

# 香港大會堂音樂廳

8. 3. 2012 (星期四) 7:30pm

合奏	《村曉》		林浩然 作曲
獨唱	《胡不歸》之〈哭墳〉	演唱：新劍郎	馮志芬 撰曲
對唱	《遊龍戲鳳》	演唱：蓋鳴暉、吳美英	吳一嘯 撰曲
合奏	《佛門鐘鼓》		朱毅剛 作曲
合奏	《柳浪聞鶯》		譚沛鑒 作曲
對唱	《六月飛霜》之〈大審〉	演唱：新劍郎、陳詠儀	蘇 翁 撰曲

—— 中場休息十五分鐘 ——

獨唱	《搖紅燭化佛前燈》	演唱：鍾麗蓉	唐滌生 撰曲
合奏	《步步高》		呂文成 作曲
合奏	《鳥投林》		易劍泉 作曲
對唱	《艷曲醉周郎》	演唱：李 龍、陳詠儀	葉紹德 撰曲
對唱	《幻覺離恨天》	演唱：蓋鳴暉、吳美英	葉紹德 撰曲
合奏	《狂歡》		陳文達 作曲

---

## 「百年粵樂粵曲名家作品欣賞」講座

17. 3. 2012 (星期六) 2:30 pm  
香港文化中心行政大樓 4 樓 1 號會議室

講者：阮兆輝、李少恩

24. 3. 2012 (星期六) 2:30 pm  
香港文化中心行政大樓 4 樓 2 號會議室

講者：阮兆輝、余少華

免費入場，座位有限，先到先得

# 香港文化中心音樂廳

12. 3. 2012 ( 星期一 ) 7:30pm

合奏	《村曉》		林浩然 作曲
獨唱	《秋》之〈婢女淚〉	演唱：鍾麗蓉	李願聞 作詞 盧家熾 作曲
對唱	《南宋鴛鴦鏡》之〈焙衣情〉	演唱：龍貫天、尹飛燕	盧丹 撰曲
合奏	《孔雀開屏》		何大傻 作曲
合奏	《禪院鐘聲》		崔蔚林 作曲
獨唱	《雙仙拜月亭》之〈仙亭夜怨〉	演唱：新劍郎	唐滌生 撰曲

—— 中場休息十五分鐘 ——

獨唱	《一代天嬌》	演唱：鍾麗蓉	陳冠卿 撰曲
合奏	《陌頭柳色》		何少霞 作曲
合奏	《午夜遙聞鐵馬聲》		何與年 作曲
對唱	《落霞孤鶩》	演唱：李龍、吳美英	蔡滌凡 撰曲
對唱	《鳳閣恩仇未了情》	演唱：阮兆輝、尹飛燕	徐子郎 撰曲
合奏	《狂歡》		陳文達 作曲

13. 3. 2012 ( 星期二 ) 7:30pm

合奏	《村曉》		林浩然 作曲
獨唱	《西施》之〈苧蘿訪艷〉	演唱：吳仟峰	馮志芬 撰曲
對唱	《三看御妹》	演唱：龍貫天、尹飛燕	蘇翁 撰曲
合奏	《娛樂昇平》		丘鶴儔 作曲
合奏	《南島春光》		譚沛鋆 作曲
對唱	《高君保私探營房》	演唱：阮兆輝、陳詠儀	蘇翁 撰曲

—— 中場休息十五分鐘 ——

對唱	《琵琶記》之〈廟遇〉	演唱：新劍郎、南鳳	唐滌生 撰曲
合奏	《檳城艷》		王粵生 作曲
合奏	《錦城春》		邵鐵鴻 作曲
對唱	《樓台會》之〈映紅霞〉	演唱：吳仟峰、尹飛燕	潘一帆 撰曲
合奏	《狂歡》		陳文達 作曲

粵劇和粵曲中常見小曲的出現，這些被人稱為廣東小曲的曲調，用於器樂演奏時又被稱為粵樂或廣東音樂。據二十世紀初的文獻，如丘鶴儔《粵東音樂譜：絃歌必讀》(1916)，或沈允升《絃歌中西合譜》(1929)，早期的小曲有小調、大調或過場譜、譜子等稱號，前者大多被填上曲詞用於歌唱，而後者主要用於指示器樂演奏。

## 釋義

早期的粵劇和粵曲唱奏以梆子與二簧音樂為主，小曲的地位實屬次要，正如「過場譜」一名。小曲直到二十世紀初仍多在粵劇和粵曲表演中，用於填塞各場次之間的空檔。

行內人當初採用小曲的態度，可能跟中國傳統文化有關。「小曲」一詞於中國古代又稱為「箏弄」。據《康熙字典》(1958)述註東漢馬融《長笛賦》，「聽箏弄者，遙思於古昔。箏弄，小曲也」。意指「副的，附屬的；例如箏室（舊時稱妾）」。甚至到了一九三〇年代，編劇和撰曲者逐漸喜歡在劇曲作品中加入新創作的小曲，但這些新曲調在行內卻被喚作「生聖人」，一個含貶意的別號。

## 來源

二十世紀廣東小曲的來源主要有三種：借用、改編及新小曲。

早期粵劇和粵曲採用的音樂素材，絕大部份來自廣府社群以外，如梆子、二簧源於外省戲班唱腔，牌子主要來自崑曲，而小曲的曲調也絕大部份借用自中國各地的民歌、小調。可以說，「借用」不僅是粵劇和粵曲的主要形成方法，也是早期廣東小曲的主要來源。

借用曲調在粵劇和粵曲已成傳統習慣，一九四〇至五〇年代更愈益加劇，不僅在同一劇目、曲目加入多首小曲，選用的小曲種類更擴展到傳統中國音樂以外的各式各樣音樂，如一九三〇至四〇年代上海的國語時代曲、外國民謠、小調，又或是歐西流行曲，各形各色。這時期，加入了各式各樣小曲的粵劇和粵曲音樂風格，較其他時期更混雜，更多姿采。

除了借用，廣東小曲的來源在二十世紀初有新發展。這時候，廣府籍的音樂人把一些古曲「改編」，透過加花，大幅度改變原來曲調，最終創造出風格迥然不同的新曲調。加花或減花（一般統稱為「加花」）的演奏習慣可見於很多中國地方音樂文化中，而且往往是即興使用。粵劇和粵曲演奏者也不例外，在演奏時大量應用這種技巧，例如：

加花：

原曲調 1 3 1 -                      加花演奏 1 5 3 2 1 2 3 1

減花：

原曲調 5 6 5 4 3 5 2 3 1 5 1              減花演奏 5 4 3 2 1 -



這種曲調的變奏是行內認可的，更成為演奏習慣。它改變了曲調原來簡單的面貌，樹立音樂的獨特風格，對於廣東小曲來說是重要的演繹技巧。廣府籍音樂人嚴老烈以揚琴改編的一批小曲是一個上佳例子。根據沈允升《中西對照琴絃曲譜》(1938)記述，嚴老烈選取了不同的古曲改編成多首小曲，如以古曲《三寶佛》的兩段分別改編成《早天雷》和《倒垂簾》兩首小曲，又以古曲《寡婦訴冤》(又名《訴冤》)一段改編成小曲《連環扣》，把古曲《到春雷》改編成小曲《到春來》。沈允升指出，嚴氏的改編手法主要透過把原曲曲調「加花」。

然而當加花的程度增加，曲調的原貌便日益模糊，甚至面目全非，最終讓人感覺是一首全新的創作。這種由「改編」而達至創作的曲調形成過程，在中國音樂早有例子，如江南絲竹的《五代同堂》這首套曲便集合了傳統曲調《老六板》和由它加花發展出來的《快花六板》、《花六板》、《中花六板》及《慢六板》等曲調。

除了利用加花變奏改變原來曲調，二十世紀初廣東小曲的改編還配合了樂器改革而產生。一九二〇年代以前，粵劇、粵曲及粵樂所採用的樂器大都是二弦、三弦、笛子、嗩吶及鑼鼓等中國民間常見的樂器，如丘鶴儔《粵東音樂譜：絃歌必讀》詳細介紹了二十世紀初粵劇、粵曲及粵樂常用的絃樂器，當中包括二弦(行內稱「頭架」，即領奏)、三弦、提琴、月琴等。一九二〇年代，揚琴(又稱為洋琴)這種早於十九世紀傳入中國的西方樂器，卻成為粵曲伴奏的新寵兒之一，僅從當時出版的多本粵曲樂譜，如易其仁《粵曲揚琴譜》(1920)、丘鶴儔《琴學新編》(1920)及《琴學精華》(1928)，均可見時人在大力推廣這種樂器。沈允升在《中西對照琴絃曲譜》(1938)也指出，嚴氏改編《早天雷》、《倒垂簾》等小曲的手法，就是利用了揚琴獨特的演奏技巧而成，所以這些小曲最適宜以揚琴演奏。

二十世紀初，音樂人透過加花和樂器改革等方式改編小曲，已是非一般的音樂改編，而可說是一種重新的演繹，更實屬是一種「創作」的行為。從嚴老烈的作品來看，因應樂器而創作小曲常見於一九二〇年代或以前。

「新小曲」的創作風氣始於一九三〇年代。當時的粵劇和粵曲新作湧現，編劇在創作新劇和撰曲者撰寫新曲時嘗試加入全新創作的曲調。這種創作方式自此靡然成風，早期如薛覺先的粵劇《胡不歸》的《胡不歸》小曲，粵劇《西施》的《倦尋芳》及粵劇《嫣然一笑》的《寒關月》等。這些於一九三〇年代創作的廣東小曲曲調大都出現在劇目的主要唱段中，較之於昔日僅作過場譜，或小調、大調唱奏，地位明顯提升。以上述薛覺先劇目的小曲為例，它們都是出自劇團樂師梁漁舫的手筆，其風格與粵劇、粵曲昔日借用或改編的小曲有一定分別，當中不乏西方音樂的元素，如三拍子和切分節奏，反映當時的西方音樂對粵劇、粵曲及粵樂有很大的影響。

十九、二十世紀之交，留聲機傳入中國，粵劇和粵曲迅即成為錄音的對象。大量的粵劇、粵曲和粵樂被灌錄成唱片，行銷中外，例如根據自一九〇七年加拿大出版的《大漢公報》，粵劇、粵曲及粵樂的唱片早在一九一〇年代初已在北美銷售。

早期的廣東小曲唱片稱為「音樂片」。一九二〇年代，唱片日漸普及，成為時尚的商品，十數家唱片公司在上海、香港及廣州等中國大都市製作和銷售唱片，如上海大中華唱片公司便以製作中國音樂為主，戲曲音樂是主要內容，粵劇、粵曲及粵樂在海內外有一定市場，更成為主要產品之一。大中華唱片公司除了延聘旅居上海的伶倌和唱家灌錄粵劇與粵曲，更邀約香港、廣州的音樂家北上演奏與錄音，如何柳堂、錢廣仁、何大傻等便先後應邀北上演出與錄音。廣東小曲的銷路若何，可參考錢廣仁的香港新月唱片公司《新月十週年特刊》(1936)廣告，僅「中樂唱片」便羅列了四十張音樂唱片，分別收錄了七十四首廣東小曲，

當中不少是當時創作的「新小曲」。據此，因應市場的需求，當時的「新小曲」創作急遽增加，豐富了廣東小曲的作品數目。

電影亦是促成廣東小曲創作的重要媒體。自一九三〇年代，有聲電影在中國出現，令小曲從創作和傳播都獲得迅速發展。歌唱電影是當時有聲電影的主要形式之一，這些電影往往加入大量的歌唱場面，因而需要有不少歌曲與音樂。廣東小曲的作曲者是當時的主要音樂創作人，他們應聘為電影作曲配樂，除了把粵劇和粵曲已有的唱腔和小曲應用於電影歌曲，還專門創作出一批「新小曲」，如薛覺先在一九三〇年代的電影《白金龍》、《璇宮艷史》，又或是芳艷芬在一九五〇年代的《六月雪》、《梁祝恨史》等電影的主題曲和插曲。更重要是，這些電影無論是否以戲曲為主題，當中的「新小曲」不受粵劇和粵曲傳統舞台的限制，風格自由，部份更受美國荷李活歌唱電影不同程度的影響，帶有一定的西方流行音樂色彩。

### 曲調與曲詞

自一九三〇年代，「新小曲」的創作不僅有新曲調的創造，還包含了作曲者因應曲詞而創作的曲調。除了粵劇編劇和粵曲撰曲者在創作時沿用昔日借用或改編小曲的方法，「按譜填詞」，更有音樂人採用「按詞譜調」的創作方法，即根據已有的曲詞譜寫新曲調。這種創作方法在廣東小曲出現的原因之一，可能跟粵劇和粵曲自一九二〇年代廣泛採用廣府話歌唱和唸白有關。蓋因廣府話的聲調有九聲，發音較其他中國方言複雜；另一方面，粵劇行內強調「露字」的歌唱要求，即是唱者要準確和清晰地唱出曲詞的聲調，據此填詞者有必要在填詞時已仔細考量曲詞與曲調的聲調配合是否恰當。這種建基於語言聲調的音樂創作方法，在廣東小曲的「新小曲」創作上有充分的發展。

### 作曲者

廣東小曲作者的創作深深受二十世紀中國社會發展的影響。二十世紀現代化、西化的中國大都市形成，人們獲得農村和鄉鎮以外的發展空間。正如一批一批的廣府人從農村遷移到大城市生活與繁衍。他們在身處的新環境凝聚新的文化，經濟和文化模式的轉變為音樂人帶來機遇，獲得創作的機會。他們的作品也因而廣泛流傳，如何柳堂於二十世紀初自廣東番禺來到香港，受唱片公司所聘，創作了一批小曲，這些作品因為利用唱片作媒體得以更廣泛、更持續地傳播。廣東小曲的形成和傳播，就是這個時代中國社會發展的文化成果。

廣東小曲的作者絕大部份是廣府人，或至少是在廣府社群出生與成長，如王粵生，雖原籍四川，但生長於廣東。二十世紀，這些廣府籍的音樂人出生在或遷移到上海、廣州及香港等大都市，族群聚居，生活上保存一定的中國文化傳統，並往往世代薰陶。這種文化承傳反映在他們的作品中，如嚴老烈、何柳堂等作曲者的部份作品是透過對傳統曲調的改編而成，在風格上仍保留着一定的傳統中國音樂色彩。

另一方面，廣東小曲的作者大都是生活和創作於二十世紀上半葉的上海租界、香港殖民地，就算是一九四〇年代回來中國發展的朱毅剛，也是成長於英國殖民地馬來西亞。不少廣東小曲的作者更接受過西方教育，或甚而自小學習西方音樂。他們的作品反映了長期在西方文化氛圍生活的影響，帶有一定程度的西方音樂元素，如何大傻、胡文森、陳文達及王粵生等作曲者，他們深受成長背景的影響，分析他們的作品，可發現當中採納了不少西方音樂的元素，而這些作品也散發出近代中國社會的時代氣息。

## 結語

廣東小曲是廣府人的音樂文化，非代表整個廣東的音樂，因為除了廣府文化，廣東地區還存在其他的文化，如潮汕、客家。然而，廣東小曲這種「粵樂」廣泛傳播，在二十世紀遍及中國大江南北，以至海外，亦成為廣東文化的重要表徵之一。

在粵劇和粵曲中，廣東小曲從器樂譜逐漸發展到被填詞唱奏，影響力日益增加。可以說廣東小曲在二十世紀的蓬勃發展是豐富了粵劇和粵曲的內容，令廣府戲曲風格有很大改變。反過來看，粵劇和粵曲在二十世紀的發展也促成了廣東小曲的形成，編劇與撰曲者長期選用廣東小曲，促進了它的流傳。

廣東小曲在二十世紀經歷百年的發展，音樂風格反映了廣府人頗能接受外來文化，當中不僅有來自中國各地的音樂素材，就是外國的流行文化也被大量吸收。廣東小曲的產生、積累和傳播與粵劇和粵曲息息相關。同時，唱片與電影等西方現代科技傳入中國，全面改變了廣東小曲的傳播形式，也加速了它的創作需求。

廣東小曲的作曲者生存於現代都市和西方文化的氛圍，生活體驗和美學觀念均清晰反映在他們的作品中，這些文化的成果今天仍經常流轉於我們的生活當中，只待我們細認它所負載的歷史與文化意義。

## 參考資料

余少華 (2005) 《樂猶如此》，香港：國際演藝評論家協會（香港分會）。

容世誠 (2006) 《粵韻留聲：唱片工業與廣東曲藝 (1903-1953)》，香港：天地圖書。

陳守仁 (2007) 《香港粵劇劇目概說 (1900-2002)》，香港：香港中文大學粵劇研究計劃。

## 樂曲介紹

### 8.3.2012

#### 《村曉》

林浩然 作曲

約於一九三六年創作。樂曲的引子由兩個緩慢的模進句(sequence)展開，配以模擬鷄啼的音調，跳躍的分解和弦(仿如西方音樂的主三和弦(tonic triad)與屬七和弦(dominant 7th))，生動地營造出農村的破曉景象。

全曲三板一叮的節拍充滿了後半拍和切分音(syncopation)節奏（即在正常的節拍中把原為弱拍的位置刻意改為強拍，改變了節拍的一般習慣，產生跳躍與移動的節奏感），加上各樂句長度不一，幾乎完全不重複的曲調，活靈活現地描繪出農村日出而作的多采多姿生活。

#### 《胡不歸》之〈哭墳〉

馮志芬 撰曲

演唱：新劍郎

粵劇《胡不歸》(1939) 是薛覺先、上海妹、半日安的名劇，由馮志芬編劇，據聞劇本故事乃改編自日本當代的小說《不如歸》。劇中〈慰妻〉、〈別妻〉、〈逼媳離婚〉及〈哭墳〉等選段至今仍廣為傳誦。

《胡不歸》的男主人翁文萍生與妻子顰娘恩愛，卻逢情敵誣陷，指顰娘身染絕症而被迫分居。家姑文方氏趁兒子報國從戎，以顰娘無法繼後香燈為藉口，驅趕伊人歸寧。萍生沙場歸來，誤信愛妻病亡，到墳前祭悼。顰娘悉夫郎榮歸，前來相認。此際，文方氏亦知顰娘受人陷害，首肯兒媳再續前緣。

是次音樂會選唱〈哭墳〉乃劇中尾場文武生的獨唱唱段。馮志芬於曲中採用了梁漁舫專門為此劇創作的小曲《胡不歸》(1939) 曲調。小曲《胡不歸》曲調的最大特色是其兩叮一板的節拍，是粵劇罕見的。縱使偶有例子，如陳文達的《迷離》(約1935)、易劍泉的《依稀》(約1937) 或黃培錦的《月圓曲》(1942)，但三叮一板、一叮一板或流水板還是粵劇或其他中國地方戲曲較常用的節拍。

不過，小曲《胡不歸》的速度緩慢，情緒悲慟，絕非西方三拍子樂曲，特別是華爾茲 (Waltz)，那種輕快、活潑的舞曲色彩。

#### 《遊龍戲鳳》

吳一嘯 撰曲

演唱：蓋鳴暉、吳美英

故事取材自風流倜儻的明武宗朱厚照（年號正德）微服南遊的民間故事。話說朱厚照下江南，途經小酒家，邂逅年輕貌美的店家李鳳姐。朱厚照多番挑逗，鳳姐雖芳心大動。但羞於禮教藩籬，欲拒還迎，朱厚照終表明九五之尊身份，納鳳姐為妃，二人共結良緣。

此唱片粵曲由吳一嘯所撰，原唱者為任劍輝、紅線女。曲中採用了作曲家朱兆良的《龍飛鳳舞》(1940 年代)和呂文成的《平湖秋月》(約1933) 小曲曲調，透過任劍輝的輕佻，紅線女的嬌嗔演唱，令樂曲輕鬆活潑，趣味盎然。

#### 《佛門鐘鼓》

朱毅剛 作曲

創作於一九五六年，初見於唐滌生為任劍輝、白雪仙編撰的粵劇《琵琶記》。全曲三叮一板的節拍，速度緩慢，共分兩大段落。第一段的第三、四句，曲調轉到「冰魂腔」，即調性突轉到下方二度，第二段亦一度轉用乙反調式；這兩次的轉調令音樂的情緒有起伏不定的感覺，渲染出曲名《佛門鐘鼓》的遁世意境。

## 《柳浪聞鶯》

譚沛銓 作曲

約於一九三七年創作。引子的節拍自由，速度遲緩，開始於模擬鳥語的樂句，繼而由婉轉嫺靜的樂句承接，仿如一幅鳥語花香的山水畫慢慢展現於眼前。一叮一板的曲調節拍，速度延緩，級進為主的音程，配上頻現獨特的節奏，生動地描繪出迎風垂柳，嫩綠成波，黃鸝對唱，婉轉動聽，鶯歌與柳色交織出一幅詩意的音畫。

## 《六月飛霜》之〈大審〉

蘇 翁 撰曲

演唱：新劍郎、陳咏儀

《竇娥冤》，亦名《六月雪》，出自元代關漢卿之雜劇《感天動地竇娥冤》。撰曲家蘇翁參考唐滌生的粵劇《六月雪》(1955)，於一九六九年改寫成唱片粵曲《六月飛霜》。當時由李寶瑩、羅家英合唱。然而無論是粵劇《六月雪》，抑或粵曲《六月飛霜》，皆經過不少改編，與關漢卿之雜劇大相逕庭。

粵曲《六月飛霜》的故事概述山陽縣民女竇娥被誣告毒殺鄰人，判處斬首。天憐弱女，六月飛霜，新任巡按乃竇娥之夫，知妻受害，刑場翻案，誓要拯救愛妻。〈大審〉一段正是講述竇娥於刑場候斬，其夫趕到，重審此案。

此曲不僅採用了牌子《銀台上》，還應用了多首耳熟能詳的小曲曲調，包括何大傻的《花間蝶》(1930年代)、何柳堂的《鳥驚喧》(約1929)，以及作者未詳的《夜思郎》(此曲原名《蝴蝶曲》，約創作於1940年代)。

## 《搖紅燭化佛前燈》

唐滌生 撰曲

演唱：鍾麗蓉

此曲來自唐滌生為何非凡和紅線女領導的普長春劇團編撰的一齣粵劇《搖紅燭化佛前燈》(1951)，劇中尾場旦角唱出主題曲〈身似搖紅燭影〉，及後此曲以《搖紅燭化佛前燈》(1954)為名灌錄成唱片粵曲。

曲首出現王粵生專門為此劇創作的一闕小曲《紅燭淚》，曲調採用了土工線調式，低迴婉轉的調子，與悲慟的曲詞緊密配合，如泣如訴地吐露劇中女主人翁飽歷滄桑，洗盡鉛華，避世空門，夜嘆坎坷人生，宛若佛前殘燈，隨風搖曳，柔弱暗淡。

《紅燭淚》已成小曲經典之一，每當曲調奏起往往令人聯想到一九五〇年代初紅線女甜美婉轉的「女腔」。

## 《步步高》

呂文成 作曲

約於一九三八年創作。一叮一板的曲調，開首出現一個八度音程的跳進，令人精神一振。全曲速度明快，情緒高昂。七聲調式的曲調以級進音程為主，但偶現四、五度跳進，配合切分節奏，加強動力，使樂曲氣氛活潑生動，張弛交錯，有步步向前推進的感覺。音樂至尾聲，前半部份由連續音階下行模進句組成，繼而又反行向上，迂迴前進，於高音終止。

## 《鳥投林》

易劍泉 作曲

據說是易氏於一九二九年自北平返穗，途經杭州，因景生情而成。全曲由一句速度緩慢、節拍自由的引子，引領出一叮一板、速度明快、活潑可人的曲調，盡現夕陽西下、百鳥歸巢的動人情景。中段仿百鳥和鳴的音調，繪聲繪色，描出各色各樣歸巢鳥兒，雀躍叫嚷。末段節奏加密，氣氛緊湊，喻意夜幕低垂，餘暉將盡。突然漸慢的曲調，就如幾聲晚睡的鳥鳴，最終陪伴山林重投夢鄉。

## 《艷曲醉周郎》

葉紹德 撰曲

演唱：李 龍、陳咏儀

故事取材自三國演義。話說東吳都督周瑜養病在家仍不忘國事，妻子小喬悉心照料，以歌舞解其煩悶。周瑜有感愛妻關懷備至，承諾一旦天下承平，即與妻退隱終老。

此曲由葉紹德撰寫。除了傳統的大調《小桃紅》，葉紹德還頗為完整地採用了梁漁舫創作的《泣殘紅》(1936)和《寒關月》(1938) 兩首小曲曲調，令小曲在全曲佔了很大的比重，大大豐富了全曲的音樂色彩。

《泣殘紅》出現於薛覺先的粵曲《幽香冷處濃》(1939)，亦有說《泣殘紅》乃麥少峰的作品，又名《惜殘紅》，見黎紫君編《今樂府詞譜(下集)》(約1955：240)。《寒關月》則是梁漁舫為薛覺先的粵劇《嫣然一笑》創作的曲調，見胡章釗編《新興粵曲集》(第三集特大號)(1947：88)。

## 《幻覺離恨天》

葉紹德 撰曲

演唱：蓋鳴暉、吳美英

此曲源於唐滌生為任劍輝、白雪仙領導的仙鳳鳴劇團第一屆演出而編寫的劇目《紅樓夢》(1956)尾場，一九六二年經由葉紹德大幅度改編為粵曲，由任劍輝、白雪仙合唱。自此，各劇團若重演唐滌生的《紅樓夢》，往往會加入這一段，以取代原來的唱段。

《幻覺離恨天》這一節取材於《紅樓夢》故事，描述賈寶玉夜祭林黛玉。寶玉迷朦間闖入離恨天，與幻化瀟湘妃子的黛玉重聚，互吐心曲，然而仙凡有別，仙子終驅使寶玉重返人間。

此曲應用了多首小曲曲調，計有陳文達的《歸時》(約1932)、林兆鏞的《紅樓夢斷》(1956) 和《撲仙令》(1956)、王粵生的《絲絲淚》(1951)，以及作者未詳的《皈依佛》。《皈依佛》可能是音樂家當時為此曲創作的。事實上，專門為新編粵劇劇目的主要唱段或主題曲，加入新創作的小曲曲調，豐富了昔日純粹以梆簧為主的音樂風格，這種創作手法始於一九三〇年代。

## 《狂歡》

陳文達 作曲

創作於一九三〇年代。一叮一板的樂曲大量出現切分音節奏，帶有濃烈的舞蹈感，極容易令人聯想到曲名欲表達的興奮情緒。傳統中國音樂罕有如此大量應用切分音，甚至以切分音為全曲的基本節奏；但一九三〇至五〇年代，不少粵樂作品皆大量應用切分音，形成獨有的風格。這種粵樂的創作應該是受到當時從歐美流入中國的爵士樂(Jazz)影響。

此曲的早期唱片版本應用於交誼舞(ballroom dance)，屬於一九三〇至五〇年代風行一時的「跳舞粵曲」曲目。

## 12.3.2012

### 《村曉》

林浩然 作曲

約於一九三六年創作。樂曲的引子由兩個緩慢的模進句(sequence)展開，配以模擬鷄啼的音調，跳躍的分解和弦(仿如西方音樂的主三和弦(tonic triad)與屬七和弦(dominant 7th))，生動地營造出農村的破曉景象。

全曲三板一叮的節拍充滿了後半拍和切分音(syncopation)節奏（即在正常的節拍中把原為弱拍的位置刻意改為強拍，改變了節拍的一般習慣，產生跳躍與移動的節奏感），加上各樂句長度不一，幾乎完全不重複的曲調，活靈活現地描繪出農村日出而作的多采多姿生活。

### 《秋》之〈婢女淚〉

李願聞 作詞 盧家熾 作曲

演唱：鍾麗蓉

一九五〇年代，香港新聯電影公司先後把巴金的《家》、《春》、《秋》三部小說拍成粵語電影。《家》、《春》、《秋》合稱「激流三部曲」，藉一個封建家族的沒落，批判二十世紀初的中國社會時弊。

紅線女當年伶影雙棲，除了忙於粵劇舞台的演出，更經常與馬師曾參與新聯等電影公司的影片攝製工作。她在《秋》這部電影中扮演出身寒微、被賣作豪門大戶的侍婢，於中秋明月下感懷身世，暗自獨唱此悲苦曲調，哭訴身為下人的坎坷境遇。〈婢女淚〉是《秋》(1954)的插曲，由紅線女演唱。全曲速度緩慢，曲調婉轉低迴，情緒悲苦。

### 《南宋鴛鴦鏡》之〈焙衣情〉

盧丹 撰曲

演唱：龍貫天、尹飛燕

粵劇《南宋鴛鴦鏡》(1975)講述金兵犯宋，土豪范汝為伺機作亂。然而其侄兒范希周不值他的所為，暗中釋放被擄的提轄之女馮玉梅，更千里護送，途中二人情花綻放，誓守終身。及後，二人於戰亂中失散，希周投身岳飛帳下，終與玉梅重遇，破鏡重圓。

此劇由盧丹編撰，〈焙衣情〉一段講述范希周與馮玉梅於逃難中遇上風雨，二人於破廟焙乾衣裳，愛火頓生。曲中的〈焙衣情〉小曲乃王粵生為此劇創作的曲調，由李寶瑩、羅家英合唱。曲調中頻現由下行音階組成的樂彙，頗能繪聲繪影，烘托出兩個年青人初入情場、心如鹿撞的矛盾表現。

### 《孔雀開屏》

何大傻 作曲

約於一九三二年創作。引子由四個節拍自由的長音構成，引導出三叮一板，速度緩慢，但流暢生動的曲調，頗能繪聲繪影，描畫孔雀慢慢展露高雅妙曼的姿態。中段冒出幾句由跳音和切分節奏構成的樂句，能令人聯想到活潑的孔雀忽然伸展其色彩斑駁的羽翼，明艷動人。曲調將近結束之際，連續對答的短小樂彙，歡快別緻，仿如一群孔雀盡情爭妍鬥麗。

## 《禪院鐘聲》

崔蔚林 作曲

約於一九四五年創作。全曲採用乙反調式寫成，使音樂的情緒表現得淒涼哀怨，悲苦纏綿。全曲結構明顯分為兩段。第一段慢板為三叮一板，速度延緩，簫管絲弦沉重的曲調，描繪出晨鐘暮鼓的意境。第二段是慢起漸快的流水板，曲調反復演奏後，速度加快，將全曲氣氛推到高峰，最後一句，戛然減速，令人彷彿看到一個看破凡塵孽障，強揮衣袖，遁入空門的身影。

## 《雙仙拜月亭》之〈仙亭夜怨〉

唐滌生 撰曲

演唱：新劍郎

《拜月亭》，又名《幽閨記》，與《荊釵記》、《劉知遠白兔記》、《殺狗記》合稱「荊、劉、拜、殺」，乃四大南戲之一。《拜月亭》講述秀才蔣世隆於戰亂巧遇兵部尚書之女王瑞蘭，二人一見傾心，患難與共。戰亂平息，尚書嫌貧愛富，從中作梗，棒打鴛鴦。幾經波折，夫婦於拜月亭重逢，有情人終成眷屬。

唐滌生於一九五八年改編此戲為粵劇《雙仙拜月亭》，由何非凡與吳君麗領導的麗聲劇團首演。〈仙亭夜怨〉乃文武生於尾場唱出之主題曲，曲詞大意是，蔣世隆誤以為愛妻已逝，獨自往拜月亭附薦，祈望妻子魂歸一聚。當中小曲《悼殤詞》(1958)的曲調乃陳文達專門為此劇而創作的。同時，曲中亦採用了何柳堂創作的小曲《胡笳十八拍》，梁以忠早年創作的小曲《春風得意》(1937)，以及呂文成創作的小曲《落花天》(約1930)等曲調。

## 《一代天嬌》

陳冠卿 撰曲

演唱：鍾麗蓉

唱片粵曲《一代天嬌》來自同名粵劇的主題曲〈天嬌恨〉，由正印花旦於尾場獨唱。

粵劇《一代天嬌》(1951)講述秦、晉兩國之王子為爭奪王位以及女天嬌，因而交惡，兵戎相見，致令生靈塗炭。紅線女在劇中擔演女天嬌，此唱段是天嬌歷盡國破家亡、生離死別的苦難，回首前塵，哭訴命運弄人。

曲中除了採用何柳堂的《餓馬搖鈴》(1920年代以前)前半部份曲調，還由編劇陳冠卿親自創作了小曲《雪底遊魂》(1953)。據悉此曲出現後，紅線女的唱功普遍被認同，故一般都以《一代天嬌》為「女腔」的奠基石之一。

## 《陌頭柳色》

何少霞 作曲

約於一九三五年創作。曲名應是源於唐代詩人王昌齡的《閨怨》：「閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓。急見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯。」詩句道盡閨中少婦，登樓眺望，驚見春色，遙念夫君之情。至於何氏的《陌頭柳色》則是一首三叮一板，速度輕快，曲調迴旋級進，節奏細密均勻，情緒婉然嬌媚的廣東小曲。曲調建基於正線與乙反，乙反調式是以音階的第五音為主音的七聲調式，但大量運用了第七和第四兩音（即工尺譜的「乙」和「反」）的調式交替，而偶現的音程跳進和切分節奏，令整個音樂情緒更形輕俏，真教人暇想春色明媚，樓頭少婦，思慕夫君之情景。

## 《午夜遙聞鐵馬聲》

何與年 作曲

約於一九三七年創作。曲名之「鐵馬」據說並非軍人的金戈戰馬，實指昔日民居懸於屋簷下之飾物，迎風發聲，仿如今日之風鈴。全曲令人聯想到，夜闌人靜，亭園清幽，夜來風雨，打落簷前鐵馬，陣陣鏗鏘，觸動未眠人之思緒。

樂曲按節拍可分為兩大段，第一段呈現三段體的曲式結構，輕快的一叮一板曲調交替於正線與乙反調式之間，配合頻現的附點與切分節奏，容易勾起時而歡快，卻又略帶輕愁的情緒。第二段曲調全用正線，在流水板的節拍中出現的頻現節奏，使音樂既急速又跳躍，全曲由驟然漸慢的尾聲結束。全曲運用「前疏後密」的板式轉變，以及「先緩後急」的速度對比，常見於廣東小曲，例如古曲《雙聲恨》或近人創作的《禪院鐘聲》。

## 《落霞孤鶩》

蔡滌凡 撰曲

演唱：李 龍、吳美英

「落霞」與「秋鶩」乃是曲中男、女主人翁的名字，而撰曲者蔡滌凡的創作靈感，可能來自張恨水創作的長篇小說《落霞孤鶩》(1930)；蔡滌凡亦可能受唐代詩人王勃的《秋日登洪府滕王閣餞別序》中「落霞伴孤鶩齊飛，秋水共長天一色」所啟發。

《落霞孤鶩》講述清末民初，青年教員秋鶩與身為婢女的落霞身處動盪不安的社會，離合悲歡的故事。此曲演唱的情節正是飽歷風霜歸來的秋鶩，驚見昔日舊侶落霞已病入膏肓，未及細訴衷曲，伊人已玉殞香銷。

以「落霞孤鶩」為名的粵劇早見於唐滌生一九四〇年代的創作，白駒榮與胡美倫當時亦有同名粵曲版本。是次選唱的粵曲《落霞孤鶩》(1966)乃蔡滌凡撰寫，由林家聲和李寶瑩灌唱。曲中分別採用了邵鐵鴻的《流水行雲》(1940年代)、胡文森的《三疊愁》(1948)及梁以忠的《鳳笙怨》(1930年代)曲調，而三首的調式皆為乙反。乙反調式是粵劇、粵曲及粵樂常用的調式之一，行內又稱之為「苦喉」，是現存粵劇、粵曲及粵樂較能展現七平均律調式的音樂，常用於表現內容悲苦的唱段；此曲頗為完整地採用了幾首乙反調小曲，加強了全曲的悲慘色彩。

## 《鳳閣恩仇未了情》

徐子郎 撰曲

演唱：阮兆輝、尹飛燕

此劇由徐子郎編撰，麥炳榮、鳳凰女及梁醒波擔綱演出，乃香港大會堂一九六二年開幕的首演粵劇節目。劇中除了生旦對手戲外，丑生亦有很多即興的表現機會。

劇情講述南宋紅鸞郡主自幼出使胡邦，與番將耶律君雄為青梅竹馬的戀人，更私訂終身。郡主蒙皇詔南歸途中卻遇賊劫，與護送的君雄分散。失憶的郡主獲草民倪思安相救，認作女兒。二人誤打誤撞，竟為狄親王譯出番書，舒解了外交風波，公堂上又巧遇隱姓埋名，高中武狀元的君雄。最終郡主在君雄的一曲《胡地蠻歌》歌聲中，重拾記憶，各人在親王幫助下，大團圓結局。

此劇音樂結構的最大特色是，主題曲不僅出現於尾場，更早在第一幕幕啟之初，便由生旦完整地唱出全曲。是次選唱的正是劇中的主題曲，還有朱毅剛為此劇創作的曲調《胡地蠻歌》。

《胡地蠻歌》的曲詞摘錄了不少唐詩、宋詞佳句，配上合五聲調式的曲調，典雅優美，再加上罕見於粵劇、粵曲或粵樂的三段體曲式(ternary form)，即全曲結構分為三個主要部份，而第三部份很大程度再現第一部份。此曲集傳統中國文學、音樂和西洋樂理於一身，早已成為近代香港粵曲經典之一。

## 《狂歡》

陳文達 作曲

創作於一九三〇年代。一叮一板的樂曲大量出現切分音節奏，帶有濃烈的舞蹈感，極容易令人聯想到曲名欲表達的興奮情緒。傳統中國音樂罕有如此大量應用切分音，甚至以切分音為全曲的基本節奏；但一九三〇至五〇年代，不少粵樂作品皆大量應用切分音，形成獨有的風格。這種粵樂的創作應該是受到當時從歐美流入中國的爵士樂(Jazz)影響。

此曲的早期唱片版本應用於交誼舞(ballroom dance)，屬於一九三〇至五〇年代風行一時的「跳舞粵曲」曲目。



## 13.3.2012

### 《村曉》

林浩然 作曲

樂曲介紹見第7頁。

### 《西施》之〈苧蘿訪艷〉

馮志芬 撰曲

演唱：吳仟峰

劇情取材自春秋吳越的故事。吳越交戰，越王勾踐敗陣，淪為吳國階下囚。越國大夫范蠡欲贖回勾踐，圖謀復國，知吳王夫差好色，遂四出訪艷，於苧蘿村覓得村女西施，驚為天人。范蠡曉以大義，西施亦有報國之心，甘願屈節，獻身報國。

此曲選自馮志芬為薛覺先編寫的粵劇《西施》(1936)，劇中由文武生扮演范蠡唱出這主要唱段，以表現他憂懷國恨，為勾踐四出奔走，年來仍未尋得美女，聞苧蘿村女亮麗可人，此日專程訪艷而來。曲首出現的《倦尋芳》曲調乃梁漁舫專門為此劇而創作的。

### 《三看御妹》

蘇翁 撰曲

演唱：龍貫天、尹飛燕

故事講述明嘉靖年間，將軍劉天化之女劉金定平寇有功，榮封御妹，戶部尚書公子封加進仰慕芳華，多番喬裝親近，終奪得美人芳心。

此曲是蘇翁於一九七二年撰寫的唱片粵曲，由阮兆輝、陳好逯合唱。曲中節選了多首小曲曲調，如何柳堂的《賽龍奪錦》(約1933)、王粵生的《驚鴻令》(1954)、呂文成的《落花天》(約1930)和《月影寒梅》(約1934)，以及作者未詳的《脫衣換錦》(創作年份未詳)。大量的小曲片段與梆簧交錯出現，是一九五〇年代及以後粵曲撰曲家常用的撰寫手法。

### 《娛樂昇平》

丘鶴儔 作曲

約於一九二七年創作。全曲速度輕快，氣氛熱鬧。三叮一板的曲調建基於同主音的調式交替（G宮和G徵調式），頻現的四、五度音程，配合頻密的附點和偶現的切分節奏，使音樂活潑跳躍。音樂重複演奏後，速度加快，氣氛更覺熱烈。一句突然漸慢的樂句將全曲情緒推向頂峰，並以此完結，嫋嫋餘音，教人回味無窮。

### 《南島春光》

譚沛鏗 作曲

約於一九三八年創作。全曲採用了探戈(tango)舞曲風格，一種常用於交誼舞伴奏的拉丁音樂（Latin music），頓挫有力的節奏是最主要的特色。一叮一板的曲調以斷音演奏開始，風格獨特。全曲速度緩慢，但節奏感強烈，而四、五度音程跳進頻現於曲中，使音樂略帶輕佻，充滿異國風情，屬於「跳舞粵曲」的曲目，卻經常被選用於粵劇和粵曲中。

## 《高君保私探營房》

蘇 翁 撰曲

演唱：阮兆輝、陳咏儀

故事講述宋太祖趙匡胤揮軍南唐，兵敗被圍，幸獲外甥高君保之未婚妻劉金定相救，終反敗為勝。然而金定於軍旅中沾恙，君保知悉，寅夜私探營房，慰問佳人，金定喜見愛郎關愛，病痛之苦盡忘。二人信誓相依，共為大宋效命。

以高君保與劉金定的故事為藍本的粵劇作品不少，此曲乃羅寶生於一九四〇年代所撰，分為兩卷，屬生旦對唱的曲目，乃白駒榮之首本。此曲屬於較早期、也較完整地採用了何柳堂的《雨打芭蕉》(1920年代以前)曲調。撰曲家撰曲時插入一、二首耳熟能詳的小曲，豐富以梆簧為主的粵曲，這種創作手法始於一九三〇年代。

## 《琵琶記》之〈廟遇〉

唐滌生 撰曲

演唱：新劍郎、南 鳳

粵劇、粵曲以《琵琶記》為藍本的版本很多，此曲乃來自唐滌生的粵劇版本。唐滌生的粵劇《琵琶記》(1956)乃改編自元代高則誠所著之南戲《琵琶記》。故事講述漢代書生蔡伯喈追求功名的遭遇，以及他與妻子趙五娘離合悲歡的關係。

當年，任劍輝、白雪仙領導的利榮華劇團首演了這齣《琵琶記》，而是次選唱的〈廟遇〉源自劇中的第七場。全劇共有八場，劇情講述五娘千里尋伯喈不果，夫婦二人終於古廟重逢。

除了傳統粵曲大調《四季相思》和林兆鏊專門為此劇創作的小曲《千里琵琶》(1956)曲調，唐滌生更分別採用了林兆鏊早前為另一齣粵劇《西廂記》(1955)而創作的小曲《別鶴怨》曲調，以及梁以忠創作的小曲曲調《春風得意》(約1935)。唐滌生將曲調集中在這一場，有意加強它的音樂性；並欲以琅琅上口的曲調吸引觀眾。這種大量與大篇幅地應用大調、小曲的編劇與撰曲手法，預示了他後來為仙鳳鳴劇團創作的手法。

## 《檳城艷》

王粵生 作曲

創作於一九五四年，是芳艷芬主演的同名電影主題曲。可能由於電影故事以馬來西亞為背景，王氏在創作時刻意營造南洋風情，曲調不僅有半音音程的進行，更採用了西洋音樂常見的關係大小調轉調，這些創作技巧罕見於一般廣東小曲，實屬大膽创新的手法。樂曲採用了倫巴(Rumba)，一種古巴的舞曲風格，曲調與節奏帶有濃厚的熱帶情調，充滿着二十世紀殖民地音樂的風格。

## 《錦城春》

邵鐵鴻 作曲

約於一九三五年創作。全曲由兩個速度自由的下行八度音程展開，極富號召力，牽引出三叮一板，速度寬緩，婉轉柔情的五聲調性曲調，令人不期然聯想到冬盡春來，大地萬象更新的美景，令人神往。編劇與撰曲家一般只是節選樂曲的前半部分，而後半部分在粵劇和粵曲中較少機會可以聽到。

## 《樓台會》之〈映紅霞〉

潘一帆 撰曲

演唱：吳仟峰、尹飛燕

劇情取材自梁山伯與祝英台的故事，曲詞集中描述山伯應約拜訪祝府，喜聞同窗知己英台原是女兒之身，並早已芳心暗許。無奈天意弄人，山伯偏偏遲來三日，祝父早把女兒許配馬家，傷心欲絕的山伯，只得含恨而歸。

《樓台會》(1968)之〈映紅霞〉由潘一帆撰寫，任劍輝、李寶瑩合唱。此曲的名稱以曲中第一頓曲詞作區分，乃源於行內人習慣。蓋因粵劇、粵曲以梁山伯與祝英台的故事為題材的作品不少，例如芳艷芬的粵劇《梁祝恨史》(1955)，或新馬師曾的粵曲《樓台會》(1950年代)等。

潘一帆擅以小曲加插入粵劇和粵曲的創作，〈映紅霞〉節選了多首小曲曲調，包括邵鐵鴻的《紅豆曲》(1940)、何柳堂的《餓馬搖鈴》(1920年代以前)、王粵生的《梨花慘淡經風雨》(1951)和《六月初三寶誕香》(1956)，以及嚴老烈改編的《連環扣》(1920年代以前)；各曲調來自不同年代作曲家的創作，風格不一，大大豐富了此曲的音樂風格。

## 《狂歡》

陳文達 作曲

樂曲介紹見第 10 頁。

## 作曲者介紹 (排名按筆劃序)

二十世紀湧現的廣東小曲作曲者粗略估計約過半百，在此僅選取是次音樂會選演其作品演出的十多位作曲者，綜合各方資料，略述其生平、音樂經歷及主要作品，以供參考。然而，鑒於資料難求，當中如朱兆良、林浩然及譚沛鑒等，尚待考究。此番簡介乃拋磚引玉，祈望有助知音者透過認識這些作曲者，加深了解近代粵樂、粵劇及粵曲文化的發展脈絡之餘，喚起更多有心人，更全面和深入探討粵樂作曲者及其作品。



### 王粵生 (1919-1989)

原籍四川重慶，生於廣州，故由父母取名「粵生」。雙親過世後，約一九三一年隨親戚來港，在威靈頓街顧繡店當學徒，店主發現王氏具音樂天賦，遂資助他習樂。不久，王氏獲邀於業餘曲藝社操曲，及後受聘於歌壇兼職拍和。一九三〇年代末，王氏獲戲班延聘，開始全職樂師的生涯。

王氏在粵曲和粵樂的傳承貢獻良多，早於一九四〇年代在廣州已教授歌樂，初出道的紅線女曾師事其門下。一九五〇至六〇年代曾師事王氏曲藝的老倌，如林家聲、南紅、尹飛燕、南鳳及羅家英等，樂師則有張寶慈、羅持光、梁權、劉永全及鄭詠嫦等。蘇翁和葉紹德這兩位二十世紀下半葉主要的香港粵劇編劇、粵曲撰曲家，均於一九五〇年代在創作方面受教於王氏；此外，流行曲作曲家黃霑亦曾隨王氏習填詞。晚年，王氏分別於香港八和粵劇學院、香港中文大學及法住書院教授曲藝，一九八二至八四年更於香港電台主持節目「粵曲不離口」，透過大氣電波，廣泛傳授粵曲歌藝。

在創作方面，王粵生自一九四九年為唐滌生編撰的粵劇和電影創作曲調，《紅燭淚》(1950)、《銀塘吐艷》(1950)、《唔嫁》(1951)、《懷舊》(1954) 及《絲絲淚》(1954)等，均成為經典的小曲。王氏的作品不少都帶有西洋音樂的色彩，在芸芸的粵樂作曲家中別具一格，他的小曲是繼呂文成、陳文達之後，最能反映二十世紀粵樂創作包含的西化音樂風格。



### 丘鶴儔 (1880-1942)

乳名阿英，廣東台山人，自幼喜愛音樂，學藝於鄉間醮師和八音樂師，十餘歲任八音班嗩吶（行內稱為大笛）樂手。二十世紀初，丘氏赴南洋工作，輾轉來港定居，初任電話公司職員，後經營文具店，兼授樂器演奏。

丘氏通曉多種樂器，工餘參與鐘聲慈善社（原名鐘聲劇社）音樂活動，以揚琴演奏和教學為主。自一九二〇年代，丘氏參與唱片的作曲和演奏，創作廣東小曲如《娛樂昇平》、《獅子滾球》及《相見歡》等十餘首。

丘氏是粵樂、粵劇及粵曲研究的先行者，其著述影響深遠。自一九二〇年代，丘氏整理傳統和當時流行的粵曲與粵樂曲目，分類記譜，先後出版了《粵東音樂譜：絃歌必讀》(1916)、《琴學新編》(1920)、《增刻琴學精華》(1932)及《國樂新聲》(1934)等樂譜。這些樂譜不僅當時行銷海內外，今天更成為研究早期粵樂、粵劇及粵曲的極重要歷史文獻。



### 朱毅剛 (1922-1981)

原名朱致祥，馬來西亞華僑，生於檳城，粵劇世家，少時習鑼鼓，後轉學樂器，能演奏小提琴、鋼琴、二弦、三弦、古箏，尤擅色土風。

一九四七年，朱氏回國發展，於廣州初任張活游領導的日月星劇團樂師，一九四九年到香港，先後於興中華、覺先聲及利榮華等劇團任樂師，同期參與唱片粵曲和粵語電影歌曲的拍和。

朱氏的兩位弟弟，朱兆祥(1926-1986)和朱慶祥(生於1927)，於一九五〇至六〇年代先後來港隨兄長工作。朱氏三兄弟合作無間，自一九五六年出任仙鳳鳴劇團樂師，朱毅剛更負責為唐滌生的曲詞譜寫曲調，作品如《牡丹亭驚夢》(1956)的〈楊妃步步嬌〉、《西樓錯夢》(1958)的〈巫山一段雲〉及《再世紅梅記》(1959)的〈霓裳羽衣十八拍〉等小曲。一九六〇至七〇年代，朱氏先後效力於雛鳳鳴、大龍鳳及頌新聲等劇團，負責拍和及創作曲調，如麥炳榮、鳳凰女的《鳳閣恩仇未了情》主題曲〈胡地蠻歌〉，已成為香港粵劇的經典曲目之一。



### 何大儂 (1894-1957)

原名何福如，又名何澤民，廣東三水人，十歲來港，曾就讀於聖保羅書院。何氏自幼由親戚錢廣仁(又名錢大叔，?-1980)介紹，師事何柳堂門下，習得琵琶技藝，又自學吉他和揚琴演奏。

一九二〇年，何氏與錢廣仁、李善卿支持陳紹棠創設鐘聲慈善社，以移風易俗、改良戲劇為宗旨，經常舉辦粵樂音樂會和慈善公益活動。一九二〇年代，何氏受聘於不同的唱片公司任樂師，灌錄粵樂和粵曲唱片。自一九二七年，錢廣仁在香港開設新月唱片公司，何氏乃其中一位主要的作曲者和樂師。二次大戰前後，何氏加入邵鐵鴻組織的中華音樂團，與呂文成、尹自重、程岳威(?-1955)等樂師於廣州歌壇演奏粵樂，創作「精神音樂」；由於他們技藝精湛，獲「四大天王」之美譽。

何氏自一九二〇至五〇年代為唱片和電影創作了大量廣東小曲，代表作有《孔雀開屏》、《花間蝶》及《柳底鶯》等。何氏亦擅於粵曲撰寫和歌唱，作品風格大都以幽默諧趣為主，代表作包括以「大儂」為題的十多首作品，如《大儂出城》(1935)、《大儂救國》(1947)及《大儂洞房》(1961)，其唱腔獨特，有「何腔」之稱。



### 何少霞 (1894-1942)

名振渠，字乾調，沙灣北村人。出身書香之家，自幼受粵劇薰陶，為人誠實，學風嚴謹。何氏在鄉里以教書和創作廣東音樂為主，曾在鄉女子小學德明小學、象賢中學任教，與遠房叔父何柳堂、何與年等探討廣東音樂的演奏、創作、評論，並與廣東音樂名家呂文成、尹自重、何大儂以及西洋音樂家何安東共同研究探討廣東音樂及西洋音樂，因而精通廣東音樂，熟彈奏琵琶、三弦以及各種樂器。其他如二弦、南胡的技法也十分嫻熟。他與何柳堂、何與年等名家合作灌錄唱片，創作的樂曲有《春光好》、《桃李爭春》、《將軍試馬》、《夜沉沉》、《白頭吟》、《遊子輩秋》、《一代藝人》等十多首樂曲。何氏為廣東音樂的產生、發展作出了積極的貢獻，有人稱她為廣東音樂「沙灣何氏三傑」之一。



### 何柳堂（1872-1933）

名森，字汝香，號柳堂，祖籍廣東番禺，沙灣望族，遜清武舉人，音樂世家，受祖父何博眾(1831-?)影響，與同族何與年(1880-1962)及何少霞(1894-1942)合稱「何氏三傑」。

何柳堂之琵琶彈奏出眾，以「十指琵琶」技法見稱，有「琵琶王」美號。一九一〇年代初，何氏居於香港，曾任琳琅幻境話劇社和鐘聲慈善社的演奏員及導師，教授琵琶技藝予錢廣仁、何大傻等。

何氏於二十世紀初創作多首廣東小曲，如《迴文錦》、《垂柳三復》及《胡笳十八拍》等，尤以晚年時按古調傳譜改編的《賽龍奪錦》(約1932)最為馳名。此曲創作與當時中國社會有關，有別於其他廣東小曲風格，尚幽沉之調，蓋因此曲創作目的乃「欲振國人心膽於國難之前」。何氏的作品被灌製成唱片，因而得以廣泛流傳。



### 何與年（1880-1962）

名樹人，廣東番禺人，父輩經營煙館和賭場，何氏克紹箕裘，家業甚豐。

何氏自小學藝於堂兄柳堂，除琵琶外，亦精於三弦和揚琴，日常廣邀友好到家中作樂。一九三〇年代，何氏除客串於歌壇，更常往來於省、港，為唱片公司作曲和演奏，一九三一年隨何柳堂、何少霞等赴上海演奏和灌錄粵樂唱片，一九三四年為紀念何柳堂病故週年，整理二人作品和常奏之曲譜，出版《琵琶樂譜》一冊（內刊《賽龍奪錦》之琵琶譜）。二次大戰前後，何氏留於廣州，日常授琴及到歌壇拍和，一九四九年秋離穗，遷居香港。

一九五〇年代，何氏蝸居香港，以授琴消磨，一九六一年隨商人何賢領導之港澳粵樂、粵曲界代表團訪穗，於人民戲院（即海珠戲院）演出。一九六二年，何氏於香港病逝。

何氏傳世作品約三十餘闕，如《午夜遙聞鐵馬聲》、《寒潭印月》及《上苑啼鶯》，大都是創作於一九三〇年代。



### 呂文成（1898-1981）

廣東中山（原香山縣）人。自幼隨營商的父親徙居上海，曾就讀上海廣肇義學，並任職餅店和首飾學徒。

呂氏酷愛歌樂，隨留學美國的司徒夢岩(1888-1954)學習西洋樂理和小提琴演奏。呂氏技藝日有增益，獲延聘於中華音樂會、精武體育會和儉德儲蓄會粵樂部任演奏及指導。同期，他改造二胡（粵劇行內又稱之為南胡），以小提琴的金屬弦線取代原用的絲絃，創製出粵胡（現稱為高胡）。在呂氏的推廣下，粵胡逐漸成為粵樂、粵劇及粵曲的代表性樂器，一九五〇年代後被吸納為大型中樂隊的常用樂器。

呂氏亦精於粵曲歌唱，乃子喉唱家，唱腔精緻，自成一格，早於一九二〇年代演唱的《燕子樓》、《小青吊影》及《瀟湘琴怨》等粵曲，早在滬、港聲名大噪，被錄製成唱片。一九三二年，日本侵華之勢日益明顯，呂氏移居香港，受聘於不同的唱片公司演奏、錄音，以及為歌壇伴奏，展開全職樂師生涯。

呂氏對粵樂的最大貢獻應該是他的音樂創作。他可說是最多產的粵樂作曲家，發表作品估計超過二百首，代表作如《平湖秋月》、《漁歌晚唱》及《步步高》等，大都創作於一九二〇至四〇年代，當中不少被製成唱片，廣泛流傳。



### 林兆鏐（1917-1979）

廣東順德人，成長於香港，求學期間隨意大利神父於課餘習色士風，學有所成，投身社會後，工餘參與社團粵曲拍和，二次大戰期間，徙居澳門，日間於崔蔚林主理的粵曲歌壇拍和，晚上則於清平戲院為戲班伴奏。一九四〇至五〇年代林氏先後於東方體育會、銀仙音樂社及青龍音樂社等社團參與粵曲拍和，同期服務於新艷陽、利榮華及仙鳳鳴等各大劇團，任職樂師。

林氏這段時期亦受聘為電影作曲配樂，如梁無相的《光緒皇夜祭珍妃》(1952)，任劍輝、白雪仙的《玉女香車》(1955)，芳艷芬的《梁祝恨史》(1958)和《六月雪》(1959)。自一九六〇年代，粵劇演出日漸減少，林氏轉到歌壇拍和。一九七六年，林氏隨蘇少棠、鳳凰女領導的香江粵劇團赴北美演出，擔任樂師。

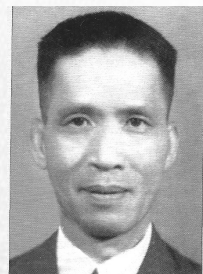
一九五〇年代，林氏先後為任劍輝、白雪仙主演的粵劇劇目創作了多首小曲，如《別鶴怨》(1955)、《紅樓夢斷》(1956)、《撲仙令》(1956)、《千里琵琶》(1956)，這些耳熟能詳的曲調都成為了香港粵劇和粵曲的重要內容。



### 邵鐵鴻（1914-1982）

字雲生，號水雲鄉主，廣東南海人，曾就讀於香港顯勤學校和大同中學，兼擅吹、彈、拉、打等各種樂器，能獨奏二胡、古箏、洞簫、琵琶等樂器，一九三〇年代與梁以忠於香港合組東山音樂社，經常於社團與電台等場合演奏粵樂與拍和粵曲。邵氏自一九三〇至四〇年代參與電影作曲，如《昨日之歌》(1935)、《舞臺春色》(1938)、《冤鬼復仇記》(1939)及《辣手蛇心》(1947)等粵語電影的插曲。

邵氏的廣東小曲代表作有《錦城春》(約1935)、《紅豆曲》及《流水行雲》(約於1940年代初)等小曲，這些曲調經常可見於一九四〇年代以後不同的粵劇劇目和粵曲曲目中。一九六七年，邵氏自資成立韶聲唱片公司，數年間將自己的代表作及新作，如《平步青雲》(1967)、《醉桃源》(1967)及《龍戲珠》(1969)等等，再度灌錄為唱片。



### 易劍泉（1896-1971）

廣東鶴山人，小康之家出身，曾入讀南海高等小學和韻舞講習所，一九一三年畢業於廣州測量學校。

易氏自小熱愛音樂，自一九二〇年代於大江南北各地工作期間收集民間戲曲資料，一九二四年旅居北平期間，更習得京腔與京胡之技藝。回廣州後出任廣東戲劇研究所歌劇部主任，戮力研究南方戲曲，並建立慶雲音樂社。一九四八年，易氏遷居香港，以教授樂器演奏為生，其後回穗定居，出任廣東民間音樂團藝術顧問，一九五八年調任廣州音樂專科學校民族音樂教研組組長，兼中國音樂家協會廣東分會副主席、廣東省曲藝家協會理事等職銜，期間繼續創作，並整理與記譜古腔粵曲「八大曲」。

在小曲創作方面，易氏於一九二九年自北平返穗，途經杭州，因景生情，寫成他的代表作《鳥投林》。一九三一年，他於廣州創立素社，推廣大型器樂合奏，同時期並為樂隊創作《春曲》、《夏曲》、《秋曲》、《冬曲》及《月團圓》等合奏曲目。



### 胡文森（1911-1963）

祖籍廣東順德，生於香港，受殖民地教育，非戲曲世家，但兩姊，藝名陳皮梅和陳皮鴨，卻為粵劇藝人。胡氏自幼耳濡目染，愛唱粵曲，亦好創作，工餘參與社團粵曲活動，嘗試撰曲，才華迅即受行內人賞識，力邀撰曲，不久便全職演奏與撰曲。胡氏作品豐碩，當中包括粵曲唱片和粵語電影的曲調與曲詞，如小明星的唱片粵曲《風流夢》（約1935）和吳楚帆、白燕的電影《血染杜鵑紅》（1951）插曲皆為胡氏代表作。

生活背景極能體現於胡氏的創作風格上。他成長於殖民地時代的香港，愛看西方電影和聆聽外國歌曲，不僅撰曲時經常採用外國曲調來填詞，如徐柳仙《魂斷藍橋》（1947），創作曲調時亦往往帶有西方流行音樂的元素，如《南洋小姐》（又名《載歌載舞》，1948）和《秋月》（1954）。因此，他的不少作品都散發着中西音樂混雜的時代氣息，頗能體現一九三〇年代以後，香港這華洋雜處的現代都市文化。

### 陳文達（1900-1982）

乳名發仔，廣東番禺人，書香世家，成長於香港，讀英文書院，曾赴任廣州水務局。陳氏自幼習小提琴，亦能奏三弦、揚琴及木琴等多種樂器，尤擅二弦，工餘曾加入易劍泉創辦的素社。然而自一九三〇年代起粵劇、粵曲及粵樂崇尚以西洋樂器演奏，陳氏遂改操小提琴。

陳氏早年僅以業餘身份任劇團樂師，直到一九三〇年代末才全職出任劇團樂師，於二戰前後歷任錦添花、大利年及真善美等各大劇團之頭架。

除了演奏，陳氏尤精於創作，數量可觀，僅次於呂文成。自一九三〇年代初，他獲歌林、樂聲及新月等唱片公司先後延聘，創作出《迷離》、《驚濤》、《醉月》及《歸時》等小曲。這些於一九三〇年代創作的曲目廣受歡迎，不僅可見於粵樂演奏的場合，更常被粵劇編劇和粵曲撰曲者選用，填詞演唱，廣泛流傳。陳氏的作品風格獨特，曲調或節奏不乏當時西方流行音樂的影響。



### 陳冠卿（1920-2003）

廣東番禺人，自小喜愛音樂，擅彈能唱，一九四一年高中輟學，入行任樂師，於劇團和歌壇拍和，一九四〇至五〇年代初，曾任職於非凡響、大龍鳳及永光明等劇團。

陳氏自一九四八年兼為何非凡領導的非凡響劇團編劇，著名劇目有粵劇《碧海狂僧》（1951）、《紅花開遍凱旋門》（1953）及《珍珠塔》（1954）等，一九五五年返穗定居，歷任東方紅、廣州市等劇團和廣東粵劇院編劇，自一九五〇年起創作和改編了大量劇目，如《草原之歌》（1955）、《春草闖堂》（1979）及《夢斷香銷四十年》（1984）等。自一九五〇年代，陳氏亦撰寫了大量粵曲，他的《荔枝頌》於一九五七年莫斯科世界青年學生聯歡節中由紅線女演唱，並榮獲作品獎，又如《潞安州》（約1965）、《胡二賣仔》（1966）及《錦江詩侶》（1980）等已成經典曲目。

陳氏在編撰粵劇和粵曲時，往往加入自己新創的小曲，因而積蓄了不少小曲作品，如《蕭蕭斑馬鳴》（1940年代）、《雪底遊魂》（1953）及《醉頭陀》（1953）等。



### 崔蔚林 (1911-1975)

又名肇森，廣東番禺人，生於廣州大戶，自幼喜愛音樂，早年以玩家（業餘演奏者）參與粵樂演奏，能奏多種樂器，尤擅二胡、結他及洞簫。一九三七年輾轉遷居香港，以伴奏粵劇、粵曲及粵樂唱片錄音為業，一九四一年，遷居澳門，長期為譚蘭卿、陳錦棠等老倌拍和，初任樂師，後升頭架。一九五二年，崔氏回到廣州，於珠江劇團任樂師，一九五八年入廣東粵劇院，任劇團音樂領導。一九六〇年代，崔氏因出身背景捱批鬥，送往勞改，一九七五年急病失救，於家鄉逝世。

崔氏自十九歲首作小曲《雪壓寒梅》(1929)，此後持續創作，當中又以《禪院鐘聲》(約1938)最著名。此曲的曲調不僅常作粵樂演奏，亦經常被編劇和撰曲者選用於粵劇與粵曲中，描繪悲悽的情節。

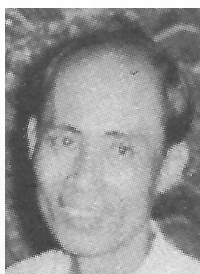


### 梁以忠 (1905-1974)

廣東南海人，生於廣州，天賦音樂演奏才華，無論吹、彈、拉、打樂器，件件皆精，當中尤以喉管、笛仔（即小嗩吶）、二弦最為人稱道，其二弦演奏風格更有「風流二弦」之美譽。自一九三〇年代，粵劇和粵曲牽起以西洋樂器拍和之風，梁氏遂改操小提琴。梁氏自一九二〇年代歷任上海、廣州及香港各大唱片公司的樂隊領導，以及主理粵曲歌壇業務。

梁氏精於唱腔，兼擅平、子、大喉，尤以源於粵謳的「解心腔」最為獨到，巧妙地把粵謳唱腔融入以梆簧為主的粵曲唱腔中。他與妻子張玉京於一九三〇年代合唱的首本名曲《明日又天涯》(1946)、《重溫金粉夢》(1950)，以及與他的長女梁素琴合唱的《唐宮綺夢》(1957)，均是上乘之作。

梁氏更擅於作曲，不僅有自撰自唱的《賣報曲》(1936)和《賣花生》(1936)等粵曲曲目，他創作的小曲，如《春風得意》(又名《凱旋曲》，1937)、《落花時節》(1946)及《鳳笙戀》(1946)等均廣泛流傳。



### 梁漁舫 (生卒年份不詳)

行內人習慣稱之為「德叔」，能歌善奏，一九三〇年代任薛覺先的覺先聲劇團樂師。除了演奏樂器，梁氏亦擅於子喉唱腔，一九三〇年代與老多位老倌和伶人灌錄不少唱片粵曲，如半日安的《將將就就》，何大傻的《通台老倌》(1935)，俏麗章、新馬師曾的《野外英雄》(1936)等等。

梁氏創作小曲亦頗為獨到，早於一九三〇年代為薛覺先的粵劇劇目撰寫了多首小曲，如粵劇《胡不歸》的《胡不歸》小曲，《西施》的《倦尋芳》及《嫣然一笑》的《寒關月》等。這些曲調後來經常被編劇和撰曲者選用於不同的粵劇劇目和粵曲曲目中，流傳甚廣。

一九四〇至五〇年代，梁氏除了參與粵語電影伴奏，還撰曲填詞，如電影《佳人有約》(1953)的插曲〈紅豆曲〉，《有情人終成眷屬》(1954)的〈寒江弔影〉和〈舊燕重臨〉，以及採用國語時代曲《送情哥》曲調填詞的〈景色怡人〉和調寄《杭州姑娘》的〈歌音寄意〉。



## 盧家熾 (1916-1996)

廣東新會人，自幼習二胡、小提琴，十二歲獲邀於電台演奏。一九三〇年代末，盧氏入讀廣州中山大學法律系。畢業後，盧氏輾轉來港，後又遷居澳門，任國際酒店夜總會樂師。二次大戰後，盧氏獲譚蘭卿所聘，任花錦繡劇團頭架，展開長期的戲班和歌壇的拍和工作。自一九六〇年代，盧氏為香港電台主持粵曲和粵樂節目，並領導香港電台中樂隊，以及為電台的龍翔劇團拍和。同期，盧氏還在多方面推動香港中樂的發展，歷任香港校際音樂比賽評判，香港中文大學音樂系學位試評委員。一九七三年，盧氏曾獲委為香港中樂團的首任團長。一九八三年，他退休移居加拿大，但卻經常返港參與音樂活動，直至一九九六年於香港病逝。

早於一九三〇年代，盧氏組織小薔薇音樂社，並創作小曲《薔薇之歌》為社歌。自一九四〇年代末，盧氏為香港的粵語電影創作了大量的小曲，如《春風得意》(1948)、《秋》(1954)、《琵琶怨》(1957)及《十號風球》(1959)等電影中的插曲或主題曲。

## 嚴老烈 (生卒年份不詳)

字興堂，籍貫及生卒年份不詳；然而，根據嚴氏徒弟陳鐵生在上海出版的《新樂府》(1923)，嚴氏於一九二〇年代已仙逝，又按陳鐵生和嚴氏其他徒弟如羅綺雲等，均為二十世紀初活躍於上海的廣府人，估計嚴氏亦有可能是清末民初旅滬的粵籍人士。

嚴氏專擅揚琴和樂曲改編，乃早期廣東小曲創作的重要人物。據沈允升編輯《中西對照琴絃曲譜》(1938)，嚴氏主要是把原曲曲調「加花」，以及利用揚琴獨特的演奏技巧，以不同的古曲改編成多首小曲，如以古曲《三寶佛》的兩段分別改編成《早天雷》和《倒垂簾》兩首小曲等。

從音樂結構來說，嚴氏對原曲進行了大幅度的改編，這可以說是作曲家透過個別樂器的演奏特色，配合個人音樂想像而成的「第二度創作」，這正是早期廣東小曲新作的來源之一。

嚴氏的這些作品在《新樂府》被歸類為「今樂」，而沈允升的《中西對照琴絃曲譜》(1936)則將之歸類為「時譜」，即當時的流行音樂。據此推測，這些廣東小曲應是於二十世紀之初創作及發表。

### 參考資料

- 中國戲曲志編輯委員會編(1993)《中國戲曲志·廣東卷》，北京：中國ISBN中心。
- 王勝泉(2010)《朱慶祥的藝術與生活》，香港：明報出版社。
- 林麗芳、蔡碧蓮、阮少卿編(2010)《王粵生作品選：創作小曲集》，香港(未有正式出版)。
- 香港電台十大中文金曲委員會編(1998)《香港粵語唱片收藏指南：粵劇粵曲歌壇二十至八十年代》，香港：三聯書店(香港)有限公司。
- 陳守仁(1992)《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》，香港：香港中文大學中國戲曲研究計劃。
- (2005)《香港粵劇劇目初探(任白卷)》，香港：香港中文大學粵劇研究計劃。
- 黃志華(2008)《曲詞雙絕：胡文森作品研究》，香港：三聯書店(香港)有限公司。
- 黃滔(1998)《梨園話舊》，香港：星島日報。
- 錢大叔、馬國彥編(1936)《新月十周年紀念特刊》，上海：新月留聲機唱片公司。
- 鄭偉滔編著(2009)《粵樂遺風：老唱片資料彙編》，香港：香港中文大學出版社。
- 謝佩詩(2003)「粵樂研究先驅丘鶴儔簡介」，香港：香港中文大學音樂系戲曲資料中心。
- 黎田、黃家齊(2003)《粵樂》，廣州：廣東人民出版社。
- 香港電影資料館編「港產電影資料一覽(1914-2010)」和「1950及60年代香港粵語電影片目」  
<http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/b5/index.php>

相片由香港中文大學戲曲資料中心提供