

新聲樂苑

新聲樂苑

新聲音樂協會通訊

23

壹壹年春
庚寅年/辛卯年

(非賣品)



前言

繼二零零九年底本會被確認為慈善團體後，二零一零年底，本會亦被確認為義工團體。這是對我們長期進行社會服務的肯定，是對我們多年來孜孜不倦地推動中國音樂在香港的教育與普及的肯定。

二零一零年是繁忙的一年。全年活動近六十項，我們不單進行普及中國音樂的教育，另一方面亦努力提高樂隊成員的藝術水平，以及加強音樂交流活動。其中大者如：與中央民族樂團樂師李哈合作的《弦動新聲》音樂會、與北京信義區少年宮聯合演出的第一五屆《桃李芬芳》優秀學生匯演、遠赴甘肅省蘭州市的《情暖蘭州感恩千秋慈善音樂會》、與著名作曲家兼指揮楊春林老師合作的《京港穿梭匯新聲》音樂會、為慶祝珠海特區成立三十週年而赴珠海大會堂演出的《民族魂 中華情》—王惠然作品音樂會、並首度分別派出學員參加北京的兩項（柳琴、阮）邀請賽等，都是帶領我們實質地提高的、極有價值的活動。

二零一零年亦是豐收的一年。我們在上述《柳琴、阮》的比賽中，一共取得六銀七銅及數個優異獎的成績，對全體團員是極大的鼓舞；遠赴蘭州演出後，順帶赴敦煌莫高窟等地參觀遊覽，讓我們大開眼界，進一步了解中國文化的博大精深；在幾場音樂會中，克服了技術上的困難，成功演出了幾首高難度的作品，如關迺忠的二胡協奏曲《追夢京華》（秋、冬兩章）、楊春林的《熱情奏響》、《龍魂》等；由新聲國樂團（少年團）首演的、本人為慶祝香港回歸二十周年創作的合奏曲《紫荊頌》，在中國民族管弦樂學會、北京市教委藝術教育委員會、中國廣播藝術團聯合主辦的《第二屆民族管弦樂（青少年題材）新作品徵集評選》中獲“優秀作品獎”（這應是香港唯一入選的作品，另一獲銅獎的作品《風起舞動時》，作者陳明志也是香港人，但已長期不在香港，現於上海音樂學院當教授。上述提到我們演奏過的楊春林老師的《熱情奏響》獲銅獎，金獎出缺）；另外，香港中樂團委約本人創作《香江華采》系列之《天水圓舞曲》在去年首演，後再度委約本人編寫了由四首廣東小曲組成的《塘西風月》（由譚寶碩選譜並洞簫獨奏與朗誦）於今年一月在《三遊俠》音樂會中首演。這些成績與收穫皆得來不易，在此餘恭賀各位得獎的同學外，還要對努力爭取進步的全體團員給予充份的肯定，更要對長期支持我們的各界友好以及長期並肩作戰的朋友們致以萬分謝意！

二零一零年也是一個令人哀傷的年份。年初，我的碩士論文指導教授黃友棣先生在台灣高雄以近百歲高齡辭世，雖然在傳統觀念上屬所謂“笑喪”，但黃教授對我幫助、影響頗深，我們也多次演（唱）他的作品，他的離世，總有點遺憾。本會首席藝術顧問湯良德先生亦於八月底去世，享年七十二歲，湯先生患病已久，健康長期不佳，去世也無可奈何。湯先生屬大師級，不但在傳統音樂方面有極深的造詣，對中國音樂普及教育亦貢獻良多。近年對我們的支持很大，除不遺餘力地幫我們訓練了一批二胡好手外，還在不同場合多次肯定我們的成績，摯誠地給予祝福，他的離世，總感惋惜，讓我們在藝術上失去一位可以依賴的長者。十月底，剛踏

入七十歲的本會副會長鄧詩綿老師遽然去世，更令我們悲痛不已。他十月二日還與我們一起赴珠海，出席王惠然老師的音樂會，可急性肝炎致引肝硬化，奪去了他的性命，來得太急了，大家都沒有心理準備。鄧老師對我們的幫助至大，零七年我們赴京演出《情歸祖國》音樂會，就是鄧老師引薦安排的，從而讓我們與中國民族管弦樂學會建立了聯繫，也促成了以後幾年的長足發展。可以說，新聲有今日一點點的成績，鄧老師居功至偉。他的離去，使我們失去一位引路的長者，能不讓我們感到痛心、感到無奈嗎？！逝者已矣，我們只有更努力學習與工作，不負三位長輩對我們的期望，以慰他們在天之靈！



▲ 本會主席邱少彬的作品《紫荊頌》於《中國民族管弦樂學會、北京市教委藝術教育委員會、中國廣播藝術團聯合主辦的《第二屆民族管弦樂（青少年題材）新作品徵集評選》中獲“優秀作品獎”。

新聲音樂協會主席

邱少彬

二零一一年一月

《京港穿梭匯新聲》音樂會

二零一零年八月二十一日
香港大會堂音樂廳

本會於八月二十一日，主辦《京港穿梭匯新聲》音樂會，邀請作曲家楊春林先生自北京赴港，演奏多首作品包括：《音樂會序曲》、《熱情奏響》、《秦腔主題隨想曲》、《龍魂》、《梅花吟》、《茉莉花開知多少》等。同場還有邱少彬指揮其作品：《月夜幻想》（首演）、《面譜》幻想曲及《天水關變奏曲》等。音樂會中，兩位指揮帶領樂團，淋漓盡致地演奏他們自己作品。



▼ 作曲家楊春林（左一）及邱少彬（中），於音樂會親自指揮樂團演奏，盡情地帶領樂團表現作品的精妙之處。



▼ 音樂會邀請古琴演奏家吳英卉女士，合作演出楊春林作品——民族交響詩《龍魂》，以中國最古老的樂器，展現中華民族的文化精神。



觀眾意見

你對楊春林先生的作品及指揮有甚麼評價？

- 很有熱情的作曲家及指揮，對演奏非常認真及投入，與樂團很有默契。
- 指揮得很好，剛柔分明，使到節奏很連貫，使到演奏得很澎湃，沒有鬆散，聽得很舒服。
- 楊先生充滿魅力，帶領我進入故事和場景中去！強近遠竚之間來去自如！
- 充滿大師的風範，帶起演奏會高潮！！好！
- 有感情、有熱情、帶動整個團落力。
- 剛開始時的《音樂會序曲》比較沉悶，《熱情奏響》精采得多，所以下半場開場較醒神。
- 我喜歡《梅花吟》的結尾，很有梅花清高的感覺。《龍魂》的旋律很令人感動！

中外音樂縱橫談

——訪楊春林老師(錄音整理)

盧仲瑜、洪鴻君、黃美霞整理

二零一零年八月二十二日

新聲樂器行

《京港穿梭匯新聲》音樂會翌日下午，編輯小組約了指揮楊春林老師做訪問。

從楊老師的學習經歷，到中西音樂比較、創作手法、音樂欣賞、音樂哲學等等，談了兩小時。大家獲益良多，整理於此，是一篇很值得一讀的訪問稿。(此文稿未經楊老師修訂，如有錯漏，謹此致歉！)

(楊=楊春林 邱=邱少彬 盧=盧仲瑜 洪=洪鴻君)



對音樂會的評價

盧：楊老師，請您談一談我們昨天（指《京港穿梭匯新聲》音樂會）演出的表現。

楊：演出的表現很滿意啦！

邱：恰恰，你不要太客氣，你這樣說他們就不重視，不要說滿意，說說具體意見。

楊：我覺得其實“合奏”是一個概念，合奏與單獨的演奏是有相同的地方，相同的地方就是你都在演奏樂器，但不同的地方就是你獨自在演奏樂器的時候，你是可以自由處理的，但是如果合奏就是要大家一起合作的，其實我講的滿意就是說昨天晚上咱們演出的時候跟大家的合作總的來講比較好，大家都非常注意到和指揮配合，從這個角度來看，應該說是非常滿意。當然你不可能講，現場演奏一點問題都沒有，出現細小的問題——當然我不能講是“正常”，但是也屬於難免的。就是排練的時間比較短，所以我覺得總的來講應該是滿意啦。

▲訪問中，左起盧仲瑜、楊春林、邱少彬、洪鴻君。

邱：具體提一點意見，就是我們樂團怎麼改進？

楊：其實我覺得這次演出，比方說《熱情奔湧》中間這一段，如果把排練和演出所有的次數加在一起，演出這個中間，我印象當中並不是最好。那麼我觀察到甚麼問題呢？哪，問題就是大家有點緊張。

邱：對，心理壓力。

楊：對，緊張主要是在中間這一段。那麼，造成中間這個壓力大的，可能是對於這一段節奏、音準處理上，內心有負擔，所以就顯得演奏上不夠流暢。另外，節奏有些對不上的地方顯得比較多，然後音準的問題也會有一些，這算是感覺比較明顯的地方。像《秦腔》，快板一進來有一個問題，是他（她）還是依靠他（她）內心記憶的速度來演奏，沒有根據指揮的拍子來演奏。這種情況都是屬於在演奏過程中的兩個問題，一個要習慣看指揮，第二個要拿出一部份精力來作聽樂隊的，判斷整個的情況，然後自己加入去。這一點相對來講對有些人來說會比較困難，因為他的技術可能達不到。所以，演出當中就出現了些問題。但是總的來說還是不錯的，因為是甚麼呢？其實于舜老師也說了，我們這次曲目的難度大。（邱：對，難度大。）交響性，特別是聲部的交叉，這種複雜性的東西是相當的多的，纖體很豐富，在這種情況下，增加了演奏的難度和音樂表現的難度，而且大曲子也比較多，排練時間又短，所以說這個（有點毛病）可以說是屬於比較正常的情況。

學習音樂歷程

盧：楊老師，你以前是怎麼學習音樂的？

楊：我學音樂純粹是喜歡。

盧：從小開始學？

楊：對！我的情況比較特殊，我跟現在的孩子不一樣。我們家沒有為我學音樂付出一分錢的學費。（眾笑）我完全是自學的。

邱：我也基本上是自學的。

楊：是，其實我們都是自學的，就是喜歡。只要樂器被看到了就一定要把它摸會，也沒人教。非要把它摸會！哪怕能不能演奏，就自己會唱的歌也行。

邱：那你玩得最多是甚麼樂器？

楊：早期還是弓弦樂器，我是先學笛子、二胡，甚麼都沒有問題，以後就是手風琴呀，都是這樣的路子，但是最後落實的，我是演奏提琴，在部隊裏面演奏中提琴，然後就再去學別的。那就是自己排練工作完了以後，沒有事了，不練琴時就去學音樂理論了，也是自己買書來看，自己去做習題。

邱：昨天介紹你認識的郭迦楣先生也是拉中提琴的。

楊：呀，拉中提琴是有個優點，它是中聲部，聽的和聲多。再一個呢拉中提琴的壓力小，工作壓力小。（眾笑）它沒有像小提琴、大提琴呀那麼複雜，所以你可以拿多一點時間去研究理論的東西，（邱：支聲部也用得多。）對。在內聲部，兩頭都聽得到。如果拉小提琴的不注意內聲部，他就聽不到，只是拉著旋律。

（邱：對。）因為他拉的旋律很重要嘛，他都要表現嘛，演奏得很來勁，那裏面是甚麼，可能他就不在意識。一般實習指揮到樂隊以後，會去讓他敲打擊樂，或者會讓他去演奏低音，為什麼？因為他可以有時間去觀察整個樂隊的狀況。

邱：那你有沒有進過音樂學院？

楊：其實我進音樂學院學的是指揮，沒有學作曲，作曲是自己喜歡的。

邱：那你學指揮是甚麼時候進去？就是已經進了樂隊以後的時候？

楊：到我已經工作以後才去學習。因為我工作的時候還在“文革”，大學還沒有開學。有十年嘛，大學在文革十年是不招生的。文革以後，恢復招生了，才有可能去上。

盧：那你學習有甚麼艱苦的經歷呢？

楊：艱苦的經歷可能是現代的孩子不會理解的。比方說我早期是在部隊文工團，部隊是有規定的，幾點睡覺幾點起床都是有規定的。不允許早起，也不允許晚睡，也不允許早睡的。你說睏了要睡，也不行，只要到那個時間才能睡，這是第一。第二呢又趕上文革期間，文革期間很麻煩的是你不能多練琴，你多練琴他要批判你。（邱：對！哈哈！）他說你單純的業務觀點，不關心政治。所以我們很害怕。我想了一個辦法，就是我們過去的鬧鐘是那種馬蹄形的，兩個鈴會“噠啦、噠啦”響的，我用布把它裹起來，然後一般是在早上四點鐘左右，它會“噠啦噠啦”的響，響了以後，我就悄悄的起來。因為住在集體宿舍裏，悄悄的起來不讓任何人知道，換完衣服，從四點鐘一直練到六點半。應該七點起床，我便偷偷的鑽到被窩裏假裝睡覺（眾笑），大家起床時就假裝跟大家一齊起來。

邱：沒有人發現嗎？

楊：沒有人發現。年輕人都在睡得很香呢，很累，當兵嘛，都很累，都睡得很香，不知道的。把琴上用膠音器找個地方去練，有的時候找不到地方練，在野外練，在山上練，甚至冬天都在外邊練琴。

盧：是在北京嗎？

楊：當時還不在北京，到了北京以後呢，因為住在樓房裏，我們跑到房頂上去練琴，在早上五點半到七點半這一段時間我們是到房頂上練琴，練兩個小時，七點半回去以後，八點鐘開早飯，再去吃。

邱：主要還是練提琴？

楊：嗯，那時候練提琴。



▲ 排練中，楊老師指導二胡首席梁陽健如何拉好《秦腔》。

踏上指揮台

邱：那你甚麼時候開始指揮？

楊：指揮是偶然的一個情況。我二十一歲的時候，當時我們團的指揮有事情，不能來指揮這一場節目。那就找

了三個人，當年文化革命提倡老中青嘛。找了四十多歲的一個，三十多歲的一個，二十歲左右的找了我。然後把幾個曲目分下去，你三個，他三個，他三個，這樣分下去。分下去之後就沒有人管我啦，給你三首，你就準備上去，到時候樂隊生好了你就去排練，就這樣開始。準備了一兩個星期以後，樂隊生好了，由四十多歲的先開始，然後三十多歲的是第二個，最後一個是我。我指揮完了以後呢，樂隊把所有的樂器都放下來，鼓掌，拼命地鼓掌。然後就給鼓掌，說：「你什麼時候學過指揮呀？怎麼我們都不知道你會指揮？」我說：「我沒學過指揮呀。」「不對！你肯定學過！」（眾笑）就是這樣。當時的領導就覺得：啊！在這兒還有這麼一個人才。第二天就找我談話，說那你今後就兼學指揮。這棟圓裏當時就寫了介紹信，因為我們當時有介紹信，就不用交錢，讓我去跟音樂學院的老師學習。為什麼他可以教呢，是因為他在統治政治部的文工團，在部隊裏是最高的文藝部門，他就可以教學啦。如果是在地方的，就不能教學生，當時還在文革當中。因為他是軍裝呀，他就可以教學。他原來是音樂學院的指揮指導教師，後來部隊把他要去，這樣我就去跟他學。就這樣開始學的，完全是個偶然的機會。

邱：這樣也要你把握得住。（眾笑）意思就是這樣，機會來到你把握不住就沒用。

楊：你第一次指的是甚麼曲目？

楊：第一次指的就是一些舞蹈音樂。現在內地都是放錄音嘛，當時就沒有劇，都是樂隊在伴奏，就是等於是演出的曲目，並不是很複雜，那時候不可以演奏樂器。不讓演的！

邱：那“樣板戲”你也演過了？

楊：樣板戲演過，但是我們是有一個專門的演出隊。樣板戲我自己也演過，我拉京二胡，還上去演甚麼日本翻譯官，演匪兵甲……這都幹過。（大笑）

邱：王惠然老師也是部隊的。

楊：對，他也是部隊，其實我們這一班人都是這麼過來的。當時因為文革期間所有地方管弦樂團全部停止活動，只有部隊才可以。所以王惠然他們當時也就非常風光，只有他們可以演出，別人不可以演出的。

邱：那麼不可以演出，那個文工團……

楊：文化人都下到農田裏面去勞動，去割麥子了，勞動改造呀！

邱：對對對…知道。

楊：向農民學習。



音樂理解

邱：我說，你要求樂隊很嚴格，是不是跟你當過軍人有關呢？

楊：其實我對樂隊要求嚴格可能是幾個方面。因為我年青的時候，是大部份精力集中在交響樂。我研究交響樂的作品，就發現，其實大師的作品是非常唯美的，幾乎可以這樣講，就是任何一個大師的作品，你絕對找不出任何的理論上的錯誤。（邱：對。）是吧！所以這個給我震動很大，因為我本身也寫東西，我也指揮。你自己寫作，你會發現寫作過程當中，有很多地方的音很難處理的，（邱：對！）和聲非常難以處理，怎麼也處理不好，總是有些亂音呀，打架呀，或者是聲部走向非常難以走好的現象。但是你在大師的作品當中，你發現不了。然後我去指揮別人的作品，也會發現別人的作品也會有很多的問題。那麼在這種情況下，我其實也一直在琢磨，這是一個甚麼樣的問題？這是後來涉及到我對音樂的理解，就是我覺得音樂這個藝術形式，其實是在所有藝術形式裏面的最高形態。

邱：我也是這樣認為。

楊：為什麼講他是一個最高形態？其實所有的藝術都是觸動人的感官的。我們的感官裏面，第一：是屬於確定性的藝術門類，所謂確定性的藝術門類就是說，它有具體的形態。比方說，字、畫、建築、雕刻這一切都是具體的形態，有個具像的形態，包括舞蹈，都有個具像的形態。具像的形態，它可以表達非常具體的內容。凡是能夠表達具體內容的，其實都屬於“具像藝術”。只有不能夠用特別具體的東西來表現這個藝術形式的，才是抽象的藝術。但是在視覺藝術裏面，沒有純抽象的藝術。大衛像就是大衛像，

不能改變，維納斯永遠是維納斯，你不能把它變了，它不可以變的，你只能永遠欣賞它原來那個樣子。但是在聽覺藝術裏面，就有分層次了。聽覺藝術裏面分三種層次：第一種層次是語言藝術，純語言藝術是甚麼呀？比方說，相聲、話劇、小品呀。（邱：還有朗誦。）對，電影、朗誦呀等等，是屬於純語言藝術。那麼純語言藝術是因為語言本身是具像的，是不可以改變的。你說這是杯子就是杯子，這個是鼎子就是鼎子，它是不可以改變的。那麼，第二個層次是具像和抽象的結合。歌曲，凡是屬於歌曲類的，歌曲類的都是這樣，它同時有音樂，但也同時有語言，它是依靠語言來啟發它的內容，用音樂來表達它的感情、感覺，是不是？悲傷的，它用悲傷的曲調；歡快的，它用歡快的曲調。那麼，最後是什麼，是純音樂。只有純音樂，是絕對抽象的，它沒有具像的。你不能說123是杯子，234是鼎子；345是紅的，567是綠的；671是女的，712是男的，不可以的。這個完全要靠你自己去感覺。那麼，這就造成一個很大的誤會，對學音樂的人來講。造成一個怎麼樣的誤會呢？他會認為音樂是隨意的，音樂可以隨意的去做的。因為音樂是很抽象的，對吧？是一個很抽象的藝術，所以呢，音樂就應該沒有什麼規則可言。是吧？你說雕塑，你把人家的耳朵，雕大了，雕小了就不行。但是音樂就無法拿這個標準來判斷。其實就造成了在演奏音樂的過程中，大家是用純感性來演奏音樂，我講的是學習了基礎的技術以後，去演奏音樂，很多人認為音樂是個純感性的東西，其實現在很多人都是這樣認爲的。但是，其實這是一個誤區，以爲音樂的表現形式，是“全感性”的。但其實音樂的存在和發生是全理性的。音樂是用一個絕對理性，絕對確定的東西來表達一個不確定的內容，用不確定的方式來表達。《眾：唔。》他跟語言是相反的。語言是用一個非常不確定的元素來表達非常確定的事物，我不知你們懂不懂這個，我繼續往下解釋。比方說，語言是用不確定的形式來表達確定的對象，也就是說，如果這是一個杯子，它就是一個杯子，對吧！但是，表達杯子的語言有多少種呢？有一百多個國家，就有一百多種，就一千種語言，用一千種語言來表達一個確定的事物，對嗎？也就是說，語言本身是非確定性的，對吧？它只是符號，其實它沒有意義。你說它是杯子，Cup跟杯子，你說怎麼說呀，但是它表達的對象是一個，英國人就知道這是杯子，中國人也知道這是杯子。所以等於語言本身其實就是一個非確定性的東西。但它表現的一定是個確定性的對象。音樂相反，A標準440，低八度220，高八度880，它是非常確定的，就是不可以改變的。你如果把它改變了以後，它音高就變了，它就不是它了，不是A了，就很麻煩，對不對？所以它是確定的，就是第一個確定的因素。第二，音是個什麼東西呢？如果你拉二胡，你會發覺音是可以這樣表達，《示範》是個滑音。但是音怎樣會有音階呢？這裏面就出現兩個問題，第一，音是互相生出來的，對吧！我不知你們知不知道，音有泛音列，泛音列第一個泛音是五度音，然後用這個五度音1生5，5生2，2生6，6生3，3生7，7生4，4生1，1生5，5生3，3生7，7生4，再生1，對吧。那麼十二個音全部生完，這樣就會有音階了，就有個框架了。對吧！它同時都有第二個條件：八度，八度是相同的音，不同的音高，那麼等於他用八度把這個音，十二個音擴起來以後，又把十二個音放回進去，就變成了音階。這是一個非常確定的，科學的過程，決不是感性的東西，是純理性的東西。那麼，十二平均律是什麼？什麼叫十二平均律？它是算出來的。（邱：對對對！）也就是說是用畢達哥拉斯的語言來說，音樂是數字的表現，對吧！用數字可以表現音樂，每一個音都是有數字的，音樂的最基本形態是什麼？是它的確定性。但是當它一舉起來，跳起來變成一個時間藝術的時候，你聽到的是非確定性的，是很怪的一個事情。好！音樂既然是這樣的東西，如果我們從外面來理解音樂，以爲音樂是個純感性的東西，現在我們反過來，把理性的東西放到這兒的時候，他就出現了一個問題：你要演奏好音樂，你怎麼才能演奏好音樂呢？不是光靠單純的感覺，音樂必須要準確。

理性與感性

邱：先有理性。

楊：對！準確就是說首先音準，音要準確，你這個音高符不符合這個高度，不符合這個高度，你就不準確。第二，節奏要準確，音樂是有節奏的。第三，力度要準確。第四，音樂運動的線條要準確。這四個準確加起來，是一個完美的音樂。如果不是這樣，你隨心所欲的去演奏，那麼音樂的美在於什麼地方呢？音樂的美就在於音的運用的準確性，在於音運動本身過程，作用於你的聽覺的時候，所產生的那一種美感。所以呢，其實我是從演奏的角度來看到這個問題。我們講節奏的準確，節奏跟速度。節奏是大自然的一



▲楊老師在指導敲擊組。

個自然存在的現象，太陽升起的現象，包括宇宙大爆炸，這都是一個節奏性的東西。那麼，速度是什麼呢？其實，速度，我們經常講速度跟溫度很像，速度和人體是有密切關係的。我們舉個例，人的心臟每分鐘跳動多少？七十到八十下，這在音符裏面叫什麼？叫中速。那麼如果六十拍呢，是慢速，誰能做到？運動員可以做到，運動員心跳每分鐘六十下。但是如果後面有個老虎追你，你向前跑的時候，你的心跳，比方說，一百二十，那就是快速。對吧！你再跑得快，到了二百多，那樣就是極速，對吧？其實音樂的速度是根據人心臟的跳動的速度來定的，就好像體溫是根據人體的溫度來確定的。人體溫度是多少？37.5度所以你過了37度到38度以後，就高溫了吧，對吧！其實我們講“天人合一”，這裏面有很多的道理是這樣的。那麼反過來說，音樂到了大師的手裏，它可能像一個建築一樣，非常的準確，準確到多一塊磚不可以，少一塊磚不可以。就是說，這是女人講的，多一分則肥，少一分則瘦。所以我們在研究這個的時候，我就覺得大師給我的啟發就是，他對音樂的準確性的追求。但是很快，他在追求準確性的情況下，他的作品又能夠同時在感性上，讓你聽覺非常愉悅，這是完美、完美的結合。其實，現在我們爭吵的所有問題，焦點都在這個地方，有人說現代派，有人說民族的，有人說這個那個的，但是你不要忘了，只有當這兩點結合得非常美好的時候，結合得準確的時候，產生永久記憶的時候，它，才是一個好的音樂作品。這是第一個概念，所以為什麼我就比較注重追求準確性，因為準確性是表達音樂的一個最基礎的條件。你不可以隨意呀，我這麼拉呀，我那麼弄一下，呀，老師我這樣拉很開心耶！（眾笑）明白了嗎？你當然是很開心呀，但大家很痛苦呀。（眾大笑）明白了嗎？是不是？但是呢，他不會理解。是這樣，一般的演奏員，他不會研究這麼深入的問題。其實我們要談一個問題一定要從最基礎，最理論的東西看，讓它清楚。而不是說，我告訴你這必須是這樣，這是一個簡單的東西。所以嚴格的要求是源自於對音樂的這種最深層的理解。



▲楊老師在指揮演奏《月亮代表我的心》(encore)時的表情。

邱：你這樣講得很對，一般都不研究這個。（楊：對！）我跟他們講過了，說理性、感性的問題，我說先有理性，後有感性，你理性不過關，其實就是基本功，你基本功不過關，你的表現就是很粗糙，而且是很幼稚。

楊：當然對於演奏家來講，它一定是天份在裏頭，這個是無可否認的。就是說有一些優秀的演奏家，他是不需要你這樣跟他講道理，他就能做到非常好的，這個就是屬於一種很特殊的一種情況。但是現在我們面對的是甚麼呢？我們面對的是個合奏樂隊，並不是你郎朗呀，或是海菲茲呀，我就不用跟他談這些問題。那麼，這樣的一個樂隊，每一個人都對音樂的理解，都是不同的。每個人在演奏的一瞬間，他的發音狀態也都是不同的。你怎樣能夠讓他去同呢？其實就是讓他在觀念上明確最重要，作為具體的指揮來操作，就是讓他明白的知道，這是錯誤的，這是正確的，這是第一點。第二是要隨時提醒他，你現在錯了，你現在不對。這樣的話，他才在演奏當中會感受到，哦！這是不對的，這樣是對的。讓他有一個辨別能力，不是說我只要把我的音都完成，就一定都是好的。NO！不是這樣。所以其實作為一個指揮來講，他就是像操作一台機器一樣，因它隨時都可以衝出去、滑出去，或是晃來晃去的，一定要讓它在準確的軌道裏面向前走。這樣做，是最省力的、最省時的、和最出效果的一件事情。這就是我對樂隊合奏的深層次的意見，不是普通的大家講的那一種，樂隊應該怎麼怎麼搞，不是！

邱：那這樣會不會變成好像不夠投入了？

楊：是這樣的，投入是一定在他理解準確了再投入。比方說我昨天唱了那個吹簫的155 5.32 155，他很投入的在演奏，但是他投入的演奏，給我的感覺沒有到位，是因為什麼？是因為他的理解力還不夠。對不對？其實，等於是說，你演奏了，但是你沒有演奏出那樣的狀態，你覺得你非常的投入，但是你還未達到我的理解。這個理解其實就是感應的理性的程度，所以理解準，就是這個成份。那麼，好了，老師給你唱一遍就好了，他就是屬於模仿，但是模仿也是理性的模仿，因為他原來沒有這種理性的東西，他心裏沒有，他只有音符，音符反映到他腦子裏以後，他對音符的理解，就是這樣了，其實，這是一個理性的過程，對不對？其實優美的東西也是可以學到的。那麼合奏的問題是什麼呢？其實恰恰就是要犧牲一些個人的快樂和理解，對他實行有限度的限制。其實合奏是會犧牲個性的，對吧。你的《十面埋伏》和他的《十面埋伏》是不一樣的，但是你們要合在一起就必須要一樣，一定要犧牲你的一點，犧牲他的一點，這個是辯證的。就是說，我彈的是合奏，我現在彈的不是獨奏。那麼在這個基礎上，就出現剛才講的那個問題，

什麼是優秀的樂隊？優秀的樂隊，就是說我們已經不存在合奏的問題了，我們大家共同來表現音樂，像維也納愛樂樂團，每一個人出來的感覺都是一樣。那當然就好了，對不對，那就達到了真正的境界，對吧。其實它是有過程的，但是極無止境，這是很難很難做到的。所以我說句不客氣的話，在我去指揮的過程中，每一次指揮，每一次演出永遠都是遺憾的。（眾笑）（邱：對！你講得對！真的。）因為永遠都沒有達到我想要到藝術的高度。

邱：我昨天和他們講這個。（楊：是吧。）有不滿意的。

楊：但是如果說，指揮來了，排練好了，完了，指揮沒什麼可說的，挺好的。那麼這個指揮他自己心裏沒有東西，對吧，因為他自己心裏已經沒有標準。（邱：對，沒有底。）他的標準在什麼地方，他覺得你奏的比他指的還好。（眾笑）對吧。

邱：所以我就說藝術是永遠的追求，永遠沒有止境。

楊：其實，做藝術真正的幸福就在於追求，追求這個過程是最important的。（眾笑）你們如果真的要投入到這個過程當中，你們就會覺得作音樂更幸福！更快樂！

邱：這個境界也不是每一個人可以理解感覺得到的。

楊：你要我說，我當然要啓發大家一下，是吧。

邱：對！你這樣講，真的很好。你講的東西呀，其實我都有講，就是沒有你歸納得那麼有系統。



關於創作

楊：我們換話題吧，哈哈哈。（眾笑）

盧：請問您為什麼會當作曲家？

邱：對於創作，其實你要表達自己內心什麼，還是純粹是一個興趣而已？因我發覺你作品是比較工整，很嚴格的發展，很清楚。跟我的不同，我的比較隨意。

楊：其實早期這是隨意，當然你學習西洋的技術是會規範的。因我發現音樂和建築一樣，它是有些規範性的東西在裏面，所以我相對來講會比較注重那種理性的準確的概念。其實作曲是在兩個方面，因為作曲是有兩個形態。第一個形態就是中國的旋律作曲，第二個形態就是西方的立體作曲。它們的表現方法不太一樣，創作方法也不太一樣。比如說 $5\frac{2}{5} 2 \frac{5}{2} 57\frac{2}{1} \cdot 6 \frac{1}{6} 16 \frac{4}{6} 2$ - (莫札特，《小夜曲》)，它完全是和聲塊的，它一直都這麼走了。為什麼？因為早期巴洛克時期的音樂不是先從旋律走的，它是先從低音，數字低音走的，數字低音就必須建立在和聲的基礎上，所以這牽涉到西方跟東方音樂發展不同的路。東方人就是旋律，就是線性結構。中國人就是 $6\frac{5}{6} 43\frac{2}{1}$ - (阿炳，《二泉映月》)，它完全是線性的東西，沒有和聲，沒有低音，但聽得很舒服，就像《百鳥朝鳳》，非常隨意的，它在旋律處理上可以無限隨意。西方音樂不可能這樣處理旋律。西方音樂的旋律相對來說比較規範，但東方音樂的旋律很“花”。那麼在節奏的處理上，東方音樂的節奏也很“花”，好像“搖板”這種， $65\frac{5}{5} 36\frac{5}{5}$ (京調《西皮》)，西方音樂沒有這種。因為中西音樂在中期發展的時候選擇的道路不同，早期發展其實都一樣。中期發展主要指中世紀這一塊，中世紀這一塊是一個神統治的時代，特別是在西方。西方神統治人，君權是神授的，很利害吧。拿破崙第一次把帽子自己搶戴上——不可以自己給自己加冕的，而是教皇給你加冕的。當時的音樂體裁在什麼地方呢？在教堂。西方的教堂是這樣的，它是唱詩班，唱聖誒。那麼四部和聲怎麼來的？我跟你們講，你是女生，他是男生，如果你們個唱相同的曲調，你比他高八度，對吧？這個你知道啦，這是第一部。第二部，你是男生吧，當然你是高音，他是中音，你就唱不了他那個音，當然下面的音他也唱不了，你怎麼唱上面的音？加上女低音，這就成了四個聲部。但剛開始的時候聖誒都是一部，唱著唱著，突然發現有人把音唱錯了，錯了以後，大家發現怎麼這樣好聽呀，（眾笑），對不對？好了，有人開始研究這是什麼東西，法國的拉其研究和聲理論，他就發現每個音其實不是一個單音，是一個複音。複音裏面又有一個泛音列， $1\frac{5}{1} 3\frac{5}{1}$ ，當然除了根音，後面那些音在正常情況下聽不到。但如果把裏面那些音重複的話，它會發生共鳴，聖誒必須是唱詩班唱，唱詩班必須是男孩女孩。這四聲部音樂，從這樣形成了。四聲部音樂形成了一千多年，一直在西方那邊轉，西方人完全把他的音樂思維限制在四部和聲之上。然後等到和聲學研究出來以後，就變成反過來了，用人為的手段，先學習和聲，再學作曲，所有的寫作全部都是

理性結果。但東方人唱 1-2-35 32 1 12 1 - 6-1 65 3235，因為怎麼呢？因為東方人的廟裏面沒有女性的，女性不可到廟裏去，一般是男的在唱，那就只唱八、九度的歌曲，所以它的單旋律的結構就這樣發展開來。這其實就是東方跟西方兩條不同的路。這樣發展下來以後，才有了西方音樂從縱向去走，我們是橫向走，這樣的一種情況。剛才你的問題是什麼？

洪：剛才問你為什麼選擇做作曲家？

楊：對，我剛才講到作曲，作曲就是分成兩種，一種是旋律，一種是立體性的結構。早期的作曲，一是你先有所感，第二是有需要，別人請你寫個東西，寫著寫著，你就慢慢地去寫作。但是寫的過程中你會出現問題，你是單純寫旋律，還是要把和聲都加上呢？這就牽涉到作曲的技術性的東西，其實慢慢就這樣培養出自己在寫作方面的興趣。可能由興趣就開始去研究和聲，研究樂曲的結構，慢慢去接觸這些東西。但作曲必須要有兩個方面，一個是理論的基礎，另外一個就是對各種音樂的理解和接納，和你知道的東西多少，第三個其實是最重要的，就是你必須要有一定的天份。沒有辦法，作曲跟作家是一樣，一定有些天份。沒有天份是很難成為好的作曲家，沒有辦法。這種天份到目前為止還沒有人能夠解釋。其實就是像人類的美感，現在仍然沒有辦法用生物學的理論解釋。因為生物學的道理很簡單，就是你通過教育，通過後天的接觸你來了解外面的世界，對吧！通過你的感覺來了解世界，然後你獲得知識，對不對！但是人所有的感覺器官，本身的感覺都是天生的，沒有後天，對吧！淺呀，涼呀，這是天生的；你說看這朵花好不好看，大家都是基本公認的；這個是酸的，這個是鹹的，這個是苦的，這個不用媽媽教的，那一定是天生的。感覺器官對於外邊的感受是天生的，只有人的知識是後天的，人對事物的認識是後天的。所以這裏面牽涉到藝術的表現方式就是一個是天份，一個是一定的作曲技術，一個是對音樂各種形態大量的了解。有這三者才能夠作曲。

盧：那你從前是拉中提琴的，為什麼你作曲都是中樂的作品？

楊：對！是這樣，大約是一九八二年，就是文革以後，中國內地舉辦了一次最高級的作曲比賽：全國作曲大賽。你知道這個級別高到什麼地步？是文化部、中國音樂家協會和廣電部三個部門聯合主辦，到目前沒有過一個獎賽超過這個。現在“電視大獎賽”只是廣電部辦，“文化獎”只是文化部辦，“金鐘獎”只是中國音樂家協會辦。那次比賽是三個部聯合主辦，所以評委會全國最一流的專家。第一屆是歌曲，第二屆是交響曲，第三屆是民族器樂。都是什麼曲子在當中得獎呢？《流水操》《長城》《蜀宮夜宴》《大漠河》《絲路駝鈴》《秋湖月夜》《飛天》（二等獎），全部這些作曲都是在八二年。在那次比賽裏面，我一個人就得了兩個獎，有一個二胡曲子《影》，可能你們基本上都不知道，當時是準備放在一等獎的，但是吵得很厉害，大家認為這個作品太現代，（分數）打來打去，李凌（前中央音樂學院副院長）說先放一放。放到評完了，他說你的曲子還未給獎，那麼就給三等獎吧。這樣當時總共只有三個人，在這個比賽裏面獲兩個獎。這樣以後，民樂界就看，嘅？有這麼一個人。所以民樂界的人就老讓我去開會，各種活動都讓我想參加。到後來，我的大部份精力就逐漸轉到中樂這邊了。這是第一點。第二點就是我的美學觀念和哲學觀念開始發生變化。因為我開始喜歡中國的哲學及中國的文化。因為中國的哲學和中國的文化跟西方不同的地方是這樣，西方的哲學是實證哲學，我們是思辨哲學。中國人就是靠思維來想這個天這個地，但是不動手去研究。但西方人是，“是嗎？有原子嗎？我找去！”它是這樣一個概念。所以，這個時候我就慢慢地比較喜歡中國的哲學。（洪：比較深的概念。）對！但同時也就對中庸有一些獨特的理解和想法。其實這裏面就要提到理性來講。就是說，中西方文化，它的大的方面肯定是一致的，但是在具體的模式上一定是有區別的。所以我就想，為什麼會有這個區別呢？大概就是跟它早期發展是有關係的。早期發展的關鍵就在於什麼呢？就在於西方音樂的四部和聲的性質，我們現在講的是音樂，我們專門講合奏這一塊吧，所以西方的音樂發展，它的音樂要求每個樂器具備極強的“決定性”。那麼決定性是保證什麼呢？是保證它的和聲、曲式、音準和整體的共鳴、和諧。這樣它創造了五線譜，五線譜是表達音高的，3 2 1。2 比 1 高一個格，對不對？3 比 2 高一個格，非常清楚的，就是表現高低不同，是清清楚楚我遠高低的。而中國的音樂是“非決定性”的因素更多一些。這就跟繪畫一樣，西方的繪畫是寫實的，中國的繪畫是寫意的。隨意描兩下，你看起來很像呀，可你把真正照片放在一起一對，不太像。（眾笑）西方的人物畫一定要像照片一樣。中西方的音樂也一樣。我舉一個簡單的例子，貝多芬的小提琴奏鳴曲，它不會是寫好以後，布拉姆斯給它配鋼琴伴奏，不會的，它一定是立體齊寫的。西方沒有嚴格要求獨奏，是小提琴獨奏，一定有鋼琴伴奏，而且伴奏都是作曲家自己寫的，連成一體的。你看《二泉映月》有一百個版本，沒有人聽伴奏，就聽獨奏。是吧！所以你看，樂器本身的性能馬上發生變化，發生對比。小提琴，提琴類，一根



弦，上面有指板，當你把手指固定在指板上，拉吧，它是決定，相當決定，你不能動。好啦，小號，2就是一個音，2就是2，你想把它做滑音，它不可能呀，對吧。豎琴“嘯”，彈一下，一個音，不動它，你動它沒音啦。好啦，你看二胡，二胡弦空的，你隨便摸，隨便滑，它這種不決定偏偏就是二胡的味道， $5\ 5\ 3\ 2\ 2\ 1\ 1$ ，它一定是二胡，如果不是這個，它不是二胡的味道。音樂的表現力就在於它的音非決定性的那種過程。古箏，3·5·6²（《漁舟唱晚》），噃！這一下是中國音樂！2·3·3·2·1，這樣一個旋律，你用鋼琴彈起來，你永遠彈不上來，對吧。（眾笑）兩種完全不同的美，對吧。鋼琴的和聲也美，但是它是兩種完全不同的。（邱：對對。）所以過去有人說“中國樂器落後”，這是錯誤的。（邱：錯！）為什麼錯？那我的理論就告訴你，我們非決定性的東西你做不出來，（邱：對！）對吧。你那雙琴也是這樣，“嘯”是一個音，要滑音便沒辦法了。其實就是說它是兩個不同的體系。這種不同的體系，其實是由每個民族的群體審美決定。你看二胡、馬皮、狗皮、牛皮……最後大家都覺得還是蛇皮最好聽，一定是一個民族大家公認，“吻，這個最好聽”，大家都覺得這個好聽，只有都拉蛇皮的啦，沒什麼好說的！其實，它不是那一個人去得出來的，是群體審美的必然結果。所以我們中樂並不落後。不要說我們音不準，其實不是音不準的問題，是音的運動過程當中它容許這個音產生變化，你變化得好，它其實不存在音不準。這是一個概念性的問題。

邱：音準還是演奏員的問題，即使小提琴拉得不好，音還是會不準啦。

楊：對對，它跟演奏員的技術有關。

邱：所以我說我們學中國音樂的比較西洋音樂難。

楊：難！

邱：你除了要學音準，和聲以外，還有很多傳統的拉法，所以我們要學兩套，他們就學一套。

楊：我們的合奏比他們要難。

邱：這個我在十幾年前在電台已經講過，所以你剛才講得很好，很多人看不起中樂，其實他是不了解。

楊：他們是理論上講不通。

邱：對對。

楊：因為中樂是一個獨立的體系，它有它本身獨特的魅力。而且有時的音樂表現形式，是其他樂器代替不了的。

邱：也是一個美學觀。

楊：對。這就是好像英文裏面沒法翻譯“境界”，我們的境界就是“氣”。

邱：好多都沒有，我們這個“氣”找不到。我們欣賞書法、搞音樂都重視“氣”。在外國沒有辦法翻譯，翻譯都是用音，用“chi”，解釋不了。你剛剛說得很好，其實我們中國哲學背後的含意，外國人不了解它，搞不通。

楊：中國人其實有一種“天人合一”的思想。在中國幾千年中，你看，中國的建築除了特殊的情況以外，中國在古代沒有二層建築，故宮都一層，大部份都是一層。它最好的優點是什麼？所有的材料全都在樹掩蓋裏，沒有樓比樹高，中國的所有建築都這樣，大家都生活在自然裏。其實訊息化時代，城市化是集中使用資源，集中使用能源。但是等到資訊之後，訊息化社會就是讓人們再回歸到自然作準備。在十公里以外，你住在村子裏面，電腦一敲，什麼工作都可辦好，不用把大家聚在一起，又回到簡單的生活。中國的哲學最後就是這樣，發展的音樂肯定按照天人合一的這一規則。所以說環保，就是回歸自然。

邱：對，道教叫做“法自然”，即根據自然的法則。這樣很好，你這樣在講，能夠把我們的觀念再提升，變成一個很理論化的。

盧：你經常到訪不同地方指揮，你認為不同地方的中樂發展如何？

楊：其實我覺得這個問題，要從面來看，其實很容易回答。我們先從縱向來講，從時間軸來看。我們現在是探討合奏的問題，因為談中樂都是說合奏。因為早期中國沒有合奏的概念，這個概念是因為西方的藝術形式進入到中國以後，促使中國做音樂的人在學習西方的過程當中，去組織一個樂隊，以合奏的形式來體驗音樂，這是一個過程。早期的準備階段是在上海大同樂社裡面這一塊，然後到重慶齊木屋，他們擴敦煌民樂團這一塊，這是一個準備的過程，醞釀過程。那麼真正完整的是一九五三年在北京，它是組織了一個較



完整的樂隊。這前十年裏面，主要還是內地做龍頭，然後香港的其實也跟著，那麼台灣是因為什麼？台灣是因為政治的原因呀，他們早期不可以搞這個，偷偷地彈，所以他們也不能奏《紅軍哥哥回來了》，對不對？(眾笑)要改成《哥哥回來了》。有一部份仍能用，但是它必定量少嘛，因為那麼一個島的創作力量不比內地那麼大。大陸已經大量合奏曲出來了，然後他們在七八十年代慢慢也跟上了，然後就是新加坡、馬來西亞成立了一個大型的華樂團，也包括澳門，這是從時間走到面。從地擺軸，其實包括日本，包括美國南部，包括歐洲其他一些地方，逐步的向外擴大。其實這個過程，我覺得就是從面來講。從深層次來講，其實它體現了一個什麼東西呢？就是說體現了一個中華文化的頑強的生命力。其實據我所知，無論現在我們的中樂，民樂，華樂發展得怎麼好，在某種情況下，在各个方面，它還是比較落後的，我們必須承認這個。首先，作品的數量不及交響樂，作曲家的名氣不及交響樂，作品的質量不及交響樂，這個我們必須承認的，不能不承認這些。但是學習中樂的人可能都很難同意，看到有什麼問題呢？它居然沒有被消滅，它在發展，其實說明它很有生命力。我們舉香港作例子，香港在割讓給英國以後，英文在教育方面佔盡優勢，起初沒有華文教育，但是港人靠自己的努力，把華文一直延續下來，對不對？到現在香港還在講廣東話，不會都講英語，對不對？一個民族對自己的語言，對自己文化這種感覺，其實是在記憶裡面，深層次的東西。所以我從這個角度來講，總的來講還是發展，它不但發展，而且都推到日本，日本現在很多學習中國樂器了，華樂團，這就其實說明一個問題，我們這個中樂，它是有它的頑強的生命力，是可以發展的。而且我斷言它還會繼續發展，它必將成為在繼交響樂領域以後，另外一個世界性的合奏的形式或模式，為什麼？因為它有發展的潛力，其實交響樂的潛力已經發展到底。現在，你想一個音樂學院的孩子，他要寫出超越莫札特、貝多芬、德彪西的作品很難呀，但是民樂還可以。(邱：但是寫出來也沒有用，因為已經有了，太多了。)對！對！但是中樂可以。中樂有廣闊的餘地，很多地方讓你往裏面裝東西，其實是這麼一個概念。(邱：就是剛才講那個不決定性的手法。)對，這個手法，它其實可以給世界的音樂提供一個新的藝術形態。



邱：我以前講過一個課題，很早以前提出來，研究現代音樂跟中國古代音樂的關係。我就從琵琶《十面埋伏》講起來。很多“絞弦”呀什麼的，現代音樂不是用這個嘛？(楊：對。)他們不斷在想辦法找這個東西出來，其實我們在古代已經有。就已經不是音階的音樂，這些在琵琶曲裏面特別多。所以我覺得這個課題很值得研究—現代音樂跟中國古代音樂的關係。這個是我年青二十多歲時想的一個問題，因為我沒有機會修博士，要不然我的博士論文就是這個。現在留給你(指聽者譚遜昇)，所以你現在要開始學琵琶。(楊：放在你們身上。)因為琵琶在宋朝已經有地道的樂曲，琵琶曲當中有很多是古曲，跟古箏也不同，古箏曲很多都是由古琴曲改過來。而二胡更遲，真正的二胡古曲是找不到的，都是改編。琵琶有很多古曲，要研究中國古代傳統的音樂，一個是琵琶，一個是古箏，這兩個都可以。

交響化問題

楊：還有什麼問題？

邱：題目都是她設計的。(指委員盧仲瑜)在考試。(眾笑！)

楊：在考指揮。(眾笑！)

邱：這樣談好呀，除了我們幾個人在聽，整理好，在《通訊》(指《新聲樂苑》)發表，對其他團員是一個很好的影響，甚至外面的其他關心中國音樂的朋友也可以看到。“交響化”的問題，很多人都在反對中樂“交響化”，你認為中樂應不應該走這種路？其實我的碩士論文就是講這個。我的意見應是沒有衝突的，但你(指楊春林)最好的一個方面就是你能夠把它很理論化，比我講得深入。

楊：其實道理都是一樣，想的都是一樣，可能我的語言組織稍為嚴密一點。我主要覺得是這樣，我們現在經常在爭論，總是說我對，他說他對，其實這一點跟西方有點不同。他要問為什麼是這樣？究竟什麼才是對的？他要從理論上提出問題，解決問題。所以我覺得我們這一點還不夠。“交響化”的問題，好了，其實有一句話非常簡單，怎麼會有“交響化”的問題出來？對吧！為什麼會出現“交響化”的問題？你說行，他說不行，那我先問你，為什麼會出現“交響化”的問題？其實很簡單，它出來了吧，就說明它是有。(眾笑)對吧！所以大家在爭論“好”還是“不好”的問題，現在沒有人在爭論“有”、“沒有”的問題。是爭論“要”還是“不要”，“好”還是“不好”，但沒有人說“有”或“沒有”。為什麼？有人用“交

學化”了，對不對？有人用了，你不能說沒有，不能否認它存在了，它已經存在了。（邱：對。）對吧！好。它為什麼存在？（邱：有人喜歡聽，這個很重要。）對！第一是屬於聽覺上的，比如說，你不能幫人聽交響樂吧，聽完交響樂再聽民樂就睡著了，因為它沒有變化，這是第一點。第二點是什麼？第二點就是中樂合奏的形式誕生了，中樂合奏這種形式是怎麼誕生呢？是借鑑，是參考西方交響樂團。那麼你既然參考了人家的東西，參考了交響樂團，然後“交響的音符”怎麼不可能進來呢？有這個可能嗎？好！那就是說我買一個東西，然後我把裏面的東西丢了把盒子帶回家。（笑）對吧！我要交響化的形式，不用那個和聲啦，它的東西我都不要，可能嗎？沒可能。傻子，對不對？好了，你借鑑過來啦。我們有低音了，有低音怎麼辦？就要有和聲，要不然我要低音幹嗎呀，沒有共鳴呀。1上面是2，怎麼共鳴？351這是135的和弦，36這是小三和弦的VI和弦，你不承認它嗎，你不承認它也存在呀，因為它是物理現象，不以人的意志而轉移，對吧。136它就是136的發聲，135就是135的發聲。你不能說我喜歡“交響化”就有，我不喜歡“交響化”就沒有，不可能。對不對？所以第一步就是說“有”了。那麼，怎麼有了？是客觀形勢造成的。第三是“好”還是“不好”的問題。其實不僅是用得好不好的問題，也不是感覺好不好問題。對吧！說這個東西好嗎？好，那麼我自己做一個。中國人自個兒造汽車，一關門，然後一關“嘩啦嘩啦”聲，當然不好，但你不能說汽車不好，你說，這汽車怎麼這樣？這汽車不好。這個概念就是這樣。因為我們的“交響化”引導得比較晚，因為我們在作曲技術和發展方面還存在很多問題，因為我們樂隊建制還有很多不合理的地方，因為我們樂隊本身從質量到演奏上都遇到很多問題。所以它沒有使我們的樂隊能夠達到西方交響樂團的地步。所以就說“交響化”不好，這個概念就不對了。

邱：而且很多寫中國曲的沒有這個……

楊：對。其實早期的一些作曲家沒有受到嚴格的訓練，所以他也不知道，反正是旋律是什麼一個音，低音就“噏”，彈頭一個音（眾笑）。這個1就136，這個2就246，最早就是這樣。他沒有對西方理論基礎的理解。還有一個，你不可能去限制其他人不去寫，對吧，因為他有樂隊，他這麼寫。你也不好說，（邱：旋律是很美。）對，所以他的“交響化”就寫得不太準確，其實是這個原因造成的。而從中樂合奏來講，不解決“交響化”的問題，這個樂隊是沒有辦法存在的。當然，真的碰撞其實是“交響化”和“民族化”的平衡問題。這個問題，我們只能這麼說，“民族化”是中樂的基本精神部份，“交響化”是它的物質部份。那麼，說得更貼近一些，如果說“民族化”是它的肌肉，它的皮膚，“交響化”是它的骨骼。就是說皮膚很好看，肌肉和皮膚永遠是在外面，它是表面線條結構，但這個線條結構本身需要一定的技術支撐。作為大的樂團，它有上要很高頻，下有很低頻的各種樂器，但這種情況“交響化”結構是必須要存在的，這個結構的存在是為了線條服務。那麼也就是說，如果我們沒有骨頭的話，我們的所有肌肉就像市場上賣的豬肉一樣。（眾笑）（邱：這個形容很好。）但是有了骨頭以後，他會支撐那種形狀、線條，很美。但是，再美你也不可能把骨頭放在外面，把肌肉放在裏面，這其實就是現代派的風格，現代派就是把技術東西放在外頭，音色的變化，和聲、節奏，所有的，把旋律裝在別的地方。就像把人的皮扒掉，然後露出全部骨頭。你看，一個枯禪站在那個地方，感覺很害怕，人就有恐懼心理。當然皮膚很美，美女也好愛它。但他不一樣，把裏面的東西放在外面作為主要的表現，其實一個主次顛倒的問題。不是說你不應該存在的問題，對吧，你應該存在，你應該有這些東西，但這些因素在音樂裏，畢竟是作為輔助線條結構來完成準確的線條結構的一個手段，不是最終的目的。就是手段和目的搞反了。所以普通人總覺得好吵，是現代派。其實不是這個問題，不是好不好問題，是這個做法它本身和現有的事物的規律是否吻合的問題。人為的製造不吻合其實就是跟人為的破壞環境是一樣道理。我說到這樣可能很嚴厲，但是我覺得必須要說，因為現在好多這種的討論。尤其是在前十年，中樂界的這種崇拜現代派的東西，大家都以此為榮，覺得不搞點現代派就不是一個什麼，什麼都不是。（邱：其實是用得好不好，有些片段可以用，整首曲變了這樣不行。）對，它是做一個色彩，作為結構的一個部份，合理的時候用是可以的。最終也是說都把1234567都堆在一起發出一個不協和的噪音，當然你說要表現出什麼東西，對吧。“交響化”不單要搞，還需要搞得更好。（邱：對！要研究，現在一般來講學中樂的人不肯研究。）搞到我們的“交響化”的樂隊奏起來，西方人聽起來太棒了，這才叫好；超過你，這才叫好。現在是遠遠沒有達到這個水準。

邱：我的論文講了三個問題，一個就是作品，一個是演奏家，一個是樂器改良，三缺一都不行，但後來我再加第四個，一個好的指揮。一個好的指揮，好的作品理解，所以我說有這四個要素才能發展中樂交響化。



關於民歌

邱：他剛才問的問題，作品，現在好像民歌，什麼都是搖滾樂，什麼都是爵士樂，民歌也這樣，就不是民歌嘛。

楊：對，你是指民歌還是中綿合奏？

邱：都有呀，特別是民歌呀。現在民歌都找不到原來的風格了，你覺得呢？剛才我們排練幾首曹文工老師編曲的，就好了，像民歌了。在一般外邊聽的民歌，都已經不是民歌風格了，我不相信民歌是那樣的，我們小時候聽的都不是那樣。

楊：其實這是個涉及到音樂生態的問題。這個詞就是講，地球是一個生態的環境，最重要的問題，是大環境決定小環境，然後，地域環境決定藝術環境。地域環境決定出來的藝術，產生各類各種的生態，組成了不同形式的音樂生態，組成一個大的音樂生態圈。這個大的音樂生態圈體現了音樂生態不同的美，形成了百花齊放的音樂形態。這是從理論上講，可能這模譯還是很泛，下面我仔細地跟你們去分析。比方說內蒙古，它有“長調”。為什麼有長調呢？其實很簡單，因為內蒙古草原常常沒人，要喊一個人，一定要把聲音送出去，大草原上，無遮無擋的，喊一聲，根本沒有反應，這回音都沒有呀，所以會產生長調這種音樂作品。

劉了江南，劉盛都是水鄉，七流八彎，《吟唱《茉莉花》》，音樂就是九曲迴腸的小調，對吧？地域決定什麼呢？地域決定人種、文化、形態。

比如說山西人愛喝醋，因為山西那地方，水裏的鈉多，要喝點醋來中和，就是這個道理。那麼語言呢，這樣就產生了地域化的東西結構，比方說，我們唱，“劉大哥謙話理太偏”，這是一句豫劇的唱腔（註：豫劇《花木蘭》），如果用語言來表達就是：劉大哥謙話理（11⁴）太偏，“理（11³）太偏”跟“理（11⁴）太偏”，這兩個有差別嗎？其實差不多。豫劇怎麼來的，就是這樣來的，是根據它的語言來的。那麼語言又是根據什麼來的？語言是由地域造成的，比方說四川話，按照北方話的四個聲調，一、二、三、四聲，四川話裏面，沒有去聲，你看，普通話講：“我是四（s1⁴）川人”，四（s1¹）是去聲，四川話就講：“我是四（s1³）川人”，它所有的去聲都是第三聲，好啦，所以說“你吃飯（fan⁴）了沒有？”，如果說“你吃飯（fan³）了沒有？”，那一定是四川人了。“你到（dao⁴）了沒有？”，“你到（dao³）了沒有？”，你看，它沒有四聲，對吧？所以它的音樂、它的語言結構，就決定了它那個唱腔，它把說話聲調一變，就能唱了，明白了吧。所以民歌賴以生存最基本的生態，就是它的語言和地域環境，如果脫離了這個，它就不叫民歌。（邱：對，那現在的民歌呢？）其實我就回答這個問題了，當它變了以後，它就一定不是它了，為什麼？等於把你那個花膠住在水泥裏面，其實是這個概念，脫離了它本身的生態。作於音樂形態來講，它允許嫁接，一種形態與另一種形態進行嫁接，這些東西有它的生存空間，是因為它屬於商業文化的概念，所以這一塊就不太好說。我們現在研究的是另一種概念，現在研究的是中華，其實是個“純文化”的概念。但是文化這東西呢，它有時候和商業是密不可分的。當文化和商業結合以後，它可能會產生其他很後異的形態。好像流行歌手，他也弄兩句，像“九百九十九朵玫瑰”，把民歌搞進去，加上笛子什麼，搞個古箏刮奏，他要增加音色，其實這東西是屬於商業文化的一個支流。那麼民歌本身的生態性，可能在這個作品裏遭到了破壞，這是毫無疑問的。但從另一角度來講，它可能對宣傳這個民歌起了一些作用，所以我個人認為這倒不是太大的問題。大的問題在於如何讓這些民歌能夠真正原汁原味地保留下來，再去宣揚、宣傳，其實要讓很多人知道民歌，它的來歷，包括它的語言。



邱：你覺得如果我們保留民歌原來的風格，是不是一般的人都不喜歡聽呢？

楊：這個涉及到人類在保護文化影響過程當中的一個行為，比方說日本，它對“雅樂”的保留採取遺傳的方法，你要做雅樂嘛，那你就基本上一輩子要做雅樂，這雅樂是口傳心授，什麼都不能改，完全按照原來的樣子，它會有這樣的保留，像活的博物館。所以這問題屬於這一點，不然的話，社會的發展難免會消滅很多優秀的藝術形式。

邱：現在變成了年輕人沒有機會聽到原來以前的民歌究竟是什麼樣。所以一下去，再過十年、二十年以後，他們就不知曉原來民歌的模樣。

楊：這個問題要說起來，是一個很大的問題，其實從長遠來講，首先，民族是要消亡的，五十五個少數民族，最後一定是要消亡的，因為它都漢化了。你現在看少數民族還有真正的那種服飾嗎？只要是年輕人他一

定穿T恤、牛仔褲，他不可能再戴那個帽子了。（邱：哈，只有旅遊用。）第二點，他要走向世界，他要走出這個地域，他的文化沒有那麼大的涵蓋量、容量，有的整個文化就只有幾百個字，有些甚至連文字都沒有，不可能。其實我們也被歐洲人同化來呀，我們都穿西服呀，我們全是T恤、牛仔褲、皮鞋，我們現在民族衣服還有多少？對吧，其實我們也被它同化來呀，然後我再去同化我們的少數民族，最後的結果就是大家都同化。同化了以後，語言開始同化，音及音普通話、推廣普通話。這個過程會消亡很多東西的，如果政府從長遠看到這點的話，它必須對文化形狀採取保留的辦法，不然的話，這是一個難以避免的問題（指文化消亡）。比方說歐洲，歐洲的國家國境線都沒有了，對不對？英國法國打了百年，第一次世界大戰，德國打法國，第二次還打，打了老半天，最後國界沒有了。國界沒有了，民族融合，等如國家消亡了，全球最後可能都沒有國家了。

邱：其實民族的問題，我覺得最重要是文化的差異。以前的交通不發達，（楊：對，它就封閉著自己，發展自己的文化。）其實一交流、溝通以後，它會融合。

楊：融合以後可能它的因素就流傳到別的文化裏面，變成一個很小的元素在起作用了，它本身原始的模樣就看不到了。

邱：我們說最典型的就是滿族，統治中國幾百年，結果它自己沒有了。

楊：它被同化了。這是因為它要把所有人遷到漢人聚落區，但它不可能用滿文和滿族所有的哲學來處理問題，它只能用漢文來處理問題，因為漢文的訊息量太大，才夠處理問題。時間一長大家都把漢文忘了，把自己的祖先什麼全都忘了。你別看小這問題，其實這個問題最难說。

邱：我也是這樣看的，所以我們這代人，我剛才講，我們小時候都聽很多民歌，都很喜歡，現在看見都變了樣。

楊：其實在香港很難聽到。

邱：要找五十、六十年代的錄音，才能聽得到。

楊：那麼當你聽到真的非常好的民歌的時候，感覺非常有特點。但在人類發展過程中有些東西的消亡，也是在所難免的。這是人類發展的一個遺憾。

邱：所以我們說怎樣保留跟發展呢，我覺得最重要的是保留裏面那個精粹，你找不到那個精粹，把精粹破壞掉了，那就沒辦法（好好保留和發展）了。

楊：要說到這個問題，其實民歌也好，民族東西也好，真正能夠保留的容器是什麼？是音樂呀。因為語言可能忘了，不會說了。像我不會講廣東話，我聽不懂你的語言，但是我不會聽不懂你做的音樂。《茉莉花》永遠是《茉莉花》，如果《茉莉花》這首曲子留下來了，《茉莉花》就被留下來，儘管它已不是原來的形態，但是它還存在。聲音嘛，聲音也是音樂嘛，只能通過音樂來保留，不能通過照片來保留。但有些東西，最本質的東西要保留，其實我們中樂還承擔了這樣一個責任，就是把優秀的中國文化當中很優越的東西，通過自己的形態把它保存下來。起碼讓後人將來能夠看到它原來是有這樣一個形態，或者是有這樣一個民族的存在。比方說這是藏族的音樂，告訴你藏族是什麼族。也許一百年以後小孩都不知道藏族是什麼，可能藏族只是成了一個保留地。



音樂欣賞

邱：這是比較深層次的研究。（笑）你自己有沒有興趣寫一點現代派的音樂呢？

楊：我剛才說^四年參加比賽的作品《影》就是從現代的，沒有一個從三和弦的。其實，現在我們深點來說，德國一個美學理論家漢斯歷史，談到關於美這個問題，這是牽涉到美學的問題。關於美的問題，早期歐洲有黑格爾寫過美學，康德早期也研究美學，俄羅斯也有一大批美學家，大家都在研究美學的東西。我後來看了，所有人在研究美學的東西，都是基於一個原理，是一個哲學的原理，就是存在決定藝術，比方說美是崇高的，美是宏大的，它有很多理論，什麼距離產生美等等，但是在研究美學的時候，它陷入了把美學

和哲學混為一談了。哲學是研究藝術和存在的關係，但是美學和存在沒有關係，這是我的理解。就是我剛才跟你們講，人的所有感覺部份，對於美感的認同是天生的，不是後天的。哲學研究的就是說我怎麼解決認識世界存在的規律、人是否進化來的、人與人之間的矛盾應該怎樣處理、先解決主要矛盾或是次要矛盾等等，哲學其實是解決人類社會問題的東西，但是美學絕不是這樣。其實美學這樣的問題，涉及到非常深的層次，就是說人的美感到底從何而來。好了，我們就不講別的，我們講音樂。音樂，其他人講了很多，其實都是講音樂出來以後給人的聽覺，我們現在就講這個道理。這個作品流傳了，為什麼會流傳？是因為大家都喜歡。為什麼大家都喜歡？那最簡單了，大家有共同的審美觀，人類有共同的審美觀呀，但是為什麼大家審美到，像《給愛麗絲》的時候，都覺得它的 $\frac{3}{2}\frac{3}{2}\frac{3}{2}\frac{3}{2}16$ 好聽呀？其實問題在這裏。也就是說人類的所有審美，在某一個點上是相同的，所以才有“共鳴”這個詞。為什麼他們會相同呢？一定是這個音樂在它響動的同時，讓你的内心引起了共鳴，在瞬間跟你的美感非常符合，你不會聽的時候覺得好不舒服呀，那馬上就不美了對不對？（笑）你會一直聽得覺得好舒服，聽到最後還是好舒服。

楊：等於德國音樂理論家漢斯歷史講過，音樂的美在於音的運動，音的運動符合人的美感就是美，所以不符合人的美感，就是不美。至於為什麼會美，為什麼會不美，在某種情況下，是可以分析出來；在某種情況下，是不太可以分析出來的。

邱：《梁祝》外國人也喜歡聽，我們的越調怎麼會引起他們的共鳴呢？

楊：哈，就像我們聽《給愛麗絲》一樣，有點相似，就是它符合音的運動規律，這道理是絕對沒有問題的，應該承認的。但是反過來說，作曲家怎麼才能寫出這樣的音樂呢？是偶然還是必然的呢？你的音樂寫出來還是算出來的？對吧，這涉及到更深層次的問題。音樂是一個最高的藝術形態，音樂本身絕對受數學控制，但是你不可能用數學來做音樂，這是一個矛盾的問題。（邱：它有科學的成份，但又不能用科學去限制它。）對。我認為如果有上帝的話，音樂是上帝留給人類最大的貢獻，我們想像一下，像歐亂一樣，國家已經沒有了，所有的戰爭都沒有了，所有的人都不為生活而奔波的時候，人們在幹什麼？就像你們一樣，

在演奏音樂和享受音樂，其實這一點已經被證明了，就是說，越是發達的國家、地區，他們欣賞音樂的時間和費用越多，歐洲人經常會去聽音樂會，甚至買張機票去聽歌劇；到了農村，還讓牛餵羊，顧著吃飯，音樂會讓什麼都不知道。等於是兩個層次，第一個是生理基本需求，當這個完成以後就是精神需求，精神需求裏面最高境界的，還是音樂，這是造物主留給人類未來最大的貢獻，所以從這個角度來講，誰搞音樂，誰最高尚。（眾笑）真的，過去有很多人說瞧不起搞音樂的，我說你不要跟我講這些，搞音樂是最高尚的，你要知道音樂本身是沒有壞的東西，“畫”你可以畫一個很醜的東西，音樂就像林肯綱基，高沙可夫講，在鄉隊裏面沒有壞的音色，這是他的配器法的第一句。其實大家都可以寫音樂，就是水平高低的問題，但是不會存在音色難聽的，二胡也好聽，琵琶也好聽，它本身就是真正完全屬於美的，真正唯美的。最純粹的，脫離人類一切生理的需求，一切物質的需求，一切逃避的需求，可以跟這些完全沒有關係的，甚至是目的性都不是很强的。人做什麼東西都有目的，但你聽音樂看什麼目的呀，其實真的沒有那麼明確的目的。是娛樂，還是消遣，都不是，真的沒有那麼清楚。我開車可以放音樂聽呀，我沒什麼目的。另外，你們還知道音樂有什麼特點嗎？就是說，比如看一幅畫，永遠是《蒙娜麗莎》；一本書，你可以看一次、兩次、三次，當然你不會看十次；一首音樂你可以聽一百次，琵琶《十面埋伏》你可以彈兩百次，你不會煩的。你看一本書，看得多都煩死了，都背下來了，看來幹嘛！因為它是確定的。但是你每演奏一次《十面埋伏》，你自己一定有不同的感觸，一定有不同的感受，很怪的。這是音樂對人類最大的貢獻，所以我再強調一次，做音樂是很高尚的，要讓在我們圓裏的孩子們知道，做音樂是非常高尚的！一定要做！如果你做了，一定要不要放棄。



邱：不懂音樂是人生的缺憾。哈哈，人家覺得我們，你搞音樂的當然是這樣講啦，不懂音樂的人就不理解呀。

楊：但是沒有一個人是離得開音樂呀，那怕廣告也是要音樂的。現代社會裏面，沒有人能離得開音樂，不論他是主動還是被動的，音樂對他來講是一定存在的。只要他沒有聲，他能辨別出音高，他就一定是要欣賞音樂的。為什麼？因為欣賞音樂是不需要學習的，比如聽唱歌，會知道誰唱得好，誰唱得不好。但他怎樣知道？即使開拖拉機的、五音不全的，他都知道誰唱得好，誰唱得不好。因為人們欣賞美感是一樣的。但是有一條我要提的是，搞專業的、職業做音樂的，人們的聽覺只對單音起作用，就是說單音音樂是不需要經過訓練的，但是只要兩個音同時響，你的耳朵就必須經過訓練，你才能聽到兩個音、三個音、四個音

同時響，把它聽出來是幾個音，這個是要經過訓練的。所以說，如從單純的審美角度來講，就存在了好多人都說我怎麼聽不懂交響樂呀，不奇怪的，因為他聽不出和聲，他聽到的是旋律和“音圈”，他沒有辦法分辨出內部的結構，他的耳朵達不到這個程度。所以對專業演奏者來講，其實要多提高耳朵的分辨力，就是我在合奏當中一再強調大家要“聽”這個概念，是至關重要的。很多人，以我的經驗，第一次進樂隊特別激動，但是什麼都聽不到，自己的聲音都聽不到，很激動，覺得好舒服呀，好開心呀，是吧？我拉錯了嗎？哈哈，沒有呀！

邱：其實在樂隊演奏跟外面聽，是兩回事，即使你在團內演奏得好享受，在外面聽是另一回事，好像昨天你們排練，我在外面聽，聽得完整，在團裏面聽，就只聽到附近那幾個，所以完全不同感覺。

楊：我昨天也在台下面聽了，其實就是說，如果你現場參與的時候，你的聽覺感受，和你坐在那兒聽，從喇叭裏放出來的感受是不一樣的，一個比較主觀的參與以後，還有一個客觀地冷靜去對它作辨別，其實就不一樣了。對我們的樂隊來說，因為藝術止境，提高這一塊是有很大的餘地的。就是你單獨去聽的話，是會感受到很多。像我以前會讓一半的人出來，聽另一半人演奏，然後再讓這一半人聽那一半人演奏，他們會發現，我們琵琶太小啦，這個地方我們做得不好，旁觀者真的會比自己演奏捉得清楚得很呢。

邱：我以前都在學校試過，但要人夠多才可行。

楊：所以我之前跟邱先生講，彈琵琶、拉二胡、吹笛子，其實香港孩子們的水平都差不多，但是樂隊合奏一定會有好壞，這裏邊最關鍵的問題還是在於，最後完成合奏這個概念，你個人的技術是完成合奏的基本基礎而已，要真正達到樂隊非常好，其實真正要集中解決的，就是我前面講到的準確性，音的準確、節奏的準確、力度的準確、線條的準確，在這幾個準確解決好了以後，其實你的樂隊就跟別的不在一個層次了，這是最重要的問題，排練是一個過程而已，要讓一個樂隊成為好的樂隊，須要在這一塊下很大的功夫。同時，我提醒，作一個年輕的演奏員，一定要注意這個問題，你演奏音樂不是完成一個演奏過程，而是你要表現音樂的一個過程，同時也是欣賞音樂的過程。就是現在很多在演奏的狀態當中，比方拉獨奏，他都是覺得他要把那曲子完全地演奏完，這就是一個任務，其實不是。在有了四個準確以後，真正考驗的就是你對音樂的理解。你能夠在相同的曲目當中，你給別人提供了不同的感覺，這是演奏音樂最主要，須要注意的，不要太注重自己練了什麼難的曲目，考了什麼難的級，這些東西最後都不是音樂的本質，音樂的本質是在於你不斷地在學音樂的過程當中，去尋找音樂內在的東西，然後把它表達出來，這個是最重要的。如果你這樣去想的話，你的左手右手，是會隨著你的心而發生變化，這個感覺是完全不一樣的。所以說演奏音樂不是一個單純完成演奏的過程，同時是一個表達自己對音樂理解的一個過程和欣賞的過程，欣賞自己音樂的過程，如果在演奏過程當中把三者結合起來，這演奏是比較相對完美，不然的話一定會有缺憾了。但這些東西需要長時間的磨練，希望很多做音樂的朋友能有這些概念。

邱：好吧，差不多了，都累了，謝謝楊老師。

（訪問後，大家共晉晚飯，席間還有很多話題，楊老師深入淺出，侃侃而談，十分投契。在此也無法一一表述。）

▼ 音樂會前，楊老師穿梭往返京港兩地，親自指導樂團演奏他的作品。



《情暖隴原感恩千秋》慈善音樂會

二零一零年八月二十二日
蘭州金城劇院

一零年八月，新聲國樂團在總監邱少彬、顧問于粦大師及香港道教聯合會學務主任湯偉俠博士的帶領下，遠赴甘肅省蘭州市舉辦慈善音樂會。本會得到蘭州市慈善總會招待，音樂會吸引市內居民，演奏廳內，人潮如湧。

金城大劇院



情暖隴原 感恩千秋 香港新声国乐团慈善义演音乐会

▼ 由蘭州市慈善總會頒贈本會的榮譽證書。



▼ 主辦單位設計
精美的門票。



▲ 劉偉基(左) 噴吶獨奏《社慶》，為音樂會掀起歡騰氣氛。于粦大師(中)嫋熟的指揮技巧，台下鼓起如雷掌聲。邱少彬(右)指揮《中國人》及《龍的傳人》等經典名曲，表現甘、港兩地中國人血濃於水之情。

▼ 慈善音樂會圓滿結束，兩地演出者大合照留念。前排左三起：本會委員張美玲、女高音魏立雅、男高音朱東生、指揮于粦大師、蘭州市政協委員劉莉莉、蘭州市慈善總會主席邵艷、道教聯合會學務部主任湯偉俠博士、本會總監邱少彬、甘肅省青年聯合會第九屆委員尹耀偉、蘭州市夕陽紅合唱團團長羅澤群及本會委員劉偉基、曹家榮、洪鴻君等。





◀由朱東生(左)、魏立雅(右)合作的二重唱《祝福祖國》，邱少彬(右一)指揮新聲國樂團伴奏。



▲張美玲(古箏)與劉偉基(洞簫)演奏《禪院鐘聲》。



◀張美玲(古箏)與盧仲瑜(琵琶)演奏《花前獨飲》。

◀于彦大師指揮他自己編寫的《帝女花》幻想曲，由洪鴻君二胡領奏，曲麗的胡琴聲，響遍整個音樂廳。



▼演出後留影，(前排左五起)道教聯合會學務部主任湯偉俠博士、音樂家于彦大師、本會總監邱少彬。

▲西北師範大學音樂學院教授，碩士生導師朱東生先生與本會合作，演唱《再見大別山》，由總監邱少彬指揮新聲國樂團及蘭州市夕陽合唱團伴奏/唱。





▲ 黃河邊四大“肥人”合照，背後掛的是以羊皮縫製及充氣的“筏”。



▲ 甘肅地區的蜜瓜特別香甜，大家吃得津津有味。



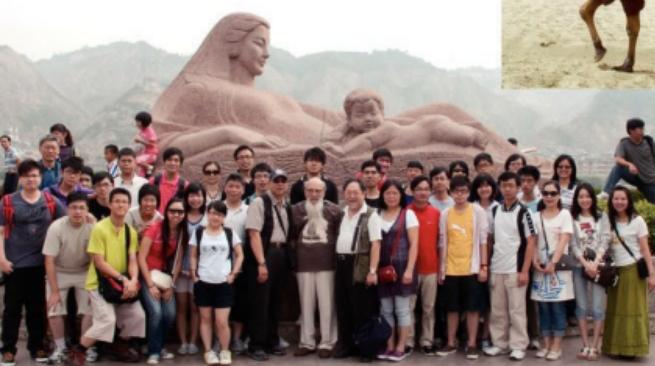
▼ “黃河母親”像前留影。

▲ ▶ 于壽大師(右圖)與團員一起在鳴沙山騎駱駝。



▲ 參觀我國重大文化遺產——敦煌“莫高窟”(圓為入口處)。

▼ 敦煌鳴沙山月牙泉入口留影。





▲ 另一段長城——懸臂長城上留影。

▼ 參觀長城最西部的嘉峪關，建成於一五四零年，至今仍屹立不倒。



慶祝珠海特區成立三十週年

民族魂 中華情

——王惠然作品音樂會

二零一零年十月二日
珠海大會堂

這是本會前副主席鄧詩綿先生最後的遺作。他於十月二日還興緻勃勃地跟我們一塊赴珠海，可於十
月二十八日卻因急性肝炎引致肝硬化而離世。本文是鄧先生進醫院後囑咐他的孫兒電郵給我的，尤足珍
貴。

邱少彬

獻給“珠海大慶”的厚禮

——“民族魂 中華情”王惠然作品音樂會

剛剛作為香港文化藝術界代表團嘉賓應邀趕赴上海參加國際藝術節開幕式和於北京人民大會堂出席慶祝國
慶宴會後返港，十月二日一早就有幸與新聲國樂團邱少彬總監和湯偉俠博士率領七十名樂手奔赴珠海參加為慶祝
珠海經濟特區建立三十周年，由珠海市宣傳部、市音協、市文聯當晚於珠海大會堂特別舉辦的“民族魂 中
華情——王惠然作品音樂會”的隆重演出。

珠、港、澳三地的音樂家們早已分頭作好充分的準備，七十開外的王惠然精神抖擻，十月一日還當日穿梭珠、港與新聲國樂團做了細部合成。第二天一早“新聲”的兩部大巴很快通過羅湖關口，可珠海地界，卻被那四處趕來參加節慶的人群車馬擠得水洩不通。那往日只有聞人信步、情侶漫遊的海濱長廊，今天卻是人海連成一片。我們的大巴只好在歡樂人群中尋找空隙慢慢行駛，從壯麗、堂皇的珠海大會堂到不遠的就餐地點也得行使幾十分鐘。

隆重的午餐和歡迎儀式上，珠海市音協主席侯學駿代表主辦方再三感謝香港新聲國樂團的濃情厚意；本人也代表新聲國樂團邱少彬總監、新聲音樂協會全體同仁，以及“新聲”藝術顧問王惠然大師，感謝獨具“慧眼”的珠海政府有關部門，能在如此隆重的節慶，舉辦如此特具意義的音樂會——“民族魂、中華情”，真是功德無量！

回到大會堂，整理好台上樂團的排位正好下午四時。珠、港、澳三地音樂家，即刻投入緊張有效的合成、編排，有的放矢地精巧安排，加上指揮和演奏家們的功力，兩個小時的編排，使整台節目一拍即合！

王惠然是我國著名乃至世界知名的民族音樂大師，他集作曲、指揮、演奏、教育和樂器改革於一身，半個世紀以來，全方位在民族音樂的傳承、發展、創新上作出很大的貢獻！作為演奏家，他創作首演的琵琶曲《彝族舞曲》、柳琴曲《春到沂河》，成為膾炙人口的經典名曲及大賽規定曲目。他曾多次參加全國性重大演出，並出訪歐、亞、拉、美等十多個國家，其演奏技藝風靡海內外；作為作曲家，他那特具民族風韻、形式多樣、題材廣泛的作品，獲全國和國際大獎十多次；作為樂器改革家，他研製的四弦高音柳琴，填補了中國彈撥樂高音的空白，並獲文化部科技進步一等獎和國家科技進步三等獎；作為教育家，他開創的柳琴藝術，為音樂院校創建了一門新的柳琴專業。他的許多論著、教材、作品亦成了高等院校的必修教材和大賽的規定曲目。他的學生不少也成為專業樂團、藝術院校的骨幹力量；作為指揮家，他以圖式變化清晰、爆炸力特強的風格曾指揮新加坡國家華樂團、香港中樂團、香港演藝學院中樂團、香港新聲國樂團、台北市立國樂團和高雄國樂團、中國前衛民樂團、三軍聯合樂團、廣東、浙江、山西省民族樂團和廣東珠江交響樂團，均受到很高的評價。

十月二日晚八時，“民族魂、中華情”王惠然作品音樂會隆重拉開帷幕。開場由邱少彬先生嫋熟地指揮他那平時嚴格訓練的樂手演奏了王氏的“喜迎春”、“珠海之春”、“歡騰鼓樂”三首激情滿懷、聲勢浩大的樂曲，使全場聽眾讚嘆不已！

王氏自幼聰穎過人，對音樂更有無限潛在力，上世紀六十年代初音樂學院畢業創作代表作琵琶曲《彝族舞曲》一舉成名。十年磨一劍，七十年代初又推出山東風味的柳琴曲《春到沂河》，風靡民樂界。作曲家、演奏



▲(座者左起)珠海市音協主席侯學駿，本會總監邱少彬，著名音樂家王惠然，珠海音協副主席張建肅，本會副會長鄧詩綿(故)及本會委員共進午餐。

家們爭先恐後，把它們作為各樂種上演的曲目及教材。幾十年過去了，這兩首大作終於在珠海的大慶節日裏隆重推出。

王氏一上台指揮這兩首經典協奏，全場響起經久不息的掌聲。擔綱《彝族舞曲》協奏演奏的是畢業於西安藝校，榮獲全國藝術新星交流大賽暨聲樂器樂舞蹈大賽琵琶專業組金獎，現任珠海女子室內中樂團琵琶獨奏演員的韓露。《春到沂河》(包括《田野琴聲》)由王氏十年磨劍成才，首屆柳琴北京邀請賽業餘組金獎得主梅晨與王奕欽兩位神童擔綱雙協奏，小小年紀，大師風範，使全場觀眾大開眼界。《春到沂河》成為音樂會的華彩，它展示了王氏全方位的才華！

上半場的壓軸節目仍是由王氏指揮訓練有素、屢獲獎項的珠海香洲區老幹活動中心合唱團演唱，由畢業於天津音樂學院、並榮獲文化部“蒲公英”杯全國青少年藝術選拔大賽聲樂組金獎等大獎滿身的周玫領唱的《九百六十萬平方公里》創作歌曲(石順義詞、王惠然、王小淞曲)。王氏多元化的創作功力和準確、大度把握唱團和樂團的能力，令全場嘆服。坐在我身旁的珠海市音協侯主席說：“王先生這幾年在珠海花了很多心血，為珠海培養了一大批人才，為珠海爭了光！”

下半場的開場由邱少彬指揮畢業於中央音樂學院，現任澳門中樂團柳琴聲部首席、任教於澳門演藝學院的魏青擔任主奏的《畢茲卡歡慶會》柳琴協奏曲。樂曲通過魏青美妙的琴聲和協著七十多位樂手吹、拉、彈、打的音響，令土家盛世、歡樂幸福的美妙畫卷在舞台上熠熠生輝。

接著，王惠然大師一出場，就使全場肅然起敬。他一身白色軍禮服，瀟洒、英俊，幾十年的“戎馬音樂”、“三軍樂會”造就了他不凡的氣度與獨特的藝術魅力。他指揮演奏的是二胡協奏曲“黃河魂·黃土情”。擔綱獨奏的則是邱少彬的學生，後成為湯良德大師高足的洪鴻君。洪氏獲得電腦工程學位，但他不從正業，偏愛國樂，現於中央音樂學院攻讀碩士研究生學位。指揮與協奏的默契與入情，把人們對黃土高坡的熱愛、艱苦創業的精神，對黃河的展望與頌揚表現得淋漓盡致。

全場的壓軸節目是王氏指揮的中阮協奏《夢幻^{（飛天）}狂想曲》，擔綱演奏的是中央音樂學院碩士畢業生，現任澳門中樂團中阮聲部首席，澳門演藝學院中阮專業導師林潔。王氏創作的“幻”、“飛”、“舞”、“頌”四個樂章，通過林潔技術扎實、音色柔美、扣人心弦的演奏，把愛與幸福灑向人間，使人們領略到真、善、美的真諦，並感受到中華民族悠久文化歷史的偉大，把音樂會推向了高潮。

音樂會結束，觀眾還久久捨不得離開。是晚，我的老同學——原珠港大橋總設計師劉天助海軍大校，聞訊趕來大會堂看我，說他小孫子過生日，坐一會兒就得走。結果，他被王惠然大師作品的魅力吸引住了，他有始有終，看完最後一個節目，說：“這種民族音樂，形式多樣，奏什麼都聽得懂，很親切，真是太好了！我已打電話回家，叫他們自個鬧去！”

“民族魂、中華情”王惠然作品音樂會不僅是獻給珠海特區建立三十周年的一份沉甸甸的厚禮，而且將為開啟珠、港、澳音樂文化交流的新局面發揮積極作用！

香港新聲國樂團的團友們當晚乘搭夜車，吃著珠海的土特產——“蛋精”，興高彩烈地返回香港。到了香港已是隔天的凌晨三點左右，明天該上班的、該上學的都得照常上班、上學——“民族魂、中華情”在支撐著大家前進！

鄧詩綿

► 音樂會獲《珠海特區報》詳細報導。



▲ 音樂圓滿結束，團員與一眾獨奏及指揮王惠然(前排左八)及邱少彬(前排左七)合照。

《民族魂 中華情》

王惠然作品音乐会即将献演



《民族魂 中華情》音乐会海报

称歌者一派，乃香港泛乐会及深爱海上一道独特的吕氏歌班大师。

王惠然先生歌喉独白，指揮、演奏、

教学、乐教于一身，半个世纪以来，在

民族歌剧的声乐界、交响乐、独奏上都深

造诣，是颇具影响的跨世纪民族音乐艺

术家。他创作的民族管弦乐《健鼓舞曲》、

《楼兰曲》《春到沂河》风靡海内外，

成为民族乐坛上的经典之作，此外，不计

歌剧、独唱、重唱、对唱、合唱、

艺术团、歌剧院、电视台、歌厅、歌场、

歌剧院、歌剧院、歌剧院、歌剧院、歌剧院、

歌剧院、歌剧院、歌剧院、歌剧院

全國民族樂器演奏藝術水平考級(香港區)

二零一零年九月十一至十二日
新聲樂器行



▼ 左起：本會副會長鄧詩綿（故）、考官張忠耀、本會總監邱少彬、考官何維青，席間暢談甚歡。

▲ 中國民族管弦樂學會主辦的「全國民族樂器演奏藝術水平考級」於本港第四年舉行，本會委員招待自北京赴港的考官，交流兩地民樂的發展情況。左起：本會副主席張美玲、會長謝英東、副會長鄧詩綿（故）、來自北京的考官張忠耀、本會總監邱少彬、北京考官何維青、本港考官盧偉良及葉啟新。後排為本會委員，左起：洪鴻君、吳翠莹、劉偉基及徐偉斌。



紫荊綻放 ——郭小青感恩之旅獨唱音樂會

二零一零年八月二十四日
香港大會堂音樂廳

中國藝術研究院博士生郭小青女士赴港演出，邀請新聲國樂團與中國音樂學院青年愛樂民族樂團聯合為音樂會作現場伴奏。



▼ 郭小青女士（左圖）於音樂會演唱多首名曲，由曹文工指揮聯合樂團伴奏。



◀ 本會總監邱少彬（左）與中國音樂學院青年愛樂民族樂團指揮曹文工老師（右）合照。



花絮



▼ 中國民族管弦樂學會於北京定期舉辦考級導師指導課程，本會導師赴京進修，下圖為「琵琶進修班」，左起：黃保華、施曉暉、琵琶大師俞良模、張子賢、盧仲瑜及黃美霞。右圖為「笛子進修班」，左起：陳潔晶、廖欣宜、冼韻妍、資深笛子演奏家李鎮老師、曹家榮及張家詠。

◀ 本會副主席劉偉基指揮新聲國樂團(少年團)於天水圍華都演出，演奏《載歌載舞慶佳節》、《彩雲追月》、《平湖秋月》、《愛我中華》等樂曲。



▲ 洪鴻君指揮黃大仙中樂團及葵青中樂團於「西九龍無國界·無毒品威罪嘉年華」中演出。

▼ 本會連年應邀參與「武術賀國慶」之太極名師匯演，由邱少彬總監指揮樂團為各大門派的武術大師即席奏樂伴武。



熱烈恭賀香港葫蘆絲藝術研究會成立

香港葫蘆絲藝術研究會於二零一零年九月十三日成立，由邱少彬先生擔任總監，又邀得北京舞蹈學院副教授、葫蘆絲巴烏協會副會長何維青老師任名譽會長。出席成立典禮嘉賓有：香港新聲音樂協會副會長鄧詩綿先生(故)、前中國歌劇舞劇院民族樂團琵琶首席兼彈撥樂部長張忠耀先生等。香港葫蘆絲藝術研究會旨在提昇香港葫蘆絲學術研究及演奏水平，並加強與國內聯繫。研究會將不定期邀請國內大師舉辦音樂會、大師班及講座等。



◀ 葫蘆絲巴烏協會副會長何維青教授示範葫蘆絲演奏技巧。

▶ 香港葫蘆絲藝術研究會正式成立，一眾會員合照。前排左起：前中國歌劇舞劇院民族樂團琵琶首席兼彈撥樂部長張忠耀、新聲音樂協會主席邱少彬及新聲音樂協會副會長鄧詩綿(故)。



活動表 (8/2010–12/2010)

常規活動

日期	活動名稱	地點	主辦單位
21/8/2010	京港穿梭匯新聲音樂會	香港大會堂音樂廳	新聲音樂協會

特邀活動

24/8/2010	紫荊綻放 ——郭小青感恩之旅獨唱音樂會	香港大會堂音樂廳	香江藝術團
20/11/2010	屯門區中西器樂比賽 2010 中西器樂優勝精英表演暨頒獎禮	屯門大會堂演奏廳	屯門文藝協進會
30/9及 1/10/2010	元朗區慶祝 中華人民共和國成立 61 週年	元朗劇院演藝廳	元朗區慶祝中華人民共和國國慶統 籌委員會
		天水圍銀座廣場	
3/10/2010	武術賀國慶之太極名師匯演	黃大仙廣場	黃大仙下村互助協進會

外訪演出

8/8/2010	情暖離原感恩千秋慈善音樂會	甘肅蘭州金城劇院	蘭州市慈善總會 (贊助: 香港圓玄學院)
2/10/2010	慶祝珠海特區成立三十周年 民族魂中華情——王惠然作品音樂會	珠海大會堂	珠海市委宣傳部、 珠海市文體旅遊局、 珠海市文學藝術界聯合會

考級

11-12/9/2010	中國民族管弦樂學會 全國民族樂器演奏藝術 水平考級 (香港地區)	新聲樂器行	主辦: 中國民族管弦樂學會 承辦: 新聲音樂協會 協辦: 香港中國器樂考級協會
--------------	--	-------	---

內部活動

8/8/2010	新聲學員音樂會	葵青劇院演講室	新聲音樂協會
29/8/2010	『新聲盃』中樂獨奏比賽 2010 (初賽)	新聲樂器行 (元朗)	新聲音樂協會
5/9/2010	『新聲盃』中樂獨奏比賽 2010 (決賽)	屯門文藝協進會	新聲音樂協會

協助活動

7/8/2010	葵青區藝術節 2010 ——開幕禮暨綜合表演	葵青劇院大堂	葵青區議會文化藝術及運動推廣工作小組、 葵青民生動力
21/9/2010	庚寅年中秋綵燈會	青衣公園	康樂及文化事務處
22/9/2010	中秋晚會	黃大仙廣場	九龍社團聯會、 黃大仙區委會黃大仙區文娛協會
23/9/2010	燈月爭輝黃大仙亮燈晚會	黃大仙廣場	九龍社團聯會、黃大仙區委會
23及 30/10/2010	屯門區中西器樂比賽 (初賽)	屯門大會堂展覽廳	屯門文藝協進會
29/10/2010	油尖旺區節—社區大舞台	榕樹頭公園	油尖旺區議會、油尖旺民政事務處
4/12/2010	黃大仙嘉年華會	黃大仙廟宇廣場	黃大仙文娛協會
19/12/2010	西九龍無國界、無毒品滅罪嘉年華	長沙灣遊樂場	香港警務處西九龍總區防止罪案辦公室

推廣、普及活動

17/9/2010	天水圍中秋演出	天水圍嘉湖海逸酒店	天水圍嘉湖海逸酒店
17/9/2010	花好月圓慶中秋	屯門醫院日間寧養中心	屯門醫院
23/9/2010	麗港中秋嘉年華	麗港城公園	東九龍可持續發展協會
1/10/2010	荃灣區中學暨制服團體升旗禮 暨親子同樂嘉年華	荃灣雅麗珊社區中心	荃灣各界慶祝國慶籌委會
17/10/2010	中樂演奏會	荃灣大會堂廣場	康樂及文化事務署
4/12/2010	中樂演奏會	元朗天水圍天華村籃球場	康樂及文化事務署

策劃及督印：邱少彬

總編輯：邱少彬

執行編輯：郭明慧、盧仲瑜、洪鴻君

封面設計及排版：盧仲瑜

文字處理：郭明慧、盧仲瑜、洪鴻君、黃美靈

攝影：潘志偉、梁嘉俊、張家詠、戴顯政

鄧可澄、吳秉儒

目錄

(圖為敦煌鳴沙山月牙泉)

前言.....	封一
目錄.....	封二
《京港穿梭匯新聲》音樂會.....	P1
中外音樂縱橫談——訪楊春林老師(錄音整理).....	P2
《情暖龍原感恩千秋》慈善音樂會.....	P16
民族魂 中華情——王憲然作品音樂會.....	P20
全國民族樂器演奏藝術水平考級(香港區).....	P22
紫荊綻放——郭小青感恩之旅唱歌音樂會.....	P22
花絮.....	P23
熱烈恭賀香港葫蘆絲藝術研究會成立.....	P23
活動表.....	P24
新聲音樂協會簡介.....	封底

啟 事

為促進音樂上(尤其是中樂)學術的探討，以利尋找以後發展的方向；也希望在音樂界培植更多正氣，以冀聯絡更多能真正推廣中樂的朋友們共同努力，歡迎各界人士對《樂苑》作回應。凡言之有物，有事實根據者，將有機會在《樂苑》中刊出。不願刊出者，請事先聲明，具名或不具名俱可。可電郵本會或傳真聯絡。

編輯小組

網址：<http://www.newtune.org> 電郵：ntco_contact@newtune.org

新聲音樂協會/新聲國樂團

新聲國樂團於八七年由邱少彬創辦，九七年成立新聲音樂協會，並領導至今。本會一向積極參與各類社區活動，得到社會普遍認同，零八年正式獲確認為「慈善團體」。一零年十月獲確認為「義工團體」。樂團及協會以「雅俗共賞」為目標，既把優秀的民間、傳統音樂及新作品介紹給觀眾，又把藝術性高的作品普及化。並且提出「業餘團體，專業精神」的口號作為指南，積極提高技術與藝術水準，被譽為音樂界的「無印良品」。近年更確定透過「演藝」、「音樂教育」及「學術研討」三大領域，積極推動香港的民樂發展。

樂團成立至今，參與陣容龐大並且高質素的演出共四百多場，合作過的音樂家超過一百人（包括海外、內地及台灣音樂家），團體五十多個。曾出訪北京、上海、張家港、甘肅蘭州、台北、台中、廈門、泉州、福州、莆田、煙台、威海、蓬萊、廣州、深圳、珠海、澳門、封閉、信宜及溫哥華等地，皆獲好評。是香港最活躍的民間非職業樂團之一。樂團又提倡改編及創作，二十多年間，改編及創作的樂曲近五百首，經由樂團發表的首演作品近四十首，其中部份新作品由團員創作。目前團內的樂手來自各階層，不少成員擁有大學學位或碩士資格，還有不少專職中樂導師。團員中考獲十級資格者近五十人，其中獲得優秀及良好成績者近四十人。演出人數可由十多人至一百人以上，以適合不同類型的演出。

協會成立至今，每年均主辦及協辦各類音樂會，又積極參與各類慈善演出，只一零年全年的活動項目便有五十八項。近

者如：一零年三月主辦《弦動新聲》音樂會，演奏多首拉弦樂名曲。八月主辦《京港空姐匯新聲》音樂會，邀請了著名作曲家楊春林先生親自指揮《龍魂》、《熱情奏響》等多首合奏曲。又出訪甘肅蘭州，參與《情暖蘭州感恩千秋慈善音樂會》演出，為當地農村建造水窖工程籌款。十月獲邀於慶祝珠海特區成立三十週年《民族魂中華情》——王惠然作品音樂會中演出。

協會於零七年五月起承辦中國民族管弦樂學會的「全國民族器樂演奏藝術水平考級（香港地區）」考試。零九年七月及八月，分別於香港及北京舉辦《桃李芬芳》——優秀學生音樂會，中國民族管弦樂學會會長、音樂大師朴東生及張殿英、張升平、郭一老師等對音樂會的演奏水準、指揮、作品及舞台調度等均給予高度讚揚。此外，協會每年均主辦「聯校中樂匯演」，約五十間中、小學參與，近千名學生演出。又主辦「新聲盃」中樂合奏及獨奏比賽，通過有聯繫的學校推動學員積極參與。一零年二月，本會學員赴京參與中國民族管弦樂學會主辦的《2010柳琴北京邀請賽》，獲得銀獎及銅獎；八月中舉行的《2010首屆北京邀請賽》中，本會成員及學員共獲五銀六銅及數名優秀演奏獎的成績。

總監邱少彬先生，在本地從事中樂教育、演奏四十年，是一位經驗豐富而注重理論研究的音樂碩士，在他的領導下，協會及樂團一定會有更好的發展。新聲音樂協會及樂團的活動介紹已收錄於零六年到零九年的中國文化年鑑中，並被評為「華學文化團體」。

新聲音樂協會

會長：謝英東 副會長：鄧時綱、盧偉良、黃汝偉

法律顧問：潘鳳鴻JP太平紳士

首席藝術顧問：湯貞德 新聲國樂團（少年團）名譽總監：湯修齊

名譽顧問（以筆劃順序排名）

香港：吳景星博士、李瑩女士、李志華校長、林超英先生、袁惠東先生、陳建業校長、陳建業校長、麥兆明先生、湯偉傑博士、楊明倫校長、廖慧通先生、潘笑蘭校長、賴炳華校長、戴明基校長、蘇蔓雲女士、賀廣培校長
台灣：陳紹賢先生

藝術顧問（以筆劃順序排名）

香港：于舞先生、王國澤先生、余少華先生、林風先生、林流波先生、俞兆暉先生、郭迪揚先生、郭雅志先生、黃景康先生、廖漢和先生、熊岳女士、羅永輝先生
中國：王應然先生、何占豪先生、何維青先生、翁鎮榮先生、張忠耀先生、張大森先生、焦金海先生、楊春林先生、潘婕青女士、蔡詩英先生、顧良毅先生
台灣：陳裕剛先生、陳潤雄先生、黃輔棠先生、盧亮輝先生、蕭白譜先生、蘇文慶先生

執行委員會

主席兼藝術總監：邱少彬 常務副主席：劉偉基

副主席：張美玲、曹家榮 秘書長：潘志偉

常務秘書長：曹家榮 秘書：徐偉斌、郭明慧 會計：吳詠芝

公共事務部主任：（正）洪鴻君（副）郭明慧、鄧錦倫
演藝及推廣部主任：（正）曹家榮（副）張美玲、洪鴻君

教育部主任：（正）張美玲（副）郭明慧、黃保華

老級事務部主任：（正）徐偉斌（副）潘振邦、洪鴻君

宣傳部主任：（正）盧仲瑜（副）曹家榮、郭明慧

禮賓部主任：（正）黃保華（副）劉嘉穎、吳詠芝
後勤支援部主任：（正）李焯輝

（副）吳慧盈、羅進業、吳詠芝

會議及義工活動主任：（正）吳慧盈（副）洪鴻君、梁國健

「新聲樂友之家」主任：（正）戴顯政（副）黃保華