



通 | 訊

06

二〇二〇年
秋季號





二〇二〇年
秋季號

目 錄

香江粵樂社簡介 1

用生活和真誠傾訴音樂 余其偉 2-3

粵樂的音律 從工尺譜說起 謝俊仁 4-10

演奏《昭君怨》的一些回憶 余其偉 11

花絮回顧 12-15

節目預告 16-17



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，為香港註冊非牟利團體，致力承傳粵樂文化。透過欣賞、演奏、交流和研究，一方面深入淺出讓大眾認識廣東音樂，另一方面提供音樂團體和中樂愛好者互相交流的機會。在資源許可的情況下，定期出版[粵樂通訊]，協助記錄香港粵樂發展的點滴。

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，並於香港中文大學完成修課式研究院課程，獲頒音樂文學碩士學位。

創辦人及社長

黃國田醫生

義務秘書

古倩婷小姐

義務會計師

鄭頌仁先生

音樂顧問（排名以筆劃序）

白得雲教授 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

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

趙茵洛小姐



用生活和真誠傾訴音樂

余其偉

翻閱十八年前的這篇短文，依然感動。不經專院，全靠自學，七十年代初考入廣東音樂曲藝團，任廣東高胡演奏，其中與箏藝家饒學新、揚琴家湯凱旋演奏的三重奏《水鄉豐年》（吳國材曲），轟動一時；及後三人又以三重奏《旭日照漁帆》（劉仲文曲），入選中央電視台向海內外播放；八十年代中定居香港，考入香港中樂團任高胡聲部樂師；爾後長居美國。當初，由於中學期間一場激烈的球賽，導致的腰椎及頸椎筋骨的嚴重折傷，數十年廣求名醫，卻療效不顯。大半世的傷痛折磨身心，居然沒

能挫敗李揚義兄在演奏藝術中的創造；尤其是他在快速樂段發揮的連頓跳弓（俗稱飛弓），在胡琴樂界，或無幾人做到。揚義兄是個異數，他創造了奇跡。

——題記（2020年夏于香港演藝學院）

去國二十年，當揚義兄風塵僕僕從紐約趕到中國唱片廣州公司錄音室那一刻，三十五年前的往事即時湧上心頭：一個風雨交加的日子，少年的我，騎著一部半新不舊的自行車，到二十公里外的地方，向揚義兄討教——他是我真正的音樂啟蒙老師。

五邑是我們可愛的家鄉，那裡風光秀麗，人傑地靈。畫家有司徒喬、司徒奇、胡根天……音樂家有李凌、劉天一、方漢……粵劇曲藝家有紅綫女、關國華、楊達……濃烈的地方生活風情與新穎的西方文明交織成一道獨特的僑鄉文化風景。少年的藝術心靈，便在這道風景的觀照中，天才競發，詩心無垠。

上天的安排，也許注定揚義兄要走一條很艱難的道路。大起大落的生存環境，必然使他有著大悲大喜的心境；雖然無法得到當時社會的關注，沒能獲得更多機會，但他卻憑借一顆頑強、自信、純潔、執著的心，追尋着、探求着；終於修成正果……在這個專輯裡，風格多樣，有改編的粵調《平湖秋月隨想曲》、移植的小提琴曲《流浪者之歌》及《葡萄熟了》……等；當中《霍拉舞曲》給聽者一

個驚愕：曲中所有快速的旋律居然都是用“連頓跳弓”來完成的！本來，頓弓和跳弓是常見的技術，然而快速的連頓跳弓絕對是高難技術，這種技巧在目前中國弓弦樂中並不多見，可見是極具創造性的。但是，演奏家絕不是單純的炫技者，比如在《梁山伯與祝英台》一曲中，音色的清亮，行弓的柔潤，揚義兄在他的音樂中要傾訴的是飽受坎坷後仍然在追求的那閃耀着的人性的光芒，這裡面充滿着善良與同情！更令聽者難以想像的是：這一切，居然是一位遠在地球另一端，頸、背及手的關節被傷痛折磨了幾十年的中年人所演奏出來的！這不是奇蹟又是什麼呢！

所以，我要向你們——親愛的聽者們，推薦這一曲用生活、用真誠傾訴出來的音樂。

2002年10月2日謹寫於廣州

注：此文為中國唱片社廣州分社出版的李揚義高胡獨奏專輯CD前言

粵樂的音律：從工尺譜說起

謝俊仁

工尺譜屬中國音樂傳統唱名法的一種，使用「合、士、四、乙、一、上、尺、工、反、凡、六、五」為唱名，相比西方的do、re、mi、fa、sol、la、ti，兩者的對應如下：

工尺譜	合	士/四	乙/一	上	尺	工	反/凡	六	五
Sol-fa唱名	sol	la	ti	do	re	mi	fa	sol	la
簡譜	5	6	7	1	2	3	4	5	6

不過，兩者在使用與理解上，有些分別。首先，工尺譜很多時只記錄骨幹音，演奏者可以自由加花。其二，工尺譜字多義，曲譜可能不顯示升半音或降半音，「乙」和「反」音可能有偏差，甚至，很多音都可能有的偏差。閱讀個別工尺譜時，如果不掌握其實際意義，可能會偏離樂曲本來的風格，甚至偏離本來的旋律。二十世紀初的早期粵樂譜，例如丘鶴儔的《絃歌必讀》和《琴學新編》等，都屬工尺譜。故此，對工尺譜的理解，有助探討早期粵樂的風格。以下，我先討論工尺譜多義的情況。

工尺譜字多義

曲譜不顯示升半音或降半音

在七聲音階兩個相隔大二度的音級之間的半音，西方唱名使用升半音或降半音來顯示。工尺譜在宋朝的《夢溪筆談》，亦有區分半音的方式：

合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	高工	下凡	高凡	六	下五	高五	緊五
5	$\flat 6$	6	$\flat 7$	7	1	$\sharp 1$	2	$\flat 3$	3	4	$\sharp 4$	5	$\flat 6$	6	$\sharp 6$

少部分的傳統工尺譜，會把半音顯示出來。例如，沈浩初的《養正軒琵琶譜》(1929)，使用「乞」與「乙」來辨別 $\flat 7$ 與7。華秋蘋《琵琶譜》(1818)則使用繪畫了相位和品位的圖，來顯示工尺譜各音的位置，並在個別樂曲，注明某「一」字是低一品位，即 $\flat 7$ ，而不是一般的「一」。

不過，大部分的傳統工尺譜，並沒有把升半音或降半音顯示出來，而是靠口傳心授。如果樂譜的傳承已中斷，單靠閱讀樂譜，便可能引起混淆。混淆的原因，主要有二。首先，傳統中國七聲音階有三種：正聲音階、下徵音階與清商音階，三者的分別在於「反、乙」兩音的位置，依次是「 $\sharp 4$ 、7」、「4、7」與「4、 $\flat 7$ 」。其二是當樂曲運用固定調唱名、或有轉調段落時，而沒有清楚注明。故此，翻譯傳統工尺譜時，需要對該譜有深入了解，要理解該樂譜使用什麼音階，屬固定調唱名或首調唱名，尤是要理解「乙」與「反」的音高。林石城翻譯《鞠士林琵琶譜》(1860)時，便把《月兒高》、《三跳灣》和《玉樹臨風》的「凡、乙」分別譯為「 $\sharp 4$ 、7」、「4、 $\flat 7$ 」與「4、7」。

「乙」、「反」或其他個別音級可能稍有偏差

中國傳統音樂的一個特色，是其「乙」和「反」音有時候跟理論的音高稍有偏差，「乙」在 $\flat 7$ 與7之間、「反」在4與 $\sharp 4$ 之間，音高並且游移。這偏差的現象，在粵樂的「乙反線」（或稱「苦喉」）更明顯。「乙反線」與一般的傳統中國音階不同，前者的骨幹音是「合、（士）、乙、上、尺、反」，後者則以「合、士、上、尺、工」為正聲、「乙、反」為變音。在中國其他地區的樂種也有使用類似「乙反線」的音階，包括潮州音樂的「重三重六」、廣東漢樂的「軟線」、陝西秦腔的「苦音」等，學者統稱為「苦音」。

在二十世紀初中期的粵樂書籍，有「土工線」即「苦喉」的說法。

「土工線」的骨幹音是「士、上、尺、工、六」，各音之間的關係並不同「合、乙、上、尺、反」。如果「土工線」即「苦喉」的話，「土工線」的「上、六」音需要偏高少許，而不是一般的羽調。這是個頗複雜的問題，需要另文詳述。在此，筆者僅指出，當我們閱讀早期粵樂「土工線」的工尺譜時，要考慮其「上、六」音是否偏高的問題。

支持「七平均律」的理據能成立嗎？

康熙十四律

「康熙十四律」是康熙帝在《律呂正義》(1714)所提出的理論。康熙沿用三分損益法為計算基礎，但並不是把三分損益法用於絃線，而是，直接計算同徑律管的長度，沒有作「管口校正」。其實，漢朝京房已知悉三分損益法不可以直接用於吹管，晉朝荀勗與明朝朱載堉亦曾建議解決辦法。康熙的方法則是一反過往的知識，結果，全部律管的音程都比絃律稍小，半鐘律管的音高，低於鐘律管的高八度，半太簇律管的音高才接近鐘律管的高八度。面對這現象，康熙提出將八度分為十四律；再為了解決這十四律跟傳統七聲不配合的問題，把傳統含有大二度和小二度音程的七聲改為等距七聲。

這完全脫離傳統律制，亦屬謬誤的理論，引致清朝律制理論的大混亂，二十世紀著名音樂學者楊蔭瀏及其他學者早已指出其錯誤之處。筆者曾於2014年及2018年發表兩篇研究論文，提出證據，顯示清朝宮廷樂師把一部分相鄰的律呂壓縮為近似的音高，結果，音階有大小三度之分，雖稱為十四律，但實際效果類似十二律制。筆者推測，這是宮廷樂師一方面不想公然違反康熙訂立的十四律制，又希望奏出傳統旋律，而在音樂實踐上故意不準確跟隨十四律制，這亦與現存清宮律管的測音結果相符。康熙之後，乾隆帝大力推崇康熙十四律，貶低朱載堉的理論。一些學者可能並不明白宮廷樂師在音樂實踐上不準確跟隨十四律制，亦不理解十四律的謬誤之處，至二十世紀，康熙十四律理論仍在音樂界流傳。

均孔笛

一些傳統的笛，六個孔之間的距離是相等的，稱為「均孔笛」。演奏者可以不用換笛，而吹奏到不同的調。有學者認為均孔笛是使用七平均律的實證。其實，這是個美麗的誤會。理論上，音愈高，相同音程的兩個音孔之間的距離應該愈小。假如笛的設計者真的希望造一枝七平均律的笛，各孔之間的距離應該遞減，而不是相等。故此，均孔笛並不是為七平均律而設計。均孔笛能夠翻七調，亦非顯示使用七平均律，而是靠「叉口」（指法）及「氣口」控制音高，從而轉調。故此，「康熙十四律」與「均孔笛」均不是支持傳統中國音樂使用七平均律的理據。

很多音都可能存在偏差

另一個「工尺譜多義」的情況，是工尺譜內很多音都有偏差。這情況與粵樂有特別關係，我們先看丘鶴儂《琴學新編》(1920)內，有關當時的兩排碼七律粵派揚琴的文字：

揚琴字底(又名板線)通用者共四盆，一曰正線字底，二曰反線字底，三曰梵線字底，四曰苦喉線字底。四盤中以正線字底為最通用，若能習熟正線一盤，無論該調應用反線、或梵線、並苦喉線字底者，則可將字母變換，作正線而弄，其音調即與反線、或梵線、並苦喉線之調無異。故本譜之反線、梵線、苦喉線等調，均寫正線字底，以便學者鍊就字底一盤，可作四盤之通用也。

不用改變調弦，而只需改變「字母」(唱名)，便能夠轉調，顯示各調各音的對等關係如下：

正線	合	士	乙	上	尺	工	反	六
苦喉	士	乙	上	尺	工	反	六	五
反線	上	尺	工	反	六	五	一	生
梵線	尺	工	反	六	五	一	生	狝

這即是說，「合、士」、「士、乙」、「乙、上」、「上、尺」、「尺、工」、「工、反」、「反、六」各音程是相若的。與一般的七聲音階不同，這音階沒有大小三度、以及大小二度之分，屬「七平均律」。結果，相比常用的律制，工尺譜內很多音都有偏差。一部分學者和音樂家認為，傳統中國音樂，特別是粵樂和潮樂，曾使用「七平均律」，並提出支持的理據，包括「康熙十四律」以及「均孔笛」。我們閱讀早期粵樂工尺譜時，要考慮所用律制的問題。下文接著探討，支持「七平均律」的理據能否成立。

測音結果

粵樂和潮樂是否使用七平均律，可以看測音結果。首先，要了解七聲音階使用十二平均律、五度相生律與七平均律時，各音程的分別。下表列出不同律制各音與左鄰音之間的差距，數字的單位是「音分」（一個八度有1200音分）：

唱名(簡譜)	1	2	3	4	5	6	7
十二平均律		200	200	100	200	200	200
五度相生律		204	204	90	204	204	204
七平均律		171.4	171.4	171.4	171.4	171.4	171.4

理論上，七平均律各音之間的差距是相同的。不過，實際的測音結果並非如此。例如，陳威和鄭詩敏在1990年為潮州揚琴的測音結果如下：

	sol	la	ti	do	re	mi	fa	sol	la	ti	do
與左鄰音的差距(音分)		196	165	144	196	184	150	165	196	165	144

周仕深在2007年為高胡名家余其偉的測音結果如下：

	合	士	乙	上	尺	工	反	六
與左鄰音的差距(音分)		195	151	158	201	184	157	146

結果顯示兩者的「合、士、上、尺、工」接近傳統十二律五正聲，而「乙、反」屬「中立音」，整體並不接近七平均律。不過，民間音律是靠約定俗成，口傳心授的。粵樂的律制可能隨年代而變遷，二十世紀初七律揚琴的律制，可能與上述測試不同。我們聆聽舊錄音，也感覺到不同年代不同音樂家所用的律制稍有不同，相比傳統律制，有些錄音明顯有偏差。可惜，粵樂錄音大都是合奏的，測音困難。二十世紀初的七律揚琴獨奏錄音，則很難找到。

為此，在2018年，筆者找了香港中文大學音樂系於2014年出版的《清音重聞》（廣東音樂）唱片所收錄的揚琴獨奏《孔雀開屏》來作測音。此唱片的樂曲，均使用系內收藏的珍貴古董樂器來演奏，《孔雀開屏》所用的，為兩排碼七律揚琴，調音與演奏者為港澳兩地資深曲藝名家吳詠梅（1925-2014），錄音聽起來頗接近七平均律。吳詠梅在2012年獲國家文化部列入國家級非物質文化遺產項目（南音說唱）代表性傳承人，2013年獲香港嶺南大學頒授榮譽人文學博士，在上世紀四十年代已活躍於樂壇，熟悉七律揚琴。測音顯示各音之間的差距如下：

住/伋	伋/仕	仕/合	合/士	士/乙	乙/上	上/尺	尺/工	工/反	反/六	六/五	五/生
187.5	200	313.5	182	170	169.5	174.5	186.5	158	174	158.5	304

可以看到，揚琴中高音部分的音程，接近七平均律，但是，低音部分的音律，與中高音並不相同，類似傳統十二律制。高低音區的律制不同的現象，亦曾出現於舊制琵琶。十九世紀華秋蘋《琵琶譜》內的四相十品琵琶圖式顯示，一至四相之間、以及一至三品之間屬半音排列，三品以上，則屬七律排列。故此，吳詠梅把揚琴調至高低音區律制不同，並非獨特，而是承接傳統的。揚琴中高音的律制，雖然接近七平均律，可以在「四盆」之間轉換，但是，各音程稍有參差，不是完全平均，「上、工」比「工、六」稍大，令正線旋律仍有傳統律制的影子，不致完全脫離低音部分的律制，整體不應該理解為「七平均律」。

活的粵樂律制

筆者認為，粵派揚琴調音可能屬折衷辦法，當揚琴在明末清初從歐洲傳入中國後，由於揚琴是固定音高樂器，要適應民間音律，而又要應付轉調，便把音律向七平均律靠攏，作為折衷。康熙十四律理論的出現，則為這本來是折衷的調弦辦法提供了「理論」支持，出現了「粵樂使用七平均律」的觀點，但實際上並不是完全跟隨七平均律。至於其他不固定音高的樂器，與揚琴合奏時，可以因應樂曲的調式而把樂音微調，更非七平均律。陳威和鄭詩敏說：「藝人們普遍認為，台上或台下，演奏起來都是跟隨頭手二弦…許多音處於‘活’的狀態，從來沒有被揚琴‘死’的調弦所左右。」

結果，粵樂七律並非完全平均，而是稍有參差，保持了傳統律制的影子，並可能因應旋律的調式而變化。由於沒有理論根據，不同民間藝人的音高習慣可以稍有不同。如此，粵樂七律是活的律制。筆者認為，我們並不需要強加一個似是而非的形容詞「平均」，簡單稱之為「粵樂七律」可能更好。演奏早期粵樂，可以參考一些舊錄音稍有偏差的律制，但不適合以七平均律為標準。

粵樂七律的藝術意義

雖然約定俗成的粵樂七律沒有理論根據，但這並不貶低其藝術意義，亦不成為「改良」律制的理由。一些非西方音樂，例如印尼的gamelan，其律制同樣沒有理論根據，但仍受世界各地的聽眾喜愛。如果粵樂改用十二平均律來演奏，習慣了七律的藝人和聽眾，反會覺得格格不入。故此，除非因為改編樂曲而需要配合西方和聲之外，演奏粵樂時源用傳統七律，效果會更具地區色彩。

結論

認識工尺譜的多義，有助探討早期粵樂的風格。由於傳統工尺譜很多時並沒有把升半音或降半音顯示出來，翻譯傳統工尺譜時，需要理解該樂譜使用什麼音階，屬固定調唱名或首調唱名，尤是要理解「乙」與「反」的音高。演奏「乙反線」樂曲時，要留意「乙、反」音的偏差與游移。閱讀早期粵樂「土工線」的工尺譜時，則要考慮其「上、六」音是否偏高的問題。至於整體的律制，不同年代不同音樂家所用的律制稍有不同，相比傳統律制，很多音都有偏差，但並非使用七平均律，「康熙十四律」與「均孔笛」也不是支持傳統中國音樂使用七平均律的理據。粵樂七律是約定俗成的，沒有理論根據，亦是活的律制，但這並不貶低其藝術意義。除非因為改編樂曲而需要配合西方和聲之外，演奏粵樂時源用傳統七律，效果會更具地區色彩。

鳴謝

此文章的內容，基於筆者在2020年8月18日於戲曲中心演講廳的網上講座《粵樂與音律》，特此鳴謝西九文化區管理局。

參考資料

陳威、鄭詩敬《潮州樂律不是七平均律》，《音樂研究》1990年，第2期，75-88頁。

周仕深《粵劇音樂的調式》香港：香港中文大學碩士論文，2007年。

謝俊仁《從〈律呂正義〉的古琴律制看康熙十四律的實際運用》，《中國音樂》2014年，第3期，49-53頁。

謝俊仁《從琵琶曲〈思春〉到粵樂〈悲秋〉的樂調考證與傳播變化》，《音樂傳播》2016年，第2期，11-15頁。

謝俊仁《邱之桂〈律音彙考〉與〈丁祭禮樂備考〉樂譜對康熙十四律的啟示》，《天津音樂學院學報》2018年，第2期，89-100頁。

謝俊仁、黃振豐《粵派揚琴的調音對七平均律的啟示》，《星海音樂學院學報》2018年，第4期，128-136頁。

演奏《昭君怨》的一些回憶

余其偉

作曲家李助忻先生受新加坡華樂團委約于1997年編配高胡與樂隊《昭君怨》。此曲1998年在新加坡維多利亞音樂廳，由我高胡獨奏、胡炳旭執棒、新加坡華樂團協奏首演；又于2002年及2003年分別在上海、徽州由王永吉執棒、我與上海民族樂團合作演奏此《昭君怨》；2009年在台北我與台北市立國樂團由瞿春泉執棒合作再奏此曲。以當代民族管弦樂團來奏乙反線的《昭君怨》，當然會有一些跟傳統小組奏或獨奏不一樣的新手法，但一個最大難題是乙反(74)兩音不能按傳統音准(通常俗稱中立音的74之間是純五度關係)奏出，使這一調式所具有的風格韵味和色彩特征趨于淡泊。這是在今後的實踐中需要努力克服的。

多年來，由我奏高胡或椰胡，與多位揚琴家如李小剛、植嘉敏、張高翔、郭敏、趙莉梨、潘偉文、胡若雄、李麗君和彭燕珍等，在日本加拿大新加坡北京香港廣州等地的音樂會上都有合作過。

此次廣東省廣東音樂聯誼會再次播放的高胡與揚琴《昭君怨》視頻，是應邀在2007年胡若雄師生揚琴音樂會的演出實況，當時我剛五十出頭，所謂年富力強之際，弓力顯得過於飽滿、情感充沛，但少了些含蓄內斂及婉柔淡然之意。乃自省：一切藝術之創造(包括演奏)，從技藝到意境，皆會隨着生命不同階段(生活曆練)而有變化。一般而言，年輕之際的演奏，則氣盛火躁，愈趨中、老年，藝術上則多顯清微淡遠、曠達悠深之境。

三年前，廣東音樂聯誼會微信平台播出此版《昭君怨》，承蒙讀者垂注；今次平台再次播出此曲，自己深感早年的演奏並不理想，真是藝海無涯，還有不少有待改進的地方。遵台主蕭伯之囑，將這段回憶和自省寫出，以謝讀者。

「花絮回顧」

「香江粵韻百載情」線上音樂會

香港地處「粵文化」區域之內，粵樂（廣東音樂）就是本土的傳統音樂，在過去的一百多年得到長足的發展，成為海內外華人地區最流行及最具影響力的地方樂種。大量粵樂名家在香港生活，因而在此誕生了大量粵樂作品，使香港成為廣州、上海以外粵樂發展另一重要基地，更形成具有香港特色的粵樂文化。不少粵樂經典作品至今亦家喻戶曉，為大眾所喜愛。

2020年7月14日至8月4日期間，香港特區政府康樂及文化事務署主辦了一連四集的「香江粵韻百載情」線上音樂會，由竹韻小集的青演演奏家為香港及內地市民帶來經典、本土、精緻的粵樂名家作品，重拾百載情懷。其中《平湖秋月》更使用了兩排碼揚琴演奏，讓早期粵樂聲音再現舞台。

每集演出前均有導賞，由本地笛子演奏家朱紹威及嶺南大學文化研究系客席教授余少華為大家介紹各集主題及歷史。



本地笛子演奏家朱紹威(中)及余少華教授(右)為大家介紹各集主題及歷史。



嶺南大學文化研究系及香港中文大學音樂系余少華教授



藝術指導 何文川老師

第一集：嚴老烈、何柳堂與早期粵樂

粵樂與廣東戲曲和方言關係密切，更促進了粵語時代曲的發展，你知道大家琅琅上口的「邊個話我傻傻，我請佢食燒鵝鵝鵝……」是來自哪一首經典粵樂嗎？本集會介紹粵樂的歷史發展，早期粵樂的代表樂器和名家作品。

節目

笛子與小組《旱天雷》 嚴老烈編曲 李助炘配器
演奏 | 何兆昌(笛子)、竹韻小集

小三弦、椰胡與簫《餓馬搖鈴》 何柳堂傳譜
演奏 | 陳思彤(小三弦)、董芷菁(椰胡)、何兆昌(簫)

琵琶獨奏《雨打芭蕉》 何柳堂傳譜 李燦祥編曲
演奏 | 黃翎欣(琵琶)

軟弓五架頭《連環扣》 嚴老烈編曲
演奏 | 竹韻五架頭

<https://www.youtube.com/watch?v=zoCWdOWo0e4&t=1s>

香港特別行政區政府駐北京辦事處呈獻 - 普通話版
<https://v.qq.com/x/page/x3131x8h1bp.html>
<https://www.bilibili.com/video/av499243700>

第二集：丘鶴儔、陳文達與粵樂的中西融合

粵樂在二十世紀上半葉發展迅速，更深受外來文化影響。本集會介紹粵樂「硬弓」和「軟弓」組合的特色，以及從本土到西化的過程。

節目

軟弓五架頭《醉月迷離迭驚濤》
陳文達曲 竹韻五架頭整理
演奏 | 竹韻五架頭

琵琶與小組《獅子滾球》 丘鶴儔曲 李燦祥編曲
演奏 | 余穎嘉(琵琶)、竹韻小集

硬弓組合《娛樂昇平》 丘鶴儔曲
演奏 | 竹韻小集

<https://www.youtube.com/watch?v=ulmCL6g6DZQ&t=1s>

香港特別行政區政府駐北京辦事處呈獻 - 普通話版
<https://v.qq.com/x/page/u3135o13ckm.html>
<https://www.bilibili.com/video/BV14D4y127PW>



第三集：呂文成與粵樂的演奏風格

呂文成（1898 - 1981）是粵樂劃時代人物，他所研製的高胡改變了原來粵樂的音色及音響效果，其「四大天王」組合更以粵化的西洋樂器演奏「精神音樂」。本集除介紹呂氏的成就，亦探討促使粵樂風格變異的原因。

本集節目承蒙香港中文大學中國音樂研究中心借出兩排碼揚琴供演奏使用。

節目

揚琴、高胡與秦琴《平湖秋月》 呂文成曲

演奏 | 郭嘉瑩（兩排碼揚琴）、陳啓謙（高胡）、
陳思彤（秦琴）

軟弓五架頭《步步高》 呂文成曲

演奏 | 竹韻五架頭

揚琴獨奏《銀河會》 呂文成曲

演奏 | 郭嘉瑩（揚琴）

木琴與小組《醒獅》 呂文成曲 魏照群編曲

演奏 | 翟悅敏（木琴）、竹韻小集

合奏《下山虎》 呂文成曲 李助妍編曲

演奏 | 竹韻小集

<https://www.youtube.com/watch?v=wWlp-lZNDY4&t=1s>

香港特別行政區政府駐
北京辦事處呈獻 - 普通話版

<https://v.qq.com/x/page/q3139k4csf3.html>

<https://www.bilibili.com/video/BV1D54y1U7Js>



香江粵韻百戰情拍攝花絮

第四集：劉天一、易劍泉與當代粵樂

上世紀五十年代以後，粵港兩地粵樂發展各走不同路線，也有不少香港粵樂名家回到廣州，包括繼呂文成後高胡的第二代宗師劉天一（1910 - 1990）。本集會介紹二十世紀下半葉粵港兩地在粵樂發展上所擔當的角色。

節目

高胡與小組《鳥投林》 易劍泉曲

演奏 | 陳啓謙（高胡）、竹韻小集

古箏獨奏《紡織忙》 劉天一曲

演奏 | 鄒勵娟（古箏）

高胡與揚琴《魚游春水》 劉天一曲 湯凱旋編曲

演奏 | 陳啓謙（高胡）、郭嘉瑩（揚琴）

雙高胡與小組《花市迎春》 劉天一曲 李助妍配器

演奏 | 陳啓謙（高胡）、董芷菁（高胡）、竹韻小集

<https://www.youtube.com/watch?v=momyX36Wffg&t=1s>

香港特別行政區政府駐
北京辦事處呈獻 - 普通話版

<https://v.qq.com/x/page/g31430d1dee.html>

<https://www.bilibili.com/video/BV1vk4y127pR>



竹韻五架頭



節目預告



余其偉的音樂世界
從藝、從教46周年

粵樂大師余其偉，46年來深耕厚植，傳道授業，桃李滿門。一眾粵樂菁英，包括張悅如（高胡）、余樂夫（高胡）、潘偉文（揚琴）、張重雪（椰胡）、麥嘉然（環保高胡）、李婷婷（箏）等，將獨奏多首粵樂名曲。當晚樂曲還有香港人耳熟能詳的廣東旋律包括《平湖秋月》、《雨打芭蕉》、《娛樂昇平》、《春郊試馬》、《禪院鐘聲》等，百花集萃，雅韻流芳！

5/3/2021(五)
晚上8時 元朗劇院演藝廳

指揮
閻惠昌

演出者 小組演出嘉賓（排名按筆劃序）：

二弦、高胡	余其偉	余少華（二胡）
高胡	張悅如、余樂夫	何耿明（琵琶）
椰胡	張重雪	陳子旭（笛子）
環保高胡	麥嘉然	馬璋謙（喉管）
揚琴	潘偉文	黃國田（高胡、椰胡）
箏	李婷婷	潘偉文（揚琴）

開售日期 | 5/1/2021 票價 | \$170, \$220, \$280, \$350

得勝令

古曲
黃錦培改編 李助忻配器

高胡協奏曲

紫荊花

顧冠仁曲
高胡：張悅如

揚琴與樂隊
清風明月

房曉敏曲
揚琴：潘偉文

高胡與樂隊
踏雨心晴

余樂夫曲
環保高胡：麥嘉然

小組演奏
雨打芭蕉

古曲
娛樂昇平

丘鶴儀曲
高胡/二弦：余其偉
二胡：余少華 椰胡：黃國田
琵琶：何耿明 揚琴：潘偉文
笛子：陳子旭 喉管：馬璋謙

高胡與樂隊
秋江水雲

余樂夫曲
高胡：余樂夫

胡琴重奏
春郊試馬

陳德鉅曲 余樂夫編曲
廣東高胡：麥嘉然、黃心浩
環保二胡：徐慧、韓婧娜
環保高胡：周翎、向旋
環保中胡：毛清華
伴奏：揚琴：李孟學、張家翔
中阮：馮彥霖、吳曼翎
環保革胡：張天進、魏漢業
環保低音革胡：譚舒翹

椰胡與箏
禪院鐘聲

崔蔚林曲
椰胡：張重雪 箏：李婷婷

高胡與樂隊
平湖秋月

呂文成曲 李燦祥編曲
高胡：余其偉

高胡齊奏
花市迎春

劉天一曲 李助忻配器
余其偉訂弓指法

早天雷

古曲 嚴老烈改編 李助忻配器
余其偉訂弓指法
高胡：余其偉、余樂夫、張重雪、
張悅如、黃國田、麥嘉然



香 江 粵 樂 社

HONG KONG CANTONESE MUSIC SOCIETY

電郵	hkcantoneseusic@gmail.com
Facebook	www.facebook.com/hkcantoneseusic
微信	HKCantoneseMusic
YouTube	香江粵樂社
通訊地址	香港九龍彌敦道363號1205室



微信二維碼