

國立臺灣師範大學

音樂學系碩士班演奏唱組學位論文

李和甫第二號小提琴奏鳴曲

為小提琴與鋼琴

綺想曲三篇

演奏實踐與詮釋

指導教授：陳沁紅博士

研究生：林依蓓 撰

2011年11月

## 摘要

在因緣際會之下，於 2010 的夏天接觸了李和甫教授的《第二號小提琴奏鳴曲，為小提琴與鋼琴綺想曲三篇》(後文簡稱《第二號小提琴奏鳴曲》)，當時練習時間非常倉促沒有機會仔細研究，但這首曲子也在那之後於心中留下了非常深刻的印象，也是學琴以來，第一次演奏以台灣音樂為創作素材的完整小提琴奏鳴曲，那次的經驗促成了筆者研究《第二號小提琴奏鳴曲》與寫這本論文的動機。


李和甫教授寫的小提琴作品，主要是題獻給小提琴家陳沁紅教授，多年來陳沁紅教授也首演了許多李和甫教授的作品，或是提供許多關於小提琴演奏法的意見，常年下來看到他們這樣的互動合作關係，也引發了個人演奏台灣當代作品的興趣，想藉由這個機會鑽研如何用小提琴演奏台灣音樂。

本篇論文主要是探討李和甫教授的《第二號小提琴奏鳴曲》的演奏法與詮釋，會先簡單的介紹台灣民間音樂的文化背景，並深入了解作品當中使用的音樂素材以及這些素材的特色，再探討如何用器樂表現人聲演唱，進行演奏法與詮釋的討論。

關鍵字:李和甫第二號小提琴奏鳴曲/台灣當代小提琴作品

# 目次

第一章 緒論 .....	1
第二章 福佬系民歌概述 .....	3
概論.....	3
第一節 七字仔調.....	4
第二節 雜念仔調.....	7
第三章 作曲家生平簡介 .....	9
第四章 作品分析 .....	11
第一節 作品概述.....	11
第二節 作品分析.....	13
第五章 樂曲演奏與詮釋 .....	20
第一節 第一篇 (第一樂章) 敘事小調.....	20
第二節 第二篇 (第二樂章) 七字仔哭調.....	25
第三節 第三篇 (第三樂章) 雜念仔調.....	32
第六章 結論 .....	36
參考文獻.....	38
附錄一：作品年鑑表.....	39



## 第一章 緒論

1966年，在史惟亮(1925-1977)與許常惠(1929-2001)「民歌採集運動」的努力之下，<sup>1</sup> 台灣各地民間音樂逐漸普及，民眾有越來越多的機會和場合聽到這些珍貴、美好的台灣人的聲音，也使得這些音樂在人們耳裡不再陌生，反而日漸熟悉，甚至是再度被傳唱。近年來，台灣許多現代作曲家也開始以台灣民歌為素材融合在自身的作品裡；而這種將自己國家的音樂語彙融合在作品裡，已經成為全球作曲家創作的趨勢，也是目前二十一世紀現代音樂發展的方向之一，不只能延續傳統音樂，更能創作出屬於該民族獨一無二的音樂。

認識這種類型的作品進而推廣到全世界是非常有意義的事情，而作曲家李和莆教授在這方面下了許多功夫及努力，他以台灣傳統民間音樂為素材累積了相當豐富的作品數量，並且將這樣的作品極力推廣於全台各地。其中，他以台灣系列—室內樂篇為標題，一共寫了三首小提琴奏鳴曲，第一號與第三號題獻給小提琴家—陳沁紅教授，第二號題獻給作曲家—林進祐教授。

李和莆教授於2000年完成了《第一號小提琴奏鳴曲》，在作品中加入台灣民間音樂的素材，但仍以西方的奏鳴曲式(sonata form)為基礎，並融合了一些爵士樂(Jazz)和聲，所以第一號小提琴奏鳴曲仍受到西方作曲風格的影響很深。

而《第二號小提琴奏鳴曲》於2006年完成，比起《第一號小提琴奏鳴曲》，可以看到李和莆教授對於使用台灣素材來創作的方式更加成熟，並以「福佬系民歌」作為主要的創作素材，除了兼具說與唱的「敘事小調」、抒情的「七字仔哭調」

---

<sup>1</sup> 由史惟亮與許常惠共同發起的一項運動，其宗旨在於採集、整理、研究與發揚本國的民族音樂，創造當代的中國音樂，並發展音樂學術環境和培育專業人才。

還有以口白為主的「雜念仔調」，每個樂章獨具特色。

《第三號小提琴奏鳴曲》於 2009 完成，在這首作品可看到他對於器樂技法的運用更加純熟，並希望透過原住民音樂素材表現小提琴漂亮的音色，讓演奏者能充分的展現小提琴的特色。

透過訪問作曲家本人，對《第二號小提琴奏鳴曲》的創作理念有較為深入的理解，並且也藉由查閱與台灣民間音樂相關的書籍及他人撰寫的論文，對台灣「福佬系民歌」的特色與背景有清楚的概念，經過以上方式後，再去思考如何詮釋這樣的作品。

在自己土生土長的故鄉能有這樣的好作品，除了值得大家費心去研究音樂的內容外，也更進一步的需要每個人盡一己之力推廣，因此想藉由這樣的作品，活用所學的演奏知識及演奏經驗做各種不同的嘗試，並結合所統整的資料，思考用小提琴演奏台灣素材和演奏西方作品的差異，擺脫古典的框架，演奏出最道地的台灣音樂。

## 第二章 福佬系民歌概述

### 概論

「福佬系民歌」主要源自於 17 世紀，由大陸福建閩南地區的先民們傳入台灣，並在台灣落地生根。對於這樣的音樂，不同台灣音樂文化研究者會依據地區，歌詞體裁或是歌詞內容，將「福佬系民歌」做不同的分類與解釋，像音樂學者簡上仁(1948-)就依據歌詞的形式將「福佬系民歌」分為七言四句的「七字仔調」以及長短句的「雜念仔調」，這兩種類型的民歌也是李和甫教授在《第二號小提琴奏鳴曲》中，做為創作的主要素材，並嘗試用器樂表達這樣的音樂特色。

題裁上，「福佬系民歌」大部分是以七言四句型的「七字仔調」為主，內涵情歌、諷刺、勸世並反應了時代背景。在歌仔戲中常見的七言四句的形式，就是由單篇重覆或是多曲連唱的福佬系民歌組成的。

而「雜念仔調」是一種說中帶唱的音樂，唱詞為長短句的朗誦調。音樂的運用上有兩種變化，一種是以七字仔為主的「歌仔」中，進行曲調或敘述上的變化；另一個是從頭到尾運用「雜念仔調」做短篇故事的敘述。此類說唱方式在過去的台灣社會，算是比較通俗常見的，也是歌仔戲常用的唱腔。

從《第二號小提琴奏鳴曲》來看，第一樂章的敘事小調，是以說唱音樂的方式，也就是結合了說與唱的特色而完成的；而第二樂章如樂章標題「七字仔哭調」所述，是使用了模仿哭腔的「七字仔調」；第三樂章則是使用口白與念唱交錯的「雜念仔調」，所以下一章節會以「七字仔調」以及「雜念仔調」的素材特色做為討論的重點。

## 第一節 七字仔調

「七字仔調」，不論是速度、唱腔及結構方面，多變且自由，演唱者可依照不同的需求做改變，以表現不同的情感變化，諸如憤怒、著急、抒情、感傷等各種情感皆可藉由豐富的表現手法呈現在音樂中。

速度方面，不論是快板或慢板的音樂皆可演唱，舉例來說，一般的敘述使用中板；憤怒、著急或興奮時使用快板；抒情或感傷時則用中慢板。同一段裡的四句歌詞，不一定只表現一種情感，在演唱過程中，突然改變速度的唱法也十分常見，如：只有兩種速度變化的先慢後快，或是先快後慢；三種速度變化的慢快慢或是快快快。而不同段唱詞之間的速度變化種類更多，各種快慢變化的組合與銜接都是有可能的。

再來是唱腔方面，不論是高腔、低腔及中腔皆可演唱，會根據演唱者個人音域、角色與情感表現的需要，做不同音域與腔韻的改變。

而結構上，完整的「七字仔調」，除了前奏和尾奏外，各句唱腔之間通常會有三段四到六小節的間奏，但演唱者可根據不同的音樂內容，自由的省略前奏、間奏或尾奏，而產生不同的音樂類型，像是省略所有間奏的「七字仔連」。<sup>2</sup> 另外，伴奏的呈現方式也能做變化，像是「七字清板」、<sup>3</sup>「七字仔白」、<sup>4</sup>「七字仔反」、

---

<sup>2</sup> 省略了所有的間奏，四句唱腔毫無間段地連續唱完，讓情緒的表達更加緊湊且連貫，產生一氣呵成的效果。

<sup>3</sup> 伴奏只演奏前奏、間奏和尾奏的部份，但唱腔出現時伴奏全部停止。

<sup>4</sup> 將部分唱詞改為念的，具有說唱音樂的說中帶唱，唱中帶說的特色，多應用於長篇說唱和對話式歌唱。

<sup>5</sup>「七字聯彈」(又稱七字仔連空奏)。<sup>6</sup>

從「七字仔調」的構成來看，主要能分成唱詞和旋律兩個要素：

### 1. 唱詞：

就是所謂的七言四句，每段四句，每句七字，結構與古詩七言絕句相同。但為了修飾旋律，或讓節奏更加生動自然，常會加入無意義的虛字(如：阿，嗎，哪，喂)和修飾性的襯字，因此一句唱超過七字的情形很常見。而每句的句尾都要單句(押韻)，俗稱四句聯。唱詞均以前四後三的方式構成，且前半字與後半字之間通常句讀分明，很少一口氣唱完七個字。

### 2. 旋律：

會順著唱詞聲調的抑揚頓挫去發揮。事實上，演唱時並沒有遵照一定的音高或節奏，根據陳郁秀的《台灣音樂百科辭書》的敘述：內行的演唱者往往可以按照唱詞的聲韻變化以及情感表現的需要依字行腔、以腔傳情，自由地根據不同的唱詞，編出旋律不同的七字調。<sup>7</sup>藉由不同的演唱者，同樣的唱詞能展現出多變的音樂樣貌，表達唱詞優美的聲韻及豐富情感。

「七字仔調」也成為了歌仔戲音樂中最主要的唱腔，而《第二號小提琴奏鳴曲》第二篇(第二樂章)使用的「七字仔哭調」，可以被視為歌仔戲最具代表的唱腔，在被日本統治的時代背景下，歌仔戲被禁止演出，反應這樣的背景，「七字仔哭調」在當時大受歡迎。音樂上，則是將「七字仔調」的速度放慢，並加入啜泣哽咽的哭聲，表現深切的悲慟。在歌仔戲中，遇到生離死別或悲傷哭泣的場景，

---

<sup>5</sup> 通常用於歡樂、喜悅的場面，音樂較為開朗，但有時也會用以表現激動、憤怒的情緒。

<sup>6</sup> 在伴奏旋律裡填上唱詞，與原有的唱腔部分形成對唱。

<sup>7</sup>陳郁秀，《台灣音樂百科辭書》(台北：遠流出版公司，1998)，377



往往會演唱「七字仔哭調」。

藉由小提琴這種音色變化豐富的樂器，李和甫教授發揮了他對於聲音的想像力，並以各種不同的演奏技法，嘗試用小提琴表達出「七字仔哭調」哀傷、動人的旋律唱腔以及模仿人的啜泣聲或是失聲痛哭的聲音，這樣的嘗試不只對於運用西洋樂器演奏台灣傳統音樂的概念有所突破，也顯示了作曲家對小提琴的演奏法做過苦心的研究並有一定程度的了解，他的努力讓小提琴演奏家們有機會在自己的樂器上尋找更多更豐富的音色，也證明了小提琴的創作音樂還能有許多發揮想像力的空間，寫出更有特色的曲子。

## 第二節 雜念仔調

「雜念仔調」，屬於不押韻的長短句歌曲，也就是每句歌詞的字數都不一定，至少三字，但最多不超過十二字，每節句數也不一定，大多是以口白方式演唱，很像說話，所以才有「雜念仔」之稱。

音樂上，聽起來像是平常生活中隨口哼唱，沒有固定曲調，隨著哼唸的音調做高低變化，所以音樂聽起來很清晰。在戲劇中，需要長篇敘述的部分就會使用「雜念仔調」，內容從男女情愛或是兒歌都有，是過去說唱藝人最常使用的曲調。

但是另外一方面，「雜念仔調」經由每個說唱藝人不斷的改變之下，不僅在文字的發音上已經南、北不同，句型的押韻和換韻手法也逐漸產生差異。尤其，臺灣南部用來敘述故事的「曲牌」(即旋律)，喜愛引進很多民歌曲調，甚至常常將「曲牌」作無數次的自由反覆，這也是李和甫教授在研究台灣地方戲曲「雜念仔調」後，採集相關素材，並將這些概念使用在《第二號小提琴奏鳴曲》的第三篇(第三樂章)「雜念仔調」的主要創作手法，以一種片段式的節奏型態以及或短或長的樂句，加上刻意採用不斷變化的拍號，表現出自由且如同碎念般的作品特質。

「雜念仔調」原本是屬於一種由臺灣地方藝人在各處走唱表演的藝術，雖然上述段落提及會運用類似「曲牌」的基本曲調，但是實際的演唱形式當然不可能永遠一成不變；相反地，同一個曲牌的反覆，不僅歌詞不同，旋律曲調更永遠自由自在的即興變化，在這種基本曲調的架構下，產生了豐富且複雜但饒富趣味性的變奏型式。

整體而言，「雜念仔調」在臺灣多元文化的混合中，無論是在細部曲調無窮

變化的可能性，或是從原本歌詞押韻、無數襯字襯詞、近乎自由的結構型式等，都已經慢慢發展出一套自己的獨立藝術性。基於這樣的傳統背景和學理研究下，作曲家李和甫在《第二號小提琴奏鳴曲》第三樂章的創作基礎與素材的掌握上，緊緊呼應「雜念仔調」的基本精神。同時又在作曲家的細膩思考下，不僅將「雜念仔調」素材特質保留，也巧妙的藉由小提琴和鋼琴兩者之間的搭配，變成一種結合臺灣地方戲曲和西方音樂的絕妙新形式。

### 第三章 作曲家生平簡介

#### 求學背景

台灣作曲家李和甫教授，1967 年出生於台中，父親是一位商人，母親是家庭主婦，家中還有一個哥哥和姊姊，雖然家中沒人學音樂，但受到爸媽喜歡聽音樂的影響，開啟了他對音樂的興趣。

李和甫由賴秋鏡老師啟蒙學習鋼琴，從小就展現出與眾不同的創作力與想像力，除了彈奏鋼琴外，還喜歡做些改編和即興。在當時，音樂環境不是相當盛行，沒有念音樂班的他雖然一直私下學習鋼琴，但是直到高一時才決定將來的志向，並在父母親的支持下，走向音樂這條路。

理論作曲由林進祐老師啟蒙，高中畢業後考上國立台灣師範大學音樂系，在學期間，先後與曾興魁、陳茂萱與陳樹熙等教授學習。另外在大學時，他也學習許多樂器，如打擊樂、大提琴、小號、長號等都有涉略，希望藉由這樣的方式熟悉各種樂器的演奏法，讓他在創作器樂曲上更有幫助。

#### 赴美求學歷程

大學畢業後即赴美求學，於美國麻州波士頓大學繼續攻讀理論作曲，期間曾跟隨美國即興音樂創作前鋒者，佛斯(Lukas Foss, 1922-)、希臘現代音樂之父安東尼奧(Theodore Antoniou, 1935-)、以及波士頓大學音樂系作曲組主任瑪利曼(Majorie Merryman, 1951-)等大師學習。剛開始不論是學校課程或是生活上都遭遇到許多困難，使他無法適應美國的生活，但他非常努力，時常待在圖書館研讀各種不同類別的書籍，也對找尋一些寶貴的樂譜非常有興趣，並將樂譜影印下來

作為保存，課餘的時間也會和同學去聽音樂會，其中，美國常流行一種 Opera Rehearsal 的音樂會，在音樂會裡常常演出並推廣美國當地作曲家的作品，這種音樂會形式令他非常感動，也促使他在返台後積極舉辦音樂會推廣國人的作品。

### 返台後職業生涯

他於 1999 年取得音樂藝術博士學位。取得博士學位後即返台任教，現為國立台灣師範大學音樂系專任教授，並兼任於台中教育大學與國立師大附中。

返台之後，演出活動頻繁，累積了大量的作品數量，透過大量的演出，將自己以及學生們的作品推廣到全台各地，同時對於台灣本土的文化產生了濃厚的情感，深入鑽研台灣各地的傳統民俗風情特色，並融合在自己的作品裡。除了教學演奏活動外，他也在音樂及其他相關領域下了許多苦心，像是多媒體互動與音樂的結合以及劇場的發展，他希望將表演藝術、視覺、音樂以及科技互相作結合，使音樂不再只是音樂，而是另一種多元互動的文化。

另外，2006 年他於第十七屆金曲獎，以作品《台灣是寶島：第一篇 草螟弄雞公》榮獲傳統暨藝術音樂作品類－最佳作曲人獎殊榮，2007 年再度以《水鬼城隍爺-艋舺過水霞海城隍-數位音樂劇場-五幕舞劇》入圍第十八屆金曲獎最佳製作人。是位在台灣無論是教學、演出發表以及作曲等，各個領域都非常活躍的年輕作曲家。

## 第四章 作品分析

### 第一節 作品概述

在李和甫教授所創作的三首小提琴奏鳴曲中，第一號屬於早期清晰的「美國留學時期風格」；第二號奏鳴曲則是在回到臺灣 6 年之後完成的，雖然仍多少受到美國留學時期的影響，但是創作手法上，已經開始嘗試融合臺灣戲曲音樂的素材；而第三號奏鳴曲則呈現更具有長期淬煉的經驗：簡潔的旋律線條，邏輯與創意的樂句衍伸及樂曲素材全方面的發展結構等等。三首奏鳴曲整體上，雖然緊緊符合嚴謹的西方奏鳴曲概念—「奏鳴曲式」的「快板」第一樂章、優美的「慢板」第二樂章以及活潑的「輪旋曲風」的第三樂章，但是每一首奏鳴曲事實上，處處發展出作曲家個人獨道的手法與創意。

在整個第二號小提琴奏鳴曲樂曲特質上，音樂的展現兼具爆發力與表現力，正如作曲家自己在樂曲解說所提及：

第二號小提琴奏鳴曲的創作時間，距離作曲家完成寫作第一號小提琴奏鳴曲（2000）已經整整六年，這期間對於絃樂的創作技巧、手法和美學的觀念，也和過去有明顯的成長，這樣的成長，除了與小提琴家陳沁紅教授不斷地廣泛推薦相關作品給予作曲家研究之外，並在弦樂演奏技術上，特別是小提琴方面實質的指導更是關鍵。而作曲家本身對於台灣本土素材的運用概念也逐漸熟稔，並且以比較全面性的觀念開展，也和過去有相當大的迥異。全曲以「特質小品」(Characteristic Piece)的概念—旋律素材鮮明、結構段落精簡以

及強烈個人情感一開展貫穿三個樂章。而本首奏鳴曲同樣是源自作曲家自己近年寫作的想法，以台灣本土相關地域與素材為主軸，透過不同的手法與表達方式為自己的國家民族創作的「台灣系列」作品之一，特別是對於台灣本土戲曲的細膩唱腔與節奏特質的一種不同詮釋。而這其中牽涉到西方 19 世紀末的作曲家開始大量運用的「拍律轉移」(Metric Shifting)的節奏手法，而這些本來就屬於各民族的歌謠中特有的節奏(即非西方古典音樂中傳統的正規二拍子或三拍子等等)，不僅存在西方早期的歐洲各地方民謠中，其實也早就存在台灣的地方民謠與民間戲曲裡。因此，本首奏鳴曲中嘗試融合西方十九世紀浪漫主義中的「綺想曲」(caprice)風格與台灣戲曲的獨特的唱腔與節素材奏，試圖將這些素材呈現與以往不同的風貌於奏鳴曲格式。

《第二號小提琴奏鳴曲》雖然是以西方奏鳴曲式三個樂章的概念所完成的，但音樂上，不受拘束的樂章編排型態，活潑明朗曲風的呈現，處處展現了作曲家的創意，特別是在「發展變奏」(Developing Variation)手法更趨明顯。整體而言，第二號小提琴奏鳴曲作品展現相當不同的和聲與旋律特色，傾注著作曲家對西方和聲色彩的追求，同時又具有對臺灣音樂的熱情，不斷鋪陳樸素可愛的旋律主題，也有激烈緊迫的和聲語法，更有絲絲入扣的情意傾訴，這也正是作曲家對於現今台灣小提琴音樂的創作上注入的一股新血。

## 第二節 作品分析

### 第一篇 (第一樂章) 敘事小調

根據李和甫教授的樂曲解說：

「敘事小調」是台灣地方小調中比較有故事內容的說唱音樂形式。並且常常因為說唱者的渲染，使得內容表現高潮迭起更加生動。而本樂章正式透過運用這種結構的張力概念，將素材樂句堆砌成若干小段落，旋律忽長忽短，拍律忽快忽慢，力度忽大忽小，主要都在於呈現「敘事小調」風格的細膩特質。

#### 變奏曲/Variation

段落	呈示部			
主題區	導奏	第一變奏	第二變奏	第三變奏
小節數	1-18	19-24	25-37	38-47
段落	第四變奏	第五變奏	尾奏	
主題區	47-58	58-77	77-91	

**分析概論：**本樂章在曲式結構上，主要採用「發展變奏」(Developing variation)的創作手法，亦即每個大的樂段主要以「變奏」的模式進行，但同時樂句又以「動機發展」的邏輯技術為核心概念逐漸開展。這個具體想法，源自 20 世紀初，由奧國作曲家荀貝格(Arnold Schoenberg, 1874-1951)所提出的一種寫作邏輯語法。另外，本樂章每次的變奏又以「性格變奏」的概念呈現，亦即每段的特質內容風格都有所不同。另一方面，作曲家刻意將本樂章的「主題」角色抽離，這也是 20 世紀的音樂創作上的一種解構行為，將「主角」抽離，只留下隨後逐一產生的「變奏」。而作曲家刻意揉合的臺灣「說唱」音樂素材，將樂句不斷的切割和堆砌，採長短句的組合方式，更是完全脫離西方在傳統曲式上的基本法則，帶入屬於自



我的創作思邏輯。

樂曲一開始由鋼琴以極低音域的 A 進入，這個音高也是本樂章的核心音高，隨後本樂章的和聲設計和旋律軸心，持續圍繞在這個中心音上發展。而「四度」與「五度」音程的堆疊，更在導奏第 6 小節的出現後，開展後續樂段的主要色彩。

(見譜例 4-1)

### 譜例 4-1

(Allegro)

Vln. *accel.* *ord.* *f* *p* *sfz* *arco*

Pno. *cresc.* *ff* *8<sup>va</sup>*

如上述表格的導奏，作曲家在第 15-18 小節的「過門」樂句，正是埋下之後每段變奏的節奏主要素材。(見譜例 4-2)

### 譜例 4-2

Vln. *ff* *sempre* *poco rit.* *fff* *8<sup>va</sup>*

Pno. *f* *cresc.* *ff* *8<sup>vb</sup>*

而緊接的每一段變奏，不僅在段落上出現「不對稱」連結，在樂句上也是呈現「不規則」鋪陳，加上上述提及本樂章是一種沒有「主題」的變奏曲，也就是典型「後現代」(Post Modern)的「解構主義」(Deconstruction)美學呈現。

## 第二篇 (第二樂章) 七字仔哭調

根據樂曲解說：

以鋼琴的旋律緩緩帶出台灣歌仔戲「七字仔哭調」的唱律，或緩或慢，或哀或愁，或喜或樂，呈現歌仔戲曲唱腔的即興風格。而小提琴與鋼琴則在扮演類似唱腔與合奏器樂的雙重腳色中，緊密地互動著，時而高歌，時而低吟，時而啾泣。而於中段由小提琴開展出來的「裝飾奏」(cadenza)，則以一段哭調的宣述描寫手法，作為回到再現前的一段獨白，淒美之情緩緩油然而生。

### 迴旋二段式/ Rounded Binary

主題區	導奏		
小節數	1-4		
主題區	A	B	A'
小節數	4-23	23-44	45-54

第二樂章在速度標題上，作曲家刻意寫上以即興的風格表現台灣七字仔調哀愁，顯而易見是希望在「彈性速度」和「即興」的結合下，打破既有的傳統曲式內涵。而整個樂章所分析出來的架構 ABA'，表面上來看，是三段的觀念，但是就曲式本體的實質意義，在 B 段逐漸接回 A' 段落的過程中，是以一種「漸進式」和含有「過門」的進行方式返回到 A' 段，也就是說 A' 的段落是扮演著完成 B 段後的「再現」，並非是僅僅獨立完整的再現樂段，因此，在曲式上應該以「迴旋

二段式」的角度詮釋會比較合適。

鋼琴一開始，便以第一樂章已經建立的「四度」與「五度」音程的堆疊為主要和聲色彩，但是略有改變，堆疊的音程放上小三和絃，刻意避開調性，卻產生一種「新調性」(New tonality)。這種「新調性」的概念，其實不難發現源自新古典主義(Neoclassicism)作曲家，史特拉汶斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)的概念。

(見譜例 4-3)

### 譜例 4-3

The musical score for Example 4-3 is written for piano. It consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The time signature is 2/4. The piece begins with a piano (Piano) dynamic marking, followed by a fortissimo (ff) dynamic. The left staff features a series of chords and a long note in the second measure. The right staff features a melodic line with a trill and a fermata. The score is divided into two measures by a vertical line.

這種將具有「調性」(Tonal)與「非調性」(Atonal)和絃堆疊的使用手法，從狹義的角度而言，仍和前輩作曲家有所不同，也就是說產生的音響，是屬於比較「東方的」(Oriental)和「調式的」(Modal)的。換句話說，更有意圖呈現臺灣特有的和聲張力。

而作曲家也試圖不斷從傳統的戲曲素材找出新的運用方式，並成功的帶給聽眾聽覺上意外的驚喜。嚴格來看，小提琴的第一個樂句，第 4-12 小節，似乎可以廣義的看做「g 小調」的調性，當然其中仍然有在調性中搖擺和脫離的傾向，例如第 10 小節的小提琴旋律音高升 A，就有些唐突但又帶有驚喜，這其實和新

古典主義的精神緊緊相扣，臨時轉調並毫無預警的做法如出一轍。(見譜例 4-4)

#### 譜例 4-4

緊接第 13 小節開始，在樂段上仍然屬於第一段 A 的延續句型，特別是三連音的節奏，不斷地呼應前面的音型。(見譜例 4-5)

#### 譜例 4-5

而在中段 B 的整體樂句呈現上，主要是以小提琴的「裝飾奏」(cadenza)來呈現，鋼琴僅有慢慢回到再現 A'的段落前，將整個樂章的聲響色彩帶回，也就是一開始聽到的第一小節的和絃，讓這個和絃猶似扮演著「主音」的和聲功能概念。

### 第三篇 (第三樂章) 雜念仔調

根據樂曲解說：

「雜念仔調」是一種具有口白與唸唱的獨特台灣地方小調。本樂章以這種「雜念仔調」的特殊律動，陳述單一樂思的素材發展，以反覆與變奏的手法開展每一小段的主要概念，並且逐漸累積前面兩個樂章的素材，將本樂曲的三個樂章構築成為一氣呵成的作品。

#### 輪旋曲式/Rondo (ABACA+Coda)

段落	導奏	A	過門	B	推移
小節數	1-4	5-16	16-28	28-36	36-46
段落	A'		C	尾奏	
小節數	46-66		66-84	85-110	

本樂章雖然主要是以「輪旋曲」(Rondo)的曲式進行，但在單一素材的主題不斷的反覆和發展下，也具有「發展變奏」的概念，整個架構形成一種「以巢引燕」難以切割、一氣呵成的樂句型態。透過活潑生動的節奏，不斷變換的拍號律動，作曲家結合了臺灣地方小調「雜念仔調」的素材，顯現獨特的曲趣。因此，整個樂章雖然是「輪旋曲」的氛圍，但是誠如作曲自己所述，這是一種經由持續不斷單一素材的反覆與變奏，而傳統「輪旋曲式」中主題對比的手法幾乎消失不見，轉而成為作曲家自己開創的新曲式，例如 A、B 與 C 三個主題的特質上，可以發現類似的旋律與節奏特質，同樣都是以弱起拍和切分手法的節奏。(見譜例 4-6)

#### 譜例 4-6

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in 3/4 time. The Vln. part begins with a five-measure rest, followed by notes with dynamics *p* and *sfz*. The Pno. part also begins with a five-measure rest, followed by notes with dynamics *p* and *sfz*, and the instruction *sempre*.

另外，「雜念仔調」主要是呈現一種很片斷式的節奏、反覆的音型以及唸唱風格等素材的概念，雖然這些特質都已經被作曲家完全轉換成為小提琴與鋼琴的樂器語法，不再具有由人聲演唱的「雜念仔調」原本特質，但是經由「雜念仔調」的素材概念，以及重新創作的實證，依然清晰鋪陳出整個樂章的核心特質。而在主題的對比概念上，如同上述提及「單一素材」的模式，整個樂章的每一個主題段落透過「發展變奏」的方式，仍然互相呼應。

當然，除了上面主要動機的概念之外，如何跳脫既有的西方曲式架構和樂句語法，也是作曲家在這首作品中不斷嘗試的一個新方向。首先，筆者在分析過程中，發現 A'(第 46-66 小節)與 C(第 66-84 小節)之間，一般「輪旋曲式」應有過門的樂句，在這裡完全被省略，段落幾乎是一氣呵成無法切割，也可以說是這個樂章和傳統所謂的「輪旋曲」在組織架構上有出入之處。

## 第五章 演奏風格與詮釋

### 第一節 第一篇 (第一樂章) 敘事小調

在這個樂章，為了表現敘事小調的風格特質，作曲家藉由不規則的拍號變化以及各種不同節奏的組合，表現出敘事小調的趣味，且樂曲中經常會聽到各種張力的變化及拉扯，像是音符的長度以及力度的變化等，因此演奏時，這些張力變化必須做得明顯。而這個樂章另一個困難之處就是節奏跟拍號比較複雜，所以必須熟悉節奏的韻律感以及熟練不斷變化的拍子。

此樂章開頭有如序奏般，鋼琴先奏出低音長音並持續了 4 個小節，為接下來的小提琴即興鋪陳氣氛。第 2-4 小節是小提琴的即興，作曲家在小提琴的部分做了非常清楚的強弱記號標示，演奏時除了力度對比需明顯，近橋奏(sul ponticello)的聲響需誇張且突兀的演奏出來。第 2 小節第二拍的雙音不能過重，強調加上重音的旋律高音，才能表現出高低聲部的對比，第三拍的顫音(tremolo)漸強的效果需要誇張明顯，並演奏得比時值再長些，維持第一小節的張力。第 3 小節第三拍泛音(Harmonic)的拍子需拉滿兩拍後，左手才能從升 F 的泛音開始滑奏(Glissando)到第 4 小節的高音，因此這個升 F 泛音，需演奏的清楚些。(見譜例 5-1)

#### 譜例 5-1.

第 6 小節第一拍的高音需具有穿透力，不然很容易被鋼琴的和弦蓋住，第 7 小節，作曲家在低音裝飾音寫了左手撥奏，筆者認為這裡改用弓拉奏，音樂上會較有一氣呵成的感覺。(見譜例 5-2)

譜例 5-2.

第 10 小節雖然每個音都標示點，但實際上在小提琴的演奏法上，這麼快的速度很難演奏跳弓，所以將音符拉短、顆粒清楚即可，貼著絃演奏也有助於表現重音，速度上可由慢漸快到第 11 小節。(見譜例 5-3)





第 19 小節開始進入稍快板(Allegretto)，音樂進入了說與唱交錯的樂段。雖然拍號不斷改變，但是節奏脈動非常穩定，曲子也變得較活潑往前。仔細觀察譜，作曲家對於聲音的咬字很注重，大部分的八分音符都加上了重音記號，因此顆粒需清楚不能拉得太黏，可以貼著絃跳弓，想像成說故事般，字字清晰；在樂章中，若加了圓滑線(legato)的音符，像是第 29、31、38、42、60、69、73 等小節，演奏時可想像成吟唱旋律，演奏的連貫些，其中，第 31、42、60 和 73 小節，作曲家有畫三個音一弓的旋律，這些旋律更需演奏的圓一些，並加一些滑音潤飾。

另外，有加上突強記號(*sf*)的八分音符，需演奏得短促有力，可用多一點弓並加快弓速。作曲家常常要求近橋奏，靠橋的聲音需演奏明顯才能在音色上有所區分。很多的長音，如譜例 5-5 所圈的，作曲家會要求突強後馬上弱下來，而後迅速的做漸強，這樣的力度必須靠弓速變化來表現，在要漸強時突然的加快弓速，製造出拉扯般的音色，撥絃的部分也需注意音量不能太小。(見譜例 5-5)

#### 譜例 5-5.

The image shows a musical score for Example 5-5, consisting of three staves in a 3/8+2/4 time signature. The top staff features a red rectangular box highlighting a specific measure. Within this box, a note is marked with a fortissimo accent (*sfz*) and a piano dynamic (*p*). Above the box, the word *ord.* is written. To the right of the box, the instruction *sul pont.* is present, followed by a piano (*p*) dynamic. The middle staff contains a *cresc.* marking and a fortissimo (*f*) dynamic. The bottom staff includes a fortissimo accent (*sfz*) marking. The score is written in treble and bass clefs, with various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

第 79 小節雖然作曲家沒有標示漸慢(*ritardando*)，但這一小節的最後三個八分音符在演奏上可以做一點漸慢，因為從樂句上來看，這個地方是句尾，且第 80 小節開始，曲子也進入了最後的尾聲。最後一小節的三個雙音要拉得渾厚，

在高潮中結束整個樂章。

這個樂章以說話、口白式的素材為主，吟唱旋律的素材比較少，演奏上也和原本小提琴習慣的演奏方式差異不大，但在音色的掌控上，比起注重漂亮的音色，應著重表現戲劇性效果，舉例來說，樂章中有很多像譜例 5-5 所圈的拉扯般的聲音，漸強需做的完整且立體，音色可以像喊叫聲一樣刺耳尖銳，在演奏這樣的音符時，可以用小提琴去揣摩同樣是拉絃類的傳統樂器—二胡的聲音，比起小提琴，二胡的弓與絃的接觸更緊密，並能做出更具張力且富戲劇性效果的聲音，亦剛亦柔，因此揣摩二胡的音色對於拿捏聲音張力變化的多寡很有幫助。

這個樂章另外一個困難的地方是節奏的掌控，除了拍號變化讓演奏者容易算錯拍子，小提琴與鋼琴部分多變的節奏，像是切分音或是弱起拍子都大大增加了兩個樂器間合奏的難度，在練習這首曲子時，兩個樂器本身必須對節奏變化非常的熟練，掌握住節奏的韻律才能夠順利的互相配合。

## 第二節 第二篇 (第二樂章) 七字仔哭調

這個樂章的音樂籠罩著憂愁哀傷的情緒，作曲家嘗試用器樂模仿人聲唱腔，表現歌仔戲那時而吟唱時而啜泣的淒美動人之情，在歌仔戲中，音樂會隨著歌者的情緒做戲劇性的改變，所以拍子的長度、演奏的速度、樂句間的銜接、滑音及抖音的使用還有弓速的變化是演奏這個樂章時需要多考慮的部分。

當我們演奏西方的樂曲時，會嚴格的將拍子及速度演奏的很正確，即使是樂句間的呼吸或是一些速度上的彈性變化，也還是聽得出拍子的時值，但在演奏台灣的戲曲音樂時，就必須打破拍子的觀念，音符的符幹只是用來參考，由音樂及情緒決定拍子演奏的長短和快慢。而不同的演奏者，對於音樂的想法不同，在拍子長度以及速度上就會有各種詮釋，這樣子的演奏方式對於習慣照拍子及速度演奏的我們會有些難適應，所以第二樂章也是筆者認為整首作品最難詮釋的樂章。

從拍子上來看，裝飾音演奏速度的快慢也會影響曲子的風格。演奏西方作品時，我們只會討論要將裝飾音演奏在拍點前或是拍點上，不會去考慮速度的快慢。筆者認為演奏台灣素材的音樂，裝飾音的快慢也會決定曲調的韻味。以這個樂章為例，在小聲的段落，裝飾音可以演奏得快些，但大聲的段落，音樂的情感通常也是最悲痛，像是嚎啕大哭般的哭聲，因此裝飾音的速度可演奏得慢些，甚至能加一些滑音增添憂愁的情緒。

而滑音的使用非常重要，演唱時聲音是圓滑的，但同時必須用一點滑音的方式才能將音跟音之間連起來，所以用器樂模仿唱腔時，最重要的就是滑音的詮釋，若只用弓輕易的將聲音連貫，就會缺少唱腔的那股韻味。滑音的速度可以有快有慢，根據音樂的情緒、從高的音往下滑或是從低的音往上滑來決定。不過在小提

琴上，有時會因為把位的問題，無法在同一條絃演奏滑音，這時可以改變弓速，以漸弱的方式來取代滑音的效果。除了模仿圓滑的唱腔外，這樂章有許多上行半音的裝飾音，是作曲家以類似微分音的方式，表現出筆者在第二章第一節所敘述過的襯詞的使用，在這種地方也會以滑音的方式去表現。

另外，抖音也非常重要，在小提琴上我們會使用快速且振幅大的抖音表現大聲及激動的情緒，但在演奏哭調，模仿哭泣聲時，比較慢速且振幅較大的抖音會比較適合，而抖音的速度變化可以製造張力，從有抖音到沒抖音，從沒抖音到有抖音，這些不同的方式都可創造出不同的戲劇性效果。

樂章一開始，由鋼琴引導一段序奏，而鋼琴的第一個和弦就將悲劇性的色彩充分表達出來。小提琴從第 4 小節安靜的進來，第二拍的裝飾音可演奏得快些，長音 D 可演奏的比拍子時值長，可以先不抖音，等快接到第 5 小節時再加入越來越快的抖音，並銜接到第 5 小節第一拍的漸強，而音樂要隨著漸強往前走。另外，第 5 小節第三拍的重音如果用器樂拉法，我們很容易詮釋成斷奏，但在這個樂章中，只要是類似的重音都不能拉得太斷，因為即使歌者想表現重音或斷奏，也無法做到像器樂一樣乾淨俐落，所以在演奏這個樂章的重音或斷奏時需要特別注意。(見譜例 5-6)

#### **譜例 5-6.**

The image shows a musical score for Solo Violin and Piano. The Solo Violin part is in 3/4 time, starting with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and ending with a triplet of eighth notes. The Piano part is in 3/4 time, starting with a half note, followed by a quarter note, and ending with a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *f*, and *sfz*. A red circle highlights a *f* dynamic marking in the Solo Violin part.

第 6 小節的音樂就像嘆息般，除了依照譜上寫的漸慢演奏之外，從最後一拍接到第 7 小節的長音可加一些慢速的滑音潤飾，表現出句子結束快消失的感覺。

第 8 小節第一拍的漸強和第 5 小節的拉法一樣，但漸強的幅度需比第 5 小節再大些，第二拍的降 B 突強可用振幅非常寬的抖音來表現，並加上用弓咬絃的方式，模仿淒厲喊叫的聲響，在第 20 小節的拉法也應該相同。第 10 小節的音色需變得溫暖些，為了表現出溫厚的聲音，弓速可慢些，第一拍的兩個音可在 G 絃上演奏，兩音之間也可加上滑音，而第二拍裝飾音升 C 跟 B 音都加上了重音，音樂聽起來比較肯定因此不加上滑音。第 11 小節在 D 音反覆吟唱，指法可以在空絃 D 與 G 絃第三把位 2 指之間交替使用，第一拍的弓速可以快些，第三拍像是回音般，弓速可演奏的慢些，彷彿消失在空氣中。(見譜例 5-7)第 12 小節的第三拍的裝飾音是上行半音，類似微分音的效果，可加上滑音，第 21 小節第三拍的裝飾音也是以同樣的方式演奏。

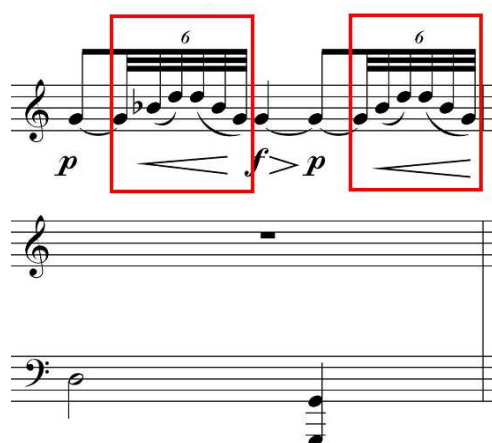
### 譜例 5-7.

The image shows a musical score for Solo Violin, Example 5-7. The score is in 3/4 time, starting with a half note, followed by a quarter note, and ending with a quarter note. Fingerings are indicated as 0 2 0 3 2. Dynamics include *mf*.

第 13 小節是整個段落的結束，結尾的高音 D 可慢慢滑到高音 G，讓聲音慢慢飄在空中消失。從第 45 小節一直到結尾也是如同上述一般的演奏。

第 14 小節開始，作曲家要求用稍快的速度表現(*con moto*)，但這裡應該不是指整個速度加快，而是漸強、漸弱以及速度即興的變化做得比前一段誇張，讓音樂擺動幅度變大，最明顯的例子是在第 19 小節，(見譜例 5-8) 連續兩次的六連音像是歌仔戲中歌者開始哭天喊地，歇斯底里的哭叫著，因此漸強、漸弱擺動的感覺要拉出來，第一次的六連音速度可以先演奏得慢些，第二次的六連音再讓速度往前走，弓速可隨著速度變快或是漸強而加快，而第二拍 G 的漸弱，可改變抖音的振幅大小，戲劇性效果會比較好。

#### 譜例 5-8.



裝飾奏的部分，小提琴有更多的詮釋空間可以發揮，速度的拿捏，裝飾音演奏速度的快慢以及力度的戲劇性變化都可做不同的嘗試。第 24 與 43 小節重覆的 D 音可用不同的指法演奏，增加音色變化。(見譜例 5-9)

#### 譜例 5-9.



第 25 小節的旋律需演奏得情感豐富些，第一拍跟第三拍的三十二分音符可演奏得從容些。第 27 與 29 小節可做漸快，裝飾音一開始不要演奏的太短，可隨著速度漸快再演奏得急促些。第 31 小節是個小高潮，第二拍附點節奏音量要夠，也可以加滑音增加張力，最高音的 G 可等音樂唱滿後再接到第三拍。

第 32-34 小節的 G 長音，譜上標示不抖音(non vibrato)並做漸強，可從下弓開始演奏並換弓到上弓，因為用上弓比較能做出不費力且誇張的漸強，而第 32 小節第二拍的裝飾音也是表現微分音，因此可加上滑音。第 34 小節的第一個裝飾音是漸強後最強的音，可演奏得短促且不抖音也不加滑音，第二個裝飾音為了與第一個裝飾音有區別可加上滑音，但演奏的方式就跟前面段落所提到的，是受到把位的限制而無法在同一條絃演奏滑音的最好例子，可改用弓速變化做漸弱，而裝飾音的速度也可以演奏得慢些。(見譜例 5-10)另外一個類似的例子是在第 39 小節的第一拍，從高音 F 到 D，所以演奏方式也和這裡一樣。

另外，演奏裝飾音時，除了演奏的速度可不一樣之外，指法上也不需要每一次都換不同的指頭，像是第 12、21、32、40、44、53 小節，這些表現微分音的半音裝飾音可用同指滑奏的方式演奏，較有唱腔的韻味。

#### 譜例 5-10.



第 37 與 38 小節是裝飾奏的高潮，要比第 31 小節更為強烈，因此第 38 小節的最後兩個音可以改成分弓。(見譜例 5-11)

**譜例 5-11.**

第 39 小節圍繞在 F 與 D 做音域上與節奏的變化，所以每一拍的 F 跟 D 都可以用不一樣的方式去演奏，舉例來說，第一拍銜接了前一小節強烈的情緒，裝飾音速度可演奏的慢些，音樂聽起來深刻且強烈，第二拍是半拍的裝飾音，拍子時值變短演奏的速度也可以短些，最後一拍則是圓滑奏，情緒比較冷靜一些，因此可在兩音之間加上滑音吟唱式的演奏。

在這個樂章中，筆者用了最多的篇幅討論了小提琴在演奏台灣戲曲音樂與演奏西方作品之間的差異性，以及如何用器樂模仿人聲唱腔的演奏方式，因為在練

這個樂章時，遭遇到許多詮釋上的困難，如果完全照著本來習慣的方式去演奏，整個音樂就會變得四不像，既不是西方音樂也不是台灣傳統音樂，所以打破本來的框架，重新適應一個完全不一樣的演奏方式，確實遇到了不少瓶頸。為了突破這樣的瓶頸，筆者在經過多次的實際唱譜，慢慢思考歌者是怎麼演唱的，才慢慢的找到了方向，歸納出器樂與人聲之間的不同。

藉由這個樂章，也了解到模仿人聲唱腔的演奏方式在小提琴上是有一定程度的困難，一個音的寬度、深度與張力變化大小還是無法像人聲或是傳統樂器那樣輕鬆自在的表現出來，面對樂譜以及音樂的思考方式也是南轅北轍，所以在嘗試一個像這樣不熟悉的素材時，不要墨守成規，打破被禁錮的想法，勇於嘗試才是成功詮釋各種新作品的不二法門。

### 第三節 第三篇 (第三樂章) 雜念仔調

最後一個樂章，作曲家以活潑逗趣的曲風及頻繁的拍號與節奏變化，表現口白與唸唱交錯的「雜念仔調」風格，除了強調節奏的律動感外，每個音符必須像說話般咬字(articulation)非常清晰。另外，也延續了第一樂章及第二樂章使用過的素材，因此演奏的方式和前面兩個樂章沒有太大的差異。演奏時，可以想像成鋼琴與小提琴之間在進行對話，有時是一個說一個唱，有時則是一起唱或一起說，增加兩者之間的互動讓音樂變得更有趣。一開頭的第 1-4 小節鋼琴充滿節奏感的前奏，就像是故事開始前的旁白介紹，而第 5 小節小提琴則象徵故事開始，有人開始唸唱。

就像前面敘述的，要注意咬字清晰，作曲家也在每個音符上表示了重音或是橫線，所以音符演奏的長度就非常重要，加了重音的音都應該演奏斷奏(Staccato)，弓的使用部位以下半弓為主，比較能演奏出清楚的聲音；而有加上點的音符，則視音樂的需求決定是否使用跳弓(Spiccato)；加上了橫線的音符，雖然作曲家希望音符能演奏得長些，但聲音還是清楚有力，所以演奏時弓要貼緊絃。除了節奏變化頻繁，力度變化也是，以第 5-6 小節為例，不同的連弓，重音，跳弓還有力度變化就像人聲講話一樣有抑揚頓挫，所以都要做確實且完整，第 6 小節第三拍就可用拋弓演奏增添趣味，同樣的音型在第 17、53、54、72 小節都可用拋弓演奏。(見譜例 5-12)

#### 譜例 5-12.

Solo Violin

Piano

*p* *p* *p* *sfz*

*p* *p sempre*

*sfz*

第 10、21、58、78 小節的切分音及四分音符這種素材，為了讓節奏感清楚，不能演奏得過長，音跟音之間可稍微斷開。第 14 小節第一拍雖然有點，但貼著絃演奏咬字才會清楚，第二拍的高音 A 可在 A 絃用第七把位 1 指演奏，可以減少之後換把位的次數，對音準也比較有幫助。(見譜例 5-13)

### 譜例 5-13.

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

詮釋上，第 10 到 13 小節可視為第 14 小節的一個鋪陳，即使有些地方作曲家寫了大聲(*f*)，但音色上也不要太爆，弓速可慢些，直到第 14 小節在無所畏懼的誇張表現漸強，音色不用太漂亮，戲劇效果要夠。

第 22 小節是從小聲(*p*)開始作漸強，所以第一拍和第三拍可演奏輕一些的跳弓，但漸強到 23 小節後，則該貼著絃拉斷奏，弓速可快並使用多一點的弓。(見譜例 5-14)

### 譜例 5-14.

The musical score for Example 5-14 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several notes circled in red. It includes dynamics such as *p* and *cresc.*, and accents. The middle staff is also in treble clef and features a series of chords, with dynamics *p* and *cresc.*. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords. The key signature has one flat, and the time signature is 5/4.

第 26 小節的和絃需演奏的強而有力，可拆成琶音演奏，但保留最上方的兩個雙音並且拉滿，指法上建議使用第二把位。(見譜例 5-15)

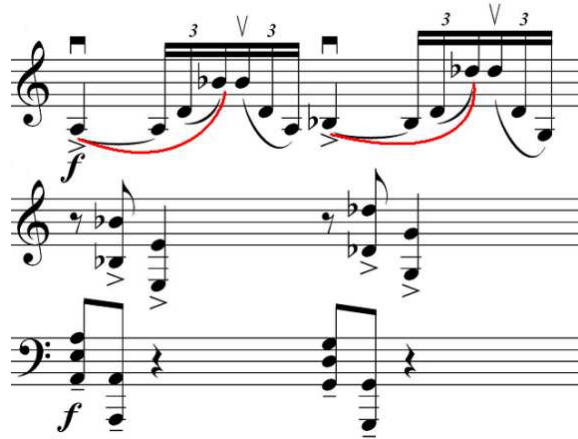
### 譜例 5-15.

The musical score for Example 5-15 is a single staff in treble clef, 5/4 time signature. It features a *ff* dynamic. The score includes fingerings: 2 3 1, 2 3 1, 3 1 2, and 0 0 0 1. There are also accents and a fermata over the final chord.

第 35 小節高音 E 的強後迅速的弱(*fp*)，力度變化效果要誇張。

另外弓法上，不一定要照作曲家畫的，像是第 24、49、61、小節的弓法建議可以改成如譜例 5-16 所畫的。

### 譜例 5-16.



第 65 與 77 小節的第一、二拍以及第 68 與 76 小節的第三、四拍，都可改成一拍一弓，但需注意樂句還是要成兩大拍，保持一氣呵成的感覺。

第 84 小節是鋼琴的裝飾奏，接著第 85 小節，樂曲進入急板(Presto)，鋼琴保持固定的伴奏音與節奏型直到第 106 小節，而小提琴從第 89-104 小節開始，進入類似無窮動(Perpetual)的拋弓(Jete)演奏，先鋪陳氣氛，再將樂曲帶入高潮並戲劇性的結束。這段拋弓演奏的漸強漸弱變化必須明顯，不然會很像在演奏練習曲。

第 106-107 小節雖然譜上也是寫拋弓演奏，但樂曲速度太快同時還要繞絃及上把位，演奏上會有難度，因此可貼著絃拉，但注意音符的顆粒還是得清楚。最後一小節的高音 E 可演奏的清亮短促，而低音升 F 可在 G 絃上演奏，並演奏長些且多一些重量。

這個樂章和第一樂章一樣，與小提琴原來的演奏法差異不會很大，除了將拍子的節奏韻律感掌握好，各種不同的力度變化及戲劇性效果也要夠，小聲的地方聲音乾淨俐落，不要太黏，大聲的地方就無所畏懼的演奏出來，不需太在意音色是否控制的好聽，因為比起漂亮的音色，作曲家更想追求的是音樂內容的精彩度與豐富且具戲劇性效果的音樂對比。

## 第六章 結論

音樂發展的歷史走入 21 世紀，當代作曲家們除了繼續朝著原先尋求創作上的求新求變，不停的創作出各種實驗性的作品外，也開始追本溯源，找尋自己國家與民族的根，以自己國家的民間音樂做為素材，並融入現代的作曲技法，創作出一首首展現民族特色精神的曲子。同時，這樣的音樂也能讓身為同一個民族的聽眾產生共鳴，重新喚起對自己國家的記憶。

「說」是人們最熟悉的溝通方式，「唱」是人們與生俱來的本能，根據本論文研究的方式，對於一個全新的現代作品，尤其是使用了不熟悉的傳統說唱音樂素材，除了和作曲家討論之外，應該大量閱讀相關文獻資料，了解說唱音樂的特色，再去比較和西方音樂演奏方式的差異性，就像在最開始第一章緒論中提到的，我們必須思考如何跳脫出西方古典音樂的框架，來演奏這樣一部融和傳統與西方創作手法的新音樂，而第五章演奏與詮釋中也一直提到西方音樂演奏習慣和思考方式是與傳統音樂完全不同的這個論點，一個是非常照譜上規律的、即使有情感表現但演奏方式仍乾淨、直接且不拖泥帶水；但傳統音樂是非常重視個人情感以及音樂情緒，拍律只是參考，演奏方式是自由且即興的，比起西方音樂而言，樂曲本身的彈性跟變化性也相對較多。

因此，對於從小接受西方音樂教育的我們來說，演奏這樣的作品是一種對自身「傳統」的挑戰，而演奏一個對我們來說像是「新音樂」一樣的台灣「傳統」素材，剛開始一定會遭遇到很大的瓶頸，但慢慢掌握到要領後，也漸漸能感受到自己民族音樂的美好、微妙之處，或許用小提琴來模仿戲劇唱腔，能模仿的程度

有限，像是有些大滑音或是又大又慢的抖音等等都不是我們會常用來演奏西方樂曲的方式，但既然是個以全新的角度和思維去創作出的「新作品」，我認為這樣大膽嘗試去找尋適當聲響的過程也非常有趣且迷人的。

根據顏綠芬教授與徐玫玲教授所寫的《台灣的音樂》的一段話：民歌是一個地區生活經驗，文化傳承最佳的代言人。一個重視民歌的民族必會是重視傳統的民族，因為民歌就像是滋養重生的音樂大地，在它當中有太多智慧的結晶，在它的基礎上才有可能開創屬於自己的音樂文化。<sup>8</sup> 從這段話之中明顯點出一個理念，民歌不只是具有傳承歷史的功能，也象徵一個民族的精神，因此身為台灣人，我們應該要了解這樣的文化傳統並肩負起保存它的重責大任。

對於這個理念的實踐，李和莆教授就是一個很好的例子，身為一個作曲家，他藉由這種融入台灣民間素材的創作理念，讓全台灣甚至世界各地的人們有機會接觸呈現不一樣風貌的民間音樂，也藉此向世界介紹台灣的文化，並將台灣的傳統延續下去；而當然，這樣的作品假如僅只記錄在樂譜中是無法傳達給聽眾的，我們身為一個演奏者，更是需要細細揣摩每一首作品，以達到不僅僅是貼近作曲家本身的想法、進一步的去傳遞每位演奏者對於自己演奏音樂中所隱藏的那份靈魂與意念。

---

<sup>8</sup> 顏綠芬，徐玫玲，《台灣的音樂》(台北縣淡水鎮：群策會李登輝學校，1994)，38頁。



## 參考文獻

陳郁秀。《台灣音樂百科辭書》。台北：遠流出版公司，1998。

許常惠。《台灣音樂史初稿》。台北：全音樂譜出版社，1990。

許常惠。《民族音樂論述稿(一)》。臺北：樂韻出版社，1987。

楊蔭瀏。《中國音樂史綱第四版》。台北：樂韻出版社，2004。

顏綠芬，徐玫玲。《台灣的音樂》。台北縣淡水鎮：群策會李登輝學校，2006。

Chen, Chia-I. "Three Sonatas for Violin and Piano: An Examination of Taiwanese and Western Influences on the Music of Dr. Wen-Pin Hope Lee." D. M. A., University of Arizona State, 2010

## 附錄一 李和甫作品年鑑表

表一 管弦樂與交響樂

作品曲名	編制	完成年代
江城子 A	二管編制管絃樂	1992
黃昏老鎮	二管編制管絃樂	1993
小交響曲	二管編制管絃樂	1999
12 首管絃樂小品	二管編制管絃樂	1999
動物狂想曲	12 段管絃樂即興小品， 為青少年管絃樂團	2000
「一個偉大宗教家的回憶」(管絃樂組曲)	7 首管絃樂組曲，二管編 制管絃樂	2003
形形色色	二管編制管絃樂	2005
風動群起，台灣民間傳說英雄(為鋼琴獨奏 與管絃樂團的小協奏曲)	為鋼琴獨奏與管絃樂團 的小協奏曲	2005
我們的鄉我的家，台灣系列-鹿港八景	二/三管編制管絃樂	2008
客謠風情，台灣系列-管絃樂篇	二/三管編制管絃樂	2008
01-聽障奧運進行曲：福爾摩沙進行曲，台 灣車鼓陣	管絃樂	2009
02-聽障奧運進行曲：Taiwan Naruwan	管絃樂	2009
03-聽障奧運進行曲：威	管絃樂	2009
04-聽障奧運進行曲：照亮生命	管絃樂	2009
05-聽障奧運進行曲：夢想起飛	管絃樂	2009
台灣高山自然經典系列，台灣高見專題創作 展(管絃樂團)	二/三管編制管絃樂	2011

表二 舞劇與戲劇配樂

作品曲名	編制	完成年代
風動群起，台灣系列，管絃樂篇	單幕舞劇	2005
盲神來囉！	四幕舞劇（音樂）	2005
水鬼城隍爺艋舺過水霞海城隍	五幕數位音樂舞劇	2006
台灣民間傳奇音樂劇場系列-白賊七仔傳奇	為獨舞者、小提琴、鋼琴、打擊與影音互動	2008
喧騰一時，為中西打擊樂團與影像互動的虛擬音樂劇場	連雅文打擊樂團 2008 委託創作	2008
台灣倪仔歌系列-聲東擊西，影像互動虛擬音樂劇場 為人聲、預製鋼琴（含擴音與效果器）與打擊樂四重奏	為人聲、預製鋼琴（含擴音與效果器）與打擊樂四重奏	2009
義大世界-夢想國		2011

表三 協奏曲

作品曲名	編制	完成年代
九腔十八調，台灣系列-管絃樂篇 為小提琴獨奏與管絃樂團的協奏曲（源自六首客家民謠）	二/三 管編制管絃樂團	2008

表四 室內樂

作品曲名	編制	完成年代
民謠風的素描	為小提琴與鋼琴	1994
自放吟	二重奏(小提琴與大提琴)	1995
第一號絃樂四重奏(1995)	三個樂章	1995
12首為兒童的小品	六重奏	1999
帕薩喀亞舞曲	為雙小提琴及雙鋼琴	2000
第一號小提琴奏鳴曲	為小提琴與鋼琴	2000
六首童謠風小品		2000
暗夜，絃樂八重奏	為絃樂八重奏	2002
形形色色，為八部大提琴的主題與變奏	為八部大提琴	2002
六月田水，為小提琴獨奏與絃樂團與鋼琴	為小提琴獨奏與絃樂團與鋼琴	2004
六月田水，六首福佬系民謠	為小提琴獨奏	2004
浮生記趣	為單簧管與鋼琴的二重奏	2004
台灣是寶島，大提琴四重奏	六首為大提琴四重奏的福佬系民謠	2005
北港三景三首，為小提琴與大提琴二重奏的福佬系民謠-題獻給陳茂萱教授	為小提琴與大提琴二重奏	2005
六月田水，六首福佬系民謠-獻給陳雅莉	為雙簧管獨奏與鋼琴五重奏	2005
六月田水，六首為琵琶獨奏與絃樂團福佬系民謠	琵琶獨奏與絃樂團	2006
六月田水，為小提琴獨奏與鋼琴五重奏	為小提琴獨奏與鋼琴五重奏	2006
六月田水，為鋼琴五重奏	為鋼琴五重奏	2006
第二號小提琴奏鳴曲-綺想曲三篇	為小提琴與鋼琴	2006
六月田水，六首為絃樂四重奏的福佬系民謠	為絃樂四重奏	2006
台灣地方小調，六首為大提琴二重奏的福佬系民謠	為絃樂四重奏	2006
台灣是寶島，六首為鋼琴五重奏的福佬系民謠	鋼琴五重奏	2006
台灣地方小調，六首為大提琴二重奏的福佬系民謠	為大提琴二重奏	2007

作品曲名	編制	完成年代
九腔十八調，六首為單簧管、小提琴、大提琴與鋼琴四重奏的客家民謠	為單簧管、小提琴、大提琴與鋼琴四重奏	2007
六首源自台灣原住民的敘事曲，為雙小提琴與鋼琴，台灣系列－室內樂篇	為雙小提琴與鋼琴	2009
第三號小提琴奏鳴曲，三首源自台灣原住民的敘事曲	為小提琴與鋼琴	2009
福爾摩沙映象，三首為小提琴、中提琴與鋼琴音樂會小品	為小提琴與中提琴	2009

**表五 鋼琴曲**

作品曲名	編制	完成年代
六首鋼琴小品	鋼琴獨奏	1993
動物狂想曲，十二段為青少年的鋼琴小曲	鋼琴獨奏	1997
幻覺三篇，鋼琴獨奏曲	鋼琴獨奏	1999
浮生記趣系列一，五首為鋼琴獨奏小品	鋼琴獨奏	1999
第一號小奏鳴曲	鋼琴獨奏	2001
青春少年十二首彈奏鋼琴的風格小品	鋼琴獨奏	2004
前奏曲三篇	鋼琴獨奏	2004
浮生記趣系列二，三首為鋼琴獨奏小品	鋼琴獨奏	2006
台灣是寶島，六首為鋼琴四手聯彈的福佬系民謠	鋼琴四手聯彈	2006
福爾摩沙映像台灣系列，三首為音樂會的鋼琴獨奏曲	鋼琴獨奏	2007
福爾摩沙映象（2010）台灣系列，十二首為音樂會的前奏曲	鋼琴獨奏	2011

表六 聲樂曲

作品曲名	編制	完成年代
無情的美婦（陳之藩 詩）		1991
旅人的夢（鄭愁予 詩）		1992
夢土上（鄭愁予 詩）		1992
是誰在跟我說話，為次女高音 男中音（男高音） 打擊與鋼琴	為次女高音 男中音（男高音） 打擊與鋼琴	1993
胡適白話詩三首（選自 嘗試集），為女高音與鋼琴	為女高音與鋼琴	2004
三首福佬系民謠-女高音與大提琴	為女高音與大提琴	2006
四首藝術歌曲 1. 搖子歌-台語（向陽 詩） 2. 梳子（陳義芝 詩） 3. 五月節-台語（路寒袖 詩） 4. 阿媽的白頭髮--台語（路寒袖 詩）		2008

表七 合唱曲

作品曲名	編制	完成年代
胡適白話詩三首（選自 嘗試集），為獨唱與混聲合唱團	為獨唱與混聲合唱團	1995
我心讚美上帝，為混聲合唱團（獨唱）與鋼琴（含大提琴助奏）	為混聲合唱團（獨唱）與鋼琴（含大提琴助奏）	2005
大悲咒交響詩	為大型混聲合唱團（獨唱群）與管絃樂團	2005
三首台灣倪仔歌（陳昭誠） 1. 哇哇哇! 2. 李仔糖 3. 夜精靈		2009
三首台語詩，為獨唱群與混聲合唱團 1. 花苟開-後二二八系列 2. 明月娘 3. 台灣花	為獨唱群與混聲合唱團	2009
三首源自臺灣原住民的聲音 第一篇、歡樂歌（排灣族） 第二篇、祈禱小米豐收歌（台東布農族） 第三篇、收成祭（邵族）	為混聲合唱團	2011

表八 跨領域數位影音作品

作品曲名	編制	完成年代
兩滴的聯想，三首為電子音樂與影像互動	為電子音樂與影像互動	2005
「面向」為表演與影像互動	為表演與影像互動	2006
喧騰一時，為中西打擊樂團與影像互動的 虛擬音樂劇場	為中西打擊樂團與影像 互動	2008
台灣民間傳奇音樂劇場系列：白賊七仔傳 奇 為獨舞者、小提琴、鋼琴、打擊與影音互 動	為獨舞者、小提琴、鋼 琴、打擊與影音互動	2008
聲東擊西-台灣倪仔歌系列：影像互動虛擬 音樂劇場 為人聲、預製鋼琴（含擴音與效果器）與 打擊樂四重奏	為人聲、預製鋼琴（含擴 音與效果器）與打擊樂四 重奏	2009

表九 改編(本表作品並未按照創作年代排序)

作品曲名	編制	完成年代
六月茉莉，台灣系列管絃樂篇		2006
靠近你		2005
我愛你	女高音和鋼琴五重奏	2005
乘著歌聲翅膀	為女高音和鋼琴五重奏	2005
感恩的心－為人聲與豎琴	為人聲與豎琴	1998
六月茉莉－為小提琴獨奏與絃樂團	為小提琴與絃樂團	2004
月夜愁－為小提琴與絃樂團	為小提琴與絃樂團	2006
孤戀花－為小提琴與絃樂團	為小提琴與絃樂團	2006
春花望露－為小提琴與絃樂團	為小提琴與絃樂團	2006
菅芒花－為小提琴獨奏與絃樂團	為小提琴與絃樂團	2006
搖嬰仔歌－為小提琴與絃樂團	為小提琴與絃樂團	1998
補破網－為小提琴與絃樂團	為小提琴與絃樂團奏	2002
六月茉莉－為小提琴獨奏與管絃樂團	為小提琴與管絃樂團	2006
菅芒花－為小提琴獨奏與管絃樂團	為小提琴獨奏與管絃樂 團	2002
月夜愁－為女聲獨唱與混聲合唱團	為女聲獨唱與混聲合唱 團	2004
四季謠－為女聲，男聲獨唱與混聲合唱團	為女聲，男聲獨唱與混 聲合唱團	2004

作品曲名	編制	完成年代
白鷺鷥－為混聲合唱團	為混聲合唱團	2004
搖荖搖－為女聲，男聲獨唱與混聲合唱團	為女聲，男聲獨唱與混聲合唱團	2004
補破網－女聲獨唱與混聲合唱團	女聲獨唱與混聲合唱團	2004
鑼聲若響－為大提琴與鋼琴	為大提琴與鋼琴	2006
六月茉莉－為小提琴與鋼琴	為小提琴與鋼琴	2004
月夜愁－為小提琴與鋼琴	為小提琴與鋼琴	2006
孤戀花－為小提琴與鋼琴	為小提琴與鋼琴	2004
春花望露－為小提琴與鋼琴	為小提琴與鋼琴	2004
港都夜雨－為小提琴與鋼琴	為小提琴與鋼琴	2006
管芒花－為小提琴與鋼琴	為小提琴與鋼琴	2004
補破網－為小提琴與鋼琴	為小提琴與鋼琴	2004
蝶戀花－為小提琴與鋼琴	為小提琴與鋼琴	2006
六月茉莉－為絃樂四重奏	為絃樂四重奏	2002
月夜愁－為絃樂四重奏	為絃樂四重奏	2006
管芒花－為絃樂四重奏	為絃樂四重奏	2002
管芒花－為大提琴四重奏	為大提琴四重奏	2005
四季謠－為豎琴與鋼琴	為豎琴與鋼琴	1996
管芒花－為雙鋼琴與雙小提琴	為雙鋼琴與雙小提琴	2003
六月茉莉－為鋼琴三重奏	為鋼琴三重奏	2005
台灣是寶島－為小提琴、大提琴與鋼琴	為小提琴、大提琴與鋼琴	2004
管芒花－為鋼琴三重奏	為鋼琴三重奏	2004
搖荖搖－為鋼琴三重奏	為鋼琴三重奏	2001
鑼聲若響－為鋼琴三重奏	為鋼琴三重奏	2004
小白花－為絃樂團	為絃樂團	2001
散塔露琪亞－為絃樂團	為絃樂團	2001
六月茉莉－為絃樂團	為絃樂團	2004
孤戀花－為絃樂團	為絃樂團	2002
春花望露－為絃樂團	為絃樂團	2002
管芒花－為絃樂團	為絃樂團	2002
搖嬰仔歌－為絃樂團	為絃樂團	2002
補破網－為絃樂團	為絃樂團	2002
福爾摩沙進行曲－為絃樂團	為絃樂團	2005
六月茉莉－為管絃樂團	為管絃樂團	2006
台灣是寶島－為聲樂與鋼琴五重奏	為聲樂與鋼琴五重奏	2006



作品曲名	編制	完成年代
搖蕖搖－為女高音與鋼琴五重奏	為女高音與鋼琴五重奏	2005
牛犁歌－為人聲與管絃樂團	為豎琴與鋼琴	2001
台灣人－為男中音/男高音與管絃樂團	為男中音/男高音與管絃樂團	2001
孤戀花－為女聲與管絃樂團	為女聲與管絃樂團	2004
孤單的暗暝	為小提琴、大提琴與鋼琴	2004
杯底不可飼金魚－為聲樂與管絃樂團	為聲樂與管絃樂團	2005
阿清伯－為聲樂與管絃樂團	為聲樂與管絃樂團	2001
首祭之夜－為聲樂與管絃樂團	為聲樂與管絃樂團	2001
港都夜雨－為聲樂與管絃樂團	為聲樂與管絃樂團	2001
西北雨－為男中音與鋼琴	為男中音與鋼琴	2007
孤戀花－為聲樂與鋼琴	為聲樂與鋼琴	2006
春花望露－為聲樂與鋼琴	為聲樂與鋼琴	2002
菅芒花－為女高音與鋼琴	為女高音與鋼琴	2002
搖蕖搖－為聲樂與鋼琴	為聲樂與鋼琴	2002
補破網－為聲樂與鋼琴	為聲樂與鋼琴	2002
鑼聲若響－為女高音與鋼琴	為女高音與鋼琴	2003
c 小調賦格-為雙小提琴與大提琴	為雙小提琴與大提琴	2005
古老法國歌曲-為雙小提琴與鋼琴	為雙小提琴與鋼琴	2003
愛爾蘭人-為雙小提琴與鋼琴	為雙小提琴與鋼琴	2003
莫札特：作品 157-為雙小提琴、單簧管與大提琴	為雙小提琴、單簧管與大提琴	2004
唱出希望－為管風琴	為管風琴	2004
靠主得力量－為管風琴	為管風琴	2004
採茶歌-為絃樂四重奏	為男中音/男高音與管絃樂團	2007
望春風-為絃樂四重奏	為絃樂四重奏	2007
望你早歸-為絃樂四重奏	為絃樂四重奏	2007
賽茲/G 大調第二號學生協奏曲	為小提琴獨奏與管絃樂團	2009
阿科列/a 小調第一號小提琴協奏曲	為小提琴獨奏與管絃樂團	2009
費鷗柯/快板	為小提琴獨奏與管絃樂團	2009

作品曲名	編制	完成年代
波姆/《無窮動》	為小提琴獨奏與管絃樂團	2009
《祝你生日快樂》	為小提琴獨奏與管絃樂團	2009
臺灣四季－為絃樂八重奏	為絃樂八重奏	2011

表十 廣告配樂

作品曲名	編制	完成年代
LP33 優酪乳 LP33 膠囊		2011
鞋-全家福		2011
巧克力共和國		2011
馬玉山牛奶燕麥片		2011