

日期：  
時間：晚上  
地點：黃金戲院  
票價：\$120

# 夢幻“飛天”

古今藝術合璧

滿座

# 新聲樂苑

新聲音樂協會通訊

20

壹零年  
庚寅年

經典作品

財神進來《小刀腳》  
牛郎銀幕《大漠胡琴》  
望月《一剪梅》  
《熱血歌謡》  
《我們永遠在一起》

2404-2797 線路：www.  
郵政編號：100-0000  
地址：新北市新店區中正路二段100號  
電郵：newsound@msa.hinet.net

王惠然  
柳琴琵琶



(非賣品)

## 前言

這是一期延遲了出版的通訊。本期的重點是闡述零九年五月《夢幻飛天》音樂會而展開的以彈撥樂為主題的專輯。延遲至今超過一年，原因是整理錄音需時、再三校對也不輕鬆；對一班只用工餘時間義務工作的執委，也難以苛責；加上去年下半年活動頻繁，延期出版，事非得已。在此謹向曾接受訪問的王惠然老師、湯良德老師及三位獨奏嘉賓——魏青、林潔及繆曉錚致歉，也萬分感謝他們的支持！

王惠然老師的訪問，可讀性甚高：縱論了他的學習歷程、創作心得、對民樂發展的期盼以及對“新聲”的評價等等。除了讓我們對這位久負盛名的大師加深了解外，更可對年青人提供很有價值的觀點與啟發。王老師的作品，也是對我們樂團的一次考驗，演出水準雖不算完美，但總算是成功的。這可從湯良德大師的訪問及著名樂評家周凡夫先生的評論中得到支持！

此外，王惠然老師與本人的兩篇關於練習琵琶的文章，郭明慧及盧仲瑜兩位執委有關琵琶歷史的短文，均值得各位年青的中樂愛好者參閱，以擴闊視野及加深思考。

今年，我們將迎接更多活動的挑戰，繼續以教育、演藝及學術研討為方向，積極推動中國音樂在香港的普及與發展。感謝各界友好繼續、鼎力的支持！

主席

二零一零年六月

## 目錄

前言	.....	.封一
目錄	.....	.封一
王惠然作品音樂會之(二)《夢幻飛天》音樂會——中國彈撥樂之夜	.....	P 1-2
王惠然大師班	.....	P 3
淺論器樂的基本訓練	.....	王惠然.....P 3
訪問王惠然老師——談音樂的創作與中國音樂的發展	.....	洪鴻君整理.....P 4-13
訪問湯良德老師	.....	洪鴻君整理.....P 14-15
訪問獨奏嘉賓	.....	郭明慧整理.....P 16-17
音樂會評論：王惠然講「母語」不講「外語」	.....	
——評「夢幻飛天——中國彈撥樂之夜」	.....	周凡夫.....P 18-19
音樂界的梅蘭芳 一代宗師衛仲榮	.....	郭明慧.....P 20-21
文章摘錄	.....	邱少彬整理.....P 22
初學琵琶的迷思	.....	邱少彬.....P 23
琵琶的發展模式	.....	盧仲瑜.....P 24-25
聯校中樂匯演2009 暨「新聲盃」中樂合奏比賽頒獎典禮	.....	P 26-30
聲輝妙韻耀葵青	.....	P 31
花絮	.....	P 31
雋文雋語	.....	P 32
活動表	.....	.封二
新聲音樂協會簡介	.....	.封底

# 王惠然作品音樂會之(二)

## 《夢幻飛天》音樂會

### ——中國彈撥樂之夜

二零零九年五月二日  
英皇劇院演藝廳

本會於零九年五月二日主辦《夢幻飛天》音樂會，邀請了王惠然先生及三位來自澳門與廣州專業樂團的彈撥樂首席來港演出。音樂會為王惠然老師的彈撥樂作品專場，吸引了本港逾千樂迷入場欣賞；並得王老師親自指揮新聲國樂團發表兩首大型新作——柳琴協奏曲《梁紅玉》及中阮協奏曲《夢幻飛天》，樂曲展現高難度的演奏技巧，充分發揮樂器的表現力。

▼王惠然(右上)親自指揮兩首世界首演作品，魏青(左)及林潔(右下)分別演奏柳琴協奏曲《梁紅玉》及中阮協奏曲《夢幻飛天》，功架十足，繆曉靜(中)演繹王惠然老師的經典琵琶作品《彝族舞曲》，三位獨奏嘉賓各領風騷。

節目表	
演奏：王惠然導師	
《小方舟》 單曲	指揮：王惠然 演奏：王惠然
琵琶：何曉靜	指揮：林潔
<b>(一) 独奏曲目表</b>	
《春江花月夜》(又名“江南春夜曲”)	王惠然
(根據中國古代文獻改編的第二樂章，王紅陽和呂麗君的鋼琴伴奏曲)	
指揮：林潔 演奏：何曉靜	
<b>(二) 中阮獨奏曲</b>	
《大漠風》	王惠然、王紅陽曲
中阮：林潔	
<b>(三) 柳琴獨奏曲</b>	
《浪淘沙》	王惠然、王紅陽曲
柳琴：魏青	
<b>(四) 聲樂曲</b>	
《浪淘沙》(世界首演)	王惠然
歌詞：林潔	
<b>(五) 琵琶獨奏</b>	
《彝族舞曲》	王惠然
(根據《巴赫舞曲集》改編的第四樂章)	
琵琶：魏青	
<b>(六) 中阮獨奏曲</b>	
《夢幻飛天》(世界首演)	王惠然
中阮：林潔	指揮：王惠然
<b>(七) 和聲獨奏曲</b>	
《梁紅玉》(世界首演)	王惠然
指揮：林潔	琵琶：王惠然
獨奏會文深報社： 當時大堂錄像由昌吉供	



#### 獨奏嘉賓介紹

魏 青(左)：中央音樂學院民樂系學士，著名青年柳琴演奏家，澳門中樂團柳琴首席，澳門演藝學院柳琴導師及中國民族管弦樂學會柳琴專業委員會會員，在二〇一〇年首屆北京柳琴邀請賽中獲專業青年組金獎。

繆曉靜(中)：國家二級演員，廣東民族樂團琵琶首席，曾被廣東省音協評為「廣東傑出音樂家」。

林 潔(右)：著名青年中阮演奏家，中央音樂學院碩士，澳門中樂團中阮首席，中國民族管弦樂學會中阮專業委員會會員。

▼ 音樂會encore，由王惠然指揮樂隊與三位獨奏嘉賓協奏《雲雀》。



► 繆曉鈴演奏經典作品《小刀會》頌及《彝族舞曲》，由邱少彬指揮，淋漓盡致地表現其精湛的演奏技術。



► 魏青的精湛技術，加上樂團的緊密配合，令柳琴協奏曲《梁紅玉》的世界首演得以成功。

► 同為世界首演的《夢幻飛天》，林潔小姐以嫋熟的手法，用中阮演奏出描述河西走廊中、敦煌石窟壁畫上的「飛天」漫舞長空的微妙神態。



► 音樂會廣泛吸引本港眾愛樂者，門票全部售罄。王惠然老師（前）與三位獨奏嘉賓：（後排左起）繆曉鈴小姐、林潔小姐及魏青小姐合照。



► 邱少彬總監除任指揮外，亦作導賞，介紹樂曲及背後的故事。



► 除獨奏外，三位嘉賓合作首演兩首三重奏《我們永遠在一起》及《漁舟唱晚》。

► 音樂會圓滿結束，眾嘉賓與新聲國樂團合照，坐者左起：香港道教聯合會學務部主任湯偉健博士、獨奏嘉賓魏青小姐、音樂家郭亨基先生、獨奏嘉賓繆曉鈴小姐、林潔小姐、音樂家湯良德先生、王惠然先生、本會總監邱少彬先生、香港中華文化總會監事長謝綽武先生、音樂家于卉先生、中華文化總會秘書張繼春先生及本會會長謝英東先生。



# 王惠然大師班

## ——柳琴、琵琶工作坊

二零零九年五月三日  
莫芳社區會堂



▲講座後，團員排隊請王惠然老師簽名留念，氣氛熱烈。

音樂會翌日，本會主辦「柳琴、琵琶工作坊」，邀請王惠然老師為學員講解樂器演奏技巧。王老師細心指導學員，分享寶貴的演奏經驗與心得，並發給學員《淺論器樂的基本訓練》短文，為中國音樂的承傳起著真切的作用。

### 淺論器樂的基本訓練

王惠然

#### (一) 基礎訓練的意義與重要性。

基礎訓練（俗稱基本功）是學琴者之根，是必須高度重視和自始至終認真對待的嚴肅課題，是今後成功與否的重要因素、關鍵所在。凡是成功的演奏家，沒有一個不是以扎實的基本功而著稱的。沒有艱苦的基本訓練，沒有扎實的基本功，就像一座沒有堅固根基的高樓大廈，不是立不起來，就是轟然倒塌。良好的基本功一本萬利，否則一切都談不上。

#### (二) 基礎訓練要講究「科學性」。

1. 要探索和掌握符合客觀自然規律、適合生理條件的正確演奏方法，做到「科學練琴」。巧練加苦練，是少走彎路事半功倍的「捷徑」。

2. 持之以恆是攀登高峰的必由之路。要懂得積少成多、滴水穿石、量變到質變、欲速則不達的道理。克服「三天打魚、兩天曬網」的僥倖心理。做到基本功「天天練、日日新、步步高」，持之以恆，鍥而不捨。

3. 科學地、有針對性地安排好基礎訓練的內容、時間和進度。A、內容：每天練什麼？本週練什麼？近期的目標和水準是什麼等。做一個訓練計劃來督促和激勵自己。B、時間：每天練琴期間中，基礎訓練佔多少比例？（一般以一半時間練基本功為好）C、進度：某種技巧的速度，練習曲的條數、遍數，每分鐘速度等。以上三項應盡可能加以量化，以檢驗提高的程度，看出自己的進步，增強成功的信心。

#### (三) 科學地理解所學樂器的物理性能和發音原理，追求美的音樂。

把從小追求和培養良好的對音樂的聽覺、鑒別和審美意識，納入基礎訓練的重要內容。時刻注重對美的音色之追求，不斷增強對音樂美的感知和悟性。在基礎訓練中學習「美」、表達「美」，不做音樂的機械師，而要做一個有靈性的音樂美感的傳播使者、一個有扎實基本功的演奏家。

▼總監邱少彬先生（坐者左）及王惠然老師（坐者右）與學員合照。



## 訪問王惠然老師

### ——談音樂的創作與中國音樂的發展

洪鴻君整理

二零零九年五月一日

明愛白英奇賓館



▲ 邱監邱少彬（左一）帶領編輯小組（左二起：郭明慧、盧仲瑜、洪鴻君）在酒店房間訪問王惠然老師（右）。王老師與邱總監細說樂團多年來的進步，令人感動。

五月一日，為了《夢幻飛天》音樂會，王惠然先生來港與新聲國樂團排練，經過王老師的提點，團員獲益良多，更深入了解樂曲的種種要求。六小時的排練後，王老師盛情地接受本會編輯小組近兩小時的訪問，詳談他的創作理念、寫作緣起，讓觀眾們更能明瞭作品表達的意念。

邱：上一次（〇三年）王老師來香港和我們合作演出的時候，你們（在座的新聲藝委）有沒有在樂隊？

盧：我們都在，洪鴻君還獨奏。

邱：只有郭明慧沒參加。因為古箏以前是張美玲彈，只

她一個人，後來她去打擊樂樂，就把郭明慧找過來，叫她學學樂隊合奏，她原本是沒有樂隊經驗的。那次演出《彝族舞曲》是齊奏，還有柳琴協奏《畢茲卡歌慶會》等等。我今天有一個感覺，你知道當時我們排那首《雲雀》，作encore用的，排不成，結果王紅藝自己一個人彈。但今天一排，非常順利，今天才是剛剛派譜，之前沒排過的，說明樂隊是提高了。今天想請王老師談談對我們樂隊的看法，也談談你的經歷。

### 指揮與樂團的提高

王：這次有機會第二次和香港新聲國樂團合作，在邱總監的努力下，配合得非常好，通過今天的排練，看到水平是比原來的提高了不少。不管是合奏還是各個聲部，都有不同層次的提高。還有一個很好的感覺就是，音樂感覺方面的提高，這個我覺得比技巧的提高更重要，這是很可貴的事情。有的樂隊呢，技巧很好，但沒有音樂感，那也沒意思了。我們跟那些西洋交響樂團談起，也覺得最重要要有音樂感覺，然後就是音色，我覺得這次音色比原來要好。控制強弱的幅度確實比以前好，該出來時候能爆發出來，該控制時候收得很弱，這個很可貴的。有些孩子，他只能強不能弱，一弱起來他顧不了，要不音不準，要不控制就泡湯了，這個都不行。從今天來看，水平提高了不少。這跟邱先生嚴格的訓練分不開的，當然他的學生，包括大家都肯學、肯練，通過不同的培養、訓練、交流，這點很重要的。如何看得出來？就是說，大家在接觸不同風格，不同創作手法的樂曲，慢慢在理解，在接受，多元化。有的單位呢，就是只做我們單位的事，像我是演廣東音樂的，就只是廣東音樂，其他的我都不行。我覺得新聲很好，面廣，甚麼樣的樂曲都能演奏，都能接受，這樣對擴大視野，提高表現力非常重要。我們說一點：一個樂團，面廣了，這樂團的價值也高了，光會一種音樂，這不夠的，這就是今天我最大的感覺。更難得的是，我們這些樂手啊，有一個集體、整體的觀念，有團體的榮譽感，我覺得這一點特別可貴。從排練的秩序也好，排練的情緒也好，甚至比某些專業團體還要守規矩。有的專業團體自以為是不起，一般的指揮他不一定會聽你的。但是我們這些樂手，沒有這個問題。不管你是外來的指揮，還是本團的指揮，起碼有一個尊重。這個態度是正確的，因為每一個指揮，畢竟有他的特色，不同的風格，你能適應各個指揮的手勢，各個指揮的要求，這就是很大的本事，很大的提高。有些人只能跟一個指揮，換個指揮他不明白，這就不行。今天我排練時，指揮手勢做到，音響慢慢就改變，這個是了不起的事情。有的樂隊就是你指揮動作再大，指揮動作再小，反正我的音量還是這麼大，這樣就不行。新聲就是在音樂感覺、音樂處理、對指揮藝術的領會上，進了一大步，這是最寶貴的。一個樂隊單位，是集體的，你一個人再好，你獨奏行沒有用，很多獨奏家不一定是好樂手，需要通過在樂團的磨鍊，才能真正做一個好樂手。因此我建議獨奏家都要坐樂隊，我自己也是坐樂隊出來，我就是通過每一個指揮學一點，確實學到很多東西。那時候《東方紅》大歌舞，十六個指揮，每一場是兩個指揮，一共八場，兩個指揮就不一樣。同樣的曲子，兩個指揮的處理、手勢不一樣，效果也不同，我就學到了、領悟了一些。

邱：我以前在香港中學團也是這樣的。

王：樂手要做一個有心人，通過指揮理解我這個聲部，在甚麼位置，我要怎樣做才會符合作曲家、指揮的要求，恰如其分的，又不奪人家的戲，又不埋沒自己，這是做一個樂手最重要的。把自己擺在一個集體中間，擺在一個聲部中間，通過對整個曲子的理解，掌握好自己的份量，這是個很大的學問。我覺得今天大家確實做得不錯。我想這幾年你們提高很大，所以你們到北京能打得那麼響亮，沒有水平怎能打得響。（邱：當時劉文金老師就講從來沒聽過“新聲”，也不知道有這個團體）所以我今天特別高興，雖然今天我們是初排，但是有這個效果就很不錯。我們兩位獨奏演員也很高興，原來聽說是業餘的樂團，因為不了解，沒多大信心，可是排練一聽，挺好。從氣勢，到各個聲部的平衡和每個人的演奏都很不錯，關鍵就是真心的彈，這是最重要的，排練技術發揮得好、認真，領會指揮的意思，領會作品要求，協助指揮把樂曲要求發揮出來，這是我們的目的，光指揮一個人沒法做到。當然，指揮是靈魂，這個靈魂你也要買他的帳才行，樂手要是不買帳，再好的靈魂也不行。我覺得這樣的一個樂團，很值得年輕人來加入，確實通過排練、通過演出，從自己的演出技巧，音樂的感覺，甚至對待人生都有幫助。

### 艱苦自學 吸收民間素材



▲王惠然老師親自指揮《夢幻飛天》首演。

邱：而且對中國的歷史文化的了解也有幫助，比如說飛天，到今天很多人也不知道敦煌是甚麼。

王：應該說對提高修養、音樂修養、人文歷史，都有好處，只要他是有心人就學到東西。我那時坐樂隊是這樣的，《東方紅》大歌舞的中國革命歷史我都知道了，每一個曲子，一場一場這麼多指揮，每個人理解都不一樣。另外就是說學指揮，我是沒有經過音樂學院的，自學的，很多時候是看演出學的，再一個是聽唱片，另外一個是看電視、看電影，要用心。我是非常用心的，看電視劇，人家都在看這個劇哈哈笑什麼的，我就聽那個音樂怎麼樣，甚麼樣的情緒出現甚麼樣的音樂，以後我碰到這樣的情緒，我在他的基礎上比他做的還好。這些東西是作曲系學不到的，它是活生生的現實，平時的學習非常important。那天我跟林潔打電話，我們看中央一台八點半的節目，裏面有很多陝西山西的音樂，我就說你彈的《大漠魂》就這樣來的。對一個樂隊、樂手來說，要有集體觀念、集體榮譽，這是聯合大家、團結大家很好的概念，大家都為這個樂團出力，把樂團當作自己的家一樣來愛護它、支持它，我覺得這是新聲國樂團能發展到今天最重要的東西，就是每個團員都是以團為家，把自己的藝術生命跟這個團連結在一起，團好我也好，這點非常好，我覺得值得提倡的。那麼將來新進來的年輕人，看你們這樣好的團體，傳承下去，將來再發揚光大。其實我已講了第一個感受，新聲國樂團這幾年，從零三年到現在這六年來的感覺，全面提高了，陣容也大了，水平也高了，所有的這種凝聚力，就特別好。

第二點講的是我小時候，買不起琵琶嘛，所以學月琴，當琵琶彈，後來好不容易有了壓歲錢（編：利是），找我爸爸再添一點，買了個很差的琵琶。（邱：我也跟你差不多，最早是彈秦琴，練手指。）到五六年參軍，到北京公安文工團，五八年七月我們全團剛從國外演出回來，搬到濟南軍區，就是前衛歌舞團。以後，重新安頓，我們到十月份就下部隊去演出，也為老百姓演出。到了山東的臨沂，偶然一個機會看了一場柳琴戲。那個時候不懂甚麼是柳琴戲，山東地方還有這種戲劇？既然到了，我們就學習一點吧，就去看，看樂隊坐在台側裏邊，我們一邊聽，有人說是琵琶，我說不對吧，秦琴、月琴都不是，聽了半天聽不出用什麼樂器，到散場了，到後台去看，這叫柳琴，兩條弦七個品，就是我那本書上出現的照片，它是這裏的主要樂器，跟京胡一樣的，它一停就麻煩了，不能停的，非常起作用的一個樂器。我對那個樂器有興趣，我就提出來，讓我留在這個劇團裏頭學這種樂器，領導同意了，我就留在臨沂。另外有兩個演員，跟他們學柳琴戲的唱腔，我學柳琴，學它的音樂組合。然後也學唱腔、過門。有一個女演員坐月子（編：剛生孩子後），他們有規矩月子期間外人不能進房間裏頭，可是那個演員非常好，聽到我們解放軍從大老遠來了，要來學，她說我們可以進來聽她唱，她就在她的床頭，坐着不能起來，剛生完孩子，給我們唱，就這麼感人。一個禮拜以後，我也跟他們混熟了，他們演奏我也跟着來了，以我們的音樂水平，看譜比較容易的，學起來很快。那個彈柳琴的師傅說，我們學了一輩子，怎麼你學了一個禮拜就學完了？我就跟他們一直混，跟他們“同吃同住同勞動同演出”，四同，吃了很多苦。後來又到了江蘇的邳縣，因為柳琴戲有三

個分支，發源地在山東，然後流到蘇北，就是邳縣的那一帶，還有一支往西到安徽叫泗州戲，山東和江蘇叫柳琴戲。分為三支，北派南派西派。我到了邳縣，住了一個階段，學了南派柳琴戲，它有微妙的不同。回到濟南以前，我買了一把很便宜的、幾塊錢的一把琴，拿回去，想怎樣能把那個柳琴改成在我們民族管弦樂隊能用的琴。為什麼要改？琵琶、中阮、揚琴，咱們中低音都有，沒有高音的，我想高胡、二胡、中胡，有配套的東西，彈撥樂也需要一個領頭羊，我就看上那個柳琴。然後我就琢磨，改那個樣子，原來的柳琴很長，聲音較低，我就把它縮短，把共鳴箱改造，參考琵琶的一些做法。在一九五八年年底誕生了第一把三根弦的高音柳琴。（編：我家這有一把。）然後我就改編曲子，甚麼《我是一個兵》、《彈起我心愛的土琵琶》等，《彈起我心愛的土琵琶》是電影《鐵道游擊隊》的音樂，裏面有一段就是用土琵琶彈的，這很流行的歌，我就把它改成柳琴曲，改成了彈撥樂，一下把柳琴推出來。後來我們團搞了個舞劇叫《洪流》，也是第一次把柳琴用到管弦樂隊去了。（編：以前本來用月琴的）用月琴怎麼夠？就用琵琶，後來就是用柳琴。然後《紅色娘子軍》，第一次把柳琴用到這個中央的芭蕾舞劇裏面，柳琴被大多數人承認是那時開始的。一九六三年，「前衛」到北京匯報，給中央首長演出，我擔任琵琶獨奏《彝族舞曲》、柳琴獨奏《柳琴戲牌子曲》。就是因為我學了柳琴戲，回去以後把學到的柳琴戲裏面最好的東西改成一個柳琴戲牌子曲，是唯一的一首傳統風格的柳琴曲。當時挺轟動。



▲排練過後，委員與嘉賓們共膳。坐者左起：琵琶獨奏繆曉靜、王惠然夫人、邱少彬總監、王惠然老師、本會會長謝英東、副會長鄧詩綿、委員黃保華，後排左起：委員盧仲瑜、中阮獨奏林潔、柳琴獨奏魏青、委員張美玲及徐偉斌。

邱：《柳琴戲牌子曲》跟《銀湖金波》，哪一個早一點？

王：是《牌子曲》早吧。《銀湖金波》是六零年的，《柳琴戲牌子曲》是五九年的。

邱：那《銀湖金波》的錄音是你彈的吧，沒有伴奏的嘛？

王：一開始沒有伴奏。

邱：對，我有那個錄音。（笑）

王：六零年因為我們參加匯演，叫我寫個柳琴曲，就寫了《銀湖金波》。寫完當時也挺轟動的，表現這麼一個複雜的內容，還可以。這就是柳琴改革的過程。最早三根弦，到什麼時間改成四根弦呢？一九七零年，西哈努克（編：前柬埔寨國王）訪問中國，第二站是濟南，第一是北京。

邱：為什麼他會去濟南？

王：他對泰山很崇拜，你要去泰山肯定要先走濟南。就是為了迎接西哈努克，給我一個任務，要我寫一首柬埔寨的樂曲。我們就到中央電台找資料，找了一個“增加生產、打擊敵人”的音樂，是地道的柬埔寨樂曲，拿這個曲子去改，改了以後發現音域不行，當時三根弦的演出，感覺高音很好，但是不豐滿，又沒有低音。後來就想辦法改成四根弦，把共鳴箱放大，因為它有低音了，原來的共鳴就不行了。以後做了第一把四弦柳琴，首場演出是給西哈努克。彈完以後，西哈努克起立鼓掌。西哈努克一起來，全場也都起來，這麼轟動，他沒想到柳琴彈柬埔寨的樂曲能達到這麼一個程度。柳琴還有一個重要貢獻，就是《幸福渠》，為西哈努克的演出以後，我就用四根弦柳琴寫了《幸福渠》。《幸福渠》怎麼來的呢？我看了一幅國畫《幸福渠》，畫裏是甚麼呢？一條渠，渠旁邊是毛澤東，後面是劉少奇，在延安廟園，挖了一條渠，是那些中央首長挖的，為當地老百姓。

邱：那個是解放以前還是以後？

王：解放以前，挖渠子是解放以前。非常好的一幅畫，很感人，“飲水不忘挖井人”嘛！所以為甚麼老百姓叫它幸福渠，因為老一輩的革命家給他們開了一條渠。我看了這幅畫很好，就找了一個西北的音樂，這首歌叫《高樓萬丈平地起》，“re sol li do re (2 5 7 1 2)”，保留陝西的風格，這是第一首四弦柳琴曲，要比《春到沂河》還早，就是七零年的。還有一個特點，第一次用西洋小提琴來伴奏，洋洋樂為民樂伴奏，以前

沒有的，這是個創造，也挺好聽、挺融合的。第二首是《春到沂河》，表現柳琴的多種技巧、表現力和它寬廣的音域，比《幸福渠》進了一大步，後來成為經典嘛。

## 《春到沂河》的誕生

邱：我在香港彈《春到沂河》才三根弦的，那中間一段的低八度的就翻高彈。

王：哈哈！《春到沂河》是七二年寫的，為什麼要寫《春到沂河》？全軍文藝調演，在瀋陽。為了參加這個匯演要有一個新作品，於是寫了《春到沂河》。為什麼會寫《春到沂河》？剛才講了，我到臨沂地區去生活，學了柳琴戲，親自參加了臨沂地區的一個從開渠、挖溝、播種到收穫，都經歷了，有好幾個月，這就是《春到沂河》。一開始的名字不是叫《春到沂河》，叫《沂河兩岸稻花香》，種水稻，後來他們說這個名字太實了，太白了，還是《春到沂河》比較好一點。開首的旋律，冬天過去了，春天來臨了，沂河流水潺潺。然後開始播種，勞動的場面。中間那段慢板，是在地頭休息的時候，然後是豐收。那個《幸福渠》呢，寫的是陝北的《幸福渠》，可是生活經歷是我在臨沂地區挖溝、挖水渠的生活經歷。創作一定要源自生活，高於生活，就是這個道理。要是我不去臨沂地區，不去挖溝，不去種水稻，那來的靈感與素材呢？我在哪兒待了八個月啊，那個時候前衛歌舞團解散了，那怎麼辦呢？先回到部隊去，七零年下部隊的時候是當代理排長，排長還是代理的，排長是部隊裏最小的頭兒。

邱：那還要拉練嗎？

王：要，甚麼都要幹。早操、跑步，還要練範。

邱：所以現在你身體那麼好。

王：哈哈！對，甚麼都要幹，我們那部隊是生產部隊，種水稻，冬天要挖溝，挖溝以後準備播種，八個月以後剛好到秋收，一直到十月，所以說生活要有磨鍊的一面，就看你怎麼去對待它。往悲觀的看呢，還是樂觀的看呢，還是從發展的眼光？當時下來了我就學習，我鍛鍊，我學做人，其他方面就是為我將來的創作打基礎。七零年調回來了，出了一個新的《幸福渠》，然後出了個《春到沂河》，都沒有離開挖溝，沒有離開種水稻。《春到沂河》出來以後的轟動，那是到什麼程度呢？文化大革命期間全國所有的部隊、學校、工廠、碼頭、火車站全都播放《春到沂河》和《幸福渠》。為什麼？文化大革命中只有八個樣板戲，其他都沒有了。出來個柳琴曲子那麼好聽，哩，紅極了，到處都演、到處都聽，你坐火車都會聽到，我說甚麼叫流行曲，全國九百六十萬平方公里，幾億人民都在聽這個曲子。



▲ 王老師細述他的創作意念，席間，讓我們明白到大師如何走過他的演奏與創作之路，感受到大師當年改革柳琴的毅力。

邱：我在香港演这首曲大約是在一九七四年。

王：還有個好處就是很多人是通過《春到沂河》知道柳琴，了解柳琴。

邱：那個時候我們在內地買的膠唱片，我家還有呀，古董了。我就是通過這來自學，聽聽唱片，後來有紙譜出來就可以用，我在香港演的也是提琴伴奏的，跟你那個原裝版本一樣。

王：後來出版了，柳琴就在社會流傳，且傳到世界各地。我去新加坡、台灣，很多人說他是聽著《春到沂河》長大的，好像是他的秘密和他的成功。所以說柳琴的改革為民族樂隊增加一個新的樂種，為中國音樂院校開辟了一個新的專業。美國那邊有位先生叫李圓圓，他寫了一篇文章，就說「柳琴引起世界注意的第一個人是王先生」。

邱：聽過這個名字但不知道，他有搞音樂的嗎？

王：對對，他在北美搞得很好，還有樂團啊，他還說一句話，他說「中國音樂史將無限的感謝他（編：指王惠然本人），因為他保留了中國柳琴的命運而且發展了它。」這個評價是很高的。以後到了七八年，王紅藝要參軍了，十歲的王紅藝被前衛歌舞團錄取，經過嚴格的考試錄取，為了慶祝她錄取要給她寫個曲子：《畢茲卡歡慶會》，全國第一首柳琴協奏曲。我為了這事從八月份開始去了江西、湖南，然後走到井崗山，走了一圈長征路，收集了很多素材。那時候我們去了三四個人，胡天泉、原野，他們都拿了很多素材，結果我沒拿到，焦急得要命，到了湖南以後在一個縣裏頭，有一個土家族。我從來沒聽過，彝族、苗

族、蒙古族這些大族都知道，還有一個土家族？我就去圖書館找資料，找了以後，發現是好東西。地地道道土家族的風格，然後我就了解一下當時為甚麼有這一首歌。原來是四人幫以後，他們開一個慶祝大會，舞蹈什麼都有，就是描繪甚麼「洛塔山下彩台高扎，竹樓前聚集了『畢茲卡』；姑娘們跳起了“擺手舞”，小伙子把『溜子』敲打；老人們吹響了『冬冬奎』，土家盛開幸福花。」就這個意思。回來我就寫，寫完以後配大樂隊，十月份交稿，紅藝在排練時彈完以後，非常高興，協委曲確實把柳琴的表現力在原來《春到沂河》的基礎上，又提高了一步，難度、廣度都比原來好。十月底，我們在山東劇院首演。王紅藝第一次登台，協奏曲《畢茲卡歡慶會》，很轟動。第二年十月份，是七九年，建國三十周年，我們團去北京參加文藝表演，王紅藝彈《畢茲卡歡慶會》，拿了優秀獎，我拿了文化部創作獎，對新作品來說，這個很不容易的。從此柳琴有了協奏曲。

邱：你說那個土家族是在湖南西部吧，靠近張家界。

王：人不多的，現在也出名了，它是“打溜子”。所以樂曲後面那一段，都是“打溜子”的節奏。這曲對於柳琴來說也是一個新的里程碑。我從小是搞“評彈”，搞越劇的，那個時候全國越劇大流行，上海的越劇，因為它有一個《紅樓夢》。《紅樓夢》出來以後全國都演，我們那個時候也挺高興的，幾個朋友在一起組成個“新音音樂劇社”。我們給誰伴奏呢？小朋友，十歲到十二歲左右，演《梁祝》等等，我們給他們伴奏。從那時候開始我就學了越劇音樂，把越劇音樂的唱腔、過門以及打擊樂，都學過來。那時我第一次嘗試記譜，給哥兒們練，給小朋友伴奏啊，所以越劇音樂在我腦子裏頭是根深蒂固的。這次寫《梁紅玉》所用的越劇音樂，第一樂章開始用了推、拉、吟、猱等手法，然後用了戲劇裏頭的“步步緊”手法。第二樂章“金兵入侵”用了甚麼？大量用了戲劇中的散板、搖板、簫板，簫板是越劇特有的，緊拉慢唱、亂槌，這都是戲劇裏面最寶貴的東西，最傳統、最有效的東西，拿過來為我那個協奏曲所用，發揮柳琴高難度技巧。

邱：為甚麼叫做“搖板”？

王：搖板就是散板的一種。《梁紅玉》裏面用了很多半音階，四音和弦，這些手法以前沒有用到。再過一段就是柳琴模仿琵琶《十面埋伏》的拉弦、絞弦，表現戰場拼殺場面，這個位置非常輝煌的。今天我就問魏青，彈過這麼多柳琴曲，覺得這曲怎麼樣，她說這首曲超過以前所有柳琴曲的難度，她說彈過《江月琴聲》、《嵩山印象》，《梁紅玉》是難度最高的，通過這曲子把柳琴的表現力，又提高了一步。這個曲子關鍵在那裡，就是情緒變化，美的時候美到家，第一段裏面“美”得很厲害；第二段有很多新的手法；第三段就是氣勢，這些手法在以前很少用，綜合了一些中國彈撥樂演奏手法，中間那個慢板有很多地方模仿古箏，推、拉弦，很多古箏的味道、琵琶的演奏手法。這首曲子我的功夫比較大的。

邱：這首不是零五年的作品嗎？（王：對。）所以我以為你們已經演過的。（王：沒有。）原來是世界首演我也不知道。

王：是呀，世界首演。寫就寫得早，但是改了很多，定稿時已改了很多，一個作品需要磨煉。跟你們講個笑話，《彝族舞曲》的第一稿、第二稿都沒要，一點都不要，從頭來過。有時候就要有這種取捨，不理想就是不要，我希望每個曲子都有一點突破，技巧上也好，旋律寫法上也好，和聲配器上也好，總得有點新東西。

邱：你講的《彝族舞曲》現在就是經典了，不能隨便改，你要是加一點、去一點都不行，就是最難得的作品。

王：一個作曲家最難的是突破自己，我有時候感覺很痛苦，就是想不出高招來了。

## 音樂的靈魂

邱：我覺得《夢幻飛天》和《梁紅玉》就跟你以前的作品有區別，在和聲及手法都有變化。

王：我努力來想辦法突破自己。通過《梁紅玉》，我原來學的越劇就管用了，旋律完全是越劇的音調。（邱：



▲慶功宴上，王惠然老師（右一）以茶代酒，與三位獨奏者舉盃共祝演出成功。

所以這個“根”非常重要，我跟他們講，他們就是缺乏這個。)對，現在音樂學院的孩子，都有點缺乏。對於中國音樂，中國音樂學院不錯，專門開這門課，有時候把南音的專家請過去，學生專門學南音。(邱：我老是跟他們說，不懂戲曲、不懂民歌，就不懂中國音樂。)沒錯，根在民間、民族。你和外國人有怎麼區別？西洋的舞曲跟我們的就不一樣呀。就是民族土壤不一樣，民族風俗習慣不一樣，出來的音樂就不同。這個是真正的靈魂，民族之魂。(邱：不容易學的。)像譚盾寫的東西受歡迎，也是因為他有民族根。趙季平寫那個《喬家大院》，他在陝西生活了十幾年，也待過文化館、圖書館，他學了大量的陝西音樂，隨手拿來就是了。所以說，創作的源泉，第一是源於生活、高於生活。第二是要緊根民間、背根民族。沒有這個東西就沒有根、沒有靈魂。你現在回個頭來看，流行歌曲能夠長久流傳下去的，不是曇花一現的，都有民族的靈魂。像《大中國》是甚麼？是秧歌調，以及好多這樣的歌曲，真正留下來的、好聽的東西，都是有民族靈魂。這是取之不盡，用之不絕的，但是就要求提昇，虛心來學，放下架子，別說自己是大作曲家，還要跟別人學嗎？

邱：我以前學作曲，俞兆羲老師就叫我每天背一首民歌。

王：絕對有用。《梁紅玉》就講完了，講講《夢幻飛天》。在九十年代香港中樂團委約我創作一首揚琴曲《飛天隨想》，李德江獨奏的，長二十二分鐘。題目要我自己想，反正是揚琴協奏。我說揚琴怎麼寫啊，就找資料，一下想到敦煌。敦煌莫高窟就是我們國家保留得最完整的佛教聖地。幾百個窟，每個窟裏面都有壁畫，有的還有實物。幾百年以來外國人都跑到敦煌去偷、搶，流失了很多。你們看到前年春節晚會，電視裏那個千手觀音，也是敦煌的。洞窟裏面這麼多東西，我就想到一個代表人物——飛天。因為飛天的壁畫到處都有，很漂亮很美。天女散花，非常有名的典故，天女把幸福撒到人間。這個意念非常美好，人們也嚮往這個美景，那我就選了“飛天”做文章。當時寫的叫《飛天隨想》，香港中樂團演了，反應不錯。李德江先生比較穩重，有些地方偏慢，不夠火爆，但打得非常乾淨，那個錄音沒有一個錯音。但是我覺得揚琴表現這樣的題材，有些地方不錯，但因為揚琴的發音容易散，表現內在的東西較難做到。零一年我和澳門中樂團合作，林潔彈《大漠魂》，他們是首演的。我想這個演奏家不錯，你們今天也聽到了，她表現內在的東西和音樂感都很好。我想《飛天》如果能用中阮來彈，又是一個突破。因為中阮需要好曲子，現在缺少好曲子。就只有一首《雲南回憶》，就《雲南回憶》的旋律來說，它確實有少數民族風格，但不見得有多美。我就想能不能把《飛天》重新來過，給它寫成一個中阮協奏曲。一來就是“幻”，是幻覺吧，用人工泛音，把虛無縹渺的意境帶出來了。第一次在中阮曲子用了一段人工泛音，以前沒有這樣用過的。還有以前中阮彈慢的東西多，彈飛快的東西少，包括難度，包括高技巧的東西不多。練這個曲子也很難，包括半音階的上、下行，而且這次是破天荒的，從最低音用到最高音，極限了，林潔說從來沒有中阮曲子寫過那麼高音。她是練出來了，很熟練，她覺得把這個曲彈好了，對自己是突破，對中阮藝術也是突破。我也是這麼想的，總得有點突破。(邱：對樂團來說也是突破。)中間的慢板，用了好多古箏、古琴、柳琴、琵琶的演奏手法，加以融化為我所用，慢板很美。用中阮有什麼好處呢？中阮是中低音樂器，給人內心的衝擊力比較高，更加內在，更加深厚。林潔彈得確實好，她自己也挺高興，說王老師給她訂造的“衣服”特別漂亮呀(舉笑)。裏面很多技巧的突破，中阮表現力的突破，以前中阮沒有反映那麼深刻內容的曲子。第二段是‘飛’，好多人會彈到很有節奏性，有重音，那就完了，飛不起了。要連貫一點，腦子想着飛，意境就出來了。中間有段舞蹈的，樂伎在舞，老頭、小孩、小伙子都在欣賞，還有蓮花童子，坐在蓮花上面的小孩娃娃，特別好玩，很多音樂形象在快板裏，用中阮表現動情感的情緒。後來的華彩樂段，很難，從最低音到最高音，是以前中阮從來沒有的，到極限。希望通過《夢幻飛天》，令中阮的技巧及表現力有所突破。這次非常榮幸的就是兩個大作品在這裏演出，邱先生是慧眼識貨(舉笑)。(邱：其實原來我也擔心的，今天排練後我就放心很多。)一定會成功，你們樂隊配合的那麼好，大家很高興。



▲ 緒排期間，團員細心聆聽指揮要求。

## 中國音樂的發展

邱：你對整個中國音樂的發展，從你開始接觸的五十年代到現在，半個世紀多了，你有甚麼想法？

王：我的想法是這樣的，民族音樂有幾千年的歷史，但真正大的發展，是在建國以後，是從五三年開始，包括廣播民族樂團的成立、上海民族樂團的成立、濟南前衛民族樂團的成立，起了很大的推動作用。應該說，彭修文先生的功勞是最大，不管它模仿甚麼，參考甚麼，這都是很正常的，把他樂隊搞成四個大聲部，組合起來。有些專家說甚麼模仿呀，我說不管甚麼模仿不模仿，要看效果，效果好就行。能夠有現在這樣成形的民族管弦樂隊，彭修文先生就是領頭功。我們前衛民族樂團，在這個發展過程中，也有它的貢獻。最大的貢獻在哪裡？第一，樂改是走在全國最前列的：胡天泉研究笙，蘇安國又改革雙千斤二胡，我將柳琴也改了，還有現在叫低音笙，那時候叫大筒。我們團是最早的，排笙是我們團改的，大概是一九六零年吧。（邱：我記得小時候看民樂藝術團見過，那時不知這是甚麼東西。）那時候的排笙是自己造的，一個個管子自己造的。我們還改過墜琴，後來感覺太重了，就沒用了。還有雲鑼，三十六面雲鑼，我們是首家。還有一個金鐘，你們現在聽的中央人民廣播電台“咚咚……”（東方紅）是我們團用金鐘敲的。第一次用金鐘敲東方紅在中央台播出，而且他們帶到衛星去了。（邱：那首合奏《旭日東昇》我們去年演過了。）這個曲子當年來說是非常轟動的一件事，民樂表現重大題材，中間有東方紅的一段旋律。一個是樂器改革，另一個就是，培養了一班人，叫骨幹也好，叫音樂家也好，我們是一個團體，不是講一個人，是一夥人。我們的團裏，板胡有張長城、原野，笙是胡天泉，唢呐有王維民、馬德鑫，彈撥樂也有我，打擊樂有劉漢林，四個聲部都有適合的帶頭人，帶著年輕人，這樣起了很重要的貢獻。一個團體，你想成為一個尖子團體，你必須有幾個帶頭人才能做得成，這班人是我們的鐵杆民樂，不管社會上刮甚麼風起甚麼浪，我們巍然不動，我們就是搞民樂的，我們是不動搖的，把這個民樂隊搞起，堅持下來。自己搞創作，自己搞樂器改革，我們原來前衛民族樂團的樂手，全部來自自己培養的，沒有音樂學院的，是一種自力更生的培養方法，後來才有一些音樂學院的。還有一個貢獻就是創作，有《旭日東昇》，還有《水庫凱歌》、胡天泉的《鳳凰展翅》、柳琴有《春到沂河》、《幸福渠》、琵琶有《彝族舞曲》、《江南三月》、板胡有《紅軍哥哥回來了》及《山東小曲》等等。另外還有吹打樂，《前衛》的吹打樂全國有名的，如《大得勝》，是從山西帶過來的，經過整理、編排，在莫斯科世界青年聯歡節民間音樂比賽中獲金獎。通過各個團體，包括上海民族樂團、廣播民族樂團的創作、培養人才，推動著全國民樂的發展，互相交流，這很重要。再一個很重要的，是院校。後來院校起的作用越來越大，年輕人經過專門的、系統科學的培養再出來，充實到民樂隊裏頭，這是很重要的一股力量。你看現在中堅力量如：宋飛、于紅梅、王中山、張強等，這不都是院校出來的嗎？他們是年輕一輩的骨幹，將來就靠他們來把民樂再做下去。一代接一代啊，這是正常的，而且長江後浪推前浪，他們的演奏技巧，比我們那時候又提高了，更難了。如王中山的《打虎上山》，誰能想到古箏能彈《打虎上山》？結果發明了很多新的技巧，這都是發展。民樂的發展，離不開人才，離不開作品，作品推人才。

邱：從來都是作曲家走在最前頭的。

王：對，好像林潔，能夠把《夢幻飛天》一下子全部彈下來，那“林潔”就出來了，是不是這個道理？一個演員，往往是通過一首作品出來的。就像一個電影演員，都沒有電影，他靠甚麼紅起來，道理是一樣的。所以演員重要的不在於模仿別人，重要的是自己能夠創出一片天地來。彈一個曲子，自己是首演，就要把它搞得好好，這是相輔相成的，作品推演員很重要。我覺得，作曲家與演奏家的結合，是產生好作品重要的渠道。像我這樣的，自己會彈會寫，是一種類型；還有一種類型是，作曲家不會彈琴，他可以通過與演奏家的結合，也能出好的作品。胡天泉是這樣的：董洪德會寫曲，胡天泉會吹，一個寫完了，另一個就吹，覺得不好就改，兩人合作，那麼一首《鳳凰展翅》就這樣出來了。作曲家與演奏家親密的結合，這是民樂發展很重要的一個特點。現在來說，民族音樂已經進入了歷史發展最好的時期，這通過考級能夠看出來，中國民族管弦樂學會在這方面貢獻最大。現在全國有幾十萬人在考級，古箏更是百萬大軍，是歷史上沒有的。以前是鋼琴熱，我覺得不管是甚麼樂器，只要是民樂熱我都高興。一個學古箏的，一定也會想去聽別的樂器，他的眼光、視野會開拓了，這不是很好嗎？通過這樣培養年青的，我們就後繼有人。有量才有質，你若是只培養三個人，誰知那三個人能不能成才，很難說。你要培養三百人、三千人、三十萬人，肯定有人才出來的。有量才有質，好的才去考音樂學院，中國音樂學院、中央音樂學院的水平高，來的考生本身水平就高，他們是全國最好的考生，就考進去了，是不是這個道理？所以說民族音樂的普



▲ 邱少彬總監（左）與王惠然老師相識多年，談笑甚歡。

及，是民族音樂發展的關鍵。沒有普及就沒有提高。沒有群眾基礎，那寫了也沒人欣賞。

邱：對呀，我們平常在教學，就是在培養觀眾。

王：沒錯，所以新聲音樂協會做了一件天大的好事，就是培養了一班年輕人，培養了一班觀眾。而且這班觀眾是鐵杆的，因為他們從小學民樂長大的，就很好。民樂發展的希望在哪裡？希望在下一代。培養年輕人，民族音樂要從娃娃抓起，離開這個不成的，那怕我們辛苦一點，但一定要傳播下去，民族音樂會越來越好。我覺得本世紀，廿一世紀，是民族音樂大發展的時期，在二十世紀的基礎上，會有很大的發展，其實至今才發展五十多年。另外就是說，民族音樂想發展靠甚麼？靠作品。通過作品來帶出演員，通過演員、演奏家來普及作品。不能老是今天《春江花月夜》，明天《十面埋伏》，要不要？要，這都是過去的，沒有這些作品，是沒有根的。但你天天這樣行不行？今天需要《飛天》，明天需要《梁紅玉》，寫一點這些東西出來，觀眾有新鮮感，小孩有東西學，我這個彈完了要彈《梁紅玉》，他有了追求，誰把作品彈好，誰就是老大，小孩子就有這種心理，有競爭，是很好的。作品推演員，同樣，演員也推作品。演員自己水平提高了，就不滿足，就會要求幫他寫得再難一點。再一點就是說，有的放矢地學習西洋，不是照單全收，不是把民樂變成洋樂，我們是牢牢地坐在民族、民間的根上，這個是不動的，但我們的雙手可以開抓，甚麼西洋的、東歐的、中東的，我都可以抓。抓來為什麼？通過變化成自己的東西，為我所用。裏邊的手法，我都可以變通，可以放到民樂隊上去。很好的一個手法，可是如果我要照搬，那就成盤腳的管弦樂隊，因為你達不到人家管弦樂隊的效果，我們彈撥就沒做過，因為我們不是對著搬的，要喚而去代軍號，根本不行，所以後來我們寫有氣勢的東西就避開這些，小號有它的手法。我在《飛天》寫的一些吹管樂段，小號能吹出來那個味兒嗎？只有民樂能出這個味兒。我的《彝族舞曲》也好，《春到沂河》也好，你拿別的樂器彈，能彈，但彈不出這個味兒，超不過原來的，這就有獨到的魅力，代替不了的，這很重要。有些東西移植過來是很好的，可能比原來的還好，但是我那些東西你要移植，琵琶也有個《春到沂河》，效果就差一點，就不是那個意思了。所以說一個曲子要有獨到之處，不能代替的，這是最難的。講民樂發展，第一個是說廿一世紀是民樂大發展的最好階段；再一個是講民族音樂要紮根民間，紮根民族，這個是根，不能動搖的；第三個講的是作品推人才，用作品來帶動民族音樂的發展。

邱：（笑著對在場的執委說）趕快寫呀！

## 音樂創作

王：對呀，一定要寫，不難的。我也沒有學過作曲，我也没有進過音樂學院，就只靠自己看書、多聽，都做有心人。我當時坐樂隊，是柳琴首席，坐在指揮旁邊，彈到一個好的作品，一邊彈一邊留意著，這個曲子為什麼好，好在甚麼地方，用了甚麼手法，那個聲部甚麼情緒用了甚麼樂器，我就知道了，我下次就可以借鑑了。這些東西，在作曲科學不到的，比如在寫作班，今天來看看《田園交響樂》，來聽，聽完了給你講一講，那你自己寫《田園》寫得出來嗎？也不一定寫得出來。但是我們在老師講的基礎上，可以自己去聽，自己去分析。自己分析的東西比老師講的東西記得還牢固、深刻，這個是活的體現，是自己的收穫，不是老師灌輸給你的，是你自己琢磨出來的，這個是最可貴的。你們又會樂器，所以作曲根本不難，因為作曲方面，首先有一個樂器法，還有配器法、和聲。你們有很多優勢呀，要學分析作品，像你們現在排練，聽了那個《飛天》，聽了《梁紅玉》，聽聽這裏面有甚麼東西，你以前沒有聽到過，聽那個手法，如《梁紅玉》中的“亂槌”，你肯定沒聽過，這是甚麼？是越劇裡面的“亂槌”，就是每一次那個人走不動、搖搖晃晃出來時候那配樂。

邱：他們幾個都跟我學習作曲，但就見他一個人寫（指著洪鴻君說），其他都不寫。（另外兩位曾發表作品的曹家榮及蔡禮非當時不在場）



▲王惠然老師述說當年作曲的艱辛經過，並勉勵三位年青導師努力學習創作。

王：哈哈，學了作曲以後，對理解作品有幫助。

邱：當指揮的人，一定要懂作曲。

王：對，要分析作品嘛，看各聲部排練，總體是甚麼樣的，和聲是怎樣連接的，都要學。特別是旋律創作，中國音樂的旋律是靈魂，離開了旋律，談不上中國音樂。一大堆色彩的方塊，和聲的堆積，聽完了也忘了，甚至沒記著。

邱：在作品中間一小段可以。

王：對，當色彩運用就可以了。好的音樂，聽完回去就會哼哼，就會記住，是動人的東西。最難寫的，就是旋律。

邱：你寫的旋律就很好。

王：我是根本下了功夫在寫旋律，有了旋律我就可以配器、寫和聲、結構，這是錦上添花，但是你連“錦”都沒有，又怎樣添花呢，沒了根是沒用的。首先要把旋律寫好，它是音樂的靈魂，是表現內心世界最重要的手段。“la so so re mi re mi”(6 5 52 32 | 3 →)（編：《白毛女》）多美呀！好多經典的東西，都有道理。

邱：他們不懂，接觸還是太少。很多以前的音樂，古老的、民間的，在文化大革命時候的音樂，都應該接觸。

王：我小時候就學評彈，到了甚麼程度呢，我哥哥彈三弦，我彈琵琶，兩個人搭檔。說書、唱清段的，那是—九五三年，大概是十七八歲。

邱：他們可能都沒聽過評彈，很美的。我小時候老是聽這個，聽不懂，不知道它講甚麼，一樣喜歡。

王：它講的是蘇州的官話。後來我也學越劇，像我剛才講的越劇。然後到了山東以後學了柳琴。我們團有幾個女演員，會河南梆子，我也學河南梆子。我們一九五七年出國的時候和中國京劇院合作，兩家併成一個團，我就學了京劇。特別學到京劇全套的打擊樂，我都會打板鼓，所以京劇裏面常用的一些打擊樂的手段，甚麼馬頭呀、四擊頭呀，我都知道。像今天那個《梁紅玉》，最後那一句就是“四擊頭”，“亂槌”這不就是打擊樂嗎。這些都可以用的，關鍵是你用得氣氛恰到好處，亂用不行，賣弄也不行。藝術切忌賣弄，我們得發自內心，有內容的，這個很重要。一切從內容出發，從表現人們思想感情出發，有血有肉的，要不然就一片空白，只是一種顏色，不感動自己。音樂首先要感動自己，然後才會感動觀眾。如果你自己不動心，很難感動別人，所以搞音樂的人要切記這點。有的孩子，很苦練，但很機械化，彈的也很快……

邱：有技術，沒有藝術。

王：對，沒有表現力，沒有樂感，沒有內在的。所以要培養他的音樂感這種能力，多聽。我今年是七十三歲，從藝已經五十三年了，超過半個世紀，為什麼那麼執著？我想首先是熱愛喜歡，熱愛民族音樂，我就覺得身為一個中國人，搞音樂的，以音樂工作者來說，不宏揚民族音樂，是說不過去的。我們有這個義務，有這個使命，在我們這一代，力所能及的情況下，把它做好。

邱：你也跟我講的完全一樣，你知道我們今天在打揚琴那個團員嗎？她已經考了鋼琴文憑，我們有好幾個像拉大提琴的也考了文憑，我就跟他們說，你們本來學西洋音樂的，有機會接觸中國音樂，就得做點事。

王：沒錯，這個很重要的，就是說，中國的音樂工作者，一定要為中國音樂的發展，中國音樂在世界之林，帶有一席地位也好，或者帶有很大的比例也好，要作出自己的貢獻。中國的經濟發展了，接下來文化要發展了。文化要發展，第一，音樂要發展。為什麼交響樂可以傳遍全世界，我們民族音樂不能傳遍全世界？將來也會有這一天。我們出國這麼多次，民族音樂到哪裏去都很受人喜歡。

邱：現在外國人學中國音樂的多了。



▲排練後，邀請了于壽大師（坐者，右四）、樂評家周凡夫（右三）及夫人（右二）與王惠然老師（右五）、演奏嘉賓及本會會長謝英東（右一）、總監邱少彬（左三）與各委員共膳。

王：越來越多了，特別是作曲家，都到中國來尋寶。為什麼？有的外國音樂家感覺他們已經山窮水盡了，他不曉再怎麼寫，搞那些現代派怪怪的。我在古巴看過一次演出，嚇死人，一百多人的交響樂隊，上面有一個工作人員，你知道他幹什麼？他在放錄音帶。錄音錄了甚麼東西呢？狗叫、貓叫、殺豬、刮玻璃，最難聽的聲音它都有。很像樣的，總譜特別大，指揮會叫他開錄音機，哪個音樂他放哪一段，現在開始豬叫、殺豬。樂隊在襯托，給它協奏呀（哄堂大笑）。一面演，觀眾就面向外走。我們是主辦者的客人啊，怎樣也要聽完，這已經到了窮途末路，作曲家已經沒有“招”了。還有一個就是彈Bass，一邊彈一邊震，震完以後就是用鋸，把大BASS鋸完了就演完了，有人還認為這是藝術。譚盾為什麼在國外那麼吃香？因為他懂得用民族音樂，像那個馬頭琴，外國人聽了很新鮮。所以就是說，要有執著的追求精神，要為民族音樂在世界之林有一席位而作出貢獻。

邱：這個也是劉天華的主張。

王：這些先驅們多麼的了不起，我們繼承他們的遺志，應該做得更好。現在條件比以前好，怎麼做呢？剛才我講，我的作品、我培養人才。但首先要有執著的民族音樂發展的精神，這是根本，沒有這個不行。要不要賺錢？要賺錢，但是光只想著賺錢，你肯定寫不出好作品來。我寫這些東西，沒人給我錢。我只有這個信心，我能寫好，我真下了功夫，那怕寫得不太好，我也有成果，有自己的貢獻。那能不能流傳，就待歷史說話了。如果你寫一個作品就要人家流傳，肯定寫不好。像《彝族舞曲》的時間我想過了嗎？成為經典，我也沒想過，（編者注：今年（二〇一〇年）是《彝族舞曲》發表五十週年）。我彈琵琶，去了雲南五個多月，學了這麼多彝族、苗族的東西回來，有這種創作的衝動。寫完了大家喜歡就挺高興了。來我這裏學習的一分錢都不要，根本不收學費的，人家來了還要管他吃管他住呢。能彈我的曲子，推廣出去，大家喜歡，民族音樂又有發展，這很高興。所以說，現在是市場經濟了，要賺錢，但是還要有貢獻，為民族音樂貢獻自己一份力量的心，這永遠是最寶貴的。

邱：王老師是我們認識的音樂家當中最勤勞的，幾十年了，我說在國內的民族作曲家當中，你的作品不算最多也是頭幾位吧。你有沒有統計過你的作品有多少？

王：我當時的柳琴書，《王惠然柳琴作品集》，紅色的那一本，是五十三首吧，這一次這本裏還是三十多首，還有好多沒拿出來啦。

邱：那合奏呢？

王：合奏不是很多，有十幾首；琵琶也有十幾首，我準備今年要出一本琵琶專輯。

邱：我說那個《月下歌舞》，很難找。其實考級為什麼不放進去？

王：因為這不是我編的，沒關係，好作品不怕的，將來總會出來的。《彝族舞曲》在文化大革命被打下來，說不能演的，因為是談情說愛的，不是革命性的，但是很奇怪的，大家都在彈。一旦四人幫倒下來，就解禁了。

邱：我倒沒留意，香港就很多人在演《彝族舞曲》，（王：香港沒有文化大革命，所以可以演），就知道《梁祝》不可以演。

王：當時也是很受壓的，說是談情說愛的，我們團還開過批判會呢。

邱：身在香港，我們那一輩還知道多一點文革的事，（對在場的執委說）你們年輕的，想像不到一些作品能因此被禁制。今天的訪問就到此為止吧，讓王老師多休息，謝謝王老師。

（回程上，大家仍不停地討論著剛才的話題，思考著王惠然老師的觀點，意猶未盡也！）

\* 此訪問稿經王惠然老師審閱，謹此致謝！



## 訪問湯良德老師

洪鴻君整理

二零零九年六月六日

湯良德老師家中

本會首席藝術顧問湯良德老師於音樂會後，抽空接受本會訪問。他讚賞樂團演奏水準提升很快，並很欣賞王惠然先生的兩首新作，三位獨奏嘉賓更是高水準的演出，充分展現演奏者的風采。

洪：湯老師對這場音樂會的印象及看法如何？對音樂會的指揮及團員有何評價呢？

湯：這場音樂會是非常好的，王惠然先生最大的貢獻是改革柳琴。柳琴原本是用於山東柳琴戲作伴奏，也用於說唱音樂，只有兩根弦。王惠然先生覺得在彈撥樂器中，琵琶的高音不夠，於是把柳琴多加一條弦，換作銅線，用十二平均率定品的位置，原本的二弦柳琴是用純率的。後來發現三根弦線也不足夠，音域不足，因此增至四根弦線，並創作出很多作品。其中一首作品為《春到沂河》，大約七十年代創作。五八年左右，王惠然到山東前衛民族樂團，他寫了兩首琵琶曲，一首為《月下歡舞》，第二首為《煙盒舞曲》，即是後來的《彝族舞曲》。煙盒是彝族女孩子送給情人的一個小袋子，存放香煙用的，用布網織成的。《彝族舞曲》是一首大作品，之前有上海民族樂團馬聖龍寫的《歡樂的日子》，這是屬於小曲，後來的上海音樂學院葉緒然寫的《趕花會》，亦屬於小曲。《彝族舞曲》則是一首大歌。然而《月下歡舞》此曲較少人彈，《彝族舞曲》則是彈琵琶的人必彈。王惠然除了改革柳琴，又推進了琵琶，又創作了很多好作品。後來他練習過度，弄壞了手，練習快的時候使用力量很大，每天練習兩小時，休息兩小時，再練習兩小時，一天下去，早上練四小時，下午練四小時，晚上練兩小時，三天後手指就不好了，過度疲勞，因為練習時又不能太過放鬆，要用力聲音才能彈出來。彈琵琶的人十小時一下去，腰骨也都痠痛了，要推拿按摩才行。王惠然後來專注創作，並當指揮，創作出很多合奏曲。今次邱少彬先生請王惠然來，王惠然帶來三個學生，是高手來的，青年演奏家，有專業水準，一看就知道了。因為音樂水準到了高台階，就可看得到一些演奏者的技巧在哪裡，他們一樣的音樂感，你現在聽其他人，有的音樂感較差，有些技巧較粗糙，這次（個）一看，有粗有細，恰到好處，音色也好，基本功也紮實，一眼就可看出來，你們這次請來的琵琶、柳琴、中阮，這三個年輕人，以年輕的演奏家來說，都是相當不錯，但還不算是大師級，國寶級。



▲ 音樂會結束，樂團顧問湯良德老師於台上讚賞演出精彩，令他感動不已，「差點使我流淚」。

洪：湯老師才是國寶級吧。

湯：（笑）這次音樂會一些新作品，我都很欣賞，包括中阮的《夢幻飛天》、柳琴的《梁紅玉》。至於《彝族舞曲》，我覺得還是琵琶獨奏清彈好一點，配器重了一點，蓋過了琵琶獨奏，因為本身琵琶已經很豐富了。《漁舟唱晚》就比較普通一點。至於琵琶協奏曲《小刀會》，整體也還好。對於整個音樂會，如果要你評分，你給多少？

洪：我們團員已盡了力，若只計我們樂隊，我想有七十分吧，因為本身樂隊排練時間已經不多，跟獨奏合作排練的時間更少，只有兩次，因此當中還有些瑕疵。

湯：七十分太少了，我會給你們九十二分，是A級。

洪：謝謝湯老師的讚賞。

湯：瑕疪是難免的，最重要是有沒有拿音樂的內涵出來，如：此曲基本要講什麼，表達了出來，相當不錯，你們樂團的進步很大。香港業餘的樂團，我喜歡的有幾個。第一是宏光，但現在宏光走下坡了，他們有大型演出，老團員都回來，請一些客席，這就好了。第二是愛樂，樂團中很多都是我的學生，百分之八十，一九七九年成立，現在發展至四十多人，都是高手。第三是青年中樂團，我走了以後，何文川也訓練得很好。另一個就是你們新聲國樂團。如果要給邱少彬頒獎的話，就要給他一個大獎，我已提出了，要委員會、理事會開會通過，我叫他們今年辦個音樂會，當中頒獎，要在人們活著時給他們，等到人家過身後才頒獎，就要不好了。我想邱少彬真有辦法，選一些歌難度也很高。我們業餘的，不似香港中樂團。香港中樂團團員拿工資，天天練練，練夠練好了就演出，我們排練幾次就演出了，不能比較的。如果我們也如此的操練，水準也一定會上去的，因此我給你們九十二分。我十分喜歡這次兩位指揮，王惠然及邱少彬，有中國音樂的味道。香港中樂團的中國音樂差一點，中國音樂的語言、句法、強弱都不夠自然，在音樂之外，對中國音樂一些內涵、風格、中國音樂的味道、韻律，差一點。我記得我指揮過王惠然的《昭君別》，非常好，特別

有音樂的內涵、味道、句法，音樂不是只有拍子，老是一種速度，是有鬆有緊的，有慢有快的，有虛有實的。

湯：這幾首新的作品，都寫得很好，音樂風格是我們中華民族的，西洋音樂的影子少一點，有中國音樂的味道。香港中樂團的音樂就太洋化，我就不太喜歡。

洪：兩位指揮如何表現中國音樂的味道呢？

湯：指揮不是光看動作，要看如何帶領樂團，把樂曲演繹出來的功力。不要只看動作，當然動作基本圖式、形態、表情，舉手投足都要講究，但是當你指揮時，不要理會這些東西，你成熟了以後，你帶大家的音樂自然就出來。所以我到美國、加拿大去指揮演出，有很多名人指揮家來看，他們問我指揮是誰人的流派？我回答說我學過西洋音樂指揮，但指揮可能有不好的地方。他們卻讚好並追問我是什麼流派，我就乾脆回應是中國派，中國功夫，少林與太極。我慢板可以指得很慢，如要太極一樣；硬的時候，好像打少林拳。他們就明白了。我指《十面埋伏》時，手一抬起，用琵琶的指法（輪指）來指揮；指《良宵》時，用二胡的弓法來指揮，或是二胡的撥弦來指揮，他們才明白，這個方法好，所以台灣音樂評論家說我這樣是真正的中國音樂指揮，借著樂器的演奏法、少林與太極，來指揮中國音樂，是要這樣的。

湯：真是不簡單，希望邱少彬先生多辦這種音樂會。好的音樂會，我是一定要去的。現在你們樂團的拉弦樂進步了，以前吹管樂最好。之前邱先生叫我跟拉弦的圓員上課，十六人一班，上了幾個月，現在一聽，音色統一了，提高了。

郭：湯老師覺得我們樂隊演繹王憲然先生的作品，效果如何？有什麼不足，待改善的地方？

湯：看得出排練太少，有一點粗糙，但大家都很團結努力去表演，沒有聽到很多壞的音色出來，偶爾有些失手，一點亂，指揮控制不到，有時落拍時有人沒看指揮，但都是一些小過失。業餘的人到台上，經驗少的精神容易興奮。樂團當中有人經驗多，有人經驗少，因此難免有人會失手。最好功夫的大師，最好的演奏家，都有失手的時候，即使機器，都有故障，所以不奇怪。我們演奏家在台上要奏足一百分，是很難的。**起碼要操練到一百二十分，上台才可以有一百分。**

洪：而且是很“殘忍”的，每次演出只有一次機會。這次音樂會的作品很有中國味道，旋律很美，理解樂曲之後，演奏情緒容易投入，不似一些作品故作高深，演奏者也不知道要什麼。

湯：只奏音符吧。這次的作品確實很有中國味道，作曲的句法也好，奏上去也覺得舒服。三首曲子的難度很高，能彈下來很不容易了，祝賀你們音樂會圓滿成功。

洪：湯老師對香港中樂的發展有什麼看法及建議？尤其是非職業的民間團體。

湯：我覺得邱先生的新聲音樂協會、團樂團的方向是正確的，我們普及音樂教育，普及真正的中國音樂，我們不要似影修文的樂團，交響樂，當時廣播樂團的音樂方向是洋化的。我們要做自己，最重要是國家、民族、中華民族的文化，不是一味向西洋音樂靠攏，所以我一向提出，中國音樂應要民族化，不是交響化。從辭海查看，交響是指兩人相爭，但別人講的是交響樂、交響化、西洋音樂的起承轉合、主題、動機。我有一個學生，他的作品寫的是動機，但旋律寫不出來。你要什麼地區的旋律，我可以立即唱十六個小節的旋律，沒有重覆。別的可能只有一句，跳來跳去，聽眾剛剛聽過，一句旋律完了就沒有，其他靠移位、模進、轉調，這都是

西洋音樂作曲的技巧。中國音樂呢，什麼是《陽關三疊》？“三疊”是什麼意思呢？什麼叫“引”？如《梅花引》；什麼叫“探”？如《梅花操》；什麼叫標題音樂？如《月兒高》、《春江花月夜》等古曲，每個樂段，句頭不同，句尾一樣，如中國詩歌一樣，每段音樂有不同意境。《月兒高》很好，每一段音樂都有新的意境，如《江樓望月》、「玉宇千層」，如此才能深刻動人。

洪：謝謝湯老師的意見。



▲ 湯良德先生向洪鴻君細說音樂會感想，並談論香港中樂的發展。

▲ 訪問後，湯老師與本會秘書郭明慧合照。



\*本文未經湯老師審校，如有錯漏，由整理筆錄者負責。

## 訪問獨奏嘉賓——繆曉錚、魏青、林潔

郭明慧整理

二零零九年五月二日

明愛白英奇賓館

音樂會當天，編輯小組相約三位獨奏嘉賓在演出前的上午，暢談她們對是次音樂會的感受。珠、港、澳、穗四地的音樂家，因對中國音樂的熱誠與執著而相遇相識，與一眾愛好民樂的有心人分享她們的「音樂之路」。

編：編輯小組 魏：魏青(柳琴獨奏) 繆：繆曉錚(琵琶獨奏) 林：林潔(中阮獨奏)

### 仍是少年時……

編：你們當初是如何開始學習民樂的？

魏：我的父母讓我進少年宮，那時才小學一年級，參觀時看見不同的樂器。我喜歡揚琴，可惜太大；看見琵琶，覺得抱不動；最後選擇了比琵琶小的柳琴。其實，當時是因為學習樂器可以在選校時「加分」。(苦笑)

編：這與香港的小學生也一樣嘛。

魏：升中時，也因此選擇了音樂院的附中。

繆：我的父母也是彈琵琶的，小時候很自然地跟父母學習琵琶，都沒有選擇其他。

編：那麼，你們有沒有學習其他樂器？

繆：學柳琴呀，小時候先學較小的柳琴，長大一點便學琵琶。

林：我在學習中阮前，也沒見過這件樂器，只覺它聲音很好聽、很柔和，很喜歡這件樂器。



▲編輯小組與三位獨奏嘉賓合照，左起：盧仲瑜、魏青、繆曉錚、林潔、郭明慧、黃保華。

### 遇上王老師……

編：你們是怎樣遇到王惠然老師的？

魏：我最初認識王老師是小時候在少年宮的日子，後來也沒有聯絡。直至畢業後到澳門，那時王老師也在珠海，於是又在珠海相遇。

林：我是在加入澳門中樂團後認識王老師的，記得有一次演出，王老師也有來欣賞，音樂會結束後，王老師告訴我他有一首新作品，那便是《夢幻飛天》。

繆：我則是先認識王老師的兒子，與他的兒子合作。後來王老師來到與我們樂團合作，搞一場他的作品音樂會，然後便認識了。

編：哦，也是王老師的專場音樂會？

繆：與今天的不太一樣，那次我們演出了《嵩山印象》等作品。

編：我們大概十年前也奏過，那次是請王老師的女兒王紅鵑與香港中樂團的張燕合作。

### 悉心教導……

編：王惠然是一個怎樣的老師？

魏：王老師的接觸面比較廣，他可以教完全不懂音樂的白丁，又可以教像我們這樣的音樂學院的學生、研究生。音樂經過他的理解、指導，便不一樣了。

繆：反正就是王老師教導的層面，小孩子可以，專業的也可以。教導學生能夠取樂，又能演奏，很全面的一位老師。

林：王老師對中國的民族音樂事業有很大的推動作用。你看他的創作那麼多，也不是為了金錢，他是真正為了音樂，透過樂曲提升樂器的地位。王老師是一個很有計劃的人，每年都安排不同的項目，今年是香港的音樂會、比賽，明年是台灣，他總是希望在有生之年為民樂貢獻更多，一位十分可敬的老師。

### 首演作品……

編：兩位獨奏家覺得今次首演的作品如何？

魏：我覺得《梁紅玉》就像是柳琴的《梁祝》，看這首曲子的內涵，包括了柳琴各種技巧的運用，蠻難的。其實王老師也曾說過，想寫一首柳琴的《梁祝》。

林：《夢幻飛天》以敦煌壁畫為題材，它在阮的作品中，不管是在技術上還是音樂上都有很大的突破。在技術上，它有很多如柳琴的快速技巧，又有琵琶的推、拉、吟、猱。這正是對樂器更好的開發，樂器的發展必須有相應的作品，更全面地表現樂器。《夢幻飛天》寫得非常全面，把樂器技巧淋漓盡致地表現出來。同時，我又覺得作品慢板的地方很能感動人，能表現出當代的中國文化、歷史，生動地描繪飛天人物。

編：《漁舟唱晚》是你們三位的重奏作品，感覺如何？

繆：我覺得作品寫得挺好，首先它的旋律很美、很動聽；又把不同的彈撥樂器配合，形成豐厚的和聲。

林：我覺得它在樂器的合作、配器、音響上，寫得很考究。比如說在這一段是中阮與琵琶的配搭，下一段則變成琵琶與柳琴。一般人在創作中，很少能了解每件樂器的搭配會產生怎樣的音色，但王老師就能做到，知道那件樂器配搭會好聽。

## 緣結「新聲」……

編：今次是首次與新聲樂團合作，你們的感覺如何？

魏：我覺得你們都很認真，又肯刻苦練習，也很專業。

第一次排練後奏得不好的地方，大家都很努力地改善。另外，我又覺得你們反應很快，團員們都能很快跟上指揮的要求，這是我沒有想到、意料之外的。而且，你們樂團的團員很團結，像你們這樣大家不是一起工作，不是同學，只是靠每個星期天的排練，能有這麼團結真的很難得。

林：我覺得你們都特別熱愛民樂，所以才會聚在一起。

最重要的是你們是發自內心的熱愛，比如說你們都不是受薪地推動民樂，這就更值得敬佩。你們的樂團有百多人吧？

編：對。

林：你們的指揮邱少彬老師，能把你們這麼多年青人聚在一起，去學習、發揚民族音樂。在香港能有這麼多學生組成樂隊，像你們這樣又在培育下一代的學生，實在為民樂貢獻不少。

繆：我覺得跟我們廣州比起來，我們實在是差太遠了。我們那裏，像你們這樣的樂團很少；能有一定的規模、定期的活動與排練，就是有這種樂團也只是臨時湊起來搞一下。

林：澳門也沒有這樣大規模的。

編：在廣州的樂團裏，大概有多少把琵琶？

繆：正規的樂團一般都是四個，所以我看見你們樂團那麼多，嘩！是那樣一片，效果就很不同。

編：有些樂團，則以阮代替柳琴、琵琶等彈撥樂。

繆：這有點像國內的「阮族」樂團，但他們並沒有這樣應用在民樂團裏，始終樂器的音色不一樣。

編：我們也有相似的阮樂團。

## 三地的民樂……

編：你覺得三地的中樂學習氣氛如何？

魏：在內地學習民樂的學生重「精」，他們都會朝學位、搞專業的方向發展，找正規的老師學習，學習的路很艱辛。在香港好像不是這樣，學生們以「興趣」為主。我覺得學生最好能在兩者中找到平衡。

編：你們不知道，現在香港的學生都很忙。

魏：這不同，香港學習音樂的學生沒這樣大壓力。

林：像我們這樣在樂團變成了工作，但培養孩子的興趣是最重要的。

編：香港的孩子都沒有開設練習。（眾笑）

繆：孩子都一樣，練琴的時間還是快過去的好。在內地，很多小學都有開設民樂課，但香港不一樣。我感到香港除了學校支持外，還有不同機構開辦民樂課程。除了小孩外，學習民樂的成人也很多，這情況在廣州很少見。

林：國內都是有目的性的培養，在香港則是大量地培養對樂器感興趣的孩子。

繆：對，香港的「普及」工作做得很好。

編：在香港，教育局設基金推廣中國音樂以及不同的活動。



▲ 總監邱少彬與三位獨奏嘉賓祝酒，慶祝演出成功。  
中坐者是香港中華文化總會監事長謝綽武先生。

## 演奏家……

編：你們認為作為一個演奏家，必須具備什麼條件？

繆：我覺得先天條件還是重要的，加上後天艱苦的練習、良好的培養，我覺得是可以多方面找老師的。

魏：我想是要有駕馭舞台的能力。

林：還有「信念」，像王老師一樣對民樂的熱誠。當然，練習還真是艱苦。

編：你們常說「艱苦」，可否談談這一方面？

繆：我們都是沒有童年的，別人在玩的時間，我們都是在練琴的。

編：你們每天用多少時間練琴？

林：每刻都在練，放學回家做完了功課便是練琴，吃過晚飯再練。就是說，別人用在玩樂的時間，我們都是練琴。

編：是父母要求練習的嗎？

林：沒有呀，都是自覺性的，興趣與愛好都有關係。沒有興趣，你便不會想練習，對樂曲的投入感也少。



繪形繪聲梁紅玉  
夢幻飛天應易名

## ——評王惠然兩首大型新作品

周凡夫

對於業餘的香港新晉國樂團來說：「夢幻飛天——中國彈撥樂之夜」是一場越級挑戰音樂會，原因在於這其實是一場王惠然作品的專場音樂會，除有王惠然的經典作《華茲卡歡慶曲》（柳琴協奏曲），和《彝族舞曲》（琵琶與樂隊），還有兩首世界首演的作品，用作為今次音樂會標題的中阮協奏曲《夢幻飛天》，和柳琴協奏曲《梁紅玉》。

儘管當晚擔任獨奏的都是技藝不凡的專業青年演奏家——廣東民族樂團琵琶首席繆曉萍、澳門中樂團柳琴首席魏青和中阮首席林潔——兩首世界首演新作亦由已定居珠海的作曲家王惠然本人親自指揮，對新作品的掌握相對來說較為容易，而此一組合，亦賦與這次演出多了一重粵、珠、港、澳四地音樂交流的意義。然而，因此亦局限了合作排練的次數，除了在四月十一日作由家及獨奏者專程到香港與樂團排練了一天，便祇在五月二日演出前一天和演出當日再合排，在這種情況下能做到演出後作曲家本人衷心表示滿意，那可真是極不簡單之事。

## 夢幻遐想過於「實在」

但無論如何，正如作為「新聲」音樂總監兼擔任當晚部份曲目指揮的邱少彬所言，這場音樂會的主角應是作曲家王憲忠。不過，更確切一點說，應是王憲忠的作品，特別是當晚世界首演的四首新作。新作品的誕生面世，從任何角度（作曲家本人、音樂發展過程、聽眾欣賞、演出者的付出與收取等各個角度），都具有獨特意義，在此且在並無總指揮參予及是採光影攝影聽過一次的情況下，談談個人的感受和意見。

作為音樂會重點的，從節目安排上不難見出正是上半場最後演奏的中阮協奏曲《夢幻飛天》，和作為全場音樂會壓軸的柳琴協奏曲《梁紅玉》，這兩首新作的篇幅與份量都頗接近，均是約長二十分鐘，由彈撥樂器與樂隊演奏的作品。嚴格來說，結構曲式亦非西方採用鳴奏曲形式來創作的多樂章樂曲，但都是百分百由獨奏樂器與樂隊具有協奏曲須之互相競奏效果與精神的作品。不過，就題材及表現手法來說則截然不同，且效果各異。《夢幻飛天》

以敦煌莫高窟的著名壁畫「飛天」作為題材，分成四個樂段寫成，是典型的起承轉合結構，有很清楚的標題展示各樂段的內容，其中的二、三兩段又各有三段小分題，明確展示對「飛天」壁畫中就「飛」和「舞」這兩個形象來著墨，可以說是全曲題材發揮的中心，這兩部分對中阮樂器的特性，及獨奏樂器與樂隊的呼應對話都有不錯效果。

不過，樂曲標題既取名為《夢幻飛天》，夢幻的遐想便未免過於「實在」了，結束樂段《頌一天地同輝》更是加上小軍鼓的歌頌性進行曲，用以「揚揚輝煌的中華文化不朽的民族精神」，那就更全無夢幻色彩可言，表達抽象的夢幻虛無本來便是音樂此一藝術元素的專長所在（德布西的《牧神的午後》前奏曲便是能留存樂史的成功例子），現在《夢幻飛天》的「實在實在」效果不難見出作曲家空有遐想、空有夢幻的衝動，主題副題創作目的定了，但下筆卻又無法擺脫慣性的思维，最後仍要將大可「神遊四方」的思绪回歸到中華文化、民族精神的「沉重主題」，不僅遺忘了莫高窟壁畫的佛教背景（音樂中聽不到有佛教的色彩），還遺忘了樂曲的標題、原本創作的動機，或許，將曲題易名為《飛天歌》，甚至《中華飛天韻》，會更加貼合內容效果。

柳琴劍氣繪形繪聲

至於整場音樂會的壓軸大曲《梁紅玉》，標題相對簡潔，為樂曲內容發展留有較大空間，全曲雖然是三樂章結構，但有宏大磅礴的勝利凱旋樂音尾聲，也就同樣有起承轉合的效果了。樂曲以中國英雄梁紅玉擊鼓退金兵的傳奇事跡來歌頌愛國情懷，不僅音譜上大量採用了浙江越劇戲曲為素材（這正是故事發生的臨安府廳——今杭州——的一

地方戲曲》，在配器、和聲、板式、手法和神韻各方面，都具有濃郁的中國戲曲影子。第一樂章「巾幘鬚眉、心心相印」中的呈示手法，便用上了戲曲音樂的「步步緊」，表現梁紅玉與韓世忠雙雙舞劍，便很有形象化的效果。

第二樂章「金兵入侵、同仇敵愾」，更用上大量戲曲音樂中的各種板式，如散板、搖板、越劇中特有的蠶板（《梁祝》小提琴協奏曲中採用得最為典型）、亂樁、緊拉慢唱等，結合上獨創無比豐富及多樣化的演奏技巧，使整個樂章的內容情憲得無比生動和富於形象。到第三樂章「擊鼓退金、凱旋榮歸」再加上大量敲擊樂器，高潮便更突出。全曲最為成功之處，不僅在於戲劇性、情節性的畫面描繪，更在於將柳琴的表現力發揮得淋漓盡致，尤其是柳琴鏗鏗獨特的金屬音色，充滿了殺戮的劍氣，將後兩樂章戰爭場面的殘酷、殺戮，渲染得繪形繪聲，充滿緊張的氣氛和張力，營造得極為出色。

除了這兩首大型作品世界首演外，當晚還有兩首改編曲同樣是世界首演的新作品，都是由三位獨奏家擔任的柳琴、琵琶、中阮的三重奏樂曲。將三種彈撥樂器組合成三重奏，確是高難度，改編自婁翠華同名樂曲的《漁舟唱晚》，論優美及境界，便未能超越原曲；另一首是加上兩把大提琴和一把低音提琴的《我們永遠在一起》，該曲無論是首尾兩段的熱鬧、活潑情調，還是中段慢板的優美都有不錯效果，其中拍打琵琶面板作聲的效果亦不俗。（場刊未刊原曲作者是小疤痕）

## 說的是「母語」非「外語」

除了這兩首三重奏，其他曲目，包括王惠然的經典名曲《彝族舞曲》、《畢茲卡歡慶會》，改編曲《小刀會》頭（均由邱少彬指揮），不用指揮的小樂隊曲《大漠魂》，都由新晉國樂團擔綱，可說樂團是整晚演出最為吃重的角色，亦是整晚音樂會能順利而成功地舉行的關鍵所在，這當然有賴這班小將（大多是青年樂手）平日長期有素的訓練，不過，王惠然作品的特色在於能充分掌握不同民族樂器的演奏技巧，表達性能，在樂曲中也就能充份發揮不同樂器的語言，是「母語」而非「外語」，這亦是能夠讓各樂手於短期有限的排練便能掌握到樂曲，便能有信心上場的背後原因之一。

當然，不得不承認的是，兩首世界新作演來仍然是較粗糙、較拘謹，沙石之處自然不少，和揮洒流暢的要求仍有點距離，但那顯然已是不合情理的苛求了。

# 粵港澳珠聯手打造彈撥樂之夜 新聲協會策劃齊向王惠然致意



王惠然在廣州海珠家庭的住所

## 王惠然世紀聲譽的感召力

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（二十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（三十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（四十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（五十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（六十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（七十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（八十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十八）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（九十九）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百零一）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百零二）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百零三）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百零四）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百零五）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百零六）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百零七）

王惠然世紀聲譽的感召力，令他所活潑的文化門派，受到廣泛的歡迎。

（一百

# 音樂界的梅蘭芳 一代宗師衛仲樂

郭明慧

「習樂就是要不斷地納入神氣  
做人就是要不斷地吐出濁氣」

## 引言

衛仲樂，一位終身推動民樂發展、身體力行的樂壇前輩；一位精通多種樂器、對樂曲獨具體會的演奏家；一位孜孜不倦地培育民樂幼苗的教育家。衛仲樂，為中國民族音樂史寫下光輝的一頁。

衛仲樂，一九零九年三月十二日生於上海，父親姓殷，出生後被賣給姓寡婦當養子，取名秉濤，又名崇福，「仲樂」是加入大同樂會後，鄭觀文為其取的名字。衛氏幼時家境貧困，高小便輟學當學徒。自幼鍾愛音樂的他，便於工餘自學笛、簫，並加入業餘樂團。衛氏的一生，改寫於一九二六年。



▲琵琶大師衛仲樂

## 大同樂會與鄭觀文

一九二六年，衛仲樂加入當時最具影響力的大同樂會，認識學會創辦人鄭觀文先生。期間，衛氏先後師從柳堯章、汪昱庭、吳劍嵐、周空明、蘇少卿等學習瑟、琵琶、二胡、京胡、三弦、「三弦拉戲」<sup>1</sup>及小提琴等多種樂器。鄭觀文深為衛仲樂對民樂的熱誠感動，親自指導衛氏學習古琴。對古琴一竅不通的衛仲樂，憑其勤奮與天賦，僅以一年時間便學會古琴五大名曲之一《秋鴻》，其後更盡得鄭氏真傳。鄭氏對衛仲樂的栽培，為二人日後在推動民樂的發展，奠下重要的基石，更為樂壇培育出一位閃爍的新星。

鄭氏對衛仲樂的栽培與提攜，不僅在於指引其音樂發展的道路，更為衛氏安排演出機會，讓他踏上國內外的舞台演奏，獲得音樂界的肯定。其後，衛氏更於世界社舉辦首次獨奏會，揭開中國民樂獨奏會的序幕。<sup>2</sup>一九三五年，鄭觀文辭世，衛仲樂接替大同樂會樂務主任的職務。

## 超凡的音樂

衛仲樂精通多種民族樂器，最讓人津津樂道的，可說是其琵琶演奏技術。衛仲樂的琵琶師承柳堯章，及後又師從汪昱庭，成為汪氏的得意門生之一。衛仲樂對不少琵琶文、武曲均有獨到的見解，既能推陳出新，又能保留傳統的韻味。衛氏對音樂的理解，不局限於樂曲的標題，還深入探究其創作背景、環境、氣氛、風格，並對每一樂段、樂句作出仔細的分析。他的兒子憶述這位音樂巨匠時說：「時常，我發現他為了一個樂句的處理或一個技法的運用，會下很大工夫在那兒琢磨……彈琴必須要全身心地投入……不同的音樂，別看它在個別形態上差不多，但是放在整體當中，意義完全不一樣了。」<sup>3</sup>

千日琵琶百日箏，琵琶之難者又以「輪指」為最。衛氏「輪」的功夫享譽樂壇，這在他演繹的武曲中充分展現，故有「武曲獨壇」的美譽。衛氏演奏的《十面埋伏》剛柔並濟，在速度、氣氛的處理上均具其獨特的見解，使樂曲更具磅礴的氣勢。衛氏的文曲，講究佈局，層次分明，風格典雅；名曲如《醉漁唱晚》、《陽關三疊》、《梅花三弄》，經衛氏融入古琴音樂的技巧，滲入「高、古、雅、淡」的情操，奏起來別具一番古樸的味道。衛仲樂廣播演出《陽春》一曲後，引起社會廣泛的注意，音樂史家楊蔭瀏先生也盛讚他「搞活這首民間俗樂的傳播之功」。<sup>4</sup>

## 貢獻—推動民樂發展

衛仲樂畢生為民樂付出，身體力行地為民樂的發展而努力，在生活最艱辛的日子中仍不放棄。他對民樂的認真，是全心全意的「往下沉」。<sup>5</sup>俄國作曲兼指揮家阿隆·阿甫夏洛穆夫十分欣賞衛氏的音樂造詣，曾游說衛氏放棄民樂而專攻小提琴。然而，衛氏堅決地以發展民樂為己任。阿甫夏洛穆夫被其精神感動，與衛氏成為摯友，協助他推動中國民樂的發展。一九三六年，阿甫夏洛穆夫為衛氏創作二胡協奏曲《楊貴妃之死》，並指揮工部局交響樂隊於上海蘭心大劇院首演，廣獲中外觀眾讚賞。

衛仲樂決心發揚中國音樂，積極讓民樂流傳海外。一九三八年隨國際紅十字會組織的「中國文化劇團」赴美，於紐約、華盛頓、芝加哥、洛杉磯、舊金山等三十多個城市演出，影響深遠，亦是我國民樂首次於國外的演出。衛氏赴美，震驚海外，當地報導他是「第一個上美國電視台的中國人」，樂壇譽之為「琵琶上的克萊斯勒」。衛氏離美前，應Musicoaf唱片公司之邀，灌錄四張《中國古典音樂》，收錄琵琶、古琴、二胡、笛子、洞簫等多種民樂作品，所奏曲目包括：《飛花點翠》、《歌舞引》、《陽關三疊》、《醉漁唱晚》、《病中吟》、《光明行》、《妝台秋思》、《鵲鴻飛》等，這套唱片成為後來在美的中國音樂研究者寶貴的參考資料。<sup>6</sup>

戰後，衛氏於五五及五六兩年隨中國文化代表團前往東南亞訪問，所到之處，有印度、緬甸、印尼等國，其演奏引起廣泛迴響，被讚譽為「天堂裏的音樂」。

## 培育後進

衛仲樂教授謙人不倦，治學嚴謹，為中國音樂的開拓與傳承培育了不少優秀的人才。衛氏於一九四九年接受上海音樂學院的邀請，出任當時的國立音樂院華東分院的教授。及後，上海音樂學院於一九五九年設立民樂系，衛仲樂擔任副主任一職，與系主任沈知白教授一起推動國內的民樂培育工作。沈知白過世後，衛仲樂出任為學系主任。衛仲樂於學院傳授其演奏經驗，並發表多篇論文探討琵琶演奏技術，著名音樂家秦鵬章、陳天樂等都曾受教於衛仲樂教授。一九八五年，上海市委、上海音樂學院與多個音樂團體為衛仲樂舉辦「衛仲樂教授音樂藝術生涯六十年慶祝會」，參與者近千，著名音樂家如：黃綠汀、丁善德、譚抒真、黃貽鈞、吳景略等均前來祝賀。

## 結語

衛仲樂畢生推動我國民樂的發展，不遺餘力地為普及民樂而努力。無論是遠赴各國交流演出，還是國內培育後學，均為民樂發展開創新方向，成為時代的領導者，帶領愛樂者寫下中國音樂的發展史。衛氏的成功，不單在其出色的演奏技巧，更在於其對音樂的熱誠與探究精神，補充中樂的不足。衛氏透過嚴謹的學術研究，豐富我國的音樂，為後學奠定重要的基礎。

1. 三弦源於古時的「弦鼗」，元朝時是元曲的主要伴奏樂器。清末出現「三弦彈戲」，用弦音模仿京劇演員的唱腔，甚至還能奏出人聲、軍馬聲和禽獸飛鳴的效果。民國初年又將「三弦彈戲」發展成「三弦拉戲」，改彈撥為弓奏，與今日的墜琴、搖琴演奏卡戲相似。

2. 衛仲樂是我國首位舉辦民樂獨奏會的音樂家，資料參考中國管弦樂團編輯小組：《衛仲樂琵琶演奏曲集》（上海：學林出版社，1994年），頁7-10。

3. 引錄自衛仲樂兒子—衛祖光文章，衛祖光：〈追憶我的父親衛仲樂〉《人民音樂》（1999年第8期，頁22）。

4. 參考秦鵬章：〈述遠衛仲樂先生的琵琶演奏藝術〉，收錄於《衛仲樂琵琶演奏曲集》（上海：學林出版社，頁3-6）。

5. 此說法轉引自衛仲樂兒子—衛祖光文章，衛祖光：〈追憶我的父親衛仲樂〉，頁22-23。

6. 資料參考《衛仲樂琵琶演奏曲集》（上海：學林出版社，頁7-10）。

### 參考資料：

中國管弦樂團編輯小組：《衛仲樂琵琶演奏曲集》，上海：學林出版社，1994年。

衛祖光：〈追憶我的父親衛仲樂〉《人民音樂》，1999年第8期，頁22-23。

陳正生：〈琵琶一曲驚四座〉，<http://suona.com>。

郭明慧 香港嶺南大學中文系一級榮譽學士，香港中文大學教育文憑及文學碩士，現為中央音樂學院音樂學碩士研究生。現任新聲音樂協會秘書。

# 文章摘錄

印少彬整理

人的天賦，總是隨不同時代、生活環境等客觀條件影響而有不同的展現和發展。任何人類創造的藝術傳統，也總維繫天賦特高的名師高徒間師承關係而長久地在藝術上既承襲又推進發展。……任何藝術門類，如果沒有個人在藝術實踐中的高深技藝，是無從談繼承的可能與創作發展理想的。然這也並不是單憑意念與信心就能憑空得來，主要須賴持久踏實的實踐才能有所成就。

——摘自 秦鵬章《淺述衛仲樂先生的琵琶演奏藝術》

秦鵬章 已故民族音樂理論家、作曲家、指揮家、琵琶演奏家。中央民族樂團創建者之一、中國民族管弦樂學會發起人之一，曾隨衛仲樂學習琵琶。

衛教授對音準要求十分嚴格。他說：「一位演奏家，憑其內在的藝術修養，對天地萬物的事和情，給以正確的藝術概括，又用了恰如其分的演奏手法，將樂曲再現出來，而給人以滿意的藝術感受」。音準就是包含在「恰如其分的演奏中」。……

……演奏時每個音的高度，並不像律學計算中那麼精密一絲不差，同一個音往往在旋律不同的位置需要有所變化，但從整體音程寬窄關係來看，還是可以區分出不同的律制。

——摘自 陳澤民《學習衛仲樂教授琵琶演奏風格的點滴體會》

總的目標是：將西歐作曲技巧與民族音樂語言作完美的結合，讓我們的作品表現出鮮明的時代風貌和民族特徵。

——摘自 朱予《人品藝品 光澤照人——跟隨衛仲樂先生學習古琴》

衛先生很善於抓住每首樂曲的特色，該輕快的輕快，該深沉的深沉，該抒情的抒情。只有抓住並充份表現出一首樂曲的性格，才能使人感到是那麼回事，就會從內心與之發生共鳴而被吸引進樂曲的藝術天地中去。比如，衛先生在演奏《飛花點翠》時就抓住了這首樂曲明快流暢、優美抒情的特色，在藝術加工中用吟揉推拉、抑揚頓挫等手法，猶如歌唱般地“唱”出一派花繁葉茂、石木競秀的春色。又如《平沙落雁》，衛先生以熟練的演奏技巧形象地表現了雁群的列隊、鳴叫、撲翅、飛翔等動作，繪形繪聲，引人入勝。

……  
一是超人的天賦。我發現衛先生有一種異乎常人的敏銳的音樂靈感。一首曲子，不論是古代的或是當代的，也不管他原來師承何人，一經他加工演奏就形成一種獨特的風格。

二是刻苦的鍛煉。衛先生從青少年時代起，在民族音樂上就刻苦磨煉，廢寢忘食，打下了深厚的功底。這不僅表現在演奏技巧上，更重要的是體現在藝術修養上。

三是廣泛的吸取。衛先生非常重視廣泛吸收古今中外的音樂營養。他精通多種民族樂器，也能熟練地演奏鋼琴和小提琴，還經常鑽研古琴譜，欣賞交響樂，研究加工聶耳、劉天華、阿炳等現代音樂家的作品，並與阿隆·阿爾托、夏洛穆夫和沈君聞等中外著名作曲家親密合作。由於廣泛吸取，博取眾長，使衛先生的藝術修養逐步達到爐火純青。

四是寬大的胸懷。衛先生不但在琵琶演奏上，而且在古琴、二胡、簫、笛等其他樂器的演奏上都具有一股感人的氣勢，這與他寬大的胸懷有一定關係。他不拘小節，性格開朗。即使在解放前他個人生活最為艱苦的時刻，他仍一心想民族音樂事業，負責教授學生，到處為宣傳和普及民族音樂而奔波操勞。解放後，衛先生更是不遺餘力地為民族音樂事業忙碌。他衝破了傳統的門派偏見，團結上海民族樂界為抗美援朝舉行大型義演。他顧全大局，有時甚至委曲求全，為我國的民族音樂事業和音樂教育事業作出了不可磨滅的貢獻。

——摘自 張敬淹《談衛先生在琵琶文曲演奏中的氣勢問題》

# 初學琵琶的迷思

邱少彬

近年中國音樂活動在香港漸趨普及，地位日漸提高，學習中國樂器的青少年不少。其中琵琶尤為大眾所喜愛（僅次於箏）。但是，要掌握好琵琶的演奏技術，卻並不簡單。尤其對於初學者來說，欣賞別人的演奏與自己的彈奏，簡直是截然不同的兩回事，不比學箏來得有興趣。但正是從它的難學，反映了它的技巧豐富多采，表現力強，因此也就更有價值了。

撇開個人的修養不談，要掌握好一件樂器，關鍵的問題是在於如何用力的問題。如果方法得當，往往可收事半功倍之效，否則，非但浪費時間，而且所謂「先入為主」，以後要改進就更困難了。但是對初學者來說，力的運用卻是一個最令人無法捉摸、無所適從的問題。

一般地說，彈奏琵琶所用的力包括臂、腕及指力。首先要明瞭的是，所謂「用力」不等於「出力」，而是「如何運用及控制力」的意思。要掌握好彈奏琵琶的用力方法，要認識兩點：一，如何把臂、腕及指力作合理適當的調配；二，怎樣才能練好（掌握）這三種力。對於初學者，首要解決的是第二個問題，因為只有首先能獨立控制好這三種力，才有可能把這三種力作適當的配合。

**其實彈奏琵琶最重要的是指力，最難掌握的亦是指力。**我的意思是首先要練好指力，腕，臂力反是次要的。我們常見一些演奏家在演奏時動作很大，明顯地看到他的腕及臂的動作，於是誤以為腕及臂力較指力重要。應知道，臂及腕力最後都要通過指作用於弦線，是否能合理適當的運用，關鍵全在觸弦的一剎那，故指力是根本的。有了指力，就能適當地把臂及腕力加上去；沒有指力，光有臂力及腕力，則彈出來的聲音既生硬又死板，既沒有深度，音色也沒有變化。有些人演奏時不能把音量減少（即彈奏p的效果），就是指力用得不好，近聽很大聲，但遠聽則只有弦線的撞擊聲而不見旋律，對初學者來說，由於平常很少用指力，故必須首先把它練好，否則，一開始用慣了腕力，以後就很容易疏忽了指力的運用了。我們看看一些前輩的經驗：

「許多人學習『輪指』……動作轉得很大，結果適得其反，做成輪指既無力度，不均勻，又不乾淨……輪指動作比彈挑小。輪指的用力始終是指力為主，腕轉或旋轉為次。」（劉德海——《從琵琶的基本特點談演奏要求》）

「初練彈時，不宜用手腕運動，主要是練指力和指關節的彈性……有了一定指力後可加上腕的輔助動作，但即使加上腕的輔助動作，指力還是主要的。……」

「輪時大指……小關節在大關節輔助下稍彎曲地挑弦……五個手指都應以自己的大關節為支點……」（莊永平——《琵琶彈奏法》）

「彈，主要是手指關節的動作，不宜用腕關節運動，更不可用肘關節運動。只有指關節作運動軸心，才能把力量運用在指端上。挑……只是大指關節作力點，腕部不宜作輔助。」（王俊生——《琵琶彈奏法》）

「對於初級階段的演奏者，多培養手指的彈奏能力無疑是最合理的訓練方法，以充份發展手指的獨立性，面對於高程度的演奏者來說，如何發揮包括手指在內的整個手臂的彈弦作用，卻是一個……重要的問題。……」

「指力在演奏中是極其重要的。僅有臂（腕）力而無指力，則發音不清脆，僅有指力而無臂（腕）力，則發音不渾厚，二者需要合理地運用和協調。……需要清脆明亮的效果，則依靠指力而以腕力輔之；如需要堅實渾厚的聲音，則需依靠腕力，而以指力輔之了。」（丁承運——《民族彈撥樂器演奏藝術探微》）

從這幾段經驗的總結中，可以對彈奏琵琶的用力方法有一個較明確的概念，尤其於初學者而言，如何循步漸進是一個重要的問題，總不可讓小學生唸大學課程吧！當然以上的只是針對彈挑與輪指而言，有些指法如：掃、勾、搖指等，又應有不同的處理方法了。

力的運用實在是一個很抽象的概念，全憑自己的感覺。要注意放鬆（尤其是臂及腕），放鬆了，力才能從中「走」出來，不要讓肌肉過於緊張，否則，既不靈活，音色也不美。**指力是一種彈力**，初練時，可不持琴而空手練習，注意手指大關節的運動（轉動），向外用力而讓它自然回復原狀，要使力點集中一點，起初集中在指大關節，慢慢把它推到指尖去；起初幅度可較大，慢慢把它收窄。練習一種新技巧，首先應強調姿勢正確（即方法），不用力，不快；待姿勢的掌握達到輕而易舉時（即在放鬆時仍能運動自如時），才逐漸加快，但仍不可太用力；如果加快了，仍能保持放鬆，才慢慢地把力推到指尖去。不可急功近利，不可只追求表面效果，更不可只有外在而無內在。故必須嚴格，刻苦的訓練，才能積累到深厚的功力。

以上只是針對初學者而言，至於如何培養音樂感，如何理解樂曲及從美學觀念去處理、欣賞一首樂曲，則是另外的課題了。

（原文發表於1982年浸會國樂會通訊(2)）

邱少彬

本港最活躍的音樂家之一，從事音樂活動四十年，集教學、演藝、創作、指揮與評論於一身。獲台灣教育部頒碩士學位及講師資格。現任中國民族管弦樂學會名譽理事、香港新聲音樂協會總監，邱氏亦為香港民族音樂學會會員、香港作曲家聯合會會員、香港作曲及作詞家協會會員、香港藝術發展局評審員。邱氏作品題材廣泛，包括合奏、獨奏、協奏、合唱、獨唱、舞劇音樂及舞台劇配樂等，並每年皆組織指揮大型音樂會演出。

（詳見<http://www.newtune.org>）

# 琵琶的發展模式

盧仲瑜

琵琶是我國民族樂器中流傳最久的樂器之一，千百年來代代相傳，長盛不衰。在樂器形制及藝術表現力上不斷改革，善於吸收古今中外的精華。它不僅是我國民族樂器中重要的獨奏樂器，而且在各種形式的合奏、重奏、伴奏中均佔有重要地位。本文先將琵琶的概念整理清楚，再簡單介紹各種不同形制的琵琶，最後從縱橫兩個方面了解琵琶的演進。

## 一、琵琶的不同概念

「琵琶」二字最早寫作「批杷」，指彈、挑的動作。「琵琶」二字用作樂器名稱，在歷史上不同時期中有著三種不同概念，除可解作當代琵琶外，還可解作現代阮類樂器的古代名稱，又可是彈撥樂器的總稱。為免混亂，必須先弄清楚各個概念的意思。

1. 漢至魏時期，我國出現了一種圓體、直項、四弦、用指彈的由本國人民所創造的琵琶(形制類似今天的阮)。

2. 從南北朝至隋唐，除了上述一種琵琶外，又出現了一種曲項梨形，用撥彈的「曲項琵琶」，和另一種直項梨形的「五弦琵琶」，於是琵琶一詞便成了彈撥樂器的總稱。

3. 唐代以後，因為曲項琵琶的盛行，琵琶便成了這個樂器以及後來發展而成的曲項多柱琵琶的專用名稱(即今天的琵琶)。

## 二、多種形制琵琶的介紹

### 1. 秦琵琶

我國最早有關秦琵琶的文字記載在訓詁家劉熙所著的《釋名·釋樂器》中。「至少在公元一五〇年以前，我國人民就創造了一種於手指彈奏的樂器，叫“批杷”或“批杷”。」而且「從東漢至魏，秦琵琶的形制，從文字記載到形象資料，使我們看到它逐步地發展完善，最後定形為直項、圓體、四弦、十二柱或十三柱，一種我國人民自己創制的樂器。」<sup>1</sup>秦琵琶最初只有類似現在的彈挑兩種技法，到魏時期，就有了類似今天的推、拉、吟、猱、按、捺、掃、拂等技法。秦琵琶是漢代《相和歌》及《清商樂》的伴奏樂器，它的演奏技巧自然也吸收了這兩個樂種的藝術資料，此外又從古琴藝術得到了借鑒。因而這時期開始有了獨奏記載，較流行的有《陌上桑》、《廣陵散》等。同時又湧現了一批演奏家，如阮咸、謝奕、朱生、孫放等等。可見秦琵琶在魏時期得到長足的發展，並在這時大致定下了今天「阮」的形制。但它具有的基本演奏技巧，卻為後來的曲項多柱琵琶所吸收。

### 2. 曲項琵琶

曲項琵琶起源於波斯，後經絲綢之路進入中原。曲項、

梨形音箱，有四弦、四柱，用撥子橫抱彈奏。長於樂舞的伴奏，較多時候為節奏型樂器，常作為西涼、龜茲樂的主要樂器。龜茲樂在唐代相當盛行，琵琶也自然得到廣泛流傳。唐代的十部伎中，有八部是使用琵琶的，並逐漸產生了一批具有強烈藝術魅力的琵琶曲，如《大曲》、《綠腰》等。傳入中原後，曲項琵琶逐漸吸收漢族的文化特點，在形制改革及演奏手法上都借鑒了漢族的樂器，並且受到漢人的喜愛，而在唐朝形成了鼎盛局面。

### 3. 五弦琵琶

五弦琵琶起源於印度，成熟於波斯、犍陀羅等地。在兩晉時期已隨著佛教傳入我國新疆西部地區，在南北朝時逐漸進入中原地區。由於在盛唐期間，中國進入了歷史上多民族團結、政治統一的昌盛時期，五弦琵琶也進入了鼎盛時期。唐初所成立的十部伎中都有八部樂都使用了五弦琵琶，可見這樂器在宮廷中產生的巨大影響。而當時從西域龜茲來朝的琵琶演奏家有曹妙達、曹僧奴、曹婆羅門及蘇祇婆等，促進了胡樂、燕樂以及雅樂的互融<sup>2</sup>。但在宋以後，五弦琵琶逐漸退出了歷史舞台，沒有得到傳承與發展。

## 三、多種形制琵琶的演化進程

後表列出來秦琵琶、曲項琵琶、五弦琵琶、曲項多柱琵琶及現代琵琶在形制及演奏技法等方面的資料。從中可看出，不論哪一種琵琶，其形制及演奏技巧都不斷改變、革新。它兼容並蓄，將古今中外的材料融為一體。尤其在採用指彈後，琵琶藝術形成了一個重大飛躍。外來的曲項琵琶長期在具有深厚傳統的漢族音樂實踐中，在演奏方面融入了漢族的傳統音樂特點與彈奏手法，而且在樂器的形制改革方面，也逐漸吸取了漢族其他樂器之長，逐漸融入漢族的文化特點。

### 1. 多柱位制

除了沿用木材製作樂器外，琵琶的品位、柱位都在不斷增加。曲項琵琶在保留原來的梨形音箱，吸收了秦琵琶的多柱位制，將原來的四相改為六相多柱品位制。這不但能擴寬原有音域，更有利於增加琵琶的表現力。唐代琵琶演奏家流行的移調演奏也促使琵琶的柱位增加，因此產生了借鑒秦琵琶的多柱位而製成的曲項多柱琵琶。明代以前，琵琶的形制已基本上和近代琵琶形制相同了。<sup>3</sup>直至新中國成立後，為了進一步擴大音域及改善琵琶音律不統一的問題，將琵琶的十二品增加至十三品，並統一了琵琶的音律系統。<sup>4</sup>二十世紀五十年代，由於專業的民族樂團相繼成立，為了配合新曲的需要，楊蔭瀏將琵琶改成六相十八品，半音俱全<sup>5</sup>，而且可轉多個調。而在現在常見的琵琶則有六相二十四品。

表：各種琵琶的形制及演奏方法的比較

	秦琵琶	曲項琵琶	五弦琵琶	曲項多柱琵琶	當代琵琶
別名	奏漢子、枇杷、批把、阮咸(阮)	胡琵琶、龜茲琵琶、胡琴	五弦	-	-
發祥地	中原(公元一五〇年前)	波斯*	印度*	-	-
形制	木製、直項、圓體、四弦、十二或十三柱	木製、曲項、梨形、腹大、頭短、四弦、四柱	直項、梨形、五弦	梨形、四弦、十三柱、六相二十四品、十二平均律	梨形、四弦、十三柱、六相二十四品、十二平均律
製弦	絲弦	筋或牲畜皮	筋或牲畜皮	絲弦	鋼絲弦、尼龍纏調絃弦
演奏方式	斜抱、指彈	橫抱、撥彈	撥彈或撥彈	豎抱、指彈	豎抱、指彈(假指甲)

\* 對於曲項琵琶的來源說法不一，李健正指出曲項琵琶是由中國傳至西域等地，在西域經過演變再傳回中國的，因此曲項琵琶是「地道的中國產品」。\*

## 2. 製弦

在製弦上，因我國是絲綢古國，秦琵琶也採用絲線製成的弦線，而曲項琵琶起源於波斯，在製弦時大多就地取材，以狩獵得來的筋或牲畜皮來製作弦線。曲項琵琶傳入中原以後，製弦材料就被絲弦取代了。隨著社會的發展，人對音響的要求越來越高，絲弦的音量就顯得很不足夠，因此演奏者開始嘗試採用其他物料製弦。二十世紀五十年代，經鄒宇忠先生的反覆實驗，採用了一種合金作材料。至七十年代先後出現了尼龍纏鋼絲弦、鋼繩尼龍纏弦等。

## 3. 演奏方式

外族人多生長在高原地區，較中原人粗獷、熱情，採用撥子演奏，擅於表現奔放、熱烈的氣氛，及長於舞蹈伴奏。撥子有以檀木、鐵、象牙及獸骨等物料製成。而中原人因較含蓄、溫文，在演奏方法上，秦琵琶使用指彈技巧演奏，長於抒情，充滿文人氣質的樂曲。曲項琵琶入主中原後，吸取了秦琵琶的豎抱特點，慢慢從橫抱改為豎抱，同時又借鑒了用指彈的演奏方法。在唐代甚至到宋代，撥彈還非常流行，指彈與撥彈是在長期共存、比較和鑒別。直到元代指彈才基本上取代了撥彈。「而五指彈奏之法，也大概是宋以後才漸漸流行的。」<sup>7</sup>至明清時，指彈完全取代了撥彈的地位<sup>8</sup>，因此，琵琶才有了獨特的右手「彈挑」與「輪指」體系的技法，變化無窮。而採用真甲彈奏的方法一直沿用至五十年代初期。隨著專業化的進展，真甲較易磨薄，弊端經常發生，使用寶螺殼片製成的假指甲應運而生。而右手大指指甲端部製成向左部偏出，大大改進了挑奏方式，對以後右手的演奏技法改進起了關鍵的作用。

## 總結

琵琶的演變為我國具代表性的民族樂器的發展歷程，是中華民族在長期藝術實踐中不斷地消化、吸收和革新外來文化的一個藝術典範。這些改革與創新，使琵琶在樂器的音域、音質、音量、音色等方面得到明顯的改進，亦使琵琶適應了各個時代社會的變遷，滿足了人們對音樂各方面的追求，亦推動琵琶由一種古代原始的樂器提升為一種專業的樂器，使它能面向世界，生生不息。

- 韓淑德. 琵琶發展史略. 中國音樂史. 1998(3). 第41-50頁
- 李維路. 略論五弦琵琶的歷史淵源與藝術表現力. 人民音樂. 2001(2) 第73-75頁
- 韓淑德. 琵琶發展史略. 中國音樂史. 1998(3). 第41-50頁
- 楊曉濤. 論琵琶音律. 民族音樂研究論文集 1958 第3集
- 張靜遠. 論琵琶的產生及其發展. 西華大學學報(哲學社會科學版) 2006 (2)
- 李健正. 古代絲綢之路與中國琵琶(上). 交響——西安音樂學院學報. 1999(1) 第6-8頁
- 李金華. 「秦琵琶」與「胡琵琶」——中國古代琵琶考辨. 人民音樂. 2002(1) 第8-10頁
- 朱蘇華. 論琵琶的發展歷程及其文化內涵. 全國中文核心期刊. 藝術百家 2006 (1) 第110-112頁

盧仲瑜 香港大學經濟及金融學士，中央音樂學院音樂學碩士研究生。零八年獲中國民族管弦樂學會頒《優秀指導教師》榮譽證書。現任新聲國樂團副團長、新聲音樂協會宣傳部主任。

# 聯校中樂匯演2009

## 暨「新聲盃」中樂合奏比賽頒獎典禮

二零零九年七月二十一日

二零零九年七月二十二日

荃灣大會堂演奏廳

屯門大會堂演奏廳

聯校中樂匯演乃本會每年主辦的大型演出活動之一，為學生提供演出舞台，旨在提升學員的演奏能力。近年增設的「新聲盃」合奏比賽，讓不同的學校聯合組隊參賽，同學間的促進作用更大，互相取長補短。此外，更為本會的年青指揮提供實踐機會，為本港栽培更多熱愛中國音樂的下一代。



▼蒞臨荃灣大會堂的主禮嘉賓有：（左二起）本會會長謝英東先生、莫涌及青衣區文藝協進會主席古揚邦先生、香港道教聯合會學務部主任湯偉俠博士、油尖區文化藝術協會副會長廖慧通先生、油尖區文化藝術協會主席梁啟明先生。另左一為本會後勤支援部主任洪鴻君先生，右一為本會教育部主任張美玲女士。

▲表演前主禮嘉賓留影，左起：本會副會長黃汝偉先生、屯門青年協會副主席尹耀偉先生、屯門文藝協進會戲曲發展委員會主席陳業宏先生與本會主席邱少彬先生及副會長鄧詩綿先生。



◀來自北京的嘉賓，（左起）蘇暢小姐、王俊娜小姐、榮海佳小姐及郭一先生聚精會神地評審「新聲盃」中樂合奏比賽決賽隊伍的表現。

張美玲老師指揮順德聯誼總會梁錦瑞中學、新界鄉議局元朗區中學及東華三院邱子田紀念中學共百餘名學生演出《新疆民歌聯奏》，聲勢浩大。





►順德聯誼總會梁錦瑤中學獲得「新聲盃」中樂合奏比賽金場總冠軍及高級組合奏冠軍（一等獎）。▲劉偉基老師指揮得獎樂曲《漁舟凱歌》。



◀本會副會長鄧詩綿先生頒發「新聲盃」中樂合奏比賽器樂重奏的獎項。

▼(左起)葉啟新先生、林風先生及鄧詩綿先生為「新聲盃」中樂合奏比賽初賽作評判。



► 十六位中、小學生演奏揚琴曲《雙手開出幸福泉》。



◀ 菈蘆絲合奏《採山果》，由曹家榮老師編成二部合奏。

► 四位同學用大提琴演奏原為二胡曲的《賽馬》（左起：陳凱婷、傅琳瑩、黃鈞、張嘉文）。



◀ 令人耳目一新的笙重奏節目《奔跑》（左起：陳嘉希、馮福麟、莫芷喬、趙錦婷、呂紅映）。

▼ 英華書院及天主教崇德英文書院的同學合奏出從西洋樂曲改編為彈撥樂重奏的《小夜曲》，得到器樂重奏二等獎。



▼ 由順德聯誼總會梁錦瑞中學、英華書院、景暉書院等學校組成的二胡齊奏《鄉韻》。



▼ 表演圓滿結束，一眾表演者跟嘉賓及工作人員合照。





▲ 洪鴻君老師指揮由英華書院、順德聯誼會、梁錦璽中學及觀塘瑪利諾書院等學校組成的聯合樂隊演奏《社慶》，陣容龐大。



► 各揚琴樂手正為揚琴調音，為表演作好準備。



◀ 來自六間中學的同學吹奏出以塔吉克民歌為素材的笛子九級樂曲《帕米爾的春天》。



◀ 笛子曲《揚鞭催馬運糧忙》描寫農民喜送豐收糧的情景。

▼ 十八名同學齊奏古箏九級樂曲《銀河碧波》。





◀ 以順德聯誼總會梁錦堯中學為主的弦樂合奏《黃土地上的素描》，獲新聲盃中樂合奏比賽拉弦樂合奏一等獎。

► 琵琶齊奏《春雨》，為九級考試樂曲，有相當難度。



▲ 呂嘉儀同學(右圖)由曹家榮老師(左圖)推薦，獲得最高金額的獎學金。呂同學的刻苦學習為其他學員提供了一個良好的榜樣。



▼ 嚴文明老師指揮觀塘瑪利諾書院中樂團演奏合奏曲《將軍令》。



▲ 獲新聲獎學金的學員還有：(左起)王修妍、梅偉賢、鄭頌恩、鍾穎棠、黃俊傑、潘韻如、許宏娜、李燕玲，(右起)陳璿、黃慧玲、陳凱婷、何婉儀、梁金雨、張秀儀及林穎琛。



▲ 由於獲獎同學眾多，獎學金分兩日頒發。左起：施峻豪、吳秉儒、林沛鏗、黃經偉、呂嘉儀。右起：劉浩賢、韓雪盈、謝梓昇、梁月華、譚家怡、陳靜藍。

# 聲輝妙韻耀葵青

二零零九年五月十七日  
英青劇院演藝廳



▲ 新聲合唱團聯同英青文藝協進會多個合唱團演唱《星》、《奮鬥》及《愛的訊息》，由八十四歲（〇九年）仍精力充沛的于舜大師（右圖）指揮新聲少年團及英青中樂團的聯合樂隊伴奏，陣容龐大。

◀ 黃美霞小姐演奏琵琶獨奏曲《塞上曲》，由樂隊協奏，盧仲瑜老師指揮。



## 花絮



▶ 盧仲瑜老師帶領英青中樂團於英青劇院演藝廣場表演。



◀ 本年七月邱少彬統監獲邀為多首詩作譜曲，當中包括國務院總理溫家寶的《仰望星空》、向榮先生的《風骨》及蔡麗雙博士的《面對大海》等。張美玲於「2009香港第五屆當代作家詩文朗誦比賽《祖國讚》專輯」中任獨唱嘉賓。

▼ 本團獲香港華僑華人總會邀請參演「香港僑界社團聯會」慶祝中華人民共和國成立60周年《港濱海韻仲夏夜音樂會》，由總監邱少彬指揮中樂團為合唱團伴奏《祖國頌》。



# 雋文雋語

藝術生活之中，沒有創作便沒有生命。創作不應遠離大眾，所以雅樂與俗樂，必須攜手；唯有雅俗合一，乃能建立起真正的民族音樂。

雖有精深的理論，沒有具體的作品將它表現出來，就好比眼高手低的人信口開河而已。沒有基礎，憑什麼去建築起高樓呢？沒有形貌，憑什麼去表現出神韻呢？

——摘自 黃友棣《樂風泱泱》319頁  
東大圖書公司出版



**黃友棣：**

台灣著名音樂教育家、作曲家，曾居香港。本會總監邱少彬之碩士論文指導老師。

恩師黃友棣教授剛於本年七月四日凌晨辭世，享年百歲。在此謹表深切哀悼，大師教誨終生不忘。

邱少彬

雖然說音樂是世界語言，沒有國界之分；但其中仍然存有不同的民族氣息。一切藝術作品，鄉土氣息足以增加親切感；這是不爭的事實。

有人以為，使用五聲音階作曲，就能使樂曲中國化；這個見解並不可靠。能使樂曲中國化的是中國的樂語而非只靠五聲音階；因為五聲音階並非中國音樂所獨有。世界各國的民歌，常用五聲音階造成；例如，蘇格蘭民歌「友誼萬歲」，是五聲音階樂曲，它全無中國風味，原因是其中缺少中國的樂語。

——摘自 黃友棣《樂風泱泱》108頁 東大圖書公司出版

有人問：上進心如何獲得？

我想：上進心不像超級市場的貨品，可以隨買隨有；也不像神話中的寶藏，殺掉了九頭怪龍就可以永遠佔有。上進心，倒有點像武俠小說中的功力，要不斷累積，不斷鞏固。

——摘自 林之《三人行》

若非再接再厲地追求在這世界上不可能的事，可能的事也無法達成。

——韋伯

我始終認為民謡是一個民族的音樂靈魂，是該民族的音樂的最原始與最基本的表現。

……我相信民謡的豐富數量與深厚素質，可以表現一個民族在音樂上潛在的力量與天份。

——摘自 許常惠《尋找中國音樂的泉源》  
177頁 大林出版社

**許常惠：**

已故台灣著名音樂教育家，留學巴黎。曾被形容為台灣的音樂“教父”。

# 活動表 (5/2009-7/2009)

## 常規活動

日期	活動名稱	地點	主辦單位
2/5/2009	夢幻“飛天”——中國彈撥樂之夜	英皇劇院演藝廳	新聲音樂協會
21/7/2009	《聯校中樂匯演2009》暨「新聲盃」中樂合奏比賽頒獎典禮	荃灣大會堂演奏廳	新聲音樂協會
22/7/2009		屯門大會堂演奏廳	

## 特邀活動

5/7/2009	中樂悠揚慶回歸	旺角社區會堂	油尖區文化藝術協會
21/6/2009	2009香港第五屆當代作家詩文朗誦比賽《祖國讚》專輯	尖沙咀會堂	蔡麗雙博士詩文朗誦協會、香港朗誦藝術語言中心、香港當代文學研究會
18/7/2009	「香港僑界社團聯會」慶祝中華人民共和國成立60周年《港汕海韻仲夏夜音樂會》	英皇劇院演藝廳	香港華僑華人總會

## 內部活動

3/5/2009	王憲然大師班 ——柳琴琵琶工作坊	英芳社區會堂	新聲音樂協會
28/5/2009	「新聲盃」中樂合奏比賽(初賽)	英芳社區會堂、觀塘瑪利諾書院	新聲音樂協會
31/5/2009		黃大仙城寨社區會堂	
12/7/2009	「新聲盃」中樂合奏比賽(決賽)	英芳社區會堂	新聲音樂協會

## 協助活動

17/5/2009	聲輝妙韻英皇	英皇劇院演藝廳	英涌及青衣區文藝協進會有限公司
18/7/2009	中樂演奏會	英皇劇院大堂	康樂及文化事務署

## 推廣、普及活動

18/7/2009	愛心音樂會	白普理護理安老院	新聲音樂協會
-----------	-------	----------	--------

## 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

電郵：[ntco\\_contact@newtune.org](mailto:ntco_contact@newtune.org) 網頁：[www.newtune.org](http://www.newtune.org) 傳真：2404 2797(請先來電轉駁)

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

黃美霞、譚逸昇

校對：陳石明、劉奕航

攝影：潘志偉、梁嘉俊、陳偉忠

## 新聲音樂協會/新聲國樂團

新聲國樂團的前身是荃灣文藝康樂協進會中樂團，（八五年組成，由邱少彬先生擔任導師及指揮，已故周文珊教授為音樂總監）。邱氏在八七年為舞劇《荃水龍騰》創作部份音樂及現場指揮演出後，把荃灣文藝康樂協進會中樂團改組、擴充，組成新聲國樂團。於八七年七月成立首演，十二月正式註冊為非牟利團體，是時樂團內超過百分之七十成員為邱氏之學生。九六年改組，由邱少彬先生擔任總監，並增設各名譽職位，邀請社會各界人士協助開展樂團工作。零八年九月起正式獲確認為慈善團體。樂團視為葵涌及青衣區文藝協進會團體會員。

樂團成立至今，參與陣容龐大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、廣州、深圳、台北、台中、廈門、泉州、莆田、福州、信宜、煙台、威海、蓬萊、封開、珠海、張家港、澳門及濱哥華等地，皆獲好評。是本地最活躍的民間非職業樂團之一。

在九六年底，成立新聲音樂協會作樂團的後援機構。並逐漸擴闊音樂領域，除原有的國樂團外，並已成立少年樂團、華樂團、阮樂團、吹打樂團、合唱團及西樂團等，使以後的音樂活動多元化。樂團及協會一向以「雅俗共賞」之目標作為發展方向。既改編演奏一些大家熟悉的歌曲，把一些優秀的、傳統的藝術歌曲及器樂曲介紹給觀眾，又把藝術性高的作品普及化。並且提出「業餘團體、專業精神」的路向作為指導。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，積極推動香港的中樂發展。

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，除了演奏海峽兩岸的作品外，更希望能讓本地作曲家發表作品，使樂團能面向社會，隨時歡迎與各位音樂家合作。至今，經由樂團發表的首演作品近四十首。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，還有不少專輯中樂導師。團員中考獲十級資格的近五十人，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，如：零四年《岳飛英雄傳》作全場伴奏，為仁濟教育基金及內地學校籌款。零五年，為天水圍婦女會演出

慈善劇《天水圍的春天》作現場伴奏等。分別於零六年十一月及零七年八月上演《仙樂風飄舞霓裳》音樂劇，包括朗誦、舞蹈、合唱、獨唱等形式，總監邱少彬先生創作主題曲（合唱、獨唱）及舞蹈音樂，並現場伴奏。又加強學術研究活動，零五年舉辦《嶺南音樂研討會》（香港藝術發展局主導性計劃之一）。邀請了廣州、瀕州及香港等地數十位著名音樂家及學者出席，並演出《嶺南群英會》音樂會，盛況空前，又編印了《嶺南音樂研討會》論文集及音樂會CD。零七年四月，與中國民族管弦樂學會合辦「情歸祖國北京之旅」，帶領團員一百二十九人赴京，並於北京音樂廳公演「情歸祖國」音樂會，獲北京音樂界前輩及在場觀眾高度讚賞。七月，主辦《紫荊頭》音樂會系列，先後與台、澳、滇、湘各地團體合作，獲樂界一致好評。十一月演出少年團專場《少年風華》音樂會。十二月演出《中華魂》音樂會紀念南京大屠殺七十周年。零八年七月舉辦聯校音樂會（2008）—《至和譜》馬拉松音樂會（連續五小時演出），首演了本會導師創作的四首作品。十二月舉辦《詩、文、音樂匯》音樂會，首次以中樂演奏《神鵰俠侶交響樂》，並演奏（唱）了多首以香港文學為題的作品，獲得香港藝術發展局贊助。

為更有效提昇香港中樂愛好者的藝術水準，協會於零七年五月起承辦中國民族管弦樂學會的「全國民族樂器演奏藝術水平考級（香港地區）」考試。藉此建立更具系統的階梯，全面提昇本港中樂學習者的質素。參與評核的內地專家均給予極高評價。零九年七月及八月，分別於香港及北京舉辦《桃李芬芳》—優秀考生音樂會，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，協會每年分別舉辦「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，冀加深學生們對樂曲的理解，增加互相觀察、學習的機會。

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，在他的指導下，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至零九年的中國文化年鑑中，並被評為「榮譽文化團體」。

### 新聲音樂協會

會長：謝英東 副會長：鄧詩綱、盧偉良、黃汝偉

法律顧問：潘辰鴻JP太平紳士

首席藝術顧問：湯良德 新聲國樂團（少年團）名譽總監：湯修齊

主席兼藝術總監：邱少彬 副主席：劉偉基

秘書長：潘志偉 常務秘書長：曹家榮 秘書：徐偉斌、郭明慧

公共事務部主任：（正）洪鴻君

宣傳部主任：（正）盧仲瑜

（副）鄧明慧、鄧錦倫

（副）曹家榮、鄧明慧

演藝及推廣部主任：（正）曹家榮、

禮賓部主任：（正）黃保華、

（副）張美玲、洪鴻君

（副）劉嘉穎、吳詠芯

教育部主任：（正）張美玲、

後勤支援部主任：（正）吳慈雲、

（副）鄧明慧、黃保華

（副）羅進榮、梁賜健

老級事務部主任：（正）徐偉斌、

「新聲樂友之家」主任：（正）戴顯政、

（副）洪鴻君

（副）黃保華