

# 中國器樂概論

(學與教材料供教師參考)

## 目錄

彈撥樂器及其音樂	蘇漢濤
琵琶	徐英輝
傳統器樂合奏	徐英輝
廣東音樂及江南絲竹	徐英輝
民族管弦樂	白得雲
獨奏及室樂的音樂創作	白得雲
管弦樂的音樂創作	余少華



## 關於「彈撥樂器」的定義

「彈撥樂器」，即現時大部分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<sup>1</sup>。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，加上現時大部分香港人所接受的「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<sup>\*2</sup>。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；大部分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或振動部分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)<sup>3</sup>。

<sup>1</sup> 早至鄭觀文(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」，唯本文作者要求作「洋琴」。

<sup>2</sup> 古琴亦屬彈撥樂器。本書將另闢一章介紹古琴音樂。

<sup>3</sup> 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」。

# 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<sup>4</sup>。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<sup>5</sup>。「秦琵琶」和「阮咸」琵琶皆屬「直項琵琶」：所謂「直項」，是指樂器的琴柄（「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。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<sup>6</sup>。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，才会有這些樂譜的出版。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。

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

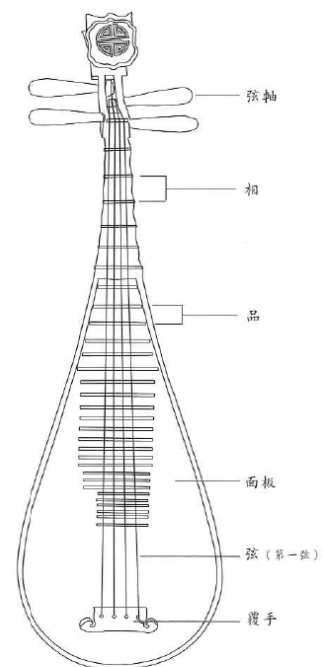


圖 3.1 琵琶

<sup>4</sup> 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。

<sup>5</sup> 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。

<sup>6</sup> 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）。

民間音樂素材(包括漢族的及少數民族的)，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》和林姆斯基-高沙可夫的管弦樂段《野蜂飛舞》。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。

## 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，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，但現時大部分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分。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的有著相同的重要性，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》<sup>7</sup>。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。

#### (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」部分酌量刪減。

<sup>7</sup>《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》。

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」。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。

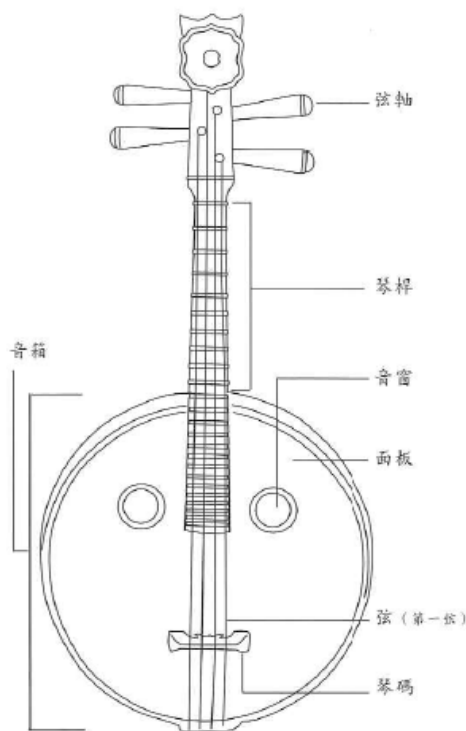
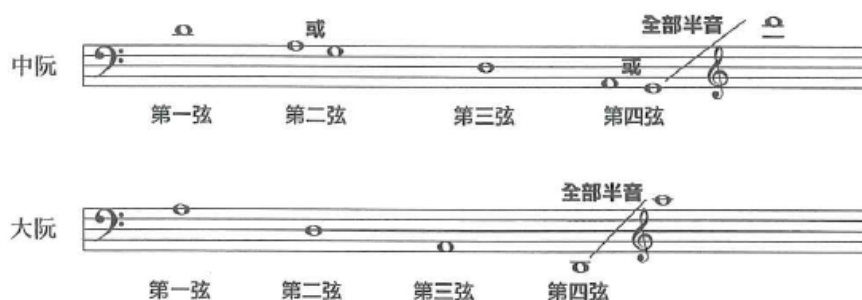


圖 3.2：中阮

## 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<sup>8</sup>。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」位宜，左手大指亦能從琴柄的另一側按弦。

<sup>8</sup> 此外，尚有同類的小阮，體積比中院細小，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院和大阮。

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：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、連續多次重複簡短的樂句、非傳統和聲進行等，而獨奏部分的演奏技巧運用，更近乎於西方電子結他的技巧。

## 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，在這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。

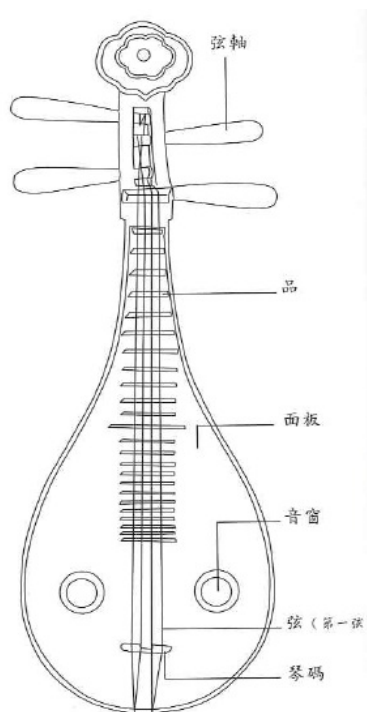
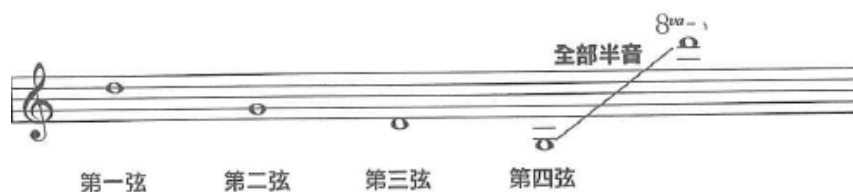


圖 3.3：柳琴

### 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，部分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，大部分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。部分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「弦叢」(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，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。

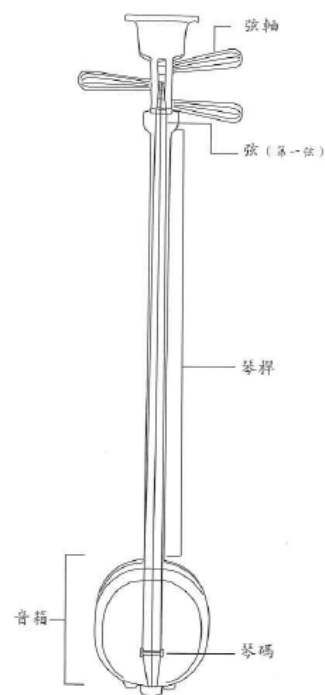
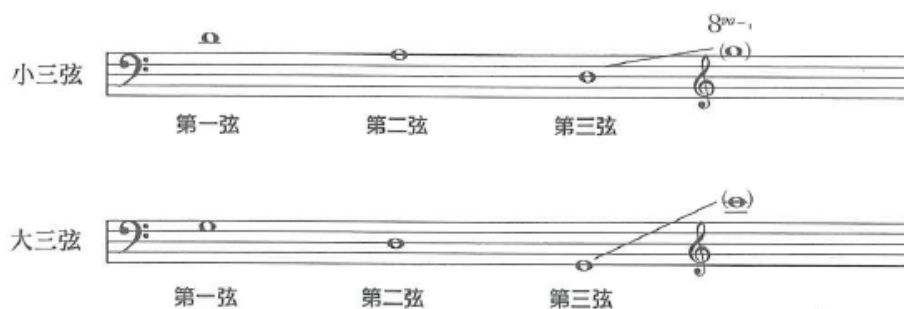


圖 3.4：三弦

### 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。現時大部分的大三弦，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

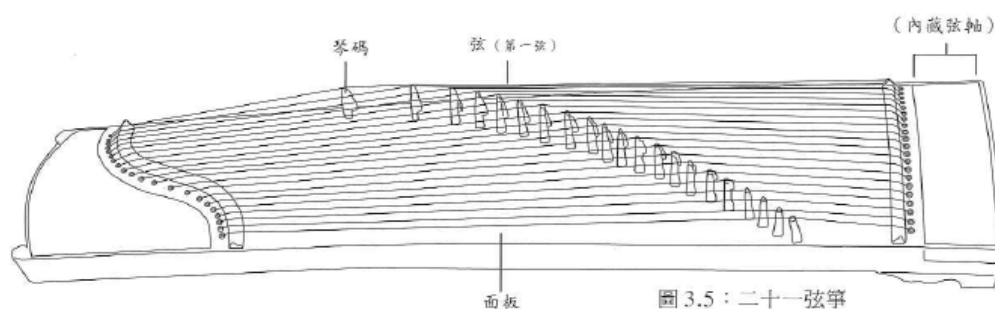
大三弦獨奏曲《十八板》(李乙改編，五十年代初期)改編自河南一帶的地方音樂。改編者為了發展三弦的獨奏傳統，曾將其他器樂獨奏曲，例如琵琶的《大浪淘沙》、《春江花月夜》等，改編成三弦獨奏曲。

## 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。



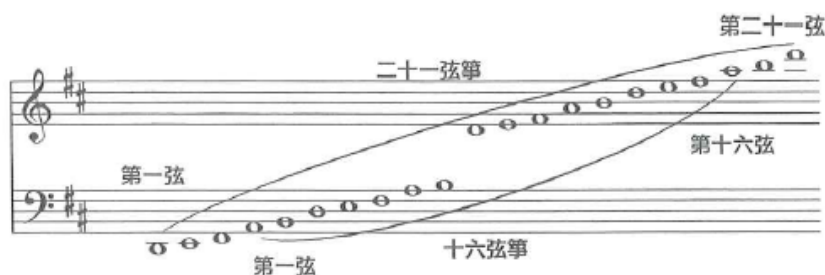
跟其他中國樂器一樣，箏在二十世紀五十年代的樂器改革熱潮中，發展出很多不同的箏，其中以「轉調箏」及「蝶式箏」較有代表性。由於樂器本身的傳統關係，箏以「五聲音階」定弦——每個八度由五個樂音組成。對於當時「洋為中用」的要求來說，箏似乎未能達到能轉十二個不同的調的階段。當時的樂器製作師，使朝著能演奏半音和能轉十二個調的目標，參考了西方豎琴踏板變音的原理，製成了「轉調箏」。又有製作師參考「雙箏」——同時使用兩部不同定弦的箏的原理，製成了左右對稱的「蝶式箏」。但目前，這兩類改革的箏，在民族管弦樂隊中，反而不及傳統的五聲音階箏被廣泛應用。

## 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<sup>9</sup>。琴碼靠弦線的張力，壓在面板之上，可按樂曲的需要，向在或向右移動，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

<sup>9</sup> 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。

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中，但現時大部分的箏演奏者都用假指甲<sup>10</sup>。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<sup>11</sup>。部分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<sup>12</sup>。

### 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」<sup>13</sup>。

#### (2) 六十年代圍內創作樂曲

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。

<sup>10</sup> 箏用的假指甲與其他彈撥樂器用的十分不同：前者扁平，載於指尖指肉部份；後者呈孤型，載於真指甲上面。

<sup>11</sup> 近年圍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。

<sup>12</sup> 舉關迺忠的《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。

<sup>13</sup> 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<sup>14</sup>。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震動，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。

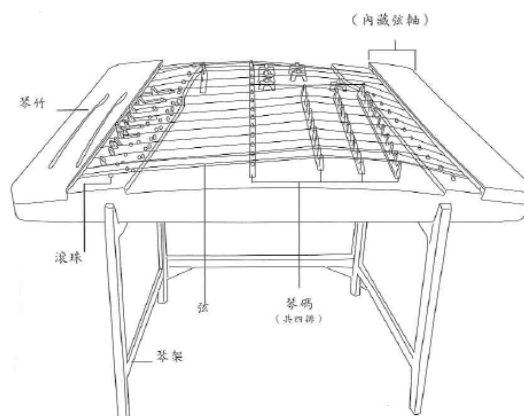
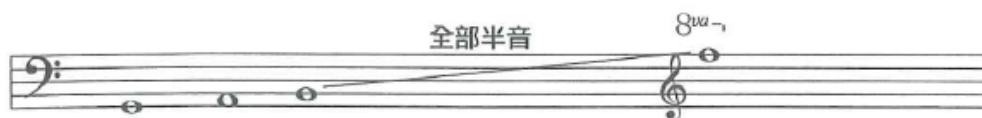


圖 3.6：洋琴

## 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：



<sup>14</sup> 關於洋琴最早傳入中國的情況，亦是眾說紛紜，一說是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。

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。

琵琶是我國歷史悠久的彈撥樂器，相傳是東晉期間由歐洲經西域傳入中國，並在隋唐廣為使用。「琵琶」當時稱為「曲項琵琶」，與歐洲的魯特琴（結他的祖先）可算是遠房親戚。現今常用的琵琶，有四弦，琴身呈梨形，平面圓背，「曲項」演變成「直項」（即琴頭用作上線的部分原本是向後屈曲，後演變為向上垂直），且有六「相」廿四「品」，演奏時直抱並用右手手指纏上假指甲彈奏<sup>1</sup>。

## 歷史簡述

曲項琵琶傳入中國已超過一千年，由於古代沒有錄音或錄影技術，要追溯以前的樂曲及演奏家，只能參考有關文獻和現存的實物(如流傳下來的樂譜及樂器實物)等資料而重組出來。

琵琶的歷史要從「琵琶」這兩個字開始。「琵琶」原為「批把」。東漢劉熙的《釋名》(卷七)清楚地交代了「批把」這類樂器的演奏方法：「批把本出于胡中，馬上所鼓也，推手前曰批，引手却曰把，象其鼓時，因以為名」。由秦、漢至隋唐，琵琶泛指各種抱著並以撥子彈奏的樂器。

秦朝時的中原已有以皮膜為共鳴箱及鑲有琴柄的彈撥樂器，稱為「秦琵琶」，是今天的三弦的前身。漢末出現一種板面的四弦彈撥樂器，其琴箱呈圓形，琴柄加有十二「柱」（即今天的「品」），稱為「漢琵琶」。

現代的琵琶是在東晉時期由西域傳入，是隋唐時歌舞音樂的常用彈撥樂器，當時稱為「曲項琵琶」，亦因其經龜茲傳入中原，故亦稱「龜茲琵琶」。「項」即頸的意思，指琴頭上弦的部分向後屈曲約90度之多，「曲項」便是指此部分是屈曲的。「曲項琵琶」是四弦四柱(即有四根弦和四個音品)。隋唐時期是曲項琵琶發展的高峰期，「琵琶」更漸漸成了曲項琵琶的專用名稱。現藏於日本正倉院博物館內的便是唐代的曲項琵琶。琵琶的背面均鑲了非常精美的裝飾，單是樂器本身，已是一件藝術品，可見唐代在樂器製作上已有很高的技術，這亦可以推斷「曲項琵琶」是一件相當重要的樂器，所以製作才如此講究和精美。當時的演奏者是用一個扇形的撥子彈奏。除了正倉院的實物外，流傳下來有關琵琶的文獻資料，亦以唐代較多，亦反映了當時曲項琵琶盛行的事實。(中國樂器圖鑑 1992:218)

<sup>1</sup> 現今的琵琶及其各部分的名稱，詳見《中國樂器圖鑑》(1992:216)。

宋明期間，流傳下來有關琵琶的資料不多，但清以後則有琵琶譜集流傳至今，其中不少樂曲更是今天經常演奏的曲目。1819年，江蘇無錫出版由華秋萍等人合編的《琵琶譜》(或稱《華秋萍琵琶譜》)，以工尺譜記譜。除了唐代的琵琶譜外，《敦煌琵琶譜》、《番假崇》及《五弦譜》，都是流傳下來最早的琵琶譜。

自唐以來，隨著演奏技術的提升，琵琶由四柱發展為明清時期的四相十品。到了二十世紀前半葉更增至六相十八品，由撥子改用手指彈奏，亦漸漸由橫抱改為垂直抱著演奏。現今的琵琶，琴弦由絲線改用尼龍線及鋼線，有六相二十四品，能演奏半音階，右手手指纏上假指甲彈奏，並發展出多種琵琶特有的彈奏技巧。

## 曲目及流派

在歷史文獻中，最早的曲目及流派可以追溯到唐代的曲項琵琶名家，如段善本、康崑崙等。明代有文獻記載當時彈奏《楚漢》的琵琶名家湯應曾和彈奏《拿鵝》的張雄。到了清代，隨著樂譜的流傳，我們得知當時的名家，這些名家主要活動於江南地區，各人亦自成風格及流派<sup>2</sup>。

最早的琵琶樂譜是著名的《敦煌琵琶譜》。此樂譜原藏於甘肅敦煌的莫高窟，現藏於法國國家圖書館。《敦煌琵琶譜》有廿五首樂曲，學者經過研究，推敲出部分樂曲的旋律及節奏。此外，亦有少量唐代的琵琶譜流傳於世，如日本正倉院及陽明文庫，分別藏有由唐代傳到日本的琵琶譜《番假崇》及《五弦譜》。然而，這些樂曲似乎不大適合用現今的琵琶彈奏。除此以外，在歷史文獻中亦分別提及唐代及宋代的樂譜<sup>3</sup>。

遠古的樂譜早已失傳，而文獻亦沒有記載，所以我們並不知道琵琶曲譜的存在。但是由於琵琶的彈奏在清代較為普遍，因此便有更多彈奏者把樂譜出版或抄錄下來。清代及民國初年流傳的琵琶譜有《華秋萍琵琶譜》、《鞠士林琵琶譜》、《養正軒琵琶譜》、《南北派十三套大曲琵琶譜》、《瀛州古調》及《汪昱庭琵琶譜》等。這些樂譜所收錄的樂曲，不少經過現代的琵琶演奏者修飾及改編，成了現今常奏的琵琶曲目，著名的曲目有《夕陽簫鼓》(亦名《潯陽夜月》)、《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《陽春古曲》(亦名《陽春白雪》)和《海青拿鵝》等。

現存的傳統琵琶曲目一般分為「文曲」、「武曲」及「大曲」。「文曲」一般速度較慢，著重抒情寫意；「武曲」速度較快，著重描述故事，樂曲亦較激昂；「大曲」則指由多個段落組成的琵琶曲。亦有一些琵琶譜集把曲目分為「快板」、「慢板」、「文板」、「文套」、「武板」、「武套」、「大曲」、「小曲」，甚至「中曲」等，有時同一首樂曲在不同的

<sup>2</sup> 袁靜芳《民族器樂》對琵琶名家及流派有較詳細的介紹。(1987:174-181)

<sup>3</sup> 宋鄭樵的《通志》提及唐代的《琵琶譜一卷》及清姚燮的《今樂考證》提及宋代的《琵琶獨彈曲破》。(袁靜芳 1987:174)



樂譜會被歸入不同的類別。即使今天的學者亦會使用稍有不同的分類名稱，如袁靜芳用「文曲」、「武曲」及「大曲」(袁靜芳 1987:181-206)，李民雄用「文套」和「武套」(李民雄 1997:25-26)。

事實上，琵琶曲譜的分類並未完全統一，並會隨著時間改變，主要原因是學者會用不同的角度來分類。如以速度分類，則分成「快板」和「慢板」樂曲；按樂曲長短分類，則分成「大曲」和「小曲」；按段落分類，則分成「套曲」或「大曲」；按樂曲的內容及手法分類，則分成「文曲」和「武曲」。(袁靜芳 1987:181)以《華秋萍琵琶譜》為例，譜內的樂曲《十面》(即後來的《十面埋伏》)，是由十多個小段落組成，所以屬「大曲」類，而不是放於同一琵琶譜內的「武曲」類。在 1926 年面世的《養正軒琵琶譜》，《十面》則屬「武套」曲，因為按樂曲所表現的內容及手法要求，應屬「武」的曲目。然而，當我們了解這些曲目分類的方法後，便不會因為不同的分類方法而感到茫無頭緒。

琵琶音樂在二十世紀有新的發展，部分樂曲帶有西方音樂風格的色彩。尤其是五十年代以後的樂曲，若按以上傳統的方法去分類已不合適。因為這些作品的題材更多元化，亦有部分採用了少數民族的曲調或音樂風格去創作。此外，演奏技巧要求亦有明顯的提升。至於樂曲的結構，王惠然的《彝族舞曲》是以少數民族彝族的音樂素材寫成，曲式編排是「引子-A(慢)-B(快)-A'(慢)」的結構。以協奏曲形式寫成的，有著名的琵琶與管弦樂隊協奏曲《草原小姐妹》等。

## 彈奏技巧

今天彈奏琵琶時，右手的五指全都帶上假指甲彈奏，且左右手均有不少彈奏的指法技巧，比較常用的，如右手的「彈」、「挑」、「輪」、「掃」、「拂」、「庶分」、「滾」，和左手的「推」、「拉」、「吟」、「揉」、「絞弦」、「泛音」等等<sup>4</sup>。以琵琶曲《陽春古曲》的第一段為例，【譜例一】詳細註明了左、右手的指法技巧符號，聆聽時可以留意彈奏出來的效果。

---

<sup>4</sup> 琵琶的左右手指法技巧繁多，可參考有關琵琶樂譜或教學的書籍所列出的指法及符號。《陽春古曲》所用之指法，此等樂譜書籍亦多會詳細註明。

【譜例一】



此段中用到的指法技巧包括右手的「彈」、「雙彈」、「挑」、「勾」、「輪」、「半輪」、「掃」。  
下表是有關的指法符號表：

《陽春古曲》第一段有關的指法表

左手

- ↵ 推、拉 — 手指按著指定的音位，把弦線向左拉或向右推致另一音，成滑音效果。

右手

- 、 彈 — 以食指從掌心位置向外（從彈奏者的右方向左方）彈弦
- 、 雙彈 — 以食指從掌心位置向外（從彈奏者的右方向左方）快速彈兩弦如一聲
- / 挑 — 姆指從掌心位置向外（從彈奏者的左方向右方）彈弦
- ( 勾 — 以姆指內把弦向內（從彈奏者的右方向左方）勾弦
- \* 輪 — 輪指，由食指開始，食、中、名、小、姆指順序向外輪流彈弦發聲，成連續急速的彈弦效果
- 、 半輪 — 輪指的一種，只食、中、名、小指順序向外輪流彈弦一次，成四聲很急速的彈弦
- 、 掃 — 以食指從掌心位置向外（從彈奏者的右方向左方）快速地彈四條弦如一聲

## 樂曲聆聽及分析：《陽春古曲》

《陽春古曲》又名《陽春白雪》，是廣泛流傳的琵琶曲，亦是今天學習琵琶的必彈曲目。此曲由多段組成，屬琵琶大曲，同時兼備文武曲的特點。(袁靜芳 1987:201)此曲的源流可以分成樂曲名稱及樂譜兩方面。歷史文獻中，有提及此曲名。宋玉的《對楚王問》中，提到《陽春》、《白雪》是高雅的樂曲，懂欣賞的人不多，樂曲《下里》和《巴人》則流傳較廣，懂欣賞的人遠比《陽春》、《白雪》多。另外，明代詩人王穉登的詩《長安春雪曲》的詩句亦有提及此曲：「抱來只選《陽春曲》，彈箇盤中大小珠。」然而，戰國的《陽春》、《白雪》和明代《陽春曲》由於沒有樂譜流傳下來，暫未能確定有與今天的《陽春古曲》是否相關。

今天彈奏的《陽春古曲》，最早的樂譜見於清代鞠士林的抄譜，名《六板》，亦見於《南北派十三套大曲琵琶譜》，稱為《陽春古曲》，在《養正軒琵琶譜》內則名為《陽春白雪》。其後有不少著名的琵琶傳譜都有抄錄此曲，有《大陽春》和《小陽春》兩個版本，前者是指李芳園及沈浩初整理的《陽春古曲》，分別有十段及十二段；後者是清末琵琶名家汪昱庭只有七段的版本。琵琶名家衛仲樂按汪昱庭的傳譜，再整理成四個大段，今天常彈奏的《陽春古曲》，基本上是衛仲樂彈奏的版本。

《陽春白雪》的曲式結構一般稱為「合頭換尾」。樂曲分成「起」、「承」、「轉」和「合」四段。每段均以《八板》旋律開始，是「合頭」部分<sup>5</sup>。其後各段旋律均有不同的發展，即「換尾」。**【譜例二】**藍色的音符是「合頭」部分，可與八板旋律相互對照。

### 【譜例二】



本文介紹的《陽春古曲》，是根據琵琶名家衛仲樂演奏的版本來分析和記譜。樂曲的結構及分段時間如下<sup>6</sup>：

<sup>5</sup> 《八板》亦稱《六板》或《老六板》，是一個我國廣泛流傳的旋律，不少今天流傳的傳統曲目都源於此旋律，如江南絲竹「八大名曲」中的《慢六板》與《中花六板》。至於為何《八板》有兩個名稱，國內學者甘濤認為，這可能是在樂曲流傳的過程中，從不同地域演變出來的叫法。(甘濤 1985:17)

<sup>6</sup> 選自《衛仲樂演奏曲集》，香港：龍音製作有限公司，1996。

四段結果	分段時間	樂譜小段標題
起	開始至 36 秒	獨佔鰲頭
承	36 秒至 1 分 39 秒	風擺荷花
		一輪明月
轉	1 分 39 秒至 3 分 01 秒	玉版參禪
		鐵策板聲
		道院琴聲
合	3 分 01 秒至尾(3 分 36 秒)	東皋鶴鳴

另外值得注意的是：「承」段內的「風擺荷花」及「一輪明月」與「合」段的「東皋鶴鳴」有相同的部分，形成了以下的結構關係：

	風擺荷花		一輪明月
「承」段的結構：	〔A(合頭)-B-C〕	-	〔B-D〕
	東皋鶴鳴		
「合」段的結構：	〔A(合頭)-B-(D')〕		

此外，「一輪明月」的「D」段與「東皋鶴鳴」的「D'」段相似，「合」段則是「承」段的縮影，與西方曲式的「再現部」相似，使樂曲更具完整性。

【譜例三】《陽春古曲》全曲旋律。

(一) 獨占繁頭

The image displays a musical score for the piece 'Yangchun Gugu'. The score is written in a Western staff notation system, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system includes a key signature change to two sharps (F# and C#). The third system includes a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#). The fourth system includes a key signature change to two sharps (F# and C#). The score is characterized by a complex melodic line in the upper staff, often consisting of sixteenth-note runs, and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

(二) 風擺荷花

The musical score is written for a piano and consists of five systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written in a traditional Western musical notation style. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff starting on a G4 and a bass clef staff starting on a G2. The second system continues the melody in the treble clef staff and provides a harmonic accompaniment in the bass clef staff. The third system features a more complex rhythmic pattern in the treble clef staff, with the bass clef staff providing a steady accompaniment. The fourth system shows a continuation of the melody and accompaniment. The fifth system concludes the piece with a final cadence in both staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

(三) 一輪明月

The musical score for '一輪明月' is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody with some rests in the treble staff. The third system shows a more active bass line with some melodic fragments in the treble. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass line.

(四) 玉版參蟬

The musical score for '玉版參蟬' is presented in five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The score is written in a traditional Western staff notation style.



(五) 鐵策板聲

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system shows a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The second system introduces a 3/4 time signature change in the bass line. The third system features a long melodic line in the treble with a fermata. The fourth system continues the melodic development with various rhythmic patterns and rests.

(六) 道院琴聲

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system contains 12 measures, the second system contains 12 measures, and the third system contains 12 measures. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes dynamic markings such as  $mf$  and  $mfz$ , and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the third system.

(七) 東皋鶴鳴

The musical score is written for piano and violin in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system shows the piano part with a treble and bass clef, and the violin part with a treble clef. The second system continues the piano part with a treble and bass clef, and the violin part with a treble clef. The third system continues the piano part with a treble and bass clef, and the violin part with a treble clef. The fourth system continues the piano part with a treble and bass clef, and the violin part with a treble clef. The fifth system continues the piano part with a treble and bass clef, and the violin part with a treble clef. The score includes dynamic markings such as '漸慢' (Ritardando) and '慢起漸快' (Ritardando then Accelerando).

## 參考文獻 (依筆劃排序)

凌飛熊·周潤華合編。《怎樣彈琵琶》。香港：信成書局，1979。

李光祖整理。《琵琶古曲·李廷松演奏譜》北京：人民音樂出版社，1982。

解金福·葉緒然·謝家國合編。《中國琵琶考級曲集》上海：上海音樂學院出版社，1995。

中央音樂學院民族器樂系·音樂理論系編。《民族樂器傳統獨奏曲選集-琵琶專輯》  
北京：人民音樂出版社，1982。

張鴻懿·張靜蔚主編。《中國名曲欣賞》。北京：北京出版社，1987。

李民雄。《民族器樂概論》。上海：上海音樂出版社，1997。

袁靜芳。《民族器樂》。北京：人民音樂出版社，1987。

中國藝術研究院音樂研究所·劉東升主編。《中國樂器圖鑑》。濟南：山東教育出版社，  
1992。

甘濤。《江南絲竹音樂》。江蘇：江蘇人民出版社，1985。

## 錄音資料

《衛仲樂演奏曲集》。香港：龍音製作有限公司，1996。

## 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分：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<sup>1</sup>：(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<sup>2</sup>。「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，但民族音樂學者史提·鍾斯指出，大約在二十世紀五十年代開始「絲竹樂」一詞才廣泛被使用。有關這詞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」一詞的由來，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。

---

<sup>1</sup> 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「鑼鼓音樂」。

<sup>2</sup> 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。

## 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。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)。

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。

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」<sup>3</sup>。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，稍稍領略至到「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

《老六板》前5小節：

食品廣告歌：

(點解) 今 晚 又咁少 餸? [搵]茶茶又凍...

《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「支聲複調」，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。

<sup>3</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」(1987:67-74)。



例 6.2：《老六板》、《中花六板》旋律譜及演奏記譜比較。

The image displays a musical score comparing the melody and performance notation of two pieces: 《老六板》 (Lao Liu Ban) and 《中花六板》 (Zhong Hua Liu Ban). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first staff shows the melody for 《老六板》. The second staff shows the melody for 《中花六板》. The remaining three staves (第三、四、五) show the performance notation for 《中花六板》, with each staff representing a different instrument: 簫 (Piano), 二胡 (Erhu), and 三弦 (Sanxian). The performance notation for each instrument is more complex and rhythmic than the original melody, illustrating the 'flower' (花) added to the 'board' (板) melody.

《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《早天雷》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《早天雷》、《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，這些樂曲有部分本地民間小調或其他演唱音樂(如戲曲、說唱音樂)的旋律，有部分由外省傳入，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)<sup>4</sup>、「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。

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，大部分都是在二十至四十年代期間創作的。除了《早天雷》、《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。

---

<sup>4</sup> 這個二弦與今天潮州音樂合奏中所用的不同，體積比潮州二弦略大，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。



例 6.4: 《雙聲恨》旋律譜\*(開首 4 小節)<sup>6</sup>



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<sup>7</sup>。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

此外，潮州絃詩在很久以前用的樂譜「二四譜」，有數百年歷史<sup>8</sup>。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，部分樂器如箏、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」，

<sup>6</sup> 同上。

<sup>7</sup> 羅德裁訪問資料。

<sup>8</sup> 「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。

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」<sup>9</sup>。

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，有部分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<sup>10</sup>。

## (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<sup>11</sup>。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

<sup>9</sup> 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。

<sup>10</sup> 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。

<sup>11</sup> 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。

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。

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。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》
其他樂曲	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，史以「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<sup>12</sup>。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》<sup>13</sup>。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<sup>14</sup>。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<sup>♯</sup>(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。

<sup>12</sup> 原二四譜見陳蕾士《潮樂絕譜二四譜源流考》頁 95。

<sup>13</sup> 收錄在史兆元(編)《漢樂箏曲四十首》(1985)。

<sup>14</sup> 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<sup>15</sup>，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里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<sup>16</sup>。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

<sup>15</sup> 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。

<sup>16</sup> 據民族音樂學者鍾斯(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)。



唢、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；鼓吹樂則主要是唢呐或管子與鑼鼓的合奏，部分加有胡琴。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。

## 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<sup>1718</sup>。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。

<sup>17</sup> 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。

<sup>18</sup> 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)。

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「葦鑼鼓」(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噴吶，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)。

## (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，部分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。全首樂曲由三個部分組成：「帽頭」—「主體」—「收頭」。顧名思義，「主體」是全曲的核心部分，「帽頭」和「收頭」是附屬部分。三部分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<sup>19</sup>。

「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。

<sup>19</sup> 「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」。

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	<u>七七七</u> <u>七七</u> <u>一七</u> <u>一七</u> <u>七</u> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	<u>丈丈丈</u> <u>丈丈</u> <u>一正</u> <u>一淨</u> <u>丈</u> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
八	小鑼	<u>內</u> <u>內內</u> <u>一內</u> <u>一內</u> <u>內</u> 1 2 3 4 5 6 7 8	<u>丈</u> <u>丈丈</u> <u>一正</u> <u>一淨</u> <u>丈</u> 1 2 3 4 5 6 7 8
六	大鼓	<u>同</u> <u>同同</u> <u>一同</u> <u>同</u> 1 2 3 4 5 6	<u>丈</u> <u>一正</u> <u>一淨</u> <u>丈</u> 1 2 3 4 5 6
四	中鑼	<u>王</u> <u>王王</u> <u>王</u> 1 2 3 4	<u>丈</u> <u>正丈</u> <u>丈</u> 1 2 3 4
二	七鈸	<u>七</u> <u>七</u> 1 2	<u>丈</u> <u>丈</u> 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。部分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！

## 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<sup>20</sup>。(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」、「欵仔」、「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、欵仔、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」部分)。

<sup>20</sup> 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)

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。<sup>21</sup>

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；<br>速度由慢到快。           |
| 5. | 《黃鸝詞》  | 以「一板無眼」(一拍子)的「三板」結構及<br>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；<br>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)<sup>22</sup>。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)、小鑼、小鼓(扁身的)、大鼓、小鈸、大鈸、梆子、鏡

<sup>21</sup> 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)。

<sup>22</sup> 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)。

「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)<sup>23</sup>。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」部分。

例 6.7：潮州大鑼鼓曲《雙咬鵝》前段

自由節奏 (用雙大嗩吶吹奏)

鼓經  
大鼓  
大鑼  
大鈸  
小鈸  
亢鑼  
月鑼  
蘇鑼  
深波  
欵仔

<sup>23</sup> 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)





2. 細鑼火砲

♩ = 120 自由節奏

鼓經 珍冬倉冬倉 多 倉查倉查倉 弄冬冬

### 《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、小鑼鑼、大鼓、小鈸等擊樂器<sup>24</sup>。(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。

<sup>24</sup> 一些河北吹歌樂曲中還會用笙、海笛(即小噴吶)、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。)



## 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」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，當時稱為「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，為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，為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」，今天一般稱為「廣東音樂」；廣東潮汕一帶及潮州人社區流行的絲竹樂現稱為「潮州絃詩」；流行於客家社區的則稱為「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為他人演奏。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，漸漸成為廣東地道的樂曲。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《早天雷》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」的發展和粵劇粵曲一樣，與當時的唱片市場及時興的娛樂場所所有密切的關係。

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，很多都是當時為了灌錄唱片而編寫成的。另一方面，音樂家會在當時認為「時髦」的娛樂場所演奏，如表演粵劇的戲院及舞廳等。他

<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。音樂家和學者為免因為「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，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。

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、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」，大部分都是在 1920 及 1940 年代創作的。單是呂文成已創作和編寫了近一百首樂曲，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 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。

<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。

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

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> 鐳射唱片《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)

(高胡視原八度演奏)

\*合尾

第四段

1. 2. 3. 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>。

<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」。

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

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

### 「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

The musical score is presented in seven staves, all in 4/4 time. The top staff is the Melody (旋律譜), followed by Gao Hu (高胡), Di Piao (洞簫), Lu Hu (椰胡), Yang Qin (揚琴), Qin (秦琴), and Da Wan (大阮). The Gong Ding (碰鈴) is shown in the bottom staff. The Gao Hu, Di Piao, Lu Hu, and Yang Qin parts are heavily ornamented with trills and grace notes, while the Da Wan and Gong Ding parts are simpler.

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」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。

<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。

## 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>。

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>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)

<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。

### 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

<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。

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

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

The musical score is presented in four segments, each with two staves (treble and bass clef). Segment 1 is labeled '第一段' and features a '徵' (Zhi) tone. Segment 2 is labeled '第二段' and features a '羽' (Yu) tone. Segment 3 is labeled '第三段' and features a '商' (Shang) tone. Segment 4 is labeled '第四段' and features a '羽' (Yu) tone. Red dots on the notes indicate the specific pitch tones mentioned in the labels.

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。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。從譜例可看到「添眼」及加插旋律音的手法，放慢後的旋律大部分與原譜旋律對應。然而，《歡樂歌》其實沒有固定的放慢加花旋律，不同的樂器各有其法，這些旋律一方面當然是按原譜放慢，旋律大致相近，但各有不同的加花方法。

譜例七：《歡樂歌》的原譜與放慢加花旋律比較

原譜

板 板 板 板 板

二胡

板 眼 板 眼 板 眼 板 眼 板 眼

板 板 板 板 板

板 眼 板 眼 板 眼 板 眼 板 眼

[\* 演奏者可把此 C# 奏成 D。  
但改奏成 C#，使旋律增添趣味。]

## 「支聲複調」織體

在實際的演奏過程中，演奏者會按自己所奏的樂器的演奏特性加上新的旋律音及裝飾音，使音樂旋律更加豐富及優美，同時亦因此構成了傳統器樂合奏中常見的「支聲複調」織體。譜例七是錄音內二胡(D和A定弦)、笛子和揚琴的演奏記譜。

<sup>18</sup> 如以西方音樂理論解釋，音樂的速度是指拍與拍之間的時值。時值越大，即速度越慢。如把這概念套用在這裡，即板與板之間時值因「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 consists of two systems of staves. 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 a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The original melody is a simple line of notes. The Erhu part features many slides and ornaments. The Diizi part includes grace notes, staccato notes, and tremolos. The Yangqin part uses octaves as a decorative technique. The overall texture is a '支聲複調' (heterophony), where each instrument plays a variation of the same melody.

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。



## 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<sup>1</sup>。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鉤、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鉤。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」<sup>2</sup>，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」一詞是團內的慣用語；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」

<sup>1</sup> 「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、吳贛伯編《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。

<sup>2</sup> 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)。

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)相繼成立了一批業餘的音樂社團。它們建國的目標很不一致：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。他們當中有一部分往後成為專業的音樂人才，一部分則致力提高「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<sup>3</sup>。

## 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

<sup>3</sup> 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)。

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，其中部分樂團(例如前衛歌舞團民族樂隊)則加強了吹打樂器的聲部<sup>4</sup>。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<sup>5</sup>；
- (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。

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)，大部分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

---

<sup>4</sup> 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、吳贛伯編《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、夏飛雪「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《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。

<sup>5</sup> 有關樂器改革的情況，參看趙硯臣「建國以來樂器改革綜述」，載於劉靖之、吳贛伯編《中國新音樂史論集：國樂思想》，頁 287-313。

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。

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<sup>6</sup>。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》，劉涑的中胡協奏曲《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<sup>7</sup>。」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<sup>8</sup>。

<sup>6</sup> 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。

<sup>7</sup> 喬建中「民族樂隊作品創作四十年」，頁4。

<sup>8</sup> 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、茅沅的《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》)

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。

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》，李煥之的箏協奏的《泊羅江幻想曲》，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<sup>9</sup>。

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分<sup>10</sup>。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

<sup>9</sup> 梁茂春「論民族樂隊交響樂化——為香港中樂團主辦的研討會而作」，頁10。

<sup>10</sup> 「民族樂隊作品創作四十年」，頁8。

的創作技法，比國內的「新潮」作曲家來得更早<sup>11</sup>。

## 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」的結尾部分(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)的第一部分，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<sup>12</sup>。

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、

<sup>11</sup> 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。

<sup>12</sup> 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。

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分民族管弦樂創作，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。

例 8.1：秦鵬章、羅忠鎔編《春江花月夜》第 30-37 小節

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 30-37) includes the following instruments and parts:

- Pipa (箏):** Treble clef, measures 30-37. Includes a trill (tr) in measure 30. Dynamics: *mf*, *mf*, *mp*.
- Guqin (琴):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*, *mp*.
- Erhu (揚琴):** Bass clef, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *mp*, *ppp*.
- Kuqin (琵琶):** Treble and Bass clefs, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*, *mp*.
- Erhu (中阮):** Bass clef, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*.
- Erhu (大阮):** Bass clef, measures 30-37. Dynamics: *p*, *mf*.
- Erhu (箏):** Treble and Bass clefs, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*.
- Erhu (雲鑼):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mp*, *mf*, *pp*, *mf*, *mp*, *pp*.
- Erhu (鈴):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mp*, *mf*, *pp*, *mf*, *mp*, *pp*.
- Erhu (木魚 (中)):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mp*, *mf*, *pp*, *mf*, *mp*, *pp*.
- Erhu (大鼓):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mp*, *mf*, *pp*, *mf*, *mp*, *pp*.
- Erhu (大鑼):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mp*, *mf*, *pp*, *mf*, *mp*, *pp*.

The second system (measures 30-37) includes the following instruments and parts:

- Erhu (二胡 I):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*, *pp*.
- Erhu (二胡 II):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*, *pp*.
- Erhu (中胡):** Treble clef, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*, *pp*.
- Erhu (拉阮):** Bass clef, measures 30-37. Dynamics: *mf*, *mf*, *pp*.
- Erhu (低音拉阮):** Bass clef, measures 30-37. Dynamics: *p*, *mf*, *pp*.



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

C: i \* III<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> i \* 四度結構

例 8.4c：彭修文編《瑤族舞曲》結束句的和聲進行

d: i iv \* \* i \* 五聲音階特點的七和弦

例 8.5：林樂培《昆蟲世界》第一樂章「勤蜂嗡嗡」第 16-20 小節

The musical score is organized into six systems, each with four staves. The instruments are labeled on the left:

- System 1 (High Violin):** Staves 1-4. All parts play a melodic line with a *mf* dynamic.
- System 2 (Second Violin):** Staves 5-8. Staves 5-8 play a wavy, tremolo-like pattern. Staff 9 has a *ff* dynamic with a complex rhythmic pattern. Staff 10 has a *ff* dynamic with a complex rhythmic pattern.
- System 3 (Middle Violin):** Staves 1-4. Staves 1-4 play a wavy, tremolo-like pattern. Staff 1 has the instruction "(隨意加強音A及大細聲)".
- System 4 (Viola):** Staves 1-4. Staves 1-4 play a wavy, tremolo-like pattern. Staff 1 has the instruction "(隨意加強音A及大細聲)".
- System 5 (Violoncello):** Staves 1-4. Staves 1-4 play a wavy, tremolo-like pattern. Staff 1 has the instruction "S. pt.". Staff 2 has the instruction "S. pt.". Staff 3 has the instruction "S. pt.". Staff 4 has the instruction "S. pt.". Dynamics include *ff* and *ff*.
- System 6 (Double Bass):** Staves 1-4. Staves 1-4 play a wavy, tremolo-like pattern. Staff 1 has the instruction "S. pt.". Staff 2 has the instruction "Sul G". Staff 3 has the instruction "Sul D". Staff 4 has the instruction "Sul A". Dynamics include *ff* and *ff*.

## 「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」<sup>13</sup>。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。

---

<sup>13</sup> 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》。

## 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<sup>1</sup>。這個「室樂」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，把室樂的發展推向高峰<sup>2</sup>。在創作技巧和聽眾水平不斷的提升下，室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，人們對室樂已經沒有那麼重視了。到了二十世紀初，荀伯克和巴托克等現代派作曲家為室樂注入新的動力，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樂創作。明白了室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<sup>3</sup>。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的《哀悼進行曲》和《D 大調弦樂四重奏》。其後的二、三十年間，一部分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

<sup>1</sup> 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。

<sup>2</sup> 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。

<sup>3</sup> 有關西方古典音樂傳入中國早期情況，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)。

不多<sup>4</sup>。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)<sup>5</sup>。其他主要的鋼琴曲有賀綠汀的《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，大部分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，大部分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，大部分的作品仍然受到浪漫派音樂的影響，小部分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，與室樂發展的社會背景有關。在歐洲，十八到十九世紀的室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。室樂演出的場合，從貴冑的宮廷和上流社會的「沙龍」，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，室樂是中產階級音樂文化的重要部分<sup>6</sup>。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，這也說明了室樂在中國發展時所需要面對的一個困難<sup>7</sup>。

---

<sup>4</sup> 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，1998)。

<sup>5</sup> 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)。

<sup>6</sup> 參看 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989, 頁 253)。

<sup>7</sup> 有關這個論點的討論，可參考 Richard Curt Kraus, *Pianos & Politics in China* (Oxford: Oxford University Press, 1989)。

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，俄裔音樂家齊兩品(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 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 1b)。B 段以一個較活潑的短句為主(例 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 1d)，是民間音樂常用的旋律發展手法。

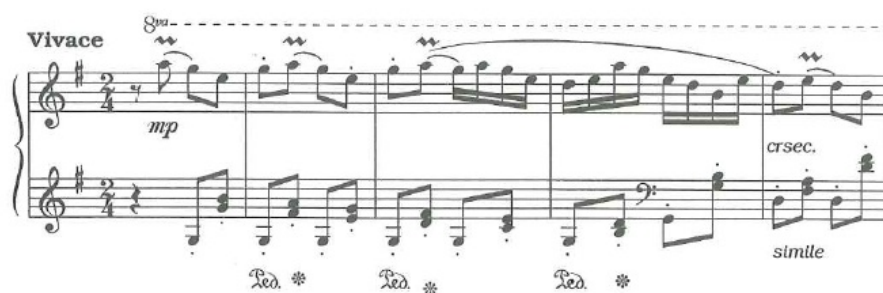
例 1a：賀綠汀《牧童短笛》第 1-2 小節



例 1b



例 1c：賀綠汀《牧童短笛》第 25-29 小節



例 1d：賀綠汀《牧童短笛》第 53-56 小節





也有少部分作曲家，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」，以一個五聲音階旋律為主(例 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 2b、2c)、卡農(例 2d)等，結構簡單而精緻。

例 2a：譚小麟《弦樂三重奏》第二樂章主題

例 2b：譚小麟《弦樂三重奏》第二樂章第 1-3 小節

例 2c：譚小麟《弦樂三重奏》第二樂章第 16-19 小節

例 2d：譚小麟《弦樂三重奏》第二樂章第 24-27 小節



## 五十年代以後的發展

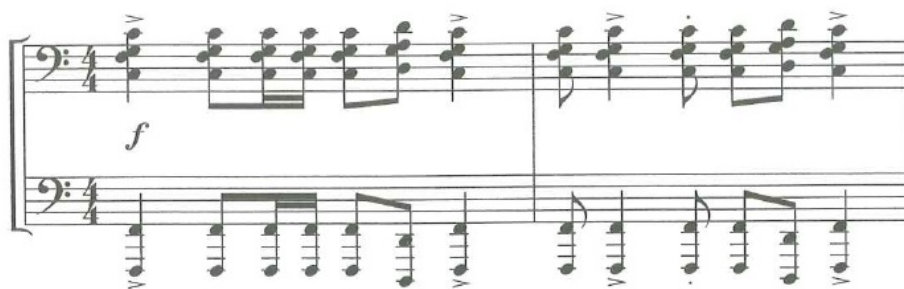
五十年代以後，以上論及的文化和社會因素，仍然對室樂在中國的發展有著重大的影響。這時期，隨著高等音樂教育的發展，湧現了一批年青的演奏家，在鋼琴方面就有周廣仁、傅聰、劉詩昆、李名強、顧聖嬰、殷承宗等多位<sup>8</sup>。演奏水平的提高，既推動了小型器樂的創作，也強化了原來的偏頗因素。五十年代以來漸漸發展而成的高等音樂教育系統，著重培養個別樂器的演奏人才，並不重視室樂合奏的訓練，因此資源和人才都集中到熱門的樂器上。在人才缺乏、水平不足的情況下，這樣的教育模式有它的歷史意義，也說明了為何小型器樂的創作，仍然以鋼琴和小提琴作品為主。

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。還有一部分的鋼琴作品，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)，許述惠改編的《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，以農曆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 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 3b)。從十三小節開始，高音部轉為相間的三、四、五或六度音程。這些和聲處理手法，明顯受到德布西的印象派風格影響。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。

<sup>8</sup> 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 9.3a：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

*Andante delicatamente*

*mf* *p* *p* *mp* *mf* *rit.*

*Amorosamente* 8<sup>va</sup>

*mp* 3 6 6 6 6

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樂而寫的《兩首室樂的詩》(1958)、鋼琴曲《賦格三章》(1960)。其他重要的室樂作品還有馬水龍的鋼琴曲《雨港素描》(1969)，李泰祥的室樂《運行三篇》(1971)，許博允為人聲與室樂而寫的《寒食》(1974)，溫隆信的室樂《現象II》(1975)，潘皇龍的《輪迴》(1979)等。

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<sup>9</sup>。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)，林敏怡的室樂《獨白II》(1980)，羅永暉的室樂《響晴》(1983)，陳永華的鋼琴曲《印象》(1987)等。

這些近二十年的新作品，少部分仍然採用後期浪漫派和印象派等的創作手法，也有少部分作品受到新古典主義的影響。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、無調性旋律、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。部分段落的風格，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。

<sup>9</sup> 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)」。

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)。

「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<sup>10</sup>。

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<sup>11</sup>。

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，也漸漸走向新調性主義的創作路向。小型器樂創作，就更加多元化了。

---

<sup>10</sup> 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。

<sup>11</sup> 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

## 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，其中大部分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」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為中心、以奏鳴曲體為曲式的「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，這些大部分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，大部分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，在鋼琴獨奏部分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，其氣勢磅礴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。

### 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。

## 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唢呐，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》的伴奏部分(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。

## 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，大部分以標題音樂及調性的表達手法為主，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分，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！