

# 廣東音樂及江南絲竹

香港特別行政區政府教育局  
2009

廣東音樂及江南絲竹

徐英輝先生編寫

© 此學與教材料的版權屬香港特別行政區政府所有。除獲版權持有人書面允許，不得以任何形式翻載本教材的內容。

# 目 錄

	頁次
前 言	1
廣 東 音 樂	4
江 南 絲 竹	17
參 考 書 目	25

( 空白頁 )

## 前言

我國古代樂器的分類是以製作材料分成八類，稱為「八音」。「八音」是指「金」、「石」、「絲」、「竹」、「匏」、「土」、「革」和「木」。這種分類法現今已很少使用，而改為按照樂器的演奏方法，分成「吹」、「彈」、「拉」、「打」四類。「絲」在古代是指弦樂器，主要是琴和瑟等弦樂器；今天常用的各種拉弦及彈撥樂器如胡琴、琵琶和古箏等，亦屬此類。「竹」是管樂器，當時所指的主要是簫、笙、竽等竹製的管樂器，現今的笛子也屬於此類。「絲竹樂」這個名稱，是取其八音分類中的「絲」和「竹」的意思。現今「絲竹樂」一般是指那些主要以傳統的弦樂器如琵琶、揚琴、古箏和胡琴等，以及管樂器如笛子、簫和笙等組成的合奏音樂。

大致上，現存的絲竹樂可以歸納成下列四個共同特點(徐 1998:42)：

- (一)以不多於十人的小組合奏為主，也可以因應實際情況改變合奏的人數和樂器，有時甚至可以獨奏；
- (二)演奏絲竹樂的場合有在住家庭院自娛，或有受聘在茶樓或宴會中作助慶的背景音樂；
- (三)傳統上多用「工尺譜」，現今則大多使用簡譜；以及
- (四)音樂織體以「支聲複調」(heterophony)為主。樂曲結構(曲式)多是採用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。

江蘇、浙江一帶早在二十世紀初，已出現了專門應聘到住家演奏音樂助慶的合奏組，當時稱爲「絲竹班」。而弦樂器（絲）或加上管樂器（竹）的合奏形式相信已經存在很久，甚至比二十世紀初的絲竹班更早。「江南絲竹」這個名稱，大約於二十世紀五十年代開始被廣泛地使用。名稱的來源是由於當時國內各地的音樂研究人員，在搜集音樂材料及了解音樂傳統後，爲了方便記錄或分門別類，同時亦按個別傳統的地域及演奏特點，以及參考既有的名稱等，爲不同地域的音樂傳統加上稱謂。如「江南絲竹」便是指江南一帶流行的特定的絲竹樂傳統；廣東省粵語方言地區的「絲竹樂」，今天一般稱爲「廣東音樂」；廣東潮汕一帶及潮州人社區流行的絲竹樂現稱爲「潮州絃詩」；流行於客家社區的則稱爲「漢樂」。

## 絲竹樂的形成及發展

當時一些樂師掌握了個別樂器的演奏技巧，便就着他們熟悉的曲調漸漸走在一起合奏起來。那些曲調可能是地道的或由外省流入的，經過了多次的演奏後，慢慢演變成一些較固定的樂器演奏組合和習慣，以及一些較常奏的樂曲，或組合成固定的班子作自娛或在某些場合上爲他人演奏。其中一些樂師把樂曲的記錄下來，一代傳一代的音樂傳統，很可能就是這樣漸漸萌生出來。

另一方面，絲竹樂亦可能是從古代流傳至今的戲曲音樂慢慢演變出來。舉例來說，戲曲表演者把戲曲中的調子或曲牌用樂器奏出，而不加入唱腔。久而久之，此種器樂演奏為人接受了，也漸漸發展出一個器樂合奏的傳統。所以當談及一些音樂傳統的形成或存在時，可能是基於以下部分或全部的原因：

- (一) 歷史文獻資料記載了其存在的時期；
- (二) 某地區的器樂出現了一種較為鮮明的音樂風格；
- (三) 出現了為人所認定的特有曲目；
- (四) 出現了該音樂合奏特有的樂器組合；以及
- (五) 出現了出色的演奏者。

可是，不論古今，每個地域都會有人懂得彈奏樂器，他們奏出來的音樂，便稱「器樂」。因此，當我們說某地區的樂種於某時代或年份形成時，並不代表那些器樂音樂在之前不存在。其實器樂往往不是獨立存在的，器樂的樂種是和當地的其他音樂形式，如地方戲曲，說唱音樂，甚至於宗教音樂等，有著千絲萬縷的關係。如「廣東音樂」與廣東地區的粵劇和說唱音樂，「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。

## 廣東音樂

一般而言，傳統音樂傳承的方式有兩種，其一是在曲目、樂器演奏方法、演出場合、審美標準等方面，雖然經歷了多年的傳承過程，但變化仍然不大甚至維持原貌；其二是原有的音樂隨着時間不斷地演變，漸漸衍生出另一種相關但形式上差別頗大的模式，甚至與原有的形式同時間並存。廣東音樂可算是後者的例子。在過去一個世紀，廣東音樂經歷了很大的變化，它的原來模式在原有的演出場合一直存在的同時，亦發展出有明顯流行音樂特性的演奏模式，並在新的場合演出。當我們嘗試把廣東音樂看成一種「傳統器樂合奏」時，或會對其新的形式感到困惑。事實上，傳統音樂並不是沒有生命或一成不變的文化「化石」，它往往是因時而變，只是在於大變還是小變而已。我們有時需要對「傳統音樂」持較開放的態度，才可以對音樂傳統有更客觀和清晰的了解。

### 歷史簡述

早在十九世紀或更早以前，廣州地區及珠江三角洲一帶，相信已流傳著一些器樂曲目，部分是本地民間小調或其他演唱音樂（如戲曲、說唱音樂）的旋律，演奏的頻率多了，便可能形成了固定的演奏曲目。另外，亦有部分是由外省傳入，經過一段時間後，漸漸成爲廣東地道的樂曲。這些樂曲一般是在戲曲過場時，或在家中自娛時演奏。演奏者通常亦

是熟悉粵劇粵曲或從事這些表演的藝人。二十世紀初，粵劇藝人開始把一些曲調填上歌詞，在演戲時唱出。從當時刊印的樂譜，可知經常演奏的樂曲稱為「過場曲」、「小調曲」及「譜子」。「過場曲」及「小調曲」是有曲詞，可以唱誦的，如《到春來》和《百花亭鬧酒》等。「譜子」或稱「寶子」則是那些只供樂器彈奏的樂譜，如《小桃紅》和《旱天雷》等。演奏的樂器主要是絲竹樂器，演奏者在合奏時按同一基礎為旋律即興加花演奏，構成支聲複調音樂織體。現今的研究者指出 1920 年代以前的「廣東音樂」合奏樂器，有二弦、提琴、三弦、月琴、簫、擊樂器等，稱為「五架頭」<sup>1</sup>。

二十世紀初期，西方唱片公司在國內的沿海城市開發唱片市場，灌錄及經銷中國音樂唱片。廣東音樂亦因唱片業的蓬勃而起了重大的變化。1920 年代後期，上海的唱片公司除灌錄京劇外，亦聘請來自廣東的音樂家灌錄粵曲及「譜子」音樂，後來更在廣州及香港地區錄音。這些唱片銷路甚佳，除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，就是因為粵劇音樂和譜子（即「廣東音樂」）在外省（即廣東省以外地區）暢銷，外省人自三十年代起，漸漸把廣州及香港地區的音樂家所演奏的音樂稱為「廣東音樂」<sup>2</sup>。因此，「廣東音樂」的發展和粵

---

<sup>1</sup> 這裡指的二弦與今天潮州音樂合奏中所用的不同，體積比潮州二弦細小，但琴筒則較大。提琴並不是指小提琴，而是一種以竹筒為共鳴箱的胡琴類樂器。

<sup>2</sup> 在廣東省地區流傳的器樂傳統，除這裡所指的廣東音樂外，還有潮州和客家地區等的音樂。音樂家和學者

劇粵曲一樣，與當時的唱片市場及時興的娛樂場所有密切的關係。

流行音樂的一個重要特質，是以市場主導及通過唱片業界或大眾傳播媒體把音樂介紹給聽眾。今天流傳下來的廣東音樂，很多都是當時爲了灌錄唱片而編寫成的。另一方面，音樂家會在當時認爲「時髦」的娛樂場所演奏，如表演粵劇的戲院及舞廳等。他們也受到當時極流行的爵士樂影響，開始使用爵士樂隊的樂器來演奏和灌錄廣東音樂。這些樂器包括小提琴（當時稱「梵鈴」）、色士風（saxophone）、吐林必（trumpet）、通路本（trombone）、結他、夏威夷結他、鋼琴及爵士鼓等。但是，他們仍然會使用傳統的樂器及傳統的手法，演奏和灌錄「廣東音樂」，而這兩種「廣東音樂」的演奏風格在當時是同時存在的。

從這個時期的發展看來，當時的「廣東音樂」在某程度上可以算是一種流行音樂，對「廣東音樂」的曲目亦有很深遠的影響。流傳至今的「廣東音樂」樂曲有數百首之多，除 1920 年代以前流傳下來的樂曲小調曲和譜子，以及在 1950 年代以後改編及創作的樂曲外，今天常演奏的「廣東音樂」，大部分都是 1920 及 1940 年代創作的。單是呂文成已創作和編寫了

---

爲免因爲「廣東音樂」這名稱在字義上包含了廣東省其他的音樂種類，因此經常把廣東音樂加上括號（即「廣東音樂」），以免引起字義上混淆。所以，在中國音樂的文字資料中，舉凡是說及廣東音樂，都加上了括號，

近一百首樂曲，其中如《平湖秋月》、《醒獅》、《青梅竹馬》和《下山虎》等。這期間大量創作的的原因，相信是由於灌錄唱片的需要。而且，樂曲的特色是短小精幹，旋律易於接受。這是因為當時採用 78 轉黑膠唱片，一面只可以收錄約不到四分鐘的音樂，如果樂曲太長，便不可以完整地收錄在唱片的一面。此外，旋律易於接受，才能吸引更多人喜歡及購買「廣東音樂」唱片。

自五十年代起，除民間的業餘演奏活動外，「廣東音樂」的傳承及演奏，亦漸漸走到專業的音樂學院內。「廣東音樂」已鮮有在「時髦」的娛樂場所演奏，反而會在茶樓和傳統的粵劇演出場合，甚至音樂廳內演奏。「廣東音樂」的演奏漸漸放棄採用爵士樂的樂器，改用中國樂器如高胡、椰胡、喉管及當時民族樂團常用的樂器。

所演奏的樂曲，除採用較傳統即興加花的手法去演奏支聲複調外，亦會參考民族管弦樂的手法改編。新創作的有《山鄉春早》和《織出彩虹萬里長》等，改編既有樂曲的有何柳堂創作的《賽龍奪錦》，這曲在 1930 年代開始流行。然而，今天我們在端午節常聽到的，是 1950 年代或以後的改編版本，不同聲部已經改編，與傳統的絲竹樂很不同。到了 1980 年代，傳統絲竹樂的支聲複調織體，即興加花演奏的表演形式

---

即「廣東音樂」或“廣東音樂”，而其他如江南絲竹、潮州弦詩等名稱，則較少加上括號。

漸趨普遍。下文將詳細介紹的樂曲《雙聲恨》，便是以此方式演奏的。此外，內地的音樂家更在固有的五架頭樂器合奏組合的概念上，演變出新的「五架頭」樂器組合，包括二胡、簫（或笛子）、揚琴、中胡（或椰胡）及中阮（或琵琶）等。

## 呂文成與高胡（粵胡）

談到廣東音樂，不能不提呂文成。呂文成(1898-1981)是廣東音樂的演奏家和作曲家，曾灌錄了不少「廣東音樂」及粵曲的唱片。今天常聽到的廣東音樂，有很多是他在 1930 至 40 年代灌錄唱片時創作的。此外，今天廣東音樂合奏中的主要領奏樂器「高胡」，也是呂文成在 1920 年代創製而成的。

呂文成把二胡的絲線換上鋼線，並把二胡的定弦調高，因而創製成高胡，亦稱粵胡。高胡一般是放在兩腿間夾著拉奏，後來更漸漸取代了二弦的地位，成了「廣東音樂」合奏中主要的領奏樂器，亦有在粵曲粵劇的拍和（即伴奏）樂隊中使用。今天中樂團所使用的高胡，就是從高胡改良而成的。由於二弦琴弓所用的竹支較高胡的粗硬，所以廣東音樂家們常稱 1920 年代以前，有二弦的「五架頭」為「硬弓組合」，而今天的新「五架頭」為「軟弓組合」。

## 音階

傳統的廣東音樂是用工尺譜記譜，音律與西方音樂不

同，但今天已漸漸相近。廣東音樂的音階一般有「正線」、「反線」及「乙反」(音「衣反」)三種<sup>3</sup>。「正線」定弦音是「合尺」(以五度音唱出)，音高相約是西方音樂的 G 和 D 音，音階是：「合士乙上車工反六五」<sup>4</sup>，如果以西方音樂音階來表示，則是 sol - la - ti - do - re - me - fa - sol - la，相約是西方音樂的 C 調七聲音階，故「正線」亦相約於 C 調。同一音高定弦，「反線」定弦音是「上六」，即上(do)是 G，或相約於 G 調。「反線」亦多以五聲為主，音階是 do - re - me - sol - la - do，fa 及 ti 亦多以經過音的形式出現。

「乙反」與前二者有本質上的不同。「正線」和「反線」都與「線」(定弦音)有關，「乙反」並不是定弦音，而是在「正線」定弦的基礎上，使用不同的五聲音階：sol - ti - do - re - fa，而 la 與 mi 多以經過音的形式出現。概念上與西方音樂的調式 (mode) 相似<sup>5</sup>。為免混淆，本文稱為乙反調。「反線」定弦不會出現「乙反」音階。演奏時乙反調樂曲時，音階上的 ti 音的音高要比一般的奏低一點，fa 則奏高一點。乙反調音階的樂曲，一般都給人一種比較憂傷的感覺。此外，fa 和 ti 的音準特點，使乙反調樂曲聽來像轉了調似的。即原本是 C

---

<sup>3</sup> 廣東音樂的音階與粵劇音樂大致相同。

<sup>4</sup> 工尺譜的讀音保存了北方的方言發音，此音階的讀音是：hor-si-yi-saang-che-gung-faan-liu-woo，大約是西方的七聲音階 (diatonic scale)。

<sup>5</sup> 舉例：C 調七聲音階可以組成 C 大調 (C major) 和 A 自然小調 (A natural minor)。「正線」定弦可以有「正線」的五聲音階和「乙反」的五聲音階。

調的 sol - ti - do - re - fa 音階誤聽成 Bb 調的 la - do - re - mi - so。乙反調的樂曲／樂段還有一些比較特別的地方，就是一般當旋律進行到一個八度以上時，才會較多出現 la 音。此外，高八度的 ti 音的音高要比低八度的相對奏高一點。有研究者認為這是與廣東音樂早期使用的樂器形制有密切的關係。「譜例一」是「正線」、「反線」及「乙反」調音階。

譜例一：廣東音樂的「正線」、「反線」及「乙反調」音階

正線音階



工尺譜 合 士 乙 上 尺 工 反 六 五  
sol, la, ti, do re mi fa sol la

反線音階



工尺譜 上 尺 工 反 六 五 乙 生  
do re mi fa sol la ti do

乙反調音階



工尺譜 合 士 乙 上 尺 工 反 六 五  
sol, la, ti, do re mi fa sol la

## 樂曲欣賞：《雙聲恨》

《雙聲恨》的來歷眾說紛紜，大體上此曲應是本世紀初才漸漸為人廣泛演奏，又名《雙星恨》或《聲聲恨》。標題內容有說是描寫牛郎織女相思之情（陳德鉅）。粵樂音樂家及學者黃錦培先生則認為此曲的標題內容都是「隨意變換的」，故亦不必過於執著（黃錦培：62）。樂曲的旋律屬於「乙反」調，

帶有一種哀愁悲悽的情懷。<sup>6</sup>

## 旋律結構

樂曲分四個段落，前三段是慢板，第四段是一拍子（或流水板）樂段。樂曲結構巧妙。譜例二是《雙星恨》全曲的旋律<sup>7</sup>，有關的錄音是把四段完整地奏出<sup>8</sup>。樂曲全長約 5 分 34 秒，我們可以參照以下的時間插點，邊聽邊看著樂譜，從而了解此曲的段落結構：

段落		時間
第一段		0 分 00 秒 - 1 分 12 秒
第二段		1 分 12 秒 - 2 分 40 秒
第三段		2 分 40 秒 - 4 分 10 秒
第四段	第一次	4 分 10 秒 - 4 分 46 秒
	第二次	4 分 47 秒 - 5 分 08 秒
	第三次	5 分 08 秒 - 5 分 34 秒

<sup>6</sup>《雙聲恨》一曲的出處，中國音樂學者李民雄的《民族器樂概論》有較詳細的介紹（李民雄 1983: 115-6）。

<sup>7</sup> 樂曲的旋律會因不同演奏版本而稍有不同，這相信是演奏者一般會加花演奏，亦會稍稍改變了樂曲基本的旋律。為了聆聽的方便，這裡的基本旋律大致上是參照錄音的版本記譜。

<sup>8</sup> 鐻射唱片《音樂名宿：盧家熾》（龍音唱片，1999）。

譜例二：《雙星恨》全曲的旋律

第一段

第一、二段重尾部分開始

(\* 合尾)

第二段

第一、二段重尾部分開始

(\* 合尾)

第三段 (此段高胡高八度演奏)

(高胡返原八度演奏)

(\* 合尾)

第四段

漸慢

(\* 與前三段的合尾句相近)

第一段與第二段的後半部旋律相同，這種前半部不同而後半部相同的曲式結構稱為「換頭重尾」。樂曲由第三段開始從乙反調轉為正線，與前兩段的調性做成很明顯對比。旋律在進行時，乙反調及正線音階交替使用，而到了此段最後一

句，用了前兩小段尾句相同的旋律結束第三段，又構成了「合尾」的結構。此種「換頭重尾」及「合尾」是我國傳統音樂中是頗為普遍的曲式結構<sup>9</sup>。

第四段由慢漸快，重複演奏三次，且一次比一次快和更密集的加花，直至樂曲末段慢下來，並加上尾句結束全曲。三次的重複讓演奏者發揮演奏技術。值得注意的是，第四段旋律與前三段後面的「合尾」句有連繫。譜例三是第三段尾句與第四段首句比較，可見第四段的「五反六」(A-F-G)和「尺反六」(D-F-G)兩個短句是如何從第三段尾句中演變出來，並加以發揮成第四段。

#### 譜例三：第三段尾句與第四段首句比較

The image shows a musical score in 4/4 time. The top staff is labeled '第三段尾句' (End of the third section) and '合尾' (Common ending). It contains a melodic line with several notes, including a sequence of eighth notes. The bottom staff is labeled '第四段開首' (Beginning of the fourth section). It shows a similar melodic line, with boxes and arrows indicating how specific notes from the '合尾' section are repeated or modified in the beginning of the fourth section. The notes in the fourth section are more densely packed, indicating a faster tempo.

此外，第四段尾句與前三段的尾句旋律相似，使各段落的結尾互相呼應。譜例四嘗試把第三段合尾及合尾前三拍旋律與第四段樂曲終結的尾句比較，從譜例可以看到兩者之間

<sup>9</sup> 有關類似的樂曲結構，亦見於琵琶曲「陽春白雪」及古琴曲「梅花三弄」。

的相關之處。可見此段如何巧妙地與前三段相連，使樂曲既有新意而又不失全曲的完整和統一性。

#### 譜例四：第三段尾句與第四段樂曲尾句比較

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '第三段尾句' (End of the third section) and the bottom staff is labeled '第四段尾句' (End of the fourth section). A bracket labeled '合尾' (Common ending) spans the overlapping notes between the two staves, indicating a shared melodic phrase.

### 「支聲複調」織體

本文所選輯的錄音是由七位演奏者合奏，樂器包括高胡、簫、中胡、揚琴、秦琴、大阮和碰鈴，除碰鈴外，其他聲部以即興加花的手法演奏，是典型的支聲複調織體<sup>10</sup>。譜例五是聆聽首句（約首 26 秒）的演奏記譜<sup>11</sup>。

<sup>10</sup> 椰胡及秦琴是廣東音樂合奏常用的樂器，椰胡以椰子殼為琴筒，筒面鑲有木板而不是二胡高胡的蛇皮。聲音較低沉。秦琴亦稱「班祖」，即 Banjo 的音譯名。樂器的聲音及構造均與 Banjo 相似，其音色介乎 Banjo 與三弦之間。

<sup>11</sup> 此記譜雖未能完全準確地反映該樂句的實際演奏，但已非常接近，亦足以顯示支聲複調織體的特色。

### 譜例五：《雙星恨》首句演奏記譜

在第一次聆聽時可先留意合奏的整體效果，然後嘗試作多次重複聆聽，每次把注意力放在其中一種樂器，可以留意到不同樂器的演奏者，會因應該樂器的演奏特性而採用稍為不同的即興加花方法<sup>12</sup>。高胡及椰胡是沒有音品的樂器，演奏時左手手指很容易奏出滑音。由於高胡在合奏中是領奏的樂器，所以高胡演奏者一般都會比演奏椰胡的加花較多，以突出領奏的高胡。吹奏簫笛的演奏者，手指在簫的音孔上跳動而奏出「倚音」、「打音」及「顫音」(tr)等裝飾音。在揚琴上打奏八度音及快音一般都比其他樂器方便，故揚琴演奏者可以很自然地在旋律音之間加上較多插音及八度音。秦琴演

<sup>12</sup> 有關傳統器樂「加花」的方法，亦可參考江南絲竹內相關的部分。

奏快音較困難，所以演奏秦琴時插音及八度音會比揚琴少。大阮屬較低音的樂器，彈奏快音比其他樂器難，故一般主要是把基本的旋律彈奏出來。在同一個旋律基礎上，各樂器演奏者都會按自己的演奏方便及習慣即興地加花，這樣便構成了我國傳統音樂較為普遍的支聲複調織體。當然，有經驗的演奏者，會因應不同的情況加花，即使同演奏者及同一首樂曲，每次演奏所加的「花」都不盡相同，這亦是此類音樂演奏和聆聽的趣味所在。

## 江南絲竹

我國的絲竹樂主要流傳於南方地帶。「江南絲竹」是指流行於江蘇浙江及上海地區的絲竹樂。

### 歷史源流

一般相信絲竹樂是明清期間，一些農村和城鎮民間音樂愛好者的活動，後來慢慢演變成一種較為固定的合奏習慣，如常用的樂器組合、常演奏的曲目、特定的樂器演奏方式（如「加花」的方法）和演奏場合等。二十世紀初，當江南地區的絲竹合奏活動形成為一個較固定的傳統時，漸漸出現了很多絲竹合奏的團體，一般稱為「清客串」、「清音班」或「絲竹班」。前二者主要是由業餘的演奏者組成，屬自娛性質，或在親友的宴會中客串演奏以娛賓及自娛；後者則是一些應聘到人家的喜慶宴會中演奏的絲竹班，是職業或半職業的。時至今日，我國隨著音樂學院及專業的演奏訓練課程的出現，已有不少為中國樂器主修的學生，提供傳統江南絲竹合奏的演奏訓練。此外，比較為人所熟悉的業餘活動，要算是上海「湖心亭」的絲竹合奏。亭中奏絲竹樂的人，主要是業餘樂手，他們有些是已退休的老人家，也有在工餘來趁熱鬧的<sup>13</sup>。

---

<sup>13</sup> 上海湖心亭的江南絲竹合奏活動實況，可參考學者鍾斯(Stephen Jones)在他的著作 *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions* 中，附有上海湖心亭的江南絲竹合奏的照片。(Jones 1995: 274)

雖然「江南絲竹」在很久之前已存在，但這名稱的由來眾說紛紜。國內的學者甘濤認為它應在清朝時已存在（甘濤 1985: 2），而兩位研究中國音樂的西方學者鍾斯（Jones）及韋慈朋（J. Lawrence Witzleben）則指出，儘管江浙及上海地區一直有絲竹樂合奏的活動，但「江南絲竹」這名稱是在五十年代才被廣為使用（Jones 1995: 270-1; Witzleben 1995: 2）。這些不同說法可能是由於不同學者所持的不同角度而引起的分歧，故不一定只有單一的「正確」答案。但無容置疑的是，不論「江南絲竹」這個名稱是什麼時期才出現，其所指的合奏形式，已有悠久的歷史，亦是我國一個重要的絲竹樂傳統，其樂曲亦廣泛地流傳着。

## 曲目與樂器

江南絲竹著名的曲目有《八大曲》，除了這八首傳統樂曲外，亦有一些當地家傳戶曉的樂曲如《紫竹調》。江南絲竹樂曲是在長久的演奏實踐過程中，把原有和較為簡短的樂曲（或稱為「母曲」）放慢來奏，並在原有的旋律上加入新的音，這種變奏方法一般稱為「放慢加花」或「加花」<sup>14</sup>。《八大曲》是由《六板》、《三六》、《四合》及《歡樂歌》四個流傳較久和比較簡短的基本旋律或「母曲」。

---

<sup>14</sup> 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〉（李民雄 1987:67-74）。

母曲	八大曲
《六板》又名《老六板》	《慢六板》
	《中花六板》
《三六》又名《梅花三弄》 或《老三六》	《三六》
	《慢三六》
《四合》	《行街》或《行街四合》
	《四合如意》
	《雲慶》
《歡樂歌》*	《歡樂歌》

\*今天常奏的《歡樂歌》是由一個《歡樂歌》的母曲變奏而成。

《八大曲》包括由母曲《六板》衍變而成的《慢六板》和《中花六板》；由母曲《三六》衍變而成的《三六》和《慢三六》；由母曲《四合》衍變而成的《行街》、《四合如意》和《雲慶》；與及由母曲《歡樂歌》衍變而成的《歡樂歌》。

江南絲竹樂曲最常用的調是「小工調」，即相約於 D 調。八大名曲一般都以小工調奏出。合奏時並沒有固定的樂器組合，要視乎當時的環境、演奏人數和所奏的樂器而定。較為常用的樂器有二胡、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。

演奏者合奏時會在同一個基本旋律上，即興加上裝飾音及其他音，形成我國傳統音樂比較常見的「支聲複調」織體（heterophony）。

## 樂曲欣賞：〈歡樂歌〉

### 旋律結構及調式

《歡樂歌》是江南絲竹的八大名曲之一。據說此曲原為明代昆曲中的一首笛曲，後於二十世紀初漸發展成絲竹合奏曲<sup>15</sup>。樂曲的母曲是一板的「流水板」<sup>16</sup>結構。旋律大致可分成四個句，每句的落音（結尾音）分別是「宮、宮、商、宮」（或簡譜：1、1、2、1）。琵琶演奏家林石先生指出，這種尾音結構與近體詩「絕句」詩句結構（「平、平、仄、平」）相同。然而，第二及四兩段均須重複演奏。在調式方面，如按落音的每段句尾音，此曲主要應屬宮調式，但樂曲每小段的都有轉換調式<sup>17</sup>：

第一小段：徵 → 宮

第二小段：羽 → 宮

第三小段：由多個不同落音的短句組成，調性並不穩定，最後落在「商」音

第四小段：羽 → 宮

---

<sup>15</sup> 有關此曲的出處，見甘濤的《江南絲竹音樂》（甘濤 1985:496）內有關「歡樂歌」的介紹。

<sup>16</sup> 在傳統的樂曲中，一板結構（或相約於一小節內只有一拍）一般稱為「流水板」。

<sup>17</sup> 決定調式的方法有 i) 尾句的音（落音）為調式音；ii) 調式音多落在重拍；以及 iii) 調式音較其他音出現的次數較多。

雖然角音在全曲出現次數頗多，但多數不會落在重拍（板）上，且甚少為句尾音，故旋律角調式調性並不明顯。下面的譜例是《歡樂歌》的「母曲」。

#### 譜例六：歡樂歌的母曲

現今的《歡樂歌》是兩段結構，前段慢板是把原譜「放慢加花」演奏，後段快板基本上返回流水板的節奏，較接近母曲，在第二次重複演奏時再加快，到末句突然慢奏以完結全曲。技藝高超的演奏者在此段快板仍加花演奏，使氣氛更趨熱烈。

錄音中所採用的樂器包括兩把二胡(一把定弦 D 和 A，另外一把定弦 B 和 F#，低小三度)、笛子、笙、揚琴、琵琶、秦琴和擊樂(鼓板)。樂曲全長約 4 分 47 秒，我們可以參照以下的時間插點，邊聽邊了解此曲的段落結構：

	時間
前段 (放慢加花)	0 分 00 秒 - 2 分 50 秒
後段(快板)	2 分 50 秒 - 3 分 53 秒
後段重複奏並加快	3 分 53 秒 - 4 分 47 秒

## 「放慢加花」演奏手法

《歡樂歌》的前段慢板是通過「放慢加花」或「添眼加花」的變奏方式來演奏。方法是在原流水板的板（拍）與板（拍）之間再加上分拍，成為「眼」，變成一板一眼的「板、眼」節拍結構，相約於西方音樂的兩拍，這種加拍的方法稱為「添眼」，或現今稱為增值（*augmentation*）。由於板與板之間多了「眼」，樂曲的板與板之間的時間比原本只有板沒有眼的長了，也即是把原譜「放慢」了<sup>18</sup>。除了放慢，還在原旋律音之間插入新的旋律音。譜例二是《歡樂歌》的原譜與放慢加花旋律比較。譜例中加註了板及眼的位置，亦嘗試把原譜旋律與錄音二胡聲部放慢加花的旋律對應。從譜例可看

<sup>18</sup> 如以西方音樂理論解釋，音樂的速度（tempo）是指拍（beat）與拍之間的時間值。時間值越大，即速度（tempo）越慢。如把這概念套用在這裡，即板與板之間時間值因「添眼」而加大了，也就是把音樂放慢了。



譜例八：《歡樂歌》的各樂器演奏記音譜

The image displays a musical score for the piece '歡樂歌' (Happy Song). It is divided into two systems. The first system includes the original melody (原譜(母曲)) and three instrumental parts: Erhu (二胡), Diizi (笛子), and Yangqin (揚琴). The second system continues the instrumental parts. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The original melody is a simple, melodic line. The Erhu part features many slides and ornaments. The Diizi part has a more rhythmic and melodic line with trills. The Yangqin part provides a rhythmic accompaniment with many octaves and trills. The tempo is marked '樂曲前段慢板開首旋律' (Slow tempo for the beginning of the piece).

譜例中可見三個聲部奏出的旋律各有差異。二胡因演奏上的方便，明顯有較多滑音裝飾音。笛子在吹奏時，手指在音孔上較易奏出倚音、打音和顫音。揚琴在演奏時加入八度音是典型的揚琴加花方式，這是因為揚琴演奏八度音比其他樂器較為方便。此外，還有其他樂器各自的即興加花，整個演奏構成了「支聲複調」織體，再加上不同樂器的音色差異，使音樂效果更為豐富。

## 參考書目

陳德鉅。《廣東音樂常識講義》(油印本)。〔年份不詳〕。

黃錦培。《廣東音樂欣賞》。廣州：廣州音樂學院學報，  
1984。

李民雄。《民族音樂概論》。上海：上海音樂出版社，1997。

徐英輝。《華夏樂韻》之「傳統器樂合奏」。香港：香港電  
台第四台、教育署輔導視學處音樂組及香港教育學院藝  
術系，1998。