

民國上海的廣東新音聲 — 廣東樂人與江南樂人的交流

黃廷堯

摘 要

廣東音樂在民國時期，尤其是新文化運動以後，受到音樂發展的討論氛圍所影響，而成為其中一種音聲改變甚大的傳統樂種。

本文以廣東樂人與江南樂人的交流為脈絡，闡述其中一部分民國時期轉化而成的廣東新音聲是啟發自上海的聲境中的江南音樂，以及有賴廣東樂人與江南樂人的交流。本文先簡述江南音樂早於十九世紀或以前已於廣東地區融入廣東樂種中的情況，然後描述廣東樂人十九世紀初在參與上海的生活中能聽到江南音樂的情景，從而展示江南音樂作為廣東樂人生活中其中佔一大比重的音聲，上海的廣東樂人因此能夠有機會運用江南音聲。其後，本文通過廣東樂人與江南樂人任悔初、沈肇州及祝湘石的交流，及對鄭觀文觀點的注視，展示江南音樂及轉化中的江南音樂的音聲元素，包括樂器、樂曲和樂律，是通過廣東樂人與江南樂人的交流，從而讓廣東樂人可以嘗試於廣東音樂中，最後產生這一部分的廣東新音聲。最後，本文以〈三六板〉及〈平湖秋月〉作音聲分析，從而展示廣東樂人運用江南音聲的方法。

關鍵詞：廣東音樂、江南絲竹、音聲研究、民國、上海

New Cantonese Sound in Shanghai during the Minguo Era: Musical Exchanges between Cantonese Musicians and Jiangnan Musicians

WONG Ting-yiu

Abstract

During the Minguo period and more prominently after the New Cultural Movement, Cantonese instrumental music became one of the traditional genres which has changed the most under the influence of music development and vigorous exchanges.

This paper contextualizes the interrelations between Cantonese musicians and their counterparts in Jiangnan area to explicate how the new Cantonese sound created during the Minguo period was inspired by Jiangnan music in Shanghai. By tracing the Cantonese adaptations of Jiangnan music back to the 19th century, the author characterizes the types of music popular in Shanghai, the scenario of musical activities and the presence of music in the daily life, which allow the Cantonese musicians to internalize and then appropriate the styles of Jiangnan music in their own compositions.

The author also investigates the music and social relationships between Cantonese musicians with Jiangnan musicians, with special focuses on the works by Ren Hui-Chu, Shen Zhao-Zhou and Zhu Xiang-Shi and the music theory of Zheng Jin-Wen, and examines how this intricate network transforms the sound elements, including instrumentation, melody and rhythm. Through these exposures, Cantonese musicians are willing to try new music vocabularies in their works. The article ends by demonstrating how Cantonese musicians apply the techniques of Jiangnan musicians with a close analysis on *San Liu Ban* (Three-six Beats) and *Ping Hu Qiu Yue* (Autumn Moon Reflected on a Plain Lake).

Keywords: Cantonese music, Silk and Bamboo ensemble, Sound studies, Minguo, Shanghai

廣東音樂作為中國民間樂種之一，在二十世紀初新文化運動的影響下，在 1920 年代開始經歷了音聲上的大改變。這次大部分的廣東音樂音聲的改變有賴於生活在上海的廣東樂人。在上海這個多元音聲匯聚的城市中，廣東樂人得到各種音聲的聆聽經驗，並運用在他們的演奏及唱片錄音上，這些廣東樂人的新嘗試就是本文的廣東新音聲。

本文以音聲研究方法，並通過當時在上海出版的唱片目錄、教材、報章及樂譜等刊物，輔以其他地區的出版物，勾勒出廣東樂人在上海的聲境以及在樂人圈子內的經歷，加上配合廣東新音聲的錄音或樂譜分析，以闡述其中一部分民國時期轉化而成的廣東新音聲是啟發自上海的聲境中的江南音樂。

一、研究回顧

關於上海聲境和廣東音樂的民族音樂學及非民族音樂學的研究，及其他與本文主題相關的研究範疇，分別集中於上海民國時期的民族音樂學研究、廣東音樂史研究、當代的民族音樂學研究以及音聲研究等範疇。這些研究除了提供上海當時的社會背景和廣東音樂的源流歷史資料外，還討論了廣東音聲在異鄉的文化衝擊下創造廣東音聲以及廣東樂人的人際關係等，而民族音樂學研究及音聲研究則啟發了對本文在廣東音樂上的研究方法。

關於上海音聲及聲境的民族音樂學研究，張海欣（Joys H.Y. Cheung）認為音樂在 1918 至 1937 年上海的發展並非是被動的西化，而是一種中國樂人主導的現代性。¹ 張海欣棄用固有音樂界中樂被西化的觀念，嘗試在以中國及中國音樂家為本位來探討中國的音樂發展，我的研究可參考運用張海欣對於中國音樂現代性的觀點來討論廣東音樂的發展。而張海欣一文提供了上海當時的社會環境和音樂環境資料，以及利用當時參與其中的音樂學者的文章來闡述這些學者的觀點，這些學者和樂人對中國傳統音樂的看法被張海欣分為「辯護者」和「改革者」兩大類，而當中其實並沒有一定界線。我的研究認為，廣東樂人既為中國音樂辯護，但亦有大改變的演奏組合，則張海欣對於沒有一定界限分類的主張較適合處理廣東音樂的發展和定位，而這定位讓

¹ Joys Hoi Yan Cheung, “Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937” (PhD diss., University of Michigan, 2008).

我可以嘗試討論廣東音樂多元的音聲素材。張海欣最後以分析不同音樂例子包括大同樂會的《春江花月夜》及劉天華的《病中吟》來闡釋二十世紀初中國音樂的現代性，其方法亦幫助本研究分析廣東新音聲中的新元素。

阮弘比較了江南絲竹和廣東音樂在二十世紀上海的發展，作者集中比較兩種音樂的起源、音樂組織、表演、出版樂譜和電台節目演奏。² 作者亦發現，商業化、專業化（即音樂學院中設立江南絲竹課）及缺乏年輕音樂家的加入於二十世紀開始發生。這些研究資料讓我了解廣東音樂於 1949 年前的發展特性。通過比較兩種音樂，我可以知道上海當時的音樂環境中，中國樂種發展的不同可能性，並通過對江南絲竹的比較來找出廣東音樂的地位和形象。阮氏一文主要運用樂種比較方法，我的研究則集中在單方面，即以廣東音樂及樂人為研究主線，阮氏一文為本研究提供上海廣東音樂發展以外音樂環境。

關於非民族音樂學的上海的音樂研究，程美寶討論廣東地區的樂種在非廣東地區的跨地域發展。³ 廣東音樂在上海音樂研究中經常被提出，但這一方面的詳細背景研究不多。此文提供了廣東音樂發展前廣東人在上海的情況，以及廣東人在上海聚居時引入粵劇、粵樂作為娛樂的歷史。程氏認為粵劇及粵樂在上海與其他樂種交流的情況下，廣東樂人可以學習和改良廣東樂種；而程氏亦認為廣東音樂的發展是受到改良國樂的風氣所影響，此研究提供線索，讓我可以考慮在改良國樂的大環境下廣東音樂異於其他樂種的發展。此文亦點出廣東人在上海聚居對於廣東音樂發展的重要性。作者認為上海作為一個當時的大城市，有著大量人口和新科技，使來自其他地域（鄉村）的音樂受到衝擊而改變，地方文化最終在城鄉差別中改變，雖然我不會討論城鄉差異對廣東音樂的影響，但跨地域的概念讓我考慮廣東樂人的流動性對廣東音樂發展的影響。程氏的研究集中於歷史資料，並提供研究框架，但是此文暫未有討論音樂素材，而我正可以在音樂分析上，嘗試指出音聲與廣東樂人等因素的關係。

廣東音樂史研究中，黎田和黃家齊的《粵樂》讓我可以了解廣東音樂在

² 阮弘，《國樂與都市：江南絲竹與廣東音樂在上海》（上海：上海文化出版社，2008）。

³ 程美寶，〈近代地方文化的跨地域性—20 世紀二三十年代粵劇、粵樂和粵曲在上海〉，《近代史研究》第 2 期（2007）：1-17。

十九至二十世紀的發展脈絡。⁴ 作者把廣東音樂的發展分為五個階段，它們是：1860 年以前、1860 至 1920 年、1920 至 1937 年、1937 至 1949 年及 1949 年以後。當中 1920 至 1937 年這個時期與本研究比較吻合，作者認為這時期為廣東音樂的繁盛期，而大部分的著名廣東音樂家及曲目都活躍或被創作於這時期，支持我對這時期廣東新音聲的研究。作者還澄清了廣東音樂是必然從粵劇中演變出來的說法，他們認為廣東音樂大部分不是源自粵劇，讓我可以對照廣東新音聲的產生背後，樂人在各廣東樂種間交流的特徵。另外，作者分析廣東音樂的音高、曲目名稱、音階、樂器和樂器組合，以找出廣東音樂的特徵，這些特徵有助我分析廣東新音聲的變化。此文亦提供了廣東音樂的歷史，以及呂文成和其他廣東音樂家的生平，這可以讓我知道廣東音樂的發展中，不同地區的廣東樂人的貢獻，以幫助我討論廣東音樂在上海或非上海的發展；而作曲家的生平讓我可以進一步連繫到廣東樂人與音樂組織的關係。最後，作者對廣東音樂的分析部分可以讓我可以應用在廣東新音聲的分析上。

陶誠亦集中討論廣東音樂的歷史發展。⁵ 他將廣東音樂的發展分為五個時期：十九世紀末以前、十九世紀末到二十世紀初（即硬弓時期）、軟弓時期（1926 至 1937 年）、1937 至 1949 年和 1949 至 1966 年。作者列出不同時期的社會環境、樂器和音樂家以及搜集軟弓時期的中國各地廣東音樂機構、音樂家和出版刊物，幫我在研究廣東音樂在上海的發展的時候，亦可參考其他廣東音樂流行的地區的資料，包括廣州和香港。作者亦有對硬弓及軟弓時期的音樂作分析，例如曲式和調性，亦有助我分析廣東新音聲。

除了上述較直接論述上海的音樂環境和廣東音樂的研究外，有不少民族音樂學研究討論中國音樂在二十世紀的發展，並提供了研究近代中國音樂的方法。

對小型合奏中樂的研究有 J. Lawrence Witzleben⁶ 及 Nora Yeh⁷，前者討論江南絲竹而後者則討論南管。兩者均有研究該樂種的歷史、曲目等，使到

⁴ 黎田、黃家齊，《粵樂》（廣州：廣東人民出版社，2005）。

⁵ 陶誠，〈廣東音樂文化研究〉（福建師範大學博士論文，2003）。

⁶ J. Lawrence Witzleben, *"Silk and Bamboo" Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition* (Kent, OH: Kent State University Press, 1995).

⁷ Nora Yeh, "Nanguan Music Repertoire: Categories, Notation and Performance Practice," *Asian Music* 19/2 (1988): 31-70.

我可以在討論廣東音樂作為中國樂種時可以考慮探討歷史及曲目。Witzleben 還指出樂手用樂社作為溝通的渠道，以及樂手分為學院樂手或民間樂手的情況，這讓我可以從音樂組織對廣東樂人的重要性入手，和以民間樂手的身分來探討廣東樂人如何嘗試新音聲。

非中國音樂的民族音樂學結構分析方面，Terauchi Naoko⁸ 以 John Blacking⁹ 的音樂結構分析方法來分析日本的唐樂合奏。Terauchi 以唐樂樂譜比較現今唐樂合奏的聲譯譜，發現當中的不同，以說明唐樂經過歷史的發展，最後得出現今的演奏譜。本研究可利用此文來分析廣東音樂的錄音及其骨幹音樂譜的關係，以了解廣東樂人對樂曲的加花演奏是更新廣東音聲的其中一個方法。

音聲研究方面，R. Murray Schafer 提出由於現代社會的聲音越來越多的緣故，使人們對於身邊的新音聲失去關注，他認為現代人應重視音聲並提供方法記錄下來以選擇該留下的部分，而他提出聲音研究的概念影響後來的研究。¹⁰ Schafer 以後，有更為不同的研究以音聲和聲境來論述社會狀況和意識流。Sean Williams 的研究認為西爪哇的蘇丹人（Sundanese）的樂器以及演奏分配分別反映著他們的思鄉懷古之情和階級思想，¹¹ 而其歌唱的悲悽音聲則可能與思鄉懷古有關。此研究的方法以田野考察為主，但其觀察及與樂人的對話有助我考慮廣東樂人的整體想法和上海社會對其的影響。Geoffrey Baker 及 D. R. M. Irving 集中於歷史聲境研究，Baker 研究 Cuzco 在西班牙殖民下的音聲如何反映該地的文化混集和西班牙人的權力，¹² Irving 則以研究音聲來

⁸ Naoko Terauchi, "Surface and Deep Structure in the Tōgaku Ensemble of Japanese Court Music (Gagaku)," in *Analytical and Cross-cultural Studies in World Music*, ed. Michael Tenzer and John Roeder (New York: Oxford University Press, 2011), 19-55.

⁹ John Blacking, "Deep and Surface Structures in Venda Music," *Yearbook of the International Folk Music Council* 3 (1971): 91-108.

¹⁰ R. Murray Schafer, *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher* (Don Mills, ON: BMI Canada Limited, 1969); R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, VT: Destiny Books, 1994).

¹¹ Sean Williams, *The Sound of the Ancestral Ship: Highland Music of West Java* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

¹² Geoffrey Baker, *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco* (Durham, NC: Duke University Press, 2008).

說明馬尼拉在荷蘭人的統治下的民族混集情況，¹³ 兩位作者以史料文獻及歷史圖像為主。這些研究啟發了我以音聲和聲境來研究廣東樂人及廣東新音聲如何在上海社會受影響和被產生，相關概念程美寶亦有提到，但我會把聲境進一步帶到音樂元素上（包括現存樂譜和錄音）並進行分析，從新的廣東音樂音聲中回顧廣東樂人之間的互動，及廣東樂人與非廣東樂人之間的互動。

於已有之音樂研究來說，討論廣東音樂的主要在整理歷史和風格方面，亦有討論廣東人的身分及廣東樂人之間的關係，但集中在歷史和文字上，未有深入探討廣東音樂的音聲在當時的意義。本文配合音聲研究和前人對上海音樂環境和文化的描述，來找出廣東音樂音聲當中的象徵意義。

二、研究方法

本文的研究方法及方向啟發自 Schafer 的聲境研究及對聲音的重視。Schafer 認為，在現今的社會，聲音的種類遠超過往，並遍佈世界每個角落，這些新的聲音不受人類所重視，結果，這些新的聲音成為了聽者耳中的「噪音」，¹⁴ 噪音污染亦成為了世界性的問題。如果不想承受這些噪音污染，便需要好好聆聽。Schafer 又指出各種的聲音研究探討這些不同的聲音，讓我們可以知道聲音與人的關係，而當聲音變更時，人類又在產生甚麼變化；Schafer 更認為聲音及聲境可以反映社會及社會狀況。通過各類聲音研究，Schafer 認為可以從中選擇適當的聲音，從而優化我們的聲境。

Schafer 在 1994 年是這樣定義聲境（Soundscape）的：聲境是任何研究聲音的田野對象，例如一首音樂作品，或者是電台節目以及現實生活中的聲音環境。

Schafer 除關注現代聲境外，亦關注到歷史中的聲境。有別與歷史視象可以用照片、圖畫或繪圖等方法，Schafer 亦指出研究歷史聲境之難處在於在錄音技術出現之前，聲音不能被直接紀錄成聲音，只能透過「耳擊者」（Earwitness）¹⁵ 的文字紀錄，除了文學及傳說的紀錄，亦應該關注人類學

¹³ D. R. M. Irving, *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

¹⁴ Schafer, *The Soundscape*..., 3-12.

¹⁵ 概念對照「目擊者」（eyewitness），耳擊者是指有意識聽到某聲音的人。

的及歷史的聲音紀錄。¹⁶ Schafer 亦提出了聲境分析者在聲境中應先尋找聲境的特徵，這些特徵包括基調聲音（Keynote sounds）、訊號（Signals）和聲音標記（Soundmarks）。基調聲音是指頻繁或不斷在聲境中出現的聲音，這些聲音像背景般被該地常駐者忽略，但這些聲音又不應被聲境分析者忽略；對比於基調聲音，訊號是指被有意識聆聽的聲音；聲音標記是指社區中獨有或擁有的聲音，以致這些聲音被常駐者察覺或關注。

在 Schafer 提出的框架下，本文以上海的廣東樂人及廣東音樂作為研究對象，所以本文研究的聲境有兩重意義，一方面是指廣東音樂的曲目作為聲境，另一重意義為有份討論及嘗試廣東新音聲的廣東樂人在上海音樂上處身的聲境，並且再收窄為聲境中與廣東新音聲有關的聲境。

本文參考 Schafer 的歷史聲境研究方法，在歷史資料及分散的聲音紀錄中，例如報章及各出版刊物中的關於廣東音樂及廣東樂人的聲音紀錄，這些聲音紀錄亦按照 Schafer 從傳說中對音樂來源的兩種看法而提出的兩種對聲音的概念：第一種是聲音作為主觀情緒，為內在的性質；對照於第二種概念，聲音作為物質的其中一種性質，為外在的性質。第一種的聲音概念，Schafer 認為在現代人眼中更為重要，這是由於現代的聲境更為享樂所用。本文引用的聲音資料一類為耳擊者對聲音的情感記錄，而另一類則為樂器等物質描述，兩類資料尤其是第一類的資料描述，使本研究在已有中國音樂史、音樂學及民族音樂學的常用的研究資料上，包括節目單及唱片目錄等，加上新的研究線索，使本研究題目更趨完善；而本研究的研究時期已有錄音技術，亦有廣東音樂的錄音傳世，在歷史文獻資料以外，本研究亦因而能夠以這些有錄音的廣東新音聲為分析對象。

三、本文中的廣東音樂定義

「廣東音樂」及「粵樂」兩個名詞，於二十世紀上半葉，均可指各種的廣東樂種，尤其是那些廣府人演奏的樂種。這些樂種包括了官話或廣府話演

¹⁶ Schafer 未有進一步解釋「人類學的」聲音紀錄，但在其著作闡述「耳擊者」時，相信「人類學的」聲音紀錄是指第一身聆聽聲音的紀錄，有別於文學或傳說上經修飾的聲音紀錄。

唱的廣東戲，和廣東民間說唱、歌壇演唱及玩家自娛的粵曲，以及獨奏或小組奏的廣東器樂。「廣東音樂」和「粵樂」於現代狹義均特指非廣東戲中演奏的廣東器樂。這些廣東音樂或粵樂的樂器包括早期的二弦、三弦、提琴、月琴、洋琴、喉管、鈸、鑼、鼓、琵琶等，以及後來使用的高胡、椰胡、秦琴，甚至是各類的西洋樂器例如小提琴、小號、夏威夷結他（Hawaiian Guitar）¹⁷ 等。另外，與其他中國樂種類似的，廣東器樂中，樂手於演奏時亦會為樂曲的旋律「加花」，即加裝飾音，而特別用在廣東器樂的加花，則被認為是「冒頭音」，即於一樂句開首前加上裝飾樂音或樂句。有部分樂曲雖然全用西洋樂器，曲調非為廣東樂曲，亦只有小提琴作加花演奏，但整個錄音卻被視為廣東器樂，例子有新月唱片公司出版的上海流行曲《桃花江》。¹⁸ 由此可見，所謂的廣東器樂可以是由樂器、樂曲、演奏風格甚至是樂人的身份相互組合所構成。

本文主要使用「廣東音樂」一詞，是由於上海百代公司的唱片目錄中用「廣東音樂」（Cantonese Music）指稱這些非廣東戲中演奏的廣東器樂；¹⁹ 而現今廣東音樂界認為「廣東音樂」一詞由非廣東人創造，²⁰ 幫助顯示本文對「廣東音樂」在異地的上海二十世紀初的發展歷史。稍異於現代的「廣東音樂」演奏，本文討論的「廣東音樂」亦包括了廣東戲場景中演奏的廣東器樂，這是由於現今學術界對在十九世紀中以前的廣東器樂，暫無廣東戲內外的分野。

四、江南音聲在廣東的歷史情況

二十世紀的廣東樂人受江南絲竹啟發前，江南的音聲已在較早的時間被

¹⁷ 夏威夷結他又稱膝上鋼棒結他（Lap Steel Guitar），可分成原音（acoustic）和插電（electric）兩種；現今廣東音樂可見到插電的夏威夷結他的使用，原音夏威夷結他則相對罕見。

¹⁸ 此例子中，可能是由於《桃花江》由廣東樂人演奏，亦可能是由於同時期有廣東樂人加花的演奏版本。尹自重、呂文成、溫得勝、郭利本、阮三根、余奕中、李炯、梁廣義，〈桃花江〉，新月 131A，1934。

¹⁹ 見《百代劇詞》目錄。英國電器音樂實業有限公司於 1931 年接手百代公司，廣東器樂稱為廣東音樂最遲於此年出現；見：鄭偉滔 編，《粵樂遺風：老唱片資料彙集》（香港：中文大學出版社，2009），21-22。

²⁰ 見：程美寶，〈近代地方文化...〉。

吸收於廣東的樂種中。自秦朝後，有大量移民移居嶺南，江南的音聲亦隨著中原移民不斷移居嶺南，被帶進廣東的樂種中。例如麥嘯霞在《廣東戲劇史略》中提到的粵劇小調及牌子的標題如【柳搖金】可溯源自唐宋元朝時的標題，廣東音樂因而可能承襲中原曲調；而以曲文來說，他亦以粵劇牌子對照崑曲，認為當中的曲文相似度十分高，²¹ 可見粵曲亦早在非廣東戲班自明代人粵時，已受到江南崑曲的影響。²²

自十九世紀中，廣東人由於各種原因開始移居到上海。²³ 有別於以往的廣東樂人被動受到由外地進入廣東的音樂的影響，移居上海的廣東樂人在上海的複雜聲境下，他們可以更主動地選擇嘗試更多元的音樂元素，但是結果是廣東樂人只是受到部分音聲啟發，並運用於廣東音聲中，而其中一種便是上海聲境中的江南音聲。

五、廣東樂人在上海聽到的江南音聲

江南音聲包括了江南絲竹，江南絲竹作為上海的本土音樂，除了民間的清客串及堂名表演外，亦在上海西洋化的表演場合、錄音及電台廣播等表演。本節通過簡介廣東樂人在場的江南絲竹音聲傳播場景，作為上海的廣東樂人受江南音聲啟發的起始點。

（一）公開表演

江南絲竹在西化舞台的場合表演之前，可以在絲竹聚會以及茶園中作公開表演。²⁴ 而在 1910 年代末，開始有更多的公開表演，這些表演是用作輔助籌募或娛樂之用。例如在 1919 年的一場游藝會，就是為了在上海興建公園籌募經費之用：

²¹ 曲文是指歌詞。

²² 麥嘯霞，《廣東戲劇史略》（廣州：廣州市戲曲改革委員會，1940），8-14。原文作「粵曲牌子」，但據原文上段，應該是指「粵劇所用曲調牌子」，這些牌子不只是旋律，還有固定對應的曲文。

²³ 宋鑽友，《廣東人在上海（1843—1949 年）》（上海：上海人民出版社，2007）。

²⁴ 絲竹聚的例子有既為聚會，亦為一組織的「鈞天集」；〈屋頂花園雲外樓〉，《申報》，1916 年 10 月 2 日，16。

精武體育會為建築公園〔，〕經費不敷〔，〕定於今明後「十九二十二十一」三晚七時半起〔，〕假上海大戲院開游藝會……秩序
（一）音樂〔：〕泰西絃樂〔、〕軍樂〔、〕絲竹²⁵〔、〕粵樂
〔、〕工部局弦樂……²⁶

從這次游藝會中可見，音樂方面的表演就包括了江南絲竹，讓廣東樂人可以在表演的同場有機會順道直接聆聽更多江南絲竹的音聲，加上這類表演的演出次數甚多，可以使更多不同的廣東樂人在廣東新音聲形成的同時，接觸更多江南音聲，並嘗試繼續吸收這些江南音聲並運用在廣東新音聲中。

（二）錄音及廣播

廣東樂人除了在表演場合中接觸到江南絲竹的音聲外，另一途徑便是錄音及電台廣播。例如江南絲竹團體鈞天集在 1920 年時便在百代公司錄製過絲竹唱片〈花六板〉、〈雲慶〉、〈歡樂歌〉及〈漕河涇四合〉四首江南絲竹曲目。²⁷ 與此同時，不同的絲竹團體開始在電台廣播上演奏，其中包括了傳統的江南絲竹樂曲：

開洛公司無線電話播音台本星期六（九號）……晚七時半起有中國音樂函授學校校長浦夢古、吳桐初、陳道中三君、合奏流水高山、烏夜啼、東流水、脫袈裟、雲慶、新花六、新行街及古曲陽春白雪、仙乎其來……²⁸

同場亦包括新編的江南絲竹：「大同樂會柳君堯章獨奏新製大套琵琶一曲、名春江花月夜云……」²⁹。各類型的絲竹音聲通過了新興的傳播媒介，包括唱片的消費和電台的廣播來增強了江南絲竹在上海的傳播。此處我們未必可以直接指出廣東樂人必然有聆聽這些錄音，但從上海的廣東樂人於 1924 年後開始積極參與電台廣播及錄製唱片中可以估計，廣東樂人對這些新科技

²⁵ 「絲竹」一詞可泛指各類中樂合奏，此處未有標示特定地方的絲竹如「韓江絲竹」或「嶺南絲竹」，則多指江南絲竹。

²⁶ 〈精武體育會之游藝會〉，《申報》，1919 年 12 月 19 日，10。

²⁷ 〈本公司刻下新出唱片九種名目列左〉，《申報》，1920 年 12 月 26 日，5。

²⁸ 〈開洛無線電話播音消息〉，《申報》，1926 年 1 月 8 日，17。

²⁹ 〈開洛無線電話播送消息〉，《申報》，1926 年 1 月 1 日，18。

產物有其關注，可以從這些途徑聆聽江南絲竹的音聲。

本節嘗試指出廣東樂人在上海可以接觸和聆聽的江南音聲，從中我們可以估計起碼通過公開表演、唱片和廣播等多種途徑，使很多廣東樂人可以聆聽江南音聲，而非只是特定團體的廣東樂人或特定幾位的廣東樂人，這除了增加了整體廣東樂人受音聲啟發的機會外，亦增加上海的廣東樂人對這些受到江南音聲的啟發所產生的廣東新音聲的接受程度。

以下將討論除了江南絲竹在上海的傳播及廣東樂人可聆聽的場景外，特定的廣東音樂組織或樂人是通過甚麼途徑來接觸或學習，江南音聲及轉化中的江南音聲，而這些廣東樂人所接觸的又是那些江南音聲元素。

六、樂人交流的案例

廣東樂人在上海的場域中除了可以聆聽江南音聲外，他們還可以與這些樂人交流並學習江南音聲。本節圍繞廣東樂人與江南樂人任悔初、沈肇州、祝湘石和鄭觀文的交流，以及這些江南樂人的音樂背景，來展示部分的廣東新音聲是通過廣東樂人在上海受江南音聲的啟發而嘗試出來的，這些音聲，亦包括了一些新轉化的江南絲竹元素。

（一）呂文成與任悔初

廣東樂人呂文成（1898-1981）生於廣東香山，後於三歲時與家人旅居上海，曾當金飾店學徒，³⁰ 習得粵曲子喉演唱、二胡及洋琴演奏。³¹ 於中華音樂會成立的 1919 年，呂文成已被中華武俠會邀請演奏粵樂伴舞，³² 於 1920 年又受勤業女子師範學校邀表演《水漫金山》和《仕林祭塔》的粵曲演唱。³³ 1923 年之後，呂文成以精武體育會或中華音樂會會員身分參與更

³⁰ 葉魯、林韻，〈呂文成小傳〉，載於《呂文成廣東音樂曲集》，廣東省當代文藝研究所 編（廣州：廣州出版社，2006），無頁碼。

³¹ 林韻，〈我國樂壇上一位傑出的民族音樂家〉，載於《呂文成廣東音樂曲選》，廣東省民間音樂研究室 編（北京：人民音樂出版社，1990），6-7。洋琴於今之通常寫法為揚琴。

³² 〈武俠會開會紀載〉，《申報》，1919 年 6 月 2 日，12。

³³ 〈勤業女師範兩日游藝會紀載〉，《申報》，1920 年 1 月 26 日，11。

多的音樂表演，當中包括粵曲子喉演唱、³⁴ 胡琴演奏或伴奏及銅絲琴獨奏或合奏。作為粵曲家外，其樂器演奏亦著名，「文成微特工於唱、且精於音樂、尤擅洋胡二琴、手法敏妙、花樣翻新、變化莫測、能將胡琴拉成梵亞鈴之聲、調遙聆之、固難辨別……」³⁵，其後呂文成的文章〈銅線琴與二胡之奏法〉亦被刊於《申報》上，³⁶ 可見其樂器演奏上的認受性。

呂文成作為洋琴演奏者，與當時同為洋琴演奏者的江南絲竹樂人任悔初經常作音樂交流。³⁷

任悔初（1887-1952）是一位江南的洋琴演奏者，他亦為一絲竹聚會的創辦人。他於 1917 年，即舉辦絲竹聚會的風氣開始時，成立其清平集，³⁸ 並獲得琵琶樂人汪昱庭、李廷松，及古箏樂人王巽之等江南樂人參與；³⁹ 另外，雖然清平集的舞台公開表演最遲起碼要到 1928 年，⁴⁰ 但是自成立到 1928 年期間，其應該已參加與其他江南絲竹團體的交流。⁴¹ 著名江南樂人的參與可以顯示任悔初以及清平集在江南絲竹界的重要地位。

雖然現時未有詳細資料說明，但是任悔初的學生項祖華認為，呂文成是從與任悔初的交流以及與各江南絲竹團體的定期交流的環境下學習江南絲竹，並吸收到廣東音樂之中，他更認為呂文成創製的樂曲〈平湖秋月〉是受江南絲竹樂曲〈中花六板〉啟發而成；⁴² 而近代音樂演奏者也有認為〈平湖秋月〉一曲是改編自江南絲竹，但則認為是改編自另一首江南絲竹樂曲〈歡樂歌〉。⁴³ 雖然兩位樂人未有直接指出為何〈平湖秋月〉的創作是啟發自以上兩首江南絲竹樂曲，但兩位樂人對〈平湖秋月〉素材來源的說法均令我們

³⁴ 呂文成亦可唱生喉，見：光磊室主，〈呂文成之生喉〉，《申報》，1925 年 5 月 5 日，7。

³⁵ 光磊室主，〈粵曲家呂文成述聞〉，《申報》，1925 年 4 月 20 日，7。梵亞鈴即今之小提琴（Violin）。

³⁶ 呂文成，〈銅線琴與二胡之奏法〉，《申報》，1925 年 5 月 18 日，7。

³⁷ 項祖華，〈國樂瑰寶 璀璨奪目—紀念呂文成誕辰 105 周年〉，《中國音樂》第 1 期（2004）：97、125。

³⁸ 其他江南絲竹聚會有「文明雅集」及「鈞天集」等。

³⁹ 項祖華，〈國樂瑰寶 璀璨奪目...〉。

⁴⁰ 〈四明公所募捐昨日開幕〉，《申報》，1928 年 9 月 2 日，19。

⁴¹ 項祖華，〈國樂瑰寶 璀璨奪目...〉。

⁴² 同上。

⁴³ 楊偉傑，〈江南絲竹與廣東音樂〉，載於《中國音樂導賞》，黃泉鋒 主編（香港：商務印書館，2009），46-71。

考慮早期的廣東新曲目是自江南絲竹改編而成。除此之外，呂文成曾說過〈平湖秋月〉是由江南小曲加花變奏改編而成，⁴⁴ 更加強了江南絲竹的樂曲曾啟發了上海的廣東樂人的觀點。

任悔初於三〇年代百代公司錄製的洋琴獨奏江南絲竹樂曲〈三六〉和〈中花六板〉則讓我們可以估計呂文成可從任悔初身上學到的就包括這些傳統的江南絲竹樂曲。我們未必知道呂文成本人有否參與江南絲竹樂人或組織間的聚會，或與汪昱庭等樂手作交流，但單以其與任悔初的交流，可以看見呂文成應該曾正式修習江南絲竹，而我們所知一些江南絲竹曲目後來亦被直接引進廣東音樂中，包括了〈歡樂歌〉及〈三六板〉這些江南絲竹曲目，呂文成就曾以高胡及廣東音樂加花手法來作表演或錄音。

除洋琴外，呂文成亦有修習江南二胡。呂文成作為粵曲演唱者，看來是受粵曲中自奏洋琴伴唱的傳統下修習了洋琴；⁴⁵ 而他修習二胡，則是受到江南絲竹的影響。1930 年代的文獻中有記載：

呂君長自申江。稚年好涉足歌壇。聽滬人奏技。及長。以性之所近。常與滬上音樂家遊。以呂君悟性過人。經長久之歲月。深得滬樂之興趣。故自本公司主人⁴⁶ 南歸後。二胡王之榮銜。〔呂文成〕早已獲得。二胡本滬樂器之一。滬人最喜弄之。⁴⁷

在上文看來，呂文成少年時期已對滬樂（上海音樂）有興趣，而滬樂此處應該是指江南絲竹音樂，⁴⁸ 並看來不只是與任悔初單單一位江南樂人作交流，以致呂文成雖然不是上海本地人，亦以演奏上海二胡見稱，被譽為「二胡博士」。⁴⁹ 對比於其他與呂文成同期，在上海演奏二胡的廣東樂人甘時雨和何仿南，他們早期雖受到江南絲竹的啟發，但他們的影響力未及呂文成，

⁴⁴ 余其偉，〈關於粵樂的一些“活史料”——何晃談呂文成及其他〉，載於《粵樂藝境》（廣州：花城出版社，2006），102-105。

⁴⁵ 可見於 1920 年粵劇名伶李雪芳的自彈自唱的表演，當時李雪芳所表演的一段為粵曲。夢華，〈羣芳艷影（三）〉，《申報》，1920 年 10 月 25 日，14。

⁴⁶ 即錢廣仁。其於 1924 年開始以香港為主要營業點。見〈紀事：會員消息錄（一）〉，《精武》40（1924）：61-62。

⁴⁷ 鄧頌角 編，《新月集》1（1930）：33。引文中的二胡，應該是指高胡。

⁴⁸ 這是由於本引文所介紹的是呂文成的《三六板》錄音，而《三六板》為江南絲竹音樂。

⁴⁹ 葉魯、林韻，〈呂文成小傳〉。

以使他們貢獻廣東新音聲的傳播不及呂文成，這裏說明的是江南絲竹的音聲在早期並非影響個別的廣東樂人。同時，呂文成亦受惠於學習江南二胡，並啟發他後來創製新的廣東樂器—高胡。

從任悔初與呂文成的交流，以至呂文成建基於江南絲竹的樂曲和樂器，而引入江南絲竹樂曲及樂器，和改編江南絲竹樂曲，我們可以看見江南絲竹經由江南絲竹樂人和廣東樂人的交流，來啟發廣東樂人嘗試不同的音聲。

（二）精武體育會與沈肇州

在廣東樂人與江南樂人的個人交流外，廣東樂人和江南樂人亦通過音樂組織舉辦活動來進行交流。本節注視的是與江南絲竹較相關的樂種「琵琶曲」，琵琶曲甚至可以被看成江南絲竹的子分類。⁵⁰ 本節將闡述廣東樂人與琵琶樂人沈肇州通過精武體育會的活動而促進交流，並促使廣東樂人嘗試以江南琵琶曲目作為廣東新音聲。

精武體育會是提供體育及綜合教育的團體，其附屬的粵樂組經常在上海市內作表演，其中一次為 1923 年精武體育會與中華音樂會於南京路市政廳聯合舉辦的中西音樂歌舞國操大會。這一次音樂會中，主辦單位特令專人到海門市邀請時年六十五歲的琵琶名家沈肇州參與演奏。⁵¹

沈肇州（1858-1929）早年曾獲聘於南京高等師範學校，他把自己所傳承的琵琶譜〈瀛州古調〉交由江蘇省教育會出版；⁵² 1920 年，他亦於百代公司錄製琵琶獨奏唱片〈漢宮秋月〉。沈肇州受到各方樂人及聽眾的重視，例如他於 1916 年到上海時，就有上海的琵琶樂手汪昱庭、王維洲及余笏堂亦特意拜訪交流；⁵³ 而於 1918 年，孫中山亦慕名邀請沈肇州演奏，並讚口不絕。⁵⁴ 中華音樂會的成員亦十分喜愛沈肇州的琵琶演奏，當時中華音樂會成員招偉

⁵⁰ 《江南絲竹音樂大成》編委會 編，《江南絲竹音樂大成》（南京：江蘇文藝出版社，2003）。

⁵¹ 〈音樂歌舞國操大會新訊〉，《申報》，1923 年 1 月 10 日，18。

⁵² 江蘇省教育會與沈肇州的關係早於 1915 年建立。〈江蘇教育會議第四次講演會詳紀（續）〉，《申報》，1915 年 9 月 16 日，6-7；該譜未必為沈肇州原編著。見：上海年華，〈琵琶演奏家沈肇州逝世〉，<http://memory.library.sh.cn/node/73449>（2016 年 2 月 21 日瀏覽）。

⁵³ 〈貧兒院菊花會中之絲竹〉，《申報》，1916 年 11 月 19 日，11。

⁵⁴ 上海年華，〈琵琶演奏家沈肇州逝世〉。

民形容沈肇州的琵琶音聲：

……心之所發、應之於手、手之所揮、應之於絃、節拍指法、一一吻合於古、聆其音、或如流鶯花底、或如鐵騎刀槍、委曲宛轉、如怨如慕、豪厲壯快、如憤如怒、傳情寄意、迥非時下所謂弄琵琶者所能比擬、沈君固不僅擅此技、不過此技益為當世所稱耳……⁵⁵

1923 年這一次的中西音樂歌舞國操大會，第一晚最受歡迎的亦是沈肇州的「琵琶古詞」，同場亦有廣東樂人司徒夢岩、黃詠台及李蜀魂的粵樂粵曲演奏，⁵⁶ 可以說是為廣東樂人提供近距離的交流機會。

這一次沈肇州到上海，可能同時贈予精武體育會其琵琶樂譜。精武體育會的陳鐵生記載，他在 1923 年編寫樂譜《新樂府》的時候，便收錄了十一首由沈肇州提供的樂譜，並載於「古樂」一節中，當中〈漢宮秋月〉一曲，載有全首，比沈肇州自己早前出版的樂譜更為齊全。⁵⁷ 〈漢宮秋月〉固然為沈肇州曾錄製的名曲，而其對廣東樂人的影響在沈肇州的樂譜中亦最大。

1923 年中華音樂會的廣東樂人曾公演過原作為江南絲竹樂曲或琵琶曲的〈漢宮秋月〉，⁵⁸ 翌年，廣東樂人司徒夢岩亦將此譜取一闕譯為五線譜，⁵⁹ 呂文成同年亦於電台以此曲作獨奏，⁶⁰ 這些事例中可以看出廣東樂人開始關注此曲。隨著往後數年〈漢宮秋月〉被不同團體樂人在上海演奏，直至 1930 年，廣東樂人呂文成、尹自重及楊祖榮合作，在新月唱片公司以中國樂器組合錄製唱片〈三潭印月〉，其旋律實為全本〈漢宮秋月〉，於此可見廣東樂人正式把〈漢宮秋月〉引入為廣東音樂曲目；⁶¹ 而於 1931 年，尹自重則請得西樂合奏，以藍調或慢狐步風格重新錄製一段〈漢宮秋月〉。⁶²

⁵⁵ 招偉民，〈近代音樂家小史 沈肇州〉，《音樂季刊》4（1924）：5；亦見：上海年華，〈琵琶演奏家沈肇州逝世〉；作者應同時為精武體育會會員，見〈紀事：精武職員錄〉，《精武》40（1924）：77-78。

⁵⁶ 〈音樂歌舞國操大會開會記〉，《申報》，1923 年 1 月 16 日，17。

⁵⁷ 陳鐵生，〈新樂府〉（上海：精武體育會，1923），2。

⁵⁸ 〈音樂會演奏音樂歌劇〉，《申報》，1923 年 11 月 5 日，18。

⁵⁹ 司徒夢岩，〈漢宮秋月〉，《音樂季刊》3（1924）：2。

⁶⁰ 〈無線電話中本會之音樂〉，《音樂季刊》4（1924）：6。

⁶¹ 鄧頌角 編，《新月集》，33-34；〈新月唱片第五期出品〉，《申報》，1930 年 4 月 27 日，14。

⁶² 鄧頌角 編，《新月集》，28-29；鄭偉滔 編，《粵樂遺風...》，112。

廣東樂人所錄製的〈漢宮秋月〉頗受歡迎，並且銷售到國內不同地方，在北京的二胡樂手劉天華亦曾得到廣東樂人的錄音版本，並為該廣東音樂的唱片錄音記譜，而且採用作二胡教材。音譯的過程中有可能因為這個錄音的聲音特徵的誤導了劉天華，以呂文成的錄音為例，其中可以包括：廣東樂人使用了高胡、洋琴及秦琴的「三架頭」組合合奏，而非沈肇州所用的琵琶獨奏；以及廣東樂人在樂器上的加花，例如呂文成在高胡上用了大量滑音，而這些滑音異於琵琶上的滑音。劉天華可能不能清楚認出旋律就是其琵琶老師沈肇州所奏的〈漢宮秋月〉，⁶³ 而重新音譯這一份樂譜；又或者劉天華認為廣東音樂的〈漢宮秋月〉音聲，例如加花等，異於琵琶曲〈漢宮秋月〉，因此音譯該譜為教材。⁶⁴

本節說明的是廣東音樂的〈漢宮秋月〉最早是通過廣東樂人與沈肇州的交流而將這一首琵琶曲引入廣東音樂內，為廣東音聲增添了新元素。隨後經過廣東樂人配器的改變，將〈漢宮秋月〉由琵琶獨奏改為廣東音樂三件頭合奏，使用廣東音樂的加花，令該樂曲的音聲有所改變，並成為廣東音樂的樂曲。沈肇州與廣東樂人的交流增加了廣東樂人可以受啟發的絲竹樂種，並為廣東音樂的早期發展提供音樂素材。

（三）中華音樂會與祝湘石

上海的廣東樂人主導的音樂組織中華音樂會為會內的成員，江南樂人祝湘石與廣東樂人提供交流機會，並通過祝湘石將改變中的江南音樂包括樂曲及樂器介紹給廣東樂人。

中華音樂會於 1919 年成立，以「研究音樂〔、〕陶養性靈〔、〕提倡美感教育〔、〕養成高尚人格為宗旨」⁶⁵。教育作為其會務之一，其設有京樂、滬樂、粵樂、西洋銅樂及西洋弦樂五組教學組別，而教育的責任則交到各會

⁶³ 柴帥，〈傳統二胡曲《漢宮秋月》音樂源流考述〉，《中國音樂》第 4 期（2014）：200-212。劉天華在 1929 年前後音譯廣東音樂的〈漢宮秋月〉，而新月唱片公司的〈三潭印月〉錄音於 1930 年上半年出版，時間頗為吻合，而暫時未有資料顯示廣東音樂版本的〈漢宮秋月〉早於 1930 年已有出版，現估計劉天華所聽的很可能就是新月唱片公司的錄音。

⁶⁴ 看法是建基於劉天華的譯譜仍稱作〈漢宮秋月〉，而非〈三潭印月〉。

⁶⁵ 〈會務 上海中華音樂會章程（民國十二年七月二十四日會員會議修正）〉，《音樂季刊》1（1923）：1-3。

員的手上。⁶⁶ 雖然中華音樂會的建立者為廣東人，成員亦為廣東人最多，但是仍然吸納了江南本地的樂人，其中一位是祝湘石。

祝湘石是中華音樂會的出版刊物《音樂季刊》的編者之一，生卒不詳。祝湘石作為江南樂人，雖然他在報章上的曝光未及當時得令的江南樂人汪昱庭或李廷松多，但他仍有作一些公開表演，例如在 1922 年他便以少年宣講團團員的身份，與其他團員在總部舉行絲竹會。⁶⁷

祝湘石作為一名琵琶及洋琴樂手，⁶⁸ 他對於音樂的知識並不限於這些樂器。在 1923 年，祝湘石以個人名義出版了《中國絲竹指南》，當中記載的是江南樂器及其奏法，例如琵琶、胡琴及笙等，除此之外，樂理、樂史以及文廟音樂的記載亦被收錄，可見祝湘石本人對江南音樂以及中國音樂的認識；他嘗試以新的記譜法記錄樂曲，則反映他對當時音樂界之變化的反應之快。

祝湘石認同音樂在中國傳統上，能直接影響社會的穩定和改變，而他在維護傳統國樂的同時，亦不排斥新的國樂。這種想法與中華音樂會的會員的說法類似，祝湘石可能是受到中華音樂會的影響，或者是祝湘石認同中華音樂會的理念，才決定加入中華音樂會，以催生其後的交流活動。

作為江南樂人的祝湘石，與廣東樂人司徒夢岩及樂人黃詠台曾以中華音樂會會員的身份，⁶⁹ 在大中華留聲唱片公司錄製樂曲〈絮花落〉，⁷⁰ 該曲後來數次由中華音樂會的成員作公開演出。〈絮花落〉的音調與江南絲竹〈中花六板〉音調十分相近，應該是通過作為江南樂人的祝湘石引入。⁷¹ 實際上，祝湘石編著的《中國絲竹指南》中，便載有〈新花六〉一曲，音樂旋律與〈絮花落〉一樣，應同為祝湘石自行再作變奏記譜的〈花六板〉，如此看來，〈絮花落〉則為〈新花六〉的諧音，⁷² 〈絮花落〉此處來看亦是由祝湘石引

⁶⁶ 同上。

⁶⁷ 〈少年宣講團今晚絲竹會〉，《申報》，1922 年 8 月 4 日，15。

⁶⁸ 〈百老匯路商聯會之紀念會紀〉，《申報》，1923 年 1 月 9 日，17；及〈友聲旅行團交誼會紀〉，《申報》，1923 年 8 月 1 日，18。

⁶⁹ 關於黃詠台的資料較少，他曾為中華音樂會西樂科幹事，其妻室李淑雲（或作蜀雲、淑雲等等）則擅唱粵曲，夫婦二人應均為粵籍人士。〈會務報告 本會第六屆職員題名〉，《音樂季刊》5（1925）：3；〈工界音樂會開會紀〉，《申報》，1921 年 5 月 4 日，11。

⁷⁰ 鄭偉滔 編，《粵樂遺風...》，97。

⁷¹ 阮弘記載為祝湘石改編。阮弘，《國樂與都市...》，14。

⁷² 阮弘認為〈絮花落〉是〈續花六〉的諧音，以〈中花六板〉音調放慢加花演奏。同上，14-16。

入至廣東樂人的圈子內。本文未有錄音資料顯示廣東樂人是如何在〈絮花落〉中加花，但此曲在廣東樂人的演奏下，1926 年已被形容為廣東曲調，⁷³ 直至後來呂文成於 1960 年代出版的洋琴獨奏唱片錄音中，仍保留〈絮花落〉為廣東音樂曲目。於近代，〈絮花落〉又可被視為江南絲竹曲目，從中可見〈絮花落〉一曲由江南樂人所變奏，但又由廣東樂人所演奏使這一曲目可以同時存在於江南絲竹及廣東音樂中。

由於本研究未有機會使用〈絮花落〉的民國錄音，本文以下對照數小節的〈絮花落〉祝湘石原譜⁷⁴、呂文成近代錄音⁷⁵ 及江南絲竹現代錄音的簫部分⁷⁶，以顯示同一曲目在廣東樂人及江南樂人的加花下，所呈現的不一樣風格。由於江南絲竹現代錄音未有使用洋琴，所以本文使用了加花最頻繁的簫作比較；⁷⁷ 而呂文成的絮花落錄音，亦由 A 大調移至 C 大調作比較（見【譜例 1】）。

在比較當中，近代及現代的廣東樂人及江南樂人均未有按原譜演奏而是各自加花演奏。呂文成對於選段譜中的「16 分音符—32 分音符—32 分音符」（譜例中實線方框者）的音形使用頻繁，而江南絲竹的版本較少；另外，由於呂文成使用了洋琴，使用同音重覆的加花亦較多，音符的時值亦較短（譜例中虛線方框）；最後，呂文成的廣東音樂〈絮花落〉錄音的演奏速度遠較江南絲竹版本快。由此可見，廣東音樂與江南絲竹音聲上的分別，在〈絮花落〉來說，是可以通過樂器使用、加花習慣而構成。廣東樂人通過與祝湘石的交流，把改編自江南絲竹的〈絮花落〉，進一步通過以上的音聲分別，改造成廣東音樂樂曲。

⁷³ 〈開洛今明為浙工專校播音〉，《申報》，1926 年 5 月 21 日，增刊 1。

⁷⁴ 祝湘石，〈新花六〉，載於《中國絲竹指南》（上海：大東書局，1924），96-98。此其實亦為《絮花落》原譜。

⁷⁵ 呂文成，〈絮花落〉，*Chinese Masterpieces for the Erh-hu*, Lyrichord LLST 7132, 1969。

⁷⁶ 〈絮花落〉，《中國國樂大全：江南絲竹》，廣東星文唱片 SWE-0087，未註年份。五線譜由筆者譯自該錄音。

⁷⁷ 這種比較除了在加花風格上的不同，使用不同樂器作比較亦會產生差異，未為完滿。只以數小節比較亦未為最準確。

【譜例 1】〈絮花落〉三個版本的加花比較⁷⁸

絮花落(新花六)祝湘石譜

絮花落(呂文成洋琴獨奏(近代))

絮花落(現代錄音:簫部份)

The image displays a musical score for the piece '絮花落' (Fur Huo Luo) in 4/4 time. It compares three different versions of the music. The first version, '絮花落(新花六)祝湘石譜', is a simple melody. The second version, '絮花落(呂文成洋琴獨奏(近代))', is a piano solo with more complex ornamentation. The third version, '絮花落(現代錄音:簫部份)', is a flute part with various ornaments and dynamic markings. The score is written on three staves, with the flute part being the most complex and featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The flute part is highlighted with boxes and dashed lines to show specific variations and ornaments.

加入中華音樂會後的祝湘石有時於中華音樂會出版的《音樂季刊》中發表文章，內容大致是關於樂器的演奏、不同樂譜的閱讀法以及樂律的問題，與其出版的《中國絲竹指南》有所重疊。但通過這些文章，我們可以估計祝

⁷⁸ 五線譜由筆者譯自祝湘石之工尺譜及兩個錄音。作比較的材料若均取自民國時期及同一樂器則更佳，但現時仍可部分展示廣東音樂及江南絲竹的分別的可能性。

湘石把這些議題在中華音樂會內傳播。他作為江南樂人，學習江南絲竹及廣東音樂中均有使用的洋琴，⁷⁹ 並為洋琴的調音法作研究，務求調音準確，而這種音準的追求背後是祝湘石似乎受到西洋音樂要求的影響；⁸⁰ 再者，祝湘石曾把洋琴的式樣改裝，一方面，每一音的弦線均統一為兩條，另一方面則以木箱作其形制，附琴蓋及把手，方便樂人攜帶。⁸¹ 樂器改造的想法亦通過中華音樂會，影響呂文成後來的高胡創製及洋琴改裝。祝湘石在此處的討論不止作為一名傳統的江南樂人，他亦為受當時國樂改變的環境影響，以致廣東音樂受到不只是傳統的江南絲竹音聲影響，而亦受到改變中的江南絲竹音聲所影響。

（四）陳鐵生與鄭觀文

廣東樂人除了通過音樂組織來與江南樂人交流外，亦可以通過注視江南樂人的文字，而達到吸收新音聲元素的功能。以下探討的是廣東樂人陳鐵生對大同樂會鄭觀文提倡西洋樂音 C 音為黃鐘音的回應及伸延討論，為廣東音樂帶來樂器固定定弦的概念，高胡、秦琴及椰胡等樂器的定弦在廣東音樂演奏時由浮動不定或定弦較高逐漸演變成以 G、D 音作為常用固定定弦，而這些新元素與轉化中的江南音樂有關。

陳鐵生之生卒年不詳，為上海體育及綜合教育組織精武體育會倡議人之一。除了精於武術外，他亦愛好音樂，倡議建立精武體育會粵樂部並曾擔任該部之主任，曾編寫並出版樂譜《新樂府》。

鄭觀文（1872-1935）為大同樂會的創始人，該會成立於 1919 年，宗旨為「研究中西音樂歸於大同」，會務主要為研究樂理、編譯樂譜及製作精良樂器，以改良國樂。⁸² 當代流傳的絲竹樂曲〈春江花月夜〉便由鄭觀文首先改編，並由該會會員柳堯章作琵琶領奏。⁸³

⁷⁹ 祝湘石本人認為洋琴產自廣東。祝湘石，《中國絲竹指南》，35-36。

⁸⁰ 祝湘石，〈銅絲琴簡易和絃法〉，《音樂季刊》4（1924）：1-3。

⁸¹ 招偉民，〈介紹一個祝式的銅絲琴〉，《音樂季刊》2（1923）：5；祝湘石，〈造琴記（上）〉，《申報》，1925 年 11 月 23 日，19。

⁸² 〈大同樂會之新組織〉，《申報》，1923 年 11 月 17 日，17。

⁸³ 〈大同樂會編練絲竹新譜〉，《申報》，1925 年 11 月 5 日，17。〈春江花月夜〉原名〈秋江月〉。

在 1924 年大同樂會正式提出改良國樂的細節前，⁸⁴ 於 1922 年的中華音樂會中西樂器合奏表演及 1923 年陳鐵生出版的《新樂府》中，⁸⁵ 可見廣東樂人對於中西音樂交流的理念，是基於國樂或粵樂在當時的狀況已經可以與西洋音樂一較高下，並沒有改良的必要，1923 年陳鐵生就寫道：

中西樂器。雖然形式上不相同。但凡、工、尺、上、乙、士、合與獨覽梅花掃臘雪。⁸⁶ 七個音。並無所異。連那西樂所謂半音。複音。無不可以融會貫通。近日會中樂的人。詆毀西樂。會西樂的人。詆毀中樂。通通不對。……他日有人能讀透中西各種音樂書籍。世界音樂。自然大同。……那些懂得西樂的朋友們佈施十隻八隻中西互譯的調子來裝點裝點……豈不是好麼。⁸⁷

陳鐵生出版的《新樂府》中，最後一章的「大同樂」所記載的是廣東音樂五線譜以及西洋音樂工尺譜，目的是讓中西樂人可以互相學習音樂，⁸⁸ 這可以反映陳鐵生的音樂大同觀念，這種觀念應該是承繼著中華音樂會曾有的「共和樂」及「大同樂」理念。⁸⁹ 在 1924 年，大同樂會提出使用十二平均律、以西洋樂音 C 為黃鐘音及使用對照中西樂譜後，⁹⁰ 陳鐵生迅即撰文回應，並基於中華音樂會祝湘石的中西音律對照表，製作其中西樂音對照表，希望將來的樂人可以使用對照。其後陳鐵生亦建議請上海各樂人包括蘇少卿（京劇愛好者）、廣東籍小提琴手司徒夢岩、祝湘石及鄭觀文先行研究，以審音定律，確定中西音律的對照。⁹¹

以上提到的樂人學者中，並沒有提及呂文成及尹自重等廣東樂人，陳鐵生可能認為他們對樂音的定制興趣不大，而且作為傳統音樂的著名演奏樂人，史料上未有顯示呂文成及尹自重對樂律的認知，西洋樂律方面他們亦只

⁸⁴ 〈大同樂會籌備修正中西樂〉，《申報》，1924 年 2 月 13 日，20。

⁸⁵ 〈中華音樂會之遊藝談〉，《申報》，1922 年 2 月 28 日，15；〈中西新樂譜已出版〉，《申報》，1924 年 2 月 8 日，18。

⁸⁶ 「獨覽梅花掃臘雪」是指西洋唱名「Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si」七音。

⁸⁷ 陳鐵生，《新樂府》，4-5。

⁸⁸ 西樂樂人未必指西洋人。

⁸⁹ 〈中華音樂會之遊藝談〉。

⁹⁰ 〈大同樂會籌備修正中西樂〉。

⁹¹ 陳鐵笙，〈說海：盾廬音樂談（附表）〉，《精武》43（1924）：15-18。陳鐵笙即陳鐵生。

學習自陳鐵生所提及的司徒夢岩。陳鐵生形容當時中西樂器音律的分別為：

鋼琴梵鈴。皆有固定之音。必需移宮換羽。國樂之胡琴二弦三絃等。以弦絃之寬緊為音之高低。不需移宮。只雖移絃。既如上述。那麼。我們來究竟主張那一種。主張移宮抑或移絃呢。這是另一問題。現在所講只是教人識得古今中西音樂之分別而已。⁹²

引文提到的是，西洋樂器弦線音高固定，在轉調時，必需通過轉換指法以轉調；但中國弦樂器則可以通過改變弦線的音高以轉調，並可以保留原本的指法。我們可以從中看見樂律定音對於當時相對傳統的廣東樂人意義不大。經過陳鐵生對大同樂會的提倡的回應，陳鐵生嘗試找出中西樂律的對應一事後，大同樂會以西洋 C 音作黃鐘音的提議對於廣東樂人的影響尤深，並後來反映在廣東樂器的定弦上。⁹³

【表 1】鄭觀文提議之中西樂音對照

律呂譜	黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘
工尺譜 (於 C 調時)	上		尺		工	反		六		五		乙
西洋音名	C		D		E	F		G		A		B

在廣東音樂的樂器定弦確定前，一方面中國弦樂器的定弦可以是浮動；另一方面，若根據司徒夢岩 1924 年的五線譜譯譜的廣東音樂〈柳搖金〉，選用 D 大調記譜，即以小提琴的 A4 E5 兩弦為「合尺」，⁹⁴ 意味著「上」音為西洋 D 音（見【表 2】），則可見早期廣東音樂音階的音高高於現代通常認為「上」音為西洋 C 音。而 A4 E5 的定弦仍然被使用在現時略有被演奏，在高

⁹² 陳鐵笙，〈樂府：樂府新聲（待續）〉，《精武》47（1925）：16-21。

⁹³ 根據鄭觀文，《簫笛新譜》（上海：文明書局，1924），7-14。其他西洋樂音例如 D、E 亦可以作為「上」，但在廣東樂人所接觸的中西樂音對照表中，通常為一工尺譜樂音對照一西洋樂音，例如《國樂新譜》第 13 頁，可見 C 音為「上」音，亦為簡譜之「1」音，則 C 音為「上」音似乎是廣東樂人對中西樂音對照的一種認知，這看來工尺譜在當時被廣東樂人認為唱名，但以 C 音為主要使用的「上」音。

⁹⁴ 司徒夢岩 譯譜，〈柳搖金〉，《新樂府》，無頁碼。

胡面世前廣東樂人主要使用的拉弦樂器二弦之上。⁹⁵

【表 2】根據司徒夢岩譯譜〈柳搖金〉推算之中西樂音對照

工尺譜	合		士		乙	上		尺		工	凡	
西洋音名	A		B		C#	D		E		F#	G	

陳鐵生於回應大同樂會的倡議後，請教不同的廣東樂人，陳鐵生首先棄用北京廣東籍學者蕭友梅以 C 音作為工尺譜「合」音，⁹⁶ 而改向其他廣東樂人司徒夢岩及胡元愷請教。司徒夢岩認為 C 音為工尺譜「上」音；⁹⁷ 廣東樂人胡元愷則認為 C 音為「合」音。⁹⁸

胡元愷提議 C 音為「合」音，是因為胡元愷作為中國古樂研究者，使用了傳統的「七始」音階作比較，「七始」音階的律呂譜為「林鐘、南呂、應鐘、黃鐘、太簇（簇）、姑洗、蕤賓」，⁹⁹ 可譯作西洋唱名「Sol La Si Do Re Mi Fi」，音距及聲音效果即等同於唱名「Do Re Mi Fa Sol La Si」一樣。雖然胡元愷認為 C 音為「合」音，但當中的「合」音並非與上海其他樂人認為「合」作西洋的「Sol」音一樣，此處胡元愷的「合」音實指「Do」音（即工尺譜「上」音），與司徒夢岩及其他樂人的主張 C 音為工尺譜「上」音（即「Do」音）一樣（見【表 3】）。¹⁰⁰ 而胡元愷所提及的律呂音階，乃樂律

⁹⁵ 二弦於二十世紀初亦可作 G4 D5 定弦。

⁹⁶ 西洋唱名 Sol。但似乎蕭友梅所對照用的亦是與胡元愷一樣的「七始」音階，但可能由於陳鐵生在樂律上知識不足，因而棄用蕭友梅的主張。蕭友梅，〈古今中西音階概說（附圖、表）（未完）〉，《音樂院院刊》1（1928）：3。

⁹⁷ 陳鐵笙，〈說海：盾盧音樂談（待續）〉，《精武》41（1924）：15-16；西洋唱名 Do。但是司徒夢岩在 1924 年的譯譜〈野玫瑰〉中，將 A 大調 G# 譯為「乙#」，即「乙#」為西洋唱名「Si」，則「乙」應該解作為西洋唱名「Te」；可能是因為司徒夢岩覺得「乙」音比西洋「Si」要低或其他原因，方作此種記譜。現今「乙」通常作「Te」及「Si」之間。

⁹⁸ 陳鐵笙，〈樂府：樂府新聲（待續）〉。唯司徒夢岩指出西洋音名「C」、工尺譜「上」、簡譜「1」相通時，「上」音為京樂之小工調，今作西洋「D」調，可能有誤，或當時之京樂小工調音高較低，或當時對於小工調之認識與今有異。

⁹⁹ 伏勝，《尚書大傳（附序錄辨訛）》（出版地不明：中華書局，1985），20；〈古今中外絃樂比較移宮表〉，《精武》47（1925）：22。

¹⁰⁰ 導致司徒夢岩及胡元愷看法差異部分，與工尺譜中「乙、反」兩音與西洋音階未必可以對應有關，例如在 C 為「上」音的情況下，其中「反」音現時看法為位於 F 及 F# 之間，司徒夢岩取其作 F 而胡元愷取其作 F#，以致二人中西樂音及音階的對照差異。

分析，並無影響廣東樂人的日常演奏。

【表 3】胡元愷認識之中西樂音對照

律呂譜 (移位)	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘	黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓
七始音階	林鐘		南呂		應鐘	黃鐘		太簇		姑洗		蕤賓
工尺譜 (胡元愷)	合		士 (或「五」)		乙	上		尺		工	(凡) ¹⁰¹	凡
西洋唱名 (胡元愷)	Do		Re		Mi	Fa		So		La		Si
西洋音名 (胡元愷)	C		D		E	F		G		A		B
工尺譜 (司徒夢岩； 鄭觀文，於 C 調時，黃鐘為 「上」)	上		尺		工	反		六		五		乙

其後於 1925 年，陳鐵生迅速發起兩次樂理研究會，請得司徒夢岩及胡元愷共同討論中西樂理。¹⁰² 於同年，陳鐵生仍在使用胡元愷之中西樂音對照時，亦撰文指出應以標準音定音，即以二弦定「密指」（即 C 調）「二簧」（即「合尺」二音定弦）「合尺」（胡元愷樂表即「Do So」）弦時，¹⁰³ 應以西洋樂音「A」之音叉調準對應工尺譜的「工」音（胡元愷樂表即「La」音），再以此「工」音，調準二弦「合尺」二音，若需移調，則可通過調弦以進行，並保留指法。¹⁰⁴

後來更多見的是不同的廣東樂人使用與司徒夢岩相同，以 C 為「上」音而非「合」音之主張，從中可以估計若以陳鐵生之標準音來為胡琴定音，定作「正線」（現作 合尺／Sol Re 定弦）時，司徒夢岩樂音主張中之「合尺」二音，乃胡元愷樂表之「尺五」二音，則「合尺」應以西洋樂音「G D」定

¹⁰¹ 鄭觀文及現今工尺譜「凡」通常所處位置。

¹⁰² 〈紀事：紀上海精武樂理研究會〉，《精武》48（1925）：46；蔣介民，〈紀精武之樂理研究會〉，《申報》，1925 年 3 月 3 日，7。

¹⁰³ 此處與現今「合尺」對應「Do Sol」之一般認知有異。

¹⁰⁴ 陳鐵笙，〈樂府：樂府新聲（待續）〉。

弦，與今之高胡定弦相符合。

在廣東樂人的樂律討論及以後的樂理介紹中，多見以「C」音對照「上」音並對照「Do」音，鮮有談及轉調後對應的工尺譜該如何作處置，加上部分演奏廣東音樂（器樂）的樂器，例如高胡、秦琴及椰胡等，以單一定弦來說，已起碼可演奏「正線」（現作 合尺／Sol Re 定弦）、「反線」（現作 上六／Do Sol 定弦）及「乙反線」（作正線定弦，但以「乙反」二音為主要音）三種調式，亦不需要遷就演唱者之調門進行調弦，「C」音對照「上」音的樂理知識看來已足夠演奏者應付廣東音樂的演奏。

陳鐵生發起的樂理研究會及撰文，均有機會使西洋 C 音定作上海各樂人廣泛認知的「上」音在廣東樂人間傳播，這亦反映在後來部分的廣東音樂錄音中。

另外由於陳鐵生既為中央精武體育會五位主任之一，又為常駐總幹事及粵樂主任，¹⁰⁵ 在會內的影響力甚大，而呂文成當時又為精武粵樂部的教員，¹⁰⁶ 與陳鐵生接觸甚多，加上中華音樂會¹⁰⁷的影響，間接定下呂文成在將來使用高胡演奏廣東音樂時，高胡定弦除了早期使用 F4 C5 等定弦外，有時需要定為 G4 D5，¹⁰⁸ 以使西洋 C 音為「上」音時，同時符合演奏粵樂胡琴正線調式。正線是指胡琴的兩條弦的定弦為工尺譜上的「合」及「尺」，現對換西洋唱名通常作「Sol」及「Re」。而於現代演奏廣東音樂的高胡基本都以 G4 D5 作定弦。

雖然呂文成應該早已知悉江南二胡當時經常使用的 C G 定弦，¹⁰⁹ 或者是小提琴最高兩條弦的定音 A5 E6，但是由於西洋 C 音為「上」音的影響，高胡逐漸更多使用 G4 D5 定弦，¹¹⁰ 同為五度定弦的廣東音樂樂器例如秦琴

¹⁰⁵ 〈紀事：精武職員錄〉。

¹⁰⁶ 陳鐵生，〈上海精武粵樂部宣言：免學費〉，《精武》38（1924）：17。

¹⁰⁷ 中華音樂會亦有樂人的主張與胡元愷相似。陳德鉅，〈音律淺說（附圖表）〉，《新月集》2（1930）：40-41。

¹⁰⁸ 例如呂文成 1930 年錄音的〈三六板〉中的高胡約以 F5 C6 定弦。

¹⁰⁹ 參考：祝湘石，《中國絲竹指南》。應為 C4 G4。

¹¹⁰ 爾後的文本資料中，最早是 1936 年在《今樂指南》中指出，二胡（指高胡）的定弦為 G D，似乎是確定了高胡的定弦，同年呂文成以洋琴錄製的《二龍爭珠》中的小提琴亦以 G4 D5 定最高音的兩條弦，C 為「上」音的這種定弦沿用至今。但於《粵樂闡微》（1936）中則認為高胡應定弦為 A E，與小提琴的 A E 定弦相等，但書中又記載 C 音為「上」音的圖表，兩者似乎相違背。

及椰胡亦因此需要定弦為 G D。¹¹¹

自 1924 年陳鐵生開始回應大同樂會，以及其與廣東樂人司徒夢岩及胡元愷的討論後，直至 1935 年勝利唱片出版的唱片中，〈雨打芭蕉〉使用 C 大調演奏¹¹²，即同時可以確認廣東樂人開始使用同意西洋 C 音可以為「上」音的期間，廣東樂人有機會與大同樂會同場演奏，包括 1925 年的「儉德儲蓄會六週紀念會」¹¹³及「上海援工遊藝大會」¹¹⁴，廣東樂人有機會與同作表演的鄭觀文作交流，或者聆聽以西洋樂音 C 音作「上」音的演奏。這使廣東樂人有機會直接接觸 C 音作「上」音的音聲，並使用於日後演奏的廣東樂器上。

音樂改良的思潮所包括的樂音定制經由大同樂會的鄭觀文，以文字媒介傳播至廣東樂人處，C 音為黃鐘音的倡議經過廣東樂人的討論及傳播，由西洋樂音與律呂譜的討論演變至西洋樂音與工尺譜對應的討論，西洋樂音 C 音亦被認為應作「上」音，加上廣東音樂的樂器不大需要西洋模式的轉調，C 音作為「上」音便成為演奏廣東音樂的主要依據，廣東音樂的樂律音高及樂器的定弦因此固定下來，廣東音樂的音聲亦因而改變：一方面，對照司徒夢岩 1924 年的五線譜譯譜的廣東音樂〈柳搖金〉，新的廣東音樂音階的音高降低，有別於以往廣東音樂高亢的音聲；另一方面，廣東音樂的樂器定弦確立，不再經常浮動，並連繫於西洋音階，使廣東音樂將來能與更多的西洋樂器作合奏。

七、音樂分析¹¹⁵

以上各節展示了廣東樂人受到傳統的江南絲竹或是在轉化中的江南音樂啟發，嘗試運用這些音聲元素於廣東音樂的音聲之上，這些元素包括了樂曲、樂器及樂律等。

¹¹¹ 《今樂指南》，85-87、470-472；但作高胡的低八度 G4 D5。

¹¹² 尹自重、溫得勝、陳朝福、郭利本、趙恩榮，〈雨打芭蕉〉，新月 5885B，1930。若比較司徒夢岩譯譜的廣東音樂〈柳搖金〉的五線譜，則此曲本來是以 D 大調演奏。

¹¹³ 〈儉德儲蓄會六週紀念會秩序簡略預告〉，《申報》，1925 年 1 月 1 日，10。

¹¹⁴ 〈上海援工遊藝大會啓事〉，《申報》，1925 年 6 月 18 日，1。

¹¹⁵ 本文的音聲分析方法是參考自：Cheung: “Chinese Music and Translated Modernity...”。

以下段落將分析廣東音樂樂曲〈三六板〉及〈平湖秋月〉，以展示廣東樂人在廣東新音聲中新的嘗試。樂曲方面，廣東樂人開始使用江南絲竹合奏曲目作為廣東音樂，或者是江南絲竹的啟發而編創新廣東音樂曲目；而樂器上亦開始使用了被認為是上海江南絲竹樂器的二胡(或者是高胡)。這些江南音聲元素加上了廣東樂人的演奏加花，例如大幅度的滑音，便構成了這部分的廣東新音聲。

(一)〈三六板〉

〈三六板〉本來為江南絲竹曲目，又稱為〈梅花三弄〉，「此曲三疊落梅花詞〔，〕故俗名三落」¹¹⁶，「又轉音為三六」¹¹⁷，即〈三六板〉。廣東樂人把〈三六板〉以廣東音樂形式演奏，而演奏此曲的樂器是二胡（實是指高胡）及洋琴。上海的廣東樂人通過演奏上海流行的江南絲竹曲目，加入了廣東音樂的風格，為廣東音樂音聲的擴展提供嘗試。

廣東音樂的〈三六板〉的錄音最早見於 1930 年，由上海的廣東樂人呂文成及尹自重合作於新月唱片公司錄製，該公司出版的《新月曲集》中附有廣東樂人陳德鉅的依聲譯工尺譜。《新月曲集》中這樣形容〈三六板〉：

……〔呂文成〕近十年深得滬樂之旨趣。……滬好譜之最流行者。為三六板。本期特聘呂君奏此佳譜。實欲使呂君之音樂片。不獨粵人愛聽。即滬地人士得此。亦當珍若拱璧矣。尹君〔尹自重〕遊滬多年。對於滬樂素好研究。故是片以二君合奏……¹¹⁸

〈三六板〉的錄製是基於呂文成及尹自重兩位廣東樂人對於上海音樂的認識，加上呂文成在此以前已經受到上海本地聽眾的認可，製作這張唱片則看來是有利可圖的。而呂文成錄製〈三六板〉前，已經演奏此曲一段時間，¹¹⁹ 可見這是呂文成擅長的其中一首江南絲竹曲目。

《新樂府》中記述了「……梅花三弄。就是三六板。又叫三落板。其中

¹¹⁶ 李芳園，《南北派十三套大曲琵琶新譜》（北京：音樂出版社，1955），附頁 3；此處是指原曲詞「落梅花詞」的曲調重複演奏三次。

¹¹⁷ 栗盧，《弦歌小集》（上海：世界書局，1923），11。轉音應該是指諧音。

¹¹⁸ 錢廣仁 編，《新月集》2（1930）：1。

¹¹⁹ 〈無線電話中本會之音樂〉；陳鐵生，《新樂府》，2。

經呂文成加許多花指。是花三六」，而這段記述讓我們知道呂文成演奏的，不只是原板三六，而是花三六，而對照呂文成及尹自重的錄音演奏譯譜，當中「么篇」一段，通常只用於〈花板三六〉中，¹²⁰ 可見呂文成及尹自重錄製的〈三六板〉，也就是呂文成熟悉的〈花三六〉。

呂文成能夠錄製〈三六板〉，與建立江南絲竹組織清平集的任悔初的交流有關。¹²¹ 這種看法可能是由於任悔初曾於百代公司出版〈三六〉一曲的唱片，¹²² 而呂文成與任悔初的交流，應就是呂文成學習〈三六〉的途徑之一。

〈三六板〉在唱片出版前，可見已加花的〈梅花三弄〉樂譜刊於中華音樂會出版的《國樂新譜》中；¹²³ 而在〈三六板〉在唱片出版後，在 1932 年的《停雲曲集》中亦載有〈三六板〉唱片錄音的依聲所譯簡譜，之後再出現的廣東樂人記譜，已是廣州樂人沈允升在其《弦歌中西合譜》中收錄了《李芳園琵琶譜》的〈梅花三弄〉，¹²⁴ 和丘鶴儔的《增刻琴學精華》及《國樂新聲》中收錄的廣東音樂〈梅花三弄〉。¹²⁵ 此譜後於 1956 年與 1986 年又被轉載至《廣東音樂》一書中。¹²⁶ 雖然〈三六板〉於現代鮮有演出，但從樂譜刊登的頻繁來看，於 1930 年代廣東樂人的〈三六板〉錄音頗有影響力。

〈三六板〉一曲的表演功能有別於以往傳統廣東音樂作獨奏或戲曲伴奏，此錄音回應當時上海開始多見的廣東音樂合奏表演模式，¹²⁷ 但又只以兩件樂器合奏。而錄製唱片後的〈三六板〉，又承接了以往的廣東音樂錄音¹²⁸ 及電台廣播¹²⁹ 模式，繼續增加了廣東音樂可以被聆聽的場域，並且不受時間的限制。

¹²⁰ 林石城，《江南絲竹名曲合奏總譜》（香港：香港上海書局，1998），7-8。《花板三六》即《花三六》。

¹²¹ 項祖華，〈國樂瑰寶 璀璨奪目...〉。

¹²² 〈百代公司雙管齊下並皆佳妙〉，《申報》，1929 年 6 月 6 日，1。

¹²³ 譜中的樂音加花緊密，應該是洋琴譜，亦有可能是呂文成的演奏譜，因其於 1924 年以洋琴獨奏此曲。

¹²⁴ 沈允升 編，《弦歌中西合譜》，第二版（廣州：美華書店，1940），223-225。

¹²⁵ 丘鶴儔，《增刻琴學精華》（香港：亞洲石印局，1932），181-185；丘鶴儔，《國樂新聲》（香港：永光石印局，1934），140-141。

¹²⁶ 李凌，《廣東音樂》第一集（北京：音樂出版社，1956），42-43；李凌，《廣東音樂》上冊（北京：中國文聯出版社，1986），98-100。

¹²⁷ 例如廣東羣賢樂部於 1921 年演奏的粵樂。〈青年會音樂大會秩序〉，《申報》，1920 年 6 月 12 日，11。

¹²⁸ 例如 1924 年的到春雷唱片。鄭偉滔 編，《粵樂遺風...》，94。

¹²⁹ 〈無線電話中本會之音樂〉。

〈三六板〉的演奏樂器為高胡及洋琴合奏，這種二重奏的演奏模式在固有的廣東音樂中似乎未見，這種組合於 1929 年就被形容為「廣東新創造揚（洋）琴二胡合奏」。¹³⁰ 廣東音樂二重奏的類似模式，可早見於 1921 年司徒夢岩的小提琴及洋琴合奏，¹³¹ 而這種模式又與同年的粵曲演唱有關，當中，司徒夢岩及黃詠台分別以小提琴及洞簫伴唱，李蜀魂則以洋琴自奏自唱。¹³²

而單以〈三六板〉來說，呂文成又早在 1924 年於電台上，嘗試以洋琴獨奏模式作公開演奏。¹³³ 最後於 1930 年的〈三六板〉出版的高胡洋琴合奏錄音，是經歷過往十年在上海的嘗試而成，當中應該受到粵曲自彈自唱的模式，或者是司徒夢岩是西樂合奏經驗影響。除了樂器組合以外，使用呂文成新創製的高胡亦是當時廣東音聲的新嘗試。

廣東樂人在演奏〈三六板〉時，保留了江南絲竹〈三六板〉的結構，按民國江南琵琶樂人林石城對江南絲竹〈三六〉的分析為：

引子 → 么篇 → 合頭（一）→ 其一 → 合頭（二）→ 其二 →
合頭（三）→ 其三 → 合頭（四）→ 其四 → 合頭（五）→ 尾聲¹³⁴

以上林石城的分析中，各次的「合頭」旋律一樣，在樂曲中間隔開其他樂段，類似於西洋音樂的迴旋曲式。

¹³⁰ 秋霜，〈對於粵劇裡底音樂的研究〉，《戲劇》1（1929）：92-110。

¹³¹ 〈工界音樂會之同樂會〉，《申報》，1921 年 3 月 15 日，11；亦見〈京劇京胡社將開游藝大會〉，《申報》，1924 年 11 月 5 日，18。

¹³² 〈工界音樂會開會紀〉，《申報》，1921 年 5 月 9 日，11。

¹³³ 〈無線電話中本會之音樂〉。同場有另一首江南絲竹曲目〈漢宮秋月〉。洋琴獨奏的模式已被廣東樂人使用一段時間，例如洋琴樂人嚴老烈以及其與精武體育會相熟的學生羅綺雲。

¹³⁴ 林石城，《江南絲竹名曲合奏總譜》，7-8。

【譜例2】〈三六板〉合頭之旋律¹³⁵



廣東樂人的〈三六板〉錄音除了在「其二」一段中少了兩小節共四拍外，其餘拍子的數目基本上與江南絲竹一樣，但骨幹音偶有不同，部分廣東音樂版本的樂句偶有伸縮。¹³⁶〈三六板〉的錄音中，一方面高胡是新創的音聲，一方面演奏的樂器組合亦有異於以往的絲竹合奏，而呂文成演奏的〈三六板〉亦展示廣東音樂新音聲的嘗試，這種嘗試包括了高胡上快弓的運用、轉把及大滑音。

快弓來說，一板一眼（一小節兩拍或作一小節兩個四分音符）的〈三六板〉中，於第 11 小節，可以見有 32 分音符的樂句（見【譜例 3】），似乎在江南絲竹的二胡中較為少見，而對照第 39 小節的音型，上行的四個 32 分音符則提示這音型（見【譜例 4】），或者甚至是 32 分音符的運用，應該是借鑒自洋琴演奏，類似的音型可以同見於後來由廣東樂人出版的洋琴教材《增刻琴學精華》中（見【譜例 5】）。呂文成同時作為一名洋琴樂手，他在高胡上運用自己擅長的洋琴技法，使其演奏的〈三六板〉在節奏上有別於江南絲竹的二胡演奏。

¹³⁵ 五線譜由筆者譯自：浦夢古，《中國音樂譜》，第一集（上海：中國音樂函授學社，1923），9-10。

¹³⁶ 將於〈平湖秋月〉的音樂分析內討論樂句伸延。

【譜例3】〈三六板〉第11小節三個版本之加花比較¹³⁷



【譜例4】〈三六板〉第39小節三個版本之加花比較¹³⁸



【譜例5】《增刻琴學精華》洋琴譜之〈娛樂昇平〉選句¹³⁹



轉把方面，呂文成在〈三六板〉中運用了三把位演奏高胡，¹⁴⁰ 而有別於傳統江南絲竹的不換把位，這使呂文成演奏的〈三六板〉音域由江南絲竹二

¹³⁷ 五線譜由筆者譯自：浦夢古，《中國音樂譜》，9-10；栗盧，《絃歌小集》（上海：世界書局，1923），13-15；以及《停雲曲集》（廣州：停雲社，1932），33-35（此一應為呂文成 1930 年新月唱片公司錄音高胡旋律之譯譜）。並以高胡定弦 G4 D5 譯譜。小節數根據《停雲曲集》。

¹³⁸ 同上。

¹³⁹ 五線譜由筆者譯自：丘鶴儔，《增刻琴學精華》，174-175。

¹⁴⁰ 把位（Position）是指左手在琴捍琴弦上位置的轉換。

胡的大九度增加至大十六度。從譜例可見，呂文成演奏的〈三六板〉由 D5 音於幾小節內跳至 A6（見【譜例 6】）。¹⁴¹ 轉把的技巧使廣東音樂的高胡音聲在音域的寬度上有別於江南絲竹的二胡演奏。這種在高胡上的轉把在香港出版的《國樂新聲》中已被廣東樂人丘鶴儔所接受，並在其樂譜中「（滬樂）梅花三弄」的譜旁標記高胡換把的指法圖，可見高胡三把位的傳播之快，而且為廣東樂人所接受。¹⁴²

【譜例6】〈三六板〉第164至168小節三個版本之加花比較¹⁴³



¹⁴¹ 以高胡定弦 G4 D5 作對照；原錄音的高胡定弦似乎略低於 G4 D5，大概為 F4 C5。

¹⁴² 三把頭的二胡演奏法亦見於江南樂人周少梅的演奏，但可能一時未能普及至上海的江南絲竹界。見：中國音樂學院，〈中國音樂學院—周少梅〉，http://ccmusic.sres.bjedu.cn/drms/portal/yinyue/index109.133_mingjia_detail.jsp?currPath=%B6%FE%BA%FA/%BB%B0%C3%FB%BC%D2/81.%D6%DC%C9%D9%C3%B7（2016 年 3 月 4 日瀏覽）。

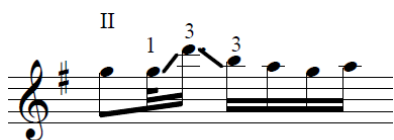
¹⁴³ 五線譜由筆者譯自：浦夢古，《中國音樂譜》，9-10；栗盧，《絃歌小集》，13-15；《停雲曲集》，33-35。並以高胡定弦 G4 D5 譯譜。小節數根據《停雲曲集》。

滑音方面，江南絲竹的二胡中亦有使用滑音，但主要是墊指滑音，¹⁴⁴ 這種滑音的音程較小。而在〈三六板〉中，高胡中使用的滑音則有別於江南絲竹的二胡，這些滑音起碼有三種。第一種是以同一指先從較低音滑向較高音，再滑回較低音，這種滑音音程較少，與江南絲竹的二胡相似，但回滑的音聲則江南絲竹少見（見【譜例 7】）；第二種滑音則只從較低音滑向較高音，幾乎沒有回滑（見【譜例 8】）；第三種滑音則是大滑音，只第一把滑至第二把最高音，並回滑至第二把中（見【譜例 9】）。

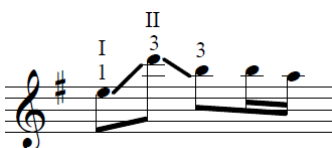
【譜例7】〈三六板〉第110小節高胡滑音



【譜例8】〈三六板〉第89小節高胡滑音



【譜例9】〈三六板〉第143小節高胡滑音¹⁴⁵



¹⁴⁴ 請參考：代潔，〈江南絲竹、廣東音樂中二胡與高胡演奏技法之比較研究〉（上海音樂學院碩士論文，2009）。墊指滑音即左手的食指、中指及無名指同按弦上，食指不動，中指及無名指向食指滑動（即向上滑動），同時依次放開無名指，然後是中指，得出的滑音是從無名指音滑向食指音。

¹⁴⁵ 【譜例 7】、【譜例 8】及【譜例 9】之五線譜均由筆者譯自《停雲曲集》，33-35，並按錄音「呂文成、尹自重。〈三六板〉，新月 5884A、B，1930」標註滑音。

部分這些滑音的運用應該和呂文成作為一粵曲子喉歌手有關，在呂文成演唱的唱片中，回滑音的運用頗多，¹⁴⁶ 而大音程的滑音則是受惠於高胡的琴身由於夾於雙膝間，琴身較固定，因而可以進行大滑音。

從〈三六板〉的分析中，可以看到上海廣東樂人經過與江南樂人的交流，聆聽和學習〈三六板〉，受啟發將之引進廣東音樂的演奏。在演奏〈三六板〉時，他們借助江南絲竹的素材，加入了廣東樂人的風格，例如不同的滑音及樂器的組合等，而產生廣東音樂風格的〈三六板〉。將江南絲竹曲目引進廣東音樂為這時期廣東樂人的新嘗試。

（二）〈平湖秋月〉

〈平湖秋月〉為呂文成所編創的廣東音樂曲目，現今一般認為〈平湖秋月〉為呂文成所創作，於 1935 年的〈呂文成之心血結晶〉一文中，便列出〈平湖秋月〉為呂文成所創作。¹⁴⁷ 直至呂文成的學生何晃，轉述當年呂文成說過〈平湖秋月〉不是其所作，〈平湖秋月〉是由江南小曲加花變奏而成，只能說呂文成自己改編而已。¹⁴⁸ 這段轉述顯示〈平湖秋月〉的音樂素材是來自江南小曲，並通過加花變奏而成為廣東音樂曲目。本節分析〈平湖秋月〉，以展示廣東樂人受江南絲竹啟發下，怎樣用江南絲竹旋律加花改編，並加入旋律創作而建立新的廣東音樂作品。

〈平湖秋月〉一譜錄音早見於 1933 年，¹⁴⁹ 而樂譜則最早見於 1934 年廣州樂人沈允升編著的《中國弦歌風琴合譜》第四集。其後至今〈平湖秋月〉一曲的表演頗廣，亦被改編為不同的樂器演奏版本。

〈平湖秋月〉又名〈醉太平〉，¹⁵⁰ 其標題源自杭州西湖十景之一，而呂文成確實曾到西湖遊覽，¹⁵¹ 歌曲可能因此而命名。呂文成加花變奏的江南曲〈三潭印月〉亦取名自西湖十景，標題上呂文成明顯受到江南景色所啟發。

¹⁴⁶ 例如錄音：呂文成，〈瀟湘琴怨〉，〔？〕，未註年份；呂文成、張月兒，〈俠女從軍〉，勝利 56331A、B，未註年份。

¹⁴⁷ 武，〈呂文成之心血結晶〉，《優遊》3（1935）：16。

¹⁴⁸ 余其偉，〈關於粵樂的一些“活史料”...〉，102-105。

¹⁴⁹ 〈新月第十期新唱片〉，《申報》，1933 年 6 月 11 日，11。

¹⁵⁰ 寧一，《廣東音樂 101 首》（南寧：灕江出版社），45-46。亦有說〈平湖秋月〉源自北方小曲〈閨舞〉。

¹⁵¹ 鄧頌角 編，《新月集》，17。

本文選取用來與〈平湖秋月〉作比較的江南小曲為江南絲竹曲目〈歡樂歌〉，原因是基於有現今樂人認為〈平湖秋月〉是改編自〈歡樂歌〉，¹⁵² 並且基於兩首樂曲的首句的頭尾二音相符，及樂句的音型相似（先上行再下行）。事實上，呂文成亦曾錄製廣東音樂風格的〈歡樂歌〉。¹⁵³ 本文並不是要證明〈平湖秋月〉改編自〈歡樂歌〉，而是通過兩首被認為有關連的樂曲，嘗試展示這時期的廣東樂人通過運用江南絲竹的旋律而創造廣東新音聲。

以下的分析是以〈歡樂歌〉1926 年的原旋律記譜及兩份二十世紀江南絲竹名家的建議演奏譜，比較 1933 年新月唱片公司出版的〈平湖秋月〉唱片第一次及第二次演奏（因本曲需要全首重覆一次），以及 1934 年與 1936 年出版的〈平湖秋月〉樂譜。兩份江南絲竹名家的〈歡樂歌〉建議演奏譜的記錄者為沈鳳泉、周惠、周皓和馬聖龍，前三位樂人均為二十世紀前半葉在傳統江南絲竹環境中學習音樂，較能反映呂文成時期江南絲竹的加花，並填補本文暫未能找到的當時出版之江南絲竹加花譜的空缺。

使用〈歡樂歌〉的加花譜作比較是因為，〈歡樂歌〉的加花譜比原譜更能顯示其音型與〈平湖秋月〉相似；而採用兩首〈歡樂歌〉的加花譜，是用來展示這樣的加花音型並非偶然，即不止一組樂人會作如此類似的演奏。本文選取的兩份建議演奏譜，編者均為二十世紀著名的江南絲竹樂人，可以代表部分江南絲竹樂人的演奏慣用加花；選用笛子譜是因為其聲量在江南絲竹合奏中最大，加花亦較繁。此外，〈歡樂歌〉的原譜必需保留，因為這可以展示〈歡樂歌〉的骨幹音，並避免〈歡樂歌〉的加花音完全取替樂曲中最重要的骨幹音。同樣，各個〈平湖秋月〉的記譜稍有不同，¹⁵⁴ 亦引作比較，以減低加花所致的誤差。

以下為樂譜的對照，每一行譜上的斜線代表其音型、方框表示相通的樂音，但這些樂音未必在同一拍子上（例如未必在同一個十六分音符之上）。〈平湖秋月〉亦經過轉調，由現今使用的 G 大調移調至〈歡樂歌〉的 D 大調（即演奏兩首樂曲的胡琴均在同一調式上，也就是「上六」定弦），以方便兩首樂曲的比較（見【譜例 10】）：

¹⁵² 楊偉傑，〈江南絲竹與廣東音樂〉，46-71。

¹⁵³ 鄭偉滔 編，〈《粵樂遺風...》〉，82、256 和 274。

¹⁵⁴ 〈平湖秋月〉可能並無骨幹音譜。

【譜例 10】〈歡樂歌〉及〈平湖秋月〉各版本音型及骨幹音比較（共 4 頁）¹⁵⁵

〈歡樂歌〉
(浦夢古1926)

〈歡樂歌〉
(沈鳳泉 1982, 笛子)

〈歡樂歌〉
(周惠 等 1986, 笛子)

〈平湖秋月〉(1933年錄音)
首次演奏旋律

〈平湖秋月〉(1933年錄音)
第二次演奏旋律

〈平湖秋月〉
(沈允升1934)

〈平湖秋月〉
(梅承杰 1936)

¹⁵⁵ 〈歡樂歌〉(浦夢古 1926)之五線譜由筆者譯自《中國音樂譜》，1-2；〈歡樂歌〉(沈鳳泉 1982，笛子)之五線譜由筆者譯自《江南絲竹樂曲選》，77-82；〈歡樂歌〉(周惠 等 1986，笛子)之五線譜由筆者譯自《江南絲竹傳統八大曲》，151-160；〈平湖秋月〉(1933 錄音，首次)及〈平湖秋月〉(1933 錄音，第二次)之五線譜由筆者譯自錄音「呂文成、宋郁文、錢大叔、陳紹 等，〈平湖秋月〉，新月〔？〕，1933」之高胡旋律；〈平湖秋月〉(沈允升 1934)之五線譜由筆者譯自：沈允升 編，《中國弦歌風琴合譜》，第四集(廣州：美華書店，1934)，13-14；〈平湖秋月〉(梅承杰 1936)之五線譜由筆者譯自：梅承杰，《粵樂闡微》(廣州：珠江音樂院，1936)，94。

2

3

4

5

6

7

8

9

伸延

The image shows a musical score for 'Pinghu秋月' (平湖秋月) in staff notation, measures 10 and 11. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven staves. The first two staves are for the vocal line, and the remaining five staves are for the piano accompaniment. Measure 10 shows the vocal line with a whole note rest, followed by a half note G4 in measure 11. The piano accompaniment features a melodic line in the upper staves and a rhythmic pattern in the lower staves. A bracket labeled '伸延' (extension) spans measures 10 and 11, indicating a melodic extension. The score ends with a double bar line and repeat dots (//).

以上〈歡樂歌〉及〈平湖秋月〉的比較，止於〈平湖秋月〉的第 11 小節，這是由於在第 8 小節以後，可以找到的相通的音符中分疏落，較難建構其關聯性，其後約 9 小節（約 33 拍）的樂譜於此不記。

從以上分析中可以看見〈平湖秋月〉的開首七小節與〈歡樂歌〉有相通之處，包括是落在同拍的骨幹音以及第一、第六及第八小節的音型。呂文成的創作手法是建基於其自述的「加花變奏」，在使用某些骨幹音的情況下，其餘的骨幹音則被重新置換，並按此加花。以第六小節為例，儘管呂文成保留了一個骨幹音，並保留原本音型（先上行再下行），但整體使用的音，包括其樂句的起始音，已大異於原本的〈歡樂歌〉；兩曲此處的樂句的音型雖然相似，但不在同一音高上。

除了加花變奏外，樂句或樂段擴充是呂文成的另一種創作手法。在第一及第二小節中，〈平湖秋月〉在兩個小節中各比〈歡樂歌〉多一拍；而在第八至第十小節，直至第十小節再次重疊的骨幹音前，整個樂句看來為呂文成另外加插的；而於第十一小節後的〈平湖秋月〉應為呂文成所原創，並且全曲

最後結束於樂曲「尺」音而並非〈歡樂歌〉中使用的「上」音。

本節嘗試比較〈平湖秋月〉及被認為是〈平湖秋月〉原型的〈歡樂歌〉，展示兩者的旋律相似之處，並透過不相似的樂音，展示呂文成使用了江南絲竹音聲元素，透過更改骨幹音、變奏及擴充樂句與樂段來創作〈平湖秋月〉。在〈三六板〉通過樂器及演奏技巧來構成廣東新音聲的情況外，廣東樂人亦通過江南絲竹的啟發，用改編及擴展原曲旋律的方法構成廣東新音聲。

八、總 結

本文說明了上海的廣東樂人在上海的聲境中，除了聆聽江南音樂外，可以與江南樂人交流作為脈絡，以闡述廣東樂人通過這些途徑來學習江南音樂。從中，廣東樂人得到了江南音樂及在轉化中的江南絲竹在樂器、樂曲及樂律上的啟發，並嘗試將這些江南音樂的音聲元素運用在廣東音樂的演奏上而成為廣東新音聲。本文亦通過分析廣東樂人在 1930 年代演奏的新曲目，來展示部分廣東新音聲是廣東樂人嘗試以江南絲竹的旋律為素材，並加上廣東音樂的音聲元素，及通過改編與擴展來創作廣東新曲目以成為廣東新音聲。

參考文獻

(各類別均按出版年份順序排列)

一、民國出版書譜

栗廬。《絃歌小集》。上海：世界書局，1923。

【Li, Lu. *Collection of Songs with String Music*. Shanghai: World Book, 1923.】

浦夢古。《中國音樂譜》。第一集。上海：中國音樂函授學社，1923。

【Pu, Meng-Gu. *Chinese Music Score*. Vol. 1. Shanghai: Chinese Music Correspondence Society, 1923.】

陳鐵生。《新樂府》。上海：精武體育會，1923。

【Chen, Tie-Sheng. *New Music Bureau*. Shanghai: Chin Woo Athletic Association, 1923.】

祝湘石。《中國絲竹指南》。上海：大東書局，1924。

【Zhu, Xiang-Shi. *A Guide to Chinese Silk and Bamboo Music*. Shanghai: Dadong, 1924.】

鄭觀文。《簫笛新譜》。上海：文明書局，1924。

【Zheng, Jin-Wen. *New Notations for Xiao and Di*. Shanghai: Wenming, 1924.】

丘鶴儔。《增刻琴學精華》。香港：亞洲石印局，1932。

【Qiu, He-Chou. *The Best of Qin Studies: Reprint and Supplement*. Hong Kong: Asiatic Lithographic Printing Press, 1932.】

停雲社。《停雲曲集》。廣州：停雲社，1932。

【Holding Cloud Society. *Song Collection of Holding Cloud Society*. Guangzhou: Holding Cloud Society, 1932.】

丘鶴儔。《國樂新聲》。香港：永光石印局，1934。

【Qiu, He-Chou. *New Creations of Chinese Music*. Hong Kong: Wing Kwong Lithographing, 1934.】

沈允升 編。《中國弦歌風琴合譜》。第四集。廣州：美華書店，1934。

【Shen, Yun-Sheng, ed. *Collections of Chinese String Songs with Organ Notations*. Vol. 4. Guangzhou: Meihua, 1934.】

梅承杰。《粵樂闡微》。廣州：珠江音樂院，1936。

- 【Mei, Cheng-Jie. *Detailed Explanation of Cantonese Music*. Guangzhou: Zhujiang Conservatory of Music, 1936.】
- 沈允升 編。《弦歌中西合譜》。第二版。廣州：美華書店，1940。
- 【Shen, Yun-Sheng, ed. *Collections of String Songs in Chinese and Western Notations*. 2nd ed. Guangzhou: Meihua, 1940.】
- 麥嘯霞。《廣東戲劇史略》。廣州：廣州市戲曲改革委員會，1940。
- 【Mai, Xiao-Xia. *A Concise History of Cantonese Opera*. Guangzhou: Theater Reforming Commission, 1940.】
- 李芳園。《南北派十三套大曲琵琶新譜》。北京：音樂出版社，1955。
- 【Li, Fang-Yuan. *New Notation for Thirteen Northern and Southern School Pipa Suites*. Beijing: Music Publishing House, 1955.】

二、民國出版期刊

- 《音樂季刊》。上海：上海中華音樂會，1923-1925。
- 【*The Musical Quarterly*. Shanghai: Shanghai Chinese Music Society, 1923-1925.】
- 《精武》。上海：精武體育會，1923-1939。
- 【*Chin Woo*. Shanghai: Chin Woo Athletic Association, 1923-1939.】
- 《良友》。上海：上海良友印刷公司，1926-1945。
- 【*Young Companion*. Shanghai: Shanghai Liang You Printing, 1926-1945.】
- 《音樂院院刊》。上海：上海國立音樂專科學校，1928-1929。
- 【*Journal of the National Conservatory of Music*. Shanghai: Shanghai National Conservatory of Music, 1928-1929.】
- 《戲劇》。廣州：廣東戲劇研究所，1929-1931。
- 【*Drama*. Guangzhou: Guangdong Drama Research Institute, 1929-1931.】
- 《新月集》。上海、廣州、香港：新月唱片公司，1930-1931。
- 【*New Moon Anthropology*. Shanghai, Guangzhou, Hong Kong: New Moon Records, 1930-1931.】
- 《優遊》。廣州：廣州優遊社，1935-1936。
- 【*Leisure Roaming*. Guangzhou: Guangzhou You-You Society, 1935-1936.】

三、近代出版書譜期刊

(一) 英文

- Schafer, R. Murray. *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Don Milles: BMI Canada Limited, 1969.
- Blacking, John. "Deep and Surface Structure in Venda Music." *Yearbook of the International Folk Music Council* 3 (1971): 91-108.
- Yeh, Nora. "Nanguan Music Repertoire: Categories, Notation and Performance Practice." *Asian Music* 19/2 (1988): 31-70.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books, 1994.
- Witzleben, J. Lawrence. *"Silk and Bamboo" Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent, OH: Kent State University Press, 1995.
- Williams, Sean. *The Sound of the Ancestral Ship: Highland Music of West Java*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Baker, Geoffrey. *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Irving, D. R. M. *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Terauchi, Naoko. "Surface and Deep Structure in the Tōgaku Ensemble of Japanese Court Music (Gagaku)." In *Analytical and Cross-cultural Studies in World Music*, edited by Michael Tenzer and John Roeder, 19-55. New York: Oxford University Press, 2011.

(二) 中文

- 李凌。《廣東音樂》。第一集。北京：音樂出版社，1956。
- 【Li, Ling. *Guangdong Music*. Vol. 1. Beijing: Music Publishing House, 1956.】
- 伏勝。《尚書大傳（附序錄辨訛）》。出版地不明：中華書局，1985。
- 【Fu, Sheng. *Great Commentary to the Book of Documents (with Preface and Errata)*. N.p.: Chunghwa, 1985.】

李凌。《廣東音樂》。上冊。北京：中國文聯出版社，1986。

【Li, Ling. *Guangdong Music*. Vol. 1. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation, 1986.】

林韻。〈我國樂壇上一位傑出的民族音樂家〉。載於《呂文成廣東音樂曲選》，廣東省民間音樂研究室 編，6-7。北京：人民音樂出版社，1990。

【Lin, Yun. “An Outstanding Folk Music Artist in Chinese Musical World.” In *Selections of Lui Man-Sing’s Cantonese Music*, edited by Guangdong Folk Music Research Office, 6-7. Beijing: People’s Music Publishing House, 1990.】

宋鑽友。〈粵劇在舊上海的演出〉。《史林》第2期（1994）：64-70。

【Sung, Zuan-You. “The Performance of Cantonese Opera in Old Shanghai.” *Historical Review*, no. 2 (1994): 64-70.】

林石城。《江南絲竹名曲合奏總譜》。香港：香港上海書局，1998。

【Lin, Shi-Cheng. *Famous Works of Jiangnan Silk and Bamboo Music: An Ensemble Score*. Hong Kong: Hong Kong Shanghai Book, 1998.】

《江南絲竹音樂大成》編委會 編。《江南絲竹音樂大成》。南京：江蘇文藝出版社，2003。

【Editorial Committee of *Grand Collection of Jiangnan Silk and Bamboo Music*, ed. *Grand Collection of Jiangnan Silk and Bamboo Music*. Nanjing: Jiangsu Literature and Art Publishing House, 2003.】

項祖華。〈國樂瑰寶 璀璨奪目—紀念呂文成誕辰 105 周年〉。《中國音樂》第1期（2004）：97、125。

【Xiang, Zu-Hua. “The Treasures of Chinese Music: A Brilliant Star. In Memory of Lui Man-Sing on His 105th Anniversary” *Chinese Music*, no. 1 (2004): 97, 125.】

黎田、黃家齊。《粵樂》。廣州：廣東人民出版社，2005。

【Li, Tien and Jia-Qi Huang. *Cantonese Music*. Guangzhou: Guangdong People’s Publishing House, 2005.】

余其偉。〈關於粵樂的一些“活史料”——何晃談呂文成及其他〉。載於《粵樂藝境》，102-105。廣州：花城出版社，2006。

【Yu, Qi-Wei. “Some *Living Historical Materials* about Cantonese Music: He Huang’s Talk on Lui Man-Sing and Other Musicians.” In *The Art of Cantonese Music*, 102-105. Guangzhou: Flower City Publishing House, 2006.】

葉魯、林韻。〈呂文成小傳〉。載於《呂文成廣東音樂曲集》，廣東省當代文藝研究所 編，無頁碼。廣州：廣州出版社，2006。

【Ye, Lu and Yun Lin. “A Short Biography of Lui Man-Sing.” In *Collections of Lui Man-Sing’s Cantonese Music*, edited by Institute of Guangdong Contemporary Literature and Arts, n.p. Guangzhou: Guangzhou Publishing House, 2006.】

宋鑽友。《廣東人在上海（1843－1949 年）》。上海：上海人民出版社，2007。

【Sung, Zuan-You. *Cantonese in Shanghai (1843-1949)*. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 2007.】

程美寶。〈近代地方文化的跨地域性—20 世紀二三十年代粵劇、粵樂和粵曲在上海〉。《近代史研究》第 2 期（2007）：1-17。

【Cheng, Mei-Bao. “The Trans-locality of Local Cultures in Modern China: Cantonese Opera, Music and Songs in Shanghai, 1920s-1930s.” *Modern Chinese History Studies*, no. 2 (2007): 1-17.】

阮弘。《國樂與都市：江南絲竹與廣東音樂在上海》。上海：上海文化出版社，2008。

【Ruan, Hong. *Chinese Music and the City: Jiangnan Silk and Bamboo Music and Cantonese Music in Shanghai*. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 2008.】

楊偉傑。〈江南絲竹與廣東音樂〉。載於《中國音樂導賞》，黃泉鋒 主編，46–71。香港：商務印書館，2009。

【Yang, Wei-Jie. “Jiangnan Silk and Bamboo Music and Cantonese Music.” In *A Guide of Chinese Music*, edited by Quan-Feng Huang, 46-71. Hong Kong: Commercial Press, 2009.】

鄭偉滔 編。《粵樂遺風：老唱片資料彙集》。香港：中文大學出版社，2009。

【Zheng, Wei-Tao, ed. *Legacy of Cantonese Music: A Collection of Old Records*. Hong Kong: Chinese University Press, 2009.】

柴帥。〈傳統二胡曲《漢宮秋月》音樂源流考述〉。《中國音樂》第 4 期（2014）：200-212。

【Chai, Shuai. “The Origin of Traditional Er-hu Piece, *Autumn Moon over the Han Palace*.” *Chinese Music*, no. 4 (2014): 200-212.】

四、學位論文

(一) 英文

Cheung, Joys Hoi Yan. “Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937.” PhD diss., University of Michigan, 2008.

(二) 中文

陶誠。〈廣東音樂文化研究〉。福建師範大學博士論文，2003。

【Tao, Cheng. “A Cultural Perspective of Cantonese Music.” PhD diss., Fujian Normal University, 2003.】

代潔。〈江南絲竹、廣東音樂中二胡與高胡演奏技法之比較研究〉。上海音樂學院碩士論文，2009。

【Dai, Jie. “The Comparative Study on the Playing Techniques of Erhu and Gaohu between the Jiangnan Sizhu and Guangdong Yinyue.” Master’s thesis, Shanghai Conservatory of Music, 2009.】

五、數位資料

上海年華。〈琵琶演奏家沈肇州逝世〉。http://memory.library.sh.cn/node/73449 (2016年2月21日瀏覽)。

【Shanghai Memory. “The Pipa Musician Shen Zhao-Zhou Died.” http://memory.library.sh.cn/node/73449 (accessed February 21, 2016).】

中國音樂學院。〈中國音樂學院—周少梅〉。http://ccmusic.sres.bjedu.cn/drms/portal/yinyue/index109.133_mingjia_detail.jsp?currPath=%B6%FE%BA%FA/%BB%B0%C3%FB%BC%D2/81.%D6%DC%C9%D9%C3%B7 (2016年3月4日瀏覽)。

【China Conservatory. “China Conservatory—Zhou Shao-Mei.” http://ccmusic.sres.bjedu.cn/drms/portal/yinyue/index109.133_mingjia_detail.jsp?currPath=%B6%FE%BA%FA/%BB%B0%C3%FB%BC%D2/81.%D6%DC%C9%D9%C3%B7 (accessed March 4, 2016).】

六、錄音資料

尹自重、溫得勝、陳朝福、郭利本、趙恩榮。〈雨打芭蕉〉。新月 5885B，1930。

【Yin, Zi-Zhong, De-Sheng Wen, Zhao-Fu Chen, Li-Ben Guo, En-Rong Zhao. “Rain Drops to the Banana Leaf.” New Moon 5885B, 1930.】

呂文成、尹自重。〈三六板〉。新月 5884A、B，1930。

【Lui, Man-Sing and Zi-Zhong Yin. “Three-six Beats.” New Moon 5884A, B, 1930.】

呂文成、宋郁文、錢大叔、陳紹等。〈平湖秋月〉。新月〔？〕，1933。

【Lui, Man-Sing, Yu-Wen Sung, Da-Shu Qian, Shao Chen, etc. “Autumn Moon Reflected on a Plain Lake.” New Moon [?], 1933.】

尹自重、呂文成、溫得勝、郭利本、阮三根、余奕中、李炯、梁廣義。〈桃花江〉。新月 131A，1934。

【Yin, Zi-Zhong, Man-Sing Lui, De-Sheng Wen, Li-Ben Guo, San-Gen Ruan, Yi-Zhong Yu, Jiong Lee, Guang-Yi Liang. “Peach Blossom River.” New Moon 131A, 1934.】

呂文成。〈絮花落〉。 *Chinese Masterpieces for the Erh-hu*. Lyrichord LLST 7132, 1969。

【Lui, Man-Sing. “Catkins in the Wind.” *Chinese Masterpieces for the Erh-hu*. Lyrichord LLST 7132, 1969.】

呂文成、張月兒。〈俠女從軍〉。勝利 56331A、B，未註年份。

【Lui, Man-Sing and Yue-Er Zhang. “The Heroine Joins the Army.” Victor 56331A, B, n.d.】

呂文成。〈瀟湘琴怨〉。〔？〕，未註年份。

【Lui, Man-Sing. “Sorrows of Xiaoxiang Qin.” [?], n.d.】

〈絮花落〉。《中國國樂大全：江南絲竹》。廣東星文唱片 SWE-0087，未註年份。

【“Catkins in the Wind.” *Complete Records of Chinese Music: Jiangnan Silk and Bamboo Music*. Guangdong Starwin Records SWE-0087, n.d.】