

文革時期創編箏曲之曲式與風格研究

葉娟初

摘 要

文革時期（1966-1976 年）箏樂創作領域受到國家社會倡導理念的影響，作曲家套用西方古典音樂曲式、或借用豎琴的演奏技法，編寫出多首不同於中國傳統曲體、演奏法的新作品。這些作品不僅在該時代形成一股風潮，並且深遠地影響後來的箏樂創作與音樂美學觀，這些作品的歷久與不墜，已然形成一段箏樂發展歷程的深刻軌跡，值得為文仔細探究。

本文分為三個部分：第一部份「文革思想與箏曲標題、素材」由歷史環境背景與意識型態，解讀創編箏曲；第二部份「曲體分析」選曲進行深入分析；第三部分綜合歸納音樂組織與演奏法的常用手法，並探討音樂風格的建立與影響性。

關鍵字：箏、箏樂創作、文化大革命、音樂形式與風格、西化

The Analysis of Musical Forms and Characteristics of Zheng Compositions during the Cultural Revolution

Jiuan-Reng Yeh

Abstract

In the period of the Cultural Revolution (1966-1976), the field of Zheng compositions was affected by the policies of the country and society. Composers used western classical music forms or performing techniques from the Western harp to create many Zheng works which were different from Chinese traditional musical forms and instrumentation. These works were not only popular in that period, but also deeply affected the following history of Zheng compositions and musical esthetics.

This essay is in three parts: First, “Principles of The Cultural Revolution” and “Title and Material of Zheng Compositions” explains these works through their historical background and consciousness. Second, “Analysis of Works” pursues the individual research of three pieces. Finally, a conclusion addressing the more common music organizations, techniques and characteristics of these works, and, as an afterward, a discussion of the establishment of general musical style and the influence.

Key words: Zheng, Zheng composition, Cultural Revolution, Musical forms and characteristics, Occidentalizing

文革時期（1966-1976 年）中共在毛澤東（1893-1976）的領導下，提出「古為今用、推陳出新」、「洋為中用」的口號，箏樂創作領域受到國家社會倡導理念的影響，作曲家套用西方古典音樂曲式、或借用西方豎琴的演奏技法，編寫出多首不同於中國傳統曲體、演奏法的新作品。

從中國箏樂發展縱軸來看，傳統箏派以地域分流，汲取當地傳統樂種的曲調與風格，而做為獨奏箏曲；傳統體裁有「六十八板體」、「曲牌體」，結構組成有「串調」、「拷拍與板式變化」、「加花變奏」等發展手法；大多數採用右手撥絃「表聲」、左手做按滑音來「表韻」。自 1930 年代始有箏人創作編寫新曲，但僅有零星且為數不多的作品流傳下來。1964-65 年間王昌元（1946- ）創作的《戰颱風》以及文革後期（1972-1975 年）十多首創編箏曲，不論是音樂創作素材的選用，或是曲式結構、演奏技法上，都因受到國家政治意識型態的影響，而有明顯的改變。

這些作品不僅在該時代形成一股風潮，並且深遠地影響後來的箏樂創作與音樂美學觀，直至今日，它們被列為中央音樂學院、上海音樂學院、中華國樂學會、臺北民族樂團黃鐘獎的考級指定與選定曲目，成為習箏者必彈作品，亦常在音樂比賽與獨奏會當中被演奏。從創作至今將近四十年來，這些作品的歷久與不墜，已然形成一段箏樂發展歷程的深刻軌跡，值得為文仔細探究。

本文分為三個部分：第一部份「文革思想與箏曲標題、素材」由歷史環境背景與意識型態，解讀創編箏曲；第二部份「曲體分析」選曲進行深入分析；第三部分綜合歸納音樂組織與演奏法的常用手法，並探討音樂風格的建立與影響性。

壹、文革思想與箏曲標題、素材

文化大革命時期之前，毛澤東 1942 年在「延安文藝座談上的講話」中，主張文藝工作者的服務對象首先是工農兵，其次是小資產階級，文藝工作者應該和工農兵生活同化，文藝是屬於政治的。直到文革初期，劉少奇（1898-1969）倒臺，毛澤東確立無尚至高的權力，默許四人幫把持文化部，貫徹實行「大破、大立」的文化思想改革。在相關的音樂研究文獻中，鄭德淵（1950- ）教授《中

國箏樂現代化其沿革及變革之研究》一書，第十三章「箏曲現代化之社會背景與美學觀」指出：中國大陸近代文藝理論和馬克斯列寧主義思想相關，藝術應具有人民性、階級性和黨性，在社會主義社會裡，全體人民才能都參加藝術的創造和欣賞，藝術才能達到高度的人民性。藝術應該要能反映人民生活，表達人利益、期望、需求，並且為人民服務、為人民創作。

文化大革命在歷史評斷上，是打擊知識份子、毀壞中華文化的一場大災難，但是，國樂卻在文革後期得到異相的發展，當時諸多的樂曲創作，無論是自覺或非自覺的，服膺於政治理念之下。1976 年文化部在國外元首訪華的晚會上，安排古箏演奏程派京劇唱腔《文姬歸漢》的節目，之後也經常安排箏獨奏演出。間接促使地方仿效中央，樂隊增加古箏編制，新曲也應運而生。¹

影響國樂近代發展的重大事件，更早可溯源於 1840 年代，鴉片戰爭後顯現中國社會的衰落，有識之士開啓維新的思潮，國樂反思與改革聲浪紛起：蕭友梅（1884-1940）在 1916 年提出的博士論文、1937 年的論述皆提到中國舊樂不振的原因、需要學習西方精細的記譜法與作曲法，才能整理與改造舊樂；王光祈（1892-1936）在 1927 年的論述中，提到國樂改造的三個步驟，首先是整理古代音樂，再收集民間謠樂，最後悉心研究，抽理出中華民族音樂的特性作為制樂的基礎；劉天華（1895-1932）對樂器的改革有重要的貢獻，將二胡琴桿加長提升性能，創作十首獨奏曲與四十七首練習曲，改進工尺譜、加註弓法、指法。

古箏型制的改革，由民初常見的十六絃鋼絃箏，自 1960 年代由上海音樂學院王巽之（1899-1972）與上海民族樂器廠徐振高（1933- ），吸收箏篋與豎琴的原理，共同創發出 S 型二十一絃箏，使用魏宏寧研發鋼絲蕊外纏尼龍的琴絃，擴大古箏音量、張力、音域。為新箏量身訂作的第一首新箏曲《林冲夜奔》，表現出武林（浙江）箏派的雙手彈箏技巧，受到矚目並流傳開來。1964-1965 年間，王昌元以工人生活做為音樂題材，創作箏曲《戰颱風》，在文革後期得到文化部公開介紹，讚揚為能反映時代精神的佳作，遂形成一股熱潮，成為彈箏者必彈曲目，也刺激多首作品問世。

根據鄭德淵在《中國箏樂現代化及其沿革及變革之研究》與黃俊錫在其碩

¹ 參閱吳贛伯〈新音樂與國樂改進〉。《中國新音樂史論集：回顧與反思（1885-1985）》。（香港：香港大學亞洲研究中心，1992）：101-102。

士論文〈從現代箏樂創作看箏樂的發展〉中，從既有的出版樂譜中，將箏曲創作的時間做調查與整理，在文革時期創作的箏曲有以下 18 首，²另外，筆者將音樂主題素材來源共同陳列於表中：

	創作年份	曲名	創編者	主題素材來源	備註
1	1969 年	荒城來客	蘇振波曲	敘事性故事	香港
2	1972 年	豐收鑼鼓	李祖基曲	山東民間音樂	
3	1972 年	山丹丹花開紅豔豔 (鮮花滿山坡)	焦金海編曲	民間音樂	
4	1973 年	鋼水奔流	周德明曲	鋼鐵工人生活	
5	1973 年	洞庭新歌 (洞庭湖歌)	王昌元、溥琦璋 編曲	湖南民謠	
6	1974 年	幸福渠水到俺村 (幸福到我家)	沈立良、項斯 華、范上娥曲	河南民間音樂	
7	1974 年	草原英雄小姐妹 (草原小姐妹)	劉啓超、張燕編 曲	內蒙音樂	
8	1974 年	幸福水	焦金海曲	民間音樂	
9	1974 年	瀏陽河	張燕編曲	流行歌曲	
10	1974 年	南海漁歌	方智訓曲	南海民歌、音 樂	
11	1974 年	戰海河	李婉芬、于蘇賢 曲		
12	1974 年	祭神 (箏與大提琴)	關聖佑		
13	1975 年	峽谷明珠放異彩	徐能強、劉維珊 曲	寧夏花兒、號 子	
14	1975 年	客夜思歸	蘇振波曲		香港
15	1975 年	清江放排	陳國權、丁伯苓 曲	北方號子	

² 其中《戰海河》、《祭神》、《南海秋汛》三首曲譜，筆者目前尚未獲得，因此不在本篇報告中分析。

16	1975 年	南海秋汛	高哲睿曲		
17	1975 年	東海漁歌	張燕編曲	山東東海漁謠	
18	1975 年	井岡山上太陽紅（歡唱）	趙曼琴編曲	地方民歌	

分析上表，除了香港蘇振波的兩首箏曲外，其他十三首箏曲主題來源均為地方民間音樂、工人號子與漁民漁謠；另從作曲者的曲意介紹做觀察，內容多為人民經過與惡劣環境的拼鬥後，最終迎接幸福與光明的到來。在標題上，《山丹丹花開紅豔豔》、《井岡山上太陽紅》可以反映出紅衛兵時代、歌頌毛澤東主席的歷史背景。可以看出這些箏樂作品服膺於政治理念，具有強烈的時代特色。

貳、曲體分析

不僅是音樂旋律、題材，音樂的曲式、演奏技法在這個時期也有巨大的變化。西方文化從晚清、尤其是甲午戰爭之後，大量傳入中國，1919 年反思中國傳統文化、探索強國文化思想的「五四運動」，更影響到社會各階層。文化大革命時期，在藝術上推出「古為今用、推陳出新」、「洋為中用」等方針，在新生活、新思想基礎和新的技術條件下，革新舊的傳統，因此，新編箏曲除了取材本國工農兵階級音樂外，在曲體上也使用歐洲古典音樂的形式與技巧進行創作。以下選用其中三首作品做為分析例證：

一、王昌元、溥琦璋編《洞庭新歌》，D 調定絃（1=D），ABA 曲式。³

³ 樂譜版本、譜例引用：學藝編輯部。《銀河碧波三十年》（臺北：學藝出版社，1989）：92-95。

	速度	段落	小節數	樂句組成	調式	技法
引子	散板		1	1		拂音 ⁴
A	如歌的 慢板	主題	2-17	4+4+4+4 (a+b+c+d)	A 徵	單手彈+按音
		主題 反覆	18-33	4+4+4+4 (a+b+c+d)	A 徵	右手彈單音+ 左手拂音伴奏
B	熱情的小 快板 (變奏一) (變奏二)	過門	34-41	4+4	A 徵	雙手彈奏
		主題 前段	41-57	4+4+4+4 (a'+d'+a'+d')	A 徵	單手彈+按音
		主題 移低	58-73	4+4+4+4 (a''+d''+c''+d'')	D 宮	單手彈+按音
		主題 前段	74-81	4+4 (a'+d')	A 徵	單手彈+按音
	有力的 快板 (變奏三) (變奏四)	過門	82-96	4+4+4+4		雙手彈奏、拂 音
		主題 後段	97-113	8+8 (c''' + d''')	A 徵	輪抹 ⁵
		主題 後段	114-129	8+8 (c'''' + d''')	A 徵	掃搖 ⁶ +左手 雙音 ⁷
	突慢	過門	130-137	4+4 (d''')	A 徵	搖指+左手和 絃琶音
A'	如歌的 慢板	主題 再現	138-153	4+4+4+4 (a+b+c+d)	A 徵	右手彈單音+ 左手拂音伴奏
		尾奏	154-158	4+1	A 徵	單手彈

樂曲以 ABA 形式構成，段落是以速度來區分，分別是慢板、小快板與快板、回到慢板。全曲僅有一個主題，以 a b c d 四個樂句構成，在引子仿流水

⁴ 拂音：依照絃序由高至低或由低至高，連續快速撥奏數絃。

⁵ 輪抹：以雙手食指向掌心方向輪流撥奏。

⁶ 掃搖：大指快速來回撥絃，稱為「搖」。搖的同時，在音頭加上中指指向掌心內快速撥奏數絃，則為「掃搖」。

⁷ 雙音：兩個音。可用間一絃或雙間絃技法符號標示。

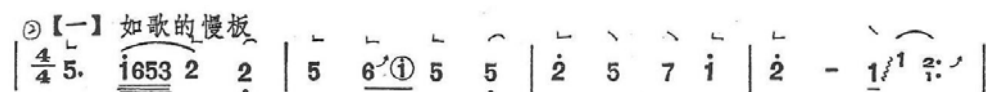
的拂音段落後，進入慢板歌謠式的主題，並反覆一次。B 段開啓一個新的速度，過門相當於主題的前奏，將主題選句重組，一樣以十六個小節為單位，變奏一是由樂句 a'+d'+a'+d' 組成，變奏二是由 a''+d''+c''+d'' 組成，旋律與主題類似，但中間組成卻不完全相同；變奏三與變奏四是以樂句 c、d 增加音符密度而來。接著突慢的過門，預示再現部的到來。A' 段將完整主題以 A 段相同演奏法演奏一遍，以句尾擴充作為尾奏結束。

全曲由於單一主題的使用，且每段都結束在樂句 d、停留在 Sol 音上，因此幾乎全是徵調式，只有在變奏二將旋律移低五度使用，成為宮調式，這種移低或移高轉變調式的編曲手法，是較罕見的。

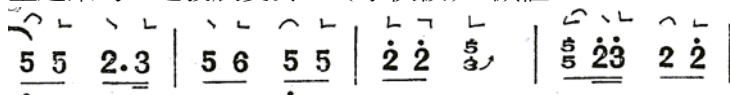
樂曲特色分析：

1、主題與發展變奏手法

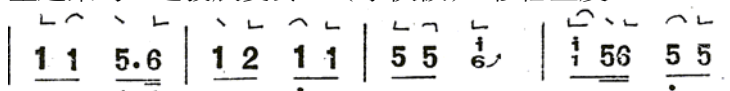
主題樂句 a（慢板）



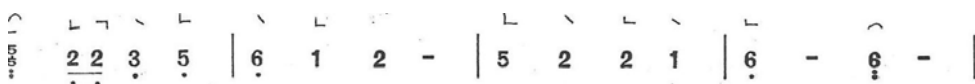
主題樂句 a 之發展變奏一（小快板）：減值



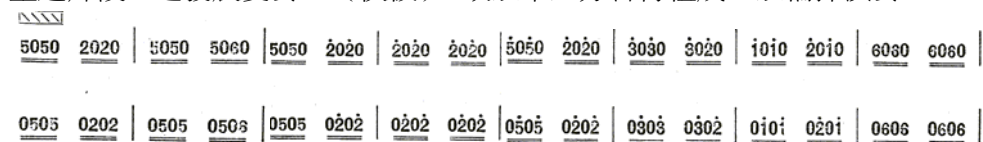
主題樂句 a 之發展變奏二（小快板）：移低五度



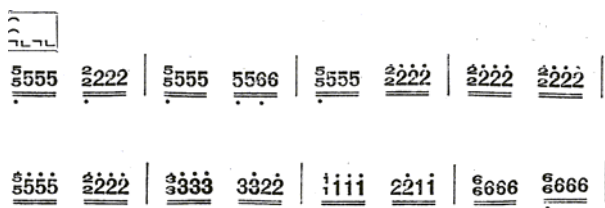
主題樂句 c（慢板）



主題片段 c 之發展變奏三（快板）：改以十六分音符組成，以輪抹演奏。



主題片段 c 之發展變奏四（快板）：以十六分音符組成，以掃搖演奏。



在「發展段」中，相對於西方以轉調作為發展手法，古箏以五聲音階定絃，沒有完整轉調（調性）條件，因此使用改變速度、選用主題樂句重組、減（增）值、改變演奏技法等等，作為擴充樂曲的手法。在此曲中用到主題移低五度變奏，這個手法是較少見的。這首作品中由於變奏而使用的演奏技法，包括雙手輪抹與掃搖。

2、引子、過門與尾聲的使用

此曲引子與快板過門均使用拂音串連，快板過門選用間絃音程推移下行。每一段過門都使用新段落的速度，也可以說過門標示著新段落的開始。

快板樂段進入再現部慢板前，使用突慢的過門，不但延展快板的強烈力度，也預示另一個段落的重起，在其他作品中也常使用這個手法。尾聲段落是重複樂句 d，句尾擴充成分解和絃琶音結束。

3、標題與旋律素材

取材自湖南民歌〈洞庭魚米鄉〉進行改編創作，作曲者解說「此曲生動描繪了洞庭湖的美景以及人們由衷的歡欣喜悅心情」。⁸原名為《洞庭新歌》，臺灣翻印版本，改名為《洞庭湖歌》。

⁸ 解說出處：閻黎雯編。《中國古箏名曲薈萃》（上海：上海音樂出版社，2006）：191。

二、沈立良、項斯華、范上娥：《幸福渠水》，D 調定絃（1=D），ABA 曲式（快慢快）。⁹

	速度	段落	小節數	樂句組成	調式	技法
引子	散板	引子	1-6	1+2+2+1 (a+b)	A 徵	長搖 ¹⁰ 、拂音
A	熱烈、歡騰地 ♩ = 120	前奏	7-14	4+4		左手掃音 ¹¹
		引子樂句 變奏一	15-22	2+2+2+2 (a')	D 宮	雙手彈奏
		過門	23-28	2+2+2		雙手彈奏、按滑
		引子樂句 變奏一	29-36	2+2+2+2 (b')	A 徵	雙手彈奏
		主題一	37-57	4+5+4+4+4	D 宮	單手彈+按音
		結束樂句	58-66	4+4+1	A 徵	雙手彈奏
	突慢	過門	67	1		撮音 ¹²
B	深情地 ♩ = 88	主題二	68-75	2+2+2+2 (c+d+e+f)	D 宮	左手拂音與和絃琶音
		主題二 變奏一	76-83	4+4 (c'+d')	D 宮	雙手反琶奏 ¹³
	悲憤地 激情地 ♩ = 52	主題三	84-95	2+2+3+3+2	A 徵	低音長搖+左手
		主題二 變奏二	96-107	4+4+4 (c'+e'+f')	(E)	右手長搖+左手拂音與和絃琶音

⁹ 樂譜版本、譜例引用：學藝編輯部。《銀河碧波三十年》（臺北：學藝出版社，1989）：142-148。

¹⁰ 長搖：以搖指持續地演奏。

¹¹ 掃音：快速撥奏數絃，製造出重音效果

¹² 撮音：以大指、中指撥奏八度音。

¹³ 反琶：由高音往低音的琶音。

A'	堅定有力地 ♩ = 144	引子樂句 再現	108-117	2+2+2+2+2 (a')	D 宮	雙手彈奏
		過門	118-129	4+4+2+2		雙手彈奏
		主題一	130-150	4+5+4+4+4	D 宮	單手彈+按音
		過門	151-164	4+8+2		雙手彈奏
		主題二 變奏三	165-181	2+4+4 (c'')+4+4	(E)	右手撮音+左手雙音
		主題二 變奏四	182-197	4+4 (c''')+4+4	D 宮	輪抹帶掃 ¹⁴
	突慢	引子樂句 變奏二 尾奏	198-216 217-232	4+4+4+4+3 (a''+b''+a''+b'') 6+1+9 (a)	A 徵	右手掃搖+左手掃音 輪撮 ¹⁵ 、長搖+拂音

樂曲以 ABA 曲式組成，各段以速度作為區分，A 段為小快板，B 段為中、慢板，A'段回到快板。全曲將引子樂句及三段主題旋律，做為發展素材。引子包含樂句 a 與樂句 b 各兩小節，引子樂句 a 與樂句 b 在 A 段中，分別被擴充變奏成八個小節，到 A'再現段，再次出現樂句 a 擴充的八小節，樂句 a 與 b 並且二度變奏，從第 198 小節開始以十六分音符連續演奏十九個小節，尾奏也採用樂句 a 的素材。

主題一完整的出現在 A 段與 A'段各一次。主題三只有在 B 段出現一次。主題二的運用較多，在 B 與 A'段共做變奏發展四次。樂曲調式上，引子樂句 a、主題三都建立在 A 徵調式，引子樂句 b、主題一、主題二則建立在 D 宮調式。隨著交錯穿插的組成，調式也跟著轉換。

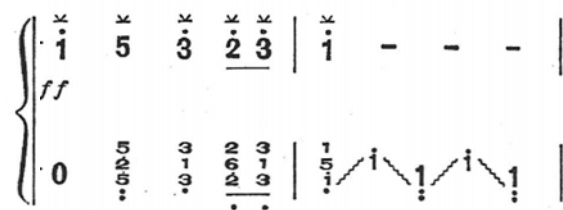
¹⁴ 輪抹帶掃：是由「右手中指掃、左食指、右食指、左食指」四個指法組合的一種複合性指法名稱。

¹⁵ 輪撮：輪流以左、右手交替演奏撮音。

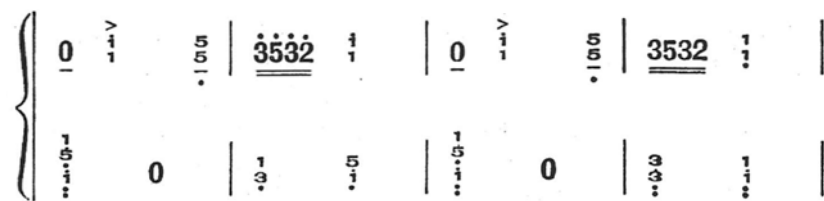
樂曲特色分析：

1、主題與發展變奏手法

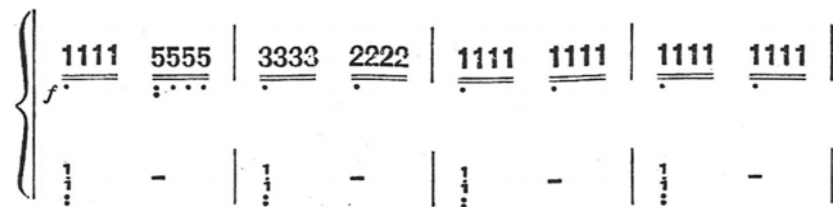
引子樂句 a 原型（慢板）



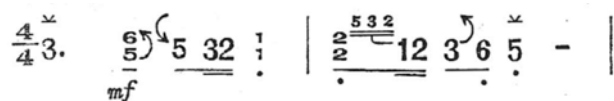
引子樂句 a 變奏一：時值擴充（小快板）



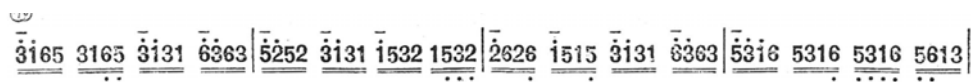
引子樂句 a 變奏二：右手掃搖，左手彈奏八度音（快板）



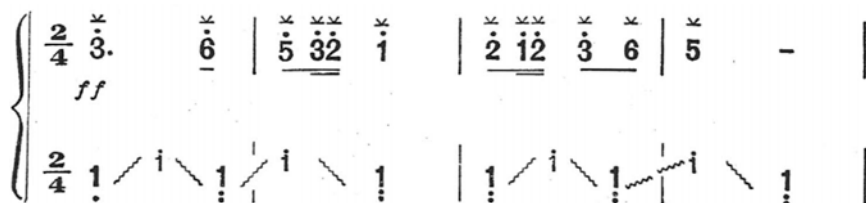
主題二可分為樂句 c d e f，每句各兩小節，原型在 B 段出現，以下是樂句 c 片段：



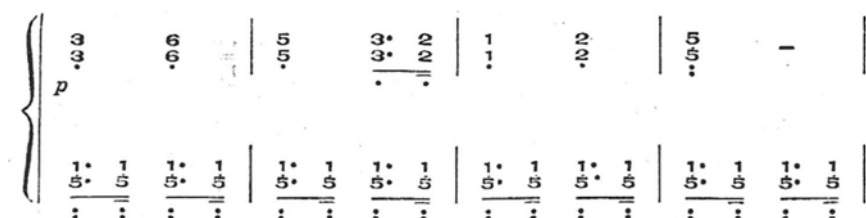
樂句 c 之發展變奏一：雙手反琶奏（中板）



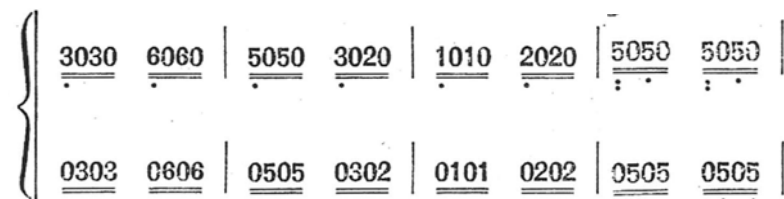
樂句 c 之發展變奏二：使用搖指，並加上左手拂音奏（慢板）



樂句 c 之發展變奏三：右手演奏八度音，左手加上節奏型伴奏（快板）



樂句 c 之發展變奏四：以雙手食指輪抹帶掃（快板）



這首樂曲採用 ABA 形式：它包括引子，A 段呈現第一主題，B 段出現第二主題與第三主題再回到第二主題，A' 段引子再現、第一、第二主題變奏再回到引子樂句。B 段和 C 段本身也是一個小的 aba 循環。這首樂曲發展擴充的手法，是使用改變速度、用引子與三個主題素材進行變奏，變奏所衍生使用的演奏法有掃搖、雙手反琶音、大指長搖、食指輪抹帶掃等四種。

2、引子、過門與尾聲的使用

引子第 1 與第 6 小節也使用大量的拂音。A 段與 A' 段中有樂句素材間的銜接過門樂段，A 段進入 B 段前，有一個突慢速度的過門。與前一首《洞庭新歌》相較，沒有以過門開啓新樂段速度作為主題前奏的用法，但同樣用一個突慢速度的過門來銜接兩大樂段。尾聲反覆演奏一遍樂句 a，句尾拉長時值以

搖指和拂音做結束。

3、標題與旋律素材

此曲取材於河南民間音樂。曲名原為《幸福渠水到俺村》，又名《幸福渠水》，臺灣翻印版本名為《幸福到我家》。

三、劉啟超、張燕編：《草原小姐妹》，B^b調定絃（1=B^b），ABCBA 曲式（快慢快慢快）。¹⁶

	速度	段落	小節數	樂句組成	調式	技法
引子	散板		1	1	G 羽	間絃 ¹⁷ 、正、反琵琶音 ¹⁸ 、搖指、按滑奏。
A	中快 活潑地	前奏	2-5	2+2		雙手彈奏
		主題一	6-13	2+2+2+2	G 羽	雙手彈奏
		主題一 變奏	14-21	2+2+2+2	G 羽	雙手彈奏（右手快四點 ¹⁹ ）
	有彈性 地	發展樂句	22-37	(2+2+2)+(2+2+2)+4 (主題一後段)	G 羽	雙手輪撮、左手和絃分解琵琶音
B	歌唱地	過門	38-39	2		右手搖+左手和絃分解
		主題二	40-49	2+2+2+2+2	G 羽	右手搖+左手和絃分解

¹⁶ 樂譜版本、譜例引用：學藝編輯部。《銀河碧波三十年》（臺北：學藝出版社，1989）：132-137。

¹⁷ 間絃：以大指、食指向內同時演奏間隔一絃的兩個音。

¹⁸ 正琵琶音：由低音到高音演奏琵琶音。

¹⁹ 快四點：只分別以「中指、大指、食指、大指」向內撥奏的複合性指法名稱。源自浙江箏派。

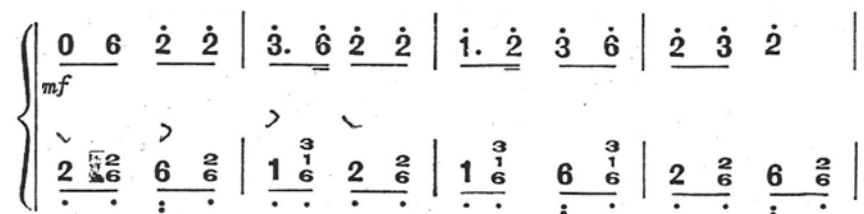
C	激烈地 散板 快板	過門 a	50	1		撮音、拂音
		發展樂句	51-57	3+2+2		掃搖+左手彈奏、拂音
		過門 a 動機	58-61	2+2		
		主題一動機與反覆	62-72	2+2+2+3+2	G 羽	雙手複旋律：右手掃搖、左手撮音
		過門 b	73	1		右手快四點
		過門 a 動機	74-78	2+2+1		右手快四點+左手撮音與正反琶音
		過門 b 動機	79-87	2+2+2+3		輪抹、輪撮
		過門	88-90	1+2		
B'	激動 寬廣地 深情地	過門	91-92	2		右手搖+左手拂音與琶音
		主題二 (變奏)	93-102	4+5	G 羽	雙手反琶奏
			103-111	5+4		間絃、搖指、拂音
A'	活潑地	主題一再現	112-119	2+2+2+2	G 羽	雙手彈奏(右手快四點指法)
		尾奏	120-131	2+4+6	G 羽	輪撮、搖指

作曲者在其個人 CD 內頁說明上，稱此作品為一小奏鳴曲式，²⁰嚴格來看，應該稱為 ABCB'A' 曲式，也是拱型的結構，相互對稱。A 與 A' 段使用小快板與快板，呈現主題一，B 與 B' 段使用中板速度演奏第二主題，C 段則以過門動機與第一主題變奏進行發展。這首樂曲各個段落始終建立在 G 羽調式上。

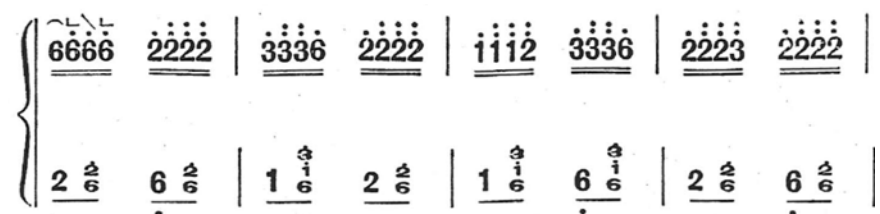
²⁰ 張燕。「箏相見」CD。臺北：新古典音樂有限公司，1991 年。

1、主題與發展變奏手法

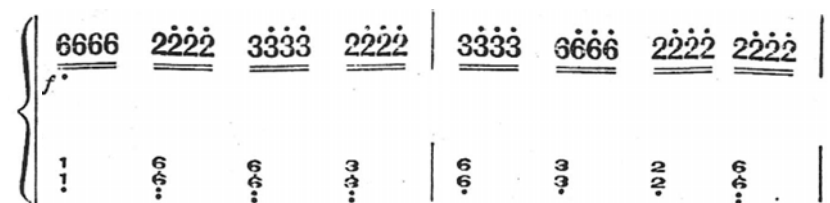
主題一片段原型（小快板）



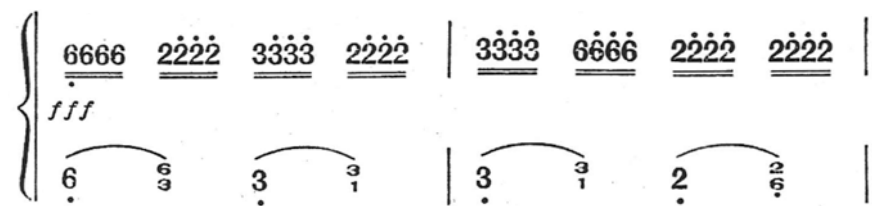
主題一 片段變奏一：快四點（小快板）



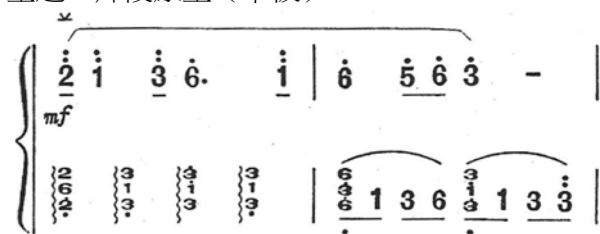
主題一 片段變奏二：右手掃搖，左手演奏副旋律（快板）



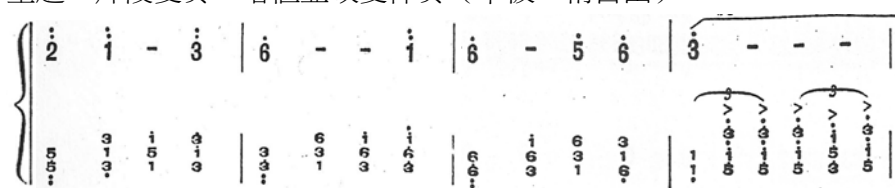
主題一 片段變奏三：右手掃搖，左手改變伴奏型（快板）



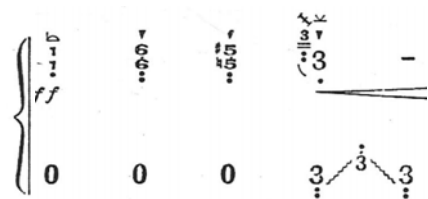
主題二片段原型（中板）



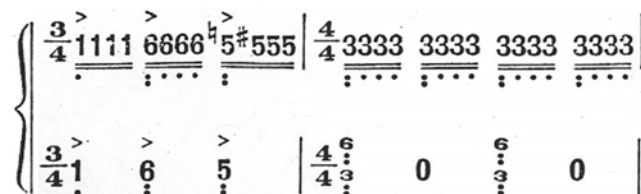
主題二片段變奏：增值並改變伴奏（中板，稍自由）



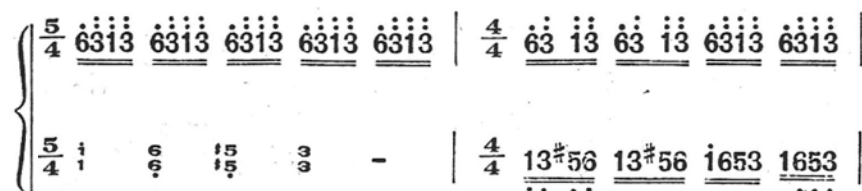
C 段過門動機 a 原型



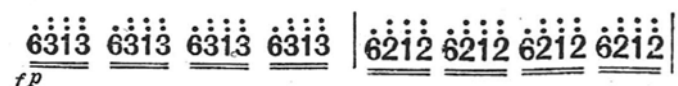
C 段過門動機 a 變奏一：右手掃搖，左手八度音



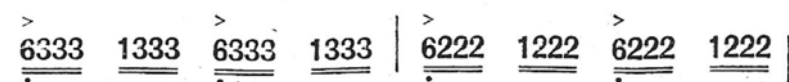
C 段過門動機 a 變奏二：左手八度音程與正、反琶音



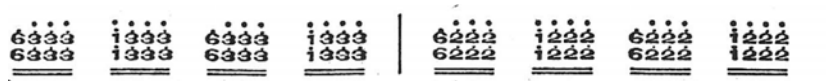
C 段過門動機 b 原型：快四點



C 段過門動機 b 變奏一：雙手輪抹



C 段過門動機 b 變奏二：雙手輪撮



古箏定絃無法改變「調性」，所以侷限以動機模進、轉調的變化發展。這首作品的中段，用了一個巧思，將兩條 Sol 絃琴橋移高半音，使原本的 Do、Re、Mi、Sol、La 轉至 La、Do、Re、Mi、升 Sol，運用西方從大調音階轉入小調音階的概念。也是第一首在演奏進行中移動琴橋改變定絃的樂曲。

主題一是由八個小節構成，以連續十六分音符作為變奏，由於速度與伴奏型態的不同，共做了三次不同的變奏。B 段主題二以增值手法在 B' 段再現。C 段則以過門動機與主題一穿插變奏發展。以變奏手法衍生的技巧包括：快四點、掃搖、正、反琶音、雙手輪抹與輪撮。在左手伴奏部分，使用和絃分解琶音、副旋律、連續三和絃較為特殊。

2、引子、過門與尾聲

這首樂曲的引子使用的素材較為豐富，包括間一絃的起始段，雙手正反琶音的銜接、模仿蒙古馬頭琴演奏的旋律段等。過門有三種類型，第一種是 A、B、B' 開始的前四或前兩小節，是以新段落速度演奏，作為主題的前奏使用；第二種則是用在 B 接 C 段的過門，它以散板速度進行，是新素材並在 C 段中發展變奏，後接一小節拂音樂段；第三種是樂段裡的連接句，指第 73 小節的動機 b。

尾聲是將主題最後停留的羽音加以擴充，類似華彩樂段，以雙手演奏和絃音階下行與上行結束。

3、標題與旋律素材

樂曲標題原名為《草原英雄小姐妹》，臺灣翻印樂譜改名為《草原小姐妹》，主題由吳應焄創作，由張燕與劉啓超改編為箏曲。張燕個人對樂曲有以下的說明：「這是發生在內蒙草原的真實故事，一對小姐妹在牧羊時遭遇風雪，頭羊走失，使得羊群慌亂失散，小姐妹只好冒險去找頭羊，因於風雪之中，後來獲救時，姊妹雙腳早已凍壞了，這個冒險故事在大陸北方極為有名，曾被拍為戲劇。…樂曲中彈跳的節奏，以搖指模仿馬頭琴聲，描寫這對小姐妹在風雪中牧羊的英勇。雙手表現出多聲度的變化，快速移碼轉為和聲小調的色彩，²¹描繪暴風雪的緊張和不和諧的氣氛。…」²²。作品曲意是對大自然的搏鬥，用以歌頌當代人民的精神。小調音階的色彩、拂音的使用用來表現暴風雪的侵襲，類似西方「音畫」的使用。

參、綜合歸納音樂組織與演奏法的常用手法

各曲音樂組織手法歸納如後：

	曲名	曲式	速度	定絃	調式	演奏法
1	荒城來客	ABA	慢快慢	D 調	羽	
2	豐收鑼鼓	ABA	快慢快	D 調	宮	三音、雙音伴奏
3	山丹丹花開紅豔豔	ABA	中快中	D 調	商	三音、雙音伴奏
4	鋼水奔流	ABCD	行中快慢	A 調	宮	快四點、輪撮、輪抹、掃搖，左手三音伴奏
5	洞庭新歌	ABA	中快中	D 調	徵	輪抹、掃搖

²¹ 「碼」：指琴橋、雁柱。

²² 引自同註 20。

6	幸福渠水到俺村	ABA	快慢快	D 調	宮	掃搖、雙手反琵琶音、大指長搖、輪抹帶掃
7	草原英雄小姐妹	ABCBA	快慢快慢快	B ^b 調	羽	快四點、掃搖、正、反琵琶音、輪抹與輪撮
8	幸福水	ABA	快中快	E ^b 調	宮	輪撮
9	瀏陽河	ABA	行快行	D 調	徵	長搖、快四點、雙手反琵琶
10	南海漁歌	ABA	小快慢快	GC 調	宮	雙手正反琵琶、掃搖、輪抹、左手三音伴奏
11	峽谷明珠放異彩	ABA	快慢快	C 調	徵	輪抹、輪撮、反琵琶、掃搖
12	客夜思歸	ABC	緩慢快	D 調	宮	
13	清江放排	ABA	中慢快	CGC 調	羽	輪撮、雙手正、反琵琶
14	東海漁歌	ABCA	慢小快快慢	C 調	徵	雙手正、反琵琶音、長搖、左手演奏主旋律、按雙音
15	井岡山上太陽紅	ABA	快慢快	D 調	羽	快速指序、 ²³ 複旋律

從上表可以看出，在曲式上，大多採用 ABA 的曲式，而每個樂段是以段落作為區分，通常是快板→慢板→快板，或中板→快板→中板兩種組成。定絃以 D 調定絃最多，其次是 C 調，其中最特別的是《南海漁歌》，樂曲必須使用踏瓣轉調箏演奏，先是 G 調，從中段慢板轉成 C 調定絃，還有《草原小姐妹》中段演奏中移動琴橋形成小調音階，而《清江放排》中段雖然轉調，但是並不移動琴橋改變定絃。調式使用最多是宮調式，其次是徵調式和羽調式，這個和中國民謠小調慣用的調式是相關的，和箏曲創作改編並無太大關係。

在演奏法上，1965 年王昌元所作的《戰颱風》可以說是開創的先鋒，曲中使用的技巧包括雙手彈奏琴弦，左手開始作雙音或三音的伴奏型態，右手新創輪抹、輪抹帶掃、掃搖、長搖，以強烈拂音模仿風雨聲等，在文革時代的箏曲群起仿效之，鞏固新技法的地位，除此之外，張燕、項斯華等人在 1974 年

²³ 快速指序：以大、食、中、無名指四指依照指定順序分別向內撥奏，演奏快速音群。

借用豎琴正、反琶音的演奏技巧在《草原小姐妹》、《幸福渠水》樂曲中使用，1975 年趙曼琴提出「快速指序」演奏法，在《井崗山上太陽紅》中使用。這些技法不僅新創且相互承襲，形成「炫技」的音樂特色。

文革箏曲在借用西方作曲手法的同時，古箏定絃一個八度內只有五個音，不具備像鋼琴十二個半音可以任意轉調的條件，所以在發展、擴充曲子時，只能透過改變速度、主題樂句重組、擴充、縮小、變奏來進行，所以形成一曲由不同速度段落組成，發展多變演奏技法的特徵。

引子、過門與尾聲，常見於這些作品中，歸納如下表：

	曲名	引子	過門	尾聲
1	荒城來客	散板	1	無
2	豐收鑼鼓	快板	2、4	
3	山丹丹花開紅豔豔	散板	1、2、3	拂音
4	鋼水奔流	散板	3、4	拂音
5	洞庭新歌	散板（拂音）	1、2	
6	幸福渠水到俺村	散板（拂音）	1、3	拂音
7	草原英雄小姐妹	散板	1、2、3	
8	幸福水	散板	2、3、4	拂音
9	瀏陽河	散板	1	
10	南海漁歌	散板（拂音）	2、3	拂音
11	峽谷明珠放異彩	散板（拂音）	1、4	拂音
12	客夜思歸	散板	1	無
13	清江放排	散板（拂音）	1	拂音
14	東海漁歌	散板（拂音）	1、4	拂音
15	井岡山上太陽紅	無	1	無

過門欄位的數字，分別代表過門不同的四類功能：1.是作為樂段與樂段間的銜接；2.是作為新樂段的前奏；3.是樂段中的連接句；4.是作為段落的結尾。

很有意思的，西方的「過門」功能，在於銜接樂句或是進行轉調。箏曲既然不需要過門來銜接「轉調」樂段，它的用法就很特別。為了銜接段落與段落間速度的落差，因此產生過門第 1 類功能，它通常是不屬於前段或後段的一部

份，速度是散板或較自由的；如果不使用前者銜接樂段，則會使用第 2 類，以過門作為新樂段的開始，作為主題的前奏。而第 3 類功能，是作為段落中的銜接樂句；與第 4 類功能，是作為段落的結尾。

文革箏曲不僅曲式上多採用 ABA，表上有 13 首使用散板引子作為開頭，且有 6 首使用拂音作為其中一項素材；有 12 首使用尾聲段落，通常是主題最後一句的擴充，其中有 8 首使用拂音作為素材。有 13 首樂曲在中國大陸創作，而《荒城來客》與《客夜思歸》由定居香港的蘇振波作曲，很明顯的，這兩首的創作手法和特色就和大陸箏曲全然不同，是較延續傳統箏曲的作法。

結 語

國樂受到民初「五四運動」至文化大革命時期所宣揚政治理念的影響，逐步地改革，以西方強國音樂文化作為仿效的對象，在樂器型制與改良、記譜法、樂曲曲式結構上有明顯的變化。古箏在 1960 年代創發 S 型二十一絃尼龍纏絃箏，擴大音域、張力、音量與表現力；文革後期，文化部在國外元首訪華的晚會中經常安排箏獨奏的節目，也因此促使地方樂隊增加古箏編制，並創作出多首箏樂的獨奏作品。

文革時期的創編箏曲，為了服膺於政治，反映人民的生活與期望，因此旋律取材於工農兵階層的民間曲調，樂曲精神在歌頌人民經過奮鬥獲得幸福的未來，以鼓舞民心。樂曲結構則是多見仿效歐洲古典音樂 ABA 三段體、奏鳴曲曲式的創作，西洋奏鳴曲曲式中會使用轉調來發展與擴充樂曲，因此古箏研發出「踏瓣轉調箏」，能在樂曲進行中快速改變定絃調性，發表《南海漁歌》創作曲。仍有更多創編箏曲囿於一般古箏無法轉調的限制，所以發展出「改變速度」、「主題變奏」來擴充樂曲。曲式結構上，仍可發現樂曲大多包含「引子」與「尾聲」段落；「過門」的功能除了銜接樂句外，更肩負不同速度樂段中間的重要橋樑，或者常用於新速度主題樂段的前奏。武林箏派的雙手彈奏技巧、西方豎琴的琶音技巧，被普遍地運用在創編箏曲中，快板段落的繁複技巧，形成這一時期作品的「炫技」音樂風格。

文革時期的創編箏曲，至今仍常為習箏者所彈奏；編寫手法與演奏技巧被

承襲、延用，類似作品在近三十年持續出現。創作當時爲了服膺於政治、服務工農兵階層的目的，在今日則是由樂曲中被抽離開來，而由於它們所使用民間曲調的優美旋律、演奏層面的炫技性，被廣大彈箏者、欣賞者所接受與喜愛。

音樂美學上，這類作品是偏向「情感美學」的：作品附有樂曲標題、以敘事情節說明樂曲，並選用民眾所熟悉的民間音樂作爲素材，部分還用到「音畫」作曲技巧模仿達自然界音響。箏樂創作在邁入 1980 年之後，學習西方二十世紀現代音樂曲法的專業作曲家，加入箏曲創作行列，他們的當代箏樂作品帶給欣賞者的衝擊與震盪，是非常巨大的，從諸多對當代箏曲的抨擊，認爲那是難聽、聽不懂的音樂評論來看，文革時期所建立的音樂美學觀點，已深植箏樂欣賞者的心中，它已佔有箏樂發展史上不可磨滅的重要地位。

參考資料

- 吳贛伯、項斯華編著。《項斯華演奏中國箏譜（第二集）》。臺北：達欣出版社，1987。
- 吳贛伯。〈新音樂與國樂改進〉。《中國新音樂史論集：回顧與反思（1885-1985）》。（香港：香港大學亞洲研究中心，1992）：77-118。
- 張燕。「箏相見」CD。臺北：新古典音樂有限公司，1991年。
- 黃俊錫。〈從現代箏樂創作看箏樂的發展〉。中國文化大學藝術研究所碩士論文，1998。
- 劉曉。《意識型態與文化大革命》。臺北：洪葉文化，2000。
- 鄭德淵。《中國箏樂現代化其沿革及變革之研究》。臺北：大卷出版社，1990。
- 學藝編輯部。《銀河碧波三十年》。臺北：學藝出版社，1989。
- 閻黎雯編。《中國古箏名曲薈萃》，上海：上海音樂出版社，2006。第191頁。