

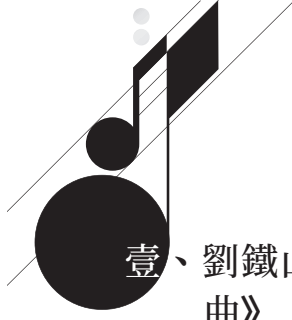
# 民族管絃樂 名曲

九首

指揮與詮釋法  
實務入門導讀

顧寶文／著





## 壹、劉鐵山／茅沅作曲；彭修文編配：《瑤族舞曲》

瑤族是中國少數民族的一支，多數分佈於廣西壯族自治區的山區，亦有少數分佈於廣東北部山區、湖南、以及雲貴高原的邊緣地帶，約有一百五十萬人口。

瑤族的音樂資源相當豐富，其民歌的體裁分有抒發性質的「山歌」，陳述性質的「長歌」，傳頌古代歷史及神話傳說的「古歌」，各種配合著飲酒、交友、戀愛、婚喪喜慶的「風俗歌」，當然也有「勞動歌」與「兒歌」等等。

瑤族的樂器最具代表性的為各種形制的長鼓，有小長鼓、大長鼓、黃泥鼓、及大黃泥鼓四種，配合著歌唱及舞蹈演奏，也就是瑤族著名的「瑤族長鼓舞」，長鼓舞的表演場合多在傳統節日的祭祀、慶祝豐收、喬遷、以及婚禮慶典中演出，而每個地區所流行的長鼓舞又各有其特色，如廣西大瑤山區所流行的小長鼓舞，在演奏上又分為「文打」及「武打」，文打的動作溫和，而武打的動作粗曠、複雜，這些特色給了作曲家創作《瑤族舞曲》的靈感與養分。

《瑤族舞曲》的創作完成於1952年，其來源自作曲家劉鐵山

在五十年代初期，隨著當時的「中央慰問團」赴雲南、貴州演出，同時採集當地的民間音樂舞蹈，而後為舞蹈作品創作的《瑤族長鼓舞》音樂，之後由作曲家茅沅改編為管絃樂版的《瑤族舞曲》，由中央戲劇學院附屬歌舞劇院管絃樂隊於北京首演。

彭修文於1954年將西洋管絃樂版的《瑤族舞曲》改編為民族管絃樂，由於他善用各種不同的音色組合，突出了各種民族樂器的音色與性能，可以說是為了這部作品賦予了新的生命，也使這部作品成了民族管絃樂的經典作品之一，除了彭修文之外，鄭思森與陳澄雄先生都為《瑤族舞曲》編寫過民族管絃樂的版本。

此曲描述的是瑤族人民的歌舞場景，從樂曲的引子到不太快的快板（A部分），描述著一人領著敲擊長鼓，眾人逐漸加入的圈舞場景，中板的三拍子部分描述著男女的對舞，再現部分則將眾人舞蹈的熱烈氣氛帶向高潮，樂曲的風格清新，旋律優美，因此流傳的非常廣泛，幾乎各種形式的樂隊都有這部作品的改編版本。

這部作品的流通性極廣，從業餘的小學樂隊到專業的大型職業樂團都經常演出，在音樂的處理上，各指揮當然也就有許多不同的見解，本文就樂曲的結構、速度、音樂的張力、演奏的語法等分析與詮釋面向依照樂曲的進行做出一些討論與指揮視角的見解。

本曲的結構相當清楚易懂，為帶有引子及尾聲的ABA複三部曲式，A部分各含兩個段落，而B部分則自成一個小的ABA型式。



## 一、第一部分（第1-95小節）

第1-8小節為樂曲的引子部分，樂曲開頭標示「行板」（*Andante*），由彈撥及弦樂的低音樂器以撥奏奏出瑤族「長鼓舞」的節奏型態，F羽調式，這個部分要小心不可過慢，否則會喪失其舞蹈的氣氛而聽來傾向悲傷的性質（參見譜例1）。

由於樂曲的開頭力度記號為 $p$ ，棒子的上下運棒距離不可過大，仍需要注意的是預備運動能清楚的讓演奏員感受到速度，因此預備運動由點往上抽離的減速運動可尖銳一些，而第一拍的點前運動可選擇軟式的進拍點，意即在第一拍的點前運動減速，而後產生「彈上」的運棒技巧使拍點顯得更清楚明瞭，並同時可給予弱奏力度的暗示，一舉兩得；此八個小節的配器為中、大阮加上弦樂低音的撥奏，為了讓演奏員能感受的穩定的速度而不至於有不整齊的狀況發生，每拍皆使用「彈上」的技術是較好的選擇，若是感覺技術不容易掌握亦可使用「敲擊運動」，僅量不要有多餘的動作，若真的需要打出分拍來穩定速度，則小幅度的使用棒子的第二落點（點後運動的最上方處），並注意該點應該要準確的在半拍的位置，且要小心動作不能過硬而影響了音樂的流動，此外要注意第5-7小節的漸強漸弱，首先是要能清楚決定漸強的目標力度，再者是指揮棒要能帶著樂隊領先做出力度的變化提前加長或縮短劃拍路徑距離，切忌與樂隊的漸強漸弱同步，如此便失去了指揮「預示」的功能。



譜例1 《瑶族舞曲》引子部分

整個第一部分含有兩個主題，a主題的完整呈示為第17-32小節（參見譜例2），第9-16小節的高胡獨奏為a主題前八小節的先現，第33-48小節為第一主題的反覆，在配器及素材上較有變化。

譜例2 《瑶族舞曲》第一部分a主題

整個開頭的行板（第1-48小節）可明顯的分為六個八小節的樂句，而彭修文先生對於這六個樂句的編寫明顯的思考了力度及音色上的層次佈局，從大的方面來看，這48個小節的力度是由弱漸強的，在音量的處理上，我們要注意到各樂句如何銜接的自然，但又必須富有戲劇性的張力。

第9-16小節要特別注意二胡及中胡和弦音的音量不可過大，方能突顯高胡獨奏的主旋律，也可使獨奏者演奏的輕鬆一些，保持良好的音色，第9-24小節二胡與中胡長音的音色要力求統一，由於二胡外弦的空弦與按弦音色常有很大的差別，因此二胡在這16個小節最好全部以內弦演奏，A音不用空弦，高胡獨奏的主旋律為圓滑奏法，因此棒法可以考慮打「較和緩的弧線運動」，然而此處節奏型



態仍然維持著第1-4小節的規律，若是弧線運動無法好好的穩定點狀音型聲部的整齊度，需提醒演奏員務必計算「小拍子」，最不得已的情況則可以考慮第1-4小節相同的打法，維持整齊及穩定的速度為首要任務

第17-24小節高胡齊奏的樂句，在弓法上有一些倒弓的問題，也就是強拍或漸弱收拍時用了推弓，而在弱拍用了拉弓的問題，總譜的原始弓法詳見譜例3a。



譜例3a 《瑤族舞曲》高胡聲部17-24小節

此例就旋律本身的起伏來說，前4小節的弓法並沒有什麼問題，主要是第22小節力度已到*forte*，正拍為推弓或許不是那麼容易控制，而第24小節推弓最為樂句漸弱的結束也不是很適合，譜例3b將第21小節第二拍分弓演奏是另一種選擇。



譜例3b 《瑤族舞曲》高胡聲部17-24小節

然而，對學生團體來說，第21小節第二拍分弓之後，第22小節若保持每拍連弓可能力度無法比21小節更加強上去，譜例3c較多的分弓方式也可作為參考。



譜例3c 《瑶族舞曲》高胡聲部17-24小節

第25-28小節標示著連續四小節的漸強，但要特別小心的是所有除主題之外伴奏聲部樂器線條的漸強應等到近第28小節時才開始，不宜過早，以免蓋住了二胡及中胡演奏的主旋律。

第25-32小節二胡與中胡所演奏的主旋律，爲了音色的靠齊統一，二胡聲部可考慮全部在內弦演奏，避免演奏外弦的空弦造成單一音的音色突然變化，其左手的適用指法可參考譜例4。



譜例4 《瑶族舞曲》二胡聲部25-32小節

第29小節所有聲部要演奏的有突弱的效果，方能裝飾第31小節戲劇性的漸強，而第32小節由笙群爲下一樂句所帶進的漸強，其力度也必須上到能支撐住第33小節強奏的效果，以免連接的不夠自然；此外於棒法上，由於第28小節第2拍的力度標示爲*f*，因此，29小節第1拍伴奏聲部的*p*及主題的*mp*宜詮釋處理爲突弱（*subito piano/mezzo piano*）而不是在第28小節第2拍處漸弱，這是學生社團演奏常常沒有被注意或強調的力度變化處理，使用「先入法」將第29小節第1拍的點前運動之運棒距離縮短至極小是預示突弱的一個好方法，或者是在第28小節第2拍點後運動在第2拍後半拍到達的時間霎然停止，第29小節第1拍直接從點始動作出極小運棒距離的「弧線運動」，亦能獲得不錯的控制效果。



第33小節開始吹管樂演奏16小節長的a主題，管樂器演奏的音色要紮實且飽滿，樂譜上的圓滑線對於呼吸處的記載並不完全明確，作曲家在第40及第44小節的第2拍後半拍分別標示了一個8分休止符讓管樂所演奏的主題旋律有足夠的時間換氣，但第33到第40小節之間卻無標示休止符，這八個小節若無換氣也不盡合理，而第44小節的漸強用半拍時間換氣似乎有些過長而影響漸強的展延感，其記譜與實際演奏的可能句法差異可參見譜例5。

記譜

演奏

譜例5《瑶族舞曲》吹管聲部主旋律33-48小節

此段彈撥樂器聲部伴奏線條要特別強調*sfp*的力度效果，其餘十六分音符要演奏的輕又富有顆粒性，彈撥樂在演奏的音色上，可以具體要求演奏員們統一在右手彈奏的位置上做變化會有較好的效果，粗略的來分，可以上、中、下三個右手彈奏區域來標示指甲或撥片觸絃位置，觸絃位置「中」為演奏該樂器的基礎音色，觸絃位置「上」靠近品（指板）音色則偏軟、偏空，觸絃位置「下」靠近覆手的位置音色則偏硬，但不會產生過長的共震，音色較為乾淨，善用彈撥樂器的這些特性，可使樂曲產生更多的細微變化，因此第

33小節開始的十二個小節彈撥對位旋律，前八小節是音階式的，需要比較乾淨、顆粒、小聲的效果，除了重音之外，演奏在近橋（覆手）的位置效果較好，後四小節則是同音不同八度的漸強，爲了讓聲音更有共鳴，弱奏時可選擇近品的上方位置演奏，漸強時再往中間位置移動，以上所述之建議請參見譜例6。

(演奏觸絃位置)

譜例6《瑤族舞曲》彈撥聲部33-44小節

第44小節的漸強要極富張力，才能將力度銜接上第45小節嗩吶及定音鼓的出現，這兩樣樂器在音量上也必須控制一些，樂隊聲音不要因爲它們的加入突然炸開了才好。

第47小節有漸慢標記，這裡漸慢幅度不需過大，譜上標記*rit.*（漸慢），或許處理成*poco rit.*（一點漸慢）即可，如此第1拍不需打分割拍，加長運棒的距離以避免造成突慢的結果，但若感覺需處理成稍大幅度的漸慢，點後運動在棒子的第二落點稍微表示分割的拍點，第2拍再打出分割拍。

整個「行板」（第1-48小節）除了最後兩小節譜上標明的漸慢之外，其餘部分應就從開頭時的速度保持穩定，不宜忽快忽慢，其中要特別小心第31及第32小節弦樂及笙組的漸強，在演奏上容易突然提速而造成第33小節開始的樂句速度有所不穩定，彈撥樂器的16



分音符一開始即非常需要肯定及穩定的速度，笛子與笙組的主旋律才能夠有所依循。

第48-49小節的銜接，是從「行板」轉至「不太快的快板」，此處是兩個不同段落的銜接，要考慮的是前一個段落如何結束，新的段落如何開始的問題，第49小節的「不太快的快板」（*Allegro non troppo*），由於要與再現部第173小節「熱烈的快板」（*Allegro con brio*）有著鮮明的對比，因此速度要能控制適中，不宜太快，也因為結構的鋪陳與速度的不同，此兩處的段落銜接方法要從大的面向來考慮它們彼此間有什麼不同，簡單一點的說，作曲家在張力對比的設計上，第173小節要比第49小節熱烈的多，因此第48-49小節銜接可處理的較鬆散，第172-173小節的銜接則應處理的較為緊湊。

「鬆散」與「緊湊」的銜接差異在於前方小節收拍後是否有一個停頓，及停頓多久之後打出下一個段落速度預備拍的問題，棒法上有三種選擇，最鬆的銜接方式是「收拍—停頓一起拍」，最緊湊的銜接為「收拍動作即是起拍動作」，棒子的路徑為往逆時鐘方向劃一個圓圈為收音動作，圓圈的起始是加速運動而圓圈的尾巴是減速運動，而新段落的起拍預備運動即是此尾巴的減速運動，以上兩者之間還有一個適中的選擇為「收拍一起拍」，中間少了停頓的時間，要提醒各位讀者的是，此處強調要收拍而不是直接給一個新速度的預備拍的原因是此兩處的銜接處皆有一個8分休止符。

第一部分的b主題先由中音笙奏出（參見譜例7），接著笛子演

奏八個小節的插句（參見譜例8），而後樂隊再次呈示b主題；從大的框架來看它的完整結構為24個小節的長度（第49-72小節），每八小節一句，自成一個小的單三部曲式，而後再以同樣型式但不同配器反覆一次（第74-89小節，內含反覆記號），第90-95小節為其延伸部分，這一段「不太快的快板」由七個工整的八小節樂句加上一個六小節的连接句所組成，由於有反覆記號的關係，樂譜記載的46個小節實際上演奏的長度為62個小節。

譜例7《瑶族舞曲》第一部分b主題

譜例8《瑶族舞曲》第一部分b主題插句

整個「不太快的快板」同樣應該保持穩定的速度，要特別注意第57小節及第81小節由斷奏轉換成連奏的語法容易將速度突然拖慢，而相對的第65小節及反覆後的第73小節由連奏轉換成斷奏的語法演奏者也及容易將速度突然增快，許多演奏錄音都有這樣的問題，是指揮者需多加留意之處，力度的變化主要是從配器上樂器數量的多寡來完成，音樂要講求節奏特性的鮮明。



第57小節帶起拍的笛子圓滑奏樂句可稍作對比性的力度變化，即第57-58小節演奏*mf*，第59-60小節演奏*mp*，後四小節亦然，以免這八小節顯得呆板，按照譜面記載，第1拍的裝飾音與前面帶起拍要分開吐音，如此裝飾音應會有加重的效果，但如果要樂句聽來更圓順一些，笛子高音聲部不重新吐音是另外一個選擇，如譜例9所示，同樣的演奏法在第79小節帶起的高音嗩吶第一聲部也適用；此外，第57-64小節弦樂聲部所演奏的附點4分音符和聲織體，要能注意到音量的平均，避免「大肚子」弓的演奏習慣。此處由於句法的感覺較前八小節寬闊，因此棒法可考慮每小節打一拍的合拍，兩小節一組即可，第56小節做為每小節從原拍打成合拍的轉折，直接打合拍為第57小節的圓滑奏做預示，會讓語法的轉換更為順暢。

譜例9《瑶族舞曲》笛聲部57-64小節

第64小節是第65小節開始打回為每小節兩拍的轉折處，因此第64小節即需打回原拍作為句法轉換的預示過程，第65小節除了演奏主題樂器要清楚的顆粒性之外，高音笙、中音笙的對位旋律顯條也要明顯的被勾勒聽見才好。

第72小節的鈸聲部使用中或大的中國獅鈸演奏效果較好，譜上雖並沒有任何力度記號，但應該參照管樂器第2拍的*s*記號，演奏出重音，幫助樂隊進入下一個強奏樂句。