突破，加入西方管絃樂法的配器概念，使獨奏樂器表現起來，在音響上顯得更有立體感。也許以今日的角度來看，在許多技術層面尚未成熟，作曲手法中並沒有西方協奏曲裡應有的手法，即是沒有獨奏樂器與樂團間的競奏，更沒有獨奏樂器特別表現技藝的華彩樂段(Cadenza)。但是以當時兩岸尚未開放交流，加上許多作曲家都是非專業，就在自學作曲法的情形下，這類型的作品爲當時整個台灣國樂發展，注入新的表演形式。