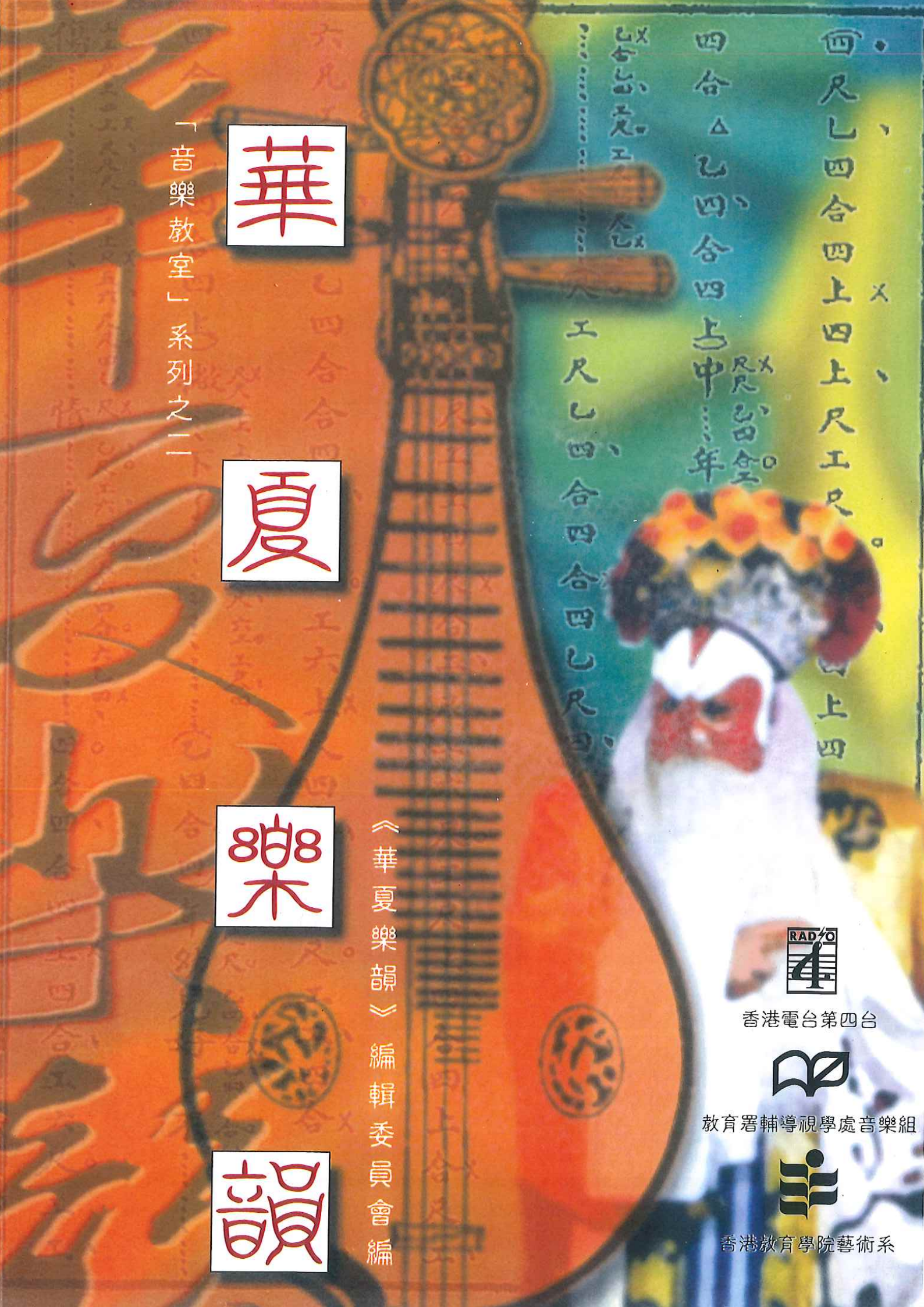
華夏樂韻

「音樂教室」系列之二

《華夏樂韻》編輯委員會編



香港電台第四台

教育署輔導視學處音樂組

香港教育學院藝術系

音樂教室（二）

華夏樂韻

「華夏樂韻」編輯委員會編

香港電台第四台

教育署輔導視學處音樂組

香港教育學院藝術系

「音樂教室」系列二：「華夏樂韻」手冊

「華夏樂韻」編輯委員會編

榮譽顧問：（依筆劃次序排列）
余少華、閻惠昌

編委：（依筆劃次序排列）
徐允清、許翔威、陳慶恩、湛黎淑貞（教育署輔導視學處音樂組）、
劉偉唐（香港教育學院藝術系）、蕭樹勝（香港電台第四台）

作者：（依筆劃次序排列）
白得雲、余少華、徐英輝、曹本冶、陳守仁、許翔威、
陳慶恩、楊柳青、劉偉唐、蔣慧民、蘇漢濤

執行編輯：徐允清

出版者：香港電台第四台 九龍廣播道30號香港電台廣播大廈 電話：2339 6425
教育署輔導視學處音樂組 香港灣仔皇后大道東213號胡忠大廈12樓1222室 電話：2892 6588
香港教育學院藝術系 香港新界大埔露屏路10號 電話：2948 7975

樂譜製作：張樂聖

排版及製作：天邦廣告設計有限公司 電話：2377 3028

承印者：巧新印冊公司 電話：2896 5796

"The Joy of Listening" Series II : "A Treasury of Chinese Music" Handbook

Edited by the Editorial Board of "A Treasury of Chinese Music"

Honorary Advisors: Yu Siu-wah, Yan Hui-chang

Editors: Tsui Wan-ching, Hui Cheung-wai, Chan Hing-yan, Estella Cham (Music Section, Advisory Inspectorate, Education Department), Lau Wai-tong (Department of Fine Arts, Hong Kong Institute of Education), Jimmy Shiu (Radio 4, Radio Television Hong Kong)

Authors: Pak Tak-wan, Yu Siu-wah, Tsui Ying-fai, Tsao Poon-yee, Chan Sau-yan, Hui Cheung-wai, Chan Hing-yan, Yeung Lau-ching, Lau Wai-tong, Chiang Wai-man, So Hon-tou

Executive Editor: Tsui Wan-ching

Publisher: Radio 4, Radio Television Hong Kong
30 Broadcast Drive, Kowloon Tel: 2339 6425
Music Section, Advisory Inspectorate, Education Department
Room 1222, Wu Chung House, 12/F., 213 Queens Road East, Wanchai, Hong Kong Tel: 2892 6588
Department of Fine Arts, Hong Kong Institute of Education
10 Lo Ping Road, Tai Po, New Territories Tel: 2948 7975

Manuscripts Production: Chong Lok-shing

Typesetting and Production: Pinpoint Advertising Ltd. Tel: 2377 3028

Printer: How Sun Printing Co. Tel: 2896 5796

一九九八年十月初版
版權所有 翻印必究
First edition: October 1998
Copyright © Radio Television Hong Kong, Education Department, Hong Kong Institute of Education. All rights reserved.

序一

音樂教育乃香港電台第四台其中一項使命，雖然傳統上第四台以播放西方古典音樂為主，但我們也會經常選播一些中國音樂。

這正是加強對中國音樂之重視的時候。兩年前，我們和教育署合作推出「音樂教室」。此計劃分為兩部份：製作一系列的電台廣播節目和出版一本免費派發給全港中小學教師的手冊。今次這兩個機構再度攜手合作推出「音樂教室」系列二，名為「華夏樂韻」。我們邀請了中國音樂的專家組成編輯委員會，負責這本手冊的製作，同時亦會推出一系列廣播節目。

全新的三十九集廣播節目將由朱紹威先生主持，由今年十一月至明年一月播放。這些節目特別為中小學的師生而設，但亦相當適合對中樂感興趣之朋友收聽。我誠意向各位推薦這些節目，我相信每一集都有其吸引人之處！

最後要多謝教育署輔導視學處音樂組再次與第四台合作，為豐富學界對中樂的認識而努力；我們亦要向另一合辦機構－香港教育學院藝術系致謝，他們的參與令「華夏樂韻」得以精益求精。我盼望，並深信日後我們必定有更多合作機會，為本地音樂教育作出更大貢獻。

香港電台第四台台長
曾葉發
一九九八年十月

序二

引導「學生認識中國及西方文化傳統－包括美術、音樂、文學及宗教」是本港學校教育的目標之一，而站在民族角度的立場來說，向年青一代推介中國音樂，更是我們不容推辭的責任。有見及此，教育署輔導視學處音樂組與香港電台第四台再度合作，並聯同香港教育學院藝術系推出新一輯以介紹中國音樂為主的廣播節目「音樂教室系列二」，並特別把是次節目命名為「華夏樂韻」。

我們經常得到教師的反映，表示在市面上，能概括及有系統地介紹中國音樂的參考資料，數目有限，而有關的樂譜更是寥寥可數。所以，我們特意邀請多位本地的中國音樂專家，各就不同的中國音樂範疇，編寫了這本可配合「華夏樂韻」播出的手冊，為聽眾提供相關的參考資料，希望加深他們對節目內容的認識。手冊的內容包括中國器樂、民歌、戲曲、說唱音樂及近代的歌樂作品，其中還搜集了大量譜例、圖片及圖表，把上述各個中國音樂的範疇，扼要地向讀者作出深入淺出的介紹。

配合了手冊的精簡敘述，「華夏樂韻」不但適合一般學生及音樂教師去聆聽和參考，對於熱愛欣賞音樂的聽眾來說，同樣是個極具吸引力與可聽性極高的節目。我們深盼同類型推介中國音樂的活動，會獲得學界及大眾的支持，並能繼續開展下去。 最後，我們向是次製作的工作人員，包括顧問團、撰寫文章的中國音樂專家，以及編輯人員等 一併表示謝意。

教育署
輔導視學處音樂組首席督學
湛黎淑貞
一九九八年十月

序三

音樂教室(二)之「華夏樂韻」得以順利完成並推出，實在令人興奮。這次的製作除包括三十九集半小時的廣播節目外，更輔以一本內容豐富，圖、文、譜例俱備的冊子，讓聽眾及讀者對中國音樂文化有基本的認識，從而產生認同，培養對中國音樂的興趣。

「華夏樂韻」的對象，除了香港電台第四台的音樂愛好者外，更特別為全港的中小學老師、主修音樂的會考生及有關同學而設。範圍廣泛，包括由傳統至近代的中國器樂獨奏、合奏及聲樂作品、各地的民歌、近代歌樂、戲曲、說唱音樂，以及西洋樂器演奏的曲目等，包羅萬有。電台節目更加插示範演奏，亦引用不同版本的作品以作比較，盼望此悉心製作能親切及有趣地闡釋中國音樂悠長的歷史文化，讓本港聽眾及讀者對中國音樂有更全面、更深入的了解。本系再三感謝香港電台第四台及教育署輔導視學處音樂組邀請合作。

香港教育學院藝術系系主任
張翁偉儀
一九九八年十月

鳴謝

香港電台第四台、教育署輔導視學處及香港教育學院藝術系謹向以下人士致謝：

榮譽顧問：（依筆劃次序排列）

余少華博士

閻惠昌先生

編委兼作者：（依筆劃次序排列）

許翔威先生

陳慶恩博士

劉偉唐先生

編委兼執行編輯：徐允清先生

作者：（依筆劃次序排列）

白得雲先生

徐英輝先生

曹本冶教授

陳守仁博士

楊柳青先生

蔣慧民先生

蘇漢濤先生

樂譜製作：張樂聖先生

香港中樂團（提供人物圖 2.2、3.2、3.3、3.4、3.5、7.1、8.1、8.2、8.3、9.2、9.3、9.4、9.5、10.1、10.2 及 18.1）

龍音製作有限公司（提供人物圖 2.1、2.3、3.1、4.1、4.2、4.3、5.1、5.2、5.3、5.4、5.5、5.6、6.1、9.1 及 16.1）

「華夏樂韻」電台節目主持人：朱紹威先生

「華夏樂韻」電台節目各嘉賓主持

「華夏樂韻」電台節目各現場表演者

目錄

序一			iii
序二			iv
序三			v
鳴謝			vi
概說		陳慶恩	1
第一部份	器樂		
第一章	器樂概說	陳慶恩	5
第二章	吹管樂器及其音樂	徐英輝	8
第三章	彈撥樂器及其音樂	蘇漢濤	17
第四章	古琴及古琴音樂	陳慶恩	26
第五章	拉弦樂器及其音樂	陳慶恩	32
第六章	傳統器樂合奏	徐英輝	41
第七章	現代民族樂器小型合奏	陳慶恩	59
第八章	民族管弦樂	白得雲	66
第九章	西方音樂形式的音樂創作：獨奏及室內樂	白得雲	75
第十章	西方音樂形式的音樂創作：管弦樂	余少華	83
第二部份	民歌		
第十一章	中國民歌概說	許翔威	87
第十二章	中國東北地區民歌	許翔威	94
第十三章	中國西北地區民歌及西域民歌	許翔威	98
第十四章	中國西南地區民歌	許翔威	103
第十五章	中國東南地區民歌	許翔威	109
第十六章	創作民歌及新民歌	許翔威	114
第三部份	近代中國歌樂作品		
第十七章	近代中國歌樂作品概說	許翔威	119
第十八章	中國藝術歌曲	許翔威	125
第十九章	群眾歌曲與抒情歌曲	蔣慧民	132
第二十章	合唱作品	蔣慧民	139
第二十一章	中國歌劇	余少華	159
第四部份	戲曲		
第二十二章	中國戲曲概說	劉偉唐	164
第二十三章	京劇唱腔	楊柳青	166
第二十四章	崑劇	楊柳青	168
第二十五章	粵劇音樂	陳守仁	170
第二十六章	戲曲樣板戲 - 京劇樣板戲的音樂創作	楊柳青	173
第四部份	說唱音樂		
第二十七章	說唱音樂概說	曹本冶	181
第二十八章	廣東說唱	陳守仁	183
第二十九章	蘇州彈詞	曹本冶	185
附錄一	中國省份圖		186
附錄二	中國歷代紀元表		187
作者介紹			188

概說

陳慶恩

歷史悠久，種類繁多

若以浙江餘姚河姆渡遺址的骨哨、陶塤為依據，中國音樂至今已有近六、七千年可考的歷史[1]。如以商代甲骨文已有「樂」字算起，也已有三千多年的歷史。部份國內學者將中國音樂按歷史時期分成古代和近現代兩大類[2]。古代音樂又細分為三個階段：（一）先秦時期（公元前21世紀至前206年）；（二）漢唐時期（公元前206年至公元960年）；（三）宋元明清時期（公元960-1911年）。由於從遠古至唐末，實際的音樂材料（如樂譜）極為貧乏，研究第一、二時期的音樂很多時要從間接的資料（如文獻、樂器、雕刻、繪畫等）入手。對這兩個時期的音樂，目前尚在解釋樂譜、研究探索的階段；現時我們所能掌握有關中國傳統音樂的資料，很多是明清兩代流傳下來的。

據不完全的統計，國內現時從五十六個民族收集到的民歌約有三十萬首，民族民間樂器約有二百餘種，傳統的說唱曲藝亦有二百多種，地方戲曲則有三百六十多種，以上統計還未包括各種類型的器樂演奏形式，及各類樂種中因地域界限或演奏習慣之不同而形成的流派數目。臚列出以上數字，並不是要將讀者嚇怕，而是要讓大家知道，我們平日接觸到的所謂「中國音樂」真箇是「冰山一隅」。

兩個分水嶺

一八四〇年的「鴉片戰爭」及一九一九年的「五四運動」分別被視為中國近代時期與現代時期的起點，這其實亦是中國音樂史兩個極重要的分水嶺。首先，中國當時自認為是「天朝大國」，而西方音樂是伴隨著洋人的「船堅炮利」及多番不平等條約而來的，西方文化對中國文化的衝擊而引起的強烈「民族主義」情意結在過去百多年的音樂文化中均有跡可尋。二十世紀五、六十年代上海音樂學院倡議創作有中國特色的小提琴曲是其中一個例子；文革時期徹底否定西洋的交響音樂，但卻用西洋管弦樂隊伴奏京劇樣板戲，並創作集西洋炫耀技巧的鋼琴曲之大成的《黃河》鋼琴協奏曲[3]，這些都是上述「情意結」的極端表徵。

另一方面，自「五四運動」以降，在一片「中學為體、西學為用」，或一九四九年以後中共倡議的「洋為中用、古為今用」的鼓吹聲中，大部份知識份子均視「改革」、「改良」中國傳統文化為中國「自強」或使中國文化能與西洋文化「並駕齊驅」所必經之道路。一切「傳統」事物，包括傳統中國音樂，由於會引發起種種「封建」與「不科學」的聯想，均被視為「落後」或「不及」於西洋文化。改良中國樂器、將民歌或地方戲曲配上對位旋律或和聲、成立類似西洋管弦樂隊的民族管弦樂隊、二胡模仿小提琴、揚琴模仿鋼琴，如此種種，在某程度上均源自上述之「自強」、「改革」信念。

外來文化的衝擊

在這裡有一點要強調的是：中國音樂文化不是上世紀末才受到外來音樂文化衝擊的。隋唐時（公元581-907）「曲項梨形琵琶」從西域傳入中原，經歷數個朝代的「中國化」、「漢化」後，已被視為是「中國樂器」，相類的「包融」外來文化的例子可見諸於胡琴及揚琴等樂器的發展歷史[4]。然而，自清末至今，中國音樂文化所受的衝擊與以前的不同是：自「鴉片戰爭」至今的一百五十多年，與中國音樂歷史的上下三千年（或七千年）相較，是一個極短的時段，但在這時段

1 見劉東升（編）《中國樂器圖鑑》，頁112、118。
2 江明惇（編）《中國民族音樂欣賞》，頁1-3。
3 以上提到的例子，本書各章節的有關文章均有所交代。
4 見本書器樂部份。

內，原來孕育傳統中國音樂文化的文化環境與社會結構所發生的巨大變遷卻是前所未有的。

今天，絕大部份的華人社會的音樂文化均以西洋音樂為主導，由於經濟、文化與社會結構的轉形，傳統中國音樂的生態環境日漸湮沒。「五四」時期的中國知識份子，大都受過嚴格而深厚的傳統文化訓練，對中國文化仍不能避免產生偏見。現今的中國人，在日常生活大部份事情均以西洋習慣或標準為依歸的情況下，要對傳統中國音樂有持平、公正的看法，著實談何容易。如果說我們對中國音樂的認識已遠遠落後於對西方音樂的理解和欣賞，相信大部份的香港人均不會反對。人們對中國音樂的「負面評價」或「偏見」很多時乃源於其對中國音樂之「陌生」和「無知」。

中、西音樂的差異與分歧

以創作習慣與創作模式為例[5]，西方古典音樂所走的是一條「不歸路」，強調的是原創性（originality），整個西洋音樂史可以看成是一段段「破舊立新」的「革命史」。但傳統中國音樂的創作很多時是建基於舊有的材料。試舉一例，琵琶獨奏曲《漢宮秋月》是從元代（公元1271-1368）雜曲家馬致遠所作的雜曲《漢宮秋》的唱腔演化出來的，最早見於一九一六年沈肇州所編琵琶譜《瀛州古調》中。二十世紀二、三十年代，廣東音樂的演奏家將此曲的第一段以傳統的廣東音樂形式演奏，並灌錄唱片，後來劉天華（1895-1932）根據唱片記錄成曲譜，改用二胡演奏，往後由他的弟子蔣風之（1908-1986）及陳振鐸（1905- ）發展出兩種不同的版本。這種「一曲多用」、改編、移植的例子，在傳統的器樂、說唱或戲曲中，俯拾即是。中、西音樂的差異與分歧還有很多，以上所舉，只是其中一個例子。我們不能說哪一種模式或哪一種創作習慣較為優勝，只能說兩者來自不同的傳統。

「華夏樂韻」的對象

正如余少華兄說，要讓現代的中國人重新認識「中國音樂」，攪清楚甚麼是中國固有的傳統，甚麼是外來的成份，二者在何時、何地、由何種情況下合而為一，已是甚為迫切的事情[6]。過去四十多年來，國內出版了不少關於欣賞中國音樂的普及讀物，這類書籍在香港亦有流通。中、港兩地雖同為華人社會，但文化背景仍存在著不少差異，香港讀者閱讀內地的讀物難免有文化上的隔閡，國內出版的書籍亦鮮有涉及香港的音樂文化。再者，中、港兩地讀者接觸的傳統中國音樂，在樂種、種類的多寡及頻密度上均有差異。

「華夏樂韻」的目標對象，正是香港的中、小學師生及普羅大眾。全書的二十九篇文章以音樂作品的體裁來分類組織，介紹今日一般中國人較容易接觸到的中國音樂樂種及其有關歷史背景。選材方面以傳統音樂為主，同時亦顧及現代創作的樂曲及一些新的音樂形式。

「華夏樂韻」的特色

在編寫的過程中，編委會為了使文章淺白易懂並切合香港讀者的背景，所以不以枯燥的歷史事實為文章分類的依歸，而是將音樂史融進有關樂種或樂曲的形成和發展過程裡去。中國音樂史的研究始於本世紀二十年代，當時較有代表性的人物是王光祈（1892-1936）。一九四九年後，國內成立了不同類型的研究機構，並出版了不少這方面的著作，有關古代史的專著有楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿》、廖輔叔的《中國古代音樂史》、沈知白的《中國古代音樂史綱》等；有關近現代史的專著有汪毓和的《中國近現代音樂史》；而通史性的專著則有吳釗、劉東

5 余少華的文章「從樂譜、演奏及創作習慣看『中國音樂』」（載於香港音樂專科學校出版《樂友》第75期，1998年2月，頁8-11），提出了很多生動、有趣的例子。

6 同上

升的《中國音樂史略》及蕭興華的《中國音樂史》。香港現時仍未有一本以中國音樂史為主題，切合本地文化的普及讀物，將來如再有類似「華夏樂韻」的工作計劃，可朝這方向構思。

此外，類似「華夏樂韻」這類音樂入門讀物，最理想是能附有樂譜集（anthology）、音響資料及詞彙表等輔助配件，但由於編撰需時，編委會不想倉卒成事，惟有留待「華夏樂韻」再版時或另一個工作計劃去實行。「華夏樂韻」所提及的樂曲，在可能的情況下，都附有譜例以幫助理解，同時，考慮到閱讀者的背景，除部份古譜的例子外，全部樂譜均以五線譜的形式出現。本書各篇文章提到的曲目錄音，均很容易在坊間找到。至於一些專門音樂詞彙，撰稿者大都在內文或附註中，盡量以淺白的文字向讀者交代，但亦難免有掛一漏萬之處。讀者翻查這類詞彙可使用以下工具書：

《音樂欣賞手冊》（上海文藝出版社，1981）；
《音樂欣賞手冊（續集）》（上海文藝出版社，1989）[7]；
《中國音樂詞典》（北京人民音樂出版社，1984）；
《中國音樂詞典（續編）》（北京人民音樂出版社，1992）；
秦詠誠、魏立（編）《中國民族音樂大觀》（瀋陽出版社，1989）。

本書的二十九篇文章並不一定要順序閱讀。教師及學生可以此書為一框架，再附加較詳盡之素材，或省去與課程無關及不適合學生程度的段落或文章。普羅讀者亦可因應自己的興趣，以某一文章為入門指南，再旁涉其他參考書籍。

結語

誠然，對於香港人來說，要真正認識中國音樂並不是件易事。傳統的樂種在傳統的文化環境日漸消失的情況下，被轉移至音樂廳或錄音室這類現代的演奏、演唱場合，這多少帶點不自然。新發展出來的曲目或音樂形式，由於技法及音樂語言與西洋音樂相類，聽者難免會將兩者比較，並提出「孰優孰劣」的疑問。「華夏樂韻」如能對讀者起啟迪的作用，引領讀者以較理性的態度去面對中國音樂文化的過去和現在，從而對之重新了解及認同，則「華夏樂韻」各工作人員過去一年多以來的辛勞，總算沒有白費。

7 此書附有一「中國、西洋音樂歷史記要對照表」，對不熟悉中國音樂史的讀者頗有用，且亦方便翻查。

第一部份

器樂

第一章 器樂概說

陳慶恩

前言

「器樂」顧名思義是指由樂器演奏的音樂。中國先秦以前（約公元前220年以前）的文獻記載的樂器已有七十多種，純器樂的創作和演奏活動相信在當時已有。

「本土樂器」與「外來樂器」

就樂器的發源地來分類，中國樂器大致可分為兩類：一類是源於中原漢族的「本土樂器」（如古琴、笙、排簫等）；一類則是從北方少數民族及西域傳入中國的「外來樂器」。好些「外來樂器」傳入中國後，經過長時期的發展，演奏形式、技法及風格均逐漸「中國化」（或「漢化」），並與中國的「本土樂器」融和或相互影響。現時，恐怕沒有人會說琵琶、胡琴及揚琴等樂器不是中國樂器。另一方面，現時還有很多樂器仍是局限於某一個或數個少數民族中應用（如彝族的三胡、傣族的三月簫），流傳並不如琵琶、二胡般廣。此外，一些古老的樂器在漫長的發展過程中逐漸被淘汰或衍生出新的品種，這些樂器我們就只可以在出土文物或歷史文獻中才會接觸到。

本部份僅就今日一般中國人常見之「中國樂器」及其有關器樂曲種作一基本介紹。為方便解說，將分成獨奏及合奏兩部份，另有兩篇文章論及近代中國作曲家為西洋樂器而寫的作品。

樂器的分類法

自西周以來（公元前11世紀至公元前771），中國文獻開始用「八音」的觀念來把樂器分類，「八音」即「金」（指金屬類樂器，如編鐘、鐃、鈸等）、「石」（指用石製的樂器，如磬）、「絲」（指絃樂器，如琴、瑟等）、「竹」（如簫、笛）、「匏」（指用風乾了的匏瓜而製的樂器，主要指笙及竽）[1]、「土」（如塤）、「革」（指皮革，如鼓類樂器）及「木」（多指木製的敲擊樂器，如柷、板等）。但自本世紀中葉起，由於受西方管弦樂團將樂隊分成「弦樂」、「木管樂」、「銅管樂」及「敲擊樂」之分類法的影響，中國已不再沿用幾千年來著眼於「物料」及「音色」的「八音」分類法，而是變通了西洋的分類法，就樂器的演奏方法將之分成「吹管樂器」、「彈撥樂器」（或彈弦、撥弦樂器）、「拉弦樂器」及「打擊樂器」四類，或簡稱為：「吹、彈、拉、打」。本章有關獨奏曲的細項，亦以此分類法為依歸。

古老的樂器不一定奏古曲

很多人誤以為中國樂器大都歷史悠久，它們的曲目也理所當然是古老的。其實除了古琴、琵琶及古箏這類擁有悠久「獨奏傳統」的樂器外，很多中國樂器的獨奏曲目是本世紀二十年代以後才建立的，在此之前，這些樂器均只是傳統合奏裡的「合奏樂器」，或是在地方戲曲、說唱曲藝中擔任「伴奏」或「領奏」。就以二胡為例，二胡的獨奏曲目全都是本世紀二十年代以後的作品，其中極大部份是一九四九年後創作的。一些樂器如揚琴、柳琴（或稱柳葉琴）、中胡等，其起步發展為「獨奏樂器」比二胡還要遲。

合奏方面，現時我們最常見的合奏形式應是如「香港中樂團」般的大型民族管弦樂合奏，就算是小型合奏，樂器組合的理念亦大都與大型民族管弦樂合奏相類，只是規模較小及樂器配搭不同而已。這類合奏形式及其演奏之曲目絕大部份是一九四九年以後才出現的。至於傳統的合奏形式所奏的作品，有時也未必一定是「歷史悠久」的，好像「廣東音樂」，其所奏曲目多是本世紀二、三十年代的產物。

---

1 匏瓜即葫蘆瓜。

「傳統樂曲」與「現代作品」

無論是中國樂器的「獨奏」或「合奏」，我們都經常會碰到「傳統樂曲」和「現代作品」這兩個概念。要界定一首樂曲是「傳統樂曲」還是「現代作品」，不能單著眼於作品的創作年份，還得考慮到創作者（作曲者或編曲者）所用的創作手法及演奏形式。

以廣東音樂《旱天雷》為例，這首樂曲是本世紀二、三十年代廣東音樂揚琴演奏家嚴老烈根據傳統曲調《三汲浪》，用放慢加花的手法改編而成的[2]，用西方音樂的標準，這可能只算是編曲，但這種創作模式在傳統中國音樂中是極為普遍的。《旱天雷》以廣東音樂強調「支聲複調」的傳統演奏形式出現時應可算是「傳統樂曲」[3]。但如果將《旱天雷》配上和聲，加上對位旋律，將之編為大型民族管弦樂曲、鋼琴曲或弦樂四重奏，這些版本就只能說成是：「嚴老烈曲、某某編曲」，說成是「廣東音樂傳統樂曲、某某編曲」亦可，但絕不能將這些版本歸類為「傳統廣東音樂」或「廣東音樂」。

而大部份大型民族管弦樂隊及各類現代小型合奏所奏之曲目，無論創作者有否應用民歌、戲曲音樂或其他傳統音樂為素材，均只能算是「現代作品」，皆因其編曲及創作手法均有別於中國傳統音樂的創作習慣，而是與西洋音樂靠攏。

再舉一個例子，《春江花月夜》很多時會被視為是「傳統樂曲」，此曲原為琵琶曲《潯陽夜月》，本世紀三十年代，上海「大同樂會」的柳堯章將之改編為合奏曲，「大同樂會」所倡議的合奏形式實為現今大型民族管弦樂隊的先驅[4]，但柳堯章當時的所謂改編、實則只是將原曲各樂段或樂句分給不同的樂器或樂器群演奏，再以琵琶為領奏，柳堯章所用的手法實為中國傳統音樂的創作習慣，只是演奏的形式有所不同而已，因此將之歸類為「傳統樂曲」實無不可。但現時我們聽到的版本，大都已加進了很多西洋音樂的元素（如和聲、對位旋律等），而且演奏時亦強調交響化多於原來版本的絲竹韻味。這類演奏版本就只能算是以「傳統樂曲」改編的「現代作品」。

獨奏曲亦有相類的情況出現，獨奏曲的傳統曲目除包括一些「歷史悠久」的曲目（諸如古琴、古箏及琵琶所奏的古曲）外，還包括本世紀民間藝人用傳統手法創作的樂曲（如阿炳的《二泉映月》、孫文明的《流波曲》），及一些移植自其他樂器的獨奏曲或傳統合奏曲的作品（前者如琵琶曲《梅花三弄》，後者如笛子曲《歡樂歌》）。

讀者或許會問，這個二元分類系統需要這麼多附加說明，可有別的分類法嗎？首先，我們必須知道這個分類法在國內、外均極為普遍。其次，正正是這分類法不完善之處讓我們察覺到現今中國器樂風格的複雜性。

傳統器樂曲的標題

中國的器樂曲絕大多數是有標題的，而且有很多極富詩意，如《飛花點翠》、《高山流水》、《醉漁唱晚》等。但傳統器樂曲的標題亦不全然是寫景抒情的。

有些樂曲的標題與樂曲的結構有關，如《老八板》中的「板」是指樂句，全曲共有八句，故稱《老八板》。又如「廣東音樂」《三寶佛》其實與「寶佛」無關，只是樂曲聯結了《倒捲珠簾》、《三汲浪》及《和尚思妻》三首作引子的短曲而成，美其名附會為《三寶佛》而已。

有些樂曲的標題則與樂器的演奏技法有關。如《小勾搭》中的「勾搭」是古箏右手食指與大姆指的指法。而京劇音樂《五字開門》中的「五字」是民間工尺譜的唱名及調名指法的稱謂，

2 即將原來曲調速度放慢，並在原來曲調的音與音之間加上新的音。

3 「支聲複調」一詞的解說，請參考本書「傳統器樂合奏」一章「江南絲竹」部份。

4 見本書「民族管弦樂」一章。

與數目無關，「開門」則是曲牌的名稱。

此外，傳統器樂曲的標題常常會用到「弄」(如《梅花三弄》)、「疊」(如《陽關三疊》)、「操」(如《流水操》)、「令」(如《將軍令》)、「引」(如《良宵引》)等字。「弄」、「疊」帶有重複、變奏之意。《陽關三疊》中音樂主題就出現了三遍，而每次重複均有變化。而「操」、「令」、「引」等字其實均只是「樂曲」的意思，因此《流水操》是一首以流水為題的樂曲，而非流水進行曲！《將軍令》也只是一首描寫將軍威武形象的樂曲，跟將軍的命令無關。

至於一些借用民歌或地方戲曲唱腔為素材的器樂曲，很多時都會沿用原來素材的曲名作為標題，在沒有唱詞及戲劇情節的情況下，器樂曲本身不一定要「寫原曲之景」或「抒原腔之情」。以揚琴曲《綉金匾》為例，此曲之素材原為陝北民歌，揚琴版本的意趣在於每個段落均用上不同的演奏技法奏出《綉金匾》的旋律，營造不同的織體效果，此曲若稱為《綉金匾主題變奏曲》亦無不可。類似的創作手法，在二十世紀五、六十年代的器樂獨奏曲非常普遍。因此，在欣賞器樂作品之時，不要太著意於樂曲標題字面上的意思，否則的話，如被它過份牽引，反而忽略了樂曲原來的精髓。

中國作曲家為西洋樂器創作的作品

西洋作曲技法在本世紀初開始在中國落地生根。然而，早期的作品還是以聲樂居多，為西洋樂器創作的蓬勃期在一九四九年後才出現。由解放後至文革完結的前後三十年間，內地作曲家曾在以下範疇作過不少「民族化」的嘗試：作曲技法（如黎英海的中國調式和聲理論）、演奏技法（五、六十年代上海音樂學院的小提琴民族化實驗小組）、演奏形式（中西樂器混合使用）等。這些嘗試的成果，如《梁山伯與祝英台》小提琴協奏曲、《嘎達梅林》交響詩等，已普遍為觀眾（包括國內外）所接受。現時，國內仍有不少作曲家寫這類風格的器樂曲。文革結束前的三十年，國內由於政治氣候的關係，對二十世紀西方音樂的發展所知不多，大部份為西洋樂器寫的作品，無論在音樂語言和演出形式上，均帶有西洋浪漫樂派或蘇俄民族樂派的影子。這局面一直至文革以後、八十年代初期，才被一群名為「新浪潮」的作曲家所打破[5]。

5 新浪潮作曲家（New Wave Composers）是指一群在文革以後才進音樂學院（主要是北京中央音樂學院）學習作曲的學生。由於政治氣候的改變，這群學生有機會從不同的途徑接觸西方的新音樂及新的作曲技巧。這群作曲家中，較為人熟悉的有譚盾、瞿小松、周龍、陳其鋼等。自八十年代中起，他們很多都到歐美等國家深造，有很多現時仍留在外地發展。

第二章 吹管樂器及其音樂

徐英輝

前言

談到獨奏曲，我們現時通常分成「傳統」和「現代」作品。一般而言，「現代」作品可以算是近年（或本世紀）創作的樂曲。「傳統」樂曲就應是流傳下來的、固有的樂曲。所以，「傳統獨奏曲」應是流傳下來的、固有的獨奏曲。不過，我國的傳統器樂音樂中，除了少部份樂器（如琵琶、古琴）外，往往沒有獨立存在的獨奏曲目。樂器演奏與當地的其他音樂形式緊密地聯繫著。而且，不少器樂曲可以合奏或用不同的樂器單獨奏出。例如《歡樂歌》是江南絲竹樂曲。如果以單一支笛來演奏，它便可以算是笛子獨奏曲，如以二胡演奏，它就成了二胡獨奏曲。今天，有一部份的「傳統獨奏曲」本身可能是地方器樂合奏曲、戲曲曲牌或唱腔音樂選段等，後來由出色的器樂演奏者獨奏、整理，並為大眾受落了，便成了獨奏曲。由於音樂本身來自傳統民間音樂，所以這些樂曲便算是傳統的獨奏曲了。不少吹奏樂器的獨奏曲就是這樣來的。

吹奏樂器是歷史上最早出現的樂器。國內的出土文物中，就有距今近八千年的骨笛[1]。此外，出土的先秦時期文物中，就有排簫、篪、篴、篥、塤、竽、笙、胡笳等樂器。我國的吹奏樂器經過了多個世紀的演變，發展成今天各種各樣的吹管樂器。其中最常用的有笛、簫、笙、嗩吶、管等。這些樂器不論在民間傳統音樂和現代民族管弦樂隊中，都佔有很重要的位置。

笛、簫

如上文所說，早在八千年前，中國地域內已有骨笛這類吹奏樂器。春秋戰國到漢代期間，已有篴、排簫、篴（音「笛」）、笛（漢代已有）、管（律管，不是現在的管子）和篪（音「池」）等沒有簧片的吹管樂器。這些吹管樂器有橫吹的、豎吹的，更有些是用來調音或一般量度之用，而不是用來吹奏旋律的。（林克仁、常敦明1992:15） 至於今天的簫和笛的起源，雖有不同的說法，但應是發展自這些古代的吹管樂器。自漢代以來，橫吹和豎吹的簫笛名稱都不斷改變。唐、宋時期，豎吹的簫即是「尺八簫」，也叫「豎笛」、「簫管」或「長笛」，而橫吹的，就叫「橫吹」或「橫笛」。

直到今天，有云「橫笛直簫」，即豎吹的叫簫，橫吹的叫笛（或笛子）[2]。可以用來做簫笛的材料很多，如竹、鐵、玉、象牙、骨和塑料等，但以竹製的簫、笛最為普遍。傳統上，笛有吹孔、膜孔、出音孔和六個指孔，簫有吹口、出音孔和六個指孔（見圖 2.1）[3]。空氣經過吹孔或吹口產生震動，再由竹管共鳴發聲。笛子方面，笛膜由蘆葦草的壁膜製成，貼在膜孔上，使吹奏時發出笛子特有的清脆音色。以下集中介紹笛及笛的獨奏曲。

簫

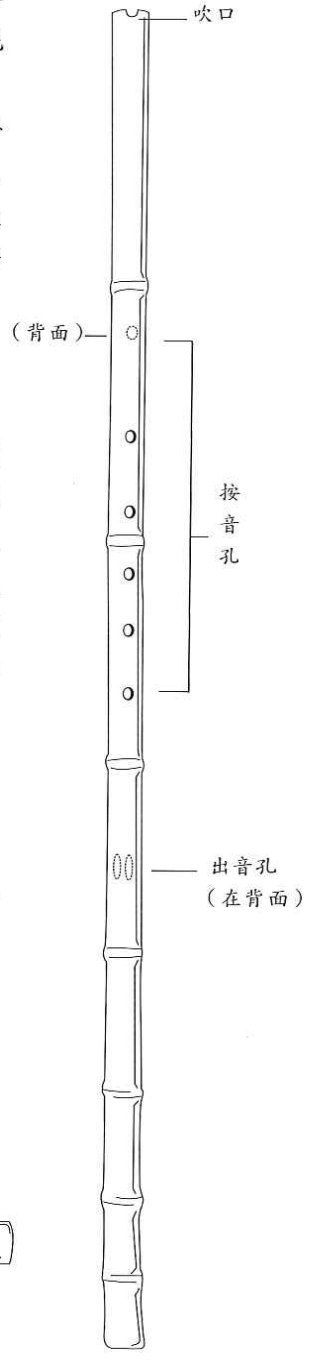
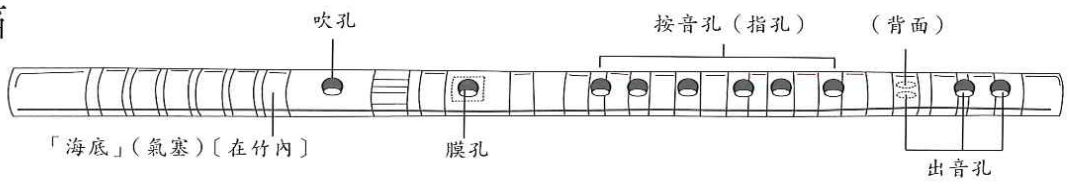


圖 2.1：簫、笛外形及各部份名稱

笛

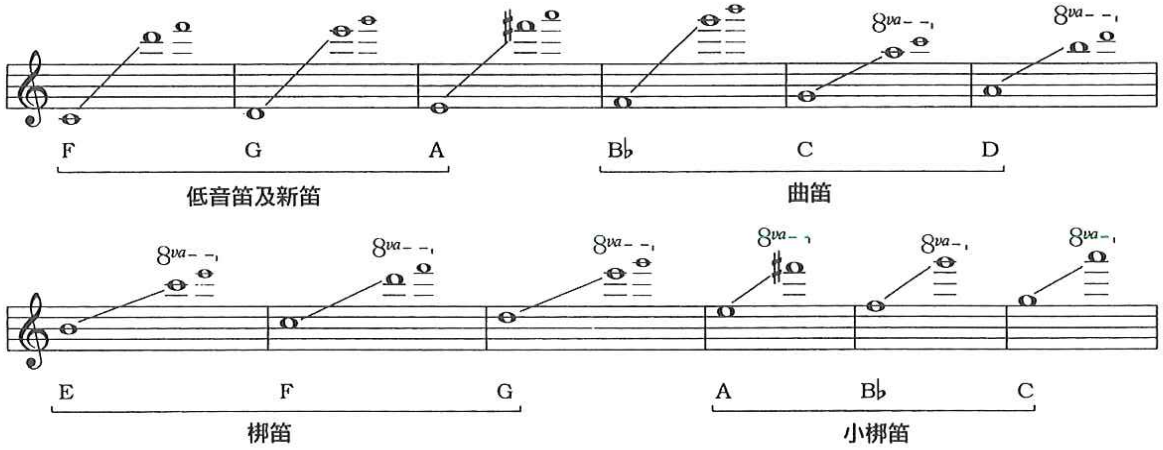


1 有關骨笛及中國簫、笛的演變，可參閱《中國簫笛》（林克仁、常敦明 1992）。

2 有些廣東人會說「橫簫直笛」，因為廣東人傳統上以橫吹的稱簫或橫簫，直吹的簫稱洞簫，笛則是指嗩吶。所以這些名稱上的區別引起了混淆。

3 近年一些演奏者為了配合現代的曲目，會在簫和笛上加開指孔，以便能改善吹奏時的音準問題，或吹奏一些特別的效果，但基本上仍沒有改變以傳統簫、笛六個指孔為基礎的形制。

現今的笛，大致可以分成「小梆笛」、「梆笛」、「曲笛」和「低音笛」。「梆笛」和「曲笛」名稱的由來跟地方戲曲有很密切的關係。「梆笛」是那些在北方梆子戲中作伴奏的笛，通常大約是F、G、A等調。「曲笛」是崑曲中的主要伴奏樂器，大約是C到D調。隨著民族樂團的發展，笛經過了一些改革，如小梆笛（比梆笛還要高音的小笛，一般只在樂隊中應用）、新笛（較低音的無膜笛）、低音大笛（音域與新笛大致相同，但有笛膜）、十一孔笛和新竹笛（一種加了類似西方木管樂器的按鍵的笛，音域很大，但並未能普及）等。常用笛子的音域如下：
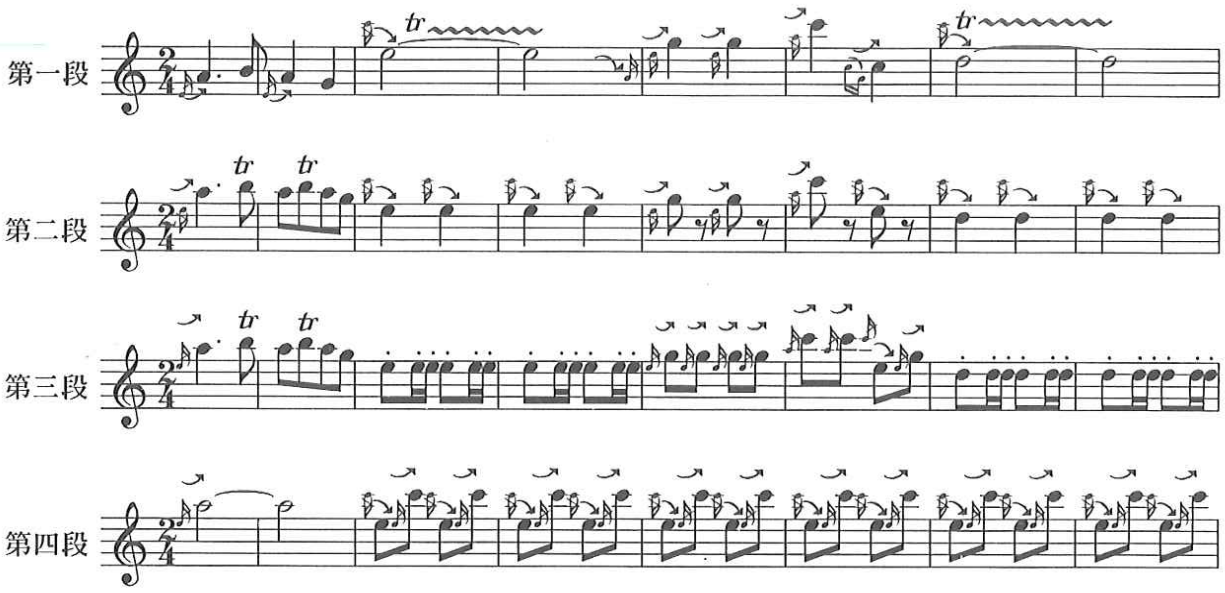


現時，主要的笛獨奏曲可以分成傳統的北方和南方曲目，與及新創作或其他風格的樂曲。最具代表性的北方的笛曲目有《五梆子》、《喜相逢》和《賣菜》等。這些樂曲多以梆笛吹奏，運用的技巧有大滑音、瀝音（glissando）、有力的吐音、顫音（trill）和花舌（flutter tongue）等，音樂熱情奔放，旋律高吭嘹亮。南方的樂曲有本身是江南絲竹樂曲的《歡樂歌》、曲調來自崑曲的《姑蘇行》和湖南民間樂曲改編的《鷓鴣飛》等。這些樂曲以曲笛吹奏，聲音渾圓優雅，吹奏者多用連音（legato）、倚音（grace note）、打音、疊音等技巧。傳統樂曲中，其實有不少曲是戲曲音樂或民歌，經由近年出色的民間笛子演奏家如陸春齡、馮子存、劉管樂等改編而成。由於其音樂本身是傳統的民間音樂，所以這些樂曲雖然是近年改編的，但仍然可以算是傳統曲目。

除了傳統曲目，還有不少近年新創作的樂曲。另外，由於中國大陸政府一向以文學藝術（包括音樂）作為宣揚社會主義和喚起人民愛共產中國及其政府的工具，所以，不少新作品（包括各種形式的中、西樂）的標題內容都以「新中國」（即一九四九年以後的中國大陸）的政治和生活為題材。當然，笛子獨奏曲也是一樣。如《牧民新歌》的標題內容是「新中國」成立後內蒙古人民的生活；獨奏曲《揚鞭催馬運糧忙》描寫公社社員運公糧時的歡快情景。現今具代表性的笛子演奏家有俞遜發、簡廣易、王鐵錘，與及一些後起之秀如詹永明、戴亞等。

1.傳統的北方獨奏曲：《五梆子》

馮子存是著名的民間笛子演奏家。他本身是北方戲曲「二人台」的伴奏笛樂師。他吹奏的笛獨奏曲，多改編自北方的地方音樂。《五梆子》本為北方流行的器樂曲曲牌。馮子存以傳統的重複變奏手法改編成笛獨奏曲。此曲演奏時，可用笙或器樂小組伴奏，或無伴奏。全曲將曲牌變奏四次，例2.1是四次變奏樂段的開首八小節比較。

例 2.1：《五梆子》四個變奏樂段的開首八小節比較



吹奏時除了每次有不同的變奏手法外，還一次比一次快，直到第四次時，音樂在熱烈奔放的氣氛下結束。

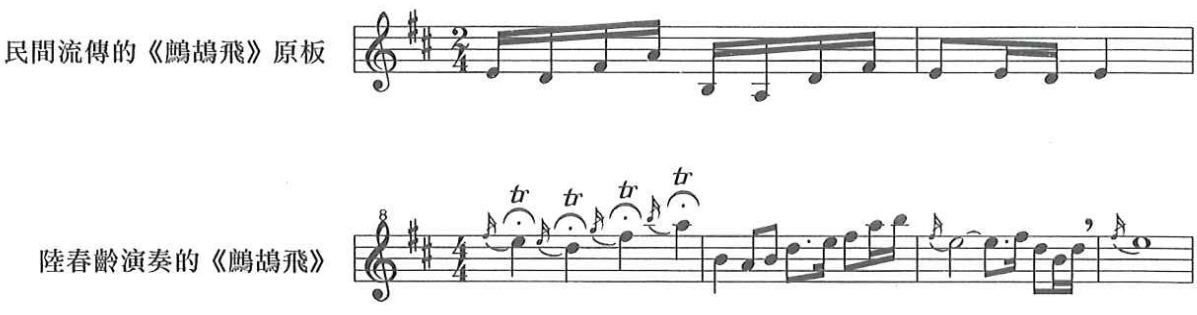
2.傳統的南方獨奏曲：《鷓鴣飛》

《鷓鴣飛》本來是流傳於江南一帶的湖南民間樂曲。最早見於一九二六年嚴箇凡編的《中國雅樂集》中，並寫明是簫獨奏。（李民雄 1983:5）後來也有以絲竹樂合奏此曲。五十年代南方著名的笛子演奏家陸春齡和趙松庭都把樂曲改編為笛獨奏曲。樂曲可分兩段，第一段慢板，也是較長的一段，然後接著一段快板。他們都用了傳統器樂音樂的放慢加花手法來吹奏《鷓鴣飛》[4]。樂曲就是以這種加花手法，再配合上文提及過南方笛的吹奏技巧來演奏。例 2.2 是陸春齡改編吹奏版本中的開首部份與《鷓鴣飛》原曲的比較。



人物圖 2.1：馮子存

例 2.2：陸春齡改編吹奏的《鷓鴣飛》開首旋律與民間流傳的原板比較



〔樂譜參考李民雄《傳統民族器樂曲欣賞》(1983:6-7)〕

4 有關「放慢加花」可參閱本書「傳統器樂合奏」一章「絲竹樂」部份 。

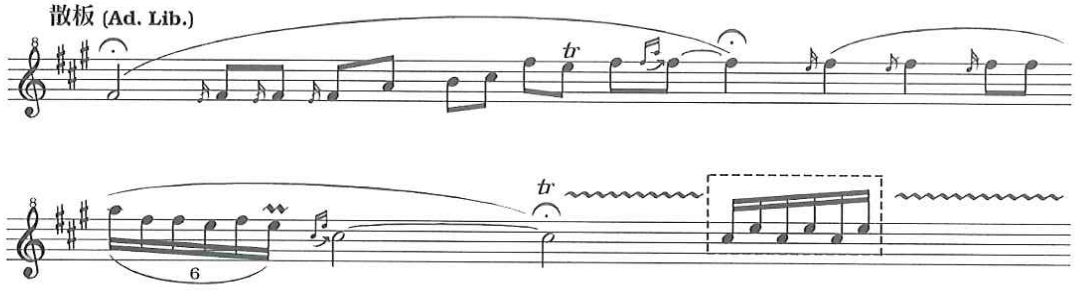


人物圖 2.2：陸春齡

3.近年新創作曲目：《牧民新歌》

《牧民新歌》由中央廣播民族樂團的笛子演奏家簡廣易和王志偉於一九九六年創作。樂曲分引子、慢板、小快板、寬廣的快板和熱烈的急板。樂曲引子採用自由節奏，描寫內蒙古一望無際的大草原。慢板則表達蒙古人民「對生活的熱愛」之情（上海音樂出版社1981:195）。小快板、寬廣的快板和熱烈的急板都描寫蒙古人民生活各方面的歡樂情景。樂曲按照蒙古音樂風格的調式（以la音為主音）和五聲音階寫成。旋律亦加入富蒙古特色的二度、三度或以上的顫音和打音(見例 2.3)。

例 2.3：《牧民新歌》二度、三度顫音及打音舉例



笙

笙（圖 2.2）有很悠久的歷史，早在殷商時期（公元前1401-1121）就有笙這種樂器的記載。據古代典籍記載，笙與竽是形制和發聲原理相同的樂器，大的叫竽，小的叫笙。到了宋代就沒有有關竽的記載[5]。現今仍保存下來的笙，年代較久的要算是湖北省曾侯乙墓出土文物中的戰國時代的笙。今天，笙除了仍然經常應用在傳統絲竹吹打合奏和一些地方的道教儀式音樂中，在現代民族樂團內，它更是一組非常重要的吹管樂器，為樂團提供極佳的和弦效果。

笙由金屬簧片、若干大小不一的竹筒、氣斗（叫「笙斗」）等部份組成。每一竹管內鑲嵌一片簧片，每一支鑲嵌了簧片的竹管叫「苗」。氣流經過簧片引發其振動，再加上竹管共鳴而發聲。若干不同大小音高的「苗」插在笙斗上，在吹奏時，氣流通過笙斗進入「苗」內。演奏者只要在吹氣時，以手指按著特定的苗來使其發聲。所以，笙是吹管樂中，可以吹奏雙音及和弦的樂器。

傳統的笙一般都是十四簧（或苗）到十七簧，即可以有十四到十七個不同音高的音。近年，笙的形制不斷有新的發展。現時民族樂團使用的笙有三十六簧笙、排笙、低音笙等。這些經過改革的笙，都具備了完整的半音階，配合現代創作的樂

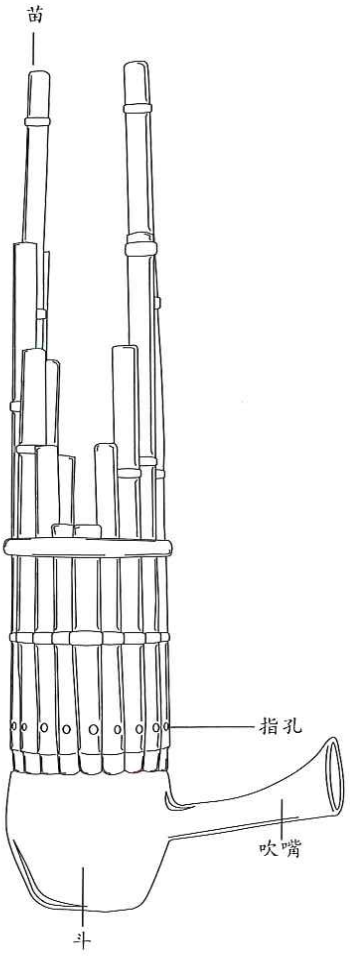
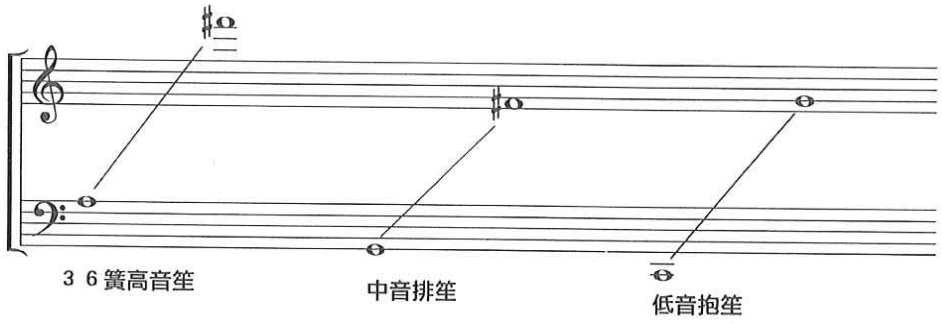


圖 2.2：笙外形及各部份名稱

5 有關笙與竽的歷史，亦可見袁靜芳（1987:48-49）。

曲。各形制的笙音域如下：



第一首笙獨奏曲：《鳳凰展翅》

傳統的民間音樂中，笙主要用於器樂合奏中。到了二十世紀五、六十年代，國內除了積極發展民族樂團外，亦進行了不少樂器改革的工作[6]。除了樂器的形制得到改革外，出色的笙演奏家也開始創作笙的獨奏曲。數十年來，國內音樂家創作了不少優秀的笙獨奏曲。如一九五六年，山西的笙演奏家胡天泉連同董洪德創作了第一首笙獨奏曲《鳳凰展翅》(上海文藝出版社1981:198)。此曲更在一九五七年蘇聯莫斯科舉行的第六屆世界青年與學生和平友誼聯歡節音樂演出比賽中獲「金質獎」。其他的笙獨奏曲有《草原巡邏兵》、《水庫引來金鳳凰》和《大寨紅花遍地開》等。



人物圖2.3：胡天泉

《鳳凰展翅》以山西梆子音樂風格創作，「描繪鳳凰各種優美的姿態，抒發了對美好生活的嚮往」(上海音樂出版社1981:198)。此曲除了運用各種笙的傳統吹奏技巧(如我國管樂器普遍使用的「花舌」、「吐音」、「顫音」和笙特有的平行四度、五度或八度雙音吹奏的「傳統吹法」等)外，還配合了「呼舌」、不同音程的雙音及三、四個音組合成的和弦等等的創新吹奏方法，使樂曲在音色、音量、效果等方面都對比鮮明。樂曲成了日後笙獨奏曲的典範。

嗩吶

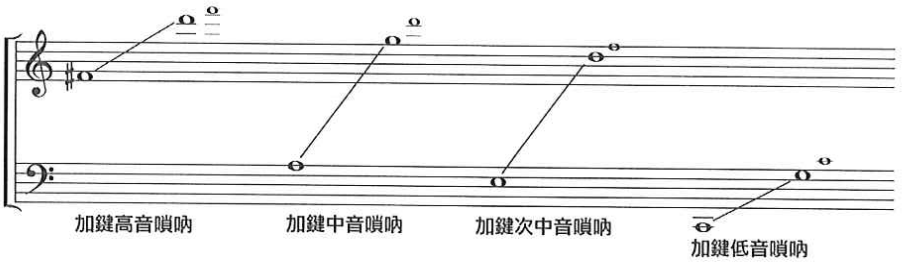
中國的嗩吶和西方的雙簧管(oboe)都是源於中東地區的一種雙簧片吹奏樂器。這種樂器在中東地區的名稱也跟我國的嗩吶相近，英文譯音是"zurna"。今天，zurna已經傳遍歐洲、亞洲及北非洲。在歐洲，它變成雙簧管，在中國就叫做「嗩吶」。嗩吶亦稱「喇叭」。但「喇叭」一詞也廣泛地用來指西方的小號(trumpet)，所以現時一般都習慣只稱為「嗩吶」。此外，嗩吶在廣東地區有稱為「笛」或「大笛」[7]。　在北方，小嗩吶稱為「海笛」。

嗩吶在明朝傳入以後，在我國使用很廣。民間的喜慶節日，差不多都少不了有嗩吶吹奏的吹打音樂助慶。(可參閱本書「傳統器樂合奏」一章「吹打樂」部份。)另外，戲曲、歌舞伴奏等場合都經常使用嗩吶。到了今天，本世紀才發展起來的現代民族樂團更少不了大小不同的嗩吶。

嗩吶的組成部份有由蘆葦草壓平而成的哨子(比管子用的哨子細小)、放在哨子下方的氣牌、金屬的「芯」、有八個音孔的木「杆」和喇叭形的銅「碗」等。(見圖2.3)

6有關國內的樂器改革工作及現代民族樂團在五十年代以後的發展，見本書「民族管弦樂」一章。
7有關在廣東地區「笛」、「簫」、「嗩吶」名稱混淆的問題，見本章「笛、簫」部份。

嗩吶在吹奏時，空氣振動哨子，經過「杆」部份產生共鳴。嗩吶音色宏大嘹亮。傳統上，嗩吶分大、中、小三種形制。六十年代以來更發展出便於吹奏半音階的加鍵嗩吶，和比傳統大嗩吶更低音的次中音加鍵嗩吶和低音加鍵嗩吶。各嗩吶的音域大致如下：



嗩吶常用的吹奏技巧與管子和笛子相同，如吐音、連音、花舌、喉舌、滑音、顫音、震音和循環換氣等。

1.傳統獨奏曲：《百鳥朝鳳》

嗩吶和管子、笛子一樣，不少傳統的獨奏曲其實是戲曲音樂或民間流傳的器樂曲牌，部份因近年一些出色的民間演奏家改編及吹奏以後，便成了嗩吶獨奏曲，如《小開門》本來是流傳很廣的傳統器樂曲，也不一定由嗩吶吹奏。經嗩吶演奏家趙春庭整理和演奏以後，就成了一首獨奏曲了。由於音樂（曲牌或戲曲音樂樂段）是傳統的，所以這些獨奏曲仍可以算是傳統曲目。

《百鳥朝鳳》本來是流行於華中一帶的民間器樂曲，一般以嗩吶領奏。（上海音樂出版社1981:197） 樂曲的特點，是除了旋律外，還加有以嗩吶即興仿鳥叫的段落。這段由於是即興的，所以其長短按個別嗩吶演奏者的技巧或喜好而定。樂曲本身包含了雜耍成份（即以嗩吶仿鳥叫），演奏時生動活潑，在民間極受歡迎。此曲於一九五三年開始在音樂廳的舞台上演出。自此，樂曲經過了演奏家多次的改編。

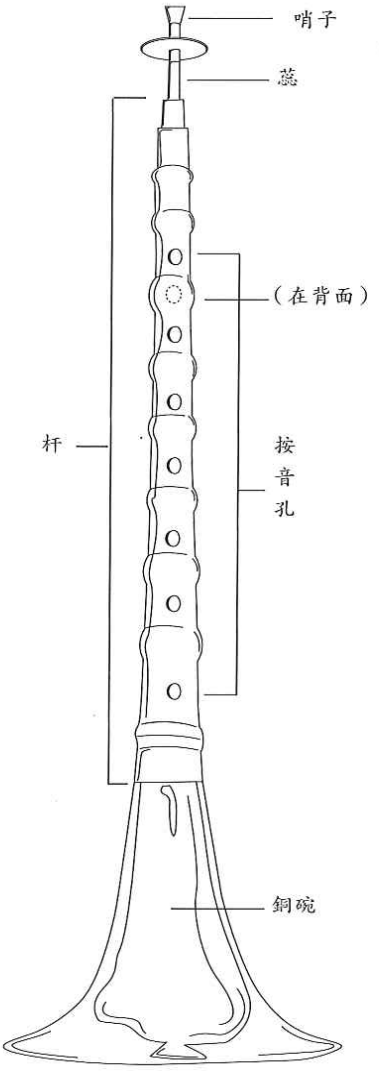


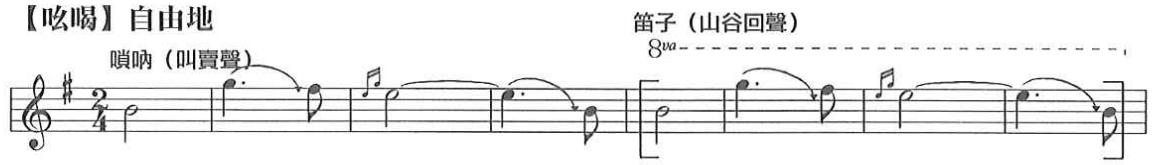
圖 2.3：嗩吶外形及各部份名稱

2.近年新創作曲目：《山村來了售貨員》

作曲家張曉峰於一九七二年創作此曲。樂曲以東北民間音樂風格寫成。標題內容有關售貨者在山區的村莊售賣貨品的情形。
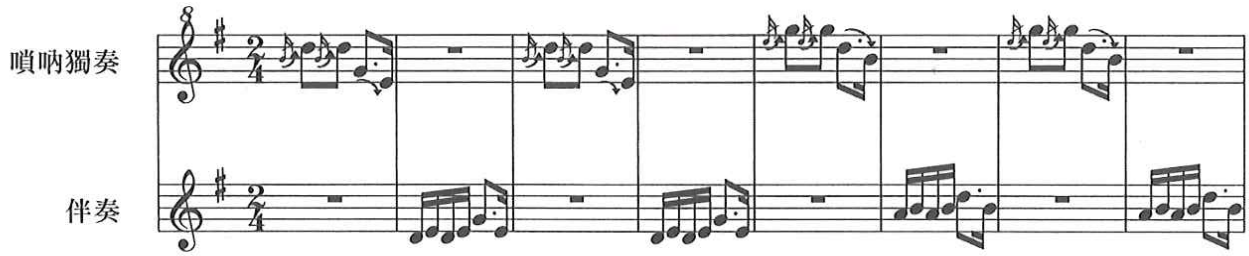
樂曲有「趕路」、「吆喝」、「山村活躍」、「告別」和「繼續前進」等五個小段。其中「吆喝」只有兩句，以嗩吶模擬人聲的「咔腔」吹奏技巧（即在吹奏的同時用喉嚨唱出旋律音混合哨子發聲）來模仿賣貨者「賣貨嘍」的叫賣聲，再以笛子重奏「叫賣聲」一遍，儼如山間的迴音(見例 2.4)。

例 2.4：《山村來了售貨員》中模仿賣貨者叫賣聲的樂句



樂曲還運用了「逗趣式」的對答樂句，使樂曲更加生動活潑（上海音樂出版社 1981:197）(見例 2.5)。

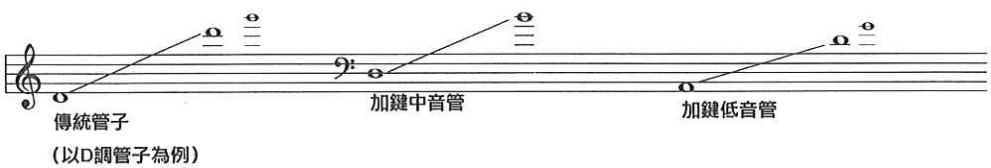
例 2.5：《山村來了售貨員》中「逗趣式」的對答樂句



管

管（或稱「管子」）古代稱「篳篥」，和簫、笛、笙都是我國很古老的吹管樂器，在隨、唐時期極為流行，當時已廣泛應用於吹打音樂和一些隋、唐時期的「九部伎」及「十部伎」的外族音樂合奏中。宋代以後，更是一種常用作領奏的樂器，故又稱為「頭管」。現時，管子主要用於民間的吹打合奏(特別是「吹歌」音樂)，與及一些道教儀式中。今天的管子多流傳於北方一帶，有單管、雙管（即兩支管子並排同時吹奏）。單管有不同的大小，視乎地區和樂曲而定。廣東民間音樂中也有管，稱為「喉管」。

一支管子包括蘆葦草壓平而成的哨子和木製的八孔管兩個部份（見圖 2.4）。近年發展了加鍵的管子，其中中音和低音加鍵管在現代民族樂團中經常使用。各種常用的管音域如下：



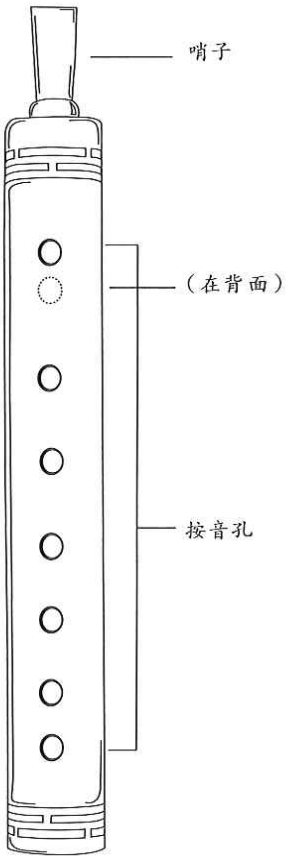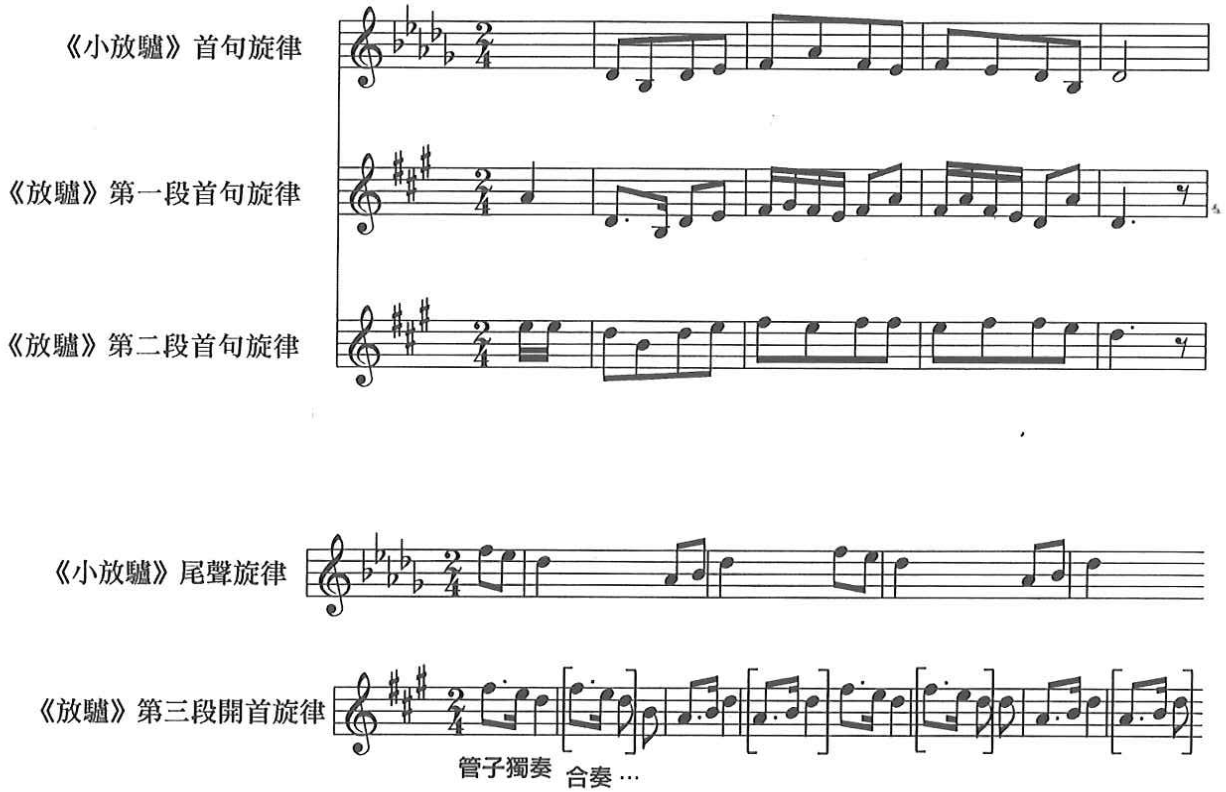


圖 2.4：管子外形及各部份名稱

管子獨奏曲：《放驢》

《放驢》本是以《小放驢》曲調進行重複變奏而成的民間鼓吹樂曲。（見本書「傳統器樂合奏」一章「河北吹歌」部份。）樂曲後來再經過音樂家整理，並以管子獨奏曲的形式在音樂會中演出。不同管子演奏者的吹奏版本都會有分別。按管子演奏家胡志

厚的演奏譜，樂曲分成「行板，豪放地」、「小快板，歡快地」和「快板，火熱地」三段。（中央音樂學院民族器樂系、音樂理論系 1981:58-61）從例 2.6 可以看出樂曲第一及第二段是《小放驢》主旋律的變奏，而第三段是尾聲的變奏。

例 2.6：管子獨奏曲《放驢》每段開首旋律與傳統《小放驢》旋律比較



此曲除了運用管樂器的一般吹奏技巧（如花舌和滑音等）外，還用了管子特有的「涮音」、「雙打音」和「跨五音」等。涮音是在吹奏時，以特別的吹吸（吞吐）技巧，再配合嘴唇的鬆緊和手指的動作來發出一種特殊的音色；雙打音是吹奏時以兩隻手指拍打指孔做出下三度的裝飾音（效果如很快速的下助音 lower auxiliary）；跨五音是以嘴唇的控制來吹出五度或十二度（而不是一般的八度）超吹音。

吹管樂器及傳統器樂合奏參考書目

陳德鉅
〔年份不詳〕《廣東音樂常識講義》（油印本）。

陳蕾士
1978　《潮樂絕譜二四譜源流考》香港：香港書店。

陳天國、蘇巧箏、陳鎮錫
1987　《潮州大鑼鼓》北京：人民音樂出版社。

高厚永
1981　《民族器樂概論》江蘇：江蘇人民出版社。

黃錦培
1984　《廣東音樂欣賞》廣州：廣州音樂學院學報。

甘濤
1985　《江南絲竹音樂》江蘇：江蘇人民出版社。

江明惇（編著）
1991　《中國民族音樂欣賞》北京：高等教育出版社。

Jones, Stephen
1995　*Folk Music of China: Living Instrumental Traditions.* Oxford: Clarendon Press.

李民雄
1983　《傳統民族器樂曲欣賞》北京：人民音樂出版社。
1987　《民族器樂知識廣播講座》北京：人民音樂出版社（第十一講：民族器樂的常用變奏手法之二—放慢加花）。

林克仁、常敦明
1992　《中國簫笛》南京：南京大學出版社。

上海音樂出版社（編）
1981　《音樂欣賞手冊》上海：上海文藝出版社。

史兆元（編）、羅九香傳譜
1985　《漢樂箏曲四十首》北京：人民音樂出版社。

Witzleben, J. Lawrence
1995　*Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition.* Kent, Ohio: The Kent State University Press.

楊蔭瀏
1980　《十番鑼鼓》北京：人民音樂出版社。

楊蔭瀏、曹安和
1952　《定縣子位村管樂曲集》上海：文藝書店。
1982　《蘇南十番鼓》北京：人民音樂出版社。

葉棟
1983　《民族器樂的體裁與形式》上海：上海文藝出版社。

中央音樂學院民族器樂系、音樂理論系（編）
1981　《民族樂器傳統獨奏曲選集—管子專輯》北京：人民音樂出版社。

中國音樂家協會（編）
1981　《嗩吶曲選 1949-1979》北京：人民音樂出版社。

第三章 彈撥樂器及其音樂

蘇漢濤

關於「彈撥樂器」的定義

「彈撥樂器」，即現時大部份人將中國樂器分為四大類——「吹、彈、拉、打」當中的「彈」。這個分類法是根據演奏者令樂器發出樂音時的身體動作，將樂器進行分類。然而，中國最早的樂器分類法，是西周（約公元前1100至771年）時的「八音」：「金、石、土、革、絲、木、匏、竹」，根據各樂器的主要製作材料分類。至於將「吹、彈、拉、打」這分類法應用在中國樂器方面，可追溯至二十世紀初期中國音樂工作者的著作中[1]。這分類法又與西方管弦樂器的分類法很相似：弦樂、木管樂、銅管樂、敲擊樂。本文在介紹中國樂器時，以「吹、彈、拉、打」作為開始，是由於這分類法現時較為常用，加上現時大部份香港人所接受的「音樂」教育，都是以西方古典音樂為基礎，這分類法能讓讀者容易掌握。

本文主要介紹香港現時比較常見的彈撥樂器：琵琶、阮、柳琴、三弦、箏及洋琴*[2]。現時香港中樂團裡使用的彈撥樂器以這六種為主；音樂事務處所開設的彈撥樂器訓練班，亦以此六種為主；大部份的業餘中樂團及中小學校中樂團，都會視乎客觀條件而使用其中某幾種，以琵琶、阮、洋琴為較常用。彈撥樂器的基本發聲原理，是通過演奏者用手指或撥片撥動弦線（包括琵琶、阮、柳琴、三弦、箏），或用「琴竹」敲打弦線（只有洋琴），發出一個「點」的樂音；或反覆撥動、敲打弦線，「以點成線」，造成長音效果。至於音高方面，彈撥樂器通過兩種形式去獲得不同的音高：「一弦一音」及「一弦多音」。「一弦一音」的樂器，是預先將各弦按演奏的需要調到不同的音高，演奏時只要撥動或敲打個別的弦線，便能得到所要的樂音。洋琴及箏以「一弦一音」的形式來發出不同的音高（洋琴是「一組弦」一音）。至於「一弦多音」的樂器，跟「一弦一音」的樂器一樣，要預先將各弦調好，但演奏時亦要將弦線張力（tension）或振動部份的長度按需要而改變。琵琶、阮、柳琴、三弦及箏是以「一弦多音」的形式來發出不同的音高（箏既是「一弦一音」，又是「一弦多音」）。故此，「一弦一音」的樂器所擁有的弦線數目，都比「一弦多音」的樂器的多很多（箏的主要演奏形式是「一弦一音」，故其弦線數目較多）[3]。

琵琶

1.琵琶的歷史

在古時，凡是抱在懷中，以手指或撥片撥動弦線的樂器，都統稱為「琵琶」。「琵」與「琶」，在當時是兩種不同的撥弦技巧名稱。後漢時，劉熙在其《釋名》中寫：「推手前曰批，引手卻曰把」，意即演奏者將手往外伸出這個動作稱為「批」，將手向內收入稱為「把」。亦有流傳謂，琵琶因其外形與「枇杷」果相似，而得此名，但並未發現有文獻對此說作確實的記載[4]。最早被稱為「琵琶」的樂器，是秦末的「秦琵琶」，又叫「秦漢子」，以皮膜作為共鳴箱的面；之後在漢代又有與秦琵琶的外形相似的「漢琵琶」，全用木質製成，更發展成日後晉代的「阮咸」琵琶[5]。「秦琵琶」和「阮咸」琵琶皆屬「直項琵琶」：所謂「直項」，是指樂器的

---

1 早至鄭覲文（1871-1936）在其《中國音樂史》附編下卷裡所用的樂器分類法：拉弦類、彈弦類、吹類、擊類；及後，王光祈（1892-1936）在其《中國音樂史》下編裡所用的樂器分類法：敲擊樂器、吹奏樂器、絲絃樂器（分彈琴類、擊琴類及拉琴類），兩書中都已反映出「吹、彈、拉、打」這分類法的概念。

*編者按：本書別處一律作「揚琴」，惟本文作者要求作「洋琴」。

2 古琴亦屬彈撥樂器。本書將另闢一章介紹古琴音樂。

3 讀者亦可以從他們較為熟悉的西方樂器去瞭解此兩個概念：鋼琴是屬於「一弦一音」，結他則屬「一弦多音」。

4 在不同的古書上所見，有從手字部的「批把」，從木字部的「枇杷」，從玉字部的「琵琶」，惟發展至今，「琵琶」是較為常見的用字。而由手字部及木字部演變成玉字部，可能與古「琴」有關。

5 此樂器之所以稱為「阮咸」，是由於晉代「竹林七賢」中的阮咸以擅彈此樂器而聞名。

琴柄(「項」)畢直。此兩樂器的琴身(共鳴箱)呈圓盤狀，加上其「直項」，外形與現時的三弦及阮的較為接近；相反，現時的琵琶(圖3.1)是從所謂「曲項琵琶」演變出來。「曲項琵琶」的琴柄向後折曲，琴身呈半梨型；歐洲文藝復興時期的魯特琴(lute)與現時的琵琶皆屬「曲項琵琶」。「秦琵琶」和「阮咸」琵琶是中國本土的樂器，而「曲項琵琶」是東晉時由波斯傳入的外來樂器，故有學者認為樂器的琴柄是否向後折曲，可以作為分辨某件中國樂器是源自本土還是外來傳入的其中一個考慮因素。到了唐代，中國與西域國家的交往頻繁，令中國本土音樂與「胡樂」有更多交流的機會；而作為一件「胡樂器」的「曲項琵琶」，在唐代的發展更達至一個高峰。原藏於敦煌莫高石窟的唐代《敦煌琵琶譜》(公元933年)，顯示當時「曲項琵琶」在中國有重大發展；此外，這樂器當時更傳到日本，發展成現時的日本琵琶(biwa)。至於在宋、元、明三代時，關於琵琶音樂發展的記載，十分有限；樂譜方面，更未有所發現。到了清代，琵琶樂譜的發展起了重大變化。一八一九年，江蘇無錫出版了由華秋蘋等人合編的《琵琶譜》，是目前所發現最早印行的琵琶樂譜。其後，有不少的琵琶樂譜相繼出版[6]。這些樂譜的編印者，都是文人出身；亦因為當時只有文人懂得寫字，才會有這些樂譜的出版。但我們亦不應忽略了當時流傳於民間藝人之間的手抄本；這些手抄本中所反映的琵琶音樂也是很值得研究的。



人物圖3.1：阮咸

二十世紀五十年代開始，隨著毛澤東「洋為中用」這方針的影響，琵琶音樂亦有另一番發展。當時國內出現了很多利用民間音樂素材(包括漢族的及小數民族的)，加上簡單的西洋和聲改編而成的琵琶獨奏曲，例如《彝族舞曲》(王惠然編曲，1965)；亦有改編西方古典樂曲而成的獨奏曲，例如莫扎特的鋼琴曲《土耳其進行曲》(*Turkish March* by Mozart)和林姆斯基—高沙可夫的管弦樂段《野蜂飛舞》(*The Flight of the Bumble Bees* by Rimsky-Korsakov)。到了文革時期，在極度有限的創作空間之下，用交響樂團伴奏的琵琶協奏曲《草原小姐妹》(劉德海、吳祖強、王燕樵作曲)為琵琶這件樂器帶來了一個表現的機會。此曲於一九七三年創作，一九七七年首演，雖未能「有幸」在文革期間演出，但其對琵琶演奏技巧發展的重要性，比其他同樣在文革期間創作的琵琶獨奏曲，可能還要大。

琵琶音樂在大陸以外，亦有相當的發展。在香港，林樂培和羅永暉曾為琵琶創作一些以西方新派作曲手法寫成的協奏曲和獨奏曲；在美國，陳怡曾為琵琶創作新派的獨奏曲，而譚盾則在其不同的作品中應用到琵琶。

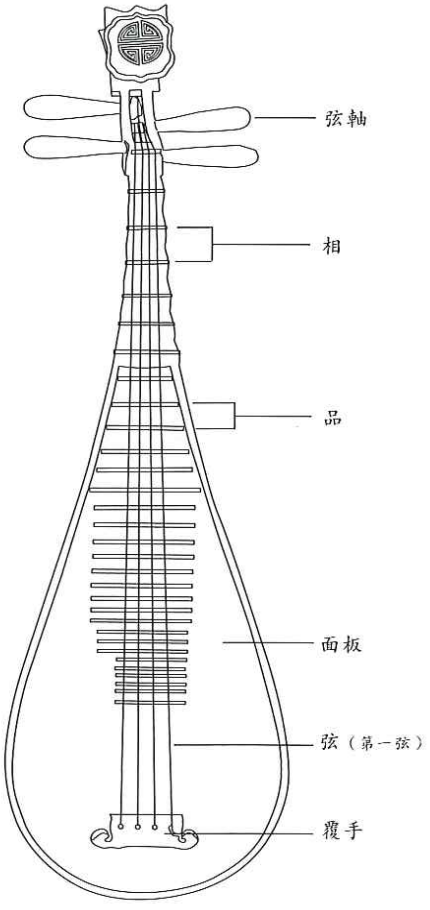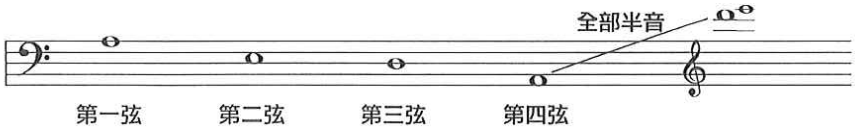


圖3.1 琵琶

2.琵琶的構造和演奏技巧

現時常見的琵琶，共有6個相、24個品，除了最高音的一個品之外，其餘相、品均按「十二平均律」的半音排列；共4條弦，

6 包括清末的《南北派琵琶十三套大曲新譜》(李芳園編，1895)、民國初年的《瀛洲古調》(沈肇洲編，1916；徐卓編，1936)、《養正軒琵琶譜》(沈浩初編，1926)、《琵琶樂譜》(何柳堂編，1934)。

定弦及音域如下：



近年出現了一種體積較細的「小琵琶」，是為了年紀較小或手型較小的習琴者而設。

左手按弦，主要用食指、中指、無名指及小指；在一些近代作品中，亦會仿效西方大提琴及低音大提琴，在高音區域用大指按弦。除了通過用手指改變弦線的長度來獲得不同的音高外，亦可以用手指將弦線沿著相或品，向左或右推拉弦線，增加弦線的張力，從而獲得比未推拉弦線之前所按的音較高的樂音；而推拉過程所產生的滑音，十分具有特色。

右手手指撥弦，可用真指甲或假指甲，但現時大部份的琵琶演奏者都用假指甲。假指甲用膠布貼在真指甲上面，五個手指都戴上。食指和大指最常用；這兩個手指快速連續輪流撥弦能夠造成「以點成線」的長音效果。而食指、中指、無名指、小指、大指五個手指順序連續循環撥弦，亦能造成長音效果。以上是琵琶的基本按弦及撥弦的技巧，此外尚有很多不同指法組合、變化而成的技巧，能夠做出很多非常特殊的音色變化、音響，例如敲擊樂的聲音。

3.琵琶樂曲介紹

(1)傳統樂曲

此類樂曲的作曲者姓名都不詳，但經長期流傳，不同演奏者的演奏版本各有出入，從而形成不同的流派。傳統琵琶樂曲，分文曲及武曲：文曲著重寫意抒情、音色變化的運用，樂曲速度較慢；武曲著重寫實敘事，樂曲速度較快，或作戲劇性的突變。

在香港早期的黑白武俠電影中經常用作配樂的琵琶傳統樂曲《十面埋伏》便屬於武曲。此曲描寫楚漢相爭中，劉邦戰勝項羽的經過。樂曲最大的特點，是運用了大量琵琶獨有的演奏技巧，製造出很多近乎「噪音」的聲響效果，模擬戰爭中，人仰馬翻、干戈相交的情況。這些「噪音」效果，並非近代演奏者或作曲者的創新技巧，而是傳統琵琶演奏技巧的一部份。從此亦可略知，古代的中國人對音樂的美學概念：噪音與樂音對構成樂曲有著相同的重要性，這跟一些近代作曲者的美學不謀而合。

粵劇《帝女花》中的唱段「香夭」及《紫釵記》中的唱段「劍合釵圓」，都分別借用了傳統琵琶文曲。前者借用了《塞上曲》其中一段叫「粧台秋思」；後者則借用了《春江花月夜》[7]。由此兩個例子可顯示出傳統器樂曲與傳統戲曲之間的密切關係。



人物圖 3.2：劉德海

(2)七十年代國內創作樂曲

琵琶協奏曲《草原小姐妹》(劉德海、吳祖強、王燕樵作曲，1973 年創作，1977 年首演) 描寫一對蒙古族的姐妹，為了保護公社的羊群，不惜與暴風雪搏鬥，一度昏倒在雪地上，最後憑著她們的信念和得到公社社員的拯救，兩人亦得以脫離險境。從演奏技巧而言，左右手的指法運用都有很多的創新，同時亦能保留傳統的「噪音」運用。從旋律運用而言，除了借用了蒙古族音樂之外，亦使用了當

7 《春江花月夜》一曲亦有其他的名稱，包括《潯陽夜月》和《夕陽簫鼓》。

時流行的對毛澤東的頌歌（協奏曲第四段「黨的關懷記心間」中使用），可反映當時文革對國內音樂創作的影響。

阮

1.阮的歷史

本文所介紹的六種彈撥樂器中，只有琵琶擁有較多的歷史文獻資料。其餘五種樂器，要到了二十世紀五十年代左右，才開始有較多的轉變。所以本文對這五種樂器的介紹，會著重五十年代至今的發展歷史；而樂曲介紹方面，亦會將「傳統樂曲」部份酌量刪減。

在介紹琵琶的歷史時，曾經提到「阮咸」琵琶。從樂器的外形來看，現時的阮(圖 3.2)和「阮咸」琵琶極為相似：琴柄畢直(「直項」)，琴身呈圓盤狀，弦4條，有品。「土生土長」的阮，比從「外地輸入」的琵琶，更早在中國開始發展，但現時後者所流傳下來的傳統樂曲，卻要比前者的多；目前阮演奏的樂曲中沒有所謂的「古曲」，即使有，亦只是改編自其他樂器的「古曲」，或者是傳統地方音樂的改編，不可以跟古琴或琵琶的「古曲」混為一談。加上在民族管弦樂隊的發展過程中，阮的角色是負責和聲、節奏型伴奏、低音聲部為主，甚少作為旋律聲部獨立使用，所以這件樂器並未發展出一個所謂「獨奏傳統」(solo tradition)。目前，就中阮的樂曲而言，以劉星在八十年代所作的中阮協奏曲《雲南回憶》較為有代表性。

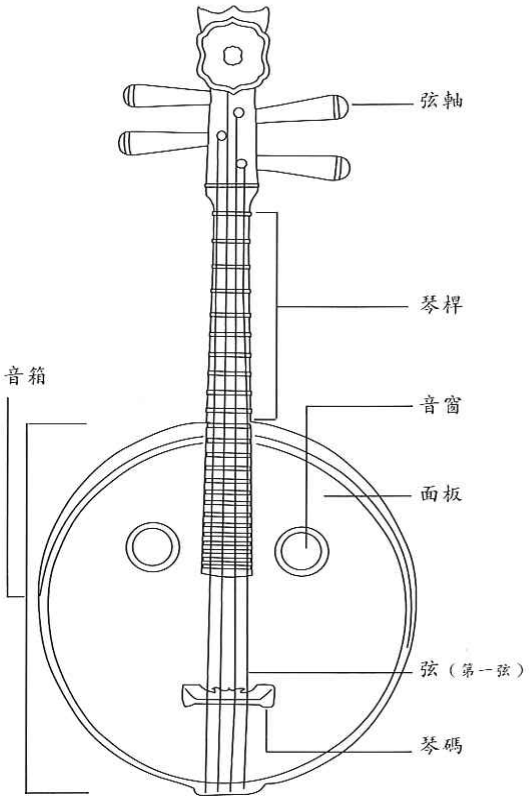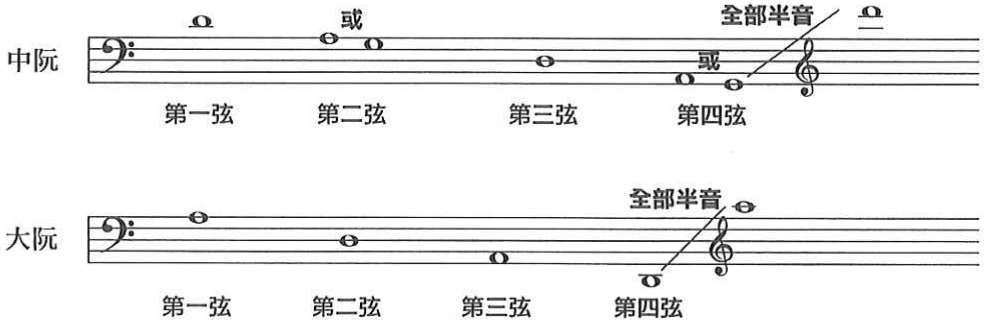


圖 3.2：中阮

2.阮的構造和演奏技巧

現時國內、外的民族管弦樂隊裡所用的阮，以中阮及大阮兩種尺碼不同的阮為主[8]。共24個品，按十二平均律的半音排列；共4條弦，定弦及音域如下：



另有一種彈撥樂器同樣是圓盤形琴身，但琴柄較阮的短，叫做「月琴」，主要用於京劇伴奏中。

阮的左右手基本演奏技巧和琵琶的一樣：左手按弦，右手撥弦。但由於弦線的張力較大，故左手不適宜作大幅度的推拉弦線。左手主要用食指、中指、無名指、小指按弦；或將琴柄放在左手「虎口」位置，左手大指亦能從琴柄的另一側按弦。

8 此外，尚有同類的小阮，體積比中阮細小，音域較高。而近年，香港中樂團的柳琴手阮仕春，製作了一種與國內生產的阮結構頗為不同的「阮咸」。但以上兩種阮的普及程度仍未及中阮和大阮。

右手用指甲或撥片(結他用的撥片)撥弦，惟用撥片的技巧變化不及用指甲的多。但即使用指甲撥弦，在實際演奏時應用到的右手手指，幾乎只是食指和大指兩個。

3.阮樂曲介紹

中阮協奏曲《雲南回憶》(劉星作曲，1987)共分三個樂章(movements)：中板、慢板、快板，與西方古典時期的協奏曲(快、慢、快)相似。樂曲用民族管弦樂隊伴奏。從整體風格而言，此曲充滿了西方流行曲、爵士樂的元素：切分音節奏(syncopated rhythms)、連續多次重複簡短的樂句、非傳統和聲進行等，而獨奏部份的演奏技巧運用，更近乎於西方電子結他的技巧。



人物圖 3.3：劉星

柳琴

1.柳琴的歷史

現時柳琴(圖3.3)的外形與琵琶的十分相似，往往令人誤以為柳琴是由琵琶發展出來的「小型琵琶」。事實上，在還未經歷二十世紀五十年代的樂器改革之前，柳琴是作為山東地區一種戲曲(柳琴戲)中的伴奏樂器。當時的柳琴有二至三條弦，品的數目較目前少。到了五十年代末期，濟南軍區前衛歌舞團的團員王惠然對這件樂器進行改革，添弦增品，並為改革後的柳琴創作了不少獨奏曲，而他的女兒王紅藝更成為現時國內其中一位十分有名的柳琴演奏者。

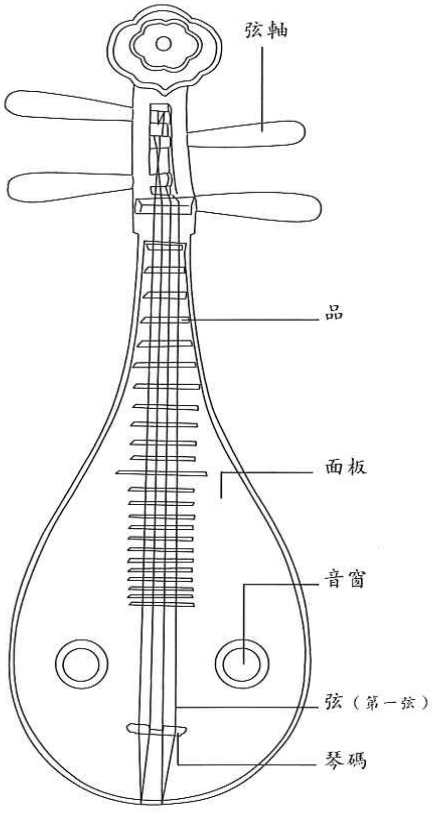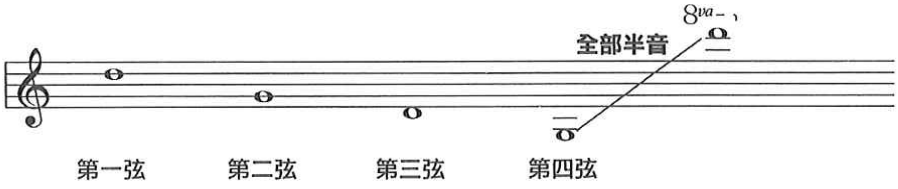


圖 3.3：柳琴

2.柳琴的構造和演奏技巧

現時常用的柳琴，共24個品，按十二平均律的半音排列；共4條弦，定弦及音域如下：



由於持琴姿勢的關係，部份柳琴的底部裝有琴托，防止樂器滑動。亦由於樂器構造及弦線張力的關係，大部份的柳琴都裝有小提琴所用的「微調」，輔助調節弦線音高。

柳琴的左右手基本演奏技巧和阮的一樣：左手按弦，右手撥弦。由於樂器本身的體積細，弦線之間的距離窄，右手如果用指甲撥弦，很不方便，故用撥片。部份習慣用撥片的演奏者，會兼彈柳琴及阮兩種樂器。

3.柳琴樂曲介紹

獨奏曲《春到沂河》(王惠然作曲，1972)的樂曲素材來自山東柳琴戲，演奏技巧則參考琵琶的技巧(此曲後來亦被改編成琵琶獨奏曲)。作曲者為了突出當時新增加的第四弦，特意安排了一些旋律用第四弦彈奏。

三弦

1.三弦的歷史

上文介紹琵琶歷史時，曾提到最早被稱為「琵琶」的樂器，是秦末的「秦琵琶」，以皮膜作為共鳴箱的面。從文獻中顯示，「秦琵琶」發展自一種叫「弦鼗」(粵音「圖」)的彈撥樂器；此樂器則發展自一種兩面蒙皮的鼓。雖然「三弦」(圖3.4)這個名稱，要到明代的文獻當中才有記載，但從以上的資料顯示，三弦的歷史，可能比阮的更要早一些。而現時日本的三味線（shamisen），則是由約於十六世紀時從中國傳入的三弦發展而成的。從傳統樂曲發展的角度來看，三弦雖未如琵琶那樣多，但在清代已出現了一些包括三弦的器樂合奏譜（手抄譜），分別是一素子的《琵琶譜》(1765）及榮齋的《弦索備考》(1814）。這些樂譜中的樂曲都是當時民間流行的傳統器樂「合奏」曲；從演奏形式來看，與後來出版的琵琶樂譜中的「獨奏」曲，有所不同。事實上，三弦目前主要並不是以獨奏樂器形式流傳下來，而是作為很多不同地區的戲曲、說唱當中的重要伴奏樂器。

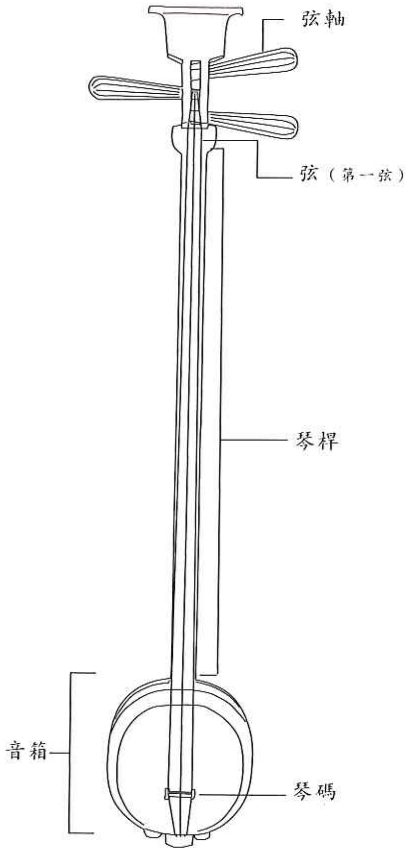
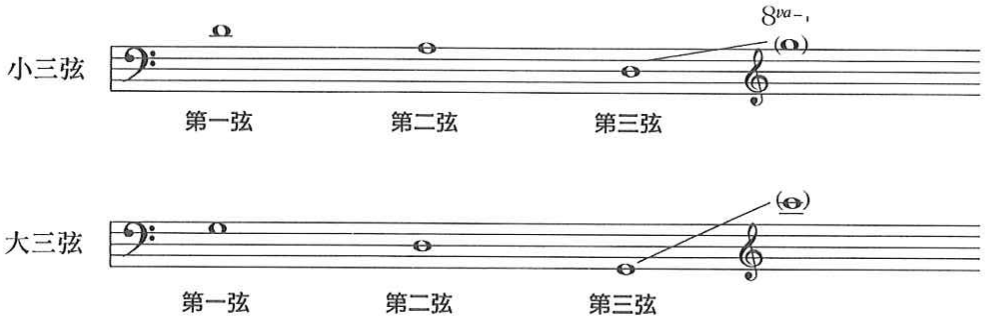


圖 3.4：三弦

2.三弦的構造和演奏技巧

三弦分大小兩種：用於江蘇一帶的說唱中(如「蘇州彈詞」)的為「小三弦」，用於河北一帶的說唱（如「京韻大鼓」）和民族管弦樂隊中的為「大三弦」。弦3條，無品。音域(下圖只作參考)視乎琴柄的長短而定，常用定弦如下：



從樂器構造的角度來看，三弦跟其他五種彈撥樂器，有兩個很不同的地方：第一，三弦的共鳴箱兩面蒙皮（蟒蛇皮），而其他五種彈撥樂器則主要用木質製成；第二，三弦沒有品，故有其獨特的左手演奏技巧。現時大部份的大三弦，由於樂器重量的關係，都要使用一種「S」型的金屬琴托，將樂器的位置固定好，方便演奏；小三弦則無此需要。另外，有一種彈撥樂器同樣擁有一個很長的琴柄，但柄上有品，共鳴箱用木板作面的，叫做「秦琴」，主要用於廣東南音說唱伴奏中。

左手按弦，除用食指、中指、無名指、小指按弦外，亦會用大指從琴柄的另一側按弦。由於琴柄幼，甚少用推拉弦線造成滑音效果；相反，按弦不放，並沿著琴柄，向上或向下作大幅度的滑動，所產生的滑音（可超過一個八度）是其他有品的彈撥樂器所不能產生的。

右手用指甲撥弦，主要用食指及大指；其他三個手指都會用，但甚少用五個手指造成長音效果。

3.三弦樂曲介紹

大三弦獨奏曲《十八板》(李乙改編，五十年代初期)改編自河南一帶的地方音樂。改編者為了發展三弦的獨奏傳統，曾將其他器樂獨奏曲，例如琵琶的《大浪淘沙》、《春江花月夜》等，改編成三弦獨奏曲。



人物圖 3.4：王惠然

箏

1.箏的歷史

關於箏(圖 3.5)的文獻記載，最早見於漢代司馬遷的《史記・李斯列傳》的諫逐客書。據記載，箏在春秋戰國時期，流行於秦國一帶；後人亦因此稱箏為「秦箏」。到了後漢，劉熙在其《釋名》中解釋，箏是因其聲響效果而得此名。戰國時期的箏以 5 弦的為主，秦、漢時期為 12 弦，唐、宋時期為13弦(於唐代從中國傳入日本的箏，亦即現時日本箏 koto 的前身，同樣有 13 條弦)，元、明時期為 14 弦、15 弦，清代為 16 弦。箏初期是作為宮廷的宴會音樂和民間節會的伴奏樂器，例如漢代的「相和歌」，唐代燕樂中的「九部伎」、「十部伎」等，都會用箏伴奏。除了伴奏之外，箏亦從其伴奏的地方樂種中，發展出其獨奏的傳統，其中又以山東、河南、潮州、客家、浙江、福建、陝西等地區不同風格的箏曲較為有代表性。不同地區的箏曲，受到該地的語言系統和所伴奏的唱腔音律等影響，在定弦和滑音的運用方面，都各有規律；再加上不同地區的加花手法，令到不同地區的箏曲，在定弦、滑音運用、旋律進行、音色變化運用等方面都有不同，而形成不同的地區風格。

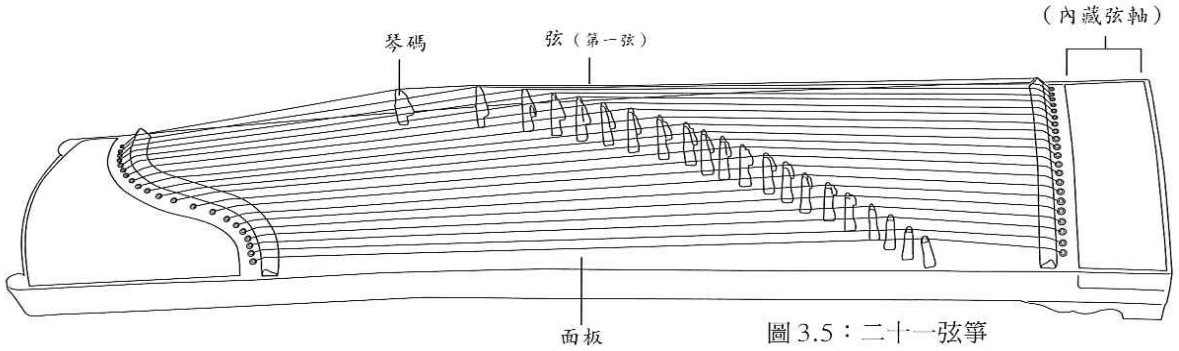


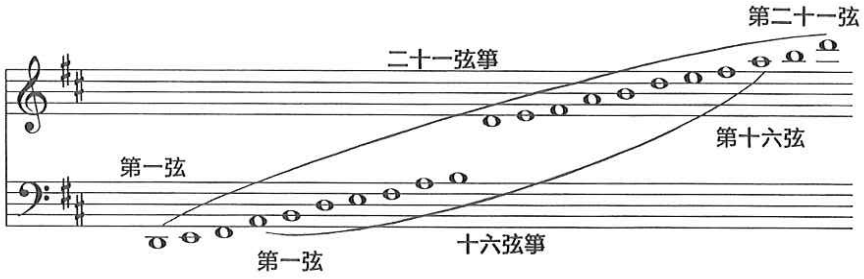
圖 3.5：二十一弦箏

跟其他中國樂器一樣，箏在二十世紀五十年代的樂器改革熱潮中，發展出很多不同的箏，其中以「轉調箏」及「蝶式箏」較有代表性。由於樂器本身的傳統關係，箏以「五聲音階」定弦——每個八度由五個樂音組成。對於當時「洋為中用」的要求來說，箏似乎未能達到能轉十二個不同的調的階段。當時的樂器製作師，便朝著能演奏半音和能轉十二個調的目標，參考了西方豎琴踏板變音的原理，製成了「轉調箏」。又有製作師參考「雙箏」——同時使用兩部不同定弦的箏的原理，製成了左右對稱的「蝶式箏」。但目前，這兩類改革的箏，在民族管弦樂隊中，反而不及傳統的五聲音階箏被廣泛應用。

2.箏的構造和演奏技巧

現時常見的箏有兩種大小：較小的傳統 16 弦箏和較大的改革 21 弦箏。前者琴身較細、較輕，方便攜帶，惟弦數較少，未能彈奏一些五、六十年代以後專為21弦箏而新創作的獨奏曲，

但用作彈奏傳統地方箏曲則綽綽有餘。16弦箏用的弦線質料有兩類，按不同地方箏曲傳統而不同，例如客家箏曲用鋼絲作為弦線，浙江箏曲則用絲作為弦線。亦可和21弦箏一樣，用改革的「尼龍包鋼」弦線[9]。琴碼靠弦線的張力，壓在面板之上，可按樂曲的需要，向左或向右移動，改變弦線音高。但在調節整體弦線的音高時，主要用「琴匙」(與鋼琴的調音匙類似)轉動金屬弦軸。演奏時，用琴架托著箏的頭、尾兩端，常用的琴架為一對「A」型木架。以D調為例，16弦箏和21弦箏的基本定弦如下：



箏的基本演奏技巧，與先前介紹過的彈撥樂器頗為不同。由於箏是主要以「一弦一音」的形式來發出不同的音高，所以左手不是用作改變弦線長度，而是將弦線向面板壓下，增加弦線的張力，升高弦線的原音高，製造滑音效果。右手撥弦，可用真指甲或假指甲，但現時大部份的箏演奏者都用假指甲[10]。大指、食指、中指及無名指都戴假指甲，小指不用；傳統箏曲主要用大指、食指和中指，新創作樂曲除加用無名指外，左手大指、食指、中指和無名指亦會用作撥弦。演奏長音主要用右手大指連續快速撥弦[11]。部份樂曲為了製造特別的效果，會用左手在琴碼的左邊刮奏，產生不協和的聲響。在一些民族管弦樂曲中，作曲者也在箏的演奏技巧上，作過一些新的嘗試[12]。

3.箏樂曲介紹

(1)傳統地方箏曲

客家箏曲《出水蓮》是由當地的傳統絲竹樂合奏曲發展而成：演奏者按照「原始譜」的樂音，運用箏獨有的演奏技巧來進行「加花」，成為一首獨奏曲。而其他不同地區的傳統地方箏曲亦是這樣發展而成的。此曲通常用鋼絲16弦箏演奏，調式為所謂「軟調」[13]。



人物圖3.5：王昌元

(2)六十年代國內創作樂曲

獨奏曲《戰颱風》(王昌元作曲，1965)是為21弦箏創作，描寫碼頭工人為了保護國家的財產，與颱風搏鬥，抒發了作曲者對當時生活體驗的感受。樂曲的演奏技巧要求很高(快速撥弦、左手彈奏分解和弦)；亦有通過左手在琴碼左邊刮奏所產生的不協和聲響，描寫颱風到來的情景。

9 此改革弦線的粗幼不一：低音弦粗，高音弦幼。各「A」音的弦線染成綠色或紅色，方便演奏者辨認。

10 箏用的假指甲與其他彈撥樂器用的十分不同：前者扁平，戴於指尖指肉部份；後者呈弧型，戴於真指甲上面。

11 近年國內一位箏演奏者王中山，借鑒琵琶的撥弦技巧，應用無名指、中指、食指、大指四個手指順序連續循環撥弦來演奏長音效果。

12 舉閻迺忠的《拉薩行》為例，樂曲中要求一位演奏者同時使用兩部不同定弦的箏，而其中一部箏的定弦亦不是傳統箏(do，re，mi，so，la)的定弦；用低音大提琴的琴弓拉奏箏弦，同時用左手按壓弦線，造成滑音。

13 參考本書「傳統器樂合奏」一章中「潮州絃詩與客家漢樂」部份。

洋琴

1.洋琴的歷史

在本文所介紹的六種彈撥樂器中，洋琴(圖3.6)在中國的發展歷史是最短的，大約於明末清初時傳入中國。早期的洋琴，又稱蝴蝶琴、鋼絲琴、揚琴等。關於樂器名稱的問題，眾說紛紜：有人認為這是一件由西洋傳入的樂器，故稱「洋」琴；有人因其早期的外形而稱之為「蝴蝶」琴；更有人認為此樂器早期流行於揚州一帶而稱之為「揚」琴[14]。現時東歐地區（例如匈牙利）亦流行一種與洋琴的基本構造相似的樂器（cimbalom），它們都是由波斯傳入。早期的洋琴，體積較細，面板上有兩排琴碼，主要用於戲曲和說唱的伴奏。二十世紀五十年代的樂器改革熱潮中，發展了三排、四排、五排琴碼的洋琴，務求能夠做到有完整的半音階和能轉十二個調，樂器的體積亦隨之而大大增加了。又由於洋琴的餘音長，擊弦後要一段較長的時間才會停止振動，令和聲改變不夠清楚，故有製作師在洋琴上加上「制音器」，用腳踏控制，終止餘音；惟此「制音」洋琴並未流行。

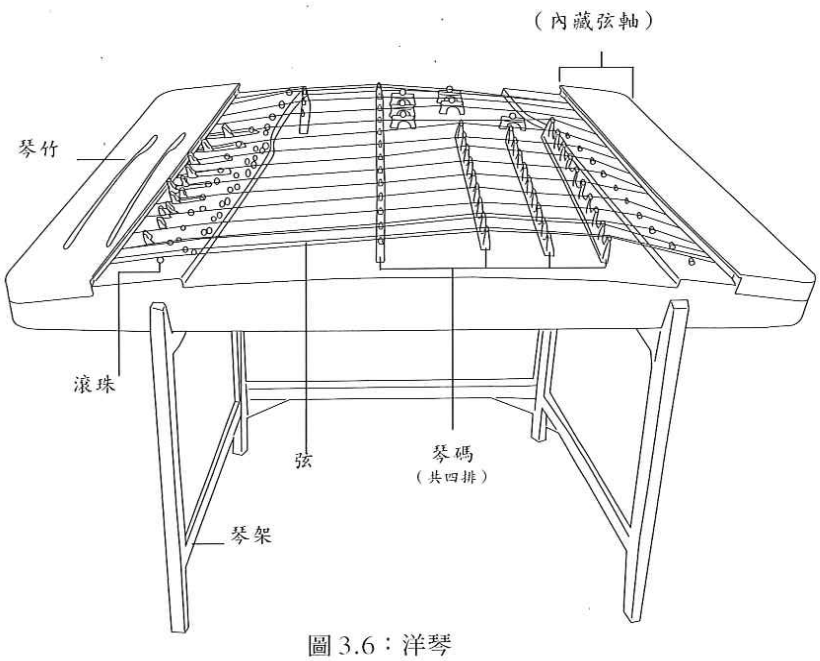
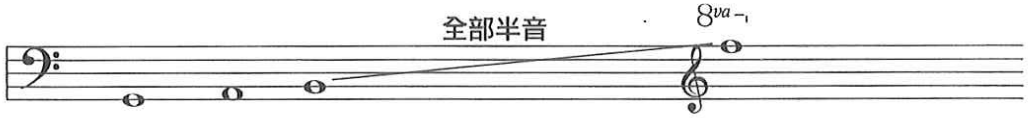


圖 3.6：洋琴

2.洋琴的構造和演奏技巧

不同的樂器廠所生產的不同型號洋琴，其音位排列次序和琴碼數目都不同。但基本的排列是右邊的琴碼較左邊的低音，下方的琴碼較上方的低音。每排碼之上有3至13組弦線不等，每組弦線由1至4條弦線組成。低音區每組弦負責一音，中音至高音區每組負責兩音（碼左及碼右各一音）。調音用「琴匙」轉動金屬弦軸，亦可移動左右兩邊的「滾珠」作微細的音高調節。演奏時，用「屏風」形的琴架托著樂器。以北京生產的四排碼洋琴為例，其音域如下：



洋琴是一件「一弦一音」（亦可算是「一組弦一音」）的「擊弦樂器」：演奏者主要用手持的一對「琴竹」敲打弦線，而不是用手指或撥片去撥動弦線。有個別樂曲會要求演奏者用琴竹的尾端或用手指去撥動弦線，產生特別效果。亦有樂曲要求演奏者將琴竹反轉，用琴竹背面擊弦，產生較尖銳的聲響效果。亦有樂曲要求演奏者用琴竹敲擊琴身，模仿敲擊樂器的聲響。

3.洋琴樂曲介紹

洋琴獨奏曲《節日的天山》（曹玲作曲，郭敏青改編）原是一首大提琴獨奏曲，改編年份不詳。音樂的素材來自中國新疆天山地區的音樂。樂曲改編後，應用了很多洋琴演奏技巧，例如左手彈奏主旋律的同時，右手彈奏分解和弦。

---

14 關於洋琴最早傳入中國的情況，亦是眾說紛紜，一說先傳到新疆和內陸地區，一說先傳到廣東一帶，後再傳入內陸地區。但目前較多提及洋琴的文獻，都來自清初以後廣東地區，例如由澳門地方官邱光任等人所寫的《澳門紀略》(1749)中便提及一種叫「銅弦琴」的擊弦樂器。

第四章 古琴及古琴音樂

陳慶恩

前言

古琴原名「琴」，因其歷史悠久，近人才稱之為古琴；又因其有七弦，故亦稱「七弦琴」。漢代（約公元前206－公元220）開始有文獻記載琴的創製者傳說分別為伏羲、神農及帝舜。至今較早出土的琴為戰國（約公元前475－公元前221）初期曾侯乙墓中的十弦琴和長沙馬王堆漢墓中的七弦琴。此外，「甲骨文」中已有「琴」一字，而《詩經》中亦出現如「窈窕淑女，琴瑟友之」(《關雎》)、「妻子好合，如鼓琴瑟」(《棠棣》)等句。如此種種，均顯示琴這件樂器歷史久遠。

古琴和其他中國樂器不同，長久以來一直在文化層次較高的士大夫階層中流傳，中國文人四藝「琴棋書畫」中之「琴」即指「古琴」。由於得到文人及知識份子的喜愛，古琴音樂很能體現中國音樂藝術的哲學觀及美學觀，而流傳下來的古琴譜及有關古琴音樂美學的文獻，數量均為所有中國樂器之冠。

古琴的形制與構造

古琴的製作，無論選材、工藝形制均十分講究，早於隋唐(約公元581-907)前已有專業的造琴師。歷代相傳的名琴式樣頗多，而沿用下來的則有「仲尼式」、「落霞式」、「聯珠式」及「焦尾式」等[1]。但各式樣只是外形上有差異而已，其基本發音原理乃至演奏方法皆大致相同。

一張古琴長約1.2米(舊說三尺六寸，故有「瑤琴三尺」之說)。早期的古琴弦數不一，有五弦、七弦及十弦等形制，現時流行的七弦形制大概在漢代(公元前206－公元220)才逐漸定型下來。七條弦從外側(相對於演奏者而言)至內，由粗至幼順序排列，依次稱作一、二、三、四、五、六、七弦。古琴的其他部位均冠有很雅緻的名稱(見圖4.1)。

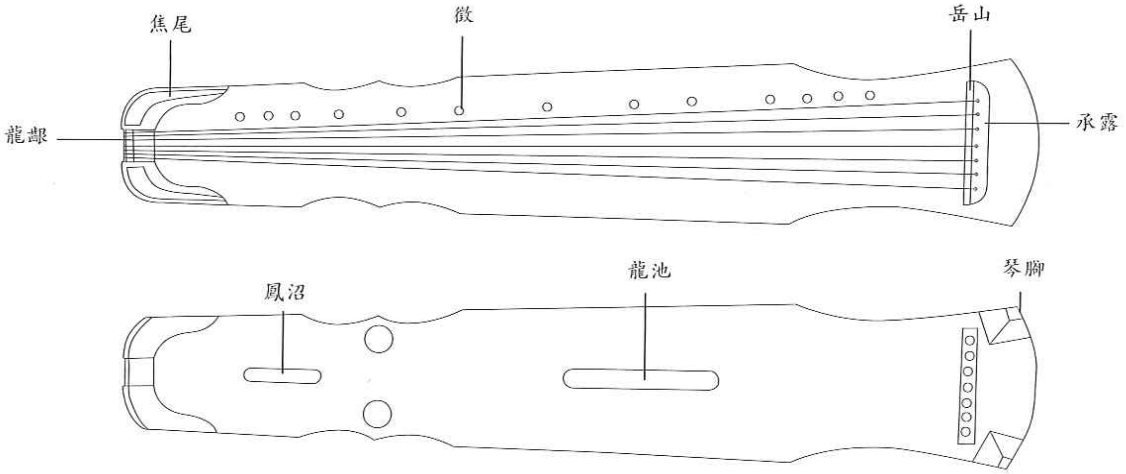


圖4.1：古琴正面及底部

古琴是一種沒有琴碼的彈弦樂器，但緊傍第一弦的外側，在琴面上按一定比例關係鑲嵌用螺鈿(貝殼)或其他物料(如玉石、金子等)製成的十三個圓形標誌，稱作「徽」(或「暉」)。「徽」是標明泛音位置與取按音位置的依據(表4.2)[2]。

徽序	十三	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一
弦長比例	7/8	5/6	4/5	3/4	2/3	3/5	1/2	2/5	1/3	1/4	1/5	1/6	1/8

表4.2：古琴徽序與弦長比例

1 各種式樣的古琴，可參看劉東升(編)《中國樂器圖經》，頁180-195。

2 徽序由演奏者右邊算起，即靠「岳山」(見圖4.1)的為第一徽，靠「龍齦」的為第十三徽。

記譜法與減字譜

據學者考究，古琴譜在秦（公元前221-前207）以前已存在，直至唐（公元618-907）初以前，古琴譜都是用文字敘述指法的次序以成譜，這種譜式稱為「文字譜」（圖4.2）[3]。現存有南朝（約420-589）末年丘明（494-590）所傳的《碣石調幽蘭》一曲，是用此記譜法記寫的。

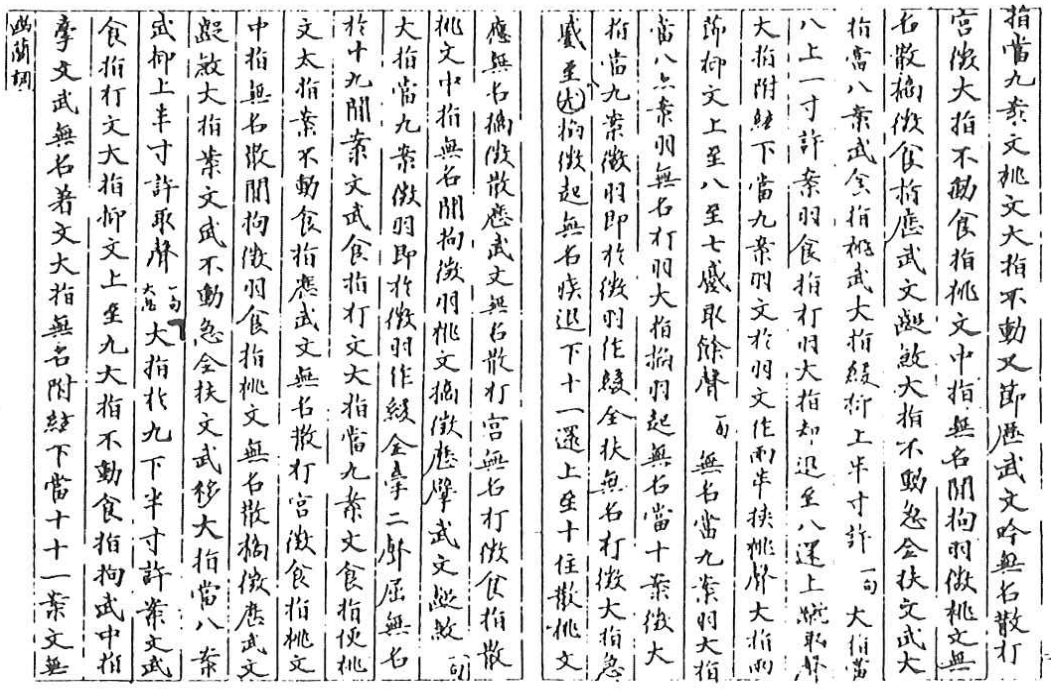


圖4.2：古琴曲《碣石調幽蘭》片段（文字譜）

自北魏（公元386-534）至隋（公元581-618）已有琴家感到「文字譜」太繁瑣。這時佛教盛行，梵文傳入中國，琴家從梵文中得到啟示，設計了一種類似梵文的記譜法，惜直至現時仍找不到用這種記譜法的實際樂譜。

此後又產生了「減字譜」（圖4.3）。「減字譜」是陳拙與曹柔先後創造的，宋代（約公元960-1279）以後的「減字譜」基本上是以曹柔的系統作為基礎，並漸漸趨向定型。現存最早的減字譜是宋代詞人姜白石（姜夔）（公元1155-1221）《白石道人歌曲》中的《古怨》[4]。



人物圖4.1：姜白石

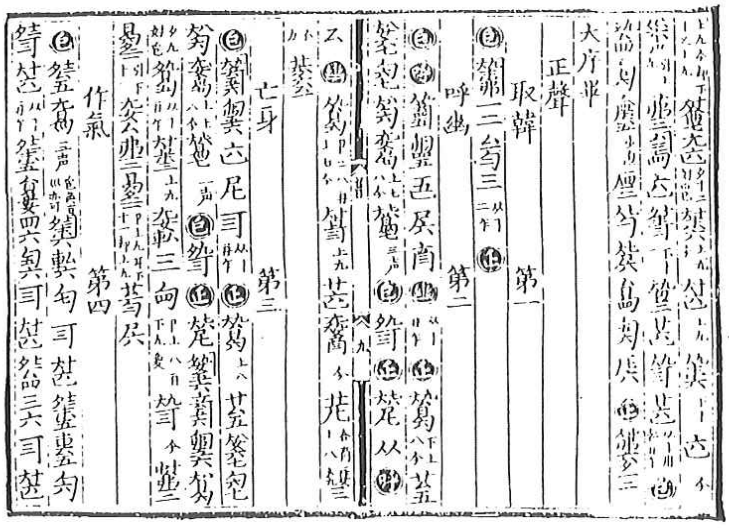


圖4.3：古琴曲《廣陵散》片段（減字譜）

3「文字譜」與圖4.4的「減字譜」均是由上而下，由右至左閱讀的。
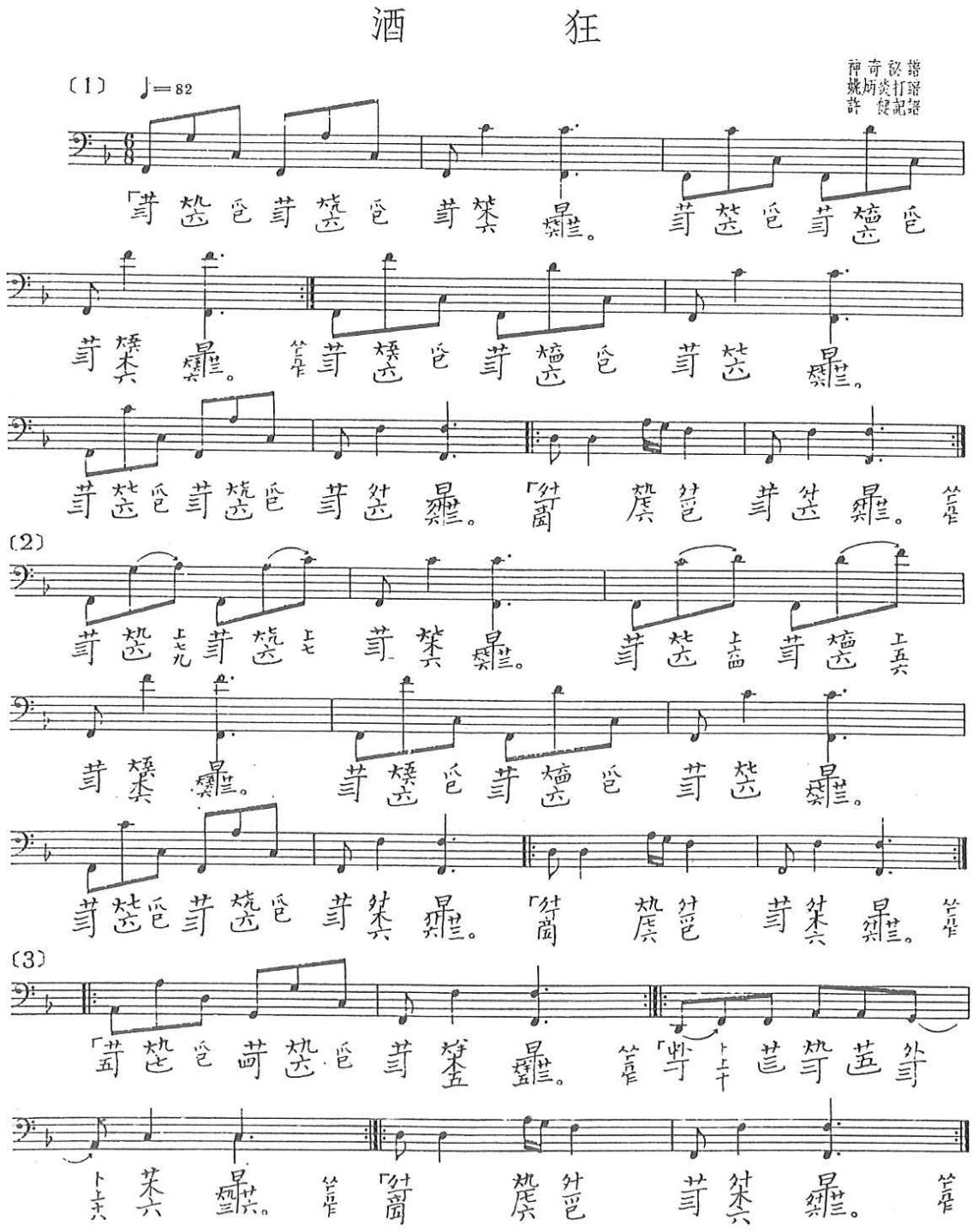
4「減字譜」整篇看起來像一篇以「似是而非」的「新造漢字」寫成的文章。金庸武俠小說《笑傲江湖》中武林人士誤以為琴譜《笑傲江湖》為武功秘笈亦是此原因。

所謂「減字譜」是將技法、弦數、指法、按弦位置（徽位）及相對時值(如緩、急、小息)等各種說明文字刪減筆劃，或選其偏旁、部首而組成一個（或數個)「複合字」。如圖4.4的「複合字」應唸作「名十徽八分勾三弦」，即用左手無名指按在三弦第十徽與第九徽之間的十分之八位置上，同時用右手中指勾第三弦。現存的古琴譜，大都是用「減字譜」記載的。現時「減字譜」在演奏上仍有一定效用，現在記寫古琴樂曲多採用「減字譜」與五線譜或簡譜結合的方法（圖4.5）。



圖4.4

圖4.5：古琴曲《酒狂》片段（減字譜與五線譜結合）



打譜

由於「減字譜」只記指法、弦序而不記音高與節奏，所以是屬於手法譜(tablature)[5]，而非有記錄音高的樂譜。因此，同一琴曲，不同的演奏對樂曲的速度、節奏、強弱等都有不同的掌握。其實，傳統的琴譜原來只是供琴家作提示之用，並非像西洋五線譜或簡譜作視奏用。同時，這種預留較寬闊空間予演奏者的創作模式，正是古琴音樂藝術重要的一環。

但一些已成絕響、沒有傳人的琴譜就得有賴有全面修養的琴家對琴譜進行研究及考證；對指法、定調、分句、節奏和速度作出適當的詮釋；以及對樂曲的內涵和意境予以適當的表達。這項工作稱為「打譜」，「打譜」的意義在於將「記錄性」的琴譜變為「可演奏」的琴譜。

現存的一百五十餘種琴譜中共有三千多首樂曲，若不計重複的樂曲及異名同曲者，則有六百多首，而可彈奏或經打譜後可彈奏的約一百首上下。

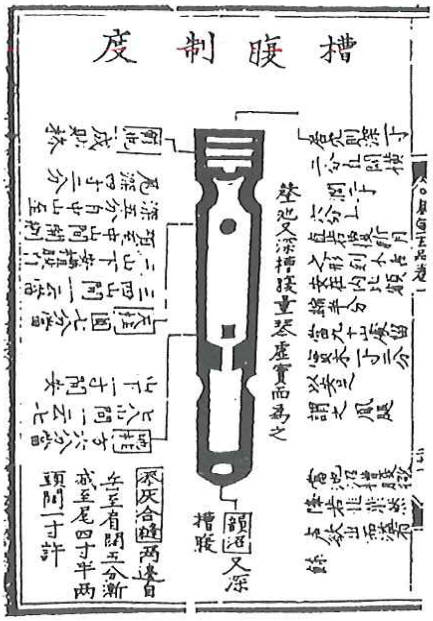


圖 4.6：明・《西麓堂琴統》中有關造琴尺寸的插圖

琴譜與琴學

在明代（1368-1644）以前琴譜很少出版。明初朱權（1378-1448）編的《神奇秘譜》(1425)是現存最早的琴譜集，全書除收錄琴曲六十三首外，還附有樂曲解說及有關史料。其實，現存一百五十多種琴譜，有很多除了收錄琴曲外，還談及指法、琴制及古琴音樂美學的。好像明代的《西麓堂琴統》(1549)共收錄琴曲一百三十八首，並有論文談及聲律、琴制及字譜等(圖4.6)。清代（1644-1911）的《五知齋琴譜》(1722)收錄琴曲三十三首，另詳述各曲之指法及編印者對作品之見解。

另一方面，隨著琴曲創作和演奏的蓬勃，琴學理論在宋、元、明、清四代均得到發展，各種有關琴論的著作不斷問世。這些論著題材廣泛，有論及琴曲流傳情況、琴譜演變的(宋・袁桷：《琴述》)；有談論古琴演奏的美學問題的（明・徐青山：《谿山琴況》)；也有論述打譜、製曲等問題的（近代・祝桐君：《與古齋琴譜》)。這些都是研究古琴音樂及中國音樂的重要文獻。

琴派

有關議論琴派的記載早於公元前五世紀的《左傳》已有，各朝有關文獻除稱古琴的流派為「派」外，亦有稱作「聲」、「家」(唐代)、「譜」(宋代)及「操」(明代)。稱「派」乃始自明末。古琴的流派多以地域劃分及命名，好像「虞山派」是以江蘇常熟為中心，而「廣陵派」則以江蘇揚州為中心。自明代以後，隨著琴譜的刊行與流傳，琴派的風格特點開始體現於不同的傳譜中，如《松弦館琴譜》(1614)是明代「虞山派」的代表琴譜，而近代立足於山東的「諸城派」，其代表琴譜則為《梅庵琴譜》(1931)。此外，不同的琴派演奏同一首樂曲，亦會出現演奏風格和樂曲意趣上的明顯差異，如「浙派」的《流水》意境平靜，而「川派」的《流水》則洶湧澎湃。

古琴音樂的特色

古琴彈奏出來的「聲」，就音色而言，可分三類，即「散音」(不按弦、彈空弦音)、「泛音」(左手手指虛按弦於徽位)和「按音」(左手手指實按琴弦至琴面)，這三類音色可單獨出現，亦可相互配搭。此外，左、右手有很多指法是用以改變「聲」的音色的，左手指法還有一

5 西洋彈弦樂器如結他等，亦有用手法譜記譜。

些是用以潤飾「聲」以後的「韻」(即餘音)的。簡單來說，古琴音樂的趣味性與美學乃建基於「散」、「泛」、「按」三種音色的配搭與對比，及對「韻」的不同處理手法。

古琴音樂還強調「聲」、「韻」與「寧靜」之間的協調，這三者之間的空間關係如控制得宜，琴曲的意境就能「躍於弦上」。唐代大文豪韓愈(768-824)《聽師穎彈琴》中的詩句：「擡攀分寸不可上，失勢一落千丈強」就是對古琴音樂線條變化的絕妙掌握[6]。

彈奏古琴的人，除技巧以外，固然需要有一定的修養，歷來古琴文化對聽者亦有所要求，早於春秋(公元前770-前476)時期就有許多關於彈琴、聽琴的傳說，其中以伯牙與鍾子期「高山流水」聽琴知音的故事最為人熟知。古琴音樂強調彈琴者與聽琴者之間的溝通，從歷代流傳下來的聽琴詩、聽琴圖亦可見一斑。此所謂「善琴者能表達，知音者能領會」。



人物圖4.2：管平湖

樂曲欣賞：

1.《廣陵散》

《廣陵散》的曲名最早見於三國(公元220-280)，現存最早的琴譜則見於《神奇秘譜》。現代琴人普遍認為此曲是描寫《聶政刺韓王》的故事。《神奇秘譜》中所載的《廣陵散》附有與此故事相吻合的小標題。

此曲原已成絕響，近代琴人管平湖(1897-1967)於五十年代據《神奇秘譜》所載的版本打譜成現在較為流行的演奏譜。值得注意的是，此曲是現存琴曲中唯一的「武曲」，樂曲高潮處頗具「殺氣騰騰」之意。此外，此曲「聲多韻少」，泛音、散音用得較多，據說這是早期古琴曲的特點。

2.《梅花三弄》

《梅花三弄》又名《梅花引》、《梅花曲》、《玉妃引》，相傳原曲為晉代(265-420)的一首笛曲。此曲樂譜最早亦見於《神奇秘譜》，另有四十多種琴譜亦有刊載此曲。

歷代文人喜以「笑傲霜雪」的梅花比喻堅貞高潔的人格。此曲中的音樂主題亦名「梅花」，所謂「三弄」是指「梅花」主題會出現三次，即主題再加兩次主題的變奏。《梅花三弄》頗能體現「散」、「泛」、「按」三聲的對比：「梅花」主題每次出現均用「泛」音奏出，其他旋律素材則多用「散音」或「按音」。

3.《酒狂》

現存共有五種譜集收有《酒狂》一曲，曲長各有出入，由四段至七段不一。但有關此曲的題解卻大同小異，大致是說魏晉時期(220-420)的隱士「竹林七賢」之一阮籍(210-263)以醉酒裝瘋扮呆，以避免捲入當時的政治漩渦。

此曲本已失傳，現時的演奏版本是近代琴人姚丙炎(1921-83)於六十年代據《神奇秘譜》所載的版本打譜而成的。《酒狂》用的是琴曲中從未見過的第二拍帶重音的三拍子節奏，而且

6 穎師是當時一位善彈琴的印度僧人，不少詩人曾贈詩給他。李賀(公元790-816)有《聽穎師彈琴歌》一詩。

全曲不用任何手法去修飾「韻」(餘音)。可能由於這些手法在當時來說，實在太「前衛」，太偏離琴曲的「主流」，相類的作品(如果有的話)都沒有流傳下來。《酒狂》應算是琴曲中的「另類」樂曲。

古琴的其他演奏形式

古琴除了獨奏以外，傳統的演奏形式還有琴簫合奏、琴歌和用於「雅樂」合奏。琴簫合奏大概始於漢代(公元前206-公元220)，現時此合奏形式仍有沿用。琴歌亦大概始於漢代，彈琴者可以為他人伴奏，亦可以邊彈邊唱。琴歌的形式在明代(公元1368-1644)頗流行，現存一些明代琴譜所刊的樂曲是帶有歌詞的。至於「雅樂」合奏，《周禮》與《儀禮》兩本古書均有提及奏「雅樂」時琴與瑟、笙、排簫、鐘、磬等樂器合奏。



人物圖4.3：查阜西

結語

自清末民初起，中國知識份子受西洋文化衝擊，傳統的士人階級已不復存在，雖然本世紀初的三十年代還有人組織「琴社」，但據統計當時全國琴家約只餘二百人，到了一九五六年，僅存八十餘人。

一九五五年，北京中央音樂學院民族音樂研究所組成一個古琴採訪調查小組，成員為古琴家查阜西(1895-1976)、王迪及許健三人。他們走訪了二十二個城市，訪問了八十六位琴家及收錄他們演奏的琴曲，往後更將收集回來的琴譜與琴論資料整理出版[7]，一些原已成絕響的琴曲如《廣陵散》、《碣石調幽蘭》等，也是在這次調查工作後，打譜整理出來的。現時國內仍有舉辦大型的打譜聚會，一些音樂學院亦有教授古琴。當年採訪時收錄的琴曲，近年於國內外均有以不同的形式再版發行。

古琴家蔡德允女士六、七十年代於香港中文大學新亞書院之國樂會教授古琴，並於一九七五年成立「新亞琴社」。蔡女士早年隨「泛川派」名家沈草農先生習琴，一九五〇年來港，除教授古琴外，亦常與其他文人、琴人舉辦雅集，切磋琴藝，香港很多琴人均出自蔡女士門下。現時香港部份大專院校的音樂系設有「古琴演奏」一科，但都只屬選修科目，香港演藝學院早年曾列「古琴演奏」為中國器樂學生的必修科，但現時已沒有實行了。

古琴音樂現時其實已脫離了它原來的「音樂生態環境」，今後的發展，會否只局限於「考古式」的發掘及「博物館式」的研究、抑或會有所突破，走進另一個光輝燦爛的年代？相信無人可以預料。然而，若要真正認識中國音樂、研究中國音樂史，恐怕非懂古琴不可！

7本文前面常常提到的「現存一百五十多種琴譜」就是這時候收集的。這些琴譜的曲譜部份已匯編為《琴曲集成》，已陸續出版。而琴譜內的文字資料則匯編為《存見古琴曲譜輯覽》，於一九五八年出版。

第五章 拉弦樂器及其音樂

陳慶恩

兩件古老樂器

「拉弦樂器」亦可稱為「弓擦弦樂器」。軋箏（亦稱蓁）與奚琴（亦稱稽琴）是中國兩種最古老的拉弦樂器，兩種樂器最早的記載均見於唐代。現時廣西、河北一帶的一些地方音樂仍有用類似軋箏的樂器；而奚琴則仍在中國的朝鮮族及韓國的傳統音樂中扮演重要的角色。其實，我們現時很少有機會接觸到這兩種「拉弦樂器」，我們最常耳聞目睹的中國「拉弦樂器」還是以胡琴類樂器居多。

「胡琴」的定義

魏晉南北朝（約公元220-581）及隋、唐（約公元581-907）時，中原漢族把北方和西方的少數民族統稱為「胡」，對他們的樂器亦冠以「胡」字，因此，當時「胡琴」一詞乃泛指從西域傳入中國的樂器。約自宋代（約公元960-1279），下至明、清（約公元1368-1911），「胡琴」一詞乃指一族外形相類、以馬尾毛為弓的「拉弦樂器」，這個定義是現時最廣泛採用，亦是本文採用的定義。而在一些地方戲曲、傳統合奏中，「胡琴」一詞可以指某一種類的「胡琴」，好像京劇的主要伴奏樂器京胡，及廣東音樂與粵劇用的高胡（亦稱粵胡）有時亦稱作「胡琴」，我們常見的二胡亦可稱作「胡琴」。

胡琴自傳入中原後，宋、元兩代的蒙古人，在祭祀、宮廷宴樂及軍樂中，均有應用此樂器。敦煌壁畫中的元代飛天圖，就有手持胡琴的圖像。從明代繪有胡琴的畫卷看來，當時的胡琴與今天的二胡在形制上已很相近。自明末起，隨著各種地方戲曲的發展，產生了很多不同種類的胡琴，據國內非正式的統計，流傳及發展至今，各類形制的胡琴約有三、四十種[1]。

胡琴的構造與發聲原理

各種形制的胡琴雖然大小不一，演奏技法各異，但其基本構造與發聲原理是大致相同的：演奏者以右手持琴弓，琴弓的弓毛是夾在兩弦中間的，弓毛擦動琴弦，左手手指按弦，使弦按一定頻率振動，弦的振動由琴碼傳至琴筒。胡琴的琴筒可以用木、竹、椰殼等物料製造，而琴筒的面板則可以是蛇皮、蟒皮或桐木。各種胡琴音色的差異主要取決於琴筒的構造及其面板是何種物料製造。以下介紹的幾件拉弦樂器，除板胡的面板是用木製外，其餘均是蒙蛇皮或蟒皮的。此外，本世紀二十年代以前，胡琴類樂器多用絲絃，現時大都轉用鋼弦。

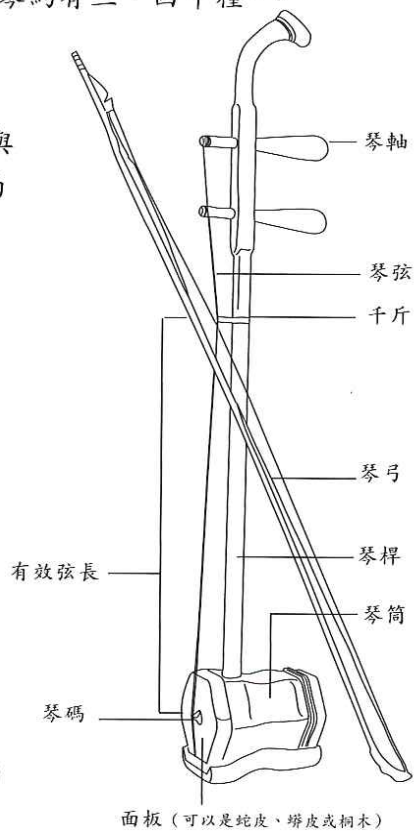


圖 5.1：胡琴的構造

劉天華與二胡

二胡是胡琴類樂器中最廣為人知的一種，由於在南方江浙一帶極為普遍，因此二胡亦稱為南胡。二胡與胡琴類樂器，在本世紀二十年代以前，主要是一件「伴奏」或「合奏」樂器；在某些樂種（或曲種）中，極其量是一件「領奏」樂器，二胡能發展為一件「獨奏」樂器，主要歸功於劉天華。

劉天華（1895-1932），江蘇省江陰縣人，是中國近代音樂史中一

1 張韶《二胡廣播教學講座》，頁 1-5。

位極重要的人物。自求學時期起，劉氏除積極學習西洋樂器及西洋音樂理論外，還向民間藝人學習崑曲、及二胡與琵琶等樂器。他一生以「推動」及「改革」國樂為己任，先後成立「國樂研究會」(1921，江陰)及「國樂改進社」(1927，北京)。



人物圖 5.1：劉天華

劉天華深受當時「五四」新文化運動的影響，他主張音樂應「雅俗共賞」，又強調「改良及發展國樂，一方面應採納中國固有的精髓，一方面應容納外來的潮流；以東西的調和與合作打出一條新路來。」[2] 這些信念的實踐，可見諸於劉氏為二胡做的改革工作。

劉氏認為二胡這件樂器，既然那麼多傳統樂種都有它的份兒，它除了可媲美琵琶、古琴等樂器外，較諸於任何一件有「獨奏傳統」的西洋樂器，應是毫不遜色的，所欠的是獨奏曲和訓練系統。因此，除了在製作工藝上「改良」二胡外，劉天華還借鑒小提琴的演奏技巧，為二胡創造了新的弓法和指法；參考小提琴的訓練教材，編寫了四十七首循序漸進的二胡練習曲。如此種種，都是為了使二胡演奏由民間狀態走上規格化及專業化的道路。劉氏創作的十首二胡獨奏曲及以上提及的練習曲是現代二胡演奏學派的奠基石，此外，他的弟子如蔣風之(1908-1986)、劉北茂(1903-1981)等，四九年後均成為大陸各音樂院校的二胡教師，現時大部份中國大陸的二胡演奏家都可以說是劉天華的「徒子徒孫」！



人物圖 5.2：蔣風之

《病中吟》與《空山鳥語》

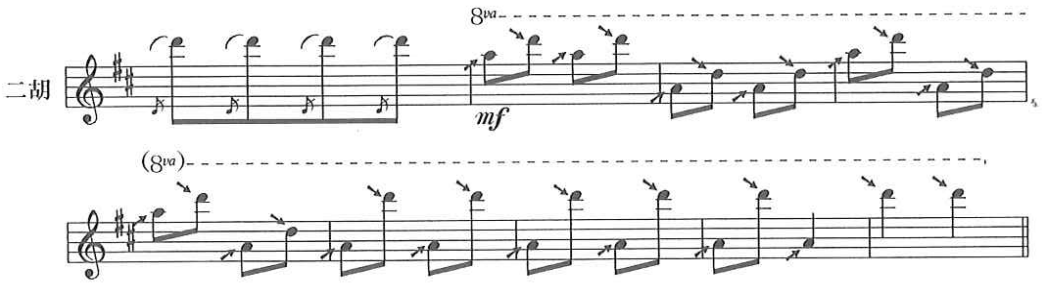
劉天華寫的十首二胡獨奏曲以此兩首最有代表性。劉氏更於一九三一年為當時北京的德國高亭唱片公司親自演奏灌錄這兩首作品。

《病中吟》(1915年初稿，1918年定稿)又名《安適》、《胡適》，這兩個標題都帶有問號，即「人生何處去？人生何所適從？」之意。一九一五年劉氏遭失學、失業、喪父、貧困等厄運，積鬱成疾，偶赴市場，購得二胡一把，終日拉奏。他雖有所抱負，卻感前途渺茫。在這樣的心境下，構思《病中吟》的初稿。這是劉氏的第一首二胡作品。在結構上雖然借鑒了西洋的曲式，但在旋律的發展、展開上卻應用與傳統中國音樂相類的重複、變奏及自由衍展的手法。此曲第一、三兩段慢板，音調纏綿委婉、低迴高轉，極能表現作者的苦悶愁緒。第二及末段的快板則成鮮明對比，有奮鬥上進的意味。

《空山鳥語》(1918年初稿，1925年定稿)的標題乃源自唐代詩人王維(701-761)的五言絕句「空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上」(《輞川集》之《鹿柴》)。此曲是劉天華所有作品中最富「炫技性」的一首。樂曲的結構可分為引子、五個樂段及一個尾聲，而於五個樂段中的第三至第五樂段，劉氏用了很多新穎的指法去模擬群鳥啁啾的景象。值得強調的是這些新穎的指法並不是從小提琴上借來的，而是劉氏獨創的。

2 劉育和(編)《劉天華全集》，頁 185-186。

例 5.1：《空山鳥語》其中一段模仿鳥鳴的樂段



劉天華創立的現代二胡演奏學派凝聚着「五四」知識份子對中國傳統文化「改革」、「維新」的信念，以下介紹的兩位民間藝人則代表著另一種演奏傳統。

阿炳與《二泉映月》

阿炳原名華彥鈞（1893-1950），其父華清和為當時無錫雷尊殿的當家道士，阿炳自幼隨父親學習音樂，精通道教及多種民間樂種。阿炳三十五歲後雙目失明，失明以前一直是雷尊殿的道士，失明後則淪為流浪藝人，在無錫市以沿街賣唱和演奏各種樂器為生，人稱「瞎子阿炳」。

一九五〇年，當時任職於北京中央音樂學院民族音樂研究所的音樂史學家楊蔭瀏（1899-1984）及曹安和（1905-）前往無錫尋訪阿炳，並灌錄了六首阿炳創作及親自演奏的樂曲。楊、曹二人本來約定稍後再拜訪阿炳及繼續灌錄他演奏的其他曲目，惜阿炳於一九五〇年底病故。我們今天聽到阿炳的作品，就只有上述六首而已，計有二胡曲《聽松》、《二泉映月》、《寒春風曲》和琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龍船》。此六首作品以《二泉映月》最為人熟知，可算是阿炳的代表作。



人物圖 5.3：阿炳（華彥鈞）



人物圖 5.4：楊蔭瀏（左）曹安和（右）

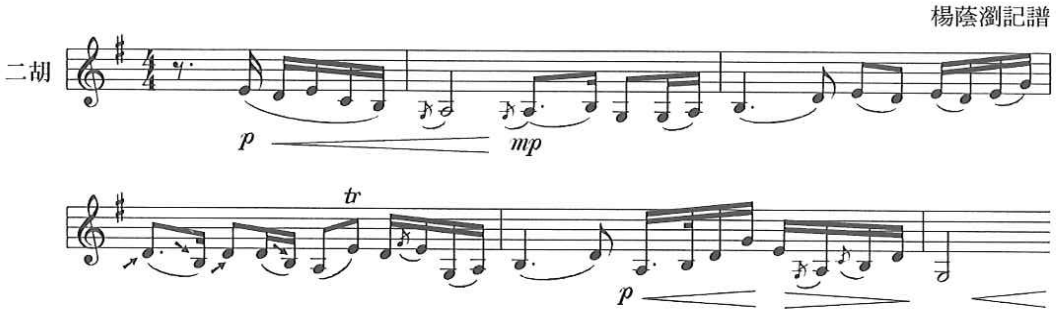
現時流傳有關《二泉映月》的樂曲解說，通常會說此曲是「斷腸之聲」，是描寫作者阿炳感懷身世，失明後重臨故地，緬懷失明前看過月映無錫惠山腳下的「天下第二泉」的美麗景色，蒼勁但略帶傷感的曲調則表現作者堅強的性格，及阿炳對舊社會黑暗的控訴與對新生活的憧憬。

阿炳並沒有為自己創作的樂曲留下任何文字資料，現在固然無從考證今人對《二泉映月》的解說是否正確，亦不能一口咬定以上的解說是純粹的穿鑿附會。但可以肯定的是：《二泉映月》一名是阿炳為楊、曹二人灌錄此曲時才議定的。《二泉映月》中的「二泉」乃指無錫名勝「天下第二泉」，阿炳失明後常到此地賣藝及拉奏《二泉映月》，而「映月」則脫胎自廣東音樂相類的曲名《三潭印月》[3]。

《二泉映月》音樂素材的來源，歷來很多學者作過考據，有學者認為「江南絲竹」、「梵

3 錢鐵民「阿炳與道教」（載阿炳藝術成就國際研討會組委會編《阿炳》，頁 177-189。）

例 5.2：《二泉映月》的引子部份



音鑼鼓」、「民間說唱」及「灘簧小曲」在《二泉映月》中均有跡可尋。這個推斷並非沒有根據，因阿炳對上述樂種均極為熟悉。

《二泉映月》的結構可分為引子、六個樂段及尾聲，而六個樂段均用上同樣的素材，即兩個主題交替出現，但每次重現均作一定程度的變奏。阿炳在錄音時被問及此曲的曲名，他曾說這是他自己「瞎拉拉」，不妨叫作「依心曲」、「自來腔」，即「隨便拉拉」的意思。但觀乎此曲兩個主題與其數次變奏的緊密呼應，及樂段的均稱平衡，此曲的「即興」成份頗低，阿炳應曾花過時間蘊釀琢磨此曲的。

《二泉映月》一曲流傳頗廣，重奏、合奏及不同類型樂器的獨奏版本不下數十種，就算是用二胡獨奏，大部份的演奏版本都是附有伴奏的，而各個版本亦鮮有將原曲完整奏出，大都是將以上提到的六個樂段，刪去兩至三個。暫且不談尊重原作完整性這問題，現時大部份的演奏版本均強調《二泉映月》中的「悲怨」成份，並過份「浪漫化」的將演奏速度拖得很慢，刪節後的版本演奏時間往往比阿炳的「原裝正本」還要長！現時坊間已很容易找到阿炳演奏的錄音，聽慣改編及刪節版本的，因為「先入為主」的關係，一時間未必能接受《二泉映月》的「本來面目」。但如能反覆細味，相信不難領會阿炳運弓頓挫有緻、蒼勁含蓄、怨而不暴的演繹。

孫文明與《彈樂》

孫文明（1928-62）原名潘旨望，浙江上虞縣人，童年罹患天花以致雙目失明。孫氏十六歲才開始學習二胡，為了掌握不同的演奏風格，曾求教於多位民間藝人。孫氏於一九五九至一九六一年間應邀往上海民族樂團及上海音樂學院講課，孫氏留傳下來的七首二胡獨奏曲也是在此時定譜的[4]。

孫文明與阿炳相類的是：二人皆熟悉多種民間音樂，孫文明對蘇州彈詞音樂的理解頗有心得，據說孫氏在茶館食肆演出時，常以二胡模仿各彈詞名家的唱腔，孫氏的二胡獨奏曲《彈樂》就是以蘇州彈詞的音樂為素材。

《彈樂》又名《彈六》，是孫文明糅合彈詞音樂及江南絲竹《三六》一曲的音調而創作的第一首二胡獨奏曲。蘇州彈詞以琵琶及三弦為伴奏樂器，為了模仿這兩件樂器的音色，孫文明採取不用千斤以增長二胡弦的有效長度(參考圖 5.1）。孫文明演奏此曲精采絕倫，運弓富有彈性，很有彈撥樂的韻味，驟耳聽來，完全分辨不出是用二胡拉奏。



人物圖 5.5：孫文明

4 吳贛伯、周皓（編）《孫文明二胡曲集》，頁 2-3。

二胡的傳統曲目[5]

除了阿炳和孫文明創作的二胡曲外，二胡的傳統曲目還包括一些原為傳統合奏、戲曲唱腔、或是其他樂器的傳統獨奏曲，經由二胡演奏家將之用二胡來演奏，於是便變為二胡的傳統曲目。劉天華就曾將「江南絲竹」的《歡樂歌》用二胡「加花」演奏，並易名為《花歡樂》，劉氏此類「作品」還有：《薰風曲》（以民間母曲《老六板》為藍本）、《三寶佛》（原為「廣東音樂」）及《漢宮秋月》（原為「廣東音樂」或琵琶曲）[6]。現任香港音樂事務處的湯良德就曾以二胡獨奏的形式演奏「江南絲竹」樂曲《中花六板》。

一九四九年後二胡音樂的發展

自一九四九年後，二胡音樂大致可以說是朝著劉天華創立的方向發展，雖然一些較有代表性的曲目還是由身兼二胡演奏家或由作曲家與二胡演奏家合作創作，但由於這些創作人大都直接或間接受過音樂學院的訓練，新創作的二胡曲受西洋音樂的影響幾乎是在所難免，屬於阿炳及孫文明一類的傳統創作模式可謂日漸息微。

《秦腔主題隨想曲》與傳統素材的應用

一九四九年後創作的二胡音樂，素材很多時會源自民歌或戲曲音樂，創作者或編曲者常常會將其他類形的胡琴的演奏技法應用到二胡上去。魯日融及趙震霄創作的《秦腔主題隨想曲》就是一個很好的例子。

「秦腔」是泛指流行於中國西北各省及西藏等地的一種板腔體劇種。《秦腔主題隨想曲》所用的素材就是「秦腔」劇種中的唱腔及曲牌。「秦腔」的主要伴奏樂器是板胡，此曲借用了很多板胡的演奏技巧。這種建基於傳統音樂素材的創作模式，表面上看來與阿炳等民間藝人的創作傳統似有相類的地方，但《秦腔主題隨想曲》中快、慢主題對比性的處理，及中間部份「炫技性」的「華彩樂段」[7]，這些都明顯地受西洋音樂的影響，是前面談到的傳統曲目所少見的。此外，此曲的第一個版本是附有揚琴伴奏的，「二胡獨奏、揚琴伴奏」是一九四九年後二胡音樂的一大特色，一些原來是「純」二胡獨奏的傳統曲目，或劉天華創作的二胡曲，過去五十年亦陸續出現附有揚琴伴奏、樂隊伴奏、甚至是鋼琴伴奏的演奏版本。

劉文金的二胡作品

一九四九年以後創作的二胡曲有一類是沒有直接應用傳統音樂素材的，但作曲者卻以某個地區的音樂特徵為模仿對象，並自行創作新的曲調，但樂曲的其他組成部份則套用西洋音樂的元素。

劉文金（1937- ）於一九五九年完成的《豫北敘事曲》以河南地區（豫即河南）的地方戲曲為模仿對象，劉氏在旋律及節奏上刻意強調河南音樂的特色，並且將流行於河南民間音樂的墜胡的一些演奏技法應用到二胡上去。但此曲的結構則是典型的西洋三部曲式，第二及第三段之間亦出現了一段「華彩樂段」，此外，此曲與劉氏的另一首作品《三門峽暢想曲》均是以「二胡獨奏、鋼琴伴奏」的形式出現，伴奏部份的和聲明顯受西方浪漫派「調式和聲」影響，而且伴奏的織體寫得極華麗。

《長城隨想》與二胡協奏曲

《豫北敘事曲》與《三門峽暢想曲》在國內一般被視為傳統音樂與西洋作曲技術相結合的一大里程碑，在六、七十年代，更被視為是考驗二胡演奏家的「試金石」。劉氏於一九八二年完成的二胡協奏曲《長城隨想》則可以說是集過去五十年民族器樂曲創作手法之大成。
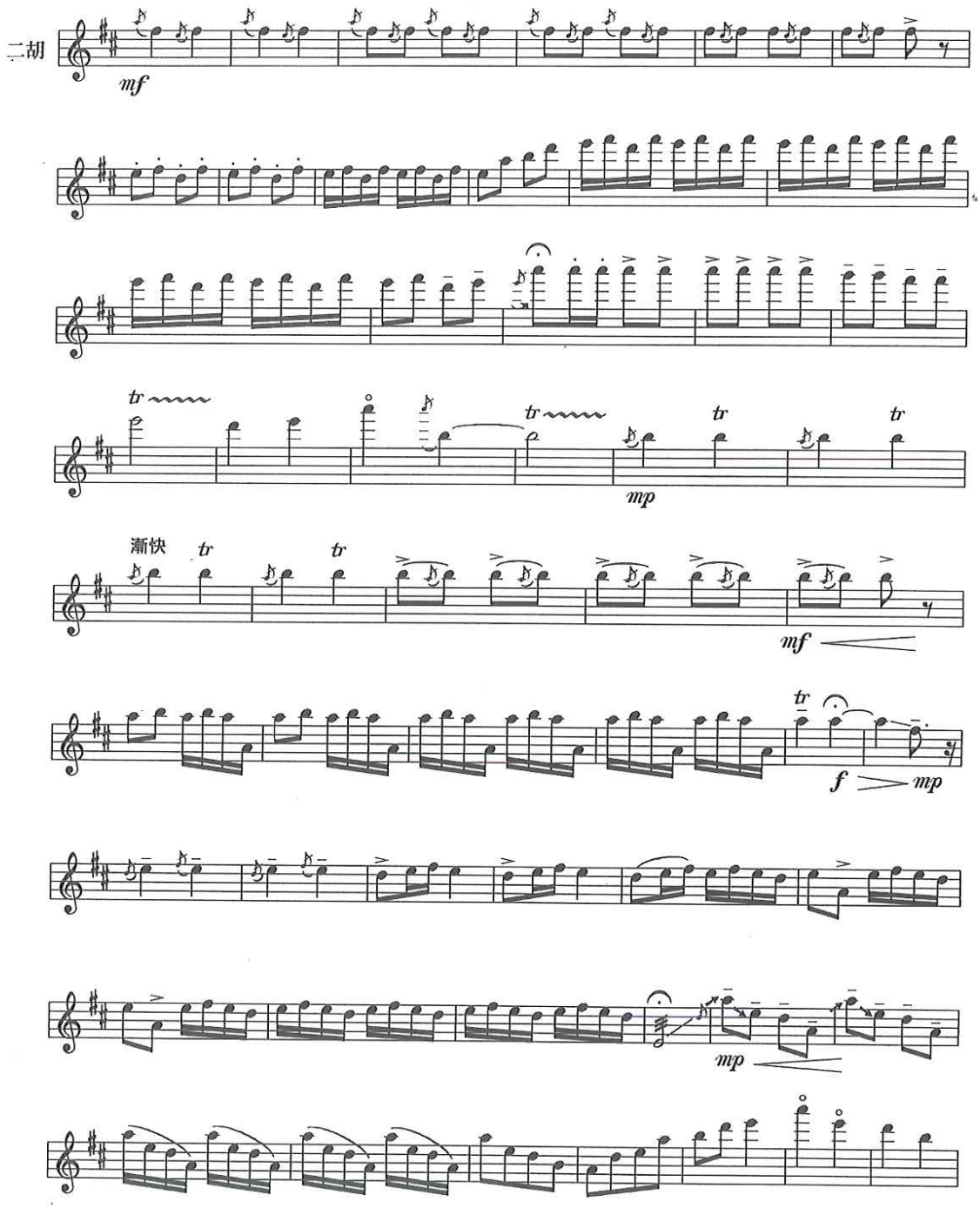
---

5 有關「傳統曲目」的定義，見「器樂概說」一章。

6 《漢宮秋月》一曲在本書概說中有談到。

7 「華彩樂段」即外文 cadenza。西洋音樂中獨奏曲或協奏曲常會出現「華彩樂段」以供演奏者炫耀技巧。
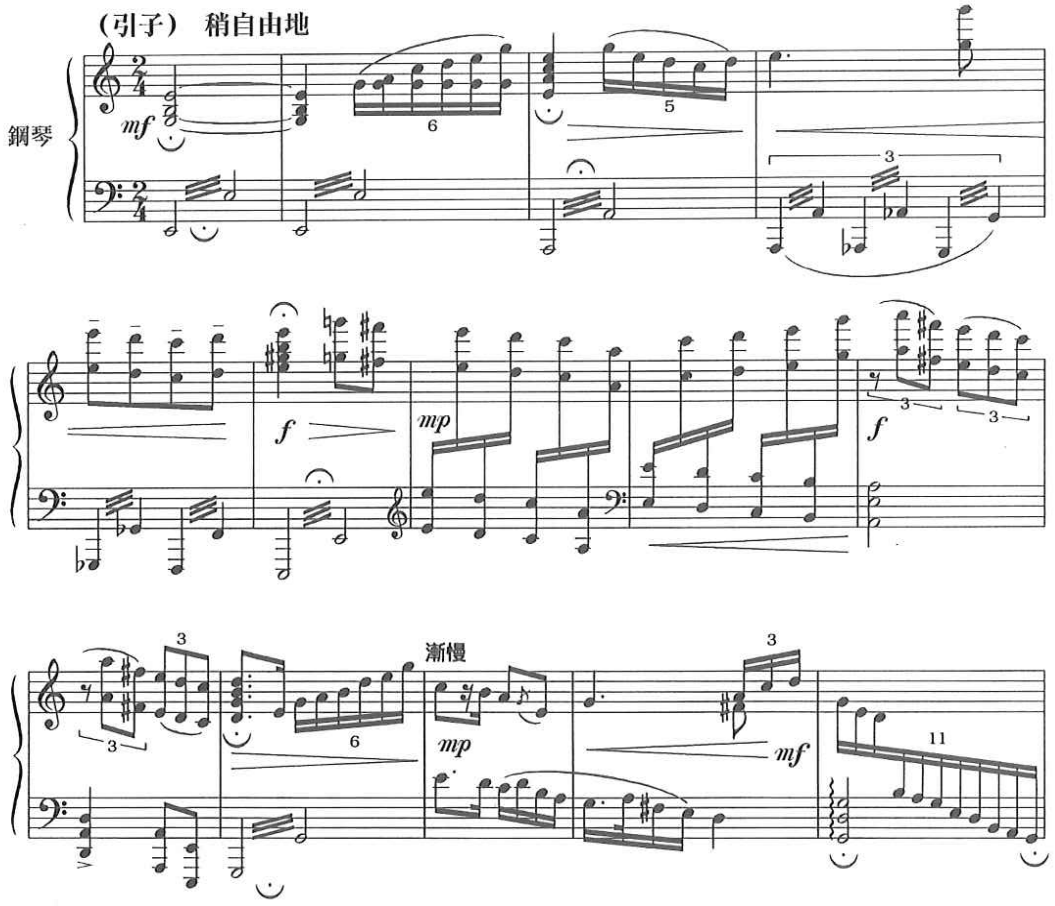
例 5.3：《秦腔主題隨想曲》的「華彩樂段」



應用協奏曲此外來的音樂形式，自然是承襲劉天華以至一九四九年後中共文藝政策所倡儀的「洋為中用」創作路向，樂曲雖然是為二胡與民族管弦樂隊而作，但和聲語言是一九四九年後中國大部份作曲家沿用的西方浪漫派和聲。首樂章《關山行》，二胡的旋律帶有古琴音樂及京劇唱腔的味道；次樂章《烽火操》技巧艱深，極富「炫技性」；第三樂章《忠魂祭》浪漫色彩濃烈，樂章的末段是一段「華彩樂段」；最後一段《遙望篇》則夾雜了流行曲、輕音樂及傳統戲曲等素材。

《長城隨想》是伴隨著八十年代民族器樂的「協奏曲熱潮」而出現的作品。由劉天華的十首二胡曲到劉文金的「大型」二胡作品，較諸於其他同時起步發展「獨奏傳統」的中國樂器，二胡的獨奏（及協奏）曲，數量是極為可觀的。其他胡琴類樂器「獨奏傳統」的發展亦是建基於一個或多個重心人物，但作品的數量卻少得多。

例 5.4：《豫北敘事曲》的鋼琴引子



呂文成與高胡

高胡又名粵胡，在廣東也稱二胡，是廣東音樂名家呂文成（1898-1981）於二十年代根據二胡的形制改革而成。演奏高胡時，演奏者需將琴筒夾於兩膝間以控制音量及減少沙音[8]。

高胡是廣東音樂及粵劇伴奏的主要樂器。傳統的廣東音樂是一種合奏形式，但一些於二十世紀五十年代由高胡演奏家創作的廣東音樂，好像劉天一的《魚游春水》及易劍泉的《鳥投林》，會較著重高胡的部份。近年較有代表性的高胡演奏家是余其偉，他演奏的廣東音樂，無論是傳統樂曲、重新編配的傳統曲目、或是全新創作的廣東音樂，差不多全以高胡為獨奏樂器，合奏樂隊中的其他樂器多淪為伴奏。

前香港中樂團總監吳大江於七十年代將小提琴協奏曲《梁山伯與祝英台》改編為高胡協奏曲，此演奏版本經黃安源（現任香港中樂團團長兼助理指揮）出色的演奏，使很多人以為此協奏曲原是寫給高胡與民族樂隊的。此曲應是較多人熟悉的高胡曲目，高胡廣東音樂以外的曲目着實並不多。



圖 5.2：演奏高胡姿勢圖

8 現時有些高胡是不需要夾在兩膝間演奏的，但只限於在民族管弦樂隊，或現代的小型合奏中應用。

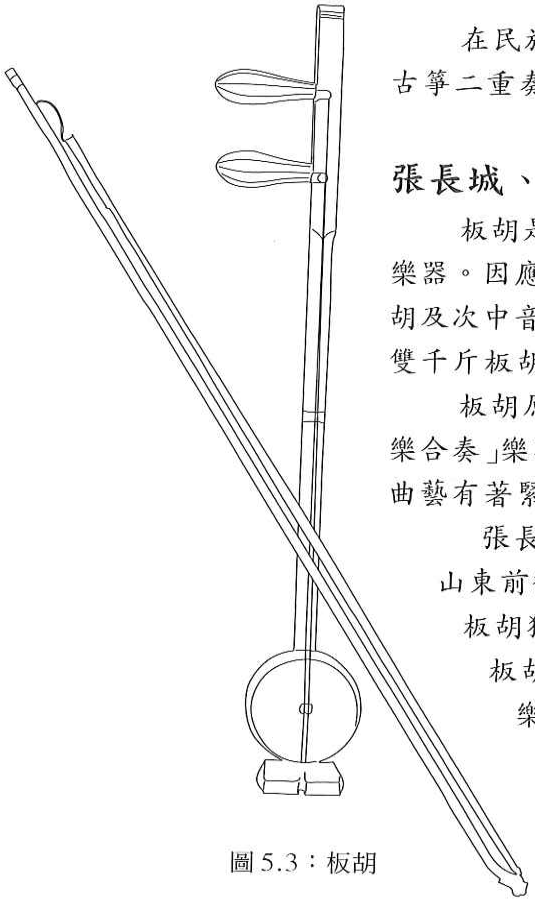


圖 5.3：板胡

在民族管弦樂隊中，高胡是主要的高音拉弦樂器，小型合奏則有高胡、古箏二重奏及高胡、古箏、揚琴三重奏等演奏形式[9]。

張長城、原野與板胡

板胡是伴隨中國西北部地區古老的戲曲西秦腔與梆子腔的出現而派生的樂器。因應發音高低和用途不同，傳統的板胡可分三類：高音板胡、中音板胡及次中音板胡。此外，二十世紀七十年代在民族樂器的改革潮流下出現了雙千斤板胡[10]。

板胡原為北方戲曲及說唱曲藝的重要伴奏樂器，發展為「獨奏」及「器樂合奏」樂器也是過去四十多年間的事。板胡的獨奏曲目與北方戲曲及說唱曲藝有著緊密的關係。

張長城（1933-）和原野（1935-）兩位板胡演奏家於六十年代均任職山東前衛歌舞團，自五十年代末期起，兩人合作寫了好幾首膾炙人口的板胡獨奏曲，《紅軍哥哥回來了》是兩人合作的第一首作品。此中音板胡獨奏曲的素材乃來自流行於陝西地區皮影戲劇種「碗碗腔」，樂曲的結構則是過去五十年來器樂曲最常見的「快、慢、快」三部曲式。此曲除了用上了西北戲曲伴奏的板胡演奏技巧，作曲者還借鑒了蒙古四胡的彈奏、及蒙古馬頭琴的泛音技巧。自六十年代起，有些二胡演奏家曾用二胡來演奏此曲。

劉明源與中胡

過去五十多年來，最有代表性的板胡演奏家應是人稱「胡琴司令」的劉明源（1931-96）。劉氏從小隨父親學習京胡、板胡，後更兼收並蓄鑽研多種胡琴，板胡、京胡、二胡、高胡、中胡及墜胡，他都能奏得有聲有色、揮灑自如。現時國內、外很多胡琴演奏家都是他門生。



人物圖 5.6：劉明源

劉明源最為人熟知的作品是他創作的兩首小型合奏曲《喜洋洋》及《幸福年》，板胡在此兩曲中擔任極重要的角色。而劉氏演奏的作品中，則以高音板胡曲《大起板》流傳最廣。

《大起板》是姜宏軒、何彬等人根據「河南曲子」板頭曲《小調大起板》（也稱《曲子頭》）改編而成。原曲為一首以墜胡領奏的開場音樂。改編後的板胡獨奏曲，除了保留原曲的特點外，在板胡的演奏技巧上亦有所突破，此曲板胡應用的很多指法均是源自墜胡的，現時這些指法在板胡音樂中已極為普遍。

劉明源對胡琴音樂的貢獻還包括他為中胡寫的兩首獨奏曲《草原上》及《牧民歸來》。中胡是中音二胡的簡稱，是本世紀四十年代在二胡的基礎上改革而成的。其構造與二胡基本相同，只是琴筒比二胡大，琴桿比二胡長，琴弦比二胡粗。由於傳統中國拉弦樂器缺乏中低音樂器，中胡是受西洋的配套（consort）概念的影響，為了配合發展民族管弦樂隊而出現的樂器。在民族管弦樂隊中，中胡的功用有如西洋管弦樂隊中的中提琴。

---

9 見本書「現代民族樂器小型合奏」一章。

10 所謂「雙千斤」的意思是該樂器可在演奏過程中自由地變換千斤位置，以改變弦的有效長度，從而獲得較寬闊的音域。「雙千斤」的裝置可用於其他胡琴。（請參考圖 5.1）

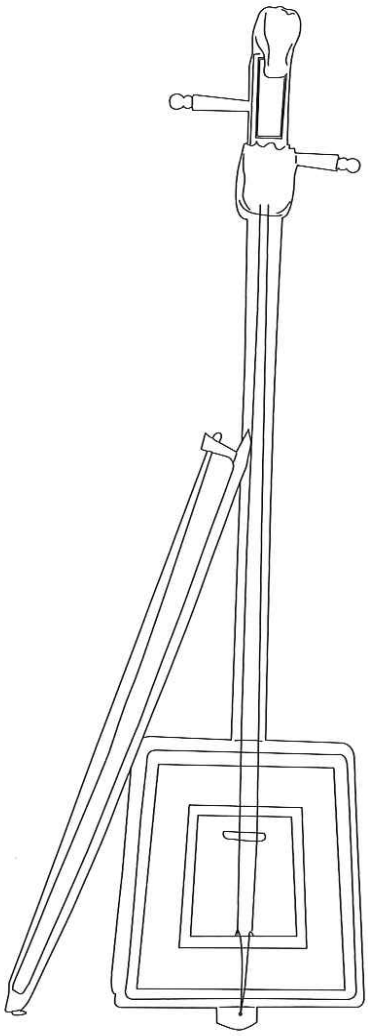


圖 5.4：馬頭琴

由於中胡是一種新樂器，並沒有傳統曲目，劉明源的《草原上》是第一首為中胡而寫的獨奏曲。劉氏在這兩首作品中，均善用中胡醇厚的音色特點，並模仿蒙古馬頭琴的音響和演奏風格[11]，這兩首作品對於中胡發展成為獨奏樂器，有著深遠的影響。

革胡及其他類型的拉弦樂器

受西洋配套概念發展出來的新型拉弦樂器還有革胡和低音革胡[12]，這兩件樂器在民族管弦樂隊中的功用相等於西洋樂隊中的大提琴與低音大提琴，音色和演奏技法亦與上述兩件西洋樂器相類。這兩件樂器至今仍是「樂隊樂器」，缺乏獨奏曲目。

此外，過去五十年來，還有一些拉弦樂器出現過數量不多的獨奏曲，甚至協奏曲，這些樂器包括京劇的主要伴奏樂器京胡、蒙古族的拉弦樂器四胡及馬頭琴、河南民間音樂用的墜琴和墜子等，但由於這些樂曲相對地流傳不太廣，我們亦較少有機會接觸到這些樂器以獨奏的形式出現，在這裡就不再贅述了。

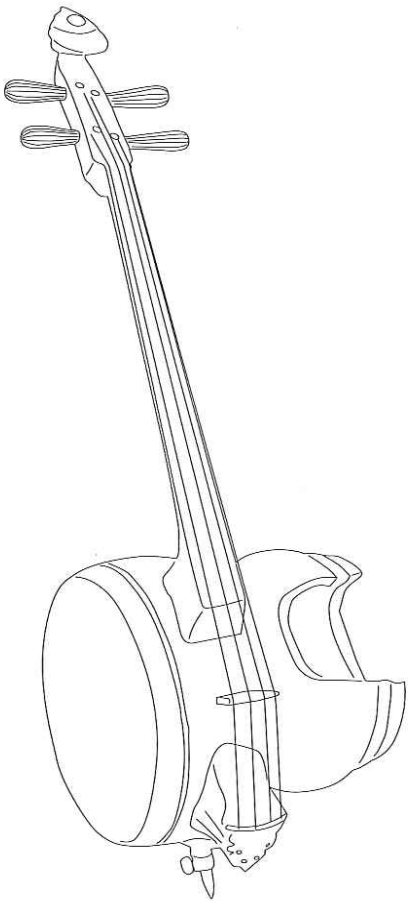


圖 5.5：革胡

結語

現時國內、外的專業拉弦樂器演奏家仍是以二胡演奏家的數量最多，雖然有些音樂學院亦設有板胡、高胡或其他胡琴的專業訓練，但較為普遍的情況是演奏家先學二胡，然後再旁涉其他拉弦樂器。但當年青的演奏家學習二胡以外的其他拉弦樂器時，很多時是直接學習改編自傳統音樂的獨奏曲，或是新創作的作品，與該樂器所屬的民間樂種（曲種）的接觸機會則完全欠奉；而且每類拉弦樂器的作品學習數量多是在四、五首以內。

當劉天華立志將二胡發展成一件「獨奏樂器」時，他未必能預見以上的種種現象，但現時在眾多的中國拉弦樂器中，二胡是最能跨地域、遍及全中國的拉弦樂器，這卻是不爭的事實。

11 蒙古馬頭琴為一種拉弦樂器，但不屬胡琴類。

12 革胡和低音革胡只是其中兩種新發展的低音樂器而已，北京的中國廣播民族樂團用的低音拉弦樂器是由蒙古馬頭琴發展出來的。此外，過去亦出現過一些名為「拉阮」及「低胡」的低音拉弦樂器。

第六章 傳統器樂合奏

徐英輝

前言

「器樂」是指那些只用樂器奏出來的音樂。所以，器樂不是唱出來，而是奏出來的音樂。一件樂器奏出來的音樂叫「獨奏曲」(或「器樂獨奏曲」)，多於一件樂器的便可以叫「合奏曲」(或「器樂合奏曲」)。在器樂音樂的發展過程中，各地的器樂獨奏和合奏音樂風格，都因地域上文化和風俗習慣的不同而有所差異，例如我們今天經常接觸到的名詞，諸如「廣東音樂」和「江南絲竹」等，都是不同地方的器樂合奏傳統。

當我們閱讀有關傳統器樂音樂的書籍時，有時會有一種印象：那些傳統的器樂音樂已有很長久的歷史，所以那些樂種的名稱也有同樣長久的歷史。但以今天的「江南絲竹」為例，它所指的流傳於上海地區與及江蘇浙江省一帶的器樂合奏傳統已有百多年或更長的歷史，但「江南絲竹」這個名稱在二十世紀五十年代才開始廣泛地用來代表這些器樂合奏。

這是因為二十世紀五、六十年代是國內音樂學者研究各種民間音樂的高峰時期。他們把各地的音樂按照演奏習慣、音樂風格、和流傳地域等來分門別類、整理和研究，並紛紛發表研究成果。結果是：今天沿用的音樂種類的名稱，可能本身就是民間慣常的叫法，但也可能是學者為研究上的方便或其他理由而設計出來的。除此以外，我國的傳統器樂合奏音樂在流傳的過程中會有不同的名稱。即使在同一時期，也可能在不同的社區或不同的場合有不同的叫法。故此，大家如果發現同一種器樂合奏有數個名稱時，不要覺得奇怪，也無需執著哪一個名稱才是正確。然而，本文為了方便讀者了解傳統的器樂種類，將盡量使用國內中國音樂書籍普遍沿用的名稱。

此外，為了方便了解我國的傳統器樂音樂，大家亦宜多留意以下一些情況。當我們說某某樂種形成時，可能是基於一個或多個原因，如：(一)有歷史資料記載了某器樂樂種的存在；(二)某地區的器樂出現了一種較為鮮明的風格；(三)出現了為人們所認定是該器樂傳統特有的曲目；(四)出現了出色的演奏者等等。可是，不論古今，每個地域內都會有人懂得奏樂器，他們奏出來的音樂，也就是「器樂」。因此，當我們說某某地區的器樂樂種於某某時代(或年份)形成時，並不代表那地區在那個時代(或年份)之前就不存在器樂音樂。

另外，器樂往往不是獨立存在的。一個器樂樂種和當地的其他音樂形式(如地方戲曲、說唱音樂、甚至宗教音樂等)有著千絲萬縷的關係，如「廣東音樂」和粵劇與及廣東地區的說唱音樂之間的關係，「江南絲竹」和江、浙地區的吹打樂甚至道教音樂之間的關係等等。

傳統合奏音樂的樂器可以分成三個部份：弦樂器(包括彈撥和拉弦)、管樂器和打擊樂器。在我國廣大的土地上，有各種不同的合奏形式，一般可以分成兩大類[1]：(一)以弦樂及管樂為主的「絲竹樂」；(二)以打擊樂及管樂為主的「吹打樂」。

絲竹樂

「絲」和「竹」是我國古代「八音」樂器分類法中的其中兩種[2]。「絲」泛指弦樂器，因為古代的弦線多是用絲製成的。「竹」則是管樂器，因為古代管樂器多是用竹製成的。今天，「絲竹樂」一般指那些主要以傳統的弦樂器(如琵琶、古箏、胡琴和揚琴等)及管樂器(如笛子、簫和笙)組成的合奏音樂。但「絲竹樂」這一稱謂，除了取其「絲」與「竹」的意思外，實與古代的「八音」無直接的關連。雖然，民間的傳統器樂合奏已經在各地流傳了很久，但民族音樂

1 在這兩大類的基礎上，也可以細分。如有學者把絲竹樂分成「絲竹樂」和「弦索音樂」，「吹打樂」分成「吹打樂」、「鼓吹樂」和「細鼓音樂」。

2 八音分類法是以樂器的主要製作材料來劃分，八音即：金、石、絲、竹、匏、土、革、木。

學者史提芬・鍾斯（Stephen Jones）指出，大約在二十世紀五十年代開始「絲竹樂」一辭才廣泛被使用。有關這辭的來源和歷史的文獻不多，相信它是當時民間音樂研究的產品。本世紀初，江蘇、浙江一帶有專門應聘到人家演奏器樂音樂助慶的「絲竹班」。「絲竹樂」一辭的由來，大體是學者們按著這些傳統的概念建構而成的。

雖然各地的絲竹樂各有特色，但它們之間也有不少共同的地方。下面歸納了一些我國絲竹樂的普遍特點：

（一）以小組合奏為主，一般不會多於十人，而且也可以因應當時的情況而改變合奏的人數和樂器，有時甚至可以獨奏。
（二）演奏場合有在住家、庭院等地方奏絲竹樂以自娛，或有受聘在茶樓或宴會中作助慶的背景音樂。
（三）樂譜多是「工尺譜」。
（四）音樂織體以「支聲複調」為主。樂曲曲體（或曲式）多是旋律變奏或套曲等形式。演奏時，樂手通常會即興「加花」及加入裝飾音。

有關「工尺譜」、「支聲複調」、旋律變奏和「套曲」，與及「加花」等內容，將在下文有關各地方絲竹傳統的段落中逐一介紹。

1.江南絲竹

今天，「江南絲竹」指那些流行於江蘇、浙江及上海地區的絲竹樂。關於其起源和名稱都有不同的說法。江明惇指出最早有關江南一帶絲竹樂的資料是清咸豐年間（約1869）的一本《秘傳鞠氏琵琶譜》（江明惇: 34）。譜中有一首名為「四合」的樂曲。此曲是現在江南絲竹中重要的曲目。另外，高厚永則「估計在明、清時期已有流行」（高厚永: 84）；而甘濤認為現時的江南絲竹傳統應產生自明代時蘇州地區（甘濤: 2）。不過，江、浙及上海一帶的絲竹樂，相信自本世紀初以來在農村及城市漸漸普遍起來，更慢慢以上海為中心。至於「江南絲竹」這名稱的由來，甘濤認為它應在清朝時已存在（甘濤: 2），而鍾斯及韋慈朋（J. Lawrence Witzleben）則指出「江南絲竹」這個名稱在二十世紀五十年代才廣為使用（Jones: 270-271; Witzleben: 2）。這些不同的說法誰是誰非，有待學者進一步查證，不過，無容置疑的是：今天的「江南絲竹」確有悠久的歷史，是我國一個重要的絲竹樂傳統，而且樂曲亦廣泛流傳。

傳統上，江南絲竹的演奏團體有「清客串」、「絲竹班」和「清音班」。前二者主要由業餘的演奏者組成，是自娛性質，或在親友的宴會中客串演奏以娛賓及自娛。今天比較為人所知的業餘絲竹班應是上海「湖心亭」的絲竹合奏。亭中奏絲竹樂的，主要是業餘樂手，他們有些是已退休的老人家，也有工餘時來趁熱鬧的樂手。清音班則是一些應聘到人家的喜慶宴會中演奏的絲竹班，主要是職業或半職業的。

江南絲竹與多數的絲竹傳統一樣，合奏時沒有固定的樂器組合，而是視乎當時的環境或演奏者人數和他們所奏的樂器而定。而在江南絲竹合奏中會用的樂器一般有二胡、琵琶、揚琴、三弦、中胡、秦琴、簫、笛、笙和一些敲擊樂器，如板、板鼓、碰鈴等。

曲目方面，江南絲竹的樂曲多數由流傳較久的比較簡短的基本旋律（或「母曲」）衍變而成，如《六板》（又叫《老六板》）、《三六》（或《老三六》）、《四合》（或《四合如意》）等。今天，江南絲竹中所謂的「八大曲」，都是由這些基本旋律加花發展而成，是江南絲竹的主要核心曲目(見表 6.1)。

江南絲竹和其他的傳統絲竹音樂一樣，樂曲演奏時，演奏者在適當的情況下，除了加入裝

表 6.1: 江南絲竹「八大曲」及其母曲

「八大曲」曲目	與之有關的母曲
《慢六板》	《六板》
《中花六板》	《六板》
《三六》	《三六》（或《梅花三弄》、《老三六》）
《慢三六》	《三六》（或《梅花三弄》、《老三六》）
《行街》（或《行街四合》）	《四合》
《四合如意》	《四合》
《雲慶》	《四合》
《歡樂歌》	《歡樂歌》*
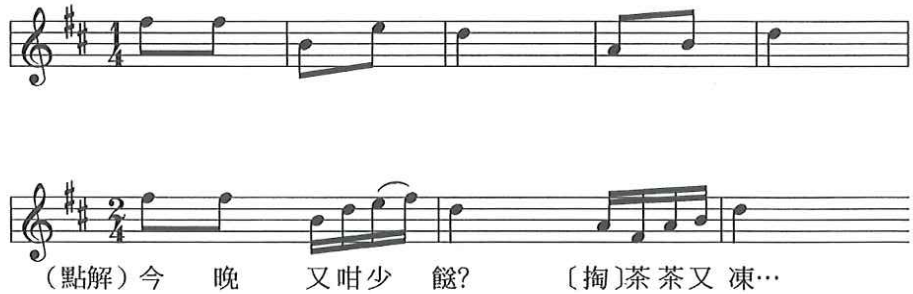
〔* 今天常奏的《歡樂歌》由一個《歡樂歌》的母體變奏而成。〕

飾音外，更會在旋律進行之間即興地加音變奏，即使是同一位或同一組演奏者每次演奏時，所加的「花」都可能不完全一樣。這種加音變奏一般稱為「加花」[3]。八大曲就是按著這種旋律變奏的處理方法，經過長時間從母曲中衍變出來的。我們可以從下文有關《中花六板》和母曲《老六板》的旋律比較中，稍稍領略到「加花」是怎麼一回事。

樂曲介紹：《老六板》與《中花六板》

《老六板》衍變了一系列的樂曲，除了八大曲的慢六板和《中花六板》外，還有如《花六板》、《加花老六板》（周旋唱的《天涯歌女》的旋律就是用了此曲）、《快花六板》、《新六板》等（甘濤: 18）。我們其實對《老六板》並不陌生，因為曾經有一個香港食品的電視廣告歌也用了《老六板》的開頭一小段。例 6.1 是《老六板》前 5 小節旋律與食品廣告歌的旋律比較。有趣的是：即使這首廣告歌的旋律也不是原本的《老六板》，而是「加花」後的《老六板》。

例 6.1：《老六板》前 5 小節旋律與食品廣告歌的旋律比較
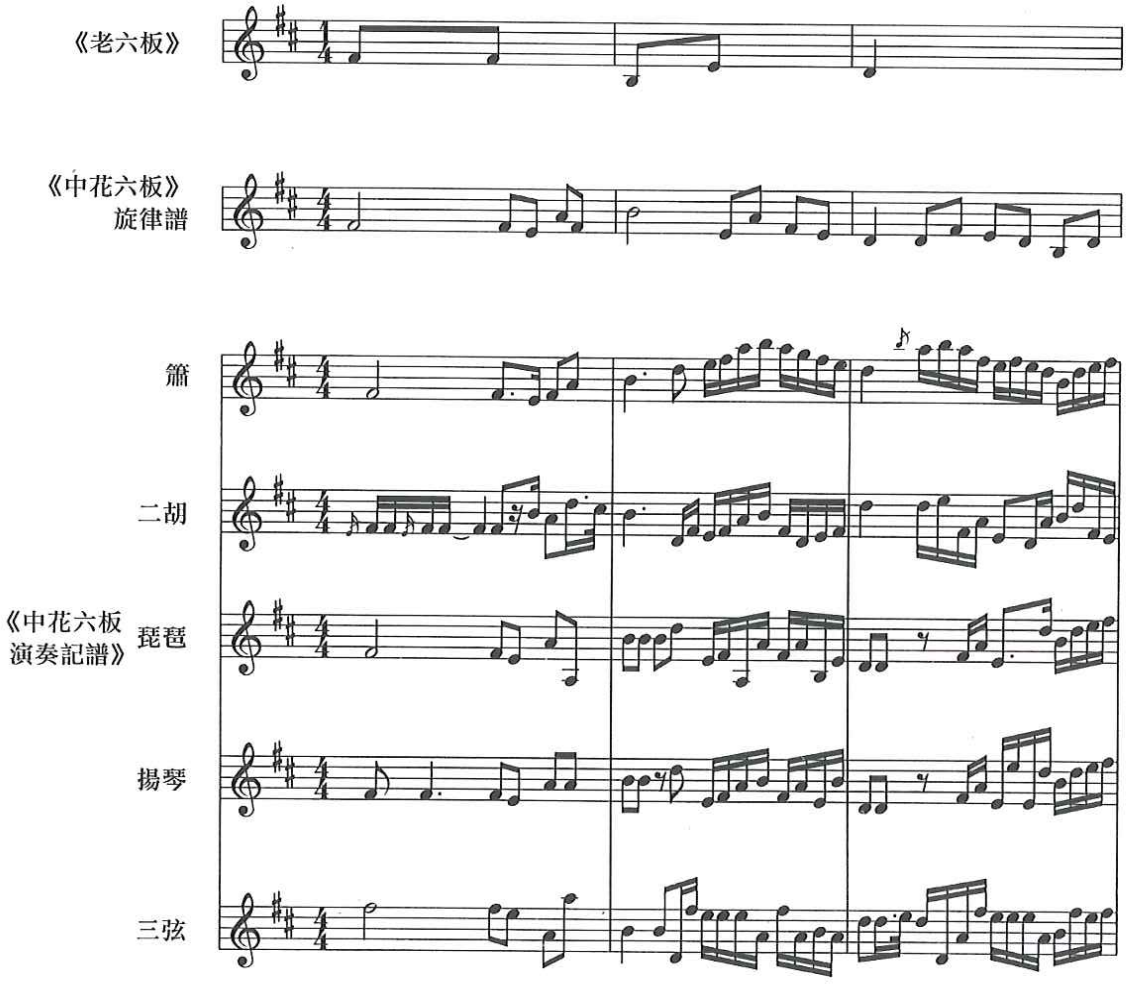


《中花六板》是比較常聽到的《六板》系列樂曲。而《中花六板》和其他《六板》系列的樂曲一樣，相信都是《老六板》經過長期「加花」而漸漸形成的一個較為固定的版本。《中花六板》即經過加花的《六板》，以中速奏出（大約每分鐘 50 到 60 拍）。同時，在實際的演奏中，樂手也在《中花六板》的旋律上再「加花」，由於個別樂手所加的「花」都不一樣，因而產生一種在傳統絲竹樂合奏中常見的音樂織體（texture）——「支聲複調」（heterophony），

3 有關我國傳統器樂音樂的「加花」手法，詳見李民雄《民族器樂知識廣播講座》中「第十一講：民族器樂的常用變奏手法之二—放慢加花」（1987:67-74）。

就是在合奏中各樂手雖然在奏著基本上是同一旋律的樂曲，但因各自加花而使到演奏出來的旋律略有不同。為了讓大家更清楚《老六板》、《中花六板》基本旋律和演奏效果之間的關係，例6.2把三者作一簡單的比較。

例6.2：《老六板》、《中花六板》旋律譜及演奏記譜比較*



〔*《老六板》、《中花六板》旋律譜及演奏譜分別按甘濤《江南絲竹音樂》（江蘇人民出版社，1985）中第20、58和97頁的樂譜轉譯。〕

從譜例中可以看到《中花六板》旋律是在《老六板》旋律增值（augmentation）後再加音而成。演奏記譜反映了演奏者按自己的喜好及樂器的特性在《中花六板》旋律上再加花奏出，而且每一樂器奏出的旋律都稍有不同，因而構成支聲複調織體。

2.廣東音樂

香港人對廣東音樂特別熟悉，我們在日常生活中都會聽到廣東音樂。很多人都識唱「邊個話我傻、傻、傻，我請佢食燒鵝、鵝、鵝・・・」。其實這兩句歌詞用的旋律就是一首名為《旱天雷》的廣東音樂曲。此外，還有樂曲《步步高》（七十年代香港電台製作的電視劇集《獅子山下》的主題曲）、粵語流行曲《分飛燕》（調寄廣東音樂曲《楊翠喜》）與及在粵曲及粵劇音樂中填上曲詞來唱的廣東音樂曲調等等。

我們現在一般都說廣東音樂是一種民間器樂合奏傳統，但它的發展過程與都市生活及唱片事業有著很密切的關係。另外，「廣東音樂」一詞在字義上有一些混淆。所以，有必要從它的

稱謂和發展過程說起。

廣東地區的音樂除了《旱天雷》、《步步高》和《楊翠喜》等這些樂曲外，還有「潮州音樂」和「客家音樂（漢樂）」等的樂曲，而今天我們說的「廣東音樂」其實已成了一個專用的名詞，而不是「廣東地區的音樂」。

相信在十九世紀或更早以前，廣州地區及珠江三角洲一帶已流傳著一些器樂曲目，這些樂曲有部份是本地民間小調或其他演唱音樂（如戲曲、說唱音樂）的旋律，有部份由外省傳入，經過一段時間後，漸漸成了廣東地道的樂曲，一般是在戲曲過場時或在家中自娛時演奏。到了本世紀初，粵劇藝人漸漸把一些曲調填上歌詞，在演戲時唱出。這些樂曲當時稱為「譜子」、「過場曲」、「小調曲」等。

二十年代，西方唱片公司開始在中國發展唱片市場，在國內灌錄經銷中國音樂唱片。粵劇音樂及譜子的唱片銷路甚佳，除了廣東省及港澳地區外，也暢銷於上海及中國其他大城市。據一些資深的粵劇及廣東音樂家指出，因為粵劇音樂及譜子在外省暢銷，外省的人在三十年代起，漸漸稱這些由廣東的音樂家演奏的音樂為「廣東音樂」。所以，今天的「廣東音樂」，某程度上其實就是當時的「譜子」，一般來說，是不包括潮州及客家樂曲的。

用於廣東音樂合奏的樂器有很多，不同時期有不同的組合。以前有所謂「五架頭」（一般包括：二弦、提琴、三弦、月琴及簫）[4]、「三件頭」（高胡、秦琴及揚琴）。在三、四十年代更用了西方樂器，諸如小提琴（行內稱「梵鈴」）、結他、色士風（saxophone）等。一九四九年以後，國內更以現代的民族管弦樂組合來演奏廣東音樂。近年，更興起一種新的五架頭組合，一般包括高胡、椰胡、揚琴、秦琴和笛／簫。



人物圖 6.1：呂文成

談到廣東音樂家，不能不說呂文成。呂文成是廣東音樂的演奏家和作曲家。今天常聽的廣東音樂曲中，有很多是他在三、四十年代創作的。此外，今天的廣東音樂合奏中的主要領奏樂器「高胡」，也是呂文成在二十年代創製而成。方法是把當時二胡的絲線換上鋼線，並把二胡的定弦調高，因而演變成高胡，並漸漸取代了二弦的地位。今天在中樂團中的高胡，就是這樣來的。

廣東音樂曲多是小品形式，短小精幹，易於接受，有數百首之多，大部份都是在二十年代及四十年代期間創作的。除了《旱天雷》、《步步高》和《楊翠喜》外，著名的樂曲還有《小桃紅》、《雨打芭蕉》、《平湖秋月》、《雙聲恨》、《流水行雲》等。

樂曲欣賞：《平湖秋月》與《雙聲恨》

《平湖秋月》又名《醉太平》，是呂文成所作。「平湖秋月」是杭州西湖十景之一，雖然我們不清楚呂文成是否真的以此曲描寫西湖的「平湖秋月」，但樂曲旋律優美、平靜，與標題非常配合，聽起來使人聯想起一幅美麗的山水畫。今天，此曲除了是廣東音樂曲外，也給改編成不同的鋼琴獨奏、中樂團及西樂團合奏，和粵語流行曲版本，可謂家傳戶曉。原廣東音樂的平湖秋月在演奏時一般都會重複奏一次才完結，而且第二次會比第一次稍稍快一點。

中國音樂學者李民雄在他的書中，詳細解釋了《雙聲恨》一曲的出處（李民雄1983: 115-116）。雖然此曲的來歷眾說紛紜，但大體上此曲應是本世紀初才出現，而且又名《雙星恨》、《聲

4 這個二弦與今天潮洲音樂合奏中所用的不同，體積比潮洲二弦略大，聲音也略低。提琴不是現在的小提琴，而是一種以竹筒為共鳴箱的胡琴類樂器。

聲恨》。標題內容有說是描寫牛郎織女相思之情（陳德鉅）。不過黃錦培認為此曲的標題內容都是「隨意變換的」，故亦不必過於執著此曲的標題內容（黃錦培: 62）。

此曲與《平湖秋月》的兩個不同處是：（一）《雙聲恨》有兩大段，前段（亦即是較長的一段）是慢板，後段是一個短短的一拍子（或流水板）樂段。演奏時，後段一般重奏二至三次，且不斷加快直至樂曲完結。（二）《雙聲恨》的旋律採用了廣東音樂中特有的「乙凡」調式。
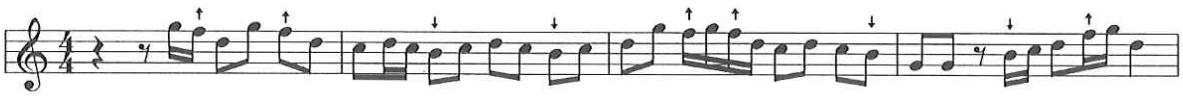
例 6.3 是《平湖秋月》開首的旋律[5]。樂曲的主音可以說是 sol，旋律雖然偶有 fa 和 ti 音，但是以 do - re - me - sol - la 五聲音階為主。

例 6.3: 《平湖秋月》旋律譜（開首 5 小節）



《雙聲恨》的主音也是 sol，但不同的地方是《雙聲恨》的旋律使用的五聲音階基本上是 sol - ti - do - re - fa(見例 6.4)。此外，現今演奏廣東音樂的，會把乙反調的 fa 比十二平均律的奏高一些，而 ti 則比十二平均律的奏低一些。這樣的旋律及音準特色構成了「乙凡調」，是廣東音樂一種很特別的調式，而且往往帶有一種哀愁悲悽的情懷。因此，《雙聲恨》的音樂與其標題亦極為配合。

例 6.4: 《雙聲恨》旋律譜 *（開首 4 小節）[6]



〔 * 此旋律譜按沈允升《絃歌中西合譜》（1930年版）中之《雙聲恨》轉譯。〕

3.潮州絃詩與客家漢樂

毫無疑問，潮州人是潮州人，不是客家人，客家人也不會說自己是潮州人。至於傳統絲竹樂的範疇內，潮州有「絃詩樂」、客家有「漢樂」。不過，對於一個不大熟悉潮州與客家音樂的人來說，一時間未必可以清楚兩者之間的分別。何解？那要從潮、客的地理環境說起。據漢樂笛子演奏家羅德裁憶述，一九四九年以前潮州和客家並沒有地區之分，人們都叫「梅興」。從地理上，潮州與客家之分本來就不那麼清楚。客、潮本是一家，沒有地區之分，人們都往來如常，且不少人能言潮語及客語，因為潮人與客人經商繁密，使文化風俗得到相互交流，而藝人們常聚於一堂閑談玩樂[7]。故此，某些流傳在潮州及汕頭一帶地區的樂譜，並非全部可以分清它的前身是屬於客家還是潮州的。

(1)潮州絃詩

絃詩樂（或「絃詩」、「弦樂」）一直以來都指潮州的傳統器樂合奏形式，本來流行於潮州及汕頭地區，現時只要有潮州僑民聚集處，便可能聽到潮州的絃詩樂。這種合奏有很悠久的歷史。今天的絃詩合奏用工尺譜或我們現時常用的簡譜。工尺譜是我國傳統音樂中普遍使用的樂譜。某程度上，工尺譜的系統與簡譜相似，不同的是：簡譜用阿拉伯數字，而工尺譜用中文字。看看表 6.2 便一目了然：

表 6.2:工尺譜和簡譜比較

工尺譜：	合	士	乙	上	尺	工	凡	六	五
簡譜：	5	6	7	1	2	3	4	5	6

5 廣東音樂與江南絲竹一樣，演奏者會在演奏樂曲時即時加花及加上裝飾音，所以此處舉出之譜例，只是未經演奏加花處理的旋律譜。

6 同上。

7 羅德裁訪問資料。

此外，潮州絃詩在很久以前用的樂譜「二四譜」，有數百年歷史[8]。單從潮州絃詩以前所用的二四譜的來歷推測，這樂種應有數百年的歷史。

傳統上，絃詩樂的合奏者多是業餘或半職業的。他們通常聚在一起奏絃詩樂自娛，或應社會人士邀請在各種慶典上奏樂。絃詩樂合奏時樂器組合並非固定，而是視乎情況而定，部份樂器如箏、琵琶等也可以獨奏。獨奏或沒有加入擊樂器的合奏稱為「細樂」，而合奏時一般都會有二弦為領奏樂器。其餘會使用的樂器有吹管樂器（簫、笛、有時也會用嗩吶）、拉弦樂器（椰胡、提胡、竹弦等）、彈撥樂器（箏、琵琶、秦琴、揚琴等）和一些打擊樂器（鼓、板、木魚等）。

(2)客家漢樂

客家人一向都有他們的絲竹樂傳統，一般以弦樂為主，或加有簫笛。他們傳統上稱之為「絲弦」、「合弦子」或「外江弦」，二十世紀五十年代才開始稱為「漢樂」，亦有稱之為「中州古調」、「客家音樂」或「客家絲竹」[9]。

由於客家人與潮州人多年來都居於同一地域，客家和潮州文化相互影響，經年累月以後，已經分不出誰影響誰。就以音樂而言，客與潮的傳統合奏樂曲有不少是重複的，有部份樂曲更分不清楚源於那一方。漢樂樂器方面，有不少是潮州絃詩樂也用的樂器，但其中的「頭弦」（聲音不比「二弦」的尖銳）是漢樂合奏中起領奏作用的樂器[10]。

(3)絃詩與漢樂的樂曲結構

絃詩和漢樂樂曲的結構也很相似。兩者都有以「六十八板」的模式為主樂曲。「板」在這裏指音樂節奏單位。傳統音樂中有所謂「一板一眼」、「一板三眼」和「流水板」，可以分別當作為二拍子、四拍子和一拍子（見表6.3)。

表6.3: 傳統音樂中「板」和「眼」與西方音樂中節拍（metre）的比較

傳統音樂中「板」、「眼」結構		西方音樂中節拍
流水板	在工尺譜上的符號：。	1/4 ♩
一板一眼	在工尺譜上的符號：。、	2/4 ♩ ♩
（傳統上沒有一板兩眼的樂曲）		3/4 ♩ ♩ ♩
一板三眼	在工尺譜上的符號：。、、、	4/4 ♩ ♩ ♩ ♩

六十八板即樂曲進行時，「板」出現了六十八次，亦即代表樂曲有68個小節[11]。 絃詩樂的六十八板曲稱為「套曲」，漢樂的稱為「大調」。另外也有一些不是六十八板模式的樂曲，潮州的稱為「流行調」或「小曲」，客家的稱為「串調」。演奏六十八板樂曲時，絃詩的套曲奏完六十八板的樂曲一遍，再以變奏形式奏第二次和第三次...等，以著名的潮樂曲《寒鴉戲水》為例，先奏一遍長68拍（六十八板）的原曲一遍（稱為「頭板」），再變奏若干次（「二板」、「拷板」及「三板」）。漢樂的大調多不用變奏而用「聯奏」，即先奏六十八板樂曲，後接奏「串調」樂曲，如：先奏大調《出水蓮》，再接奏串調《懷古》，也有只奏大調一遍後完結。

8「二四譜」被認為是潮州地區最古老的樂譜，有人認為自唐代漸漸發展而成。有關二四譜及古代潮州的音樂活動，見陳蕾士《潮樂絕譜二四譜源流考》(1978)頁15-20。

9 此外，一九六二年在廣州舉行過由不同地區音樂團體表演的「羊城音樂花會」之後，「漢樂」一詞更廣為使用（Jones: 324-325）。這個名稱的由來，大體是因為自二十世紀二十年代以來，客家的戲曲劇種稱為「漢劇」，而絲竹樂又與客家漢劇有很大的關連所致。

10 可參考 Jones, *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions* 頁328內有關潮州及客家合奏樂器的比較圖表。

11 其實這是由我國傳統器樂音樂中的主要結構「八板」的基礎發展而成。「六十八板」即由八句長八拍（八板）的樂句再加四拍（板）而成。

調式和音階方面，絃詩樂有所謂「輕」、「重」、「活」的概念，而漢樂有「硬」、「軟」之分。簡而言之，「輕」和「硬」保持音高不變，「重」和「軟」則改用一個較高的音，「活」是在某一音上加上較大幅度的揉音（vibrato）。但只有「三」（即傳統「二四譜」的「三」音位，或可說是 la 音）和「六」（mi 音）才有「輕」、「重」的處理，「五」（re 音）才用「活」的處理，其組合見表 6.4：

表 6.4：潮州絃詩與客家漢樂調式

工尺譜：	合	士	乙	上	尺	工	凡	六	五
傳統的二四譜：	二		三	四	五		六	七	八
輕三六調：	sol	la		do	re	mi		sol	la
重三六調：	sol		ti ↓	do	re		fa ↑	sol	la
活五調：	sol		ti ↓	do	re ～		fa ↑	sol	la
客家漢樂調式：									
硬調：	sol	la		do	re	mi		sol	la
軟調：	sol		ti ↓	do	re		fa ↑	sol	la

〔↓ - 代表 ti 音比西方平均律的 ti 為低；↑代表 fa 音比西方平均律的 fa 為高〕

為使大家一目了然，表 6.5 是兩種絲竹傳統的簡單比較圖表：

表 6.5：潮州絃詩與客家漢樂曲目比較

	絃詩	漢樂
「六十八板」樂曲	大套曲 (十大套曲)： 輕三六調: 《昭君怨》、《小桃紅》、《寒鴉戲水》、《黃鸝詞》*、《月兒高》; 重三六調: 《大八板》、《平沙落雁》、《鳳求凰》、《玉連環》、《錦上添花》*	大調： 《思春》、《月春蘭》、《倒插花》、《錦上添花》*、《三更會》、《急三槍》、《雪雁南歸》、《出水蓮》、《崖山哀》、《黃鸝詞》*、《杜宇魂》、《平山樂》
其他曲目	流行調、小曲： 《獅子戲球》、《柳青娘》、《畫眉跳架》、《浪淘沙》、《千家燈》...	串調：《翠子登潭》、《懷古》...
曲式（演奏程式）	套曲 (變奏)： 頭板 + 二板 + 拷拍 + 三板	聯奏： 大調 + 串調
調式	輕三六、重三六、活五	硬調、軟調

（*《黃鸝詞》和《錦上添花》兩曲都是絃詩及漢樂的主要曲目。）
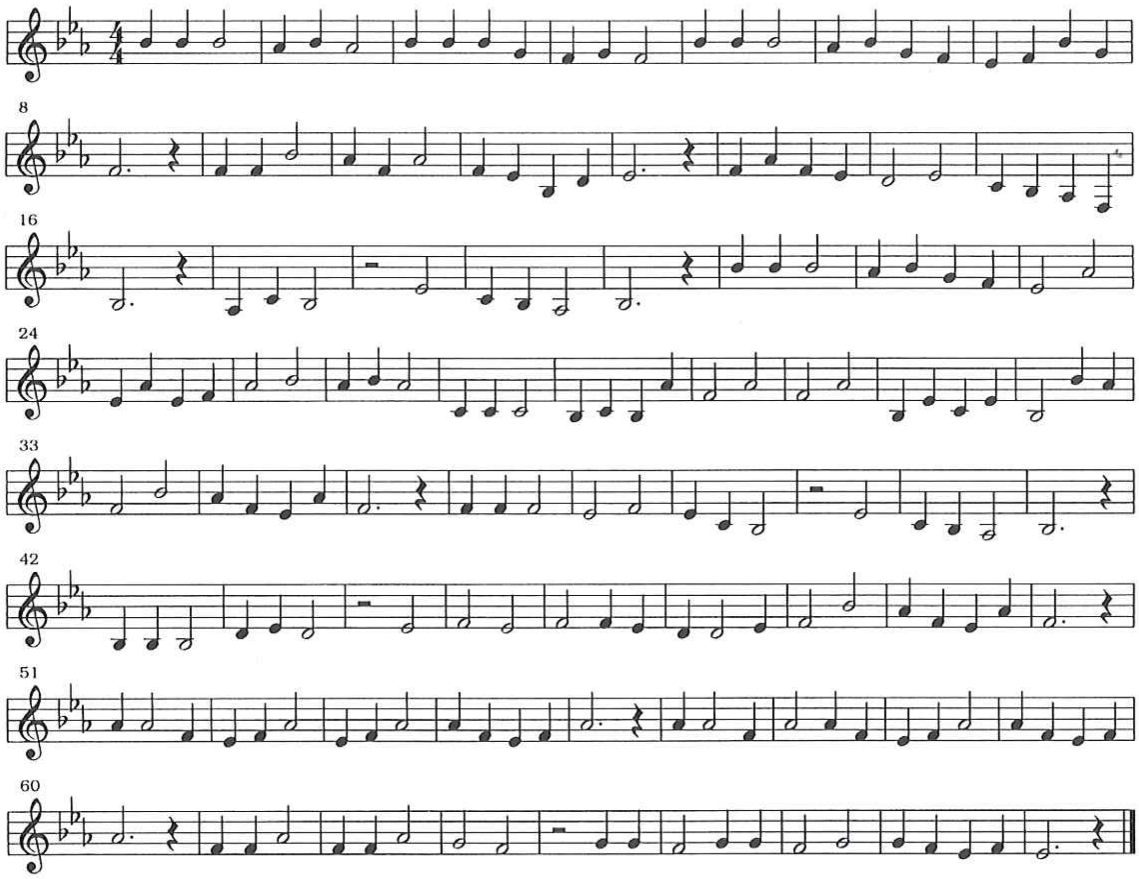
(4)樂曲介紹

(i)《寒鴉戲水》(輕三六調)

這首六十八板樂曲，可算是潮州絃詩中最出名的，屬於「細樂」曲目，故可以合奏，也可以獨奏。近年出名的潮州箏樂家經常彈奏此曲，使之漸為人所熟悉，更以「潮州箏曲」聞名。

例6.5的《寒鴉戲水》譜例轉譯自二四譜，可算是此曲的基本旋律[12]。不過，演奏者奏此曲時，通常會加花潤飾。這裏可以清楚看到六十八板樂曲的特色：樂曲總共68板(小節)。

例6.5：《寒鴉戲水》原曲旋律



(ii)《崖山哀》(軟調)

不少客家漢樂曲與《寒鴉戲水》的情況相同：樂曲之所以聞名於潮汕地區以外，主要是因為漢樂箏樂家之推廣，而例6.6中的《崖山哀》，也是譯自漢樂箏樂家羅九香之傳譜《漢樂箏曲工尺譜(調骨)四十曲》[13]。當然，《崖山哀》和樂譜中其他樂曲，本身就是漢樂曲，除了是古箏獨奏曲，也是合奏曲。「調骨」指樂曲加花前的骨幹旋律(或基本旋律)。

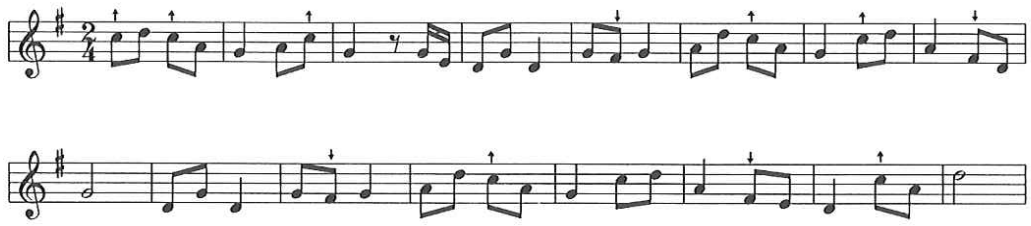
此曲內容一說是描寫宋朝末年，宋帝昺逃亡到九龍，在山崖邊投海自盡時哀傷的心情[14]。樂曲是傳統六十八板的大調曲。它是軟調曲，即樂曲所用的音階是 sol - ti ↓ - do - re - fa ↑ (見例6.6)。軟調樂曲擅長表現哀怨的情感，崖山哀使用了軟調音階，故音樂內容與標題的意思互相配合。

12 原二四譜見陳蕾士《潮樂絕譜二四譜源流考》頁95。

13 收錄在史兆元(编)《漢樂箏曲四十首》(1985)。

14 按樂曲內容，《崖山哀》的「山崖」應是現在九龍城宋皇台公園附近。

例6.6：《崖山哀》基本旋律譜的首十六板（即首16小節）*



〔*此旋律轉譯自羅九香傳譜《漢樂箏曲工尺譜（調骨）四十曲》（附印於史兆元所編的《漢樂箏曲四十首》中）。《漢樂箏曲四十首》一書並沒有交代樂曲的實際音高，但從現時箏樂家演奏客家箏曲時所用的定音可推斷出，在客家樂曲的工尺譜，「上」的音高大約會是G左右。〕

吹打樂

「吹打樂」即由吹管樂器和打擊樂器為主合奏的音樂。在傳統的中國社會，婚喪喜慶都少不了吹打樂。今天流傳各地的吹打樂一般都有很悠久的歷史。我國古代的文獻已有提及以吹管和打擊樂器為主的合奏音樂，如漢代的「鼓吹樂」，就是宮廷宴樂、儀仗樂及軍樂中主要的音樂。這類以「吹」及「打」組成的合奏音樂形式一直流傳至今，且由宮廷擴散到民間各地。直到今天，在不同地區的吹打樂已發展成各種不同的形式，它們所使用的樂器也因地區而略有不同，但最基本的樂器主要有鼓、鈸、鑼等打擊樂器和嗩吶、管、笛、笙等吹管樂器。而民間的吹打樂組織和演奏者一般稱為「鼓樂班」、「鼓坊」、「吹鼓手」、「吹手」、「鼓手」等。（Jones 1995: 158）

今天我們經常聽到的吹打樂種名稱（如河北吹歌、蘇南吹打、浙東鑼鼓、西安古樂、潮州大鑼鼓等），不少都是經過學者研究整理之後，有系統地介紹出來的。其實在廣大的中國地域內，仍然流傳著不少連固定名稱也沒有的地方吹打樂。中國的國土遼闊，學者不可能一下子把所有現存的吹打音樂作出全面的研究。就以我們身邊常聽到的吹打樂為例，在香港的婚宴酒席中（特別在尾聲、主人家送客時），酒家會播出一些大鑼大鼓的音樂[15]，這些在珠江三角洲一帶流傳的吹打樂曲，沒有特定的樂種名稱，連介紹傳統吹打樂的書籍都很少提及。試想，如果有音樂學者把這些吹打樂進行研究，或許他／她會給它起名為「廣東吹打」或「珠江鑼鼓」也說不定。所以，介紹我國吹打樂的書籍及文章中列出的吹打樂樂種名稱，並不一定是民間或農村裏的人一直以來慣用的名稱，反之，可能只是近幾十年國內學者研究後，按地區或音樂特點而提出來的。

一些介紹吹打樂的書籍把這些我們平常叫吹打樂的樂種再細分成「吹打樂」和「鼓吹樂」兩種[16]。現時，從樂器組合上看，吹打樂和鼓吹樂的分別在於吹打樂是吹管樂器（嗩吶、笛、管子、笙等）和鑼鼓（鼓、鑼、鈸、板、木魚等）的合奏，並會加有拉弦及彈撥樂器；鼓吹樂則主要是嗩吶或管子與鑼鼓的合奏，部份加有胡琴。另外，吹打樂樂曲以套曲形式為多，且篇幅較大；鼓吹樂則主要是曲牌或民歌小調等較為短小的樂曲，並以重複變奏或小曲聯奏的形式為主。（Jones 1995: 92；高厚永1981: 131-132）。下文將介紹三種較廣為人知及研究的地方吹打樂和鼓吹樂。

15 這些吹打樂樂曲本來是曲牌，名稱如《大開門》、《小開門》等，是以嗩吶及大鑼大鼓為主的合奏音樂。

16 據民族音樂學者鐘斯（Stephen Jones）指出，學者和在城市內的藝人在二十世紀八十年代才用「鼓吹」一詞來指一些吹打樂。（1995: 158）。

1.蘇南十番鑼鼓

現今所稱的「十番鼓」和「十番鑼鼓」最早流行於江蘇南部（即蘇州、無錫、宜興等一帶）地區。早在明清的文獻中，已有記載「十番」、「十番鼓」、「十番笛」和「十番簫鼓」等名稱及其演出情況[17][18]。由於此種「十番鼓」結構形式的吹打樂一般流行於江蘇南部一帶地區，所以學者以「蘇南吹打」一名來統稱這地區內的吹打音樂。

「十番鼓」中的「十番」是多種不同變化的意思，即在音樂演奏時，有多種不同的變奏花式。過去，十番鼓和十番鑼鼓都和江蘇地區其他音樂有很密切的關係，十番鼓合奏中的笛、三弦鼓板也是江南絲竹的核心樂器。十番鼓合奏也在崑劇演出時作開場及過場曲；即使是當地的道教科儀音樂中，也有不少十番鼓的曲牌在內。所以，十番鼓一方面是民間婚喪喜慶的儀式音樂，另一方面也是蘇南一帶地區重要的音樂素材。

(1)音樂結構

蘇南吹打樂曲的結構是套曲形式，曲調來自戲曲唱腔。有時，樂曲（套曲）的標題就是樂曲其中一首曲牌的名稱。現時的蘇南吹打（或蘇南十番），按其樂器組合，大致可以分成三大種：十番鼓、十番鑼鼓、粗吹鑼鼓。而純以打擊樂奏出的「清鑼鼓」，是沒有絲竹的十番鑼鼓音樂。（有關這些吹打樂的名稱及類別，見表 6.6。）擊樂節奏的結構是蘇南吹打樂的一種特色。十番鑼鼓樂曲中所用的擊樂樂段，基本上都包含在「清鑼鼓」的樂曲內。而清鑼鼓曲中，以《十八六四二》最具特色。

表 6.6：蘇南吹打樂種類

名稱	特點	打擊樂器	絲竹樂器	較出名的曲目
十番鼓	細吹鑼鼓類，絲竹為主，以鑼鼓烘托。	大鼓、板鼓、木魚、雲鑼等	笛、簫、笙、胡琴、三弦、琵琶等	《滿庭芳》、《山坡羊》
十番鑼鼓	細吹鑼鼓類，在十番鼓上加插純鑼鼓段；如不用絲竹（即吹管和弦樂器）稱「素鑼鼓」或「清鑼鼓」，加絲竹則稱「葷鑼鼓」（還可以按主奏樂器不同而分笛吹鑼鼓和笙吹鑼鼓。）	除以上樂器外，還會加上各種鑼，如大鑼、馬鑼、大鈸、小鈸等。	笛、簫、笙、胡琴、三弦、琵琶等	《下西風》（笛吹鑼鼓）、《壽亭侯》（笙吹鑼鼓）
清鑼鼓	某程度上可以算是沒有絲竹的十番鑼鼓。	大鼓、板鼓、木魚、七鈸、小鑼、中鑼、大鑼	／	《十八六四二》
粗吹鑼鼓	在十番鑼鼓上加上大小嗩吶，算是蘇南吹打中最大型的合奏，可達十數人。	大鼓、板鼓、木魚、大鑼、馬鑼、大鈸、小鈸、雲鑼等	／	《將軍令》*

＊此《將軍令》並不是大同樂會整理出來的《將軍令》（電影黃飛鴻常用的樂曲）。

17 如明．余懷所著的《板橋雜記》及清．李斗的《揚州畫舫錄》已有提及「十番鼓」這個名稱及其演奏時的情形，詳見楊蔭瀏、曹安和（編）《蘇南十番鼓曲》（1982），頁 1-2。

18 此外，過去在民間還有其他的名稱，諸如「十樣錦」、「十不閑」等（葉棟《民族器樂的體裁與形式》上海文藝出版社，1983，頁 34）。

(2)鑼鼓經

這裡先稍稍介紹「鑼鼓經」。它是我國一種流傳很廣的傳統擊樂樂譜。西方五線譜以記音高和節奏為主。中國傳統絲竹樂常用的工尺譜，則以記音高為主，並附有一些節奏指示。鑼鼓經是擊樂專用的樂譜，以記音色（擊樂器的聲音效果）為主，而且可以說是一種「單行的總譜」。

我們或許會聽過人說「查、篤、撐」，其實這就是粵劇鑼鼓用的鑼鼓「字」。鑼鼓經的每一個字，都代表一個由擊樂器奏出的聲音組合。鑼鼓經在各地的傳統擊樂合奏中都有運用，而且稍有分別。以十番鑼鼓的鑼鼓經為例，部份鑼鼓字的樂器組合舉例如表 6.7 。

表 6.7：「十番鑼鼓」中鑼鼓字所代表的樂器組合舉例（X代表要敲）

鑼鼓字	七	內	同	王	丈	正	淨	各	扎
七鈸	X				X	X	X		
小鑼		X			X	X	X		
大鼓			X		X	X	X		
板鼓									X
木魚								X	
中鑼				X	X	X	X		
大鑼					X	X	X		

十番鑼鼓和其他傳統合奏一樣，基本上都是口傳心授的。鑼鼓經的主要用途並不是用來視奏，而是幫助記憶。藝人在學習時，最好先背熟某某鑼鼓點(或鑼鼓樂段)的鑼鼓經，而且要按著節奏來背誦，然後才合奏。大體因為這樣的緣故，這種樂譜叫「鑼鼓經」而不叫「鑼鼓譜」。

(3)清鑼鼓曲《十八六四二》

此曲是由十番鑼鼓中常用的「鑼鼓點」(鑼鼓段落）串聯而成的一首純擊樂套曲。所以，能掌握《十八六四二》，就等如能掌握十番鑼鼓樂曲中的鑼鼓結構。全首樂曲由三個部份組成：「帽頭」—「主體」—「收頭」。顧名思義，「主體」是全曲的核心部份，「帽頭」和「收頭」是附屬部份。三部份由總共二十八段鑼鼓段組成，其中主體各段的次序如表 6.8（李民雄 1983: 152-153）。

表 6.8：清鑼鼓曲《十八六四二》主體的鑼鼓段組合

大四段（即「十八六四二」）

（一）	（二）	（三）	（四）
合頭*	合頭	合頭	合頭
一變	二變	三變	四變
合尾	合尾	合尾	合尾
細走馬	細走馬	細走馬	細走馬

魚合八	（一）	（二）	（三）	（四）
	一變	二變	三變	四變

〔* 「合頭」、「合尾」、「細走馬」都是過渡性的鑼鼓點〕

「十八六四二」和「魚合八」這些鑼鼓段落的名稱很特別，它們因鑼鼓段中「點」數的結構特點而得名。以「十八六四二」為例，段中的十、八、六、四、二代表「點」的數目。「十」即一句中有十「點」，「八」則有八「點」，如此類推，所以有這個名稱。「點」的計算法是一拍算一點（如X），兩拍算三點（如XXX），如此類推[19]。

「十八六四二」中負責領奏的有七鈸、小鑼、鼓、中鑼四樣樂器。全段有四個單元（即「一變」、「二變」、「三變」和「四變」），每個單元內有五句，每句分前、後句，前句由領奏樂器奏出，後句是所有樂器奏出相同點數的答句。其中，「一變」的鑼鼓經見表6.9。

表6.9：核心段「十八六四二」中「一變」的鑼鼓經
（各鑼鼓字參見表6.7，另「一」即休止符。）

點數	領奏樂器	領奏樂器獨奏句	合奏答句
十	七鈸	七 七 七 七 七 一 七 一 七 七 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	丈 丈 丈 丈 丈 一 正 一 淨 丈 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
八	小鑼	內 內 內 一 內 一 內 內 1 2 3 4 5 6 7 8	丈 丈 丈 一 正 一 淨 丈 1 2 3 4 5 6 7 8
六	大鼓	同 同 同 一 同 同 1 2 3 4 5 6	丈 一 正 一 淨 丈 1 2 3 4 5 6
四	中鑼	王 王 王 王 1 2 3 4	丈 正 丈 丈 1 2 3 4
二	七鈸	七 七 1 2	丈 丈 1 2

全段有四個單元，而每單元的答句一樣，但每句的領奏樂器都不同，還得依著「七鈸（七）→小鑼（內）→大鼓（同）→中鑼（王）」的次序。由於每單元有五句，而可以領奏的樂器只有四樣，所以剛好四個單元（四變）便完成一個循環（見表6.10）。所以全段「十八六四二」稱為「大四段」。

表6.10：「十八六四二」（大四段）各單元（變）內領奏樂器次序

	單元內領奏樂器次序				
	第一句	第一句	第一句	第一句	第一句
一變	七	內	同	王	七
二變	內	同	王	七	內
三變	同	王	七	內	同
四變	王	七	內	同	王

當然，聽者未必可以即時分析出這些微妙的數列結構法則，但鑼鼓手便是按著這些結構來打出「十八六四二」的。部份其他鑼鼓段也同樣有一個固定的數列結構。這種節奏法則有點像小朋友的「擊掌遊戲」（第一次擊掌一下，第二次兩下，第三次三下・・・）。不過，這些鑼鼓音樂中的「遊戲規則」比小朋友的「擊掌遊戲」複雜何止千百倍！

19「魚合八」中，每句的前後半句的長短不一，但加起來共剛好是八「點」。

2.潮州大鑼鼓

這裡介紹的潮州鑼鼓音樂，是流傳於廣東潮、汕地區的吹打樂。其實，在廣東地區有多種不同的傳統吹打樂。演奏時的樂曲各有不同，樂器的音色也不盡相同。不過，在潮汕地區的吹打樂在二十世紀五十年代較得到國內民族音樂界的重視。

今天的潮州鑼鼓，本來是民間鄉社遊神賽會(或迎神賽會)時演奏的音樂。早期的遊神音樂一般只有敲擊樂器，到了十九世紀中葉以後，用多了敲擊樂器，還加上吹管樂及一些弦樂器。當時，演奏這些吹打音樂的社團稱為「鑼鼓班」。二十世紀四十年代，潮州市內已有十三個鑼鼓班，但都在一九四九年後解散了。五十年代，潮汕地區的傳統音樂演奏者聚合起來組成「潮州民間音樂團」。樂團更積極研究、整理、分類及改編這些傳統吹打樂。現時，國內民族音樂學者指出這些吹打樂分成「大鑼鼓」、「小鑼鼓」、「蘇鑼鼓」和「笛套古樂」(亦稱「笛套鑼鼓」)等細類。其中「大鑼鼓」(現時稱為「潮州大鑼鼓」)最有代表性[20]。(袁靜芳 1987: 513; Jones 1995:337-339; 葉棟 1983: 118-119)

潮州鑼鼓音樂的發展與潮劇音樂有密切聯繫。早期的潮州鑼鼓音樂抽取自潮劇的鑼鼓段(或鑼鼓點)。後加入了旋律樂器，漸漸融合民間其他的音樂元素，發展成一種串聯不同曲牌而成的「大鑼鼓」套曲。(陳天國、蘇巧箏、陳鎮錫 1987: 3)而這些套曲往往附有一個故事，如具代表性的潮州大鑼鼓套曲《拋網捕魚》，是按潮劇二度梅中漁家女跳舞時所用的音樂改編而成，內容描寫母女二人出海捕魚的情景。由此可見，這種吹打音樂是從潮劇音樂中演化出來的。

另潮州大鑼鼓套曲可按其描寫內容及樂器組合，分成文套和武套如表6.11(袁靜芳 1987: 513)。這裡的「斗鑼」、「深波」、「欽仔」、「抗鑼」和「蘇鑼」，都是潮州鑼鼓音樂中富特色的敲擊樂器。

表6.11：潮州大鑼鼓文套、武套的內容及樂器組合

	內容	擊樂器	管樂器	弦樂器	
武套	描繪戰爭場面	大鼓、低音鼓、斗鑼(8-12面，雙數)、深波、欽仔、抗鑼、蘇鑼、大鈸、小鈸。(各樂器均有固定音高要求。)	2支嗩吶、4-8支笛子，或用大號頭，不用弦樂。	\	如嗩吶為主奏，稱「嗩吶大鑼鼓」；笛子為主奏，稱「笛套大鑼鼓」。
文套	抒情性	同上(斗鑼只用2-4面)	小嗩吶、笛子	揚琴、椰胡、梅花琴、三弦、琵琶、提胡、大胡	同上

現今潮州大鑼鼓音樂的結構特點，是由數個曲牌(分曲)組成的聯曲。在曲牌與曲牌之間，通常穿插著鑼鼓段。這些鑼鼓段有開始、連接和統一全曲的功能。(葉棟1983: 119-120)板式方面，與絃詩樂相同，亦可分頭板、二板、拷板、三板、催等段落。(詳見本章「絃詩與漢樂的樂曲結構」部份)。

以下讓我們試通過傳統樂曲《雙咬鵝》了解潮州大鑼鼓的音樂結構。此曲屬「嗩吶大鑼鼓套曲」，即旋律樂器以嗩吶領奏。樂曲內容描寫民間鬥鵝的風俗。全曲的鑼鼓及曲牌組合次序見表6.12。[21]

20 Stephen Jones 認為，笛套鑼鼓(亦即笛套古樂)與前三者有不同之處。前三者的音樂與潮劇有密切的關係(下文將作介紹)，而笛套鑼鼓音樂則可能是從古至宋、明時期當地官府的音樂流傳下來的，而且與現時潮汕地區的道教廟堂音樂有關。(Jones 1995: 342-343)

21 樂曲所用的鑼鼓「科介」和曲牌雖然是固定的，但鑼鼓及旋律會在不同演奏略有出入。本文根據陳天國、蘇巧箏和陳鎮錫編的《潮州大鑼鼓》內的《雙咬鵝》記譜(1987: 192-208)。

表6.12：《雙咬鵝》鑼鼓及曲牌組合

1.	起介	以鑼鼓奏出一個很短的引子
2.	「亂鑼」	（見例6.8）
3.	「細鑼火砲」	（見例6.8）
4.	《雙咬鵝》	樂曲的主體，包括曲牌《雙咬鵝》及變奏；速度由慢到快。
5.	《黃鸝詞》	以「一板無眼」（一拍子）的「三板」結構及較慢的速度奏出此曲牌。
6.	《吹鼓》	亦是「一板無眼」，速度比《黃鸝詞》約快一倍；曲終時收慢，以鑼鼓結束全曲。

表6.12中1、2、3只有鑼鼓，4、5、6是曲牌，吹管樂及弦樂奏出曲牌旋律，鑼鼓在旋律上按照既定的鑼鼓經烘托旋律。如奏曲牌《雙咬鵝》前段時，音樂將會如例6.7〔樂譜參考《潮州大鑼鼓》（陳天國、蘇巧箏、陳鎮錫 1987: 193）〕。

3.河北吹歌

「吹歌」是一種歷史悠久的民間合奏形式，是鼓吹樂的一種。「吹歌」一名的由來，應是因為這種合奏以吹管樂器領奏，而且樂曲大多來源自戲曲或民間歌曲（楊蔭瀏及曹安和1952: 6）[22]。這種合奏以一件或一種樂器領奏，其餘的樂器可以按情況隨意增減，但一般而言，常用的樂器包括在表6.13中（楊蔭瀏及曹安和1952: 7）。音樂結構也有鼓吹樂的特點：重複變奏曲牌或民歌小調聯奏為主。

表6.13：吹歌常用樂器

領奏樂器	其他旋律樂器	打擊樂器
管子、嗩吶	笛、笙、胡琴	雲鑼（十個）、小鐺鑼、小鼓（扁身的）、大鼓、小鈸、大鈸、梆子、鐃

「河北吹歌」是一種以管子領奏的合奏鼓吹樂，主要流行於北京以南的冀中平原一帶的農村（亦即河北省地區內）[23]。當地演奏這種吹歌的組織一般叫「吹歌會」。這種吹歌會相信應有近二百年的歷史，組織中的樂手多是村民，且是業餘性質的，其中不少更以世襲形式流傳。吹歌會多數在村內人家的婚喪喜慶場合演出。演出時由主人家負責他們的膳食。如果應邀到村外去，便要有酬勞了。所以，各村的吹歌會除了提供社區內（一般是農村）的音樂娛樂節目外，也為它們所屬社區的禮儀活動增添氣氛。

吹歌會上所奏的音樂主要來源於當地的戲曲曲牌或民歌小調。演奏時，多以上下答句的形式，即領奏樂器（管或嗩吶）吹奏出上句，然後其他樂器奏出下句。領奏者除了表現個人技術外，還著重模仿戲曲及民歌演唱的腔調，使樂曲生動活潑。音樂每次重複時加快，直到樂曲在熱烈的氣氛下結束。著名的河北吹歌藝人首推已故的管子手楊元亨（1894-1959）。五十年代初，他還應邀到北京中央音樂學院教授管子。具代表性的樂曲有《小放驢》、《放驢》、《小二番》和《朝天子》等。
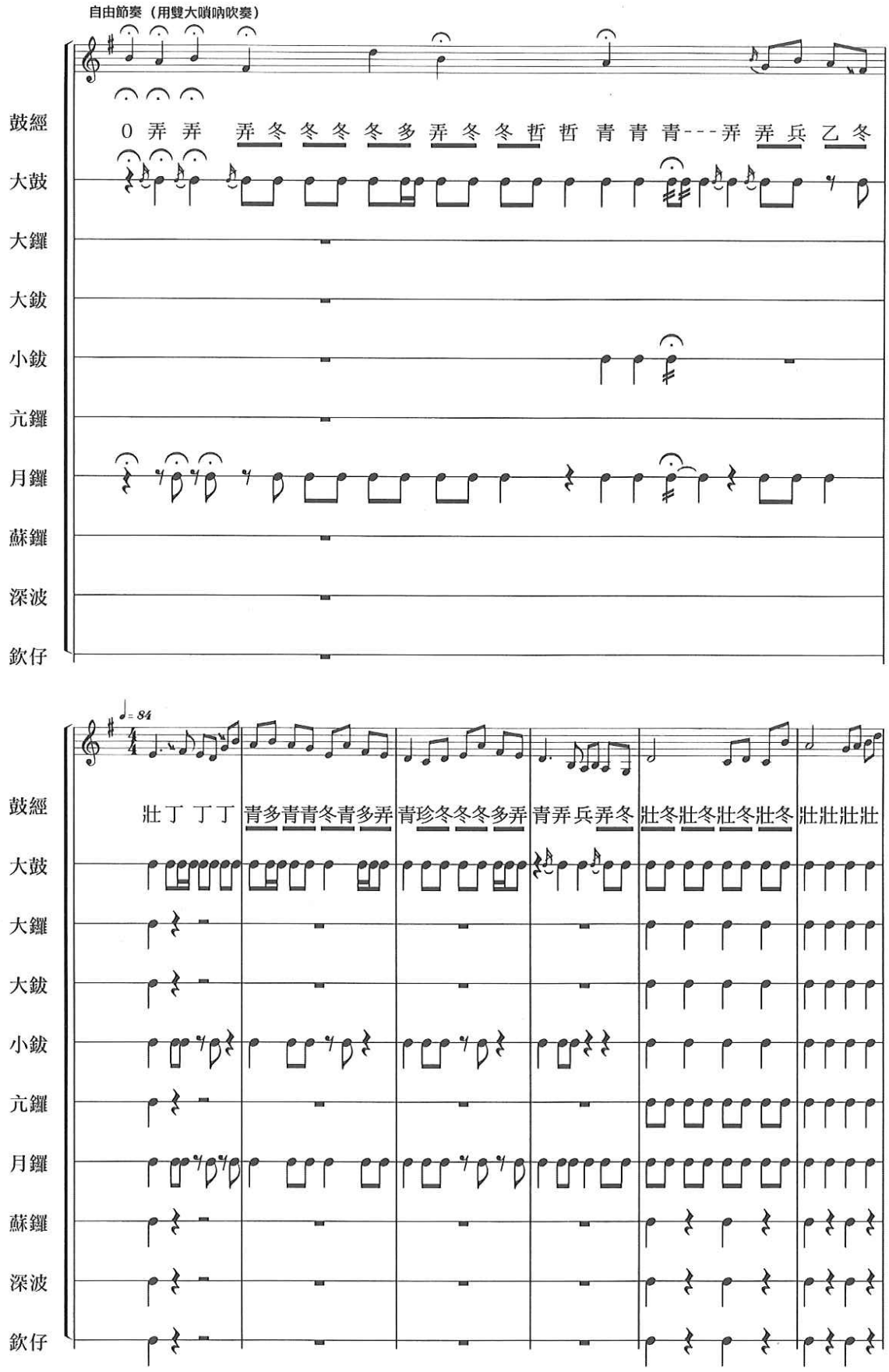
有關河北吹歌樂曲介紹，見本書「吹管樂器及其音樂」一章「管」部份。

---

22 有學者指出，「吹歌」一名，可能是在一九四六年由當地的中共「幹部」提出來的，其後當地演奏這種音樂的組織便稱為「吹歌會」或「吹歌班」。到了五十年代，「吹歌」一詞已頗流行了（Jones 1996: 196）。

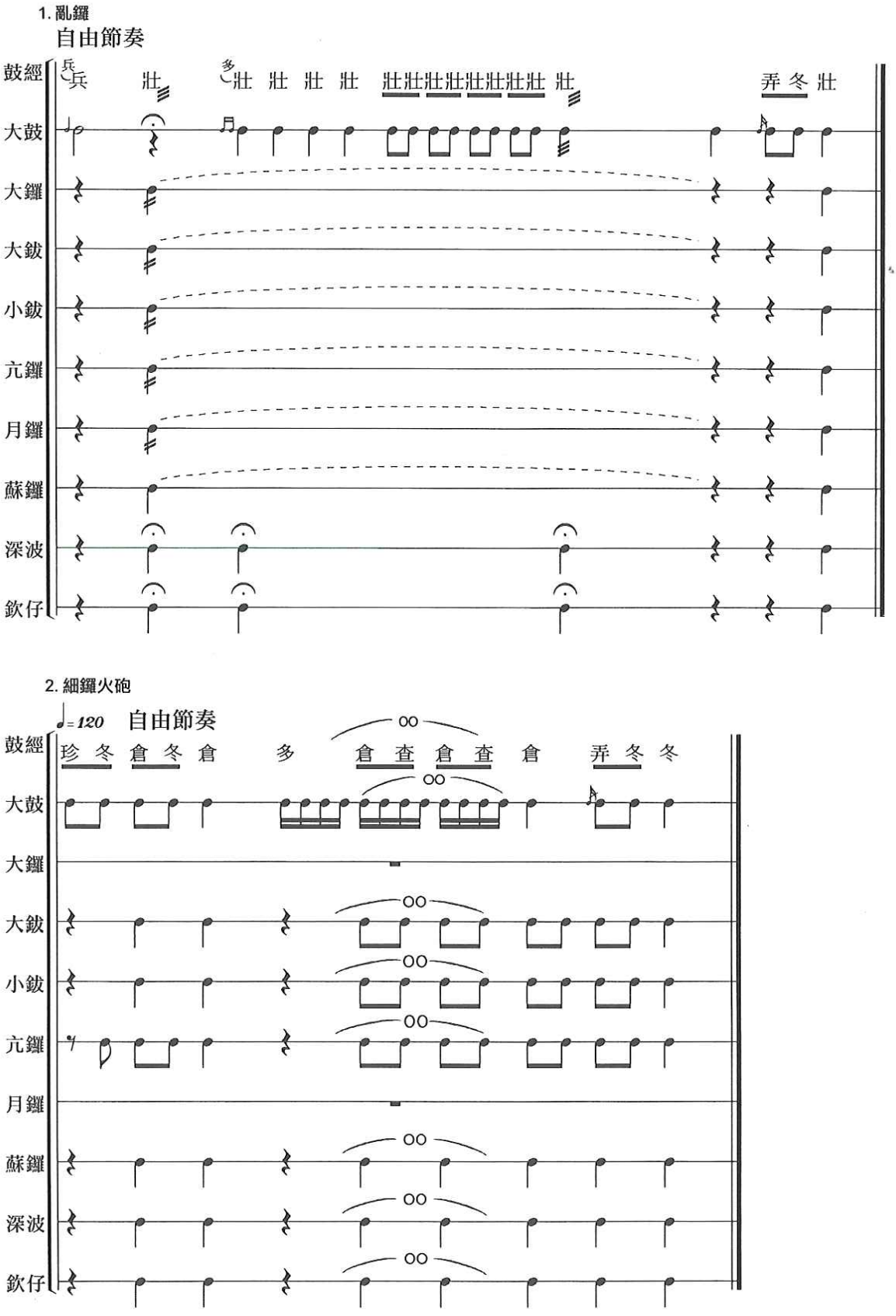
23 河北地區也有以嗩吶領奏的鼓吹樂，如「河北吹鼓樂班」。（高厚永 1981: 134）

例 6.7：潮州大鑼鼓曲《雙咬鵝》前段



例 6.8：潮州大鑼鼓－「亂鑼」及「細鑼火砲」鑼鼓點
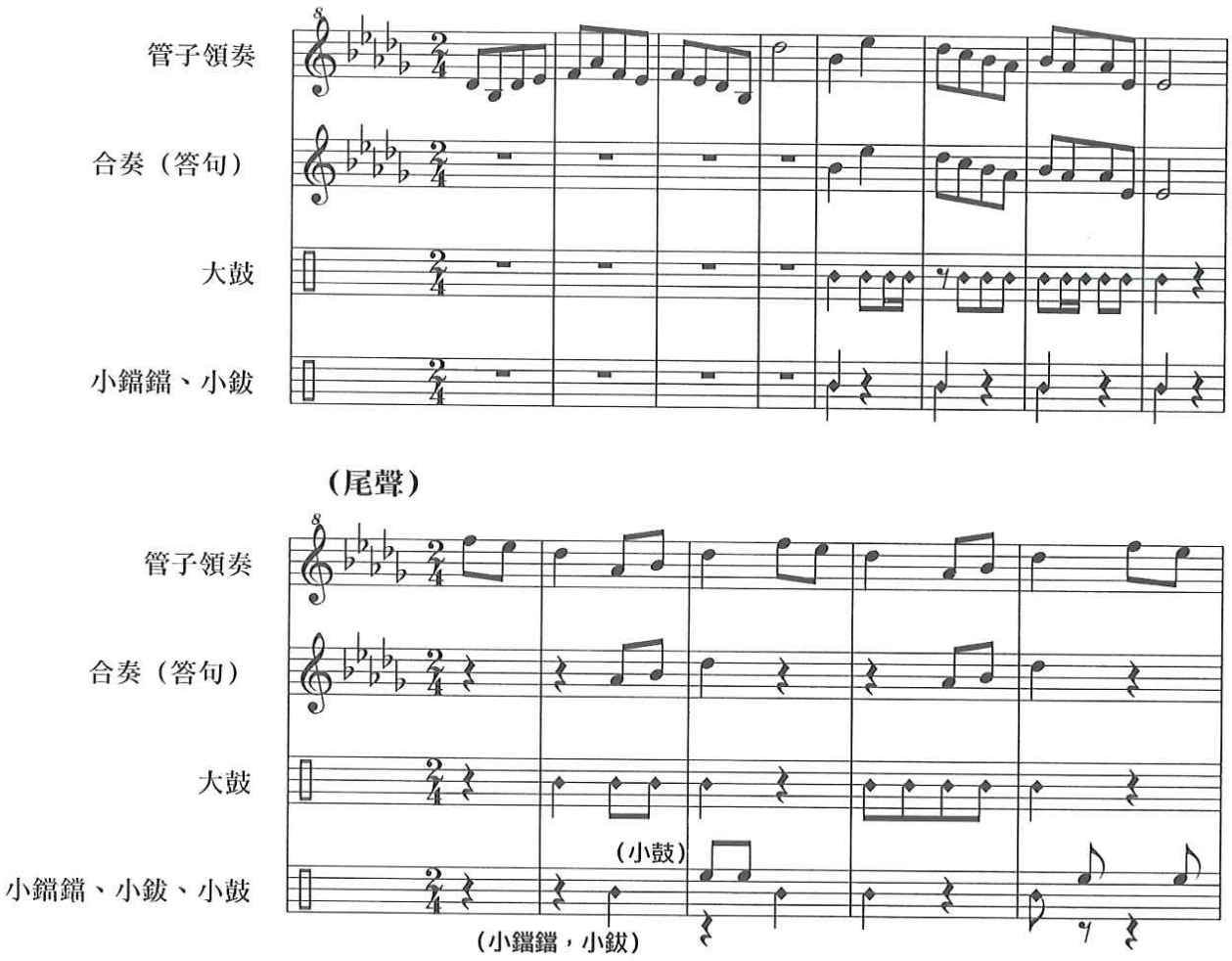
〔樂譜參考陳天國、蘇巧箏、陳鎮錫《潮州大鑼鼓》(1987:23)〕



《小放驢》

此曲的旋律源自河北秧歌舞音樂，表現詼諧風趣的舞姿。演奏時，有六支管子、胡琴、小鐺鐺、大鼓、小鈸等擊樂器[24]。（楊蔭瀏、曹安和 1952: 34） 樂曲重複三次，一次比一次快。（楊蔭瀏、曹安和 1952: 66）樂曲共分六個八小節樂句及一個尾聲。例 6.9 是樂曲前 8 小節和尾聲前 4 小節〔樂譜參考《定縣子位村管樂曲集》中《小放驢》樂譜（楊蔭瀏、曹安和 1952: 65）〕。每個八小節樂句都包含了一個或多個由其中一支管子與其他樂器對答的上下半句對答句式。藝人們稱這種一問一答的形式為「學舌」，這種演奏形式使樂曲顯得活潑和生動，是河北吹歌的一種特色。

例 6.9：《小放驢》前 8 小節和尾聲首 4 小節



本章參考書目見頁 16 。

24 一些河北吹歌樂曲中還會用笙、海笛（即小嗩吶）、笛、十面的雲鑼、梆子等樂器。另《小放驢》亦有一個較長的版本，叫《放驢》，此曲後來經過整理成為管子獨奏曲。（見本書「吹管樂器及其音樂」一章「管」部份。）

第七章 現代民族樂器小型合奏

陳慶恩

前言

「現代民族樂器小型合奏」並不是個學術名詞，它只是在本書範圍內，為了方便解說而訂定的名稱，泛指由二人至二十多人組成的現代民族器樂合奏形式。以下將會論述的演奏形式計有：小型樂隊合奏、重奏、彈撥樂合奏、齊奏、及「新浪潮」作曲家創作的小型合奏。

小型樂隊合奏

二十世紀二、三十年代，任光（1900-41）及聶耳（1912-35）等人編寫的合奏曲，如《彩雲追月》（任光，1925）、《翠湖春曉》（聶耳，1934）等，所用的樂隊比較小型，我們現在聽到這些樂曲的演奏版本，大都是經過改編的，以配合大型樂隊的編制。一些創作於五、六十年代，至今仍廣為流傳的合奏曲，早期所用的樂隊編制，也是比較小型，如《喜洋洋》、《幸福年》（劉明源，1958、1959）、《步步高》(1954)、《紫竹調》（彭修文編曲）、《京調》（顧冠仁編曲，1960)等。這類小型樂隊在樂器的配置上與大型的民族管弦樂隊相若，只是各聲部人數較少；有時某些聲部可能只得一至二人，部份成員還需兼奏多樣樂器，如吹笛子的要兼吹曲笛、梆笛及簫；拉二胡的需兼奏高胡、板胡等。

固然，在演奏這類小型樂隊合奏作品時，大型的合奏團體可以抽掉部份成員以組成小型樂隊；然而，小型樂隊在中國大陸更多是以「文工團」或「歌舞團（或藝術團）的器樂小組」的形式出現。這類小型樂隊富機動性，既可演奏創作或傳統的合奏曲，亦可為器樂獨奏、民歌、戲曲或舞蹈伴奏。

如前所述，很多小型樂隊合奏的曲目已被改編為大型樂隊合奏；大型樂隊的曲目，因應場合的需要[1]，亦有可能被改編為小型樂隊合奏，在保留原有旋律及和聲的情況下，有時同一首樂曲會出現多個改編版本。這種「一曲兩奏」或「一曲多奏」的現象，在中國大陸及香港均極為普遍。

小型樂隊合奏的曲目，其旋律素材無論是源自民間樂曲[2]，抑或是作曲家模擬某種地方風格創作的[3]，其合奏效果與傳統合奏所強調的「支聲複調」[4]相去頗遠。這類作品通常以通俗易懂的旋律，配以簡單的伴奏織體，反而極富「輕音樂」的味道。

重奏

中國傳統音樂術語中沒有「重奏」一詞，內地的學者將「重奏」界定為：「由多個樂器聲部相組合的，並每個聲部均由一人演奏的形式」[5]；依此界說，傳統音樂中的一些合奏形式可歸類為重奏，自一九四九年以來，亦出現了一些新的重奏演奏形式。

1.二重奏

笛子二重奏是一種民間喜慶節日流行的演奏形式，其歷史沿革還有待考證。現存兩首較為流行的傳統笛子二重奏樂曲《頂嘴》及《雙合鳳》，其樂譜均是依據民間樂手的演奏錄音記譜的[6]。

---

1 如國內的「歌舞團」或「藝術團」赴海外演出，其民族器樂小組通常最多只得十多二十人。當然，國內大型的合奏團赴海外演出則作別論。

2 如《喜洋洋》一曲的素材乃來自山西民歌《賣膏藥》及《碾糕面》。

3 如劉錫津創作的小型樂隊合奏曲《絲路駝鈴》，旋律是劉氏原創的，但極富新疆情調。

4 「支聲複調」一詞的定義見本書「傳統器樂合奏」一章「江南絲竹」部份。

5 見《中國民族音樂大系——民族器樂卷》（1989），頁 142-144。

6 見《中國竹曲名曲薈萃》（1994），頁 447-457。

一九四九年以後國內亦出現過一些創作的笛子二重奏樂曲，如《野營路上》(梁欣，1970)及《喜訊傳來樂開懷》(俞遜發)。但這些新創作的笛子二重奏樂曲大多受西洋曲式、織體及對位技法的影響，其重奏效果與《頂嘴》及《雙合鳳》已不盡相同，且新創作的笛子二重奏多附有小樂隊伴奏。

高胡、古箏二重奏《漁舟唱晚》(朱郁之、安波，1952、1954)是一首流傳頗廣的樂曲，此曲乃根據婁樹華(1907-52)創作的同名古箏樂曲(1936)所改編的[7]。高胡與古箏的結合雖然是新創的合奏形式，但此曲卻保留很多傳統絲竹樂的普遍特點。往後，二胡演奏家唐毓斌曾以此形式寫過幾首重奏曲，惜流傳並不廣，重奏效果亦較《漁舟唱晚》稍遜。

2.三重奏

三重奏最具代表性的樂曲是雷雨聲(1932-)根據福建民歌《採茶燈》及雲南民歌《小河淌水》編寫的《春天來了》(1956)，此曲早期以高胡及兩台古箏的演奏形式出現(例7.1)，後來較常見的演奏形式是高胡、揚琴、古箏三重奏。

就樂器的配置而言，這種三重奏的演奏形式帶有西洋古典小提琴奏鳴曲的影子[8]。揚琴與古箏單獨或結合起來模仿西洋鋼琴(或豎琴)的演奏效果，以及高胡炫技性的領奏樂段更是明顯不過。

與《春天來了》同時期的高胡、古箏、揚琴三重奏作品有鄭寶恒的《淮河隨想曲》；近年較成功的例子有吳厚元於七十年代根據傣族民間音樂編成的《孔雀飛舞》。

3.胡登跳及絲弦五重奏

上海音樂學院的胡登跳(1926-)自一九六三年起，發展出一名為「絲弦五重奏」的演奏形式[9]。此重奏形式所用的樂器計為：二胡(或高胡)、琵琶、揚琴、柳琴(或中阮)及古箏。雖說此重奏形式乃建基於傳統的「弦索樂」[10]，但所謂借鑒傳統，其實僅及樂器的選用而已，胡登跳及他的學生所創作的「絲弦五重奏」樂曲，其音樂本身大都向西方室樂傳統靠攏。一九九一年北京人民音樂出版社出版的《胡登跳絲弦五重奏曲選》中，全新創作樂曲與改編曲約各佔一半。其中較著名的作品有《歡樂的夜晚》(1979)(例7.2)，及根據古曲改編的《陽關三疊》(1980)。

4.其他類型的重奏曲

除了以上所臚列的，過去四十多年來，國內實出現過很多不同類型的重奏，但很多演奏形式只是曇花一現，屬實驗性的居多，且缺乏有代表性的作品。

值得一提的是前「中國廣播民族樂團」的音樂總監彭修文(1931-96)曾於六十年代根據古曲《關山月》編寫過一首「民樂八重奏」，此曲用上了一些簡單的和聲，合奏效果頗理想。往後雖然彭氏的作品多屬大型民族樂隊合奏，但在他的一些作品中，仍可找到很多與《關山月》合奏效果雷同的樂段[11]。

---

7 有關此曲的改編過程，見秦詠誠、魏立(編)《中國民族音樂大觀》(1989)，頁741。
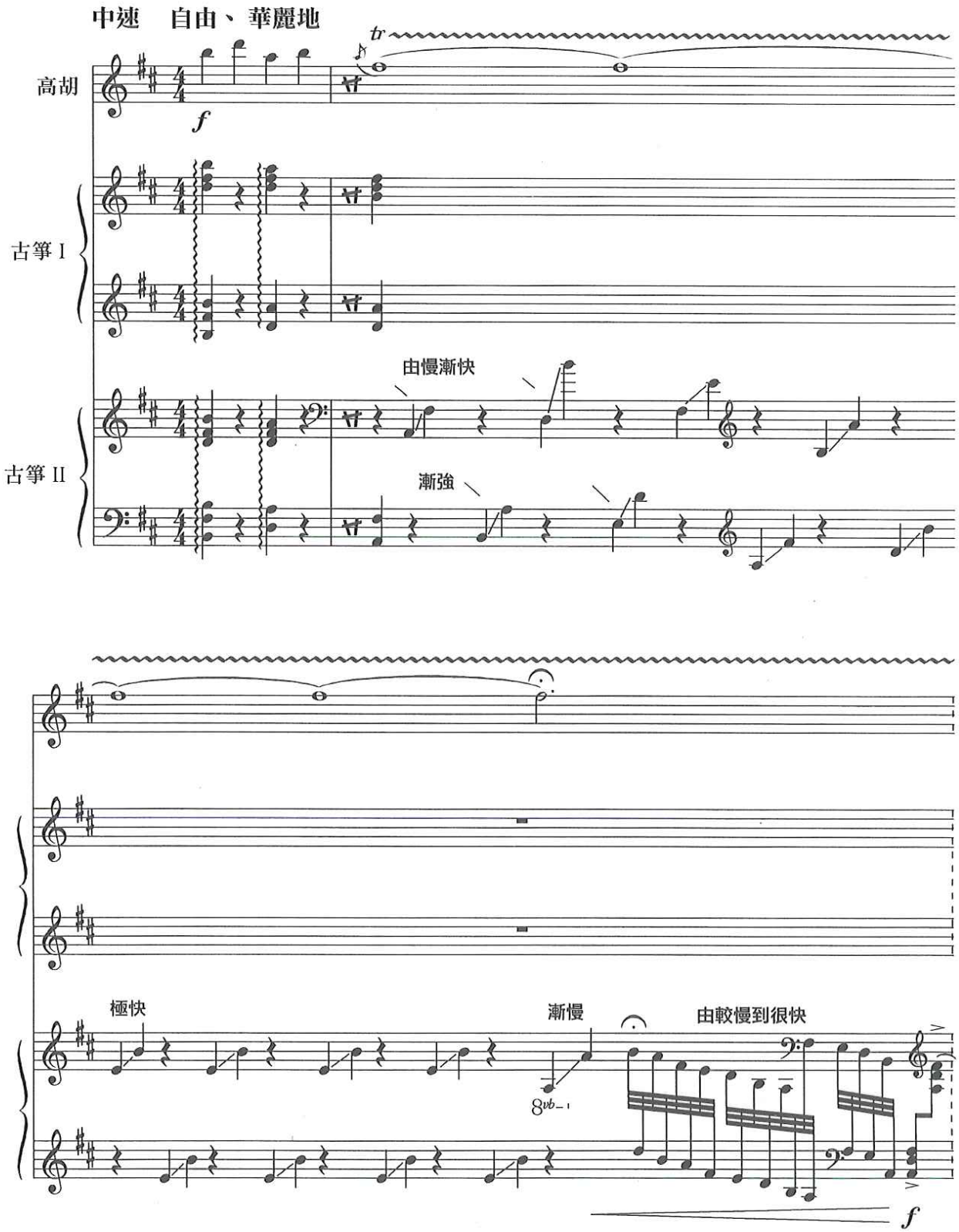
8 歐洲古典時期的小提琴奏鳴曲多數是為小提琴及鋼琴兩件樂器而寫的，鋼琴在此合奏形式中並非單純擔任伴奏，應屬重奏的演奏形式。

9「絲弦五重奏」一詞中，「絲弦」是指該合奏形式所用的樂器均為「弦樂器」，包括「彈弦」(柳琴、琵琶、古箏、中阮)、「擊弦」(揚琴)及「拉弦」(二胡、高胡)。「絲弦」中的「絲」是指此曲種乃借鑒中國民間的「絲竹樂」、「弦索樂」(見註10)，用「弦」不用「絃」是因為以上提及的樂器都用上了現代化的「鋼弦」或「尼龍包鋼弦」，而不是用傳統的「絲絃」。
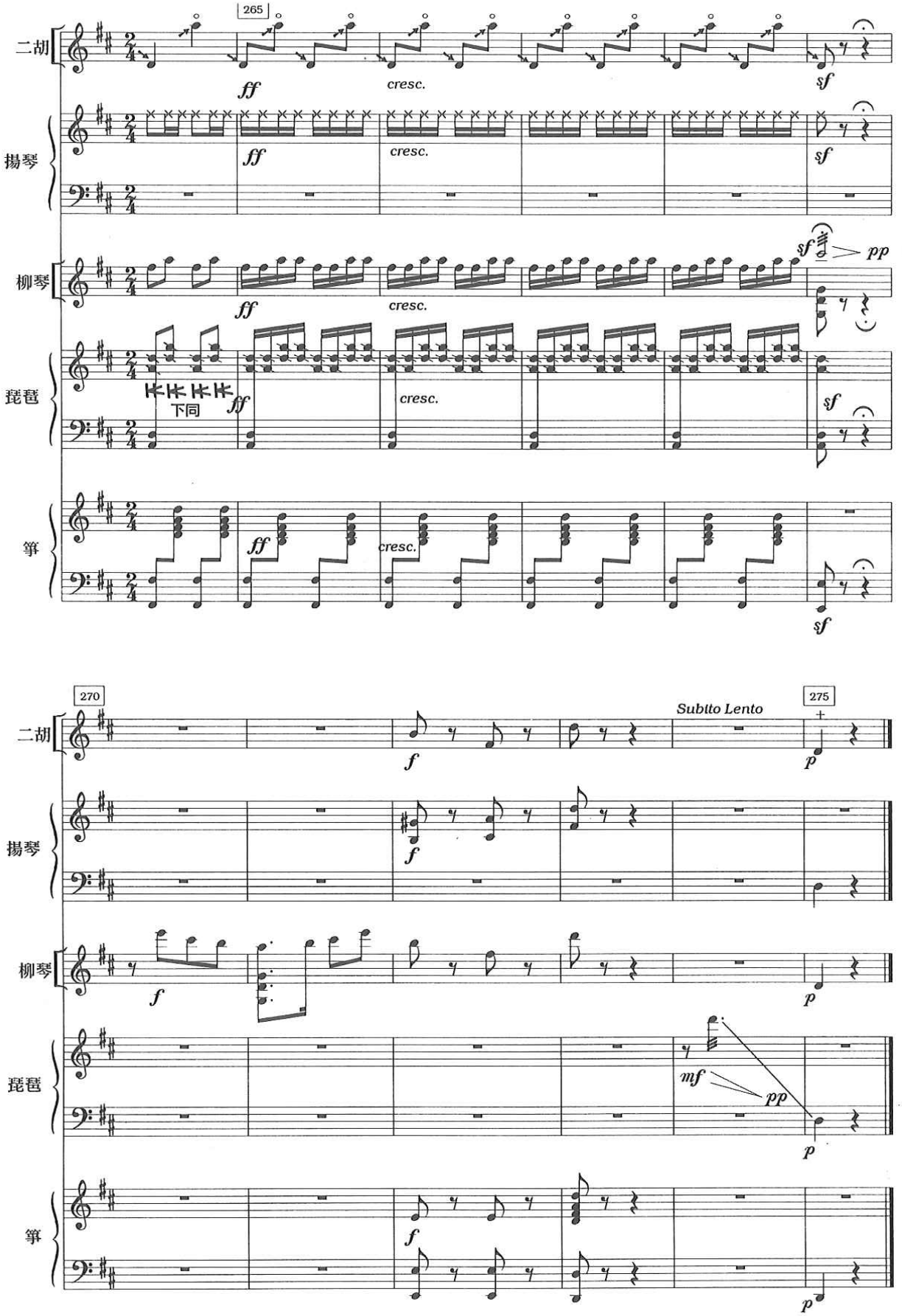
10「弦索樂」的定義見本書「傳統器樂合奏」一章註1。

11 如彭氏改編的《月兒高》、《二泉映月》，其中有很多段落的音響效果與《關山月》很相類。

例 7.1：雷雨聲編曲《春天來了》第 1-2 小節



例 7.2：胡登跳《歡樂的夜晚》第 264-275 小節



彈撥樂合奏

自一九四九年後，內地的民樂工作者除了積極發展現代大型民族管弦樂隊外，還曾將同類樂器組合在一起，組成拉弦樂合奏、彈撥樂合奏、及吹管樂合奏等演奏形式[12]。其中，彈撥樂由於樂器結構上便於應用十二平均律，整體音色也較易統一融合，合奏效果理想，彈撥樂合奏的作品也較多。

彈撥樂合奏所用的樂器為：柳琴、琵琶、揚琴、中阮、大阮、三弦、革胡及低音革胡[13]，間中亦會用上古箏及敲擊樂器，而各聲部的人數並沒有固定的規限，但通常琵琶與中阮的人數會比其他聲部多。

早期的彈撥樂合奏作品有《南疆舞曲》（于慶祝，1955）、《秋收忙》（俞良模）及《三六》（顧冠仁編曲，1962）。一九九二年北京人民音樂出版社出版的《顧冠仁彈撥樂合奏曲選》收錄了顧氏於七十年代末至八十年代末期間創作的七首彈撥樂合奏，當中以《駝鈴響叮噹》（例7.3）一曲流傳最廣。其他較有代表性的樂曲還有「中國廣播民族樂團」的琵琶手張大森（1945- ）創作的《歡樂的邊寨》。

可能由於「彈撥樂合奏」較大型民族管弦樂隊容易獲得理想的合奏效果，香港音樂事務處（前音樂事務統籌處）的「香港青年中樂團」及一些香港業餘中樂團體均有組織「彈撥樂合奏」，並委約國內或移居香港的大陸作曲家譜寫新曲。

二胡齊奏

「齊奏」是指由數個（通常是六個至十二個）某一種樂器的演奏員組成的合奏隊伍（如二胡齊奏用八個二胡，或琵琶齊奏用十個琵琶等）「齊奏」同一個曲調，有時亦可附加小型樂隊作伴奏。

「齊奏」的沿革及歷史是個有趣的研究題目。前蘇聯的音樂學院流行由一大群小提琴學生齊奏一些小提琴獨奏曲（如巴赫《無伴奏小提琴組曲》），中國自五、六十年代起亦出現過一些小提琴齊奏曲[14]，傳統樂器的齊奏曲亦於同時期出現，並以「二胡齊奏」最為流行，其中又以王國潼（1939- ）及李秀淇編寫的二胡齊奏曲最有代表性，著名的曲目有《奔馳在千里草原》（1972）及《喜看麥田千層浪》等。

雖然有一些齊奏曲會有短暫的段落要求齊奏的樂器分成兩個或更多的聲部，進行重奏；但齊奏曲大部份的篇幅是百分百的「純」齊奏，強調「統一」與「整齊」，各成員不得隨意將曲調「加花」裝飾，與中國傳統合奏的理念可謂「南轅北轍」。「強調群體」、「否定個人化」是前蘇聯及過去四十多年中國政權所極力宣傳的信念，「齊奏」這一演奏形式在某程度上，可以看成是這些信念的表徵。

「新浪潮」作曲家與現代民族樂器小型合奏

由八十年代初崛起的一群「新浪潮」作曲家[15]，他們為中國樂器寫的作品，大都採用小型合奏的演奏形式。除了為舊有的合奏形式寫作外[16]，他們更多的作品是用上特別（或者可以說

12 過去曾出現過一些酷似西洋「弦樂四重奏」或「弦樂合奏」的胡琴合奏作品（由高胡、二胡、中胡、革胡、大革胡組成的合奏），但由於合奏效果太「西化」了，缺乏個性，僅屬實驗性質。整組吹管組的合奏與傳統的吹打樂相類，單一類吹管樂器的合奏則有由高、中、低音笙的合奏形式，但曲目並不多。
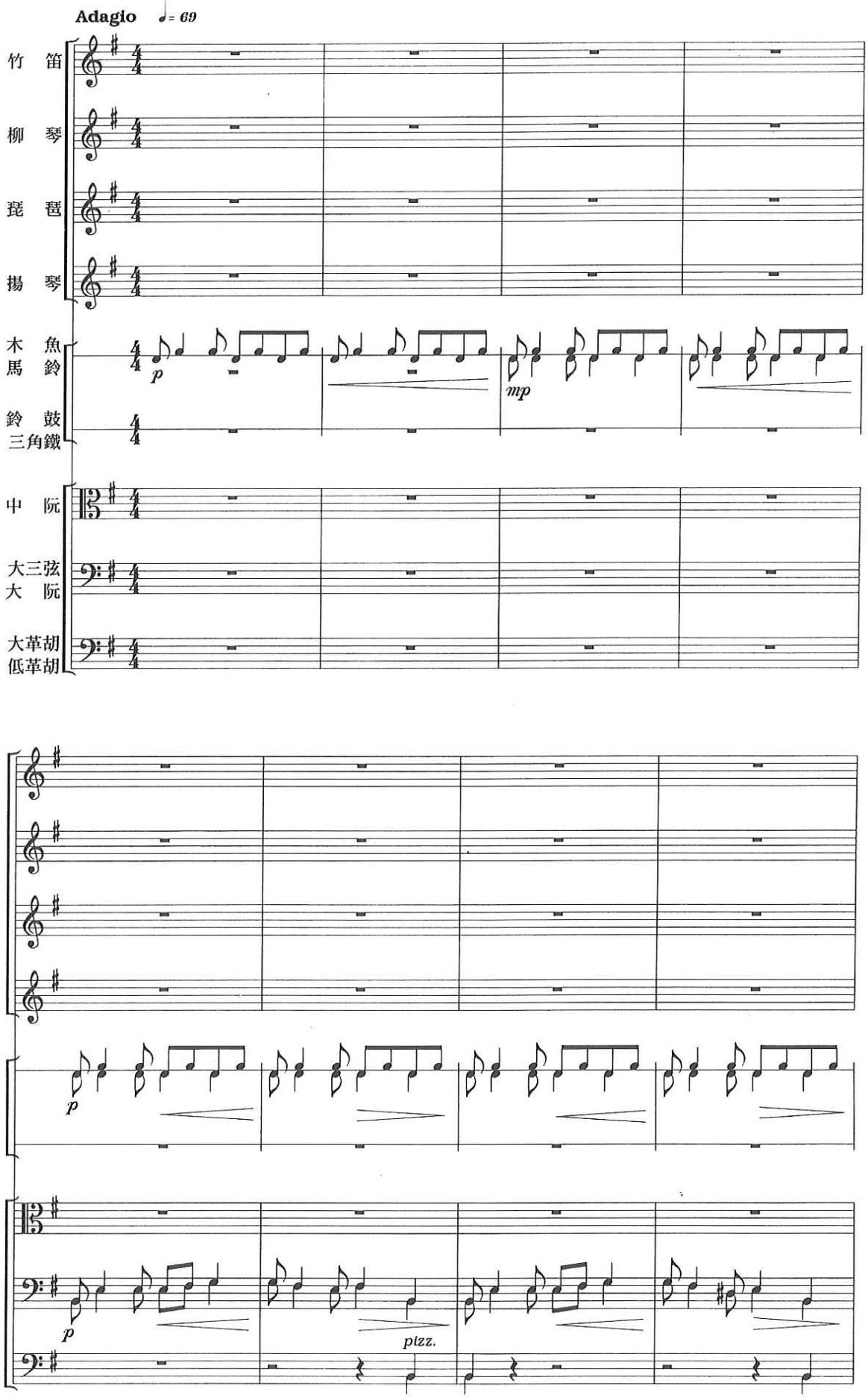
13 革胡及低音革胡可由其他類型的低音拉弦樂器（甚至是西洋的大提琴及低音大提琴）代替。

14 日本的「鈴木小提琴教學法」亦有倡議一大群學生齊奏一些獨奏曲，但相信與中國的齊奏演奏形式關係不大。

15 有關「新浪潮」作曲家的定義，見「器樂概說」一章註5。

16 如譚盾的彈撥樂合奏《金木水火土》。

例 7.3：顧冠仁《駝鈴響叮噹》第 1-8 小節



是「前所未有」）的樂器組合[17]。同時，為了獲得新穎的音響效果，「新浪潮」作曲家更刻意發掘中國樂器的新演奏技巧[18]。香港作曲家自七十年代末期起，亦有開展相類的創作嘗試。

其實，這種「刻意求新」的創作信念亦源自西方[19]。由於演奏這些作品的難度較高，嶄新的音響效果一時亦不易為聽眾（甚至演奏者）接受，很多作品在首演後，便束諸高閣，無人問津。另一方面，國內及海外近年亦出現了一些專門推動及演奏這類新音樂的團體，如以笛子手張維良（1957- ）為首的「華夏室內樂團」及紐約的"Music from China"（長風合奏團）。這些現象，在二十世紀西方音樂中，亦是極為普遍常見的。

無論是這些「標奇立異」的作品，抑或是前文談到的各種演奏形式，要逐一評功定過，並非本文的意旨，且觀乎各類演奏形式的短短發展歷史，要作任何定論亦未免言之尚早。某一作品或演奏形式雖即時未獲觀眾或演奏者的「青睞」——暫且勿論其創作理念——其真正的藝術地位應留待時間去評定。



人物圖 7.1：顧冠仁

17因為很多時某個樂器組合是為某一首作品所追求的特別音色效果而設計的，作品完成後，作曲家很少會重複同樣的演奏形式，好像譚盾為五個鼓手（演奏十一面不同形制的鼓）寫的《鼓詩》（1984）、周龍的《空谷流水》（為笛子、管子、箏及打擊樂而作）等。何訓田為七位演奏者而作的《天籟》（1986）更用上了作曲家自製的樂器。

18所謂「新演奏技巧」是指「非傳統」或「新創」的演奏技巧，著意是發掘一些嶄新的音色或音響效果。

19發掘樂器（及人聲）的「非常規」演奏技巧是二十世紀西方音樂一個很重要的範疇，而二次大戰後，歐美作曲家的器樂作品亦以「非常規」的小型器樂合奏為主。

第八章 民族管弦樂

白得雲

民族管弦樂和傳統器樂合奏

民族管弦樂曲是在二十世紀才漸漸發展而成的大型合奏樂種，它的出現與現代中國民族管弦樂團的建立和發展有著密切的關係[1]。大家也許會問，民族管弦樂團和傳統的器樂合奏有甚麼區別呢？簡單來說，現代民族管弦樂團與傳統的器樂合奏有不少明顯的分別。形成這些分別的原因很多，其中如現代國家觀念的形成、經濟和社會結構的現代化和都市化、音樂廳演奏傳統的形成、演奏和創作與專業學院訓練的掛鈎、外來文化的衝擊等幾個因素，對現代中國器樂合奏形式的變遷都帶來了深遠的影響。

從樂器的組合來看，早期的民族管弦樂團是在傳統器樂合奏的基礎上發展起來的；後期民族樂團的編制，則參考了西方管弦樂團和東歐民族樂隊的聲部結構原則，又採用了大量的改良樂器和少量的西方樂器。在音樂素材方面（如旋律、曲式、節奏、樂律等），民族管弦樂曲與傳統的器樂曲有著一定的承傳關係，但也吸收了不少外來的音樂元素（如西方的功能和聲、複調、曲式等）。在演奏和創作習慣上，民族管弦樂減除了很多傳統合奏裡面即興的成份，用譜習慣及記譜觀點也參考了西方音樂的習慣。我們也可以看到，民族樂團的演奏場合和經濟運作模式以城市的音樂廳演奏傳統為中心，不再與傳統的節日、宗教活動和民間禮儀掛鈎。另外，作曲家、演奏者和聽眾三者之間的角色分明；在美學要求上，他們分別以創造、演繹和欣賞一件藝術品為中心。由此可見，現代民族管弦樂既不「民間」、也不「傳統」[2]，它是在現代化和都市化的社會環境下產生的一種演奏模式。

「泛中國」的音樂文化

「民族管弦樂團／民族樂隊」一詞是國內的慣用語；在香港我們一般把這種新型的合奏稱為「中樂團」，台灣地區多用「國樂團」一詞，新加坡等海外華人社區則多用「華樂團」一詞。從各地採用不同稱謂的情況來看，「民族管弦樂」的發展體現了一種「泛中國」文化概念的形成，打破了「地方風格」在區分中國傳統音樂種類中的重要作用，形成了一種跨地域、全國性的樂種。為什麼建立一種全國性的音樂文化是那麼重要呢？這個問題的其中一個答案，在於中國現代史上從帝制走向共和的歷程中，「民族／國家」這概念佔有一個非常重要的位置；在尋求和認同一個共同的「民族／國家」的過程中，人們需要建立一種「同根共性」的文化價值，藉以鞏固一個建基於現代「民族／國家」觀念上的單一社群。現代民族管弦樂的發展，很大程度上是嘗試建立一種「泛中國」和「同根共性」的音樂文化。這也就說明，為什麼三十年代和五十年代的中國政府，同樣地選擇了首先在廣播電台成立專業的民族樂團。因為電台的廣播面向全國，它播放的音樂，必須能夠體現一個單一的國家社群裡面共同的文化觀念。

城市發展和外國文化的影響

從現代民族管弦樂的發展歷史過程中，我們可以看到近代城市發展和外國文化衝擊的重要影響。一九一九年「五四運動」前後，中國各地（特別是沿海的主要城市）相繼成立了一批業

---

1 「民族管弦樂」一詞是五十年代中以後在國內開始使用的名詞，一九四九年以前多用「國樂」一詞。採用「民族」一詞，顯然受到毛澤東提出要建立一種「民族的、科學的、大眾的文化」的影響（見毛澤東「新民主主義論」，《毛澤東選集，第二卷》（北京：人民出版社，1991），頁707）。有關「國樂」、「民族管弦樂」等用詞的討論，參看余少華「中國大型器樂合奏」，載於余少華編《中國民族管弦樂的方向與展望：中樂發展國際研討會論文集》（香港：香港臨時市政局，1997），vii-xviii；李岩「論國樂改進觀念的思考」，載於劉靖之、吳韻伯編《中國新音樂史論文集：國樂思想》（香港：香港大學亞洲研究中心，1994），頁43-96。

2 余少華認為「民族管弦樂」不是一種民間或傳統的音樂，把這種音樂翻譯為“Chinese folk music”或“Chinese traditional music”是不確切的（余少華「中國大型器樂合奏」，vii）。

餘的音樂社團。它們建團的目標很不一致：有些以發揚「古樂」、傳習古琴為宗旨，有些以演奏地方絲竹音樂為主，也有一些以探索一種新的「改良國樂」為目的。這些音樂社團在組織和演奏場合上與傳統的民間器樂合奏很不一樣；它們的成員大多是城市中的小知識份子，其中有學生、教員、各類商業店鋪的店員和文員、也有各級政府機關的中、下層人員。他們當中有一部份往後成為專業的音樂人才，一部份則致力提高「國樂」在社會上的地位；可以說，是這一些成員給大型器樂合奏的改革帶來了新的動力。音樂上，他們一方面在尋求一種以城市為中心、跨地域的「改良國樂」，另一方面又承受著西方音樂文化（包括古典和流行的）的啟發和衝擊。

在這樣的情況下，一些音樂社團開始探索建立一種新的大型合奏組合，其中如一九二〇年鄭覲文在上海創辦的「大同樂會」、譚小麟在一九三三年成立的「滬江國樂社」、一九三五年在南京成立的「中央廣播電台音樂組國樂隊」、一九四一年由原「大同樂會」成員衛仲樂等組成的「中國管弦樂隊」、福建音專在一九四四年組成的國樂隊等，都先後改編或創作了給新型國樂團演奏的樂曲。在編制上這些樂團都是以南方的絲竹樂隊為基礎，到「中央廣播電台國樂隊」建團後，加入了北方的吹打樂器，形成了配器上「南北合流」的特點。一九三七年抗日戰爭期間，該團遷往陪都重慶，而且進行了一系列的改革，其中包括設立專職的指揮和作曲、採用譜架和扇面形（如西方管弦樂團）的座位排列、實行視譜演奏、採用改良樂器等。這些改革奠定了日後新式大型合奏的發展基礎[3]。

專業化和政府的全面介入

五十年代開始，現代中國民族管弦樂團迅速發展，這個時期最重要的特點是政府的支援增多和在創作、演奏、訓練三方面的專業化。一九五三年共和國展開第一個五年計劃前後，一批大型的民族樂隊相繼成立，其中主要的有上海民族樂團（1952；原為上海樂團下屬的民樂隊，1957年擴大為獨立的民樂團）、中央歌舞團民族樂隊（1952）、中央廣播民族管弦樂團（1953；1980年後改稱中國廣播民族樂團）、中國電影樂團民族管弦樂隊（1956）、上海電影樂團民族管弦樂隊（1956）、前衛歌舞團民族樂隊（1956）、中央民族樂團（1960）等。這些樂團在編制上都以三、四十年代的國樂隊為基礎，其中部份樂團（例如前衛歌舞團民族樂隊）則加強了吹打樂器的聲部[4]。總括來說，五十年代以後現代民族管弦樂團的發展有四個主要的特點：

（一）編制上，拉、彈、吹、打四個聲部成為定制，但每個聲部中各種樂器的組合比例則至今未有定案；每個聲部中的同類型樂器又組成了高、中、低音的聲部排列；

（二）樂器改革成為主要的工作目標，並且得到演奏家們的積極參與；改良的工作有的是在原有樂器的基礎上進行（如二胡），有的是發展新品種的樂器（如中阮）；主要的工作方向有擴闊樂器的音域、增強音量、改良音質、增加中低音聲部的樂器等[5]；

（三）在政府的支援下，創作、演奏和訓練三方面的工作都由專業的人員和機關單位負責；以高等音樂院校為中心的專業培訓系統逐步發展完成，系統化的教材陸續出現；

（四）五十年代初期，樂曲的創作很多時是由擔任演奏和指揮的兼任，其後專職的作曲家逐漸增多；作曲家們在創作上的風格非常多樣，樂曲的內容很多時以當代的社會風貌為題材；如何把西方古典交響樂的結構原則融合到民族樂團的創作中，成為作曲家和演奏家們的一個重要議題。

---

3 有關該團在重慶時期所進行的改革，參閱高子銘《現代國樂》（台北：正中書局，1959）。

4 有關一九四九年以後民族管弦樂團在中國的發展，參看高厚永「回顧與展望—爭論與探索發展了二十世紀的國樂」，載於劉靖之、吳韻伯編《中國新音樂史論集：國樂思想》（香港：香港大學亞洲研究中心，1994），頁3-16；孫克丘、林友仁、應有勤、夏飛雲「我國民族管弦樂隊結構體制的形成和沿革」，載於《中央音樂學院學報》1982/1：10-17；梁茂春「論民族樂隊交響化—為香港中樂團主辦的研討會而作」，載於余少華編《中國民族管弦樂的方向與展望：中樂發展國際研討會論文集》，頁6-13。

5 有關樂器改革的情況，參看趙砚臣「建國以來樂器改革綜述」，載於劉靖之、吳韻伯編《中國新音樂史論集：國樂思想》，頁287-313。

從行政和經濟運作模式的角度來看，五十年代以後在國內成立的現代民族管弦樂團和西方的管弦樂團很不一樣。國內的民族管弦樂團一般都沒有組織定期、樂季形式的公眾音樂會。行政上主要的民族樂團由國務院轄下的各部委(如文化部、廣播電視部)、解放軍各兵種和部隊的政治部(如海軍、濟南軍區)、和各省、市的文化宣傳單位領導。在組織編制上，除了少數由文化部直接管理的樂團（如中央民族樂團），大部份的民族樂團都和其他文藝表演單位（如曲藝團）混合一起，組成了歌舞團和文工團等單位，這種運作模式很明顯是受到了前蘇聯文藝表演制度的影響。民族樂團的演奏場合雖然以音樂廳為主，但也有到工廠和農村等地方作宣傳表演，而且經常和其他演藝形式混合表演(如舞蹈、歌唱等)。到了七十年代末期，中國政府開始推行經濟改革，對文藝團體的資助大為減少，民族樂團的發展面對著很大的困難。如何走出蘇聯模式的文藝表演制度，步向漸漸以市場經濟為主的社會環境，是國內的民族管弦樂團今後必須面對的挑戰。

演奏場合和經濟運作模式與西方管弦樂團相近、以組織定期、樂季形式的公眾音樂會為主要活動的現代民族管弦樂團，是六、七十年代開始在香港、台灣和新加坡等地發展起來的。這幾個地區的主要民族樂團有新加坡華樂團（1968；原稱「人民協會華樂團」，1992年易名）、香港中樂團（1977）、台北市立國樂團（1979）、國立台灣藝術專科學校實驗國樂團（1984）、和高雄市實驗國樂團（1989）。上述的大型專業民族樂團，雖然都得到當地政府在財政和組織上的大力支援，但是在組成這些專業團體以前，這幾個地區已經成立了很多業餘的民族樂團。雖然這三個地區對所謂「泛中國」的概念必定有不同的理解，這些業餘樂團在一定的程度上慢慢的建立起一個合適的公共社會環境，讓人們認同和接受一種「跨地域」和「泛中國」模式的大型合奏樂種。

曲目的發展

五十年代以前，現代民族樂團的發展尚在起步階段，為現代民族樂團而創作的作品，現今已經很難找到；這些作品不但數量有限，而且他們的創作很多時是帶有實驗性的，我們現在聽到的早期作品(例如聶耳的《翠湖春曉》)，差不多都是近年給重新編配的。



人物圖8.1：彭修文

民族管弦樂曲的創作，主要是隨著五十年代以來大型民族樂團的建立而發展開來的。喬建中在總結五十到八十年代間國內的民族管弦樂曲創作時，認為創作的歷史可以分成四個階段[6]。從一九四九年到一九六一年舉行「全國民族樂隊座談會」期間的第一階段，專業的現代民族管弦樂團初步建立，較為突出的大型合奏作品有彭修文改編的《將軍令》、《月兒高》、《瑤族舞曲》、《翻身的日子》，馬聖龍等的《東海漁歌》，劉洙的中胡協奏曲《蘇武》，王石路的《漁家組曲》，劉明源的《喜洋洋》，顧冠仁改編的《京調》、《三六》等。

這個時期的作品，「曲體結構以單樂章為主，段落間的對比不大，形象、情緒較為單一，以主調寫法為主，音調素材多直接取材於地方戲曲、民歌和民間器樂作品。」[7]從創作的方式來看，全新創作的民族管弦樂曲為數不多，改編和移植其他音調素材是常用的創作手法。改編的

6 喬建中「民族樂隊作品創作四十年」，載於《人民音樂》1997年第1期：4-10。
7 喬建中「民族樂隊作品創作四十年」，頁4。

素材主要有四類：（一）傳統器樂獨奏曲和合奏曲；（二）曲牌、民歌等傳統民間音調；（三）國外歌曲和少數民族的音樂作品；（四）原為西方管弦樂團而創作的作品[8]。

一九六一年到一九七九年在成都召開「全國器樂創作座談會」期間的第二階段，中間經歷了「文化大革命」，民族管弦樂的創作受到一定的影響。「文革」前較突出的合奏作品有趙行如等的《旭日東升》和《水庫凱歌》。「文革」後期突出的作品有天津歌舞團創作的《大寨紅花遍地開》和彭修文、蔡惠泉的《豐收鑼鼓》等。這個時期的作品，在音樂結構和素材的運用上，繼承了第一階段作品的創作經驗，而且在配器的技巧上，顯得更為成熟。



人物圖 8.2：劉文金

八十年代初，民族樂團的發展面對著不少困難，但成都會議後，民族管弦樂曲的創作反而出現了一個繁榮的局面，更多的專業作曲家參加了創作民族管弦樂曲，多樂章的大型作品也漸形重要。隨著演奏技巧的提高和培訓的專業化，協奏曲成為最受注目的曲種，一些不常用作獨奏的樂器（如中阮），也都湧現了一批大型協奏作品。一九八三年，中國音樂家協會在江蘇無錫舉辦了「全國第三次音樂作品（民族器樂）評獎」和「民族器樂創作座談會」，從近千作品中，選取了兩百多部民族管弦樂曲參加評獎。這個階段的重要作品有劉文金的二胡協奏曲《長城隨想》，李煥之的箏協奏曲《汨羅江幻想曲》，彭修文的《流水操》、《秦・兵馬俑》、二胡協奏曲《不屈的蘇武》，劉星的中阮協奏曲《雲南回憶》，李民雄的鼓樂合奏《龍騰虎躍》，顧冠仁的《春天》組曲、琵琶協奏曲《花木蘭》，朱舟、俞抒等的《蜀宮夜宴》，朱曉谷、張曉峰的二胡協奏曲《新婚別》，吳厚元的二胡協奏曲《紅梅隨想曲》，何占豪的二胡協奏曲《莫愁女》等。梁茂春認為作曲家在創作這批作品時，能夠「更加深入地挖掘民族樂隊自身的特殊色彩，重視民族樂隊自身的規律，使民族樂隊作品在形態上更加多樣化，更加與西洋管弦樂隊不同。」[9]



人物圖 8.3：林樂培

八十年代初國內民族管弦樂創作的另一特點，是引進西方現代音樂的創作概念和手法。在國內，這些創作被稱為「新潮民樂」，喬建中認為，這些作品是八十年代期間，中國作曲家嘗試融合二十世紀西方現代創作技巧和中國音樂文化的一個組成部份[10]。何訓田的《達勃河隨想曲》，是開創這個新階段的第一首重要作品，其他較為突出的「新潮」民族管弦樂曲還有譚盾的《為拉弦樂器而作的組曲》、《西北組曲》，瞿小松的管樂協奏曲《神曲》，金湘的《塔克拉馬干掠影》，閻惠昌的《水之聲》，郭文景的笛子協奏曲《愁空山》，李濱揚的管子協奏曲《山神》等。

七十年代後期，大型的專業民族樂團在香港、台灣和新加坡等地迅速發展起來，這些樂團經常委約不同地區的作曲家創作新的作品。以香港中樂團為例，從一九七七到一九九七年的二十年間，由該團委約創作、改編的新作品就有一千多首，大家較為熟悉的有吳大江改編的高胡協奏曲《梁山伯

8 包括中國作曲家創作的管弦樂曲（例如彭修文改編了劉鐵山、芳沅的《瑤族舞曲》）和少部份西方的管弦樂作品（如彭修文改編了比才 Georges Bizet 的《卡門組曲》）。

9 梁茂春「論民族樂隊交響化—為香港中樂團主辦的研討會而作」，頁 10。

10「民族樂隊作品創作四十年」，頁 8。

與祝英台》，關迺忠的《拉薩行》，林樂培的《秋決》、《昆蟲世界》等，其中林樂培幾首七十年代後期的作品，運用不少西方現代音樂的創作技法，比國內的「新潮」作曲家來得更早[11]。

音樂風格

前文說到，早期的民族管弦樂團是在傳統器樂合奏的基礎上發展起來的，因此，傳統器樂合奏曲的音樂風格對早期的民族管弦樂曲有著一定的影響。以《春江花月夜》為例，該曲在二十年代由上海大同樂會根據琵琶傳統古曲《夕陽簫鼓》改編為合奏，其後相繼出現了多個改編版本。例8.1為第一段「江樓鐘鼓」的結尾部份（秦鵬章、羅忠鎔編配），樂曲的織體明顯帶有傳統江南絲竹支聲齊奏的特點，當然，改編版本在演奏時減去了傳統合奏裡面即興加花的演奏習慣。這個特點在不少早期的民族管弦樂曲裡面都可以找到。

五十年代以後，拉、彈、吹、打四個聲部成為民族管弦樂團編制上的定制，作曲家們也開始探索不同樂器組合在音色上的對比。例8.2是《瑤族舞曲》（彭修文改編）的第一部份，主題旋律在拉弦組出現後（29-32小節），由吹管組再次奏出（33小節），這時彈撥樂組奏出一個副旋律，形成一個樂器音色對比強烈的樂段。彈撥樂的副旋律在原來的管弦樂版本(劉鐵山、茅沅曲)是由木管樂組奏出，彭修文在改編的時候沒有生搬硬套原來的管弦樂配器，而且發揮了民族管弦樂隊的獨特音色。當然，結合音域相近的樂器，也是一種常見的配器手法。例8.3是彭修文一首較後期的作品《不屈的蘇武》第三樂章「執節榮歸」的片段（80-84小節）。主旋律在高音聲部出現（笛、高胡等），揚琴、低音樂器組（三弦、大阮、馬頭琴）、笙和琵琶等彈撥樂器分別形成了三組不同的伴奏音型，高潮的樂段（84小節）再加上嗩吶、管和打擊樂，使整個樂段展現一種豐富的管弦樂色彩。從樂隊編制和樂曲的織體、結構等方面來看，《不屈的蘇武》等八十年代以來的民族管弦樂作品，已經向「交響化」／「交響性」這個方向靠近了一大步[12]。

民族管弦樂吸收了不少西方的音樂元素,早期的作品已經採用了西方音樂的功能和聲、複調、曲式、旋律發展手法、管弦樂團的配器原則等技法，而這種生搬硬套也的確「產生了一些不盡人意的大型民族樂隊作品。」如何融合中國傳統的和外來的音樂元素，就成了作曲家們的一個重要課題。舉例來說，怎樣把西方的功能和聲與中國的旋律結合起來，就是個經常引起爭論的問題。再以《瑤族舞曲》為例，全曲的結束樂句是一個羽調式的旋律（例8.4a），劉鐵山、茅沅原來的管弦樂版本，把這個旋律結束在一個C音（結束音）的小三和弦上，但是樂曲所採用的和聲進行，並非傳統C小調的，也用了一個四度結構的和弦（例8.4b）。彭修文的民族管弦樂改編版本，調號改了，但樂曲的結尾同樣是一個在結束音（D音）的小三和弦，他用了兩個帶有五聲音階特點的七和弦A、C、D、F和G、A、C、E（例8.4c），加強了原來羽調式旋律的色彩。可見在運用和聲時，也不是每個作品都會生搬硬套西方音樂的法則。
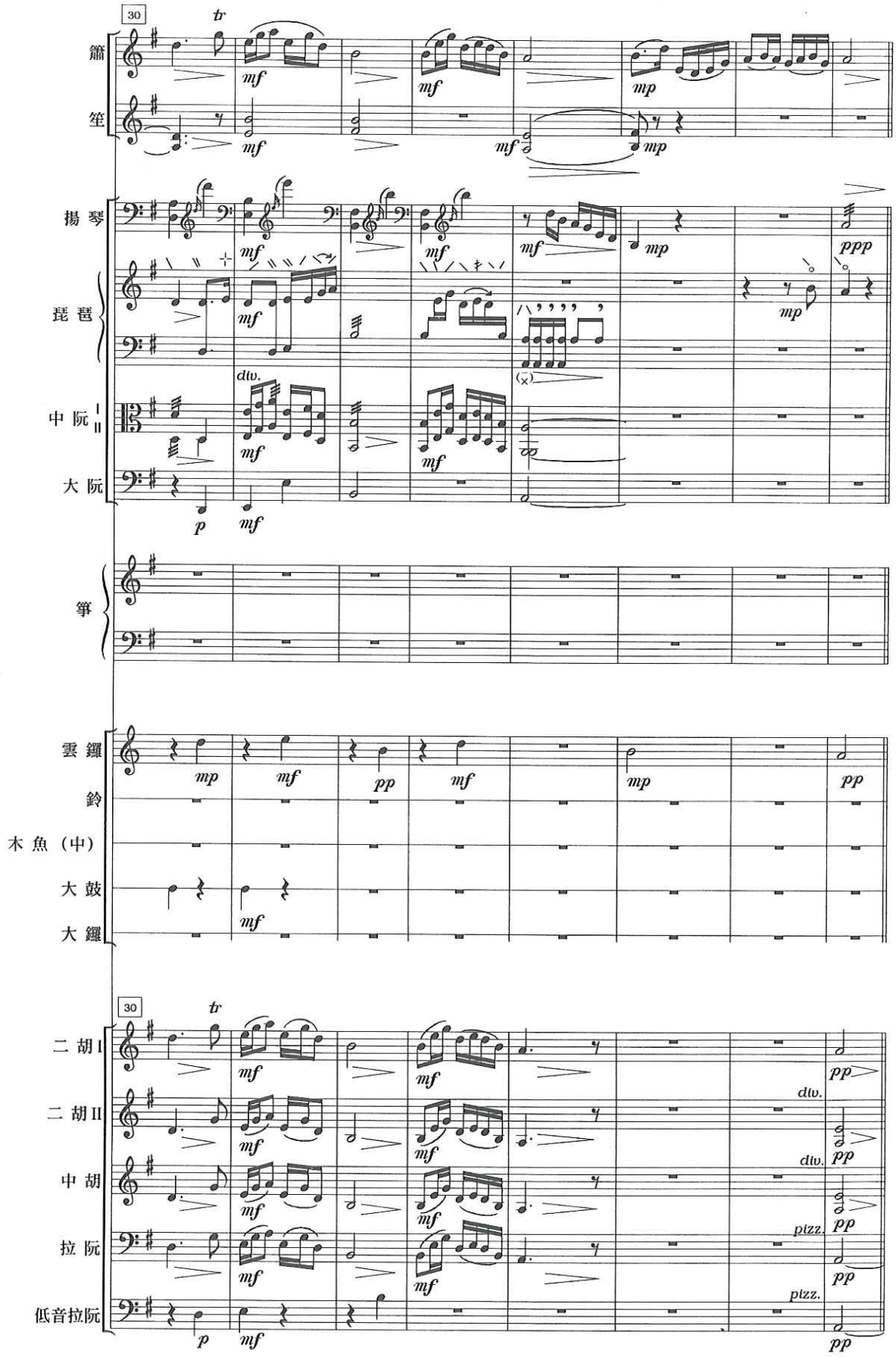
七、八十年代以後的一部份民族管弦樂創作，引進了西方現代音樂的創作觀念和技法。以林樂培的《昆蟲世界》為例，第一樂章「勤蜂嗡嗡」裡面，就放棄了傳統的旋律概念，採用了音群（tone cluster）等手法（例8.5），樂曲的風格明顯地看到利格第（György Ligeti）、班特維斯基（Krzysztof Penderecki）等現代派作曲家的影響。不少人批評這類作品背離了傳統中國音樂的風格，但從另外一個角度來看，民族管弦樂既然是現代化的社會環境下產生的一種演奏模式，在創作上用到現代音樂的技巧，也許就是一種自然不過的發展了。
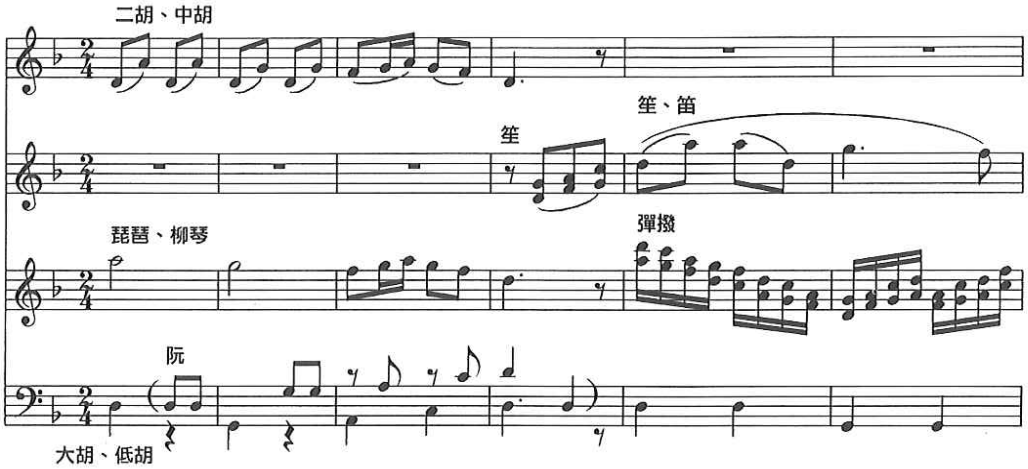
---

11 有關林樂培作品的介紹，參看林樂培「《秋決》及《昆蟲世界》如何以『洋為中用』，為香港中樂團奠下『現代交響化』的基礎」，載於余少華編《中國民族管弦樂的方向與展望：中樂發展國際研討會論文集》，頁48-62。

12 有關「交響化」、「交響性」的討論，參看余少華編《中國民族管弦樂的方向與展望：中樂發展國際研討會論文集》，頁14-41。
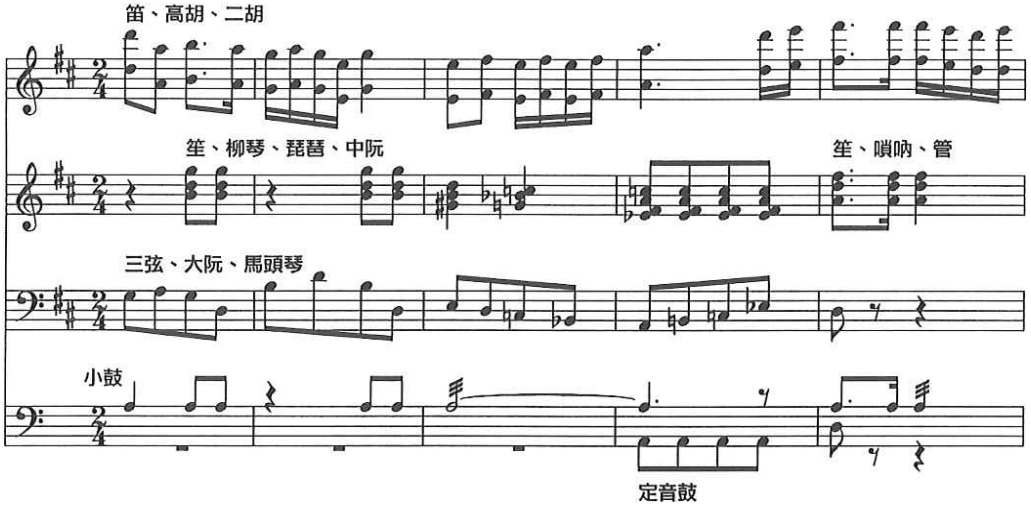
例 8.1：秦鵬章、羅忠鎔編《春江花月夜》第 30-37 小節
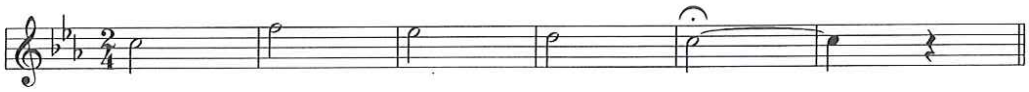


例 8.2：彭修文編《瑤族舞曲》第 29-34 小節



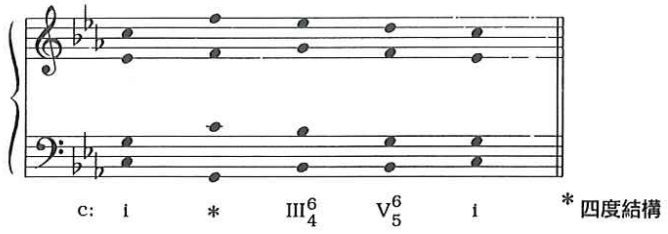
例 8.3：彭修文《不屈的蘇武》第 80-84 小節



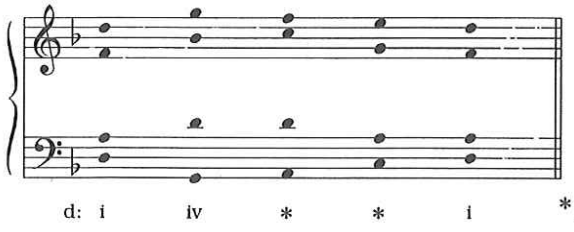
例 8.4a：劉鐵山、茅沅《瑤族舞曲》結束句
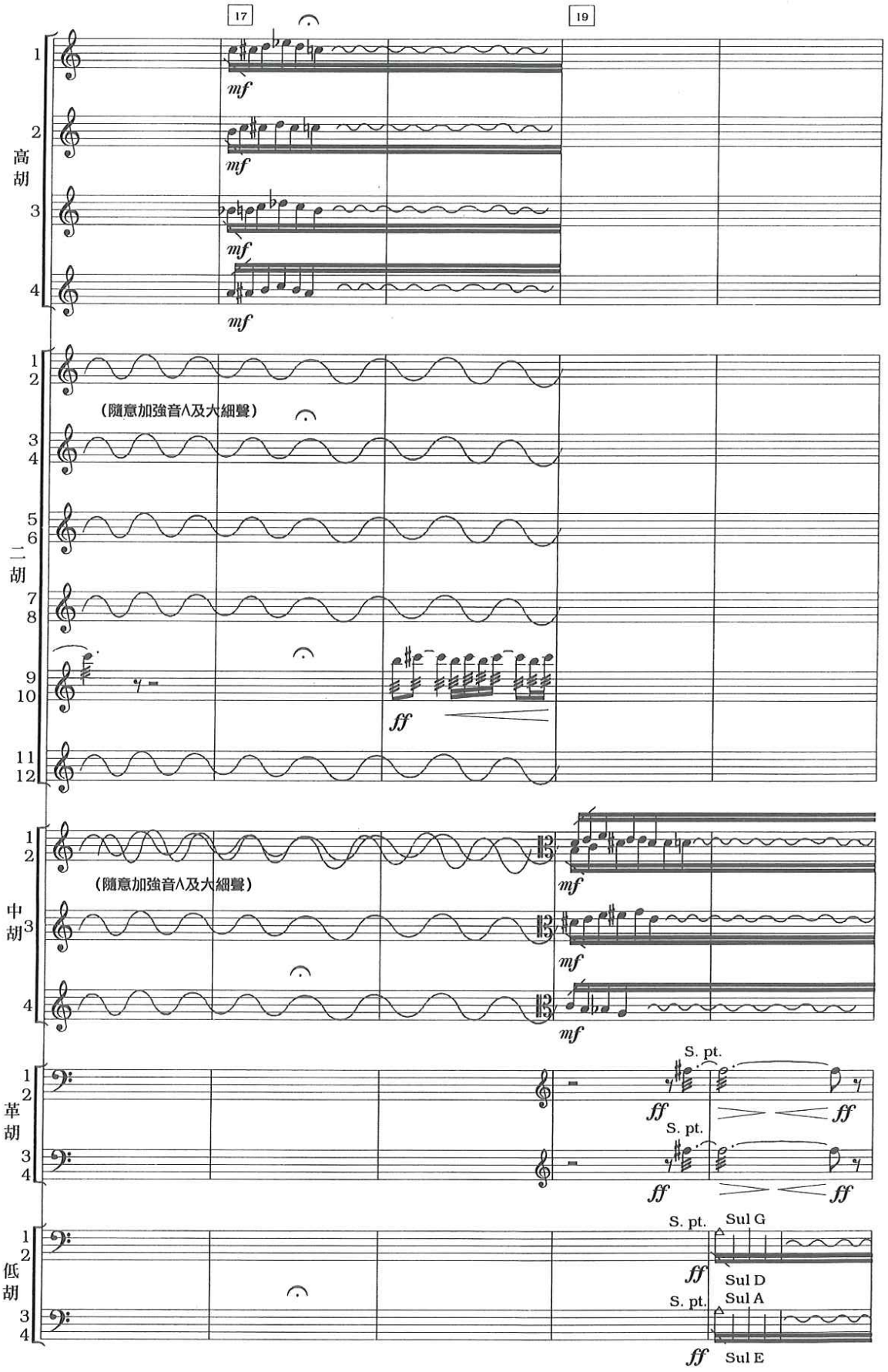


例 8.4b：《瑤族舞曲》結束句的和聲進行



例 8.4c：彭修文編《瑤族舞曲》結束句的和聲進行



例 8.5：林樂培《昆蟲世界》第一樂章「勤蜂嗡嗡」第 16-20 小節



「自上而下」的傳統

近半個世紀以來，民族管弦樂的發展得到政府不同程度的支持，在背後推動這種發展的，是一個認同「民族」和「文化」的現代概念。在形成這個文化觀念的過程中，我們看到的是建立一種「自上而下」的音樂演奏模式，一種能夠代表一個單一社群的「音樂傳統」。環繞這個過程的，是一連串像中國／西方、傳統／現代、農村／城市、通俗文化／高等文化、娛樂／藝術、民間／專業、交響化／民族化等的矛盾和衝突。這也就說明，為什麼在不少有關民族管弦樂發展的討論裡面，演奏家、作曲家和理論家們，都表現了不同程度的「危機感」和「使命感」[13]。可以說，這種危機感和使命感，說明了中國現代民族管弦樂的出現和發展，是從音樂文化的變遷過程中，體現了我們認同「現代中國」的這個歷史進程。

13有關的討論，參看劉靖之、吳贛伯編《中國新音樂史論集：國樂思想》；余少華編《中國民族管弦樂的方向與展望：中樂發展國際研討會論文集》。

第九章 西方音樂形式的音樂創作：獨奏及室內樂

白得雲

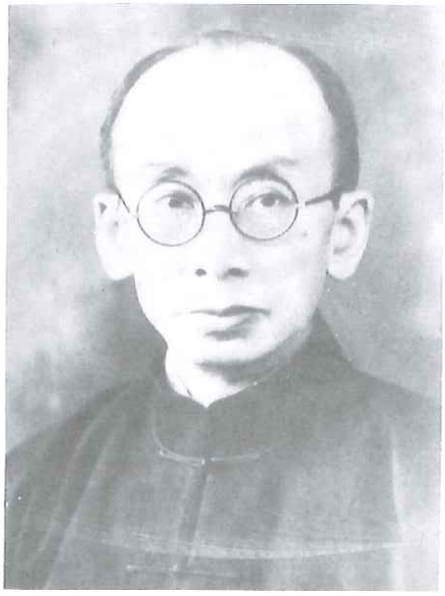
歷史概況

在當代西方的音樂概念中，小型器樂合奏一般叫「室內樂」，它包括不同形式的器樂重奏，意指有兩個或以上獨立聲部的器樂曲[1]。這個「室內樂」的概念，一般不包括各種樂器的獨奏曲（無伴奏或附有伴奏）。廣義來說，人數比常規的管弦樂隊（雙管制）要少的各類小型合奏，也統稱為「室內樂」。本文的討論重點，是以西方樂器為媒介的中國小型器樂（獨奏和重奏）創作，論述的範圍主要是本世紀初到八十年代中的作曲家和作品。

在西方音樂史上，「室內樂」這個概念的定義是隨著時代而變遷的。十七世紀時，依據演出場地來區分的樂種有「教堂」、「室內」和後期出現的「劇院」三個類型。所謂「室內」，意指教堂和大型劇院以外，可用作演奏的居室，多在貴族階層的華宅之內。到了十八世紀，大型合奏組合（管弦樂團）和與它相關的樂種（交響曲、協奏曲等）發展漸趨成熟，小型器樂的創作也漸漸歸納為幾個主要的樂種（如弦樂四重奏），從而形成了「管弦樂」和「室內樂」兩個主要的器樂合奏種類。從十八世紀後期到十九世紀初，以維也納樂派為中心的德語裔作曲家，把室內樂的發展推向高峰[2]。在創作技巧和聽眾水平不斷的提升下，室內樂漸漸從玩票式的演奏轉變為專業性的表演。十九世紀中葉以後，與歌劇和管弦樂相比，人們對室內樂已經沒有那麼重視了。到了二十世紀初，荀伯克（Arnold Schoenberg）和巴托克（Béla Bartók）等現代派作曲家為室內樂注入新的動力，小型的器樂演奏成為試驗現代音樂語言的最佳媒介。現代室內樂的組合形態變化萬千，打擊樂器佔有突出的地位，差不多每個主要的現代派作曲家都有獨特的室內樂創作。明白了室內樂在西方音樂文化中的基本發展脈絡，可以幫助我們理解小型器樂創作在中國發展時所面對的種種問題。

在中國早期的發展

西方器樂獨奏曲和與室內樂相類似的小型器樂創作，是隨著西方古典音樂的傳入而在中國發展起來的[3]。現在知道最早的作品，有趙元任在一九一四年完成的鋼琴曲《和平進行曲》，蕭友梅在一九一六年創作的鋼琴曲《哀悼進行曲》和《D大調弦樂四重奏》。其後的二、三十年間，一部份接受了西方古典音樂訓練的中國作曲家，也創作了數量不多的獨奏和室內樂作品。他們當中有大家比較熟悉的黃自、江文也、譚小麟、冼星海、馬思聰、賀綠汀、丁善德等。他們的創作主要是獨奏作品（以鋼琴曲為主），重奏的作品不多[4]。其中創作數量較多的，是台北出生的江文也。他在日本接受音樂教育，一九三八年回國，主要的作品有鋼琴曲《五首素描》（1935）和《斷章小品》（1935-36）[5]。其他主要的鋼琴曲有



人物圖 9.1：蕭友梅

1 常見的組合有奏鳴曲（鋼琴奏鳴曲除外）、鋼琴三重奏、弦樂四重奏、管樂五重奏等。

2 主要的作曲家有海頓（Joseph Haydn）、莫扎特（Wolfgang A. Mozart）、貝多芬（Ludwig van Beethoven）、舒伯特（Franz Schubert）等。

3 有關西方古典音樂傳入中國的早期情況，參閱陶亞兵《中西音樂交流史稿》（北京：中國大百科全書出版社，1994）；劉靖之「香港的音樂（1941-1993）」，載於王賡武編《香港史新編（下冊）》（香港：三聯書店，1997），頁691-738；陳碧娟《台灣新音樂史》（台北：樂韻出版社，1995）。

4 有關這些早期作曲家的創作情況，參閱汪毓和《中國近現代音樂史》（修訂版）（北京：人民音樂出版社，1994）；劉靖之編《中國新音樂史論集（1920-1945）》（香港：香港大學亞洲研究中心，1988）。

5 有關江文也早期創作的討論，參閱劉靖之編《民族音樂研究第三輯：江文也研討會論文集》（香港：香港大學亞洲研究中心，香港民族音樂學會，1992）。

賀綠汀的《牧童短笛》(1934)、《搖籃曲》(1934)、《晚會》(1934，原名《鬧新年》，1940年改編為管弦樂)，丁善德的《中國民歌主題變奏曲)(1948)等。小提琴曲方面，以馬思聰的作品為主，他早期的代表作有《西藏音詩》(1941)、《牧歌》(1944)、《內蒙組曲》(原名《綏遠組曲》)等。重奏作品方面，有譚小麟的《弦樂三重奏》、《小提琴與中提琴二重奏》(1943)，馬思聰的《鋼琴、弦樂五重奏》等。

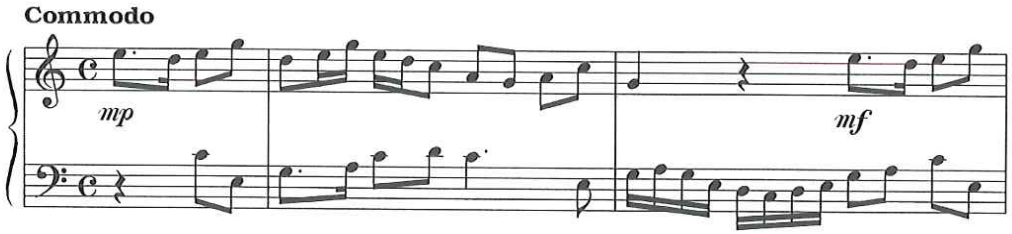
這個時期的小型器樂創作，數量少、種類不多，以鋼琴和小提琴曲為主。從樂曲的結構來看，大部份的作品都是標題性的小品，無標題和多樂章式的創作不多。早期創作西式小型器樂的中國作曲家，大部份都沒有受到同時代西方現代樂派的影響，也沒有把小型器樂的創作，看成為實驗現代音樂語言的重要媒介。從樂曲的風格來看，大部份的作品仍然受到浪漫派音樂的影響，小部份作品表現了一些印象派的特色。與不少西方浪漫派和印象派的音樂一樣，這些小型器樂的標題內容，不少都取材於農村生活和自然景物。

形成這些特點的原因很多，其中最重要的，是西方古典音樂的創作和演奏形式，在中國的傳播還是在一個起步的階段。教授西方樂器演奏的老師，主要是留華的歐洲音樂家，演奏的曲目也自然以西方的作品為主。少數曾經在國外接觸和學習西方音樂創作理論的音樂家，就成了創作西式小型器樂的主要力量，他們創作的重點，也自然放到少數為較多國人認識的樂器身上。到了一九二七年，蕭友梅創辦了國立音樂院(一九二九年改名上海國立音樂專科學校)以後，這個情況也沒有馬上改變。

另一個原因，與室內樂發展的社會背景有關。在歐洲，十八到十九世紀的室內樂是一種精緻的音樂藝術，對創作、演奏、和欣賞三個環節，都有較高的要求。室內樂演出的場合，從貴胄的宮廷和上流社會的「沙龍」(salon)，漸漸轉到以中產階層為中心的私人和公眾音樂會中。在十九世紀歐洲的德語地區，室內樂是中產階段音樂文化的重要部份[6]。可以說，相類似的社會文化背景，並沒有在本世紀初的中國社會形成。對中國的中產階級而言，學習和欣賞像鋼琴等少數幾件西方樂器，已經足夠代表他們有別於傳統中國的音樂文化和價值觀，這也說明了室內樂在中國發展時所需要面對的一個困難[7]。

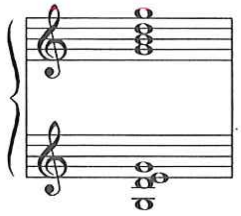
創作上，作曲家所需要面對的一個問題，是如何把以西方樂器為媒介的音樂創作，融合到中國的題材上。其中一個手法，是運用民間音樂中常見的旋律發展手法和調式特點。賀綠汀的鋼琴曲《牧童短笛》，是這個時期較有代表性的嘗試。一九三四年，賀綠汀正在上海國立音樂專科學校學習，俄裔音樂家齊爾品(Alexander Tcherepnin)來華徵求有「中國風味」的鋼琴曲，並取錄了賀綠汀這首作品。《牧童短笛》是一部結構簡短的三部曲式(ABA)作品。A段採用二部創意曲(two-part invention)的織體，旋律由短小的五聲音階樂句組成，調式是以G為主音的徵調式，帶有江南地區民歌的特點(例9.1a)。A段結束時，賀綠汀用了一個帶有五聲音階特色的G和弦(G、D、E、G)和一個G音的大三和弦，加強了徵調式的色彩(例9.1b)。B段以一個較活潑的短句為主(例9.1c)，曲調轉到以G為主音的宮調式，與A段形成「同音換宮」的調式轉換。A段重現時，原來的旋律進行了加花(例9.1d)，是民間音樂常用的旅律發展手法。

例9.1a：賀綠汀《牧童短笛》第1-2小節

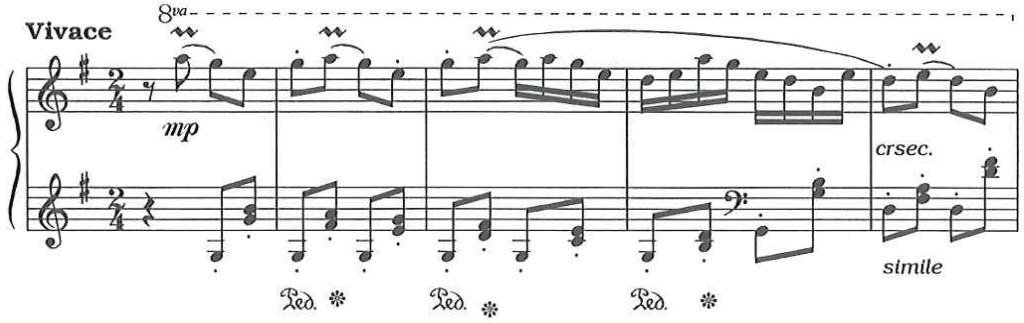


6 參看 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989)，頁253。
7 有關這個論點的討論，可參看 Richard Curt Kraus, *Pianos & Politics in China* (Oxford: Oxford University Press, 1989)。

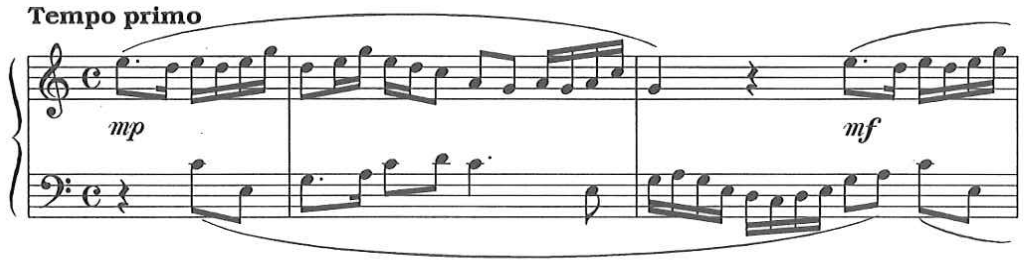
例 9.1b



例 9.1c：賀綠汀《牧童短笛》第 25-29 小節



例 9.1d：賀綠汀《牧童短笛》第 53-56 小節



也有少部份作曲家，追求一種中國音樂和現代創作概念的自然融合。以譚小麟為例，他的作品數量不多，風格上和他的老師亨德密特（Paul Hindemith）一樣，追求一種反浪漫／印象主義、容易為大眾接受而又結構嚴密的創作技巧。《弦樂三重奏》是四十年代他在美國學習時的作品。樂曲的第二樂章「緩板」（lento），以一個五聲音階旋律為主（例 9.2a）。這個旋律每次的重複和變化，都結合了不同層次的和聲與複調技巧，包括自由對位（例 9.2b、9.2c）、卡農（canon）（例 9.2d）等，結構簡單而精緻。

五十年代以後的發展

五十年代以後，以上論及的文化和社會因素，仍然對室內樂在中國的發展有著重大的影響。這時期，隨著高等音樂教育的發展，湧現了一批年青的演奏家，在鋼琴方面就有周廣仁、傅聰、劉詩昆、李名強、顧聖嬰、殷承宗等多位[8]。演奏水平的提高，既推動了小型器樂的創作，也強化了原來的偏頗因素。五十年代以來漸漸發展而成的高等音樂教育系統，著重培養個別樂器的演奏人才，並不重視室內樂合奏的訓練，因此資源和人才都集中到熱門的樂器上。在人才缺乏、水平不足的情況下，這樣的教育模式有它的歷史意義，也說明了為何小型器樂的創作，仍然以鋼琴和小提琴作品為主。

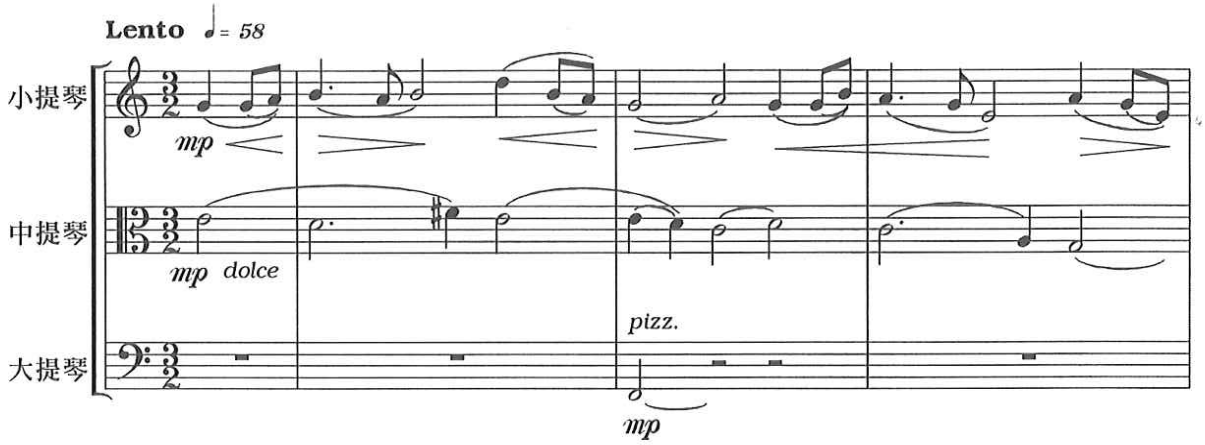
這個時期重要的鋼琴作品，有江文也的組曲《鄉土節令詩》（1950），丁善德的《第一新

8 參看魏廷格「中國鋼琴、小提琴演奏藝術概觀（1949-1989）」，中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂年鑑》編輯部編《中國音樂年鑑 1992 卷》（濟南：山東教育出版社，1993），頁 179-190。

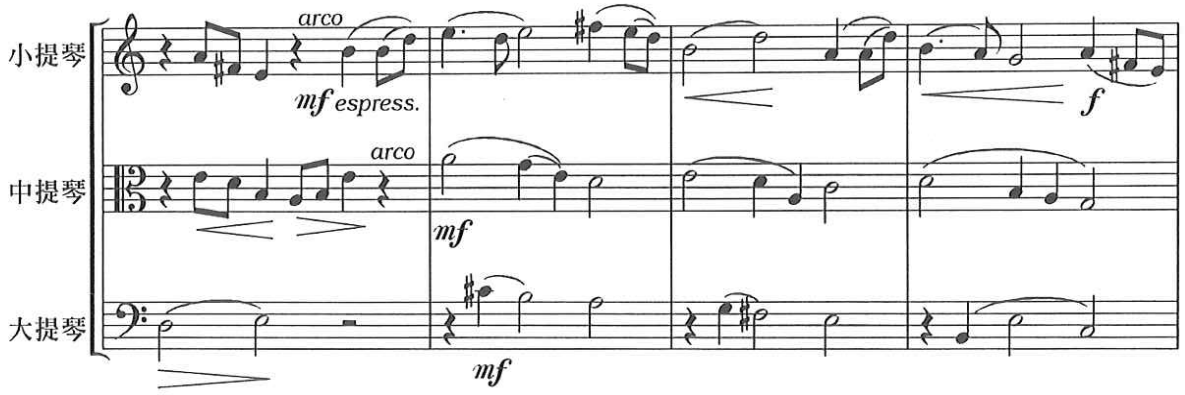
例 9.2a：譚小麟《弦樂三重奏》第二樂章主題



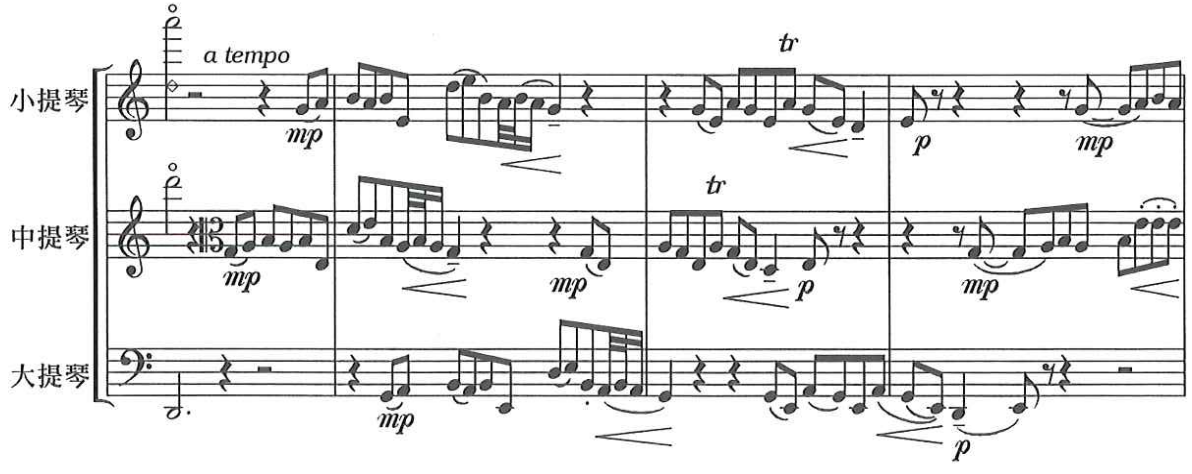
例 9.2b：譚小麟《弦樂三重奏》第二樂章第 1-3 小節



例 9.2c：譚小麟《弦樂三重奏》第二樂章第 16-19 小節



例 9.2d：譚小麟《弦樂三重奏》第二樂章第 24-27 小節



疆舞曲》(1950)、《第二新疆舞曲》(1955)，馬思聰的《三首舞曲》(1950)，汪立三的《藍花花》(1953)，蔣祖馨的組曲《廟會》(1955)，吳祖強、杜鳴心的《舞劇「魚美人」選曲》(1959)，儲望華改編的《翻身的日子》(1964)等。還有一部份的鋼琴作品，以民歌和民間器樂曲為素材，對中國風格的和聲語言造了一些探索，其中較突出的有陳培勳改編的《旱天雷》，桑桐的《內蒙古民歌主題小曲七首》(1952)，黎英海的《民歌小曲五十首》(1956)等。小提琴曲方面，主要的作品有馬思聰的《山歌》(1953)、《新疆狂想曲》(1954)，江文也的奏鳴曲《頌春》(1950)，茅沅的《新春樂》(1952)，馬躍先、李中漢的《新疆之春》(1956)，許速惠改編的《漁舟唱晚》等。其他弦樂器、木管和銅管，這時期也出現了數目不多的作品。其中大提琴曲方面就有桑桐的《幻想曲》，馬思聰的《大提琴奏鳴曲》(1958)，劉莊的(浪漫曲》等。重奏方面，有江文也的管樂五重奏《幸福的童年》(1952)，馬思聰的《木管五重奏》，何占豪的弦樂四重奏《烈士日記》(1962)等。

總括來說，這個時期的作品，以追求一種「中國的」民族風格為目標，創作上採用了大量民間音樂的素材。但是，中國民間音樂與西方音樂媒介之間的差異，又怎樣融和呢？舉例來說，不少作曲家相信，成功地探索一種「中國風格」的和聲語言，是一個有效的方法。江文也的《鄉土節令詩》，正好代表著這種思潮。這個作品由十二首短小的鋼琴曲組成，以農歷一年中不同的節令和鄉土人情為題材。為了表現這幅民俗風情畫，江文也採用了一些民間音樂的素材，例如在第十二首「春節跳獅」裡，就用了一個帶北方秧歌風格的鑼鼓節奏，貫穿全曲(例9.3a)。第七首「七夕銀河」，以一連串用純四、五度疊置的平衡和弦開始，左手低音部的旋律，也是從同一個和弦變化而成(例9.3b)。從十三小節開始，高音部轉為相問的三、四、五或六度音程。這些和聲處理手法，明顯受到德布西(Claude Debussy)的印象派風格影響。除了這種打破功能和聲規條的手法外，歐洲「民族樂派」作曲家的和聲手法，對探求「中國風格和聲」的作曲家也有很大影響。

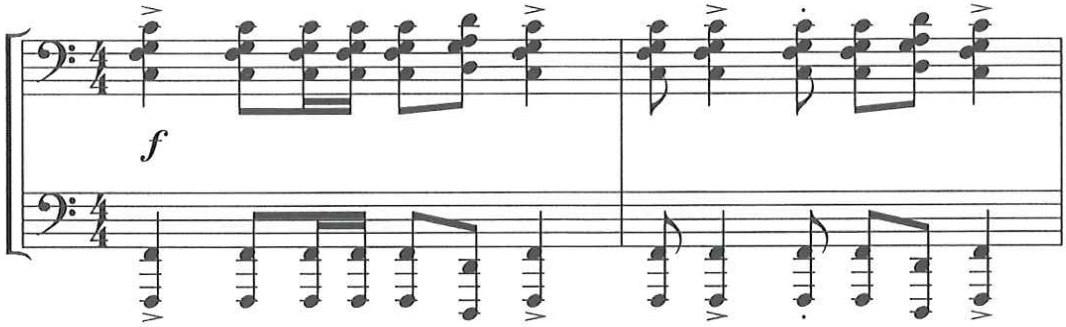
文化大革命期間，小型器樂的創作受到一定的影響，改編在政治審查中比較「保險」的樂曲成了潮流。主要的改編素材包括了「樣板戲」的音樂、群眾革命歌曲和傳統古曲，其中較突出的鋼琴作品有杜鳴心改編的組曲《紅色娘子軍》，王建中改編的《陝北民歌四首》、《瀏陽河》，儲望華改編的另一首《瀏陽河》，陳培勳改編的《流水》，黎英海改編的《夕陽簫鼓》等。文革後期，還出現了陳鋼改編的小提琴曲《陽光照耀著塔什庫爾干》(1974)和《苗嶺的早晨》(1975)。

現代派小型器樂作品的成長
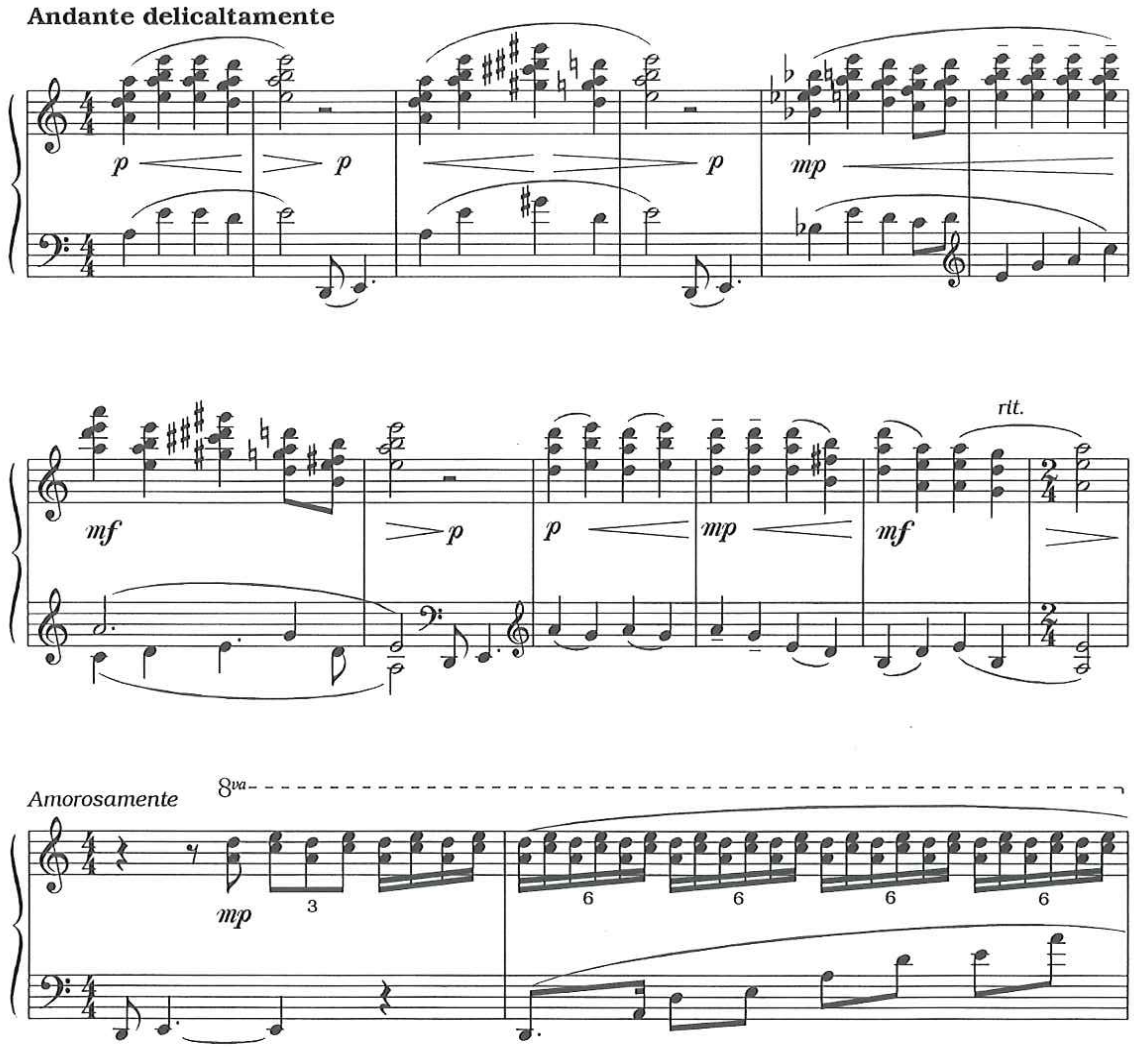
到了七十年代末期，以鋼琴和小提琴為重心的小型器樂創作，有了很大的改變。二十世紀西方現代派的創作風格，對新一代的中國作曲家產生了重大的影響。新一批的小型器樂作品，風格獨特，樂器組合的變化多，更吸收了不少近二、三十年才發展出來的新穎創作手法。小型器樂創作，成為了這一代作曲家在探索一種現代中國音樂語言時的重要媒介。重要的作品，在鋼琴曲方面，有汪立三的《東山魁夷畫意》(1979)，陳怡的《多耶》，趙曉生的《太極》(1986)；大提琴曲有瞿小松的《山歌》，郭文景的《巴》；弦樂四重奏有譚盾的《風・雅・頌》，周龍的《琴曲》，李曉琦的《邊寨素描》，郭文景的《川江敘事》；其他小型重奏有瞿小松的混合室內樂《Mong Dong》，林華的鋼琴與弦樂五重奏《桃花塢木刻年畫》等。

其實，早在六十年代末期開始，在台灣和香港等地的作曲家，已經對現代派風格開展了探求。在台灣方面，許常惠在一九五九年自法國回台後，就開始積極推動現代派音樂的發展，他早期的作品包括了為人聲與室內樂而寫的《兩首室內樂的詩》(1958)、鋼琴曲《賦格三章》(1960)。其他重要的室內樂作品還有馬水龍的鋼琴曲《雨港素描》(1969)，李泰祥的室內樂《運行三篇》(1971)，許博允為人聲與室內樂而寫的《寒食》(1974)，溫隆信的室內樂《現象Ⅱ》(1975)，潘皇龍的《輪迴》(1979)等。

例 9.3a：江文也《鄉土節令詩》「春節跳獅」第 7-8 小節



例 9.3b：江文也《鄉土節令詩》「七夕銀河」第 1-14 小節



五、六十年代以香港為創作基地的作曲家祇有少量室樂創作[9]。六十年代末到七十年代期間，林樂培等大力提倡現代派的音樂創作。較重要的室內樂創作有林樂培為橫笛及大提琴而寫的《突破》（1976），曾葉發的《鐘之幻象》（1979），林敏怡的室內樂《獨白 II》（1980），羅永暉的室內樂《響晴》（1983），陳永華的鋼琴曲《印象》（1987）等。

這些近二十年的新作品，少部份仍然採用後期浪漫派和印象派等的創作手法，也有少部份作品受到新古曲主義的影響。但是，對這些作品產生最重要影響的，是西方在四十年代以後發

9 有關五十年代以後香港的音樂創作情況，參閱劉靖之「香港的音樂（1941-1993）」。



人物圖 9.2：譚盾

展出來的「前衛」風格和相關的創作技法。這種創作風格，對調性、和聲、節奏、旋律、織體、音色、曲式和組織的邏輯、樂器的運用、演奏的場地和空間、以至創作、演奏和欣賞三者之間的關係等元素，都有了新的詮釋和突破。

以瞿小松的混合室內樂《Mong Dong》為例，樂曲運用了自然人聲、自由節奏、偶然音樂手法、無論性旋律、微分音、非三度結構和聲等現代作曲技法。採用的合奏組合，除了弦樂和管樂器以外，還有一套打擊樂，又加上人聲和塤、琵琶、三弦等中國樂器。部份段落的風格，受到克林姆（George Crumb）的創作影響。整首樂曲表現了一種原始、樸實的色彩（例 9.4）。這種向遠古、原始的中國文化追求靈感的風尚，深深吸引著一群八十年代在中國成長的年青作曲家。譚盾的弦樂四重奏《風・雅・頌》是另一個例子。在第二樂章裡，譚盾引用了古琴曲的音調和泛音特色，例如第一小提琴的結束樂句，就取材自琴曲《梅花三弄》（例 9.5）。



人物圖 9.3：曾葉發

「前衛」的創作風格鼓勵一種創新、多元化和帶實驗性的美學觀。也許有人會批評，這種創作風格，過份依賴西方的音樂概念。但是我們不要忘記，源自亞洲的哲學和音樂觀點，對西方二十世紀的音樂創作，有著重要的影響。作曲家在探索一種現代中國音樂語言的同時，也會把這種音樂語言，融合到當代國際的音樂創作中[10]。

現代派創作的興盛，也反映了一些與音樂相關的社會組織新發展。二十世紀西方現代派的創作，很多時是依靠一些現代社會特有的建制和組織來支持。這些組織，包括專業的音樂學院、高等院校裡的音樂系、專業和業餘的演奏組織、廣播電台、政府和民間的資助機構、專業的演奏家和作曲家組織等，共同形成了一個支持新音樂創作的文化空間和交流網絡。現代派創作在中國的興起，正好反映了這類社會組織，在中國的發展日趨成熟。其中如一九七三年正式成立的「亞洲作曲家聯盟」、一九八三年成立的「香港作曲家聯會」等，對推動現代派的小型器樂創作，有著重要的作用[11]。



人物圖 9.4：羅永暉

近年，電子音樂、電算機輔助的音樂創作、多媒體藝術等創作手法漸受重視。無調性的「前衛」風格，也漸漸走回新調性主義的創作路向。小型器樂創作，就更加多元化了。
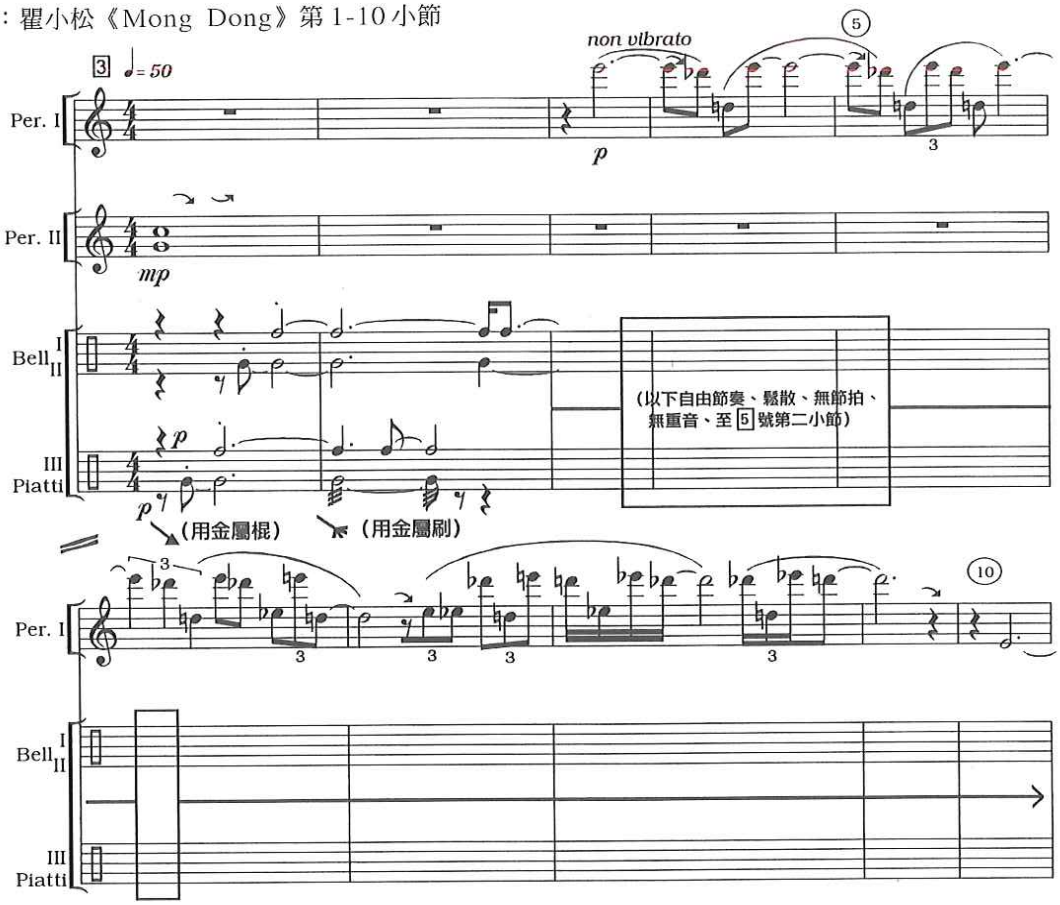


人物圖 9.5：陳永華
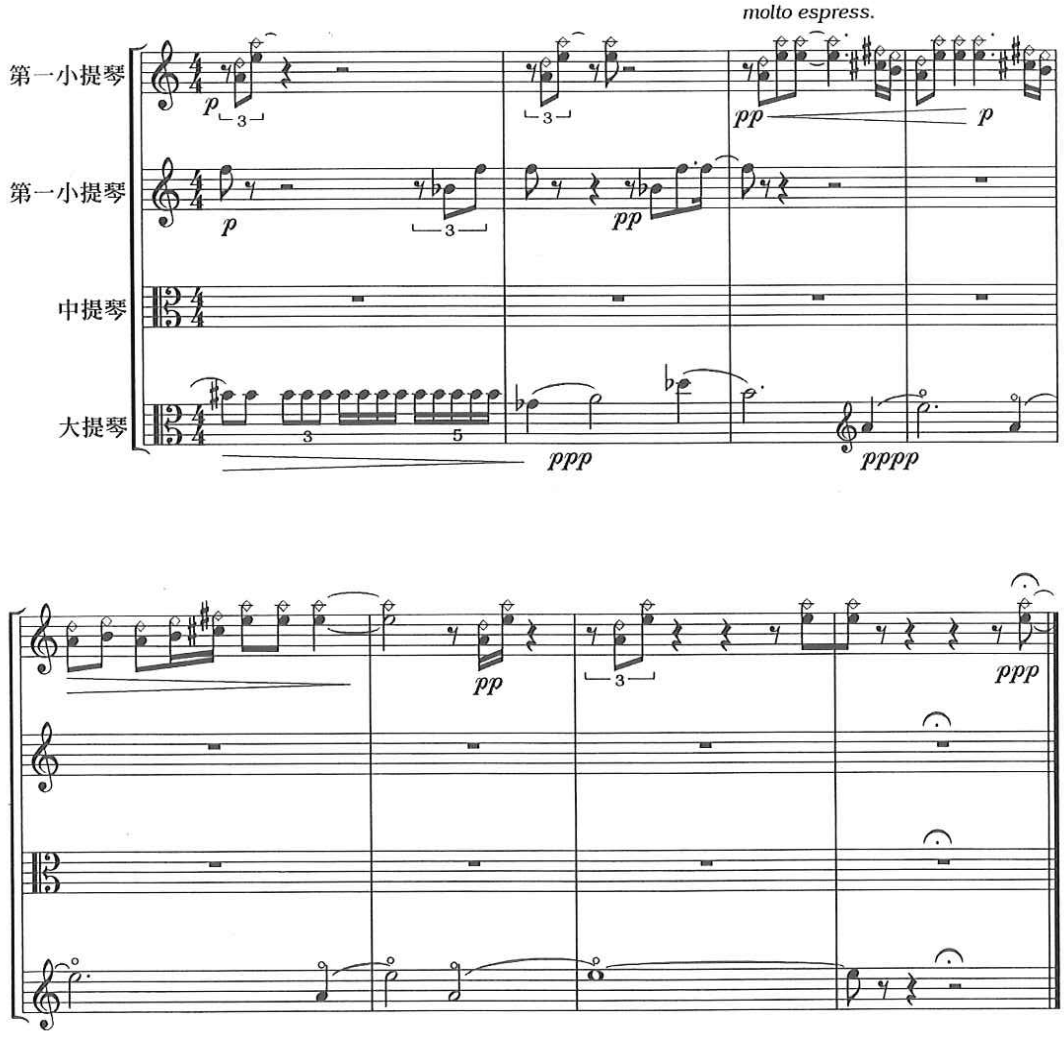
10 第一位開創這個路向的主要作曲家是周文中。周文中曾跟隨現代派作曲家華夏斯（Edgard Varèse)學習作曲，自五十年代開始以美國為創作基地。近年，一批國際性的中國作曲家漸漸成長，其中如林品晶、陳怡、譚盾等，作品的演出基地已不限於中國，以中國為創作基地的作曲家，也經常在國外發表作品。

11 有關這類組織對香港現代音樂創作的影響，參看曾葉發「近四十年來香港音樂創作發展」，載於劉靖之編《中國新音樂史論集：回顧與反思》（香港：香港大學亞洲研究中心，1992)，頁 327-341。

例 9.4：瞿小松《Mong Dong》第 1-10 小節



例 9.5：譚盾《風・雅・頌》弦樂四重奏第二樂章第 87-94 小節



第十章 西方音樂形式的音樂創作：管弦樂

余少華

背景

二十世紀初，北京、上海、濟南等地均先後成立了規模不一的西洋管弦樂隊，開始將歐洲古典及浪漫時期的管弦樂作品介紹到中國。其中以上海工部局管弦樂隊的影響最為深遠，因為其成員不少成為蕭友梅主持的上海國立音專的管弦樂器教師。該樂隊開始時全為俄、意、德、奧的樂手，自一九二七年始有中國樂手加入。

早期作品（二、三十年代）

由於當時中國人學習西洋作曲者寥寥可數，這些樂隊主要演奏西方曲目。中國作品約在三十年代中才慢慢初露頭角，較為人知者有黃自的《懷舊》（1929）及江文也的《台灣舞曲》（1934）、《孔廟大成樂章》（1935？）及《故都素描》（1939）等。在當時活躍的管弦樂作曲家還有蕭友梅及馬思聰等。這些中國作曲家分別留學日、美、法、德諸國，帶回中國的音樂語言，主要是十八、十九世紀歐洲古典及浪漫時期的技法與風格，多為有標題的作品，其中大部份引用了中國民歌或民間音樂的旋律及節奏（如鑼鼓點），加以發展及編配，主要運用十九世紀的和聲、對位及配器法等技巧。

一般創作特點

這時期的作品，較少用「交響曲」(symphony)一詞，馬思聰可算是較少數例外的作曲家。題材方面以中國風情或民俗特色為主。精緻的抒情小品如賀綠汀在四十年代創作的《晚會》及《森吉德瑪》可說是普遍的風格。

似乎德奧傳統的純音樂式（無標題）交響曲傳統尚未廣為中國作曲家所接受，尤其以功能和聲的調性對比（tonal contrast）為中心、以奏鳴曲體（sonata form）為曲式的「絕對音樂」觀念影響不大；反而蘇俄的交響樂風格在中國更具認受性，這在一九四九年後則更為明顯。在當時的中國音樂家與聽眾心目中，東歐及俄國民族樂派的風格與中國管弦樂更易融和。

冼星海的交響曲均有標題，與國家民族的奮鬥有關。而馬可、李煥之等則以民俗風情、節日鑼鼓等素材寫入管弦樂。以民歌為主題者更多不勝數，這些大部份中國人均明白的語言成功地為聽眾所接受，但把一首優美動聽的旋律配以和聲、對位及配器，以管弦樂隊演奏，不一定就是好的管弦樂曲。完整優美的旋律，在結構上已有既定個性，其在音樂創作上的發展可能會相對地有限。

《梁祝》與《黃河》

應用既有旋律編寫而成、並且在本世紀中國人社會引起較大反響的管弦樂作品，要推文革前由何占豪、陳鋼合作的《梁山伯與祝英台》小提琴協奏曲（1959）（以下簡稱《梁祝》）、文革中由殷承宗、劉庄、儲望華、盛禮洪、石叔誠及許斐星等六人合作的《黃河》鋼琴協奏曲（1973）及吳祖強、王燕樵、劉德海三人合作的《草原英雄小姐妹》。以上均為協奏曲，且由多於一位的作曲家創作，在國內流行的術語「集體創作」，即指這些合作。除了集體創作外，有故事或特定內容的標題音樂可以說是中國管弦樂的主流，而廣受作曲家、獨奏家及聽眾歡迎的並不是交響曲，而是以突出某獨奏樂器技巧的浪漫協奏曲（指音樂語言）。當然，大部份協奏曲均有故事內容。

《梁祝》用了越劇素材，優美的小提琴獨奏旋律經過了胡琴化的演奏，格外為中國聽眾接

受。此曲用的是上海越劇的板鼓、鑼鼓，在板式上及速度變化上運用了戲曲的音樂語言與表達手法，配合西方單樂章的奏鳴曲式，加上基本上西方思維的和聲、配器，使全曲在一個西式的包裝之下充滿了江南風味的情韻，此即當時頗為人稱道的「民族風格」。《梁祝》在這方面是具歷史意義的。

《黃河》協奏曲則以原冼星海的大合唱（一稱清唱劇）的主要旋律為基礎，重新編配，在鋼琴獨奏部份溶合了歐洲浪漫派各大家之鍵盤語言，加插了《東方紅》及《國際歌》在其中。配器上加了中國竹膜笛與琵琶，突出了某些「民族風格」，但仍蓋不過基本上西方鋼琴炫技式的技巧及套語。其音樂風格之混雜，主要是由於把蕭邦、李斯特及拉赫曼尼諾夫等鍵盤語言，合一爐而共冶，刻意營造「革命浪漫」情懷，其氣勢磅薄之處與荷里活電影配樂不遑多讓。在鋼琴家與聽眾渴求巨型炫技作品以與西方經典名曲分庭抗禮的心態下，此曲確實滿足了中國人的民族情懷，但在創意上則遠不及較早期的作品，尤其在二十世紀七十年代仍沉迷於歐洲百多年前的音樂語言，更是中國音樂文化封閉的佳證。



人物圖 10.1：何占豪

文革中的集體創作

在文革中最廣為流傳的管弦樂作品，自然沒有歐洲式的無標題交響曲，但有幾部當時的作品則不得不提。革命現代樣板戲芭蕾舞劇《白毛女》原由馬可、瞿維等作曲，嚴金萱編曲，當時祇能說是上海市舞蹈學校《白毛女》劇組集體改編，一九七一年灌錄了唱片，一九七三年出版了總譜。另一部同類芭蕾舞劇《紅色娘子軍》則由吳祖強、杜鳴心、戴宏威、施萬春及王燕樵等五人合作，一九六七年灌錄了唱片，一九七〇年出版了總譜。由於其他樣板戲均以京劇唱腔及表演程式為改編的基礎，《白毛女》與《紅色娘子軍》兩部芭蕾舞劇音樂可以說是文革期間僅可公開演奏的管弦樂，其音樂風格及管弦樂的聲響深深植根於最少前後兩代中國人的耳朵內，對中國管弦樂之發展，可以說具有決定性的影響。與前述三首協奏曲（《梁祝》、《黃河》及《草原小姐妹》）一樣，這兩套文革樣板芭蕾舞劇音樂為集體創作，作曲家人數可多至五、六人，這點確是中國特色，因為從西方管弦樂以作曲家個人風格為依歸的傳統而言，這是匪夷所思的。五、六位作曲家合作一首作品，音樂語言及風格上的連貫性如何解決？此問題在這些作品上並不嚴重，因為它們基本上均是同一個風格：即蘇俄式的浪漫時期技法及音樂語言，其風格來自柴可夫斯基、林姆斯基・高沙可夫、浦羅歌菲夫及蕭斯達高維契；配器上間中有德布西的影子（如《長征》），樂曲基本上有調性，較不協和的效果多用在戰爭、風雪、海浪或負面人物的描繪上。音樂手法頗有一致的風格，名符其實地一式一樣，樣板音樂，實當之無愧。

文革中另一首與交響樂拉得上關係的作品是《沙家浜》革命交響音樂，由中央樂團改編自同名現代革命樣板戲京劇的唱段，亦屬集體創作，一九七二年灌了唱片，一九七六年出版了總譜。既以「革命交響音樂」為名，可知其原意是以交響曲的模式作為參考的，但稱之為「交響音樂」，而不用「交響曲」或「交響樂」等詞，編者似明白二者之不同。全曲連序曲共有九個標題，長度相當於九大樂段，但不用「樂章」一詞亦顯示編者不想此曲有交響曲的聯想。曲中除了用管弦樂伴唱京劇唱段（獨唱）外，最具特色者為用了四部混聲合唱在內，其編配的構思頗有貝多芬第九交響曲終樂章的影子，惟旋律主要為京劇唱腔，和聲亦具一貫樣板戲的特點，加上京劇鑼鼓，其實是革命樣板京劇《沙家浜》的音樂會演出版（concert performance）。

一九四九年後的風格

此外，約一九七〇至七二年間出版的唱片《陝甘寧邊區革命民歌五首》中，除了歌唱的版本外，還有管弦樂版本。其中銅管樂的運用，可以說是文革時期此類風格的代表作。其中《咱們的領袖毛澤東》用了二胡、板胡等傳統中國樂器，《山丹丹開花紅艷艷》(屠冶九改編)更以中國竹膜笛吹出引子，伴之以西洋豎琴的琶音，接著以雙簧管、大提琴及小提琴先後奏出主題。在快板的高潮，西洋銅管樂結合了中國哨吶，民歌主題重現再由竹膜笛帶出。以上提及各種中西樂器的混合寫法早在一九五七年施詠康的交響詩《黃鶴的故事》(用中國笛子加西方管弦樂隊)以及一九六一年劉詩昆、孫亦林、潘一鳴、黃曉飛四人合作的《青年鋼琴協奏曲》(民族樂隊與鋼琴)已有先例，在《白毛女》(用板胡及三弦)、《黃河》協奏曲(竹笛與琵琶的加入)、《梁祝》協奏曲(板鼓與中國鑼鼓的應用)等樂曲中的中西樂器混合寫法更已為中國聽眾所接受。其實在配器上已較前圓熟，在某程度上建立了中國管弦樂的風格。而這風格在五、六十年代以至今日的中國電影配樂中仍隨處可聞。如上述《山丹丹開花紅艷艷》用雙簧管奏出民歌主題時，不禁令人回想歌劇《劉胡蘭》中插曲「一道道山來一道道水」的伴奏，《民歌五首》中銅管樂的雄偉氣派寫法，相信毛澤東會以「革命浪漫主義」來形容之，實可在多首歌曲的配器中聽到，如《東方紅》、《我的祖國》，甚至《黃河大合唱》的伴奏部份(李煥之編譜)，均十分一致，效果甚佳。但必須指出，這些寫法主要是蘇俄的風格，不過配上中國樂器的音色，加強了某些地方色彩(如陝北)而已。



人物圖 10.2：陳培勳

開放後的轉機

八十年代改革開放以來，政治上的干擾較前少，使作曲家能較自由地重新認識過去曾一度與中國隔絕的西方管弦樂傳統。過去未能出版及公演的作品亦慢慢流傳開來，技巧較圓熟的作曲家如陳培勳、朱踐耳、杜鳴心等的作品已製成唱片，不少總譜亦相繼出版或重印，對較全面地了解中國管弦樂在過去一世紀的發展會有極大幫助。

結語

總的來說，目前所知的中國管弦樂，大部份以標題音樂及調性(tonal)的表達手法為主，語言亦深受蘇俄的傳統及民族樂派的影響。題材以中國風物及歷史為多(如陳培勳的《清明祭》、朱踐耳的《第一交響曲》及丁善德的《長征》)。在突出民族風格方面，尤其在配器及演奏法上(如《梁祝》)，作曲家積累了一定程度的經驗。由於過去政策上的問題，集體創作成為一大特點，導致風格過於單一，就是個別作曲家亦有雷同的風格。若說中國風格，大體在音響上是建立了，但個人風格的發展似乎受到了局限。另外，太注重有特定故事內容的交響詩及炫技式的協奏曲，似忽略了西方交響曲的另一傳統，即無特定內容的交響曲。這傳統著重曲式、結構、和聲、織體及意念上的創新，尤其講究全曲樂思的有機組織，而並非把幾首悅耳旋律聯在一起。或者電影配樂及有畫面的舞劇音樂在中國已寫了近一個世紀了，若重新認識及探索其他路向，或會有新的突破。當然，在這方面，新一代的作曲家已在默默耕耘了，由於篇幅及資料所限，未能一一討論。其實在歐美，仍在寫交響曲的作曲家已不多了，祇有在前蘇聯及中國的體制才有異軍突起的現象。但蘇俄始終是西方文化的一部份，中國其實是在未有足夠的音樂教育基礎上，在上層推展出一個管弦樂的傳統的，究竟管弦樂在中國社會的功能及文化定位應何去何從？作曲家及聽眾均應作出反思！

第二部份

民歌

第十一章 中國民歌概說

許翔威

前言

民歌就是鄉里百姓在民間本土經常徒口唱的歌。人們在工作、求愛之中、在豐收或勝利之時，或抒發憂傷，或表露愉快之情，便把內心的感想化作音樂唱誦出來。在鄉下地方，同一地帶的居民，或同屬一支的游牧民族，有著相同的生存環境和條件，因而有普遍相同的生活經驗與感受，民歌正是整個社群、族人的抒懷或娛樂的媒體，往往成為生活中不可或缺的一部份。這些歌謠一代傳一代，形成了道地的傳統，甚至產生代表性與象徵意義。在偏僻落後的鄉間，不似都市有多姿多采的音樂品種，單純的民歌可能已經是一方村寨鄉民的全部音樂文化。

民歌詞語與曲調都是簡單的，自然樸實、活潑生動、通俗和率直。親切的方言俚語之中，常有增強音樂感的襯詞和感嘆語的加插。流傳久遠的民歌，大多曲調優美，短小而易於背誦。民歌基本不需樂器伴奏，但有些亦可能加入不必要的、簡單的樂器[1]。

其實要明確地為民歌劃定範疇並不容易，一來因為民歌的歷史源遠流長，隨著時代演進，多個世代的生活(包括生活方式、環境、習俗、信仰、感情和審美趣味等)以至語言的改變，加上地域之間的交流、相互影響，各種民歌皆非長久固定不變；再者因為民歌素材多移植於其他歌樂、改編或節錄於藝術化的音樂創作之中，經過加工(或多或少)的民歌卻往往仍被視為「民歌」(未有聲明如何加工)而繼續傳播。對於現代城市人來說，民歌顯得有點籠統含糊，一般人平日最先接觸的所謂民歌，多半已是加有民族樂器編曲伴奏，並且已非用原地之方言唱出，另有頗多版本經過專業加工修飾，如配上西洋功能和聲、鋼琴伴奏、多聲部合唱、電子音樂等等，有時不單把民歌原本自由奔放的風格綁死了，連最有特色的滑音、裝飾音和唱腔也可能在記譜或錄音裡忽略，那些城市化的、西化的、現代化的、商業化的民歌，有著推廣民歌的作用，但只能讓人知道民歌曲調面貌的概略，不易帶出原來的真象與神韻。民歌的原貌多為單旋律、無伴奏的簡單歌調，亦並非為表演而創作的，只是隨時隨地在生活中唱出。

真正的民歌是簡潔而直接的，並非個人獨特深刻的構思和創作，而是在一個地方經年地流傳著，最初都沒有文本及樂譜，只是口耳相傳，自然衍變，作者是誰已無從稽考，後人更會(有意或無意地)使民歌有所變動。

民歌是民族民間音樂中最早產生的，遠在原始社會，有限的語言藉本身的音調與節奏已能進展成短小歌謠。民歌有表達心聲的抒情性及傳遞信息的實用性。一些古代文獻[2]記載了少許上古時代的歌謠唱詞，而從《詩經》中選取收集的一百六十篇「十五國風」[3]，我們可得知中國在先秦時代，民歌的內容已甚為豐富，形式亦相當完整成熟。

中國地域遼闊，各地不同的方言很多，而各處各異的地理、水系和氣候，直接影響當地的生活方式、社會模式與文化特徵，並孕育出不同風味的民歌。而任何地區的民歌風格色彩又不是完全劃一的，鄰近地區的交流傳播與民間器樂與戲曲的影響，或為舊曲調填上新唱詞，或在旋律上作出遷就、伸展，使各地民歌在長久歲月中不斷新陳代謝。整個中國的民歌真是多不勝數，其關係又相當複雜，風格與形態從相似、近似到類似及極為不同，單是漢族民歌已十分多采多姿。

---

1 如笛子、琵琶、鑼鼓等。少數民族的歌曲有較多會使用樂器伴奏，如蒙古族(四胡、馬頭琴)、侗族(小琵琶、牛腿琴)，藏族更有同時使用多件樂器(揚琴、串鈴、胡琴、持琴等)。

2 如《易經》卦辭。卜辭中有一部份是商代的民歌。

3 《詩經》原只稱《詩》，是西周到春秋時期的詩歌總集，共選輯三百〇五篇，分為「風」、「雅」(再分「大雅」與「小雅」)、「頌」三大類，「風」即當時諸國的民歌，大、小「雅」和「頌」(廟祭時用)則為貴族和士大夫的歌樂。

中國民歌的地域性差異

為十分龐雜豐富的中國民歌分門別類實在不容易，分類方式亦可有多種[4]，漢族民歌按地域方位通常可分為東北（平原）地區、西北（高原）地區、西南（高原）地區及東南（中原及沿海省縣）。中國地形整體而言是西高東低，自高原到丘陵、從盆地至平原，逐漸傾斜，主要江河走向亦自西向東流出大海，各種地貌、山脈、河道、氣候與人口之差異，均構成了各地生活與傳統文化千姿百態。東南面江河海港利於水運，人民以耕種或捕魚為生，平原水鄉遂產生出「田秧歌」一類的民歌；西北山區則用牲畜馱運貨物，甚至是徒步艱苦跋涉崎嶇山路，黃土高原腳夫的「信天游」、「爬山調」便深沉而悠長，頗多凄苦之情。

連綿的山嶺與河流有不一樣的影響，高山形成屏障將兩地分隔，溝通不易，河流則不然。中國的四大水系：中部的黃河與長江、北方的黑龍江和南方的珠江，各自成為一條文化紐帶，沿河相近地區有較多交流，沿海地帶與附近海島亦然。高山卻是分水嶺，南北走向的太行山明顯地把北方地區劃分東西兩部份，而諸如東北的大興安嶺山脈、中部的秦嶺山脈、巫山山脈、東南方的武夷山脈等，均成為天然分界，高山兩邊的人難以接觸。

此外，北方與南方氣候差距很大，從寒帶延至溫帶及亞熱帶，農業耕作亦有區別，由北至南，有不同的種粟、種稻、牧畜及捉魚養魚的主要勞動生產方式，使音樂風格與形貌有著過渡性的南北變異。北方粟種區有「秧歌」，南方稻種區則有「燈歌」，都是伴隨農事工作的田歌，也成為慶收穫、賀新春的節日風俗性歌曲。北方漁民與南方漁民捕魚時都有「捕魚號子」，南方更有反映漁民生活的「漁歌」。總的來說，民歌的分佈是北方區域少而幅員廣闊，區界分明，南方區域多但面積較小，區界互有交插；北方體裁與歌種相對較少，南方則較多。而從歷代文字資料研究，古代民歌與今天的區域特點是一脈相承的，北方（黃河流域）的民歌性格憨直、諧趣、粗獷，南方（長江流域）的民歌性格婉轉、細膩、溫雅，南北對照鮮明，氣候與農業的因素是明顯的。

民歌的社會因素

中國民歌在數千年的歷史更迭之中不斷流傳衍變、融合或消失，是受到社會制度、習俗、節日、政治措施（官府的禁唱或士人人文化改編）、人口遷移（例如客家人多次大規模遷徙）、還有歷史大事（例如農民起義、近代中國共產黨提倡革命民歌[5]）等客觀因素影響。雖然古時官方亦有搜集整理民歌，但因無曲譜可查，更無音聲資料可考，古時民歌的音樂原貌已難以追溯，最近幾十年中國學者積極地做了許多「採風」活動（搜集、記錄現時之民歌）及分析有關資料，不單為音樂工作者提供了表演與創作的豐富泉源，對民間文化現象的研究亦有幫助。

民歌的歌詞並非知識份子的文藝創作，多半只是農村民眾以口頭方言，直抒人們共通的感受。地理環境影響各種方言口音，俚諺語調又影響了旋律線條。農民社會的經濟條件、貧富狀態、與封建統治勢力中心的遠近距離，對民歌的內容亦有連繫。從前的農村經濟生活處於分散狀態（內陸山區尤其封閉），各地民歌基本上是自由發展。華北平原與江浙平原地帶交通方便一些，文化比較發達開放，民歌有較多加工變異，甚至產生專門演唱小調為職業的民間藝人。平原地區的民歌，除了號子、秧歌在戶外唱，許多都在室內唱的，自然傾向委婉含蓄。相反，在高原荒涼山野引吭高歌，便形成高亢率直的特點。

民歌的內容主要為描寫現實生活，包括工作、家庭、社會各方面（例如甘肅的《刮地風》、山東的《紡綿花》）、生活中各種悲歡感受（例如西北地區的《走西口》、河北昌黎的《織布》），或者是對環境、天氣的描繪（如青海民歌《青溜溜青》、廣東民歌《落水天》），又頗多是情歌，作為男女求偶、互相傾吐、傳達愛意（或抱怨）的媒介（例如雲南《小河淌水》和《綉荷包》（很

4 如根據方言系統、歌唱形式、民族分佈、性質、功能、歷史等來分類。

5 民歌因政治理由，由鄉黨或統治階級加工、填詞，強調宣傳功能，往往失去了原有的清新鄉土氣息與自由多變的格調。

多地方都有這個標題的民歌）、陝北民歌《藍花花》），有些是以故事方式敘述（如江蘇民歌《無錫景》），民歌中亦不乏兒歌，為孩子們喜愛的、內容與曲調帶有兒童特色（如貴州的《小米歌》），亦有少部份為「嫁歌」、「喪歌」、「酒歌」，屬於禮節進行時唱的歌謠。

民歌多半為單段反覆曲式，有些以四季分成四段，例如湖南民歌《四季花兒開》、青海民歌《四季歌》，不少甚至按月份，同一段旋律，以十二、三段歌詞（亦可只分成六段）配上順時序鋪陳（其實每段文詞只是稍有不同），例如湖南的《採茶調》、河北的《孟姜女哭長城》等。山歌有些是以雙方（如兩名牧童）問答對唱的形式，有些地方（如客家山歌）更有成群男女隔山鬥歌、賽歌（如雲南彝族的《猜調》、安徽的《對花》），以舊有曲調即興更改舊有歌詞、加入新的內容，並不只限於對山歌（山歌擂台），也不單是用作談情嬉戲，例如流行於台灣的恒春民歌《思想起》，以往都慣於即興入詞，自由重複。還有一些民歌出現一人領唱與眾人呼應的相間形式，例如江西的《採茶忙》。

民歌的三大類別為「號子」、「山歌」和「小調」。

號子

號子為幫助體力勞動的民歌，以節奏協調動作，在集體工作時加強組織性及一致性，在精神上減輕疲勞感覺，亦可發洩心中苦悶。號子以歌聲表現勞動者的剛強力量，音色雄渾沉厚，流露出堅定、刻苦、豪邁、粗獷的性格。號子大多為無伴奏、一領眾和的詠唱形式，領唱者有著帶領指揮勞動的角色。最重要的特點是節奏律動強烈、清晰和規律，歌詞往往與動作或工作場地有關，並且帶有頗多叫喊的語氣（如喲咳！唏！咳！唉！嗬！喂！囉！嗦喔！），有些號子乾脆只得一些喊聲，沒有組成有涵意的句子。

按照不同類型與性質的工事，號子又可分成搬運號子（裝卸、挑扛、推車等）、工程號子（建房、修路、伐木、開採等）、農事號子（車水、打糧）、船漁號子（行水、打魚、船務）、作坊號子（鹽工、榨油等）多種，各有特色，例如漁船號子是特別豐富，在不同緩急水流的環境，分別應用了緊張的沖灘號子、拼命號子或從容的平水號子、下灘號子等，而船夫作業時還有搖櫓、撐篙、下水板橈號子等等。

山歌

山歌是在山野活動中詠唱的歌，除了在勞動中直接產生，也有從小調轉化過來的。山歌既可為唱者提神解悶，亦為野外相互呼應、對話、傳遞情意的工具，更有的作吆喝牲畜之用，但山歌的抒情意義比實用性更為重要。山歌的音樂抒咏性很強，表達情感爽朗樸直，例如陝北《腳夫調》（信天游）是有感而發的山歌，旋律起伏很大，直上直下，曲調如怨憤的一聲長嘆，訴說不平，強烈地、坦然地吐露心中愁苦。

由於敞闊的郊野環境，形成山歌常有自由的延長音，尤多用在起首，聲調高揚嘹亮，開朗而無拘束之感。山歌的音域高於自然語音聲區，男的更常用假嗓音，音質厚實響亮，可傳達至遙遠距離。山歌的節奏並不方整呆板，靈活接近自然語言節奏。「爬山歌」旋律多運用大跳、大幅度的上滑音和短長大對比節奏型，正反映出熱切攀登的神態，激情奮發而精力充沛。山歌一般較慢，但有一種急板山歌則比較急速，風趣伶俐、越唱越快。

山歌音樂形式體裁很單純，編唱的即興性很強，但因為規範性低，加上語言形態決定了形式及歌調之起伏，在一帶本地人都會唱的，卻不易流傳至不同方言的外地，所以山歌「土」味濃郁，長期保持質樸自然和原鄉之特色，少為其他人所加工改動；相對來說，亦因交通阻隔，較少得到外來素材之影響或補充，也局限了其發展與藝術性的提高。

中國的山歌分佈很廣，西北地區有信天游(又名順天游)、爬山調、山曲、花兒等歌種，曲調繁多；南方則沒有集中的歌種，各有道地色彩[6]，基本曲調數量較少。在南方農田勞動中亦有所謂田秧山歌的，但比起一般山歌，田秧山歌常有結合了號子和小調的元素。

小調

民歌小調產生於日常幹活、休息、集慶和娛樂等場合，流傳最為廣泛，遍及山村鄉鎮以至文人圈子，表現手法比較曲折、細緻和多樣化。人們個別在歇息或做輕巧家務之時，常以小調來咏嘆心思，或以小調用於街頭茶館等地集體耍樂、消遣助興[7]，增添生活情趣。

小調的材料不少來自山歌，但小調婉轉流麗，曲調較長，歌詞較含蓄細膩，音樂形式亦更完整、規則及藝術化，有的還受到戲曲說唱之影響。敘事性的具體表現手法，在小調中的運用很是普遍，如借助傳說，寄情山水風物，時有較深寓意。小調內容豐富，包羅萬象，如嬉遊歌、情歌、生活歌、勸戒歌等，亦有實用性的如叫賣調、搖兒歌等。

小調主要可分成幾種，最簡單的是「吟唱調」，包括兒歌、哭調、吟誦調、叫賣調等；比吟唱調較成熟、靈活自由的是「謠曲」，例如長工訴苦歌、扛活調，河北冀中的《小白菜》便是很著名的小調(旋律還被採用改編成歌劇《白毛女》的主題歌曲《北風吹》)；更為完熟、擴展的是「時調」，常加用伴奏，有更多人知曉、熟悉，在廣泛而久遠的流傳變異中能有較穩定的基本骨架。

小調的節拍較規整，不像山歌那樣可以隨意伸縮，但亦沒有號子那樣強烈。小調中的「歌舞」，因為要配合舞蹈節拍與動作，具有節奏均衡統一的律動感，樂句常加用多字襯詞和重複腔，對應之結構清晰。小調的旋律富於修飾性，能感到對音樂美感的刻意追求，歌調的旋法較號子和山歌都豐富多變。

中國少數民族的民歌

除主要的漢族，中國現在尚有五十多個少數民族，大多能歌善舞，各有不同的歷史、風俗、生活習慣等等，音樂特色甚濃、差異也大。

在中國東北、華北地區，主要民族有蒙古族、朝鮮族等；西北新疆地區有維吾爾族、哈薩克族、塔吉克族等(充滿異國風味的西域民歌因王洛賓的編曲填詞使漢人更為認識，如風行的《青春舞曲》、《馬車夫之戀》等)；西南有藏族、苗族、廣西與貴州的侗族、雲南與四川的彝族、大理的白族，還有壯族、瑤族、黎族等等。南方民族與漢族的往來較多，音樂風格亦與漢族稍為相近。

民歌的現代危機
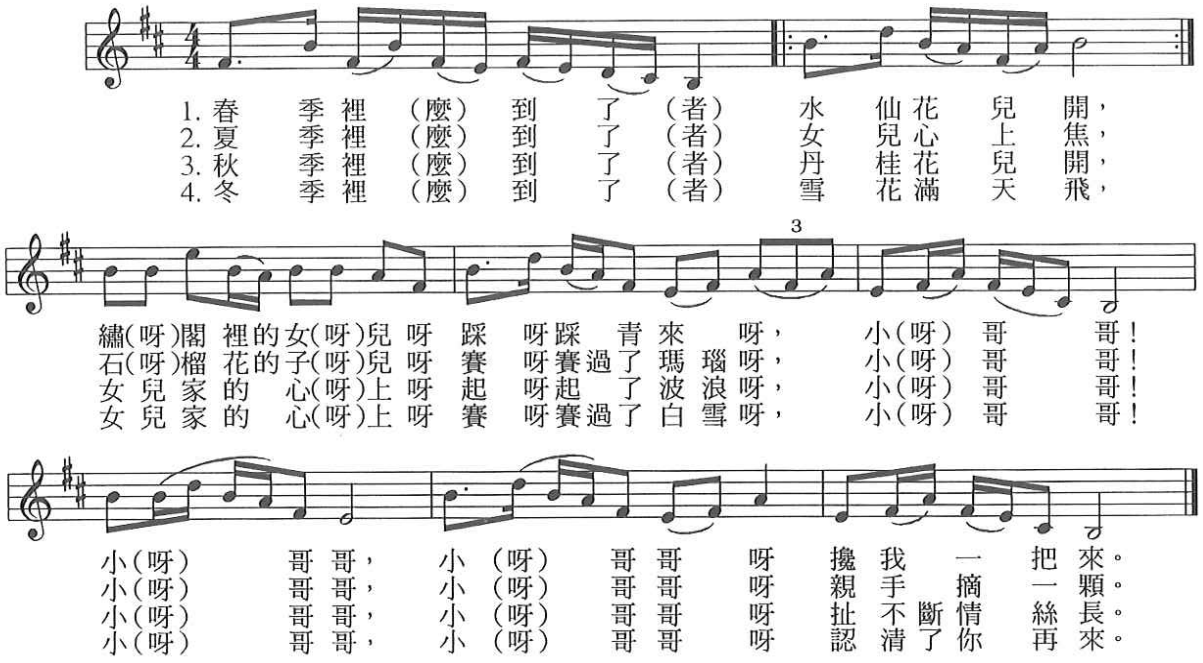
民歌的生命直接植根於民間土壤（這裏指的不包括城市化或藝術化了的民歌），但到了今天，中國社會經濟模式不斷發展、轉型，鄉郊地域正加速開拓，交通效率提高，改變了從前質樸的環境(包括物質的與人文的環境)，傳統民歌在以後的承傳遇到了阻力，鄉土生活的現代化、城市文化的入侵，會導致某些民歌湮滅，不能於原本的土地上延續。

6 著名的有江浙山歌、彌渡山歌、客家山歌、高堂歌等。
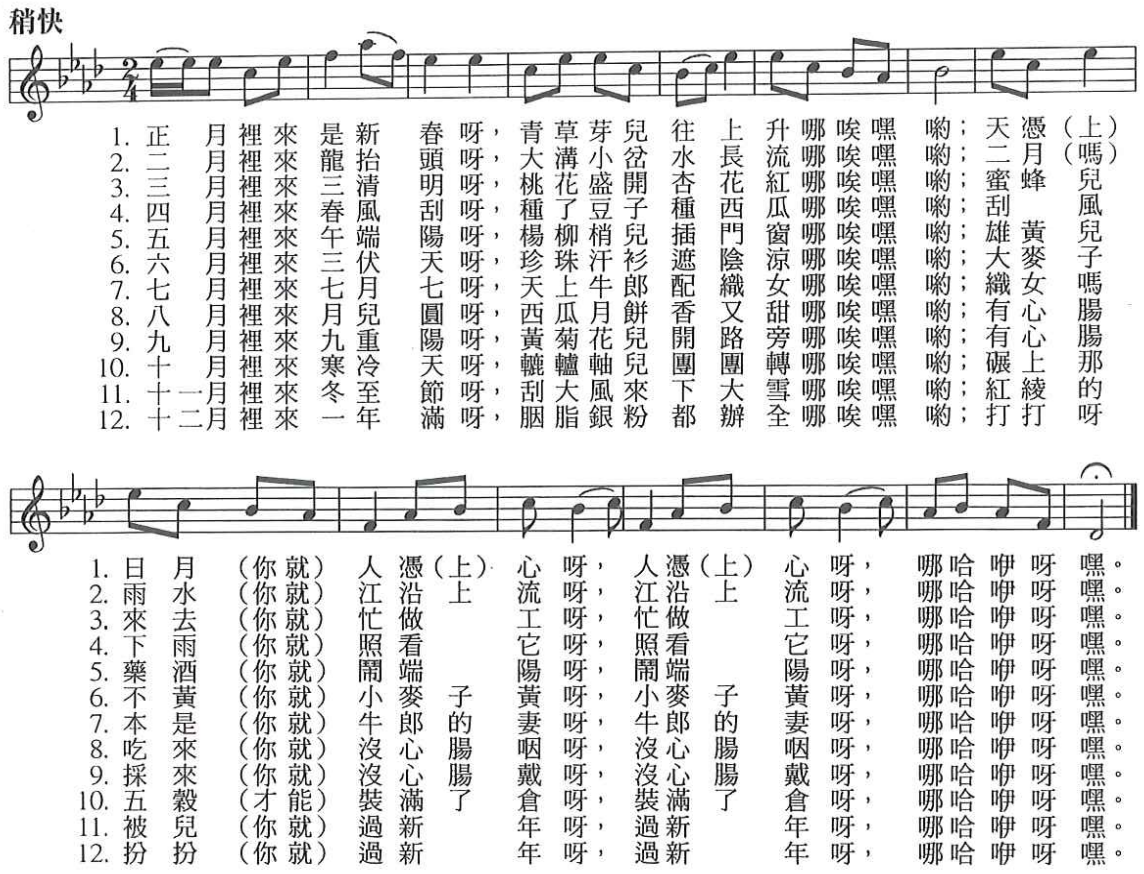
7 有在小城鎮聚集人群詠唱民歌，亦有民間藝人當眾表演。

參考譜例 *
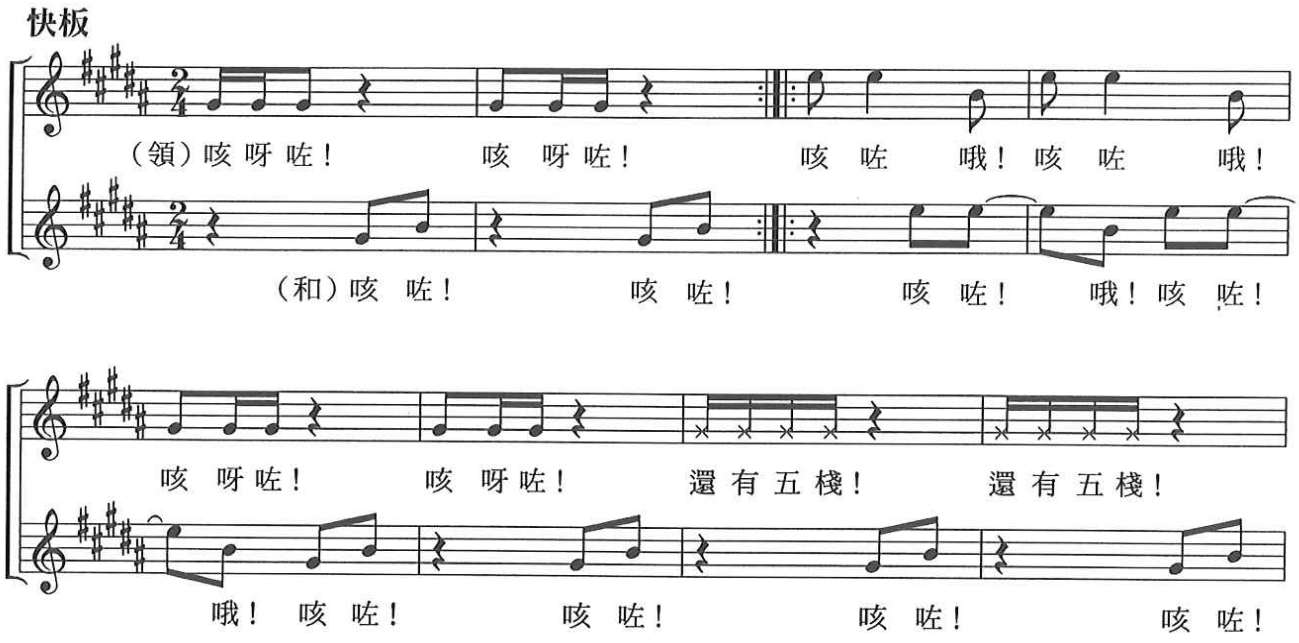
例11.1:　以四季分節的民歌《四季歌》（青海）
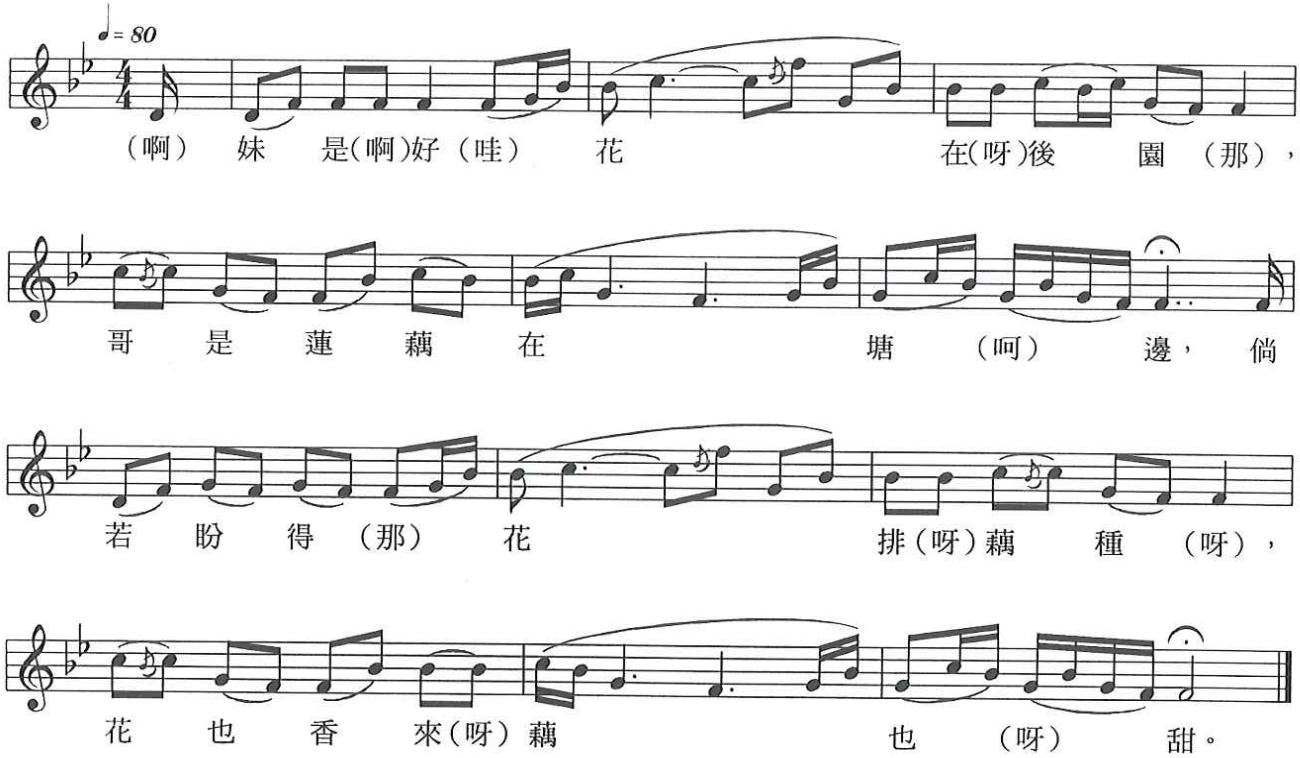


例11.2:　以月份多段分節的民歌《刮地風》（甘肅）


稍快
1. 正 月 月月月月月月 新 抬 清 風 端 伏 月 兒 重 冷 至 年 （上） 憑 月 蜂 黃 麥 女 心 心 上 綾 打 呀 呀 呀
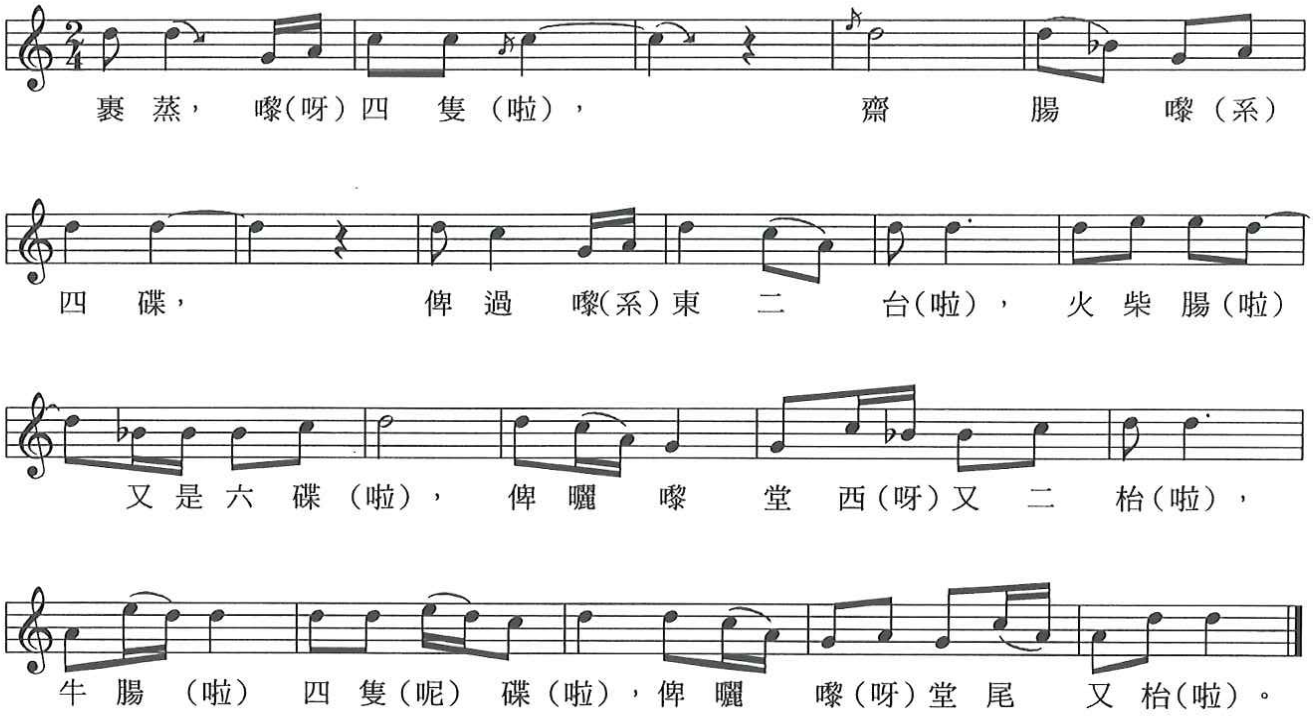
例11.3: 號子《川江船夫號子》(四川)
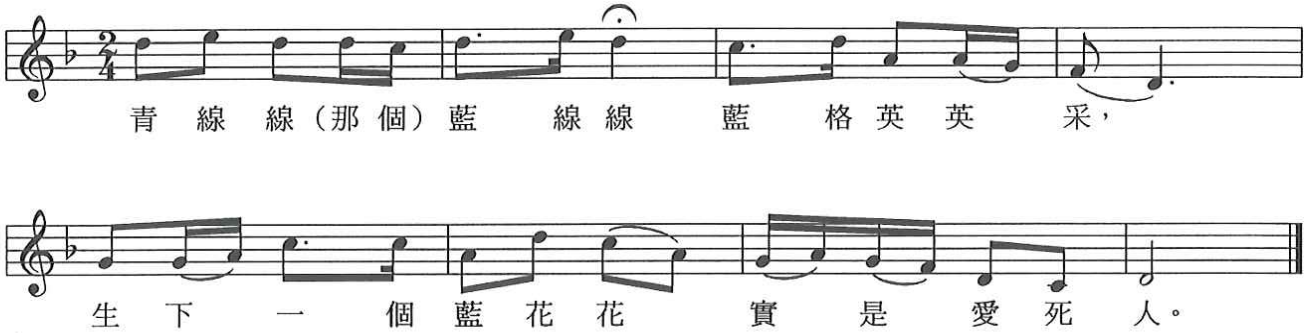


例11.4: 山歌《花也香來藕也甜》(廣西宜山)
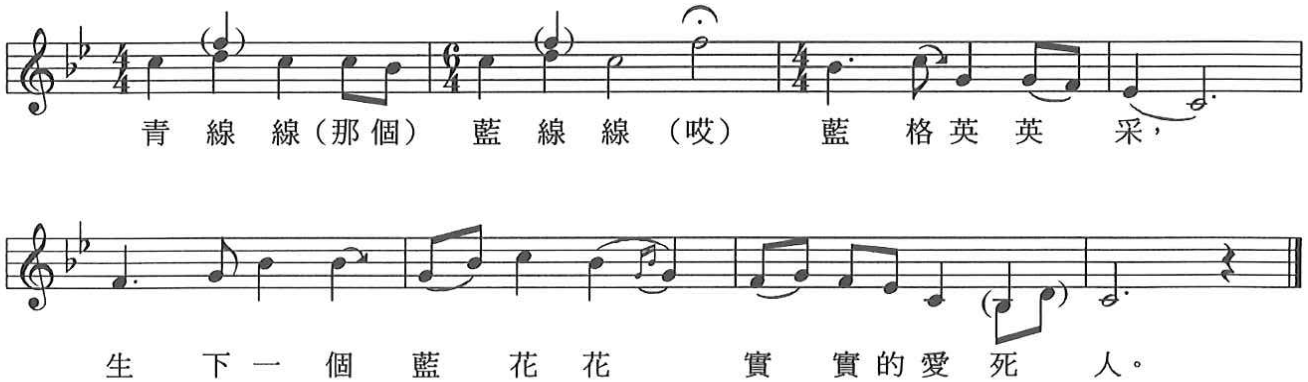


例11.5: 叫賣調《叫賣早點油條》(廣東廣州)



例11.6: 小調《藍花花》(陝北)



另一記譜可反映民歌裝飾音的靈活性：-



第十二章 中國東北地區民歌

許翔威

前言

特定的自然環境和條件，在很大程度上決定著該地方的民俗文化特徵。中國東北地區處於黃河下游，為古文化之發祥地；華北與東北兩大平原土地肥沃，天然資源豐庶，交通便利，農、林、牧、漁生產俱備，城鎮經濟發展久遠、成熟，自古已為戰略要地，民間文化藝術的根基深厚。

東北地區主要包括山東、河北、遼寧、吉林及黑龍江數省，亦涉及山西、河南地帶。流傳於此區的民歌體裁，以小調最為普遍，也有秧歌，但音樂性格與小調基本相同，此外還有勞動號子。秧歌的代表品種有定縣秧歌、昌黎秧歌、鼓子秧歌、海陽秧歌等；號子的代表品種有黃河硪號、夯號、遼東漁民號、東北林區伐木號等。

小調約佔全區民歌的三分之二，小調民歌自明代以來發展興盛，現仍有明清小曲流傳。東北地區廣泛地有一些共同的曲目，如《綉花燈》、《畫扇面》、《看瓜園》，是以歌唱傳說故事為主，篇幅較長，往往有數十段，另一些如《對花》、《放風箏》、《綉荷包》、《五更調》、《四季歌》和《探清河水》，則反映風俗習慣和日常生活，《對花》的曲調十分多樣化，共十餘種，遍及各處，尤以河北地區更為普遍。

東北地區民歌的音樂語言與旋律風格是相對一致的，這是由於區內民歌交流廣泛，北部與南部江淮區無甚阻隔。然而大同中總有小異，多樣化的自然環境造成多種生產方式和較複雜的社會階層，使民歌色彩挺為繁多。

東北民歌裡，五、六、七聲的音階都有使用，尤其是含變宮的六聲音階與含清角的六聲音階，但旋律仍以宮商角徵羽五聲為骨架。襯詞方面，東北民歌所使用的大體相近，如「嗯哎咳喲」、「依呀哎咳喲」、「依呼呀呼咳」、「嗬兒來嗨呀」等。東北民歌的代表曲目，還有山東的《沂蒙山小調》、《趕牛山》、《大實話》、《包楞調》，河北的《小白菜》、《畫扇面》、《探親家》，遼、吉、黑地區的《小拜年》、《小看戲》、《哈腰挂》等。

山東

山東位於中國東部沿海，中有太沂山區，北部和西南部為平原，黃河於此流入大海，京杭大運河縱穿南北。自古以來山東地處中原，靠近京畿，為兵家必爭之地，人民亦因而生活困苦，常要離鄉別井，成群結隊「下關東」謀生路，也常有農民起義(例如漢朝末年的「赤眉軍」、唐末的黃巢、北宋末年的「水泊梁山」，以及清末的「義和團」)，山東民歌《洪秀全起義》、《甲午戰爭》、《義和團》就是一些支持和讚揚起義、反抗統治者暴政的農民心聲。

山東的海洋號子(漁民號子)和黃河的硪號是很突出的勞動號子。海洋號子流行於膠東半島沿海各縣，號子是成套的，漁民從整網到出海，包括撒網、拉網、裝魚等過程都各有固定的號子相伴。順序是：溜網號——上網號——掌篷號——搖櫓號——撈魚號——裝倉號等。岸上整網和風平浪靜時用慢號，海中遇風浪或緊張捕魚時則用快號。

黃河硪號是群眾為修堤防黃河經常的泛濫，在工程中所唱的號子，歌詞即興性強，唱的多半是歷史故事和古今軼聞。

河南

在河南的千里黃淮平原上，和太行山、大別山、伏牛山和桐柏山的鄉間，流傳著多種多樣的民歌。山歌以大別、桐柏山的「五句山歌」最為流行，曲調特點是一、二句與三、四句相似，第五句以第二、四句的材料轉化而成。

河南也有關於農民起義、頌揚民間英雄的民歌，如《迎闖王、不納糧》等。小調在河南流行最廣，數量最多，豫南和安徽及湖北接近，許多小調是類似的。河南的歌舞有旱船、小車、高蹺、竹馬、花傘、秧歌、九蓮燈等，大都在春節、燈節時唱。河南民歌，既有剛健、明快、大腔彎兒的，亦有柔和、純樸、小腔彎兒的。

河北

河北太行山東麓地區、張家口地區的張北至承德地區流行著山歌。張北與內蒙毗鄰，山歌的音調與結構與內蒙地區的「爬山調」非常近似。但河北民歌也是以小調最為豐富，流傳最廣，其中南皮民歌《茉莉花》、《放風箏》等小調委婉細膩，裝飾音、拖腔也較多。河北小調《對花》和《反對花》，則表現節日喜慶氣氛，明快活潑，多用對句上下呼應，節奏常常模仿民間鑼鼓點。

遼寧

遼寧的號子唱詞不固定，取決於領唱人的即興創作，有時可以唱出大段民間故事來，如大連碼頭工人的《裝卸號子》、沈陽搬運工人的《搬運號子》。小調相當普遍，有像《張生遊寺》、《梁祝下山》等樸實、簡明的敘事歌，也有像《茉莉花》、《放風箏》、《送情郎》等優美、動聽的抒情歌，還有《猜花》(十棵菜花調)、《小看戲》、《囉嗦五更》等活潑風趣的詼諧歌。

遼寧除漢族外最多的是蒙古族人，蒙族民歌文詞優美動人而有詩意。長調歌曲以馬頭琴伴奏，有時配以三絃*、笛、簫等；短調歌曲則主要以四胡伴奏。此外還有朝鮮族分佈遼東、遼中及遼南一帶；朝鮮族民歌富於舞蹈性，曲調平穩流暢而少大跳，伴奏樂器主要有長鼓和伽倻琴。

吉林

吉林於遼寧之東北，山川壯麗，自古以來是狩獵、游牧地區，後來山東、河北的移民前來開荒種地定居下來，所以吉林的漢族民歌跟山東、河北民歌非常相似，有的幾乎保留原來的樣子。吉林有勞動號子在林區工人、煤礦工人、鐵路工人、漁民之中流傳，吉林亦有大量小調，卻沒有山歌和田歌。小調民歌也是廣泛流行於「二人轉」音樂中而成為重要的組成部份。吉林地區亦有蒙古族與朝鮮族居住，各有其民族特色之民歌。

黑龍江
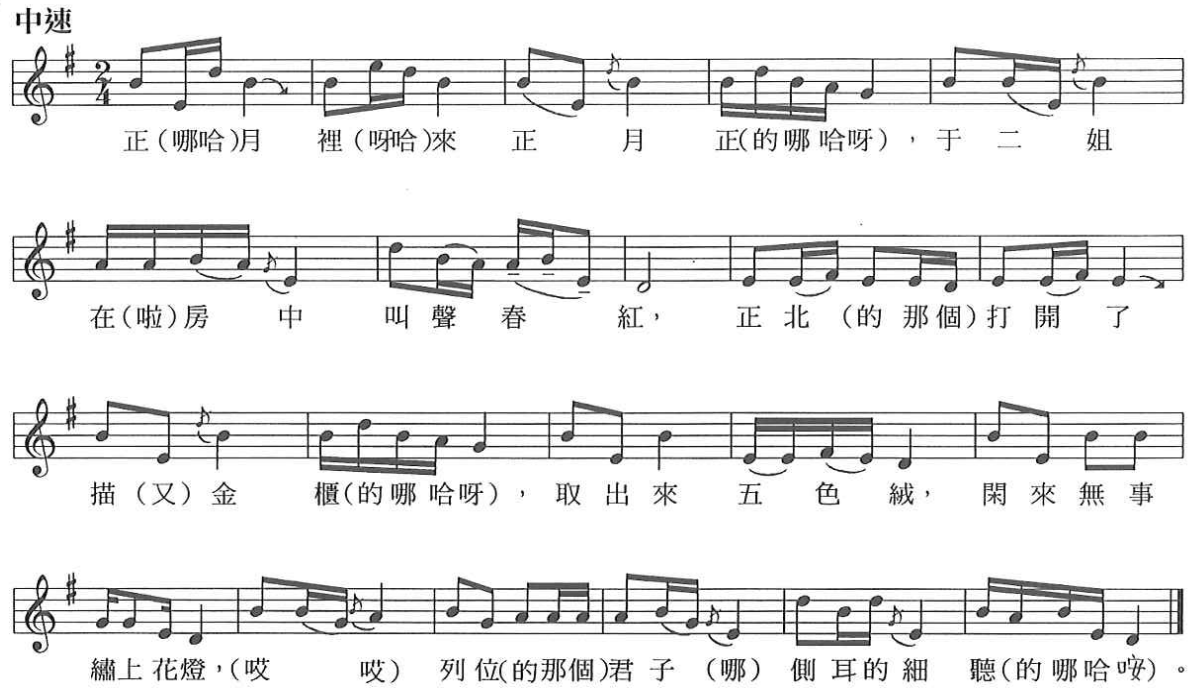
位於中國東北邊疆的黑龍江省，漢族民歌大部份反映歷史上的民間傳說故事，《合鉢》是一首揭露封建社會黑暗的民歌，《尼姑思凡》則反映追求婚姻自主、戀愛自由的心願。

東北三省於本世紀被日本侵略，建立偽滿州國，民眾在悲慘經歷中產生出富有現實性、群眾性的民歌與吐露受壓迫剝削的勞動號子。黑龍江省少數民族包括蒙古族、滿族、達斡爾族、鄂溫克族、鄂倫春族及赫哲族，互有影響，亦有受到漢族民歌的間接影響。
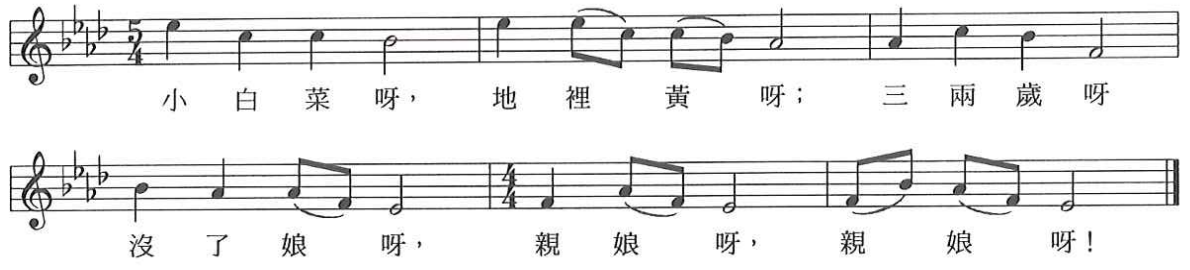
*編者按：本書別處一律作「三弦」，惟本文作者要求作「三絃」。

參考譜例
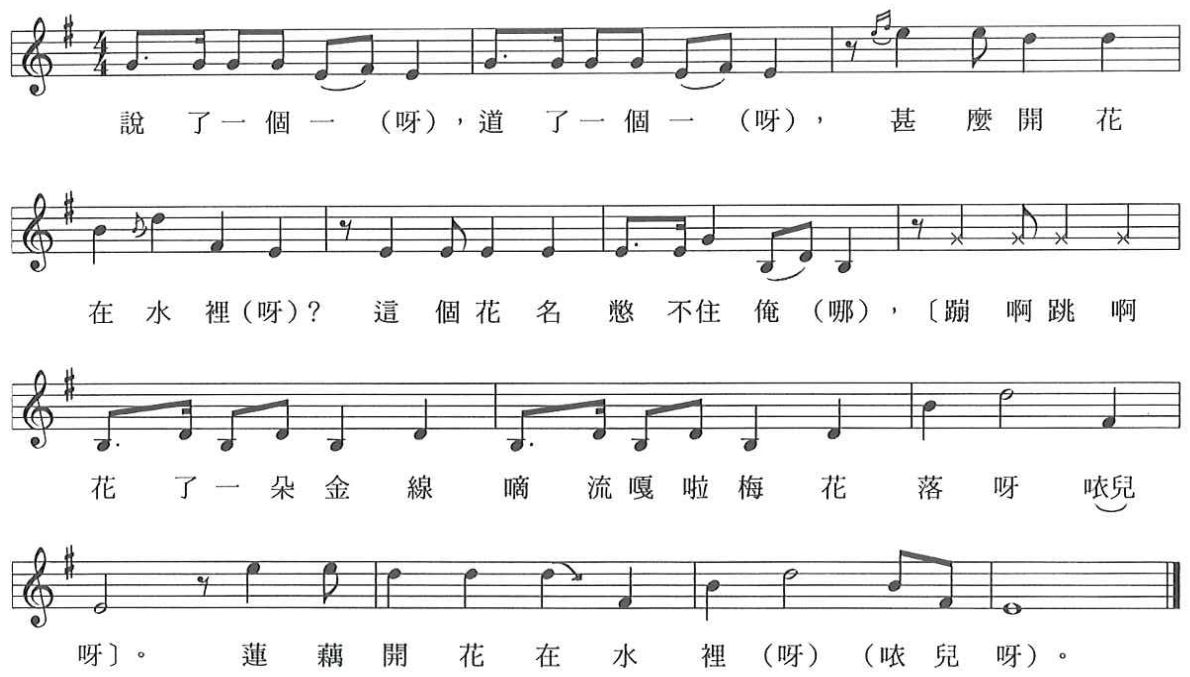
例 12.1：《綉花燈》（山東）
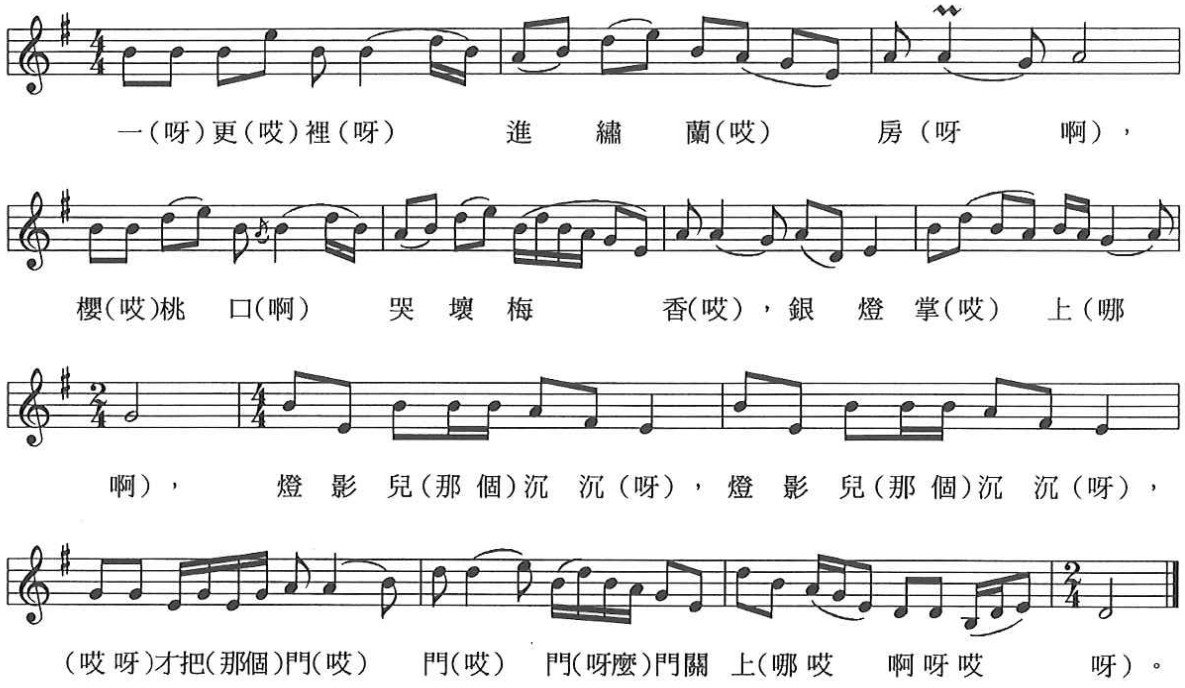


例 12.2：《小白菜》（河北）
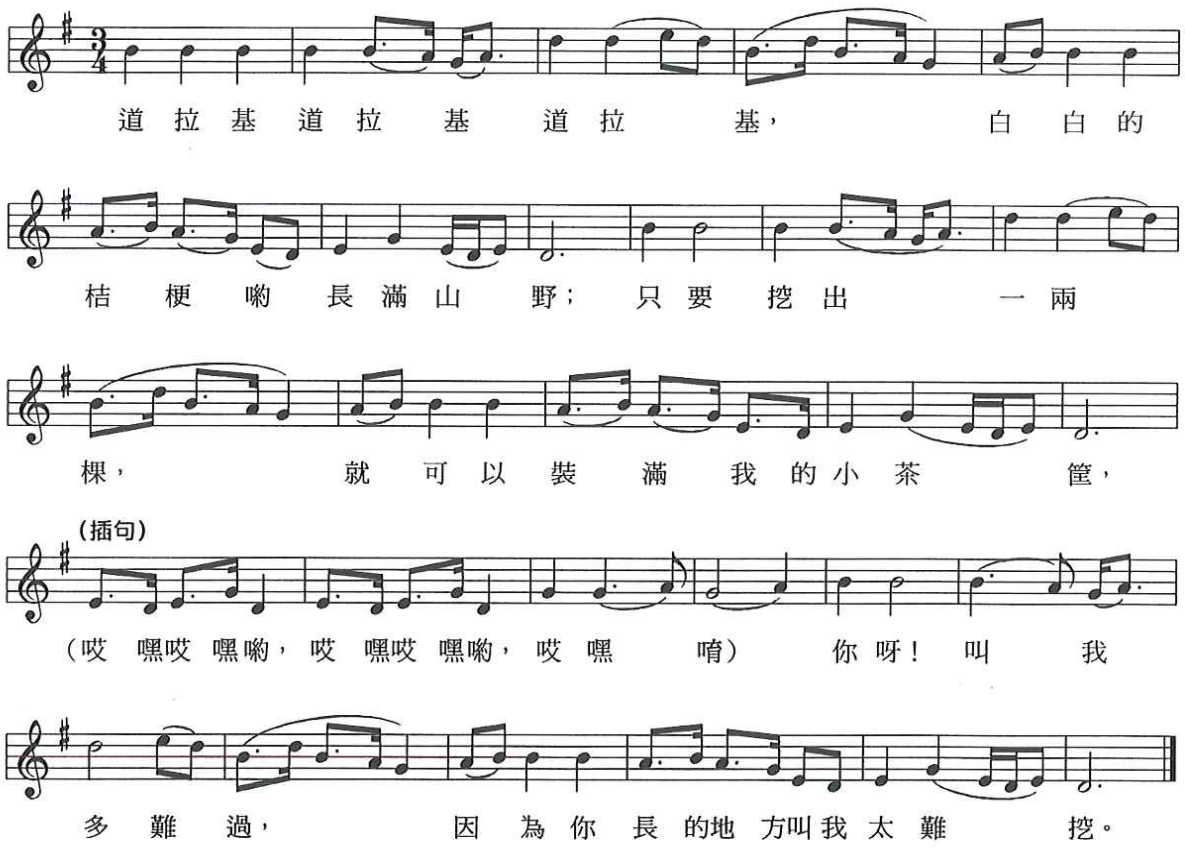


例 12.3：《猜花》（十棵菜花調）（遼寧）



例 12.4：《月芽五更》（黑龍江）



例 12.5：《道拉基》（吉林朝鮮族）



第十三章 中國西北地區民歌及西域民歌

許翔威

前言

中國西北地區位於黃河中、上游，包括山西、陝西的中、北部、甘肅、寧夏大部份，還有青海、內蒙西部及河南西部廣大地區。這塊黃土高原地理風貌獨特，山川溝壑縱橫交錯，交通不便，人烟渺渺，與東北地區相比真是迥然不同。先民於此地經營原始農業，以種粟為生，並飼養家畜和燒製陶器，過著封閉性的部落定居生活。

地廣人稀，山歌是最為普遍流傳與發展的，從晉北高原上的「山曲」到日月山下的「花兒」，廣為大片土地上的人傳唱。腳夫運送土產來回兩地，奔波於荒涼空寂的山頭，常唱起「信天遊」和「爬山歌」，此外「跑口外」和「走西口」亦表現了貧民生活困苦，迫於無奈地遠赴內蒙西部去尋找生路的故事與感受。除山歌之外，西北地區的秧歌也有代表性，其中祁太秧歌、沁厚秧歌、襄武秧歌、繁峙秧歌等都很有特色。

自然環境的封閉性和社會生活的單一性，使西北地區民歌在總的風格上亦單純、統一和性格鮮明。音階常缺了五聲音階的角音（即徵—羽—宮—商），或以清角代角音和含閏音的七聲音階作旋律，進行中更特別強調「徵—宮—商—徵」（5$\dot{1}\dot{2}\dot{5}$）或「羽—商—角—羽」（6$\dot{2}\dot{3}\dot{6}$）的框架，四度音程多用，與高原那蒼茫空蕩的環境切合。西北山歌以其高音與大跳為其特色，幅度出人意料。

「花兒」是漢、回、土、撒拉、保安等民族長期培育的歌種，日常生活都少不了，每年五、六月間，在夏收之前各地更會舉行「花兒會」，有些規模大至幾千人以上，各方歌手聚集一起對歌、賽歌，青年男女以歌傳情。「花兒」又稱「少年」，其曲調稱為「令」（還有大令與小令之分），各地令調約有百餘支，但整個西北地區之歌調風格大體上仍是大同小異。

山西

山西位於華北高原，東面有雄偉的太行山，西面是奔騰的黃河，還有呂梁山、五台山等巍峨矗立。山西民歌本身可分成晉東南、晉南、晉中及晉北四個細風格，重要的民歌有河曲山曲、左權小調、祁太秧歌。小調中的「開花調」種類很多，內容指的不止是花，連其他東西也要開花，以反映思想情感。有一種叫「大腔」的，由幾首民歌或一首重複發展，有前奏與過門，更有轉調，是較大型的演唱歌曲。

山西代表性的民歌有《苦伶仃》、《想親親》、《割攸麥》、《走西口》和《三十里名山二十里水》等。

甘肅

甘肅位於黃河上游，地處青藏高原、內蒙古高原與黃土高原的接壤地帶，海拔大都在一千米以上，曾於盛唐時是中國與西域經貿交往必經的孔道，但宋、元以後則因政治和經濟中心東遷南移，此區文化漸趨蕭條。

甘肅的號子之中，以「打夯號子」最為常見，多為一領眾和，節拍規整，音調質樸，性格熱烈雄健。《連連夯》是連續不停地打夯時所唱的夯調，「搗硪號子」則是不分領和的，「薅草歌」是鋤草時唱的歌，主要流行於隴南山區。此外有一種「雞公號子」，特點是以人聲模擬雞鳴。

甘肅的「花兒」亦很普遍，如臨夏花兒、洮岷花兒等。「信天游」主要流行於隴東地區，有些是從陝北傳來，有些是本地產生的。「數花」是甘肅一種敘事性民謠，唱者手拿樂器邊奏邊唱。「刮地風」則是按年中四時敘事，描寫生活環境。

甘肅的藏族人也很多，以畜牧為生，有「勒」（酒歌），是節日喜慶時唱的，「拉依」是山歌，曲首常有襯詞「阿拉柔哎」，意即「親愛的朋友」。

陝西

位於中國版圖中部的陝西，其北部（陝北）是黃土高原，陝南亦為山地，所以山歌最是普遍。不論陝北的「信天游」或陝南山歌，歌詞大多即興而作，一般多為個人在山頭上獨唱，借以抒懷或消除寂寞。

富於西北特殊色彩的《腳夫調》、《走西口》、《賣娃娃》、陝南民歌《災荒年》、《十勸》等，把陝西人民生活中的苦澀充份反映出來。著名的陝北民歌《藍花花》，述說一個窮家女兒被迫嫁給惡棍，最後逃出來，跑回自己心愛的情郎那裡。此外還有咒罵媒人、埋怨父母迫婚的民歌，都是婦女反抗封建禮教的控訴，電影《黃土地》（陳凱歌導演，1985）就是以此作為題材及背景。

陝西的勞動號子和情歌也是不乏的，陝北有酒曲、水船調和燈曲，陝南有哭嫁歌、彩蓮船、花鼓子等。陝北小調粗獷豪放，如《攬工調》、《珍珠倒卷帘調》；閩中小調旋律則委婉曲折，深情動人，如《綉金匾》便是，也有激情舒展的如《揚燕麥》，結構大都為單樂段反覆。

寧夏

寧夏處於陝西西北毗鄰，有漢、回、蒙等十多個民族居住，以佔三分之一的回族為主。寧夏民歌常以諷刺和嘲笑的態度揭露官僚、地主、軍閥等人之荒淫與醜惡，如《長工苦》、《拉駱駝》等。情歌在寧夏傳統民歌中很流行，數量也最多，也像陝北一樣，不少表露少女反抗家長之命的封建婚姻，如《十二道黃河的水乾》、《端起飯碗想起你》。

當地群眾熟悉的民歌，有《下四川》、《走寧夏》、《送情郎》、《吆騾子》、《五哥放羊》、《貨郎相親》等。小調題材廣泛，表現歷史人物的挺多，如《孟姜女》、《隨軍走口外》和《十盞燈》。

內蒙

蒙古族人在中國北方以游牧為生，勤勞勇敢，且能歌善舞。蒙古民歌曲調優美，節奏舒展，充滿壯闊的草原氣息。狩獵歌曲是最古老的蒙古民歌，保留著原始粗獷的風格，內蒙西部廣泛流行著寓言式敘事歌《三百六十隻羊》，此外亦有不少刻劃動物特徵和形象的動物歌，如呼倫貝爾盟民歌《小白兔》。

佔內蒙民歌主導地位的是放牧時唱的牧歌，常見歌頌草原和駿馬的題材，如興安盟牧歌《威風矯健的紅馬》，氣勢寬宏，音調高亢而起伏大。讚美歌曲如《成吉思汗》，高昂激越但情感莊嚴，也有頌讚名山大川、湖泊或寺廟等，如哲里木盟的《西遼河頌》。有的民歌屬於思鄉性質，情感委婉細膩、藝術性較高。

曲調悠長連綿起伏、氣勢寬廣的乃蒙古民歌的「長調」風格，除放牧外，也在宴席和傳統節日大會（有賽馬、射箭、摔跤、文藝演出等活動）中演唱。至於「短調」民歌，較簡短靈活，節奏比長調整齊，旋律以五聲為主，內容關於愛情的佔很多，如《森吉德瑪》、《龍梅》等。如短調一樣，敘事歌也是近代才發展起來的，但其體裁大型，具有複雜的情節和眾多的人物，題材包括人民起義，如《嘎達梅林》，也有愛情悲劇或喜劇。

青海

青海地處高原，靠近西域地帶，省內有昆崙山、祁連山與青海湖，散居著回、漢、蒙、土、藏、撒拉、哈薩克多個民族。青海民歌中最主要的是「花兒」，一種遼闊奔放的山歌，曲調十分

豐富，各地方民族具有不甚相同的風格，有的以角、羽調式為多，旋律優美動聽，有的以商、徵調式為多，曲調明朗華麗，托腔悠長，或較多使用襯詞襯句。

「小調」是漢族與回族中流傳的「家曲」，在娛樂場合及過年耍社火時演唱，內容多是描寫風俗人情或天地日月。部份小調呈現了與外省的小調互相交流的影響，頗為近似，如《茉莉花》、《對花調》等。

新疆

新疆位於中國西北邊疆，實為古時西域龜茲、高昌等地。現新疆維吾爾族自治區，除主要的維族外，尚有哈薩克等六個少數民族。新疆民歌有五聲音階或五聲基礎上的六聲音階之採用，但最具特色的是七聲音階中常含有增二度音程，調式色彩特殊，調式交替、並置與轉調手法很是明顯和豐富。新疆文化集東亞及西亞之文明於一身，相對於漢族民歌體系，新疆民歌可稱為西域民歌。
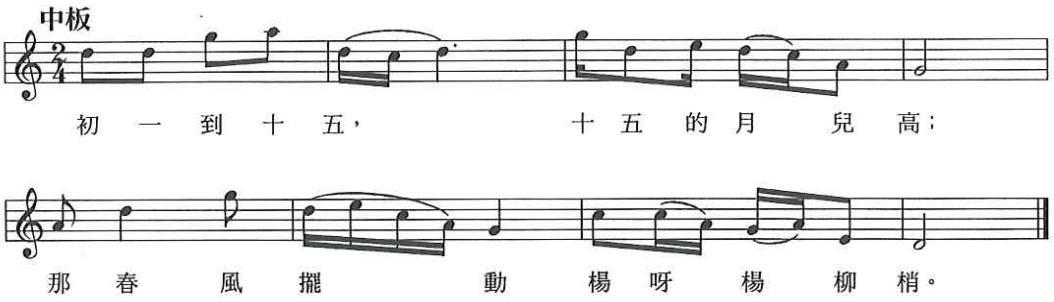
維吾爾族民歌感情熾烈，對比鮮明，節拍多樣，包括五、七、九等複合拍子、切分節奏及三連音的使用。「木卡姆」(阿拉伯文意為最高的位置)是他們的民歌、歌舞與器樂的綜合大型套曲，各種套曲之連接組合，多由散板或慢板開始，轉入中板，再轉快板及急板，順序加速使情緒推高。

哈薩克族民歌的演唱形式可分為獨唱、彈唱和對唱三種，對唱的歌詞是即興創作的，獨唱歌曲則有固定歌詞，彈唱是民歌與彈撥樂器「冬不拉」相結合的形式，混合拍子在各類民歌中屢見不鮮。
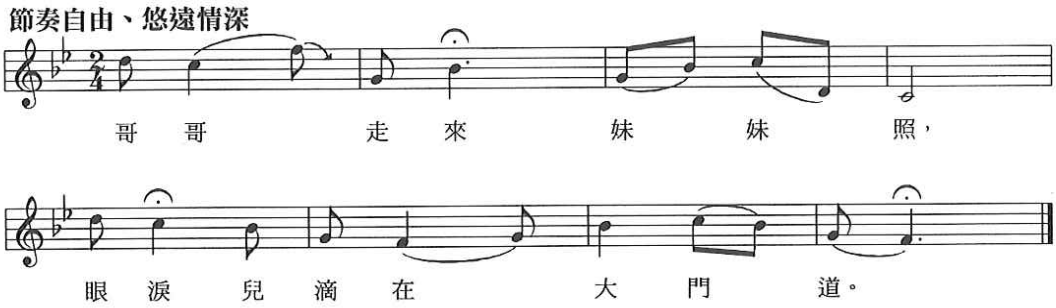
新疆還有清新活潑、情趣諧謔的柯爾克孜族民歌；多迂迴級進旋律、少大幅跌宕起落、含蓄而深沉的烏茲別克族民歌；旋律高亢而節奏明晰、猶如山鷹於空中翱翔的塔古克族民歌；以手風琴及曼陀林伴奏的塔嗒爾族民歌和以二拍子為主的錫伯族民歌。

參考譜例
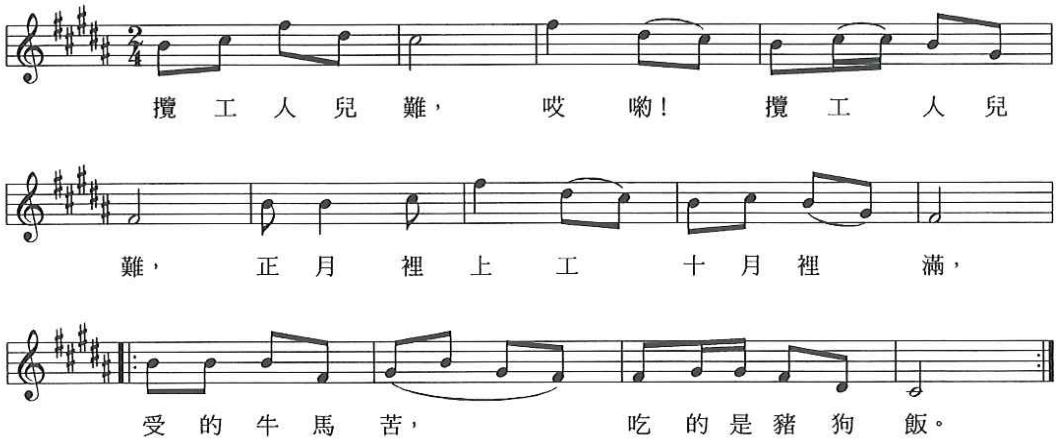
例 13.1：《綉荷包》（山西）
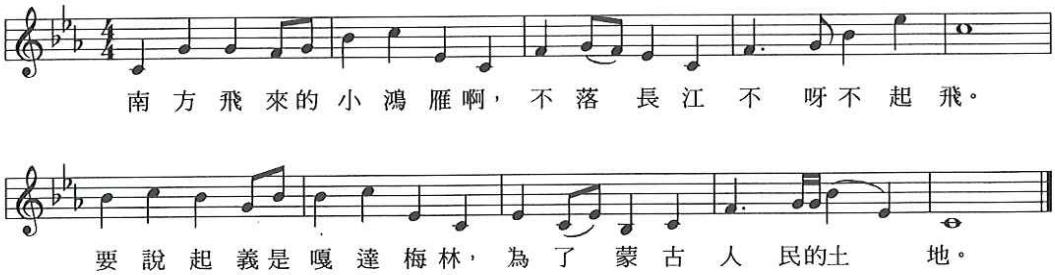


例 13.2：《信天遊》（陝西）
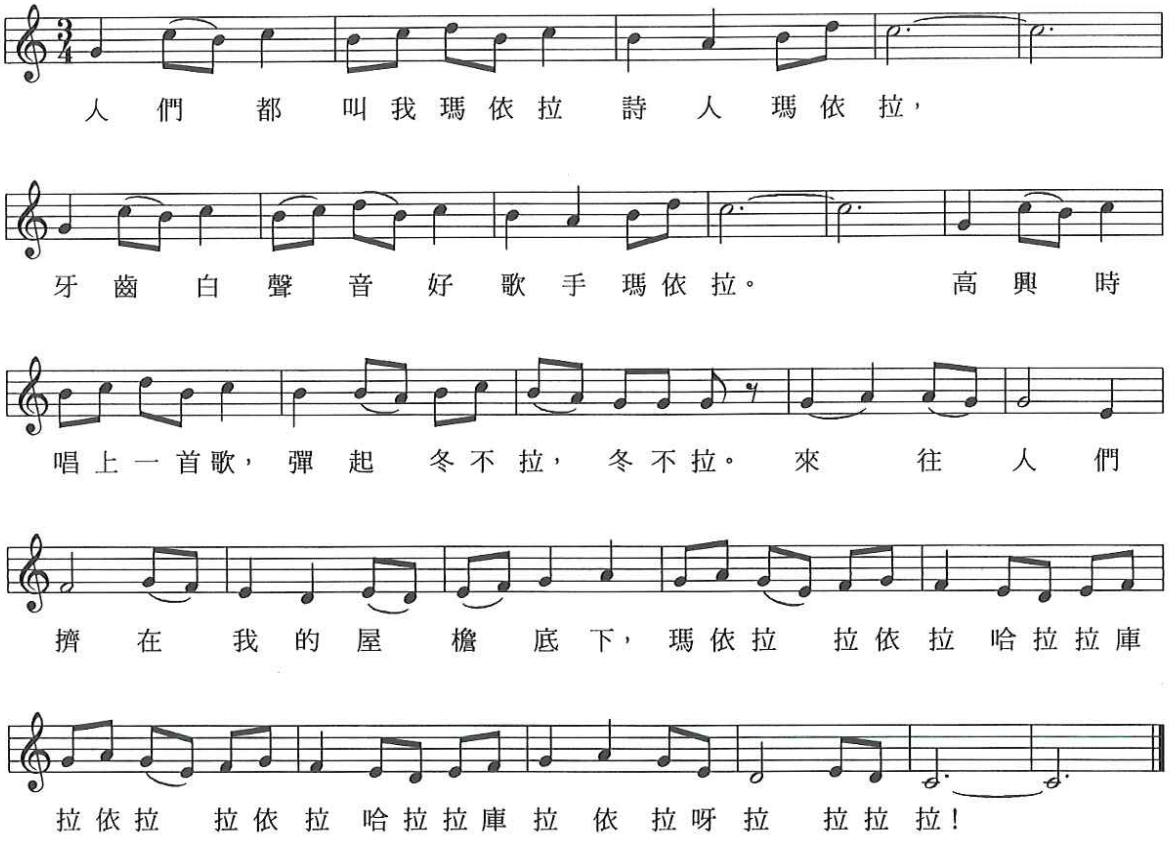


例 13.3：《攬工歌》（陝西）



例 13.4：《嘎達梅林》（內蒙古）



例 13.5：《瑪依拉》（新疆哈薩克族）



第十四章 中國西南地區民歌

許翔威

前言

中國西南部自古以來都是一個多民族聚居的地方，少數民族之多，共佔全中國半數以上，僅是雲南省便有二十多個少數民族，各具姿采，民族服裝色彩繽紛，多半沒有本身的文字，現都通行漢文，生活共性亦趨更多。漢族大批進入這一帶是在元代之後，這數百年間，漢族文化與少數民族間相互影響滲透已很深廣。

四川、雲南、貴州、廣西四個省境內有西北方的盆地、高原、山地，南面是溫帶及亞熱帶，森林茂密，四季長青。中國西南區蘊藏著歌種與曲目豐富的民歌，以山歌流傳最廣，如四川的《背二哥》、《九道拐》、貴州的《錦屏山歌》、《大定山歌》、雲南的《彌渡調子》、《風慶腔》、《景東腔》、《姚安曲子》等；其次，流行於雲南、貴州的「花燈」是具有地域特點的歌舞性小調，種類繁多超過百種。西南地區民歌旋律有簡單的四、五聲結構，以羽、徵、商調式居多。

至於西藏，位於號稱「世界屋脊」的高原地域，人口以藏族為主，藏族人能歌善舞，頑強果敢，有自己的語言及文字，「藏傳佛教」色彩濃厚，深入民間生活細節。藏民在游牧生活中不乏遼闊奔放的山歌、優美的情歌和興高采烈的歌舞，也有關於唐代文成公主入藏，帶去漢人先進文化，促進佛教傳播的史詩般民歌，如《正月十五那一天》。藏族民歌以五聲音階為主，品種主要分成「諧」和「魯」兩大類，前者是歌舞，後者只歌不舞，旋律也較自由，節奏性不強。

四川

四川漢族民歌有號子、山歌、歌舞歌曲、小調與風俗歌曲。《槐花幾時開》便是知名的四川山歌，山歌有的採用了散板中插入「垛句」的形式，叫做「滾板山歌」或「數板山板」。有些田間演唱專業歌手，一至三人親自敲擊鑼鼓伴奏聯唱山歌，稱為「打鬧」或「薅草鑼鼓」。四川「打場歌」是介乎山歌與號子之間的形式，分兩組反覆演唱，在藏族和羌族地區較多，藏族的「打青稞」曲調豐富，尤為突出。

四川歌舞形式有「花燈」、「車燈」、「牛燈」、「馬燈」、「連宵」等。漢族婚嫁儀式裡有川北的「坐歌堂」、川東的「姊妹歌」、「伴郎歌」及川南的「哭嫁歌」。

四川還有彝族和羌族的山歌，有《牛山歌》、《犁地歌》、《趕馬調》等，也有藏族的「魯」，羌族歌舞與藏族的「卓」相近，彝族歌舞歌詞較長，往往有數十句以上。

雲南

雲南地理環境和氣候變化錯綜複雜，民歌百花齊放。該省居住了漢、彝、白、傣、哈尼、壯、苗、佤、傈僳、回、納西、拉祜、景頗、瑤、藏、布朗、阿昌、普米、怒、蒙古、獨龍、崩龍、基諾等二十三個民族。各民族的即興山歌很多，曲調舒展，如流行很廣的《彌渡山歌》、《小河淌水》等漢族山歌及大理的白族調。漢族花燈舞蹈歌如《十大姐》優美抒情，有別於一般少數民族節奏鮮明、音調明快的歌舞。

漢族以外，彝族亦有其文字，為少數民族中少有者。彝族有敘事歌、山歌、小曲、舞歌、兒歌及風俗歌，風格多熱情奔放，昆明彝族山歌《猜調》即為一例，紅沙彝族尼蘇人有山歌《四大腔》、彌勒西山彝族亞細人有邊唱邊舞、剛直豪放的《阿細跳月》，由大三絃等樂器伴奏。

白族歷來與漢族交往甚密，大多通曉漢語，其山歌除「白族調」外亦有「漢調」，白族調以情歌為主，曲調樸實流暢，詞有一定格律，結構完整。白族的山歌與小調，明顯地影響了白族曲藝「大本曲」及近代白劇的戲曲唱腔。

哈尼族分佈於紅河、思茅、西雙版納、玉溪、楚雄等地區，其民歌很有特色，旋律中常出現變化半音，山歌稱為「阿基估」，情歌叫「阿庇」。

彝、白、傣、傈僳、景頗等族都有長篇敘事詩或歷史詩的民歌，一般需要數小時以至幾天方能唱完一篇。

貴州

貴州亦有多個民族聚居，漢族外還有苗、布依、侗、彝、水、仡佬等族。

居住在清水河畔的苗族，隔山傳歌很快可聽到，但要互相見面卻要走上半天的路，苗族「飛歌」(或稱喊歌)，用於遙距招呼及交流情感。苗族民歌風格古老，常有上、下滑音，節奏較自由，包括三、五、七拍子與散板及不同節拍的交替。苗族有「游方」的習俗，青年男女在時節夜晚聚集對歌及邀唱，互表情愫。苗族更有複調民歌，聲部多以四、五度相隔，如「酒歌」、「雞嗯嘞」、「坐地歌」等。

貴州少數民族的敘事歌也不少，具有代表性的侗族敘事歌《珠郎娘美》廣泛流傳於南侗地區，長達四百個段落。侗族也有二聲部或三聲部的民歌，而且多數用漢語演唱； 侗族有迎接遠方來客的「攔路歌」、重大活動圍圈歌舞的「多耶」(踩歌堂)，還有歷史悠久、結構龐大的「侗族大歌」，堪稱中國民歌的奇葩。

屬情歌一類的，有苗族的「游方歌」、布依族的「趕俵歌」、南侗的「小歌」、北侗的「玩山歌」等，有的以樂器伴奏，有的是徒歌，北侗的玩山歌有時會以木葉伴唱。苗族和南部侗族有種「說理歌」，是講教道德倫理的。

廣西

廣西的主要民族是壯族，此外有漢、瑤、苗、侗、仫佬、毛難、回、京、水、彝、仡佬等民族，語言與方言的豐富，使民歌的音樂語匯與色彩呈現出千姿百態。廣西民族亦以山歌為主，其中壯、瑤、侗、仫佬及毛難族山歌，除單聲部外，更有二聲部，除獨唱、齊唱及對唱，很多是重唱、合唱或二重對唱。超過二聲部的民歌也有，例如馬山壯族三聲部的「三頓歡」。

壯族山歌繁多，按方言、風格及體裁差別分為「歡」、「詩」、「加」、「比」、「倫」五種。「歡」是高亢嘹亮、熱情奔放的山歌，「歡」的歌詞講究腰腳押韻，「歡」其中一獨特的重複形式叫「勒腳歌」。壯族民歌風格大體可分南、北兩類，南壯民歌大多為羽調式及商調式，多聲部民歌以「詩」類山歌為代表。北壯民歌則較多徵調式及宮調式。

各族山歌，大致可概括為高腔、平調、謠唱三類。高腔山歌音調遼闊，氣息悠長；平調音域適中，節奏平穩；謠唱山歌調門較低，沒有拖腔，音域窄，旋律比平調山歌更平。

廣西二聲部民歌，二聲部關係主要是支聲式及對和式，偶有模仿因素補腔，旋律使用五聲音階，和聲音程有四、五、三及同度，亦喜歡大二度。

廣西各族群均有本身傳統集體歌唱的節日與集會，壯族的「歌墟」、「趕街」；瑤族的「做浪」、「會閬」；侗族的「堂歌」、「坐夜」、「走寨」；苗族的「趕坡」、「走同年」；漢族的「擺歌台」等。壯族傳說古時有一對青年戀人因不許自由結婚，雙雙唱山歌殉情，後來每年成百上千男女聚集於山坡歌唱，成為「歌墟」的傳統。現時歌墟地點已很廣泛，有白天舉行，亦有夜晚舉行的，其間主要唱著情歌，為男女間認識、傳情及約會的社交渠道。歌墟亦會加插「盤歌」，一種相互問答逗趣鬥智的對唱。盤歌有邀歌、答歌、進門歌、贊歌及盤歌主體多個程序，歌唱雙方知識才華越高，情趣與氣氛亦越濃，一唱可以通宵達旦，更或盤歌數日。

廣西壯族、瑤族等還盛傳有關劉三姐的傳說，並奉為歌仙，流傳著頗多內容關於她的山歌。

西藏

居於西藏的主要為藏族，此外有珞巴、門巴、夏爾巴、僜人、回、漢等民族。

藏語「諧」包含有歌和舞的雙重意思，「諧」類民歌不可與舞蹈分割，節奏規整，結構勻稱，器樂伴奏亦豐富。「諧」有多種，其中有「果諧」，是圓圈歌舞，大多在晚上圍著篝手拉手邊唱邊跳，音樂樸實渾厚，曲調大多由慢、快兩部份組成，慢的稱「降諧」，歌唱為主，快的稱「久諧」，舞蹈為主。
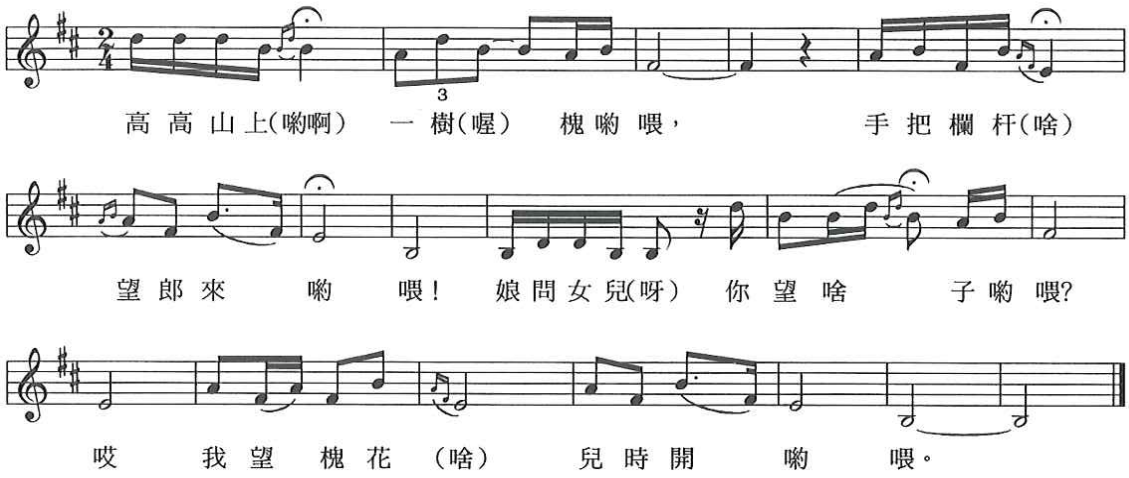
「堆諧」是另一種較重要的「諧」，別名曰「拉薩踢踏舞」，經職業藝人加工，演唱技巧更細緻，形成「前奏、降諧、間奏、久諧、尾奏」的完整固定格式。

「魯」，是不帶舞蹈的民歌，可歸納為節奏較自由的草原放牧歌曲「卓魯」及旋律起伏綿連的山歌「哩魯」。此外有敬酒、喝酒時唱的「昌魯」、狩獵時唱的箭歌「達魯」、情歌「戛魯」等。
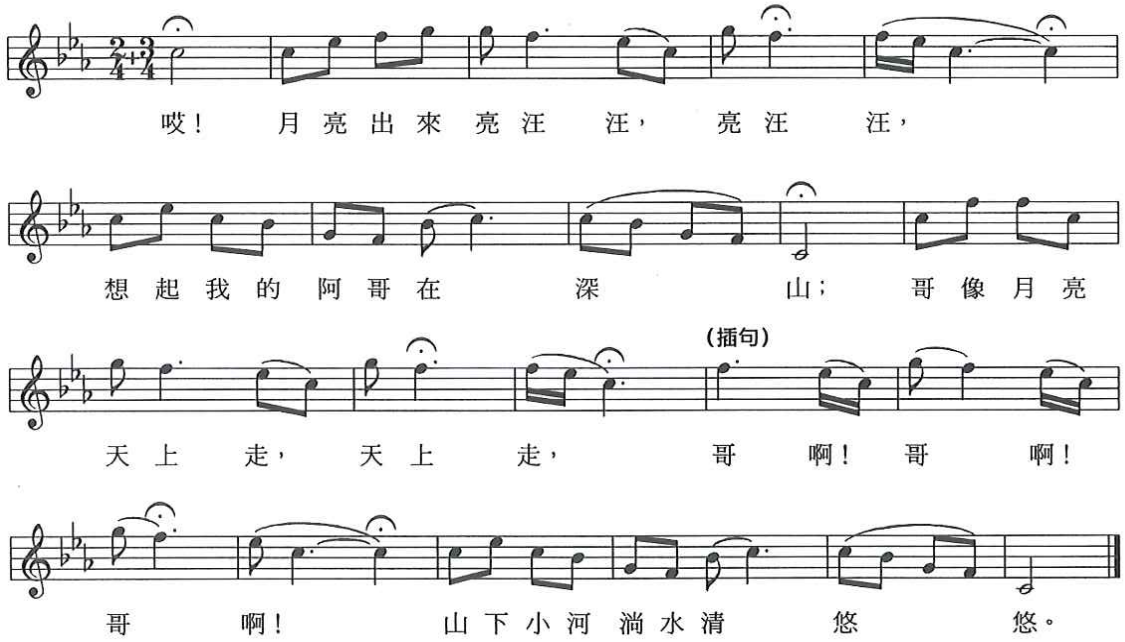
西藏有一種古典歌曲，普遍稱為「囊瑪」，於室內演唱，人數不限，歌為主、舞為輔，有伴奏樂隊。全曲先有前奏，接連主調慢板及轉快的舞曲，最後有一段尾聲。

參考譜例
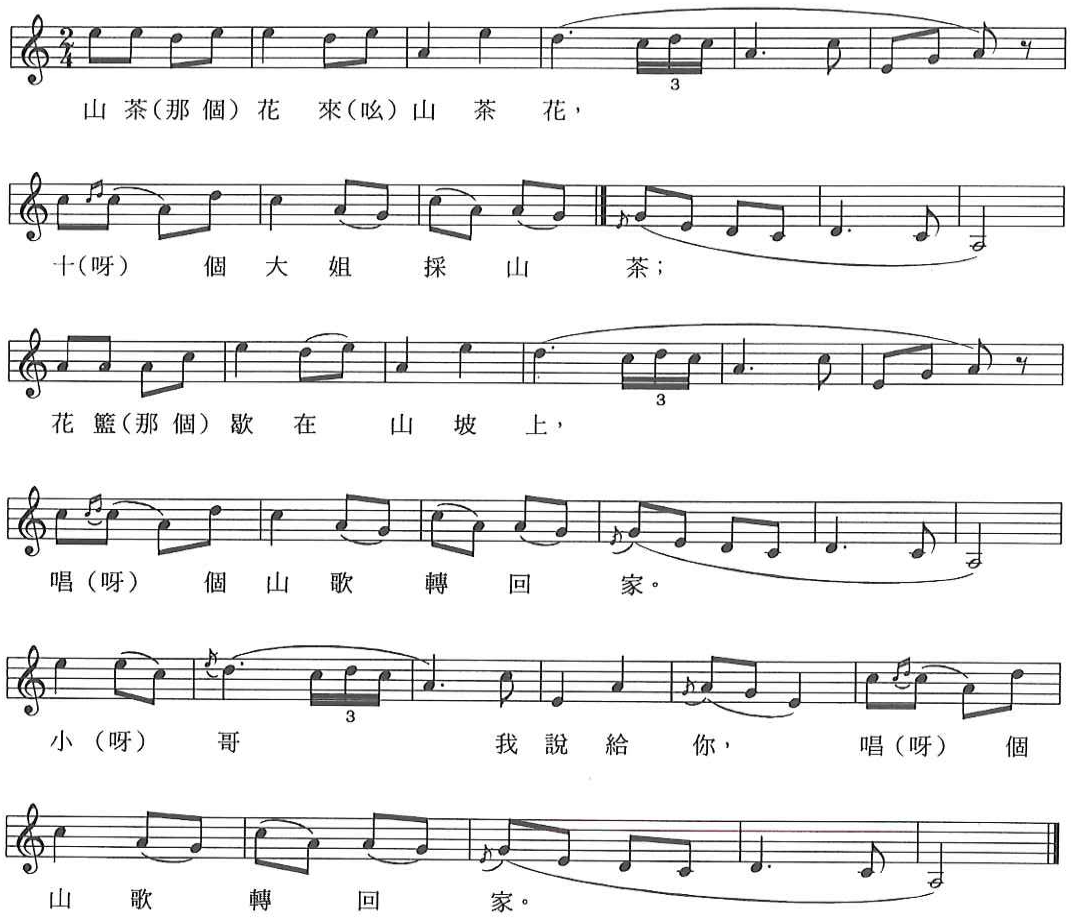
例 14.1:《槐花幾時開》(四川)
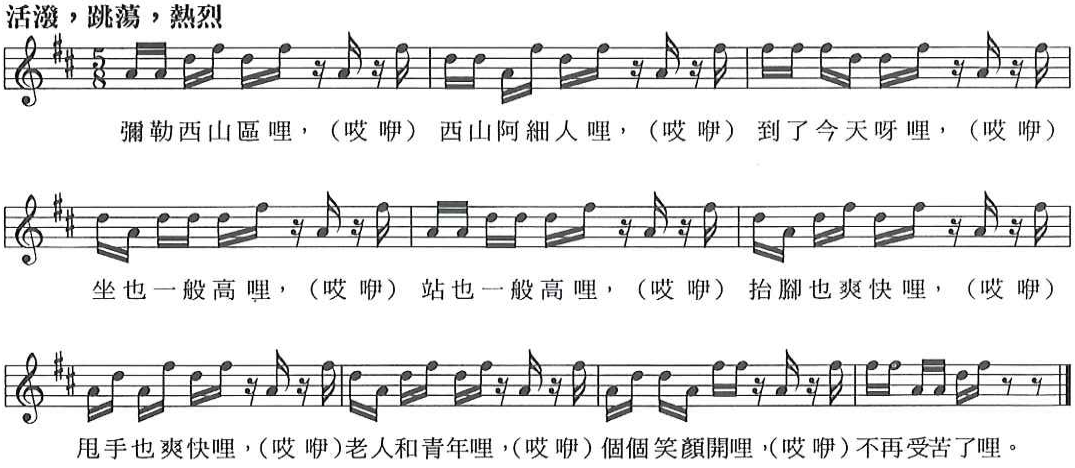


例 14.2:《小河淌水》(雲南漢族)
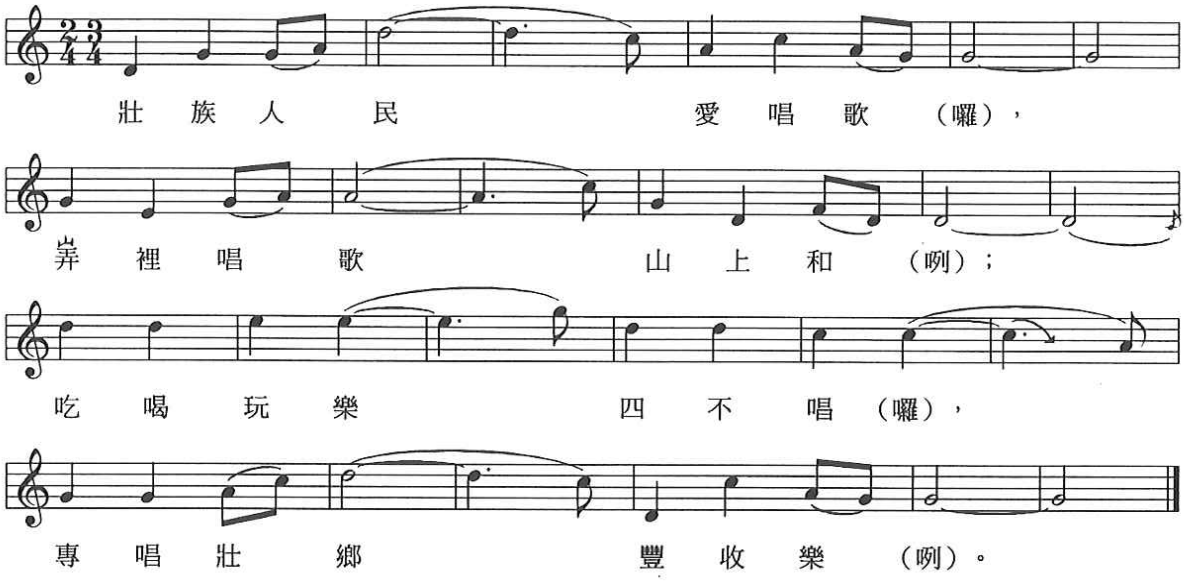


例14.3:《十大姐》(雲南漢族)



例14.4:《阿細跳月》(雲南彝族)



例 14.5:《專唱壯鄉豐收樂》(廣西壯族)



第十五章 中國東南地區民歌

許翔威

前言

中國的東南方，總的地貌特徵是遠較西北為平坦遼闊，江河湖泊密佈，華東為長江下游地帶，華南為珠江下游地帶，由於南方各處語言、生活、風俗、環境和氣候等差別比北方更為繁複，形成中國東南地區民歌異常豐富，可分成多個民歌色彩區域。

靠北的江蘇、安徽省的江淮地區，表現出中國南北的過渡性。浙江與江西省已顯出別於北方的江南風格，江浙民歌屬五聲體系，並且以級進音型居多，與北方之六聲、七聲及大跳旋律大為不同，跟東北的質樸、詼諧、熱烈的民歌格調有頗顯著的差異，和西北高原那種高亢、奔放而深沉的特色更是相去甚遠。更南方的福建及對岸的台灣，連同廣東湖汕地區可納入閩、台民歌近似色彩區，特色是古樸、清淡和單純。此區三邊環山，與台灣隔海相望，水系又不屬長江或珠江主線，此封閉形態利於文化吸納而少外傳，古代中原文化保存於此，另一方面方言分支卻多。中國最南端的廣東省、廣西南部及海南島則形成了粵民歌近似色彩區，兩廣地區北高南低，向珠江三角洲傾斜，粵地民歌清婉溜亮，情感濃郁。江浙民歌以五聲為主，粵民歌則是五、六、七聲相雜，跳進也較為普遍，當與方言有其關係。粵、閩地區更有客家民歌，自成其特殊色彩風格。中國東南近中部內陸的湖南與湖北省，則構成另一民歌區域，此處江漢平原自古為楚文化根據地，歷來民歌繁盛，色彩獨特，大多具有拙樸、爽朗的風格。

江蘇

江蘇地處長江下游，平原為主，山區丘陵較少，農地富庶，春耕時聽到高亢有力的「車水歌」、優美的「栽秧歌」，也有節奏自由的「耘稻山歌」。這裡的田歌與號子及山歌不能截然分開，如蘇南的《落秧歌》又稱《喊山歌》或《響山歌》，《車水鑼鼓》又稱《車水號子》。江蘇民歌結構多樣，單曲之外更有聯曲，由兩句子到多句子格式也有；演唱方式有獨唱、對唱、齊唱及一領眾和。小調曲調比較流暢、規整，常有多段歌詞反覆，段落分明，如《無錫景》、《孟姜女》、《哭七七》、《長工苦》等皆很流行。

安徽

安徽位於華東的西北部，長江與淮河穿過。大別山地區的山歌以《慢趕牛》最為普及，曲調簡單易唱，旋律多變，形成種類多，表達喜怒哀樂都可，愈往南方風格愈見細膩、纏綿，正好反映此區民歌在品種與風格方面有介於南北，又兼容南北之特徵。

安徽小調主要流行於淮北，著名的有《鳳陽花鼓》，此外還有通俗的《賣雜貨》及《放牛山歌》等，淮河腹地則有樸實粗爽的民間歌舞《花鼓燈》。

浙江

地處中國東南沿海之東的浙江省，民歌題材內容豐富。浙江「七山二水一分田」，山地佔多。「對口山歌」、「開荒歌」、「牧童山歌」、「抒情山歌」等，風格有的高亢悠揚，有的詼諧風趣，有的優美動聽，尤以浙南畲族山歌別具一格。浙東的《馬燈調》旋律是少有的角調式，燈調是載歌載舞的。田歌則節奏變化豐富，多為散板，亦有朗誦式的《急急板》。浙江民歌中，以《茉莉花》最為家傳戶曉，亦較多出現加工演變。

江西

江西有贛江由南至北縱貫全省，其民歌與湖北、安徽及浙江省互有影響，音調特點是純樸、親切，田園風味較濃。

江西茶山多，茶葉是其特產之一，「茶歌」便是採茶工作時所唱的，這些歌曲又廣泛地被當地的「採茶戲」吸收。江西民歌以山歌佔多，分高調及平調兩種，高調山歌高亢奔放，如龍南《過山溜》，平調山歌旋律平而不寬，如九江《隔山丟》。

福建

福建山多田少，山歌悠揚悅耳，有「對歌」、「鎖歌」、「盤詩」、「挑歌沙詩」等二人對答之山歌，常用於「競歌」場面；又有一領眾和的「江蓮歌」，與時唱時用柴刀敲擊竹擔的「刀花山歌」等等。

風俗歌中，「哭嫁歌」是舊式婚禮中必不可少的，還有端午祭江競渡時唱的「龍船歌」也很突出。閩東沿海及漁民聚居處則流行漁歌。另外，畲族人分佈於閩、浙、粵、贛、皖等省的山區，以福建佔多數，畲族有二聲部民歌稱為「雙音」，常用模仿複調手法。

福建民歌中廣為人知的有《採茶撲蝶》，其中一句更出現了切分節奏。

台灣

台灣民歌以高山族及漢族民歌二種為主。高山族居住台灣東部及中央山脈，愛好歌唱，更有和聲及複音唱法。不少台灣民歌是由兒歌的基礎發展而成的，如《天烏烏》、《丟丟銅仔》等。台灣漢族民歌的風格與閩南地區息息相關，色彩很接近。閩南一些古老小調，傳入了「歌仔戲」、「錦歌」等戲曲，加工演變後又回到民間傳唱，《思想起》便是一個例子。

廣東

廣東省居住著漢族之外，也有黎、壯、瑤、苗、回、畲等少數民族，語言方面，以廣州方言、客家方言、潮州方言和海南方言為主。廣東沿海天然港灣滿佈，漁民是舊日重要的社會階層，漁歌之中最具代表性的是珠江三角洲水上人家的「鹹水歌」和海南島漁民的「哩哩美」。男女對唱的「鹹水歌」又稱「鹹水嘆」、「嘆姑妹」或「嘆哥兄」，有多種腔調，如正板「鹹水歌」、長句「鹹水歌」、迭字「鹹水歌」、「大繒歌」、「高堂歌」等，結構多為七言兩句體，即興加入許多襯字，曲調悠揚抒情。

分佈於粵中、北及西部地區，則有「舂牛調」、「馬燈調」、「紙馬調」、「采船調」、「月姐歌」、「鶴歌」、「皆歌」等歌舞小調。廣東地區一般小調甚多，有些曲目源自北方，如《賣雜貨》。為人熟悉的有廣州方言的《落雨大》、潮州方言的《燈籠歌》、《剪剪花》等。海南儋縣的「調聲」是很有特色的，歌詞較古雅、含蓄，相傳是宋代大文豪蘇軾流放於此的影響，歌唱時男女分組，各有一名領唱者，一領眾和，十分熱鬧，創作即興性很強，新腔迭出。

廣東山區亦有高亢嘹亮的山歌，如雷州山歌與高州山歌等，特別要提到的是客家山歌。

客家山歌

客家是漢民族一個特殊的「民系」，古時歷代因戰亂從中原黃河流域向南遷徙，現分佈於廣東、福建、江西、廣西、台灣等多個省份定居，最集中於粵、閩、贛交界之地帶。客家人雖然因生活環境變遷而改變了從前某些習俗，但又因為一向住在閉塞偏遠山地，宗族觀念強烈，思想較保守，形成自身獨特的方言音系與傳統民間音樂。

客家民歌的代表性體裁是山歌，其中以流傳於梅縣和興寧一帶的所謂「興梅山歌」最能代表客家山歌的風貌。客家山歌曲調音域不廣，裝飾性的歌腔很少，直暢而沉穩的旋律，跟客家

人勤儉樸實的性格吻合。客家山歌字句平仄也挺講究，歌詞多為七言四句結構，每一、二、四句押韻，常用比興手法。《落水天》是其中一首著名的客家山歌。

客家人在節日時亦流行山歌擂台，有一種「頭駁尾」的鬥歌方式是取對方最後一句詞為自己第一句詞，編出新句接續互相對駁，生動有趣。

湖北

穿過長江三峽的湖北船工有船工號子。湖北到處是山，山裡人挖土種地唱山歌，採茶唱茶歌，腳夫唱趕馬調。粗獷豪放的「高腔」山歌，以假聲歌唱，飄越崇山峻嶺。真聲詠唱的「平腔」與「矮腔」山歌，性格較平和柔婉，傳於地勢較低的丘陵地區。

至於湖北田歌也是多樣的，水田鄉有「栽秧歌」、「插田歌」、「扯草歌」、「車水歌」等，旱田鄉有「打單鼓」、「反腔」、「薅草歌」、「陽鑼鼓」等。「燈調」是過年節、燈會及紅白喜事風俗演唱的，如「花花鼓」、「花挑」、「三棒鼓」、「蓮湘」、「扇子舞」等。
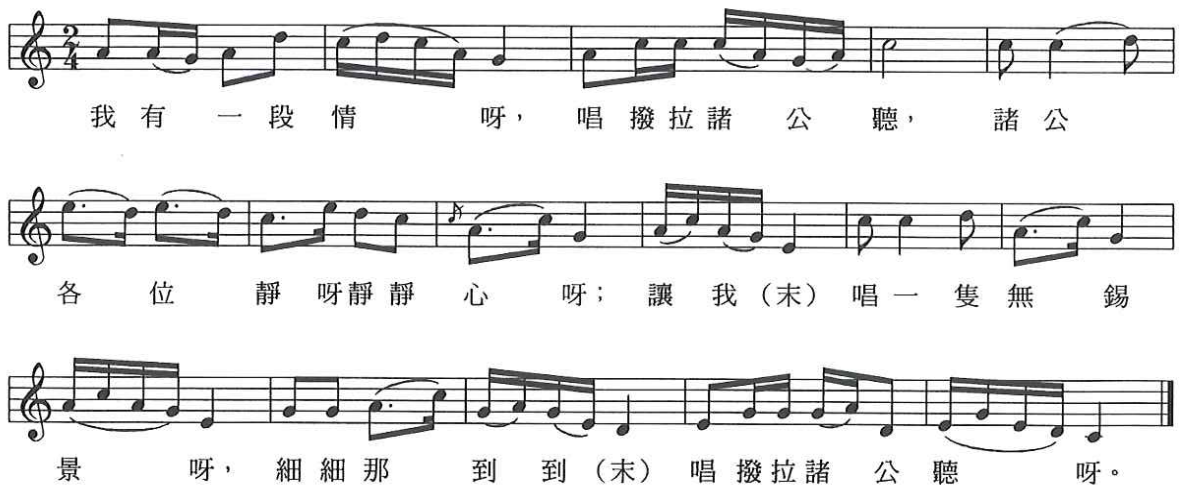
湖南

湖南環境與民風跟湖北近似，山歌亦最盛行，也分「高腔」、「平腔」、「低腔」或「矮腔」，後者亦如湖北地區為音量小或婦女室內所唱之歌謠，又名「哼歌子」。
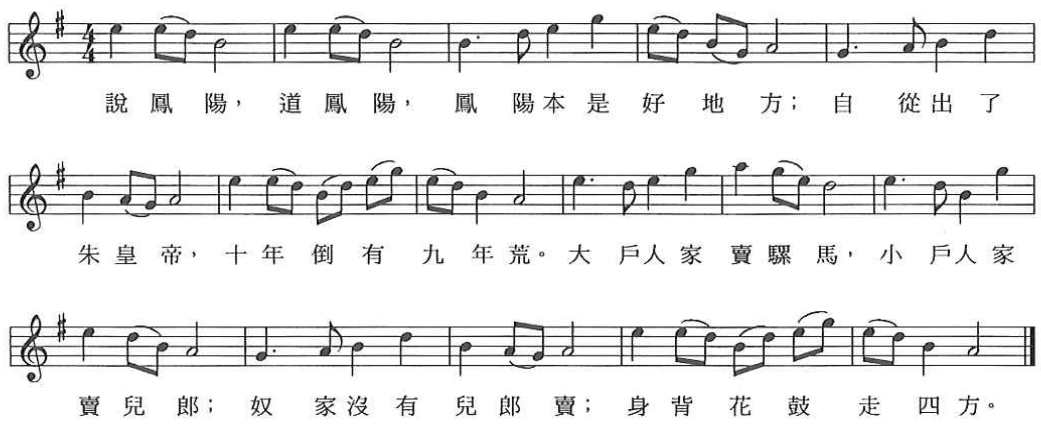
湘東南有客家山歌，屬於平腔，但曲調接近當地的「放牛歌」。至於小調，有從山歌發展起來的如桑植的《上四川》、《三看郎》等，有些則順長江流域由其他省地傳過來，如平江的《四季歌》。

參考譜例
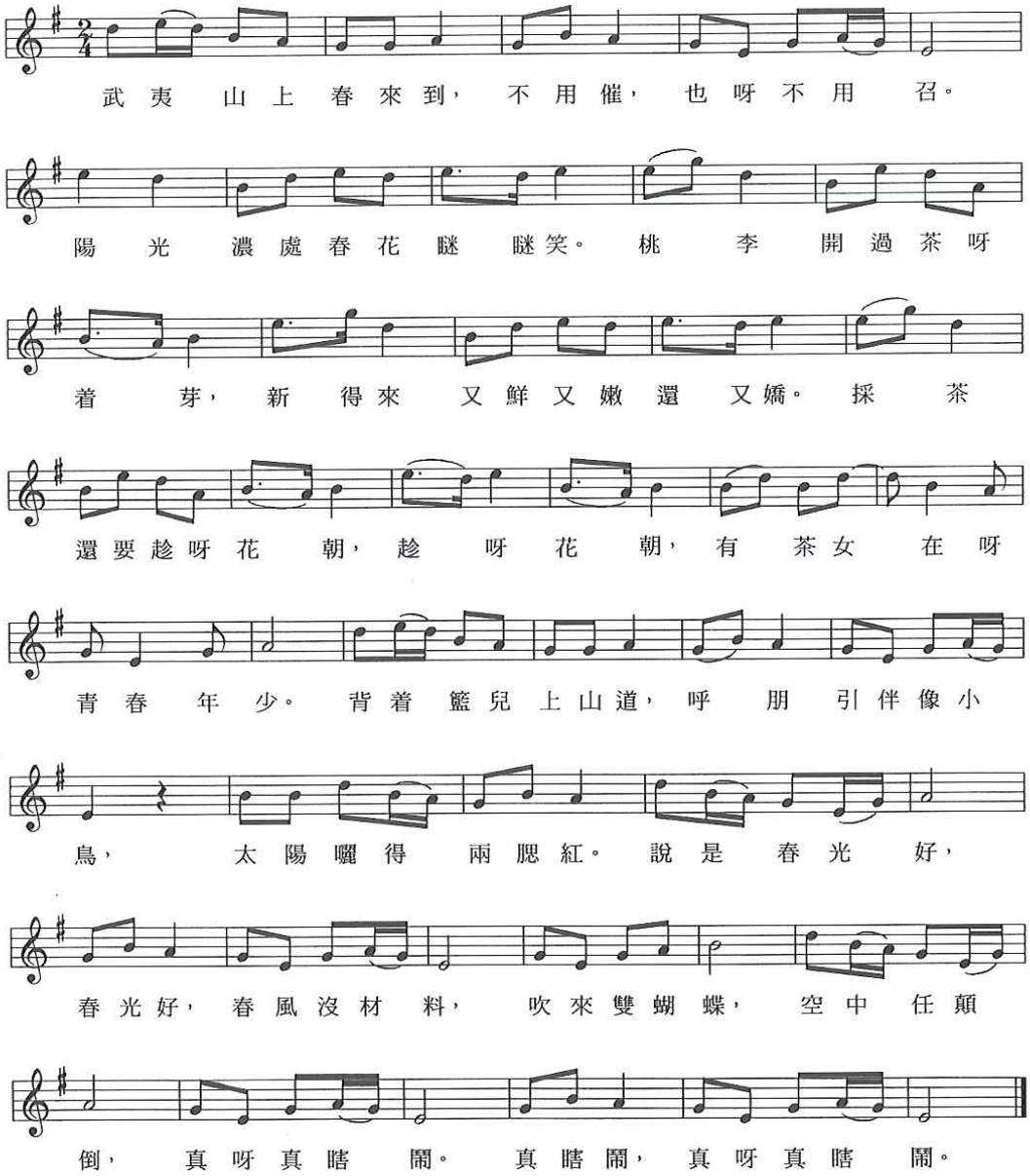
例 15.1：《無錫景》（江蘇）
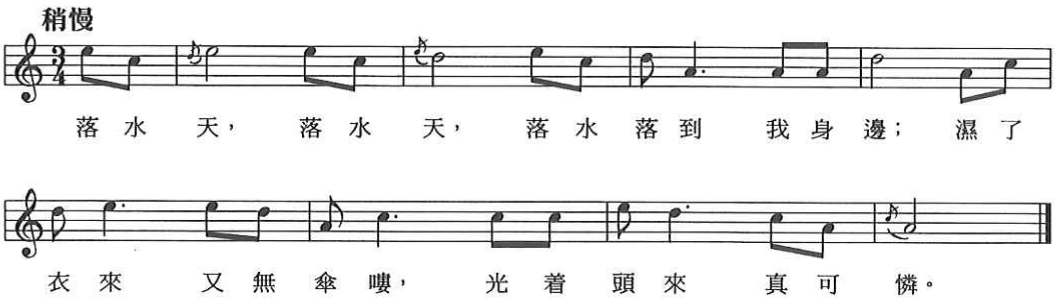


例 15.2：《鳳陽花鼓》（安徽）
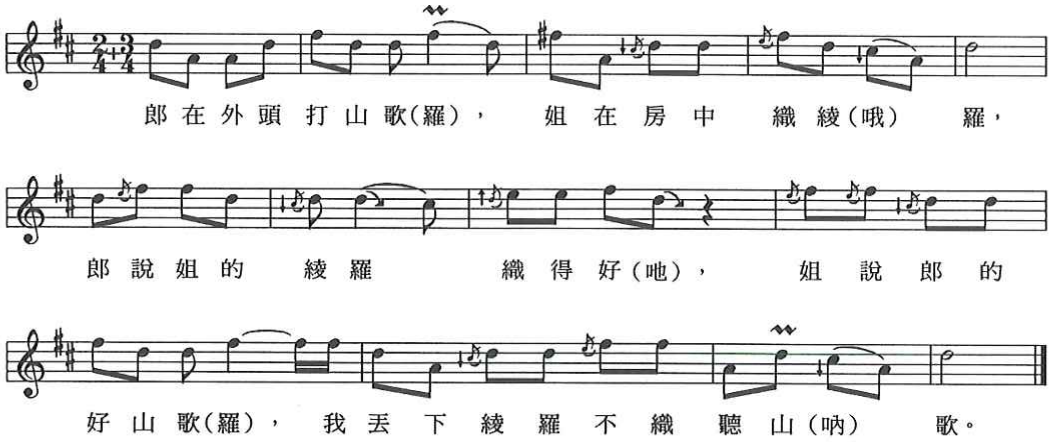


例 15.3：《採茶燈》（《採茶撲蝶》）（福建）



例 15.4：《落水天》（廣東客家）



例 15.5：《長沙山歌》（湖南）



第十六章 創作民歌及新民歌

許翔威

前言

民歌彷彿是各地人民生活的鏡子，隨著時間與環境的轉移，不停地反映出新的形貌，演變直接地從歌詞流露出來，所以說歷來民歌的內容和形式都並非凝固的。當歷史的變遷並非很劇烈，正如在舊時代舊社會，交通與資訊並不發達，民歌的流變是自然而緩慢的，並且不知不覺間溶入其他民間音樂。但遇上歷史性的劇變，民歌中較明顯的轉變亦會隨之出現。

隨著二十世紀時代進步，各地民歌流傳更廣更遠亦更快速，傳統民歌更加受到專業音樂創作者的注意，視為民族風味濃郁而且豐富無窮的參考泉源，自三十年代起，經過現代化、城市化加工或改編的民歌，與及建基於民歌素材的音樂作品都較過去大為倍增。

創作民歌

部份音樂創作者對民歌份外熱衷，不單廣為搜集民歌研究分析，譬如千里迢迢去到偏僻的地方，向當地人士或歌手採錄歌謠，更有親身居住在遠離大城市的鄉間，或流浪各地，為的是吸收民歌旋律的精髓，接觸植根該地方民歌的真實形貌與精神。這些音樂家除了會按原曲以漢字填寫新的歌詞，亦會以傳統民歌的特色為基礎譜作風格類似的新鮮旋律，產生了「創作民歌」。



人物圖 16.1：王洛賓

近代於中國及海外華人社區流行甚廣，但長時期被列為傳統的西域民歌的一些曲目[1]如《沙里洪巴》、《阿拉木汗》、《馬車夫之戀》（達阪城姑娘）和《掀起妳的蓋頭來》等，乃是一位在一九四九至六〇年間遠赴新疆等地與少數民族共同生活的音樂家王洛賓[2]所編作的。雖然他填上漢語歌詞，但仍保留了一些少數民族的襯詞在歌曲內，使原本的民族風格保持著（對漢族來說是有趣的異族色彩），例如《青春舞曲》訴說的「青春小鳥一去不回來」，襯詞「別的拉喲」原意就是小鳥。王洛賓亦有一些歌曲的曲調是自己創作的，著名的有《在那遙遠的地方》[3]。

相對於王洛賓的西部風格創作民歌，熱衷於中國東北民歌的有郭頌，其作品有《烏蘇里船歌》和《新貨郎》等。他的創作民歌吸收了傳統民歌的旋律風格，或把曲調擴展。由於傳統民歌多為短小及單段重複，有些作曲家亦會給原曲調續上新段落，使創作民歌成為較長的作品[4]。

八十年代中國興起以農村生活為背景的電影，詠唱民歌往往是電影中必不可少的音樂，部份其實是現代作曲家仿照傳統民歌風格的新創作[5]。這種仿作民歌在電影中側重原始樸素的風貌，人們也容易誤以為是傳統民歌，然而在城市的傳播中少不免出現商業化的編曲，但不求甚解的城市人對於傳統民歌、創作民歌或現代城市化的民歌都已混淆不清，也不理會其分別了。

1創作民歌由於只強調地方與民族之來源，眾多流傳中外的歌譜中都沒有編作者的名字。誤傳的人名地名亦容易在擴散流傳中出現，錯誤亦可能始於編曲者，例如王洛賓在新疆聽到的《在銀色的月光下》，他以為是塔塔爾族民歌記錄在樂譜傳了開去，但原來該曲是由俄羅斯傳過來的；另外在大陸多年來納入青海民歌的《半個月亮爬上來》，其實是新疆民歌，只因王洛賓訂譜時身在青海，抗戰時把曲譜帶到四川傳唱的人誤會了。

2王洛賓於一九一三年出生，曾就讀於北京師範大學音樂系，一九三七年因戰亂離開北京，其後多年輾轉流落於蘭州、青海、四川、新疆等地，深受民歌吸引和影響，近年居於烏魯木齊，八十年代末因其編作之民歌備受注意，有所謂「王洛賓現象」。

3在眾多王洛賓編作而膾炙人口的西域民歌之中，他本人指出大多為他按維吾爾、哈薩克等民族之民歌整理填詞編作而成的，《在那遙遠的地方》是他自稱自作的旋律。

4郭頌的《烏蘇里船歌》便是把一首赫哲族民歌作為中段，首尾再加添一段新旋律成為ABA三段曲體。

5例如電影《紅高粱》（張藝謀導演）裡的《妹妹妳大膽往前走》及《酒神曲》便是趙季平創作的民歌調子。

創作民歌既然以保持民歌風格為主，所以並不如藝術歌曲那樣講求原創性，但現代創作民歌經常由作者或改編者加上伴奏，包括一些使用民族風格調式和聲、對位法及現代音樂手法的版本，在某程度上定必有所藝術化及人文化[6]。

新民歌

從抗戰時期起，中國民歌的社會性及政治性作用便日益提昇。社會主義在中國的冒起、革命鬥爭的急激發展，使中國民歌有了極為深刻與空前廣泛的影響。由中國共產黨「長征」(1935)到中華人民共和國成立(1949)之後數十年來，民歌一直被視為人民革命思想的重要媒介，用作宣傳反封建新生活的意識，內容包括歌頌共產黨、人民領袖與英雄、軍隊、工人運動及社會建設等。一九四二年「延安文藝座談會」後掀起了深入工農兵生活，向民間學習的熱潮，採集民歌的活動亦如火如荼地展開。

民歌的改造運動席捲全國，新民歌在三、四十年間迅速大量出現。新民歌最簡單的產生方法是把各地傳統民歌填上新的歌詞，有許多只改動原來流行的詞句中的一些字眼，有的則有較大改變，甚至完全填上新的文字，例如由四川《採花》之曲調填上新詞的《盼紅軍》。新民歌的歌詞中常用的詞語有「太陽」、「紅旗」、「共產黨」、「毛主席」、「游擊隊」、「革命」、「公社」、「勞動」等，此外還有「八路軍」、「同志」、「翻身」、「階級鬥爭」、「白匪」等新的名詞，是傳統民歌前所未有的。

有些新民歌是把原來的民歌曲調加以提煉轉化，或把短歌加以伸展，或使曲式更為工整與理性化。由於革命民歌需要表現積極性的樂觀情緒或戰鬥性的昂揚氣慨，其旋律節奏要求鏗鏘有力，選曲時往往放棄那些線條比較圓滑、對比不夠鮮明和節奏不夠穩定和強烈的，較多挑選明朗高亢的(如陝西山歌)，有時更會稍加改造，使之更接近斬釘截鐵式的進行曲節奏，例如新民歌《天心順》、《打南溝岔》等，同時代的器樂作品，實在也有共同的趨勢。

一如創作民歌及器樂作品，新民歌中亦有吸收傳統民歌風格特點而寫成的新曲調，例如著名的《三十里鋪》，是一位青年在一九四二年於延安時以陝西情歌風格寫成的。

新民歌亦有靠近專業創作的形式，靈感與音樂元素來自傳統民歌，卻有著更高層次的藝術成份及更接近藝術歌樂作品的面貌。但在傳播中及樂譜上，依然強調為「民歌」，原作者並沒受到重視。陝西文藝工作者集體編曲填詞的《山丹丹開花紅艷艷》便是形式較大型的新民歌。

在六十年代流行至極的《東方紅》，亦為一首新民歌，調寄陝北民歌「騎白馬調」[7]，由李有源寫詞，一度成為中外知名的毛澤東頌歌，其官方地位在文革時期甚至比國歌的地位更高，其意義及演出場合與音樂風格，已經不啻是民歌那麼簡單。

新民歌的現實新意象與政治意義跟以往的傳統民歌有明顯不同之處，亦限於流傳在大陸。(香港、台灣及海外並無類似情況。)隨著文化大革命的結束與八十年代中國大陸改革開放後，傳統民歌的地方特色與多元性亦再次受到重視。
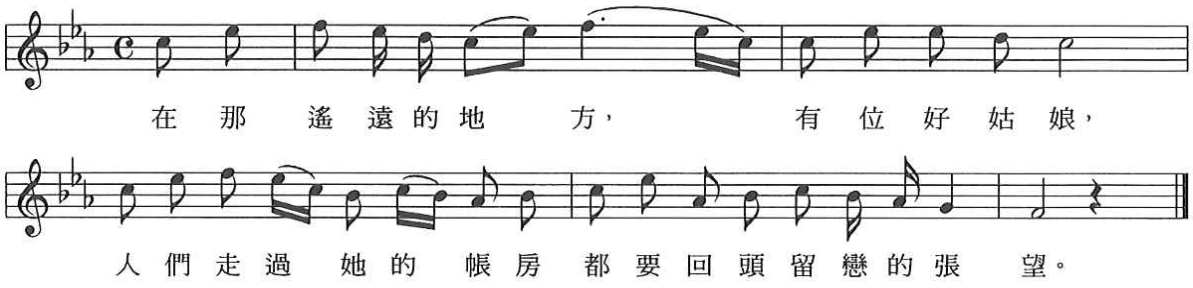
---

6 關於民歌曲調的再創作，例如配鋼琴伴奏、把單聲部曲調編成多聲部合唱，甚至改編成器樂曲如鋼琴獨奏、樂器合奏、民族管弦樂或西洋管弦樂，本書「合唱」、「器樂」等專文均有提及。除直接改編(配和聲及配器)之外，引用民歌旋律、移花接木或改頭換尾等處理於各類作品中亦甚多。

7 詳見余少華「中華人民共和國國歌小史」一文，載於香港音樂專科學校出版《樂友》第76期，1998年6月，頁8－9。
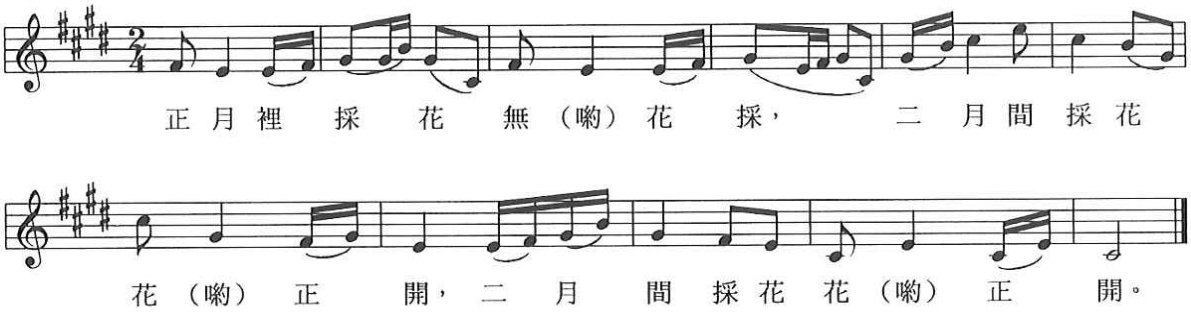
參考譜例

例 16.1：王洛賓編作詞曲《在那遙遠的地方》
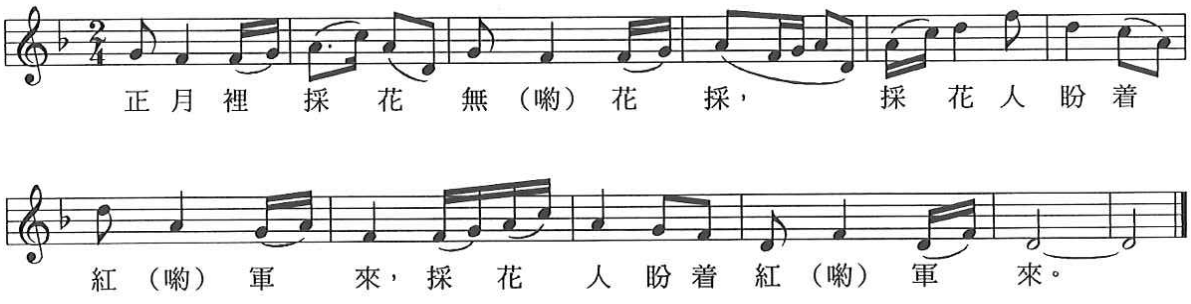


例 16.2：舊曲新詞

a.《採花》（四川）
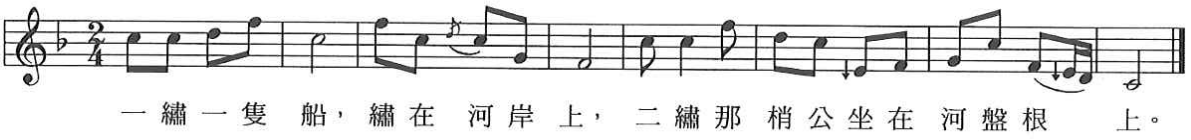


b.《盼紅軍》（四川）
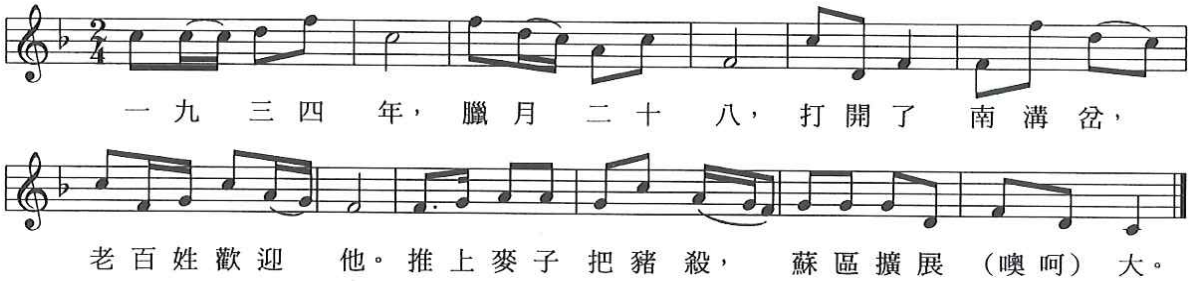


例 16.3：提煉轉化
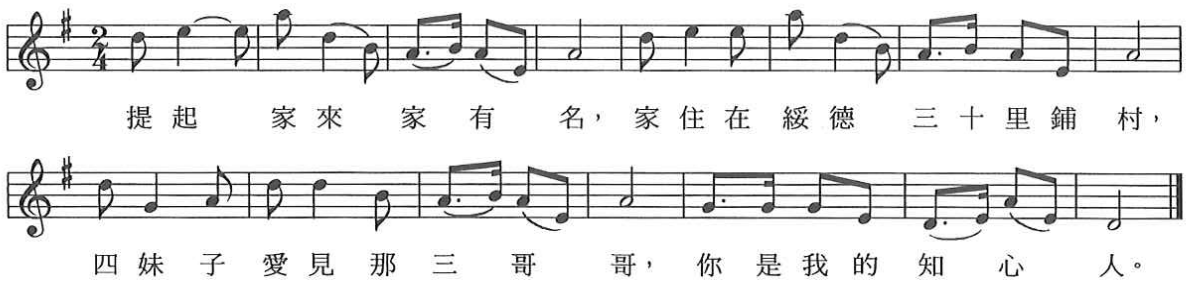
a.《綉荷包》（陝北）
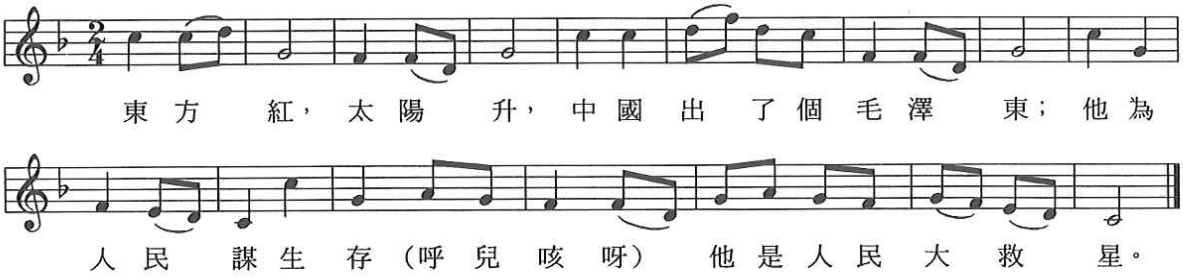


b.《打南溝岔》（陝北）



例 16.4：《三十里鋪》（陝西）



例 16.5：《東方紅》（陝西）



第三部份

近代中國

歌樂作品

第十七章 近代中國歌樂作品概說

許翔威

前言

從滿清皇朝封建制度跨進現代，近百年之中國社會環境幾番出現重大變化，直接影響了文藝創作。清末康有為、梁啟超之維新（1898）、辛亥革命（1911）、民國初年「五四運動」（1919）、抗日戰爭（1937-45）、內戰結束、中華人民共和國成立（1949）、文化大革命（1966-76）、「六四事件」（1989）等各種濃烈的歷史氛圍構成了歌樂的誕生和發展（或隱沒）之主要背景。作曲家的藝術思維，與人民的生活和國家的政策之間的牽連，在歌樂中無疑比沒有文字歌詞的純器樂更形密切。

學堂樂歌

為中國近代音樂開闢了跟過去數百年之傳統截然不同的新方向，乃西洋音樂知識與觀念的引進。二十世紀初，「學堂樂歌」得梁啟超等人積極提倡音樂教育而興起，曲調主要取自西洋或東洋作品，填上國語歌詞，亦有自創曲調旋律，但仍為模仿歐美與日本之樂曲，主要人物為沈心工[1]及李叔同（亦即弘一法師）[2]。「學堂樂歌」率先讓西洋音樂的創作及教育方法在中國植根發芽，系統化的音樂知識、演唱及記譜方式配合學校開設「樂歌課」而廣泛推行，啟碇了配以和聲的中國（中文）歌樂的先航，亦開始拓展了鋼琴、風琴、小提琴等樂器演奏。

藝術歌曲與合唱

隨後在二十年代新文學運動的時勢，諸如陳獨秀、胡適、徐志摩、郭沫若等作家之白話新詩[3]湧現，適逢多位留學海外之音樂家[4]回到祖國開展事業，又培養出更多創作人才[5]，此時無論文學創作、作曲以及演唱皆具水準，「中國藝術歌曲」於「五四時代」應運而生，隨即十分蓬勃，中文合唱亦同時相應發展。那時的歌樂以西洋十九世紀的音樂技巧為基礎，主要以中國音階調式旋律結合西方調性和聲、鋼琴伴奏，從今天的角度看還是偏重於西洋風格。歌詞的範疇自由寬廣，情感細膩和富於想像，文字與音樂皆洋溢知識份子氣息。

由於多半以意境含蓄的詩詞譜曲，歌樂作品大都短小精緻，合唱曲《海韻》（徐志摩詩、趙元任曲）已是少有的較長作品，至於大型歌樂作品，《長恨歌》[6]（韋瀚章詞、黃自曲）由多首合唱、獨唱及重唱組成，一九三二年寫成，乃中國最早的多樂章歌樂作品，此類型作品如此成功和著名的在幾十年來亦寥寥可數。

抗戰歌曲

正當中國藝術歌曲在三十年代的興盛中逐漸顯出進展，上海的時代曲[7]亦通過唱片及廣播

---

1 沈心工（1870-1947）於本世紀初先後編輯出版了三集《學校歌唱集》、六集《重編學校歌唱集》等，其歌樂作品如《兵操》、《賽船》等在當時中、小學生中相當流行。

2 李叔同（1880-1942）編有《國學唱歌集》及《李叔同歌唱集》，其中有《送別》、《西湖》、《春景》等著名作品，配鋼琴伴奏的三聲部合唱曲《春遊》被認為是中國最早的合唱創作作品。

3 白話新詩頗多內容或形式深受西洋文學影響，有著反封建的意味，反映出生活、政治與文藝創作的革新方向。

4 主要人物為蕭友梅（1884-1940）、趙元任（1892-1982）及黃自（1904-36）。

5 一九二七年中國首間專門高等音樂學府「國立音樂院」於上海成立（一九二九年改名「國立音樂專科學校」），合唱團之水準在蕭友梅與黃自培育下大為推展，新一代的活躍作曲家如劉雪庵、陳田鶴、賀綠汀等均為黃自在國立音專的門生。

6 《長恨歌》帶有故事情節與戲劇性，列入「清唱劇」之類別，原構想有十樂章，可惜尚欠其中三章未完成黃自便病逝，至四十年後方由韋瀚章於香港重寫歌詞，由林聲翕作曲（加入朗誦形式）補遺使《長恨歌》得以完整順序演出。

7 時代曲風格多樣化，除西洋時尚歌舞格調之外，亦有近似中國藝術歌曲或傳統民間小調風格之作，例如周璇唱的《五月的風》和吳鶯音唱的《斷腸紅》。

趨於流行之際，日本揮軍侵華使我國動盪，華人文藝界義不容辭以歌曲為有力工具激發民眾抗敵雄心，傳達愛國意識。戰亂期間，國家民族危在旦夕，浪漫幻想或娛樂性質的歌詞皆不合時宜，歌樂首要要求實用性與普遍性，不可難以詠唱，雖然仍有專業作曲家創作水平較高的獨唱曲和合唱曲，但流傳著極多簡易的齊唱歌曲。從「九一八」事變（1931）至日軍投降（1945）之間，中國出現的一批內容主題思想針對抗日保國的歌曲，皆可稱為「抗戰歌曲」，當時除了民間傳唱和音樂會演出，部份更為電影插曲。「抗戰歌曲」的現實意義傾向較強，歌詞的深度較少講究，歌樂的性質由從前的藝術性與個人化轉向直接與民眾化。

抗戰時期的優秀作品亦不少，例如《旗正飄飄》(1932），黃自在這首配鋼琴伴奏的混聲四部合唱中以嚴密的西洋功能和聲製造出合唱的強宏力度與氣勢。由田漢作詞、聶耳作曲的《義勇軍進行曲》(1935）以西洋進行曲為模範，詞曲清晰簡明，和平後更成為中華人民共和國的國歌。抗戰歌曲中最著名的大型作品是冼星海作曲的《黃河大合唱》(1939），共由八首合唱曲、獨唱曲和輪唱曲組成，並運用了頗多的朗誦，加強感染力，此作品建基於中國民間歌調，民族風味較為濃郁。

戰禍與紛爭終於在歷史中有其緩解，但卻導致音樂人才流散，一九四九年起大陸台灣兩岸分治，各自形成很不相同的文化特質，由英國實施殖民統治逾百年（至一九九七年終止）的香港，又在不同的環境中出現了另一種文化生態及其發展速度。從五十年代至七十年代，中、港、台三處地方各有不同的歌樂發展道路。香港及台灣基本上由從大陸移居到來的音樂家延續著黃自時代的藝術歌曲與合唱的傳統，嚴肅的中文歌樂創作保持自主，戰前的浪漫主義精神及抒情性再次顯露。

革命歌曲與群眾歌曲

在政治色彩異常濃厚的中國大陸，音樂（尤其是歌曲）是備受重視的，但中央政府只側重社會功能，往往監管與劃定音樂的風格之意識形態。一些以反帝國主義、解放貧農、階級鬥爭的熱烈情緒及思想為內容的「革命歌曲」，在全國廣為推行，例如《國際歌》、《少年先鋒歌》、《國民革命歌》。「群眾歌曲」與「革命歌曲」的基本風格色彩類似，內容包含較廣，以表現群眾集體思想感情為主，讓工、農、兵階級產生共鳴；歌詞多為頌讚祖國人民英雄、社會主義理想等，配以容易集體詠唱之旋律，採用簡單形式如齊唱、輪唱、有領唱之合唱等，音域不太寬，可以不用樂器伴奏。「群眾歌曲」的普遍風格均為情緒熱烈、精神抖擻，性質屬於集體活動，較少藝術欣賞的意味，在五十年代至七十年代廿多年間最為興盛。

歌劇
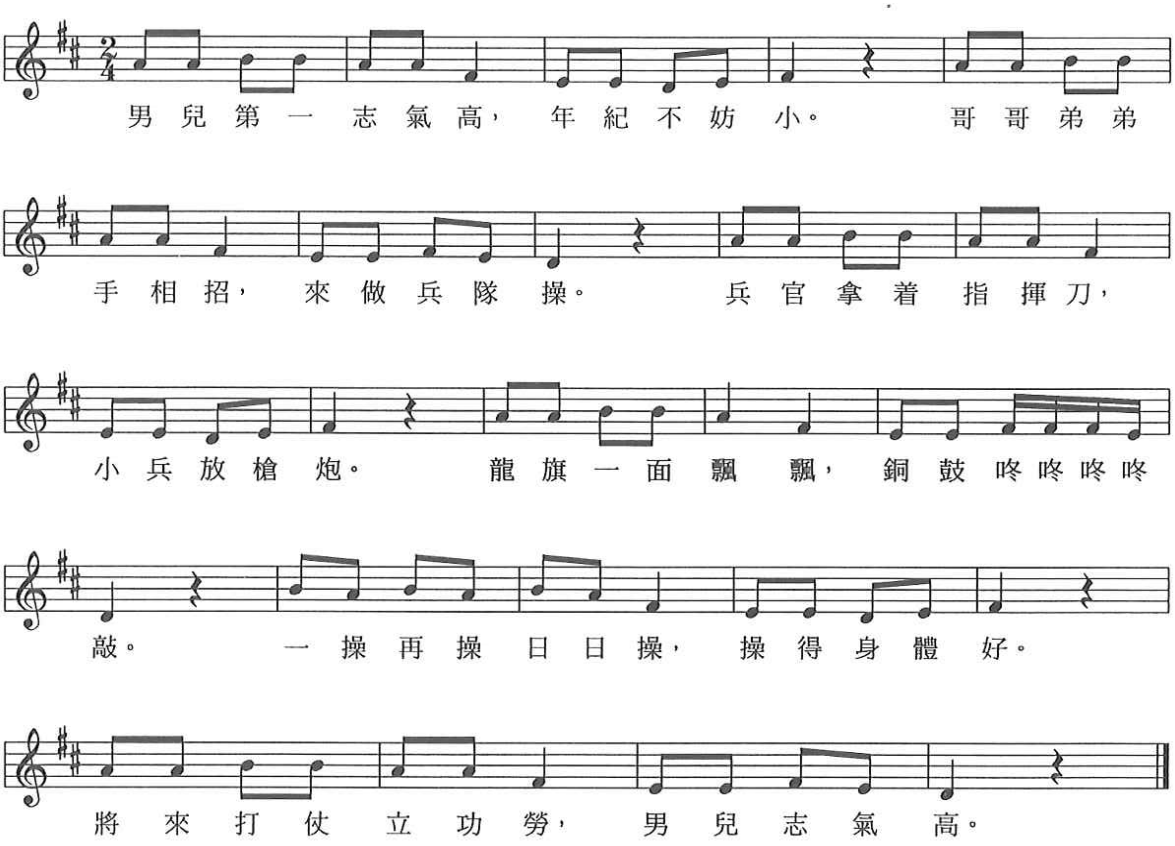
以歌曲串連於戲劇的歌樂，藉情節及視覺元素增加感染力，文字內容又可依賴音樂讓人加深印象，使歌詞便於記憶。戲劇中的歌曲按場景與故事的狀況通常會出現一唱眾和（獨唱接連合唱）及主要角色的重唱或輪唱（對唱）的結構形式，這些均為一般歌樂少有的。歌劇中亦會有音樂襯托的獨白、對白與朗誦，作為歌曲的連接。

早在一九四二年，建基於民間歌舞與田農勞動歌曲的「秧歌劇」，已於延安萌生，為後來興起的「新歌劇」鋪路。中國歌劇的發展路線，有靠攏傳統戲曲風格，有傾向西洋歌劇骨架加以音樂民族化，亦有介乎兩者之間。在五、六十年代，歌劇一度頗為蓬勃，在唱腔及配器上有所探索，多向發展。製作歌劇，人力物力的成本都很高，在香港及台灣的社會便難有許多新創作的歌劇出現，大陸則有政府大力支持。然而在政治極端獨裁的文革時期，官方只容許一些「樣板戲」[8]演出，雖然現代化京劇[9]也可算一種包含演唱、新發展的傳統歌劇（戲曲）。
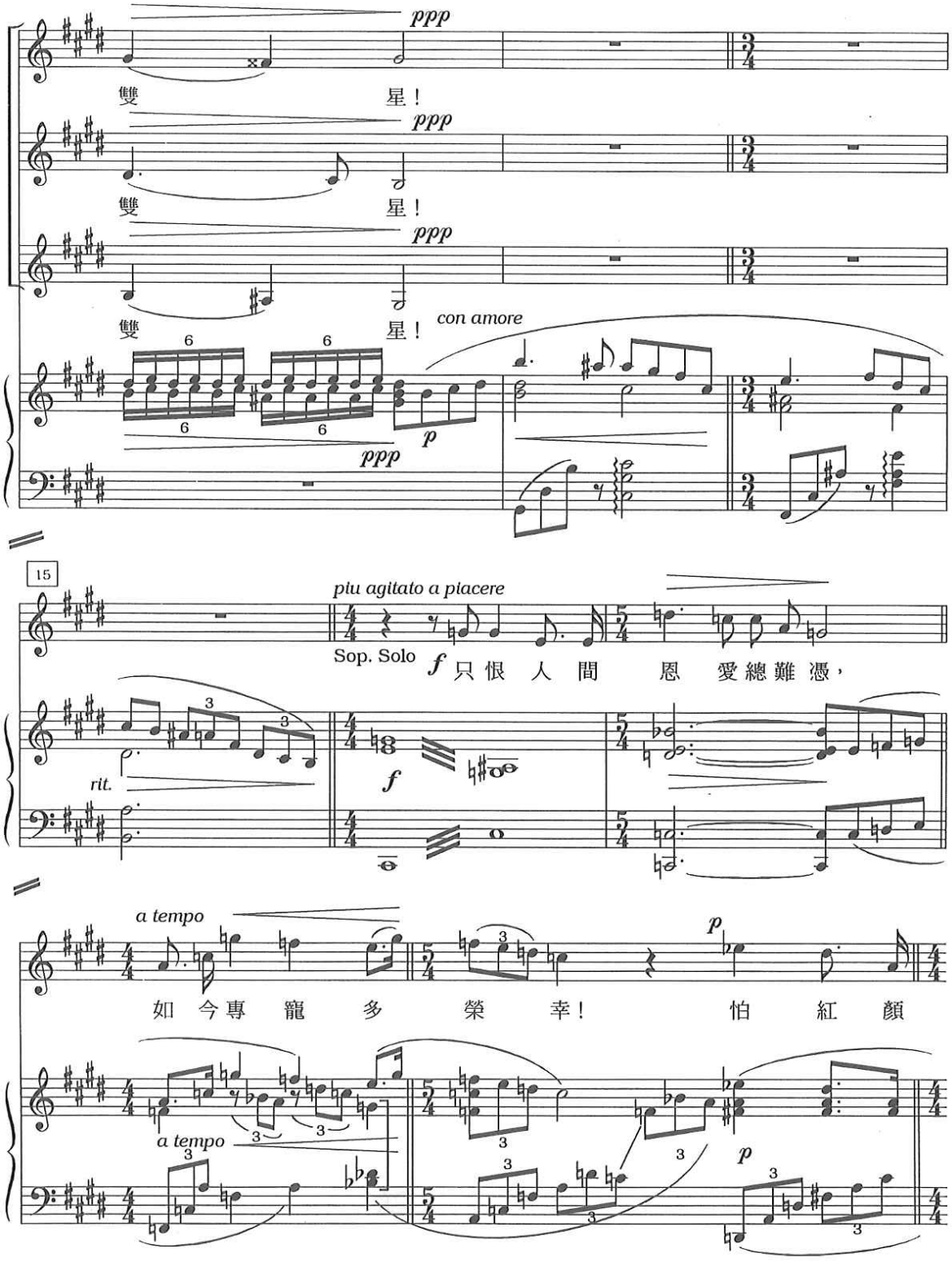
8 可參考本書戲曲部份「戲曲樣板戲—京劇樣板戲的音樂創作」一章。
9 可參考本書戲曲部份「京劇唱腔」一章。

參考譜例
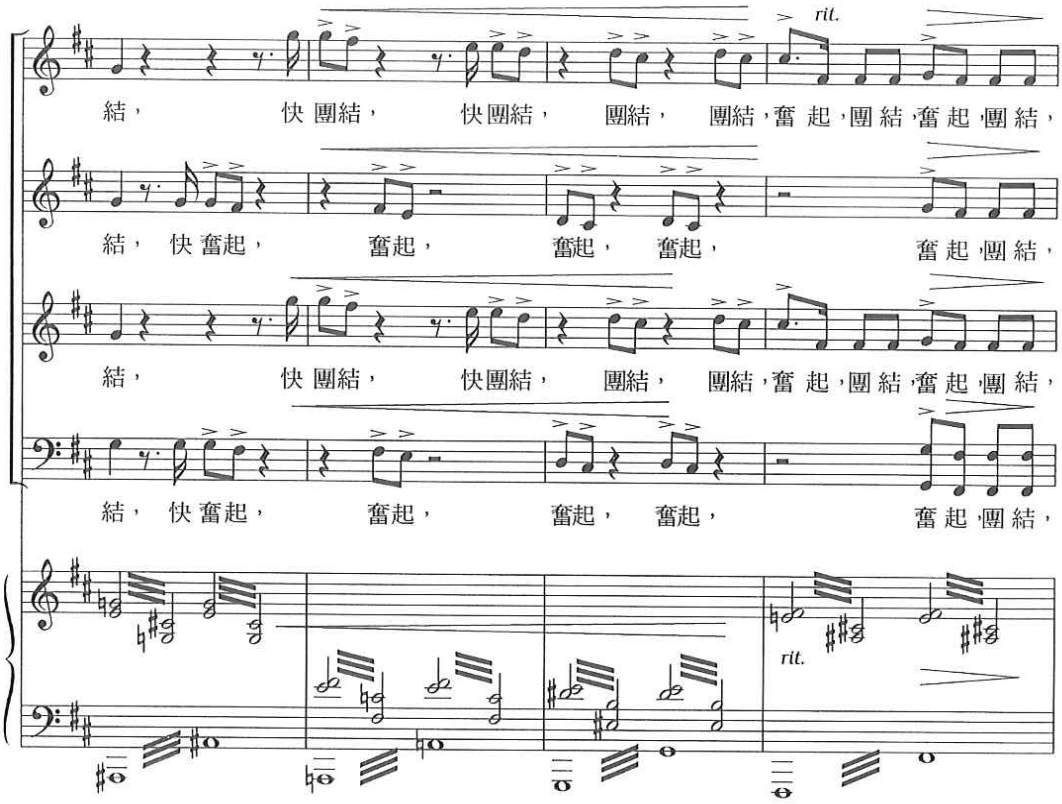
例 17.1：學堂樂歌：沈心工（曲、詞）《體操—兵操》
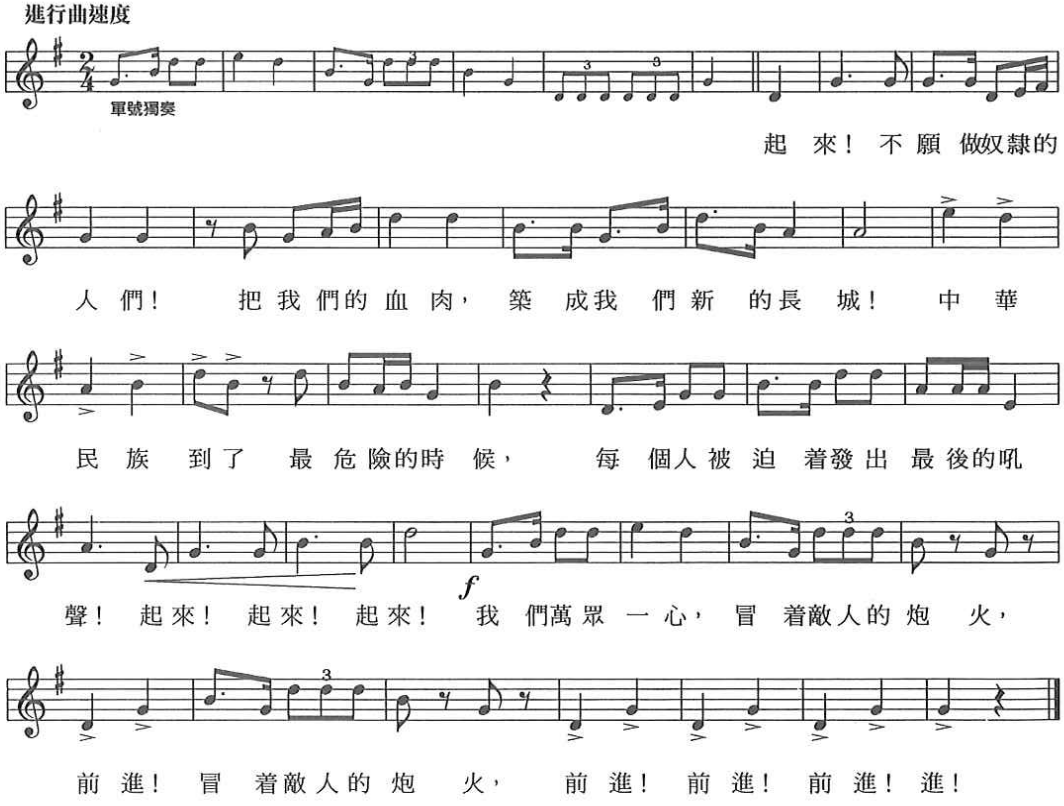


例 17.2：清唱劇：黃自曲、韋瀚章詞《長恨歌》片段
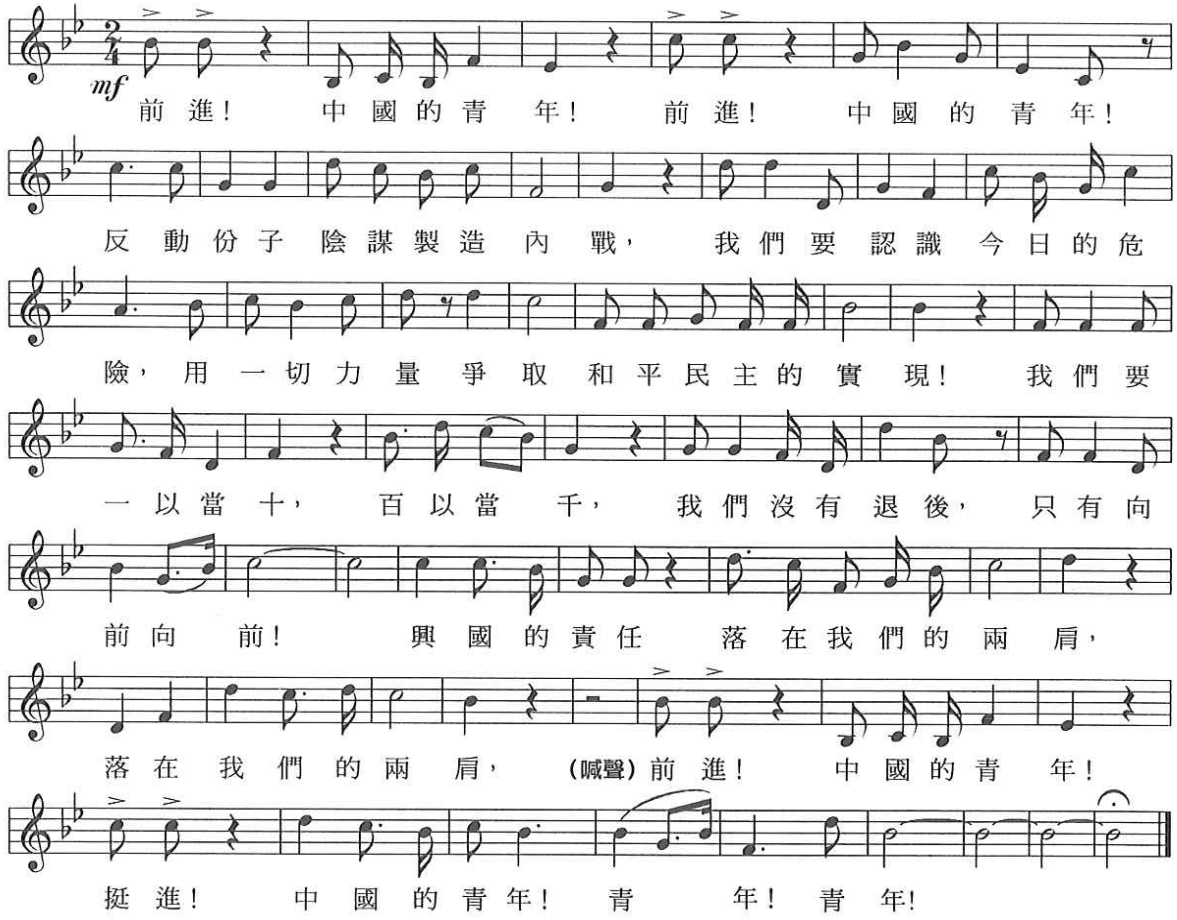


例 17.3：抗戰歌曲（多聲部合唱）：黃自曲、韋瀚章詞《旗正飄飄》片段



例 17.4：抗戰歌曲（單聲部）：聶耳曲、田漢詞《義勇軍進行曲》



例 17.5：群眾歌曲：冼星海曲、田漢詞《青年進行曲》



第十八章 中國藝術歌曲

許翔威

歷史背景

「中國藝術歌曲」作為專門的歌樂類別詞彙，顧名思義即是中國之「藝術歌曲」[1]，對應於西方之「藝術歌曲」——一種在十九世紀浪漫主義中興起，為「詩」而譜曲的聲樂體裁，不過中國藝術歌曲的詩詞當然是中文了，誕生了才大約八十年。

藝術歌曲的源頭在奧地利及德國，舒伯特最先將之重視並發揚光大，這種精緻小巧的音樂形式，後來亦於法國、俄國以及歐洲其他地方有所發展[2]。中國到了二十世紀初才較多接觸西方音樂，一九一九年「五四運動」掀起一片反封建的狂飆精神，新文學新思潮鼓吹追求個性與新的藝術形式和表現方式，一批受過西方音樂知識洗禮的作曲家[3]，紛紛選取中國當代及古代詩詞，注入西洋作曲觀念，創作了大量中國藝術歌曲，表演模式既採納鋼琴為伴奏樂器，獨唱者亦運用西洋聲樂唱法。

對於中國近現代音樂歷史演進，中國藝術歌曲這個新體裁的產生，可謂成為了現代中西音樂交疊（衝擊或糅合）之濫觴，概括了中國專業音樂創作在往後幾十年的基本路向，即西洋樂器的使用、中西音樂理論與技巧的融匯及現代化或中國化和聲的探索[4]。清末民初中國積弱，在「土布粗、洋布細」的現實及「洋為中用」的呼聲中，不少人難免產生民族自卑感和崇洋心態，然而亦鼓勵了舊傳統的革新。中國藝術歌曲雖然是從西方移植過來，卻以中國文學藝術灌溉，內容圍繞自身民族的生活和思想情感，中國語文更與西方語文之結構及聲調有頗大差別，認真的作曲家都注意語言聲韻與音樂之配合[5]。

先詞後曲

藝術歌曲的創作程序是「先詞後曲」[6]，作曲家按照文本構思音樂，按字義創作旋律與伴奏，故能貼切地表達歌詞的內容及反映其意境。此外，樂句的剪裁亦受詩句長短影響。中國語言裡同音韻的還會因聲調轉變而字義不同，詠唱之旋律及節奏形態要跟文字的平仄聲韻[7]之高低輕重息息相關，語氣才顯得自然。

中國藝術歌曲的歌詞主要選自古代詩詞和現代白話新詩，亦有專門為藝術歌曲而創作的歌詞。古詩詞講究平仄格律，言簡意賅，意象深遠雋永，民族氣息濃郁。一九二〇年青主於德國留學期間以蘇軾《赤壁懷古》譜成的《大江東去》被譽為最早的中國藝術歌曲，黃自的《花非花》（白居易詩）與劉雪庵的《紅豆詞》（曹雪芹詞）亦為家傳戶曉的例子。宋詞[8]乃長短句，富音樂感，且多分段工整，為現代作曲家樂於採用。字數固定的唐詩，往往較難令樂句鬆緊有致變化多端，較少譜成藝術歌曲，歷史更古早的如《楚辭》與《詩經》則更少了。

---

1 並非泛指音樂與唱詞具有藝術性質的歌曲，不包括古代、傳統及民間曲藝。

2 藝術歌曲德文叫 Lied，法文是 chanson，俄文是 Pomahc，英文則是 art song。

3 其時留學美國的黃自返回中國積極傳授西洋古典音樂理論，培養了劉雪庵、賀綠汀、江定仙、陳田鶴、丁善德、林聲翕等人才；趙元任亦曾留學美國，蕭友梅則從德國歸來致力音樂教育，並創立「國立音樂院」，此外亦有音樂家留學法國與日本。

4 中國藝術歌曲採用了鋼琴，亦同時採納了十二平均律，伴奏和弦形態更必須考慮多聲部的和聲及對位旋律方面的問題。

5 例如趙元任本身亦為一位語言學家，更發表了不少論及語言與音樂之關係的文章。黃自創作歌曲則主張詩樂渾然一體，音樂意趣、節奏與句法應與歌詞吻合。

6 歌曲創作的另一方式是「先曲後詞」，按已定之曲調填上文句，即所謂「填詞」，有頗多「舊曲新詞」與「一曲多詞」的現象，曲調不一定與文字內容相襯，「先詞後曲」則不然，音樂由文字內容引發。

7 中國語言文字屬單音節，相同聲母韻母的字音仍有四聲「平、上、去、入」之分，如「東、董、凍、篤」，各成不同的字。「平仄」格律使文詞的抑揚頓挫更為生動有緻，提高音樂性。四聲中「平」為平聲，「上」、「去」、「入」皆為仄聲。

8 宋詞原本便是按曲牌（有既定歌曲旋律）填詞，後來才變成閱讀文學。

新詩的詞句形式比較自由，但亦有結構對稱或反覆的，可以每段配以相同旋律與和聲，伴奏可一樣或加以變化，即所謂分節反覆體（strophic form），蕭友梅的《問》（易韋齋詞）便是兩段對稱，趙元任的《教我如何不想他》（劉半農詞）則以重複的音樂配合四段字數相同的結構。然而詩句是否反覆體，音樂亦可以隨文字內容而自由發展，詩與樂的結合當更為緊密，黃自的《玫瑰三願》是一例；作曲家也可以把某些字句重複，甚至整段重唱一遍，以加強結構的完整性，例如李惟寧的《偶然》（徐志摩詩）便把開頭一段於最後重唱一遍，形成三段體（ABA），前後呼應，印象加深。

專為藝術歌曲而創作歌詞，形式多樣化，有借鑑於中國古詩詞，亦有活潑而充滿時代感，其中韋瀚章可謂一代宗師，畢生集中於歌詞創作，其作品注重字句協韻、結構靈活，用字精妙，又便於詠唱，為不少作曲家提供了靈感泉源[9]。歌詞比現代詩更要考慮字句的音調起伏及發音的強弱，因此文采郁郁的美文也不一定唱來動聽鏗鏘，要求詩與樂完美結合，相得益彰，字音每能強化字義，繪聲繪影，例如宋詞《赤壁懷古》起首四字「大江東去」便充份表現出磅薄之氣勢，而同是蘇軾文筆，《出水蓮》的「花褪殘空青杏小」卻音調委婉玲瓏。

發展歷程

二、三十年代，直至一九三七年抗日戰爭展開之前，中國藝術歌曲盛極一時，許多作曲家都活躍地創作和出版曲集。青主、趙元任、黃自、蕭友梅之外，還有李抱忱、劉雪庵、賀綠汀、江定仙、丁善德、李惟寧、陳田鶴、應尚能、譚小麟、胡然等人，那些作品成為了此後半世紀中國專業演唱曲目和高等音樂院校之聲樂教材，影響深遠。

八年抗戰期間，中國處於危難時局，文人與音樂家亦迫切地面對現實。歌曲創作從以往普遍關於愛情、夢想等純美與個人化的主題，轉而強調表露憂國之心、激勵民眾抗敵的民族精神，其中較多以合唱形式演繹，亦有以藝術歌曲形式創作的，如陸華柏的《故鄉》、林聲翕的《白雲故鄉》、陳田鶴的《製寒衣》、明敏的《望沙場》等。

戰後中國政局起了變化，部份音樂工作者先後從大陸遷移至香港、台灣或海外，中國藝術歌曲在各地分別有所延續，然而時移世易，器樂有較大進展，而新詩漸漸趨向成為純文學，內容與意念亦複雜化，脫離了本世紀初詩與音樂的緊密關係。政治環境與社會意識形態，對富於自由想像個人空間的藝術歌曲創作亦有決定性之影響。從五十年代至七十年代，中國大陸以工農兵服務為主導文藝政策，歌曲內容偏重歌頌勞動生產與英雄人物，反映人民生活實況及社會主義理想，具文人素養與個人情懷的藝術歌曲欠缺客觀條件，更易招非議，作曲家多以民歌改編為獨唱曲[10]。七十年代「文化大革命」期間，歌曲強調政治功能，藝術歌曲受到更大的壓制與排斥，迨激烈的階級鬥爭過後才漸漸復甦。

至於五、六十年代的香港和台灣，前輩作曲家在較自由的氛圍中仍繼續熱衷於中國藝術歌曲，當時純器樂的專業演奏活動仍未發展成熟，聲樂創作與表演依然是極重要與經常性的嚴肅音樂藝術。香港以林聲翕和黃友棣的努力最為顯著，出版了極多獨唱及合唱作品，此時期為中國藝術歌曲在香港的茂盛時代[11]，並對東南亞一帶之音樂風氣產生影響。台灣則有李抱忱、蕭而化等人把黃自時代藝術歌曲的傳統承傳，六十年代期間許常惠從法國返台灣後熱烈鼓吹中國音樂現代化與民族化，運用二十世紀西方的作曲新技法，其歌曲作品展現了新貌。與此同時，林樂培與黃育義分別從外國回到香港，曾大膽新穎地創作了一些自由調性及無調性的中國藝術歌曲。

---

9 韋瀚章一九三二年起多次與黃自合作，其後更有應尚能、陳田鶴、江定仙等作曲家；五〇年到香港以後與林聲翕及黃友棣合作頻密，三人被譽為樂壇「歲寒三友」（松、竹、梅）。

10 賀綠汀、丁善德、瞿希賢、李劫夫、陳良、李煥之、桑桐、杜鳴心等仍在五、六十年代寫出一些中國藝術歌曲。

11 活躍之作曲家還有胡然、黃源尹、周書紳、邵光、蔡湘棠、成之凡、葉純之、施金波、屈文中、符任之等人。

八、九十年代，中港台三地的差異開始減少，社會進步使物質生活豐富，旋律歌詞簡明直接的通俗歌曲在商業性質的推動下大行其道，意境含蓄樸素的藝術歌曲被忽視，更因樂器演奏的專業已告成熟，新一輩作曲家以創作純器樂作品為主，涉獵中國藝術歌曲創作的只佔少數，而聲樂家演唱曲目仍囿於舊時作品，演唱活動亦不多，新作品久缺「五四時代」那種作詞、譜曲、演唱和欣賞者緊密串連的關係與環境。



人物圖 18.1：林聲翕
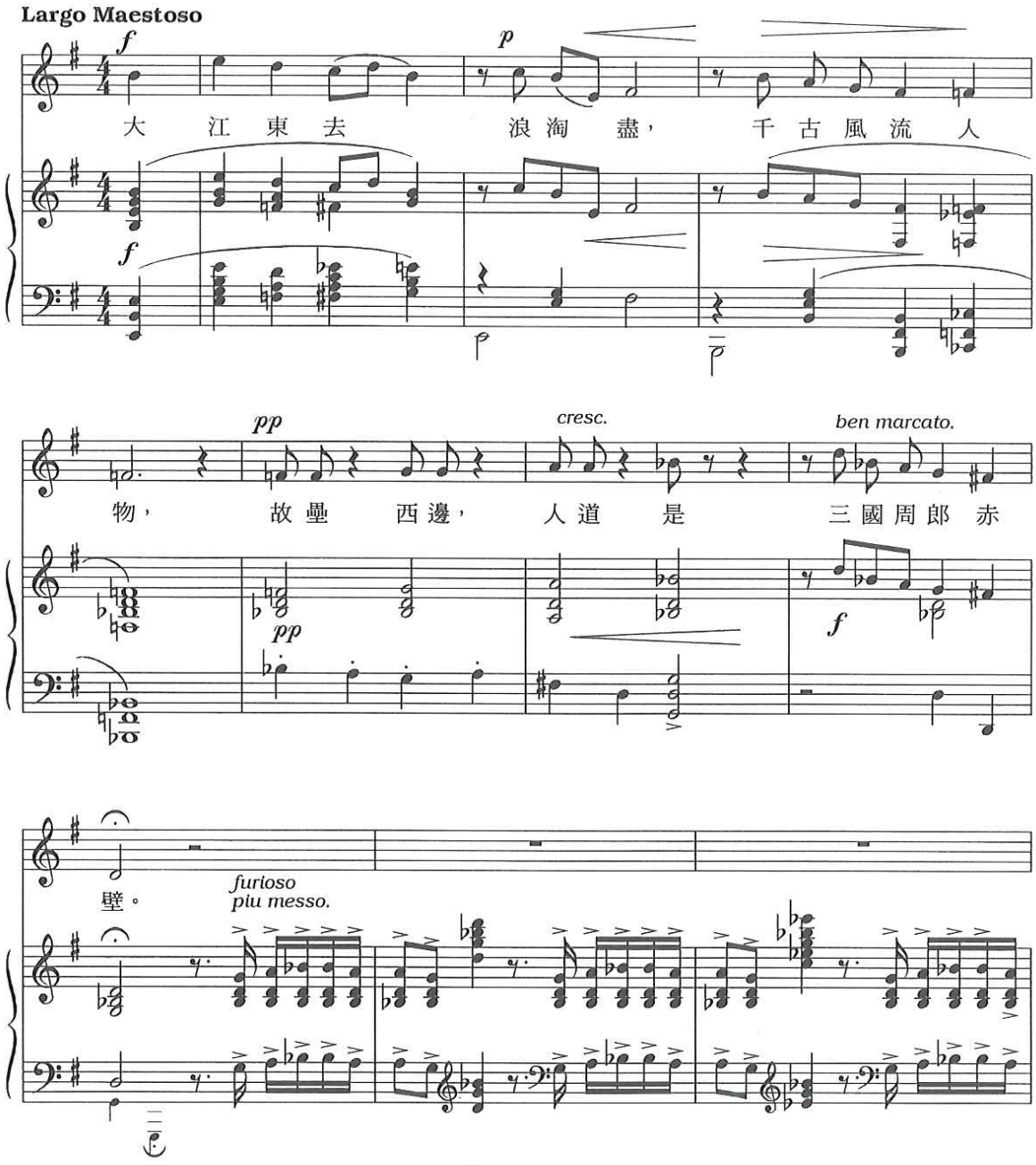
音樂風格

中國藝術歌曲理應透過歌詞與音樂反映時代的思想與藝術風格，早期作品旋律與和聲受西洋大小調音樂體系支配，浪漫派半音主義符合當時表情之需要，但考慮到中國風格，漸趨以五聲音階為骨幹及擺脫功能和聲之洋味。六十年代以後，華裔作曲家陸續以新穎的作曲技巧創作，包括模糊調性與無調性的運用，然而調性的游移與不定會使演唱難度大增，故此藝術歌曲仍以明確調性為主，但近來廿多年間，印象派和聲、多調性以至音列技巧都一一被納入聲樂創作，並得到接受與肯定，這些作品旋律比較朦朧不清，但新意盎然和充滿幻想，表現力與變化都大為伸展，在結構佈局與音響效果方面有所突破。
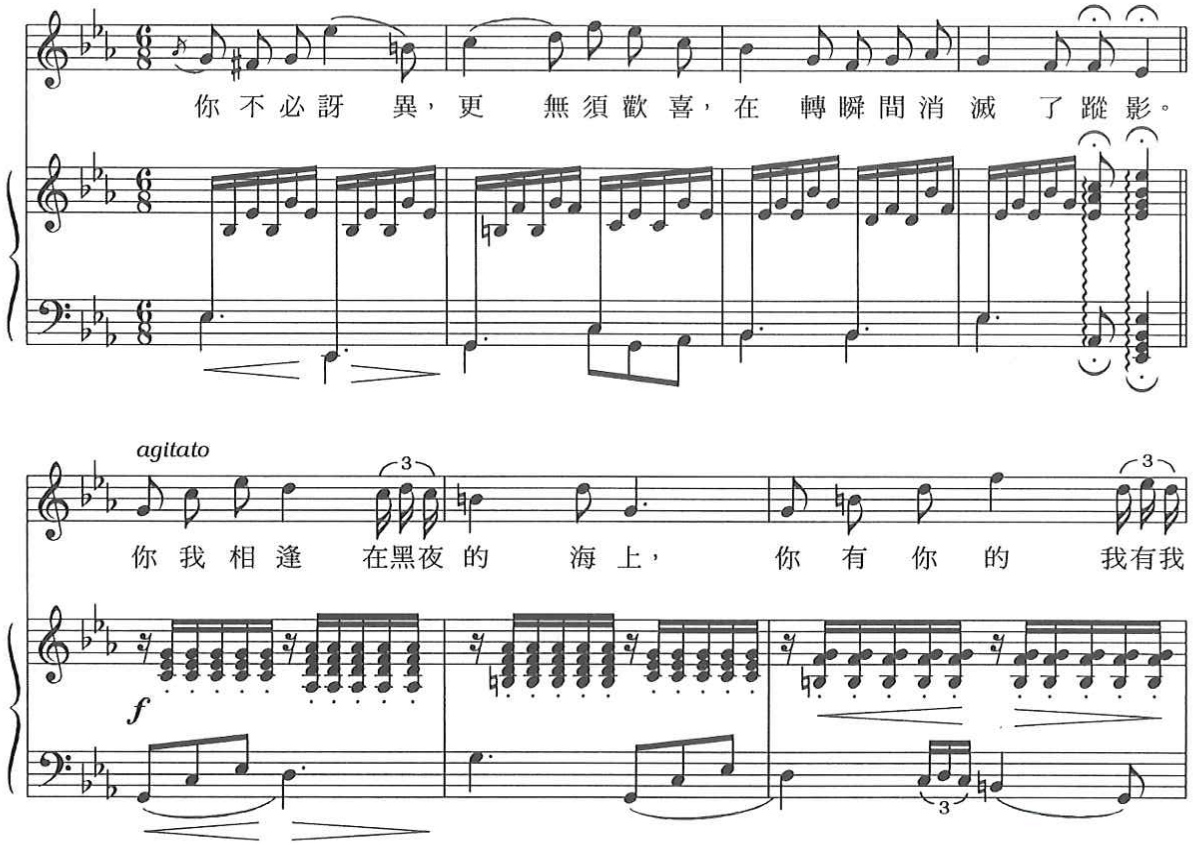
今時今日，新與舊的中國藝術歌曲都很少聽到，詩與樂的結合似乎漸成孤芳，被泛濫的流行歌曲掩蓋著，有待知音者追尋。然而這載乘著中國詩詞藝術的音樂種類，自有其不可替代和恆久的文化價值和獨一無二的美感。

參考譜例

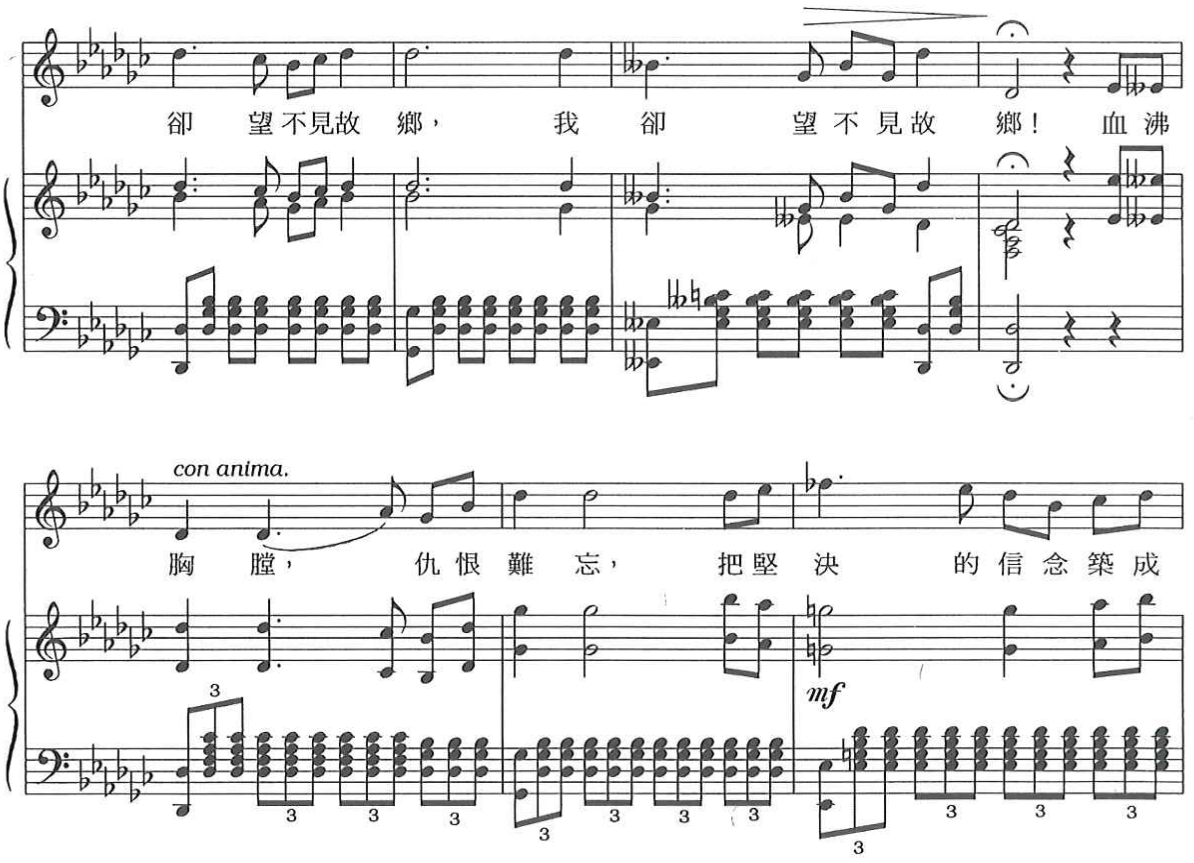
例 18.1：青主曲、蘇軾詞《大江東去》片段
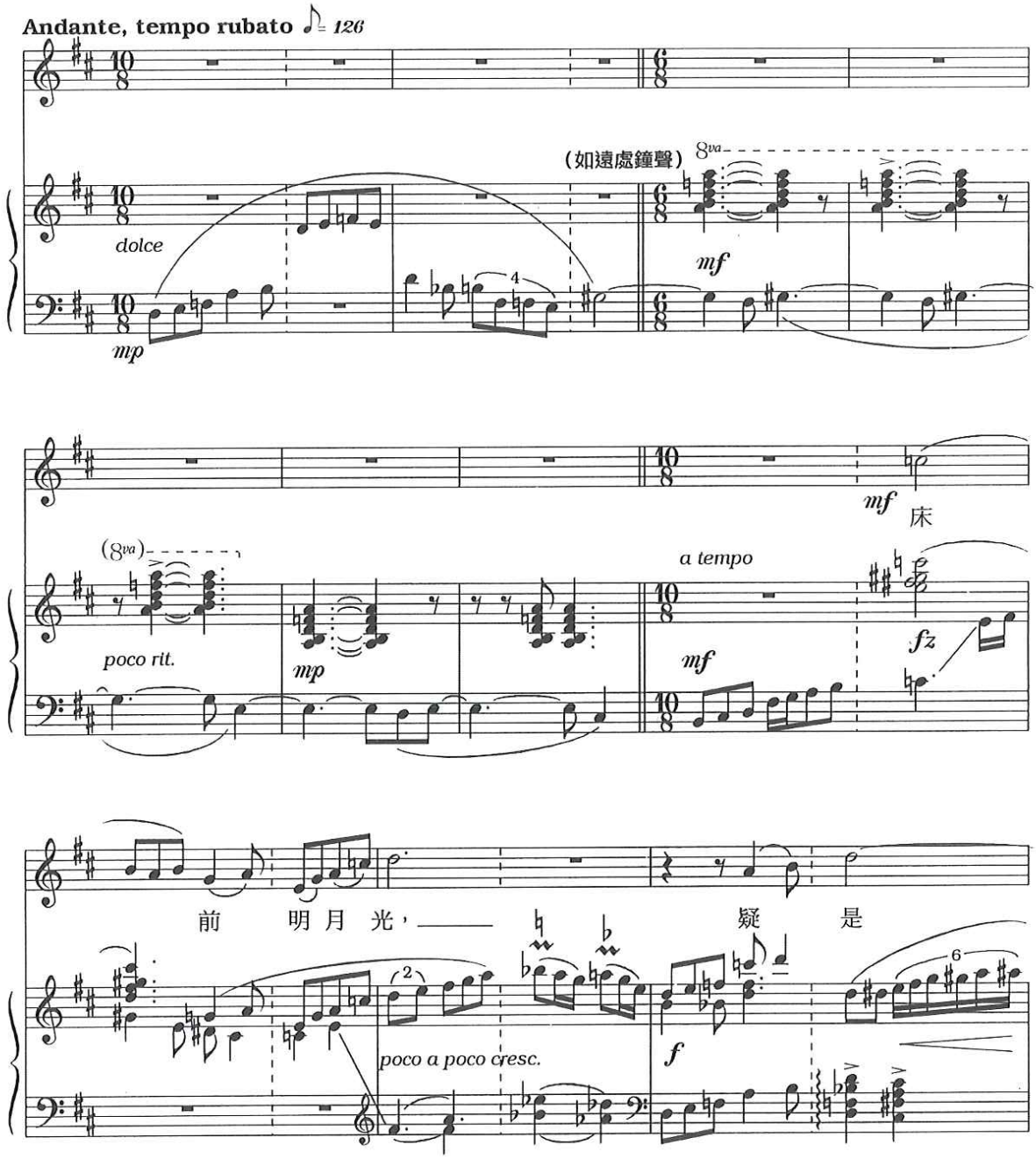


例 18.2： 李惟寧曲、徐志摩詞《偶然》片段
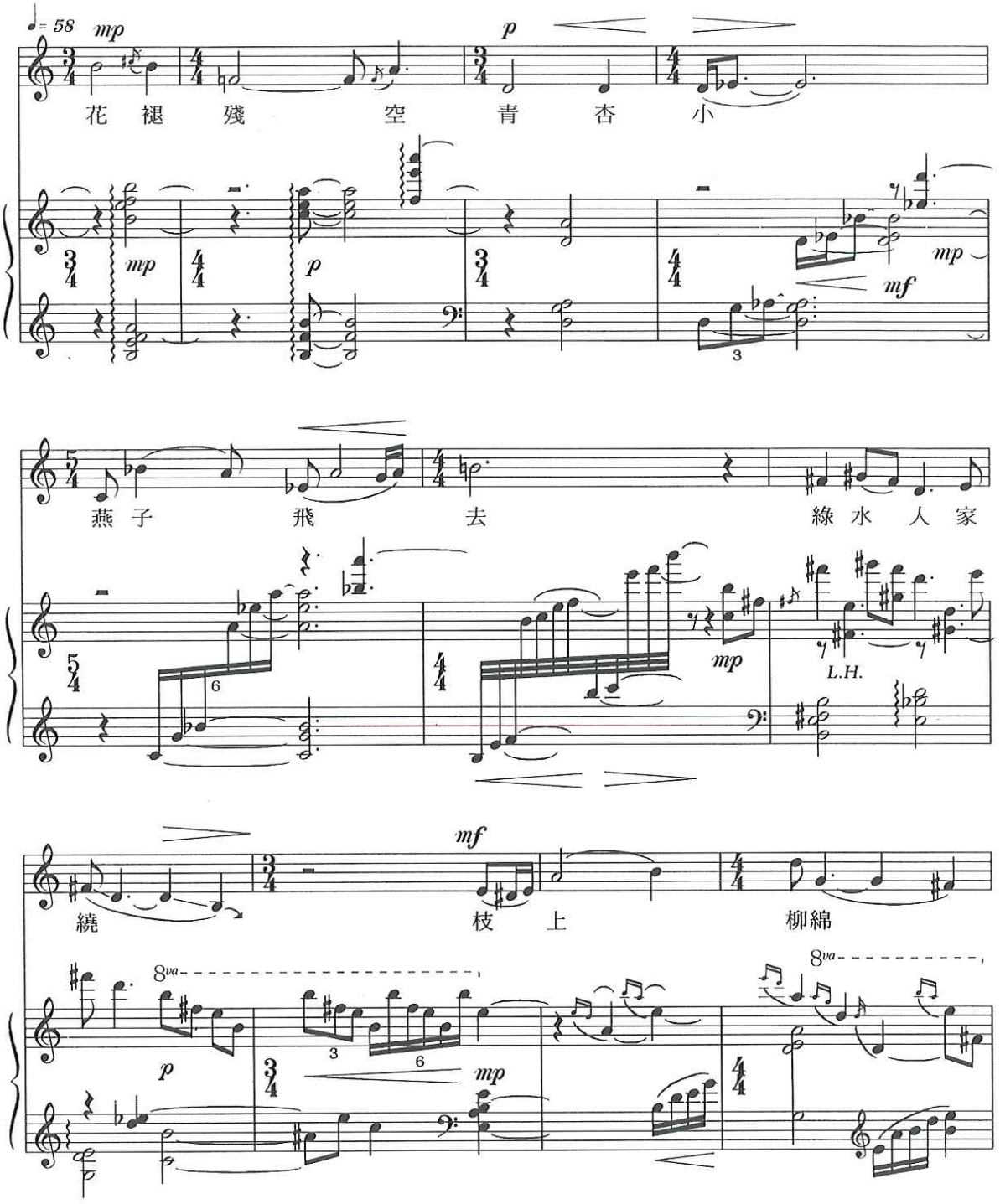


例 18.3：林聲翕曲、韋瀚章詞《白雲故鄉》片段



例 18.4：林樂培曲、李白詩《夜思》片段



例 18.5：許翔威曲、蘇軾詞《出水蓮》片段



第十九章 群眾歌曲與抒情歌曲　蔣慧民
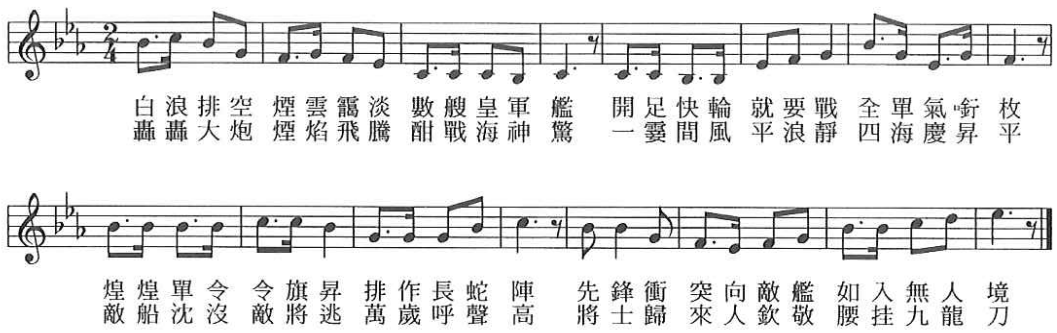
群眾歌曲

群眾歌曲的出現一般認為在群眾運動中，因應激勵士氣、團結群眾與指導運動方向的需要而產生。一九二一年，中國共產黨成立後，展開如農民、工人、學生運動各式各樣的運動，於是找一些易唱、短小、簡單、易記的歌曲填上歌詞，大量的群眾歌曲應運而生。

然而在此之前，民間歌曲、聖詩及學堂歌曲中其實也早已有一些與群眾歌曲相似的作品（只是未有群眾歌曲的名稱而已），如讚揚太平天國的《四方弟兄到金田》、有教化目的之聖詩《戒鴉片詩》（約1891，曲調不詳）、民間童謠《三元里抗英》又或《唱義和團》，這些十九世紀與社會運動有關歌曲可以說是群眾歌曲的先驅，除了聖詩外，所用的曲調都來自民間。
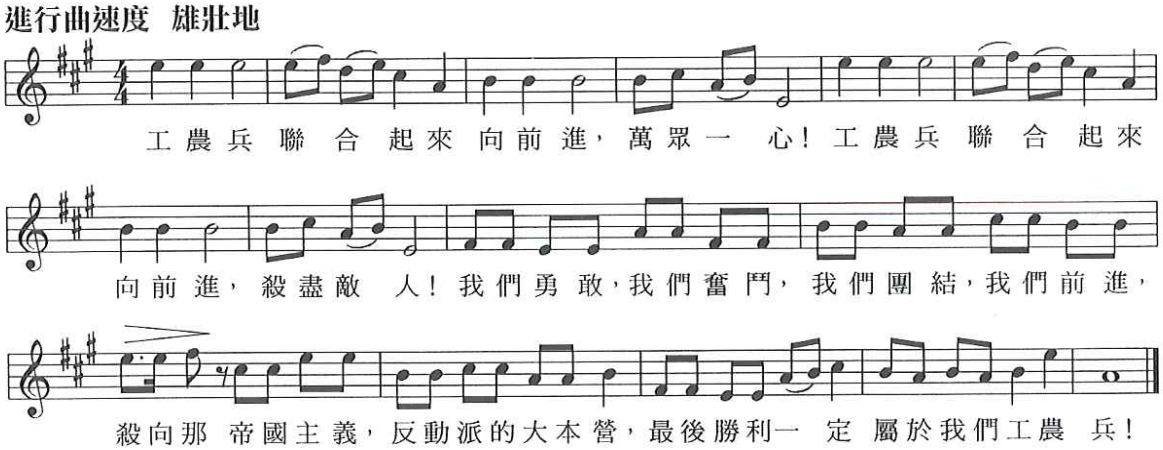
其後的學堂歌曲中，不少是有教化意味的，如沈心工的《兵操》、《黃河》、曾志忞的《海戰》（例19.1）、辛亥革命前後的《雲南男兒》、《滇聲》及《革命軍》（沈心工選曲、填詞）。這些歌曲不少是由日本傳入或受西方音樂影響者，如旋律有大小調的傾向，節奏如進行曲，較多附點節奏或二拍子、四拍子，歌詞、音樂較為昂揚，頗能奮發人心。

例 19.1：曾志忞《海戰》
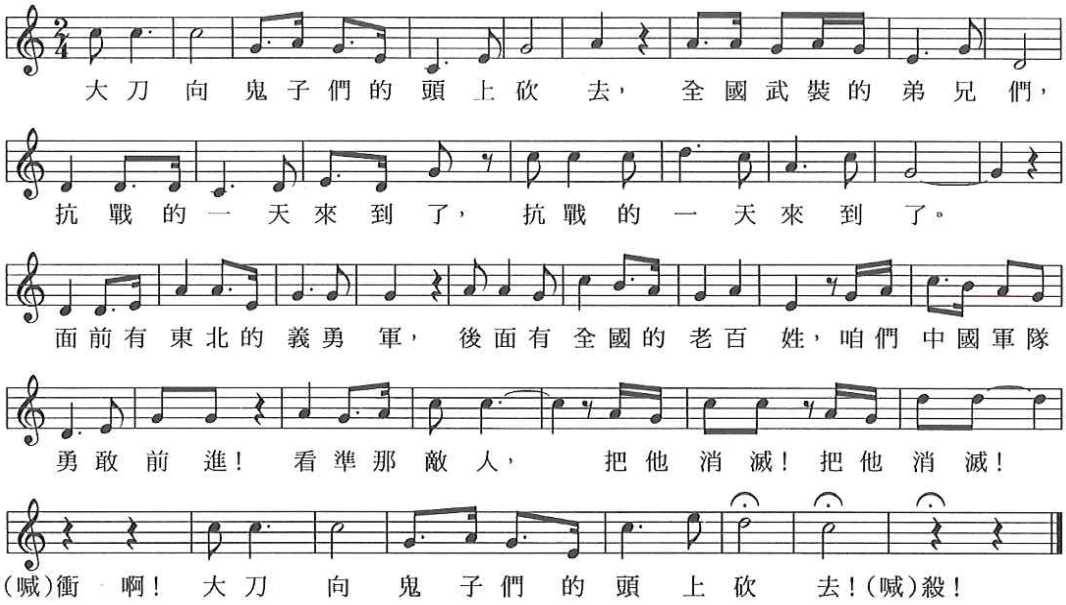


二十年代的群眾歌曲最先是採用學堂歌曲填詞，如《五一紀念歌》、《工農兵聯合起來》（例19.2）等，其次是取民間小調，如《五卅運動》、《五一勞動節》，其中更有是用外國旋律的，如北伐時的《國民革命歌》（用法國調子Frère Jacques/Are you sleeping）及《少年先鋒隊》（1926，調用蘇聯歌曲）。蕭友梅此時所創作的《五四紀念愛國歌》（1924）也可視為群眾歌曲。

例 19.2：《工農兵聯合起來》
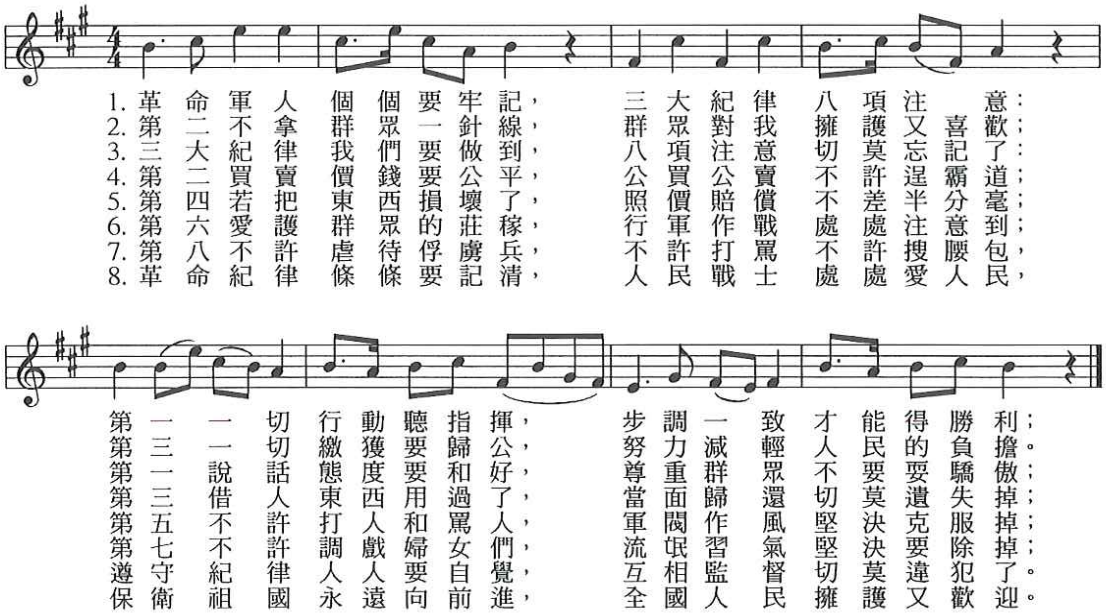


抗日時期，聶耳、冼星海、賀綠汀等的抗戰歌曲不少都有著群眾歌曲的特點，在中共管轄區內很流行，如《義勇軍進行曲》（今天的國歌，例17.4）、冼星海的《救國軍歌》（1936）[1]、賀綠汀的《游擊隊歌》、麥新的《大刀進行曲》（例19.3）。冼星海的《黃河大合唱》中的「保衛黃河」也有著群眾歌曲的風格。除了有了前述的特點外，他們還善用切分節奏與休止符，使樂曲更具感染力與變化。

例19.3：麥新（曲、詞）《大刀進行曲》
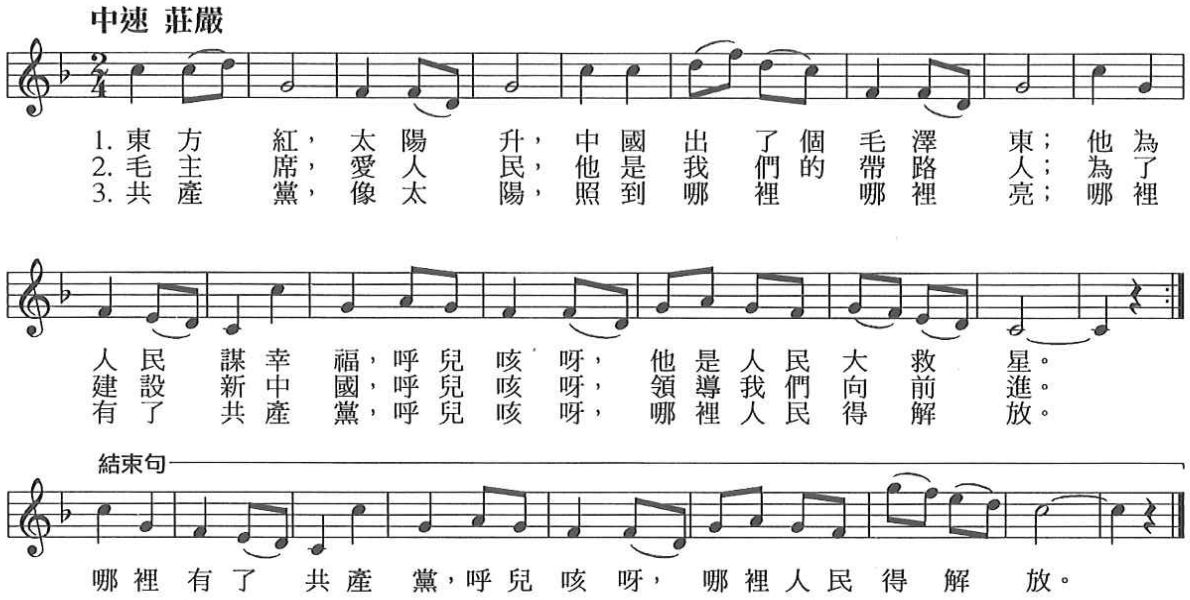


群眾歌曲大都是流行於中共控制的地區內，有一些更與他們的軍隊紅軍關係密切。如紅軍歌曲《三大紀律八項注意》（例19.4），除有民歌與進行曲的特點外，此四句一節的反覆歌體（群眾歌曲特多為反覆歌體），其中第一、二、四句末均有一拍休止符也是頗典型的。此外，另一首流行於中共革命根據地延安的《東方紅》（例19.5），本為民間歌手舞者創作的曲調而經集體修改（創作）而傳遍全中國，一度成為地位最顯赫的群眾歌曲（一度壓倒了國歌）。

例19.4：《三大紀律八項注意》



1 此曲也有混聲四部版本。

例 19.5：陝北民歌、李有源詞《東方紅》



國共內戰時，解放區內馬可為歌頌工人階級所創作的《咱們工人有力量》以一唱一和的方式（有點似勞動號子的呼應唱法）唱出豪邁的戰歌。

解放後，湧現了大批歌頌社會主義中國成立的群眾歌曲，激勵國民的愛國及建國熱情，其中最受歡迎的是王莘的《歌唱祖國》，此曲與其後的一首二部合唱曲《遠航歸來》成為了香港七十年代大學生中最喜歡誦唱、以抒發其家國情懷的作品。文革時期較流行的是一些以毛澤東語錄譜曲的語錄歌曲，但無甚可觀者。此時較受歡迎而至今仍流傳者是一首兒童歌曲《我愛北京天安門》（創作於七十年代初）。

開放改革後，許多被評為優秀的群眾歌曲風格都與前不同了，大多與抒情歌曲更為接近，甚或屬抒情歌曲而多於群眾歌曲了。如施光南的《祝酒歌》（1980）、《吐魯番的葡萄熟了》、呂遠、唐訶的《我們的生活充滿陽光》、瞿希賢《新的長征新的戰鬥》、王立平的《太陽島上》（例 19.6）等，有些是獨唱曲，有些是有領唱的合唱曲，旋律多比較伸延，而不再突出進行曲風的節奏。

至此，群眾歌曲已給抒情歌曲取代了。
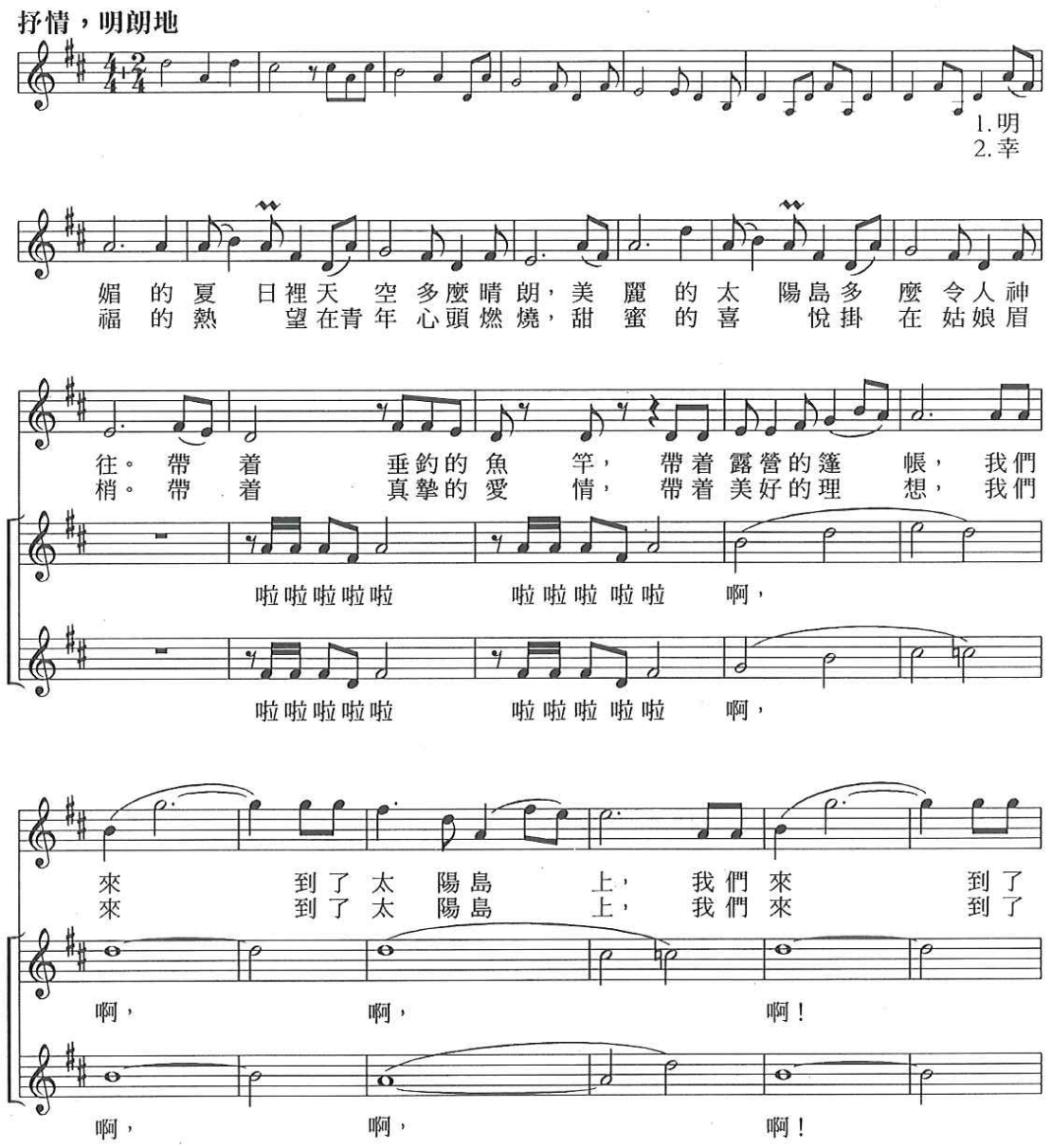
抒情歌曲

抒情歌曲的出現與藝術歌曲與電影音樂關係較密切，而其音樂風格也較多樣化。

早期的學堂歌曲作者中，李叔同的作品較接近西方的藝術歌曲，如《春遊》（六八拍子，與其他多為二拍子、四拍子不同）。趙元任雖也曾寫過一些較接近群眾歌曲的學堂歌曲，如《賣報謠》、《上山》和《勞動歌》等，但他的《也是微雲》就從京劇曲調取得素材。至於聶耳與冼星海左派作曲家也有一些電影插曲在旋律的寫作上較接近藝術歌曲，如聶耳的《告別南洋》和《鐵蹄下的歌女》、冼星海的《夜半歌聲》等。至於任光的《漁光曲》（例 19.7）較接近民間小調，而黃自的《天倫歌》則較接近藝術歌曲。

抗戰歌曲中有不少歌曲的旋律優美而悽怨，有著較強烈個人情懷的抒發（當然那些痛苦也是國民的共同體驗），如張寒暉在「九一八事變」後所譜的《松花江上》、劉雪庵的《長城謠》（1939）及鄭律成的《延水謠》（例 19.8）等。它們都沒進行曲風，並未突出附點節奏，且有著民間小調的色彩（《延水謠》的民謠風格強烈——應用了民歌的調式）。其他的民歌小調，抒情風格較強烈的抗戰作品有馬可的《南泥灣》（例 19.9）等。
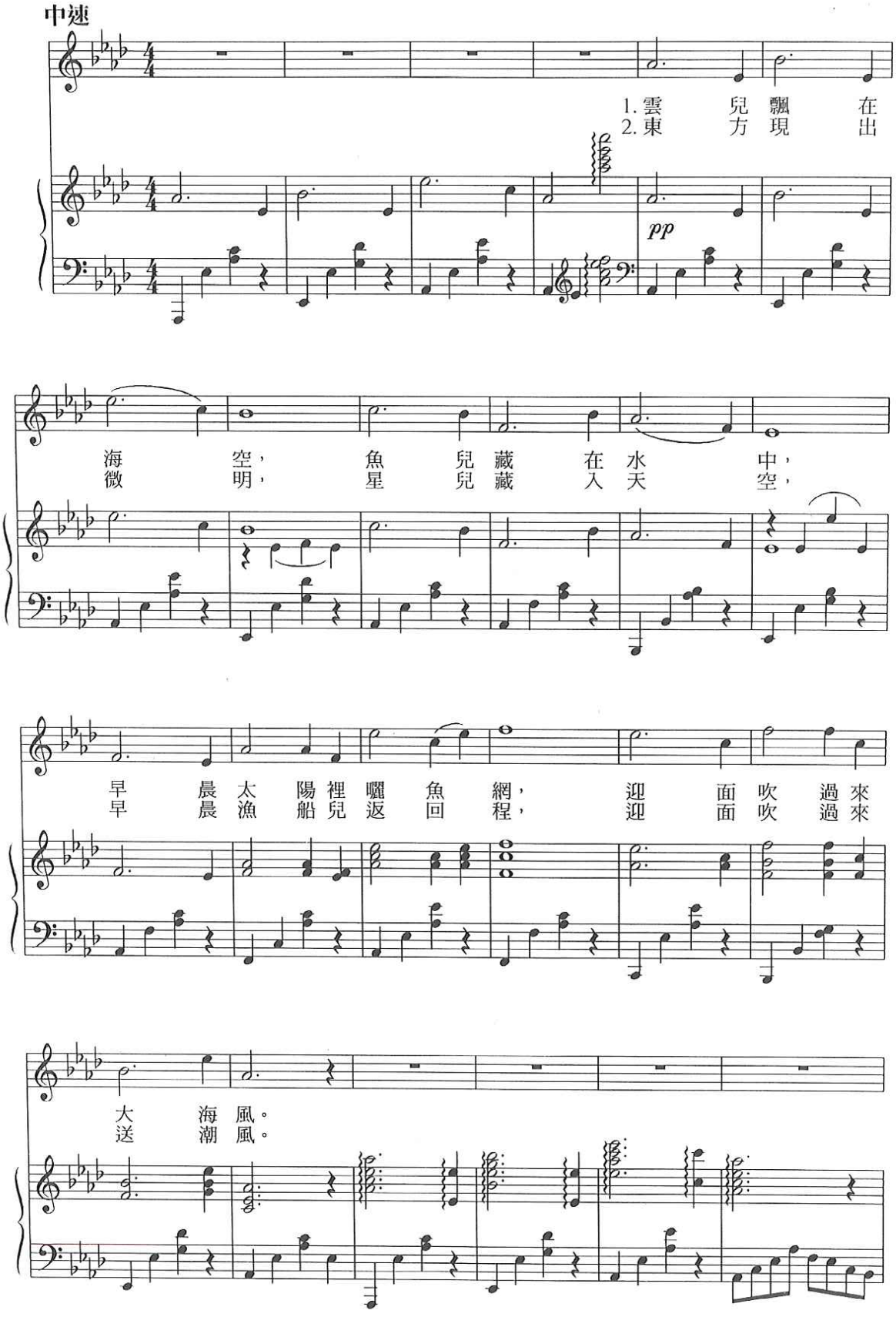
例 19.6：王立平曲、秀田、邢籟、王立平詞《太陽島上》片段
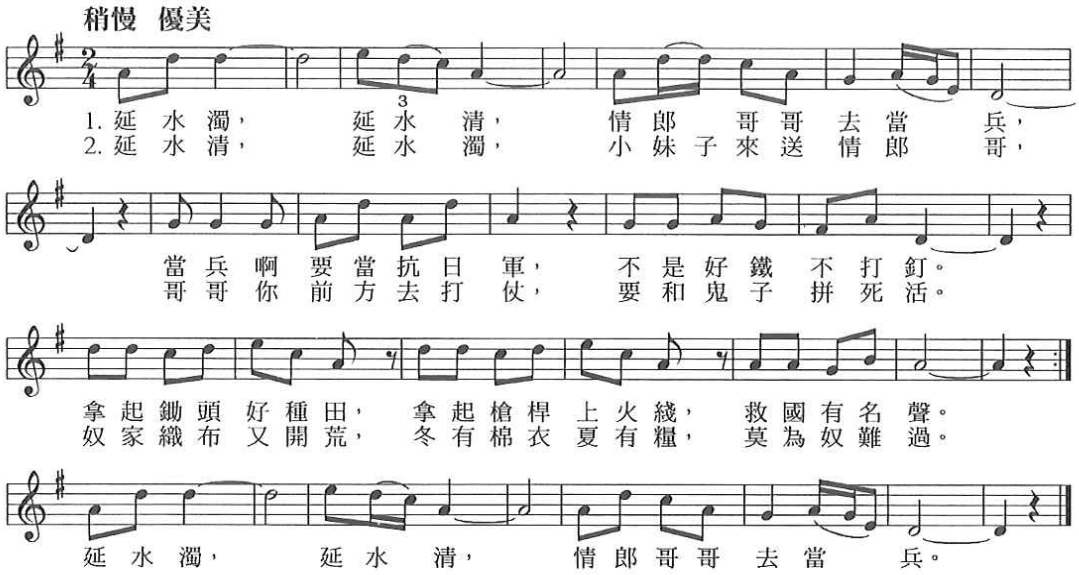


解放初年，社會較為穩定，生機勃發，充滿愛國情懷的抒情歌曲湧現，劉熾為電影《上甘嶺》譜曲的《我的祖國》是帶有合唱的抒情群眾歌曲，深受海內外華人的歡迎。此曲前半是鄉土味甚濃的女高音領唱，而後半是類似副歌形式的讚歌，是以西洋功能和聲譜寫的合唱。

影片《紅日》的插曲《誰不說俺家鄉好》（女高音獨唱）整首完全是江南小調的風格，其他流行的電影插曲有《草原之夜》、《彈起心愛的土琵琶》、《救包相會》等，音樂的風格都與其故事背景的地方民歌風格相似。
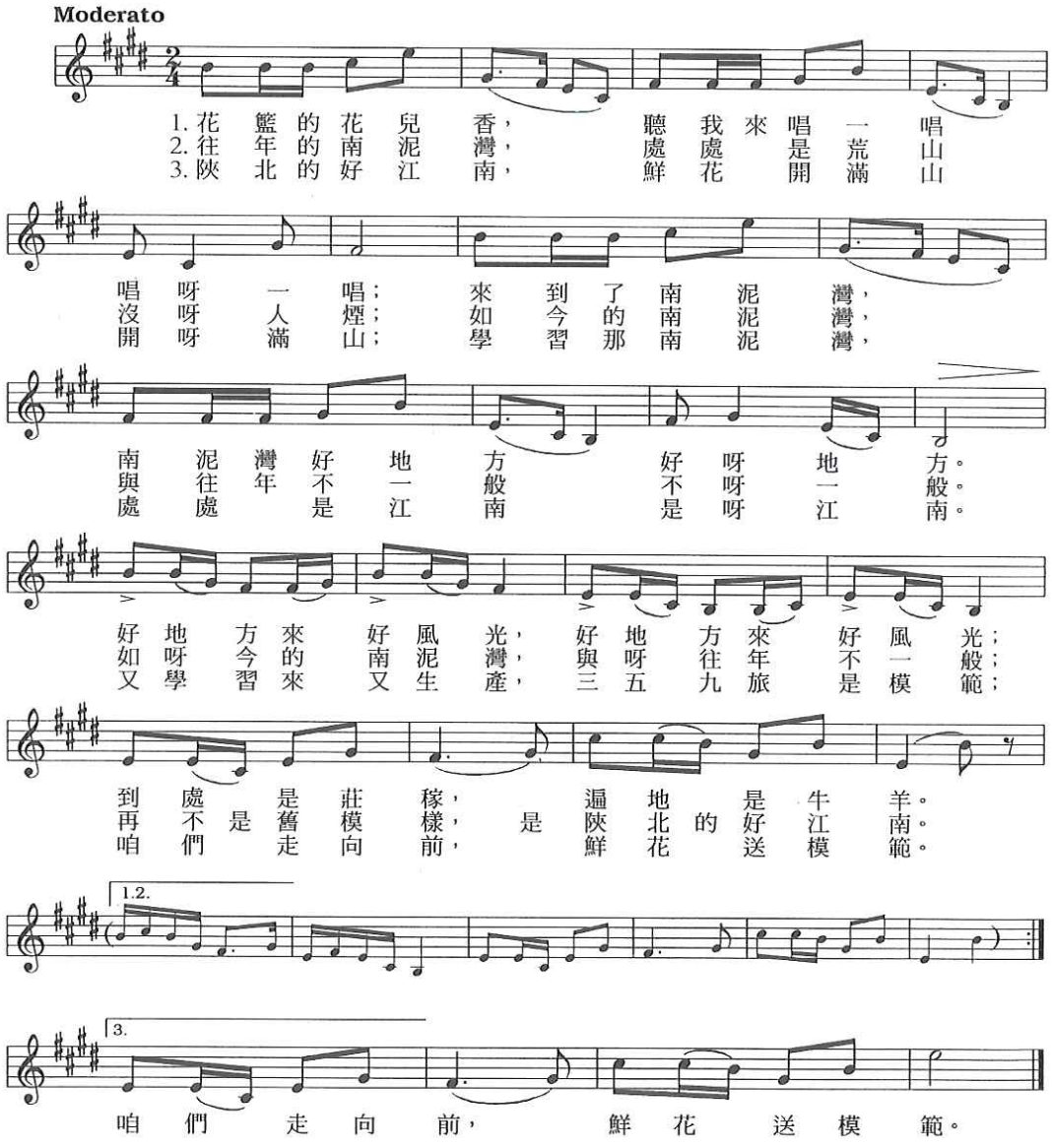
例 19.7：任光《漁光曲》片段



例 19.8：鄭律成曲、熊復詞《延水謠》
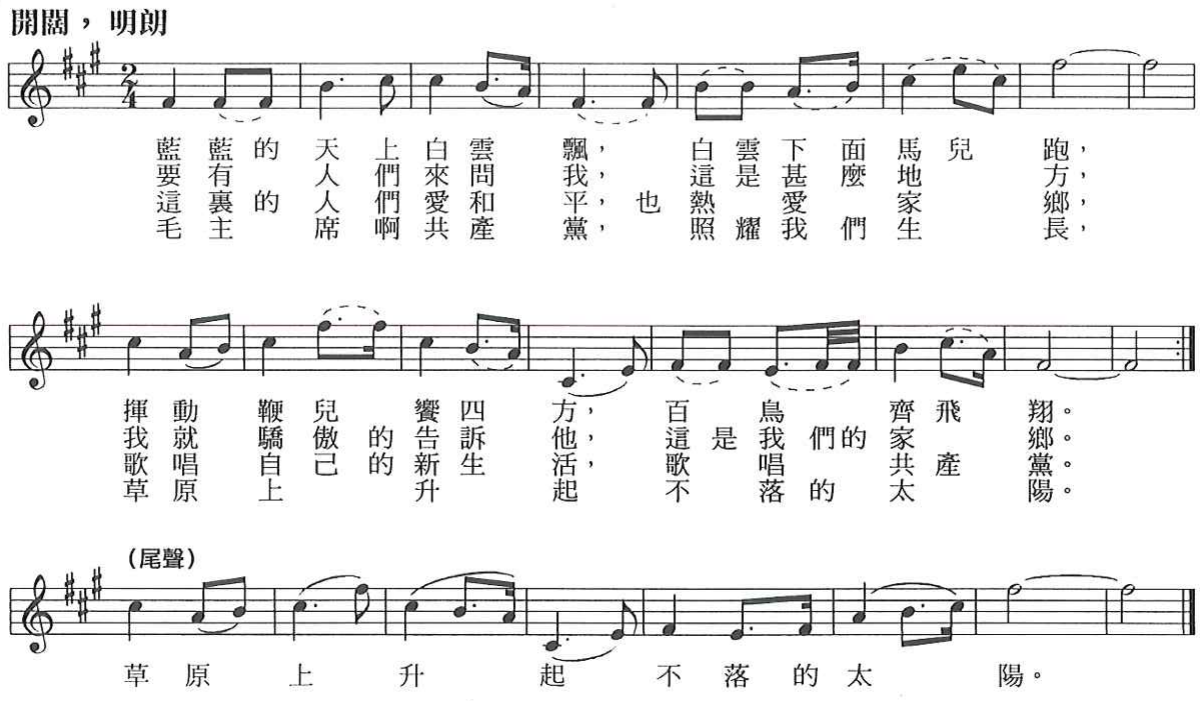


例 19.9：馬可《南泥灣》



至於旋律極其優美，歷久不衰至今天仍受歡迎的當推美麗其格的《草原上升起不落的太陽》（例 19.10）及郭頌等創作的《烏蘇里船歌》（六十年代）。

例 19.10：美麗其格（曲、詞）《草原上升起不落的太陽》



八十年代的《血染的風采》海內外都廣為傳唱，與《我愛你中國》都是開放改革後的抒情歌曲，二者所表達愛國情懷卻很不同。前者委婉動人，如泣如訴，而後者直抒胸臆，情懷不同而導致風格迥異。

最後值得一提的是：七十年代台灣校園歌曲《龍的傳人》都結合了群眾歌曲的易唱、簡單的特點，而且非常普及，然而也有著抒情歌曲的一些特點，如旋律並未有進行曲風、歌詞是發自內心的愛國情操，且較個人化，與群眾歌曲有著明顯的分別而別具一格。

第二十章 合唱作品

蔣慧民

前言

合唱是很普及的音樂活動，方式可分為齊唱、同聲（分童聲、男聲、女聲）合唱及混聲（男女聲混合）合唱。而合唱曲常見的形式有的為無伴奏合唱，有的則以鋼琴、風琴或管弦樂器、敲擊樂器伴奏；有單樂章的，也有多樂章的。

由於合唱活動較其他的樂器的學習來得經濟和容易，在學校、教會及社區活動中成為最普及的音樂活動。因此，中國近代音樂的發展其中最重要一個動力就是合唱。

中國合唱音樂的沿革

1.合唱音樂的萌芽

中國近代合唱音樂的出現，一般認為始自二十世紀初歐洲音樂傳入中國，華人以西方合唱的寫作方法（或模仿西方合唱音樂）創作出來的產物。

其實中國的合唱也早有先例。史書上對漢朝的祭祀就有以「童男女七十人俱歌」的明確記載，最少齊唱的出現已是肯定的了。而在民間音樂中也有例子：勞動號子常是一領眾和的，和唱部份有齊唱，也有分部合唱；此外，在廣西的民歌中有不少的二聲部合唱（重唱）歌曲；在道教及佛教的吟誦中也有不少的齊唱，甚至分部合唱的例子。

然而，明清之間天主教的傳入及後來基督教（新教）的傳入帶來了西方教會音樂。中國的聖詩就在十九世紀末至二十世紀初時孕出胚胎，而聖詩的頌唱（其實也是一種合唱活動）則成為孕育中國近代合唱的母胎。

清末民初時，中國教育改革催生了學堂歌曲，這可看為中國近代合唱音樂的萌芽。第一首以五線寫作、有和聲（三部）的合唱曲乃是由李叔同作詞、作曲的《春遊》（例20.1）。歌詞是七言詩，以一字配一音，旋律像聖詩一樣放在最高聲部，其起伏結構尚算工整，旋律、和聲都是十八世紀的風格而頗自然流暢，符合一定的起承轉合格式——AA_1BA_1。樂句因歌詞是每句七言，一字一音而流於方整。
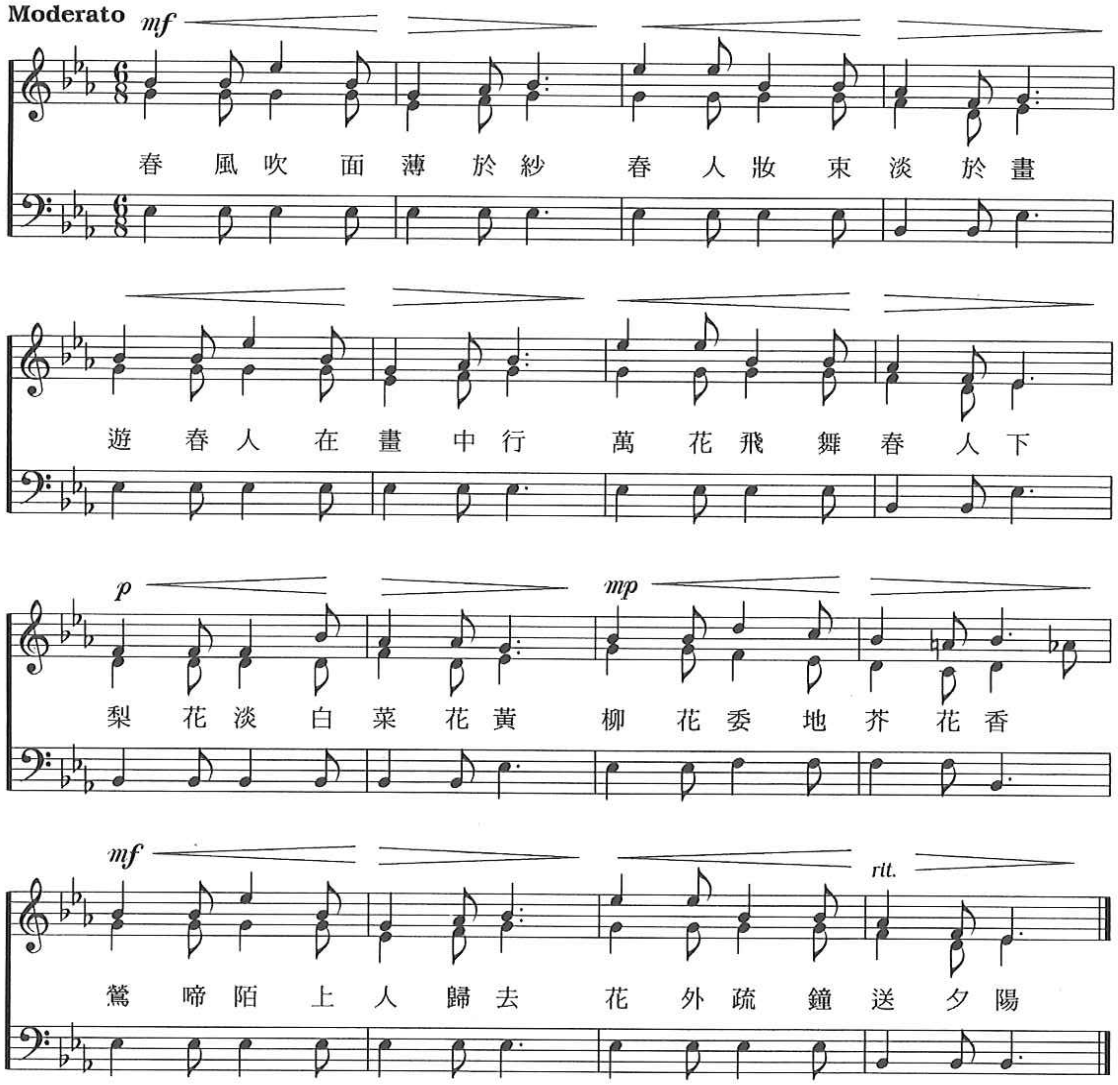
2.中國合唱音樂的奠基

一九二九年蕭友梅以唐張若虛名詩《春江花月夜》譜了一首篇幅較長的合唱曲。此曲無論在篇幅、和聲上都比《春遊》跨進了一步。在樂曲的表達上用了混聲、男聲、女聲合唱，及男中音、女高音獨唱，加上較多的轉調及伴奏的變化，旋律句法也突破了七言詩的方整性；然而和聲仍是古典風格的和聲。在藝術水平與創意、技巧上比趙元任[1]（一個非專業的作曲家）較早創作的《海韻》（1927）（例20.2）卻遜色了。《海韻》原詩為徐志摩的佳作之一，他的新詩成為推動社會更新發展的動力之一。《海韻》一詩內容述說一追尋自由、在海邊徘徊、弄潮的少女給洶湧的波濤所吞沒（頗有反封建、悲劇的意味）。作曲者將女高音獨唱（少女）部份寫得有中國味（五聲音階的運用），而合唱部份及和聲則用了西洋十九世紀的浪漫派手法。樂曲在三角色：詩翁、少女、敘事的三個身份的音樂處理頗具戲劇性，尤其是大海浪濤澎湃翻騰、吞沒少女的一段鋼琴間奏，和聲與鋼琴技法的運用都比較純熟，而形象塑造栩栩如生。這是五四前後至三十年代前，中國合唱音樂奠基時期最出色的作品。無怪乎至今天此曲仍常傳唱，頗受歡迎。

在此時期及以前，合唱音樂都是以主調式的織體來譜寫的。

1 趙元任為語言學家，曾習音樂。他非常重視旋律起伏與歌詞聲調相配合。

例 20.1：李叔同（曲、詞）《春遊》
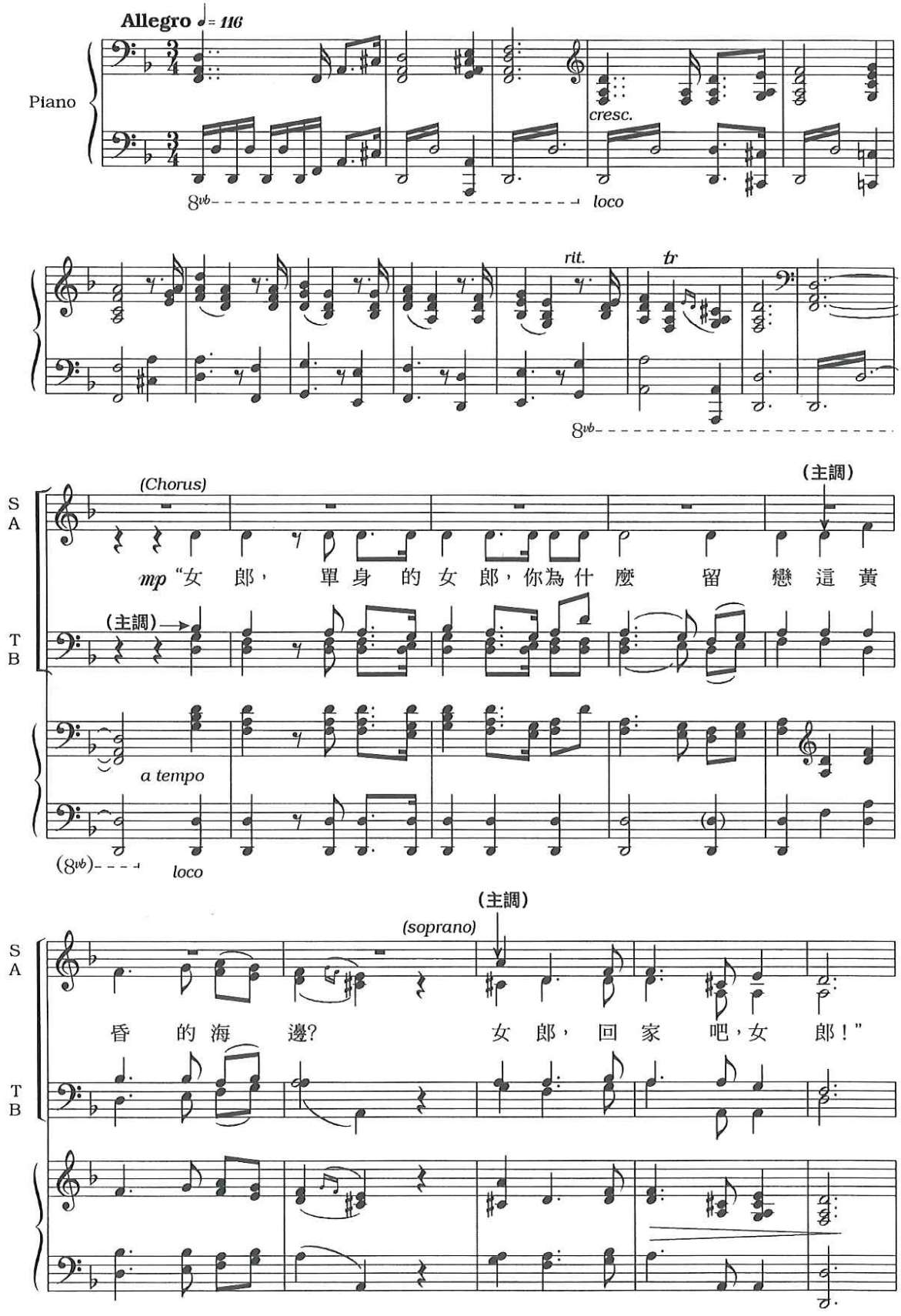


3.中國合唱音樂的發展

一九二九年黃自出任上海國立音樂院音樂理論及作曲教授，培育中國第一代音樂理論及作曲人才的同時，也寫了好一些歌曲，包括一些為學校譜寫的二部合唱如《採蓮謠》、《本事》等簡樸小品。黃氏最重要的作品是發表於一九三二年、他唯一的大型聲樂作品《長恨歌》——中國第一套清唱劇[2]。本為十樂章的作品，黃自只寫了七樂章。第三樂章「漁陽鼙鼓動地來」與第五樂章「六軍不發無奈何」均以小調音階寫成，曲調悲壯蒼涼，可算是此時男聲合唱典範之作，也是全劇的高潮所在。而第八樂章女聲三部合唱「山在虛無縹緲間」（例 20.3）被推崇為他作品中最具中國風格、且較成功的作品。樂曲運用了五聲音階及較自由的和聲，並運用模仿式對位（在此之前，對位法在中國合唱創作中並不常用），成功地營造了「香霧迷濛、祥雲掩擁」的意境。
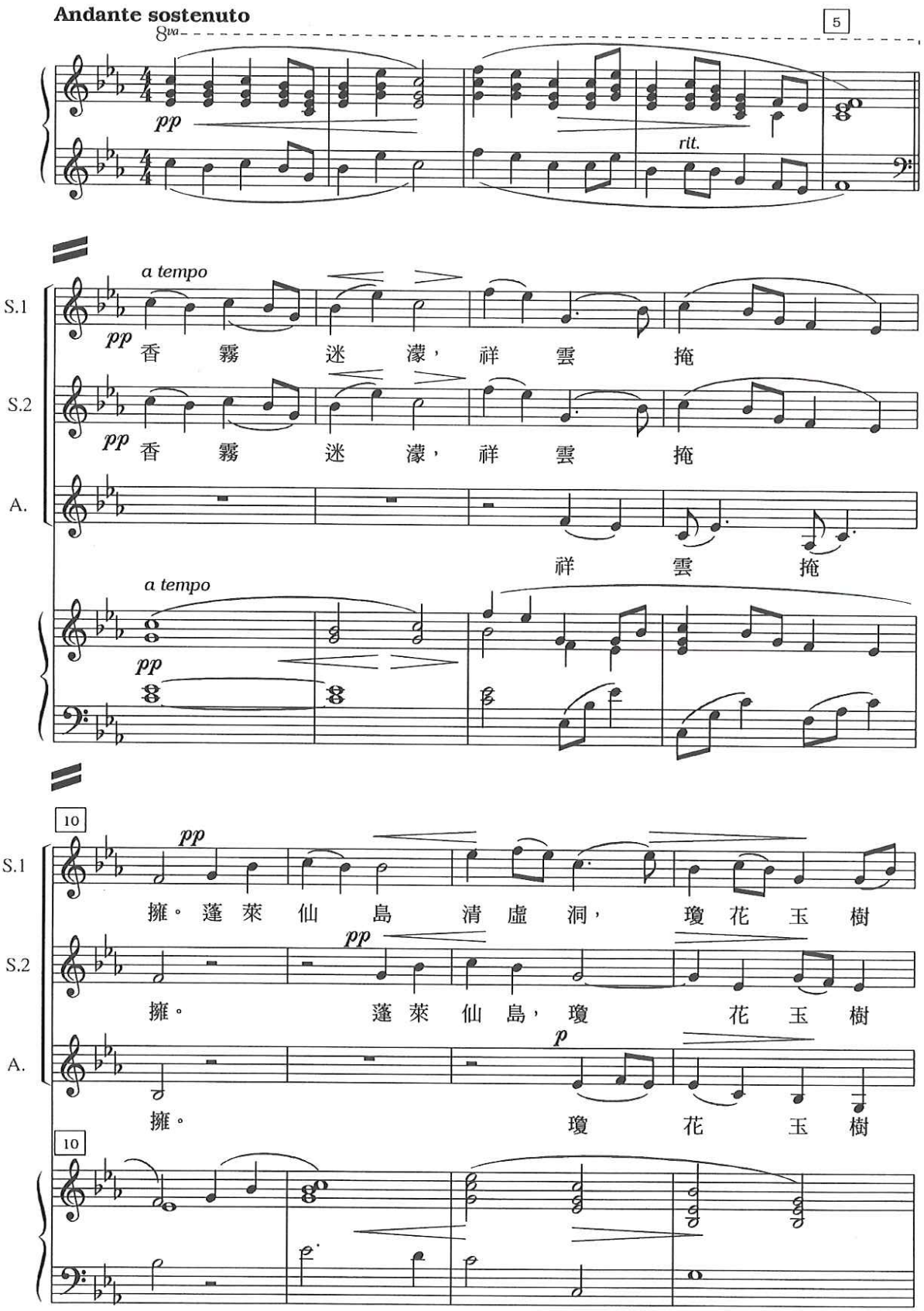
一九三一年「九一八事變」後，不少作曲家都投入抗日運動的洪流中。黃自一九三三年舉行「鼓舞敵愾後援音樂會」，發表了抗日合唱歌曲《抗敵歌》（1931）和《旗正飄飄》（1933）（例20.4）；後者是一首節奏剛勁、鬥志激昂的成功合唱曲。歌曲以迴旋曲式寫成，進行曲風的小調主部反覆出現，將抗敵的主題思想——「旗正飄飄，馬正蕭蕭，槍在肩，刀在腰，熱血、熱血似狂潮……好男兒，報國在今朝」——強調。此音調慷慨悲壯的出征歌激勵了不少國民奮勇抗敵。其後此曲被電影《還我河山》採為插曲。

2 清唱劇（cantata），只唱不演的多樂章合唱曲。《長恨歌》歌詞由韋瀚章參白居易《長恨歌》及洪昇《長生殿》而撰寫。
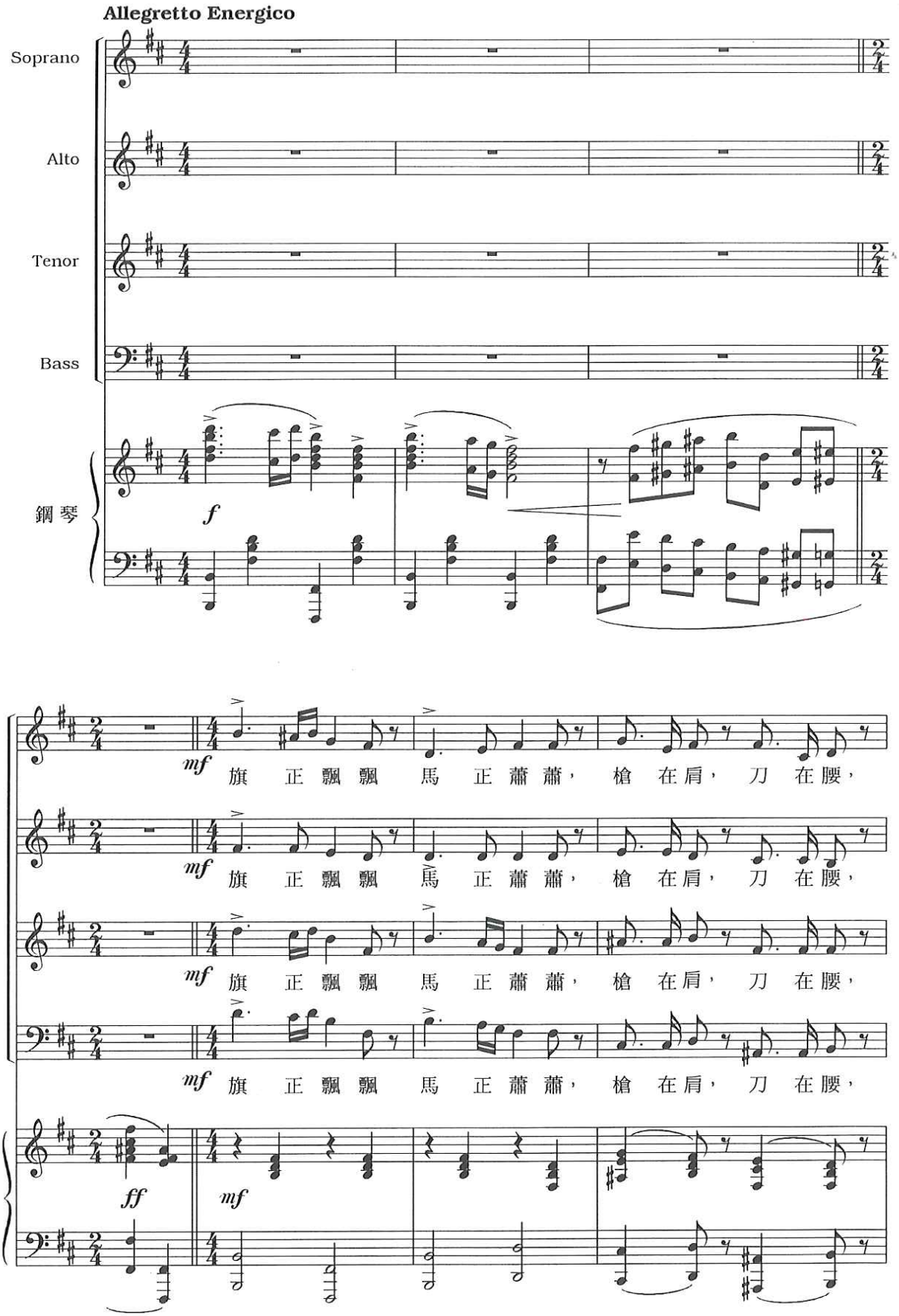
例 20.2：趙元任曲、徐志摩詞《海韻》第 1-23 小節



例 20.3：黃自《長恨歌》第八樂章「山在虛無縹緲間」第 1-13 小節



例 20.4：黃自曲、韋瀚章詞《旗正飄飄》第 1-7 小節
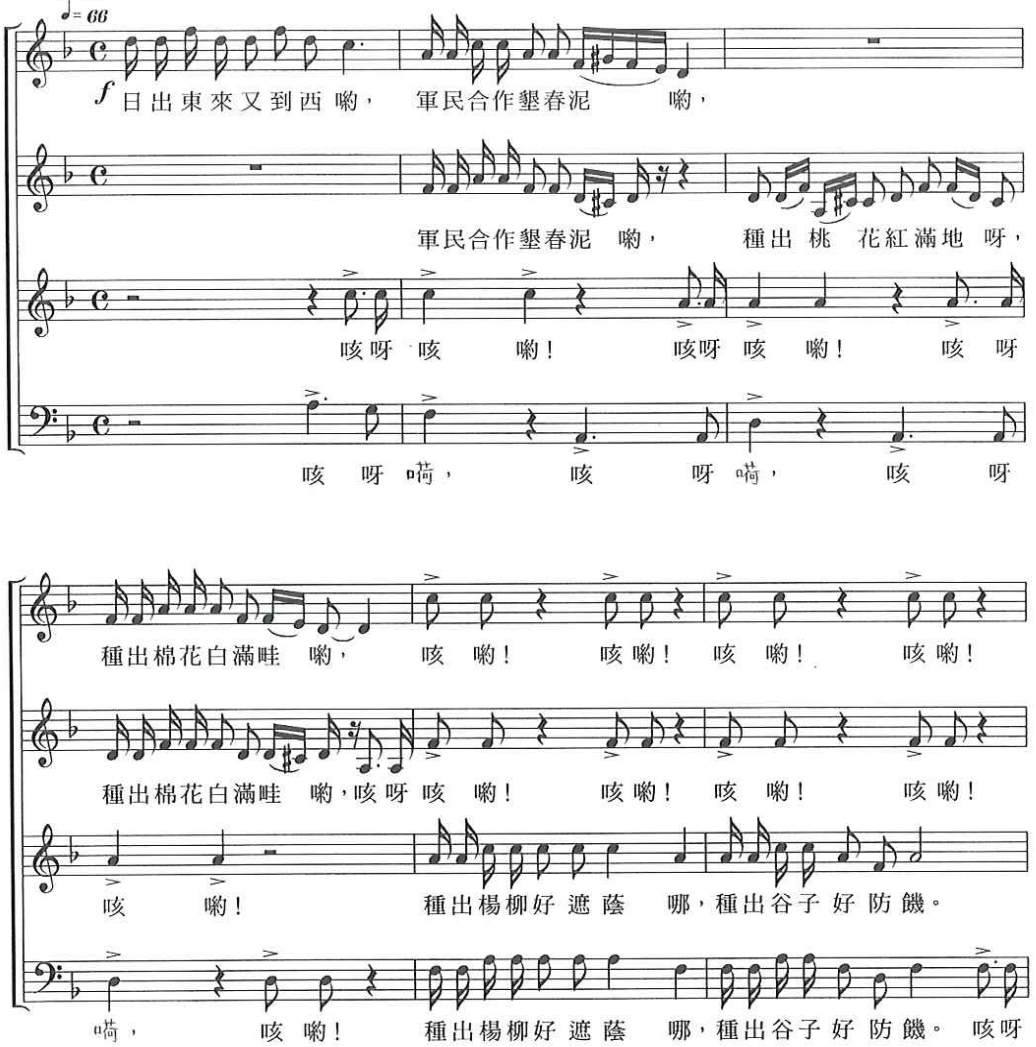


一九三七年七月七日蘆溝橋事變，日本藉口全面侵華，而中國也展開了全面抗日。作曲家為此寫了不少充滿鬥志、激發熱情的合唱曲。如夏之秋為紀念國軍八百壯士死守上海四行倉庫、掩護撤退的軍民而殉國的悲壯事蹟而譜寫的《歌八百壯士》，歌曲也有國旗飄揚的意象，以西方的大調和聲及進行曲式寫成，節奏強勁有力，在抗日時期流傳甚廣。

黃自學生賀綠汀譜有不少抗日歌曲，其中較著名的合唱曲有《游擊隊歌》、《墾春泥》(無伴奏合唱曲）及《勝利進行曲》(兩首）等。他這些作品都短小精煉而作曲技巧嚴謹，結構較平衡而緊湊。在《墾春泥》(例20.5）一曲中，他成功地把對位法與民歌及花鼓音樂結合起來。
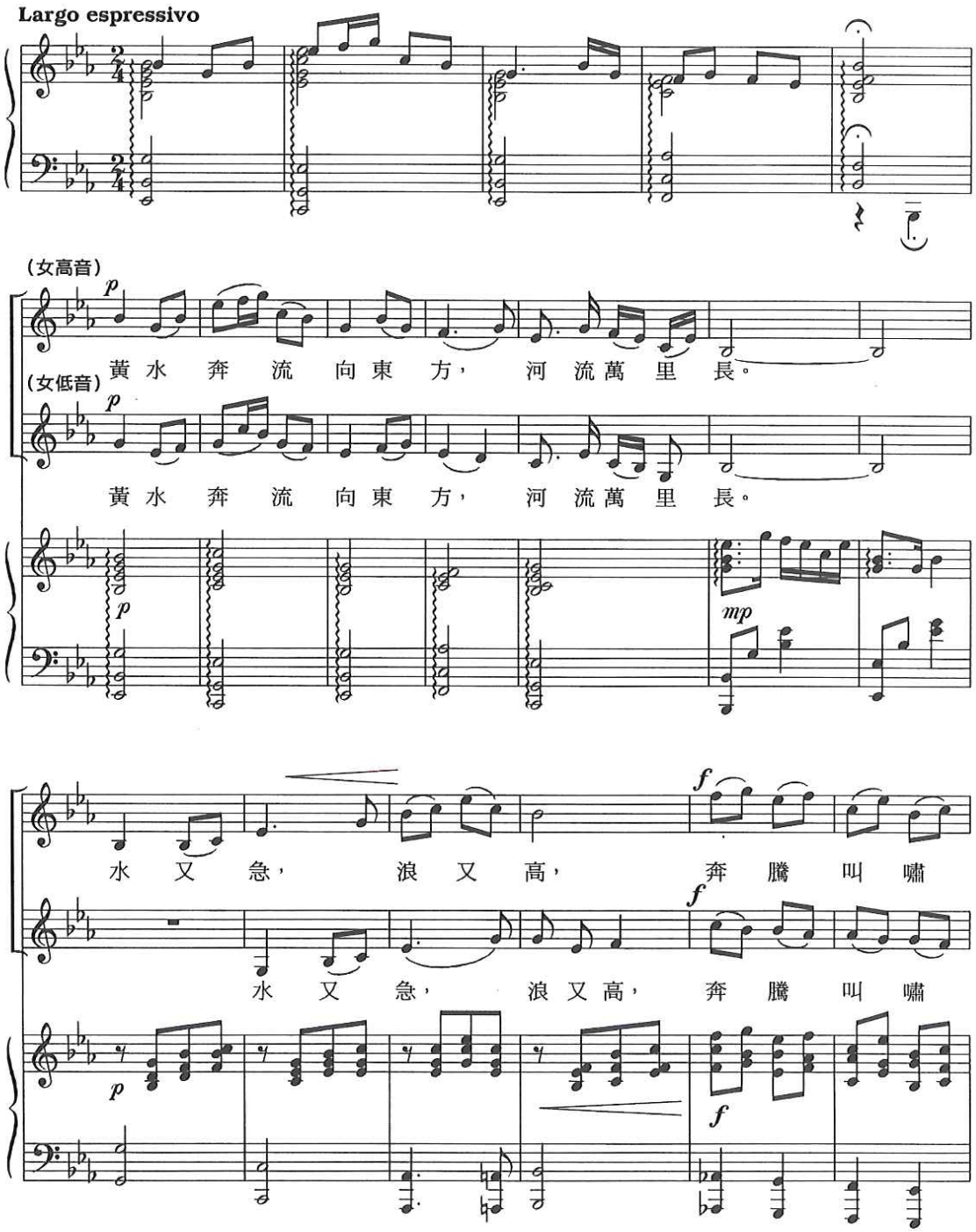
抗戰雖然是民族的苦難，卻激發國民愛國情操，並催生了極大量的抗戰歌曲的創作。此時，創作合唱曲最多而又具水準的當推冼星海。《黃河大合唱》(1939）不單是他的代表作，也是此時期(中國近代合唱發展時期）的代表作。全曲共有八樂章，每章開首均有配樂的朗誦。第一樂章「黃河船夫曲」吸取了勞動號子的音調素材，以呼應方式演唱；第四樂章「黃水謠」(例20.6)是簡樸的三段體歌謠。首段抒情而深切，中段是沉痛的呻吟，末段則為首段素材的再現而更見淒涼。第七樂章「保衛黃河」是一首卡農曲[3]，吸收了抗戰群眾歌曲的特點，教人一聽就可以瑯瑯上口，隨著歌唱，成為最普及、最受歡迎的一樂章。終章「怒吼吧！黃河」是全曲的總結，混合了主調、複調的寫作方法，配以鬥志昂揚的呼號、沉鬱的控訴，及以戰鬥號角聲的樂段，喚起全體中國人抗敵，更喚起全世界被壓迫的人起來抗爭。與一般的抗戰歌曲相比，它包含了更廣而深的內容與感情，音樂的素材也較豐富。

例 20.5：賀綠汀曲、田漢詞《墾春泥》第 1-6 小節



3 卡農曲(canon)，以較嚴格的多聲對位法寫作樂曲。一聲部開展後，其他聲部隨後不同音高(但也有相同音高)追逐、模仿。模仿的聲部通常相隔一定距離。

例 20.6：冼星海《黃河大合唱》第四樂章「黃水謠」第 1-18 小節
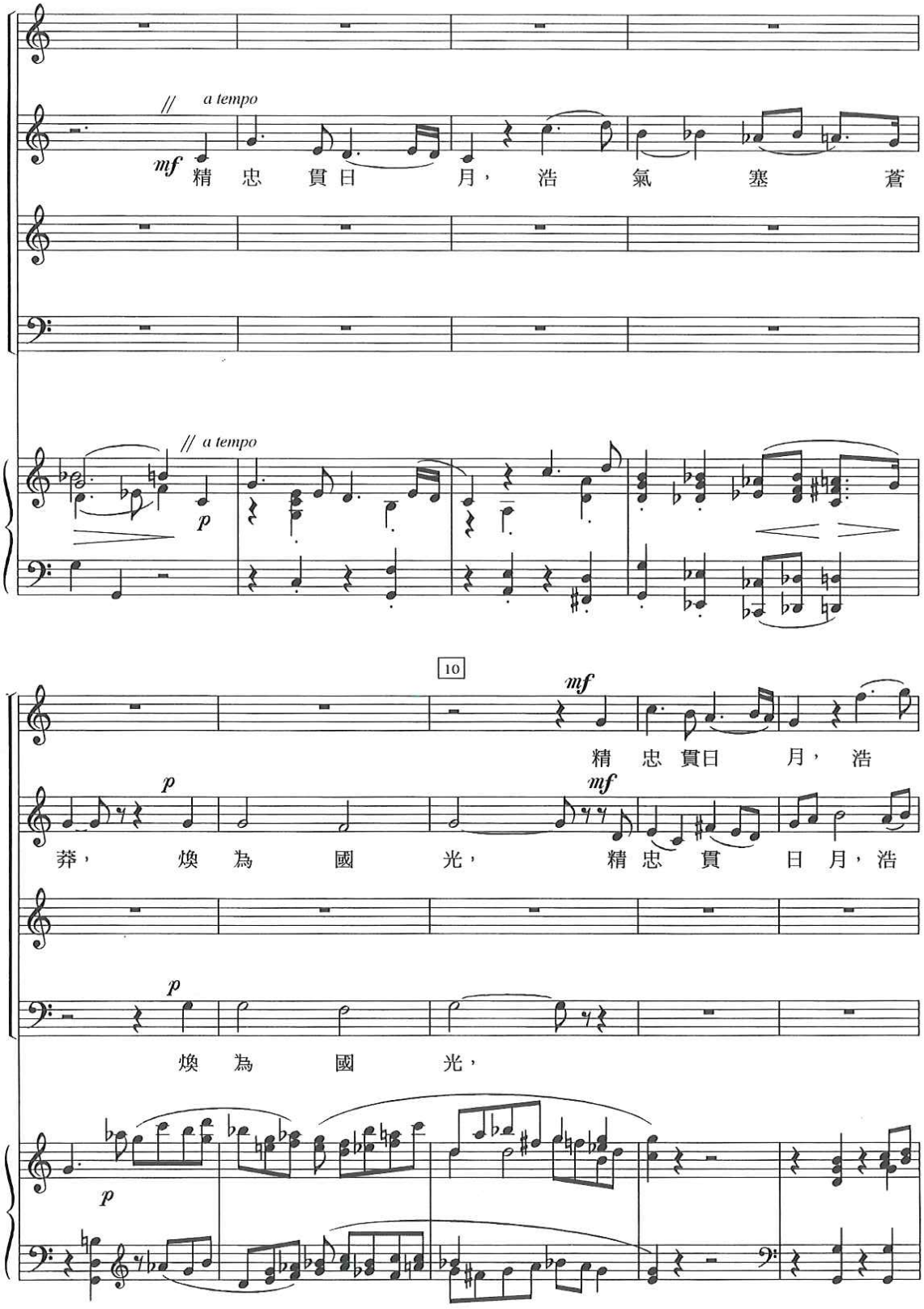


抗戰歌曲中，有一些原本為獨唱曲，因受歡迎而改編成合唱曲，如陸華柏的《故鄉》和林聲翕的《滿江紅》及黃友棣的《杜鵑花》等。

在抗戰的後方，吳伯超也發表了兩首藝術性較高的抗戰作品《中國人》及《國殤——祭陣亡將士誄樂》（例 20.7）[4]。前者頗具氣勢，堪與《旗正飄飄》或《歌八百壯士》媲美；而後者則與其他抗戰作品大不相同，在音階、和聲、對位法的應用上都較為新穎大膽，半音運用較多，與抗戰群眾歌曲的風格大相逕庭。
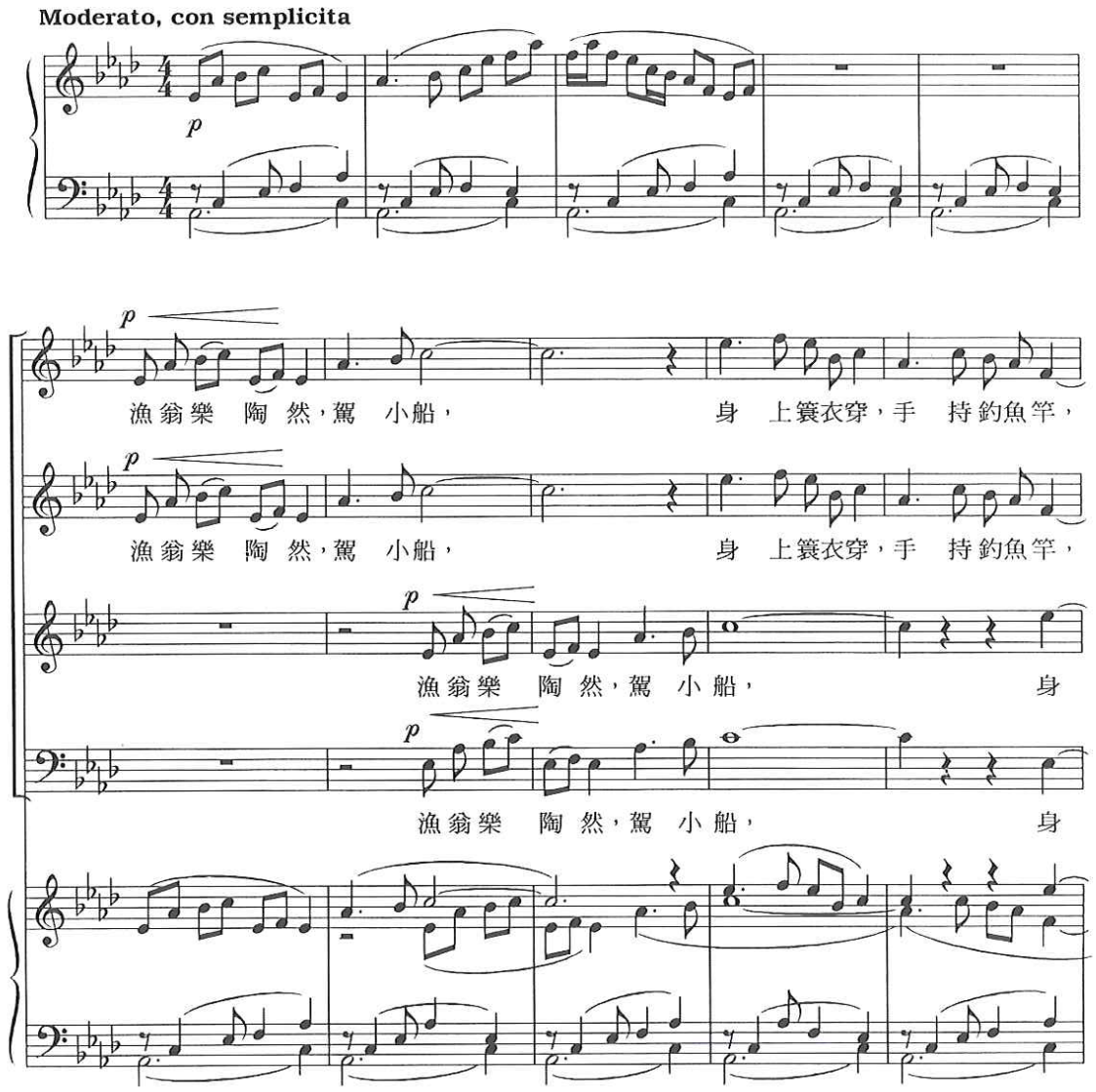
4 吳伯超此時尚譜有一首以鋼琴、兩只小提琴及大提琴伴奏的女聲四部合唱曲《暮色》，歌詞為歌德詩作。

例 20.7：吳伯超曲、黃瑩改詞《國殤—祭陣亡將士誄樂》第 4-12 小節



此時，在日軍佔領區內，來自台灣的江文也早已以他的管弦樂《台灣舞曲》揚名國際。他在北平時整理了不少中國民間音樂，編寫了一些民歌合唱曲，包括《鳳陽花鼓》、《漁翁樂》（例 20.8）等，編曲手法與黃自「山在虛無縹緲間」相似，以較自由的五聲音階和聲配以對位法，讓旋律在四聲部中穿插交替出現，使樂曲層次變化較豐而又能擺脫洋味。

例 20.8：江文也《漁翁樂》第 1-10 小節



他於戰後為天主教會譜寫的聖詠曲及彌撒曲雖為齊唱，但樂曲簡樸，有古意而不見斧鑿痕，是中國聖樂創作中的精品。

一九四五年日軍投降，國共內戰隨後爆發，此時發表的合唱作品較少。唯一較活躍於創作的是馬思聰。他譜有幾首大合唱《祖國大合唱》及《春天大合唱》等。前者的一樂章「美麗的祖國」是他的合唱曲流傳最廣的一首。這些作品都吸取了民間音樂的一些特色，如調式及節奏。

4.中國合唱音樂三地分別發展

一九四九年後，海峽兩岸（大陸與台灣）及香港在文化、政治都各自發展，景象各有不同。
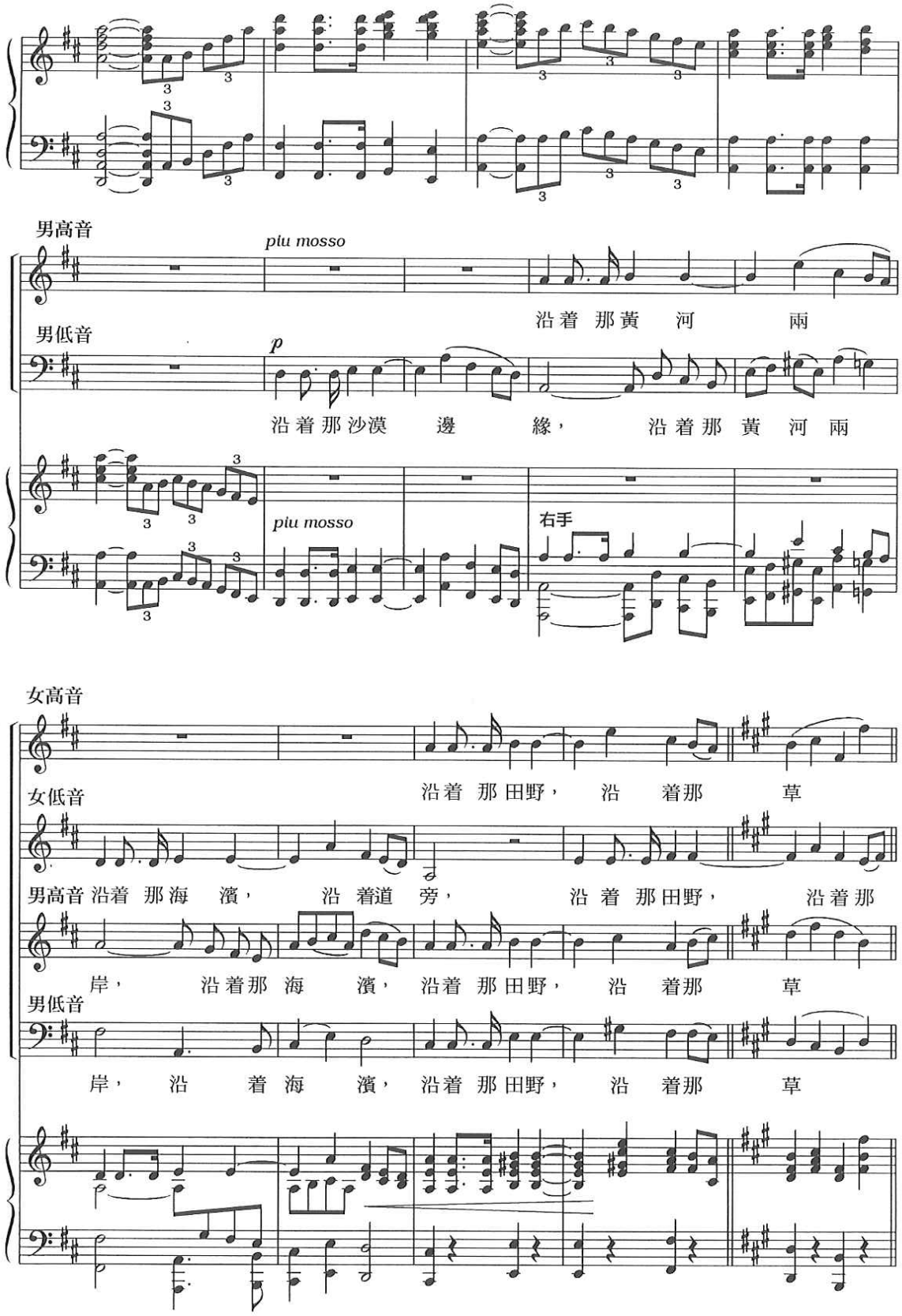
(1)內地（中國大陸）

(i)中華人民共和國建國至文革前（1949-66）

在建國初期，內地創作仍較自由，社會也較有朝氣，有好些帶合唱的群眾歌曲應時創作。其中較突出的有劉熾的《我的祖國》、王莘的《歌唱祖國》等。以解放軍進駐西藏的事蹟為本的《英雄戰勝了大渡河》（時樂濛、羅宗賢曲）也是此時較突出的作品。此曲吸取了《川江號子》之類的船夫歌曲素材與形式，寫出極具中國特色的合唱曲。陳田鶴以大興安嶺森林為描寫對象的合唱曲《森林啊，綠色的海洋》（例 20.9）歌曲素材統一，結構較嚴謹，而處理手法富變

化而不失統一，和聲上則放棄了一些西方功能和聲的法則，多聲（對位）技法熟練自然，是較精到成熟的作品。

例 20.9：陳田鶴《森林啊，綠色的海洋》賦格風的樂段



大合唱曲方面有馬思聰的《鴨綠江大合唱》及《淮河大合唱》、張文綱的《飛虎山大合唱》、蕭白、王強的《幸福河大合唱》。

六十年代則有晨耕、生茂等作曲的史詩式大型清唱劇《紅軍不怕遠征難》。歌曲吸收了民間音樂與紅軍歌曲作主題素材，力求構思宏大而通俗易懂。

五、六十年代裡也有不少以民歌及傳統歌曲素材編曲的合唱，無伴奏的民歌改編曲較流行的有王方亮的《三十里鋪》、蔡余文的《半個月亮爬上來》、章枚的《信天遊》、瞿希賢的《牧歌》及劉熾的《荷花頌》[5]。《三十里鋪》與《半個月亮爬上來》都是以主調和聲手法編寫。《牧歌》及《荷花頌》則以較洗練的多聲對位法編曲，給民歌穿上華麗而精緻的衣服，成為精緻文化中的瑰寶，而《牧歌》(例20.10)更成為中國合唱作品中的典範之作。有伴奏的有李煥之的《生產亡》、麥值增的《遠方的客人請你留下來》、羅忠鎔的《阿西跳樂》、時樂濛、孟貴彬的《小河淌水》及謝成功的《阿拉木汗》等。前三首在歌曲中保留了大量民歌中的呼叫樂句，編成合唱後仍保存了民歌較原始鄉土風味。而《小河淌水》則成功地將優美的民歌提升作聲樂協奏曲[6]。

改編傳統歌曲作品有王震亞改編自古琴歌的《陽關三疊》及李煥之的《蘇武》。前者以女高音獨唱、混聲合唱及鋼琴伴奏重新詮釋古琴歌曲，合唱曲不但有較豐富的合唱效果，傳統古曲的美感仍貫串全曲。後者則是譜給合唱及中樂隊，給傳統古曲添上更豐富的色彩。

(ii)文革十年（1966-76）

文革期間，內地政治氣候進入嚴冬，藝術創作更無甚生氣，創作一般較少。為求政治上的保險，故多以毛澤東的詩詞或事蹟創作，此外喜用集體創作的方式，又常引用文革時極其流行、甚或說雄霸了音樂界的《東方紅》、《國際歌》、《三大紀律八項注意》革命歌曲於作品中。例子有田丰執筆、中央樂團集體創作的《為毛主席詩詞譜曲五首》(例20.11)。

其次另外一個集體創作的例子是交響音樂《沙家浜》，這較成功地將戲曲音樂以合唱方式作藝術加工。作品中也有如前述作品一樣引用革命歌曲[7]。

(iii)開放改革後（1976- ）

開放改革後，對藝術創作控制較寬，作曲家創作空間與自由度都比前大得多了。有一些反映出作曲家對生活及前景較樂觀的作品，如陸在易的《雨後彩虹》及大型聲樂作品《藍天、太陽與追求》。

在取材與作曲技法的運用上，作曲家（尤其是經放洋留學歐美的）比前大為自由而多樣化，可謂百花齊放。陳怡的無伴奏合唱《宋詞三首》(1984)以新技法混合朗誦、吟詠、音塊、自由節奏、不定性的以至無調性的手法，配以中國戲曲的語彙譜寫，其中的《芭蕉樹》(例20.12)就比較成功。

黃安倫則選擇譜寫聖樂，代表作有大合唱《詩篇二十二篇》(1987)和《詩篇一百五十篇》。前者是以新巴羅克手法譜曲，後者則是民歌、花鼓音樂風味的作品。

而金湘寫給中樂隊與獨唱及混聲合唱的《詩經五首》運用了不少又古樸、又粗獷的音樂素材，配以出色的中樂隊配器，充份發揮了各種民族樂器的色彩，而且現代技法運用恰當、自然，使樂曲成功地結合了古代、現代、西洋與中國音樂元素，讓聽眾耳目一新。這些都是開放改革所帶來、前所未有的新的可喜氣象。
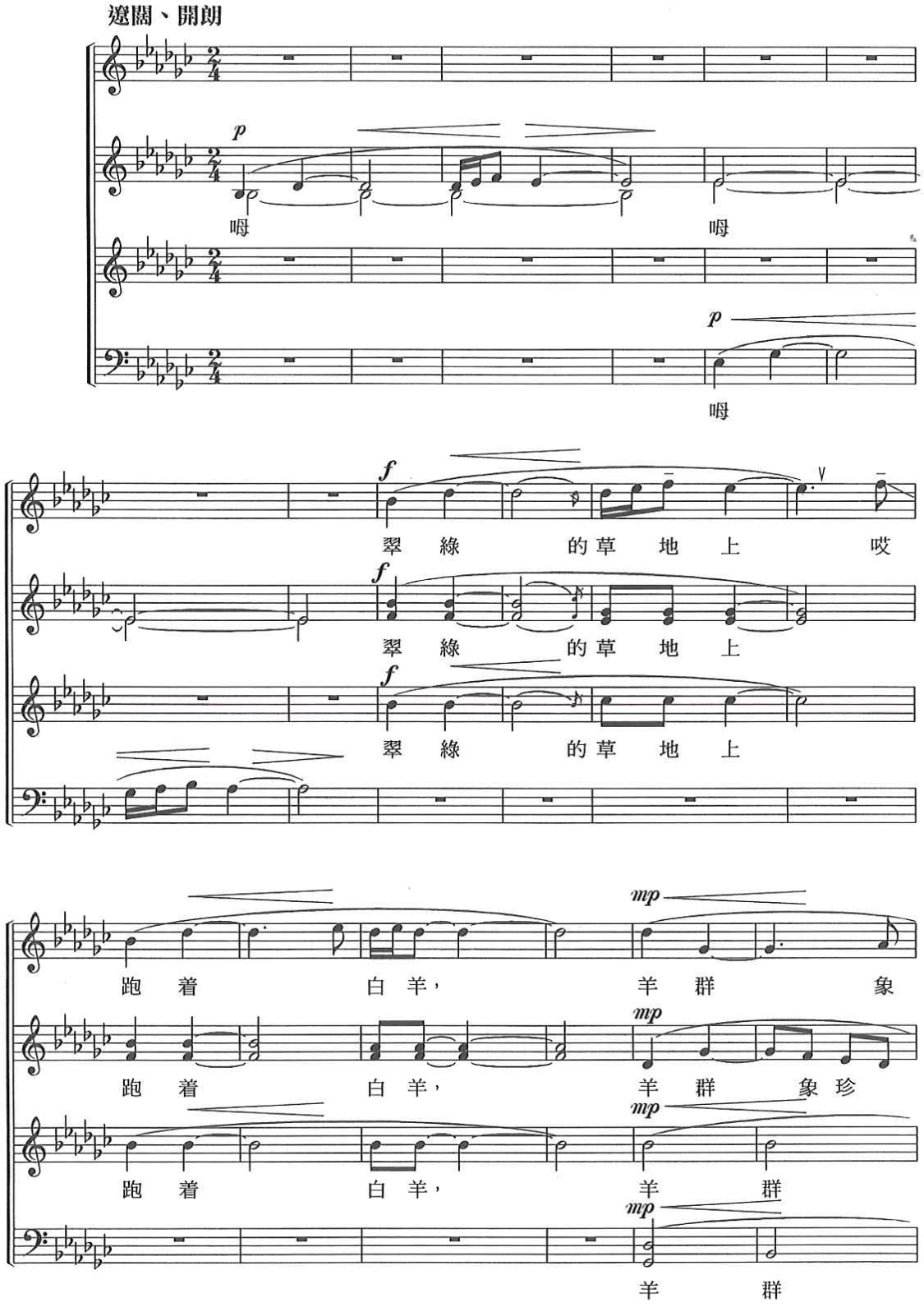
---

5 作曲家喜以無伴奏方式編寫民歌，或許是想擺脫十二平均律及鋼琴的縛束，減少「洋味」。
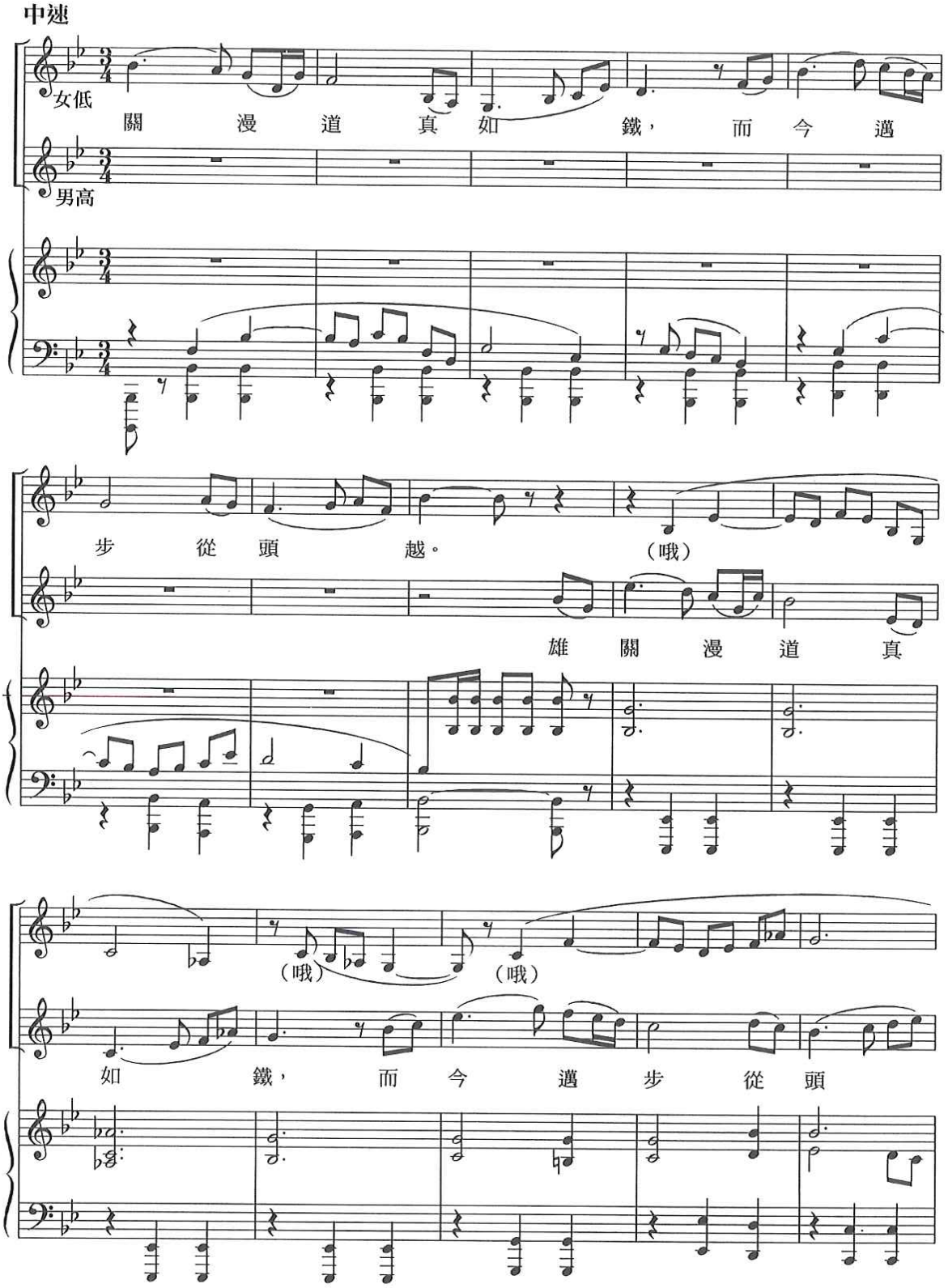
6 《小河淌水》一曲以男、女高音領唱，合唱和應，而且末段較華麗的獨唱樂句，與協奏曲有神似之處。

7 《婁山關》中引用了《國際歌》，交響音樂《沙家浜》中引用了《東方紅》。
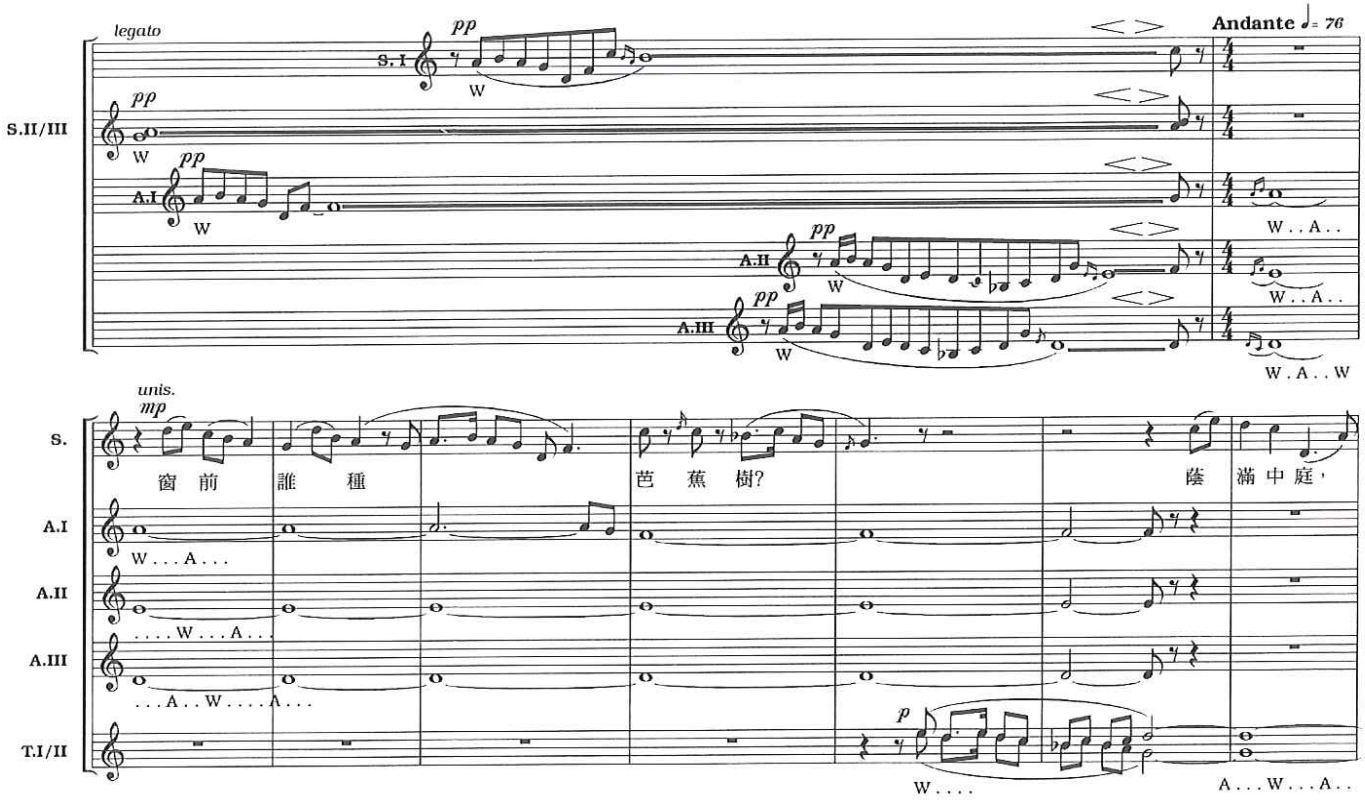
例 20.10：東蒙民歌，瞿希賢編曲《牧歌》第 1-18 小節



例 20.11：田丰執筆、中央樂團集體創作《為毛主席詩詞譜曲五首》之《婁山關》
（女低音部份引用了《國際歌》）



例 20.12：陳怡曲、李清照詞《芭蕉樹》第 1-9 小節



(2)台灣（1949- ）

國民黨退居台灣後，與大陸相似的地方是有好些合唱作品受到政治的影響，政治意味濃而藝術價值不高。

台灣本土的音樂家除了三十年代後期移居大陸的江文也，也有一位同樣留學日本的音樂家郭芝苑，他的合唱作品大都流露出較強的民族風格。他有兩首合唱曲頗受歡迎：其一是女聲合唱曲《紅薔薇》，其二是混聲合唱曲《楓橋夜泊》。一九五〇至七一年郭氏與許常惠、侯俊慶、李泰祥等人舉行了多次的「製樂小集」（許是發起人）發表作品、推動新音樂的創作。

許常惠於五十年代發表了他一首重要的合唱作品《葬花吟》（曹雪芹詞）（例 20.13）。曲中除了應用了兩個沒有固定音高的打擊樂器——引磬與木魚——外，基本上沒有伴奏，女高音獨唱及四聲部女聲合唱（最多時再加四位獨唱者）混合了西方的吟誦（chanting）及中國的佛教音樂中的吟誦（梵唄的吟誦），以較自由的複調織體穿插交疊出非傳統的合唱音響，很具創意[8]。

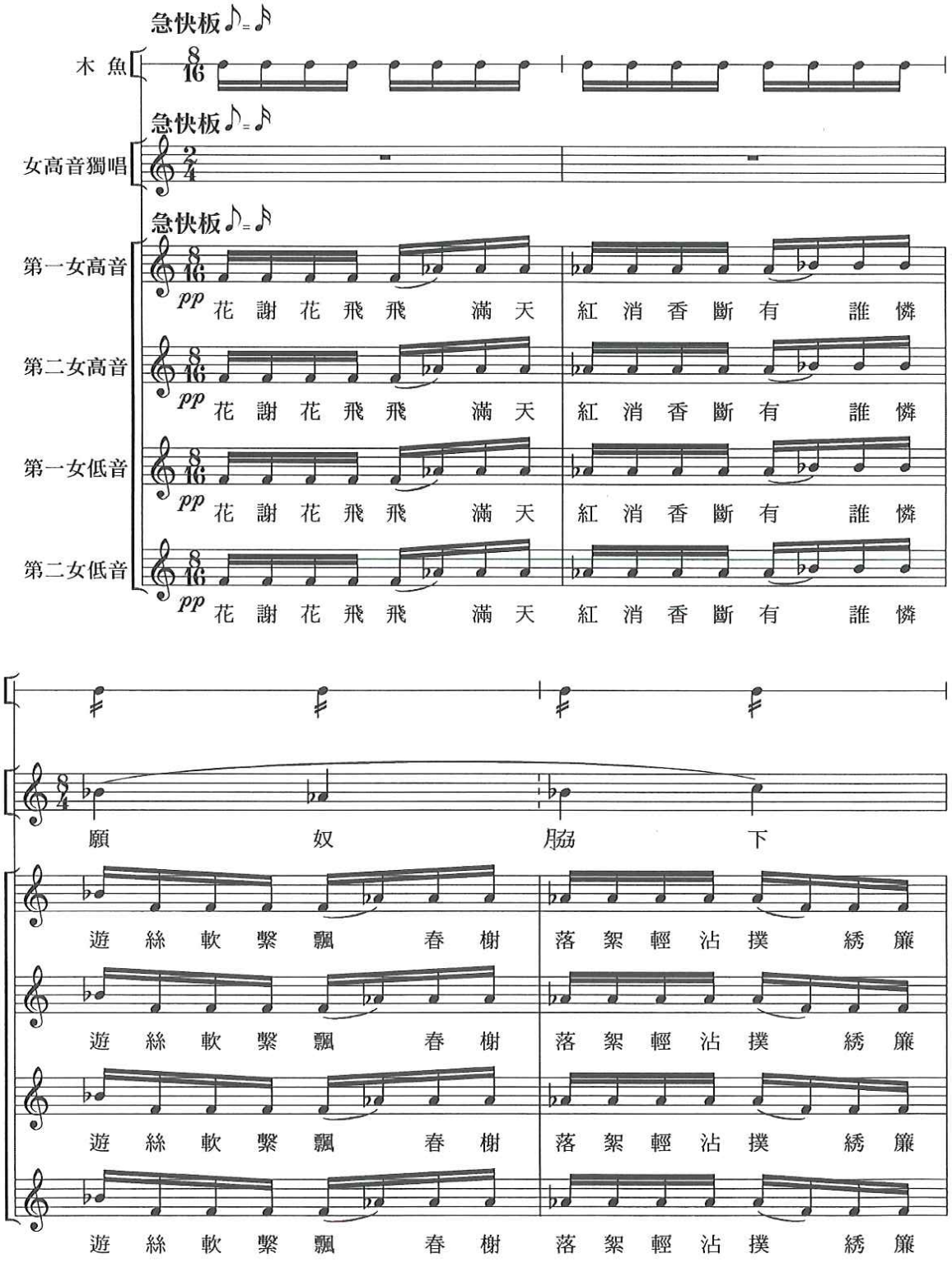
與許氏齊名、一同推動台灣民間音樂整理的史惟亮也譜有一首較大型的作品清唱劇《吳鳳》。而居於花蓮的林道生以主導動機（Leitmotive）的手法譜有清唱劇《緹縈》[9]；他譜寫了不少藝術歌曲或合唱曲及宗教合唱曲。其中女聲合唱曲《水調歌頭》是港、台學校合唱團的常備曲目。一些合唱指揮如戴金泉、孫思嶠及林福裕都編寫了不少合唱曲。

在台活躍的除了一大批本土的、或從外國學成回台的作曲家外，也有些是隨國民黨退到台灣的作曲家，但他們作品一般較為傳統。七十年代起，陸續有一些從香港移居台灣的作曲家，較活躍的有屈文中。他移居台灣後先後發表了歌劇《西廂記》與大合唱《黃山・奇美的山》（例 20.14），很受歡迎，究其因是屈氏的作品旋律平易近人，富中國色彩，而感人甚深，頗能做到雅俗共賞。
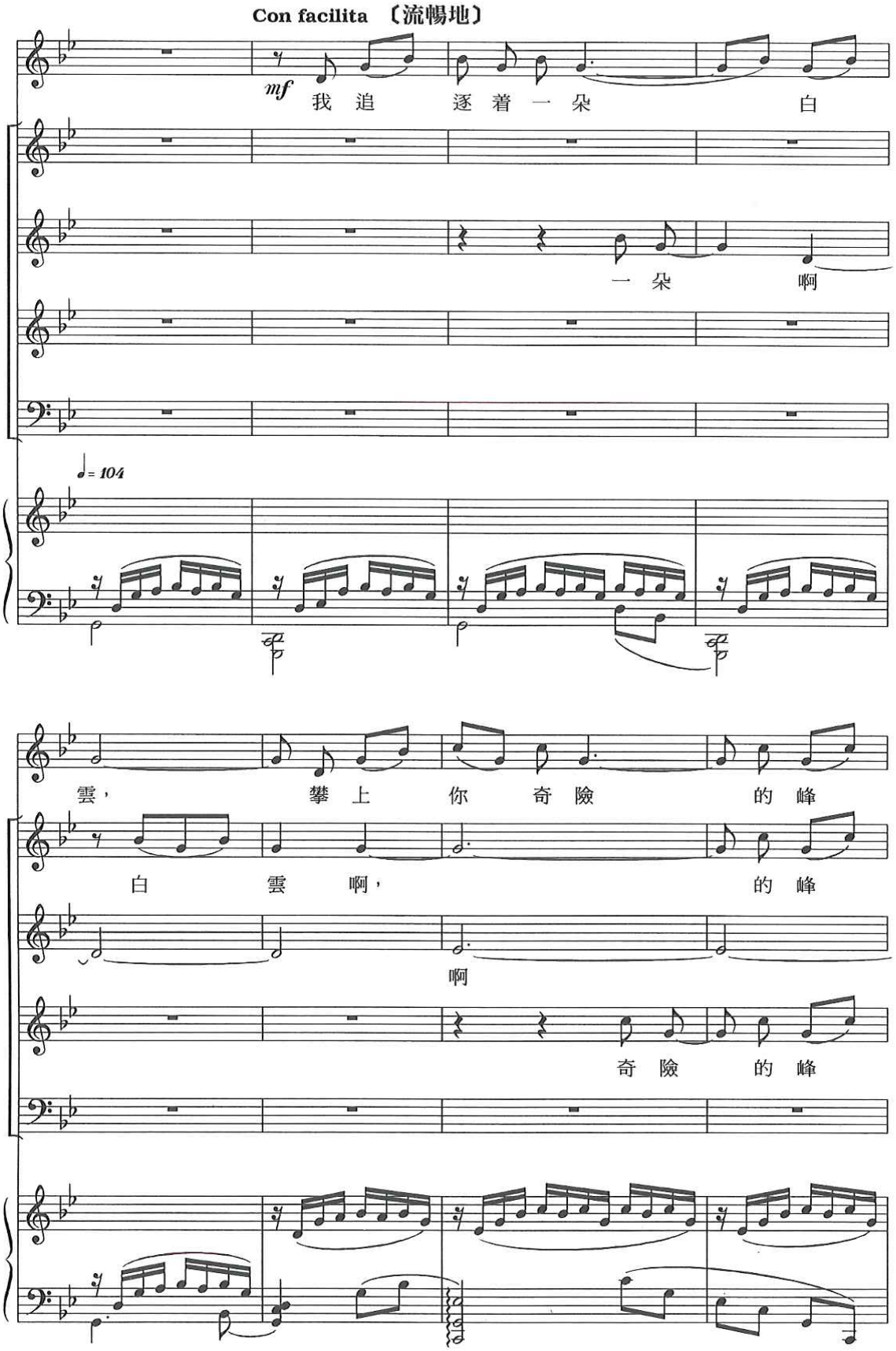
8 許氏尚譜有大型聲樂曲《兵車行》。

9《緹縈》本為清唱劇，但也可作歌劇上演，一九九一年首演於香港元朗聿修堂。

例 20.13：許常惠《葬花吟》片段
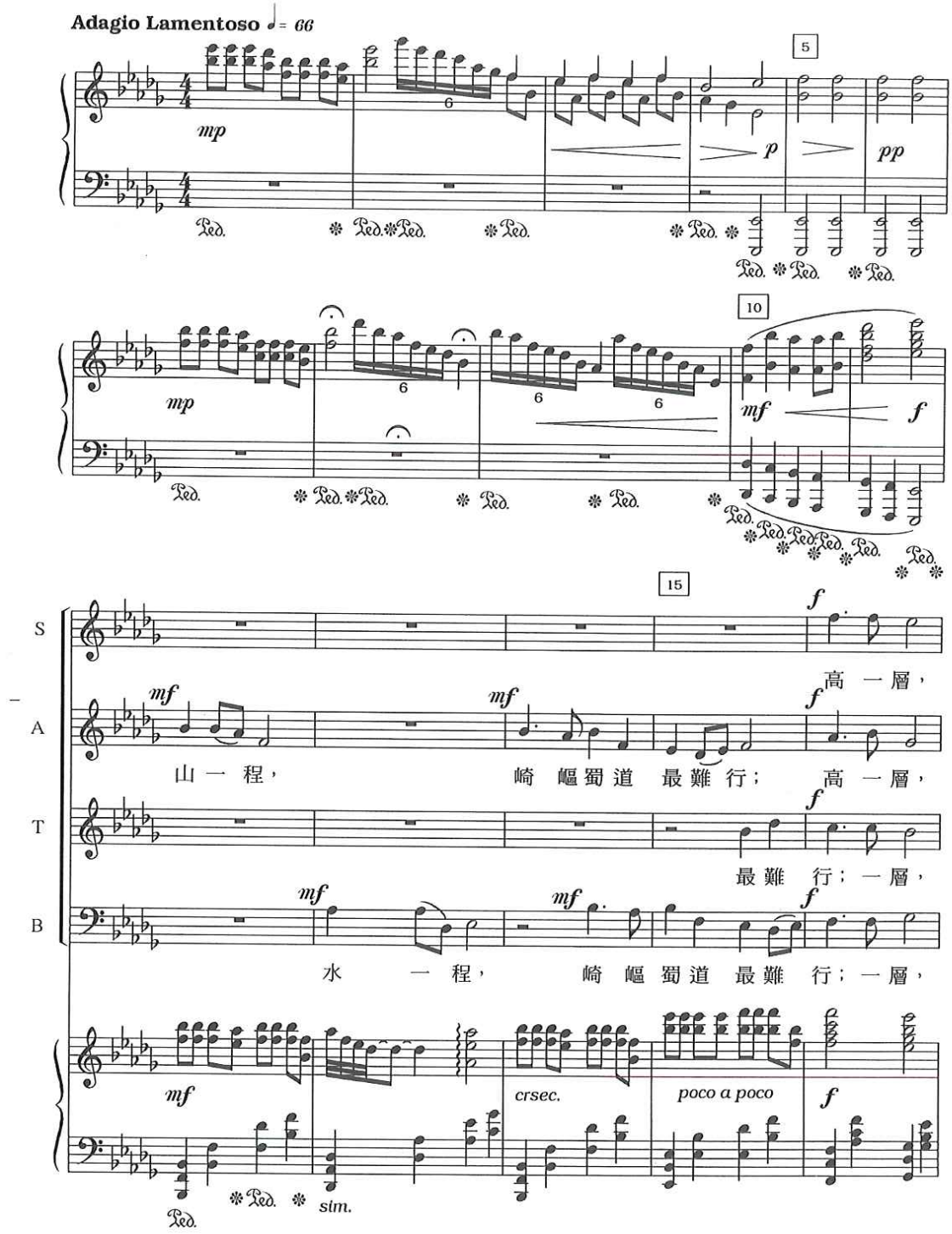


例 20.14：屈文中曲、黃瑩詞《黃山・奇美的山》第一樂章「天都峰，我多想伴著你」片段



(3)香港（1949- ）

香港的合唱創作自五十年代起才漸蓬勃。從國內移居香港的作曲家林聲翕、黃友棣、邵光等人成為早期香港音樂創作與推動的主要動力。林聲翕與黃友棣二人合唱作品甚豐，數以百計，成為香港（甚至台灣）一段很長時間內的主要演唱曲目來源。《你的夢》、《滿江紅》及一九七二年為黃自《長恨歌》補遺的「夜雨聞鈴腸斷聲」（例20.15）是林氏最受歡迎的合唱曲[10]。林氏作品的伴奏部份寫得比較講究，「夜雨聞鈴腸斷聲」的伴奏寫得比較有想像力，有豐富的中國樂器效果：有鐘聲、鈴聲、古箏的效果。
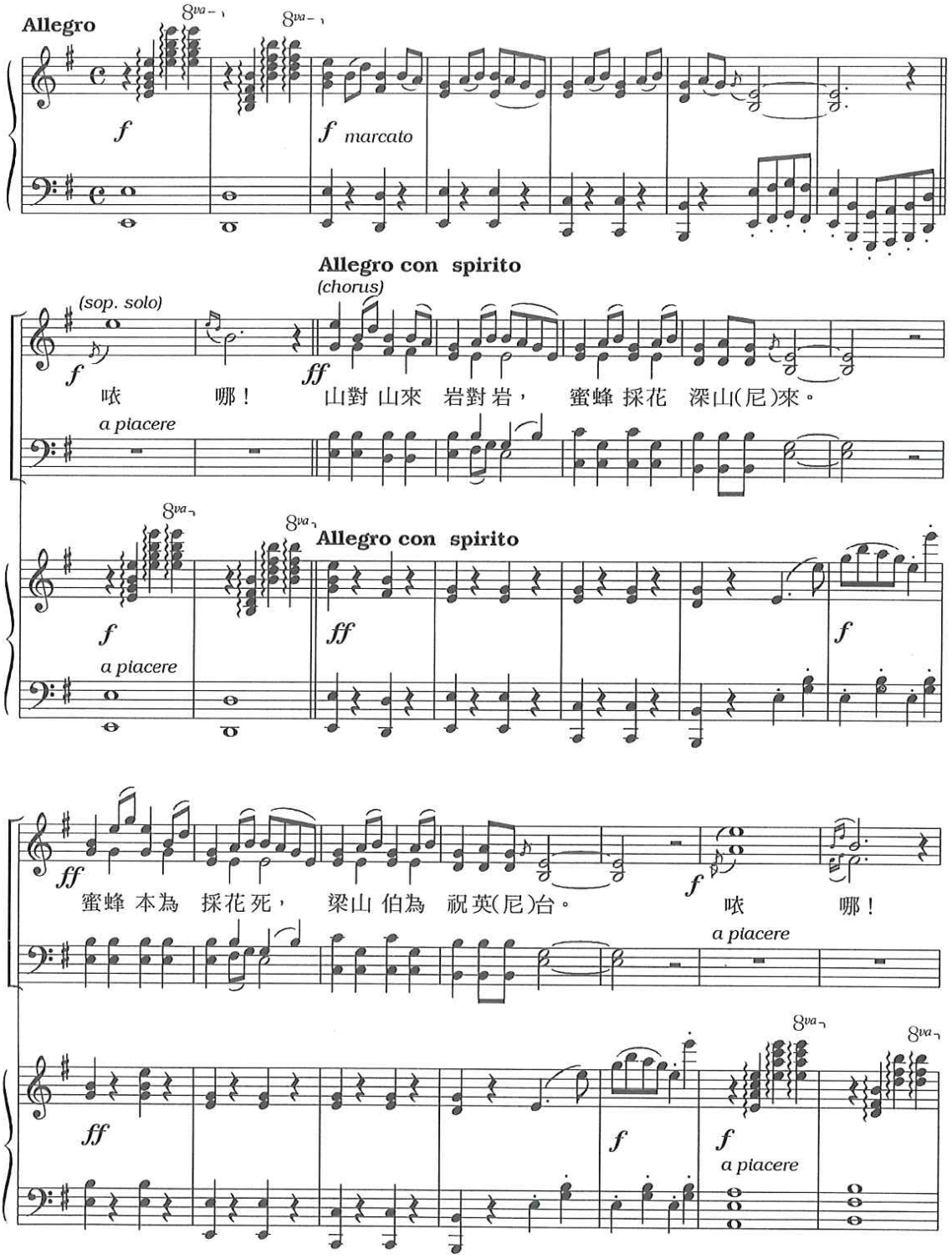
例20.15：林聲翕為黃自《長恨歌》補遺的「夜雨聞鈴腸斷聲」第1-16小節



10 林氏尚有一聯篇合唱曲《山旅之歌》也頗受歡迎。

黃友棣創作勤奮，早年的作品《秋夕》、《寒夜》，六十年代的《遺忘》[11]、《輕笑》在港、台流傳甚廣，七十年代起，他改編了大量中國民歌，將之串連成多首的民歌組曲，以例證他所主張的將民歌「高貴化」及他的調式和聲體系。其中以《彌渡山歌》（例 20.16）與《迎春接福》演出較多。
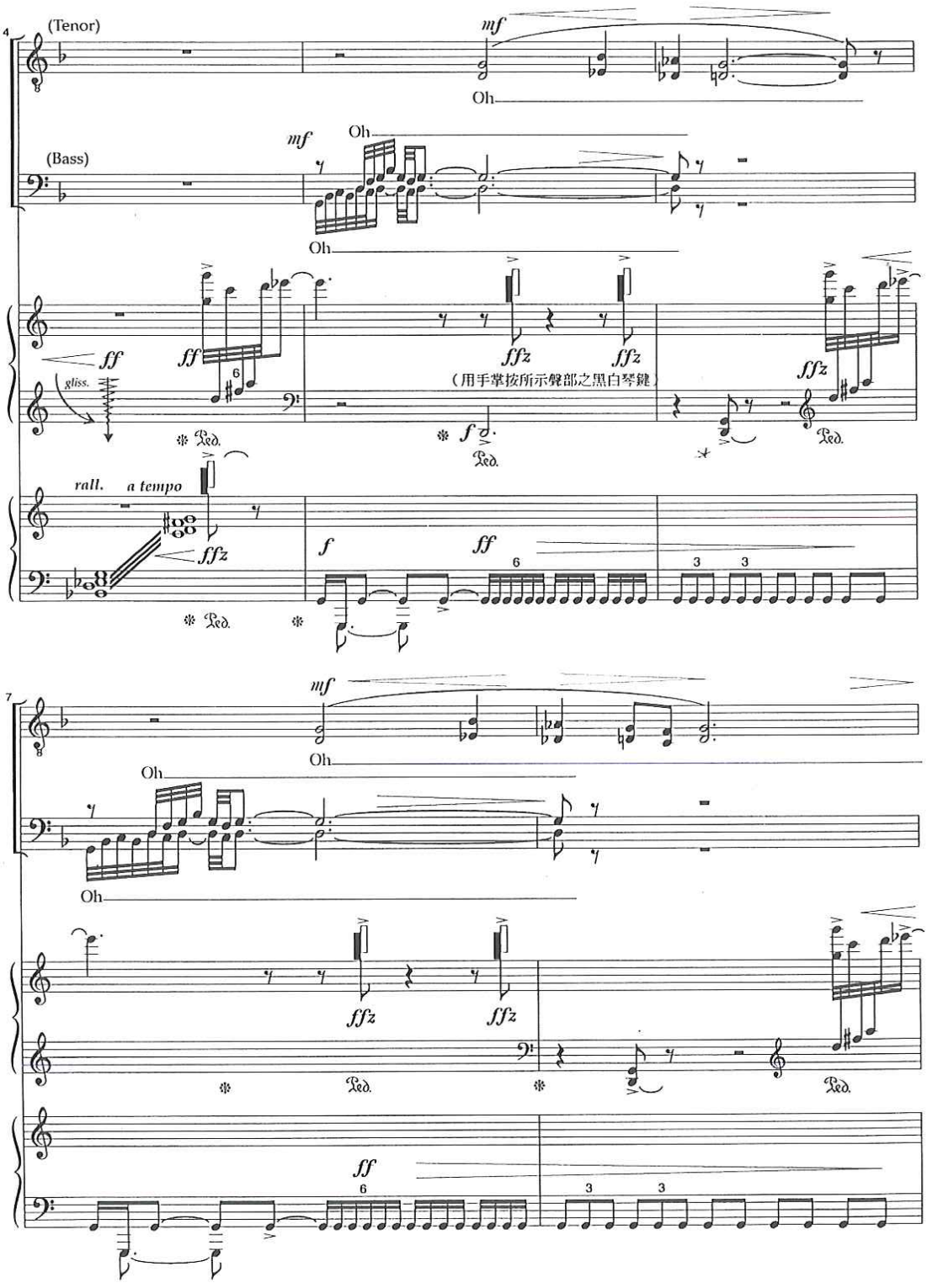
例 20.16：黃友棣編曲《彌渡山歌》第 1-21 小節



11 《遺忘》一曲本為女高音獨唱曲，配以小提琴助奏（obbligato），其後改編為混聲四部合唱曲。

六十年代從海外回港的作曲家中，林樂培的作品富原創性。在以雙鋼琴伴奏的《塵埃不見咸陽橋》（1983）（例 20.17）中，他節取杜甫《兵車行》部份詩句重新剪貼，嵌入自撰的詩句內，將古今詩人對戰爭的控訴融合起來，加上多聲部混聲合唱、有戲曲風味的獨唱、細語（whispering）、呼叫、亂聲等非傳統西方技法來表達，效果甚具震撼力。

例 20.17：林樂培曲、杜甫、林樂培詞《塵埃不見咸陽橋》第 4-8 小節



在本港音樂界活躍的作曲家不少是自六十年代起，先後從內地移居香港，包括陳能濟、屈文中、施金波、符任之、郭迪揚等，他們的作品民族風格較強。他們為香港的合唱團譜寫了不少合唱曲，有民歌改編的，有藝術歌曲類型的，也有些以樂隊（管弦樂隊或中樂隊）伴奏的大型套曲。其中大型而受歡迎的作品有屈文中的《李白詩四首》及陳能濟的合唱交響曲《兵車行》[12]。

本港出生、受訓，再留學歐美而後回港的六十年代有羅炳良，七十年代有曾葉發、陳永華，八十年代有陳偉光、吳俊凱等[13]。他們的作品有些以非傳統西方技法寫作，如羅炳良為長笛、電子音樂和合唱譜曲的《水晶牢——詠錄》及為經預先特別處理的鋼琴及混聲合唱而創作的《聲聲慢》（此二者都是以較前衛的手法寫作）、吳俊凱以多調性手法譜寫的女聲三部合唱《斷章》等。

最後，還值得一提的是有以廣東方言(粵語)譜曲的一些探索如王光正、葉賜光的一些作品。

結語

合唱活動在中國近代音樂的發展中起著推動的作用。早期的教會唱詩，其後的學堂歌曲，以至後來社會群眾運動的群眾歌曲都是普及的音樂活動。社會的教化、動員，以至國民品格的培養、素質的提升莫不與這普及的音樂活動有較密切的關係。

今天由於商業化的流行曲和卡拉 OK 的盛行，這些合唱音樂的重要性似乎不再如廿世紀初，影響也似乎在減退中。然而，當我們再仔細察看，合唱活動的量與質仍穩步的(雖然緩慢)向前發展。而回顧中國合唱曲目，從質、從量、從曲詞內容的廣度、合唱曲的取材的多樣、技法的多元看來，這個世紀裡的收穫仍叫人鼓舞。

中國合唱的「風格」漸漸形成，已非世紀初的從西洋移植過來，不少較成功的合唱作品都是從民間音樂、傳統音樂中吸取養份（當然也有不少吸收了西方現代技法），寫出具中國特色的合唱曲。讓我們欣賞這些精神財富的同時，不忘向這世紀裡在合唱花園中辛勤耕耘、栽種與澆灌的園丁致敬。

12 陳能濟的《兵車行》有兩個版本，管弦樂隊混聲合唱版本首演於一九七六年，一九八五年再改編，擴充為中樂隊、男低音獨唱、混聲合唱的交響合唱曲。

13 羅炳良、陳偉光的合唱作品較多。陳永華的第四交響曲《謝恩讚美頌》(Te Deum）其實也是一首大型的合唱曲。吳俊凱是幾人中未留學外國，不過現正通過遙距教學課程修讀澳洲新南威爾斯大學的音樂教育博士學位。

第二十一章 中國歌劇

余少華

前言

明清以來，中國一直有頗深入民間的戲曲傳統，這種至今仍充滿生命力的戲曲（如京、崑、川、粵等地方戲），其音樂部份主要是由板腔體及曲牌體來組織及創作的，其中大部份涉及既有旋律及板式的運用與改編，一向以劇作家為主導。音樂創作多則由唱者及樂師在表演中體現出來，並無預先作曲及定譜的西式操作習慣，所以我們僅知關漢卿、湯顯祖等劇作家的名字，而不知《竇娥冤》、《臨川四夢》等名劇的音樂為何人所作。不要說流傳的樂譜不多，就算是較多清代曲譜的崑曲，亦鮮有明確知道作曲者的傳統劇目。

自清末民初始，西方文化流入中國，話劇、歌劇及音樂劇（musical）等以寫譜及作曲家主導的劇種在大城市（如北京、上海）等地逐漸受到知識份子及市民所接受。加上自辛亥革命、五四運動再到抗日戰爭，中國人（尤其知識份子）對中國長期積弱及腐敗不滿，故對傳統文化感到失望，在對西方經濟及船堅炮利的嚮往的同時，亦在很大程度上認同西方文化的優越性，於是西式運作的歌劇便應運而生。但西方歌劇慣用的宣敘調（recitative）及詠嘆調（aria）與歐洲語文關係密切（以意大利文為主），其形式與中國講究語言聲調的特徵有頗大距離，故亦不能照搬。

二、三十年代的中國，熟悉西洋歌劇語言者並不多，無論創作者及聽眾僅限於一小撮與西方文化有直接關係的中國人，對廣大中國人而言，反而在上海、北京的話劇更具影響力。

一般工具書在有關中國歌劇的條目中均會提及黎錦暉在二、三十年代創作的《麻雀與小孩》、《明月之夜》及《小小畫家》等兒童歌舞劇與聶耳作曲的《揚子江暴風雨》，可見歌舞劇及話劇才是中國早期採取西式作曲及寫譜操作習慣的劇種，而這些作品與西洋歌劇仍有頗大距離。而真正刻意吸收西洋歌劇手法的作品如錢仁康的《大地之歌》及黃源洛的《秋子》僅起了帶頭的作用，其影響中國社會遠不及當時在延安推行的秧歌劇。

秧歌劇

傳統的秧歌是民間的歌舞形式，由一對男女的互相打情罵俏，配以舞蹈動作及唱詞。音樂是當地流行的民歌及民間小調，舊曲填詞，具濃烈的地方色彩，主要流行於陝北一帶。

延安所推行的秧歌劇自然是以秧歌的表演形式為基礎，但去了打情罵俏的部份，代之以積極進取的健康青年，宣傳當時的政策及較健康的意識，其代表作為《兄妹開荒》（1943）及《夫妻識字》等。

新歌劇

隨著秧歌劇在陝、甘、寧地區的流行，延安在一九四五年推出了馬可、張魯、瞿維等人作曲的《白毛女》，以農民喜兒及其父楊白勞被地主王世仁陷害的故事，把秧歌劇的小型民間歌舞發展至完整的音樂舞台劇。其中用了樂隊、說白、歌唱及舞蹈等各種手法，音樂的成份是很重的，國內論著一般稱此劇為「新歌劇」的成功代表作。若以西方的習慣視之，劇中用了對白交代劇情，與西洋正規歌劇仍是有分別的。意大利的正歌劇（opera seria）無論是宣敘調或詠嘆調均是唱出來的。意大利的喜歌劇（opera buffa）、英國的民謠歌劇（ballad opera）及德國的歌唱劇（Singspiel）均與中國的「新歌劇」相似。

《白毛女》中所用的音樂素材是混合了不同地域的民歌（如《北風吹》）及戲曲中某些板腔的產物。當然，這些音樂素材是經過加工改編的，這種音樂創作的手法則與英國民謠歌劇比較接近，但創作及改編的程度似較之為高。

另一方面，話劇與中國傳統戲曲的影子在《白毛女》中是顯然易見的，例如其對白的唸法就甚有話劇的味道。至於戲曲的元素，則可在其叫板（如「哭爹爹」）、鑼鼓、板鼓的運用中得見。更有趣的是，雖然用的樂隊以中國樂器為主，但其配器、高中低聲部的分部、寫譜、用總譜、分譜的操作、簡單和聲及部份多聲部的寫法，均非中國傳統戲曲的操作習慣。這一點可以說是最洋的操作及思維。

一九四九年以後，在《白毛女》「新歌劇」的基礎上繼續創作的作品不少，比較與戲曲靠攏的有羅宗賢、陳紫、茅沅等的《劉胡蘭》（1948）；張銳的《紅霞》（1957）；王錫仁、胡士平的《紅珊瑚》（1960）及陳紫、杜宇的《竇娥冤》（1960）等。

一九六四年羊鳴、姜春陽、金砂作曲的《江姐》及較早前張敬安、歐陽叔謙的《洪湖赤衛隊》（1959），雖亦用了戲曲的素材及手法，但同時更大地吸收了話劇、西洋歌劇的種種特徵，合一爐而共冶。

而較接近西方歌劇模式的作品則有羅宗賢的《草原之歌》（1955）；鄭律成的《望夫雲》（1957）；石夫、烏斯滿江的《阿依古麗》（1966）等。八十年代初本港作曲家林聲翕為香港中樂團創作的《易水送別》亦屬此類。

中國歌劇過去一個世紀的發展及將來的路向，仍然要面對在中國傳統戲曲、西洋歌劇、話劇、電影、音樂劇各者之間的定位及取捨。

中國歌劇參考書目

一、書籍

作／編者	年份	書名	出版
孫繼南、周柱銓	1993	《中國音樂通史簡編》	山東教育
蕭興華	1995	《中國音樂史》	台北：文津
許常惠	1960	《近代中國音樂史話》	台北：晨鐘
汪毓和	1985	《中國近現代音樂史》	北京：人民音樂
汪毓和	1991	《中國現代音樂史綱》	北京：華文
趙廣暉	1986	《現代中國音樂史綱》	台北：樂韻
中央音樂學院	1987	《中國近現代音樂史教學參考資料》	中央音樂學院
周令飛	1992	《夢幻狂想奏鳴曲》	台北：時報
梁茂春	1993	《中國當代音樂》	北京：廣播學院
向延生	1994	《中國現代音樂家傳》（四卷）	瀋陽：廣播學院
王一	1994	《音樂在世紀末的中國》	中國社會
徐士家	1997	《中國近現代音樂史綱》	海口：南海
上海文藝	1981	《音樂欣賞手冊》	上海文藝
上海文藝	1989	《音樂欣賞手冊》（續集）	上海文藝
音研所	1984	《中國音樂詞典》	北京：人民音樂
音研所	1992	《中國音樂詞典》（續編）	北京：人民音樂
呂驥、賀綠汀	1989	《中國大百科全書》（音樂、舞蹈）	中國大百科
趙聰	1969	《中國大陸的戲曲改革》	香港中文大學
許常惠	1964	《中國音樂往那裡去？》	台北：文星
許常惠	1968	《尋找中國音樂的泉源》	台北：樂友書房
劉靖之	1990	《中國新音樂史論文集》（1946-1976）	香港大學亞洲研究
劉靖之	1992	《中國新音樂史論文集》（回顧與反思 1885-1985）	香港大學亞洲研究
劉靖之	1990	《民族音樂研究》二（中國、亞洲音樂）	香港大學亞洲研究
方耘	1974	《革命樣板戲學習扎記》	上海人民
張庚	1977	《秧歌劇選》	北京：人民文學
丁毅、蘇一平	1985	《延安文藝叢書歌劇卷》	湖南人民

二、文章

居其宏
1990 「從《兄妹開荒》到《阿依古麗》1943-1966 年間的中國歌劇創作」，劉靖之編《中國新音樂史論文集》（1946-1976）香港大學亞洲研究中心，頁 306-325 。

許常惠
1960 「評『白毛女』」，載於《近代中國音樂史話》。

盤古編委會
1971 「紅色娘子軍觀後感（座談會）」，《盤古》44 期：28-33 。

梁實耳
1972 「我對『延安文藝座談會講話』『革命樣板戲』及『白毛女』的一些意見和感想」（上），《盤古》48期：28-30；（下），51期：43-44。

顧耳
1975 「從『唸唱做打』看現代京劇對傳統的發展」，《盤古》53期：2-5。

王紋石
1984 「閒話〈血淚仇〉與〈白毛女〉的創作」，《延安文藝研究》陝西省社會科學院，創刊號：26-28。

丁毅、蘇一平
1984 「延安歌劇的成就」，《延安文藝研究》陝西省社會科學院，創刊號：11-15。

戈焰
1985 「漫話西戰團」，《延安文藝研究》陝西省社會科學院，第三期：105-116。

孟悅
1991 「女性表象與民族神話」，《二十一世紀》香港：香港中文大學中國文化研究所，四月號：103-112。
1993 「《白毛女》演變的啟示兼論延安文藝多質性」，唐小兵編《再解讀：大眾文藝與意識形態》香港：牛津大學出版社，頁68-89。

第四部份

戲曲

第二十二章 中國戲曲概說

劉偉唐

前言

戲曲是中國傳統戲劇的形式。它是一種在舞台上演出的綜合藝術，其中包含著文學、音樂、舞蹈、美術、武打、雜技和角色扮演等等多種不同的組成元素。

戲曲的形成

戲曲的形成曾經歷了一個漫長的孕育時期。一般可以追溯到先秦的歌舞和俳優、漢代的百戲、唐代的參軍戲和北宋的雜劇，直至南宋時在永嘉一帶產生了戲文（又稱為南戲），才被認為是我國最早出現的制度完備的戲曲形式。

元雜劇

其後，到了金末元初，我國北方又產生了元雜劇，使到戲曲發展呈現了一片前所未有的繁榮和燦爛景象。在這個時期出現了一大批戲曲作家和藝人，成就了很多結構和內容都十分完善的劇作。

明清傳奇、崑京二劇

在明清兩朝，在南方戲文和北方雜劇之基礎上，又產生了傳奇。從這個時期開始，各種地方劇種在全國各地逐漸形成。其中崑腔佔主導地位，得到士大夫階層的喜愛，獨領風騷垂三百年。直到清乾隆年間，四大徽班晉京演出，與漢劇合流，形成京劇，戲曲的主要地位從此才為京劇所取代。而崑京二劇更為中國戲曲創造了豐富的演出劇目和深湛的舞台藝術。

劇本、折、楔子、出、折子戲

戲曲劇本的結構在元代便確立了「四折一楔」的體制。元代雜劇通常以「折」為單位，一「折」大概相類於現代戲劇中的一「幕」。每本戲通常有四「折」，另再加上一場短戲作引，稱為「楔子」。而劇本的文字一般兼用韻文和散文寫成；在情節的安排方面，又習慣藉著懸疑、驚奇、誤會和巧合等手法來製造戲劇效果。後來到了明清二朝，戲曲劇本的組織變得較前拖沓，篇幅甚長。明清傳奇的一個劇本，以「出」為單位，一劇可以包含有數十「出」之多。由於一個劇本的出數甚多，往往非一夜所能演完，故此後來有只是選演其中一「出」的做法，稱為「折子戲」。

行當、身段、流派

戲劇中的人物基本上分由生、旦、淨、丑等角色扮演，稱為「行當」。每種角色的表演都要按照特定的程式去進行，各自在唱、做、唸、打方面都有不同的特點。在做工方面的各種程式動作都講求舞蹈美感和象徵意義，稱為「身段」。演員又往往在演出上形成了獨特的個人風格，從而創造了各種不同的表演及唱腔流派。

在戲曲這個綜合藝術當中，戲曲音樂是一項不可或缺的組成部份。戲曲藝術的其他組成部份如劇本、表演、美術等都必須與戲曲音樂互相融合，才能達到有效地表現戲劇內容的目的。

音樂的演變、聲腔

戲曲音樂隨著歷史的演進，也進行過不同階段的發展。自漢代的民歌和百戲，衍生為唐代

的大曲和變文，再演變為宋代的鼓子詞和諸宮調，更進而融合為宋元的南曲(南戲)和北曲(雜劇)，最後在明清二朝才形成了各種不同的聲腔。明代的聲腔以海鹽腔、余姚腔、弋陽腔和崑山腔為最重要。到了清代，則以崑山腔、弋陽腔、梆子腔和弦索腔為最具代表性的聲腔。不同的聲腔具有不同的戲曲音樂風格，同時也標誌著不同的地方戲曲劇種。

文武場

戲曲音樂可以劃分為聲樂和器樂兩個範疇。器樂部份又可區分為文場和武場。文場為管弦樂，其任務是為唱腔作伴奏，並因應劇情的需要而奏出各種開場和過場音樂。武場為打擊樂，其任務是襯托表演動作，渲染武打場面和製造舞台氣氛，並且為起唱轉板作過渡，為唱段尾部作終結。

唸白、唱腔

至於戲曲音樂的聲樂部份，則可分作唱腔和唸白。唸白包括各種韻白和口白，有一定程式規律，但並無曲調。唱腔則是可以演唱的曲調，其演唱的形式多樣化，有獨唱、對唱、齊唱和幫腔等。在體裁方面而言，戲曲唱腔有兩種不同的結構體式，稱為曲牌體和板腔體。

曲牌體

曲牌體唱腔由一至多個獨立的曲調結合而成。這些獨立的曲調就稱為「曲牌」。每支曲牌都有其固定的旋律和專有的名稱（如《步步嬌》、《山坡羊》等）。曲牌的句法為長短句，有些樂句長，有些樂句短。而不同的曲牌有著不同數目的樂句。

板腔體

板腔體唱腔在結構上較為工整，由對稱的上句和下句組成。上句和下句的字數都相同。一個簡短的板腔體唱段，可以只有一對上下句；而一個冗長的板腔體唱段，卻可以有多至數十對的上下句。板腔體的特色在於它並沒有固定的旋律，只有一些慣用的變奏（或創作）手法（程式）。創腔者每每按照這些手法來將某些稱為「原板曲調」的音樂素材加以變化和創新，從而寫出上句和下句的旋律。

皮黃腔

中國戲曲唱腔在宋元的南北曲時代便誕生了曲牌體的結構體制。其後明清的崑山腔和弋陽腔都因襲曲牌體此一形式來組成唱腔。直到清代中期，梆子腔和二黃腔因緣際會得以合流，方從而產生了板腔體的皮黃腔唱腔。而板腔體此一唱腔體式便從此成為中國戲曲音樂的一個顯著特徵，更大大豐富了中國戲曲音樂的風格和內涵。

結語

由於我國的歷史悠久，幅員遼闊，方言繁多，因此發展出來不同聲腔的戲曲品種為數甚豐。按照國內一九五九年的統計，現存於各民族各地區的戲曲劇種約共有三百六十餘種之多。

第二十三章 京劇唱腔

楊柳青

中國「國劇」—京劇

京劇是中國戲曲三百六十餘劇種之中流傳最廣、最富民族文化代表性、最規範化、自成表演體系的綜合性藝術，故有「國劇」之稱，有二百餘年的發展歷史。其重要組成部份——音樂，可以分為兩大部份：(1)唱腔——由演員歌唱的聲樂部份。(2)曲牌、伴奏與間奏——由樂隊演奏的器樂部份。此文主要介紹唱腔部份。

京劇的「聲腔」體系

京劇唱腔主要屬於板腔體。「板腔體」是戲曲音樂的一種結構形式，即在同一聲腔的基礎上，根據唱詞內容及表演的需要，以不同的板式(慢板、原板、二六、散板等)及旋律組成唱腔。一個上句、一個下句為一個樂段，若干樂段(長短無規則)為一個唱段。出於一源的腔調，總稱「聲腔」。

京劇的基礎聲腔是「西皮」與「二黃」，因此亦被稱作「皮黃戲」，源於徽、漢兩大劇種。隨著不斷的發展，又吸收、融合了秦腔、梆子、崑曲、及流行於各地的多種民間小調如：柳枝腔、羅羅腔、山歌、雲蘇調、銀紐絲等，兼收並蓄包羅萬有，形成了既各自獨立，又互有內在聯繫、變化萬千統一諧和的京劇唱腔。京劇唱詞通常是整齊押韻的七字句或十字句的詩歌體，曲者根據劇情的需要，選擇適當的聲腔與板式來表達。例如：西皮聲腔，旋律跳躍、色彩明亮、音調高亢、唱詞節奏靈活、適於表達歡快喜悅、激昂強烈的情緒。二黃聲腔，旋律平穩、抒情迂迴、色彩深沉，則適於表現沉思、憂傷、感嘆的情懷與複雜的心理活動。西皮、二黃的派生唱腔「反西皮」與「反二黃」，是在西皮二黃的原調基礎上降低四度、變化發展而成。其音域寬廣，旋律跌宕大，曲調淒涼、悲蒼，最宜表達生離死別的悲劇。以上為京劇最具特色的四大聲腔。其餘還有：四平調，唱詞可為長短句，曲調和節奏的變化極其自由，既能表現輕鬆的閒情逸致，又可抒發纏綿的情思，也能展示蒼涼急迫的心理，用處頗廣。高撥子，是徽調的重要聲腔，音調哀戾激越，多用於百感交集、生死關頭的戲劇情節，表達悲憤怨怒的激動情緒。京劇中的崑曲幾乎是原封不動地搬用，在武戲中北曲為多。而各種雜調，大都用於喜劇性的小戲或小武戲，加強生活和地方氣息，使之更活潑親切。

板式

除聲腔之外，板式是京劇音樂的另一重要元素。板式是戲曲音樂結構的一種節奏形式。在同一板式中，不同的句子格式（七字、十字、或不規則的長短句）形成了不同的唱詞音節，如：二二三、三三四、三三三七等，使得結構形式更加靈活多變。原板，2/4拍，是最基本的板式形態，許多板式如慢板、快三眼、二六、散板等，都是由原板演變發展而來，其節奏中庸，既能敘事又可抒情；慢板，4/4拍，節奏舒緩，適於抒情；二六，2/4拍，節奏緊湊，句中無「過門」(數小節的間奏)，適於敘事；流水，1/4拍，節奏快捷，句中極少拖腔，適於呈述情節；快板，1/8拍，酣暢淋漓一氣呵成，句中無拖腔，氣氛激烈，適合表現緊張的戲劇性情節；散板，節奏自由，可用於交代情節，也可當楔子用作補充，在戲劇性極強處，人物需要發泄情緒的關節，往往採用散板。以上是京劇的主要板式。根據需要又可將幾種板式混合使用，形成內涵豐富、多層次的成套大段唱腔。

現代京劇的音樂發展

六十年代之後，隨著現代戲的興起，京劇音樂借鑒運用了西洋的作曲法及和聲學，大大擴展了樂隊編制，從傳統的集體累積創作(非專人作曲，一段名唱往往是幾代藝人不斷創作的結果)，發展到由作曲家專門創作的時代，在原有程式的基礎上變得更加自由，更加豐富多彩絢麗輝煌。

結語

京劇音樂包含內容極多，關於行當、流派的不同唱法及伴奏音樂的變化，在此一一從略，僅就京劇唱腔的主要淵源及特點，作一概括介紹。

第二十四章 崑劇

楊柳青

崑劇源流

崑劇為中國古老戲曲劇種，又名「崑曲」、「崑山腔」，源於崑山一帶，元末經顧堅等加工始創，至明初形成「崑山腔」。嘉靖年間再經魏良輔等吸收海鹽、弋陽等聲腔，創造了細膩婉轉、舒緩悠遠的崑腔體系，人稱「水磨腔」。自同代作家梁辰魚編寫的第一部以崑腔演唱的傳奇《浣紗記》，開始形成崑劇，經過一百多年的蓬勃發展，逐步成為全國性劇種，稱作「官腔」。傳入北京後，深得宮廷重視，乾隆立為「雅部」。文人墨客的參與，尤其是明清大劇作家湯顯祖、洪昇、孔尚任等編寫的著名傳奇，奠定了崑劇深厚的文學基礎。後來又發展出許多支流：川崑、永崑、寧崑、湘崑等，對全國各大聲腔及劇種：京劇、川劇、婺劇、湘劇、桂劇及廣東的正字戲均有深遠影響，故有「百戲之師」的稱謂。

崑曲的結構形式

崑曲的結構形式屬於「曲牌聯套體」*，一劇的唱腔由若干不同名稱的曲牌（俗稱「牌子」）組成，因形成及流行的地區不同，有南北曲之分，最明顯的區別是南曲用五聲音階，北曲用七聲音階。不同名稱、調式、調性的曲牌組成的套曲，在崑曲中叫做「套數」。南曲的套數可分為引子、過曲、尾聲三部份。在一折戲中以一、二支散板形式的「引子」開始，接以數支不同的上板曲牌（個別情形除外），如果同一曲牌連用兩支或更多支，後曲則叫「前腔」，中間的曲牌統稱「過曲」，還有些曲牌是摘取兩支或兩支以上的曲牌片段銜接而成，此類曲牌稱為「集曲」，最後以上板的（大約十二板）「尾聲」結束，有時也可以不帶尾聲。北曲與南曲的不同處是：中間的曲牌可酌情增刪，次序亦可搬移，同一曲牌連續使用時，後曲叫「么篇」，最後以散板「煞尾」結束。崑曲以套曲結合不同板式的運用如：節奏自由的散曲、一板三眼（4/4 拍）的慢曲、一板一眼（1/4 拍）的急曲等，展開劇情，抒發各種不同情緒。

崑曲的調式

崑曲的調式是以五聲音階為基礎的色彩性調式。北曲調式運用比較嚴格，強調「一宮到底」。同一調式可以使多支曲牌銜接自然、順暢，色彩諧和統一。但根據劇情的需要，在同一調式的套曲中，也可以加入其它調式的曲牌，這種手法稱作「犯調」，而此類套曲稱之為「變套」。在南曲中，同一套曲牌可以有二、三種調式，曲牌的統一，是運用同一調性（崑曲中叫做「笛色」）以及盡量選擇近關係調（相關宮調）的手法來協調。

旋律的變化與統一

雖然一支曲牌有固定的牌名、格律、板式、調式、調性等，曲詞的某些字甚至連四聲都不能變，但旋律卻是千變萬化的。旋律差異甚大的牌子的統一性在崑曲中稱作「套性」。這種套性，在旋律創作上通過「主曲」、「主腔」、「結腔」不斷再現的手法完成。「主曲」即套曲中最有代表性的曲牌，選自主曲具有典型性的音型即所謂「主腔」，主腔結尾處的三五個音叫做「結腔」，類似現代音樂中的「樂彙」或「動機」。諸多音樂元素在各曲牌中的反覆再現，構成了曲牌之間的內在聯繫，從而使套曲既有各自獨立的個性，又有不可分隔的共性。崑曲旋律典雅舒展，以抒情見長。

---

* 編者按：又稱「曲牌體」。

南北曲合流

南北曲的合流是適應表現複雜戲劇情節和刻劃豐滿人物形象需要的結果。南北曲混用的形式不拘，可以組成南北套聯用的「南北聯套」，也可以南北曲相間，組成「南北合套」，色彩對比鮮明強烈。這種藝術手段使崑曲唱腔繁花似錦，大大增加了音樂感染力！

崑劇是中國古代文化遺產的結晶

崑劇經歷了四百餘年的發展歷史，幾度興衰，也曾瀕臨絕境。到本世紀五十年代，重整旗鼓大舉改革，一齣《十五貫》使崑劇重獲新生。六十年代後，創演現代劇，無論劇本、音樂、唱腔乃至樂隊編制都有了極大的發展。崑劇是中國古代文化遺產的結晶，有極高的文學價值與歷史價值，可研究的學問博大精深。

第二十五章 粵劇音樂

陳守仁

前言

若把中國音樂分成戲曲、說唱、歌曲及器樂四大類，則粵劇屬戲曲類的其中一個劇種，與其他的三百五十個地方劇種構成中國戲曲。中國戲曲的特點是「以歌舞演故事」，其中音樂不只襯伴戲曲的搬演，也間中起著一個主導性的作用，使劇中人得以敘事及抒情。

從宏觀角度看，粵劇音樂的特色有：（一）以廣府話（即粵語）唱曲及說白；（二）由器樂及聲樂構成；前者包括聲量宏大的鑼、鈸、鼓、板及音色委婉的絲竹樂器，後者包括唱腔及極富音樂性的說白；（三）劇中人物使用平喉及子喉唱曲及說白；前者是自然發聲（即本嗓），由生角人物及老旦使用；後者是假嗓，是年輕的女性人物（由花旦角色扮演）所使用；此外，主角所扮演的人物在激情時會使用「大喉」，特點是旋律音區比平喉高一個純四度至純五度，主要屬「本嗓」，高音區間或使用假嗓。

器樂

有如其他戲曲劇種一樣，粵劇演出以演員為主導。演員在演出時，即興決定唱腔及說白的聲量、速度及節奏，並加花、減花及增刪襯字（即狎仔字）。器樂一般扮演伴奏的角色，其聲量、快、慢及旋律細節均由樂手按演員的主導而決定。

粵劇的伴奏樂隊分旋律樂及敲擊樂兩組。前者的領導人稱「頭架」，他按個人的擅長、喜好及聲樂的風格要求，選用二弦、高胡、小提琴及南胡。例如，在《帝女花》一劇裡，頭架使用二弦伴襯情緒激昂的唱段，如周世顯在《上表》一折裡，向清帝讀出長平公主的表章時，所唱的「反線中板」便是一例；在《香夭》一折，頭架使用南胡伴襯小曲《妝台秋思》，以求達到較幽怨的效果。在其他板腔或小曲的唱段裡，頭架則可較自由地選用高胡或小提琴。小提琴在粵劇圈裡俗稱「梵鈴」（即violin的音譯），是三十年代開始被借用到粵劇及粵曲，其調弦是F、C、G、D，比西方古典音樂的調弦低一個大二度。其最高兩弦音高與高胡一致，故在指法上亦十分接近。

頭架之外，其他旋律樂器有阮、中胡、洋琴、色士風、士拉結他（slide guitar）、笛子、洞簫、喉管等。當旋律伴奏與唱腔旋律並進時，傳統是使用「支聲複調」的織體。一段唱腔前常有相對地有固定旋律的引子（即板面），也由旋律樂器奏出；此外這組樂器也奏出一些有固定旋律及模仿唱腔旋律的過門，後者稱為追腔，是粵劇伴奏音樂的一大特色。例如，上文提及的《上表》一折裡的反線中板，便有多處地方使用了追腔式的過序。

敲擊樂的領導稱「掌板」，負責帶領大鑼手、鈸手及勾鑼手。敲擊樂主要是為襯伴演員的舞台身段，並亦用於唱段及說白的引子及伴奏。以說白為例，在演員念「白欖」時，敲擊樂手會打起「撲燈蛾」鑼鼓點作引子；演員一邊念時，掌板亦會用「卜魚」（也稱「板」）打出穩定的拍子作伴奏。以唱段為例，《上表》的反線中板即用「撞點頭」鑼鼓作引子。

說白

粵劇說白體系裡有白欖、詩白、打引詩白、口古（鼓）、口白、韻白、英雄白、鑼鼓白及浪裡白等九種形式，結構上的主要分別在於（一）字數、頓數及句數；（二）伴奏方式；及（三）押韻。各種說白形式亦有不同的戲劇功能；以下簡述兩種常用的說白形式。

白欖分三字句、五字句（分作兩頓，各佔二及三字）及七字句（分作兩嗯，各佔四及三字）三種，在一個白欖段裡可以混合使用；有時，一個段落的首句會用六字句，使用以下的節奏型××××××。有如其他說白形式，白欖沒有旋律引子，但敲擊樂手會奏出「撲燈蛾」鑼鼓點作引子；之後，掌板樂手亦以卜魚打出拍子作伴奏。一段白欖常由兩句構成「聯句」作組織單

位，每聯句的第二句的尾字可屬平聲或仄聲，但必須押韻。一般白欖段均押仄聲韻，以之與押平聲韻的詩白及板腔、曲牌及說唱段相對比。白欖常用於劇中人物以獨白方式向觀眾交代劇情；若用於帝王將相，則文詞優雅及字數工整；若用於家僕侍婢，則文詞通俗並加入大量口語化的襯字。《帝女花》及《再世紅梅記》全劇開始時，均用白欖交代劇情背景。

詩白分五言(分兩頓)及七言句(分兩頓)，一段裡通常不混合使用，但可加入少量襯字。它可以禿頭開始(即不用任何鑼鼓引子)也可用簡短的鑼鼓點作引子。有如白欖，一段詩白句數不限，但必為雙數。每句結束後，敲擊樂手會打「一槌」鑼鼓點；例外的是一段詩白裡的末句，演員須在此句第一頓的結束時稍息，讓敲擊樂手打「收掘一槌」鑼鼓點，示意中段詩白之將終結。一段詩白裡，單數句的尾字可押或不押韻，雙數句尾字則必須押平聲韻。詩白常為劇中身份或地位較高，或受過教育的劇中人物所使用。

唱腔音樂

根據音樂結構來分類，粵劇唱腔音樂可分三個體系：(一)板腔；(二)曲牌；(三)說唱。其他一些間中使用的曲調如「戀彈」(或作「戀檀」或「亂彈」)及「西皮」，在結構上則介乎板腔與曲牌之間。

早期粵劇深受以唱板腔為主的劇種所影響，包括漢劇、徽劇等，逐漸形成「梆子」及「二黃」兩類板腔。板腔音樂的特點是沒有固定唱腔旋律，演唱者在唱曲時，按唱詞聲調的高低配上相應之樂音，使聽眾清楚接收唱詞，便屬「露字」。這種演唱的習慣也稱「依字行腔」。但板腔音樂的唱詞既有嚴謹的結構，唱腔旋律也要合符「調式」結構的要求。今天屬梆子類及二黃類的板腔形式，常用的各有十多種；在戲劇功能上，梆子用於表達中性、歡喜至憤怒等情緒，而二黃則用於較悲情緒。在二十世紀初，粵劇音樂又經「累積性」及「實驗性」的過程，系統化地運用「反線」及「乙反」調式，均常用於更悲悽之戲劇情緒。

常用於今天粵劇的三十多種板腔形式，結構上各有特點，可歸納成七點：(一)調式；(二)每一句句末字的「收音」，及每句裡每一頓末字的「收音」；(三)唱詞的叮板結構；(四)每句的字數，及每句裡各頓的字數；(五)每句裡，每個字與叮板的相對位置；(六)押韻的規格；及(七)伴奏的方式。以上七點結構元素，第(一)與(二)項關乎唱腔旋律；第(三)至(六)項關乎唱詞的結構；但亦間接影響唱腔的長、短；第(七)項涉及每種板式在引子、過序、及鑼鼓上的配合。

以上文所提及的《帝女花》中《上表》裡的「反線中板」為例，其結構可簡要地分七點交代：(一)調式屬反線，善於表達悲憤至激昂情緒，在旋律上屬五聲音階，用$\underset{\cdot}{5}6123$為主要的音，尤強調5(即D)及1(即G)兩音；(二)每句裡的四頓各有規定的「收音」；上句的第一頓收於3、2或6；第二及三頓收於6或2；第四頓收於5；下句第一、二頓收於3或1；第三頓收於5或2；第四頓收於1；由於上、下句尾頓的收音也即上、下句的收音，故上句結束於5，下句結束於1；(三)叮板屬一板一叮，與慢板的「一板三叮」及流水板的「有板無叮」相對；(四)每句有十個基本字，但可加入襯字，四頓各佔三、三、二、二字；(五)每個基本字與叮板的相對位置見於例25.1；當中，十個基本字以底色顯示，襯字的字體較細，以便清楚說明；「X」及「$\underline{X}$」代表板，「、」及「∟」代表叮。(六)第一至第三頓末字可押或不押韻，第四頓(也即全句)末字必須押韻；(七)反線中板常用的引子是$\underline{\underline{6561}}$ 5 $\underline{5.6}$ $\underline{54}$ $\underline{32}$ 1；每頓當中及每頓之末，伴奏樂手常奏出追腔式過序；敲擊樂手在唱段前以「撞點頭」鑼鼓點配合上述之旋律引子，並在唱段中在「板」的位置擊打卜魚。

曲牌體系裡，「小曲」多源自器樂合奏、民歌甚至流行歌曲，「牌子」則源自崑劇的曲牌，兩者均有相對地固定的旋律。撰曲者在創作「曲牌」唱段時，一般是據旋律填詞，也有先寫唱詞，後創旋律；在演唱時，唱者可自由加花或減花。與板腔音樂相對比，曲牌唱段的唱詞屬「長短句」，雖也要符合調式結構及在若干地方押韻，但不用遵守頓及句的收音規定。

例25.1

平喉十字中板 取自 帝女花	X	、	X	、	X	乚	X	、	X	、	X	乚	X	乚
反線十字中板	臣不可 既念 帝女 我欲 我欲	佔 帝 縱 受 謝	君 女	乚 乚 堪 皇 隆	先， 花， 憐， 恩， 情，		父不能 何不念 太子足 哭君父 痛骨肉	居 先 前 帝 流 浪 仍 婦	女後， 遺骸， 骨肉， 泉台， 臣虜，	此乃 尚守在 問沽帝 惱見 羞辜	倫 茶 何 舊宮 鸞鳳	理， 庵， 以， 廷， 帶，	綱 部未入 童女 掛上 怕對	乚 皇 薄 駕 合 陵 兒 翡 蚊	常。 葬。 郎。 榜。 床。	乚

說唱體系裡有南音、木魚、板眼、龍舟及粵謳五種形式。它們源自民間藝人進行「說唱」演出的曲種，原與粵劇無關。本世紀初粵劇音樂發展迅速，在板腔及牌子的基礎上，逐漸吸收小曲及說唱，以配合新劇目的創作。在音樂結構上，粵劇說唱體系裡各形式與板腔音樂類似，詳見「廣東說唱」一文，在此不贅。

戀檀是粵劇、粵曲中一種不常使用的音樂材料，無論唱腔或伴奏部份，均擁有比較固定的旋律，一般分為慢板、中板和快板，唱腔旋律各有不同。今天在粵劇或粵曲中的戀檀音樂，大多是創作人在戀檀音樂中，節錄其中一段至數段唱腔或伴奏旋律（有時會加以組合和變化），填上歌詞而成的唱腔音樂。

西皮也是不常使用的音樂材料，可分為正線西皮、乙反西皮及連環西皮等。它擁有一些板腔體的特色，例如有固定的詞格、落音和過序等。現今的西皮已發展至擁有較穩定的唱腔旋律，創作人會把唱腔旋律或過序音樂填詞，形成唱腔音樂。

第二十六章 戲曲樣板戲—京劇樣板戲的音樂創作

楊柳青

什麼是樣板戲？

二十世紀六十年代初，以描寫現代生活為題材的現代戲創作在中國興起，蔚然成風。一九六四年舉辦了第一屆全國「京劇現代戲觀摩演出大會」，參加匯演的劇目有三十五齣之多。到一九六六年文化大革命期間，在現代戲匯演的劇目中挑選了七個劇目：有《蘆蕩火種》(後改名《沙家浜》)、《紅燈記》、《智取威虎山》、《奇襲白虎團》、《海港》、《龍江頌》、《紅色娘子軍》，在全國範圍內組織了一批傑出的創作人才，在原有基礎上進行加工、提高、再度創作，並將《沙家浜》、《紅色娘子軍》移植成交響樂和芭蕾舞。以上八個劇目，後來被樹為現代劇創作之「樣板」，創演「樣板戲」的劇團，亦譽為「樣板團」。之後，凡由「樣板團」創演的劇目，均稱為「樣板戲」。如：京劇《杜鵑山》、《磐石灣》、交響樂《海港》、芭蕾舞《沂蒙頌》等。

樣板戲與傳統京劇在音樂創作方法上的根本不同

京劇是非常規範化、系統化的劇種，有一整套的程式可循，唱腔與音樂亦然。傳統京劇的唱腔屬於板腔體，而伴奏音樂大都源於崑曲的曲牌。唱腔與音樂是一種根據不同的唱詞內容及劇情一曲多用的變奏體，由歷代演員、樂師在原腔調、曲牌基礎上不斷出新、積累與沿用。正因為只是在同一音樂素材的基礎上作出調整、改頭換面重新組織，並非整體性、根本性的全面創作，故只能稱作「唱腔設計」或「音樂設計」，而不能稱為作曲。

樣板戲的音樂創作則有根本性的不同。每一齣戲都要通過音樂體現出不同的時代背景、故事內容、所發生的地點區域，因此所採用的音樂素材則完全不同。尤其是為某齣戲特別創作的音樂，不能在別的戲中沿用，否則即為抄襲。例如：《紅燈記》的「敘家史音樂」；《智取威虎山》的「打虎上山幕間曲」、「滑雪音樂」；《杜鵑山》的「序曲」、「飛渡雲塹」；《磐石灣》的「序曲」、「幕間曲」等，都是該劇所特創的音樂，完全是全新的作曲，不能稱作「音樂設計」。隨著時代的發展和需要，中國戲曲學院已於七十年代開設了「作曲系」。
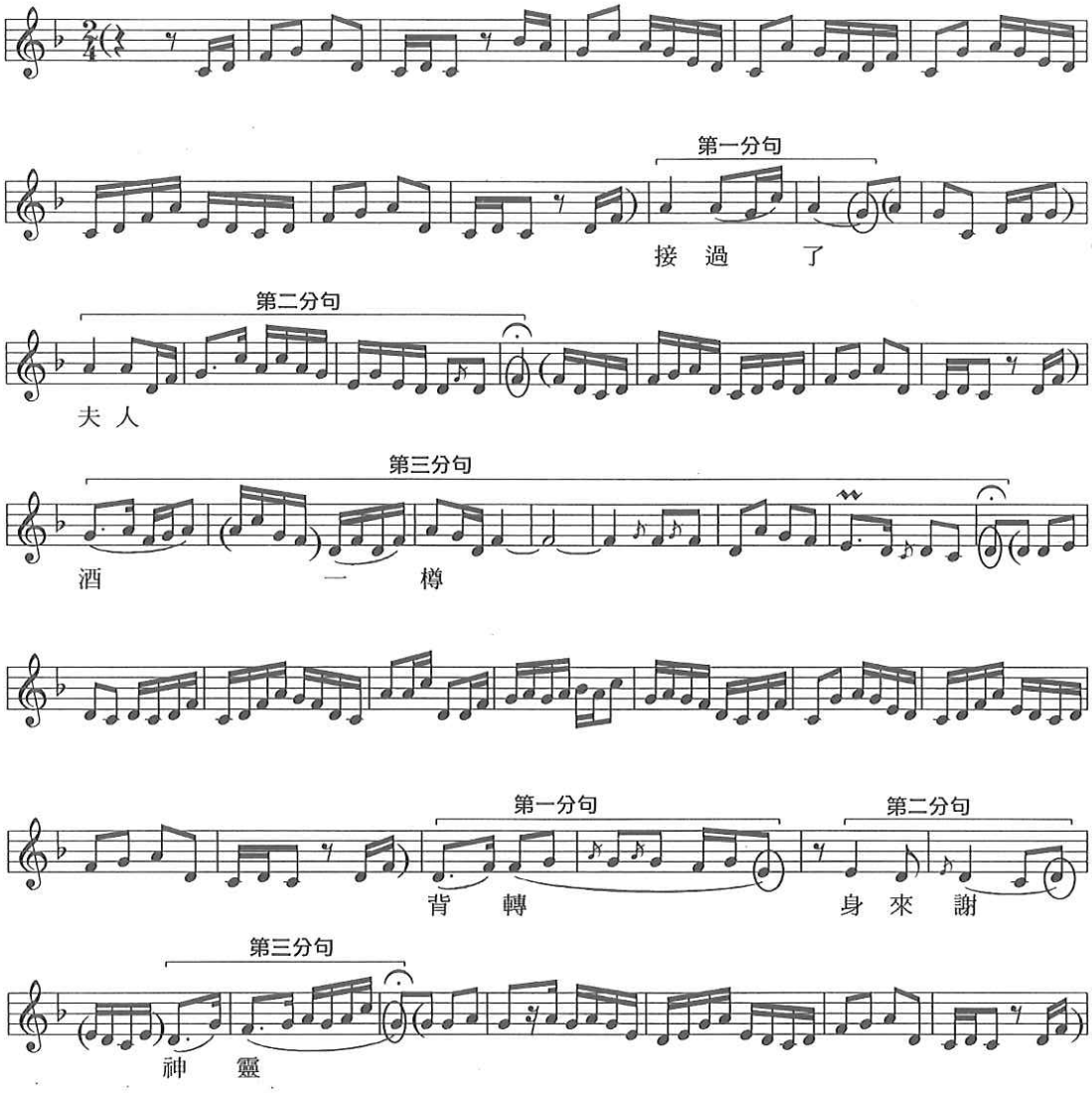
樣板戲唱腔的時代性

初期所創的樣板戲音樂的時代性，主要體現在幕間音樂及配樂部份加進了歌曲、民歌等素材。如：《紅燈記》的「序曲」，2是以抗日戰爭時期的革命歌曲「大刀進行曲」為基調，加上一號主人公李玉和的音樂主題|6i|2.3 12|3 -|構成的；《智取威虎山》第十場的幕間曲，是以東北民歌作素材創作的，加上用小嗩吶演奏，更突出了濃厚的地方色彩，點明了故事發生的區域；《沙家浜》是描寫江南一帶抗日的故事，在幕間曲中吸收了江南絲竹樂的音調；在描繪日軍的配樂中，運用了典型日本音樂的旋律音型；《奇襲白虎團》描寫的是抗美援朝的故事，歌頌的是國際主義精神，在配樂中出現了《國際歌》的主題；在朝鮮崔大娘一段載歌載舞的唱腔和音樂中，則採用了朝鮮音樂最典型的四分之三的節奏型（在傳統京劇唱腔中無此節奏型）及朝鮮音樂的旋律。類似例子不勝枚舉。

樣板戲的唱腔創作在遵循原來聲腔、調式、板式的基礎上，在旋律進行及結構上作了極大的突破，縮短了原來的間奏和過長的拖腔，間中嵌入「跺字句」，打破了方方正正一板到底的結構形式，使曲調更加緊湊、流暢、明快，更適於表現現代生活的整體節奏。離調與轉調手法的運用，則更增加了色彩的變化，也很自然地突出了現代的一種音樂形象。
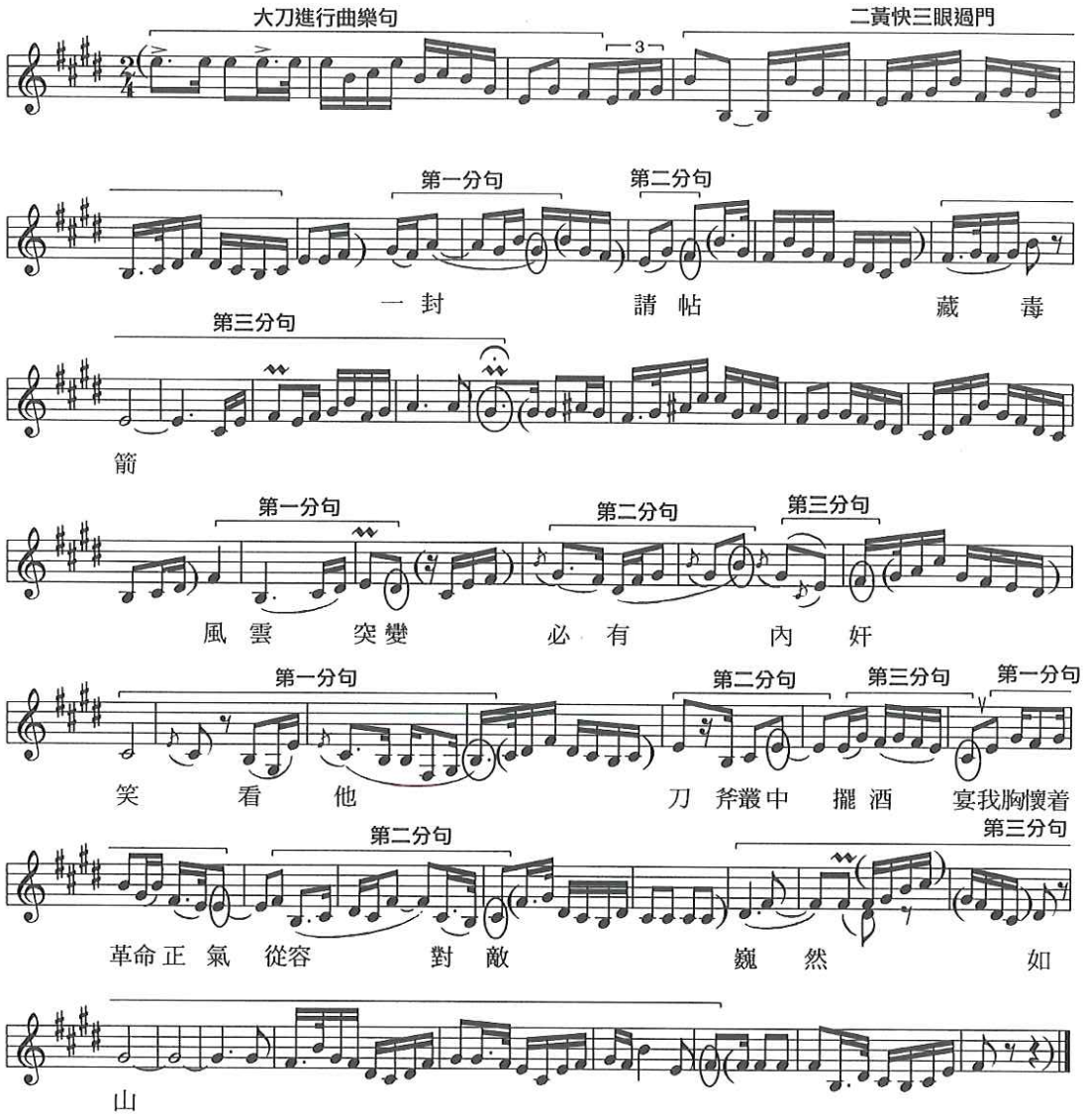
以傳統京劇《清官冊》與樣板戲《紅燈記》為例，分析如下（見例 26.1）：

例 26.1： (1)傳統京劇《清官冊》【二黃原板】*



*有 0 記號的音符是分句的結束音。

例26.1： (2)樣板戲《紅燈記》【二黃原板】



首先樣板戲的過門旋律已經完全變了。前三小節用了「大刀進行曲」的旋律，後邊很自然地轉到二黃快三眼的傳統過門，因為節奏型基本是十六分音符，所以比原板過門更加緊湊。唱詞的節奏安排及旋律進行都吸收了西皮原板的特點，較之傳統的二黃原板要活躍得多，縮短了小分句的過門，刪去了第二分句的拖腔及整個過門，只用了一小節間奏即進入了帶拖腔的第三分句，拖腔旋律也根據人物的情緒，提高了唱腔的音區與結束音，顯得更加激動。後邊的過門完全是唱腔音樂的延續，而不是程式化的老套子過門，第二句唱腔不但省略了過門，而且以全新的旋律進行創出新腔。第三句進一步擴展節奏，從「刀斧叢中」起使用密集句型與第四句緊緊相連，最後「巍然如山」四字，利用重音後移的手法將節奏突然拉開，使其更為自由瀟灑，最後以一個極其鏗鏘有力的拖腔嘎然而止，表現了主人公從容對敵視死如歸的英雄氣概。

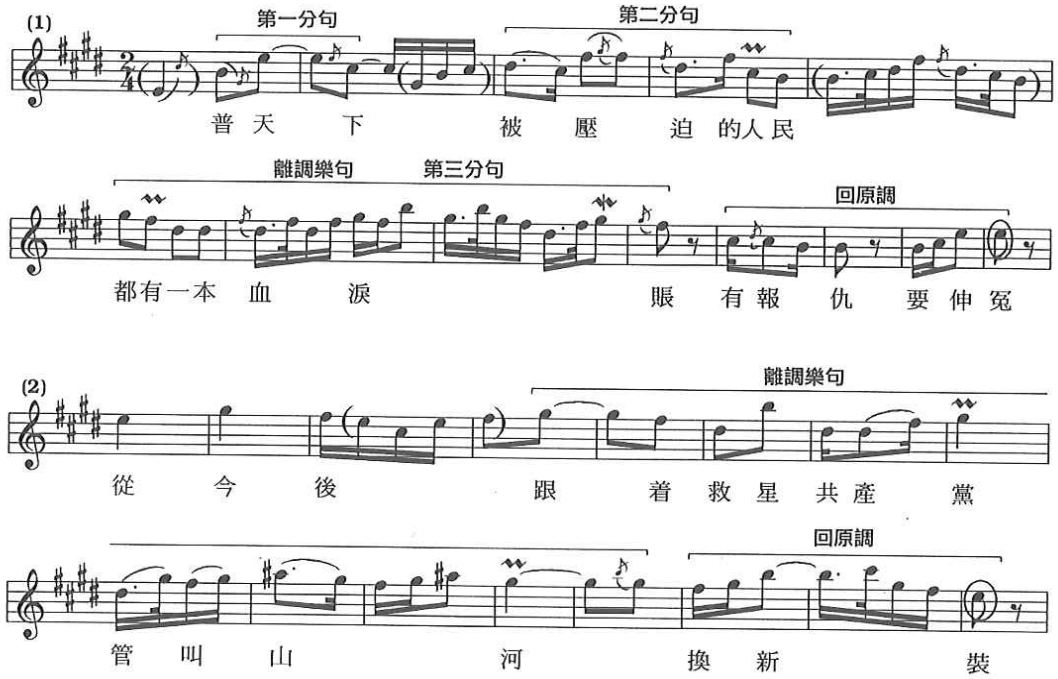
例 26.2 二次運用了離調手法：

(1)「都有一本血淚賬」先離到了原調的屬調，「要報仇要伸冤」回到原調。

(2)「跟著救星共產黨管叫山河」再次由原調離到屬調，「換新妝」回原調。

從旋律來講並非很新穎，但離調手法產生了強烈的色彩對比，更鮮明地突出了詞意，亦使「古調」煥發出嶄新的光芒。

例 26.2：《智取威虎山》楊子榮的唱段「管叫山河換新裝」【西皮原板】



動機發展作曲法在樣板戲音樂創作中的應用

七十年代末，樣板戲的音樂創作發展到了一個新的階段，即應用了西洋的主題動機發展作曲法。這種音樂動機在唱腔以及幕間音樂、配樂中的不斷出現，使得音樂形象更加獨立、鮮明、完整、印象深刻，也使得全劇更加統一。《杜鵑山》的音樂與唱腔創作，可以說是應用「動機發展作曲法」的典型。在《杜鵑山》的主題音樂中，柯湘的主題也是全劇的主題，序曲的第一句就呈現了這個主題（例 26.3）：
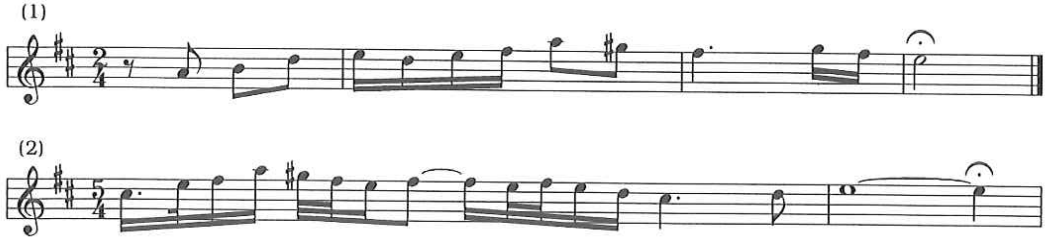
例 26.3：《杜鵑山》「柯湘主題」



此外，主要人物雷剛、杜媽媽也都有主題音樂。（例 26.4）
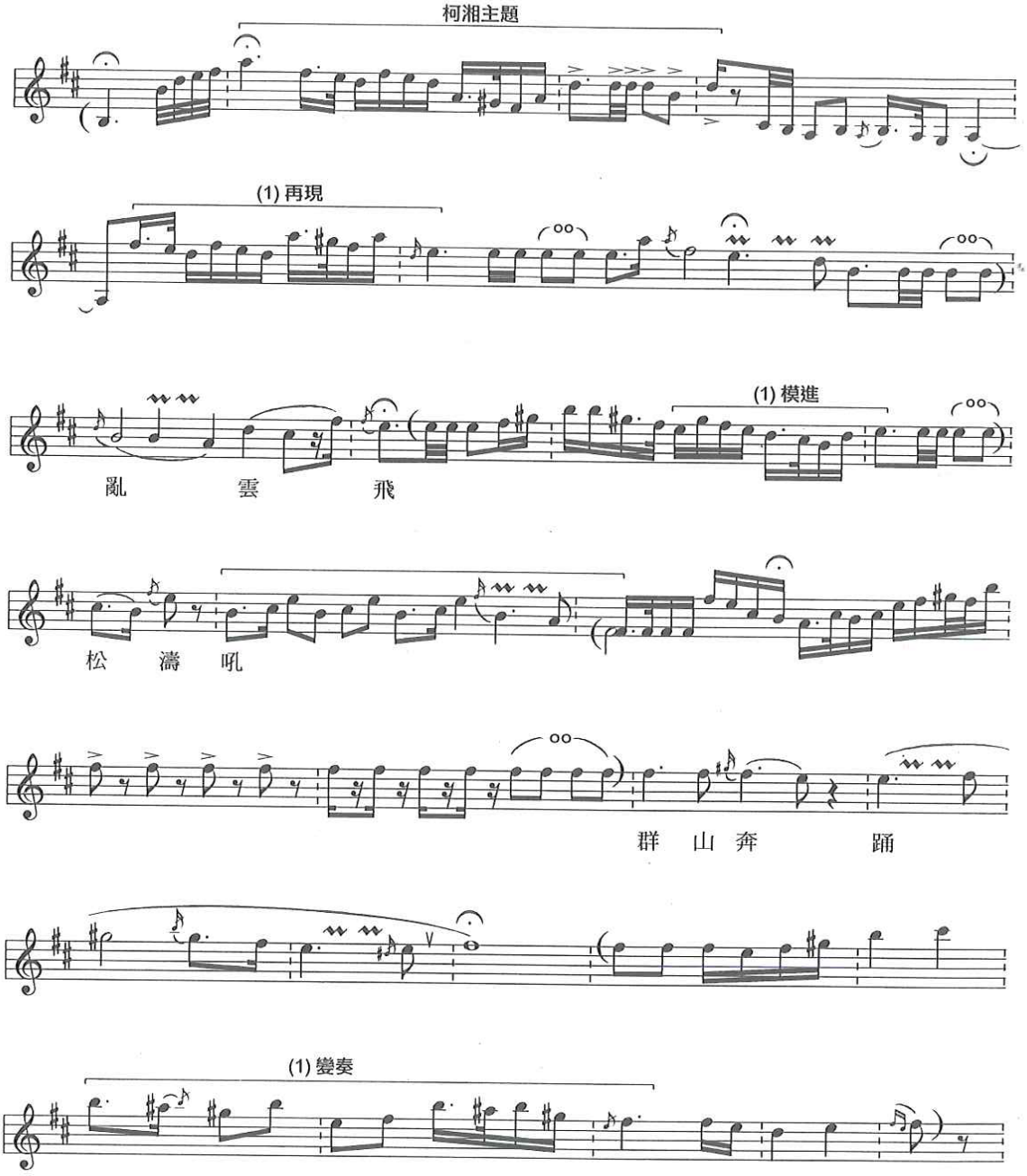
例 26.4：(1)「雷剛主題」

(2)「杜媽媽主題」



下面通過核心唱段「亂雲飛」的分析，來看看「動機發展」在全曲中的運用（見例26.5）。
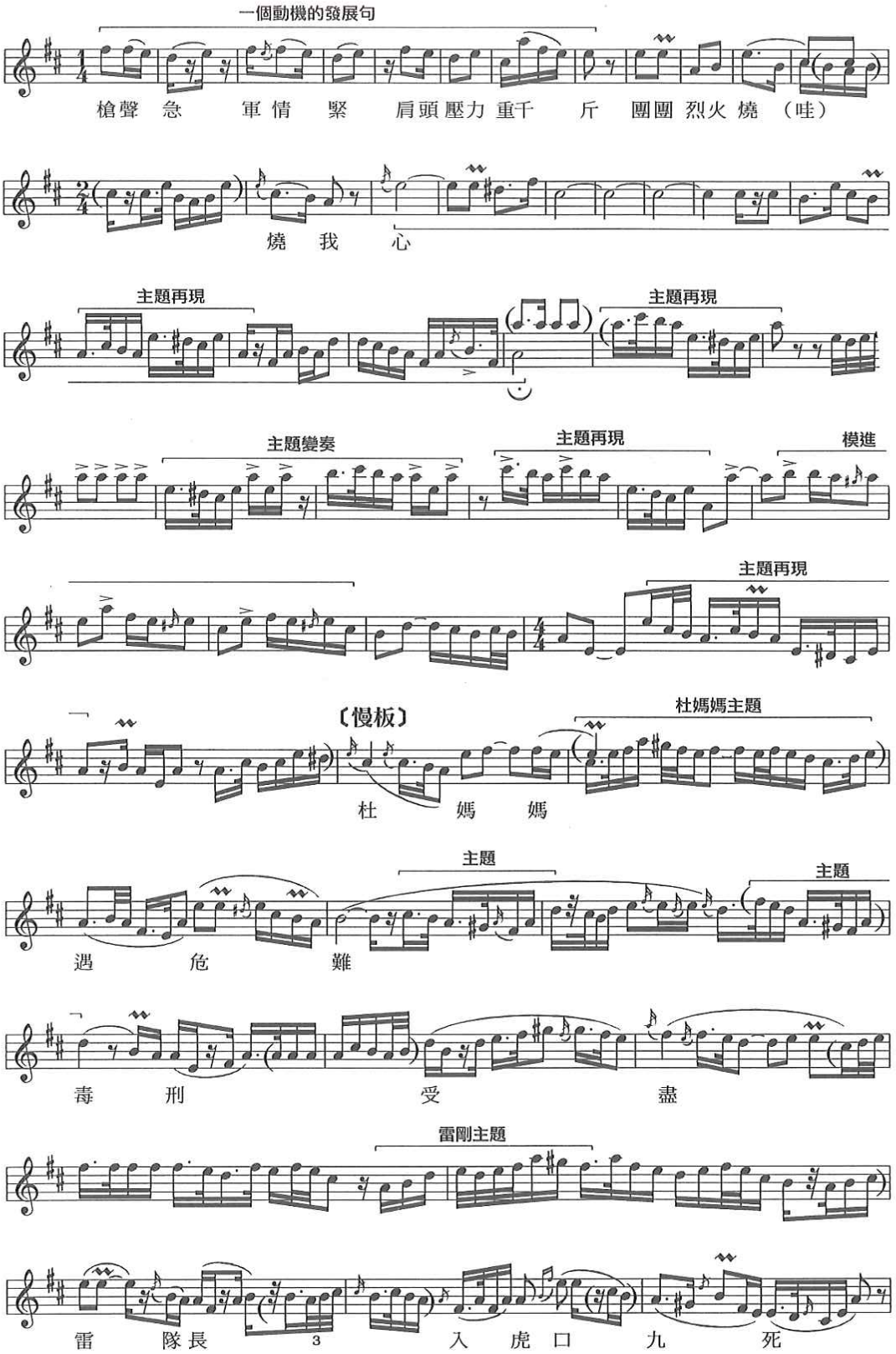
例26.5：《杜鵑山》「亂雲飛」【二黃導板】



在導板過門中主題動機即以不嚴格的移調模進出現了四次。緊接的「迴龍腔」「槍聲急，軍情緊，肩頭壓力重千斤」則是更典型的3̣3̣2̣1̣2̣這個動機的不斷發展，在拖腔中也融入了主題動機。第一個間奏（因為完全超出了傳統過門的形式與作用，故應稱為間奏）更充份地運用了動機擴展與變形的手法，創作出一個完整的小樂段。

在慢板中，三個人物的主題動機交替出現（見例26.6）。唱到「杜媽媽」的時候，用杜媽媽的主題作小間奏；在唱到「雷隊長」之前的小間奏裡，即出現雷剛的主題作為舖墊；又在全句的唱腔及複調旋律中，隱現柯湘的主題。真可謂印象深刻，精彩之極！這種創作是在原有唱腔程式基礎上的自由創作，在某種意義上，比毫無約束的歌曲作法更難。因為如果沒有掌握京劇唱腔的規律，不是在這個基礎上，在一種格式的範圍內的自由創作，就會變成另一種歌曲，不能成其為京劇。

例26.6：「迴龍」
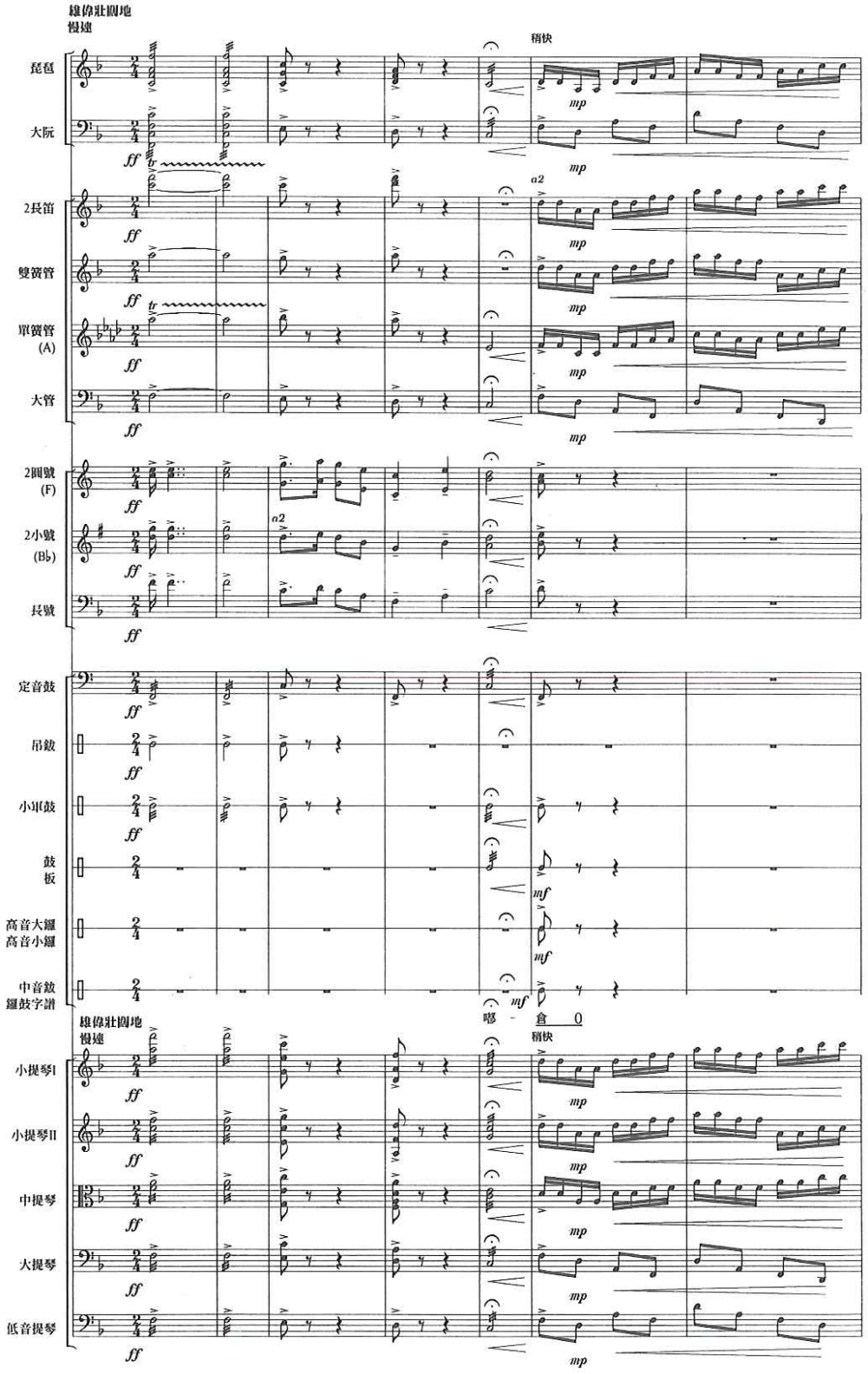


樂隊編製的發展與配器法的運作

在傳統京劇音樂中，「八大件」即：京胡、京二胡、月琴、三弦（通稱「文場」）、鼓、大鑼、鐃鈸、小鑼（通稱「武場」）是京劇最基本的樂隊編製。發展到五、六十年代，在弦樂及彈撥中加入了中低音民族樂器中胡、大胡、革胡、中阮、大阮等。雖然樂隊的編製擴大了不少，加寬了音域、加厚了音色，但仍然是單旋律的大齊奏形式。七十年代樣板戲的樂隊，則發展成三十餘人的中、西混合單管樂隊，並且成功地運用了和聲學及配器法，變單聲部音樂為多

聲部音樂，大大豐富了京劇樂隊的表現力（見例 26.7）。

例 26.7：《紅燈記》「序曲」第 1-7 小節



樣板戲的音樂是時代之聲

綜上所述，樣板戲的音樂創作，在京劇音樂史上是一次革命。它樹立了嶄新的里程碑，使古老的京劇音樂起了根本性的、徹底性的變化，為京劇音樂表現新的時代揭開了新的篇章，樣板戲的音樂是時代之聲！

第五部份

說唱音樂

第二十七章 說唱音樂概說

曹本冶

先秦、兩漢至唐代說唱音樂的發展

「說唱」以說與唱的方式來講述故事，是中國傳統演藝之一。據《漢書・藝文志》，早在先秦、兩漢期間已有由宮廷稗官從民間所採集到「街頭巷語，道聽途說」，又有與神、鬼溝通有術的「方士」們所說的神仙故事。另外，古代文學著作中如《荀子・成相篇》和部份《樂府詩》篇等內容也有不少具有故事情節的。

說唱藝術在唐代有顯著的發展，這與當時城市經濟的發達、市民階層的興起、和官方及民間對外來文化相容相取的文化觀有密切的關係。在宗教活動方面，由外傳入中國的佛教，為了進一步擴展其影響力，採用說、唱相間的「俗講」來傳播佛教。從敦煌石窟中發現的「變文」(「俗講」所用的腳本）來看，「變文」的體裁是散、韻兼有，以說、唱來表演，內容除了宗教故事以外，還包括民間傳說。雖然唐代「俗講」的音樂已不復存在，但在演出形式、體裁結構以及故事題材上，「俗講」對後代說唱藝術的影響是顯而易見的。

宋、元、明時期說唱音樂的發展

宋代城市經濟更為發達，北宋的汴梁（今開封）和南宋的臨安（今杭州）是當時的重要文化中心，市內又有專設的固定娛樂場所「瓦子」，為市民提供各種演藝表演，其中講故事的表演已發展至專業化的分類，有「說話四家」、「諸宮調」、「鼓子詞」、「陶真」等說唱種類。與這些說唱品種在音樂素材和結構有直接關係的是當時盛行的其他歌唱種類，如「叫聲」、「小唱」、「唱賺」等。當時說唱音樂的音樂結構已有單曲重複演唱多段體歌詞（如「鼓子詞」）和集數首曲為一套曲（如集數首同宮調曲調為一套曲的「唱賺」和集數首不同宮調曲調為一套曲的「諸宮調」）兩種；學術界稱前者為「單曲體」，後者為「曲牌聯套體」*。

元明之間，說唱音樂承先啟後，除了繼承前期的傳統，並出現了以板式變化基本唱腔素材為音樂結構的「詞話」（學術界稱「板式變化體」**）。明代中期之後，「詞話」逐漸演變為「鼓詞」和「彈詞」。

清代的說唱音樂

至清代，在政治經濟較為穩定的康熙至嘉慶四朝一百八十年之間，南北各地說唱音樂的品種紛起。在北方，有滿族八旗子弟的「八角鼓」和「子弟書」。「八角鼓」的名稱來自唱者所用的伴唱樂器「八角鼓」，有「岔曲」（短段獨唱）、「群曲」（多人齊唱）、「拆唱」（類似戲曲分角色的說唱）、「單弦」（唱者自彈三弦演唱）、「雙頭人」（唱者兼擊鼓，另加人以三弦伴奏）等表演形式，音樂結構為「曲牌聯套體」，「子弟書」唱時用三弦伴奏，自彈自唱，音樂結構為「板式變化體」。除此以外，「鼓詞」在北方的不同方言區內發展成品種繁多的「大鼓書」，如河北省有「木板大鼓」、「西河大鼓」、「樂亭大鼓」、「京韻大鼓」，山西省有「太原大鼓」，山東省有「膠東大鼓」、「梨花大鼓」，遼寧省有「東北大鼓」等，基本上都取「板式變化體」為其音樂結構。南方的說唱音樂之中，流行地區較廣的是「彈詞」。正如北方的「大鼓書」，「彈詞」也在南方的不同方言區內發展成「蘇州彈詞」、「揚州彈詞」、「長沙彈詞」、「四明南詞」、「紹興平湖調」、「廣東木魚歌」等品種；音樂結構偏重用「板式變化體」。

由此看來，至清代，說唱音樂的結構已明顯地有「單曲體」、「曲牌聯套體」和「板式變

---

* 編者按：又稱「曲牌體」。

** 編者按：又稱「板腔體」。

化體」三種體制。「單曲體」以重複一個基本曲調來演唱多段體的各段唱詞；「曲牌聯套體」聯串多首曲牌成一套曲來演唱；而「板式變化體」則以上下句為基本唱腔單元，根據唱詞的要求採用快慢不同的板式來變化、豐富和創新該基本唱腔單元。

當代說唱音樂的種類

語言是說唱音樂的主要媒介，中國漢族和五十五個少數民族的諸多語言體系及方言是使得說唱音樂品種繁多的原因之一。我國目前有近三百種說唱音樂。學術界一般把漢族的說唱音樂分成八大類：除了上述的「鼓詞類」和「彈詞類」以外，有用揚琴為主要伴唱樂器的「琴書類」（如「山東琴書」、「北京琴書」、「四川琴書」等）；源自道教說教的「道情類」（如「晉北道情」、「河北漁鼓」、「河南墜子」、「廣西漁鼓」等）；套曲形式的「牌子曲類」（如「單弦」、「四川清音」等）；說唱帶舞蹈動作的「走唱類」（如「蓮花落」、「二人轉」、「鳳陽花鼓」、「雲南花燈」等）；「雜曲類」（如「天津時調」、「榆林小曲」、「梨膏糖調」、「楊柳青」等）；節奏鮮明的「快書、快板類」（如「山東快書」、「金錢板」、「竹板書」等）。少數民族的說唱音樂則暫時還沒有一個公認的分類方法，一般以本民族固有的稱呼為名，如蒙古族的「好力寶」、白族的「大本曲」、侗族的「琵琶歌」等。

第二十八章 廣東說唱

陳守仁

前言

說唱是中國音樂的一大樂類，其特點是演出者藉說白與唱腔的相間使用，運用極經濟的手法把故事向聽眾交代。參與的演出者可少至一人，多至三至五人；若屬前者，說唱藝人自己用敲擊或絲竹樂器襯伴自己的說白或唱腔；若屬後者，兩位藝人負責說唱，其他藝人擔任敲擊或旋律樂器的伴奏。無論是前、後者，由於說唱的曲目常涉及複雜的故事情節及眾多的劇中人物，說唱藝人必須運用不同的聲線及「語氣」（即說唱時聲線的高低起跌）刻劃不同性別、年齡、性格及情緒的故事人物。

在中國境內，說唱曲種多至二百多個；可以說，每省內每個方言區均有一種或以上的說唱曲種。

廣東說唱

在珠江三角洲一帶，以廣府話進行說唱的曲種有南音、木魚、龍舟、板眼及粵謳五種。

據蔡衍棻的《南音、龍舟和木魚的編寫》一書所說，這幾個廣東說唱曲種的起源有三種說法：（一）南音是在木魚及龍舟的基礎上，吸收揚州彈詞的音調，加以發展而成；（二）廣東音樂以外的南詞戲班所唱的聲腔傳進廣東，與龍舟、木魚結合而產生南音；及（三）廣東說唱藝人把揚州彈詞吸收並「加工」，使之提升為具「陽春白雪」風格的南音，而勞動群眾另一方面又把它簡化成給「下里巴人」接受的龍舟及木魚（蔡衍棻1978:1-2）。在目前未有進一步資料的情況下，實難判斷哪種說法較可信，但陳卓瑩的《粵曲寫唱常識》（修訂本下冊）則相信南詞班聲腔傳入廣東，先形成南音，「經過一段溶化和發展，就逐漸向縱、橫發展，形成了以南音唱腔為核心的歌謠體系，（包括南音、粵謳、板眼、木魚和龍舟）」（陳卓瑩 1985:25）。

演出場合及風格

時至本世紀初，在珠江三角洲的鄉鎮及都市，失明的男、女藝人（尊稱為瞽師及瞽姬）常被僱用於私人寓所、酒樓宴會及妓院裡演出，較受歡迎的是南音及板眼，兩者均善於敘述長篇的故事。此外，藝人也有在街頭演出南音及板眼，以賣唱得到收入。

南音與板眼的音樂結構相若，唱詞同為七字句，故兩者可共用同一批曲目。然而南音演出風格較為雅緻，故長於交代複雜故事情節；板眼風格較粗豪，長於演出詼諧、通俗甚至色情故事，曲目篇幅亦較短。現存的南音曲目長篇的有《梁天來告御狀》、《觀音出世》、《背解紅羅》，短篇的有《客途秋恨》及《霸王別姬》；現存的板眼曲目有內容充滿色情的《陳二叔》及風格粗鄙的《爛大鼓》。

龍舟是失明藝人通常在街頭及私人寓所裡演出的曲種，曲目多屬內容吉祥的短篇。木魚及粵謳不只是由失明藝人受僱於私寓演出，不少婦女也以之在家堂內作自娛。在字句的音樂結構上，南音、木魚、龍舟及板眼基本上是一致的；四者的分別則在伴奏、節奏、唱腔旋律、調式及每句的收音。

南音

南音是五個廣東說唱的曲種中最廣為人知的一種，傳統南音曲目多為長篇，而說唱藝人使用即興說白與唱段相間，更把曲目的篇幅進一步拉長。今天以商業性形式灌錄及發行的南音唱片，為使曲目內容更加緊湊，常把說白部分刪去，或把長篇曲目濃縮。因此，藉唱片傳承的南音已漸失傳統的風貌。

一首南音每每由多個唱段構成，各有其起式、正文及煞尾。例如杜煥唱的《霸王別姬》一曲便由十個唱段組成。然而，有些短篇的曲目，全曲只由一個或兩個唱段構成；例如，在香港相當流行的《客途秋恨》，全曲由上卷及下卷構成，各自成一唱段。

南音的唱詞主要是七字句，分成兩頓，各佔四及三個字，但可加入襯字；同一唱段裡每句末字須押韻；新的唱段則可轉韻。起式由兩至四句組成，分為三種：（一）高腔起唱：只用兩句，首句只得六個字，末字結於上平聲，次句屬七字句，結於下平聲；（二）原腔起唱：四句唱詞同為七字句，分別結於仄聲、上平聲、仄聲及下平聲；這種結構與正文一樣，故稱「原腔」；（三）低腔起唱：四句分別結於下平聲、上平聲、仄聲及下平聲。

正文以四句為一節，結構如上述。一段正文可用多節，之後轉入煞尾。煞尾也由四句組成，結構與正文相若，惟在第三句後會有一「加頓」或加句。傳統上，唱者在此處重唱第三句或第三句第二頓的曲詞，分別形成一種「外加」的句或頓，以之示意伴奏樂手一個唱段的終結。發展至後來，為避免單調重複，有些唱者及撰曲者在此處另作一句或一頓，以達到同樣的示意效果。

分析傳統南音曲目同時顯示，一些唱者或撰曲者間中使用「變格」處理曲詞，包括：（一）在唱段裡刪去正文；（二）在同一唱段裡同時使用兩個起式。這兩種變格均見於杜煥唱的《霸王別姬》。

自二十世紀初，粵劇及粵曲大量引入南音、木魚及板眼等說唱曲種，並使之融入曲牌及板腔的唱段裡。例如，已故名伶新馬師曾主演的《萬惡淫為首》中，主題曲《乞食》裡，便由南音作開始，之後轉入乙反二黃慢板。撰曲者及唱者常常用很大的彈性處理，使這些說唱段落更多「變格」。例如，上述《乞食》的南音，雖有起式（屬高腔起唱）及兩節完整的正文，但在正文的第三節第四句的第二頓直轉入乙反二黃慢板的最末兩頓，而省略了煞尾。

第二十九章 蘇州彈詞

曹本冶

歷史發展

蘇州彈詞以蘇州方言說唱故事，廣泛流行於江蘇、浙江、上海一帶，清代乾隆皇帝南遊時（1762）曾召彈詞名家王周士御前演出，可見當時蘇州彈詞已在江南負有盛名。清代嘉慶、道光年間有俗稱蘇州彈詞「四大名家」的陳遇乾、姚豫章、俞秀山、陸士珍。同治年間又有馬如飛、姚士章、趙湘舟、王石泉等名藝人。此時，彈詞音樂已有三大主流唱腔：陳（遇乾）調、俞（秀山）調、馬（如飛）調，傳統書目不下三百部，如《玉蜻蜓》、《倭袍》、《白蛇傳》、《珍珠塔》、《三笑》、《雙珠鳳》等。進入二十世紀，彈詞藝人承先啟後，如劉天韻、周雲瑞、徐麗仙、嚴雪亭、楊振言、楊振雄、張鑑國、張鑑庭、蔣月泉、朱雪琴、徐雲志、沈儉安、薛筱卿、祁蓮芳、楊仁麟、周玉泉、侯莉君等藝人，不少在三大主流唱腔的基礎上延伸，創立了個人的流派，如麗調、楊調、張調、蔣調、琴調、沈薛調、祁調、侯調等。

演出形式

蘇州彈詞一般由一人（單檔）或二人（雙檔）演出，以說（說白）、噱（「噱頭」，表演中加插的笑料部份）、唱（唱腔）、彈（器樂伴奏）來演繹故事，故事分「長篇」、「中篇」、「短篇」三種。長篇故事的內容分幾十回說唱，每回四十多分鐘，需要幾個星期，甚至幾個月演完；中篇分成幾回，三至五天完成；短篇取長篇、中篇的精彩部份，一次演完，現今最多見的是彈詞中篇和短篇的表演。

彈詞的「唱」，有「開篇」和「唱段」。開篇是正式說唱故事前所表演的唱篇，內容與故事無關，最能突出彈詞演出者的音樂才能；唱段則在說唱故事時與說白相間，為故事內容的一部份。彈詞的伴奏樂器，單檔用三弦，雙檔用三弦和琵琶，唱者自彈自唱表演。

音樂的體裁結構

彈詞音樂屬「板式變化體」，唱者演唱某一唱腔流派時，在保存其音樂基本特色的原則下，配合不同的唱詞，在旋律和節奏細節上作靈活的變奏演唱，伴奏者隨著唱腔旋律加以襯托，彈詞音樂的樂句結構配合唱詞的結構，以上、下句為結構單元。彈詞音樂的各唱腔流派都有其獨特的音樂風格，其中最明顯的基本音樂特色可以見於：（一）位於配合這一結構單元的上句和下句樂句尾部的「落音」，不同唱腔有它不同的固定性落音；（二）詞配樂的關係（一字一音、一字數音、一字多音），有的唱腔風格較近語言性（一字一音或一字數音），有的則音樂性較強（一字多音）；（三）旋律進行的特色和速度，各唱腔流派有所不同；（四）運腔發聲，有的唱腔以真聲演唱，有的以假聲演唱，有的則以真假聲混合的發聲方法演唱。

唱腔流派

以彈詞音樂的三大主流唱腔為例，陳調的特點為上句可以落在sol、la或mi音，下句落音為re；詞配樂為一字數音，在歌唱性和敘述性之間；旋律進行起伏不大，速度舒緩；較適合悲憤、壯烈的唱詞和老年英雄角色。俞調的上句落音在do，下句多數落在sol；詞配樂為一字多音，歌唱性強；旋律曲折婉轉，音域寬，速度慢，用真假嗓相結合的方法演唱；由於它抒情性強，所以特別多用於女子淒情哀怨的場合。馬調上句落音do，有時緊接著下滑至la或mi，下句落sol；詞配樂為一字一音，敘述性強；旋律進行多用三度音，音域較俞調狹，速度中庸，用真聲演唱，樸實爽利，適用故事中的男性角色。

附錄一 中國省份圖


黑龍江 (黑)
吉林 (吉)
內蒙古自治區 (內蒙古)
新疆維吾爾自治區 (新)
遼寧 (遼)
河北 (冀)
寧夏回族自治區 (寧)
山西 (晉)
青海 (青)
山東 (魯)
甘肅 (甘)
陝西 (陝)
河南 (豫)
江蘇 (蘇)
西藏自治區 (藏)
安徽 (皖)
四川 (川)
湖北 (鄂)
浙江 (浙)
江 西 (贛)
湖南 (湘)
福建 (閩)
貴州 (黔)
台灣 (台)
雲南 (滇)
廣西壯族自治區 (桂)
廣東 (粵)
海南 (琼)

附錄二 中國歷代紀元表

夏	約前２１世紀－約前１６世紀
商	約前１６世紀－約前１１世紀
周	約前１１世紀－前２５６
西周	約前１１世紀－前７７１
東周	前７７０－前２５６
秦	前２２１－前２０６
漢	前２０６－公元２２０
西漢	前２０６－公元２５
東漢	２５－２２０
三國	２２０－２８０
晉	２６５－４２０
西晉	２６５－３１７
東晉	３１７－４２０
南北朝	４２０－５８９
隋	５８１－６１８
唐	６１８－９０７
五代	９０７－９６０
宋	９６０－１２７９
北宋	９６０－１１２７
南宋	１１２７－１２７９
元	１２０６－１３６８
明	１３６８－１６４４
清	１６１６－１９１１
中華民國建國	１９１１
中華人民共和國建國	１９４９

作者介紹（依筆劃次序排名）

白得雲

白得雲早年於香港中文大學音樂系完成大學本科教育，曾任中學教師；後獲獎學金，赴美國匹茲堡大學，修讀民族音樂學研究院課程，獲文學碩士，並取得準博士資格，現正撰寫有關現代中國民族樂團發展的論文，導師為榮鴻曾教授。一九九四年開始擔任香港演藝學院音樂學院講師，教授西方音樂史、現代中國音樂史、世界音樂等科目。

余少華

余少華生於香港，一九七八年香港中文大學音樂系畢業後，即任香港中樂團全職二胡演奏員，後曾任職香港電台及香港管弦樂團，從事音樂推廣工作。一九八三年赴美國馬利蘭大學攻讀民族音樂學，一年後赴北愛女皇大學習社會人類學，獲碩士學位；後再入哈佛大學攻音樂學，正式受業於卞趙如蘭教授門下，以「清代宮廷中滿蒙及其他非漢族音樂之文化功能及其意義」一文獲博士學位。在美期間曾習滿、蒙文。一九九三年返港，現任中文大學音樂系助理教授。其主要研究興趣包括清代音樂史、中國器樂及樂器、中國歷史上之少數民族音樂、香港粵劇的器樂及其音樂創作手法。

徐英輝

徐英輝於香港中文大學獲得學士及碩士學位，現為美國匹茲堡大學民族音樂學準博士、香港中文大學音樂系助教。徐氏曾為香港演藝學院兼職講師、香港電台第四台「世界音樂巡禮」節目主持人。著文有「九十年代香港中樂活動發展研究報告」、"Modern Chinese Orchestra in Mainland China : A Brief History"（載於 *Musical Performance*），及編輯《香港中樂團二十週年特刊》。徐氏亦曾是澳門中樂團首席笛子及導師、泛亞交響樂團首席長笛。現時，他是香港青年音樂協會及華聲民族樂團的成員及指揮。

曹本冶

曹本冶教授，美國匹茲堡大學民族音樂學博士，一九八二年起任教香港中文大學音樂系。主要研究專題及其相關領域包括中國傳統儀式音樂、道教科儀音樂、民族音樂學理論方法、及中國說唱音樂。曹本冶教授同時也是中國藝術研究院音樂研究所（北京）、中央音樂學院（北京）、中國音樂學院（北京）、中央民族大學（北京）等學府的特約研究員（教授），國際性音樂學刊 *Musical Performance* 的編輯顧問，並為多個國內外民族音樂學學會的顧問、理事及會員，曾任二屆（4年）聯合國「C類」文化組織「國際傳統音樂委員會」（International Council for Traditional Music，簡稱 ICTM）的理事及第 31 屆（1991 年）及第 34 屆（1997 年）「國際傳統音樂委員會世界會議」學術小組的成員。曹教授自一九九二年起開始進行一項長期性的「中國傳統儀式音樂研究計劃」，其中包括即將完成的為期三年、共二十多子項目的課題——「中國大陸、香港及台灣主要道教宮觀傳統儀式音樂的地域性及跨地域性比較研究」。各項研究成果以叢書形式在《中國傳統儀式音樂研究計劃叢書》內出版。

陳守仁

陳守仁先後於一九八一年及一九八六年在香港中文大學及美國匹茲堡大學取得音樂學士及民族音樂學博士學位，現任香港中文大學音樂系副教授，講授中國戲曲、粵劇、實地考查方法學及香港音樂等課程。在研究方法上，陳氏結合音樂分析、實地考查及文化人類學的描述法；研究範圍以香港及中國南方的戲曲劇種（粵劇、潮劇及福佬劇）為主。著有《香港粵劇研究（上、下卷）》（1988、1990）、《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》（1992）、《神功戲在香

港：粵劇、潮劇、福佬劇》(1996)、《儀式、信仰及演劇：神功粵劇在香港》(1996)、《實地考查與戲曲研究》(1997)等書。

許翔威

許翔威早年隨黃友棣和陳能濟習作曲、隨韋瀚章習歌詞，畢業於香港音樂專科學校理論作曲系，又獲香港中文大學一級榮譽文學士及音樂碩士學位。

許氏一九八九年獲「香港青年音樂家大獎」(中樂作曲冠軍、西樂作曲季軍)，至今作品逾八十首(歌樂作品廿多首)，曾於十多個國家演奏及廣播，包括參展聯合國文教組織「國際作曲家交流會」、「中國合唱作品音樂節」、「台北傳統藝術季」、香港中樂團樂季等。

許氏一九八六年起任教於香港音樂專科學校(理論、作曲、中國及二十世紀音樂)，多年來常任指揮演出，已發表專題文章逾百篇。

陳慶恩

陳慶恩為香港中文大學一九九二年度一級榮譽畢業生，主修作曲，師承紀大衛教授及屈舜博士，並隨黃安源先生學習胡琴；劉楚華博士學習古琴。畢業後，陳氏獲「包兆龍獎學金」及「胡格菲獎學金」赴美國伊利諾大學深造，隨 Thomas Fredrickson 、William Brooks 及 Sever Tipei 等教授學習作曲；Bruno Nettl 教授學習民族音樂學。陳氏為該校九五至九六年度的作曲系「訪問學人」，並於一九九六年十一月獲頒博士學位。

陳氏現為香港大學音樂系講師，並於香港演藝學院及香港中文大學教授音樂理論。

楊柳青

楊柳青畢業於北京中國戲曲學院，主供京胡，兼修作曲、西洋音樂理論、京劇理論、劇本文學。早在一九六七年即參加了中央樂團的交響樂《海港》及鋼琴伴唱《紅燈記》的音樂創作，曾任中國京劇院、北京京劇院、山東省京劇院琴師及作曲，現任香港京崑藝術協會行政總監兼音樂總監，是一位享有盛譽的著名京胡演奏家和京劇音樂家。作品頗多，亦曾多次在報刊雜誌發表評論文章。

劉偉唐

劉偉唐，美國哥倫比亞大學教育碩士，西北大學音樂碩士，田納西大學理學士。曾任紐約市教育局雙語資源專家及長島大學兼任副教授。現任香港教育學院藝術系(音樂)講師。

劉先生從事中國戲曲研究，並拜在名宿廖森師傅門下研習粵劇、粵曲唱腔。

蔣慧民

蔣慧民一九七七年畢業於香港中文大學音樂系，一九八〇年獲中文大學教育文憑，一九七八至九四年任鄧鏡波學校音樂老師。自大學時期起已活躍於合唱演出與訓練，曾出任多個合唱團的指揮。一九七八年創立元朗青年合唱團並出任指揮至一九九一年，期間曾指揮林道生清唱劇《緹縈》作香港舞台製作首演。現為雅頌合唱團及香港科技大學合唱團指揮。曾為香港中樂團的合唱演出訓練合唱，包括陳能濟合唱交響曲《兵車行》首演(1986)及重演(1996)及金湘《詩經五首》之香港首演及重演。蔣氏指揮曲目的興趣廣泛，對中國合唱曲(特別是香港作曲家合唱作品)尤感興趣。現職音樂編輯。

蘇漢濤

蘇漢濤本科畢業於香港中文大學音樂系，主修琵琶，現於該系攻讀哲學碩士課程，主修民族音樂學。除了學習之外，蘇氏亦有參與演奏，現時為香港青年中樂團副團長兼琵琶首席。

音樂教室系列之二：

「1998華夏樂韻」電台節目

播放時間： 下午六時三十分 (星期一及三)
下午五時三十分 (星期六)

主持人：朱紹威

節數	日期		題目
1	2/11/98	Mon	中國音樂概論及古樂器 (I)
2	4/11/98	Wed	古樂器(II)
3	7/11/98	Sat	笛子
4	9/11/98	Mon	簫、笙
5	11/11/98	Wed	嗩吶、管
6	14/11/98	Sat	琵琶
7	16/11/98	Mon	中阮、柳琴
8	18/11/98	Wed	古箏
9	21/11/98	Sat	洋琴、三弦
10	23/11/98	Mon	二胡
11	25/11/98	Wed	高胡、中胡、板胡
12	28/11/98	Sat	敲擊樂器
13	30/11/98	Mon	傳統音樂合奏 - 地方音樂
14	2/12/98	Wed	江南絲竹、潮州及客家音樂
15	5/12/98	Sat	廣東音樂
16	7/12/98	Mon	鼓吹樂及吹打樂
17	9/12/98	Wed	現代中樂合奏(I) - 大型中樂合奏(I)
18	12/12/98	Sat	現代中樂合奏(II) - 大型中樂合奏(II)
19	14/12/98	Mon	現代中樂合奏(III)- 中樂協奏曲、小型合奏(I)
20	16/12/98	Wed	現代中樂合奏(IV)- 小型合奏(II)
21	19/12/98	Sat	西洋音樂在中國
22	21/12/98	Mon	室樂及獨奏
23	23/12/98	Wed	中國管弦樂(I)
24	26/12/98	Sat	中國管弦樂(II)
25	28/12/98	Mon	協奏曲
26	30/12/98	Wed	樣板戲
27	2/1/99	Sat	中國歌劇
28	4/1/99	Mon	中國民歌(I)
29	6/1/99	Wed	中國民歌(II)
30	9/1/99	Sat	中國民歌(III)
31	11/1/99	Mon	中國近代歌樂(I)- 藝術歌曲
32	13/1/99	Wed	中國近代歌樂(II)- 合唱曲
33	16/1/99	Sat	中國近代歌樂(III) 群眾歌曲
34	18/1/99	Mon	中國近代歌樂(IV)- 抒情歌曲
35	20/1/99	Wed	戲曲(I)- 京劇及崑劇
36	23/1/99	Sat	戲曲(II)- 粵劇
37	25/1/99	Mon	說唱
38	27/1/99	Wed	少數民族音樂(I)
39	30/1/99	Sat	少數民族音樂(II)

RADIO 4

RTHK 香港電台 FM 97.6-98.9

香港電台第四台教育節目

作為一個推廣美樂的公營廣播機構，我們不單只播放樂曲，更安排以下一連串教育性節目，把優秀的古典音樂介紹給學生及普羅大眾認識。希望你也能透過這些節目，對音樂有更深刻的了解，從而豐富你的生命：

一八一五隨想曲（星期六 1815）

一個環節多多、生動活潑、特別為年青人而設的教育性節目，讓你輕輕鬆鬆，投入美樂天地。

音樂欣賞入門系列（星期五 1900-2000 首播、星期六 1500-1600 重播）

古典音樂絕非小眾的藝術，只要接觸得其法，按步就班，任何人都可以成為樂迷。

鋼琴考試講座（星期一及星期三 1830-1900 及星期六 1730-1800）

第四台其中一個歷史最悠久的教育性節目，很多參加皇家音樂學院鋼琴考試及學習這件樂器的朋友，都從中獲益不少。所謂知己知彼，百戰百勝，鋼琴考試講座，你又怎能錯過！

音樂錦囊（星期一至星期五 0745 首播、1657 重播/星期日 0745 首播、1757 重播）

每日三分鐘，使你能夠一點一滴，增進音樂小常識。

作為一個雙語廣播的電台，我們亦著重提高學生的英語水平，請留意：

英語聆聽節目　(星期二、四、五及星期日 1830）

第四台是中學同學的英語寶庫，透過不少趣味性的故事及課題，你也可以掌握到很多英語文法、用詞與及聆聽技巧。

RADIO 4

RTHK 香港電台 FM 97.6-98.9

華夏樂韻