

中國文化大學藝術學院音樂系中國音樂組

碩士論文

Master's Program, Music Department (Chinese Music Division)

College of Arts

Chinese Culture University

Master Thesis

臺灣近十年(2001~2010)二胡作品之探討

The Research On The Development Of Erhu Pieces In

Taiwan During 2001-2010



Chung Yu Jui

指導教授：林昱廷教授

Advisor: Professor Lin Yum Ting

中華民國 100 年 5 月

May, 2011

摘要

二胡為傳統音樂表演元素中不可或缺之拉絃樂器，演奏及創作人遍佈全球華人世界。臺灣二胡作品的發展向來受中國地方音樂元素影響，1989年起隨著兩岸國樂蓬勃交流而更加頻繁。2000年起隨著政黨輪替，本土意識興起，臺灣藝文界之創作題材紛紛以本土元素為首要創作目標。2003年由文建會所主辦的「第二屆民族音樂創作比賽」更造就了多首以臺灣元素為主要內涵之重要二胡作品。惟發展至2010年末，筆者發現臺灣本土作曲家所創作的樂曲能見度越來越低，遂產生臺灣二胡創作環境改變的疑問，開始進行探討研究，以期建立近十年臺灣二胡作品更完整的發展脈絡，並提供未來臺灣二胡作品之創作發展方向。

本研究以個案研究、敘事研究、文獻分析和曲式分析為主要研究方法。個案研究將採用蒐集作曲環境及作曲家之文字資料為主。敘事研究則強調實際訪談作曲家使受訪者提供更多個人生活及創作來了解第一手資料，並與個案研究法中所獲得的文字資料進行比對以利真相之釐清。文獻分析及曲式分析則在前人所研究之基礎上進行再探討，在作品的形式上做觀察。

自2007年文建會取消民族音樂創作比賽及職業樂團未公開委約大型比賽作品至今，臺灣作曲家的作品逐漸往較小編制或較小團體的個人工作室模式進行獨立創作。2001~2010年總計共三十八首作品，包括2001~2007之二十一首作品及2007~2010年之十七首作品。作品類型和形式逐漸走向多元化，除了傳統作曲形式外還嘗試

融合了爵士樂、搖滾樂及劇場配樂等元素，許多作曲家也多方嘗試跨界創作，惟這些創作中始終缺乏具代表性之大型作品。筆者認為政府機關應持續鼓勵優秀本土人才進行創作，並提供合理之獎助機制，方有利於臺灣二胡作品之永續發展。

關鍵辭：二胡、二胡作品、臺灣二胡音樂創作、臺灣二胡作品



Abstract and Keywords

Erhu, the string instrument, is an essential element of the traditional music; people who play and compose for it are all over the Chinese world. The development of the compositions for erhu in Taiwan has been influenced by the musical materials from the mainland China, and the phenomenon has gradually increased after the much frequent cross-strait Chinese music exchange started since 1989. Following the party alternation in 2000, the sense of nativeness sprang. Take the native materials as the theme for creation formed a trend in the field of arts in Taiwan. In 2003, contributed to the 2nd Traditional Music Composition Contest, held by the Council for Cultural Affairs, many significant erhu pieces embodying elements of Taiwanese music were composed. However, until the end of 2010, the number of compositions for erhu by Taiwanese composers has decreased gradually on the contrary, and the phenomenon encouraged the author to investigate the changing composition environment of erhu in Taiwan, looking forward to see through the thread of the development of erhu works in Taiwan during the recent ten years by the research, and further provides future composers with an aspect.

The research methods include case study, narrative inquiry, literature review and form analysis. The case study is based on an in-depth investigation of the target composers and their composition environments, the narrative inquiry is focus on the interviews with the composers for acquiring the first-hand information about their lives as well as compositions, and further make a comparison between the

results of the mentioned methods to help clarify the real situation. Literature review is based on a further discussion over the history study, and form analysis relates to the structure of the discussed compositions.

After the Traditional Music Composition Contest was withdrawn in 2007, the concerti for contest were rarely commissioned by the official orchestras. Taiwanese composers chose to work in individual studios and compose mostly for a small orchestration. To sum up, 38 pieces were composed during 2001-2010, among which 21 pieces were composed before 2007. Gradually, the form and style of pieces became diverse. In addition to the traditional composing format, materials from Jazz, rock music and incidental music are further applied. Many composers even try to cross over to find a new road. Nevertheless, among these compositions, representatives of erhu works in Taiwan with a formal orchestration are still a lack. In the viewpoints of the author, the government should keep encouraging talented people to compose and provide them with a reasonable incentive to maintain the sustainable development of erhu works in Taiwan.

Key words: Erhu · Erhu works · Erhu works in Taiwan · Taiwanese works for erhu

致謝詞

一份學位論文之所以能夠付梓，背後所要憑靠的努力絕非一個人或兩個人的事，進行資料蒐集與統整的過程就像是如何去連接一個龐大的資訊網絡一樣，這也正如資本主義社會分工合作的概念。

當然，此份論文寫作的背後並沒有所謂的勞方與資方，以更實際的說法是指導教授與學生、學生與資料之間所存在的一個小型工作坊。說小型不小型，這個工作從開始至結束正耗費了一個在現代忙碌複雜資本主義社會中的一名年輕研究生起碼一年的時間。

如果沒有指導教授的時間安排與內容規劃，如果沒有指導教授的細心指導給予學生寫作方向與動力，如果沒有指導教授的學術涵養與觀察視野，學生根本不可能完成這份論文。所以在這邊，首先最要感謝的當是我的指導教授林昱廷老師，謝謝林老師在這整個過程中的所有耐心安排與細心指導，老師辛苦了。

接著也感謝在蒐集資料、口試過程及各種訪談的種種過程中，以不同形式幫助過我的老師與朋友。包括施德玉老師、蔡秉衡老師、李哲藝老師、劉學軒老師、許雅民老師、王銘裕老師、張思絲助教、陳志昇先生、郭倍真、陳威廷、趙書雨、許玉錚等同學，沒有你們的協助，這個撰寫網路不可能連得起來。另外感謝再現劇團第八日的所有工作夥伴，這段時間無法全心全力的參與設計的製作，實在感謝你們的包容。

最後謝謝我的父母，謝謝你們沒有過度關切我的寫作進度，讓我能夠安心的在一定程度上規畫下完成論文。

目 次

標題頁.....	i
口試委員審定書(中文).....	ii
口試委員審定書(英文).....	iii
摘要及關鍵詞.....	iv
Abstract and Keywords.....	vi
誌謝詞.....	viii
目次.....	ix
表次.....	xi
圖次.....	xii
譜次.....	xiii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的.....	5
第三節 文獻探討.....	6
第四節 研究方法與步驟.....	9
第五節 研究範圍與限制.....	12
第二章 臺灣作曲家創作背景之分析	15
第一節 臺灣作曲家進行創作之學習背景.....	15
第二節 臺灣作曲家進行創作之社會文化背景.....	18
第三節 小結.....	24
第三章 臺灣二胡作品現況概述	27
第一節 不同背景作曲家二胡作品之歸納.....	27
第二節 不同背景作曲家二胡作品之比較.....	33
第三節 小結.....	37

第四章 三首作品分析.....	45
第一節 劉學軒《二胡協奏曲》第一樂章.....	39
第二節 王韻雅《弦琴對》.....	42
第三節 趙書雨《客調狂想》.....	46
第五章 結論.....	49
參考資料.....	54
附錄一 李哲藝之訪談紀錄.....	57
附錄二 劉學軒之訪談紀錄.....	64
附錄三 許雅民之問答資料.....	70
附錄曲目 絃琴對.....	72
附錄曲目 客調狂想.....	74



表 次

【表一】 臺灣 2000~2010 二胡樂曲創作總表.....	28
【表二】 作曲家分類統計表.....	32
【表三】 重要作品分類比較表.....	33
【表四】 以不同形式創作之二胡作品表.....	34
【表五】 運用台灣音樂元素進行創作之作品.....	35
【表六】 劉學軒二胡協奏曲第一樂章曲式分析表.....	40
【表七】 弦琴對 樂曲分析表.....	43
【表八】 客調狂想曲式結構表.....	47



圖 次

【圖 1】	研究流程圖.....	12
-------	------------	----



譜 次

【譜例一】	二胡協奏曲第一樂章基本素材 F、E、B、A	41
【譜例二】	二胡協奏曲第一樂章 D 段主題發展.....	42
【譜例三】	弦琴對第 1 小節.....	44
【譜例四】	弦琴對第 7 小節.....	44
【譜例五】	弦琴對第 21 至 25 小節.....	45
【譜例六】	客調狂想 113~121 小節.....	48



第一章

緒論

第一節 研究動機

二胡曲目創作在臺灣發展的分期，筆者以蔡佳蓉(2008)¹《二胡創作在臺灣發展之研究—1949 迄今》中之歷史分期為基礎，可分為第一期—延伸中國大陸創作風格之萌芽期(1945~1978 年)、第二期—創作推廣之發展期(1979~1988 年)、第三期—傳統與創新兼容之多元創作期(1989~迄今)。前二期的發展包括臺灣總體歷史上的音樂發展皆受日治時代西式教育的影響，於是在寫作技巧、音樂語言和音響材料的使用上皆與西方之現代音樂發展難以分割。

而臺灣國樂發展之作品從大型合奏曲，乃至於二胡及其他樂器作品的演進，也由於傳統音樂具多元與複雜性、在臺西式音樂教育體制及兩岸國樂交流發展具多重限制及統合不易，在演奏或作曲上無論是業餘愛好者或專業演奏者，大多數尚且按照西洋音樂教育的理論框架下進行訓練及創作。中國的二胡作品及練習曲在 1989 年前僅小規模的流傳於臺灣民間，至第三期 1989 年兩岸的交流因政府解除戒嚴而日趨頻繁後，中國作曲家的作品才經由交流演出而大量引入臺灣，並進一步促使以中國作品、練習曲成為主要之訓練教材及教學方向，帶給向來受臺灣本土國樂教育及西洋音樂體系訓練下出

¹蔡佳蓉，《二胡創作在臺灣發展之研究—1949 年迄今》。台南藝術大學民族音樂學研究所。碩士論文，2008。

生的作曲家新的想法，使臺灣的國樂教育與演奏方向產生改變。至今，臺灣二胡演奏的訓練，仍多半使用中國的作品及練習曲。

自 1993 年開始，臺北市立國樂團開始舉辦「台北市民族器樂大賽」，委託國內外多位專業的二胡作曲家及大陸作曲家參與，而指定曲的部分多為國人創作，且樂曲創作以二胡協奏曲為主，這對於國人在創作大型的協奏曲上開啟了重要的源頭。

至 2000 年以後，藝文創作環境與方向受政黨輪替、本土意識積極興起的強烈影響，多數創作者現今處於風氣思想更為開放和兼容並蓄的社會環境，由本土與外來交織而成的臺灣文化促使創作題材更為廣泛，創作內涵也逐漸因藝文跨界行為與相關技術的提升而更臻進步與成熟。在二胡創作的作品發表上，最受矚目的當以 2003 年文建會所舉辦的「民族音樂創作獎」，其中，獲獎的前三名作品內容多運用了傳統及民間音樂為素材，或以歌仔戲，或以原住民音樂素材，創作了具各自音樂風格的作品。爾後尚有許多作曲家持續參與二胡作品的創作，演奏形式涵蓋獨奏及協奏，伴奏部分並不侷限於大型樂隊，或有絲竹樂的形式，甚至有南管樂的形式，而獨奏技巧方面也越發艱深。

此時期進行創作的二胡作曲家及演奏家，多數受西方現代音樂理論訓練及傳統中國音樂思維薰陶，豐富的創作中或有揉合中國傳統民間音樂曲調形式，或採取西洋古典的和聲、曲式、對位或非調性理論，更多則強調臺灣本土音樂元素為主要素材之創作手法。在文建會持續舉辦的民族音樂創作獎當中，以年輕的臺灣本土作曲家

囊括其獎項為多。除此之外，由作曲家自發性創作，或經由專業、業餘樂團委約、學業成果發表等不同之目的之作曲行為，也在此創作氣氛下陸續萌芽，創作數量與日遽增。筆者認為，嘗試創作來自於臺灣本土的音樂文化與創作內涵，別具時代及國家音樂發展定位的積極意義。

自 2007 年起，北部兩大職業樂團—臺北市立國樂團及臺灣國家國樂團先後開始製作節目年刊，以「樂季」的文書形式首次在演出節目的安排與行銷方式上大刀闊斧的改變。演出的內容受到藝文界跨界風氣盛行的緣故也使作品元素越來越廣，兩團遂分別以不同形式相同概念將戲劇、舞蹈、美術、詩歌、文學等各類元素試圖融入國樂演奏之中，此外，也繼續製作保有臺灣文化與傳統特色的音樂節目，為逐漸被西方音樂潮流衝擊的台灣傳統樂壇，保有現今存在之目的與價值。

惟筆者觀察自 2007 年之後，較具代表性之本土二胡作品，數量已大為減少。以大環境最直接的影響而言，文建會的民族音樂創作獎已於 2006 年更名為「許常惠音樂創作獎」之後止步，原因待究。而職業樂團走向或以向外委約作品之機會減少或以經費較短缺不符合樂季節目製作之走向，皆不利於本土作曲家發揮。本土作曲家即使獲得創作之機會，以二胡為主要創作之主角的機會卻更是微乎其微，或即使創作，也不願意主動流通，也就使觀眾無從得之。

在大環境較不利於代表性作品的生成、本土年輕作曲家或演奏家較無機會在職業樂團的舞台上發表下，小型作品的生成遂轉向於

業餘樂團或自創樂團給予自發性的寫作空間，例如采風民族樂團、九歌民族管絃樂團、小巨人絲竹樂團等規模較大之業餘樂團，或近兩年來以跨界、電子音樂、流行音樂、世界音樂、爵士樂為演出內容的絲竹空樂團、唯異新民樂、集體弱智、聲之動、神棍樂團、無雙樂團等編制較小之樂團，演出創作內容方面不受任何形式限制，樂曲以團體共同集思及即興創作為主，也紛紛錄製影音專輯發行或投稿金曲獎獲得肯定。具西樂學習背景出生的作曲家李哲藝所成立的亞堤斯特藝術有限公司也曾為二胡進行創作，例如 2009 年由二胡演奏家王銘裕所錄製的《思想起》二胡專輯即為一例，2008 年由許治民為二胡演奏家王明華所編寫的爵士二胡專輯《登峰造極》為另一例。從此可見，從前僅為單一作品所進行編寫的狀況已不復見，但值得肯定的是，二胡仍然為國內跨界音樂形式中不可或缺的傳統樂器。

綜上所述，無論是來自 1989 年後兩岸作品交流逐漸頻繁、1990 年後國內職業樂團及文建會等政府單位持續舉辦民族作曲比賽，使國內民族音樂作曲家有發表作品的舞台且令演奏家有提升演奏技術的空間、2000 年，本土作曲家及二胡作品開始興盛，到 2007 年起，文建會停止舉辦作曲比賽，而職業樂團的走向逐漸國際化及跨界音樂的流行等，都在在影響著器樂作品、大型民族管絃樂創作及業餘樂團的發展。二胡作品的創作行為在近十年之間，究竟樹立起什麼樣子的價值，所謂的本土創作素材究竟是為了比賽，還是僅為了滿足個人價值，又或者是現代年輕作曲家演奏家欲進行跨界創作以圖

自身發展的重要工具，令身為 2000 年後才開始認識並踏入專業演奏領域的二胡的筆者既感到懷疑，又感到興趣，並充滿期望。

筆者以為，中國大陸以至於全球華人在二胡音樂方面的發展，都有其地域發展性及特色，但如今地球村的概念與科技網路的進步使得地域觀念及地方特色逐漸模糊及薄弱，以往樂曲的特色更容易受科技便捷所帶來的密集交流而產生改變。故，要如何保存、確立臺灣二胡音樂的特色，而後續要如何發展，以至於如何建構出屬於臺灣的二胡作品資料庫，供未來的學習者借鑑，並開拓出新一代的視野，是當前需分析與研究臺灣二胡作品的重要時機。



第二節 研究目的

二胡作品在不同地區，有不同的演奏手法與創作方法，不同地區的音樂也必定根據人們生活習性不同、生活環境不同而有相異的地域性特色。中國傳統器樂作品中大多數音樂即採納了不同民族、不同地區的民歌素材進行編改或創作，其中按二胡具「聲腔²」的演奏特色進行的編寫更是其他樂器無可取代。二十一世紀兩岸的二胡作品逐漸脫離聲腔的規範與限制，寫作或改編自西方樂曲的手法亦日新月異，過去追求音色的表現在這十年來已漸漸由艱難的演奏技巧所取代，五聲音階的運用更是察察可數。臺灣由於 2003 年文建會「民族音樂創作獎」將幾首運用傳統及民間音樂為素材的曲子入選

² 洪允惠，〈大陸二胡演奏家宋飛暢談二胡演奏技法及詮釋〉，《華夏導報》，(台北)，2004，四月。中國音樂中特有的潤腔，包括節奏、速度與力度之表現。在二胡演奏中則強調音準、揉音和滑音等安排，欲使音樂達到虛、實、點、線、動、靜之分，方可呈現中國音樂在詮釋上異於西方音樂之處。

獲獎的關係，使當時利用臺灣本土音樂元素之作曲家一舉成名，也間接鼓勵國人創作演奏具有臺灣在地化特色的作品。但近三年來，國際潮流以至國內各界吹起跨界跨領域的風潮，職業樂團無論是與西方音樂演奏家合作方面，或者是在演奏中加入戲劇、舞蹈、詩詞、文學等不同表演元素，皆使得新興本土音樂創作與發展漸漸喪失其能見度，國內各團體重新操演舊作品的多，利用傳統臺灣音樂元素為新創作的卻很少，接受專業音樂訓練出生的年輕一代作曲家或演奏家較無機會在官方團體所舉辦的演出中有演出創作機會，甫轉為發展跨界電子音樂的漸多。

這些現象使筆者在關懷台灣本土二胡創作發展、開拓自身演奏內涵、呼籲台灣的作曲家可多挖掘寫作具臺灣文化特色內涵之作品的三個立場上，更期待臺灣新的二胡創作可以繼續利用屬於臺灣本土的音樂元素與西方音樂的理論架構下進行創新的融合創作，跳脫或反向思考之於其他文化背景的影響，而進一步影響作曲家的作品深度、演奏家的演奏思維，而後對整體國樂包含其他器樂的創作方向有所幫助，最後使臺灣現代創作音樂能更具有自身的特色與競爭力。

第三節 文獻探討

根據筆者搜尋文獻的結果，發現至今已有兩本較重要的學位論文探討二胡作品在台灣的發展，其一為 蔡佳蓉³《二胡創作在台灣

³蔡佳蓉，《二胡創作在台灣發展之研究—1949年迄今》。台南藝術大學民族音樂學研究所。碩士論文，2008。

發展之研究—1949 年迄今》。另一為黃筠茹⁴《台灣二胡發展之研究(1949~2005)》。另有國立台灣藝術大學所出版之《胡琴在台灣—二胡篇》論文集，以及來自《傳藝雙月刊》的連憲升⁵《傾聽二十一世紀—為「台灣新銳作曲家樂展」而作》等。

黃筠茹《台灣二胡發展之研究(1949~2005)》內容主要就二胡在台灣五十多年來的發展，進行資料蒐集與文獻整理，繼而藉查證、分類、分析與歸納等方法，針對二胡在學校教育體制中之發展、二胡在有聲及平面傳播媒體中之發展、二胡在音樂比賽及檢定考試中之發展、臺灣二胡作品探討、代表性作曲家及其重要作品探討方面做個別研究及資料整理，希望所得之結論可做為從事二胡教育工作者、樂曲創作者及政府決策者之參考。

此研究論文偏向於將大量的文字記錄、影音資料、圖片、比賽制度面向上做完整的資料蒐集，而非針對二胡作品創作進行討論，且就時效性而言，也礙於寫作時間僅止於 2005 而無法對這十年一階段的台灣二胡作品創作現象作完整的討論。

蔡佳蓉的《二胡創作在台灣發展之研究—1949 年迄今》，內容主要探討 1949 年台灣光復，至今所發表過之二胡創作，並以陳裕剛（1994）之分期為基礎，輔以作曲家之實際訪談及曲譜蒐集、曲式分析等，探求在經濟、社會發展與政治背景等影響下，二胡創作在台灣發展之情形。此論文按照陳裕剛(1994)對國樂在台灣的發展時間基礎，結合二胡創作在台灣的發展過程，做了較完整的歷時性分析。此論文對於筆者接著延續研究近十年二胡作品的發展有著承先

⁴黃筠茹，《台灣二胡發展之研究(1949~2005)》。國立台北教育大學音樂研究所。碩士論文，2005。

⁵連憲升，《傾聽二十一世紀—為「台灣新銳作曲家樂展」而作》。《傳藝雙月刊》十月號。2007，10 月。

啟後的作用。然而礙於作者寫作時間限定於 1949 至 2008 年之間，將研究重點置於前五十年(1949~2000)的比重較高，而 2000~2008 之間主要僅擷取了三位為了民族音樂創作比賽而進行創作的作曲家的作品來進行討論，後續延伸討論較少，更無法兼顧 2008~2010 之間的發展。故此內容，與筆者欲探討 2001~2010 年之間台灣二胡作品的創作發展現象，雖有部份相同，但仍較缺乏針對近期台灣二胡作曲環境的整體變遷以及其餘作曲家日後作品更深入的研究探討。

由國立台灣藝術大學所出版、林昱廷等主編之《胡琴在台灣—二胡篇》⁶論文集，內容包括多篇由國內資深學者專家所發表有關於二胡相關題材的論文。包括以斷代史的方式回顧二胡過去的發展、二胡在台灣發展的文化意涵及文化迷思、藉由測音談二胡演奏中的音準問題、劉天華二胡流派的審美歷程、絲弦二胡的音樂探討，到中胡與樂隊的作品《蒼茫》及劉學軒對於其創作的兩首二胡協奏曲的創作理念等，討論範圍廣泛且深入。

連憲升⁷的《傾聽二十一世紀—為「台灣新銳作曲家樂展」而作》中，明確的就二十一世紀、截至 2007 年舉辦於國家音樂廳的『傾聽二十一世紀—為「台灣新銳作曲家樂展」』為止的音樂會，針對音樂會中的七部作品、七個分別受國內外作曲音樂教育的台灣作曲家及作曲現象做了初步的觀察與討論，包括了連憲升、馬定一、董昭民、趙菁文、林桂如、李元貞、陸檉等跨越兩個不同的世代、作曲年齡大至在 15 年上下不論是以學習西樂或以傳統音樂為學習背景的作

⁶ 《胡琴在台灣—二胡篇》學術研討會論文集。國立台灣藝術大學。2006，11 月。

⁷ 連憲升，作曲家，音樂學者。巴黎索爾邦〔第四〕大學音樂學博士，中央研究院台灣史研究所博士後研究，國立台灣師範大學音樂系兼任助理教授。近年曾連續獲得「福爾摩沙作曲比賽」第一名、「許常惠音樂創作獎」第二名等獎項，並致力於二十世紀台灣音樂文化史的研究。

曲家所發表的作品進行討論。不過與談作品並非針對國樂作品，更非二胡獨奏作品，所以與筆者欲研討之題目較無關聯。惟屢次在民族音樂創作大賽中獲得名次、以《西秦王爺》拿下 2003 年民族音樂創作獎第一名之陸檉的作品，較受筆者之關注。

第四節 研究方法與步驟

本報告為一質性研究，質性研究是指研究者為了深入探討某個主題，在自然的情境下，長期觀察，深入訪談或分析私人文件，以期廣泛蒐集受試者的各種資料，經整理、歸納、分析之後，以文字描寫受試者的內心世界、行為舉止、價值觀，這種研究方法稱為質的研究，又稱為質性研究⁸。依策略的運用可將質性研究區分為五類：一是民族誌、二是紮根理論、三是個案研究、四是現象學研究、五為敘事研究。⁹本研究以個案研究來進行分析，主要資料來源以則以敘事研究來完成。另外配合文獻分析來完成本篇文章的撰寫。介紹如下：

一、個案研究法

個案研究法是研究者在一個計畫、一個事件、一項活動、一個流程或一個甚至多個個體中做深度的了解與探索。這個個案與時間和活動具有密切的關係，研究者在一段時間中持續利用多種不同的資料蒐集方法取得詳細的資料。本研究的各案分成兩個：一為作品，

⁸葉重新，《教育研究法》。台北市：心理出版社，2001，p298

⁹ John W. Creswell 著，張宇樑、吳木宿椒合譯。《研究設計：質化、量化及混合方法取向》。台北市：學富文化，2007，p15

二為作曲家。個案資料的蒐集方式，筆者首先採用文字蒐集為主的文件法進行作品資料蒐集。

二、敘事研究法與紮根理論¹⁰

敘事研究是一種研究者研究個別生活和要求個人或更多人提供有關其生命故事的一種研究形式。之後，這些資訊將被研究者藉由重述或重新記述為一種敘事型的年表。最後，被敘述的事項將在一種合作的敘事中結合了來自參與者與研究者之生活觀感。此方法亦雷同於訪談調查法，訪談調查法中將以實際面談來蒐集受訪者的意見及態度。訪談時可利用錄音、錄影等器材，或有時也可借助電話或電子郵件來進行資料的蒐集。筆者將親自拜訪部分對臺灣作曲有一定影響力的作曲家，了解其認知中臺灣作曲環境、作曲家學習背景、創作背景對創作的影響。在親自拜訪下的訪談資訊可視為受訪者最直接的第一手資料，藉以訂正在個案研究法中文件蒐集時可能存在的錯誤。此過程亦是質性研究中「紮根理論」兩個基本特質的呈現—不斷的與新獲得的資料類別做比較，和自不同的群體中抽取關於理論的部分，以增加資料的相似度或差異性，做以協助本研究之分析。

三、文獻分析

(一)、文字資料蒐集

透過專書、期刊、碩博士論文及作曲家自我架設之部落格等將現存之文字資料閱讀、整理，以便於了解作曲家的背景環境、創作

¹⁰ John W. Creswell 著，張宇樑、吳木宿椒合譯。《研究設計：質化、量化及混合方法取向》。台北市：學富文化，2007，p16

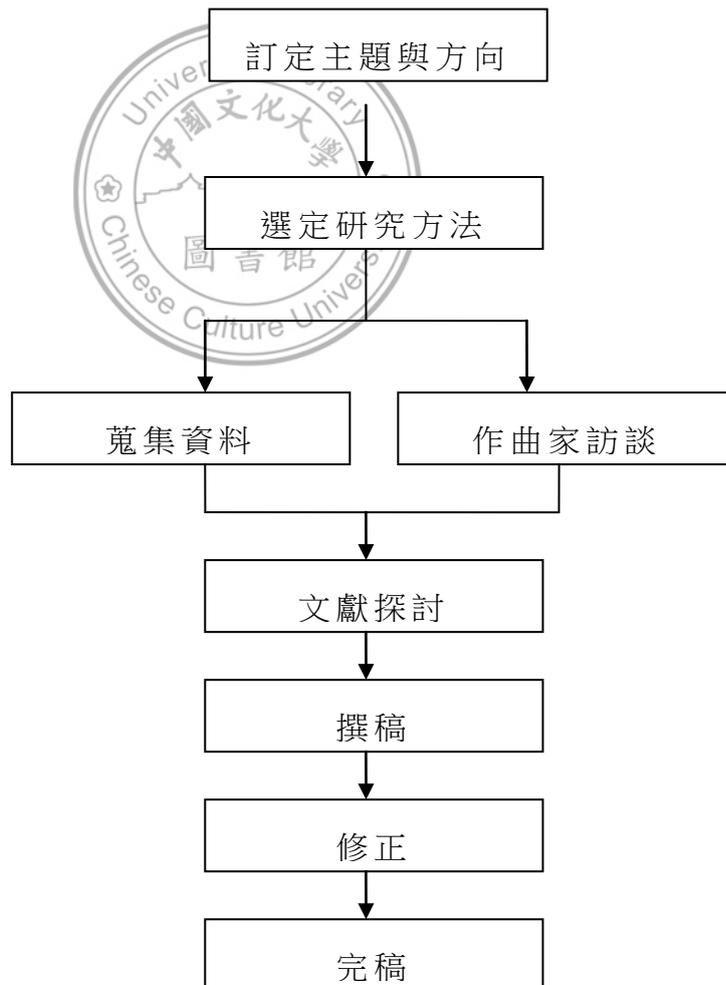
理念及演奏風格等。

(二)、曲式分析

本研究將以固定的曲式分析以表格呈現，內容包含作曲者、創作年代、曲式結構及其使用拍號、速度、曲長等，不使用過度繁複的分析方法，簡單呈現此十年間二胡作品之創作手法。

(三)、研究步驟

本研究寫作大致可分為五個階段，分別是訂定本篇論文之主題與方向、蒐集相關文獻及參考資料、整理與分析、進行撰寫、修正與完成。詳細流程圖見下圖：



資料來源：研究者整理

【圖 1】 研究流程圖

第五節 研究範圍與限制

一、研究範圍

此研究筆者欲討論的範圍包括觀察臺灣二胡音樂創作過程的各項背景、訪談今日較活躍之中西樂作曲家對於台灣作曲環境的認識與建議，以及討論依照不同背景下所編寫的近十年(2000~2010)台灣的二胡作品有何異同，並列舉較具代表的作曲家之作品為例，進行較簡易的詮釋與分析。具代表之作曲家又以得過公開作曲之獲獎紀錄，並存有公開出版之影音資料、曲譜、節目單等，國籍及出生地為中華民國台灣之作品為較主要的研討對象。另，作品舉凡二胡、高胡、中胡及板胡作品皆在討論範圍之內，惟三重奏以上之作品暫不列入討論。

二、研究限制

首先，本研究中探討之作曲家和曲目，包括近年來受公開作曲比賽肯定或被兩岸三地職業及非職業樂團公開演出次數較頻繁和近期各作曲家與演奏家的作品，故資料在蒐集過程中尚屬單純，在寫作環境的建構上更由於正處於最佳的時間觀察點而尚屬容易，更由於筆者的在地性，訪談與連絡相關作曲家的過程較不受交通限制。惟部份作曲家由於私人因素不願意接受訪談及相關資料的提供、網路文字資料或有失準確性等，筆者雖感到遺憾，也予以尊重，並期盼日後其他研究者可以取得更多的資料得以補充之。

其次，在作曲風氣開放自由的台灣，專業及業餘之作曲家人數眾多，其作曲的背景與作曲的目的必不盡相同。在作曲家作品不見得投稿比賽，或僅以私人理由創作並不公開發表，或發表後並無文獻、網路資料記載等條件下，使筆者在蒐集整體曲目的相關資料及調查上恐有疏漏，這方面也期待日後欲進行再研究的研究者有機會能補齊此不足。

臺灣的二胡作品向來以中國作品之寫作方向為主要潮流，近十年來由於本土意識興起及民風自由的緣故而開始有部分具臺灣本土素材的作品誕生，惟數量隨著國內作曲公開比賽舉辦而增加，也隨著停辦而逐漸減少，能見度與代表性也逐漸下降。筆者欲從本研究中探討歸納臺灣二胡創作環境之演變，期待從整體創作及環境的演變上歸咎出發展之脈絡，以建構出臺灣二胡音樂的資料庫與特性，以便未來二胡作品創作者及演奏者能按此研究成果為繼續發展之基礎，繼續替臺灣二胡音樂有所建設與貢獻。

第二章

臺灣作曲家創作背景之分析

第一節 臺灣作曲家進行創作之學習背景

臺灣的西方音樂自 1906 年張福興被日本總督府派往東京音樂學校學習，1910 年返台在國語學校開始任教，而後經許多本土音樂家陳泗治、呂泉生、郭芝苑等人相繼在不同領域積極從事編曲、創作和帶領民間音樂社團、光復後陸續來台從事音樂理論教育工作的蕭而化、張錦鴻等人在學院裡持續耕耘以來，歐洲古典調性音樂在臺灣社會才一步一步地逐漸奠定了被音樂聽眾廣泛接受的基礎。¹¹

臺灣光復後的音樂教育在對照此發展下依照學習對象可分為「一般音樂教育」、「專業音樂教育」及「學校社團教育」等三類。而本研究中欲深入探討的作曲家或身兼演奏家則多畢業於「專業音樂教育」的體制。「專業音樂教育」可分成以國小、國中、高中職音樂班為主的「資優音樂教育」，或以培育專業音樂師資及優質演奏人才為主要目的「高等音樂教育」。¹²音樂教育設辦初期，國民政府對於西式音樂教育及傳統音樂教育的政令與設置幾乎採不同的實施方向，各個施辦專業音樂教育的學校皆先行設辦西式教育之單位，而後才陸續招開國樂相關課程及招收學生，並且招收之初僅開放國樂器可成為「主修」，其餘課程皆同音樂科，幾乎完全附屬於西洋音樂

¹¹連憲升，《傾聽二十一世紀—為「台灣新銳作曲家樂展」而作》。《傳藝雙月刊》十月號。2007，10月。

¹²黃筠茹，《台灣二胡發展之研究(1949~2005)》。國立台北教育大學音樂研究所。碩士論文，2005，頁31。

之下。臺灣二胡之作曲家或演奏家在臺灣音樂發展之初一面受制於教育制度與課程明顯傾向於西洋音樂，一面也因國樂教育與演奏尚不普及，更遑論整體國樂之整體發展之於世界音樂歷史也僅止於數十年的發展而已，故較無作曲之經驗。因此即有作曲家發表新創作，也就較無專業或業餘身分之限制。

二十世紀西方現代音樂自 1959 年許常惠從法國返台，引進德布西、巴爾托克、史特拉文斯基等現代音樂奠基者的觀念和語法，至 1980 年代盧炎、馬水龍、潘皇龍、曾興魁、吳丁連、洪崇焜也相繼返國，系統性的引入、並介紹西方二次戰後和當代亞洲最新的作曲技術，時間並為臺灣國樂歷史上之專業教育時期(1971~1978)後，西方現代作曲技巧與觀念便逐漸紮根與融合於臺灣的作曲世代。1979 年至 1988 年職業樂團紛紛成立，是為職業樂團盛行時期，而 1989 年國民政府解嚴，兩岸國樂之交流更趨於頻繁，國樂的發展也在結合西方音樂教育與體制的綜合發展下，形成嶄新的局面。至二十世紀的結束、二十一世紀開端的 20 餘年間，也剛好為一名受「專業音樂教育」之大學畢業生畢業的年限，具優秀作曲能力或演奏能力的大學畢業生或陸續發表具個人專業訓練及演奏意識的作品，或參加比賽，或進入西元兩千年起臺灣高等院校陸續設立的音樂研究所，或出國進行深造。

近十年臺灣年輕作曲家創作重要作品之開端，首先來自於 2000 年應臺北市立國樂團之邀，為當時「國際民族器樂大賽」一二胡決賽所創作的作品《二胡協奏曲》的作曲者劉學軒。劉學軒作為一個

中生代的作曲家，之於筆者至今欲探討的近十年臺灣二胡作品研究與探討，為一個承先啟後的角色。劉學軒出生於 1969 年，後以作曲及打擊樂兩科同時考取當時的國立藝專(今國立臺灣藝術大學)，後赴美國加州州立大學長堤分校續修習作曲。劉學軒於王甄羚撰寫學位論文的訪談時表示其創作精神與創作手法。

我的作品特性與讀書背景相關：不中不西，不受限於特定作曲理論，只求符合音樂感及我的父親愛歷史、愛本土的觀念對我的影響，作曲時刻意把本土元素放入，甚至作為主題。¹³

劉學軒說明其作品特性與讀書背景相關的不中不西，正好反應其學習背景中的多元與複雜性，並且在在影響作曲的方式與結果，也與臺灣國樂歷史分期上「專業教育時期」及「職業樂團發展時期」相重疊，並於返國之後集作曲能力和國樂任教為背景。《二胡協奏曲》創作後傳至中國大陸，也廣泛受到大陸演奏家所演奏，顯示其過去所受之教育及工作經驗之實踐的結果，並一定程度的反映了過去專業音樂教育下所達到的成績。

除了劉學軒之外，隨著時代的演進及社會風氣的開放，藝文跨界活動逐漸頻繁，表演藝術間互相交織融合的情況日新月異，更多

¹³王甄羚，《二胡協奏曲之作品研究》，(國立台灣師範大學民族音樂研究所，碩士論文，2007年2月)，頁13

的西方現代作曲理論與國樂作曲相互影響的情況也就日益頻繁，在 2003 年第一屆民族器樂創作獎所脫穎而出的陸樑、王乙聿的作品便是集合了傳統國樂的調式寫法及西方音樂具多變節奏及和聲進行的作品，其學習背景皆為專業音樂教育下所建立的專業能力，並同時具有演奏家的身分。

第二節、臺灣作曲家進行創作之社會文化背景

臺灣是一個具有多元文化特色的地區，在當今的二胡創作曲中也同樣反映了這樣的特色。除了歷史上具有殖民色彩之外，從國民政府 1949 年播遷來台，使中華民國正式以四大族群(外省移民、閩南、客家、原住民)居於臺灣，至今在臺灣的土地上就不曾停止族群間文化與血緣的融合，近年來更由於外籍配偶數量的提升，產生了第五大族群——新住民。在這樣多元族群的背景之下，創造具臺灣在地化特色的樂曲，所能擷取之元素，應是取之不盡，用之不竭。何以現今利用本土在地化音樂素材的作品逐日減少，必須從早期作曲家進行創作的時代背景與今日之創作背景及動因相互比較，方能歸納整理出結論。

早期臺灣二胡作品的創作大多數屬於自發性創作。自 1950 年代初期國樂在臺灣剛剛萌芽，二胡創作風氣尚未開啟之時，演出時多以劉天華十大名曲為主，或者在合奏曲當中，偶而有二胡主奏的樂段。到了 1950 年代後期，演出日益增加，各個樂團為了因應演出

曲目的需要，甫開始了二胡獨奏曲的創作。¹⁴ 1960~70年代，由劉俊鳴¹⁵、董榕森¹⁶、夏炎與林沛宇等人，基於所領導的樂團演出的需要，陸續發表他們的新作，此時的創作動機，乃由於作曲者單純對於二胡藝術的熱愛，即使在沒有酬勞的條件下仍然進行自發性的創作。除此之外，也由於當時兩岸的政治分立，造成作品上無法進行直接交流，使得兩岸不得公開演奏對方之作品也是一家主因。是故，在滿足舉辦演奏會所需的曲目，又背負著創作二胡作品的使命感之下，輔誕生了一系列的作品。¹⁷

當時的作品，由於國民政府大力推行中國大陸音樂戲曲以及大力推行國語(北京話)等文化策略，常出現許多中國的地方民謠，臺灣各地也瀰漫著中國的文化傳統。並且許多來自中國各地的音樂家及民間藝人隨著國民政府遷台，並到處附屬於各地的同鄉會，遂將採用中國各地民間樂種之元素的作品傳遞到臺灣，也造就了日後臺灣社會流唱著中國各地民謠或兒歌的主要因素。此時為堅守反共之立場，並鼓舞民心，更產生了許多愛國歌曲及歌頌領袖的樂曲。

1979年9月1日，臺灣成立了第一個職業樂團-台北市立國樂團使臺灣國樂的發展進入了專業的時代，接著於1981年11月文化建設委員會成立，也肩負起臺灣文化發展的使命。當時文建會以鼓勵

¹⁴ 1959年3月《城市歌聲》首次發表於台北市實踐堂舉行的王沛綸二胡獨奏會中。

¹⁵ 劉俊鳴，四川榮縣龍潭鄉人(1927~2001)，空軍指揮參謀大學中隊軍官39期畢業，在文大國樂系擔任教職。主要作品:出塞、向日葵等。

¹⁶ 董榕森，浙江紹興人(1932~)，政戰音樂系畢業。創立國立藝專國樂科，1969年創中華國樂團，並催生台北市立國樂團。主要作品:踏青、一葉蘭、七夕吟、西施等。

¹⁷ 林昱廷，國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授兼系主任。《臺灣二胡創作之探討》。2010全國高等藝術院校二胡創作學術論壇。2010年11月

國人創作及演出、發揚我國傳統民族音樂及培育音樂人才為主。1987年7月14日宣布「解嚴」後臺灣民主逐漸開放，導致本土意識漸漸受到重視，也更加速了對本土各方面的關注，基於對族群平等與多元文化意識的抬頭，在語言上，便開始了母語的學習。自1979年台北市立國樂團成立、1984年臺灣國家國樂團成立(當時之教育部實驗國樂團)以及專業教育需實踐與落實在創作與演奏，國內專業音樂教育體系的二胡創作此時邁向另一個階段。此時二胡創作背景除了專業及業餘樂團的需求之外，文建會也開始以委託創作的方式邀請創作樂曲，教育部也為了音樂比賽的需求，委託中華國樂學會辦理二胡比賽指定曲之創作。此時二胡作曲家之創作動因便以來自於公部門的委託創作為主，委託創作之付費制度也在這個時期開始建立。¹⁸

1989年後由於政府解嚴，兩岸正式展開交流，給了兩岸國(民)樂界一個良好的溝通管道，中國作曲家的作品也得以在臺灣正式演奏，臺灣的學子前往中國大陸拜師學藝逐漸成為國樂界的常態。有鑑於此，二胡作品的創作也因而反饋於中國的作曲者而產生新的創作手法。除此之外在此階段偶爾也可以見到西樂的作曲者以二胡作為創作的工具，並且藉由各種不同的形式呈現，臺灣的二胡創作進入了多元的時代。臺北市立國樂團自1988年起，便連續舉辦了五屆臺北民族器樂協奏大賽之二胡項目，自1993年起，以琵琶、二胡、笛子等三項樂器，輪流舉辦比賽，(2007年開始舉辦古箏項目)。除了職業樂團舉辦之比賽需向民間或專業作曲家邀稿，民間的團體為

¹⁸林昱廷，國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授兼系主任。《臺灣二胡創作之探討》。2010全國高等藝術院校二胡創作學術論壇。2010年11月

了演出的需求，也會邀請作曲家為樂團量身訂做樂曲。文建會在民族音樂創作比賽方面，也一直給予極大的支持與經費的協助。¹⁹

1996年文建會成立了「國立傳統藝術中心籌備處」，2007年與國光劇團、豫劇團、國家國樂團、民族音樂中心合併，成立臺灣藝術總處。此時本土化的觀念逐步轉化成更細緻、更具主體意識的「在地性」實踐，而臺灣二胡的創作也已經逐步走向專業作曲的時代。2000年後二胡作品的創作在曲式及創作目的上，皆與前期之發展大異其趣，此時標題音樂與非標題音樂共存，節拍與調號也越趨於複雜而富於變化。此時作曲者一面不斷在尋求二胡演奏創新的因素，多元與自由的創作空間也給予了二胡演奏家更多的挑戰與技巧的提升。為了邀稿之相關創作，也因應國內演奏家技術的提升而將演奏曲長動輒擴充至十分鐘以上，為了比賽之樂曲更是將寫作提升到二十分鐘以上。此時期之創作動因，除了年輕作曲家挑戰個人創作技術與獎項之外，接受委約或比賽受肯定所能獲得的獎勵金，也是不可缺少的因素。

2006年，由文建會所屬之國立傳統藝術中心將2002年以來連續舉辦四屆、發掘出劉學軒、陸檉、王乙聿等優秀國樂青年演奏家之「民族音樂創作獎」更名為「許常惠音樂創作獎」，希望繼續運用東方傳統文化元素，擴大舉辦音樂創作獎項，並有別於過去以「國樂」為主的創作型態，創作具有民族音樂風格之樂曲。徵選作品組別由2002年的「合奏曲組」、「室內樂組」，2003~2004的「協奏曲組」、

¹⁹林昱廷，國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授兼系主任。《臺灣二胡創作之探討》。2010全國高等藝術院校二胡創作學術論壇。2010年11月

「絲竹室內樂暨吹打樂組」，2005 的「合奏曲組」、「協奏曲組」改分為 2006 年的「民族器樂類」、「東方元素類」、「聲樂類」等三類項，同時均不限創作者的年齡與國籍。

當時任文建會主委的邱坤良²⁰指出：

傳統藝術中心民族音樂研究所將之前辦理的「民族音樂創作獎」正式取名「許常惠音樂創作獎」，個人認為具有相當重大的意義。如許教授對於我們民族音樂的貢獻，我們也期望這個獎項能獎掖更多的作曲家，為我們創造更多優秀的東方音樂。

2006 年創作類組中的「民族器樂類」，規定「作品以台灣地區通用之民族樂器為主」，為台灣找尋新演奏樂曲的意味濃厚；「東方元素類」創作內涵必需至少包含一項來自東方的傳統元素，強調有別於西方曲式、語彙進行創作；「聲樂類」的徵曲同樣強調東方文化的精神與特色，較為突破的是演唱方式與唱詞語文，均不設限。作曲獎項以許常惠為名，除了誌念許常惠教授在我國民族音樂所具有的特殊貢獻，同時也希望藉由許常惠在亞洲樂壇的高知名度，廣納各國的作曲好手參與。

筆者從此一名稱上以至於獎項內容與主旨的改變觀察過去歷年來之獲獎名單，發現從 2003 年即參賽，並於 2004 年、2005 年連續以不同器樂作曲並獲獎之陸標，以及從 2002 年參賽到 2003 年皆有獲獎的作曲家劉學軒，於 2006 年皆無參賽，或完全未獲評審青睞，

²⁰ 邱坤良。曾任國立藝術學院戲劇系主任、國立台北藝術大學校長、國立中正文化中心（國家戲劇院、音樂廳）董事長、文建會主委、早稻田大學訪問教授。

使得臺灣作曲家所創作之二胡作品在此系列共五屆之比賽中僅「西秦王爺」、「第二二胡協奏曲」、「弦二協奏曲」出線，數量較 2006 年單年總獲獎數 18 件作品僅佔六分之一，佔 2002 年至 2006 年「民族音樂創作獎」、「許常惠音樂創作獎」總獲獎之 32 件作品數約十分之一。其餘被列為當代創作之「呂泉生創作音樂」、「郭芝苑創作音樂」、「盧炎創作音樂」、「原住民音樂」、「漢族音樂」等當中，更無二胡作品的蹤跡²¹。

2006 年許常惠音樂創作獎比賽之後，即未見國立傳統藝術中心繼續舉辦相關作曲比賽，國內由官辦團體所舉行的大規模比賽，僅剩台北市立國樂團每年不同器樂項目的國際民族器樂大賽，所規定的初賽、複賽、決賽指定曲也由臺北市立國樂團自行決定。

2007 年後，在國內引領國樂演出動向之臺北市立國樂團及臺灣國家國樂團分別以不同定位重新以「樂季」之分期訂定年度展演目標與內容走向，兩團分別皆以根留傳統，輔以多方位進行各文化跨域的表演，並眺望國際舞台之方式定位。演出節目中幾乎沒有任何委託臺灣本土作曲家創作的樂曲，僅 2010 年 9 月曾委託作曲家朱雲嵩創作殼仔弦及大廣弦之作品²²。

本土二胡作曲家在 2003 年的民族音樂創作獎之後便較少推出大規格之二胡作品，2008 年由臺北市立國樂團所主辦之臺北市立民族器樂比賽之二胡決賽指定曲又巧為臺北市立國樂團團長鍾耀光自身之創作，本土作曲家無形中減少了一次發表大型作品的機會。2009

²¹ 獎項設置沿革來源:國立傳統藝術總處籌備處/台灣音樂中心網頁：<http://rimh.ncfta.gov.tw/rimh/ntwmusic.asp>。瀏覽日期 2010/10/13

²² 台北市立國樂團。2009~2010 節目樂季刊。

年劉學軒發表大提琴與二胡雙協奏曲後，至今尚無大型作品誕生。日後臺灣從事樂曲創作者，便漸漸將其寫作的方向調整至較具實驗性，或投入較通俗的流行音樂市場，試圖另闢作品演奏及發表的空間。

在此兩大創作條件不利於發展專業作曲之下，意即臺灣之中生代作曲家較無有利之時空環境及動力進行創作，而年輕作曲家或身兼演奏家對於挑戰大舞台也較無動力，於是作曲及演出不限制形式、偏實驗性質的跨界樂團，便應運而生。

第三節、小結

音樂創作是一項複雜的工程，從作曲家體會自生活靈感所產生的基礎樂念，到一首樂曲被創作完成後交給演奏家演出進行二度創作，致公開發表，最後傳遞給聽眾使其各有體會，是一連串創作者對於大環境美的認知與創作技巧的結合。

音樂創作作為一種藝術創造，它既是一種表現時代精神和思想的藝術實踐，又是一種表達自我和他人內心的精神活動；它既是一種受音樂審美經驗支配的創造性勞動，又是一種把內心體驗改造成音響結構的創造性勞動。²³

²³王次炤，《音樂美學新論》。中國北京：中央音樂學院出版社，2003.12，p123

創作者進行創作的過程來自於對生活環境的感受，表達了對時代與社會環境的想法，最後以具體的創作技巧落實音樂，將內心的體驗轉化成音響的形式。在創作的過程中，作曲家除了利用音樂表達出自身的感受之外，有些時候也反映了他人或整個社會環境的整體氛圍，甚至對於過往的回憶或對未來生活的期望有所反動。於是我們可以推得，一位以創作為業²⁴的作曲家，其一生所受之作曲訓練，生長生活的環境背景，以致於大環境的生成與建構，必定影響其日後創作的理念、創作技巧的使用與實踐，甚至影響到一首樂曲的成功與否。

臺灣的作曲家大多曾接受紮實的西洋音樂教育，並將西洋音樂教育的體制嵌入臺灣整體的音樂教育，而處處影響國樂的發展方向。當今臺灣作曲趨勢已無明顯國樂或西樂之分，融合各項素材進行創作已成為主流。

國樂創作經早期的自發創作、政府獎勵創作、公開比賽徵稿，具代表性之大型作品為數不少，然而最近十年該類大型作品的數量卻無顯著增加、知名度也普遍不高，反而具實驗性質與較通俗之流行音樂、電子音樂的私人獨立創作取而代之蓬發展，顯示臺灣作曲的環境由政府有計畫且持續的鼓勵，正逐漸轉變為民間樂團努力營運以爭取政府補助之各自發展。雖然在多元創作風氣持續蓬勃且開放的氣氛下，大型二胡作品數量仍無顯著增加，顯示臺灣的作曲大環境並無足夠之誘因鼓勵作曲家進行創作。作曲家即便有意，卻也無力進行大型作品的創作。此種趨勢下作曲家遂改變方向並以節省

²⁴筆者註：業乃包括事業及志業，並不受專業或業餘創作身分之限制。

成本為主要考量，結構簡單篇幅簡短甚至較為通俗的小型作品便取而代之開始成長。編寫這類小型作品的創作使其規格與篇幅始終流於簡單而難以產生代表性，而造成許多作品多是歷經世界首演之後，便乏人問津的景象。政府的支持與獎勵創作誘因為改善大環境之主要方法，而繼續保持臺灣多元創作之風氣與刺激相關人才的創作，更是值得全民關注與發展。



第三章

臺灣二胡作品現況概述

第一節、不同背景作曲家二胡作品之歸納

臺灣近十年的二胡作品數量繁多，從 2001 年開始至 2010 年共有 18 位作曲家合計創作了約 38 首，包含了不同風格、不同形式以及不同篇幅等多樣化的作品，作曲家也可依所受專業教育之差別分成四類。本節筆者主要將以資料蒐集統整的形式，以表格來直接呈現臺灣二胡作品與作曲家的創作成果，讀者可以透過表格觀察到不同背景的作曲家所編寫的樂曲中之概要資訊，包括作曲者、曲名、樂章段落形式、拍號、伴奏形式及時間等資訊，來歸納近十年臺灣二胡作品創作的脈絡與方向。

下表筆者將近十年臺灣作曲家所創作之二胡作品作全面性的蒐集整理，將作曲的年代、作曲家的身分、曲目名稱、曲目結構、拍號、演奏形式與演奏時間等做表格式的呈現，希望有助於分析這十年內所創作二胡作品。部分資料上的空缺乃資料蒐集上暫受不可抗拒因素之限制，期待未來愈進行再研究者可以補齊此不足。筆者並且依作曲者不同專業之背景進行分類，共有四大類。編號①代表作曲者不會演奏二胡但曾主修過作曲②代表作曲者會演奏二胡但並非主修作曲③代表作曲者會演奏二胡也曾主修過作曲④代表作曲者不會演奏二胡也不曾主修過作曲，請見表一：

時期/ 項目	年 份	作 曲 者	樂 曲 名 稱	樂 曲 分 析		演 奏 形 式	備 註	演 奏 時 間	
				結 構	拍 號				
多元創作期(2000-迄今)	2000	① 劉學軒	1.二胡協奏曲	三樂章	4/4、3/8、 2/8	1.國樂團 協奏 2.有鋼琴 伴奏		約22分 鐘	
		② 劉俊鳴	2.親情			獨奏			
	2001	① 劉學軒	3.秋樂、冬雪、 春華、夏風暴四 季選曲	四首單 樂章	春華	12/8	絲竹樂 伴奏	高胡	4分26 秒
					夏風暴	3/4			2分48 秒
					秋樂	3/4			2分18 秒
					冬雪	4/4			3分33 秒
			4.港都、春花、 夜雨	單樂章	4/4	民族室 內樂作 品	高胡	3分26 秒	
	5.漢宮秋月(新 編)	單樂章	3/8、2/4、 3/4、2/4		二胡	6分50 秒			
	2002	① 劉學軒	6.山林之秋	單樂章	3/4、4/4	絲竹樂 隊伴奏	二胡	約4分 鐘	
			7.送別	單樂章		絲竹樂 隊伴奏	高胡	約10分 21秒	
	2002	③ 王乙聿	8.福爾摩莎綺想	單樂章		弦樂團 伴奏	雙二胡	約7分 48秒	
2003	③ 陸標	9.西秦王爺	單樂章	1/4、4/4、 2/4、3/4、 3/8、2/8、 5/8、4/8	1.國樂團 協奏 2.有鋼琴 伴奏	二胡	約16分 半鐘		
2003	① 劉學軒	10.第二二胡協 奏曲	三樂章	4/4、3/4、 5/4、6/4、 7/4	國樂團 協奏	二胡	約22分 鐘		
2003	③ 王乙聿	11.弦二二胡協 奏曲	三樂章	3/8、6/8 2/8、4/8、 5/8	1.國樂團 協奏 2.有鋼琴 伴奏	二胡	約24分 30秒		

↺	2004.	①.	12. 鰱蚌相爭.	單樂章.	.	無伴奏.	琵琶、 中胡二 重奏.	約 4 分 30 秒.
↺	2004	①.	13. 二泉 (改編自 華彥鈞二泉映 月).	單樂章.	4/4.	南管樂 團伴奏.	低音二 胡.	約 6 分 30 秒.
			14. 冷山.	單樂章 多段體.	4/4、3/4、 2/4.	絲竹樂 隊伴奏.	殼仔弦.	11 分 37 秒.
↺	2005.	①.	15. 陪我看過四季的 春風、你是一股特 別的習風、催發你 一直沒有離開、僅 待等待的船、寂寞 的思念、夢裡的眼 睛、實在紅塵裡等 待、靜夜午夜鐘聲 的聲。	.	.	.	二胡.	.
↺	2005.	①.	16. 弦琴對.	單樂章.	無拍號.	無伴奏.	二胡、 揚琴二 重奏.	約 2 分 鐘.
↺	2006.	①.	17. 油紙傘下的 回憶.	單樂章.	4/4、5/4.	國樂團 協奏.	二胡.	約 12 分 鐘.
↺	2006.	①↺	18. 柴山撥秀.	大三段 協奏曲 式.	4/4、2/4.	國樂團 協奏.	二胡.	.
↺	2006.	①.	19. 思親.	單樂章.	.	高音薩 克斯風 半奏.	二胡與 高音薩 克斯風 二重奏.	約 9 分 37 秒.
↺	2007.	④.	20. 老鼠娶親.	單樂章 多段體.	4/4、3/4.	弦樂團 協奏.	.	約 24 分 鐘.
↺	2007.	①↺	21. 惑.
↺	2007.	①↺	22. 幻影.	單樂章.	.	電子伴 奏.	.	約 5 分 鐘.
↺	2007.	①↺	23. 何日君在來.
↺	2008.	③↺	24. Taiwan folk	單樂章.	.	電子音	二胡.	約 2 分

		王乙聿	song rhapsody			效及多部二胡混聲		40 秒
+	2008	①+ 任真慧	25 行次西郊	單樂章		鋼琴伴奏	二胡	約 18 分鐘
+	2008	①+ 許治民	26 米亞、刺繡、想念、春風、宿命、愛戀、異國、桃花、影子、五拍	獨立樂曲		爵士配器配樂	二胡與爵士樂之演奏專輯	每首 4-5 分鐘不等
+	2008	①+ 鍾耀光	27 快雪時晴	三樂章	4/4、3/4、2/4、7/4、5/4、6/4、8/4	國樂團協奏	二胡	約 24 分鐘
+	2009	②+ 王銘裕	28 夏的天空	獨立樂曲	3/4	環境音效、豎琴、小提琴、大提琴	二胡演奏專輯	約 5 分 05 秒
+	2009	①+ 郭宗翰	29 海星	獨立樂曲	4/4	鋼琴、二胡、排笛	二胡演奏專輯	約 5 分 24 秒
+	2009	①+ 郭宗翰	30 凜	獨立樂曲	3/4	鋼琴伴奏	二胡演奏專輯	約 5 分 27 秒
+	2009	①+ 劉學軒	31 霸王別姬二胡與大提琴雙協奏曲	單樂章 多段體	4/4、3/4、2/4、1/4、2/2	國樂團、管絃樂團伴奏	二胡部份樂段使用 c-g 定弦	34 分 02 秒
+	2009	③+ 王乙聿	32 第二二胡協奏曲			協奏	二胡	
			33 C'est la vie	單樂章	5/4、4/4、6/8、2/4、3/4	二胡、大提琴、鋼琴三重奏	二胡	約 7 分鐘
+	2009	③+ 蘇文慶	34 音詩畫一秋			協奏	中胡	
+	2009	①+ 蘇文慶	35 甄樂	單樂章		電子伴	二胡	約 5 分

		劉昱昀				奏		鐘
+	2010	③ 趙書雨	36 客調狂想	單樂章	4/4	鋼琴伴奏	二胡	約5分 13秒
+	2010	① 李志純	37. Provincia	單樂章	4/4、5/4、 7/4、8/4、 3/4、6/4、 4/5+8/1 2/4、7/8 (4/4+8/1) (5/4+1/16) 5/8、時間 記譜	無伴奏	二胡	約9分 鐘
+	2010	① 朱雲浩	38 殼仔弦、大廣 弦與樂隊		2/4 3/4 4/4		殼仔 弦、大 廣弦	約十二 分鐘
+	2010	① 董昭民	39 龍舞					
			40 羅盤(2010)一 二胡與弦樂四 重奏			弦樂四 重奏	二胡	

資料來源：研究者整理

由表一可以觀察到，筆者將近十年內利用二胡進行創作之作品之：作曲者、曲名、樂章段落形式、拍號、伴奏形式及樂曲時間長度等進行整理之結果，共有 19 位作曲者分別創作了 38 首樂曲，主要表現的樂器為二胡。高胡、中胡、殼仔絃及大廣弦等則略居次要。本研究僅針對三重奏以下之二胡作品進行探討。伴奏形式從大型編制的國樂團、管弦樂團伴奏、弦樂團，到絲竹樂隊形式、南管樂形式皆有，愈後期之樂曲伴奏或重奏形式愈多元而愈無限制。

筆者如上述將作曲者依專業背景的不同分成「不會演奏二胡但主修過作曲」、「會演奏二胡但並非主修作曲」、「會演奏二胡也主修

過作曲」及「不會演奏二胡也不曾主修過作曲」四類，可以在目前所蒐集到的 38 首曲目中，得出 18 位作曲家的背景屬性— 18 位作曲家中，有 12 位屬於不會演奏二胡，但主修過作曲，佔 66.666%；18 位作曲家中，有 1 位會演奏二胡，但不曾主修過作曲，佔 5.555%；18 位作曲家中，有 5 位不但會演奏二胡，還主修過作曲，佔 27.77%；18 位作曲家中，沒有同時不會演奏二胡，也不曾主修作曲的，佔 0%。見表二：

【表二】 作曲家分類統計表

作曲家分類	①不會演奏二胡，曾主修作曲	②會演奏二胡，不曾主修作曲	③會演奏二胡，曾(或現)主修作曲(含國內外作曲課程)	④不會演奏二胡，不曾主修作曲
所佔比例	66.666%	5.555%	27.77%	0%
人數比	12/18	1/18	5/18	0/18

資料來源：研究者整理

由此可知，在近十年內臺灣二胡作品的數量最主要是由①主修作曲但不會演奏二胡的作曲家最多，達 66.666%。③會演奏且曾習作曲的比例佔第二，達 27.77%。②會演奏二胡，不曾主修作曲及④不會演奏二胡也不曾習作曲的作曲家僅佔相當些微的比例，總合為 5.55%左右。筆者認為，現代二胡作品的產量與質量不可單一仰賴主修作曲的作曲家，僅主修二胡而未修習過作曲的演奏家也可嘗試以演奏家的身份與學識進行創作，為二胡作品的多樣發展盡一份

心力。

第二節、不同背景作曲家二胡作品之比較

第一節筆者以表格和數據歸納 2001~2010 之間不同背景之臺灣二胡作品，本節將進一步運用不同之角度分析同類型或不同類型的作品，也將因此獲得更為客觀且多元的數據與資訊。包括：重要作品分類比較表；按不同創作形式比較表；運用臺灣音樂元素進行創作歸納表等。

在曾獲得民族音樂創作獎或重要比賽中之指定曲之作曲家，於獲獎作品中所使用的拍號通常較為複雜，多設定為混合拍子，以增強樂曲的動感和舞蹈性。演奏的總時間長也由於比賽規格的要求而通常達到二十分鐘左右。劉學軒的霸王別姬更長達 34 分鐘。見表三：

【表三】 重要作品分類比較表

作曲家	曲名	拍號	演奏時間	創作年份
劉學軒	二胡協奏曲	4/4、3/8、2/8	約 22 分鐘	2000
	第二二胡協奏曲	4/4、3/4、5/4、6/4、7/4	約 22 分鐘	2003
陸樺	西秦王爺	1/4、4/4、2/4、3/4、3/8、 2/8、5/8、4/8	約 16 分 30 秒	2003
王乙聿	弦二協奏曲	3/8、6/8 2/8、4/8、5/8	約 24 分 30 秒	2003
鍾耀光	快雪時晴	4/4、3/4、2/4、7/4、5/4、 6/4、8/4	約 24 分鐘	2008

劉學軒	霸王別姬	4/4、3/4、2/4、1/4、2/2	34分02 秒	2009
-----	------	---------------------	------------	------

資料來源：研究者整理

從表三中另外可以觀察到，創作年份在 2003 年至 2008 年之間並無其他作品發表之記錄，直到 2008 年鍾耀光為二胡民族器樂大賽所撰寫的快雪時晴以及劉學軒為 NCO 委約創作的霸王別姬為止。

2005 年後的作品，在演出形式及內容上雖然越來越多元，寫作規模卻越來越小，所需的演奏人數也越來越少，部分的作曲家嘗試將二胡音樂與西方樂器統合編寫，成為新的視聽效果，也有不少演奏家委託不同背景的作曲家進行跨界的創作，其中不乏對既有的樂曲做改編，或融入電子音樂音效等元素，成立私人工作室進行專輯錄製並發行的現象也越來越廣泛。而演出的編制，也慢慢從國樂團協奏及傳統絲竹樂隊伴奏的形式，新增西洋弦樂團的加入，或單一選取聽覺舒適、不論樂器編制的組合進行創作，部份小編制的樂團甚至加入了搖滾樂及爵士樂。這十年內臺灣的國樂除了職業樂團所帶領的大方向外，在前十年進入尾聲而呈現另一種小而美、跨界且具實驗精神的小團體時代。見表四：

【表四】 以不同創作形式創作之作品比較表

作曲家	曲名	編制	演奏時間	年份
董昭民	思親	二胡與高音 薩克斯風	約 9 分 37 秒	2006
李哲藝	老鼠娶親	二胡與弦樂 團	約 24 分鐘	2007

朱雲嵩	幻影	二胡與電子 配樂	約 5 分鐘	2007
王乙聿	Taiwan folk song rhapsody	電子音效與 多部二胡混 聲	約 2 分 40 秒	2008
許治民	登峰造極專輯	二胡與爵士 樂	平均約 4 分鐘	2008
王銘裕	夏的天空	二胡、音效、 大、小提琴與 豎琴	約 5 分 05 秒	2009
郭宗翰	海・星	二胡、鋼琴、 排笛	約 5 分 24 秒	2009
王乙聿	C' est la vie	二胡、大提 琴、鋼琴三重 奏	約 7 分鐘	2009

資料來源：研究者整理

在多元文化創作環境刺激的氛圍薰陶之下，無論樂曲的命名、主題，或演奏的長度，不但沒有限制反而額外具有彈性和空間，此類作品有別於傳統大型的作曲比賽限制了曲目長短和特定題材，反而能讓不同作曲家不受專業身分的束縛而能恣意創作，帶來更多彩且具時代活力的作品。

最後，筆者將作品中帶有臺灣音樂素材之曲目做另一歸納與整理，可以發現，這部份曲目的數量並不多。見表五：

【表五】運用臺灣音樂元素進行創作之作品

作曲家	曲名	使用之臺灣音樂 素材	年份
劉學軒	港都、春花、夜雨	臺灣民謠	2001
陸檉	西秦王爺	臺灣北管素材	2003
劉學軒	第二二胡協奏曲	臺灣鄒族民歌	2003
王乙聿	弦二二胡協奏曲	臺灣歌仔戲、臺灣民謠	2003
朱雲嵩	油紙傘下的回憶	臺灣客家音樂	2006
王乙聿	Taiwan folk song rhapsody	臺灣民謠	2008
趙書雨	客調狂想	臺灣客家音樂	2010

資料來源：研究者整理

以上具有臺灣音樂元素的作品中，大多數為因應作曲比賽而進行的創作，樂曲中或多或少加入歌仔戲、南北管、客家山歌或原住民之音樂素材。此類作品數量並不多，離開作曲比賽後的創作篇幅也愈來愈小。

從以上三種不同角度所觀察的臺灣二胡作品，可以發現其中以不同創作形式或風格的作品在數量上最為豐碩，以投稿參加作曲比賽的樂曲曲目平均演奏時間為最長，具本土臺灣音樂元素的樂曲可分為有參賽或無參賽作品，有參賽的作品曲目編寫較為複雜，演奏時間較長，需要的演奏技巧也較高，相對無參賽作品則較為單純，數量上也不多。在此可以進一步比較發現，雖然 2005 年之後二胡作

品的創作並無經過比賽的篩選，數量上卻不見減少，樂曲素材和形式的選擇甚至更為多元，傳播的方式也從傳統單純在舞台上的演奏擴充到電子媒體上的宣傳，充分發揮臺灣自由創作的風氣與空間。

第三節、小結

從本研究前兩章所概述的臺灣二胡作曲家的學習環境背景及作曲家的創作環境可以得知，現今作曲家在編寫作品的方式，大部分已經經由臺灣多元的音樂環境而有許多不同的撰寫方式與個人創作空間，創作的動機因素既影響了作曲的目的，也改變了音樂創作的方向。而至今臺灣國樂與西樂作品的建立大部分也仍受西洋現代音樂曲式與作曲理論的影響，在校主修作曲的學生，被規定以無調性音樂進行創作基礎的學生仍相當多。二胡作品在 2001~2005 年之間有文建會民族音樂創作獎項的設置，激勵了一定數量具本土意識作品的誕生，2006~2010 由於音樂創作獎取消，職業樂團向外委約創作率也逐漸趨近於零，導致有作曲專業能力的作曲家逐漸改變寫作方式，以接受委約創作架構較簡單的小品或者集體創作融合各種音樂元素的實驗樂曲居多。以往在舞臺上才能發表新作的模式，也由於網路科技的發達，在私人設立的工作室透過電腦音樂工程完成樂曲並上傳到網路媒介供觀眾欣賞的情形與日劇增。現今利用網路宣傳的作曲家或演奏家，也嘗試在不同條件的演出場合，與觀眾進行交流與對話，專輯的錄製也成為替代節目單的最好方式。

本章透過表格呈現臺灣二胡作品在數量及創作方向的變化，並透過不同作曲者的身分交叉呈現不同之結果與結論。



第四章 三首作品分析

第一節、劉學軒《二胡協奏曲》第一樂章

《二胡協奏曲》是劉學軒於 2000 年二胡民族器樂大賽所創作的樂曲，此作品作為當時技巧性較高的作品，一般演奏過的演奏家或國樂系所的學生均認為此作品是一首跳脫二胡傳統樂曲形象、音樂個性鮮明及富有一定挑戰性的一首樂曲。據劉學軒今年接受筆者訪談第三號二胡協奏曲「霸王別姬」時，也談到當時創作第一號二胡協奏曲《二胡協奏曲》的動機，一部分乃樂團委約，一部分為獻給其夫人。就功能性而言，較高需求的二胡演奏技巧，也為刺激當時臺灣的二胡演奏家，冀求提升臺灣二胡的演奏水平。他說：

…我的前兩個二胡作品都有功能性，第一號就是我想要寫一個很難的東西讓二胡的作品在技巧上面可以向上提升，在技巧上有一些演化，就像帕格尼尼一樣的曲子，大家覺得帕格尼尼當時的曲子是不可能演奏的，事實上它就是強迫把小提琴的技術進化了，加上後來柴可夫斯基再把小提琴協奏曲的技巧提升，現在譚盾寫的小提琴協奏曲甚至聽起來就像二胡，所以沒有什麼是不可以的。所以我寫第一號其實說起來也並不是太難，並沒有超出前人所設定的範圍太遠，只是

對當時台灣的二胡界來說有比較大的挑戰，但對大陸的演奏家來說可能剛好，我寫曲子從來都不是以台灣人的界線為界線，如果真是這樣，大概也不會產生第一號跟第二號二胡協奏曲。²⁵

這首樂曲於發表時確實曾掀起海峽兩岸二胡界的廣泛討論，探討此曲迥異的音樂風格使否合適於二胡演奏，一般認為以西方樂曲創作為學習背景的劉學軒，創作此曲可能更適合於小提琴，於是產生了諸多正反兩極的評論。以現今的演奏和創作技巧而言，此作品的演奏與難度已非之最，風格至今時而貼進西樂現代作曲，時而利用本土音樂元素的作品也具有一定數量，國內演奏家的技術水平也有所提升。這在在顯示了時代的進步及作曲家日益寬宏的視野。

筆者將劉學軒之《二胡協奏曲》做為作曲家四種背景分類中「不會演奏二胡但主修過作曲」之作曲家代表，以下為曲式分析之表格

【表六】劉學軒二胡協奏曲第一樂章曲式結構表

樂曲段落	小節數	素材運用	速度變化
I	1~12	A 段	♩=58
II	13~24	B 段	♩=58
過門	25~30		♩=108
III	31~42	B 段	♩=108
IV	43~51	C 段	♩=108
V	52~61	B 段	♩=108

²⁵ 2010 年 10 月 13 日，筆者於劉學軒永和之住所之訪談資料。

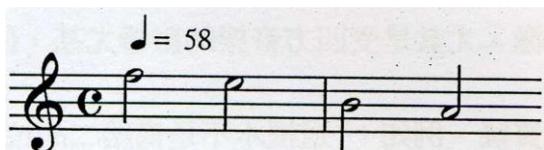
過門	61~65		♩=108
樂曲段落	小節數	素材運用	速度變化
VI	66~90	A 段	♩=108
過門	91~94		♩=108
VII	95~119	C 段+B 段	♩=108
VIII	120~131	B 段	♩=108
IX	132~140	C 段	♩=108
X	141~166	D 段	♩=112
X I	166~176	基本素材再現	♩=112
過門	178~181		♩=108
Coda	182~203		♩=132

資料來源：出自王甄羚。劉學軒《二胡協奏曲》之作品研究。

此樂章以 F、E、B、A 四個音作為全曲的主要基本素材，再由這四個音發展出四個主題素材、十一個段落加上一個尾奏。四個主題素材分別為 A、B、C、D 段，A、B、C、D 段指的是各樂段發展的素材，以這四個主題素材做為基礎，再透過各種作曲手法進行發展。

26

【譜例一】基本素材 F、E、B、A



²⁶王甄羚，〈劉學軒《二胡協奏曲》之作品研究〉。國立台灣師範大學民族音樂研究所，碩士論文，民國 96 年 2 月

【譜例二】D 段主題發展



第二節、王韻雅²⁷《弦琴對》

《弦琴對》創作於 2005 年，作者時為國立中山大學音樂系碩士班主修作曲之碩士生。此曲為二胡及揚琴之二重奏，後亦置於作者碩士畢業論文中研究曲目之一。作者取名《弦琴對》，「弦」即二胡，「琴」即揚琴，「對」則有對話、對立及對等的意思。

筆者觀察王韻雅的音樂學習背景，以演奏揚琴及西樂現代音樂作品為主，以其學習及創作背景而言，與劉學軒同時受過西樂及國樂的教育相當類似而引起筆者注意。而其畢業論文中主張運用西方現代的音樂創作技巧，結合東方音樂所講究的線條及音色概念也實際的落實在自己的作品之上，將傳統樂器的音樂思維轉化為符合當代音樂的創新精神。

王韻雅《弦琴對》雖為二重奏的編制，但主要構思是以二胡為主奏，揚琴為輔奏。二胡為弓弦樂器，揚琴則為擊弦樂器，於音色

²⁷ 王韻雅，畢業於前金國小、道明中學、新莊高中音樂班主修揚琴，師事林佩娟。高中起學習作曲，師事謝雅德。後經保送甄試進入國立中山大學音樂系，主修作曲，師事李子聲、陳樹熙。後考入國立中山大學音樂研究所，主修作曲，師事趙菁文、李子聲。曾以作品「娃娃的魔力」入選 2001 文建會「全國兒童音樂短劇創作獎」

及演奏技法上皆大不相同，因此能創造出多種聲響織度上的變化與對比張力，二胡引導揚琴將音樂線條持續的營造出不同的音色與氛圍，借由兩者的互相對話來呈現完整的意思。²⁸

筆者從作者自身的樂曲分析中發現，作者並未將西洋的調性、調號或中國音樂中嘗使用的調式做標明，也無表情術語等要求，僅將全曲於樂譜上載明為 38 小節，且小節上的標示全以虛線來表示。作者僅解釋，希望全曲有一貫的音樂線條延續，不需要刻意的段落中段與休止。雖有樂句起伏及音樂情緒上的轉換，但樂句銜接之間皆有所關連，須逐句形成一氣呵成的音樂全貌²⁹。此現象令筆者感到懷疑，是否現代西方音樂作曲中，並無固定的旋律創作方式，或在可知的 C 大調記譜上可較無限制的使用臨時升降記號，此部分應再加以研究。相較於曲式結構的建立，作者對於此部作品則有更詳細的詮釋指令，筆者於此章節中不加以復述。曲式分析見表七

【表七】弦琴對 樂曲分析表

段落	小節數	拍號	速度
A	1~33	無	$J=70$
B	34~38	無	$J=50$ 速度轉慢、稍自由的

²⁸王韻雅，〈運用傳統樂器創作之理念與實踐—以我的作品為例〉。國立中山大學音樂系研究所，碩士論文，民國 96 年 6 月

²⁹ 同上。

對句特色強烈。力度上由二胡強力開頭後由弱漸強接到揚琴。

見譜例三

【譜例三】弦琴對 第 1 小節

二胡

揚琴

$\text{♩} = 70$

sf *f* *pp* *mf*

f *p* *mf*

揚琴和二胡分別於此小節製造特殊聲響，揚琴以掀開琴蓋用琴竹劃過弦發出金屬的聲音，二胡則以拍蟒皮製造鼓類的效果。見譜例四：

【譜例四】弦琴對 第 7 小節

a tempo

7

(拍擊琴皮)

sf *p* *mf* *pp* *mf* *pp* *f* *f* *ppp*

(掀左琴蓋，以琴竹尾端撥最左個琴弦)

(敲擊面板)

f *p* *pp* *mf* *pp* *f*

21 小節至 24 小節以快速的 32 分音符營造整首樂曲織度最密的小節，25 小節進入終止感較為強烈的泛音段。

【譜例五】弦琴對第 21 至 25 小節

在《弦琴對》的創作概念上，主要旋律方面是以二胡為主，而揚琴為輔的方式進行創作，特別揚琴在聲響上利用其殘響來輔助二胡。作者藉由樂器個別的特色及演奏法的差異做出特別的音樂效果，亦希望能夠在聲響織度及音響交織上，找到對比及平衡的關係，讓二胡與揚琴能夠獲得最和諧的音樂共鳴。演奏時須注意譜上記載之表情強弱記號，並儘可能將大小聲的對比做得細微。全曲曲譜請詳見附錄四。

第三節、趙書雨³⁰《客調狂想》

客調狂想是一首運用臺灣客家民族的音樂素材進行創作的二胡獨奏曲。作者藉由客家山歌、採茶歌的音樂元素為主，在結合西方的作曲技法的同時，將其曲式，功能和聲之概念帶入創作之中，將中國音樂中注重橫向旋律線條發展的同時，也加入了縱向的和聲概念以及技法上的運用。曲中多處將二胡的風格特性融合小提琴快速高音之暫留技法，也多保留二胡在傳統中多樣性的演奏風格性與技巧，如滑音、打音等。此樂曲的建立無論在演奏技法上，或是素材的運用上，對臺灣本土二胡音樂作品的發展具有積極性的意義。

客調狂想此曲創作結構上主要是以三個大段落加上四小節的引子與一個小型華彩樂段所構成。整曲的曲式結構為依序為引子、A 小快板、華彩、B 行板、A” 急板。曲式分析見表八：

³⁰ 趙書雨，1983 年生，4 歲便開始接觸鋼琴，於 1999 年正式學習中國竹笛與長笛，次年便以優異成績推薦甄試保送台灣藝術大學主修中國竹笛，副修鋼琴。並於就學期間廣泛充實音樂素養，積極研究指揮法、理論作曲，曾多次擔任獨奏、指揮、作曲以及編寫獨奏曲伴奏。2005 年迄今投入音樂創作，並為增加自身音樂性，而潛心錄音工程，其重要作品有室內樂四重奏『出遊』、『思念套曲』、重金屬音樂『ThunderMoon』、古箏三重奏『艷+』、鋼琴小品十餘首，二胡獨奏曲客調狂想。現就讀於國立台灣藝術大學中國音樂系碩士在職專班，主修作曲。

【表八】客調狂想曲式結構表

段落	小節數	拍號	調性	表情記號	速度
引子	1- 3	4 / 4	G 羽	驚喜的	Tempo Rubato
A 段	4 - 36	4 / 4	G 羽	熱烈的	熱烈的 小快板
華彩	37-42	4 / 4	G 羽		
B 段	42 - 67	4 / 4	D 角	詼諧的	行板
A" 段	68 - 124	4 / 4	G 羽	逐漸漸快 至熱烈的	急板

資料來源：研究者整理

在演奏技巧方面，演奏家需特別注意指法與換把位的安排，尤其進入 A" 段急板段落後，中高音暫留指使用之方式依不同演奏者皆有不同順手的指法以及把位設定。而在此種較偏技術性展現的二胡樂曲中，設計合適的指法與把位，將可使演奏者在技術上的負擔降到最低。見譜例六：

【譜例六】客調狂想 113~121 小節



資料來源：研究者整理



第五章

結論

臺灣是一個具有多元文化背景的地區，無論從飲食、生活、語言到信仰等，都可以感受到多元融合或至今仍有所衝突的現象。在當今的二胡創作樂曲中，也同樣反映了這樣的特色。過去多年來，在許多二胡前輩與年輕作曲家的努力建構下，創作出不少優秀的作品，也為臺灣二胡的基礎打下了良好的根基。

時代與社會環境不斷在改變，政府政策的走向更常常隨著政黨勢力的交替而改變，職業樂團也必有其配合政府或者引導政府的施政方向³¹。在 2003 年本土二胡作品在質與量皆達到最大值的高峰後過後，大型二胡作品之數量便越來越少，其原因或可歸咎於文建會至 2007 年後便不再舉辦創作音樂比賽，或可歸咎於接續之職業樂團並未繼續鼓勵國人創作含本土音樂元素大型之作品，致使作曲家無合理之誘因進行寫作。另外本土作曲家本身無積極創作的抱負，也導致大型作品產量逐漸減少。這樣的環境使目前專業科班之學生畢業音樂會依舊以演奏大陸作曲家之作品居多，學生無從選擇，且具實驗性質、未受時代考驗的台灣作品學生也不敢貿然使用，使得能夠在音樂會被演奏之作品被迫回到演奏大陸作品。

臺北市立國樂團團長鍾耀光在其任內(2007 至今)廣泛嘗試與國際接軌，利用其身兼作曲家之身分廣泛創作並邀請世界各地的演奏

³¹ 2010 年 11 月 10 日，筆者於實踐大學旁星巴克咖啡訪談李哲藝之資料。

家進行演出交流，將國樂團演出的形式逐漸推向國際，演出形式多元。其所策劃之演出最明顯的特色便是一以其編寫之西樂器獨奏或西方室內樂合奏，同時輔以國樂團協奏的形式居多，演出作品也以其個人自身創作之作品及傳統樂曲舊曲新編形式居多，獨奏家則多為邀請西方獨奏家或來自中國大陸的演奏家為主，較少機會提供本土作曲家發表作曲空間的機會³²。未來若能夠提供本土作曲家甚至非專業創作的演奏家嘗試創作更多作品之邀約，無論作品質量好壞，對於臺灣本土國樂創作環境的改變是利多於弊。

臺灣國家國樂團自 2008 年從「實驗國樂團」改名為「臺灣國家國樂團」開始，便以臺灣國家級的樂團為定位，較臺北市立國樂團更為探索具臺灣文化本土意義的演出形式。自 2009 年 10 月蘇文慶擔任客席指揮起，也積極委邀國際的音樂名家進行合作，更包括香港中樂團及新加坡華樂團的指揮來客席指揮，欲與不同文化團體及名家交流合作等方式來呈現多樣化的面貌。演出作品形式多元，多為在既有作品下進行不同詮釋的演出，偶有穿插樂團委約台灣作曲家所創作的作品，獨奏家則多選用樂團內之演奏員³³。以本土作品發展或演出為樂團主流方向並符合國家樂團的使命，若能在演出節目企劃中增添更多不同風格的作品，使節目的色彩更為多元，對於刺激新一代年輕聽眾投入國樂的演出或推廣將更有動力。

自 2000 年甫成立的小巨人絲竹樂團，被其定位為「專業的業餘樂團」，戮力於發展具臺灣本土特色的現代國樂。樂團節目經營具許

³²臺北市立國樂團樂季季刊。2007~2010 年。

³³臺灣國家國樂團樂季季刊。2007~2010 年。

多不同面向，除了深入擷取特有的審美思想、文化內涵與哲學觀外，更積極的建立源自臺灣、代表臺灣的新時代音樂精神。隨著近兩年兩岸交流較過去又更為深入及頻繁，其演出節目規劃除了培養國內新一代的演奏人才之外，更與許多中國大陸年輕演奏家、作曲家互相學習指教，期待在臺灣國樂發展逐漸成熟蓬勃之際，能夠進一步透過實際展演把具有臺灣本土特色的國樂風格及思維推展到兩岸暨國際市場。

無論是臺北市立國樂團所前進的國際舞台、臺灣國家國樂團的由本土作品立足，或者是小巨人絲竹樂團以年輕一代演奏者為其演出的基礎動能，筆者認為大環境的變動一定會影響作曲家或演奏家創作的方向及演奏的心態。包括文建會對於國內各藝文團體的補助及各種有利於創作行為活動的舉辦，另一則為國內職業樂團策劃的節目動態。二十一世紀初始的十年之間主要具代表性作品的來源來自作曲比賽的邀約和樂團的委約創作，不過數量上並沒有與日俱增，至今大型作品的數目仍停留在當初比賽中獲獎的固定幾首作品。在此環境下，可鼓勵的是如今臺灣的作曲家或者演奏家已經慢慢改變創作形式，在至今二胡音樂的創作中，慢慢嘗試將作品融入了許多中國大陸所不擅使用的新元素。包括本土音樂元素，例如客家山歌、歌仔戲調、原住民音樂素材等，或大膽將重金屬搖滾、爵士、藍調音樂及電腦音樂工程及音效等加入作品，技巧雖不見得成熟，不過這反映了臺灣時時刻刻都在進行多元文化的融合。以最具本土特色的創作方式而言，將客家、閩南、南管、北管、原住民的

音樂當做創作素材，絕對是臺灣音樂創作者可挖掘的最大寶藏。

2001~2010年，筆者統計共有18位作曲家所編寫了共38首以二胡為主角的樂曲，其中包含四類不同身分之作曲者，其創作風格與目的也大異其趣。為比賽而投稿的作品大多結構複雜而演奏時間較長，在比賽要求必須以本土素材創作的規定之下，作曲家開始了相關的創作，作品也成為近年來國內外二胡演奏者先後演繹的目標。其餘作品脫離了比賽的框架與限制，隨著國內音樂風氣開放及文化交流的頻繁，不同風格、素材和演出編制的各種作品如雨後春筍般在各處萌芽。作品伴奏型態從傳統的國樂配器，加入或混合了西洋樂器，甚至融合電子樂器也成為這類作品表現的方式。爵士和搖滾的元素及表演，也不再侷限於制式的編制，融入國樂器的表現也日漸受到不同聽眾的支持與喜愛。

經歷作曲比賽的作品有其深度，一旦失去大環境的支持與制度面的營運，臺灣二胡創作者便失去了創作的動力，使的這十年之間大型的代表作品數量始終無法提升。政府與職業樂團未能在發展本土人才創作能力與建立合理之作曲環境的政策上責無旁貸，具創作能力的作曲家一失去誘因便不願意創作新作品的態度也並非良善。在此大環境制度不健全、作曲家不願意冒險去創作大篇幅的作品之下，臺灣二胡十年來的創作現象逐漸趨於獨立而小眾。小眾之作品相對曲風自由、納入各種音樂形式也樹立了臺灣音樂風格正如同多元文化與民族融合的背景一般，具有中國大陸所沒有的開放創作環境。

由此可以歸納出，臺灣本土音樂創作素材的選用，一但脫離比賽的框架，便逐漸消失在創作的選項之中，多元文化融合交織的環境與特色取而代之成為個人創作的目標，也具有各自不同的價值，無論是跨界作品或是特殊風格形式，均是臺灣二胡作品發展的新現象，也是臺灣音樂發展的特色，若能掌握本土音樂素材，並能進一步融合各類音樂元素，發展出自我特色的作品，對於臺灣的創作環境有莫大的助益。

創作是建立自有風格的必要手段，也是提升演奏能力最主要的刺激來源³⁴。從早期國民政府所進行的文化政策到解嚴後本土意識慢慢覺醒，爾後的作品更逐漸多了許多臺灣素材的運用。作曲者現今以表現個人意念、自由的創作風氣更是臺灣的主流，也因而建構了多元創作的風貌，這正是臺灣二胡現有的風格特色。在這樣的多元創作發展下，政府或者職業樂團應該持續的鼓勵創作並且獎助出版，使更多的創作者有足夠的動機進行創作，身為創作者也應該主動尋求機會，放下姿態，尋求同好，一起為臺灣二胡作品的多元化及數量一起向上努力。

³⁴林昱廷，國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授兼系主任。《臺灣二胡創作之探討》。2010 全國高等藝術院校二胡創作學術論壇。2010 年 11 月

參考資料

一、 書目：

葉重新。《教育研究法》。台北市：心理出版社，2001。

張前。《音樂表演藝術論稿》。北京：中央民族大學出版社，2004。

張前。《音樂欣賞表演與創作心理分析》。北京：中央音樂學院出版社，2006。

JohnW.Creswell 著，張宇樑、吳木宿椒合譯。《研究設計：質化、量化及混合方法取向》。台北市：學富文化，2007，p15。

王次炤。《音樂美學新論》。中國北京：中央音樂學院出版社，2003.12，p123。

二、 中文期刊&研討會論文：

連憲升。〈傾聽二十一世紀—為「台灣新銳作曲家樂展」而作〉。《傳藝雙月刊》10月號。2007，10月。

吳榮順。〈從亞洲傳統音樂論壇談臺灣音樂本質〉。《傳藝雙月刊》10月號。2010，10月。

林昱廷。《臺灣二胡創作之探討》。2010 全國高等藝術院校二胡創作學術論壇。2010，11月。

三、 學位論文

黃筠茹。〈台灣二胡發展之研究(1949~2005)〉。國立台北教育大學音樂研究所。碩士論文，2005。

蔡佳蓉。〈二胡創作在台灣發展之研究—1949年迄今〉。台南藝術大學民族音樂學研究所。碩士論文，2008。

王韻雅。〈運用傳統樂器創作之理念與實踐—以我的作品為例〉。國

立中山大學音樂系研究所，碩士論文，2007

王甄羚。《劉學軒《二胡協奏曲》之作品研究》。國立台灣師範大學

民族音樂研究所，碩士論文，2007。

四、 網路資料

國立台灣傳統藝術籌備總處

<http://rimh.ncfta.gov.tw/rimh/ntwmusic.asp#3>

臺北市立國樂團

http://www.tco.taipei.gov.tw/MP_119041.html

臺灣國家國樂團

<http://nco.ncfta.gov.tw/>

采風樂坊

<http://www.cfmw.com.tw/>

小巨人絲竹樂團

<http://www.littlegiant.idv.tw/>

作曲家劉學軒之部落閣



<http://220.135.186.244/~liushuehshuan/NoisySite2004/Page/>

作曲家王乙聿之部落閣

<http://blog.xuite.net/iyu920/wiyu>



附錄一：李哲藝訪談紀錄

請李哲藝對台灣作曲環境或創作生態發表看法與建議

時間：2010年11月10日星期三下午

地點：實踐大學旁之星巴客咖啡

筆者(以下簡稱鍾)：

問 1.2006年後文建會的音樂比賽停辦、日後國樂職業樂團的走向造成筆者認為本土年輕作曲家的發表空間變少。故筆者認為，國內的作曲環境目前完全受政策及職業樂團營運的走向決定，老師是如何看待或解釋這個現象？



李哲藝(以下簡稱李)：

答 1. 這是很多主客觀環境的問題造成這些結果，包括辦音樂創作比賽。講白一點，因為台灣有很多所謂的政治因素，然而這些政治因素不是真正的政治因素，意思是說在台灣的音樂生態圈裡面，包括很多的評審委員，大部分是西樂的作曲家，因為作曲家學養較高，所以他們多會擔任一些所謂學校或者這些音樂企劃評議的要職。以整個大生態來講，大家多少會為了自己的利益著想，所以，在上述這個條件之下，樂團跟作曲家之間，一定要保持良好的互動關係，因為樂團也是有很多的案子要經過這些評審的審核審議，包括這些來當團長或來當行政人員的這些人他們本身在學校可能有兼教職，這些互動多少都會互相牽連。所以說文建會今天持續的去辦作曲比賽，跟這些作曲老師保持良好的關係，不管是不是這些老師自己來

比，至少也會給他們的學生有機會，這會變成某種良性的互動，也是這些作曲比賽或許能夠持續下去的原因。所以我想，這是整個大環境發展的一個關係，不過有的時候因為是這樣，所以有因人設事的狀況，剛好老闆是誰，或者是說這些關係人物是誰，那他就會做這樣的事。這些事情其實都沒有長期性的規劃，都是一陣一陣子的，比如說剛好這次的文建會主委是誰，他可能跟作曲界比較好，或者團長是誰、他是什麼背景的，所以這些事情就會變的起起落落，有的時候這個時候有，也許這幾年又沒了。這些狀況都只是跟人有關係而已。所以台灣一直以來都是這整個大環境的問題，就是該做的事情就應該一直該做下去，不要因為老闆換人，不要因為環境怎麼改變你就要換這些事情。但是台灣卻一直擺脫不了這個習慣，尤其是藝術方面，一直都是這樣子的想法，所以才會造成你現在看到的某些現象，可是這是一個蠻主要的原因啦，但我不敢說百分之百。

鍾：

問 2. 請問老師對於當前台灣作曲環境的認識，不論西樂或國樂。(可以包括 作曲的動機與目的、作曲結果、成就效益，作曲家)

李：

答 2. 以台灣的作曲環境來講的話，我覺得一切是從學校出發，學校是一個很特殊的環境，他是一個封閉的環境，而這個封閉環境是受到保護的，什麼是受到保護？就是老師的收入可以有保障，學生就是考試交作業，學生作曲後在學校都自然要發表，不管是同學幫忙發表或者自己辦音樂會發表，這些都是在學校應該要做的事，這個環境自然是被保護的。可是當這個被保護的環境被放到我們台灣社會的大環境之下的時候，這些東西是不是還有他存在的價值？這就

受到很大的考驗。我們可以很直接的說，其實在學術圈內自認為很有價值的東西，放到社會上或許會變成沒有價值。所以這些學作曲的學生，最後可能會回到學校來，就像我剛剛講的、學作曲的老師們容易有比較多所謂的行政資源，不管是不是安排自己的學生有教職或相對其他的保障，這些事情其實常常都是環環相扣。或起碼保持在一個很平衡的狀態。學作曲的學生本來就不多，他不會大量發展，所以大家都有位置坐，有些人可能會想做自己的事情，那他就脫離這個圈子，所以這個平衡系統沒什麼改變，就算有變都是微變而已。一直以來，幾十年下來都是維持這樣子。這樣子就會有個結果比如說像台灣舉辦所謂的國際性比賽，或者你說的這些例行性的作曲比賽，這些東西都是一種大拜拜形式，比如說我這個協會剛好有一筆錢，或者文建會剛好有這個經費，我們就做一些事情把這些經費做有實質的消化。事實上這些比賽其實也是有錢才能做的，沒有人沒錢，還會做這些事造成賠錢。但其實這麼多年來，花了這麼多錢做了這麼多事情，你會發現他其實沒有替整個大環境帶來多大的效益。作曲的學生沒有增加、作曲的需求沒有增加、作品演完之後沒有流通。這些東西事實上可以說其實都不存在，也就是說，這整個大環境都是大家所營造出來的一個假象，然後活在這個假象裡面。他不是活在真實社會裡面的。現在台灣這個作曲環境就是有點這個樣子，以作曲圈來講，大家每年都有互動，都有聚會聚餐，大家回到學校後也都有教職有保障，都過的很好，很快樂，生活都沒問題，教作曲的老師也教鋼琴，所以作曲學生出來也教鋼琴，總之大家都不會餓死。但是我們可以很大膽的問，全台灣有哪個作曲老師可以只靠作曲維生？其實我們只要一問這個問題就可以知道這個環境問題出在哪裡。所以你問這個台灣的作曲環境不管國樂西樂，動機目的結果，成就效益這些東西，一切都只能框在自己的框框裡面講，跟這個社會其實是沒有什麼太大的互動的。講直接一點，社會上不是學作曲出來的人，比說在商業音樂、流行音樂裡面取得你自己一套法則的人，那我們甚至還可以說這些人才是靠作曲維生。你不要說寫流行音樂很簡單我也會寫，那為什麼不寫，為什麼不去

靠這個維生？當然這都是一種說法而已，沒有對錯，但他很實際。所以我覺得台灣作曲的大環境其實沒有做出一個就算供需方面也好、市場效益也好的一個環境。大家也都無能為力，而且我們比起歐美日的市場起來酬勞相對很小，甚至連流行音樂也一樣，市場小，沒有人可以出那麼高的價錢請你寫，沒有辦法拿到那麼高的酬勞當然也就不可能靠此維生，不能靠此維生作曲家就不會想做這件事情。這是一種循環性的東西，所以市場有時候是決定了一切。有夠高的誘因那整個市場就有可能被帶動，變成一種良性的循環，會一直互動，市場就會打開。我們也不用去怪台灣的环境，因為寫曲子付費的傳統在歐美世界已經跑了幾百年了，從巴哈、莫札特當初寫曲子的目的就開始了。這些都是生活所需，所以不要把這些看的太高尚，每個人都是為了生活，但是西方的東西經過時間粹練與發展漸漸有了藝術價值到現在變成我們眼中所謂的古典藝術品，出發點還是生活。所以我們從以前的環境來看現在的環境，現在的作曲家如果不能靠作曲謀生的話這個市場就不會在，或者我們反過來講，因為沒有一個市場可以讓你因為作曲而謀生，所以作曲家就不會存在，就沒有辦法生存。但目前也有很多作曲家雖然認知於此，只仍舊只寫自己愛寫的東西，不見得願意接受編寫大家愛聽的，或者樂團愛演的東西。我認為如果今天身為作曲家，多少就要拋開自己個人的那種成見，要先寫出市場能夠接受的東西，等到市場都接受了，才能餵市場所謂的想法與效益，才可以寫一些讓大家嘗鮮的東西，這是一步一步來的。但現在其實還是有很多作曲家不願意去負荷市場的需求，有一些奇怪的堅持，沒有市場還堅持這些東西的時候，環境就衝不起來。過去有很多作曲老師的家庭背景環境很好，什麼都不顧只要創作就好，所以覺得沒關係，反正餓不死，所以也不需要為五斗米折腰，這都是價值觀的問題，而這些價值觀來自於他們的老師，這是這個圈子的一種傳承。那如果很多作曲家都是這種心態的話，這個環境所存在的問題就會繼續存在，這不是一件單憑少數人策動什麼作曲協會或聯盟就能改變的事，除非有財團或基金會願意做徹底的資助，不過以台灣來說可能性不高。要改變這些狀況

沒有十年二十年也改變不了。就像剛剛講的大拜拜，你改變不了任何事情，大部分的人都只看短期效益，辦了一次比賽之後大家又回到原點。所以你說政府機構都有在做事，但是很多事情都沒有辦法去延續其成效，沒有辦法一路讓整個環境與風氣做整個成長，就樣子的環境就很可惜。

鍾：

問 3.如果特別就國樂器創作或二胡的創作來說，狀況有沒有不一樣呢？

李：

答 3. 創作這種東西從古至今都是需求的問題，西樂為什麼小提琴跟鋼琴的作品最多，因為優秀的演奏家最多，市場最大，一個作曲家想成名，當然是挑那種最有名的樂器寫，沒有人在演的樂器我不會去寫，這種東西就是一個市場需求，還是很現實，我之前為什麼會寫二胡，因為可能在國樂人口裡面拉二胡的最多，起碼樂團首席都是拉二胡的。那他的力量可能最大，那今天寫二胡協奏曲的機會就會是最多。這種作品機會最多，最多可能被演的最好，因為都是優秀的二胡演奏家，你們平均來看，優秀的音樂家比其他樂器多，所以這對我來說就是非常簡單又現實的原因而已。

鍾：

問 4.筆者認為，以西樂的理論基礎結合多元文化作曲素材可說是目前台灣本土作曲家的一種特色或優勢，此點老師是否認同？老師對於當前國內的作曲環境有何期許與建議？對於二胡演奏者或者創作

者呢？

李：

答 4. 現在台灣西樂的作曲理論基礎其實就是當初留學歐洲回來的那些老師所學的那一套現代音樂基礎，他們學了西方那一個斷代的音樂風格回來台灣傳播，可惜台灣觀眾的古典音樂教育水平還沒有這麼高，大家還在學聽蕭邦德步西，但是這些老師就已經在教史特拉汶斯基，這樣子大部分的觀眾是吃不消也聽不慣的。這狀況牽扯到教育問題，你不要說一般觀眾，就學音樂的學生也聽不懂，甚至連某些老師都不見得知道那是什麼。而台灣這些本土的音樂文化素材，就像你說什麼閩南客家原住民，這些其實是我們的寶藏，如果我們的作曲家可以好好的利用這些東西，然後跟大家所學的東西結合，那肯定是很好的結果。因為這就是台灣自己的東西。這個東西目前有很多人在做，可是好像效果不大，問題就是出在這些東西是需要被消化的，不能好像套用公式一樣，把這些素材拿來然後就直接套用在 12 音列或套進什麼東西裡面，那這也是行不通的，要把它變成一個所謂我們自己的這一種素材而衍伸出來的創作手法，而且這個手法要能夠被市場接受，如果轉換的不夠好，就有點像是基因問題無法被改變一樣，只是換湯不換藥。變成我好像是用了這些素材，用講的聽的懂，用聽的就聽不懂。樂曲解說可以寫的很多，但是聽眾一聽還是聽不懂，這也是沒有意義的。我們的市場就是到這裡，想要進步那就要慢慢的去教育我們的聽眾，教育我們的市場去接受這一些新的東西，那要很大的工夫，那不是兩三年就可以做得到的事情。大家講是這樣講，但是做的不多，那這件事情大概就是永遠沒有成功的機會，這需要大家一起來做，這需要很多工程。像這種東西國外都有例子，俄國五人組，法國六人團，因為那些作曲家想要突破現狀，集合大家的力量，然後辦音樂會，去跟管絃樂團合作，去跟很多人合作，造成那種風氣，然後大環境就慢慢被他

們給提升了，他們是用這種群體的力量去完成，去達成這些結果，但是台灣作曲家好像沒有這樣的力量，大家都顧自己顧自己，雖然有協會有聯盟，但那個說起來也好像就是利益分贓這樣的一個團體，他不是一個真正能夠做事情的團體，所以這個都是問題。

回過頭來，有關於融入台灣音樂素材這件事，其實從許常惠老師那個年代他們就開始在做這些事情了，他開始采風，但一樣，這種認知大家都有，你去問每一個作曲家，大家都有這種認知，可是用出來是什麼樣子什麼結果那個就是最後的決勝點。如果你用的是過於現代音樂的創作手法，那你原來的那個特色就會被洗掉。以現在這種大環境來講，已經沒有什麼純粹的音樂了，包括各民族的音樂，各民族的音樂他們也會連帶收到其他民族或文化的影響，我們不要講其他國外的，我們就講台灣民謠好了，台灣民謠裡面會有很多日本的風格，也有中國沿海地區的民歌風格在裡面，這些都是大環境互相感染影響的結果，那種純粹的已經不多了，如果你這樣子去想的話，那就是看誰的基因強。今天當作曲家的人你有那種專業能力可以去控制這個東西的濃度到哪裡，我今天要讓我們台灣本土的音樂特色用到多少會被辨識，你可以去控制，你不要用這些元素進去之後濃度又那麼低，那就好像有用好像沒有一樣，只能從文字上去解釋，卻沒有辦法從聽覺上去了解，那這樣子的意義就不大。如果沒有這種認知，花再多時間精神做下去其實也不見得會有那個效果。音樂的本質還是音樂，音樂的本質你都不回歸到所謂的人本的話，那你只是為了這樣而這樣那其實你做出來的東西就會有問題。一定要回到音樂本身才對，他才能真正進入到人群裡面市場才會出來，所以如果這個出發點不搞清楚其實我相信其實台灣的作曲界還是一直會這樣子。一個以台灣當國籍的作曲家人家怎麼樣去認識你？大家都會寫音列，大家手法都一樣，你會寫大家都會寫，只有一個東西人家寫不出來，那就是素材，你只要有辦法找到你自己的獨特素材，這些東西就是你有別於其他國家的最重要的一些東西，絕對不是你的技術，也不是你的手法，就是素材，素材就是最重要的。

附錄二：劉學軒訪談紀錄

請劉學軒對台灣國樂作曲環境或創作生態發表看法與建議

時間：2010年10月13日星期三晚上

地點：劉學軒位於永和之住所

筆者(以下簡稱鍾)：

問 1. 2006年後文建會的音樂比賽停辦、日後國樂職業樂團的走向造成筆者認為本土年輕作曲家的發表空間變少。故筆者認為，國內的作曲環境目前完全受政策及職業樂團營運的走向決定，老師是如何看待或解釋這個現象？

劉學軒 (以下簡稱劉)：

答 1. 其實作品的多少，第一個都跟大環境有關係，你如果不被需要的時候，台灣作曲家的那種自發性啊，其實不是很夠，像我自己就是，沒事沒事的，幹麻寫一首作品。我現在二胡作品寫了三首，第一首是要獻給我的太太，那剛好那個時候北市國的二胡大賽邀稿，那他就拿去當指定曲，2000年的時候。那第二次是因為文建會的比賽，所以寫了第二號，那第三次是因為 NCO 的樂季的邀稿，那事實上，作曲家當然還是需要一個邀請的動作，要不然很少，現在

很少作曲家沒事自己寫了一個作品起來放著，或是在你沒有一個確定的邀約之前把它寫出來。因為這樣子可能會不符合需求，所以就沒有人會冒險去做這種事情，這是一個蠻大的原因。可是你說如果要找一個解決方案第一個我覺得辦比賽是一個好方法，可是後來協奏曲大賽到後來發生一些問題，就是台灣能比的就差不多都比完了，那大陸呢，也不太願意再來比，我不曉得到底是什麼原因，因為可能是評審的關係，評審老是讓人家從缺。我記得我比那一年，除了有一個合奏，也是從缺，後來也有好幾次是從缺。我覺得這些作曲的評審，把這些標準放的這麼高的時候，那就乾脆都不要辦比賽，我們都知道辦比賽一個是鼓勵創作，鼓勵一些比較年輕的，老一輩的比較不會來比賽，這是鼓勵性質啦，你沒有必要讓從缺這種事情發生，這種事情久了以後大家就不願意來了，更何況那時候有一些大陸來的有些都是一些名家了，他願意說放下面子來跟你比賽，也不會是為了那一點小小的獎金啦，也是覺得來試試刀這樣，想說來台灣這邊很有面子，結果每次都鎩羽而歸這樣。很奇怪，從我自己的比賽經驗看起來那這些比賽辦到後來沒人來比，文建會就怪說都沒有人來比啊，那是不是我們就來把比賽停掉。我們就莫名其妙沒比賽可以參加了。我記得是邱坤良當主委的時候停的。他沒有去理解為什麼，就把它停掉。事實上要辦一個作曲比賽其實不容易，我記得起頭是陳郁秀，他是比較有國際觀的，他知道作品的重要性，他也不會因為說作曲沒有明確的數量或者是質，而去做什麼明顯的判斷。因為這是百年大事，搞不好過一百年才有十首是不錯，那也夠了，一百年有十首真是不得了。所以陳郁秀特別是有遠見的主委，那後面停掉了之後就不了了之。我知道他們後來改成許常惠作曲大賽，還是沒有人來比，一直改最後就改到不曉得到哪裡去也就再也沒有人關心了。人家當初開始就是設定是國樂的作曲大賽，你來硬要改成西樂的，西樂跟國樂不應該混在一起，因為這兩個是不同的世界，混在一起西樂的大概不會來比，國樂的大概也不會來了。那大家就從此這件事情就結束了，沒有遠見。我只能講，當一個藝術的領導者，這種東西就是這樣，你把這幾個頭擺在一起，不

要每年就想要收割一次，這是一個很奇怪的現象，所以作曲的作品量那麼少就是被大環境和政策扼殺，這是第一個最大的點，國家的火車頭。第二個點，職業樂團，一樣，因為約稿量越來越少，你看北市國，除了團長自己的作品，其他作品約稿量，可以看比例。你講大概快雪時晴，一首，可是他自己其他作品很多，一個人不可能一年寫三首二胡協奏曲嘛，搞不好三年寫一首二胡協奏曲還差不多，但他其他的作品還很多，你可以去查，他一個人產量很高的。這就是一個問題，當一個作曲家他跟一個主導者身分衝突的時候，就產生了排他性，那這是市國的問題，市國也是屬於龍頭之一，所以他也有責任，他也要為接下來萬一這些作曲家都轉行了負責任。那再來是 NCO，NCO 從來就不太邀稿，經費不足，大家都是每天演舊的曲子，他們之前有配合文建會比賽的時候，也不是那麼積極邀稿因為他們也沒有經費邀稿，所以當文建會的這個東西如果斷掉了，NCO 就不可能邀稿，唯一的可能就是 NCO 再重新去辦作曲大賽，再把他拱起來，因為他現在已經屬於文建會了，它可以去提案，說為了培養作曲家，不然我都不曉得寫國樂到底有沒有前途，目前看是沒有前途，因為連我自己都已經封刀不再寫國樂了。

另外，台灣作曲的環境，原則是受到西樂作曲家的控制。那台灣很多國樂的作品受到西樂結構的影響，我覺得這個不是重點，重點是，台灣的國樂早期是受到大陸的影響，但其實說穿了，台灣跟大陸沒有辦法分那麼清楚，雖然我的政治背景是綠的，但我也不能認為每天都要演望春風，我認為這樣就變成另外一種沙文主義。所以我從來沒有用過望春風在我的任何素材裡面，我可能會偷偷用一點變形而已，或，其實我只用了原住民的東西，我覺得真的要強調主權只有原住民有資格。我把最弱勢的東西強化，已經很強化的東西了，政治在宣導的，你就不用去碰它了。你就去找最弱勢的，我覺得那就是代表臺灣。我的看法是很反面的，我每次都去找最少的、最小的東西來做為我認知的代表臺灣。像我有一首雅美族之歌，他其實完全沒有旋律的，但是效果還不錯，那種很自然的吟唱，像他們的音樂就跟台灣本島的很不一樣，這種我就比較有興趣，像在沒

有旋律的音樂裡面突然出現阿美族的歌，那個對比美。那我去尋找那樣子的代表。我覺得那個就是代表。法國人很喜歡台灣的南管跟原住民的音樂。

鍾：

問 2.可不可以請老師說明霸王別姬的創作手法和創作理念?跟之前的作品有何區別?跟大環境的改變是否有關?

劉：

答 2. 第三號二胡協奏曲（霸王別姬）是要寫成多元發展，他有三個版本，一個是二胡大提琴，一個是二胡協奏曲，第三個是笙協奏曲，我希望它可以是各式各樣樂器的 SOLO 版本，因為我覺得大環境第一個我必須自我演化求生求變，我寫一首可以當十首用，第一個我解決了沒曲子的問題，我們只要改變一下配器，當然改編配器其實也沒那麼簡單，但也總比重新創作一個作品來的容易。像這次從二胡移植到笙的霸王別姬，內容新增了一些笙的技巧，那這樣對笙界就多了一首曲子。那他要改成笙的獨奏曲或協奏曲也很容易。這種多元改編的特質其實也不是我創的，但是我可以講我是參考了梁祝的發展，他當然一開始不是設定他以後可以被其他樂器的版本演奏，可是當一個好作品他的旋律大家耳熟能詳，大家對他印象很好的時候，那可以說是被需要。我希望這次寫出來的是被需要的曲子，而不是有什麼功能性，我的前兩個二胡作品都有功能性，第一號就是我想要寫一個很難的東西讓二胡的作品在技巧上面可以向上提升，在技巧上有一些演化，就像帕格尼尼一樣的曲子，大家覺得帕格尼尼當時的曲子是不可能演奏的，事實上它就是強迫把小提琴的技術進化了，加上後來柴可夫斯基再把小提琴協奏曲的技巧

提升，現在譚盾寫的小提琴協奏曲甚至聽起來就像二胡，所以沒有什麼是不可以的。所以我寫第一號其實說起來也並不是太難，並沒有超出前人所設定的範圍太遠，只是對當時台灣的二胡界來說有比較大的挑戰，但對大陸的演奏家來說可能剛好，我寫曲子從來都不是以台灣人的界線為界線，如果真是這樣，大概也不會產生第一號跟第二號二胡協奏曲。可是我的第三號，確實是以臺灣的角度來做出發點，雖然我講的是中國古代的歷史題材，我確實也有考慮到過去大家一直覺得我的曲子很難，流通性不是這麼高，所以沒辦法演啊很多理由，所以寫一首我認為技巧相較之下是比較簡單的曲子。當然音樂的深刻我覺得並沒有分難易，但是技術上顯然是簡單了些。那這個曲子可以給很多各式各樣的樂器演奏，像是彈撥或吹管，甚至西樂樂器，雙協奏曲等等的版本，都有可能演奏，然後在伴奏上的配器也有兩種，一個是國樂版，一個是交響樂版，所以我這個曲子不管是從獨奏樂器也好、伴奏選擇也好，其實是千變萬化的，這首寫好我就不再寫國樂了。因為我覺得台灣這個地方，環境在跟人對抗，然後人也在跟人對抗，除非哪一天有解決，那再說，我只覺得我還寫，寫什麼呢，因為大家都沒得寫了，為什麼我還要去寫，你看到有哪個年輕人冒出來？然後或許你看到有個人佔用了某個位置一直寫寫寫把所有的量都佔滿了。

鍾：

問 3.依老師的觀察，近兩三年國樂作品短缺的原因可能是？

劉：

答 3. 來找這個作品短缺的問題不找還好，一找就發現答案很驚人，我是跟你講真的，真的一個人就能左右這整件事情。我直接講現在北市國的現象，他們跟國際接軌很好，但是成就的不見得是台

灣的國樂發展，恐怕是個人的大於團體的事情。對市國整個團體口碑品質而言好像各方面都有提升，但是回過來定位，我們到底是要有本土的發展，還是幾乎向外擴充？其實你也可以去看香港中樂團他作品的量，邀稿的量也不少。每年都有令人驚訝的大作出現。一個好的指揮或者好的樂團領導者，他絕對知道作品的重要性。像閻惠昌他自己也是作曲家，但是你不會看到全香港中樂團大部分都是演他的作品，只是偶爾會有一兩首自己作品來代表他的深度，因為他是指揮他有對作品的了解。不像北市國資源豐厚，到其他樂團都沒有能力邀稿的狀況下，繼續成就某些個人化現象。又或者他們其實有這個意思，但是經費還是無法放在這個刀口上，連安排普通性質的音樂會都難了，還要把經費做邀稿，萬一邀來不能用怎麼辦，他們不願意冒這個險。這有時候也跟眼光有關係，例如把作曲家找來討論創作方向等等，其實這個蠻重要的。其實台灣需要一個救命會議。

我現在也要講一個台灣年輕作曲家不好的地方，都要人家來扶持這其實也不對。我年輕的時候也是埋頭一直寫，我也不管人家對我的評價，現在其實不是，好像不比賽就不寫了，沒人邀我就不寫了，好像也不對吧，你是個學生你剛畢業的話，是不是應該還是要多多的寫，你可以寫給學生啊，為什麼不寫？我覺得也有一點奇怪，他們有一點不上不下。他不能在那邊覺得大環境不好，我覺得對我來說我是有機會寫，我只是不想寫。你們是沒機會寫又不想寫，你自己都不去創造機會，那你的出路在哪裡？我現在也要反批一下那些台灣年輕的作曲家，你們沒有機會，那就更要寫才有機會，你藉由辦作曲發表會或學生發表會，你也可以申請國藝會或文建會的補助自己去尋求資源，你要知道有些人是看到桌上有一堆菜如果沒人吃它就一定會吃光的。政治是會影響大環境，但是每個人都要堅守自己的崗位，該做什麼就去做什麼。

附錄三：許雅民電子郵件文字訪談紀錄

時間：2010年11月5日

問 1. 台灣人作曲的方向和環境這十年以來(2000~2010)跟過去有沒有什麼明顯的不同？也許包括作曲的曲式、調式、拍號...或作曲所使用的元素上？(西樂或國樂皆可)

答 1. 隨著時間的過程,在這十年間事實上在國人的作曲不論在素材的揀選,元素的運用均有非常多創意性的變化,姑且不論這些變化的好壞,總是一段很好的發展.至於作曲所使用的元素倒是差不多

問 2. 采風樂坊近年來舉辦了一些國樂的現代音樂創作比賽，無論他們舉辦的動機因素和結果為何，請問老師的看法是？

答 2. 采風的舉辦比賽是這個演奏環境中少有的舉動,這需要有理想,有抱負,有熱誠,對音樂的創作抱著長遠的理想,采風是令人激賞的。在現在演藝團體只要增加預算收入的情況下,他們是直的被鼓勵的

問 3.承上，如果特別就比賽的結果看來，無論西樂或國樂團體或政

府機構未來是否舉辦公開的作曲比賽，老師是否有什麼看法或建議
可以給潛在的參賽者參考，有助於鼓勵他們未來繼續從事作曲？

答 3.當然這種比賽應該是越多越好,只有鼓勵創作創作才會豐盛,音樂環境才有可能活絡起來,而不是一片死氣沉沉,不管是政府或民間機構應該認真的考慮這個問題。



鋼琴對

王韻雅

♩ = 70

二胡

揚琴

a tempo

(撥左琴蓋，以琴竹尾端撥最左個琴弦)

(拍擊琴皮)

1
f *p* *mp* *mf* *pppp* *mp*
 (清玉音消失)

10
p *f* *ppp*

11
p *mf* *pp* *f* *p*

12
 反竹
mp *pp* *p*

16
mp *mf* *pp* *mf* *p* *ppp*
p *mf* *pp* *ppp*
 (清玉音消失)

客調狂想

給二胡與鋼琴

趙書南 曲

二胡

> Tempo Rubato

4 *mf* *tr*

7 *tr*

10

13 5

20 *ff* *mp* *ff*

23 *mp* *mf* *tr* *tr*

26 *tr* *tr*

29

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Guest Tune Rhapsody' (客調狂想) by Zhao Shunan, originally composed for Erhu and Piano. The score is written for the Erhu part in G major (one flat) and 4/4 time. It begins with a 'Tempo Rubato' instruction. The piece features a variety of musical techniques including trills (tr), triplets (3), and dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *ff*. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 20, 23, 26, and 29 clearly marked. The notation includes slurs, accents, and various articulation marks to guide the performer.

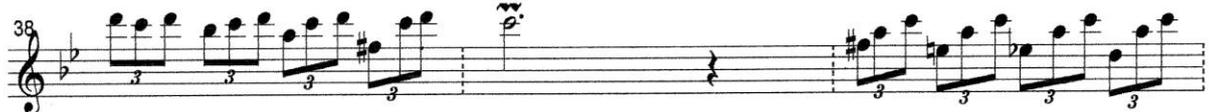
32 *tr* *fp cresc*



35 *f* *tr*

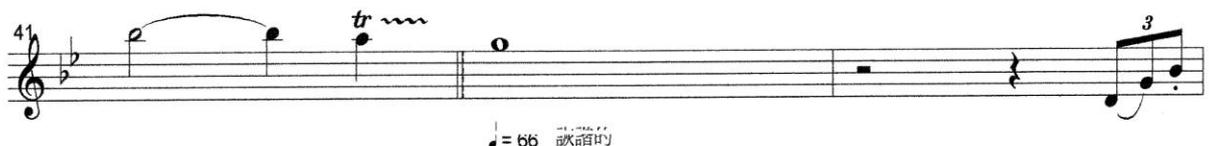


38



41 *tr*

♩ = 66 說話的



44



47



50

對唱的 ♩ = 72



53

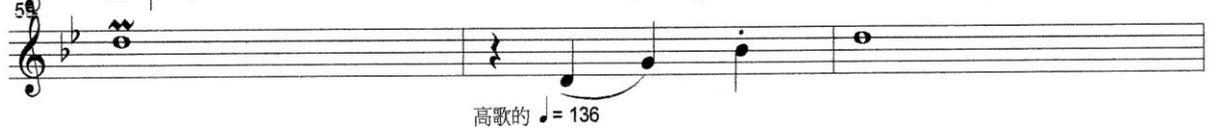


56



59

高歌的 ♩ = 136



62

