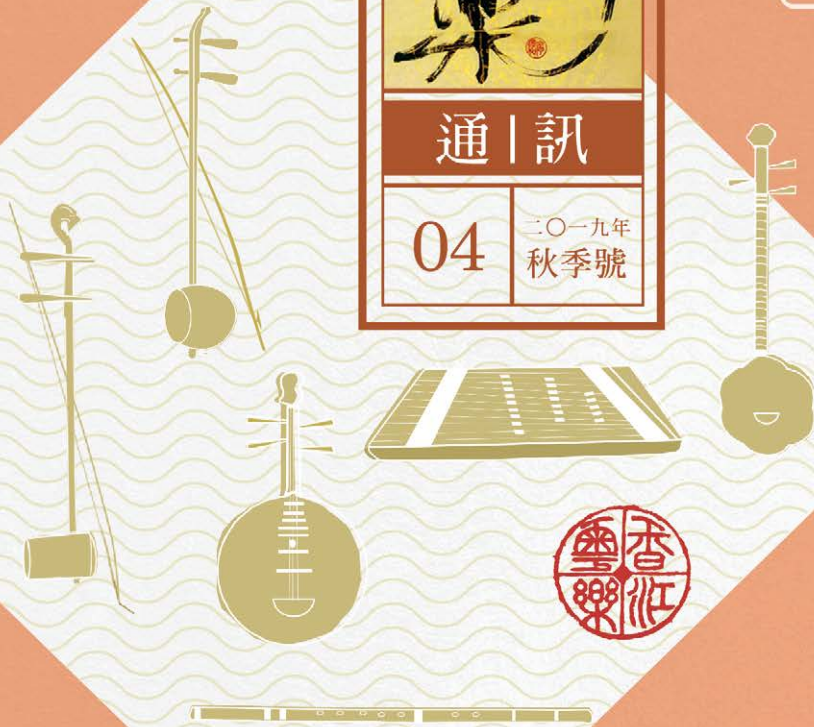




通 | 訊

04

二〇一九年
秋季號





04 二〇一九年

目錄

香江粵樂社簡介 1

《古琴音樂中的廣東民間音樂元素 —— 從“苦音”音階談古琴的傳承和發展》

王悠荻專訪謝俊仁博士 2-7

《余其偉與香港演藝學院的高胡及廣東音樂課程建設》 楊偉傑 8-17

《廣東音樂簡識》 余其偉 18-22

花絮回顧 23

節目預告 24

支持我們 25

鳴謝 (按中文名稱筆劃序)

王悠荻女士

竹韻小集

余其偉教授

楊偉傑博士

鄭偉滔先生

謝俊仁博士

香江粵樂社

註冊慈善團體 編號: 91/14871



香江粵樂社成立於2015年，為香港非牟利團體，致力保育及推動廣東音樂，承傳粵樂文化。透過欣賞、演奏、交流和研究，一方面能夠深入淺出讓大眾認識廣東音樂，另一方面能夠增加音樂團體和中樂愛好者互相交流的機會。創辦人黃國田醫生從小學習二胡，曾參與香港青年中樂團演出。於粵樂大家余其偉教授移居香港後，正式拜入門下，專門學習廣東音樂及高胡演奏藝術，現於香港中文大學修讀文學碩士(音樂)課程。

創辦人及社長

黃國田醫生

義務秘書

郭析言小姐

義務會計師

鄭頌仁先生

編輯委員會

總編輯

陳子晉先生

委員

黃曉晴小姐

黃翎欣小姐

音樂顧問 (排名以筆劃序)

白得雲先生 何文川先生 何耿明先生

李志雄先生 余少華教授 余其偉教授

阮仕春先生 吳聿光先生 徐英輝先生

陳慶恩教授 陳鴻燕先生 黃志華先生

鄭德惠先生 盧偉良先生 駱慶兒先生





《古 琴 音 樂 中 的 廣 東 民 間 音 樂 元 素》 —— 從 “ 苦 音 ” 音 階 談 古 琴 的 傳 承 和 發 展 》

王悠荻專訪謝俊仁博士

謝俊仁

香港古琴家，民族音樂學博士，師承蔡德允。曾多次在香港、中國內地和海外演奏，積極參與古琴創作、打譜、教學和研究工作。其個人唱片《一閃燈花墜》和《秋月清霜》於2001年和2011年出版。其古琴論文與曲譜集《審律尋幽》於2016年出版，收錄個人論文25篇，創作琴曲10首及打譜琴曲14首。

謝俊仁博士針對明清琴譜的音律問題，做過多年研究，其博士論文《從半音階到五聲音階：明清琴曲音律實踐與意識形態的匯合》詳細敘述了明清琴曲音階與律制的使用。

問 | 眾所周知，您（謝俊仁博士）彈奏並且研究古琴幾十年，同時也是身在香港、熟悉廣東音樂的古琴家，那麼就您看來，古琴與廣東音樂之間有沒有關係？古琴音樂當中有沒有出現廣東音樂的元素呢？

答 | 當然有。比如說“苦音”。“苦音”是廣東和陝西傳統民間音樂常用的音階，在粵樂、粵曲中稱為“乙反”或“苦喉”，在潮州音樂當中稱為“重三重六”，骨幹音是5、7、1、2、4，音程結構別具特色。其7音常常稍為偏低，4音則偏高，兩者的音高亦“游移”，在不同樂句、不同樂曲，或不同演奏者之間稍有分別。具體來說，不如從我自己的創作開始講。因為我在香港長大，從小都在聽廣東音樂，對廣東音樂的“乙反”調的曲子感興趣。所以我開始創作，在80年代開始寫古琴曲，第一個寫的曲子就是《雙乙反調》。這個曲子創作的就是用了廣東的

“乙反”音階。那個時候我其實並不知道傳統的古琴曲也有乙反音階，就是因為我學古琴，我嘗試創作，對廣東音樂的“乙反”音階有興趣，把它當成一個創作的素材。在《雙乙反調》曲目的創作中，我將C乙反，F乙反合二為一，這裡並沒有留下傳統“乙反”哀怨的味道，反而是用到另外一種廣東元素，就是嶺南派的古琴家楊新倫的彈琴感覺。如果彈過《碧澗流泉》，就會感覺到，那是一種剛健的感覺。所以我寫這種音階的時候是將兩種我覺得具有廣東音樂的特色放在一起，一個是嶺南派的風格，一個是廣東音樂特色的音階，使其具有廣東特色的風格，沒有用到“苦”的感覺。傳統“乙反”其實就屬於“苦音”，在廣東的音樂中，被稱作是“苦喉”。

問 | “苦音”的講法是全國通用的麼？

答 | 全國學術界目前用這個名字來形容這個音階。本來這個名稱是來自於陝西秦腔，陝西音樂講歡音、苦音，不同的地方有不同的講法。廣東講是“苦喉”，有的講是“乙反”。目前的音樂學者如果做研究或者寫到這個音階的問題，就會用這樣的名稱來指代。

問 | 聽說您多年來一直在研究古琴音樂中的“苦音”音階，可否給我們詳細講講呢？

答 | 從1980年代我創作第一首的古琴音樂《雙乙反調》開始，之後一直做研究，我後來發現原來有一些明末清初的琴曲，分析起來，其音階是與“苦音”非常相似的。我在博士期間做的研究，發現出自清初《澄鑒堂琴譜》的《洞庭秋思》使用的是徵調“苦音”音階。之後更發現，除了徵調以外還有部分的羽調的曲子，都是有這樣的音階的。這些音階其實幾百年前就有了，不止徵調，甚至羽調都有，例如明末的《松弦館琴譜》中《漢宮秋》就使用了羽調的苦音音階。所以原來在古琴曲裡面，除了徵調（5音做主音）以外，都有一部分其他的樂曲有類似苦音的情況出現，比如說羽調的主音是6，但是1音與5音都偏高，音程結構跟徵調苦音基本是一樣的。



《古琴音樂中的廣東民間音樂元素 ——從“苦音”音階談古琴的傳承和發展》



問 | 古琴琴譜中是如何記錄類似的“苦音”音階的呢？

答 | 做一個簡單的介紹，明朝時候的琴譜當中記錄左手按音的位置是簡記譜。到明末清初的時候，琴譜開始使用“徽分”來記錄左手的按音位置，讓訂譜者可以更準確地顯示音高，這就是“徽分法”。它非常準確，按音的位置很准，這樣變成我們可以分析到它譜曲用到的音階，如果有少許的偏差都可以分析出來，如果記錄得准的話。如果只是記錄到12345，工尺譜等等，就無法分析出來了。比如說，古琴演奏的時候左手按音是十徽還是九徽八，兩者有不同，只是差了一點點，但是用徽分法就可以記錄得很準確。

另外一方面，之前我有寫文章講過，走了一點點音也可以講是有時候記錯了譜。所以在有徽分法的情況下，可以記錄得很準確，有時候還是要考慮，走了一點點音到底是真的這樣彈還是記錯了譜。我分析之後發現這些音表現出來是具有一致性的。而且這種變音在不同的弦上面都會出現，偏差都表現出一致性。比如六弦不是走到十徽而是九徽八，五弦不是八徽半而是八徽三，四弦不是七徽六而是七徽五，總結起來就是偏差都是一樣的。而且，在記錄

的時候，會出現六弦九徽八，同時還寫到五弦十徽，或者四弦十徽等等，這就說明這裡寫的九徽八是完全有意製造這個偏差了。在這裡有個別的音有偏差，這種偏差在不同的弦上面是具有一致性的。同樣，如果有這樣的一致性的情況出現，那麼可以辨別出現這樣的偏差並不是記錯數或者抄錯譜了，而是有意去表達這樣一個偏差音了。如果有這樣的譜，出現57124，這樣就出現了乙反的譜。這樣，基於之前所講的原因，我們可以得出結論，就是這確實是有意而為。這與外界所理解的“乙反”或者“苦音”是一樣的。

另外，一方面，有些地方是表現出偏差的一致性的，有些地方卻是有所不同的。比如說有些地方不是用4，而是用升4，有些地方寫出來會發生游移，這樣不是所用的7都是一樣的，有的7高一些，有的7低一些。這是不同的，理論上每一次也都是不同的，不同的樂曲可能是不一樣的。有一些曲子高一些，有一些曲子低一些，或者有些音就是很准的。其實古箏也是都有類似的情況出現的。

這樣的音不要求十分準確，而是依照不同的演奏者，針對不同的樂曲，有不同的少許音高音低的偏差。這樣的小小的偏差，其實都是可以被接受的，並不會說某種偏差是錯誤的。民間都是這樣規範的。所以總結起來看，有一部分的古琴曲，在明末清初的時候，都已經有了這樣的感覺。

問 | 由此能得出什麼結論呢？

答 | 能得出以下的幾個結論。

一、“苦音”出現的年代。

現在我們所理解的民間音樂中出現的“苦音”，至少在明末清初的時候就已經出現了，古琴譜確實可以記錄並且代表當時這段時間的音樂。按照我們之前的分析來看，歷史上幾百年前（明末清初）就已經出現類似的音樂了。

二、“苦音”音階出現在古琴音樂當中，表明當時音樂中“雅俗”的分界並不那麼清晰。

有傳統觀念認為，古琴屬高雅，民間音樂屬低俗。但也有一種觀點認為“雅”與“俗”的分界並不是這麼清晰的。“苦音”多是代表了民間音樂。但如果記錄到古琴曲以前也

使用過民間音樂的素材（例如“苦音”），古琴的“雅”跟民間素材就無法完全分開，它們之間一定是有互相影響的。舉個例子來說，《洞庭秋思》就是明末清初的徵調的代表之一，可以作為一個例子，來體現民間音樂在古琴曲上面的應用。

三、關於“苦音”在歷史上的分佈地區。

目前來看，較大量使用了“苦音”的音樂分佈不是很廣，例如廣東地區有廣州，潮州、漢樂等等都有苦音的音樂。除了這些比較大的地方還有陝西。除了這兩個大的地方以外，還有例如四川等等。不過，《松弦館琴譜》和《澄鑒堂琴譜》都是華東地區的譜，這說明明末清初的華東地區都有使用“苦音”的歷史，也許能夠說明在明末清初的時候在中國使用“苦音”音階的地區比現在廣泛，只是可能在後續的流傳過程中慢慢消失了。究其原因，也許是因為在流傳和演奏的過程中，慢慢被改音了。

但也並不是廣東音樂就一定使用“苦音”，比如說嶺南琴派有些曲子相傳是來自于《古岡遺譜》，但是這個《古岡遺譜》並不是一本書或者一部琴譜，只是一個傳下來的名字。現時嶺南琴派彈的曲子，是沒有使用苦音的。



《古琴音樂中的廣東民間音樂元素 ——從“苦音”音階談古琴的傳承和發展》

問 | “苦音”的起源，明末清初在古琴譜上開始有所體現了。那麼實際上在民間音樂當中，例如廣東音樂或者是陝西音樂的記載，可以追溯到什麼時候呢？

答 | 目前來看，無法追溯到更早。因為現在廣東的音樂據我所知有譜流傳是20世紀初的。如果往前說多久以前有的，就無法知道。如果古琴方面就可以繼續往前追溯一些，因為古琴譜很多是民間一代傳一代的。一定是有一段時間的。現在來看，再早期的證據並不是很實在，只能說到明末清初。

問 | 除古琴譜外，是否有其他舊譜中也出現過“苦音”呢？

答 | 兩三年前我寫了一篇文章，講到清朝的琵琶譜——華秋蘋《琵琶譜》。裡面有一首叫做《思春》的曲子，這首曲子也是屬於乙反的，不是很早，是19世紀的，比20世紀初的廣東音樂要早。這首曲子有一個很重要的意義。它是華東的樂曲，不是廣東的，比較起來比廣東音樂二十世紀初的乙反要早一點。如果再考慮到古琴，就可以更早一點點。舉例來說，古琴譜裡面記錄有“乙反”的《澄鑒堂琴譜》，是十八世紀早期的，比華秋蘋《琵琶譜》早一百年。

問 | 是否現在除了廣東，其他地區的音樂學院是不是都不演奏廣東音樂的曲子？現代創作的音樂作品中是否有“苦音”音階的元素呢？

答 | 不是的，其他地區也有演奏廣東音樂的曲子，但是它們大多是採用十二平均律來演奏的。有少數的新創作，作曲家是採用了廣東音樂音階作為元素的。至於現代作品中的“苦音”元素，比如去年年底譚盾在香港指揮的音樂會，我聽了其中有一部分旋律是用了“苦音”音階的。這個不是傳統的12356，不是1234567，而是有57124。據我所理解，譚盾就有一部分是這樣寫的，用了“苦音”音階寫歌劇，其和聲、伴奏等等是有特色的。

問 | 瞭解這些對學生有什麼要求？比如在古琴傳承方面？

答 | 香港演藝學院余其偉教授曾經講過，新一代的人才要“雙肩挑”。一方面繼承傳統，另一方面面對現代和未來。老師對學生有這個要求是得到大眾認可的。再補充一點，就是傳統古琴曲一路傳承下來到清末，好多都沒了“苦音”這種特色音階的風格，很多都面對這樣的問題，就是古琴曲曾經有這樣的傳統，經過幾百年的傳承到後來就失去了傳統。像“苦音”這樣的傳統音階，在歷史上都發生過，現在沒有了。現在的琴人和學生應當要面對，去學習和掌握這樣的傳統音階。

問 | 您怎麼看待“苦音”這種傳統音階以及廣東音樂未來的發展？

答 | 現在的發展其實有很多問題值得研究。比如說廣東音樂所面對的現狀，應當保持傳統還是跟隨民族音樂的發展而去發展？在發展中，如何處理“苦音”這種類型的特色音階呢？如何處理面對的困難呢？如何處理古琴當中“苦音”樂曲的變化呢？這些問題我覺得都可以提出來由大家一起思考。

王悠荻，大中華區首位古琴演奏專業博士生（就讀於中央音樂學院），香港演藝學院古琴專業教師，香港中文大學古琴導師，中國琴會名譽理事，香港首位且唯一古琴碩士，中央音樂學院古琴學士。悠荻十歲習琴先後師從龔一、趙家珍、及謝俊仁。2009年5月曾榮獲第二屆全國古琴大賽青年專業組金獎（古琴界最高獎項）。





余其偉與香港演藝學院的高胡及廣東音樂課程建設

楊偉傑

前言

如果要說二十一世紀高胡演奏藝術在香港的發展，高胡大師余其偉在當中的角色可謂至關重要。幾十年來一直在廣州生活，在海內外早已聲名卓著的余其偉，在2004年9月接任前香港演藝學院中樂系系主任王國潼的職務，至今已有十五個寒暑。他對香港高胡演奏藝術以及廣東音樂在新世紀的發展與推廣有著重要貢獻。

走馬上任「雙肩挑」

正如余其偉所說，到香港工作其實是在非常偶然，自己根本沒想過人生會突然轉變。他回憶起是2003年的年底，香港友人傳來王國潼教授退休的消息，香港演藝學院的老師朋友也說學院要公開招聘系主任，都鼓勵他一試。職位申請表格寄出後約二至三個月，學院來電邀約面試。2004年3月，余其偉到校面試，在演藝學院的音樂學院週會上演出《粵魂》、《旱天雷》、《流水行雲》，指導中樂系弓弦樂同學和回答學校高層問話，表達對中國民族音樂發展的見解和中樂系發展的看法。他最記得是提出「雙肩挑」的看法，得到學校的認同。^{注釋1}

余其偉認為「雙肩挑」其實是無可奈何的選擇，在世界很多地方並不需要「雙肩挑」，但鑒於中國內地和港澳臺地區的現實情況，這是比較適當，也得到演藝學院和香港各大音樂院系不少教授的認同。面試完結後約二十日，學院來電說要聘請他。上任前，余其偉藉演出機會來演藝視察，並於六月來當校外考試官、開音樂會以熟悉教學及管理情況。九月開學後，就立即要進入狀態，要熟習行政和香港的行事思維模式。經過大半年至一年時間，已比較適應，系務工作逐漸上軌道，穩定發展。

余其偉在香港演藝學院要負責統籌整個中樂系的教學及藝術實踐設計，其中最重要的是每個學期的中樂樂隊大合奏課。他需要提早設計曲目和邀請客席指揮家或作曲家，每一學期都有全新交響化的音樂會，讓同學得到鍛煉。此外，每年最少八場中樂系中小型音樂會，讓各同學可以充分展示不同階段學習成果。還有，逢中午的實習音樂會讓同學有實踐表演機會，

而且觀眾都是自己熟悉的同學，心理壓力會增加，能夠鍛煉他們的心理素質及演奏技藝的發揮。其他室內樂和重奏科目如江南絲竹合奏、打擊樂合奏、吹打合奏、箏團合奏以及碩士生重奏都是系內的重要課程。這些合奏課程涉獵曲目非常廣泛，幾乎涵蓋中國各地風格色彩之傳統或創作、改編樂曲，和一些外國樂曲，表現各種內容題材。

高胡與廣東音樂課程

在余其偉履任中樂系系主任之前，香港演藝學院一直都有設置高胡專業，然而並沒有主修生。這與當時的相關師資、教學資源等客觀條件有一定關係。多年來也有個別學生前赴廣州學習高胡演奏，如八十年代末畢業的辛小玲、梁金寧、彭銳聲、張曉芬等均曾隨余其偉作短期進修，九十年代末畢業的曾志偉曾隨陳國產習琴。自余其偉到任後，學院中樂系的高胡學科逐步建立起來。

注釋1

「雙肩挑」是余其偉提出對於現代大型中國器樂合奏團傳統中國小型器樂合奏的共存和矛盾性之見解。他指出於二十世紀二十年代開始出現的大型中國器樂合奏團，發展至今已成為當代中國音樂的時尚潮流，然而傳統小型器樂合奏，如廣東音樂、江南絲竹等卻在這股洪流中漸漸被邊緣化。為了挽救這些日漸消弭的傳統樂種，余其偉認為當代的中國音樂工作者應該秉持「雙肩挑」的態度，一肩是現代的大型合奏，另一肩則是傳統小合奏，要兩方面都能取得平衡。他更身體力行，並在演藝學院推廣這種見解。實際上，這也是他對於中國民族音樂的使命感，也表現了一種中國知識份子對於現代與傳統在角力的一種無奈。



對於這十多年來在演藝學院教授的學生，余其偉感到非常滿意，也十分喜歡他們，認為他們真的不錯。他除了擔任高胡的主課老師以外，也同時任二胡的教學工作。他教授二胡的時候，要指示同學必須按照訂弓指法去規範化；到教授高胡時，他會要求同學在演繹傳統曲目時儘量解放，不要迷信單一的弓法指法，要整體的學，要感受樂曲整體的風韻意境，樂句的呼吸感受、段落的變化，然後慢慢按照這些感受，自己就會逐漸把弓法指法弄出來。余其偉坦言，這個過程對於過去二三十年接受民樂化音樂教育的香港學生來說是有些不太適應，但他對他們說不要害怕，只要試過五、六節課，就會漸入狀態，經過半個至一個學期後，他們就會有些比較規律性的東西可以掌握。經過一年，就會開始覺得順手。有些學生拉《雨打芭蕉》，覺得很辛苦，沒辦法掌握樂曲韻律，一出手就好像外省民樂那樣拉，少了神韻；經過了幾年的努力，就會拉得很自然，《雙聲恨》、

《昭君怨》等亦如是。早期的成毓婷、陳璧沁、吳煒然、李家謙，與後來的司徒健、胡栢端、胡兆軒、麥嘉然、黃曉晴、陳啓謙，以及在香港中樂團工作數年後回來攻讀高胡演奏碩士的黃樂婷，更包括慕名前來跟隨余其偉學藝超過五、六年以上的香港中樂團樂團首席張重雪和澳門中樂團樂團首席張悅如；北京中央音樂學院、臺北中國文化大學、臺南藝術大學、新加坡南洋藝術學院、新加坡華樂團等均有學員前來跟隨余其偉學習高胡。每一位同學都曾經歷過這個過程，每一位都不同程度地掌握到這個即興的演奏方式，能夠整體把握它，而不是像一般的民樂，一弓一音，每一句都像複製般出來。余其偉認為複製規範有它的好處，有準確保證，能跟著樂譜走；但凡事都有極端的，不好的時候就會變成機械式。即興演奏方式初時就像「老鼠咬龜咬不入」，然而一旦進入了之後，各人就會自己教導自己前進，整體把握，即不是單純技藝般來學，而是包括整個

樂種，結合他們的生活觀念，母語表達，以及民族性格。

余其偉在香港演藝學院中樂系執教了十五年，回顧過去教過的十多位弓弦樂同學，還有一些校外來的同學，他們應該都是感受良多。不僅是弓弦樂，包括吹管、彈撥樂的同學都會向余其偉學習廣東音樂的韻律、藝術分析和處理，他都是一個一個耐心地去教他們，也收到很好的效果。好像畢業生葛力、胡晉儀演奏陳添壽的嗩吶曲《騰飛》，現任香港中樂團嗩吶首席馬瑋謙以喉管演奏的《下漁舟》、《小調聯奏》、《歡歌一曲爽心頭》，筆者也曾隨他學習廣東音樂的處理。也有不少古箏主修生向余其偉請教《禪院鐘聲》、《流水行雲》、《漢宮秋月》、《平湖秋月》等粵樂名曲的味道、呼吸，樂句的轉換；揚琴畢業生郭嘉瑩、賀曉舟學習傳統竹法；主修琵琶、中阮的學生都曾受教於余其偉，向他學習秦琴演奏。

除了高胡專業課以外，余其偉在中樂系負責的另一項重點課程就是廣東音樂合奏課，自從他上任後，學院就專門新開了這個合奏課。基於「雙肩挑」這個想法，中樂系的中樂樂隊大合奏是以交響化的曲目為主，另一肩就要儘量地方化。所以廣東音樂合奏課，第一，目前不搞那些歐洲意義上的和聲複調，不完全用十二平均律，好像乙凡調，要堅持用七律（或七平均律），用純中國式或是廣東式合奏方式，如自由加減花，「你繁我簡」、「你高我低」之類。余其偉認為這樣跟交響化的中樂合奏會拉開距離和張力，兩邊各走極端，使同學對不同的合奏方式及表現力有更豐富的掌握。余其偉在全盤繼承中樂系以往累積的課程作前提，然後在學院高層指示下，適當增加了廣東音樂的課程。這些也得到前系主任王國潼的認同。

對於香港演藝學院廣東音樂課程的教學重點，余其偉十分強調「減花」的問題。過去一直講





「加花」，像呂文成的《平湖秋月》，開頭其實是很樸素的，另外有一張呂文成的唱片，他自己加了個「冒頭花」。到了余其偉的老師劉天一先生的「冒頭花」又加了一點。後來有些人畫蛇添足，繼續加音。這樣看出時代的變化，有時一種本來是好的東西，做過了頭，就會變成華而不實。這幾年余其偉對學生一直強調「減花」的問題，就是說要返回樸實。他經常在排練過程中，把骨幹音的譜拿出來，然後引導學生哪裡可以加多些花，哪裡可以減得比骨幹音更加簡潔。

廣東音樂與高胡教學重點與風格之別

余其偉指出，廣東音樂合奏與高胡獨奏在教學上的重點會不太一樣。之前講是樂器演奏本身的處理，現在講的是合奏課時整個小組的處

理。余其偉也很講究滑音問題。過去廣東音樂的滑音，曾經在四、五十年或者三、四十年代，因為舞廳的需要，有些滑音有些過份，比較矯揉。有些滑音就由於廣州話是母語，有抑揚頓挫的需要，這些滑音就很好聽，很有感情色彩。但又像剛才所說的加花問題一樣，在這二十多年來，滑音是加得有點過了，感情不需要的、造作的滑音不可要。由於學生們開始是以模仿為主，有很多裝飾音包括加花、滑音，模仿就會變得刻意，不夠自然。在這一方面，開始時余其偉是允許學生刻意的，因為他們模仿的時候不刻意是不行的；然後他再引導他們如何去力求自然。這就是一個不斷演習的過程。更重要的是在教學中，向同學講解樂曲內容意境如何表達，創作的時代背景等問題。余其偉也強調廣東音樂並不是說就是他余其偉的風格，或者是他的就是權威，不是這樣的，是有很多家的。


余其偉也提到，以大的地區來說，廣東與廣西的廣東音樂又不一樣，去到臺灣的又不一樣，上海又不一樣，瀋陽又有不同，天津又不同。

劉明源老師曾親自跟他說：「我從小就在天津的舞廳玩廣東音樂伴舞。」甚至由於解放前的中共在延安逗留過一段時期，很多來自廣州甚至四邑的廣東音樂家去到那裡，又帶動了當地一些廣東音樂的演奏。余其偉指出：「梁寒光、李凌、李鷹航都是臺山、開平籍的廣東音樂家，還有番禺籍的冼星海。他們去到延安，和葉劍英、朱德他們合樂，葉劍英本身也會拉二胡和打揚琴。以小地區來說，如一個廣東，廣州市的風格，很多玩家、戲劇家和粵劇藝人都住在西關多寶路那邊，那裡集中了多種風格的遺傳，戲行和曲藝的。在廣州，劉天一、朱海、梁秋在五、六十年代主要在廣州民間音樂團，又曾稱廣東音樂曲藝團，他們也形成了一種體系。駱津、沈偉在廣州市粵劇團又有一種不同的風格。近十年卜燦榮也創作和演奏了一批很具個人風格的作品。廣東粵劇團到七十年代，如黃壯謀、黃繼謀、黃英謀、殷滿桃、鄺斌、高升、黃玉才、黃炳堯、萬靄端，又有一班人在那裡，又是不同的。同時，星海音樂學院，又或者是它的前身廣州音樂專科學校又有

一班老師如易劍泉、陳德鉅、黃錦培、李德榮等，也是不同的。演奏風格不同，連音準韻律也不同。」

余其偉續指，到了香港，呂文成早期在上海在香港，然後是尹自重、邵鐵鴻，後來是盧家熾、王粵生等人。余其偉覺得他們都有些不同，所以他跟同學們討論，現在香港演藝學院設立的廣東音樂課，大量提供呂文成、盧家熾、尹自重、朱慶祥等人演奏的唱片；也讓他們聽聽廣州劉天一、方漢、梁秋、蘇文炳、何干、葉孔昭、黎浩明、朱海、沈偉、駱津的奏法；根據手頭現有的音響資料，又聽聽何克寧、陳國產、陳葆坤、劉國強、黃鼎世、饒寧新、黃金成、陳錦祺、湯凱旋、潘干芊、魏家明、卜燦榮、陳芳毅、伍國忠、陳濤、劉國強、黃麗萍、潘偉文、趙仕強、黃觀強、孔慶炎、關家鴻、劉仲文、陳其湛、廖重光、胡曉、甘尚時、黃日進、屈慶、張珠、李燦祥、趙莉梨、陳添壽、姚朝、胡若雄、





林丹虹、文傳盈、郭敏等，尚有上海的李肇芳、天津的居文郁、趙硯臣、北京的王宜勤、劉明源、張翰書、曹和、田再勳等人組成的粵樂小組演奏，讓同學們充份去覽略。然後演藝學院的廣東音樂歸納在哪裡，就是充份吸收剛才所述的各家各派，希望學院的同學們，經過長期的學習，在教學的過程中我自己也在學習，然後形成香港演藝學院的廣東音樂風格。

廣東音樂百年與廣府文化

對於廣東音樂近百年的發展，余其偉指出在上世紀三、四十年代，許多學者認為是廣東音樂的第一個黃金時期，其實這個黃金時期應該是以香港和上海為標誌的，廣州的角色並不明顯。呂文成、尹自重、邵鐵鴻、錢大叔、陳俊英、何大傻等人，有些都是香港、上海兩邊跑。中國內地大約是在五、六十年代由劉天一、朱海、梁秋、方漢、黃錦培等作代表，有學者認為是他們開創了第二個廣東音樂的黃金

時代。三、四十年代上海和香港是第一黃金時代，到了五、六十年代，國內的政治制度變了，但香港還是所謂「強弩之末」，三、四十年代的這種強勁還在堅持，後來有邵鐵鴻、王粵生、朱毅剛、朱慶祥、王者師、廖森、馮華、盧家熾等人。但是從八十年代中期以降，前述的廣東音樂家，不是已去世就是年紀太大很少活動。隨著文化大革命的尾聲和結束，這種富於政治色彩和意識形態色彩的中國民樂的表現方式，慢慢影響著香港。其偉移居香港後，本地的廣東音樂發展產生了不少變化。專業化的器樂訓練以及傳統與現代並重的意識，影響著新一代的青年高胡演奏家及廣東音樂新秀。

余其偉認為廣府的文化性格有個重要特點是拿來主義，廣東音樂的精神也是這樣的，從《小桃紅》、《昭君怨》、《漢宮秋月》一大批，或者是外江小曲如《鮮花調》、《雙飛蝴蝶》、《秋江泣別》等等都被大量用在粵曲和廣東音樂裡，到最後如《妝台秋思》改成粵劇《帝女花》主題曲都這樣拿過來，變成典型的

廣東音樂曲目。所以從七、八十年代外省民樂傳入，香港人不斷學習到現在，發展成交響化，他認為這些都是廣府精神。廣府的「拿來主義」文化品格，是廣府人這個族類的精神，什麼都收為己用。八十年代末至九十年代到現在，差不多三十年的光景，在大量吸收外省音樂養份之際，往往歷史就是如此可堪玩味，在吸收別的東西時，自己的東西就會暫時放低。九十年代起，廣東音樂，不管是職業還是業餘，在香港演奏越來越少。余其偉估計到一定的時候，凡是一個族類，在大量吸收外來文化之後，始終會跟自己的本土文化結合，使自己的文化有所創新，所謂「雜交出良種」。

粵樂新傳在演藝

余其偉在香港演藝學院任教的頭六年，就用了四年的時間錄製了二十多首廣東音樂，是由中樂系的同學們演奏的。余其偉坦言同學們尚未能建立起自己的風格，但他們吸取各派的優

點，像海綿吸水般，那怕是一種比較幼稚的解釋，但起碼他們很用心、很虔誠去參加了這四年的錄音。每年錄一次，積累下來，在這教本內記邀請了來自廣州的廣東音樂小組，包括伍國忠、潘偉文、文傳盈、林丹虹以及余其偉本人，錄了一張唱片，與由同學們演奏的一張可以作一比較，讓中年人和青年人有一個傳承的關係。這輯唱片題為《粵樂薪傳》。

對於香港演藝學院的廣東音樂訓練，余其偉認為廣東音樂吹打方面近年已取得一定成果，將粵劇鑼鼓音樂改編為廣東吹打器樂曲，演出之曲目有廣東音樂吹打《八仙賀壽》及牌子聯奏《五福臨門》等。在交響化廣東音樂方面，余其偉也是著力甚深，如2009年5月舉行的《粵海琴思—李助忻（季忻）作品音樂會》已展示出廣東音樂交響化的可能性；2011年11月學院更與香港中樂團聯合舉辦《呂文成紀念音樂會》，擴大影響。余其偉指出廣東音樂區別於全中國的民族民間樂種有一個很大的特點，就

是它可以非常地方化，但它又可以與現代海洋文明接駁，去實驗交響化。首先它背靠著強大的華夏文化，前方面對著充滿生命力的海洋文明。由於它與美加的關係、與歐洲的關係、港澳的關係，這是地理環境、文化傳統和歷史傳統，使到它的旋律、審美、旋律跌宕，有中西結合的可能。如《春郊試馬》的這首四、五十年代初間發表的樂曲有十二平均律的七聲音階，是很洋化的，但它最後又能夠歸納於廣府風格；又如《驚濤》、《迷離》、《依稀》等曲又洋又土，最後又歸結為廣府文化審美，都是很精彩的。這些旋律的運用，可能與歐洲文明接軌，和西方風格可以混合。這種可塑性使這個樂種既非常地方化，非常傳統，很有中華民族的華夏精神，但它又非常有可能與現代精神接軌，和歐洲文化接軌。所謂廣東音樂交響化這個課題，李助忻貢獻較大。余其偉期望更多的作曲家都來做廣東音樂交響化這項試驗性工作，使到廣東音樂能夠用現在比較時興的七、八十人大型民族樂團來演奏，就不局限

於幾架頭的小組，這也是一個展望，把「雙肩挑」的兩極作一個有機的結合。以上文提到的《粵海琴思》音樂會為例，創作作品有《粵魂》、《香江行》，由傳統作品改編的有《妝台秋思》、《雙聲恨》、《絲絲淚·三疊愁》等，這些就是交響廣東音樂。同時，即使走交響化，余其偉也從來不忘小組奏，其他樂器如簫、喉管、笛子、小三弦、揚琴、秦琴、古箏等獨奏、重奏和合奏，都會全部利用，使廣東音樂品種越來越多；高胡齊奏也是很有特色的，可以充份運用。余其偉認為這個樂種的可塑性是非常寬廣的，同時他也非常重視跨學科的合作，鼓勵中樂系同學向本地的粵曲師傅學習粵曲拍和，更與同校的中國戲曲學院合作，一些主修粵劇粵曲伴奏的同學會加入中樂系的交響化大型中樂合奏課，並修讀學分；中樂系的同學也參與他們粵曲唱腔伴奏與「精神音樂」演出，讓主修高胡與研習廣東音樂的同學能夠瞭解廣東音樂與粵曲的互動關係，沉浸和領略中國戲曲藝術之博大精深。

結語

在香港，高胡與廣東音樂的關係千絲萬縷。余其偉在香港演藝學院多年耕耘，培養出多位青年高胡演奏人才，由專業影響民間，帶動了香港的高胡與廣東音樂發展。他從學院開始，到與香港中樂團的院團合作，從2006年開始合辦樂團實習計劃和自2009年至今已連續舉行超過十屆中樂指揮大師班，以及與本地一些社團合作，以金字塔的方式，由上而下把高胡與廣東音樂輻射到香港社會各階層。余其偉來港工作，更是教學與演奏雙軌並行，以自身力量

來推廣香港的高胡與廣東音樂發展，也不時發表文章，探討學術問題。余其偉經常自詡為香港演藝學院中樂系的「後勤部長」，盡心盡力為了香港的高胡與廣東音樂藝術，在廣府文化的土壤裡健康成長。

楊偉傑

中國首位竹笛表演藝術博士楊偉傑，畢業於中國音樂學院，師從笛簫大師張維良。現任香港演藝學院音樂學院碩士生導師，並為中國民族管弦樂學會竹笛專業委員會名譽理事、香港竹笛學會理事、香港藝術發展局審批員、香港天籟敦煌樂團藝術顧問、新加坡華樂團藝術諮詢團海外成員。祖籍廣東普寧，在香港土生土長。早年先後獲香港中文大學和香港演藝學院頒授一級榮譽音樂文學士、民族音樂學哲學碩士及竹笛演奏音樂碩士學位，為香港首位竹笛演奏碩士。曾擔任香港中樂團《中樂無疆界—國際作曲家高峰會論文集》主編，並於海內外多份報刊發表過數十萬字的音樂專題文章。

文章原載於國際演藝評論家協會（香港分會）網站

廣東音樂簡識

余其偉

起源於粵語地區的廣東音樂（又稱粵樂或廣府音樂），是隨著新文化運動而發展壯大的。一百多年來，社會歷史諸多變遷，影響著文化藝術的變異，發展到今天，廣東音樂已作為中國民族音樂的一個重要組成部份，以其清峻活脫、流麗秀美之姿，獨特的嶺南文化品格，屹立於世界音樂之林。

明、清之際，隨著粵地經濟的迅速發展，文化上也產生了新的要求，與此同時，音樂藝術也處於發展變化之中。眾多外省戲班來粵演出，帶來了中原古樂、江南小調、昆曲、湖南絲弦乃至陝西秦腔等，這些音樂在較為漫長的時間

裡，與本地民間小曲、民歌民謠……等相互融合，相互補充，約至十九世紀末期便逐漸形成具有廣東風格特徵的音調或樂曲。稍後，便流行較著名的《昭君怨》、《雙飛蝴蝶》《一錠金》、《小桃紅》、《漢宮秋月》……等曲子。

十九世紀末至二十世紀初，出現了何博衆、嚴老烈、丘鶴儔、何柳堂……等一批既會作曲又能演奏的音樂家。他們創作及改編出一批具鮮明地方特色及生動音樂形象的曲子，如《早天雷》、《連環扣》、《到春雷》、《倒垂簾》、《雨打芭蕉》、及《餓馬搖鈴》、《雙聲恨》《走馬》……等。

二十世紀初，丘鶴儔還編著出版了多 音樂讀物，計有：《弦歌必讀》（1916）、《粵調琴學新編》（1920）、《增刻弦歌必讀》（1921）、《琴學新編第二集》（1923）、《琴學精華》（1928）、《增刻琴學精華》（1932）、《國樂新聲》（1934），成為廣東音樂早期的啓蒙教科書。此外，又有易其仁編著的《粵曲揚琴譜》（1920）、陳鐵生編著的《新樂府》（1923）、青龍居士編著的《國樂新譜》（1930）、沈允升編著的《弦歌中西合


譜第一集》（1929）及《粵樂新聲第一冊》（1935）、何柳堂何與年編著的《琵琶樂譜》（1932）、何修文編著的《今樂指南》（1936）、陳俊英編著的《國樂捷徑》（1939）、蕭劍青編著的《粵樂精華〈再版〉》（1940）……等出版物，都有一定的影響。

到了二、三十年代，以丘鶴儔、何柳堂、呂文成、尹自重、陳文達、何大傻、陳俊英、易劍泉……等為代表的一大批音樂家的出現，開創了廣東音樂的全盛時期，他們創作並演奏了大量曲目，如《賽龍奪錦》（何柳堂曲）、《娛樂升平》、《平湖秋月》（呂文成曲）、《花間蝶》（何大傻曲）、《鳥投林》（易劍泉曲）、《西江月》（陳德鉅曲）、《孔雀開屏》（何大傻曲）……等。

三、四十年代，由於受了西洋技法的影響，又出現了《步步高》（呂文成曲）、《驚濤》（陳文達曲）、《醉月》（陳文達曲）及《迷離》（陳文達曲）……等輕音樂性質的樂曲；又因時

勢動盪，國恨家愁，便作了《流水行雲》（邵鐵鴻曲）、《禪院鐘聲》（崔蔚林曲）、《泣長城》（呂文成曲）、《凱旋》（陳俊英曲）、《齊破陣》（呂文成曲）、《醒獅》（呂文成曲）……等表現感傷或激憤的樂曲。與此同時，在樂隊組合中，多用高胡、揚琴、三弦、椰胡、秦琴、簫笛合奏；又大膽引進了小提琴、吉他、木琴、小號、色士風和架子鼓等外國樂器，並使之在演奏技法上粵樂化。

此時此際，商業經濟發達的上海、香港兩地已成廣東音樂重鎮；天津、北京、瀋陽、台灣乃至美洲、歐洲、大洋洲及東亞、南亞諸地，皆有廣東音樂活動。說廣東音樂是具全球性影響的中國民間音樂樂種，並不為過。



早期的廣東音樂，根植本土，中西互補；以我為主，外(國外及省外)為粵用。它的產生及流變，是一個頗為豐富且複雜的文化現象。1949年後，由于政制殊異，廣東(廣州)、香港兩地廣東音樂的傳承及創拓的方式各有不同；1949年以後香港、澳門的廣東音樂傳承情況，可設專題研究。

此外，海外(如歐美、澳洲、東南亞……)及大陸諸地(如上海、天津、北京、瀋陽……)等地的廣東音樂情況也應設專題研究。

五、六十年代，劉天一、黃錦培、朱海、陳德鉅、方漢、梁秋……等音樂家創作、演奏了一批優美活潑的樂曲，抒發了人們生活在新時代的愉悅心情，如高胡獨奏《春到田間》(林韻曲)、高胡獨奏《魚游春水》(劉天一曲)、高胡獨奏《歡樂的春耕》(朱海曲)、高胡齊奏《花市迎春》(劉天一曲)、合奏《春郊試馬》(陳德鉅曲)、合奏《月圓曲》(黃錦培

曲)及《得勝令》(古曲黃錦培改編)……等。此時期，業界就廣東音樂是否屬輕音樂性質及其是否要表現“重大題材”進行討論。

1955年及1957年，《廣東音樂第一集》及《廣東音樂第二集》出版(廣東人民出版社)。

七、八十年代以來，比較優秀的樂曲有合奏《織出彩虹萬里長》(楊紹斌曲)《山鄉春早》(喬飛曲)《喜開鐮》(廖桂雄曲)及《綠水長流稻飄香》(楊禪曲)、高胡獨奏《思念》(喬飛曲)《花市漫步》(陸仲任、甘尚時曲)及《百尺竿頭》(黃日進曲)、高胡與管弦樂《珠江之戀》(喬飛曲)、喉管獨奏曲《雁南歸》(萬靄端曲)及《春風笑語》(陳添壽曲)、高胡協奏曲《琴詩》(李助忻、余其偉曲)、笛子獨奏《咫尺天涯》(吳國材曲)及《粵海歡歌》(黃金成曲)、揚琴獨奏《流雲》(余其偉曲)、合奏《喜報迎春》(李燦祥曲)《紅棉頌》(湯凱旋曲)《霜

醉楓林》(香港盧家熾曲)及《新春鑼鼓》(陳葆坤曲)……等。“十年浩劫”中，廣東音樂遭受打擊，曾被指譏為“糜糜之音，不可救藥”。

1981年及1983年，由廣東省音樂家協會、廣東民間音樂研究室等機構在廣州分別主辦《首屆廣東音樂學術研討會》及《民族音樂家呂文成先生誕辰85週年紀念暨學術研討會》，各自收到來自海內外論文約三十篇。1990年《呂文成廣東音樂曲選》出版(人民音樂出版社)。

九十年代以降，比較流傳的樂曲有高胡與樂隊《出海》(卜燦榮曲)、高胡獨奏《小鳥天堂》(卜燦榮曲)、揚琴獨奏《雲山春色》(湯凱旋曲)、合奏《春滿羊城》(何克寧曲)《珠江晴波》(馬偉雄曲)及《花城月夜》(張珠曲)、高胡協奏曲《粵魂》(李助忻曲)、嗩吶獨奏《騰飛》(陳添壽曲)、高胡與鋼琴《花朝月夕》(房曉敬曲)、高胡獨奏《夢中月》(盧慶文曲)及《村間小童》(李助忻、余

其偉曲)、五重奏《柏架鵲鳴》(香港麥偉鑄)、揚琴與樂隊《清風明月》(房曉敬曲)、高胡協奏曲《紫荊花》(顧冠仁曲)、合奏《步步高主題隨想》(李復斌曲)及高胡與樂隊《秋江水雲》(余樂夫曲)……等。

這些曲子，有表現人的思想深度的，有反映現實生活的，也有寫景狀物的；樂曲體裁除一般的中、小型外，又有大型的協奏曲或組曲；演奏組合形式亦日見豐富，除獨奏、小組奏、重奏、齊奏外，也有大合奏、中西樂器混合奏、樂器與人聲混合演奏演唱、西洋交響樂隊演奏等。

因此，有研究者認為，當今的廣東音樂發展，出現了所謂的“民樂化”及“交響性”或“泛嶺南化”現象。當中的得與失，業界也在不斷的進行研討。

1994年，廣州市文學藝術聯合會等機構舉辦94'羊城國際廣東音樂節，來自全球多國、港澳台及內地59個社團、70多位學者參演和研



討，收到論文45篇。2003年，黎田、黃家齊合著《粵樂》一書面世（廣東人民出版社）；同年，《廣東音樂200首》出版（花城出版社）；同年在廣東中山，由廣東炎黃文化研究會主辦《呂文成先生誕辰105週年紀念暨學術研討會》，收到來自海内外論文四十一篇。2004年在廣州番禺，由廣東炎黃文化研究會主辦《廣東音樂與沙灣何氏三杰研討會》。2005年，《何柳堂何與年何少霞廣東音樂曲集》出版（廣州出版社）。

傳統的廣東音樂藝術精神雖多有中和平穩之處，但主要的傾向是華美、流暢而活潑的。它以精短的體裁，通俗的形式，傳達了人民的喜、怒、哀、樂，反映出南方新興市民階層及一般平民百姓的生活風采。傳統的廣東音樂較

少深沉的人生喟嘆與哲理深思，較少士大夫的典雅習氣，也缺少類似中原古曲那種幽深曠遠的歷史滄涼感。長期以來，廣東音樂又能不斷融滙古今中外、東西南北音樂之優長，致使當代廣東音樂的思想內涵及其藝術表現意境更為豐富多彩，除具獨特的嶺南風韻，更又顯示出它那種不拘一格、靈活多變、不斷創新的文化品格。



注：此文的部份內容曾載于2019年1月9日上海音樂學院主辦的《傳統樂種民族室內樂日》學術研討會及演奏音樂會之場刊，現是經修改後的全文。

花絮回顧

絃歌不絕——粵調古韻

首場講座音樂會「粵調古韻」於2019年9月13日圓滿舉行！由香港近現代中國音樂史研究者鄭偉滔先生主講，以「早期粵樂風貌」為題，介紹《絃歌必讀》及同期珠三角地區的粵樂發展里程。竹韻小集以二絃、提琴、三絃、月琴、橫簫（笛子）、喉管、鑼鼓（敲擊樂）等組成清末民初流行之演奏組合，並以當時的演奏手法把書中曲譜再現於世。



鄭偉滔先生與全體演出者合影



由左至右：
竹韻小集行政總監陳照延先生
竹韻小集理事黃國田醫生
竹韻小集常任樂師、「絃歌不絕」策劃董芷菁小姐
「絃歌不絕」計劃顧問及排練指導鄭偉滔先生
竹韻小集理事會主席古星輝先生
竹韻小集常任樂師何兆昌先生



「絃歌不絕」計劃顧問及排練指導、「粵調古韻」主講鄭偉滔先生



絃索合樂：
鳳凰台
（過場譜）



喉管雅奏：
古調四闋
（小調譜
陳添壽申譜）



節目預告

余其偉的音樂世界 從藝、從教45周年

四月，春暖花開，正是賞「弦」好時節！

被譽為「廣東第一高胡」的粵樂大師余其偉，45年來深耕厚植，傳道授業，桃李滿門。這次大師將聯同一班粵樂菁英，奏響香港人耳熟能詳的廣東旋律，百花集萃，雅韻流芳！

11/4/2020(六)

晚上8時 沙田大會堂演奏廳

指揮/藝術指導：閻惠昌
演出高胡/二弦：余其偉
高胡：余樂夫、張悅如、麥嘉然、張重雪、黃國田
揚琴：潘偉文
二胡：余少華
椰胡：黃國田、張重雪
琵琶：何耿明
笛子：陳子旭
喉管：馬璋謙
箏：羅晶



開售日期 | 10/02/2020 票價 | \$170, \$220, \$280, \$350

絃歌不絕 —— 盛世騰飛

日期 2019年12月6日(五)
時間 7:30pm
地點 香港大會堂演奏廳
演奏 竹韻小集
主講 余少華



絃歌不絕 —— 戰火浮生

日期 2020年5月1日(五)
時間 3:00pm
地點 戲曲中心茶館劇場
演奏 竹韻小集
主講 余其偉



香江粵樂社 「粵樂之友」會員申請表格

(填妥後請以電郵 或 郵寄方式遞交)

中文全名 _____ 英文全名 _____

出生日期 ____ / ____ / ____ 性別 男 / 女

聯絡電話 _____ Whatsapp / 微信

電子郵箱 _____

通訊地址 _____

音樂興趣 拉弦 | 彈撥 | 吹管 | 敲擊 | 其他：
(可圈多項)

本人欲透過以下方式獲取最新粵樂資訊：

申請人在簽署前，請先細閱以下須知：

此表格填寫內容如有錯漏或不整全，本社有權拒絕會員申請；
本表格收集的個人資料，本社只作處理會員申請用途。未經申請人同意，本社不會轉交其個人資料予他人作其他用途。

本社電郵：info.cantonese music@gmail.com

通訊地址：九龍彌敦道363號恆成大廈12樓1205室
(請註明：粵樂之友申請表)

申請者簽署： _____

申請日期： _____





香 江 粵 樂 社

HONG KONG CANTONESE MUSIC SOCIETY

電郵

info.cantonesemusic@gmail.com

Facebook專頁

www.facebook.com/CANTONESEMUSIC

微信

HKCantoneseMusic

通訊地址

香港郵政總局郵箱12199號



微信二維碼