

## 第五章 主要唱腔的伴奏分析

### ----七字調、都馬調、雜唸調

要了解文場樂器如何伴奏唱腔，首先必須對歌仔戲唱腔的曲調結構有所了解，其中最具變化特色，可以表現出演員與樂師即興能力者，當屬「依字行腔」、「活唱活奏」的【七字調】、【都馬調】與【雜唸調】。其中【七字調】、【雜唸調】是歌仔戲傳統曲調的代表，【都馬調】則在 1940 年代末開始興起，因其長短句式及兼有抒情、敘述的特質而被大量使用，成為歌仔戲的代表曲調之一。<sup>80</sup>今日無論傳統或新編的劇碼，外台、劇場或電視各種表演形式的歌仔戲，這三種曲調都佔有相當大的比例，因此本章所採錄之樂譜以此三種曲調為範圍，並以伴奏的採譜為主，以觀察文場樂器在唱腔伴奏中的運用規則。

### 第一節 曲調的基本結構

首先就【七字調】、【都馬調】、【雜唸調】的曲調結構來說明，由於本文所關注的焦點在於伴奏的方式與手法的運用，因此不同於唱腔曲調的介紹，而以伴奏的樂句，即：前奏、過奏、尾奏等為主體，綜合整理出唱句間的銜接模式與架構。

---

<sup>80</sup> 在徐麗紗的分類當中，認為【都馬調】最初的源頭，是由「錦歌」（即歌仔）而來，與傳統的【七字調】與【雜唸調】等曲調屬同類同源之曲調。

## 一、七字調

【七字調】在台灣的民間歌謠中，流傳廣泛，不論是唸歌說唱或是即興的山歌民謠，常常被拿來演唱，也是歌仔戲最主要的曲調。【七字調】在句式上有一定的架構，前奏、尾奏以及中間的過奏也有固定的使用法則。基本上，一首【七字調】有四句七字的唱詞，唱詞結構均為四字加三字的形式，而過奏的插入點有一定的規範，以下便以伴奏的觀點分段論述【七字調】的曲調結構。

### 七字調的基本結構表

(前奏)□□□□(過奏)□□□(小過奏)，□□□□-□□□(過奏)，□□□□-□□□(過奏)，□□□□-□□□，□□□□□(尾奏)。

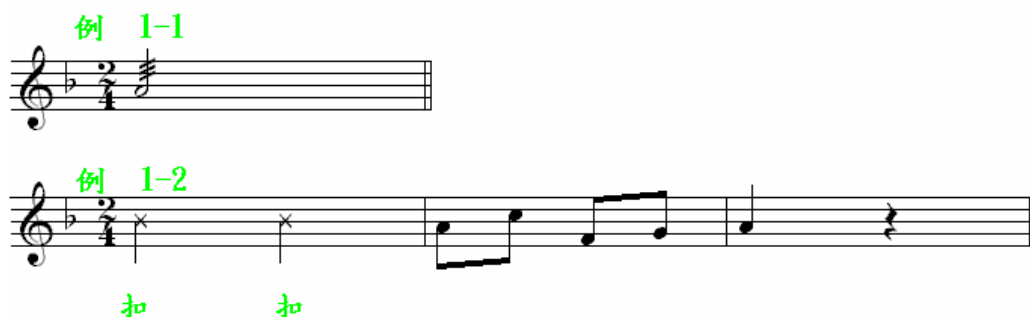
↑  
(疊唱尾句後五字)

□表單一唱字

### (一)、前奏

【七字調】的前奏可分為幾種，有「無頭七字」，即演員直接開嗓演唱，自起速度與音高(決定調性)。然而有時為避免演員所起之【七字調】在調性上有所偏離，造成樂師伴奏的困難，因此也有所謂的「一音七字」(例 1-1)，採用角音為標準音，這是因為第一句唱句中，第四字的尾音會在此音上停頓，之後再依演唱者的習慣作長音或是下滑音的拖腔演唱，此種七字速度仍由演員自訂，樂師則根據前四字的演唱情形來判斷演員所起之速度。另外還有快板【七字調】慣起的

「三角板」<sup>81</sup>(例 1-2)，由武場頭手先敲擊「咯仔」<sup>82</sup>，以規範速度快慢，再以簡短的兩小節小樂句作為前奏。



通常人物首次出場亮相演唱【七字調】時，武場鼓師會起「正介」<sup>83</sup>，這是標準的【七字調】開法，而文場樂師就必須演奏固定的前奏模式(例 1-3)，這種前奏共有七拍；在外台歌仔戲中還常以「長錘」<sup>84</sup>(快板七字使用「快長錘」，慢板七字使用「慢長錘」)與「葫蘆尾」<sup>85</sup>的鑼鼓點來開七字，而文場會搭配在葫蘆尾的鑼鼓上，加入類似「弄」的反覆片段旋律，再接七字的標準前奏，以形成完整的小節數<sup>86</sup>(例 1-4)，這樣的七字前奏稱為「葫蘆頭七字」。

<sup>81</sup> 這是電視歌仔戲時期，導演陳聰明先生改良而成，參見呂冠儀 2002，60。

<sup>82</sup> 為長型的木製樂器，由歌仔戲中武場打鼓佬敲奏，聲音低沉渾厚，可與單皮鼓搭配於唱腔中使用。

<sup>83</sup> 民間藝人習用之稱呼，乃從京劇鑼鼓中的「鳳點頭」而來，鑼鼓經如下：「都 拉 太 各 各 空 才 倉 台 才 乙 台 倉」。

<sup>84</sup> 「快長錘」鑼鼓點為：「(划) 倉才 倉才 頃 七 倉兒 另七 一台 倉」；「慢長錘」鑼鼓點為：「(划)倉 七 台 七 倉 七 太 太 台 七 倉兒 另七 一台 倉 太 卜 台 倉」。

<sup>85</sup> 即為京劇中的「大鑼抽頭」：「隆 冬 太 太 太 台 倉 台 才 乙 台 倉 太 卜 台 倉」。

<sup>86</sup> 【七字調】後來產生的一種新的變化，稱為「七字連空奏」，即是把所有的文場過奏樂句，也以唱的方式來表現，這時便會採用「葫蘆頭七字」的起法。

例 1-3

都 拉大 各 各 空才 倉 台才 乙台 倉

例 1-4

隆 冬 大大 大台 倉 台才 乙台 倉

大卜 台 倉

此外，被認為可能來自電視歌仔戲的前奏(例 1-5、1-6、1-7)常用於中、慢板的【七字調】中，例 1-5 以揚琴擊弦的清亮音色獨奏作為引導，稱為「揚琴起七字」。例 1-6 則因為常用於悲的慢板七字，所以使用鴨母笛、簫、大廣弦等帶有蒼茫粗獷音色的樂器作引導，稱為「小悲頭七字」。由於兩者都以漸慢結束前奏，演唱者的第一句前四字唱詞都為清唱，因此仍有調整樂曲速度的彈性空間。例 1-8 常接續【新北調】之後使用，也可單獨運用，以撥弦為主奏樂器，不作漸慢，因此演員必須配合前奏的速度來演唱。

例 1-5



### (三)、第二句唱詞及過奏

第二句唱詞同樣可拆為前四字與後三字兩小段，前段第四字尾音拖長，則共計三小節；後三字共三個小節，在句尾亦可作拖腔或是以小尾奏收，再接上固定的五小節過奏模式(例 3-1)。

例 3-1

The musical score for Example 3-1 consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and accompaniment (bass clef). The lyrics are '唱腔自幼勤讀聖賢書(啊)'. The notes are: 唱 (G4), 腔 (A4), 自 (B4), 幼 (C5), 勤 (B4), 讀 (A4), 聖 (G4), 賢 (F4), 書 (E4), (啊) (D4). Red arcs indicate the melisma on '讀' and '賢'. The accompaniment is a steady eighth-note pattern. The second system shows the continuation of the accompaniment, with the vocal line being silent. A green bracket and ellipsis '.....)' are shown under the first two notes of the second system.

但有一種唱法是連唱句式，將這七個字一口氣唱完，這時前段之拖腔省略，後段則是「擠板」唱法(即把原本唱兩拍的改唱為一拍)，所有唱字可在四個小節中完成(拖腔加一小節)，省略兩個小節，但伴奏僅較原本省略一小節。這種唱法在第一句接唱第二句時會省略小過奏，而第二句唱完後接續的過奏不變(例 3-2)。

例 3-2

The musical score for Example 3-2 consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and accompaniment (bass clef). The lyrics are '自幼勤讀聖賢書(啊)'. The notes are: 自 (G4), 幼 (A4), 勤 (B4), 讀 (C5), 聖 (B4), 賢 (A4), 書 (G4), (啊) (F4). A red arc indicates the melisma on '讀'. The accompaniment is a steady eighth-note pattern. The second system shows the continuation of the accompaniment, with the vocal line being silent. A green bracket and ellipsis '.....)' are shown under the first two notes of the second system.

#### (四)、第三句唱詞及過奏

第三句唱詞結構仍是四加三的形式，其後如不接過奏，則整句唱詞共五小節；如要銜接過奏，則尾音須以虛字拖音成爲六個小節，再銜接固定的五小節過奏。(例 4)

例 4

如接唱則不拖尾音  
並直接接唱第四句

唱腔不守禮義(來)無廉恥何.....

伴奏

#### (五)、第四句(加尾奏)

第四句句式結構同第二句，共有六小節，唱完後可加小尾奏，停在徵音上做結束；如要重複唱末句歌詞，則加入一小節過奏，然後將末句完整七字或後五字歌詞在四小節當中唱完，尾音拖腔，再接續尾奏。

尾奏也可分兩種，一種是完整的尾奏，結束在羽音上，另一種則是一半的尾奏，停在商音上，演員有時會跟著尾奏的旋律加上唱詞，與伴奏一同結束。(例 5)

例 5

不疊唱尾句則收在此音上

不 孝 不 值 半 先 錢

不 孝 不 值 半 先 錢 啊

不收完整尾奏則停在此音上

由上面譜例可以發現，在七字調當中有三個主要過奏的地方，其旋律結構、小節數都是一樣的，是否過奏，端視演員演出時，在身段、走位或是情感表現的需要，如演員直接接唱，過奏則被省略。在前奏、尾奏部分，也有多種不同的變化，前奏的擇取，大部分的主導權在於武場鼓師，開了何種鼓介，接何種前奏已有一定的規範。尾奏的部分也常視戲劇性與演員的需要，決定尾奏的長短。通常要接唱下一首【七字調】，則不疊唱尾句，僅有小尾奏收束。

以上是【七字調】的基本結構，而【七字調】在演唱當中，不同的唱句也可做速度的轉變，以營造人物情緒轉折，這樣的速度轉變往往需要藉由武場來切換，例如：在固定過奏的最後一小節正拍上加重音(大鑼)，切斷樂曲進行，製造氣氛凝結的效果，再由演員自起下一句唱詞的速度。

另外還有所謂的【七字白】，這是在第一句過奏後，改以唸白的方式呈現(有時會將第一句完整唱完，第二句方改用唸白)，第二、三句歌詞完整唸白，文場則以兩拍的反覆音型(例 6-1)作為伴奏，使整首樂曲的音樂進行不至於中斷，到了第四句則回復到唱的形式。

例 6-1 七字白的反覆伴奏音型



## (六)、七字弄

「弄」由簡短的反覆音型所構成，在曲調的前、後或樂句之間，為配合戲劇表演之需求，以反覆音型增加器樂演奏的長度，鋪陳戲劇氣氛。因此在【七字調】的前後，或者各唱句當中，加入了更多的身段動作或口白時，便使用「七字弄」讓音樂與節奏持續進行。例 6-2 是前樂句尾音停在徵音上所接續的過弄，例 6-3 是尾音停在宮音、羽音上接續的過弄，例 6-4 則是停角音上接續的過弄。

例 6-2 尾音停在徵音接續的七字弄



例 6-3 尾音停在宮音 羽音接續的七字弄



例 6-4 尾音停在角音接續的七字弄



## 二、都馬調

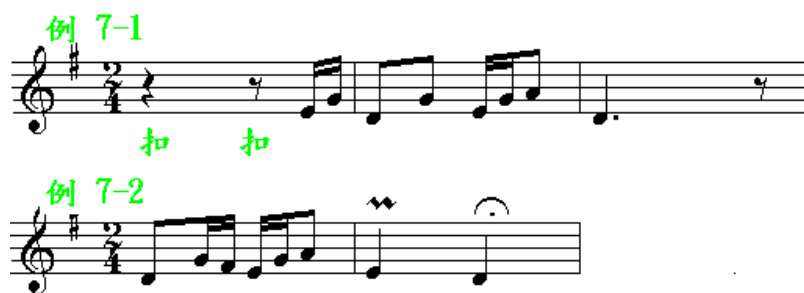
不同於【七字調】七字一句、四句一首的固定架構，【都馬調】的形式較自由，可以是不限字數、句數的長短句，也有四句七言的「四句正」形式；與【七字調】相同的是，它可在板式與速度上作各種不同的變化，因此【都馬調】可以

用來傳達情緒的表現及長段的敘述，運用的方式較【七字調】更為寬廣。這樣的自由彈性，也給予演員相當大的發展詮釋空間，可以將個人的唱法特色充分表現出來，而伴奏的人員，在一定的規則之下，穿插不同的過奏，達到為唱腔的幫襯銜接的功效。

【都馬調】的伴奏部分有前奏、句與句之間的過奏、尾奏，以及樂曲前後、或是中間穿插唸白時，不斷反覆的小樂段「弄」、「滾」或是較長的樂段「串」。

### (一)、前奏「都馬頭」

【都馬調】的前奏常用的為簡短的兩小節形式，並視演唱速度的快慢，作加花減字的表現(例 7-1)，這種前奏被稱為是「三角板都馬」，為快板時常用的方式，以武場唸仔兩聲起，達到作為預備拍、確定樂曲速度的指揮功效。在慢板【都馬調】中則由文場樂師作自由速度的前奏獨奏(例 7-2)，演員第一句通常是清唱，同樣可以採用散板的方式演唱，到了第一句的末三字必須要在節拍內演唱，過奏便會依照此速度接續伴奏。



前兩種是目前最常使用的【都馬調】前奏，但早期有「回龍介」<sup>87</sup>起法，此時則必須銜接較長的前奏模式(例 7-3)。由回龍介的【都馬調】觀察可知，今日

<sup>87</sup> 「回龍介」鑼鼓經：「倉才 倉才才 頓倉 才 倉」。

的三角板都馬，其實便是由回龍介都馬簡化而來的。此外，還可以都馬的弄、串加在前奏之前，預先鋪陳氣氛，再由演員以眼神、叫介、或是身段動作(如：下水袖)來暗示起【都馬調】的預備拍及前奏(即例 7-1)。

例 7-3

倉才 倉才才頃 倉才 倉

## (二)、過奏「過點」

【都馬調】的過奏需視演唱者的句末尾音收在何音而定，不同的尾音音高搭配著不同的過奏旋律，如尾音是由商音拖至宮音( $a^1 - g^1$ )，則伴奏接例 8-1 之過奏旋律；如尾音維持在角音( $b^1$ )上，不往下拖曳，則接例 8-2 的過奏旋律，這兩種過奏多在第一唱句銜接第二句時所使用。

例 8-1

唱腔尾音向下拖 伴奏旋律則向上進行

例 8-2

例 8-3 為停在徵音( $d^1$ )的過奏，亦可做尾奏結束一首【都馬調】，或者接「弄」，之後以三角板再次起下一首【都馬調】；例 8-4 為停在羽音( $e^1$ )之過奏，與停在徵音相同的是可做尾奏結束、可接過弄，但如要繼續接唱可不用重起都馬前奏；如

演員不想立即接唱，也可接續較長的過奏(例 8-5)，俗稱「過大點」。如果尾音是停在宮音上，通常下一句會不過過奏，直接接唱。

雖然有尾音與過奏的進行模式，但如果因為劇情需要，演員也可略去過奏，直接接唱，不受過奏的約束；當演員接唱時，樂師則會立即改變伴奏旋律，配合唱腔繼續伴奏。

例 8-3 徵音上的間奏

例 8-4 羽音上的間奏

例 8-5 過大點

接續過大點則此小節省略

如要結束都馬調 停在此音上

伴奏的過奏模式，受到唱腔尾音音高的影響，然而演員的演唱亦受到唱詞抑揚頓挫的規範，因此尾音會落在哪個音上面是可以預期的，樂師在即興伴奏時，只須注意演員的唱詞內容，當可準確的捉住尾音的落點，達到唱與伴奏間的默契搭配。

### (三)、尾奏

都馬調的結束方式可採小尾奏漸慢結束，有時在唱腔的末句便將速度拉慢，預告整曲唱腔的結束；另一種則是接唱其他的收尾唱腔作結。

小尾奏的結束方式，如唱腔停在徵音，則尾奏亦結束在徵音上(例 9-1)，如

唱腔停在羽音上，尾奏亦結束在羽音上(例 9-2)，旋律同於過奏，這是一般加尾奏結束的方式。

例 9-1



例 9-2



如果是收尾的唱腔收束整曲，則會接唱【都馬尾】(例 10-1)或【倍思尾】(例 10-2)<sup>88</sup>，【都馬尾】最後結束在徵音上，【倍思尾】則結束在宮音上。

例 10-1 都馬尾



例 10-2 倍思尾



<sup>88</sup> 傳統唱腔【倍思】的尾句。

#### (四)、都馬弄、都馬滾

【都馬調】與【七字調】相同，可以在曲中穿插身段與念白，因此「弄」的簡短反覆音型提供了靈活變化的機動性，而弄的音型與過奏一般，也視唱腔的尾音而定，尾音停在徵音上(第一拍)，則弄為下行音型(例 11-1)；如果尾音重拍停在羽音上的話，則音型反向往上(例 11-2)。有時尾音會先接續過奏，過奏畢演員未繼續接唱下句方落弄；如果在段落的倒數第二句時，則常會有直接落弄的情形，待演員的作表後，才接唱下一句。如果是段落的最後一句，通常會先接過奏(前文例 8-3)，再接弄的反覆音型。



但是都馬弄是簡短的兩小節反覆樂句，如果需要演奏較長的時間，容易顯得單調枯燥，因此有所謂的「都馬滾」，將弄多作二次翻轉變化，使旋律長度拉長三倍。如果尾音停在羽音要接都馬滾，則一次弄後以簡短音型(例 11-3 第三小節)銜接至徵音上，再作都馬滾。



## (五)、都馬串

都馬串<sup>89</sup>為完整的旋律段落，屬於背景音樂的器樂曲，通常拿來與【都馬調】搭配使用，安插於整個唱腔之前或之後，可以不斷地反覆，每次的反覆皆為完整的演奏。如要銜接唱段時，會以鼓介切斷，起都馬頭，直接轉唱【都馬調】。例 12-1、例 12-2 為常用的都馬串。

例 12 都馬串之一



例 12-2 都馬串之二



<sup>89</sup> 「都馬串」指的是用以銜接【都馬調】前、後的器樂曲，不專指何首曲調，因此每位樂師認定的都馬串並不相同。

### 三、雜唸調

【雜唸調】是一種半念半唱的敘述性曲調，因此是屬於長短句的結構型態，旋律隨著語調的高低起伏，作簡單、級進的上下行變化。【雜唸調】一首不限句數，通常是演唱者的唱句告一段落，以尾音拖腔的方式，表示要接續過奏；另外唱腔的中間也可加入口白，因此也有「弄」的形式存在；在唱腔收束前一定會有長段的拖腔作結。因此以下也分成前奏、過奏、尾奏、弄的部分來說明。

#### (一)、前奏

這是【雜唸調】固定的前奏旋律，配合著鑼鼓使用，也可以減短，僅採用後兩小節或後四小節的前奏。

例 13 雜唸調前奏



另外還有一種唱法是【七字調】轉【雜唸調】，開法同七字，唱腔第一句前四字及過奏均為【七字調】形式，後三字轉調轉唱【雜唸調】，唱法的差別在於尾音上行的轉音，出現了變徵音取代徵音，達到銜接不同曲調，轉移調式的目的(例 14-2)。

### 例 14-2

七字調

唱腔 皇家 女

伴奏

出現變徵音達到移調的目的

雜唸調

唱腔 皇家 女 啊.....

伴奏

## (二)、過奏

【雜唸調】的第一句唱詞通常會拉高來唱，尾音停在商音上，拖音的部分有些演員的唱法會往下拖曳(見例 14-2)，而每句之間是否接續，或者過奏一、兩小節方接續，可由演員視演出需要而自由選擇。第一句的過奏，有兩種不同的配合方法，一種是與拖曳的唱腔同時下行級進，另一種則會延遲一至二小節方下行級進，而演員並不一定要等候這樣的過奏音型結束才能接續演唱，只要符合節拍的律動，可以非常自由的接唱。

唱腔的伴奏部分，只有第一句的拖曳部分有較特別的向下級進音型，之後以徵音為中心的簡單音型反覆來伴奏，配合著歌詞的抑揚頓挫，以末字的音高來選擇使用的伴奏音型。例 15 為常見的音型之例，以兩小節為單位，可自由串組反覆伴奏。

例 15 雜唸調的伴奏音型數種  
均以徵音為主作音型變化



### (三)、尾奏

全曲唱段要結束時，通常會以「大調尾」的旋律作拖腔，再接續與【大調】相同的尾奏，結束在商音上(例 16-1)。另外也有轉【七字調】的第四句唱腔，以七字調收尾，或者接唱其他唱腔，如接唱【十二丈】(例 16-2)頭尾唱句來結束【雜唸調】，結束在徵音上。

例 16-1 大調尾



例 16-2 十二丈尾



### (四)、雜唸的過弄

在【雜唸調】的中間，如穿插身段或唸白，同樣會插入過弄，弄之前的唱腔常是結束在宮音或是徵音上，再接弄的形式；之後如要再接唱，經由某個叫介或

身段動作，伴奏則會直接以前奏的最後兩個小節起頭，再接續後面的唱段。

### 例 17 雜唸的過弄



## 第二節 曲調分析

掌握了曲調的基本結構後，後文擬由歌仔戲實際演出，觀察唱腔與文場樂器的相互配合情形，藉由唱腔與伴奏對照樂譜的分析，了解這三種曲調的基本伴奏手法，以及不同的伴奏者、不同的曲調速度下所發生的變化情形。

### 一、採用譜例原則說明

由於歌仔戲唱腔種類繁多，無法一一詳細紀錄其伴奏情形，因此在採譜的選擇上，做了範圍限定，從歌仔戲主要使用、具有活奏性質的唱腔當中，找到歌仔戲伴奏的特定手法與模式。採譜的選取原則如下：

#### (一)、曲調範圍

在曲調部分，採錄具有活唱、活奏特性的【七字調】、【都馬調】、【雜唸調】三種，並比較其不同速度變化的例子，以明瞭伴奏者如何在同樣的架構下進行加花減字的伴奏，速度有快板、中板、慢板。

## (二)、伴奏版本

因爲【七字調】、【都馬調】、【雜唸調】三個曲調有著依字行腔、板式變化等特色，必須是經驗豐富的樂師，方能準確掌握伴奏的原則，所以在採譜選擇上，選取的版本是以樂師爲主要考量。田野錄音的來源主體爲台北地區的〈民權歌劇團〉，其文場頭手弦爲林竹岸老團長，自年輕時擔任頭手弦吹，具有近五十年職業演出經驗，歷經內、外台時期，在北部外台劇團的文場樂師中，頗負盛名，因此各個曲調的基本伴奏法的觀察是以林竹岸的演奏爲主。

然而爲了解不同樂師的伴奏手法是否有所差異，以及時代的變遷、表演型態改變是否也對伴奏手法產生影響，因此也蒐集不同時期、不同型態的歌仔戲樂師伴奏情形，這個部分則以已出版或未出版的影音資料爲主。包含了：許再添，早年在職業劇團擔任二手弦，後來爲廣播、電視歌仔戲及舞台公演擔任音樂設計及文場領導，跨足多種歌仔戲表演型態的伴奏；另一位與許再添同樣具有外台、電視文場伴奏經驗的爲洪堯進(已歿)。在中生代的公演歌仔戲職業樂師方面則採周以謙、劉文亮的伴奏，這兩位爲目前活躍於歌仔戲文場界的樂師，其與河洛、蘭陽、薪傳等知名劇團均有豐富的合作經驗，擔任歌仔戲的音樂設計，新作、新編各種歌仔戲曲調，雖由國樂背景跨足歌仔戲界，但伴奏技巧與設計能力已深獲肯定。另一位年輕的樂師林金泉爲林竹岸的么子，從小在自家劇團耳濡目染，學習經歷與國樂出身者大不相同，除了師承老樂師林良全(已歿)外，並學習西洋樂器，將之融入歌仔戲伴奏樂隊當中，爲傳統曲調伴奏。

上述幾位皆具有頭手弦或文場領導的能力，因此藉由其唱腔伴奏的採譜紀錄，來探尋歌仔戲唱腔伴奏的方法及個別樂器的語法特色。

### (三)、樂器

歌仔戲在不同時期加入許多樂器，但最主要的伴奏樂器仍是拉弦類的胡琴為主，計有殼仔弦、大廣弦、二胡、鐵弦等，這些樂器配合曲調，運用在不同情境與速度時，主從的地位會有所不同，因此分別採譜敘述；雖然各種胡琴的演奏語法技巧差異不大，但由於音色特質與定弦音的不同，藉由採譜分析，可見樂師將同一曲調在不同音域中的八度翻轉技巧，以及伴奏與唱腔間的搭配情形。除胡琴類外，採錄的尚有三弦譜、電子琴譜。另一需要說明的是，本文所採之對照譜呈現大都為單一樂器伴奏譜，然並非為當時僅有單項樂器伴奏，惟樂器間彼此的配合情形牽涉更廣，在採譜上也有實際困難，故暫略不論。

表 5-1 譜例的選取原則一覽

項目	內容
演奏者	林竹岸、許再添、洪堯進、劉文亮、周以謙、林金泉
曲調類別	七字調、都馬調、雜唸調
速度變化	快板、中板、慢板、
樂器	殼仔弦、二胡、大廣弦、喇叭弦、三弦、電子琴
採集版本	以目前的演出演奏為主，聲音資料為輔，含〈民權歌劇團〉民戲演出田野錄音、各劇團演出錄音及影音出版品

## 二、譜例個別分析項目

就樂譜的個別分析部分，分成下列幾個項目：(一)、基本資料：說明錄音時間、演奏者、演唱者等基本資料。(二)、曲調結構：在前一節當中已介紹七字、都馬、雜唸的曲調結構，此部分則說明該曲調屬於哪一種結構，並以圖表說明之。(三)、音階型態、音域：唱腔與伴奏旋律中所使用之音階排列、音域範圍及其調式。(四)、曲調的主要伴奏音型與技巧：樂器在伴奏唱腔時常用的音型整理分析，歸納出慣用的伴奏音型或特殊技巧。

表 5-2 唱腔伴奏譜例一覽表

編號	曲調名	使用樂器	演奏者	來源	說明	歌詞
1.	快板七字調	殼仔弦 電子琴	林竹岸 林金泉	民權夜戲 《水萍怪影》	錄音	1 闕
2	快板七字調	殼仔弦	林竹岸	民權夜戲 《情斷西湖》	錄音	1 闕
3.	中板七字調	二胡 三弦	許再添	1997 兩岸歌仔戲創作研討會	出版品	2 闕
4.	中板七字調	大廣弦 電子琴	林竹岸 林金泉	民權日戲 《收獨角青牛》	錄音	1 闕
5	慢板七字調	六角弦	劉文亮	唐美雲 《趙匡胤送京娘》	錄音	1 闕
6.	慢板七字調	二胡	林竹岸	民權夜戲 《兄弟多情》	錄音	1 闕
7.	慢板七字調	鐵弦	林金泉	民權錄影 《紅鬃烈馬》	CD 未出版	1 闕
8.	中板都馬調	二胡 電子琴	林竹岸 林金泉	民權夜戲 《關東大俠》	錄音	5 闕
9.	中板都馬調	二胡	洪堯進	本土音樂的欣賞與傳唱	CD 出版品	4 闕
10.	中板都馬調	二胡	周以謙	賴達達〈台灣歌仔戲胡琴音樂研究〉 簡譜譜例	樂譜	1 闕
11.	雜唸調	大廣弦	林竹岸	民權日戲 《羅通掃北》	錄音	5 闕

說明：除譜 5-10 引用自賴達達〈台灣歌仔戲胡琴音樂研究〉論文之簡譜譜例，餘者均為筆者採譜製譜。

### 三、譜例分析

#### 譜 5-1 快板七字調

#### 樂譜一 快板七字調

殼仔弦 林竹岸

前奏

第一句 1 2 3 4 -----

5 6

7 ----- 第二句 1 2 3 4

5 6 7

第三句 1 2 3 4

### 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	錄音版本(劇團/劇目/時間/地點)
快板七字調	林竹岸	殼仔弦	〈民權歌劇團〉夜戲/ 《情斷西湖》/2.2.2004./北投

### 2. 曲調結構

(前奏)□□□□ (過奏) □□□(小過奏), □□□□-□□□ (過奏),  
□□□□-□□□ (過奏), □□□□-□□□, □□□□□ (尾奏半收)。

共計 49 小節。鑼鼓起正介，標準七字結構，結束疊唱第四句，尾奏奏一半，收在商音上。

### 3. 音階型態、音域

殼仔弦空弦音為 La—Mi(降 E 調)，即  $c^1-g^1$ ，演奏音域為  $c^1-d^2$ ，計大九度，演奏的音階主要為五聲音階，主幹音為  $c^1-g^1-c^2$ ，變宮音( $d^1$ )僅在快速音型的經過音時，代替宮音使用(第 42 小節)，或是羽音的裝飾音及高音轉折點使用(第 21、38、44、47 小節)；變徵音也僅出現二次，在結束的下行級進音型中出現(第 10、25 小節)。

### 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

主要伴奏唱腔的音型有兩種：



這是唱腔時最主要的伴奏型態，音型 1 為上行音型，共出現五次(第 5、15、17、27、40 小節)，音型 2 兩種皆為下行音型，共出現了七次(音型 2-1 在第 12、13、28、39、46 小節；音型 2-2 在第 6、14 小節)，兩個音型配合唱腔的高低來選擇使用。

過奏亦由兩種主要音型組合而成，前句唱腔尾音拉高時則過奏由上往下進行，反之亦同。



在演奏技巧上，由於樂曲速度快，因此使用了大量的空弦音，並使用了許多c<sup>2</sup>音上的漣音，在四指的演奏法中，以小指的快速打弦製造的漣音為主要特色。

譜 5-2 快板七字調

樂譜二 快板七字調

殺仔弦 林竹岸  
演唱 陳麗紅

1  
唱腔 玉 華 聽 得

殺仔弦

6  
氣 猜 猜,

11  
我 罵 水 洋 (這 個) 狗 奴

16  
才,

21  
竟 然 卑 鄙 (在 那)

### 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	演唱者	錄音版本(劇團/劇名目/時間/地點)
快板七字調	林竹岸	殼仔弦	陳麗紅	〈民權歌劇團〉夜戲/ 《水萍怪影》/2.5.2004./板橋

### 2. 曲調結構

□□□□ (過奏) □□□ (小過奏), □□□□-□□□ (過奏), □□□□  
□-□□□, □□□□-□□□ (小尾奏收)。

共計 34 小節，無頭七字，因此沒有前奏，第三句直接接唱第四句，尾句不疊唱，收在徵音上。此首七字調後面有接續七字弄，此處略而不採。

### 3. 音階型態、音域

同譜 5-1，殼仔弦空弦音為 La - Mi(降 E 調)，即  $c^1 - g^1$ ，演奏音域為  $c^1 - c^2$ ，計八度，音階主要為五聲音階，主幹音為  $c^1 - g^1 - c^2$ ，變宮音( $d^1$ )出現五次(第 6、15、20、22、31 小節)，大多做為經過音用；變徵音( $a^1$ )出現五次，多以鄰音的方

式使用：g<sup>1</sup>—a<sup>1</sup>—g<sup>1</sup>—f<sup>1</sup>。(第 14、17、21、26、31 小節，a<sup>1</sup>代替降 b<sup>1</sup>使用)。

#### 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

由於此曲的演唱速度十分快速，所以伴奏的加花情形很少，多數都為八分音符的主伴奏音型，過奏時方有較多的加花變化。伴奏音型 1 共出現了六次(第 9、10、11、13、25、30 小節)、音型 2 出現四次(第 8、12、24、29 小節)。此曲與譜例 5-1 技巧相同。



譜 5-3 中板七字調

樂譜三 中板七字調

二胡 許再添  
三弦 吳聰明  
演唱 陳美雲 林美香

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are for the Erhu and Sanxian accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written in green text below the vocal line.

System 1 (Measures 1-5):  
Vocal: 唱腔 (彼兮) 洋水 相 逢 (啊)  
Erhu/Sanxian: Accompaniment for the first system.

System 2 (Measures 6-10):  
Vocal: 隔 高 樓，  
Erhu/Sanxian: Accompaniment for the second system.

System 3 (Measures 11-15):  
Vocal: (哎哟) 五 月 荔 枝 (啊) 羅  
Erhu/Sanxian: Accompaniment for the third system.

16

怕 包，

21

諒必(啊) 有 緣

26

(哎哟) 今 來 到， 贈與(耶) 書 生

31

(啊) (我嘛)親 手 拋。

36

洋水 相 逢 (啊)

41

隔 高 樓， 並 蒂

46

荔 枝 (呀) 親 手 拋，

51

56

一見鍾情(啊)我不甘

61

走,

66

望要結成(啊)

71

實風交, 望要結成

### 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	演唱者	錄音版本(劇名目/時間/地點)
中板七字調	許再添	二胡	陳美雲 林美香	《兩岸歌仔戲交流創作研討會》示範演出/《陳三五娘》/1997./廈門

### 2. 曲調結構

(一音起)□□□□(過奏)□□□(小過奏), □□□□-□□□(過奏),  
□□□□-□□□, □□□□-□□□(小尾奏收)。

□□□□(過奏)□□□, □□□□-□□□(過奏), □□□□-□□□  
□(過奏), □□□□-□□□, □□□□-□□□(尾奏收)。

共有兩闕唱詞，計 81 小節。第一首為一音七字，第三句不過奏，結束小尾奏收在徵音。第二首接續第一首，不另開前奏，第一句接第二句省略一小節小過奏，第三句後有過奏，尾奏疊唱，尾奏完整收束在羽音上。

### 3. 音階型態、音域

二胡空弦音為 La-Mi(F 調)，即  $d^1-a^1$ ，演奏音域為  $d^1-f^2$ ，計小十度，伴

奏的音階全在五聲音階內，主幹音為  $d^1 - a^1 - d^2$ 。

三弦空弦音為 Mi-La-Mi(F 調)，即  $a - d^1 - a^1$ ，演奏音域為  $a - d^2$ ，計十一度。變徵音( $b, b^1$ )出現在第 51、52、74、78 小節，作經過音使用；變宮音( $e^1$ )出現在第 18、70 小節。

#### 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

二胡的部分，由於是中板【七字調】，所以過奏的伴奏音型以十六音符為主，在五小節的固定過奏中，骨幹音為 A、F、D 三個音，在這樣的骨幹架構下，伴奏者做了各種不同的音型變化。

小節骨幹音 過門間奏的變化情形

1. a-d

2. d-f

d-d

3. f-d

4. f-d

5. a-d

全首僅有一處演奏到  $f^2$  音，因此無需更換把位演奏。在唱詞的伴奏部分，大部分以長音符處理，這是因為演唱者在速度較慢時，行腔轉韻的可能性增加，因此樂師會專注傾聽演唱者的作韻，而以較少的音量及音符來伴奏。

譜 5-4 慢板七字調

樂譜四 慢板七字調

大廣弦 林竹岸  
電子琴 林金泉  
演 唱 蔡美珠

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a vocal line with lyrics '唱腔 黑 黑(耶) 暗 暗', a Daguang弦 line, and an electronic piano accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the accompaniment and includes the lyric '四 界 搭 黑' in the vocal line. The third system (measures 9-12) concludes with the lyrics '荔, (呀) 行 來 窠 去'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

13

無 丰 人 行 (啊) 踪，

17

21

一 時 在 此

25

我想得人全慈，

29

33

清清濛濛(啊)

37  
一(啊) 片 (哪) 空, 心內想到

37  
37  
37  
37

42  
一片 空 (哪).

42  
42  
42  
42

## 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	演唱者	錄音版本(劇團/劇名目/時間/地點)
慢板七字調	林竹岸 林金泉	大廣弦 電子琴	蔡美珠	〈民權歌劇團〉日戲/ 《收獨角青牛》/2.5.2004./板橋

## 2. 曲調結構

□□□□ (過奏) □□□(小過奏), □□□□-□□□ (過奏), □□□□  
-□□□(過奏), □□□□-□□□, □□□□-□□□ (尾奏半收)。

共計 46 小節，無頭七字，完整的過奏形式，疊唱尾句(疊唱句歌詞有更動)，

尾奏半收在商音上。

### 3. 音階型態、音域

大廣弦空弦音為 Re—La(降 E 調)，即 f—c<sup>1</sup>，演奏音域為 f—g<sup>1</sup>，計大九度，演奏的音階為七聲音階，主幹音為 g—c<sup>1</sup>—f<sup>1</sup>—g<sup>1</sup>。(譜例大廣絃為高八度記譜。)

電子琴為 61 鍵之鍵盤樂器，採分鍵設定，下方聲部兩個八度定為低音樂器音色，本譜例使用了 F—c<sup>1</sup>音域；高音聲部則採用柔和的旋律樂器音色，音域為 c<sup>1</sup>—降 e<sup>2</sup>。

### 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

由於大廣弦的空弦為 f、c<sup>1</sup>，所以常用的音型正好與殼仔弦相反，且常出現降 e<sup>1</sup>—(c<sup>1</sup>—)f 的小七度(如：第 5、8、31 小節)，以及 g—c<sup>1</sup>(—)降 e<sup>1</sup>的小六度(如：第 6、21 小節)大跳音程；由於慢板的的速度，因此在唱詞的伴奏上較少加花變奏。

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'e1-a1-f' and the bottom staff is labeled 'g-c1-降e1'. Both staves are in 3/4 time and have a key signature of one flat. The top staff contains a sequence of eighth notes: e1, a1, f, e1, a1, f, e1, a1, f, e1, a1, f. The bottom staff contains a sequence of eighth notes: g, c1, 降e1, g, c1, 降e1, g, c1, 降e1, g, c1, 降e1.

電子琴的部分可分為兩個聲部而言，左手低音聲部，主要是數字低音的和聲功能，如以西洋的調性來看，【七字調】偏於 c 小調的色彩，因此在電子琴的低音主要用的是 I 和弦，常用的進行是 I → III → V(I) → I 的形式(如：第 4-7、12-15、35-38 小節)。



譜 5-5 慢板七字調

樂譜五 慢板七字調

六角弦 劉文亮  
演唱 王秀文

1  
唱腔 你有心 晟我 (啊)

1  
六角弦

5  
你

9  
無心(來)將我養， 放我

13  
京娘 (啊) 做孤 (啊)

17  
兒，母親啊，

Detailed description: The score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems, each with a vocal line (top staff) and a hexagonal string accompaniment line (bottom staff). The lyrics are written in green. Red slurs are used to group notes in the vocal line. Measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of each system. The lyrics are: '你有心 晟我 (啊)', '你', '無心(來)將我養， 放我', '京娘 (啊) 做孤 (啊)', and '兒，母親啊，'.

21

阮 繼 母 (伊)

25

時 (啊) 常 (哪) 將 阮 來 輕 視, 你

29

放 捨 子 兒 (呀) (你) 忍 心 (恨)

33

離 開 (啊), 我 在 這 (來)

37

哭 (恨) 傷 悲 (呀), 心 肝 娘 親, 你

41

有 聽 我 叫 你.

## 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	演唱者	錄音版本(劇團/劇名目/時間/地點)
慢板七字調	劉文亮	六角弦	王秀文	〈唐美雲歌仔戲團〉小型公演/ 《趙匡胤送京娘》/2003./紅樓劇場

## 2. 曲調結構

□□□□ (過奏) □□□(小過奏), □□□□-□□□ (過奏), □□□□  
□-□□□, □□□□-□□□, □□□□□, (尾奏完整收)。

共計 42 小節。屬於無頭七字，由演員自起，尾句疊唱(疊唱句歌詞有更動，第 36-38 小節)後，演員隨著文場伴奏的尾奏旋律行腔演唱(第 39-42 小節)，與文場一同收束整曲，結束在羽音上。

## 3. 音階型態、音域

六角弦空弦音為 La - Mi(降 E 調)，即  $c^1 - g^1$ ，演奏音域比較特別，由  $c^1 - g^2$ ，計完全十二度，主要的演奏音域在  $g^1 - g^2$ ，這是為了模擬鐵弦的伴奏形式，以高音製造出鐵弦的纖細音色，襯托出慢板【七字調】的悲傷氣氛。此曲伴奏的音型中有較多的變宮音( $d^1$ )，在第 6、12、14、19、28、31、33 小節，變徵音則僅出現在第 24 小節。

## 4. 曲調的主要伴奏音型、技巧

此曲以高音把位來伴奏慢板【七字調】，樂器的高低音進行正好與唱腔作反向的對應，有疊宕起伏之感。常用音型當中有許多  $g^1 - g^2$  八度音程的進行(第 11、19、22、26、38 小節)。



譜 5-6 慢板七字調

樂譜6 慢板七字調

二胡 林竹岸  
演唱 林燁娟

1 1  
婆婆為何(啊)

5 5  
(哪要來) 跟我

9 9  
跪(啊), 叫我(耶) 麗君

13 13  
(哪) (我要) 怎(耶) 解 圍,

17 17

21

(呀) 望 要 跟伊 (來) 結 盟

25

(阮來) 成 雙 設 對 (啊),

29

33

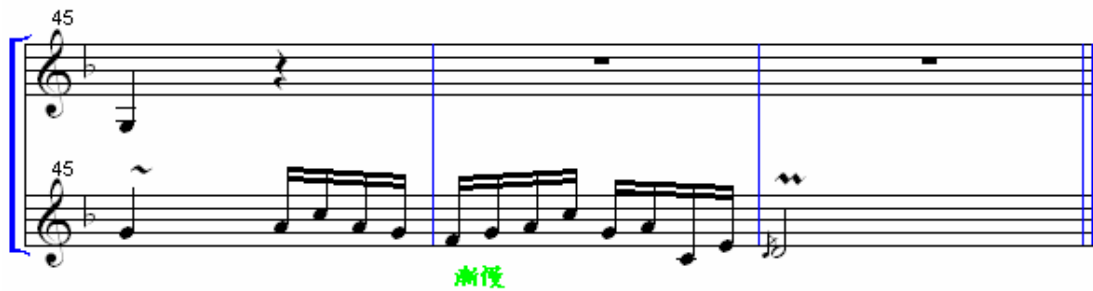
(這) 無 疑 棒打(這個)鴛 鴦 (啊) (煞來)

37

拆 (也) 分 (哪) 開 (啊), (呀)

41

想著 (耶) 真 克 虧 (啊)



### 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	演唱者	錄音版本(劇團/劇名目/時間)
慢板七字調	林竹岸	二胡	林嬋娟	〈民權歌劇團〉夜戲/ 《兄弟多情》/2.3.2004.

### 2. 曲調結構

□□□□ (過奏) □□□ (小過奏), □□□□—□□□ (過奏), □□□□  
—□□□ (過奏), □□□□—□□□, □□□□□ (尾奏完整收)。

共計 47 小節。屬於無頭七字，由演員自起，尾句疊唱(疊唱歌詞有更動，第 41-43 小節)，尾奏完整收，結束在羽音上。

### 3. 音階型態、音域

二胡空弦音為 Sol—Re(F 調)，即  $c^1-g^1$ ，一般  $c^1-g^1$  定弦慣以降 E 調演奏【七字調】，然而演唱者開唱為 F 調，因此在指法上採用 G 調指法演奏。演奏音域為  $c^1-f^2$ ，計完全十一度，演奏音域較寬，這是因為二胡的音色較殼仔弦渾厚，高音部分並不會過於尖銳，於慢板七字中的過奏使用，更可襯出其悲傷的氣氛。演奏的音階有較多的變宮、變徵音，主幹音為  $d^1-g^1-a^1-c^2$ 。

#### 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

由於是 G 調指法演奏 F 調曲調，因此在音型的使用上，與一般常用的有所不同，如：第 5、7、12、13、15、17、19、20 等小節，使用 c<sup>1</sup>音。由於是慢板的樂曲，所以使用了更多的滑音與裝飾音符。

常使用含有空弦音c<sup>1</sup>的音型



e<sup>1</sup>為變宮音

譜 5-7 中板七字調

樂譜7 慢板七字調

演唱 林燁娟  
織弦 林金泉

唱腔  
我 當初(耶) 親(哪) 手 (啊)

織弦

4

8  
拋 繡 球 (啊), (阮) 跟 伊 (耶)

12  
平 (啊) 貴 結(啊) 雲

16  
貴 (啊),

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled '樂譜7 慢板七字調'. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (唱腔) and a string line (織弦). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Chinese. Red lines under the notes indicate phrasing. Measure numbers 4, 8, 12, and 16 are marked at the beginning of their respective systems.

20

萬般(耶)

24

苦楚(啊) 願承受(啊)

28

32

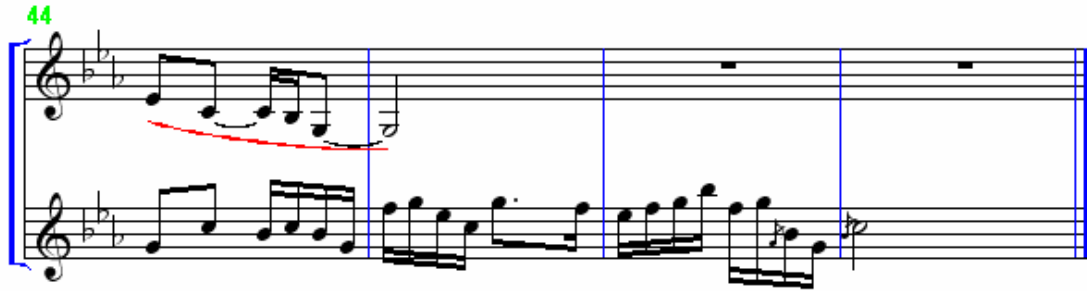
只求(耶) 恩(哪) 愛

36

(是)度(耶) 春(哪) 秋,

40

恩愛(耶) 度春 秋(啊)



### 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	演唱者	錄音版本(劇團/劇名目)
慢板七字調	林金泉	鐵弦	林嬋娟	〈民權歌劇團〉錄影/《紅鬃烈馬》

### 2. 曲調結構

□□□□ (過奏) □□□(小過奏), □□□□-□□□ (過奏), □□□□  
 □-□□□ (過奏), □□□□-□□□, □□□□□ (尾奏完整收)。

共計 47 小節。屬於無頭七字，由演員自起，尾句疊唱，尾奏完整收，結束在羽音上。

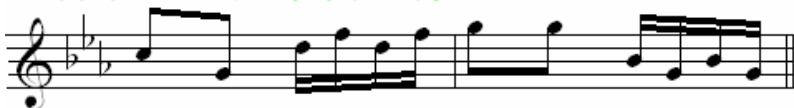
### 3. 音階型態、音域

鐵弦空弦音為 Mi – Si(降 E 調)，即  $g^1-d^2$ 。演奏音域為  $g^1-降 b^2$ ，計小十度，七聲音階。

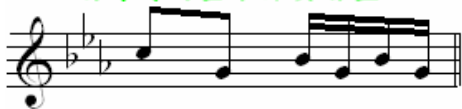
### 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

鐵弦聲音較弱，搭配大廣弦一同使用；為了凸顯聲音的特色，在過奏及唱腔下行時會作反向上進行，如第 9、12、24、38、41 小節。其他唱句的伴奏，主要音型也是以空弦  $g^1$  音為主軸，進行加花變化。

與唱腔反向的上行高音區音型



唱句時的基本伴奏音型



# 樂譜8 中板都馬調

二胡 林竹岸  
電子琴 林金象  
演唱 林嫻娟  
翁麗玲

1  
日 落 西 山 (來) 黃 昏 暗, 我 思 思

1  
二 胡

1  
弦 樂 音 色

1  
電 子 琴

6  
念 念 (那 個) 可 愛 的 情 人, 我 為 伊

6  
相 思 病 帶 重, 我 為 你 掛 牽 心 茫 茫,

11  
換 長 笛 音 色

11

16

我昨夜要回 (我)床中來夢一個夢,

21

我夢見我愛哥(啊)伊入我的房,(呀)害我

弦樂音色

26

熊熊就要倚來攪,

長笛音色

31

唉，我目 睛一個睇金 我看無 人。

36

為君(啊)精神是全 散 亂，

41

六十 甲 子 既 日 日 是 排 倒 翻， 僥 倖 我 的 骨 頭 我

46

一支是排一畝，三十六支先排也

51

排不 全，阮的頭髻也不要

56

整，阮衫褲也不要來穿新，若有阮

61

愛哥(啊)伊來見我的(啊)面, 阮較好 嘴乾茶來

66

唱。(轉快) 巧雲內中有聽見, 聽見

71

姐姐 在那來哭聲啼, 阮不知

76 阿姐你為著啥代誌，(呀)看到(被兮)眼淚

76 啊，(轉慢)在那來含目瞭。

漸慢

### 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	演唱者	錄音版本(劇團/劇名目)
中板都馬調	林竹岸 林金泉	二胡 電子琴	林嬋娟 翁麗玲	〈民權歌劇團〉夜戲/《關東大俠》

### 2. 曲調結構

計 86 小節，共分成五段歌詞：

前 奏 第 1—3 小節 (慢都馬頭)

第一段 第 3—17 小節

唱詞 1(徵音 c<sup>1</sup>)→唱詞 2(徵音 c<sup>1</sup>)→過奏→

唱詞 3(商音 g<sup>1</sup>)→唱詞 4(徵音 c<sup>1</sup>)→過奏

第二段 第 17—37 小節

唱詞 1(商音向下拖曳 g<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>)→過奏→唱詞 2(宮音 f<sup>1</sup>) →

唱詞 3(羽音 d<sup>1</sup>) →過弄二次→唱詞 4(徵音 c<sup>1</sup>) →過奏

第三段 第 37—54 小節

唱詞 1(商音向下拖曳 g<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>)→過奏→唱詞 2(商音 g<sup>1</sup>) →

唱詞 3(羽音 d<sup>1</sup>) 停頓一小節→唱詞 4(徵音 c<sup>1</sup>) →過奏

第四段 第 54—68 小節

唱詞 1(角、商音向下拖曳 a<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>)→過奏→唱詞 2(商音 g<sup>1</sup>) →

唱詞 3(羽音 d<sup>1</sup>) 停頓一小節→唱詞 4(羽音 d<sup>1</sup>) →過奏

第五段 第 68—86 小節

唱詞 1(徵音 c<sup>1</sup>)→唱詞 2(徵音 c<sup>1</sup>)→過奏→唱詞 3(徵音 c<sup>1</sup>) →

唱詞 4 前半(羽音拖長 d<sup>1</sup>) →後半(徵音 c<sup>1</sup>) →尾奏

整首【都馬調】每段唱詞可以四句形式來做分析，第一句唱詞的處理有兩種，一是拖曳尾音(商—宮)接過奏，另一種停在徵音上直接接唱下句；第二句停在徵音上則接過奏，停在宮音、商音上，則接唱下句唱詞；第三句除了在第二段時，因為身段的需要，而加入可彈性變化長度的弄，其他段落都是直接接唱第四句(或停頓一小節再接唱下句)；除了第四段末句結束在羽音上，其餘每段均結束在徵音上，徵音所接的過奏均與前文所介紹過奏或尾奏的模式相符。

### 3. 音階型態、音域

二胡空弦音為 Sol—Re(F 調)，即  $c^1-g^1$ 。演奏音域為  $c^1-g^2$ ，計完全十二度，七聲音階徵調式。

### 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

徵音起的過奏大都高八度音域演奏，以銜接下句唱腔，而唱腔的伴奏音型主要有兩種，一種是  $d^1-g^1-e^1$  三音的組合變化，以用在偶數句，唱腔走中低音區時為多，如第 13、18、26、33、51、62 小節；另一種是  $g^1-c^2-a^1$  的變化，以用在每段第一句時，唱腔走中高音區時為多，如第 11、19、55 小節，兩種音型都是完全四度+小三度，與前奏的主音型  $c-f-d-g-c$  的音程結構相符。

過奏高八度演奏



The image displays three staves of musical notation in F major. The first staff, labeled "過奏高八度演奏", shows a melodic line with a dotted quarter note followed by eighth notes. The second staff, labeled "d1-g1-e1", shows a rhythmic accompaniment pattern with a dotted quarter note followed by eighth notes. The third staff, labeled "g1-c2-a1", shows another rhythmic accompaniment pattern with a dotted quarter note followed by eighth notes.

電子琴的部分，採用弦樂音色時主要是以和聲的使用為主，屬於西洋 F 大調的 V 或 VI→V (第 2、6-8 小節)。之後以長笛模擬中國笛的吹奏，同樣也是採用上述兩種基本音型作變化。低音聲部的和聲進行主要配合旋律主幹音的進行，過奏時則與旋律齊奏。

電子琴音型的使用

dl-gl-el



gl-c2-al



The image shows two staves of musical notation in a single system. Both staves are in a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff is labeled 'dl-gl-el' in green text above the staff. It contains two measures of music. The first measure has a dotted quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, and a quarter note on Bb4. The second measure has a dotted quarter note on C5, followed by an eighth note on D5, and a quarter note on E5. The second staff is labeled 'gl-c2-al' in green text above the staff. It also contains two measures of music. The first measure has a dotted quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, and a quarter note on Bb4. The second measure has a dotted quarter note on C5, followed by an eighth note on D5, and a quarter note on E5.

譜 5-9 中板都馬調

樂譜9 中板都馬調

二胡 洪堯達  
演唱 許亞芬

1  
唱腔  
頭 幅 是

6  
春 遊 芳 草 地 (呀),

11  
昭 君 出 塞 彈 琵 琶,

16  
延 壽 為 財 用 毒 計, 使 害

21  
漢 王 拆 離 妻。

Detailed description: The image shows a musical score for 'Zhongban Dumatu' in 3/4 time, key of G major. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (top staff) and an erhu line (bottom staff). The lyrics are written in green characters below the vocal line. Red underlines are present under certain notes in the vocal line. The score is numbered 1, 6, 11, 16, and 21 at the beginning of each system. The erhu line provides a rhythmic accompaniment with various melodic patterns.

26  

 二幅是夏賞 綠荷池 (啊),

31  

 西楚霸王別虞姬，

36  

 九里山上情 絲絲，

41  

 虞姬 獻劍斷情絲。

46  

 三幅是秋飲 黃花酒，

51  

 范蠡獻美 報國仇，

56

平吳越國 才有 救，

61

范蠡西施 共推舟。

66

四幅是冬吟 白雪詩，

71

圖畫文君

76

與相如， 雖然 困苦 也有來好情

81

意， 咱來學伊啊 (轉慢) 相依相



## 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	演唱者	錄音版本
中板都馬調	洪堯進	二胡	許亞芬	《本土音樂的傳唱與欣賞》

## 2. 曲調結構

計 88 小節，共分成四段歌詞，前起回龍介都馬前奏：

前 奏 第 1—4 小節 (回龍介都馬前奏)

第一段 第 5—25 小節

唱詞 1(商音 a<sup>1</sup>向下拖曳)→過奏→唱詞 2(徵音 d<sup>1</sup>)→過奏→

唱詞 3(徵音 d<sup>1</sup>)→唱詞 4(羽音 e<sup>1</sup>)→過奏

第三段 第 26—45 小節

唱詞 1(商音 a<sup>1</sup>向下拖曳)→過奏→唱詞 2(羽音 e<sup>1</sup>) →過奏→

唱詞 3(羽音 e<sup>1</sup>) →唱詞 4(羽音 e<sup>1</sup>) →過奏

第四段 第 46—66 小節

唱詞 1(角、商音向下拖曳 b<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>)→過奏→唱詞 2(徵音 d<sup>1</sup>) →過奏→

唱詞 3(徵音 d<sup>1</sup>) →唱詞 4(羽音 e<sup>1</sup>) →過奏

第四段 第 67—88 小節

唱詞 1(角音平音 b<sup>1</sup>)→過奏→唱詞 2(宮音 g<sup>1</sup>) →

唱詞 3(徵音  $d^1$ )→唱詞 4 前半(羽音  $e^1$ )停頓→後半(徵音  $d^1$ ) →尾奏

此首第一句唱詞的處理有兩種，一是尾音向下拖曳接過奏，另一種是停在角音上拉平音，則接不同的過奏模式；第二句停在徵音、羽音接過奏，但第四段第二句停在宮音，則接唱下句唱腔；第三句均接唱第四句；第四句大都停頓在羽音上，僅最後一段收尾結束在徵音上。

### 3. 音階型態、音域

二胡空弦音為 Sol—Re(G 調)，即  $d^1—a^1$ 。演奏音域為  $d^1—g^2$ ，計完全十一度，七聲音階徵調式。

### 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

與前一份樂譜大致相似，也有兩種基本伴奏音型，一種為  $e^1—a^1—\#f^1$  的組合變化 (同於前首譜例的  $d^1—g^1—e^1$  進行)，如：第 12、21、23、53、54、62、71 等小節，其中在第一拍中常以  $e^1—b^1—d^2$  的音型進行，在全曲中出現了 15 次；另外一種是  $d^1—d^2$  完全八度的大跳音型進行，如：第 16、26、37、57 等小節，常接在過奏結束之後，計使用 8 次。



譜 5-10 中板都馬調

摘自 賴達達  
台灣歌仔戲胡琴音樂研究  
附錄譜例P.173  
二胡 周以謙

譜例十 中板都馬調

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line (top staff) and an Erhu line (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written in green text below the vocal line.

System 1: The vocal line begins with the label "唱腔" (Singing style). The Erhu line provides a rhythmic accompaniment.

System 2: The vocal line starts at measure 5 with the lyrics "兄 弟(啊) 來 到 花 園". The Erhu line continues with a similar rhythmic pattern.

System 3: The vocal line starts at measure 10 with the lyrics "口 , 有 種 百 花 在 內". The Erhu line continues.

System 4: The vocal line starts at measure 15 with the lyrics "頭 , 前 面 二 叢(彼個) 兒 笑". The Erhu line continues.

System 5: The vocal line starts at measure 20 with the lyrics "草 , 手 牽 梁 哥(來) 跳 過 溝 .". The Erhu line continues.

## 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	錄音版本
都馬調	周以謙	二胡	引自賴達達〈台灣歌仔戲胡琴音樂研究〉附錄 譜例 P.173

## 2. 曲調結構

計 25 小節，一段歌詞，前奏為三角板都馬前奏，但可能因為演員身段需要，或是演員尚未準備好開唱<sup>90</sup>，所以過了一次大點，前奏的長度增加。

唱詞部分：唱詞 1 尾音(角音 b'<sup>1</sup>向下拖曳)→過奏→唱詞 2 尾音(徵音 d'<sup>1</sup>)→過奏→唱詞 3(羽音 e'<sup>1</sup>)→接唱唱詞 4(羽音 e'<sup>1</sup>)→尾奏，結束在羽音上。

## 3. 音階型態、音域

二胡空弦音為 Sol—Re(G 調)，即 d<sup>1</sup>—a<sup>1</sup>。演奏音域為 d<sup>1</sup>—e<sup>2</sup>，計大九度，七聲音階徵調式。

## 4. 曲調的主要伴奏音型與技巧

整曲中用的最多的仍然是羽音起的 e'<sup>1</sup>—a<sup>1</sup>—#f<sup>1</sup>的組合變化音型，如：第 15、20、21、22、23 小節，這樣的伴奏音型具有持續進行的感覺。另一種從徵音或商音起的則是 d<sup>1</sup>—#f<sup>1</sup>—a<sup>1</sup>三音的組合變化，如：第 9、14 小節。

---

<sup>90</sup> 此份譜例引自賴達達論文〈台灣歌仔戲胡琴音樂研究〉，文中未說明樂譜出處，不知是樂師周以謙編腔寫譜，抑或是作者田野採譜，因此無法了解前奏加長是刻意為之或是現場演出情形需求所致。

el-al-#fl



dl-#fl-al



譜 5-11 雜唸調

樂譜十一 雜唸調

大廣弦 林竹岸

1  
心 肝 子， 你 靜 靜 聽 母

6  
講 乎 你 聽， 講 過 去 \* \* 定(啊) 嚟

11  
盟， 跟你爹 風 險 過 日 子， 你 阿 爹 真 名

16  
跟 正 姓， 尉 遲 恭 (來) 就(啊) 是 伊 (啊)。

21

26

你 爹 在 咧

31

擺 巧 藝， 時 常 走 他 里，

36

帶 母 在 那 過 日 子， (來) 為 要 走 天

41

下， 才 得 離 開 倆 的 家， 彼 時

46

候， 母 親 肚 中(來) 有 花 喜， 琳 兒 還 沒

51

來(呀) 出 世， 你 阿 爹 離 開 沒 幾 瞬，

56  
 哪 知 影 響 馬 來 到 位 ， 正 正 就 是

61  
 劉 國 斌 伊 。

66

71  
 大 膽 的 響 馬 ， 做 事

76  
 實 在 太 超 過 ， 竟 大 \* \* (來) \* \* ，

81  
 看 母 親 有 合 意 ，

86



86 強 要 來 調 戲 我 一 人, 彼 時

91



91 候 我 子 在 肚 中, 我 不 敢 \* \* 伊, 來

96



96 辜 不 離 哀 為 願 你, 母 親(啊)

101



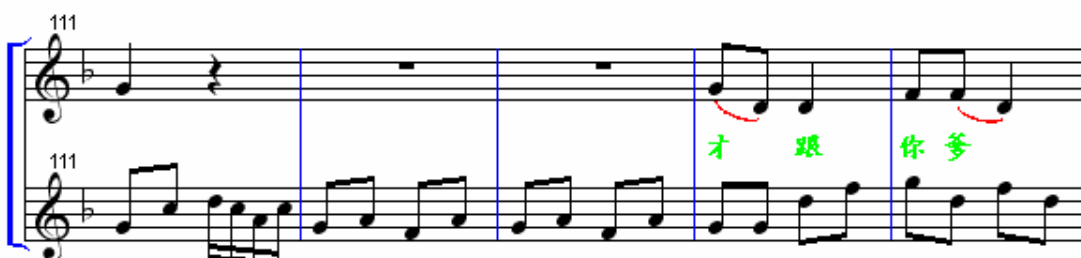
101 才 來 紅 杏 出 牆 去, 親(啊) 成 答 應

106



106 伊. 無 疑 帶 到 北 國 來,

111



111 才 跟 你 爹

116



116 分東西， 彼時候我子

121



121 出世來， 掩(啊)守秘密我才假(啊)不

126



126 知， 寶琳你認賊來做父一段

131



131 (的啊)日子， 應該我子(喂)你

136



136 在戰地， 跟伊尉遲恭來(啊)相

141



141 認， 你是親父子， 如今

146

146 出問題，老母真相講乎

151

151 子知機，你絕對不通關殺

156

156 伊。

162

162 如今聽母來在講起，

169

169 使我懊惱(來)跟生氣，(來)腳一踏來手一

176

176 比我 \* \* \* \* \*，定然來反奇伊劉國

183 賊，自己若禽牲呀關太便宜，害我

190 認賊作老父(呀關)這多年，我如今(來)才知

197 機，我定然拿刀要殺伊(啊)

204

備註：\*為歌詞不明。

## 1. 基本資料

曲調	演奏者	樂器	錄音版本(劇團/劇名目/時間/地點)
雜唸調	林竹岸	大廣弦	〈民權歌劇團〉民戲/ 《羅通掃北》/2.2004./板橋

## 2. 曲調結構

計 210 小節，共可分成五個段落。自起雜唸，沒有前奏，第一、二段落結束銜接下段前均有過奏，此過奏即為前奏的形式，一般稱為「過大點」；第三段結

束無過奏，第四段結束過奏只用一半的形式，稱為「過半點」。由於【雜唸調】是長短不一的句式，所以每段長度不相同。在第 201 小節接結尾唱腔，尾奏結束停在商音上。

段落	小節	有無過奏	小節
第一段	1—20	過大點	21—28
第二段	29—62	過大點	63—70
第三段	71—106	無過點	* * *
第四段	107—157	過半點	158—163
第五段	164—206	尾奏	207—210

### 1. 音階型態、音域

大廣弦空弦音為 Do—Sol(F 調)，即 f—c<sup>1</sup>，演奏音域為 f—g<sup>1</sup>，計大九度，演奏的音階為七聲音階。(樂譜大廣弦高八度記譜。)

### 2. 曲調的主要伴奏音型與技巧

譜例中最主要的特色音就是降 b 音(略低，約介於 a 與降 b 音間)上的顫音，這是以第二指按弦，第三指打弦所做出來的大二度顫音效果。伴奏的音型主要是由 c<sup>1</sup>—g、c<sup>1</sup>—f<sup>1</sup>、g<sup>1</sup>—d<sup>1</sup>進行的各種變化，以一個小節為單位，不斷反覆這樣簡短的小音型，給予演唱者在各句銜接間，自由決定是否停頓。

角音上的顫音



cl-fl



cl-g



gl-dl



### 第三節 綜合比較－以七字調為例

在上節中已將每首樂曲的結構與伴奏形式作個別說明，此節則將譜例彼此相互比較，就速度、樂師、定弦音及樂器的不同，來探討伴奏手法的差異處。

#### 一、不同速度變化的伴奏分析

由於速度的不同，唱腔所表現的情緒變化也隨之改變，搭配使用的主奏樂器也會更動，因此不論是在伴奏的基本音型，或是變奏的手法都會有所差異。因此本段以【七字調】曲調速度自快板至慢板、空弦音相同的樂器來作比較。同時爲了可以清楚表示樂譜的差異，因此譜 5-3 也改以降 E 調記譜。

##### (一)、譜例比較

曲調	速度	樂譜	1 伴奏樂器	演奏者
七字調	快板	譜 5-2(P.134)	殼仔弦	林竹岸
	(稍)快板	譜 5-1(P.131)	殼仔弦	林竹岸
	中板	譜 5-3(P.137)	二胡	許再添
	慢板	譜 5-5(P.149)	六角弦	劉文亮

## 1. 固定五小節過奏的比較

The image shows a musical score with four staves, each representing a different tempo. The staves are labeled on the left in green: 快板 (Allegretto), 稍快板 (Andantino), 中板 (Moderato), and 慢板 (Adagio). The music is written in treble clef with a key signature of one flat. Vertical blue lines divide the score into five measures. The first staff (Allegretto) has the fewest notes, showing a clear skeletal structure. As the tempo slows down from Andantino to Adagio, the number of notes increases, and the rhythm becomes more complex and slower.

由對照的譜例可以看出，當速度越快，音符越少，僅有骨幹音，第一行快板的樂譜中可清晰見到七字過奏的骨幹音： $g^1 - c^1 - c^1 - g^1 - c^1$ ；當速度稍緩時，先從第二拍加上裝飾音符，常用的手法為鄰音與經過音，如譜例第二行的第 2、4 小節，出現了十六分音符。到了中板時，出現了三十二分音符的裝飾音，在骨幹音之間填入了更多的音符，使得原本在快板中，跳進為主的骨幹音進行，成為級進或小音程的音型，同時也使樂曲的旋律線條較為舒緩。

## 2. 唱詞伴奏的比較

The image shows a musical score with four staves, each representing a different tempo. The staves are labeled on the left in green: 快板 (Allegretto), 稍快板 (Andantino), 中板 (Moderato), and 慢板 (Adagio). Above the staves, the lyrics are numbered 1 through 6 in green. The music is written in treble clef with a key signature of one flat. Vertical blue lines divide the score into six measures. The score illustrates how the accompaniment changes with tempo, from a simple rhythmic pattern in the fast tempo to a more complex and slower accompaniment in the slow tempo.



唱詞的伴奏部分，在速度很快時，僅能以反覆的簡短音型來伴奏，或是加上簡單的裝飾奏；在中板、慢板時，則有較充裕的時間做旋律性的變化，尤其是在尾音拖腔時，如：第 2、3 小節間，可以此用較長的旋律性樂句伴奏，以達到與唱腔相互應和的效果；在主要唱字的伴奏則較少加花演奏，這是因為此時尚未能掌握演員的唱詞作韻方式，因此僅奏長音，或是較簡單的骨幹音加花，以便仔細聆聽演員的行腔方式，再決定後面的伴奏行進與變奏方式。

## (二)、比較結果

由快板至慢板的比較中可以歸內出兩點：一、就伴奏加花情形來說，速度快時，伴奏音型是骨幹音的組合，音程以跳進居多；速度慢時則有較多的加花變奏，音型以小音程進行或是級進為主。加花的部分在唱詞句末兩字及過奏時居多，其餘唱詞部分，仍是以演員的作韻表現為主，伴奏的音量、音域、及加花變奏都會節制減少。二、伴奏與唱詞的搭配的部分，慢板的伴奏烘托演唱者情緒表達的情形較明顯，伴奏的旋律性較強，主要使用在唱腔的拖腔或過奏等唱詞空白處，藉由高低音域與上下行進的對比，達到與演唱者相互應答的效果；快板的伴奏則是節奏性較強，營造整體明快的氣氛，因此以反覆的簡短音型伴奏為主。

## 二、不同樂師的伴奏分析

樂師的學習背景與經歷不同，以及在伴奏觀念上的差異，因此在使用伴奏的語法上會有所不同。此處比較劉文亮與林金泉伴奏的慢板【七字調】。

劉文亮與林金泉，分屬目前劇場公演與外台表演的歌仔戲文場樂師，在採譜中，雖然兩人所使用的樂器不同，但譜 5-5 中六角弦乃是模擬鐵弦的技法，因此將兩者並列，以比較其在為唱腔伴奏的差別。

演奏者	曲調	樂器	譜例	背景
劉文亮	慢板七字調	六角弦	譜 5-5(P.149)	劇場公演中生代樂師
林金泉		鐵弦	譜 5-7(P.157)	外台民戲中生代樂師

就伴奏音型上來看，兩者差異性不大，大多採用上行高音級進、跳進音型，與唱腔做反向的對比，以映襯慢板【七字調】的悲傷韻味，但劉文亮所用的含有變宮音的音型則是較為特殊的，顯現出伴奏手法上的個人特色。例如：在比較譜例中  $e^2 - d^2 - f^2 - g^2$ (第二句唱詞前四字伴奏第 1、2 小節)、 $d^2 - f^2 - e^2 - d^2$ (固定五小節過奏第 1 小節)的進行，即是傳統較少使用的音型；另外在劉文亮所伴奏的唱腔中，前二字唱詞已向下作韻，所以伴奏便向上進行，林金泉之例，唱腔在第四字方向下拖曳，因此伴奏也在此時方走高音進行。

第二句唱詞前四字

劉文亮六角弦

放 我 京 娘

林金泉鐵弦

跟 伊 耶 平 啊 貴

固定五小節間奏第一二小節

第四句唱詞第三四字

子 兒 啊

恩 哪 愛

但兩首【七字調】伴奏最大不同之處，在於劉文亮所扮演的角色為頭手弦，而傳統慢七字伴奏本會以大廣弦為主胡，以樂器的音色與技巧來烘托慢七字的唱腔特色，但改採用六角弦後，因為樂器聲音較為高亢強烈，所以明顯感受到樂器的主體性，伴奏與唱腔取得較為平等的地位，形成相互唱和應答的情形。雖然六角弦是模擬鐵弦音色的方式來表現，但藉由音量上的強、弱控制，六角弦的高音特質、樂師的個人伴奏風格仍被鮮明的突出。至於林金泉所扮演的角色為二手弦，同時因鐵弦聲音較弱軟纖細，因此不若劉文亮所演奏的六角弦主體性強烈，而是輔助頭手拉奏的大廣弦，擔任「和弦」的功能。

### 三、不同定弦音的伴奏分析

部分外台劇團演唱時，曲調的調性會與劇場公演不同，一般來說是低大二度，即 F 調的唱成降 E 調，但這是將樂器的定弦音調低大二度，在伴奏手法上並不因為調性不同有所差異。但部分時候，為配合劇情的推展，或者無前奏的唱腔，由演員開嗓起唱，其所開唱的調性與一般慣用不同，這時樂師就必須配合演員，在不同的音域範圍下，以不同的指法、語法加以伴奏。譜 5-6 即為一例，該例中，因為在【七字調】之前的唸白有搭配背景音樂，背景音樂的調性為 F 調，因此演員自起七字時，自然便以 F 調起唱，而二胡的調弦音就變成是 Sol—Re 了。以此曲與譜 5-3 定弦音為 La—Mi 的【七字調】相比較。

#### (一)、譜例比較

調弦音	曲調	樂器	演奏者	項目
Sol—Re	慢板七字調	二胡	林竹岸	譜 5-6(P.153)
La—Mi	中板七字調	二胡	許再添	譜 5-3(P.137)

F 調指法(四指按法)

	La	Mi(F 調)	
(1 指) Si	d <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	#Fa
(2 指) Do	—	—	Sol
(3 指) Re	—	—	La
(4 指) Mi	—	—	Si

G 調指法

	Sol	Re(F 調)	
(1 指) La	c <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	Mi
(2 指) Si	—	—	#Fa
(3 指) Do	—	—	Sol
(4 指) Re	—	—	La

## 1. 固定五小節過奏比較

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Sol-Re' and the bottom staff is labeled 'La-Mi'. Both staves contain a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. Vertical blue lines mark the boundaries of five-measure phrases. The key signature has one flat (B-flat).

在這兩份譜例當中，雖然同為 F 調，但是林竹岸的二胡空弦為  $c^1 - g^1$  是以 G 調指法所演奏；而許再添空弦為  $d^1 - a^1$ ，以 F 調指法演奏，因此在旋律進行時，林竹岸可使用的變奏音域向下增加了大二度(第一行)。

在【七字調】的過奏比較上，由於同是中、慢板的的速度，因此骨幹音之外的加花變奏多很多。在 Sol-Re 定弦時， $d^1$  可以再往下進行至  $c^1$ ，因此可以避免在慢板中使用到小七度的大跳音程；而 La-Mi 定弦時，則必須使用到  $d^1 - c^2$ ，或者以  $d^1 - a^1$  取代之，因此旋律線條就顯得比較不流暢，如：第 3 小節。而這樣的現象，樂師會以八度同音跳進的方式來修飾，使旋律較為平順，如：

The image shows a musical score for a single staff. It illustrates two techniques: '小七度跳進' (Small seventh interval jump) and '同音八度翻轉使小七度成為大二度的進行' (Octave flip of the same note to turn a small seventh interval into a major second interval). The score shows a sequence of notes with a jump of a small seventh interval, followed by an octave flip that results in a major second interval.

## 2. 第三句唱詞伴奏比較

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Sol-Re' and the bottom staff is labeled 'La-Mi'. The score is divided into seven measures, numbered 1 through 7. The top staff has a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The bottom staff has a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes. Vertical blue lines mark the boundaries of the seven measures. The key signature has one flat (B-flat).

從第三句唱詞也可以觀察到上述的現象，尤其在唱句的銜接處，Sol—Re 定弦可以使用長的下行樂句(第一行第 4-6 小節)來銜接之後過奏的上行音型，顯得十分流暢，而 La—Mi 定弦則必許使用小七度或八度翻轉的方式來銜接。

## (二)、比較結果

同一曲調中定弦音的差異，使得加花變奏的音型組合有所改變，但樂師仍會視曲調速度的不同，以八度翻轉的方式來加以修飾，尤其是在慢板的曲調伴奏時，例如：小七度音程轉為大二度、大六度轉為小三度使用。不過大跳音程在中板、慢板樂曲當中的突兀感，也會因為加入其他樂隊的編制而有所修飾，在譜 5-3 的伴奏樂隊中，事實上還有三弦、揚琴、笛子的編制，是屬於展演式的室內表演，而譜 5-6 則為外台主弦加上電子琴的編制，因此，在唱腔的伴奏處理上有所不同。

## 四、不同樂器的伴奏分析

在各個譜例中所採的伴奏樂器計有胡琴類的殼仔弦、大廣弦、二胡、六角弦、鐵弦；彈撥類的三弦、以及鍵盤類的電子琴。

調弦音	曲調	樂器	演奏者	項目
La—Mi	快板七字調	殼仔弦	林竹岸	譜 5-1(P.131)
Re—La	中板七字調	大廣弦	林竹岸	譜 5-4(P.143)
Mi—Si	慢板七字調	鐵弦	林金泉	譜 5-7(P.157)
Sol—Re	慢板七字調	二胡	林竹岸	譜 5-6(P.153)

Mi—La—Mi	中板七字調	三弦	吳聰明	譜 5-3(P.137)
***	中板七字調	電子琴	林金泉	譜 5-4(P.143)

即使同為拉弦樂器的胡琴伴奏，但因每個樂器的音色特質，以及空弦音不同，因此在伴奏時所做的變化方式也有差別，以下列對照樂譜來說，殼仔弦為 La—Mi(d<sup>1</sup>—a<sup>1</sup>)弦、大廣弦為 Re—La(g—d<sup>1</sup>)弦、鐵弦為 Mi—Si(a<sup>1</sup>—e<sup>2</sup>)弦、第四行的二胡則是比較特別的 Sol—Re(c<sup>1</sup>—g<sup>1</sup>)弦。從這四種樂器的比較中，可以看到樂器因其定弦音不同時，伴奏的音型變化就會不同，但骨幹音的使用仍是一致的：a(d)—d—f(d)—a—d。而各樂器也都善用其空弦音來作音型變化，以【七字調】這五小節的固定過奏來看，殼仔弦的空弦有 10 個音，佔了 42%；大廣弦空弦有 8 個音，佔了 27%；鐵弦空弦有 9 個音，佔了 29%；二胡空弦有 10 個音，佔了 30%。殼仔弦空弦兩音都為骨幹音，所以運用的比例較大，但即使鐵弦與 Sol—Re 弦的二胡空弦音都非骨幹音，但也都有將近三成的運用比例，顯示出胡琴樂器運用空弦音的情形。

弦樂的三弦也是大量使用空弦音來填補時值較長音符間的縫隙。在五小節過

奏中，也有 16 個空弦音 Mi—La—Mi (a—d<sup>1</sup>—a<sup>1</sup>)的使用，佔了 46% 之多。



另外，速度的轉變，也將樂器的不同特性與技巧彰顯出來。在慢板時，胡琴運用了許多的滑音來修飾不協和的大音程跳進情形，而三弦則以輪奏或長的上下行滑音來製造氣氛的轉折，並且善用雙音，作一些重音的強調與改變。當樂隊合奏時，各種樂器交織的旋律線條便會自然形成時為齊奏、時為對位的變化。

至於譜例中採的另一項樂器是電子琴的使用，除了明顯可以看到低音聲部作為和聲的支撐外，而其上聲部的旋律也展現出鋼琴演奏快速級進音型的優勢。

## 第四節 唱腔伴奏現象的觀察

綜合【七字調】、【都馬調】、【雜唸調】的伴奏譜例分析，可以了解這三種曲調的基本伴奏原則、不同的樂器特性的表達，以及伴奏與唱腔間的搭配情形。譜例中所採均是歌仔戲文場職業樂師的唱腔伴奏，從他們的演出採譜中，可以觀察出歌仔戲文場在唱腔伴奏的幾點值得關注的現象。

### 一、伴奏中的活奏現象

#### (一)、活奏的成因

傳統曲調的「活唱」、「活奏」，一直被認為是傳統唱腔中最具價值特色的部分，這種即興式的演唱，如何達成唱與奏者之間的默契，歸納有下列幾點。

##### 1. 依字行腔的旋律有法則可循

在【七字調】、【都馬調】、【雜唸調】，同樣的唱詞由不同人演唱，可以有許多不同的唱法，但旋律的發展是可以預期的，例如：「皇天」二字，當作【都馬調】的第一句唱詞前兩句，以 G 調演唱，就可以選擇用： $a^1 - d^2(-b^1)$ 、 $a^1 - b^1(-g^1)$ 、 $g^1 - b^1(-a^1)$ 、 $g^1 - (a^1 - d^1)$ 等音型，「皇」字語調由低往高走，所以第二音必然比第一音高，音型的組合仍是在五聲音階中的排列變化，因此伴奏者只要掌握了唱詞的抑揚頓挫，便掌握著旋律進行的模式。所以傳統歌仔戲的表演中，對於演員的唱唸特別注重，在早期或外台沒有定本的幕表戲表演型式中，唱詞唸白的清晰是非常重要的。

## 2. 曲調結構與骨幹音的掌握

然而，即便伴奏者能事先完全掌握著演員的作韻行腔，在伴奏時卻不可將全部音符均加以演奏。如果將演員的作韻每一音均奏出，非但未能達到烘托唱腔的功能，反而喧賓奪主，顯得吵鬧，整體音樂也感到單調，掩蓋了唱腔作韻的美感。因此樂師本身要有相當的經驗，對於曲調結構與行腔作韻的各種可能均有所了解，如此方能掌握重拍上的骨幹音符，再加以伴奏；伴奏唱腔的骨幹音時並不一定要是同一音符，但要盡量避免與唱腔的形成大二度等不協和音程。如此一來，樂師只要掌握骨幹音來進行加花變奏，並採用基本音型的反覆變化，即可保留了演員自由作韻的空間，使兩者之間協調有致。雖然各個樂器定弦音不同，但樂師必須能夠配合骨幹音的強調，作出不同的加花變奏。

## 3. 加花變奏以烘托唱腔為主

傳統活奏中，唱腔與伴奏的主副之分仍是十分清楚，伴奏的功能是為烘托唱腔，因此在唱腔作韻多時，樂師的加花必然減少，音量也會減弱；而在過奏時則可以自由抒發，此即所謂的「你減我繁」、「你推我讓」的概念掌握，是傳統樂師伴奏傳統曲調的主要觀念。

## (二)、活奏的意義

傳統的活奏能力是在經驗中累積出來的，在實際的演出過程當中，不斷地增加對唱腔曲調結構、樂器特性、伴奏概念的了解而形成的伴奏能力。在今日文場逐漸走向定腔定譜的情形下，活奏的重要性似乎相對降低，即使對歌仔戲傳統曲調陌生、不具備活奏能力的國樂演奏者，也能透過看譜來參與歌仔戲演出的伴

奏，但對於職業的文場樂師或是歌仔戲音樂設計者來說，活奏仍是伴奏觀念形成與建立的重要學習歷程，也是促使自己對於歌仔戲音樂全面了解的重要方法；能夠了解各種不同的行腔作韻、變奏手法，方能對曲調的創作或編曲有所裁減選擇，對演出的音樂設計作全面完備的考量。因此，傳統的活奏能力，在今日朝向定腔定譜的歌仔戲演出中，仍深具時代的意義。

## 二、唱腔風格的塑造

每種唱腔有其不同的風格特色，伴奏時不能僅以一種方式涵蓋所有曲調，必須依照唱腔的情緒速度、來源，選擇不同的樂器以及伴奏語法。

### (一)、以樂器音色，營造唱腔風格色彩

每個曲調的特性不同，例如：【雜唸調】敘述性強，【都馬調】有細膩抒情表現力，而【七字調】則可以呈現激昂、悲緩的情緒起伏，戲劇性較強。因此在不同的曲調，以及不同速度的情緒表達時，主要伴奏樂器的選擇便會不同，藉由樂器的音色特質呈現，襯托曲調的基本風格。

在傳統曲調中，【七字調】的快七字採用殼仔弦、六角弦主奏，中板可改用二胡或大廣弦，搭配鐵弦、三弦的使用；慢板則以大廣弦和月琴為主；【都馬調】以二胡、六角弦為主奏，視速度快慢搭配笛子或簫的音色；【雜唸調】以大廣弦和月琴為主。這樣的搭配，除了以音色色彩來烘托情緒外，其實也考量到唱腔主體的清晰明瞭，因為在快速的曲調中，演員通常一字一音，咬字也較重，比較容

易聽清楚唱詞內容，所以用高亢的樂器來伴奏；而當速度變慢，演員作韻較多(一字多音)，或者是長段的敘述性唱段時，唱詞本就較難明瞭，而伴奏樂器不能將唱腔的聲音掩蓋過去，因此便以音色低沉厚實的樂器來伴奏。

## (二)、以樂器特色語法，強調唱腔的情緒表達

每種樂器因構造不同，所發展出的語法技巧也有差別。因此在樂器伴奏時，要能搭配唱腔的運用，以其具有特殊性的語法技巧，來烘托唱腔的情緒表達。例如：殼仔弦的快速的跳進音型展現輕快直率的風格，用於快七字時，感覺節奏明快而有活力；大廣弦的顫音打指在【雜唸調】唱句之間的銜接，產生頓挫的感覺；鐵弦的在高音區的伴奏音型，與慢七字的唱腔進行作反向的對比；月琴的輪奏、滑音對慢板曲調的氣氛鋪陳等。樂師對於樂器以及曲調的基本風格的掌握，使其能夠善用樂器的技巧語法，凸顯出唱腔所要表達的情緒效果。

## (三)、伴奏手法隨速度轉變

除了樂器的選擇會受到曲調速度的影響外，在伴奏的手法上，也會因速度的改變產生變化。從譜例中可以見到，在伴奏音型的運用上，快板的曲調講究節奏性明快，所以多用簡短反覆音型，音型常是跳躍式的進行，即使在過奏時，仍是以骨幹音的大跳為主；慢板講求情緒的烘托，所以在過奏時多旋律性的對唱樂句，唱腔作韻時則使其充分發揮，因此伴奏的音量、加花變奏會加以節制。同快板比較，慢板曲調的伴奏音型多級進或小音程的，旋律線條趨於柔和舒緩。

### 三、時代遞嬗的新意

#### (一)、樂器運用更爲多變

在文場樂器的發展變化上，可分成兩個部分，一是文場樂隊的編制變化，另一爲對於單一樂器的掌握與運用。文場樂隊編制相當的彈性自由，沒有特別的限制，只要符合曲調性格與音樂風格，達到烘托唱腔、點染戲劇氣氛的效果即可；而今日編制的選擇，則較以往更爲寬廣，包含有國樂化編制與西樂的運用。

就單一樂器的掌握與運用部分，在時代的變遷下，今昔樂師也有很大的不同。傳統的樂師在每一種不同的情緒與風格，便對應一種不同的主奏樂器，用音色來凸顯曲調的色彩，但今日的樂師則常以一把胡琴的各種不同演奏技巧，來伴奏不同的曲調。如譜 5-5 中以六角弦模擬鐵弦的變奏手法，但因音量較鐵弦強烈，所以變成一種主胡的伴奏形式。由於年輕一代的樂師多爲國樂出身，因此在樂器的技巧掌握能力較傳統樂師強，可以將一把樂器奏出更多不同的色彩變化，但這樣的運用也必須審慎處理，以譜例 5-5 觀之，這樣的運用烘托唱腔的效果相當不錯，但如果同樣以六角弦或殼仔弦來伴奏【雜唸調】，則高亢的音色便顯得太過強勢及吵雜。

#### (二)、樂師伴奏觀念的變化

文場樂師處理唱腔伴奏的手法差異，除了來自對樂器的掌握因素外，也存在著對歌仔戲唱腔的體認及觀念的不同。傳統樂師對於唱腔風格的體認是基於長年的經驗累積，因此對每一種唱腔有較完整的風格型塑與配器使用，這形成傳統曲

調的基本伴奏概念，但年輕的樂師大多從另一種音樂系統接觸傳統戲曲，對於唱腔的風格特色，在觀察點的切入便有不同，因此對於傳統的規範形式並不一定遵守，伴奏時呈現出較多的自我主體性。這樣的情況有些是來自對歌仔戲的不熟悉，以自我的觀點作歌仔戲的唱腔伴奏，有些則是在接觸傳統曲調後，參酌其他樂種或劇種，有意識的進行歌仔戲唱腔伴奏的創新與突破。

### (三)、變化音運用更加自由

傳統曲調建構在五聲音階、七聲音階的中國調式音樂體系下，但隨著時代的變化，引進許多西洋樂器，許多傳統固定的音型組合、旋律組合不再是單一依循的規則。藉由不斷的表演嘗試、即興創作，樂師會使用更大膽的音型組合，同時擴展了演員與觀眾對於音階、音程的接受度，例如：電子琴出現的變化音，或是偶爾用到西方和聲進行的概念。這樣的轉變往往並非有意識的突破，而是在吸收接觸不同的音樂時，自然形成的融合與變化。

傳統樂師所展現的是即興演奏的靈活變化，以及經驗萃煉出的曲調風味型塑，而年輕的樂師則跳脫傳統的思考模式，作出大膽嘗試、變化豐富的變奏手法。時代的轉變與遞嬗，傳統與創新融合的痕跡，由唱腔伴奏中也可略窺