

人民音乐出版社

上海



曲集

李民雄
顾冠仁 编著
唐文清



责任编辑：常树蓬
封面设计：吴建新

上海丝竹乐曲集



定价：30.80 元

ISBN 7-103-01428-0



9 787103 014288 >

668.66

上海丝竹乐曲集

李民雄 顾冠仁 唐文清 编著

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

上海丝竹乐曲集 / 李民雄等编著. - 北京: 人民音乐出版社, 1997.2

ISBN 7-103-01428-0

I. 上… II. 李… III. 丝竹音乐-器乐曲-中国-上海 IV. J648.66

中国版本图书馆CIP数据核字 (96) 第15602号

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 451面乐谱及文字 28.5印张

1997年2月北京第1版 1997年2月北京第1次印刷

印数: 1—1,150册 定价: 30.80元

上海地区丝竹乐简述

李民雄

上海以其优越的地理位置, (“南瞰黄浦, 北枕吴淞, 大海东环, 九峰西拱, 广源沃壤, 尽境皆然”。) (明万历《上海县志》) 和人民的精明能干, 于明清时已发展为“江海通津, 东南都会”。公元1843年, 上海被辟为通商口岸后, 经济和文化更加迅速地繁荣起来了。单就文化而言, 上海成为文艺荟萃之地, 来自全国各地的民众把家乡的音乐带到了上海, 有不少的旅沪外乡人结社奏弄乡音, 以表达他们思念家乡之情。在上海的丝竹班社中, 以演奏广东音乐为最多, 如松柏丝竹会、中华音乐会、精武国乐组以及在大新、先施、永安等各大百货公司都设有粤乐组。他们在上海各个电台和乐坛演奏活动频繁, 有着广泛的听众。自本世纪二三十年代以来, 出版了大量的粤乐曲集。仅上海国光书店于1955年5月, 已出版有《粤乐名曲集》十集。《粤乐名曲集》第十集发行六个月后(1955年11月), 即第二次印刷, 可见购书者十分踊跃。上海丝竹乐中, 还有岭东丝竹会、新潮乐社等团体演奏的潮州音乐, 以及从江苏、浙江、湖南等地传入的丝竹曲目, 如《骑驴吹仔》、《一点金》、《苏桥》(《苏州四合》)、《扬桥》(《扬州四合》)、《灯月交辉》、《高山流水》、《霓裳曲》、《南词起板》、《文将军》、《鹧鸪飞》等等。

上海本地的丝竹乐自20世纪初以来得到了迅速的发展。丝竹名家的广为传艺, 人才辈出, 班社林立, 交流频繁, 大胆吸收外来丝竹曲目, 纷纷整理加工传统乐曲, 因而从广泛流行于江南一带的丝竹乐发展成富有特色的上海江南丝竹。现介绍于下:

一、上海江南丝竹的历史沿革

原在上海本地流行的丝竹乐无定称。据《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》不完全统计, 丝竹班社名称有: 丝竹班152个、清音班4个、仙乐班(又称仙鹤班)44个、新客班3个、国乐社76个、牡丹亭13个、民族乐队及其他41个。在中华人民共和国成立以前灌制的48首丝竹乐曲唱片, 有33首标名为“丝竹大家”、“国粹丝竹”和“丝竹团”; 有5首称“国乐”; 称中国名曲1首; 其他称谓9首。到1954年上海演出的音乐会节目单上才出现“《欢乐歌》是江南丝竹八大曲之一”、“《行街四合》江南丝竹”的称谓。

根据《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》编辑部的普查所得材料, 自本世纪初至50年

代,上海地区有据可查的丝竹班社有428个,其中,在本世纪初成立的班社25个,20年代37个,30年代94个,40年代201个,50年代71个。这一统计材料表明,上海的丝竹乐到了40年代进入了全盛时期。所以说,上海江南丝竹是在近百年内才发展起来的一个新兴乐种。

据现有材料,市区的“文明雅集”成立于1911年。当时,丝竹爱好者于每星期日聚会在福州路、山西路口的文明雅集茶楼奏弄丝竹,以自娱娱人。其中许仙的琵琶、张志翔的扬琴、金忠信的三弦、旧货阿贵的鼓板在丝竹界有很高的声誉。经常演奏的丝竹曲目有《三六》、《六板》、《云庆》、《行街》、《欢乐歌》和《苏合》等。在文明雅集茶楼演奏的丝竹乐不论乐队组合形式、定调、曲目以及乐器的表现技巧和音乐风格等,对上海市区丝竹乐的发展有深远的影响。除文明雅集茶楼的丝竹演奏活动以外,上海还有东南西北四大茶楼。“沪东有杨树浦的虹镇茶楼,茶楼主朱少梅本人就是著名的笛子高手;沪西有汤家宝、汤龙宝发起的徐家汇彩云楼;南市豫园有袁诵尧主持的春风得意楼;闸北火车站有吴华生、蔡阿兰主持的月华楼。”(见金祖礼、徐子仁《上海民间丝竹音乐史》,载《中国音乐》1983年3期)在茶楼进行定点、定期而由演奏者自由参加的江南丝竹演奏活动,对交流技艺,加强合作,促进江南丝竹的发展是十分有利的,所以,至今仍保留这种活动方式。

继文明雅集之后,在市区相继成立的丝竹班社有钧天乐处(1917年农历7月)、国声社(1918年)、国乐研究社(1919年)、友声旅行团国乐组(1920年)、霄霖乐团(1925年)、云和国乐学会(1927年)、清平集(1928年)、紫韵国乐会——中国国乐团(1935年)、上海国乐研究会(1941年)等。

在上海郊县,从现有资料来看,早在清咸丰(公元1851—1861)年间,在南汇县老港乡与新港乡的交界处有“瞿家班清音班”。嘉定县长征乡太平桥(现为五星村)第一代丝竹传人顾惠卿(1856—1936)自小学习丝竹乐时,该地区已有丝竹音乐班社。他和朱亦甫等人于1921年正式组成了“太平桥丝竹班”。前述上海地区有据可查的428个丝竹班社,绝大部分分布于上海郊县,他们在婚事、庙会、节日等民俗活动中演奏,成为人们音乐生活中的重要组成部分。郊县丝竹班社演奏曲目与市区不尽相同,如《老清音》、《新清音》、《八拍》、《小六板》、《龙虎斗》、《悦乐》(又名《月落》)、《上鹊桥》、《苏扬桥》、《柳青娘》、《知心客》、《望妆台》、《清音》、《游月宫》、《倒骑驴》、《一点金》等曲目,市区的班社很少演奏。郊县有些丝竹班社的乐队组合与市区的也不尽相同,我们将在下面艺术特征部分再作介绍。

“每于劳动之暇,合奏丝竹乐”,这是上海地区的一种社会时尚,无论在广大的农村,或是在繁华的市区,都把抚丝弄竹当作一种高尚的娱乐,以“涵养性情、荡涤邪秽”。江南丝竹的演奏活动,按演出性质可分为“清客串”(又称“跑客串”)和职业性的丝竹班两种。

“清客串”属业余性质,他们到喜庆人家或去庙会演奏助兴,不取分文。人们尊称他们为“先生”。

职业性的丝竹班社以演奏为业，要收取一定报酬。

上海江南丝竹班社早期的演奏曲目，有的见于鞠士林（1736—1820）传承的《琵琶谱》抄本如《四合》（含《四合》、《玉娥郎》、《小拜门》三首小曲）；李芳园编订于1895年的《南北派十三套大曲琵琶新谱》，如《虞舜薰风曲》（即《老八板》）、《湖上逍遥》（归田歌）、庄暗香女史《梅花三弄》（俗名《三落》）；崇明县李鸿才提供的《民间乐谱》（源自其祖父1905年的抄本），如《苏桥头》、《闹元宵》（有头吐、二吐、三吐）、《扬桥》、《小扬桥》。这些见于19世纪中叶至20世纪初的谱集中所载曲目，属《四合》系统最多，且其中有的是丝竹锣鼓，所以，上海江南丝竹与江南流行的丝竹锣鼓关系十分密切。根据上海江南丝竹演奏曲目作分析，其曲调来源大致有以下几个方面。有在全国广为流传的器乐曲牌，如《老六板》、《老八板》、《小开门》（又称《小拜门》）、《柳青娘》、《龙虎斗》等；有从外地传入的民间乐曲，如《苏合》、《扬合》、《杭合》、《苏扬桥》、《鹧鸪飞》、《文将军》、《南词起板》等；有江南的民歌小调，如《知心客》、《夸夸调》（即《无锡景》）、《紫竹调》等；有古曲《青莲乐府》、《浔阳夜月》、《妆台秋思》、《普庵咒》、《怀古》等。这些曲目，经过丝竹家们，特别是市区的丝竹行家们的吸收、融化和不断地加工，终而发展成具有浓厚地方色彩的乐种——上海江南丝竹。

在众多的上海江南丝竹曲目中，为各班社经常演奏的曲目有《中花六板》（又名《薰风曲》）、《慢六板》、《三六》（又称《梅花三弄》）、《慢三六》、《行街》（又称《行街四合》）、《四合如意》、《云庆》和《欢乐歌》等八首，被人们简称为“八大曲”。“八大曲”这名称由来是这样的：“1936年间，沪西丝竹家薛孝慈创办的商余国乐会举办丝竹游兴活动。在新世界游乐场和大世界游乐场欣赏音乐，并置放民族乐器供游客娱乐。在置放乐器的桌上事先放上演奏曲目，爱好者可自行选择参加合奏。曲目有《梅花三弄》即《三六》、《薰风曲》即《中花六板》、《行街》、《四合如意》、《云庆》、《欢乐歌》、《慢六板》、《慢三六》等八首丝竹乐曲，此后社会上即兴起所谓‘丝竹八大曲’的称呼。”（见《上海江南丝竹学会庆祝成立一周年会刊》）。

从过去出版的丝竹谱集、灌制唱片的曲目，以及各班社经常演奏的曲目相对照，重复最多的曲目为“八大曲”，可见乐师们最爱演奏这八首乐曲。八大曲经过广大乐师的长期揣摩，精心加工，艺术性强，具有代表性。所以，可这样说：“八大曲”的涌现，标志着上海江南丝竹从19世纪末至20世纪初的初兴而进入到发展的成熟时期。

近百年来，上海江南丝竹的演奏活动从不间断，演奏丝竹的班社遍布市区和郊县，他们或自娱娱人，或以此为业，为各种民俗活动演奏。由于不断的演奏实践，使演奏者的技艺得到锻炼和提高。通过丝竹家们长期的切磋琢磨，不断加工，使不少乐曲成为丝竹精品。上海江南丝竹得以蓬勃发展，除了上述因素以外，还在于优越的社会条件。丝竹家们身处全国的经济和文化中心，见多识广，音乐素养好，他们有着各种演出的机遇，如到电台播音。在30

年代，上海有20多家公私电台，他们竞相邀请丝竹团体去电台直播，有的电台有自己特约的丝竹乐队，定期播出丝竹乐曲，还欢迎听众点播。有的丝竹团体印发丝竹曲谱，以应本地和外埠听众所需。通过电台的传播，使优美的丝竹声飞向四方。在中华人民共和国建立前，百代、大中华、胜利、蓓开、物克多、高亭、开明等唱片公司，为营利计，纷纷邀请丝竹行家去灌制唱片。这些唱片通过留声机传声，为上海江南丝竹的普及创造了条件。丝竹曲目不但在游乐场里演，还跃上高层次的兰心大戏院作音乐会中的正式曲目。有时民间的丝竹乐与外来的小提琴、钢琴同台演出，竞吐芬芳，足见丝竹乐具有的艺术魅力。

丝竹乐的登台表演，为丰富人民的音乐生活作出了贡献，而更为可贵的是有许多演出是为谋取社会福利的义演，如1928年7月为赈济河北、山东等省筹募经费的义演；1939年7月为上海难民救济协会劝募卫生经费的义演；1942年11月为上海天主堂主办的为普育堂、土山湾孤儿院、圣母院、安老院筹募款项的义演；1944年10月为新闻报社、联华银行、申报馆主办的募集贷助学金的义演，等等。

上海丝竹界参加公益性演出的优良传统一直保持至今。如1951年9月15、16两天为支援抗美援朝而举行的“国乐捐献演奏大会，”参加团体有上海国乐研究会、中国国乐团、中国管弦乐团、今虞琴社、合众国乐会、春风国乐会、云和国乐会、广东音乐会、沪西工人俱乐部、潮州国乐团、霄霖国乐学会及其他个人演奏家。这次演出规模之大是空前的，不但取得了很好的演出效益，并且“打破了国乐界以往的隔阂，搞好了大团结，表现了国乐伟大的力量”。

上海江南丝竹在发展中，从丝竹同好在一起奏弄丝竹以自娱娱人，至面向社会的广大天地；从以高尚娱乐为宗旨而发展至以改良国乐为目的；从不取分文的义务演奏至为谋取社会福利的公益性演出，这些顺社会潮流而发展的做法，使江南丝竹具有强大的生命力，因而在繁华的上海一直占有重要的地位。

50年代初，上海江南丝竹演奏者们的政治热情高涨，不少班社为庆解放、欢送青年参军、捐献义演等演出。后来大家都投身于社会主义建设，业余奏弄丝竹的时间相对地减少，特别在广大农村里，随着破除迷信和移风易俗，使那些原来与民俗——婚丧喜庆相紧连的丝竹活动渐趋式微。到了“文化大革命”期间，江南丝竹几近绝响。自粉碎“四人帮”后，上海江南丝竹进入了一个新的繁荣时期。

80年代重振江南丝竹的重大活动有：

1. 1980年10月19日于上海音乐学院礼堂，举行了上海、苏州、无锡、南京、杭州等地的江南丝竹交流演出，参加者达700余人。

2. 1983年5月20日，由中国音乐家协会上海分会在南市湖心亭茶楼，组织了有150余人参加的江南丝竹交流演出。

3. 1985年1月11日在文艺会堂，由中国音协上海分会、上海市群众艺术馆和上海人民广播电台联合举办“上海市江南丝竹交流演出（市区）”。参加交流演出的专业和业余的团体

有21个, 220多名丝竹乐手, 其中年龄最长者86岁, 最小的只有6岁, 老、中、青、少四代同堂, 共献技艺, 一片繁荣景象。

4. 1987年1月20日成立了上海江南丝竹学会, 使上海地区江南丝竹的发展有了组织保证。

5. 1987年5月, 由中国音协上海分会主办的“首届海内外江南丝竹创作与演奏比赛”, 参赛团体共有39个, 盛况空前。

以上这些活动对推动上海江南丝竹在创作和演奏方面的发展起了很好的促进作用, 并在国内外产生了积极的影响。

1992年9月, 上海音乐家协会再次举办“第二届海内外江南丝竹创作与演奏比赛”, 参赛团体分专业组和业余组, 共有43个团体。这次比赛, 进一步推动了江南丝竹创作与演奏的繁荣。

二、上海江南丝竹的艺术特点

(一) 乐队组合

上海江南丝竹的乐队组合灵活多变, 可多至一二十人, 也可少至二三件乐器。

早在1911年成立的文明雅集采用的乐队组合最具典型性, 有笛、箫、笙、二胡、琵琶、扬琴、小三弦、鼓板, 至今它仍是上海市区最为常见的乐队组合形式, 只是再加入一把不同定弦的二胡。这个典型的乐队组合, 一般以每种乐器只使用一件为原则, 俗称“单档”。

上海郊县的丝竹乐队, 其规模一般比市区的要大, 有的乐队还加入了市区乐队所不用的京胡(又称欢胡)、彩盆、鱼板等乐器。如奉贤县金汇清音班演奏的《小六板》就加用了京胡、彩盆和鱼板。彩盆是餐具, 多选择老四寸花边盆子, 左手提, 右手用竹筷敲击。鱼板由木鱼和拍板两件乐器组成, 左手挎拍板和拿小木鱼, 右手用木鱼槌敲击。郊县的乐队编制不以“单档”为原则, 常常在单档乐队编制基础上成倍扩充。如嘉定县地区丝竹乐队组合的“二桌头,” 乐器配备为: 笛(2)、笙(2)、京胡(1)、板胡(1)、第一二胡(2)、第二二胡(2)、琵琶(2)、三弦(1)、秦琴(1)、板(1)、铃或木鱼(1), 乐队有16人之多。

乐队规模可少至2人。如孙裕德(箫)、陈永禄(二胡)二人一丝一竹演奏的《中花六板》。甚至只用丝弦乐器演奏, 而不用竹管乐器, 如金筱伯、夏宝琛的传谱《弹词三六》, 只用一只琵琶和一只三弦合奏。这当然属于个别。

(二) 乐器的演奏技法及其在合奏中的声部特点

笛: 江南丝竹用曲笛, 一般筒音为 a^1 (定小工调: $1=D$)。音色醇厚、圆润, 演奏时讲究“韵味”, 常用打音($\overset{1}{2}$)、叠音($\overset{3}{2}$)、上波音($\overset{23}{2}$)、下波音($\overset{21}{2}$)、赠音($2^{\frac{5}{2}}$)、指颤音、虚指颤音、泛音和连奏等技法润色曲调。曲笛的音色和演奏等特点是构成江南丝竹浓厚地方色彩的重要因素之一。

笙: 多用13簧的小笙。发音细巧、音量适中。演奏采用传统和音手法, 跟随旋律加上四、

五度和八度和音，其规律如下：

旋 律 音	1	2	3	4	5	6	7
实际演奏	$\dot{1}$	6	7	4	5	6	7
	5	2			1	3	3
	1	2	3	1	5	6	7

笙在丝竹乐队中主要起和音作用，使合奏音响丰满，所以它演奏的旋律总是比较简化，不采用繁复的节奏。

二胡：定弦 d^1a^1 。同时用二把二胡时，另一把定弦为 $b^{\sharp}f^1$ 或 ae^1 。二胡演奏时绝大多数只用一个把位（过去偶用翻把演奏，中华人民共和国建立以来用翻把演奏渐增），故在其声部的旋律中，五度、六度和八度等跳进很多，加之它常以透音（ $7^{\frac{1}{2}}2$ ）、带音（ $5^{\frac{5}{6}}3$ 、 $6^{\frac{1}{6}}6$ ）、左侧音（ $612^{\frac{5}{3}}2$ ）、勾音（ $\dot{1}^{\frac{1}{2}}\dot{1}$ 、 $5^{\frac{5}{4}}5$ ）等演奏法装饰旋律，故使二胡声部具有鲜明个性。二胡声部在合奏整体中，当笛子声部出现较长的音时，它常用短小的旋律作“垫补，”使两个声部此起彼伏、连续不断地进行。二胡与笛子声部常构成“你繁我简，我繁你简”的对比。

琵琶：定弦为 $Adea$ 。不采用琵琶独奏时复杂的演奏技巧，右手常用夹弹、双弹、分、轮、半轮、扫等；左手多用推、拉和泛音指法以润饰旋律。使用的音区主要在中音区以上，很少在相位上弹奏，所以在合奏音响中琵琶的声部很清晰。琵琶声部的旋律加花与笛子相似，节奏花簇，但曲调中常用同音进行替代流畅的级进。

如《四合如意》片段：

$\underline{5556} \quad \underline{3335} \quad \underline{3532} \quad \underline{1257}^{\ast} \mid \underline{666\dot{1}} \quad \underline{222\dot{2}} \quad \underline{\dot{1}\dot{2}\dot{1}\dot{6}}^{\ast} \quad \underline{5235} \mid \underline{6} \quad \underline{6}^{\ast} \dots\dots$

《三六》片段：

$\underline{3\dot{1}26} \quad \underline{555\dot{1}}^{\ast} \mid \underline{3\dot{1}\dot{1}\dot{1}} \quad \underline{6\dot{1}35} \mid \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{1}\dot{3}}^{\ast} \quad \underline{2\dot{3}\dot{2}\dot{1}}^{\ast} \mid \underline{6\dot{1}\dot{2}\dot{3}}^{\ast} \quad \underline{\dot{1}6^{\flat}53} \mid \underline{666\dot{1}}^{\ast} \quad \underline{6532} \mid \dots\dots$

扬琴：中华人民共和国建立前使用的扬琴是小型的蝴蝶琴，音量较小，余音较短，发音清晰。扬琴声部在合奏中起着中和与衬托作用，具体表现在以下两个方面：一是音响的柔和作用，二是旋律进行多以不分句逗和较为均匀的节奏对其它声部起衬托作用。扬琴声部的旋律常用同音反复（“双打”技法）和八度跳进（低八度音常在后面），有时还在后半拍上用“双音”以形成切分音的效果。现摘录一些片断：

《欢乐歌》片段：

$\underline{\dot{1}} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \quad \underline{5} \mid \underline{56\dot{1}\dot{1}} \quad \underline{6666} \mid \underline{6655} \quad \underline{3} \quad \underline{3} \mid \underline{56\dot{1}\dot{1}} \quad \underline{6666} \mid \underline{6655} \quad \underline{3} \quad \underline{3} \mid$

《行街》片段：

$\underline{7 \ 2\dot{2}} \ \underline{6 \ 77} \mid \underline{\dot{2} \ 2} \ \underline{7 \ 66} \mid \underline{\dot{2} \ 2} \ \underline{7 \ 66} \mid \underline{5 \ 5}^{\times} \ 3 \ 4 \mid \underline{5 \ 5}^{\times}$

《中花六板》片段：

$\underline{5 \ 5}^{\times} \ \underline{5.6\dot{1}7} \ \underline{666\dot{1}} \ \underline{3\dot{5}3\dot{2}} \mid$

三弦：江南丝竹使用小三弦，定弦为A_{da}。演奏时常用指法：右手为弹、挑、夹弹、滚和双；左手指法为：泛音、绰和注等。小三弦琴杆修长，不善于演奏华彩的旋律，所以小三弦声部的旋律进行有以下特点：一是常用空弦音，经常出现大幅度的跳进；二是同音进行较多。小三弦声部的独立性较差，但它在合奏中起着节奏支撑的重要作用。

如：《行街》片段：

$\underline{5 \ 3} \ \underline{3 \ 556} \ \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{2}} \ \underline{\dot{1} \ 1} \mid \underline{6.\dot{1}\dot{2}5} \ \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{7}} \ \underline{65\dot{2}\dot{3}} \ \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{7}} \mid \underline{6 \ 556\dot{1}} \ \underline{\dot{2}\dot{2}\dot{2}\dot{2}\dot{3}} \ \underline{\dot{1} \ 1 \ \dot{1} \ 1} \mid$

《小六板》片段：

$\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{2}} \ \underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{2}} \mid \underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{2}} \ \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{2}} \mid \underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{3}} \ \underline{6.\dot{1}\dot{2}\dot{3}} \mid \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{1}\dot{1}\dot{1}} \ \underline{65553} \mid$
 $\underline{\dot{1}\dot{1}\dot{1}\dot{1}\dot{1}} \ \underline{6.\dot{1}\dot{2}\dot{3}} \mid \underline{\dot{2}56\dot{1}} \ \underline{555553} \mid$

彩盆：在奉贤、南汇、川沙三县的丝竹班中以彩盆作打击乐器，据《上海市奉贤县民间器乐曲集成》载，采用彩盆已有百余年历史。在清·李斗著《扬州画舫录》中记载有：“郑玉本……善大小诸曲，尝以两象箸敲瓦碟作声，能与琴、箫、笛相和。”可见敲彩盆的历史较为久远。彩盆的主要敲击法有四：单击、双击、摇（短时值的轮音）和滚奏。这种色彩性的打击乐器伴随旋律“叮咚”作响，活泼轻巧的节奏、清新明亮的音色，使音乐大为增色。如《新清音》中的片段：

旋 律	$\left[\begin{array}{c} \underline{\dot{2}\dot{3}\dot{2}7} \ \underline{6765} \mid \underline{3235} \ \underline{6 \ 6} \mid \underline{\dot{2} \ 27} \ \underline{6 \ 55} \mid \underline{3.567} \ \underline{6535} \mid 2 \quad \underline{1.323} \mid \end{array} \right.$
彩 盆	$\left[\begin{array}{c} \star.. \quad \uparrow \mid \downarrow\uparrow\downarrow\uparrow \ \downarrow\uparrow\downarrow\uparrow \mid \star.. \quad \uparrow \mid \downarrow\uparrow\downarrow\uparrow \ \downarrow\uparrow\downarrow\uparrow \mid \downarrow\uparrow\downarrow \ \textcircled{\cdot} \ 0 \mid \end{array} \right.$
旋 律	$\left[\begin{array}{c} \underline{1.323} \ \underline{1261} \mid 2 \quad \underline{3 \ 5} \mid \underline{5 \ 1} \ 2 \mid \underline{5 \ 32} \ \underline{5 \ 1} \mid 2 \quad \underline{325} \mid \end{array} \right.$
彩 盆	$\left[\begin{array}{c} \textcircled{\cdot} \downarrow\uparrow \ \downarrow\uparrow\downarrow\uparrow \mid \downarrow\uparrow\downarrow\uparrow \ \star \mid \textcircled{\cdot} \downarrow\uparrow \ \downarrow\uparrow\downarrow\uparrow \mid \star.. \quad \downarrow\uparrow \mid \downarrow\uparrow\downarrow\uparrow \ \star \mid \end{array} \right.$

(三) “放慢加花”的旋律发展手法和板式变化的结构特征

前面介绍的谱集中,在1949年8月出版的《中国古乐曲谱集》以前,所有谱集记录的乐谱,多数是“原板”(母曲),其中虽然有一些从原板发展出来的花板和中板曲调,但多数也只记录了较为简化的曲调框架,提供演奏者作自行加花的基础。乐师们善于将一个简朴的原板曲调,通过“放慢加花”的手法,将结构成倍地扩充,用富有地方特色的乐汇给原板曲调加花,发展成既源于“母曲”而又是一首新颖别致的曲调。如江南丝竹中《老六板》的一系列“放慢加花”(片段):

老 六 板	3	3	6	2
花 六 板	3 2	3 5	6 1	2532
中花六板	3 -	3 2 5 3	6 -	2̇ 5̇ 3̇2̇
慢 六 板	3 - 3 5 2	3. 5 6 i̇ 5624 3653	6 56i̇7 6i̇57 656i̇ 2 23 5 4 356i̇5235	

1	-	【流水板】
1 2	1 6	【一板一眼】
i̇ i̇ 0 3̇5̇ 2̇ 3̇ 2̇ i̇ 6 i̇ 2̇ 3̇		【一板三眼】
i̇. 1 i̇6i̇2 3̇2̇5̇3̇ 2̇3̇5̇6 3̇2̇i̇5 6i̇2̇3̇ 2̇i̇6i̇		【一板七眼, 又称暗七眼】

由“母曲”衍生出来的各种板式的曲调,随着结构的逐层扩大,曲调变得越来越华丽和委婉,其中任何的一层都可以独立演奏,如《中花六板》、《慢六板》都是独立的丝竹乐曲。但乐师们常喜欢将“母曲”发展出来的各种板式曲调按慢、中、快的速度布局,成套演奏,这就形成了板式变化的套曲结构特征。在演奏中,不论哪种板式,其速度总是自然地逐渐趋快,增加了音乐发展的动力。

另外如《欢乐歌》、《鹧鸪飞》等曲,只取慢板和快板。这种板式的连接使乐曲结构层次分明,对比性强。

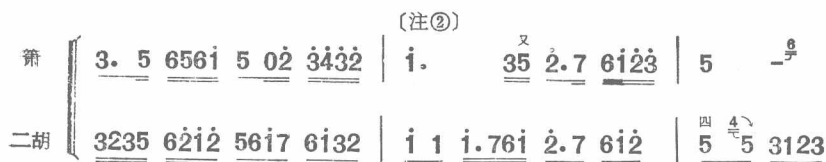
(四) 由即兴表演而形成的支声性复调的声部结构特征

江南丝竹合奏中的各个乐器声部都是“母曲”的变体,它们都以“母曲”为依据,由特定的人在整体制约下,充分发挥个人演奏特长和乐器性能,创造出具有鲜明个性的乐器声部。

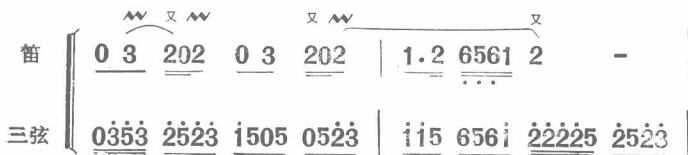
如:《中花六板》片段:

(注①)

箫	2̇3̇5̇6̇ 3̇5̇3̇2̇	i̇. 3̇5̇ 2̇. 7̇ 6i̇2̇3̇	5. 6 3. 6 5. 3 502̇3̇	i̇3̇2̇7̇ 6. 5̇ i̇2̇3̇5̇ 2̇3̇65̇
二胡	2 35̇ 5 32̇	i̇ 1 i̇ 7̇ 6i̇ 2̇. 7̇ 6i̇2̇	5̇ 5̇ 3123̇ 565̇ 3123̇	i̇. 7̇ 6. 2̇ 1235̇ 2̇i̇65̇



《行街》片段：



注① 箫与二胡声部在纵向上的繁与简、合与分的对比手法称“嵌档”、“让路”和“强让交错”。

注② 箫声部吹长音时，二胡声部用短小音型作“垫补”。

以上谱例中的个性化乐器声部既在自身的横向进行中自然流畅，在纵向上又相互协调融合，具有很好的支声音乐效果。

即兴性是我国民族民间器乐演奏中的普遍现象，是音乐发展的重要动力之一。即兴演奏以“母曲”为本，因地因情灵活有变，但“万变不离其宗”，正像流行的一条艺诀那样：

看来有谱却无谱，说是无谱却有谱，

各人各有心中谱，各人各有一条路。

江南丝竹乐曲即兴演奏而形成的支声性复调织体特征，其发展可分自发和自觉两个阶段。乐师们在一起合乐时，先是八仙过海，各显神通，其后是共同追求艺术的完美而相互协调以至融合。他们在长期的合乐中，总结了“嵌档、让路”、“强让交错”、“垫补”等规律，使乐器声部在纵向上形成“你繁我简、我繁你简”、“有合有分”的对比，而在横向进行中产生此起彼伏、连绵不断的音乐效果。

（五）由多支曲牌联缀成套的结构特征

按速度由慢而快的渐层发展，将多支曲牌有机地联合成套的乐曲结构是常见的，在“八大曲”中就有《行街四合》、《四合如意》和《云庆》。如《行街四合》的两种不同结构版本为：

1. 行街 快六板 柳青娘 快六板 行街尾
2. 小拜门 玉娥郎 行街 行街尾

（见《中国音乐谱》，国风书店1939年3月出版）

（六）上海江南丝竹的音乐表现特征

流行于上海市区的江南丝竹乐以悠扬委婉、绮丽精致见长，而流行于上海郊县的江南丝竹乐则清新活泼、爽朗质朴。同一乐种，在不同地区的音乐表现特征方面的差别，出自不同演奏场合，不同层次听众的不同需求，以及乐师们处于不同的地理、文化、政治、经济环境

中所形成的不同音乐素质促成的。

市区江南丝竹的主要演奏活动场合是在茶楼和私宅厅堂内。在繁华的都市里，乐师们处于闹中取静的演奏环境中，通过长期固定时间、固定场合，不同成员间的相互交流和共同琢磨，使演奏者的技艺得到了锻炼和提高，对乐曲进行不断的艺术加工，使音乐的表现更为完美，特别在发展丝竹乐合奏中支声性复调的织体写法不断取得经验，获得了很好的演奏效果。因而在乐队组合中每种乐器均以采用一件为原则，以避免即兴演奏给各种乐器声部带来音响杂乱或尖锐刺耳的不良效果。

在农村广阔的天地里，丝竹班演奏活动多在室外，如场院以及迎亲、节日庙会等行进途中。为能渲染热烈欢快的气氛以适应群众的需求，所以，乐队规模较大，多采用每种乐器成双成对，使乐队音响增大。同时，不少地区采用欢胡、板胡和彩盆等发音清脆明亮的乐器，增加了乐队音响的穿透力和明亮度。在演奏时不过多追求乐器声部间的“嵌档、让路”和“强让交错”，多趋于众人齐奏。以上种种因素，使流行于郊区的丝竹乐别具一格。

目 录

上海地区丝竹乐简述.....	李民雄(1)
----------------	----------

1. 三 六.....	(1)
2. 慢三六.....	(48)
3. 弹词三六.....	(55)
4. 行街四合.....	(61)
5. 四合如意.....	(197)
6. 畅 合.....	(214)
7. 八 合.....	(219)
8. 江南第二弄.....	(224)
9. 云 庆.....	(227)
10. 老清音.....	(230)
11. 新清音.....	(231)
12. 悦 乐.....	(235)
13. 小六板.....	(241)
14. 中花六板.....	(260)
15. 花花六板.....	(264)
16. 慢六板.....	(267)
17. 老六板.....	(281)
18. 花快六.....	(282)
19. 花八板.....	(283)
20. 阳八曲.....	(286)
21. 渔翁歌.....	(289)
22. 絮花落.....	(290)
23. 倒中板.....	(293)
24. 欢乐歌.....	(294)

25. 彩莲歌.....	(312)
26. 归田歌.....	(313)
27. 渔 歌.....	(314)
28. 紫竹调.....	(316)
29. 淮 黄.....	(316)
30. 游月宫.....	(317)
31. 婚礼进行曲.....	(319)
32. 新结婚.....	(320)
33. 锦毛狮子.....	(320)
34. 寒夜闻柝.....	(321)
35. 行 路.....	(322)
36. 乌夜啼.....	(325)
37. 玉芙蓉.....	(327)
38. 迎仙客.....	(329)
39. 龙虎斗.....	(330)
40. 慢龙虎斗.....	(331)
41. 柳青娘.....	(333)
42. 小开门.....	(335)
43. 到春来.....	(336)
44. 倒拖犁.....	(337)
45. 礼孝经.....	(338)
46. 望妆台.....	(338)
47. 上雀桥.....	(340)
48. 普天乐.....	(343)
49. 高阳台.....	(344)
50. 朝元歌.....	(347)
51. 春江花月夜.....	(348)
52. 月儿高.....	(353)
53. 青莲乐府.....	(358)
54. 汉宫秋月.....	(361)
55. 妆台秋思.....	(364)
56. 普庵咒.....	(366)
57. 小普庵咒.....	(375)

58. 佛上殿.....(376)

59. 小拾面.....(377)

60. 寒鹊争梅.....(377)

61. 寒江残雪.....(379)

62. 南风操.....(380)

63. 霓裳曲.....(381)

64. 灯月交辉.....(383)

65. 高山流水.....(384)

66. 文将军.....(385)

67. 南词起板.....(389)

68. 怀 古.....(390)

69. 鹧鸪飞.....(391)

70. 南正宫.....(395)

71. 琵琶词.....(397)

72. 小扬州.....(400)

73. 一枝梅.....(403)

74. 香篆曲.....(404)

75. 走 马.....(405)

76. 平湖秋月.....(407)

77. 倒骑驴.....(408)

78. 骑驴吹仔.....(409)

79. 暹逻诗.....(410)

80. 一点金.....(411)

附：丝竹锣鼓曲.....(412)

1. 新四合锣鼓.....(412)

2. 苏扬桥.....(419)

3. 五龙船.....(428)

4. 十锦细锣鼓.....(433)

后 记.....(438)