

國立臺灣師範大學

音樂學系在職進修碩士班碩士論文

# 柳琴的歷史沿革與入傳台灣的研究

姓名：陳婉妤

指導教授：莊文達

2008年4月

## 摘要

本論文以「柳琴的歷史沿革與入傳台灣的研究」為題，共分五章。目的在探討柳琴的源起以及它在戲曲上的關係，此項樂器如何改革並受文化藝術的影響，同時對柳琴在台灣的教育以及教育訓練、考試的制度上是如何實施。柳琴自一九五八年被開發改革以來，從戲曲伴奏樂器，一躍為獨奏樂器，現在柳琴已是國樂團不可缺乏之彈撥樂器，筆者因喜愛柳琴這個樂器及身為柳琴專業的演奏家有二十餘載，故將此經驗及重要演出曲目作一深入研究，期望這本論文能為本國國樂界盡一己棉薄之力。柳琴入傳台灣以後，與在大陸的發展是否有異同，這是值得進一步探討的。在研究方法上採用歷史文獻為經，另以訪談及田野調查為緯，並兼顧柳琴在台灣與大陸兩地的源起及概況，作深入資料收集與整理。

第一章為「緒論」，乃說明柳琴這一樂器，藉由柳琴的歷史沿革來呈現此一傳統樂器的面貌。在研究範圍上採大陸與台灣同步閱讀及訪談的方式。其中，有關大陸傳統音樂的文獻資料，大多已經過專家學者的蒐集整理；但在台灣歷史沿革的部分，尙未有前人整理，因此筆者將就台灣部份特別獨立出來做探討及分析。

第二章研究「柳琴的源流與發展」，關於柳琴的源起及起源，並無確切文字記載可考查，根據期刊《江蘇戲志》及民間藝人口傳記載，筆者歸納幾種說法，並可知柳琴形制與琵琶有密切的關聯，在大陸柳琴樂器改革方面，分一、民間自發性的改革。二、官方制是會議改革。三、重要柳琴樂器的改革人物等三部份來論述。

第三章研究「柳琴入傳台灣的發展」，以台灣為主軸，將柳琴藝術的現狀、在

國樂團的發展、學校教育中的發展概況以及重要比賽的情形作一論述。

第四章研究「柳琴經典曲目分析與探討」，筆者將海峽兩岸各以三首經典曲目作一分析。在大陸以王惠然創作的《春到沂河》、《塔吉克舞曲》，徐昌俊創作的《劍器》作一探討研究。在台灣的柳琴作品創作，大約可追溯自一九八〇左右，筆者以創作年代先後，選取三首作為分析探討之曲目，這三首分別為王正平的《塞北雁》、陳中申的《車鼓姑娘》、蘇文慶及鄭翠蘋的《雨後庭院》。

第五章為「結論」，由柳琴與國樂團的發展具有密切之關係，並呈現相互倚存之關連、在樂曲的詮釋與技巧的表達、在教育上有何特點等諸多方面，綜合說明柳琴的特質與總體評價。

最後，本論文的研究價值在於：開啓柳琴研究的歷史價值；運用科學的、嚴謹的方法，對柳琴進行深入整體的研究，為柳琴在台灣本土的發展提供一條值得嘗試的研究新途徑，而這，也正是本論文研究的精神。

## Abstract

The topic of these is *A Study of the History of Liuqin and the Transmission to Taiwan*, including five chapters. The aim of the study is to explore the origin of Liuqin and the relationship with Liuqin Opera, how it was innovated and influenced by the culture as well as arts. Meanwhile, the study focuses on the education, the training of Liuqin and its evaluation system. Liuqin has turned to an solo instrument from an accompaniment of Sizhou Opera since it was innovated in 1958, and it has become indispensable to the stringed instruments in the Chinese musical groups. With being the lover and the performer of Luiqin for over 20 years, the author would like to do the research about the important repertoire and make people learn more about the instrument. Moreover, the author want to make a further study for the development of Luiqin comparing Mainland China with Taiwan. The methodology is based on the literature review and taken the ways of interview as well as field investigations to collect the relevant materials about the origin and the development of Luiqin in Taiwan and Mainland China.

Chapter One is introduction, including the history and the quality of Luiqin. With studying the literature and interviewing in Taiwan and Mainland China, the author especially focus on the development of Luiqin in Taiwan instead of Mainland China, where has had systematic researches.

Chapter Two is about the origin and the development of Luiqin. There aren't any literal records about the origin. According to the journal, *Jiangsu Xizhi* and the buskers' oral transmission, we could find that the form and the features of Luiqin are related to Pipa. As to the innovation of Luiqin in Mainland China, there are three parts of the spontaneous innovation divided, one is from ordinary people, another is set by the official conferences, and the other is about the important reformers.

Chapter Three is about the transmission and the development of Luiqin in Taiwan, including the present conditions in professional musical groups, school education, and important contests.

Chapter Four is about the analysis and comparison of the classical repertoire. the author selected separately three pieces of the classical repertoire from the two sides of the straits. In Mainland China, I chose *Chundaoyihe* (spring coming to the river yi), *Tajike wuqu* (Tajike dance music), composed by Wang huiran, and *Jianqi* (the sword), composed by Xu changjun. The compositional music of Luiqin in Taiwan can be traced back to 1980s, including *Saibeiyan* (the wild geese from the north) by Wang zhengping, *Chegu guniang* (lady chegu) by Chen zhongshen, and *Yuhou tingyuan* (the courtyard after raining) by Su wenqing and zheng cuipin.

Chapter Five is conclusion. Due to the close interrelations between the musical groups and Luiqin, the author generalize and appraise the characteristics of Luiqin

through the interpretation of music, the expression of techniques, and the features of education.

In the end, the value of the research is expected to inspire the history and macrocosm research of Luyin in more scientific and strict ways so that it can offer a new developing way of Luyin in Taiwan.

## 謝誌

寫完論文，深感才是研究柳琴音樂的開始。在這漫漫學術路上，戒慎恐懼如何保持理性角度，回歸問題意識！這是一項需要時間、嚴肅看待的志業，因此，以最熟悉的「柳琴」為研究課題，在自我摸索、洞察世界、觀看人文的各種可能方式，在論文完成後，有更深廣、更幽邃的問題出現，如何在一個階段性的視角之後，對柳琴的交互關係有更嚴謹的省察。故在論文完成後，一份對知識重新出發的渴求隨之而來。在時間洪流上，透過學術得以展現相互輝映姿彩，並在人生的時間座標中產生創造性的意義，為此，以此期勉自己，以謙誠的心激盪出光輝的華彩。

首先感謝莊文達教授的嚴謹指導及相助使得本論文能如期的誕生，在這期間密切的討論及觀念上的開啓，使筆者得到跳躍式的進步，謝謝您！我永遠的恩師；並感謝許瑞坤院長在筆者求學過程中，對學生的包容及鼓勵、給學生很好的動力及對知識的探索。再次感謝柯芳隆主任對學生有更深一層的啓發，感謝國北師鍾佩玲副教授，對論文深刻的體察。感謝師大國文系蔡孟真教授逐字的潤稿，作曲家中申老師對筆者的關懷，內心無限感激，謝謝您！無數的朋友在背後默默的鼓勵及打氣，謝謝你們，我的好朋友！而家人的愛護讓我在研究所的路上得以專心一致，尤其媽媽的敦敦教誨更使我一生受益無窮，感謝家人的摯愛、師長、同學、同事、長官無私的包容及鼓勵，使我在音樂這條路上得以繼續茁壯！

# 目次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法與工具.....	3
第三節 研究範圍與限制.....	4
第四節 文獻探討.....	6
第二章 柳琴的源流與發展.....	15
第一節 柳琴的起源.....	19
第二節 柳琴與明清俗曲及傳統戲曲的關係.....	23
一、柳琴戲.....	23
二、泗州戲.....	29
三、劇目與音樂結構.....	32
四、柳琴在柳琴戲與泗州戲伴奏的沿革.....	44
第三節 柳琴形制的演變與技法.....	47
第四節 大陸柳琴藝術的現狀.....	75
第五節 大陸柳琴樂器的改革與人物.....	84
一、民間自發性的改革.....	84
二、官方制式會議改革.....	88
三、重要柳琴樂器的改革人物.....	92
第三章 柳琴入傳台灣的發展.....	109
第一節 台灣柳琴藝術的現狀.....	109
第二節 柳琴在台灣國樂團中的發展概況.....	116
第三節 柳琴在台灣學校教育中的發展概況.....	129
第四節 柳琴在台灣重要比賽中的發展概況.....	136
第四章 柳琴經典曲目分析與探討.....	148
第一節 大陸柳琴作品創作技法之探討.....	148
第二節 台灣柳琴作品創作技法之探討.....	182
第三節 創作風格與技法之歸納.....	271
第五章 結論.....	280
參考文獻.....	284



## 表格目次

表一：	柳琴伴奏的劇種.....	29
表二：	演奏技法的名詞.....	60
表三：	左手演奏技法的名詞.....	65
表四：	右手彈的系統的技法.....	67
表五：	右手挑系統的技法.....	69
表六：	綜合技法.....	70
表七：	特殊技法.....	71
表八：	王惠然創作的重要柳琴曲目表.....	77
表九：	各地作曲家及演奏家發表的作品.....	77
表十：	大陸五〇~八〇年代演奏家.....	79
表十一：	大陸樂團與柳琴有關的合奏及彈撥樂作品.....	80
表十二：	柳琴 CD 及 DVD.....	82
表十三：	復原及改良樂器.....	102
表十四：	一九九六年國家演奏廳演奏場次及柳琴獨奏會比例.....	115
表十五：	台北絲竹室內樂團編制.....	125
表十六：	北市、中廣、中華、國家、高雄等國樂團編制表.....	127
表十七：	台北柳琴室內樂團之編制表（二〇〇七年三月節目單）.....	128
表十八：	九十六學年台灣四所公私立大學柳琴師資比例表.....	135
表十九：	國樂學會柳琴考級檢定曲目表 1.....	138
表二十：	國樂學會柳琴考級檢定曲目表 2.....	139
表二十一：	八十九學年度全國柳琴音樂比賽決賽人數表.....	143
表二十二：	九十一學年度全國柳琴音樂比賽決賽人數表.....	143
表二十三：	九十三學年度全國柳琴音樂比賽決賽人數表.....	143
表二十四：	九十五學年度全國柳琴音樂比賽決賽人數表.....	143
表二十五：	歷年柳琴比賽獨奏曲目表.....	144
表二十六：	春到沂河樂曲結構表.....	157
表二十七：	車鼓姑娘表格.....	238
表二十八：	車鼓姑娘主要旋律樂器分配表.....	241

## 圖例目次

圖一：清朝續文獻通考—金剛腿.....	15
圖二：土琵琶.....	49
圖三：三弦高音柳琴.....	51
圖四：四弦半導體柳琴.....	52
圖五：雙共鳴箱柳琴.....	57
圖六：阮仕春研發柳琴微調（正面）.....	88
圖七：阮仕春研發柳琴微調（反面）.....	88
圖八：筆者與嚴良堃先生合照.....	106
圖九：一六二五年荷蘭人所繪置的台灣全島圖.....	110
圖十：一六五〇年聖經「馬太福音」.....	110

## 譜例目次

譜例1-1	《春到沂河》	150
譜例1-2	《春到沂河》	151
譜例1-3	《春到沂河》	151
譜例1-4	《春到沂河》	151
譜例1-5	《春到沂河》	152
譜例1-6	《春到沂河》	152
譜例1-7	《春到沂河》	152
譜例1-8	《春到沂河》	152
譜例1-9	《春到沂河》	153
譜例1-10	《春到沂河》	153
譜例1-11	《春到沂河》	153
譜例1-12	《春到沂河》	153
譜例1-13	《春到沂河》	154
譜例1-14	《春到沂河》	154
譜例1-15	《春到沂河》	154
譜例1-16	《春到沂河》	154
譜例1-17	《春到沂河》	155
譜例1-18	《春到沂河》	155
譜例1-19	《春到沂河》	155
譜例1-20	《春到沂河》	155
譜例1-21	《春到沂河》	156
譜例1-22	《春到沂河》	156
譜例1-23	《春到沂河》	156
譜例1-24	《春到沂河》	156
譜例1-25	《春到沂河》	157
譜例1-26	《春到沂河》	157
譜例2-1	《塔吉克舞曲》	160
譜例2-2	《塔吉克舞曲》	160
譜例2-3	《塔吉克舞曲》	160
譜例2-4	《塔吉克舞曲》	160
譜例2-5	《塔吉克舞曲》	160
譜例2-6	《塔吉克舞曲》	161
譜例2-7	《塔吉克舞曲》	161
譜例2-8	《塔吉克舞曲》	161
譜例2-9	《塔吉克舞曲》	161
譜例2-10	《塔吉克舞曲》	162

譜例2-11 《塔吉克舞曲》 .....	162
譜例2-12 《塔吉克舞曲》 .....	162
譜例2-13 《塔吉克舞曲》 .....	162
譜例2-14 《塔吉克舞曲》 .....	163
譜例2-15 《塔吉克舞曲》 .....	163
譜例2-16 《塔吉克舞曲》 .....	163
譜例2-17 《塔吉克舞曲》 .....	163
譜例2-18 《塔吉克舞曲》 .....	164
譜例2-19 《塔吉克舞曲》 .....	164
譜例2-20 《塔吉克舞曲》 .....	164
譜例2-21 《塔吉克舞曲》 .....	164
譜例2-22 《塔吉克舞曲》 .....	165
譜例2-23 《塔吉克舞曲》 .....	165
譜例2-24 《塔吉克舞曲》 .....	165
譜例2-25 《塔吉克舞曲》 .....	166
譜例2-26 《塔吉克舞曲》 .....	166
譜例2-27 《塔吉克舞曲》 .....	166
譜例2-28 《塔吉克舞曲》 .....	166
譜例2-29 《塔吉克舞曲》 .....	166
譜例2-30 《塔吉克舞曲》 .....	167
譜例2-31 《塔吉克舞曲》 .....	167
譜例2-32 《塔吉克舞曲》 .....	167
譜例2-33 《塔吉克舞曲》 .....	168
譜例2-34 《塔吉克舞曲》 .....	168
譜例3-1 《劍器》 .....	170
譜例3-2 《劍器》 .....	170
譜例3-3 《劍器》 .....	170
譜例3-4 《劍器》 .....	170
譜例3-5 《劍器》 .....	171
譜例3-6 《劍器》 .....	171
譜例3-7 《劍器》 .....	171
譜例3-8 《劍器》 .....	172
譜例3-9 《劍器》 .....	172
譜例3-10 《劍器》 .....	173
譜例3-11 《劍器》 .....	173
譜例3-12 《劍器》 .....	173
譜例3-13 《劍器》 .....	173
譜例3-14 《劍器》 .....	173

譜例3-15 《劍器》 .....	174
譜例3-16 《劍器》 .....	174
譜例3-17 《劍器》 .....	175
譜例3-18 《劍器》 .....	175
譜例3-19 《劍器》 .....	175
譜例3-20 《劍器》 .....	175
譜例3-21 《劍器》 .....	176
譜例3-22 《劍器》 .....	176
譜例3-23 《劍器》 .....	177
譜例3-24 《劍器》 .....	177
譜例3-25 《劍器》 .....	177
譜例3-26 《劍器》 .....	177
譜例3-27 《劍器》 .....	178
譜例3-28 《劍器》 .....	178
譜例3-29 《劍器》 .....	178
譜例3-30 《劍器》 .....	178
譜例3-31 《劍器》 .....	178
譜例3-32 《劍器》 .....	179
譜例3-33 《劍器》 .....	179
譜例3-34 《劍器》 .....	179
譜例3-35 《劍器》 .....	179
譜例3-36 《劍器》 .....	180
譜例3-37 《劍器》 .....	180
譜例3-38 《劍器》 .....	181
譜例3-39 《劍器》 .....	181
譜例4-1 《塞北雁》 .....	183
譜例4-2 《塞北雁》 .....	184
譜例4-3 《塞北雁》 .....	185
譜例4-4 《塞北雁》 .....	186
譜例4-5 《塞北雁》 .....	186
譜例4-6 《塞北雁》 .....	186
譜例4-7 《塞北雁》 .....	187
譜例4-8 《塞北雁》 .....	187
譜例4-9 《塞北雁》 .....	188
譜例4-10 《塞北雁》 .....	189
譜例4-11 《塞北雁》 .....	189
譜例4-12 《塞北雁》 .....	190
譜例4-13 《塞北雁》 .....	190

譜例4-14 《塞北雁》 .....	190
譜例4-15 《塞北雁》 .....	191
譜例4-16 《塞北雁》 .....	191
譜例4-17 《塞北雁》 .....	192
譜例4-18 《塞北雁》 .....	192
譜例4-19 《塞北雁》 .....	193
譜例4-20 《塞北雁》 .....	194
譜例4-21 《塞北雁》 .....	195
譜例4-22 《塞北雁》 .....	196
譜例4-23 《塞北雁》 .....	197
譜例4-24 《塞北雁》 .....	198
譜例4-25 《塞北雁》 .....	199
譜例4-26 《塞北雁》 .....	200
譜例4-27 《塞北雁》 .....	200
譜例4-28 《塞北雁》 .....	201
譜例4-29 《塞北雁》 .....	201
譜例4-30 《塞北雁》 .....	202
譜例4-31 《塞北雁》 .....	203
譜例4-32 《塞北雁》 .....	204
譜例4-33 《塞北雁》 .....	205
譜例4-34 《塞北雁》 .....	205
譜例4-35 《塞北雁》 .....	206
譜例4-36 《塞北雁》 .....	207
譜例4-37 《塞北雁》 .....	208
譜例4-38 《塞北雁》 .....	209
譜例4-39 《塞北雁》 .....	210
譜例4-40 《塞北雁》 .....	211
譜例4-41 《塞北雁》 .....	211
譜例4-42 《塞北雁》 .....	212
譜例4-43 《塞北雁》 .....	213
譜例4-44 《塞北雁》 .....	213
譜例4-45 《塞北雁》 .....	214
譜例4-46 《塞北雁》 .....	215
譜例4-47 《塞北雁》 .....	216
譜例4-48 《塞北雁》 .....	216
譜例4-49 《塞北雁》 .....	217
譜例4-50 《塞北雁》 .....	217
譜例4-51 《塞北雁》 .....	218

譜例4-52 《塞北雁》 .....	219
譜例5-1 《車鼓姑娘》 .....	223
譜例5-2 《車鼓姑娘》 .....	224
譜例5-3 《車鼓姑娘》 .....	225
譜例5-4 《車鼓姑娘》 .....	226
譜例5-5 《車鼓姑娘》 .....	227
譜例5-6 《車鼓姑娘》 .....	228
譜例5-7 《車鼓姑娘》 .....	229
譜例5-8 《車鼓姑娘》 .....	230
譜例5-9 《車鼓姑娘》 .....	231
譜例5-10 《車鼓姑娘》 .....	232
譜例5-11 《車鼓姑娘》 .....	233
譜例5-12 《車鼓姑娘》 .....	234
譜例5-13 《車鼓姑娘》 .....	235
譜例5-14 《車鼓姑娘》 .....	236
譜例5-15 《車鼓姑娘》 .....	237
譜例6-1 《雨後庭院》 .....	243
譜例6-2 《雨後庭院》 .....	245
譜例6-3 《雨後庭院》 .....	245
譜例6-4 《雨後庭院》 .....	246
譜例6-5 《雨後庭院》 .....	246
譜例6-6 《雨後庭院》 .....	246
譜例6-7 《雨後庭院》 .....	247
譜例6-8 《雨後庭院》 .....	247
譜例6-9 《雨後庭院》 .....	248
譜例6-10 《雨後庭院》 .....	248
譜例6-11 《雨後庭院》 .....	249
譜例6-12 《雨後庭院》 .....	249
譜例6-13 《雨後庭院》 .....	249
譜例6-14 《雨後庭院》 .....	250
譜例6-15 《雨後庭院》 .....	250
譜例6-16 《雨後庭院》 .....	251
譜例6-17 《雨後庭院》 .....	252
譜例6-18 《雨後庭院》 .....	252
譜例6-19 《雨後庭院》 .....	253
譜例6-20 《雨後庭院》 .....	253
譜例6-21 《雨後庭院》 .....	254
譜例6-22 《雨後庭院》 .....	254

譜例6-23 《雨後庭院》 .....	255
譜例6-24 《雨後庭院》 .....	256
譜例6-25 《雨後庭院》 .....	256
譜例6-26 《雨後庭院》 .....	257
譜例6-27 《雨後庭院》 .....	258
譜例6-28 《雨後庭院》 .....	259
譜例6-29 《雨後庭院》 .....	259
譜例6-30 《雨後庭院》 .....	260
譜例6-31 《雨後庭院》 .....	260
譜例6-32 《雨後庭院》 .....	261
譜例6-33 《雨後庭院》 .....	262
譜例6-34 《雨後庭院》 .....	263
譜例6-35 《雨後庭院》 .....	264
譜例6-36 《雨後庭院》 .....	265
譜例6-37 《雨後庭院》 .....	266
譜例6-38 《雨後庭院》 .....	267
譜例6-39 《雨後庭院》 .....	268
譜例6-40 《雨後庭院》 .....	269
譜例6-41 《雨後庭院》 .....	270



## 附錄目次

- 一、 譜例—《春到沂河》
- 二、 譜例—《塔吉克舞曲》
- 三、 譜例—《劍器》
- 四、 譜例—《塞北雁》
- 五、 譜例—《車鼓姑娘》
- 六、 譜例—《雨後庭院》
- 七、 譜例—《車鼓四門一》
- 八、 譜例—《車鼓四門二》
- 九、 一九六一年三弦高音柳琴〈下方加腕墊〉
- 十、 一九七八年四弦高音柳琴
- 十一、 一九八〇年四弦半導體柳琴
- 十二、 004 型柳琴
- 十三、 四弦柳琴 1—5
- 十四、 土琵琶及改革柳琴
- 十五、 泗州戲樂器土琵琶
- 十六、 復原樂器—傳統柳琴、金剛腿
- 十七、 改革樂器—阮氏雙共鳴箱柳琴設計圖
- 十八、 改革樂器—雙共鳴箱柳琴
- 十九、 改革樂器—高音明式大柳琴
- 二十、 改革樂器—高音雙共鳴箱柳琴(87 型)
- 二十一、 改革樂器—中音雙共鳴柳琴
- 二十二、 改革樂器—次中音雙共鳴箱柳琴
- 二十三、 樂器改革獲國家科技獎勵項目表(阮仕春提供)
- 二十四、 徐昌俊簡介
- 二十五、 王惠然簡介
- 二十六、 陳中申簡介
- 二十七、 鄭翠蘋簡介
- 二十八、 蘇文慶簡介

- 二十九、王正平簡介
- 三十、張列簡介
- 三十一、台北柳琴室內樂團
- 三十二、弦外之音—陳婉妤柳琴獨奏會
- 三十三、陳婉妤柳琴獨奏會
- 三十四、一九九八陳婉妤柳琴獨奏會
- 三十五、陳婉妤台北市音樂比賽聘函
- 三十六、陳婉妤黃鐘獎、國樂學會考級及彈撥器樂大賽評審委員聘書
- 三十七、陳婉妤中國民族管弦樂學會柳琴專業委員會名譽理事聘書
- 三十八、二〇〇四年首屆中國柳琴藝術研討會
- 三十九、京劇、柳琴戲劇種語音調值表
- 四十、柳琴戲插圖及柳琴腔調板式一覽表
- 四十一、原徐州樂器廠老師傅—李洪選(現為徐州黃河樂器有限公司總經理)
- 四十二、徐州黃河樂器工藝有限公司書信
- 四十三、國樂學會檢定辦法
- 四十四、國樂學會器樂大賽簡章
- 四十五、國樂學會器樂大賽指定曲
- 四十六、黃鐘獎國樂考級簡章及曲目
- 四十七、黃鐘獎考生年齡統計表
- 四十八、台北市立國樂團公假假條
- 四十九、中國民族管弦樂學會信函
- 五十、首屆《柳琴藝術展示及研討會》邀請函

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

音樂藝術是在時間中展現，通過聽覺引起各種情緒及情感體驗的藝術，從社會學的方面來看，音樂也是社會意識形態之一。筆者身為音樂人，對於音樂自有強烈的使命感及探究音樂的執著，從小接觸中國音樂，深為中國樂器及樂曲的美感所吸引，筆者接觸柳琴將近三十年之久，從一開始純技術的練習，到深刻體驗柳琴所呈現音樂之美所吸引，故選擇《柳琴》為題，作為進一步深入研究的命題。

因喜愛柳琴這個樂器及身為柳琴專業的演奏家有二十餘載，目前筆者仍在臺北市立國樂團擔任柳琴演奏，由於經常往返兩岸演出，見識大陸國家級的演奏員無數，再加上常出國演出，包括歐洲、美洲、澳洲、亞洲等數十個國家，常感受中國音樂備受國外的音樂家們的推崇。筆者從小到大沉浸在柳琴的領域中，因此累積數十年的專業演奏經驗，故筆者將此經驗及重要演出曲目作一深入探討，期望這本論文能為本國國樂界盡一己棉薄之力。柳琴是民國六十年後才入傳台灣。自己有幸是專業國樂中的演奏者，再加上前幾年在國家演奏廳，時報廣場舉行三次柳琴獨奏會均獲得極大的好評。更幸運的是曾是第一個被邀請赴大陸演奏及觀摩的柳琴演奏家。在大陸北京開會期間，瞭解到大陸各省的柳琴發展概況，所以選擇此命題進一步深入探討柳琴的發源，及在台灣的發展過程是極其必要的。

筆者浸淫柳琴的音樂世界，凡數十載，二〇〇四年參加大陸全國專業柳琴首次召開的研討會中，許多大陸學者對於台灣的柳琴教育以及演奏方式上的沿革很感興趣。故筆者覺得，柳琴在台灣的發展極其必要，而且必須進一步整理探討。另外柳琴在台灣的教育上、沿革上以及筆者在擔任評審期間，發現柳琴的角色越趨重要，在台灣的國樂團中，也越來越多人在彈奏，所以以柳琴的源流及在台灣發展過程作一詳盡論述。

柳琴入傳台灣以後，與在大陸的發展是否有異同，這是值得進一步探討的。而且在這些過程中有其特色，特別是台灣的教育體系發展。以筆者在台灣受教育的過程中，從國小時期接觸柳琴這項樂器<sup>1</sup>，開始對柳琴產生興趣並喜愛它。

另外筆者很幸運地代表台灣參加大陸首屆柳琴專業研討會，發現兩岸的曲目及重視程度有所不同，這個命題是很值得探究的。

而在本論文中將論述柳琴的源起以及它在戲曲上的關係，此項樂器如何改革並與受文化藝術的影響，這方面兩岸的資料及探討很少，同時在對柳琴在台灣的教育以及教育訓練、考試的制度上是如何實施，本論文將詳加探討。

---

<sup>1</sup> 筆者在小學的社團中，曾接觸過琵琶，月琴，柳琴等樂器。

## 第二節 研究方法與工具

本論文的研究方法以歷史文獻為經，另以訪談及田野調查為緯，並兼顧柳琴在台灣與大陸兩地的源起及概況，作深入資料收集與整理。

關於柳琴歷史考證方面，參考書目包括《民族音樂概論<sup>2</sup>》、《民族器樂概論<sup>3</sup>》、《中國民族民間器樂曲集成<sup>4</sup>》、《中國大百科全書<sup>5</sup>》、《中國音樂史綱》、《中國音樂史稿》、《中國音樂史<sup>6</sup>》、《中國音樂史樂譜<sup>7</sup>》篇……等五十餘冊，作為歷史論述的重要依據書目。筆者訪談大陸學者及柳琴演奏家數人，包括王惠然、張式業、王虹藝、朴東生、嚴良堃、湯良興、胡炳旭等人；香港則訪談柳琴雙共鳴箱的改革者—阮仕春；台灣方面晤談了許輪乾、蘇文慶、鄭翠蘋、陳中申、林昱廷等人。

柳琴歷史方面的資料蒐集不易，歷年來有關的論著仍不多，故研究過程中，以柳琴的前身—《柳琴戲<sup>8</sup>》往上溯源收集整理。台灣部份主要以第一手的田野訪談為主，而樂器改革則以大陸文革後的山東及香港為架構，輔以柳琴經典曲目分析探討為主。在分析部分，挑選了兩岸作曲家之作品，做為研究比較。

---

<sup>2</sup> 參閱 中國藝術研究院音樂研究所，《民族音樂概論》（大陸：人民音樂出版社，2001.6）。

<sup>3</sup> 參閱 李民雄，《民族器樂概論》（上海音樂出版社，1999.4）。

<sup>4</sup> 參閱 中國 ISBN 中心，《中國民族民間器樂曲集成》（1994.8）。

<sup>5</sup> 參閱 （中國大百科全書出版社，1992）。

<sup>6</sup> 參閱 王光祈，《中國音樂史》（團結出版社，2005.5）。

<sup>7</sup> 參閱 薛宗明，《中國音樂史樂譜篇》（商務印書館，1989.9）。

<sup>8</sup> 參閱 周巍峙，《中國戲曲音樂集成》（中國 ISBN 中心，1996.6）。

### 第三節 研究範圍與限制

由於本論文研究的方向是藉由柳琴的歷史沿革來呈現此一傳統樂器的面貌。因此，在研究範圍上採大陸與台灣同步閱讀及訪談的方式。其中，有關大陸傳統音樂的文獻資料，大多已經過專家學者的蒐集整理；但在台灣歷史沿革的部分，尙未有前人整理，因此筆者將就台灣部份特別獨立出來做探討及分析。

本論文的研究方向是藉由柳琴的歷史沿革及起源，然後研究範圍是研究柳琴的淵源與歷史，包含柳琴的起源，在地方戲曲上的發展及其相互影響。筆者的論文研究範圍與限制，著重於柳琴的源流與歷史，並論及柳琴與明清俗曲和傳統戲曲之間的關係。

本研究因紙本文獻的不足，很多資料的取得，是透過田野訪談而取得，特別是筆者親身到大陸參加研討會，拜會了參與重要柳琴改革的人物，從他們訪談中，得知柳琴的演變、基本構造、演奏技巧有何變化。反觀台灣柳琴何時入傳，傳入之後與本地文化及教育，或國樂演奏團體如何相容並蓄，進一步在政府支持下，舉辦比賽或透過教育的甄選，取得一定的成果。這些命題卻將在本論文詳細論述。

站在客觀的角度，台灣傳統音樂在受到西方文化，不同音樂美的影響下，展現了並保有的文化特質仍要比長期受到馬列唯物思想及文化大革命的中國大陸，更貼近傳統中國文化精神。筆者認為以一個柳琴演奏家，更應以開闊的胸懷，從國際自由民主來認識及定位台灣傳統音樂的重要性，並以民族文化的角度來對中

國文化保存的重要性上做「質」上的肯定。

## 第四節 文獻探討

傳統音樂的特色在民族性的差異，民族性常因地方聲腔、音樂特點，約定成俗的慣性而形成不同支派。而柳琴戲的伴奏樂器「土琵琶」是柳琴的俗稱，亦即是柳葉琴的前身。其在結束時尾音翻高八度的唱法是柳琴戲的特色。傳統戲曲的特色在於以「曲」演「戲」，質言之，即無曲則不足以成戲。亦即「戲曲」一詞，最能說明「音樂」在傳統戲劇中的重要地位。

王惠然在《中國民族民間器樂曲集成 山東卷·下卷》柳琴曲述略·一、柳琴的歷史淵源中，也提出類似的說法。

查無文字根據，經多方廣泛訪問柳琴老藝人，均証實柳琴與《拉魂腔》(柳琴戲前身)同起源於山東臨沂。據老藝人們師承關係的追溯推算，距今約有二百多年的歷史。清乾隆二十五年間撰修的《沂州府志》(卷四)中，有當時臨沂一帶連年水災的農民「飢寒交迫」，而遊食四方、攜拿擔囊，邀侶偕生、幾與鳳陽遊同視的記載。傳說《拉魂腔》的祖師臨沂藝人武大、武二倆兄弟，在很久以前逃荒要飯住在一間破廟，見到四大金剛中有一手抱琵琶者甚是威風，仿製了個兩弦土琵琶彈唱討飯，這是最早誕生柳琴的說法<sup>9</sup>。

對王惠然所言「(柳琴)一直用在魯南，蘇北一帶的柳琴戲和安徽的泗洲戲。」

而在《中國民族民間器樂曲集成》更精確地提到：

柳琴隨著《拉魂腔》的發展，「柳琴」由自彈自唱演變成專職伴奏員，並開始流傳於山東、江蘇、安徽、河南四個省交界的廣大地區，成為群眾喜愛的樂器。在十九世紀初期，魯、蘇、豫境內流傳的《拉魂腔》，其伴奏以柳琴為主，故改名為《柳琴戲》；而皖東一帶，藝蘇北淮陽地區的《淮

---

<sup>9</sup> 《中國民族民間器樂曲集成 山東卷·下卷·柳琴曲述略》，1674。



海戲》，也源於拉魂腔。它們的共同特點，都是以柳琴為主弦<sup>10</sup>。

另，一九九二年由臺灣珠海所出版《中國樂器》也提到：

柳琴（liu qin）撥奏弦鳴樂器。其狀如柳葉，故稱柳琴或柳葉琴，俗名還有土琵琶（形似琵琶，但較小）、金剛腿等稱謂。流行山東、江蘇、安徽三省交界地帶，是魯南、蘇北一帶的柳琴戲和安徽泗洲戲的主要伴奏樂器<sup>11</sup>。

由於柳琴是柳琴戲最主要伴奏樂器之一，所以柳琴的發展實與戲曲有極大的關聯。在《在山東分體文學史·戲曲卷》中有說：

柳琴戲是由魯南的肘鼓子和拉魂腔相結合而形成的。約在嘉慶年間，臨沂一帶流行一種民間小演唱肘鼓子，薛城一帶則流行一種《四句調》，由一人起唱三句半，後半句由其他人齊聲幫腔，這就是尚未形成劇種的拉魂腔。清代末年，二者在臨沂、棗莊一帶相結合而形成一種戲曲劇種（後來又吸收了其他腔調），這一劇種當時稱為拉魂腔或肘鼓子。因其主要伴奏樂器為柳葉琴，故一九五二年改稱《柳琴戲》。

葉長海君在《中國戲劇學史稿、緒論》中提到，對中國古代戲劇學以演唱聲律貫穿始終為主軸的觀點中，彰顯中國戲曲以音樂為本位的特質。在曲史、曲韻等門類紛繁的研究中，吳瞿安先生洞悉音樂在傳統戲曲中的靈魂地位，仍闡明曲學的研究必須與音樂結合，任何的考據與分析，一離開音樂，都只是外圍的研究，唯有掌握「聲音」，從實踐上一唱曲一下功夫，使理論與實際結合，才是研究的重心所在。

中國戲曲以音樂為本體，而古代探討戲曲音樂的典籍，多為零星記載，缺乏整體系統、獨立的專門論著。王灼的《碧雞漫志》，宋代，陳旸撰《樂書》，曾涉

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> 趙灝，《中國樂器》（香港：香港珠海；臺北市：臺灣珠海，1992），16。

樂律理論，沈括《夢溪筆談》，李清照《詞論》、姜夔《白石道人歌曲》雖探討唱法、咬字、拍子、曲式等宮式理論但仍缺乏系統論述。

戲曲未誕生之前，只有旦角及丑角，搬演的小戲。小戲在春秋戰國時期，有所謂的《優孟衣冠》及《東海黃公》的演出記載；到兩晉南北朝的時期，就出現《蘭陵王入陣樂》、《踏搖娘》、《鉢頭》。隋唐時期則有《參軍戲》及《滑稽戲》等演出。

宋代王國維的《宋元戲曲史》，對戲曲有所著墨。大體來說，隋唐是以宮廷音樂為主，同時也是中國宮廷音樂的高峰期，到了宋元時期就蛻變為民間的音樂。在宮廷貴族欣賞的音樂，逐漸流轉與民間音樂互動的平民音樂，在音樂上是由歌舞音樂形式轉為戲曲音樂的面向。戲曲音樂的開始是從宋元時期的北雜劇、金院本到南戲文<sup>12</sup>，這時期誕生了中國戲曲上著名的《元曲六大家》，包括關漢卿、馬致遠、鄭光祖、白樸、喬吉甫、王實甫等六位劇作家。到了明清時期，明初四大聲腔為海鹽腔、餘姚腔、弋陽腔及崑山腔等，後來崑山腔經魏良輔改良為「聲多字少」行腔舒緩的特點，在唱腔上，綜合南北腔調，熔於一爐，創立「細膩水磨、一字數轉、圓潤流暢」的《水磨腔》，改進後的崑山腔，開始只限於歌唱戲曲，或摘取《南戲》中成套唱詞做為清唱演出。後經劇作家梁辰魚（約一五二一—一五九四）創作的傳奇《浣紗記<sup>13</sup>》，配上崑山腔搬上舞臺後，獲致極大成功，奠定了崑山腔的地位。

---

<sup>12</sup> 又稱永嘉雜劇或者溫州雜劇。

<sup>13</sup> 取材吳越春秋中的西施之故事。

明代著名的文學家和劇作家—湯顯祖，以戲曲《臨川四夢》名聞天下，四夢乃指《紫釵記》、《還魂記》（牡丹亭）、《南軒記》、《邯鄲記》，其中成就最高，影響最大的是《牡丹亭》，此部劇作乃是在王實甫《西廂記》之後，戲曲史上又一部里程碑式的作品。

清代中期，北京是全國戲班薈萃的地方。一九七〇年乾隆皇帝劄令四大徽班<sup>14</sup>進京，進京後的徽班藝人，與其他劇種<sup>15</sup>藝人進行頻繁的交流，吸收各種劇種的藝術營養，逐漸演變成京劇，並取代日漸衰落的崑曲，成為流行全國的劇種。京劇唱腔以「皮」、「黃」為主，「皮」是指湖北襄陽將陝西梆子與楚腔相結合的襄陽腔，稱西皮腔；「黃」指江西宜黃在弋陽腔影響下，形成的聲腔，又稱二黃腔，這兩種腔合套成為一個聲腔系統，稱皮黃腔。皮黃合流，又都屬以對稱的上下句作唱腔基本單位的板腔體，但依然保持了各自的特色。

在《中國戲曲百科全書》中提到《黃梅戲》、山西的《晉戲》、廣東的《粵劇》等各地的戲曲皆有論述。綜觀唐宋戲曲典籍，多半隻考慮《合樂》的特質，並深入至創作之於樂。迨至元曲曲體，格律已漸趨完善<sup>16</sup>此時的批評與理論乃應運而生。

元代論曲，依聲合樂。燕南芝庵《唱論》首先對傳統戲曲作深入而有系統的

---

<sup>14</sup> 是指當時的三慶班、四喜班、春台班及春班進京，首先引進來了《二黃腔》系統的音樂。

<sup>15</sup> 特別是指《漢劇》。

<sup>16</sup> 曲有廣狹二義，廣義之曲，指凡可入樂而歌者，如風、騷、樂府、唐詩、宋詞、法曲、大曲，乃至民間歌謠小調皆是；狹義之曲，則專指音樂和體製源於宋詞的曲，它吸收宋金北方著曲（少數民族樂曲）與南方村坊小曲，並受唐宋以來大曲、鼓子詞、傳踏、諸宮調、賺詞等影響本文所論，係指狹義之曲。

研究，是元代第一部著名的曲論專著，更是歷代《演唱方法論》之開端<sup>17</sup>。筆者將其釐述如次<sup>18</sup>：

一、論節奏合拍，旋律有致：應與伴奏相配合，使歌聲的旋律抑揚頓挫。另外歌曲旋律產生變化，文學體式也隨之改變，如「慢、滾、序、引、三臺、破子、遍子、實催」等，與宮調不同，旋律不同尾聲也各異，如「賺煞、拐子煞、三煞、七煞」等。由此可見音樂的影響力是很深遠的。

二、論字正腔圓：把握腔隨字轉原則，咬字清晰、聲腔圓潤，如《唱論》中「凡歌一句，聲韻有一聲平、一聲背、一聲圓、聲要圓熟、腔要澈滿」。

三、論行腔關鍵與表情達意：將聲腔加裝飾，加工、延長，美化其效果。與崑腔水磨調講究的字頭、字腹、字尾，收腔等吐字技巧與傳統音樂的音樂技巧，如鏡子的反射效果一般。

四、論曲牌之風格與特色：按照曲牌聯套關係之密切程度而有分別，單支曲牌之風格與特色亦各自不同，或字多聲少，或聲多字少，如仙呂《點絳脣》與大石《青杏兒》因調短拍急促，唱者挑戰力之高，較難發揮。

綜觀《唱論》一書，針對傳統戲曲聲腔，闡論清晰簡要，足供復人參考，故

---

<sup>17</sup> 《唱論》一書是對前人歌唱經驗與當時戲曲演唱藝術的理論總結。如「絲不如竹，竹不如肉」這種人聲較器樂自然的觀念，晉代即有（見《晉書·孟嘉傳》）。唐代安節《樂府雜錄》亦曾引錄，南朝劉勰《文心雕龍·聲律篇》嘗有類似說法：「器寫人聲，聲非學器者也」，《唱論》則對前人之說加以總結。作者燕南芝庵，其真實姓名與生平事蹟俱不可考。此書最初附刊於人楊朝英《樂府新編陽春白雪》卷首，據此考定當作於元至正（一三四一～一三六一）以前。

<sup>18</sup> 《唱論》第十八節：「有愛唱的，有學唱的，有能唱的，有會唱的……」論演唱者之程度不一；第廿一節「凡歌之所忌：子弟不唱作家歌，浪子不唱及時曲」談歌者所忌有別；第廿二節「凡人聲不等，各有所長：有川嗓，有堂聲……」言唱者各有所擅與所短；第廿三節「凡歌節病：有唱得困的，灰的、涎的……」；第廿四節「有唱聲病：散散、焦焦、乾乾……」；與第廿五節「凡漆字病：則他、兀那……」分別指出演唱者在節奏、聲調、形相與襯字使用諸方面，所出現的種種疵病。

每爲後代曲籍所徵引，如明朱權《太和正音譜<sup>19</sup>》中一章，亦摘錄《唱論》部份原文；而其若干論點亦爲後代所法師與繼承。

明清兩代，承繼元代曲論對傳統戲曲聲樂之學的開拓，此堪稱傳統戲曲曲學之黃金時代。

明初太祖爲鞏固政權，南戲北劇曾遭禁演，當時一片沈寂，僅只明·朱權所撰之《太和正音譜》一書可流傳。

《太和正音譜》內容，依其目次有：樂府體式、古今英賢樂府格勢、雜劇十二科、群英所編雜劇、善歌之士、音律宮調、詞林須知、樂府等八項。書中強調音律的重要性，其中最具價值處爲「樂府<sup>20</sup>」一項，是現今保存最古老的北曲曲譜，按北曲黃鐘、正宮、大石調、小石調、仙呂、中呂、南呂、雙調、越調、商調、商角調、般涉調等十二宮調分門別類，將每一宮調的每一支曲牌，詳細注明四聲平仄，標明正字襯字；共收三百三十五支曲牌，作爲填製北曲的規範。

成祖永樂以降、嘉靖至萬曆年間，政治穩定、經濟成長，明末王陽明致良知學說與李卓吾追求自我的精神，爲時代注入新思潮，各地聲腔也在此悄悄登場<sup>21</sup>。

由於崑腔水磨調至今仍活躍於舞臺上，因此魏良輔《曲律》所論，遠比芝庵《唱論》來得具體實際。《唱論》內容較宏偉，但偏於蕪雜；魏良輔《曲律》內容

---

<sup>19</sup> 「太和正音譜」一書，曾師永義疑出朱權門客之手（見〈太和正音譜的作者問題〉一文）。

<sup>20</sup> 蔡孟珍，《近代曲學二家研究—吳梅、王季烈》（1992.5）。

<sup>21</sup> 除了葉德均〈明代南戲五大腔調及支流〉一文提到的溫州、海鹽、餘姚、弋陽、崑山五大聲腔爭妍競麗，各擅勝場外，沈寵綏「度曲須知、曲運隆衰」另載有義烏、青陽、四平等聲腔。

較單薄，但所論精要且集中，影響後代既長遠且廣泛。

萬曆年間，沈璟是曲壇《格律派》重臣，在二十餘年的辭官生涯中，潛心研究南曲格律，著述頗多，可惜泰半失傳。除了理論的闡發之外，沈璟將畢生精力花在曲律的考訂上，他繼承《中原音韻》與《太和正音譜》重音律的精神，審慎編訂《南九宮譜》、《南詞韻選》、《考訂琵琶記》等具有教科書性質的曲學專著。其中最受矚目的是《南九宮譜》，又名《新定九宮詞譜》、《南曲全譜》、《南九宮十三調曲譜》等。當時南曲的第一本曲譜是蔣孝所編的《南九宮譜》、《十三調譜》（北曲有《太和正音譜》），但很快又失傳。沈璟乃增補而校定之：辨體製，釐宮調，允為南曲最完善之曲譜。其特色為釐正句讀，分別正襯與附點板式，具體呈現南曲曲譜之精神。

由於聲律之學的興盛，明清兩代曲譜特多，且在水準之上，而《九宮大成南北詞宮譜》，由周祥鉦等奉敕編纂，乾隆十一年成書。全書八十二卷，包括南北曲凡二〇九四支曲牌，加上變體共四四六六個曲調，另有北套一人五套，南北合套三十六套，繁複浩大，堪稱南北曲大成之曲譜。該譜詳列曲牌體式，別正襯，注工尺，可依譜填詞，也可按譜演唱，並具曲譜與宮譜之功能；廣收元明清散曲、劇曲及唐宋詩詞，諸宮調等曲調，堪稱傳統戲曲音樂之鉅作。

早期台灣關於《月琴》，台灣未見柳琴傳說，類似大陸傳說中武大與武二自彈自唱的街頭表演形式以及嘉慶年間在魯南臨沂一帶出現而演變成柳琴戲等肘鼓子

聲腔系統的不同劇種，柳琴是柳琴戲的主要伴奏樂器。在《台灣<sup>22</sup>》這本書下卷第二十三章有談到：談論台灣乞食的生活方式。其中，以彈奏月琴與打響鼓的乞食與地方音樂有關，簡言之，就是以地方的歌謠配合生活的內容，抒發情懷的方式。

在《台灣習俗<sup>23</sup>》中唱本：「提到唱本是以說，唱來敘述故事，為民間文學之主，演唱者大多屬於職業性質」，例如：盲人或乞食者彈奏月琴或竹筒似的樂器說唱，演唱的地點以廟宇，街頭居多，唱本內容幾乎來自大陸，有忠孝、節義故事，其中以愛情故事最受歡迎。曲目有《陳三五娘》、《山伯英台》等而早期的柳琴亦稱柳葉琴是右手中指戴竹筒甩動得聲，與台灣早期月琴乞食行為相似。

台灣早期的地方音樂在日本政府主導下，積極投入調查的工作，學者及愛好者，有關行政人員也全面投入其中，這項全面性的研究，對漢族的音樂、戲劇、器樂、祭祀音樂以及高山族的歌舞音樂皆全面涉入。因此台灣音樂就此全面活躍起來。雖然後來台灣光復，但此一研究記錄著輝煌的一頁！這些研究中歸納為以下三點：

#### 一、以音樂為主

例如：田邊尙雄的《第一音樂記行》竹中重雄的《台灣內地尋找番歌》此二篇皆為音樂日誌。

張福興的《水社化蕃之歌》《支那樂、東西樂譜對照、福興樂譜第一、女告狀》

一條慎三郎《阿美族之歌》《排灣族、布農族、泰雅族蕃謠歌曲》

竹中重雄《台灣蕃族音樂的研究》以西洋音樂理論分析音組織的情形。

這是日據時代對台灣以純音樂的旋律分析有關的著書。

---

<sup>22</sup> 武內貞義，《台灣》上、下卷（臺北：台灣日日新報社，1914年7月、1915年5月）。

<sup>23</sup> 東方孝義，《台灣習俗》（臺北：同人研究會發行，1942年10月）。

## 二、以歌詞爲主

由於錄音機未普及，當時的研究對歌謠只注重歌詞的記載及解釋。例如：

字井生的《台灣的童謠》  
平澤丁東的《台灣的歌謠和著名故事》  
謝雲聲的《台灣情歌集》  
吉田忠男的《台灣童謠集》  
李獻章的《台灣民間文學集》

注重唸法的有，例如：

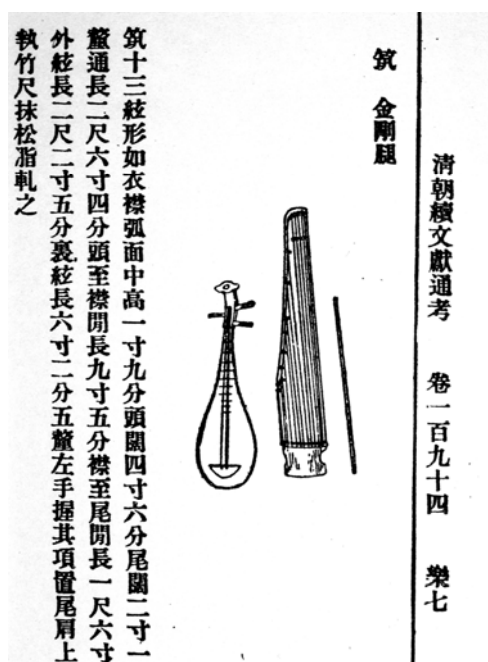
佐藤原一的《大社莊之蕃歌—原文、試註、大意》  
《台灣府誌所見的熟蕃歌謠》  
《關於排灣族的歌謠》  
稻田尹的《關於台灣的歌謠》  
《台灣歌謠歌究》

從古老的文獻到現在最新的文獻，包含私立中國文化大學陳雅慧《現代柳琴的技法研究》論文，該論文提到柳琴技法的探討，但是並沒有提到很多相關性的問題。而此本論文中探討柳琴的起源及在戲曲上的關係，改革上的演變及柳琴在台灣的發展，這是他所沒有的。



## 第二章 柳琴的源流與發展

「關於柳琴的源起，大多採取民間之藝人或專家學者的說法；及至目前文獻並無確切文字記載<sup>24</sup>」，筆者依據前述民間藝人及學者的論述，歸納出柳琴與傳統戲曲之關連性，並導引出其不同之別稱及扮演之角色功能。



圖一：清朝續文獻通考—金剛腿

柳琴，俗稱「土琵琶」，因形似柳葉稱「柳葉琴」，彈奏似月琴稱「柳月琴」，也有別稱為「金剛腿<sup>25</sup>」。關於柳琴的源流，王惠然於一九九〇年九月廿五日《北京市國樂》（版四）發表有一篇專論《柳琴改革及柳琴藝術之發展（一）》；對柳琴的

<sup>24</sup> 《中國戲曲音樂集成·山東卷，柳琴簡史》編輯委員會，《中國戲曲音樂集成·山東卷，柳琴簡史》（中國 ISBN 中心出版，新華書店總店北京發行所發行，1996·6）。

<sup>25</sup> 《清朝續文獻通考》卷一百九十四 樂七，記載金剛腿形如琵琶而小三絃山口至尾長一尺六寸六分絃長一尺三寸九分五釐腹闊六寸八分項闊九分五釐。由此可推論柳琴這一樂器，在清朝時期就存在。

簡史、改革、性能和作用，皆有概括性的論述。其中，對於柳琴的源流，他是這麼說的：

關於柳琴及柳琴戲的淵源一直無文字資料可查。據傳約在二百年前，山東臨沂有名叫武大團、武二團兄弟倆，逃荒要飯住在一所破廟時，動手模仿金剛手抱的琵琶做了一個簡單的兩根弦的土琵琶，討飯時一邊彈著，一邊唱著家鄉流傳的小調，此後這種樂器及這種演唱形式就慢慢流傳開來，後又逐漸發展成為二人臺式的演唱形式，並出現了以此為職業的街頭演唱藝人。他們在唱腔中結束句的拖腔往往有一個七度大跳，所以被人們稱為《拉後腔》也稱《拉魂腔》，即現在的《柳琴戲》。這種戲的主要伴奏樂器就是俗稱「土琵琶」的「柳琴」，其作用與京劇中的京胡一樣重要。因其形似柳葉，也稱「柳葉琴」、「柳月琴」。它一直用在魯南、蘇北一帶的柳琴戲和安徽的泗洲戲<sup>26</sup>。

《中國戲曲音樂集成·山東卷》一書也言及，柳琴與地方戲曲之關係如下：

柳琴是山東江蘇柳琴戲和安徽泗州戲的主要伴奏樂器，音色高音明亮清脆，穿透力十足，表現力豐富。其功能與作用相當於京劇中的京胡。柳琴戲原名《拉魂腔》，（指唱腔的尾句往往有一個七度大跳，另又指具有優美動聽的唱腔能把觀眾的魂給拉過來）。此外亦有《拉合腔》、《拉花腔》、《拉洪腔》、《肘鼓子》等多種別稱。各種別稱分別與柳琴起源或樣式有密切之相關性<sup>27</sup>。

香港演藝學院匯集之《古樂風流》將柳琴的形制與結構，詳細記載如下：

柳琴別稱柳葉琴，漢族彈撥樂類型樂器，樂器原為二弦，後改革為三弦及四弦柳琴，三弦有二十四品，四弦有二十九品。琴頭為如意樣式、黃楊木袖，山口為竹製、品，琴身為六十六釐米。面板為桐木，寬約二十一釐米。演奏方法為琴身置於胸前。左手按弦，右手使用撥片彈奏。右手彈奏技巧為彈、挑、掃、拂等技巧，左手有吟弦、打弦、帶弦、推拉弦等<sup>28</sup>。

<sup>26</sup> 王惠然，〈柳琴改革及柳琴藝術之發展（一）〉，發表於《北市國樂》，No. 26（1990.09.25）。

<sup>27</sup> 《中國戲曲音樂集成·山東卷》編輯委員會，《中國戲曲音樂集成·山東卷》（中國 ISBN 中心出版，新華書店總店北京發行所發行，1996·6）。

<sup>28</sup> 依據《古樂風流》書中記載，柳琴之樣式、彈奏方法和扮演角色有概略之說明。

柳琴原是魯南、蘇北一帶柳琴戲<sup>29</sup>、安徽泗州戲的主要伴奏樂器，經過樂器改革，現今為獨奏樂器及國樂團中的高音彈撥樂器。

柳琴的發展歷史，從清代嘉慶年間算起至今已二百餘年<sup>30</sup>。從歷史回顧來看，明、清兩代戲曲音樂蓬勃發展，柳琴在其中大都作為民間說唱、藝人班社、地方戲曲的伴奏樂器，其流傳局限在魯南、皖北、蘇北等交界地區，因柳琴的發展與明清俗曲及傳統戲曲有其因果關係，所以要研究柳琴之發展，必須先瞭解兩者間之互動。現今柳琴在中國大陸方面，通過樂器改制，柳琴從民間戲曲伴奏的地位，轉變成為民族器樂合奏中獨具特色、富有音樂表現力的高音彈撥樂器。除此而外，柳琴的發展也脫離不開文化、經濟的環境和因素。其之所以能從民間藝人的自製樂器，一躍而成為地方戲曲的主要伴奏樂器，和清末《四大徽班》進京形成和帶動的民間地方小戲，走向繁榮的局面相關<sup>31</sup>。王惠然<sup>32</sup>之所以成功改制柳琴並推動柳琴的新發展，跟當時社會環境鼓勵藝術家深入民間體驗生活，提倡創作的時代背景不無關係。總之，柳琴在廿世紀的發展過程，是由戲曲伴奏的樂器，改革為獨奏的器樂曲，更進而，應用在樂團中的應用，是從文革後邁向現代，不斷追求進步，造成東西方音樂碰撞的結果<sup>33</sup>。因應上述改變，大陸柳琴藝術已經與傳統戲

---

<sup>29</sup> 柳琴戲是由多元因素形成的劇種。根據施德玉，《中國地方小戲及其音樂之研究》（國家出版社 2004·10），603。

<sup>30</sup> 根據《中國戲曲志》山東卷的記載，柳琴是清代嘉慶年間 1796~1820 年產生。

<sup>31</sup> 戲曲的發展在中國是自小戲逐漸發展成為大戲，它是有一貫脈絡可尋的軌跡。

<sup>32</sup> 王惠然是柳琴樂器改革始祖，他將戲曲的伴奏樂器，一躍成獨奏樂器。

<sup>33</sup> 李愛真、劉振，《柳琴戲音樂多元化探析》（全國中文核心期刊藝術百家，4，2005）。

曲有些許區隔，其藝術價值也相對提升。造成這些改革的人物與文化背景，必須有深入之探討，其中，柳琴的構造及演奏技法也隨之有所更動。

## 第一節 柳琴的起源

關於柳琴的源起並無確切文字記載可考查，根據期刊《江蘇戲志》及民間藝人口傳記載，筆者歸納如下幾種說法：

一、清道光末年或咸豐初年，山東省滕縣蘇樓有一位手藝精巧的木匠，可自做樂器，並拉唱《拉魂腔》的傑出藝人—王清，是當地的秀才、拉魂腔蘇年班班主蘇道一的指導下，參考傳統樂器琵琶的樣式，改制成新的樂器—柳琴。（《蘇氏家譜》有記載）此琴現存於江蘇省棗莊市博物館<sup>34</sup>。

二、山東臨沂的研究人員也發現清同治元年（一八六二）前後，郟城木工吳永成與當地拉魂腔藝人合作，製成「柳月琴」。後來其子吳增福成爲製琴高手，人稱「恙山東」，繼續秉志父業，製作「柳月琴」<sup>35</sup>。

三、據傳二百多年前，山東臨沂有武大團、武二團的兄弟倆到徐州一帶逃荒要飯，在破廟裡見到四大金鋼中琵琶金剛十分威風並手持琵琶，兩兄弟忽然想起，如做一個這樣的樂器彈唱著乞討，豈不更好？於是他倆就用柳樹下端、朝陽一面的柳木，仿照金剛手上的琵琶做了一個簡單的「土琵琶」，邊彈柳琴邊唱家鄉小調沿街乞討。於是這種樂器和彈唱形式逐漸流傳開來，並用於豐收或喜慶場合，此種稱爲街頭職業彈唱藝人。並從二人臺<sup>36</sup>式的演唱形式逐漸演變成各種規模的戲班

---

<sup>34</sup> 參閱 王惠然，《柳琴改革始末及其藝術現狀》（人民音樂出版社，2006·5）。

<sup>35</sup> 同註 33。

<sup>36</sup> 《二人臺》是指流行於內蒙、山西等省的地方戲曲，主要是由唱腔和樂器曲牌兩大部份組

子，廣泛流傳於魯、蘇、皖交界一帶，稱《拉後腔》和《拉魂腔》。一九五三年為參加全國戲曲會演，因用柳琴為主奏樂器，正式更名為《柳琴戲》。據筆者瞭解，一九四九年以後，由徐州市文化主任辛原、曲永慶等先生提議，並聽取廣大藝人們的意見，根據劇種主要伴奏樂器柳葉琴而正式定名為《柳琴戲》<sup>37</sup>。

四、另根據《中國戲曲志》山東卷的記載，柳琴是清代嘉慶年間（一七九六～一八二〇年）山東騰縣的民間藝人通過仿製琵琶而創製成的一種彈撥樂器，此說法與第一種說法類似。

清代中葉，山東臨沂一帶的農村，有人用鐵圈擰成框子，上蒙狗皮，套綴小鐵環，製成形似紈扇的狗皮鼓。他們一邊晃動狗皮鼓，扭動身軀，一邊哼唱著曲調，替有災害疾病的人開鎖還願。當地人稱晃為「肘」，所以，所唱的曲調被稱為《肘鼓調》。後來，肘鼓調演化為藝人說唱的曲調。為提高效果，藝人們在吸取其他藝術形式，改進肘鼓調的同時，按照琵琶的形制創制了「土琵琶」，便是最早的柳葉琴。加入柳葉琴的伴奏後，肘鼓調的演唱在藝術效果上有所增強，吸收了越來越多的群眾，廣泛受到歡迎，後來稱之為拉魂腔。

清咸豐年間（一八五一～一八六二年），出現了拉魂腔戲曲的班社雛形，藝人們不斷地遊走的演出以及班社的增加，使其得以流布于魯南、皖北、蘇北相接

---

成。曲牌是傳統填詞製譜用的曲調調名的統稱，俗稱牌子。據 1960 年內蒙古人民出版社中資料顯示：內蒙二人臺，是在明清唱、絲弦伴奏（即坐腔）的基礎上，吸收民間舞蹈發展而成的小戲。而二人臺又稱《瞪嚙腔》，其音樂主題，最常見的是無再現的單兩段體，且將前後兩段各自反覆一次，如 11:A:11:B:11 或 AA.BB 形式。內蒙二人臺牌子曲，多為單曲板式變奏體的音樂主題，基本上無再現的關係，有再現的例子則非常少見。

<sup>37</sup> 《中國戲曲音樂集成·安徽卷》（中國 ISBN 中心），579。

壤的廣大地區。因為各地語言聲調不同，和所受地方戲曲、曲藝、民歌等不同因素影響，拉魂腔在發展中呈現出不同的地方戲曲特色。根據拉魂腔聲腔劇種的分佈地區，可以推知柳琴的空間分佈。

筆者依據《中國大百科全書》、《中國戲曲音樂集成》、《江蘇戲曲志·柳琴戲志》及《山東分體文學史》等四本專籍，認為柳琴與不同腔調及流行的地區，而結合成不同的戲曲名稱。

柳琴戲與泗州戲雖是名稱互異，但實體一致，由其原先都稱作拉魂腔便知道它們是系出同源。正如因為流傳地區不同，在台灣有一個叫四季春，但是在風港叫風港調。但柳琴戲與泗州戲有一個很大的不同是它們結合當地不同的方言，在安徽的方言與在山東的方言是不一樣的。所以它的名稱也不同，在山東、江蘇稱為柳琴戲，在安徽稱為泗州戲。它們的共通點是自由轉調、男腔及女腔不同，但皆有大的七度大跳，所以別稱拉魂腔，這七度大跳是它的很大的特徵。

一九五一年，流傳於安徽的拉魂腔，被定名為泗州戲。柳琴作為泗州戲的主要伴奏樂器，主要分佈在宿縣、泗縣、蚌埠、五河、鳳陽、蒙城、蕭縣一帶<sup>38</sup>。另一種文獻資料《中國戲曲音樂集成》呈現的觀點時間為指一九五二年被定名為泗州戲。

在一九五三年流傳於山東的拉魂腔，取名為柳琴戲。柳琴作為山東柳琴戲的主要伴奏樂器，主要分佈在臨沂、蒼山、騰縣、棗莊、郟城、新沂一帶。一九五

---

<sup>38</sup> 《中國戲曲音樂集成·安徽卷·上卷》編輯委員會，《中國戲曲音樂集成·安徽卷·上卷》（中國 ISBN 中心出版，新華書店總店北京發行所發行，1996·6），579。

三年四月，流傳於江蘇的拉魂腔，也被定名為柳琴戲，主要分佈在徐州、豐縣、沛縣、邳縣、睢寧一帶。通過比較拉魂腔劇種的主奏樂器，可以得出結論，柳琴是該聲腔系統中最主要的伴奏樂器，其分佈流傳的地區最廣，包括安徽、江蘇及山東等地。柳琴在拉魂腔系統中佔有重要的位置，宛如京胡在京劇中的地位一般。

柳琴以其特有的高音個性及靈活自由的伴奏方式，完美的融入在拉魂腔的戲曲音樂中，從而突出了高音聲腔熱烈奔放的風格特點，並且這也為柳琴的應用、沿革和發展奠定了基礎。廿世紀六〇年代後，隨著拉魂腔從農村鄉鎮流傳到城市，以及專職演奏人員的出現，柳琴伴奏逐漸定譜定腔。同時，因為柳琴樂器改革的成功，形成了以柳琴為主奏的較正規的樂隊建制<sup>39</sup>。

---

<sup>39</sup> 於韻菲，〈論柳琴的角色變遷〉，《交響—西安音樂學院學報（季刊）》，No. 1（2005）。



## 第二節 柳琴與明清俗曲及傳統戲曲的關係

雖然有些文獻將拉魂腔與柳琴戲和泗州戲分開討論，但是根據筆者參閱各種文獻和訪問王惠然先生，認為拉魂腔似乎是柳琴戲和泗州戲的前身，但其界定上卻無法清楚分割。

由前一節分述，可知柳琴的起源與柳琴戲與泗州戲有密不可分的關係，並且根據許多文獻資料顯示，柳琴與明清俗曲、說唱曲藝和古典戲曲的伴奏有很密切的關係。例如在《中國大百科全書》提及以柳琴伴奏的劇種包括柳琴戲，泗州戲。此外因為柳琴戲與泗州戲獨特的結構形式、格式與板式和其他戲曲不同，例如：崑曲及京劇。而這種唱腔的構成與特色，對柳琴特色、曲目或演奏方式必定存在相當重要的因果關係，現在分別對柳琴戲與泗州戲的起源作詳細介紹，並在第三個部分分析對其劇目與音樂結構來探討之間存在的關連性，最後將探討柳琴與這兩種戲劇間的交互關係。

### 一、柳琴戲

柳琴戲原名《拉魂腔》，此外亦有《拉花腔》、《拉合腔》、《拉洪腔》、《肘鼓子》等多種別稱，主要流行於魯南、蘇北、皖北、豫東一帶，至今已有二百餘年的歷史<sup>40</sup>。

---

<sup>40</sup> 《中國戲曲音樂集成·山東卷·上卷》編輯委員會，《中國戲曲音樂集成·山東卷·上卷》（中國 ISBN 中心出版，新華書店總店北京發行所發行，1996·6），541。

拉魂腔起源何時，目前尚無文字資料可供查考，根據老藝人們的歸承關係推算，大約起源於清乾隆年間（一七三六～一七九五）。例如臨沂柳琴劇團老藝人馮士選及楊順洪，楊順洪至今一百三十多歲，其上面的第五代祖師是臨沂的武二，據此推算，武二的活動年代應當是二百年以前了。根據藝人們提供的上述情況，看來柳琴戲（拉魂腔）起源於清代中葉的說法是可信的<sup>41</sup>。

既然拉魂腔是柳琴戲的前身，拉魂腔名稱由來有兩說：一是因唱腔優美動聽，有迷人魅力，能《拉人魂魄》；二是因藝人除唱此腔調外，也唱《端公》，為人家開財門、請神、招魂等，故名拉魂腔。

而拉魂腔的來源有兩種說法，第一種說法是由魯南民間小調為基礎，受當地柳子戲（即弦子戲）的影響發展起來的。其唱腔中的《娃子》、《羊子》和魯南俗曲及柳子戲腔曲牌《耍孩兒》、《山坡羊》有著淵源關係。

另一種說法是源於江蘇海州，是由當地秧歌、號子中的《太平歌》、《獵戶腔》經民間藝人丘、葛、張（一說「楊」）三人加工而成為拉魂腔。後來丘、葛分別去皖北、魯南傳藝，因此在當地流行。

柳琴戲的形成過程有兩種觀點，筆者將區分如下：

#### （一）第一種觀點

最初只是由單人或雙人清唱的曲藝，藝人稱為《唱門子》或《跑坡》。他們手持竹板或梆子敲打節奏，用〔八句子〕（即〔娃娃〕）唱《單篇子》，內容多為民間

---

<sup>41</sup> 同註 37。

故事，篇幅可長可短。

之後的發展，演員由一人增至兩人，出現了對白和極其簡單的即興表演。這種由唱門子發展而成的說唱形式，是拉魂腔的初級階段，這時演唱的大都是小段子。其中，一部分段子是由多個〔娃娃〕聯綴而成的，另一部分則是在《娃娃聯唱》的大都是小段子。其中，一部分段子是由多個〔娃娃〕聯綴而成的，另一部分則是在《娃娃聯唱》基礎上發展形成的《篇子》。這種《篇子》的唱詞自由，曲詞豐富。在許多篇子裡面，有的有故事情節，有的沒有故事情節。後來隨著演出劇目的豐富，基本上是一個演員扮一個人物，偶爾有一趕二、一趕三的現象，一九四九年以後，又創作了一批深受群眾歡迎的新編歷史劇和現代戲，如《匡衡遷京》、《臥龍求鳳》、《彩石峪》、《山鄉鑼鼓》等。

在有情節的篇子裡，有一部分故事中有兩個人物，兩個演員就按人物分工演唱。在其他劇種影響下，很快就發展成爲《對子戲》，使拉魂腔由說唱的曲藝形式發展成爲雛形的戲曲形式。例如：在老《篇子》中有咸豐三年糧食貴，……拜了師傅去學戲的唱詞，可知至遠在咸豐初年就已有職業藝人演出《兩小》和《三小》戲，如《小書房》、《王小二趕腳》之類。

當以兩個人演出單齣戲發展得比較成熟時，觀眾便要求能夠看更多的人物和故事，於是便出現兩個演員表演較多人物演出形式。爲了區分與表現不同人物，又衍變出一種由一人趕扮幾個劇中人物的演出形式，藝人們便借助於簡單的行頭，如禮帽、毛巾、彩綢、飯單等，在演唱中隨便更換，以表示人物的變換，稱

《當場變》或《抹帽子戲》。至此，拉魂腔發展為《抹帽子戲》，群眾亦稱此為《當場變》。這種形式延續了相當長的一段時間，如《夏三探親》，劇中有兄、妹、公、婆、母、嫂六人，均由丑、旦先後七次改扮表演，故此劇也名《七妝》。經歷《抹帽子戲》的過渡之後，組成《七忙八不忙，九人看戲房<sup>42</sup>》的戲班，先後到臨沂、徐州等城市演出，這時已採用柳葉琴伴奏。

一九五〇年據丘門藝徒魏光才（當時八〇歲）推算，丘門於清乾隆年間已存在了，拉魂腔流布於魯南、皖北、蘇北相接壤的廣大地區，以後遂分為五路：中路以徐州為中心，北路以臨沂為中心，東路以新海連為中心，南路以縣為中心，西路則在渦陽、蒙城一帶。它們即有共同的淵源關係，又有各自的地方特色，都在當地逐步形成為戲曲劇種。其中流行於江蘇徐州和山東臨沂的中、北兩路，於西元一九五三年依據所用伴奏樂器柳葉琴定名為柳琴戲。

柳琴戲是由魯南的肘鼓子和拉魂腔相結合而形成的。約在嘉慶年間，臨沂一帶流行一種民間小演唱肘鼓子，薛城一帶則流行一種《四句調》，由一人起唱三句半，後半句由其他人齊聲幫腔，這就是尚未形成劇種的拉魂腔。清代末年，二者在臨沂、棗莊一帶相結合而形成一種戲曲劇種（後來又吸收了其他腔調），這一劇種當時稱為拉魂腔或肘鼓子。因其主要伴奏樂器為柳葉琴，故一九五二年改稱《柳琴戲》。

柳琴戲屬於小戲，曾永義教授在《中國地方戲曲形成與發展的徑路》一文，

---

<sup>42</sup> 《中國戲曲音樂集成·山東卷·上卷》編輯委員會，《中國戲曲音樂集成·山東卷·上卷》，（中國 ISBN 中心出版，新華書店總店北京發行所發行，1996·6），542。

對小戲、大戲曾有明晰界定：所謂《小戲》就是演員至少三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲劇之總稱；反之則稱為《大戲》，也就是演員足以扮飾各色人物，情節複雜曲折，藝術形式已屬完整的戲劇之總稱。大抵說來，小戲是戲劇的雛型，大戲是戲劇藝術完成的形式。小戲的形式有兩種主要途徑，一為從民間歌舞形成，如《秧歌》形成《秧歌戲》或花鼓戲；二為由第三人稱《敘事體》之表演形式的民間說唱為基礎，再轉為第一人稱《代言體》的戲劇形式，如《蓮花落》發展成《小落子》和《二人轉》。另有以一種途徑為主，再借鏡其他的曲藝或同時以這兩種方式來進行<sup>43</sup>。

## （二）第二種觀點

而其另一觀點指出，柳琴戲的發展大體經過了四個時期：1、說唱時期；2、專業藝人和班社雛形；3、班社時期；4、舞臺演出時期。以下說明如下：

1、在最早的說唱時期，既無弦樂伴奏，也無服裝道具，只有演唱者以板或梆子自打節拍，此時期的柳琴為二弦柳琴。

2、清咸豐年間，柳琴戲有了專業藝人和班社雛形。其所用的服裝道具也多有變換。在長時間的職業演藝中，形成了句尾委婉纏綿的拉腔。《拉魂腔》基本上是成熟，當時也是採用二弦柳琴。

3、清末民初，其演出形式也由原來單一的《唱對子》和打地攤演出的《跑坡》，發展成為為廟會會主唱的《會戲》、為富人家做壽或辦喜事的《堂戲》，

---

<sup>43</sup> 張紫晨，〈民間小戲的形成與民間固有藝術的關係〉，《民俗曲藝》No. 37（1984）：60～75。

以及請神敬鬼、燒香還願的《願戲》等多種形式。隨著班社人員的增多，柳琴戲開始進入舞臺演出時期，這時期也是二弦柳琴。

4、約在民國九年（一九二〇年）前後，一些柳琴戲班社開始由農村進入集鎮或城市演出。由於徐州交通便利，又是柳琴戲流行區最大的城市，因此，到解放初期，徐州市區就雲集了同義班、常勝班、義和班等多個較有影響的大班社。薈萃了厲仁清、王素秦、相瑞先、姚秀雲等著名藝人。當時徐州城內分佈有同興戲院、群樂戲院、民眾戲院、和平戲院等十多家戲院，每日多達十台左右的戲競相上演。柳琴戲成爲市民娛樂生活的主要內容。

無論哪一種觀點，柳琴戲大致上都隨著時間而進化，由最簡單的單人說唱，慢慢發展成多人的戲班形態，而劇目也日趨多樣化。一九四九年之後，柳琴戲得到了迅速繁榮。原有的零散戲班被組成徐州市柳琴一團和二團，一九五八年又擴建爲江蘇省柳琴劇團。但到了文革時期，柳琴戲歷經磨難，各專業劇團被迫解散。造成柳琴改革的局面，由戲曲辦奏的柳琴一躍爲獨奏樂器，也由兩弦改革成三弦柳琴。

而自上世紀八〇年代以來，隨著人們物質生活水準的提高，電影、電視的迅速普及，以及多種娛樂樣式的出現，柳琴戲觀眾逐漸減少，表演團體慢慢萎縮，柳琴戲逐漸退出人們的視野。但也因此使得柳琴演奏者積極改革與開發柳琴的新舞臺，隨後柳琴不僅成爲獨奏樂器，更融入國樂團中，成爲不可或缺的伴奏樂器之一，這個部分將在之後相關章節詳細敘述。

以下依柳琴伴奏的劇種製成表格。

表一：柳琴伴奏的劇種

曲種名稱	別名	形成期	形成地	主要曲調及所唱腔調	流行地區
山東柳琴	拉魂腔	清代末期	山東	〔冒調〕	山東省及江蘇省、北部、安徽省北部、河南省東部部分地區，天津市
泗州戲	拉魂腔	清代	安徽北部	拉魂腔	安徽淮河兩岸
柳琴戲	拉魂腔	清代	一說源於魯南、臨沂 一說源於蘇北、海州	〔娃子〕、 〔羊子〕等	山東、江蘇、安徽

《中國戲曲集成》中，強調柳琴戲、淮海戲、泗州戲、五音戲以及茂腔、周姑子等劇種皆具有共同的歷史淵源。

## 二、泗州戲

泗州戲，是安徽省主要地方劇種之一。它分佈於皖北的淮河兩岸，尤其流行於廣大的淮北地區，包括宿縣、靈璧、泗縣、五河、濉陽、蒙城（濉河兩岸）、蚌埠、鳳陽、嘉山、滁縣及濉溪、蕭縣等市縣。

泗州戲主奏樂器稱「土琵琶」，也叫「月琴」、「柳琴」、「柳葉琴」。用泡桐木做成縮小的琵琶狀琴身，將高粱桿作成品，用生麵漿粘在琴面上，裝兩根絲弦，並將成圈的多餘弦繞於琴軸上，便於快速換弦。左手按弦，右手用牛角或小竹筒做成的「扣指」彈奏。以正把 15，反把 52 定弦，可奏出一個半八度，無半音品。

最常奏的音是《官品音》，即外弦第三品 1（或 5）連同內弦的 1（或 5）同時彈奏。土琵琶因品位少，又不美觀，所以七〇年代後，不少劇團改用四根弦的柳琴。但在農村業餘劇團，仍沿用土琵琶。

泗州戲與蘇北、魯南地區的柳琴戲及蘇北一帶的淮海戲是同一源頭的姊妹劇種，五〇年代前統稱為《拉魂腔》。拉魂腔在其長期的發展演變中逐漸分化為南、北、東三路，南路為泗州戲，北路為柳琴戲，東路為淮海戲。南北路概況來說風格較接近，東路則區別較大。在淮北地區，除濉溪、蕭縣等地屬北路外，其他皆為南路。南路因多屬泗縣籍，泗縣古稱泗州，又因唱腔有《泗州調》的叫法，故於一九五二年定名為泗州戲。南路曲調柔和，《花腔調門》多，女腔豐富，裝飾音多，婉轉華麗，唱腔變化大，節奏複雜；北路唱腔粗獷、豪放、樸實。北路唱腔多吸收梆子戲音樂，而南路則多吸收說唱音樂<sup>44</sup>。

拉魂腔與柳琴的音色是相輔相成的，拉魂腔因唱腔優美動聽，有迷人魅力，故有能「拉人魂魄」之稱；拉魂腔從何而來，目前尚無定論，從民間藝人的說法來看，約有數種傳說。

一說源於蘇北海州。二百多年前，當地民間音樂愛好者丘老、葛老、張老三人在《太平歌》及《獵戶腔》的基礎上，發展為最初的拉魂腔。後來，張留海州，葛到山東，丘到淮北，安徽的拉魂腔即由丘傳下，發展為現今的泗州戲。

二說源於蘇北徐州。據說丘、葛、張（也有說姓楊的）三人，由山東逃荒到

---

<sup>44</sup> 《中國戲曲音樂集成·安徽卷·上卷》編輯委員會，《中國戲曲音樂集成·安徽卷·上卷》（中國 ISBN 中心出版，新華書店總店北京發行所發行，1996·6），579。



徐州九裏山一帶演唱，受到徐州翰林之女許立姑的資助，逐漸創成拉魂腔，又名《怡心調》。許死後，丘背著靈牌到淮北，形成了安徽的拉魂腔。

三說源於山東滕縣、臨沂一帶。傳說一百多年前，唱《肘鼓子》的武大、武二兩兄弟，改唱《怡心調》，並易名為《拉魂腔》。武大第八個徒弟李八爺到了安徽，因而產生了安徽的拉魂腔。

根據魏光才老藝人師承關係推算，《拉魂腔》興起於清代乾隆年間。

### 泗州戲發展階段

1、說唱階段 早期藝人，以《唱門子》的說唱形式到處流浪乞討。其曲調及其曲目的關係，隨著唱腔上的豐富和改進，產生了自製的土琵琶（即柳葉琴），用於自彈自唱，或一人伴奏，唱者自己擊板。

2、對子戲階段 約在清末，拉魂腔《唱門子》發展為《壓花場》。稍後，即發展為《二小》（生旦）、《三小》（生、旦、醜）的《對子戲》，演出一些生活小戲和本戲中精彩的摺子戲。在此基礎上，又發展為《馬蹄雪》（兩個演員將三個小戲穿插演出），以及由兩個演員趕扮七個角色的《七裝》。至此，拉魂腔逐漸發展成戲曲形式，其伴奏人數增多<sup>45</sup>。

泗州戲為一戲曲劇種，其一九五〇年代到一九六〇年代中期，是泗州戲發展最鼎盛階段。流行於安徽省淮河兩岸，原名《拉魂腔》。據藝人傳說，它發源於江蘇海州一帶，原為當地農民以《獵戶腔》、《太平調》等民間曲調即興演唱的一種小戲，後由一邱姓藝人傳到淮北泗州（今安徽泗縣）一帶，併吸收當地民間演唱

---

<sup>45</sup> Ibid.

藝術，形成安徽的《拉魂腔》泗州戲。另一說認為出自山東滕縣、峰縣一帶，在柳子戲等古老劇種影響下發展形成。

早期的泗州戲，是一種近似說唱的簡單戲劇形式。它以一人敲板演唱《小篇子》（簡單的生活小故事），一人用柳葉琴伴奏的《唱門子》（沿門賣唱），逐漸發展為《七忙八不忙，九個人看戲房》的小戲班。他們以柳葉琴（亦稱土琵琶）、梆子、小鑼伴奏，並加入幫腔，但仍十分簡陋，只能在農村《跑坡》唱《地攤子<sup>46</sup>》。

靈活掌握節奏的快慢、緩急和曲調的強弱、高低，自由運用各種花腔調門，盡情發揮各自的特長，藝人稱為《弦包音》（即絲弦伴奏必須跟著唱腔走），也叫《怡心調》（根據劇情自由變換腔調，尾聲翻高八度，委婉盡致，動人心魄，故有《拉魂腔》之稱。故柳琴在戲曲伴奏上，及柳琴編配曲上也是根據唱腔及其曲調的高低、節奏的快慢而加以變化。

### 三、劇目與音樂結構

#### （一）柳琴戲的劇目與音樂

據西元一九五七年山東省戲曲研究室調查如前面提及，柳琴戲共有傳統劇目二百多種，有小戲也有大戲。大陸現在在徐州成立江蘇省柳琴劇團，在臨沂成立山東省臨沂地區柳琴劇團等演出團體<sup>47</sup>。其劇目有二百餘種之多。內容有寫家庭倫理、男女愛情的，如《小姑賢》、《梁祝》等；根據長篇章回小說改編的連臺本戲，

---

<sup>46</sup> 詳參 武俊達、張藝民、周大鳳、時白林，《中國大百科全書》，253。

<sup>47</sup> Ibid.

如《金鐺玉環記》、《白玉樓》等；武戲，如《殺四門》、等。

柳琴戲的音樂是在流行於魯南一帶的《肘鼓子》、《花鼓》基礎上，吸收借鑒柳子戲、梆子戲、鑼鼓鉦子以及揚琴（琴書）、河南墜子等戲曲、曲藝的部分曲調，逐漸發展形成的，而拉魂腔唱腔其重要特點，是女腔上行小七度大跳及男腔下行大二度拖腔。其特點的形成，與魯南花鼓的曲調有著相當重要的關係<sup>48</sup>。

## （二）柳琴戲的結構與唱腔音樂探討：

柳琴戲具有結構形式、格式、板式、唱腔特點、藝術特色和樂隊伴奏等特點，以下將分門別類說明之。

### 1、結構

其結構為兩種形式，一種是由一個上句和一個下句組成的兩句體腔，藝人們將這種結構形式叫做「一仰一哈」。另一種則是由四個腔句構成的四句體腔段。因此，唱腔的結構基本上應歸於板腔體。而柳琴戲的身段，步法多具有民間歌舞的特點。

### 2、格式

柳琴戲的唱詞格式是以「二、二、三」的七字句和「三、三、四」的十字句為主體的上下句對仗式。

### 3、板式

柳琴戲的板式屬板式變化體，節拍全用有板無眼的一拍子，亦即用節拍來改變。柳琴戲的板式包括〔慢板〕、〔二板〕（〔二行板〕）、〔快板〕、〔散板〕等，各種

---

<sup>48</sup> 同註 18。

板式主要是依據其演唱速度快慢來劃分的。

(1)〔慢板〕，速度徐緩。旋律性強，腔多字少。

(2)〔二板〕，亦稱〔二行板〕，是柳琴戲中使用最多的一種板式，演唱速度的不同，又可分快、慢兩種。

(3)〔散板〕，無板無眼。它既可用於簡單敘事，又能表演豪放、蒼涼悲壯等感情。多與其他板式結合使用，包括〔緊打慢唱〕和〔引腔〕兩種形式。在柳琴戲中還有一些專用曲調，這些專用曲調能夠表達各種特定的人物感情，是柳琴戲唱腔中富有光彩的部分。如宜於表現激動、興奮情緒的《疊句花腔》；曲調婉轉柔和，多表現輕鬆愉快情緒的《四六長腔》；曲調高亢粗獷、奔放激昂的《揚腔》；表現人物歡暢喜悅的《含腔》。還有《苦腔》、《塌腔》、《老公腔》、《平腔》、《連句子》、《停腔》、《茂調長腔》、《四句調》、《葉裏藏花》、《嗯哎喲》、《呀哈嗨》、《哎咳喲》、《噫喲調》、《拉呢呢》、《彈舌》、《立腔》、《射腔》等等。這些專用曲調大多短小精悍，有的只有一個腔句，但卻各具特色，有極強的表現力。它們大都不能獨立構成唱段，需與各種板式唱腔結合使用，是柳琴戲唱腔中重要組成部分。

#### 4、唱腔特點

唱腔有慢板、二行板、緊板等板式變化外，唱腔的起、轉、收都有一定的程式性板頭。演員起腔，行腔比較自由，伴奏可緊隨唱腔而靈活變化，這種方式藝人稱做《弦包音》。其唱腔特點詳細分析如下：

(1) 特殊的曲調結構及廣泛應用的大跳音程，曲調華彩及襯詞與虛詞相互應用，

七聲音階與五聲音階交互使用。

(2) 口語話及生活化具有鄉土氣息的唱腔音調

(3) 以特定節奏展現情緒

例如在《張郎與丁香》使用連續切分節奏，突出唱腔的不規則節奏，表達人物的情感。

(4) 隨心所欲的旋律發展

(5) 自由轉調的應用：柳琴戲唱腔是自由組合的樂句織體，四、五度自由轉調。

綜合而言柳琴戲獨具特色的句尾拉腔是其特點，其唱腔多在二、四、六、八句的句尾處拉腔。其拉腔各有特點，在男女人物的感情、節奏快慢的情況下，可運用各種多樣不同形式的花調拉腔和平調拉腔。旦腔的拉腔，其旋律高亢而華麗，音程跳躍性極大，腔彎的變化多，句尾多以 2i 或 6<sup>5</sup> 七度上行大跳，所以演唱時需以大小嗓結合交互運用。男腔一般多為平落拉腔，句尾常以下行二度行進，並以「哪哈啣」的襯字，質樸渾厚，別具特色。柳琴戲唱腔的拉腔尾句，非常優美動人，且成為構成此劇種音樂的重要特點因素。

切分節奏的連續運用和富有華彩的旋律進行是柳琴戲唱腔的重要特點。柳琴戲板式的唱腔，一般都是板後起，板上落。在行腔中運用一連串の切分節奏，使「強聲轉位」。這種節奏的處理，有輕快、跳躍的感覺，使唱腔富有活力的感覺。唱腔的旋律以綿延不斷華彩見長，有些唱腔一句可達五六十拍，無唱詞，主要是依靠旋律曲調來抒發人物內在深刻的情緒。跳躍的節奏和華彩的旋律互相結

合，具有很強的藝術感染力及爆發力。

頻繁而自如的宮調轉換，使柳琴戲唱腔的色彩更豐富。柳琴戲的各種唱腔，大多採用 1 = D 或 1 = G 兩個調，稱為「正把」和「反把」。而其主音卻是相同，即 D 宮調或 D 徵調。這樣就形成了兩個不同宮音系統中同音調的頻繁轉換。而是在唱腔或間奏中進行。這種在唱腔中頻繁自如的宮調轉換，使唱腔的旋律豐富多彩，富於變化，這是柳琴戲唱腔中的重要特點。

自由靈活的演唱或有《怡心調》之說，即演唱時可在唱腔骨幹音的基礎上以靈活自由的發揮，使其變化較為自由。特別是富有特色的自由吟唱，在突出地方語言和口語化特色的基礎上，使節奏自由，並以唱念交融，產生似說似唱感覺。例如丑角的《數板》，《說唱》，不受句式及詞格的限制，節奏簡潔跳躍，腔調動人心旋，聽起來詼諧有趣而流暢自然，俏皮靈活而巧妙自如。

豐富的加襯特點是在柳琴戲唱腔中，巧妙運用農村地方語言的虛詞襯字。如「我那新娘來」、「媽媽來」、「哎嗨啲」、「哪哈嗨」、「一雷得」、「拉呢呢」、「安哪」、「哈噫」、「得幾」、「噫啲」等等。這種虛詞襯字的運用特別廣泛及多樣，無論是在男女唱腔中，幾乎常常每句都有使用。這些襯詞具有著濃鬱的鄉土氣息及情懷，無論通俗及誇張，生動及風趣，常藉以繪景生情，烘托戲劇氣氛，表達人物的感情。在柳琴戲的唱腔中，將這些虛詞襯字合為一體，使曲調多樣，具有清新親切之感，這是柳琴戲唱腔風格的形成具有關鍵的作用。

柳琴戲除了原有的拉魂腔唱腔以外，在其他文獻中也提到了弦索腔。弦索腔

是明、清時期北方民間俗曲小令的基礎發展而成。當時，另有流行在河南、河北、山東、山西的民間劇種。例如，北曲《耍孩兒》的曲子，在明、清時期長期流傳各地。後來一些劇種如兩夾弦，四根弦、五音戲、柳琴戲、哈哈腔等，都吸收屬於明、清俗曲的《耍孩兒》（俗稱多變為《娃娃》）。雁北農村至今流行《耍孩兒戲》，其唱腔詞式與元曲《耍孩兒》曲牌有相仿<sup>49</sup>。分佈的地域廣泛，包羅的劇種眾多，大部份都是北方民間的小劇種，並不類似崑、弋、秦腔等為流行於南北的大劇種。

弦索腔多用弦索腔樂器伴奏，比較常見的有三弦、琵琶、箏、火不思等。其樂器伴奏的弦索劇種為《弦索調》或《弦子腔<sup>50</sup>》。

廿世紀五〇年代以前，以搭班子跑坡唱地攤的形式出現。五〇年代初期有了專業劇團，在唱腔方面延用原來的有板無眼的單一節奏，自由即興演唱，隨意性強。

從六〇年代起，唱腔方面也改變自由發揮、隨心所欲的演唱型式，逐步定腔定譜，使整個音樂協調統一。柳琴戲的傳統唱腔，基本上都屬於有板無眼的 1/4 拍子，在某些唱腔中包含有 2/4 拍子的因素。記譜也多習慣於用 1/4 拍子。六〇年代末期，柳琴戲移植現代京劇《沙家浜》、《紅雲崗》等劇目時，由單一節奏，創造一眼板和三眼板的新板式，使柳琴戲的唱腔及板式更豐富。

## 5、藝術特色

---

<sup>49</sup> 史仲文主編，《中國藝術史·戲曲卷》（河北人民出版社），844。

<sup>50</sup> 史仲文主編，《中國藝術史·戲曲卷》（河北人民出版社），838。

柳琴戲唱腔具有濃鬱的鄉土氣息，其藝術特色主要表現在以下幾個方面：

(1) 獨具特色的句尾拉腔。柳琴戲的唱腔多在二、四、六、八句的句尾處拉腔。並且成爲構成本劇種音樂特點的重要因素。

(2) 切分節奏的連續運用和富有華彩的旋律進行是柳琴戲唱腔的一特點。在行腔中運用一連串の切分節奏，使「強聲轉位」。這種節奏の處理，給人以輕快、跳躍の感覺。

筆者認爲加入與柳琴彈奏及編曲の關連爲尾句七度の大跳是其重要的特色，其音色變化之關係爲高亢の音色常能拉住人們の心弦，這也是採用柳琴，故不採用琵琶の原因，故又有拉魂腔之稱。

## 6、樂隊伴奏特點

(1) 依不同時期可分爲兩種形式。即柳葉琴單一伴奏和小型樂隊伴奏兩個階段。單一原始の伴奏方式，一直延續到廿世紀四〇年代前後。

(2) 柳琴戲伴奏方面の重要特點爲不規則音程の組合和支聲覆調進行。

### (三) 泗州戲の劇目與音樂

泗州戲の劇目大都與柳琴戲相同。

泗州戲の音樂則專用小調多爲完整結構の曲牌，係從民歌、小調、姊妹劇種中吸收而來，作爲插曲用在特定場合。有〔冒調〕、〔和尚調〕、〔過河調〕、〔進花園調〕、〔跌斷橋〕、〔銀紐絲〕等。

### (四) 泗州戲の結構與唱腔音樂探討：



泗州戲一樣具有結構形式、格式、板式、唱腔特點、藝術特色和樂隊伴奏等特點，以下將分門別類說明之。

## 1、結構

基本結構為上下對句式，及三句式 and 四句式，形成二上一下，或一上二下的三句結構，在〔娃子〕詞格中常見。四句式是將兩個對句連在一起，句間不用過門，並使第二句落在不穩定音上，第四句才有終止感，敘述性唱腔多見。

唱腔結構與編曲的關係，基本上泗州戲唱腔的基本結構為上下對句式，及三句式 and 四句式，形成二上一下，或一上二下的三句結構，在〔娃子〕詞格中常見。四句式是將兩個對句連在一起，句間不用過門，並使第二句落在不穩定音上，第四句才有終止感，敘述性唱腔多見。所以柳琴在編曲上，第四句上是否終止感，照此推論，應該是有終止感。

當唱腔形成對句式、三句式、四句式結構單位時，總要出現《拉腔》，這時《拉腔》就具有結構意義，構成音樂上的段落終止式。這個終止式有特定的曲調、落音（宮或徵）、唱法、襯字。這個終止不一定是唱段終止，但唱詞內容有相對完整性。

上下對句是最小的結構單位，但卻不能構成唱段，最短小的唱段不能少於四句，一般為八句，所以有「四六八句壓花場」之說。

## 2、格式

泗州戲有的記譜中出現 2/4、4/4，甚至混合拍子，這是為了視譜方便，也已成多年習慣。泗州戲各種板式雖以一種方式擊板，但因速度快慢的差異，造成旋律

與節奏的種種變化，增強了唱腔的戲劇性，體現了一定的板腔因素。

### 3、板式

調板。泗州戲唱腔的速度為逐漸加快的形式，即唱腔從〔慢板〕開始，越唱越快，快到一定程度（〔二行〕或〔緊二行〕速度）來個「調板」，將速度掉下來，接著再從〔慢板〕開始。特別是大段唱腔，往往要循環幾次，因而調板之「調」具有「調整」及「掉（慢）」下來之雙重含義。調板較多使用在感情明顯轉折的地方，或在唱段結束處，或暫告一段落處，或兩個人物唱腔的銜接處。

調板分短調板和大調板。短調板不用過門，將唱腔中幾個字突慢的地方總在板上，由演員預示，打鼓佬用鼓板幫忙，將整個樂隊的速度慢下來。大調板則是在唱腔推進到較快速度時，由樂隊奏一個激情的或長或短的調板過門，在過門尾部將速度慢下來。這時演員可以短暫休息或作表演。在很多情況下，特別是女腔在表現歡快情緒的唱段中，大調板往往和〔雷堆調〕等花腔調門聯用。

### 4、唱腔特點

#### （1）腔調

泗州戲唱腔由三類腔調組成，即基本腔、花腔調門和專用小調。其組腔方式有兩種：一種是基本變化反覆組成唱段，一種是以基本腔為主，插入花腔調門或專用小調（極少）組成唱段。這兩種組腔方式又以「調（diao）板」來調節速度，變換板式。

基本腔，是以簡單而平穩的（藝人稱「平推」）宮調式曲調，構成上下句。在基本腔的腔格內又衍生出多種變體曲調。藝人依據自己的嗓音條件、唱詞四聲調

值及人物感情之需要，靈活運用基本腔。

通常定調 1=D (或 <sup>b</sup>E、E、F)，男女基本腔音域相差四、五度，男腔 5-6 (偶爾到 1)，女腔 5-3 (偶爾到 5 或 6)。男腔平直，女腔旋律曲折，變化曲調也最多。

花腔調門不是獨立的唱腔，而是一個個插入性的旋律片段，大到小樂段，小到一兩個樂句或樂分句，甚至一個樂曲。共同組成唱段。多數旋律優美，華麗，富有感情色彩，是泗州戲唱腔中最迷人的部分。

泗州戲的基本腔和花腔調門，其曲調不是固定不變的。演員可依基本腔格，隨心所欲地發揮，形成多變的曲調。有如下辦法：基本腔不變，花腔調門變；基本腔變，花腔調門不變；或兩者皆變等。

閃板與連續切分，造成唱腔中頻繁的變節奏，給人以不穩定的「動感」，這是泗州戲音樂的特點之一。這種別致的節奏形態在演唱上不易掌握，甚至常會使人「摸不著板」。若有人一連幾小節或幾句都頂板唱，會被內行認為沒有功夫，而貶為《對角板》。

泗州戲幾乎每段唱腔裡都有轉調。唱腔總是在兩個調高（俗稱正、反把）裡來回交替，形成頻繁的四、五度近關係轉調或離調。兩調的轉換有時用通用過門，有時不用，演員能夠極其自然地轉來轉去。極個別地方也出現大二度遠關係轉調。

《拉腔》是泗州戲唱腔的一種很有特色的藝術手法，男女腔均有，用在下句句尾處，但並非每個下句都用。女腔的《拉腔》又名《小嗓子》，句尾多為小七度上行的大跳音程（2-1 或 6-5），常配用虛字「嗯」，有時插入大量虛詞襯字及花腔

調門。男腔《拉腔》，又名《後腔》，句尾有一個級進音程（6-1 或 2-1，3-5 或 6-5），常用「安衣」、「安哪」「衣呀」等襯字演唱，雖不如女腔豐富，但也有線條曲折的旋律。

## （2）演唱

泗州戲唱腔是從說唱音樂發展而來，因而說唱性極強。詞曲結合緊密，口語化，依字行腔。唱腔旋律線的形成，多為語言誇張的發展，有些旋律的音高，是由字音調值而決定的。因語言特點，形成了濃鬱的北方戲曲音樂韻味，四、五度以上大跳音程到處可見，特別是 31、64 的交度大跳，21、65 的七度大跳，表現出很強的風格特徵。

特別是旦角和丑角，都可唱中夾說（數板除外），說中夾唱。這種說是有節奏的、有一定音高的說（無法用譜標記）；這種唱也非具有準確音高的唱，形成似說非說，的即興性，每個演員都會因嗓音、情緒以及藝素養不斷提高的要求，在不同時間、不同場合、不同戲中作帶有即興性的演唱。這種即興性幅度有很小，有時很大。

裝飾性表現在各種潤腔手法上，除用各種裝飾音外，還有演唱者的音色裝飾、力度裝飾、速度裝飾、吐字運氣裝飾等。經過裝飾，使聲美化，才能具有「拉人魂魄」的魅力。

## 5、藝術特色

泗州戲的用韻是中州韻結合淮北方言。詞格以七字、十字的齊言體為主，也有五字句，稱《五字奪》和《五字緊》。七字句以二、二、三分逗，慢、中、快速

板式均可用；十字句以三、三、四或三、四、三分逗，多用慢速板式演唱。句式結構要求不嚴，藝人可隨意加虛字和襯詞。所以柳琴的曲調也是有配合七字句及十字句。

唱段詞格使用最多的是八句和十二句。分爲兩類：一類爲稱作《散句子》的齊言體《八句子》和十二句，一類爲〔娃子〕的《八句子》和十二句的〔羊子〕。

〔娃子〕，也稱〔娃娃〕、〔八句子〕。共八句詞，五十四個字，分三組：第一組是兩個六字句（詞格三、三）的帽子加一個七字句（二、二、三）的上撐；第二組是兩個七字句（二、二、三）的身子加一個七字句的下撐；第三組是兩個七字句（三、四）的座子。亦即：帽子（兩個六字句）、上撐（七字句）、身子（兩個七字句）、下撐（七字句）座子（兩個七字句）。所以戲曲伴奏樂器柳琴也是搭配曲調在行走。

〔羊子〕，有《公羊子》、《母羊子》、《大羊子》之分。《公羊子》12句詞，一〇六個字，分四組；第一組是四個十字句（三、三、四）的帽子；第二組是兩個六字句（三、三）的《楚兒》；第三組是兩個十字句的身子；第四組是兩對上下句（上句三、四，下句三、三、四）的下帽。亦即：帽子（四個十字句）、楚兒（兩個六字句）、身子（兩個十字句）、下帽（七字句、十字句、七字句、十字句）。《母羊子》比《公羊子》少兩句。而24句及36句的則稱《大羊子》<sup>51</sup>。

廿世紀五〇年代，有部分學者認爲：《拉魂腔》源於明清俗曲，因早期唱腔中

---

<sup>51</sup> 《中國戲曲音樂集成·安徽卷·上卷》編輯委員會，《中國戲曲音樂集成·安徽卷·上卷》（中國 ISBN 中心出版，新華書店總店北京發行所發行，1996·6），585。

的〔娃子〕、〔羊子〕與明清蘇、魯俚曲以及清代山東柳子戲中的〔耍孩兒〕（即娃子）、〔山坡羊〕（即羊子）詞格相同。但它們在音樂上有無承襲關係，還有待進一步發掘研究。

#### 6、樂隊伴奏特點

傳統伴奏形式是以土琵琶跟著唱腔自由彈奏骨幹音型，托腔和掌握拍節，其他樂器唱時不奏，待捉住唱腔的上下句或分句的落音時，奏模仿或補充唱腔曲調的大、小過門，形成類似《追腔》（模仿）式的伴奏，藝人稱爲《捧送》。因唱腔不定腔不定譜或定腔不定譜，曲調多變，過門也就圍繞腔句的尾音打轉，形成一定的旋律框架，各位樂手只要掌握這個框架，就可隨心所欲地各顯神通，彼此配合默契，使伴奏生動活潑。由於樂手對唱腔的熟練程度和藝術素養的不同，以及樂器性能的不同，這種即興伴奏是千變萬化的。

由於即興伴奏靈活自由，在過門與唱腔銜接處、唱腔與跟腔樂器之間、過門中各樂器間你簡我繁等，均能構成各種形態的和和音與支聲復調。

### 四、柳琴在柳琴戲與泗州戲伴奏的沿革

柳琴戲的早期只用梆子敲擊節奏和人聲幫腔，沒有其他樂器加入伴奏。後來，藝人們模仿柳子戲採用大三弦伴奏，因大三弦笨重，不易彈奏，又改用月琴。大約在一百二〇年前（即西元一八六〇年前後），魯南一帶的拉魂腔藝人和木匠一起研究，仿照琵琶、月琴的樣子，用柳木製成了柳葉琴。琴體較大，脖子很長，上

安七個品（也有的說開始只有五個品），用粗細兩根絲弦，這種大柳葉琴演奏起來仍不順手，逐漸改進。至一九五八年濟南軍區前衛歌舞團的王惠然在原有柳葉琴的基礎上，進行了一系列的改革，由兩根弦發展到四根弦，從七品發展到廿四品，擴大了音域，採用十二平均律，方便轉調，豐富演奏技巧，使其成爲具有較強表現力並富有特色的民族樂器。

泗州戲唱腔的構成與特色與柳琴特色或曲目爲互相影響及交替的關係，伴奏樂器柳琴是跟著唱腔行走，唱腔影響柳琴的行韻。柳琴曲目的編曲受到戲曲的影響，依劇編曲調，因琵琶是中音樂器，屬於中音域所以才將琵琶改革變爲柳琴。

泗州戲伴奏樂器，初期只有木板三弦、土琵琶、一副榔子和一面小鑼，均由演員兼奏。五〇年代後，增加了笛子、笙、二胡、中胡、嗩吶、悶子、揚琴、大三弦、板胡等，形成小型民樂隊。七〇年代初，曾一度使用過較大的中西混合樂隊，但很快又恢復到原先的小型民樂隊編制。

泗州戲伴奏以彈撥樂器爲主，發音顆粒性較強，因而呈現出熱烈奔放、生動活潑的風格特點。泗州戲傳統的絲弦、吹奏曲牌，都是從民間和其他藝術形式中吸收過來的。較有特點的有長、短〔八板頭〕、〔五六五〕、〔雲燈〕、〔夜落金錢〕等。泗州戲各種大小過門、各種「壓板」（即行弦），以及調板的長、短間奏都很有特點。泗州戲鑼鼓及鑼鼓經大多來自京劇、榔子。較有自己特點的鑼鼓經有：〔冒頭〕、〔長鑼〕、〔起腔鑼鼓〕等共約卅餘種。

雖然，筆者認爲拉魂腔是柳琴戲與泗州戲的前身，但是，由其名稱之由來與

特色而言，無論是因爲唱腔優美動聽，有迷人魅力，能「拉人魂魄」；或是因藝人除唱此腔調外，也唱《端公》，爲人家開財門、請神、招魂等，故名拉魂腔，也可以視爲專屬於柳琴戲與泗州戲的獨特腔調，而這種感人肺腑與勾人魂魄的唱腔，也正因爲其高亢淒美的唱腔與伴奏，這種說法有點像台灣早期的心酸酸曲調和牽墓歌。

綜合上述之柳琴戲、泗州戲、劇目與音樂結構，並與柳琴起源做結合，筆者發現柳琴戲之所以稱之爲柳琴戲，最主要是因爲柳琴爲這種戲劇之主要伴奏樂器，有些時期甚至爲其唯一之伴奏樂器；而泗州戲的名稱最主要是因爲其發展地區而得名，雖然其主要的伴奏樂器依然是柳琴，但相對於柳琴戲而言，泗州戲的伴奏樂器之數量與多樣化卻遠比柳琴戲豐富，而柳琴之起源與發展更與這兩種戲曲有密不可分的關係。



### 第三節 柳琴形制的演變與技法

柳琴是唐代以來在民間流傳的梨形音箱彈弦樂器之一。其外形構造、奏法均與琵琶相似。最早用柳木製，二弦或三弦。七品或十品，音域一個半八度無半音<sup>52</sup>，從「d~a」。用細竹筒套於中指上彈奏，甩動手腕發聲。製作粗糙，但發音卻剛勁響亮。琴頸細長、頭、背在《中國戲曲音樂集成》一書提及柳琴早期的演奏技法，皆以柳木製成，面板用桐木製成，琴品用高粱穢杆做成。在《中國戲曲音樂集成》一書提及柳琴早期的演奏技法：

演奏工具為「柳琴套」（挖空的竹製圓筒，講究的藝人用牛角圓筒，比竹筒結實，耐用美觀，音色較好聽）。演奏時，把「柳琴套」套在右手中指，用大姆指、食指捏住，運用手腕甩動得聲。因絲弦易斷，藝人們為使演奏不間斷，把整圈絲絃套在琴頭，一旦斷弦，迅速拉下打扣套琴底栓釘上，邊彈邊定音，不耽誤演出，速度之快可謂「一絕」<sup>53</sup>。

而現今的演奏，是將琴置於胸前，左手按弦，右手執撥片彈奏。彈片材料有塑膠、尼龍、牛角製成及賽璐珞等材料，但在台灣大家都習慣用尼龍的材料。演奏的技巧有彈、挑、二小輪、長輪、雙彈、雙挑、掃拂等，左手有吟弦、揉弦、打弦、帶弦、泛音、推拉等奏法。

---

<sup>52</sup> 《中國民族民間器樂曲集成·山東卷·柳琴概述及簡史》（中國 ISBN 中心出版，新華書店總店北京發行所發行，1994.8）。

<sup>53</sup> Ibid.

## 一、柳琴形制的演變

自一九五八年底，王惠然和樂器廠的師傅一起研製成功了第一代新型柳琴——三弦柳琴。它由原來的兩根弦變成了三根弦，音柱也由七個增加到廿四個。跟土琵琶相比，新型柳琴擴大了音域，方便了轉調，音色也由悶噪變得明亮起來。七〇年代，王惠然又研製出了第二代新型柳琴——四弦高音柳琴。它除了在琴弦和音柱的數量上增加外，最主要的改變是用竹子代替高粱杆，用鋼絲代替絲弦。這些變革改善了柳琴各方面的性能，豐富柳琴的表現力。

### （一）原始柳琴的雛形

根據《江蘇戲志》及老藝人傳說，約二百多年前，武大團、武二團的兄弟倆到徐州一帶逃荒要飯，用柳樹下端、朝陽一面的柳木，仿照金剛手上的琵琶做了一個簡單的「土琵琶」，邊彈柳琴邊唱家鄉小調沿街乞討。兩兄弟手中拿的就是原始柳琴的雛形，唱的小調就是拉魂腔早期的旋律，這種邊彈邊唱的簡單形式後又逐漸發展成爲二人臺式的演唱形式，並出現了以此爲職業的街頭演唱藝人。廿世紀五〇年代三弦柳琴出現以前，在山東、江蘇一帶的柳琴戲、安徽的泗州戲等地方戲曲的伴奏中使用的是二弦柳琴。



圖二：土琵琶（供稿：王惠然）

## （二）二弦柳琴

最早的柳琴，構造較簡單，只有兩條絲弦，七個用高粱杆做成的品位，音域很窄，僅有一個半八度，又不便轉調。當時的琴體較大，演奏時有一竹筒套在中指上，用拇指捏緊，靠手腕甩動而撥弦發音，演奏形式別具一格。後因竹套質脆易裂，使用挖空的牛角圓筒替代它。

二弦柳琴的形制，琴體較大，用柳木製作，簡單而粗糙，直到今天在山東滕州、江蘇徐州的民間仍可見到這種形制的柳琴。此時的柳琴長期用於山東、江蘇一帶的柳琴戲、安徽泗州戲等地方戲曲的伴奏。由於原始柳琴存在音域窄，不便轉調，音色不美等缺點，制約柳琴的發展，多年來成為音樂工作者改革的目標。

## （三）三弦柳琴

廿世紀卅年代，《上海大同樂會》製作了一把較精緻的柳琴，三條弦（兩高音弦同音），十個品，琴頭飾以如意雕飾，縛弦較大，而板上還未開音孔。遺憾的是，柳琴未能流傳下來。

廿世紀五〇年代，濟南軍區前衛歌舞團的王惠然先生在一次到沂蒙山下部隊體驗生活時發現柳琴這件民間樂器，與徐州民族樂器廠的師傅們合作，於一九五八年改良成三弦二十四品高音柳琴。

廿世紀五〇年代末製成的三弦廿四品柳琴，琴的外型也作適當的調整，使柳琴共鳴箱擴大，增大音量及美化音色，解決柳琴轉調問題，從而在國樂團中廣為採用。三弦柳琴按四、五度關係定弦，通常定為： $(d^1、g^1、d^2)$  或  $(d^1、a^1、d^2)$ ，音域從  $d^1\sim d^4$ ，有三個八度之寬。

三弦二十四品柳琴採用了優質紅木做背板，優質梧桐木做面板。紅木堅硬，對樂音有較好的反射作用，梧桐木鬆軟振動好，可使音質、音色更理想。在柳琴中加安音梁、琴膽，面板上有兩個音孔，並鑲以骨質的音窗，採用十二平均律半音階排列，演奏改為三角形撥片（厚約 0.7—0.8 毫米），其絲弦也全用鋼弦或尼龍弦，增大了音量。在外形上也作了適當的改革，將原來的琴體縮小（近似小琵琶），裝有精巧美觀的頭花、脖花、軸頭、音窗等，講究上漆，使其看上去色澤亮麗美觀。一九六〇年，王惠然先生為三弦二十四品柳琴創作中國第一首柳琴獨奏曲《銀湖金波》。



圖三：三弦高音柳琴（下方加腕墊），一九六一年

#### （四）四弦柳琴

廿世紀七〇年代初，王惠然先生在三弦二十四品柳琴的基礎上，對柳琴又進一步做了創新及改革，他又一次與徐州民族樂器廠合作，一九七〇年試制成功了四弦二十九品柳琴。在三弦二十四品柳琴的基礎上，增加了一根低音弦五個高音品，而成爲四弦二十九品柳琴。四弦柳琴的音色明亮、優美，高音高亢清脆，中音柔和甘美，低音渾厚粗獷，顯著地豐富了柳琴的表現能力。

廿世紀七〇年代初，製成的四弦柳琴，增大共鳴箱及腹腔的結構，改爲高音區空間小、低音區空間大。面板做成弧形並採取拼板，木質緊密的使用在低音區，鬆軟的用在高音區。採用三拱階梯碼解決的音準問題。四弦定音爲（ $g$ 、 $d^1$ 、 $g^1$ 、 $d^2$ ），音域由（ $g \sim g^4$ ），達四個八度，使演奏琶音、和絃更加方便。爲使柳琴音量增進一步擴大，滿足室外演奏需要，還在琴內加裝了電擴音裝備，既不影響琴形外觀，又使音量擴大三四倍。



圖四：四弦半導體柳琴，一九八〇年

一九七〇年，王惠然先生創作第一首四弦柳琴獨奏曲《幸福渠》。大連市歌舞團林吉良，於智昭製成五弦中音柳琴其定弦 A.d.a.d<sup>1</sup>.a<sup>1</sup>。

四弦柳琴是在保留民間柳琴原始風格與優點的基礎上，根據國樂團演奏各種樂曲的需要，做出的一系列改革。和三弦柳琴最大不同之處在於，柳琴音域及共鳴箱皆擴大，方便轉調，更為符合現代化的需求。

製作柳琴的木料為質硬、反射加強的紅木，共鳴箱內膛適當加厚，並採用高音區空間小，低音區空間大，面板（老梧桐木）採用高音外側稍厚，低音內側稍薄等措施，使四根弦的高低音振動基本平衡；由於絲弦質脆，音散，易斷，尼龍弦雖然結實但餘音小，明亮不足，推拉弦時音高變化緩慢，現在一二弦採用鋼弦（也有用尼龍鋼絲的），第三四弦採用合金纏弦，使弦與共鳴箱的振動結合更好，增加柳琴的音量，使音色更好；將平底琴碼改為階梯拱形琴碼，使面板充分振動，解決了因弦的張力不同而引起的音準差異的問題；而改革後的四弦柳琴優點很

多，廣受歡迎，原因在於它與原始柳琴比較，改革後的四弦高音柳琴，有四個方面的優點：

### 1、音域擴大。

通過短琴體，使一弦從  $a^1$  提高四度至  $d^2$ ，成為高音樂器，現將定弦固定為  $g$ 、 $d^1$ 、 $g^1$ 、 $d^2$ ）、七品增為二十九品使音域由原來的一個半八度擴展為四個八度（ $g \sim g^4$ ）。在排列上改成十二平均律，可任意轉調，方便演奏各類和絃。

### 2、把位元幅度放寬。

由雙弦（ $d^1$ 、 $a^1$ ）擴為四弦（ $g$ 、 $d^1$ 、 $g^1$ 、 $d^2$ ）。

此類定弦有以下優點：（1）保留柳琴傳統的五度定弦風格；（2）方便演奏記憶，即一、二弦為一組，三、四弦則是它的低八度，指法和音程關係相同；（3）任同一把位內一、二弦及三、四弦之間可奏出一個八度，減少了過弦；（4）使於調式空弦的利用，在演奏各類性質和絃時音響飽滿，指法簡便。

### 3、音量增大

（1）改用柳木為質地堅硬、結構緊密的紅木為背板，增強發音的反射能力。

（2）採用陳舊而質地乾鬆的老桐木作為面板，使音量增大。

（3）改平底碼為拱形階梯橋碼，減少琴碼與面板的接觸，以減輕對面板的壓力，

使琴體得到充分振動，發音更加敏銳，並利用碼端面上的階梯形，調整各弦的弦長，提高柳琴的音準度。

（4）面板雙側各開一個音窗，使共鳴音從窗孔有效傳出，增大音量。

(5) 改採竹片鑲銅品。克服竹品的不耐磨，使發音更加靈敏。改絲弦為尼龍弦（堅固耐用但音色暗淡）後又改一、二弦為鋼絲弦，三、四弦為合金纏弦，使之堅固耐用，音色純淨。達到一弦高音清脆明亮，有很強的穿透力，二、三弦音色柔和，適合演奏推拉吟揉各種技巧，豐富柳琴表現力，而第四弦音色厚重結實有良好的效果。

#### 4、柳琴的技巧更多元化

(1) 改竹製圓筒的「柳琴套」為賽璐璐或尼龍製的三角形撥片（厚約 0.8 毫米），使之軟硬適度經久耐用，便於控制力度變化，減少雜音，發音敏銳悅耳，便於展現技巧。

(2) 廣泛吸收中外彈撥樂器各種技法，開闢首創大指撥弦、碼下、琴軸音、人工泛音等新技巧，現已發展和整理出一整套規範化的演奏方法，豐富柳琴表現力。

此外，為方便調音，增設微調。為穩定琴體方便演奏，又增設腳架使其更符合人體工學。在外形製作上，設計美觀大方，富有民族特色，使其成為精緻的樂器。經過三年的實踐，四弦高音柳琴的改革成果，贏得了各方面的讚譽，並以此協作單位濟南軍區前衛歌舞團，徐州樂器廠及王惠然先生分別獲得樂器改革最高獎項——一九八八年文化部科技進步一等獎，一九八九年國家科技進步三等獎，得到國家、社會各界的充分肯定及認同。

四弦高音柳琴的改革成功，結束二百多年來，柳琴僅止用於戲曲伴奏的歷史，



使其登上獨奏、協奏舞臺，能演奏古今中外各類樂曲並廣泛用於合奏、重奏等各類不同演奏形式中。據王惠然先生在柳琴改革成功之後，為文提及：

柳琴在中國音樂中的作用和地位，引起音樂界的關注，得到專家們讚譽，以有效弦長、品的位置、弦張力和琴箱共鳴音等設計製作上證實符合科學原理，這在樂器史上是難能可貴的，四弦高音柳琴改革是成功的，已經得到國內外的共識和肯定，取得了良好的社會效果和經濟效益，達到國內先進水準，是一項在我國民族樂器改革中具有突破性意義的科研成果<sup>54</sup>。

### （五）五弦柳琴

一九七五年，大連市歌舞團林吉良、于智昭試製五弦中音柳琴。這種柳琴外型吸取琵琶的某些特點，背板用紫檀木或紅木製作。腹腔向上擴展並在其間膠著音梁和支有音柱，面板由三塊桐木結合而成，在材質、紋理及厚度上呈合理分佈，音孔也改變了原來的形狀，並取消了音窗，音品嵌在與面板分離的指板上，從而增強了面板的振動。五條琴弦分別定為 A、d、a、d<sup>1</sup>、a<sup>1</sup> 音，使用撥片彈奏。發音靈敏、宏亮，高、中音區和高音柳琴音色相似，並略帶琵琶韻味。目前，此種琴已用於獨奏及合奏，它不僅有著較好的獨奏效果，在樂隊合奏中，也有連接柳琴和琵琶聲部的橋梁作用。

### （六）雙共鳴箱柳琴

香港中樂團的柳琴首席演奏家阮仕春製作了雙共鳴箱柳琴系列（高、中、次中音三種規格）。雙共鳴箱柳琴的製作材料與一般四弦高音柳琴相同，背板用硬木，以紅木、紫檀木、花梨木為主，面板用軟木，一般以梧桐木為主。在大陸各

---

<sup>54</sup> 王惠然，〈柳琴改革始末及其藝術現狀〉，《人民音樂》No. 5（2006）。

地樂團都使用王惠然改革成功的四弦柳琴，較少人使用雙共鳴箱，據筆者訪查發現香港中樂團現在已經不使用雙共鳴箱的柳琴，改用小阮替代。全世界目前僅台灣台北市立國樂團、國家國樂團採用雙共鳴箱的柳琴，而業餘團體台北柳琴室內樂團是目前已知雙共鳴箱柳琴使用最多的團體。

一九九二年阮仕春製成雙共鳴箱柳琴獲年度文化部科技進步二等獎。

內容為二該柳琴在保留現在柳琴外形的基礎上進行內部結構的改良，並將琴腔內的容積擴大一倍，在琴腔內增設弧形的共鳴板，將琴腔分隔成兩層，形成兩個相通的共鳴箱。在增加面板厚度的同時，並將抗壓橫樑的長度縮短至 1/3，增加大面板上下震動的幅度，在橫樑下增設音柱，將面板震動傳至中層的共鳴板，形成複和共震。兩層的共鳴箱使聲音環迴繞射，因此泛音列豐富。在琴背上增開後音窗，讓聲音前後兩面放出。因此增大音量、美化音色，強化音質，使演奏者感覺琴音呈現立體感。高音清脆明亮，中低音圓潤豐滿，各弦之間發音均衡<sup>55</sup>。

筆者曾專訪阮仕春老師，他談到：六〇年代是文化大革命，大約文化革命結束後，一九八〇年樂隊才真正開始發展。香港中樂團則是從吳大江時期開始交響化。

傳統上中國彈撥樂器並無高音樂器，全是中低音樂器或次中音樂器，所有樂器經過改革才有健全的高音聲部及低音聲部！根據阮仕春老師想法，他認為柳琴基本上有二種音響：第一種音響較為乾、扁、飄，有戲曲音樂中的穿透感及張力強勁感，此為大陸民間的柳琴；第二種較厚實，此為阮仕春研發的雙共鳴箱柳琴。

阮仕春老師一九五八年出版雙共鳴箱柳琴，有高音聲響，具較強立體感，和諧性較佳。雙共鳴箱柳琴至今已改過五版（現在臺北市立國樂團中用的是第三

---

<sup>55</sup> 參見中華人民共和國文化部教育科技司，中國科學技術成果管理研究會文化專業分會編《中國文化科技誌 1978-1998》（杭州市：浙江人民出版社，1999）《附錄》，22。

版)。他並發明瞭柳琴的琴腳，微調，而第一代的柳琴微調創建於一九七五年<sup>56</sup>。

在香港與大陸，據筆者瞭解，亦很難看得到雙共鳴箱柳琴的蹤跡，但在台灣雙共鳴箱柳琴卻是柳琴的主流產品。雙共鳴箱柳琴目前除了阮仕春老師生產之外，徐州的孟憲宏先生也有生產。據說孟先生是依據阮老師早期交給徐州樂器廠的設計圖來生產，因此結構上與阮老師目前生產的柳琴略有不同，而且同樣產量也不多。



圖五：雙共鳴箱柳琴

### （七）七弦柳琴

一九八〇年前後，山東藝術學院教師常立玉教授成功研製七弦柳琴。採用四弦柳琴基礎研製改革，外形比四弦柳琴略大，採用了雙槽七軸，將七個弦軸分別裝在兩具槽內，外觀與四弦柳琴相似，其餘的三個小軸採用吉他軸。縮減琴體、加寬山口，使弦距在 0.6~0.7 釐米，加長柳琴的單梯形碼，改為雙梯形碼，同時

---

<sup>56</sup> 阮仕春口述。

又將微調寬度加寬，適用七弦柳琴。四弦柳琴的改革，是以擴大音域為目的，而七弦柳琴是採用雙向定弦的方法，使其產生豐富的琶音效果，其定弦為 $2g^1d^1gd^1g^1d^2$ 。七弦柳琴保留原來的四弦柳琴的特點，使低音的音色有了明顯的改變。琶音效果是七弦柳琴的優勢與特點。

五弦中音柳琴、七弦柳琴、雙共鳴箱柳琴的使用雖不如四弦柳琴那樣廣泛，但同樣是音樂工作者多年演奏與教學實踐的結果，是嘔心瀝血的結晶，為柳琴進一步的發展做出了嘗試與貢獻。今天，柳琴在中國音樂表演的領域裏扮演著重要的角色。在國樂團中，柳琴是彈撥類樂器的高音樂器，具有獨特的聲響效果，常常演奏高音區重要的主旋律。

## 二、柳琴的演奏技法

彈奏柳琴是以右手持彈片撥弦，左手手指按弦。“彈”跟“挑”是柳琴演奏技巧的兩個基本原則。「輕攏慢撚抹復挑，初為霓裳後綠腰」是指法最佳的寫照。筆者分從戲曲伴奏的柳琴樂器的沿革與現代柳琴的演奏技法做一系列的探討。“彈”、“挑”是柳琴右手演奏技法中最基本的指法，右手的許多演奏技法都是由“彈”、“挑”發展而成。

### （一）彈

彈的指法是以右手姆指與食指為發力點，再帶動手腕動作，也有以手腕為發力點的彈、前臂加手腕為發力點的彈。彈的技巧又可分為「彈」及「挑」兩大系

統。

右手彈系統的技法可以分爲：彈、雙彈、小掃、掃、順推、上移、下移。戲曲伴奏的二弦柳琴改革成功爲現代大家普遍使用的四弦高音柳琴，追求彈奏的優美音色及力度張力和耐用性，於是將絲弦改爲鋼弦。提高音質的張力及變化，擴大柳琴的表現力。

### 1、彈的力度變化所引起彈片與弦的角度變化

練習方式要將樂曲大小聲的對比彈奏明顯些，藉由彈弦的角度、力度來變化音色及音量。

### 2、雙彈

雙彈指法是指彈片彈弦同時一起撥彈兩條弦，使聲音發出像一條弦的聲音。

“雙彈”一般用於演奏八度音及和絃。

### 3、小掃

小掃指法是指同時彈奏三條弦，同時發出和絃的聲音。



### 4、掃

掃的指法是指同時快速彈奏四條弦，同時發出聲音，稱之爲“掃”。

### 5、順推

### 6、上移

“上移”指法是將彈片彈弦的觸弦點往品的上方移動，豐富“彈”技巧的音色變化。

### 7、移



“下移”指法是將彈片彈弦的觸弦點往琴碼的方向移動，豐富柳琴技巧的音色變化。





### (二) 挑

挑的指法是手腕由下往上的動作，彈及挑的力度及音色要平均。



表二：演奏技法的名詞

名詞	符號	說明	出處
彈	—	右手由右上方往左前方彈奏一條弦	王惠然《柳琴演奏法》
挑	/	右手由左前方往右上方挑奏一條弦	王惠然《柳琴演奏法》
輪	六	快速連續彈挑	王惠然《柳琴演奏法》

雙彈		右手由右上方往左前方 同時彈奏兩條弦	王惠然《柳 琴演奏法》
雙挑		右手由左前方往右上方 同時挑奏兩條弦	王惠然《柳 琴演奏法》
上移	上	右手彈或挑的觸弦點 往上移，遠離琴碼， 使音色更柔美	王惠然《柳 琴演奏法》
滴	K	用彈片彈奏琴碼下方 弦根處	王惠然《柳 琴演奏法》
捂音	HHH	右手手掌側邊急按四 根弦，使音突然中斷	王惠然《柳 琴演奏法》
姆指撥弦		用姆指指肉向外撥動 琴弦	王惠然《柳 琴演奏法》
長輪	六一	長時值的輪音	王惠然《柳 琴演奏法》
小輪	十	短時值的輪音	王 惠 然 《 柳 琴 演

			奏法》
掃		右手由右上方往左前方同時掃奏四條弦	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
拂		右手由左前方往右上方同時拂奏四條弦	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
小掃		右手由右上方往左前方同時掃奏三條弦	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
小拂		右手由左前方往右上方同時拂奏三條弦	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
彈面板		右手手指彈擊琴的面板而發聲	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
順推		右手由右往左順次彈弦，與琵琶音相同。	林吉良《林吉良阮彈




			撥法》
下移	下	右手彈或挑的觸弦點 往下移，較近琴碼， 音色會更堅實。	劉星《中 阮－現代 技巧應用》
拍	L	大指將弦勾起即放， 重聲作斷弦音。	鄭宇忠《琵琶演奏技 法》
提	K	大指、食指將弦提起 即放。	鄭宇忠 《琵琶演 奏技法》
拍面板	八	“八”是右手四指並 攏，在琴的面板上拍 打。	劉德海《劉 德海琵琶 中外琵琶 曲集》
輪两根弦		同時間輪两根弦	寧勇《阮 技藝基礎 訓練》
輪三根弦		同時間輪三根弦	寧勇《阮

			技藝基礎 訓練》
輪四根弦		同時間輪四根弦	寧勇《阮 技藝基礎 訓練》
彈輪		在一根弦上輪音並在 其他弦上彈奏。	寧勇《阮 技藝基礎 訓練》
撥		用彈片與中指同時撥 弦	劉星《中 阮－現代 技巧應用》
	9	中指或無名指往內撥 弦	劉星《中 阮－現代 技巧應用》
拍弦		右手四指並攏，在弦 上拍奏（拍擊弦）	林吉良《林 吉良阮彈 撥法》

表三：左手演奏技法的名詞





名詞	符號	說明	出處
泛音	。	左手指肉對準泛音位置，虛點琴弦，右手同時作彈動作	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
啞音	■	手指虛按在弦上，右手彈奏得音	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
揉弦	◆	手腕作左右拉弦動作，使音產生波動	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
捂音	HHH	手指急按四根弦，使音突然中斷	王 惠 然 《 柳琴演奏法》
	丁	手指將弦打按在品上發音	王 惠 然 《 柳琴演奏法》

帶弦	◦	手指有力地將弦向左方撥弦發音	王惠然 《柳琴演奏法》
姆指按弦	5 、 五	左手姆指的指尖旁側按弦	王惠然 《柳琴演奏法》
推拉弦		手指將弦往右或往左作推拉弦的動作	王惠然 《柳琴演奏法》
人工泛音	◦	左手按音，右手用小指外側虛按在有效弦長的 1/2、1/3 處，食指同時彈弦得人工泛音，亦可用大指外側虛按泛音點，食指、中指或無名指彈奏得音。	鄭宇忠《琵琶演奏技法》
滑音	→	手指按著音，從一音滑到另外一音	吳強《柳琴音階考級》

			練習曲》
吟弦		按音在弦上作搖動， 發出波音效果	鄭宇忠《琵琶演奏技法》
撥弦		左手指尖撥弦得聲	鄭宇忠《琵琶演奏技法》
拍面板	冬	“冬”是左手四指在 琴的面板上拍打	劉德海《劉德海琵琶中外琵琶曲集》
手指拍弦		手指在數根弦上拍 奏（拍擊弦）	林吉良《林吉良阮彈撥法》

表四：右手彈的系統的技法

符號	名稱	說明
	彈	右手由右上方

		往左前方彈奏 一條弦
	雙彈	右手由右上方 往左前方同時 彈奏兩條弦
	小掃	右手由右上方往 左前方同時掃奏 三條
	掃	右手由右上方 往左前方同時 掃奏四條弦
	順推	右手由右上方 往左前方順次 彈弦，如同琶音
上	上移	右手彈弦的觸 弦點上移，遠離 琴碼，使音色更 柔美

下	下移	右手彈弦的觸弦點下移，靠近琴碼，使音色更堅實
---	----	------------------------

表五：右手挑系統的技法

符號	名稱	說明
	挑	右手由下方往上方甩動手腕挑奏一條弦出聲
	雙挑	右手由下方往上方同時甩動手腕挑奏兩條弦出聲
	小拂	右手由前方同時輕拂奏三條弦出聲

	拂	右手由前方往 前方同時拂奏 四條弦出聲
	倒推	右手由往左前 方往右上方順 次挑弦，如同琶 音
上	上移	右手挑弦的觸 弦點往上移，音 色較朦朧
下	下移	右手挑弦的觸 弦點在下方，靠 近琴碼，使音色 更結實

表六：綜合技法

符號	名稱	說明
	輪	快速的連續彈



		挑
	三小輪	快速的連續彈 挑彈
六一	長輪	長時值的輪音
	兩弦輪	同時間輪兩根 弦
	三弦輪	同時間輪三根 弦
	四弦輪（滿輪）	同時間輪四根 弦
	輪彈	在一條弦上輪 音，同時在其他 弦上彈奏

表七：特殊技法

符號	名稱	說明
勺	勺音	用撥片彈奏琴

		碼弦根處
└	拍	右手大姆指將弦拍起
K	提	右手姆指與食指兩指指肉將弦提起
○	姆指撥弦	用大姆指來撥動琴弦
∨	撥	用中指或無名指向內撥弦
卜	彈面板	手指彈擊琴的面板發聲
	拍面板	右手四指並攏，在琴的面板右側上拍打
	拍弦	右手四指並攏，在弦上拍擊

		弦出聲
HHH	捂音	右手手掌側邊 急按四根弦，使 音止住不出聲

### 三、柳琴音色探討

#### (一) 呈現中國音樂旋律美的特色與韻味

中國音樂講究旋律美，強調風格突出並注重韻味。每個民族及地區由於生活環境、語言習俗的不同，各自都擁有不同的特色與韻味。專家或民間藝人聆聽到不同地區的音樂，立刻能辨別何種曲風。而這些風格韻味的不同及豐富多彩的變化，正是博大精深的中國民族音樂的精華所在<sup>57</sup>。

#### (二) 指法的音色變化

掃拂的音色變化，通常掃弦的角度、方向、深度、力度與彈弦相同，不必做任何調整。因為掃弦時，由彈一條弦變為四彈條弦，在音量上增加了三倍，已經足夠了。要防止有意識加力。特別要注意掃弦時一定要用腕力，發出既有氣勢又強而不燥的悅耳音色<sup>58</sup>。

#### (三) 自然音色的變化與對比

柳琴第一、二、三、四弦，由於琴弦粗細不同，定音不同產生四種不同音色，

<sup>57</sup> 王惠然，〈論柳琴的音色、神韻和魅力（三）〉，《樂器》No. 3（2005）。

<sup>58</sup> 王惠然，〈論柳琴的音色、神韻和魅力（二）〉，《樂器》No. 2（2005）。

並且相同音高，但在不同琴弦上彈奏也會產生不同音色，這是柳琴的基本自然音色。亦即相同的旋律在不同琴弦、把位、不同音區上出現，會產生不同的音色及效果。

## 第四節 大陸柳琴藝術的現狀

在傳統樂器發展史中，柳琴的歷程是較新的。五〇年代由王惠然先生與徐州樂器廠的師傅們共同研發，成為現今大家最常使用的樂器；七〇年代高華信先生將山東改革的柳琴引入上海；至一九七八年，上海音樂學院首次在附小、附中、大學同時設置柳琴主課課程。上海地區的柳琴發展有一定的規模，學院化的柳琴教學，具有科學性、系統性及引導性的專業柳琴教學系統<sup>59</sup>。

改革成功的柳琴能在上海傳播與發展，主要是七〇年代，濟南前衛歌舞團高華信先生轉任至上海歌劇院擔任柳琴演奏。他在上海市少年宮招收第一批柳琴學員，其中張鑫華、吳強、曹慧萍等皆是從這裏培育出來。高華信先生為上海地區柳琴人材及樂器的推廣做出積極的貢獻。但高華信先生的六弦柳琴現在可說已經無人使用。

在這之前，上海地區為柳琴耕耘十多年後，上海民族樂團的彈撥樂領奏、潘妙興先生，他早期從事柳琴、晚期則往古箏方面研究。自一九五七年，他將安徽的二弦六品的「土琵琶」進行改革，形成三弦二十四品的「柳葉琴」，改革後，被上海民族樂團應用於樂隊中，並為自身所使用。後筆者亦訪問過瞿春泉<sup>60</sup>先生，他指出當時在上海有三個樂團使用到柳琴，上海民族樂團、上海歌劇樂團、上海電

---

<sup>59</sup> 黃之琳，《綜述柳琴在上海地區的發展》（北京：中國民樂，2007.7），42。

<sup>60</sup> 瞿春泉國際知名指揮家、作曲家。曾任上海民族樂團首席指揮、中央民族樂團客席指揮、新加坡華樂團副音樂總監兼指揮、上海指揮家副主席、中國民族管弦樂學會常務理事。多次受邀擔任香港中樂團、臺北市立國樂團客席指揮；並曾率新加坡華樂團赴上海及日本等地參加藝術節演出。1999年起應聘擔任國立實驗國樂團指揮，專責樂團音樂藝術事務。

影樂團。而直到文革期間，兩個樂團解散，只剩下上海歌劇樂團。他也提到，王惠然先生因為其女王虹藝<sup>61</sup>的原因，一直從事柳琴方面的研究。其改良的四弦柳琴為現今流傳最普遍的柳琴。

在上海，作曲家顧冠仁先生在一九六〇年根據江南絲竹樂曲《三六》改編創作彈撥樂合奏《三六》，而後以南疆《十二木卡姆》為素材創作《南疆舞曲》。至此，上海民族樂團的彈撥樂形式才得以形成。

另一方面，王惠然自一九五八年對柳琴進行一系列改革至今已有四十多年的歷史，改革的緣由，是因樂器的音域不夠寬廣。改革期間可分三弦柳琴和四弦柳琴兩個階段。以一九六三年前民樂隊京匯報演出為標誌，通過演出柳琴獨奏和齊奏及唱片的出版，吸引專業柳琴愛好者，到濟南學彈柳琴，成為第一次柳琴學習高峰。一九七〇年隨著四弦柳琴的改革成功，柳琴獨奏《幸福渠》、《春到沂河》（一九七二）在大陸廣為流傳以後，柳琴開始往海內外逐漸普及，至今已頗具規模。其主要有幾個方面：

一、製作行家日益增多：除最早的徐州樂器廠外，上海、北京、蘇州等民族樂器廠相繼生產，且數量越來越多，從銷售量即可看出柳琴在海內外的普及程度。

二、柳琴曲目創作數量豐碩：除王惠然創作的獨奏曲，包括《幸福渠》、《春到沂河》、《陝北隨想曲》、《塔吉克舞曲》、《打虎上山》等；協奏曲包括《畢茲卡歡想曲》、《江月琴聲》等及改編的外國樂曲《雲雀》、《野蜂飛舞》、《波浮的港》

---

<sup>61</sup> 王惠然之女兒自幼常獲獎，現為大陸著名柳琴演奏家，並教授天津音樂學院柳琴這一專科。

等五十多首樂曲外，近年來各地作曲家及演奏家陸續發表了一批高水準的作品，例如中央音樂院徐昌俊的《劍器》，大連歌舞團林吉良的《草原抒懷》、廣州軍區戰士歌舞團方天行的《盼》、上海音樂學院周仲康的《青山綠水》、顧錦梁改編的《金色的爐台》、上海歌劇院高華信的《春綠江南》、《火把節戀歌》及原哈爾濱歌舞劇院劉錫津的《北方民族生活素描》（原為月琴曲）。在台灣則有王正平的《塞北雁》、陳中申《車鼓姑娘》及蘇文慶與鄭翠蘋作曲的《雨後庭院》等。這些作品風格各異且有特色，並呈現柳琴多方面的技巧與藝術氛圍。

表八：王惠然創作的重要柳琴曲目表

獨奏曲	協奏曲	改編外國樂曲
《幸福渠》	《畢茲卡歡慶曲》	《雲雀》
《春到沂河》	《江月琴聲》等	《野蜂飛舞》
《陝北隨想曲》		《波浮的港》等
《塔吉克舞曲》		
《打虎上山》等		

表九：各地作曲家及演奏家發表的作品

	作曲家	曲目
中央音樂學院	徐俊昌	《劍器》
大連歌舞團	林吉良	《草原抒懷》
廣州軍區戰事歌舞團	方天行	《盼》

上海音樂學院	周仲康	《青山綠水》
	頤錦梁改編	《金色的爐台》
上海歌劇院	高華信	《春綠江南》 《火把節戀歌》
原哈爾濱歌舞劇院	劉錫津	《北方生活素描》 原為月琴曲
台灣	王正平 (前台北市立國樂團團長)	《塞北雁》
台灣	陳中申 (前台北市立國樂團指揮)	《車鼓姑娘》
台灣	蘇文慶與鄭翠蘋共同創作	《與後庭院》
台灣	陳裕剛 (國立台灣藝術大學院長)	《青山綠水樂逍遙》

三、參與柳琴的創作及演奏，人數漸多而且人才輩出：綜觀近半世紀的柳琴發展，下述作曲家及演奏家為柳琴藝術的普及、發展和創新，作出了程度不同的貢獻，首先是活躍於上世紀五〇～七〇年代的老一輩演奏家、王惠然、潘妙興、高華信、林吉良、常文玉、張大森等，八〇年代崛起的第二代有國家一級演奏員王虹藝、花曉榮、張鑫華；獲教授職稱的有，吳強、周長花、蘇春敏；獲副教授職稱及二級演奏員的有頤錦梁、王炳傑、林玉潔、王爾村、魏玉茹、崔軍淼、程



明、田茂彬等，他們是當代柳琴藝術的主力軍。二十世紀五〇年代末，濟南軍區前衛歌舞團、上海民族樂團先使用柳琴編制，後有山東省歌舞團民族樂隊、浙江省歌舞團民族樂隊納入編制中。

表十：大陸五〇～八〇年代演奏家

五〇～七〇年代	八〇年代 一級演奏家	教授職稱	副教授職稱 及二級演奏家
王惠然	王虹藝	吳強	頤錦梁
潘妙興	花曉榮	周長花	王炳傑
高華信	張鑫華	蘇春敏	林玉潔
林吉良			王爾村
常文玉			魏玉茹
張大森			崔軍森
			程明
			田茂彬

七〇年代，一九七二年中國廣播民族樂團、一九七八年中央民族樂團等專業樂團將柳琴納入常規編制，從此時期開始彈撥樂器始有高、中、低等不同音域的音響出現，豐富中國民族國樂器的聲響。

前衛歌舞團與柳琴有關的器樂合奏及彈撥樂合奏作品有《旭日東升》、《王昭君》、《沂蒙山》、《塔吉克舞曲》、《秋月》等。上海民族樂團與柳琴有關的彈撥樂

合奏作品有《三六》、《駝鈴響叮噹》等。上海音樂院胡登跳先生首創絲弦五重奏形式，編制為二胡、柳琴、琵琶、古箏、揚琴五重奏形式。作品有《歡樂的夜晚》、《陽關三疊》、《躍龍》等優秀作品，也成為音樂院校民樂重奏課的必修曲目。絲弦五重奏的成功應用，開啓柳琴藝術的重奏領域，使柳琴的演出形式更加多元化，豐富音樂的體裁<sup>62</sup>。

表十一：大陸樂團與柳琴有關的合奏及彈撥樂作品

前衛歌舞團	上海民族樂團	上海音樂學院 的絲弦五重奏	中國廣播民族 樂團	中央民族樂團
《旭日東昇》	《三元》	《歡樂的夜 晚》	《瑤族舞曲》	《南疆舞曲》
《王昭君》	《駝玲響叮 噹》	《陽關三疊》	《邊塞喜詞》	《潑水節》
《沂蒙山》		《躍龍》		《嘎達梅林》
《塔吉克舞 曲》				《漠樓》
《秋月》				

中國廣播民族樂團創作及演出的民族管弦樂曲有《瑤族舞曲》、《邊塞喜訊》等。中央民族樂團創作及演出的彈撥合奏《南疆舞曲》，民族管弦樂合奏《潑水節》、

<sup>62</sup> 王炳杰，《柳琴藝術發展之軌跡》（北京：中國民樂，2007.7），44。

《嘎達梅林》、《漠樓》等。這些作品將柳琴的藝術魅力充份發揮，得到廣大愛好音樂者的熱愛，受到專家的讚譽，更擴大到福建民族樂團、江蘇民族樂團、黑龍江民族樂團重視柳琴在樂團中的地位，首先接納音樂院校柳琴專業生，並對柳琴的推廣帶起積極的作用。第三代的演奏人才，大多畢業於高等院校，受過良好的系統教育，知識全面，功底紮實，是柳琴藝術發展的希望所在。

四、出版品的普及，推動了柳琴藝術的發展：王惠然於一九七七年版了全國第一部《柳琴演奏法》（一九八五再版修訂本），這本書系統總結了柳琴的演奏常識，各種技巧練習，匯集了大量練習曲、獨奏曲。它在海內外的出版發行，推動了柳琴藝術的普及發展，特別是邊遠及海外地區，在無師資授課情況下，不少人就是靠這本書自學，至今仍是重要的教材之一。由王惠然作曲兼指揮及王紅藝獨奏的柳琴專輯，共出版了有《春到沂河》、《木棉花開》、《柳琴曲集》及《中國民樂四大家》中的一部分。另有王紅藝柳琴獨奏 CD 專輯《中國柳琴》、《江月琴聲》、《柳琴與交響樂》等均已發行國內外。加上周長花、吳強、張鑫華、阮仕春錄制的各種錄音帶及 CD，匯集了豐富的音響資料，具有很高的教學欣賞價值。近年出版的還有《王惠然柳琴作品集》，王惠然主編的《全國柳琴考級曲集》及配套的 VCD 光盤，吳強編的《中國柳琴考級曲集》及配套 VCD《中國柳琴考級練習曲》，顧錦梁編的《青少年學柳琴》及 VCD，推動柳琴藝術的創新與繁榮。

表十二：柳琴 CD 及 DVD

王惠然及王虹藝柳琴專輯	CD	DVD
1. 《春到沂河》	王虹藝柳琴獨奏 CD 專輯	
2. 《木棉花開》	1. 《中國柳琴》	
3. 《柳琴曲集》	2. 《江月琴聲》	
4. 《中國民樂四大賽》	《柳琴與交響樂》	
《王惠然柳琴作品集》	周長發	
王惠然主編的《全國柳琴考級曲集》	吳強	《全國柳琴考級曲集》
吳強編《中國柳琴考級曲集》	張鑫華	《中國柳琴考級練習曲》
顧錦梁編《青少年學柳琴》	阮仕春	《青少年學柳琴》

五、中國柳琴專業委員會的成立，標誌著柳琴藝術發展進入一個展新的階段。在中國民族管弦樂學會大力的支持下，於二〇〇四年初成立中國柳琴專業委員會，十月份召開首屆《中國柳琴藝術研討會》，海內外一百多位專家、學者、演奏家出席了會議，發表譯文廿多篇，舉辦三場交流音樂會，展示了老、中、青、少四代的興旺局面，展望新世紀柳琴藝術的宏瞻前景。

四十多年來，隨著演出增多，廣播、電視、唱片、錄音帶、VCD、演奏法的出版、發行，喜愛和從事柳琴藝術的人們越來越多，也獲得了眾多作曲家的青睞，

一批批新作正在湧現，一代代的新秀正在成長，柳琴藝術能有今天的局面是和海內外同仁們的努力緊密相關。它是一代人、幾代人爲之奮鬥的共同事業。願柳琴這朵民族藝術之花，開得更加絢麗、多彩！

## 第五節 大陸柳琴樂器的改革與人物

一般而言柳琴在大陸歷經數次之改革，每次改革都更符合當地的時代需求，因此此項樂器益加受到歡迎，從戲曲的伴奏樂器之角色，逐漸躍升為獨奏樂器，最後成為國樂團不可或缺樂器。筆者按民間的自發性改革及官方的樂器改革會議為論述方向與重點。

### 一、民間自發性的改革

在民間因地方及形制有所不同，更因民情風俗不同，柳琴的發展在各地也有顯著差異，筆者按各地柳琴的重要發展地做分類，依山東、上海、大連、北京、香港五個地方來探討。

#### （一）山東

大陸在文革後，許多音樂家對柳琴音色的要求，在各地與當地的樂器廠結合，製作出質量俱佳的樂器。一九五八年濟南軍區前衛歌舞團王惠然與徐州樂器廠的老師傅李洪選對柳琴做一系列的探討<sup>63</sup>。將二弦的柳葉琴變更為三弦的高音柳琴，一九七〇年更發展成四弦高音柳琴。

一九五八年，他們更將柳琴戲的伴奏樂器——柳琴，從絲弦的二條弦，研製成

---

<sup>63</sup> 參閱 石堅撰〈記濟南部隊前衛歌舞團民族樂隊的樂改實踐〉，《樂器》No. 3（1981）：23。

三條弦<sup>64</sup>。將柳琴琴身及琴槽厚度縮小，增加一條高音弦。在琴膛裡增加音樑和琴膽，在梧桐面兩側加開一對出音口，並將品改成竹品，按照「十二平均律」排列，共有廿四品，將固定的半月形琴碼改成可以自由轉換及移動的平底碼。絲絃因易斷裂，改用鋼弦，定弦為  $d^1$ 、 $g^1$ 、 $d^2$  或  $d^1$ 、 $a^1$ 、 $d^2$ ，音域為  $d^1 \sim d^4$ ，三個八度音域。並將右手中指戴的竹筒套或牛角筒套，改用為撥子。此改革後的柳琴，解決了轉調問題。一九六三年，將琴槽改用紅木製造，並為了使音色更響亮，將平底碼改成兩拱碼。

一九七〇年，將三弦高音柳琴擴充音域，增加一條低音的琴弦，正式改革成「四弦高音柳琴<sup>65</sup>」。將琴身增大，採用紅木製成，琴的低音部份較低。面板採用桐木。弦質採用鋼絲絃及合金纏絲。品位有廿四品或廿九品，按照半音階排列組合，方便轉調，定弦位為  $g$ 、 $d^1$ 、 $g^1$ 、 $d^2$ 。二十四品的音域為  $g \sim d^4$ 。三個八度。廿九品的音域為  $g \sim g^4$ ，四個八度。品原為竹片組成，為了使音色更加亮麗且具穿透力，在竹品上鑲製銅片，使品耐用。琴碼原先是使用兩拱碼，後因考量音準問題，逐將改成三拱階碼。後因演奏需要在琴身側邊加裝琴托。撥子改採用賽璐璐或玳瑁後也因為耐用及不使柳琴的音色能融合樂團改採用尼龍。而此四弦高音柳琴是現今最常使用的形置。

---

<sup>64</sup> 參閱 徐州樂器廠玉雕廠，〈半導體四弦柳琴〉，《樂器科技簡訊》No. 1（1975）：13。李德貞、樂悅、王遜，《中國民族民間樂器小百科》（北京：知識出版社，1991），268。

<sup>65</sup> 參閱 王惠然，〈柳琴和柳琴—春到沂河〉，《樂器》No. 4（1984）：33。王惠然，《王惠然柳琴作品集》（上海：上海音樂出版社，2001年），1。

## （二）上海

一九五七年，在上海有上海民族樂團的潘妙興及梁張對「土琵琶」進行改革，於一九五八年完成「三弦柳琴<sup>66</sup>」。將俗稱土琵琶的柳琴的弦張縮短為 41.3 公分，定弦為  $e^1$ 、 $a^1$ 、 $d^2$ ，音域為三個八度左右，改採尼龍弦。演奏時將琴身夾在胸前，彈奏方式類似月琴。早期為上海民族樂團所用，並無琴托設備，後大家遂改採用四弦高音柳琴。

一九八五年，上海民族樂器廠的師傅高占春與上海歌劇院的高華信先生，運用四弦高音柳琴的基礎研製出「六弦柳琴<sup>67</sup>」。將琴槽加寬加厚，定弦為  $d$ 、 $g$ 、 $g$ 、 $d^1$ 、 $g^1$ 、 $d^2$  音域為  $d\sim d^4$ ，四個八度。採用增加琴弦及複弦的形式，使音域更寬，音量增加。但因高音域沒有優於四弦高音柳琴，且無適合的曲目及推廣，因此現在很少見。

## （三）大連

「五弦中音柳琴<sup>68</sup>」於一九七三～一九七五年間，於大連市歌舞團的林吉良及於智昭共同研製。琴槽材質採用紫檀或紅木製成，面板由三塊桐板組成。音孔為重新設計，並無塑雕音窗。將品按裝在指板上，指板與面板分離，定弦為  $A$ 、 $d$ 、 $a$ 、 $d^1$ 、 $a^1$ 。現在使用「五弦中音柳琴」的人並不多。

---

<sup>66</sup> 參閱 潘妙興，〈柳琴漫談〉，《北市國樂》No. 96（民國 83 年）：14～15。

<sup>67</sup> 參閱 孫雲，〈六弦柳琴受青睞〉，《樂器》No. 4（1987）：17。

<sup>68</sup> 參閱 林吉良，於智昭，〈五弦中音柳琴〉，《樂器》No. 6（1981）：29。



#### (四) 北京

一九八三年製琴師傅滿瑞興根據中央廣播民族樂團陳明的意見，研製一種錄音時不會有明顯的噪音，且音色能與其他彈撥樂器更協調的新型柳琴<sup>69</sup>。將琴槽及板採用同一種材料—桐木製成，並在周邊鑲上紅木壓條，塗上紅木色清漆，音量與紅木琴相仿，音色更悅耳，且錄音時較無噪音，此琴是將琴槽使用紅木、楊木、椴木的慣例改變，但因沒有量產且無人推廣，所以知道的人並不多，但是桐木背板的觀念後來被阮仕春採用研製雙共鳴柳琴。

#### (五) 香港

一九八八年香港中樂團的阮仕春，採用「雙腔複合振動」的琴身構造，研製「雙共鳴箱柳琴<sup>70</sup>」。雙共鳴箱柳琴是在共鳴箱裡增加一層共鳴板，並將共鳴箱分前後兩區，前背板採用白木式紅木製成，背板採用滿瑞興師傅的觀念用桐木製成。阮仕春最大的創見是微調的使用，使調音更精準！定弦為  $g$ 、 $d^1$ 、 $g^1$ 、 $d^2$ ，到一九八九年，阮仕春將共鳴板由平面改或淺凹形，廢除底樑，使共鳴箱的振動更完全，音色更飽滿。雙共鳴箱柳琴改革已經到第五版了，不斷在尋求更完善的音色，現在臺北市立國樂團所使用的柳琴是第三版的柳琴，現在所使用的柳琴原先是阮仕春先生感覺琴托太低，將琴托加高加長使用，後大家都模仿此種做法。此雙共箱柳琴受到大力的推廣，台灣的專業樂團均採用此種雙共鳴箱柳琴。

當時的樂器改革並不是僅只柳琴一樣改革而已，而是在各地全面的流行，誰

---

<sup>69</sup> 參閱 滿瑞興，〈探求用新徑提高音響效果〉，《樂器》No. 4 (1985)：6。

<sup>70</sup> 參閱 阮仕春，〈柳琴音色改良的探索—雙共鳴箱柳琴〉，《樂器》No. 4 (1989)：13~15。

感覺樂器需要改革，就與當地的樂器廠師傅配合研製，形成百花爭鳴到處齊放的現象！



圖六：阮仕春研發柳琴微調（正面）



圖七：阮仕春研發柳琴微調（反面）

## 二、官方制式會議改革

### （一）歷史上文化部召開的幾次樂器改革會議

一九五四年一〇月第一次樂改工作座談會在北京中央音樂學院召開。參加這次座談會的有音樂院校、樂團、研究單位以及樂器生產廠家的教授、研究人員、

作曲、指揮以及技術工作共五十餘人。文化部丁西林副部長到會並講了話，他在會上指出，樂器的改良必須結合演出和創作的需要，更要保存和發揚民族特點。要學習蘇聯先進經驗，通過實踐製作和演出來改進我們的民族樂器。這是首次召開的民族樂器改革座談會。文化部領導親自參加並樂改工作發表了重要講話，使到會的人員對民族樂器改革的積極性受到了極大的鼓舞。

而五年後，一九五九年二月廿五～廿八日；第二次民族樂器改良工作座談會又在中央音樂學院召開。參加這次會議的共有卅一個單位，有關音樂院校、研究單位、演出團體及生產廠家共六十餘人參加。這次樂器改革座談會的特點是把座談會、演奏會、展覽會三者緊密結合起來，會議開得生動活潑，卓有成效。會議期間，除了專家學者對我國的樂改工作的成績回顧、問題的產生以及今後改革方向等問題作了發言外，在這次座談會上還演出了十六個節目和展覽了一百四十三件樂器。這次會議對我國民族樂器的改良工作在解放初期的開展和今後的發展起到積極的推動作用。

之後，在中國大陸十一屆三中全會以後，文化部領導對民族樂器改革工作更加重視。一九八一年文化部在濟南召開的民族樂器獨奏音樂會上，周巍峙副部長又對我國的民族樂器改革工作提出三條原則：（1）要保持傳統樂器音色特點和基本形製；（2）盡量保持傳統樂器的演奏技巧；（3）要兼顧專業和業餘的不同需要。周巍峙副部長指出的樂改工作三條原則中，不難看出，中華民族是一個多民族的國家，共有五十六個少數民族，而每個民族都有代表自己民族特點的樂器，因此

樂器也是民族文化的重要組成部分，它的形製、音色、音質等特點對本民族的音樂發展有著密不可分的關係。因此在進行樂器改革中一定要保持民族傳統的音色、音質的特點，也要保持原有樂器的基本形制和它的傳統演奏方法。

第三次民族樂改會議是一九八四年五月十七～廿一日在蘇州召開的。會議組織單位是文化部藝術局和輕工部二輕局。參加這次會議的有大陸文化系統廿八個單位和大陸輕工系統廿三個單位百餘人。會上宣讀了廿篇學術論文，共展出三十七種六十一件改革低音拉弦樂器。文化部藝術局李剛局長在會上講了話。他指出，據音樂史記載，我國三千年前就出現了彈撥樂器，一千年前就有了拉弦樂器。解放後，周總理指出，要通過實踐製造出民族低音樂器，不但造型要美，還要有民族特點，要有自己的演奏方法。李剛局長說，一九七七年曾召開過一次民族低音樂器座談會，展出了廿餘種拉弦樂器。李剛局長說，這次會議的目的是研究和解決我國民族樂團低音拉弦樂器的科研和生產問題。從科研著手，在認識製作上能解決長期以來一直沒能解決的低音拉弦樂器的科技和生產問題。

第四次樂器改革工作研討會是一九九三年三月五日至七日在北京中央音樂學院召開的。這次會議由文化部教科司主持。參加研討會的有樂團指揮、團長、音樂院校教授、樂改專業人員以及有關方面領導等卅餘人。教科司主管科研工作的陶純孝司長在會上指出，這次樂改工作研討會是在總結四十多年來樂改工作成就和前三次樂改工作座談會的基礎上召開的，在研討會上專家們建議：（1）成立樂改專家組，加強對全國文化系統樂改工作的指導；（2）重點改進發展民族樂團使

用的常規樂器，挖掘、繼承、完善傳統樂器；(3) 要保留自身的傳統特色演奏技巧和樂器本身的基本形制；(4) 要用現代科學技術指導樂器改革；(5) 樂器律制要允許多律並存，大型現代樂團樂器研製應採用十二平均律；(6) 樂器音響的檢測要標準化；(7) 樂改是一項系統的工程，科研、演奏、作品、教學等要協調配合；(8) 要加速對成熟樂器成果的推廣應用工作。

經過三天的認真研討，專家們對樂器改革今後的發展方向提出了建議，專家們認為，今後民族樂器改革工作要跳出各自為政的局面，應該著重在四十多年來樂器改革成績和經驗教訓的基礎上，遵循以下的改革方針：(1) 大型民族管弦樂隊的拉弦、吹管、彈撥三個聲部的低音樂器；(2) 各類胡琴高音區的音質改良；(3) 民族、古代樂器的研製；(4) 少數民族樂器的研製；(5) 樂器新材料的研製；(6) 改善各類樂器的音色音質。在這次樂改工作研討會上，文化部教科司成立了以彭修文為組長的文化部樂器改革專家小組，陶純孝司長為應聘的十一位專家頒發了聘書。

## (二) 文化部樂器改革專家組成立

為了推動全國文化系統民族樂器改革工作向更深層次的發展，加強全國樂器改革工作的宏觀指導，經文化部批准，文化部樂器改革專家組於一九九三年三月在北京成立。文化部樂器改革專家組組成人員名單由十三人組成，組成名單為組長彭修文（中央廣播民族樂團指揮），組長陳自明（中央音樂學院研究員），趙硯臣（天津音樂學院教授），成員為秦鵬章（中央民族樂團指揮），胡登跳（上海音

樂學院教授)，鄭荃（中央音樂學院教授），趙松庭（浙江省音樂家協會主席、一級演奏員），毛繼增（中央民族學院副教授），杜習禮（中央音樂學院副教授），阮仕春（香港中樂團樂器改革小組副組長），韓寶強（中國音樂研究所室主任（博士）），秘書為虞忻平（中國藝術科學技術研究所工程師），李秋立（文化部教科司科技辦公室工程師）。

文化部樂器改革專家組的職責是在文化部的領導下，就全國樂器改革工作的開展進行宏觀戰略性研究，提出指導性建議，重大樂器改革項目進行諮詢、論證。它的任務主要有以下幾個方面：

- 1.開展調查研究，搜集、整建國以來有關樂器改革資訊、資料，撰寫樂器改革發展史，總結經驗，指導實踐；
- 2.根據我國民族音樂的展現狀和趨勢，提出樂器改革的方向；
- 3.制訂樂器改革成果客觀評價指標體系及檢測標準；
- 4.推動現代科學理論和技術手段在樂器改革中的應用；
- 5.以舉辦優秀樂器演示會、展覽會等多種形式促進樂器改革成果的推廣應用。

### 三、重要柳琴樂器的改革人物

#### （一）王惠然<sup>71</sup>（柳琴、琵琶演奏家，一九三六-）

---

<sup>71</sup> 王惠然（1936-），上海人。琵琶、柳琴演奏家。原籍浙江鎮江，生於上海。13歲起學琵琶，1955年考入單縣越劇團，1956年考入北京公安軍文工團。1957年參加第六屆世界青年聯歡會獲好評，並在莫斯科電台錄制了《十面埋伏》、《陽春白雪》等曲目。另外，他不斷對柳琴進行改革，把柳琴提高到獨奏樂器的地位，1960年創作了第一首柳琴獨奏曲《銀湖金波》。還創作了包括《春到沂河》在內的很多優秀的柳琴曲和一些民樂合奏曲，出版論文多篇。曾任香港中樂團和青年中樂

王惠然是集作曲家、指揮家、演奏家、樂器改革家和教育家於一身的人。他曾任濟南部隊前衛歌舞團藝術指導、指揮，珠海女子室內中樂團藝術總監。他還是民族管弦樂學會常務理事、全國民族器樂演奏（業餘）考級柳琴專家委員會主任。一九五八年，他與徐州樂器廠合作，成功研製出三弦、四弦高音柳琴，結束了二百年來柳琴僅用於戲曲伴奏的歷史，使柳琴登上了獨奏、協奏的舞臺，填補了民樂隊彈撥樂缺乏高音的空白。四弦高音柳琴的改革成果榮獲了樂改最高獎——文化部科技進步一等獎。王惠然還對柳琴演奏技巧的形成、發展和規範化做出了重大貢獻，著有中國第一部《柳琴演奏法》並多次再版，對柳琴的普及和發展起到巨大的推動作用。可以說，王惠然是柳琴藝術的開拓者和創立者。正如北美《中國音樂》評論稱：「柳琴引起世界注意的第一人是王惠然，他為他的樂器創造了一個時代<sup>72</sup>。」

柳琴被專家們的讚譽，稱之為「填補了我國民族樂隊中缺乏高音彈撥樂器的空白」、「從有效弦長、品的位置、弦張力和琴箱共鳴音等設計製作上證實符合科學原理，這在樂器史上是難能可貴的，四弦高音柳琴改革是成功的，已經得到國內外的認同和肯定，取得了良好的社會效果和經濟效益，達到國內先進水準，是一項在我國民族樂器改革中具有突破性意義的科研成果<sup>73</sup>。」

柳琴被譽為民樂的「珍珠」和「女高音」，已在民樂重奏、協奏、合奏中佔有

---

團客座指揮。

<sup>72</sup> 王惠然，〈王惠然談柳琴（一）〉，《樂器》No. 4（2003）。

<sup>73</sup> 王惠然，〈柳琴改革始末及其藝術現狀〉，《人民音樂》No. 5（2006）。

重要地位，是當今最廣泛應用的中國民族樂器之一。王惠然作為推動柳琴藝術發展的始祖，是將柳琴改造成為中國民樂的高音彈撥樂器、譜寫出藝術性柳琴獨奏曲並將柳琴藝術向世界傳播的第一人，是柳琴界頂尖的演奏家、作曲家、教育家和樂器改革家，為柳琴藝術開創了一個新時代。由於繼承和發展了中國人民的傳統音樂遺產，他的突出成就必將載入中國音樂史冊。王惠然的成長歷程和創造精神，值得每一位有志於民樂發展的音樂工作者深究和效仿。

作為演奏家，王惠然的創作及首演《彝族舞曲》、《春到沂河》等風靡海內外，至今久盛不衰。且首創琵琶「四指輪」奏出多聲部效果，推動了琵琶演技發展。曾多次參加全國性重大演出，出訪歐、亞、拉美等十餘國。

柳琴藝術的發展隨著柳琴改革的日益完善和表現力的不斷提高，不僅在樂隊中佔有重要地位，至今經過五十年努力不懈，許多作曲家和柳琴藝術家已創作和改編柳琴獨奏曲、協奏曲，使之成為一件很有特色的獨奏樂器，為中華民族器樂獨奏開創豐富的地<sup>74</sup>。

王惠然的創作形式多樣，題材廣泛，具有濃鬱的民族風格和時代氣息。作品共獲全國和國際性大獎十餘項。主要有：琵琶曲《彝族舞曲》獲《二十世紀華人音樂經典》國際大獎。吹打樂《南疆凱歌》（合作）、舞蹈《火中鳳凰》（作曲）同獲文化部創作一等獎。柳琴協奏《畢茲卡歡慶會》獲三等獎。柳琴曲《塔吉克舞曲》、二重奏《江南春》（合作）同或第三屆全民族管絃樂展播作品一等獎。《田野

---

<sup>74</sup> 王惠然，〈王惠然談柳琴（三）〉，《樂器》No. 6（2003）。



琴聲》、《山相戀》同獲三等獎。民樂合作《昭君別》、柳琴協奏《戰士魂》，同獲文化部首屆中國藝術金杯獎。

曾在濟南、香港三次成功舉辦作品音樂會，港報稱其作品「旋律優美動聽、合聲清新，令人有如沐浴春風的感受」、「擅長各種中樂，以多才多藝見稱」，譽為「中國音樂名家」。作為指揮家，他的指揮準確、灑脫、經驗豐富、別具一格、富有魅力。曾指揮：前衛民族樂團演出多部歌劇，各種音樂會，多次參加全國性匯演及首屆中國藝術節。九十、九十一、九十五年中央電視春節雙擁晚會上指揮三軍聯合樂團；九十三年《二十世紀華人音樂經典》系列音樂會及特別音樂會；曾指揮浙江、廣東民樂團、山東交響樂團錄製各類電視劇音樂、CD、盒帶。赴港臺指揮的有：八十四、九十五年香港中樂團、八十九年香港青年音樂營中樂團、九十七年香港演藝學院中樂團、九十九年臺北市立國樂團演出《名家名曲之夜》音樂會等均獲巨大成功，首到各界熱烈讚揚。港報稱王惠然「指揮的爆炸力很大，力度的處理往往有驚人的勁力……是一個很清晰、冷靜的指揮家。」

作為樂器改革家和教育家，王惠然與徐州樂器廠合作研製成功的四弦高音柳琴，結束了二百多年來柳琴僅用於戲曲伴奏的歷史，登上了獨奏、協奏舞臺，填補了民族樂隊彈撥樂缺乏高音的空白。其成果獲樂改最高獎—文化部科技進步一等獎、國家科技進步三等獎。

王惠然對柳琴演奏技巧的形成、發展和規範化作出巨大貢獻，編著出版的中國首部《柳琴演奏法》在海內外廣泛流傳，對柳琴的普及起到巨大推動使用。近

期出版的《王惠然柳琴作品集》收集了其作曲、改編的柳琴曲五十多首，成為柳琴藝術的寶貴財富。他為柳琴藝術的發展做出了突出的貢獻。他致力於柳琴教學，在柳琴教學中編寫了柳琴教材，普及了柳琴教育，為柳琴教育的進一步發展培養了繼承人，最終使我國的柳琴教育事業得到確立<sup>75</sup>。

另外在《人民音樂》二〇〇六年五月號中。

王惠然曾談到：「原來的柳琴是什麼樣？以哪些方面進行了改革？柳琴藝術發展的現況又如何？」

一九五八年，王惠然在濟南軍區前衛歌舞團擔任琵琶演奏員時，深感民族樂隊彈撥樂聲部缺乏高音樂器，很難充分發揮該聲部綜合表現力。正在尋覓解決良方時，在一次深入沂蒙山區部隊體驗生活的過程中，偶然觀賞到臨沂柳琴劇團演出的一台柳琴戲。合側的主奏彈撥樂曲引起了她極大的興趣。這就是王惠然第一次見到的民間柳琴。

隨後王惠然在團領導支持下與幾位歌唱演員一起，先後到山東臨沂、江蘇邳縣柳琴劇團學習，記錄了一批唱腔、過門、曲牌，並掌握了民間柳琴的演奏方法，與樂師們同吃同住同台演出。在深入民間學習傳統的基礎上，他對民間柳琴優缺點有了深層的瞭解與認識，民間柳琴，雙弦（絲質）七品（高粱稈），音域一半八度，用右手中指戴一「柳琴套（竹制或牛角制圓筒）由大拇指食指捏住進行演奏。聲大勢壯、音色粗獷，風格別致。但存在著音域較窄、音色欠美、不便轉調、絲弦質脆易斷（演一台戲約斷弦二至三次），高粱稈品易磨損等不足。」很難作為獨奏樂器演奏，亦難以編制到民族管弦樂隊之中，但它卻預示了很大的改革，發展潛力。一九五八年，王惠然受前衛歌舞團委派帶著改革方案與徐州樂器廳合作，根據獨奏及合奏的實際需要，在保持原有的優勢、特色、傳統的基礎上，對民間柳琴作了一系列重大改革，通過無數次試驗和實踐，成功研製了三弦 24 品高音柳琴，後又製成了四弦（29 品）高音柳琴。

## （二）阮仕春<sup>76</sup>（香港中樂團樂器改革小組副組長，一九四九—）

<sup>75</sup> 《中國中文核心期刊藝術百家》No. 2（總第 88 期）（2006）。

<sup>76</sup> 阮仕春（1949-），廣東臺山人。乃柳琴宗師王惠然嫡傳弟子，是香港著名的柳琴演奏家和樂器改革家。出身於香港建築世家，曾攻讀土木工程，1974 年加入香港中樂團，1987 年起任柳琴首席，自 1980 年起受聘於香港中文大學及音統處兼任中國民族管弦樂學會理事及國內外多間樂器廠顧問。1993 年中國文化部聘阮氏為「樂器改革專家組」成員及科技進步獎評審委員，並將阮氏及

廣東臺山人，民國三十八（一九四九）年生於廣州。是香港著名的柳琴演奏家和樂器改革家。

阮仕春乃柳琴宗師王惠然嫡傳弟子，琴藝與作曲盡得其師精華，其後更受到多位彈樂前輩的指點，融匯了各家精華，在長期的工作中阮氏漸形成了細膩、深情、委婉和豪邁激情的演奏風格<sup>77</sup>。

自民國六三（一九七四）年起阮氏加盟香港中樂團，至今演奏行跡已遍及英國、澳洲、新加坡、日本、韓國、台灣等地。在廿多年的演奏工作中阮氏為追求柳琴完美的音色，不斷地對柳琴的材料和結構進行改革。於一九八七年成功改革「雙共鳴箱柳琴」，改善柳琴的音質和音色，增加柳琴聲音的厚度和餘音的長度，高音清脆明亮而柔和，中、低音圓潤而豐滿，並於一九九二年獲中國文化部頒發科技進步獎（二等獎），到一九九三年阮仕春再創製出中音柳琴，次中音柳琴，成為完整的柳琴系列，一九九五年續探索阮的改革，終創製出阮鹹，並於一九九六年通過中國文化部鑑定，同年十月獲文化部科技進步獎（二等獎）。他成功地改良了柳琴的結構，並為柳琴創製了微調、腿托、背托等配件，使柳琴的結構合適各種身材的人使用。新結構的柳琴已為樂器廠接受大量生產。

阮仕春並任教於香港中文大學及香港音樂事務統籌處，教授柳琴的演奏技巧和編寫教材。編寫了柳琴的技巧及其在樂隊的應用等事業教材。他對柳琴結構的

---

其研究成果列入了《中國文化科技誌》（1978-1998）。阮氏用所改良的樂器為多家電台、電視錄製專輯及唱片，演奏及講座足跡遍及歐、美、澳、亞各洲。二十多年來堅持樂器改革工作，復原製作了唐制阮咸、曲項琵琶及五弦琵琶，改革出雙共鳴箱柳琴系列及阮咸系列，1992年獲文化部科技進步獎（柳琴），1996年文化部科技進步獎（阮咸）及1998年國務院科技進步獎（阮咸系列）。參見於 [http://www.hkco.org/big5/learning\\_inst\\_4\\_tc.asp](http://www.hkco.org/big5/learning_inst_4_tc.asp)、[http://www.sunrise-records.com/ok/index.phtml?PUT=t6\\_show&ID=1959](http://www.sunrise-records.com/ok/index.phtml?PUT=t6_show&ID=1959)，2006.12.21.

<sup>77</sup> [http://www.xmgmusic.net/new\\_bbs/cgi-bin/topic.cgi?forum=010&topic=24](http://www.xmgmusic.net/new_bbs/cgi-bin/topic.cgi?forum=010&topic=24)，2006.12.21.

改良不遺餘力地做了數百次的試驗，目前阮仕春所使用的兩個柳琴都是其改良柳琴的心血結晶。

筆者認為阮仕春改革很多種樂器，其中改革柳琴雙共鳴箱及柳琴的微調是阮仕春很重大的改革成就，而其成就卓越，亦獲頒柳琴阮咸科技進步獎。

阮仕春<sup>78</sup>生於一個知識分子的家庭，父親是廣州市建築設計院總工程師，曾經參與包括著名的廣州白天鵝賓館在內的國內多項大型建築的設計工程。小時候的阮仕春就頗有其父之風，總是喜歡發明創造，設計工藝。也許是天賦，也許是遺傳罷，他心靈手巧，除了讀書不錯外，還是中學民樂隊的成員，亦能刻上一手具專業水準的版畫，這些，都為他日後成為中樂演奏家樂器工藝家奠定了厚實的基礎。

一九七七年香港中樂團成立的時候，借鑑了不少內地民族樂團的組建經驗，也引入大量的人才、樂器和演奏曲目。在樂器改革上為香港實現「零的突破」的，為阮仕春重大的建樹。

一九七四年，阮仕春參加了香港中樂團，成為柳琴樂師。一九七七年後，除了在香港本埠演出音樂會外，還經常到世界各地巡迴演出，在千百次雷鳴般的掌聲中，在演出結束多次謝幕後久久不願離場的觀眾的目光中，他親眼目睹了世界各國人民對中國民族音樂的心儀，親身感受到分佈在世界各地的華人對自己民族文化的眷戀。

一九九〇年，中央廣播民族樂團指揮彭修文先生應邀到香港演出，阮仕春把雙共鳴箱柳琴拿給他看，他聽過彈奏後，立即肯定了柳琴改革的成效，並把這項成果引薦給國家文化部。在文化部主持下，雙共鳴箱柳琴通過了中國音樂研究所

---

<sup>78</sup> 駱少偉，〈樂器改革“獨行俠”阮仕春〉，《中華身女海外版》No.7（1998）：50～52。

的精密測試；通過彭修文、嚴良堃在內的十五位蜚聲國際的專家組成的專門鑒定委員會的鑒定和科技進步獎評審委員會的評審，一九九二年，聘他為中國文化部樂器改革專家小組成員及科技進步獎評審委員會委員。

阮仕春嘔心瀝血的探索經過成百上千次對材料，琴板厚度和共鳴箱結構的設計試驗過程。到一九八六、一九八七年間，一個大膽的設計才令他取了突破：在造型不變的基礎上，採用「雙腔復合振動腔體結構」，分別用不同的材料在柳琴的內腔中製作了兩層共鳴箱，並改進了音梁，增加了音柱和後音窗，亦適當地擴大了琴體，於是造就了「雙共鳴箱柳琴」。改良後的柳琴，既保留了原柳琴高音區清脆明亮，穿透力強的特點，又增強了其音質的厚度和餘音的長度，高亢中顯出厚實，鏗鏘中帶有柔和，中、低音區圓潤豐滿；更重要的是，雙共鳴箱柳琴的音色，與民族管弦樂隊中其他樂器的融合性能，有了脫胎換骨的改善。

阮仕春說改良和復原樂器殊不容易，改革者不但對樂器的設計與構造有研究，還要有演奏經驗<sup>79</sup>，才能根據實際需要，作出改善。土木工程出身的阮仕春就具備了以上條件，他下一個目標是改良低音樂器，為民族音樂積聚更多財富，開拓更廣闊的表演空間。憑著爐火純青的演奏技巧和鑽研改良樂器的精神，阮仕春獲中國文化部稱為「促進文化科技進步做出重大貢獻之港人」。

阮仕春在任香港中樂團柳琴首席時曾說：

我在中樂團二十五年（連業餘的時間在內），我要感謝兩個人，一個是吳

---

<sup>79</sup> 〈阮仕春憑改革樂器成就卓越，獲頒柳琴阮咸科技進步獎〉，《市政之聲》（4月號，1997）：1。

大江，一個是關迺忠。吳大江招我進來的目的，是要改革樂器。他從頭至尾都清楚我們這個樂團開始組建的時候，樂器有甚麼問題。他訂了計劃，我本來是要幫他一件件做的，但中途廢了。關先生也非常支持改革樂器，所以在中樂團錄的唱片裡面，改革的柳琴還沒有得獎時就已經錄了一個獨奏。中樂團的樂器，包括大陸現在的民族樂團的樂器，以我自己的研究來看，每一件都有很大的問題。如果離開了這個基礎去講甚麼交響化、交響性，是不現實的，是在紙上作文章而已。三年前我寫過一篇文章，專門談中樂團樂器改革的問題，我本來是提出，我免費為中樂團做樂器，你們要求我做甚麼，我就做甚麼。我本身有一定的手藝，這可以放心，而且我自己也有工廠和機器，但問題是，你們要提出來需要怎麼樣做法。我很同意剛才曾葉發先生講的，即這個機制是有問題的。如果沒有這樣專門的一個部門，誰去搞啊！我現在去碰中樂團的樂器是犯法的，那是公物。所以關先生向我提出這個問題，我覺得暫時還不現實。但是，我現在跟你們這些行家講，我感到很開心，就像在家裡跟父兄講一樣。因為我跟你們講，你們都懂得我想講甚麼。但很不客氣地說，我曾寫了一份有二十頁紙的樂器報告給馮檢基議員，當我問他看過與否時，他卻回答甚麼報告啊？……我不懂打麻將。要叫我講這個樂器，就請各位去聽唱片，因為唱片裡面是整個組合，即柳琴、中阮、大阮的組合，這去聽你們可以感受這種組合好不好。這個唱片錄音裡面完全沒有琵琶，不是我提擠琵琶，因為這是柳琴和阮咸的一個專輯<sup>80</sup>。

阮仕春在總結他的改革工作時說，樂器改革的最終目的，是要使到民族管弦樂隊的整體演奏能力不斷提昇；要達到目的，便要各聲部之間更加和諧統一。所謂「和諧」，就是要在樂器之間的「共性」和樂器本身的「個性」二者中，取得一個平衡點。他對柳琴和阮鹹所做的改革，便是本著這些原則去探索。他認為廿年來作曲家們為香港中樂團所寫的樂曲，已經發揮了很多獨特的創意，可惜因為樂器本身的局限，樂曲的特點往往未能充分發揮。他認為民族樂團必需以樂器改革作為原動力，一方面參考古代樂器的結構原理，一方面要認識到現代大型民族管弦樂曲的藝術要求，從人才、樂器、樂曲三方面去建設樂團，這也就是阮仕春的

---

<sup>80</sup> 摘自：餘少華主編《中國民族管弦樂發展的方向與展望》—中樂發展國際研討會。

「固木培元，移步不換形」的原則了。

阮仕春認為在編制龐大的香港中樂團裡累積的經驗<sup>81</sup>，是誘發他進行改革試驗的重要動力。其實，柳琴本身也是一件改革樂器，經過濟南前衛文工團的改良後，漸漸成為民族樂隊的常規樂器，用作彈撥樂組的高音聲部。阮仕春在樂演奏了一段日子後，覺得柳琴在音色和穿透力方面和其他彈撥樂器很難取得協調。當時流行的柳琴以紅木作為背板的材料，演奏主要旋律時，它的效果非常突出，但和其他樂器一起組織和聲時，它的音色會顯得太迴尖銳，較難與其他樂器融合另一種以桐木作為背板材料的柳琴，與其他彈撥樂器的融合性較佳，但奏旋律時則效果不夠突出。

為瞭解決柳琴應用在樂隊時產生的問題，阮仕春在八十年代初開始對柳琴進行改良。八六年前後，經過了無數次對材料，琴板厚度和共鳴箱結構的試驗後，他採用了一個突破性的設計，以雙共鳴箱的原理對柳琴的腔體加以改造。新的柳琴有兩層共鳴箱，層共鳴箱的背板由桐木製成，面板的音樑改善了，與裡層背板間也增加了兩支音柱，外層共鳴箱以紅木製成，並加設了音窗。改良後的設計，達到了比較滿意音質：餘音增長了，音量也增大了；高音區既保持清脆明亮；中、低音區也比較圓潤和豐滿。最重要的變化，是雙共鳴箱柳琴與其他樂器的融合性能大大的提高了，這也是阮仕春改革的主要目的。阮仕春下一個目標是改良低音樂器，為民族音樂積聚更多財富，開拓更廣闊的表演空間。

---

<sup>81</sup> 白得雲，〈阮仕春談民族管弦樂隊與樂器改革〉，《香港中樂團二十周年紀念特刊》（1997）：56~61。

阮仕春在一九八七年完成雙共鳴箱柳琴的製作後，把注意力轉向提高和豐富彈撥樂組整體的表現力和音色。隨著雙共鳴箱的結構漸漸受到肯定，他在九三年又把這個結構原理加以擴充，研製出中音柳琴和次中音柳琴，組成了一個從高音到中音的柳琴系列。阮仕春表示，彭修文和劉文金兩位先生在數年前曾經提出建立一個編制約為五、六十人的彈撥樂團構想，只是當時還沒有解決樂器之間的音色統一和力度平衡等問題。柳琴室內樂團的組成，可以說是邁向這個理想的第一步。當然，阮仕春也他製成的柳琴和阮咸系列能夠運用到民族管弦樂隊中；目前臺北市立國樂團正準備採用這兩個系列的樂器，相信我們對這兩系列的樂器在民族樂團的功能，很快便會有一個較為明確的瞭解。

他近年對常規樂器進行了深入的研究後，先後改革製成雙共鳴箱柳琴系列（高音、中音、次中音）和阮咸系列（高音、中音、低音）。

表十三：復原及改良樂器

復原樂器	完成年份	附照片
“金剛腿”柳琴	1980	✓
傳統柳琴	1980	✓
改良樂器	完成年份	附照片
高音雙共鳴箱柳琴（單音柱）	1987	✓
高音雙共鳴箱柳琴（雙音柱）	1989	
高音雙明式大柳琴	2000	✓



中音雙共鳴箱柳琴	1992	√
次中音雙共鳴箱柳琴	1992	√

熟識當代民族器樂發展的人都知道，我們現在所用的樂器，絕大部分是在這幾十年間，通過技師和演奏家們不停的試驗和實踐，才慢慢把不同樂器的形制規範下來。我們也可以說，這種實驗到現在還沒有停下來。有一些改革，是在原有樂器的基礎上，就製造的材料和樂器的形制等方面加以變更，二胡是這種改革的一個代表。另有一些改革，是在樂器的原型上發展出一種或者是一系列的新樂器，中音笙和大阮等樂器便屬於這個類型。

推動樂器改革的原因很多，其中與之關係最密切的，要算是現代民族管弦樂隊的出現。這種近幾十年發展出來的合奏模式，引發起音律、創作技巧、演奏技法和演出場合等方面的急劇變化，對推動樂器改革產生了積極作用。五、六十年代成立的民族管弦樂隊，大部分都參與了這方面的工作。除了演奏的任務外，在樂團裡工作的音樂，還要肩負起改良和研製樂器的任務。

樂器改革和民族管弦樂隊編制的規範化，有著密切的關係。五、六十年代組建的樂團其中一個主要的工作是尋找合適的樂器，在拉弦、彈撥、吹管、打擊各聲部的基礎上，形成一個高、中、低音區的系統。改革樂器的一個主要目的，就是要組成一個聲部完整的民族樂團。七十年代中期，民族樂隊編制的規範化，曾經一度在民樂界中得到廣泛的討論。但是人們很快就發覺到，很多已經應用在民族樂隊的樂器，不論在音色上與其他樂器融和或聲部間音量和力度平衡等問題

上，都存在著不少缺點。要理想地落實編制的規範化，恐怕還要等待進一步的樂器改革和實踐的成果。

### （三）柳琴樂器改革中的相關重要人物

在二百餘年的柳琴發展史中，柳琴出現了原始二弦柳琴、三弦柳琴、四弦柳琴、五弦中音柳琴、雙共鳴箱柳琴、七弦柳琴等多種形制，它們成功的改革豐富了柳琴音樂藝術，拓展了柳琴發展空間。柳琴藝術這朵民族藝苑奇葩，定會一枝獨秀地屹立於世界民族藝術之林中，為弘揚我國民族藝術做出貢獻。

通過樂器改革，柳琴主要用於民間戲曲伴奏的歷史基本改寫，挺身進入民族器樂表演大家庭中，成為器樂獨奏和民族樂隊合奏中的一件別具特色的高音彈撥樂器，被譽為“民樂的珍珠”。

筆者根據五十年代到八十年代柳琴的發展概況整理如下：

一九五八年王惠然先生與徐州民族樂器廠合作製成了三弦二十四品高音柳琴，一九六〇年，王惠然先生為三弦二十四品柳琴創作了我國第一首柳琴獨奏曲《銀湖金波》，結束了柳琴二百年來只用於戲曲伴奏的歷史。一九七〇年，王惠然先生創作的第二首四弦柳琴獨奏曲《幸福渠》問世了。一九七〇年王惠然先生與徐州民族樂器廠合作試制成功了四弦二十九品柳琴。在三弦二十四品柳琴的基礎上，增加了一根低音弦五個高音品，而成為四弦二十九品柳琴。四弦柳琴的音色明亮、優美，高音高亢清脆，中音柔和甘美，低音渾厚粗獷，顯著地豐富了柳琴的表現能力。一九八八年，王惠然先生與徐州民族樂器廠合作四弦高音柳琴榮獲全國樂

器改革的最高—文化部科技進步獎。

## 樂器改革<sup>82</sup>

據筆者專訪嚴良堃<sup>83</sup>先生，他指出當時的改革，是由民間先發起。首先是從山東濟南開始改革，而後漫沿開來。當時的山東濟南張式業先生、天津的朴東生先生對此知之甚詳。朴東生先生指出：「柳琴是一九五八年的產物，王惠然是代表人物，從大陸的角度而言，王惠然先生是當仁不讓的首位代表人物！」在香港阮仕春先生也做了很多改革。

---

<sup>82</sup> 於韻菲，〈論柳琴的角色變遷〉，《交響—西安音樂學院學報（季刊）》No.1（2005）。

<sup>83</sup> 嚴良堃為大陸著名指揮家（1923～）。嚴良堃是中國交響樂團合唱團（前為中央樂團合唱團）創辦人之一，現為該團合唱指揮、中國音樂家協會副主席、合唱指揮學會理事長。

嚴良堃 1923 年生於湖北武昌，少年時期在武漢參加抗日救亡歌詠運動，1938 年參加孩子劇團，開始了他為之奮鬥一生的指揮生涯。1940 年在重慶首次指揮孩子劇團公演全部《黃河大合唱》。1942 年考入國立音興學院理論作曲系，師從江定仙，並隨吳伯超學習指揮。1947 年畢業後到香港中華音樂學院從事理論作曲、指揮等教學工作。1949 年在中央音樂學院任教並擔任該校青年工作團合唱指揮。1952 年任中央歌舞團合唱指揮。1954 年赴蘇聯深造，為柴科夫斯基音樂學院指揮系研究生，主修交響樂及合唱指揮。師從阿諾索夫及索斯洛夫。1958 回國，任中央合唱團指揮至今。1959 年為國慶獻禮指揮演出《貝多芬第九交響曲》。1961 年由他指揮，在國內第一次舉行合唱音樂會。1979 年率中央合唱團赴菲律賓參加第一屆國際合唱節。1982 年在第一屆《北京合唱節》中指揮中央樂團合唱團演唱西歐歌劇合唱音樂會。

1983 年匈牙利柯達伊紀念委員會授予嚴良堃證書和紀念章，表彰他在介紹柯達伊的作品和教學法中所作的貢獻。1985 年他率中央合唱團赴香港參加《黃河音樂節》，後應邀再度赴港參加《亞洲藝術節》指揮香港合唱團演出、1986 年在第二屆《北京合唱》中任領導小組常委、指揮組組長。同年成立“合唱指揮學會”被選為會長。由他指揮中央合唱團演唱的音樂會，在比賽中榮獲第二屆《北京合唱節》專業組表演藝術比賽一等獎第一名。先後率團赴菲律賓、香港、馬來西亞、新加坡、臺灣等地表演，深獲好評。

嚴良堃從事指揮四十餘年，多次應邀赴海內外指揮及講學，對中國合唱藝術事業的發展及合唱隊伍的建設，貢獻良多。



圖八：中間為嚴良堃先生，右為筆者，2007年11月攝於中山堂。

當時為何改革有兩種原因：（1）沒前途，（2）沒發展。改革是全面性，例如：二胡的（力·軸·定弦）不全面，不適用，不好。琵琶的換弦及指甲更動，揚琴的銅軸問題，中阮的銅軸問題等等。是根據樂團的演出，樂團的需要來做變動。

民間→改革→民間開始。

發展→還在發展，關鍵是要用甚麼角度。

一九五八年開始改革，大同樂會只是傳承的關係，朴東生先生他指出，他不認同阮仕春先生的改革方案及做法，原因是推薦不夠！他指出，上海有一套自己的作法！

檢驗教學成果→以能推出人才為主。嚴良堃先生說：柳琴的改革主要解決三個方面問題。擴大供鳴箱，解決音量太小的問題，音色的純度問題，音域範圍太小。

張式業先生指出：柳琴是流傳於安徽、江蘇一代的樂器。解放前→流浪戲班

子，樣式較簡陋。解放後→成立劇團，在徐州、安徽兩地。

## 張式業

一九五七年左右，上海民族樂團潘妙興先生到安徽、江蘇，講究下鄉演出，將原始戲曲伴奏的大柳琴，改革成三條弦柳琴，定音為  $d \cdot g \cdot D^2$ ，弦的材質為絲弦。據張式業先生指出，此為最早柳琴的改革。柳琴是先從獨奏演奏開始，一九五八年五月份小河淌水，由中國唱片公司灌製。發現柳琴、改革柳琴→一九五八年五月出版唱片。

一九五八年初，北京公安軍，一九五八年撤銷公安總隊，一九五八年八月份到濟南軍區成立前衛歌舞團。一九五九年大陸建國十年，一九五八年十二月左右，他到徐州，團長孫正一起到徐州採風柳琴戲曲調。一九五九年初，當時王惠然先生提出改革柳琴方案。

前衛歌舞團採納方針，當時是彈撥樂組，進行研究。組長王文風及赫仲倫兩位先生為主導，彈撥組確定形變，採琵琶的形置，用撥子演奏，當時的圖址是張式業先生畫的，再交由徐州樂器廠製作。張式業先生說：柳琴的好壞與柳琴的製作有關。一九五九年七月下旬到八月份以前到北京匯演，九月底《國慶獻禮》演出，當時還有新疆軍區歌舞團等很多團的演出。一九五九年五月或六月，王惠然先生創作第一首獨奏曲《銀湖金波》。當時的柳琴音色較乾，作為柳琴齊奏演出。技術公關成員為，王惠然先生彈奏琵琶兼柳琴，楊軍保女士彈奏琵琶兼柳琴，高華信先生一九五九年五月份，北京匯演之前才剛來前衛歌舞團，彈奏琵琶兼柳

琴。三人一起研究柳琴藝術發展。

一九五九年八月首演到十月，重點為樂曲、比賽、改革。一九五九年把柳琴用在民族樂隊中間，琵琶兼柳琴，運用在《旭日東昇》董洪德、趙行如創作，一九五九年創作在五、六月，把它用在民族樂隊上，首演是在七、八月份。

### 第三章 柳琴入傳台灣的發展

#### 第一節 台灣柳琴藝術的現狀

台灣自有文獻記載以來<sup>84</sup>，歷經荷西、明鄭、清領、日據、國民政府等時期，將近四百年的歷史發展。由於歷史的時代背景及地理環境分佈的關係，產生不同語言的多元文化特色。例如原住民分佈在高山地區、客家語系北部以桃竹苗為大本營；南部以屏東六堆及高雄美濃為主，其餘地區為福佬系及新住民<sup>85</sup>，他們有各自的文化傳統及音樂特色。在臺灣本土音樂中涵蓋「民歌」、「說唱」、「器樂<sup>86</sup>」、「戲曲<sup>87</sup>」、「儀式」、「舞蹈<sup>88</sup>」等音樂，這些不同類型的音樂活動，是早期臺灣農業社會重要的廟會文化活動之一。早期的樂器有月琴、殼仔琴、大廣弦等，柳琴雖然不是臺灣本土的樂器，但輾轉從中國大陸（一九七一年）經由香港傳入臺灣。目前柳琴音樂的演出，在臺灣愈形蓬勃發展。筆者以此樂器為命題，並將其在此發展的脈絡，作一詳盡論述。

---

<sup>84</sup> 1624 年荷蘭佔領台灣，當時北荷蘭南西班牙人，此時方有文獻記錄台灣之史鑒。

<sup>85</sup> 新住民就是 1949 年民國 38 年以後，蔣介石總統所帶領過來的軍民，是以講國語為主。

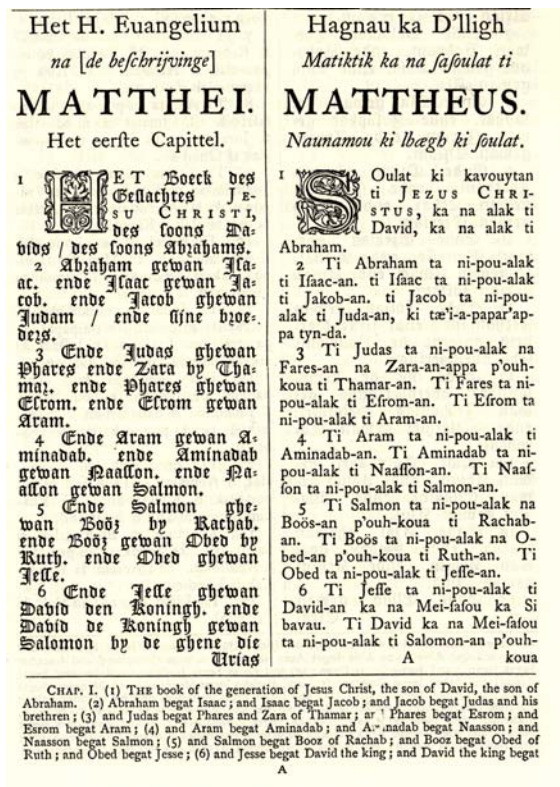
<sup>86</sup> 根據許常惠教授在「民族音樂音樂學導論」一書將民間音樂分「民歌」、「說唱」、「器樂」、「戲曲」、「儀式」、「舞蹈」6 大類。

<sup>87</sup> 在曾永義寫的「臺灣的傳統音樂」裏面有提到，南管的系統音樂可分為南管音樂及南管戲曲，南管戲曲又稱為梨園戲，梨園戲又稱為大梨園、小梨園、七子班。北管系統的音樂分為北管音樂，包括鼓吹、唱腔、幼曲等，北管戲曲就是亂彈戲。

<sup>88</sup> 包括大多原住民族的「豐年祭舞蹈」、賽夏族的「矮靈祭」舞蹈、雅美族的「頭髮舞」，福佬戲有「車鼓陣」、「牛犁陣」等小戲的舞蹈音樂。



圖九：一六二五年荷蘭人所繪置的台灣全島圖，圖形類似番薯形狀，在這之前臺灣島的圖形是三個島嶼，這是世界上第一張比較正確的地圖<sup>89</sup>



圖十：一六五〇年聖經「馬太福音」，以古荷蘭語（左）和新港語並列呈現<sup>90</sup>

<sup>89</sup> <http://www.google.com>, 2006.12.10.

<sup>90</sup> Ibid.



柳琴音樂的種子入傳臺灣，最早是許輪乾<sup>91</sup>先生到香港結婚，在香港的樂器行看到當時還是三根弦的柳琴，便帶回臺灣。當時正時值民國六十年。後來董榕森<sup>92</sup>先生將之借去研究。董榕森先生熱愛國樂，在他的大力奔走之下，說服當時的立法委員周文勇先生成立國立藝專國樂科，這是臺灣第一個國樂專業教育機構。早期臺灣彈撥樂器發展主要是以琵琶及古箏較為人熟知。在臺灣早期的推動，琵琶是以孫培章為首<sup>93</sup>，古箏的推動則是以梁在平為先鋒！

柳琴在大陸自王惠然改革成功後已有四十八年歷史，柳琴的音色高亢明亮及音域寬廣形成它的特色，二〇〇四年筆者是台灣第一位獲邀赴大陸參與「首屆中國柳琴藝術研討會」，並發表了「近十年柳琴在台灣的發展」專題。其中廣東、上海、山東、北京等各地與會者，對筆者在此次研討會中報告台灣的柳琴現況，反應非常熱烈，不斷舉手發問，對台灣的柳琴發展非常有興趣，都認為台灣的柳琴發展非常蓬勃！

在此次研討會中，見識到大陸柳琴的基礎教學非常紮實地耕耘，小朋友的基本功有著深厚及流暢的技巧。而台灣尚未有如此確實的訓練，但也有「臺北柳琴室內樂團」及「劉寶琇室內樂團」這兩個團體。他們對柳琴演出的普及，以及柳

---

<sup>91</sup> 許輪乾口述。2005、7。

<sup>92</sup> 董榕森（1932-）浙江省紹興人。作曲家、演奏家。自幼即好二胡及京胡，曾任台灣藝術專科學校國樂科主任，現旅居加拿大，1956年考入國防部政治作戰學校音樂系，研習理論作曲及現代國樂，1964年任電台音樂編輯、音樂教師、國防部政治作戰學校音樂系助教、講師、副教授。1968年首次舉行「國樂作品發表會」，並獲頒「中山文藝獎」，1969年成立「中華國樂團」，1971年創立國立台灣藝術專科學校國樂科，受聘為副教授兼首任科主任，將傳統樂藝正式納入正規音樂教育體系。

<sup>93</sup> 指在臺灣早期推動的狀況。

琴組合音響上的變化貢獻卓著。台灣在柳琴的發展，重視柳琴及中阮等不同樂器的組合，並將重奏及聲響提昇到不止是獨奏的功能。反觀大陸的柳琴則著重柳琴的獨奏性，突出其精緻的技巧，重視旋律線條，使柳琴的個性更加鮮明。兩岸各地的學者及柳琴演奏者，為柳琴在不同面向默默地耕耘，期使能將此樂器帶往更成熟之路。

一九六二年左右，台灣並沒有柳琴這項樂器，演奏者都使用月琴、秦琴等樂器。當時的國樂是以江南絲竹的形式為架構，當時的彈撥高音樂器是以廣東音樂的月琴，蛇皮秦琴、木板秦琴為使用主角。而且使用的彈撥樂器有琵琶（採用尼龍絲弦）、秦琴、月琴和三弦等<sup>94</sup>。筆者對於國樂團形成的原因，翻閱文獻記錄顯示，在《清朝續文獻通考》中，是由當時的朝廷下的命令。

一九七一年許輪乾老師將柳琴帶入台灣，而在臺灣國樂團第一位彈奏柳琴者是曾昭玲<sup>95</sup>女士。目前在台灣的彈奏人數也越來越多，甚至超越大陸的學習人口，學習柳琴的愛好者並居全球之冠，相對的也比大陸來得重視。不管是在柳琴比賽、考級活動的密集，均為全球最重要之地<sup>96</sup>，其伴演角色由原本只是伴奏地位，躍升為獨奏的地位，其專業程度也相對提高<sup>97</sup>。

筆者於二〇〇五年開始，訪談台灣的柳琴教育者、演奏者及其他樂器學者等

---

<sup>94</sup> 筆者訪問林昱廷教授，他指出當時的情況。

<sup>95</sup> 當時職務為青年日報記者。

<sup>96</sup> 筆者 2004 年去北京參與柳琴專業首屆研討會，與會的山東教授如是看法。

<sup>97</sup> 筆者赴北京參加「首屆柳琴專業研討會」，與會的專家、學者看法。

內容，彙集整理為四個柳琴發展時期，第一期為一九七〇年代以前；第二期一九七〇—八〇年代；第三期一九八〇—九〇年代；第四期一九九〇年至現今。

台灣地區國樂的發展，自一九四五年至一九六〇年代，先有「中廣國樂團」演出活動，繼之「中華國樂學會」成立。一九六一年至一九七〇年期間，「女王國樂」唱片<sup>98</sup>開始流行為止。這是柳琴入傳及相關單位的發展情況的第一期。

一九七一年至一九七八年期間「國立藝專國樂科」成立，《中國樂刊》的創刊及《中華樂訊》開始發行。一九七九年台灣第一個專業國樂團，「臺北市立國樂團」成立。一九八四年「實驗國樂團」成立。

以下為筆者專訪的訪談記錄<sup>99</sup>：

根據林昱廷教授指出，在光仁小學國樂團中有使用月琴，當時金華女中國樂團也有使用這種樂器，一九六二年林昱廷教授彈奏月琴，（當時約小學六年級）。一九七〇年代參與中華國樂團的董榕森老師也會彈奏柳琴，當時是三條弦的柳琴，這樂器是向許輪乾老師借來使用的。（林昱廷教授在國立藝專是一九七六年兼任，民國一九七七年專任。）這是柳琴入傳及相關單位的發展情況的第二期。

在一九八八年十一月三十日《北市國樂》第一版，記載「協奏曲之夜」臺港菁英同臺聯演，由文建會策劃主辦之民國七十七年文藝季「民族樂展」國樂創作發表會，訂於十二月四日，假臺北國家音樂廳及五日假高雄中正文化中心「至

---

<sup>98</sup> 女王國樂唱片發行年代，約在 1963 年到 1970 年間，共發行 90 片左右，其曲源應來自香港藝聲唱片。大致都是 50、60 年代樂曲，諸如三門峽暢想曲、琴腔隨想曲、東海漁歌等。

<sup>99</sup> 此外筆者訪問臺北市立國樂團林江山老師陳純賢老師，指出最早在樂團中彈柳琴的是中華國樂團曾昭玲女士。

德堂」各演出一場。柳琴協奏曲《青山綠水樂逍遙》(陳裕剛曲)國樂器演奏菁英，有湯良德、陳中申、劉治、鄭濟民、陳淑芬、李志羣、王世英、阮仕春、閻學敏，其中陳中申與鄭濟民將合作雙笛協奏曲《草螟弄雞公》。這是柳琴入傳及相關單位的發展情況的第三期。

關於柳琴的獨奏會，在台灣最早是一九九六年十一月十九日由工商時報在時報廣場<sup>100</sup>舉辦弦外之音—「陳婉妤柳琴演奏會<sup>101</sup>」，隔日中國時報刊登半版版面「柳琴之美」柳琴音樂會專題報導備受推崇。一九九六年十一月二十六日「陳婉妤柳琴演奏會」，由臺北市立國樂團主辦，陳中申指揮臺北市立國樂團伴奏，在國家演奏廳演出，備受好評。曲目為王惠然改編的柳琴戲牌子曲、悠悠故鄉情、冬梅、漁歌、故土隨想、六月茉莉、車鼓姑娘、塞北雁。筆者於一九九四年於國家音樂廳擔任柳琴世界首演「冬梅」協奏曲<sup>102</sup>首演，由臺北市立國樂團伴奏，深獲好評。一九九六年十月於臺北市立民生圖書館之邀，簡介「中國彈撥音樂之旅」，一九九七年應行政院新聞局之邀於「心靈饗宴」中擔任柳琴獨奏。二〇〇四年筆者為台灣第一位應邀與會<sup>103</sup>，在北京參與首屆專業柳琴研討會，發表《近十年來柳琴在台灣的發展》這是柳琴入傳及相關單位的發展情況的第四期。

近幾年獨奏會情形敘述如下，一九九六年四月江信權與臺北柳琴室內樂團—

---

<sup>100</sup> 時報廣場地點為臺北市民權東路 6 段 25 號，音樂會開演時間為 19：45 分。

<sup>101</sup> 筆者原名為「陳淑娟」，於民國 93 年 11 月 22 日更名為「陳婉妤」。

<sup>102</sup> 由作曲家張式功親自指揮、樂曲詮釋更貼近原意。

<sup>103</sup> 以往都是大陸人士來台與會，此次正式為台灣第一次赴北京，進行交流、互相觀摩。

電子與柳琴藝術的結合。一九九六年十一月十九日時報廣場舉辦「陳婉好柳琴獨奏會」。一九九六年十一月二十六日於國家演奏廳舉辦「陳婉好柳琴獨奏會」。一九九八年六月七日林靜慧琵琶、柳琴獨奏會。一九九八年七月二十八日陳婉好柳琴第三次獨奏會。一九九八年九月二十八日陳雅慧柳琴獨奏會。一九九九年劉寶琇與國立實驗國樂團柳琴獨奏會。二〇〇一年臺北柳琴室內樂團於國家音樂廳演出。二〇〇一年四月七日實驗國樂團青少年音樂會。二〇〇三年四月二十日陳崇青柳琴獨奏會。二〇〇三年陳怡蓓柳琴獨奏會。二〇〇六年十月八日陳雅慧柳琴演奏會。

表十四：一九九六年國家演奏廳演奏場次及柳琴獨奏會比例

	演奏廳	柳琴音樂會比例
1、2月	40場	0
3月	16場	0
4月	26場	0
5月	29場	0
6月	28場	0
7月	9場	0
8月	27場	0
9月	26場	0
10月	23場	0
11月	27場	1
12月	28場	0
	239	1 / 239

## 第二節 柳琴在台灣國樂團中的發展概況

臺灣後日據時期，引進了音樂的藝術課程之後，間接受到西方音樂的影響，在光復後本土的國樂<sup>104</sup>及國樂團，在一九五〇年代以後，如雨後春筍般的產生。到八〇年代以後，由於戒嚴的廢除及本土意識的覺醒，本土的傳統音樂，受到政府及人民的重視，取得重要的發展。

一九四五年臺灣光復初期，國樂尚未形成風氣，而流傳於臺灣本地之傳統音樂計有潮州音樂、福州音樂及廣東音樂等三種，據《五十年來臺灣的國樂發展概況<sup>105</sup>》論文指出，當時的「國樂」乃專指廣東音樂<sup>106</sup>。與保持傳統的潮州音樂、福州音樂不同。現代國樂的演奏團體，是指由廣東音樂為主軸，慢慢演化而變成適合現代人的審美觀及樂器聲響的團體，此為滿足現代人對音樂的需求。國樂在台灣第一次播種，是在一九四八年中央廣播電台音樂國樂隊來台演出，此為國樂與台灣第一次的接觸。而最早的音樂會，由國樂家鄭穎孫先生之子女鄭曾祐、鄭慧兄妹拔得音樂會演奏頭籌，曾於一九四六年十二月十二日於臺北市中山堂舉行國樂聯合音樂會。以古琴、琵琶、二胡三樣國樂器為主，此場音樂會並由臺灣文化協進會及臺灣廣播電台<sup>107</sup>主辦。二胡曲目計有劉天華創作《空山鳥語》、《病

---

<sup>104</sup> 國樂有不同稱呼法，在大陸稱「民樂」，在香港稱「中樂」，在新加坡稱「華樂」，在臺灣稱「國樂」。

<sup>105</sup> 參照 師大黃文玲的《五十年來臺灣的國樂發展概況》論文。

<sup>106</sup> 大陸的鼓王李民雄看法。

<sup>107</sup> 中央廣播電台在臺灣成立分台，名為臺灣廣播電台。

中吟》及琵琶為傳統曲目《陽春古曲》、《十面埋伏》等十餘首名曲，此場音樂會可謂臺灣光復後國樂的先聲<sup>108</sup>，自此，國樂在臺灣開始紮根成長，至今已有五十多年頭。

柳琴出現在臺灣各類國樂團體，最早為「中華國樂團<sup>109</sup>」採用，曾昭玲女士彈奏柳琴。早期的國樂環境以非專業國樂團為主，但影響臺灣國樂發展較深遠，例如「中廣國樂團」、「幼獅國樂社」、「中華國樂團」、「第一商標樂團」等非專業國樂團體，對早期國樂的成長貢獻良多。根據筆者專訪林昱廷教授，他也指出早期國樂團的雛型來自江南絲竹，那麼這種說法應該是可信的！

國樂團的編制，最早可追溯到中國大陸於一九一九年五四運動後，新文化運動—「大同樂會」的產物。其中以大同樂會的國樂隊最具代表性。但是當時的編制並無柳琴這一項樂器。此後國樂團的改革，是根據中央廣播電台國樂團的編制發展而成。臺灣的國樂團、大陸的民樂團、香港的中樂團、新加坡的華樂團皆為同一樂團形式，結構與交響樂團類似。中央廣播民族管絃樂團六十年代的編制有柳琴一人，當時上海的民族樂隊的編制，曲目《東海漁歌》，也有柳琴一人。

二〇〇七年四月七日筆者專訪大陸中國廣播國樂團指揮家—張列<sup>110</sup>先生，他

---

<sup>108</sup> 參見《臺灣文化》，二卷一期，1947。

<sup>109</sup> 根據陳裕剛教授發表的論文中指出，「教育部曾在 1957 年成立國立音樂研究所於臺北，其「社會活動」部門組織有管樂團、絃樂團、國樂團、合唱團各一。國立台灣藝術館接辦（1960 年），國樂團即為「中華實驗國樂團」。

<sup>110</sup> 張列為大陸知名指揮家（1958～）。中國音樂家協會會員、中國民族管絃樂學會理事、中國指揮專業委員會副秘書長，國家一級指揮。任中國廣播民族樂團常任指揮及樂團創作研究室作曲。受聘為中央音樂學院、中國音樂學院、北京大學和新加坡華樂團、臺北市立國樂團、香港中樂團、香港演藝學院以及中央民族歌舞團、天津交響樂團等團體的藝術指導和客座指揮。

指出目前大陸國樂團的編制與現況，可分為大型編制、中型編制、小型編制三種形式：大型編制分為管樂器、拉弦、彈撥、打擊等四組，管樂器有梆笛、曲笛、高音笙、中音笙、低音笙，高音嗩吶、次中音嗩吶、中音管、低音管等編制。中型編制為四十人左右，小型編制為二十人至三十人之間。

目前台灣國樂團約有二十多個，可分為專業及業餘兩個面向來論述。

目前台灣國樂團的現況與編制：

台灣自一九四九年成立中廣國樂團後，其他的國樂團<sup>111</sup>也如雨後春筍般的成立，這包括政府機構及民間的單位，茲分述各重要國樂團之現況如下：

## 一、早期非專業國樂團

中廣國樂團<sup>112</sup>（一九四九～一九八三）為早期非專業國樂團<sup>113</sup>，中廣國樂團在一九八四年後為半專業國樂團。二〇〇二年國樂團解散，阮德君團長號召，另組「中廣新國樂團」。自二〇〇四年四月份起，更以“Power 15”之名運用不同手法，以展新的面貌與各界進行音樂文化交流，期與傳統國樂新的姿態，以不同的聲響立志發揚新國樂之聲於各地！。

---

<sup>111</sup> 包括「第一商標國樂團」，1972年指揮鄭思森回國，1973年應第一商標公司周文勇之邀，負責訓練第一商標樂團，成員為60餘愛好國樂人士組成。

<sup>112</sup> 「中廣國樂團」自1985年起變動為專任編制。另中華國樂會1985年統計，台灣國樂社團已達266個。

<sup>113</sup> 其他非專業樂團為1974年創立的台灣省立台中圖書館所屬中興國樂團；1982年成立的台中國樂團，以及台中縣立文化中心國樂團都是中部地區最顯著聲名的非專業國樂團，成員多為老師，據中華國樂會1985年統計，國樂社團已達266個，為1953年該會成立時14個樂團的19倍。



一九四九年中廣國樂團成立<sup>114</sup>，其前身大陸的中廣國樂團於一九三五年在南京成立。該團是以南京中央廣播電臺人員為基礎發展起來的團體。初期因合奏人數太少，無法成立國樂團合奏，遂公開招收學員。

一九四九年三月二十二日招收卅名學員<sup>115</sup>，此第一期國樂進修班學員，每週上課兩次，為期半年，當時人材計有李鎮東、奚富森、沈國權、方冠英、鄭道幹、張善惠、李偉唐、楊振東、呂純仁、梅煥美等，以李鎮東對二胡培育不少人材例如臺北市立國樂團中胡首席陳淑芬是其高徒。國樂進修班共舉辦六期，前四期在高子銘任職內完成<sup>116</sup>。

一九四八年底到一九四九年初，大陸中央電台按中央指示，往重慶、廣州、台灣遷移，自願來台計有王沛綸先生、孫培章先生、高子銘先生、黃蘭英女士等人。當時王沛綸先生受聘省立交響樂團客座指揮，往交響樂團方向發展。

而魏金泉先生在其《中國廣播公司國樂文獻調查研究<sup>117</sup>》一文中指出：

「中央廣播電台音樂組國樂隊於民國三十八年改稱為『中廣國樂團』。在一九五五年五月以前，國樂團的名稱不統一，一九四八年至一九五五年五月，國樂團的名稱為臺聲國樂隊或中華國樂隊。一九五一年八月「臺聲國樂隊」以「中華國樂團」之名稱，出國訪問菲律賓。當時尚未有柳琴傳入台灣及編制。一九五五年至一九七四年同一團體，名稱為中廣國樂團，一九七五年奉國民黨指定，名稱為「中廣示範國樂團」，常常接見外賓，在國家重要慶典及活動中作文化交流橋樑。「臺

---

<sup>114</sup> <http://www.power15.org/index-about.htm>，2005.10.01.

<sup>115</sup> 中央日報二版，1949.03.22。

<sup>116</sup> 據資料顯示，一共舉辦七期，中廣國樂團曾與救國團合作舉辦國樂的訓練課程，名稱為「大專學生國樂研習會」。

<sup>117</sup> 魏金泉先生，1998年，頁54。

聲國樂隊」亦有「國家樂團<sup>118</sup>」名號，一九五九年國宴場合第一次使用國樂隊，擔任政府重要外賓來訪之工作。

## 二、專業國樂團

### 臺北市立國樂團

臺北市立國樂團為臺灣第一個成立專業國樂團，具有悠久的歷史價值，也是台灣最重要的樂團！一九七九年九月一日成立，隸屬於教育局的社教機構，除了專業演奏之外，還負起育教娛樂及承先起後的功能。從此展開臺灣現代國樂的新里程碑；一九八五年四月國樂團始納入柳琴編制，第一位彈奏為林靜慧女士，至一九八九年四月。筆者於一九八九年七月在臺北市立國樂團任職專業柳琴演奏員至今。

樂團自一九八一年起巡迴台灣地區十餘次，演出二百餘場，一九八四年陳澄雄接團長後推動多項興革。一九八五年元月創刊《北市國樂》，並先後出版中國樂器教學錄影帶三卷、樂譜廿一種、學術論著四種、錄音帶、唱片十四輯。一九八五年三月成立《附設青少年國樂團》。一九八五年七月開始實施售票制度。自一九八六年起，每年舉辦作曲比賽、成立合唱團，並每年推出大型傳統月舞劇一齣。計有天女散花（一九八六）、蒙漢情（一九八七）、梁山伯與祝英台（一九八八），詩經新樂舞（一九八九）等。一九八七年起開始舉辦「中國作曲家研討會」、「民

---

<sup>118</sup> 黃體培，1972年，頁183。

族器樂協奏大賽」，一九八八起每年開始舉辦「臺北市傳統藝術季」等，臺北市立國樂團除了專業演奏外，實際擔任復興中華文化等功能，且為台灣經費最充足樂團、全面發展的文化機構。一九九九年十一月六日改隸屬於文化局，希冀為國樂團，注入新的生命、展開創新的局面。

二〇〇一年十二月樂團駐於中山堂，在文化交流方面活躍，曾出訪日本、美國、加拿大、菲律賓、馬來西亞、澳洲、新加坡、英國、德國、法國、奧地利、瑞士、荷蘭、比利時、捷克、中國、香港、澳門等地。

### 國家國樂團

國家國樂團<sup>119</sup>原名「國立藝專實驗國樂團」於一九八四年教育部成立，以國家文化、民族音樂、理論與實務、教學及演奏等研究與發展為宗旨，二〇〇六年更名為「國家國樂團」。一九九〇年由行政院通過「實驗國樂團設置要點」，一九九一年起逐年擴編，朝向九十三人編制之大型民族交響樂團成長。此團積極配合國家藝文政策，因應社會發展脈動，凝聚團隊精神，自我提升為主。二〇〇三年四月教育部協助推動轉型為「行政法人」營運模式。

一九八四年九月教育部輔導成立「國立藝專實驗國樂團」，由國立藝專校長張志良兼團長，國樂科主任林昱廷兼任副團長及指揮，聘專任團員五名，(柳琴○人)。

一九八五年八月擴編為團員十名，(柳琴○人)。一九八六年八月擴編為團員

---

<sup>119</sup> <http://192.192.14.59/staff.asp>，2005.12.10.

十五名，(柳琴一人)。一九八八年擴編專任指揮一名，團員卅名(內含專任秘書、幹事各一名)。

另依據中華民國八十年三月二十五日出版之北市國樂月訊刊登，實驗國樂團訂於八十年六月擴增三十名團員。「管樂組」：高笛、低音笙、次中音嗩吶、低音嗩吶各一名。「彈撥組」：柳琴、揚琴、大阮、三絃各一名。琵琶、中阮各二名。「拉絃組」高胡三名(其中一名兼板胡)、二胡六名、中胡二名、大提琴、低音提琴各一名。「擊樂組」增加二名。一九九一年八月擴大編製為六十名，(柳琴二人)增聘國樂科主任陳裕剛兼任技術副團長。二〇〇六年更名為「國家國樂團」。

### 高雄市實驗國樂團

高雄市實驗國樂團隸屬於高雄市政府教育局，成立於一九八九年三月，以發揚中華文化藝術，致力推廣傳統音樂為目標。一九九〇年九月受邀赴北平參加第十一屆亞運會藝術節演出，一九九一年十一月應美國達拉斯交響樂團(Dallas Symphony Orchestra)之邀，赴美進行文化交流演出。一九九二年二月參加高雄年會「亞洲藝術季之夜」演出，一九九三年應白俄羅斯文化部長之邀，赴白俄羅斯、莫斯科、拉脫維亞、波蘭、捷克等國訪演；同時參加「莫斯科台灣節」的表演。一九九七年赴香港與北京演出「樂韻中國台灣情」音樂會。一九九七年六月赴美國西雅圖參加第一屆「台灣藝術節」演出。一九九九年八月赴大陸等地舉辦「民族樂韻兩岸情」巡迴音樂會。二〇〇一年赴黑龍江省哈爾濱及瀋陽音樂學院等地演出「華夏樂韻兩岸情」巡迴音樂會。二〇〇四年十月赴韓國忠清南道參加「第

五十屆百濟文化祭」演出。二〇〇五年九月赴美國紐約林肯中心演出「台灣樂音・琴牽紐約」音樂會。二〇〇六年八月赴澳洲雪梨歌劇院演出「當東方遇上西方」音樂會。

高雄市實驗國樂團編制為高胡三人、南胡八人、中胡三人、革胡三人、倍革胡二人、揚琴二人、古箏一人、柳琴二人、琵琶二人、中阮二人、大阮二人、笛子三人、高音笙一人、中音笙一人、低音笙一人、高音嗩吶一人、中音嗩吶一人、擊樂一人，柳琴與樂團比例為 2 / 39。

### 三、民間室內樂團

#### 臺北彈撥樂團及臺北柳琴室內樂團

臺北彈撥樂團<sup>120</sup>成立於一九九八年十月，臺北柳琴室內樂團成立於一九九三年六月。由鄭翠蘋女士擔任團長。

樂團的宗旨是：探索以柳琴為主體的中國彈撥樂器室內樂形式。以傳統及具現代感樂曲為大宗，實驗柳琴重奏形式的演奏。樂團使用阮仕春先生研製的雙供鳴箱柳琴，以高音、中音、次中音排列組合並增加阮鹹這一樂器，期使音響更圓融。臺北柳琴室內樂團為臺灣柳琴第一個室內業餘團體。

臺北柳琴室內樂團二〇〇七年三月音樂會編制，柳琴 1 有五人，柳琴 2 有六人，中阮 1 有六人，中阮 2 有六人，大阮 1 有二人，大阮 2 有三人，Cello 有二人，

---

<sup>120</sup> <http://liuqin-ycchang.myweb.hinet.net/>，2006.01.10

Bass 有二人。

### 劉寶琇室內樂團

劉寶琇室內樂團<sup>121</sup>成立於二〇〇〇年八月，由一群熱愛音樂的優秀青年所組成，希望能將彈撥樂器的特色發揮極緻，並且將柳琴藝術推廣至各地。活潑的劉寶琇室內樂團不僅傳承原有的傳統曲目，更在拓展多元化的音樂及表演方法上不遺餘力，希冀在傳統與創新中開創出展新的面貌出來。劉寶琇室內樂團於二〇〇一年八月赴北京參加「中州盃」邀請賽，並獲得最高榮譽「陽光獎」。時常受各界邀請演出，如臺北市政府、國家音樂廳、國軍藝文晚會等等，頗受好評。筆者認為此樂團的形式。類似早期大陸民族樂團「電聲」時期的音樂，當然也融入現代的曲風，往「爵士」重視節奏方向走。

### 臺北絲竹室內樂團

民國七十七年十二月成立，由陳中申、李庭耀發起，樂團的風格乃承繼傳統的絲竹合奏精神，展現中國音樂精緻細微的面貌。並探索各種樂器組合的可能性。民國七十八年七月餘國家音樂廳手演後，巡迴台中、高雄、嘉義、彰化等地演出。民國七十八年八月至十月，與臺北民族舞團聯袂奉派赴歐非九國巡演四十多場。並參加南非羅得堡國際才藝大賽，獲「民俗樂隊」組其「室內樂」組雙料冠軍。現在樂團已解散，製作人為陳中申/笛、蕭。

---

<sup>121</sup> [http://rimh.ncfta.gov.tw/rimh/collection/media\\_list.asp?vid=27](http://rimh.ncfta.gov.tw/rimh/collection/media_list.asp?vid=27)，2006.01.10.

表十五：臺北絲竹室內樂團編制

臺北絲竹室內樂團 編制	藝術顧問	一人
	團長	一人 (笛、簫)
	樂團首席	一人 (揚琴)
	二胡	二人
	中胡	一人
	琵琶	二人
	柳琴、阮	一人
	揚琴	一人
	古筝	三人
	笙	一人
三弦	一人	

### 采風樂坊

采風樂坊爲一九九一年（柳琴兼中阮一人）一群音樂家思考著的回歸的傳統與創作的可能性，因而保留傳統絲竹樂的精華，從中發展創新，這是采風樂坊成立的原由<sup>122</sup>。采風樂坊以傳統樂器爲主，不僅在傳統音樂上發展，更提供作曲家們獨特的實驗空間。以貼近民間的表演方式爲主，采風樂坊除以承續傳統的表演方式外，同時也積極尋找創作的空間。已經連續十年獲選爲文建會傑出團隊。曾受邀於國際音樂節中演出，其中包括(Barcelona Arts Festival 1992)、(Warsaw Contemporary Music Festival 1992)、(Hoergaenger contemporary music festival in Austria 2000)、(Cologne Music Festival 2001)、(Biennale Zagreb, 2001)、(Gaida Contemporary Music Festival in Lithuania 2002)、(MaerzMusik festival in Berlin 2003)、(MaerzMusik festival in Berlin 2004)，更曾受邀至法國參議院博逢廳演出(二

<sup>122</sup> <http://www.cfmw.com.tw>，2006.02.01.

○○四) (中阮兼柳琴一人)。

除了受邀於國際音樂節中演出以外，采風樂坊也曾與維也納聲響論壇 (Klangforum Wien) 以及荷蘭新室內樂團 (Nieuw Ensemble Amsterdam) 等國際知名現代樂團合作演出。傳統絲竹的特性與現代的編制，吸引不少西方作曲青睞。

台灣目前編制有大編制、中編制、小編制、特殊等編制。而在台灣臺北市立國樂團、國家國樂團、高雄市立國樂團柳琴的編制皆為兩人。台灣光復後國樂的發展約可從一九四八年成立中廣國樂團<sup>123</sup>開始來論述。台灣國樂發展初期作品約為一九四九～一九七〇年之間，此時期樂團注重音樂風格詮釋，但缺乏紮實的音樂基礎訓練，以致造成國樂合奏效果不彰。此段時期國樂作品缺乏系統的整理及分析，演奏的樂曲之音樂風格各異其趣。

而在台灣臺北市立國樂團<sup>124</sup>、國家國樂團、高雄市立國樂團<sup>125</sup>柳琴的編制皆為兩人。台灣光復後國樂的發展約可從一九四八年成立中廣國樂團<sup>126</sup>開始來論述。台灣國樂發展初期作品約為一九四九～一九七〇年之間，此時期樂團注重音樂風格詮釋，但缺乏紮實的音樂基礎訓練，以致造成國樂合奏效果不彰。此段時期國樂作品缺乏系統的整理及分析，演奏的樂曲之音樂風格各異其趣。

筆者將二〇〇〇年以前臺灣重要國樂團初步編制及柳琴比例歸納如下表。

---

<sup>123</sup> 前身為「中央廣播電台音樂組國樂隊，民國三十八年改稱為「中廣國樂團」。

<sup>124</sup> 臺北市立國樂團：1989年成立十週年的部分統計：定期音樂會47場，1983年起邀請客席指揮12人、演奏家20人、演唱家36人、合唱團2000人次共同參與演出。

<sup>125</sup> 成立於1989年3月，為南台灣第一個專業國樂團，目前擁有演奏員50人，專任行政人員10員。曾於1990年9月赴北京參加亞運藝術節演出；1991年10月赴美國達拉斯演出。

<sup>126</sup> 前身為「中央廣播電台音樂組國樂隊，民國三十八年改稱為「中廣國樂團」。



表十六：北市、中廣、中華、國家、高雄等國樂團等編製表

樂器	一九七九年北市國樂團編制	一九九一年北市國樂團編制	一九九七年北市國樂團編制	一九九二年中廣國樂團編制	一九八七年中華國樂團編制	一九九一年國家國樂團編制	一九九一年高雄國樂團編制
梆笛	1	1	2	1	2	1	2
中笛	2	2	2	0	2	1	2
新笛	1	0	0	0	2	1	0
高笙	2	1	1	1	1	1	1
中笙	0	1	1	1	1	1	1
低笙	0	0	1	0	1	0	1
高嗩	1	1	4	1	2	1	3
次嗩	0	1	1	0	管(1)	0	0
笙篥	0	0	0	0	1	0	0
古箏	0	1	1	0	1	1	1
柳琴	0	1	2	1	4	1	1
揚琴	1	1	2	1	2	1	2
琵琶	4	3	2	2	6	2	3
三弦	2	1	1	0	2	0	0
中阮	0	3	2	2	2	2	3
大阮	2	2	2	2	3	0	2
高胡	2	3	4	1	4	1	4
南胡	10	6	11	5	16	6	11
中胡	3	3	3	1	7	2	4
大胡	4	3	4	2	8	2	3
低胡	2	3	2	1	4	1	2
擊樂	4	3	3	2	8	1	5
比例	0 / 41	1/40	2 / 51	1 / 24	4 / 80	1 / 28	1 / 51

目前台灣柳琴除了上述專業及業餘重要的國樂團編制外，台灣仍有專業柳琴愛好者組成業餘之柳琴室內樂團，廣受好評，其負責人為鄭翠蘋女士。其編制為下表。

表十七：臺北柳琴室內樂團之編製錶（二〇〇七年三月節目單）

樂器	臺北柳琴室內樂團二〇〇七年三月音樂會 編制
柳琴 1	5
柳琴 2	6
中阮 1	6
中阮 2	6
大阮 1	2
大阮 2	3
Cello	2
Bass	1
比例	11/31

### 第三節 柳琴在台灣學校教育中的發展概況

在政府教育的體制下，於一九九七年「藝術教育法」公佈教育方針，明確劃分「藝術教育法」實施的三大體系，將藝術教育明確分別為學校一般藝術教育、學校專業藝術教育、社會藝術教育三種。而在立法院方面，則於一九八四年通過「特殊教育法」，將音樂資優教育列入「資賦優異教育」法中實施，其中柳琴在當時還未盛行，但政府機構改「音樂實驗班」為「音樂班」，正式將「音樂班」納為教育體制的一部份，並依國民中學音樂資賦優異學生輔導升學要點，開辦中學音樂資優保送升學甄試<sup>127</sup>，為有音樂天賦的中學生提供良好的學習與升學管道。一九六三年私立光仁小學音樂班成立，隆超任班主任，私立光仁小學為臺灣第一個國小音樂班，當時正值民國五十二年，柳琴還未傳入臺灣。

柳琴從戲曲伴奏樂器改革成為獨奏樂器，繼而柳琴彈奏者，在教育程度及演奏技巧上的大幅提高下，柳琴成為樂團中更重要角色。早期柳琴演奏者都為民間藝人，由於教育體系的普及，使得柳琴演奏者受到正規的專業訓練，無論在技巧及詮釋上都取得一定的成果。但現今在柳琴教學中仍存在著一些問題，筆者認為教育者必須嚴肅面對及思考改進之路。《柳琴教育目的與價值》、《柳琴教育課程與內容》及《柳琴教育態度與方法》，都是未來從事柳琴教育工作者繼續努力即完成的目標。

---

<sup>127</sup> <http://www.cyberstage.com.tw/Search.asp>，2006.02.21.

在音樂教育體系中，除音樂的教學外，國樂及相關課程，最早可追溯目前國樂發展的音樂教育，民國三十七年，台灣省立師範大學<sup>128</sup>當時設有音樂學系及政工幹校設有「國樂概論」課程；民國六十年，國立台灣藝術專科學校國樂組，每年招收學生一名，一九六五年後，增為招收五名學生，截至目前大專院校以國樂為主的教育體系共有「國立臺灣藝術大學」、「私立文化大學」、「國立臺南藝術大學」及「私立南華大學」四所學校有柳琴主修課程，筆者將其概況分述如下：

### 國立臺灣藝術大學

原名「國立藝術學校」成立於民國四十四年十月卅一日。民國四十六年，音樂科成立，為第一所訓練音樂專才的五年制專科學校，是臺灣最早的音樂專科學校，由申學庸女士任創科主任。民國四十九年改制為「國立臺灣藝術專科學校」。民國六十年增設五年制國樂科<sup>129</sup>及夜間部三年制國樂科，當時環境較簡陋，先成立夜間部國樂科，再成立日間部國樂科，並將倉庫隔成琴房使用。八十六學年度起設教育學程及中國音樂學系、舞蹈學系。八十七年設音樂系，同年五專停止招生。九十年八月一日改名「國立臺灣藝術大學」。九十一學年度起，增設表演藝術研究所。九十六學年度全部國樂人口為一二五人，柳琴主修學生為一十九人，柳琴教師為七人，目前柳琴人數比為 19 / 125。台灣藝術大學基本教育目標為培育藝術專業人才、提高國際視野促進藝術專業國際級水準，更強調藝術創作等人才培

---

<sup>128</sup> 原為台灣省立師範學院音樂專修科，1946年於臺北市創立；1948年8月改科為系；1955年改制為省立師範大學；1967年改制為國立。

<sup>129</sup> 1971年由董榕森負責籌設創立，並擔任科主任。成立時，即決定發展方式是採用西方進步的學理來表現我國傳統民族音樂的風格，一方面保存古代及傳統音樂，一方面要有時代意義的新樂曲，在課程及活動中便兼顧兩者而設計。日夜間部9班共約250位學生。

育爲中心。落實「藝術生活化、生活藝術化」之理念，達到傳承與創新人才的目標。

國樂科系前身爲「國立台灣藝術專科學校國樂科」，於民國六十年創立，先有夜間部，而後成立日間部。民國八十三年改制爲學院、民國八十六年七月先有夜間部中國音樂學系轉型成正規學制。後有八十六學年度日間部中國音樂學系設立並開始招生。教學理念是以中西治學雙向並進，期以理論與技術並重，培育專業藝術人才。柳琴使用教材爲王惠然柳琴演奏法、柳琴考級及吳強基礎訓練等教材爲主。

#### 私立文化大學

文化大學於民國五十八年七月設立舞蹈音樂專修科國樂組，修業五年。民國六十四年在大學部音樂系設立國樂組及西樂組，民國八十五學年度改制爲中國音樂學系，並以傳承具有民族特色的中國音樂爲教學宗旨。其藝術研究所教學目標爲培養具有時代性及跨領域的藝術人才，是臺灣最早成立的藝術研究所，唯一將其分爲美術、戲劇、音樂三組。「藝術學門」成立於民國五十一年秋季，是臺灣成立最早的「藝術研究所」。當時稱「藝術學門」爲「藝術研究所」，主任由張隆延博士出任。民國五十五年十一月，張隆延博士奉命赴巴黎出任聯合國文教組織副代表，其職務乃由前任故宮博物院副院長莊尚嚴教授兼任，民國五十六年「藝術學門」改名爲「藝術研究所」。九十六學年度全部國樂人口爲二〇六人，柳琴主修學生爲七人，柳琴教師爲兩人，目前柳琴人數比爲 7 / 206，使用教材爲以王惠

然柳琴演奏法、吳強柳琴考級及音階訓練為主軸。

### 私立南華大學的南華民族音樂學系

私立南華大學的南華民族音樂學系成立於民國九〇年，以學習民族音樂學理論為主學系，旨在訓練、培養學生具備宏觀的音樂視野及思維方向。學生可自由的在中西領域中，選擇四年一貫的學習。發展方向在培育優秀的民族音樂研究人員。並以下三點為方針：（1）發展多母音樂環境。發行《民族音樂學報》。擬定召開世界原住民音樂國際學術會議。（2）成立研究世界鼓樂中心，曾教授：「絳州大鼓、烏茲別克手鼓、陝北花鼓、韓國杖鼓」。（3）並與韓國國樂院交流。此外設有柳琴教師一名，於民國九十年招收柳琴主修學生。使用教材為：以王惠然柳琴演奏法、吳強柳琴考級及音階訓練課程等柳琴教材為主。

### 國立台南藝術大學

國立台南藝術大學為一貫制國樂系成立於民國八十七年，在臺灣第一個採用七年一貫制中國音樂系所，招收樂器專長的學生，期使學生接觸更多歷史與地方上的風格。第一屆招收學生十六人，無主修柳琴學生。柳琴民國八十八學年度開始招收柳琴學生，柳琴教學從八十八開始。其民族音樂學研究所成立於九十一學年度。九十二年成立碩士在職進修班。九十六學年度大學部一年級至七年級國樂學生人數為一九一人，全部主修柳琴人數為九人。任課教師一名並須兼任中阮之教學，其使用教材以王惠然柳琴演奏法及吳強柳琴考級等柳琴教材為主。

對柳琴教育發展來說，現在是剛起步的階段。如何啓發柳琴學習者的本能，

使他們能夠在先天潛能的基礎上作進一步的發揮，是柳琴教育者的責任及義務。

因此，培養怎樣的柳琴人材是柳琴教育者所要探討的首要議題。

不論是柳琴技巧、彈奏方法、文學詩詞及柳琴作品的學習，都是爲了要增強及加深個人的藝術層面。對柳琴教育者而言，或許不是以技巧爲教育中心，但技巧依然是重要的教育課程。教學是一種漸進的過程，而良好的記憶則是學習的根基。因此，學習傳統的作品，並從實踐中獲得智慧是相當重要的。音樂具有舒緩和洗滌心靈的作用，可以養成中庸平和的性情。柳琴的音樂也具有此項功能，筆者認爲柳琴音樂教育應重視個別差異及循序漸進的學習，以達成專業及漸次普及的目標，在教學方法上，筆者根據教學經驗，就當前柳琴教育存在的某些問題，進行探究和分析，提出幾點思考方針和建議。首先柳琴專業教學方面存在的主要問題（1）教學不統一：各校教師憑藉個人技巧與經驗從事教學，尙未取得一致性的教學目標。（2）如何提昇柳琴藝術爲大家喜愛，讓更多人認識此項樂器，已達成它的普遍性。

其次，柳琴專業教學方面的建議：

- 1、讓柳琴藝術走向大眾：普及柳琴教育是柳琴這一專業發展的一項首要任務，要讓人們知道柳琴這種樂器的基本構造和原理，瞭解柳琴的晶瑩剔透、飽滿圓潤的音色，濃淡疏密錯落有致的音響效果是十分必要的。目前，全國柳琴專業現在已有了自己的專業委員會，要充分利用這一陣地，發揮委員會的職能，定期或不定期地舉行一些爲普及柳琴專業教育和對本專業發展有利的活動。例如：

在不同的城市舉辦柳琴專場系列獨奏、重奏音樂會;各大院校之間教師與學生的交流演出活動;專業委員會的教師為普及柳琴教育的業餘教師作定期的講座，進行示範與培訓;以委員會的名義舉辦各種級別大小不同的比賽活動;還可以借助各界媒體的力量，使柳琴專業的發展在全國乃至國際上能迅速打開局面，讓人們能夠認識和瞭解柳琴這件中國民族彈撥樂器的價值和魅力。

- 2、成立柳琴學會加強柳琴各地方的團結，先有互相觀摩及交流的機會。
- 3、提昇柳琴教師的綜合素質：柳琴專業教師和其他專業教師的素質要求是一致的，除了要掌握一定的柳琴演奏技巧，具有良好的示範演奏能力之外，作為一名教師還要在文化知識方面、音樂理論、音樂結構分析知識等方面，以及相關專業知識方面，甚至是音樂心理學方面和音樂語言表述方面都要不斷地成長和完善。只有通過不斷學習和深造，才能豐富自己的閱歷，開闊自己的視野。
- 4、往下紮根，培育幼苗：敏銳的覺察力是身為教師的首要條件，教師本身的音樂素養和內涵愈高愈能夠引領學生的素質。音樂的能力越早建立，對音樂的形成幫助越大。未來的主人翁是國家的棟樑，對於復興中華文化培育幼苗是首要之務。柳琴的教學目的是通過樂曲，引導學生對音樂的想像力，培養理解音樂的能力，體會柳琴豐富的表現力，感受不同調式造成的氣氛及引領出的情緒變化。

筆者將「國立台灣藝術大學」、「私立文化大學」、「私立南華藝術學院」、「國立台南藝術大學」等大學之柳琴師資，柳琴主修學生，全部國樂人口，從七十年代的台灣藝術大學到台南藝術大學作一歸納整理如下表。



表十八：九十六學年台灣四所公私立大學柳琴師資比例表

大學名稱	科系	起始年間	96 學年柳琴師資 (比例)	96 學年柳琴學生數 (比例)	96 學年全部國樂人口
國立台灣藝術大學	中國音樂學系	60	7	19	125
國立台南藝術大學	國樂系	87	1	9	191
私立文化大學	國樂系	64	2	7	206
私立南華大學	民族音樂學系	90			

## 第四節 柳琴在臺灣重要比賽中的發展概況

比賽可以提昇柳琴的程度，讓更多人士來參與。柳琴這項樂器由於入傳時間不長，因此經過國樂團的發展，學校教育的普及，目前已漸入正軌，繼民國八十年，每年都有柳琴比賽，後改為兩年一次。筆者分為政府舉辦的音樂比賽及私人舉辦的音樂比賽來論述：

一九四七年台灣省文化協進會舉辦第一屆「全省音樂比賽大會」，當時柳琴還未發展，此為西樂的音樂比賽。

### 一、政府舉辦音樂比賽

政府舉辦音樂比賽，最早為一九六〇年台灣省政府教育廳於台中市舉辦第一屆台灣省音樂比賽。一九六五年始納入國樂這一項目，台灣省音樂比賽一九六七年後改稱台灣地區音樂比賽。比賽時間約在每年四月五日音樂節<sup>130</sup>之前，首屆為初中、高中團體組及成人個人組，由省市輪流舉辦<sup>131</sup>。柳琴台灣區音樂比賽<sup>132</sup>、民族器樂協奏大賽皆為政府音樂比賽。

---

<sup>130</sup> 1943年行政院核准，頒令每年4月5日為音樂節，並定3月5日至4月5日為音樂月，春季為音樂季，1944年正式實施，1975年4月5日先總統蔣公逝世，音樂節遂被蔣公逝世紀念日取代。

<sup>131</sup> <http://www.cyberstage.com.tw/knowledge/events/events.asp?DClass=1>，2006.10.02.

<sup>132</sup> 中華民國七十六年三月三十一日 北市國樂刊載指出臺灣區音樂比賽七十五學年度音樂比賽，無柳琴這一項目，其前身為月琴。臺灣區決賽已於二月廿三日至三月二十一日分別在臺北、臺中、臺南三地比賽完畢。月琴—兒童組—何連壁。入選：李佩儀、莊雅竹。少年組—陳雅慧。入選：邱惠琴、吳美瑩、劉孟如、洪孟甄。青少年組—許靜宜。入選：蔡紋妃、劉世榮、連秀霞。成人組—曾淑惠。

臺北市立國樂團一九八七年起舉辦「民族器樂協奏大賽」，第一屆設有琵琶、二胡及笛子三項樂器之協奏曲大賽，於同年三月二十二日（初賽）、三月二十九日（決賽）舉行，無柳琴這一樂器。第二屆開始設有柳琴這樣樂器<sup>133</sup>。

## 二、私人舉辦比賽

### （一）金琴獎及器樂大賽

於國樂學會民國四十二年四月呈奉內政部核准成立，四月十九日在臺北台灣廣播電台舉行成立大會，推舉高子銘先生為首屆理事長，逾今已屆滿四十年頭，舉辦金琴獎<sup>134</sup>國樂比賽。國樂學會自二〇〇五年起取消隔年比賽的方式，而採每年皆舉辦本會所公佈之所有器樂比賽，名稱為吹管擦弦器樂<sup>135</sup>大賽及彈撥器樂<sup>136</sup>大賽。

### （二）黃鐘獎

獨奏大賽為四年舉辦一次，獎金很高。分兒童、少年、青少年、青年、中年、長青六組比賽。

## 三、考級

---

<sup>133</sup> 現在比賽更改為，每次賽程只有一項樂器，且無柳琴這一樂器。

<sup>134</sup> 為早期音樂比賽，現在已停辦。

<sup>135</sup> 項目為二胡、高胡、中胡、笛子、傳統笙、三十六簧笙、嗩吶。

<sup>136</sup> 項目為古箏、揚琴、琵琶、柳琴、阮鹹。

關於臺灣的國樂考級制度目前共有三種，分為「中華民國國樂學會器樂考級檢定<sup>137</sup>」、「文大考級制度」、「黃鐘獎國樂考級<sup>138</sup>」。但目前只有中華民國國樂學會<sup>139</sup>及黃鐘獎<sup>140</sup>有柳琴這一項目，所以只將跟柳琴有相關的國樂學會<sup>141</sup>及黃鐘獎現況分述如下：

表十九：國樂學會柳琴考級檢定曲目表 1

級數	指定曲	自 選 曲			
		曲 目	作曲者	版本	
第一級	中國柳琴考級 音階與練習/ G大調過弦練習/ 吳強著	1	剪羊毛	澳大利亞民歌	吳強編
		2	手挽手	新疆民歌	王惠然編
		3	金蛇狂舞	聶耳	王惠然編
		4	老六板	民間樂曲	吳強編
		5	加沃特舞曲	戈塞克	王惠然編
		6	蒙古舞曲		吳強編
第二級	中國柳琴考級 音階與練習/ 小輪練習/ 吳強著	1	馬車夫舞曲	新疆民歌	吳強編
		2	彩雲追月	任光	吳強編
		3	小貓釣魚	黃淮	吳強編
		4	小草	王祖皆、張卓婭	王惠然編
		5	步步高	呂文成	王惠然編
		6	西藏民歌		吳強編
第三級	中阮--現代技巧應用/ 挑弦	1	馴鹿	劉錫津曲	
		2	倒垂簾	廣東音樂	吳強編訂

<sup>137</sup> <http://www.scm.org.tw/Certification/Certification.aspx>，2006.10.05.

<sup>138</sup> <http://tw.club.yahoo.com/clubs/chmu8647/>，2006.10.05.

<sup>139</sup> 1953年4月成立中華國樂會於臺北市。中華國樂會：中華國樂會自第二屆起改由梁在平先生擔任理事長。1954年5月1日起擔任十二屆理事長至1979年2月底，歷時25年。這段期間，北部空軍有大鵬國樂社、南部有海軍、海軍陸戰隊、陸軍官校、空軍官校、聯勤六〇兵工廠等都有國樂團隊的設立。中華國樂會1963年成立十週年，紀念特刊所載擁有37個團體466會員；1968年第十一屆年會特刊所載，擁有24個社團，會員仍為四百餘人。

<sup>140</sup> 黃鐘獎國樂考試級數為第一級到第十級，(1)每一項目共十二級，目前僅公佈第一級至第十級曲目。(2)每一次只能報考一級，第二級至第六級可以跳級。)

<sup>141</sup> 中華國樂學會於1975年~1978年間，參加國樂會之社團共32個，會員1165人。

級	過弦(七)／劉星著	3	數西調	雲南民間樂曲	李永年編曲
		4	早天雷	廣東音樂嚴老烈	王惠然編訂
		5	彩雲追月	任光曲	王惠然編訂
		6	森吉德瑪	內蒙民歌	顧錦梁編曲
第四級	中國柳琴考級	1	春綠江南	高華信、沈傳薪曲	
		2	銀湖金波	王惠然曲	
	音階與練習／快速雙音練習／吳強著	3	燈節	陳業宏曲	
		4	在希望的田野上	施光南曲	王惠然、王紅藝改編
		5	歡樂的日子	民間舞曲	
		6	小河淌水	雲南民歌改編	
第五級	中阮—現代技巧應用／活指練習(十二)／劉星著	1	柳琴戲牌子曲		王惠然編曲
		2	幸福渠	王惠然曲	
		3	三六	江南絲竹	王惠然、王紅藝改編
		4	雲雀	羅馬尼亞民間樂曲	王惠然編曲
		5	關山月	古曲	王惠然改編
		6	夜深沉	京劇曲牌	王惠然編曲

表二十：國樂學會柳琴考級檢定曲目表 2

級數	指定曲	自 選 曲			
		曲 目	作曲者	版本	
第六級	中國柳琴考級	1	火把節戀歌	朱曉谷、高華信曲	
		2	漁歌-赫哲族	劉錫津曲	
	音階與練習／高把位換把練習／吳強著	3	彈起我心愛的土琵琶	呂其明曲	王惠然改編
		4	南海金波	徐景新、高華信曲	
		5	滿足風情-火之舞	劉錫津	
		6	月光變奏曲	俄羅斯民間樂曲	吳強改編
第七級	中國柳琴考級	1	歡騰的天山	王惠然曲	
		2	草原抒懷	林吉良曲	
	音階與練習／快速過弦練習／吳強著	3	賽馬	劉錫津曲	
		4	冬獵	劉錫津曲	
		5	春到沂河	王惠然曲	

		6	我們永遠在一起	巴基斯坦電影	王惠然改編
第八級	無	1	節日的拉薩	王惠然曲	
		2	查爾達斯舞曲	蒙蒂曲	王惠然、王紅藝改編
		3	木棉花開（英雄花）	王惠然曲	
		4	思戀	林及良曲	
		5	龍船	羅繼良曲	
		6	塔吉克舞曲	王惠然曲	
第九級	無	1	故土情愫（陝北隨想曲）	王惠然曲	
		2	畢茲卡歡慶會 （土家族舞曲）	王惠然曲	
		3	江月琴聲	王惠然曲	
		4	打虎上山	王惠然、王紅藝改編	
		5	雨後庭院	蘇文慶、鄭翠蘋曲	安寶藝術文化出版
		6	悠悠故鄉情	王惠然曲	
第十級	無	1	陽光照耀著塔什庫爾幹	陳剛	吳強編
		2	無窮動	帕格尼尼	吳強編
		3	劍器	徐昌俊	吳強編
		4	流浪者之歌	薩拉薩蒂	吳強編
		5	野蜂飛舞	闊薩科夫	王惠然編
		6	花	何占豪	吳強編

這裏探討的國樂考級是採取狹義的說法，是指臺灣考級制度包含柳琴樂器，以及柳琴樂器的演奏曲。是指柳琴樂器演奏能力的分級考試。綜合來說國樂考級是對國樂音樂能力進行分級的考試，其目的是幫助兒童、青少年、社會人士及父母對每個階段的學習成果評比方向。而音樂比賽是培養學生音樂興趣，提升音樂素養，並加強柳琴音樂教育為前題，促進參與音樂活動及發掘優秀人才，並訓練

舞臺表演經驗，展現音樂才華，以達音樂教育之功能並促進習樂者互相觀摩及鼓勵的目的！

音樂比賽及考級制度通常按照樂器及年紀來分級，主要是讓比賽及考級制度建立公平及公正的原則。

臺灣國樂考級制度產生的背景，受到兩岸文化衝擊較量的影響。辦理臺灣國樂考級制度的組織，大都來自民間團體自發的力量。臺灣國樂考級制度曲目的制訂，以年齡為分界點，選擇適合曲目。臺灣國樂考級制度評分的方式，分為音樂技術層面及總體台風面項。臺灣國樂考級制度的實施情形，臺灣國樂考級制度的動機與目的，對國樂考級制度的看法與展望。中華民國國樂學會以研究國樂音樂，提倡民族音樂文化轉移社會風氣，發揚中國民族文化為宗旨。黃鐘獎考級分為十二等級，頒予特優、優等、甲等、合格證書。

筆者依據各種重要國樂比賽整理如下：

### **第一屆笙管與彈撥樂合奏國際比賽**

一九九一年十月十日至十三日，美國芝加哥，配合一九九一年中國音樂國際會議，北美洲中國音樂研究會將舉辦笙管樂及彈撥樂合奏比賽，這項國際比賽不分國籍，歡迎專業及業餘團體及個人參加。彈撥樂器：三弦、阮、柳琴、箏、揚琴、月琴、琵琶、瑟、琴、箜篌等。比賽曲目：一首，可選自傳統或現代作品。

### **民族器樂協奏大賽**

第一屆「民族器樂協大賽」，第一屆民族器樂協奏大賽三月舉行，項目有笛、二胡、琵琶三種。這一屆無柳琴這個項目<sup>142</sup>。

第二屆「民族器樂協大賽」，文建會指導，市國主辦之第二屆民族器樂協奏大賽已於中華民國七十七年十一月二十日及二十七日完成初賽與決賽。初賽入選者：柳琴—陳怡蓓、鄭世文、陳雅慧。決賽優勝者，柳琴：（從缺）<sup>143</sup>。

第三屆「民族器樂協大賽」，由臺北市立國樂團主辦的中華民國第三屆「民族器樂協大賽」，比賽項目及指定曲如下：（1）笛子：山風。（2）嗩吶：城東早春。（3）柳琴：江月琴聲。（4）琵琶：醉仙。（5）二胡：秋韻。第一名除可獲得獎牌乙面，獎金三萬元之外，並將於應邀參加演出，第二名可獲錦旗乙面，獎金二萬元；第三名可獲獎狀乙幀，獎金一萬元。已於七十九年六月三日假臺北市立社會教育館六樓（市國練習廳）完成決賽<sup>144</sup>。

民族器樂協奏大賽初賽成績揭曉

柳琴—陳雅慧、吳怡璿、張永欽（八取三人）

決賽成績如下：

柳琴—第一名：張永欽。第二名：陳雅慧。第三名：從缺。

臺灣區音樂比賽<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> 參閱 中華民國七十五年十二月三十日的「北市國樂」月刊。

<sup>143</sup> 參閱 中華民國七十七年十一月三十日的「北市國樂」月刊。

<sup>144</sup> 參閱 中華民國七十九年六月二十五日的「北市國樂」月刊。

<sup>145</sup> 參閱 中華民國七十六年三月三十一日的「北市國樂」月刊。



臺灣區七十五學年度音樂比賽決賽已於二月廿三日至三月二十一日分別在臺北、臺中、臺南三地比賽完畢。月琴—兒童組—何連璧。入選：李佩儀、莊雅竹。少年組—陳雅慧。入選：邱惠琴、吳美瑩、劉孟如、洪孟甄。青少年組—許靜宜。入選：蔡紋妃、劉世榮、連秀霞。成人組—曾淑惠。無柳琴這一樂器

表二十一：八十九學年度全國柳琴音樂比賽決賽人數表

兒童組 C	柳琴獨奏決賽	14 人
少年組 C		23 人
青少年組 C		21 人
成人組 C		13 人

表二十二：九十一學年度全國柳琴音樂比賽決賽人數表

國小組 A	柳琴獨奏決賽	7 人
國小組 B		25 人
國中組 A		11 人
國中組 B		20 人
高中職組 A		11 人
高中職組 B		8 人
大專組 A		7 人

表二十三：九十三學年度全國柳琴音樂比賽決賽人數表

國小組 A	柳琴獨奏決賽	4 人
國小組 B		28 人
國中組 A		28 人
國中組 B		25 人
高中組 A		9 人
高中組 B		16 人
大專組 A		5 人
大專組 B		3 人

表二十四：九十五學年度全國柳琴音樂比賽決賽人數表

國小組 A	柳琴獨奏決賽	7 人
國小組 B		27 人
國中組 A		14 人

國中組 B		27 人
高中職組 A		15 人
高中職組 B		18 人
大專組 A		4 人
大專組 B		7 人

因兩年一次彈撥組與拉弦組交替比賽，九十，九十二，九十四，九十六學年度並無柳琴這一項目。

表二十五：歷年柳琴比賽獨奏曲目表

識別碼	年度	組別	賽別	指定曲	作曲者	作詞/詩者	編譯者	出版社
1	80	兒童		數西調	民間曲			
2	80	少年		燈節	陳業宏			
3	80	青少年		柳琴戲牌子曲	王惠然			
4	80	成人		銀湖金波	王惠然			
5	81	兒童		夜深沉	平劇曲牌			
6	81	少年		歡樂的日子	馬聖龍			
7	81	青少年		馴鹿	劉錫津			
8	81	成人		漁歌	劉錫津			
9	82	兒童	複	旱天雷	嚴老烈			
10	82	兒童	決	馴鹿	劉錫津			
11	82	少年	複	歡樂的日子	馬聖龍			
12	82	少年	決	漁歌	劉錫津			
13	82	青少年	複	三六	江南絲竹			
14	82	青少年	決	小河淌水	雲南民歌		民謠	
15	82	成人	複	歡騰的天山	王惠然			
16	82	成人	決	幸福渠	王惠然			
17	83	兒童		送我一束玫瑰花	新疆民歌			
18	83	少年		小河淌水	雲南民歌		民謠	
19	83	青少年		故鄉情	王惠然			
20	83	成人		柳琴戲牌子曲	王惠然			
21	84	兒童		馴鹿	劉錫津			
22	84	少年		歡樂的日子	馬聖龍			
23	84	青少年		冬獵	劉錫津			

24	84	成人		火把節戀歌	高華信			
25	85	兒童	複	夜深沉	京劇曲牌			
26	85	兒童	決	三六	江南絲竹			
27	85	少年	複	賽馬	黃海懷			
28	85	少年	決	小河淌水	雲南民歌			
29	85	青少年	複	幸福渠	王惠然			
30	85	青少年	決	柳琴戲牌子曲		王惠然		
31	85	成人	複	劍器	徐昌俊			
32	85	成人	決	劍器	徐昌俊			
33	87	兒童		歡樂的日子	馬聖龍			
34	87	兒童		送我一枝玫瑰花	新疆民歌			
35	87	少年		雲雀	王惠然			
36	87	少年		夜深沉	國劇曲牌			
37	87	青少年		冬獵	劉錫津			
38	87	青少年		春到沂河	王惠然			
39	87	成人		銀湖金波	王惠然			
40	87	成人		漁歌	劉錫津			
41	89	兒童	複	數西調	民間樂曲			
42	89	兒童	決	歡樂的日子	馬聖龍			
43	89	少年	複	燈節	陳業宏			
44	89	少年	決	三六		王惠然		
45	89	青少年	複	賽馬	劉錫津			
46	89	青少年	決	春到沂河	王惠然			
47	89	成人	複	彈起心愛的土琵琶		王惠然		
48	89	成人	決	火把節戀歌	朱曉谷、高華信			
49	91	國小		金蛇狂舞	民間曲		劉寶琇	實驗國樂團提供樂譜
50	91	國小		步步高	呂文成		王紅藝、王惠然	北嶽文藝出版社
51	91	國小		馴鹿	劉錫津			北嶽文藝出版社
52	91	國小		彩雲追月	任光曲			北嶽文藝出版社
53	91	國中		彈起我心愛的土琵琶	呂其明	王惠然		北嶽文藝出版社

54	91	國中		歡樂的日子	馬聖龍			學藝出版社
							王惠然改	
55	91	國中		三六	江南絲竹		編	北嶽文藝出版社
56	91	國中		銀湖金波	王惠然			北嶽文藝出版社
57	91	高中職		漁歌	劉錫津			北嶽文藝出版社
					羅馬尼亞		王惠然改	
58	91	高中職		雲雀	民歌		編	北嶽文藝出版社
59	91	高中職		冬獵	劉錫津			北嶽文藝出版社
							王惠然改	
60	91	高中職		夜深沉	京劇曲牌		編	北嶽文藝出版社
61	91	大專		節日拉薩	王惠然			北嶽文藝出版社
					朱曉谷、高			
62	91	大專		火把節戀歌	華信			上海音樂出版社
63	91	大專		陝北隨想[故土情 愔]	王惠然			北嶽文藝出版社
64	91	大專		雨後庭院(從 C 段 開始演奏-第 57 小 節)	鄭翠蘋、蘇 文慶			安寶藝術文化有 限公司
65	93	國小		馬燈調	浙江民歌		周仲康	上海音樂出版社
66	93	國小		倒垂簾	廣東音樂		吳強編定	上海音樂出版社
67	93	國小		雲雀	王惠然			上海音樂出版社
								中國文化大學出 版
68	93	國中		山寨歡舞	盧亮輝		項祖華	
					高華信、沈			
69	93	國中		天山駿馬	傳薪		田克儉	北嶽文藝出版社
70	93	國中		春到沂河	王惠然			上海音樂出版社
								高雄市立國樂團 提供樂譜
71	93	高中		賽馬	劉錫津			
					蘇文慶、鄭			
72	93	高中		雨後庭院(D 段快 板開始)	翠蘋			安寶藝術文化有 限公司
73	93	高中		節日拉薩	王惠然			上海音樂出版社

74	93	大專		歡騰的天山	王惠然			上海音樂出版社
75	93	大專		南海金波	高華信、徐景新			上海音樂出版社
76	93	大專		山丹丹開花紅豔豔	陝北民歌		劉錫津、馮少先	上海音樂出版社
77	95	國小		倒垂簾			吳強	上海音樂出版社
78	95	國小		西藏民歌聯奏曲			馮少先	北嶽文藝出版社
79	95	國小		旱天雷	顏老列		王惠然	北嶽文藝出版社
80	95	國中		天山駿馬	高華信			北嶽文藝出版社
					沈傳薪			
81	95	國中		彈起我心愛的土琵琶	呂其明		王惠然	北嶽文藝出版社
82	95	國中		三六	江南絲竹		王惠然	北嶽文藝出版社
							王紅藝	
83	95	高中職		柳琴戲牌子曲			王惠然	北嶽文藝出版社
84	95	高中職		雨後庭院(C段57小節帶起拍開始)	蘇文慶			安寶藝術文化有限公司
					鄭翠蘋			
85	95	高中職		夜深沉			王惠然	北嶽文藝出版社
86	95	大專		節日拉薩	王惠然			北嶽文藝出版社
87	95	大專		火把節戀歌	朱曉毅			上海音樂出版社
					高華信			
88	95	大專		田野琴聲	王惠然			北嶽文藝出版社

## 第四章 柳琴經典曲目分析與探討

### 第一節 大陸柳琴作品創作技法之探討

柳琴這項樂器自一九五八年被研發改革以來，不但成為獨奏樂器，在六〇年代後，柳琴更是民間樂團不可或缺之彈撥樂器，很多的大陸作曲家為其創作大量的作品，據筆者統計約有上百首之多，其中以王惠然、徐昌俊、張式業<sup>146</sup>創作作品較為傑出。筆者僅就王惠然創作之《春到沂河》、《塔吉克舞曲》及徐昌俊創作的《劍器》等三首經典作品做一探討研究。

#### 一、柳琴始祖王惠然<sup>147</sup>之代表作—《春到沂河》

這是一九六〇年代創作的一首優秀的柳琴代表作，它的誕生真正表現柳琴從一件戲曲伴奏樂器，蛻變為獨奏樂器的角色，此作品流傳三十多年，歷久彌新，許多愛好透過此曲的聆聽，由陌生到瞭解，並進而熱愛柳琴藝術。這首作品伴隨著不同年代的柳琴人成長，因而被音樂界譽為是具有里程碑式的代表作。

《春到沂河》，是採用傳統作曲技法之柳琴曲，在大陸音樂界均將此曲視為柳琴作品之一。琵琶獨奏家李光華於一九七五年將此曲改編為琵琶之版本。《春到沂河》樂曲結構為散板、快板、慢板及快板四個部份，其中散板細膩婉約、優美流暢的樂段，表達歡樂氣氛的快板及慢板旋律以山東琴書及柳琴戲的曲調為基礎，

---

<sup>146</sup> 張式業之作品其實也極為傑出傑出，樂曲「雷波月琴調」是以阮仕春共同創作。經筆者聯絡，由於阮仕春不同意，雖然張式業同意，筆者只能放棄，此首作品之分析。張式業在音樂上極為傑出，在大陸曾獲周恩來接見。

<sup>147</sup> 王惠然簡介，參看第二章。

所採用的推、拉、吟、揉等技法，最後在快板樂段中作一高潮結束，均能充分表現出中國樂曲特有之風格。本曲創作者曾在其創作理念中，謂其受到山東民歌《沂蒙小調》之影響，擷取片段素材作為創作之基調。

茲就其曲式、旋律與調式、調性及架構分析如下：

1.曲式架構：樂曲分為四段，每段速度、曲風各異，試圖表達對比之色彩。

導奏段 散板 mm.1—11（引子，曲風遼闊、明亮地。）

A 段 快板 mm.12—73（♩=114、歡快地。）

B 段 慢板 mm.74—113（♩=63、激情地。）

A'段 快板 mm.114—174（熱烈地。）

本曲為 ABA 三段體之形式。

2.旋律與調式：本首樂曲主旋律之結構為五聲音階所構成。整首樂曲為 G 音

始之宮調式，GAB(C)DEG，C 較類似經過裝飾音之功能。

導奏段，散板（mm.1—11）以悠閒的腳步漫步在沂河兩岸。

A 段，快板（mm.12—73）以四小節為一個樂句，運用 4 小節重覆音型及樂句為主軸進行，並以流暢的曲調來表達風光明媚的山東沂河兩岸的風光明媚的景象。速度上以一分鐘 114 個四分音符為主，歡快地表達歡欣鼓舞的情緒。

B 段，慢板（mm.74—113）用激動的旋律來傳達人們歌頌沂河孕育大地的美妙及感激之心情。通過調式調性的變化，使用推、拉等技巧潤飾曲調，使

音樂有著濃鬱山東韻味。速度分別以一分鐘 63、44、46 個四分音符做變化，表現樂曲中激動的心境。以 8 小節重覆，快板段的主旋律，再帶進後面 40 中纏綿的樂段，運用 16 分音符及 32 分音符，刻劃內心細微的變化，利用八度音的巧妙安排，表達內心反差的細膩感情。三和弦的琶音及輪奏，深刻奏出豐富的感情。

A'段，快板（mm.114— 174）重覆 A 段快板的曲調，用越來越火熱的手法及型式，以催奏的音符加快氣氛，引導至速度 144 中熱烈的快板樂段，重覆 A 段快板的樂句，mm.132 時重音的使用，後面快速連續十六分音型節奏，將樂句推向高潮，使整個音樂在歡快旋律中結束。

本首樂曲主旋律之結構為五聲音階，G 音始之（宮調式）五聲音階，C 音為裝飾音 GAB（C）DEG。筆者進一步探析作曲者創作動機與音樂形象，歸納如下：

一、引子（散板段），雖然以自由的散板為主，但其節奏運用了 3 / 4，4 / 4，2 / 4 等不同拍號，並且速度由慢到快，並採用節奏的減值手法（譜例一），此段最後歷音在轉為漸慢的速度。此段樂曲著重遼闊明朗的樂風。小節 1 到 11 為 G 音始之宮調式。若細分其樂句，可分為

a：mm.1— 4 這是樂句的主題，以明亮遼闊的句子點出春天到來。

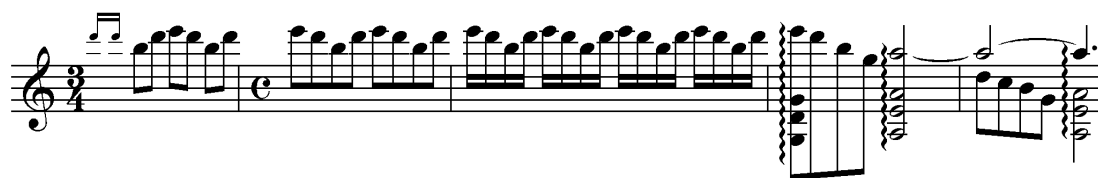
譜例 1-1：





b：mm.5— 9 由中國特有的緊拉慢唱手法，將情緒慢慢帶入，輔以柳琴中弦雙弦輪指的技法，將音樂的幅度更擴展寬廣。

譜例 1-2：



c：mm.9— 11，為一樂句之收尾音。

譜例 1-3：



二、快板段，G 音始之宮調式，mm.12— 73。大部分為八小節一句，其樂句為：

d：mm.12— 19，為 8 小節輕快的樂句，彈奏時要輕巧，並注意節奏的穩定性。

譜例 1-4：



e：mm.20— 27，為前一主題之擴充句。

譜例 1-5：



f : mm.28— 35，同一主題 4 小節重覆，以中弦、老弦及第四弦用過弦及彈挑的指法來展現水鄉跳躍的喜悅心情。

譜例 1-6：



g : mm.36— 43，以 4 連音的快速彈挑，來表現柳琴的技巧。

譜例 1-7：



h : mm.44— 51，有固定的節奏形式及豐富的和絃音，奏出明快的主題。

譜例 1-8：



i : mm.52— 59，以輕快的音符奏出幸福感。

譜例 1-9：



j：mm.60— 70，用 16 分音符表達行雲流水的美感。

譜例 1-10：



k：mm.70— 73。

譜例 1-11：



三、慢板段：74 小節到 81 小節類似過門性質。主要部分為 82 到 113 小節。

l：mm.74— 81，主題再一次呈現，用激情的情感展現。

譜例 1-12：



M : mm.82— 85 , 細膩的情感用 32 分音符呈現。

譜例 1-13 :



n : mm.86— 88 , 濃厚的山東家鄉味，用長輪指法表現。

譜例 1-14 :



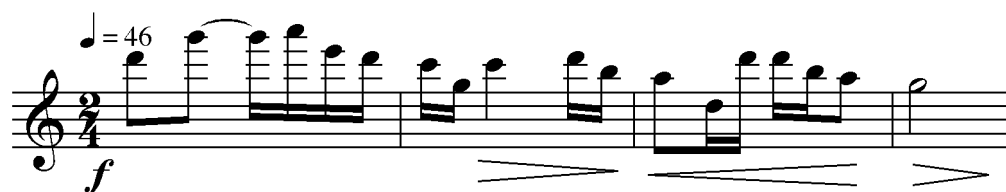
o : mm.89— 92 , 用附點音符表達欲言又止的氣氛。

譜例 1-15 :



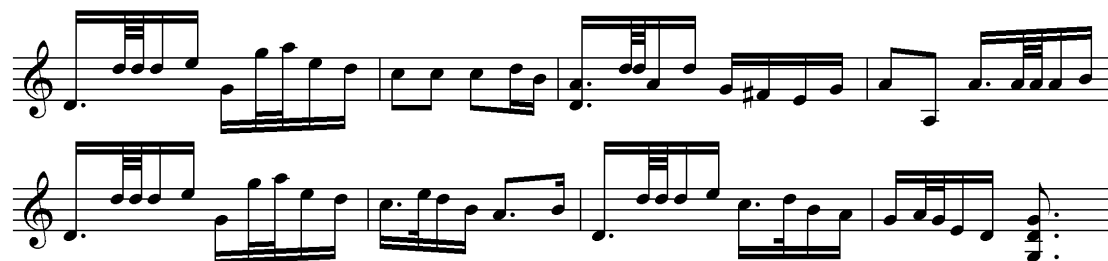
p : mm.93— 96 ,

譜例 1-16 :



q : mm.97— 104 ,

譜例 1-17 :



r : mm.104— 113 ◦

譜例 1-18 :



四、快板段：114 到 174 小節，運用最初快板段的素材加以發揮。

s : mm.114— 117 ,

譜例 1-19 :



t : mm.118—125 ,

譜例 1-20 :



u : mm.126— 133 ,

譜例 1-21 :



v : mm.134— 141 ,

譜例 1-22 :



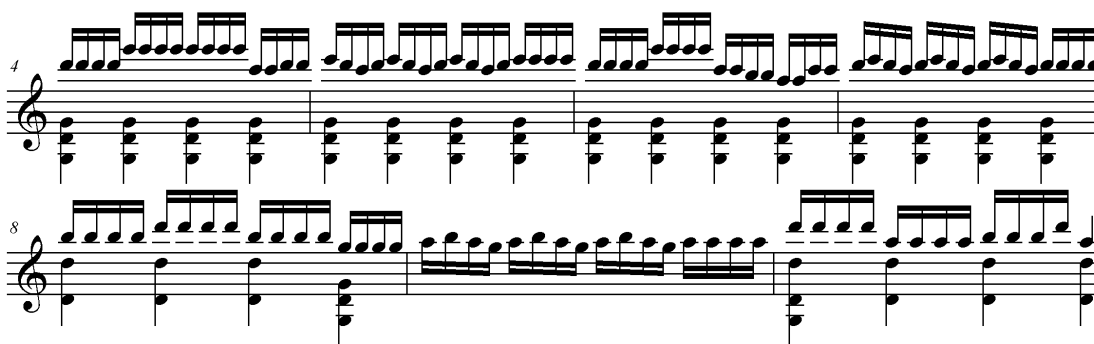
w : mm.142— 149 ,

譜例 1-23 :



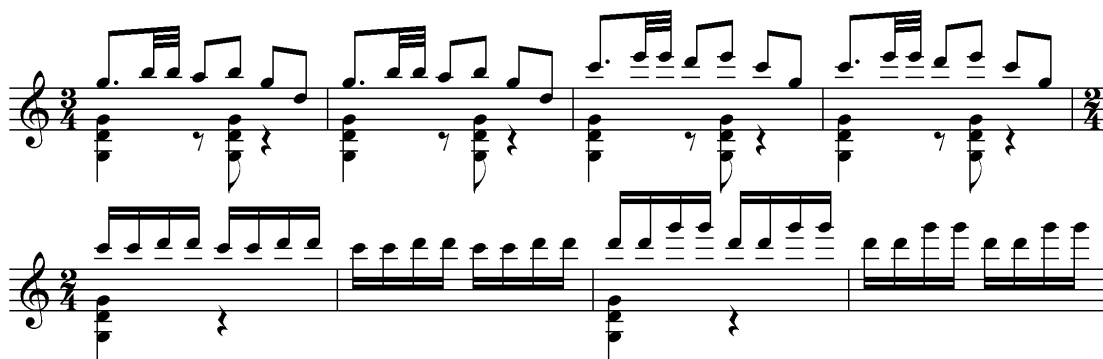
x : mm.150— 156 ,

譜例 1-24 :



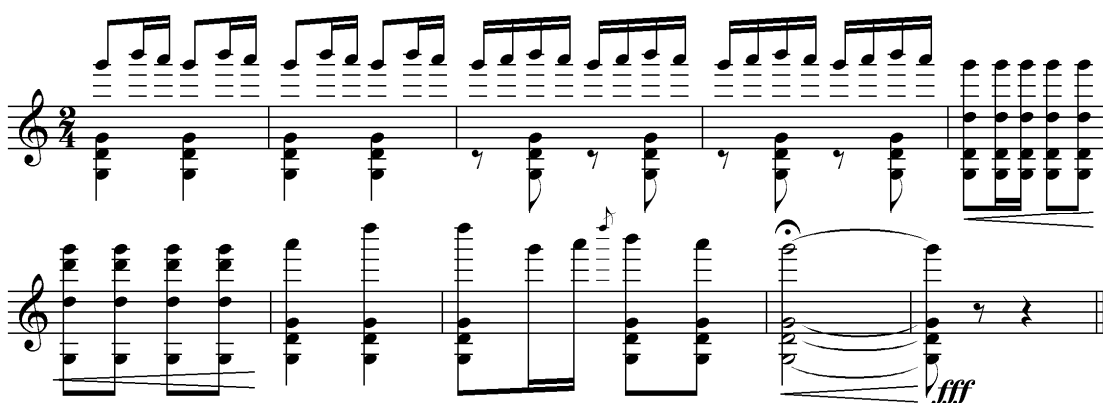
y : mm.157—164 ,

譜例 1-25 :



z : mm.165— 174 。

譜例 1-26 :



表二十六：春到沂河樂曲結構表

	曲式段落	樂曲架構	調 式	樂句劃分
A	一	散 板	C 調，第 1 至 11 小節。	a : 1—4 b : 5—9 c : 9—11
	二	快 板	G 調，第 12 至 73 小節。	d : 12—19

段				e : 20—27 f : 28—35 g : 36—43 h : 44—51 i : 52—59 j : 60—67 k : 68—73
B 段	三	慢板	C 調，第 74 至 81 小節 ;G 調，第 82 至 113 小節。	l : 74—81 m : 82—85 n : 86—88 o : 89—96 p : 97—105 q : 106—113
A' 段	四	快板	C 調，第 114 至 174 小節。	r : 114—117 s : 118—125 t : 126—133 u : 134—141 v : 142—149 w : 150—157



				x : 158—164
				y : 165—174

## 塔吉克舞曲

本曲曲式為 ABA' 三段體形式，F 音始之 F、(G)、A、B<sup>b</sup>、C<sup>#</sup>、D、E、F 音，據作者描述其運用兩個塔吉克音調，結合而成之音階<sup>148</sup>。A 段為 (mm.1—49)、B 段為 (mm.50—130)、A' 段 (mm.131—199) 以及尾奏 (mm.200—210)。其中，本曲較為特殊的是 A' 段以變奏 A 段的形式共變奏了六次，之後尾奏部份以 B 段開頭的樂句接尾奏做結束。現分段敘述如下：

### A 段 (mm.1—49)：

由五小段所構成：第一段類似導引 (mm.1—12)，第二段為主要的樂段 (mm.13—24)，第三段類似過門效果 (mm.25—36)，第四段是主要樂段的變奏 (mm.37—44)，最後的第五樂段 (mm.45—49) 則有尾奏及過門的效果。

### 第一小段 (mm.1—12)：

樂句 a (mm.1—2)：第一小節為四分音符，第二小節第一拍為本曲重要的節奏素材，旋律採用 F 音始之七聲音階，但主幹音為 F 音、A 音、E 音……這個旋律作曲表達運用半音關係 (E、F、C、D) 為其特色。

<sup>148</sup> 原載《人民音樂》No. 8 (1994)。此為王惠然先生提供資料。

譜例 2-1：



樂句 b (mm.3—4)：素材與 a 幾乎相同，兩樂句為模進的關係。

譜例 2-2：



樂句 c (mm.5—6)：由四分音符所構成的樂句。

譜例 2-3：



樂句 d (mm.7—8)：此特色為表現強烈的節奏並以切分的音符呈現。

譜例 2-4：



樂句 c 的再次出現 (mm.9—12)：後兩小節的休息有導入主要樂段效果。

譜例 2-5：



第二小段 (mm.13—24)：

樂句 a' (mm.13—16)：跟 a 幾乎完全類似，不過節奏有少許變化。

譜例 2-6：



樂句 b' (mm.17—20)：跟 b 幾乎完全類似，不過節奏有少許變化。

譜例 2-7：



樂句 e (mm.21—24)：與 a'、b'以模進的形式連續進行，基本上 b'與 e 都是 a'的延伸。

譜例 2-8：



第三小段 (mm.25—36)：

樂句 f (mm.25—28)

譜例 2-9：



樂句 f' (mm.29—32)

譜例 2-10：



以及 f'' (mm.33—36)：以本曲重要的節奏素材 (a 的第四拍) 做三個樂句的發展，有類似小過門的效果。

譜例 2-11：



第四小段 (mm.37—44)：

樂句 g (mm.37—40)：

譜例 2-12：



樂句 g' (mm.41—44)：將 A 段最主要的幾個樂句做減值再合併在這兩個樂句之中。

譜例 2-13：



第五小段 (mm.45—49)：

樂句 h (mm.45—49)：將樂句 d 的特色 (切分的節奏) 融入在此樂句之中，做 A 段的結尾。

譜例 2-14：



B 段 (mm.50—130)：

本段又分為兩個小樂段，第一小段主要較為輕鬆、悠閒地 (mm.50—93)，第二小段 (mm.94—130) 則是較為激烈、活潑的樂段。

第一小段 (mm.50—93)：

樂句 i (mm.50—57)：旋律性的樂句，流暢的鋪敘。

譜例 2-15：



樂句 j (mm.58—65)：前面有部分類似樂句 i，後半則不同。

譜例 2-16：



樂句 i' (mm.66—73)：樂句 i 的高八度。

譜例 2-17：



樂句 j' (mm.74—81)：樂句 j 的高兩個八度。

譜例 2-18：



過門 (mm.82—93)：有樂句 d 的強烈切分節奏類型，做為銜接到第二小段（快速樂段）的過門。

譜例 2-19：



第二小段 (mm.94—130)：為稍快的活潑樂段。

樂句 f' (mm.94—101)：與 A 段 mm.29—mm.36 的樂句 f' 相同，B 段的快速樂段將以此為基礎發展。

譜例 2-20：



樂句 k (mm.102—106)：類似樂句 g 的減值手法，將 A 段最熟悉的樂句拿來這邊做類似過門的效果。

譜例 2-21：



樂句 f'' (mm.107—122)：在這邊反覆了四次，每次有少許的變化。

譜例 2-22：

樂句 l (mm.123—130)：反覆了兩次，由 f'' 加上了 g 的減值手法而來。

譜例 2-23：

A'段 (mm.131—210)：

共分為兩樂段。第一段 (mm.131—199) 為 A 段主要樂段的不斷變奏，共出現了有六次變奏之多；第二段為樂句 i 及最後樂句所構成的尾奏。

第一小段 (mm.131—199)：為 A'段的主要樂段。

第一次變奏 (mm.131—138)：悠閒的奏出最初的樂段。

譜例 2-24：

第二次變奏 (mm.139—149)：出現切分的節奏型。

譜例 2-25：



小過門 1 (mm.150—151)：

譜例 2-26：



第三次變奏 (mm.152—159)：十六分音符出現變得較為頻繁。

譜例 2-27：



小過門 2 (mm.160—167)

譜例 2-28：



第四次變奏 (mm.168—179)：樂句在長度上做了擴張的變化。

譜例 2-29：





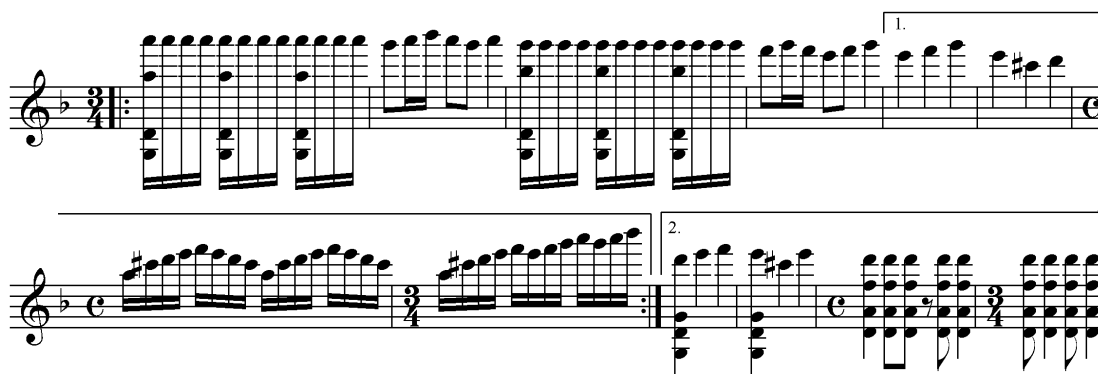
小過門 3 (mm.180—183)

譜例 2-30：



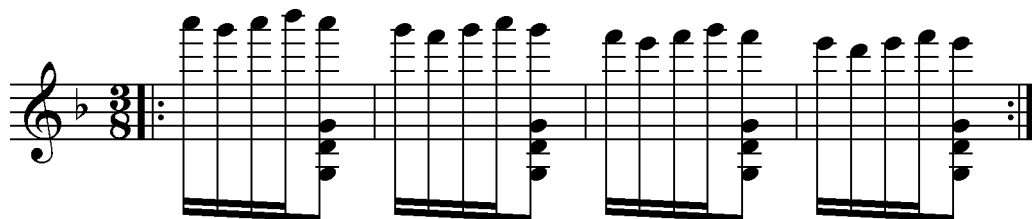
第五次變奏 (mm.184—195)：插入了樂句 c 與前面做呼應，樂句 d 有類似過門的效果。

譜例 2-31：



第六次變奏 (mm.196—199)：做了減值使樂句變得極短，有緊湊的效果。

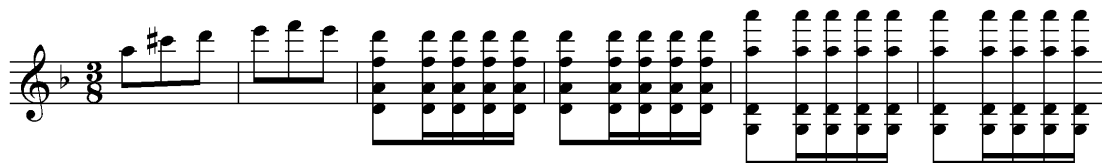
譜例 2-32：



第二小段 (mm.200—210)：由前面的樂句 i 以及最後的尾奏構成。

樂句 i (mm.200—205)：B 段開頭的樂句，與前面比較，唯結束有一點不同。

譜例 2-33：



尾奏 (mm.206—210)：強烈穩重的結束。

譜例 2-34：



## 劍器

唐代的舞蹈，除了大型的樂舞外，亦有小型的樂舞編制，這種小型的樂舞包括《健舞》與《軟舞》兩種形式。劍器亦稱劍器舞，為流行於唐代末年的一種民間舞蹈，樂舞風格剛健有力，舞姿灑脫，因此《劍器》在唐代屬於小型樂舞之《健舞》類，相較於《軟舞》它是剛健矯捷有力之舞蹈。《軟舞》是優美柔軟、溫柔婉約的一種舞蹈，像綠腰及春鶯轉就亦屬於《軟舞》類。相傳劍器舞為唐代民間藝人公孫大娘以善舞劍器而聞名於世，杜甫在《觀公孫大娘弟子舞劍器行》詩中描繪《劍器舞》內容為「優如羿射九日落，矯如群帝驂隆翔，來如雷霆收震怒，罷如江海凝清光。」可見此舞風格有剛猛雷霆之力，也有矯健之身影。

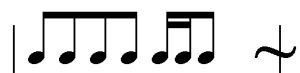
劍器為唐代健舞風格之樂曲，作曲者徐昌俊先生以描繪杜甫《觀公孫大娘弟子舞劍器行》為主題，本曲為羽調式五聲音階，(♭B、C、D、F、G) 其中 ♭E、A 音為經過裝飾音，有著中國南方樂曲《七聲奉五聲》之風格。柳琴的聲響很突出

適合獨奏，劍器中用很多輪指，演奏上有不同版本之詮釋。劍器為一首二段體的曲式，作者為描繪劍光刀影的氛圍，運用了很多裝飾不協和音，作為突出主題的形象。

其樂曲結構分析如下：

### 一、曲式與旋律分析：

此曲曲式為 Introduction、A、B、Coda，二段體（Binary Form）。為 C 音始之五聲音階 F，B<sup>b</sup>，E<sup>b</sup> 為經過裝飾音。全曲最重要的（主要）節奏型為：



本曲採用兩段體曲式結構，但末段的 Coda 類似 A 的再現，所以亦有奏鳴曲式的影子。而在第一段（呈示部）中，中間運用變奏展開 a 主題，有四個樂句組成。再現部只有一個樂段，由三個樂句形成。


### 二、調式與節奏特點：

本曲強調節奏上的對比，A 段 a<sup>1</sup> 是抒情的歌唱樂段，B 段為打鬥或比劍、刀光之場景描繪，速度轉為極快板，然後再輔以大量不協和裝飾音，主要主題之旋律亦為 B 段 e、b、••等羽調式。

Introduction (mm. 1 — 7)

譜例 3-1：



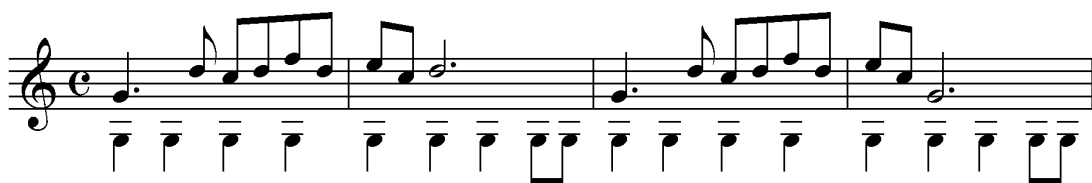
此段以固定節奏  做為主要素材，最高音  $d^2$  以固定節奏進行，中間夾有  $c^2$ 、 $a^1$ 、 $b^{b1}$ 、 $a^1$  及  $c^2$  的旋律，並在  $g$  音作為連接之節奏導入 A 段。

A 段 (mm. 8 — 35)

此段可分為以下七個樂句：

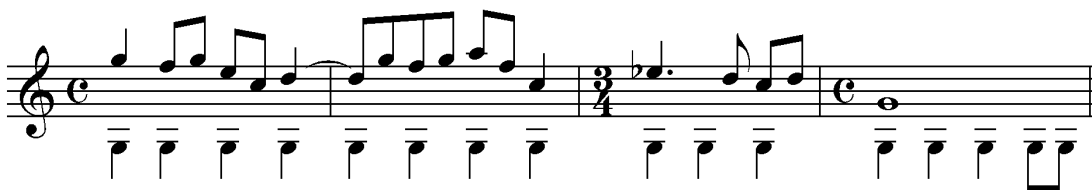
$a^1$  (mm. 8 — 11) 這是樂句的主題音樂，指法是以輪指來表達音樂的型態。

譜例 3-2：



$b^1$  (mm. 12 — 15) 此句為改變韻律，在 14 小節出現了一次 3/4 拍；且有一個特殊的變化音降  $E^2$ 。

譜例 3-3：



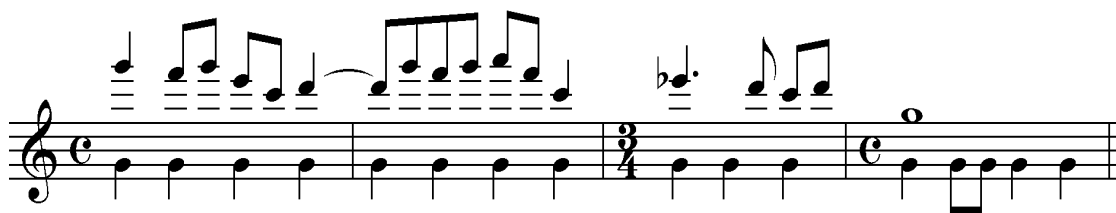
$a^2$  (mm. 16 — 19)，為  $a^1$  的高八度，以變奏形式把主題翻高八度演奏。

譜例 3-4：



$b^2$  (mm. 20 — 23)，為  $b^1$  的高八度，表達內心思緒的起伏及感歎。

譜例 3-5：



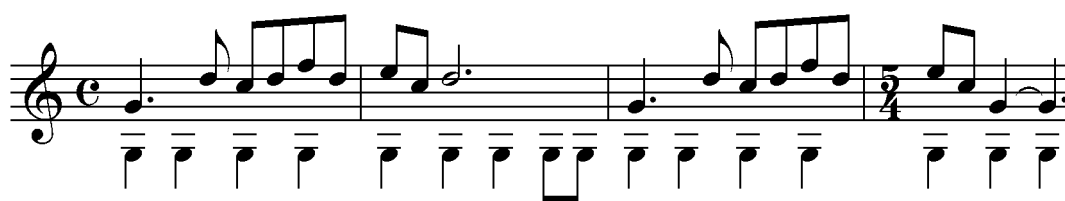
b<sup>1</sup> (mm. 24 — 27) 與 b1 不同的地方在於拿掉了部分的低音伴奏，24 到 26 小節需要細膩、小心並加入吟、揉等技巧演奏。

譜例 3-6：



a<sup>1</sup> (mm. 28 — 31) 與 a1 不同的地方在於最後一小節為接續擴充樂句，變化為 5/4 拍，且 31 小節後半就是擴充樂句，以再現的變奏形式出現，表達衝動、痛苦及難以壓抑的情感。

譜例 3-7：



a<sup>1</sup> 的擴充樂句 (mm. 31 — 35) 以輪指內在的力量將氣息及情緒往上推，旋律隨著起伏，增強整個音樂的力度及力量。

譜例 3-8：



mm. 35 為過門，銜接至 B 段，運用散板的形式，採用音符由慢到快逐漸過渡，把作品推向另一個情境。演奏技巧上，在風格、情緒、力度的掌握，都要與呈示部呈現風格上的反差。

譜例 3-9：



B 段 (mm. 36 — 120) 充滿動感的段落，速度轉為極快板  $\text{♩} = 300 - 380$ ，作曲者主要描繪劍器互擊之肅穆場面，樂曲進行時加入大量的不協和音，例如 e、b、b<sup>b1</sup>、a<sup>b</sup> . . . 等裝飾音。樂段分析如下：

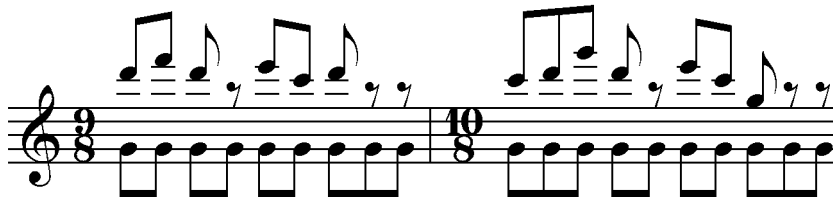
又可分為以下幾個段落：

B (1) (mm. 36 — 49) 36 到 43 小節為主題音樂，演奏時保持緊張、富有彈性的手法。44 到 49 小節為連接手法，演奏時採用八度跳躍輪奏手法。

B (1) 又可分為幾個樂句：

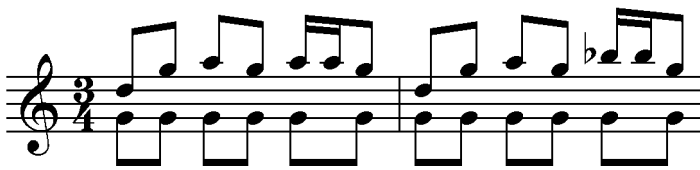
c<sup>1</sup> (mm. 36 — 37) 切換拍號，以不規則的形式呈現動感。

譜例 3-10：



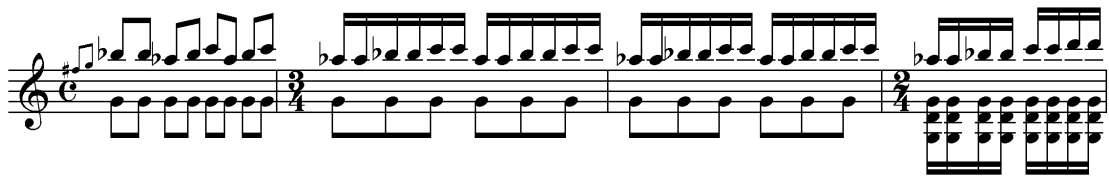
$d^1$  (mm. 38 — 39) 躍動式的音型。

譜例 3-11：



$e^1$  (mm. 40 — 43) 已漸次密集的音符做推進，銜接到  $f1$  的過門。

譜例 3-12：



$f^1$  (mm. 44 — 47) 後兩小節低八度進行。

譜例 3-13：



$f^2$  (mm. 48 — 49) 與  $f1$  相同，音有少許變化，長度較短。

譜例 3-14：



B (2) 的段落為：

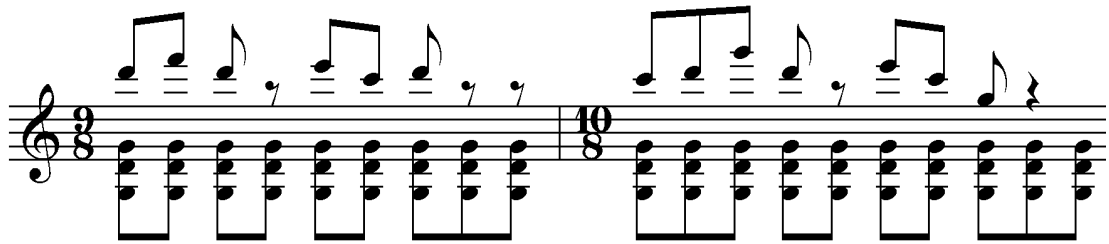
B (2) 為 (mm. 50 — 70) (樂句結構與 B1 相似) 50 到 58 小節為主題變奏手法，運用雙彈表達鏗鏘有力，短促的音色表達熱烈奔放感。


59 到 70 小節也是連接句型，演奏上運用強力右手彈弦的特點，一致的表達低沉、緊張醞釀更扣人心弦的畫面。

B (2) 又可分為幾個樂句：

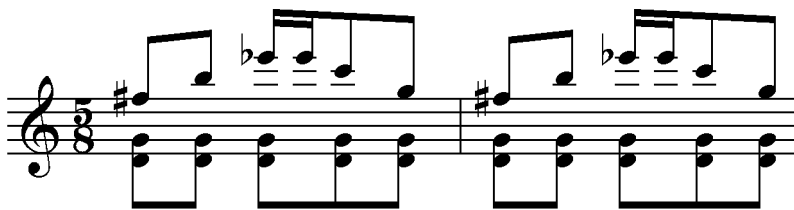
c<sup>2</sup> (mm. 50 — 51) 與 c1 大致相同，唯伴奏部分有些許不同。

譜例 3-15：



h<sup>1</sup> (mm. 52 — 53) 此處與 mm. 38 — 39 功能類似，有共同節奏。(  )

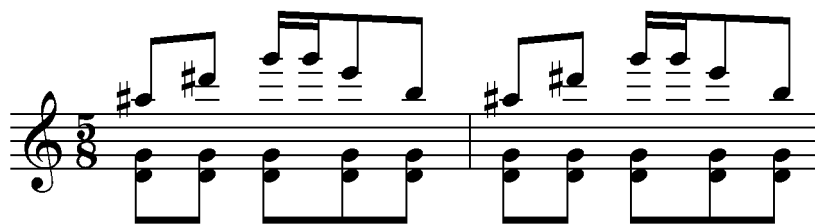
譜例 3-16：



h<sup>2</sup> (mm. 54 — 55) 為 h1 模進。



譜例 3-17：



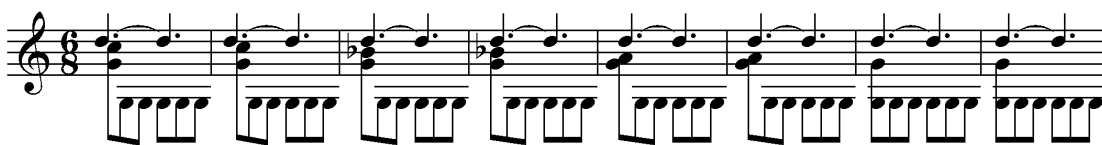
e<sup>2</sup> (mm. 56 — 58) 與 e<sup>1</sup> 的節奏類似，強度由 mp 到 fff。

譜例 3-18：



f<sup>3</sup> (mm. 59 — 66) 與 f<sup>1</sup>、f<sup>2</sup> 節奏型類似、效果相同。

譜例 3-19：



f<sup>4</sup> (mm. 67— 70) 與 f<sup>3</sup> 節奏型類似、效果相同。

譜例 3-20：



B (3) 的樂句為：

B (3) (mm. 71 — 120) (樂句結構前半與 B1 相似)

71 到 81 小節，作曲者繼續運用變奏、連接的手法，採用連續八度跳躍手法向上邁進。演奏上要求短促、有力、富有跳躍性。

82 到 120 小節為樂曲最高潮部份，以音樂主題進行展開性的發展，與前面形

成強烈對比。在前半部運用新的素材，在演奏上使用連續兩個八度及大跳，與變化音相互呼應，產生迥異的效果，體會公孫大娘刀光劍影的臨場感。在後半部份，採用固定的緊張音型和節奏，採用連續重複滑弦及逐漸增強的滑弦技法，深刻的表達公孫大娘的氣概。在滑音時，要均勻，密度上要有起伏的變化。通過節拍的變化，音要有力，保持很強的顆粒性，呈現有稜有角的音型，具有動力感，藉以象徵公孫大娘的堅韌性格。

B (3) 又可分為以下幾個樂句：

$c^3$  (mm. 71 — 72)  $c1$  的轉調。

譜例 3-21：



$f^5$  (mm. 73 — 75) 採用音符向上的手法，產生衝擊的音響效果。演奏上的要求需要短促及富有彈性的音質，每個音都要乾淨。

譜例 3-22：



$f^6$  (mm. 76 — 77) 中弦運用彈的指法，固定緊張的音型產生急迫感。

譜例 3-23：



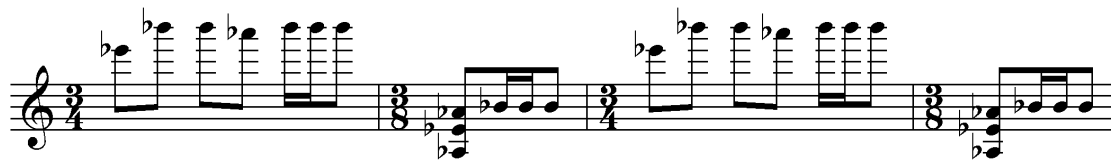
$i^1$  (mm. 78 — 81) 四次重複的音型，使用連接的手法。

譜例 3-24：



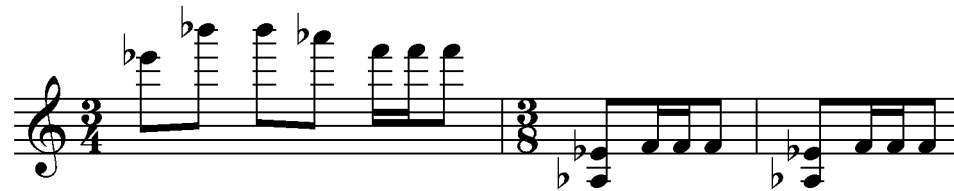
$d^2$  (mm. 82 — 85) 採用新的素材，演奏上運用大跳的手法和變化音，產生懸疑緊張感。

譜例 3-25：



$j^1$  (mm. 86 — 88) 變化音的呼應。

譜例 3-26：



$j^2$  (mm. 89 — 91) 音樂主題的展開性發展，情緒上有強烈感。

譜例 3-27：



k<sup>1</sup> (mm. 92 — 93) 變化音的的行進有連接的意味。

譜例 3-28：



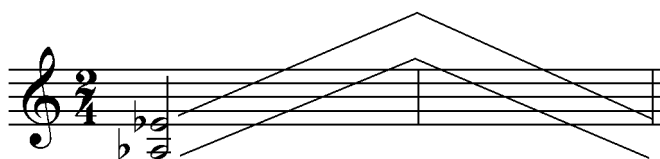
k<sup>2</sup> (mm. 94 — 97) 固定的音型及節奏，力度由大到小產生空間的行進。

譜例 3-29：



l<sup>1</sup> (mm. 98 — 99) 採用不協和的音，連續重覆滑弦及逐級增加的滑弦的手法。

譜例 3-30：



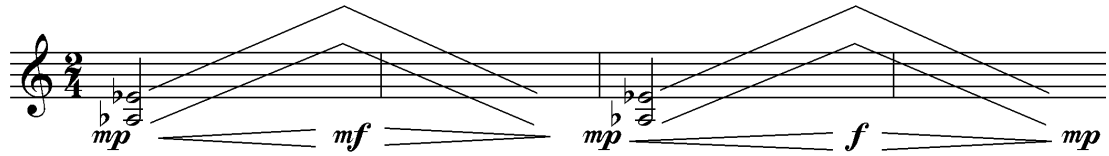
k<sup>3</sup> (mm. 100 — 103) 層層逼近的手法。

譜例 3-31：



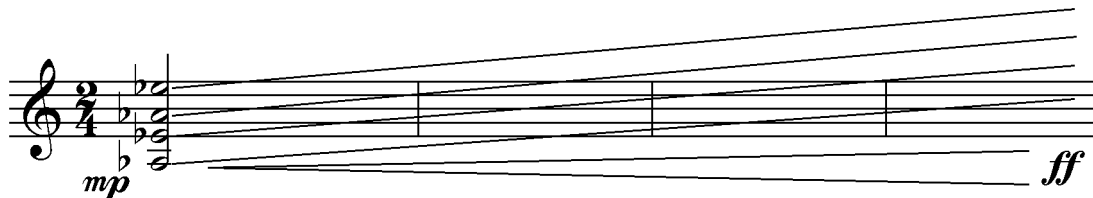
l<sup>2</sup> (mm. 104 — 107) 兩次的重覆雙滑弦，象徵公孫大娘騰雲架霧的英姿。

譜例 3-32：



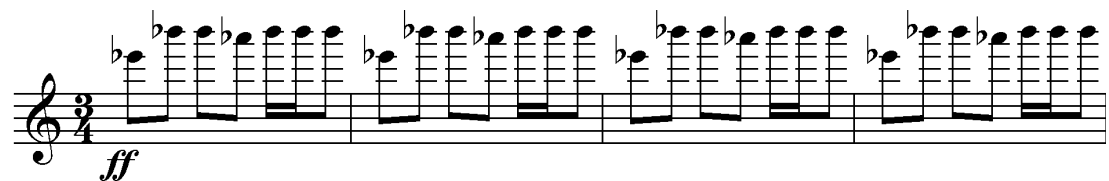
l<sup>3</sup> (mm. 108 — 111) 四條弦由第一個品向下，均勻的掃拂至最強的力度，將全曲帶至恢弘的意境。

譜例 3-33：



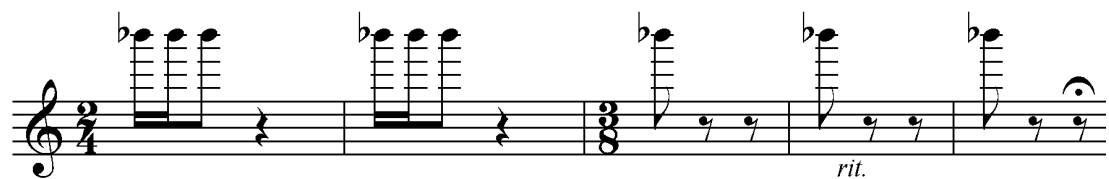
d<sup>3</sup> (mm. 112 — 115) 精華有力的音型，演奏上要結實有力，清晰且有很強的顆粒性。

譜例 3-34：



d 的減值 (mm. 116 — 120) 發音感要有動力。

譜例 3-35：



Coda 為 (mm. 121 — 134)。因為 (mm. 121 — 126) 為 A'，但因長度不足，

故與 mm. 127 — 134 合併為 Coda。

121 到 126 小節：由三個樂句組成，作曲者採用再現回到 a 主題。描述公孫大娘壓抑的情緒。演奏上要求細膩、深情、委婉的吟唱及心靈上的傾訴。在彈奏 126 小節時，要有空曠的感覺，造成疑惑及苦悶的效果，在延長音時，保留給音樂無限思索的空間。

Coda (mm. 121 — 134)

此段可分為幾個樂句：

a<sup>2</sup> (mm. 121 — 124) 一個樂段，由四個小節組成。

譜例 3-36：



b<sup>1</sup> (mm. 125 — 126) 這兩個小節演奏上要細膩、深情，吟唱內心的婉約情感，在 1<sup>26</sup> 小節第四拍的和絃，有無限想像的空間感。

譜例 3-37：



d<sup>6</sup> (mm. 127 — 132) 與 mm. 38 相似，在 mm. 82 及 mm. 84 中也出現。

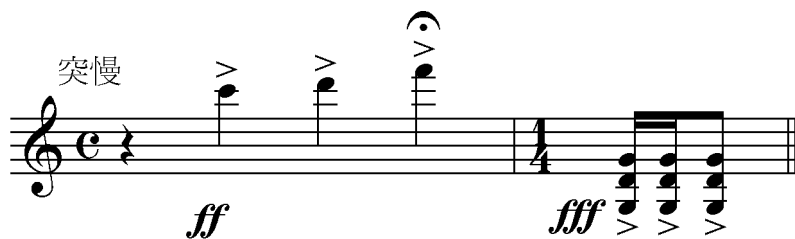
譜例 3-38：



採用八度翻跳的固定節奏，表達此曲內在的感情，強烈的感情及對比反差的特點。在演奏上要層層推進及一氣呵成，直到最後情緒爆發，在 132 小節第三拍上刹住，再用氣勢般的聲勢及銳不可擋的氣氛將音樂推向高峰，然後突然結束，留下萬般的無限的遐想空間。

d<sup>7</sup> (mm. 133 — 134) 用強烈的力度，將音樂推向樂曲的高潮。

譜例 3-39：



總結整首樂曲在技術層面上要做到，對旋律線條的精確掌握，音響上強弱反差對比來展現此曲的活力，深入的理解此曲的深度及意境及歷史背景和層次變化，這樣才能體現音樂的內涵，使音樂更具藝術的感染效果。

## 第二節 台灣柳琴作品創作技法之探討

台灣的柳琴作品創作，大約可追溯自一九八〇年左右，方有作曲家為柳琴這項樂器創作作品，筆者所知，約有王正平、陳裕剛、陳中申、蘇文慶及鄭翠蘋等人之作品，雖然目前作品不超過十首，但可遇見未來將有更多的作曲家為這項樂器投入創作。以創作年代先後，選取三首作為分析探討之曲目，這三首分別為王正平的《塞北雁》、陳中申的《車鼓姑娘》、蘇文慶及鄭翠蘋的《雨後庭院》。

### 塞北雁

本曲創作素材源自新疆之民歌，樂曲風格為描述邊境雁兒飛翔之姿態，樂曲分為四段，第一、二段表現雁的形象及輕盈愉悅之姿，第三、四段傳遞思鄉之情及迫切歸鄉的喜悅。茲分述如下：

本曲為導奏（散板）、ABA、尾奏形式。

散板（mm.1—25）：此段共分爲三個樂句。

樂句 a（mm.1—9）

樂句 b（mm.10—17）：類似樂句 a，後面三連音部分有所發展。

樂句 a<sup>1</sup>（mm.18—25）：起始與樂句 a 相同，之後的旋律開展稍作變化，因此整個散板具有 ABA<sup>1</sup>的效果，第 24 小節速度由「慢起漸快」導入 A 段的過門。A 段（mm.26—96）：共分三個樂段，雖然中間段較短，不過亦有 ABA 的效果。

導奏素材源自新疆之民歌<sup>149</sup>，旋律為五聲音階，或者亦為七聲 E 音始之

---

<sup>149</sup> 作曲者運用新疆的歌謠為譜寫的動機。



羽調式，以 E、 $\sharp$ F、G、A、B、C、 $\sharp$ C、D 爲主。

散板 (mm.1— 25)：此段共分爲三個樂句。

樂句 a (mm.1— 9)：

譜例 4-1：

The musical score for Example 4-1 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part on a single staff and a Piano (鋼琴) part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures per system, with measure numbers 1, 4, and 7 indicated at the start of each system.

- System 1 (Measures 1-3):** The Willow Flute part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, and then eighth-note patterns. The Piano part features a bass line with sustained chords and a treble line with eighth-note patterns. Trill ornaments (marked with '3') are present in both parts.
- System 2 (Measures 4-6):** The Willow Flute part continues with eighth-note patterns and trills. The Piano part maintains a similar accompaniment style with trills in the treble.
- System 3 (Measures 7-9):** The Willow Flute part features a long melodic line with a trill. The Piano part includes a quintuplet (marked with '5') in the treble line.

樂句 b (mm.10— 17)：類似樂句 a，後面三連音部分有所發展。

譜例 4-2：

The musical score for Example 4-2 is presented in two systems. The first system covers measures 10 to 12, and the second system covers measures 13 to 15. The score is written for Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴) in a key with one sharp (F#) and common time (C).

**System 1 (Measures 10-12):**

- 柳琴 (Willow Flute):** Measures 10-12 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes. Measures 11 and 12 contain triplet eighth notes.
- 鋼琴 (Piano):** The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, mirroring the Willow Flute. Measures 11 and 12 contain triplet eighth notes. The left hand plays a sustained chord in the bass register, with a fermata over the first two measures.

**System 2 (Measures 13-15):**

- 柳琴 (Willow Flute):** Measures 13-15 continue the melodic development with eighth notes and quarter notes. Measures 13 and 14 contain triplet eighth notes.
- 鋼琴 (Piano):** The right hand continues with eighth notes and quarter notes, including triplet eighth notes in measures 13 and 14. The left hand remains mostly silent, with a final melodic flourish in the bass register in measure 15, marked with a '6' below it.

樂句 a<sup>1</sup> (mm.18— 25)：開頭與樂句 a 相同，後面做發展使散板部分有 ABA 的效果，後段慢起漸快的部分為導入 A 段的過門部分。

譜例 4-3：

The musical score for Example 4-3 consists of three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a single treble clef staff, while the Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The first system shows the initial development of the phrase, the second system continues with more complex rhythmic patterns, and the third system concludes with a final melodic flourish.

A 段 (mm.26— 96)：共分三個樂段，雖然中間段較短，不過亦有 ABA 的效果。

第一段 (mm.26— 41)：

樂句 c (mm.26— 29):

譜例 4-4:

Musical score for Example 4-4. It consists of two staves: Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow Flute part is in the upper staff, starting with a whole note chord and then remaining silent. The Piano part is in the lower staff, featuring a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

樂句 c<sup>1</sup> (mm.30— 33): 節奏及音域均類似 d, 唯後段有所變動。

譜例 4-5:

Musical score for Example 4-5. It consists of two staves: Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow Flute part is in the upper staff, remaining silent throughout. The Piano part is in the lower staff, featuring a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

樂句 c (mm.34— 37): 柳琴再次演奏 d 樂句, 但後面有變化。

譜例 4-6:

Musical score for Example 4-6. It consists of two staves: Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow Flute part is in the upper staff, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part is in the lower staff, featuring a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

樂句 c<sup>2</sup> (mm.38— 41)：柳琴演奏 e 樂句的變形，後段拉高結尾。

譜例 4-7：

柳琴

鋼琴

過門 (mm.42— 45)

譜例 4-8：

柳琴

鋼琴

第二段 (mm.46— 61):

樂句 d (mm.46— 53)

譜例 4-9:

The musical score for Example 4-9 is presented in two systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for the Willow Flute (柳琴) and the lower staff is for the Piano (鋼琴). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Willow Flute part is mostly silent, with a few notes in the first system. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many triplets (indicated by a '3' above or below the notes) and some sixteenth-note runs. The first system covers measures 46-53, and the second system covers measures 54-61.

樂句 d<sup>1</sup> (mm.54— 61)：柳琴再次演奏 f 樂句，做部分的小變化，最後有延長並發展，以便銜接回樂句 d。

譜例 4-10：

Example 4-10 consists of two systems of musical notation. Each system features a Willow Zither (柳琴) part on a single staff and a Piano (鋼琴) part on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and G major. The first system shows the Willow Zither playing a melodic line with some grace notes, while the piano provides harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The second system continues this texture, with the Willow Zither part ending in a more complex, ornamented flourish.

第三段 (mm.62— 96)：主要以變奏第一段的方式進行。

樂句 d (mm.62— 65)

譜例 4-11：

Example 4-11 consists of two systems of musical notation. Each system features a Willow Zither (柳琴) part on a single staff and a Piano (鋼琴) part on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and G major. In the first system, the Willow Zither part is mostly silent, while the piano plays a rhythmic accompaniment. In the second system, the Willow Zither enters with a melodic line, and the piano continues its accompaniment.

樂句 e (mm.66— 69)

譜例 4-12：

Musical score for Example 4-12. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two staves: Willow (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow part is a single melodic line. The Piano part is a two-staff arrangement (treble and bass clef) with a crescendo hairpin in the final measure.

樂句 d<sup>1</sup> (mm.70— 73)

譜例 4-13：

Musical score for Example 4-13. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two staves: Willow (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow part is a single melodic line. The Piano part is a two-staff arrangement (treble and bass clef) with dynamics markings: *mp*, *mf*, *mp*, and *mf* across the four measures.

樂句 e<sup>1</sup> (mm.74— 77)

譜例 4-14：

Musical score for Example 4-14. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two staves: Willow (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow part is a single melodic line. The Piano part is a two-staff arrangement (treble and bass clef) with dynamics markings: *mf* and *mp* across the four measures.



樂句 d<sup>2</sup>(mm.78— 80): 鋼琴以變奏的形式演奏樂句 d, 速度加快且長度縮短, 營造緊湊的效果。

譜例 4-15:

The musical score for Example 4-15 is written for Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Willow Flute part consists of three measures of whole rests. The Piano part features a complex rhythmic pattern: the right hand plays a sequence of eighth notes with slurs and accents, while the left hand plays a simpler eighth-note accompaniment.

樂句 e<sup>2</sup>(mm.81— 83): 柳琴以變奏的形式演奏樂句 e, 速度加快且長度縮短, 營造緊湊的效果。

譜例 4-16:

The musical score for Example 4-16 is written for Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Willow Flute part plays a rapid, intricate eighth-note melody with slurs and accents. The Piano part provides accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

樂句 d<sup>3</sup> (mm.84— 86): 鋼琴以變奏的形式演奏樂句 d, 速度加快且長度縮短, 營造緊湊的效果。

譜例 4-17:

Musical score for Example 4-17. The score is in 2/4 time and G major. It consists of three measures. The Willow Flute part (柳琴) is shown as a single staff with a whole rest in each measure. The Piano part (鋼琴) is shown as a grand staff with two staves. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a simple eighth-note bass line. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

樂句 e<sup>3</sup> (mm.87— 89): 柳琴以變奏的形式演奏樂句 e, 速度加快且長度縮短, 營造緊湊的效果。

譜例 4-18:

Musical score for Example 4-18. The score is in 2/4 time and G major. It consists of three measures. The Willow Flute part (柳琴) plays a rapid eighth-note melody. The Piano part (鋼琴) is shown as a grand staff with two staves. The right hand plays a complex eighth-note accompaniment with some chords, and the left hand plays a simple eighth-note bass line.

過門 (mm.90— 96): 高音有半音級進的下行音型。半音呼應開頭大量的半音

應用。

譜例 4-19:

The musical score for Example 4-19 consists of two systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Willow Flute part in both systems features a descending half-step scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Piano part in the first system has a treble clef with a sixteenth-note accompaniment and a bass clef with a quarter-note accompaniment. The Piano part in the second system has a treble clef with a quarter-note accompaniment and a bass clef with a quarter-note accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

B 段 (mm.97— 158)：類似 ABA，後以裝飾奏連接至 C 段。

導入 (mm.97— 100)

譜例 4-20：

慢板  $\text{♩} = 52$

柳琴

鋼琴

The musical score for Example 4-20, Introduction (mm. 97-100), is written in 2/4 time with a tempo of Adagio (♩ = 52). It consists of three staves. The top staff is for the Pipa (柳琴), which is mostly silent. The middle and bottom staves are for the Piano (鋼琴). The piano part begins with a piano (p) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords with grace notes in the left hand, marked with piano-piano (pp) dynamics.

樂段 f (mm.101— 116)：均為兩小節所構成的小樂句，由柳琴所緩唱，由簡

單的節奏所形成。

譜例 4-21：

The musical score for Example 4-21 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The Willow Flute part consists of simple, melodic phrases, often with rests. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs and dynamic markings like accents (>) and hairpins (< and >).

過門 (mm.117— 119)：由 mm.90 的半音下行音型而來，不過半音行進更爲

明顯。

譜例 4-22：

The musical score for Example 4-22 is written for Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴) in 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Willow Flute part consists of three measures of continuous sixteenth-note patterns, primarily moving in a descending half-step sequence. The Piano part is marked with a forte (*f*) dynamic and features a descending half-step line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score is presented in a system with three measures.

樂段 g (mm.120— 134)：由鋼琴演奏的、較為自由的樂段，素材來自樂段 f 的簡單節奏型以及樂句 d 的音型。

譜例 4-23：

The musical score for Example 4-23 is presented in three systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for Willow (柳琴) and the lower staff is for Piano (鋼琴). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The Willow part is mostly silent, with only a few notes in the first system. The Piano part is the primary focus, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first system shows the initial entry of the piano with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this pattern with some melodic development. The third system shows a more complex rhythmic texture with sixteenth-note runs in both hands.

過門 (mm.135— 136)

譜例 4-24：

The musical score for Example 4-24 is written for Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). It consists of two measures in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Willow Flute part is shown on a single staff with a treble clef and contains two whole rests. The Piano part is shown on a grand staff with a treble and bass clef. In the first measure, the right hand plays a quarter note chord (F3, A-flat3, C4) followed by an eighth-note pair (G3, A-flat3), and the left hand plays a quarter note chord (F2, A-flat2, C3). In the second measure, the right hand plays a quarter note chord (F3, A-flat3, C4) followed by an eighth-note pair (G3, A-flat3), and the left hand plays a quarter note chord (F2, A-flat2, C3).



樂段  $g^1$  (mm.137— 152)：由鋼琴演奏的樂段  $g$  的變化，柳琴襯以過們的半音

素材。

譜例 4-25：

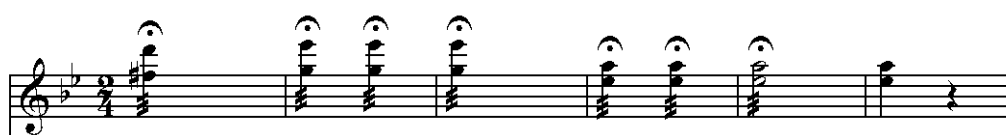
The musical score for Example 4-25 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) staff and a Piano (鋼琴) grand staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 2/4. The Willow Flute part consists of melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Piano part provides accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamic markings are used throughout: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). The score shows a clear interplay between the two instruments, with the Willow Flute often playing a more active role while the Piano provides harmonic support.

裝飾奏 (mm.153— 158)：柳琴以滑奏及音效的展現表達情感的延伸。這裡作者雖標為裝飾奏，但具有過門的效果。

譜例 4-26：

Cadenza

柳琴



The musical score for the Cadenza section is written for the Liuqin. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a series of chords, each with a fermata above it, indicating a sustained or glissando effect. The chords are: a triad of G2, B2, and D3; a triad of G2, B2, and D3; a triad of G2, B2, and D3; a triad of G2, B2, and D3; a triad of G2, B2, and D3; a triad of G2, B2, and D3; and finally, a single note G2.

C 段 (mm.159— 251)：共分五段，有拱門形式 (ABCBA) 的效果，亦可和最後的結束段合為最後的一段。

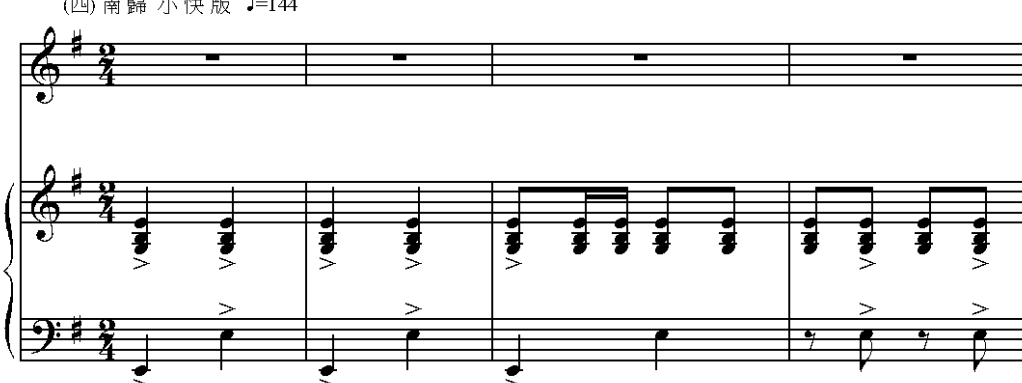
導奏 (mm.159— 162)：為本曲的主要節奏。

譜例 4-27：

(四) 南歸 小快版 ♩=144

柳琴

鋼琴



The musical score for the introduction of 'Nan Gui' is written for Liuqin and Piano. It is in 2/4 time and has a tempo of 144 beats per minute. The Liuqin part consists of four measures of whole rests. The Piano part consists of four measures of accompaniment. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with accents (>) above the notes.

第一大段 (mm.163— 185)：

樂句 h (mm.163— 169)

譜例 4-28：

Musical score for Example 4-28, featuring Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The score is in 2/4 time and G major. The Willow Flute part consists of six measures of eighth-note patterns, with dynamics *mf* and *f* indicated. The Piano part consists of six measures of chords and eighth-note accompaniment.

過門 (mm.170— 171)

譜例 4-29：

Musical score for Example 4-29, featuring Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The score is in 2/4 time and G major. The Willow Flute part consists of two measures of whole rests. The Piano part consists of two measures of chords and eighth-note accompaniment.

樂句 i (mm.172— 178)：與樂句 i 做模進，音程幾乎完全相同。

譜例 4-30：

The musical score for Example 4-30 is presented in two systems. Both systems are in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The first system consists of four measures. The Willow Flute (柳琴) part in the upper staff plays a melodic line of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The Piano (鋼琴) part in the lower staff features a rhythmic accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system also consists of four measures. The Willow Flute part continues the melodic line, which is a transposition of the first system's melody. The Piano part provides a similar accompaniment, with some chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score uses standard musical notation, including treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. Dynamics and articulation marks such as accents (>) and slurs are present throughout the score.

樂句 j (mm.179— 185)：樂句 i 與 j 的延伸段。

譜例 4-31：

The musical score for Example 4-31 is presented in two systems. The first system consists of three measures. The Willow Flute part (柳琴) is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a continuous eighth-note melody with accents (>) over the notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first measure. The Piano part (鋼琴) is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It provides harmonic support with chords in the right hand and single notes in the left hand, all marked with accents (>). The second system also consists of three measures. The Willow Flute part continues with a similar eighth-note melody, ending with a few notes that have accents (>). The Piano part continues with its harmonic accompaniment, including some chords in the right hand and single notes in the left hand, all marked with accents (>).

第二大段 (mm.186— 204)：

樂句 k (mm.186— 193)：以此段主要節奏型所構成，有急促激動之感。

譜例 4-32：

The musical score for Example 4-32 is presented in two systems. Each system consists of a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Piano part is written in a grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system includes a first ending bracket over the first two measures of the Willow Flute part, marked with a first ending '1.' and a dynamic marking of *mf*. The Willow Flute part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

樂句1 (mm.194— 200)：樂句 k 的減值，使音樂更為急促。

譜例 4-33：

柳琴

鋼琴

柳琴

鋼琴

Detailed description: This musical score is for Example 4-33, consisting of two systems. The first system shows the Willow Flute (柳琴) playing a melodic line in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment (鋼琴) features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system continues the Willow Flute part with a trill-like figure and a crescendo hairpin, while the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

過門 (mm.201— 204)：與前面過門類似，不過此處用 C 段主要節奏素材構成。

譜例 4-34：

柳琴

鋼琴

Detailed description: This musical score is for Example 4-34, also in 2/4 time with a key signature of one sharp. The Willow Flute (柳琴) part begins with a dynamic marking of *f* and includes a second ending bracket. The piano accompaniment (鋼琴) features a rhythmic pattern of chords in the right hand and a bass line in the left hand, mirroring the style of the previous example.

第三大段 (mm.205— 222)：

樂句 m (mm.205— 214)：以樂句 g 的素材在這裡做穿插。

譜例 4-35：

The musical score for Example 4-35 is presented in two systems. The first system consists of two staves: the top staff is for Willow (柳琴) and the bottom staff is for Piano (鋼琴). The Willow staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with two triplet markings (indicated by a '3' below the notes). The Piano staff is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The second system also consists of two staves for Willow and Piano. The Willow staff continues with its melodic line, including another triplet. The Piano staff continues with its accompaniment, showing a steady rhythmic pattern in the bass line and chords in the treble line.



樂句 n (mm.215— 222)：以樂句 g 的素材在這裡做穿插，較樂句 m 減值。

譜例 4-36：

The musical score for Example 4-36 consists of two systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The music is in 3/4 time and G major. The Willow Flute part is marked *mp* and features a melodic line with triplet markings. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The first system shows the initial four measures, and the second system continues the piece with similar phrasing and triplet markings.

第四大段 (mm.223— 237)：

樂句 o (mm.223— 230)

譜例 4-37：

The musical score for Example 4-37 is presented in two systems. Each system consists of a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Piano part is written in a grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) and an accent (>) over the first note of the Willow Flute part. The Willow Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

樂句 p (mm.231— 237)

譜例 4-38：

The musical score for Example 4-38 is presented in two systems. The first system consists of a Willow Flute (柳琴) part on a single staff and a Piano (鋼琴) part on a grand staff. The Willow Flute part begins with a melodic line in the treble clef, marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part provides accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the Willow Flute part with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, and is marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano accompaniment continues with chords and a steady bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

第五大段 (mm.238— 251)：

樂句 h<sup>1</sup> (mm.238— 244)：此處加入敲擊面板的技巧，其餘部分則與樂句 i 相同。

譜例 4-39：

敲板面 左右手互敲

柳琴

鋼琴

敲琴板

柳琴

鋼琴

樂句 i<sup>1</sup> (mm.245— 251)：此處加入敲擊面板的技巧，其餘部分則與樂句 j 相同。

譜例 4-40：

敲板面 左右手互敲

柳琴

鋼琴

敲琴板

過門 (mm.252— 255)

譜例 4-41：

柳琴

鋼琴

結束段 (mm.256— 332)：

樂句 k (mm.256— 263)：與樂句 d 類似，僅開頭有所不同。

譜例 4-42：

The musical score for Example 4-42 is presented in two systems. Each system consists of a Willow (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow part is written in a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The score is divided into two measures of 2/4 time and two measures of 3/4 time. The Willow part begins with a *mp* dynamic marking. The Piano part also begins with a *mp* dynamic marking. The Willow part features a melodic line with a slur over the final two notes of the 3/4 section. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

樂句1 (mm.264— 271)：與樂句 e 類似，僅開頭有所不同。

譜例 4-43：

柳琴

鋼琴

*mp*

過門 (mm.272— 273)

譜例 4-44：

柳琴

鋼琴

樂句 d 的增值 (mm.274— 281)

譜例 4-45 :

The image displays two systems of musical notation for Example 4-45. Each system consists of a Willow (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow part is written in a single treble clef staff, while the Piano part is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system spans measures 274 to 281, and the second system spans measures 282 to 289. The Willow part features a melodic line with a long note in measure 278, which is held over into measure 279. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.



樂句 e 的增值 (mm.282— 289)

譜例 4-46 :

The musical score for Example 4-46 is presented in two systems. Each system consists of a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part is written in two staves, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand, sharing the same key signature. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system shows the Willow Flute playing a melodic line with a slur over the final two measures, and the Piano providing harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The second system continues the melodic and harmonic development, with the Willow Flute part featuring a similar slur over the final two measures. The time signature changes from 2/4 to 3/4 in the second measure of each system.

樂句 o<sup>1</sup> (mm.290— 296)：樂句1的移調及發展。

譜例 4-47：

柳琴

鋼琴

柳琴

鋼琴

Detailed description: This musical score consists of two systems. Each system has three staves. The top staff is for Willow Flute (柳琴), the middle for Piano (鋼琴) right hand, and the bottom for Piano (鋼琴) left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system shows the Willow Flute playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the piano accompaniment features chords and a simple bass line. The second system continues the melodic development in the Willow Flute part, with the piano accompaniment providing harmonic support.

推移 1 (mm.297— 300)：以主要節奏素材做高潮的鋪陳。

譜例 4-48：

柳琴

鋼琴

Detailed description: This musical score consists of two systems. Each system has three staves. The top staff is for Willow Flute (柳琴), the middle for Piano (鋼琴) right hand, and the bottom for Piano (鋼琴) left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Willow Flute part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The piano accompaniment features chords and a bass line, with some notes in the right hand marked with accents (>) in the second system.

樂句  $h^2$  (mm.301— 307)：樂句 i 的擴充。

譜例 4-49：

柳琴

鋼琴

推移 2 (mm.308— 311)：以主要節奏素材做高潮的鋪陳。

譜例 4-50：

柳琴

鋼琴

主要節奏減值 (mm.312— 318)

譜例 4-51 :

The musical score for Example 4-51 is presented in two systems. Each system consists of a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a single treble clef staff, while the Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The Willow Flute part features a melodic line with some grace notes and slurs. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

結束段 (mm.319— 332)：以主要節奏將音樂推至高峰結束。

譜例 4-52：

The musical score for Example 4-52 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Willow Flute part consists of continuous eighth-note patterns, while the Piano part provides harmonic support with chords and occasional melodic lines. The score concludes with a double bar line.

柳琴

鋼琴

柳琴

鋼琴

柳琴

鋼琴

## 車鼓姑娘

本曲來自台灣民間「車鼓弄<sup>150</sup>」的車鼓調，由陳中申先生加以改編而成，是一首以柳琴（兼唱歌）為主奏樂器的室內樂曲。

本曲採用車鼓調<sup>151</sup>中的「車鼓四門」及「流漣譜<sup>152</sup>」（或稱「囉嚏譜」）穿插寫成，共分為十五個段落。演唱部份並沒有歌詞，「車鼓四門」直接以工尺譜的唱名當歌詞；「流漣譜」也是按傳統的方式，唱一些並沒有意義的字音，如「囉」、「嚏」、「來」、「弄」……等。本曲以「車鼓四門」旋律為主，以不同的配器加花演奏九次，中間穿插二次的「流漣譜」當作副歌，以作旋律及調性的變化。

樂器的編制除了主奏的柳琴及伴奏的揚琴、中阮等彈撥樂器外，拉弦及打擊樂器特別全選用台灣的本土樂器-殼仔弦（中音板胡）、大廣弦、四塊、碰玲、響盞，以樂器音色保持本曲的台灣風格。

根據作曲家陳中申口述，本曲之主題「車鼓四門」之旋律，是他在一九八九年為了替臺北民族舞團團長蔡麗華的舞蹈作品「慶神醮」中的一段「車鼓舞」寫音樂，聽寫了弄車鼓的民間藝人（男女各一）所唱之車鼓調旋律而來。演出時，男女舞者一面跳舞互相逗弄，一面唱著這個旋律。一九九六年時應筆者之邀，以「車鼓四門」之旋律為主題，以「流漣譜」作副歌，為筆者的獨奏會改寫了這個以柳琴為主奏的版本「車鼓姑娘」。

---

<sup>150</sup> 車鼓弄，可當民間音樂的戲曲，也可當民間音樂的小調等。

<sup>151</sup> 在新時代唱片出版「車鼓調大唱集」中有提到車鼓調，見邱坤良主編「中國傳統戲曲音樂」p.84。

<sup>152</sup> 語音的不同也稱「囉嚏譜」，因其唱詞均以「囉嚏」記載，才以此命名。

後來陳中申接觸到別的民間藝人演唱「車鼓四門」，發現旋律不一樣，再拿別人聽寫出來的工尺譜（如附譜 1.），仔細與「車鼓姑娘」所唱的工尺譜核對一下，結果找到很多與唱名不相符的音。可能是民間藝人以口傳心授方式學習，久而久之產生了誤傳、遺忘，或是以自己的美感經驗加以增減改變，因而產生不同的版本。現將正確的「車門四門」樂譜附上（附譜 2.），以作為比較及分析之參考。

這兩個譜以調式及旋律動向來看是一樣的，只是有些音因加花不同，及高低八度不同，而有不同的唱名。如附譜 1.的 La 是低音，唱『士』，附譜 2.的 La 是中音，則改唱『五』。附譜 1.的 Sol 是低音，唱『合』，附譜 2.的 Sol 是中音，則改唱『六』。不過，基本上附譜 1.音型較簡單，可視為骨幹譜，附譜 2.則是加花譜。

「車鼓四門」的調式以工尺譜唱名來看，大部分樂句都停在「五」上（也就是首調唱名的 La），兩次停在「工」上（也就是首調唱名的 Mi），結束句是「五六五」，結束音是「五」，因此是屬於羽調式；但「車鼓姑娘」卻大多停在首調的 Re 上，8-12 小節兩次停在 La 上，結束又回到 Re 上，因此，「車鼓姑娘」是一首商調式的曲子，與原曲「車鼓四門」的羽調式不同，與工尺譜唱名更是有矛盾的（如結尾音是 Re，工尺譜唱名應該是「尺」，歌詞卻唱成「五」），對聽得懂工尺譜的人，會產生錯亂。

不過，「車鼓姑娘」雖與原曲不同，卻發展成有調式變化的旋律。一開始 7 小節是 G 商調（以 G 為 Re），8-12 小節則轉成了 C 商調（以 C 為 Re），13-14 小節又轉回 G 商調，比原曲從頭到尾都是羽調更富有張力。

民間音樂常常在經過演出、流傳後，每個民間藝人會加上了自己的即興見解及表現方式，還有地域、風俗的不同，使曲子慢慢產生各種變化，豐富了原曲的內涵。由「車鼓四門」到「車鼓姑娘」的演變，即可看到民間音樂多采多姿的生命力。

筆者僅就「車鼓姑娘」各個段落的曲調、調式、主奏及伴奏的樂器配置、加花手法做分析，如下圖表（表二十二）。

「車鼓姑娘」主題「車鼓四門」是商調式五聲音階結構（G A C D F G），（見譜例一），B<sup>b</sup>及 E 為裝飾音，為中國傳統七聲奉五聲<sup>153</sup>之用法；副歌「流連譜」則是徵調式五聲音階。其音域範圍演唱部份是由 g 到 b e'，共計 13 度音程；柳琴演奏部份是由 g 音到 f'' 共計 21 度音程，屬器樂風格，因此音域較為寬廣。

引子（mm.1—3）：三小節，第一小節主奏者先以人聲喊「後賴」，確定速度之後，再以樂曲的最後兩小節（結束句）旋律當作引子。樂器配置為揚琴、中阮、中音板胡、大廣弦、四塊。

---

<sup>153</sup> 「七聲奉五聲」就是以五聲音階為主，但有七個音出現，其他兩個音是裝飾的意思。



譜例 5-1：

柳琴(唱) 後 賴!

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊碰鈴兼響盞 (四塊)

主題 (mm.4—17)：以工尺譜音名為歌詞(但部份與實際音高不同)，4-10 小節是 G 商調 (以 G 為 Re)；11-15 小節則轉成了 C 商調 (以 C 為 Re)，這 5 小節與原來的「車鼓四門」相同。16-17 小節又轉回 G 商調。全段以 F 音開始，結束在 D 音，屬於 F 調的五聲音階 (其中 B<sup>b</sup>、E 為裝飾音)，主旋律為柳琴兼唱歌，大廣弦大部分與主旋律類似、偶有加花作過門效果。

譜例 5-2 :

柳琴(唱)  
上 啊 五上 五 六工啊 工六五六 五啊六上 五 六五啊 工尺工啊伊多 上尺工

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊  
碰鈴兼響盞

柳琴(唱)  
工尺工 六也工六 工尺上啊 上尺工 尺上尺 上啊咧五上 五六五啊

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊  
響盞

加花一 (mm.18—31)：以柳琴提高 8 度加花爲主奏，中阮彈骨幹音當伴奏，揚琴  
 偶而加入以加強某些句子的力度，四塊還是以打拍子爲主。柳琴的加花主要在較  
 長音符上做同音反覆。

譜例 5-3：

The musical score for Example 5-3 is presented in two systems. Each system contains seven staves, labeled from top to bottom as follows:

- 柳琴(唱) (Willow Zither Singing): Treble clef, 2/4 time signature, mostly rests.
- 柳琴(彈) (Willow Zither Playing): Treble clef, 2/4 time signature, featuring intricate melodic patterns with many repeated notes.
- 揚琴 (Yangqin): Treble clef, 2/4 time signature, playing a steady accompaniment.
- 中阮 (Zhongruan): Treble clef, 2/4 time signature, playing a steady accompaniment.
- 中音板胡 (Zhongyin Banhu): Treble clef, 2/4 time signature, mostly rests.
- 大廣弦 (Daguanqin): Treble clef, 2/4 time signature, mostly rests.
- 四塊碰鈴兼響盞 (Sikuai Pengling Jianxiangzhan): Percussion staff with rhythmic patterns.

The first system shows the initial part of the piece, while the second system continues the musical development. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings typical of traditional Chinese music transcriptions.

過門一 (mm.32—33)：以主題最後兩小節旋律加花作為過門，樂器為揚琴、中阮、中音板胡、大廣弦、四塊。

譜例 5-4：

The musical score for Example 5-4 consists of seven staves, each representing a different instrument or voice part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into two measures. The first measure contains the vocal line (柳琴(唱)), the piano line (柳琴(彈)), and the rhythmic accompaniment for the yangqin (揚琴), zhongruan (中阮), zhongyin banhu (中音板胡), and daguanchuan (大廣弦). The second measure continues the melodic lines for the yangqin, zhongruan, zhongyin banhu, and daguanchuan, while the rhythmic accompaniment for the yangqin, zhongruan, and zhongyin banhu is also present. The four blocks (四塊) are represented by a single staff at the bottom with rhythmic markings.

加花二 (mm.34—47)：以中低音的中阮和大廣弦加花爲主奏，柳琴以滑音效果來伴奏。

譜例 5-5：

柳琴(唱)

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊  
碰鈴兼響盞

柳琴(唱)

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊  
響盞

加花三(mm.48—61): 48-51 小節以拉弦樂器(中音板胡、大廣弦)和彈撥樂器(柳琴、揚琴、中阮)隔一小節輪奏, 52-54 小節合在一起。55-56 小節又隔一小節輪奏, 57-61 小節以各自加花齊奏結束本段。四塊仍以打拍子來伴奏。

譜例 5-6 :

過門二 (mm.62—63)：與小過門一相同。

譜例 5-7：

The musical score for Example 5-7 consists of seven staves. The top two staves are for the Willow Zither (柳琴), with the first staff for singing and the second for playing. The third staff is for the Yangqin (揚琴). The fourth staff is for the Zhongruan (中阮) in bass clef. The fifth staff is for the Zhongyin Banhu (中音板胡). The sixth staff is for the Daguangxian (大廣弦). The seventh staff is for the Si Kuai Pengling Jian Xiangzhan (四塊碰鈴兼響盞) in tenor clef. The key signature has one flat (F major), and the time signature is 2/4. The score shows two measures of music for each instrument.

副題一 (mm.64—78)：以同音轉調的手法將調子降低大二度（從 F 調轉 bE 調），前段以 G 音（當 Re）結束，本段也以 G 音（當 Mi）開始。全段以流漣譜當副歌，以一些無意義的虛字當歌詞。這是以角音開始的五聲音階徵調式（以為 bB 音為徵）。全段由柳琴兼演唱當主奏，揚琴、大廣弦為伴奏，後段再加入中阮，打擊樂器改用碰鈴變化色彩。

譜例 5-8 :

柳琴(唱)  
 柳琴(彈)  
 揚琴  
 中阮  
 中音板胡  
 大廣弦  
 四塊  
 碰鈴兼響盞

(碰鈴)

柳琴(唱)  
 柳琴(彈)  
 揚琴  
 中阮  
 中音板胡  
 大廣弦  
 四塊  
 響盞

踏踏連流 連啊來 連流連 踏連啊踏踏 踏流來 連踏連 拇是踏甲  
 流來連也 流連啊流 連連 流連啞 拖流連啞 連啊流也 流連 嘿  
 嘿  
 嘿  
 嘿  
 嘿  
 嘿  
 嘿



加花四 (mm.79—92)：轉回 F 調及「車鼓四門」旋律。以揚琴和大廣弦加花齊奏爲主旋律，柳琴及板胡模仿鑼鈸音響伴奏（如：台台以台以台倉），中阮以簡化的旋律（民間叫「減字」，是「加花」的相反詞）當基礎低音，加上四塊打拍子。

譜例 5-9：

柳琴(唱)

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

(四塊)

四塊 碰鈴兼響盞

柳琴(唱)

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊 響盞

副題二 (mm.93—106)：：仍以同音轉調的手法再回到流漣譜當副歌。以柳琴奏主旋律（本段不唱），中音板胡、大廣弦及中阮以減字旋律當伴奏，碰鈴仍以打拍子為主。

譜例 5-10：

The musical score for Example 5-10 is arranged in two systems of staves. The first system includes:

- 柳琴(唱) (Willow Zither Singing): A staff with a treble clef, showing a melodic line.
- 柳琴(彈) (Willow Zither Playing): A staff with a treble clef, showing a rhythmic accompaniment.
- 揚琴 (Yangqin): A staff with a treble clef, showing a rhythmic accompaniment.
- 中阮 (Zhongruan): A staff with a bass clef, showing a rhythmic accompaniment.
- 中音板胡 (Zhongyin Banhu): A staff with a treble clef, showing a melodic accompaniment.
- 大廣弦 (Daguangxian): A staff with a treble clef, showing a melodic accompaniment.
- 四塊碰鈴兼響盞 (Four Blocks of Bells and Resonance Bells): A staff with a bass clef, showing a rhythmic accompaniment. A note is marked with "(碰鈴)".

The second system includes:

- 柳琴(唱) (Willow Zither Singing): A staff with a treble clef, showing a melodic line.
- 柳琴(彈) (Willow Zither Playing): A staff with a treble clef, showing a rhythmic accompaniment.
- 揚琴 (Yangqin): A staff with a treble clef, showing a rhythmic accompaniment.
- 中阮 (Zhongruan): A staff with a bass clef, showing a rhythmic accompaniment.
- 中音板胡 (Zhongyin Banhu): A staff with a treble clef, showing a melodic accompaniment.
- 大廣弦 (Daguangxian): A staff with a treble clef, showing a melodic accompaniment.
- 四塊響盞 (Four Blocks of Resonance Bells): A staff with a bass clef, showing a rhythmic accompaniment.

加花五 (mm.107—121)：在兩聲「嘿嘿」之後，轉回 F 調及「車鼓四門」旋律。

主旋律為柳琴兼唱歌及另兩個彈撥樂器-揚琴、中阮，而拉弦樂器-中音板胡、大廣弦則以慢一小節做嚴格的卡農 (108-111)、後半部分則是首次所有樂器共同演奏主旋律。

譜例 5-11：

柳琴(唱)  
 柳琴(彈)  
 揚琴  
 中阮  
 中音板胡  
 大廣弦  
 四塊  
 碰鈴兼響盞

嘿 嘿

上 啊 五上 五 六 工 啊 工 六 五 六 五 啊 六 上 五 六 五 啊 工 尺 工 啊 伊 多 上 尺 工

工 尺 工 六 也 工 六 工 尺 上 啊 上 尺 工 尺 上 尺 上 啊 啊 五 上 五 六 五 啊

嘿 嘿

過門三 (mm.122—125)：以兩小節的滑音當過渡，進入慢板的伴奏音型，並作反覆。

譜例 5-12：

柳琴(唱)

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊  
碰鈴兼響盞

加花六 (mm.126—139)：由慢起漸快，以柳琴兼唱歌當主奏，其他樂器伴奏並且以應和的方式加入歌唱，造成獨唱及全體齊唱在音色及音量上的對比。慢起漸快也將樂曲逐漸推向高潮。

譜例 5-13：

柳琴(唱) (齊唱) (齊唱)  
上啊 五上 五六工啊 工六五六 五啊六上 五六五啊 工尺工啊伊多 上尺工

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊碰鈴兼響盞

柳琴(唱) (獨唱) (齊唱) (獨唱) (齊唱)  
工尺工 六也工六 工尺上啊 上尺工 尺上尺 上啊咧五上 五六五啊

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊響盞

加花七 (mm.140—153)：全體齊奏又齊唱，速度加快。中音板胡除前四小節做鑼

鼓音響來伴奏(與加花五相同)外，後半段也加入齊奏和齊唱。本段首次加入響盞增

加熱鬧氣氛，這是承接上一段逐漸推上來的高潮。

譜例 5-14：

(齊唱)

柳琴(唱) 上 啊 五 上 五 六 工 啊 工 六 五 六 五 啊 六 上 五 六 五 啊 工 尺 工 啊 伊 多 上 尺 工

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊 碰鈴兼響盞 (四塊) (響盞)

柳琴(唱) 工 尺 工 六 也 工 六 工 尺 上 啊 上 尺 工 尺 上 尺 上 啊 咧 五 上 五 六 五 啊

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊 響盞

加花八 (mm.154—168)：也是全體齊奏又齊唱，旋律與『加花九』一樣，但速度再加快，在突·慢中，將曲子推向最高點，最後再加上一長聲『嘿』，華麗而熱情的結束全曲。

譜例 5-15：

(齊唱)

柳琴(唱) 上 啊 五 上 五 六 工 啊 工 六 五 六 五 啊 六 上 五 六 五 啊 工 尺 工 啊 伊 多 上 尺 工

柳琴(彈)

揚琴

中阮

中音板胡

大廣弦

四塊  
碰鈴兼響盞  
(四塊)  
(響盞)

柳琴(唱) 工 尺 工 六 也 工 六 工 尺 上 啊 上 尺 工 尺 上 尺 上 啊 咧 五 上 五 六 五 啊 嘿

柳琴(彈)

揚琴 嘿

中阮 嘿

中音板胡 嘿

大廣弦 嘿

四塊  
響盞 嘿

表二十七：車鼓姑娘表格

段落	主要曲調	調式	主奏及伴奏的樂器配置	加花手法	備註
引子 (mm.1—3)	主奏先喊出「後賴」確定速度，再以主題最後兩小節旋律加花作為引子	G 商調	揚琴、中阮、中音板胡、大廣弦、四塊。		
主題 (mm.4—17)	採用「車鼓四門」旋律	4-10 小節是 G 商調 (以 G 為 Re)； 11-15 小節則轉成了 C 商調 (以 C 為 Re)。 16-17 小節又轉回 G 商調。全段以 F 音開始，結束在 D 音，屬於 F 調的五聲音階 (其中 B <sup>b</sup> 、E 為裝飾音)	主奏為柳琴兼唱歌，大廣弦大部分與主旋律類似、偶有加花做過門效果。		以工尺譜音名當歌詞來演唱，但與實際音高有些並不相符。
加花一 (mm.18—31)	採用「車鼓四門」旋律	同主題	主奏為柳琴。中阮做應答效果。	主奏柳琴以高八度演奏，並在較長音符上做變化或同音反覆。	
過門一 (mm.32—33)	以主題最後兩小節加部分變化作為過門素材	G 商調	揚琴、中阮、中音板胡、大廣弦、四塊。		。



加花二 (mm.34—47)	採用「車鼓四門」旋律	同主題	主奏為中阮、大廣弦。 柳琴首次做為伴奏樂器、首次出現滑音的技巧。	大廣弦以具特色的短顫音加花	<b>首次</b> 以兩種樂器同時奏出主旋律(中阮及大廣弦)，有穿插也有齊奏。
加花三 (mm.48—61)	採用「車鼓四門」旋律	同主題	以拉弦樂器先行，彈撥樂器以相差一小節作輪奏。	高音樂器以較密集的音加花，中阮則相反以減字手法當基礎低音	卡農手法 <b>首次</b> 出現。
過門二 (mm.62—63)	以主題最後兩小節加部分變化作為過門素材	G 商調	揚琴、中阮、中音板胡、大廣弦、四塊。		
副題一 (mm.64—78)	採用「流漣譜」旋律及演唱	bB 徵調	主奏為柳琴兼唱歌。 揚琴、大廣弦及碰鈴為主要伴奏，後段中阮也加進來。	新的曲調素材。伴奏樂器都以減字手法襯托主奏	<b>首次</b> 出現流漣譜演唱及轉調。 <b>首次</b> 出現碰鈴。
加花四 (mm.79—92)	採用「車鼓四門」旋律	同主題	主奏為揚琴和大廣弦。 柳琴、中音板胡做鑼鼓音響伴奏；中阮奏骨幹音；四塊打節奏。	揚琴大多以 16 分音符奏較密集的音型，大廣弦則以顫音及滑音加花。	直接轉調回來。
副題二 (mm.93—106)	採用「流漣譜」旋律，但只演奏	bB 徵調	主奏為柳琴。中音板胡、大廣弦及中阮以減字旋律當伴奏，碰玲仍以打拍子為主。	主奏柳琴以高八度加花及滑音潤飾曲調。	第二次的轉調。
加花五 (mm.107—121)	採用「車鼓四門」旋律	同主題	主奏為柳琴兼唱歌及另兩個彈撥樂器-揚	前半有嚴格的卡農形式、後半所有樂器一同演奏旋	<b>首次</b> 所有樂器共同演奏主旋律。

			琴、中阮，而拉弦樂器-中音板胡、大廣弦則以慢一小節做嚴格的卡農(108-111)、後半部分則是所有樂器共同演奏主旋律。	律。	
過門三 (mm.122—125)	以滑音當過渡，進入伴奏音型	G 商調	柳琴、中阮做滑音。 揚琴、中阮、中音板胡、大廣弦接著奏伴奏音型。		拉弦樂器首次以撥弦演奏
加花六 (mm.126—139)	採用「車鼓四門」旋律	同主題	主奏為柳琴兼唱歌，其他樂器伴奏並且以應和的方式加入歌唱，造成獨唱及全體齊唱在音色及音量上的對比。慢起漸快也將樂曲逐漸推向高潮。	伴奏以非旋律性的音型演奏	首次速度有變化(慢起漸快)及獨唱與眾人齊唱應和
加花七 (mm.140—153)	採用「車鼓四門」旋律	同主題	除板胡前四小節作鑼鼓音向外，其餘全部樂器齊奏及齊唱	高音樂器做較密集音型加花，中低音樂器則奏骨幹音。	首次加入響盞，增加熱鬧氣氛。
加花八 (mm.154—168mm.)	採用「車鼓四門」旋律	同主題	全部樂器齊奏及齊唱，速度加快。	全部樂器音量加大，速度加快，達到樂曲最高點。	以全部人喊一長聲「嘿」結束全曲

表二十八：車鼓姑娘主要旋律樂器分配表

	柳琴 唱	柳琴 彈	揚琴	中阮	中音 板胡	大廣弦	四塊、碰 鈴、響盞
引子 (1—3)			√	√	√	√	四塊
主題 (4—17)	√	√					四塊
加花一 (18—31)		√					四塊
過門一 (32—33)			√	√	√	√	四塊
加花二 (34—47)				√		√	
加花三 (48—61)					√	√	四塊
過門二 (62—63)			√	√	√	√	四塊
副題一 (64—78)	√	√					碰鈴
加花四 (79—92)			√			√	四塊
副題二 (93—106)		√			√		碰鈴
加花五 (107—121)	√	√	√	√			四塊
過門三 (122—125)		√	√	√	√	√	四塊
加花六 (126—139)	√	√					四塊
加花七 (140—153)	√	√	√	√	√	√	四塊 響盞
加花八 (154—168)	√	√	√	√	√	√	四塊 響盞

## 雨後庭院

此曲共分爲以下幾個段落，爲通作曲式 (Through-Composed)，爲 A 段 (mm.1— 16)：序奏，a 小調；B 段 (mm.17— 56)：華彩樂段，由 a 小調轉至 g 小調；C 段 (mm.56— 104)：抒情的行板，F 大調，以及 D 段 (mm.105— 230)：熱烈的快板，g 小調。

以下就各段做敘述分析：

A 段 (mm.1— 16)：典型的序奏，a 小調。本曲以西洋的調式手法所寫作，但在開頭仍然使用了類似中國傳統器樂的散板，爲本曲進行鋪陳。

譜例 6-1 :

The musical score for Example 6-1 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The time signature is 3/4.

- System 1:** The Willow Flute part is mostly silent, with a few notes at the end. The Piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand, marked *mp*. The left hand has a few notes at the beginning and end.
- System 2:** The Willow Flute part has a melodic line starting with a *mf* dynamic. The Piano part continues with the eighth-note pattern in the right hand.
- System 3:** The Willow Flute part continues its melodic line. The Piano part continues with the eighth-note pattern in the right hand.

柳琴

鋼琴

柳琴

鋼琴

柳琴

鋼琴

B 段 (mm.17— 56)：華彩樂段，由 a 小調轉至 g 小調。

樂段 1 (mm.17— 38)：由四個小樂句所組成，每句開頭類似，但在音域及樂句的轉折之中做變化。

樂句 a (mm.17— 24)：音域較低，以單音的重複做開頭，中間輔以敘多裝飾

音做華彩效果，樂句最後的三連音將音域提高做變化。

譜例 6-2：

Example 6-2 consists of two systems of music. The first system shows the Harp (柳琴) and Piano (鋼琴) parts. The Harp part begins with a melody in C major, marked *mf*, and includes an 8va trill. The Piano part provides harmonic support with chords, also marked *mf*. The second system continues the Harp melody, which includes a trill and a triplet, marked *mf*. The Piano part remains mostly silent, with some chords in the final measure.

樂句 b (mm.25— 29)：以 a 小調 I 級的分解和絃做開頭，音域整體較樂句 a 來得為高，裝飾音較少，有較多的三連音。

譜例 6-3：

Example 6-3 consists of two systems of music. The first system shows the Harp (柳琴) and Piano (鋼琴) parts. The Harp part begins with a melody in A minor, marked *f* and *mp*, and includes a triplet. The Piano part provides harmonic support with chords, marked *f* and *p*. The second system continues the Harp melody, which includes a triplet and a trill, marked *f*. The Piano part continues with chords, marked *f*.

樂句 c (mm.30— 34)：跟樂句 b 一樣，以 a 小調 I 級的分解和絃做開頭，沒

有三連音，但有大量的裝飾音做華彩的效果。

譜例 6-4：

Musical score for Example 6-4. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is for Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow Flute part starts with a *mp* dynamic and features a triplet of eighth notes followed by a series of sixteenth notes with grace notes. The Piano part starts with a *ff* dynamic and provides harmonic support with chords. The second system continues the Willow Flute part with a *p* dynamic and concludes with a quarter note. The Piano part continues with chords and rests.

樂句 d (mm.35— 38)：同樂句 a，以單音的重複做開頭，音域最低。

譜例 6-5：

Musical score for Example 6-5. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is for Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow Flute part starts with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes followed by a series of sixteenth notes with grace notes. The Piano part starts with a *mp* dynamic and provides harmonic support with chords. The second system continues the Willow Flute part with a *mp* dynamic and concludes with a quarter note. The Piano part continues with chords and rests.

過門 (mm.39)。

譜例 6-6：

Musical score for Example 6-6. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is for Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow Flute part starts with a *mp* dynamic and features a triplet of eighth notes followed by a series of sixteenth notes with grace notes. The Piano part starts with a *mp* dynamic and provides harmonic support with chords. The second system continues the Willow Flute part with a *mp* dynamic and concludes with a quarter note. The Piano part continues with chords and rests.



樂段 2 (mm.40— 51)：由三個小樂句所組成，鋼琴伴奏的加入使華彩樂段的色彩更爲豐富。

樂句 a (mm.40— 43)

譜例 6-7：

Musical score for Example 6-7, featuring Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴) accompaniment. The score is in 6/8 time. The Willow Flute part consists of four measures with melodic lines and slurs. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand, often in groups of three, and a bass line in the left hand.

樂句 b (mm.44— 47)

譜例 6-8：

Musical score for Example 6-8, featuring Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴) accompaniment. The score is in 6/8 time. The Willow Flute part consists of two systems of two measures each, with melodic lines and slurs, including a triplet of eighth notes. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

樂句 c (mm.48— 51)：調式逐漸轉變，朝向 g 小調。

譜例 6-9：

Musical score for Example 6-9. The score is in common time (C) and features two staves: Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow Flute part begins with a melodic line in G minor, marked with a *mf* dynamic. The Piano part provides accompaniment with a *p* dynamic, consisting of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is common time.

過門 (mm.52— 56)：銜接樂句 c，轉至 g 小調結束。

譜例 6-10：

Musical score for Example 6-10. The score is in common time (C) and features two staves: Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow Flute part is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages and trills, marked with a *ff* dynamic. The Piano part provides accompaniment with a *ff* dynamic, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is common time.

C 段 (mm.56— 104)：抒情的行板，F 大調。

樂句 a (mm.56— 60)：

譜例 6-11：

C 抒情優美地

柳琴

鋼琴

樂句 b (mm.60— 64)：主題樂句，出現較多次。

譜例 6-12：

柳琴

鋼琴

樂句 c (mm.64— 68)：與 a 前半部不同，但後半相同。

譜例 6-13：

柳琴

鋼琴

樂句 b2 (mm.68— 72)：與樂句 b 幾乎相同，為鋼琴伴奏低了一個八度。

譜例 6-14：

Musical score for Example 6-14. The score is in 3/4 time and consists of two staves: Willow (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow part is in the treble clef and features a melodic line with several triplet markings. The Piano part is in the bass clef and provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

樂句 b3 (mm.72— 76)：採用 b 的主題，改變音高以及鋼琴伴奏後，再次呈現。

譜例 6-15：

Musical score for Example 6-15. The score is in 3/4 time and consists of two staves: Willow (柳琴) and Piano (鋼琴). The Willow part is in the treble clef and features a melodic line with triplet markings. The Piano part is in the bass clef and provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *f* (forte). A dashed line labeled *8<sup>va</sup>* indicates an octave transposition for the Willow part.

樂句 a2 (mm.76— 80)：以鋼琴演奏樂句 a，有部分改變。

譜例 6-16：

The musical score for Example 6-16 consists of two systems. Each system has two staves: the top staff is for Willow Flute (柳琴) and the bottom staff is for Piano (鋼琴). The music is in 4/4 time and B-flat major. The first system (measures 76-80) shows the Willow Flute with rests, while the Piano part features a melody starting with a forte (*f*) dynamic. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 81-85) shows the Willow Flute with a melodic line, and the Piano part with a melody starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

樂句 b4 (mm.80— 84):

譜例 6-17:

柳琴

鋼琴

樂句 c2 (mm.84— 88):

譜例 6-18:

柳琴

鋼琴

樂句 b5 (mm.88— 92):

譜例 6-19:

Musical score for Example 6-19, featuring Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The score is in 3/4 time and consists of five measures. The Willow Flute part (top staff) begins with a quarter rest, followed by eighth notes, and includes three triplet markings. The Piano part (bottom staves) starts with a half rest, followed by chords and eighth-note patterns. The dynamic marking *mp* is present in both parts.

樂句 b6 (mm.92— 96):

譜例 6-20:

Musical score for Example 6-20, featuring Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The score is in 3/4 time and consists of five measures. The Willow Flute part (top staff) features a melodic line with eighth notes and triplet markings, starting with a dynamic marking of *mp*. The Piano part (bottom staves) begins with a half rest, followed by chords and eighth-note patterns, with a dynamic marking of *pp*. A dashed line with a fermata-like symbol is positioned above the piano staff in the second measure.

樂句 b7 (mm.96— 100):

譜例 6-21:

Musical score for Example 6-21, featuring Willow Flute (柳琴) and Piano (鋼琴). The score is in 2/4 time and consists of four measures. The Willow Flute part (top staff) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piano part (bottom staves) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The score includes dynamic markings *mp* and *p*, and articulation markings *8va-1* and *3*.

過門 (mm.100— 104):

譜例 6-22:

Musical score for Example 6-22, featuring Willow Flute (柳琴). The score is in 2/4 time and consists of four measures. The Willow Flute part (top staff) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The score includes dynamic markings *p* and *f*, and articulation markings *3*.



D 段 (mm.105— 230)：熱烈的快板，g 小調。此段樂句大多重複兩次，為華彩樂段，徹底發揮柳琴的演奏技巧。

前奏 (mm.105— 106)，鋼琴以切分節奏做 D 段的開始。

譜例 6-23：

D 熱烈的快板 ♩ = 150

柳琴

鋼琴

樂段 a (mm.107— 113)：由兩小樂句所組成，鋼琴沿用前奏的切分音符做出

緊湊效果。

譜例 6-24：

The image displays two systems of musical notation for Example 6-24. Each system consists of a Willow (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow part is written in a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns, including triplets and accents. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It provides harmonic support with chords and bass lines, including triplets and accents. The first system includes dynamic markings of *mf* for the Willow and *mp* for the Piano. The second system includes a *mf* marking for the Willow.

過門 (mm.114)

譜例 6-25：

The image displays a single system of musical notation for Example 6-25. It consists of a Willow (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow part is written in a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with eighth-note patterns. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support with chords and bass lines.

樂句 b (mm.115— 122)

譜例 6-26：

The musical score for Example 6-26 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The Willow Flute part consists of a continuous eighth-note melody. The Piano part provides harmonic support with chords and triplets. The first system (measures 115-117) features a piano dynamic marking (*f*) and a triplet in the right hand. The second system (measures 118-120) includes a triplet in the right hand and a dynamic accent (>) in the bass line. The third system (measures 121-122) continues the melodic and harmonic patterns, with a triplet in the right hand and dynamic accents in the bass line.

樂句 b' (mm.123— 130)：與樂句 b 僅小部分不同。

譜例 6-27：

The musical score for Example 6-27 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part on a single staff and a Piano (鋼琴) part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The Willow Flute part consists of a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands, also featuring triplets and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The score concludes with a 2/4 time signature change.

樂句 c (mm.131— 134)：變為 2/4 拍，鋼琴急促的三連音對上柳琴強烈的節奏，形成明顯的特色。

譜例 6-28：

柳琴

鋼琴

樂句 c2 (mm.135— 138)：與樂句 c 類似。

譜例 6-29：

柳琴

鋼琴

樂句 c3 (mm.139— 142)：節奏與伴奏都類似樂句 c，惟音域提高。

譜例 6-30：

柳琴

鋼琴

樂句 c4 (mm.143— 146)：類似 c3。

譜例 6-31：

柳琴

鋼琴

樂句 d (mm.147— 154)：

譜例 6-32：

The musical score for Example 6-32 is presented in two systems. The first system consists of two staves: the top staff is for the Willow Flute (柳琴) and the bottom staff is for the Piano (鋼琴). Both staves are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Willow Flute part features a continuous eighth-note melody in the right hand, while the Piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and single notes in both hands. The second system continues the same musical material, showing the progression of the Willow Flute melody and the corresponding piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

樂句 d2 (mm.155— 162)：

譜例 6-33：

The musical score for Example 6-33 is presented in two systems. The first system consists of a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with eighth-note patterns and some sixteenth-note runs. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It also starts with a dynamic marking of *f* and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the same musical material. The Willow Flute part concludes with a final note marked with a *v* (accents) and a fermata. The Piano part concludes with a final chord marked with a *ff* (fortissimo) dynamic.



樂句 d3 (mm.163— 170)：類似 d2，主題改由鋼琴奏出。

譜例 6-34：

The musical score for Example 6-34 is presented in two systems. Each system consists of a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a single staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note triplets and various articulations such as accents and slurs. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The bass line provides a steady accompaniment with eighth-note patterns and chords. The score is divided into four measures per system, with the Willow Flute part showing some rests in the final measure of the second system.

樂句 e (mm.171— 178)：節奏改變，柳琴奏以較抒情的樂句。

譜例 6-35：

The musical score for Example 6-35 consists of two systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The Willow Flute part features melodic lines with slurs and accents, while the Piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and triplets. The score is divided into two systems, each containing four measures.

樂句 f (mm.179— 186)：

譜例 6-36：

The musical score for Example 6-36 is presented in two systems. Each system consists of a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The Willow Flute part is written in a single treble clef staff. The Piano part is written in two staves, a treble and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The first system includes dynamic markings of *mp* and *sempre.*, and features triplet markings in the Willow Flute part. The second system continues the musical material with similar textures and dynamics.

樂句 f2 (mm.187— 194)：將樂句 f 低八度奏出，鋼琴伴奏亦改變了伴奏的形

式，後面接一小節過門。

譜例 6-37：

The musical score for Example 6-37 is presented in two systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for the Willow Flute (柳琴) and the lower staff is for the Piano (鋼琴). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time (C). The first system (measures 187-194) shows the Willow Flute playing a melodic line with two triplet markings. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand, with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the Willow Flute melody, which concludes with four triplet markings. The Piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, ending with a short melodic phrase in the right hand and block chords in the left hand.

樂句 g (mm.195— 202):

譜例 6-38:

The musical score for Example 6-38 consists of three systems, each with a Yuzi (柳琴) part and a Piano (鋼琴) accompaniment. The Yuzi part is written in a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with frequent triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and slurs. The Piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It provides harmonic support with chords and single notes, often using slurs and accents. The first system covers measures 195-200, the second system covers measures 201-202, and the third system covers measures 203-204. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

樂句 f3 (mm.203— 210)：結合樂句 f 的主題，以鋼琴奏出，以及樂句 g 的伴

奏形式，柳琴改爲 16 分音符的快速音群。

譜例 6-39：

The musical score for Example 6-39 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The Willow Flute part consists of rapid sixteenth-note passages. The Piano part features a strong, rhythmic accompaniment in the bass clef, often using chords and triplets, and a more melodic line in the treble clef. The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) in the piano part. The second system continues the rapid Willow Flute passages and piano accompaniment. The third system, starting at measure 7, shows the Willow Flute part continuing its rapid runs, while the piano part features a prominent crescendo in the treble clef.

樂句 f4 (mm.211— 218)

譜例 6-40：

The musical score for Example 6-40 is presented in three systems, each with a Harp (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The Harp part consists of continuous eighth-note patterns. The Piano part features a steady bass line of chords in the left hand and melodic lines in the right hand. The first system includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The second system includes a triplet of eighth notes. The third system includes a fermata over a chord in the right hand and a 7-measure rest in the left hand. The score concludes with a 2/4 time signature change.

尾奏 (mm.219— 230)：再次改回 2/4 拍，柳琴以分解和絃快速演奏，做一華

麗的結束。

譜例 6-41：

The musical score for Example 6-41 is presented in three systems, each with a Willow Flute (柳琴) part and a Piano (鋼琴) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 2/4.

- System 1:** The Willow Flute part begins with a dynamic marking of *p* and features a series of eighth-note chords. The Piano part starts with a dynamic marking of *fff* and consists of a simple harmonic accompaniment.
- System 2:** The Willow Flute part continues with eighth-note chords, ending with a dynamic marking of *f*. The Piano part provides harmonic support, also ending with a dynamic marking of *f*.
- System 3:** This system features a more complex texture. The Willow Flute part has a dynamic marking of *sfz* and includes a melodic line with a *ff* dynamic. The Piano part also has a *sfz* dynamic and features a complex accompaniment with many beamed notes.



### 第三節 創作風格與技法之歸納

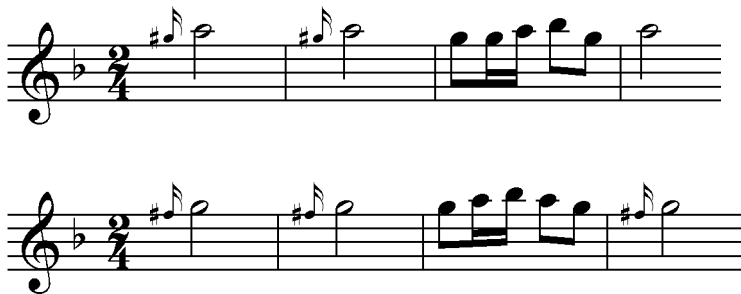
從上述大陸與台灣作品之分析研究，筆者深感柳琴樂曲所呈現出「力」與「美」的美學觀，作曲表達透過不同技法與素材，描繪出不同面向之風格，其中有濃厚之民族風，也有深具本土之民俗性的樂曲，茲歸納整理技法與風格如下之重點。

#### 一、東方民族素材之運用：

民族素材用包括東方之民歌、說唱、器樂、戲曲、舞蹈、儀式音樂全部歸納其中。中國之五聲音階、七聲音階亦歸納此部份之素材。

(一) 民族舞曲：例如：《劍器》以及《塔吉克舞曲》。

例：塔吉克舞曲的第一主題。



(二) 民歌：如王正平的《塞北雁》採用新疆的民歌、而《春到沂河》採用山東的沂蒙小調素材。

(三) 東方傳統五聲音階

(1) 日本音階：《塔吉克舞曲》採用了日本音階及塔吉克音調綜合而成的音調，

其音階為 D、E、F、A、<sup>b</sup>B、<sup>#</sup>C，音程為大二度、小二度、大二度、大二度、

大二度、小二度、大二度。

(2)中國五聲音階：《春到沂河》是中國五聲音階，為宮、商、角、徵、羽。其音程為大二度、大二度、小三度、大二度。而在中國傳統曲目運用上，綜合來說民族樂器的常用手法包括「旋律潤飾」、「放慢加花」手法、「結構變化」、「借字」。《春到沂河》為「旋律潤飾」之手法。

民族器樂曲常用的結構佈局章法為「起、承、轉、合」，民族器樂曲展開段落中常用的「穗子」及民族器樂曲的循環體結構。筆者將四種常用的變奏手法特點分述如下：

- a、旋律潤飾：在保持主題的基本旋律、結構、調性上，對旋律作或簡或繁的潤飾。例如王惠然創作之《春到沂河》、陳中申創作之《車鼓姑娘》等。
- b、放慢加花：此術語來自民間。「放慢」是指樂曲的結構作加倍擴大；「加花」是指旋律的潤飾，使節奏繁複、旋律華彩動人。由於樂曲結構加倍擴大，演奏速度變慢，而且將旋律發展成與「母曲」有一定的新形曲調。例如陳中申創作之《車鼓姑娘》。
- c、結構變化：是常用變奏手法之一，亦指當主題在變化重覆時，變動它的結構，運用樂句之前、中、末的擴充式緊縮，造成結構的變化。當其在擴充時，常加入新的音樂素材；緊縮時則常刪減音樂材料。結構變化是自由地、靈活地將主題結構作局部變化的技法。例如王正平創作之《塞北雁》、陳中申《車鼓姑娘》、蘇文慶與鄭翠蘋創作之《雨後庭院》、王惠然創作之《塔吉克舞曲》。

d、借字：是中國傳統樂器中，創作的一種獨特變奏手法，就是把原曲中的某一個音換成另一個音，如把 Do 音換成 Mi 音等，通過「借字」的手法，將使原曲產生根本性的變化。例如：《劍器》、《塞北雁》、《雨後庭院》。

在固有的民族器樂、戲曲音樂、曲藝音樂中，「借字」手法是爲了曲調上色彩的變化；而情感的表達，通過「借字」發展旋律，則塑造了與原型不同的音樂形象。例如：大陸西北地區的秦腔音樂通過「借字」，產生器樂與花音兩種曲調。此方式在王惠然的《春到沂河》所使用之傳統創作手法，以及徐昌俊《劍器》典型之柳琴獨唱曲線得到充份之印證。

## 二、台灣鄉土性素材之運用：

以台灣本土流行的民歌—《留傘調》、《六月茉莉》等都是民歌。

1.車鼓調與民歌：「上、尺、工、六、五、乙」、「尺工尺、上工上」等，爲東方五聲音階「上尺工六五」。車鼓弄根據文獻指出，起源年代不詳，來源說法不一。有一說是梁山好漢爲了救宋江，化妝表演及各種雜耍，其中有兩個人抬著一面打鼓，鼓裡暗藏短兵器，一邊表演一邊混進法場，救出了宋江。另有一種說法爲隋末義軍首領程咬金爲救秦瓊，令將士扮作江湖藝人劫法場，人們爲了紀念和仿效這種俠義精神，就將車鼓弄傳承下來。

2.《車鼓姑娘》具有民歌的音調，本曲來自台灣的《車鼓四們》曲調。是福建閩南，特別是指同安地區的具有濃厚地方色彩的民間娛樂形式。它是說唱、表演合一的歌舞藝術，動作樸實簡單，詼諧幽默的風格受到人民的喜愛。從鄉村迎神

賽會，農閒節目的慶祝活動以及喜宴等慶祝日子，非常盛行。幾乎每個村落的老人都會說「車鼓弄，三步進，三步退，弄過來又扭過去。」但在台灣，名為《車鼓陣》的「弄車鼓」是主要的陣頭之一，其也常見於道教音樂及台灣民間信仰的祭典上。台灣車鼓陣主要流行於台灣南部，形式與閩南的「文車鼓」相似，以旦角與丑角兩人扮成戲謔、答唱，互相調情、戲弄等動作，丑角滑稽挑逗，旦角故作賣弄風情。伴奏樂器有二弦、三弦、大廣弦、殼仔弦、月琴、橫笛等，或有隨機增減樂器。演奏樂曲稱為《車鼓調》，取自南管音樂，及歌仔戲等音樂。主要劇目有《山伯英台》、《陳三五娘》等。另一種傳說，說是同安新圩某村有一對老夫妻，開豆腐店，夜裡磨豆腐悶得慌，老夫婦彼此編歌對唱，互相打趣，藉以驅除疲勞的歌曲。後來，鄰居聽老夫婦唱歌，覺得生動而饒有風趣，便紛紛邀請他們到家裡去唱。因此，老夫婦便以鬥籃代替，此為車鼓弄來源的說法。

### 三、西方傳統技法之運用

#### (一) 曲式部分

本論文分析都是大陸及台灣的曲目，但由於自十九世紀以來，兩岸與西方音樂的交流非常密切，筆者透過歸納整理，可在此次的曲目中，顯見受到西方音樂的影響，其中尤以曲式的運用為甚。其中常用曲式包括二段體(Binary form)、三段體(Ternary form)及變奏曲式(variation form)和通作曲式(through-composed)等。茲分析如後：

1. 《春到沂河》為 ABA 三段體之形式 ( Ternary form )。

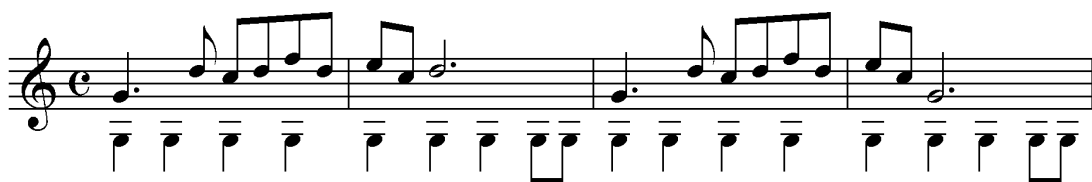
2. 《塔吉克舞曲》為 ABA 三段體之形式 ( Ternary form )。
3. 《劍器》曲式為 Introduction ( 導奏 )、A、B 及 Coda ( 尾奏 ) 之二段體 ( Binary Form )。
4. 《塞北雁》為具有 Introduction ( 導奏、散板 )、ABA、( Coda ) 尾奏之三段體 ( Ternary Form )。
5. 《車鼓姑娘》為變奏曲式，包含導奏及變奏共十二段之樂曲。
6. 《雨後庭院》為通作曲式 ( Through-Composed )

## (二) 旋律 Melody :

在此次分析的作品之中，有的用到日本音階、有的用到中國的音階。



1. 《春到沂河》：樂曲主旋律之結構為五聲音階所構成。整首樂曲為 G 音始之宮調式，GAB ( C ) DEG，C 較類似經過裝飾音之功能。
2. 《塔吉克舞曲》：以 F 音始之 F、( G )、A、Bb、C#、D、E、F 音為主，並運用兩個塔吉克音調，結合而成之音階。且較為特殊的是 A' 段以變奏 A 段的形式共變奏了六次，之後尾奏部份以 B 段開頭的樂句接尾奏做結束。開頭的第二小節第一拍為本曲重要的節奏素材，旋律採用 F 音始之七聲音階，但主幹音為 F 音、A 音、E 音.....這個旋律作曲表達運用半音關係 ( E、F、C、D ) 為其特色。
3. 《劍器》：為 C 音始之五聲音階 F，B<sup>b</sup>，E<sup>b</sup> 為經過裝飾音。而在第一段 ( 呈示部 ) 中，中間運用變奏展開 a 主題，有四個樂句組成。a1 ( mm. 8 – 11 )

這是樂句的主題音樂，指法是以輪指來表達音樂的型態。



4. 《塞北雁》：素材源自新疆之民歌，旋律為五聲音階，或者亦為七聲 E 音始之羽調式，以 E、<sup>#</sup>F、G、A、B、C、<sup>#</sup>C、D 為主。
5. 《車鼓姑娘》：本曲曲調以《車鼓弄》旋律為素材，並作為變奏的依據。以 F 音為起（始）音之宮調式五聲音階結構（F G A C D F），B<sup>b</sup> 及 E 為裝飾音，為中國傳統七聲奉五聲<sup>154</sup>之用法。其音域範圍為 g 音到 c"十八度，屬器樂風格，因此音域較為寬廣。
6. 《雨後庭院》：以聲樂曲的語法，運用在柳琴器樂曲上。在西洋音樂史上，文藝復興時期常使用這種手法。聲樂的線條由器樂來代替演奏。整體而言，它是將「東方旋律素材」結合「西方之曲式」之創作手法。

### 〈三〉節奏 Rhythm：

1. 春到沂河：|  | 為主要節奏。
2. 《塔吉克舞曲》：本首的特色為強烈的節奏以及切分的音符。
3. 《劍器》：此段以固定節奏 |  | 做為主要素材，並強調節奏上的對比，A 段 a<sup>1</sup> 是抒情的歌唱樂段，B 段為打鬥或比劍、刀光之場景描繪，

<sup>154</sup> 「七聲奉五聲」就是以五聲音階為主，但有七個音出現，其他兩個音是裝飾的意思。

速度轉為極快板，然後再輔以大量不協和裝飾音，主要主題之旋律亦為 B 段 e、b、••等羽調式。

4. 《塞北雁》：以  為主要節奏。

5. 《車鼓姑娘》：大多為變奏型式，在變奏九中，前半做節奏的變化，後半才加入旋律，所有樂器大多齊奏，和前段作對比。

6. 《雨後庭院》：將器樂的樂曲當成聲樂手法來創作。

#### 〈四〉配器：

1. 《春到沂河》：為傳統器樂獨奏曲。

2. 《塔吉克舞曲》：亦為獨奏曲，無伴奏樂器。因聲響效果，後有編寫鋼琴伴奏出現。

3. 《劍器》：獨奏曲型式，無伴奏。

4. 《塞北雁》：早先為小型樂團伴奏，後有鋼琴伴奏型式。

5. 《車鼓姑娘》：小型樂團伴奏型式。

6. 《雨後庭院》：為鋼琴伴奏型式。東方與西方結合之手法，包括「鋼琴」與「柳琴」的結合運用樂器。

塞北雁與雨後庭院，因為他們皆用鋼琴伴奏，因為鋼琴本身是西洋的東西，所以如何看待鋼琴與柳琴的結合，例如：鋼琴先唱一個樂句，然後柳琴再唱一個樂句，是一個創新的手法。

自一九五八年代以來，柳琴不僅在改革方面突破，迎向現代的潮流，趕上現

代化，而且還在曲目、技法、觀念創新等方面有較大的突破，滿足現代人的需求。

《春到沂河》是柳琴的代表作之一。創作於七〇年代初期，描繪沂河春光明媚、流水潺潺的景象和人們豐收的喜悅心情；《塔吉克舞曲》創作於一九八五年是表現塔吉克人民熱情奔放的活潑性格及歡騰鼓舞的場面。

綜觀柳琴的創作曲目，具有民族歡快熱鬧的場面描寫的樂曲，具有以下特點：

- (1) 民族音調：以維吾爾族、塔吉克族、藏族、鄂倫春等民族民間音樂為素材。
- (2) 樂曲結構：採用“快、慢、快”的三段體曲式結構。
- (3) 連續的十六分音符、切分音、八度音程等大量採用。
- (4) 運用彈挑、掃弦、輪奏等基本演奏之技法。
- (5) 模擬冬不拉、獨弦琴、三弦等音響。使創作上的特點與柳琴的音色、音量及性格相呼應。這種“主題先行”的創作趨向，使音樂發展邏輯到二十世紀八〇年代中後期才有所改觀。

#### 四、「主題形象突出」之寫意性作品

具有「標題性」與「寫意性」的形象，一九八七年以《劍器》為代表，二十世紀八〇年代以來，柳琴獨奏出現篇幅較大、結構複雜、意境深邃的作品。以《劍器<sup>155</sup>》為例，是僅僅以單純的獨奏來表現氣勢磅礴的場面，則更屬難得。這首樂曲使「長輪」、「掃拂」、「滑指」等技巧都得到了充分的使用和發揮，同時，又發展了若干新的演奏技巧，如左手帶音、右手連續全彈等，另外，在旋律發展上

---

<sup>155</sup> 1985年徐昌俊作曲，吳強首演，（劍器）。



有所創新；在節奏方面大膽地採用多種不規則的節奏型和複雜節拍，使重音的律動不斷被打破；在速度方面突破原先作品中單一穩定的模式，而是不斷地求得變化，以形成對比。《劍器》中的演奏技巧和創作手法，在以往的柳琴作品中是不曾出現的，她已不再滿足於「明快和熱鬧」等簡單的場景描述，而是嘗試著開闢一條富有表現、新穎的音樂思維方式，以突顯柳琴音樂的個性特點。

## 五、炫技性的作品

炫技性作品包括筆者分析之《劍器》、《春到沂河》、《塔吉克舞曲》。除這些作品之外，有些作品以表現技巧為主的形象，例如西洋樂曲《大黃蜂的飛行》改編成柳琴獨奏作品；中國少數民族樂曲—《畢茲卡舞曲》也改編成柳琴獨奏曲及樂隊協奏曲。這些樂曲卻都著重在炫技性的描繪與演奏。

## 第五章 結論

臺灣自一八九五以來，受到來自西方音樂思潮影響，從嚴肅的西方古典音樂到通俗的流行音樂。八〇年代解除戒嚴後，傳統及本土音樂才開始受到重視，並且在學者及有識之士的大力推動下，得到一定的具體成果。柳琴這項樂器自七〇年代入傳台灣以來，也從獨自欣賞、彈奏的民間角色，到國樂團編制的採用，並逐漸跨入舞臺上獨奏的主角，成為目前國樂中未來明星之架式。

綜合兩地國樂團的編制與現況，大致雷同。例如：吹管、拉弦、彈撥、打擊，但細微的編制，仍有少許差異。樂器本身的音色是中國音樂中最具魅力、最有開發價值的部分，大陸六〇年代已經有柳琴的編制，中央廣播民族樂團將柳琴納入編制中。台灣在七〇年代以來，以臺北市為中心所發展出來的樂團，包括中華國樂團最先配有柳琴編制，其次臺北市立國樂團、國家國樂團、中廣國樂團等都配有柳琴編制。綜觀華人地區的樂團，包括當時在台灣、大陸、新加坡、香港的華樂團、中樂團皆為同一種樂團形制，其差異在於兩岸之發展各有不同之特色。

中國彈撥樂器種類繁多，現在還在追尋新的音響組合，各地的樂團還在嘗試樂團新的編制。整體來說國樂團的編制及席次並無統一。國樂團在彈撥樂器的做法上有很多新的嘗試，並各有其特點。台灣大多以柳琴、琵琶、揚琴、古箏、三弦、中阮、大阮等樂器列為國樂團彈撥樂器的常規編制。

柳琴與彈撥樂器的和絃常以重疊的方法展現，國樂團自從柳琴加入彈撥樂器後的聲響組合更爲完整，以彈撥樂器爲主的技法逐漸增多，例如音響融合及配器組合都更有效果。目前在台灣民間的室內團體是以「臺北柳琴室內樂團」最爲積極，並常有演出的活動，對柳琴的發展及推廣上起了積極的作用。

在國樂團中吹拉彈打等樂器組合中，以彈撥與拉絃的樂器配置，特別具有中國的韻味，一般常使用於歌唱性的旋律，特別在抒情的樂句中如泣如訴，或樂句的對答中，突顯其和協歌唱的民族特色。

高胡與柳琴的運用會使旋律線條更明朗。現代樂團也不斷的在嘗試，從配器上來說，樂團與樂器的結合方式並沒有統一，只要符合作品的要求，任何的搭配都可嘗試。柳琴與樂團作同度、八度齊奏的用法，是民間絲竹樂的基本配器法。柳琴在國樂團中，四弦高音柳琴的音量較其他樂器明亮，所以阮仕春先生又將柳琴改爲適合國樂團中使用的雙共鳴箱柳琴，期使聲響更柔和。但目前全世界的國樂團只有台灣在使用雙共鳴箱柳琴！

## 一、柳琴與國樂團的發展具有密切之關係，並呈現互相倚存之關連。

- 1.從配器法角度觀之，柳琴在與吹拉彈打綜合運用時，它的聲響既可融合於樂團，又可突出於樂團。這個觀點端視不同樂團之詮釋美學觀。從台灣樂團的功能上，著重於融合性，但在大陸的樂團則偏重於柳琴樂器特色的發揮。
- 2.柳琴也是一件突出的獨奏樂器，同時具有強烈獨特性色彩。特別與樂團協奏時，表現出穿透力很強的音色與聲響。

- 3.柳琴音色純靜明亮，在樂團演出中，同屬彈撥樂器之琵琶比較之，琵琶在輪指時較易出現混濁之音，柳琴則無此缺點。
- 4.從演奏的風格而言：台灣國樂團剛起步之時，傳統曲目較受到青睞，如王惠然的《柳琴戲牌子曲》、《打虎上山》、以及大陸的樣板戲音樂等，到近代逐漸受到西方交響樂團的影響，曲目逐漸走向炫技及音響豐富的層面，例如改編俄國作曲家林姆斯基·高沙可夫的《大黃蜂的飛行》、王惠然的《塔吉克舞曲》以及近代多位元作曲家的作品，包括徐昌俊的《劍器》等作品。

## 二、在樂曲的詮釋與技巧的表達：

- 1.柳琴的演奏力度對比強烈，從色彩學的角度觀之，它是屬於鮮明的色調；從演奏技巧不同，也可產生朦朧柔和的色彩，在大陸柳琴界是追求紮實、豪邁奔放的戲曲風格，台灣則端視個人的愛好之詮釋，表現出不同之格局。
- 2.柳琴擅長演奏熱情、明快的樂風，例如《畢茲卡舞曲》（王惠然作曲）、塔吉克舞曲。
- 3.從技法上而言，從較早期的簡意手法及寫意性作品，一直到近代，柳琴技巧不斷獲得開發，水準亦日漸提高，促使演奏者必須不斷精進演出，以磨練技巧。
- 4.從色彩的調配而言：柳琴的音色及變化音在音樂藝術中具有極大的感染力，韻味及神韻是東方音樂的精神所在，也是表達民族神韻、震撼人心的工具。音樂語言是塑造音樂形象重要的方法，速度的快慢、各地風格的旋律、時值

強弱等多種因素，柳琴的基本音色、質量及顆粒性運用，彈片的角度、深度、力度交互作用下，達到豐富色彩的調配。

- 5.從演奏的美學角度而言：柳琴展現風格重要的手段，在於體現左手的推、拉、吟、揉等技巧。而表現作品，從傳統、詩詞、文學、宗教、美學綜觀皆是。最重要的是柳琴價值觀，何謂柳琴價值觀，應從甚麼面向觀之。

### 三、在教育上有何特點：

柳琴從歷史上的發展，已有兩百多年的歷史，從一開始它是一個很簡單的樂器，配合了柳琴戲、配合了泗州戲的演出，到漸近歷經成爲一個獨奏樂器，它的形態及曲目都有所變革。在大陸上柳琴戲曲學校，形成教育柳琴戲及柳琴音樂發展的重鎮。

七〇年代柳琴入傳台灣以後，在教育上逐漸得到一定的發展。首先國立藝專及私立文化大學設有國樂科系，到了八〇年代，柳琴即加入教育訓練科目；九〇年代，柳琴也成爲台灣區音樂比賽的項目之一。二千年以後，柳琴考級制度也形成體系。二〇〇四年開始，兩岸柳琴也參與研討會及演奏會的互相觀摩與交流。

本論文透過兩岸作曲家的經典作品分析，然後追溯柳琴之源起與發展，同時在兩岸不同之文化背景、國樂團及教育上之發展，使柳琴這項樂器之重要性益形突出。

## 參考文獻

### 中文資料

#### 【專書】

上海文藝出版社。《音樂欣賞手冊》。上海：上海文藝出版社，1981。

大夏國樂社編輯。《中國樂器簡介》。台北：學藝出版社，民國 69 年。

中央音樂學院中國音樂研究所。《民族樂器改良文集 第一集》。北京：音樂出版社，1961。

中國音樂家協會。《音樂建設文集（下）》。北京：北京音樂出版社，1959。

中國藝術研究院音樂研究所。《民族音樂概論》。人民音樂出版社，2001.6。

中國藝術研究院音樂研究所編輯，向延生主編。《中國近現代音樂家傳（第 1-4 卷）》。瀋陽：春風文藝出版社，1994。

文化部文學藝術研究院音樂研究所。《民族音樂概論》。北京：人民音樂出版社，1980。

王正強。《秦腔音樂概論》。北京：人民音樂出版社，1995。

王光祈。《中國音樂史》。團結出版社，2005.5。

王耀華。《中國傳統音樂概論》。台北：海棠事業文化有限公司，民國 79 年。

王露（李華萱、謝毓鵬、李榮聲整理，李榮聲執筆）。《鶴軒琵琶譜選曲》。（北京：人民音樂出版社，1991）。

伍國棟。《民族音樂學概論》。人民音樂出版社，1997.3。

朱世瑞。《中國音樂中複調思維的形成與發展》。北京：人民音樂出版社，1996。

- 余從。《戲曲聲腔劇種研究》。人民音樂出版社，1994。
- 吳釗。《中國古代樂器》。北京：文物出版社，1983。
- 吳贛伯。《中國人與中國音樂》。台北：觀念文化事業有限公司，民國 90 年。
- 呂亦非、姬君超、項晨、朱維英、韶華。《河北梆子音樂概論》。北京：人民音樂出版社，1996。
- 李元慶。《民族音樂問題的探索》。北京：人民音樂出版社，1983。
- 李民雄、顧冠仁、唐文清。《上海絲竹樂曲集》。(北京：人民音樂出版社，1997)。
- 李民雄。《民族器樂概論》。上海音樂出版社，1999.4。
- 李民雄。《傳統民族器樂曲欣賞》。北京：人民音樂出版社，1983。
- 李西安、軍馳。《中國民族曲式》。北京：人民音樂出版社，1985。
- 李定一。《中國近代史》。台北：中華書局，民國 57 年。
- 李凌。《音樂漫談》。北京：人民音樂出版社，1983。
- 李德貞、樂悅、王遜。《中國民族民間樂器小百科》。北京：知識出版社，1991。
- 沈洽。《音腔論》。民族音樂學論文選。上海：上海音樂出版社，1988。
- 汪毓和。《中國近現代音樂史（第二次修訂版）》。北京：人民音樂出版社華樂出版社，2002。
- 汪毓和。《中國近現代音樂史》。北京：人民音樂出版社，1988。
- 汪毓和。《中國現代音樂史綱（1949-1986）》。北京：華文出版社，1991。
- 林石城。〈琵琶考級曲目詳解第十級（一）〉。《小演奏家》。No. 5（2003）。
- 林谷芳、孫小寧。《十年去來》。北京：台海出版社，2003。

- 林谷芳。〈從傳統音樂的特質看國樂交響化的美學困境〉。《中華書局成立 80 週年論文集》。(中華書局)。
- 邵義強。《交響曲淺釋(上冊)》。台北：全音樂譜出版社，民國 65 年。
- 邱坤良。《中國傳統戲曲音樂》。台北：遠流出版事業股份有限公司，1981。
- 青主。《音樂通論(簡編版)》。上海：商務印書館，1939。
- 施德玉。《中國地方小戲及其音樂之研究》。國家出版社，2004.4。
- 洪金榜。《山東分體文學史·戲曲卷》。齊魯書社，2005.1。
- 胡登跳。《民族管弦樂法》。上海：上海音樂出版社，1999，333。
- 苗晶、喬建中。《論漢族民歌近似色彩區的劃分》。北京：文化藝術出版社，1987。
- 修海林。《古樂的沉浮—中國古代主樂文化的歷史考察》。濟南：山東文藝出版社，1989。
- 修海林。《古樂集錦》。北京：人民音樂出版社，1989/1991。
- 唐林、張永德、陶純孝。《音樂物理學導論》。安徽：中國科學技術大學出版社，1991。
- 徐頌仁。《歐洲樂團之形成與配器之發展》。台北：全音樂譜出版社，民國 90 年。
- 烏蘭杰。《蒙古族古代音樂舞蹈初探》。呼和浩特：內蒙古人民出版社，1985。
- 秦詠誠、魏立。《中國民族音樂大觀》。瀋陽：瀋陽出版社，1989。
- 袁靜芳。《中國傳統音樂概論》。上海：上海音樂出版社，2000。
- 袁靜芳。《民族器樂》。北京：人民音樂出版社，1987。
- 袁靜芳。《民族器樂欣賞手冊》。中國文聯出版社，1986。
- 袁靜芳。《樂種學》。北京：華樂出版社，1999。



- 高子銘。《現代國樂》。台北：正中書局，民國 48 年。
- 高厚永。《民族器樂概論》。台北：丹青圖書有限公司，民國 75 年。
- 高厚永。《民族器樂概論》。江蘇：江蘇人民出版社，1981。
- 常立玉。《柳琴論文集》。解放軍文藝出版社，2001。
- 張庚、郭漢城。《中國戲曲通史（下冊）》。台北：大鴻圖書有限公司，民國 87 年。
- 梁廣程。《樂聲的奧秘》。北京：人民音樂出版社，1986。
- 許健編。《琴史初編》。北京：人民音樂出版社，1982。
- 雲南民族藝術研究所。《雲南民族樂器薈萃》。昆明：雲南人民出版社，1990。
- 馮文慈、俞玉滋。《王光祈音樂論著選集（上冊）》。北京：人民音樂出版社，1993。
- 馮光鈺。《中國同宗民歌》。北京：中國文聯出版公司，1998。
- 黃體培。《中國樂學通論 第一編樂史》。台北：行政院文化建設委員會，民國 72 年。
- 黃體培。《中國樂學通論 第三編樂器》。台北：行政院文化建設委員會，民國 72 年。
- 楊家駱。《中國音樂史料（第二輯、第三輯）》。台北：鼎文書局，民國 64 年。
- 楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》。北京：人民音樂出版社，1981。
- 楊蔭瀏。〈三律考〉。《楊蔭瀏音樂論文選集》。上海：上海文藝出版社，1986。
- 楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿（二冊）》。北京：人民音樂出版社，1981。
- 楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿（第四冊）》。台北：丹青圖書有限公司，民國 74 年。
- 楊蔭瀏。《中國音樂史綱》。樂韻出版社，1996.2。

- 楊蔭瀏。《楊蔭瀏音樂論文選集》。上海文藝出版社，1986.6。
- 葉棟。《民族器樂的體裁與形式》。上海：上海文藝出版社，1983。
- 趙楓。《中國樂器》。香港：香港珠海出版有限公司，1992。
- 趙爾巽等。《清史稿》。北京：中華書局，1977。
- 劉吉典。《京劇音樂概論》。北京：人民音樂出版社，1993。
- 劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北：大陸書店，民國 77 年。
- 劉育和。《劉天華全集》。北京：人民音樂出版社，1997。
- 劉東升，袁荃猷。《中國音樂史圖鑑》。北京：人民音樂出版社，1988。
- 劉東升、胡傳藩、胡彥文。《中國樂器圖誌》。北京：輕工業出版社，1987。
- 劉靖之。《中國新音樂史論（上）》。台北：燿文事業有限公司，民國 87 年。
- 劉靖之。《劉靖之談樂》。台北：樂韻出版社，民國 85 年。
- 劉毅志。《國樂津梁第一冊國樂淺說》。台北：大中國圖書公司，民國 56 年。
- 劉燕當。《中西音樂藝術論》。樂韻出版社，1979.4。
- 劉錦藻。《清朝續文獻通考》。台北：新興書局，1965，9410。
- 廣東省戲劇研究室。《粵劇唱腔音樂概論》。北京：人民音樂出版社，1984。
- 鄭德淵。《中國樂器學》。台北：生韻出版社，民國 73 年。
- 鄭德淵。《音樂音響學（上冊）》。台北：樂韻出版社，民國 70 年。
- 錢亦平。《錢仁康音樂文選（上冊）》。上海：上海音樂出版社，1997。
- 戴粹倫等。《中國音樂史論集（二）》。台北：中華文化出版事業社，民國 48 年。

繆天瑞。《律學》。北京：人民音樂出版社，1996。

薛良。《音樂知識手冊（續集）》。北京：中國文聯出版社，1996。

薛宗明。《中國音樂史 樂器篇（上、下）》。台北：臺灣商務印書館股份有限公司，民國 72 年。

薛宗明。《中國音樂史 樂譜篇》。商務印書館，1989.9。

謝俊逢。《民族音樂論集》。全音樂譜出版社，1996.12。

韓國鑽。《自西徂東》。台北：時報文化出版事業有限公司，民國 70 年。

韓國鑽。《韓國鑽音樂文集（一）》。台北：樂韻出版社，民國 79 年。

韓國鑽。《韓國鑽音樂文集（四）》。台北：樂韻出版社，民國 88 年。

#### 【教材類】

王惠然。《柳琴演奏法》。台北：學藝出版社，1988 年。

王惠然。《柳葉演奏法》。北京：新華書店，1985 年 2 月。

江南。《跟我學月琴》。湖南：湖南文藝出版社，1998 年。

林石城。《琵琶教學法》。上海：上海音樂出版社，1989 年。

林石城。《琵琶三十課》。北京：人民音樂出版社，1994 年。

林石城。《琵琶練習曲選》。北京：人民音樂出版社，1994 年。

林吉良。《林吉良阮撥彈法》。大連：大連出版社，1994 年。

林聰地。《柳葉琴獨奏曲選》。台北：學藝出版社，1987 年。

閔季騫。《少年兒童琵琶教程》。上海：上海音樂出版社，1996 年。

劉德海、李景華著。《琵琶基礎訓練法》。香港：香港上海書局，1986年。

劉德海。《劉德海中外琵琶曲集》。北京：警官教育出版社，1996年。

鄭宇忠。《琵琶演奏技法》。北京：人民音樂出版社，1995。

鄭宇忠。《琵琶演奏技法》。北京：人民音樂出版社，1995年3月。

### 【期刊論文】

〈《唐樸林古稀民族音樂會》在津舉行〉。《中國音樂》。No. 3 (2005)。

〈二五絃五聲音階踏板轉調箏〉。《樂器科技簡訊》。No. 1 (1975)。

〈二期封底圖片說明〉。《人民音樂》。No. 3 (2000)。

〈五絃中音柳琴〉。《樂器》。No. 3 (1981)。

〈介紹一種新穎的木琴〉。《樂器科技簡訊》。No. 1 (1975)。

〈王惠然彈柳琴〉。http://musiker.w-101.com/musicbook.asp?Id=12105.

〈北京舉行樂器改良座談會〉。《人民音樂》。No. 12 (1954)。

〈半導體四絃柳琴〉。《樂器科技簡訊》。No. 1 (1975)。

〈民族樂器改良工作的新成就〉。《人民音樂》。No. 3 (1959)。

〈民族樂器改良座談會上展出的幾種新的改良〉。《人民音樂》。No. 6 (1961)。

〈全國民族管樂器改革座談會在蘇州召開〉。《樂器》。No. 3 (1981)。

〈我國民族管絃樂隊結構體制的形成和沿革〉。《中央音樂學院學報》。No. 1 (1982)。

〈長桿月琴〉。《樂器》。No. 1 (1981)。

- 〈省一級劇團團長會議召開〉。《戲文》。No. 4 (1995)。
- 〈記濟南部隊前衛歌舞團民族樂隊的樂改實踐〉。《樂器》。No. 3 (1981)。
- 〈訪改革、發展民族音樂的有志之士-前衛民族樂隊指揮張式業〉。《人民音樂》。  
No. 1 (1989)。
- 〈進一步地展開民族樂器改良工作〉。《人民音樂》。No. 3 (1959)。
- 〈劉天華的音樂思想〉。《中國音樂》。No. 4 (1982)。
- 〈談我國民族樂器改革問題〉。《中國音樂》。No. 4 (1981)。
- 〈談樂器改良的原則〉。《人民音樂》。No. 4 (1955)。
- 〈談樂器改良問題〉。《人民音樂》。No. 2 (1954)。
- 《北市國樂》。(1991)。
- 于韻菲。〈論柳琴的角色變遷〉。《交響—西安音樂學院學報》。No. 1 (2005)。
- 尤道俊。〈讓教育家揚名天下〉。《教育與職業》。No. 12 (1994)。
- 心裁。〈國內樂器改良介紹〉。《北市國樂》。No. 47 (民國 78 年)。
- 方杰。〈劇團改革 勢在必行〉。《瞭望》。No. 47 (1986)。
- 方洪友。〈一戲二角 文武不擋—記江蘇省梆子劇團青年演員燕凌〉。《中國戲劇》。  
No. 7 (1996)。
- 王炳杰。〈柳琴藝術發展之軌跡〉。《中國音樂》。No. 3 (2005)。
- 王炳傑。〈柳琴教學要論〉。《中國音樂》。No. 3 (2004)。
- 王虹藝。〈柳琴六級曲目《春到沂河》的分析及演奏方法〉。《樂器》。No. 3 (2004)。
- 王虹藝。〈柳琴演奏的放鬆問題及解決方法〉。《樂器》。No. 3 (2005)。

- 王惠然。〈柳琴改革及柳琴藝術的發展〉。《中國音樂》。No. 4 (1990)。
- 王惠然。〈王惠然談柳琴 (一)〉。《樂器》。No. 4 (2003)。
- 王惠然。〈王惠然談柳琴 (二)〉。《樂器》。No. 5 (2003)。
- 王惠然。〈王惠然談柳琴 (三)〉。《樂器》。No. 6 (2003)。
- 王惠然。〈王惠然談柳琴 (四)〉。《樂器》。No. 7 (2003)。
- 王惠然。〈柳琴改革及其樂改觀念 (上)〉。《北市國樂》。No. 169 (雜誌版第 87 期)  
(民國 90 年)。
- 王惠然。〈柳琴改革及其樂改觀念〉。《中國新音樂史論集之國樂思想》。香港：香港大學亞洲研究中心，1994，414。
- 王惠然。〈柳琴和柳琴曲《春到沂河》〉。《樂器》。No. 4 (1984)。
- 王惠然。〈論柳琴的音色、神韻和魅力 (一)〉。《樂器》。No. 1 (2005)。
- 王惠然。〈論柳琴的音色、神韻和魅力 (二)〉。2 (2005)。
- 王惠然。〈論柳琴的音色、神韻和魅力 (三)〉。《樂器》。No. 3 (2005)。
- 王惠然。《柳琴改革及柳琴藝術發展 (一)》。台北：台北市立國樂團，1990。
- 王爾村。〈柳琴“前衛”—王惠然〉。《福建藝術》。No. 3 (1998)。
- 史建華。〈論美聲藝術的普及〉。《遼寧工學院學報 (社會科學版)》。No. 1 (2004)。
- 正人。〈江蘇戲劇掠影〉。《上海戲劇》。No. 5 (1986)。
- 朱華固。〈劇團體制改革的探索〉。《當代文壇》。No. 11 (1984)。
- 何順信。〈談張 (君秋) 派唱腔的伴奏〉。《戲曲藝術》。No. 1 (1982)。
- 何麗麗。〈三弦柳琴與四弦柳琴考〉。《樂器》。No. 8 (2005)。

- 何麗麗。〈柳琴的形制與改革〉。《中國音樂》。No. 4 (2006)。
- 何麗麗。〈柳琴的起源與原始二弦柳琴的特點〉。《樂器》。No. 1 (2006)。
- 宋楠。〈盛開在民族樂苑中的藝術之花—記王惠然先生與中國柳琴藝術〉。《音樂天地》。No. 6 (2005)。
- 李果。〈談小提琴的揉弦〉。《黃鐘—武漢音樂學院學報》。No. 1 (1994)。
- 李愛真、劉振。〈柳琴戲音樂多元化探析〉。《藝術百家》。No. 4 (2005)。
- 沈寧。〈感動世界的民族音樂〉。《今日中國(中文版)》。No. 11 (2004)。
- 沈濤。〈二胡教學及演奏中的揉弦與力度問題〉。《徐州師範大學學報(哲學社會科學版)》。No. 3 (1999)。
- 肖興華。〈我國拉弦樂器的產生和演變〉。《樂器》。No. 6 (1981)。
- 周大風。〈振興民族音樂〉。《中國音樂》。No. 4 (1984)。
- 周爲民。〈對世界音樂多元化的思考〉。《交響—西安音樂學院學報》。No. 1 (1999)。
- 孟建軍。〈柳琴的製作(二)〉。《樂器》。No. 10 (2004)。
- 孟建軍。〈樂器制作界的全能型人才—訪高級制琴師孟憲洪〉。《樂器》。No. 6 (2007)。
- 孟浩。〈試談地方劇團的生存與發展問題〉。《徐州教育學院學報》。No. 2 (2001)。
- 孟醒、孟憲洪。〈談柳琴彈、挑練習中的“等距離、等角度、等力度”〉。《樂器》。No. 4 (2005)。
- 孟醒、孟憲洪。〈柳琴沙音的檢查與排除〉。《樂器》。No. 5 (2003)。
- 岳文。〈形似柳葉 聲如箏琶—介紹柳琴和兩首柳琴曲〉。《視聽技術》。No. 11 (1995)。
- 易有伍。〈北京採訪彭修文的紀錄〉。《老易談雨果(第66期)》。  
<http://www.hugocd.com:81/hugo/talkshow.asp?num=66>. 1996

- 林儒忠。〈科研重在推廣—記香港樂改專家阮仕春〉。《藝術科技》。No. 2 (2001)。
- 林儒忠。〈樂改結碩果介紹一支有特色的柳琴室內樂團〉。《藝術科技》。No. 3 (2000)。
- 林聰。〈新技術革命與二胡專業教學的現代化〉。《天津音樂學院學報》。No. 2 (1994)。
- 俞良模。〈彈奏琵琶的基本知識〉。《人民音樂》。No. 12 (1956)。
- 姚銀琢。〈打破老套子走出新路子—江蘇省邳州市柳琴劇團在改革中求發展〉。《中國戲劇》。No. 12 (2000)。
- 柏巖。〈蘊香爲傳春消息—記江蘇省柳琴劇團青年演員王曉紅〉。《中國戲劇》。No. 5 (2005)。
- 胡世鐸。〈月下露珠更怡人—記著名京劇演員肖月珠〉。《中國京劇》。No. 2 (1993)。
- 胡登跳、林友仁。〈中國民族樂隊〉。<http://www.sxs.org.cn/1/music/art/a7.html>。
- 胡登跳。〈關於民族樂隊的編制〉。《人民音樂》。No. 10 (1961)。
- 夏敬熙、張孟琦。〈小提琴揉弦的訓練和運用〉。《音樂探索》。No. 3 (1984)。
- 奚紹善。〈談民歌的發掘、發展與創新〉。《雲嶺歌聲》。No. 5 (2004)。
- 孫云。〈六弦柳琴受青睞〉。《樂器》。No. 4 (1987)。
- 孫新峰。〈感悟人間真愛—柳琴詩歌印象〉。《寶雞文理學院學報(社會科學版)》。No. 4 (2004)。
- 徐柏森。〈論劇團〉。《上海藝術家》。No. Z1 (1997)。
- 殷增琴。〈柳琴曲《劍器》賞析〉。《齊魯藝苑》。No. 3 (2002)。
- 秦鵬章。〈要交響化，不要交響樂隊化—淺述中國民族樂隊的發展簡況〉。《中樂發展國際研討會論文集 1997年2月13-16日》。(香港：香港臨時市政局，



1997)。

郝玉岐。〈加強交流 促進統一——臺北演出紀實〉。《東方藝術》。No. S1 (2004)。

馬良書。〈談柳琴戲音樂的“土”與“特”〉。《藝術百家》。No. 4 (1993)。

國樂學會網站。〈樂器介紹/月琴〉。<http://www.scm.org.tw>。

崔長永。〈淺析柳琴戲的唱腔特點〉。《棗莊師專學報》。No. 3 (2000)。

張峻峰。〈柳琴獨奏曲《春雨滴柳》賞析〉。《劇作家》。No. 5 (2005)。

張峻峰。〈戲曲伴奏與泗州戲主弦〉。《戲文》。No. 5 (2005)。

張新。〈21世紀高等藝術院校合唱教學研究與探索〉。《中國音樂》。No. 4 (2006)。

張繼高、許常惠、蕭勤。《蕭友梅先生之生平》。台北：亞洲作曲家聯盟中華民國總會，民國71年。

捷之。〈浙江昆劇團晉京獻藝載譽返杭〉。《戲曲藝術》。No. 1 (1986)。

梁茂春。〈論民族樂隊交響化〉。《中樂發展國際研討會論文集 1997年2月13-16日》。(香港：香港臨時市政局，1997)。

莊本立。《中國的音樂》。台北：台灣省政府新聞處，民國57年。

許瑋。〈論多元化視野中的我國民族音樂教育〉。《西北師大學報(社會科學版)》。No. 6 (2001)。

陳茂錦。〈三弦二法〉。《中國音樂》。No. 3 (1989)。

陳茂錦。〈淺議三弦史諸說〉。《中國音樂》。No. 4 (1989)。

陳振鐸。《劉天華的創作和貢獻》。北京：中國文聯出版公司，1997。

陳聆群、齊毓怡、戴彭海。《蕭友梅音樂文集》。上海：上海音樂出版社，1990。

陳澄雄。〈探討現代國樂交響化〉。《中樂發展國際研討會論文集 1997年2月13-16

日》。(香港：香港臨時市政局，1997)。

黃金陸。〈談楊(寶森)派老生唱腔的伴奏〉。《戲曲藝術》。No. 4 (1982)。

黃偉、袁汀。〈山水中的音畫時尚—訪青年古箏演奏家常靜〉。《樂器》。No. 4 (2005)。

黃偉。〈器樂藝考熱—背後冷思考〉。《樂器》。No. 4 (2007)。

黃凌飛。〈對少數民族地區高等藝術院校如何實施多元文化音樂教育的思考〉。《中國音樂》。No. 1 (2002)。

黃聞繪。〈對高等藝術院校二胡教學改革的思考〉。《藝術研究》。No. 3 (2006)。

黑力。〈對我國高等藝術院校培養少數民族聲樂人才現狀的思考〉。《民族教育研究》。No. 3 (2007)。

葉明菊。〈民族民間音樂藝術在高等藝術院校中的地位與作〉。《雲嶺歌聲》。No. 12 (2003)。

葉純之。〈從創作角度看中國民族管絃樂隊的前景〉。《中樂發展國際研討會論文集 1997年2月13-16日》。(香港：香港臨時市政局，1997)。

趙一紅、林儒忠。〈賀阮仕春先生獲獎〉。《藝術科技》。No. 3 (2003)。

劉再生。〈凝煉精絕小中見大—評柳琴獨奏曲《塔吉克舞曲》〉。《人民音樂》。No. 8 (1994)。

劉承華。〈樂器神韻與歷史氛圍—對中國樂器的演進軌跡及其機制的考察〉。《樂府新聲—沈陽音樂學院學報》。No. 2 (1996)。

劉淮保。〈談大學音樂教學中的開放教學〉。《邵陽學院學報(社會科學版)》。No. 3 (2004)。

樂聲。《中國樂器》。輕工業出版社，1986。

歐景星。〈音色在演奏中的作用〉。《南京藝術學院學報(音樂及表演版)》。No. 1 (2000)。

- 潘妙興。〈柳琴漫談〉。《北市國樂》。No. 96 (雜誌版第 14 期) (民國 84 年)。
- 蔣風之、蔣青。《蔣風之二胡演奏藝術》。(北京：人民音樂出版社，1989)。
- 蔡紅華。〈對傳統音樂基礎教育的觀念更新〉。《星海音樂學院學報》。No. 3 (2000)。
- 談龍建。〈談三弦換把〉。《中央音樂學院學報》。No. 2 (1986)。
- 黎鍵。〈民族管絃樂隊的功能及民族音樂諸問題〉。《中樂發展國際研討會論文集 1997 年 2 月 13-16 日》。(香港：香港臨時市政局，1997)。
- 錢涼。〈論小提琴的音色〉。《上海師範大學學報(哲學社會科學版)》。No. 3 (1998)。
- 駱少偉。〈樂器改革“獨行俠”阮仕春〉。《中華兒女(海外版)》。No. 7 (1998)。
- 縱山。〈論柳琴戲的劇目特色與走向〉。《藝術百家》。No. 4 (1993)。
- 韓國鑽。〈民族樂器的改良：1946-1976 (1988)〉。《中國新音樂史論集 1946-1976》。香港：香港大學亞洲研究中心，1990。
- 韓國鑽。〈樂器的研究〉。《樂曲》。No. 12 (1985)：46-54。
- 豐元愷。〈樂器分類〉。《小演奏家》。No. 2 (2002)。
- 魏民。〈彈撥樂器常用的幾種組合〉。《東方藝術》。No. S1 (2004)。
- 魏青。〈我柳琴往事〉。《樂器》。No. 1 (2005)。
- 關韶華、劉瓊。〈高師音樂教育專業課程多元化構建及其意義〉。《南京藝術學院學報(音樂與表演版)》。No. 2 (2004)。
- 蘇春敏。〈柳琴曲《劍器》的音樂內涵及演奏技巧〉。《中國音樂》。No. 3 (2004)。
- 蘇春敏。〈柳琴簡介〉。《中國音樂》。No. 1 (1982)。
- 蘇夏撰。〈和聲民族化的歷史和現狀〉。《和聲的民族風格與現代技法(論文集)》。(北京：人民音樂出版社，1996)。

## 【辭典】

《中國大百科全書》總編輯委員會。《中國大百科全書·音樂 舞蹈》。北京：中國大百科全書出版社，1989。

《中國大百科全書》總編輯委員會。《中國大百科全書·戲曲 曲藝》。北京：中國大百科全書出版社，1989。

《中國大百科·音樂·舞蹈卷》。1984。

《中國民族民間器樂曲集成·山東卷》編輯委員會。《中國民族民間器樂曲集成·山東卷》。北京：中國 ISBN 中心，1994。

《中國音樂辭典·續編》。人民音樂出版社，1992.6。

上海藝術研究所和中國戲劇家協會上海分會。《中國戲曲曲藝詞典》。上海：上海辭書出版社，1981。

中央民族學院少數民族藝術研究所。《中國少數民族樂器志》。北京：新世界出版社，1986。

中央民族學院少數民族藝術研究所。《中國少數民族樂器志》。台北：音樂中國出版社，1988。

中國 ISBN 中心。《中國民族民間器樂曲集成》。1994.8。

中國大百科全書出版社。《中國大百科全書》。中國大百科全書出版社，1992。

中國大百科全書出版社編輯部。《中國大百科全書音樂·舞蹈》。北京：中國大百科全書出版社，1989。

中國音樂辭典編輯部。《中國音樂辭典》。北京：人民音樂出版社，1984。

中國藝術研究院音樂研究所。《1987 年中國音樂年鑑》。北京：文化藝術出版社，1987。

中國藝術研究院音樂研究所。《中國音樂史圖鑒》。北京：人民音樂出版社，1988。

中國藝術研究院音樂研究所。《中國音樂詞典》。北京：人民音樂出版社，1985，  
238。

中國藝術研究院音樂研究所。《中國音樂辭典》。北京：人民音樂出版社，1984。

中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部。《中國音樂詞典（續編）》。  
北京：人民音樂出版社，1992。

中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部。《中國音樂詞典》。北京：  
人民音樂出版社，1984。

中國藝術研究院音樂研究所編，劉東昇主編。《中國樂器圖鑒》。山東：山東教育  
出版社，1992。

周巍峙。《中國戲曲音樂集成·山東卷》。中國 ISBN 中心，1996.6。

周巍峙。《中國戲曲音樂集成·安徽卷》。中國 ISBN 中心，1996.6。

周巍峙。《中國戲曲音樂集成·江蘇卷》。中國 ISBN 中心，1996.6。

劉波。《中國民間藝術大辭典》。北京：農村讀物出版，1990。

羅宗鎔、楊通八主編，現代音樂欣賞詞典，北京：高等教育出版社，1996。

羅宗鎔、楊通八。《現代音樂欣賞詞典》。北京：高等教育出版社，1996。

## 外文資料

Curt Sachs. *The History of Musical Instruments*. New York, W. W. Norton, 1940.

Diagram Group. *Musical Instruments of the World*. New York, Paddington, 1976.

Erich M. von Hornbostel and Curt Sachs. "Classification of Musical Instruments."  
*Galpin Society Journal*, Vol. 14, 1961: 4-29.

Klaus Wachsmann. "Classification of Instruments." *The New Grove Dictionary of Music*

*and Musicians*. (1980), Vol, 9.

Sibyl Marcuse. *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. New York, Double Day, 1964; New York, W. W. Norton, 1975.

*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. 3 Vols, New York, Macmillan Press,

# 附 錄

# 春到沂河

1=C (5 2 5 2) 4/4

王惠然曲

【引子】散板 辽阔、明亮地

慢

mf

慢起渐快

mp

慢

渐慢

p

【一】快板 ♩ = 114 欢快地



Handwritten musical notation with notes and fingerings. Includes a dynamic marking *f*.

Handwritten musical notation with notes and fingerings.

转 1=G (1515)

Handwritten musical notation with notes and fingerings.

Handwritten musical notation with notes and fingerings. Includes a dynamic marking *f*.

Handwritten musical notation with notes and fingerings.

【二】转 1=C 慢速 ♩=63 激情地

Handwritten musical notation with notes and fingerings. Includes a dynamic marking *f*.

转 1=G 慢板 ♩=40

Handwritten musical notation with notes and fingerings.

♩=44

Handwritten musical notation with notes and fingerings. Includes a dynamic marking *f*.

♩=46

Handwritten musical notation with notes and fingerings. Includes a dynamic marking *f*.

i - ) | 5. 5556 11265 | 4 4 4-53 | 2. 5525 1761 | 2 2 2. 2223 | 5. 5556 11265 |

4. 653 2. 3 | 5. 5556 4. 532 | 12165 | 1. 12 | 533-2 15112 | 533-2 15 1 |

277-6 52556 | 277-6 52 5 | 1-1 11265 | 4 4 4 4-6 | 5. 656 5653 | 2. 5 22321 |

再渐慢 6. 161 | 2 2 | 5. 76 | 5. 76 | 5 76 5 76 | 5 76 5 76 | 2 5 |

5 32 3 | 2 5 1 | 2321 2 | 2 5 | 5 32 1 | 6 2 6 | 7276 5 |

1 1 1 1 2 | 3 3 5 3 2 | 2 2 3 2 7 | 6 7 6 5 6 | 0 1 2 | 3 5 3 5 3 2 | 7. 2 7 6 |

5 6 7 6 5 | 2 2 5 2 | 5 2 1 2 | 3 2 2 2 2 | 5 2 2 2 | 2 2 5 2 | 3 2 1 2 |

2 2 2 2 2 | 5 2 2 2 | 2 2 5 2 | 5 2 3 2 | 1 2 2 2 2 | 5 2 2 2 | 2 2 6 2 | 7 2 6 2 |

2 2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 2 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 1 1 2 2 | 3 2 1 2 | 3 2 1 2 | 3 2 1 2 | 3 3 3 3 |

2222 5555 1177 6611 | 2321 2321 2321 2222 | 7777 2222 7777 5555 |

5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | mp 5

2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 5

5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5

6765 6765 6765 6666 | 2222 6666 7772 6 | 3/4 5. 77 67 52 | 5. 77 67 52 |

f ff

2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 5 5 | 5 5 |

2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 5 5 | 5 5 |

5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 0 5 | 0 5 |

1. 33 23 15 | 1. 33 23 15 | 1122 1122 | 1122 1122 | 2255 2255 |

5 5 || 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 |

2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 |

5 0 5 | 5 0 5 | 5 5 | 5 5 |

2255 2255 | 576 576 | 576 576 | 5676 5676 | 5676 5676 | 555 555 |

ff

5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 |

2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 |

5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 |

5 5 5 5 | 6 2 | 2 5 6 | 7 6 | 5 0 0 ||

2 2 2 2 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 |

2 2 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 |

5 5 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 |

说明：本曲是柳琴曲的代表作之一，音乐优美流畅。第一段欢快热烈，但不能过于激烈，后十六与切分节奏要准确清晰。第二段的慢板，曲调柔美，左手的推、拉、吟、打等技法，演奏时要自然放松。尾部的十六分音符，要讲究颗粒性。

## 渔乡新歌

1=G (1515) 4/4 陈戈、林朝俊曲

♩=60 激情、歌唱性地

3 3 2 5 3 2 | i 6 3 2 - | 3 3 2 5 3 2 | i 5 3 5 6 - |

|| (-) ||

1. 2 3 5 2 2 | 5. 6 2 7 6 6 5 6 | i 7 6 i 2. 3 | 5 6 5 3. 5 |









introduction

# 劍器

1=C (5252)4

Handwritten musical notation for the first system, including notes like 2, 5, 6, 4, 1 and dynamic markings like  $mp$  and  $p$ .

Handwritten musical notation for the second system, including notes like 2, 5, 6, 4, 1 and dynamic markings like  $mp$  and  $p$ .

Handwritten musical notation for the third system, including notes like 3, 1, 2, 5, 6, 4, 1 and dynamic markings like  $mp$  and  $p$ .

Handwritten musical notation for the fourth system, including notes like 2, 5, 4, 5, 6, 4, 1 and dynamic markings like  $mp$  and  $p$ .

Handwritten musical notation for the fifth system, including notes like 3, 1, 2, 5, 6, 4, 1 and dynamic markings like  $mp$  and  $p$ .

Handwritten musical notation for the sixth system, including notes like 2, 5, 4, 5, 6, 4, 1 and dynamic markings like  $mp$  and  $p$ .

Handwritten musical notation for the seventh system, including notes like 2, 5, 4, 5, 6, 4, 1 and dynamic markings like  $mp$  and  $p$ .

Handwritten musical notation for the eighth system, including notes like 3, 1, 2, 5, 6, 4, 1 and dynamic markings like  $mp$  and  $p$ .



5 - 5 4 5 1 | 6 5 4 2 4 6 | 5 - 656565 757575 151515

由慢至快

7 1 2 - 323232324242424252525252

由慢至快

rit. 4 5 6 1

ff

♩ = 300-380

2 4 2 0 3 1 2 0 0 | 1 2 5 2 0 3 1 5 0 0

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

mf mp

2 5 6 5 7 7 5 | 7 7 7 7 1 1 | 6 6 7 7 1 1 | 6 6 7 7 1 1

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

mf cresc.

6 6 7 7 1 1 | 6 6 7 7 1 1 | 6 6 7 7 1 1 2 2 | 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

5 5

2 2

ff

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

2 4 2 0 3 1 2 0 0 | 1 2 5 2 0 3 1 5 0 0

5 5

2 2

ff

4 7 3 3 1 5 | 6 2 5 5 3 7 | 6 2 5 5 3 7 | 1 1 4 4 5 5 1 1 4 4 5 5

5 5

2 2

mp

64

*fff*

65

66

67

72

*mp*

77

*f* *p*

81

86

*ff*

91

97

*mp*

☆ = (滑指)

$\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 2$   $\flat 3$   $2$   $3$   $\flat 2$   $\flat 3$   $2$   $3$   $\flat 2$   $\flat 3$   $2$   $3$   $\flat 2$   $\flat 3$   $2$   $3$

$0$   $\flat 6$   $0$   $6$   $0$   $\flat 6$   $0$   $6$   $0$   $\flat 6$   $0$   $6$   $0$   $\flat 6$   $0$   $6$

*mp*

(滑指)

$\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 6$

*mp* *mf* *mp* *f* *mp*

$\frac{3}{4}$   $\flat 3$   $\flat 7$   $7$   $\flat 6$   $7$   $7$   $7$   $\flat 3$   $\flat 7$   $7$   $\flat 6$   $7$   $7$   $7$   $\flat 3$   $\flat 7$   $7$   $\flat 6$   $7$   $7$   $7$   $\flat 3$   $\flat 7$   $7$   $\flat 6$   $7$   $7$   $7$

*ff*

$\frac{3}{4}$   $\flat 7$   $7$   $7$   $7$   $0$   $\flat 7$   $7$   $7$   $7$   $0$   $\flat 7$   $0$   $0$   $\flat 7$   $0$   $0$   $\flat 7$   $0$   $0$

*rit.*

$\bullet = 38$

$\frac{4}{4}$   $\flat 5$   $2$   $1$   $2$   $4$   $2$   $3$   $1$   $2$   $\flat 5$   $2$   $1$   $2$   $4$   $2$

$5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$

(II) *mf*

$\frac{3}{4}$   $3$   $1$   $2$   $5$   $4$   $5$   $3$   $1$   $2$   $2$   $4$   $3$   $2$

$5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$   $5$

*mp*

$\bullet = 210$

$\frac{3}{4}$   $5$   $2$   $2$   $1$   $2$   $2$   $2$   $5$   $2$   $2$   $1$   $2$   $2$   $2$   $5$   $2$   $2$   $1$   $2$   $2$   $2$   $5$   $2$   $2$   $1$   $2$   $2$   $2$

(X) *f*

$2$   $2$

$5$   $5$

突慢

$\frac{3}{4}$   $5$   $2$   $2$   $1$   $2$   $2$   $2$   $\frac{1}{4}$   $0$   $1$   $2$   $4$   $\frac{1}{4}$   $5$   $5$   $5$   $5$   $2$   $2$   $2$   $5$   $5$   $5$

*ff* *ff*

说明：旋律进行中，左手的带音要保持均匀，不能忽强忽弱。快板段，右手全部是弹而不能挑，手腕须稳定、放松。大跳既要有力又要准确。

# 塞北雁

~ 柳琴獨奏曲 ~

王正平 作曲  
蘇凡凌 配器

(一) 散板

柳琴

鋼琴

*f*

*p*

慢起漸快

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

Musical score system 1, measures 12-14. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Musical score system 2, measures 15-19. The system consists of three staves. Measures 15-18 continue the rhythmic pattern from the previous system. Measure 19 features a dynamic change to *mp* (mezzo-piano) and a slur over a series of notes. Measure 20 begins with a dynamic change to *p* (piano) and a long, sustained note in the bass clef. A *p* dynamic marking is also present in the middle staff of measure 20.

Musical score system 3, measures 20-23. The system consists of three staves. Measures 20-23 continue the rhythmic pattern with triplets and slurs. The key signature remains one sharp (F#).

慢起渐快

Musical score for measures 23-25. The score is in 2/4 time and G major. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment in the bass clef has a triplet of eighth notes in the left hand and a single eighth note in the right hand. A *pp* dynamic marking is present in measure 25.

(二) 北渡 ♩ = 100 ~ 112

Musical score for measures 26-31. The score is in 2/4 time and G major. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 100 ~ 112. The piano accompaniment in the bass clef is marked *f*. There are handwritten annotations '3, 2' above the first measure.

Musical score for measures 32-37. The score is in 2/4 time and G major. Measure 32 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment in the bass clef is marked *f*. Dynamic markings *mp* and *mf* are used in measures 34, 35, and 36 respectively. A handwritten '9' is written above measure 33.

37

mf mp mp

This system contains measures 37 through 41. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes dynamic markings of *mf*, *mp*, and *mp*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

42

This system contains measures 42 through 45. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. There are handwritten annotations above the first measure, including a circled 'X' and a bracket.

46

f

This system contains measures 46 through 50. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes dynamic marking of *f* and features prominent triplets in both hands. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

51

*f*

*mf*

*tr*

Measures 51-55. Measure 51 has a dynamic marking of *f*. Measures 52-55 have a dynamic marking of *mf*. Measure 55 includes a trill (*tr*). The piano part features triplets in measures 51-55.

56

*tr*

Measures 56-60. Measure 56 has a dynamic marking of *f*. Measure 57 includes a trill (*tr*). The piano part continues with triplets in measures 56-60.

61

*rit.*

*a tempo*

*f*

Measures 61-65. Measure 61 has a dynamic marking of *f*. Measure 62 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 63 includes an *a tempo* marking. The piano part features triplets in measures 61-65.



66

66

*f*

*mp*

This system contains measures 66 through 70. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a fermata and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment includes a treble and bass clef with various dynamics such as *mp*.

71

71

*mf*

*mp*

*mf*

*mf*

This system contains measures 71 through 75. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment includes a treble and bass clef with dynamics such as *mf* and *mp*.

76

76

*mp*

*f*

This system contains measures 76 through 80. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment includes a treble and bass clef with dynamics such as *mp* and *f*.

快

81

*mp* *f*

This system contains measures 81-85. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics *mp* and *f* are indicated.

86

This system contains measures 86-90. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns in both hands. The upper staff has a melodic line with slurs and accents.

81

*rit.*

This system contains measures 91-95. The tempo marking *rit.* (ritardando) is present. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The upper staff has a melodic line with slurs and accents.

(三) 慢板 失群  $\text{♩} = 52$

96

L.H.  
p  
R.H.  
pp

101

106

mf

(三) 慢板 失群  $\text{♩} = 52$

96

L.H.

R.H.

*p*

*pp*

101

106

*mf*

111

8<sup>va</sup>

This system contains measures 111 through 115. It features a vocal line at the top with a *8<sup>va</sup>* marking. The piano accompaniment is written in grand staff notation. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and articulation marks.

116

8<sup>va</sup> *rit.*

*f* *mf*

This system contains measures 116 through 120. The vocal line continues with a *rit.* (ritardando) marking. The piano accompaniment features a dynamic shift from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The music includes complex rhythmic textures and articulation.

121

This system contains measures 121 through 125. The vocal line is mostly silent, indicated by a long horizontal line. The piano accompaniment continues with melodic and harmonic development in the grand staff.

126

Musical score for measures 126-130. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

131

Musical score for measures 131-135. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

137

Musical score for measures 137-141. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various articulations and dynamics. Dynamic markings include *mp*, *mf*, *p*, and *f*.

142

147

Cadenza

152

(四) 南歸 小快板  $\text{♩} = 144$

157

※ 由子弦和中弦滑音到纏弦，  
由強至弱漸消失無聲。



162

*mf* *f*



167





172

Musical score for measures 172-176. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

177

Musical score for measures 177-181. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A dynamic marking *f* is present.

182

Musical score for measures 182-186. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A dynamic marking *mf* is present. First endings are marked with a circled 1.

172

Musical score for measures 172-176. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

177

Musical score for measures 177-181. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

182

Musical score for measures 182-186. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. First endings are indicated by a diamond symbol and the number '1' at the end of the system.

187

中弦

Musical score for measures 187-191. The top staff is a single melodic line with a "中弦" (middle string) instruction. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

192

Musical score for measures 192-196. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment features more complex chordal textures in the right hand and a steady bass line in the left hand.

197

2.

*f*

2.

2.

Musical score for measures 197-201. The top staff has a double bar line and a first ending marked "2.". The piano accompaniment also has a first ending marked "2.". A dynamic marking *f* (forte) is present. The bottom staff has a second ending marked "2.".

202

*mp*

207

*Sub*

212

*mp*

217

Musical score for measures 217-221. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 217 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measures 218-221 show a melodic line in the treble staff with slurs and triplets, and a bass line with eighth notes and rests.

222

Musical score for measures 222-226. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 222 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measures 223-226 show a melodic line in the treble staff with slurs and triplets, and a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking *f* is present in measure 223.

227

Musical score for measures 227-231. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 227 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a grand staff with a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measures 228-231 show a melodic line in the treble staff with slurs and triplets, and a bass line with eighth notes and rests.

232

*f*

237

敲板面 左右手互敲

敲琴板

*f*

243

敲板面 左右手互敲

敲琴板

248

Musical score for measures 248-252. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 248 has a whole rest in the top staff. Measures 249-252 feature a melodic line in the top staff and accompaniment in the grand staff. A fermata is placed over the final measure of the system.

253

Musical score for measures 253-257. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 253 has a whole rest in the top staff. Measures 254-257 feature a melodic line in the top staff and accompaniment in the grand staff. A fermata is placed over the final measure of the system. The dynamic marking *mp* is present in measure 256.

258

Musical score for measures 258-262. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 258 has a whole rest in the top staff. Measures 259-262 feature a melodic line in the top staff and accompaniment in the grand staff. A fermata is placed over the final measure of the system. The dynamic marking *mp* is present in measures 259 and 262.

~~263~~

263

mp

This system contains measures 263 through 267. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in measure 265. The melodic line has a long slur spanning from measure 263 to 267.

268

This system contains measures 268 through 271. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part continues with chords and rhythmic patterns.

0

272

f

This system contains measures 272 through 275. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part includes a dynamic marking of *f* (forte) in measure 272. The melodic line has a long slur spanning from measure 272 to 275.



277

Musical score for measures 277-280. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Measure 277 has a fermata over the first two notes. Measure 278 has a 3/4 time signature change. Measure 279 has a 3/4 time signature change. Measure 280 has a 2/4 time signature change.

o'

281

Musical score for measures 281-284. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Measure 281 has a fermata over the first two notes. Measure 282 has a 3/4 time signature change. Measure 283 has a 3/4 time signature change. Measure 284 has a 2/4 time signature change.

286

Musical score for measures 286-289. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Measure 286 has a fermata over the first two notes. Measure 287 has a 3/4 time signature change. Measure 288 has a 3/4 time signature change. Measure 289 has a 2/4 time signature change and a forte (*f*) dynamic marking.

281

Musical score for measures 281-285. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with sixteenth-note runs and rests. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

286

Musical score for measures 286-290. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with sixteenth-note runs and rests. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes. A handwritten 'p' (piano) dynamic marking is present above the top staff. A slur is drawn over the first two measures of the top staff.

301

Musical score for measures 301-305. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with sixteenth-note runs and rests. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

306

Handwritten *p*

311

316

Coda  
2/4

321

Musical score for measures 321-325. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The bottom two staves are a grand staff with piano accompaniment consisting of chords and single notes.

326

Musical score for measures 326-330. The top staff continues the melodic line with some rests. The piano accompaniment continues with chords and notes.

330

Musical score for measures 330-334. The top staff concludes with a final note and a "Fine" marking. The piano accompaniment also concludes with a "Fine" marking.

校註：陳淑娟



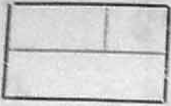
4-567-2526

# 車鼓姑娘

柳琴與室內樂

編曲：陳中申

臺北市立國樂團



作曲  
編曲

4-567-2526

《柳琴室內樂》

車鼓姑嫂

台灣交調

陳中中編曲

1986.10.13.

作曲

编曲

1976-10-13

# 鼓姑魂 (柳琴室內樂)

台湾鼓韵  
编曲  
1976.10.13

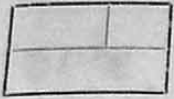
编制:

- 1. 柳琴(主奏兼唱歌) | 1
- 2. 扬琴(G) | 1
- 3. 中阮(GDGD) | 1
- 4. 中音板胡(GD) | 1
- 5. 大鼓弦(GD) | 1
- 6. 四块 | 1
- 7. 碰铃兼响盏 | 1









# 車鼓姑嫂 p.3

作曲

(E)

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes rhythmic values (0, 2, 5, 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6), slurs, and arrows indicating phrasing. The first measure contains four zeros. Subsequent measures contain various rhythmic patterns with slurs and arrows.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features rhythmic values and slurs, similar to the previous staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes rhythmic values and slurs, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes rhythmic values and slurs, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes rhythmic values and slurs, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes rhythmic values and slurs, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes rhythmic values and slurs, continuing the piece.

# 車鼓姑婚

作曲  
編曲

第 1 頁

(1)

0 0 | 1111 21 | 22 21 | 611 23 | 2 2321 | 6 2 11 | 4241 2 4 | 0 0

0 0 | 611 21 | 231 61 | 61 231 | 2 2 2 2 | 111 6 | 1261 2561 | 2 0

0 0 | 53 2 | 21 6 | 61 21 | 2 0 | 61 6 | 41 2 | 6 0

53 21 | 211 61 | 61 231 | 2 13 | 2316 221 | 61 6161 | 41 2 | 61 616

53 21 | 21 61 | 61 21 | 21 131 | 21 22 | 611 6 | 41 2 | 111 6

x 0 | x x | x 0 | x x | x 0 | x x | x x | x 0

611 612 | 61 42 | 4611 61 | 532x 5 | 3111 23 | 231 2 | 0 0 | 0 0

61 611 | 611 42 | 4241 6 | 5624 5 | 333 21 | 21 2 | 5112 231 | 6161 2

61 6 | 61 42 | 41 6 | 24 5 | 3 23 | 61 2 | 53 21 | 61 2

11 61 | 611 42 | 4241 616 | 6124 5 | 33 21 | 231 23 | 511 21 | 231 2

11 611 | 11 411 | 41 6 | 52x 53 | 3 211 | 611 22 | 111 21 | 231 2

x x | x x | x x | x x | x — | x x | x x | x x

37  
32  
37  
37

HP

HP

# 車敬姑婆 P.5

作曲  
編曲

第一= bE

Handwritten musical notation for the first system, including lyrics and various musical symbols.

Lyrics: 唱路連流連明來 連流連流連明來 連流來 連流連明來 連明來 連明來 連明來 連明來

Musical notation includes notes, rests, and dynamic markings on multiple staves.

第二= F

Handwritten musical notation for the second system, including lyrics and various musical symbols.

Lyrics: 流連明來 流連明來 流連明來 流連明來 流連明來 流連明來 流連明來 流連明來

Musical notation includes notes, rests, and dynamic markings on multiple staves.



# 模範抄 16

作曲  
編曲

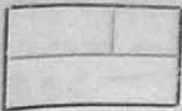
$\frac{0}{1} \frac{6}{0}$	$\frac{1}{1} \frac{0}{1}$	$\frac{2}{2} \frac{0}{2}$	$\frac{3}{3} \frac{0}{3}$	$\frac{4}{4} \frac{0}{4}$	$\frac{5}{5} \frac{0}{5}$	$\frac{6}{6} \frac{0}{6}$	$\frac{7}{7} \frac{0}{7}$	$\frac{8}{8} \frac{0}{8}$	$\frac{9}{9} \frac{0}{9}$
$\frac{2312}{b1}$	$\frac{611}{231}$	$\frac{232}{133}$	$\frac{221}{221}$	$\frac{411}{6.61}$	$\frac{434}{2.65}$	$\frac{611}{6.66}$	$\frac{1.2}{b1}$	$\frac{b1}{b1}$	$\frac{b1}{b1}$
$\frac{5}{6}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{7}{7}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{9}{9}$
$\frac{0}{1} \frac{6}{0}$	$\frac{1}{1} \frac{0}{1}$	$\frac{2}{2} \frac{0}{2}$	$\frac{3}{3} \frac{0}{3}$	$\frac{4}{4} \frac{0}{4}$	$\frac{5}{5} \frac{0}{5}$	$\frac{6}{6} \frac{0}{6}$	$\frac{7}{7} \frac{0}{7}$	$\frac{8}{8} \frac{0}{8}$	$\frac{9}{9} \frac{0}{9}$
$\frac{b1}{b1}$	$\frac{21}{21}$	$\frac{23}{23}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{b1}{b1}$	$\frac{41}{41}$	$\frac{b1}{b1}$	$\frac{b1}{b1}$	$\frac{b1}{b1}$	$\frac{b1}{b1}$
x xx	x x	xx v	x xx	x x	xx x	x x	x x	x x	x x

$$(E) \phi_2 = bE$$

$$2 = 3$$

$\frac{1}{1}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{7}{7}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{9}{9}$
$\frac{1}{1}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{7}{7}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{9}{9}$

$\frac{b1}{b1}$	$\frac{42}{42}$	$\frac{611}{6.61}$	$\frac{1614}{5}$	$\frac{333}{25}$	$\frac{231}{20}$				
$\frac{1}{1}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{7}{7}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{9}{9}$
$\frac{1}{1}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{7}{7}$	$\frac{8}{8}$
$\frac{1}{1}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{7}{7}$	$\frac{8}{8}$
x x	x xx	xx x	xx xx	xx xx	xx xx				



# 轉鼓姑婚

p.7

作曲  
編曲

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values and notes with stems and beams. Some notes have arrows above them indicating direction. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

(A) 轉 1 = F

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing from the previous section. It features a complex arrangement of notes, rests, and rhythmic markings. There are several instances of 'x' and '0' written above the staff, possibly indicating specific notes or rests. The notation is dense and includes many beams and slurs.







# 車鼓姑婚

1/10

作曲

編曲



Handwritten musical notation for the first section of the score. It consists of five staves. The first two staves are blank. The third staff contains a sequence of rhythmic notations:  $\underline{231} \underline{221} | \underline{6\dot{1}} \underline{6\dot{1}6} | \underline{42\dot{1}\dot{2}} \underline{36\dot{1}} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{6\dot{1}\dot{6}} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{6\dot{1}} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{42} | \underline{42\dot{1}\dot{2}} \underline{6\dot{1}\dot{6}} | \underline{56\dot{1}\dot{2}} \underline{5}$ . The fourth staff continues with:  $\underline{21} \underline{22} | \underline{6\dot{1}} \underline{6} | \underline{4\dot{1}} \underline{2} | \underline{6\dot{1}} \underline{6} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{6\dot{1}\dot{6}} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{42} | \underline{4\dot{1}} \underline{66} | \underline{52} \underline{5}$ . The fifth staff contains:  $\underline{2316} \underline{221} | \underline{6\dot{1}} \underline{6\dot{1}65} | \underline{4\dot{1}} \underline{2} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{6\dot{1}\dot{6}} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{6\dot{1}} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{42} | \underline{42\dot{1}\dot{2}} \underline{6\dot{1}\dot{6}} | \underline{56\dot{1}\dot{2}} \underline{5}$ . The sixth staff continues with:  $\underline{21} \underline{2} | \underline{6\dot{1}} \underline{6\dot{1}6} | \underline{4\dot{1}} \underline{2} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{6} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{6\dot{1}\dot{6}} | \underline{6\dot{1}\dot{2}} \underline{42} | \underline{4\dot{1}} \underline{6\dot{1}\dot{6}} | \underline{52} \underline{5}$ . Below the notation are two rows of rhythmic symbols: 'x' and 'o' with various accents and stems, indicating specific drum or gong sounds.

出舞加快

Two staves of musical notation. The first staff contains the characters '同(1)' and a wavy line. The second staff contains '同(1)' and a straight line. This section likely represents a transition or a specific rhythmic pattern.

Two staves of musical notation. The first staff contains  $\underline{333} \underline{25} | \underline{231} \underline{2} |$  followed by a wavy line and the characters '同(1) 高鼓'. The second staff contains  $\underline{333} \underline{25} | \underline{21} \underline{2} |$  followed by a wavy line and the characters '同(1)'.

Two staves of musical notation. The first staff contains  $\underline{33} \underline{25} | \underline{2361} \underline{2} | \underline{43} \underline{25} | \underline{222} \underline{65} | \underline{661} \underline{231} | \underline{2} \underline{153} | \underline{2316} \underline{221} | \underline{6\dot{1}} \underline{6\dot{1}65}$ . The second staff contains  $\underline{33} \underline{25} | \underline{231} \underline{2} |$  followed by a wavy line and the characters '同(1)'.

Two rows of rhythmic symbols. The first row contains 'x' and 'o' symbols with various accents and stems. The second row contains 'o' symbols with various stems and accents, representing the drum or gong sounds for the final section of the score.



# 車鼓姑娘

P.11 作曲  
空樓 編曲

16.8

- x —
- o —
- x —
- o —
- x —
- o —
- x —
- o —
- x —
- o —
- x —
- o —

Fine 1996年10月13日 编  
 长沙市国校音乐师高

# 雨後庭院

蘇文慶 鄭翠蘋曲  
陳怡蓓編配伴奏

1 A 序奏 ♩ = 58

8va L.H. *mp* *mf*

*mp* Tempo Rubato

5

9

13 *rit.*

17 B 華彩樂段 自由地

20

25

29

33

mf

mp

36

mp

rit.

mp

40

mf

mf

44

mp

mp

mf

mp

mf

48

*p*

51

*ff*

54

C 抒情優美地

*mp*

*rit.*

8<sup>va</sup>

57

$\text{♩} = 66$

*mp*

60

63

67

71

*mf*

*pp*

8va

75

Musical score for measures 75-78. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 75 features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 76 has a dynamic marking of *f*. Measure 77 includes a triplet in the bass staff. Measure 78 continues the melodic and bass lines.

79

Musical score for measures 79-82. The system consists of three staves. Measure 79 has a dynamic marking of *mf*. Measure 80 features a triplet in the bass staff. Measure 81 has a dynamic marking of *mf*. Measure 82 includes a triplet in the bass staff.

83

Musical score for measures 83-86. The system consists of three staves. Measure 83 has a dynamic marking of *mf*. Measure 84 includes a triplet in the bass staff. Measure 85 has a dynamic marking of *f*. Measure 86 includes a triplet in the bass staff.

87

Musical score for measures 87-90. The system consists of three staves. Measure 87 includes a triplet in the bass staff. Measure 88 has a dynamic marking of *mp*. Measure 89 includes a triplet in the bass staff. Measure 90 includes a triplet in the bass staff.



91

mp

pp

95

mp

99

p

103

D 熱烈的快板 ♩ = 150

Detailed description: This page contains a musical score for piano and voice. It is divided into four systems of staves. The first system (measures 91-94) features a vocal line with eighth notes and triplets, and piano accompaniment with chords and a melodic line. The second system (measures 95-98) continues the vocal line with triplets and piano accompaniment with chords and a melodic line. The third system (measures 99-102) shows the vocal line with triplets and piano accompaniment with chords and a melodic line. The fourth system (measures 103-106) begins with a key signature change to D major, indicated by a 'D' and a key signature symbol. The tempo is marked 'D 熱烈的快板' (Allegro) with a metronome marking of ♩ = 150. The piano part includes chords and a melodic line.

107

*mf*

*mp*

111

*mf*

115

*f*

119

*f*

123

127

131

135

139

*p* 8<sup>va</sup> *mf*

*p* *mf*

144

8<sup>va</sup> *mp*

*ff* *mp*

149

*mp*

154

*f*

159

Musical score for measures 159-163. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 159 features a treble staff with eighth-note patterns and a grand staff with block chords. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 162.

164

Musical score for measures 164-168. The system consists of three staves. The top staff contains rests and circled 'x' marks. The middle staff has eighth-note patterns with accents. The bottom staff has block chords. The key signature has two flats.

169

Musical score for measures 169-173. The system consists of three staves. The top staff has eighth-note patterns and rests. The middle staff has eighth-note patterns and rests. The bottom staff has block chords and a triplet of eighth notes in measure 173. The key signature has two flats.

174

Musical score for measures 174-178. The system consists of three staves. The top staff has eighth-note patterns with accents. The middle staff has eighth-note patterns. The bottom staff has eighth-note patterns and a triplet of eighth notes in measure 174. The key signature has two flats.

179

Musical score for measures 179-183. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 179-180 and a triplet of eighth notes in measure 181. The grand staff features a piano accompaniment with a *mp* dynamic marking. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays chords with accents.

184

Musical score for measures 184-188. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 184-185 and a triplet of eighth notes in measure 188. The grand staff features a piano accompaniment with a *mf* dynamic marking. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays chords with accents.

189

Musical score for measures 189-192. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 189-190 and a triplet of eighth notes in measure 192. The grand staff features a piano accompaniment with a *mf* dynamic marking. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays chords with accents.

193

Musical score for measures 193-197. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 193-194 and a triplet of eighth notes in measure 197. The grand staff features a piano accompaniment with a *mf* dynamic marking. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays chords with accents.

197

201

205

209

213

217

221

226



《附譜 1.》

“摘自網路”

# 工尺譜

學習音樂必須學習樂譜，學校音樂課教的樂譜稱五線譜，那是歐洲人幾百年發展出來的記譜法。

也有人用數字取代五線譜稱簡譜。在五線譜與簡譜還沒傳來之前，我們的祖先使用工尺譜學習音樂與記譜。

## 工尺譜與簡譜對照表

5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1̇
.	.	.								
合	士	乙	上	乂	工	凡	六	五	乙	仕

用工尺譜唱一首歌

## 上乂譜 《車鼓回門》

前奏				主題			
上乂	士上	士合	士	上乂	士上	士合	工乂
1 2	6 1	6 5	6	1 2	6 1	6 5	3 2
—	·	·	·	—	·	·	—
工合	士合	士	合士	士合	士	工乂	工
3 5	6 5	6	5 6	6 5	6	3 2	3
—	·	·	·	—	·	—	—
上乂	士	工乂	工	六五	工六	工乂	上士
1 2	6	3 2	3	5 6	3 5	3 2	1 6
—	·	—	—	—	—	—	·
上乂	工	乂上	乂	上乂	士上	士合	士
1 2	3	2 1	2	1 2	6 1	6 5	6
—	·	—	—	—	·	·	·

《附譜2.）《車鼓四門》 6字車鼓調  
以中車記譜

1=F 2/4 行板

|| 1 1 2 6 1 | 6 5 3 2 | 3 5 6 5 | 6 2 5 1 |  
仕 啊 啊 五 仕 五 六 工 啊 工 六 五 六 五 啊 六 仕

6 5 6 2 | 3 5 2 3 5 3 2 | 1 2 6 | 3 2 3 |  
五 六 五 (啊) 工 尺 工 啊 伊 多 上 尺 士 工 尺 工

5 5 3 3 5 | 3 2 1 6 | 1 6 1 2 3 | 2 3 6 1 2 |  
六 地 工 六 工 尺 上 啊 上 尺 工 尺 上 尺

|| 1 1 2 6 1 | 6 5 6 ||  
仕 啊 啊 五 仕 五 六 五 (啊)

韻	簡譜	唸音
仕	1	香
五	6	香
六	5	香
工	3	工
尺	2	切
上	1	香
士	6	香
合	5	侯



三弦高音柳琴(下方加腕墊) 1961 年



四弦半導體柳琴 1980 年



四弦高音柳琴 1978 年



004 型柳琴.bmp



四弦柳琴 1



四弦柳琴 3



四弦柳琴 2



四弦柳琴 4



四弦柳琴 5



土柳琴 供稿 王惠然



改革柳琴 供稿 王惠然



串鼓 摄影 董建国



云锣 供稿 泰安市群众艺术馆



铜鼓 摄影 董建国



战国磬(阳信县城关出土)  
供稿 温增源



东周青铜编钟(海阳县上上都出土) 供稿 温增源



东汉青铜乐钟(即墨市温泉镇出土) 供稿 温增源



徽剧乐器徽胡、三不出



曲剧乐器管子

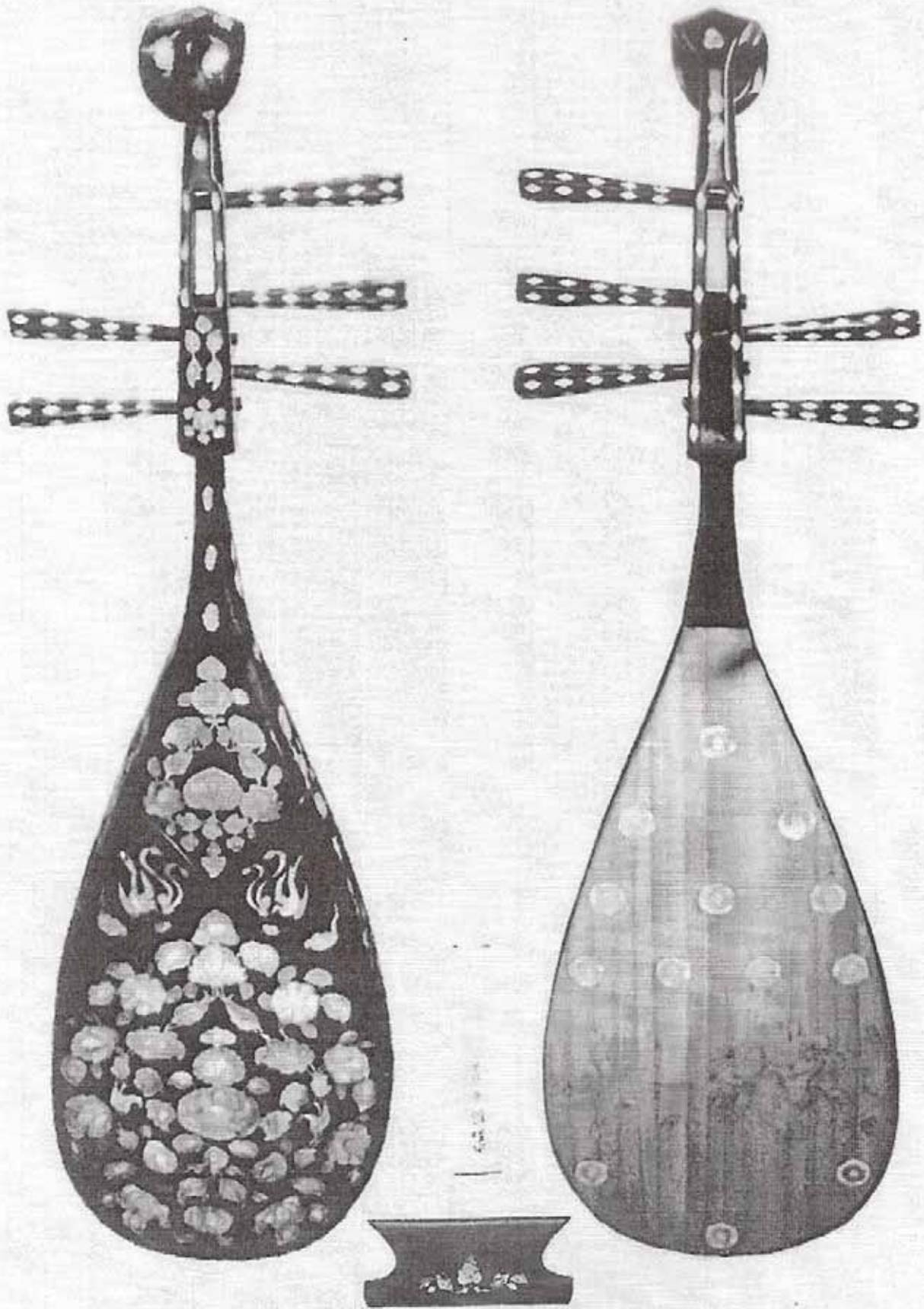


泗州戏乐器土琵琶(前)管子(中)板三弦(后)



曲剧乐器曲胡

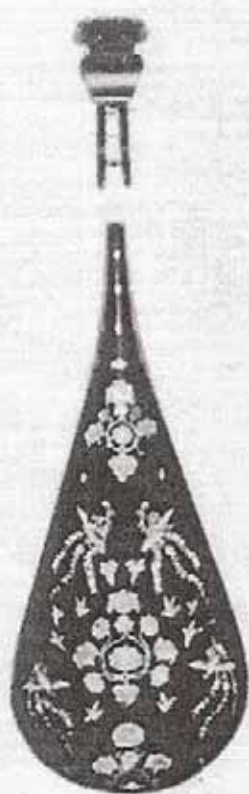
復原樂器



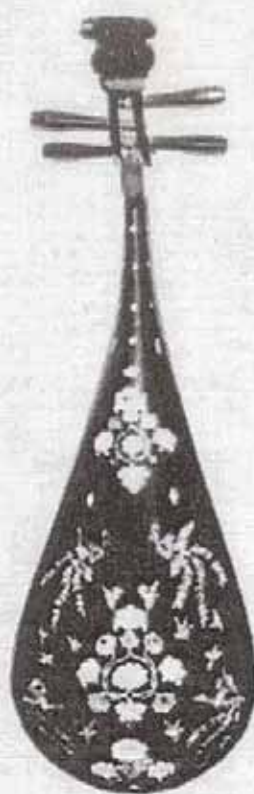
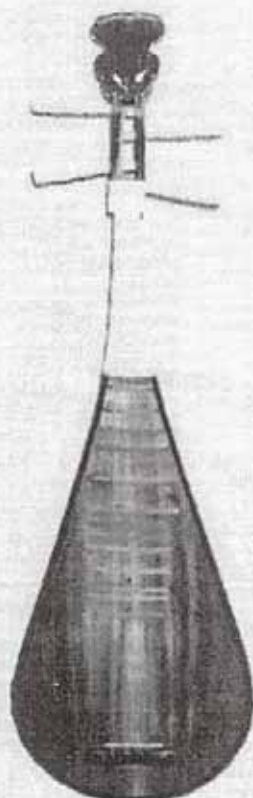
唐制式五絃琵琶  
(尚未完成)



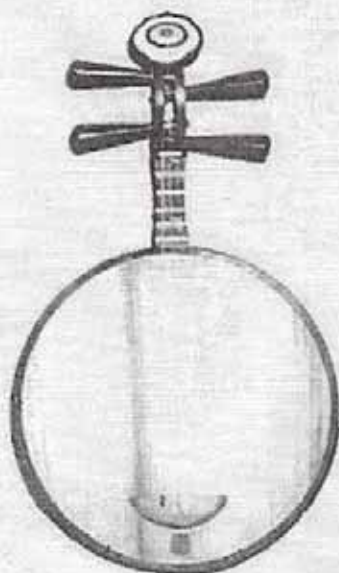
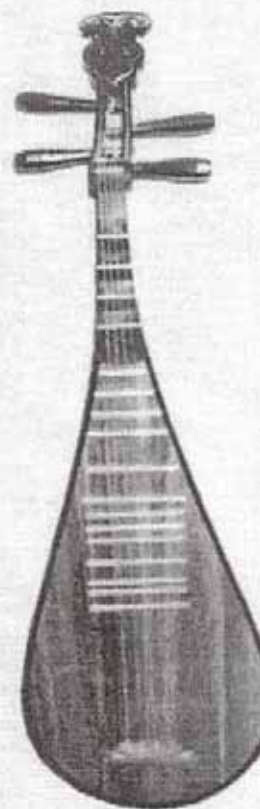
復原樂器



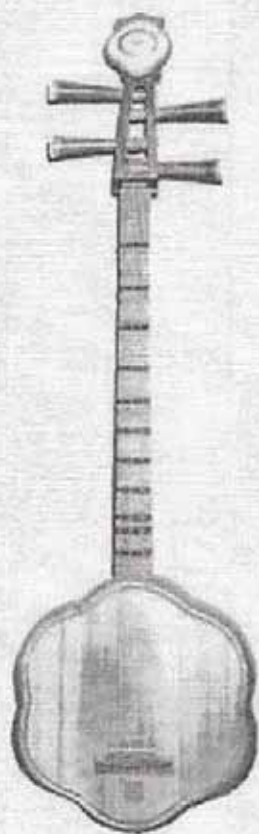
明制式琵琶 (大)



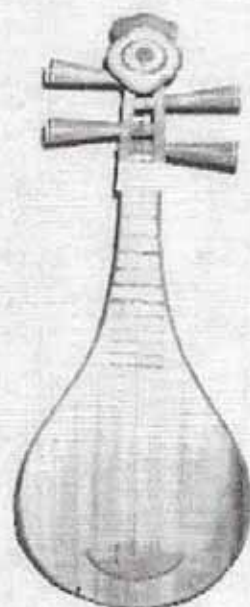
明制式琵琶 (小)



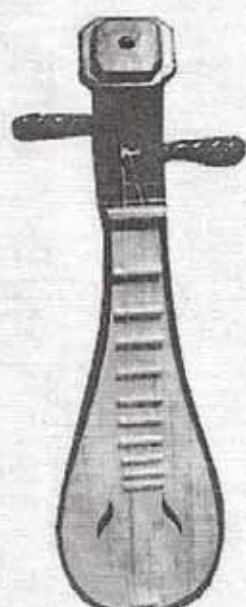
清制式月琴



清制式秦琴

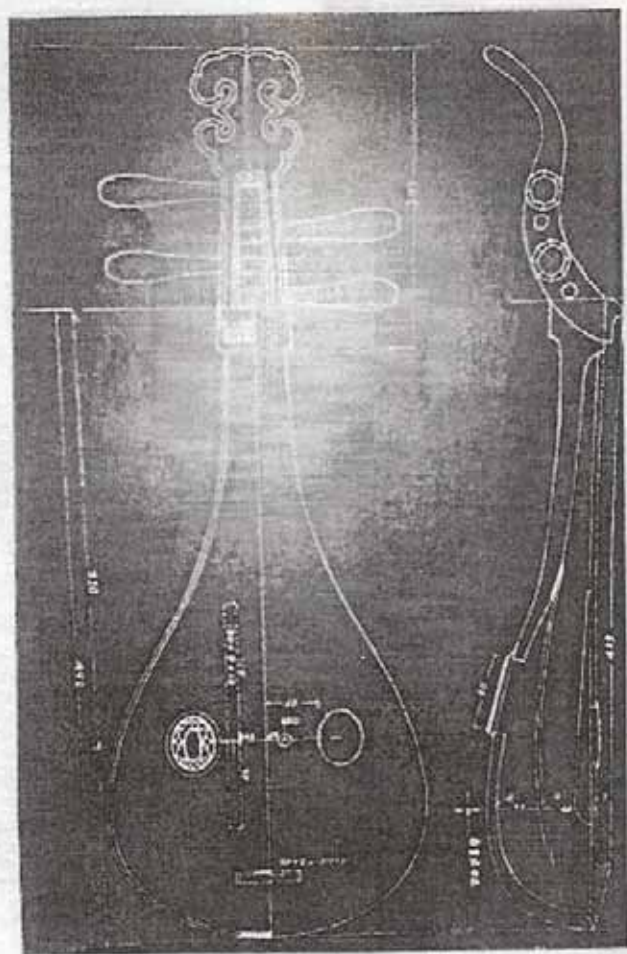


傳統柳琴

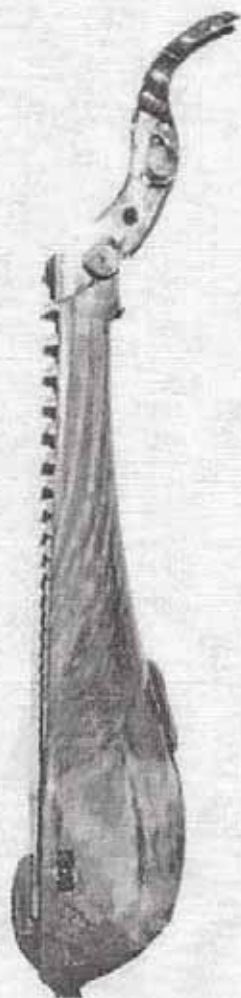
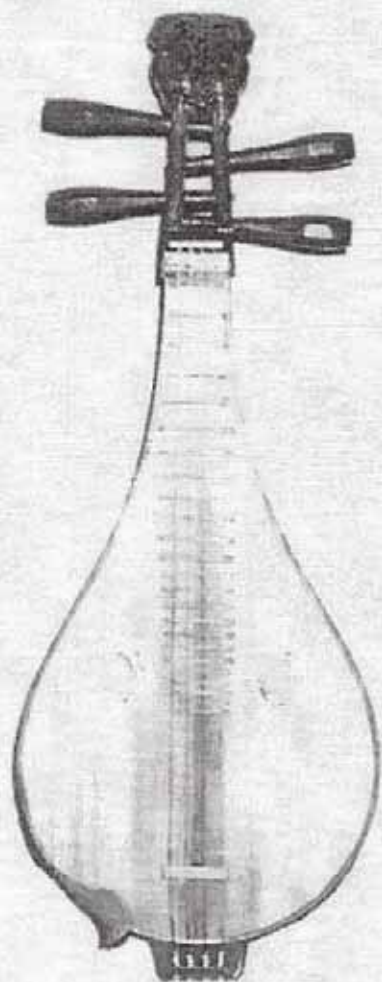


“金剛腿”  
柳琴

改革樂器：柳琴系列

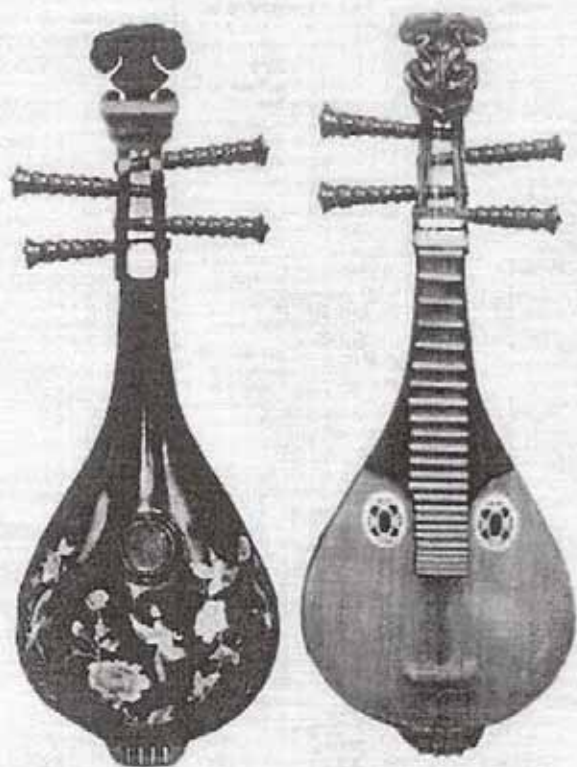


阮氏雙共鳴箱柳琴設計圖

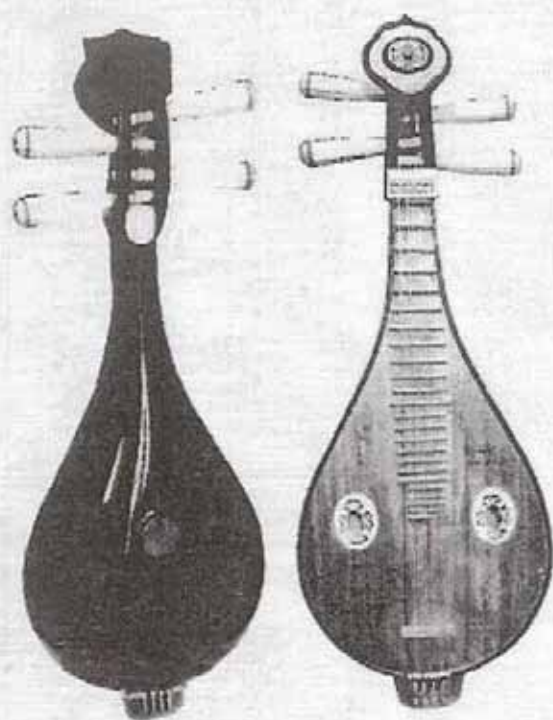


雙共鳴箱柳琴

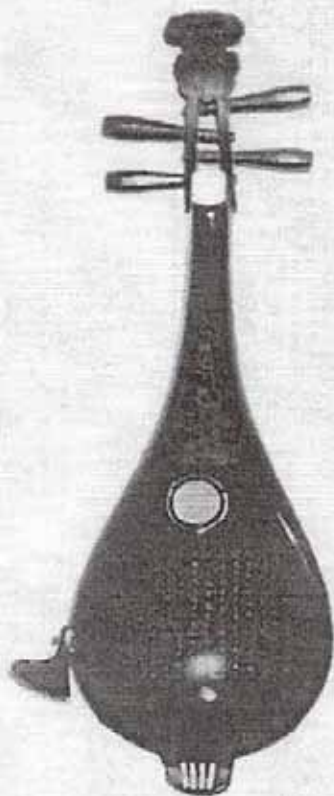
改革樂器：柳琴系列



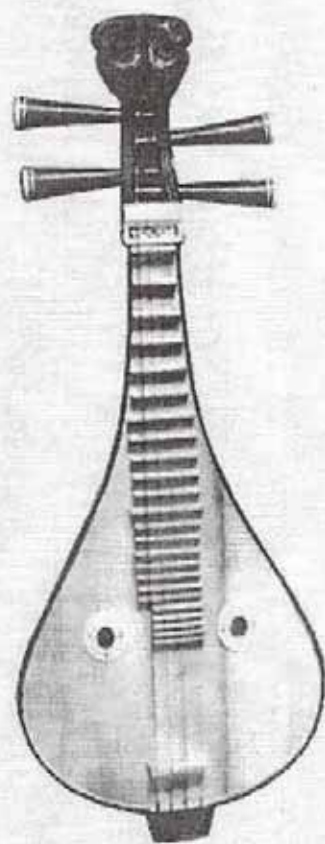
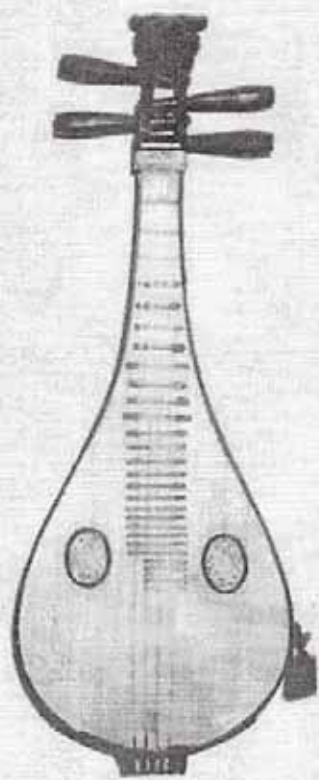
高音明式大柳琴



高音雙共鳴箱柳琴(87型)



中音雙共鳴箱柳琴



次中音雙共鳴箱柳琴

## 樂器改革獲國家科技獎勵項目匯總表

來源：(阮仕春提供)

聲 部	項 目 名 稱	研製單位及第一研製人	獎勵等級	獲獎時間
吹管樂器	次中音倍低音巴烏	吉林省文化科技研究所 李松	國家科技進步 三等獎	1987
吹管樂器	全控調音小號	中央音樂學院 夏之秋	國家發明 三等獎	1993
吹管樂器	多簧倍低音管	吉林省文化科技研究所 李松	國家發明 四等獎	1995
吹管樂器	雙腔葫蘆損	四川音學院 王其書	國家發明 三等獎	1996
吹管樂器	邊棱吹管樂器新箎	中央民族樂團 寧保生	國家發明 四等獎	1997
拉弦樂器	高胡、二胡、中胡高音 區音質音量改良	天津音樂學院 陳澤等	國家科技進步 二等獎	1999
彈撥樂器	高音四弦柳琴	濟南軍區前衛歌舞團 王惠然等和徐州樂器	國家科技進步 三等獎	1989
彈撥樂器	阮咸	香港中樂團 阮仕春	國家科技進步 三等獎	1998
打擊樂器	五度雙音石編磬研製	湖北省博物館 馮光生	國家發明 三等獎	1997

## 徐昌俊簡介

作曲家為徐昌俊教授，1957年6月9日出生，目前擔任中央音樂學院作曲教授、副院長（2004）、國家教育部全國藝術教育指導委員會委員（2002-2006）、歐美同學會會員、中國音樂家協會會員、北京音樂家協會理事等。曾入選《中國人物年鑒：1989》（北京華藝出版社）。

年齡	時間	經歷
18歲	1975-78	在安徽藝校學習戲曲及打擊樂（師從齊克斌先生），同時也開始自學作曲理論
20歲時 畢業後	1978-81	在合肥市青年京劇團工作。工作之餘仍利用時間回到母校進修作曲（師從謝國華教授等人）。
23歲	1981-86	在上海音樂學院作曲指揮系，先後師從張敦智、陳銘志、嚴慶詳、趙曉生等教授，獲文學學士學位。
37歲	1995-96	考取教育部（原國家教委）公派留學，前往義大利米蘭音樂學院進修。
39歲	1997	考取中央音樂學院作曲系博士研究生（作曲），師從著名作曲家、音樂教育家、音樂理論家吳祖強教授。
42歲	2000年	畢業獲得博士學位。獲文化部第二屆“區永熙優秀音樂教育獎”以及中央音樂學院“傅成賢紀念獎學金”二等獎。
43歲	2001年1 月至7月	申請獲得美國洛克菲勒兄弟基金會所屬亞洲文化委員會獎金，前往美國紐約哥倫比亞大學考察研究當代美國音樂創作，同時進行創作和交流活動。
44歲至 55歲	2002年 10月至 2003年1 月	中國國家教育行政學院（NAEA, National Academy of Education Administration）進修。

徐昌俊教授的作品多次在北京、上海、新加坡、香港、漢城、臺北、高雄、澳門等地演出。並且多次出席和參加過多項國際國內音樂節和學術交流活動，如：“九月音樂節”（義大利都靈，1998）、“兩岸青年作曲家研討會”（臺灣台中，1998）、“國樂創作研討會”（臺灣高雄，2000）、“全國音樂院校作曲教

學研討會”（武漢，1998）、香港中文大學研討會（香港，1999）、第二屆中韓音樂會（漢城，2000）、羅馬國際音樂研討會（義大利羅馬，2001）、“貝裏奧和他的模進”（2001，美國馬里蘭大學音樂系）、“亞太音樂研討會”（UCSD 美國加州聖地牙哥，2001）、“上海現代音樂論壇”（2002）、“國樂創作研討會”（臺北，2002）、“貝裏奧的模進”（2002，廣州星海音樂學院）、現代音樂創作系列講座（2003，安徽省民族管弦樂學會、安徽大學藝術學院）等。徐教授不但專長於作曲，而且能熟練地應用英語和義大利語，2001 年曾經受到義大利著名現代音樂大師貝裏奧的親自邀請到羅馬出席國際音樂的研討會，並用義大利語作了發言。2001 年 4 月，他還應邀到美國的馬里蘭大學訪問講學，並且用英語為該校音樂系的師生作了關於貝裏奧《模進》的講座，獲得好評。

其重要創作作品如表格一、 等、其餘見附錄一之表格

主要作品：

編號	年代	作品名
1〉	1984	鋼琴曲【賣高底】（《音樂創作》發表）
2〉	1984	鋼琴曲【安徽民歌四首】
3〉	1984	絃樂四重奏【藏風】
4〉	1985	室內樂【寂】（《音樂創作》發表）
5〉	1986	柳琴曲【劍器】（《音樂創作》發表）
6〉	1987	第二絃樂四重奏
7〉	1989	聲樂套曲【彩色的版圖】 （任衛新作詞，中央人民廣播電臺委約）
8〉	1993	管弦樂曲【喜慶迴旋曲】 （為前中央樂團 1994 年新年音樂會而作）
9〉	1995	鋼琴曲【民歌小曲四首】（《音樂創作》發表）

10)	1998	雙鋼琴曲【DUO】(韓國首演)
11)	1999	混聲無伴奏合唱【江雪】(根據白居易同名詩而作)
12)	1999	第一民族管弦樂狂想曲【龍舞】(新加坡華樂團委約並首演)
13)	1999	交響大合唱【我們的祖國】(瞿琮作詞，中央音樂學院委約)
14)	1999	彈撥樂五重奏【劍器 2 號】(南京民族樂團樂團委約並首演)
15)	1999	民樂合奏【劍器 3 號】(臺灣試驗國樂團委約並首演)
16)	2000	【室內樂】(為朗誦者、琵琶和木管五重奏而作)
17)	2001	彈撥樂合奏【梅】(新加坡華樂團委約並首演)
18)	2002	隨想曲【燕郊社火】(為胡琴與民族管弦樂隊)
19)	2002	揚琴協奏曲【鳳點頭】(新加坡華樂團委約並首演)

學術論文：

編號	年代	作品名
1)	1994-95	《布裏頓的管弦樂怕薩卡裏亞(作品 33 之 b)》 (《中央音樂學院學報》發表)
2)	1999	《寫在“劍器三號”首演之前》(《繞樑》，臺灣實驗國樂團)
3)	2000	《貝利奧的十三首模進》(博士論文，指導教師：吳祖強教授)
4)	2003	《貝裏奧，現代音樂的“模進”大師》 (《星海音樂學院學報》，2003 年第二期)
5)	2003	《“大器晚成”的貝裏奧》(《人民音樂》，2003 年第八期)

譯文：

編號	原文	作者	作品名
1)	義大利	馬爾切羅·阿巴多	《托馬索·維塔利的恰空》
2)	義大利	馬爾切羅·阿巴多	《馬爾切羅·阿巴多的恰空》
3)	英文	布列茲	《學會如何鑒賞現代音樂》

**Wang Huiran** 王惠然（1936— ） 琵琶、柳琴演奏家。原籍浙江鎮江，生於上海。13 歲起學琵琶，1955 年考入單縣越劇團，1956 年考入北京公安軍文工團。1957 年參加第六屆世界青年聯歡會獲好評，並在莫斯科電臺錄製了《十面埋伏》、《陽春白雪》等曲目。尤其是錄製了自己創作的《月下歡舞》，是我國第一首多聲部的琵琶獨奏曲。1958 年調往濟南軍區前衛歌舞團，1960 年創作琵琶獨奏曲《彝族舞曲》，是一首在我國當代琵琶發展歷史上有著深遠影響的琵琶作品。近年來又創作了《江南三月》、《金色年華》等琵琶獨奏曲。另外，他不斷對柳琴進行改革，把柳琴提高到獨奏樂器的地位，1960 年創作了第一首柳琴獨奏曲《銀湖金波》。還創作了包括《春到沂河》在內的很多優秀的柳琴曲和一些民樂合奏曲， 出版論文多篇。曾任香港中樂團和青年中樂團客座指揮。





## 陳中申簡介

簡介：

1956 年 生於台灣。

1966 年 開始學習中國笛子。

1974 年 隨陳澄雄教授學西洋長笛三年，隨賴德和教授學理論二年。

1981～1984 年於私立東吳大學音樂系就讀，隨馬水龍、盧炎等教授主修作曲。

1993 年隨徐頌仁教授學習指揮。

1997 年 8 月再隨上海音樂學院指揮教授黃曉同進修。

1988 年為台北市立國樂團團員及附設青少年國樂團指揮。

1992 年 9 月榮獲全國十大傑出青年。

1992 年 7 月起擔任台北市立國樂團指揮，已指揮各類演出數百場，並策劃各類音樂會，除藝術性節目外，也首創趣味音樂會、尖峰音樂會、中西比較音樂會（如聲東擊西、東西喇叭大車拚等）及各類兒童音樂會，對國樂推廣起了很大的作用。

1997 年 9 月 6 日於上海音樂廳客席指揮上海民族樂團演出「台灣風情」音樂會，其中半場並擔任笛簫獨奏，展現個人全方位的音樂才能。

1997 年 10 月指揮台北市立國樂團於大陸巡迴演出，並參加第五屆中國藝術節，普獲肯定。

1998 年 2 月指揮北京中央民族樂團與北市國合組百人樂團於台北市傳統藝術季演出開幕音樂會。

1998 年 5 月獲中興文藝獎章音樂獎。

2000 年指揮台北市國與新加坡華樂團超過百人樂團演出。

2001 年指揮維也納史特勞斯節慶管絃樂團與台北市立國樂團合組的 120 人中西樂隊，演出「楚漢」，並錄製 CD 出版，獲得 2002 年金曲獎入圍「最佳演奏人獎」及「最佳民族音樂唱片獎」。

已出版個人獨奏笛專輯 CD 十餘種，並於 1979 年以笛子演奏獲台視五燈獎五度五關及台灣區音樂比賽簫獨奏第一名。1985 年以「笛篇」唱片獲金鼎獎最佳演奏獎。由其首演的《梆笛協奏曲》（馬水龍作曲）入選二十世紀華人經典樂曲，並分別由日本讀賣交響樂團及台北市立國樂團伴奏錄製 CD，由 RCA 發行全世界。1998 年 5 月由香港龍音出版「人間簫聲」洞簫專輯 CD。

曾與國內外各著名交響樂團合作演出，如美國國家交響樂團、紐約布魯克林愛樂交響樂團、英國倫敦莫扎特樂團、加拿大溫哥華交響樂團等。1998 年 4 月與國家音樂廳交響樂團在德國柏林愛樂廳演出，被每日鏡報評為「他超群的技巧使他在歐洲能證明他竹笛大師的地位」。

創作方面，從 1973 年即已開始，1976 年起多次獲教育部文藝創作獎，1984 年東吳大學畢業後更大量創作國樂作品，多次受文建會委託寫作，並與各知名樂團、舞團、劇團合作。1990 年出版個人作品專輯 CD，1997 年 11 月於國家音樂

廳舉行「陳中申的本土情懷」作品發表會。其作品《鴨母戲水》及音樂劇「雞同鴨講」被選為小學音樂課欣賞作品。1999年四月所製作及作曲的《火金姑》、《紅田嬰》兩張 CD 分獲金曲獎最佳唱片及最佳演唱獎。

經歷：

1980年 與王正平、蔡培煌組「三人行國樂團」，訪美各大學藝術學院演出二十餘場。

1982年 率五人組國樂團參加西臘撒隆尼加第十三屆青年音樂家音樂節，並順訪法、義、比、德等國家演出。

1983~1985年與美國國家交響樂團、日本讀賣交響樂團、NHK交響樂團、南非開普敦交響樂團合作演出馬水龍教授的「梆笛協奏曲」。

1984年 再訪西臘參加音樂節，及巡迴英、法、德、比、義、荷等國演奏。

1984年 與日本讀賣交響樂團出版「梆笛協奏曲」唱片，銷售量為古典樂之冠。

1985~1987年擔任台北市立國樂團研究推廣組主任，並兩度隨團赴美國演奏，擔任獨奏。

1987年 為明華園歌仔戲四部新戲作曲。

1987年 召集成立「絲竹雅集」，演奏江南絲竹等傳統音樂，頗受好評。

1988年 為蘭陽舞蹈團「邊疆民族舞蹈」全場作曲。

1988年 灌製「竹笛與巴洛克的相思」唱片。

1988 年 於國家音樂廳舉行「竹笛老歌與弦樂團」笛子獨奏會。

1997 年 9 月 6 日於上海音樂廳客席指揮上海民族樂團演出「台灣風情」音樂會，其中半場並擔任笛簫獨奏。

1997 年 10 月指揮台北市立國樂團於大陸巡迴演出，並參加第五屆中國藝術節。

1998 年 2 月指揮北京中央民族樂團與北市國合組百人樂團於台北市傳統藝術季演出開幕音樂會。

1998 年 於國家音樂廳舉行「御風而行」洞簫獨奏會。

1999 年 於國家音樂廳舉行「中國竹笛經典名曲」笛子獨奏會。

2000 年 於國家音樂廳舉行「巨竹引」笛子獨奏會。

2000 年 指揮台北市國與新加坡華樂團超過百人樂團演出。

2001 年 指揮維也納史特勞斯節慶管絃樂團與台北市立國樂團合組的 120 人中西樂隊，演出「楚漢」。

2001 年 於國家音樂廳舉行「聽品仔吹支台灣歌」笛子獨奏會。

2002 年 於國家音樂廳舉行「笛子世界一把抓」笛子獨奏會。

2003 年 於國家音樂廳舉行「望鄉的笛」笛子獨奏會。

1992~2004 年 擔任臺北市立國樂團指揮

2004 年任教於台南藝術學院

得獎：

1976 年 得教育部文藝創作獎國樂類第一名。

1979 年 得台灣區音樂比賽簫第一名及台視五燈獎笛子五度五關。

1985 年 以「笛篇」唱片獲新聞局金鼎獎最佳演奏獎及評審推荐獎。

1992 年 9 月榮獲全國十大傑出青年。

1979 年 以笛子演奏獲台視五燈獎五度五關及台灣區音樂比賽簫獨奏第一名。

1985 年 以「笛篇」唱片獲金鼎獎最佳演奏獎。

1998 年 5 月獲中興文藝獎章音樂獎。

1999 年 四月所製作及作曲的《火金姑》、《紅田嬰》兩張 CD 分獲金曲獎最佳唱片及最佳演唱獎。

2002 年 金曲獎入圍「最佳演奏人獎」及「最佳民族音樂唱片獎」。

## 鄭翠蘋簡介

活躍之民族聲樂家，畢業於東吳大學研究所在職專班，主修聲樂，師事成明及曾道雄教授等。課餘學習三弦琴、月琴、柳琴等，師事鄭思森。

於 1993 年創立台北柳琴室內樂團，試著將中國彈撥樂的聲響組合作一突破，而樂團所演出之曲目則委託作曲家重新編寫。新穎的聲響組合及演出曲目和嘗試不同的演出型態，是該團的最大特色。

曾於 1994 年與夫蘇文慶先生邀請彭修文先生率領北京中國廣播民族樂團一行 86 人赴台，為該團首次來台的巡迴公演。

近來常擔任音樂會策劃及製作、現任台北柳琴室內樂團團長、安寶藝術文化公司策劃、蘇文慶室內樂團策劃。

## 蘇文慶簡介

國立台灣藝術專科學校畢業，音樂才子，在國樂圈中極受歡迎。1988年及1989獲得新聞局優良唱片類金鼎獎。1990年曾獲得第28屆十大傑出青年，1994年創立蘇立慶室內樂團、多次應邀至南美洲、北美洲、歐洲、大洋洲及亞洲地區四十餘國家訪問演出，廣受好評。1995至1999年移民舊金山期間的創作「雨後庭院」，旋律優美、清新氣息歌謠式旋律是其特色。

## 台北市立國樂團 團長/王正平

指揮家、作曲家，琵琶演奏家。

浙江杭州人

台灣大學外文系畢業英國 CNAA 音樂哲學博士。

### 重要經歷：

- 1974~1979 年： 任中廣國樂團指揮。
- 1979~1983 年： 任台北市立國樂團指揮兼副團長。
- 1985~1989 年： 赴英國 KINGSTON POLYTECHNIC 教授中國音樂課程。
- 1989~1991 年： 任國立藝術學院副教授。

### 其他經歷：

- 1970 年： 任中國樂刊社社長。
- 1974~1984 年： 中山文藝獎評審委員。
- 1975 年： 代表中華民國赴韓出席亞太音樂會議並參加演出。
- 1985 年： 應邀參加倫敦大學所主辦國際民族音樂會議並提出「中國琵琶左手技法」論文。
- 1988 年： 在 KINGSTON POLYTECHNIC 參與策劃籌辦「國際中國音樂學術會議」並提出「中國音樂美學與哲學」論文。
- 1989 年： 獲得 CNAA 博士學位。
- 1990 年： 任國家音樂廳音樂委員、高等專校評鑑委員、文建會音樂委員。
- 1992 年： 任總統府音樂會委員。
- 1996 年： 任中華琵琶學會理事長。
- 1997 年： 任中華民國國樂學會理事長。

### 率團出國：

- 1976 年： 指揮中廣國樂團赴日、韓演出十四場。
- 1978 年： 奉教育部選派、率「三人行」樂團赴美國各大學演出二十餘場。
- 1980 年： 再度率領「三人行」樂團赴美國各大學演出二十餘場。
- 1984 年： 奉教育部派遣，率「中國國樂團」赴歐洲七國演出二十餘場。
- 1992 年： 率領「北市立國樂團」赴美國林肯中心演出。
- 1994 年： 率領「台北市立國樂團」赴日本福岡、新加坡、深圳、澳門、香港等地演出。



- 1997 年：率領「台北市立國樂團」赴大陸演出，並參加第五屆中國藝術節。
- 1999 年：二月率「台北市立國樂團」赴美加巡迴演出；九月再度率團赴歐洲巡迴演出。
- 2000 年：十月率「台北市立國樂團」赴捷克布拉格等三城市演出；十一月再度率團赴東南亞、紐澳等地區演出。

#### 琵琶演奏會：

- 1973 年：於巴西舉行琵琶獨奏會。
- 1974 年：於台北實踐堂舉行琵琶獨奏會。
- 1979 年：於台北國父紀念館琵琶獨奏會。
- 1985 年：參加北愛爾蘭音樂節，在 Queen's University 演出一場，並講授中國音樂。
- 1986 年：應邀赴牛津大學音樂傑演出。
- 1987 年：再度赴 MANCHESTER 中國藝術節演出並講授中國音樂。
- 1988 年：於「國際中國音樂學術會議」演出。
- 1990 年：返台於國家音樂廳及全省各地巡迴演出六場。
- 1991 年：於國家音樂廳舉行琵琶獨奏會。
- 1992 年：於美國紐約中華新聞文化中心舉行三場琵琶獨奏會。
- 1995 年：於國家音樂廳、台中中興堂、新竹交通大學舉行三場琵琶獨奏會。

#### 獲獎：

- 1968 年：獲全省音樂比賽國樂組獨奏冠軍。
- 1976 年：獲中國文藝獎章「國家演奏獎」。
- 1979、1981、1984 年：三度教育部頒獎。
- 1996 年：榮獲 85 年國家文藝獎章。
- 2001 年：獲頒「亞洲傑出藝人獎」。

#### 張列

指揮家、作曲家、打擊越演奏家張列先生，1958 年生於西安市。現為中國音樂家協會會員、中國民族管弦樂學會理事；現任中國電影樂團民族樂團常任指揮及樂團創作研究室作曲，並受聘為北京大學、中國音樂學院和香港青年中樂團藝術顧問及客座指揮。

1986 年畢業於西安音樂學院，後於 1997 年進入中央音樂學院指揮系深造，

師承著名指揮家、教育家楊鴻年教授；現已獲國家一級職稱和由文化部命名的尖子演員稱號。

在 30 年的藝術實踐中，先後參加了多部交響樂、歌劇、舞劇，大型聲樂，民族管弦樂和室內樂以及打擊音樂會的演出，也為許多電影、電視劇、話劇、唱片的錄音擔任作曲、配器、指揮與演奏工作，並獲國際電影節獎及中國“五個一工程”獎。曾先後出訪德國、法國、奧地利、比利時、荷蘭、瑞士、丹麥等國家並在日本、香港、澳門和中國大陸演出“中國樂器音樂會”以及“夢繫紅樓”大型民族音樂會和“西部風情”民族音樂會等，均或極大成功。

應邀指導香港演藝學院中樂團演出的《秦聲傳香江》張列中樂作品音樂會新加坡華樂團演出的《西北高歌》、台灣新古典舞團與台北市立國樂團演出的舞劇《大漠孤煙直》、台北市傳統藝術季音樂會《黃土、黃河、信天游》等演出，亦獲得成功，樂評報刊均給予高度評價。

多年來曾創作管弦樂、協奏曲、舞劇、室內樂、重奏、打擊樂、影視音樂及聲樂、舞蹈音樂等近百件作品。其中主要作品有打擊樂與民族管弦樂《關山隨想》；西洋打擊樂合奏《決戰路》；組合打擊樂《蘭海狂想》、《太陽的兒子》；打擊樂合奏《西域駝鈴》、《秋韻》；二胡協奏曲《秦中吟》；舞劇《春、復甦》；舞劇音樂《醉臥》、《羯鼓樂》、《儺》；輕音樂《秦川隨想曲》等；為二胡協奏曲《蘭花花》編寫大型管弦樂隊總譜，在英國由 BBC 交響樂團和中國交響樂團分別在倫敦和北京成功演出。

與呂冰等人共同復原研製古代打擊樂器，獲政府頒發文化科技成果獎，並被派往保加利亞參加第一屆“世界青年科技發明博覽會”。

曾編寫《打擊樂節奏訓練課程》等教材及音樂論文《準確地演奏、正確地表達》、《中國民間打擊樂器的音色開發》、《只爭朝夕，奮鬥不息》、《黃土地的新篇章》等先後發表於北京音樂週報和中國文化報。在中國音樂的傳承與發展方面勤奮努力不斷耕耘。1990 年收入【陝西省文化名人錄】、1993 年收入【中國文藝家傳集】、1995 年收入【中國當代藝術界名人錄】。

## 台北柳琴室內樂團

台北柳琴室內樂團成立於一九九三年六月。由鄭翠蘋女士擔任團長。樂團的宗旨是：探索中國彈撥樂器組合形式的創新與突破—及確立以柳琴為主體的彈撥樂隊。樂團配備的高音、中音、次中音雙共鳴箱柳琴和阮咸。

### 台北柳琴室內樂團演出記錄

- 1993.12.22 【藝術冬季】台北柳琴室內樂團輔大公演於輔仁藝術學院懷仁廳
- 1994.03.06 鄭翠蘋老師學生發表會於功學社音樂廳
- 03.12 台北柳琴室內樂團台大公演於台大視聽劇場
- 07.17 【彈撥樂之夜】於關島太平洋國際會議廳演出
- 1995.02.11 【春節晚會】獅子會年會於國父紀念館演出
- 02.19 【小河淌水樂團公演】於國家音樂廳演奏廳
- 03.21 台北柳琴室內樂團樂團公演於台灣工業技術學院
- 09.02 【中港台彈撥之夜】於香港屯門大會堂
- 1995.10. 台北柳琴室內樂團南部巡迴公演（寬宏藝術主辦）
- 10.06 高雄中正文化中心
- 10.07 台南師院演奏廳
- 1995.10.14 宜蘭縣立文化中心演講堂
- 1996.04.04 【歡樂兒童樂會】國立中正文化中心演奏廳演出
- 12.24 台北柳琴室內樂團聖誕音樂會於華岡藝校演出
- 1997.02.21 台北柳琴室內樂團廣州公演於廣州市禮堂
- 03.07 【柳琴響叮噠】阮仕春與台北柳琴室內樂團於國家樂廳演奏廳
03. 【八十六年表演藝術團對巡迴基層演出活動】
- 03.08 於台中先大雅鄉公所演出
- 03.09 於新竹縣立文化中心演出
- 1997.07. 【台北柳琴室內樂團美國巡迴公演】
- 07.19 於 Santa Barbara 演出
- 07.25 於 Las Vegas Sunmerlin Performing Arts Center 演出
- 07.26 於 San Francisco 南灣文教中心演出
- 07.27 於 San Francisco 三谷華人教會演出
- 1997.11. 參與【溫金龍二胡音樂會—東方的秘密】巡迴演出
- 11.01 台南文化中心演出
- 11.07 台中中山堂演出
- 11.12 台北國父紀念館演出
- 1997.11.19 高雄市立文化中心演出
- 1998.03.16 【高華信與台北柳琴室內樂團音樂會】國家音樂廳演奏廳演出

- 1998.03.21 【春耕造福】台北柳琴室內樂團音樂會於花蓮河南寺
- 04.19 【樂團聯盟相見歡～歡樂的音樂滿人間】  
台北柳琴室內樂團與永和市立國樂團於新舞台聯合演出
11. 八十八年傳統藝術季基層巡迴演出「好戲連台一六八」
- 11.06 嘉義縣民和國中演出
- 11.07 雲林縣褒忠國小演出
- 11.08 台南縣仁愛國小演出
- 12.09 由社教館舉辦於忠孝國中演出「中國彈撥樂之美」
- 1999.06.24 張永欽與台北彈撥樂團音樂會於國家演奏廳演出
- 2000.06.02 【夏有涼風】台北柳琴室內樂團香港大會堂音樂會
- 06.10 【彈撥樂之美】20 台北國家音樂廳演奏廳
- 08.10 彈撥樂之美】21 台北南海路教育藝術館
- 08.25 彈撥樂之美】22 台北市政府演藝廳
- 12.08 彈撥樂之美】23 高雄市音樂館
- 12.09 彈撥樂之美】24 台南市成大醫院成杏廳
- 12.16 彈撥樂之美】25 漢唐樂府社區音樂會
- 2001.01.29 於國家音樂廳演奏廳錄製新專輯 CD、DVD

# 柳柳



CHEN SHU CHUAN Liuqin Recital

弦外之音—陳淑娟柳琴演奏會

時間：85年11月19日(星期二)

晚7時45分

地點：時報廣場

台北市民權東路6段25號

Tel: (02) 7929688



## 柳琴：陳淑娟

Liuqin : CHEN SHU CHUAN

陳淑娟出生於台灣省宜蘭縣，現於國立台灣藝術學院音樂舞蹈學系音樂組進修部進修。對她來說音樂與生命的匯集讓她最感興趣。其演出經驗極為豐富而多樣。足跡遍行美國、日本、新加坡、澳門、香港等地。

對民間音樂有濃厚興趣，1991年隨民族藝師李祥石學習南管戲。

先後師事林谷芳老師、陳裕剛老師、許輪乾老師，其後更受到多位彈樂前輩的指點，融匯各家精華。

## 指揮：陳中申

畢業於東吳大學音樂系，隨馬水龍及盧炎教授主修理論作曲，並曾隨陳澄雄教授學習西洋長笛。從十一歲起對中國竹笛即有濃厚興趣，至今二十幾年，已出版個人獨奏唱片十多張，是國內最負盛名的竹笛演奏家。

## 演出名錄

吳瑞呈	蔡美華
林儀貞	李訓麟
于乃平	崔曉雯
謝東明	謝從馨
黃永明	呂冠儀
鄭義鐘	簡塗

---

---

# 曲 目

柳琴戲牌子曲 ..... 王惠然作曲  
盧亮輝編配

悠悠故鄉情 ..... 王惠然作曲  
盧亮輝編配

冬 梅 ..... 張式功作曲  
盧亮輝編配

漁 歌 ..... 劉錫津作曲  
盧亮輝編配

故土隨想 ..... 王惠然作曲  
盧亮輝編配

~ 休 息 ~

六月茉莉 ..... 陳中申作曲

車鼓姑娘 ..... 車鼓陣音樂  
陳中申編曲

塞 北 雁 ..... 王正平作曲

~ 晚 安 ~

## 樂曲解說

### 柳琴戲牌子曲

王惠然作曲  
盧亮輝編配

樂曲以山東柳琴戲曲牌串編而成，節奏歡快，風格活潑，具有鮮明的山東地方戲曲特點。

### 悠悠故鄉情

王惠然作曲  
盧亮輝編配

表達對中國的情懷，運用中國特有的韻味，以柳琴特殊的音色來傳達。

### 冬 梅

王惠然作曲  
盧亮輝編配

此曲受宋朝詩人陸游〈詠梅〉詞的啓發而作，樂曲並未拘泥於對詩詞的了解，而是以寫意式的筆調言志。

### 漁 歌

王惠然作曲  
盧亮輝編配

樂曲由東北烏蘇里江的赫哲族民謠改編而成。

### 故土隨想

王惠然作曲  
盧亮輝編配

樂曲以西北戲曲及民歌素材寫成。

### 六月茉莉

陳中申作曲

本曲以台灣民謠為素材寫成。

### 車鼓姑娘

車鼓陣音樂  
陳中申編曲

「車鼓陣」是台灣民俗陣中很有特色的陣頭，原是農閒男女娛情的歌舞。男舞者兩手各拿二片竹塊，「咔咔！」作響，一面唱歌，一面做著誇張、挑弄的動作；女舞者手拿彩扇，配合嬌柔妖俏的身段，搖曳生姿，一面也以唱歌與男舞者一唱一和，場面活潑逗趣。本曲也採用台灣本土樂器，以其樸拙的音色，顯現鄉土色彩。

### 塞 北 雁

王正平作曲

本曲以新疆曲調為素材，第一、二段表現雁的形象及輕盈愉悅之姿。第三、四段傳遞思鄉之情及迫切歸鄉的喜悅。



# 陳淑娟柳琴演奏會

時間：八十五年十一月廿六日(星期二)晚七時四十五分

地點：國家演奏廳



主辦：台北市立國樂團

## 演出的話

中國國樂器的音色非常獨特，如何運用不同素材的音質來突顯特色?!即在此理念下，逐邀請作曲家將個人理念，運用素材重整，期能考量在演奏廳的空間，將音樂做最完美呈現！

而如何保持傳統特色又銜接時代的脈動，是本場音樂會的方向！



## 柳琴：陳淑娟

**Liuqin : CHEN SHU CHUAN**

陳淑娟出生於台灣省宜蘭縣，現於國立台灣藝術學院音樂舞蹈學系音樂組進修部進修。

對她來說音樂與生命的匯集讓她最感興趣。其演出經驗豐富而多樣。

先後師事林谷芳老師、陳裕剛老師、許輪乾老師，其後更受到多位彈樂前輩的指點。1991年隨民族藝師李祥石學習南管戲。

# 曲 目

1. 柳琴戲牌子曲 ..... 王惠然作曲  
盧亮輝編配
2. 悠悠故鄉情 ..... 王惠然作曲  
盧亮輝編配
3. 冬 梅 ..... 張式功作曲  
盧亮輝編配
4. 漁 歌 ..... 劉錫津作曲  
盧亮輝編配
5. 故土隨想 ..... 王惠然作曲  
盧亮輝編配

~ 休 息 ~

6. 六月茉莉 ..... 台灣民謠  
陳中申編曲
7. 車鼓姑娘 ..... 車鼓陣音樂  
陳中申編曲
8. 塞北雁 ..... 王正平作曲

~ 晚 安 ~

## 樂曲解說

### 1. 柳琴戲牌子曲

王惠然作曲

盧亮輝編配

樂曲以山東柳琴戲曲牌串編而成，節奏歡快，風格活潑，具有鮮明的山東地方戲曲特點。

#### 盧亮輝簡介

- 1978~1986年間作品計有：「春」、「夏」、「秋」、「冬」、「酒歌」、「漁舞」、「鬧花燈」、「禪院行」。
- 1986年創作「港都之春」、「台灣風情」及笙協奏「鶴唳昇之春」。
- 1987年創作國樂合奏曲「宮、商、角、徵、羽」及雙笛協奏曲「山鄉情」。同年10月應邀參加國家音樂廳開幕典禮創作國樂大合奏「慶典序曲」。
- 1989年創作琵琶協奏曲「怒」、彈撥合奏曲「塞外狂想曲」、合奏曲「翠谷長春」。
- 1990年為電視單元劇「倆之舞」配樂，榮獲金鐘獎。
- 1991年創作「新幼學故事瓊林」榮獲金鼎獎。
- 1992年創作「弦情」弦樂合奏。
- 1993年創作「驢風舞韻」鋼琴協奏曲。
- 1994年創作「貴妃情」二胡協奏曲。
- 1996年創作「暮」二胡獨奏曲。

### 2. 悠悠故鄉情

王惠然作曲

盧亮輝編配

表達對中國的情懷，運用中國特有的韻味，以柳琴特殊的音色來傳達。

### 3. 冬 梅

王惠然作曲

盧亮輝編配

此曲受宋朝詩人陸游《詠梅》詞的啟發而作，樂曲並未拘泥於對詩詞的了解，而是以寫意式的筆調言志。

### 4. 漁 歌

王惠然作曲

盧亮輝編配

樂曲由東北烏蘇里江的赫哲族民謠改編而成。

### 5. 故土隨想

王惠然作曲

盧亮輝編配

樂曲以西北戲曲及民歌素材寫成。

### 6. 六月茉莉

台灣民謠

陳中申編曲

本曲以台灣民謠為素材寫成。

#### 陳中申簡介

畢業於東吳大學音樂系，隨馬水龍及盧炎教授主修理論作曲，並曾隨陳澄雄教授學習西洋長笛，隨徐頌仁教授學習指揮。

從十一歲起對中國竹笛即有濃厚興趣，至今二十幾年，已出版個人獨奏唱片十多張，是國內最負盛名的竹笛演奏家。

曾與世界知名交響樂團合作演出，計有美國國家交響樂團、紐約布魯克林愛樂交響樂團、日本NHK讀賣交響樂團、英國倫敦莫札特樂團及南非開普敦交響樂團等，也曾由大陸上海民族樂團伴奏，灌製個人獨奏唱片。

1979年獲台視五燈獎五度五關及台灣區音樂比賽第一名，1985年以「笛篇」獲唱片金鼎獎最佳演奏獎。其錄製的「梆笛協奏曲」唱片，除了做中國廣播公司的台聲音樂外，銷路更居古典樂之冠，並由RCA發行全世界。

除了演奏，陳君也擅作曲，曾多次受文建會委託創作，並常與國內知名藝術團體合作，擔任作曲及指揮演出。1992年出版個人作品專輯「唱反調」，其中「鴨母戲水」及「雞同鴨講」二曲被選入國小音樂課本欣賞樂曲。

1989年組織台北絲竹室內樂團，發展現代絲竹樂獲肯定，連續三年都應邀參加文建會文藝季演出，並多次奉派出國巡演。1991年出版「絲瓜與竹筍」演奏專輯，入圍1992年金曲獎。

1992年9月榮獲十大傑出青年。

現任台北市立國樂團指揮。

## 7. 車鼓姑娘

車鼓陣音樂

陳中申編曲

「車鼓陣」是台灣民俗陣中很有特色的陣頭，原是農閒男女娛情的歌舞。男舞者兩手各拿二片竹塊，「咔咔！」作響，一面唱歌，一面做著誇張、挑弄的動作；女舞者手拿彩扇，配合嬌柔妖俏的身段，搖曳生姿，一面也以唱歌與男舞者一唱一和，場面活潑逗趣。本曲也採用台灣本土樂器，以其樸拙的音色，顯現鄉土色彩。

## 8. 塞北雁

王正平作曲

本曲以新疆曲調為素材，第一、二段表現雁的形象及輕盈愉悅之姿。第三、四段傳遞思鄉之情及迫切歸鄉的喜悅。

### 王正平簡介

指揮家、作曲家、琵琶演奏家。

浙江杭州人。

民國37年9月27日出生。

台灣大學外文系畢業。

英國CNAACouncil for National Academic Awards)音樂哲學博士。

### 重要經歷

民國63~68年：任中廣國樂團指揮。

民國68~72年：任台北市立國樂團指揮兼副團長。

民國74~78年：赴英國KINGSTON POLYTECHNIC教授中國音樂課程。

民國78~80年：國立藝術學院副教授。

民國80年：任台北市立國樂團團長。

### 其他經歷

民國59年：任中國樂刊社社長。

民國63~73年：中山文藝獎評審委員。

民國64年：代表中華民國赴韓出席亞太音樂會議並參加演出。

民國71~74年：任國立師範大學兼任教師。

民國74年：應邀參加倫敦大學所主辦大國際民族音樂會議並提出「中國琵琶左手技法」論文。

民國77年：在KINGSTON POLYTECHNIC參與策劃籌辦「國際中國音樂學術會議」並提出「中國音樂美學與哲學」論文。

民國78年：獲得CNAACouncil for National Academic Awards)博士學位。

民國79年：任國家音樂廳音樂委員。

任高等專校評鑑委員。

任文建會音樂委員。

民國81年：任總統府音樂會委員。

民國85年：榮獲85年國家文藝獎章。

## 台北市立國樂團暨主辦音樂會預告

日期	時間	演出	演出者	指揮	演出地點
85.12. 4	19:30	范宇文獨唱會 北市國第101次定期音樂會	范宇文 北市國	王正平	國家音樂廳
85.12.14	19:30	市國合唱團定期音樂會	政大校友合唱團 市國合唱團	袁尚芬	社教館
85.12.14	19:30	午茶咖啡音樂會 校長來唱歌·夫子也瘋狂	北市國	王正平	中正紀念堂 廣場
85.12.23	19:30	市民國樂團定期音樂會	市民國樂團	陳照 柯仕寬	社教館
86. 1. 7	19:30	原野的呼喚 北市國第102次定期音樂會	北市國	涂惠民	社教館
86. 1.13	19:30	情聽中國 聽！中國的聲音	中廣國樂團	孫瑞金	社教館

1998

陳淑娟柳琴獨奏會

CHEN SHU CHUAN Liuqin Recital

操千曲而後曉聲——

琴音

指間流瀉

醉了紅日

醉了夕顏

端坐

彷彿山中

豁徑蜿蜒

絲弦嘎然

默見

處處繽紛

落英哪……………

主辦單位：台北市立國樂團

演出時間：農曆正月廿三日

（星期二）晚上7時30分

演出地點：國家音樂廳

指揮：柯仕言

演出：陳淑娟

台北市立國樂團小組



攝影 / 許培鴻





## 演出的話

今天要感謝的人實在太多，也是有你們在背後推動，今天才能這麼圓滿！

音樂會的完成，要特別感謝王正平團長及陳中申指揮的信任，還有演奏組柯仕寬組長的鼎力相助，今天才會這麼順利，謝謝吳瑞呈為了這場音樂會，犧牲了無數假期，不眠不休創作「南原組曲」。而鄧珉均的全力幫忙，更是讓我感動得不能言語！

最後我要謝謝家人、朋友、同事對我的支持及鼓勵，謝謝你們對我的愛護！

陳 淑 娟



## 曲 目

- 一、馴 鹿 .....劉錫津作曲
- 二、故鄉情 .....王惠然作曲、盧亮輝編配
- 三、六月茉莉 .....台灣民謠、陳中申編曲
- 四、塞北雁 .....王正平作曲

~ 中 場 休 息 ~

- 五、陝北隨想曲 .....王惠然作曲、盧亮輝編配
- 六、南原組曲 .....吳瑞呈作曲



## 柳葉琴獨奏／陳淑娟

- 專長柳琴、琵琶。
- 國立台灣藝術學院音樂舞蹈系畢業。
- 琵琶師承林谷芳、陳裕剛、許輪乾等老師，復赴大陸向多位彈樂前輩請益。

### 現 職

- 台北市立國樂團柳葉琴演奏團員。

### 經 歷

- 擔任由台北市立國樂團主辦在文化大學活動的暑期「國樂研習營」柳葉琴教師。
- 曾任教於敦化國小、大豐國小、二重國小、北一女中、建國中學、松山高中、政治大學、文化大學、中原大學等國樂社團及暑期研習活動。

### 演奏經歷

- 1989年應外貿協會邀請，赴日本演出。並於中山堂舉行音樂會。
- 1993年隨台北市立國樂團赴美國演出。
- 1994年擔任台北市立國樂團彈撥組副組長。
- 1994年於國家音樂廳擔任《冬梅》柳葉琴作品之首演。
- 1994年隨台北市立國樂團赴日本演出。
- 1994年隨台北市立國樂團赴新加坡、深圳、澳門、香港演出。
- 1995年應台北市佛教青年會邀請於東吳大學擔任柳葉琴演奏。
- 1996年擔任校際音樂會柳葉琴獨奏。
- 1996年應邀於時報廣場舉辦「弦外之音」柳葉琴獨奏會。
- 1996年於國家演奏廳舉辦「柳琴之美」柳葉琴獨奏會。
- 1997年應行政院新聞局邀請於「心靈饗宴」中擔任柳葉琴獨奏。



## 指揮 / 柯仕寬

- 1977年畢業於中國文化大學國樂組。主修揚琴、琵琶。師事江菊松、王正平老師。
- 1979年退役於國防部示範樂隊。
- 1979年考進台北市立國樂團至今。曾任打擊組組長。北市國青年國樂團指揮。台北市立國樂團助理指揮。
- 現任演奏組組長。市國市民國樂團指揮。
- 現今指導各級學校國樂社團參加台北市及全省音樂比賽屢獲佳績。
- 作品有噴吶協奏曲《豐收》，揚琴獨奏曲《雨韻》，歌曲《我有一個夢》及編配民歌等。

## 台北市立國樂團小組名錄

- 笛：呂武恭
- 簫：莊鶴鳴
- 笙：郭秀容
- 揚琴：蔡玉楓
- 阮：陳純賢
- 高胡：陳慧君
- 二胡：郭銘傳  
林儀貞
- 中胡：于乃平
- 革胡：李秋蓉
- 倍革：蘇宜結
- 擊樂：詹文俊

## 台北市立國樂團簡介

台北市立國樂團成立於1979年9月1日，是台灣第一個專業國樂團。編制除團長、副團長、指揮外，計有行政人員二十名，團員六十名。團員們大多畢業於國樂及音樂科系，受過嚴格的中西音樂訓練，素質整齊，是一個頗具實力和潛力的樂團。首任團長陳曦初先生（任期1979~1984），二任團長陳澄雄教授（任期1984~1991），現任團長王正平博士於1991年5月接任至今。

北市國音樂活動頻繁，每年演出近百場，包括定期音樂會，新作發表會，社區、校際、露天音樂會以及與戲劇、舞蹈、歌唱等藝術團體合作演出，並經常聘請國內外知名指揮及獨奏家合作演出。

在國際文化交流方面：1986年7月至9月間曾兩度赴美國表演，共五十二天，演出二十六場。1987年6月為慶祝美國建國二百周年，再度應邀赴美國巡迴演出。1992年赴美國林肯中心演出，1993年復應紐約文化中心之邀赴美國、加拿大兩地演出，1994年赴日本福岡、新加坡、深圳、澳門、香港等地演出，均載譽歸國。1997年10月赴大陸巡迴演出，並參加第五屆中國藝術節，展現台灣國樂蓬勃生機，廣受佳評。

除了演奏以外，國樂團另有六項經常業務：

- (一)每年二月至五月策劃及演出「台北市傳統藝術季」，演出中國傳統歌、樂、舞、劇約四、五十場，已成為目前台灣國樂界每年最重要的盛會。
- (二)每年寒暑期皆定期舉辦國樂研習營及作曲研習會，為中國樂器的傳承及創作盡一份心力，影響深遠。
- (三)1993年開始舉辦的「台北市民族器樂協奏大賽」，是目前海內外獎金及演奏水平最高的比賽。
- (四)每年固定出版錄音帶，目前已達二十五輯；音樂會實況選粹六輯；教學錄影帶「中國的樂器」上中下三卷。此外，精選優秀作品輯印的樂譜六十五種、雷射唱片專輯七張。
- (五)1985年元月發行的「北市國樂」月刊，每月定期報導音樂活動外，並為關心中國音樂的人士提供了發表和討論的園地。
- (六)國樂團並有三個附屬團體：青年國樂團、市民國樂團及市國合唱團，雖為業餘團體，亦經常演出，獲得頗高評語。

北市國是台灣第一個專業國樂團，擔負起傳承、教育、推廣及提昇中國音樂等重要任務，有其不可磨滅的地位，團員們均有此共識，無不戮力以赴，全力配合樂團的活動及演出，而樂團的水準更是年年提昇，已經成為台灣國樂發展的中心。

## 樂曲解說

### 一、馴鹿

劉錫津作曲

樂曲以北方少數民族民謠改編而成。

### 二、故鄉情

王惠然作曲、盧亮輝編配

表達對中國的情懷，運用中國特有的韻味，以柳琴特殊的音色來傳達。

### 三、六月茉莉

台灣民謠、陳中申編曲

本曲以台灣民謠為素材寫成。

### 四、塞北雁

王正平作曲

本曲以新疆曲調為素材，第一、二段表現雁的形象及輕盈愉悅之姿。第三、四段傳遞思鄉之情及迫切歸鄉的喜悅。

### 五、陝北隨想曲

王惠然作曲、盧亮輝編配

樂曲以西北戲曲及民歌素材寫成。

### 六、南原組曲

吳瑞呈作曲

最早的臺灣人——原住民，由於歷史的因素多數居於山區，語言與文化的差異形成他們獨特的生活方式與文化內容，歌唱、運動、舞蹈等則是為一般所熟知的特長。隨著社會的現代化不僅使我們不知不覺逐漸失去一些「過去」，生活與文化也趨於一致，原住民在這個「歷史因素」中也難以抵擋。本曲即為作者以原住民民歌為素材所創作，藉以回味與表達原住民生活中「歌」「獵」、「戀」、「舞」的生活情境。

## 台北市立國樂團定期暨主辦音樂會預告

日期	時間	演出節目	指揮	地點
7/29(三)	19:30	劉淑珍二胡&葉淑珍中阮、三弦獨奏會		演奏廳
7/30(四)	19:30	劉天華&吳春海京韻弦歌音樂會		演奏廳
8/1(六)	19:30	簫笛一莊桂櫻笛子獨奏會		演奏廳
8/11(二)	19:30	南瀛清音—李孔元七弦琴獨奏會		演奏廳
8/14(五)	19:30	第一一二次定期音樂會—小菜與大餐	黃曉同 瞿春泉 王甫建 陳中申	國家音樂廳
9/2(三)	19:30	中山女高、北一女中、成功高中三校聯合音樂會	李庭耀 柯仕寬 陳如祁 于興義	社教館
9/3(四)	19:30	第一一三次定期音樂會—市國之星	陳中申	國家音樂廳
9/8(二)	19:30	台北市市國合唱團定期音樂會	裘尚芬 關幼虎	新舞台
9/8(二)	19:30	慈音仙韻—松山慈惠堂國樂團音樂會	黃家璋	社教館
9/9(三)	19:30	台北市青年國樂團定期音樂會	李 英 楊國達	社教館
9/16(三)	19:30	八十七學年度音樂比賽指定曲示範音樂會		社教館
9/28(一)	19:30	陳雅慧柳琴獨奏會		演奏廳
10/1(四)	19:30	第一一四次定期音樂會—雲門宗	蘇文慶	國家音樂廳
10/9(五)	19:30	器樂爭鳴—盧亮輝作品音樂會		演奏廳
10/18(日)	19:30	第一一五次定期音樂會—看見中國II	李 英	國家音樂廳
11/3(二)	19:30	第一一六次定期音樂會—紅樓夢	陳如祁	國家音樂廳
11/7(六)	19:30	鄭曉玫二胡獨奏會		演奏廳
11/25(三)	19:30	第一一七次定期音樂會—沙迪爾傳奇	曹 鵬	國家音樂廳
12/13(日)	19:30	第一一八次定期音樂會—名家名曲之夜	閻惠昌	國家音樂廳
12/25(五)	19:30	許紫庭古箏獨奏會		演奏廳
12/26(六)	19:30	台北市市民國樂團定期音樂會	柯仕寬 陳 照	社教館

台北市政府教育局 函

發文日期：中華民國八十一年十月廿二日

字 號：北市教四字第 五七三一六 號

附 件：如 說 明

受文者：**陳淑娟老師**

正 本：各 評 審 委 員

副 本：台北市立社會教育館、本局第四科

主 旨：茲敦聘 台端為台北市八十一學年度音樂比賽評審委員，請屆時惠予擔任評審工作。請 查照。

說 明：檢附「賽程表」乙份。

局長 **林 昭 賢**





英註 2002 考第 116 號

# 聘 書

茲敦聘

陳淑娟 老師

為二〇〇二年黃鐘獎

柳琴考級籌備委員

台北民族樂團 團長

2002 年黃鐘獎 總監



公元二〇〇二年一月一日



# 聘 書

茲敦聘

陳淑娟 老師

為 2003 年黃鐘獎國樂考級

台北場彈撥組考官

此 聘

台北民族樂團團長

黃鐘獎世界華樂大賽總監



公元二〇〇三年二月二十三日

# 聘 書

茲 敦 聘 陳淑娟 老師 擔任

二 〇 〇 四 年 中 華 民 國 國 樂 學 會

新 竹 場 國 樂 考 級 檢 定

評 審 委 員

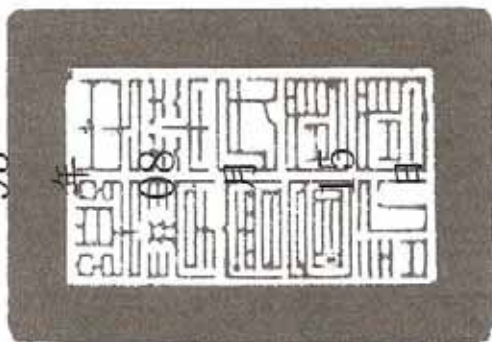
此 聘

中 華 民 國 國 樂 學 會  
理 事 長

陳 裕 剛

中 華 民 國 93

中華民國國樂學會  
理事會  
陳裕剛



# 聘書

茲 敦 聘 陳 淑 娟 老 師 擔 任  
中 華 民 國 國 樂 學 會 主 辦  
二 〇 〇 五 年 彈 撥 器 樂 大 賽 評 審 委 員

此 聘

理 事 長

## 陳 裕 剛

中 華 民 國 九 十 四 年 十 月 九 日

陳 裕 剛 印



# 聘 书

## Letter Of Appointment

兹聘陈淑娟先生/女士任中国民族管弦乐学会柳琴专业委员会名誉理事。

聘期三年



中国民族管弦乐学会

China Nationalities Orchestra Society

2003年1月24日

## 首屆中國柳琴藝術展示及學術研討會簡訊

蘇春敏



哈爾濱經緯小學的王藝達在（業餘學生場）交流音樂會上演奏 [點擊看大圖] ↑



山東藝術學院學生劉錦川等在（藝術院校專場）交流音樂會上演奏 [點擊看大圖] ↑



蘇州科技大學音樂系蘇春敏教授和她的學生在（專家場）交流音樂會上演奏 [點擊看大圖] ↑



山東淄博中小學生李翔、希悅在（業餘學生場）交流音樂會上演奏 [點擊看大圖] ↑



上海音樂學院附中學生張碧雲等在（藝術院校專場）交流音樂會上演奏[點擊看大圖]↑



首屆柳琴藝術展示及學術研討會會場 [點擊看大圖]↑





臺灣臺北市國樂團柳琴演奏家陳淑娟女士在（專家場）交流音樂會上演奏[[點擊看大圖](#)]↑



王惠然會長在作“柳琴的音色、神韻、魅力”的專題報告 [[點擊看大圖](#)]↑



王惠然會長在首屆柳琴藝術展示及學術研討會上講話[[點擊看大圖](#)] ↑



中國廣播民族樂團柳琴演奏家崔軍淼女士在（專家場）交流音樂會上演奏[[點擊看大圖](#)] ↑



珠海市音樂家協會副主席、著名柳琴演奏家王紅藝女士在（專家場）交流音樂會上演奏[點  
擊看大圖]↑

2004年10月3日，秋高氣爽是北京，帶給人們一種清新潔淨安寧的感覺，來自全國14個省市的柳琴同仁和愛好者約100人，首次雲集到北京薊門飯店，參加柳琴界的盛會。10月4日上午9：00會議正式開始

會議議程1：主持人張大森副會長宣讀12個專業委員會和臺灣、新加坡樂友、同行及有關單位發來的賀詞，宣佈為大會送來花籃及贊助費用的有關單位及個人名單。

會議議程2：中國民族管弦樂學會會長朴東升先生致開幕詞，他代表學會和全國民樂界的朋友向大會表示祝賀，並就如何繁榮柳琴藝術，促進其健康發展；如何同心團結，普及推廣柳琴事業；如何注重理論研究，創作新作品等方面談了自己衷懇的想法和期望。

會議議程3：中國民族管弦樂學會副會長、民樂作曲指揮家劉文金先生就柳琴今後如何發展壯大的步驟及在民樂隊中如何擴大柳琴編制和借鑒小提琴演奏手法等一些具體的技術和創作問題談了自己的思路。會議議程4：柳琴專業委員會王惠然會長講話，他就本次會議的籌備情況向大家作了詳細說明，並對柳琴從58年開始改革至今46年來發展的成就和存在的不足進行了回顧和展望。

會議議程5：到會的全體人員合影留念。

會議日程6：副會長吳強、王紅藝、蘇春敏、王炳傑及臺灣的陳淑娟分別在會上宣講

了自己的學術論文。

10月4日下午14:00第一場交流音樂會(業餘學生場)正式開始

第一場交流音樂會由蘇春敏副會長主持，共有13個節目參加了演出(節目單如下)

首屆中國柳琴藝術展示及學術研討會

第一場交流音樂會節目單

(業餘學生場)

演奏形式 曲目 演奏者 演出單位 指導教師

1、柳琴齊奏 《馬燈調》

《西藏民歌》 徐辰等8人 上海音樂幼稚園 顧錦梁

2、柳琴獨奏 《金蛇狂舞》 肖秋逸 上海音樂幼稚園 顧錦梁

3、柳琴齊奏 《春到沂河》 李翔、希悅 山東淄博中小學生 袁帥

4、柳琴獨奏 《柳琴戲牌子曲》 趙一 山東滕州實驗小學 程明

5、柳琴獨奏 《冬獵》 吳辰 上海大同中學 顧錦梁

6、柳琴獨奏 《塔吉克舞曲》 王藝達 哈爾濱經緯小學 王斌

7、柳琴獨奏 《木棉花開》 彭山 山東棗莊市君山路小學 程明

8、柳琴獨奏 《冬獵》 梅曦 珠海九洲小學 王紅藝

9、柳琴獨奏 《百萬雄師過大江》 徐昊 上海大同中學 顧錦梁

10、柳琴獨奏 《節日拉薩》 龐燦楠 山東滕州實驗二小 程明

- 11、柳琴獨奏 《劍 器》 王詩雨 湖南長沙一中 崔軍森
- 12、柳琴獨奏 《金色的爐臺》 毛嘯怡 上海延安初級中學 顧錦梁
- 13、柳琴獨奏 《劍 器》 常路路 寧夏銀川一中 崔軍森

10月4日下午16:00第二場交流音樂會(藝術院校專場)正式開始  
第二場交流音樂會由王紅藝副會長主持，共有13個節目參加了演出(節目單如下)

首屆中國柳琴藝術展示及學術研討會

第二場交流音樂會節目單

(藝術院校專場)

演奏形式 曲 目 演奏者 演出單位 指導教師

- 1、柳琴齊奏 《塔吉克舞曲》 劉錦川 等 山東藝術學院四年級 常立玉
- 2、柳琴齊奏 《火把節戀歌》 蘭 鑫 等 山東藝術學院 殷增琴
- 3、柳琴三重奏 《吉普賽迴旋曲》 張碧雲 等 上海音樂學院附中 吳 強
- 4、柳琴獨奏 《塔吉克舞曲》 張 琦 安徽師大藝術學院 吳家寶
- 5、柳琴獨奏 《雨後庭院》 王 佳 中國音樂學院附中 張鑫華
- 6、柳琴獨奏 《到敵人後方去》 王小虎 曲阜師範大學音樂系 王惠然
- 7、柳琴獨奏 《心中的歌》 沈貝怡 上海音樂學院二年級 吳 強
- 8、柳琴獨奏 《陽光照耀著塔什庫爾幹》 伊 華 山東藝術學院一年級 王炳傑
- 9、柳琴獨奏 《塔吉克舞曲》 李雨涵 西安音樂學院附中 宋 楠

10. 柳琴獨奏 《雨後庭院》 朱麗姝 四川音樂學院二年級 王炳傑
11. 柳琴獨奏 《江月琴聲》 王 迪 中央音樂學院四年級 王紅藝
12. 柳琴獨奏 《陽光照耀著塔什庫爾幹》 林雨文 上海音樂學院二年級 顧錦梁
13. 柳琴獨奏 《流浪者之歌》 唐一雯 上海音樂學院一年級 吳 強

10月5日上午8:30 會議正式開始

會議議程 1、孟憲洪、王爾村、黃之琳、王濱等進行論文宣講。

會議議程 2、討論 A：柳琴將如何採取切實可行的有效措施來推動其快速發展？

討論 B：明年將舉辦全國柳琴大賽的具體事宜的探討。

首屆中國柳琴藝術展示及學術研討會論文宣讀

目 錄

審美類：

- 1、品柳琴藝術之柔媚--孫傑(上海師大音樂學院)
- 2、淺談柳琴演奏獨特的表演美--黃之琳(上海長寧文化藝術中心音樂總監)

方法類：

- 1、論柳琴右手演奏中的背腕運動系統與觸撥運動系統--徐殷穎(上海交大媒體與傳播學院)
- 2、淺談柳琴彈挑練習中的等距離等角度--孟醒(徐州師範大學音樂系)
- 3、撥片的控制與音色變化--崔軍森(中國廣播民族樂團)
- 4、論柳琴的持撥與運撥--王紅藝(珠海音樂家協會)

教學類：

- 1、幼兒柳琴學習的特點和興趣--顧錦梁(上海音樂學院)
- 2、高等藝術院校柳琴教學諸方面問題探討--蘇春敏(蘇州科技大學音樂系)
- 3、柳琴練習與演奏--王爾村(福建師範大學音樂學院)
- 4、柳琴教學要論--王炳傑(山東藝術學院音樂系) 此文在《中國音樂》2004 第三期(總第

95 期)上已發表。

史學類：

- 1、近十年柳琴在臺灣的發展--陳淑娟(臺灣臺北市國立樂團)
- 2、綜述柳琴在上海地區的發展--吳強(上海音樂學院)
- 3、柳琴藝術發展之軌跡--王炳傑(山東藝術學院音樂系)

評述類：

- 1、柳琴藝術理論研究現狀評述--王今(山東藝術學院音樂系)
- 2、淺析王惠然的柳琴改革與作品創作--祝杭紅(浙江職業藝術學院)
- 3、中國民族樂器柳琴的藝術空間--殷增琴(山東藝術學院音樂教育系)
- 4、王惠然與柳琴藝術的發展--王爾村(福建師範大學音樂學院)
- 5、"一口鮮"與"一筐爛"的啓示--王斌(哈爾濱)

作品分析類：

- 1、柳琴曲《劍器》的音樂內涵及演奏技巧--蘇春敏(蘇州科技大學音樂系) 此文在《中國音樂》2004 第三期(總第 95 期)上已發表。

綜合類：

- 1、柳琴的沙音檢測與排除--孟憲洪、孟醒(徐州孟氏琴業總經理) 此文已在《樂器》2004 年發表。
- 2、對柳琴樂器改革的一些設想--王紅藝(珠海音樂家協會)

10 月 5 日下午 15:00 專題報告

講座：王惠然會長 題目 "柳琴的音色、神韻、魅力"

10 月 5 日下午 16:00 第三場交流音樂會(專家場)正式開始

第三場交流音樂會由花曉榮副會長主持，共有 5 個節目參加了演出(節目單如下)

首屆中國柳琴藝術展示及學術研討會

第三場交流音樂會節目單

( 專家場 )

一、《劍 器》

演奏者：蘇春敏（蘇州科技大學音樂系）

二、《澳門狂想曲》

演奏者：崔軍淼（中國廣播民族樂團）

三、《塞北雁》

演奏者：陳淑娟（臺灣臺北市國樂團）

四、《陝北隨想曲》

演奏者：王紅藝（珠海音樂家協會）

五、《陽光照耀著塔什庫爾幹》

演奏者：王紅藝（珠海音樂家協會）；

10月5日下午17：40 宣佈首屆中國柳琴藝術展示及學術研討會閉幕

[上一頁：柳琴藝術發展之軌跡](#)

[下一頁：認 識 柳 琴](#)

[返回上一頁](#)





語言種類	調類、調值及例字				劇種
普通話	陰平	陽平	上聲	去聲	京劇
	55 └	35 └	214 √	51 ∨	
臨沂方言	陰平	陽平	上聲	去聲	柳琴戲
	314 √	53 ∨	55 └	212 √	
	音階	云鑼	打鼓	唱戲	

# 柳琴戲 插圖

花 鼓 | 7 6 | 5 6 | 5̇ - |  
傳 下 令 來

柳琴女腔 | 7̇ 6̇ 5̇ | 3̇ 5̇ 6̇ | 5̇ | 5̇ |  
好 (外 哎 嚶)

再如：

花 鼓 | 0 3 | 5 | 6̇. 2̇ 7 6 | 5̇ - |  
師 父 在 上

柳琴男腔 | 0 6̇ | 6̇ 2̇ 7 | 6̇ 3̇ 5̇ | 6̇ 2̇ 7 6̇ | 5̇ | 5̇ |

柳琴腔調板式一覽表

板式名稱	版眼形式	所含花腔調門或輔助板式
慢版	一板一眼 有板無眼	疊句花腔 四六長腔 大甩腔 哭腔 笑裡藏花 含腔 柔腔 四句調 茂調長腔 吞板
慢二板 二板	有版無眼  一板一眼	平腔 揚腔 停腔 立腔 射腔 嚶哎呦 呀哈嗨 衣呦調 拉呢呢 五字緊板 垛子緊板
散板	無板無眼	起板 連起板 鎖版 尖板
緊打慢唱		調板 撩崖子 哭迷子

# 徐州黃河樂器有限公司

總經理李洪選



與柳琴大師王惠然、王紅藝父女



王惠然在公司調琴



與阮仕春合影



與阮仕春研製雙  
共鳴腔柳琴



李洪選從事民族樂器制作四十多年。六〇年開始制作三弦柳琴，七十年代協同柳琴大師王惠然研制四弦柳琴，先後改進了山口、徵調、鑲銅品等柳琴部件。四弦柳琴在一九八八年榮獲文化部科學技術進步一等獎，一九八九年榮獲國家科學技術進步二等獎。之後又研制了凹形月琴、六弦阮等樂器。

八十年代開始同香港柳琴演奏家阮仕春研究制作雙共鳴腔柳琴。榮獲文化部科學技術進步二等獎。

九十年代研究制作了陶瓷柳琴、磬石柳琴、岫玉柳琴、岫玉琵琶、六弦柳琴、中音柳琴、低音柳琴等樂器，個人獲輕工部嘉獎。



黃河牌柳琴

- 一九七九年榮獲“江蘇省著名商標”稱號
- 一九七九年榮獲“全國輕工業優質產品”稱號
- 一九八八年榮獲“文化部科學技術進步一等獎”
- 一九八九年榮獲“國家科學技術進步二等獎”



## 徐州黄河乐器工艺有限公司

XUZHOU HUANGHE MUSICAL INSTRUMENT CRAFT CO., LTD

地址：徐州市二环路2号 电话：(0516) 7826968 7725516 邮编：221007

### 有关柳琴的介绍.

柳琴又称柳叶琴，相传有二百多年的历史。历来是山东、江苏、安徽交界一带流行的民间乐器，也是鲁南、苏北地方戏——柳琴戏和安徽地方戏——泗州戏的主要伴奏乐器。它有两根弦，七档品，为一个大八度，使用丝弦。演奏者用一个竹质园筒，套在右手中指上，（前端），用拇指捏住，推动手腕进行拨弦演奏。存在着音域窄、音高小、音区差、技巧少等缺陷。

1956年，南卫敏和团王惠超老师与徐州乐器厂合作进行柳琴的研制革新。厂技术人员李义、黄龙、张书云、李洪选等人先后进行合作，经过了二十多年的不懈努力，不断试制，经过音乐界老前辈和有关专家科技人员的论证和帮助，制订了柳琴的形状、音域的定位、共鸣腔的容积，改用3根弦，使用了拨片等，在1958年推出了第一把三弦高音柳琴，随后1971年推出了四弦高音柳琴，使在保留原有粗犷、明亮、粗狂等特点的基础上，扩大了音域，丰富了音位，扩大了音量，美化了音色，丰富了表现力，成了一件有明显特色的独奏乐器。之后又创制了徽调、反架、魏铜笛。先后又研制出革革高音柳琴、五弦高音柳琴、六弦高音柳琴、瓷柳琴、布柳琴、山王柳琴、四弦廿九品柳琴、四弦中音柳琴、次中音柳琴等，1989年香港中乐团柳琴演奏家阮江翔徐州乐器厂有关人员研制出四弦双共鸣腔柳琴，扩大了柳琴家族，得到了广大音乐人士的关注，国内各大院校：中央、中国、上海、沈阳、广州、山东、福建、西安等音乐学院，先后设立了柳琴专业，更加推进了柳琴的普及。

# 檢定辦法

## 【檢定項目】

傳統笙、三十六簧笙、古箏、笛子、二胡、琵琶、柳琴、揚琴

## 【檢定方式】

### 1.第一級～第三級：

- \* 指定曲一首。
- \* 依所公佈之自選曲中，任選一首。

### 2.第四級～第七級：

- \* 指定曲一首。
- \* 依所公佈之自選曲中，任選兩首，現場抽一首演奏。

### 3.第八級～第十級：

- \* 無指定曲。
- \* 依所公佈之自選曲中，任選兩首演奏。

## 【循級檢定】

- 1.第一級～第七級，鼓勵以循序漸進的方式參加檢定、但亦可參加跳級檢定(只可跳級一次)。
- 2.第八級～第十級，須先通過第七級檢定，再逐級參加檢定，不可跳級。

## 【跳級檢定】

- 1.凡參加跳級檢定者，不需增加考級費用及考級曲目。
- 2.第二級～第七級，可視個人程度參加跳級檢定，但需由指導老師推薦參加(需填寫“教師推薦表”)。

# 器樂大賽簡章

## 壹、宗旨

為推廣國樂教育、提倡學習國樂風氣，並藉由具有公信力的比賽提昇演奏水準，鼓勵優秀演奏人才，特舉辦本項比賽。往年為配合台灣區音樂比賽，本會辦理彈撥及吹管擦弦器樂大賽採隔年方式舉辦；自 2005 年起，本學會為維護所有參賽者每年都能擁有參賽權之公平性，取消隔年比賽的方式，而採每年皆舉辦本會所公佈之所有器樂比賽。

## 貳、比賽項目

一、吹管擦弦器樂大賽：二胡、高胡、中胡、笛子、傳統笙

三十六簧笙、嗩吶

二、彈撥器樂大賽：古箏、揚琴、琵琶、柳琴、阮咸。

## 參、比賽組別

兒童組：民國 83 年 9 月 1 日（含）以後出生者。

少年組：民國 80 年 9 月 1 日（含）以後，民國 83 年

8 月 31 日（含）以前出生者。

青少年組：民國 77 年 9 月 1 日（含）以後，民國 80 年

8 月 31 日（含）以前出生者。

成人組：民國 77 年 8 月 31 日（含）以前出生者。

## 肆、比賽方式

\*指定曲一首。

\*由參賽者自行決定自選曲一首。





## 黃鐘獎

<http://tw.club.yahoo.com/clubs/chmu8647/>

「黃鐘」為十二律之首，歷來被視為雅樂正音之代名詞。

「黃鐘獎」提倡的正是傳統音樂的典雅之美。

『黃鐘獎』目前舉辦三項賽事：

### 一、獨奏大賽

每類樂器四年舉辦一次，獎金、榮譽為世界華樂之冠。

### 二、獨奏分齡賽

每類樂器隔年舉辦，分兒童、少年、青少年、青年、中年、長青六組，既落實了終身學習的理念，又兼顧了學校、社會等不同層面。

### 三、國樂考級

每年舉辦，每類樂器依程度劃分十二級，第一級為最初級，每級按考生現場演奏程度，分別頒予特優、優等、甲等、合格證書。

## 黃鐘獎

### 國樂考級簡章

---

#### 壹、考試項目：

古箏 琵琶 柳琴 阮咸 揚琴 高胡 二胡 中胡 笛子 洞簫  
噴呐 笙

#### 貳、考試級數：

第一級 ~ 第十級

註：1.每一項目共十二級，目前僅公佈第一級至第十級曲目。

2.每一次只能報考一級，第二級至第六級可以跳級。

#### 參、考試辦法：

一、循級漸進者，指定曲可以看譜，報考第一級至第六級者，自選曲目中

任選一首背譜演奏。報考七級至九級者，自選曲目中任選二首背譜演

奏，報考第十級至第十二級者，自選曲目中任選三首背譜演奏。

二、未通過較低之級數，即直接報考第二級至第六級之任一級者，

稱為

「跳級」。跳級者，指定曲可以看譜，自選曲目中任選三首，現場抽

二首背譜演奏。

三、指定曲譜看譜者，必須使用正版的出版品，封底裡須有考生的簽名，

進入考場後先給試務人員檢驗，如果是借來的或影印的樂譜，將被

禁止使用。背譜者雖不在此限，但演奏內容仍應依據指定版本。

### 肆、考試重點：

- 1.音準
- 2.節奏
- 3.速度
- 4.力度
- 5.音色
- 6.流暢與完整性
- 7.音樂性與詮釋能力
- 8.台風 (服裝、儀容、姿勢、禮節等)

## 柳琴考級曲目

### 柳琴

	曲目	曲源
第一級	指定曲 老六板	吳強訂
	自選曲 快樂的囉嗦	吳強訂
	拍手歌	吳強訂
	多年以前	吳強訂
	外婆的澎湖灣	顧錦梁訂
第二級	指定曲 彩雲追月	吳強訂
	自選曲 小貓釣魚	吳強訂
	乒乓變奏曲	顧錦梁訂
	咪咪歷險記	顧錦梁訂
	手挽手	王惠然訂
第三級	指定曲 馬車夫舞曲	吳強訂
	自選曲 愉快的節日	寧勇曲
	茉莉花	顧錦梁訂
	划船曲	顧錦梁訂
	北風吹	顧錦梁訂

第四級	指定曲	倒垂簾	吳強訂
	自選曲	翻身的日子	吳強訂
		馬燈調	周仲康編
		大象	馮少先編
		西藏民歌	顧錦梁訂
第五級	指定曲	繡金匾	顧錦梁訂
	自選曲	白族戀歌	馮少先、劉希聖編
		春天	吳強訂
		金瓶似的小山	顧錦梁訂
		森吉德瑪	賀綠汀曲
第六級	指定曲	銀湖金波	王惠然曲
	自選曲	春天圓舞曲	林吉良編
		漁鄉新歌	顧錦梁訂
		高原歡舞	王惠然曲
		鵲之靈(滿族風情二)	劉錫津曲
第七級	指定曲	南海金波	徐景新/高華信曲
	自選曲	月光變奏曲	吳強編
		百萬雄師過大江	馮少先、高揚編
		山丹丹開花紅艷艷	馮少先、劉錫津編
		吉普賽迴旋曲	顧錦梁訂
第八級	指定曲	賽馬	劉錫津曲
	自選曲	恩情	吳強訂
		葡萄架下	林吉良編
		田野琴聲	張政曲
		春情	王惠然曲
第九級	指定曲	木棉花開(英雄花)	王惠然曲
	自選曲	鄂倫春篝火	馮少先曲
		雨後庭院	蘇文慶、鄭翠蘋曲
		打虎上山	王惠然編
		查爾達斯舞曲	王惠然編
第十級	指定曲	節日的拉薩	王惠然曲
	自選曲	龍船	羅繼良曲
		鐵人之歌	劉錫津曲
		思戀	林吉良編
		畢茲卡歡慶會	王惠然訂
	野蜂飛舞	王惠然訂	

考生年齡層統計表

項目	年齡層		幼稚園生	國小生	國中生	高中生	大專生	研究生	未填	社會人士					總計
	人次	年齡								1982	1972~1981	1962~1971	1952~1961	1951	
1 古箏	1	64	26	11	7	30	1	12	20	4	2	178			
2 琵琶		18	15	5	1	1	1	3		1		43			
3 柳琴		12	3								1	16			
4 阮咸		2	1		1						1	5			
5 揚琴		5	1	1	1							8			
6 高胡												0			
7 二胡		21	1				2	1	6			31			
8 中胡												0			
9 笛子		6		1								8			
10 洞簫												0			
11 嗩吶												0			
12 笙		2										2			
小計	1	130	47	18	9	32	1	12	25	6	10	291			

貳佰玖拾壹

報 出

職 陳淑娟於 93年 10月 3日 至 10月 6日 受  
中國民族管弦樂學會邀請，于北京「全國柳  
琴藝術展示及研討會」演出及獲聘「樂  
藝理事」聘書一職，為加深兩岸文  
化藝術的交流及推廣國樂藝  
術，故請給予公假，懇謝！

陳淑娟 啟

呈

演奏組

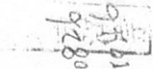
是否准予公假，  
請酌長核示！



副指揮

如有必要者請儘速  
將此函送回毋誤為荷  
李英 10/20/03

人事



總監

李英 10/20/03 1415

團長

如公如 (83) 1530

- 一 同意參加並如副指揮撥
- 二 請人事依規定辦理。

中華民國九十三年八月二十日

□□□□□□□□

贴票处

台湾台北市延平南路98号台北市立国乐团

陈淑娟 收

印刷品

中国民族管弦乐学会

通讯处：北京市海淀区西直门北大街58号金晖嘉园9号楼107室

邮政编码：100088

航空  
PAR AVION

# 《全国柳琴艺术展示及研讨会》邀请函

陳淑娟先生/女士：

各位柳琴专业委员会的常务理事、理事：

中国民族管弦乐学会柳琴专业委员会邀请您参加在北京举办的首届《全国柳琴艺术展示及研讨会》。这是全国柳琴界的首次大聚会，将对推动新世纪柳琴艺术全面发展起到重要作用。现将有关事项通知如下：

一、大会主题：柳琴艺术的现状及新世纪展望。

二、大会口号：团结、奋进、传承、创新。

三、会议时间和大体日程：2004年10月3日：全天报到 4日至5日：开会 6日上午：全体离会。

四、开会地点：北京科技大学会议中心。

(具体地址在：北京北四环路志新桥西300米左右路北)

五、会议期间将举办两场“柳琴艺术展示、交流音乐会”及“柳琴艺术的现状及新世纪展望研讨会”。同时召开“第一次理事、常务理事全体会议”。

六、我会热情邀请本会理事、常务理事来京参加本次会议。理事、常务理事的往返旅费由本单位或本人负责解决。我会负责解决理事、常务理事在京开会期间的食、宿。北京代表不住会。各位理事、常务理事可持本邀请函向本单位请假和申请报销往返旅费。

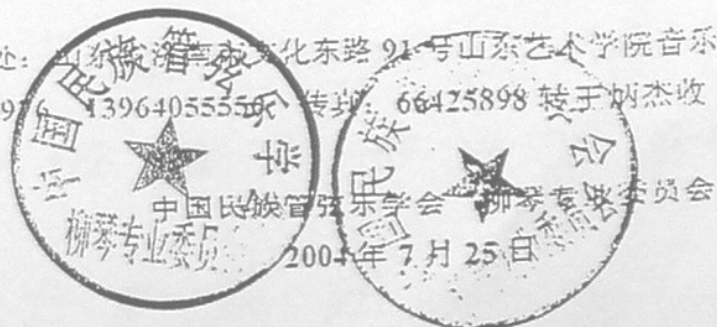
七、我会热烈欢迎全国各地从事柳琴艺术的老师、演奏员以及他们的学生、柳琴爱好者自愿报名参加本次会议的演出、观摩和研讨。但他们的一切费用自理。我会可以协助他们安排食宿。

八、本次会议召开的消息将在《中国民乐》及学会《网站》发表。所有有关人士均可报名参加。会议期间还将同时办理入会手续；补交会费；颁发增补的各位副会长、常务理事、理事的聘书。

九、所有准备与会的理事、常务理事都应于2004年9月15日之前给柳琴专业委员会回函。否则将视为不准备参加会；所有准备与会的自愿报名参会人员，也应于2004年9月15日之前来函报名，以便学会安排参会。

十、会议期间将举办精彩的柳琴艺术演示、研讨及论文宣讲等学术活动。请有意在会上演出或有论文在会上宣讲的同志，把曲目（独奏、重奏、齐奏形式内容不限）；演奏者、伴奏者（形式、人数不限）名单或论文稿于2004年9月15日之前寄到王炳杰副秘书长处。（此前已寄稿者可免寄论文稿）

十一、联系人：王炳杰副教授 通讯处：山东济南经二路91号山东艺术学院音乐系 邮编：250014 联系电话：0531-2969913964055556 传真：66425898 转于炳杰收



(复印有效)