

# 大提琴在歌仔戲戲曲樂團中的地位與作用

許靜宜\*

## 摘要

歌仔戲音樂主要以文場四大件樂器，椰胡、笛、月琴、廣弦及武場打擊組成樂團，1920 年後，隨著內台廣播歌仔戲及電視歌仔戲出現，加入西洋樂器如薩克斯風、電子琴、大提琴等，增加其音樂厚度及豐富性，而西洋樂器大提琴的出現，不僅補足歌仔戲音樂伴奏樂器都是高音域的聲響，並加其低音旋律及產生力度與厚度。

1980 年後，劇場歌仔戲的出現，伴奏音樂不再僅是「依腔托韻」，開始有音樂設計，每齣戲有主題音樂，使得歌仔戲音樂呈現唱腔及配樂兩個部分，樂隊編制更加廣大，編曲者開始為唱腔主旋律寫下低音伴奏，甚至為了劇中氣氛，讓大提琴演奏主旋律的獨奏樂段，使得大提琴不再只是低音伴奏，更增加音樂性及功能性。

近年來，隨著歌仔戲跨界尋找當代歌仔戲新形態，音樂開始逐漸交響化，讓傳統樂隊與國樂團或是管弦樂團共同合作，或是利用電腦音樂加入傳統樂隊演奏，音樂設計者除了為戲創作適合的主題音樂及配樂，並不改變唱腔弦律基礎上，增加低音旋律及和聲聲部，讓樂團音樂織體更加豐富，而大提琴則是擔任演奏低音聲部的主要樂器。

大提琴寬廣的音域，既可擔任獨奏也可以擔任伴奏，對於歌仔戲音樂發展及創新產生獨特的地位與作用，本文從大提琴進入歌仔戲伴奏歷史進而討論大提琴在歌仔戲音樂的地位與作用。

**關鍵字：**大提琴、歌仔戲、戲曲伴奏

---

\* 國立臺灣戲曲學院戲曲音樂學系兼任教師

## 一、大提琴加入歌仔戲起源

目前針對大提琴在歌仔戲使用的專書或文章，並沒有特別出現，僅出現記錄歌仔戲樂團編制，2006 年林茂賢《歌仔戲表演型態研究》「第八章 現代劇場的精緻歌仔戲」中提到，後場樂團編制分別慣冠以文場領導、武場領導之稱，其下再各設多名樂師，如劇情需要再聘國樂樂師，註釋 102、103、104，分引用《新寶蓮燈》、《碧玉簪》、《龍鳳情緣》節目單人員，僅提到邱婉怡、蘇盈潔、劉靜怡等大提琴樂師名字<sup>1</sup>；2001 年周以謙〈秋風辭音樂設計剖析〉，在樂團編制的記錄大提琴及倍大提琴各一人，並收錄其譜例 13、14，內有記錄大提琴伴奏聲部；2001 年柯銘鋒〈淺談歌仔戲音樂新素材的運用〉，僅在註釋 4 記錄樂團編制大提琴及倍大提琴各一人，在中心樂思 5，譜例上有註明低音演奏的伴奏，但僅是大提琴樂器使用記錄，並無提到大提琴的演奏方式。

對於西洋樂器出現記錄，1988 年曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》，提到拱樂社歌仔戲班，乘坐小包車，吹著西洋樂器遊行臺北市街道廣為宣傳<sup>2</sup>，並提出電視歌仔戲時期，音樂更嘗試以西洋交響樂來彌補傳統音樂的不足<sup>3</sup>；2001 年柯銘鋒〈電視新調擘新局〉，則說明電視歌仔戲新調運用中西器樂混奏、以和聲對位編配予錄製卡拉伴唱代等現象<sup>4</sup>，2006 年林茂賢《歌仔戲表演型態研究》中提到，文武場廣播電台劇團演員及樂師不多，多用一支大廣弦演奏，後來在加入鑼鼓、月琴、吹管樂器，甚至薩克斯風、黑管；由此證明從廣播歌仔戲與電視歌仔戲時期<sup>5</sup>，已經有使用西洋樂器的記錄。

2012 年李咨英《歌仔戲蝶谷殘夢跨領域音樂之探討》及 2006 年周于甄《國

<sup>1</sup> 林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》（臺北：前衛出版，2006 年，初版），頁 317。

<sup>2</sup> 曾永義：《台灣歌仔戲的發展與變遷》（臺北：聯經出版，2001，初版第四刷），頁 78。

<sup>3</sup> 同註 2，頁 81。

<sup>4</sup> 柯銘鋒：〈電視新調擘新局〉，《表演藝術》2001 年第 98 期。

<sup>5</sup> 蔡欣欣：〈當代台灣地區歌仔戲研究概述〉，《台灣歌仔戲史論與演出評述》，2005 年，頁 387-388。將歌仔戲表演形態歸類為「宜蘭本地歌仔」、「外台歌仔戲」、「內台歌仔戲」、「廣播歌仔戲」、「電影歌仔戲」、「電視歌仔戲」及「現代劇場歌仔戲」。本文以此為歌仔戲歷史分類。

樂樂師對當代歌仔戲音樂發展之影響探討》文中提到<sup>6</sup>，1986 年明華園《劉全進瓜》為首創與臺北市立國樂團合作加入歌仔戲的伴奏，此後成為歌仔戲劇團加入國樂團的常態<sup>7</sup>；由此可証，1986 年開始，已經有替代大提琴而改良的低音樂器「革胡」加入歌仔戲樂團<sup>8</sup>，曾參與演出《劉全進瓜》擔任台北市立國樂團革胡（大提琴）首席唐厚明，更明確表示使用革胡擔任伴奏<sup>9</sup>。

2008 年盧佳慧《許在添探傳播媒介對於歌仔戲調運用》1892 年電視卡拉帶的產生，由曾仲影老師將原先的歌仔戲曲調重新配器與編曲，調整傳統歌仔戲齊奏的方式，加入古箏、弦樂、低音、小鐵琴、打擊等音響<sup>10</sup>；此時歌仔戲音樂，已經開始加入低音的足跡。2012 年李咨英《歌仔戲蝶谷殘夢跨領域音樂之探討》，提到西洋樂器加入歌仔戲伴奏的情形，提到大提琴已是樂團編制常態；可以確定於 2012 年時，大提琴加入歌仔戲樂團伴奏，已是固定編制並融合於歌仔戲音樂<sup>11</sup>，但是大提琴加入伴奏的文字歷史文獻仍是不足。

#### （一）大提琴加入伴奏歷史文獻

以上述文獻的討論，將大提琴參與歌仔戲時間聚焦於 1986 年至 2012 年間，而大提琴為何從實驗形質加入歌仔戲音樂伴奏，而逐漸成為歌仔戲文場樂團固定編制呢？根據國樂界最早於 1988 年加入歌仔戲樂團伴奏的擔任文場笛、簫「國樂」樂師<sup>12</sup>，並擔任明華園音樂設計及於 1991 年加入華視葉青歌仔戲劇團文

<sup>6</sup> 周于甄：《國樂樂師對當代歌仔戲音樂發展之影響探討》（嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，蔡欣欣先生指導，2006 年），頁 19。

<sup>7</sup> 李咨英：《歌仔戲蝶谷殘夢跨領域音樂之探討》（台北：國立台灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文，施德玉先生指導，2012 年），頁 22。

<sup>8</sup> 國樂團因為國樂交響化的關係，發明低音樂器「革胡」演奏低音部，定弦與演奏法與大提琴相同，後發現音色及演奏方式不如大提琴，因此之後多為大提琴演奏低音聲部，形成國樂團中出現西洋樂器的現象。

<sup>9</sup> 2018.9.6 訪問唐厚明老師，於國立台灣戲曲學院。

<sup>10</sup> 盧佳慧：《許在添探傳播媒介對於歌仔戲調運用》（台北：國立台灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，黃均人先生指導，2008 年），頁 70。

<sup>11</sup> 同註 7，頁 23。

<sup>12</sup> 當時具有國樂身份學習背景的樂師，稱之「國樂」，與傳統學習歌仔戲伴奏的藝人作為區別。

場樂團的陳建誠老師（以下簡稱陳老師）口述歷史提到：

當時參與電視錄製的葉青歌仔戲劇團文場樂團的編制為笛兼簫一人、  
殼子弦兼胡琴一人、三弦兼月琴一人、揚琴兼木吉他一人、低胡兼廣弦一  
人，五人編制另加鼓師一人、下手打擊二人，共八人文武場樂團，文場以  
一人為樂團領班，當時並未有音樂設計及鑼鼓設計的名稱出現<sup>13</sup>。

以上樂團編制可以看出，當時樂團需要有一專多能的長才，需要演奏多樣樂  
器，當時樂團低音的部分，除了低胡兼廣弦擔任演奏，木吉他也會加入根音低音  
和弦伴奏。

陳老師並表示，

在一次戶外公演機會，為增加音樂豐富性，特別增加國樂樂器與文場  
傳統音樂組合，由陳老師引薦當時中廣國樂團的同事張麗文老師，擔任大  
提琴伴奏，從此開創大提琴加入歌仔戲傳統文場樂隊的契機。

因此可以確認在電視歌仔戲發展的同時，大提琴也開始用於戶外公演，以實  
驗性質的方式加入傳統歌仔戲樂團。

大提琴真正加入歌仔戲樂團編制及浸泡在傳統音樂伴奏，於 1990 年河洛歌  
仔戲團創立開始，樂團編制為笛兼簫兼嗩、笙、胡琴、三弦、大提琴、中阮為七  
人國樂樂隊，加上老藝人主胡、小揚琴、三弦、低胡兼廣弦，共十一人樂隊。文  
場樂團講求表演默契，加上劇團經費問題，之後在戶外公演及內台劇場演出，大  
多以七人國樂加文場傳統樂團四人。以下整理電視葉青歌仔戲及早期河洛歌仔戲

---

<sup>13</sup> 2018.8.15 訪問陳建誠老師，於臺北國家戲劇院。

文場樂團編制表如下：

表 1 電視葉青歌仔戲及早期河洛歌仔戲文場樂團編制表

| 樂團<br>編制<br>劇團<br>簡稱                   | 殼子           | 廣弦           | 三弦      | 笛            | 小揚                 | 低胡      | 大提 | 笙 | 琵琶 | 中阮 |
|----------------------------------------|--------------|--------------|---------|--------------|--------------------|---------|----|---|----|----|
|                                        | 弦<br>兼<br>胡琴 | 兼<br>*胡<br>琴 | 兼<br>月琴 | 兼<br>簫<br>噴呐 | 琴<br>兼<br>*木<br>吉他 | 兼<br>廣弦 | 琴  |   |    |    |
| 葉青                                     | 1            | 0            | 1       | 1            | 1                  | 1       | 0  | 0 | 0  | 0  |
| 河洛                                     | 1            | 2            | 1       | 1            | 1                  | 1       | 1  | 1 | 1  | 1  |
| *木吉他只在電視葉青歌仔戲使用，河洛歌仔戲文場樂團使用胡琴兩把，一把另兼廣弦 |              |              |         |              |                    |         |    |   |    |    |

陳老師也提到，

一開始低胡與大提琴是一起共同參與演出，之後由於音準、配樂增加難度、多變的轉調及音樂國樂化等因素，低胡逐漸無法因應需求，最後由大提琴取代低胡的位置，加上演奏低胡人才缺乏，低胡就消失在歌仔戲樂團的編制。

因此大提琴的出現，並不是因為音樂風格或是西洋樂器，而是為了增加歌仔戲樂團低音聲部，演奏歌仔戲音樂的低音聲部樂器，也由低胡開始轉變成革胡及大提琴演奏，由於大提琴的音域，比起低胡寬廣及轉調方便，形制上，比起革胡或低音大提琴，攜帶方便及普遍，方便與國樂器合作及加入歌仔戲，因此便開啓大提琴成為歌仔戲音樂中重要編制。

圖 1 低胡



陳建誠提供

圖 2 革胡



圖 3 大提琴



## （二）大提琴加入電視歌仔戲

陳老師特別提到，台視楊麗花電視歌仔戲擔任音樂編曲的曾仲影老師所編錄卡拉帶，雖有加入弦樂器，內含大提琴，主要是配器而加入的爵士樂團。而陳老師於 1991 年為華視葉青歌仔戲劇團《秋江煙雨》及 1994 年《伍子胥過昭關》也以河洛歌仔戲為主的十一人國樂加上傳統文場方式，方便劇團精簡費用而錄製國樂版的卡拉帶，有背景音樂、片頭曲及喜、怒、哀、樂等背景音樂，方便電視台因應劇情而加入後制的情境音樂。大提琴也只是在卡拉帶擔任主要低音伴奏，但在正式錄影現場僅有五人傳統文場小型樂隊，並沒有加入大提琴。

2001 年之後電視歌仔戲因為收視率之影響，電視歌仔戲製作暫停製作，直到 2012 年大愛電視台《菩提禪心》以歌仔戲演繹佛教經典的故事，才又開始電視歌仔戲的製作，此時大提琴才真正參與及加入電視歌仔戲現場錄製的製作。

大愛電視台於 2012 年開播《菩提禪心》歌仔戲，於 2011 年開始預錄，由許亞芬歌仔戲劇坊開始錄影，2012 年因《菩提禪心》為每日帶狀節目，因此網羅唐美雲歌仔戲團及孫翠鳳藝文工作室（主要以明華園演員）三團分單元故事參與錄製。

錄影現場唐美雲歌仔戲劇團是以現場樂隊同步收音，許亞芬歌仔戲劇坊有嘗

試先將演員唱腔歌曲收音預錄，但效果不好，仍是以現場樂隊同步收音，而孫翠鳳藝文工作室則是先將演員唱腔歌曲錄製，現場再加上背境音樂，由現場樂隊同步錄製，三團都有用大提琴樂師，並擔任現場同步錄影，筆者以大提琴樂師身份，隨三團參與錄製的行列，確認大提琴以成為歌仔戲團重要編制。以下整理大愛電視歌仔戲三團樂團編制表如下表：

表 2 大愛電視歌仔戲三團樂團編制表

| 樂團<br>編制<br>劇團<br>簡稱 | 殼<br>子<br>弦 | 廣弦<br>兼<br>胡琴 | 三弦<br>兼<br>月琴 | 笛<br>兼<br>簫 | 揚琴 | 大提<br>琴 | 琵琶 | 笙 |
|----------------------|-------------|---------------|---------------|-------------|----|---------|----|---|
| 許亞芬                  | 1           | 1             | 1             | 1           | 1  | 1       | 0  | 1 |
| 唐美雲                  | 1           | 1             | 1             | 1           | 1  | 1       | 1  | 0 |
| 孫翠鳳                  | 1           | 1             | 0             | 1           | 1  | 1       | 1  | 0 |

### （三）大提琴加入劇場歌仔戲

1980 年代之後，電視歌仔戲式微，歌仔戲劇團開始轉向至劇場表演，此時樂團以文武場為基底，再加上國樂器，低音部分都加上大提琴作為主要低音聲部。從 1995 年「海峽兩岸歌仔戲實驗劇場」邀請大陸漳州是歌仔戲劇團陳彬擔任《李娃傳》音樂設計<sup>14</sup>，開始為劇量身訂做曲調及安排全劇主題曲，形成劇場歌仔戲，傳統文場樂團加上國樂團已成常態，開始有音樂設計，為戲劇設計專屬主題音樂、營造劇情設計音樂<sup>15</sup>，之後 1995 年楊麗花歌仔戲《雙槍陸文龍》、1996 年明華園《燕雲十六洲》<sup>16</sup>、1999 年唐美雲歌仔戲團《梨園天神》等劇，都開始有與國樂

<sup>14</sup> 陳孟亮：〈當代戲曲多元化演出形態之探討～以歌仔戲音樂為例〉《2017 戲曲國際研討會～戲曲表演藝術之回顧與前瞻》（臺北：國立台灣戲曲學院，2017 年），頁 122。

<sup>15</sup> 同註 6。

<sup>16</sup> 同註 6，《燕雲十六洲》請江松明擔任音樂設計並寫完整配器曲譜，除文武場編制外，並與中廣國樂團合作。



團合作或加部分國樂樂器，在樂曲配器上，已有大提琴的編制。

2006 年唐美雲歌仔戲團《梨園天神-桂郎君》更首創將十四人小型編制弦樂團加入歌仔戲演奏<sup>17</sup>，其中低音樂器的配置，大提琴三名，低音提琴兩名，自此歌仔戲樂團正式進入「交響化」的時代<sup>18</sup>。最終大提琴不僅成功融合歌仔戲文武場樂隊，並且成為國樂團及交響樂團低音聲部融合歌仔戲成功橋樑的重要樂器。

2006 年至 2011 年之前，大提琴伴奏者多是參與劇場大型的演出，而各劇團大多一年製作一部大型劇場演出，2011 年之後由於電視台錄製的需求量增及劇場歌仔戲興盛，增加大提琴伴奏者的需求，大提琴已經成為該劇團配合固定樂師<sup>19</sup>。

#### （四）大提琴與歌仔戲純音樂會的組合

把大提琴提升為主奏樂器，是由 2013 年大提琴家張正傑教授與歌仔戲名角廖瓊枝老師跨界演出，把大提琴與歌仔戲音樂結合，以音樂會形式表演，將大提琴以似歌仔戲頭手弦的地位演奏主弦律，加上鋼琴合奏，與旦角演唱七字調，型成一個新的表演形態，此成功的創舉，造就 2014 年「廖瓊枝與柏林愛樂十二把大提琴」歌仔戲名伶與外國樂團合作演出音樂會的機會。

### 二、大提琴樂師基本素養

伴奏歌仔戲大提琴伴奏者除了本身須具備基礎演奏技術之外，另須具備即興演奏（活奏）能力、對基礎武場鑼鼓認識及了解文場樂器特色等素養，才能成為適當的伴奏者。以下分類介紹：

#### （一）大提琴伴奏與演奏技術

歌仔戲大提琴伴奏者，需要有一定的基本技術，因此筆者以音準、簡譜與五線譜的記譜使用、轉調技術、音域與把位、基本和聲學素養、基本音樂素養、伴奏方式等分類討論。

<sup>17</sup> 同註 7，頁 27。

<sup>18</sup> 蘇盈恩：《唐美雲從業歷程及其唱腔藝術研究》（台北：國立台灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，呂鍾寬先生指導，2009 年），頁 153。

<sup>19</sup> 歌仔戲伴奏樂團的文場演奏者，業界稱為「樂師」，故大提琴伴奏者也稱之「樂師」。



## 1.音準

根據李青所提「戲曲音樂的音準概念大多是根據區域性演奏的傳統唱腔習慣和調式設計，音樂唱腔中往往比西方音樂的音準略高<sup>20</sup>」，在歌仔戲音樂中的音準控制，大提琴伴奏者也是時常需要多加注意。

大提琴樂器本身的音準穩定性比傳統文場樂器好，通常文場樂團會在開演前定 A442 赫茲為基準音<sup>21</sup>，但是殼仔弦音色及竹笛、月琴等樂器，會跟隨著演員演唱有著時而激動、時而柔軟誇張戲劇性音樂特色，加上樂器音準穩定性會因為溫度及用力方式等因素而有所變化，通常到演出中場結束，音準會高接近半音（A444 赫茲），因此，大提琴樂師需要有敏銳的聽力及靈活性，根據主胡或主要旋律樂器貼近音準，否則會經常出現音準上無法配合的狀況。

李青提出「大提琴演奏者可以練習五聲音階體系，形成物理性音準概念<sup>22</sup>。」根據筆者從事歌仔戲音樂伴奏經驗，認為練習五聲音階是可以幫助七字調、都馬調或是變調的傳統曲調音準，但是歌仔戲音樂的配樂部分，因編曲者多受西洋管弦樂配器及流行音樂影響，音樂的內容與結構已經出現多元，不僅僅只有五聲音階，因此，筆者建議在傳統曲調的伴奏上，若是以傳統文場編制的小樂隊，大提琴演奏者是需要以五聲音階的音準和文場樂隊靠攏，但是在與管弦樂或是國樂團大型編制，還是要以樂團的音準為基礎。

## 2.簡譜與五線譜的記譜使用

歌仔戲伴奏主要是看簡譜為主，大提琴演奏者訓練過程，都是以五線譜為主，因此學習伴奏歌仔戲的過程中，首先碰遇到的困難是看簡譜，具有學習國樂背景的大提琴演奏者，在學習國樂時，已經學習看簡譜，因此較容易進入歌仔戲伴奏的領域。

<sup>20</sup> 李青：〈洋為中用之戲曲音樂～談大提琴在戲曲音樂中的運用〉，《藝術教育》，2012.9.8 發表，頁 107。

<sup>21</sup> A440 赫茲為西方音樂標準音，為中央 C 音上方的 A 音，國樂樂團大多以 A442 赫茲為標準音。

<sup>22</sup> 同註 6。

大多數小型文場樂隊都是使用簡譜記譜，但由於目前歌仔戲與國樂團或管絃樂團跨界合演的交流機會，因此在樂譜的使用上也逐漸多元，目前職業國樂團多使用五線譜關係，也會使用五線譜，而歌仔戲與管絃樂團合作演出，也會使用五線譜，或是因為編曲者所給的樂譜將唱腔與配樂譜分開的關係，簡譜與五線譜兩者並用，因此在簡譜或五線譜的使用會因工作團隊的不同而有所變化，但是大部分歌仔戲樂團仍是以使用簡譜為主。例如：唐美雲歌仔戲團與國家國樂團合作《冥河幻想曲》及與愛樂管絃樂團合作《文成公主》，伴奏樂團使用五線譜記譜，傳統文場樂團會使用簡譜，唐美雲歌仔戲團駐團音樂配樂姬君達及姬易霆，則是慣用將唱腔與配樂譜分開，唱腔使用簡譜，配樂使用五線譜；明華園歌仔戲劇團及一心歌仔戲劇團等，仍是以使用簡譜為主。

### 3.轉調技術

「轉調技術」通常是大提琴樂師最困難的部分，大提琴演奏者學習歷程，都是以看五線譜為主的訓練，轉調直接在五線譜上加上調號，而歌仔戲伴奏主要看簡譜，轉調是把任一音先轉為該調第一音，因此，在伴奏歌仔戲最重要是學會看簡譜，再用頭腦進行轉調，之後演奏出來，因此頭腦要透過轉調的步驟，才能正確演奏音符。

大提琴樂師用兩種方式轉調，「首調」或是「固定調」轉調。首調是把每個音當 Do，優點是轉調容易，無升降記號，教學及訓練養成較快，缺點是演奏者容易將每個音當 Do，影響固定音高音準。使用首調方式轉調，演奏者需記把位與指法，通常使用此法演奏者，多固定在第一把位演奏，轉調比較快速，但是音域使用較侷限，演奏旋律線條時，若只用第一把位演奏會使音樂線條較呆板，若用此法轉調，若音域增加寬廣，演奏者需要記不同把位的位置，這樣演奏者轉調的困難度會提高。

固定調是將每次轉調都轉成 C 大調，缺點是升降音多，使用方式將樂譜簡譜加或減數字，轉回固定調記譜，例如：1=D 533-。演奏者頭腦要先加 1 轉成固定調 6 #4 #4-，還有另一個缺點是看譜速度較慢，演奏者對於熟悉的調才能快速

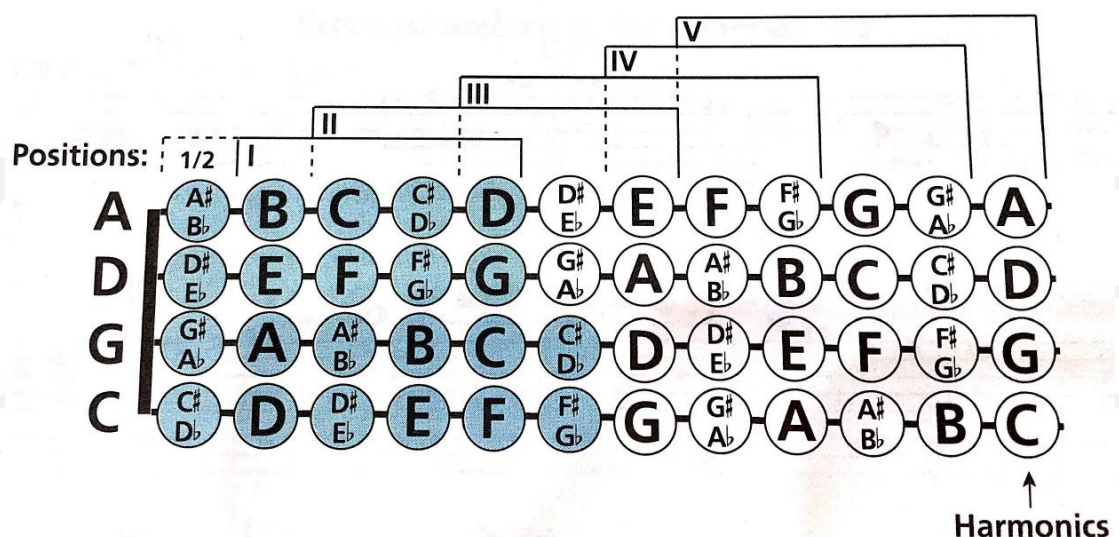
轉調，無法立即轉調，需要多次熟悉及練習，演奏者才能達到較快的轉調，教學及訓練養成較慢，優點是演奏者固定音高音準比較不會受影響，能夠演奏音域較寬廣，對於演奏者演奏旋律片段，有較好的發揮。

兩種方式都有演奏者使用，依據演奏者看譜習慣可以選用。筆者建議用首調方式轉調，主要因為戲曲樂隊的音準難以固定，有時會有升高或降低接近一個半音的位置，因此若是選用固定調轉調，大提琴演奏者會常覺得戲曲樂隊不準，若以首調轉調，大提琴演奏者可以根據首調的第一個音與音之間的音程距離而對音高，這樣比較趨近文場樂隊的音準。

#### 4. 音域與把位

大提琴的音域在絕對音名 C 至  $a^2$  的音域，包含了二胡、中胡及低胡的音域，音域寬廣可以獨奏及伴奏，由於傳統文場樂隊多為高音域樂器，因此大提琴伴奏多用低音域，使用 C 至  $c^1$  音域，多以低音區作為伴奏，這樣可以使樂團保持聲部的平衡。雖然大提琴音域可高到  $a^2$ ，但在歌仔戲的伴奏使用上最多  $a^1$ ，目前把位最多用於第五把位。

圖 4 把位



伴奏音符也多選用簡單的四分音符、二分音符及全音符，作為根音的和聲效果及轉調方便，因此多用在第一把位進行伴奏。在大提琴獨奏樂段才較多選用其他把位，使樂句流暢、音色柔美及製造滑音的效果，模仿似二胡柔美的聲音。

## 5.基本和聲學素養

進入劇場歌仔戲之前，文場樂團多是單線條加上多線條的多聲部的「橫向複音織體」進行演奏，開始有音樂設計及編曲，加上樂團編制變大，將歌仔戲音樂帶入的「縱向同音織體」的方向<sup>23</sup>。歌仔戲五大調【七字調】、【都馬調】、【雜念調】、【江湖調】與【哭調】，多以橫向音樂織體組成，由各樂器獨自演奏進而達到和諧的旋律，其他新調，可以用橫向複音織體演奏，另一種方式為縱向同音織體演奏，以和聲的方式，讓旋律有不同的聲部組合，而大提琴演奏者，伴奏時就有兩種選用伴奏的方式，因此，演奏者需要有基本的和弦伴奏能力，才能在主旋律進行時，有線條式的低音旋律作為完美的搭配。

## 6.基本音樂素養

劇場歌仔戲之後開始有音樂設計，因此歌仔戲劇團都會有音樂設計統整音樂的音樂風格與色彩，因此大提琴演奏者加入新合作的文場樂團，需要了解該劇團音樂設計、編曲者或樂團領奏者，所喜愛及需要的音樂特色，才能夠符合該劇及音樂設計所需要的音樂風格，並且要有立即辨別音樂風格的能力，能夠立即貼近音樂設計所需要的音樂風格。

例如：唐美雲歌仔戲團的音樂配樂姬君達及姬易霆，喜歡使用流行音樂和聲或電影配樂的手法，明華園歌仔戲總團音樂配器江松民（山風）喜歡用五聲音階配器，因此當大提琴演奏者演奏即興伴奏樂段時，就須依據編曲家風格演奏，這樣全劇的音樂風格會較為一致。

## 7.伴奏方式

根據筆者現場演奏經驗歸納出以下幾種伴奏法，進行說明：

---

<sup>23</sup> 米勒等著(Mill,H.M.):《音樂概論》(臺北:桂冠圖書,1995年),頁67、68。音樂織體(texture)指音樂中旋律(橫向)與和聲(縱向)兩樣要素的關係,分為單音、同音及複音。單音織體(monophonic texture)為單一旋律的單音音樂,同音織體(homophonic texture)為單一旋律附屬和聲要素,複音織體(polyphonic texture)為兩種以上所占大致相等的旋律同時出現。

## (1) 重音伴奏法

大提琴最基礎低音伴奏方式，先了解樂曲的重音位置，通常會演奏主旋律樂曲第一音，穩定樂團的節拍，但是會造成與主旋律有平行八度的進行，音樂無層次，因此大提琴演奏者要設計低音旋律線，並且可以演奏最後的弱拍導入重拍，使音樂有方向感，通常 4/4 伴奏會撥奏第一拍和第四拍，3/4 拍會伴奏第一拍和第三拍。休止符若是在第一拍或是拍點上，通常在歌仔戲伴奏，會補上第一音，讓樂曲有方向感，樂團有穩定的拍點，如遇切分音節奏型，也會在重音位置演奏，使音樂有力度感，節奏變化更加明顯。

## 譜例 1 三步珠淚

## 三步珠淚

1=D(1=C)

|      |                                                    |
|------|----------------------------------------------------|
| 主    | ( 05 35 6 5   03 21 6 5   01̣ 65 56 32   1 - - 0 ) |
| 低    | 5̣ 0 0 0   5̣ 0 0 0   5̣ 0 5̣ 6̣   1 - - 5̣        |
| pizz |                                                    |
| 主    | 05 35 6 5   03 21 6 5   01̣ 65 565 35   2 - - 0    |
| 低    | 1 0 0 3̣   5̣ 0 0 2̣   5̣ 0 0 3   2 - - 3          |
| 主    | 01̣ 32 1 6̣   05 16 5 3   02 12 3 6̣1   5̣ - - 0   |
| 低    | 1 0 0 7̣   6̣ 0 0 5̣   3̣ 0 0 2̣   5̣ - - 2̣       |
| 主    | 06̣ 16̣ 5̣ 1   02 12 3 5   06̣ 53 5 12   3 - - 0   |
| 低    | 5̣ 0 0 6̣   1 0 0 2   5̣ 0 0 1   3 0 0 2           |
| 主    | 03 21 6 5   01̣ 65 5 3   02 12 35 65̣   1 - - 0    |
| 低    | 3 0 0 2   5̣ 0 0 1   3 0 0 5̣   1 - - 0            |



## (2) 五聲音階伴奏法

歌仔戲五大調【七字調】、【都馬調】、【雜念調】、【江湖調】與【哭調】用五聲音階，因此用五聲音階伴奏，避免出現非五聲音階的音。【七字調】、【江湖調】與【哭調】為羽調式，為A、E音為結構，因此用A、C、D、E、G音組成，而【都馬調】與【雜念調】為徵調式，為G、D音為，用G、A、C、D、E音組成，因此即興伴奏時，使用調式組合音，樂曲才會流暢，避免使用F、B音。

國立台灣戲曲學院戲曲音樂學系歌仔戲組劇藝分科葉明德老師指導筆者演奏【七字調】與【都馬調】時，特別說明：「在你不熟悉【七字調】時，先演奏A、E音，【都馬調】先演奏G、D音，這是最基本的伴奏方式。」若以現代和聲學解釋，就是先找到主音和屬音，做基本伴奏法。

因此大提琴伴奏【七字調】、【都馬調】等，需在主音及屬音的基礎之下，加入五聲音階組成音為原則，成為流暢低音聲部。

### 譜例 2 七字調

#### 正介七字調

1=F 鑼鼓開法：匡 才 倉而 來才 乙台 倉

|   |    |    |    |    |     |    |     |     |    |      |    |       |    |      |    |      |
|---|----|----|----|----|-----|----|-----|-----|----|------|----|-------|----|------|----|------|
| 主 | 6  | 3. | 6  | 53 | 212 | 3. | ) 5 | 5   | 23 | 53   | 5  | 3 ( 5 | 21 | 63   | 61 |      |
| 低 | 6  | 3  | -  | 5  | 2   | 3  | -   | 0   | 0  | 0    | 0  | 03    | 53 | 66   | 66 |      |
|   |    |    |    |    |     |    |     |     |    |      |    |       |    |      |    |      |
| 主 | 6  | 56 | 35 | 21 | 6   | -  | )   | 53  | 2  | 3    | -  | 3     | -  | 3    | 6  | 32 3 |
| 低 | 55 | 55 | 33 | 53 | 6   | -  |     | 5   | 2  | 3    | 6  | 3     | 5  | 6    | 3  | 1 2  |
|   |    |    |    |    |     |    |     |     |    |      |    |       |    |      |    |      |
| 主 | 6  | -  | 3  | 5  | 3   | 21 | 61  | 5   | 6  | ( 36 | 5  | 65    | 35 | 21   | 63 | 61   |
| 低 | 3  | 6  | 5  | 0  | 2   | 6  |     | 3   | 6  | 5    | 0  | 33    | 53 | 66   | 66 |      |
|   |    |    |    |    |     |    |     |     |    |      |    |       |    |      |    |      |
| 主 | 6  | 56 | 35 | 21 | 6   | -  | )   | 655 | 3  | 5    | 35 | 3.    | 2  | 1    | 23 | 6 -  |
| 低 | 55 | 55 | 33 | 53 | 6   | -  |     | 6   | 3  | 5    | 2  | 3     | 6  | 1    | 2  | 3 6  |
|   |    |    |    |    |     |    |     |     |    |      |    |       |    |      |    |      |
| 主 | 5  | 35 | 5  | 3  | 3   | -  |     | 2   | 1  | 2    | 3  | 6     | 1  | ( 36 | 5  | 0 )  |
| 低 | 5  | 3  | 5  | 1  | 3   | 6  |     | 2   | 1  | 3    | 6  | 1     | 6  | 5    | 0  |      |

### 譜例 3 都馬調

#### 都馬調

1=F

|   |                                     |                         |                    |                   |                   |          |
|---|-------------------------------------|-------------------------|--------------------|-------------------|-------------------|----------|
| 主 | ( 5̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ )            | 5̣ - )                  | 1̣. 6̣ 5̣          | 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 5̣ 1̣ 2̣       | 3̣. ( 4̣ |
| 低 | 5̣ 2̣ 3̣                            | 5̣ -                    | 1̣ 5̣              | 1̣ 1̣ 5̣          | 1̣. 2̣            | 3̣ 0     |
|   | arco                                |                         | pizz               |                   |                   |          |
| 主 | 3̣. 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣                  | 3̣. 4̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ ) | 2̣ 1̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣  | 1̣ 2̣ 1̣          | 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ |          |
| 低 | 6̣ 1̣ 2̣                            | 3̣ -                    | 2̣ 1̣              | 2̣ 0              | 5̣ 5̣ 6̣          |          |
|   | arco                                |                         | pizz               |                   |                   |          |
| 主 | 1̣. ( 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 1̣ - )                  | 2̣. 7̣ 2̣ 7̣       | 6̣ 7̣ 5̣ 6̣ 7̣    | 7̣                |          |
| 低 | 1̣ 0 1̣ 5̣                          | 1̣ -                    | 2̣ 0               | 6̣ 3̣             |                   |          |
|   | arco                                |                         | pizz               |                   |                   |          |
| 主 | 1̣ 6̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣                | 5̣ 0 5̣ 2̣ 7̣           | 6̣. 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 2̣ | 5̣ 2̣ 5̣ 3̣       | 2̣. 1̣ 2̣ 3̣      | 5̣. 3̣   |
| 低 | 1̣ 2̣ 3̣                            | 5̣ 0                    | 6̣ 2̣              | 5̣ 0              | 2̣ -              | 3̣ -     |
|   |                                     |                         |                    |                   | arco              |          |
| 主 | 5̣. 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣                  | 1̣ 0                    |                    |                   |                   |          |
| 低 | 5̣ 2̣ 5̣                            | 1̣ 0                    |                    |                   |                   |          |

資料來源：陳孟亮提供主旋律譜

#### (3) 和聲伴奏法

電視歌仔戲時期，曾仲影、許再添等樂師創作許多膾炙人口的曲調，也吸收台灣民謠作為歌仔戲曲調，因此曲調伴奏法，除了使用五聲音階伴奏法，也可使用和聲伴奏法，讓樂曲以縱向和聲進行，組成順暢低音線，與主旋律互相輝映。

和聲伴奏需要考慮樂句之間關係，因此伴奏時要先確立樂曲的樂句，再設計順暢的和聲低音線，使樂曲整體有層次感。



## 譜例 4 梅花調

### 梅花調

1=  $\flat E$

|    |        |     |         |   |      |       |       |      |     |        |
|----|--------|-----|---------|---|------|-------|-------|------|-----|--------|
| 和弦 | C      | Em  | Am      | C | Em   | G     | A     | C    | G   | C      |
| 主  | ( 3. 2 | 3 5 | 6 1 5 6 | 1 | 3. 5 | 6 1 5 | 6 - ) | 5    | 6 5 | 3. 2 1 |
|    | arco   |     |         |   |      |       |       | pizz |     |        |
|    |        |     |         |   |      |       |       | 華    | 燈   | 初 上    |

|    |       |       |        |      |     |       |       |
|----|-------|-------|--------|------|-----|-------|-------|
| 和弦 | F     | C     | C      | G    | G   | C     | Am    |
| 主  | 1 6 1 | 6 5 3 | 5. ( 6 | 5. 1 | 6 3 | 5 6 1 | 5 )   |
|    |       |       | arco   |      |     | pizz  |       |
|    | 酒     | 猶     | 溫      |      |     | 金     | 樽 沾 唇 |

|    |      |         |          |         |         |       |      |         |
|----|------|---------|----------|---------|---------|-------|------|---------|
| 和弦 | Am   | Em      | Am       | F       | Em      | Am    | C    | F       |
| 主  | 6. 1 | 3 2 3 5 | 6. ( 1 7 | 6 7 6 5 | 3 2 3 5 | 6 - ) | 3. 5 | 6 1 5 6 |
|    |      |         | arco     |         |         |       | pizz |         |
|    | 幾    | 多       | 巡        |         |         |       | 光    | 陰 流     |

|    |   |   |   |      |         |     |       |      |
|----|---|---|---|------|---------|-----|-------|------|
| 和弦 | C | B | A | G    | C       | F   | G     | C    |
| 主  | 5 | 3 | 2 | 3. 5 | 1 6 1 2 | 3 - | 6 6 1 | 6 5  |
|    |   |   |   |      |         |     | arco  | Rit. |
|    | 逝 | 無 | 人 | 問    |         |     | 曇華    | 正 盛  |

資料來源：陳孟亮提供主旋律譜

### (4) 獨奏技術

大提琴獨奏技術分為左、右手技術，左手技術有滑音及換把，右手技術有撥奏及弓法運用以下分別說明：

a. 滑音：在戲曲音樂經常需要使用，增加音樂渲染性，因此大提琴獨奏樂段中需經常使用，但大提琴有指板，滑音不似胡琴能夠快速，滑太慢或太重會造成主音不清楚及情緒太過氾濫，太快又像裝飾音，因此演奏者演奏獨奏片段，需針對劇情音樂情緒，設計好演奏語法。

胡琴演奏家黃家俊老師指導筆者演奏一心歌仔戲劇團《斷袖》大提琴獨奏樂段特別提到：「胡琴演奏戲曲音樂，要有合理滑音，因此大提琴演奏滑音也不能

過多，造成太過矯情，不演奏滑音，也沒有戲曲韻味，建議可以和胡琴使用滑音方式學習，上滑音（上行音）可以慢一些，下滑音（下行音）要快一些，樂句中並分出實音及虛音，更要多歌唱些。」

b.換把：伴奏考慮轉調方便性及快速，多用第一把位演奏，大提琴獨奏樂段因顧慮音樂流暢性及音色，會使用不同把位，而戲曲音樂多為五聲音階，把位需要大跳，因此換把的技術顯得重要。例如筆者擔任一心歌仔戲劇團《斷袖》大提琴獨奏樂段演出時，樂曲當中有多處大跳旋律，筆者曾在設計弓法時考慮是否換把位或是換弦演奏，因為換把位音色統一但是會造成音不準，換弦演奏可能會造成旋律斷掉。最後，筆者顧及音樂整體性，將樂句連貫性為考慮重點，設計符合樂曲演奏氣氛的弓法。

#### 譜例 5 《斷袖》大提琴獨奏樂段原主旋律譜

【斷袖慢串】 1 = F 大提琴 Solo

♯

01 6.5 5 2 3... 02 16 5 3 2... 3 56 2 1... |

江山嬌豔 天子淡然

02 16 5... 55 32 6 1... 66 53 1 2... |

為卿淺笑 斷袖逆蒼天

1 i 7 | 6 . 4 | 3 . 5 | 2 - | 5 . 3 | 21 6 | 1 - || 緊接

一曲纏綿 鳳凰欣羨， 世人嘲笑 無悔傾君憐

資料來源：陳孟亮提供主旋律譜

#### 譜例 6 《斷袖》大提琴獨奏樂段演奏弓法譜

【斷袖慢串】 1 = F 大提琴 Solo

♯

01 6.5 5 2 3... 02 16 5 3 2... 3 56 2 1... |

江山嬌豔 天子淡然

02 16 5... 55 32 6 1... 66 53 1 2... |

為卿淺笑 斷袖逆蒼天

1 i 7 | 6 . 4 | 3 . 5 | 2 - | 5 . 3 | 21 6 | 1 - || 緊接

一曲纏綿 鳳凰欣羨， 世人嘲笑 無悔傾君憐

**f** **p**

c. 抖音：多用於獨奏抒情樂段，會用較多的抖音來堆疊音樂情緒，演奏者會選用由慢漸快的抖音或是快速激動的抖音等演奏技術來展現音樂的層次感。

以《斷袖》大提琴獨奏樂段為例，此樂段情緒由大提琴獨奏為主角董賢因愛人離世靈魂歸來而最終仍將送別的憂傷氣氛，因此樂曲開始以悠悠澹然感傷氣氛演奏，此處抖音以慢速而和緩演奏，隨者演員念詞逐漸激動，樂曲氣氛轉為高昂，因而在此曲第三行處，筆者設計為樂曲最強處，使用振幅較大抖音搭配慢速弓速演奏，表達董賢為此情此愛堅忍不悔的情緒。

d. 撥奏：戲曲音樂多用左手撥奏伴奏，因為撥奏經常使用，加上需要厚實彈性的音色，因此多用中指撥奏，通常會撥弦離指板較遠，讓琴弦有較多的震動，發出低音厚實的聲音。

e. 弓法運用：大提琴演奏者在設計弓法時，必須依據演員唱段呼吸、換氣為基準及開唱速度、情緒和音樂輕重緩急強弱而調整演奏法增加戲劇張力，例如：2010 年唐美雲歌仔戲團與廈門歌仔戲劇團共同製作《蝴蝶之戀》女主角雲中青與男主角雨秋霖時隔多年終於見面，演唱【雜碎調】述說年輕至老年來的等待心情，其中歌詞「英台山伯分別時，約定二八三七四六來會面」由大提琴擔任幫腔獨奏並加上樂團的擦弓和絃伴奏，需跟著演員開口唱腔一同演奏，並同時注意指揮及樂團，而演員因演出時情緒不同，會形成速度不同，因此筆者當時擔任台灣場次獨奏樂段，當時演奏此樂段為背譜演奏。

擦弓，多用於結束樂句或是散板段，目的增強音樂張力或是增加和聲色彩。例如：散板笛子獨奏樂段，有時會加上大提琴、二胡幫忙加上和聲聲部，此時多用擦弓演奏。

快速音群使用分弓演奏，多用於打鬥樂或是軍隊樂，例如明華園戲劇總團《龍抬頭》打鬥樂、一心歌仔戲劇團《斷袖》軍隊樂。

## 譜例 7 《斷袖》軍隊樂

## 《斷袖》 第七幕 軍隊樂

1=C

|   |       |       |       |       |     |     |     |     |     |     |     |     |
|---|-------|-------|-------|-------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 主 | X X X | X X X | X X X | X X X | 6   | i   | 7 6 | 5 3 | 6 - | 6 - | 5   | 6   |
| 低 | 0     | 0     | 0     | 0     | 6 6 | 6 6 | 3 3 | 3 3 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 |

|   |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|---|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 主 | 2 3 | 5 4 | 3 - | 3 - | i   | 7 6 | 5 6 | 3 5 | 2   | 3 5 | 3   | 2   |
| 低 | 2 2 | 4 4 | 3 3 | 3 3 | 3 3 | 3 3 | 4 4 | 4 4 | 5 5 | 5 5 | 2 2 | 2 2 |

|   |     |     |     |     |       |       |       |       |     |     |
|---|-----|-----|-----|-----|-------|-------|-------|-------|-----|-----|
| 主 | 7   | 6   | 5 3 | 5 6 | i i i | 7 7 7 | 6 6 6 | 3 3 3 | 5 5 | 5 5 |
| 低 | 7 7 | 7 7 | 3 3 | 5 5 | 1 1   | 7 7   | 6 6   | 3 3   | 5 5 | 5 5 |

資料來源：陳孟亮提供主旋律譜

## (二) 即興演奏（活奏）

歌仔戲有著特別的表演方式稱「活戲」，「活戲」主要以幕表戲形式進行，演員根據劇本大綱而隨個人經驗在舞台上編排唱詞與動作和走位，文武場樂隊要依演員即興創作及演員「話介」，預告鼓師與琴師鑼鼓速度及音樂的快慢，這種表演形式，樂隊是無定譜，樂譜上僅寫上曲調名稱或是只有演員歌詞，樂師需要靠本身背譜演奏及反應能力即興伴奏，稱之「活奏」。同時伴奏不能干擾文場四大件的音樂進行，彼此要互相輪奏及競奏方式，成為多線條的主副旋律進行，因此大提琴伴奏要做到不干擾及襯托主要旋律的作用，並且演奏正確樂譜與速度。

進入劇場之後，由於劇團經費的關係及製作時間限制，沒有安排編曲者，因此文場樂師多保留即興演奏的方式進行伴奏，樂譜只有主旋律譜，樂師依樂器屬性及地位自由發揮，而大提琴演奏者便也要具備良好的即興伴奏能力，才能做好搭配的工作。

## (三) 基礎武場鑼鼓素養

戲曲音樂的節奏與速度，可由文場領導既是主胡作為樂曲起速的領頭，或是板鼓給予速度的指示，板鼓可說是文武場團的指揮，因此參與戲曲伴奏的人員，最重要是要聽懂鑼鼓，知道鼓師在曲子開頭的鼓點及歌曲與歌曲之間轉換的鼓點

或方式，才能與樂師有默契的演出。例如：【正介七字調】，前面的鑼鼓點【鳳點頭】為六拍，懂鑼鼓的樂師會以撞聲字表示鼓點「匡 才 倉而 來才 乙台 倉」，無論鼓師打任一速度，都能接住節奏而進行演奏。（參閱譜例 2 七字調）

又如：【緊疊仔】3/4 拍轉 2/4 拍再轉 3/4 拍，在歌曲之間的速度轉換，需靠鑼鼓轉點「扣 打打 扣打 扣」，這時演奏者聽到轉點，立即轉換速度，不了解鑼鼓的樂師，會產生變換速度錯誤。

#### 譜例 8 緊疊仔

緊疊仔

1=F

鑼鼓開法：扣扣扣 哪 拉大 各大 各

主 ( 6 6 | 66 60 ) | 6 3 | 35 2 | 3 5 6 | 56 5 | ( 5 5 |

低 6 6 | 66 60 | 6 3 | 5 2 | 3 - | 5 5 | 5 2 |

arco

主 | 55 5 ) | 32 3 | 05 32 | 12 1 | 6 1 | 6 1 | 65 3 |

低 | 52 5 | 33 33 | 33 33 | 1 1 | 6 1 | 6 1 | 6 5 |

主 | 65 6 | 0 3 2 | 12 32 | 0 3 2 | 12 32 | 12 32 | 0 7 6 |

低 | 35 6 | 6 0 | 1 5 | 1 0 | 1 3 | 1 5 | 1 0 |

扣 打打 扣 倉而 來才 乙台 倉而 來才 乙台 倉 打 pizz 扣 打打 倉 0 0

(最後一次)

#### (四) 基礎文場樂器素養

大提琴演奏者要了解其他伴奏歌仔戲樂器的屬性，才能在即興伴奏中，有著「你追我讓、互相照應」自由即興伴奏，做好稱職伴奏。國立台灣戲曲學院戲曲音樂學系歌仔戲組劇藝分科柯銘峰老師特別提到：

學大提琴最好學廣弦，因為廣弦同屬低音伴奏的聲部，才能了解歌仔戲樂器的伴奏語法。

陳建誠老師則是說明：

歌仔戲樂師需要一專多能的才藝，才有比別人更可以較多的工作機會，之前低胡兼廣弦，因此建議大提琴伴奏者，可以學習廣弦。

筆者則認為柯銘峰老師建議大提琴演奏者學習廣弦，是為快速貼近歌仔戲音樂語法的方式，由於大提琴與廣弦雖在歌仔戲音樂為同屬性低音樂器，但為不同演奏方式的樂器，因此需要再多花時間去學習樂器，較為耗時費工，筆者建議若是無法直接操作學習文場樂器，可以多方面了解其他文場樂器伴奏方式，成為自由即興發揮的素材，可以用大提琴模仿樂器聲音或伴奏法，成為學習文場演奏法及的方式，例如：用大提琴模仿廣弦演奏及學習月琴與三弦的低音伴奏法。

而陳建誠老師則是提及在傳統戲曲文場樂團的市場人才供需上，需要一專多能人才，因而學習相屬性的低音樂器，才有較多的工作機會，由於現在音樂人才養成為專業音樂人才為取向，若非是為專職就職戲曲樂團，目前的歌仔戲樂團是不需要同時演奏大提琴及廣弦，廣弦多由以相同演奏方式的胡琴演奏者兼任。

但是經由兩位老師共同觀點確認，若要學習歌仔戲低音伴奏是可以廣弦作為主要學習的對象。

### 三、大提琴在歌仔戲戲曲樂團的地位與作用

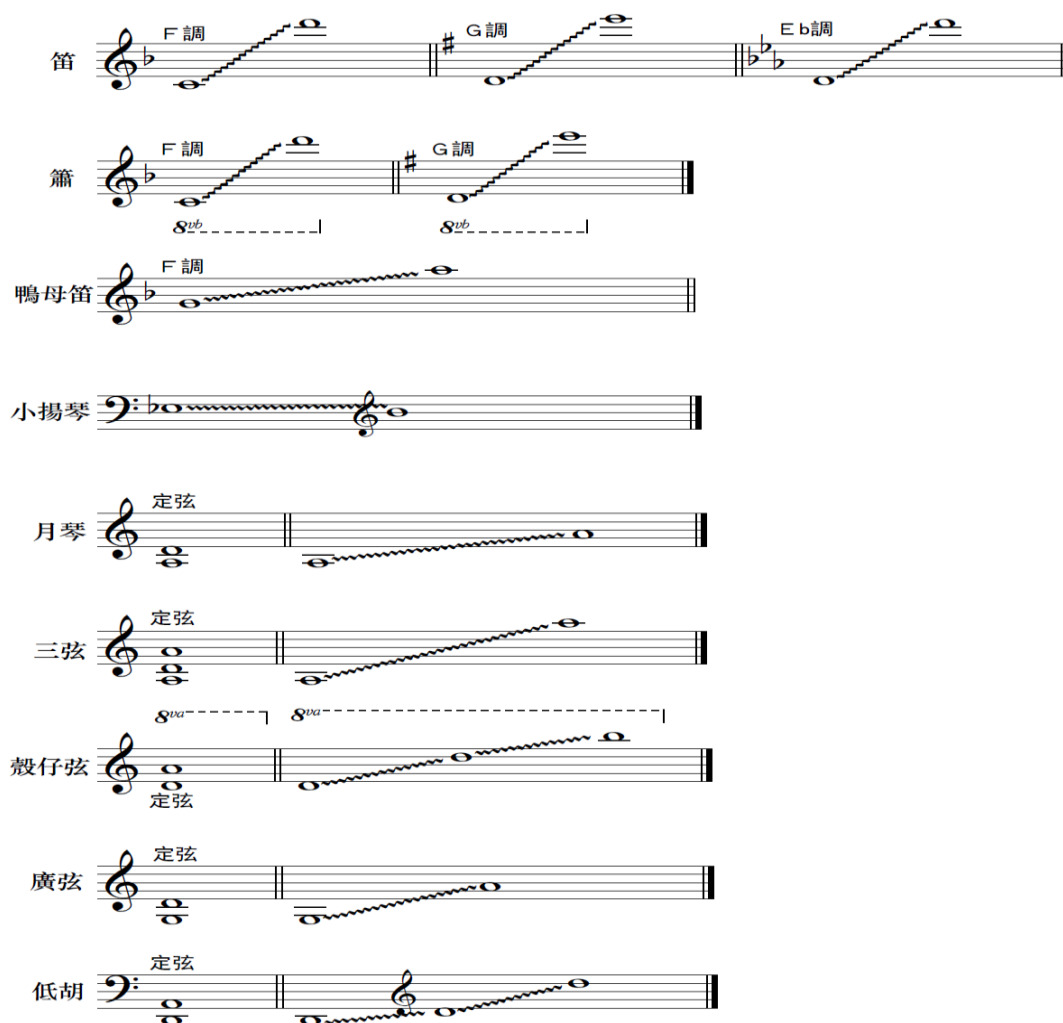
歌仔戲傳統樂器多為高音樂器，因此歌仔戲戲曲樂團中的低音聲部就更為重要，有著平衡樂團聲響的作用，歌仔戲音樂低音聲部使用過程中，由於低胡音域不足及轉調不變逐漸被大提琴取代，使得大提琴在歌仔戲戲曲樂團有著擔任低音聲部的重要地位。

隨者歌仔戲音樂的多元及豐富，大提琴不但開始有獨奏功能，並擔任跨界音樂融合的低音聲部橋樑，也開始嘗試新的演出方式及創作素材，作為大提琴與歌仔戲創新的結合。

### （一）作為傳統文場樂團的低音聲部

在電視歌仔戲時期中，以低胡擔任低音聲部，參考「表 3 電視歌仔戲時期傳統歌仔戲樂器音域表」發現，低胡實際音高雖是位於傳統樂器最低音位置，但是其音域為絕對音名 D 到  $d^2$ ，最低音不及大提琴 C 音，實際演奏音域也不寬廣，加上轉調不變，立即被大提琴取代歌仔戲音樂低音聲部位置。

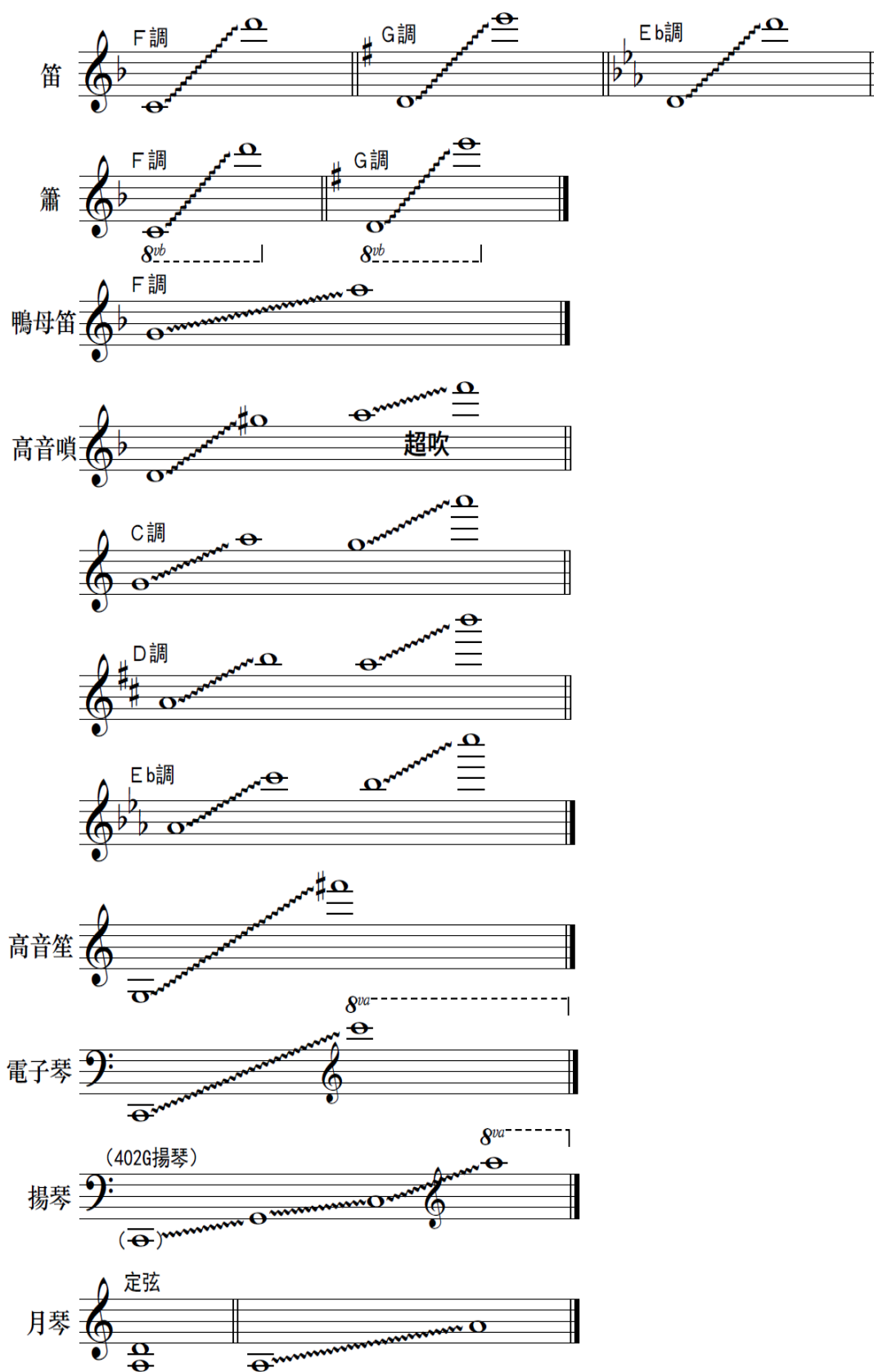
表 3 電視歌仔戲時期傳統歌仔戲樂器音域表



參考「表 4 歌仔戲樂團常用樂器音域表」發現，最低音樂器雖為低音提琴，但樂器攜帶不便，在大型樂團二十人以上編制才會用到，因此歌仔戲樂團仍是以大提琴為主要低音樂器。電子琴雖音域寬廣可兼低音效果，但音樂色彩較於流行，較多用於外台公演，因此劇場演出，主要的低音聲部仍是以大提琴為主要低音聲部樂器，擔任支撐歌仔戲樂團的功能。



表 4 歌仔戲樂團常用樂器音域表



三弦 定弦

中阮 定弦

殼仔弦 定弦

六角弦 定弦

廣弦 定弦

高胡 定弦

二胡 定弦

中胡 定弦

Cello 大提琴 定弦

Bass 低音大提琴 定弦

## （二）擔任抒情樂段獨奏者或是幫腔獨奏者

歌仔戲悲情或抒情劇情，音樂設計者經常使用大提琴作為抒情樂段的獨奏者，藉由大提琴柔美的音色，演奏優美旋律烘托劇情，或是演奏唱腔中幾小節主旋律，作為旋律音色變化，因此大提琴的角色不再是只有伴奏，也擔任獨奏作為音樂色彩及劇情情境變化的功能。

## （三）作為國西樂團與傳統文場樂隊磨合與融合的銜接橋樑

1980 年後，劇場歌仔戲的出現，伴奏音樂不再僅是「依腔托韻」，開始有音樂設計，每齣戲有主題音樂，使得歌仔戲音樂呈現唱腔及配樂兩個部分，音樂設計者除了為戲創作適合的主題音樂及配樂，並不改變唱腔弦律基礎上，增加低音旋律及和聲聲部，讓樂團音樂織體更加豐富，樂隊編制更加廣大，編曲者開始為唱腔主旋律寫下低音伴奏，大提琴則是擔任演奏低音聲部的主要樂器，作為文場樂器、國樂器與西樂器融合的銜接橋樑，使得音樂有連貫性，融合文場樂隊與樂團的音色，又不失歌仔戲音樂色彩。

## （四）作為跨界樂器的新組合

大提琴也參與歌仔戲音樂與跨界結合，例如 2004 年於臺大迴廊咖啡館舉辦「唐美雲邂逅新 much」演唱會現代場及傳統場，結合胡琴、月琴、鋼琴及大提琴演出歌仔戲曲調<sup>24</sup>，2013 年大提琴家張正傑與歌仔戲名角廖瓊枝跨界演出〈王寶釧〉，2014 年「廖瓊枝與柏林愛樂十二把大提琴」歌仔戲名伶與外國樂團合作演出音樂會，將大提琴地位提升為主奏樂器成為歌仔戲與跨界演出的新組合。

## 四、大提琴樂師傳承與創新

1979 年京劇「雅音小集」首先將國樂引進戲曲，掀起傳統戲曲加入國樂伴奏的風潮，而明華園更是在 1986 年與台北市立國樂團合作演出《劉全進瓜》，首創將歌仔戲與國樂團組合<sup>25</sup>，國樂樂手陸續加入歌仔戲音樂伴奏的行列，民國 1988 年國立復興劇藝實驗學校（國立台灣戲曲學院的前身）創立劇藝音樂科，

<sup>24</sup>同註 6，頁 12。

<sup>25</sup>同註 6，頁 38。

開始有正式培養戲曲藝術伴奏人才的管道，更是把大提琴列為創科的主修樂器當中，創科主任劉大鵬口述：「當時籌設戲曲音樂人才在培養計畫，希望可以培養具備樂理基礎能力及演奏技術能力的人才，因此延攬一同參與雅音小集演出的合作夥伴，當時任職於台北市立國樂團胡琴團員宋金龍、笙團員王寶康及大提琴團員唐厚明。因此創科時期，樂器主修除戲曲樂器之外，另外加入戲曲樂隊中經常用到的國樂器及擔任低音聲部大提琴<sup>26</sup>。」

因此台灣早在 1988 年就已經開始重視大提琴專業戲曲伴奏人才的培育，目前各大京劇、客家戲與歌仔戲劇團的大提琴伴奏者，也主要以國立台灣戲曲學院戲曲音樂學系畢業的人才為主，而中國大陸 2001 年於中國戲曲學院才開始正式設立低音拉弦樂器演奏專業，主攻學習方向為大提琴和低音提琴演奏<sup>27</sup>，與台灣相差十三年之久。

國立台灣戲曲學院所培育的大提琴伴奏人才更是為一大特色，需要多元的學習戲曲音樂、國樂及西樂；以西樂系統教學，學習演奏樂器基本功，學習國樂合奏的素養，並浸泡於戲曲伴奏的環境，學習歷程中西合併，使得戲曲音樂為本身根深的養份，無形當中，拓寬音樂視野及藝術涵養。

目前戲曲音樂使用大提琴多為伴奏作用為多，或用於戲劇音樂演奏片段旋律，未有獨奏曲產生，但在跨界創作作曲家劉學軒於 2009 年創作雙協奏曲《霸王別姬》給大提琴、二胡與國樂團及鐘耀光於 2010 年創作《霸王別姬》給大提琴、京胡與國樂團，分別以京劇作為素材作為獨奏曲，讓大提琴擔任協奏，但是以歌仔戲音樂為素材的大提琴獨奏曲仍未創作，或許未來有新發展方向，讓學習戲曲音樂大提琴者，除了在伴奏學習，有機會以戲曲音樂的語法詮釋演奏曲目。

大提琴除在歌仔戲廣泛運用之外，在京劇、客家戲、閩劇、贛劇及二人台等劇種也有使用，中國大陸於 2013 年以霸王別姬為素材創作《別》給大提琴、京

<sup>26</sup> 2018.8.23 訪問劉大鵬老師，於劉大鵬自宅。

<sup>27</sup> 聶雙：〈中西合璧 獨闢蹊徑～中國戲曲學院低音拉弦樂器教學規律之探討與思考〉，《戲劇之家》2015 年第 09 上期，頁 15。

胡協奏曲<sup>28</sup>、2017《三弦與六弦的對話》及 2018《俏三弦～王玉作品獨奏音樂會》更將三弦、大提琴、吉他、二胡、青衣作為創作風格，由中國戲曲學院音樂系大提琴講師聶雙與京昆乾旦演員劉欣然等音樂家聯合演出<sup>29</sup>，使大提琴結合跨界京劇演出，因此大提琴戲曲伴奏的研究，除了單一劇種深入演奏又可以涉略其他劇種領域，讓大提琴戲曲伴奏的學習，有著更廣闊的素材，並提供給有興趣參與學習大提琴戲曲伴奏的同好，可以繼續學習與研究的方向。

# 研討會 發表用

---

<sup>28</sup> 同註 27，頁 16。

<sup>29</sup> 〈流行與傳統的激情碰撞〉《大中國·文化》2018.9.14 下載自 [gogonews.cc](http://gogonews.cc)

## 徵引文獻

### 一、專書

林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》（臺北：前衛出版，2006 年，初版）。

曾永義：《台灣歌仔戲的發展與變遷》（臺北：聯經出版，2001，初版第四刷）。

米勒等著（Mill, H.M.）：《音樂概論》（臺北：桂冠圖書，1995 年）。

### 二、期刊論文

柯銘鋒：〈電視新調擘新局〉，《表演藝術》2001 年第 98 期。

蔡欣欣：〈當代台灣地區歌仔戲研究概述〉，《台灣歌仔戲史論與演出評述》，2005 年。

周于甄：《國樂樂師對當代歌仔戲音樂發展之影響探討》（嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，蔡欣欣先生指導，2006 年）。

李咨英：《歌仔戲蝶谷殘夢跨領域音樂之探討》（台北：國立台灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文，施德玉先生指導，2012 年）。

盧佳慧：《許在添探傳播媒介對於歌仔戲調運用》（台北：國立台灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，黃均人先生指導，2008 年）。

陳孟亮：〈當代戲曲多元化演出形態之探討～以歌仔戲音樂為例〉《2017 戲曲國際研討會～戲曲表演藝術之回顧與前瞻》（臺北：國立台灣戲曲學院，2017 年）。

蘇盈恩：《唐美雲從業歷程及其唱腔藝術研究》（台北：國立台灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，呂鍾寬先生指導，2009 年）。

李青：〈洋為中用之戲曲音樂～談大提琴在戲曲音樂中的運用〉，《藝術教育》，2012.9.8 發表。

聶雙：〈中西合璧 獨闢蹊徑～中國戲曲學院低音拉弦樂器教學規律之探討與思考〉，《戲劇之家》2015 年第 09 上期。

### 三、網路資源

〈流行與傳統的激情碰撞〉《大中國.文化》2018.9.14 下載自 gogonews.cc

#### 四、訪談資料

2018.9.6 訪問唐厚明老師，於國立台灣戲曲學院。

2018.8.15 訪問陳建誠老師，於臺北國家戲劇院。

2018.8.23 訪問劉大鵬老師，於劉大鵬自宅。

研討會

發表用