



香港中樂團

HONG KONG CHINESE ORCHESTRA

藝術總監：閻惠昌

ARTISTIC DIRECTOR : YAN HUICHANG

香港中樂團三十周年誌慶活動

第四屆中樂國際研討會

傳承
與
流變



14.10.2007



第四屆中樂國際研討會

傳承與流變

繼 1997「中國民族管弦樂發展的方向與展望」、2000「大型中樂作品創作」及 2003「探討中國音樂在現代的生存環境及其發展」研討會後，再次邀請國內外及本地有關專家及嘉賓出席論壇，體現樂團在學術上不斷探索進取的目標。

日程表

2007.10.14 (星期日) 香港太空館演講廳	6
2007.10.15 (星期一) 香港中樂團排練廳	9

發言篇

第一節： 歷史回溯：從大型中樂團的發展看中國傳統樂隊的傳承與流變	12
第二節： 文化思考：民族管弦樂與現代都市文化、與中國傳統文化之關係及與世界不同文化的流變	22
第三節： 演奏與演講	46
第四節： 文化思考：民族管弦樂與現代都市文化、與中國傳統文化之關係及與世界不同文化的流變	62
第五節： 中樂藝術教育論壇	75
第六節： 中國民族管弦樂的發展及近代藝術管理	93

論文篇

周凡夫： 香港中樂團三十年來的發展與影響	109
曾葉發： 應用現代音樂創作與配器手法於大型中樂合奏之探索	118
喬建中： 20世紀的中國民族器樂藝術	122
鄭培凱： 中國民族音樂的現代化困境	129
阮仕春： 胡琴傳統藝術與環保	130
阮仕春： 新思維·新境界·新樂器·新空間：香港中樂團環保胡琴系列	135
阮仕春： 聲傳九陌變新聲	139

李 宏：	中國音樂考古的音響實驗	143
林樂培：	香港中樂團與我	149
三木稔：	談亞洲音樂與亞洲樂人的緊密合作與發展	154
戴路青：	上海音樂學院民族音樂系的歷史和現狀	157
敖昌群：	民族管弦樂隊低音樂器改革的新進展	160
楊 青：	中國大型民族管弦樂隊作品中的線條藝術	163
楊 青：	拓寬中國民族室內樂的表現空間	171
楊 青：	民族的空間	175
富島勝則：	中國音樂的音調和日本音樂的音調	182
彭 麗：	現代大型中樂團藝術管理研究報告	185

附錄

彭 麗：	古今中西 有容乃大	194
彭 麗、安 寧：	傳承與流變	199
彭 麗：	華夏樂韻 香江迴響	206
論文作者簡介		211

第四屆中樂國際研討會 — 傳承與流變

日期 / 地點 / 時間	活動內容	研討會講者	備註
2007.10.14 (星期日) 香港太空館演講廳			
2:30 — 4:00pm	第一節 歷史回溯：從大型中樂團的發展看中國傳統樂隊的傳承與流變	主持、評論： 陳永華 (香港作曲家及作詞家協會主席)	
	(i) 介紹香港中樂團 30 年發展歷史情況、社會影響的綜述式、概括式發言	周凡夫 (著名樂評人)	
	(ii) 應用現代音樂創作與配器手法於大型中樂合奏之探索	曾葉發 (國際現代音樂協會會長 / 著名作曲家)	
	(iii) 香港中樂團三十周年誌慶作品創作構想	程大兆 (著名作曲家)	
	(iv) 探討大型中樂藝術豐富的多元性表現的可能性：以香港中樂團為例	閻惠昌 (香港中樂團藝術總監兼首席指揮)	
	評論	陳永華 (香港作曲家及作詞家協會主席)	
	休息		

日期 / 地點 / 時間	活動內容	研討會講者	備註
4:00 — 6:15pm	第二節 文化思考：民族管弦樂與現代都市文化、與中國傳統文化之關係及與世界不同文化的流變	主持： 陳永華 (香港作曲家及作詞家協會主席) 評論： 鄭德淵 (國立台南藝術大學音樂學院院長)	
	(i) 二十世紀的中國器樂藝術	喬建中 (前中國藝術研究院音樂研究所所長) 余少華 (香港中文大學音樂系副教授)	沈誠 代發言
	(ii) 現代都市人與傳統文化之關係，傳統對現代人的價值	李松 (國家文化部民族民間文藝發展中心主任)	
	(iii) 中國民族音樂的現代化困境	鄭培凱 (香港城市大學中國文化中心主任)	
	評論	鄭德淵 (國立台南藝術大學音樂學院院長)	
	自由發言		

日期 / 地點 / 時間	活動內容	研討會講者	備註
8:00 — 10:00pm	第三節 演奏與演講	主持： 閻惠昌 (香港中樂團藝術總監 兼首席指揮)	
	(i) 演奏會 - 古墳的魅力	劉寬忍 (陝西省文化廳 副廳長)	
	(ii) 香港中樂團環保胡琴介紹	阮仕春 (香港中樂團樂器 研究改革室主任)	
	(iii) 華夏中樂九千年 — 讓文物 活起來	李宏 (河南博物院華夏 古樂團團長)	
	自由發言		
	休息		

日期 / 地點 / 時間	活動內容	研討會講者	備註
2007.10.15 (星期一) 香港中樂團排練廳			
1:00 — 3:00pm	第四節 文化思考：民族管弦樂與現代都市文化、與中國傳統文化之關係及與世界不同文化的流變	主持： 鄭培凱 (香港城市大學中國文化中心主任) 評論： 曾葉發 (國際現代音樂協會會長 / 著名作曲家)	
	(i) 作曲家 / 作品題材 / 音樂表現手段 / 美學追求	林樂培 (著名作曲家) 關迺忠 (著名作曲家) 趙季平 (著名作曲家)	閻惠昌 代發言
	(ii) 亞洲各國傳統民族音樂的傳承與流變	三木稔 (日本民族樂團、亞洲室內樂團及北杜國際音樂祭藝術總監)	
	評論	曾葉發 (國際現代音樂協會會長、著名作曲家)	
	自由發言		
	休息		

日期 / 地點 / 時間	活動內容	研討會講者	備註
3:00 — 5:10pm	第五節 中樂藝術教育論壇	主持： 鄭培凱 (香港城市大學 中國文化中心主任) 評論： 陳永華 (香港作曲家及 作詞家協會主席)	
	(i) 民族樂隊演奏，作曲， 指揮，理論人才的培養 現狀與未來期望	各音樂院校代表 戴路青 / 上海音樂學院 沈誠 / 中國音樂學院 饒余燕及周煜國 / 西安音樂學院 敖昌群 / 四川音樂學院 楊青 / 首都師範大學 音樂學院 余其偉 / 香港演藝學院 鄭德淵 / 國立台南 藝術大學音樂學院	
	(ii) 民族樂隊指揮及樂隊訓練	閻惠昌 (香港中樂團藝術總監 兼首席指揮)	
	評論	陳永華 (香港作曲家及作詞家 協會主席)	

日期 / 地點 / 時間	活動內容	研討會講者	備註
5:10 — 7:05pm	第六節 中國民族管弦樂的發展及近代 藝術管理	主持： 鄭培凱 (香港城市大學中國 文化中心主任)	
	(i) 各與會專業樂團代表發言及 交流	各專業樂團代表 艾立群 / 中國廣播 藝術團民族樂團 富島勝則 / 日本華樂團 林一鳳 / 高雄市國樂團 林昱廷 / 國立實驗 國樂團 朱添壽 / 新加坡華樂團 景建樹 / 濟南前衛 文工團	趙季平 代發言
	(ii) 現代大型中樂團藝術管理 研究報告	彭麗 (山東藝術學院教授 / 中央音樂學院博士)	
	研討會閉幕		

歷史回溯： 從大型中樂團的發展看 中國傳統樂隊的傳承與流變

- 時間：** 2007年10月14日（星期日）2:30 - 4:00pm
- 地點：** 香港太空館演講廳
- 導言：** 閻惠昌先生（香港中樂團藝術總監兼首席指揮）
- 主持、評論：** 陳永華先生（香港作曲家及作詞家協會主席）
- 發言嘉賓：** 周凡夫先生（著名樂評人）
曾業發先生（國際現代音樂協會會長、著名作曲家）
程大兆先生（著名作曲家）
閻惠昌先生（香港中樂團藝術總監兼首席指揮）

閻惠昌：來自中國國內、台灣、馬來西亞、日本、新加坡的各位專家、嘉賓，還有香港的各位觀眾，音樂界的各位朋友，還有我們樂團的團員，大家下午好！為了慶祝香港中樂團成立30周年，特舉行香港中樂團「第四屆中樂國際研討會」。這次研討會的主題是「傳承與流變」。

今天下午第一節是「歷史回溯：從大型中樂團的發展看中國傳統樂隊的傳承與流變」；第二節是「文化思考：民族管弦樂與現代都市文化、與中國傳統文化之關係及與世界不同文化的流變」；第三節「演奏與演講」在晚飯後，也在這裡舉行。現在我們就開始第一節，我們把時間交給陳永華教授。

主持（陳永華）：各位老師、各位朋友：非常歡迎大家來參加香港中樂團30周年的大型研討會。我們現在開始第一節，首先是周凡夫先生，然後是程大兆先生，然後是閻惠昌先生，他們每人有大概15分鐘的發言，他們講完以後我們就可以自由發言，最後有一個總結。

首先我們請周凡夫先生，香港著名樂評人。他現在樂評人的身份已經不單單在香港了，在其他許多地方，包括海峽兩岸也能見到他的文章，聽到他的聲音。他在香港電台、澳門也有講學。他今天的題目是「香港中樂團 30 年來的發展與影響」，現在請周凡夫先生。

周凡夫：今天我的文章大概有 7000 到 8000 字，全都唸完是不可能的，也不準備唸，讓你們看看就算了。但是後來發覺其實今天我坐到這裡來，不是要說論文的，我上來是打一個頭鑼，開一個頭的；但這個鑼是不可能 15 分鐘長的，但還是要說一點，說點什麼好呢？反正都寫出來了，也不要唸，後來我發覺，有一些東西沒有寫，就說一點沒寫出來的事吧。

說到香港中樂團 30 年來的發展和影響，我有很多感受。第一個，今天為什麼坐在這裡談這個問題？我看最主要一點就是 30 年前中樂團第一次演出，我是座席中的一個觀眾，也可以說是 30 年來看著他們演出、發展的一個過程，今天在座中 30 年前為樂團演出的人還是有不少啊！很多都在，舉一下手吧，……

香港中樂團與香港整個社會發展關係很密切。30 年前我們不可能想像，在香港可以舉辦這個國際性的中樂研討會，連續舉辦四次，今年是第四次了，這是根本不可能的事。這跟香港整個社會的影響、整個中國的發展、整個大中華的發展有關係，所以香港中樂團才可能舉辦四次這麼大型、關於中國音樂發展的研討。所以我個人覺得裡面變化最大的，從歷次研討會可以看得出來，我們 30 年前不可能想像的，今天我們可以請到台灣、中國大陸不同的學者，還有新加坡、馬來西亞，各方面從事中國音樂研究的人都能夠坐到這裡來。這一個變化我個人還是很有感受的，因為每一個地方的中樂也好，華樂也好，國樂也好，要發展的過程都有不一樣的情況，但是通過這樣的研討會，其實可以互動，雙方可以看到大家做不同的事情，哪些是我們可以參考的。所以我看，這次香港中樂團是通過「傳承與流變」這個主題，來探討我們整個中國音樂發展中的一些問題，這些問題應該怎麼樣去解決。但是他們作為一個主人家，又不能不說自己的發展，自己的變化怎麼樣，所以我就替他們主人家出來打這個頭鑼。

當然，這裡面的變化有很大程度是和他們的音樂總監關係密切，因為音樂總監對一個團的發展影響是蠻大的。所以我在文章裡提及，作為一位總監，他任期裡面對樂團所做的一些事情、對樂團有些什麼貢獻，也提到我一些看法。

香港中樂團先後有四任總監，過去第一任總監是吳大江，他對樂團的貢獻蠻大的，他基本上為樂團建立很多基礎的建制，其中最主要的是，香港中樂團從開始就用西方管弦樂團一些專業的管理方法來運作。吳大江在任的 8 年內，他為樂團打下一個很好的基礎。到關迺忠先生，他在任 4 年時間內，主要是通過他很多創作，將樂團整體演奏

的水準大大提高了。到第三任總監石信之先生，他將樂團帶到整個社會裡面，特別是在大眾化方面做了不少的工作；閻惠昌先生我就不說了，不是因為他在座，而是因為他有機會，等一會他可以再說。他過去十年，在樂團什麼樣子，將整個樂團從香港一個地方，帶到國際性的一個舞台上。其實，我剛說了，閻惠昌先生到現在在位十年了，他是這四任總監中打破吳大江先生在位 8 年的時間紀錄，他是在位最長時間的香港中樂團的一位總監，我們恭喜他，他能夠直到今天還留在香港中樂團。因為我們看見過去 30 年的香港中樂團，這一條路不好走，他能夠留下 10 年，的確不簡單，更不簡單的是香港中樂團最重要的一個改變是 2001 年 4 月 1 日，很容易記的，這個愚人節，他們獨立出來，不在政府架構內，這一條路是很困難的，怎樣能夠脫離政府的管制，他們自己來管理？從這個過程內，我看他們整個團的上下都經過一個不容易的過程。所以為什麼說他能夠 10 年間留下來了，2001 年整個體制的改變，很關鍵，他要應付不少，以前是應付一些做官的，現在要應付理事會，理事會理事不好應付啊。應付做官的容易，做官的就是你不要搞什麼事情出來，不要搞麻煩給他們就行了；理事會不是這樣子，它要求多了，錢就用少一點，事情就做多一點，所以過去 10 年內，我們做了很多很多事情，我文章裡面寫的只是其中很小的一個部分，更多的我就不說了，還是由閻總監等一會說。我的時間應該也差不多了，讓出多一點時間給下面的人說。好了，我說完了。

主持：非常感謝周凡夫先生，周先生除了廣播、評論，其實也替香港不少團體寫過他們幾十年的一些歷史，當然最有名的就是香港管弦樂團請他寫了一個 30 年的香港管弦樂團的回顧，然後本來可能大概是一兩萬字，最後周凡夫先生寫了一本厚厚的書，香港管弦樂團替他出版了，其中很多是批評香港管弦樂團的話，但是樂團覺得對於香港管弦樂團是非常有用的。這本書大家可以在香港的書店裡買到，所以周先生不單他的語言、他的文章，還有他的書我們都可以找得到。

好，第二位是曾葉發博士。我剛才介紹的時候忘記了，曾葉發博士是我們香港現代音樂發展一個很重要的人物。談到香港的現代音樂創作的發展，我們首先要說的當然是林樂培先生。林樂培先生工作了很多年後，曾葉發博士接了這個火把，替香港的現代音樂的發展打開了一個非常有活力、有動力的局面。曾葉發先生不僅是作曲家，也是指揮家、教育家，他還曾經在電台擔當香港唯一的古典音樂電台的台長，現在他在英國、香港兩邊跑。幾年前他還當選了、現在還是國際現代音樂協會的主席。這個「國際現代音樂協會」，在 1923 年創立，每一年都有一個國際性音樂節在全世界不同的地方舉行，今年 11 月 22 日將在第二次在香港舉行；每兩、三年，40 多個國家的委員坐在一塊，選五個執行委員會的委員，然後選出來一位主席，曾葉發博士是第一位華人當選這個由全世界 50 多個國家代表組成的國際現代音樂協會的主席。我們現在請曾葉發博士。

曾葉發：各位朋友、各位前輩、各位老師：現在我站在這裡，因為主辦當局說站在這裡比較好。我今天講的題目不是大會給我的題目，因為大會給我的題目太大了，我能力有限。但是，我想提一些個人意見：有關從現代音樂創作的手法跟管弦樂配器的手法，看現在大型中樂合奏的各方面的一些意見，可以請大家指教。那我這個所謂文章就是把我的意思寫下來。但是可能我的普通話講得不好，我盡量詳細講出來，希望大家見諒。

我覺得從配器方面，大型的中樂合奏跟西洋的管弦樂合奏，基本上沒有很大的區別，因為在我們的歷史上，我們的組成都是從西洋管弦樂團的模式搬過來。但是，我覺得中樂團在上世紀七、八十年代很大的變化就是：他們率先邀請一些跟中樂沒有什麼關係的作曲家替他們作曲，例如首位是林樂培先生，他們作了很多實驗性的作品。這些作品，多是作曲家們嘗試把西洋現代手法放進中樂。這個嘗試，當然像很多實驗一樣，有成功也有失敗，在這個過程當中，我們學了很多。我個人也參與了這個實驗的過程，現在我把我的一些心得、想法給大家參考、評論。

我覺得管弦樂配器法，中式和西式也沒有什麼不同，基本上就是對於個別音樂形體（musical strands），它就是一個音樂發聲的東西，例如：一個旋律，一個伴奏，或者一個和聲等等，我們配器，就是要怎麼樣把這個音樂發聲的東西加以色彩化，就是怎麼樣八度重疊、用什麼樂器把它放大出來。一個管弦樂團、或是中樂團，基本上都是用這個樂團的色彩把這些東西放大出來，產生不同的色彩化效果，這是傳統音樂配器的一個方向。但是，我覺得20世紀以後，新音樂的發展，在意念的思想方面很不同，變化很大，就像我文章的第二頁，就談及基本上有幾個比較大的變化：

第一個變化就是調性沒有了。沒有調性，卻用很強的其他方面補助。例如，沒有以調性或是以旋律，沒有以音高為標準的音樂方式。那麼，沒有音高，沒有旋律，沒有和聲以後，現代音樂基本上就靠節奏和音色來維持它們的動聽性。

除了節奏的變化比較複雜，另一方面就是音色方面的追求。我覺得這個音色方面的追求非常非常重要，因為20世紀的音樂，有些根本就沒有我剛才講的音樂形體，根本沒有旋律，根本沒有動機等等，這是管弦樂一個整體的配器，基本上它不是把一個音樂形體放大，而是用管弦樂基本的組編，是個別每一個團員、每一個演奏家的合作，他們就好比一群蜜蜂或是一群螞蟻，用他們每一個人的動作總和，構成了整體的表現。這種音響、音色的表現，傳統的音樂、傳統的配器都是沒有的。傳統的都是先有一個旋律，然後將它加以複雜化。但是，新的管弦樂、新的中樂，重視音色，是一個新的方向。

從 20 世紀音樂發展的三方面，我可以講，就是呼應了我們對東方（中國）音樂所理解的基本精神：

第一，我覺得我們從大小調性的解體中，除了無調性音樂發展不算，另類音樂音階、調式的運用是很重要的，這些運用，跟我們傳統音樂的五聲音階以及少數民族的調式等等，也很吻合。換句話說，就是現代音樂不用大調、小調，現代音樂用調式，用不同的音階，正好與我們中國傳統的音樂很相似。

第二方面就是節奏的變化。節奏在西方音樂因為規律法，因為有和聲，因為有調性，它比較有規律，但是現代音樂已經沒有規律法了，因為它沒有和聲，沒有調性，沒有旋律，要靠複雜、比較有趣的節奏表現。這種節奏的自由表現，跟我們中國民族音樂的節奏相似——比較自然，時間跟空間不是同一規律法的感覺比較強；這種（節奏）與傳統音樂也有很多相似的地方。

第三方面，我覺得也是比較重要的地方，就是音色的發展跟重視。中國音樂一向以單線條（monody）的為主，合奏的時候就是我們說的主調複聲（heterophony）。基本上，中國音樂沒有發展所謂複調（polyphony），西洋音樂有發展「polyphony」。因為西洋音樂發展「polyphony」，所以他們發展了和聲關係；有和聲關係，就有調性關係。他們發展了一個比較重視音樂客觀的精神，就是比較重視每個調、每個旋律之間的關係，之後就是發展他們怎麼演奏音樂是一個很客觀的「藝術品」。有這些發展，是因為音樂之間的關係就是音樂重要的地方。但是在中國，我們傳統音樂走勢裡面沒有發生這麼複雜的複調，我們單從一個旋律發展，人、音樂表達，他們一定要把這個感情、這個興趣表達出來；從一個旋律發展，他們的表達方向是不一樣的。這個旋律的發展方向就跟音色很有關係，也跟其他的很有關係，所以這個發展注重的是「音色」、「意境」等等。

關於大型中樂合奏的創作與配器，我覺得有幾點可以的，有幾點是不可以的。不可以的就可能引起很多前輩的爭議。

這裡先說不可以的。第一，我覺得無調性的運用在具象的音樂形體的配器當中，（比如說一個旋律、和聲、伴奏形式等），對於大型中樂隊很難被接受。第二方面，我覺得西方的大小調和絃，「do-mi-so」、「so-ti-re-fa」這些和聲，應用在我們中樂裡還是不行，因為它是一個完全西洋文化的產物。當然現在我們很習慣，像我們穿的衣服還是西洋的產物，但是我覺得我們在發揚中國音樂的精神，我們為什麼要寫給中國大型的中樂團呢？我們想想，要是一位作曲家，要是我寫一些音樂是應該有中國的美感、深邃，我可以寫任何樂器，任何形式，例如鋼琴曲……什麼都可以表現；但是要是我寫給中樂團，我特別應該要求中樂團發出它特別中國精神的音色，這方面我覺得比較重要。

什麼是「可以的」呢？什麼是「我覺得比較好」呢？一是，以音色為主的非具象的音樂音形的語言：剛才我說，音形就是有旋律等等，如果沒有這些，光從音色方面出發，我覺得是可以發展的。另外，就是交錯的多線條的旋律：這個單從旋律，不從和聲關係，而從旋律的關係，還是我說的音形這種的關係，這個方面的發展也應該是很好的方法。第三，如果採用調式、旋律，不應該用大調、小調的旋律，也不應該用三和弦的，即「so-ti-re-fa」、「do-mi-so」、「fa-la-do」。我個人覺得，這跟我們中國音樂的精神也不是很配合。第四，我覺得我們應該發掘中國樂器的特色：就是樂器怎麼運用、怎麼發展它特別的音色，就是我們整個樂團合奏出來的音色，特別就是我們中國的、不同於西方的音色。這第四個方向我覺得是我們值得探討的。

很抱歉，我的普通話很糟糕，希望大家可以明白，也可以看看我的文章，謝謝各位。

主持：好，各位朋友，曾葉發先生他大概住在香港島，我住在九龍，周凡夫先生住在新界，你們聽過了三個不同地方的香港腔的普通話以後，下面這一位可以放心一點，是程大兆老師，他的普通話應該是標準的。程老師是著名的作曲家，我們昨天晚上聽到的一個作品，六個樂章的一個龐大的曲子就是他的作品，也用了我們文化中心的管風琴，現在程老師來介紹他的這個作品，是特別為香港中樂團 30 周年所寫的，我們現在請程大兆老師。

程大兆：感謝各位在百忙之中來聽我囉囉嗦嗦。首先我要祝賀香港中樂團 30 周年這麼一個紀念日，我講的就是我在香港中樂團成立 30 周年之際，受香港中樂團委約寫了一部作品，我就簡單地給大家介紹一下這部作品的產生過程。

去年 8 月份我在北京的時候，閻總監給我打過電話，他說香港中樂團成立 30 周年，想讓我寫一個開場，4 分鐘到 8 分鐘，給骨笛和埙寫這麼一個曲子，我說「沒問題，到時候你提醒我一下，小東西嘛，一寫就行了」；然後到今年的二月初，閻總監在晚上兩點半我剛睡著時打電話給我，他興致勃勃地跟我談了他們在開會，他們在想香港中樂團成立 30 周年要一個什麼作品，然後說得非常興奮，最後落實說我們這個會上，包括理事會的一些理事啊，最後大家推薦我寫這個作品，後半場他們就要這個作品。當時我迷迷糊糊的，我就覺得這個事情有點大。我就和他說，我說，「閻總監：你讓我寫那個小品吧，我們隨便一整就行了，你說怎麼整咱們就怎麼整，這個作品吧，因為它要體現香港中樂團成立 30 周年的理念，要代表這個樂團的文化心理，以及要表示出香港中樂團身處香港，在東西方交匯這麼一個特定歷史、特定地域的一個地位，我覺得這個事情比較大，容我想一想。」我聽到這個電話以後實際上我的壓力很大，因為閻總監說要寫一個 40 分鐘的作品，而民樂要寫一個 40 分鐘的作品我覺得不動腦子、

不動點心思是不行的；同時，閻總監提出來說，要用管風琴，我的壓力來自兩點。第一，我特別不喜歡管風琴，我特別喜歡馬勒的作品，馬勒的作品一到九我經常聽，就是不聽八，馬勒《第八》一放，我就不喜歡管風琴，可能我這人知識比較淺，但是我就一直不喜歡，到現在我都不喜歡，就是因為管風琴，到現在我都還沒有完整地去聽馬勒的《第八》。所以當時說到要寫管風琴，我心裡就特別地七上八下，我說我又不喜歡這東西，又不敢說不喜歡，這怎麼辦？再一點就是，寫這個東西寫瞎了怎麼辦？你答應好了，可你應人事小，你誤人事就大了，因為香港中樂團成立 30 周年不能重來，而且也不能說讓作曲家在那裡競爭，如果是平時的演出我寫瞎了，人家用個老作品一代替也就完了，而這東西……所以我壓力很大。當時我就說：閻總監，現在也到深夜了，我思維也比較混亂，等我理一理，然後再回答你。因為我不願意很草率地去決定事情。然後我就給我的老師——饒余燕先生打過無數個電話，我就說這能不能寫？饒老師首先鼓勵我，人家找你是對你的信任，而且民族樂隊跟管風琴結合一定會誕生出一個很好的音色來。但是我對這件事情沒有一點感覺，直到三月中旬，我都一直沒定。然後閻惠昌先生打電話告訴我說，「你要做這項工作的話，還是要快點；你要是不做這項事情的話，我們還有時間去請別的作曲家。」我說，「好的。」

到三月中旬，「香港藝術節」開幕，香港中樂團有一台音樂會「樂旅中國」。在這個音樂會上，演奏了一首作品，是溫德青的《痕跡之四》，這首作品是無調性的，有非常複雜的微型對位，而且基本上是以微分音為主的一部作品，以音色流為主，非常難，是用管弦樂隊完全移植過來的，把一提琴當作高胡，把二提琴當作二胡就這樣移植過來的。我一看那譜子，我說這對於樂團是個考驗，然後我沒想到在演出的時候，這部作品感動了我。當時演完之後，這位作曲家非常挑剔，他就說：「我是一個虐待者，我就要虐待這個樂隊，看他們行不行。」他就公開這樣講：「我要虐待獨奏者。」他是這麼一位作曲家；所以他看樂隊很難的時候他很開心，「我非得把你們整住不可」。然後在演出之前的一次排練，這個樂團把我打動了，我沒想到一個中樂團能夠把這個作品演奏得這麼高水準。當時溫德青也講，他說這部作品我聽到現在的音響，跟我聽到與管弦樂隊的音響不相上下，而且中國的民樂隊有自己的音色特點。我當時激動地就想哭，有這樣好的一個樂隊，我內心就是特別激動。當晚，我就跟閻總監、錢總監在一塊，我寫了！我作為一個作曲家，我能夠為這麼好的一個樂團寫作，是我的榮耀，我不丟失這個機會，其他的困難我自己克服。但是我要寫就一定給你寫好，當時我們就把這個事情促成了。

吸引我的原因有很多，當然這是一個重點的節目，其實這還包括很多，那麼這裡面體現了什麼？

第一個體現了這個樂團的藝術總監閻惠昌。我們認識非常非常晚，只是通過作品認識。2005 年我到香港來，他們演奏我的《黃河暢想》，那時我們才認識。然後他跟我談論《黃河暢想》的時候，他說：「有一段我要改你的弓法」，我就說，「我還沒見過這

麼仔細的指揮，還改我的弓法？」「那改吧，改哪兒我也不知道，反正我也沒聽明白，你願意改就改唄。」然後過了兩天以後，他說，「你那個弓法比我的弓法換的好，我還是恢復你的弓法。」「那就恢復唄」，到現在我都不知道說哪些弓法。但是，有一點就是，這指揮比我仔細，因為我有時候就想大體的東西，劃了弓法以後，就沒有再去琢磨這個弓法到底怎樣？但沒想到，閻惠昌先生他連我的弓法都在研究。一個樂團有這麼好的指揮，咱別說音準了，別說節奏，有這麼好的指揮，一個樂團能不好嗎？能不好就奇怪了！那我覺得第一個首先感動我的就是閻指揮。

再一個就是樂團。我 2005 年 3 月到香港來，第一次聽到香港中樂團的聲音，以前我沒有聽到過。以前我也寫過一些民樂作品，寫的不多，瞎寫，反正他們演奏吧，我也不知道寫得對不對？反正民樂拉不準、節奏搞不齊，就這樣吧。但是 2005 年的 3 月份我聽《黃河暢想》的時候，我聽傻了，為什麼聽傻了？我說他把我寫的節奏和音全部給量化了，像裸體一樣了，這個作品像 #F 怎麼就能出來？這 #G 怎麼就能出來？以前我就沒有聽到過這些。因為這個作品，以前是山西，後來中央民族樂團等他們都在排。開始排練的時候，另一位作曲家張堅去聽了，聽完以後他說：「程大兆，你為什麼不發脾氣？」我說：「發什麼脾氣？」「這個樂團演奏成這個樣子了，你還不發脾氣？你通常的火跑哪兒去了？」。我說，「我也不敢發脾氣，他們就這麼點能力」。但是我覺得我對中樂在音準上不是抱太大希望的，我覺得大概齊就行了，把「so」有時吹成「la」是不小心，我沒有太大要求。後來景建樹老師有一天耐不住了，他說：「大兆，我現在決定，讓你發一次火。」早上七點半給我打一次電話；然後那天上午排練，我就發了一頓火，把他們罵了一頓，什麼亂七八糟。所以我對民樂的音準，從心理上準備比較足。那麼我 2005 年聽到《黃河暢想》以後，我非常感動；在排練結束時閻總監就問我，你看有什麼問題，給大家講講？我說，我沒有問題，演的比寫的好。我對民樂的音響有的時候不是太靠譜，在寫的時候我還在問景建樹老師，我說這音能不能發出來，他說可以，那個音能不能發出來，他說可以，我都是經過他的一些恩准，所以才寫了好多頁。這個樂團把我寫的那些音全部演奏出來以後，你說是不是演的比寫的好？就是演的比寫得好！這是我對中樂的第一次認識，所以我覺得這個樂團太優秀了。因為作曲家從來都是非常挑剔的，只是我們不說而已，你演奏的如何不說，不是我們心裡沒意見。這個樂團讓你心裡面能服氣是不容易的，因為你對這部作品比他們熟悉。

同時在我跟這個樂團反覆打交道的過程中，還有一點感動了我，就是這個樂團的行政管理。這個樂團能夠得以有今天，我跟閻惠昌講，你很有福，能有這麼一個行政總監跟你搭檔，因為我們在國內，行政就是官僚，就是跟我們作對的人，但是我沒想到你太幸福了。所以我就基於這三點，我最後跟閻總監講，「什麼都不要說，我一定把這個作品寫好」。

我時間到了，不說了，謝謝大家。

主持：好，感謝程大兆老師非常精彩的發言，我們等會自由發言的時候各位還可以問他問題。下面，當然就是我們都非常熟悉的閻惠昌總監，我也不用多介紹了，他一站出來我們就知道他是我們中國民族音樂發展的一個代表，我們現在請閻惠昌先生。

閻惠昌：各位老師、各位前輩、各位朋友：香港中樂團 30 周年是在前各位總監的共同努力下，加上我們團員和行政部門密切的配合，通過 30 年來才走到今天。我想今天呢，主要是給大家放一點我們演出的資料，簡要的跟大家做一些匯報，希望各位朋友給我們提出寶貴的意見。

關於香港中樂團定位方面，簡單講就是，我們香港中樂團立足於東西文化交流的國際都會——香港，所謂具有交響性的大型民族樂隊。我們的樂團是分吹、打、彈、拉四大聲部，一共有 85 位專職的樂師，一位藝術總監兼首席指揮，及兩位助理指揮；現在我們有一點變化就是，有一位副指揮和助理指揮，同時設樂器研究改革小組及教育推廣小組。樂團的演出內容和形式方面，是以中國傳統及現代中樂藝術為主，同時開拓跨文化、跨國際，新的音樂表現形式。樂團除了 85 人的大型民樂合奏之外，還分別設立了民間音樂小組、室內樂小組，以及 HKCO Pops 等不同的演出組合，每年樂團推出不少於 25 套超過 100 場的音樂會，那麼在 25 套音樂會裡面，在這一年裡的曲目，基本上是不重複的。

我們放映的時間比較長一點，所以我就把我的講話縮到最短，現在請大家來看一段錄影。

（播放影像）

在此，我要感謝各位香港作曲家，剛才引用了你們的作品，曾葉發先生的《安晴》、陳永華教授的《長城》，還有羅永暉先生的，陳能濟先生的，等等，所用音樂全部都是香港音樂家的作品，當然也非常感謝現代音像——余昭科先生，香港中樂團的大部分 DVD 都是余先生做導演及剪輯，昨天晚上也是他在幫忙剪這個片子。

接下來，跟大家分享關於音樂會演出的一些多元化探討的可能性，給大家放一些演出的片段，謝謝，請觀賞。

（播放影像）

不好意思耽誤了大家很多時間，因為香港中樂團每年有 25 套、50 場的音樂會，像去年我們有 38 套、50 場的音樂會，所以曲目非常多，包括很多作曲家的作品，也有很多製作了 DVD，像趙季平老師的作品音樂會就出版了專輯，還有很多的專輯都是沒有出版過的，跟大家分享一下。

我做一個結語吧：傳統是一條長流不息的大河，從傳統出發，重新混合、重整架構，不斷探索，創作既富於中國傳統內涵、又為現代人所喜愛的，具有香港特色的、具有廣闊表現性能的新的中國樂隊藝術，也許今日傳統的蛻變，正孕育了明日新的傳統。謝謝各位。

主持：各位朋友：我非常高興，因為現在已經四點鐘，我就不用評論了。當然我也不敢評論，我們有這麼美好的音樂，很好的作品。在我們休息以前，我們作曲家肯定要非常感謝現在在場的香港中樂團的樂師朋友們，其實我每次看他們演出完這麼困難的曲目，像黃安源先生、閻學敏先生，他們在音樂會結束時累的不得了，我有的時候覺得非常不好意思，我們寫這麼多困難的東西給他們。所以非常感謝香港中樂團的樂師朋友們，非常感謝！我們現在休息十分鐘。

文化思考： 民族管弦樂與現代都市文化、 與中國傳統文化之關係及 與世界不同文化的流變

- 時間：** 2007年10月14日（星期日）4:00 - 6:15pm
- 地點：** 香港太空館演講廳
- 主持：** 陳永華先生（香港作曲家及作詞家協會主席）
- 發言嘉賓：** 喬建中先生（前中國藝術研究院音樂研究所所長）
余少華先生（香港中文大學音樂系副教授）
李松先生（國家文化部民族民間文藝發展中心主任）
鄭培凱先生（香港城市大學中國文化中心主任）
- 評論：** 鄭德淵先生（國立台南藝術大學音樂學院院長）

主持（陳永華）：各位朋友，請坐。這一節有五位講者，分別講不同的題目，他們講完了才坐在這邊，然後有一個自由發言時段，希望我們把時間掌握好。這一節的評論員是鄭德淵院長，他是國立台南藝術大學音樂學院院長，等嘉賓發言完畢後再請鄭院長出來。

第一位講者本來是喬建中教授。他因為家裡面有一些事情，今天來不了，但他已經把發言稿交來，所以我們現在請沈誠老師代表喬建中教授發言。文章題目是《二十世紀的中國器樂藝術》，請中國音樂學院的沈誠教授。

沈誠：各位前輩、各位同仁，今天我受喬建中老師的委託來這裡發言。來之前我們通了很長時間電話，因為他夫人住院，所以他是陪著夫人在病床邊寫完了這篇稿子，委託我在大會上給大家做一個宣讀。同時，他說十分感謝兩位總監約請他寫這篇文章，所以再忙也要踐約，要在大會上把這篇文章給宣讀大家。

喬建中：《二十世紀的中國器樂藝術》

（以下發言請參閱「論文篇」第 122 頁）

「在中國數千年的音樂歷史上，20 世紀有十分特殊的地位和意義。

百餘年間，順應中國社會、經濟、文化全面轉型的歷史潮流，幾代音樂家上下求索、勤於創造，審慎而又智慧地處理了一次次迎面而來的「中—西」、「古—今」、「雅—俗」等多重關係，目標如一地致力於從傳統到現代的轉接，最終為 20 世紀的中國音樂文化事業做了兩件彪炳史冊的大事。……

……總之，專業音樂院校的建系設科、表演的舞台化、優秀的演奏人才、豐富的表演曲目、專業作曲家的深度參與，最終完成了從傳統器樂藝術到當代器樂藝術的轉型，使器樂藝術成為 20 世紀中國音樂的一個燦爛的篇章，它也是 20 世紀的音樂家回應時代的要求而用自己的創新精神獻上的一份厚禮！」

文章宣讀完畢，謝謝大家。

主持：非常感謝沈誠教授。下面是香港中文大學音樂系副教授、中國音樂資料館館長余少華教授。余教授跟香港中樂團也非常有緣，他在香港中文大學畢業以後，還沒到美國哈佛大學攻讀博士學位之前，曾經是香港中樂團的二胡樂師，現在他還有表演二胡，我們現在請余少華教授。

余少華：謝謝各位，謝謝陳教授。首先，我向香港中樂團的同事們問好，非常感動 30 年後回到這裡；我在中樂團短短的時間學到很多東西，但我做了大概 20 多年的逃兵，現在回來，非常懷念和大家共事的日子。非常抱歉，我沒有做好功課，接到這個題目也沒有寫好，昨天才真的坐下來一點一點寫了一張，那麼，錢總監，如果時間到了，你告訴我，就結束了。我現在就隨意的講一下。

剛才喬老師的論文，很清楚的一個交代，這種大型組合在中國的發展我就不再重複，在以前我也討論過，比方說國樂、中樂、華樂跟民樂的關係，在這裡我也不再說了。我們在外面做研究的，一般國內的專家都批評我們，說我們小題大做。我就把喬老師其中一點，也小題大做一下，應該值得我們思考的。那麼，各位專家、各位前輩理解一下，我們在外面的環境跟中國不一樣，尤其是我的立足點就跟其他的朋友不一樣。

第一，我不作曲，第二，我不再演奏，不能再說是專業，所以完全沒有利益衝突。因此，下面說的你們不一定同意，但是我是從沒有利益的出發點來說的。

剛才喬老師說到的一點就是，20世紀初表演場合的改變是非常大的。我們以前傳統的場合就是，比方說，國樂社或者學校的禮堂、雅集那一類的情況，當時還沒有國樂這一類大型的東西，還是傳統的絲竹、吹打一類的。但是，到了20世紀初，劉天華出現了，也出現了國樂改進社等很多團體。當時的中國因為在列強的侵略之下，我們希望強起來，而小型絲竹樂隊不夠力量表達我們要強起來的意願。中國差不多要亡國了，當時的音樂如絲竹、崑曲等，都是太弱，那時琵琶突然「站」出來了，因為琵琶有古曲，能有一個小小的希望，它是可以強起來的。因此最初大同樂會好幾個有名的曲子都是跟琵琶有關的，因為它有《十面埋伏》、《霸王卸甲》之類的曲子。但是，我們完全可以理解的就是當時中國音樂代表一個比較弱的感覺。「五四運動」的知識份子在外國看見外國的管弦樂，真的自卑得很厲害，所以一定要把它改革，一定要把它變得強起來，這個目標、這個理想，包括我們現在的中樂團也好，國內的民樂團也好，經歷過抗戰、改革開放……等，都是朝著能發展得更細緻，跟西方的管弦樂、交響樂並駕齊驅，要在世界上同等、平起平坐的競爭地位，這種概念及心理，是在第二次世界大戰前後出現，是完全可以理解的，尤其是中國也不開放，外國是怎麼樣，我們知道不多，對西方音樂的瞭解、接觸都是非常表面的，來來去去都是比較流行的古典音樂，其實真的沒有深入研究人家西方所要求的是什麼。

我最後要說的一點，現在就先提出來，就是目前的問題不是好壞的問題，歷史已經發展到今天這個地步，我們也不能再回頭，今天的大型樂隊一定要搞下去。但是，我有一個觀察，我們搞了這麼多年，我很同意剛才永華兄說的，還有就是好幾位前輩都說了，程大兆老師也說的對，樂手做的比作曲的好，寫譜的還沒有專業，這是我這麼多年的感受。舉一個例子，我忘了是誰的作品，我在香港中樂團短短的時間就看得出來：大部分同事，除了一兩位受過專業訓練以外，如北京中央音樂學院、中國音樂學院……等，但一般來說，大部份同事都沒有接受專業訓練。香港的樂手都是靠自己訓練自己，聽唱片學來的；在一個新的樂團裡，你要求只有演奏潮州音樂、福建音樂背景的樂手，要他們演奏新的音樂，他們真的不容易，但是他們做得到，我對他們行敬禮。因為他們完全沒有受過專業的訓練；反過來說，作曲家也還是在摸索，這是很自然的，大家都在實驗階段，看看做得好不好，做得不好沒關係，我覺得這是寶貴的一個過程。但是，我記得一件很有啟發性的事情，覺得可以用來說明一個問題，每一位為香港中樂團寫曲的作曲家都是非常感謝的，他們會問樂師這個怎麼寫，音域怎麼樣。對於我們這些做過樂隊成員的人都知道：所謂樂器的音域表，這個音高多少、那個音高多少，其實是不能用的，因為有些有效的音域，有些無效的音域，有些你寫出來，譜上看得見，但奏出來是沒有效果的。我不太同意的就是，你可以把一個管弦樂的總譜移植過

來給中樂團，但還是要經過一個很專業的過程，就是你要懂得很多中國樂器的音區，是有低音效的問題，不是寫出來就做得到的。比方說管弦樂隊編制樂器的某一個音區，放在中國的二胡、革胡、高胡、低音革胡，你要調動一下，不是照搬過來就行。我覺得很多作曲家沒有做到這一點，所以我覺得很不公平。作曲家說樂師們做不到，其實是他們不知道某些樂器，某一個地方是有這種盲點，作曲家一定要把它調校好。

樂律太複雜，我不在這裡說了，但這一點非常重要。其實很多時候，樂師們積極的動手就把它弄好了，作曲家也覺得很好，大家的合作非常成功。

關於剛才我想到的那個經驗，我還是想跟大家分享，有一個蠻好的作曲家，寫的非常有創意。其實作曲家寶貴的地方就是創意，因為創意在一般傳統裡，比方說國內，上世紀五、六十年代，從那個文工團、歌舞團，把傳統的中國民歌改一改編，加上和聲就不一樣了。現在我們大部分中國人，在音樂行業中，還不太瞭解西方的作曲跟編曲的分別，其實不是每一個人都瞭解。但是受過西方訓練的作曲家們，他們就往往是從西方的角度來看這種組合，他們以為，比方說總譜的看法，就是代表他們對中樂的理解，其實這個還差太遠了。再說回剛才我要說的那個故事，某作曲家寫了一個很好的作品，其中有一段他很想表達某種感情，他寫出來以後有一些敲擊的部分、鑼鼓的那一部分，他試好幾遍都非常不滿意，樂手不開心，作曲家也生氣了。好了，我是最不用的一個拉二胡的坐在最後，後面就是敲擊樂手了，他們也很氣餒，就說：「作曲家先生，我們試試看這樣好不好？」試過幾個版本後，最後有一個版本最好。作曲家很滿意。好了，大家開心點就可以收工了嘛。但是後面我聽到一句：「連《急急風》都不懂，寫什麼曲？！」我感受很深的是，如果你作為一個樂手的話，這就是很普遍，我就是不搞敲擊我也知道是怎麼一回事。比方說二胡、琵琶上的很多技巧，一定要知道效果是怎麼樣的。我非常佩服現代作曲家，帶有很多新的音樂語言，就是現代語言，這個打破了許多老是「篤撐篤撐」那些所謂老套的東西，但是大小調也好，新音樂母調也好，我比較少看見有我們中國的作曲家，只是不在中國訓練的作曲家，有用到我們地道的、民間的，或者說傳統的音樂語言，有用得好的。

比方說我們廣東音樂中，正線轉反線，那個調式的轉換，我沒看見、沒聽到現在在現代作品中懂得用的；潮州音樂中輕三、重六，輕三轉重六，這麼好的轉調，比方說潮州音樂中，頭板轉蠶板、三板，就是這麼好的曲子，我們現在還是音階，然後再是快板、慢板、快板，就是非常入門的西方的東西，我們其實不需要。

那麼我發言時間差不多了，寫下來的也沒有說，但是我要再說一遍就是，目前我比較喜歡今天研討會用的課題，我非常喜歡中文的那一部分，「傳承與流變」，流變是很好的，但我覺得英文的翻譯，應該是 music change 而不是 evolution，因為 evolution 中就暗示進化，其實我們不需要進化的，我們要改變，因為中國音樂是不斷在變化。

比方說，回顧以前，香港中樂團扮演的所謂中國傳統，或者是民國初年跟解放初期那個「家國觀念」建立的功能，現在都不需要了。現在中國真的強起來了，那麼，我們現在沒有必要再說我們要跟人家比，其實我們自己就可以跟自己比。我們自己的東西沒有把握得好，對西方的東西又其實太皮毛了。如果說你真的拿這些東西跟外面專業的作曲家比，人家就會說：這是我們自己的東西，怎麼你們用得這麼幼稚？我覺得這一方面很重要。無論哪一個風格都可以，我不是反對大型的，我覺得要交響、要大型的，就要專業，更專業，而不要再停留在老套上，把某一些中國的素材、或者說某一些中國的感覺，然後用文字來表達，不是用音樂來表達。我們中國音樂的織體，很多作曲家都沒有把握好、沒有應用，然後就總是把西方的東西、人家的東西搬過來。風花雪月，說一大堆、寫一大堆，但出來的東西是非常表面、洋的語言，然後就用好像中國的樂器奏出來，我覺得是對自己的文化遺產沒有好好的把握。我剛才寫的沒有說完，但是我覺得我應該就說到這裡了。謝謝！

主持：非常感謝余少華教授。余教授在香港，我們很多人都知道，他每一次討論這個大型的民族樂隊合奏的時候，都給我們作曲家們一個當頭棒喝，所以我每一次都很喜歡聽。聽完了回去反省一下，我怎麼才可以對他剛才說的東西有一個深刻的瞭解，因為作曲家跟民族音樂學家和演奏的人，我們每一個人的出發點都有不同。他剛才的講話對我們作曲的人應該是有很大的啟發。好，我們下面非常榮幸的，由國家文化部民族民間文藝發展中心的李松主任來到香港給我們講話，我們歡迎李松主任。

李松：謝謝香港中樂團提供這樣一個機會。我也是沒有做好功課，昨天來了才看整個會議的材料。為了節約時間，我做了一個 PPT 投影片。剛才說了，一個是感謝香港中樂團提供這樣一個學習和交流的機會；再一個是感謝昨晚非常精彩的演出和整個演出的安排，對傳統音樂的認同，同時也感謝組織者設計了這樣的文化話題，和一個前瞻性的文化思考。我這個大概不能叫論文，大概就是一個交流、一個匯報，主要講兩個方面，一個是怎麼想的，一個是怎麼做的。

我們單位是一個科研事業單位，主要作中國傳統文化的研究、保護與傳承工作的科研單位，所以大家不要擔心，我這裡沒有什麼客套話。原本的標題《現代都市人與傳統文化之關係，傳統對現代人的價值》實際上太大了，我根本完成不了，實在沒有什麼更好的辦法去完成作業，所以就這麼作兩方面講。

第一，我覺得這個題目應該包含「傳統」和「現代」兩個基本的概念。傳統和現代，在我的理解中，應該是一個空間的概念，可能組織者的意思是這樣；同時，這裡還有

一個城市現代文化，那就可能還有地域概念。當然說了城市沒說對立，那麼可能是主流和邊緣文化，或者是城市文化和邊緣文化，這麼兩個概念。因此，我主要在概念上來討論、來思考，我們是從事這方面的一種文化思考。

這兩對概念，大體上都是指社會發展的狀態，這裡面可能最敏感的是「現代性」的概念。那麼「現代性」意味著什麼？「傳統」意味著什麼？現代性之中的傳統到底有什麼意義？其實也有很多專家不同意把傳統和現代擱在對立的概念來討論。很多人類學家認為這種討論是不科學的，我也比較同意。我個人認為，就像李西安教授所說：「音樂傳統」和「傳統音樂」這麼一個概念關係一樣，傳統和現代實際上從來沒有分開過。實際上，現在對於「現代性」的一般理解都是指市場經濟、民主政治和個人主義，這樣一些比較統一的、大致上的概念，由此而引申的全球化和地球村的概念；那麼，如果這樣的標準是作為現代化的統一標準的話，可能問題也就簡單了。但是世界進入新的世紀，越來越多地發生這種現代化的矛盾，首先是人與自然的對立，然後現代化背景下的同質化，社會的差異、歧視和分化，物質追求過程中的個人道德修養，等等。為了解決這種現代化發生的矛盾，人類在質問自己，發展是不是沒有止境的？那麼找出解決這種矛盾的路徑和付諸實行，實際上是全人類面臨的挑戰。我覺得這種解決路徑，縱向是求助於傳統，橫向是借鑒世界上一切人類的創造，加上現代的智慧，歸納起來無非「古、今、中、外」四個字。社會、文化、藝術的發展，都在圍繞這四個字來探討解決的辦法。

就音樂文化而言，我個人覺得問題的核心，可能更為大家關注、容易理解的，就是現代化背景下的同質化問題。那麼如果從淺層的、簡單的來理解，就是我們的音樂特色越來越少，深層的理解就是我們的價值判斷的同質化，我們創作理念、創作觀念的同質化，我們的理論標準、學術標準的同質化，實際上都在影響著這種文化多樣性的發展。我非常同意剛才前面一位老師的發言，多樣性，我們就有必要對多樣性和文化傳統，有一個非常明確的價值判斷。第一個，這是聯合國教科文組織的定義，多樣性文化是全人類創造力的源泉，後面是我加上的，應該也是中華民族和中華文明生生不息的基礎。中華民族本身就是一個多樣性構成的民族，這是對多樣性的一個基本價值的判斷。「文化自信」，這個概念是費孝通先生提出來的，我非常同意：生活在特定文化中的人對其文化的自知之明，並據此提出解決當前國家及人類社會所遇到的問題的辦法。音樂創作和音樂社會實踐也不例外。不只是我們從哪兒來？我們要到哪兒去？更重要的是我們要讀懂我們自身文化的一個核心價值體系。

就中國傳統文化而言，有人歸納了幾個核心價值：「合天人」，就是天人合一，「同人我」，就是和而不同，「一內外」，或者叫仁者無憂。那麼人與自然的問題是現代化遇到的非常大的問題，人與人的問題也是同樣。「天人合一」非常好理解；人與人的問題包括：個人與他人、個人與社會、社會群與社會群，直至民族與國家，文明與

文明之間的矛盾。「和而不同」是中國悠久的歷史文化傳統，萬物並育而不相害，道並行而不相悖，這是多元文化共處的思想源泉，我想也是一國兩制的思想源泉。人的自我身心問題，即「一內外」這個問題，也是全人類的問題，修身也是中國文化傳統的一個核心價值體系。我們組織者曾發起了「音樂養心」音樂會，我想也是這個意思，最終目的也是實現社會的和諧。

作為一種文化思考，我們從事傳統文化工作的有一個總體的思考，我們自己的核心價值體系就是延續和利用中華民族優秀的文化傳統構建社會和諧，實現社會的可持續發展和民族的復興，發展一種具有全球意義的本土知識。

以上就是我看到的這個命題，和參加這個活動的一些感想。下面我想說是怎麼做的。

剛才喬老師在講話中提到，20世紀做了兩件大事，我想他說的第一件大事就是指《中國民族民間文藝集成志書》。這是20世紀80年代中國開始全面整理、搜集我們民族傳統文化的一項工作，始於70年代末，直至現在。這項工作的起點，是從基層普查開始的，能夠把這麼大面積、這麼悠久的、生活狀態的文化，進行這麼全面的收集、整理，這在人類文化史上只有中國做到了，是這個世紀的一項非常大的、了不起的工程。它把全國包括十個文化藝術門類進行了全面的收集，其中有音樂、舞蹈、戲曲、曲藝，以及民間文學等，遍及我國30個省市自治區，出版了298卷、約450冊、5億字，實際上搶救和保存了大概十倍於該書的資料。這也是一項由專家團隊和廣大文化工作者共同完成的學術工作。我們現在有一個提名錄，全國參加一年以上工作的，據不完全統計大概十萬餘人，包括縣、鄉很多文化工作者都參與其中，因為他有普查，動用的人力非常多。應該說這是一代人的工作，其中跟音樂有關的主要是民歌、器樂和戲曲音樂、曲藝音樂、宗教音樂，實際上還包括舞蹈音樂和部分宮廷音樂，大概只是古琴、文人音樂沒有收錄，專門出了古琴曲集成。這項作為傳統文化的搶救和收集整理的工作，至今還沒有完全結束。

第二，進入本世紀，致力於構建一個非常大的基礎資源數據庫。這方面台灣大概有很多同仁做得比較早，國內的重心是在「集成」的基礎上，對所有資料進行電子化處理，應該說是為中華民族保留一份文化基因。資料庫共有60萬條資料，其中音樂部分就有十幾萬份具代表性的曲譜，一半是有錄音的。

工作之三是對現狀的調查。這30年是中國社會發生巨變的30年，30年間的集成收集，我們現在在佈置全國調查時，可以發現，實際上很不樂觀。比如說我們中國民歌收集大概是40萬首，精編出版4萬首，現在在民間能演唱的，不會超過一萬人，就在這30年間，大約五千年的文明，在生活中的存在就是這麼快的在消失。我們戲曲大約有360多個劇種，曲藝有400多個品種，包括大量的民間舞蹈，而實際上在經濟發達地區，這些東西幾乎都消失了。我們剛才在談現代化的問題，這應是全民族來思考的一個問

題。目前，我們仍然在做大量田野調查，在民間，在一些經濟欠發達地區，還保留著大量的文化傳統，這也是一個規律。

在這裡，我可以簡單加一點我們在工作中的一些真實感受。大家都知道侗族大歌，侗族地區我們做了比較廣泛和長時間的歷史性調查。我發現在侗族地區，幾十年來幾乎都沒有刑事案件，那裡的村落雖然很窮，其中有些村落的年人均收入為1000元人民幣，一天可支配的貨幣大概不到一個人民幣，這一個人民幣包括他的糧食、圈裡的豬及雞糧，這麼貧窮的地方，它的公共事業可以在很短時間內完成。實際上他們的「大歌」，他們的文化藝術，是跟他們的這種基本的人文觀念和價值觀念緊密結合在一起的，而且是一個完整的整體。這個是中國傳統文化的核心價值，不在於它外在的技巧和表現能力，是在於他們的音樂表現，及人與人之間的和諧關係。昨天我看了陝西的民間藝術表演，那種關係演員們學不了，因為那是他的生命和他的生活的一部分，這個是他的價值所在。我們看到的這張照片（圖 2.1），大家可能不太懂，我簡單說一下，這是



（圖片由李松先生提供）

雲南彝族的一個祭祀儀式，過去我們就直接把祭祀歸納為「封建迷信」四個字就解決所有問題了，我們看到這個祭祀儀式，實際上是在進行全年的政治總結，這個主持村裡日常事務的人是由村民選出來的，工作一年以後，村裡會舉行祭祀儀式，完了以後，長者們就會拿著祭祀完了的結果（白色的那個脂網就是一種神示），來評論他一年的工作，如果神示的結果是不滿意的話，村長是可以當場撤換的，沒有任何社會成本。這些人都不拿工資，但是這個監督機制非常有效。這之後便是徹夜的歌舞，他們的大歌可以活動一夜，全體社區成員都會參與，是一種共用的歡樂。這種文化的和諧是我們中華文化傳統現在還存在的核心價值。因此我們的音樂工作，或者我們的文化工作，或者我們的文化搶救工作就必須考慮到文化與社區文化的發展。

那麼我就留下一個很簡單的問題，就是我們的藝術團體、文化工作者，要做到這幾條，一個是自知之明，一個是相容並蓄，一個是創新、發展，這也是對我們的要求。就我個人而言，我還是非常同意剛才這位教授講的，自知之明是最困難的。相容並蓄和創新、發展做起來比較容易看得見，可是要做到自知之明是非常非常的困難。我們做「集成」，對我來說是一個學習的過程，那麼我做完了就會發現，我們整個中國音樂的分類體系是那麼的不穩定，比如我們的戲曲，二級體系就沒辦法分了，我們的曲藝到底怎麼歸類，沒有人研究。在這種狀態下，肯定很難於短時間內建立中國的藝術學的科學體系，那麼我們的科學體系就必須按照從移植來的現代教育體系當中去照搬，去學習，或者去套用，去類比。我認為，這對中國文化，對中國文化的傳承和它的發展是不相適應的。因此，我雖然是這樣一個總體的思考，但是更強調的是自知之明。這方面我還是最終用費孝通先生的文化自信的基本概念來結束我的感想，「各美其美、美人之美、美美與共、天下大同」。要有充分的自信，你的好我的也很好，然後才懂得去欣賞別人和欣賞自己，然後所有的不同文化共處，這是人類文化的一個共同理想。佔用大家的時間，謝謝。

主持：非常感謝李松主任。我們香港有一所大學——香港城市大學，是一所工科大学，它有一個很重要的中國文化中心，在過去差不多十年間，把中國文化的教育帶給這些學理工的同學，而且它辦了很多講座，都是公開的，所有的香港人都可以去參加，馬上把這所理工大學變成了非常有中國文化經驗的大學。我們現在歡迎香港城市大學中國文化中心主任鄭培凱教授。

鄭培凱：主持、各位專家、各位嘉賓：剛上來前我問主持我可以講多少時間，因為我是教書的，可以講好幾個鐘頭，可是教書的人也習慣於把自己想要講的總結到十幾分鐘，他剛才和我說 15 分鐘，所以我會控制在 15 分鐘內。

我今天要講的題目是「中國民族音樂的現代化困境」。我有一個簡單的大綱，可是我寄給香港中樂團的時候已經太晚了，很抱歉，因為我前幾天都在國外開會，前天才回來。我最後是在北京開會，是關於青春版《牡丹亭》的一些現實問題和意義，我在會上所講的題目是「青春化與商品化的困境」。我發現現在跟中國文化或中國藝術有關的，就一定面臨困境。而假如我們沒有認識到這個困境，而以為我們可以融合中外，可以有所發展，那我們根本不可能有突破。就我剛剛聽到前面兩位講的，我都非常同意，其實他們在音樂領域、藝術領域，大概很具體地講了我想要講的話。

我是學歷史的，專門研究文化變遷。從研究文化史的這個角度來講，一百年、一百五十年、兩百年，是很短的時間；人類的歷史卻是很長的，中國的歷史也很長，可是中國文化在近代遭遇到天翻地覆的變化，使得現代的中國人，差不多 20 世紀生長的中國人，都變成中國新人類，到 20 世紀末的新新人類，21 世紀的是新新新人類；這種人類呢，其實對中國文化傳統的認識是非常有限的。我們受到西方文明的薰陶、陶冶，其實是比我們認識中國文化要多，我們的正規教育基本上是西化的教育，是完全從西方照搬的教育。

在教育史方面，我們發現中國從晚清以來，一個很重要的變化就是富國強兵。關於富國強兵，剛才講到，中國要亡國滅種，這個是很有意思的民族的心態。因為我們發現，當時不管是改革派也好，或者是革命派也好，他們有一個非常清楚的共識，而且沒有任何異議，就是說，我們中國要亡國，我們這個民族的種要沒了，文化要絕滅了，唯一的方法就是要富國強兵，讓我們國家，這個新的國族的建立，以政治、經濟、軍事為改變，這是「師夷之長技以制夷」。向西方學了，我們能夠站得住，我們能夠活下去，這是一個存活的問題；而我們能夠活下去以後，才能夠談文化，才能夠談藝術，因為那是吃飽了飯以後很遠的東西。所以在這個過程當中，我們發現從晚清到「五四」以後建立新的中國文化教育系統的時候，是完全西化。其實，我始終覺得，特別嚴重的就是美術跟音樂，而以音樂最嚴重。

從這一點我們來看整個文化發展，會發現，我們的前輩，為了這個民族，為了這個國家，他必須要做一個很大的犧牲，他覺得必須要犧牲掉；而這個犧牲呢，就使得整個對我們現代中國人，我們現在還活著的現代中國人，（因為有真正經過薰陶的那一代中國人都死光了，一百多歲以上我想現在活著的一百二十歲以上的人很少了），所以我們現在所有這些人，其實都是在近代中國文化變遷當中受到影響而不太自覺的人。那麼我們的自覺是什麼時候開始的呢？我覺得其實很晚，我們的自覺是到上世紀 80 年代以後才開始。這個自覺並不表示我們已經有了自知之明。可是，它也很重要。這個自覺使我們要追回我們傳統文化能夠給我們的民族自信，因為我們開始覺得文化很重要，文化才是維繫這個民族和發展這個民族很重要的一個潛力量，或者現在流行的說法叫「軟實力」。可是我們也要記得，不管軟實力也好，或者內部的文化積澱的能量也好，這些背後通常都有另外因素在影響著，就是「全球化」。在全球化當中，特別是資本主義的一個賺錢，我們現在不太願意講強兵，可是我們還要講富國，那麼我們也要講科技怎麼樣富國；而科技主要講的是現代科學，現代科學講的是現代所謂的西方科學，這樣的話，我們對文化的認識其實非常有限。

綜合起來回頭講，假如我們講到中國文化傳統、中國傳統文化，我們也不是一元的文化。中國的文化，五千年來的發展，它有很多不同的脈絡，而這個脈絡中是有一個主流。可是這個主流，是代表上層階級、代表統治階級的，是以儒家為主；但是在這之外，中國的文化並不是只有儒家的文化，中國的文化有種種不同的小的潛流甚至是很明顯的，而且也不只是在所謂的少數民族，就是在漢族，不同的地域也是有著不同的文化。很多人類學家經常分大傳統、小傳統，小傳統是複數的，是多元的。對這個認識還不清楚時，我們發現在近百年來，我們處理問題的方法，往往就是中西對比，西方文化對中國文化。西方文化是現代的、進步的、發展的，中國文化是傳統的、落伍的，或者說是凝固的。這個問題就非常嚴重。我們假如不打破這種文化思維框架的話，我們很難突破我們的困境，所以我們的困境是一個大困境，不是一個小困境。

我因為在教育的第一線，是在一個理工大學成立中國文化中心，發展對於文化認識的過程，跟同學接觸時，我發現大學生都是這樣一個很簡單的認識：就是中國的音樂是很落伍的，西方的音樂是很進步及豐富的。比如各種樂器，都有各式各樣比較進步的，那麼中國的這些傳統的東西有什麼好學的呢？有什麼好？假如我們今天要比好壞，它已經開始這麼兩極化了，黑白化了，二分化了，那麼比好壞當然是西方的好了。

這個態度，我在前幾年有更深刻的一個感受。這是我大學的一位同學，是我在台大的同學，他是一個科學家，而且在四年前，他成為了中央研究院院士，所以他在專業領域是非常強的。有一天他打電話給我，說他現在時間多了，他開始去欣賞西方古典音樂，他突然覺得，原來西方古典音樂就是比中國的好！他本來沒有仔細想，中國的音樂這樣平淡，或者中國的音樂這樣不符合他的美學審美的一種追求。之後我就說：你審美的追求是什麼？你想的整個文化藝術是不是一元化的問題？」他說沒有很清楚地想這個問題，沒有可是覺得這麼一比呢，不管是西方的管弦樂，特別是交響樂、歌劇都比中國的好。那我這樣講，就算西方音樂現在比較好，那麼歷史、文化是長遠的，可以幾千年來算的，那麼中國文化中所傳承的東西，我們回到我們自己現在從事這項工作的人，我們有沒有全心投進去？

我同時又發現，大多數年輕人在教育的過程中，他們對西方音樂的素養還不錯，特別在香港，他們小提琴、鋼琴都學的；可是中國的樂器呢？學的很少，而至於說中國民間的傳統就知道的更少。這也讓我想到另外一件事情，因為我自己研究崑曲，我就發現，要訓練崑曲的演員，卻找不到學的人。因為要學的人覺得自己聲音很好，他想盡一切辦法要去學歌劇，他不怕困難，千辛萬苦都不怕，他甚至要學意大利文、德文都不怕；要他學學中國傳統的戲曲他就很怕，因為中國的比如說工尺譜看不懂，古琴譜也看不懂。我就想：中國人連自己最基本的東西都沒有興趣，父母也不會叫他學；那麼這樣的一個民族，十三億人的民族，主要都是學西方的東西，整個教育都是西方的教育，我們中國的音樂也好，中國其他的藝術也好，怎麼發展？那些有聰明才智的人

全部都去學西方的東西，只剩下我們這些老傢伙，有時候我也覺得很沉重。我是到美國留學，在美國教書 30 年才回到香港，才有一些感觸，才開始覺得這個問題是非常非常嚴重。剛才李松先生也講了，他說流失得很快，特別是我們改革開放以後，你看到流失之快，快的就是馬上就消失掉了，消失到我們這些老先生想去追都追不上了，想要尋求都尋求沒有了，這一些是我們民族文化的資源，是藝術的資源，這些資源沒有了，材料沒有了，你怎麼去創新？所以我覺得很重要的一點，我不是學音樂的，我不太懂，可能我們在音樂的發展上，西方這二百年、三百年，比我們這二百年、三百年發展得要快，因為她國勢強，她整個是以一個強勢的文化全體在發展，並把自己變成全球化。而中國，這兩三百年來，在政治上、經濟上、軍事上都弱，處於挨打局面，現在在恢復過程的同時，我們開始進入經濟全球化。我們都很清楚，什麼叫進步、什麼叫落伍，甚至文化也用同樣的態度來處理，在這樣的狀況之下，我覺得是很嚴重的。所以我覺得我們有很多人好像積極在那裡呼籲，說一些好像很不動聽的話，可能也是為人類，我現在不講是為中國留存很多很優秀的東西，為將來好發展。而就算中國人不要發展，外國人有這些材料後也可以發展她的西方音樂。我覺得西方的作曲家也好，藝術家也好，他們對中國各種各樣傳統資源的渴求比我們強得多，我們卻不覺得這些有什麼了不起。

同時我覺得還有一個比較麻煩的事情，就是我們要發掘這些資源，跟投入這些資源重新創造的時候，是比較難的。那麼問題就是：比較難的東西要不要做？當然我們講的理論很簡單，都應該做，但比較難的東西做出來會不會有成績？我覺得如果我們真的全心全意投入，這個成績會很大，可是會很難。很難的路往往都有很大的成績及成效。有時候就像我想到禪宗史上講到的，我們自己有自家的寶藏，我們拋卻了自家的寶藏，跑去尋求世界上有沒有寶藏？尋了一圈回來，然後發現自己有寶藏，可是發現時已經太晚了，自己已沒有能力來創造了。所以當我想著這些問題，真的就會跟大家一樣的感受到那種困境的感覺吧，這個感覺其實就是，我們假如能夠善用我們自己文化的豐富資源，而且能夠讓我們開創一片新天地。剛才我們看了閻惠昌指揮香港中樂團所展示的東西，我覺得他這些都是探索，都非常好。我有時候想，就是晉商拿著的算盤，也算是一種敲擊樂，這個可能有人認為不是音樂。可是我覺得它有它有趣的地方，因為它能夠勾起許多我們文化的集體記憶，只有融匯跟集合大量的集體記憶，不是你一個人的記憶，而是運用你的資源，我覺得這樣一個民族，才能夠有真正的創新機會，否則只是跟著西方現代的強勢文化走，那樣就不太會有大的發展。我想我時間到了，謝謝大家。

主持：非常感謝鄭培凱主任。今天下午休息後先是余少華教授，再是鄭培凱先生，都給我們作曲的人一個非常沉重的心情。我現在心情是非常的沉重，有一個衝動就是希望馬上回到大學音樂學院去好好的唸傳統音樂。因為，我作曲也是受西洋的訓練，就像剛才鄭教授說的，我們中小學的學制根本就是西洋的學制。從清末民初以來，也不是從歐洲，而是從日本、荷蘭移植過來的，才開始有中小學，有音樂課，而音樂課也是西洋概念的音樂課，所以我們是這樣學習的。我的年歲比鄭教授不會少多少，所以可能要再回去中文大學唸中國傳統音樂，但是一直唸下去，可能最後也不作曲了，因為傳統音樂有那麼多有趣的地方。

好，本來是可以自由發言，但是我估計我們聽了幾位老師的講話，一開放自由發言，可能控制不來，所以還是先請我們的評論員，15分鐘的評論後，我們就可以一直自由發言到晚上十二時。我們請評論員，國立台南藝術大學音樂學院院長鄭德淵教授。

鄭德淵：主持人、各位朋友，剛才大家聽了四位主講教授的話，的確應該都很有共鳴。那麼也有一個很有趣的，當初我們看到這個題目《文化思考：民族管弦樂與現代都市文化、與中國傳統文化之關係及與世界不同文化的流變》時，我為什麼講有趣？因為中國文化的一個逗點就有不同差別，那麼這是談文化思考，就是談民族管弦樂團跟現代都市文化、跟中國傳統文化、跟世界不同文化的關係的比較。這就延伸出兩個不同的問題，一個是談民族管弦樂的問題，第二個談到一個很大的文化的問題，完全獨立於音樂之外；也就是說，這裡就是一個頓號，所引起的或者變成兩個不同的問題。當然，也是因為在我們第三位、第四位談到比較深沉的東西，也必須在文化的現象下，那麼我們談音樂才有它實際上的深度跟內涵。

雖然喬老師沒來，不過我想他也會同意他所提出的 20 世紀器樂藝術形成一個獨立的表演藝術，他並不是在講器樂藝術是在歷史當中的一個進化或者是優點；我相信，在整個歷史不同時期的變化中，這是一個變化。但是，一個藝術變成一個獨立藝術，並不能把它當作科學一樣，視為一個最高峰。在這個世紀，我們也看到，對於器樂而言，這個獨立藝術，是很精緻的，但是他慢慢又轉化為一種綜合的藝術，尤其在西方的工業革命以後，「獨立」就開始分工，現在又開始合，所以包括科學也都在作跨領域的整合。在看到剛才所播的這個影片，我們看了很多跨媒體創作，包括音樂劇場。人又開始在變，所以如果從整個歷史來看，它的分分合合、合合分分，你絕對不能說現代的民族管弦樂就是一種進化，所以我也很同意余少華教授所談到的「Tradition and Music Change」應該是比較適合的題目，那如果把這個「evolution」當成一個進化，這可能是很不適當的一個說法。

評論在我們台灣不叫評論，因為我們還是比較客氣叫「與談人」，因為能引申大家出

來對話。那麼現代民族管弦樂隊是歷史的偶然還是必然？我會比較傾向於是歷史的偶然。剛才鄭教授談到文化變遷，我們如果從整個中國的歷史來看，從周代的編鐘、古樂，以權力象徵的禮樂的發展，當然到漢朝就完全消失掉；但是如果我們從世界文化來看，這一部分在中國南方的文化，如東南亞的印尼，都還是以籬群文化為主體的。我們會發現說，這個在樂器、樂隊的發展，絕對不是說以打擊樂器為主體，就是落後的，因為在現今世界的多元化當中，我們在非洲，在東南亞的部分地區，這個還是存在，而且還是被大家認為是值得去學習、去欣賞的。到漢代以後，比如說到「樂府」這個以吹管為主流的，到了唐代，以舞樂為主體，那麼彈撥樂器就變成一個主流，但是大家會覺得很奇怪，如果說以當時的西元七、八世紀，整個世界的兩大音樂中心：一個是在中國的長安，它會把世界各地不同的音樂匯集，就是「十部伎」變成「二部伎」，那麼這從音樂的形態來講，是很特別的事情，它可以把印度音樂、越南音樂，跟日本、韓國音樂全部並在一起演奏，就是十部伎併為二部伎，這是唐代的一個巔峰。但是為什麼這個巔峰後來就不見了？所以為什麼說現在的民族管弦樂隊我們要混合其他的，它到底是給我們一個警訊？還是一個參考？其實，歷史上唐代的這個現象，我看好像還沒有人用這個問題來做文章：它為什麼十部伎變二部伎，然後就消失了。

剛才鄭教授也談到中國文化是一個多元文化，那麼到宋、元以後，以蒙古為主體的，我們看到這個「長歌」以人聲為主體，後來發展出擦絃樂器出現，再變成絲竹，就由另外一個伎樂為主體，以弦樂、擦弦樂為主體的產生。當然，中國南方的絲竹，北方的吹打，到底是自然的還是勉強的，我們也很難講，但是至少它是合併的。剛才又講到這是一個政治的因素，形成了我們現在所謂的民族管弦樂，所以我剛才講到歷史的必然跟偶然。假設當時的這個審美的理論先於作曲，我相信現在的民族管弦樂的發展可能不需要經過中間那麼一大段歷時幾十年的嘗試期。余老師剛剛講到作曲家可能就是完全用他西方的這一套，然後現在慢慢大家又回過頭來思考現在的中國文化。所以我想談的就是，民族管弦樂有它的背景，那麼這個背景絕對不是音樂歷史發展的必然產生，它是一個歷史的偶然。但是我們現在的確在西化，在全球化，在現代化當中，出現這個絕對是一個主流，但是在這主流當中，怎麼樣再回歸中國自有的一個系統，可能是大家要努力的。

以上是我的一點建議，謝謝。

自由發言

主持：好，我看我們還是要有一個比較大的場面，所以請他們幾位坐上來比較好。請剛才的余教授、鄭主任、沈老師，還有李松先生，麻煩都坐上來。他們幾位可以繼續在這裡有一點火花，台下面各位也歡迎你們發言，我們可以一直到六點十五分，就是有超過半個小時。李松先生因為有重要的事情，他差不多要馬上離開，所以我們有什麼問題問李松先生。作為國家文化部民族民間文藝發展中心，我們對這個發展中心，是不是都很瞭解呢？對李松先生的這個部門有什麼要求呢？他是代表國家嗎？我們跟他談了就可以做出來？有誰可以舉手？希望每個人的發言都要簡短。先給各位問一下李松先生，有沒有給他們中心一些什麼建議？請舉手就可以了。

余少華：我們從「集成」使用者的角度來看，這個工程非常偉大，但是我們希望記譜出版以後，錄音、錄影都能出版，不然光看簡譜是沒用的。

李松：這個限於當時的條件，20世紀70年代末展開「集成」的時候，大概一個省的地方編輯部能有幾個開盤錄音帶就很不錯了。在工作中才能用到那種最老的盒式錄音帶，音響狀況大概是這樣，就現在出版的有50%有原始音響，但都是保存了大約20年吧，現在在做數位化，那麼應該說還不錯。但是一般說在省裡，在地市級縣裡保存情況一般很差，有的省裡有研究所，咱們這裡有河南藝術研究所的專家，各地藝術研究所，包括陝西藝術研究所，他們有的保存的都還不錯，但是有些就很差，廣東就不樂觀，所以這個事不是按經濟發達不發達來考量的，有的地區保存得不是特別好。就音樂部分而言，有50%大約有音響。大概是這麼個情況。

主持：好，閻總監好像有問題。

閻惠昌：因為李松先生要走了，我就回應一下剛才鄭教授講的，在美國教了30年書了，回來就覺得找回傳統是非常非常的急需。我想就是，香港中樂團正好有30年。去年2006年10月在北京舉行了「彭修文中國民族管弦樂藝術國際論壇」，屬於「亞洲藝術教育論壇」的一部份，認識李松先生以後，我就覺得非常重要。在我從國內走出來這一圈後，我也真切感受到，我們音樂院校的專業教育，中國傳統的東西是越來越少了，全部是西方的，所以看到民族民間文藝發展中心那麼好的原始資源，我就覺得香港中樂團在30而立之時，要更加紮根到傳統去。所以從今年開始，就建立了「傳統與現代的對話」音樂會系列。我們在介紹傳統時，通過演奏來讓香港市民瞭解的同時，我們的團員也是一種學習，當然我自己也是一種學習。希望將來有系統的跟民族民間文藝

發展中心合作，我們的計畫就是，將來跟每一個省市他們不同的、原生態的，或者是民間的樂種，來跟我們樂團做一個並置性的交流。這樣我們才可以知道，那個時代的傳統到底是什麼東西，我們的演奏家應該知道那是什麼東西，我們的觀眾也是一樣。實際上，我們走到中、小學去，這一次因為時間的關係，像老腔及一些特別的傳統節目，都沒有辦法全部在香港的中、小學、專上院校去推展；我們就希望，未來在這個方面有更深入的推展。所以在此，我非常非常的感謝，文化部民族民間文藝發展中心李松主任對我們香港中樂團在傳統音樂方面給予有力的支援，謝謝你！

主持：台上面幾位有沒有補充？還有剛才你們聽彼此的講話有沒有問題，彼此問一下。

余少華：那麼我補充一下，因為剛才我沒有說我要說的，我胡說八道就離題了。其實，我要說的就是早期我們的那些民樂，主要是唱片、電影配音，在那個場合裡面建立起來的。我們在學習時，完全是由唱片聽來的，很多問題都解決了，因為在錄音室內都弄好了，但這種經典如果搬到舞台上，還是差很多，還需要在技巧上去調整。我覺得我們先是有這個條件，比方說香港或者是國內很多現代化的舞台，都可以做得比較好，就是大樂隊怎麼平衡，尤其是敲擊樂跟整個樂團的融合方面；現在其實還要努力，我們的革命還沒有成功的。很多方面都是跟演出場合的變化有關。有一點我覺得特別要注意，就是如果我們真的瞭解西方交響樂是怎麼一回事，他們一般主流是不會用麥克風的，任何哪一個樂器，除了吉他以外，但其實在他們來說吉他也不是主流。那麼我們的樂器改革，一定要改革，如果你一定要朝交響性、交響化那個方向；但是改革到那個獨奏樂器最好不用麥克風，然後出來還是平衡的，人家會承認你跟他是一樣的所謂藝術音樂，不然的話，你就變成流行音樂了，這一點是很重要的。我們還得要努力！比方說，我們中國有這麼豐富的彈撥樂器，每一件都很漂亮，但是你要擴大到中阮、大阮、小阮，都這麼多，然後出來還是不夠強，這是個問題。其實看西洋的管弦樂團，以前的彈撥樂器，如 lute（魯特琴）、guitar（吉他）都沒有了，這個我們要思考一下，我不知道是什麼答案，但是為什麼人家都不要了。我們的高、中、低音的胡琴，其實真的是不是一個合奏，因為最主要是我們經常改革，我們都拉到。我很佩服我們的樂手好得不得了，這樣難的東西都可以拉到，這個音準、節奏整個快的不得了，但問題是不夠強，尤其是整個高音區強不起來。為什麼？因為西方的提琴系列，它是底板、面板有一個音柱，一統共鳴，我們沒有這個就強不起來，那麼我們要不要那種音響呢？出來是不是中樂所希望和諧的胡琴音效呢？我不知道，結果我們還沒有解決，我覺得問題蠻嚴重。然後整個敲擊樂器這麼豐富，但是放在音樂廳裡，這就是個很需要解決的重要問題，不然整個樂隊的弦索、彈撥就全部都停下，也不用彈了，因為音量上都是要抵消了，這個一定要研究一下。好，謝謝。

主持：好，下面有沒有人願意講一下，還是問一些問題，還是分享一下你的創作經驗。我們有一位來自日本的作曲家三木稔（Miki Minoru），他是日本非常著名的作曲家，曾經給中國的民族樂器和其他的亞洲樂器寫過很多作品，現在他基本上沒有給西洋樂器作曲，全是寫給亞洲不同的民族樂器，我們請 Miki Minoru 先生。

三木稔：（講者使用日語，以下是根據現場翻譯的整理稿）我今年已經 74 歲了，不應該在此出風頭的，但是我有一些話要說。首先我要表示感謝，昨天晚上我聽了專場音樂會，今天聽了很多專家在這裡說話，剛才又看到那個影像，我覺得很好，感謝！明天我在這個討論會中將會發言，但是關於昨天的音樂會我有一些話要說。

我第一次來中國是 1983 年，差不多 24 年前，現在的中國跟以前的中國有很大的改變。1983 年以前的一段時間我在日本的音樂改革、樂器改革方面參與了很多工作，我覺得到 1983 年為止，我在日本奮鬥，做了很大的貢獻，但是今天我看到大家來香港，聽大家說話，怎麼樣去維持文化傳統等等，我覺得這比我在日本當時的努力與奮鬥要好幾百倍，真的，我沒有說謊的，真的。昨天的音樂會非常好，如果中國人能夠像昨天的演奏一樣，那中國人就沒有什麼可以害怕的。

我曾經去過很多國家，覺得剛才你們在台上的發言，每個人意見不同，在其他國家這種現象我很少看見，幾乎看不到的。剛才看到影像中的一部作品裡，有模仿昆蟲叫聲的部分（林樂培《昆蟲世界》），我覺得很感動；還有另一作品中使用了中國的算盤，我也覺得很有趣。演奏家開發了很多新的音色。如果世界上其他人，譬如說歐洲人、美國人，看見了，我相信他們一定很高興的。中國人很富於發明，你們有這個心態去發明很多東西。當然中國人要保持自己的體制。琵琶是我的專長，我與現在住在瑞士的楊靜來往密切。十年前我認識了楊靜，一起做了很多工作，像楊靜那樣充滿熱情、執著拼搏的演奏家，在日本是沒有的。今天我非常感動，諸位非常努力地將中國文化、中國傳統音樂介紹給全世界並使之發揚光大。中國的唐朝曾是最為強盛的，之後的大約一千年都沒有像唐朝那樣，現在，唐朝一般的時代再次到來了，讓我們一起努力！謝謝你們。

主持：好，謝謝 Miki Minoru 先生。這裡我有幾個問題提出來，問題第一，應該用什麼方法訓練作曲家，使他們能夠創作、發展出所謂理想的中國民族音樂，如同他們剛才所講的各方面。那我們已然如此，我們的背景不可以改變，但是我們將來的、下一代的作曲家，那些年輕的中國作曲家應該怎麼樣訓練出來？第二個問題，我們這裡也有音樂學院的院長，我們現在的音樂學院的體制，大學的音樂系體制，我是說中國的，不是說維也納音樂學院、巴黎音樂學院，他們可以永遠不變，按照他們現在的規格。

但是我們在中國，包括香港的、台灣的音樂學院、大學的音樂系，我們是不是應該重新計畫一下，是否還要用現在的歐美教育體制來訓練我們音樂院校的學生？還有就是，我們現在中小學的音樂課，有沒有進行較大改革的必要？我在香港唸小學的時候，所用的音樂書都是英國的，因為我唸的是所謂政府的小學，那時我們用的都是牛津出版社出版的英國的小學生教材，所以我在小學、中學唱了最多民歌，都是英國民歌和蘇格蘭民歌，而沒有唱什麼中國民歌。我的中國民歌是在香港中文大學學的。當然我們已有改善，但現在的小學、中學教科書中的中國民歌也不多，所以我們是不是從小學、中學、大學音樂系的音樂教育開始，有沒有一些訓練我們自己音樂文化的改革需要進行，這個恐怕就是一個更大的問題。

余少華：我來提供我知道的材料，就是為什麼讓中國音樂在中小學或者大學推進有這麼大的阻力。主要是我們教音樂的老師，她的教育背景完全是西方的，而在課程中加入中國的東西，他們就有問題，因此來自他們的阻力是最大的，到現在都一樣。

我看見這麼多中樂團的同事坐在這裡，很難得，我記得好幾次座談會他們都沒有時間來，因為他們要排練。我覺得，有一點我沒有說的就是，其實我們中樂團最寶貴的不是遺產，是樂手，我們的樂手是最棒的。但是我做過那短短的時間到現在，我們從市政局到 LCSD（康文署）到現在的公司化，我很坦白的說，我們沒有把我們的樂手當成藝術家。他們不是好像市政局中跟清潔工人一樣，不一樣的！我們很難得的有這幫樂師、樂手，我們要珍視他們，讓他們的專業知識跟作曲的、跟各方面的音樂家共同分享，不要讓他們累得要命，這是我從內心說出來的。

閻惠昌：因為你這樣說，我一定要提出，……因為我們的工作是有合約的，我們不是亂來的。

余少華：那個合約是可以改善一下。

閻惠昌：如果你覺得合約部分內容可以改善，你當然可以提出來，但是不是說我們的市政局一直到現在，我們的所有的管理層，我們的理事會，包括我藝術總監把我們的團員都當清潔工？

余少華：我是說以前，以前的市政局，不是現在。

閻惠昌：這個掌聲是很容易來的，但講話用詞要非常準確，不然的話，我們上下級的關係就會被挑撥……。就像講這個傳統一樣，譬如說余教授，你是搞學問的，所以你不用作曲，因此你可以對任何一個人的作曲發表你的看法，因為你是從你的角度上，這絕對是正確的，這樣才可以給音樂評論有一個空間，但是音樂發展的空間，是一個有容乃大的空間，不是以一己之見就可以把所有的東西全都決定了。

余少華：這個意見不是我個人的，這是從我的朋友裡面知道的。

閻惠昌：余教授，不要把這個樂師當成市政局那個時候的清潔工……，不知道是不是香港中樂團現在對樂師就像清潔工呢？我想你也不會是這個意思。但是，我覺得現在已經到了一個危險的邊緣。作為香港中樂團的總監，起碼從 1997 年到現在，十年過程中，在公司化過程中間，我們怎麼樣跟團員溝通呢？每年我們都有很多的部分，怎麼樣盡量在有限的時間裡去工作。有可能的情況下，假如我可以辛苦，我可以讓團員不辛苦，我就讓團員不辛苦，讓我自己辛苦，我絕對不會把團員當成是清潔工；因為你剛才說這個很容易誤導，而且讓團員也很容易誤解，我作為現在的藝術總監，不希望有這樣的誤解，而且我也不希望給你有這樣的誤解。

我們現在要把傳統深入進去，做什麼？是材料，就是鄭教授講的。為什麼我們這次搞了一個中樂教育論壇，就是因為我們現在的教育體制上太西化了，起碼我們在上海音樂學院的時候，我跟楊青讀的是民族理論作曲指揮系，那時候是西洋的和傳統的兩套內容，分別有兩套老師，我們五年內要把兩套知識全部學完，民歌和戲曲、曲藝是作為主科來學的。現在看來儘管是皮毛，但是很多音樂院校是沒有的，甚至是更少更少。我覺得現在要更多的瞭解傳統，其目的之一是以博物館式的靜止地把它保護下來，像李松這樣的民族民間文藝中心。但另一方面，21 世紀，傳統對我們現代人來說有什麼意義？我們為什麼要講傳統？我們是要把傳統封閉在那裡，讓現代人都不知道嗎？我們是要讓更多人都知道，從傳統裡拿到智慧，我們要再創造新的東西。但是創造新的東西不是從完全西化來的，是從中國傳統的根裡生出來的，有它自己時代的特色，但是跟傳統之間又是一種淵源的關係。我覺得我做得不好，但是我是盡力了，我相信香港中樂團的團員和我自己都是一樣，包括我們行政部門所有的人，為什麼要這樣做？因為我們要做得更好，我們花的納稅人的錢，如果我們做得不好，香港中樂團搞得不好，這些人很懶惰，或者這些人沒有創意，音樂會沒有人看，那麼這個團很快也就沒有了。傳統也是一樣的，有些傳統的樂種，當它失去了它的藝術價值，就像今年我回老家，看到了有些傳統的消失，我很傷心，因為在喪葬儀式上，原先傳統的中國民間的吹打樂隊，被現在的西洋銅管樂隊所取代。

那麼剛才，我平時很少這樣子直接去講，但是我必須要很清楚的表達，我們之間不要有這樣的誤會，我們的團員也不要有這樣的誤會，我自己我也不希望我們之間有任何的誤會，而是我們怎樣在香港有效地把中國音樂傳統深入下去，把我們現在的事業做得更好。謝謝！

主持：好，現在開始有一點像研討會了。剛才我說，我們音樂學院裡面的課程要不要安排，我們這裡有音樂學院的院長，四川音樂學院敖院長要不要講幾句？

敖昌群：好，謝謝主席給我這個機會。首先非常高興來參加香港中樂團 30 周年的慶典活動，今天聽了各位非常深刻的發言，有很多感想，但是現在問到音樂學院的教學情況，我覺得和前面好幾位專家的想法是一樣的，就是中國音樂院校的教育體制，基本上是沿用西方體制，它所灌輸的文化價值，和我們自己民族需要追尋的東西在某種程度上是有衝突的，或者說有嚴重的衝突，因此我們希望，通過教學課程和體制的安排，來實現我們所謂復興中華文化的目的。但是昨天在聽老腔的演唱時，我又有所感觸。其實我一直是這麼一個觀點，就是說現在需要保護我們的傳統文化，首先是把它保存下來，我不太同意現在就來革新或者革命。我們在四川，有一個叫做川劇振興的計畫，是省委省政府抓的，抓了 20 年，我們認為 20 年以後川劇沒有振興，當然可能產生了幾個現代意義的好的川劇，但它不是傳統意義上的川劇，如果再過 50 年，或者 100 年，我們看到的川劇已經不是我們真正的川劇了，已經是改良以後的東西，那樣的文化傳統其實已經被中斷。因此我覺得像老腔這樣的東西，像川劇這樣的東西，或者說是其他的很多戲曲、民間音樂、民間器樂，首先要把它保護下來，這種保護，不僅僅是通過出版，比如說音像製品或者是出版物，而且要有一代一代的人按照保護的概念，去傳承。這樣的話，我們中華民族的根才能抓住。

說到音樂學院的教學，我覺得剛才閻老師提到的上海音樂學院的作曲專業能夠有這麼多的時間來學習民族民間音樂，是非常好的事情。在我們學校，我自己也有這個體會，在我們的課時中有民歌教學，但我們當時的院長宋大能先生給我們作曲系專門開了一個小課，就是背唱民歌，在 4 年的學習中，唱了幾百首民歌，我覺得對一個作曲學生來說，是受益匪淺。我是希望在我們今後教育的課程設置和教學體制改革中間，關於中國傳統音樂，特別是民族民間音樂的教學，應該列入到正式的課程中，同時把傳統的東西保護下來，這樣，我們的民族才能找到根。謝謝大家。

陳永華：好，非常感謝。哪一位可以講一下？不是剛才的題目都可以，而且我們休息以前還有周凡夫先生，曾葉發博士、程大兆老師還有閻惠昌先生都有講過。好，程老師。

程大兆：我聽了剛才幾位理論家談話以後，正如主持人所說，咱們作曲家心裡很沉重，我也有同感，就是作為文化的批判來講，實際上對中國文化的現狀是一概否定的。因為我們是搞作曲的，我們不太懂文化，或者說我們沒有文化，但知道他們在爭論一個什麼問題，就是後殖民文化，就是中國的音樂文化在現代搞了這麼多年，實際上是一個後殖民現象，就是還是用西方文化的技術去做我們的事情。這是整個理論界談的後殖民，它是從文學界開始的，所以對中國文化從理論角度來講，是持否定態度的。但是，我有個問題就提出來了，我讀了一些書，我也思考，我也非常沉重，但有一點我很清醒，就是理論家，他的基點是什麼呢？他還是用西方文化的基點來看中國文化，所以他跟不上也是錯誤的。就是說，理論家在批判我們的時候，他是拿著西方文化的大國文化的姿態來看我們的創作，認為我們還是跟著人家走，但實際上他也是西方的座基。這帶來一個很有趣的現象，就是剛才談到傳統，實際上我認為把文化、歷史、社會、相對、絕對這些概念統統混為一談，就造成了別人說話，作曲家心裡就亂了。其實根本不是這樣。我們翻開中國音樂史，看看那洋洋萬字，實際上中國音樂史就是中國音樂文字史，沒有音響，傳統在哪？比如說有個千人樂隊吹笙，什麼三千人，你聽過沒有？你沒有聽過，他只有文字記載。我們敢把三千人擱台上，可以亂吹，但是它不是中國傳統，它只是宮廷文化的一個分支。所以我在想，在中國音樂文化如此浩瀚的海洋裡，首先我們自己要清楚，對待西方，好，如果我可以你用你，我可以拿來，為什麼不可以呢？西方拿走我們多少東西？我們為什麼不拿來你的東西，我們拿來你的東西好像我們就成小偷了，我們現在就不對了，所以我覺得就是剛才談到的，把這些概念都剝清以後，我們就留下了一個我們是特質文化還是融合文化的問題，怎麼樣去看待它。這樣，學者們強調的是特質文化，文化的特質，但是中國文化的特質文化是什麼東西，沒有人能談清楚，所以爭論了很長時間，作曲家一看這情景就走了，實際上這就把理論、批評和創作隔離了。

那麼最後就台灣鄭先生，他說中國民族樂隊的出現是偶然還是必然？他的觀點是偶然。一個事物是偶然出現能延續這麼長時間嗎？否！肯定是必然。我覺得，事情的偶然和必然是一個哲學概念，它是一個範疇學的概念，如果講它真正是一個偶然，它不能長，香港成立了一個，然後幾天，從 80 人做到 20 人最後解散，香港成立，新加坡、馬來西亞等等樂團，越成立越多，為什麼呢？它是必然的結果。

主持：好，謝謝，太棒了！好，新加坡華樂團的。

朱添壽：我不是理論家，也不是藝術家，我是搞行政的，不過我是很喜歡音樂，我寫了六七點很凌亂，不過先針對剛才程大兆先生講的那句話，說外國人拿了我們這麼多東西，我們怎麼不拿他一點東西？我覺得你這個東西是兩個不同的東西，外國人是來掠奪我們的文化產物，我們要學他的是他的文化精髓。

程大兆：對不起，我打斷一下，我說這個「拿」，不是指「掠奪」，是借鑒。

朱添壽：我先要提一個問題就是，我沒有答案，我就是提一個問題給大家反思一下。我們華人以能夠在國際舞台上彈鋼琴、拉小提琴、唱歌劇為榮，對吧？我們有沒有看到一個成名的老外，在國際舞台上唱京劇？有沒有看過一個老外拉二胡？寫書法？我講的是國際舞台上，我們以能夠站在西方的殿堂上引以為榮，為什麼西方人沒有像我們學習我們的京劇、書法等等，我覺得剛才這個就是鄭先生講的，是一個歷史的緣故。我們兩百年是窮國，現在才起步，外國當時是三百年的強國，這個外國不只是英國，應該是整個歐洲大陸的那個強國崛起，所以現在這個時代，我們已經到了，我不敢說是盛唐時代，不過我們如果現在已經有了這樣的一個強國，就是說大家吃得飽，能夠搞藝術的，那麼回頭來真正的正視一下我們的傳統。

還有一個我想到的就是，文化不可能是一元的，我們華樂團這些東西，不管它的體制是什麼樣，怎麼講也還是上層建築的。其實文化在西方，他們的管弦樂團已有三、四百年的歷史，但他們各個民族的民歌還留存著，地方音樂不只是這麼幾個版本。因此，我們其實還有好多支流可以保留的。那麼，華樂團到底應該怎麼走？這個由你們音樂家們去考慮。

剛才提到，有兩點是我完完全全同意的。在一個音樂廳裡面，嗩吶一吹起來，什麼都完了。我每次在想，那個指揮是真不懂還是假不懂啊？當嗩吶演奏的時候，那個可憐的古箏啊揚琴啊，彈了老半天，我們樓下的觀眾聽不到的。因此，關於聲音的平衡這點，可能要請你們作曲家也去考慮一下。

最後，剛才提到利用我們自己民間的元素。我的感覺，我在新加坡聽了很多作曲家的音樂，感覺還是以北方、以華北為主的一個大文化傳統，我是在華南，我在新加坡，我們的祖先都是華南潮州、廣東、福建、海南，我們好像很少很少聽到這一方面的元素在現代的作品中出現，這個也是我們華族文化的一個傳承，而且剛才提到了，余教授講的就是廣東的潮州音樂，還有福建的南音，潮州的音樂很美，在現代的作品裡中卻很少聽到，所以這個是自己家門口的東西怎麼不用呢？謝謝。

主持：好，我們因為時間的關係，最後一位。我要介紹一下，是趙麗娟女士。她現在是香港中樂團的理事，是我們的義務秘書，開始時她是由政府委任進入理事會的，她原是香港會計界的非常重要的人物，別看她年紀輕。以前她可以說是不太懂中國音樂，她當了我們中樂團理事之後卻非常熱心，過去這幾年我們的音樂會她都一直有來，所以她現在講話，大概是從一個很熱愛民族音樂的代表，我們請趙麗娟女士。

趙麗娟：各位好！各位作曲家、前輩，還有各位教授，你們肯定在音樂方面比我懂的多。我從小也唱歌，唱中國民歌，像《洪湖水浪打浪》已經是從小唱的，還有從小學笛子，但我不知為什麼，我從小就喜歡中國音樂，可能是與生俱來的一個愛好，覺得中國人就喜歡這個。以前到英國留學，我越去外國越喜歡中國的文化，因為我覺得中國的音樂跟她的文化流傳是有著緊密關係的。我也學鋼琴，西樂我也學，但聽中樂和西樂最大的區別，是個人的感受。我聽西樂很難有這個感受，我不能知道貝多芬時代，法國、英國、美國當時是什麼情況，但聽中國音樂呢，肯定對中國歷史有一定的認識，還有感情，所以很多時候聽的很感動。昨天的音樂會，我是十分感動，因為我聽見很多不同的歷史背景，跟它的文化絕對有關係的；還有很多新的作品，程大兆老師的作品真的令我很感動，因為內裡有許多因素與傳統跟現代的結合很有關係。

我是音樂愛好者，其實我跟中樂團這麼久了，有著很濃厚的感情。因為明天我工作關係來不了，我先講一點明天的題目，給大家分享一點點。

從聽者的角度，我覺得獨奏跟大型的演奏是有一點分別，就好像剛才講到藝術家的關係。這就如同運動，有些是運動員有些是運動家。為什麼叫運動家？有些運動家都是經過很長很長時間的訓練，練到他們都不想再練，結果每次成績每一次都一百分的，那是運動家；有些是運動員，運動員做一個動作，差不多樣子就走了。所以我其實對香港中樂團有著崇高的敬意，因為我們的藝術家，他們排練的時間都很長，但他不怕長時間，練到很好很好的程度。我有很深的感受，很多時候我也跟我朋友分享，為什麼我們中國奧運很多次在集體的欄目中都是贏不來呢？贏的全部都是個人項目——跨欄、跳水等，全部是個人表演，集體項目真的還沒有太大的表現，除了女排，我想是我們女生比較團結，所以當然不一樣，有很大的分別。獨奏，一個人自己奏跟很多人一起奏是有很大的分別，因為大型樂團演奏的時候，你不能自己喜歡怎麼奏就怎麼奏，一定要整個音調和諧，還有每個人都要跟其他人配合，這是十分重要的。我在台下聽的時候就很感動，因為85個人大樂隊奏出來是這麼和諧，這個當然是指揮的功勞不少，但是團員的功力肯定少不了。所以我覺得作為音樂來講，總是有區別。為什麼做到藝術家呢？就是因為他們不怕苦，能吃得苦，還要經過長時間的排練才能做到，就是同一首樂曲，85個人奏出來是這麼的和諧，我們聽起來都是這麼好聽，這跟作曲家的功

力也有關係的。所以我覺得，我為什麼特別喜歡大型樂團，因為我聽見的是各方面努力出來的結果；這跟獨奏不同，獨奏當然好聽了，但獨奏都是個人的努力，他自己怎麼奏出來怎麼好聽，但我比較喜歡團隊的，因為這真的不簡單，從團員、指揮、作曲家，還有編曲、舞台背後的，台上為什麼這麼整齊？我看過很多不同的樂團，不單是中樂、西樂，有些上台亂下台也亂，有些東西也擺不好，但你看我們中樂團常常上台、下台全部都是整齊的，為什麼呢？後台的功勞也少不了。所以我為什麼很欣賞大型樂團，因為它實在是需要很多人的努力，我覺得這也是我們中國人應該發揮的精神。跟商業一樣，為什麼很多中國的企業還沒站到世界舞台上，因為太鬆散，真的，我在商業領域做了很多很多年，真的太鬆散了，每個人都自己顧自己，企業上不來。但我很有信心，以後的中國肯定有企業上來，大家同心做好這個管理，那我們才可能在世界舞台上放上我們中國人的品牌。謝謝！

主持：好，太棒了，謝謝。所以各位朋友現在見識了我們香港女強人的代表。好，我們最後請鄭培凱教授給我們做一個總結，我就不用講了，請鄭教授。

鄭培凱：好，謝謝主持，把我推到這來做總結，我們學歷史的經常不是開頭就是總結。我想是這樣，大家剛剛討論得非常好，涉及了不同的面，而且有不同的意見。有一點，我相信是大家都想到可是沒有講出來的，就是中國音樂的發展並不是現在就停頓的，也不是以我們今天的來定我們將來的價值，歷史在發展的，歷史是由人創造的，所以中國音樂將來一定會有輝煌的一天。我們有這個自信，或者我們有這個願望。這是一個非常重要的事情，不管是中國現代管弦樂發展到今天，是歷史的必然也好，偶然也好，我們是真的就是作為哲學的爭論，可以永遠爭論，而不會有結果。我覺得，非常重要的就是，像程大兆先生您講的，你是藝術家，創作在你來講或者在其他所有的藝術家來講，演奏家也一樣，藝術的整個推展就在你們身上，我們所有的人能夠盡我們的全力，這就是我們這一代能夠做的。歷史會給我們很多限制，這是一定的，而且有時候我們在歷史當中越搞越不清楚，因為我們不是學者，我們不是研究，或者就算是研究，有時我們沒有那麼宏觀，沒有辦法所有的細節都掌握，可是歷史還是在進行。當我們每一個人都全心全意的投入，我們大的方向是：我們要吸取我們傳統的資源，把它當作材料，那麼我們已經受到西方的訓練及西方的影響。可是我們有種自覺、自知，就能夠往前推展，所以將來的輝煌，我想還是在你們身上。謝謝大家！

主持：好，謝謝台上面各位，我們今天晚上八點鐘在這裡繼續。謝謝！

演奏與演講

- 時間：** 2007年10月14日（星期日）8:00 - 10:00pm
- 地點：** 香港太空館演講廳
- 主持：** 閻惠昌先生（香港中樂團藝術總監兼首席指揮）
- 演奏：** 劉寬忍先生（陝西省文化廳副廳長）
- 發言嘉賓：** 阮仕春先生（香港中樂團樂器研究改革室主任）
李宏女士（河南博物院華夏古樂團團長）
高揚先生（中國民族管弦樂學會的副秘書長、胡琴演奏家）

主持（閻惠昌）：各位嘉賓、各位朋友、各位老師、各位同事：今天咱們進入到第三節「演奏與演講」，共有三部分。首先是陝西省文化廳副廳長劉寬忍先生的「演奏會——古埙的魅力」，他有半個小時的古埙演奏。劉寬忍先生是中華埙文化學會會長，也是目前在省文化廳一級的幹部中還沒有丟掉專業的，到哪裡都會拿起他的埙教很多的官員及其他人來推廣這個音樂。賈平凹先生曾經聽過劉寬忍先生的埙演奏，之後他說這個樂器是土生地氣，說人有七竅有了靈魂，埙有七孔有了神韻，以此來形容他吹的這個埙。我們現在請劉寬忍先生上台演奏，有請我們香港中樂團伴奏的同事一起上來。第一首作品是他自己創作的《風竹》。

劉寬忍演奏《風竹》，大約時間：4' 20"。

主持：下一首作品《露蓮》，饒余燕老師作曲。

劉寬忍：我簡單說一句。1991年時，我請饒余燕老師給填寫一首曲子，就寫了這首《露蓮》，曲名是賈平凹起的。饒老師運用專業作曲的技法把埙的音域挖掘到最大限度。

劉寬忍演奏《露蓮》，大約時間：5' 40"。

主持：下一首作品是《白綾》，劉寬忍與張彥武先生合作。白綾就是白綢子的意思。

劉寬忍演奏《白綾》，大約時間：6' 43"。

主持：接下來是《蘇武牧羊》……

劉寬忍演奏《蘇武牧羊》，大約時間：6' 10"。

主持：劉先生吹的這些埙跟普通的埙不同，請先吹一下特別小的埙。

劉寬忍：這些埙是一個系列，都是北京的張文華先生造的。在人們的印象中，埙的音色都是比較低沉的，那是它的主要特點，現在的埙音域拓寬了，音色也有不同，高中低音都有，甚至還有雙音埙、和聲埙，由於時間關係，今天就不演奏了。小埙叫陶笛，我用它吹兩句陝西的《蘭花花》，……。

主持：好，謝謝。下一單元是香港中樂團的環保胡琴的介紹。有關這個概念，要請我們的樂器改革研究員阮仕春先生簡要的介紹一下。在介紹的同時，我們就準備一下，四個胡琴你們先一個個擺好，然後再一起合成就可以了。

阮仕春：各位老師、各位來賓、各位中樂團的同事：我先講一點，昨天我聽完我們中樂團 30 周年音樂會以後，我非常激動。30 年前我已經在這個團工作，當時演出來的整體音響跟今天是沒有辦法比的，這很清楚；周凡夫先生，他也聽過以前的，再聽現在的，差別非常大。我還是希望，每一個在香港中樂團工作過的同事，將來都能夠以曾在香港中樂團工作過為榮，這是昨天的感受。

今天介紹環保胡琴，我覺得是這次研討會論題的一個產物，「傳承和流變」，現在就變成這個樣子。各位演奏家可以上台，我等一下會一個個介紹，然後大家聽聽它的音響。

兩年前，我接受藝術總監閻先生的指令，開始搞低音革胡，這是主要工作，其他東西都是在搞低音革胡之中變出來的。因為民族樂器中低音樂器的低音問題，在中國已經搞了幾十年，我想大家都應該清楚的。我們在搞這些樂器時是有原則的，不是隨便亂發明的，我總結了一下：其實我們實驗的過程也是「三不一沒有」。所謂「三不」，就是形制不變、基本音色不變、全套的演奏方法不變，因為這是傳統。然後就是沒有用蟒皮，而是改用了纖維皮。目前它整體性能，有所提高，因為我們原來的高、二、中胡是合不到一起的，這是大家都知道的，我們現在改善了以後，等一會請大家聽一下，我們非常實際的，也不用講太多虛無飄渺的理論。

我在這裡工作 30 年了，在座也有很多同事，大家也清楚：作為演奏家他們需要些什麼東西；作為作曲家，需要些什麼東西，而提供給觀眾的是另外一回事。我們希望達到可持續發展的目的。

首先，請大家聽一下高胡，請魏冠華先生拉一下，……（即興音樂片段）

好，我想解決的問題就是，它的高音衰減度，這是很關鍵的。原先我們的高音撐不起來，我們現在在聽，我覺得，如有任何矛盾，我們都是可以通過樂器改革等各方面的溝通來解決。

接下來介紹一下中胡，我們請劉揚先生給我們拉一下，……（即興音樂片段）。

關於中胡，我想解決它的穿透力問題，就是說，它（的音色）不會被吃掉。此外，它的第三把位以後的音是應該可以通下去，這對以後寫東西，應該有所幫助。另外，我們有一個還沒有成熟的二胡，所以閻先生就不允許把這個東西搬到樂隊去，因此，現在我們整個二胡還未用上環保系列，就請大家聽聽這個還不成熟的二胡，……（即興音樂片段）。

下面我重點介紹革胡。我們說板胡是板膜共震的，這第一個樣板是閻先生從日本華樂團請的日本的演奏家來我們這兒演出，基本上是以上海楊雨生教授的板膜共震作為基

本的概念。為什麼一定要搞板膜共震呢？因為我們有整個用板震的彈撥樂系統，如果沒有板震而只用大提琴的話，就無法跟整個拉弦樂連得起來。我們現在既有板震也有膜震，就是希望也照顧到我們整個彈撥樂和整個拉弦樂的結合。剛才也有一些學者講到，是不是要淘汰掉彈撥樂？那我們也是聽聽吧。現在先請我們的革胡首席董曉露幫我們拉兩句，……（即興音樂片段）。

它的音色已經是介於原來我們革胡和大提琴之間。現在，我想請我們的演奏家演奏一個音樂片段，是顧冠仁先生的《八音和鳴》中間專門為弦樂寫的一段。好，請大家欣賞，……

謝謝四位演奏家幫我們示範。剛才大家聽了以後覺得如何？我們明天研討會或是等一會大家可以提出意見。我們現在的改革樂器，形制上沒有變，高胡還是高胡，二胡還是二胡，中胡還是中胡，聽起來的基本音色也還是沒有變。當你倒過來看這裡，不要看那個蛇皮，你有本事可以分得出來嗎？當時我寫了一個文章，我曾經跟高胡的首演者余其偉先生到電台去錄音，蟒皮的高胡跟纖維皮的環保高胡每個都錄了兩遍，之後我們就倒過來聽，聽完以後就分不出來了，所以當時才敢拿出來，那是 2005 年 11 月的事，我們就是從那時開始，陸續研發出這批東西來。閻先生非常穩當也保守，我們是如何使用呢？在我們的樂隊，是一個一個加進來的，開始是首席，首席拉完以後一個一個的加進去，然後到現在整個高胡組，整個中胡組，整個革胡組。開始的時候因為都是我蒙的皮，也做不來這麼多，就是一個一個加進去，跟原來的蟒皮胡琴一起混合使用，不產生矛盾，然後再逐漸滲沙子式的過渡。所以，如果是長期沒有聽中樂團的人，你一下子來聽可能感覺不到這些樂器已經全部換了，因為我們就要它的交響性能，這是非常清楚的。好了，我今天就簡單介紹到這裡，謝謝各位。

主持：我們的音樂界對樂器改革問題是有兩種截然不同的態度，一種是不贊成樂器改革，原始的（樂器）就可以了，另外一種是一定要把樂器、把武器搞得更加好，更加科學，讓作曲家寫起來更加方便，演奏家用起來順手。對中樂團而言，一定要有很好的樂器才行。所以我們樂器小組出了阮仕春先生，今天晚上我們使用的一些樂器，除了環保胡琴之外還有阮咸系列，都是阮先生自己做的，它是唐式阮咸，跟內地的有些不同，不過現在在台灣和新加坡華樂團都使用了。這個環保胡琴一方面是考慮皮的問題，氣候影響的問題，特別是香港中樂團是頻繁的外訪，今年在香港濕度是 99% 或者 95%，忽然就跑去了美國很冷很冷的冬天，或者是其他地方，這種皮就是放上水、油，怎麼弄它都不理你，這就有一個好處就是它可以比較耐得起氣候變化。另外就是，到海關不會碰到什麼問題。比如說，有個朋友他從中國買了胡琴，然後海關把那蛇皮給戳穿了才讓他拿走，進了日本自己再花很貴的錢再蒙上一個蛇皮，這是日本的朋友告

訴我的。我們現在慢慢地用這個環保胡琴，以後我們出國就不會有這樣的問題了。但是，我們現在都只是在研發階段，還沒有批量生產，希望我們在使用過程中間確確實實，首先我們的團員，我們的藝術家們，我們的演奏家們，他們都已經很滿意了，爭著都想用這個樂器，那麼以後社會上如果其他的朋友們需要這個樂器，我們再考慮是不是要量產的問題。

好，關於樂器改革，等會再給大家介紹另外一個熱心樂器改革的朋友及他的胡琴。現在我們進行下一個單元，就是河南博物院華夏古樂團團長、研究員李宏老師，來介紹「華夏中樂九千年 讓文物活起來」。

李宏：我先介紹一下自己。我來自河南博物院，從事文物考古工作，能來到音樂專家聚集的研討會上，我還是第一次，實際上在這裡我是一個外行，各位專家、學者在我演講中途有什麼問題我們可以交流，我主要是來學習的。

我有一個非常重要的目的，這個目的促使我答應了這個班門弄斧的演講。我是從文物考古的角度來談我們組建華夏古樂團的目的和意義，把所做的工作給各位專家學者做一個匯報。這個目的是什麼呢？我等到最後再講，先談談我們的音樂考古和華夏古樂復原研究。

我從 1982 年大學畢業以後，一直從事夏商周三代的文物考古的研究工作，上世紀 80 年代以來，中國的考古界進入了一個非常興盛的時期，可以說是目前社會科學界的一個顯學；而在考古學中間，音樂考古又成為考古學的一門顯學，這是為什麼？因為我們很多親新出土的考古成果，都有跟音樂有關的資料發現，而且這種資料的復原研究可以直接和現代音響掛鉤。所以說，現在從事音樂考古的需要有兩種人，一種是以前就是從事文物考古工作的研究者，他涉足了音樂學這個領域；另一種人是專門從事音樂學研究的，然後他涉足了考古，兩方面的專家結合起來，成就了現在音樂考古的眾多成果。這方面我有很深切的感受，因為自己就是一個從事文物考古的人，我對音樂考古學的認識是從文物角度開始的，文物的斷代，音樂文物的斷代，它的紋飾，它的演變，它在文明史上所具有的地位，我主要是做這些。但是音樂學家跟我們不一樣，他是主要看文物在音樂學上的價值、創造和貢獻，還有對以前音樂歷史的重新認識。因此，今天所講的內容是想從考古學角度來給在座各位音樂專家，帶來一點研究的心得以供參考。

作為從事博物館工作的人，我本身另一個身份是河南博物院陳列部主任，主要是從事文物的陳列。現在中國古代文化正處於一個復興的時期，文物與歷史有緊密的聯繫。因為我們處於具有九千年文明史的華夏古國，如果不回溯歷史，不認識歷史，我們的

文明在這個世界上就無立身之本。所以說，中華文明推介展示是非常重要的。作為博物館系統的展示，基本上是靜態多於動態，就是把文物擺這兒，讓觀眾認識與鑒賞，你可以加一些考古數據的說明、背景故事，但基本上是靜態的、平面的。而博物館事業發展到今天，要求文物展覽要是動態的、立體的，要響起來、活起來，因此一個擺在我們博物館文物考古工作者面前的課題就是，怎麼樣讓文物活起來？所以，我們就聽取了很多專家的意見，在2000年建立了「華夏古樂團」。在博物館建立古樂團，是因為很多專家都給我們提建議，說真正能做中華幾千年音樂文化復原的是在中原，如果中原不做這個，那麼多的考古數據實在是一個浪費。我自己也有這種感覺，特別是在上古三代的墓葬發掘中，幾乎四分之一都跟音樂有關，因為墓內隨葬品的主體是禮樂器，這是能把文物展覽、文明史展覽做活的一個基礎，這是我現在說的第一個問題，就是我們組建這個華夏古樂團的初衷，主要是博物館文物展示方式的一種延伸和改革。

實際上音樂文物的復原研究，不僅僅牽涉到文物的展示方式，還牽涉到音樂與文學的關係，那些詩經漢賦、唐詩宋詞，幾千年來都與音樂緊密相連的，密不可分的。從孔子開始，「詩三百，孔子皆可弦歌之」，從《詩經》開始，就是文學跟音樂的結合。我不知道現場有沒有人對這方面感興趣的，過去許多學者都把音樂和文學看成是一體，那麼作為一個博物館的古樂團，它必須要將中國的文學、一種純文化的東西加入到音樂復原表現中，以修煉自身的藝術氣質和靈魂。就是說，中國的音樂要能解讀中國的語言文字、中國的語言、中國的文學，這才是中國的根。

再者就是音樂與歷史文化。那些曾經發生的歷史故事和人物，它跟音樂相關的那些文化背景，可以用音樂來說明問題。剛才劉寬忍老師用埙來吹奏《蘇武牧羊》，作品所涉及的漢文化背景，蘇武個人身世和他的情感抒發，均與音樂主題的確立非常有關係。在傳統文化中，有很多主題音樂的確立都是跟歷史文化，和曾經發生過的歷史事件的情感關係密切，在博物館中以音樂詮釋這個，非常重要。

還有就是音樂與審美，音樂所表現的人的感情中，實際上中國人認為什麼是美，什麼是音樂最高的境界，中國人歷來講究「和而不同」，在保持自己的風格之外更注重和諧，更注重內心情緒的表現，更注重知音的理解，這一切都跟古樂的風格追求密切相關。博物館如果從這幾個方面去給觀眾一個立體的、全方位的感受的話，它的古樂復原才能成功。從這一點上，關於博物館的古樂復原不僅僅是音樂類陳列的問題，更是一個中華文化情感培育和文化遺產傳承的問題。

我們這個古樂團建立時，第一期華夏古樂的專家論證會就請了中國音樂考古界的多位前輩，對於復原什麼樂器，各類樂器配置怎樣最合理，然後表演形式是什麼，要求演奏員達到的素質是什麼，方方面面都做了論證。在這個論證的基礎上，才組建了華夏古樂團。我就把當時這些照片給大家看一下：這是王子初先生，《中國音樂文物大系》



圖 3.1

的主編，來做我們復原過程中的測音工作時的照片（圖 3.1），這是音樂考古學界的參與，還有一些音樂學院音樂歷史、音樂學研究的專家，博物館實驗考古和文物修復製作的專家，大家都以豐富的理論知識和實踐經驗，直接參與了古樂的研究和開發工作。使我們獲益良多。因為時間關係，我就不多講了。

另外是音樂復原與青少年的教育問題。博物館的古樂復原跟這個結合得非常緊密，我們幾乎每年暑假都舉辦華夏古樂的專題講座。有時候是編鐘，有時候是古琴，這一類的學習班，實際上是普及青少年文化素質教育的一個最好的途徑。

我主要談的是華夏古樂的開發與中國音樂考古的音響實驗的關係。實際上在博物館內辦古樂團，跟音樂考古的成果的復活和音響實驗，結合得非常緊密。中國這幾年所發現的眾多音樂考古的成果，改寫了整個中國音樂發展的歷史。我舉幾個簡單的例子，比如說河南賈湖遺址出土的骨笛，它結束了有關上古五聲音階和七聲音階起源的爭論，更新了中國對古代樂律水平的認識，有關中國音樂的起源和樂器的發明的一些神話傳說，比如「伏羲氏燬土為埴」、「女媧制笙簧」、「伏羲神農氏斫桐為琴、繩絲為弦」，特別是堯的樂官夔、黃帝的樂官伶倫，都是專職的音樂人。音樂的起源和樂器的發明，都找到了實物的證據。再就是打破了音樂史志的文獻史料局限，現在實物史料越來越多，一部全新的古代音樂史正在重寫。這裡包括新的數據、新的觀點、新的評估。

然後我講的例子就是我準備的這些資料。實際上好多數據大家都是非常熟悉的，比如說曾侯乙墓出土的那些青銅樂器，它的配置所解決的學術問題，和對我們古樂復原的啟迪。比如說樂懸問題，過去的宮廷音樂是怎麼來佈局的？過去的樂曲是怎麼樣來編配的？樂律學達到了什麼水準？因為所有的曾侯乙編鐘上的銘文全部跟樂律有關，這裡邊實際上就把樂律學的概念全部更新了，這是對我們的啟發。另外就是編鐘演奏。演奏它的形式應該是什麼樣的？架子的擺放應該是什麼樣？鐘磬演奏方式應該是什麼樣？像這一類的資料非常多。還有漢代的音樂結構，樂隊的結構是什麼樣，在漢代畫



圖 3.2



圖 3.3

像中我們看到編鐘、編磬延續下來，而且還有敲編鐘的姿勢，所用工具。再者就是漢代歌、樂、舞一體的陶俑群出土的非常多，其中有唱歌的。我不知道大家能不能看出來，就是這個（圖 3.2、圖 3.3），捂著耳朵張著嘴的這種歌者，有樂隊，然後有舞蹈，有雜技，這種漢代的舞樂百戲。另外就是中原傳統音樂的表現方式，它的舞姿的表現，那種優雅的、溫雅的，低眉頷首的樂俑，在南北朝時期多有體現。南北朝是一個什麼時期？是一個游牧民族文化跟中原農耕文化的碰撞，然後游牧民族從北方下來，然後中原文化往南方退卻了。但是在河南，北朝時期游牧民族的墓裡出了很多這樣的陶俑，說明中原文化也就是華夏族的文化對游牧族的影響，往往征服者被所征服的文化所征服，這是一個非常好的例子。

再比如說胡騰舞的起源，過去都說是唐代有了胡騰舞，然後唐代怎麼跟西域來交流，實際上南北朝的時候已經有了，我們所看到北齊的黃釉扁壺，出土於河南安陽北齊范粹墓中，（圖 3.4）它上邊有著非常完整的胡騰舞的資料，包括它舞姿和伴奏樂器都清楚在上邊體現出來了。



圖 3.4

再者就是箏篋演奏和琵琶演奏的方法，這是一組俑的圖片，是隋代安陽張盛墓的樂舞俑群，（圖 3.5）這裡有箏篋和琵琶的演奏，說明了中原音樂與西域音樂的結合。我們可以看出來，從唐代以後到宋，樂隊的樂器配置已經發生了明顯的變化，絲竹樂開始佔上風，而且像編鐘、編磬等打擊樂已經消退，幾乎成為在皇宮裡、廟堂裡祭祀時才用的一種樂器。在所有的民間俗樂中，不再出現鐘磬這一類樂器。

再介紹一下關於骨笛的復原和研究，這是新石器時期賈湖骨笛出土的墓葬發掘現場：（圖 3.6）在不同的墓中，不少是二支笛子一起出的，我們看到這是賈湖遺址 344 號墓中；墓主人的頭是以八套內裝石子的龜甲代替，旁邊有兩個骨笛，這說明了什麼？在古代文獻有證，說明了墓中無頭的重要人物可能是將身作為犧牲來獻祭，用樂器骨笛則是代表他跟神的溝通的身份，因此骨笛跟原始宗教緊密的聯繫，可以從墓葬裡看出

來。而骨笛音樂陰陽怪氣絕對是跟巫術、跟娛神有關。所以說骨笛音樂的復原也應該跟古代的祭祀活動相關聯。至少作為考古學者是這樣認為的。當然大家可能有更深入的見地，包括骨笛本身的製作。我們看到的它的等距離的開孔是需要計算的，（圖 3.7）這個計算跟音階確定有很大的關係，而且最下邊的音孔旁邊有小孔，極可能為了調整音差。這個笛子已有 8700 年的歷史，有些笛子出土有斷口再接的痕跡，這就說明它是有實用價值的，是經常使用的東西。我們從一個骨笛身上可以把屬於原始文化與宗教起源的價值發掘出來，從這個角度考慮骨笛音樂怎麼來表現史前先民的思想情感與活動，也就在考古學和音樂的聯繫上，找到了一個共通點。

當然古樂團從音響實驗方面也做了很多，比如說瑟的復原、排簫的復原、編鐘編磬的復原，還有不同青銅樂鐘的音響層次的復原，這些現在都在做，每一個音響實驗都是一個課題。最後要說出我的目的就是，我們搭建了華夏古樂一個音樂考古實驗的平台，在座的各位音樂學家都可以是參與者，我們希望將您的研究，您的感想化為音樂成果，真誠地希望您們能夠來到河南，來到河南博物院，給我們華夏古樂結合起來，做出中華傳統文化的大的科研成果出來。我的希望促使我來這兒，做了一個外行的發言。我希望各位專家、各位學者多給予批評指正。大家有什麼想法，都可以彼此溝通，長期交流。

主持：大家是不是有興趣？如果是這樣，我想問一下李教授，我們發表論文的時候，你這個可以給我們嗎？讓我們日後作為參考。

李宏：可以，我現在只是做了一個小小的課件，我可以把這些給大家，我非常願意和音樂界的同行來共享，因為你們可以直接把這些數據轉化為音響成果和音樂生活，我們求之不得。



（圖片 3.1-3.7 由李宏小姐提供）

主持：謝謝李教授。她也有應邀去台灣講學，講音樂文物，這以後在我們出版論文集的時候，希望能給大家看到更詳盡的資料，謝謝。

下面還有一點時間，就是我們來自北京的中國民族管弦樂學會的副秘書長、胡琴演奏家高揚先生。高揚跟我們國內的人造皮二胡有合作，在 2003 年的時候，香港中樂團曾經舉辦過一個改革樂器的音樂會，全部邀請各個地方的……也包括我們樂團的改革樂器。我覺得對於我們樂團來講，最主要的就是我們要拿到最好的樂器，拿最好的樂器首先環視四周有沒有好的樂器，如果沒有，我們就要去研製，拿來自己用，這樣的話就是有容乃大，我們就是吸收最好的，所以 2003 年我們搞過一次這樣的音樂會。不光是我們樂團的，當時還有高揚的人造皮二胡，以及可以滑動的「千斤」，還有就是郭雅志的活芯嗩吶，還有一個馬來西亞的朋友他自己搞的一個東西，也拿到了英國的一個什麼發明權。好了，高揚，你現在可以了嗎？

我要補充一下就是，有些朋友問香港中樂團的胡琴選擇白色的皮不好看，其實這個問題很早的時候我就跟我們阮主任說了，這個是有一個步驟，一步步來，先把聲音要搞好，起碼讓我們的演奏家覺得「我很滿意，我願意使用這個樂器」，或者說「我寧願使用這個樂器」，那這樣的情況下，有可能更多的人喜歡這環保胡琴，可以批量生產的時候，我們就可以把它弄成外面的形狀可以變成其他的你自己喜歡的或者跟傳統有關的、人造皮的樣子，那就是比較容易的。可以了嗎，高揚？

高揚：各位老師、各位前輩，香港中樂團的各位同仁：大家晚上好！說起來也很汗顏，實際上我今天帶來的樂器，在海外已經好多人知道了，可是我們在大陸的作曲家們可能還沒見過。這是一把誕生於 2002 年的叫「滑動千斤二胡」（圖 3.8、圖 3.9）這個是二型琴，就是下調式，平頭下調式的二胡，一會再說為什麼把它弄成白色。這是最早的一型琴，就是跟原形制完全一樣，但是它增加了八個檔位，可以快速瞬間轉調。當我跟我老同學楊青院長說這個事的時候，他第一個問題就是：「你的音準怎麼樣？」轉調以後，這個二胡的貢獻就是，它解決了音準問題。當黃安源先生拿到這個二胡以後，他回家仔細用調音器核對了，他告訴我，它的音真的很準。我們中國音樂研究所音響研究室韓寶強所長，曾專門做了個測試，因為我們音準感的預限值是 22 音分，而轉調以後我們的音分不會超過 20 音分，就說明它在我們耳朵可以接受的範圍之內。二胡轉調是非常難的，為什麼我會有這種轉法呢？實際上最早是在 1993 年我到廣州來了以後，廣州有位程守華先生搞了一個「滑動千斤」，但他那個「滑動千斤」沒有檔位，他每一次都是憑感覺，每一次都是通過調音準一樣再去調，所以用起來很不方便，裝起來也很難；所以在這基礎上，我就和遼寧的李長鐵先生共同研製了這種帶有音準定位式的「滑動千斤」，每一格是小二度轉調，下面我給大家演示一下。

(示範表演)

為什麼能做到音準這麼好呢？這裡有幾個要素。時間關係，簡單說一下。首先我們增加了一個琴弦鎖。鎖住以後，它滑動就不跑音了；過去轉調為什麼容易跑音，就是我們在琴弦鎖下面有一個裝置，最關鍵的就是這裡有一個琴弦枕，它起到平衡內外弦的作用，因為二胡轉調通常最擔心的就是音準問題。我們電影樂團有時要演奏王立平先生寫的《紅樓夢》，有一段二胡要集體調半個音，才能演奏，這個艾立群團長（中國



圖 3.8

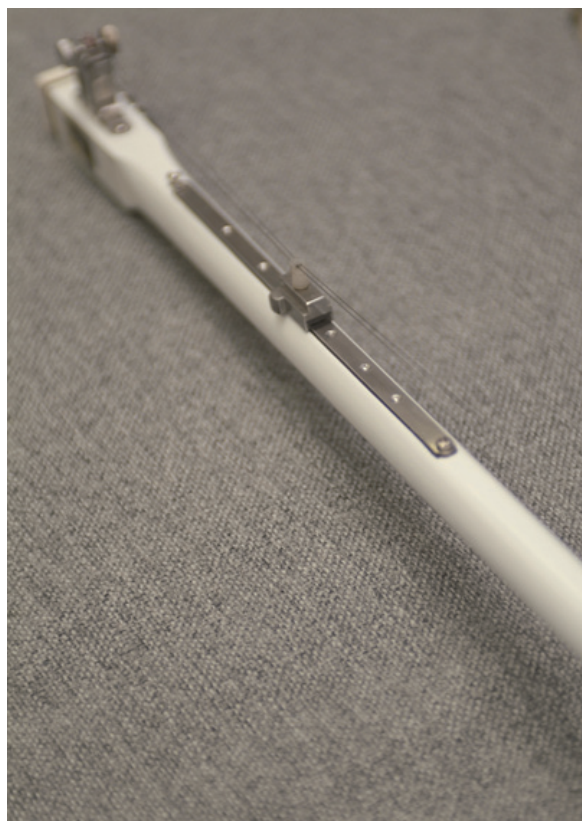


圖 3.9

廣播藝術團民族樂團副團長 — 編者注) 最清楚了。現在簡單了。再如我伴奏京劇的時候也很方便，平常戲曲都是 G 調或者 bE 調，一秒鐘之內就能夠轉調。

好，時間關係就不說了。老闆是我們的學長，我很感動，他對於改革樂器非常專業，說實話，過去在國內我們有中國廣播藝術團民族樂團、前衛民族樂團，一直在做樂器改革，現在作為大型樂團，只有香港中樂團在關注這件事，實際上樂器改革勢在必行的。這裡我祝賀香港中樂團人造皮的改革成功。我這個也是人造皮的，大家覺得這個人造皮可能不一樣，這個是完全模仿蛇皮的，這個是最近新的、網狀式的蛇皮。

(示範表演)

主持：就是瞬間改變皮膜的緊張度。

高揚：現在我馬上換一個皮膜，大家是想聽柔和一點的還是明亮一點的？柔和一點的，幾秒鐘就裝好。

主持：我聽到他的消息後希望把最新的成果帶給所有的代表。我知道，樂器改革方面總是有很多的朋友在孜孜不倦的努力、在嘗試，只有這樣，我們的樂器才會越來越好，大家都在用不同的方法來做一件事，就是讓我們的樂器更好。

現在留一點時間給大家討論一下。大家今天也很辛苦，我想就早一點結束，好嗎？大家自由發言，大概十分鐘左右就可以了，歡迎大家來提問。好，楊青。

自由發言

楊青：我問一下高揚，為什麼二胡是白色的？

高揚：為什麼是白色的？為什麼是平頭？因為當我用傳統二胡去改革，加了「千斤」以後沒有人重視我，而我把頭拿掉以後，換成白色，「咦！二胡怎麼變成這樣了？」所有人都來關心二胡了。很多人都說：「什麼都好就是應該加一個頭。」還有，「怎麼是白色的？」

主持：我想請今晚在台上發言的專家上台坐一下，劉廳長、李宏教授，還有阮仕春先生，高揚。好，還有什麼問題？彭麗博士，請。

彭麗：我想請問李宏老師，我對您介紹的骨笛很感興趣。因為在古代音樂史上，到目前為止，關於骨笛還沒有文獻的記載，我想知道您剛才說的骨笛跟巫術絕對有關係，它是有文獻記載嗎？記載在哪裡？

李宏：主要是近年來考古發現的一些實物資料，以及後代的一些文獻佐證。

彭麗：因為我們通常對歷史的評價是需要一個二重論證法，除了考古發現，還要有一個文獻的印證，但對於骨笛就比較麻煩，因為當時沒有文字。剛才聽到您說骨笛絕對跟巫術有關係，我就覺得一下子好像把古代音樂歷史改動比較大，所以想問您還有沒有新的、確切的發現。

李宏：是這樣，考古工作者在考古中發現了一些新的資料，一些特別奇怪的現象，比如那個骨笛，所有出骨笛的墓裡，都是一些跟祭祀有關的，古代巫師祭祀有關的一些人物，他帶的不僅是有這種骨笛，還有那種龜殼裡面放有石子的。那石子是紅白兩種，中國的龜卜文化起源很早，那些紅白兩種石子，專家給出了結論，說跟占卜是有關係的。那他肯定是帶有巫術通靈功能的人物，有古代文獻如《墨子·兼愛》中有：「湯代桀以後，大旱七年，湯以身為犧牲，翦爪斷髮，著布衣，嬰白茅，禱於桑林，天乃大雨。」說明這種以身作為犧牲的祭祀現象。在賈湖遺址中，這種人物帶有骨笛，而且骨笛是長期使用，那這些是不是作為法器，可以再討論，剛才我說的可能太絕對了，這只是發表我個人的看法，但是多數考古學家認為，它是跟一個部落的祭祀和巫術有關的一種樂器。

彭麗：謝謝！接下來就是關於剛才您提到的兩支骨笛，在音樂史上有雌雄笛的推測，現在考古有證實嗎？

李宏：這是說法之一，可以找到考古學上的依據，因為二支笛子一塊出土的還有，不是孤例。

彭麗：在 1987 年出土的兩支完整的笛子，我們只測了一支，所以只是音樂學家在推測，那現在是有新的考古發現嗎？

李宏：從 1984 年開始，賈湖遺址進行的七次發掘中，出土了 25 支骨笛，完整器有 17 支，其中七座墓中是二支笛同出的。有的骨笛是斷裂粘合的，但是粘過了的笛子測音是不是都準確，大家有爭議，不能說明問題。

彭麗：謝謝您！

主持：好，還有哪一位？有沒有問題，對今晚演講的嘉賓還有什麼提問？

黃安源：高揚，多少錢一把？

高揚：這個琴最大的（特點），實際上就是為指揮設計的。因為我們這個琴皮分五種，從 38 號到 42 號，都用這個，因為它的這個線框很窄，所以可以測量出來這個皮的振動次數，這就可以把樂隊的音色調整到一致。比如說我想要明亮一點，就要 40 號的；通常 38 號到 42 號，每一個之間相差一個大二度，就是從 38 號到 40 號是一個大二度，40 號到 42 號是一個大二度，它有較大的伸張力，所以它對樂隊音色控制的統一起到一個非常好的作用，比如你們的二胡音色，你們的弦樂音色，老是不統一，北方琴和南方琴不一致，如果你蒙那個皮的話，就可以做到一樣，因為我有一個結合點，就是把過去二胡那個皮旁邊有一個白色掐線的地方作為一個結合點，這個地方是一個凸槽，而這個活動皮是一個凹槽，然後結合上去，馬上就可以結合得非常嚴密。

阮仕春：為什麼我們過去的音色統一不了，就在於蛇皮。蛇皮它的地域生長環境不一樣，比如說一張皮一個樣，比如說現在二胡用最好的皮是雲南皮，現在北京有一種說法就是叫野生皮和家養皮，那野生皮就要比家養皮貴一千塊，同樣的皮，廣西皮和雲南皮價格也是不一樣，所以它由於生長的環境不一樣，公的母的不一樣，而這個皮產生的最後，製作師傅都沒有把握說把這個皮蒙上去我這個琴就一定好。所以我們通過科學測試給它統一起來，幾乎每個琴經過改制以後都可以達到一樣的音色，因此樂隊容易統一起來了，也就滿足了我們閻總監嚴格的要求。

黃安源：你的「千斤」裝在普通二胡上行不行？

高揚：現在「滑動千斤」，應該說，改動一下也可以了。但是，很好的一把琴你捨得讓我去破壞嗎？

主持：早在 1998 年我們跟高韶青合作的時候，黃安源就買了他的這種「滑動千斤」。後來 2003 年跟我們合作的時候我看到這個「千斤」很好了，因為我們在演奏的時候也曾碰到京劇本來定調是 D-A，突然跑到 E 或降 E 的時候，那時要把 6、3 弦全部都「擰」低。後來我們樂團用兩把二胡互換來解決，但問題仍然存在。「千斤」音準很好，如果用它就能把這個問題完全解決。我們曾經考慮把我們所有的胡琴——高胡、二胡、中胡，全部用這「活動千斤」，那這些問題全都解決了：需要改變另外一種音色時整體都可以，像下擴展四度、兩度都可以。可是，如果這件樂器本來是把很好的琴，就是為了換這個「千斤」而把琴杆都鑽很多眼，而鑽進去之後是不是就一定會成功？這些都是問題。好，我們來最後一位吧，好嗎？然後我們早點休息，請問哪一位還發言？

孫永志：我是香港中樂團的孫永志，我想問一下劉寬忍先生，你的那個埙好像和出土的埙的形狀是不一樣的，像葫蘆的樣子；聽說過葫蘆埙，那麼你可不可以給大家介紹一下這個葫蘆埙，它的音域、它的音色和出土的埙有什麼不一樣？它內部的結構和傳統的埙有什麼不一樣？好，謝謝。

劉寬忍：好，提的這個問題非常好。咱們現在這個埙在原來六孔埙和八孔埙的基礎上拓寬了它的音域，要拓寬音域肯定要增加它的音孔，現在從六孔增加到十孔，就是人十個指頭每個指頭都能用，每個指頭都是按生理特點進行合理的排序下來，音域現在就是從固定調的「do」，就是從低音下面的 C 下面一個小三度或者是純四度，從這個 C 到上面那個 C，就是兩個八度，兩個八度還多一個小三度或者純四度，咱們搞專業的可以吹出一個純四度，一般人可以吹出小三度，它的音色應該說沒有失掉原來的音色，但是音域增寬了，音量也增大了，這是我與張榮華先生的一個專利，一個埙的專利。

孫永志：它的增加音域主要是靠怎麼樣的結構來增加？我剛才聽到你好像還有泛音在裡面。

劉寬忍：對，泛音就是最高的那個音，最高的那個音我還沒說，就是 C 上面，兩個八度上面那個 C 還能演奏小三度。

孫永志：我想請問一下，它的上半部分和下半部分有沒有與傳統埙不一樣的地方？

劉寬忍：有不一樣的地方，它基本上有兩個共鳴腔，因為它的音域也寬，要搞平衡，中間有一個隔道。隔道中間有一個孔。平常的埙有一個圓型共鳴腔，咱們這埙有兩個，中間有一小隔道，就是為了平衡音域。

孫永志：好，謝謝！

主持：我們香港中樂團的笛子聲部和吹管聲部的同事，只要一拿起埙來就害怕，緊張得不得了，誰都不能碰啊。那天排練的時候，說要動一下凳子，朱文昌先生簡直就急得害怕，覺得這要是掉到地上摔碎了晚上就演不了了，所以這個是很大的問題。劉先生現在用的這個埙，音色當然有點不同，不過，就沒有這個問題。

劉寬忍：這個埙是陶土和黃楊樹脂結合到一塊做的，既不失土的土味，還有防震的功能，一般的埙最害怕掉到地上，而這個埙一般掉到地上不會摔壞的，所以還有這個功能。

主持：那好，我們今天晚上有關古樂器及樂器改革部分的研討會就到此結束。謝謝各位專家！如果大家有興趣的話，還可以去和專家私下溝通。