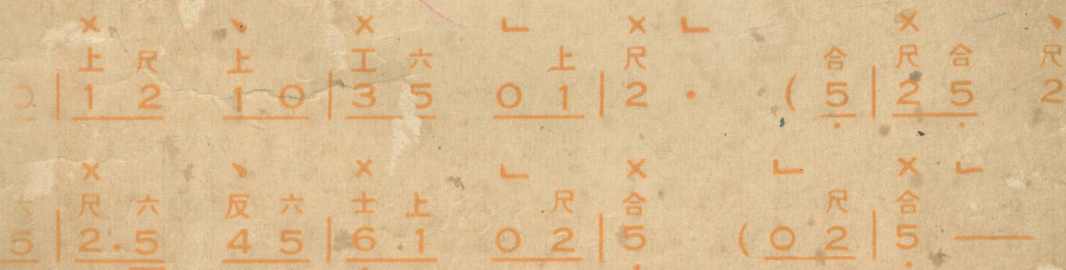


广东乐曲的构成

陈德钜著



广东人民出版社

广东乐曲的構成

陳德鉅 著

广东人民出版社

內 容 介 紹

本書的作者用許多具体的实例，闡釋了广东乐曲的許多特点，对于曲調、音阶、乐語、乐逗、乐句、乐段等，都作了系統的研究和詳細的說明。無論就研究广东乐曲悠揚悅耳的道理也好，就研究怎样写作乐曲也好，就研究广东乐曲的优点以为整理和發揚的依据也好，都是有幫助的。

广东乐曲的構成

陈德鉅著

*

广东人民出版社出版 (广州大南路43号)

广东省書刊出版業營業許可証粵版字第1号

新华書店广东分店發行

广州印刷厂印刷

*

統一書号：8111·50

書号：1104·787×1092耗1/16·5印張

1957年12月第1版

1957年12月第1次印刷

印數：1-3,120 定价：(7)四角八分

前 言

近十余年来，广东乐曲在中国音乐上已有相当地位，广东音乐的唱片，到处可聞，各地音乐会也不时演奏着广东曲子。这可見不仅是粵人对它爱好，就是其他地方的音乐爱好者也都爱好它了。但是广东乐曲为什么会这样子的受人喜欢？或有人說，因为它“悠揚悦耳”呢。不錯，广东乐曲的确是悠揚悦耳，但这只是皮相之談。若果我們是一个音乐研究者，就不应该只以这种籠統的說話来解釋它受人爱好的道理，而是要从它本身構造上各方面去研究，才能發見它的本質是怎样，所以会令人觉着悠揚悦耳的道理呢。

又有人說，目前广东乐曲是有部分含着不妥善和不健全的地方的，非大加整理不可。不錯，广东乐曲的确是有部分不妥善、不健全、未够完美等缺点，而必須加以整理，这是无可为諱的。但是广东乐曲究竟是怎样構成的？哪些地方是好的，应该保留和發揚的？哪些地方是坏的，应该改良或廢弃的？哪些地方应该把它更丰富使它更完美的？并且因为它是地方民族音乐，自有其構成的特点，这就或不能强以一般的法則来衡量它的。凡此种种問題，我們都非首先对它有很徹底的認識不可。可是关于广东乐曲如何構成的書籍，从来就沒有过一本，我們要对它作深刻的明了，簡直是无从得有一个有系統的介绍，只有各自去摸索，結果便仁者見仁，智者見智，那么对它的評價就各有不同了。

基于上述的原因，著者不嫌譾陋，爰就四十年来研究所得，把广东乐曲的構成方法，加以分析，作一个客觀的介绍，希望能在这一点上找出一些綫索，讓大家再从这里作更深入的研究。

談到乐曲的構成，就要涉及到“曲式”。所謂曲式，初非有一定的格式去叫作曲者依式填譜之謂，而各作曲者亦断不会在作曲之前先檢查了某种格式才去写作。作曲全由于灵感的發揮，断不能以机械的形式来范疇。甲的灵感用这样手法去写出曲調是这种形式，乙也是用这样手法写出曲調是这种形式，丙也是如此，丁也是如此，那么归納起来这就成为一种曲式。假如有人打破了前人所有的方法，自辟蹊徑，另用一种手法，亦更有人又是这种手法，那又成为又一种曲式了。故本書所述，并非包罗万象，广东乐曲的構成形式，当然并不只此，更不能一一尽举。不过我們借着人家已成的方法，略为整理起来，好作一个系統的分析罢了。

要把广东乐曲的構成逐一詳細分析，并不是簡易的事，亦不是在这一本薄薄的冊子里所能說得尽的。即如本書所述的曲調的产生，句逗的構造，句逗的結声等等，无一不是广东乐曲構成的重要因素，这就每項非有数万言不可，这样才能够把它剖析入微。我們要認真研究，就得要这样去鑽，但这在篇幅上是不易办得到的事。那么，这本冊子亦只能把大要的地方介绍出来，作

为一种导論或大綱而已。总之大家对它能更深入研究，就无論是研究它的悠揚悅耳的道理也好，研究怎样写作乐曲也好，研究它存在的优缺点以为整理和發揚的依据也好，相信都是很有帮助的。

这种把乐曲的構成来分析研究的工作，在广东乐曲上还屬草創，蕞路藍縷，著者个人認識極淺，这样的方法，是否研究广东乐曲的正途，將來能否找出一条康庄大道，抑或是走入了歧途，極盼各地的爱好广东乐曲的同志們，能对这問題起着一些共鳴，多多指示和批評，这拋磚引玉之举，就是著者写作这本书的初衷呢。

1957年1月番禺陈德鉅于广州

目 次

第一章 緒 言.....	1
(一) 广东乐曲的沿革.....	1
(二) 广东乐曲的风格.....	2
(三) 广东乐曲的曲名.....	2
(四) 广东乐曲的演奏乐器.....	3
(五) 广东乐曲的板路和节奏.....	3
第二章 关于广东音乐的音阶.....	4
第三章 乐 語.....	6
第一节 乐語中各乐音連接的法則.....	6
第二节 乐語的产生方法.....	7
甲、兩音乐語的产生方法.....	7
乙、三音乐語的产生方法.....	7
丙、四音乐語的产生方法.....	12
丁、五音乐語的产生方法.....	15
第三节 乐語中各音間的諧和性.....	17
第四章 乐語的裝飾.....	18
第一节 插入音和三回音.....	19
第二节 延留音.....	19
第三节 經過音.....	20
第四节 倚音.....	20
第五章 乐 逗.....	22
第一节 乐逗的構成.....	22
第二节 乐逗間曲調的扩充.....	23
甲、应用“重复法”来扩充.....	23
乙、应用“移位法”来扩充.....	29
丙、应用“模仿法”来扩充.....	31
第三节 应用乐語演化为乐逗的曲調.....	33
第四节 乐逗中各乐頓間的起結音.....	34
第六章 乐 句.....	42
第一节 乐句的構成.....	42
第二节 乐句曲調的扩充.....	44

甲、应用“重复法”来扩充	44
乙、应用“移位法”来扩充	48
丙、应用“模仿法”来扩充	50
丁、应用各种方法来扩充	52
第三节 乐句中各乐逗間的結音	53
甲、由两个乐逗構成的乐句的結音	53
乙、由三个乐逗構成的乐句的結音	55
丙、由四个乐逗構成的乐句的結音	58

第七章 乐 段

第一节 乐段的構成	60
第二节 乐段中乐句的扩充	61
甲、应用“重复法”来扩充	61
乙、应用“移位法”来扩充	64
丙、应用“模仿法”来扩充	65

第八章 單 句

第九章 調 式

第一章 緒 言

(一) 广东乐曲的沿革

“乐曲”，广东叫做“譜子”，它是和“牌子”（即昆曲稍变）“調子”（分大調、小調，后統称小曲）鼎足而三的。关于它的起源，没有什么可征的文献記載，我們只能从一般傳統下来的古典乐曲上去探討。而在这傳統古典乐曲中，許多都是和国乐所傳下来的相同，如柳青娘、哭皇天等都是国乐的曲譜，不过到粵人手上，便多少变了样。最显著的如哭皇天一曲，是强弱易位，粵曲是在弱拍的“头叮”（第二拍）起而不是在强拍的板起的。又如扫琴，即昆曲思凡中“夜沉沉，独自臥”一段的曲譜。至于小調、大調起板的八板头，和有詞唱的玉美人（又名洒金扇）、卖杂货、送情郎、梳妆台……等均为外省的民歌。更从牌子的即是昆曲，和戏曲中梆子、二黄、恋檀（乱彈）、西皮（四平）的名称，更加工尺字譜的讀法，并非讀广东土音而是讀外省音的等等，在在都可以說明广东乐曲实系源自外省，根本广东本身就没有什么器乐的乐曲的，这大約是百年以前的話了。其后約距今七八十年前，始有人陸續制出了三宝佛、到春来、小桃紅、雁落平沙、寄生草、一枝梅、上云梯、金不换（此曲原名蔭华山，卅余年前，前輩对我說，这曲是由李蔭亭、□□华、□□山——年数已久，我亦忘記了——三人合作而成的，作成后未有曲名，随便在各人的名字上擇取一字名为蔭华山，后来始定名为金不换）等，这都是比較早期的傳統古曲，可惜作曲者的名字都不傳。我在十一岁習乐时，所知到和听到演奏的乐曲，亦只不过十余首。約在清末民初，有音乐家严公尚（老烈），他擅揚琴，用揚琴右竹法改編寡妇訴怨名为連环扣，改編三宝佛中的兩闕名为倒垂帘、旱天雷（其中一闕已失傳），改編到春来名为到春雷等曲。1920年后，有番禺沙灣何柳堂（擅琵琶）始制漁樵問答、雨打芭蕉、餓馬搖鈴、寡妇彈情（按“情”字似是“琴”字之誤，卓文君故事）等曲，在当时尚未有什么作曲的人，乐壇便为之轟动了。其后他續制賽龙夺錦、七星伴月（此曲凡七次轉調，曲作成后，曾登报并派曲譜，謂本人將在电台連奏二次，有能于听后一个月內，照譜在电台演奏无訛的，置酒为寿。他实在有意难倒当时粵中的音乐界的），回文錦、醉翁撈月等曲，均膾炙人口。随他習艺的族弟何与年和侄何少霞，亦能作曲，何与年的垂楊三复，何少霞的陌头柳色等可为他們的代表作。同时旅滬的呂文成亦能制曲，銀河会是他的代表作。1926年以后，作曲者漸多，如旅港的丘鶴儔，制有娱乐升平、相見欢、双龙戏珠、獅子滾球等曲亦是名作。尹自重、何大傻等亦有作品出現。其后一般舞場以西洋乐器演奏粵曲以为特色，当时港、粵的西乐者如陈文达、林浩然等又制了許多西洋風味的粵曲。在1926年起，我本人亦妄自学人作曲，不知所云的作了三数十首。約自1935年以后，作曲者更多，粵乐艺壇，相当熱鬧。（以上所述，仅就个人所知如此，或有錯誤之处，未可作为定說。）

回溯广东乐曲的能够有今日的發揚，不能不說是唱片的傳播。新月唱片公司开始灌制了不

少广东乐曲的唱片，小桃紅、昭君怨等实为嚆矢。其后各唱片公司見乐曲唱片受人欢迎，于是竞相灌制，風起云涌。复因此而做成曲譜求过于供，而粗制濫造改头换面的作品亦占一席了。故傳世数百首曲中，确实优美能家傳戶誦流傳不衰的实不多呢。

至于乐曲起初的用途，不是独立性的，而是附属于戏剧中的，在舞台上沒有唱曲只有动作的場面时，奏些乐曲配合动作。例如在拜堂时奏一錠金（仅用横簫吹），洞房时奏柳青娘，祭奠燃点香燭时奏哭皇天，打扫佛堂时奏三宝佛，彈琴时奏扫琴，更衣时奏寄生草等。故这些乐曲又叫做“过場”，較長的叫“大过場”，短的叫“小过場”，“过場”两个字就可以說明它的原始用途了。

（二）广东乐曲的風格

广东乐曲的曲調，它是以五声音阶的进行为主，在粵乐中，無論是乐曲的曲調，或唱曲的腔調，它們的进行是一样的，都是由一种常用乐語所演化。这种乐語的产生，都有一种習慣的连接法（参看第三章乐語）以構成一种“广东曲調”的風格。在古典乐曲中，乐音較疏，多平坦节奏，这在傳統各曲中，就見到广东乐曲的本来面目。后来何氏一門的作品，尚能保持粵乐風格，未为西洋旋律所动摇。且在广东乐曲中大胆运用跳躍节奏和頓音的，亦自他們开始。呂文成的早期作品中，如蝶恋花、平湖秋月等仍是粵乐色彩，但后来作品如步步高、醒獅、东風第一枝、秋水芙蓉等就帶有西洋乐曲的旋律了。其他各人的風格，亦多杂而不純。这二十余年来，广东乐曲有很显著的变迁，广东因地理关系和粵人情性爱好新奇变化的关系，吸收外洋文化較易，音乐艺术不能例外。故在乐曲的風格上，部分作品已非純粹地方民族音乐原有形式，而是帶有相当濃厚的西乐色彩了。这在乐曲的構成上來說，也可說有所長短。長的地方便是它采取西洋乐曲中多样技巧，应用到粵乐上，使乐曲無論在結構上节奏上都有更丰富的变化，而不象古典乐曲那样平坦、單調，这在乐曲进行效果上和造型上是增加了不少美化的。但同时曲調方面，又采用了許多不是广东民族習用的连接法，以致乐語的口气完全不同，便把原有地方民族音乐色彩湮沒了，这便是它的短处，至流于爵士乐形式的更不必談。至于古典乐曲和近人乐曲的風格，可以說古典曲是恬靜簡潔一派，近人曲是喧鬧華麗一派，各有特点，这就是它們不同之处。

（三）广东乐曲的曲名

广东乐曲的曲名，除了極少数是标题曲如賽龙夺錦、獅子滾球、双龙戏珠、二龙爭珠、醉翁撈月、滾綉球等外，多只是一种抒情的作品。它們的曲名，大抵以用詞曲牌名为最多，如小桃紅、浪淘沙、鳳凰台、西江月、沉醉东風、燭影搖紅……等不胜枚举。有些是用古人詩句的，如一彈流水一彈月、玉楼人醉、杏花天、雨打梨花（深閉門）、夜泊秦淮（近酒家）、蟬曳殘声（过別枝）、（忽睹）陌头（楊）柳色等。有些是用典故的，如貴妃出浴、击鼓催花、侯門彈鋏等。有些是用成語的，如青梅竹馬、柳暗花明、錦上添花等是。有些是用景致的，如珠江夜月、柳浪聞鶯、雷峰夕照、巴

山夜雨等是。有些是用鳥兽虫魚的动态来命名的,如鳳来仪、孔雀开屏、獅子滾球、餓馬搖鈴、花間蝶、蜂蝶爭春、魚戏浪、碧水龙翔等是。有些是用花草名的,如百合花、雁来紅、含羞草等是。虽随便各人喜欢,但总以曲趣和曲名相适应为宜。例如一首慢吞吞节奏的曲調而套上狂欢一类的名称,或者一首节奏很快的曲而名为清風明月之类便觉不倫了。此外有一种將数曲拼凑而成,在制作上实没有什么意义,它們的曲名大都是仿照昆曲的集曲方法,將原集各曲名各襲一字,使略成意义。如浪声梅影(浪淘沙、一枝梅)、柳娘三醉(柳青娘、三醉)、妲己催花曲(戏妲己、催归詞、花鼓調、了緣曲)、情嬌懽佛(寡妇訴怨、三宝佛)等是。至于有些本是一曲而另改別名,如蝶恋花又名蕉石鳴琴,平湖秋月又名醉太平,采芹香和醉花陰合称柳暗花明,碧水龙翔即曉夢啼鶯,寒江釣雪即雨打梨花等。另外有些人改編了一些旧曲而又不注明出处而另給以曲名等,这些都是不忠实的現象,作曲者是不应这样来感人的。

(四) 广东乐曲的演奏乐器

在三十年前,演奏广东乐曲所用的乐器只是“五架头”,所謂五架头,即二弦、提琴(不是西洋乐器的小提琴,它是和板胡差不多,筒身竹制,前端嵌以薄木板,后端將竹节鑿通作金錢孔)、横簫(即竹笛)、月琴、三弦五种,此五种乐器有拉、有吹、有彈,音色各异。約在1920年后,始加入潮州乐器的椰胡和秦琴。至于揚琴是另外的,它不和五架头合奏,只有和洞簫、提琴或椰胡等合奏。1926年間,幼長上海的粵乐家呂文成,效滬人之演奏二胡,始將此乐器傳至港、粵,与揚琴、秦琴等合奏乐曲,風气便为之一变。同时何柳堂一門又复以琵琶加入合奏,此后演奏乐曲,便經常是二胡、揚琴、秦琴、椰胡(后来又有低音乐器秦胡、低胡出)、三弦、琵琶、洞簫或横簫等,而“五架头”亦只成历史上之名称而已。至于打击乐器,除板外是極少用的(仅于用大笛——噴呐——吹奏的牌子,是有用鑼鈸和鼓的)。而同时舞台上初以西洋乐器小提琴小喇叭等来拍和唱曲,一般人以为新奇,而于演奏乐曲上亦复效尤。初仅加入一兩種,漸漸便愈来愈多,喧宾夺主,結果便全部以西洋乐器来演奏广东乐曲,更加入舞場用之打击乐器,演奏乐曲的乐器,从此便面目全非。虽仍有全以中国乐器演奏者,但听众反以为不够味儿。在当时乐器的使用,实为西洋乐器所占有,此風亘二十年之久。西洋乐器未必每种乐器都适宜于广东乐曲,由于它們的音色关系上,便把广东乐曲的風格,地方民族音乐的色彩,完全湮沒,令人听了竟不相信这是在演奏广东乐曲的,这实在是广东音乐的一大厄。解放后,已少用西洋乐器演奏,恢复全以中国乐器演奏了,至此才重見广东音乐的真面目。

(五) 广东乐曲的板路和节奏

乐曲的拍子,广东叫做“板路”,或簡称“板”。它是分为“慢板”“中板”“流水板”(又名“快板”)三种。“慢板”是四拍子,第一拍叫“板”,第二拍叫“头叮”,第三拍“中叮”,第四拍叫“尾叮”

(叮即国乐之所谓“眼”)。慢板的乐曲,由板起,头叮起,中叮起均可,以在板起和中叮起的为多,但絕无在尾叮起的(全曲开始时的倚音,它所占的时值不算在内)。“中板”是二拍子,一板一叮。中板的乐曲在板起或叮起均可。“流水板”即一拍子,每拍都是强拍,不間以叮。流水板的乐曲在板起或先落板后在空隙处(即弱部)起均可。至于三拍子的乐曲,在广东音乐上本来是沒有的,乃是近人模仿西洋乐曲来創作的。此外另有一种“散板”的曲調,虽然也有节奏,但它的时值不用拍数来規定的,且在进行中或末尾处有些地方是比較延長的,这在乐曲中的“引子”往往就是这种散板。广东乐曲的板路就是分这几种。又按它們进行的速度可分为“極慢板”“慢板”“快慢板”“慢中板”“中板”“快中板”等。一首乐曲的板,不限定全曲一律,它是可以轉的。

广东乐曲,在节奏方面,古典乐曲的进行時間是不很慢的,每拍中的乐音是很疏的。以一拍中一个乐音和一拍中两个八分音符等为多,十六分音符都很少用到。节奏都是平坦的多,甚少用跳躍节奏和切分音等的,这在古曲方面多如此。近人作品則每拍中的乐音較多,卅二分音符都常常用到。在每拍进行時間上,慢板的乐曲多是很慢的,可以比演奏古典乐曲慢达一倍。在乐音則多了很多裝飾音,节奏上常常运用跳躍节奏,这在近人作品中風格都是如此,和古典乐曲有着差异。故广东乐曲在节奏上和造型上,二三十年来确屬有了不少变化。

第二章 关于广东音乐的音阶

我們研究广东乐曲的構成,首先就要說到广东音乐的音阶,广东音乐所用的音阶,可以說是七声俱备。它一向是用工尺来記譜的,而所用的工尺字譜,和国乐所用的又有些不同(見下)。它和西乐簡譜的次序,相当如次:

	低音部	中音部	高音部
粵乐工尺音阶次序	恰仕亿仕伋伋	合士乙上尺工反六五	亿生伋伋伋
同于簡譜音阶次序	5 6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5

广东乐曲所常用的音位,就是这些。它是以“合”(5)为基音,而不是以“上”(1)为基音的。乐音的高度标准(基本音阶),近廿年来是以西乐的“C”作为“上”(1),定音的广东乐器橫簫(竹笛),是以全按作“合”(5),放第三孔为“上”(1),——即等于C——故比国乐的竹笛小工調是低一个音的(国乐竹笛小工調放第三孔等于D)。

上列工尺音阶,和簡譜音阶比对,只是它們的次序相当,并不是它們各音間的高低相等。說到音阶的構成,就离不开“律”,西乐現時所用的音阶,它是用“十二平均律”制的,中国古乐所用的音阶,是用“三分損益律”制的,但是广东音乐的音阶,它是另一种律制,它的产生方法,和上面两种都不同,它是沒有半音的,所以和許多种乐器合奏起来,除一两个乐音外,其余都是有些差异的,其中差异最大的就是“乙”(7)“反”(4)两个音。因为它是沒有半音关系,所以和西乐

的“3 4”“7 1”間是半音不同，和古乐的“变宫”“变征”亦不同。“乙”(7)是比西乐的“7”低些，但又不到“ $\flat 7$ ”，“反”(4)是比西乐的“4”高些，但又不到“ $\sharp 4$ ”，它們实在是“7⁻”“4⁺”或作“7 $\downarrow$ ”“4 $\uparrow$ ”(关于广东音乐音阶的产生方法和原理，其說甚長，不在本書範圍，从略)，故此說以簡譜来譯工尺譜，实在是委曲求全而已。(以后关于“7”“4”兩音都是指“7⁻”“4⁺”)

广东音乐的音阶，虽然是有七声，但在曲調进行上，实际多是五声音阶的曲調，并且以“5 6 1 2 3”一种为基本五声音阶。五声音阶有一特点，每隔一个音便是一对很和諧的四度音程，如5 1, 6 2, 2 5, 3 6。其中1 3一組是三度，但因为五声音阶不用“4”音，故1 3亦視為和諧音程，效果与四度同。每隔兩個音便是一对又很和諧的五度音程，如6 2, 6 3, 1 5, 2 6。其中3 1一組是六度，但因为不用“7”音，故3 1亦視為和諧音程，效果与五度同，亦即1 3的轉位，这些就是五声音阶中各音間的和諧程度。至于乐曲上虽有“7”“4”出現，但它实在不占重要位置，多处在弱部的位置或只是經過音，除非是“乙反”(7 4)調的曲調它才占重要的。因为没有半音关系，轉調是不受半音限制，故广东乐曲的記譜，为簡便計，一向就采用固定音阶記譜，即是以“5 2”阶記譜的，縱使是轉了調的曲調，它亦用“5 2”阶来記譜。例如轉了“1 5”調的“3 2 1”，它是用“5 2”阶的“7 6 5”来記譜的。又如轉了“2 6”調的“1 2 3”，它是用“5 2”阶的“4 5 6”来記譜的。这样一来，譜中便有許多“7”“4”音出現了(当然是有些曲調就是用七声音阶进行而有7、4出現的)。故此“7”“4”兩音的級进进行，“7”音多数是下行級进为“7 6”，除“乙反”(7 4)曲調外，甚少上行級进作“7 1”。“4”音多数是上行級进为“4 5”，很少下行作“4 3”的。看来好像是避免半音进行，但其实因为普通轉調是轉入四五度关系調，“5 2”調是正調，轉調往往是轉入“1 5”調或“2 6”調为多。它轉入“1 5”調时，便以“7”作“3”，在五声音阶曲調里是不用“4”的，所以它不上行級进至“1”(即轉調后的“4”音)，只有上行小跳至“2”音，那么“7 2”就是轉調后的“3 5”。又轉入“2 6”調时，便以“4”作“1”，在五声音阶曲調里是不用“7”的，所以它不下行級进至“3”(即轉調后的“7”音)，只有下行小跳作“4 2”，就是轉調后的“1 6”，故曲調在轉調上，必定通过這兩個音的(余参閱第九章調式)。

上面所述，是广东音阶所存在的一些情形。第一，因为它产生的方法不同，故和其他許多乐器合奏起来不很和諧。第二，因为没有半音关系，故对于乐曲制作上，亦无半音曲調，以致未够完美。第三，因为記譜是用固定音阶，那么对于一首乐曲的真正調式，常常会把我們模糊迷惑了。凡此种种，都是广东現行音阶的缺点，如說到整理广东音乐，首先就要在音阶上有所改革，因而有些乐器如有品的秦琴、有孔的簫笛(按竹笛在放孔技术上可以真正轉許多种調，但普通人吹奏，吹来吹去，实只一种手法)等，便也要改制了。

第三章 乐 語

广东乐曲的曲調，它是由一种“乐語”(音乐成語)一个一个的连接起来，施以适宜的节奏来構成的。乐語好比文学上的“詞儿”(名詞、动詞、形容詞等)，它是表达着一極小部分的乐意的。

乐語分为“兩音乐語”、“三音乐語”、“四音乐語”、“五音乐語”四种。

例 3 6 5 3 5 2 (3 2) 1 3 6 1 2 3 1 2 落花天

 ① ② ③ ④

上例①是兩音乐語，②是四音乐語，③是五音乐語，④是三音乐語，把它們施以适宜的节奏便成为曲調(上例括号中的 3 2 兩個音是填充空隙的音，不作为曲調本音，即是裝飾音)。广东乐曲的曲調，就是这样应用各种乐語的连接着来进行的。

第一节 乐語中各乐音連接的法則

乐語是由两个乐音至五个乐音的连接起来，它們的连接是有規律的，并不是任何乐音都可以把它們湊集起来而成为乐語。广东乐曲的乐語，自有它們的连接法来構成一种地方民族音乐的風格，以成一种“广东曲調”。別种曲調的进行方法，未必一定合乎广东乐曲的曲調进行，例如“7 2 4 6”(疏帘淡月)的进行，在西乐是Ⅲ 7 的和弦分解，这样进行来構成曲調，在西乐上并无錯誤，但在广东乐曲上就絕无这样的连接法的，这样的连接不是广东乐曲的乐語。所以研究广东乐曲的構成，首先要知道广东乐曲中乐音的连接方法。

在一个乐語中，它們乐音連接的一般法則，有下列各項：

1. 任何乐音均可單音重复，例如 5 5, 1 1 1, 2 2 2 2 等。
2. 任何兩鄰音上下行均可連接，例如 $\dot{5}$ $\dot{6}$, 3 2, 1 2 3, 6 5 6 等，不过“3”“4”兩鄰音的連用并不多，且下行多于上行，即“4 3”的进行較“3 4”多，“3 4”的进行多在弱起，例如 2 3 4, 6 3 4, 或三迴音 3 4 3。
3. 任何兩小跳音上下行均可連接，例如 3 5, $\dot{6}$ 1, 4 2, 2 7 等。
4. 四度进行，除“4 7”和“7 4”極少用外，其余任何兩個四度音，上下行均可。
5. 五度进行，“ $\dot{5}$ 2, 2 $\dot{5}$ ”，“ $\dot{6}$ 3, 3 $\dot{6}$ ”，“1 5, 5 1”，“2 6, 6 2”等在拍中强部或弱部起均可，“3 7, 7 3”“4 1, 1 4”多在拍中强部起，“7 4, 4 7”較少用。
6. 六度进行，“3 1, 1 3”最多用，“1 6, 6 1”均少用，除非在拍中弱部起，如“2 1 6”“5 6 1”等。“2 7, 7 2”均極少用，“7 5, 5 7”，“6 4, 4 6”多轉調作为“3 1, 1 3”，“4

2”只在强部起，但極少用，“2 4”只可在弱部起如“1 2 4 5”亦極少用。

7. 七度进行，上行除“5 4”“6 5”“2 1”“3 2”外余均不用，“2 1”一組只在强部起不在弱部起。“5 4”一組常用于“乙反”(7 4)曲調中，并且多在强部起。下行的“6 7”“7 1”“3 4”不論在强起弱起均不用。“4 5”“5 6”“1 2”均只可在弱起，例如“2 4 5”“3 5 6”“3 1 2”等。

8. 級进和小跳或四度大跳連接，同向进行或反向进行均可，例如5 6 1, 3 5 6 1, 6 5 1, 2 3 6, 1 6 2 3等五声音阶的进行。

9. 上行級进后，不作同向的五度以上的大跳，如1 2 6, 2 3 1等均不可，下行級进可再作同向五度大跳，如6 5 1, 3 2 5, 2 1 3 (五声音阶中1 3可視同五度)等。

10. 同向連續小跳，在强部起的，上行除6 1 3外均不用，除非轉調不轉阶的記譜。至如西乐和弦的1 3 5, 2 4 6, 3 5 7, 4 6 1, 5 7 2, 7 2 4等亦只可在弱部起，例如2 1 3 5、5 2 4 6、2 5 7 2、2 7 2 4、5 4 6 1等。下行强部起亦只6 4 2, 5 3 1, 3 1 6可用。

11. 連用跳进，多作反向进行，例如3 6 1, 2 5 3, 5 1 6, 6 3 5, 3 1 5等。

12. 上行小跳后，同向进行只有級进或四度大跳，例如3 5 6, 3 5 1, 7 2 3, 7 2 5, 至于5 7的小跳后只有級进作5 7 1或反行作5 7 6, 4 6的小跳后必須反行作4 6 5, 4 6 3, 4 6 2等。

13. 四度以上大跳后，須反向进行，例如5 1 6, 6 2 3, 6 1 3 5等，如不反行，上行四度大跳只能同向級进，例如5 1 2, 6 2 3, 1 4 5等。下行四度以上大跳后連續同向小跳的只限1 5 3, 2 5 3, 5 1 6等。“1 3”六度下行可以同向級进为“1 3 2”，如1 3 2 3 5，6 1 3 2 5。以上各項，是广东乐曲的乐語中前后乐音連接的一般法則。

第二节 乐語的产生方法

甲、兩音乐語的产生方法

兩音乐語的产生，不外根据上面的連接法則，不过广东乐曲的曲調，多数是基于五声音阶的进行(当然也有用七声音阶的)，故除“乙反”(7 4)曲調外，“7”“4”兩音是比較少用的。

兩音乐語只是两个音，这两个音就是一个“起音”和一个“結音”，有了起結音，就确定了一个乐語的范围。

乙、三音乐語的产生方法

三音以上的乐語，它們的产生方法，不外应用“音阶进行”、“插入音”、“三回音”等方法。

I、应用音阶进行法。

三音乐語的第一种产生方法,就是按着音阶式的进行,在五声音阶中,任何三个相鄰音上行或下行,均可成为一个三音乐語。

上行

下行

5̣ 6̣ 1̣, 6̣ 1̣ 2̣, 1̣ 2̣ 3̣, 2̣ 3̣ 5̣, 3̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 3̣, 5̣ 3̣ 2̣, 3̣ 2̣ 1̣, 2̣ 1̣ 6̣, 1̣ 6̣ 5̣

至于七声音阶具有“7”“4”的,三个級进音当中那一音是“7”“4”音时,在上行时比較少用,在下行时均常用到。

上行

下行

5̣6̣7̣, (6̣7̣1̣), 7̣1̣2̣, 1̣2̣3̣, 2̣3̣4̣, (3̣4̣5̣), 4̣5̣6̣ 6̣5̣4̣, 5̣4̣3̣, 4̣3̣2̣, 3̣2̣1̣, 2̣1̣7̣, 1̣7̣6̣, 7̣6̣5̣

II、应用插入音法。

兩音的乐語,是有兩個音,倘若在它們兩音之間加入一个音便可成为三音乐語,而这原来兩音樂語的兩個音便是这三音樂語的首末音(即起結音)了,这个所加入的音就叫做“插入音”。插入音是在首末兩音不同的乐語上应用,用什么音来作插入音,这在广东乐曲的曲調进行上,它們是有習慣的,并不是任何乐音都可插进去,茲將首末兩音各度音程的插入音表列如下。(下表每組是三个音,当中一个是插入音,首末是原来的兩個音,有括号的是甚少用的。又插入的音,有些就是經過音。)

原来兩音	沒有“7”“4”音的插入法	有“7”“4”音的和“乙反”曲調的插入法
二度上行	5̣6̣ 5̣2̣6̣, 5̣3̣6̣, 5̣1̣6̣, 5̣2̣6̣, 5̣3̣6̣ 6̣7̣ 7̣1̣ 1̣2̣ 1̣5̣2̣, 1̣6̣2̣, 1̣3̣2̣ 2̣3̣ 2̣5̣3̣, 2̣6̣3̣, 2̣1̣3̣, 2̣5̣3̣, 2̣6̣3̣ 3̣4̣ 4̣5̣	5̣4̣6̣, 5̣7̣6̣ 6̣5̣7̣, 6̣1̣7̣, 6̣2̣7̣, 6̣3̣7̣ 7̣5̣1̣, 7̣6̣1̣, 7̣2̣1̣ 1̣7̣2̣, 1̣4̣2̣ 2̣7̣3̣, 2̣4̣3̣ 3̣1̣4̣, 3̣2̣4̣ 4̣1̣5̣, 4̣2̣5̣, 4̣3̣5̣, 4̣6̣5̣, 4̣1̣5̣
二度下行	6̣5̣ 6̣3̣5̣, 6̣1̣5̣, 6̣2̣5̣, 6̣3̣5̣ 7̣6̣ 1̣7̣ 2̣1̣ 2̣5̣1̣, 2̣6̣1̣, 2̣3̣1̣, 2̣5̣1̣ 3̣2̣ 3̣5̣2̣, 3̣6̣2̣, 3̣1̣2̣, 3̣5̣2̣, 3̣6̣2̣, 3̣1̣2̣ 4̣3̣ 5̣4̣	6̣4̣5̣, 6̣7̣5̣ 7̣5̣6̣, 7̣2̣6̣, 7̣3̣6̣ 1̣5̣7̣, 1̣2̣7̣ 2̣7̣1̣, 2̣4̣1̣ 3̣7̣2̣ 4̣1̣3̣, 4̣2̣3̣, 4̣5̣3̣, 4̣6̣3̣, 4̣1̣3̣ 5̣1̣4̣, 5̣2̣4̣, 5̣6̣4̣, 5̣1̣4̣
三度上行	5̣7̣	(5̣4̣7̣), 5̣6̣7̣, 5̣1̣7̣, 5̣2̣7̣

61 6̣51, 6̣21, 6̣31, 6̣51
 72
 13 153, 163, 123, 153
 24
 35 315, 325, 365, 3̣15
 46
 三度下行 76
 16 136, 156, 126, 136
 27
 31 351, 361, 321, 351
 42
 53 513, 523, 563, 5̣13
 64

四度上行 51 5̣31, 5̣61, 5̣21
 62 6̣52, 6̣12, 6̣32
 73
 14
 25 216, 235, 265
 36 326, 356, 316
 (47)

四度下行 15 13̣5, 16̣5, 12̣5
 26 25̣6, 21̣6, 23̣6
 37
 41
 52 512, 532, 562
 63 623, 653, 613
 (74)

五度上行 52 5̣32, 5̣62, 5̣12, 5̣32
 63 6̣53, 6̣13, 6̣23, 6̣53

671
 752, 762, 712, 732
 143
 214, 234, 254, 264
 345
 426, 436, 456, 416
 (745), 765, 715, 725
 176
 257, 267, 217, 237, 247, 257
 412, 432, 452, 462
 543
 624, 634, 654, 614
 571
 672
 763, 713, 723, 743, 753
 164, 124, 154
 245
 (346)
 (457)
 145, 175
 276
 327, 357
 421, 451
 572, 542
 643
 542
 673, 643

	(74)		(714)(724)(754)
	15 165, 125, (135)165		145
	26 216, 236, 256		(246)
	37		
	41		451
五度下行	25 235, 265, 215, 235		(275), 245
	36 356, 316, 326, 356		376
	(47)		
	51 561, 521, 531, 561		571, 541
	62 632, 652, 612		642, 672
	73		
	14		(134), (154), (164)
六度上行	53 563, 513, 523, 553		543
	64		614, 654
	75		765, 725
	(16)		
	(27)		
	31 351, 321		
	(42)		
六度下行	35 365, 315, 325		
	46		416, 456
	57		537, 567
	(61)		
	(72)		
	13 153, 163, 123		143
	(24)		
七度上行	54		514, 554
	65 615, 635		
	(76)		