

國立臺灣師範大學音樂學院民族音樂研究所

書面報告

Graduate Institute of Ethnomusicology

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

王範地、王直《瀾滄春曉》之音樂分析與研究

Music Analysis and Research of

Wang Fan-Di and Wang Zhi “*Early Spring in LanCang
River (Mekong River)*”



江宜柔

Chiang, I-Jou

指導教授：賴秀綢

Advisor : Lai, Hsiu-Chou

中華民國一一一年一月

January 2022

摘要

中國傳統器樂作品，皆有以地方音樂或少數民族音樂作為音樂素材創作之樂曲，以展現其地方韻味與風格特色，而琵琶作為中國代表性樂器之一，有許多具有地方風情特色的作品，而以少數民族音樂為素材創作的樂曲亦有許多。本文以王範地、王直所創作之樂曲《瀾滄春曉》作為研究主題，探討拉祜族音樂概況及在樂曲中之運用。

本文分為四個部分，第一部分，為作曲家及樂曲背景之探討，藉由文獻資料的收集與閱讀，透過王範地、王直兩位作曲家的生平與理論、樂曲創作背景及元素等追朔，進而釐清樂曲背後的創作由來及發展；第二部分為拉祜族音樂之探討，在內容方面，以拉祜族源流與發展做出發，介紹族群特有的文化及與音樂相關的生活方式，並進而研究拉祜族音樂體裁、特色及常見樂器；第三部分為《瀾滄春曉》樂曲的分析與詮釋，由上述的章節之研究及王範地琵琶指法的探討，藉此對應筆者對《瀾滄春曉》的分析與詮釋；第四部份則是結論，總結了每一章節中的重點，並闡述筆者在本文中所獲得之意義及研究成果。

關鍵字：琵琶、王範地、王直、瀾滄春曉、拉祜族

Abstract

There were pieces of music for Chinese traditional instruments that including composition material inspired by music of ethnics and natives. The music had been composed to express charm, scenery and life of people in certain places. Pi-Pa (Chinese lute-shaped instrument) is one of the most representative musical instruments in China and had been used to perform music that symbolized culture of natives. This article study “Early Spring In LanCang River (Mekong River)” by Wang Fan-Di and Wang Zhi, in order to investigate the general situation and the implementation of La-Hu tribe’s music.

This article will be divided into four sections. The first section will discuss the background of the composers and music. By reading and backtracking collected data, biographies and composing idea from Wang Fan-Di and Wang-Zhi through different sources. The first part will clarify the concept and framework of the music. The second part will be investigating La-Hu tribe’s music. It will show the origin and development of La-Hu tribe, to explain the extraordinary of the culture and living style that related to music. Meanwhile, it also studies the music patterns, characteristics and instruments. The third part will be the analysis and interpretation of “Early Spring In LanCang River”, continue with the discussion of Pi-Pa performing skills by Wang Fan-Di. The last part will be the conclusion. This article will end up by showing key points, perspectives and results of the research.

Keywords : Pi-Pa, Wang Fan-Di, Wang-Zhi, Early Spring In LanCang River, La-Hu tribe

目次

摘要.....	i
Abstract	ii
目次.....	iii
表次.....	iv
圖次.....	v
譜次.....	vi
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻探討	3
第三節 研究方法與步驟	4
第四節 研究範圍與限制	7
第二章 作曲家之生平及樂曲創作背景	9
第一節 王直的生平背景	9
第二節 王範地的生平背景	11
第三節 《瀾滄春曉》創作背景與元素	18
小結	25
第三章 拉祜族音樂探討	26
第一節 拉祜族歷史源流與發展	26
第二節 拉祜族音樂體裁	28
第三節 拉祜族音樂特色	42
第四節 拉祜族常用之樂器	44
小結	47
第四章 《瀾滄春曉》詮釋與分析	48
第一節 王範地演奏技巧分析	48
第二節 《瀾滄春曉》曲式結構	59
第三節 《瀾滄春曉》樂曲與演奏分析	64
第五章 結論	75
參考資料	78
附錄 《瀾滄春曉》演奏譜	80

表次

表 1：王直音樂作品之列表整理.....	10
表 2：王直編寫期刊列表整理.....	11
表 3：王範地撰寫之期刊、論文及書籍列表整理.....	16
表 4：王範地出版演奏譜列表整理.....	17
表 5：王範地音樂專輯及影片出版列表整理.....	18
表 6：拉祜族傳統節日列表整理.....	28
表 7：撥弦位置符號表.....	50
表 8：《瀾滄春曉》右手技法符號.....	55
表 9：左手指序符號.....	56
表 10：弦序符號.....	57
表 11：《瀾滄春曉》左手技法符號.....	57
表 12：《瀾滄春曉》樂曲結構表.....	63

圖次

圖 1：研究步驟表.....	7
圖 2：雲南少數民族分布圖.....	26
圖 3：技術、音色、音樂架構圖.....	49
圖 4：撥弦位置與音色對照圖.....	50
圖 5：擊弦之動作剖析.....	51
圖 6：撥弦之動作剖析.....	52
圖 7：指甲之鋒面剖析.....	52
圖 8：音點示意圖.....	54
圖 9：音線示意圖.....	54



譜次

譜例 1：《拉祜調》	20
譜例 2：《瀾滄春曉》第 6-14 小節.....	21
譜例 3：《跳歌調》	22
譜例 4：《瀾滄春曉》第 1 小節.....	22
譜例 5：《瀾滄春曉》第 33-35 小節.....	23
譜例 6：《瀾滄春曉》第 25-29 小節.....	24
譜例 7：《瀾滄春曉》第 103-109 小節.....	24
譜例 8：《窩塔姆迭米迭塔嘎物也》（古天盤地）	29
譜例 9：《潮莫擴嘎維也》（老人調）	30
譜例 10：《其物也其窩莫闊》（老人調）	31
譜例 11：《生產調》	32
譜例 12：《來哈呀哈闊》（情歌）	33
譜例 13：《阿闊鍋》（過年調）	35
譜例 14：《過年結束禮》	36
譜例 15：《嘎么嘎咋》（祝酒歌）	37
譜例 16：《蓋新房》	37
譜例 17：《祭祀歌》	38
譜例 18：《拉祜牙厄哦哈鍋下拉五》（拉祜人民幸福歌）.....	39
譜例 19：《雅諾闊嘎維叻》（搖兒歌）	40
譜例 20：《列邁塔邁及窩》（上學歌）	40
譜例 21：拉祜族宮調式終止法.....	42
譜例 22：拉祜族徵調式終止法.....	42
譜例 23：拉祜族常用節奏型.....	43
譜例 24：《走路調》	44

譜例 25：《串門調》	45
譜例 26：《瀾滄悲調》	46
譜例 27：A 音宮調式.....	59
譜例 28：D 音宮調式.....	59
譜例 29：G 音徵調式.....	59
譜例 30：《瀾滄春曉》第 1-5 小節.....	60
譜例 31：《瀾滄春曉》第 30-35 小節.....	61
譜例 32：《瀾滄春曉》第 1-10 小節.....	65
譜例 33：《瀾滄春曉》第 1-2 小節.....	66
譜例 34：《瀾滄春曉》第 6-35 小節.....	67
譜例 35：《瀾滄春曉》第 36-62 小節.....	69
譜例 36：《瀾滄春曉》第 70-72 小節.....	70
譜例 37：《瀾滄春曉》第 73-102 小節.....	71
譜例 38：《瀾滄春曉》第 103-133 小節.....	72
譜例 39：《瀾滄春曉》第 133-145 小節.....	74

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

自古以來，音樂一直伴隨著人們生活，無論是祭祀、教化、勞動、節日或娛樂等場合，音樂離不開作為表演及伴奏的功能。在長久發展之下，進而衍生出歌樂、歌舞、說唱、戲曲等各種不同的表演形式，作為訊息傳遞的手段等，經過長時間的累積、演變、發展與改革，各種音樂形式的表現都發展出獨有的型態與特色，且因民族性及地理氣候等因素，各地擁有出不同的風格特色，每一地區或民族之音樂各有不同的韻味。

中國傳統音樂指的是中國人運用本民族固有方法、採取本民族固有形式創造的，具有本民族固有形態特徵的音樂，其中不僅包括在歷史上的產生、世代相傳至今的古代作品，也包含當代中國人用本民族固有形式創作的、具有民族固有形態特徵的音樂作品。¹

現今許多國樂創作作品，其音樂素材多源自地方音樂或少數民族音樂，以展現地方韻味與風格特色，琵琶作為中國代表性樂器之一，有許多具有地方風情特色的作品，而以少數民族音樂為素材創作的樂曲亦有許多，如以彝族音樂素材取材創作《彝族舞曲》、《火把節之夜》；取材自傣族音樂素材創作的《西雙版納的晚霞》等。筆者在彈奏此類作品時，發現了在少數民族的音樂中，不同於琵琶古曲般嚴謹結構及沉重的情緒渲染，而是多以狂熱、輕快的節拍律動和豐富的節拍變化。因此，筆者對於少數民族音樂素材所創作琵琶樂曲產生濃厚的興趣，試圖從琵琶樂曲中融合少數民族音樂之作品從民族音樂特色做節奏、旋律等不同方面進行探究。

在中國悠長的歷史中，琵琶藝術跟隨著歷史長河發展了兩千多年，其豐富的底蘊、細膩的內涵，隨著人文及歷史發展變化，在技術、樂譜、文獻及美學各方面有了卓越的成果，凸顯琵琶在歷史地位的重要性。琵琶最早可見於東漢劉熙《釋名·釋樂器》：「批把本出於胡中，馬上所鼓也。推手前曰批，引手卻曰把，象其鼓時，

¹ 王耀華、杜亞雄，《中國傳統音樂概論》（福建，福建教育出版社，1999），3。

因以為名也。²」由此可知，中國早期將琵琶視為所有彈撥樂器的總稱。如今所演奏的「琵琶」於南北朝時期傳入，並經由各種需求而不斷改革成為現代琵琶。

唐代為中原音樂和外來音樂急速碰撞融合的時期。

…唐朝時期國家統一，國力強大，同時採取了強有力的對外開放政策，文化尤其是音樂文化，取得了極大的繁榮昌盛，當時漢民族接受異族音樂文化的狂熱，絕不亞於 20 世紀初我國對於西洋音樂的引進…。唐代大量吸收外來音樂的養料並逐漸和漢民族固有的傳統音樂相互交融結合，形成了一種又一種各民族形式的新型民族音樂，這就是我國音樂史上有名的燕樂。而燕樂中使用的最主要樂器就是琵琶，在各種歌舞形式與樂隊中均為領頭的樂器這就促成了琵琶及其演奏技藝的高度發展…³

由上述的敘述中，可以瞭解到中國音樂中早從唐代就已開始蘊含著其他民族的音樂元素。在有關琵琶相關研究論文中，可以找到潮州音樂、廣東音樂、戲曲素材等運用於琵琶作品的探討，但在琵琶作品有關於少數民族音樂素材運用，卻相對少於上述之數量。

在《瀾滄春曉》一曲創作於 1976 年，是由王範地及王直一同至雲南采風時所創作，此曲是採集了雲南拉祜族民間藝人張老五所演奏的小三弦曲調作為音樂素材，樂曲中以中國五聲音階為調式，使用了拉祜族常見之兩聲部交織的音樂手法，並強調屬音至中音（Sol - Mi）及屬音至上主音（Sol - Re）的音程關係及走向，並藉由琵琶技法上的使用，產生出不同的音色變化，藉以營造出瀾滄音樂的風格及模仿雲南葫蘆絲及巴烏等樂器之音色。筆者將以《瀾滄春曉》為主題做音樂分析與研究，進而探討拉祜族的歷史源流發展、地理環境，音樂體裁、音樂特點等，同時更進一步思考作曲家如何將其音樂素材展現及運用在《瀾滄春曉》樂曲中。藉由瞭解拉祜族之音樂和文化後，再更深入的透過樂曲分析，再提出筆者個人的音樂詮釋觀點，希望如此可以更精準的表達出樂曲的內容。

² 東漢劉熙：《釋名書證補》中《釋名·釋樂器》（上海辭書出版社，2009 年繁體版）。

³ 莊永平，《琵琶手冊》（上海：上海音樂出版社，2001），37-38。

第二節 文獻探討

在文獻探討中，本研究議題主要以演奏家生平、拉祜族音樂及詮釋分析樂譜為主，筆者主要會以其相關中文專書、相學術研究之論文研究和期刊資料與《瀾滄春曉》樂譜做為參考，並結合琵琶歷史演進及演奏技術相關書籍作參考，藉由相關資料的選取進行閱讀與彙整。依內容劃分如下：

一、相關中文專書與學術論文

相關的中文專書筆者將其分為三大部分進行討論。

第一部分為琵琶基本知識專書，此類別書籍雖數量龐大，但筆者主要參考了兩本書籍，分別為韓淑德、張之年《琵琶音樂史稿》(1987)、莊永平《琵琶手冊》(2001)，此兩本書籍內容多元豐富，將琵琶相關知識詳細講述，其中包括樂器歷史發展及演變、演奏技藝的變革與創新、樂譜的概要、名曲解說和琵琶音樂家等部分，雖筆者未在本文中詳細著墨其琵琶之演變，但其書籍作為樂器演奏專書，具有極高的幫助及參考價值，使琵琶研究者更加理解自身探究之樂器。

第二部分為作曲家相關專書及學術論文，王範地為琵琶音樂界中資深演奏家、教育家及理論家，長期接觸與吸收民間傳統音樂，其中憑藉多年的音樂洗滌，王範地獨特音樂思維所改編、創作之作品帶出各風格類型的音樂特色，其主要參考專書分別為：張先玲主編《養和集》(2003)與王範地《王範地琵琶藝術理論與實踐》(2020)，兩本書籍的不同之處在於《養和集》主要收集了王範地於2003年前所發表之文章及專家學者、學生撰寫對王範地之音樂評論、課堂心得與感想等，而《王範地琵琶藝術理論與實踐》是在王範地過世後出版(2020)，是由其妻子張先玲及學生將王範地在世時所發表之文章、隨筆、教學時學生之筆記、教學影片等加以整理而成。因此，兩本書籍收集了王範地演奏及教學成果之文章與其學生之節錄上課筆記之紀錄，對於研究王範地之生平、演奏風格、教學理念等更是不可或缺的參考資料。另外，主要參考學術論文則有：薛靜雯〈王範地琵琶藝術語法——二度創作理念與手法研究——以《霸王卸甲》為例〉(2015)、施禹彤〈琵琶曲《青蓮樂府》演奏分析與研究——

王範地演奏譜為例〉(2018)，兩篇論文與筆者撰寫同為王範地之生平，但因時間及個人思維與資料更新的差異，僅有部分內容相似，但仍為相當有益的參考資料。

第三部分為少數民族叢書及拉祜族音樂相關書籍，主要以杜亞雄《中國各少數民族民間音樂概述》(1993)和張興榮《雲南原生態民族音樂》(2006)中探討拉祜族資料為主，書中描述了拉祜族之生態及音樂組織結構等各方面知識，對於拉祜族音樂探討與解構具有一定的參考價值與幫助。

二、相關期刊文章

琵琶相關的期刊文章數量眾多，議題範圍也較為廣泛，筆者從中篩選了數篇與研究題目相關之文章作為參考，主要有：任宏〈靜夜思——淺析王範地演奏的《虛籟》之藝術特點〉(2003)和李景俠〈天職——王範地先生的教學思想與教學實踐〉(2003)兩篇文章，其中講述了王範地演奏及教學上的理論與技術要求，對於研究其教學理念、演奏風格等，是不可或缺的參考資料。

三、相關課堂紀錄

筆者透過親自至北京與王範地上課、參與以王範地擔任講者之研習和為期近一個月的相處，將其中提及關於《瀾滄春曉》一曲之相關內容詳細記錄出，希望能更貼近王範地演奏譜中所要求的演奏詮釋和風格，並將其教學理念詳細敘寫。

第三節 研究方法與步驟

一、研究方法

「音樂作為一門獨立的藝術，它的風格標誌也主要體現在創作思維的特徵上。⁴」音樂會透過特殊專業的語言實踐其風格特性，若在實踐過程中，無法了解其文化、精神內涵與邏輯，單獨的實踐經驗也只是單薄的例證。

舉凡研究工作的進行必定對於相關文獻資料進行蒐集與研讀，並將其作系統性

⁴ 王次炤，《音樂美學新論》(台北，樂韻出版社，1999)，138。

整理、歸納及分析。在本研究進行的過程中，筆者大量蒐集、瀏覽各方資料，其中包括專書、論文、期刊、有聲資料等，並對其彙整及分類，藉此了解作曲家及樂曲之背景。在網羅各方資料的同時，筆者也將其進行系統化歸納，藉由蒐集及歸納資料同時並行的情形下，有條理地整理出可用的資料，以助於研究工作之進行。

另一方面，筆者也透過了與王範地以往的對話及上課經驗中，藉以了解王範地對音樂的詮釋及《瀾滄春曉》一曲之強調演奏技巧與詮釋方式等。

最後，筆者將蒐集之資料進行整理與歸納，並以此為基礎，對《瀾滄春曉》一曲進行分析。分析內容包含了創作背景、素材來源、樂曲結構、演奏技法與詮釋特點等。

因此，提及研究的探討，研究方法可以說是必不可缺的依據之一。觀察上述研究工作進行的過程中，主要運用四種研究方法「文獻研究法」、「歸納法」、「訪談法」與「樂曲分析」進行論文撰寫，以下將依循研究進行之步驟，對上述幾種研究方法加以闡述。

(一) 文獻研究法

選定研究主題與方向後，開始大量蒐集各方文獻，主要注重在作曲家之資料及拉祜族之音樂研究相關出版書籍、論文、期刊及影音資料等，並從中選取可用資料逐一詳讀、了解其中資訊、研究中可能遇到之問題及處理方式，待文獻資料全部彙整後，仔細檢視其邏輯、推論、佐證並加以整理分類。

(二) 歸納法

將所蒐集的文獻、樂譜、有聲資料等，依照相同主題加以整理分門別類，整理出作曲家之音樂貢獻和雲南少數民族拉祜族之各項資料，如音樂體裁、特點、樂器等資料進行系統化歸納，梳理及彙整出筆者之想法，進而用於分析《瀾滄春曉》一曲的創作及詮釋。

(三) 樂曲分析

筆者對《瀾滄春曉》一曲進行樂曲分析，從藉由樂曲彈奏進而幫助筆者對樂曲深入理解，從架構中解構樂曲，如利用調式及樂句的轉換劃分樂曲之段落，

進而分析樂曲中的特色。因《瀾滄春曉》一曲為器樂曲，筆者亦利用琵琶演奏技巧及詮釋方面剖析，將王範地左、右手在《瀾滄春曉》中使用到的技巧及音色變化與運用的演奏風格詳細提出並說明，而指法的選擇影響著樂曲的結構及詮釋，筆者可藉由分類指法及樂曲架構，並從樂曲譜面中對於演奏者技術的要求、處理及特性音色的運用，從中更加理解作曲者的想法並深刻詮釋，且在文字書寫上亦可加以清楚表達。

二、研究步驟

筆者在確認研究主題為「王範地、王直《瀾滄春曉》之音樂分析與研究」後，擬定其研究範圍並開始著手於文獻、相關資料與影音資料等大量蒐集，並將先前與王範地對話及上課資料擷取相關資料進行整理，而後藉由大量的閱讀及挑選、規劃文章之內容，擬定大綱與各章節標題、並整理與歸納其資料。

以研究動機作為核心開始並分支重點，筆者透過先前蒐集、彙整之資料及對樂曲內容的理解進行樂曲分析之撰寫，並藉由上述分析與統整融入樂曲詮釋分析中，經過撰寫及過程中反覆修正、校稿；補充與檢討，使論文更趨近完整，並藉由圖、表及譜例的製作與加入，加以解說其研究內容，使讀者易於理解並加深資料的邏輯性。

筆者將其步驟繪製成圖表，以利於研究進度的實踐及邏輯思考。請參見圖 1。

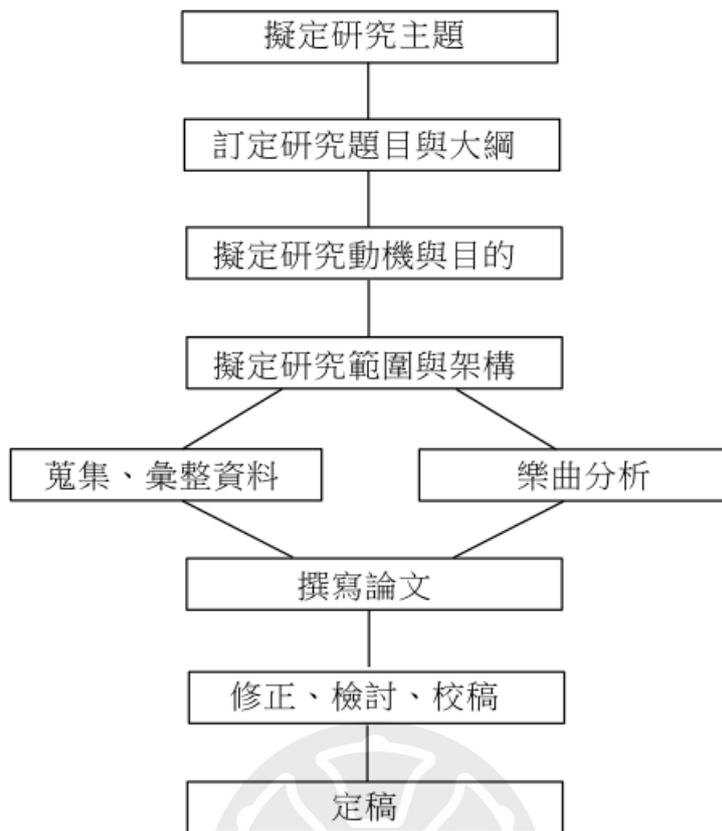


圖 1：研究步驟圖

第四節 研究範圍與限制

一、研究範圍

在國樂的器樂曲中，無論是獨奏、重奏或合奏等形式，都可見許多運用中國各少數民族素材進行創作之樂曲。本研究使用拉祜族音樂探討為素材，並以作曲家王直、王範地藉由拉祜族盲藝人張老五之曲調采風而創作之樂曲《瀾滄春曉》為重點研究主軸。在分析樂曲之前，先探討其作曲家背景及音樂理念，探究其作曲家的創作背景及成就。王直與王範地移植、改編及創作作品多以地方音樂、中國戲曲、少數民族音樂為創作素材，樂曲風格多元，其中王範地身為琵琶演奏家，因此，作品融合自身所學之技藝及各樂器所長，其作品演奏對音色上更為要求。

本篇文章中，因《瀾滄春曉》采風自拉祜族音樂，進而探討拉祜族之音樂體裁、音樂特色及其民族特色樂器，並藉由延伸至本文主軸《瀾滄春曉》。在樂曲分析過程中，因受以中國少數民族音樂素材之影響，而主要會以中國調式及理論創作等方式做分析與解釋，同時整理及探討王範地如何以琵琶演奏技巧詮釋拉祜族音樂之特色。

二、研究限制

本文相關之研究文獻相當稀少，其中關於《瀾滄春曉》樂曲之文獻更是寥寥無幾，僅能藉由閱讀王範地出版樂譜之樂曲解說及少數文章中對於音色詮釋演奏技法提及中有些許記載，因資料較少，而無法確切得到對於其樂曲及詮釋上的疑問。

作曲家王直、王範地皆已離開人世。王直於 2016 年離世，筆者除了於 1780 年 4 月所出版的中央音樂學院學報中蒐集到王直創作《瀾滄春曉》曲譜外，未能找到其他關於王直與《瀾滄春曉》及其他相關之資料。另外，雖筆者於 2016 年曾赴北京，受王範地指導及參與其教授之研習課程，取得一些資料，但因當時並未直接與王範地學習《瀾滄春曉》一曲，僅是藉由上課講解過程中，為了指導相關特殊音色需要而提及。但筆者在此次撰寫過程中，因資料有限而對其研究有不同的想法及問題想要詢問王範地本人，但因其於 2017 年離世之因素，筆者僅能依據現有已出版之文章及書籍等繼續進行研究。因此，對於王範地生平背景此部分，僅能以距今較近之出版物為主要依據做撰寫。

因上述之原因，筆者僅節錄以 2016 年赴北京上課及研習課程中提及相關課題為主，以逐字稿的方式記錄下來，雖因種種因素造成研究中有部分侷限與論述不完整之情況，但也表示著此議題上有持續被往後的研究者探討之空間，希望本文能補充研究文獻上之內容。

第二章 作曲家之生平及樂曲創作背景

此章節主要以王直的生平背景、王範地的生平背景、《瀾滄春曉》創作背景與元素三個部分，綜合論述作曲家生平及其樂曲創作背景。

第一節 王直的生平背景

王直，1933 年出生自山東省蓬萊縣，2016 年 2 月 18 日卒於北京，得年 86 歲，生前曾擔任中國民族管弦樂學會常務理事兼少兒部主任、中國音樂家協會會員、中央音樂學院副教授、民樂系合奏課教研室主任。1948 年從事音樂工作開始，曾在部隊文藝團體中擔任首席小提琴、指揮、作曲及樂隊隊長，於 1963 年畢業於中央音樂學院民學系民樂指導專業，而後到湖北省歌舞劇團工作，於 1977 年回中央音樂學院任教，教授合奏課及民樂編配課的教學，並於 1990 年 4 月退休。

其主要作品分為個人創作及與他人共同創作，其中個人創作包含合奏曲《彝族採蕎舞曲》、《西水河畔》、古箏與樂團《漁舟唱晚主題隨想曲》⁵、《海島風情》；而與他人共同創作之合奏曲有《湖西風情》⁶、臺灣民謠《笛子與小樂隊十首》、笛子與樂隊《釵頭鳳幻想曲》，而器樂曲有三弦曲《三番》、揚琴曲《土家擺手舞曲》、琵琶曲《瀾滄春曉》等，並將原有之樂曲口笛與葫蘆絲獨奏《西南風情》加以重新編配，由王次恒與中央民族樂團於 1999 年維也納金色大廳《兔年中國民族音樂會》中演出，這也是葫蘆絲第一次進入歐洲演奏廳之演出。王直創作之樂曲大部份在大陸、香港、臺灣、新加坡及馬來西亞等地區演出過，並製成唱片、專輯、CD，其中部分曲目被曾被電台、電視台播放過，並編著由中央音樂學院出版之《中國民族樂隊合奏曲選集》三冊。

⁵ 《漁舟唱晚主題隨想曲》，曾由法國雅爾電子合成器樂隊與中央音樂學院民族樂團合作在 1984 年首都體育館做過大型演出。

⁶ 《湖西風情》，此曲曾獲中國國家二等獎。

表 1：王直音樂作品之列表整理

個人創作	樂曲名稱	編制	
	《漁舟唱晚主題隨想曲》	古箏與樂團	
	《海島風情》	古箏與樂團	
	《快樂的囉唆》	絲竹室內樂	
	《彝族採蕎舞曲》	合奏	
	《酉水河畔》	合奏	
共同創作	樂曲名稱	編制	共同作曲者
	《湖西風情》	合奏	李真貴、楊乃林
	《釵頭鳳幻想曲》	笛子與樂隊	王次恆
	《西南風情》	口笛與葫蘆絲獨奏	重新編配
	《三番》	三弦獨奏	談龍建 共同編曲
	《土家擺手舞曲》	揚琴獨奏	桂習禮
	《瀾滄春曉》	琵琶獨奏	王範地

江宜柔 整理製表

同時，王直也發表過許多關於民族管弦樂團建設的文章，其中包含〈關於抒情歌的幾個問題〉(1960)、〈關於民族樂隊編制的幾個問題〉(1961)、〈關於基本功〉(1962)、〈關於民族樂隊的建設和編制問題的探討〉(1978)、〈一首群眾喜愛的抒情歌曲——評《大海依樣的深情》〉(1980)、〈一支可愛的少年民族樂隊〉(1983)、〈如何建設學生樂團——從北京 35 中金帆民樂團成功訪談記〉(1999)等文章、還輔導過數支專業樂團，並特別關心在青年、少年、兒童音樂及開展民族音樂普及與提高。

表 2：王直編寫期刊列表整理

名稱	時間	期刊名
期刊		
〈關於抒情歌的幾個問題〉	1960 年 第 3 期	《音樂研究》
〈關於民族樂隊編制的幾個問題〉	1961 年 第 9 期	《人民音樂》
〈關於基本功〉	1962 年 第 6 期	《人民音樂》
〈關於民族樂隊的建設和編制問題的探討〉	1978 年 第 3 期	《樂器科技》
〈一首群眾喜愛的抒情歌曲——評《大海依樣的深情》〉	1980 年 第 4 期	《人民音樂》
〈一支可愛的少年民族樂隊〉	1983 年 第 10 期	《人民音樂》
〈如何建設學生樂團——從北京 35 中金帆民樂團成功訪談記〉	1999 年 第 4 期	《人民音樂》

江宜柔 整理製表

第二節 王範地的生平背景

王範地，浙江省鎮海縣人，1933 年 12 月 16 日出生自上海，2017 年 12 月 8 日卒北京，得年 84 歲，為中國琵琶演奏家、教育家及理論家。曾經擔任中國音樂學院教授、北京中華傳統樂會創始人和第一任會長，以及中國國際交流中心理事。曾師事琵琶藝術家馬林生⁷、李廷松⁸，以及江南絲竹藝術家陳永祿⁹。

⁷ 馬林生(1929-1974)，出生於上海，二胡與琵琶演奏家及教育家。與笛子演奏家陸春齡結為莫逆，一同學習江南絲竹，於 1954 年身患腦膜炎全身癱瘓後仍樂觀豁達並致力於教學，其教授學生無數，如林石城、劉德海、王範地、湯良興等。

⁸ 李廷松(1906-1976)，生於上海，卒於北京，琵琶演奏家及教育家，亦是汪派琵琶藝術的傳人之一。少年時期喜愛民間音樂，曾從琵琶名家汪昱庭學習，其演奏以武曲見長，風格古樸深厚、剛勁挺拔，樂曲處理深入淺出，前呼後應，渾然一體。在教學上，他強調因材施教，講求實效，有針對性地提高學生的理解能力和藝術鑑賞水平。

⁹ 陳永祿(1912-1994)，生於上海，卒於南寧，為江南絲竹藝術家。

王範地為近現代中國器樂專業教學師資中重要的代表人物¹⁰，但其藝術生涯並不順遂。自幼喜愛絲竹音樂，年少時期，因緣際會中得到一把京胡，憑藉自身對音樂的喜愛及興趣，開始接觸並學習二胡、琵琶等多種民族樂器，開啟了其音樂之路。先是於 1949 年在上海交通中學高中學習期間加入業餘音樂團體江南絲竹社，而後為了分擔家計及餬口而選擇休學，加入上海滑稽劇團樂隊擔任二胡主奏及隊長，在〈懷念我的老師馬林生——2017 年在上海“馬林生先生紀念會”上的書面發言〉¹¹中，王範地曾描述過當時：

「滑稽戲的音樂演奏重點是幕間。為了讓觀眾在等的期間不至於冷場，演奏的內容十分自由，可以和戲的內容、風格完全不搭界，也可以選一些和劇情吻合的曲子來演奏。如果樂隊的演奏水平高，觀眾會十分歡迎，甚至還會點曲目。滑稽戲中的唱段不多，且是南腔北調、不拘一格。... 正常情況下，每天日、夜兩場，單是幕間曲，就演奏過廣東音樂、江南絲竹、民歌小調，天天變花樣，觀眾們聽得津津有味，甚至有的觀眾專門來聽樂隊的演奏。...」

因此，王範地上海滑稽劇團樂隊期間學習到許多民間音樂及南方戲曲音樂，如廣東音樂、江南絲竹、民間小調、南腔北調、滬劇、越劇等，其藝術養分奠定了往後的根基。

與馬林生相識與學習，為王範地藝術生涯中重要的轉捩點之一。在五十年代初，藉由在上海滑稽劇團樂隊工作的空閒時間，王範地便向馬林生學習了劉天華¹²、華彥鈞的二胡作品、江南絲竹樂及琵琶曲《春江花月夜》、《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《月兒高》、《塞上曲》、《陽春白雪》及《虛籟》等。因此，馬林生可說是王範地藝術生涯中的第一貴人，其二胡、琵琶的功底全都是馬林生教授，引領著王範地走上中國傳統器樂藝術的大路。直至 1953 年，王範地隻身調至北京電影製片廠民族樂團，開啟嶄新的藝術之路。

¹⁰ 李景俠，〈天職——王範地先生的教學思想與教學實踐〉《人民音樂》(第十期，2003)，24-25。

¹¹ 發表於 2017 年 9 月 7 日，收錄於《王範地琵琶藝術理論與實踐一文論篇》，(北京：龍音製作有限公司，2020)：109-110。

¹² 劉天華(1895-1932)，原名劉壽椿，江蘇省江陰縣人，是中國近代作曲家、演奏家、教育家。曾對二胡、琵琶進行樂器改革，同時創作數首琵琶、二胡作品。

起初，王範地在北京電影製片廠民族樂團被分配演奏二胡，而後，經組織決定改任琵琶演奏員並擔任彈撥聲部長，由於樂器的轉變，王範地跟隨汪派傳人李廷松學習，在李廷松的教導下，王範地吸收了琵琶傳統經典曲目的精髓，至此其自身的演奏藝術走向高峰時期。1957年，王範地由國家派遣參加莫斯科舉行的「國際青年與學生和平與友誼聯歡節」民族器樂國際比賽，以《瑤族舞曲》¹³、《十面埋伏》及《塞上曲》三首，獲得民間器樂比賽金獎，賽後隨中國青年代表團赴法國演出，擔任琵琶獨奏。1958年至1960年間，因政治因素的影響下，被迫終止所有演出，為演奏生涯中的第一個艱苦黑暗時期，但也在此期間，遇見了妻子——張先玲女士，並於1959年結婚，相知相惜。

1960年後，政治因素逐漸緩和，王範地跟隨重新組織的樂團到天津演出《煙盒舞曲》¹⁴。1961至1962年間，王範地陸續將《金蛇狂舞》¹⁵改編為琵琶獨奏曲、編創了琵琶獨奏曲《送我一支玫瑰花》、移植熱瓦甫獨奏曲《天山的春天》¹⁶改編成小樂隊伴奏的琵琶獨奏曲。王範地為了精益求精，每日需要較長的練習時間，進而導致手疾復發，此為演奏生涯中的第二個艱苦黑暗時期，但也是因此機緣下，開始接觸了體育運動學、創傷學原理，慢慢研究出演奏琵琶時所要講究的用力位置、力度與其科學性之連結，並結合自身的受傷經驗，逐漸為琵琶演奏建立起一套系統性的科學理論。1964年，藉由蔣風之¹⁷的介紹，調入中國音樂學院民樂系任教後，除了琵琶教學外，也更進一步研究心理學、生理學、生物力學及國內外器樂演奏法及教學法等，並運用多學科的進行交叉研究，他認為琵琶演奏藝術的傳承，除了注重演奏技法、情感、曲目外，應該要更全面性的包括演奏者的心理、生理及知識層面等，藉此建立一套完整的教學相關系統。

¹³ 此曲原稱《瑤族舞曲》，為劉鐵山、茅沅於1951-1952年所創作之管弦樂曲，此曲描繪瑤族慶祝節日時的歌舞場面，後來於1956年由王範地移植改編為琵琶獨奏曲。

¹⁴ 此曲後來由王惠然根據舞台音樂改編易名為《彝族舞曲》。

¹⁵ 此曲為1960年代初，王範地為琵琶齊奏而編訂，後改編為琵琶獨奏曲。

¹⁶ 此曲是1962年由王範地在原作曲家俞禮純、烏斯滿江幫助將熱瓦甫獨奏曲《天山的春天》下移植改編為小樂隊伴奏的琵琶獨奏曲。

¹⁷ 蔣風之(1908-1986)，江蘇宜興市人，二胡演奏家及教育家。拜劉天華為師，學習二胡及小提琴，其中著名二胡獨奏曲《漢宮秋月》為蔣風之傳世之作。

1966年至1976年間，中國爆發了十年動亂的「文化大革命」，迫害了當時許多知識分子，其中包含了王範地，也因此再度被迫與琵琶分離並被下放至天津勞改隊，其中艱苦的日子使其幾乎對生命失去希望，後來藉由妻子的鼓勵與陪伴下重新振作，將之前對於琵琶演奏藝術之科學性研究理論加以詳細整理之後，以〈琵琶演奏技術與教學的基礎理論〉發表；其中，於1972年間，王範地在農場移植編訂了廣東音樂《雙聲恨》為琵琶獨奏曲。1973年至1975年，重返教學現場，參與文化部之錄製，使用琵琶演奏的京劇唱腔，並於1975年應劉德海¹⁸之約，將曾移植過的《天山的春天》改編為《天山之春》琵琶獨奏曲。1976年，與中央音樂學院教授王直相識結為好友，於1978年間，先後合作創作了《瀾滄春曉》、《景頗刀舞》。

1980年代後，王範地應邀至四川、蘭州、雲南、山西等中國各地及臺灣、日本、新加坡等亞洲及德國等歐洲國家各地進行講學、研究、教學及演奏交流，除了藉此實踐教學理想外，更深入並吸收各地風土名情，作為藝術創作的養分；並發表許多琵琶演奏藝術相關文章、出版其琵琶演奏譜及錄製專輯及教學示範等，直至晚年因患心臟疾病，而於2017年辭世。王範地，終其一生與琵琶相伴，身為演出家而言，對音樂上的處理細膩嚴謹，而身為教育理論家，將其琵琶藝術與其他學科加以結合，研究出一套具科學性的教學及理論演奏法，為琵琶演奏藝術的理論作出了重大的影響。

在王範地豐富的藝術生涯中，集演奏、教學和理論為主，在繼承傳統的基礎上，對琵琶藝術的創作、演奏、教學及理論研究做出了重要的貢獻。自1960年代起，漸漸將重心從演奏上轉換到教學及理論的研究，筆者將以四個部分梳理出王範地對琵琶藝術的貢獻：

一、教學

王範地自1964年調入中國音樂學院民樂系任教開啟教學之路以來，因其細心、

¹⁸ 劉德海(1937-2020)，為河北滄縣人，出生於上海，為琵琶演奏家、教育家及作曲家。1973年以《草原小姊妹》一曲首創了琵琶與交響樂團配合的協奏型式，為琵琶演出型式開拓了新的領域；不僅致力於教育，亦在改編、移植及創作等面向上不斷探索琵琶指法組合的可能性與拓展樂曲創作的發展性，為琵琶創作樂曲中十分有貢獻性的人物，也為當今琵琶音樂界中代表性人物之一。

嚴謹的性格，培養出了許多優秀的人才，包括現今許多琵琶演奏員及大專院校之教師，如任宏¹⁹、楊婷婷²⁰等，目前多數活躍於演奏及教育界中，而中國第一位琵琶碩士研究生李景俠正是王範地於 1984 年時招收的學生，並創立了中國碩士的“雙導師”制度。

王範地認為琵琶教學並非容易之事，除了演奏技術之外，還要對藝術傳承保持嚴謹並以邏輯的方式整理及解釋，因此，王範地注重“因材施教”、“因題論課”的教學方法，以學生習琴時所遇到的各種問題，在課堂時利用自身經驗與所學並利用科學性的方式進行分析講解及解決。

根據〈天職——王範地先生的教學思想與教學實踐〉²¹一文中，提及王範地的教學理論，筆者將其整理為四大方面如下：

- (一) 培養大器當以“德”為教學的底線
- (二) 在教學實踐中傳承和發展母語文化
- (三) 教與學的互動關係
- (四) 重視教學中的理論建設

二、理論

王範地曾因練習時間過長，而導致手部受傷及復發，藉此機緣下，開始接觸了運動學和創傷學的理論，而在此之前的琵琶演奏者並未系統地去以科學角度去研究演奏時地用力問題。

自 1964 年之後，王範地除琵琶教學之外，也進一步開始研究心理學、生理學、生物力學和國內外器樂演奏法及教學法等，並運用多學科的進行交叉研究，認為琵琶演奏藝術的傳承，除了注重演奏的技法、曲目、情感外，應該要更全面性的包括演奏者的心理、生理及知識層面等，因此，他慢慢研究出演奏琵琶時所要講究的用力位置、力度與其科學性之連結，並結合自身的受傷經驗，逐漸為琵琶演奏建立起

¹⁹ 任宏，江蘇南京人，中國音樂學院附中琵琶教師、中國民族管弦樂學會會員，其演奏風格著重於作品的意、情、趣；著意於純真、自然的音樂追求，熱情而不乏深沉，細膩而不乏粗曠。

²⁰ 楊婷婷，中國音樂學院青年教師、琵琶演奏家、北京中華傳統樂會會長、中國國樂發展公益基金會秘書長，曾獲中國音樂金鐘獎全國琵琶比賽及第二十四屆朝鮮四月之春藝術節國際比賽之金獎。

²¹ 李景俠，〈天職——王範地先生的教學思想與教學實踐〉，《人民音樂》(第十期，2003)，25-27。

一套系統性的科學理論，也希望藉此建立出一套完整的教學相關系統。

而後，王範地在教學及演講的過程中，以多學科的角度開拓琵琶許多面向的研究，也發表了〈琵琶演奏技術及教學的基礎理論〉、〈琵琶右手訓練的幾個問題〉、〈琵琶右手動作形態和音質的關係〉等多篇文章。其多篇論文受到日本學者重視，並翻譯成日文在日本琵琶刊物上刊登。1991年接受日本國際交流基金之邀請赴日進行中國琵琶和日本薩摩琵琶之比較研究，由此可見，王範地的教學與研究成果在國內、外具有一定的影響力。

表 3：王範地撰寫之期刊、論文及書籍列表整理

名稱	期刊名/出版商及時間
〈琵琶演奏技術及教學的基礎理論〉	《中國音樂》1983年第4期
〈中國民族器樂〉	《中國簡況》專刊1984年；外文出版社
〈琵琶右手訓練的幾個問題〉	《中國音樂》1985年第4期
〈琵琶右手動作形態和音質的關係〉	《中國音樂》1986年第1期
〈第一次探索〉	《民族器樂文集》2000年；中央音樂出版社
〈楊少彝先生與中國民族音樂琵琶藝術〉	《中央音樂學院學報》2015年第1期
〈淺談琵琶的傳承與二度創作〉	《中國音樂》2018年第3期
〈談琵琶的演奏——1981年在四川音樂學院講課稿〉(張進進整理)	《人民音樂》2018年12月

江宜柔 整理製表

三、演奏美學

王範地曾隨琵琶藝術家馬林生、汪派李廷松習琴，其琵琶演奏風格兼容並蓄、深具文人風骨。而由於年少時期的王範地在加入上海滑稽劇團樂隊期間學習到許多

民間音樂及南方的戲曲音樂，如廣東音樂、江南絲竹、民間小調、南腔北調、滬劇、越劇等，其藝術養分奠定了往後的根基。因此，可發現王範地的演奏中，經常會因應樂曲的需求而使用戲曲或地方音樂的元素點綴，並對於不同樂種的運用十分得心應手。

四、音樂作品

王範地一生中創作、改編、移植許多樂曲，如《寒鴨戲水》、《雙聲恨》、《行街》、《中花六板》、《東北秧歌》、《天山之春》、《瑤族舞曲》、《送我一枝玫瑰花》、《瀾滄春曉》等眾多樂曲，並將樂曲加以整理出版成《王範地琵琶演奏譜》，且錄製了許多琵琶傳統樂曲專輯、DVD 等出版物。

上述所列王範地之音樂作品，筆者將之分為出版演奏譜、演奏譜曲目梳理、出版音樂專輯及影片三大類，加以整理並詳細列目於下列表格中。

(一) 出版演奏譜

表 4：王範地出版演奏譜列表整理

出版年分	名稱	出版商
2003 年	王範地琵琶演奏譜	香港偉確華粹出版社
2012 年	王範地琵琶演奏譜(修訂版) (內附 CD 一張)	上海音樂出版社、 上海文藝音像電子出版社
2014 年	王範地琵琶演奏譜修訂本(五線譜)	上海聲像出版社

江宜柔 整理製表

(二) 出版音樂專輯及影片

表 5：王範地音樂專輯及影片出版列表整理

出版年分	名稱	出版商
專輯		
1983 年	王範地琵琶《飛花點翠》膠木唱片	中國唱片社
1988 年	《陽春白雪》王範地琵琶獨奏曲專輯	臺灣福茂唱片出版社
2003 年	《王範地琵琶藝術》CD 及圖文專輯	香港龍音製作公司
2012 年	王範地琵琶演奏譜(修訂版) (內附 CD 一張)	上海音樂出版社、 上海文藝音像電子出版社
DVD		
2003 年	《王範地師生音樂會——王範地先生從藝從教五十年》	香港龍音製作有限公司製作 上海海文音像出版社出版
2003 年	《王範地琵琶演奏譜 教學示範》	香港龍音製作有限公司 新匯集團上海音像有限公司

江宜柔 整理製表

第三節 《瀾滄春曉》創作背景與元素

中國的傳統文化在近代歷經了幾次嚴重的衝擊，在這其中更以五四運動的影響頗為深遠，在自身傳統文化淪喪、國力衰弱之時面對西方的強勢文化能力，當時的知識份子以愛國情操為出發，試圖全盤西化或積極引進自身所欠缺的，在面對中國傳統文化時持否定的態度。在當時整個社會風氣如此，對音樂的改革亦是在否定傳統下進行，企圖建立中國音樂的當代面貌，希望中國的音樂也能與西方並駕齊驅，五四精神下建立的中國音樂是完全不同於傳統的，也是「新音樂」的開始。因此，

自 1970 年代起，中國興起一陣采風熱潮，而中國音樂學者、演奏家們紛紛開始至各地採集戲曲音樂、民間音樂及地方音樂等，有些作曲家會將其采風之曲調融入創作中，形成當時以戲曲音樂、民間音樂及地方音樂做為元素創作樂曲的風潮，如王惠然《彝族舞曲》、劉鐵山、茅沅《瑤族舞曲》、烏斯滿江、俞禮純《天山之春》等樂曲，而本研究中所探討的《瀾滄春曉》一曲亦是創作當時。

《瀾滄春曉》一曲創作於 1976 年，是由王範地及王直一同至雲南采風時所創作，此曲的音樂素材是採集了雲南著名民間盲藝人張老五使用小三弦所演奏的曲調。²²

張老五出生於 1931 年的雲南省瀾滄縣，兩歲時因天花而導致雙目失明，四歲起因家人相繼過世及走散，七歲時獨自一人開始流浪，其命運坎坷、生活清苦，在流浪過程中，受到民間藝人彈奏小三弦而吸引，進而央求與其學習彈奏，開啟了張老五與小三弦相伴的生活。除了日益精進演奏技巧外，張老五也對小三弦進行了樂器上的改革，以鋼絲代替絲弦、改造山口、革新雙層金屬馬、改變持琴姿勢等，這些改革使小三弦在音色、音量、演奏法上發生顯著變化；同時在樂曲中張老五會巧妙利用空弦在三弦上演奏出各種雙音、三音，並獨創了不同以往的定弦法來演奏不同民族的樂曲。由於張老五的努力，大大提升了小三弦的表現能力，使小三弦的音響朝著更好的方向發展。

張老五自十三歲開始學習彈奏小三弦起，從此沒有間斷過琴藝的苦學鑽研，就算是在那艱苦的生活歲月裡仍堅持不懈，正是那數十年如一日堅定不移的孜孜不懈，鑽研出一身琴藝，到了後期，開始利用之前習得之革命歌曲、雲南各地民歌與小調的素材，結合自身經歷，創作出自己的樂曲，如《瀾滄跳歌調》、《瀾滄小調》、《拉祜響籥調》等，在演奏與創作中取得了不凡的成果。張老五的一生中，用心血和汗水累積了近百首小三弦獨奏曲目，這些不同民族、不同風格、題材豐富、手法多樣的作品，充分展現了他精湛的技藝和創作能力，表現出專屬於張老五小三弦藝術的風格和特徵。

本文中所探討的樂曲《瀾滄春曉》的音樂素材是採集了張老五小三弦演奏的曲

²² 王範地，《王範地琵琶演奏譜 修訂版》（上海：上海音樂出版社，2011），207。

調而創作，因此，筆者張老五小三弦的藝術與《瀾滄春曉》一曲之間的連結，統整梳理成音樂演奏、樂曲結構兩大面向：

一、樂曲結構

在素材方面，張老五的作品通常具有濃烈的地方特色，反映著雲南各民族的風土人情、文化娛樂和傳統習俗，且多是以小三弦去詮釋不同民族歌樂與歌舞；而在《瀾滄春曉》一曲中采風、融合了雲南拉祜族的音樂特色，並且以琵琶此樂器作演繹。

在結構方面，「重複」是張老五的慣用發展手法，甚至可以說是主要核心創作手法在他的作品中使用了大量地重複、變奏的手法及多段式與變奏體的方式去寫作，如《拉祜調》是以三個樂句組成的主題出現三次，每次都在第三樂句上做細微變化(換尾)；《拉祜古調》則是多段式的變奏體，整曲細分為八段，即為主題與七次變奏組成。而《瀾滄春曉》同樣使用了多段體(詳見請參考：表 13)，而重覆與變奏的手法出現在主題的運用，如《瀾滄春曉》第 6-14 小節。

譜例 1：《拉祜調》

拉祜調

周燦松 記譜
夏鼎
1962.8.

♩ = 176

$\frac{6}{8}$ 5 6 i $\dot{3}^{\frac{5}{7}}$ | $\frac{4}{8}$ i $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{3}^{\frac{3}{5}}$ $\dot{3}$ | $\frac{6}{8}$ i $\dot{2}\dot{3}$ 5 6 $\dot{1}\dot{2}$ |

♩ = 80

$\frac{4}{8}$ i $\dot{3}^{\frac{5}{3}}$ $\dot{3}^{\frac{3}{5}}$ | $\frac{2}{4}$ 5 6 5 | $\frac{3}{4}$ i i 6 5 6 | i i $\dot{3}$ 5 i $\dot{2}\dot{3}$ |

$\frac{2}{4}$ $\dot{2}^{\frac{3}{5}}$ $\dot{3}$ i $\dot{3}$ | 5 6 $\dot{1}\dot{2}$ | $\overbrace{i \dot{3}^{\frac{5}{3}} \dot{3}^{\frac{3}{5}}}$:|| i $\dot{3}^{\frac{5}{3}}$ $\dot{3}^{\frac{3}{5}}$ | 5 1 0 || (3)

出自夏鼎，《張老五小三弦藝術》（北京：人民音樂出版社，1993），81。

譜例 2：《瀾滄春曉》第 6-14 小節

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 6-8) includes a '漸慢' (ritardando) marking and a '1. 主要樂句' (Main Melody) section starting at measure 9. The second system (measures 9-10) features a '抒情地 ♩ = 90' (Ad libitum, quarter note = 90) marking and a '主題' (Theme) section. The third system (measures 11-14) includes a '加花變奏' (Flourish Variation) section and a section '擴充於第9小節' (Expansion of measure 9). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf'.

二、音樂演奏

在瀾滄地區中，張老五生動、形象演奏特點源自於左手豐富的技巧。小三弦在民間多用於伴奏民歌演唱，民間的小三弦獨奏曲也更多是一首首民歌的演奏，張老五繼承了傳統並發展，在長時間的摸索與實踐中為適應民族語言的音韻和聲調，將小三弦融入了各式各樣的滑音、不同色彩的揉弦、打音、顫音等技巧，這些富於特色的演奏技巧用於演奏及創作中，提高了小三弦表現力的同時，體現了張老五演奏的特點。

張老五的滑音演奏形式靈活多變，其中與《瀾滄春曉》一曲相同演奏到的滑音技巧為：

上滑音：由低音滑向高音。滑動範圍較窄，僅在大小三度之內，有明顯的起、止音。

下滑音：由高音滑向低音。範圍同樣在大小三度之間，起、止音同樣明顯²³。

可見於張老五演奏譜《跳歌調》及《瀾滄春曉》第 1 小節。

譜例 3：《跳歌調》

跳歌調

① 此處是上滑音
② 此處是下滑音

出自夏鼎，《張老五小三弦藝術》（北京：人民音樂出版社，1993），32。

譜例 4：《瀾滄春曉》第 1 小節

散板 自由地

mp

另外，在和聲的運用上，根據《張老五小三弦藝術》一書中，將張老五的和聲運用手法分為：

- (一) 陪襯式
- (二) 伴奏式
- (三) 賦予特定意義
- (四) 多聲式

²³ 夏鼎，《張老五小三弦藝術》（北京：人民音樂出版社，1993），31。

而，陪襯式、伴奏式與多聲式的和聲手法，也出現在《瀾滄春曉》中使用。

(一)陪襯式和聲：這種和聲手法會以雙音、三音的形式做臨時性的烘托，從音響厚度、氣勢上加強某些音或某一句旋律。這種和聲音響大都沒有獨立的音樂意義，依附於旋律，對於主旋律有清淡或稍濃烈的陪襯、渲染作用

譜例 5：《瀾滄春曉》第 33-35 小節

(二)伴奏式和聲：此類型的和聲手法，無論以雙音或三音的形式出現和聲，在曲調中會具有一定的規律性，或是以和聲本身的獨立節奏型而陪襯主旋律，給予旋律烘托、支持的作用。

小結

1970 年代開始，中國興起一陣采風熱潮，作曲家將采風之曲調融入創作中，形成當時以戲曲音樂、民間音樂及地方音樂做為元素創作樂曲的風潮。

王直有許多膾炙人口的作品，如三弦曲《三番》、揚琴曲《土家擺手舞曲》等，其創作素材多以民間音樂和地方音樂為主；而王範地在琵琶的發展中具有非常重要的地位，一生與琵琶相伴，對琵琶的演奏及學術上的研究與貢獻，更是不勝枚舉。

王範地、王直創作、改編作品大多素材來自於民間或地方音樂，而本文研究之《瀾滄春曉》亦是其中之一，此曲創作於 1976 年時王範地及王直至雲南采風時所創作，音樂素材是採集了雲南拉祜族盲藝人張老五使用小三弦所演奏的曲調，樂曲中可見張老五創作特色，如使用重複、變奏手法和多段式創作，以及融合了拉祜族音樂元素與特色，如兩聲部交織、重複樂句加花變奏或調式轉變的音樂手法、模仿拉祜族樂器之音色，並藉由王範地及王直的巧妙使用琵琶可變化多端音色之特點，在樂曲中使用了張老五的演奏特點：上、下三度內滑音及揉音，藉以營造出瀾滄音樂的風格及模仿雲南葫蘆絲及巴烏等樂器之音色，使《瀾滄春曉》一曲既融合了地方音樂，亦替樂曲增添了許多琵琶樂器音色及演奏上的風采。

第三章 拉祜族音樂探討

此章節主要以拉祜族歷史源流與發展、拉祜族音樂體裁、拉祜族音樂特色、拉祜族常用之樂器四個部分，綜合論述拉祜族之歷史發展及其音樂論述。

第一節 拉祜族歷史源流與發展

根據統計，拉祜族人口約 47.5 萬人²⁴（2010 年），主要分布在瀾滄江以西的瀾滄拉祜族自治縣、孟連傣族拉祜族自治縣和西盟、雙江、滄源、耿馬等縣，其餘分布於瀾滄江東的景東、鎮沅、思茅、普洱、元江、墨江、江城等縣及西雙版納、紅河等地。“拉祜”一詞源自於族人的自稱，“拉”即大家拉起手來，代表團結，“祜”代表幸福；另一解釋：“拉”為虎，“祜”為在火邊把肉烤至發香。因此，“拉祜族”亦稱之“獵虎的民族”，意旨使用一種特殊的方法烤吃虎肉的音譯。



圖 2：雲南少數民族分布圖²⁵

²⁴ 〈雲南省 2010 年第六次全國人口普查主要數據公報〉《中國國家統計局》，
http://10.6.132.108:8080/pub/gjtjj/ztjc/zdtjgz/zgrkpc/dlcrkpc/dlcrkpczl/201202/t20120228_70041.htm
(摘錄於 May 2, 2021)。

²⁵ 雲南少數民族分布圖（網路資料）
https://gss0.baidu.com/-4o3dSag_xI4khGko9WTAnF6hhy/zhidao/pic/item/d058ccb6c81800add686393b93533fa838b479a.jpg (摘錄於 May 30, 2021)。

拉祜族主要分為拉祜納和拉祜西兩個支系，各有不同方言、服飾和習俗。原無文字，現今流傳之拉祜語是源自於 20 世紀初，外國傳教士曾創造了一種拉丁字母拼寫的拉祜文，於當時信仰基督教的地區使用，其語言屬漢藏語系藏緬語族語支。

拉祜族為古代氐羌人之後裔，歷史上曾沿著青藏高原東沿不斷南遷，在漢晉時期，拉祜人分布於金沙江以南至洱海的滇西地區。10 世紀以後，拉祜族先民脫離大理政權，大規模南遷，元、明兩代多處於傣族吐司統治之下，清末在今瀾滄縣設鎮邊廳。1953 年 4 月 7 日成立了瀾滄拉祜族自治縣。

拉祜族主要從事農業生產，主要作物有稻穀、玉米、蕎麥等。其婚姻為一夫一妻制，拉祜西支系多由女方向男方表示愛意，婚禮在女方家舉行，男子常住女方家；拉祜納支系已實施父系制度，由男方向女方表達愛意，婚禮在男方家舉行。拉祜族人崇拜祖先、崇拜多神，信仰原始宗教，族人稱天神厄莎為創造和主宰宇宙萬物的大神，各村寨都加以供奉，並有叫做“摩撥”的巫師；清初，因佛教、基督教及天主教相繼傳入拉祜地區，而擁有少數信仰者。傳統節日有春節、卡臘節、嘗新節（新米節）及葫蘆節。

表 7：拉祜族傳統節日列表整理²⁶

節 日		農曆日期	內 容
拉祜春節 (擴尼哈尼)	大年 (女人年)	1 月 1-5 日	初一至初五：需接新水、跳蘆笙舞、祭祖、回娘家、拜年等。
	小年 (男人年)	1 月 7-9 日	初七至初九：初七時，拉祜族男人相約上山狩獵，至初九凱旋而歸與家人團聚。
卡臘節(祭祖日)		1 月 3 日	於栗樹下擺放祭品祭奠先人。
嘗新節(新米節/扎回俄扎)		7、8 月間	敬獻神靈、祈禱年豐、跳祭祀歌舞。
葫蘆節		10 月 15-17 日	跳蘆笙舞、物資交流。

江宜柔 整理製表

第二節 拉祜族音樂體裁

拉祜族的民間音樂包括民歌、歌舞音樂和器樂等體裁，而拉祜族不同支系、不同地區的音樂風格，其差異較小，故此合併記述。

一、民歌

拉祜族的民歌按照演唱場合和內容分類，因此，同一旋律可以用來抒情言志、談情說愛，也可以訴說悲傷，同一旋律甚至既可用賀喜，也可用來祭奠慰問父母之喪的人家。這些完全依據歌詞來做區別，而不同的歌在演唱時，速度、音高及表情亦有變化。拉祜族民歌一般分為敘事歌、勞動歌、情歌、習俗歌和兒歌五類。

(一) 敘事歌（咕闊嘎闊）

敘事歌內容十分廣泛，包括以天神厄莎為主人公的神話傳說、民族史詩、

²⁶ 表格內容參考自杜亞雄《中國各少數民族民間音樂概述》、李曉虹、陳勁松《雲南少數民族原生生態音樂研究》、周曉艾《雲南少數民族傳統節日與民族體育》、張興榮《雲南原生生態民族音樂》四本書中介紹拉祜族之文字，筆者稍加整理後重新編排。

天文地理、農耕狩獵的興起、生產習俗、風俗禮儀的來歷等。於節日喜慶時，多由長者演唱，其音域較窄，多為一個樂句的變化重複；瀾滄縣拉祜族的敘事歌為輪唱形式，構成模仿式二聲部。如《姆迭米迭》（盤古開天）、《潮莫擴嘎維也》、《期維其窩莫闊》（老人調）等。

譜例 8：《窩塔姆迭米迭塔嘎物也》（古天盤地）

窩塔姆迭米迭塔嘎物也

古天盤地

瀾滄縣
石拉母唱

$\text{♩} = 66$

阿 朵 哦 哈 呀 五 厄 合 底 合 五 麻 雷 阿 阿 多 格

非 厄 厄 幾 維 拉 烏 麻 非 雷 阿 阿 嘎 衣 薩 非 拉 烏

朵 努 鍋 租 阿 非 該 烏 烏 訥 母 鍋 巴 衣 阿 非 維 衣 古 烏

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》（北京：中央音樂學院出版社，2006），141

歌詞大意：阿朵阿嘎造出了天，菩薩造出了地，但天有 660 間大，地有 3300 間大，天太窄而地太寬，遍地坑坑凹凹，這是為什麼？因為造天的是男的、造地的是女的男的貪睡，把天造窄了，而女的勤快，把地造寬了，天地合不攏...

樂曲結構：上下句結構的樂段變化重複。為宮調式，下句終止於主音後的尾綴，及宮音作自低至高的八度語氣滑音唱，很有特點。

譜例 9：《潮莫擴嘎維也》（老人調）

潮莫擴嘎維也
(混聲重唱)

瀾滄縣東朗鄉松山林社
田力寶等演唱

Andantino

尼 木 哎 達 拉 吶 達 合 厄
尼 木 哎 達 拉 吶 達 合 厄

阿 切 吶 結 眾 佛 拉 佛也 合
阿 切 吶 結 眾 佛 拉 佛也 合 哦

哦 (下略)

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，141

歌詞大意：一個寨子的人，歡歡喜喜、大伙團結，好好勞動生產。

樂曲結構：混聲二部加和音聲部模仿，為單樂句變化重複。徵調式。

譜例 10：《其物也其窩莫闊》（老人調）

其物也其窩莫闊
(老人歌/男聲獨唱)

孟連縣新干河村
李札克唱

♩. = 48

衣 白 留 白 皆 塔 路 里 麻 希 兒 杰 麻 啊 啊 烏

達 留 白 希 帕 菊 麻 決 踏 (下略)

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，142

歌詞大意：以前我們過著牛馬不如的生活，日子難過，現在社會變了，日子好過了。

樂曲結構：兩句體樂段的變化重複，徵調式。

(二) 勞動歌（咳得嘎墨闊）

勞動歌，顧名思義即是在勞動過程中唱的歌。其歌曲包括描述勞動過程細節、配合勞動動作所創作的節奏型，亦有調節勞動情緒的作用。

譜例 11：《生產調》

亥恩門
(生產調)

孟連縣孟連鎮新干河村
李札克等演唱

$\text{♩} = 52$

尼伯 厄 里烏都 勒都格 啊 勒 唉巴

尼伯 厄 里 烏都 勒都 格 啊 勒 唉巴 唉 里

唉 里 底 克 里 底 呀 魯啊 來

底 克 里 底 呀 魯啊 來 (下略)

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，143

歌詞大意：年已過完了，大家該去勞動了。過去是背著背篋去，現在是坐著車去，生產用具就可以用車拉了。

樂曲結構：領唱跟唱（模仿）。單樂句的變化重複，徵調式。

(三) 情歌（來哈呀哈闊）

情歌，又稱“法達闊”或“呀米搓哈嘎米達來”，即指姑娘、小伙子對唱的情歌；山歌稱“嘎墨闊”，是青年男女們農閒時節相約在山間田野對唱的歌，如每年秋收之後，男子成群結隊去外村串門姑娘，並於晚間在山村深處或村寨邊燃起篝火，唱起婉轉的情歌。情歌對唱一邊歌唱“難得的相會”、“試探與追求”、“定情”、“商量結婚準備”及“婚後生活安排”等內容，但往往會把廣泛的社會生活內容（讚美家鄉）及生活經驗（歌唱新生活）與愛情內容結合。其情歌曲調是優美而富有歌唱性的。

譜例 12：《來哈呀哈闊》（情歌）

來哈呀哈闊
(情歌/混聲四部跟唱)

瀾滄縣東朗鄉勐浜村松山林社
湖納托、張納努、李家發、田力保等演唱

Vivace ♩. = 160

女 唉里 其嘎尼 納巴尼 阿塔尼 艾阿尼 那納拿 啊 啊

女 唉尼 其嘎尼 納巴尼 阿塔 尼艾阿 尼那納 拿啊

男 唉尼乃 迪乃嘎 阿嘎納 厄納子 捏嘎烏 呀拉烏 也叻厄

男 唉尼乃 迪乃嘎 阿嘎納 厄納子 捏嘎烏 呀拉烏

女 唉 唉尼 其嘎厄 達巴迪 也厄也 納 納捏

女 啊唉 唉 尼其嘎 厄達巴 迪 也厄也 納捏

男 迪啊 唉內迪 也厄迪 唉日艾 也迭烏 提內唉

男 也叻厄 迪啊 唉內迪 也厄迪 唉日艾 也迭烏

女 諾 唉里 占支艾 烏納尼 烏迭阿 諾

女 諾 阿唉 里占支 艾烏納 尼烏迭 厄也諾

男 尼納 唉里阿木 拉迭烏 拉忒 也唉納 內忒烏

男 提內唉 尼諾 唉里阿木 拉迭烏 拉忒烏 也唉納

女 啊 唉

女 納 納 厄也 莫 納 莫 納 捏 喔 捏 喔

男 內 忒 烏 納 厄也 莫 訥 莫 納 捏 喔

(下略)

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，143

歌詞大意：(女)我們的花開不到你們門口，可能是其他寨子小姑娘的花照著你們的門口；太陽的光會照著你們的門口，月亮的光會照著你們的門口，我們的光自己都還不夠照。

(男)你們的花照著我們，你們的花比太陽還亮，比月亮還亮，我們才來到你們這個地方，但不知你們喜歡不喜歡我們？我們喜歡你們才來到你們這個地方。

樂曲結構：為混聲四部模仿，徵調式。3/8 拍等時值蹉板音型加一長拖腔終止式，形成“急緩式”有序的循環。其複調織體為：四聲部，“橫縱可動”式自由模仿（跟唱）。

(四) 習俗歌

習俗歌的曲調大都與敘事歌和情歌有關。依照習俗的不同，可大致分為過年調、婚歌、酒歌、蓋新房調、祭祀歌、叫魂歌、送鬼歌、歡樂調等種類。

1. 過年調（阿闊鍋，亦稱闊鍋哈鍋、闊塔哈塔嘎墨闊）：大多是在過年時老年人唱給小孩聽的，內容為敘述一年四季的農家生產過程，傳播生產知識。可細分為“闊佳哈塔”（正在過年）、“闊鍋維”（拜年調）、“闊佳塔窩確窩巴哈來哈巴登格給”（節日交朋友）以及過年結束禮等。

歌詞大意：北風吹，桃李花開，一年十二個月過去，新年到來。拉祜人民村村寨寨
春粑粑，吹蘆笙，歡歡喜喜過新年。

樂曲結構：混聲三部自由模仿（跟唱），徵調式。

譜例 14：《過年結束禮》

過年結束禮
(混聲跟唱)

瀾滄縣竹塘鄉
娜傑領唱

$\text{♩} = 44$ $\text{♩} = 68$ ($\text{♩} = 204$)

厄啊厄 哎 衣 考 麻 厄 靠 把 厄 伯 得 固 來 衣 哎 厄 厄 給 啊 厄

收 包 厄 厄 固 來 厄 比 的 書 及 麻 嘎 力 及 布 哎 哎 私 給 里 放 幾 五 哦

烏 燒 麥 魯 麥 固 踏 及 麥 啊 厄 燒 麥 魯 果 嘎 五 衣 尼 呀 厄 幾 麻 努

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，146

歌詞大意：大年小年都過完了，親朋好友分別了，路也各走各的了，我們也要下地
播種趕節令了。我們會記住這相聚的日子，永遠不忘記。

樂曲結構：女聲領唱眾模仿（跟唱），宮調式。全曲由等時值音型及緩速終止式的多
次變化重複構成。

2. 婚歌：內容較為古樸，開始時由眾人齊唱，敘述遠古時代人的起源、傳宗接代，暗示男大當婚、女大當嫁的道理，算是全歌的序曲。接著由主人、客人、媒人對唱、輪唱，最後由新婚夫婦對唱，表達新婚的歡樂即對愛情的忠貞。

3. 酒歌（枝闊，亦稱熱得闊）、祝酒歌（嘎么嘎味）

譜例 15：《嘎么嘎味》（祝酒歌）

嘎么嘎味
(祝酒歌)

瀾滄縣竹塘鄉
李娜托 演唱

啊 哈 哈 窩其我 窩 巴
底厄 赫 呀尼 蹉嘎 朴達 啊 來 得維 下厄 得伯 恩 多
鍋 嗨 干 嗨 給 不 央 妹 擴

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》（北京：中央音樂學院出版社，2006），147

歌詞大意：朋友們，今天我們相聚在助理，請大家喝上一杯酒，祝大家身體健康、家庭幸福。

樂曲結構：女聲獨唱，宮音結束上滑小三度裝飾尾音，形成大、小三度的並置對比。

4. 蓋新房調

譜例 16：《蓋新房》

蓋新房
(男聲獨唱)

勐海縣勐滿鄉幸福掌
李老二 演唱

義米 恩 呀 窩白打 恩 窩下尼魯汪 厄也 尼達啊 蘭 阿拍厄安 蘭 烏
五下尼努 哦 啊 糯素 衣 怒幾帕魯 麻 魯 烏 得央 窩其哈乖 汪 厄也

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》（北京：中央音樂學院出版社，2006），148

歌詞大意：過去住草房，冬天寒冷夏天漏雨，吃盡苦頭，老人不想在。

樂曲結構：男聲獨唱，每句落音 Sol 以喉頭音下滑，似咯嚟聲。喜、喪事均可用此曲調演唱，即一曲多用。

5. 祭祀歌（喪歌）：一般多由巫師“摩撥”演唱，其內容一是表現人們對死者的哀悼，二是表現對死者“靈魂”的安慰，設想死者在陰間的生活。

譜例 17：《祭祀歌》

祭祀調
(男聲二重唱)

瀾滄縣東朗鄉勐浜村松山林社
拉祜族扎姆、扎佬 演唱

Maestoso

多巴麻 勒哈拉阿 得那勒那 哟窩 啊 窩列 哎

呀 阿布 恰也 哟鐵 哎 麻諾結子 卡農列 哎

子 卡農列 哎

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，148

樂曲結構：二聲部織體，先為四度平行和音式唱法，第 14-20 小節（已省略）為上四度模仿跟唱，其調性為徵調式。句末自最低音上滑小七度至主音的語氣詞“啊”，形成特點。

6. 叫魂歌：過去拉祜族人把人畜生病、莊稼收成不好皆視為鬼神作怪，因而常祭祀鬼神，祈求保佑。叫魂歌，多由“摩撥”演唱，常順著時序，把一年的生產過程唱出來，以此來祈求鬼神保佑豐年。
7. 送鬼歌：是由生病的人請“摩撥”演唱，內容是以多由摩撥之魂追病人之魂，從閻王處將魂買回來等。

8. 歡樂調（窩及窩及窩）：

譜例 18：《拉祜牙厄哦哈鍋下拉五》（拉祜人民幸福歌）

拉祜牙厄哦哈鍋下拉五
(拉祜人民幸福歌)

瀾滄縣勐朗鎮
石扎姆 演唱

$\text{♩} = 96$ (閉口音)

厄 達 厄素扎 厄拉祜 厄 噁 得勿厄 布勿厄 拉烏羅 窩
拉巴厄 哈為 布天厄 拉烏羅 窩 拉祜 其我佳 及底 亞過烏 來 唉
過 嚇 排 達 阿 欺 底 紫 阿 羅 里 唉

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，149

歌詞大意：太陽金花開了，月亮銀花開了，拉祜人民的幸福開始了。

樂曲結構：四聲音列 Sol-Do-Re-Mi（高音 La 作為尾裝飾音閃現一次）。結構為三句體換頭或換尾地省略變化重複，其旋法特點：連續切分音型的運用及音形尾巴強調 Sol 音，但第一、三句終止於主音 Sol 之後，卻以上方大六度音 Mi 給予尾裝飾音。

(五) 兒童歌

1. 催眠歌（哄娃娃調，稱厄里厄拉/呀捏闊）：曲調婉轉，節奏平和。

歌詞大意：今天一起去上學，遇上小朋友一起去，要把學習搞上去。

樂曲結構：四句式樂段，宮調式。終止以角音作尾音裝飾。

二、歌舞音樂

拉祜族的舞蹈多為跳樂或鼓舞。以男子為主的蘆笙舞和女子為主的擺舞最具代表性。

(一) 跳笙調（跳蘆笙舞，稱為嘎糯闊）：

拉祜族崇敬葫蘆，把葫蘆作為祖先誕生的母體象徵，歌謠唱道：沒有成熟的葫蘆，就沒有拉祜的笙歌。傳說葫蘆笙吹出的聲音能與天神通話，能傳遍四面八方，使四散的拉祜族人聞聲相聚，人們跳起蘆笙舞，可以超越時空與神同樂，得到神的保佑，實現心理滿足。

蘆笙舞是典型的拉祜族代表舞種，是拉祜族文化傳統和社會生活較為集中的藝術體現，清代道光《雲南通志》載：「保黑聚時，親戚會飲，吹笙為樂；《威遠廳志》載：保黑性鯁直…男女雜聚，攜手成圈，吹笙跳舞」；《元江州志》載：「烹羊豕祀先，醉飽笙歌舞之」等等，足見清代拉祜族的笙舞習俗之盛況。蘆笙舞與男子形影不離，是一種自吹自跳的跳樂形式，共有136個民間組合套路，內容涉及生產生活、模擬動物習性、祭祀禮儀等，其中較著名的如《歡慶舞》、《斑鳩揀谷子》、《嘎祭》等。

(二) 擺舞：是一種圍著大鼓跳的環舞，為鼓舞形式，動作瀟灑而秀麗。

三、民間器樂

拉祜族的樂器有列嘎都（簫）、迪嚕（草烏）、糯（葫蘆笙）、跌（小三弦）、阿踏（竹口弦）、象腳鼓、鉞、拔、大鼓等，其中以糯（葫蘆笙）、跌（小三弦）最有特色。

根據拉祜族樂器的不同而有不同的曲調，各項樂器可單獨演奏，也有相同樂器間重奏或是齊奏，以及各種不同樂器間相互組合而成的演奏模式，此模式大多都為舞蹈伴奏。詳見請參考：本章第四節之拉祜族常用之樂器與曲調介紹。

第三節 拉祜族音樂特色

一、常見調式使用：

採用五聲音階調式體系，以宮、徵、羽調式最為常見。

(一) 宮調式：常用音為宮、角、徵三音，結束在宮音或角音上。在宮調式的民歌和器樂曲中，而不出現羽音。

(二) 徵調式：常用宮、商、角、徵四個音構成四聲音列，如譜例 11：《拉祜牙厄哦哈鍋下拉五》（拉祜人民幸福歌）。

(三) 羽調式：常用音為宮、商、角、羽四音，結束在羽音或宮音上。

二、具有色彩的標誌性終止式：

拉祜族民間音樂的旋律強調三、四、五度的跳進，結束時則會上三度或六度的跳進伴隨著滑音，顯得格外有特色。

(一) 宮調式終止法，如：有時尾音加上裝飾上方小三度音降 Mi。

譜例 21：拉祜族宮調式終止法



(二) 徵調式終止法，如：有時尾音加上裝飾上方大六度音 Mi。

譜例 22：拉祜族徵調式終止法



第四節 拉祜族常用之樂器

拉祜族的使用之樂器有列嘎都（直通簫）、迪嚕（草巴烏）、糯（葫蘆笙）、跌（小三弦）、阿踏（竹口弦）、象腳鼓、鋌、拔、大鼓等，其中以糯（葫蘆笙）、跌（小三弦）最有特色。

一、樂器

（一）列嘎都（直通簫）

竹製氣鳴邊棱類樂器。兩端敞口，管身開二孔、三孔、四孔和六孔等多種，前三種豎吹，與簫無異；後一種橫吹，與笛相同，以四孔及六孔兩種較為常見，前者長 30 釐米、直徑 1.5 釐米，後者長 40 釐米左右、直徑 2 釐米。

為拉祜族青年男女喜愛樂器之一，多用於上山勞動走路時吹奏或是用於夜間談戀愛時吹奏。曲目多源自民歌的旋律，如《走路調》。

譜例 24：《走路調》

走路調

拉祜族器樂曲



出自杜亞雄《中國各少數民族民間音樂概述》（北京：人民音樂出版社，1993），619

（二）迪嚕（草巴烏）

竹製氣鳴簧振類樂器。上端削刻一簧片，管身開四或六個按音孔。

（三）糯（葫蘆笙）

竹製氣鳴簧振類樂器。葫蘆上透底插五根帶竹簧的細竹管，每根竹簧管上

開一按音孔、連底孔，每根竹簧管可發兩個樂音（底孔發音低於管上按孔大二度或小三度，底孔亦可採用按半孔的手法改變音高）。

“糯”是拉祜族男性人生中的重要樂器。

譜例 25：《串門調》

串門調
(諾闊)

思茅市
李建國演奏
黃凌飛記譜

♩ = 84

(底孔)

(下略)

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，151

(四) 跌（小三弦）

弦鳴彈奏類樂器。琴體以整段椿木、或茶木雕製而成，長約 50-80 釐米，音箱直徑 12 釐米，正面以羊皮或蟒皮蒙面，背面音窗雕有富民族特色之篋空花紋圖案，張以三根絲弦或鋼絲弦，而定弦音曲目不同各異。琴碼為銅錢上墊一鐵釘而成，右手食指尖綁一薄牛角片彈奏。

著名盲藝人為瀾滄縣張老五，其演奏音色清脆明亮、餘音繞樑，改編及創作上百首民間樂曲，代表性曲目有《瀾滄悲調》、《瀾滄小調》、《拉祜小調》、《拉祜情歌》等。

譜例 26：《瀾滄悲調》

《瀾滄悲調》
(小三弦獨奏)

瀾滄縣張老五演奏

定弦

$\text{♩} = 96$

(散板)

rit.

原速

出自張興榮《雲南原生態民族音樂》(北京：中央音樂學院出版社，2006)，153

此樂曲是盲藝人張老五悲痛人生的寫照。動機的渲染發展至激昂憤懣；散板樂段娓娓敘說，再現段迫於貧困無奈等等，表現的淋漓盡致。其樂曲結構完整，演奏技藝嫻熟。

(五) 阿踏（響篋/竹口弦）有單片及二至四片組合的。

(六) 膜鳴樂器象腳鼓、大鼓；體鳴樂器鉦、鈸。

二、樂器組合情況

除打擊樂器象腳鼓、鉦、鈸組合為舞蹈伴奏外，常見的是獨奏或是同類樂器一起演奏，如葫蘆笙合奏。中國雲南雙江縣一帶也可見笛、笙合奏，景谷一帶可見蘆福笙、三弦、笛嚕合奏為舞蹈伴奏。

小結

拉祜族，為古代氐羌人之後裔，分布於中國雲南瀾滄江附近之拉祜族自治區及各縣等，現今主要分為拉祜納及拉祜西族兩個支系，各有不同方言、服飾和習俗，現今流傳之拉祜語是源自於 20 世紀初，其語言屬漢藏語系藏緬語族語支。拉祜族崇拜祖先、多神，信仰原始宗教，族人稱天神厄莎為創造和主宰宇宙萬物的大神，各村寨都加以供奉，並有叫做“摩撥”的巫師；其傳統節日有春節、卡臘節、嘗新節及葫蘆節。

拉祜族音樂方面，其特色主要為採用五聲音階調式體系、使用具有色彩的標誌性終止式，其音樂體裁方面則分為民歌、歌舞音樂和器樂曲三大類，其中民歌亦可細分為敘事歌、勞動歌、情歌、習俗歌與兒歌等五種；而在歌舞音樂，以男子為主的蘆笙舞和女子為主的擺舞最具代表性；器樂曲則主要與常用之樂器有關，其中以葫蘆笙、小三弦最有特色。

第四章 《瀾滄春曉》詮釋與分析

《瀾滄春曉》一曲最早發表於 1980 年的《中央音樂學報》期刊中，而後先後收錄於《琵琶曲集》(二)、《王範地琵琶演奏譜》中，樂曲以雲南拉祜族民間盲藝人張老五彈奏小三弦之拉祜族曲調編創，整首樂曲描寫特定民族的曲調，借鑒了葫蘆絲、巴烏等樂器音色，因此，以常態琵琶演奏音色來說，有彈奏方式及技巧上的改變。而在樂曲結構上，經由調式及演奏手法的轉換，可以分析出大致的樂曲框架。

經由反覆多次聆聽、練習及觀察樂譜的邏輯，筆者將於此章節以三個部分：王範地演奏技巧分析、《瀾滄春曉》曲式結構、《瀾滄春曉》演奏分析劃分並分析此曲；在演奏技巧分析中，藉由說明及分析王範地演奏譜上所使用演奏技法探討其聲響與理論研究實踐的運用；在樂曲的曲式結構，分析出其段落、調式、動機等結構；而樂曲演奏分析則主要以演奏詮釋等綜合論述。

第一節 王範地演奏技巧分析

琵琶的演奏技巧眾多，並因配合樂曲的詮釋不斷創新及發展，而王範地在演奏技巧上也做了許多理論及研究，並以心理學、生理學、力學、動力學、美學等科學方式來研究琵琶左右手的訓練、型態及運用方式，因此，可見王範地在教學及演奏譜中運用了大量的自己探討及研究出的理論，由於本篇論文以王範地創作之樂曲《瀾滄春曉》為研究對象，筆者將整理出王範地於《瀾滄春曉》演奏譜及教學上的左、右手演奏技巧及理論用語等，以左、右手兩大項分類進行說明及討論。

一、右手

琵琶創作藝術之美是音色、音質及音量三者的結合，其中在琵琶演奏藝術中，右手的演奏技巧及方式更與音色層次的豐富多變且息息相關，演奏者必須具備敏銳的音色感覺和支配音響色彩的能力，因此掌握多種音色變化的技巧是琵琶技術訓練中重要的內容之一，但現今的樂譜紀錄上，多數不能反映其作品對音色的要求，因

此，在樂曲中如何使用音色變化及採用何種音色都是王範地在二度創作中的不可或缺的核心理念。「技術圍繞著音色轉，音色圍繞著音樂轉」音色是基礎，指導著技法的選擇與變化，所有技法的變化都是因音色而決定的，它們皆為音樂服務。

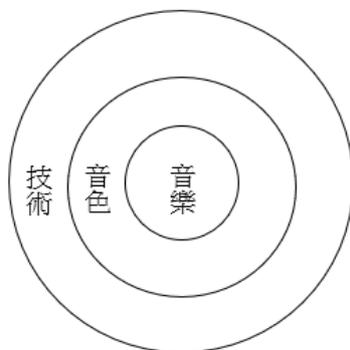


圖 3：技術、音色、音樂架構圖²⁸

對於音色的處理及演奏方式上，王範地根據自我演奏和教學的實踐中，總結出了六種音色變化的技術手法並發表於〈琵琶演奏技術及教學的基礎理論〉²⁹、〈琵琶右手動作型態和音質的關係〉³⁰文章中，筆者將文章及與王範地上課之內容加以整理，總結分為七種以動作部位的改變而變化音色之方法，以下進行逐一說明。

(一) 觸弦位置的改變

根據撥弦（觸弦）位置的不同，所產生的音色也會有相對的變化，根據近年來多數出版的樂譜中開始使用⊕、⊙、⊗的標記，要求演奏者在不同的位置上撥弦發聲，以得到音樂所要求的音色外，王範地加入了⊖、⊘兩個位置，增加了其演奏方式的音色變化，其中⊕產生的音色似西洋樂器木管聲及中國巴烏、葫蘆絲等吹管樂器之溫潤音色；⊙演奏出的音色較柔和；⊗則是樂曲中較常使用的音色。根據此五種彈奏位置，可發現越靠近覆手處演奏時，音色較剛硬、緊繃；而越接近品、相處撥弦，音色相

²⁸ 王範地，《王範地琵琶藝術理論與實踐 筆記篇》（北京：龍音製作有限公司，2020），185。

²⁹ 王範地，〈琵琶演奏技術及教學的基礎理論〉《中國音樂》（第四期，1983）。

³⁰ 王範地，〈琵琶右手動作型態和音質的關係〉《中國音樂》（第一期，1986）。

對於較鬆軟、柔和，其中該如何判定觸弦位置，則是根據樂曲中具體的要求及詮釋方法而定。

表 8：撥弦位置符號表

符號	名稱	簡要說明
Ⓙ	頂部	在相位或第一品左右處撥弦
Ⓚ	上部	從覆手的頂端和按音位置之間 1/2 處（高八度位置處）撥弦。
Ⓛ	中部	從第 18 至 24 品左右處撥弦。
Ⓜ	下部	從第 24 品至覆手頂端的 1/2 處，或再往下的一二釐米處。
Ⓝ	根部	緊靠覆手頂部處撥弦

出自王範地《王範地琵琶藝術理論與實踐 筆記篇》（北京：龍音製作有限公司，2020），202。



圖 4：撥弦位置與音色對照圖³¹

³¹ 王範地，《王範地琵琶藝術理論與實踐 筆記篇》（北京：龍音製作有限公司，2020），202。

(二) 撥弦方向的改變

琵琶指甲在相同位置下演奏，根據撥弦的方向會直接影響弦震動的方向，進而產生音色上的變化，因此，在相同的條件下（撥弦位置、指甲用鋒、經過弦速度、指甲入弦深淺、動作部位皆不改變），撥弦的方向可分為以下四種：向面板垂直方向撥弦，其產生音響低頻多，音色較為渾厚；向面板反方向撥弦，音色清脆；向面板平行方向撥弦，其音響效果高頻多，音色明亮；向面板 45 度方向撥弦，其聲響高低頻相對平衡，聲音渾厚、明亮兼之，是琵琶最常用、最基礎的音色。

(三) 指甲經過弦之速度

指甲在對弦施加相同力量情況下，根據經過弦的速度快與慢，會造成音色上的兩種變化，因此，在相同的條件下（撥弦位置、指甲用鋒、撥弦方向、指甲入弦深淺、動作部位皆不改變），可以分為以下兩類：

1. 擊弦

此種方式以經過弦的速度快，演奏出的音響效果以高頻多、低頻少，聲音薄亮，所產生的音色為剛性。



圖 5：擊弦之動作剖析³²

2. 撥弦

此種方式經過弦的速度慢來發聲，演奏出的音響效果以高頻、低

³² 王範地，《王範地琵琶藝術理論與實踐 筆記篇》（北京：龍音製作有限公司，2020），201。

頻均衡，聲音柔和，所產生的音色為柔性。



圖 6：撥弦之動作剖析³³

(四) 指甲用鋒的改變

以食指的用鋒最為複雜，在演奏中變化多端，大致上可分為九種，其中指甲的用鋒不但與音色相關，更與演奏方法有直接的關聯，如慢速彈挑，使用食指下偏鋒和正鋒交界處；滾奏時，則根據音色需求有使用食指下偏鋒和正鋒交界處的方法，演奏出聲音較清脆、透亮，或是使用正鋒觸弦，隨著動作由正鋒和上偏鋒交界處經過弦，音色則相對紮實；在輪指、搖指、掃弦等指法上也會根據要求而使用不同的指甲用鋒。而這九種用鋒變化指是簡單的分析，並非一成不變，可能會因動作部位組合的不同，可使音色發生不同的變化，如中速彈挑中，手指動作多一些，產生的音色就相對明亮；而手腕及小臂動作多一些，則音色渾厚。



圖 7：指甲之鋒面剖析³⁴

³³ 王範地，《王範地琵琶藝術理論與實踐 筆記篇》（北京：龍音製作有限公司，2020），201。

³⁴ 王範地，《王範地琵琶藝術理論與實踐 筆記篇》（北京：龍音製作有限公司，2020），202。

(五) 指甲觸弦角度的變化

在彈奏琵琶時，指甲與弦（指甲貼弦與面板）所呈現角度的改變會導致音色上的變化，一般經常使用的角度為 90 度，意旨指甲貼弦與面板呈 90 度，此角度演奏的音色最為紮實；而越彎曲，角度變小，則彈奏之音色呈現較虛且柔和。

(六) 撥弦時，指甲入弦之深淺變化

在相同的條件下演奏琵琶時（撥弦位置、撥弦方向、指甲用鋒、經過弦之速度、動作部位皆不改變），指甲入弦的深與淺所產生的阻力是不同的，指甲撥弦時與弦身接觸的面積大小（多少）更是會直接影響到音色的變化，其中指甲入弦深，音色相對渾厚；指甲入弦淺，音色則相對脆薄。而且指甲入弦深淺和音量也有關係。一般經常使用的入弦深度是在指甲約 2/5 或 1/2 處觸弦（從膠帶以上至指甲尖全部比例來計算）。

(七) 動作部位的變化

在相同的條件下演奏琵琶時（撥弦位置、撥弦方向、指甲用鋒、經過弦之速度、入弦之深淺皆不改變），使用指撥、腕撥、小臂撥、大臂撥等不同的動作部位演奏，所發出的音色不盡相同，如慢速彈挑一般採用手腕、小臂（肘關節）或是大臂（肩）撥弦；中速彈挑則是採用腕指撥或是指腕撥，兩者的區別在於手指與手腕的動作成分多寡。

總之，在琵琶的右手技巧中，全部都是由一個“彈”所出發之音點作變化，而能彈奏出具有變化能力的音色更是琵琶魅力所在之處，音色為基底，音色上變化引導技巧的選擇與變化，音色與技巧的加以組合變化形成了音樂。

關於右手的演奏技法，王範地也有屬於個人的分析，他依照音的表現方式將右手的技法分為音點與音線兩大類：

- (一) 音點：一個點狀的音謂之音點。³⁵以演奏感覺來說，臂的重量作用可以中斷和分割，相對速度慢，音色變化較多。

³⁵ 王範地，《王範地琵琶演奏譜 修訂版》（上海：上海音樂出版社，2011），157。

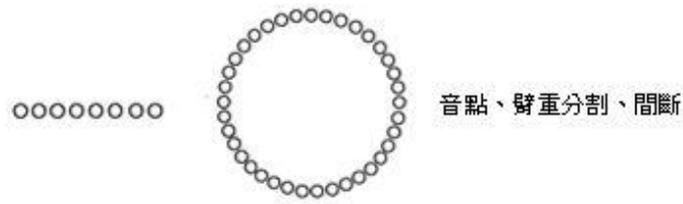


圖 8：音點示意圖

(二) 音線：數個音點的連綴達到一定速度就形成了音線，成為一個線狀的音態。

³⁶以演奏感覺來說，臂的重量不可中斷及分割，演奏過程中，無論時間、音量，臂重始終作用於弦上，而音量大小則根據指甲經過弦的“彈性阻力感³⁷”大小改變。



圖 9：音線示意圖

王範地琵琶演奏技術中，右手技術是由音點與音線型技巧構成，連接方式有四種可能：

- (一) 音點連接音點
- (二) 音點連接音線
- (三) 音線連接音點
- (四) 音線連接音線³⁸

由此可知，在王範地的演奏譜中所附的右手指法表，將右手技巧分成音點與音線兩類，除了可以藉此清楚分辨其差異性及理解各種技巧的運用，更可以使演奏者反思在指法使用上與演奏感覺想法及方式是否相同，以下為筆者將《瀾滄春曉》樂曲在《王範地演奏譜》中所使用的右手符號表加以整理。

³⁶ 王範地，《王範地琵琶演奏譜 修訂版》（上海：上海音樂出版社，2011），157。

³⁷ 琵琶右手彈奏時，指甲及指尖施加在絃上的作用力後，絃反饋於指尖的反作用力，稱之為「彈性阻力感」。

³⁸ 王範地，《王範地琵琶演奏譜 修訂版》（上海：上海音樂出版社，2011），158。

表 9：《瀾滄春曉》右手技法符號

符號	名稱	說明
音點類		右手的指法分為音點類和音線類。
\	彈	食指自右向左撥弦，或上肢某部位通過食指或和食指組合，自右向左撥弦謂彈。
/	挑	大指自左向右撥弦，或上肢某部位通過大指或和大指組合，自左向右撥弦謂挑。
\\	雙彈	用彈的方式，同時撥相鄰的兩條弦，如得一聲。
≡	掃	用類似彈的方法，同時撥相鄰的四條弦，如得一聲。
(勾	大指自右向左，屈指將弦勾出。
∟	剔	中指自左向右，伸指將弦彈出。
⋮	掛	從第四弦至第一弦依次彈(劃)出，如琶音。
⋮	臨	從第一弦至第四弦依次挑(劃)進，如琶音。
八	分	同時做彈挑，如得一聲。
∟	彈剔	同時做彈和剔，如得一聲。
八∟	三分	分和剔的組合。
音線類		
///	滾	快速或急速連綿不斷的彈挑，五線譜中寫作
k	搖指	食、中、名、小指均可用指甲偏鋒或側鋒貼在弦上來回連綿不斷地撥弦。如用不同的手指，可在 k 的符號下方標以指序：食指為 1，中指為 2，無名指為 3，小指為 4，如 k_2 即為中指搖， k_{23} 即為中、名指同時搖，以此類推。
✱	輪	食、中、名、小、大指或大、食、中、名、小指相繼連綿撥弦謂之輪，也稱上出輪，如小、名、中、食、大指相繼連綿撥弦謂之下出輪。
✱--	長輪	兩個以上的輪連綴(連綿)在一起。
✱	半輪	食、中、名、小四個手指相繼連綿撥弦(下出輪的指序為小、名、中、食)。
✱//--	輪雙	同時輪兩條弦。

	挑輪	先挑裡弦，緊接著在外弦做輪。
	勾輪	先勾裡弦，緊接著在外弦做輪。

筆者根據《王範地琵琶演奏譜》右手技法符號整理製表

一、 左手

「左手會唱歌的人」，是人們對琵琶演奏家、教育家王範地充滿詩意的評價。³⁹ 在王範地教學中曾說過：「李廷松老師教導我：彈琴者，頭腦為元帥，左手是將軍，右手是小卒。…彈奏琵琶者，右手僅能奏出四條空弦的樂音，而其他音符之高低，無一不出自左手的按音，況且餘音之長短變化，行腔作韻皆出於左手。⁴⁰」由此可見，王範地對於左手的行腔作韻極為要求及嚴格，認為要表現好左手的韻，需要頭腦（元帥）、心中跟著音樂歌唱，自然就可以將演奏如同歌唱般隨心結合左、右手演奏而出，而左手所想要呈現出的韻味也會隨之而展現。以下為筆者將《瀾滄春曉》樂曲在《王範地演奏譜》中所使用的左手符號表加以整理。

表 10：左手指序符號

符 號	說 明
1	食 指
2	中 指
3	無名指
4	小 指
	大 指

出自王範地《王範地琵琶演奏譜 修訂版》（上海：上海音樂出版社，2011），223。

³⁹任宏，〈靜夜思——淺析王範地演奏的《虛籟》之藝術特點〉《中國音樂》（第二期，2003）。

⁴⁰王範地，《王範地琵琶演奏譜 修訂版》（上海：上海音樂出版社，2011），134。

表 11：弦序符號

符 號	說 明
—	第一弦(子弦)
	第二弦(中弦)
≡	第三弦(老弦)
×	第四弦(纏弦)
()	空 弦(散音)

出自王範地《王範地琵琶演奏譜 修訂版》(上海：上海音樂出版社，2011)，223。

表 12：《瀾滄春曉》左手技法符號⁴¹

符 號	名 稱	說 明
~	吟揉	按弦在音位上做擺動，發出波音效果。 琵琶的吟揉變化十分豐富，過去使用的  形符號很難反應出吟揉中的各種型態，此表中僅列舉出《王範地演奏譜》樂曲《瀾滄春曉》中使用的其中一種吟揉符號。 波動速率每秒在約 6 次以下，音高波動幅度不超過小二度。
→ ↶	推、 拉、 扳	按弦向右推進使弦音升高為「推」，按弦向左拉出使弦音升高為「拉」。 按弦的某兩個指，例如食指和無名指，同時分別做拉和推的動作使弦音升高為「扳」。在標示推、拉、扳符號時，右手指法全標為實音，例如：  ，如全部省略、不標如  ，也為實音。 若其中有標與不標的組合時，不標的為虛音，如  ，  為虛聲。 → 滑音過程快，為剛性；↶ 滑音過程慢，為柔性。
↗ ↘	綽、注	從低音位滑到高音位稱「綽」，從高音位滑到低音位稱「注」。綽和注也有虛實之分。右手標明指法為實綽注，不標為虛綽注。 ↗ 為剛性，↘ 為柔性。
↘	滑吟揉	用推、拉、扳使音升高後，在恢復至本位音的過程中，速度較慢，有時伴以波音，例如  。
，	擻、 帶起	左手指尖搔弦得聲謂「擻」，左手按指帶起所發之音謂「帶起」。擻和帶起用同一個符號。
丁	打	用左手手指的指端打擊弦至某位發音。

⁴¹王範地，《王範地琵琶演奏譜》(香港：偉確華粹出版社，2003)，152-153。

○	泛音	左手手指浮點在泛音音位處的同時，右手手指撥弦發聲。
▼	斷音	按弦發音後，左手指松弦使弦身離開相或品，但弦身仍貼於手指上，指住弦身的震動，使音戛然而止。

筆者根據《王範地琵琶演奏譜》左手技法符號整理製表

通過觀察，王範地發現琵琶音樂是由三種不同音的型態構成——樂音、腔音、韻音，它們互相依存又有著千姿百態的變化，將其歸納如下

一、樂音：是指一個穩定的音從發聲開始到消失，其實際音高始終不變。如單音。

二、腔音：是指從某一個音高到另一個音高時，其運動過程的滑動型態，在演奏時，習慣稱之為“滑音”，而在戲曲中則稱之為“唱腔”。

三、韻音：韻的涵蓋面廣闊，以琵琶上取狹義指向，即以一個樂音的音高為中心，圍繞著這個中心音高做有規律、循環的音高波動變化。音高波動大小自由，最小可小於小二度，最大一般不超過小三度；其波動速率可快可慢，具有流動性，因此，也稱之為“動態音”。

而這三種型態的音是由琵琶左、右手技巧結合而成，而其中腔和韻更是注重在左手的技巧運用。琵琶音樂的流動中，以樂音、腔音、韻音三種型態的音在做變化，可以是音連音、音連腔、腔連音、腔連腔、音連韻，行腔的過程中還可以和韻相結合等各種複雜的變化，在這些型態變化中，又融入了音色、音律、樂音、律動等元素來完成音樂過程中的傳情達意。

在《王範地琵琶演奏譜 修訂本》之序中提及其出版演奏譜及針對其標記符號上的初心

「…實踐告訴我，改進琵琶音樂的記譜法，對於了解、學習琵琶藝術的全貌和發展琵琶事業是十分有利、十分必要的。為此，我制定了一些新的技法符號，改善了記錄行腔作韻的方法，根據音樂的實際音響、對有些曲譜的節奏、小節線的劃分作了客觀的變更，希望有個合理的句讀。想的雖好，但仍難盡人意，就作為拋磚引玉吧！」

由此可知，其演奏譜中的符號表標示與說明都是需要通過長時間的演奏與研究，其中的美學需由演奏者細細品味。

第二節 《瀾滄春曉》曲式結構

一、調式分析

《瀾滄春曉》是為中國采風制度極為盛行時期所創作的，以中國五聲音階宮、商、角、徵、羽五音所構成其音階，在樂曲的引子、第一段、第四段及尾聲中使用了 A 音宮調式音階（譜例 20）；在第二段第一樂句及第三段，使用 D 音宮調式音階（譜例 21）；而在第二樂段第二至第五樂句，則使用 G 音徵調式音階（譜例 22），並巧妙利用各調性中相同音的方式進行調式轉換，如第二段落中的第一、二樂句是以同音 D 將原先的 D 音宮調式轉調為 G 音徵調式。（段落劃分請參考：樂曲結構表）

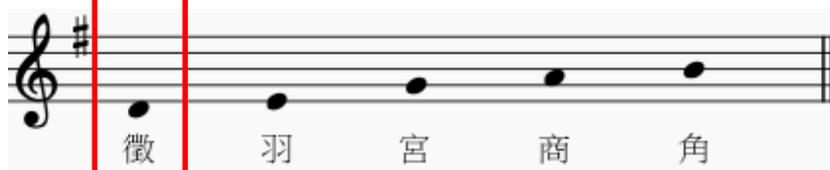
譜例 27：A 音宮調式



譜例 28：D 音宮調式



譜例 29：G 音徵調式



二、樂曲結構

在《瀾滄春曉》樂譜中並未有明確的標題劃分樂段，此結構表（表 13）是

筆者根據樂曲分析及樂曲中調性轉變而拆解成各段落，將樂曲劃分成「引子⁴²」、「第一段」、「第二段」、「第三段」、「第四段」、「尾聲」，整首樂曲使用了兩聲部交織的演奏手法，並強調了屬音至中音(Sol - Mi)及屬音至上主音(Sol - Re)的音程關係及走向。

「引子」樂段共有 5 小節，整段為 A 音宮調式，速度則為散板，隨著音樂律動，速度隨之些微變化。在「引子」中以 A、f、e¹、e² 四個涵蓋了整個段落中最高及最低音的焦點音架構起整個樂段，各焦點音之音高跨度大，藉此而產生空間感和聲，營造出雲南少數民族地區山水間的音樂環境。

譜例 30：《瀾滄春曉》第 1-5 小節

「第一段」延續「引子」的 A 音宮調式，進到了入板定速 $J=90$ 抒情地速度，一開始就直接進入 A 樂段，開門見山演奏出整首樂曲的主句之旋律，使其呈現出雲南少數民族地方風情，最後在進入第二段前的第四樂句為調式轉換的過渡，以焦點音 E 貫穿整個樂句並打散 A 為主音的宮調式，藉由速度的提升 ($J=120$) 和使用單一節奏及少量的快速音群，讓速度變得彈性並加快至第二段指定速度。

⁴² 樂曲的開始，稱為「引子」。如南宋的引子在各折之前。

宋·灌圃柟得翁《都城紀勝·瓦舍眾伎》：「唱賺在京師日，有纏令、纏達；有引子、尾聲為纏令；引子後只以兩腔互迎，循環間用者，為纏達。」

譜例 31：《瀾滄春曉》第 30-35 小節

「第二段」透過第一段的第 30 至 35 小節的過渡樂句，逐漸轉變為 D 音宮調式，並將速度增至 $\text{♩} = 110$ ，同時音樂上轉為更為輕快活潑之律動感。由第一樂句（第 36 - 43 小節）至第二樂句（第 44 - 51 小節）中，由 D 音宮調式同音 D 轉調至 G 音徵調式，並將速度隨著音樂的流動往上提升些，直至第三樂句開始（第 52 小節後）才明顯感覺到正式轉為 G 音徵調式，且藉由演奏技法的改變，將旋律改為線條性流動，其線性與點狀的交織演奏手法，使音樂呈現較第一段更為豐富，到了樂段結束前三小節的過門，利用雙音的演奏手法，將整段音樂漸弱且漸慢延長直至第三段的銜接。

「第三段」開始進入整首樂曲的小快板，由前一樂段 G 音徵調式轉回 D 音宮調式；因加入了掃弦及快速音群等演奏手法改變，整體音樂感受轉為輕快歡愉，最後藉由第 96 - 102 小節之過門轉調回到樂曲開頭之 A 音宮調式並進入至下一段落。

「第四段」是整首樂曲中音樂走向以線性流動為主的樂段，強調了旋律的律動性，以雙弦輪的演奏技巧加入了二聲部和聲的輔助堆疊，使音響變得更加豐富厚實，其速度在前一樂段的基礎下，隨著音樂律動，速度隨之些微增加；直至第 126 - 133 小節的結尾樂句才轉回單音演奏，並藉由速度稍漸慢預告尾聲的到來。

「尾聲」為速度變換最大的樂段，第一樂句速度突快且先以第一樂段中第四樂句過渡中的快速音群做音型重組的變化；到了第二樂句則趨緩變成音色上的轉換，由左手指法綽的技巧將樂句由音點轉變為線性流動感；最後則藉由右手雙音的彈奏手法，演奏出兩聲部的和聲交錯，其速度轉換由慢起漸快又逐漸趨緩至結尾琶音，最後回歸主要調式和弦不斷堆疊直至結尾停留在 A 音，與開頭做呼應，為《瀾滄春曉》畫下完整句點。



表 13：《瀾滄春曉》樂曲結構表

段落	速度	拍號	樂段	調性、音階	小節
引子	散板			A 調 (A 音宮調式)	mm,1-5
第一段	抒情地 ♩=90	4/4	A	A 調 (A 音宮調式)	mm,6-29
	♩=120	4/4	過渡樂句 (轉調用)		mm,30-35
第二段	♩=110	3/4	B	D 調 (D 音宮調式)	mm,36-43
				G 調 (G 音徵調式)	mm,44-70
		4/4	過渡樂句 (轉調用)		mm,70-72
第三段	小快板	2/4	C	D 調 (D 音宮調式)	mm,73-96
				過渡樂句 (轉為 A 調)	
第四段	小快板	2/4	D	A 調 (A 音宮調式)	mm,103-133
	稍漸慢				
尾聲	突快 ♩=120	4/4		A 調 (A 音宮調式)	mm,134-145
	自由地、 慢起				

江宜柔 整理製表

第三節 《瀾滄春曉》樂曲與演奏分析

一、 樂曲分析

(一) 引子

引子，樂曲之開始。在戲劇中，引子作為角色出場時所唸或唱的詞句，用來提示劇情或說明扮演人物的身分，泛指一般事物的開端或起源之因素。在音樂中也可有異曲同工之妙，用來引導整首樂曲的主句。

在《瀾滄春曉》引子中，以強調出整首樂曲的音型屬音至中音（Sol - Mi）及屬音至上主音（Sol - Re）的音程關係及走向，由此可見至第二小節中前兩拍 E - C / E - B 引導出了主要音型，而最後結尾的和絃琶音也使用了其音，呼應主句音的擴充。



譜例 32：《瀾滄春曉》第 1-10 小節

散板 自由地

焦點音 e^1

焦點音 e^2

慢起漸快

焦點音 f

漸慢

引導出第一段主句之主音 E-C/E-B

5 慢起漸快

漸慢

漸慢

漸慢

抒情地 ♩ = 90

呼應主句音擴充

10

第一、二小節演奏上，因《瀾滄春曉》是採用雲南民間藝人張老五小三弦演奏的拉祜族曲調所創編，根據樂曲的情景，「引子」旋律選用在高八度按音位置撥弦，其音色既優美，又似田野、江邊空曠的音響效果，此段用來模仿巴烏、葫蘆絲等吹管樂器之音色，與樂曲情調、風格描繪生氣蓬勃之感十分貼切。

譜例 33：《瀾滄春曉》第 1-2 小節

散板 自由地

慢起漸快

mp *mf* *mp*

特別標記出撥弦位置

模仿巴烏、葫蘆絲之音色

(二) 第一段

此段落中，可以明顯感受是以 A 音宮調式為調式，其中架構是由主要樂句加上過渡樂句構成，開頭就直接進入主題。

其主要樂句是由 4 小節的主題加上 5 小節以主題為基礎加花變奏擴充所構成的九小節，如第一樂句由主題的 4 小節（第 6 - 9 小節）加上加花變奏 5 小節（第 10 - 14 小節）。而過渡樂句則是以 2+2+2 小節或 3+3 小節為單位做音型變化，如第二樂句（第 15 - 20 小節）是以演奏技法的不同構成 2 小節 ♩ * / \ + 2 小節 $\square \square$ + 2 小節 ♩ \ / \ 的過渡樂句，而第四樂句則是以音型上的不同構成 3 小節（第 30 - 32 小節）+ 3 小節（第 33 - 35 小節）。

譜例 34：《瀾滄春曉》第 6-35 小節

漸慢

1. 主要樂句
抒情地 ♩ = 90
主題

mf

加花變奏 10

擴充於第 9 小節

2. 過渡 (2 小節一音組，以演奏技法改變作區分)

15 主題 加花變奏

mp

3. 主要樂句 (相似於主句 1)

20 主題

25 加花變奏

The image displays three staves of musical notation. The top staff covers measures 28 to 35, featuring a melodic line with various articulations and a bass line with chords. Annotations include '稍漸慢' (ritardando) above measure 32, '4. 過渡' (Transition) above measure 30, and '主題' (Theme) above measure 31. A tempo marking of ♩ = 120 is present. The middle staff covers measures 36 to 40, with '加花變奏' (Flourish Variation) above measure 38. The bottom staff covers measures 41 to 45, with measure 35 marked at the beginning. Fingerings and dynamics like 'mp' are indicated throughout.

第一樂句的加花變奏中，藉由音高的變化，使音樂有種經過音而往上推的感覺，在右手的撥弦，則採用略為有壓弦感的彈奏方式，使音色較為厚實且圓潤；在第四樂句中第 30 - 32 小節演奏技法如開頭，撥奏位置使用在高八度按音位置撥弦，用來模仿巴烏、葫蘆絲之音色，並連貫前後演奏指法上的一致性；而第 33 - 35 小節則採用清脆圓潤的快速彈挑對比出下個樂段的渾厚紮實之音色。

(三) 第二段

在此段落中，是唯一有調式轉換之樂段，整段由六個樂句所組成，其中第一樂句是唯一為 D 音宮調式之樂句，而後第二樂句開始轉換為 G 音徵調式，而此樂段的樂句轉換明顯是根據演奏技法的變化而分句；其中第三樂句較為特別，此樂句中第 56、57 小節為插入句，回顧了第二樂句中第 46、47 小節的彈奏方法，而後第 58 - 61 小節則是由同樂句中第 52 - 55 小節改編而成。此樂段以二聲部交織而成，其中下聲部以填補了上聲部長音和聲中的不足，使音樂更加豐富及立體，且因演奏方式

的關係，使其音樂更具流動性。

此樂段最後加入了三小節的過門樂句(譜例 29)，並藉由此樂句將速度漸慢，藉以預告下一段落將以速度較快之小快板的呈現。

譜例 35：《瀾滄春曉》第 36-62 小節

D 音宮調式
優美地

♩ = 110

35

40

45

50

mp = (-) = (-)
右手大指厚實(下方音)與
食指明亮(上方音)音色對比

使用綽、注的技巧將點狀彈奏延伸成為線性律動

G 音徵調式

mf
使用彈刺的技法將音色轉變為短促且清脆，
使音樂劇跳動感

輕快地

輪指將整段音樂推至小高峰，
是整個樂段中最具流動感之處

譜例 36：《瀾滄春曉》第 70-72 小節

整個樂段中，每個樂句都有不同的演奏手法及音色表達，以線條流動去感受去呈現音樂的律動，在第一樂句中，使用了右手大指挑三弦、食指彈一弦的演奏技法，使其大指演奏出飽滿厚實之音色與食指單薄明亮的音色呈現明顯對比，並利用左手綽、注的技巧將原先右手點狀彈奏方式延伸成為線性律動；在第二樂句中，因右手彈剔的技法，使樂句音色轉變為短促且清脆，使音樂具跳動感，但藉由下聲部的幫助，將其音響上餘音不足的部分進行填補，使音樂持續往下走；第三樂句則採用了音線型最常用的輪指將整段音樂推至小高峰，亦是整個樂段中最具流動感之處，直至第四樂句將前面所使用之技巧融合呈現，完整了整個段落。

(四) 第三段

此樂段轉回了 D 音宮調式，是整曲中速度轉快之關鍵。此樂段速度為輕快地小快板，由四個樂句所組成，其中第三樂句是由第一樂句加花變奏發展而成，最後銜

接到第四樂句過門，藉由快速音群的演奏方式巧妙轉回了樂曲開頭之 A 音宮調式。

譜例 37：《瀾滄春曉》第 73-102 小節

小快板 輕鬆地

加入掃和快速音群，使整體音量增加且強而有力，
強調顆粒飽滿的音色，使音樂呈現乾淨

從第 73-80 小節發展加花

過門

mf

D 音宮調式

過門

100

此樂段中，因右手演奏技法加入了掃及快速音群，使整個樂段整體音量增加且強而有力，此種演奏方式須強調右手彈奏時顆粒飽滿的音色，使音樂呈現乾淨、不混濁。

(五) 第四段

在此樂段中，由四個樂句構成。其中以兩個樂句為一單位，第二樂句是由第一樂句為基礎發展而成，其音高走向是第一樂句往上發展；第四樂句為第三樂句之模進，將其旋律移低六度，最後加入結尾樂句漸慢引導至尾聲。

譜例 38：《瀾滄春曉》第 103-133 小節

以第 103-100 小節為基礎發展而成，
其高音走向是前一樂句往上發展

為第 118-112 小節移低六度模進而成

結尾樂句（引導至尾聲）

整個樂段是以音線型指法輪雙及搖指構成，整體為流暢的音樂律動，也是整曲之高潮，在結尾樂句雖是以彈挑的音點型指法演奏，但因左手綽、注的技巧將原先右手點狀彈奏方式延伸成為線性律動。

(六) 尾聲

此樂段由上述所提，為速度變換最大的樂段，每一樂句都有著不同的速度轉換及指法變化，從譜面橫向上來看，音型由繁入簡，快速音群開始逐漸變成單一，而縱向上之和聲則反之。

譜例 39：《瀾滄春曉》第 133-145 小節

第一樂句

稍漸慢

130

突快 = 120

第二樂句

135

漸慢

140

慢起 自由地

第三樂句

漸快

再漸慢

145

pp

在「尾聲」中，使用了音點連接音線的旋律走向，由第一樂句中之乾淨明亮的快速音群導入第二樂句以左手技巧綽、注結合右手彈挑技法演奏，由音點延伸成音線，並在第三樂句中加入了二聲部的和聲，藉由音高走向配合速度變化，直至最後以琶音技巧演奏的聲響，呼應出與「引子」的音樂空間感直至最終以泛音作結束，使整首樂曲有餘音繞樑之感。

第五章 結論

藉由探討樂曲《瀾滄春曉》之創作背景與元素，進而研究拉祜族歷史源流與演變及音樂上之發展，並剖析《瀾滄春曉》之作曲家王直、王範地的生平、教學、理論、演奏美學及音樂作品等，藉此能夠更深入地了解、分析與詮釋《瀾滄春曉》一曲，為本文主要探討之面向。

自 1970 年代起，中國興起采風熱潮，音樂學者、演奏及作曲家紛紛開始至中國各地採集戲曲音樂、民間音樂及地方音樂等，而後將其采風之曲調融入創作中，形成當時以戲曲音樂、民間音樂及地方音樂做為元素創作樂曲的風潮，而本文中所探討的《瀾滄春曉》一曲創作於 1976 年，是由王範地及王直一同至雲南采風時所創作，此曲的音樂素材是採集了雲南拉祜族著名民間盲藝人張老五使用小三弦所演奏的曲調。

拉祜族，為古代氐羌人之後裔，分布於瀾滄江附近之拉祜族自治區及各縣等，現今主要分為拉祜納及拉祜西族兩個支系，各有不同方言、服飾和習俗。原無文字，現今流傳之拉祜語是源自於 20 世紀初，其語言屬漢藏語系藏緬語族語支。拉祜族主要從事農業生產，其婚姻為一夫一妻制，而因拉祜納及拉祜西族兩大支系的風情不同，前者實施父系制度，後者則為母系社會；拉祜族人崇拜祖先、崇拜多神，信仰原始宗教，族人稱天神厄莎為創造和主宰宇宙萬物的大神，各村寨都加以供奉，並有叫做“摩撥”的巫師，後因佛教、基督教及天主教相繼傳入拉祜地區，而亦擁有少數信仰者。其傳統節日有春節、卡臘節、嘗新節及葫蘆節。

拉祜族音樂方面，筆者將其音樂特色主要整理為九大項：

- 一、採用五聲音階調式體系，以宮、徵、羽調式最為常見
- 二、具有色彩的標誌性終止式（宮調式、徵調式），旋律強調三、四、五度的跳進，
結束時則會上三度或六度的跳進伴隨著滑音，顯得格外有特色
- 三、運用前短後長，切分音式的節奏型
- 四、運用較多 3/8、6/8、9/8 節拍

五、音樂結構：較多運用單樂句的加減字（音）變化重複，或上下句變化重複，構成非方整性的樂句

六、歌詞多為長短句

七、演唱形式以教學式跟唱法為主

八、一曲調可多用

九、舞歌分開

而其體裁分為民歌、歌舞音樂和器樂曲三大類，其中民歌亦可細分為敘事歌、勞動歌、情歌、習俗歌（包括過年調、婚歌、酒歌、蓋新房歌、祭祀歌/喪歌、叫魂歌、送鬼歌、歡樂調）與兒歌（包括催眠歌、上學歌）等五種；而在歌舞音樂，以男子為主的蘆笙舞和女子為主的擺舞最具代表性；器樂曲則主要與常用之樂器有關，其中以葫蘆笙、小三弦最有特色。

本文中所探討的《瀾滄春曉》一曲之音樂素材正是採集了雲南拉祜族盲藝人張老五使用小三弦所演奏的曲調，張老五創作特色為題材豐富、風格多樣、使用拉祜族音樂素材、因題而異的音樂語言、使用重複及變奏及多以多段式與變奏體形式創作等。而王直及王範地對於《瀾滄春曉》創作中，除使用了張老五創作瀾滄地方音樂及拉祜族音樂的元素及特色，將其音樂演奏中使用上、下三度內滑音及揉音用於樂曲中，營造出瀾滄音樂的風格及模仿雲南葫蘆絲及巴烏等樂器之音色，在樂曲結構上亦常會使用重複樂句加花變奏或調式轉變的方式創作。

透過上述，《瀾滄春曉》一曲之主要以拉祜族音樂為主，其曲調采風雲南拉祜族盲藝人張老五小三弦之演奏，以中國五聲音階為調式，筆者藉由樂曲分析及調式轉換將《瀾滄春曉》拆解為各段落。整首樂曲中使用了拉祜族常見的兩聲部交織的演奏手法，並強調屬音至中音（Sol - Mi）及屬音至上主音（Sol - Re）的音程關係及走向，而王範地在樂曲中運用上、下三度內滑音及揉音等琵琶技法上的使用，產生出不同的音色變化，藉以營造出瀾滄音樂的風格及模仿雲南葫蘆絲及巴烏等樂器之音色，使整曲地方音樂特色更為強烈。因此，樂曲中對於技術動作及處理、特殊音色的使用及樂曲整體的走向，皆與創作者的內在想法相關，藉由譜面演奏技法的標

記，演奏者能感受到其創作者的意蘊內涵，並於演奏上對於樂曲神韻詮釋上有更為深刻的體悟。

經由《瀾滄春曉》一曲，筆者有幸能在學習琵琶的過程中，增進對於中國雲南少數民族中拉祜族之音樂及中國地方音樂文化認識的廣度與深度，進而理解作曲者在使用音樂素材上及創作過程的用心與見解。筆者希望透過此研究，能讓學習琵琶者對於以地方音樂做為元素創作之樂曲能有不同的想法與見解，並透過樂曲中對音色的著墨、音樂之感覺及特色之描寫，將樂音以具象的方式表現出，並能提供不同的演奏詮釋之寫法。



參考資料

一、中文專書

王範地。《王範地琵琶藝術理論與實踐》。北京：龍音製作有限公司，2020年。

杜亞雄。《中國各少數民族民間音樂概述》。北京：人民音樂出版社，1993年。

李曉虹、陳勁松，《雲南少數民族原生態音樂研究》。昆明：雲南大學出版社，2008年。

周曉艾。《雲南少數民族傳統節日與民族體育》。昆明：雲南科技出版社，2007年。

張先玲。《養和集》。上海：上海音樂出版社，2003。

張興榮。《雲南原生態民族音樂》。北京：中央音樂學院出版社，2006。

二、學術論文

施禹彤。〈琵琶曲《青蓮樂府》演奏分析與研究——以王範地演奏譜為例〉。國立臺灣師範大學碩士論文，2018。

薛靜雯。〈王範地琵琶藝術語法——二度創作理念與手法研究——以《霸王卸甲》為例〉。國立臺灣師範大學碩士論文，2015。

三、中文期刊

任宏，〈靜夜思——淺析王范地演奏的《虛籟》之藝術特點〉《中國音樂》(第二期，2003)

李景俠。〈天職——王範地先生的教學思想與教學實踐〉。《人民音樂》第十期

(2003)：25-27。

四、樂譜

王範地。《王範地琵琶演奏譜 修訂版》。上海：上海音樂出版社，2011。

五、影音資料

《王範地琵琶演奏譜 教學示範》DVD。上海：香港龍音製作有限公司、新匯集團上海音像有限公司，2003。

《王範地師生音樂會——王範地先生從藝從教五十年》DVD。上海：香港龍音製作有限公司製作、上海海文音像出版社出版，2003。

一、 網絡資料

〈雲南省 2010 年第六次全國人口普查主要數據公報〉。《中國國家統計局》，

http://10.6.132.108:8080/pub/gjtjj/ztjc/zdtjgz/zgrkpc/dlcrkpc/dlcrkpczl/201202/t20120228_70041.htm（摘錄於 May 2, 2021）。

雲南少數民族分布圖，

https://gss0.baidu.com/-4o3dSag_xI4khGko9WTAnF6hhy/zhidao/pic/item/d058ccbf6c81800add686393b93533fa838b479a.jpg（摘錄於 May 30, 2021）。

二、 其他資料

附錄 《瀾滄春曉》演奏譜。

附錄 《瀾滄春曉》演奏譜

167

瀾滄春曉

王范地、王直曲

散板 自由地

慢起渐快

渐慢

5 慢起渐快

渐慢

抒情地 ♩ = 90

10

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a '散板 自由地' (Ad libitum) tempo and includes dynamic markings of *mp*, *mf*, and *mp*. The second system features '渐慢' (Ritardando) and '5 慢起渐快' (Allegretto) markings, with dynamics ranging from *f* to *mp*. The third system is marked '抒情地 ♩ = 90' (Ad libitum, quarter note = 90) and includes a '渐慢' (Ritardando) marking, with dynamics of *mf* and *mp*. The fourth system is marked '10' and includes dynamic markings of *mf* and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4).

Musical score for measures 1-14. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a bass line with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Performance markings include slurs, accents, and dynamic markings like *mp*. Measure numbers 15, 20, and 25 are boxed in the subsequent systems.

15

Musical score for measures 15-19. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand has chords and single notes. A dynamic marking of *mp* is present. Measure number 20 is boxed.

20

Musical score for measures 20-24. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand has chords and single notes. Measure number 25 is boxed.

25

Musical score for measures 25-29. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has chords and single notes. Measure number 30 is boxed.

稍渐慢 30

Musical score for measures 30-34. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has chords and single notes. A dynamic marking of *mp* is present. A tempo marking of $\textcircled{♩} = 120$ is shown. Measure number 30 is boxed.

50

mp

55

mp

60

mp

65

mp p

mp p

70

171

渐慢

小快板 轻松地

75

80

85

90

172

95

100

105

110

115

120

125 173

130 稍渐慢 突快 ♩ = 120

135

140 渐慢 慢起 自由地 渐快

145 再渐慢