

南華大學藝術與設計學院民族音樂學系

碩士論文

Department of Ethnomusicology

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

劉天華二胡作品演奏闡釋－以音樂會五首作品為例

Performance of Erhu Composition Innotated by Tien-Hua, Liu

--Taking 5 Composition on Concert for Example

鄭宛柔

Wan-Rou Zheng

指導教授：馮智皓 教授級專業技術人員

Advisor: Zhi-Hao Feng, Prof. Rank Specialist

中華民國 107 年 6 月

June 2018

南 華 大 學

民族音樂學系

碩 士 學 位 論 文

劉天華二胡作品演奏闡釋—以音樂會五首作品為例

Performance of Erhu Composition Innotated by Tien-Hua Liu

--Taking 5 Composition on Concert for Example

研究生：鄭 宛 柔

經考試合格特此證明

口試委員：馮 自 強
馮 海 雲
何 沁 明

指導教授：馮 自 強

系主任(所長)：馮 自 強

口試日期：中華民國 107 年 6 月 28 日

謝誌

與馮智皓教授相識於學士二年級期間。

初次見面，對於教授的聲名遠播與藝術成就，是全然不知的，僅是被其教學過程中，發散出來的愛心及光彩所吸引。

學士三年級開始，有幸能隨教授習琴。教授教學四十載，培育無數樂界頂尖人才；面對一個連琴、弓的握持都錯誤百出、不得其法的新生，從未顯露任何的不耐與灰心。與教授習琴迄今四年，自覺沒有多少進步，內心感到無比慚愧；相較教授面對所有學生皆是無私的愛心，個人在學習上所付出的心力，是遠遠不足的。

在碩士期間的最後階段，無論是畢業音樂會的準備、詮釋論文的寫作，教授在百忙之中，仍提供了一切所需的幫助。每個人的學習歷程，一生中將遇到師者無數；像教授這樣的為人師表，今生只認識一名，今後也不會再有。

僅於本篇論文的開頭之處，留下個人對馮智皓教授無盡的感謝。

摘要

二胡作品里程碑中的十首曲目之作曲者——劉天華先生，在其十首作品裡選擇了五首，占據了個人音樂會中曲目之重要份量。本篇論文的主軸，對於這五首作品：《病中吟》、《月夜》、《良宵》、《獨弦操》、《燭影搖紅》；出於個人的理解和闡釋，在樂曲結構、演奏手法上，做出了描述和說明。



關鍵字：劉天華、病中吟、月夜、良宵、獨弦操、燭影搖紅

Abstract

Mister Tien-Hua Liu, composed 10 compositions of the milestone of Erhu composition. I respectfully take 5 of his 10 composition, which comprise a considerable part of my personal concert repertoire. The thesis is the description of the 5 compositions: *moan in illness*, *moon night*, *a beautiful night*, *air on one string*, *shadow dance of candle*. Based on my personal understanding and interpretation, I describe from musical architecture and performance technique.



Keywords: Tien-Hua Liu, moan in illness, moon night, a beautiful night, air on one string, shadow dance of candle

目錄

謝誌.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	III
目錄.....	IV
圖目錄.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 動機與目的.....	1
第二節 文獻與回顧.....	3
第三節 方法與步驟.....	4
第二章 背景.....	5
第一節 劉天華先生.....	5
第二節 作品.....	6
第三章 作品分析.....	9
第一節 病中吟.....	9
第二節 月夜.....	16
第三節 良宵.....	24
第四節 獨弦操.....	29
第五節 燭影搖紅.....	34
第四章 結論.....	40
參考書目.....	41

圖目錄

圖 1：病中吟譜例第 1 小節～第 4 小節	9
圖 2：病中吟譜例第 5 小節～第 10 小節	9
圖 3：病中吟譜例第 11 小節～第 16 小節	10
圖 4：病中吟譜例第 17 小節～第 28 小節	11
圖 5：病中吟譜例第 29 小節～第 32 小節	11
圖 6：病中吟譜例第 33 小節～第 42 小節	12
圖 7：病中吟譜例第 43 小節～第 48 小節	13
圖 8：病中吟譜例第 49 小節～第 54 小節	13
圖 9：病中吟譜例第 55 小節～第 56 小節	14
圖 10：病中吟譜例第 57 小節～第 64 小節	14
圖 11：月夜譜例第 1 小節～第 9 小節	16
圖 12：月夜譜例第 10 小節～第 14 小節	17
圖 13：月夜譜例第 15 小節～第 19 小節	18
圖 14：月夜譜例第 20 小節～第 26 小節	18
圖 15：月夜譜例第 27 小節～第 32 小節	19
圖 16：月夜譜例第 33 小節～第 40 小節	20
圖 17：月夜譜例第 41 小節～第 50 小節	21
圖 18：月夜譜例第 51 小節～第 54 小節	22
圖 19：月夜譜例第 55 小節～第 62 小節	22
圖 20：月夜譜例第 63 小節～第 68 小節	23
圖 21：良宵譜例第 1 小節～第 5 小節	24
圖 22：良宵譜例第 6 小節～第 14 小節	24
圖 23：良宵譜例第 15 小節～第 20 小節	25
圖 24：良宵譜例第 21 小節～第 32 小節	25

圖 25：良宵譜例第 33 小節～第 36 小節	26
圖 26：良宵譜例 37 第小節～第 44 小節	26
圖 27：良宵譜例第 45 小節～第 57 小節	27
圖 28：良宵譜例第 58 小節～第 65 小節	27
圖 29：獨弦操譜例第 1 小節～第 3 小節	29
圖 30：獨弦操譜例第 4 小節～第 7 小節	29
圖 31：獨弦操譜例第 12 小節～第 17 小節	30
圖 32：獨弦操譜例第 18 小節～第 27 小節	30
圖 33：獨弦操譜例第 28 小節～第 34 小節	31
圖 34：獨弦操譜例第 35 小節～第 43 小節	31
圖 35：獨弦操譜例第 44 小節～第 47 小節	32
圖 36：獨弦操譜例第 48 小節～第 53 小節	32
圖 37：獨弦操譜例第 54 小節～第 55 小節	32
圖 38：獨弦操譜例第 56 小節～第 61 小節	33
圖 39：燭影搖紅譜例第 1 小節～第 6 小節	34
圖 40：燭影搖紅譜例第 7 小節	34
圖 41：燭影搖紅譜例第 8 小節～第 9 小節	35
圖 42：燭影搖紅譜例第 10 小節～第 17 小節	35
圖 43：燭影搖紅譜例第 18 小節～第 25 小節	36
圖 44：燭影搖紅譜例第 26 小節～第 29 小節	36
圖 45：燭影搖紅譜例第 30 小節～第 32 小節	37
圖 46：燭影搖紅譜例第 33 小節～第 34 小節	37
圖 47：燭影搖紅譜例第 35 小節～第 38 小節	38
圖 48：燭影搖紅譜例第 39 小節～第 42 小節	38
圖 49：燭影搖紅譜例第 43 小節～第 44 小節	39
圖 50：燭影搖紅譜例第 45 小節～第 47 小節	39

第一章 緒論

第一節 動機與目的

本篇論文的撰寫，選用了音樂會中劉天華先生具有代表性的五首二胡作品做為主軸，這五首作品，貼切的體現了西元 1920 到 1930 年代的社會風貌。劉天華先生的一生中，創作的二胡作品共有十首，後人將這十首作品總稱為「十大名曲」。這些作品不僅在當時為二胡這件樂器建立了新的形象，更是使其如今能由民間走入音樂會殿堂的重要因素；同時也為二胡的發展史，建立了學術、研究的開端。

現今的二胡，不論是在樂器型制、作品更迭、演奏技術，對比近一百年前，可謂達到登峰造極之境；二胡能有這樣飛速的發展，劉天華先生對這件樂器投注的全面心血，功不可沒。

以景抒情，是中國傳統音樂中典型的創作手法，從樂曲的名字中，對其闡釋的內容、表達的意境，已可窺之一部份面貌；由此可見，在中國傳統音樂中，曲名與樂曲的音樂形象，時常是緊密相連的。

對於演奏者而言，面對不同的樂曲，運用的技巧、理解的面貌，都表現了個人的主觀意識；而對樂曲的主觀意識，在經過彙整、統一的過程之後，卻也能跳脫一部份的主觀意識，建立起較為完備的客觀分析。

之所以在音樂會當中，選用了劉天華先生的十首二胡作品中的五首，除了因為自己過去心猿意馬的學習歷程中，從未接觸過傳統曲目，主要也因為作品本身重要的歷史地位、建立的演奏技巧。

五首作品在音樂會當中，捨去現今幾乎是必須的伴奏形式，皆採取獨奏的方式；劉天華先生身處的年代，使之在創作這些作品的時候，並沒有寫下伴奏的意圖。以獨奏來進行，除了能夠專心一致在作品的原意之上，也使作品原始、單純

的旋律線條更加清晰。

因為純粹，音與音之間的拼湊、句與句之間的連結、段與段之間的起落，與華麗多彩甚至於荒腔走板的現代曲目相較，竟也沒有因此而顯得容易。劉天華先生的二胡作品裡純潔的面貌、形象，對於個人而言，是一個全新的學習過程。在對五首作品進行練習、寫作、分析的過程中，猶如重新學習了二胡這件樂器；同時也使自身對於寫作學術文章應該要有的慎重、嚴謹，有了新的思考。



第二節 文獻與回顧

即使是相似的選材、方向，在經過了彙整、統一之後，被書寫、記錄下來的模樣，肯定也不會是相同的。過去對劉天華先生的作品進行分析的主要方向，多是從歷史觀、社會觀的角度進行探索；而對於演奏手法的研究，每位演奏者皆有不同的見解。在此之前選擇相似題材的人們，做過多少、做得多好，定是難以企及，但求不愧自身。



第三節 方法與步驟

在學士期間正式學習二胡這件樂器後，從開始就只碰觸當代作品，對傳統曲目的態度是意興闌珊、甚至於不屑一顧的；於碩士期間最後時刻的畢業音樂會，選用的幾乎全為自己最不擅長的傳統作品，心靈上的動盪、技巧上的轉變，都是極為巨大的。

由劉天華先生的十首作品裡，選擇了五首做為音樂會曲目的重要部分。相較於當代曲目，劉天華先生的作品中，不存在華麗技巧，只留下純淨心聲。

幽幽飄盪的旋律裡，於不熟悉的音符組合中，打破固有的濾鏡、拼湊嶄新的視野；經過如此，對傳統作品的觀感，才有了全然不同於以往的見解。

通過練習，雖仍難以達到完善，不過對於作曲的模式、樂曲的架構，有了較為完整的瞭解。後續進行作品分析，即便看上去平靜無波的句子，也能對其組成與連結，有一些個人的描述與觀點。

第二章 背景

第一節 劉天華先生

生於 1895 年，卒於 1932 年。江蘇人，成長於書香世家，父劉寶珊為清末秀才、兄劉半農為詩人、弟劉北茂與其同為音樂家。

1911 年辛亥革命期間加入軍樂隊，從此正式開啟短暫卻豐足一生的音樂事業。1912 年到 1914 年，學習各種西洋樂器，並接觸西洋作曲理論。

1914 年開始從事音樂教學。1915 年喪父，於心境抑鬱之時，於市集購入二胡，在拉奏的時光中，一生中的第一首作品《病中吟》初稿誕生。

創作共有二胡作品十首、琵琶作品三首；二胡作品《病中吟》、《月夜》、《苦悶之謳》、《悲歌》、《空山鳥語》、《閑居吟》、《良宵》、《光明行》、《獨弦操》、《燭影搖紅》，琵琶作品《歌舞引》、《改進操》、《虛籟》。

一生中在中國音樂的領域上，有眾多重大貢獻。改革二胡，為空弦定音，並增加把位。改革琵琶，依十二平均律增加其品、項。改進記譜法、是首先推行使用五線譜記錄中國傳統音樂的先驅。吸收中國音樂、西洋音樂的各自的特長，不全然守舊、不全盤西化；在 1927 年與音樂家蕭友梅、楊仲子等人，進行了一系列的國樂改進計畫。

1932 年，創作一生中最後兩首作品《獨弦操》、《燭影搖紅》。6 月 1 日，在對鑼鼓譜進行采風的過程染猩紅熱，6 月 8 日即逝世。於悼念會上，出現以劉天華先生十首二胡作品標題首字連成的一副輓聯：「良月苦獨病，燭光悲空閑」。¹

¹中國近代民族音樂一代宗師、二胡鼻祖。〈<https://baike.baidu.com/item/刘天华/10555>〉

第二節 作品

《病中吟》：

本曲是劉天華先生的十首二胡作品當中，最早創作的一首，也是其中滑音技巧運用最多的一首。原名《胡適》，更名《安適》，定名《病中吟》；構想於1914年，完成於1918年。

病中吟，病也非病；是心靈的疾病，是社會的疾病，是國家的疾病。作曲者把握住中國傳統音樂的韻味，同時又能在大跳音程中感受到西洋古典音樂所帶給樂曲的張力。整首作品結構完整、段落分明，樂曲發展符合邏輯；除二胡所擅長的各種滑音，又融合了民間說唱音樂的表現手法，使音樂的表現狀態達到一種新的高度。

《月夜》：

本曲是劉天華先生的十首二胡作品當中，標題給予樂曲形象最為直白的一首。完成於1924年。

以描白的手法，繪出了一幅月明風清的寧靜夜晚；音符在緩緩流動中，猶如月空中飄來的雲朵，隨著晚風徐徐而過，營造出美好的月夜景色。作曲者在運用中國傳統五聲音階的基礎上，Fa、Si的出現，每每在旋律間給人耳目一新的感覺。在1920年代出現這樣的創作，可謂二胡作品中的「浪漫派」。

清新的口吻中，訴說著對自然的喜愛與恭敬；作曲者寬闊的心靈，在作品之中表露無遺，彷彿寄託了對世間萬物都為之兼愛的大愛之情。

《良宵》：

本曲是劉天華先生的十首二胡作品當中，最為通俗易懂的一首。原名《除夜小唱》，與《閑居吟》、《空山鳥語》同完成於1928年。

對於現今學習二胡的人們而言，本曲幾乎是必學的曲目，是當中的經典之作。作品的技法樸實中寬厚、音符的過渡親切而自然、旋律的連結委婉且動聽，似人與人之間娓娓道來的談笑情景。

全曲並未使用到Fa，沒有方正、明確的結構與分句，音符如同口述一般發自內心的流露出來，形成了一幅精美小巧、景色怡人的畫卷，低喚著人們將其輕輕地打開。悠閒、恬靜的心境，田園風格的音樂模式，凸顯了中國傳統音樂中「以景抒情」的藝術特性。

美好的除夕夜裡，好友相聚、談笑風聲，高昂的情緒促使下，作曲者即興創作了這首作品。音符的動感、旋律的優美，美麗的夜色、溫暖的人情，輕鬆、愉悅的畫面，將佳節中人們嚮往美好的心境含蓄表露，也表現了作曲者寬容、謙和的內心形象。

一首小品、一幅美景，一句樂曲、一聲祝福；作曲者對世上溫馨人情的關愛之情，在透過自身的文化修養底蘊、對中國傳統音樂的熟悉情感，深深體現在這首作品之中。即使身在當今，細緻回味本曲，一曲《良宵》，仍當之無愧地道盡了一個民族對自我文化的覺醒與認同。

《獨弦操》：

本曲是劉天華先生的十首二胡作品當中，唯一一首僅用一條內弦演奏的，也是唯一一首以舞曲節奏創作的二胡作品。又名《憂心曲》，與《燭影搖紅》同年創作，但月份較之早些，完成於1932年。

作曲者在運用中國傳統五聲音階的基礎上，結合西洋古典音樂中連續的六度大跳音程曲式；在中西音程關係的交織中，使作品結構達到極佳的平衡。二胡五

個把位的特色，在本曲中被全數發揮；特別於第四把位、第五把位中，極難控制的音域裡充分開展的旋律，挑戰演奏者的技術能力。

融合了西洋作曲理論之後，本曲的結構嚴謹、規整，作品的完整度極高；作曲者在 1930 年代寫下這樣的創作，為當今二胡作品的發展，提供了廣闊的視野及可能。

《燭影搖紅》：

本曲是劉天華先生的十首二胡作品中，最後一首創作，也是其中唯一一首以舞曲節奏創作的二胡作品。與《獨弦操》同年創作，但月份較之晚些，完成於 1932 年。

作品篇幅並不冗長，不過卻細緻的分為七個部分，分別是：引子、散版、第一段、第二段、第三段、第四段、尾聲。

霓虹夜晚、酒飯茶餘，生活在中產階級的人們，或獨影或結伴造訪舞廳，享受甚至靡靡於被西方文化浸蝕了的夜生活，描繪出了 1930 年代城市生活的一角。本曲結構工整、段落分明，段與段之間的發展具有邏輯性；音樂形象描寫生動，加入自身內心獨白，讓整首作品在理性中，額外增添了人性的內斂與深刻。

作品借鑒西洋華爾滋的舞曲節奏，結合中國傳統五聲音階的特點，構成一幅中西合璧的音樂畫卷。本曲譜寫於 1930 年代，至今仍然對二胡作品的創作與發展，留下了深遠的影響。

第三章 作品分析

第一節 《病中吟》

圖 1：病中吟譜例第 1 小節～第 4 小節

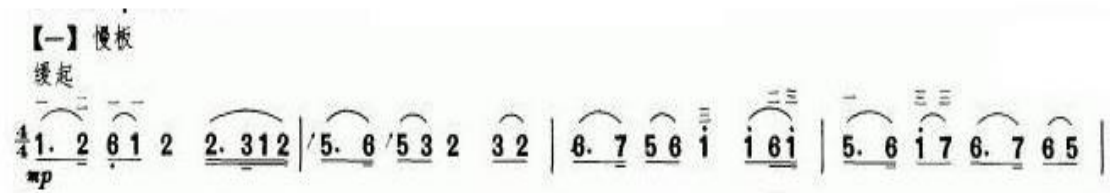


圖 1，本曲的第一段，可將之視為第一段中的第一小段。第 1 小節第一拍，是從低音 La 滑音到 Do，以小三度滑音做為開頭。第 1 小節第二拍、第 2 小節第二拍、第 4 小節第二拍，都有滑音的出現。

圖 2：病中吟譜例第 5 小節～第 10 小節

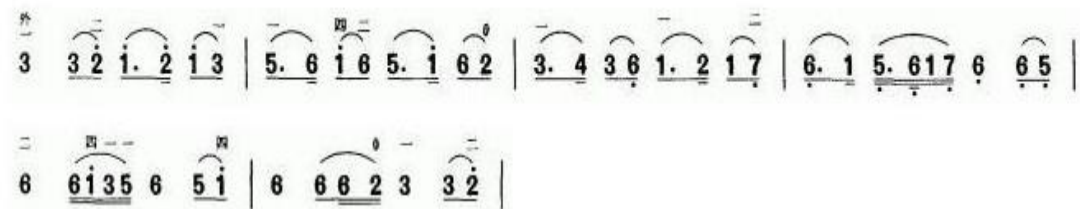


圖 2。第 5 小節第二拍，出現了本曲第一次的七度大跳，讓原本在第一把位的 Mi，用滑音的方式一舉跳至第三把位的高音 Re；在劉天華先生創作本曲之前，有被記錄下來的傳統二胡曲目裡，從未在兩個音之間以非換弦的方式出現這麼大的間距。第 5 小節第四拍，甫一拔高的音符，從第三把位的高音 Do 又回落至第一把位的 Mi。

第 8 小節第四拍，從本曲的內弦空弦最低音 Sol，九度大跳至第 9 小節第一拍的 La；這種以內外換弦的方式來實現音程之間極大間距的手法，也是在劉天華先生創作本曲之前，二胡傳統曲目中所沒有的。

第 10 小節第四拍，與第 5 小節第二拍同樣的滑音七度大跳，在本曲中多次出現相同的音型。

圖 3：病中吟譜例第 11 小節～第 16 小節

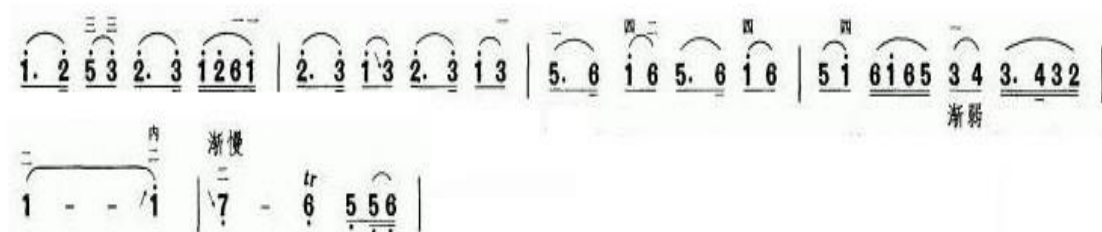


圖 3。第 11 小節到第 12 小節，旋律第一次在第三把位的高音區域行進，而非使用滑音大跳至高音區域後，一下子又回落到低音區域。

第 13 小節第一拍到第二拍、第三拍到第四拍，兩次重複的旋律，為第 14 小節的漸慢做出了鋪陳；並對第 15 小節的第一段的第一小段結尾，做出了提示。

第 15 小節第一拍到第四拍，在內弦之中用滑音的方式進行了大跳，從第一把位的中把位 Do 八度大跳至第三把位的高音 Do；並在第 16 小節的第一拍又以滑音的方式，九度大跳至第一把位的低音 Si，音樂形象突然墜落，宛若吐露著作曲者胸懷理想、不得施展的心境一般。這個由 Do、高音 Do、低音 Si 三個音符大跳組合而成的因果，在本曲的第一段、第三段結尾，都有相同的組合出現，以做為段落盡頭前的提示。

圖 4：病中吟譜例第 17 小節～第 28 小節

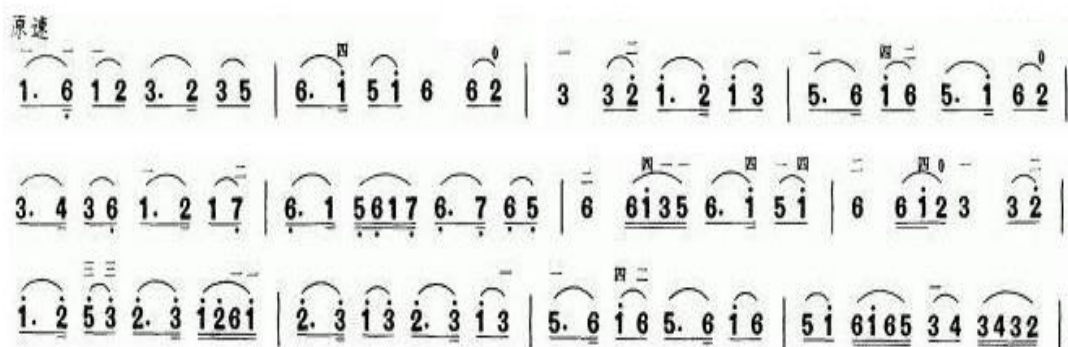


圖 4，可將之視為第一段中的第二小段。第 17 小節、第 18 小節有著過渡作用，經過這兩個小節之後，第 19 小節到第 28 小節，與第 5 小節到第 14 小節，幾乎完全相同。

圖 5：病中吟譜例第 29 小節～第 32 小節



圖 5。第 29 小節第一拍到第三拍，與第 15 小節第一拍到第四拍、第 16 小節第一拍，由相同的滑音方式，以及相同的 Do、高音 Do、低音 Si 三個音符大跳組合而成。不同之處在於，第 29 小節的 Do 維持了一拍半，高音 Do 僅有半拍，低音 Si 之後緊接著有連續的滑音；第 15 小節的 Do 維持了三拍，高音 Do 有一拍，第 16 小節的低音 Si 維持了兩拍，並且只演奏單音。

第 29 小節第三拍，以相同的第二指，在第一把位與第二把位間重複的小三度滑音，模仿民間說唱音樂的口語方式。

第 29 小節、第 30 小節，是兩次重複的旋律，為第 31 小節的漸慢做出了鋪陳；並對第 32 小節的第一段的第二小段結尾，做出了提示。

圖 6：病中吟譜例第 33 小節～第 42 小節

【二】 較前段略快

The musical score consists of three staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a 5/5 time signature. The notation includes various fingerings (e.g., 三, 二, 四) and accents (e.g., mf). The second and third staves continue the notation with similar fingerings and accents. The notation is written in a style typical of traditional Chinese musical notation for Western instruments.

圖 6，本曲的第二段。第 33 小節第一拍、第二拍，作曲者運用了民間說唱音樂的節奏型，為第二段做了起頭。第 34 小節第四拍，以相同的第一指，在第一把位與第二把位間重複的小三度滑音；第 39 小節第四拍，在第二把位與空弦間重複的六度大跳；將民間說唱音樂中，有如說話般的方式帶入了樂曲。

第 38 小節第一拍、第二拍，本來出現在第一段、第三段結尾，做為段落盡頭提示的 Do、高音 Do、低音 Si 三個音符的大跳組合，在這裡也被挪用，對 39 小節第三拍的斷句做了提示。

第 34 小節第一拍與第三拍、第 35 小節第三拍、第 36 小節第三拍、第 39 小節第三拍、第 40 小節第三拍、第 41 小節第三拍、第 42 小節第三拍，作曲者運用了民間說唱音樂中彈撥樂器的手法，休止符的頻繁出現、節奏型的短促驟現，為第二段中高頻率出現的斷句，加諸了濃厚的語氣。這樣把民間說唱音樂中彈撥樂器的手法借鑒到二胡樂曲的方式，既擴大了二胡的表現力、也呈現了二胡演奏新的風格；劉天華先生，是箇中先驅。

圖 7：病中吟譜例第 43 小節～第 48 小節

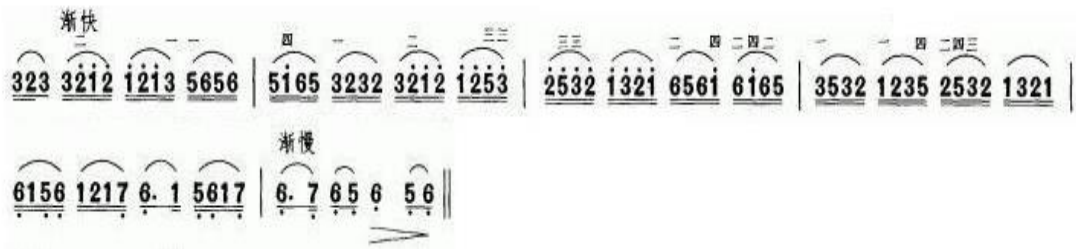


圖 7。第 43 小節到第 47 小節，快速、連續的 16 分音符。第 43 小節第二拍的八度，從 Mi 跳至高音 Re，第三拍的六度，從高音 Do 跳至 Mi；第 44 小節第三拍七度，從 Mi 跳至高音 Re。密集出現的大跳音程，使旋律更加急進、流動。傳統二胡曲目當中，不再僅是內向、傾訴的語氣，從劉天華先生創作此曲開始，有了新的面貌。

第 48 小節第一拍，旋律從短促的 16 分音符中，漸慢下來被拉至和緩，回到平和的步調，為第 49 小節回歸憂愁的音樂情緒做出了鋪陳。

圖 8：病中吟譜例第 49 小節～第 54 小節

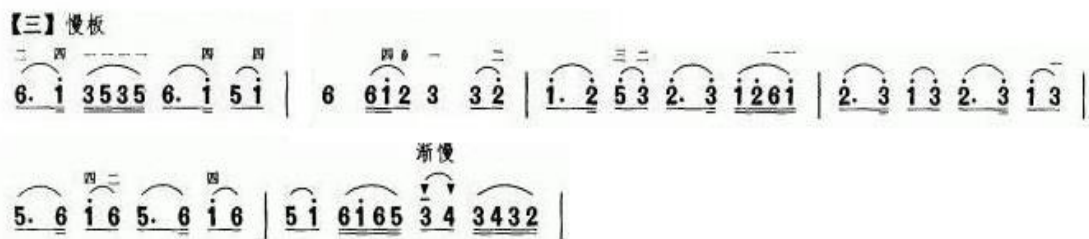


圖 8，本曲的第三段。第 49 小節第二拍，以相同的第一指，在第一把位與第二把位間重複的小三度滑音，模仿民間說唱音樂的口語方式。

第 49 小節有著過渡作用，經過這一個小節之後，第 50 小節到第 54 小節，與第 10 小節到第 14 小節、第 24 小節到第 28 小節，幾乎完全相同。

圖 9：病中吟譜例第 55 小節～第 56 小節

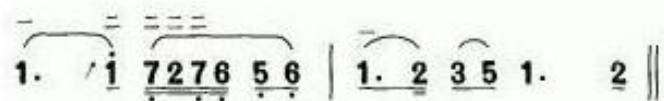


圖 9。第 55 小節第三拍，以相同的第二指，在第一把位與第二把位間重複的小三度滑音，模仿民間說唱音樂的口語方式。

第 55 小節與第 29 小節、第 30 小節完全相同。第一拍到第三拍，Do、高音 Do、低音 Si 三個音符的大跳組合，在本曲中最後一次出現，對第 56 小節的第三段結尾，做出了提示。

圖 10：病中吟譜例第 57 小節～第 64 小節



圖 10，本曲的尾聲。第 57 小節第一拍、第二拍，作曲者運用了民間說唱音樂的節奏型，為尾聲做了起頭。

第 58 小節第二拍七度大跳後，緊接著第 58 小節第三拍與第四拍、第 59 小節第一拍共三組相同的音型，加重了語氣，為迎向結尾做出了強而有力的鋪陳。

第 58 小節第二拍七度大跳、第 59 小節第二拍的六度大跳、第 61 小節第一拍的七度大跳，為第 62 小節第三拍到第四拍，也是本曲最後的大跳環節，做出了鋪陳。

第 62 小節第三拍到第四拍，在外弦之中用滑音的方式進行了兩次大跳，是本曲當中最後的大跳環節。從第三拍第三把位的高音 Re，七度大跳至第四拍第五把位的更高音 Do；緊接著在第四拍結尾，十二度大跳至第一把位的 Fa，為本曲間距最大的一次大跳。在全曲最高音之處，從高昂墜落至低靡，與第 63 小節、第 64 小節最後的嘆息緊緊相扣。

第 63 小節第一拍到第 64 小節第二拍，漸慢下來之後延長、連綿、密集的打音，好似作曲者在無奈之中仍不甘靜默，即使環境不容許，仍然無悔發出自己聲音的勇氣。第 64 小節第三拍，為本曲最後一個音符，在極慢的 Do 中漸弱至無聲，宛若作曲者即便胸懷理想，仍礙於國家、社會而不得施展抱負的嘆息。



第二節 《月夜》

圖 11：月夜譜例第 1 小節～第 9 小節

【一】 極慢板 ♩=56

圖 11 展示了《月夜》樂曲的第一段，共計九小節。樂譜採用了 4/6 拍，速度標註為「極慢板」，♩=56。樂譜中包含了多種演奏技巧，如滑音、大跳、揉音、內弦滑音、以及「靈活」和「柔美」的演奏提示。樂譜中還標註了力度，如 *mf* 和 *f*。

圖 11，本曲的第一段，可將之視為第一段中的第一小段。第 2 小節第一拍到第二拍，從第一把位的 La，在外弦之中用滑音的方式七度大跳至第三把位的高音 Sol。第 3 小節第三拍，從第一把位的外弦空弦 Sol，八度大跳至第三把位的高音 Sol。

第 8 小節第一拍到第二拍，從第二把位的 Sol，在內弦之中用滑音的方式跳至第三把位的高音 Do；第三拍再從高音 Do 六度大跳，回落至第一把位的 Mi。對第 9 小節第四拍的休止符所造成的斷句，做出了提示。

在本曲的開始之處，作曲者即沿用了在《病中吟》之中喜愛的大跳手法，並且在此之後的作品也沿襲了這種風格。在本曲當中，大跳的運用，拉開了天與地、月與人之間的距離感、空間感。

圖 12：月夜譜例第 10 小節～第 14 小節

圖 12。第 10 小節第一拍、第二拍，突然急促起來的十六分音符，打破了先前的寧靜，為第 11 小節開始的高音區樂段，做出了鋪陳。

第 11 小節到第 14 小節，旋律在高音區域充分舒展開來。第 11 小節第一拍到第三拍維持在第二把位，從第四拍開始向上高昂至第三把位；第 12 小節第一拍，音高首次達到了本曲最高音的更高音 Do；第 13 小節第三拍，才下降回到了第二把位。

第 11 小節第四拍到第 14 小節第三拍，作曲者改變了演奏的技法；從本曲初期一弓多音的平穩、流動之感，改成一弓一音的技法，每一弓子傾情述說一個音符，猶如作曲者對大自然強烈的傾慕之心。

第 14 小節第四拍，以相同的第二指在外弦之中，從第二把位的高音 Re 四度滑音到第三把位的高音 Sol，再從高音 Sol 六度大跳回落至 Si。這個由高音 Re、高音 Sol、Si 三個音符大跳組合而成的因果，本曲之中總共出現了五次；在第 14 小節之中，為第 15 小節第一拍的打音，做出了鋪陳。在《病中吟》裡頭，也有相似的手法；在《月夜》上頭，暫時拋開了憂國憂民的偉大情操，音樂形象的下墜，有如浮雲暫時將月光遮蔽，晚風拂過後再抬頭，月暈的一角又悄悄露臉。

圖 13：月夜譜例第 15 小節～第 19 小節

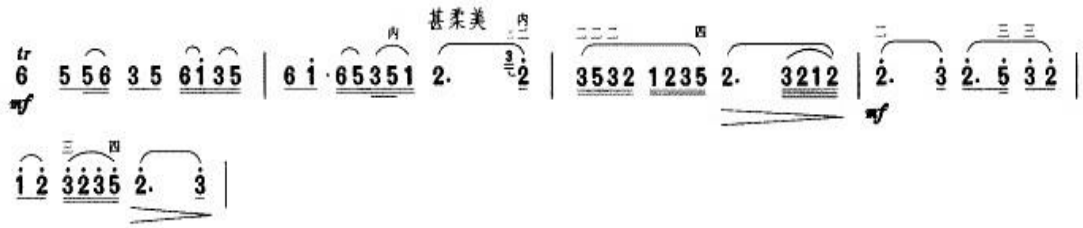


圖 13，可將之視為第一段中的第二小段。第 15 小節的第一拍，音符脫離了高音區域，在連續的打音中，旋律回到了平穩、流動之中。

第 17 小節的第一拍，以相同的第二指，在第一把位與第二把位間重複的小三度滑音，將民間說唱音樂中，有如說話般的方式帶入了樂曲。

第 17 小節第四拍到第 18 小節第一拍，八度大跳到了高音區域；第 18 小節第三拍到第四拍，維持在第二把位內的小三度滑音，使得本來需要換至第三把位的高音 Sol，變得圓滑、柔順。

圖 14：月夜譜例第 20 小節～第 26 小節

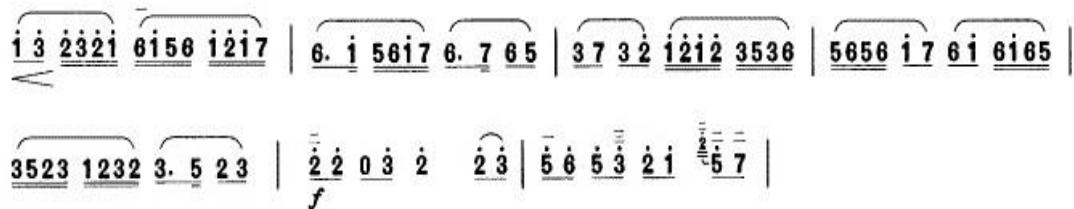


圖 14。第 20 小節到第 24 小節，旋律在一弓中密集的音符裡被細細描繪出來；在這和緩甚至於過慢的步伐中，也是對於演奏者的弓段運用上，是否能夠恰當分配的一段驗證。

第 24 小節第四拍到第 25 小節第一拍的七度大跳，對第 25 小節第二拍的休止符所造成的斷句，做出了提示。

第 26 小節第四拍，與第 14 小節第四拍，由相同的滑音方式，以及相同的高音 Re、高音 Sol、Si 三個音符大跳組合而成。在第 26 小節之中，為第 27 小節第一拍的打音，做出了鋪陳。

圖 15：月夜譜例第 27 小節～第 32 小節

The image shows two lines of musical notation in numbered notation. The first line consists of two measures. The first measure starts with a trill symbol 'tr' over a '6.' followed by '5 6 7 6' and '7. 2 6 7'. The second measure starts with '2 2' followed by '7 2' and '7 2 7 6 5 6 3 5'. The second line starts with '1 1 0 2 3. 2 1 1' followed by '0 2 3. 2 1' and ends with a double bar line. A 'ritardando' (漸慢) marking is placed above the second measure of the second line.

圖 15。第 27 小節的第一拍，音符脫離了高音區域，在連續的打音中，旋律回到了平穩、流動之中。

第 28 小節第二拍到第三拍，在第一把位與第二把位間重複的小三度滑音，將民間說唱音樂中，有如說話般的方式帶入了樂曲。

第 29 小節第四拍，休止符造成的斷句、強音的高音 Re，為第 30 小節第一拍、第二拍突然急促起來的十六分音符，做出了鋪陳。

第 31 小節第一拍，從 Do 到高音 Do 進行了八度大跳；第二拍到第三拍，在休止符造成的斷句後，從高音 Re 七度大跳到 Mi。連續的大跳與斷句，對第 32 小節的第一段的第二小段結尾，做出了提示。

第 32 小節第一拍到第二拍，從高音 Re 到 Mi 七度大跳後，在漸慢之中，迎來了第一段的第二小段結尾。

圖 16：月夜譜例第 33 小節～第 40 小節

【二】 極慢板 ♩=56
如歌地

圖 16，本曲的第二段，可將之視為第二段中的第一小段。第 33 小節第一拍、第二拍，以第一指、第二指的連綿滑音，讓旋律在極慢的速度中仍充分的開展，展開了一幅天與地、月與人之間雖永無相觸之日，卻不抱哀愁、怨懟而是期盼、懷念的唯美畫面。

第 33 小節第三拍到第四拍，與第 14 小節第四拍、第 26 小節第四拍，由相同的滑音方式，以及相同的高音 Re、高音 Sol、Si 三個音符大跳組合而成。不同之處在於，第 33 小節的三個音，皆有演奏實質的拍子；第 26 小節、第 14 小節的三個音，高音 Re 僅是裝飾音作用，不包含在實際的拍子長度中，高音 Sol、Si 才有實質的拍子。

第 36 小節第二拍到第四拍，與其前幾小節在低、中把位間的操作不同，在三個拍子之中，便從第一把位走高至第三把位；雖然速度極慢，句與句之間的辨識度，並不因此含糊。

第 38 小節第一拍到第二拍，與第 14 小節第四拍、第 26 小節第四拍，由相同的滑音方式，以及相同的高音 Re、高音 Sol、Si 三個音符大跳組合而成。在第 38 小節之中，對第 40 小節的第二段的第一小段結尾，做出了提示。

第 39 小節第三拍到第 40 小節第一拍，在內弦之中用滑音的方式，從內弦空弦的 Do 八度大跳至第三把位的高音 Do。在輕巧的餘音裡，第二段的第一小段劃上句點。

圖 17：月夜譜例第 41 小節～第 50 小節

The image shows a musical score for three staves. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamics. The first staff starts with a forte (f) dynamic and features a series of notes with accents and slurs. The second staff includes a '柔美' (soft and beautiful) marking and continues with complex rhythmic patterns. The third staff begins with a '漸慢' (ritardando) marking and ends with a piano (p) dynamic. The notation is dense and includes many slurs and accents, indicating a technically demanding piece.

圖 17，可將之視為第二段中的第二小段。第 41 小節第一拍，從強音的高音 Mi 開始，旋律在速度、強度上都增加了許多；對第 43 小節第二拍一弓多音的快速音型，做出了提示。

第 43 小節第二拍，一弓多音的快速音型有著過渡作用。第 43 小節第四拍到第 44 小節第一拍，從內弦第二把位的 Sol 八度大跳至外弦第三把位的高音 Sol；第 44 小節第二拍，音高第二次達到了本曲最高音的更高音 Do。

第 45 小節第一拍到第三拍、第 45 小節第四拍到第 46 小節第二拍，兩次重複的旋律，對第 47 小節第三拍、第四拍一弓多音的快速音型，做出了提示。

第 47 小節第三拍、第四拍，一弓多音的快速音型有著過渡作用。第 48 小節第三拍到第 49 小節第一拍、第 49 小節第二拍到第四拍，兩次重複的旋律，在漸慢下來的速度中，為第 50 小節第二段的第二小段結尾，做出了鋪陳。

第 50 小節第一拍到第三拍，在內弦之中用滑音的方式，從內弦空弦的 Do 八度大跳至第三把位的高音 Do。在輕巧的餘音裡，第二段的第二小段劃上句點。

圖 18：月夜譜例第 51 小節～第 54 小節

【三】快板 ♩ = 120

圖 18，本曲的第三段。第 51 小節到第 52 小節、第 53 小節到第 54 小節，與前兩段截然不同的速度、兩次重複的旋律，在第三段的快板開頭之處，加重了極為鮮明的語氣。一時之間，夜深人靜的寧靜被打破，月與人之間猶如產生了互動，一切都為之靈動。

圖 19：月夜譜例第 55 小節～第 62 小節

甚柔美

圖 19。第 55 小節第二拍，音高第三次達到了本曲最高音的更高音 Do，也是更高音 Do 在本曲中最後一次出現。

第 56 小節第二拍到第 57 小節第一拍，與第 14 小節第四拍、第 26 小節第四拍、第 33 小節第三拍到第四拍、第 38 小節第一拍到第二拍，由相同的滑音方式，以及相同的高音 Re、高音 Sol、Si 三個音符大跳組合而成；在第 56 小節中，使用最後一次。

第 57 小節第一拍、第 58 小節第二拍、第 60 小節第一拍、第 61 小節第二拍，以相同的第二指，在第一把位與第二把位間重複的小三度滑音，模仿民間說唱音樂的口語方式。快速、強烈的語氣，與即將到來的樂曲尾聲，有了強烈的對比。

圖 20：月夜譜例第 63 小節～第 68 小節

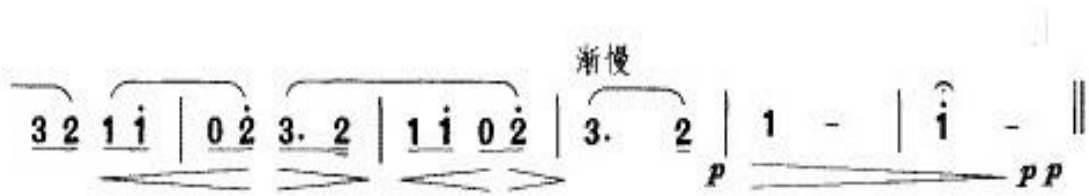


圖 20。第 63 小節第二拍到第 64 小節第二拍、第 65 小節第一拍到第 66 小節第二拍，兩次重複的旋律，在漸慢下來的速度中，為第 68 小節第三段結尾，做出了鋪陳。

第 67 小節、第 68 小節，在內弦之中用滑音的方式，從內弦空弦的 Do 八度大跳至第三把位的高音 Do。在輕巧的餘音裡，全曲劃上句點。

人影皆散去、獨留月自盼；輕婉的結尾、美而不淒美，使本曲達到了一個高的境界。

第三節 《良宵》

圖 21：良宵譜例第 1 小節～第 5 小節

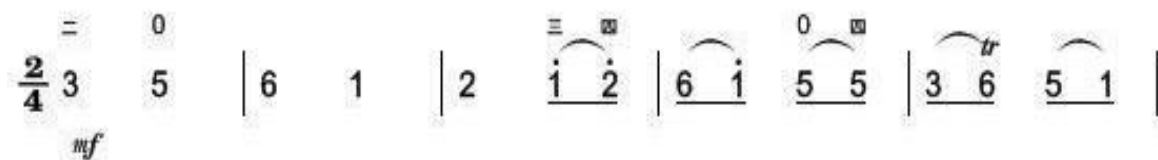


圖 21，可將之視為本曲的第一段。由 Mi、Sol、La、Do、Re 五個音符展開，以經典的中國傳統五聲音階「宮、商、角、徵、羽」，拉開了本曲的序幕。

第 4 小節第二拍，以外弦空弦換至內弦的方式，在同樣的 Sol 音上頭，進行了音色的轉換。本曲中雖無特別困難的技巧，但內外弦之間靈巧交替的音符，即使是相同的音高，也在音色、韻味上有了不一樣的變化。

圖 22：良宵譜例第 6 小節～第 14 小節

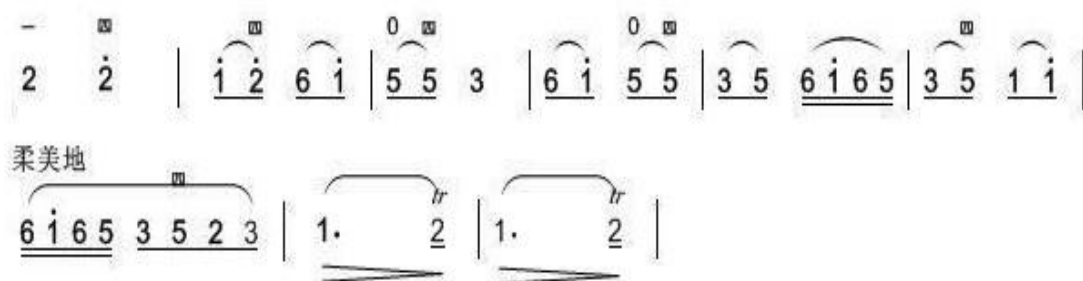


圖 22。第 6 小節的 Re 到高音 Re，出現了本曲中首次的八度大跳。

第 8 小節第一拍、第 9 小節第二拍，以外弦空弦換至內弦的方式，在同樣的 Sol 音上頭，進行了音色的轉換。

第 12 小節連續的十六分音符，使音符在霎時間密集起來，卻仍把握在柔美而不急進的情境中。

第 13 小節與第 14 小節完全相同。第一拍到第二拍的由強至弱，加以第二拍語尾的打音，為第 15 小節第一拍的八度大跳，做出了鋪陳。

圖 23：良宵譜例第 15 小節～第 20 小節

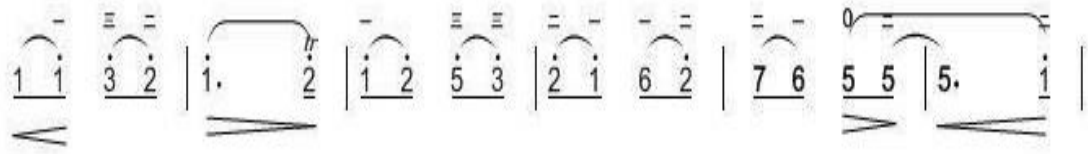


圖 23。第 15 小節第一拍，從 Do 到高音 Do，以內外換弦的方式進行了八度大跳。

第 17 小節第二拍，以相同的第三指進行了小三度滑音，全曲首次上揚到高音 Sol。

第 19 小節第一拍，本曲中第一次出現了非五聲音階的 Si 音；第二拍則以外弦空弦換至內弦的方式，在同樣的 Sol 音上頭，進行了音色的轉換。

圖 24：良宵譜例第 21 小節～第 32 小節

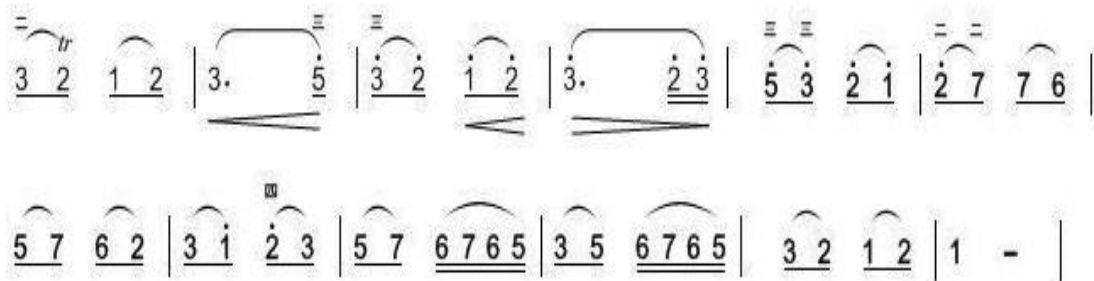


圖 24。第 22 小節的 Mi 到高音 Sol，出現了本曲中幅度最大的十度大跳。

第 29 小節第一拍到第二拍，在小三度之後緊接著十六分音符，與第 30 小節的旋律模式相同。

圖 25：良宵譜例第 33 小節～第 36 小節

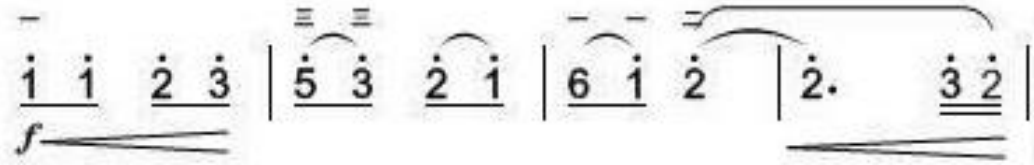


圖 25，可將之視為本曲的第二段。第 33 小節第一拍，接續第 32 小節，從 Do 八度大跳至高音 Do。

第 34 小節第一拍，以相同的第三指進行了小三度滑音；第 35 小節第一拍，以相同的第一指進行了小三度滑音。

圖 26：良宵譜例 37 第小節～第 44 小節

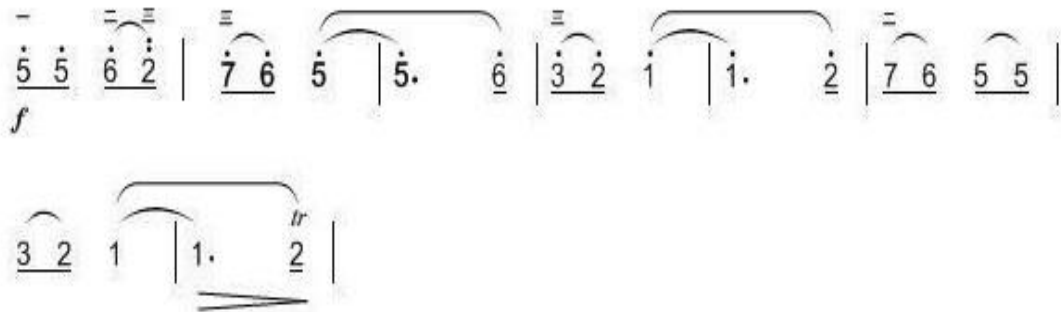


圖 26。第 37 小節第二拍，音高達到了本曲最高音的更高音泛音 Re，全曲中僅出現這一次。更高音泛音 Re 透亮的聲音，猶如月光般皎白、清澈的形象，使人心得到洗滌，變得清晰、純淨。

第 42 小節第二拍，以外弦空弦換至內弦的方式，在同樣的 Sol 音上頭，進行了音色的轉換。

圖 27：良宵譜例第 45 小節～第 57 小節

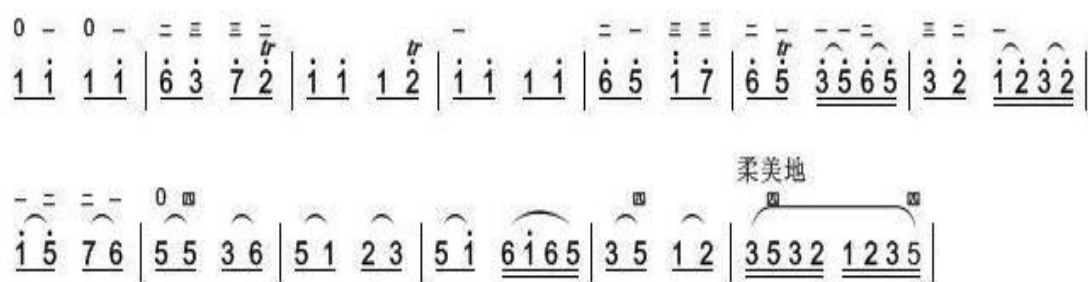


圖 27，可將之視為本曲的第三段。第 45 小節第一拍與第二拍、第 47 小節第二拍、第 48 小節第二拍，在內弦之中，以空弦的 Do 和第一指的高音 Do，進行了八度大跳。

第 45 小節到第 48 小節，斷奏與打音的交織，為第 49 小節開始的高音區域歌唱旋律，做出了鋪陳。

第 49 小節到第 53 小節，第 53 小節第一拍，以外弦空弦換至內弦的方式，在同樣的 Sol 音上頭，進行了音色的轉換。

第 57 小節連續的十六分音符，使音符在霎時間密集起來，卻仍把握在柔美而不急進的情境中。

圖 28：良宵譜例第 58 小節～第 65 小節

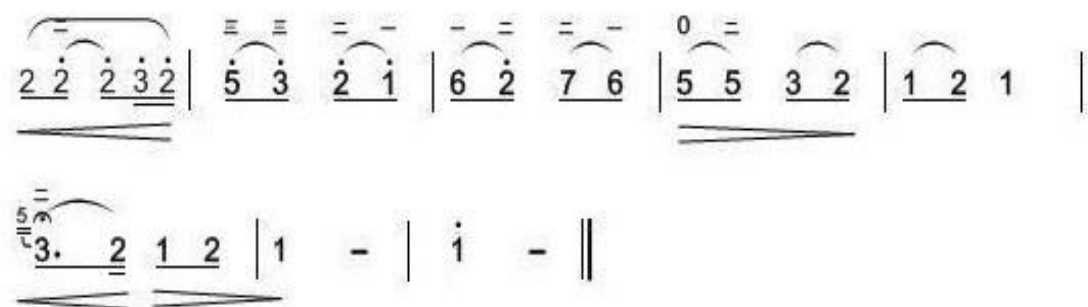


圖 28。第 58 小節第一拍，從 Re 到高音 Re 進行了八度大跳，與第 6 小節有所呼應。

第 61 小節第一拍，以外弦空弦換至內弦的方式，在同樣的 Sol 音上頭，進

行了音色的轉換。

第 64 小節第一拍的空弦 Do、第 65 小節第一拍的泛音高音 Do，在八度大跳中，走向了樂曲的尾聲。

尾聲在輕鬆、平和的情緒中結束，作曲者似乎餘留了很多未盡之言，沒有全然地訴說出來；如同人與人之間相聚守歲至天明，相互道別之後，為迎接新的一年的美好生活，而默默地準備著。



第四節 《獨弦操》

圖 29：獨弦操譜例第 1 小節～第 3 小節

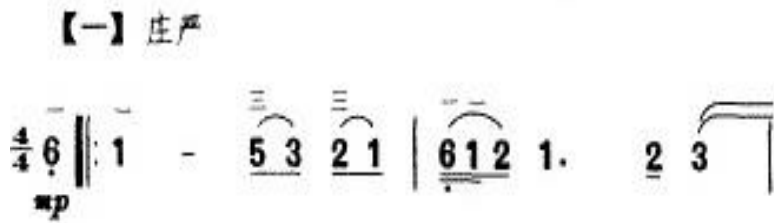


圖 29，本曲的第一段。作曲者從第一小節的起音到第二小節第一拍，用五聲音階中特有的小三度滑音，拉開音樂的序幕。在第二小節第一拍到第三拍中，再運用五度大跳，勾勒出音樂憂愁的情緒。

圖 30：獨弦操譜例第 4 小節～第 7 小節

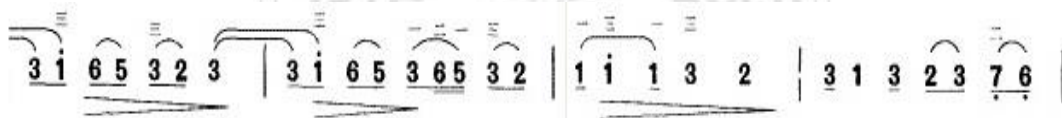


圖 30。在運用多次的大跳音程，如：第四小節第一拍的六度、第五小節第一拍的六度、第六小節第一拍到第二拍的八度、第七小節第一拍到第二拍的六度；讓原有的傳統曲調，在大跳音程的連結中，使音樂得到了充分的展開，增加了音樂的寬度，同時也加強了演奏技巧的難度。

圖 31：獨弦操譜例第 12 小節～第 17 小節

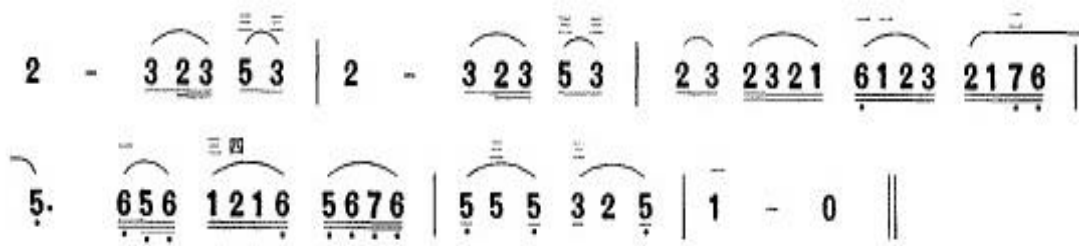


圖 31。第十二小節、第十三小節，兩次重複的旋律，加重了樂段的語氣。第十四小節到第十五小節，音樂在一連串的下行音符中，走到了第十六小節第一拍，也是本曲的最低音：內弦空弦的低音 Sol。

第十六小節第一拍，在最低音的 Sol 之後，緊接著用八度大跳音程，往第一段的結尾行進，讓音樂回歸到平靜。

圖 32：獨弦操譜例第 18 小節～第 27 小節

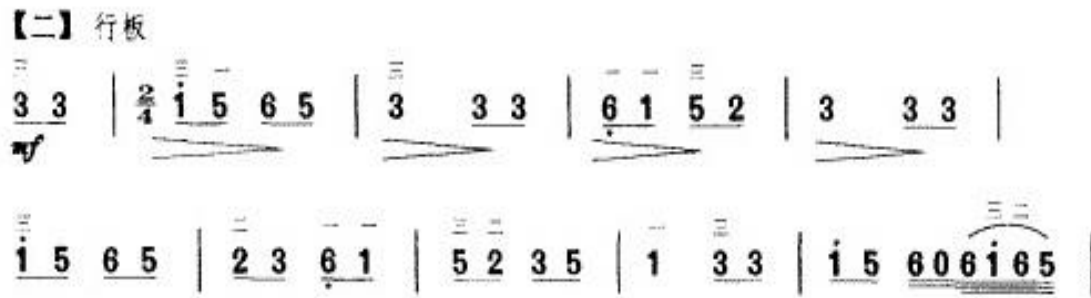


圖 32，本曲的第二段。此段是本曲的核心段落，在連續的六度大跳中，如：第十八小節第一拍到第十九小節第一拍、第二十二小節第二拍到第二十三小節第一拍、第二十六小節第二拍到第二十七小節第一拍；以此展現了音樂的堅定和剛毅，對演奏者來說，也是之於技術的一段挑戰。

圖 33：獨弦操譜例第 28 小節～第 34 小節

Figure 33 shows a musical score for a solo string piece, measures 28 to 34. The notation is as follows:

Staff 1: $\overset{\text{三}}{3} \quad \overset{\text{三}}{3} \overset{\text{三}}{3} \quad | \quad \overset{\text{二}}{6} \overset{\text{一}}{1} \overset{\text{二}}{5} \overset{\text{二}}{6} \quad | \quad \overset{\text{三}}{5} \overset{\text{二}}{6} \overset{\text{三}}{5} \overset{\text{三}}{6} \overset{\text{三}}{5} \overset{\text{三}}{3} \overset{\text{三}}{2} \overset{\text{三}}{3} \overset{\text{三}}{2} \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{6} \overset{\text{三}}{1} \quad | \quad \overset{\text{三}}{5} \overset{\text{三}}{6} \overset{\text{三}}{5} \overset{\text{三}}{6} \quad | \quad \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{2} \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{6} \overset{\text{三}}{5} \overset{\text{三}}{6} \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{6} \quad |$

Staff 2: $\overset{\text{三}}{5} \overset{\text{三}}{5} \overset{\text{三}}{5} \quad | \quad \overset{\text{三}}{3} \overset{\text{二}}{2} \overset{\text{二}}{5} \quad | \quad \overset{\text{一}}{1} \quad ||$

Dynamics and markings: 漸弱 (Ritardando) under the first measure of the second staff; 反復奏至此接尾聲 (Repeat to here, then end) under the second measure of the second staff.

圖 33。第 30 小節到第 31 小節，音樂突然在急促的一連串下行音符中，走到了第 32 小節第一拍，也是本曲的最低音：內弦空弦的低音 Sol。

第 32 小節第一拍，在最低音的 Sol 之後，緊接著用八度大跳音程，往第二段的結尾行進；第 32 小節到第 34 小節，運用了與第一段結尾相同的句子與之呼應，使音樂結構分明、完整。

圖 34：獨弦操譜例第 35 小節～第 43 小節

Figure 34 shows a musical score for a solo string piece, measures 35 to 43. The notation is as follows:

Staff 1: **【三】輕快**
 $\overset{\text{三}}{0} \overset{\text{三}}{3} \overset{\text{三}}{2} \quad | \quad \overset{\text{一}}{1} \overset{\text{一}}{1} \overset{\text{二}}{2} \quad \overset{\text{二}}{5} \overset{\text{二}}{5} \overset{\text{二}}{6} \quad | \quad \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{2} \quad \overset{\text{四}}{1} \overset{\text{四}}{6} \overset{\text{四}}{5} \overset{\text{四}}{6} \quad | \quad \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{6} \quad \overset{\text{三}}{5} \overset{\text{三}}{6} \overset{\text{三}}{3} \quad | \quad \overset{\text{一}}{2} \overset{\text{一}}{3} \overset{\text{一}}{2} \overset{\text{一}}{3} \quad \overset{\text{一}}{5} \overset{\text{一}}{5} \overset{\text{一}}{6} \quad |$

Staff 2: $\overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{6} \quad \overset{\text{二}}{5} \overset{\text{二}}{6} \overset{\text{二}}{1} \quad | \quad \overset{\text{三}}{6} \overset{\text{三}}{1} \overset{\text{三}}{6} \overset{\text{三}}{5} \quad \overset{\text{三}}{3} \overset{\text{三}}{2} \overset{\text{三}}{3} \quad | \quad \overset{\text{四}}{2} \overset{\text{四}}{3} \overset{\text{四}}{5} \quad \overset{\text{四}}{5} \overset{\text{四}}{3} \overset{\text{四}}{2} \overset{\text{四}}{3} \quad | \quad \overset{\text{一}}{5} \overset{\text{一}}{5} \overset{\text{一}}{3} \quad \overset{\text{一}}{2} \overset{\text{一}}{3} \overset{\text{一}}{1} \quad |$

Dynamics and markings: 漸強 (Crescendo) under the first measure of the second staff; *mf* (mezzo-forte) under the first measure of the first staff; *f* (forte) under the fourth measure of the second staff.

圖 34，本曲的第三段。作曲者運用輕快的節奏，讓音樂旋律迅速的從第一把位到第四把位充分地展開。第 37 小節到第 43 小節，作曲者雖然沿用第二段的 2/4 拍做為拍號標記，實際的音樂結構卻是 3/4 拍的舞曲節奏。讓旋律在不同的節奏型當中交織，增加了音樂的變化。

圖 35：獨弦操譜例第 44 小節～第 47 小節



圖 35。第 44 小節到第 46 小節，音樂在短促的拍子中迅速往下行進，離開了第四把位的極高音，回到了第一把位、第二把位。第 47 小節第一拍，七度大跳的出現，使急進的速度突然被拉至緩和，回到平和的步調。

圖 36：獨弦操譜例第 48 小節～第 53 小節

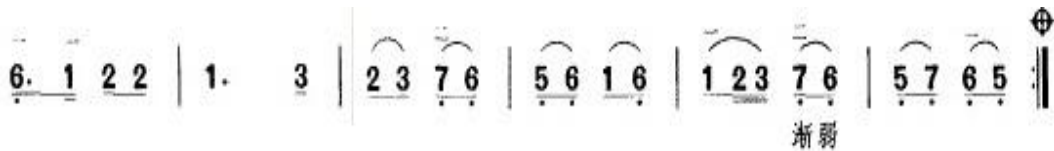


圖 36。第 48 小節第一拍、第 51 小節第二拍、第 53 小節第一拍，小三度滑音的頻繁出現，使旋律一次次藉此得到漸慢，在第三段結尾回到了本曲開始的憂愁情緒中。

圖 37：獨弦操譜例第 54 小節～第 55 小節



圖 37，本曲的尾聲。第 55 小節，演奏者在重複的音型中，自由的讓速度從極緩到急促。第 56 小節中音符的下行，為即將到來最後一次的本曲最低音做出了鋪陳。

圖 38：獨弦操譜例第 56 小節～第 61 小節

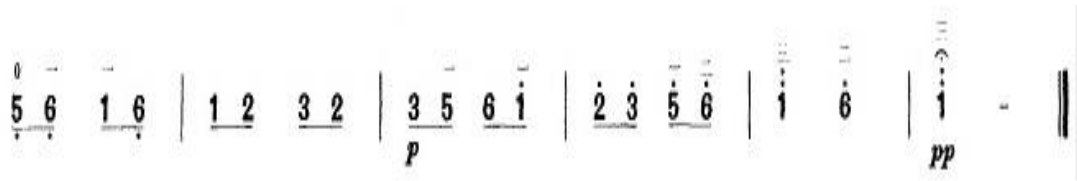


圖 38。第 56 小節第一拍，本曲的最低音：內弦空弦的低音 Sol，於此最後一次出現。以此低音 Sol 起頭，作曲者運用五聲音階的上行琶音，將二胡內弦的五個把位全數用盡，在超過兩個八度的極高音中結束全曲。

尾聲的手法，在當時看來，是一個大膽的突破，即使在當今回顧，仍然是眾多作品中，形象極為突出的。在二胡作品的創作中，本曲仍然影響著當今的作曲家，使之從中得到靈感、得以發揮。



第五節 《燭影搖紅》

圖 39：燭影搖紅譜例第 1 小節～第 6 小節

【引子】

圖 39，本曲的引子。第 1 小節自由的八度大跳，表現了一種帶有召喚性的形象。

第 2 小節到第 3 小節，在漸快的速度裡，三拍子的下行音型模進，從高音區域落下到低音區域，如同人群逐漸步入舞池的情景。

第 4 小節到第 5 小節，三拍子的下行音型模進，猶如人們來到了舞廳中央，等待著樂曲的開始。

圖 40：燭影搖紅譜例第 7 小節

散板

圖 40，本曲的散版。第一拍、第二拍重覆的旋律，為第三拍、第四拍的漸慢，做出了鋪陳。

第四拍延長的打音，為第五拍到第八拍連貫的句子，做出了提示。

第十拍的低音 La 的出現，輔以第十二拍低音 La 的打音，替樂曲的氛圍增添了神祕性。

第十五拍升 Sol 的出現，造成了旋律的不穩定感；第 18 拍延長的升 Sol，使引子的結尾在這種不穩定的感受中，劃上了句點。

圖 41：燭影搖紅譜例第 8 小節～第 9 小節

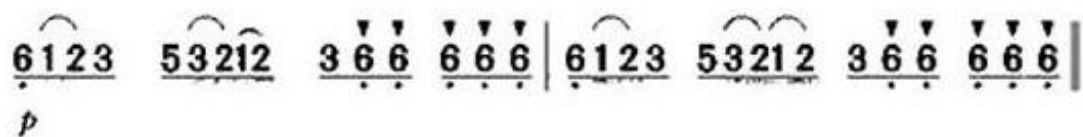


圖 41。第 8 小節到第 9 小節，作曲者使用了 12/8 拍的節奏，寫了兩個小節的伴奏音型。

當時的年代，劉天華先生是第一個為二胡寫作獨奏曲的先驅，在傳統習慣的使然下，作曲者並沒有意識要為段落之間寫下間奏音樂，也不會為作品增加伴奏。這兩個小節的伴奏音型，是作曲者特意為本曲所添加的，也是其十首二胡作品中，唯一一首有伴奏音型的。

圖 42：燭影搖紅譜例第 10 小節～第 17 小節

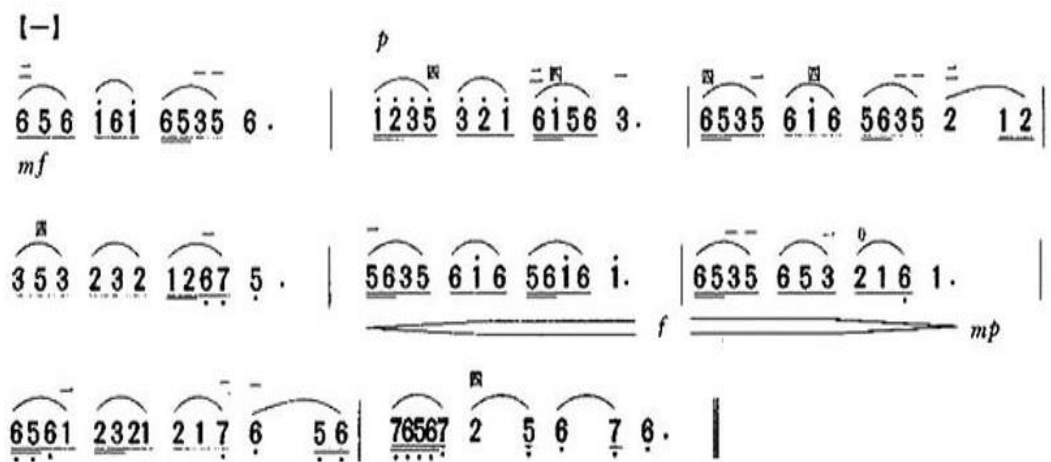


圖 42，本曲的第一段。作曲者採用了西方華爾滋舞曲的節奏，在一個小節之中，第一拍到第三拍使用連音串連、第四拍使用單音收尾，讓每個小節的旋律有了穩定之感。

圖 43：燭影搖紅譜例第 18 小節～第 25 小節

【二】

mf

f

mp

圖 43，本曲的第二段。作曲者在原來的節奏型基礎上，加入了變奏音型，讓旋律變得華麗與豐滿。

第 19 小節第一拍到第三拍，在高音區域的密集行進的音符，使旋律變得明亮、光彩。

第 25 小節為第二段的結束句，與第一段的結束句第 17 小節完全相同；第二段在華麗的變奏後，於結尾處重回到原本的音樂情緒中。

圖 44：燭影搖紅譜例第 26 小節～第 29 小節

【三】

f

dim

圖 44，本曲的第三段。作曲者使用了變體節奏的手法，讓原有的 12/8 拍節奏型產生了極大的不穩定感，尤其在第 26 小節到第 28 小節中最为明顯。

圖 45：燭影搖紅譜例第 30 小節～第 32 小節

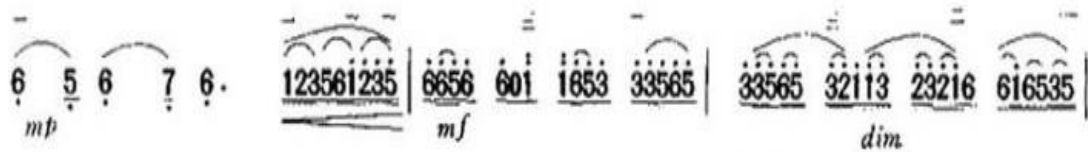


圖 45。第 30 小節第四拍，從第二把位開始，音符在極為緊湊的上行音型中過渡，來到了第 31 小節第一拍的第四把位。

第 31 小節第一拍到第 32 小節第二拍，高音區域的旋律進行，使音樂情緒更加激動，猶如舞會進入到高潮階段、人們盡情狂歡的情境，全曲的音樂情緒，在此被最高的釋放出來。

圖 46：燭影搖紅譜例第 33 小節～第 34 小節



圖 46。第 33 小節第三拍、第四拍，在下行音型的模進後，由高音區域急轉直下至第 34 小節第一拍的低音區域，音樂情緒突然落至低靡。樂曲進行到此時，作曲者將華爾滋舞曲的音樂形式很好地發揮，旋律的動機及發展，皆被充分地展開；彷彿真實與會其中，旖旎於舞池裡一般。

圖 47：燭影搖紅譜例第 35 小節～第 38 小節

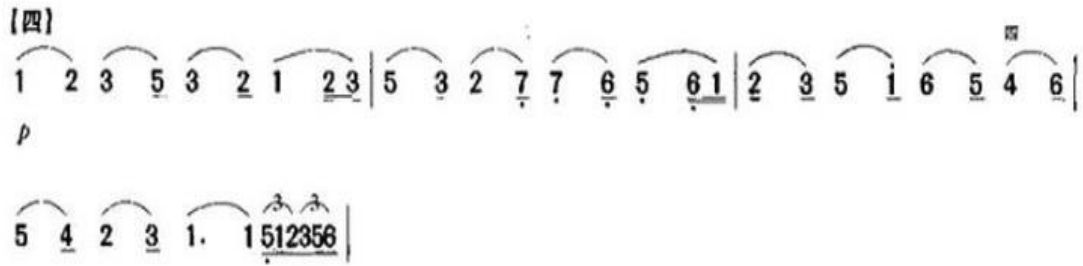


圖 47，本曲的第四段。速度緩和至慢板，音符的密度也從密集轉為寬鬆。慢三步的舞曲節奏，不同於第一段到第三段的飽滿，外在的歡愉、盡興和心中的失落、惆悵形成了對比。音樂情緒由描繪外部的情景，繼而轉入內心自我的獨白。

圖 48：燭影搖紅譜例第 39 小節～第 42 小節

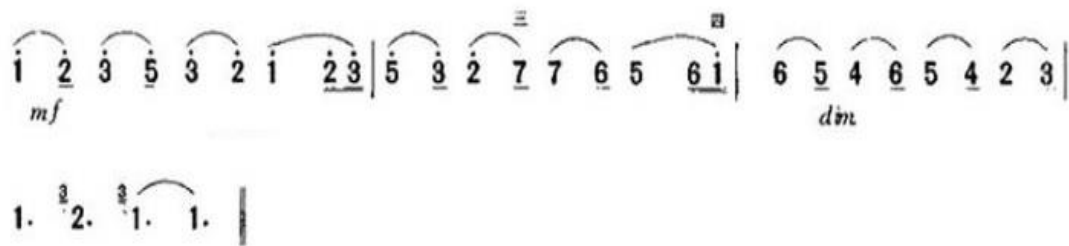


圖 48。第 39 小節第一拍到第 40 小節第一拍，高音區域的旋律進行，讓第四段的孤寂感受更加濃烈。第 40 小節的第二拍，旋律回落到原本的音域區塊；予人一種驟然發生、不知所措的茫然感覺。

圖 49：燭影搖紅譜例第 43 小節～第 44 小節

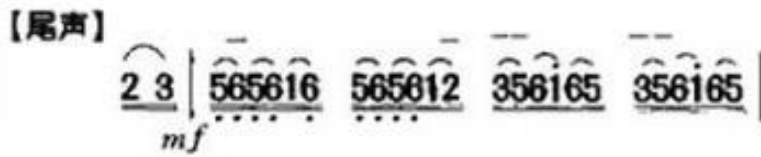


圖 49，本曲的尾聲。第 44 小節密集的 12/8 拍音型，有如人們縱情享樂後，終究要四散離場的景象。

圖 50：燭影搖紅第 45 小節～第 47 小節

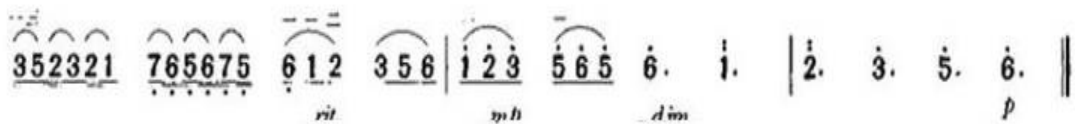


圖 50。第 45 小節第三拍、第四拍，第 46 小節第一拍、第二拍；漸慢的五聲音階上行琶音，將音域拉寬了兩個八度。

第 46 小節第三拍到全曲的尾聲，二胡高音區域纖巧、細訴的特點，恰當而強烈地發揮出來。本曲借鑒了西洋華爾滋的舞曲節奏，有明亮、熱烈的部分，對比了作曲者內心寂寞、蕭索的部分；外在世界與內心世界的落差，在本曲之中有了適當的體現。

第四章 結論

二十世紀初的二胡，原來仍停留在戲曲伴奏、街頭表演的層級；劉天華先生所創作的十首二胡作品，其重要的歷史地位，讓二胡這一樂器一舉提高到獨奏的地位。跨上舞台、步入音樂廳，甚而在當今百花齊放的世界音樂中，以二胡進行的演奏，已能占有一席之地。近一百年來二胡的飛速發展，皆是奠基於先生的作品之上。

練習這些作品、寫作本篇論文之前，對於個人而言，劉天華先生就如同那些我們曾經聽聞名字，卻也不會去愛、不會去恨的歷史人物一般，沒有任何情感的成份。如今，在使用了先生的作品做為個人音樂會的重要部分，並且撰寫了本篇論文之後，原來的無情、漠然，已全然轉化為對先生的敬重、感激。

演奏、撰寫劉天華先生的二胡作品，從中受益良多；從歷史的角度看待之外，也以當今的眼光來審視。先生的作品經過了近一百年，其藝術價值始終不減反增，箇中的緣由，在歷經了這一時期的密切接觸後，終於能夠體會其中的部份奧妙。

參考書目

出版書籍

王永德主編(1995)。《中國二胡考級曲集(上)》。上海：上海音樂出版社。

王永德主編(1995)。《中國二胡考級曲集(下)》。上海：上海音樂出版社。

網路參考文獻

共同作者。中國近代民族音樂一代宗師、二胡鼻祖。百度百科。

2018.06.24 取自 <https://baike.baidu.com/item/刘天华/10555>