

南 華 大 學

民族音樂學系

學士論文

在 台 灣 的 廣 東 音 樂 之 揚 琴 研 究

研 究 生：黃庭威

指 導 教 授：詹金娘教授

黃淑敏教授

中 華 民 國 九 十 八 年 六 月

誌 謝

首先我必須先感謝的是這位偉大的周純一教授、由於周教授，在南華大學創立民族音樂學系，讓我能夠如此順利的學習，才有今天成就的我，我很高興，我身為南華大學民族音樂學系之學生，因為我學到的不是只有學術科的專業，我還學到了如何待人處事，並且成為一個勇敢的表演藝術家，我想我會繼續的努力下去。

接著我也要感謝協助我完成論文的指導教授，同時也是我的揚琴主修老師，詹金娘老師以及黃淑敏老師，對我而言，寫作並不是我的強項，老師們給予我的指導，是最珍貴的收穫，老師們的藝術執著，讓我在這篇論文上，不是只有提到『廣東音樂』的研究，更兼顧了所以在揚琴台灣的地位及發展，讓我在這篇論文中，感受到新知識的增加。

身為一個揚琴學習者，我希望能夠代表台灣，告訴全世界我們台灣的傳統揚琴，是非常有特色，同時也是我們台灣唯一可以跟全世界接軌的一項樂器。

也特別謝謝在我研究『廣東音樂』所協助我的民間藝人，對於我的訪問，他們不厭其煩的協助我，並且主動告訴我一些相關的事情，使我能順利將廣東音樂在台灣的發展紀錄下來，希望藉由這次的研究，能夠將辛苦傳授廣東音樂的民間藝人的資料記錄下來。

我也特別的謝謝我的媽媽、爸爸，謝謝你們辛苦工作，讓我能夠順利完成學士學位，沒有他們努力的栽培，我也無法在不靈光的狀態下完成學業，同時也謝謝在這段求學過程中，所以幫助我的朋友。

目 錄

致謝-----	I
目錄-----	II
表目錄-----	III
圖目錄-----	IV
論文大綱-----	1
第一章 緒論 -----	3
第一節 研究動機-----	3
第二節 研究目的-----	4
第三節 研究的範圍與限制-----	5
第四節 研究方法-----	7
第五節 文獻回顧-----	11
第二章 廣東音樂在台灣發展的背景及變遷-----	23
第一節 廣東音樂在台灣發展的背景-----	23
第二節 廣東音樂在台灣變遷-----	26
第三節 小結-----	27
第三章 揚琴在廣東音樂藝術中的呈現及其在台灣的發展-----	28
第一節 揚琴在廣東音樂藝術中的呈現-----	28
第二節 揚琴在廣東音樂藝術中的變遷-----	32
第三節 小結-----	35
第四章 廣東音樂中揚琴樂譜之分析與研究-----	36
第一節 廣東音樂記譜使用-----	36

第二節 樂譜分析-----	38
第三節 小結-----	41
第五章 結論 -----	42
參考書目	44
附錄一：田野調查口述歷史.....	51
附錄二：民族誌.....	64
附錄三：樂譜-----	72

表 目 錄

表 1-1	上海班、福建班及廣東班來台統計表-----	21
表 2-1	廣東音樂在台灣光富厚的低區圖-----	23
表 2-2	硬弓時期樂器分配表-----	24
表 2-3	軟弓時期樂器分配表-----	25

圖 目 錄

圖 1-1	中國的筑-----	11
圖 1-2	新疆之卡龍-----	12
圖 1-3	鏘-----	13
圖 1-4	中國洋琴-----	14
圖 1-5	得西馬-----	14
圖 1-6	廣東音樂大師呂文成-----	19
圖 3-1	日誌時期的揚琴-----	28
圖 3-2	傳統蝴蝶型小揚琴-----	29
圖 3-3	連環扣手抄譜-----	29
圖 3-4	連環扣（嚴老烈改編版本）-----	30
圖 3-5	張文正製琴師-----	30
圖 3-6	401 型號揚琴-----	31
圖 3-7	揚琴正宮調音位排列-----	32
圖 3-8	401 型號揚琴-----	33
圖 4-1	工尺譜音調對照表-----	36
圖 4-2	七重天工尺譜、簡譜-----	37

論文大綱

關鍵字：台灣、廣東音樂、揚琴、歷史、日治時期，傳統音樂

本文共分成五大章，第一章緒論。第二章，揚琴在廣東音樂藝術中呈現及其在台灣的發展，本章論述是廣東音樂流傳在台灣歷史及發展，廣東音樂在台灣的發展時間，可以追溯到明清的移民時期，最初從珠江三角洲（也是粵語語系地區），逐漸流傳到台灣來，在二十年代之後分別形成了『三架頭』、『五架頭』，工尺譜也是當初最重要的樂譜記譜，而廣東音樂改變了樂器的定弦、演奏的手法，不過因受西方的影響，從工尺譜改良為簡譜，還加入各式各樣的西方樂器，連作曲模式都很相像，因為這樣的改變，讓廣東音樂在台灣迅速的成長。對於台灣光復之後，由國民政府實行戒嚴，所有有關中國的樂譜，都被封鎖，只能靠唱片翻出樂譜來，在現在的教育界當中，學習音樂的學生，都會吹彈一些廣東樂曲，是因為整理過後的譜，是非常制式化的，比較不像早期的民間藝人一樣，有了譜之後，可以隨性的在樂譜中加花，並且這些樂曲也被拿來當作比賽的指定曲。

第三章，揚琴在廣東音樂藝術中的呈現及其在台灣的發展，早期流傳至台灣的廣東樂曲與近代創作，總計約四、五百首左右，也因旋律優美流暢、節奏明快、輕巧活潑，廣東音樂揚琴的加花，會因為個人經驗和音樂素養而不同，因此，我們應該可以說是再次創作，這樣加花的方式，使得樂曲靈活。其中他的技巧包括顫竹、滾竹、齊竹、頓音、加花、襯音、連打音、浪竹，雖然技巧多元，不過在廣東音樂中，高胡還是擔任骨幹，揚琴就像是皮肉，兩者相輔相成，民國七十年代隨著國樂交響化，專業樂團改採用 401 型變音揚琴，音樂與社會生活、文化藝術息息相關，隨著年代的變化，廣東音樂又有新的作品不斷的出現，而在揚琴的演奏形式也朝多方面發展。

第四章，廣東音樂中揚琴樂譜之分析，台灣廣東音樂的曲譜，大部分是早期藝人流傳下來的舊抄本，因此工尺譜居多，但也不是非常的確定，所以必須要由演奏者親自解說，才看的懂，不然看了樂譜，也不知道怎麼演奏。工尺譜的來源，多以「敦煌曲譜」與「宋俗字譜」等，但是目前還需考證，廣東音樂的創作手法多樣，共結合了散、慢、中、快的結構，加花變奏的旋律手法，在傳統的演奏上，吸收、採用西方的音樂創作手法和旋律特徵，以模進、音階級進、琶音等等，所以使得廣東音樂受到西方音樂的影像較大。

第五章，結論，在我們的社會文化中，音樂佔了一部分，他的重要性，也是不可缺的，所以在音樂本身，也會隨著時代的變遷而改變，不過，音樂是人而產生的，音樂無法獨立自主，必須靠我們發揮，也隨著文化的改變，在音樂的程度上，也有不同的變，綜合了第一章到第四章，做出整理，現代人總是追求無限空間的發展方式，此種方式非原體創作，是無法感動人心的，我們除了像未來求更新的發展之外，也不能忘了早期的傳承。

第一章 緒論

第一節 研究動機

近期在『台灣』的中國音樂以被國樂交響化，在民間有很多盛行傳統音樂，例如：廣東音樂、四川音樂、八音、歌仔戲、北管、南管也因為隨著國樂交響化後，變的越來越少，屬於我們台灣的傳統文化，並沒有被受到重視，而取代這些傳統音樂的國樂，都是以『技巧』、『演奏手法』、『炫技』為主要目的，傳統揚琴也漸漸失去它原有的特色，現今大多都使用中國內地進口的四橋揚琴，俗稱401、402，而真正屬於咱們『台灣傳統揚琴的藝術』，都已經慢慢的失傳。

民國九十四年進入南華大學民族音樂學系，筆者與詹金娘老師學習揚琴，老師不但教導筆者四橋大揚琴之外，更利用課堂一點時間，教導筆者如果演奏台灣傳統小揚琴，而老師對傳統揚琴藝術的堅持，也因為受啟蒙筆者的舞蹈老師馮靖評老師對表演藝術的堅持，讓筆者更想對台灣的傳統小揚琴延續它的生命。

而跟我們台灣傳統小揚琴息息相關的廣東音樂，至今一點一滴的流失，很多民間藝人也已不在這塊廣東音樂的熱土上發光發熱，最遺憾的是，那些已經凋零的民間老藝人們，另筆者非常的惋惜，所以筆者想讓大家看到廣東音樂的熱血，所以這是筆者要寫下這項研究的動機。

第二節 研究目的

對於台灣揚琴的研究，以 1976 年陳以俐《揚琴藝術與音樂研究》；2002 年詹金娘《台灣藝術發展之研究》為這個領域開起不同的風氣，本文偏向於日治時期以及戰後時期為主要研究，主要是研究廣東音樂流傳至台灣，讓台灣傳統小揚琴至今有什麼不同的變化及改變，而這樣的文化受外來的文化等各種不同文化的衝擊，使傳統音樂交響化的改變，要怎麼繼續保存下我們最古老傳統的音樂。

在民國九十六年，筆者與詹金娘老師代表台灣，一同到了德國參加世界揚琴大會，這趟旅程，讓筆者學習了很多，也因為我們堅持傳統的表演，讓許多西方人對我們讚嘆自如，更讓我想要保護我們台灣最傳統的文化，看到老師的堅持，筆者希望可以藉由老師的腳步，在台灣傳統的藝術中，繼續熱血下去，同時也看到許多來自不同國家的揚琴家，像是來自泰國的樂手，他們也很堅持自己的音樂文化，遭受西方文化影響的日本國家，欣巴隆（Cimbalom）已經是代替他們揚琴的樂器了，去了這樣的一趟旅程，更讓筆者覺得原來每個國家最傳統的文化是如此的重要，所以筆者希望能喚起台灣揚琴音樂還有廣東音樂的重視。

第三節 研究的範圍與限制

關於筆者的論文題目一詞『在台灣的廣東音樂之揚琴研究』，其實能看出有三個概念，分別是『台灣』、『廣東音樂』、『揚琴』。其中『台灣』是表示地方性，『廣東音樂』代表的是一項文化，最後『揚琴』是一個器樂的對象，同時這像題目最主要的還是因為外來文化的變遷所影起的變化，由日治時期、第二次世界大戰戰後時期為主要，到現今因為外來影響的環境，造成現在的傳統音樂流失，這些變遷與西洋化的衝擊帶來什麼不一樣的台灣傳統文化。

本篇論文所牽涉的主要內容包含了幾個部份：

(一)、歷史層面：流傳至今的廣東音樂，也稱『粵樂』，他是中國影響較大的地方樂種之一，同時也是最具有嶺南文化特色的一大民間樂種。但廣東音樂發展歷程較短，定型也較晚，多半利用口傳心授的承傳方式。在二十世紀八十年代前後，是廣東音樂研究的重要時期，有些研究學者開始集中在廣東音樂的源流、技法、代表性人物和作品紀錄等方面，有了研究性的成果，至今傳到台灣，所演奏的傳統小揚琴，現在也因為西洋化的關係，大多數都轉學習四強大揚琴，因為音域較寬廣，在國樂團中也比較適用，同時廣東音樂也一點一滴的流失。

(二)、藝術層面：從明清時期（1662年）所引入的洋琴音樂，大多是樂隊表演的形式，都以伴奏或是和樂器演奏為主要。在歷史資料中，廣東和潮州都有瑤琴這項樂器在民間活動，雖然台灣文史上沒有記載，經過文字的分析後，每一片段的記載和描述，能勾勒出揚琴音樂在台灣初期面貌，台灣的開發，歷史追溯的年代約一千三百年前，在明鄭時期已有少數的移民至台灣，大部份都來自廣東和福建，也許是將廣東音樂文化習俗帶至台灣。由於至今作曲家的思維模式下，把傳統的音樂變遷成現在的音樂文化。

(三)、傳承方面：關於台灣傳統小揚琴的傳承，是早期民間藝人以口傳心授的方法，也因為這樣，有更種不同的傳承領域，現在專業音樂科系的教育，也因為受到西方交響化的關係，大多以技術，炫技較多，傳統的音樂風格也逐漸的減少。

(四)、未來層面：廣東音樂發展至今，有很多民間業餘的團體，因為國樂交響化的關係，晉昇成現在的專業團體，從民間廟口到藝術殿堂，也從傳統小揚琴到四橋大揚琴，雖然廣東音樂慢慢的流失，可是在揚琴的發展上，可以看得出從以前伴奏到現在可以獨奏，顯示著揚琴卓越的攀升。

本文以『台灣』、『廣東音樂』、『揚琴』這個領域的音樂文化為範疇，為了探究歷史，將從台灣日治時期的變遷與發展開始，將廣東音樂的發展做分期研究，相關研究資料也盡量交代清楚，由於長時間的前人大多重視箏、蕭等發展，忽略揚琴音樂在廣東音樂文化空間中所承載的意義，因此要全面性的探討廣東音樂在台灣的發展相當困難。

歷史文獻無法直接提供時，就等於在黑暗中摸索，也需花費較多的時間在文史的比對和推論上，才能整理出一些心得，筆者認為，較少人將台灣的廣東音樂作為研究對象主要是因為，台灣的廣東音樂流派較少，資料缺陷，加上研究的速度趕不及老藝人凋零的速度，現在只能把握目前存在的民間藝人，紀錄他們身上的藝術及口述歷史，建立廣東音樂在台灣發展的體系。

就資料整理來說，對廣東音樂在台灣的發展相關資料，也盡量的找到，部份文獻，引用台灣傳統音樂專書、期刊、碩博士論文及廣東音樂的歷史資料。日治時期原始資料仍用民國西元年份記年；台灣的資料使用民國記年；中國文獻使用西元記年，同時田野上也務求實際轉載。

第四節 研究方法

一、研究方法

本文以台灣的廣東音樂的發展之揚琴研究，並以歷史記載、民間藝人口述歷史、歷史文獻做資料蒐集，以及從早期流傳至今的廣東音樂做分析。

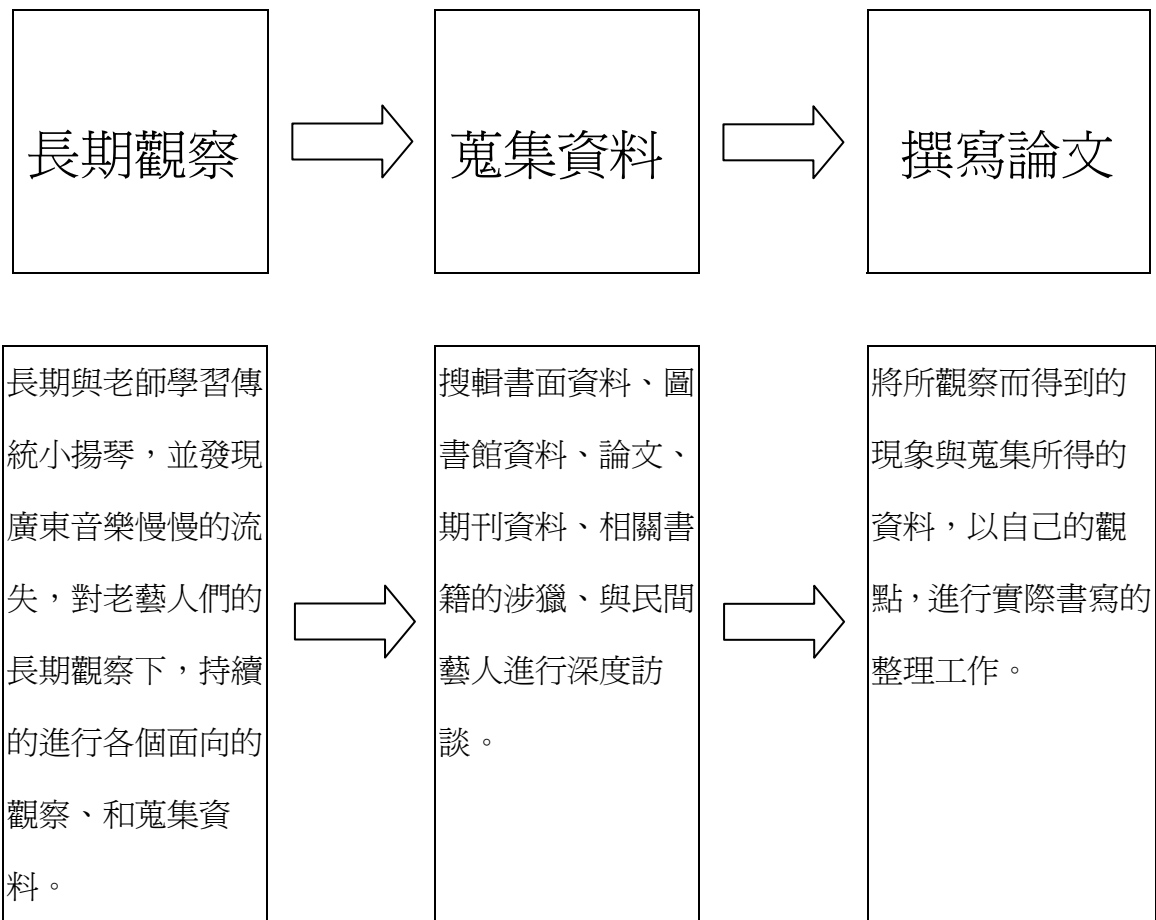
(一)、文獻資料：從收集有關廣東音樂及揚琴藝術有關的文獻資料，配合同時期的背景分析資料，匯整這些文獻資料，去探討出有相關歷史記載、以及廣東音樂的動向。

(二)、參與觀察法：因為筆者本身學習揚琴，所以可以與老藝人們一同演奏音樂，或是與老師們討論音樂。

(三)、深度訪談：透過筆者的指導教授『詹金娘老師』，因為老師在揚琴音樂界上資歷較深，故認識非常多的民間藝人，藉由老師，我可以向民間老藝人們，進入田野訪談、口述歷史，而藉由訪談對象得知廣東音樂的發展，以及看現代音樂文化的觀感，藉由金娘老師關係，訪談互動中，更有著於廣東音樂的研究。

(四)、紮根理論法：透過民間藝人，不斷的提出問題，並發現資料中的新意義，將參與觀察的資料與深度訪談的資料分解與概念化。

二、研究流程圖



三、研究步驟：

(一)、對研究對象之觀察：進行本研究前，筆者本身已向詹金娘老師學習台灣傳統小揚琴約三年時間，得以對研究對象較深的觀察。

(二)、文獻資料及參考資料的蒐集：經由國家圖書館、南華大學圖書館、高雄市立圖書館、網路期刊等資料庫，以及針對所有廣東音樂的資料，進行研究主題的資料搜尋。

(三)、人物訪談：針對研究對象的主要民間藝人，訪談步驟從訪談人的背景、口述歷史、基本資料到現況，在配合本論文的研究方向，設計訪談問題，已達到藉由訪談內容紀錄，幫助本論文深入研究主題的核心。

(四)、資料分析與整理：將蒐集、訪談的相關資料作一整理，並配合觀察所得之資料，進行論文的撰寫。

(五)、提出問題探討：根據整理所得資料後，參照實際情況，提出問題，以及改善問題的建議。

(六)、研究結論：經過之前五個研究的步驟，提出研究歸納出的結論，供研究對象及後需相關研就之參考。

訪談對象的設定與說明

訪談對象以台灣傳統老藝人為主，經由指導教授詹金娘老師，去訪談較資深的老藝人，透過訪談更瞭解，廣東音樂流傳的口述歷史，另訪談目前台灣傳統白面板小揚琴的張文正先生，經過訪談，已瞭解除了廣東音樂之外，還可以瞭解製作小揚琴的過程。

四、章節架構

本論文架構，共分為五章：

第一章 緒論

本章包括研究動機、目的、研究範圍、限制、研究方法、步驟、文獻回顧。

第二章 廣東音樂在台灣發展的背景及變遷

本章論述自台灣明清移民時期，從珠江三角洲一代粵語語系地區，逐漸流至港澳、南陽、台灣等地。廣東音樂民間的流傳，主要是傳承模式，已經發展至今的揚琴藝術，現今以技巧、速度為主。

第三章 揚琴在廣東音樂藝術中的呈現及其在台灣的發展

進入七〇年代，揚琴藝術進入不同的發展，更因為中國所改良的四橋大揚琴在各領域『使用性』較多、較廣，有鑑於社會、政治的開放，許多專業團體在國家財力資源充沛之下紛紛邀請，許多海外的傑出藝人受邀至台灣演出，因此提昇了揚琴在台灣的音乐文化，隨著 1987 年，海峽兩地的開放，台灣開始流行從中國傳入的揚琴音樂作品，頓時揚琴音樂作品大量的出現，同時也有了揚琴協奏曲的創作。由於時代的轉變，流行音樂也帶領家尊國樂的風潮，把搖滾音樂也加入了揚琴音樂作品中。

第四章 廣東音樂中揚琴樂譜之分析與研究

廣東音樂的揚琴樂譜分析，會利用一些現代出版的樂譜、民間藝人提供的手抄譜，現代揚琴音樂作品做不同的比較及分析。

第五章 結論

針對本研究結果，做出最後結論。

第五節 文獻回顧

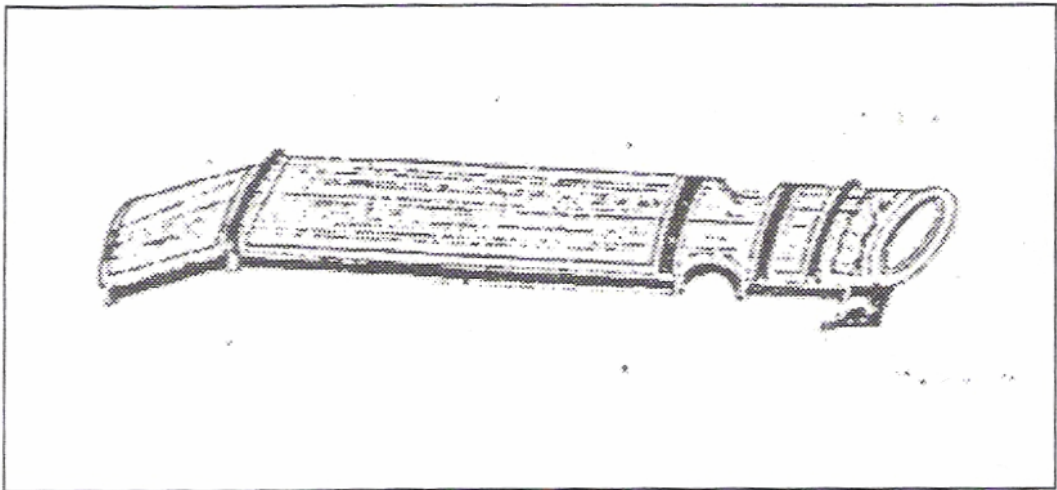
一、揚琴器樂

揚琴器樂的由來，有很多不同的說法，有人認為是由古代樂器『筑』；或是維吾爾族新疆古老樂器『卡龍』，或源於『揚州』；有部份說法是由國外流傳近來的樂器。在中國古籍中，關於筑的記載，大多源自漢朝司馬遷的『史記¹』記載著關於『酒酣高祖擊筑』：

狀似瑟，而大頭按弦，已竹擊之，故名約筑

中國古籍史料中有許多關於『筑』的記載，但對筑的形體尺寸與演奏方法描寫最詳盡的是宋 陳暘《樂書》²：

筑之為器大抵類箏其頸細，其肩圓，已竹鼓之，如擊琴然。又有行如頌琴，施十三弦，身長四尺二寸，頸長三寸，為四吋五分，首長廣七寸五分、闊六寸五分，品聲按住，左手振之右手以竹尺擊之，隨調應律焉。…勝朝沿襲唐制，設柱同等法，第一弦黃鐘正聲，第十三弦黃鐘清聲，箏以指彈，筑以筋擊，大同小異其按習並依鐘律。



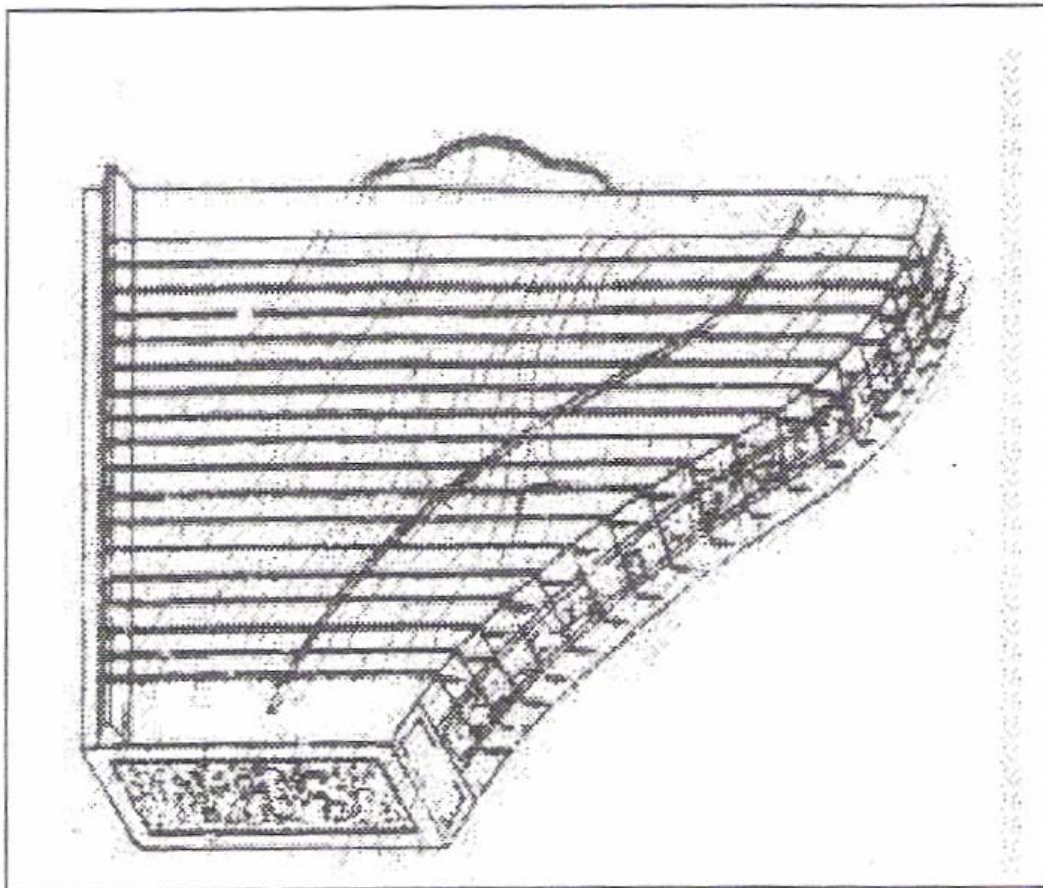
【圖 1-1】中國的筑（轉引自薛宗明《中國音樂史》下冊）

築與揚琴相像，『筑』以右手持竹擊弦，而『洋琴』則以雙手持竹擊弦。

¹ 和司馬遷《史記》見王雲五編，二十四史，上冊，1967 頁 173

² 宋 陳暘《樂書》見王雲五編《四庫全書》珍本第九集，第 74 冊，頁 10

根據元史 郭寶玉傳《西使記》記載，元代爭伐西方時，在乞什迷及報達國得此可能即為後來之卡龍³



【圖 1-2】新疆之卡龍（轉引自薛宗明《中國音樂史》下冊）

《台灣揚琴藝術發展之研究》⁴2002，詹金娘發表的論文中發表，提到卡龍為用右手帶義甲撥奏旋律，左手持鐵製揉弦器在琴弦上左又移動，按弦滑柔產生吟滑之音，也可雙手各持木製或竹製的撥子，由內向外連續撥琴弦，右手彈弦律，左手彈低音，雙手動作分立，這和揚琴用雙手各持琴竹擊弦的演奏方式有很大的差別，屬於兩種不同的樂器。

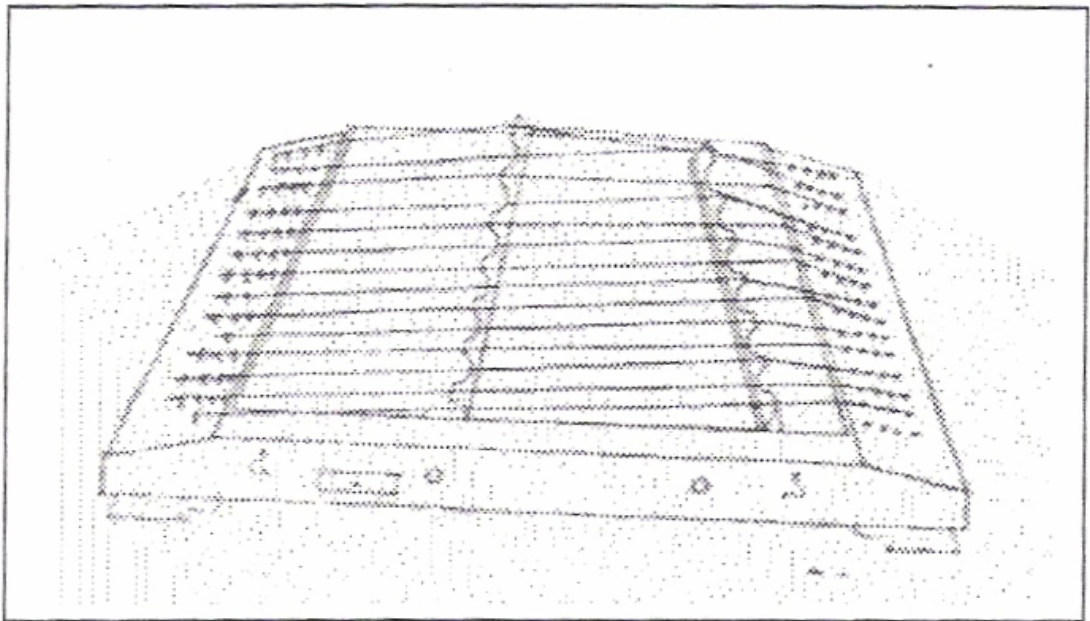
³ 《中國大百科全書》音樂，舞蹈 1980 頁 330

⁴ 詹金娘，2002，《台灣揚琴藝術發展之研究》，頁 54

自古以來，西方通往遠東的道路主要是絲路，揚琴從陸路傳入中國的說法，在周菁保所著《木卡姆探微》一書中曾載：

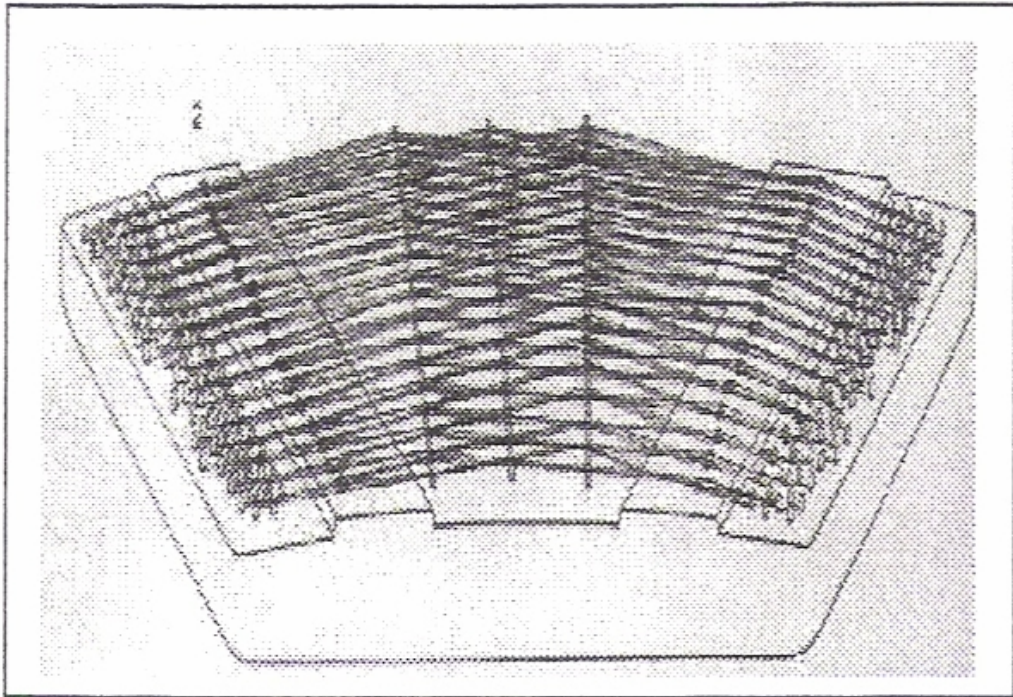
桑圖爾，也就是揚琴，過去人們認為揚琴是明代從海上通過沿海一代傳入的。其實它是阿拉伯人的樂器，早就傳入天山南北了，很可能是由新疆傳入內地的，這個樂器由維吾爾人繼承了下來。

新疆的揚琴過去通稱為『鏘』。『鏘』是兩千多年前波斯豎琴的稱呼，而揚琴又可能與豎琴有某種親緣關係。



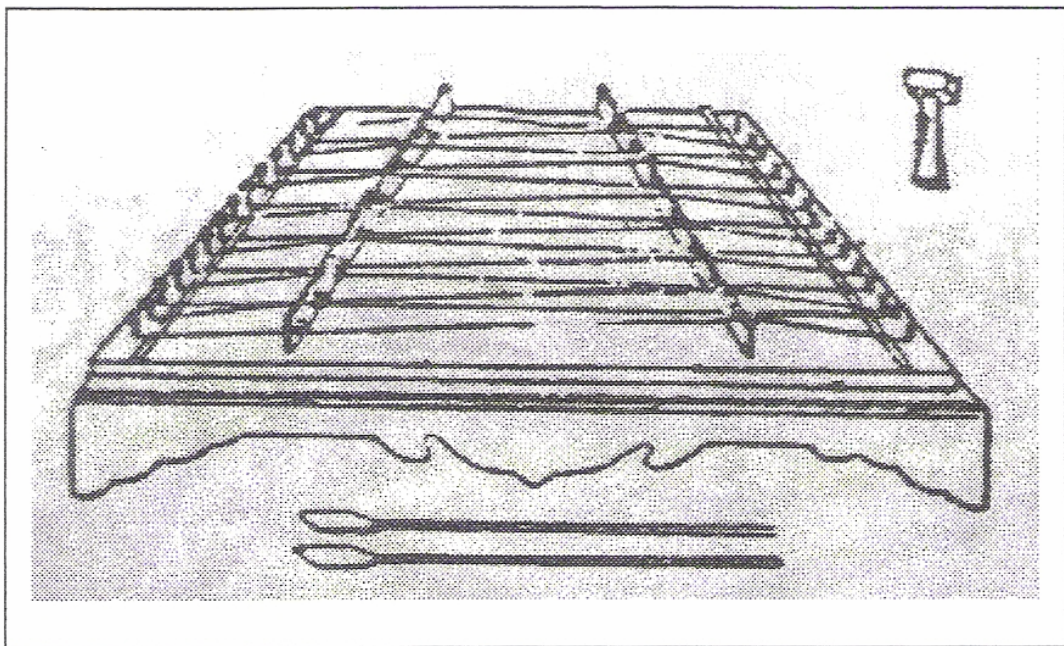
【圖 1-3】三十年代的鏘（轉引自《中國音樂》）

中國洋琴於 1800 年左右傳入中國，上面裝著可調式弦馬。(圖 1-4)



【圖 1-4】中國洋琴（轉引自《世界樂器百科全書》）

得西馬琴跟台灣小揚琴很相像，它於十二、三世紀傳到歐洲，音域較廣，在面板上兩條平行的琴橋是相異的。(圖 1-5)



【圖 1-5】得西馬 (Duimcer) (轉引自薛宗明《中國音樂史》下冊)

二、揚琴之文獻內容

揚琴這個名稱的由來是因西洋傳入之樂器而命名之，詹金娘在 2002 年發表《台灣揚琴藝術發展之研究》裡提到：

揚琴傳入中國後，因使用外觀、形制以及內容的不同，而出現多種的稱呼，例如：「瑤琴」、「扇面琴」、「打琴」、「銅絲琴」、「鐵線琴」等不同稱謂。（詹金娘：2002，頁 61）

清·徐珂《清稗類鈔》⁵（音樂類）裡有一段介紹揚琴起源及其命名，並對其形制和構造作一概略的描述：

康熙時，有字海外輸入之樂器，曰洋琴，半於琴，而略闊，銳其上而寬其下，兩端有銅釘，以銅絲為弦，張於上，用錘擊之，錘形如筋，其音似箏筑，其形似扇，我國亦能自造之矣。（徐珂：55）

清·康熙李聲振《百戲竹枝詞》：

四宜軒子半吳音，茗戰何妨聽夜深。
近日平湖弦索冷，絲銅爭唱打洋琴。（揚州風土詞萃）

文中記述當時洋琴伴奏「吳音⁶」。當時蘇州方言的說唱流行到揚州，因洋琴音色悠揚，隨即被許多民間說唱藝人所採用。是為了新鮮時髦，滿足人們崇洋好奇的心理，許多說唱藝人紛紛使用這種洋樂器，就其主要原因為：第一、外國傳入之樂器、奇特新穎，容易吸引觀眾好奇目光；第二、可哄抬自身的身價，增加收入；第三、洋琴比三弦、胡琴容易操做，對於初學樂器、音感較差的民間藝人而言，選擇洋琴不僅是一種新的替代品，也是一種新的嚐試。（詹金娘：2002，頁 72）

⁵ 清·徐珂《清稗類鈔》音樂類 商務出版社 稗史彙編 頁 02

⁶ 吳音：蘇州興起的一種唱腔。

另在中國音樂研究所編輯的《中國音樂史參考圖片》第二輯（一九五四年版），有如下記載：

洋琴，亦名揚琴，打弦樂器。它在十四世紀以在歐洲流行，大概是由阿拉伯、波斯一帶傳過去的。明代（一三六八～一六四四）自國外傳至中國，出流行於廣東一帶，後在全國流行。

揚琴始於揚州故曰「揚琴」；但關於揚琴之來源揚州之說法，在丘鶴儔《琴學新篇》（一九二一）中記載：

洋琴傳說創始在揚州，所以喚名『洋琴』，
傳入廣東後，構造形式以逐漸有所改進。

也有海上傳入之說，中國洋琴的起源，在王光祇《中國音樂史》⁷中說明：

洋琴，歐洲樂器，西歷紀元後第十七第十八世紀之交（及康熙時代），輸入中國物（？）

清朝唐在豐在《中外戲法大觀圖說》卷十二中，記載當時的揚琴圖片，文中提及「該圖與歐洲音樂博物館中的德西琴完全一樣」，王光祇雖說明了該書附圖的來源，也指出揚琴為歐洲輸入中國之樂器，甚至指出第十七、十八世紀之交，傳入中國的樂器，但這句話他保留了一個懷疑的問號？表示此種說法與史實不符，尚待考證。

⁷ 王光祇《中國音樂史》1981 頁 79

清·徐珂《清稗類鈔》〈音樂類〉裡”銅人捶琴”有一段描寫西洋傳入樂器神奇之處⁸：

乾隆時，平湖沈文恪公初在閩，見一銅人，高數尺，如十三、四丫頭、面粉、衣繒，前置琴，啟銅人之鑰，則兩手起，執捶擊琴，左右高下，其聲抑揚頓挫，悉合節奏，頭容目光，皆能運轉，助其姿致，鼓畢，則置捶於琴，兩手下陞矣，又置飛雀，呼噪逼真，蓋自西洋輸入者也。(徐珂：57)

喜名盛昭《沖繩與中國藝能》琉球文庫記載「洋琴」一器：轉引自《琉球國諸事由來記》卷四”樂”之項⁹

一六六三年中國冊封使臣張學理至琉球，在唱曲表演中所使用的伴奏樂器有洋琴（當實在琉球稱作「瑤琴」、廣東、潮州也稱為瑤琴）和胡琴。如唱曲《福壽歌慶盛世》就有小祿里之子的洋琴伴奏。(喜名勝昭 1986：16)

這首《福壽歌》並非單純的民間歌謠，是琉球國王的御座樂，演奏功能是在款待中國冊封使臣的宴會上、歡迎薩摩奉行的宴會上、琉球國王極為和寇服儀式、江戶朝貢等儀式場合作為助興之用。(詹金娘：2002，62)

⁸ 徐珂《清稗類鈔》「音樂類」 商務出版社 俾史彙編 頁 02

⁹ 《琉球國諸事由來記》卷四”樂”之項⁹（橫山重邊《琉球史料叢書》第一卷，風文堂書館）轉引自喜名盛昭（琉球人《沖繩與中國藝能》）琉球文庫 1987 頁 16。

清·董偉業在《揚州竹枝詞》：

成群三五少年狂，報得洋琴只一床，
但藉閒遊尋業樂，聲聲網調唱吾鄉。

在康熙至乾隆年間是洋琴琴書盛行時期，文中記述北京地區，曾有少年三五成群的聚集演唱揚州俗曲，並通宵達旦用洋琴伴奏揚州新興起的「網調¹⁰」，以此為休閒娛樂。「網調」是揚州新興起的唱腔，再說唱音樂中，琴書的形式最早在揚州形成，清雍正至乾隆年間揚州政治趨於平穩，經濟繁榮，水上交通便利，廣州珠江岸邊停靠許多揚州嚴船，為數甚多的揚州歌妓在船上活動著，彈琴唱曲，歌喉婉轉，琴聲悠揚，隨著商船四處流動，別有一番情調。因此流行於廣東的洋琴很快的傳到揚州，並發展成揚州琴書。

清·印光汝、張汝霖（1751）《澳門記略》下卷中：

銅弦琴，削竹扣之，錚錚琮琤

洋琴早期之用弦皆為鐵絲所製，爾後逐漸改良為銅絲製弦，故名「銅弦琴」。「削竹扣之」暗示洋琴用竹片製的琴竹擊弦，發出錚錚琮琤清脆擊弦的音色。

清·麟慶《鴻雪因緣圖記》（1791～1846）第二冊繪圖「同春聽箏」：

鋼琴，刨木做匣，估銅為絲，敲以細竹，俗稱洋琴

這是清代麟慶撰寫。

¹⁰ 在清 李斗的《揚州畫舫錄》裡記載：「以下和土腔唱《剪靛花》，謂之『網調』。實是琴書的一種形式。」

三、廣東音樂在台灣之文獻內容：

最初從珠江三角洲一代粵語語系地區，逐漸流傳至港澳、南洋、台灣等地，在二十年代之前廣東音樂合奏所使用的樂器俗稱「五架頭」，也叫硬弓組合。在二十年代之後，廣東音樂大師呂文成將滬胡改裝鋼絲弦，定高五度音與揚琴為上手的主奏樂器。



【圖 1-6】廣東音樂大師呂文成
（轉引自《呂文成廣東音樂曲選》）

然而臺灣四十年來，因為資訊的封閉，使得粵曲此最大的外像特徵，隱滅不彰。長此以往，或步入其它樂種之後塵，屆時恐補牢晚矣。絲竹雅集以發揚傳統絲竹樂為活動方式與目標，除了演出介紹廣東音樂名曲之外，並收集、分析其曲與發展變化(如加花)過程，自然亦須兼及作者之考證與創作背景。以介紹、比較、示範、演出的方式，貫穿整場演奏會，一併介紹粵曲的歷史、樂器、名家名曲、書譜、技法風格，務使觀眾能對粵曲這一樂種有全面而概括的認識。

台灣廣東音樂的曲譜，大多以早期藝人的傳抄本或光復之前的舊抄本，因此『工尺譜』佔了多大數，工尺譜以首調方式紀錄音樂，由於流傳時期、地區、腔調的不同，個人紀錄的方式亦有差別，大多以紀錄骨幹音為主演奏者可自由加花變奏。(詹金娘：2002，頁 186)

五十年代的台灣一切正在萌芽，不論是經濟、教育都上在摸索階段，而國樂的活動，一切以中廣國樂團宜中華國樂學會為首，主導著台灣國樂的發展，但是因過度仰賴西方音樂訓練的方式，沒有根植民間的養分，因此造成國樂音樂呈現形式的單一化(林一鳳：2003，頁 24)

廣東音樂在民間的流傳，主要的傳承模式，基本上是靠著背誦的「口傳系統」和「樂譜系統」。早期的樂有都有手抄工尺譜，但無法確定真正的標準版本和演奏法，為了忘譜，只做為參考用。(詹金娘：2002，頁 185)

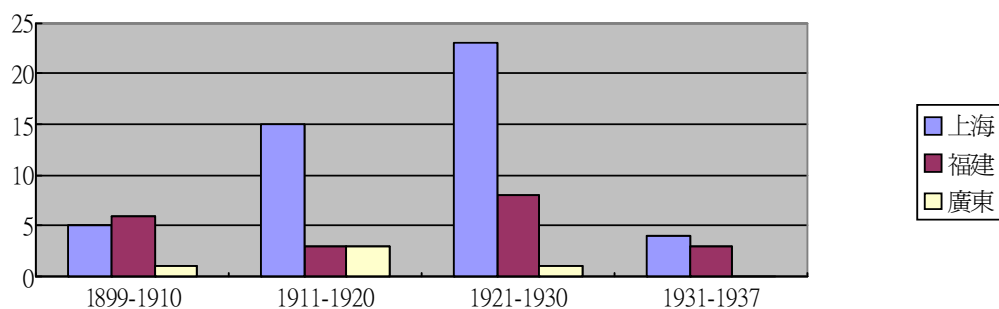
在丘鶴儔的《增刻琴學精華》1928 及《琴學新編》(1920；1923) 解說詳盡，叮板及竹法以硃筆印在工尺之旁，份外醒目，是目前研究二、三十年代廣東揚琴演奏法的重要資料。(朱瑞冰：1999，頁 283)

以上是有關於工尺譜的文獻內容，接著在徐亞湘的《日治時期-中國戲班在台灣》第二章〈日治前即日治時期台灣戲劇的歷史發展〉¹¹裡提到，

日治時期的台灣戲劇即循著民間的廟會野台與城鎮的商業劇場這兩種演出的形式平行發展，見夠了當時的演劇文化。加上當時許多上海京班和福州戲班的演員留在台灣發展，有的應邀到地方戲班、業餘音樂團或藝妲間擔任教席，有的則於地方戲班搭班演出。

¹¹徐亞湘 《日治時期-中國戲班在台灣》，2000，頁 27

其中徐亞湘書裡面也提到，一八九五年至一九三七年中日戰爭爆發為止，四十二年間計有來自上海、福建、廣東三地，分別有不同的 12 種劇種，超過 60 個中國戲班來台做商業演出。



【表 1-1】 1899-1937 年來台之上海班、福建班及廣東班之團數統計圖

(轉至徐亞湘：2000，26)

四、現代國樂的發展

在《台灣現代國樂之傳承與展望—與傳統音樂接軌》論文集，這是由台灣高雄市國樂團於 2000 年末舉行的研討會內容，參加的人是以北台灣國樂學術的前輩為主，裡面共含有十二篇論文新酷音輸入，主要鎖定現在社會台灣國樂的發展。

另外在論文集裡，由林昱廷先生所發表的〈二十世紀台灣國樂發展的演變與分析—從樂團營運發展談起〉，裡面內容是從國樂團的業餘時代，轉成專業時期。

其中一篇是由前高雄市國樂團團長-蕭青衫先生談〈台灣專業國樂團未來走向與定位—從經營模式談起〉，其中談到樂團的趨勢與走向，並且提到從民間藝人轉為專業團體的經過。

《五十年來台灣的國樂發展》，1999，黃文玲，臺灣師範大學碩士論文，本論文提到，這五十年內，從早期的音樂轉為現代的音樂，而現代的音樂文化，要如何演奏早期的音樂。

其中詹金娘在 2001 年的碩士論文《台灣揚琴藝術發展之研究》，裡面第二章提到從 1662 年到 2002 年的揚琴音樂發展史，並且在第三章也提供了廣東音樂、潮州弦詩之應用以及客家八音的應用發展，也給予我非常多的素材。

第二章 廣東音樂在台灣發展的背景及變遷

第一節 廣東音樂在台灣發展的背景

廣東音樂及其他樂種在台灣光復前發展的地區：

	台北	台中、彰化	台南、嘉義	屏東、高雄	新竹、桃園、苗栗
北管音樂	√	√			√
戲曲	√				
歌仔戲	√				
廣東音樂		√			
雅樂十三音			√		
聖樂			√		
客家八音				√	√

【表 2-1】廣東音樂及其他樂種在台灣光復前發展的地區圖（黃庭威製表）

上圖是綜合許多台灣文獻，歸納出得知台灣光復前時期，流傳至台灣的廣東音樂流行並不盛大。

廣東音樂在台灣的發展時間，可以追溯到明清的移民時期，最初從珠江三角洲（也是帶粵語語系地區），逐漸流傳到台灣來，在二十年代之前，廣東音樂合奏使用的樂器『硬弓組合¹²』，及二弦、提琴、橫笛、月琴、三弦。獨奏時多用洋琴、琵琶兩種樂器。（請參考圖 1-7）

¹² 硬弓時期，廣東音樂生長期。19 世紀末到 20 世紀 20 年代初

硬弓時期樂器分配表：

	五架頭								獨立使用			
	二 弦	竹 提 琴	三 弦	月 琴	笛	嗩 吶	喉 管	打 擊 樂	揚 琴	琵 琶	椰 胡	箏
木魚								木魚		○		○
龍舟								鑼鼓				
南音			○	○	○			板	○	○	○	○
粵謳									○	○	○	
粵劇	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
粵曲	○	○	○	○			○			○		
八音	○	○		○	○	○		○			○	
鑼鼓	○	○		○	○	○		○			○	
廣東音樂	○	○	○	○	○	○	○	○	獨奏	獨奏		獨奏

【表 2-2】硬弓時期樂器分配表(轉引自陶誠，2003，《廣東音樂文化研究》：66)

在二十年代之後，廣東音樂大師『呂文成』將粵胡改裝鋼絲弦，定高五度音與洋琴為上手的主要樂器，『三架頭』是只加上秦琴作為室內文場的樂器編制。而『五架頭』的『軟弓組合¹³』（請見圖 1-8）是增加椰胡、洞簫等等樂器。之後又加入了西洋樂器、小提琴等等，同時在『五架頭』上，加入笛子、嗩吶、小三弦、中胡、大阮等等樂器。再三十年代前後，入入續續加入了許多西洋樂器，例：小提琴、三弦琴、木琴、薩克風、鋼琴等等。

¹³軟弓時期，廣東音樂的成熟期，1926~1937

軟弓時期樂器分配表：

	五架頭					獨立使用			
	三件頭			椰 胡	洞 簫	揚 琴	琵 琶	箏	西洋 樂器
	粵胡	揚琴	秦琴						
廣東音樂	○	○	○	○	○				○
粵劇	○	○	○	○	○				○
粵曲	○	○	○		○				○
女伶	○	○	○		○	○		○	○

【表 2-3】軟弓時期樂器分配表(轉引自陶誠，2003，《廣東音樂文化研究》：112)

廣東音樂改變了樂器的定弦、演奏的手法，但是在曲風與節奏上，卻明顯受西洋音樂的影響，還有加入小號、爵士鼓等等，同時也採用西洋模式作曲的舞場音樂，由於這樣的引入，使廣東音樂深受台灣人民的喜愛，因為唱片的宣傳，推動廣東音樂在台灣迅速的成長。

在田野調查過程中，從張文正先生口中得知，在當時只有一個轉動唱盤的大喇叭，而且一面只有一首歌，轉一下就得換面，不像現在有 CD 可以播放。以前的放聲機還需要有保證人，而且一個里只能有一台。(張文正：2009)

在北、中、南有許多廣東樂社的成立，並且互相較勁，但是卻沒有北管音樂的盛行，但有很多街頭巷弄樂友聚集著背譜的流行，有許多人可以背上幾百首，但是也有些人背了三、四首就卡住，由於這樣的關係，技術好的人到處有人邀約，也因為這樣，他們都有自己的廣東樂團，同時他們靠著背誦的關係，從口傳系統和樂譜系統兩方面著手，因為這樣，卻無法確定標準版本和演奏方法，所以早期的藝人為這寫曲子寫下工尺譜，是為了怕遺忘這些演奏法、和音符。

第二節 廣東音樂在台灣의變遷

台灣光復之後，由國民政府實行戒嚴，那時我們稱大陸為匪區，從那流傳過來的樂譜，都不能在民間中出現，一旦被發現，就被視為中共間諜，則會被抓去關、槍斃，所以從中國流傳過來的譜曲，都是聽唱片所翻來的。

民國五十年後，部份廣東藝人將廣東樂曲翻成樂譜，編定成書，並且命名為『國樂名曲集』¹⁴，是台灣第一本簡譜版的廣東音樂，由正光書局出售，每本十五元，造成民間的大量發行，爾後也有出版實際彈奏加花的地方，填寫在譜上，使得廣東音樂演奏手法更精巧，開創另外一個天地，因為這樣轟動的推力，將廣東音樂推向專業音樂的教育。

由於曲譜的出版，廣東音樂深入民間，受眾人喜愛，但是也有藝人藏私，不願意將曲譜流通於發展在台灣の廣東音樂，現在的民間藝人，不單單只是演奏廣東音樂，還會將台灣民謠加入在內，並且開創不同配器、手法、技巧，變得更多元化。

在現在的大專院校、國中小學、高中，都可以看到學音樂的學生，都會吹彈一些廣東樂曲，是因為整理過後的譜，是非常制式化的，比較不像早期的民間藝人一樣，有了譜之後，可以隨性的在樂譜中加花，而這些廣東音樂，也被台灣全國音樂大賽單位，當成是比賽的指定曲，例如：旱天雷、雨打芭蕉…等，不過指定曲大部分都只彈一分鐘左右，重要的還是在自選曲，以現在來說，廣東音樂好像已經不太重要。

¹⁴ 『國樂名曲集』作者，何抱生、陳耀、何名忠、宋平

透過民間藝人的訪談後，老藝人覺得，從以前的民間音樂團體，因為國樂交響化的關係，從原本興盛的廣東樂團，慢慢的被同化成現在的交響化的國樂團，讓他們在國樂中的地位貶低，有些藝人現在只能在外面，接一些小型的秀場，例如：婚、喪、喜、慶等等，或是他們現在只能約一約，聚在一起玩音樂，至於樂曲，每一首作品都有代表它的涵義，若對樂曲徹底改變，也就不尊重前人嘔心瀝血的功勞，或是重新創編，著實對傳統作曲者汙滅，人們一昧的求新鮮時髦，已經逐漸失去傳統原有的樣貌，現在的民間樂團，彈奏廣東音樂的樂人已經不多了，這樣的傳統音樂，逐漸的脈絡消逝在，或許正應驗了適者生存，不適者淘汰的社會環境吧！

第三節 小結

2007年筆者與詹金娘老師等人，代表台灣赴德國參加世界揚琴大會，看到許多喜愛音樂的國家代表，一同出現在會場，各國家的團體演奏他們代表性風格的音樂，而其中美國代表，在舞台上演奏了這一首『倒垂簾』，轟動了台下的觀眾，因為他們用的是西方洋琴『欣巴隆』，演奏出來的風格卻富有濃濃的中國味道，讓筆者覺得，原來現在的台灣，對廣東音樂並不是那麼的重視，可是在西方的國家中，他們卻覺得是非常特別的曲目，事後，在用餐時間，我們才得知，原來他們覺得我們中國人的音樂，是如此的美，音樂的風格，就好像是一位仙女在跳舞一樣，不經讓筆者覺得，在我們都在練習以技巧、速度取勝的樂曲中，原來我們都已經遺忘掉最傳統的音樂。

第三章 揚琴在廣東音樂藝術中的呈現及其在台灣的發展

第一節 揚琴在廣東音樂藝術中的呈現

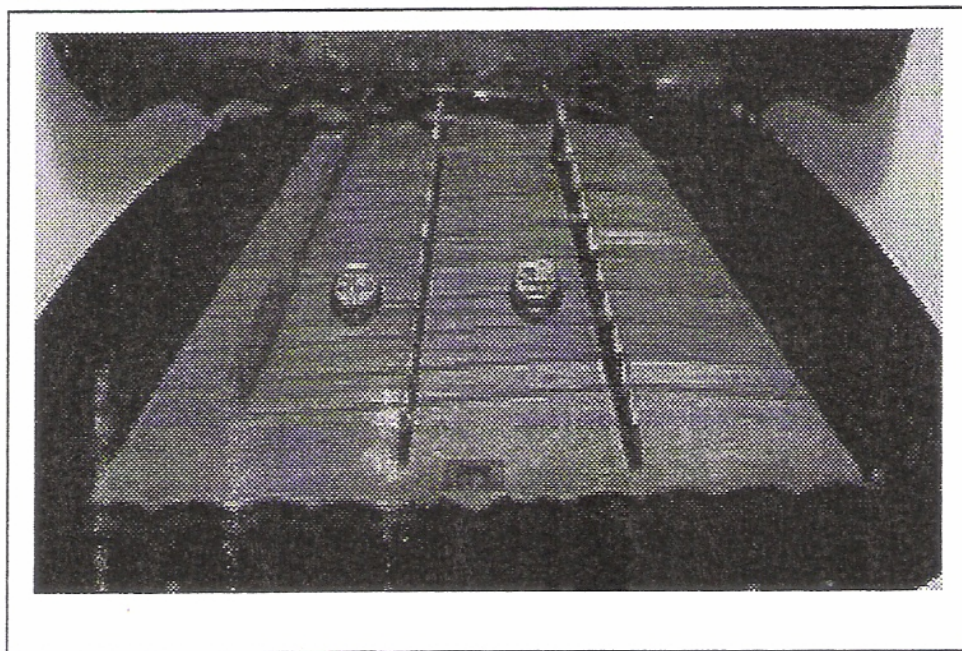
台灣最早使用的揚琴，以二橋七行小方形揚琴爲主，最初只能演奏十四個音，後來增至十八個音，這樣的揚琴在日治時期之初，民間尚能看到。



【圖 3-1】日治時期的揚琴（詹金娘提供）

早期流傳至台灣的廣東樂曲與近代創作，總計約四、五百首左右，也因旋律優美流暢、節奏明快、輕巧活潑，影響台灣民間戲曲和傳統音樂，特別是在傳統器樂的發表，更爲明顯，廣東音樂中的揚琴，技能表現鮮明的地方色彩和獨特的風格，在樂句、調式上的潤飾加花、演奏的技巧韻味都特有風格，廣東音樂揚琴的加花，會因爲個人經驗和音樂素養而不同，演奏出來的音樂也會不一樣，因此，我們應該可以說是再次創作，這樣加花的方式，使得樂曲靈活。

在使用的揚琴類型，早期大多是使用白面板小揚琴，也俗稱蝴蝶琴¹⁵請見【圖 1-7】



【圖 3-2】傳統蝴蝶型小揚琴（黃庭威田野拍攝）

揚琴算是在廣東音樂最花俏的演奏樂器，其中他的技巧包括顫竹、滾竹、齊竹、頓音、加花、襯音、連打音、浪竹，雖然技巧多元，不過在廣東音樂中，高胡還是擔任骨幹，揚琴就像是皮肉，兩者相輔相成，早期演奏的曲目大多來自原本的合奏曲，經過演奏的潤飾加花而演變為揚琴曲，也有揚琴創編的獨奏曲，例如：連環扣（請參考【圖 3-3】）

bB 第二次低八度

連 環 扣

揚琴譜 張文正

-0	³² 1212	3	²² 3	3	055	3535	35	66	676	56	11	25	322	6	55
65	6561	21	25	3567	6535	2313	2	3	1312	21	2	6	6	26	2626
25	322	66	5555	65	6561	21	25	3567	6535	26	232	16	12	3	355

【圖 3-3】連環扣 手抄譜（張文正提供）

¹⁵ 蝴蝶琴，是因為外型的形狀才稱這個名字

以上連環扣，是張文正先生自己所改寫的，因為原本的開頭應該是 7171，爲了好記譜，就把他改成 C 調的譜，這樣較好背譜，陪筆者一起田野調查的金娘老師，也直稱張文正先生真的很聰明！

原版連環扣：



【圖 3-4】連環扣（嚴老烈改編版本）

而在田野訪談的期間，也透漏他製作白面小揚琴（圖 3-5）的感想，雖然製作了白面的小揚琴過程很複雜，但是這是他覺得唯一能夠繼續傳承台灣傳統小揚琴的方法與技術，張先生也說，他都六十幾歲了，他也想要退休了，也許過幾年，他就不接受現代揚琴¹⁶型號（圖 3-6）的整修了。



【圖 3-5】張文正製作的白面小揚琴（黃庭威田野拍攝）

¹⁶ 現代揚琴指的是 401、402、402g 變音大揚琴

現代揚琴 401 型號：



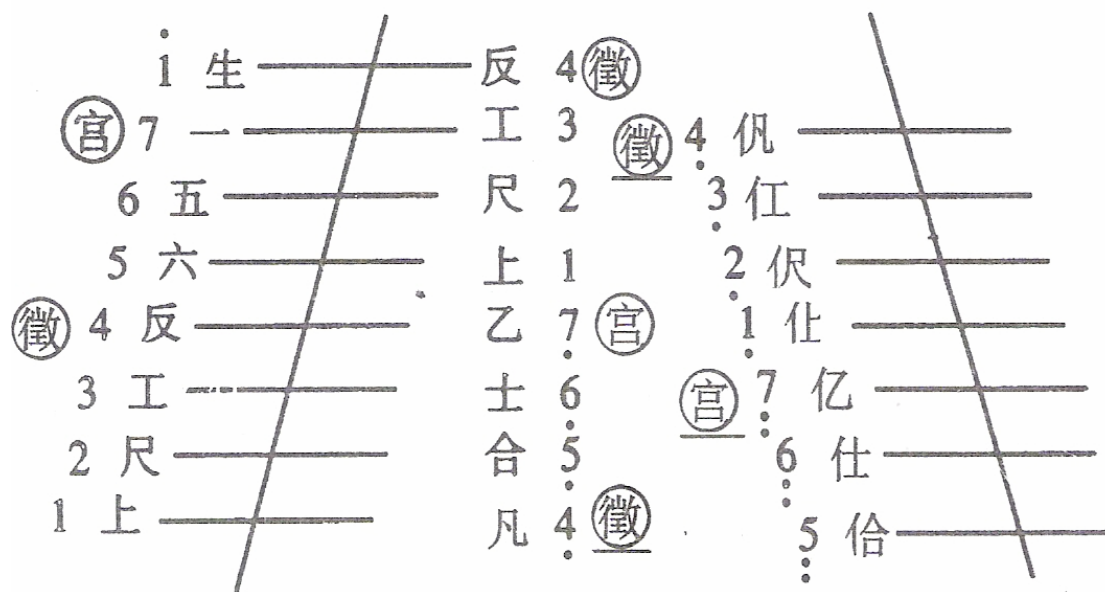
【圖 3-6】現代揚琴 401 型號（黃庭威田野拍攝）

這一類的現代揚琴，是近來國樂團、各科班所用的大揚琴，拿來演奏廣東音樂，民間藝人說：「整個都不對味了。」

所以，以小揚琴的音域、或是琴竹上的琴皮，聲音都較活潑、鋼硬，還是比較符合廣東音樂的韻味。

廣東樂曲旋律行徑，除了級進或小跳之外常常出現八度的大跳，配合節奏的變化，表現熱烈、激昂的樂曲情緒，並且吸收了古箏的滑彈、按弦、裝飾音，更加其他技巧引用在樂曲中。

揚琴是分別是有固定的仿鍵盤式的音位排列或固定品格，發音穩定，揚琴的定弦（如圖 3-7）



【圖 3-7】廣東音樂 揚琴正宮調音階排列（轉引至沈允升《中國弦歌中西合譜》）

第二節 揚琴在廣東音樂藝術中的變遷

揚琴音色的清揚雅致，民國六十四年，賴朝枝與廣東樂友周耀當開始研究 401 型變音大揚琴，經過多年的努力，於六十九年研發成功，台灣揚琴的改良終於邁開一大步，但由於價格過高，體積比原來的小揚琴大上兩倍且過於笨重，加上當時專科音樂院校無揚琴師資教學的窘境下，只能說尚在實驗階段。

民國七十年代隨著國樂交響化，傳統揚琴的音域不符使用，專業樂團改採用 401 型變音揚琴（圖 3-8），那時一台中國製的變音揚琴要價四萬五千元，還必須預定且先付錢，但仍供不應求（那時是戒嚴時期），華音¹⁷看準大揚琴市場，即大量從事變音揚琴制作。

¹⁷華音揚琴製琴室，是由賴朝枝先生所創立，現在由賴基祥接任。

401 變音大揚琴：



【圖 3-8】變音大揚琴（黃庭威田野拍攝）

揚琴於明末傳入中國後，隨著漢人遷徙流傳至台灣，經由社會文化之變遷、樂器形制改良與演進、音樂作品與演奏家、戲班與樂班之吸納與使用等各種生態之演變。

音樂與社會生活、文化藝術息息相關，隨著年代的變化，廣東音樂又有新的作品不斷的出現，而在揚琴的演奏形式也朝多方面發展。原本是二胡、高胡或是小提琴領奏的絲竹小合奏形式，經由國樂交響化的影響，發展出多種樂器的獨奏、重奏、協奏及大型民族樂隊的大合奏。而原本揚琴都擔任伴奏的角色，如今他已經是可以在舞台上獨奏的樂器了。揚琴能夠充分發揮廣東音樂輕快、活潑、華麗、抒情的風格特點，並且還能夠模仿古箏、琵琶，讓藝術活動促使廣東音樂進入了新的階段。

由於揚琴的廣大使用，目前台灣上已有台灣揚琴樂團，而他們都會在台灣定期的演出，所有的樂曲也都是從『民間音樂』、『台灣民謠』、『廣東音樂』…等等重新創作，以趨向於西方和聲對位的形式，而大部分的樂手，也都以速度、技巧、手法來呈現，特別像是大家比較熟悉的曲目，例如：陽光照耀著塔什庫爾干、流浪者之歌、覓、木蘭辭變奏曲…等等，所使用的琴竹也都是比較堅硬，並且有彈性，不太像是以前所演奏的琴竹，是比較軟，聲音較尖的。

廣東樂曲中揚琴演奏的音域較廣，所以都使用大跳襯音的技巧，能使樂曲有跳動的快感，不僅是加快速度，旋律也較密集，也符合人們的喜好，之後採用西方簡譜記譜法，不僅視譜方便，最重要的是使音樂能走向西方世界，廣東樂曲的命名、題材，大多是來自二十年代，以大自然的景物為靈感，對一般人而言，不僅容易的接受，而且樂曲動聽、演奏技巧多變、曲目內容豐富、樂曲創作手法新穎，在加上民國初年商業化的推波助瀾，使揚琴在廣東音樂中蓬勃發展。

而廣東與西方接觸最早，廣東音樂深受西洋作曲影響，採用轉調、模進、音階、級進、琶音進行等西洋作曲方式，並且運用在揚琴上，使揚琴充分發揮演奏功能，運用在彈奏技巧上，使揚琴音樂發揮淋漓盡致。

第三節 小結

雖然接觸揚琴不到四年的筆者，但是因為這本論文，讓筆者去瞭解，廣東音樂是什麼，而廣東音樂對揚琴又有多重要，以前常常看到歌仔戲班、北管…等表演團體，都能看到揚琴的存在，當時的筆者，並未接觸揚琴，但是筆者好奇的事，怎麼這麼多不同的場合，都會有揚琴這個樂器，也常常聽到非常多的代表性作品，例如：旱天雷、雨打芭蕉、倒垂簾…等等，雖然感覺上，都是同一首，因為旋律很像，而且同一首歌繞來繞去，要演奏多長、多短都可以由自己控制，光想到這點，我就覺得很酷，直到現在，我遇見了詹金娘老師，他帶領我們這些學生，進入傳統小揚琴的世界中，學習不是只有技巧上、速度上的練習，更讓我們學習到『韻味』如何表現，在西元 2007 年 10 月，我們代表台灣去參加世界揚琴大會，金娘老師堅持用最傳統的音樂、樂器¹⁸，老師選擇了南管樂曲「女告狀」，敦煌樂舞「望月婆羅門」、台灣客家歌謠「桃花過渡」…等等，演出完後國外的演奏家，一直覺得我們的音樂如此特別，並且像我們請教，老師說，我們的音樂在於那個『味』，不追求速度多快，而在傳統的部份，也因為我們的特別，讓筆者覺得，原來傳統音樂才是我們最原始且最重要的一項文化，至今，因為民間老藝人的凋零，使得傳統音樂文化，一點一滴的流失。

¹⁸ 傳統的樂器是指『編鐘』。

第四章 廣東音樂中揚琴樂譜之分析與研究

第一節 廣東音樂的記譜使用

早期工尺譜中西樂音調對照表：

中西樂音調對照表							
五線譜	C調	G調	D調	A ^b 調	E ^b 調	B ^b 調	F調
簡譜	5 2	1 5	4	7 4	3 7	6 3	2 6
工尺譜	合尺	上六凡上	二凡	工乙	士工	×五	
工尺譜	上	尺	工	凡	六	五	乙 仕 合 士
簡譜	1	2	3	4	5	6 7	1 5 6
音調	C調	G調	D調	A ^b 調	E ^b 調	B ^b 調	F調
高胡	5 2	1 5	4	7 4	3 7	6 3	2 6
南胡	1 5	4	7 4	3 7	6 3	2 6	5 2

【圖 4-1】工尺譜音調對照表（轉引自詹金娘《台灣揚琴藝術之發展》）

台灣廣東音樂的曲譜，大部分是早期藝人流傳下來的舊抄本，因此工尺譜居多，但也不是非常的確定，因為流傳的地區、腔調不同，所以演奏者可以自由的加花變奏。如果文化素養較差的藝人，字跡潦草，只能記下特殊的記號，所以必須要由演奏者親自解說，才看的懂，不然看了樂譜，也不知道怎麼演奏。

在台灣光復後，才開始使用簡譜的記譜方式，簡譜的起源是來自歐洲，使用阿拉伯數子代表音高，光復後，隨政府中廣國樂團推動的簡譜記法，全部將工尺譜翻載成簡譜。(張文正：2008)

七 重 天

(正宮調)

粵 譜 $\overset{\times}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{上}} - \overset{\times}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{工}} \dots\dots$

簡 譜 1 2 3 2 7 6 1 - 1 2 3 2 1 2 3

(徵為宮)

$\overset{\times}{\text{合}} \overset{\setminus}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{佞}} \overset{\setminus}{\text{任}} \overset{\setminus}{\text{合}} - \overset{\times}{\text{合}} \overset{\setminus}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{合}} \overset{\setminus}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \dots\dots$

5 6 7 6 4 3 5 - 5 6 7 6 5 6 7

(商為宮)

$\overset{\times}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{反}} \overset{\setminus}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{尺}} - \overset{\times}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{反}} \overset{\setminus}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{反}} \dots\dots$

2 3 4 3 1 7 2 - 2 3 4 3 2 3 4

(羽為宮)

$\overset{\times}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{合}} \overset{\setminus}{\text{反}} \overset{\setminus}{\text{士}} - \overset{\times}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{上}} \dots\dots$

6 7 1 7 5 4 6 - 6 7 1 7 6 7 1

(角為宮)

$\overset{\times}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{反}} \overset{\setminus}{\text{六}} \overset{\setminus}{\text{反}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{工}} - \overset{\times}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{反}} \overset{\setminus}{\text{六}} \overset{\setminus}{\text{反}} \overset{\setminus}{\text{工}} \overset{\setminus}{\text{反}} \overset{\setminus}{\text{工}} \dots\dots$

3 4 5 4 2 1 3 - 3 4 5 4 3 4 3 \dots\dots

(⊗ 為宮)

$\overset{\times}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{士}} \overset{\setminus}{\text{合}} \overset{\setminus}{\text{乙}} - \overset{\times}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{乙}} \overset{\setminus}{\text{上}} \overset{\setminus}{\text{尺}} \dots\dots$

7 1 2 1 6 5 7 - 7 1 2 1 7 1 2

【圖 4-2】七重天 工尺譜翻成簡譜 (轉引自黎田、黃家齊《粵樂》2003：217)

而關於工尺譜的來源，在前人的文獻論述中，多以「敦煌曲譜」與「宋俗字譜」等，不過有爭議的是兩種不同的說法，前者是說宋代樂譜，後者說得是唐代樂譜，而“堂來燕樂半字譜”一說，明顯的說「工尺譜」在唐燕樂中以出現，所以工尺譜的來源，還需要繼續考證。

曲式，是只樂曲的結構形式，樂曲由樂句、樂段組成，故樂曲中的樂段，是樂曲中的基本，又具有獨立性的完整的結構單位，廣東音樂的演奏方式，比較自由，也就是即興，除了上述所提的調式外，最重要的是音樂的風格，靠的是口傳心授、樂譜傳承，因此筆者收集了田野調查的影音資料，和出版的樂譜、音樂做比對，揚琴從口傳心授，樂譜傳承的差異，有什麼不同。

廣東音樂的創作手法多樣，共結合了散、慢、中、快的結構，加花變奏的旋律手法，在傳統的演奏上，都廣泛、切實的使用，並且吸收、採用西方的音樂創作手法和旋律特徵，包括三拍子及舞曲的節奏，或是以模進、音階級進、琶音等等，所以使得廣東音樂受到西方音樂的影像較大。

在旋律風格上，共整理這幾點（1）採用多樣的節奏，使樂曲生動活潑，很少有長音的節奏進行。（2）樂句大多以弱起拍或是後半拍開始，以切分節奏作為結束，使樂曲有向前的推動力。（3）樂句多數短小，並且以二接三的排比出現。

第二節 樂譜分析

傳入台灣的廣東音樂樂譜，在 1826 年入續出版，有沈允升《弦琴精華》、蕭劍青《粵樂精華》、召子庸《粵曲集》、丘鶴濤《琴學新篇》...等等，並有工尺譜和簡譜兩種，而工尺譜為清末時期的傳譜，簡譜則是經人整理改編發行的樂譜。

連環扣原譜（夏炎《揚琴專輯》）：

|| : 1212 3 3 3 | 05 3535 3 5 6 6 | 6 1 5 6 1 2 | 3 5 6 5 5 6535 | 6 1 2 1 2 5 3 6 ||

連環扣演奏後記譜（演奏者-吳依珊）：

|| : 1212 3 3 33 | 055 3535 3 35 6 6 | 6 • 15 61 12 2 | 35356 5 5 5 6535 | 611 21 25 336 ||

在這段樂譜中，雖然吳依珊同學以譜參考，但是彈出來的節奏、旋律些許的不同，吳依珊說：『雖然我看著譜彈奏，不過這只是個參考，我可以隨性的在任一個節奏上，變化不同的節奏，或是在旋律的中間，添加些音高，來使這首曲子更生動、活潑，如果光是照著譜彈的話，整個曲子，就是死死版版的，所以我每次彈這首曲子的時候，都不一樣。』吳依珊也表示，隨然長期的和民間老藝人們玩音樂、樂器，那些老藝人年紀大了，樂譜也都看不清楚了，不過他們卻把旋律全部都背在腦海中，不過，有時候還是會忘記，因為旋律太像，有可能這首拉完之後可以接到另外一首。

早天雷原譜（夏炎《揚琴專輯》）：

|| : 6535 5 0 5 0 5 0 | 6535 2 0 2 0 2 0 | 6535 5 5 5 2 7 2 | 7 6 5 · 6 5 5 ||

早天雷演奏後記譜（演奏者-吳依珊）：

|| : 6535 5 5 5 | 6535 2 2 2 | 6535 5 55 5 22 7 22 | 7 6 5 56 5 5 ||

雨打芭蕉原譜（夏炎《揚琴專輯》）：

|| : 0 0 0 3 · 2 | 1 25 3235 2 35 615 | 3 5 3532 1113 2223 ||

雨打芭蕉演奏後記譜(演奏者-張文正)：

|| : 0 0 0 3 · 2 | 1125 3235 2235 615 | 3 · 5 3532 1 · 3 2223 ||

步步高原譜(揚琴選粹曲)：

|| : 0 0 0 1 · 7 | 6 6 5 · 6 3 3 4 · 3 | 2 2 3 · 2 1 1 1 ||

步步高演奏後記譜(演奏者-張文正)：

|| : 0 0 0 1217 | 6660 5654 3330 4543 | 2220 3432 1 56 1 1 ||

這些廣東樂曲，是大眾較常聽見的，節奏明快、輕巧活潑，除了級進與小跳之外，還常出現八度的大跳的跳進，配合節奏的變化，表現熱烈、高昂的樂曲情緒，因此揚琴、琵琶的演奏很相同，在旋律和樂句上的潤飾加花手法，大約相同，在廣東音樂上更為明顯，而在現代的音樂文化中，這一類的廣東樂曲，也常常使用，例如：演奏會、學生全國音樂大賽及各大比賽中之指定曲，在全國音樂大賽中會用這樣的傳統曲目是因為要考驗大家的背譜能力，因為廣東樂曲的旋律，一直的反覆著，旋律相像，所以列入了指定曲當中。

在原譜與翻譜的工程中，將演奏者所加花的技巧、演奏方式，記在譜上，而對於前人所記載下來的譜，連東南亞、中國地區同好，都深獲感動，台灣能保持最原始的傳統廣東音樂，是還好有民間樂友與翻譜者有良好的交流，彼此相互切磋及鼓勵，才能活絡民間樂社的各項活動，而這些記譜的文獻，實在是相當珍貴，亦可為研究傳統廣東音樂揚琴發展的依據。

第三節 小結

對於廣東音樂的樂譜中，雖然我自己彈過一兩首，而困難的是，要在背譜上面下很大的功夫，因為它的旋律相像，而每次譜上寫的加花，又不是每次重複後都完全都一樣，在拍子的部份，可以看出，使用較多的十六分音符及八分音符為主，附點更是主要關鍵，或是在五聲音階上加花，光加花就分了好幾種，在以前的藝人中，廣東音樂揚琴的加花，是隨個人的經驗和音樂素養不同，呈現音樂的方式也不同，到現代，因為二度創作、三度創作，變得更複雜、更花俏。

第五章 結論

自從上了南華大學民族音樂學系後，才接觸了田野工作，才有這個機會去接觸這些資深的老藝人，而從擬定題目到資料收集，以及老師的上課督促，才有辦法把論文順利完成，希望這本論文可以幫廣東音樂在台灣紀錄一些前所未有的紀錄，也可以給往後要做有相關論文的研究者提供一些文獻。

在我們的社會文化中，音樂佔了一部分，他的重要性，也是不可缺的，音樂與其他文化緊緊的聯繫著，所以在音樂本身，也會隨著時代的變遷而改變，不過，音樂是人而產生的，音樂無法獨立自主，必須靠我們發揮，也隨著文化的改變，在音樂的程度上，也有不同的變更。

揚琴從早期明清時，從國外傳入中國在流傳進台灣，到現在的使用、發展，在第一章時，我分類寫了歷史層面、藝術層面、傳承層面以及未來層面，在這些分類當中，找尋揚琴的起源，在從歷史文獻中做出整理，揚琴傳入台灣不晚於明·萬歷年間，在之前，他是從國外傳入，較常出現在民間活動的一種樂器，再說唱、戲曲中，也大量的背使用做為過場音樂的伴奏樂器，之後才變成獨立的獨奏樂器。而對於使用於廣東音樂的揚琴，與民間社會結合的層面相當廣泛，這樣的累積以形成現在音樂文化中獨特的風格。

第二章主要在說明廣東音樂在台灣的發展的背景及變遷，廣泛流傳的廣東音樂造成許多樂器的衝擊、影響，在民間流行的廣東音樂深受大家喜愛，經過了時代的進步、變遷後，又因為國樂交響化，使得傳統藝術領域變得較不盛行，由於國樂團的成立，讓這些民間的廣東樂團，面臨淘汰、同化的現象，因為這樣，這些民間藝人的生計，也產生問題，又加上民間音樂上的需求，大量的專業人士紛紛的投入音樂市場中，使得音樂人才過多，許多傳統的職業藝人們，只得轉行至相關的行業。

第三章是在揚琴的藝術在廣東音樂中如何呈現，從使用的揚琴、琴竹及樂譜中做出整理，而對廣東音樂的老藝人來說，現代的揚琴演奏不出像廣東音樂的味道，在現在的專科班中所使用的大揚琴，也是目前廣泛使用的，因為音域較廣，在國樂團中是很重要的靈魂樂器，對於廣東音樂而言，造成的威脅，使得傳統小揚琴面臨淘汰的現況，綜觀台灣整個傳統音樂的生態，依職業與業餘來看，職業的傳統音樂能繼續維繫，使得民間藝人的生計大受影響，這些民間藝人，對自己的演奏技術充滿了自信，重要的是他們把譜都記在腦海中，許多技藝是容易學習也容易傳承的，就音樂是要花上時間，也許一輩子也學不完。

第四章主要是在分析廣東音樂中揚琴的樂譜方面，廣東音樂特質，活潑、輕巧，但是每位演奏家演奏出來的樂譜，卻如此的不同，對於加花部份，利用五聲音階變化出不同的連接音，是廣東樂曲較常使用的，而對於背譜的民間藝人們，樂譜只是個參考性，隨性加花是廣東音樂的特色，追求臨場感。

廣東音樂早期的推廣，爲了保持原有的傳統音樂外，更想將傳統音樂發揚光大，但是在台灣的音樂文化中，卻忽略了這一點，大家只是一昧的追求彈奏技巧花俏的大型樂曲，樂曲也指要求速度快，而對於早期的音樂作品忽視，去論定技藝的高下，在一昧追求技術高超、速度極限的同時，我們喪失了這些傳統音樂。

現代人總是追求無限空間的發展方式，此種方式非原體創作，是無法感動人心的，我們除了像未來求更新的發展之外，也不能忘了早期的傳承。

參 考 書 目

一、文獻史料

宋·陳陽撰，《樂書》，四庫全書珍本九集

呂訴上，1961，《台灣電影戲劇史》，台北：銀華

明·宋濂等奉敕撰，《元史》，台灣商務印書館

明·王折輯，《中國音樂史料》第一～六冊，鼎文書局印行裨史彙編

喜明盛昭（琉球）著，1984《沖繩與中國藝能》，琉球文庫

漢·司馬遷撰，《史記》，台灣商務印書館

濱田秀三郎編，1944，《台灣演劇現況》昭和十八年，東京，丹青書房

二、研究專書

王光析，1989，《中國音樂史》，上海，中華書局

王耀華，1990，《中國傳統音樂概論》，台北，海棠事業文化有限公司

朱瑞冰，1999，《香港音樂發展概論》，香港，三聯書局有限公司

汪毓和，1994，《中國近現代音樂史》，北京，人民音樂出版社

胡登跳，1997，《民族管弦樂法》，上海，上海音樂出版社

高子銘，1983，《現代國樂》，台北，正中書局

1988，《民族器樂概論》，台北，丹慶圖書有限公司

徐亞湘，2000，《日治時期-中國戲班在台灣》，台北，南天書局有限公司

梁沛錦，1987，《廣州粵劇發展 1949-1965》，香港，非常品出版集團有限公司

楊蔭瀏，1986《現代中國音樂史綱》，樂韻出版社

劉國煒，1998，《台灣思想曲》，台北，華風文化事業有限公司

黎田、黃家齊，2000，《粵樂》，廣東，廣東人民出版社

三、期刊論文

刁瑜文，1985，《青年國樂家李庭耀談揚琴》，台北，罐頭音樂雜誌：33 期

王光祈，1971，《中國音樂史》，台灣，中華書局

中華國樂會

1968，《中華國樂會成立十五週年第十一屆年會特刊》，台北，中華國樂會

1974，《中華國樂會成立二十一週年第十三屆年會特刊》，台北，中華國樂會

1979，《中華國樂會成立二十五週年第十四屆年會特刊》，台北，中華國樂會

1982，《中華民國國樂學會出席手冊》，台北，中華國樂會

1986，《中華民國國樂學會出席手冊》，台北，中華國樂會

1989，《中華民國國樂學會出席手冊》，台北，中華國樂會

1993，《中華民國國樂學會出席手冊》，台北，中華國樂會

1996，《中華民國國樂學會出席手冊》，台北，中華國樂會

方豪，《嘉慶前西洋音樂流傳中國史略》，大陸雜誌 4：10 期

中國廣播公司

1960，《中廣國樂團三十週年紀念特刊》，台北，中國廣播公司

1965，《中廣國樂團三十五週年紀念特刊》，台北，中國廣播公司

1970，《中廣國樂團四十週年紀念特刊》，台北，中國廣播公司

1978，《中廣五十年-中國廣播公司五十週年紀念》，台北，中國廣播公司

1988，《中廣六十年-中國廣播公司六十週年紀念》，台北，空中雜誌社

毛繼增，《維吾爾族樂器-卡農》，北京，北京樂器科技

王精輝

1991，《近似十年來我國社會音樂教育之發展》教育資料期刊 12：525-598，台北，
國立教育資料館

台灣省政府新聞處

1975，《臺灣光復三十年》，台北，台灣省政府新聞處

1995，《臺灣光復五十年·文化建設與教育發展》，台北，台灣省政府新聞處

台北市立國樂團，1997，《台北市立國樂團》，台北，台北市立國樂團

1985-1999《北市國樂》1-154 期，台北，台北市立國樂團

台大薰風國樂團資料組

1959《屬於我們的-台大薰風國樂團》，薰風 11：19-27，台北，國立台灣大學薰風國樂

如鍾，1989，《揚琴溯源》，北京，北京樂器科技

李庭耀，1985《絲竹音樂（下）》，台北，罐頭音樂：39 期

沈洽，1994，《二十世紀國樂思想的 U 字之路》音樂研究 73：67-74，上海，人民音樂出版社

李渙之，1981，《當代中國音樂創作概述》民族民間音樂研究 3：5-8，花城出版社

李渙之、王安國

1996《世紀的回眸》〈中國傳統音樂的流變與今中國音樂的表達方式人民音樂〉363：2-5，北京，中國音樂家協會雜誌社

李瀾平，1970，《中華民族音樂尋根》，嘉義師專學報 27：107-110，台北，台灣省立嘉義師範專科學校

李長春，1997，《關於民族器樂創作的思考》〈交響-西安音樂學院學報〉1：28-29，西安，西安音樂學院學報編輯部

何名忠，1975，《中國樂器之演進及其分類》，中華文化復興論叢 7：469-509，台北，中華文化復興運動推行委員會

周大風，1993，《彈當前民族器樂曲的創作》，人民音樂 334：4-7，北京，中國音樂家協會雜誌社

林一鳳，2003，《台灣專業國樂團營運之研究-以高雄市國樂團為例》，嘉義，南華大學美學與藝術研究所

邱坤良

1992，《舊劇與新劇-日治時期台灣戲劇之研究 1895-1945》，台北，自立晚報

1999，《內台系的劇本創作與演出-以拱樂社為例》，傳統藝術研討會

秦鵬章

1998，《要交響化，不要交響樂隊化》〈淺談中國民族樂隊的發展〉，人民
音樂出版社

高雄市立國樂團，1982，《國樂會刊 1、2 期》，高雄，高雄市國樂協會

莊本立，1982《東西兼容之現代國樂教育》華岡藝術學報 2：221-228，台北，
中國文化大學藝數學院

莊本立，1968，《中國的音樂》，台中，台灣省政府新聞處

徐源，1982，《民間器樂合奏的聲部結合》音樂研究 26：65-72，上海，
人民音樂出版社

徐亞湘，1995，《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計畫報告書》，桃園，
桃園縣立文化中心

席強，1995，《當代民族器樂的傳播》中國音樂 58：25-27，北京，
中國文聯出版公司

陶誠，2003，《廣東音樂文化研究》，福建師範大學博士論文

陳蕾士，《揚琴的來源》，香港，中文大學學報

陳思仔，《揚琴的前身-齊特勤類及德西馬琴樂器概述》，華樂：2 期

許常惠，1981，《近三十年來我國的音樂發展》，教育資料集刊 6：225-244
國立教育資料管

- 許克蔚，1998，《台北市立國團在台灣推展國樂的經驗》，台北，
國立實驗國樂團
- 陳勝田，1997，《國樂在台灣》音樂台灣-百年論文集：309-327，台北，財團法
人白鷺鷥文教基金會
- 梁在平，1970，《中國樂器大綱》，北京，人民音樂出版社
- 陳裕剛，1981，《中國的戲曲音樂》，台北，生韻出版社
- 劉東升，1993，《中國樂器圖鑑》
- 項祖華，1985，《揚琴的源流及其發展》，北京，中國音樂雜誌
- 董榕森
1984，《發揚國樂的時代意義》中華文化復興論叢 16：343-364，台北，
中華文化復興運推行委員會
- 1991，《近四十年來我國之傳統音樂教育》教育資料集刊 12：599-633，
台北，國立教玉資料管
- 童忠良，1998，《從先秦編鐘樂隊到現代交響化民族樂隊》，北京，中國音樂家
協會雜誌
- 楊蔭瀏，1994，《國樂前途及其研究》，中國音樂學 17：4-15
- 劉文金，1997，《民族管弦樂交響性的實驗》，人民音樂 373：2-5，北京，中國
音樂家協會雜誌社
- 楊清田，1998，《食鹽國樂團經營與發展》，台北，國立實驗國樂團

黎鍵，1988，《中樂合奏傳統與交響化問題》中國音樂 2：80-98，台北，
中國音樂出版社

趙咏山，1988，《民族樂隊藝術發展的幾點思考》中國音樂 2：80-98，台北，
中國音樂出版社

楊競明，1957，《我改良揚琴的經過》，北京樂器改革報告

樊汝武，1989，《關於揚琴來源之我見》，北京，北京樂器科技

鄭寶桓，1980，《揚琴滑音指套》，天津音樂學院

魏金泉，1998，《中國廣播公司國樂文獻調查研究》，台北市，中國文化大學

繆天瑞等，1992，《中國音樂辭典》，北京，人民音樂出版社

四、研究樂譜

何名忠，1966，《揚琴練習法》，台北，中華樂器學會

孫新財，1979，《揚琴密奏法》，台北，學藝出版社

夏炎，1982，《揚琴專輯》，台北，海豚出版公司

詹金娘，2008，《浪竹穿音：張文正揚琴演奏專輯》，台北，蝴蝶琴室

楊競明，《實音揚琴演奏法》

樂思，1978，《揚琴演奏法》，香港，宏業書局

學藝，1782，《揚琴中級教材》，台北，學藝出版社

《附錄一》田野調查表

時間：2008年12月27號（六）

地點：高雄縣五甲區私人練習室

受訪者：凡音樂團-團長\胡琴：陳佩香

訪問者：黃庭威



問題：媽媽你是哪裡的人呢？

回答：我是高雄人。

問題：爲什麼還一直維持這個樂團？

回答：因爲這是我先生所留下來的，而且現在市面上，要看到這樣的團體，也很難了。

問題：你們都有定期練習嗎？

回答：我們雖然沒有定期的時間練習，不過我們都是等到，有接到表演了，才會開始找人回來練。

問題：你們出去演出時，會演奏哪一些曲子？

回答：大部分，如果接到婚宴的話，我們都會演奏一些大家比較熟悉的，例如說：將軍令、男兒當自強、玫瑰我愛你、旱天雷...等等，或是一些比較流行性的曲子，我們還會加入卡通曲。

（找資料）

問題：這些都可以給我嗎？

回答：不行啦，這只有這一份。

問題：那你們喜宴都是演整場嗎？還是說演一半就吃飯？

回答：對阿，都是整場，我們都重頭就開始演奏。

問題：方便問接一個場子大約多少錢呢？

回答：價錢嗎？就是我們是六個人一組，一萬五，（其實蠻多的吧？）喔，其實我們是外面問最便宜的

問題：那樂器都是自己載嗎？

回答：對阿！我們都沒有再跟外面租，連司儀都是我們自己負責。

問題：那你們這些樂譜都是怎麼來的？

回答：這些樂譜大部分都是以前老一輩的藝人的譜，因為很舊很破，我們就重新騰過一份，（大笑）那時候還不知道哪些是什麼字，因為太舅了，（那這個譜可以給我做樂譜分析嗎？）可能沒有辦法喔，因為我們的譜都不外流的，（是喔，那我可以照一小段就好嗎？）喔，這樣可以啦，沒關係。

問題：請問你們對其他的廣東音樂有什麼看法？

答案：其實我知道的，因為以前很流行啦，不過後來大家都跑去參加國樂團，目前像我們這樣的團體，已經很少了，雖然那些老一輩的藝人，都會回來跟我們聊聊天、喝茶、玩玩音樂，我們也常常去廟裡面拜訪他們，常常我們去，他們都會準備好樂器，然後就在廟裡面合奏起來。

問題：你們有在收學生嗎？

答案：是有啦，不過大部份都是我們自己人，可能是哪個親戚的小孩，我們會教他們比較基礎的，他們大部分都會從二胡學起。

問題：你們這裡的合奏的人，都是從哪來的？

答案：我們這裡所有的人，有的是我女兒的同學，不然就是我們的親戚，還是會有一些外面的人，偶而會來合奏一下，需要演出的時候，比較叫的到人。

時間：2008 年 12 月 27 號（六）

地點：高雄縣五甲區私人練習室

受訪者：凡音樂團-揚琴：吳依姍

訪問者：黃庭威



問題：什麼時候才會練習呢？

回答：有時後會聚在一起玩樂團、或是有表演的時候才會練習。

問題：平常有什麼樣的表演呢？

回答：大多都是廟會、喜宴。

問題：今天的練習是爲了什麼表演？在哪裡？

回答：是一場結婚的，至於在那裡，（笑）你考倒我了，沒有固定的場子，不過平常我們會演流行樂，不過練習的話都是以廣東音樂爲主。

問題：當初怎麼會組起這個樂團？

回答：因爲爸爸的關係（已故），爸爸以前是高雄市實驗國樂團的第一批團員，是跟.....（媽媽大喊：蕭青杉啦），喔！對！蕭青杉，同一梯次的，後來因爲高雄市實驗國樂團有學歷上的規定，後來爸爸他們就退出了，以前的國樂團也都是演奏民間音樂、廣東音樂，但是因爲學歷的關係，就退出自己在外面組了一個團體，而老一輩的都已經七、八十歲了（媽媽大喊：八、九十了啦！），因爲以前沒有年齡的限制，所以現在還有很老的阿公會來找我們，跟我們一起玩樂團。

問題：他們是回來練樂團嗎？

回答：對阿，（問媽媽：媽！那個魁爺爺幾歲阿？ 媽媽：大概九十幾了。）九十幾歲還會回來跟我們一起玩，因為他們的眼睛跟行動都不好了，所以我們都會去他們家阿，跟他們玩。

問題：跟老一輩的樂手練習的場合都在那裡？

回答：也沒有規定在哪裡，例如會有阿公找阿，我們可能就會直接去他家，而且其實廣東音樂沒有用鼓，然後去也都只有用小揚琴阿，那老一輩的他們自己就都有三弦、高胡.....等等，也可能只帶個琴竹就去了，就是很輕鬆的去，而且老一輩的他們就是背譜，因為我們的譜都是簡化的，其他都是自己加花的，而且每次彈都不一樣，所以要我們都彈一樣的，那是不可能的事情，因為旋律我們都記在腦子裡面了，老一輩的阿公也都不看譜，他們都背譜，今天如果跟他說要演哪一首歌，他可能會記不起曲名，就會開黑白湊（亂湊），那你就彈一些旋律他就知道了，就能馬上跟上你。

問題：那拿譜給他看呢？

回答：因為他也看不懂，他們就是用背的，就是反應會比較慢，但是習慣就好。

問題：那譜都是自己寫的嗎？還是？

回答：對阿，都是自己寫的，或是小譜然後翻出來，然後現在的國樂不是都會分什麼彈撥阿，胡琴那類的，就分開，像我們廣東音樂的譜阿，就是沒有分的（我問：就是單一旋律？）對！可是我們都要自己加花，可是每次就會不一樣，（我問：所以看到跟聽到的會不一樣？）對阿，就是很會加花什麼之類的！

問題：所以譜都是照以前的譜嗎？

回答：因為老一輩他們都已經背起來了，而且他們也都看不到啦，所以他們還是會拿一些資料給我們，或是他們想要演什麼，可能二馬撩鈴阿或是雨打芭蕉，然後媽媽就會寫大一點，然後我們就會自己加花。

問題：那有自己創作的曲子嗎？

回答：比較沒有耶，因為都是演奏廣東音樂，我們也沒有這麼厲害啦，我們就是純粹喜歡玩音樂而已。

問題：那我看剛剛那個同學彈古箏，為什麼他不用帶指甲？

回答：是習慣了（古箏同學回答），因為用指甲會卡卡的，而且我們就是很隨性的，不一定就像學校一樣，規定要帶指甲，可能我們要的音色跟學校的又不一樣。

問題：那現在團員都已經到期了嗎？

回答：從來都沒有到齊過，因為每位團員都是自己有自己的事業，因為就是我爸爸以前就會教學生，然後出去工作，然後偶而才會回來練習。

（後面有小朋友在練習的聲音）

問題：那裡面那個小朋友是用自己錄好的伴奏嗎？

回答：不是不是，我帶你進去看。（指機器）就是電子鼓，就是聽固定的節拍。然後還可以變節拍，可以變成三拍子的，

問題：那這個小朋友是你弟弟？

回答：喔，不是，是我媽的朋友的小孩。

問題：那他會跟你們一起演出嗎？

回答：不會，因為這只是練習，因為現在學校揚琴的人很少，所以其實是有人想學才會教，不然以前的人都沒有在學的，因為現在的大揚琴也比較盛行，現在小揚琴也只有廣東音樂在用

問題：那廣東音樂的樂器是只有你們這些樂器嗎？

回答：還有三弦阿、大胡…等，但是拉大胡的哥哥就是生病，所以最近沒有來，我們最低音也是大胡，還有中阮，（琵琶、柳琴那些會有嗎？）比較沒有。

問題：那有平均的場子可以接嗎？

回答：沒有耶

問題：那會很多場嗎？

回答：很多的時候就會很多，（那最多是什麼時候？）不一定耶，要看旺季，也可能旺季也沒有人叫。

問題：除了練習上還有什麼困難的問題嗎？例如：只練一次明天就要上台演出？

回答：雖然說不是很專業，但是基本上得那些拍子還是有一定的基礎。

時間：2009 年 1 月 27 號（六）

地點：台北縣永和家中

受訪者：製琴師- 張文正

訪問者：黃庭威



問題：請問張老闆您什麼時候開始接觸音樂的呢？

回答：我大概是十八、十九歲的時候開始的吧。

問題：那你接觸了哪些音樂呢？

回答：我一開始是先吹洞簫，之後因緣際會的接觸揚琴，而我那時候常常到雲林，那裡有一些老藝人，我都會跟他們聚在一起聊天玩樂團，也是因為他們，我從不會到會，因為我很喜歡，雖然學習這些樂器的過程很辛苦，但是這讓我非常的有成就。

問題：以前有人把廣東音樂錄下來嗎？

回答：是有阿，不過那時候只有一個轉動唱盤的大喇叭，而且一面只有一首歌，轉一下就得換面，不像現在有 cd 可以播放。以前的放聲機還需要有保證人，而且一個里只能有一台。

問題：你最喜歡聽哪些歌曲呢？

回答：以前比較傳統的樂曲，我也常常聽潮州音樂、客家八音... 等等

問題：那有哪位老師是你印象比較深刻的嗎？

回答：那時候在雲林的一間廟裡面，教我的老師叫做林欽，是廟裡的廟公，他非常喜歡廣東音樂。

問題：跟他學琴要錢嗎？

回答：他人很好，因為我們都常常一起練習，所以我們感情很好，他都不收我們的錢。

問題：演奏音樂時是看什麼譜？

回答：大部分我們都背起來了，不過早期的譜，在台灣光復後，才開始使用簡譜的記譜方式，簡譜的起源是來自歐洲，使用阿拉伯數子代表音高，光復後，隨政府中廣國樂團推動的簡譜記法，全部將工尺譜翻載成簡譜。

問題：你做的琴很多人用，這些也都是自己學嗎？還是找老師呢？

回答：我本來就會一點點的木工，從小家裏就沒有什麼錢，只好自己摸索，更不用提花錢請老師教，全部都自己來。

問題：現在你們還會一起玩樂團嗎？

回答：說到這個，我就覺得的可惜（張老闆臉上出現哀傷），因為很多老藝人都沒在了，雖然還是有像金娘這樣的人會回來跟我一起玩音樂，不過大多都很忙碌，但是大家還是都會到我家來，有時候還會出去演出。

問題：張老闆你有在收學生嗎？或是做樂器的徒弟呢？

回答：之前有嘗試教過，不過我覺得既然要學，就要有興趣，大家都不是很想學，所以還是這樣跟大家一起玩音樂就很開心，至於徒弟，也是因為沒有人想學，不然我覺得可以繼續傳承下去。

問題：大家都會把琴拿來你這裡做整理嗎？

回答：對阿，我看過各式各樣的琴，不過我還是會判定，如果這台琴已經沒救了，我就不會幫他繼續整理下去，不過我可能過幾年就要退休了，也許就不接受琴的整理。

問題：對於我想做的研究，廣東音樂你覺得是什麼？

回答：我覺得對於廣東音樂，最不同的是他的味道很重要，他最主要是技巧鮮明、輕巧活潑。

問題：對於台灣現在的國樂你有什麼樣的看法？

回答：現在的國樂，雖然是從以前傳統音樂演變而來的，不過在創新上，的確是比較深受現代人的喜愛，不像傳統音樂，現在也只有比較有年紀的人會注意到，不過音樂嗎，不過就是自娛娛人嗎？

問題：對於從傳統小揚琴變製現在四橋的大揚琴，你有什麼看法呢？

回答：從小變大，同時也顯得比較笨重，不過爲了配合現代的樂團，當然還是大揚琴比較有用處，話說回來，這樣最傳統的東西，卻也沒人繼續在學。

問題：在民國五十年左右，中央廣播樂團改良國樂，對廣東音樂是不是有什麼影響？

回答：影響是一定的，廣東音樂來自清末時期，日誌時期的唱片涵蓋中國，到處都有廣東音樂，較完整的資料，大多在台灣。

問題：對於爲了的國樂或是廣東音樂，你有什麼期待？

回答：時代進步的迅速，以前盛行的景象已經不在了，而我就好像是從廣東音樂裡面出生來的小孩，至今剩的都是回憶，就連現在科班的學生演奏傳統音樂，都不是很像了，他們只是想學大型的曲目，炫技罷了。

時間：2009年2月15號（日）

地點：台中市后里清蓮宮

受訪者：徐春景

訪問者：黃庭威



問題：為什麼會學揚琴？

回答：因為那時候聽廣播聽到廣東音樂很流行，特別覺得揚琴很獨特。

問題：是什麼時候才開始學的呢？

回答：我大概是從十一歲吧

問題：有跟老師學嗎？

回答：那時候家裏沒有那個經濟讓我們學這些樂器，都是靠清蓮宮裡面裡面的樂團，我才有機會學習。

問題：那你們是看譜嗎？

回答：沒有譜，（笑著說）都是老師跟我們說什麼我們就彈什麼，我們也看不太懂那個譜，更早期的那種工尺譜，更加看不懂，還好現在知道一點點。

問題：那你知道日治時期廣東音樂很流行嗎？

回答：在學琴的時候，老師有提過，不過不是太瞭解，但是知道現在廣東音樂慢慢的衰退。

問題：你知道爲什麼廣東音樂慢慢的衰退嗎？

回答：喔，因爲現在市面上的國樂團，越來越多，像我們這樣的民間樂團，越來越沒有人要了，也很難找到像我們這樣喜歡演奏民間樂曲的人，只是我們都會聚在一起玩音樂、聊天，偶而會泡泡茶來喝。

問題：會給自己壓力嗎？

回答：會是會，但是不會太強求自己，不過本身就很喜歡揚琴，所以練在久，我都不會累，而且還覺得很有成就。

問題：會不會遇到一些不同的樂友，演奏的版本不一樣呢？

回答：因爲我們都是用聽來學的，若遇到不同地方的樂友，會有不一樣的時候，這時候我們就會把譜拿出來對一下，雖然我略知，不過還是看得懂。

問題：你現在彈奏的琴是你自己的嗎？

回答：喔，不是阿，是廟裡面的，他們都有提供樂器，像是二胡、揚琴、中阮... 都有。

問題：這麼多樂器，你還會裡面那一種呢？

回答：基本上我還是在揚琴比較多，我有跟其他團員學過二胡，不過因爲音感不好的關係，很快就放棄了。

問題：放棄？還有別的樂器嗎？

回答：(笑) √對啊，因爲我很能評估自己的能力，一但不行，我一開始就會放棄，沒有別種樂器了，因爲我都覺得有困難。

時間：2009 年 2 月 22 號（日）

地點：屏東縣北長宮

受訪者：詹喚英

訪問者：黃庭威



問題：請問你什麼時候接觸樂器？

回答：大概是民國六十六年開始接觸三弦。

問題：是因為什麼機會？

回答：因為從小就跟著堂哥進入了廣東樂團，我也跟著學樂器，一開始跟著樂團到處演出，當時我只是個打雜小弟，後來因為很多人的退出，讓我跟上其他人的腳步進入樂團一起合奏。

問題：你有在接觸這些音樂前，有聽過任何的廣東音樂嗎？

回答：有阿，常常在廣播中聽見

問題：那你學琴有中斷過嗎？

回答：有阿，因為自己彈不好，常常氣餒，不過再看到樂團中，那個彈三弦的在休息時，要把琴放進琴盒的那段時間，突然發現，原來他彈了這麼久的三弦，卻都沒有喊過苦，所以我現在還是很喜歡。

問題：你們從以前彈過了哪些曲子呢？

回答：非常多阿，包括旱天雷、雨打芭蕉、連環扣....等

問題：這些都是比較常聽見的喔？

回答：對阿，因為常常到外面演出，我們不但會彈這些廣東樂之外，我們還會彈台灣的小調、民謠，現在還有卡通曲出現，例如：小叮噠、龍貓...這些。

問題：那你們是看什麼譜？

回答：早期都是工尺譜，不過我們都會翻成簡譜。

問題：你們常常出去接場子嗎？

回答：以前比較多，現在很少了。

問題：你們都是接哪種場子比較多呢？

回答：我們都是去喜宴、廟會....等等

問題：你們會去接喪禮的場子嗎？

回答：很少耶，因為大部分，接喪場都是專業的，北管或是八音那一種，不過如果是我們自己樂友的親戚過世，我們才會去演奏，而都是不強求。

問題：你有想過預計玩音樂到什麼時候嗎？

回答：我沒有想過這個問題，不過在音樂上對我來說，很重要，我想只要我還活著，我就還會繼續！

《附錄二》民族誌

民族誌

時間：2008 年 12 月 27 號（六）

地點：高雄縣五甲

紀錄者：黃庭威

因為還在放假的階段，早上我起的比較晚，天氣不是太好，但是沒有下雨，我撥了通電話給今天我要去田野調查的對象，並且跟他確定我過去的時間，之後，我去吃了中飯，知道了晚上，我往高雄的路上，其實我內心有點緊張，因為畢竟到不認識的人家裏，總有些害怕，在害怕的途中，我邊騎車邊想問題，事後想想，有點危險，最後，我騎車到了五甲，我打給就讀南藝的依姍，並像他問練習室在哪裡？於是我就到了這個熱情的休息室，他們的人很好，非常的高興，剛進去的時候，他們正在調整鼓的位子，因為鼓一直發出吱吱的音響，墊了幾塊布，吱吱聲還是存在著，原來是鼓上釘子的問題，於是就開始開練了，第一首他們所練習的是將軍令，是由林佩香團長，也是擔任二胡聲部領奏，同時裡面的樂器也有古箏、中胡、揚琴、大鼓，接著他們也繼續練習很多的曲目，包括旱天雷、步步高、雨打芭蕉...等等，我趁他們休息的空檔，趕快問依姍一些問題，包括怎麼加花、怎麼組團...等等，他們今天所練習的目的是下星期六有一個喜宴要演出，平常他們在聚會，也都是因為他們喜歡玩音樂。

他們的樂譜雖然只有一條旋律，但是演奏出來卻不一樣，我覺得非常厲害，因為每個人想演奏的東西不同，但是還是可以合奏，之後他們練習完，之後好像也沒有什麼行程，他們：『下次有機會，你也可以加入我們一起玩音樂』，我很開心，他們的邀請，因為我覺得非常難得，看到他們為傳統音樂繼續用心下去，以前老師就灌輸我們，我們自己的文化，就要保留住，我想他們就是盡力保留文化的那些人吧，這天的行程，不是太豐富，我就回家了。

時間：2009年1月27號（六）

地點：台北縣永和

紀錄者：黃庭威

我在前一天就上來台北做了準備，我還向老師請假等等遇到張老闆後，應該怎麼做比較有禮貌，老師的意思是，其實張老闆人很隨性，不過他也很情緒化，這讓我開始擔心，雖然經過上次的田野調查後，比較不緊張。前一天我反覆著看著我要發問的問題，準備著我的器材後，入睡。直到今天早上起床，老師說，出發吧，沒想到，時間過的這麼快，到了張老闆家中後，保持著謹慎的態度，與張老闆見面，並表示我的活潑，我先向張老闆問好，並且與他握手，從張老闆臉上得之，張老闆應該很開心。

我向張老闆問著我準備的問題，張老闆慢慢的回答我，好像我會一字聽不清楚一般，而且還自動提供我一些重要的訊息，這是我才覺得，原來做田野沒有這麼的可怕，張老闆一一的將他製作揚琴的作品給我看，張老闆很厲害，以前雖然只會一點點木工，卻可以做出很精緻的揚琴，現在還會幫大家整理揚琴，還聊到張老闆的妻子，張老闆說，師母很愛他，常常與他上山下海，很辛苦，也說到，他這裡常常很多人來，與他一起泡茶、吃飯，還有偶而玩玩音樂，通常這樣就可以出去接場了，張老闆還提到他有一男一女的小孩，我直說他很幸福，他總說，是前輩子燒來的福氣啦。

我將問到我難以開口的問題，有關老藝人的問題，張老闆說，志同道合的朋友，一個一個的走了，音樂變得孤單，看到以前的照片心理就覺得很難過，我和金娘老師安慰著張老闆，要節哀，他給了我一份手抄譜，我看了看，是大家都蠻熟悉，可是卻很害怕的『連環扣』，因為連環扣很不好背譜，不過經由張老闆改編成c大調之後，變得比較容易，金娘老師也直稱他真的很厲害，我覺得張老闆是非常戲劇性的人，他喜歡自由自在的彈琴，甚至有時候可以彈上一整天，金娘老師也常常到他那跟彈討論音樂，像這次原本要去墨西哥的兒童藝術節，金娘老師也常常到他這來，彈給張老闆聽，看看這樣子改編好不好？張老闆很喜歡這樣的感覺，因為這樣討論著音樂，他說，是他這一生中最快樂的事情，不過，跟張老闆相處一整天，雖然覺得很好玩，但是覺得還是要學一點東西回去，於是請張老闆教我一首妝臺秋思，於是我帶著滿滿的資料回到了老師的工作室，今天的行程很充實，所以時間過的特別快，我累了，也該休息了。

時間：2009年1月27號（六）

地點：台中市后里

紀錄者：黃庭威

今天大約九點多起床，天氣很好，我準備前往火車站，搭火車北上台中，並且撥了通電話給清蓮宮的徐春景阿嬤，他說他在那裡，如果我到了話，再打給他，他會請人來接我，於是我到了台中后里我打給阿嬤，我搭著他為我準備的車子前往清蓮宮，很快就到了，我在門口就先聽見我熟悉的樂器聲音，我一進去，他們已經在練習了，我看到阿嬤，我跟他自我介紹之後，阿嬤也很熱心的招待我，還請我喝茶，在一番的討論之後，我開始問我準備的問題，阿嬤雖然懂得不多，不過他都盡量把知道的都告訴我，之後訪談完我的問題後，阿嬤帶我去參觀他們的廟宇，然後還到我到他們正在練習的樂團，一一的介紹給我，幾乎都是老人家，而且他們都從台中的各各地方來的，年輕的有三十幾歲到最老的是八十歲左右，他們正在彈奏娛樂生平，阿嬤說，這幾天來的人還算比較少的，平常還是有更多人會來，看他們努力的練習，不惜讓我想起，平常我們都不是很認真的練琴，真的很不應該，像他們都是沒有花錢請老師，都是聚在一起，會教的教給想學的人，也不強求，阿嬤說，雖然學習的過程很辛苦，可是這些都是非常有成就的，等到有成就之後，真的非常的開心，他也介紹很多朋友一起進來，不過大部份因為還在工作的關係，都來一兩次之後就沒在來了，阿嬤擔心如果這樣下去，不會到最

後就沒有人要學了，我告訴阿嬤，不要擔心啦，雖然現在學的人很少，可是想學的人也不少阿，雖然說要學這樣傳統音樂的人意願不是很高，但是你們的用心大家都看得到啦，阿嬤笑了笑說，你很樂觀喔。

阿嬤問我是會哪種樂器，我說，我只會一點點的小揚琴而已，問我要不要試試看，我與大家彈了一首後，阿嬤說，你可以不用照著譜上彈，有的時候，你要在這裡加上襯音或是彈輪都可以，原來廣東音樂可以這麼的即興，接著我還和大家合奏了兩、三首後，因為時間的關係，我必須離開這個地方，不然做火車到家會太晚，正當我跟阿嬤說，我準備的差不多了，阿嬤還提了一盒太陽餅給我，他說這是台中的名產喔，如果有機會的話，下次還要再來，阿嬤很熱心的請人載我到車站，我到了車站後，我跟林先生答謝完之後，我上了火車，回想今天的事情，還是老人家們比較熱情，而且都不會覺得不自在，我坐在火車上，就睡著了，因為高雄是終點站，也不怕睡過頭，一到高雄打了電話請媽媽來接我，今天的成就這樣結束了，回到家，雖然還是很累，現在正坐在電腦前打我的民族誌，等等就要洗澡睡覺了！

時間：2009年1月27號（六）

地點：屏東縣萬丹

紀錄者：黃庭威

今天起的比較晚，天氣還算是不錯啦，今天要去做田野調查，是要到屏東縣萬丹鄉的一間廟，我從家裏騎車過去，我預計大約半個小時，我騎到屏東，可是我卻不知道萬巒怎麼走，我打了電話給詹伯伯，他叫我先問路上的人萬丹怎麼騎，於是我騎到了，東港，我打給詹伯伯，他說你騎過頭太多了，我在想，怎麼這麼糗，詹伯伯叫我騎回去原本的路，原來我有一條路忘記左轉，我被詹伯伯指引之後，到了詹伯伯所待的北長宮，他是裡面的廟公，他在廟裡有一支廣東樂團，我隨著詹伯伯進入廟裡之後，因為時間還算早，所以還沒有人來練習，所以我就先問了詹伯伯我所準備的問題，詹伯伯表示，像這樣私底下傳統的樂團，真的是越來越少了，但是在屏東這裡更少之又少，但是好處就是可以接比較多的場子，詹伯伯個性較急促一點，可能是因為廟公的關係，屬下又有樂團，所以做起事來腳步很快，回答的也很快，我都來不及記了，之後團員陸陸續續的進來，年齡層大約從三十歲到七十歲左右，每個人都提著自己的樂器，詹伯伯說，樂器都是自己帶的，這裡只有準備一些比較大型的樂器，例如：揚琴、鼓這些的。

詹伯伯說，如果可以的話，他還想要組一個更大的樂團，不過人總是不夠，要學的人也不多，很怕有一天，這個樂團就不見了，畢竟，大家都有一點年紀，

所以詹伯伯很擔心，但是他又想要做一些創新的事情，但是因為人員不夠的關係，不過一詹伯伯的個性，應該是不會放棄的，詹伯伯除了個性比較急性之外，連他的團員做事也都很快，他們正在練習，詹伯伯叫我一起過去，正在練習這首櫻桃小丸子，我問詹伯伯，為什麼沒有練比較傳統的曲子呢，詹伯伯說，因為常常要出去接場子，所以還是要演一些比較活潑的曲子，原來是這樣，於是詹伯伯問我，你會什麼樣的樂器呢，我說，我只是會一點點的揚琴而已，詹伯伯問我要不要試試看，既上次阿嬤的合奏後，我又與詹伯伯的樂團合奏了一首，將軍令，我像上次阿嬤教我的一樣，即興加花，他說，你不錯喔，害羞的認識了這些團員之後，我想時間也差不多了吧，我與詹伯伯說，如果下次還有空的話，我還是會過來看看你的！詹伯伯送我到了門口，我騎著車往回去的路上，我很害怕我又騎錯路，這是我非常任真的看著指標，還好安全的到家了。

C調 4/4

連環扣

粵 曲

小快板

: 1212 3 3 3 | 05 3535 3566 | 6i 56 1 2 | 35 65 5 6535 | 61 21 25 36 |
5653 232 — : || ^{tr} 6 — 26 2 | 3532 12 6 . 5 | 65 61 21 2 | 36 5653 23 2 |
16 12 3 3 | 32 35 6 6 | 56 72 6 6 | 6 7 6 6 | 6 5652 35 35 |
32 35 6 6 | 66 63 5 5 | 6 — 5 6 | 56 52 35 3 | 5 . 2 35 32 |
1 1235 2 2 | 2 335 2 2 | 22 23 63 62 | 1 6123 1 . 3 | 23 12 33 36 |
55 56 35 35 | 35 32 63 62 | 1 6123 1 . 3 | 23 12 33 36 | 55 56 35 56 |
35 32 12 6 | 3 . 1 2 2 | 22 23 1 6 | 3 . 1 2 2 | 22 23 1 2 |
12 17 67 17 | 76 535 6 6 | 32 35 66 72 | 66 61 3 35 | 32 35 6 6 |
56 72 6 6 | 6 7 6 6 | 6 5652 35 35 | 32 35 6 6 | 66 63 5 5 |
^{tr} 6 — — 5 6 | 56 52 35 3 | 5 . 2 35 32 | 1 1235 2 2 | 2 335 2 2 |
22 23 72 76 | 2 23 76 27 | 67 65 1 — || 1 — 1 — | 12 32 11 13 |
22 23 1 23 | 12 36 5 — | 5 76 56 32 | 5 62 72 62 | 72 76 56 32 |
56 25 3 3 | 30 52 3 3 | 32 35 2 2 | 2 — 20 2 | 72 76 5 3535 |

轉 G 調

銀河會

D調 4/4

粵曲

中庸速度

0 3532 1.2 12 | 35 3532 1 1 | 0 3532 1.2 12 | 35 656i 5 5

0 i 6i 6i65 | 45 3.6 5 5 6 | 53 5356 i . 2 | i 2 i2 6i

5 5 4 . 3 | 5 5 i . 3 | 5 53 222 23 | 56 2 35 3532

1 1 0 5 6 | 1 1 0 2 3 | 1 1 56 13 | 23 13 232i 656i

5 565 3 1 6 | 5 53 2 1 3 | 5 56 5 5 1 | 25 3.6 5 5 1

235 35 35 6i23 | 1 1 0 6 5 | 3 3 0 6 1 | 3 3 0 6 1

p --- | --- | *f* --- | ---

3 3 63 13 | 63 13 6 6 | 05 35 6 6 | i 65 35 6i65

3 5 i 3 i 6 | 5 56 5i 63 | 5 — 35 6i65 | 6 . 5 35 6i65

35 6i65 3 3 | 0 1 2 3 6 | 0 3 6 3 23 | 1 123 1 1 3

5 . 6 5i 3 | 6i 5 1.2 35 | 2 . 3 1.2 35 | 2.3 1 3.5 6i

5 54 24 2424 | 56 5 56 5654 | 16 12 16 16i2 | 4 . 5 35 3532

16 12 16 16i3 | 2 2.3 6i 6i6i | 23 2 23 232i | 53 5 3i 23

5 56 56 72 | 63 56 1 — | 10 3532 16 12 | 33 3i 6i 6i6i

bB 第二次低八度

連環扣

揚琴譜 張文正

<u>0</u> <u>1212</u>	<u>3</u> <u>3</u>	<u>3</u> <u>055</u>	<u>3335</u> <u>35</u>	<u>66</u> <u>676</u>	<u>56</u> <u>11</u>	<u>25</u> <u>326</u>	<u>6</u> <u>55</u>
<u>15</u> <u>6561</u>	<u>21</u> <u>25</u>	<u>3567</u> <u>6535</u>	<u>3313</u> <u>2</u>	<u>3</u> <u>1212</u>	<u>21</u> <u>2</u>	<u>6</u> <u>6</u>	<u>26</u> <u>2626</u>
<u>25</u> <u>3212</u>	<u>66</u> <u>5555</u>	<u>65</u> <u>6561</u>	<u>21</u> <u>25</u>	<u>3567</u> <u>6535</u>	<u>26</u> <u>232</u>	<u>16</u> <u>12</u>	<u>3</u> <u>355</u>
<u>3232</u> <u>35</u>	<u>6</u> <u>676</u>	<u>5.6</u> <u>7672</u>	<u>6</u> <u>6</u>	<u>666</u> <u>7672</u>	<u>6</u> <u>67</u>	<u>666</u> <u>5652</u>	<u>35</u> <u>3535</u>
<u>32</u> <u>3235</u>	<u>6666</u> <u>6667</u>	<u>6666</u> <u>63</u>	<u>5</u> <u>5</u>	<u>6666</u> <u>6666</u>	<u>5.5</u> <u>66</u>	<u>56</u> <u>5652</u>	<u>35</u> <u>3567</u>
<u>5</u> <u>5</u>	<u>35</u> <u>3532</u>	<u>12</u> <u>1235</u>	<u>2</u> <u>22</u>	<u>25</u> <u>3535</u>	<u>2</u> <u>233</u>	<u>22</u> <u>23</u>	<u>63</u> <u>6362</u>
<u>112</u> <u>6123</u>	<u>1</u> <u>7</u>	<u>23</u> <u>1612</u>	<u>33</u> <u>36</u>	<u>5</u> <u>6</u>	<u>33</u> <u>5.5</u>	<u>35</u> <u>32</u>	<u>63</u> <u>6362</u>
<u>12</u> <u>6123</u>	<u>16</u> <u>13</u>	<u>23</u> <u>12</u>	<u>33</u> <u>36</u>	<u>55</u> <u>56</u>	<u>33</u> <u>5</u>	<u>35</u> <u>3532</u>	<u>12</u> <u>655</u>
<u>3</u> <u>3</u>	<u>1</u> <u>2</u>	<u>233</u> <u>2</u>	<u>2</u> <u>2</u>	<u>32</u> <u>655</u>	<u>3</u> <u>3</u>	<u>1</u> <u>2</u>	<u>2222</u>
<u>12</u> <u>1217</u>	<u>6677</u> <u>21</u>	<u>76</u> <u>535</u>	<u>6</u> <u>655</u>	<u>22</u> <u>3235</u>	<u>656</u> <u>72</u>	<u>662</u> <u>62</u>	<u>3</u> <u>355</u>
<u>32</u> <u>3235</u>	<u>6</u> <u>666</u>	<u>556</u> <u>7672</u>	<u>6</u> <u>6.6</u>	<u>62</u> <u>7672</u>	<u>6</u> <u>666</u>	<u>666</u> <u>5656</u>	<u>35</u> <u>3532</u>
<u>32</u> <u>3235</u>	<u>6666</u> <u>6666</u>	<u>6666</u> <u>63</u>	<u>5555</u> <u>5555</u>	<u>6</u> <u>6</u>	<u>5</u> <u>6</u>	<u>56</u> <u>5652</u>	<u>35</u> <u>3</u>
<u>55</u> <u>52</u>	<u>35</u> <u>3532</u>	<u>12</u> <u>1235</u>	<u>2</u> <u>22</u>	<u>25</u> <u>335</u>	<u>2</u> <u>233</u>	<u>22</u> <u>23</u>	<u>72</u> <u>7276</u>
<u>22</u> <u>23</u>	<u>76</u> <u>222</u>	<u>72</u> <u>7276</u>	<u>5</u> <u>5</u>	<u>5</u> <u>5</u>	<u>5</u> <u>5</u>	<u>5.6</u> <u>76</u>	<u>55</u> <u>57</u>
<u>66</u> <u>67</u>	<u>5</u> <u>666</u>	<u>5566</u> <u>76</u>	<u>2</u> <u>22</u>	<u>366</u> <u>#46</u>	<u>23</u> <u>76</u>	<u>22</u> <u>366</u>	<u>#46</u> <u>366</u>
<u>#46</u> <u>#46</u>	<u>23</u> <u>76</u>	<u>233</u> <u>61</u>	<u>7</u> <u>7.1</u>	<u>77</u> <u>26</u>	<u>7</u> <u>722</u>	<u>76</u> <u>72</u>	<u>6</u> <u>6</u>
<u>6</u> <u>6</u>	<u>6</u> <u>666</u>	<u>#46</u> <u>#47</u>	<u>22</u> <u>7272</u>	<u>3366</u> <u>#47</u>	<u>2</u> <u>23</u>	<u>22</u> <u>23</u>	<u>72</u> <u>76</u>
<u>222</u> <u>21</u>	<u>76</u> <u>221</u>	<u>72</u> <u>76</u>	<u>5555</u> <u>5555</u>	<u>5555</u> <u>5555</u>	<u>5.6</u> <u>76</u>	<u>55</u> <u>57</u>	<u>66</u> <u>67</u>
<u>556</u> <u>72</u>	<u>67</u> <u>21</u>	<u>76</u> <u>535</u>	<u>6</u> <u>65</u>	<u>22</u> <u>35</u>	<u>656</u> <u>72</u>	<u>6</u> <u>6</u>	揚琴奏譜

1=G

早 天 雷

廣東小曲

$\frac{4}{4}$ 小快板 $\text{♩} = 144$ 活潑、爽朗地

mf 6535 | $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{5}$ $\overset{>}{\underset{\cdot}{5}}$ | 6535 | $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{2}$ $\overset{>}{\underset{\cdot}{2}}$ | 6535 | 5555 5555 7 2 | 7276 |

5 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{66}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ | 0 2 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{7}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$ | 7276 5 6 | 6535 | 6 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{176}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$ | 6156 |

1 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{32}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1612}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3235}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$ | 6535 | 5555 5555 5 1 | 6535 |

2 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{33}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$ | 0 76 | 5 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{i}}$ | 6165 453 | 2555 3555 5555 3555 |

6 | 1 2 3 7 2 6 1 | 5 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6561}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ | 0 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{i}}$ | 6165 453 |

5 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{765}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ | 0 17 | 6611 6165 3535 6561 | 5 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{765}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ | 0 17 |

6 1 | 6161 5 6 | 5656 | 4 5 | 4545 3 5 | 3535 | 2535 1 3 | 2323 6165 |

$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}}$ | 6535 | 2535 2321 6363 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ |

5555 6555 1555 3555 | 2555 3555 1555 5555 |

漸慢

6 | 1 | 2 3 | 7 2 | 6 1 | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{11}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$ |

倒 垂 帘

(广东音乐)

1=C $\frac{4}{4}$

小快板 明快流畅

严老烈编曲

项祖华演奏谱

$\text{3} \begin{array}{c} \text{3} \\ \text{mf} \end{array} \parallel : 5 \underline{33} \underline{6561} 5 \underline{1} \underline{3561} \mid 5 \underline{5} \underline{5} \underline{1655} \underline{3532} \mid \underline{1361} \underline{23} \underline{533} 5. \underline{6} \mid \underline{11} \underline{2535} \underline{1555} \underline{6353} \mid$

$\underline{22} \underline{25} \underline{3535} \underline{3515} \mid \underline{2525} \underline{3532} \underline{11} \underline{6535} \mid \underline{6555} \underline{25} \underline{3213} \underline{7261} \mid 5 \underline{5} \underline{511} \underline{6165} \mid$

$\underline{41} \underline{4.} \underline{3} \underline{55} \underline{5165} \mid \underline{41} \underline{4131} \underline{5151} \underline{5165} \mid 3 \underline{1} \underline{3} \underline{3333} \underline{3313} \mid 5 \underline{5.} \underline{6} \underline{556} \underline{5551} \mid$
mp *mp* *mf* *mp*

$\underline{22} \underline{255} \underline{3535} \underline{3515} \mid \underline{2525} \underline{3532} \underline{112} \underline{35} \mid \underline{66} \underline{65} \underline{1112} \underline{3335} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{5555} \mid$
mf *mp* *mf*

$\underline{3535} \underline{3565} \underline{111} \underline{2365} \mid 3 \underline{365} \underline{35} \underline{6535} \mid 5 \underline{5} \underline{533} \underline{2211} \underline{2123} \mid 5 \underline{5} \underline{555} \underline{1113} \mid$
p

$\underline{611} \underline{6151} \underline{31} \underline{3151} \mid \underline{6363} \underline{6353} \underline{1313} \underline{1323} \mid \underline{6363} \underline{635} \underline{41} \underline{3561} \mid \underline{53} \underline{53} \underline{565} \underline{3532} \mid$

$\underline{1361} \underline{2523} \underline{16} \underline{13} \mid \underline{5333} \underline{6561} \underline{55} \underline{5165} \mid 3 \underline{1} \underline{3} \underline{2313} \underline{3561} \mid 5 \underline{565} \underline{3.} \underline{5} \underline{7.} \underline{5} \mid$
mp

渐强

$\underline{6555} \underline{6565} \underline{6555} \underline{1515} \mid \underline{2525} \underline{3535} \underline{2525} \underline{2535} \mid \underline{6555} \underline{6565} \underline{6555} \underline{1515} \mid \underline{2525} \underline{3535} \underline{2525} \underline{3565} \mid$

渐慢

$\underline{1515} \underline{3565} \underline{553} \underline{5356} \mid \underline{1} \underline{165} \underline{3.} \underline{5} \underline{7.} \underline{5} \mid \underline{6565} \underline{6555} \underline{1515} \underline{1523} \mid \underline{6363} \underline{6353} \underline{1313} \underline{1323} \mid$
mf

1. $\underline{66} \underline{6165} \underline{41} \underline{3561} \mid 5 \underline{5} \underline{565} \underline{3565} \parallel$ 2. $\underline{66} \underline{6165} \underline{41.} \underline{1} \underline{3.} \underline{561} \mid \underline{5} - \underline{5} \underline{00} \parallel$
 渐慢

