

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

二胡及民族聲樂的表現與應用

— 以民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》為例

The Performance and Application of Erhu and Ethnic Vocal:
Take Folk Song "Swallow" and Erhu Concerto "Swallow" as an
Example

黃沛薌

Pei-Siang Huang

指導教授：張雅婷 博士

Advisor: Ya-Ting Chang, Ph.D.

中華民國 111 年 12 月

December 2022

南華大學

民族音樂學系

碩士學位論文

二胡及民族聲樂的表現與應用-

以民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》為例

The Performance and Application of Erhu and Ethnic Vocal :
take Folk Song "Swallow" and Erhu Concerto "Swallow" as an
Example

研究生：黃沛鄉

經考試合格特此證明

口試委員：

陳嘉輝
許文剛
張雅婷

指導教授：張雅婷

系主任(所長)：馮翰

口試日期：中華民國 111 年 12 月 20 日

致謝

就讀南華大學民族音樂學系碩士班期間，因為有系上每位教授的諄諄教誨，使我面對不同問題時能有不同面向的思考，讓我在學習時能拓展更廣的視野。而能完成此篇論文，首先感謝論文指導教授，張雅婷教授的悉心教導，陪著我一步步的建構論文的架構及內容，並引領我思考的方向，使我在撰寫論文的過程中，不僅對於此首樂曲，以及主修的兩樣樂器，二胡及聲樂有更深入的瞭解，也透過論文撰寫的訓練，建構思考及敘事的邏輯，而也因為有老師的鼓勵及陪伴，讓我能順利的完成此篇論文。

在術科方面，感謝碩士階段教導我二胡及民族聲樂的馮智皓教授、黃滇琪教授及蕭呈叡教授，使我在提升演奏、演唱能力的同時，能將課堂所學進行整理並運用於論文的撰寫當中。

另外，感謝口試的三位教授：張雅婷教授、明立國教授、歐光勳教授，感謝三位教授在忙碌之餘，給予我的論文建議，點出可調整或更進一步思索的方向。最後，感謝家人、同學們在學習路途中的相知相伴，使我有勇氣面對更多的挑戰，也使我在異鄉求學的過程中不孤單。

摘要

二胡與民族聲樂的發展歷程中有著相似的脈絡，筆者藉由自身學習二胡及民族聲樂的經驗，發現兩者在音樂作品的創作、演奏及演唱手法的運用、情感的表達上都有著相似及相輔相成的關聯性。本論文中透過對民歌《燕子》以及二胡協奏曲《燕子》兩首樂曲進行詮釋分析，整合兩首樂曲相似技法的應用，以及對比兩者情感的處理，從中探究民族聲樂及二胡兩項專業技術相互借鑒的可能性。

研究的內容包含了對民歌《燕子》以及二胡協奏曲《燕子》樂曲背景及關連性的闡述，並分別針對兩首樂曲的詮釋方法進行說明，結合詮釋分析探究兩者的音樂處理及情感表達。在最後結論部分，整合前段的研究，可以發現兩首樂曲的技法及情感塑造存在著一定的關聯性，而透過此次研究期盼能為二胡及民族聲樂的關聯性提供參考的方向。

關鍵詞：《燕子》、二胡、民族聲樂、民歌、蘇文慶

Abstract

Erhu and Ethnic Vocal has a similar vein to the development process ,through the author's experience of learning Erhu and Ethnic Vocal, both of them are similar and complementary in the creation of musical works,performance and vocal techniques,and the expression of emotions. The search analysis and interpretations of the folk song "swallow "and Erhu Concerto "swallow ", application of similar techniques integrate into two pieces of music,and comparison of the emotion treatment,the explore the possibility of draw lessons from each other in the two professional technologies of ethnic vocal and erhu.

The content of the research contains the creating background of the folk song "swallow "and Erhu Concerto "swallow ",and analysis and interpretation of two piece, combined with interpretive analysis, it explores the musical processing and emotional expression of the two. In the final conclusion section, integrating the previous research, it can be found that there is a certain correlation between the technique and emotional shaping of two piece, through this study, the author hope to offer a reference direction for the relevance of erhu and ethnic Vocal.

Keyword: "Swallow", Erhu, Ethnic Vocal, Folk Song, Wen-Ching Su

目錄

致謝.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	VI
圖目錄.....	VII
譜目錄.....	VIII
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	2
第三節 研究方法.....	17
第四節 研究架構及步驟.....	18
第二章 民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》 樂曲背景.....	20
第一節 民歌《燕子》樂曲背景.....	20
第二節 二胡協奏曲《燕子》樂曲背景及作曲家介紹.....	23
第三章 民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》之 樂曲詮釋.....	31
第一節 民歌《燕子》樂曲詮釋.....	31
第二節 二胡協奏曲《燕子》樂曲詮釋.....	39
第四章 民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》 演奏技法的運用及詮釋比較.....	63
第一節 民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》之相似技法的應用.....	63
第二節 樂曲情感的塑造.....	69

第五章 結論..... 73

參考資料..... 75



表目錄

表 1：文學、藝術.....	24
表 2：音畫意象.....	25
表 3：中國素材.....	26
表 4：臺灣素材.....	27
表 5：宗教音樂.....	29



圖目錄

圖 1：研究步驟圖	19
圖 2：哈薩克地圖	21
圖 3：口腔聲道圖	36



譜目錄

譜例 1：民歌《燕子》	32
譜例 2：民歌《燕子》1—11 小節	33
譜例 3：民歌《燕子》12—23 小節	34
譜例 4：民歌《燕子》24—30 小節	35
譜例 5：民歌《燕子》31—42 小節	35
譜例 6：二胡協奏曲《燕子》5—15 小節	39
譜例 7：二胡協奏曲《燕子》13—26 小節	40
譜例 8：二胡協奏曲《燕子》33—45 小節	42
譜例 9：二胡協奏曲《燕子》45—53 小節	43
譜例 10：二胡協奏曲《燕子》61—72 小節	44
譜例 11：二胡協奏曲《燕子》72—83 小節	45
譜例 12：二胡協奏曲《燕子》80—109 小節	46
譜例 13：二胡協奏曲《燕子》109—122 小節	47
譜例 14：二胡協奏曲《燕子》121—128 小節	48
譜例 15：二胡協奏曲《燕子》133—137 小節	49
譜例 16：二胡協奏曲《燕子》137—157 小節	50
譜例 17：二胡協奏曲《燕子》165—183 小節	52
譜例 18：二胡協奏曲《燕子》201—220 小節	53
譜例 19：二胡協奏曲《燕子》221—240 小節	54
譜例 20：二胡協奏曲《燕子》237—252 小節	55
譜例 21：二胡協奏曲《燕子》260—268 小節	56
譜例 22：二胡協奏曲《燕子》277—288 小節	57

譜例 23：二胡協奏曲《燕子》310—317 小節	58
譜例 24：二胡協奏曲《燕子》313—332 小節	59
譜例 25：二胡協奏曲《燕子》334—341 小節	60
譜例 26：民歌《燕子》40—42 小節	64
譜例 27：二胡協奏曲《燕子》153 小節	64
譜例 28：二胡協奏曲《燕子》181—183 小節	65
譜例 29：民歌《燕子》40—42 小節	65
譜例 30：民歌《燕子》10—11 小節	66
譜例 31：二胡協奏曲《燕子》53 小節	66
譜例 32：二胡協奏曲《燕子》16-17 小節	66
譜例 33：二胡協奏曲《燕子》154 小節	68
譜例 34：民歌《燕子》21—23 小節	68
譜例 35：二胡協奏曲《燕子》5—14 小節	69
譜例 36：二胡協奏曲《燕子》第 33—53 小節	70
譜例 37：二胡協奏曲《燕子》第 33—45 小節	71
譜例 38：民歌《燕子》3—7 小節	72

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

二胡音樂在源流長的藝術發展中，不僅在樂器的形制、音色、演奏技巧及演奏形式上有所累積及創新外，在近代的二胡創作作品中，也融合了西方曲式的創作手法，並在音樂素材的應用上有著更多元的嘗試，除了移植西方小提琴的樂曲外，亦有以中國民族樂器、民歌、戲曲等等作為音樂素材的創作作品。

在筆者學習音樂的過程中，有幸於碩士階段主修了二胡及民族聲樂兩項課程，並在學習演奏及演唱的經驗中發現了兩者在音樂作品的創作、運用的手法、情感的表達及樂器的發展過程，都有著相似且相輔相成的關係，也因此引起了筆者研究二胡及民族聲樂兩者關聯的興趣。而在筆者初步構想此次論文的方向時，便以筆者碩士音樂會的曲目，蘇文慶先生所作的二胡協奏曲《燕子》作為研究案例，二胡協奏曲《燕子》取材自同名的哈薩克民歌《燕子》，筆者於求學期間學習了民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》兩首樂曲的演唱及演奏方法。也因此，此次論文透過二胡歌唱性的特點做發想，並結合民族聲樂及二胡兩項專業理論，透過民歌及二胡協奏曲《燕子》實際演奏及演唱，從中探索二胡及民族聲樂兩者融合的詮釋方法。

二、研究目的

二胡協奏曲《燕子》與民歌《燕子》在創作素材及情感表達的應用上有著密不可分的聯繫，本次研究中透過對兩首《燕子》的背景脈絡及詮釋分析進行研究，並進一步由兩首作品中探究二胡及民族聲樂相似性技法的應用，以及情感表達上的不同處理方式。以下將研究目的分為四類，期望透過研究探索篇幅及音樂結構上相異的兩部作品的音樂處理，並從中思考演唱及演奏詮釋時可相互借鑒及應用的方法。

- 1、 研究重點聚焦於樂曲的詮釋，藉由探究兩首《燕子》的音樂處理，探索二胡及民族聲樂可相互應用的方式。
- 2、 探究同樣情感但不同旋律的音樂處理。
- 3、 分析、比較兩首樂曲中是否有相似的音樂處理。
- 4、 透過研究提升演奏及演唱的專業能力。

第二節 文獻回顧

器樂與聲樂在發展的歷程上有著緊密的關係，而不管為「聲樂對器樂化的模擬」¹抑或「器樂聲腔化」，兩者在中外的音樂作品中皆能看到其應用，其中相較於前者的研究，「器樂聲腔化」在中國的相關文獻中有著較為一致的看法，常聞的「絲不如竹，竹不如肉」的概念在《世說新語》²、《閒情偶寄》³等不同

¹ 聲樂作品中的器樂性應用，如：花腔演唱快速音群、震音（Trillo）等技巧。

² 《世說新語》：魏晉南北朝時期，由劉義慶主編。中國哲學書電子化計劃。取自：

² 《世說新語》：魏晉南北朝時期，由劉義慶主編。中國哲學書電子化計劃。取自：
<https://ctext.org/searchbooks.pl?if=gb&searchu=ctp%3Awork%3Awb132013>（2022/11/01）

³ 《閒情偶寄》：清代，李漁所著。中國哲學書電子化計劃。取自：

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=546405>（2022/11/01）

朝代的典籍中皆可發現對於人聲及器樂的討論，先秦兩漢時期的《禮記·郊特牲》中亦有「歌者在上，匏竹在下，貴人聲也。」的論述，除了體現了中國音樂中人聲的崇高地位，也表現了對於音樂的審美。(何靜、施旗，2007)

而在本篇論文文獻回顧的部分，除了針對民歌《燕子》、二胡協奏曲《燕子》的相關文獻資料進行梳理，將兩首樂曲的相關背景、研究方向及成果等做初步的整合外，也以歌唱與二胡的相關性研究作為蒐集的方向，其中因筆者在資料中並無查閱到關於歌唱對於模擬器樂的專有名詞，因此將此類研究歸類於「歌唱及二胡作品的相互改編及借鑑」一類中。而關於「器樂聲腔化」的討論，則基於不同器樂對於聲腔化有著不同的處理，因此將探討範圍聚焦於本文所研究的二胡當中，並以「二胡演奏聲腔化」作為資料蒐集的範疇。

一、民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》

目前關於《燕子》一曲的相關文獻總共有五篇資料，其中針對二胡協奏曲《燕子》的文獻僅有呂明峰(2007)及湯雅棋(2017)兩篇碩士論文，另外三篇則為張悅(2019)、徐欣(2018)及蘭忠兵(2013)以民歌《燕子》為主題的期刊文章。

(一) 二胡協奏曲《燕子》：

呂明峰在《四首台灣胡琴作品的探析—兼述台灣胡琴的發展》(2007)論文中，闡述了胡琴的發展脈絡，並透過作曲家介紹、創作背景及曲意說明、版本選用、樂曲分析、演奏探討五個面向針對《城市歌聲》、《踏青》、《燕子》、《西秦王爺》幾首樂曲進行分析，進而瞭解臺灣胡琴作品的發展方向。此篇論文僅介紹了二胡協奏曲《燕子》的相關背景，對於民歌《燕子》並無太多論述，其中在樂曲分析及詮釋方面，則為筆者提供了不同演奏者的分析及詮釋角度。

湯雅棋在《蘇文慶二胡協奏曲《燕子》之分析與詮釋》(2017) 論文中，透過文獻蒐集、樂曲分析、訪談及影音觀察的方式進行研究。作者針對作曲者「學習歷程及創作背景」、民歌《燕子》的音樂分析、二胡曲《燕子》的分析詮釋及樂團配置幾個面向進行討論。該研究中提到，民歌《燕子》及二胡曲《燕子》兩者在音樂結構上的關聯性並不大，作曲者僅應用了民歌《燕子》開頭中的 la mi 兩音作為貫穿二胡曲《燕子》的旋律動機；在樂曲的意境表達上，兩首作品的情感詮釋則是相同的。在此論文中的詮釋部分主要是透過觀察三位不同的二胡演奏家的演奏版本，從而參考不同演奏家的弓法、指法及詮釋法，對於歌唱部分的論述則較少。在訪談作曲者的部分，除了對二胡曲《燕子》的創作背景、內容結構深入探究外，亦訪談了作曲者對於詮釋此曲的建議，作曲者蘇文慶先生提到，歌唱性是樂曲中相當重要的表達，演奏者須先透過唱歌的方式感受音樂，而後再將之轉化為自身的演奏。此論文透過訪談的方式提及了作曲者對於樂曲詮釋上的寶貴意見，提供了筆者相當重要的一手資料，在詮釋部份雖然觀察了不同演奏版，但對於樂曲歌唱性的論述則較少，因此，筆者的論文中將著重於討論樂曲中的歌唱性部分，並探究演奏及演唱於樂曲詮釋上的關係。

(二) 民歌《燕子》：

蘭忠兵在(2013)發表於期刊的文章〈民間音樂《燕子》的情感分析及處理〉，一文中的作者認為演唱者與樂譜表達的情感應一致，並應遵循樂曲的時代背景及民族風格。在演唱方面，作者也透過以下五點針對民歌《燕子》一曲說明演唱的調整方向，分別為：1.速度處理、2.音色處理、3.音量處理、4.語氣處理、5.潤腔處理。此篇期刊在敘述的篇幅上有限，內容上較無法深入地進行研究，但以上該作者提出的幾點演唱建議，仍然提供了筆者在撰寫民歌《燕子》的樂曲詮釋部分時，能經由這幾個面向進行思考及延伸。

徐欣(2018)發表於期刊的文章〈哈薩克歌曲跨界傳播的歷史追溯與當代

解讀》，文中以民間音樂的傳播脈絡進行闡述，並提出民間音樂的傳播過程中可能受民族、地域、身份及採錄者、學者表述等所影響及局限，因而使樂曲的原生身份模糊化。文章中以樂曲《都達來》、《瑪依拉》、《燕子》三首樂曲為例，說明樂曲的背景，並將漢語及哈薩克語版的音樂旋律進行對比，其中《燕子》的部分作者比對了吳祖強及哈薩克演唱家庫萊西·拜謝托娃的演唱版本，並提出哈薩克語版本在旋律上更有連貫的律動感，漢語版則氣息較長，有較優揚的感覺。此篇期刊相較其他文獻，較完整的提出了《燕子》的背景，並使筆者在對比漢語及哈薩克語兩個版本時，能藉由文中譜例分辨其差異。

張悅在（2019）發表於期刊的文章〈中國民歌《燕子》的鋼琴伴奏研究〉，文中著重於民歌《燕子》鋼琴伴奏的分析，除了簡略比較原始民歌和鋼琴伴奏的改編民歌外，也針對曲式及伴奏織體、《燕子》鋼琴伴奏的演奏技巧、與歌唱者的配合幾個方面進行研究。在伴奏織體的部分，分為引子、A 段、B 段及結尾四段分別論述，其中更特別針對其節奏特點進行討論，文中提到在此伴奏中有些許的留白，並提出可能與民歌體裁中較自由的拍子或模仿冬不拉的樂器特點有所關連。鋼琴伴奏的演奏技巧方面，除了提到音色的處理外，亦針對伴奏與演唱者的配合提出起、等、幫、推、讓五種音樂的處理方式及所實行段落。文末作者提到，伴奏者除了自身演奏技術外，也需對創作背景及文化內容有所了解，更需要配合歌唱者的呼吸及多次與歌唱者的實際舞台實踐，方能使兩者相互配合。此篇期刊雖然是著重在鋼琴伴奏的研究，但其中提到伴奏留白的敘述內容，亦提供了筆者在研究二胡協奏曲《燕子》時有更多的參考方向。

小結：

在關於《燕子》的五篇文獻中，呂明峰（2007）及湯雅棋（2017）所發表的論文皆針對二胡協奏曲《燕子》進行研究，其中湯雅棋（2017）亦是五篇資料中在民歌《燕子》音樂結構的分析上最為深入的，在演奏詮釋的部分兩篇論

文皆著重在二胡協奏曲《燕子》的探究，但並沒有討論到民歌《燕子》的詮釋。其他三筆期刊資料，則分別針對民歌《燕子》的詮釋處理、樂曲背景、版本對比及鋼琴伴奏進行分析，而雖然三篇資料受篇幅所限制，並沒有針對民歌《燕子》做更深入的探究，但仍然提供了筆者在詮釋民歌《燕子》及瞭解其版本、背景，以及伴奏特點上有參考的依據。在整合五篇文獻後，筆者發現關於民歌《燕子》樂曲詮釋的研究較為不足，而針對二胡協奏曲《燕子》演奏詮釋的研究，則沒有太多關於歌唱性詮釋的討論，因此筆者在分析二胡協奏曲《燕子》的演奏詮釋時會再帶入器樂歌唱性的觀點，透過民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》兩首樂曲的演奏詮釋，從中整合、探究二胡及民族聲樂相互融合的可能性。

二、歌唱及二胡作品的相互改編及借鑑

此類研究共蒐集到八篇資料，並針對文獻內容將之細分為三類，分別為：(一) 二胡演奏應用於聲樂演唱中、(二) 聲樂演唱應用於二胡演奏中、(三) 雙向探討三個部分。第一類文獻共有三篇資料，並有一篇王一葦於 2021 完成的碩士論文，以及兩篇期刊文章孫苗 (2013) 及王琳 (2016)；第二類文獻則有兩篇論文資料，分別為郭甜甜 (2015) 以及董俊華 (2018) 兩本論文；第三類文獻共有三篇，包含了兩篇論文資料張卓然 (2018) 以及鐘嘯隆 (2020)，並有一篇期刊資料陳韻 (2020)。

(一) 二胡演奏應用於聲樂演唱中：

孫苗於 (2013) 發表於期刊的文章〈器樂曲改編為聲樂曲體現的風格特征——以《江河水》為例〉，文中先透過《江河水》一曲的改編緣由及背景進行論述，進而針對二胡版及聲樂版兩者的結構組成及演奏、演唱進行分析，透過兩者的結合使演唱更為深入；二胡版本方面藉由技術及韻味的模仿對「二胡聲

腔化」進行解讀，其中在技術的部分透過揉弦及弓段技巧的應用展開討論，藉由兩項技術的運用刻劃樂曲中的人物情感，韻味部分則經由對風格特徵及作品背景的掌握，從而代入作品中。聲樂版本方面，除了提到氣息的支撐、控制以及情感表達外，亦針對音色的處理進行討論，該作者提到演唱上應用假聲的混合聲，以及偏美聲的演唱方式做出稍微渾厚的音色，藉由音色的轉換、對比，使樂曲的形象刻劃更為深入。文中作者也簡略的提到二胡揉弦與唱歌的泛音、波弓與唱歌時的漸強漸弱，以及上下滑音與拖腔甩腔兩者在演奏、演唱上的相似性，並提到藉由戲曲、民歌、聲樂等演唱法的學習，以唱的方式將韻味代入器樂的演奏中。

王琳於(2016)發表於期刊的文章〈從民族器樂演奏探究民族聲樂演唱——以《江河水》為例〉，文中首先講述了《江河水》一曲的背景，並就音色、潤腔、節奏三個面向進行討論，先是探討該曲在二胡版本的表現手法，而後闡述了民族聲樂演唱對於二胡藝術處理的借鑒及應用，藉由借鑒民族器樂的表現手法豐富及提升民族聲樂的演唱。而在音色及節奏的部分，主要透過二胡對《江河水》一曲的音色處理及節奏變化進行解讀，潤腔的部分則藉由二胡的實質演奏技法進行論述，將二胡中揉弦、微升微降的滑音處理、二胡連音的演奏、摳揉幾點演奏的方式代入演唱中，透過演唱中氣息的支撐、流動、腹部的壓力變化等模仿二胡的演奏。

王一葦於(2021)發表論文〈論藝術歌曲《陽關三疊》演唱對二胡演奏技法的借鑒〉，文中透過二胡曲《陽關三疊》所運用的潤腔、虛實處理、節奏的彈性處理三個大面向進行探討，藉由對二胡技法的借鑒，將其運用於藝術歌曲《陽關三疊》的演唱中。在潤腔方面，細分為滑音及倚音兩部分，該作者認為二胡曲中的滑音能充分表達樂曲的意境，且大部分的滑音段落是能應用於聲樂中的。倚音部分則提到，倚音的運用與歌詞的音律學規律有關，並不是所有二胡中的倚音段落都適合借鑒於聲樂中。而虛實的處理分為強弱及連頓的運用，作者認

為該首樂曲在強弱的借鑒上，二胡相比源頭最早的古琴版本，在長音的強弱處理及變化上能更為精細、流暢；連頓部分則提到演唱古詩詞藝術歌曲時應有如說話般「抑揚頓挫」的特點，因此能經由模仿二胡中弓段的連頓手法表達樂曲的風格。節奏的彈性處理方面，分別以附點及散版的處理做論述，前者部分作者認為在實際的演唱詮釋中能與樂譜中所標示的附點有所區別，藉由雙附點的詮釋處理，從而加深樂曲的風格性；散版的部分則提到，透過民族樂器中自由、不規律的獨特節奏處理，能更深入地掌握樂曲的風格特點。而關於借鑒的參考方式，除了透過兩版本相同的旋律段落進行探究外，亦透過二胡及聲樂兩版本的譜例及閔惠芬所錄製的演奏版本進行分析。文末作者提到，在面對類似風格的聲樂作品時，能藉由「滑音」、「附點四個十六」及「散版」等手法上的處理，使歌者演唱時更能掌握樂曲的風格特點。

（二）聲樂演唱應用於二胡演奏中：

郭甜甜在《二胡演奏對聲樂表演藝術的借鑒》（2015）論文中，先以聲樂演唱與二胡演奏兩者的異同分別論述。在共性方面，作者從「兩者均以聲音作為情感表達的載體」及「發聲上皆須應用生理機能使其產生共振」兩方面進行討論；差異性方面，分為發聲結構、有無歌詞及表演形式三點分別敘述

而在針對二胡借鑒聲樂的研究中，作者探討了呼吸與氣息的流動、共鳴與發聲位置、「吐字」與「韻腳」三部分，借用聲樂演唱中氣息及共鳴的控制，將相同的概念運用於二胡的演奏中。其中，作者在「吐字」與「韻腳」的部分特別提到：

聲樂…演唱中將漢字的發音分為「字頭」、「字腹」、「字尾」，「韻腳」

則為歌、詞、詩、賦等句末的押韻，…提到不同的聲情變化及語言

的聲韻調有著相當大的關聯，更影響了二胡的演奏技法。

藝術表現的借鑒上分為旋律處理、語言與潤腔、民族風格與地方風格三個方面。旋律處理上藉由分句與氣口、旋律歌唱性的掌握使演唱上更好的表現作品的情感和意涵，也提到讀譜及唱譜為表達歌唱性的基礎，演奏者可透過此方式的應用使演奏上更具歌唱性。語言與潤腔部分提到，中國的傳統器樂多為單旋律的「線性音樂」，因此，潤腔在二胡演奏中扮演著修飾及裝飾的重要角色，也提到了聲樂及二胡兩者潤腔的運用方式：

聲樂作品的演唱中，包括各種滑音、倚音、顫音以及音色、音量、速度等變化和演唱的發音、吐字方法等等；但在二胡演奏中的潤腔除了包括滑音、倚音、顫指以及音色、音量、速度的等變化外，還有…揉弦以及器樂的發音、指法和弓法等技法。因此聲樂與二胡的潤腔有很多相通之處，它們在地方音樂風格的形成上起着不可替代的作用。

民族風格與地方風格的部分，則針對二胡作品借鑒地方民歌風格進行討論，藉由模仿民歌中的風格處理，使二胡的演譯更具地方特色及韻味。作者於文末還提及在二胡演奏中借鑒聲樂演唱的肢體語言及舞台表演的運用。此篇論文在研究上，並沒有藉由特定樂曲進行討論，主要著重探究二胡及聲樂兩者本身的構造、發聲及演奏、唱上的藝術處理。

董俊華於（2018）發表論文《分析二胡協奏曲《紅梅隨想曲》的歌唱性特徵與演奏技巧運用》，文中先介紹了《紅梅隨想曲》的背景及曲式，並在樂曲歌唱性特徵的部分，分別以旋律性、抒情性、敘事性、對比性四個面向進行探討，並結合民族聲樂及美聲聲樂的唱法特徵，將其運用在二胡的演奏中，其中更針對「唱字及運弓」、「顫音及揉弦」、「潤腔及二胡音色變化」這三種二胡及聲樂的演奏（唱）技法進行進一步的探討。

（三）雙向探討：

陳韻於（2020）發表於期刊的文章〈淺析聲樂與器樂的共性聯系——以民族唱法與民族樂器二胡為例〉，一文中針對二胡及民族聲樂兩者進行討論，由構造、表現體裁、演奏（唱）技巧探討兩者的共性，並就器樂聲樂化與聲樂器樂化，探討兩者的借鑑及應用，也提及課堂教學中聲樂及民族器樂相互應用及學習的方式。其中在演奏（唱）技巧的方面，又個別針對以下四個技巧的共通性進一步論述（1）二胡推拉弓與氣息呼吸、（2）二胡顫音技法與民族聲樂花舌技巧、（3）二胡揉弦技巧與聲樂顫音處理、（4）二胡快弓練習與聲樂長音、跳音練習。而在器樂聲樂化的方面提到，民族聲樂中潤腔及各地語言的運用，在二胡的演奏中能透過滑音、揉弦等技法得到體現；聲樂器樂化的部分則提到，聲樂練習曲中亦有無歌詞的形式，需透過氣息及共鳴的控制使歌唱的音色如器樂的演奏般達到統一，而二胡中音色的處理同樣也能應用在民族聲樂的演唱中。另外，在教學部分的論述中也提到，民族聲樂與民族器樂的旋律進行及表演形式上有多處的類似，聲樂學習者能藉由民族器樂的學習更深入的演繹樂曲，並更助於聲樂學習者與伴奏的配合。文中經由對兩者在歷史、文化、技巧上共通性的探討，結合音樂的處理及技巧，使演奏、唱上有更多的表現力。此篇期刊在內容上因篇幅有限，沒有更多進一步的論述，但其在聲樂及二胡技巧共通性的討論，仍提供筆者在研究兩者技巧的運用上有參考的方向。

張卓然於（2018）發表的論文《中國聲樂作品與二胡作品相互改編研究——以《二泉映月》等四首代表作品為例》，文中透過聲樂作品及二胡作品相互改編的現狀作簡略的敘述，並藉由以下四首特定的改編作品進行探究。在二胡作品改編為聲樂作品的部分，以《二泉映月》及《江河水》作為案例，分析兩個版本的曲式結構及特徵，並就演唱方法及歌詞意境等深入討論；聲樂作品改編為二胡作品的研究上，以《拉駱駝》及《藍花花敘事曲》作為案例，同樣分析了

兩個版本的曲式結構及特徵，並就演奏的多樣性及藝術表現進行研究。文末針對二胡及聲樂作品相互改編的優勢、演奏（唱）技術進行論述，並對改編作品的創作、改編提出建議及反思。文中探究了樂曲的改編形式、手法及效果等等，關於樂曲詮釋的部份並沒有太多深入的論述，而就研究成果，該文的作者認為聲樂及二胡作品的相互改編賦予了兩者更強的藝術感染力及文化價值，而在促使傳統音樂文化傳承與創新的同時，也使得音樂的風格更加多元。

鐘嘯隆於(2020)發表的論文《探究民族聲樂作品與二胡作品的相互借鑒——以《二泉映月》、《蘭花花》為例》，文中主要運用文獻研究法及案例分析法作為研究方法，並結合作者自身的學習、演奏（唱）經驗進行探究。文中先以民族聲樂及二胡兩者的演奏、唱異同作分析，並討論兩者在呼吸與氣息的運用、語言與潤腔、音樂風格處理上相互借鑒的方式。作者以改編為聲樂作品的《二泉映月》及二胡作品《藍花花敘事曲》為案例，研究兩首作品與原版的音樂特徵及結構，以及兩首作品的演奏、唱技術處理。作者認為民族聲樂及二胡在演奏、演唱的技術、技巧上有一定的聯繫，而經由相互改編，除了使傳統文化繼續傳承、創新，並使音樂風格更為多元化外，亦能透過兩者特點的結合，使曲式結構及作品的取材上更加拓展。

小結：

歌唱及二胡作品相互改編及借鑑的八篇相關研究中，筆者依文獻的內容大致將資料分為二胡演奏應用於聲樂演唱中、聲樂演唱應用於二胡演奏中，以及雙向探討三個部分。此類研究的撰寫方式上較為相似，而除了分析作品的相互改編外，也透過對二胡、聲樂技法的相互借鑑及運用，使樂曲的詮釋上更具色彩及豐富。而透過對此分類文獻的整理，可發現多數作者至少具備聲樂或二胡其中一項，或兩項的專業知識或技能，並藉由自身學習經驗使兩項不同的專業能結合、建構出對於演奏詮釋的不同觀點。在研究方法上大致分為兩類，一是

針對歌唱或二胡作品中同樣的旋律樂段或改編樂段進行比較及詮釋；二則是先透過演奏、演唱中相似性技法的討論，而後再將上述所討論的特定技法運用於所探討的作品中。藉由此類文獻的梳理，能有效地幫助筆者統整歌唱及二胡兩者的相關性，並能透過以上文獻中相似技法的運用進行思考。

三、二胡演奏聲腔化

關於「器樂演奏聲腔化」的理論，在古代文獻中已有提到「吹歌」及「唱調」兩種與之相似的概念，而「器樂演奏聲腔化」一詞，則由中國著名的二胡演奏家閔惠芬所提出，當中的「聲腔」最初指的是戲曲的專有名詞，而後閔惠芬將其概念泛化，將戲曲、曲藝、琴歌、民歌等傳統音樂包含在內，而關於聲腔化詮釋的討論，閔惠芬亦提出了「角色感、性格感、語韻感、潤飾特征感⁴」以及「情、氣、格、韻⁵」幾點關於音樂形象及風格的塑造（彭為，2011）（高裕景，2012）。

在二胡聲腔化的文獻探究中，為使文獻的分析與本論文的研究主題更為緊密，將會著重於探討「聲腔化於樂曲中的應用」的部分，而因「聲腔」最初為戲曲的專有名詞，因此在此類的研究中佔了最多篇的資料及篇幅，另外基於筆者的論文中將會以民族聲樂的歌唱法對民歌《燕子》進行詮釋及探究，因此在此部分的文獻資料中將以民歌及以民族歌劇唱段改編的代表性作品《洪湖主題隨想曲》作為分析，期望透過戲曲、民歌及《洪湖主題隨想曲》三方資料的剖析，能更進一步的幫助筆者認識聲腔化及其在二胡演奏上的運用方法。

⁴ 「角色感、性格感、語韻感、潤飾特征感」：角色感：樂曲的情境及角色情感；性格感：著重在人物角色的性格特質，並根據戲曲中不同的流派及不同演奏家的背景、經歷而有所差異；語韻感：依照不同民族的語言聲韻融入樂曲中；潤飾特征感：根據不同民族、地方的音樂風格特徵，以及不同演奏家的詮釋手法，表達樂曲的韻味。（謝欣樺，2016）（高裕景，2012）（郭力華，2016）

⁵ 「情、氣、格、韻」：情：表達樂曲情感；氣：演奏中調節並配合氣息的控制；格：使音樂具有“人格”、“性格”、“角色感”，並表現演奏者的思想；韻：音樂的韻味（郭力華，2016）

（一）戲曲：

不同劇種音樂的板式、結構、唱腔等有著不同的特色及差異性，而在筆者整理的相關資料中，發現此類文獻在研究的切入上能歸納出相似的共通性，因此依據研究方向大致分為以下三類：1.透過特定樂曲進行聲腔化分析、2.演奏家的演奏聲腔化分析、3.特定地域、劇種音樂改編為二胡作品的聲腔化應用。

第一類文獻主要透過特定樂曲進行研究，藉由剖析該戲曲風格及樂曲音樂結構、戲曲元素的應用，探究聲腔化技法的演繹。李燕（2009）、陳森（2017）、龔楠（2017）、李登攀（2018）在聲腔化技法的討論上，皆透過揉弦、滑音、氣息運用、音樂力度對比...等幾個方面模仿戲曲的唱腔及語氣，從而達到人物形象的塑造及樂曲情感的渲染。李燕（2009）與龔楠（2017）更進一步討論了裝飾音中的打音、波音、音頭、重音，以及弓速、弓法變換的技法運用，藉由不同演奏手法加深情感的推進及表達。李登攀（2018）除了探究弓法的運用外，更另外提到指法的配置，透過同指及異指換把的轉換，使得樂曲的演繹更為貼近唱腔的特點。

第二類文獻主要藉由對演奏家的學習背景、戲曲的移植改編作品、樂曲及演奏家的聲腔化演奏進行分析，從而探究聲腔化的藝術及內涵。張麗（2011）及湯巧文（2013）皆以演奏家閔惠芬作為研究對象，並同樣在聲腔化演奏技法的討論上，以特定樂曲及閔惠芬的聲腔化演奏進行研究。在研究方法的運用上張麗（2011）透過 Solo explorer1.0 和 Speech analyzer3.0.1 系統分析、比對戲曲人聲、閔惠芬演奏及 midi 三個部分，藉由圖像的方式觀察音腔中的音高及力度；湯巧文（2013）則透過二胡的演奏技法模仿唱腔的拖腔、吐字，從而塑造樂曲中的人物形象；兩者在閔惠芬演奏技法分析上皆提到了「情、氣、格、韻」於演奏中的應用，並提到揉弦、顫音、滑音等特殊音及慢長弓、快弓、顫弓等弓速、力度在不同戲曲唱腔及情感下的演繹。朱嘉瑋（2017）則著重探究演奏

家許講德的京劇演奏聲腔化，並於許講德的聲腔化演奏技法中討論了定弦、滑音、滑揉、運弓等聲腔化的運用，其中在定弦的部分中提到，定弦的配置會根據京劇行當的不同而有所調整，用以配合行當的唱腔。

第三類文獻以特定地域劇種音樂改編為二胡作品作為研究，除了探究該地域的人文、歷史背景，在音樂部分的分析則以該特定戲曲的形成發展、音樂結構、板式以及改編為二胡作品的應用進行論述。馮潤玉（2018）藉由「戲曲」這大範圍的命題展開討論，並著重探究戲曲音樂於二胡作品中的應用及發展，其中在應用的部分，分別針對戲曲音調、曲式結構、板式節奏及聲腔化四個面向進行研究，並於聲腔化的論述中，以不同的樂曲段落為例，討論揉弦、滑音、氣息的應用。張萍（2021）以崑曲與二胡的融合、發展，以及二胡教學中的應用作為研究，並於聲腔化的運用中提到，將二胡的運弓分為弓頭、弓腹、弓尾，並分別對應字頭、字腹、字尾的切音唱法，使演奏上更貼近崑曲的行腔；左手裝飾音的部分則簡略提到打音、顫音、滑音、揉弦等模仿崑曲的唱腔技巧。

（二）民歌：

民歌聲腔化的文獻相較於戲曲的研究討論的較少，其中民歌部分以《蘭花花敘事曲》的研究為最多，謝雯怡（2013）、馮小玉（2016）、喬萍（2017）、徐文儀（2020）皆論述了該曲的背景及意涵，並針對民歌《蘭花花》的唱腔、方言特徵、襯詞等部分進行分析，同時亦探究了陝北地方所運用的音階及音程等音樂風格的塑造；在聲腔化的運用手法方面，多數文獻都提到了氣口的運用、撕邊的音樂表現手法，以及左手揉弦、滑音及右手頓弓、弓速、拋弓等部分，並透過對民歌中方言、唱腔的模仿，以及哭腔等樂曲中敘事性的音樂表達，使樂曲的形象更為鮮明。曹戌玉（2019）則著重在晉中民歌與二胡作品融合的討論，除了以晉中音樂風格特點及二胡作品中的應用進行論述外，亦探究了定弦、指法特性、滑音、揉弦及弓序特徵、運功力度壓力、張力變化等幾點關於聲腔

化於二胡作品中的體現。

(三)《洪湖主題隨想曲》：

在關於《洪湖主題隨想曲》的相關文獻中，大部分研究都有提及聲腔化的概念，並分析其曲式結構和演奏方式，在分析唱段及樂曲的方式上也較為類似，多數為透過相同的樂曲段落結構進行比對研究，或是先探究唱段內容，而後再針對《洪湖主題隨想曲》的部分進一步論述；在關於聲腔化運用的探究以下幾篇論文採用了閔惠芬提出的「角色感、性格感、語韻感、潤飾特征感」以及「情、氣、格、韻」幾個概念，並闡述了不同的看法：

在「角色感」及「性格感」的部分，雖然探究的內容深淺不一，但多數文章皆有討論到樂曲的背景、內容及情感；而郭力華（2016）、謝欣樺（2016）在「氣」的討論上則論述了氣口、氣息的運用，以及句子的劃分，並進一步皆提出了唱詞的唱腔、咬字等「語韻感」的部分。

在樂器聲腔化的討論，薛辰茜（2021）於文中提出：「器樂演奏聲腔化是源於聲腔，卻不止於模仿聲腔，將聲腔的演繹上升到適合樂器本身的演奏」，認為聲腔化演奏應配合樂器特性進行調整，她及李曼利（2016）、陳逸閔（2019）的文中皆提到了聲腔化的技法運用應思考二胡演奏的指法排列及邏輯性，其中陳逸閔（2019）更另外提出應依照音高變化、二胡定音特性進行演奏時的考量。

而關於「潤飾特征感」的研究，謝欣樺（2016）及薛辰茜（2021）皆針對揉弦、滑音以及運弓、弓速等幾個方面進行討論，其中薛辰茜（2021）更進一步闡述了聲腔與二胡在音樂表達上的差異，作者以此首樂曲為例，指出唱腔中的滑音及裝飾音並不像二胡的演奏這麼明顯，在二胡的演奏中須將其演奏手法誇大，才能達到與唱腔同樣的效果，陳逸閔（2019）的論文則單獨著重在滑音的探究，經由 Praat 語言分析軟體，分析三個演奏版本的單一唱詞聲腔，並進一步研究上迴滑音、上滑再下滑、下滑音、上滑音、下滑再上滑五個部分。

小結：

關於二胡演奏聲腔化的文獻，筆者將資料的蒐集重點著重在「聲腔化於二胡樂曲中的應用」，此類文獻大多討論了戲曲、民歌及民族歌劇唱段於二胡作品中的移植改編、聲腔化手法的運用、聲腔化意涵以及傳統音樂傳承等幾個面向。而在聲腔化應用的探究上，除了以故事背景、人物情感、音樂結構、唱腔等進行研究外，民歌的部分亦以模仿方言的特性、特色為考量。聲腔化技法的方面，民歌及《洪湖主題隨想曲》多以左手裝飾音作為討論，戲曲部分除了左手裝飾音的研究，亦運用了許多篇幅探究右手運弓技法的處理。而透過此類文獻的整理，也幫助筆者對二胡聲腔化的研究方法及應用手法有更深入的認識。



第三節 研究方法

本論文主要以文獻分析法及樂曲詮釋分析作為研究方法，以下將會針對這兩種研究法進行論述，除了說明其定義及瞭解運用的步驟、方法外，亦歸納出本論文運用以下兩種研究方法的方式。

(一) 文獻分析法

葉志誠·葉立誠（1999）共同撰寫的《研究方法與論文寫作》一書中，針對文獻分析法有較為詳盡的說明，其定義如下：「文獻分析法係『以系統而客觀的界定、評鑑、並綜括證明的方法，以確定過去事件的確實性和結論。其主要目的，在於了解過去、洞察現在、預測將來。』」。作者將研究流程分為五個步驟，分別為：1.確定問題與擬定假設、2.文獻資料分析的準備工作、3.蒐集文獻資料、4.批判與分析資料、5.解釋與歸納資料。而在文獻類型的分類部分，書中依不同角度的切入將資料分為 1.史時期、2.空間分布、3.識載體形式、4.記錄型態、5.製作過程，其中文字文獻、數據文件、圖像文獻、有聲文獻便包含在知識載體形式的範疇內。

在本論文的研究主題中，文獻蒐集主要來自於臺灣以及中國的資料，文獻的類別上著重在文字文獻及影音文獻兩方面進行搜索：文字文獻的部分，透過與筆者論文主題相關的專書、論文、期刊、研究報告等資料的探討，使筆者能在前人研究的基礎上更進一步的探究；影音文獻的部分，則透過觀察不同演奏家的演奏影片、音檔進行分析，藉由參考不同的演奏及詮釋法，幫助筆者在掌握樂曲的技術、意涵上能更為深入。

（二）樂曲詮釋分析

在樂曲詮釋分析的部分，因屬於特定學科的應用方法，在一般研究方法的相關書籍中並沒有此類研究法，因此此處筆者以音樂詮釋類的相關論文做為參考，從中整合音樂詮釋的研究中常用的分析方法。

延續上述第一點提到的文獻分析法進行研究，透過對所研究作品的作曲者、創作背景、曲式結構、音樂處理等相關文獻資料的蒐集，使筆者的演奏及演唱能更貼近樂曲所表達的意涵。而除了對研究作品有基本的瞭解，在樂曲詮釋上亦透過不同演奏家演奏、演唱的影音資料進行探究，藉由不同音樂版本的參考，並結合筆者自身對研究作品的理解，找尋適合的詮釋方法。

最後，整合文獻分析法及樂曲詮釋分析的相關資料，並結合筆者自身學習二胡及民族聲樂的經驗，將兩者的運用理論及舞台實踐帶入研究作品中。

第四節 研究架構及步驟

本論文在架構上，首先透過文獻的梳理確立研究的方向，以此建立出本論文的研究目的、範圍及方法，之後透過對兩首樂曲的作曲者、創作背景等相關資料作初步的整合，進而解析樂曲中所傳達的意境及內涵。並在瞭解樂曲的相關背景後針對民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》進行樂曲的詮釋分析，從而解析演奏、演唱的方法及音色、音樂性的處理，並進一步探究兩首《燕子》中相似技法及情感的處理，同時探討二胡及民族聲樂兩者在理論及演奏實踐上與樂曲詮釋結合的可能性。最後，藉由一步步循序漸進對兩首樂曲演奏、演唱上詮釋的分析，進而獲取本論文的研究成果。

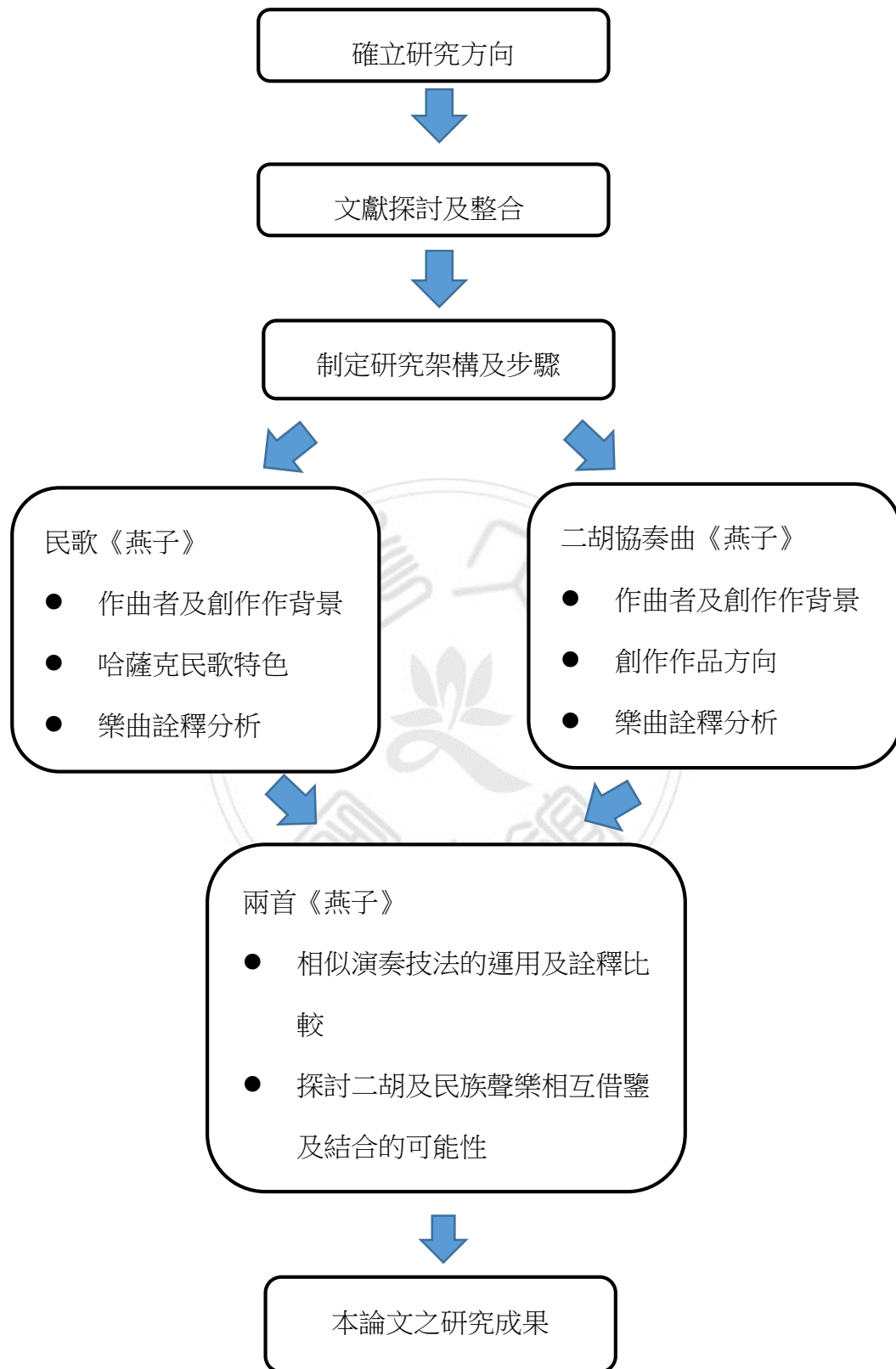


圖 1：研究步驟圖

第二章 民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》

樂曲背景

第一節 民歌《燕子》樂曲背景

關於《燕子》一曲的背景，在徐欣 2018 年發表於期刊的文章中有相關的討論，文中提到《燕子》一曲最初在 40 年代由哈薩克作曲家阿合麥特·朱巴諾夫（Ахмет жұбанов 1906-1968）依據詩人依巴迪·馬塔科夫（Ибади Мағақов）的詩作進行譜曲，並應用於著名的哈薩克歌劇《阿拜》（Абай）的歌舞片段中，1954 年再由吳祖強⁶（1927-2022）改編為目前熟知的漢語版本。而關於《燕子》一曲的創作是否有參考哈薩克民間的旋律素材，徐欣在文中則提到因沒有更多相關的佐證資料而無法判定，但基於目前筆者查閱的相關資料多數將《燕子》一曲的來源視為民歌，因此在本篇論文中主要仍是以「民歌」作為研究的方向。

一、民歌《燕子》歌詞

《燕子》的歌詞是透過燕子的形象述說著一位哈薩克青年對遠方情人的讚頌及思念。

燕子啊，聽我唱個我心愛的燕子歌，

親愛的聽我對你說一說，燕子啊。

⁶ 吳祖強：為中國著名的作曲家、音樂理論家、教育家，音樂創作涵蓋歌曲、合唱、室內樂、管絃樂、協奏曲等等。其中《魚美人》、《紅色娘子軍》、《草原小姊妹》皆被列入“二十世紀華人音樂經典”中。吳祖強。國家大劇院，取自：

https://www.chncpa.org/jygl_374/jgsz/yszj/201607/t20160714_37577.shtml（2022/05/01）

燕子啊，你的性情愉快親切又活潑，
你的微笑好像星星，在閃爍。啊！
眉毛彎彎眼睛亮，脖子勻勻頭髮長，
是我的姑娘，燕子啊。
燕子啊，不要忘了你的諾言變了心，
我是你的你是我的，燕子啊。啊！

二、哈薩克民歌特色

哈薩克共和國位於中亞北部，鄰近中國、俄羅斯、土庫曼等國家，其地域上橫跨了歐、亞兩洲。

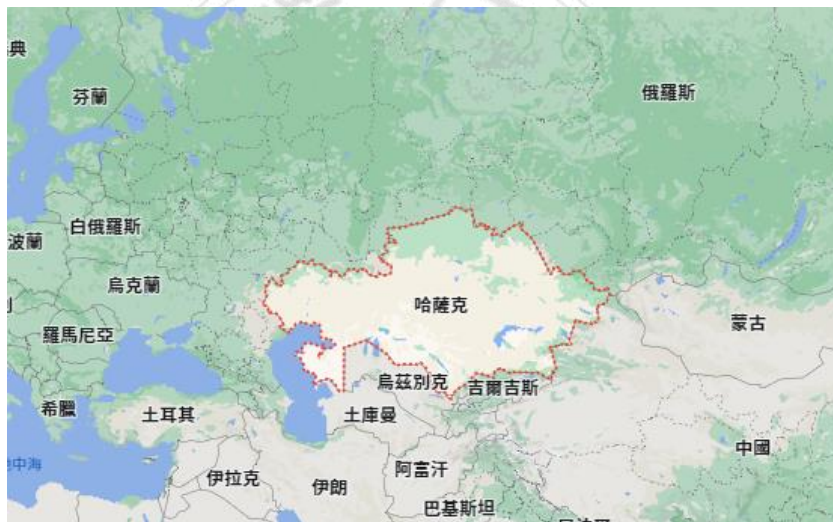


圖 2：哈薩克地圖⁷

哈薩克民間音樂中有一種特殊的形式稱為「曲首（呼喚性音調）」，在蔡宗德、周菁葆主編的《絲路樂舞之旅：新疆少數民族音樂舞蹈》可見到相關的說明：「在哈薩克民間音樂中，有一種草原上、森林中牧（獵）人的呼喚聲發展而來的典型音型—曲首。…曲首和哈薩克語的語音在音響特徵上表現出一致

⁷ Google map

性。由於哈薩克語單詞重音後置，與之相適應的音響要素則表現出前短後長，前低後高的特徵。曲首也多採用抑揚格，由相距四度或五度的兩個音構成。」

而哈薩克民歌在題材上則體現了當地人民的民俗、社會結構及文化，如取材自畜牧生活的《白蹄馬》，與婚嫁習俗有關的《加爾一加爾》，以讚揚民歌或某一樂器為主題的《東不拉》等等。其中愛情歌曲更是哈薩克民歌中經常出現的題材，歌曲內容除了表達對傳統婚姻買賣的牴觸，亦包含了對追求美好愛情的嚮往，而因哈薩克民族在生活型態上以游牧為主，戀人經常分散兩地，因此在愛情歌曲中時常抒發戀人分離的思念及不捨之情。

在民歌的分類上，依音樂特色可分為「安」及「月倫」，「安」為哈薩克語中的旋律，其音域較廣，音樂結構中有單個樂段反覆加副歌的表現，且有固定的歌詞及歌名；「月倫」則為哈薩克語中的詩歌，音域較窄，音樂結構方面為上下兩個樂句或單樂段的擴充，其節奏較為多變，曲式及歌詞較無固定的形式。（蔡宗德、周菁葆，2000）在關於民歌《燕子》的相關資料中，並沒有提及其音樂類型，筆者透過對民歌《燕子》的分析，發現在樂曲中有單個樂段反覆及音域較廣的特性，因此判定其為「安」的類型。

第二節 二胡協奏曲《燕子》樂曲背景及作曲家介紹

一、作曲家背景介紹

作曲家蘇文慶（1958- ）生於基隆市，為當代著名的演奏、作曲、指揮家。蘇文慶在國中以前便已接觸了風琴、鋼琴及學校的節奏樂隊，進入國中後，於二年級加入了學校的國樂社團，自此開始了學習國樂的歷程。他最初在國樂社團學習的樂器為笙，國中畢業後於 1972 年考取了國立藝專（今國立臺灣藝術大學）國樂科，先後主修了笙、二胡及嗩吶，並在課餘時間參與了中廣國樂團擔任笙的演奏，也在第一商標國樂團擔任嗩吶的演奏。

蘇文慶就讀藝專期間，除了受到二胡指導教授董榕森老師的鼓勵學習作曲及指揮外，亦受到當時第一商標國樂團指揮鄭思森老師的啟發，當時由新加坡來台的鄭老師將中國民歌、戲曲等元素融入音樂中，於當時的臺灣國樂作品中是相當少見的。而除了受到藝專學習環境的影響，再加上當時尚未解嚴的社會風氣下，兩岸交流的不頻繁，樂曲無法互通，使得蘇文慶萌生了自行創作的想法。藝專畢業後，蘇文慶在 1979 年考取台北市立國樂團笙演奏，更於 1981 年考取香港中樂團嗩吶的演奏，在香港中樂團的期間，蘇文慶接觸了中國傳統音樂及各地的音樂家，並從中汲取了不同類型、風格的音樂及更多的合奏曲目。

西元 1984 年，蘇文慶回臺參加了實驗國樂團（今臺灣國樂團），在擔任笙演奏之餘，又為當時剛成立，僅有五人小編制的實驗國樂團創作及編寫了小型的室內絲竹樂作品，隔年將重心轉為作曲，並開始了與普音文化公司⁸的多年合作，為其譜寫了許多佛教的樂曲，亦錄製許多佛教的音樂專輯。1994 年創立了「蘇文慶室內樂團」，並至世界各地進行演出、交流，隔年蘇文慶移民至美國，

⁸ 創立於 1987 年，藝術創作包含文學、美術、音樂及多媒體，曾獲金鼎獎及金曲獎。台北國際書展。取自：https://www.tibe.org.tw/tw/vendors_detail/4207（2022/11/01）

並在其妻子鄭翠萍的建議下開始創作了較多的國樂團作品，後於西元 1999 年返回臺灣定居。再之後於 2009 年擔任中華民國國樂學會理事長一職，並先後任教於國立臺灣藝術大學中國音樂學系、文化大學中國音樂學系等校系，並擔任多個國樂團的客席指揮家。(湯雅棋，2017)(蔡雨彤，2016)(呂玉忠，2016)(沈翎玄，2013)

二、創作作品的方向

蘇文慶的音樂創作涵蓋了國樂、宗教音樂、音樂劇、舞台劇、戲劇及電影配樂等等，在其創作的題材類型上更是多元豐富，以下筆者依據創作題材大致將蘇文慶的作品進行分類。

(一) 文學、藝術：

在蘇文慶的作品中，可見到以文學文本亦或藝術作品作為樂曲創作的發想，這些作品的內容包含了對中國詩詞的寫照，亦有宗教及對臺灣人文的關懷，而基於此類型作品皆以實際文本作為創作素材，因此將之歸為此類。

表 1：文學、藝術

創作年份	曲目	創作題材	作品類型
1991	《衣裡明珠》 ⁹	為愚溪先生(道一方丈)依據《妙法蓮華經》所創作的詩作	國樂團(音樂劇場)

⁹葉娟初。動人心弦的《衣裡明珠—蘇文慶作品音樂會》。表演藝術評論台。2019-01-08，取自：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33174>。(2022/06/14)

蔡秉衡。2018 年度佛、釋教音樂活動觀察與評介 2018 臺灣音樂年鑑。取自：https://taiwanmusicyearbook.ncfta.gov.tw/observed/observed_9。(2022/06/14)

2006	《笑傲江湖》 ¹⁰	金庸《笑傲江湖》	國樂團（委託創作）
2011	《聞笛》 ¹¹	李白《春夜洛城聞笛》	低音大笛（獨奏）
2013	《故鄉情》 ¹²	陳澄波畫作《初秋》、《嘉義公園》、《嘉義街景》	國樂團
2017	《臺灣情詩組曲》 ¹³	臺語文學家林宗源的詩作《古都情網》、《濁水溪》	國樂團與合唱團
2018	《袍修羅蘭》 ¹⁴	愚溪先生（道一方丈）長篇小說《袍修羅蘭》	笙套曲

（二）音畫意象：

此類作品以生活中的視覺、聽覺等意象作為創作素材，描繪作曲者的內心寫照。

表 2：音畫意象

¹⁰ 沈翎玄（2013），《蘇文慶笙作品之探討——以《笑傲江湖》、《大地笙歌》為範圍》。

¹¹ 蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2021-01-12，取自：

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0382pipKZvqrxfsww2FAtnB8jUo6pDgiuZZgqKuWHiPaCYkcm4LkTv6t8Q6Q388uxul&id=111755672186429。（2022/10/20）

¹² 陳澄波畫作與音樂的對-系列音樂會。2017-05-26，

取自：<https://www.facebook.com/chenchengpo.concert>（2022/06/17）

¹³ 蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2021-05-06，取自：

<https://www.facebook.com/notes/2765674060339279/>。（2022/06/17）

¹⁴ 和南佛教藝術。和南寺。取自：<http://www.indra-jala.com.tw/>（2022/06/17）

創作年份	曲目	創作題材	作品類型
1998	《雨後庭院》 ¹⁵	以雨後庭院的景色，及作曲者兒子與家中狗狗玩耍的畫面做為發想，從而描繪親情。	柳琴協奏曲（與其妻子鄭翠萍共同創作）
2004	《Cat's 無言歌》 ¹⁶	以作曲家家中的貓咪做為創作動機，描繪貓咪動作及玩耍的形象	柳琴協奏曲（與其妻子鄭翠萍共同創作）
2016	《恣意放歌》 ¹⁷	以人生為寫照，描繪不停向前如走馬燈般的人生	柳琴協奏曲

（三）中國素材：

以中國民間傳說故事及民間曲調作為創作的取材。

表 3：中國素材

創作年份	曲目	創作題材	作品類型
1984	《勾踐復國》 ¹⁸	以勾踐復國的故事做為	民族舞劇（委託

¹⁵陳怡伶（2008），《柳琴曲《雨後庭院》、《Cat's 無言歌》、《天地星空》之分析與詮釋》。

¹⁶陳怡伶（2008），《柳琴曲《雨後庭院》、《Cat's 無言歌》、《天地星空》之分析與詮釋》。

¹⁷蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2020-08-14，取自：

<https://www.facebook.com/watch/?v=305388237463752>。（2022/06/17）

¹⁸ 華夏報導。1984-05-21，取自：<https://epaper.pccu.edu.tw/pccuPaper/pccuPaper3061.pdf>（2022/11/01）

		主軸	創作)
1990	《節日鑼鼓》 ¹⁹	取材中國民間音樂，描繪節慶的熱鬧情景	打擊協奏
1997	《牛郎織女》 ²⁰	樂曲中描繪了民間神話中牛郎織女的愛情故事	音樂劇／國樂團

(四) 臺灣素材：

此類作品以台灣傳統、流行音樂、神話傳說等作為創作素材，藉由樂曲刻劃本土的風土民情及文化，表達出對臺灣這片土地深深地關愛。

表 4：臺灣素材

創作年份	曲目	創作題材	作品類型
1997	《台灣追想曲》 ²¹	許石《台灣小調》 ²²	國樂團
2008	《噶瑪蘭》 ²³	噶瑪蘭族的神話傳說	絲竹室內樂

¹⁹戴文柔 (2016),《東方與西方綜合打擊樂曲之比較探討—以《節日鑼鼓》、《Cold Pressed》及《八音和》、《Canned Heat》為例》。

²⁰蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2015-08-05，取自：
<https://www.facebook.com/notes/403924797290840/>。(2022/06/17)

²¹蔡雨彤 (2016),《蘇文慶本土意識之國樂創作》。

²²原曲為《南都之夜》，由許石作曲，後重新填詞為《台灣小調》及《我愛台灣》。蔡雨彤 (2016)。

²³蔡雨彤 (2016),《蘇文慶本土意識之國樂創作》。

2008	《風獅爺傳奇》 ²⁴	以金門風獅爺形象及作曲家個人經驗進行創作	國樂團（委託創作）
2012	《帕西布布幻想曲》 ²⁵	以布農族的祭儀歌曲《祈禱小米豐收歌》為靈感進行創作	國樂團
2008	《天地星空》 ²⁶	樂曲中表達了作曲家對南投仁愛鄉賽德克族人的人文關懷，並融合了蒙古長調的音樂元素	柳琴協奏曲（與其妻子鄭翠萍共同創作）
2011	《美麗的藍海故鄉》 ²⁷	樂曲描繪了馬祖的風土民情，並由馬祖籍的陳高志作詞	國樂團與合唱團
2022	《山水頌》 ²⁸	作曲家以阿里山的壯麗美景為發想，表達對臺灣山水的讚嘆及崇敬	國樂團

²⁴蔡雨彤（2016），《蘇文慶本土意識之國樂創作》。

²⁵蔡雨彤（2016），《蘇文慶本土意識之國樂創作》。

²⁶蔡雨彤（2016），《蘇文慶本土意識之國樂創作》。

²⁷賴崇文。建國百年，國家音樂廳再現馬祖風華（新聞稿）。國立傳統藝術中心。2011-07-14，取自：https://www.ncfta.gov.tw/information_45_42414.html（2020/06/19）

²⁸【2022 創發-作曲家訪談系列】蘇文慶《山水頌》樂曲分享。2022-9-26，取自：<https://www.youtube.com/watch?v=alHZqQF1ReI>（2022/11/01）

(五) 宗教音樂：

宗教音樂方面有較多的佛教樂曲，其中作品多為作曲家受普音文化公司委託所創作，以佛教經典為主軸，訴說對宗教的體悟與情感。

表 5：宗教音樂

創作年份	曲目	創作題材	作品類型
1988	《雲童》 ²⁹	取材自佛教大藏經	管弦樂作品（委託創作）
1988	《九色鹿》 ³⁰	取材自佛教大藏經中九色鹿的故事	管弦樂作品（委託創作）
1989	《觀世音》 ³¹	以觀世音菩薩普度眾生的故事做為主軸	合唱團與國樂團（委託創作）

蘇文慶的音樂作品相當多元，筆者透過相關論文及網路資料搜尋樂曲的曲意，並以作曲者的創作題材進行分類，但礙於蘇文慶老師的作品眾多，無法全面地逐一整理每部作品，因此此處僅將其部分作品進行整理及歸納。

²⁹蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2021-03-14，取自：

<https://www.facebook.com/notes/395540148135913/>。(2022/11/01)

和南佛教藝術。和南寺。取自：<http://www.indra-jala.com.tw/和南佛教藝術/表演藝術/135-《九色鹿》> (2022/11/01)

³⁰蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2021-03-14，取自：

<https://www.facebook.com/notes/395540148135913/>。(2022/11/01)

和南佛教藝術。和南寺。取自：http://www.indra-jala.com.tw/和南佛教藝術/index.php?option=com_content&view=article&id=129:2013-07-01-02-59-42&catid=39&Itemid=140 (2022/11/01)

³¹蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2020-08-27，取自：

<https://www.facebook.com/notes/2765674060339279/>。(2022/06/17)

三、樂曲創作背景

《燕子二胡協奏曲》為作曲家蘇文慶先生移民至美國時所作的樂曲，當時因為孩子的教育問題使得蘇文慶與其妻子鄭翠蘋經常分隔台北及舊金山兩地，因此創作了此首樂曲表達了其對妻子的思念之情。作曲家蘇文慶認為他思念妻子的情感與民歌《燕子》歌詞中的意涵相當貼近，在創作上便運用了民歌《燕子》中的「la」、「mi」兩音作為動機；樂曲安排的部分，蘇文慶亦提到作品的呈現以「唱歌」作為考量，也因此創作上以具歌唱線條性的二胡作為主奏的樂器。此首樂曲由台北市立國樂團於1998年首演，二胡演奏家陳慧君擔任主奏，由蘇文慶擔任客席指揮，作為送給其妻子結婚十三周年的禮物，並於1999年由蘇文慶擔任指揮，二胡演奏家溫金龍先生擔任主奏，北京中央民族樂團進行伴奏，錄製《燕子》³²專輯。(湯雅棋，2017)

³²蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2021-05-06，取自：

<https://www.facebook.com/notes/2751990221715339/>。(2022/06/17)

第三章 民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》之

樂曲詮釋

第一節 民歌《燕子》樂曲詮釋

民歌《燕子》在其發展的過程中，除了演唱版本外，亦出現了器樂獨奏、合奏等許多不同的版本，在音樂曲風的塑造上亦可聽到與流行音樂、R&B 等元素的融合，音樂版本相當多元，而此次在演唱的版本上筆者則是以吳祖強所改編的漢語版本進行詮釋分析。

此首樂曲共可分為四個段落，為 AABA 的曲式，三個 A 部份段落除了歌詞及伴奏的配置不相同外，主旋律的部分皆相同；B 段落則為獨立的樂段。其中 A 部份段落在其開頭的部分皆出現了 $g1-d2$ 相距五度的音程，呈現了哈薩克音樂中特殊的「曲首（呼喚性音調）」特性，歌詞部份皆為呼喚語氣的「燕子啊！」。

此首樂曲的演唱詮釋部分，樂曲的整體表現上，音色的處理會較為明亮、開闊，筆者認為除了應適時地調整聲音音色的變化及呼吸的控制外，亦要注意樂曲的流動性，並咀嚼樂曲的文化內容，以貼近創作者所表達的情感、內涵。樂曲中主要表達了對遠方情人的思念，根據歌詞的意涵，第一段有如緩緩地訴說故事的序幕，第二段及第三段則都是形容情人的美好及表達對情人的讚美，結尾段再次表達了對情人濃厚的思念之情。（見譜例 1）

燕子

燕子 啊! 聽我唱個我心愛的燕子歌

8 親愛的聽我對你說一說燕子啊! 燕子 啊! 你的性情

愉快親切又活潑 你的微笑好像星星在閃爍 啊!

B 眉毛彎彎眼睛亮 脖子勻勻頭髮長 是我的姑娘

29 A 燕子啊! 燕子 啊! 不要忘了你的諾言 變了心

36 我是你的 你是我的 燕子啊! 啊! *rit.*

在吳祖強所改編的漢語版本中有多個段落的歌唱主旋律為相同的，詮釋方法上也較為相近，因此在演唱時筆者主要透過每段速度及音量的變化進行表現，並根據每個段落的歌詞表達不同的情緒、情感，從而藉由演唱的方法達到不同層次的詮釋。以下筆者依序針對民歌《燕子》中各個段落的詮釋方法進行論述，其中氣口的換氣位置在原譜中並無標示，因此此處筆者藉由歌詞的分句處理氣口，並在各段的譜例中以「V」作為氣口的標示：

³³根據《中國民歌演唱曲集（1）》中收錄的《燕子》曲譜進行整理，再由筆者打譜所製。

一、民歌《燕子》第一段 A

譜例 2：民歌《燕子》1-11 小節

燕子 啊! 聽我唱個我心愛的燕子歌

8 親愛的聽我對你說一說燕子啊!

第一段以行板的速度演唱，至 A 段主旋律的第 9 小節第二拍處稍做漸慢（見譜例 2），並在該小節最後一個 $b1$ 音作延長處理，使原八分音符的時值增長為四分音符，此處筆者透過漸慢及延長強調歌詞中「說」的感覺，演唱的同時運用腹肌的力量支撐氣息，使氣息能平穩地吐出，其中此處漸慢的處理在迪里拜爾及崔岩光的音檔中亦可發現相同的運用。氣口換氣後，隨後的第 10 小節的「燕子啊！」亦隨之做漸慢處理，尾音長音處將共鳴位置集中至鼻腔使音量漸弱，此處延續前段歌詞中「說一說」的語氣感，並透過氣口的處理模擬說話的語氣，表達對戀人訴說的口吻。

二、民歌《燕子》第二段 A

譜例 3：民歌《燕子》12—23 小節

燕子 啊! 你的性情愉快親切 又活潑 你的微笑 好像星星

在 閃爍 啊!

第二段歌詞部分較為歡快、活潑，筆者在演唱時透過速度的處理進行詮釋，本段開頭（第 12 小節）的速度與第一段行板的速度相同，至第 15 小節始加快演唱速度直至第 16 小節，此處藉由速度變化使樂曲旋律向前推進。在演唱此段時須注意氣息的分配，因速度加快後會運用較多的氣息支撐，因此在演唱 14 小節時須注意不要吐出過多的氣息，以將氣息保留至之後的演唱中。接續的 18 小節速度做漸慢處理，而與第一段不同的是，此段第 18 小節的最後一顆 $b1$ 音不做延長處理，歌詞「在閃爍」的部分亦不漸慢，此處主要表達了對情人的讚美，在詮釋時以較喜悅的情緒演唱。

21—23 小節出現了相距四度音程的 $d2$ 和 $g2$ 兩音，因哈薩克曲首中亦有四度音程的表達，因此筆者認為此部分呼應了開頭的「燕子啊！」，演唱跳進音時，運用笑肌軟口蓋位置的上提，使口腔內共鳴空間增大，讓聲音及氣息以拋物線的方式將聲音拋出，同時運用橫膈膜的支撐使氣息平穩地吐出，長音處將共鳴位置集中於鼻腔做漸弱處理，營造如開頭中將聲音傳遞至遠方的感覺。

三、民歌《燕子》第三段B

譜例 4：民歌《燕子》24-30 小節

poco piu mosso

眉毛彎彎 眼睛亮 脖子勻勻 頭髮長 是我的姑娘 燕子啊!

第三段的譜例中標示以稍快的速度演唱，雖然與第二段同樣運用稍快的速度表達對情人的讚美，但因此段在開頭便以較快的速度進行演唱，因此在氣息的調度上與第二段的處理方式不相同，在演唱時運用橫膈膜的支撐，較快且規律地將氣息吐出。27 小節在氣口的處理後轉換情緒（見譜例 4 圓圈處），此處的歌詞意涵與第一及第四段的結尾部分皆帶有對情人訴說的口吻，因此筆者認為此處運用相同的旋律與下一段落做銜接，同時在詮釋上透過漸慢的處理與下一段落的速度做連接，結尾的「燕子啊！」同樣以漸慢的方式演唱，尾音部分將共鳴放置於前端鼻腔處，使音量漸弱結束，表達對情人的深深情感。

四、民歌《燕子》第四段 A

譜例 5：民歌《燕子》31-42 小節

rit.

燕子啊! 不要忘了你的諾言 變了心 我是你的 你是我的 燕子啊! 啊!

結尾段以訴說的口吻表達與情人分離的悲傷情感，速度部分回到與第一段相同的行板，並依照原譜例標示在第 37 小節第二拍處做漸慢處理，表達歌詞中「你是我的」的心境，最後的「燕子啊！」隨前一小節做漸慢處理，長音處的音量漸弱表達對情人的思念之情。結尾處又再次出現了與第二段 A 相同的 d2 和 g2 兩音，此處筆者認為除了與開頭相呼應外，長音處的延長處理亦使尾音表達出永無止盡的綿綿思念，在演唱高音處的長音時，須做好橫膈膜的支撐，不因運用較長氣息而使身體、咽喉處的肌肉過於緊繃，亦或使軟口蓋位置往下掉影響其音準，同時須注意氣息的分配。尾音的 a2 在第四拍處漸弱，使共鳴集中於鼻腔，並讓氣息於結尾處有持續流動之感，以此塑造不絕如縷的聲響氛圍。

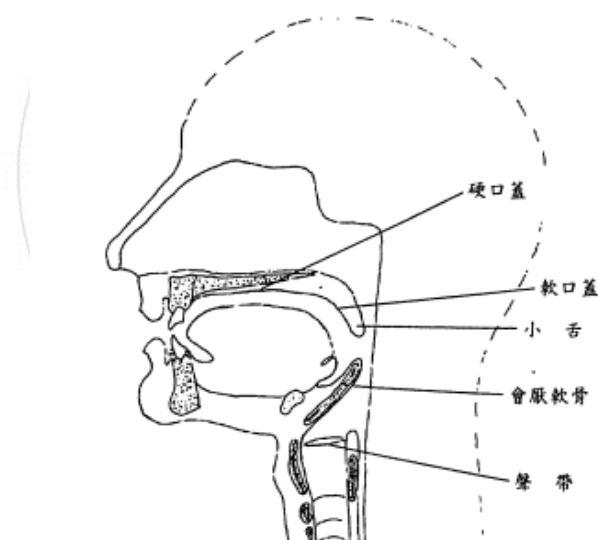


圖 3：口腔聲道圖³⁴

³⁴此圖由齊天欣所繪，並放於康美鳳《人聲的奧祕——如何擁有美妙健康的嗓音》一書中。康美鳳，(2001)，《人聲的奧祕——如何擁有美妙健康的嗓音》，世界文物出版社。P.56

五、小結

筆者在演唱民歌《燕子》時的詮釋方法，參考了迪里拜爾³⁵及崔岩光³⁶的演唱音檔，除了兩者演唱的調性與筆者的曲譜一致外，又因民族聲樂在演唱中融合了美聲唱法的運用，因此此處亦以美聲唱法的影音資料作為參考。經筆者觀察，發現兩位演唱家在樂曲音色的統一及氣口的處理皆較為相似，其中演唱速度的詮釋上有著較明顯的差異，崔岩光版本在速度的處理上較無太大的差異性，整首樂曲的速度較為一致，在每一段落的結尾處皆做漸慢的處理；迪里拜爾的演唱除了在每一段落結尾處做了與前者同樣的詮釋，同時在每一段落皆有加快速度的變化，筆者認為相較於前者，迪里拜爾速度的處理使得音樂較為流動，因此在演唱時較多的參考了迪里拜爾的版本。

而除了以迪里拜爾的演唱速度作為參考，筆者亦依據自身對歌詞的解讀對每一段落的速度進行調整，並沒有如迪里拜爾的版本中有每一段落皆加快速度的處理：第一段筆者以行板的速度進行演唱，第二段先以行板速度演唱後再加快速度，第三段在開頭便以稍快的速度演唱，第四段再回到第一段的行板速度，四個段落皆在結尾處做漸慢及漸弱的處理，筆者認為四個段落的結尾處皆帶有對情人訴說的口吻，因此透過氣口及速度的處理模擬說話的語氣。

三段 A 段開頭的「燕子啊！」處理方式相同，皆表達對情人的呼喚，歌詞「燕子」的 g1—d2 兩音採用面罩唱法³⁷，使音的位置集中於面部前端，中間「子」(d2) 的音為五度跳進，除了腹肌力量及吐氣的運用，亦透過軟口蓋的提

³⁵ 迪里拜爾·尤努斯：原籍為新疆維吾爾族，曾獲 Birgit Nilsson 大獎—瑞典最佳歌劇演員獎，為中國著名的花腔女高音。<https://www.youtube.com/watch?v=nYNTXfGVtCg> (2022/11/03)

³⁶ 崔岩光：曾在日本演出《魔笛》，因此獲得“中國的夜之后”的美譽，為中國著名的花腔女高音。https://www.youtube.com/results?search_query=%E7%87%95%E5%AD%90%E5%B4%94%E5%B2%A9%E5%85%89 (2022/11/03)

³⁷ 面罩唱法：共鳴位置放於鼻子後面，眉毛附近，集中、靠近顏面的前端。(楊兆禎，1976)

起增加口腔內的共鳴；最後的「啊」(d2) 音不以實音演唱，而是以拋物線的方式將聲音拋至靠近鼻腔的共鳴位置，營造將聲音傳遞至遠方之感，並使字尾音量的收韻由強轉為漸弱，在譜面上亦可看到有延長記號的標註，因此在氣息的控制上，需運用橫膈膜及腹肌的力量支撐氣息的吐出。

而在民族聲樂的演唱中強調「字正腔圓」，需清楚的表達詞意，在民歌《燕子》的咬字方面，筆者認為須注意「燕」字的咬字，「燕」字的拼音由注音符號的「ㄧ」及「ㄋ」所組成，發音的口型為橫向音色較扁，須注意演唱時咬字不宜太緊，並增加口腔內的縱向空間，以避免音色過於乾扁。



第二節 二胡協奏曲《燕子》樂曲詮釋

二胡協奏曲《燕子》在情感上與民歌《燕子》同樣表達了對遠方情人的思念；而樂曲旋律的部分，二胡的《燕子》則採用了民歌《燕子》開頭中的 La、Mi 兩音作為樂曲的創作動機，樂曲中以二胡作為主奏樂器，國樂團編制進行伴奏，透過二胡的樂器特性，表達旋律的歌唱性。此次在詮釋的部分筆者採用了台北柳琴室內樂團³⁸於 2006 年出版的《台北柳琴室內樂團教材系列之 4—燕子》曲譜進行分析，此樂譜配以鋼琴伴奏並分為六個段落，分別為：序奏、如歌慢板、華彩獨奏樂段、快板、中板、尾聲。此章節將依序針對六個段落的二胡主奏部分進行詮釋分析。


一、序奏（1—25 小節）♩=52

1—7 小節為伴奏樂段，二胡主旋律部份在第八小節的第四拍進入，鋼琴伴奏部分多為持續的長音抑或休息，讓二胡演奏有較大的詮釋空間。此段筆者以呼喚聲作為想像，速度演奏上較為自由、流動，並結合音量的變化來刻劃呼喚的空間感。

譜例 6：二胡協奏曲《燕子》5—15 小節

The image shows a musical score for the Erhu solo section of '燕子' (燕子), measures 5-15. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with various ornaments and techniques. A red box highlights measures 5-8, and a blue box highlights measures 9-15. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'V' and 'p'. There are also markings for '內3' (inner triplet) and '外3' (outer triplet) in measures 8, 9, 10, 11, and 12. A blue bracket underlines measures 9-15.

³⁸台北柳琴室內樂團由柳琴演奏家鄭翠蘋（作曲家蘇文慶妻子）於 1993 年所創立。

8—11 小節由四次重複的 d1—a1 所組成，接著為高八度音型的模進，其中由 d—a 兩音所構成的  音型，皆為相距五度的音程，營造如民歌《燕子》中「燕子啊！」的曲首（呼喚性音調）語氣。第一組 d1—a1（見譜例 6 實框處）及第二組 d2—a2（見譜例 6 括號處）的速度皆為慢—漸快—快—漸慢的處理，滑音方面隨速度變化均速地調整，同時音量的部份參照譜面標示均速地先漸強再漸弱，第二組 d2—a2 譜面標示為泛音演奏，筆者認為在聲響的效果上表現出聲音傳遞至遠方之感，兩組的 d—a 結合以上的詮釋處理，塑造由遠至近、由近至遠的呼喚聲。

譜例 7：二胡協奏曲《燕子》13—26 小節



15—23 小節可視為四個小節為一組的兩個相同樂句，這兩個樂句為相同旋律、音型的模進，筆者依其旋律走向分別在 16—19 及 20—23 小節（見譜例 7 括號處）的譜例上標示了音量的處理，透過兩個模進樂句的音量變化塑造音樂起伏。而在旋律中也可看到以動機音作為發展，16—17 小節及 20—21 小節起始音及結束音為動機音的 a 音（見譜例 6 實框處），接續的 18—19 小節及 22—23 小節起始及結束音則為動機音的 d 音（見譜例 6 實圈處），同時兩者為相

距八度音程的模進，其中在 18 小節及 22 小節第四拍處，前者為上行的跳進，後者則為下行級進的處理（見譜例 6 虛框處），因此筆者認為後者的旋律進行相較前者更有結束之感。

17 小節及 21 小節在結束音 a1 後銜接至下一小節的起始音 d 音，此處的 a1 採用遲到揉弦³⁹（見譜例 7 虛圈處），以此表現較為深沉的情感。最後的兩組音同樣為動機音的 a—d 兩音構成，與前兩個樂句的排列組成相同，筆者認為此處與民歌《燕子》在曲首的四度音程的表現音樂結構相似，都能處理成帶有呼喚的感覺，且與開頭相互呼應，筆者在處理時尾音的運弓稍慢，以不揉弦、音量漸弱的方式在結尾處營造凝滯的靜謐之感。

二、 抒情的中板（26—110 小節）♩ = 66

筆者依據樂段將本段分為四個部份進行整理、分析，分別為：（一）27—53 小節、（二）61—72 小節第二拍、（三）72 小節第三拍—80 小節第三拍前半拍、（四）80 小節第三拍後半拍—96 小節。

（一）27—53 小節

此段落在詮釋上基本依其旋律走向及譜面記號進行演繹，並透過音量及弓段的分配做出層次變化，其中在間歇記號的部分，筆者在詮釋上以欲言又止的訴說作為想像，從而運用弓的連、頓製造語氣感。

³⁹遲到揉弦：二胡演奏長音時先不揉弦稍後在再慢慢加入揉弦的技法。

譜例 8：二胡協奏曲《燕子》33—45 小節

The image shows a musical score for the Erhu Concerto '燕子' (燕子), measures 33-45. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Red circles highlight specific notes, and blue and red boxes highlight specific phrases or techniques.

八小節的伴奏後，在 35 小節的第三拍後半拍進到主旋律，此處旋律發展以模進方式進行，並以動機音 **d** 及 **a** 作為每一樂句的起始音及結尾音。35—39 小節第二拍筆者將其想像為情感的鋪墊，似是緩緩地訴說故事的開頭，音量由 **mf** 開始演奏，並依照音型走向做出旋律的起伏，此處間歇記號處的前後兩音右手的運弓較輕（見譜例 8 圓圈處），顯現較輕的語氣；同音的連音處則採用浪弓⁴⁰的演奏法（見譜例 8 實框處），營造不絕如縷、似斷非斷的聲響效果，以表達悠悠的思念之情。

第 39 小節第三拍後半至 41 小節第三拍的前半拍處（見譜例 8 虛框處）為向上音型的模進，運弓弓速稍快且連貫，揉弦的幅度較先前樂句更為加大加深，在前段的鋪陳下增加其情感的表達，此處音量隨音型漸強至 **f**，在 41 小節處依音型走向做漸弱處理，以銜接至 41 小節第三拍後半。


41 小節第三拍後半至 45 小節第二拍與 35—39 小節第二拍基本為相同的旋律、音型，兩者差異之處在於此處演奏時須注意附點的變化，另外在間歇記號

⁴⁰ 浪弓：介於連弓及斷弓之間的演奏法，以此製造音的起伏波動。

的部分，譜面標示與第一段有所差異，依照原本譜面的標示，演奏的弓段配置和語氣感與第一段不相同，筆者在演奏時將此處間歇記號的處理改為與第一段相同，使兩段成為相互呼應的對句（見譜例 8 紅圈處），而演奏上間歇記號處的前後兩音在運弓的力度上會更為重些，詮釋方面雖然與第一段相似，但筆者認為此處再一次的重複了同樣的旋律，表達較為強調的語氣。

譜例 9：二胡協奏曲《燕子》45—53 小節



第 45 小節至 49 第三拍前半，在前段的鋪陳下表達了較為濃烈的情感，此處連續出現的  音型皆為相距七度音程的跳進（見譜例 9 圓圈處），強音落在前半拍的雙附點八分音符，以此表現其音樂張力；此段運弓速度稍快，並隨音型走向處理音量的變化。最後的兩個段落為同樣的旋律音型（見譜例 9 括號處），僅在 52 小節第四拍處加了些許的加花譜例 9

（二）61—72 小節第二拍

根據湯雅棋（2017）論文中對作曲者蘇文慶先生的訪談，在 68 小節第四拍十六音符的最後一顆音，在此份譜面上被誤植為 e3，原正確音應為 d2（見譜例 10 圓圈處），在演奏時須注意。

譜例 10：二胡協奏曲《燕子》61—72 小節

二胡主旋律部分在 61 小節第四拍進入，此段落透過長弓演奏展現旋律的歌唱線條，並依譜面標示做音量的處理，在每一長音處皆須加入慢揉弦增進樂曲情感的表達；其中在 64、67、70 小節的譜面上雖然標示了延長記號（譜例 10 實框處），但此處筆者參考演奏家溫金龍影音資料⁴¹的處理，在延長記號處不做延長，依原本的符值進行演奏，使音樂較為流動。尾音的 d2 依譜面提示轉為漸弱，並在此處做氣口的處理，以準備下一段落的銜接。

⁴¹ 二胡大師溫金龍 Kenny Wen 演奏之燕子協奏曲 The Swallow：

<https://www.youtube.com/watch?v=hgB23XGKjfs> (2020/11/02)

(三) 72 小節第三拍－80 小節第三拍前半拍

譜例 11：二胡協奏曲《燕子》72－83 小節

72 小節第三拍始至 80 小節第二拍皆為十六分音符的音型，運弓依譜上記號處理，由於 76 小節第三拍前為連弓，第三拍之後為分弓演奏，因其演奏法的關係，後者的十六分音符相較之下更具顆粒性，情緒較為激動。72、76、80 小節的實框處（見譜例 11）作為旋律及情感的遞進，依其旋律走向音量皆做漸強處理，其他部分的每一小節為相似的旋律音型所組成，因此此處筆者以每一小節為單位做音量的處理（如譜上標記處），透過音量的強弱塑造音樂的起伏及變化，使情感向前流動；尾音 d2 稍作氣口處理後，銜接至下一段落。

(四) 80 小節第三拍後半拍－96 小節

此段落為歌唱般的旋律線條，作曲家在旋律上運用了模進的手法，筆者認為此處的旋律表達層層遞進的思念情緒。此處筆者依其結構組成將此段分為 a、b、c 三個部份（見譜例 12 括號處）進行詮釋處理，藉由弓速、音量的變化塑造豐沛的情感。

譜例 12：二胡協奏曲《燕子》80—109 小節

a 段為向上的旋律音型，音量依音型由 *mf* 開始演奏，84 小節第二拍至第三拍前半的連音作漸強至 *f*（見譜例 12 虛框處），弓速亦隨音量變化加快，在尾音的 *a2* 作出停頓感後將音量銜接至 b 段的 *a2* 音（見譜例 12 圓圈處），此處運用音量的處理使情感向前推進。

b 段在 a 段的推進下情感更為濃烈，此處弓速較快，運弓的力度及揉弦幅度加大，音量隨音型走向處理，表達較深沉的情緒，整段音量由 *f* 開始演奏並在 88 小節漸弱至 *mf*，使音量銜接至 c 段。

c 段為結束句，情感由 b 段的濃烈轉淡，起始音量為 *mf*，此段弓速及揉弦皆稍慢，c 段結尾段落（見譜例 12 紅框處）為重複的音型，92 小節處依譜面標示做漸慢，並根據旋律走向音量漸弱，此處的重複音型筆者以反覆地思念之情作為想像並進行詮釋。

三、 華彩·獨奏樂段（111—182 小節）

此段譜面標註為華彩樂段，由於多個部分的伴奏為休息抑或持續的長音，因此二胡獨奏有較多的表現空間，速度上也較為自由、流動，並可根據音型結構及情感表達做較多的速度變化。此段筆者依據樂曲樂段將之分為四個部分進行詮釋，分別為：

（一）112 小節—128 小節第二拍、（二）128 小節第四拍—137 小節、（三）138 小節第四拍—157 小節、（四）165 小節—182 小節。

（一）112 小節—128 小節第二拍

此段落在演奏上主要依照譜面上的表情記號進行詮釋，速度自由並透過音量強弱及速度變化營造前、後句的相互呼應。

譜例 13：二胡協奏曲《燕子》109—122 小節

此段華彩樂段由鋼琴長音的震音揭開序幕，二胡主旋律於 112 小節處進入，作曲家運用了模進及變奏手法進行創作，並透過節奏減值使速度的變化較為彈性。筆者在詮釋上以音型的走向為基礎，透過音量地起伏描繪音樂的層次。開

頭音量為 *mf*，112 小節第二拍處稍作漸強銜接至第四拍的第一顆音（見譜例 13 圓圈處），隨後做漸弱處理連接至 113 小節，速度方面筆者在三組音型的處理作些微的漸快，從而塑造音樂的流動感，此處 113 小節與 112 小節之間相互呼應。

114—115 小節由 112—113 小節發展而來，為上行的音型走向，情緒較為激動，此處採用由慢至快、由弱至強來推進情感的表達，使音量及速度銜接至 115 小節的第一拍，115 小節第二拍的速度稍慢，與前一組音形成對比，其中 115 小節的延長記號處筆者會做一個氣口的處理，使換把至 116 小節能更好地操作（見譜例 13 實框處）。116—117 小節為相距八度的相同旋律音型（見譜例 13 虛框處），並依其音型整體音量分別做 *mf* 及 *mp* 的處理，兩小節間相互呼應，音型為上行的音階，此處以每一組音型為單位稍作漸強，兩小節的速度稍慢以銜接至下一段落。

118—121 小節可視為兩小節為一組的兩個相同旋律、音型的樂句（見譜例 13 括號處），其中 121 小節第二拍在 119 小節第二拍的基礎上做了些許的加花。此段情緒稍微緩和，音量上 118 小節由 *mf* 開始演奏至 119 小節漸弱，121 小節為銜接下一小節的速度，在此處稍做漸慢，並由 *mp* 的音量開始做漸弱。

譜例 14：二胡協奏曲《燕子》121—128 小節

The image shows a musical score for two staves, measures 121 through 128. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Red brackets are used to highlight specific musical phrases: one bracket spans measures 121-122, another spans measures 123-124, and a third spans measures 125-128. The dynamic markings include *mf* and *mp*. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

122 小節第一拍後半—128 小節第二拍可視為兩小節為一組的三個樂句，後兩組樂句為相同的旋律音型，並與第一組樂句相距五度的音程（見譜例 14 括號處），詮釋上主要根據音型走向做音量及速度的處理。第一組音為使情感向上推進，速度稍做漸快，後兩組速度則依序變慢，使速度銜接至下一段落，音量

部分三組音量作 *f*、*mf*、*mp* 的層次，並依譜面提示做先漸強後漸弱的處理，此處弓速的應用與速度及音量相互配合，表達由激動轉為平淡的情感。三組樂句間加入氣口的處理，除了作出分句，筆者亦以歌唱時換氣的想法作為考量，塑造嘆息的語氣。

(二) 128 小節第四拍—137 小節

此段筆者將之視為一個過渡樂段，除了再現序奏段，此段還在節奏及速度上與下一段落做銜接，藉由弓速及力度的運用，將速度及情感推進至下一段落，演奏時須注意與伴奏之間的配合。

譜例 15：二胡協奏曲《燕子》133—137 小節



128—133 小節再現序奏段 8—13 小節的旋律，此處筆者認為樂曲中藉由再現的 *d2*—*a2* 音型與 134 小節的 *a2* 音做銜接。接續的 134—137 小節主要照譜上的表情記號進行詮釋，並運用較快的弓速及較大的力度表現此段的音樂張力，134 小節第三拍的顫弓由弱至強將音量及力度銜接至 135 小節，135 小節的四個 *a2* 為強音（見譜例 15 實框處），弓段須平均、弓弦貼緊，同時右手拉推弓的力度加大，並依譜面間歇記號提示每音之間斷開，間歇停頓處的時長隨速度由慢至快逐一縮短，使每音之間的演奏更為緊湊，表達較為急切的感覺。

136 小節弓拉長、弓速隨速度加快，由慢至快地演奏至 137 小節的第一拍，137 小節第一拍的前雙附點八分音符做漸慢處理，同時作出停頓感後銜接至下

一顆音，此處弓不拉滿，藉由弓段的分配表現輕重音，第一顆音以前（右）半弓演奏，隨後的幾顆音皆為後（左）半弓演奏（見譜例 15 圓圈處），其中第一顆音為表現出重音，在運弓上亦使用較大的力度，尾音 a2 的顫弓依譜面標示做延長處理，並以推弓強收，使力度及音量銜接至下一段落。

此處唯一的伴奏樂段為 134 小節第三拍－137 小節，節奏型幾乎與主奏部分相同，以此來推進旋律並增強音樂的張力，因此此段與伴奏的配合相當的重要，在演奏時須透過給予伴奏眼神及呼吸來相互協作。

（三）138 小節第四拍－157 小節

此段伴奏的部分多為休息片段，除譜面標示速度處外，其他段落速度演奏上較為自由，情感部分在過渡段鋪陳下更為激昂，並須注意顆粒感的表現。

譜例 16：二胡協奏曲《燕子》137－157 小節

The musical score for the second violin part of '燕子' (燕子) from measures 137 to 157. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. It includes various performance markings such as 'rit.', 'rit. 起漸快', 'J = 166', '自由換弓', 'f', 'pp', and 'mp'. Red boxes highlight measures 137-140, 141-144, and 153-154. Red circles highlight specific notes in measures 149 and 153. A blue dashed box highlights measures 153-154. Measure 157 is the final measure of the excerpt.

138—141 小節可視為兩小節一組相距八度音程模進的兩個樂句(見譜例 16 實框處)，兩組速度皆做慢起漸快的處理，使情感向前推進，開頭因速度較慢弓需拉長、拉寬，同時隨速度變化調整弓速，並依音型分別以 *f* 及 *mp* 的音量為起始做漸弱處理，從而做出音樂的層次。

142 小節開始進速度，由兩小節一組相同、模進，亦或上、下行的音階所組成(見譜例 16 括號處)，此處為短弓演奏、弓速快，並運用音型走向處理音量的變化，142 小節銜接前段音量，由 *pp* 開始演奏並依譜面及筆者標示做音量處理；146 及 147 小節皆為下型的音階，146 小節銜接前一小節的音量由 *mf* 開始漸弱；148 小節則為上行的音型，由 *mf* 的音量漸強至 149 小節，演奏時須注意大跳音準的準確性及三連音的律動，情感上表達出較為急切的心情。

149 小節音量皆為 *f*，此段弓拉長且弓速快，150 小節的兩個 *b* 音為相距八度的大跳(見譜例 16 圓圈處)，此處筆者不做漸弱，由 *b2* 音快速演奏至 *b1* 音，減少滑音的過程，透過兩音之間音量的落差製造音樂張力，並營造較為激動的情緒。*b2* 音依譜面提示由 *pp* 開始漸強，打音部分亦隨音量變化做慢起漸快的處理，最後的 *c2* 音製造停頓感以銜接至 153 小節的六連音。154 小節第二拍—156 小節第一拍為兩組相同的音型(見譜例 16 虛框處)，分別依照譜面上 *mf* 及 *mp* 的音量記號做不同層次的呈現，其中 156 小節第三拍處標示了臨時的降記號，與下一段落的調性做銜接(見譜例 16 虛圈處)。尾段依音型走向做漸弱處理，並在 156 小節第二拍處速度稍做漸慢，使結尾處有悠長、惆悵之感。

(四) 165 小節—182 小節

此段筆者將之視為一個過渡至急板的樂段，旋律重複了序奏及華彩的部分樂句，進入二胡的主旋律後，伴奏多為休息的樂段，在演奏上速度上亦較為自由。

譜例 17：二胡協奏曲《燕子》165－183 小節

The musical score for measures 165-183 of the Erhu Concerto '燕子' is presented in five staves. Measure 165 is circled in blue. Measure 170 is circled in red. Measures 167-172 and 173-176 are enclosed in red rectangular boxes. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, and *p*, and tempo markings including '慢起漸快', '稍慢', '稍快', and 'rit'. A 'D' box with '急板' and '♩ = 156' is located at the end of measure 181.

158 小節始進入伴奏樂段，並由原先的 d 小調轉為 g 小調，伴奏強調了華彩開頭樂段的主題，在其旋律鋪墊下筆者認為帶有些許神秘的氛圍，至 165 小節進入二胡的演奏，165－166 小節依照譜面標示顫音為慢起漸快，音量先漸強後再漸弱。167 小節轉回 d 小調，速度照譜上標示有三段變化，167－168 小節速度稍慢，169 小節速度稍快，170 小節處速度漸慢（見譜例 17 圓圈處），弓速隨速度變化，弓皆需拉長，此處運用了速度的變化表達流動的歌唱感。

171 小節轉為 e 小調，171－172 小節與 173－176 小節以變奏的方式分別對應了前段的 112－113 小節及 118－121 小節（見譜例 17 實框處）與之相互呼應，與前段相較之下此處藉由轉調及速度的處理使相同的旋律有較為推進之感，音量部分依表情記號進行演奏，速度方面 171 小節的兩組音型由慢至快，172 小節則維持 171 小節第四拍的速度。173－176 小節主要依音型走向做音量的處理，兩組相似的樂句皆為先漸強後再漸弱，音量分別做 *mf* 及 *mp* 的層次變化，175 小節第四拍處速度做漸慢處理，以銜接至下一樂句。

177 小節轉回 d 小調，筆者認為此處運用序奏動機音型的再現強調樂曲的

主題，詮釋上音量由弱至強表現旋律的起伏，並依譜上標示至 180 小節處漸弱收，此處筆者會稍做氣口停頓後銜接至 181 小節，接續的 181 小節弓拉長、弓速由慢至快表達較為激動的情感，音量部分則依音型走向先漸強後再漸弱，結尾的 d2 音作延長處理使結尾表現出悠長之感。

四、 急板（183—314 小節）♩ = 156

183—202 小節為伴奏樂段，二胡主奏部分於 203 小節進入，詮釋的部分運弓飽滿、弓速稍快，音量依旋律走向進行處理，揉弦的振幅稍大，表達追尋愛人的心境。

譜例 18：二胡協奏曲《燕子》201—220 小節

The image shows a musical score for the Erhu Concerto '燕子' (燕子), measures 201-220. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff (measures 201-202) shows the accompaniment with notes and rests. The second staff (measures 203-204) shows the main melody with various bowing and fingering markings. The third staff (measures 205-206) continues the melody. The fourth staff (measures 207-208) shows a melodic phrase with a blue box highlighting a specific interval and a red circle around a note. The fifth staff (measures 209-210) continues the melody. The sixth staff (measures 211-212) shows a melodic phrase with a blue box highlighting a specific interval and a red circle around a note. The seventh staff (measures 213-214) continues the melody. The eighth staff (measures 215-216) shows a melodic phrase with a blue box highlighting a specific interval and a red circle around a note. The ninth staff (measures 217-218) continues the melody. The tenth staff (measures 219-220) shows the final notes of the passage.

203—207 小節及 208—211 小節可視為兩個樂句的模進，音量部分依譜面標示處理，揉弦速度稍快，並以長弓演奏表現出旋律的歌唱性。203 小節由強奏至 207 小節的長音處轉為漸弱，並在長音結尾處做氣口呼吸後接續 208 小節，

208 小節由 *mf* 的音量開始做漸強，並在 211 小節長音結尾處稍做氣口呼吸後連接至下一段，此處氣口的處理筆者以演唱時換氣的想法做考量，在長音處吸氣後接續下一樂句，湯雅棋（2017）的論文中亦在此段的同一處進行氣口處理，其目的在於分出旋律的樂句。

212–220 小節依譜面提示進行演奏，在 213–215 小節相同節奏處（見譜例 18 實框處），譜面上標示了有無間歇記號（見譜例 18 圓圈處）的差異，筆者認為此處間歇記號連、頓的演奏，配合伴奏的切分節奏音型，除了使音樂更具律動感外，同時也使旋律更加推進。216 小節第四拍–220 小節依音型走向及譜面標示作處理，其中 218 及 219 小節處雖然為下行的音型走向，但筆者認為透過譜面標示的漸強處理，能使樂曲的行進感銜接至下一段落中。

221–239 小節為模進手法所構成，並由十六分音符及切分音音型堆疊音樂的情緒，與伴奏相互呼應，為短弓演奏，音量的部分則透過其旋律走向做出層次變化，以表達急切的心情。

譜例 19：二胡協奏曲《燕子》221–240 小節

The image displays a musical score for the Erhu Concerto '燕子' (燕子), measures 221 through 240. The score is written in a single system with five staves. The first staff (measures 221-225) features a melodic line with various articulations and dynamics. The second staff (measures 225-229) shows a melodic line with a red dashed box highlighting a specific section. The third staff (measures 229-233) continues the melodic line with a red dashed box. The fourth staff (measures 233-237) shows a melodic line with blue boxes highlighting specific rhythmic patterns. The fifth staff (measures 237-240) shows a melodic line with blue boxes highlighting specific rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

221—224 小節的音量主要根據音型走向進行處理，並可參照筆者標示於譜面的記號，此處透過音量變化塑造旋律起伏，並使音量及情緒推進至 225 小節。225—226 小節共反覆兩次，兩小節除第一顆音之外，其餘音為相距八度的下行模進（見譜例 19 圓圈處），225 及 226 兩小節依其音型分別做 *f* 及 *mp* 的處理，除了透過重音的處理表現音樂張力，亦藉由音量做出層次變化。

接續 227—230 小節的三組十六分音符音型（見譜例 19 虛框處），為上行的音型結構音量由弱至強依序做 *mp*、*mf*、*f* 的變化向上堆疊，其中筆者在三組音型的音量基礎上皆做先漸強後再漸弱的變化，以作出音樂起伏。233—239 小節為相同旋律音型的模進，233 小節與 237 小節為相同的旋律音型，兩者以 *mf* 的音量演奏，235 小節與 239 小節為相距八度的模進，音量分別依音型做 *p* 及 *f* 的詮釋。其中二胡部分 233—239 小節的第三及第四拍的前十六後八分音符（見譜例 19 實框處），原譜面的標示為先連弓後分弓的演奏法，此處筆者參考溫金龍及王明華兩位演奏家的影音資料，將此音型的三個音符以連弓演奏，使弓法的運用及旋律的表現更為流暢。

227—240 小節的伴奏部分與主奏相互呼應，由主奏先演奏主旋律後，下一小節的伴奏再一次重複變奏或模進的旋律，此處透過主奏及伴奏對唱的形式，運用音量的編排，使情緒向上堆疊。

譜例 20：二胡協奏曲《燕子》237—252 小節

240—248 小節為雙音演奏的八分音符音型，演奏時應注意節奏、速度的掌控，右手拉推弓的長度應保持平均，並依照音型走向處理音量的變化。241—246 小節每一拍的前半拍為主要音，後半拍為動機音 a 或 d 的音所組成（見譜例 20 圓圈處），演奏時會更著重在前半拍，右手力度相較於後半拍會較強，使音樂有向前推進之感，音量方面依音型走向做變化，240—242 小節以及 243—246 小節皆為先漸強後再漸弱。

247—248 小節及 250 小節皆為上行音階，音量以漸強的方式做處理，以將音量及力度銜接至 249 小節及 251 小節的切分節奏音型中（見譜例 20 實框處），249 小節及 251 小節音量則分別作 *f* 及 *ff* 的處理，演奏時配合重音的表現，表達層層遞進的激動情感。

譜例 21：二胡協奏曲《燕子》260—268 小節

七小節的伴奏樂段後，二胡主旋律於 260 小節進入，詮釋上依譜上記號及旋律走向進行演繹，並以長弓及稍快的弓速演繹歌唱的旋律，長音處揉弦震幅的頻率稍大，表達歌唱的旋律線條。260 小節依譜上標示音量由 *mf* 開始做漸強，至 262 小節第四拍處隨旋律走向漸弱。接續的 264 小節同樣由 *mf* 的音量作為起始，並依其音量記號進行演繹，塑造音樂的起伏、波動，接續的伴奏段重複了此段的旋律，此處尾音的長音作漸強處理，使銜接至伴奏段時旋律有繼續歌

唱的推進感。

此段筆者在指法的分配上與譜面標示稍有差異，前樂句有較多的內弦換把（見譜例 21 括號處），後樂句為外弦換把（見譜例 21 虛線括號處），此處指法的運用上筆者以自身的演奏習慣及方便性作為考量，使音能同一把位進行演奏，降低換把的頻率，音響效果上則減少了換把滑音的應用，因滑音的過程縮短，使音樂的呈現較為直接及流暢。261 小節長音 d2 以內弦四指演奏，並與前一個同音的 d2 音符分別做內、外弦音色的處理（見譜例 21 實框處），表現音色的層次。隨後 262 小節的第二拍以外弦一指演奏，為同指滑音，第三拍的複點四分音符則調整為二指演奏，至 262 小節最後的八分音符處才調整回內弦演奏（見譜例 21 虛框處），此處指法為內弦的三指，263 小節的臨近音依序調整為三指、四指、三指、二指的指法；265 小節第三拍長音處以外弦四指演奏（見譜例 21 實圈處），266 小節的臨近音則隨前一小節更動，以外弦的三指及一指進行演奏（見譜例 21 虛圈處）。

譜例 22：二胡協奏曲《燕子》277—288 小節

269—276 小節為伴奏樂段，277 小節進入二胡主旋律，此段弓速稍快，為長弓演奏，並藉由音量及重音的處理，使情感向前推進。277 小節依表情記號由弱漸強，並依音型走向在 281 小節漸弱，278—281 重複的相似音型（見譜例

22 括號處)，抒發了較為深沉的情感，隨後的 282—287 小節向上的旋律音型則表達了情感的宣洩，兩段落的情感由淡推往濃烈，音量亦隨之作漸強處理，282—283 小節為上行音型，音量由 *mp* 漸強至 *f*，285 小節由四分音符組成的三連音（見譜例 22 實框處），需注意節奏的掌握，並運用弓弦之間與力度的配合製造音樂張力，尾音則做漸弱處理，與前段的三連音在音量上形成對比。

譜例 23：二胡協奏曲《燕子》310—317 小節



296—314 小節反覆了 260—287 小節的旋律，與之不同的為 296—314 小節中間並無休息樂段，此段與前兩段的詮釋方法大致相同，筆者認為此處重複的旋律再一次強調了思念的情感，並透過伴奏的編排表達情緒的變化。演奏部分需注意 312 小節由四分音符組成的三連音處，第一顆音依譜面提示弓法做回弓處理（見譜例 24 圓圈處），運用右手臂力與弓弦的配合，製造較有爆發力的聲響效果，最後的 314 小節需注意 *rit.* 的速度提示（見譜例 24 虛圈處），並作漸弱處理以銜接至下一段落。

此處的詮釋方式雖與前段相近，但因兩段伴奏的鋪陳方式不相同，在情感的渲染上也有所差異，其中筆者認為國樂團及鋼琴的伴奏效果亦會有所影響，兩者在上一樂段的伴奏處理上多為長符值的和聲節奏，此樂段樂團的伴奏部分以弦樂共同演奏主奏的主旋律，使音樂較有滂沱之感；鋼琴伴奏的部分則在節奏上增加了八分音符的節奏型，讓樂曲有向前行進之感。

五、 中板（315—333 小節）♩ = 112—120

此段的 315—327 小節為雙音演奏的八分音符音型，速度稍緩，相較於急板雙音樂段較為激動的情緒，筆者認為此段則傾訴了對情人的思念之情，其中在伴奏部分急板雙音樂段運用與主奏相同的節奏型進行推進，此處的主旋律則由國樂團⁴²或鋼琴演奏，二胡則擔任副旋律的角色，而在國樂團的版本中亦運用了打擊樂器烘托樂曲的情緒。

譜例 24：二胡協奏曲《燕子》313—332 小節

The musical score for Example 24, measures 313-332, is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a fermata over a whole note, followed by a 'rit.' marking. A tempo marking 'E 中板 ♩ = 112-120' is present. The melody consists of eighth-note patterns. A red box highlights a triplet of eighth notes in measure 325. The score ends with a fermata over a whole note in measure 329.

此段運用音量的變化做出音樂層次，315 及 316 小節依音型分別做 *mp* 及 *mf* 的詮釋，每一個別小節又依音型走向作先漸強後漸弱的處理，317—319 小節重複 315 小節的音型，同樣旋律的三個小節依序做 *mp*、*mf*、*f* 的處理，使情

⁴² 湯雅棋（2017）的論文中提到，此段主旋律由嗩吶、笛子等吹管樂器演奏，胡琴、揚琴與主奏同為副旋律，高、中笙及柳琴、阮等樂器擔任伴奏。

緒及音量由弱至強層層遞進至 320 小節，321 至 322 小節為下行的音型，此處音量做漸弱處理，323—324 小節及 325—326 小節皆為先上行後下行的旋律走向，兩者皆為先漸強後再漸弱，327 小節為上行音型，音量由弱漸強至 328 小節，此處由四分音符組成的三連音依譜面提示做重音處理(見譜例 24 實框處)，以表現出音樂張力，接續的 329—331 小節依譜面表情記號做重音的演奏，此處筆者在處理上做出重音的弓頭音後維持其音量，使音樂有持續行進之感，331 小節在弓頭音後做漸弱處理，使情緒稍為緩和後，準備銜接至下一段落。

六、 尾聲 (334—341 小節) ♩ = 自由地

譜例 25：二胡協奏曲《燕子》334—341 小節

The image shows a musical score for two staves. The first staff starts at measure 333 and ends at 337. The second staff starts at measure 337 and ends at 341. A red box highlights the first two beats of measure 337, and a red circle highlights the final note of measure 337. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'f', and a tempo marking 'F 尾聲(自由地)'.

兩小節的休息之後，334—337 小節再現了序奏的動機音型，使首尾相呼應，此段處理方式與序奏段相似，並依照造表情記號的提示作詮釋，337 小節第二拍後音量漸弱，長音演奏結束後筆者會在此處作氣口的處理，以做準備銜接至 338 小節。338 小節音量依音型走向由弱至強向上推進(見譜例 25 實框處)，弓隨弓速加快並拉長，339 小節銜接前一小節音量由 *f* 開始至第二拍後漸弱(見譜例 25 圓圈處)，尾音的泛音音量依譜面標示由 *mp* 開始，並在第二拍後漸弱。此段在處理揉弦時震幅頻率不宜過大，以表達綿綿的思念之情。

七、 小結

二胡協奏曲《燕子》以民歌《燕子》的 La、Mi 兩音作為貫穿樂曲的創作動機，而在創作手法上則運用了相當多的模進及變奏手法，同時運用重複的樂句、樂段強調情緒的表達。其中樂曲結構上筆者認為與民歌《燕子》有著相似的應用，兩首樂曲中段及結尾段再現的四度或五度的曲首、動機音型，筆者認為除了作為與下一段落的銜接，亦使樂曲的首尾能相互呼應。

二胡協奏曲《燕子》中運用了二胡的歌唱性特色來進行表達，其中在快速音群、三連音等的演奏上亦能發現其器樂特性的展現，而在薛辰茜（2021）的文中也提到：「器樂演奏聲腔化是源於聲腔，卻不止於模仿聲腔，將聲腔的演繹上升到適合樂器本身的演奏」，筆者認為此部作品以二胡的音色特色作為基礎，在發展其歌唱性旋律線條的同時，亦透過演奏技巧等技術性的呈現，表現了二胡作為「器樂」的特性。

在詮釋方面筆者除了以譜面記號做為參考，亦以旋律音型的走向以及筆者個人演奏方便性作為考量，並同時將歌唱的觀點代入此首樂曲的演奏中；在影音資料的整合上，筆者則以溫金龍⁴³及王明華⁴⁴兩位演奏家的影音版本作為參考，並以兩者的演奏速度及滑音的運用作為觀察，溫金龍的演奏速度相較於王明華的版本速度較慢，滑音的運用亦較少，其中筆者認為溫金龍的速度處理雖然較慢，但在樂曲的整體流暢性及情感的表達上，皆較為貼近筆者對於樂曲中思念情感的想像，而滑音部分筆者則以個人演奏的方便性為考量，選擇較少換把滑音運用的版本作為參考。

⁴³二胡大師溫金龍 Kenny Wen 演奏之燕子協奏曲 The Swallow :

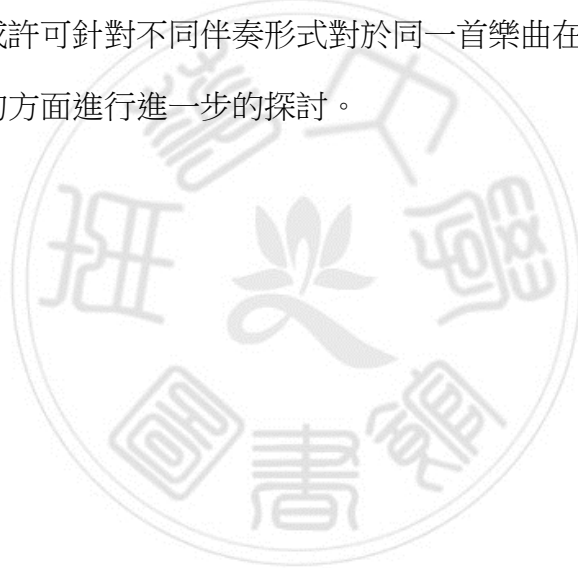
<https://www.youtube.com/watch?v=hgB23XGKjfs> (2022/11/02)

⁴⁴ 2010 臺灣國樂團 《魚尾獅的音樂傳奇》〈燕子〉二胡協奏曲 || 臺灣國樂團、二胡/王明華 :

<https://www.youtube.com/watch?v=qlSaufc2xyo> (2022/11/02)

在旋律重複的部分，就筆者觀察的兩個影音版本，認為其在相同旋律的詮釋上差異並不大，而在筆者演奏時，雖然亦以相似的詮釋方式處理重複的旋律，但筆者認為除了以強調語氣感為考量外，伴奏的編排亦與情感的塑造有所相關，經由筆者的研究，發現樂曲中較頻繁出現的動機音型及急板段的重複樂段，兩者在伴奏的部分有著不同的呈現：在動機音型進入時，伴奏常以休息亦或持續的低音長音進行鋪墊，給予了二胡主旋律較大的發展空間；而急板方面則透過兩個相同旋律，但不同編排的伴奏做出差異性，並以此塑造不同情感的表達。

另外，經由此章節的研究，筆者認為國樂團及鋼琴伴奏的兩種形式，在同一樂段中對於樂曲情感的烘托及情感的塑造皆有不同的表現，因此筆者認為在之後的研究中，或許可針對不同伴奏形式對於同一首樂曲在情感塑造、演奏者及觀眾情緒認知的方面進行進一步的探討。



第四章 民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》

演奏技法的運用及詮釋比較

此章節透過梳理第三章民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》的詮釋方法，從中比較、結合兩首樂曲在演奏（唱）詮釋及情感表達上的關聯性，期望藉由兩首樂曲的分析，整合二胡及民族聲樂兩者相互應用上的可能性。

第一節 民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》之

相似技法的應用

一、氣息控制

氣息的控制為歌唱中的首要技巧，與歌唱的音準、音色、連貫性等息息相關，而在筆者學習二胡的過程中，亦聽多位老師提起相似的應用方法。

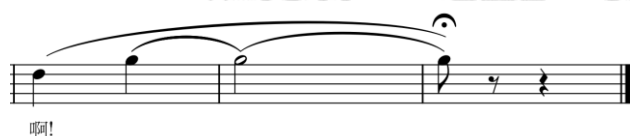
在演唱時強調聲隨氣轉，根據不同樂曲表現，氣息及腹肌的運用亦隨之調整，而在二胡運弓的應用上亦有與之相似的運用方法。二胡在演奏時，以規律的運弓速度配合弓弦之間的摩擦振動產生聲音，並根據旋律表現調整弓的應用，而在演唱時亦須如運弓一般穩定、規律地將氣息吐出，並如演奏二胡須將弓弦貼緊一般，運用橫膈膜支撐氣息，使演唱樂曲時聲音隨氣息而出。

歌唱中氣息分配的掌握亦相當重要，筆者認為與二胡弓的配置有著相似的概念，演唱時以橫膈膜的支撐為前提，針對樂曲樂句及演唱的速度分配氣息的運用，以避免演唱時因為氣息的不足而運用過多的喉部肌肉；在二胡的運弓上

亦須注意弓段的調配，不因演奏時運用過多的弓段亦或過快的運弓速度，而使後面音符的音質及運弓的穩定性受到影響。兩者在應用上皆須透過演奏前對樂曲進行基本的瞭解及分析，並事先規劃氣息及弓段的分配。

而在筆者論文第三章節的內容中亦有關於民歌《燕子》氣息分配上的討論，筆者在演唱民歌《燕子》時為配合速度的變化，在樂句的開頭保留較多的氣息，使速度加快亦或音符延長處有足夠的氣息演唱(見譜例 26)；在二胡協奏曲《燕子》的曲譜標示中亦可看到多個音符的連弓處理，其中華彩樂段處因速度較為自由，運弓的配置上須考量樂曲速度及音量的變化，如 153 小節的五連音處須在弓速較快的情況下以一弓演奏多個音符，因此在運弓時須掌握好運弓的速度，以避免造成無法演奏完音符亦或音量不平均的狀況發生。(見譜例 27)

譜例 26：民歌《燕子》40—42 小節



譜例 27：二胡協奏曲《燕子》153 小節



另外，氣息的調整亦與樂曲情感的塑造有所相關，筆者在兩首《燕子》的情緒表達上，皆在幾個樂段結尾處塑造了悠長的樂感(見譜例 28、譜例 29)：在演唱至結尾時，除了運用橫隔膜持續的支撐，在氣息用盡時須讓氣息有仍在向前流動之感；而在二胡演奏上，亦會應用相似的方法，弓速變慢的同時，弓弦之間貼緊同時保持其運弓的穩定性作為支撐，並同樣使結尾的音有持續行進之感，兩者在處理上雖然為休止狀態，但音樂並沒有因音符的休止而結束。此

處的處理亦帶有「舞台表現」的成分，筆者在學習演唱及演奏的過程中，時常被提醒在樂曲演繹結束時，須保持在最後的動作中，不因肢體動作的改變，而影響樂曲的表達，使聽眾仍沉浸在樂曲的氛圍中。

譜例 28：二胡協奏曲《燕子》181—183 小節



譜例 29：民歌《燕子》40—42 小節



二、二胡揉弦及聲樂顫音 (vibrato)

二胡的揉弦與歌唱的顫音經常被一同討論，在筆者查閱的多數文獻資料中提到二胡揉弦技巧的運用，其目的在於模仿歌唱時的自然顫音，兩者的處理皆豐富了音樂的表現力，並在樂曲情感的塑造上扮演著重要的角色。在兩首《燕子》的詮釋上皆使用到此種方法，其中二胡的揉弦技巧根據不同地域風格及樂曲情感，可分為滾揉、滑揉及壓揉等進行演繹，而此次在二胡協奏曲《燕子》中所使用的揉弦手法則為滾揉，經筆者查閱資料並結合自身演奏經驗，認為滾揉在音色上與歌唱的顫音較為相近，因此較適用於樂曲歌唱性的展現，在此首樂曲揉弦技法的運用上筆者亦透過滾揉的手法模擬人聲的歌唱，並以振幅及速度頻率的不同表現塑造樂曲的情感。

不管為聲樂的顫音亦或二胡的揉弦，兩者的目的皆是使樂音產生波動，並以此達到美化聲音的作用，而震幅頻率的深、淺、快、慢更是與情感的表達有所相關，在演奏及演唱上筆者則是以旋律及該樂段所表達的情緒作為判斷，兩首《燕子》在其震幅的頻率上，筆者認為民歌《燕子》及二胡協奏曲《燕子》

的抒情樂段在處理上是相差不大的，如民歌《燕子》每一樂段結尾處的長音，以及二胡協奏曲《燕子》抒情的中板中長音處的揉弦，兩者在揉弦及顫音的振幅及速度頻率上皆較為相近。(見譜例 30、譜例 31)

譜例 30：民歌《燕子》10-11 小節



燕 子 啊!

譜例 31：二胡協奏曲《燕子》53 小節



然而其中二胡協奏曲《燕子》序奏段所應用的遲到揉弦（見譜例 32 實框處），並沒有參考民歌《燕子》中的顫音，筆者在多數版本的民歌《燕子》中，亦沒有發現延遲顫音的處理方法，因此關於二胡協奏曲《燕子》遲到揉弦的處理筆者是以情感的塑造為考量。

譜例 32：二胡協奏曲《燕子》16-17 小節



關於顫音及揉弦的頻率筆者目前僅能以自身的感受作為衡量，鑒於兩者震幅頻率比對的困難性，筆者認為或許在之後的研究上可以以電子儀器做為參考，將顫音及揉弦的數據輸入於儀器中，以較為直觀、量化的方式進行分析、比對，並使演奏、唱相同旋律或相似樂段時兩種技法的借鑑及應用能達到統一性。

三、裝飾音的應用

關於裝飾音的部分，在二胡協奏曲《燕子》的譜例及影音版本中有較多的應用，樂曲中包含了打音、漣音及倚音的處理，而根據筆者的觀察，在漢語民歌《燕子》的曲譜以及民族聲樂及美聲唱法的影音版本中則沒有太多裝飾音加入，因此此處筆者透過 Қарақат Әбілдина 演唱的哈薩克語版《燕子》⁴⁵進行討論，此版本中以哈薩克民族唱法進行演唱，雖然旋律與漢語版的《燕子》稍有不同，但在其演唱中所運用的裝飾音筆者認為可以與二胡協奏曲《燕子》的裝飾音處理一同討論。

此處以二胡顫音及聲樂的震音（Trillo）⁴⁶作為闡述，此技法為本音與其向上的鄰音快速交替反覆的演奏（唱）法，其中二胡在裝飾音的使用上可看見其多樣性，根據不同地域、民族而有不同的風格變化，例如在蒙古音樂中便經常可聽見以三度音程的顫音或打音模仿馬頭琴的演奏，而透過對哈薩克語版《燕子》的觀察，筆者發現其在震音方面有小二度音程的運用，二胡協奏曲《燕子》顫音方面則多為大二度的使用（見譜例 33），而對於能否將演唱中小二度音程的應用套用於二胡協奏曲《燕子》中，筆者認為二胡的技術上能容易的運用，並為其增添音樂風格，但因此首樂曲的創作原是以漢語版的《燕子》做為參考，筆者認為此一部分的應用應徵求作曲家的想法，以免破壞了樂曲的風格及作曲家所想表達的情感。

⁴⁵ Qarlygash / Қарлығаш / Қарлығаш / Қарақат Әбілдина :

<https://www.youtube.com/watch?v=PXavfHh2Md8> (2022/11/12)

⁴⁶ 亦可稱作顫音，此處筆者為與上一段落聲樂的顫音作出區別，因此以震音作為論述。（任蓉，1995）

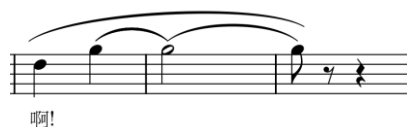
譜例 33：二胡協奏曲《燕子》154 小節



四、滑音

滑音為二胡及演唱中皆會應用的演奏、唱技法。二胡不同的滑音方向，如：上滑音、下滑音、迴轉滑音、墊指滑音等運用，皆對樂曲風格的塑造有所影響，在二胡曲《蘭花花敘事曲》相關文獻中便提到如何運用滑音的處理表現地方的方言特點。二胡協奏曲《燕子》中運用滑音的處理表現樂曲的歌唱性及情感，但在民歌《燕子》的演唱中則透過速度、延長音等的變化塑造情緒，因此二胡協奏曲《燕子》的曲譜中標示了較多上滑音，而在民歌《燕子》的演唱版本中筆者發現滑音的運用則較少，而關於此處是否能借用二胡協奏曲《燕子》中的上滑音處理，筆者認為根據民歌《燕子》的音樂結構是可以將其套用於樂曲中的，如中段及結尾段四度音程「啊！」的吟唱（見譜例 34），因為為由低至高的音型，因此筆者認為可在此處嘗試上滑音的處理。此處的討論筆者以音樂結構的角度作為考量，但對於是否適用於哈薩克地方音樂風格則需要更進一步的探究。

譜例 34：民歌《燕子》21-23 小節



第二節 樂曲情感的塑造

一、情感表達的想像

二胡與民族聲樂最為直觀的差別，在於民族聲樂的演唱能透過歌詞將音樂內容較直白地傳達給觀眾，而在器樂演奏上不僅考驗了演奏者對作品的理解，亦關乎到觀眾對於作品的鑑賞能力，鑒於兩首《燕子》在情感的表達上為相同的，因此也提供了筆者在詮釋二胡協奏曲《燕子》時能透過民歌《燕子》的歌詞文本進行想像。

筆者在詮釋二胡協奏曲《燕子》時緊扣思念的主題，並依據其旋律進行想像，其中在兩首《燕子》中皆出現的曲首音型，便是表達出對情人的呼喚，在筆者學習演唱的過程中，經常被教導演唱時需透過想像進行音的處理，如在演唱此段時，筆者便是以將「燕子啊！」傳遞至遠方的情感作為想像，在演唱技巧的運用上亦透過想像的提示使音拋至遠方，讓音聽起來較為圓滑，也因此反應了樂曲想像的應用在技巧及情感表達上有著相輔相成的關係，而在演奏二胡的動機音型時筆者亦是代入與民歌《燕子》同樣的想像，並同時運用音量、速度的變化模擬呼喚的空間感。

譜例 35：二胡協奏曲《燕子》5—14 小節

民歌《燕子》的樂曲共分為四個段落，其中根據樂曲結構及歌詞內容，筆者認為在樂曲中帶有「起、承、轉、合」的特點，而二胡協奏曲《燕子》雖然篇幅較長，但仍然可在每一段落中感受到不同情緒的表達，其中筆者認為除了可將「起、承、轉、合」的概念套用於整體的樂曲外，亦可將其範圍縮小，應用於小樂段的處理上，如在二胡協奏曲《燕子》抒情的中板中的第 35—53 小節筆者便運用了此種方式進行詮釋，以樂曲中的結構及旋律走向為基礎，藉由相同或模進旋律的編排，運用音量的處理表達情緒的不同變化（見譜例 36），在情感的處理上亦有與民歌《燕子》相似的應用，如在此段第 35 小節的開頭，筆者便帶入與民歌《燕子》第一段相同的想像，以娓娓訴說故事的序幕作為情境。

譜例 36：二胡協奏曲《燕子》第 33—53 小節

The musical score for the second violin concerto '燕子' (燕子) covers measures 33 to 53. It is divided into four sections labeled '起' (Start), '承' (承接), '轉' (轉), and '合' (合). The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked '中板' (Moderato). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Red and blue brackets are used to highlight specific melodic phrases and their variations across the sections.

二、語氣感的塑造：

在兩首《燕子》中均能看到對於語氣感的處理，在二胡曲譜的記譜中常可以見到「，」（間歇記號）的標示，用以提示演奏者演奏時須在兩音之間製造停頓的間歇感，從而塑造樂曲風格及情感的表達。而關於二胡協奏曲《燕子》樂曲中的連、頓處理，筆者認為可運用弓段的配置及力度的運用作出音的輕、重音，使語氣感的塑造更為貼近，如在抒情的中板的第 35—39 小節及 41—45 小節處（見譜例 37 括號處）筆者便運用了力度的處理作出不同的差異，因兩個樂句為相同的旋律，差異僅在於 41—45 小節的旋律中有附點的運用，因此筆者認為此處為語氣的強調，在演奏時會稍加力度的處理。

譜例 37：二胡協奏曲《燕子》第 33—45 小節

在演唱方面筆者認為亦有，與之相似的應用方法，然而對於演唱中連、頓感的處理，筆者認為有兩種處理方式，其目的在於表現樂曲或歌詞的抑揚頓挫：一是在氣息支撐的前提下作出音樂的表現，此種方法在戲曲的的拖腔中可見其應用；另一方式則透過氣口進行處理，筆者在學習中國藝術歌曲亦或古詩詞的

演唱過程中，經常會在演唱前先反覆的以朗誦的方式閱讀其歌詞內容，從而藉由歌詞的分句分割氣口的處理。而在民歌《燕子》的處理上，筆者認為透過氣口處理的方式在語氣感的表達上會較為明顯，因此在此首樂曲的處理上會更傾向於後者的應用方式。

關於民歌《燕子》氣口處理的方法在第三章的內容中有所提及，而透過朗誦的方法，筆者認為在此首樂曲中亦有其他處理氣口的方式，並可透過不同的處理增加樂曲語氣感的塑造，並嘗試民歌《燕子》的不同詮釋法。以此處以民歌《燕子》的第一段進行討論，並在內文中以「，」標示氣口的位置，第一段歌詞原為「燕子啊，聽我唱個我心愛的燕子歌，親愛的聽我對你說一說，燕子啊。」為增強其語氣的表現，筆者認為可在「我心愛的，燕子歌」處增加氣口的處理，在其分句上作出差異，並強調歌詞中「我心愛的」語氣。而在現有的演唱版本中，筆者觀察到亦有演唱者運用此處筆者探討的詮釋方式，但在大部分的演唱版本中仍是以原歌詞的標示作氣口的處理，兩者詮釋方法因分句的關係，使得筆者認為後者的演唱相較前者較為流暢。

譜例 38：民歌《燕子》3-7 小節



The musical notation shows a melody line on a staff with lyrics underneath. The lyrics are: 燕子 啊! 聽我唱個我心愛的 燕子歌. There are three breath marks (V) above the staff, one above the first measure, one above the fourth measure, and one above the seventh measure. The melody consists of quarter and eighth notes.

第五章 結論

二胡協奏曲《燕子》係以民歌《燕子》開頭中的 La、Mi 兩音作為樂曲的創作動機，在其情感的表達上亦與民歌《燕子》相同，本篇論文藉由文獻的整理及對兩首《燕子》的樂曲詮釋進行分析，從中整合民族聲樂及二胡兩項專業理論融合的可能性。

本篇論文先透過文獻的蒐集，歸納兩首《燕子》以及二胡與歌唱藝術的相連性，藉由文獻的整理爬梳兩首《燕子》的背景脈絡，而關於二胡與歌唱的文獻大致可分為以下兩類：一、透過二胡及歌唱的相同或相似旋律樂段進行探討，二、先針對演奏、演唱中相似性技法進行討論，而後再將所討論的特定技法運用於所探討的作品。而在本篇論文中筆者則嘗試以兩首音樂結構並無太多聯繫的作品進行探討，從而觀察兩首樂曲在情感表達及技巧應用上的關係。

在兩首樂曲的詮釋方面，結合文字、影音文獻的參考以及筆者個人的演唱、奏實踐進行探討。民歌《燕子》的部分，為 AABA 的曲式，因旋律大致上為相同的，因此在每段歌唱技巧的運用上差異不大，主要透過演唱速度及音量變化推進樂曲的流動性，並以此塑造情感的表達。文中提及的關於哈薩克語版本中小二度音程的應用，以及改編為漢語版本後歌詞音韻對旋律的影響等議題，則可再之後的研究中進一步的探究；二胡協奏曲《燕子》的篇幅較長，依據其曲譜標示共可分為六個段落進行分析，樂曲中除了表現旋律的歌唱性，亦在多段無伴奏亦或持續的長音伴奏處，給予了主奏二胡更多的表現空間，詮釋上透過弓速、力度、音量等的運用塑造音樂的層次及情感，在樂曲的整體表現上亦表達出樂曲的流動性。

關於兩首樂曲《燕子》中是否有相似技法的運用，本篇論文中以氣息控制、二胡揉弦及聲樂顫音、裝飾音的應用以及滑音四個面向進行探討，從中探索二

胡及演唱中可相互應用的方式，並提出演奏、唱上為其增添音樂風格的不同嘗試方法。在樂曲情感的塑造上，筆者通過情感表達的想像及語氣感的塑造作為闡述，探討兩首樂曲在情感表達上的共通性，並提出二胡及民族聲樂在語感塑造上的不同應用方式。

二胡及民族聲樂雖然為兩項不同的專業領域，但在筆者學習兩項課程的過程中，不僅在其發展歷程上找到兩者的相似性，亦發現兩者在技法上可相互借鑑及通用的聯繫，雖然在筆者查閱的相關資料中亦有其他相似技法的應用及借鑒，但因此篇論文聚焦於二胡協奏曲《燕子》及民歌《燕子》兩首樂曲中相似技法的應用及情感表達，因此並沒有將二胡及歌唱所能相互應用的部分全部納入本文中。通過此次研究，筆者認為兩首樂曲的技法及情感塑造存在著一定的關聯性，而將兩首篇幅及旋律皆相差較大的兩部作品以此種方式進行研究亦是首次的嘗試，期望在未來的相關研究中，能透過更科學、更直觀性的方法進行比對，使二胡及歌唱的應用上能更容易的相互學習及借鑒。

參考資料

書籍

- 任蓉，(1995)，《美聲法與藝術的歌唱》。台北市：樂韻出版社。
- 康美鳳，(2001)，《人聲的奧祕——如何擁有美妙健康的嗓音》。台北市：世界文物出版社。
- 彭莉佳，(2005)，《嗓音的科學訓練與保健》上海：上海音樂學院出版社。
- 楊兆禎，(1976)，《歌唱的理論與實際》。台北市：全音樂譜出版社。
- 葉至誠、葉立誠，(1999)，《研究方法與論文寫作》。台北市：商鼎文化出版社。
- 蔡宗德、周菁葆，(2000)，《絲路樂舞之旅—新疆少數民族音樂舞蹈》。台北市：世界文物出版社。

論文

- 于雪，(2014)，《“聲韻傳情”——從《唐宮遺韻》看昆曲聲腔在二胡演奏中的運用》，中央音樂學院。
- 王一葦，(2021)，《論藝術歌曲《陽關三疊》演唱對二胡演奏技法的借鑒》中南林業科技大學。
- 王膺涵，(2014)，《論漢語音韻和語音要素對二胡演奏藝術的影響》，天津音樂學院。
- 朱嘉瑋，(2017)，《許講德京劇聲腔化二胡演奏藝術的研究》，中央音樂學院。
- 呂明峰，(2007)，《四首台灣胡琴作品的探析—兼述台灣胡琴的發展》，中國文化大學音樂研究所碩士。
- 李曼利，(2016)，《以《洪湖主題隨想曲》為例淺析二胡演奏“聲腔化”的重要性》，河南大學。
- 李曼利，(2016)，《以《洪湖主題隨想曲》為例淺析二胡演奏“聲腔化”的重要性》，

河南大學。

李登攀，(2019)，《二胡曲《逍遙津》創作與演奏風格研究》，曲阜師範大學。

李燕，(2009)，《閔惠芬演奏的二胡曲《寶玉哭靈》、《昭君出塞》聲腔化技法表現分析》，武漢音樂學院。

沈翎玄，(2013)，《蘇文慶笙作品之探討——以《笑傲江湖》、《大地笙歌》為範圍》，中國文化大學音樂學系碩士。

周芳，(2011)，《二胡聲腔化演奏在《蘭花花敘事曲》和《洪湖人民的心願》中的運用》，中國音樂學院。

徐文儀，(2020)，《二胡“聲腔化”演奏在《蘭花花敘事曲》中的運用》，吉首大學。

張卓然，(2018)，《中國聲樂作品與二胡作品相互改編研究——以《二泉映月》等四首代表作品為例》，蘭州大學。

張萍，(2021)，《昆曲音樂在二胡“唱調”中的運用》，南京師範大學。

張麗，(2011)，《閔惠芬二度創作初探》，南京藝術學院。

曹成玉，(2019)，《簡論晉中地區民歌地方性特點與二胡作品的融合》，天津音樂學院。

郭力華，(2016)，《淺析二胡演奏聲腔化以-《洪湖主題隨想曲》為例》，天津音樂學院。

郭甜甜，(2015)，《二胡演奏對聲樂表演藝術的借鑒》，天津音樂學院。

陳怡伶，(2008)，《柳琴曲《雨後庭院》、《Cat's 無言歌》、《天地星空》之分析與詮釋》，國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士。

陳森，(2019)，《二胡與樂隊《蘇北隨想曲》以及聲腔化演奏分析》，南京師範大學。

陳逸閔，(2019)，《二胡聲腔詮釋手法分析——以《洪湖主題隨想曲》為例》，南華大學民族音樂學系碩士。

- 喬萍，(2017)，《二胡演奏聲腔化的藝術內涵》，天津音樂學院。
- 喬萍，(2017)，《二胡演奏聲腔化的藝術內涵》，天津音樂學院。
- 湯巧文，(2013)，《閔惠芬二胡藝術研究》河北大學。
- 湯雅棋，(2017)，《蘇文慶二胡協奏曲《燕子》之分析與詮釋》，國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士。
- 馮小玉，(2016)，《二胡聲腔化演奏的實踐探究》，沈陽師範大學。
- 馮潤玉，(2018)，《二胡音樂創作中戲曲音樂元素運用探究》，南京師範大學。
- 黃笑寒，(2020)，《作品《二泉映月》中二胡演奏與聲樂演唱的比較研究》，湖南工業大學。
- 董俊華，(2018)，《分析二胡協奏曲《紅梅隨想曲》的歌唱性特征與演奏技巧運用》天津音樂學院。
- 趙珂，(2012)，《中國當代聲樂藝術中的器樂化現象探析》，中國音樂學院。
- 蔡雨彤，(2016)，《蘇文慶本土意識之國樂創作》，國立臺南藝術大學民族音樂研究所碩士。
- 戴文柔，(2016)，《東方與西方綜合打擊樂曲之比較探討—以《節日鑼鼓》、《Cold Pressed》及《八音和》、《Canned Heat》為例》，中國文化大學中國音樂學系碩士。
- 薛辰茜，(2021)，《論閔惠芬器樂演奏聲腔化-以《洪湖主題隨想曲》為例》，上海音樂學院。
- 竇仕彬，(2016)，《閔惠芬二胡演奏聲腔化分析-以二胡曲《珠簾寨》、《陽關三疊》為例》，天津音樂學院。
- 鐘嘯隆，(2020)，《探究民族聲樂作品與二胡作品的相互借鑒—以《二泉映月》、《蘭花花》為例》，廈門大學。
- 龔楠，(2017)，《以《寶玉哭靈》和《夢斷紅樓》為例淺析閔惠芬“二胡演奏聲腔化”藝術》，上海音樂學院。

期刊

- 于子程、沈濤，(2021)，〈二胡演奏聲腔化實踐研究〉，音樂天地，第三期。
- 王琳，(2016)，〈從民族器樂演奏探究民族聲樂演唱——以《江河水》為例〉，銅陵學院學報，第三期，P.86-89。
- 伍和友、徐頻頻，(2013)，〈歌唱中旋律的流暢性與色彩性在二胡中的運用〉，黃河之聲，第十五期，P.88。
- 何靜、施旗，(2007)，〈絲不如竹，竹不如肉——談中國人音色審美觀〉，藝術研究，P.63-64。
- 吳姿霖，(2014)，〈從二胡演奏到聲樂演唱的啟發——以《蘭花花》為例〉，藝術教育，第二期，P.96-97。
- 孫苗，(2013)，〈器樂曲改編為聲樂曲體現的風格特征——以《江河水》為例〉，青春歲月；第十三期，P.56-59。
- 徐欣，(2018)，〈哈薩克歌曲跨界傳播的歷史追溯與當代解讀〉，中國音樂，第五期，P.93-102。
- 張悅，(2019)，〈中國民歌《燕子》的鋼琴伴奏研究藝術研究〉，藝術研究；第一期，P.88-89。
- 陳韻，(2020)，〈淺析聲樂與器樂的共性聯系——以民族唱法與民族樂器二胡為例〉，喜劇世界（下半月），第七期，P.16-17。
- 黃笑寒，(2018)，〈民族聲樂演唱對二胡演奏技法的借鑒——以歌曲《二泉映月》為例〉，黃河之聲，第二十四期，P.19。
- 楊麟，(2012)，〈淺談二胡揉弦效果與聲樂顫音現象的共性〉，黃河之聲，第十四期，P.86。
- 薛偉，(2015)，〈哈薩克民歌呼喚性音調的符號學解讀〉，北方音樂，第二十三期，P.34-35。

蘭忠兵，(2013)，〈民間音樂《燕子》的情感分析及處理〉，藝術教育，第十期，
P.71。

網路

2010 臺灣國樂團 《魚尾獅的音樂傳奇》〈燕子〉二胡協奏曲 || 臺灣國樂團、
二胡/王明華，取自：<https://www.youtube.com/watch?v=qlSaufc2xyo>
(2022/11/01)

Qarlygash / Қарлығаш / Karlıgaş /Қарақат Әбілдина，取自：
<https://www.youtube.com/watch?v=PXavfHh2Md8> (2022/11/01)

二胡大師溫金龍 Kenny Wen 演奏之燕子協奏曲 The Swallow，取自：
<https://www.youtube.com/watch?v=hgB23XGKjfs> (2022/11/01)

中國哲學書電子化計劃。取自：
<https://ctext.org/searchbooks.pl?if=gb&searchu=ctp%3Awork%3Awb132013>
(2022/11/01)

中國哲學書電子化計劃。取自：
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=546405> (2022/11/01)

台北國際書展。取自：
https://www.tibe.org.tw/tw/vendors_detail/4207 (2022/11/01)

吳祖強。國家大劇院，取自：
https://www.chncpa.org/jygl_374/jgsz/yszj/201607/t20160714_37577.shtml
(2022/05/01)

和南佛教藝術。和南寺。取自：<http://www.indra-jala.com.tw/> (2022/06/17)

和南佛教藝術。和南寺。取自：[http://www.indra-jala.com.tw/和南佛教藝術
/index.php?option=com_content&view=article&id=129:2013-07-01-02-59-42
&catid=39&Itemid=140](http://www.indra-jala.com.tw/和南佛教藝術/index.php?option=com_content&view=article&id=129:2013-07-01-02-59-42&catid=39&Itemid=140) (2022/11/01)

和南佛教藝術。和南寺。取自：<http://www.indra-jala.com.tw/和南佛教藝術/表演藝術/135-《九色鹿》>（2022/11/01）

迪里拜爾 - 燕子 (Dilbər - Swallow)，取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=nYNTXfGVtCg>（2022/11/01）

陳澄波畫作與音樂的對-系列音樂會。（2017-05-26），取自：

<https://www.facebook.com/chenchengpo.concert>（2022/06/17）

華夏報導（1984-05-21），取自：

<https://epaper.pccu.edu.tw/pccuPaper/pccuPaper3061.pdf>（2022/11/01）

葉娟初（2019-01-08）。動人心弦的《衣裡明珠—蘇文慶作品音樂會》。表演藝術評論台。取自：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33174>，（2022/06/14）

蔡秉衡 2018 年度佛、釋教音樂活動觀察與評介。2018 臺灣音樂年鑑。取自：

https://taiwanmusicyearbook.ncfta.gov.tw/observed/observed_9。（2022/06/14）

燕子 ~ 崔岩光 Cui Yan-Guang，取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=5GVe8B962Yc>（2022/11/01）

燕子。取自：<https://www.youtube.com/watch?v=23BoRqObCH0>（2022/11/01）

賴崇文。（2011-07-14）建國百年，國家音樂廳再現馬祖風華（新聞稿）。

國立傳統藝術中心。取自：

https://www.ncfta.gov.tw/information_45_42414.html（2022/06/19）

【2022 創發-作曲家訪談系列】蘇文慶《山水頌》樂曲分享。（2022-9-26），取

自：<https://www.youtube.com/watch?v=alHZqQF1ReI>（2022/11/01）

蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界（2015-08-05），取自：

<https://www.facebook.com/notes/403924797290840/>。（2022/06/17）

蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界（2020-08-14），取自：

<https://www.facebook.com/watch/?v=305388237463752>。（2022/06/17）

蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界 (2021-01-12)。取自：

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0382pipKZvqrxfsww2FAtnB8jUo6pDgiuZZgqKuWHiPaCYkcm4LkTv6t8Q6Q388uxul&id=111755672186429。(2022/10/20)

蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。(2020-08-27)，取自：

<https://www.facebook.com/notes/2765674060339279/>。(2022/06/17)

蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。(2021-03-14)，取自：

<https://www.facebook.com/notes/395540148135913/>。(2022/11/01)

蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。(2021-03-14)，取自：

<https://www.facebook.com/notes/395540148135913/>。(2022/11/01)

蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。(2021-05-06)，取自：

<https://www.facebook.com/notes/2751990221715339/>。(2022/06/17)

蘇文慶及鄭翠蘋的音樂世界。2021-05-06，取自：

<https://www.facebook.com/notes/2765674060339279/>。(2022/06/17)