



香港中樂團

HONGKONG CHINESE ORCHESTRA

藝術總監：閻惠昌

ARTISTIC DIRECTOR: YAN HUICHANG

第二屆

國際中樂



指揮

高峰論壇論文集

劉長江、陳子晉、陳家愉編



目錄

序 — 與閻惠昌教授的對話（閻惠昌、劉長江）	1
緒論 — 劉長江	6
高峰論壇發言	
第一節「中樂指揮必備的條件」	18
第二節「中樂指揮的綜合要素及跨界條件」	33
第三節「作曲技法和潮流專題、樂器演奏法瞭解和配器的掌握」	46
第四節「當今中樂指揮教育和訓練」	63
第五節「指揮大賽之後 — 青年指揮家分享」	82
第六節「總結發言」	91
附錄	93
講者簡介（按出場序）	94
編者簡介	110
編輯委員會	111

序 與閻惠昌教授的對話

(閻惠昌、劉長江)



中樂指揮理念

劉長江：閻教授您好！您在中樂指揮領域深耕數十載，其藝術理念的深度、指揮實踐的厚度與藝術行政管理的高度，不僅在國際音樂界產生深遠影響，更為中樂指揮學科的發展樹立了典範，實乃後輩敬仰與學習的楷模。冒昧請教，您認為中樂指揮的核心素養與首要要求是什麼？

閻惠昌：中樂指揮的核心課題，在於為樂團建立清晰的「聲音概念」。指揮對樂團的訓練，本質是對聲音品質的塑造，而這一塑造的基礎，源於對每件樂器特性的深度認知，以及對樂器組合邏輯的精準把握，最終實現聲音效果的最優化。若指揮僅聚焦於節奏與音符的傳達，忽視聲音的層次建構與音色打磨，樂團的整體藝術表現力便很難實質性提升——尤其對於業餘樂團而言，指揮能否快速引導樂團實現聲音品質的突破，更能體現其專業能力。

2008年，我應邀擔任中國音樂學院附中民族樂隊客席指揮，與指揮家、古琴演奏家陳雷激交流。陳雷激曾留法學習指揮，後又師從俞峰教授深造技術。一次排練結束後，他頗有感觸地對我說：「為何差距會如此明顯？」在他看來，附中學生樂團能達到「基本合格」的水準已屬不易，但我卻堅持以專業樂團的標準打磨細節，最終讓樂團呈現出質的飛躍。這一案例恰恰說

明，無論樂團基礎如何，指揮的聲音要求與訓練邏輯，是決定樂團藝術高度的關鍵。

反言之，若指揮對中樂的聲音系統缺乏系統性認知，不了解中國音樂的文化屬性與各類樂器的聲學特性，便無法引導演奏者挖掘樂器的最佳音色與豐富表現力。看似是個體樂器的細節問題，一旦進入合奏語境，便會影響整體聲音的和諧度與通透感，難以達到理想的音質表達。因此，指揮者的「內在聽覺訓練」至關重要，這是建構指揮專業能力的首要基礎。

回顧我在上海音樂學院的求學經歷，學院「中西並重、雙軌並行」的教育體系令我獲益匪淺。這種教育模式不僅要求我們掌握西方音樂的理論與技術，更強調對中國音樂本體的深耕——例如在樂器法與配器法訓練中，學院會要求以笛子為核心創作十五條變奏旋律：給定一個基礎主題，讓學習者通過創作探索樂器的技術邊界與表現潛力。當創作陷入瓶頸時，我們需主動向專業演奏家請教，在理論與實踐的碰撞中，真正掌握樂器的特性與表達邏輯。這種訓練模式，讓我深刻認識到中樂在樂器運用與音樂表達上的獨特性，與西方音樂存在本質差異。

劉長江：在實際排練中，指揮難免會遇到諸如和聲編配偏差、配器不適應等問題，您通常會如何處理？若無法與作曲家取得聯繫，又該如何應對這類狀況？

閻惠昌：首先，若遇到此類問題，與作曲家的直接溝通是最優解——通過深入交流其創作意圖，共同探討調整方案，才能最大程度還原作品的藝術本貌。若無法與作曲家取得聯繫，指揮的核心原則是「尊重原作，謹慎調整」：第一步必須深入解讀作品的文化內涵、結構邏輯與音樂語境，避免主觀隨意的改動。這也恰恰體現了中樂指揮訓練中「作曲能力培養」的重要性——這一點，我在早年求學時便有深刻體悟。



當年我報考音樂學院時，中樂指揮專業起初並未將作曲能力納入考核範圍。但參加西安考點考試時，突然接到新增作曲考項的通知。當時我身邊僅有一支鉛筆、一塊橡皮，連考試用紙都沒有，幸得旁邊考生借給我幾張印有格子的農村出納記錄紙，我便在這上面完成了一首小提琴與鋼琴奏鳴曲的創作。這段經歷讓我日後深刻認識到，作曲能力能幫助指揮更好地理解作品的編配思維與聲部關係，是指揮專業不可或缺的素養。

此外，中樂指揮還需具備一定的樂器演奏能力。入學前我已接觸過多種樂器，但對琵琶並不熟悉，於是特意花兩年時間系統學習，深入掌握其彈挑、輪指等細膩技法；打擊樂作為中樂的重要聲部，也是必修內容。與此同時，戲曲的板腔體、曲牌體，以及曲藝、民歌等，都是核心課程：在課堂上，我們需根據曲詞演唱，背誦京劇各流派的藝術特點；江明敦教授主講的民歌課，不僅是民樂指揮的必修內容，民樂作曲、民樂理論等專業也需選修。這些訓練看似瑣碎，卻能幫助指揮建立對中樂文化語境的整體認知，為日後的指揮實踐奠定基礎。

中西之別

劉長江：中樂與西樂的差異，本質是兩種音樂文化的差異體現。請問這種差異在指揮實踐中，除了指揮方式與手勢表達外，還體現在哪些核心層面？

閻惠昌：中樂與西樂的指揮差異，根源在於兩種音樂體系的本質屬性不同——不僅僅

是指揮手勢的差異，更涉及音響的物質屬性、聲音質感、氣息速率與發聲邏輯等深層次問題，這也導致中樂指揮需要更複雜、更具針對性的表達方式。上世紀九十年代，很少有指揮能在同一場音樂會同時執棒民樂團與西洋樂團，而我曾在同一場音樂會中分別指揮兩個樂團，這就要求我的指揮手勢必須有清晰的區分：雖然四拍子、三拍子等基本節拍的指揮邏輯大致相通，但內涵與音樂表達的指向性完全不同。

例如，嗩吶與西洋銅管樂器的指揮暗示便存在本質差異：嗩吶的聲音質感與氣息控制緊密相關，指揮手勢不僅要提示節奏與力度，還需引導演奏者調整氣息的流動速率；而西洋銅管更注重共鳴與音色的飽滿度，手勢指向性更偏向聲音的共鳴控制。這種差異要求指揮必須根據樂器的特性調整感知與表達方式，才能充分發揮樂器的藝術潛力。

1995至1997年間，我在高雄國樂團專門研究嗩吶的音色塑造。當時中央民族樂團的嗩吶演奏者多來自民間藝人，音樂學院畢業生較少，音色的精細度相對不足；而廣播民樂團的彭修文先生，作為深耕民間音樂的指揮家，對嗩吶音色有明確要求——他認為嗩吶的聲音應以「寬厚」為核心，而非簡單追求尖、細、響亮。這種理念在長期排練中逐漸固化，成為一種標準。我加入香港中樂團前，高雄國樂團的嗩吶音色已達到相當高的水準：彭修文先生去世前曾客席該團，對其嗩吶既能吹出銅管般的厚重感，又能呈現極為乾淨細膩的音色深感驚訝。

我到香港中樂團上任後，第一場排練的曲目是《豐收鑼鼓》。這首作品中，打擊樂與吹管樂的節奏互動、彈撥樂的技法運用都極具挑戰性，要求指揮必須具備系統的中樂知識儲備——彈撥樂的彈挑、雙彈輪、推拉等技法，不僅需要指揮熟悉其差異，更要能通過手勢引導樂手挖掘其音樂表達深度。若指揮僅將彈撥樂視為節奏或音量的補充，便會浪費其獨特的藝術價值。事實上，中樂的彈撥樂群體是聲音體系的重要組成部分，這也是中樂指揮需要特別關注的點。

近年來，部分民族樂團逐漸式微，與訓練方式和指揮的專業能力密切相關。例如，一些音樂學院教師過度強調樂器的獨奏性，對傳統演奏技法進行不適當改良，導致諸如某些傳統三弦演奏技術逐漸被邊緣化，三弦的音色、傳統表達形式發生重大改變。事實上，中樂的每一件樂器都有其獨特的文化屬性與技術邏輯：比如戲曲演唱中，演奏者需根據音高轉換迅速調整指法，這種技術是中樂應對旋律流動的重要手段；胡琴類樂器（高胡、二胡、中胡等）與西洋小提琴的演奏技術、音色追求也存在本質差異——若試圖將中樂器按照小提琴的訓練模式培養，必然會丟失其自身的文化特性與音樂表達力。因此，中樂指揮的核心責任之一，便是尊重樂器的原生特性，探索其獨特的演奏與組合方式，維護民族音樂的多樣性與文化價值。

管理香港中樂團

劉長江：作為大型民族樂團的音樂總監與指揮，您不僅要負責藝術創作，還需處理樂團的內部運作與人際協調。面對團員多元的文化背景與個性特質，您是如何確保樂團的整體協調與凝聚力，同時維持高水平的藝術表現？

閻惠昌：樂團管理與指揮工作類似，可分為兩個層面：一是先天的組織潛質，二是後天的經驗積累。我從小就有較多的組織經歷：小學擔任學習委員，中學組織校內

樂隊並親自指導訓練，初中時擔任宣傳隊長帶隊到鄉村演出，大學期間先後擔任西安音樂學院班長、上海音樂學院五人班級班長，畢業後又擔任戲曲系樂隊教研室組長。進入中央民族樂團後，除了首席指揮的職務，我還被任命為樂隊副隊長（當時樂團不設正隊長）。

在樂團中，指揮的權威並非來自指揮棒本身——團員認為，指揮的指揮棒與演奏者的樂器本質上都是表達音樂的工具，他們是否願意服從指導，取決於指揮能否讓他們在藝術追求與職業發展中獲得滿足感。當時我年僅二十餘歲，之所以能推動一些改革，與樂團賦予的行政權力有關——團員們認為我的決策與他們的薪資待遇、職業發展息息相關。例如，我與劉文金老師共同推行了「業務考核」制度，這在當時的中國樂團中尚屬首創。但考核結束後，經常會有團員質疑考核結果，比如闖入辦公室問「他憑甚麼坐在我前面」；此外，樂團內部的矛盾調解（如樂隊孩子與合唱隊孩子發生衝突）、團員結婚需要出具介紹信、應對文化部的防火與衛生檢查等行政事務，都需要我親自處理。一段時間後，我深感行政工作分散了太多精力，於是向劉文金老師申請辭去副隊長職務，專注於指揮工作——我認為能擔任隊長的人有很多，但能勝任指揮的人相對稀缺，最終我的申請得到了批准。

後來我負責中央民族樂團的指揮組工作，組內包括秦鵬章、鄭世春等七位指揮，我是最年輕但唯一接受過系統指揮訓練的成員，因此被推選為組長。指揮組的核心職責包括討論樂團的藝術發展方向、負責招生工作，但節目安排權歸團長管理：團內先討論初步方案，再提交藝術委員會（成員包括指揮組代表、樂隊隊長等）審議，通過後方可執行，每位成員都能提出建議，但最終決定權在委員會，而非個人。這段經歷讓我積累了樂團管理的基礎經驗，也讓我後來接手香港中樂團的工作時，有了更多應對思路。

劉長江：香港作為多元文化交融的地區，其樂團管理模式與內地、臺灣是否存在差異？您是如何應對這些差異，並解決當時香港中樂團面臨的內部矛盾？

閻惠昌：當時我意外接到香港政府的電話，得知彭修文先生推薦我擔任他的助手——彭先生是我的藝術偶像，我自然十分願意。但沒多久便傳來彭先生因病無法履職的消息，我被要求立即接任香港中樂團音樂總監一職。當時香港中樂團的內部關係處於相當複雜的階段，我一開始並沒有十足信心。後來在朋友的鼓勵下，我抱著「試試看」的心態接下了這份工作。

我的一位上海音樂學院學弟（後赴新加坡攻讀MBA）向我推薦了陳榮光先生的《東方管理探微》（1995年出版），這本書對我的管理工作幫助很大。特別是書中提到管理的「四化」原則，我以此為核心，逐步梳理出香港中樂團的管理思路：

第一是「系統化」——管理規則必須穩定統一，不能朝令夕改，確保團員對樂團的運作邏輯有明確預期；第二是「電腦化」——當時電腦已開始普及，我認為管理工作必須依託電腦實現資料的規範化儲存與調取；第三是「數字化」——處理矛盾或爭議時，以數據為依據，避免主觀判斷；第四是「人性化」——管理不能僅靠制度約束，還需關注團員的合理需求與情感體驗，實現制度與人性的平衡。

後來我與錢敏華總監合作，逐步推動樂團的管理改革。當時香港中樂團僅有一臺386電腦，甚至沒有CD-ROM，所有資料都以紙質形式儲存——錢總監當時是節目經理，我向她提出制定系統的音樂會計劃時，她直接搬來一整箱紙質資料，這更堅定了我推動電腦化、數字化的決心。隨著香港中樂團公司化改革的推進，我們逐步實現了內部網絡化，樂譜、演出計劃、團員資料等全部實現數字化管理——在我的辦公室，只需點擊滑鼠就能調取所需的所有資料，管理效率大幅提升。

劉長江：新團員加入時往往狀態飽滿，但隨著時間推移，部分團員的演奏水平可能會出現下滑。香港中樂團是如何建立機制，激勵團員長期保持高水平的演奏狀態，同時挖掘其創造性潛力？

閻惠昌：香港中樂團有幾項核心制度，用於保障團員的藝術狀態與發展空間。首先是新團員的「入團見面儀式」——新團員並非通過聚餐與大家見面，而是需要在全團面前進行演奏：排練廳的投影儀會展示其演奏曲目樂譜，所有團員都能實時觀看樂譜、評價其演奏水平。這種形式相當於新團員用音樂向大家問好，因此每個人都會準備一首「Hello曲」。在數十位專業音樂家面前演奏，壓力遠超面向普通觀眾，這不僅能檢驗新團員的真實水平，也能促使其快速進入職業狀態。

其次是「藝術會面」與「三百六十度評核」制度。每年一次的「藝術會面」，由團員的直屬上級（如聲部首席、副首席）、指揮與藝術總監共同參與，由團員自主總結過去一年的藝術表現與職業發展，並進行反思與規劃。而「三百六十度評核」則覆蓋更廣泛的主體：觀眾可通過問卷提交意見；每場音樂會結束後，各聲部首席需撰寫詳細的總結報告，對演奏表現、曲目選擇、場地安排等進行量化評價；團員也可對樂團的管理、行政工作、客席藝術家邀請、保留曲目挑選等提出建議。團員不僅能評價自身所屬聲部，也能對其他聲部的表現提出意見；不僅能談藝術問題，也能對音樂會名稱、翻譜位置、樂譜清晰度等細節提出改進建議。事實上，撰寫評核報告是首席的職責之一，其態度與質量也會納入年終評核，這體現了樂團「賞罰分明」的原則。我們的人事管理邏輯是：新員工入職時均為滿分，往後能否保持這一分數，取決於其日常表現與努力程度——這種模式能避免因人際關係或權力傾向導致的不公，確保評價的客觀性。

為了避免私人交往影響評價的客觀性，管理層很少與團員一起用餐。「三百六十度評核」不僅能用於團員評價，也能對客席指揮進行考核：聲部首席會從臺風、對中樂的理解程度、合作默契度等方面，以1-10分的量化標準進行評估，若評價未達標，日後便不再邀請合作。與此同時，團員也能通過這一制度監督管理層的工作，確保管理的透明度與合理性。

除了約束與評價，樂團更注重激發團員的創造性。每個樂季開始前，任何團員都能提出音樂會構思——例如專為年輕演奏家設計的「HKCO4U」系列，其初始方案便來自普通團員，經藝術委員會討論後給予指導與調整，最終落地執行。我們的嗩吶樂師羅行良經常策劃吹打樂專場，管首席盧偉良也多次參與廣東音樂專場的策劃與指揮，這種「藝術主體多元化」的模式，讓團員的創意得到充分尊重。此外，樂團還會為團員提供獨奏機會，支持其舉辦個人演奏會——前提是團員需提交可行的藝術方案，且方案需與樂團的整體發展相契合。

自1999年起，香港中樂團推出「心樂集」項目，秉持「音樂從心而發」的理念，分為樂團演奏與作曲創作兩部分：作曲部分專門為香港本地年輕作曲家提供作品發表機會，初期以小型組合（管樂、彈撥樂、重奏等）為主，後逐漸發展為「樂旅中國」系列，累積了大量中小型重奏作品。與此同時，樂團自1998年起推出「傳統的魅力」音樂會系列，致力於傳承傳統音樂——例如廣東音樂、江南絲竹、民間吹打等專場音樂會，更有前笛子演奏家譚寶碩老師在音樂會中融入朗誦與書法表演，還為排練廳創作墨寶牌匾作為樂團使命宣言，既展現了團員的多元才華，也增強了團隊的凝聚力。

劉長江：面對團員多元的文化背景與跨界能力，樂團是如何挖掘其潛力，並轉化為樂團的整體優勢？

閻惠昌：香港中樂團的團員來自臺灣、新加坡、馬來西亞、泰國、內地東南西北等多個地區，每個人都有獨特的文化積澱

與專長——我們的核心思路是「人盡其才」，讓團員的特長與樂團的發展形成共振。例如，譚寶碩老師擅長書法，我們便將其書法作品融入樂團文化建設；前嗩吶演奏家趙國良研究五行與養生，我們會支持他在團內分享相關知識；部分團員在流行音樂領域有造詣，我們也會在合適的曲目安排中為其提供發揮空間。

對於團員的潛力挖掘，往往源於偶然的發現與主動的支持。例如，胡琴聯合首席兼中胡首席毛清華的演唱才華，是在一次歐洲巡演中偶然發現的：當時《黃河暢想》的聲樂獨唱部分原定由客席演唱家負責，但排練中團員嘗試演唱時，毛清華的表現最為出色，我們便果斷調整安排，由她接任演唱——這一調整不僅讓作品呈現更為精彩，也激發了毛清華的多元藝術表達。此後，我們鼓勵團員在家中錄製演奏或演唱視頻，提交給指揮進行指導，形成了「自主練習+專業反饋」的良性循環。

樂團還設立了「代奏」制度，為年輕團員提供鍛煉機會。例如，笛子助理首席陳子旭通過代奏累積獨奏經驗，其出色表現贏得了全團的認可；我們還鼓勵團員參加指揮大師班的協奏曲演奏，並根據演奏水準選拔參與者——有一位來自馬來西亞的團員，初期未能通過協奏選拔，但在復活節假期中刻苦練習，最終取得了顯著進步，後來成功參與協奏演出。

我們的管理理念是「重能力不重學歷」：管首席盧偉良雖未接受過研究院教育，但憑藉卓越的音樂天賦與編曲能力，成功策劃並指揮了多場廣東音樂專場；二胡樂師黃正彥本科主修管風琴、研究生階段學習作曲，卻以二胡考入樂團，我們支持他研究中樂合奏的總譜寫法與記譜方式，其研究成果在中華國樂合作發展聯盟年會上發表後獲得高度評價。事實上，樂團的凝聚力與藝術水平，恰恰來自對每一位團員的尊重與潛力挖掘——當團員感受到自身價值被認可、發展空間被提供時，自然會主動投入藝術追求，樂團的整體協調與凝聚力也會隨之提升。

緒論 — 劉長江

中國民族樂團的發展與形成是二十世紀中葉結合西方交響樂思維與傳統音樂合奏的文化產物。其編制及音樂處理方式與中國古代的燕樂、宮廷音樂及民間合奏傳統存在本質差異，因此，如何掌握現代民族樂團的音樂表現手法仍需深入探索。

20世紀初，隨著西方音樂體系的傳入，中國音樂家開始對傳統樂器進行系統性改革，例如琵琶的十二平均律改制、樂器音域擴展及音色標準化等。1920年，上海大同樂會的成立標誌著現代民族樂隊雛形的誕生。該團體不僅首次系統整理並改編《春江花月夜》等傳統曲目，更通過融合南北樂器編制，奠定了新型民族樂團的基礎。

新中國成立後，民族樂團進入體制化發展階段。1953年成立的中央廣播民族樂團在彭修文等音樂家主導下，借鑒西方交響樂團架構，確立「吹、拉、彈、打」四大聲部體系；上海民族樂團、中國電影樂團民族樂隊等職業團體相繼湧現。通過樂器定音統一、低音樂器研發如革胡、低音笙、加鍵大嗩吶等，各聲部音域拓展及樂團規模擴大，現代民族樂團的音樂組合、音響層次與表現力得到顯著提升。

中國民族樂團的發展歷程展現了傳統文化在現代音樂語境下的創造性變化，然而，其音樂表現理論體系的建設仍需進一步完善。在這一背景下，香港中樂團發起的「中樂指揮高峰論壇」具有前瞻與實踐意義，此論壇不僅致力於指揮技術的專業化探討，更通過跨地域、跨文化的學術交流，為建構兼具傳統神韻與現代表現力的民族樂團發展模式提供了新的思路與方法，也為平衡傳統美學與現代樂團發展提供了創新動力。論壇重點歸納如下：

第一節 「中樂指揮必備的條件」

一、論壇中各專家提出寶貴的意見。卞祖善在《論彭修文模式的形成及其影響力》時提出了「彭修文模式」的創作、指揮、演出和藝術管理方法。通過對彭修文二十世紀五十年代開創性的貢獻，卞祖善不僅歸納了彭的作品確立了中國現代民族管弦樂團的建制規範，也從橫觀的角度去探討彭修文模式的深遠影響，使它在當代得到了延續與發展，開拓了二十世紀中國民族管弦樂發展的新領域。

從歷史發展的宏觀視角來看，彭修文藝術模式的核心貢獻在於其創造性地破解了中國民族音樂現代化進程中的三大關鍵課題：首先，在樂器改革方面建立了系統化的改良體系；其次，在樂隊編制上實現了科學化的聲部配置；最後，在藝術表現上完成了交響化的審美轉型。這一模式不僅奠定了中國現代民族管弦樂的藝術基礎，更為後續發展提供了範式性的參照。

在當代藝術生態中，卞氏分析彭氏模式對香港中樂團發展路徑的影響，樂團通過兩個維度的創新實踐持續推動著民樂藝術的演進：在技術層面，以「環保胡琴」系列為代表的樂器改良工程，既延續了彭修文時代的音樂改革新理念，又融入了當代環保理念；在藝術表現層面，則通過國際跨界合作、多媒體舞臺藝術等創新形式，不斷拓展民族管弦樂的藝術疆界。卞氏又認為香港中樂團既忠實地傳承了彭修文先生的藝術精髓，又敏銳地回應了全球化時代的藝術訴求，為中國民族音樂的國際傳播構建了新的藝術語彙和發展可能。

二、中樂指揮藝術的多維素養構建

第二位專家的發言是有關中樂指揮藝術的多元化構建，張國勇教授在《中樂指揮的必備條件》中系統闡述了中樂指揮藝術的專業素養體系。張氏指出指揮技法作為音樂表達的基礎語言，在中西音樂體系間具有共通性，但中樂指揮必須具備獨特的文化認知維度。這主要包括一、文化理解的基礎性，指揮者需深入把握中國音樂的歷史脈絡與美學特徵。強調唯有理解音樂背後的文化語境，才能超越音符表像，實現真正的藝術詮釋。二、把握音響的專業性，在音色平衡方面：需建立符合民族樂器特性的音響觀念，尤其要處理好彈撥樂群與噴吶等高音樂器的聲部關係；在音準調控方面：要具備敏銳的聽覺判斷力，針對民族樂器特有的音律特點進行精準調整；最後在樂器認知方面：需掌握各類民族樂器的發聲原理與演奏局限，如揚琴的音響均衡等實際問題。

張氏認為現代民族管弦樂團的發展要求指揮兼具藝術指導與管理協調的雙重能力。他又指出職業化運營、專業化分工與科學化機制是提升樂團藝術水準的重要保障。張氏最終強調，優秀的中樂指揮應當構建技法修養、文化積澱、音響把控與管理智慧四位一體的專業素養體系。這種多維能力的融合，既是個人藝術成長的必由之路，更是推動中國民族管弦樂藝術持續發展的關鍵動力。當代指揮家應當在尊重傳統的基礎上，以開放包容的態度吸收國際經驗，推動中國指揮學派的理論建設與實踐創新。

尤為重要的是，這種創新不是對傳統的簡單顛覆，而是在深刻理解民族音樂本質的基礎上進行的創造性轉化。香港中樂團等機構通過系統性的藝術實踐，正在構建一個既扎根傳統又面向未來的新型民樂生態，這或許正是對彭修文藝術精神最有生命力的傳承方式。



劉長江

三、承接張國勇教授的脈絡，陳澄雄論中樂指揮藝術的發展路徑與專業要求。陳氏論述中深入剖析了中樂團指揮面臨的特殊挑戰與發展空間，提出了系統性的專業要求。他認為中樂團指揮必須具備瞭解現代中樂團現狀的客觀認知，與西方成熟樂團體系相比，中樂團在藝術準備與專業規範方面仍存在明顯差距。陳又指出，西方樂團通常具備完善的排練機制，指揮可專注於藝術詮釋；而中樂團往往需要指揮承擔更多基礎性指導工作，包括音準校正、聲部協調等本應提前解決的問題。這一現狀反映出中樂職業化進程中的階段性特徵。

除了具備樂團客觀知識，一位專業指揮家應需精通吹、拉、彈、打四大類民族樂器的發聲原理與演奏技法，特別要掌握打擊樂器的複雜組合運用規律，編配理論維度，克服傳統齊奏思維，建立現代和聲觀念，解決聲部分配與音響平衡的核心難題。在基礎訓練方面，要強化音準與節奏的精確把控能力，提升總譜研讀與排練效率的專業水準。陳強調中樂指揮的專業提升需要建立在對民族音樂本質的深刻理解之上。一方面要吸收西方指揮體系的科學方法，另一方面必須尊重中樂特有的音色美學與表現規律。年輕指揮應當發展路徑的思考，系統研究中樂器的聲學特性，探索適合民族管弦樂的聲部編配原則。

發展具有中樂特色的指揮語彙，對推動中國民族管弦樂藝術的現代化轉型具有重要指導意義。中樂指揮既要做傳統的守護者，更要成為藝術的創新者，通過專業素養的持續提升，才可以引領中樂團走向更高的藝術境界。

四、葉聰的指揮藝術生涯堪稱一部東西方音樂文化交流的生動史詩。從西方交響樂殿堂到東方民族音樂沃土，這位指揮家完成了令人矚目的藝術跨越，為當代中國民族管弦樂的發展留下了深刻的印記。

跨文化的藝術旅程

葉聰的智慧藝術啟蒙始於西方古典音樂。從歐美交響樂團二十年的經驗，使他掌握了嚴謹的指揮技法和系統的音樂理論。2002年香港中樂團和臺北市立國樂團的邀約，為他打開了另一扇藝術之門。最終使他加入新加坡華樂團，這段經歷不僅是個人藝術生涯的轉折點，更折射出當代中樂發展的國際化趨勢。為此他系統地提出了民族管弦樂音響建構的四大核心課題：

音準科學化體系問題，面對民族樂器律制特性的挑戰，葉聰建立了三級調音制度：日常規範流程奠定基礎，和聲聽覺訓練提升敏感度，音準微調技法則實現了理論到實踐的轉化。這一體系既尊重民族樂器的特質，又引入了科學化的管理方法。音色藝術化融合，葉聰創造性地提出「豎線條」與「橫線條」訓練法：前者強化聲部音色的縱向統一，後者塑造旋律線條的橫向連貫。更突破性地開發了民族樂器特有的音色對位元技法，使中樂合奏呈現出前所未有的層次感。動態精細化表現是針對中樂強奏傾向，葉聰構建了完整的動態譜系：從弱奏技法的開發到聲部平衡的訓練，使樂團展現出pp至ff的豐富動態變化，大大拓展了音樂表現的張力。

節奏戲劇化處理

葉聰將民間音樂的即興特質轉化為藝術優勢：通過「極限訓練法」提升精確度，同時保留節奏的彈性空間，創造出獨具魅力的韻律處理體系。

二十年的實踐讓葉聰形成了獨特的中樂指揮理念：既需要交響樂的嚴謹規範，更要尊重民族音樂的內在邏輯。在新加坡華樂團的歲月裡，他成功探索出一條融合東西方音樂智慧的創新之路。這種融合不是簡單的技术疊加，而是深層次的美學對話。

葉聰的探索證明，中樂指揮藝術的精進永無止境。在全球化語境下，中國民族音樂既需要守護傳統精髓，又要勇於創新突破。葉聰的藝術實踐為這一發展提供了寶貴範例，他的經驗啟示我們：唯有扎根傳統、放眼世界，才能推動中國音樂走向更輝煌的未來。這段跨越東西方的音樂旅程，不僅是一位指揮家的個人成長史，更是當代中國民族音樂發展的縮影。它告訴我們，真正的藝術創新，永遠建立在深刻的文化理解與開放的藝術胸懷之上。

第二節「中樂指揮的綜合要素及跨界條件」

五、郭勇德論中樂指揮的跨界藝術實踐中認為當代中樂指揮藝術已突破傳統邊界，向著多元融合的方向發展。郭氏通過豐富的實踐經驗，系統闡述了中樂指揮在跨界藝術中的創新路徑與實踐方法。

跨界藝術的主要形式包括視聽融合藝術，多媒體投影技術增強音樂表現，電影配樂現場演奏會，音效設計與現場演奏的有機結合，表演藝術跨界，戲劇化音樂會（如青少年音樂劇場），舞蹈與民樂的對話（如京劇《三岔口》新編），演奏家角色化表演（戲服與情節設計），跨界創作的核心要包含藝術平衡原則，視覺元素與聽覺體驗的黃金比例，敘事性與音樂性的有機統一，傳統語彙與現代表達的和諧共生，創作方法論，明確跨界目標與受眾定位，建立跨領域藝術家的共同語言，注重排練過程中的動態調整。

對跨界實踐的藝術價值要抱有拓展民樂表現視野，打破傳統音樂會形式局限，開發新型藝術體驗模式，培養年輕觀眾群體，促進藝術生態創新，激發不同領域藝術家的創意碰撞，探索傳統文化現代表達的可能性，構建多元藝術共生的發展格局。

郭氏的實踐表明，成功的跨界創作需要指揮傢俱備開放包容的藝術視野，精準把控的平衡能力，創新而不失本真的藝術追求，這種跨界探索不僅豐富了民樂的表現形式，更為傳統藝術的當代傳承提供了新的思路。在保持音樂本體的前提下，通過與其他藝術形式的創造性對話，中國民族音樂將煥發出更強大的生命力。

六、彭家鵬討論中樂指揮作為一門獨特的藝術學科，其專業要求與藝術價值亟待更深入的認識與重視。作為一名深耕中樂指揮實踐的音樂家，他認為當前中樂指揮領域面臨以下幾個關鍵問題在專業教育的結構性缺失，教學體系的斷層，音樂學院指揮專業以西洋古典音樂為主體課程，缺乏系統性的中樂指揮教材與教學曲庫，中樂合奏訓練未納入核心課程體系，認知觀念的偏差，普遍低估中樂指揮的藝術價值，忽視其相較於西洋指揮的獨特要求，對傳統音樂文化理解的深度不足。

藝術實踐的特殊挑戰要對技術層面的複合要求，需掌握戲曲、民歌等多母音樂語彙，針對民族樂器特性發展專用指揮技法，平衡傳統韻味與現代演繹的關係，文化理解的核心地位，深刻把握中國音樂美學特質，解讀作品背後的文化語境，實現從「打拍子」到「文化轉譯」的昇華。

在發展路徑的思考，彭氏建議：教育體系的重構，建立專門的中樂指揮教學體系，編寫系統化教材與訓練曲目，加強合奏實踐課程建設，專業認知的提升，糾正「中樂指揮低階化」的偏見，認識其獨特藝術價值與技術難度，重視文化素養的培養，實踐經驗的轉化，將戲曲等傳統音樂元素系統化，總結民族管弦樂的指揮語彙，建立適合中樂的排練方法論。

展望未來，我們需要：培養更多專業中樂指揮人才，建立系統的理论體系，推動創作與教育的良性互動，中樂指揮藝術的成熟，將為中國音樂文化的當代發展提供重要支撐。這既是對傳統的傳承，更是對音樂藝術可能性的拓展。



郭勇德指揮「音樂尋寶記」系列音樂會

七、周熙杰指出，香港中樂團自1997年公司化以來，持續推動中樂跨界創新，展現出指揮藝術在文化風格、形式與媒介三大維度的多元探索。在文化風格跨界推廣中西融合和流行跨界。如與盧森堡小交響樂團合作的國際作曲大賽（2013）和2020年與張敬軒的紅館演唱會，以及與慈山寺合作的「一念一花」禪樂演出。藝術形式跨界戲劇與舞蹈：2001年歌劇《六朝愛傳奇》、2010年親子劇場《八仙過海》。在地採風：2017年馬來西亞砂拉越雨林採風，與原住民音樂家即興合作。科技媒介跨界虛實交互：2007年以電子杖鼓與AI技術演繹《水路夫人》；2019年多媒體作品《千水情》融合燈光、書法、朗誦。數位推廣：AR技術應用、中樂MV製作，拓展年輕受眾。

截至2022年，樂團累計舉辦253場跨界演出，彰顯中樂當代化的專業路徑。未來期待更多跨領域對話，共創文化新景觀。

第三節「作曲技法和潮流專題、樂器演奏法瞭解和配器的掌握」

八、伍卓賢《流行曲、爵士樂與中樂結合》

民族管弦樂的現代性特質起源於20世紀50年代，融合西方管弦樂音響模式，通過樂器改革與作曲家創作，形成獨具特色的常演曲目體系。大型編制的磅礴氣勢（如香港中樂團固定管樂組）與具特別音色的樂器，構建多元聲音景觀，成為活態文化傳承的載體。

指揮的技術核心應根據音樂廳聲學環境動態調整樂隊排位與樂器數量（如削弱高音樂器在小型場地的比例）。統籌劇本、曲譜與舞臺設計，實現聲像平衡（類比「調音台」角色）。挖掘地方樂器音色（如馬來西亞砂拉越的原住民樂器），反映人文與自然生態特質。



「風雷雨雪、陽光雨林-來自大自然的聲音」音樂會

音樂劇場化創作中可以通過電子技術（如AI互動演奏）、多媒體（燈光、書法）強化「時間—空間」藝術張力，案例包括：韓國作曲家金姬廷《水路夫人》（2007，電子杖鼓應用）香港中樂團《千水情》（2019，綜合舞臺藝術）。民族管弦樂指揮需兼具聲學技術、生態敏感度與跨媒介統籌能力，方能實現「聲音景觀」的藝術轉化，推動中樂的當代敘事創新。

九、樂器法研究單一樂器的演奏特性，幫助指揮精準識別演奏問題（如音準、音量平衡）。配器法是探討樂器組合的交互效果（如音色融合、聲部平衡），影響樂曲的整體表現力。指揮需掌握樂器特性，才能高效解決排練問題，例如：音準調整：梆笛在A調與F調轉換時容易音準不穩，可分配兩位演奏者分別使用不同調性笛子。音色優化：高音笙和絃旋律模糊時，可採用分奏或強化主旋律音；打擊樂可依需求替換樂器（如大堂鼓—花盆鼓），琵琶滑音/震音的演奏方式選擇、胡琴高音強奏時改用分弓等。

民族管弦樂配器發展僅百年，尚未形成統一體系，需通過實際作品歸納經驗。他們分析18部經典作品（1960年代至今），涵蓋不同風格與地域，揭示配器思維的演變。書中參考Ertuğrul Sevsay《劍橋配器指南》，聚焦樂器音區選擇，樂隊整體音域平衡，力度控制與演奏法，發聲方式的協調性。

民族樂隊音色更個性化，需特別關注融合性（如彈撥與拉弦組的平衡）、地域特色技法（如滑音、微分音）。書的教學方法與目標是過作品片段解析配器手法（非傳統理論講授），培養讀者舉一反三能力，幫助指揮理解作曲意圖，精準實現配器效果，並在排練中高效溝通。掌握樂器法與配器法，能讓指揮在技術問題解決與藝術詮釋之間取得平衡，推動民族管弦樂作品的創新演繹。

十、李博禪《時代背景下的個人創作》論作曲家的創作風格源於其成長環境中的「所見、所聞、所感」，這些元素融合形成獨特的藝術表達，如何在 共性時代語境（如當代音樂技法、社會思潮）中提煉 個人化語彙。他的作品常帶有「幸福感」與「浪漫性」的底色，並融入對英雄敘事、歷史反思、愛與真理 的哲思。決定作品的深度與共鳴，如歷史題材的社會性隱喻或個人情感的真實投射。涉及和聲語言、結構設計、音色組合等技術手段，通過演出反饋或文本分析，檢視作品是否達成預期的藝術意圖。避免炫技導向，確保音樂傳遞真實的生命體驗。抵抗市場偏好、學術爭議，堅持創作的本源動力。通過現場調整（如力度層次、聲部平衡）實現樂譜之外的藝術完整性。作曲既是時代的鏡像，亦是個體的突圍。唯有將時代感知、技術理性與情感真摯三者融合，方能創作出兼具普世價值與個人印記的作品。

十一、王丹紅《指揮是作品二度創作的靈魂人物》論民族音樂發展須依賴社會文化環境與藝術政策的支持，為專業作曲家和民族音樂提供發展土壤。如王丹紅創作的《雲山雁邈》、《太陽頌》等作品，作曲家需通過樂譜標記、排練溝通 明確核心意圖《山西印象》中嗩吶的戲劇性力度變化。在《頌》中通過速度術語「如歌的慢板」與指揮家反覆探討呼吸感。

在傑出指揮家（如彭家鵬、閻惠昌）帶領下，樂團實現技術精準性與藝術表現力的統一，如香港中樂團對現代作品的系統演繹，作曲家與指揮家的共生關係， 速度選擇直接影響樂曲敘事邏輯，需嚴格執行譜面力度記號，先忠實呈現樂譜信息。指揮作為「樂譜的譯者」與「藝術的再創者」，需以專業性為盾、創造性為矛。期待新生代指揮構建民族音樂的世界話語體系。

十二、伍敬彬要求創作自由：鼓勵創新形式與個人表達。作品需植根於傳統音樂語彙，不直接複製傳統，而是重構傳統元素取其精髓（如《冬日》對《萬惡淫為首》的變奏化引用）。引用《小刀會序曲》做電影《如來神掌》配樂——喚起廣東觀眾的集體記憶。又如龍舟鼓點剪輯節奏、吹打樂鏡頭語言，強化「非遺活態傳承」意象。文本層面：

在創作《冬日》時，他引用了南音名曲《萬惡淫為首》，並隱藏了很多廣東手法的加花，保留了中樂的精華。第二首《冬日》引用了「冷得我騰騰震」，但我沒有直接使用，而是隱藏了傳統的加花手法。其他作品如《月光光》、《彩雲追月》、《月亮代表我的心》，我只用了少部分旋律，讓人明白但不完全抄襲。

有了畫面後，我們更能隱藏傳統音樂文化，例如《龍船》代表了傳統吹打樂和龍舟打鼓手法。中秋節序樂中，他嘗試表現彈撥樂器的「餘韻」，用微距鏡頭帶出意境。現代作曲家需理解傳統文化和樂器文化，才能充分利用其精髓。《山鬼》作品中，他用廣東話朗誦《楚辭》，配上不同音調，重現南音織體，保留傳統方法。這些心得幫助他在創作中更好地融合傳統文化。結語：傳統是創新的羅盤，當代創作者需具備「文化考古學」意識。

十三、唐建平指出近二十年在創作思想、藝術觀念和作曲技術上取得顯著進步，但作曲家面臨的挑戰是如何在現代創作中保持傳統音樂風貌。唐氏以他歷程創作的《江河湖海頌》為例，在藝術突破聲音的觀念，從原計劃四樂章擴展至七樂章，旋律處理的新思路，綜合承載音色、和聲、節奏等要素來創造宏大音樂動態和豐富聲音層次。他注重中華文化傳統與時代精神結合，強調民族音樂風格，追求清新曲風與動感節奏以多藝術門類的融合為本。民族音樂創作既要守護文化根脈，又要回應時代需求。《江河湖海頌》的創作實踐表明，唯有在傳統與創新之間找到平衡點，才能創作出既具藝術高度又符合當代審美的優秀作品。民族樂團的發展，終須在理想與現實的張力中尋求突破。

第四節「當今中樂指揮教育和訓練」

十四、香港演藝學院的蔡敏德指出，十多年前該院已創設中樂指揮碩士課程，兩年前更增設西樂指揮碩士課程，並積極推動中西樂指揮交流。其四年制跨學科培養方案突破傳統指揮教育框架，秉持「音樂家即文化領航者」教育理念，重點培育創意產業及指揮主修人才。課程設置涵蓋節目策劃、藝術傳播等文化領導力訓練，旨在培養兼具專業指揮技藝與文化視野的社會責任型指揮人才。

十五、金野的研究報告系統性地梳理了中國音樂學院指揮系過去三十年在國樂指揮人才培育方面的探索與實踐。該報告採用「歷史—現狀—未來」的三維論述框架，並透過具體數據來彰顯人才培育的成效。報告提出四項關鍵改進方向：1.強化歷史分期特徵、2.量化課程與實踐指標、3.凸顯中國音樂元素、4.提出具操作性的建議。

初創奠基期（1990年代）：由朴東生、黃曉飛教授開創，成功培育出首位外籍專業指揮人才（韓國籍的李瑛雨）。開拓發展期（2000年代）：由關廼忠教授領導，將培養範疇擴展至音樂製作領域（代表人物：丁豆豆）。深化提升期（2010年代至今）：在學科帶頭人閻惠昌教授的帶領下，已培養出30餘名畢業生任職於中央民族樂團等國家級藝術院團。

該系採用「四階貫通、知行合一」的教學模式，完整的教育體系：包含附中、本科、碩士、博士的完整學位架構。首創「民族管弦樂指揮法」專業課程，多元化的教學方式包括指揮藝術概論（包含中國音樂美學專題），民族管弦樂作品研習，歌劇與戲曲指揮實踐。教學曲目建設以指揮系中國管弦樂作品研究項目為基礎，累積了多部具有學術價值的民族管弦樂作品。未來規劃短期發展實施「雙師型」教師引進計劃（同時具備理論與實踐能力的師資）。長期目標推動設立民族指揮二級學科。中國音樂學院指揮系持續致力於培育具有中國特色的國樂指揮專業人才，並積極建構國際化的教學體系。

十六、林大葉報告指出上海音樂學院的作曲、指揮系合併為一個大的系別，是中國最早設立民族音樂指揮專業的音樂院校。因疫情影響，學校處於緊急狀態，很多資料無法取得，只能憑記憶匯報，若有偏差請見諒。閻惠昌見證了指揮教學的成長脈絡。第一位學生夏飛雲大師於1956年入學，1960年畢業，師從楊嘉仁先生。閻惠昌於1978年入學，師從夏飛雲、李民雄、胡登跳、何占豪等大師，上海音樂學院在民族管弦樂方面有很好的傳承。

張國勇教授任指揮系主任時，進行了開拓性改革，強調不拘一格選拔人才，實現跨行業、跨專業的教育。上海音樂學院培養了許多大師級指揮，如閻惠昌、陳燮陽、湯沐海、葉聰、張國勇等，他們在西樂和民族樂領域都有建樹。學院強調指揮通識教育，從2019年起打破教學壁壘，讓學生在本科一、二年級瞭解各類指揮作品，三年級後根據綜合鑒定進行專業劃分。教學不僅在課堂內進行，還與一流樂團合作，強調實戰經驗。未來，上海音樂學院希望與更多專家互動交流，期待疫情過後能有更多國際合作，提升教學理念和水準。

十七、許瀨心，臺灣的指揮教學在各大專院校中有著豐富的資源和多位優秀的指導老師。臺灣藝術大學由瞿泉老師領導，臺北藝術大學則有徐頌仁、張佳韻和梶間聰夫老師。臺南藝術大學的顧寶文和安敬業老師也培養了許多優秀的學生。中國文化大學的鄭立彬老師和臺灣戲曲學院的學生也在學習指揮。臺灣師範大學有廖嘉弘、孫愛光、翁佳芬和陳麗芬等老師，並有挪威客席Sigmund Thorp和小號專家葉樹涵。臺東大學的梁兆豐老師、臺南大學的呂景明老師、東海大學的鍾安妮老師、東吳大學的江靖波老師、臺北教育大學的王雅蕙老師、輔仁大學的郭聯昌老師和臺北市立大學的張佳韻老師也都在各自的崗位上貢獻良多。



2009首屆國際中樂指揮大師班

在臺灣，指揮的培養從小學、中學到大學的音樂班和社團中逐步進行。學生們在這些環境中獲得指揮的基本訓練，並在大學畢業後進一步深造。臺灣的教育部每年舉辦學生音樂比賽，提供了大量的指揮實踐機會。指揮的培養不僅需要音樂天賦，還需要對理論、分析、讀譜和排練的深入瞭解，以及肢體語言的協調和領導技能的訓練。臺灣國樂團和臺北市立國樂團在指揮培訓方面也做出了許多努力，培養了如周聖文、張宇安、江振豪、林亦輝、曾維庸、陳奕全、張智堯、林克威和林韡函等年輕指揮家。這些年輕指揮家在國內外取得了不錯的成績，未來需要更多的機會和支持來繼續發展。臺灣的指揮教學體系雖然已經取得了一些成果，但仍需加強學校與專業團體的合作，讓學生能夠學以致用，進一步提升整體水準。

十八、閻惠昌統闡述了香港中樂團在藝術實踐和人才培養方面的創新經驗，通過具體案例和資料呈現了專業樂團的發展路徑。香港中樂團的藝術實踐與指揮人才培養體系，樂隊音高系統的建立尤為重要，需考慮多元律制的混用，如十二重均律、五度相生律和純律等，並在橫向旋律和豎向和聲中解決律制矛盾。音色系統方面，需認識和挖掘每件樂器的音色，並在強奏和弱奏中保持音色的美

感。傳統中樂的節奏系統，如「氣口」、散序、散板等，需掌握其特有的節奏規則。中樂指揮手法系統的建立，可從戲曲、民間鑼鼓司鼓的指揮藝術中提煉，並結合書法、繪畫和太極文化等。中國音樂文化的美學系統則需通過研究古籍和中外音樂史來深化理解。樂隊演奏家的「團風」系統和優秀行政團隊的建設也是不可或缺的。

香港中樂團自2009年起與香港演藝學院合作舉辦「中樂指揮大師班」，後來發展為「國際中樂指揮大師班」，涵蓋指揮技術、樂隊實踐、作品分析等內容，並推廣至臺灣等地。臺灣國樂團借鑒此模式，舉辦了多屆國樂指揮研習營，並開設「菁英爭揮」青年國樂指揮培訓計劃，培養了眾多中樂指揮人才。這些培訓活動通過多屆指揮大師班和指揮大賽，為中樂指揮人才提供了豐富的學習和交流機會。

第五節「指揮大賽之後—青年指揮家分享」

十九、肖超分享參加首屆國際中樂指揮大賽十年後的感想。香港中樂團在閻總監的領導下，致力於推動中國民族管弦樂的發展，舉辦了多個大型學術研討會，如「國際作曲家高峰會」、「國際作曲大賽」等，並出版了大量珍貴文獻和樂譜。樂團還創立了「國際中樂指揮大賽」，有幸成為首屆選手，這段經歷對肖氏是一筆寶貴的人生財富。在樂團精心設置的比賽中，將課堂知識與實踐結合，明白了職業指揮應具備的素質，並展開了指揮職業生涯。十年後，他心中充滿了對香港中樂團的感謝。這十年間，他在四川交響樂團擔任常任指揮，並擔任「天姿國樂」民族室內樂團的首席指揮，時常到其他樂團擔任客席指揮。

自2021年起考取了中國音樂學院指揮系博士，導師是邵恩教授，研究中樂指揮與西樂指揮的異同。中樂指揮和西樂指揮在技術層面上無太大差異，但在音樂文化上有很大不同。他的博士課題是《管弦樂藝術聲音設計及研究》，主要以西方交響樂經典曲目的排練作為切入點，提升了對聲音品質的要求和理解。幫助樂隊發出好聲音的方法有很多，這是每位元元指揮需要終生關注和學習的。無論是中樂團還是西樂團的指揮，調整樂團發出「圓厚純聚靜潤彈」的聲音，進行更深層次的文化表達，是我們需要為之不懈奮鬥的方向。

二十、郭健明分享的主題是參加「國際中樂指揮大賽」對青少年音樂發展道路的影響。他於2011年參加了首屆國際中樂指揮大賽，並獲得季軍及「香港優秀青年指揮獎」。目前是康樂及文化事務署音樂事務處工作，主要負責青少年中國民族音樂的培育及指揮訓練。

參加指揮比賽對培訓青少年音樂工作的兩大影響如下：首先，比賽中的「排練糾錯」環節對我影響深遠。該環節要求指揮在規定時間內找出樂團演奏中的錯處，這考驗了指揮的聽覺敏銳度、閱讀總譜能力及心理素質。這種經歷在指揮青少年樂隊時，能更好地應對學生們的錯誤，提高了排練能力。

其次，參加指揮大賽及「國際中樂指揮大師班」開拓了指揮人才資源，使音樂機構能更精準地物色到優秀的青年指揮人才。音樂事務處每年舉辦「香港青年音樂營」，邀請著名指揮家擔任客席指揮，提升青少年中樂合奏水準。香港中樂團主辦的國際中樂指揮大賽對提升香港青少年中樂水準有著極大貢獻。深信未來這些活動將培育更多優秀青年指揮。

二十一、周聖文淺談臺灣國樂團（NCO）青年指揮養成計劃之發軔及影響。首先要介紹兩大活動的歷史：2012年推出的指揮研習營和2014年推出的青年指揮培訓計劃。2012年推出的指揮研習營在指揮圈內引起廣泛關注。七天內學員們從總譜閱讀、指揮雙鋼琴、樂隊實習到結業演出，快速瞭解自身不足。活動安排了精彩的專題講座，邀請知名指揮家、作曲家和藝術行政專業人士分享指揮應具備的條件及應接觸的範疇。

另一重要活動是青年指揮培訓計劃，始於2017年。這是一個為期一年的計劃，包含三大重點：近距離觀看職業樂團排練、知識含量高的專題講座及「菁英爭揮」指揮大賽。研習營有兩大亮點：在總導師閻惠昌老師引領下接觸優秀經典作品，與職業樂團同台排練甚至演出；學員之間的切磋與交流，思想激盪和音樂美學討論非常有趣。年度培訓計劃有兩個重點：一年內觀看職業樂團排練的機會及「菁英爭揮」指揮大賽，他有幸獲得獎項，幾位獲獎者在舞臺上獲得重要養分。

研習營和年度計劃提供的養分是持續的。NCO在過去幾年的樂季中設定一定比例音樂會，邀請年輕指揮以客席指揮角色參與年度活動。NCO推出「特約助理指揮」職務，使青年指揮能以近似於樂團內部的視角學習職業樂團運作模式。這些經歷對他現在的副指揮工作非常有幫助。他特別感謝閻惠昌老師的創意及NCO推動青年指揮培育的不遺餘力。

二十二、彭奕凱在2011年參加香港中樂團指揮大賽後，他的音樂之路發生了重要轉變。雖然自幼學習民樂，並在北京受王甫建教授指導，但自2007年赴美後，主要專注於交響樂及西方歌劇指揮。參加指揮大賽重新激發了他對民樂的熱愛，並促使他在美國開始研究東西方音樂的結合。

回到美國後，他利用辛辛那提大學現代室內樂團開展了「中國城」現代音樂系列，演出包括周龍、譚盾及臺灣作曲家陳欣蕾的作品。美國作曲家Derek Bermel的《Blue Dragon》大膽使用二胡、古箏和琵琶演奏爵士風格，他親自演奏二胡。2015年的第二場演出則包括盛宗亮、陳士惠的作品，並邀請馬來西亞作曲家陳宏達演奏笛子與室內樂作品《枯萎的向日葵》。劉源的《琵琶與七個大提琴》組合效果也非常出色。

香港中樂團指揮大賽還為他開啟了不同的歌劇之門。他擔任郭文景教授歌劇《鳳儀亭》的助理指揮，該劇將川劇、京劇、中國民族樂器及西方管弦樂隊結合，展示了東西方音樂的至高境界。他還參與了細川俊夫的歌劇

《松風》及黃若的裝置歌劇《驚園》，這些經驗讓他深刻體會到不同形式的東西方音樂結合。在2018年的個人獨奏音樂會中，他也演奏了鋼琴、小提琴、古提琴、二胡及揚琴，弘揚中國音樂。感謝香港中樂團指揮大賽提升了他對中國民族音樂的信心，讓他在美國能夠繼續弘揚中國音樂。

二十三、胡栢端很高興參加第二屆國際中樂指揮高峰論壇及分享個人經歷，他的題目是「實戰」，因為中樂團的大師班和指揮比賽是兩個重要的項目，給了他很好的進步和學習機會。通過大師班，他學到了很多不同的指揮技法、指揮法的實踐，如何處理音樂，如何與樂團溝通等經驗，這些都為他後來的發展和比賽提供了豐富的資源。

比賽是大師班的加強版，讓他學會更有效率地處理樂隊的音響和音樂問題。參加了兩屆比賽，雖然在第二屆獲得了亞軍，但在第一屆也進入了複賽。比賽後，學會了如何不僅關注自己的表現，還要與樂團溝通，通過手勢運用來重塑樂隊的聲音，給樂隊帶來新的感覺。

2016年，得到閻總監的推薦，成為天津音樂學院的外聘指揮，主要負責排練大一樂團和天津青年民族樂團，並幫助青年老師和研究生進行排練和重奏訓練。這段經歷讓他受益匪淺。2019年，他被聘為香港中樂團的助理指揮，主要負責提升青少年團的演奏能力，並有機會與專業樂團合作，這些經歷大大提升了他的指揮水準。希望他的經歷能夠對大家有所啟發，並鼓勵大家參加香港中樂團的大師班或比賽。

二十四、孫鵬非常榮幸能夠收到香港中樂團的邀請，與大家分享比賽後十年的經歷。首先，特別感謝香港中樂團為我們青年指揮提供了這麼好的平台。自2011年第一屆指揮大賽以來，已經過去了十一年。在這十一年間，他相信所有參賽選手都不會忘記香港中樂團樂師們的敬業精神和高水準，以及我們在每次比賽中獲得的經驗和友誼。

比賽是一個讓自己迅速提高技能和全面提升的機會，也是與評委、專家、樂團團員和參賽者共同學習的難得機會。這些經驗將成為所有參賽者一生中最重要和難忘的回憶。再次感謝香港中樂團為年輕指揮搭建了這樣良好的平台。在西方，指揮比賽很多，但在中樂指揮領域，比賽非常少。當年趙季平老師擔任評委會主席時曾說，香港中樂團舉辦的指揮大賽將是中樂發展歷史上的一個里程碑。我們作為第一屆選手，以及未來的選手，都是這個時代的見證者和幸運兒。

中國民族管弦樂的發展已有百餘年歷史，而民族樂隊指揮的發展時間更短。我們能夠像閻惠昌老師這樣，把畢生心血投入樂團建設，並不遺餘力地傳授經驗，這是非常難得的。香港演藝學院與香港中樂團聯合舉辦的指揮大師班已經有十餘屆，受眾群體非常廣泛，這對中樂指揮的數量和質量提升起到了重要作用。目前他在瀋陽音樂學院工作，同時也是一名教育工作者。指揮在指揮行業中對樂團也是一種教育。他想與大家探討的是，我們究竟要培養甚麼樣的人才，應該具備甚麼樣的視野和目標。2019年，他獲得國家留學基金，前往俄羅斯莫斯科國立柴可夫斯基音樂學院攻讀指揮和歌劇指揮系。



「國際中樂指揮大賽」第一屆得獎者（孫鵬、肖超、郭健明）及第二屆得獎者（薛源、姚申申、胡栢端）與陳澄雄、夏飛雲及閻惠昌合照。

高峰論壇發言

第一節「中樂指揮必備的條件」

主持：陳永華教授

講者：卞祖善先生 張國勇教授 陳澄雄先生 葉聰先生



閻惠昌：十分高興「第二屆國際中樂指揮高峰論壇」今天舉行。上一屆指揮論壇已經是十多年前的事情。在這段時間，香港中樂團與香港演藝學院一同舉辦了十一屆國際中樂指揮大師班，又與不同院校及樂團合辦了三屆國際中樂指揮大賽，積極培育中樂指揮人才。

這次一連兩天的論壇有三十多位專家講者及出色的指揮發言，來自不同國家及地區。五湖四海的老朋友互相分享交流，促進中樂指揮發展。

現在將時間交給第一個環節的主持人陳永華教授。

陳永華：謝謝閻總監。各位音樂界的前輩、老師，大家好！非常榮幸能夠主持第一節的論壇，並參與第二屆國際中樂指揮高峰論壇。我是陳永華，香港作曲家及作詞家協會主席，現任香港中文大學深圳音樂學院副院長。

在我這個環節裡，有四位德高望重的指揮家，他們既有編曲經驗，也從事教學工作。第一

位是卞祖善老師，他是中央芭蕾舞團的原首席指揮；第二位是張國勇老師，他是上海音樂學院教授，也是前上海歌劇院院長；第三位是陳澄雄老師，來自臺灣的著名指揮家，曾任臺灣省立交響樂團及臺北市立國樂團的團長；最後一位是我們的好朋友葉聰總監，他是新加坡華樂團的音樂總監。

現在首先介紹第一位講者卞祖善老師，他是中央芭蕾舞團的原首席指揮。歡迎卞老師。

卞祖善：謝謝陳教授。大家早上好！我今天講的題目是「論彭修文模式的形成及其影響力」。琵琶古琴演奏家、音樂史學者鄭觀文於1914年擔任上海私立倉聖明智學校古樂班教師。在此期間，鄭觀文著手仿製古樂器，包括竽、塤、篪、大瑟、大小忽雷及箜篌等。1918年，鄭觀文開辦琴瑟學社，翌年，大同樂會籌備處掛牌。1920年，大同演樂會成立，會章中提出本會專門研究中西樂歸於大同為宗旨，故定名曰「大同演樂會」，即「大同樂會」。

1924年，大同樂會出版了中國最早的一本簫笛新譜。同年4月，鄭覲文組建女子樂團，成員來自倉聖明智大學的女學生，約30人。樂隊設弦樂、管樂、簧樂和打擊樂四組，乃創建新型國樂隊之先河。當年，由柳堯章改編的《春江花月夜》、《月兒高》成為大同樂會的保留曲目。1928年，鄭覲文公開招聘組建國樂團，共33人，分吹、拉、彈、打四組，各組又分高中低三個聲部。

1929年，鄭覲文的專著《中國音樂史》出版，書中指出音韻學與音樂的關係甚為重要。1930年，大同樂會首演五個樂章的《國民大樂》，並攝製了電影紀錄片。同年9月，俄羅斯小提琴家津巴厘斯特訪滬演出期間曾和大同樂會的音樂家舉行了會奏活動。



卞祖善

1936年1月19日，定居在上海的俄羅斯作曲家阿隆·阿甫夏洛穆夫指揮首演他創作的G大調鋼琴協奏曲中國風格，其中第二樂章〈柔版〉演出了兩遍，一遍是管弦樂協奏（交響樂團協奏），還有一遍則是民族管弦樂協奏。樂隊成員有衛仲樂、黃貽鈞、秦鵬章、林志音、陳中等，可見當年民族管弦樂在滬影響之一斑。

1931年，大同樂會製作部挖掘、整理、複製、改良樂器共164件，鄭覲文為此編寫了《樂器圖說》。可惜這批樂器後來均遭損毀，僅存其中143件樂器之圖片，現收藏於上海民族樂器廠。1935年2月，鄭覲文於上海病故。他畢生追求的梦想為設一大規模之樂團，酌古斟今，徹底研究，讓有價值之國樂與世界音樂相見，成為後人追求的理想和方向。

1924年，上海中華書局出版了留德音樂學家王光祈的《少年中國運動》。王光祈在本書序言中提倡利用西洋科學方法整理中國古代的禮樂，以喚醒中華民族的根本思想，完成我們的民族文化復興運動。

民樂大師劉天華於1927年發起成立「國樂改進社」，提出借助西樂研究國樂。一方面採取本國固有的精粹，一方面容納外來的潮流，從東西的調和與合作中，打出一條新路來，以期與世界音樂並駕齊驅。二胡大師劉天華刻苦學習小提琴、和聲、作曲及各種銅管樂器，巧妙地運用到他的創作之中。在其創作的10首二胡獨奏曲、3首琵琶獨奏曲以及47首二胡練習曲中，融會貫通地吸收學習西樂的成果。

王沛綸受劉天華之托，在上海國立音專設立國樂改進社上海分社。王沛綸主張「中樂為體，西樂為用」。1932年王沛綸創作了國樂合奏曲《瀋陽月》，控訴日寇九一八罪行。此外還作有《靈山梵音》、《臺灣組曲》、《城市之聲》及高胡二胡三重奏《青蓮樂府》等作品。

作曲家、指揮家、琵琶演奏家、音樂教育家吳伯超於1929年發表《中國藝術界概況》一文，呼籲中國音樂家起來完成中國的國民樂派，與世界各國相提並榮。吳伯超從《瀛洲古曲》中選出《飛花點翠》等四首，編配國樂合奏曲、合樂四曲，其中運用了和聲及多聲部寫作技法。

琵琶演奏家陳濟略於1935年10月出任國民政府南京中央廣播電臺音樂組組長，組建了一支新型國樂隊，把國樂列為重點的廣播節目。1937年冬，音樂組隨中央廣播電臺遷往重慶。陳濟略提倡借鑒西洋樂隊的某些原理，把和聲、多聲部織體等手段與傳統技法相結合。樂隊採用十二平均律，並對全體隊員開設視唱練耳課。每周有兩次小型及一次大型的國樂節目向海內外播出。樂隊經常參與一些重大的社會文化活動。

1949年冬，重慶解放，上述音樂組解體，其中一部分人參與成立西南人民廣播電臺國樂組。當年風華正茂的彭修文於1950年春正式參加該組工作，從此與廣播事業結下了不解之緣。1952年9月，奉命將這一班人馬全部調至北京，1953年春正式成立「中國廣播民族樂團」。1953年起，彭修文擔任樂團民間音樂整理小組組長，最初改編了一批民樂合奏曲，如《瑤族舞曲》、《將軍令》等。廣播事業管理局藝委會的領導定期前來聆聽新作，聽後都很滿意。

1954年冬，彭修文獲任命為樂團的責任指揮，此後，彭修文擔任廣播藝術團藝術指導、中國廣播民族樂團首席指揮、樂團團長，和文化部民族樂器改革小組組長。彭修文一邊從事演奏二胡，曾錄製二胡獨奏曲《在草原上》、琵琶領奏《春江花月夜》；一邊進行指揮活動。1957年後彭修文完全脫離了演奏活動，進入了邊指揮、邊改編、邊創作的藝術創作時期。這是新中國民族樂團發展的需要與必然，因為樂隊不能等米下鍋，曲目是民族樂隊賴以生存的前提。就這樣，逐步形成了中國廣播民族樂團創作、指揮、演出和藝術管理一體化的模式——「彭修文模式」。

彭修文是集民樂演奏家和指揮家的藝術實踐經驗，運用於民族管弦樂創作的巨匠。迄今為止，彭修文先生在創作、指揮、錄製民族管弦樂作品方面，成果之豐碩，貢獻之巨大無出其右。彭先生先後率領樂團赴南斯拉夫、阿爾巴尼亞、羅馬尼亞、馬爾他、義大利、聖馬利諾、德國、日本、新加坡等國家，以及我國香港、臺灣地區演出，所到之處無不引起轟動，盛讚彭修文先生是真正的大師。（出自《新加坡聯合晚報》）

彭修文先生是我國第一位贏得國際聲譽的民樂指揮大師，載入1994年英國劍橋《世界名人錄》。彭修文先生是促進東方民族管弦樂登上國際樂壇，並力爭與西方交響樂藝術相提並榮，推動其歷史進程的主將和開路先鋒。先生滿懷愛國激情，嘔心瀝血譜寫的最後樂章《揭天鼓吹—香港節日序曲》，乃是他創作的「天鵝之歌」。彭修文畢生的音樂創作，

是20世紀中國民族管弦樂創作的高峰。1996年冬，彭修文先生病故，他的逝世標誌著中國現代民族管弦樂一個時代的結束。斯人已逝，音樂永存。

1997年，香港回歸祖國，正值香港中樂團成立20周年之際，閻惠昌榮任香港中樂團音樂總監，現為藝術總監兼終身指揮，標誌著香港中樂團進入了一個新的黃金時期，同時也標誌著中國現代民族管弦樂一個新時代、閻惠昌時代的開始。香港中樂團把追求音樂至高境界成為香港人引以為榮的世界級樂團定為長遠發展目標，閻惠昌則成為推動這一歷史進程的核心人物，並成為彭修文大師最正宗、最直接、最優秀的藝術事業繼承者。

25年來，(閻惠昌)與錢敏華總監、香港中樂團全體同仁同舟共濟、奮力拼搏，在汲取發揚彭修文模式的藝術潛力的同時，不斷傳承創新，香港中樂團取得了令人驚歎的飛躍發展。正如中國民族管弦樂學會原會長朴東生先生的評價，香港中樂團無論在編制規模、樂器配置、還是演奏水準、藝術影響等諸多方面，始終處於十分活躍的領先地位。

近年來，香港中樂團成功舉辦了三屆國際中樂指揮大賽，評選出一批中樂指揮才俊，可喜可賀。但藝術之道漫長而艱辛，中國民族管弦樂藝術事業期盼湧現更多彭修文—閻惠昌式的指揮大師，登上世界音樂之林。

謝謝各位。



彭修文大師

陳永華：謝謝卞老師。

第二位講者是張國勇總監，他是上海音樂學院教授，曾擔任過許多不同崗位。其實他們四位嘉賓講者都曾指揮過我們香港中樂團，現在我們歡迎張國勇老師。

張國勇：各位老師、聽眾，大家好！今天非常榮幸受邀來會上發言。

今天我的題目是「中樂指揮的必備條件」。其實從指揮角度，我就想到閻惠昌先生講的，指揮是樂團藝術生產、藝術水準提高的靈魂。這句話一點都不錯。

那麼從必備的條件這個角度來講，首先，我們講指揮技法。其實從指揮技法講起來，西洋音樂、國樂或中樂之間，我個人認為從純技術上說，並未有實際上的區別。都是通過手的語言，能夠讓樂隊明白，然後大家一起共同來進行藝術創作，把充滿音符的總譜變成一個完美的音響。

那麼它的不同，我認為中樂的指揮其實是在音樂中講背後的故事，這個跟西洋管弦樂完全不是一回事。我覺得如果從事中樂指揮，對中國音樂史、對中國的歷史如果不了解的話，可以說只是在指揮音符。

因為現在疫情的關係，我個人也是在很巧的機會裡相對讀書的時間多一些。我最近把中國音樂史好好看了一下，看了之後才知道這裡頭博大精深的中國文化源遠流長，讓我學到了很多東西。以前我們在大學裡學中國音樂史的時候，說實話，一來沒有好好學，另外講的也很粗淺，光知道一些名詞。比方說「編鐘」，或者《廣陵散》，那都是我當年記得的。還有「五度相生」或「三分損益」，但具體是甚麼意思，完全都不知道。

但這段時間我重新閱讀了中國音樂史之後，才知道琵琶的第一首獨奏曲是《海青拿天鵝》，古琴第一首曲叫作《幽蘭》。我知道中國的樂律發展史，慢慢知道《廣陵散》的曲體結構，也知道皮黃腔的特點。所以我想，對於中樂指揮來講，如果不具備這些條件，那我覺得他指揮的音樂只是音符。這是我認為中樂指揮要必備的一個非常重要的條件。

另外一點講起來，我覺得和西洋樂指揮講，今天在這裡談這個問題，我不是甚麼了不起的指揮家，但是我是中國所有西洋樂指揮學出身的人裡，指揮國樂或民樂是最多的一個。可說和世界所有的民族樂團都合作過，指揮曲目的量也很大，當然也有機緣巧合，也有個人的興趣，尤其是和香港中樂團合作。這讓我感覺它發出的音響和西洋管弦樂隊的不一樣，但是它的職業化程度完全是西洋管弦樂隊那種非常職業、非常專業的管理。

那麼我在自己藝術實踐中間，我覺得中樂指揮的另一個必備條件，就是你對民族管弦樂器、對它音響特徵的了解程度。比方說，我覺得中樂團的樂團音響的平衡效果跟西洋樂器不可一對一的比較。以前在一個歷史時期中，當民族管弦樂剛發展的時候，它只是一對一模仿西洋管弦樂，比方說以小號對嗩吶，或者高胡對提琴等等。

到了現代這個時候，我覺得民族管弦樂的發展已經到了一個新的高度，可以說已經是相當的交響化。我指揮過很多非常優秀的作品，像趙季平老師、王丹紅、郭文景、譚盾等等。我覺得這些作品無論是從作品的內涵，或者是創作技法、可聽性，都是到了一個非常新的高度。所以說作為一個指揮來說，如果生搬硬套用西洋樂隊的那套來的話，可能是行不通的，因為這是一種完全不同的音響效果。

比方說，我在藝術實踐中碰到最大的問題是怎麼處理彈撥樂，因為彈撥樂在西洋管弦樂隊是沒有的，是一種非常特殊的音響效果。另外，比方說嗩吶，我覺得我在香港中樂團碰到的阻礙相對少一些，但是我到其他樂團的話，我覺得嗩吶都吹得太響。所以每次我都開玩笑，和民族管弦樂團合作總是有幾個聲部是對我很不滿意的，一個就是嗩吶聲部，一個是打擊樂聲部，因為搞得太響，結果甚麼樂音都聽不見了。所以每次我出現的話，他們都對我有抵觸，但是時間長了之後，慢慢調整之後，大家嘗到平衡的好處，所以可能慢慢就接受我了。我覺得音響的平衡是一個很大的問題。

第三個中樂指揮的必備條件就是音準問題。大家知道我經常講音樂是有內涵的，音樂是講故事的，是根據每個人內心不同的感受去想像。音樂不能是空白，不能只是音符。

但問題是，西方音樂發展史上有兩種不同的樂派：一種是標題音樂，一種是無標題音樂。無標題音樂以Brahms、Hanslick為首，他們認為音樂本身具有形式美。這個形式裡，音準就是一個很好的體現，也就是說你把音拉準了、吹準了，音樂已經很美了。

那麼這時我在藝術實踐中間，和全世界所有的民族樂團合作，是碰到了一個最大問題，就是音準的問題。音準的問題我也請教過很多專家。他既有樂器制作不夠科學化，精密度不夠的挑戰，這固然是個問題。另外一個，民族樂器演奏家在他們學習中，其實是學到了很多的獨奏曲。關於獨奏曲我也請教過一些專家，就根據不同的風格、不同的時代、不同的調性、調式，有的音需要高一點，有的音需要低一點。尤其做到這些東西以後，它才能真正體現這個樂曲的風格。

可是這些東西一旦到民族管弦樂團以後，它就會起到不和諧的作用。所以民族管弦樂團的音準是一個比較大的問題。這個時候就要求指揮有良好的聽覺，要有良好的音準的調節能力。所以這也是我覺得一個指揮，中樂指揮必備的條件之一。

另外一個，我認為無論是中樂還是西洋音樂指揮，指揮的作用無非是通過排練能夠把樂隊處理乾淨。首先你要有良好的聽覺，第二個，你要拿出行之有效的方法去幫忙解決問題。這個時候，你對民族管弦樂器的特性一定要有多方面的了解。

比方說民族管弦樂隊中，在演奏過程中有一個很大的問題。在兩架、甚至三架揚琴一起敲的時候，因為過去五聲音階的時候，這個調性要簡單，轉調也就是關係調，轉的也不遠，這個時候變和弦都很少。可是現在，我說民族管弦樂已經相當交響化，現在和聲是非常的豐富，甚至有運用半音進行的和聲。在這種情況下，揚琴一敲，這個殺傷力就非常大。因為它的止音，或是用了止音的踏板，它就會失去這個樂器的本身的魅力，會減弱。但是如果你不用踏板，那麼好了，已經轉了兩個調了，前三個調還在混響。所以這個音響會很有問題。

這個時候就需要指揮想辦法解決。比方說，我經常就採取兩個揚琴輪流敲不同的和弦，而不是一齊敲同樣的和弦。這只是我個人的一些體會。在閻惠昌老師、葉聰老師面前，那是班門弄斧。我覺得我還一直在探索。

最後我想談一個問題，雖然我指揮的作品從比例說起來，主要以西洋的模式為主，但是我一直認為其實中樂或者叫做民族管弦樂的前景是輝煌的，它還有很大的潛力沒有發揮出來。西洋管弦樂已存在這麼多年，已成熟了。所以我在北京開會的時候，曾經有人提出來，可能是主管文化的領導或者有些專家說，認為民族管弦樂是沒有前景的，民族音樂就應該是獨奏的。我對這個觀點持完全不同的意見。我認為民族管弦樂還有更大的潛力，只是遠遠沒有發揮出來。我覺得還可以好好去發掘。

所以我對今天的高峰論壇特別感興趣。我今天晚上還有演出，我特意把早上的走台挪到下午。最後我要講，剛才卞老師對香港中樂團有一個非常客觀的、也是高度的評價，我覺得這絕不是恭維之詞。

因為我最後要談到的是，民族管弦樂指揮一個很重要的條件。他其實是一個樂隊統領，他不只是把樂隊指揮出來的一個作品就完了，他得知道怎麼去管理。如果說你演奏的是民樂，你的管理模式還是過去那種家族式的、人民公社式的管理，那個音樂就不可能發展。我認為從管理的角度說，不分中外，同樣必須是職業化、專業化、科學化。

所以這點講起來，我覺得香港中樂團、新加坡華樂團等我接觸過的樂團，他們的管理模式是值得我們好好學習、好好研究的。因為管弦樂的合奏是一個群體藝術，不是一個人的單打獨鬥。如果沒有職業化的管理，沒有這股凝聚力，沒有這股向心力，每一個演奏員獨奏能力再強，你的合奏是不可能完美的。

謝謝大家，我的話完了。



張國勇

陳永華：非常感謝張國勇老師的精彩分享，謝謝大家的參與。

我們第三位講者是我非常尊敬的陳澄雄老師。陳澄雄老師是臺灣著名指揮家，擅長民樂和西洋音樂指揮，能夠非常好的融合整個樂團，也是一位管理非常出色的專家，我們現在歡迎陳澄雄老師。

陳澄雄：各位，大家好。首先真的要感謝香港中樂團，不定期地經常辦一些研討的工作，讓演奏家和聽眾能夠與時並進。這一點自從閻惠昌先生到任香港中樂團以後，我覺得他把香港中樂團真的做大了。這個大是很多的，還帶著領導的作用。因此我覺得團體很多，但領導的人從這點看起來是非常重要的。

我也很感觸，大家生活在不同的地方，處於不同的政治體制，對我們來說，有些是沒辦法去影響的。但是有一些我們有能力來影響的話，我覺得在座各位，我們中國人講謙虛，但是我比較不覺得這樣。謙虛應該有，但是做事的時候當言則言。你如果不去談你的感想，談你的優缺點，這個沒有辦法很快速的來進步。

我也非常贊成剛剛卞老師、張老師所說的這些有關我們中樂、民樂、華樂、國樂的這些優點。但是，在我看起來，我們改進的空間還很大，比西樂要改進的地方太多了。如果把西樂交給我手上，我不曉得要怎麼改進，人家都準備得非常好了。

那麼一個指揮最難過的，就是去樂團練習，沒有機會講你要講的，因為他們都跟你做好了。所以，客席指揮一次兩次的，我們就上臺了，對不對？西方的樂團，每個幾乎都是如此。但是在我們中樂團裡面，我想優點，對不起，不很多，但是缺點不少。一個指揮家怎麼樣去幫樂團把缺點糾正過來，這個是很重要的。

所以我覺得我們的中樂團指揮分好多種，基本上是兩種。一種是舞臺上的指揮，這個樂團已經是很好了，你上去比劃比劃，你練到不需要練了，你一到就好了。還有一種指揮是去那個樂團，專門要挑樂團不足的地方去改進這個樂團。我覺得我們兩岸四地的中樂團需要是這種指揮，不是舞臺上表演的指揮。

作為一個指揮，我覺得這個問題就來了。你必須在音樂上的十八般武藝，全部都要弄清楚。特別是中樂的指揮跟西樂的指揮有很大的一點更難的。我們的樂器，吹拉彈打，特別是彈跟打，西樂幾乎沒有。西樂當然有「打」，但是頂多兩三個人就可以解決了。但是我們的中樂，打擊樂可能是我們受傳統影響，鑼鼓喧天，要強那就是要打。所以我們的打擊樂，一個樂團基本上都是很多人，不是它要很多人，而是這又牽涉到作曲家的問題。

關於作曲家的問題，在中國，打擊樂有很多種。你用了那麼多的打擊樂器，到底效果有沒有達到，還是只有滿篇大聲而已，這是作品的一個問題。所以對我們的中樂的指揮家來說，首先你對我們的樂器到底瞭解多少。那瞭解到多了以後，我覺得指揮家還有一個任務，我比較不禮貌的說一下，我們拿到作品來，我一定先把它研究得很透徹。我先去找作曲家不足的地方，或者是編配不平衡的地方。

我要指揮西方交響樂團很簡單，它都規劃好了。古典時期是兩管編制，三管編制、四管編制。可是三管編制，它不會是三個樂器都吹同一旋律。可是我們中樂，反正人很多，三五個人都吹同一個旋律的很多。那麼我們的作曲家都以旋律為主，比較少以和聲為推動音響的動力。但是西方的作品，為甚麼我們可以學到很多？作為一個指揮，指揮西方作品，我們的耳朵可以聽很多。兩把笛子他一定是和聲進行，不會是齊奏。三把笛子也一定是以和聲進行。

這種情況下，一個指揮的聽力就很重要。在臺灣，年青的指揮家很多，是一個非常可喜的現象。但是，很多都不帶耳朵的。民樂的音準，剛才兩位老師說過了，是非常重要的。音準，基本上八把高胡要他音準，你就非得把他找出來，單獨排練到音準絕對沒有問題。

我要強調，我不是看不起我們的演奏家。彈撥樂一定要分開來練，分組去練，練到裡面的毛病都沒有了，你才能交到樂團裡去練。我不知道我們各地的樂團，有沒有人同意我這樣子做。當然我們指揮家尊重專業的，職業的團體，通常我們不會做這樣的事情。一般的話，團員覺得我這麼厲害了，還要跟你分組練習，通常是不答應的，答應了也不情願做。

那麼合在一起演奏，你能聽得出來哪個音準不準，是哪一個樂器不準嗎？所以我很懷疑我們民樂的演奏，當然這個問題在專業的團體裡面比較少了，不是沒有，比較少了。因為大家對音準的問題開始很重視了。音準問題對指揮來說，對於節奏的問題，我們指揮就是音準跟拍子，最重要的，然後才能談腦筋思想問題。你這兩樣東西如果沒有弄好，就不必談了。

那麼我再談節奏。我們民樂的指揮家比較少真正的科班出身，大部分都是奏樂器的，奏久了以後就當指揮。所以我們的民樂指揮家分等級，很多等級。應該就是說，你如果想做一個真正的指揮者，讓人家覺得、不是你自己覺得你是真正的指揮者，那是讓人家覺得你是指揮家，不是自己說我是指揮家就是指揮家。

這樣子的專業指揮家，我覺得在個人的自我修養裡，你一定要去，好好的去，慎重的去，你是不是真正學到了問題。我發現，在我接觸中，指揮家裡都很多很多，樂理都只懂一半的。碰到一件樂器需要的，懂了這個樂理，音樂的道理。比如說，我們講最簡單的，音樂最重要的是單拍複拍，兩邊所表現出來的精神是不一樣的，絕對不一樣。你不能拿單拍子去跳圓舞曲，對不對？你也不能拿圓舞曲的拍子去行軍。



這就是單拍子複拍子最重要的問題。你都沒有搞清楚，那你就上臺。所以我說指揮家分很多種，只要敢帶著膽子上去，你就可以當指揮家。但是作為專業的指揮家，我覺得這個是基本的東西，你一定要先去弄清楚。音樂的道理你必需全盤都清楚，而不是我碰到樂曲，碰到這個樂理，我懂這個東西。

很簡單的出一個題，單拍子停，你用複拍子寫，複拍子停，你用單拍子來寫。對不起，因為有很多的年青指揮家，都在看我們說話。所以我就覺得這個單拍複拍的精神，像這個基本的東西，拿指揮棒的人，你說你連這個你都沒辦法分出來、寫出來，那你怎麼能夠去告訴樂團，我有對音樂的精神，我怎麼能夠去演奏出來呢？

所以這是一個指揮一定必備的，特別是中樂團的指揮更難。因為我們的吹拉彈打樂器，比西方的樂器複雜得多。這複雜度有兩個層面，第一是彈撥，我一直覺得民樂裡的彈撥，要合作得非常理想是很辛苦的事。第二個是打，我們中國的打擊樂器這麼多，每一樣樂器都有各自的特點，音色改變。那這個東西指揮如果不好好分析，弄出來，聲音大的就大家都大聲，聲音小大家都小聲。其實在打擊樂器基本音色上，就沒有辦法去做你想要的理想改變。

因此我覺得中樂的指揮比西樂的指揮辛苦太多了。再加上我們整個中國，整個中華民族，民族太多了。我們要學的一般音樂裡，如果

要把全中國的地方音樂都要瞭解的話，你對各地方的民族編成，你都得去瞭解。這跟西方的有很大的不同。我們都知道西方講究的就是整齊，這個所謂的意境、大聲小聲等，把西方音樂所追求的精神演出來。

但是對中國的音樂來說，那就不止這樣。你就得要去瞭解這個音樂所寫的是民樂—正宗的民族音樂，還是你從民樂裡面創作出來的音樂，你必須得去瞭解。第二點困難，西方的民族音樂有兩管、三管、四管編制，音響都跟你排得好好的了。海頓、莫扎特的音樂頂多都是兩管，你用三管、四管，我人多，三四管去演奏，這個根本不是其精神。

所以我覺得我們中樂團，職業中樂團可能會比較好一點，會注意到這一點。一般的業餘樂團裡人多勢眾，反正六把笛子、八把笛子，一齊來，一齊演奏。彈撥樂，琵琶六把一起來，其他的都混在一起來演奏。我們幾乎都不管音響效果。所以老實說，我們民樂基本上談不上是交響樂。因為我們的樂器沒有好好的去安排，照著西方的音量等去表現出來。這一點上，大家似乎都還不太會注意這個問題。

我個人去指揮樂團的時候，我其實是很在意這種音響上的平衡的。比如說六把笛子，高、中、低。但是當他在獨奏的時候，我絕對不允許兩把笛子去演奏，你就只能夠用一把去演奏。那獨奏的時候一定聽得很清楚，不會讓說一把音量不夠，絕對不可能。人家外面的一把短笛也就夠了。所以這個樂器的分配法，造成了我們不容易去聽到一個高水準的、可以從各方面欣賞一個中樂團的情況。

這是跟我們樂器編配平衡的問題。我也覺得在專業的樂團裡，當然是少了這個問題。可是我們專業樂團畢竟不多，專業樂團要影響民間的業餘樂團，但不是專業樂團，就要讓它們有更準確的觀念。那麼以上在樂團的重要元素都被閻老師、張老師全部都涵蓋了，所以我就不再重複兩位老師說的情況了。

最後一個就是中樂指揮，要比西樂指揮辛苦太多了，也很難去培育，謝謝大家。

陳永華：多謝陳澄雄團長精彩的分享。其實他們幾位經驗非常豐富，每一個人都能教一個一年的，整整一年的講這個題目都可以。



第四位講者是葉聰總監，新加坡華樂團的音樂總監。他在美國時，是西洋管弦樂團音樂總監，可能是演很多的現代作品的其中一個指揮。分享的主題從聽覺的敏感度到曲目上的發展。我們現在歡迎葉聰大哥。

葉聰：謝謝永華

首先，我要感謝香港中樂團舉辦這個有意義的活動。回想我的歷史，我開始二十年一直在西樂界，尤其在美國和歐洲的管弦樂團比較多。當時開始把我涉獵於中樂界，這與香港中樂團有關，還有臺北市立國樂團。當時我去牛刀小試兩次，感覺有點興趣，後來在2002年進入新加坡華樂團。當時就想，我去試試看，試三年，混不下去再回到西方去。所以當時戲稱自己是海軍陸戰隊。那時候民管會（中國管弦樂學會）聘民樂指揮，我其實謝絕了很多次。我說應該讓其他人去，我這個海軍陸戰隊上去不是太好。結果他們最後硬把我拉到裡頭去，讓我感到很慚愧。

好了，不多說這個題目。我還要感謝我前面的三位演說者，特別棒！卞老師講到歷史，我學到很多，從早期的二十世紀。陳澄雄老師講到很多的經驗。我的老同學張國勇其實談到很多我想談的問題，就是中樂也好，華樂也好，也是總體音響的問題。

今天時間有限，十五分鐘，對嗎，永華？好。我第二個題目就暫時不說了。本來我有兩個題目，第一個題目是中樂整體音響上的問題，第二個本來想談談發展曲目的問題，我看那個主題就暫時免了。

剛才談了很多，尤其是從（張）國勇開始到陳澄雄老師講到，我們作為一個大樂隊，交響性的確發展蓬勃，這要謝謝作曲家，也不斷提供非常好的曲目，然後謝謝各大音樂學院，不斷提供愈來愈高水平的演奏員，的確是非常蓬勃。但是總體音響上，我們還是存在很多問題。

作為一個指揮，我覺得一個非常重要的問題是如何來認識我們中樂團的總體音響，看到它的優點部分，看到問題部分，並找到解決辦法。前面幾位其實也是談到這個問題，這是首要的問題。作為一個中樂指揮拿到這個樂團以後，第一個是，我很同意前面說的音準問題。這音準問題大家應該明白，我們的樂器一開始不是為這樣的大樂隊制作的，很多可能是戶外演出的比較多，有些是戶內演出的比較多，各種不同的樂器，所以音準有很多的不同，更不用說很多不同地區的民間風格，它當中的一些音，Mi到Fa，Fa到So，它有一些需要，一些特殊的音來表現風格。

所以這就形成了音準在中樂大樂隊控制當中是很大的問題。我當時指揮香港中樂團及臺北市立國樂團以後，2002年接下新加坡華樂團，我馬上就著手看看我能做甚麼事情。第一個，要重視開始調音。我發覺大部分的樂團對開始的調音不夠重視，根本音還未調準。我不是說要裡面要拉的音，開始的兩根弦也好，幾個音也好，這個我一開始就一做定，調音的時候我自己站在台上幫助他們，然後時間充足，一個一個要調音，這是非常重要的。

在排練時，我又發現了經常樂手一遍一遍的過去，然後指揮大喊音不準，沒有用的。你要找到如何去調。我發覺近二三十年的民樂交響樂的作品，它豎結構的東西愈來愈多了，不是完全是橫結構。豎結構是和弦性的東西。所以我後來就經常試作品中一些豎結構的大和聲，拿出來調就調這和聲。我一般不會讓所有人去調，首先把根音，底下的低音調準，然後五音加上去，然後三音上去。三音調準了以後，我還會再叫三音壓一點點。三音，吹的、奏的太響，它的泛音列是不同的，然後是七音和九音。

如果經常這樣做的話，會幫助我們樂隊的團員。音樂學院的教學和訓練當中很少有這個機會，所以我們樂隊一定要想辦法建立聽覺，因為關鍵是聽覺。他們都要有一個多聲的聽覺，這是非常缺乏的。所以我一般大部分的曲子都會，甚至經常都有；抽幾個和聲來調，把它盡量調準，這是第一，豎線條的調準，這是補音樂學院的缺失。這裡的關鍵問題，其實演奏是第二，演奏員的聽覺才是第一。除了我自己聽以外，我要求大家自己來聽，然後來調整，這是第一。

第二，橫線條的音準。有的時候橫線條，比方說笛子、嗩吶跟胡琴，同樣做一條東西，我經常會抽出來，要大家互相聽，這個音準如何配在一起。當然旋律性的東西裡，有些變音的部分，應該允許他出去一點，因為風格的問題，但是骨幹音要調在一起。這裡的關鍵還是一樣，訓練演奏員互相聽的問題。所以音準，我不瞞你說，在新加坡華樂團二十年了，我還是沒有說，不做這事，經常要做這事情。

因為大家剛才說得很清楚，樂器本身原來的一些制作。第二個是音色。你的音準了，就像是一個音色是「兒」，一個音色是「喔」，音色有所不同。就算再準的聲音，不同的音色在一起，還是不可以調和。所以我經常將這個問題提出來，這個裡面有兩個問題。

一個就是說曲調性的，像譚盾寫的《黃土地》（《西北第一組曲》），（《西北第一組曲》第四樂章開頭主旋律）把它橫過來。但是很多時候，在豎的時候，你有些樂器音色要調和一點，不然的話，你吹得再準，你還是突顯出來。

當年我為了嗩吶的聲音很苦惱，所以在絕望之際，差不多快絕望了，還未完全絕望；我就請郭雅志從香港，北京請了周東朝，還有我們團的靳世義，三個人開了一個吹破天的音樂會。我說你吹，但是我主要跟他們學學，嗩吶如何跟其他的合起來。他們給我提了很多建議，但是有一個建議我現在還記得，周東朝說的，他說葉老師，嗩吶很多風格的東西，喉嚨都是要「緊」的，但是在吹豎線的東西時，你應該要求喉嚨要放鬆，像美聲唱法一樣，鬆下來。我這下學到了，而且由周東朝說了，我就可以告訴人，對不起，周東朝這樣說，是有可能的。我不是說每個樂曲都是這樣，就是說要發現一些辦法，在橫線條與豎線條不同的時候，不同的吹法來改進你的音色。

剛才談了音準的問題，接著談音色的問題。音色問題，就算你音再準，音色問題是一個很大的挑戰。尤其早期我們缺乏訓練，有些作品也有相當的問題。我記得二十多年前，有一個作曲家朋友，現在也寫很多中樂曲了，當年我說你幫我們新加坡華樂團寫一個曲子，（他說）葉聰啊，你的民樂隊聲音又尖、又扁、又雜、又散。後來又有人加了一個鬧，還有人一加了一個乾，過硬。尖、扁、雜、散、鬧、硬。有一次我在民樂高層會議上，我說不好意思，說出來我可能太過份，這是做得好的時候是不會有這個問題的，但是經常出現這個問題，也不一定是每個人的錯，這是說這些樂器弄在一起就成問題。我想十七、八世紀開始的管弦樂團，也有很多問題，它的管樂沒有現在那麼多金屬的鍵盤，它的弦樂也沒有，它們經過三四百年以後才這樣形成的。我們雖然已比原來進步很多，但是如何改變音色的問題，我想我經常會提出來，讓他們改進。

第三個問題是音量問題。我覺得民樂隊音量最大的問題是，缺乏弱（piano）和非常弱（pianissimo）的元素。基本出最輕的好像是中強（mezzo-forte）。陳澄雄老師已經點頭了。我們在座的指揮盡量想辦法，把我們的團壓到非常弱。我很榮幸有一次客席指揮中央民族樂團，趙季平老師《和平頌》當中，找到了大約是二十小節的地方，我把樂團全壓到非常弱，不許漸強、不許漸弱。（他們說）葉老師這個不漸……你不要，因為這個旋律自己已很美了，你不加漸強漸弱已經夠了。這一段壓到……中央民族樂團的弦樂已經壓到，葉老師我已經透不過氣了，還有人說葉老師我聽不到自己了。（我說）很棒，說明你的小我融入大我了，你將來在社會做公民也是很棒。還有一個地方，我在新加坡華樂團排練，王丹紅《太陽頌》裡也有一段，大概是十六小節，把樂隊全部壓到非常弱，不做漸強，不做漸弱。我發覺這樣對訓練樂團特別有效，這是說如何找到非常弱，不要自己加一些變化。這樣我們可以從非常弱到弱，到中弱到中強，最後到強。但是相信我，不是一次做對了就完，可能要經過兩三年，樂隊才會逐漸熟悉。這個是我說的第三個重點：音準、音色、音量。

第四個是節奏的準確性。我在安徽工作過五年，跟噴吶大師劉鳳鳴也是同事。有些民間的東西，他用附點是附不出來的，也不完全是一個切分音符，他需要這樣一個節奏來表現這個特點。但是在樂隊當中，尤其是合奏性的東西，這樣就很麻煩。節奏的準確性，我會用這句說話來訓練大家，學一段東西是置之死地而後生，先把他弄死。葉老師我們把它弄死以後……不要緊的，死了以就會活。所謂的死不是直正的死，而是準確性。

剛才永華已經給我打鈴了，不用多話，我已經說得夠多了。剛才說到我在樂隊二十年中的一些體會，一個是音準、音色、音量，看看如何來幫助我們樂隊的總體音響，把他從尖扁雜散鬧乾硬，變成圓潤、有彈性、又集中。太漂亮、太棒了。謝謝大家。



陳永華

陳永華：非常感謝葉聰老師的精彩分享。其實這個研討會，他們幾位指揮家講的東西，對我們作曲的人來說，其實非常有啟發。現在是答問的環節，其實我們有很多問題進來，但是我們選了一些問題。第一個問題是，在綵排時間不足的情況下，指揮排練樂團最重要的是甚麼重點？哪一位老師希望回答這個問題？就是時間不夠但是要綵排音樂會，重點該放到哪一地方？

張國勇：永華老師的中文還是不太好。

陳永華：對不起，對不起。

張國勇：這不是綵排，是排練。

葉聰：已經好很多了。

陳永華：對不起，對不起。感謝葉聰大哥對我的提醒。

葉聰：當年我是都聽不懂的。

陳永華：就是排練的時候，時間不夠怎麼樣，一整套音樂會？

陳永華：卞老師請說。

卞祖善：抓困難片段，加以演繹，不要疲勞轟炸，不要一遍又一遍，那是抓要點，抓主要的。

陳永華：第二個問題，西洋樂隊指揮要指揮民樂隊，要注意的是甚麼地方？比如說葉聰老師、張國勇老師、陳澄雄團長都是西洋樂隊的指揮，一開始指揮中樂隊的時候，你們注意的是甚麼東西？其實你們剛才已經說了很多了，這是音準、平衡等。葉聰大哥你說。

葉聰：第一，我們要虛心求教，要去懂得那些樂器，知道那些你所謂不太準的音，其實有的時候是風格需要的。但是你同時又要知道甚麼時候你需要要求，所以你要作很多時間的學習。但是如果你認準了一樣東西，就要堅定。

這個我有幾個故事可以說。比方說剛才是國勇，還是誰，講到揚琴這個問題。其實世界上我還未聽到一個中國的揚琴是調準的，還未有過。這個不能怪他，那個弦太多了。第二個，那個弦調準後又不緊。

當時我在音樂學院的時候，習慣把揚琴放在指揮前面的座位。但是我到了新加坡華樂團以後，揚琴放在我的前面。雖然我們的揚琴首席是棒的不得了，世界級的，但是我聽下來還是很……所以我建議揚琴這件樂器，從我指揮前面移出到遠一點，等到它那一天更準的時候再移回來。然後把拉弦樂器拉成一個半圓形。擘！這一下就不得了，好像有很多的問題。

但是如果你認定這件事情對樂隊有效的話，你就堅定，我就推出去。而且我告訴大家，我的動機是對樂隊的音響有幫助。第二，我為甚麼要把揚琴推出去，不是我不喜歡揚琴，我反而是特別喜歡揚琴。附小、附中都有揚琴的同學或同房的。所以你既要認定目標，第二要靈活。第三，如果認定以後，你要堅定。

後來平安無事，揚琴愈調愈準了。後來有個別的室內樂，我就說把揚琴請回來了，回到當中來。因為你已比當中準多了，謝謝。

張國勇：我補充一下。我同意葉聰跟大家所說的。我覺得通過這麼多的排練，一方面我們民族管弦樂向他們學習，另一方面我覺得葉聰講得很好，覺得自己是對的，我們一定不能妥協。因為我發現傳統的東西有先入為主。比方說我把西方管弦樂的演奏法，比方說弓法，我們講「上弓下弓」，他們講「拉弓推弓」。他們有一些要求，他們就覺得我們二十年就這樣演的，為甚麼你要來改變？

但是我覺得一定要培養樂團有創新意識，要接受新事物。到了後來當樂團的音響效果發生了本質的變化，你相信大家都會接受，謝謝。

陳永華：謝謝。下面這道題目就是觀眾請葉聰老師來回答的。這個問題很長。葉老師，聽中樂團的時候覺得笙的音準跟其他樂器非常不一樣，那是因為樂器本身發聲的結構，還是其他的問題？笙的調教在樂隊裡應該怎樣做？還有在作曲的編排上，怎麼可以把笙的聲部在樂隊裡寫好？這觀眾是請葉聰老師回答的。

葉聰：我很榮幸讓我來回答。其實應該讓在民樂界更長時間的指揮回答更好。不過根據我在二十年的一些粗淺的知識，其實在整個樂隊當中，相對說來，笙是音最準的。當然也有笙的簧片沒調準，但是它不存在一個，指滑下去太低，指滑上去也太高了，嘴唇不準就音不準，不會出現這的問題。

笙其實在樂隊當中相對說來，不是說每一個音，是最準的。所以我經常用笙作為音響的中流砥柱。我經常會用噴吶、笛子跟笙一起吹，往笙的那個和聲方向靠。靠近了以後發覺相對容易融在一起。我這種說不是說笙沒有缺點，你要在人家靠過來之前，先把笙給我洗乾淨，給我弄好。有一點好處是，他吹來吹去他這個音還是這個音了，不會吹得太不準。所以要他先調好，如果不行的話你送到師傅那裡給我調準，按照那個儀器來調準，然後讓噴吶和笛子往那邊靠。

一定要找到有人靠的，你完全沒地方靠的不行的，弄了半天還是那樣子。笙是相對準一點的，讓嗩吶和笛子向他靠，而不是笙往別人靠，當然旋律的時候是另外的。但是音準上我們經常這樣做，這樣做我嘗到好處了。過了一段時間以後發覺，從嗩吶到笛子到笙，好像變成一團了，在一起了。

陳永華：謝謝葉聰老師。以下這個問題是觀眾請張國勇老師回答的。指揮中，處理彈撥樂有甚麼具體的方法？還有實際合作的時候，這個古箏、豎琴應該怎樣處理？請張老師。

張國勇：第一個問題我對彈撥樂首先覺得，我特別喜歡彈撥樂特殊的音響效果。當它作為一個和聲聲部的時候，我往往會把它看成樂隊的圓號，就是在裡頭輕輕的襯托著，而不要刻意發揮彈撥樂的音響特色。但是作曲家專門為彈撥樂寫的段落，我主張彈撥樂一定要彈得要非常有光彩，這是第一個問題。

第二個問題，我覺得我接觸這麼多的作品，一般來說，作曲家寫了豎琴部分就不用古箏。古箏可能跟它同台，可是它在特殊的獨奏上面，會用古箏音色。但是也有不太專業的作曲家，把古箏跟豎琴放在一起演奏，這時候我一定選其中之一，謝謝。

陳永華：謝謝。閻總監，剛才的問題有甚麼可以補充一下？

閻惠昌：非常感謝幾位大師在這個環節裡分享你們寶貴的經驗。我覺得非常難得。卞老師給我們講的，還有張國勇老師，是我的同屆同學。他在西樂跟中樂方面都有非常有經驗的實踐，指揮過那麼多優秀的作品。我覺得張國勇老師指揮北京民族樂團演奏中軸線那場音樂會的錄音，我聽完了以後，這短時間的演出使北京民族樂團讓我刮目相看。非常乾淨，很立體，讓這個作品奏得那麼棒。這是哪個樂團？北京民族樂團。指揮是誰？是張國勇老師。非常棒，非常感謝。

在西樂裡有非常深厚的經驗，在中樂裡指揮民樂團的時候，能夠發揮民樂的一個方面，作了非常多的嘗試。還有葉聰老師在新加坡華樂團這麼多年，怎樣訓練，我們在裡面學到很多東西。剛才你講的部分對我本人也有很多的啟發。

陳老師，我早期在臺灣工作的時候，有一次看到他去指揮，當時的台灣交響樂團的附屬國樂團，當時的副指揮不在，由他去指揮一場國樂的音樂會。他作這個樂器介紹完全沒有稿子，對樂器是如數家珍，所以讓我非常非常驚訝，對國樂器有多麼深厚的了解。

不過，大家都講了，有些朋友也提了一些問題。其實我們的中樂團、民樂團、國樂團、華樂團，叫的方法不一樣，大致我們的基本架構差不多。樂器的組成方面，我們剛才提了不少問題，其實牽涉到我們樂器的構造。

中樂團的彈撥樂在排列的時候，假如他們是用十二律，我們用十二律的調音器去調的時候，他調的就是十二律。笙用調音器去調也是十二律。所以平均十二律和弦樂的純律，或者是笛子這一類的五度相生律，在一齊演奏一些不是橫向的旋律的時候，就會有很大的一些衝突。

這種像西洋樂器的鋼琴跟西洋樂團在協奏曲裡的律相撞，是一樣的道理。弦樂團跟小號這些樂器，亦是日常有相撞的。因此在幾個律制運用到一個樂團裡，我們要根據不同的作品，可能要作不同的調整。在不同作品的結構部位，看它的創作是橫向，還是以豎向為主的。

這些部分如果不在律制上作進一步調整的話，可能就會一直在相撞。例如十二平均律的樂器，讓它的音高在沒有辦法改變的情況下，再跟那些很自然的律，在一起演奏時就會相撞。所以這時候我們指揮就要注意這問題。我作這點的補充，也請幾位大師給我們更多的指導，謝謝。

陳永華：我們回答了幾個問題。請問一下，各位專家講者，有甚麼你們希望補充一下的？現在可以自由發言，補充一下。卞老師有甚麼可以補充？

卞祖善：沒有。

陳永華：沒有。陳澄雄團長呢？剛才張國勇老師跟葉聰老師已講了很多，團長還有甚麼補充？

陳澄雄：我們大家都努力工作吧，最重要是培養下一代。還有重要的是，西樂的指揮愈來愈多在奏中樂了，這是很好的事情。但是希望他們真正去了解中國，我們自己民族的音樂重點，而不是在畫拍子而已，謝謝。

陳永華：張國勇老師有甚麼補充？

張國勇：沒有了。

陳永華：葉聰老師？

閻惠昌：葉聰老師，你本來想的講題還有關於發展曲目的，是不是你在新加坡的這幾年來，發展一些南洋風格的作品，或者是你有甚麼可以補充的？

葉聰：是否沒時間了，還是有？永華我有時間嗎？

陳永華：有，你講一會。

葉聰：不好意思，我本來還有一個題目，剛才講到音響的問題太有興趣了，我忘了。這是說我們要掌管一個中樂團也好，華樂團也好、民樂團也好、國樂團也好，很重要的就是曲目問題。

當然我們是繼承從彭修文開始的種種曲目，然後後面郭文景、譚盾、王丹紅等。但我總是有一個非常清楚的概念，就是你樂團的所在地，一定跟你樂團的特色曲目要有關係。其實管弦樂團也是一樣。我原來在美國印第安納交響樂團，我就一定會有一批印第安納作曲家的作品。

我當年九十年代在香港建立香港小交響樂團，也是跟永華你們一起，每年都跟你們演奏香港作曲家的作品。有些是很棒，有些是不夠棒，但是我們也演奏。我覺得這是使命。所以我到新加坡華樂團，就一直發展這麼一個作品，就是跟新加坡周遭地區有關係的特色。最後大家都說這個作品要叫南洋風格。

我第一步是投石問路，不要一下子大張旗鼓，那個一上來不行，錢也找不到，沒有人響應。觀眾會說我來聽彭修文你來這些幹嗎？所以我一上去找幾個作曲家投石問路，成功以後，我就開始舉行作曲比賽，一共舉行了三次，國際的作曲比賽。

但是這個作曲比賽跟其他作曲比賽不同的，這是規定你一定要寫跟新加坡周遭地區有關係的特色作品。這個一石激起千重浪，我這句話引起了新加坡總理的注意。李顯龍一聽，馬上秘書電話過來了，我們總理要捐款七十五萬新幣。永華，這多少港幣？我算不出來。不要去算它，七十五萬新幣。

各位同胞，不是他的公款，不是撥款，而是他私囊，他私人銀行的帳戶拿出來的。創造世界紀錄了，到目前為止好像還未有其他國家的第一領導人帶出七十多萬捐助作曲比賽。所以我非常榮幸能得到他的幫助，並一共舉行了三次比賽，每次領獎作品五到七個。經過三次比賽造就了一堆優秀作品，形成了一支作曲家的隊伍。

我還帶作曲家去上山下鄉，去採風，到砂拉越，到印度尼西亞，去看人家跳大繩，看日出等。這條路剛剛開始走，形成了一堆作品，但還很不夠。我希望第二階段作品的質量會提高。謝謝，不好意思，耽誤大家時間。

陳永華：謝謝葉聰老師。我現在有一個小小的總結，其實也不用怎麼樣的總結，因為他們每一位都講得很清楚，也發現大大小小不同的問題，我們可以繼續探討怎樣進步。

張國勇老師說了，作為一個中樂指揮，他應該很了解中國歷史，特別是音樂歷史，這個是肯定的。如果我們看歷史，從周朝開始，公元前大概一千多年，已經有掌管音樂的官員，不是文化，特別是音樂，他們叫樂官。所以在中國歷史上一直非常重視音樂，現在我們是不是應該要有一些掌管音樂的人員呢？從周朝到漢朝、唐代都有這個樂官。

然後各位老師也提到，其實一個現代龐大的樂團，管理是很重要的，要有一個很現代化的管理才能發揮很大的作用。當然幾位老師也談到音響平衡，還有這個音準，都針對這些問題提供了很多意見，然後要怎麼解決這些問題，包括怎麼改善。

還有陳澄雄團長也提到，我們如果是一個中樂指揮，他不單單是舞台上的指揮，他排練的時候要解決樂隊很多的問題，剛才來了音響的問題、平衡、聲部等。

當然我作為一個作曲的人，我也常常反省，是不是有很多問題是我們作曲家導致的呢？本來沒有甚麼問題，但是我們作曲的人，對這個樂隊熟不熟悉呢？是不是有很多問題是我們弄出來的，作曲家自己也要檢討？

但是，最好的就是，他們四位都同意，我也同意，這樣子交響化大樂隊還有很大的潛力。西洋樂隊發展了三四百年，我們才幾十年而已。所以我們一致肯定中樂團將來的發展，從指揮、從創作都有很大的空間。能夠弄好還是弄不好，這是指揮、作曲家和表演者三方面的聯合，還有觀眾。我們愈弄愈好，就能打造非常龐大的中樂隊曲目。

我再次感謝四位的講者，非常感謝，也感謝閻總監，謝謝。

第二節「中樂指揮的綜合要素及跨界條件」

主持：梅廣釗博士

講者：郭勇德先生 彭家鵬先生 周熙杰先生 陳明志教授



閻惠昌：第二個環節是「中樂指揮的綜合要素及跨界條件」。我們很高興請到香港作曲家聯會主席、香港作曲家及作詞家協會理事梅廣釗博士來擔任主持人。有請梅博士。

梅廣釗：大家好，我是香港作曲家聯會主席、香港作曲家及作詞家協會理事梅廣釗博士。非常榮幸能夠參與第二屆國際中樂指揮高峰論壇，並擔任「中樂指揮的綜合要素及跨界條件」這個環節的主持人。以下四位分享者都是在中樂跨界方面有著非常豐富的經驗的指揮家及作曲家。他們是：

1. 郭勇德先生，是新加坡華樂團駐團指揮。
2. 陳明志先生，是廣州星海音樂學院教授。
3. 彭家鵬先生，是中國廣播民族樂團藝術總監兼首席指揮，也是蘇州民族管弦樂團藝術總監兼首席指揮。
4. 周熙杰先生，是香港中樂團常任指揮、作曲家。

第一位分享者是郭勇德先生，是新加坡華樂團駐團指揮。他分享的主題是「中樂綜合跨界藝術形態的創意挑戰與無限潛能」，現在有請郭勇德先生。

郭勇德：謝謝主持人，謝謝博士，謝謝香港中樂團的邀請。非常榮幸能夠在此與大家分享。大家好，我是郭勇德，新加坡華樂團駐團指揮。

在中樂指揮的綜合要素及跨界條件這個題目上，我自己做了一個分題，就是大家現在看到的。我會先簡單介紹我曾經或目前呈現給觀眾的跨界演出或藝術形態。

首先是音樂與視覺藝術的結合。這種形式結合了現場音樂演出與視覺效果，視覺效果可能是投影、影片或畫面。這是一種音樂與視覺的結合。

接下來是音樂與劇場的結合。大家看到的是新加坡華樂團青少年音樂會。在這些音樂會中，我們融入了戲劇元素，與華樂（在新加坡稱為華樂，香港稱為中樂，臺灣稱為國樂，中國稱為民樂）結合，創造出具有故事性的劇場效果。全團演奏家都穿上各種不同的戲服，這就是劇場的結合。

再來是音樂與電影的結合，特別是電影配樂。這種形式下，電影只有旁白，沒有音樂，音樂由現場樂隊呈現，這就是音樂與電影的結合。

接著是音樂與舞蹈的結合。在演奏的同時，舞台上呈現舞蹈表演。例如京劇的演出《三岔口》，這是舞台空間與舞蹈的結合。

還有音樂與音效的結合。有時我們使用現場儀器，演奏員手持手機播放各種音效，與現場效果結合。有些音效是預先錄製好的，在現場特定時段播放，與現場演奏融合。

以上是我介紹的中樂與其他藝術形態結合的形式，當然還有很多。我想談談它的挑戰與無限潛能。

首先是創意挑戰。要進行跨界結合，不論是藝術還是文化的跨界，首先目標要明確。例如華樂與視覺結合，我們要小心平衡，明確目的是甚麼，為甚麼需要這種結合。比如兒童音樂會，視覺是輔助，最終目標是讓小朋友喜歡華樂。

其次是相互觀摩。華樂團與其他藝術團體合作時，觀摩意識很重要。大家要相互尊重與理解，借此機會學習。例如我與攝影家合作，他們拍攝的影像與音樂會結合，並舉辦工作坊，讓兩種藝術形態的參與者相互觀摩，提升創意，形成共行的藝術創作。

最後是融合平衡。考慮結合書法或戲劇與華樂時，目標要明確，平衡各部分的比例，這樣在排練、製作和創作過程中能起到好的引導作用，最終成品的融合度會較高。

接下來談談無限潛能。有人批評兒童音樂會的視覺效果過於花哨，但我們的目標是讓小朋友互動並喜歡華樂。這需要指揮的掌控度，與演奏家、負責燈光等同事的合作，積累經驗，開拓市場。結合其他藝術形態能吸引更多觀眾，激發創新，互惠共融。

例如，我們的演奏家穿上不同戲服，融入故事情節，激發創意。這不僅是音樂創作，也包括戲服、道具等方面的創新。這種跨界合作能讓不同藝術形態的參與者相互學習，提升創意。

總結來說，跨界藝術形態的結合需要相互尊重，達到雙贏。這樣既能介紹自己的藝術形態，也能從中學到很多，觀眾也能受益。我希望我的分享對大家有幫助，謝謝大家。

其實跨界藝術有部分文化，以後有機會可以分享新加坡的多元文化，如馬來文化、印度文化等。我的發言到此，謝謝大家。



郭勇德

梅廣釗：非常多謝郭勇德先生精彩的分享。因為有一些小小的技術問題，沒關係，我們先請第三位的分享者，就是彭家鵬先生。他是中國廣播民族樂團藝術總監兼首席指揮，也是蘇州民族管弦樂團藝術總監兼首席指揮。他分享的主題是「不問中西：跨界指揮中西樂團的一點感悟」。現在有請彭家鵬先生。

彭家鵬：大家好。閻總監好，梅博士好，感謝香港中樂團閻惠昌總監的邀請。我覺得能夠參加這第二屆的論壇，非常有意義，亦是影響深遠的。我覺得香港中樂團可能因為我很關注吧，這麼多年來新的起到了引領潮流，尤其是對中樂的貢獻，挖掘了很大的潛能，培養了很多年青的中樂指揮家，這令人非常鼓舞和振奮。

我本來是有投影片的，但後來覺得可能表達不了，那個太學術了，我又不擅長這個東西。所以我就希望把這麼多年的學習、交流、實踐、工作中的感覺，包括我怎麼走到指揮中樂，我想把我的感受來跟大家真心的聊一聊。我這邊有一個提綱，但也不一定跟著提綱走，因為我聽了前面的幾位老師與前輩都講得非常好，他們講了很多問題，我也是非常有感觸的，因為都感受到這個題材。

我的感覺，作為一個中樂指揮，我今天可能從指揮的角度多談一點。剛剛聽了他們前面的演講都覺得特別好，他們說的問題，我本來覺得很艱難，聽了他們談過後，我覺得走了這麼多年，依然覺得很艱難。可見中樂要有更多的指揮，更多的作曲家，和更多人的支持才可以，因為它的確比西洋的交響樂難太多了，在每個方面都難。但因為今天只有十五分鐘，我就不延伸了。

我們都知道每一位學指揮的在學院裡都受過非常嚴格的古典音樂訓練，因為在之前沒有很多中樂的作品，所以不能當作教學的資料來教大家指揮。我們都知道指揮一開始要學打拍子、畫圖示，到今天為止有很多，包括不是同行的人、不是指揮的人，從事文藝工作但不是音樂領域的人，都不知道指揮在幹甚麼的。他們反正就說指揮就是打拍子的，反正人家也不看你，你就是在這裡打拍子、劃拍子的。如果指揮只是打拍子劃拍子就太簡單了。

我們都知道，給人的感覺，指揮是打拍子的。其實指揮跟其他學樂器的一樣，都有一定的教材，比如說一定要從古典時期學到現代派很多的作品。我們的作曲家就不用說，大家知道從巴哈、海頓、莫札特，一直到馬勒，到現代派音樂，到二十世紀、二十一世紀都要學。我們作為中國的指揮，還多一個不一樣的地方，因為中樂、華樂、國樂、民族管弦樂，只有在東方才會用。這樣使得我們作為中國人，熱愛中國音樂的指揮家，一定會想去了解指揮這樣的一個樂隊，你會選擇性的去了解這方面的作品。

所以我覺得指揮從根本上來說，從本質上來說的話，西洋音樂的指揮跟中樂指揮沒有技術上很明顯的差別。他的差別在於兩種文化背景的不同，這是一個泛指。因為時間限制我不能展開。

我想說的是，除了這個以外，也有樂器編制的不同。除了樂團建設編制的不同，也有聲音音色上的不同，當然也有更具體的樂器的不同。樂器上的不同，就帶來了演奏法的不同。

這是說，不是你有一個很好的指揮，比如說學西洋指揮的，你就馬上能夠駕馭中樂。雖然你技術都很好，但到了中樂團，第一天來一定是慘敗的。如果你沒有學習過、了解過，對文化背景不了解，我覺得你很難駕馭這個樂團。



彭家鵬

我第一次指揮廣播民族樂團時，根本不會指揮。我當時也快在中央音樂學院畢業了，正好要上研究生一年級的時候，當時正好有個機會讓我去。我本來在廣播交響樂團，同時我們又有廣播民族樂團。由於很多時候，基於自己的無知，包括今天有很多人不了解中樂團指揮，也不了解中樂團的這樣一種聲音和它能夠有這麼多的作品，他根本不會去聽，所以他會帶有歧視，這種歧視中也帶有一種看不起，就覺得民樂很簡單，二胡哪有小提琴厲害？嗩吶哪有小號厲害？反正都是將一種樂器和另一種樂器作比較而已。

有當指揮的朋友就跟我說，你去指揮民樂不如指揮西洋音樂的人。他覺得指揮民樂是一種……我覺得多少是一種看不起。我本來也是其中的一員，看不起的一員，我也是這樣。我記得第一次指揮，我有幾個曲子真的沒法下手，尤其是《亂雲飛》。它是一個戲曲的唱腔，我們知道西洋歌劇也有這個，我們要跟著演。但是彭修文大師把它改編後，沒有把唱腔給某一個旋律聲部。它裡面有嗩吶的獨奏，聯奏或獨奏那一小部分，打從一開始二胡、高胡，整體的弦樂在演奏《亂雲飛》的唱腔。你想想看，我第一天下手指揮，我就不知該怎樣了。

在西洋管弦樂的指揮法是沒有這個的。每一個氣口、每一個氣息、每一個唱詞都有起拍。指揮有時候就是不停給樂隊起拍，指揮一定要給起拍，樂隊才能演奏。我第一天排練的時候，所有樂隊隊員都看著我，指揮，你要給我們。我說給了，就按照歌劇這樣，就是延音（fermata），手然後再結，就等他唱，歌劇是這樣，指揮歌劇的老師都知道。但是戲曲真是不可以這樣。為甚麼呢？因為幾十個人，你想想看，二胡、高胡幾十個人在一起，你要每一個人拉得一樣是很難的。所以我當時就感覺到不對了，就覺得很難。

所以我下來就去請教、學習，找朋友去問。那時候才去找朋友，找大師的錄像，然後去看，去研究。原來他有很多小的感覺的手勢，這些手勢是在西洋指揮中是完全沒有教過的。我們可以回憶所有的交響樂作品，迄今還真的沒有。如果今天有的話，一定是借鑒我們中樂的，東方音樂的一種特色。所以我立即感覺到，有一下子就把我難住了。

當時這是一種甚麼的感覺呢？我就覺得作為一個中國人，自己民族的文化、民族樂團，還學指揮學了那麼多年，學了七八多年了，我還連自己的經典《亂雲飛》都駕馭不了，指揮法上都沒有去解決。當時意識到這裡面水很深，就開始學習。一學習就學到了很多廣播的經典作品。一學了以後就覺得太難了。那時候也不可能到音樂學院找老師教，他們這方面也沒太多指揮的經驗，根本就學不到。只有你自己去請教那些演奏家和老廣播的一些老藝術家，他們告訴你彭修文大師當年排練是怎麼排，你就從中去學，然後就看錄像。所以自己就琢磨出來一些東西。

我就感覺到其實中樂指揮要比西樂指揮難太多了。

在我那麼多年從事中樂指揮這方面，因為我還是兩邊指揮，我指揮民樂以後，我就開始再去……因為一邊指揮民樂，一邊要指揮交響樂。突然有一種感覺，怎麼變得那麼簡單了。我當時就是這感覺，這是我親身的經歷。我只是分享給大家，大家可能不相信，但我既然說了就分享給大家。

因為西洋的交響非常規矩，很嚴謹。它中強就中強，中弱就中弱，非常弱、連音、跳音。你60速度你就60，到61就會有很多人質疑你，你知道嗎？到底是甚麼速度？這甚麼速度？對不對。大家都按照這個遊戲規則來演奏，所有的風格、所有的速度、所有的力度、所有的音色、所有的平衡已經是非常的固定化。你只要很嚴謹地把他掌控著就沒有問題。但民族管弦樂實在是千變萬化，實在是太複雜了。

所以我後來就覺得，自己在指揮西洋交響樂團時，突然進步了，自己的指揮語言豐富了。後來我自己總結一下，其實我們在不知不覺中，在指揮自己的民族管弦樂的時候，像剛才《亂雲飛》的例子，這樣的例子我能舉很多，但因時間關係，你會發現，你的手勢在變。因為你的音樂語言太豐富了，你的指揮語言，你的指揮要求，指揮中樂的要求有更高的指揮技法，而且它創新了很多指揮的技法，新的語言、新的手勢、新的圖示、新的語氣的指揮法。這種在西洋音樂包括的歌劇，包括現代派的作品都很少。

我覺得要好好總結的話，我覺得這是非常……其實我覺得很多在中國學習西洋指揮的，雖然現在愈來愈多的西洋指揮也在指揮中國的民樂，中樂、華樂都一樣，這個民族管弦樂。但是我覺得他們還是嫌我們的民族音樂，這是說我看到了，越來越多西洋交響樂指揮者來指揮我們民樂是一件非常好的事情。但是我不希望他們是以一種玩票的心或是好玩，玩一下。這樣的話對中樂的發展還是有一點侷限性。

如果你真的想去指揮民樂，你要像學習交響指揮那樣，非常認真、非常嚴謹，而且真的因為你的指揮，能夠提高這個樂團，提高中樂領域指揮的概念，包括指揮法。我覺得很多中國指揮系的學生都應該學習一些中國的經典作品。我才剛說的《亂雲飛》、《月兒高》，很多古典的、經典的，也有現代作曲家寫得都非常好。我也知道香港中樂團委約了大量作品，就是說現在作品數量已經遠遠夠了。

但很遺憾的是，很多人對中樂都沒有一個有系統的學習。沒有系統的學習就導致了這個作品懂得指揮了，換個作品又沒有那麼得心應手了。另一個問題是教育問題。在音樂學院學指揮也好，學中國器樂也好，我們缺少一個……非常遺憾的是，我們缺少這方面的教材。比如說，民族器樂的學生在學校，他們沒有重奏的教材，沒有室內樂的教材，當然我們有一些零零散散的，他們自己喜歡的，不在教材的範圍之內。有的老師可能喜歡，自己去找的，這個也不算。我說的是，在音樂學院的教學大綱裡沒有。

所以我們所有學民族器樂的人，在考團的時候，考香港中樂團，考澳門也好，考蘇州也好，考廣播也好，你就會發現他就是一個獨奏家。這是說我們的教育，是培養獨奏演員的，不是培養合奏的。因為他沒有合奏課，沒有室內樂課，這個是很糟糕的。他沒有互相聽的感覺，沒有合奏的意識。到了樂團以後才發現，然後我們這個排練非常困難。所以我每次排練時都非常辛苦。

作為器樂系畢業的學生來說，他們演奏的水準，駕馭樂器的能力都沒有問題。我認為在這方面不輸給西洋的器樂，但唯一的是他們的合奏意識，這個跟西洋音樂有很大的距離。這是學校的教育角度不一樣，然後就惡性循環。等到他畢業，留下來，他來教學生，用他老師的系統，教他獨奏曲怎麼樣怎麼樣。所以久而久之，當畢業考團的時候，他就只能展現獨奏曲給我們聽，我們要的樂隊合奏的感覺就沒有了。

在蘇州時我是最有感觸的，所有都是學校畢業進來的，我要帶一個學生樂團一樣，從合奏開始訓練，每次排練都花很長的時間，訓練他們合作。

梅廣釗：非常多謝彭家鵬先生精彩的分享。我提醒大家參與問答環節的時候，如果大家在過程中有任何的問題想發問，歡迎大家把問題打進螢幕右邊的問題欄，歡迎大家踴躍參與。第三位分享者是周熙杰先生，他是香港中樂團常任指揮，也是作曲家。他分享的主題是「揮拍以外：探索中樂指揮跨界性的趨向」。現在有請周熙杰先生。



周熙杰

周熙杰：謝謝主持梅博士，感謝郭指揮、彭指揮對中樂指揮跨界精彩的分享。下面我以香港中樂團從1997年公司化後所做的跨界演出和活動作為例子，和大家探索一些中樂指揮跨界的趨向。

跨界性可分為幾個形態。回到前面的一個投影片，我們看到有三個形態。第一個是文化風格的跨界。所說的並非微觀如某地方風格的那種形態，而是宏觀文化風格。宏觀來說，涉及中樂以外的，就是西樂。中樂指揮跨界到西樂或是反方向的例子很多，這我就不多說了。另外，我們現在從事的中樂應該屬於嚴肅音樂，跨界過去的會有流行文化音樂。我們可以看兩個例子，一個是去年11月香港中樂團和慈山寺主辦的「一念一花」演出，雖然屬於嚴肅音樂演出，但也是配合供花儀式，可視為一種跨界。另一個例子是2020年11月和張敬軒在紅館的大型演出。

第二種跨界的形態是一種形式的跨界。中樂演出的本態應該是合奏小組或者是協奏。跨出此形態，如圖所列出有合唱、歌劇、舞劇、戲劇、世界音樂組合、民間音樂組合和混合組合。樂團早期已經有和歌劇或是音樂劇跨界的演出，如2001年在香港文化中心大劇院的演出「六朝愛傳奇」，作曲是陳能濟，當時的指揮閻總監也扮演一個角色，絕對是指揮和戲劇的一些跨界。9年後又有指揮有角色的音樂戲劇，這次連團員也有份，又演奏又有戲，配合木偶、沙畫，我們有黃學揚作曲的《八仙過海》，把香港文化中心音樂廳變了模樣演出。

另外一個跨界是混合樂團。例子有2013年中樂團和盧森堡小交響樂團合作的作曲大賽，用的混合樂團有七件中樂和七件西樂，還配合畫畫投影。與世界音樂、民間音樂的跨界，就像我在2017年回到馬來西亞砂拉越的雨林，和作曲家余家和一起採風，他創作來自大自然的聲音，邀請當地肯雅族沙貝琴演奏員和舞蹈家所羅門一起來演出。我現在吹的那個其實是當時採風吃剩下來的野豬骨做的骨笛和帶回來的河石，再配上所拍的影片，嘗試還原來自那裡的聲音。

第三種跨界的形態是跨媒介。這個形態的跨界在前面兩個形態中是有一些交錯的。我們有實況、虛擬、真實樂器演奏、混合的、在網絡上或有一些科技的，都是跨媒介的融合。在2007年11月，和韓國作曲家金姬廷合作她的作品《水路夫人》中，運用了一些科技製造虛擬聲音和實況演出。她用了電子杖鼓連接感應器，接上她電腦程序和她設計的算法，根據杖鼓演奏家敲打的時間、部位和力度，機器再聽樂團演奏的聲音，然後再做互動的發聲演奏。當時沒這麼說，但其實是一種現在流行的AI技術的一種演出跨界。

多媒體混合的跨界有2019年9月的「千水情」，由我們現在的主持梅博士作曲，配合舞台燈光、大紗幕、朗誦、書法、國畫等等，又用了編鐘樂器和管風琴。指揮的跨界當然不一定要用到演出上，任何對團有幫助的方面都可以運用，如我們香港中樂團45樂季的小冊子用了AR的技術來作更有創意的推廣。

當然我們作了一系列的中樂MV，但大家之前都看到了，我就不在這裡放了。這裡跟大家分享我們1997年到2022年中樂團的一些跨界演出，場數達到253場，最多是跟流行歌手一起合作，還有其他。當然現代中樂指揮不乏有跨界，很擅長的專家，而且數目有進展的趨向。希望大家以後多多指教，多多合作，謝謝。

梅廣釗：非常多謝周熙杰指揮剛剛和我們分享了很多關於香港中樂團不同形式的跨界別的演出。現在我們這個環節還未到最後結束的部分，第四位是陳明志先生，他是星海音樂學院的教授。他分享的主題是「民族管弦樂指揮在表演藝術設計與實踐中聲音生態學理念的應用的探討」。有請陳明志先生。

陳明志：尊敬的閻總監、各位指揮大師、朋友，大家中午好，我是陳明志。非常榮幸有機會參加第二屆國際中樂指揮高峰論壇。雖然我有一些指揮經驗，但始終以創作和科研為主，所以在這個環節報告讓我非常誠惶誠恐。普通話也不太靈光，請大家多多原諒。

今天我的題目是「民族管弦樂指揮在表演藝術設計實踐中聲音生態學理念的應用探究」。首先，我想談談民族管弦樂的特質與民樂指揮的關係。民族管弦樂其實是上世紀五十年代的樂種，它借鑒了西方管弦樂團的音響模式構建而成。但隨著樂器的不斷改革和不同類型作曲家的加入，它產生了許多非常有特色的作品，甚至很多作品經常成為市民喜聞樂聽的常演曲目。



陳明志

九十人的大型民族管弦樂團本身有著磅礴的氣勢與恢宏的音量，加上特色樂器的加持，正好為當下多元的聲音景觀以及人文生態提供了更合時宜的展現方式。但是，如何讓這些樂器在指揮的運籌帷幄之中發揮最大的作用呢？這對指揮和作曲家的要求還是挺高的。這包括對樂器的理解，樂器作為舞台表演藝術的重要媒介，因為民族樂器的材質、律制不一樣，所以指揮除了要掌握如何將作曲家樂譜上的構思精準地演繹出來的技術之外，還需要對不同樂器的發聲、聲學原理以及音樂廳音響、劇場的聲學環境作出適當的調配。

剛才我們看到中樂團周指揮播放了中樂團在不同場地的表演片段，其實都是透過不同調配起來的結果。但是，作曲家如何在剛開始時想出來並進行調配呢？這對指揮的要求很高。比如說，樂隊如何排位才能夠把聲音最有效地傳到觀眾耳朵？舞台有很多種，有戶外的，也有室內的，有像文化中心那樣環迴音響的，也有長方中空形的，那我們的排位應該放在哪裡才能提供最佳效果呢？

第二個問題是樂器的數量。比如說雙部只能增加一個「強」(f)，但是這個強，男的「強」、女的「強」、年青的跟老的不一樣，這些如何調配？樂器的數量和編制都會影響到最後的結果。比如說香港中樂團有固定的管樂編制，還有三弦，這是很多樂團沒有的，甚至它有倍低音嗩吶，可以吹到非常低的音，這些都能夠潤飾大提琴和革胡的音頭，產生非常立體的音響，這些都是大型活態傳承的特質。

在一個大型民族管弦樂團中，指揮的生花妙手就好像調控一個大的調音台，從不同的聲部調配出來，這對跨媒體演出對指揮有很大的要求。為甚麼我會這樣說呢？這是因為表演藝術設計在國家藝術基金出場時有兩個定義，一個是對作曲家的定義，作曲家是對舞台演出中的音樂進行樂譜編排或有組織化的音響設計創作，如何把聲音和非樂音音聲能夠有效地設計，這是很重要的一個舉措。

另外，樂隊指揮的定義是將劇本、曲譜、設計圖內容轉化為舞台形象，並編排形成完整舞台演出。所以我們看到中樂團周指揮播放的《九天玄女》也好、《八仙》也好，其實經過很多次再創作才出來的。因此，對作曲家和指揮除了中國文化之外，還有很多物理、聲學的現象和效果都是非常重要的。

全中國有不同地方、不同類型的民族管弦樂團，我們如何能夠把控、找到屬於我們在地聲音？這與我們現在的研究課題不謀而合，包括我們現在研究樂器生態學和聲音的味道，從味道裡找到聲音景觀與聲音生態學。因為物理上的聲音環境，一個劇場的環境，它的頻率、時間結構、聲壓值等等，還有樂器與聽眾之間的距離、聽眾心理狀態等等，都會產生種種的聯想。聆聽音樂其實是一種創意的行為。

因此，除了作曲家自己憑空創意性的思維編寫樂譜之外，作曲家和指揮家靈活調動這個聲音，讓觀眾產生共鳴，這是指揮家除了準確利用技術把音符傳達之外，對人文環境、自然生態或地緣生態環境必須要有一定的敏感度，才能找到這個地方的聲音。比如說我們的南粵，南粵大地喜歡水靈靈的聲音，如何透過指揮或委約作曲家達到南粵、大灣區、粵港澳這個地區的生態聲音，這就代表了每一個地方的民族樂團。

如果一個地方的民族樂團對民族的審美聲音要求不一樣，一個地方樂團就不可能代表整個中華大地的聲音。所以我們南粵民族樂團如何找到南粵的聲音，這個聲音的味道怎麼能傳到我們的耳朵或心弦，產生共鳴，這對指揮有非常大的挑戰。因為音樂是時間與空間的藝術，它的一切美的表現都是在時間流逝過程中，以樂音運動形式進行。

以聲音生態學理念出發的音樂劇場式作品，它引用或遙譯流傳於在地的曲調或是跟地緣生態有特別的音聲，剛才的蝦餃燒賣、叫賣聲等等，這些都會引起我的感悟。因為如何調動這個聲音，是非常需要作曲家和指揮的配合。有了這個最基本的文本以後，如何配合音樂的表現及場面的調動，還有舞台音響、裝置，都是需要在指揮的立場上，作曲家和指揮家的決導、提點，互相配合、互相營造空間流動感，才能產生感官的情趣。

比如說我們要跟舞蹈結合，跟影像結合，哪一個樂團也好，我們只是一個表演的形式，找到中間的精粹，我覺得對指揮其實有很大的要求。因為時間很緊張了，在這裡我想舉一個例子，當時在2018年，我們在廣西做了一個「尋找廣西的聲音」，我們有一個指揮的體驗，就是《八桂情緣》。當時的指揮家也是作曲家，他透過一些形而上、活態傳承的概念，把他化身為舞獅，不是透過指揮棒，而是透過一支毛筆，透過廣西、廣東兩個地方找到共同的聲音，就是銅鼓。用銅鼓的聲音，透過銅鼓的舞蹈，做一些劇場的調配，大家可以聽到一些聲音是從觀眾不同的角度，有觀眾的後面、兩邊，舞台有五色幡，五種不同的顏色組成，最後達成一個空間的效果。

因為時間關係，我們可以聽聽頭幾分鐘，麻煩同事幫我放一下，謝謝。

各位朋友，因為時間關係，我們只能看到這裡。非常高興能在這裡有機會跟大家分享，其實民族管弦樂有很大的潛能，希望作曲家和指揮家一起努力，為未來更顯光芒。我的報告到這裡，謝謝大家。

梅廣釗：多謝陳明志先生精彩的分享。現在進行問答環節，歡迎各位踴躍發問。四位分享者會解答大家的問題。如果有需要，我和閻總監會和大家一起參與這個討論。由於時間的關係，待會我會抽出五位觀眾的問題。

閻惠昌：有一位叫馬太初先生，他提出了一個問題：經過各位老師的介紹與分析，中樂與不同種類的音樂形式都融合得很好。那麼，中樂在演奏不同種類音樂的時候，怎樣能夠保持中樂的特色？哪一位來回答呢？勇德，你來回答好嗎？

郭勇德：總監你好，非常感謝你的邀請。所以我剛才提到過，我們的目的要明確，然後提到配合度、融合度。所以如果作曲家和指揮家能夠更好地結合，加上樂手們對於某些新創作乃至於傳統曲目，因為他們可能在跨界的時候已經在使用的，我們絕對是要把民樂的特色原汁原味地發揮出來。

但如果是相結合新藝術形態的形式，我覺得可以著重於把民樂的特色範圍，可能是音色，可能是演奏獨有的演奏技法，與跨界藝術結合的藝術風格融合得更好。這樣就可以創造一個比較嶄新的新民樂音響。我個人的看法是這樣。

閻惠昌：好，謝謝郭勇德指揮。還有一位姓馮的觀眾，不知是女士還是先生，他請問彭家鵬指揮，關於交響樂曲目用民族樂團演奏的注意事項，如曲目的選擇、相關聲音的平衡以及樂器替代的選擇，請你來回答一下。

彭家鵬：好，謝謝閻總監。我覺得交響樂的作品，作曲家是寫給交響樂器的，不是寫給我們民族器樂的。所以並不是每首西洋的交響樂作品都適合我們民族器樂來演奏，當然不是說完全沒有，要取決於它的風格、它的文化背景適不適合。

譬如俄羅斯樂派的，用民樂來演奏別有一番風味，但我們永遠不可能用民樂來替代它，超越它是不可能的。比如我們嘗試西洋交響樂改編到民族音樂來演奏，目的是為了探索樂器，同時提供交流，目的是為了團隊的提升，也給改編的作曲家更大的發揮。我覺得是起了這樣的作用。

如果完全把交響樂照搬過來民族管弦樂隊，當然也可以做到，但是不太好，因為大家會聽到很多交響樂隊銅管的音色，我們樂隊是沒有的，很多樂器我們沒有。觀眾就會去比較，一比較，就會顯得我們捉襟見肘。

我們要利用我們的優勢，在西洋樂團的優勢裡面，我們可以用我們民族管絃樂隊的特色，沒有我們做不到的。可以調整我們樂隊編制，可以交流、可以融合，在民族樂隊的配器上是可以做到的。只是我們做民族樂隊的指揮壓力會更大了，他要在配器上有更多的機會需要調整。

不是不可以，但會有更多的實驗性、探索性。我覺得不可以因為是民族管弦樂隊，就可以降低音準的要求和整個融合度的要求。如果融合度不好，樂器本身可能還有些欠缺，但無論是民族樂器還是西洋樂器，我們最終要達到大家一致的，就是音樂柔和，音一定要準，要乾淨。

然後即便你是演奏外國的作品，風格也一定要接近，不能亂。樂器不同，演奏出來也不能不像原來的作品風格。像我兩邊指揮跨界，指揮交響樂隊和民族樂隊，對音樂的要求，像我剛才說的，指揮的語法不同，指揮民族樂隊指揮技術來說，演奏會比交響樂隊更難。

包括很多樂隊的細節，就好像彈撥樂器這一塊，每個樂器都不一樣，合在一起就非常難。如何組合起來都很困難，弦樂器也不一樣、二胡不一樣，還有改革的樂器結合也跟以前不一樣。將來怎麼樣融合，也不是今天能講完的，未來需要更多指揮家、理論家來共同研究。所以今天就是我分享的一些經驗吧。

閻惠昌：好的，謝謝彭指揮。我要作一點補充。剛才那個問題是，西樂改編到中樂的話，有甚麼好的作品或是聲音部分。我主要是推薦一下，就是在西樂中奏得最早、最成功的就是中國廣播民族樂團彭修文大師。

彭修文大師改革了很多西樂，當然他說他一開始改編一些部分並不是他想要去改編，而是唱片公司希望要作這些嘗試。但是反而從這裡，他作了很多成功的嘗試。所以有很多唱片公司出版中國廣播民族樂團以彭修文大師來改編的作品，就是西樂中奏的作品。

其中有一個作品我印象很深刻的，就是《圖畫展覽會》。這部作品有很多地方的改編是非常大膽的。他並不是把西樂的銅管移到嗩吶，而是把銅管移給揚琴和一些彈撥樂器。這個是很顛覆性的，完全是從中樂的角度上來看的。

有時代你聽到彭修文大師改編的《圖畫展覽會》裡，他使用的樂器，一些器樂的指揮會覺得出現另外一種完全不同的色彩，但是不會覺得說這是一個比較差、二流的交響樂團。他是一個很有特色的，這才是最高級的。

這是說如果一些年青的指揮家想要選一些西樂中奏的作品，不妨首先研究一下彭修文大師。還有另外一位，就是在香港中樂團做過客席指揮的陳燮陽先生。陳燮陽先生在香港中樂團期間改編了一批史特勞斯的圓舞曲 (Strauss)，這些曲子改得非常的棒。

這些人都對樂器非常熟悉，對西方的作品非常認識，對中樂的樂器性能及組合也非常到家。所以他譜子寫出來，你只要跟著譜子奏，基本上沒有問題，差不了多少。大家可以去關注一下我剛才介紹的中國廣播民族樂團彭大師西樂中奏的作品，還有香港中樂團早期陳燮陽先生改編的一些西樂中奏的作品。

接下來另外一個問題是，有一位叫作榆尹的朋友說中樂合奏教材，老師能不能舉例分享一下？因為香港中樂團最近出版了很多樂器的教材，特別是關於樂團的。我們從六位德高望重的作曲家選擇了他們一些最經典的作品，出版了一些中樂合奏訓練教材。這個是全世界中樂團裡面第一個有這樣的教材出來。我們請周指揮來幫我們分享一下。

周熙杰：謝謝閻總監。剛才說的教材，賣個廣告，在淘寶天貓可以買。除了這一些，樂團也出版了一系列的我們考試、面試的一些指定曲跟視奏曲。我覺得這個挺好的，雖然是有一定的困難，但是是針對考職業樂團來寫的。

可是，裡面為所有樂器創作的考試曲子，是用了近現代發展的各方面不一樣的素材。近十年其實民族管弦樂的作品有一大堆新的作品，而且用了很多新的技法，也有別於一些傳統的演奏方法。

我們這些考試的曲目雖然有點難，但是也用了比較潮流的、新的技法。我覺得這作為一個合奏教材是很適合的。香港中樂團在這兩年跟馬會合作，我們改編了一些經典曲子，有不同的簡化版，有中級的，也有初級的，特別適合作為合奏教材。

我覺得如果這位朋友要問合奏教材是找適合學校或業餘樂團，我覺得這個簡化總譜是非常非常適合的。而且這些都是免費的，不用賣，在香港中樂團的網站就可下載，這些可以供你們參考。

閻惠昌：我看到了一個大演奏家，也是指揮家梁建楓先生，是香港管弦樂團的首席，也是指揮家。他提到一個問題，就是說看到各位指揮家展現出中樂無限的跨界可能性和實踐，也很驚訝中樂在跨界的領域中能如此無限的拓展與實踐。反過來想問各位，中樂在跨界中有沒有甚麼禁忌？有那些不適合中樂進行跨界的領域？

這些部分周先生回答一下，然後再請郭勇德先生來，或者是陳明志先生來回答。



專業樂團考題寶典（珍藏寶盒 — 全套共八本）—
敲擊 吹管 彈撥 胡琴（指定曲 視奏曲）

周熙杰：中樂跨界，其實我們看中樂發展，從剛才卞祖善老師說的，從大同樂社1920年代發展到今天，差不多一百年了。但是比較西洋管弦樂，我們還是嬰孩、小朋友。所以我們是後發，而且還在很年青的狀態，所以有無限的空間。

所以為甚麼中樂有那麼多跟其他藝術領域跨界，因為其實我們還是嬰孩，算是新的樂種，所以發展無限。但會有甚麼禁忌？我覺得我跟閻總的看法都是開放的，甚麼可能性都有。但是最主要是不可本末倒置。

這是做甚麼跨界都好，你把原本我們中樂的聲音、中樂的形態、中樂的風格全部磨平，或者是掩蓋，沒有這個平衡我覺得就不好了。如果你是改編一首流行樂的作品，裡面除中樂以外，你還用到爵士鼓、用聲音合成器、用低音結他，所有流行音樂樂隊的東西都用到，而且都開到聲量很大，就沒有甚麼意思了。

所以這是一個例子，禁忌其實是沒有的，就是不要磨平。合作是一個新的結合，但也要保持自己的聲音。

閻惠昌：我補充一下。其實我在跨界的時候，我就有很多界線。如果是超過我的標準，我就會停止。因為我是樂團，我是中國音樂的樂團，中樂團。我不能做天馬行空的，觀眾都在關注那些部分，然後音樂就成為了一個陪襯。

這個音樂會完了以後，留下來的印象全部都是跨界的感覺，把音樂全忘掉，這就是最大的界線。所以用卞祖善先生說過的話，在21世紀時候跨界，先不要想跨界，先要把自己本份做到最好。

從指揮的角度上講，你自己在中樂方面的根本如果是做得不好，你跨到哪裡都會「四不像」。所以要把自己本份做得更好。我們今天的跨界，一個是大家的審美需要，另外就是特別在香港這樣的地方，畢竟來說，西方文化是主要文化，中樂文化還是在回歸以後才萌芽，或者是比較晚的。

我們的觀眾還是比較少的，所以僅僅靠中樂音樂的本體，特別是年青的一輩，他們緊跟著時代的步伐，希望看到更多的東西在融合。我們經驗是在音樂會中演一些傳統的東西，就可能流失很多的觀眾。所以我們就會進行跨界，通過這個部分來擴充我們的觀眾群，擴充我們中樂傳統觀眾的眼界，也把新的觀眾引進。

還有一個很短的問題。郭勇德老師，有一位叫呂家瑋的朋友問，所有的創意音樂會的作品都是重新創作嗎？請問涉及樂團與聽眾之間有甚麼要旨？

郭勇德：不是所有的作品都能夠跨界，但有些作品其實是很經典的。看指揮如果要運用到跨界的時候，如何把它融進來並編排在節目裡面，我個人覺得這是很重要的。

我其中一個跨界演出是兒童音樂會、青少年音樂會，就是如何讓他們知道一些經典，但通過比較新穎或者是他們習慣的一種方式來接受。所以用英語來說，它是教育音樂會（Educational），但是也要讓他們感覺到娛樂性在裡面，會教他們喜歡。所以我就把教育和娛樂結合，把兩個元素綜合起來。

不一定是委約創作，但是如果要委約創作，目標要很明確，要跟作曲家一起探討。委約出來的作品，成功率、效果必須最後跟閻總監、周指揮所說的一樣，不能本末倒置。目的是讓大家更愛民樂、華樂、中樂、國樂，只是通過另一種新穎的形式把它們納入這個大的音樂體系裡。我不知道有沒有回答這個問題。

閻惠昌：謝謝郭勇德指揮的分享。

梅廣釗：謝謝大家，我作一個小小的總結。中樂與不同界別的融合，其實最重要的還是音樂。音樂是最重要的，中樂本身的美和音響，怎樣發揮音樂的美與音響，這是最基本的問題。

和其他的媒界，比方說音樂、舞蹈、書法等等，都是有很多不同的方法，當然這些有無限的潛能。但是最重要還是音樂本身，這是所有創作的目的。藝術的目的是最重要的，把這個目的弄好了，才有更多的發展空間。

當然有一些技術上的困難，包括指揮的語言等，但是在時間的洪流中，我們都能夠一一解決。謝謝大家。



梅廣釗



「一念一花」音樂會



「月滿長生殿」音樂會

閻惠昌：以上的幾位專家我都覺得非常好。像郭勇德先生的少兒節目，既要指揮，還要講，有很多的設計，這對指揮是個很大的考驗。你不單要指揮，音樂繼續在走，嘴巴上還要娓娓道來，引領觀眾，這是另外一種功夫。

郭勇德先生跟中樂團合作，我看他的音樂會，覺得很了不起。對我們未來的指揮來說，要在這方面延續這種能力的訓練。

另外彭家鵬大師也是中樂與交響樂這兩方面一直在互動，兩棲的指揮家。我們也可以看見他在維也納金色大廳做了很多京劇、戲曲跟西方交響樂團的合作。

當然，把在交響樂指揮的經驗回來再去訓練中樂。但是訓練中樂指揮時，關鍵就是一種態度。剛才彭先生講了，很多人對中樂指揮或民樂有某種歧視。我想我在上海音樂學院讀書的時候，有一位彈鋼琴的同學問我說，你是學甚麼的，我說我是學民樂指揮的。他說，民樂還需要指揮？

所以這是很多年的歧視。在今天我們的幾位講者都講得非常精彩。我再次代表香港中樂團，對各位的分享深深的致謝。謝謝大家。

第三節「作曲技法和潮流專題、樂器演奏法瞭解和配器的掌握」

主持：閻惠昌教授

講者：伍卓賢先生
王丹紅博士

王辰威先生
伍敬彬博士

趙俊毅先生
唐建平教授

李博禪先生



閻惠昌：歡迎大家參與第二天的第二屆國際中樂指揮高峰論壇。今天到了論壇的第三個環節——作曲技法和潮流專題、樂曲演奏法和配器的掌握。

原本我們邀請了國際現代音樂協會首位非華裔的主席、香港作曲家聯會創會主席曾葉發教授來擔任主持人。但由於曾教授行程臨時有些變化，所以這個環節將由我本人來擔任主持。不如我們也請曾葉發教授和大家打個招呼吧。

曾葉發：閻總，你好。很高興能夠參加這個第二屆國際中樂指揮高峰論壇。很抱歉我不能親自來，所以很感謝閻總替我主持這個環節。但是我希望在這裡全程參與，也可以提一些意見。多謝大家，希望這個環節非常成功。謝謝閻總。

閻惠昌：歡迎曾教授。如果有需要，隨時提出。以下的七位講者在作曲界都享有聲譽，有音樂學院的教授以及年輕的青年作曲家。

提醒大家，如果有任何問題想發問，歡迎大家把問題打進螢幕右邊的問題欄。稍後我們會在問答環節中請七位講者回覆，歡迎大家踴躍參與。

我們接下來第一位講者是伍卓賢先生。他是香港著名的青年作曲家，也是橫跨中、西兩個音樂範疇，同時也在流行音樂等領域裡面都有多元發展的著名作曲家。有請伍卓賢先生。

伍卓賢：大家好，我是伍卓賢。今天我想和大家分享的主題是「流行曲、爵士樂與中樂結合」。我會主要從編曲的角度來談談我的一些經驗。

首先，我要說的是，如果以一個中樂組合去演奏流行曲，其實是不容易的。因為有很多情況是跟我們平常演奏的中樂作品不同。而且如果是爵士樂的話，難度會更高。但是，有時候我們會碰到需要改編一些流行曲或爵士樂的情況，所以有些重點我還是想跟大家分享一下。

困難的原因有很多，首先是樂器和編制的問題。中樂的樂器、編制與流行音樂和爵士樂有很大的不同。另外，編曲者或演奏者如果平常比較少聽流行音樂或爵士樂，可能在編曲和演奏時會感到困難。此外，演奏的場地和音響也是需要考慮的因素。

並不是每一首流行曲或爵士樂都適合改編成中樂。比方說，如果那首樂曲本來就有一些中國音樂的風格或元素，會比較適合改編。如果節奏及和聲比較簡單，也會比較容易處理。

在演奏流行曲時，編制方面通常有兩種選擇。一種是平常的中樂小組或大型樂團的組合，另一種是樂團加上流行音樂或爵士樂的節奏組（rhythm section）。節奏組在流行音樂中掌握旋味（Groove），這是流行曲和爵士樂中很重要的概念，卻在中樂和西方古典音樂中比較少見。

旋味是一種能夠帶動觀眾搖擺身體的重複節奏。如果只有重複的節奏，但不能帶動觀眾搖擺身體，就不算是旋味。因此，如果沒有節奏組，樂團演奏一些旋味很重的流行曲或爵士樂時會比較困難。

如果與節奏組合作，節奏組可以負責旋味和保持節拍，樂團則負責旋律、和弦和織體。這樣的合作會比較安全，效果也會比較好。因為流行曲和爵士樂的速度通常是固定的，現代流行曲在演唱會和錄音時通常會聽一個定速的拍子機，演奏出來的速度都是固定的。

在編曲方面，如果沒有節奏組，盡量不要選擇節奏太複雜的歌曲去改編。比方說，慢歌或歌謠（ballad）效果會比較好，但放克（funk）、搖擺樂或快歌等旋味很強的音樂就要盡量少選擇。

如果要與歌手合作，有節奏組的話，歌手會有依靠，不會那麼緊張。如果沒有節奏組，樂團在編曲時沒有固定的樂器可以給歌手依靠，對歌手來說挑戰會比較大。

旋律方面，用中樂演奏旋律是非常棒的，只要不要寫錯旋律就可以。如果與歌手一起唱，

盡量不要安排很多地方與歌手一起演奏旋律，因為歌手唱的時候節奏和音可能會有變化，而樂手是跟隨樂譜，這樣可能會容易出現打架的情況。

和弦方面，不要在沒有必要的情況下修改原曲的和弦，因為和弦也是創作的一部分，觀眾聽習慣了。如果要改，必須有原因，比方說改得比原曲豐富，或改成爵士樂或南美音樂的風格。如果沒有特別原因，不需要改，改得不好會很奇怪。

配器方面，低音和和弦是需要考慮的。低音部分可以用低音笙，但低音笙沒有強的攻擊感，合在一起會比較好。如果樂團裡有人懂得打鼓組，偶爾用一點也可以，但要視乎場地。

總結來說，無論是流行曲還是爵士樂的改編，最重要的是對這些風格有深入的理解。只有這樣，才能把不同的音樂元素結合在一起，達到好的效果。謝謝大家。



伍卓賢

閻惠昌：謝謝伍卓賢先生精彩的分享。不論是中西樂，他的經驗是非常豐富的。我們這次是讓他講，就是流行樂怎麼改成中樂團的部分。

那麼下一個環節會有兩位講者共同來分享他們十分鐘的時間。他們現在是新加坡的王辰威先生，他是The Teng Company研究教育部主任，以及新加坡華樂團的駐團作曲家；還有在美國的趙俊毅先生，他也是The Teng Company的駐團作曲，以及香港中樂團主辦的「中樂無疆界」國際作曲大賽最佳原創作品合奏《甘榜與城市》的作者。現在有請兩位。

王辰威：各位老師好，我是The Teng Company 研究教育部主任王辰威，也是現任新加坡華樂團駐團作曲。我隨同 The Teng Company 駐團作曲趙俊毅及創意總監黃聖苗合著的書The Teng Guide to the Chinese Orchestra，中文譯為《鑿樂華配器指南》，於2019年出版。這是第一本詳盡介紹中樂團樂器法及配器法的英文著作。

「樂器法」指的是每種樂器如何單獨運用；「配器法」則指的是不同的樂器如何結合運用。兩者都能幫助中樂指揮更有效詮釋及排練中樂作品。排練樂隊的重點就是識別音準、音色、音量和諧度等問題，並找出解決辦法。透徹瞭解每件中樂器的特徵、性能、優點及缺點，才能迅速找出問題的根源，並向演奏家提出可行的解決方案。

我將舉五個例子說明：

例子一：樂曲在A調與F調之間來回切換，梆笛的音準失去把握，因為無論用哪個調的笛子，都需要使用很多快速的半孔指法，又沒時間換另外一個調的笛子。其中一個解決的辦法就是讓一個人持A調梆笛，並只演奏A調段落；另一人持F調梆笛，並只演奏F調段落。

例子二：高音笙吹奏的三音和弦，最上方是旋律音，但旋律卻不夠清楚。要求笙演奏者調整和弦的相對音量是不可能的。這時唯一的解決辦法是讓笙分奏。第一方案是讓一人奏上方音，另一人奏下方兩音；第二方案是一人奏完整和弦，一人加強旋律音；第三方案是一人奏上方及中間音，一人奏上方及下方音。由於兩個人都在奏上方音，就能使旋律得到加強。

例子三：中樂的打擊樂器種類豐富，若指揮瞭解有甚麼樣的選擇及音色可能性，就能在遇到音色不如願的情況時，提議換另一種尺寸或規格的樂器。比如樂譜中寫「大鼓」，而排練時發現大堂鼓的低音太強，掩蓋了其他樂器，指揮就可建議改用花盆鼓。鑼和鑼也有很多種類供指揮挑選。

例子四：琵琶有兩種方式演奏滑音，一是沿著弦上下滑，靠改變弦的長度達到音高的變化；二是沿著品推拉弦，靠改變弦的張力達到音高的變化。各有不同的效果及適合使用的場合。柳琴和阮則多數時候只能沿著弦上下滑，因為它們的弦太緊，沿著品推拉的幅度很小。琵琶有三種方式達到震音的效果，是輪指、滾奏和搖指，各有利與弊。如果一種方式的效果不理想，指揮可建議嘗試另一種方式。

例子五：到了樂曲的高潮，胡琴的旋律越來越高，但音量不但上不去，反而削弱。這是因為胡琴的物理條件使得高音難以強奏。若增加分弓的頻率，甚至一個長音分兩弓演奏，能有助於提高音量。如果音量還是不夠，就可能得考慮調整詮釋，比如從更弱的音量開始漸強，這樣雖然沒達到絕對的音量，但達到了相對的音量。

掌握樂器法也能讓中樂指揮更有效地與演奏者和作曲者溝通，並共同探討如何達到最佳效果。由於排練的時間非常寶貴，能在短時間內解決問題，就能騰出時間做更深入的音樂處理。如果指揮向演奏者提出的要求都符合樂器特性，也能避免出現尷尬的情況，並贏得演奏者的尊重。

我試圖在本書的上半部，對於個別樂器的特性提供全面的介紹，希望幫助指揮者預備排練時可能遇到的情況。欲知更多詳情，可掃描屏幕上即將出現的二維碼。書的下半部分則分析多種樂器在樂隊中的結合。請趙俊毅來介紹「配器法」部分。謝謝。



王辰威

趙俊毅：感謝辰威精彩的演說，也感謝香港中樂團的邀請。各位專家好，我叫趙俊毅，我是The TENG Company的駐團作曲，也是《鑿華樂配器指南》作者之一，主要負責配器的部分。目前身在夏威夷大學就讀作曲博士學位。

我們並非採用了一般配器教學法來說明如何搭配民族樂器及其效果，而是對作品片段進行配器分析來說明其中的要點。這是因為近代民族管弦樂配器寫作發展至今實際不到一個世紀，仍然處於萌芽階段。雖然各個時期以及各地的作曲家不斷嘗試，實驗已取得一些成果；但實際上，目前我們對於民樂配器法並無所謂的單一絕對說法。因此我們認為研究探討實際作品中的配器手法，能最有效瞭解為民族管弦樂隊配器的挑戰、考量及思維。

在本書中，我們一共分析了十八部自上世紀六十年代至近代的民族管弦樂隊作品，包括不同曲風以及不同地區作曲家的作品。更重要的，我們解釋了每個作曲片段的配器特點，以此希望讀者能從多元化的例子中舉一反三。

關於我們的配器分析法，我們主要參考了由Ertuğrul Sevsay撰寫的《劍橋配器指南》（The Cambridge Guide to Orchestration）。其配器分析主要著重於六個方向來進行探討：樂器（instruments）、樂器音區（instrumental registers）、樂隊音區（orchestral registers）、力度（dynamics）、演奏法（articulation）以及發聲方式（methods of sound production）。

然而，民族管弦樂隊並非西洋樂隊，雖然兩者有些相通的概念，但音色結合、演奏技法以及平衡方面都需要每位中樂指揮琢磨和瞭解。此書的目的在於通過介紹不同的配器思維，而起到拋磚引玉的效應，讓讀者可借鑒這些分析手法來更完善地詮釋新的樂曲及實現作曲者配器的效果和意圖。



趙俊毅

這些分析包括了：

一，將傳統音樂重新編曲配器的作品，如彭家楳的《孔雀開屏》；

二，單一樂器組當中的音色結合及微對比的可能性，如王辰威的《我們飛》、陳錦標的《小小山貝河》；

三，同一旋律材料展開過程的配器對比，如閻惠昌的《水之聲》、周熙杰的《樂隊組曲二》；

四，結合樂器法及延伸技巧的色彩性織體寫作，如趙俊毅的《甘榜鄉情》、秦文琛的《喚鳳》、余家和他的《開台》；

五，同一作品片段的中西樂配器的對比，如郭文景的《愁空山》、彭修文的《瑤族舞曲》。

除此以外，我們也希望通過這些譜例來讓指揮者認識作品中樂器法細節上的結合，並清楚認識到如何多層面詮釋作曲家音色上細膩的考量，從而對樂隊做出不同的要求。例如在主調音樂的寫作上，是要突出主奏樂器的特點呢？還是要減少樂器個性，追求整體融合的音色呢？

另外，現今樂隊指揮的教育背景大多是以西洋交響樂團的作品為主導，在指揮民族管弦樂隊時，思維上又需要作出甚麼樣的調整？中樂團的彈撥組是交響樂團所沒有的，指揮如何駕馭「點狀音型」與「線狀音型」的搭配呢？

此書中大部分作品片段雖有借鑒西洋配器技術的手法，但更重要的是他們都仍不失去民族管弦樂隊及樂器自身的音色特點，這也是我們認為民族管弦樂隊不可缺少的重點之一。我們希望通過這些作品的配器分析，以讓指揮認識目前作曲家已實現的成熟手法，並以此進一步探索及發掘中樂配器上新的可能性，結合當下潮流，呈現新穎的音響。

最後，歡迎各位專家掃描二維碼，訪問世界科技出版社的網頁（World Scientific Publishing），購買《鑿華樂配器指南》或免費下載介紹笛子的第一章節。再次感謝大家的用心，謝謝！

閻惠昌：多謝王辰威先生以及趙俊毅先生精彩的分享。我們中國音樂要走向世界，不但要樂團走向世界去演奏，把我們的介紹、樂器和樂器配器法這樣理論的書籍用英文的方式來去向世界介紹，這是非常非常重要的。十分感謝他們兩位的貢獻，謝謝。

第四位講者是李博禪先生。他現在是上海音樂學院作曲指揮系的教師，畢業於中央音樂學院作曲專業。有請李博禪先生。

李博禪：各位老師、同仁，大家好，我是李博禪。非常榮幸能夠來到國際中樂指揮高峰論壇，跟大家分享這些年的創作心得。我的演講的主題是「時代背景下的個人創作」。

之所以會有這樣的一個主題，是因為在我們這個環節，我看到整個環節有一個關鍵詞叫「作曲潮流」。我在看到這個詞的時候，可以說內心是非常澎湃的。因為從小開始學作曲，我們的嚴肅音樂創作，學習的古典音樂和現代音樂等等，可能接觸得更多的理念是風格、流派、理論體系等。但是潮流這樣一個概念，其實是在專業院校裡鮮少會出現的。所以看到作曲潮流的時候，我就一直在思考甚麼是我所理解的「作曲潮流」。

於是我就總結成了一個概念，就是「時代背景」。我所理解的時代背景，對於一個作曲家來說，就是在對他成長的環境中所見、所聞和所感的一個混合體。有了這樣一個混合體，才構成了個人的創作語彙。因此我認為時代背景構成了語境，語境也構成了個人的創作語彙。所以從某種程度上來說，我們共同生活在了這個時代，生活在了二十一世紀是具有貢獻的。

那麼如何從共性語境的時代背景之下來尋找自己獨特個性的創作語彙，我想不僅是我們這個時代，可能是從古至今每一個時代在他們的背景之下，作曲家都是需要去思考和追求的一個理念。我認為就我個人而言，在我的創作中，我所感知到的、見到的、聽到的，轉化成了我音樂中的幸福感和充滿浪漫色彩的聲音。這是潛移默化地融入到我作品中的，也是我認知這個世界、感受這個世界而最想分享給大家的一個概念。

同時近些年來我對於作品中英雄性、歷史性的思索，以及對愛和真理的求索，也是這些作品中無法抹去的一個個人符號。

這是第一個問題。



李博禪

第二個想跟大家分享的問題，是關於作品的表達的三個維度。我始終認為在創作過程中，你的作品想表達甚麼？表達了甚麼？作曲家是否意識到、是否知道自己在表達甚麼？是非常非常核心的一個關鍵點。在想通這個問題之後，進入到了第二個維度，就是如何去表達，就是他的表達方式。有了表達內容，你在表達甚麼，才進入到了如何表達。如何表達這個環節，我認為就是我們在創作過程中具體是要牽涉到音符本身，具體需要通過你的技術和思維來駕馭音樂的表象。有了血肉，有了骨架，才構成了一部完整的、有靈魂的、有表達內容的作品。

第三個維度就是反觀自己的表達。也就是說當你意識到我在表達甚麼，當我又知道如何去表達的時候，第三個問題就是我表達出來了嗎？這可能就是我們落在譜子和實際聽到音樂之間的一個差距。很多的作品在這個差距上比較大，有些作品在這個差距上比較少。我認為這三個維度缺一不可，就是表達內容、表達方式和反觀自我的表達。

這是第二個問題。

第三個想跟大家來分享問題，就是我認為作曲的過程中和我們現在基於這時代背景下的創作，要有三個堅守。

第一，我認為我自己的創作堅守「真情至上」的原則。這是我近二十年的作曲的學習，近十多年的民族器樂的創作，我始終認為真情永遠大於一切。我所學到的技術固然非常重要，是我在如何表達這個維度最重要的一個不可或缺的手段，但是它永遠在我看來是服務於感情本身，服務於真情實感本身。因此在我的創作中，首先重要的是情感至上，這是一個堅守。

第二個我所理解的堅守，是堅守創作的本心和初心。就是我們現在作為職業創作者，需要面對太多所謂作品外的東西，比如說受眾，比如說褒貶。我所指的創作本心是無論受眾或多或少都不改變自己創作這個作品的初衷。對因受眾多而感到喜悅，也不因受眾少而感到焦慮，保持一顆平常的、平凡的創作本心，是創作出真情實感音樂非常必要的堅守。同時也不因受到了批判和讚揚而感到焦慮和喜悅，也不去因為受到了喜悅和焦慮去改變自己的本心去迎合作品之外的一些事情。我認為堅守這樣的創作本心是非常重要的。不論風格，不論你的創作題材，不論你的創作背景，不論每一部作品是否有多少平台和資源在關注它，堅守創作本心是非常重要的。

第三，就是堅守排練廳作為自己專業訓練的第二戰場，或者說是第二課堂。我們都說在創作的過程中有很多問題，其實是在排練所體現出來的有很大出入。對一個作曲家來說，我認為經常與指揮家和演奏家的磨合和溝通是非常有必要的。可以說一部作品只有拿到了排練場，你才能夠知道它的聲音到底是怎麼樣，你才能夠知道自己到底有多麼的幸福和絕望。所以我始終認為堅持與指揮家和演奏家的磨合，堅持把排練場作為自己的第二戰場，是極其重要的。理論、經驗源於書本和教室，實踐經驗則完全放在了排練廳。

這是我想表達的三個堅守。期待著能夠跟大家多交流，也期待著各位同仁老師們批評、指正。謝謝大家。

閻惠昌：謝謝李博禪先生精彩的分享。李先生寫了很多的作品，是非常受歡迎的青年作曲家。早年他的一部作品《楚頌》，我在中央音樂學院首演以後，沒想到這一部作品就被改編為笛子、古箏很多不同的形式，在各個地方傳開來，這是很少見的。所以我們再次感謝李博禪的分享。



王丹紅

第五位講者是中央音樂學院現任中央民族樂團駐團作曲的王丹紅女士。有請王丹紅。

王丹紅：大家好，我是王丹紅。很高興與大家相聚在第二屆國際中樂指揮高峰論壇。這既然是一個指揮的高峰論壇，所以今天我想就這些年來我自己創作的和排練演出與指揮之間交流的一個心得和經驗與大家來進行討論。

我今天交流的內容是「指揮是作品二度創作的靈魂人物」。目前，我覺得我們的民族音樂處在一個高速發展的繁榮時期，這首先應該歸功於我們所處的這個時代。既然是這種高速發展的繁榮時期，原創就是推動發展的根本動力。每年我們都可以看到有很多優秀的作品問世，這些作品是應運而生的，且我覺得作為一個作曲家所處的一個這樣的時代，是感到非常幸運，同時也非常幸福的。

其次是有越來越多專業的作曲家，他們青睞於我們的民族音樂，他們投入了大量精力來進行創作。我覺得他們既勤奮又才華橫溢，創作了很多廣為流傳的、優秀的經典作品，他們一定成為了推動發展的主力軍。

第三點我覺得就是有越來越多具有超高技術水準的職業化樂團，在傑出的優秀指揮家的帶領下，他們發展到了相當高的演奏水平。他們能夠勝任或者是完成幾乎一切作曲家的藝術表達和藝術想像。

基於上述的背景，我們再來討論作曲家與指揮家的合作模式和合作關係，這樣至關重要。

第一點我想跟大家討論的是打開與指揮家溝通的渠道。這個主要從作曲家的角度來講，我們都知道音樂作品一定是作曲家內心精神世界的表達。無論在你的心中是海闊天空，還是日月星辰，都僅僅是作曲家的內心聽覺世界。如果從這種內心聽覺世界要發展到外在的聽覺藝術呈現，指揮就是一個至關重要的靈魂人物。

我們首先應該讓指揮明確知道作曲家在做甚麼，他想表達的是甚麼，甚至在創作過程中的一些細節問題，比方說和聲，比方說配器，甚至一些音色的選擇，我們都要充分與指揮進行溝通。應該充分讓指揮清楚明白作曲家的意圖。所以說如果在這樣的前提下，指揮家就會在音樂的呈現表達上更加有把握，更加準確。

在創作樂曲之前，創作樂曲的過程中，尤其是在作品完成到排練廳第一次排練之前的時間溝通，其實是非常重要的。也就是說我們的音樂寫在樂譜上，是需要指揮家來帶動樂手為我們演奏出來的。所以第一個溝通是非常重要的。

第二點我就想從指揮家的角度討論一下，指揮家在讀譜階段應該明確認知哪些方面。首先我覺得在一個新作品的排演過程中，指揮家應該本著職業化的精神和專業化的水準來面對這份譜子。也就是說這一個階段是指揮家共性的準確表達。指揮家需要很準確地在譜子當中讀到作曲家想要做甚麼，無論是從速度到力度等方面，先準確呈現表達。

我在這裡想舉一個例子，就是從速度的問題上討論。這些年來在演奏一些作品的時候，我非常強調速度。我覺得現在這個時代的作曲家在表達速度的時候跟古典中樂可能就不太一樣。我們不僅僅是用行板、快板、慢板這樣的語匯來表達，我們更多的是一拍等於多少，很準確的表達。這個速度不僅僅是速度層面的問題，因為速度帶來了音樂的長度。音樂的長度又帶來了整體結構的一個平衡。我們知道任何藝術的表達，從音樂，到建築，到繪畫，結構都是最高層面的表達。所以說對於速度的精準把握，就關係到整個作品的結構感。

第三點，我也想強調一下指揮二度創作的重要性。在有了前兩點溝通以後，我覺得指揮家在這個時候就達到了個性化的深化表達。也就是說你在準確呈現音樂之後，就應該加入個性化的、個人化的一些理解。因為我們知道音樂不僅是理性層面的表達，更多的是展現了人類的情感、思想。所以這個時候是一個指揮家表達自己個人修養、藝術造詣的一個過程。

所以說我覺得作曲家和指揮家是一個攜手共進的關係。民族樂的發展也需要一代人、甚至幾代人的共同推進。作曲家群體、指揮家群體、還有演奏家群體即是一個群體的行為。我覺得是這個時代背景下的一個群像。所以我希望能夠有更多優秀的年輕有為指揮家能夠崛起，在他們的帶動下，也可以把我們的民族音樂推動到一個更高的高度。

這是我今天的發言。

閻惠昌：謝謝王丹紅博士。她近年創作了很多的作品，而且是各個地方、政府或者是樂團爭先邀約、委約的。一個年輕、非常有成就的作曲家。因此我們請她來分享一下跟很多不同的團體和指揮家合作的一些感想，非常感謝她。

那麼接下來我們請今天第六位的講者，他是香港的著名作曲家、製作人伍敬彬先生。他本身也演奏二胡，就像之前的伍卓賢先生，他的出身對中國樂器非常的熟悉。現在我們把時間交給伍敬彬博士。

伍敬彬：謝謝閻總監、謝謝曾教授。在各位前輩和大師面前講話，我其實真的有一點緊張。受到最近兩年香港中樂團的寵愛，在過去兩年為了香港中樂團，我和導演張傑邦就為香港中樂團製作了兩個系列，八條中樂的MV片，然後在行內就稍微有迴響。最大功勞歸功於導演，他對音樂意境的掌握，對樂器的瞭解，對畫面的堅持也是非常好。公司拍攝部和行政、技術部共同努力的成果。

因為我得到了很多寶貴的經驗，所以今天我希望可以從創作的過程裡面，跟大家分享一下如何調教傳統、現代和流行曲三種元素裡份量多寡的事情。



伍敬彬

先問老闆，您記得開頭的時候我們創作的時候，您有甚麼規範我們的？有甚麼教我們要面對的？

閻惠昌：中樂團基本上都是給你們很大的空間去發揮。基本的有些是命題，有些是不命題的。主要是作曲家或者是導演這邊能夠充分發揮，這是最重要的。

伍敬彬：總監永遠給百分百的自由度我們去創作。只有一件事，就是我們創作的東西永遠要承繼於傳統文化裡。所以我在創作MV的時候，盡量找傳統的東西，還有甚麼可以重用、可以拿出來的，大家都耳熟能詳的音樂，讓大家可以聽得「過癮」一點。

先聽一下第一首的曲子《龍船》的片段。可以了，那是我們製作的第一條MV。過程中為我們的風格定位時，最重要就是吸引眼球，然後吸引耳朵。因為現在這個網絡，在看片的時候如果沒有新的東西，還有沒有吸引眼球的話，很快就人家不看你了。

所以在音樂方面，我盡量為我的題材找一些本地觀眾、廣東人的觀眾有共鳴的曲子。所以在這一首曲子、第一個系列裡用了很多古曲，然後再重用裡面的樂曲，希望能夠讓聽眾有多一點共鳴。剛才你聽的《龍船》，其實裡面用到的《小刀會序曲》，最「吸耳」的兩句就是開頭，就是《如來神掌》裡面的最重要配樂，就是黑白粵語片裡面的。所以大部分的廣東人一聽上去就有很大的同感。

所以用這些樂曲去吸引觀眾的眼球，然後加上後面你剛才聽到的《賽龍奪錦》。其實《賽龍奪錦》是從小家喻戶曉的音樂，可是以前要聽很久才聽到兩句自己認得的，然後到兩分鐘之後才重複再聽到。所以我就想用流行曲的方法，能否將那些很「Hook」的地方，就是音樂裡面，流行曲裡面有一個概念叫「Hook」，就是樂曲裡面最勾人回憶的那幾句話，讓它重複。我就用那些方法去創作古曲《龍船》。

然後第二首我要分享一下，就是去年的冬至，我寫了一首叫《冬日》的，它引用了南音名曲。

閻惠昌：這個南音是香港的南音，不是福建的南音。

伍敬彬：是香港的南音，對。那個名字老師可以幫我講一下嗎？

閻惠昌：《萬惡淫為首》。

伍敬彬：對！《萬惡淫為首》。第一句廣東人都會知道的「冷得我騰騰震」，可是我沒有直接用出來，而是隱藏了很多廣東手法的加花，傳統的加花手法。其實中樂裡面很多精華就在我們的那些手法，對樂器的手法，對樂器的加花，不同地方的韻味。所以盡量保留在現代的樂曲上面。可以聽一下第二首《冬日》嗎？謝謝。

「冷得我騰騰震」就是這一句。謝謝，我就聽那麼多。然後其他我有一首序樂用了《月光光》、《彩雲追月》、《月亮代表我的心》，可是你控訴不了我抄襲，因為我只用了一點點，讓人家明白的，沒有真的偷了人家的旋律去融入我的作品。

然後在第二年的時候，有一點我想講的就是，有了畫面之後，我們更可以隱藏很多傳統音樂文化在畫面裡。就像《龍船》裡其實是要代表很多傳統的吹打樂，龍舟打鼓的手法等。我現在因為時間的關係，就很快地過下去。

然後有一首序樂，就是中秋節的序樂。其實我們最重視嘗試表現彈撥樂器中最重要的精髓，就是那個「餘韻」，然後用微距鏡頭去帶出那個餘韻的意境。



《大龍鳳》中樂MV

閻惠昌：弦的震動。

伍敬彬：對，弦的震動。因為我相信，我有個想法，你可以不認同我。我這個想法就是，我們現在現代的彈撥樂器裡，其實遺傳了很多文人音樂思想的DNA在裡面。你看琵琶，很多技法也是最多的，就是以前古琴留下來的。其實我盡量用了很多不同的技法，也交流到其他的彈撥樂器上面。

最後有一點我可以再說一下。

閻惠昌：可以再給你加一、兩分鐘，因為王丹紅講得較短，不用太著急。

伍敬彬：好，謝謝。序樂裡還有一個概念，我是隱藏了。你看到「月球」裡有個古琴，有一些減字譜。我請作曲家好朋友把我的主旋律翻譯成減字譜。看一下這裡，就是樂曲的開頭，我用了《月光光》，抓狂了幾小節，然後下面突然跳到《彩雲追月》。你看譜子下面已經寫了很多減字譜，他就以減字譜，我再找書法家寫出來，印在鏡頭裡。看到月球上面，其實意思是甚麼呢？我大概的意思是說，現代彈撥樂器隱藏了很多古代文人音樂思想文化在裡面。嘗試跟畫面有一些互動，隱藏多一點藝術的意思和傳統音樂藝術的意思在裡面。

最後如果你不介意，跳到最後。我先不講新一年的MV，我跳到最後一首曲子。2014年

閻總監委約我寫的胡琴六重奏《山鬼》。我為甚麼要分享一下？

閻惠昌：是我要你分享的。

伍敬彬：其實我覺得我們現代的作曲家，特別是寫中國器樂的，最重要一點就是你怎麼去理解傳統文化。可是傳統文化不是只有傳統中國文化，我們中國文化裡還有音樂文化，樂器裡也有樂器的文化。如果你對樂器了解比較多的話，你就更能用到它最厲害的部份。如果你對它的背景沒有那麼熟悉的話，你就可能調不出來最厲害的部份。那些是我的心得。

《山鬼》裡面，2014年，八年前，我用了《山鬼》這個名字，是戰國楚人屈原的《楚辭》，是《九歌》裡面的第九首。我分享一個方法，因為我的方法有一點不一樣。我看《楚辭》，用廣東話去朗誦，用廣東音來配音。比如說「若有人兮山之阿，被薜荔兮帶女羅」，這樣的吟誦語氣，配上不同的音調。為甚麼要這樣？因為在結構上對一個年青作曲家來說，結構是一個很難的部份。所以我找古琴的時候，起承轉合都跟著大師，我就放心肯定不會錯。我也有自己的理解方法，放很多廣東音樂、南音的部份。第一點就是重現南音的織體。我怎麼保留這個傳統的方法。可不可以聽一聽最後《山鬼》的錄音簡單片段？我給大家看一下。

閻惠昌：聽一下，你的時間就完了。

伍敬彬：好，謝謝。然後就聽一下那個南音。我甚麼時候說在音樂裡面，對，每次有一個「兮」都有一個迴轉的滑音。那個「兮」是很渾圓的，如果不是的話就是髒話來的。所以就加一個溫暖一點的滑音。對，那一段就是南音。因為其實如果你真的是廣東人的話，就知道長音來來去去、翻來覆去，都是那三四五句。最重要那個美感，就是把最重要的美感集中呈現出來，然後反覆的表現出來，就是那個意思。謝謝大家今天的邀請。

閻惠昌：好，那麼謝謝伍敬彬先生的精彩分享。其實他的作品，為甚麼說我要他特別分享《山鬼》呢？就大家留意一下香港中樂團即將出版的這個環保胡琴系列的CD，或者是我們的作品。他這個作品我說是把傳統用現代的方式去呈現的一個教科書水準的一個作品。所以請大家要特別留意。而且要記住香港有兩個二「伍」，同年生，不同月生；不是同月，但是同年生的兩位伍先生來分享他們在傳統音樂以及流行音樂和各個方面的一些經驗。時間有限，所以他們就分享很有限的一部分。

現在，我們有請最後一位，就是中央音樂學院作曲教授唐建平先生。他分享的主題是「理想與現實的距離」。有請唐先生。

唐建平：各位嘉賓，各位先生，大家好！常高興能夠參加這個會議，並祝賀我們第二屆中樂指揮高峰論壇能夠圓滿成功。我感謝大會邀請我來發言。

香港中樂團長期以來堅定務實，努力提升和推廣中國民族管弦樂的演出。我今天在這裡用中國大陸的講法，稱之為「民族管弦樂」，不同地方的稱呼各有不同。因為我是內地的作曲家，香港中樂團在創作和研究方面作出了重要的貢獻，我覺得這些貢獻可歌可泣。在此，請允許我表達我誠摯的敬意。

我記得1998年，我首次受邀為香港中樂團專門創作三個琵琶的琵琶協奏曲《集韻》，當時是閻惠昌先生邀請我創作的。後來，我又應邀先後將打擊樂協奏曲《倉才》和大型交

響音樂史詩《成吉思汗》改寫為中國民族管弦樂團的版本首演，這也是由閻惠昌先生委約我為香港中樂團專門改編的。此外，琵琶協奏曲《春秋》和笛子協奏曲《飛歌》等作品，我不知道還有哪些作品基本上也都曾由閻惠昌先生指揮香港中樂團演出。

2000年，我也曾獲邀參加香港中樂團舉辦有關中國民族音樂創作的論壇，會上我發表了論文《民族管弦樂創作中的音響觀念及其近年來的創作實踐》等。創作、演出、分析與研究，與香港中樂團的合作經歷在我的音樂創作活動中產生了積極的作用，這是非常大的。

一晃大約就二十年了。我記得那個時候到現在，這個過程中的音樂印象，到今天我聽一些發言專家提出的一些音樂譜例，我感覺變化非常大。大家對於現代音樂創作的思想理念以及開放的藝術觀念，包括作曲技術上，我覺得有了非常大的提高，不可同日而語。所以今天在這裡，我覺得是一個學習的機會。

雖然近十年來我的作曲項目主要集中在歌劇領域，但去年年初，我又應蘇州民族樂團的委約，創作了第一民族交響曲《江河湖海頌》。這使我有些底氣可站在這裡發言。那部作品在去年五月首演後，今年又應邀由原來四個樂章的五十分鐘擴展到七個樂章八段（其實應該是八個樂章，最後兩個樂章我幫它合起來），大約八十到九十分鐘左右。可惜的是，這部新版本的《江河湖海頌》還有《成吉思汗》等原本計劃近期會在上海、江蘇等地多場演出，因疫情關係被幾次拖延，甚至取消了。我想這是理想面對現實的無奈。

所以我在此談一下這些年來創作方面的感想。理想與現實是屬於哲學方面的深奧學問，但也是我們作任何事情都要面對的非常現實的問題。中國民族器樂樂隊的出現，源自於一大批人發展中國民族音樂的理想。從初創到今天的發展中，中國民族樂團應當怎樣？又能夠怎麼樣？我相信這一直是影響著民樂人和關心民樂創作的人、民樂發展人的心中的思緒。

今天我們開這個會，說明我們還在關心這個問題。幾十年的風風雨雨過後，雖然還沒有共識的定論，但傾向型的意見大家已經有了。然而，真正統一起來的定論，大家似乎還有一些不同的意見。

我覺得有一個非常引人注目的現象，我們大家平時可能不太關注，但值得我們思考。那就是很多作曲家從事民樂創作，往往初次涉足大編制的民族樂隊創作作品就達到高峰，這似乎不合乎創作規律的現象。原因是甚麼？以內地近三十年的創作為例，僅我所知曉的很多作曲家、前輩、同代人和新生代作曲家，大多如此開啟民族樂隊作品創作的。而香港前輩作曲家林樂培先生的中樂作品《秋決》，相信也是林先生涉足中樂初期的作品。對於有這種創作背景的作品，過去有關的討論有稱讚的，當然也有很多質疑的聲音。

很突出的觀點是，中國傳統的民族樂隊是小組合小編制，應當保持傳統的形制和音樂風貌等等。當然，寫作作品也應該就這樣的一個體裁來創作。然而多年過去，沒有人能夠提出具體可行的方案。所以大樂隊依然故我，作品也越寫越大，尤其近年來整台的超大型主題性的作品更是層出不窮。這裡面有團體委約介入創作的的作用，當然也包含著作曲者發自內心的投入和創作的衝動。

這種現象是中國民族器樂傳統的「斷代」還是「脫根」？如果按照有些人要求的、主張的，要按照過去的形制、小的組合性質，那顯然是「斷代」、「脫根」。對於我們中華文化傳統，我們常常持有驕傲和自豪，因為我們認為它是人類迄今為止唯一由古代傳承至今並仍保持活力的文化體系。這裡的原因當然包括一代代忠於我們自己文化的「衛道者」。我這裡的「衛道者」不是貶義詞，是褒義，源於他們真誠保護中華文化根脈的奉獻和努力，這是民族文化傳統能夠保留下來的重要力量。



唐建平

但是面對未來、面對發展，我們弘揚傳統民族文化付出巨大努力，卻並不是希望在民族文化參天大樹的枝幹上增添本應深扎地下的根。我們不是僅僅需要過去的「皮」，不是過去的形式保留下來就算是繼承。我們更多需要能夠承擔今天文化和我們生命精神的作品。所以，根脈與枝葉的關係正常，繁茂美麗的新葉和鮮花才能賦予民族音樂時代的美。

通過這樣簡單的比喻，我相信舊有的形式和今天進步與發展之間的破立關係就不言而喻了。顯然，不符合這樣關係的思想和思維方式是應當加以警戒的。

創作起於理想，止於現實。近些年來，隨著時代發展，民族器樂創作愈發蓬勃，有關不同的創作傾向可大致分為：

一、注重中華民族文化傳統和時代精神

展示樂團作為獨特音樂載體的藝術表現能力，作品的規模宏大，音樂透徹人們的心靈情感，色彩豐滿，能夠表達中華正聲。我相信這依然是大家關注和關注的主流傾向。

二、重視民族音樂的風格

音樂直接取材民族民間音樂元素等創作傾向，所以是相當大量存在。但很多單純主要依靠旋律構成的作品，儘管有很好聽的「好聽性」，容易被人理解接受，但被置於民族文化的傳承與發展的層面來審讀時，卻也顯得與人們文化需求相脫節的情況。盡量會顯出這樣的一個情況，有一種理想很豐滿，現實很骨感的效應。

三、曲風清新、節奏動感

其中具有時代流行曲風特點的作品，輕鬆愉悅的旋律，在較為定式循環的和聲上派生，讓人倍感輕鬆親切，具有時代氣息，很受歡迎。在很大程度上能夠滿足大眾的審美取向。

四、學術探索性作品

大多發生在學院的作曲學者和學生的創作中，這是最不易被接受，被理解的。這種創作，作曲者的音樂創意往往來自對作曲新技術的關注，比如對於某些音階、調式技法、音色、音響等等的摯愛。由於構成的音樂距離一般音樂審美有較大空間，學生在讀期間，由於民樂專業學生對新曲目的需求也很大，作曲的大學生此時的創作經歷和經驗還很有限，創作依賴或偏重技法的情況是比較多的，這意味著創作要承擔更多的風險與失敗。

藝術需要發展，發展需要探索和實踐。經過努力總會留下積極有意義的經驗，所以我覺得這樣的追求實踐性的東西也是值得肯定的，值得鼓勵的。另外近些年來以來，脫離樂器演奏本體的跨界表演創作也成為一種突出的傾向。昨天聽各位專家介紹的作品當中也看到了這種傾向，其實普遍性存在，但表現得不一樣。音樂講究聲情並茂，但器樂藝術發展最終令人信服的成就還是要落在演奏的本體上。

我上面舉出這些傾向沒有說單獨哪一種我認為是唯一正確的。我是覺得創作需要多種多樣的思維方式、形式，多種多樣的情感，這樣能達到百花齊放。最後真正的進步就是在這樣磅礴、龐大的推進力量中獲得。

談到近期的創作，我去年接受了蘇州民族樂團委約創作的《江河湖海頌》。從事創作，我是不拒絕作曲被命題的。每個作曲家的創作和習慣領域是不同的，無論被命題還是自己尋找題材，我都相信找到創作中真正發自內心情感和確立藝術理想都是相同的。

在這個創作前，2010年我創造了合唱交響曲《大運河》，歌劇《運之河》這個創作在2014年，《鄭和》2017年，《鑒真東渡》2017年，也是同一年。這些「水」，鄭和是七次下西洋，鑒真六次東渡日本。至於《大運河》，我覺得第五次寫水更加變本加厲，命題所有水的形式，而且純音樂形式。如何寫，寫甚麼，唯一的標準我告訴自己就是「寫水不能水」。但這裡不是說寫不好，實際不要完成只看的水，因為所有的水在物理角度上講都是一樣的，沒有區別。所以思想於作品的成敗就成為關鍵。

例如《大運河》，我提煉「天下之水，水向高處」的思想內涵，提升大運河文明價值與長江、黃河、長城這樣同樣的精神高度。至於我們中華民族，《江河湖海頌》喻大江為精神，領長河為歷史，攬湖泊入生活，融大海唱理想。鑒於這樣的構思，切入創作層面的點與過去的創作是有些不同，也有些超越。

一、聲音的觀念

首先因為委約就是要求希望創作民樂的交響曲，所以首先不迴避將宏大交響樂作品作為坐標比較參照，創造宏大的音樂動態，滿足當代文化需求發展。另外，當代演奏人的文化觀念、演奏水準、樂器質量等，為實現這樣的目的提供了極大可能。另外，不依靠大量的打擊樂器段落，讓音樂有質感、豐富多變，也包括比較複雜有動力的聲音層次，承載音樂結構和表達情感，這方面蘇州民族樂團提供了可能，完成得很好。

二、關於旋律的觀念

在當代音樂創作中和審美中，很多時候單憑旋律曲調的動聽是不能深化作品藝術高度的。旋律在音樂創作中，雖然曾被貴為「靈魂」最受關注，但是更為準確的說，旋律曲調在藝術的創作中，在良好地綜合承載了音色、和聲、節奏、音區、織體、結構等各種可能音樂手段後，才能昇華音樂作品美的境界，使其產生排他性的藝術魅力。當代民族樂團越來越發展，就越來越無法迴避這樣的現實。

關於音樂創意與技術構成，我就放在這，我就不唸了。

最後，是次指揮論壇，在過去演出活動中，我對指揮的關注不多，有關思考也很少。我的作品排練時，我提出演奏的要求非常少。不同的樂團、不同的場合，以及個人作曲工作是否徹底到位，總會影響到演奏。無論如何，作曲與指揮在藝術理念方面是有偏重的。基於一度和二度創作的關係，一般來說作曲家的工作更關注理想，指揮更注重現實。但本質上創作與表演、探索與普及，是作曲與指揮及其表演者共同的責任。也許，藝術的理想在很多時候是作曲者處於特定情境中對生活美的一種任性展示。藝術需要創造者的任性，生活的態度，藝術的理想，如何在音樂實踐中走的更近。在《江河湖海頌》的創作中，我得到一次愉快的經歷，謝謝。



曾葉發

閻惠昌：非常感謝我們唐建平教授唐大師的這個精彩的分享。時間有點緊，我想他在創作理念、交響樂和民樂，最近他在歌劇方面很多的一些著作的發表，如果都要分享的話，可能幾天的時間都不夠。所以是只能很濃縮的來進行一個專題性的分享。非常感謝以上七位講者，他們每一個人很濃縮的經驗分享。他們的題目都是有各個方面的，不單有這個我們正統的中樂創作，也有很多比如流行音樂方面等等。像伍卓賢先生，他對於流行曲、爵士樂、中樂的結合方面有很多的經驗，他今天也做了他的分享。

那麼現在我們有……本來我們有個環節是我做一個小結的，但是我覺得各位大作曲家、年輕有為的作曲家都有些很多東西都不是我可以作總結的。所以我們還是先問一下我們的曾葉發教授，就他們幾位，你有甚麼可以跟我們講一下嗎？

曾葉發：謝謝閻總。我聽大家講的很寶貴的經驗，我學了很多。我很同意就是我們中國音樂是大多數，我想我們大多數都是基本上是學一項音樂。太遲了，很多時候我們對音樂的理解，很多時候這個潛意識的影響，很難脫離這個框框。所以我聽得很多用不同的方法，希望把中國音樂的精神在創作中傳出去。我覺得最重要的就是我們要聽，還要認識多一些中國音樂的各種方面的感覺。因為沒有那個親身的感覺，很難從甚麼書本、甚麼方法技巧去表達。

當然也有很多寶貴的經驗，比如說，音樂要三角為主，音響、音色跟傳統民族方面的也很重要。但是沒有那個親身的體會，我覺得很難體現那個最終目的。因為時間的關係，我就分享這個一點點，謝謝。

閻惠昌：我跟大家提議，有機會的話，大家可以關注一下曾葉發先生在很多年前，應該是二十多年前，寫的一首作品叫《靈界》。這首作品由幾位或者十幾位演奏家背靠背完成，每一段有一些素材而已，但是要靠大家互相聽，用心去感受，然後把大家的感受最後合在一起。這個過程中，演奏者在視覺上沒有任何交流，只是在聽覺上有交流，然後共同去完成這個作品。作品可能演奏七分鐘，也可能演奏十分鐘，看當時大家的一種感覺。這個作品我們都走在全世界很多地方去演出來。曾先生還有很多大型樂團的作品，是非常優秀的一個作曲家。感謝您，家裡有事還堅持一直在聽，參與我們的這個環節。那麼我們把這個提問環節和小結放在一起。我們先問一下伍卓賢先生，其實你學音樂是從中樂開始還是西樂開始？

伍卓賢：西樂，我彈鋼琴。

閻惠昌：彈鋼琴，然後中樂呢？

伍卓賢：吹笙。

閻惠昌：所以他的吹笙是專業水準，鋼琴也非常棒。我們有一位江龍的朋友提問，說改變中樂團的編制，但是和聲是爵士樂風格。那麼爵士樂中常用的爵士和弦（voicing）到中樂器組分配的時候，特別彈撥樂器組和嗩吶聲部，是有哪些和弦的注意事項？

伍卓賢：謝謝這個提問。我覺得爵士樂的爵士和弦放在中國樂器的合奏裡面，其實基本的爵士和弦也不用改太多，因為爵士和弦就是和聲上的東西，不用去改。但是在中樂配器方面，我們怎樣安排甚麼樂器去演奏這些爵士和弦，比方說這個和弦有六個音，通常我建議這六個音都在同一個聲部裡全部都演奏出來。比方說有六個音，但是有兩個音是吹管的，有四個音是彈撥的，其中又有一些音是拉弦的，這樣出來就很難平衡。我覺得比較理想的方法是，比方說笙會演奏這些和弦，所有音都在笙裡面；彈撥要演奏的話，

彈撥聲部裡面這些音都在；拉弦的話，拉弦都在。這樣他們自己的聲部裡就可以做和弦，平衡就會比較容易。如果是嗩吶的話，我覺得會比較難，因為控制音準上面比較難，比其他樂器會更難。而且不一定每個樂團都有很多嗩吶，比方說三、四支嗩吶去演奏這些爵士樂裡比較複雜的和弦的話，是很難去做一個平衡的。所以通常在爵士樂的音樂方面，有一些銅管樂演奏的時候，比方說在中樂裡用嗩吶去演奏這些東西的時候，演奏一些比較快的東西會比較有效果。因為快的時候，通常銅管是走一些平行和弦，不會太複雜。平行和弦會比較容易有一個較好的效果。這些就是我的一些建議。

伍敬彬：我們樂團的嗩吶是很準的。

閻惠昌：剛才伍敬彬說了一下，香港中樂團的嗩吶音很準。其實最主要的是香港中樂團的嗩吶除了嗩吶聲部有比較完整編制以外，我們要求我們的嗩吶都會吹管。我們還有三位管子演奏家，他們必須要會吹嗩吶。所以在嗩吶聲部，我們就可以十幾支嗩吶、也可以十幾支管子一起演奏，這是給演奏家一個可能性。

另外的朋友有提問，是問李博禪，跟指揮有關的，叫做孟綺。他問李博禪先生，如果新作品在排練中被指揮要求改動的話，作曲家如何處理？謝謝。李博禪，請你回答一下。

李博禪：這是一個比較難回答的問題。我覺得更重要的是.....

閻惠昌：我打斷你一下，你的《楚頌》就被我要求改動的。

李博禪：更重要的是作曲家和指揮家的價值觀要相同，針對這部作品是否合理，要做調整的度大概是多少。像剛才閻老師說的，我剛才就想起來，在《楚頌》作品首演之前，我第一次跟閻惠昌老師對這個譜子的時候，閻老師大概問了我兩到三個為甚麼。我現在非常了解，並且深受震撼。第一個問題是在愛情主題的時候，國樂團的彈撥聲部演的伴奏，伴奏之前是用在了拉弦聲部撥奏，然後彈撥聲部就靜止不動。閻老師就問說，博禪，這塊為甚麼要把彈撥樂停下，而要用拉弦樂刻意來模仿彈撥樂器來撥奏呢？在國樂團裡，我現在才想起來，這個問題很震撼。有很多時候可能創造一些點，但是明明在國樂團合理地演奏之上可以去完成，如果做一些其他的變化，可能顯得沒有這麼不合理。所以在排練過程中，我認為跟指揮家的磨合，甚至是傾聽指揮家的意見和建議，是十分重要的。作曲家，就我個人而言，該改，就改。

閻惠昌：謝謝博禪的回覆。那麼還有很多人的問題，有人問王丹紅博士，有個姓余的朋友問你，你剛剛所提到的對速度的準確把握，傳統中樂對速度的快慢規定可能相對寬泛，演奏者也相對沒那麼準確，這樣的情況該如何改進？

王丹紅：首先這個問題，他所設定的層面不是我們的傳統音樂，一定是作曲家的原創音樂。對於我們中國作曲家傳統音樂文化，我們一般沒有一個準確的速度標記，比如說是隨心的表達，這樣的方式完全是指揮和樂手自己的藝術理解。現在我們作曲家在演奏或在寫作我們自己作品的時候，已經越來越準確化去標註速度。當然我剛才說的最重要的一點是，不能孤立地去了解速度的快慢，一定要放在整體的結構平衡來看。有些速度離作曲家的想法太遙遠，就會影響或破壞掉這個作品的結構平衡。我覺得如果是這樣的話，任何一個作曲家都會感到難過。剛才閻老師說的指揮家修改作曲家的作品，我覺得李博禪說得特別好。其實我們每一個作曲家在

原創作品呈現的時刻，都可能遇到過這樣的問題。我覺得首先溝通特別重要。這個速度也是這個層面的問題。在指揮家的溝通中，首先第一個層面特別重要。溝通過後，作曲家肯定表達我為甚麼是這個速度，指揮家也會表達我為甚麼希望快一點、慢一點。我覺得在一定的許可範圍內，藝術一定是情感的表達，不會是一加一等於二，都是允許每個人都有自己的心性的表達，是完全可以的。但是這樣的修改也好，或者是速度的快與慢也好，首先應該要尊重作曲家的作品的原創性基礎上來進行。尊重作品原創性的基礎上，這樣的調整在合理的範圍內都是可以接受的。

閻惠昌：謝謝王丹紅。那後面也想問一下，許心智，姓許的朋友，他問請趙俊毅和王辰威兩位作曲家，有沒有機會把你們的著作翻譯成中文版作？

王辰威：我們最初的想法是說要面對國際的，所以說如果是要做中文版的話，不只是說語言的不一樣，整個切入點可能會不同。所以目前是沒有計劃做翻譯，不過我們是可以考慮的，再去討論一下，謝謝。

閻惠昌：好的，因為是中文版的配器樂器法已經有很多的書，有李西安先生，有我的作曲老師胡登跳老師、張式業先生、朱曉谷先生等人，他們的中樂的配器和樂器法書都有出版很多很多的。還有與香港中樂團合作的陳明志先生的中樂配器，跟中樂團合作的也即將問世這樣的書等等。但是英文的書，這是第一本這麼完整的。

還有一個叫做劉威威的朋友問：我是一名笙演奏者。如果在演奏中音笙的時候，有沒有可能像中樂團一樣用移調方法來去記譜。唐老師可不可以回答一下？有請唐教授。

唐建平：近代改良的笙我不太了解。你說如果笙在中音，是指的中音笙吧。我覺得有一個問題就是記譜是不是需要移調也不一定，但是受中音譜號還是高音譜號都是一個問題。如果我們在配器當中把它放在中音聲部，恰恰它是在適合中音譜號的段位上。我覺得如果大家有共識，學笙的人把它改為中音譜號，那我作曲的時候，我當然是覺得方便。現在我有的時候在不同的樂團的要求會有不同的想法，但最後還是把它放在高音譜號，最低音在那個sol以上，加兩條線，跟小提琴一樣，這個也是可以的。

閻惠昌：其實他問的問題是關於移調樂器的問題。就比如周龍先生在他的《空谷流水》四重奏，就是笛子的D調曲子就用一個調，另外的管子就用另外一個調，讓他指法看起來都是他那個調的指法，但是指揮看起來就比較困難。

唐建平：對，我覺得這個問題有歷史，有過去的歷史是因為當時的情況，銅管樂器的情況。但是我們這個時代已不一樣了，我覺得沒有必要再搞成很多的移調，讓其他指揮也困難，演奏也困難。最關鍵它不是一個普世接受的，大家都習慣了。

閻惠昌：好的，謝謝唐教授，謝謝。基本上我們看到很多朋友他們都非常踴躍提出很多問題，也非常感謝各位作曲家。他們認為作曲、演奏家、指揮家等在一起共同合作才能讓我們的音樂向前發展。所以我們的討論環節今天就到此為止，非常感謝大家的一眾參與。我們將會稍作休息，然後就會開始第四個環節，就是「當今中樂指揮教育和訓練」。那麼謝謝，謝謝各位，謝謝各位作曲大師、作曲家，謝謝。



閻惠昌

第四節「當今中樂指揮教育和訓練」

主持：白得雲教授

- 講者：
1. 蔡敏德教授（香港演藝學院指揮及文化領袖系主任）
 2. 金野教授（中國音樂學院指揮系教授及博士生導師）
 3. 林大葉先生（深圳交響樂團音樂總監兼首席指揮）
 4. 許瀨心教授（台灣師範大學音樂系指揮教授）
 5. 閻惠昌教授（現任香港中樂團藝術總監兼終身指揮）



閻惠昌：各位朋友，大家好！現在進入今天下午的第四個環節，即本論壇的第四個部分——「當今中樂指揮教育和訓練」。我們非常榮幸邀請到香港演藝學院音樂學科系主任白得雲教授擔任主持人。請白教授開始。

白得雲：感謝閻老師！各位好，我是白得雲，目前擔任香港演藝學院音樂學科主任。非常榮幸能夠參加第二屆國際中樂指揮高峰論壇，並擔任「當今中樂指揮教育和訓練」環節的主持人。今天我們非常高興邀請到五位在中樂指揮教育方面具有豐富經驗的指揮家作為講者。

1. 蔡敏德女士，現任香港演藝學院指揮及文化領袖系主任；
2. 金野先生，現任中國音樂學院指揮系教授及博士生導師；
3. 林大葉先生，現任深圳交響樂團音樂總監兼首席指揮；
4. 許瀨心女士，現任臺灣師範大學音樂系指揮教授；
5. 閻惠昌先生，現任香港中樂團藝術總監兼終身指揮。

現在有請今天的第一位講者蔡敏德教授。蔡教授是香港演藝學院新成立的指揮及文化領袖系主任。她今天的分享主題是「從香港演藝學院設立指揮及文化領袖系講起」，請蔡教授。

蔡敏德：謝謝閻惠昌先生的邀請，給我這個機會。今天是我第一次以普通話作講座，如果講得不清楚或不流利，請大家多多包容。首先，我想介紹香港演藝學院音樂學院。十多年前，我們已經成立了中樂指揮碩士課程，並感謝閻惠昌先生多年來的大力支持。兩年前，我們開始成立西樂指揮碩士課程，旨在宏揚音樂學院整個指揮訓練的文化，同時推動中西樂指揮的交流。

今天我希望和大家分享的是我們從下個學年開始的新學士課程，名為「指揮及文化領導課程」。為甚麼不僅著重指揮而要加上文化領導這個項目呢？原因很簡單，一個指揮家就是一個領袖，要達到高職業化水平，指揮家需要承擔很多重要的責任，不僅對樂團和音樂，還對整個社會的文化發展有責任。

指揮家在做節目決定、表演模式、樂團結構等方面對觀眾有很大的影響。指揮家常常在「聚光燈下」，除了演出，市民也會接觸到指揮家的談話、文章、電視和收音機訪問等。因此，指揮家的每一步決定在音樂和社會文化上都有很大的影響，並且有能力改變各種藝術上的發展。

一個大型樂團常常代表一個城市或地區的文化發展，指揮家作為音樂總監、藝術總監，應該有創意、勇敢創新突破，並有能力引領社會藝術及文化道路。因此，指揮家的訓練過程不僅包括高級音樂及指揮技巧的訓練，還需要包含社會文化、團隊建設和領導才能。

我們認為有興趣做職業指揮家的同學越早明白指揮的責任越好。要講到領導培訓，首先要明白甚麼是領導，做一個文化領導需要具備甚麼條件。我們音樂學院是如何安排教材的呢？我們的學士課程是四年制，第一、二年需要學生研讀「創意產業」（Creative Entrepreneurship）課程，主要希望學生能夠回答「我是誰？」這個問題，包括內心真正熱愛的事物、音樂上的



道路、音樂以外的喜好等。我們會引導他們發掘自己的長處和短處，從而知道如何利用已有的天賦和才能，改進自己的弱點。

我們會從這些方向入手，然後邀請學生做一個個人在人生道路上最有興趣發展的計劃，比如人生藝術路徑計劃（Arts Plan），內容包括自我介紹、人生目標、探討自己的長處和短處（SWOTT測驗），以及如何達到目標，比如觀眾群、推廣活動的方法、財政預算、風險管理等。

在第二年末設計一個概括的方案，用這個方法引導學生，使他們清楚了解自己是誰，了解自己讀音樂的原因和途徑，從而建立信心和理解，開始形成一個成熟的藝人。

這是作為一個指揮家的基本條件。在這兩年中，他們當然也會同時學習指揮，或者基本指揮技巧及有關的音樂訓練，這都是每一個學生的必修課程。就算學生暫時沒有興趣或能力繼續學習指揮，但已經有理解指揮藝術的基礎，對他們將來作任何類型的表演家都會有很大的幫助。

學生踏入第三年的時候，便可以選擇主修指揮，與他們本來的主修課程同時研修。所以選擇這個課程是比普通的學士課程有比較大的挑戰。我們可以想像到，只有最優秀的學生才能有能力同時主修兩個學科。我們預算最多大概六個學生能進入這個課程。學士第三年、第四年，他們就是進入認真學習指揮及文化領導的階段。



香港中樂團與香港演藝學院自2009年起合辦國際中樂指揮大師班

在這個階段，學生開始學習專業指揮的訓練，同時研讀文化領導的課程。在這個階段，學生可以繼續第二年已經開始發展的計劃。但在課程中，我們的教材會重視研討本地及國際文化發展的情況，全球樂團發展情況，也會討論樂隊管理、現代不同的表演模式、音樂會節目編排等等項目。

到學士四年級考試的時候，學生需要用自己已計劃完成的方案做成一個簡短的指揮音樂會給考官評估。我們希望每一個學生的音樂會都是不同的，是包羅萬象的。當然，在指揮訓練期間，學生需要學習最基本需要認識的曲目，但在最後考試的時候，他們可以揮灑自如，用適當的曲目表現自己的長處及自己最理想的指揮音樂路徑。

我們創出這個新課程的願望和實踐就是這樣。最後，有很多青年學生以為指揮家是站在台上揮手就可以了，揮手控制樂手是很容易掌握的。但我們大家都知道這是很大的誤解。指揮家應是一個對自己的生命、藝術、技巧理解很清晰，而且勇於承擔的人。作為指揮，目標其實是幫助他人，不但只是幫助樂手，指揮家是可以有很大的影響力。所以從第一段訓練的開始，學生應該懂得這些責任及道理。這就是我們最終的目的。希望大家多多支持及指教。謝謝大家聆聽。

白得雲：謝謝蔡教授剛才給我們帶來的非常有意思的分享。因為我也是來自演藝學院，所以我想再作補充。剛才蔡教授提到的是我們從今年九月份開始的本科課程改革。現在演藝學院的本科課程主要有兩個方向，一個是表演專業，一個是作曲專業。

我們計劃從今年（2022年）九月份開始，所有本科學生在第一年和第二年時都要修兩門課程，除了他們原來的表演和作曲專業外，第一門是指揮的基本技巧，第二門是創意產業。我們希望在他們三年級到四年級時，除了原來的表演專業或作曲專業外，再加上指揮和文化產業的訓練，可以說是雙主修或雙專業的訓練。因為我們知道很多指揮的原專業並不是指揮專業，可能是表演專業或作曲專業。所以我們的想法是，無論在音樂學院裡是甚麼專業，都要對指揮和文化產業有基本的瞭解。無論是表演專業的演奏家還是未來可能成為指揮家，都要明白文化產業是非常重要的內容。所以剛才蔡教授講的演藝學院課程改革的重點就是這些內容。

接著，我們非常榮幸請到今天的第二位講者—金野老師。金老師今天為大家分享的主題是「中國音樂學院國樂指揮人才培養」。現在請金老師開始分享。

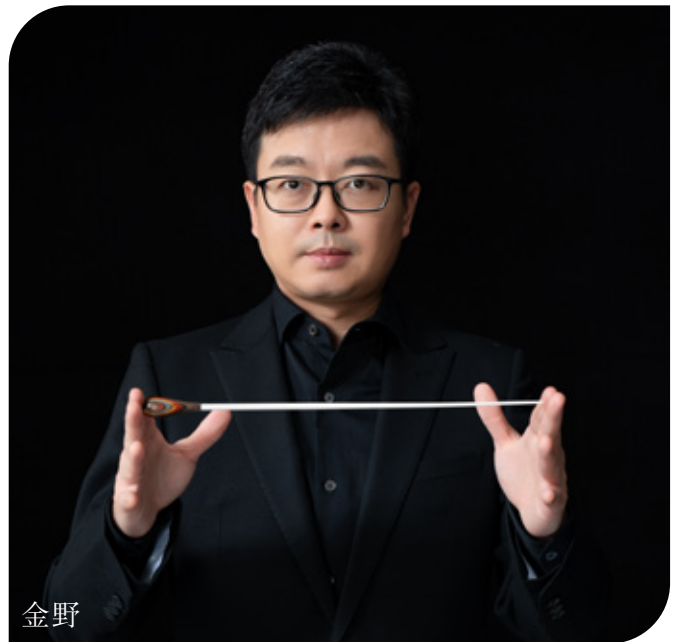
金野：各位老師好，我是中國音樂學院指揮系金野。首先感謝閻惠昌總監的邀請，感謝香港中樂團搭建平台，感謝各界專家、學者和同仁的分享。自「第二屆國際中樂指揮高峰論壇」開講，昨日和今天各位老師的分享使我獲益匪淺。

中國音樂學院指揮系秉承建設「中國特色」指揮教學體系為己任，致力於培養適合當今中國音樂傳承與發展的國際化指揮人才。因此，今天我只是就中國音樂學院指揮系國樂指揮人才培養的相關內容，向論壇的各位老師和線上的各位朋友匯報。今天的匯報有以下四個主要方面和一個附加的問題。這四個方面是：發展歷程、教學模式、考評方式和教學條件。

首先是第一方面是發展歷程。中國音樂學院指揮專業教學初創階段就認識到國樂指揮人才培養的重要性。作為樂隊指揮教學中的重要組成部份，指揮系教學大綱始終堅持在樂隊指揮教學中採取聘請具有影響力的國樂指揮專家擔綱學科帶頭人，開設國樂指揮課程。先按照時間線粗略可以將指揮系國樂指揮人才培養分成三個階段。第一個階段是由朴東生及黃曉飛教授領銜的教授團隊，所培養的學生除了我以外，還有李瑛雨是韓國籍，現為韓國釜山民族室內樂團指揮。第二階段是由關迺忠教授領銜的教學團隊，所培養的學生是丁豆豆，目前是知名的音樂製作人，現擔任某衛視國樂表演類節目的總監。第三階段是比較重要的階段，就是由閻惠昌教授領銜的教學團隊。在這一階段所培養的學生包括于帆，現為中國歌劇舞劇院民族樂團常任指揮；張鳴，現為北京民族樂團常任指揮；溫峰超，現為中央民族歌舞團民族樂隊常任指揮；袁貝，現為中央民族樂團助理指揮。以上就是將三個階段進行一個簡短的匯報。

第二方面是教學模式。中國音樂學院指揮系教學現有由高中、本科、碩士和博士四個層次構成一體化人才培養系統。在高中階段側重於夯實基礎，在本科階段繼續夯實基礎的同時加強表演實踐。在碩士研究生階段側重不同專業方向的選擇和學習，而在博士階段則側重於表演實踐的同時加強專項理論的研究。

國樂指揮的專業教學被安排滲入至樂隊指揮課程的全部階段，及在各層次的指揮教學曲目當中都需包含一定比例的中國樂隊作品，而其中則必須包含民族管弦樂隊作品。指揮系現有的授課模式突破了一對一為主的教學，



金野

由專家領銜的指揮專業集體課程上再輔助於指揮專業個別課。集體課現開設了三門特色的必修課程：第一門是「指揮藝術概論」，第二門是「指揮作品研究與實踐」，第三門是「歌劇指揮」。指揮系的學生每學期是十六周，每周是兩節指揮主課加上一節雙鋼琴排練課。指揮課堂的教學形式由雙鋼琴教學輔以一定比例的樂隊實踐教學。中國音樂學院的樂隊實踐教學現由中國樂派交響樂樂團和國樂團兩支團隊來完成。

第三方面是考評方式。考評是指揮系教學的基本環節，它包含了每個學期的專業主課、期末考試及各層次學生培養的畢業音樂會。其中畢業音樂會由畢業生指揮中國音樂學院的中國樂派交響樂團或國樂團來進行。指揮系現行的期末考試重點的四個方面，我列舉如下：第一是考教分離，在包含具有代表性的指揮家、作曲家、演奏家的校外專家評委庫中選擇組成評委會，參與教學過程的教師則不參與評分；第二是強調實踐，學生在考試之前二十四小時抽取未經準備的音樂作品(不限體裁)，在考試中指揮管弦樂隊進行所抽作品的現場排練；第三是以評促教，將考試作為課堂教學的延伸，重點突出將評委會的現場點評作為指揮教學的公開課；第四個方面，重視實際，考評各個環節均以知識與技能的實際應用為出發點，面對真實的樂隊對其在演奏方法、音色處理、音響平衡等方面提出具體要求。

第四方面關於教學條件。中國音樂學院指揮系目前在硬件方面擁有兩間專業教室，室內均安裝了現代化的教學輔助設備，包括固定高清攝像機、多台電子化移動白板、可視可聽系統等。授課時可以完成實時多角度錄製拍攝、回放和儲存。特色功能包括了人臉識別跟蹤拍攝、手機同步教室可視可聽系統、實時多角度錄製分屏播放等等。國樂指揮教學目前實踐方面主要依託於中國音樂學院的中國樂派交響樂團和國樂團，並重點積極尋求社會各界具有代表性的優秀職業樂團、職業民族樂團開展教學實踐基地合作。

這是我們的主要方面。國樂指揮的教學曲目建設方面，現依託於指揮系中國管弦樂作品研究項目成果，現擁有自1949年到1990年之間的二十部具有較高學術價值和教學意義的民族管弦樂作品的標準總譜、分譜及雙鋼琴譜以供於教學。

以上是目前中國音樂學院指揮系在國樂指揮人才培養方面，向各位專家學者匯報的四個方面。接下來，因為是這個論壇，在這裡我也希望提出自己的問題，向各位專家學者尋求幫助和突破。

存在的問題有兩個方面，也是期待閻惠昌教授和各位專家對我們切身指點。第一個是國樂指揮教學專家團隊建設困難。由閻惠昌教授領銜的教學團隊成果豐碩，但接下來閻老師的教學團隊沒有繼續延續在中國音樂學院的教學情況下，我們怎麼來進行人才的培養？特別是在疫情防控時間，我們怎麼來進一步進行國樂指揮人才的培養？也是期盼著疫情完結之後，閻惠昌教授繼續能夠領銜中國音樂學院指揮系國樂指揮人才的培養。這是我所提的第一個問題，是國樂指揮教學專家團隊的建設困難。

第二個方面是國樂指揮人才培養目前未能從傳統的所謂樂隊指揮教學基礎上單獨設立。這是我想提出的第二個問題。難點在於相關的社會專家學者關於是否單獨設立國樂指揮專業的論證一直未獲得共識。因此，我也期望在此論壇向各位專家求證，是否在此方面可以進行深入的討論，並且有一個較為科學的論證結果來提供於我們院校，對於這個專業開設方面予以指路。

這是我所提出來的上述兩個問題，希望得到各位專家的幫助和指導。在此再次感謝閻惠昌教授的邀請和香港中樂團搭建這樣的平台，也感謝各位專家學者和同仁的聆聽。謝謝，我的發言到此結束。

白得雲：謝謝金老師的發言。我們知道每一個地方，因為當地的院校的背景、條件不同，在訓練指揮教學的系統方面都有些不同。

剛才我介紹了演藝學院，但沒有談到實踐的部份，就是指揮的學生在教學上，他們樂理方面是怎樣，可能在最後一個部份請蔡教授再介紹。

閻老師，剛才金老師提的兩個問題，要不要先回答？第一個問題是教學團隊方面的問題，你覺得這個情況……能回應一下嗎？

閻惠昌：我覺得就是金教授提的這個問題，就說教學團隊的，當然現在最主要的是疫情。如果沒有疫情的話，這個問題是會解決的。這是第一個問題。

第二個問題就關於究竟是國樂指揮和樂隊指揮之間，要不要設立專門國樂指揮。這樣的問題其實我一直掛念，我也曾經跟金教授談過我的想法。我認為在附中和本科的二年級之前，內地的本科是五年制的，所以指揮在這個前面都不要分專業，只是指揮專業。然後在這裡都有相對與西樂合唱和中樂的曲目，這三個部分用一定的比例來去滲透，讓學生在這三個領域裡都有所學有所知。

進入到本科三年制之後，就可以按照學生的興趣所好和所長，選擇一些不同的專業。當然本科也可以不選。在研究生的時候、碩士的時候把它去分開來，專門研究民族樂隊的、室內樂，或者是專門研究歌劇的等等，可以在碩士階段去分。

這樣香港演藝學院在碩士階段才分了中樂指揮。所以我了解到，他們的指揮和音樂領袖系，西式的實習在本科階段是都要學的，就是西樂和中樂都要學的。那麼當然到了博士部分，就是應該再更加專業的部分有所接觸。

這是我的看法。

白得雲：我再補充一下，剛才我們說到演藝學院為甚麼會成立一個新的指揮跟文化創意系。雖然在研究生階段，中樂指揮和管弦樂指揮是兩個不同的專業，但是我們現在在教學上，希望即使是兩個不同專業的學生，他們在學習的過程中有很多互動的部份。

就是中樂指揮專業的學生，他們有機會去指揮我們的交響樂團；學習交響樂指揮的學生在他們學習的過程中，也有機會指揮我們的中樂團。就是我們覺得現在世界上國際的音樂界發展的一個方向就是，指揮不一定固定是指揮管弦樂團或者是中樂團，很多是他們兩種不同的樂團也會指揮。所以我們在訓練上也會留意這一點。

所以有關這個問題，可能我們稍後還有上海跟臺北方面的情況可以介紹，或許他們會有一些不同的情況跟我們可以再詳細了解一下。

今天第三位講者林大葉先生。林老師現在是深圳交響樂團的音樂總監，其實林老師也是上海音樂學院指揮系的副主任。所以下面就請林老師介紹一下上海的情況，他今天要跟大家分享的主題是「耕傳統，拓寬未來——上海音樂學院指揮教學簡介」，下面的時間交給林老師。

林大葉：謝謝白教授，感謝閻惠昌大師的邀請。非常榮幸能夠參加這個論壇。剛才聽到兩位專家的介紹，我們其實也是非常受啟發的。接下來，我就上海音樂學院目前的指揮教學方面的情況，給大家做一個匯報。

目前階段，上海音樂學院是作曲、指揮系合併在一起，形成作曲指揮系為一個大的系列。其實上海音樂學院的指揮專業也是中國最早設立民族音樂指揮的音樂院校，就是上海音樂學院的指揮系。

很抱歉因為疫情的原因，上海這段時間一直是學校處於一個緊急的狀態，所以很多一手資料我沒有辦法從學校拿出來，只能憑記憶來跟大家做一些匯報。如果在細節上或者數據上有一點點的偏差，請大家多包涵。



林大葉

幸虧我們有閻惠昌大師，閻惠昌大師其實見證了上海音樂學院指揮教學的整個成長脈絡。如果我哪裡的數據可能有一點點的偏差，也請閻大師及時糾正。

談到上海音樂學院的指揮教學，特別是在民族音樂指揮教學這方面，的確是上音比較早的。第一位學生就是夏飛雲大師，夏飛雲大師是在1956年進入音樂學院，1960年畢業。他的導師也是上海音樂學院指揮專業的開創者楊嘉仁先生。同時他也跟隨其他一些理論的專家，如胡登跳先生、衛仲樂先生進行其他方面的學習，包括理論方面的學習以及作曲方面的學習。

另外一位就是今天的閻惠昌大師，他也是上海音樂學院非常值得驕傲的一位學友。閻大師在1978年進到上海音樂學院學習，師從夏老師、李民雄老師、胡登跳老師、何占豪老師等眾多的民樂方面的大師。所以上海音樂學院在民族管弦樂這方面非常重視，一直都有非常好的傳承。現在我們再次邀請閻惠昌大師作為高端人才的引進，並且培養我們的研究生。我們已經有不少研究生跟隨閻惠昌大師學習，並且已經畢業，在很好的工作領域裡找到了自己的席位，這也是讓上海音樂學院指揮系非常自豪的一件事。

第二個階段就是到了張國勇教授作為上海音樂學院指揮系主任的時候，他在這方面做了非常大的開拓性改革。他強調不拘一格地選拔人才。上海音樂學院比較早實現跨行業或者跨專業的嘗試。雖然在學科建設上有西樂指揮、合唱指揮以及民族樂隊的指揮，但在很早以前就已經進行了通識的教育，融會貫通。上海音樂學院培養了很多大師級的指揮，這些指揮在工作領域裡都有跨界的工作經歷。

比方說，閻惠昌大師是香港中樂團的音樂總監，但也受很多西方管弦樂團的邀請。據我所知，廣州交響樂團和很多國內頂級的交響樂團也都邀請過閻惠昌大師進行音樂會。所以在這方面很早就有跨行業或者跨界的先例。上海音樂學院的優秀學長、前輩們如陳燮陽大師、湯沐海老師、葉聰老師、張國勇老師也都是在這兩個領域非常有建樹的指揮家。

張國勇老師作為系主任時的開端改革強調不應該把它劃分得非常清楚。雖然學科建設有非常清晰的分類，但從人才培養上並沒有說西樂指揮就完全是西樂，或者合唱指揮就是單獨的合唱，民族管弦樂指揮是獨立的。上海音樂學院在五年的本科教學當中融合了非常多結合的教育，這蠻符合現在音樂形式的大潮流。

現在國內作曲家、優秀的作曲家以及優秀作品輩出的時代，很多作品如西方管弦樂隊為民族樂器作協奏的協奏曲非常多。同時也有民族樂團為西洋樂器作協奏樂隊的形式。西方管弦樂隊和民族管弦樂隊在作品上有非常多的互通及改編。現在越來越多的西方管弦樂團演奏中國傳統的民族音樂，同時也有很多民族管弦樂團改編大量西方經典作品，得到了非常好的觀眾反饋及專家評論。

未來藝術形式有更加以融合、融合、再融合的趨勢。很多西方管樂的樂器借鑒了民族樂團的樂器，同時民族樂團也引進了西方管樂團的樂器，本身融合就是一個大趨勢。

不拘一格的選拔人才方面，剛才聽到蔡女士介紹香港演藝學院教學時，給我們非常大的啟發，同時也產生很大的共鳴。蔡女士介紹香港演藝學院現在的學系叫指揮與文化領導，我非常認同這點。指揮是一個綜合的藝術，它並不是單純的像其他樂器演奏者、演唱者等相對單一的藝術家，它包羅萬象，除了音樂領域的強大專業支持外，還需要具備引領行業並推進整個文化領域的職責和使命。

上海音樂學院在相同的方向作出了很大的努力。張國勇教授曾帶領指揮系的同學不光學習指揮本身的專業，同時也融入藝術管理及戲劇導演等綜合藝術。這與蔡女士的講述產生很大的共鳴，上海音樂學院也在逐步並堅持做這樣的事情。

第三點是我們現在建立的指揮通識教育。這個通識教育一開始僅限於指揮專業，但在2019年新上任的廖昌永院長從院方角度明確落實了這樣的教學概念。從2018年底到2019年初，我們打破了教學壁壘。雖然有西樂指揮、合唱指揮及民族管弦樂指揮的劃分，但在本科一年級和二年級已打破了行業壁壘。招生階段也是如此，每個報取上海音樂學院的青年學子在備考時都要準備西樂指揮、民族音樂指揮及合唱指揮的作品。

在一年級和二年級教學中，我們不分輕重，齊頭並進地讓學生了解每樣作品。在三年級時，我們有專家團隊及一系列老師進行綜合鑒定，結合學生本身的音樂，最終決定他三年級以後劃分到某一個學科。這是上海音樂學院目前所堅持的教學理念。

第四點是打開教學壁壘，不光在學科上打開壁壘，也在跨區域式開放的教學區域。教學單位不僅在音樂課堂裡，也在指揮系的教室裡。我們進行了很多嘗試，如未來指揮家系列，把指揮系聯絡了很多中國一流的交響樂團、民族管弦樂團。這一切，我們就是說打破這樣的壁壘。就是張國勇老師率先帶領我們當時的學生，現在應該是在中國音樂學院讀博士的肖超，去香港演藝學院進行交流，然後現場觀摩香港中樂團的學習。

所以這點來講的話，其實我覺得對於指揮的教學是非常非常重要的。因為我們一直強調指揮是一個既有一半理論但同時又極其著重實戰的專業。所以說我們不會在教室裡只是紙上談兵，而是更多的讓我們的青年學子走進樂團，去了解樂團的真正操作。

這樣的話，他才能夠不光是在指揮台上指揮樂團，同時他們在樂團的運作上也能夠有很直接的了解。

第五點我就是想談一些上海音樂學院未來的願景。其實我們是更希望未來能夠與今天的在座各位專家能夠有更多的互動和這樣一種交流。當然期待疫情早早過去，當恢復到正常秩序以後，我們希望能夠有更多這樣的交流。我們走出去，然後把專家請進來，然後我們可以帶著上音的這些青年的指揮家去香港，去臺灣，去哪裡哪裡。我們非常願意。

我們也同時希望來自香港、臺灣，還有我們就是說每一個頂級的樂團的專家，能夠走進上海音樂學院，為我們帶來最新的教學理念。

以上就是我的陳述。謝謝大家。

白得雲：好，謝謝林老師。剛才講到上海方面的情况，就是我們知道已經經過香港、北京跟上海三個不同的院校，他們在指揮訓練方面的課程的一些特點。我們知道，如果從非常基本的三個方向來說是合唱、管弦樂跟民族管弦樂三個方向。不同的院校，他們都有這個掛念，就是其實他們三個不同的方向都有共通的地方。從指揮的培養上來說，他們也有做事不同的地方。所以每一個院校在課程的設計上面都有留意到這一點，這是我覺得非常重要的。

另外，剛才林老師也講到我們演藝學院的這個課程上的新方向。其實這不光是指揮系，因為現代無論是指揮，無論是所有的表演專業，你在社會上要拿到不論是政府或者是其他民間的經費來支持你的演出。其實一個非常重要的問題是你的演出、你的音樂藝術方面對這個社會、對文化上面有甚麼貢獻，有甚麼重要性。

所以在這上面，現代的表演專業指揮的演奏家在社會層面也有回答這個問題。在這方面，指揮是特別重要，因為指揮作為一個主要樂團的領導人物，他一定要回答這個問題。要不然一個樂團無論是從不同的地方、不同的公司，還是不同的政府、不同的部門，能夠得到那麼多的支持跟經費幫助發展我們的音樂文化，他們一定要回答這個非常重要的問題。

究竟這個音樂、你的樂團能夠對我們的社會、對現在的文化，從一個本地的角度、從國際的角度上面，能夠得到甚麼貢獻，有甚麼重要性。指揮在這上面一定要回答，能夠給大家一個答案。所以在這方面是特別的重要。

我們下面就再看看臺北方面的情况。我們今天請到的第四位講者就是許瀨心女士。許老師現在是臺灣師範大學音樂系的指揮教授。許老師今天會為我們分享的主題是「從臺灣的指揮教學談起」。我們就把下面的時間交給許老師。

許瀨心：大家好，閻老師好，各位老師好，很高興跟大家在這裡見面，也很高興跟大家，世界各地的指揮一起見面。那我分享一下在臺灣的指揮教學方面的情况。大概先概述一下目前在各大專院校裡的一些指揮的學位課程跟老師們。臺灣藝術大學大家都知道，瞿泉老師在帶領；臺北藝術大學由徐頌仁老師開始，現在接著還有張佳韻老師、梶間聰夫老師繼續在訓練碩士班的學生。臺灣大學本科的指揮主修還沒有，要從碩士班開始。

臺南藝術大學因為顧寶文老師、安敬業老師，顧寶文老師在這邊經營已經很久了，好像已有十五、二十年。所以這邊的學生從高中就可以副修，第二個、第三個副修，高中生就開始指揮，然後大學一直指揮，一直帶上來，大家有很多機會。南藝大的顧寶文老師，這邊的學生出來都很自然，自己的語言、接觸樂隊、演出的機會都滿多的。因為我有很多學生都是顧寶文那邊畢業送上來的。

中國文化大學大家都知道鄭立彬老師，他最近才從臺北市國樂團回到教育局。臺灣戲曲學院我還不太清楚，但是我接下來將會有一位碩士碩一的學生，司鼓的，打鼓的，他現在在學指揮。因為我們昨天前天聽到一些跨界上面的需要，那這個學生自己本身覺得，司鼓本身就是指揮了，但現在的東西越來越廣泛，不光是司鼓，也許要配合很多不同的媒介，所以他現在也來修一門指揮的這個專長。



許瀨心

我現在任教的臺灣師範大學，有一個滿大的指揮系、指揮組，因為它也是很早以前、三十多年前，從張大勝老師開始。現在的老師有廖嘉弘、孫愛光、翁佳芬跟陳麗芬在合唱（指揮）。那麼我們還有一個挪威的客席叫做Sigmund Thorp，也是在碩士班裡，還有葉樹涵老師，小號專家，他在管樂隊時指揮，他也擔當老師，然後我自己。所以我們這邊的老師多，師大的學生也比較多，碩士班的人數也比較多。師範大學最近有王戰老師在領導，成績非常卓越。如果有機會，那麼我們稍後大師班也見過大家。

臺東大學比較偏遠一點，梁兆豐老師也是做得非常有聲有色。臺南大學有呂景明老師，東海大學前陣子有鍾安妮老師，最近身體不適才退休，她也是有很多很好的學生。東吳大學，大家都知道江靖波老師，現在是臺灣國樂團的音樂總監，就接了閻老師的位置。臺北教育大學也有一位非常好的老師，王雅蕙老師，之前是長榮交響樂團，後來在楊秀桃音樂院，現在在臺北教育大學，營運著一個很好的指揮班、碩士班。

輔仁大學也是很久歷史了，郭聯昌老師在裡面很久，現在退休了，但是他那邊還是有很多老師在任教，歷史悠久，成績斐然。臺北市立大學有張佳韻老師，也是一位非常優秀的老師。臺灣藝術大學在器樂方面有呂淑玲老師。對，這些是我們在大專院校，在臺灣各個層次的一些碩班的指揮課程。

談到再早一點，小學、中學、大學，音樂班、音樂社團就是有兩個軌跡、軌道。有一些學生其實從小就徵選，開始走音樂專科的路程，意思是從小學、初中、高中、大學這樣上來。有一些就是在社團裡頭，在民樂團、古樂團，玩音樂玩得很高興，所以一邊成長都一直在吹樂器。

在這個社團中間，就會需要有人出來領導，所以常常在這個學生樂團、業餘樂團裡養成很多指揮家。我自己的學生裡很多是這樣子，因為他們在做有興趣的事，在指揮，然後自己覺得學得不夠，所以在大學畢業後，有的是科班音樂系，有的不是音樂科班，就是一股熱血、一股熱愛對指揮的熱愛，所以他們就再來研究、再來報考，再把這個碩士學位學起來，然後再學以致用。

因為他們一直在工作，所以這個過程中間有各式各樣的人才，天賦的人才也有。另外一個就是臺灣的教育部裡有一個年度的學生音樂比賽，小學、中學、大學都有，然後有專業的跟非科班的。兩個軌跡會以團體報名參加，因為這個比賽的關係，就有很多團體、很多機會，很多指揮需要擔當這樣子的工作。

指揮很多會在做這個工作的人，就自己知道他需要更精益求精的學習。所以我們看到很多這樣子的生態、環境，就是有需要，然後有一個現狀，怎麼樣去培養、怎麼去訓練。

那講到要怎麼樣培養、訓練指揮，昨天今天老師們都分享了，當然音樂的天賦，他自己本身音樂的資材很重要。但是當然，我覺得不管你是從小學起，還是成人以後希望走這個足徑，他的音樂基本的訓練很重要，就是對理論、分析、深入的了解，能夠讀譜，然後讀完以後能夠怎麼樣去排練，怎麼樣去演出。

要把這些吸收的知識的內容都把它活化、溝通，就是跟人之間的一種協調、調整。就是領導時怎麼把一群不同想法的六十到八十個、到一百個音樂家，怎麼樣把他們統整起來。有些類似我們剛剛提到的領導技能、領導的需要、訓練。

我很有幸，閻老師請我跟他一起在臺灣國樂團的一個指揮研習。在這個參與中，因為我自己本身在臺灣送訓以後，到美國留學的工作中間，我就大概有十來年一直參加指揮研習營跟指揮夏令營。在我每次參加、十來次的過程當中，在三天、五天很緊湊的時間裡，每天早晚通常都會有兩個課程，一天排滿滿的，甚麼議論課、技巧課、甚麼課都有。

但是一天的早晚有兩堂，我們被要求學指揮，因為我們是學生，被要求學肢體開發的課，身體動作（Body Movement），就請了一個應該是舞蹈出身的演員、一個專家。這個大師幫助我們怎麼調整你的肢體語言、肢體的協調、呼吸、放鬆等。這個我覺得非常重要，因為我自己現在深深覺得在教導我的學生裡頭，大概有百分之二十到百分之三十的時間，就是要提醒大家他自己的肢體上面有不行，有的較緊張，影響到他音樂的表現。

對這個方面，不管學甚麼音樂、舞蹈，或者是其實每一個人都要對我們自己本身的肢體的了解跟運用，甚至我們日常生活中間都需要。所以不管是大家是在耍太極、從氣功、從肢體課程、從瑜伽，甚麼都好。我自己本身是做一些瑜伽，讓我去調筋骨、調氣息等等。我覺得慢的動作讓我會帶到你在指揮上面去，如何控制你的心靈，身心靈，讓你能做出一個Adagio（慢板）很美的線條。

慌張、或者是浮躁這些事情，這些我很希望我的學生，就是青年指揮，能夠有這一個理解，知道說你所有的讀譜練習、你的指揮、你的演出還要帶到一個身心靈上的協調。我自己在美國工作很辛苦的時候，就是很努力很努力，但有比較嚴重的情況，就是肢體上面長了一個骨刺。所以一段時候，很小的那個微創把那個骨刺割掉，因為就是痛很久。所以就是因為過分使用，就造成對自己的傷害。

這一點我覺得大家都要注意，因為我們一直重複一樣的動作，所以過度使用，也許就會有運動傷害。其實我們是運動家，因為身體在當作我們的樂器，當然指揮就是要用樂，樂團其實就是我們的樂器。我覺得就是在我們剛剛講的所有的準備過程中，從小到大、由裡到外，對音樂的了解，然後讓他熟悉以後做出來，讓你做出來的音樂是最能夠平易近人，最達到你的基本的溝通方式。

那我再稍微再提一下，在臺灣得到閻老師的幫忙後，臺灣國樂團還有臺北市立國樂團，也得到王老師等等這個很多的團體跟學校老師們的幫忙。我想說五年、十年中間，我們在臺灣看到一點點的成果，就是在中樂指揮裡，因為周聖文，也是因為閻老師幫忙很多，然後師大的碩班畢業生，而現在是臺灣國樂團的副指揮。很高興他也是年紀輕輕，就有這個機會去訓練了。

那張宇安也是，閻老師很照顧。張宇安臺北畢業以後到德國留學，最近就被邀請為臺北市立國樂團的首席客席指揮，也是很好的機會。江振豪是臺北市立國樂團副指揮，林亦輝，現在在桃園市國樂團。曾維庸也是個很好、很有天份的年輕指揮家。陳奕全在老師給的很多機會裡面表現得不錯。張智堯、林克威、林韡函在美國辛辛那提當助理指揮。

這些其實我剛剛講的這幾位年輕人都是從中樂出身，對我們看來是一點點成績。現在可能是起步了，站在中間在發展。接下來後續，怎麼樣讓他們繼續發展，然後再後續怎麼樣再把好的循環帶回來，再培養給下一代。

剛剛金老師也講了很多，中國音樂學院整個的體制相當完整，那可能臺灣還需要加強一點。就是這個我覺得建交合作，就是學校裡有很多紙上談兵的時間，有不同的練習，但是跟專業的建交合作，這個搭上橋以後，大家學的東西真的能夠學以致用。這個方面我們還很有制度性的，也有規律性的，在專業上面的搭這個橋，我想就是下一個階段需要的。

那我先講到這裡，那請把時間還給兩位老師。

白得雲：謝謝許老師剛才跟我們大家介紹到臺灣方面的情況。剛才許老師講到一個我覺得有意思的情況，就是無論是從指揮的學生的來源，還是他們要指揮的樂團的背景，還是學習的內容上面來說，我們很多時前面說的大部份的重點都在專業樂團還是專業樂團指揮這個板塊上面。

其實我們知道，如果要談到整個音樂表演藝術在一個地方繁榮，除了這個專業的板塊上面，其實社會上面還有不同的音樂社團，還有不同的民間的樂團。他們對讓某一個地方音樂表演藝術文化繁榮是非常重要的。無論是學校的，中小學的或者是大學的，或是其他民間的社團方面，他們也需要很多指揮人才。

當然他們對這方面的指揮人才，他們的特點可能跟專業樂團有一點不同。所以我們在這個訓練上其實要了解這一點，不是所有指揮的學生都一定在這個專業樂團裡面指揮，當然是一個非常重要的目標。相信要繁榮，要發展整個民族音樂的表演藝術專業，從這一點來說，指揮要擔任的這個重點不光是這個專業樂團。

他們對這個很多民間的樂團，提高、提升所有一般市民跟學生，其他的愛好音樂的朋友來說，對提高他們對音樂的認識，這個指揮的角色是非常重要的。所以我們剛好就請到今天最後一位講者，就是閻惠昌教授，我們香港中樂團的藝術總監兼終身指揮。

閻老師今天為我們分享的兩個主題，我覺得這對我們上面講過的問題有很多重要的啟發。閻老師要講的兩個問題，第一個問題就是「中樂指揮必須畢生關注和解決的八大系統課題」，就是中樂指揮的學生有八個重要的問題，閻老師會談一下。第二個問題就是閻老師會談到我剛才說的「從專業樂團及社區的指揮培訓談起」，兩個不同的問題。我們就把下面的時間交給閻老師。

閻惠昌：好的，謝謝白教授。上面幾位教授的分
享都非常多，非常精彩，也讓我學到了很多東西。

我的部份就是根據我這麼多年從事指揮或是職
訓指揮的教學方面的一些經歷，所提出的一些
問題、分享。我的部份就分作兩個部份，第一
個叫做「中樂指揮必須畢生關注和解決的八大
系統課題」，第二個是「專業樂團及社區的指
揮培訓」。

我們現在開始就是講第一個部份，「中樂指揮
必須畢生關注和解決的八大系統課題」。我這
個副題說我關注的課題就這八個部份。為甚麼
我要談到一個系統？就說一個指揮或者一個樂
團或者是一個甚麼部份的話，能不能給自己建
立起一個自己的系統。就比如說我們也會說的
「系統」，你如果沒有自己一個系統的話，你
是很混亂的，就是隨機性很強，而系統性不夠。

所以我講在我們中樂指揮、國樂指揮、民樂指
揮還有華樂指揮裡，我覺得第一個你要建立的
系統就是樂隊的音響系統。接觸到樂隊的音響
系統，第一個就是它包括了樂器的採用。你的
族樂隊或者華樂團或者國樂團、中樂團，你採
用甚麼樂器，單個樂器還是大聲部的樂器組合
，以及在音響系統裡面的音色，哪一種音色，
還有樂器的表現力，這些樂器的融合度要怎麼
樣，這些樂器的表現的幅度，力度的幅度，聲
音的幅度是怎麼樣子的。

還有些非定音系統的非固定音高的這些民族打
擊樂器的音高和尺寸的選擇。就像如剛才講過
的，中國大鼓就比如說趙俊毅還有王辰威談到
了「中國大鼓」就寫四個字，但「中國大鼓」
裡真正的大堂鼓和花盆鼓的區別是甚麼，那個
多少公分的一米的中國大鼓和七十公分的又有
甚麼不同，這些部份我們要做一些選擇。

還有就是樂團的樂隊排位，當然我們還有一個
就是重視不同風格傳統民間音樂小組以及現代
室內樂重奏並行的演奏訓練。前幾個環節裡也
有些人曾經問說現在的都是大型樂團的創作，
怎麼能夠把傳統的民間音樂或者是包括宮廷音
樂、文人音樂等部份，怎麼能夠在大型樂團裡
也應該可以並行？

這些部份就是香港中樂團就很重視的。雖然我
們是一個八九十人的大型樂團，但是一開始我
們就是它建構的基礎是在傳統民間音樂小組或
者是傳統室內音樂，說是室樂這種部份，或者
是然後總合起來南北音樂不同的組合前後組成
我們非常豐富的大型民族樂團。

所以，有一個大型的民族樂團這麼的人數的保
證裡面，它就可以呈現出完全不同的風格的民
族音樂小組和室內音樂小組。我們可以看香港
中樂團的網頁，就可以看到香港中樂團有各種
不同的組合。這個就是我們對這個部份的一
些重視，包括香港中樂團的絲弦五重奏、胡琴
四重奏、胡琴六重奏等等不同的一些組合的方
式，還有我們的「民間吹打」小組音樂會，還
有「傳統的魅力」音樂會等方面，都是在大型
的樂團裡保留傳統音樂和這個現代音樂之間
的不斷融合。



民間吹打音樂會「吹吹打打吹打吹」

第二個系統就是要建立自己的樂隊音高系統。音高系統包括了橫向和豎向的結合。橫向的部份我們特別要留意多元律制在樂隊中的混用，這種情況在西方樂團十二重均律，五度相生律和純律，這三個混用在西方樂團已經是很常用的。

那麼在民族樂隊就更加複雜，它的律制可以更加複雜，比如說不平均律或者是七生平均律等。還有我們樂器裡面必須說用十二律來排品的彈撥音樂系統和不用十二律定音的一些系統，比如說笙。所以用十二律定音或者是一些笙的傳統聲音，它不用十二平均律的律制來去調制它的音高。

那麼在橫向旋律，多地域風格的調式的特徵音，聲韻的把握調控，這也都屬於樂隊音高系統的部份。在這個聲音的部份，我特別提出一個叫做「搖聲」。這個「搖聲」就跟我們平常的那個「揉弦」(Vibrato) 有所不同。這個「搖聲」幾乎是在二十五音分之上的幅度裡面來進行揉弦。以前的沈洽教授曾經有一個專注，他談到了這個聲韻部份，提出了「搖聲」這個概念。所以我們做指揮的一定要非常留意。

另外就是留意強烈地方風格，在豎向和聲的律制矛盾解決。比如說中國西北地區的秦腔，它有苦音系統和歡音系統。還有潮州音樂，我們看到潮州音樂裡面，它的民間組合裡沒有笙，這是很有意思的。就是說在很多地方，它的律式、音高是流動的，它有中間音、中音，留意這些音高的部份。所以我們就要留意在豎向的和聲部分，要避開一些律制上的矛盾。這個部份就是需要我們樂隊音高系統要關注這個部份。

我自己本人一直覺得音樂學院的視唱練耳這個教材部份，我感覺到是需要改革的，需要大幅度的去調整，因為他們在中國音律音高系統的訓練和內容是嚴重缺乏的。我所幸的就是中國音樂學院的教授，他在這方面也有些專注。在中國音樂的這個建設中，我認同「中學為體，西學為用」，而不是現在大部分音樂學院音樂人基礎教育的「西學為體」。這是我的關於音高系統的部份。

第三個就是樂隊音色系統。你對你自己的樂隊民族樂隊的音色系統的建立，這個包括了對於每件樂器各類不同音色的認識和挖掘以及協調。樂隊強奏中各個樂器音色的調控，比如說「強而不燥」的音色美與「現代極度誇張個性」的傳統樂器個性手法的張揚。比如說我們傳統觀念的「弱而不虛」與「虛無飄渺中」的弱奏樂隊演奏技術。還有就是發掘民族樂隊無限音色組合與創造的潛力。我們對自己不要設限，凡事可以發聲音、有音響的東西都可以納入我們的音色系統。我們指揮而言就只需表現它。

那麼最後一個的就是響銅類樂器，比如說鑼和鈸、鐃，這一類的強奏、弱奏音色的控制。「強而不燥」，不要惹人傷害我們的耳朵。這個輕奏的時候不能失掉它這個樂器本來的這種音色。

第四個就是傳統中樂特有的節奏系統。比如說「氣口」，民族音樂器中傳統的合奏中間的氣口是一種講究，這有些是在譜子上也是看不到的。但是對於掌握這些傳統樂器樂曲的這些人，他一看到這些樂曲，他就知道用甚麼樣的地方要用甚麼樣的氣口去呼吸來銜接。

第二就是散序、散板。散板裡有包括單件樂器的和大聲部的散板，最困難的就是大聲部的散板。比如西皮原板、秦腔的尖板等。在傳統音樂中間，戲曲層面來講是「散而不散」的原則把握。在散板裡是有它節奏的規則，不能讓它散掉。像慢板、中板、快板這些裡面，特別在慢板要「板而不板」原則的把握，就是即使在這種有非常固定的節奏裡面，但是還要有一定的這個彈性的把握。

那麼另外的就是「搖板」。「搖板」就是「緊拉慢唱」，緊湊節奏背景下的散這種掌握。由慢漸快與民間音樂中的「催」，單催、雙催，這些我們在潮州音樂中間經常看得到的。還有就是由快漸慢，速度漸變中的「撤」。「撤」這個詞就是戲曲常用的。還有就是戲曲鑼鼓中的「漲調」，你必須說這個《急急風》的倉倉…(鑼鼓經)，這個就是「漲調」。「漲調」這個概念大家一定要有，這就是它節奏系統裡特有的東西。

還有就是馬腿節奏與西方的三四拍的區別。我們三四拍的是強、弱、弱，但是馬腿未必。馬腿有正馬腿與反馬腿。倉令各 才乙各 倉令各 才乙各，才令各 倉一各 才令各 倉一各 (鑼鼓經)。所以這個就是有正反區別。這裡就是傳統中樂特有的節奏系統，你要建立起自己的節奏系統。

第五就是中樂指揮特有的指揮手法系統。你要建立起這樣的一個系統。那怎麼樣建立起這樣的一個系統？雖然我們說中樂指揮、西樂指揮在指揮技法上、手法上基本上是相同的，但是很多指揮家，即使西方的指揮大師班都有他自己特有的手法。比如卡拉揚閉著眼睛指揮，他是一種手法。克萊伯有他自己的指揮手法，這是他個性的指揮手法，他的一些特別的風格。所以我們中樂指揮怎麼建立一些特有的指揮手法系統呢？

我的建議就是從戲曲、民間鑼鼓司鼓的指揮藝術中來去提煉這些指揮技術。潮州鑼鼓有很多指揮手法，從民族樂器特有的左右手「柔滑綽注」這樣的提氣運指手法中提煉。在你的意識裡面能夠讓演奏家感受到你這個音是需要「綽」還是「注」，或者是「滑」還是「柔」。能夠在指揮的手法裡能夠提煉出這樣的手法。戲曲人物表演程式中的提煉，正是戲曲人物中各種各樣的角色，我們可以稱作為提煉出我們特有的指揮手法。在書法繪畫線條藝術中去提煉，在太極文化的外化和內涵中的提煉，氣、你的內氣、氣息。還有就是觀世界、察萬物中去提煉，這是第五個方面。

第六個方面就是中國音樂文化的美學系統。讀古籍、研究中國美學論著，研究中外音樂史，對傳統音樂文人、宮廷、民間、宗教四大類的認識與研究，對古琴的琴學研究。

第七就是建設樂隊演奏家的「團風」系統，這個就不言而喻了，建立專業的音樂家精神。

第八就是樂隊優秀行政團隊的系統，包括管理、行銷、創新等等。



指揮專業課

這個就是關於第一部分。那第二部分都是一些數據。在專業樂團及社區的指揮培訓方面，我大概只講香港中樂團。香港中樂團在2009年跟香港演藝學院共同舉辦「中樂指揮大師班」。後來有很多不同地區、國家的一些指揮家參與，我們就把它命名為「國際中樂指揮大師班」。這個前後也舉行過很多屆。

那麼基本上經過十年的時間，大師班已經發展出一套包括指揮技術及樂隊實踐、作品分析、樂器介紹、配器法、戲曲打擊樂示範等的內容。起初我們只設定十名正式的學員，後來我們就增加了旁聽學員、觀摩學員的資格。在去年，更正，應該是2018年，就更加新增了學校和青少年中樂團指揮交流的分享會。樂團也曾經在西安、瀋陽、新加坡等地舉辦過同類的課程，把這些模式推廣到臺灣。臺灣國樂團就借鑒了這個範例，接連舉辦了五屆的國樂指揮研習營，以及本人在該團擔任音樂總監期間開設每年一屆的「菁英爭揮」青年國樂指揮培訓計劃，來創造一個充滿互動的學習和交流的環境，培養眾多中樂指揮人才。

我們下面我們看的一些數據，這是一共十一屆的中樂指揮大師班，還有一共舉行了三屆的指揮大賽，以及舉行了一半的指揮大賽，第四屆的指揮大賽。這是關於這些……之後我們會重新放出這些投影片，就會跟大家分享。我已經聽到鈴聲了，所以我就把這個部份很快地跳過去。

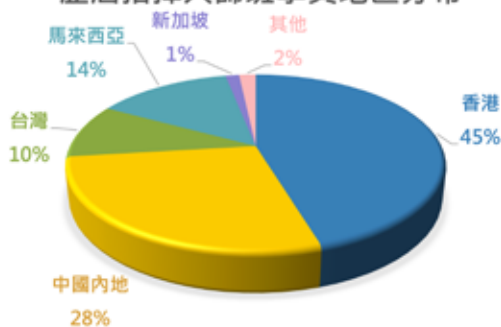
至今舉辦共 **11** 屆

選演作品：**48** 首

講座：**36** 個

歷年學員總人數 **353**

歷屆指揮大師班學員地區分布



第一屆的、第二屆的、第三屆的，以及由於全球新冠病毒流行，原定的賽程延期，請大家密切注意。還有之前在瀋陽音樂學院舉行的指揮大師班，在西安舉行的兩屆指揮大師班。

在這裡特別跟大家講，我們在指揮教材裡，西安音樂學院的鍵盤系，我們用了他們的雙鍵盤。在這次指揮大師班，使用了三台雙鍵盤和特色的民族樂器來配合指揮，以及配合第一屆的指揮大賽舉行的指揮大師班。這個曲目也非常豐富，裡面也有中央音樂學院、上海音樂學院等等專業院校參與的指揮大師班。

另外，我們應邀新加坡國家藝術理事會、濱海藝術中心、新加坡華樂總會，然後跟新加坡鼎藝團和香港中樂團聯合組成的一個樂團來舉行這個大師班。在臺灣的國樂團，我擔任他們的音樂總監。

這五年期間，我們的人才培訓計劃、青年指揮培訓計劃是針對臺灣的青年指揮，一共舉行了2014、2015、2016、2017四屆的青年指揮培訓計劃。我很高興離開臺灣國樂團以後，現在這個青年指揮培訓計劃或者是國樂指揮營仍在延續，非常開心。

指揮研習營就完全跟香港中樂團的指揮大師班的模式非常相近，舉行過2012、2014、2015、2016、2017這幾屆。其中在2017，我很高興邀請到了許靜心教授來共同擔任導師，她特別引入了身體協調的老師來進行指揮的培訓，研習的曲目也有28首等。

在臺灣國樂團跟我配合裡面，我們一共舉行了五屆短期研習營和四屆的年度培訓、一屆指揮比賽，參與培訓的人數共計三百多人。香港中樂團十一屆的指揮大師班，大概參與的人數有三百多位。

我的分享完了，謝謝，謝謝大家。

白得雲：謝謝剛才閻教授非常精彩的跟我們分享。我想剛才閻老師講到一個非常重要的問題，就是我們之前已經說過，中樂指揮培訓上究竟是我們覺得比方說是合唱指揮、管弦樂指揮，還是中樂指揮，他們有沒有共通的地方，有沒有一些個別不同的地方？

我想剛才閻老師已經非常清楚為大家說明，其實我們從中樂指揮上來說，其實它自己有獨特的地方，跟這個合唱還是管弦音樂的指揮培訓是不一樣的。當然我們知道指揮一般來說，他們有一些共通、要訓練的地方，但是每一個不同的專業還是不同的樂種，他們對指揮上的要求其實是跟他們本身的音樂特點有關係。

所以中樂，我們談到指揮人才的培訓上，他們其實是有一些中樂方面特有的特點，而在這個管弦樂和合唱的這些作品裡是找不到的。一定要特別針對這一方面的在指揮的訓練上有一些重點的培訓，才能夠讓指揮在領導中樂團的時候能夠達到要求的效果。

閻老師其實他講到很多問題，有關中樂節奏上的問題，中樂樂器的音響或音色上的問題。其實我們相信很多朋友，如果我們非常簡單就找一個完全是管弦樂團背景的指揮，哪怕他非常有經驗的，如果他對中國音樂還是對中樂團這方面是沒有一點認識，他在指揮中樂團上出現的問題主要就是閻老師剛才講的，他對特別的中國樂器的音色還是音響方面不夠了解，還是對某些特有的中國音樂上、節奏上有一些不明白的地方。

所以我覺得就是閻老師剛才講的就是非常重要。閻老師後半部講到的，他最近這十年左右就到很多不同的地方主持有關中樂指揮的培訓、大師班。其實我覺得今天我們看到香港、北京、臺北、上海很多不同地方對中樂指揮培訓上，我覺得非常重要的一點。

剛才閻老師介紹很多有關中樂指揮培訓的大師班，他有一些是專門針對那一個地方的學生的，或是針對那一個學校的學生。但是也有一些比方說是香港中樂團辦的，跟我們香港演藝學院合辦的大師班，就是開放給所有不同地方的對中樂指揮有興趣的朋友來參加的。

如果大家對閻老師剛才講的中樂指揮的內容有些興趣，要多一點了解，其實香港中樂團他們出版了很多有關這方面的出版。在我手上就有一本，現在來說是兩年之前了，這本書的名字叫《揮灑自如——中樂指揮培訓與實踐》。這本書的內容就是香港演藝學院從2009年開始就跟香港中樂團合作辦了總共……因為疫情的關係，我們過去兩年停下來，到2019年為止，我們就總共辦了十一屆的介紹。

如果大家對這個大師班的內容裡面有很多有關中樂培訓的內容，可以大家參考。另外中樂團他們還出版了很多……就像我旁邊一些，他們有一些很多不同的有關中樂方面的教材，對於指揮的訓練也非常重要。



那我們下面就可能回來一下，我看第一個問題就是梁建楓，我想要由蔡教授回答。他的問題就是：如何去判斷一個學生能否有能力和天分去修讀指揮和文化領袖的學位？

蔡敏德：我很快地回答。因為有很多其他很有意思的問題，我想事實上每一個指揮家都知道，是很容易看到一個學生有沒有天才作為一個指揮的。

我想我們第一年、第二年，因為他們是一個必修的課程，在這兩年中，我們就可以看到他們聽覺上、聽音是不是好，他們音樂的理解是甚麼樣子。然後我之前講的，他們要做的藝術計劃，可以看到他們有沒有視野，然後他們的身體有沒有協調，有沒有氣場。

就是現在我們有一個小小的學士的課程，是選修的課程。現在的學生不是很認真，不過過了半個學期，我們已經很明顯看到哪一個學生真的可以，如果他們想做指揮，是有可能做得到的。我想是兩年之後是很明顯我們看到的。

白得雲：謝謝，蔡教授。下一個問題就是有關中樂對音響效果的「內心聽覺」，有甚麼練習可以做？除了當閻老師的學生以外，還有沒有一些方案可以給這個觀眾朋友？

閻惠昌：首先，提這個「內心聽覺」問題的，肯定是一個搞指揮的人或者作曲的，他才會有「內心聽覺」這四個字的詞在這邊。所以指揮的「內心聽覺」越發達，他的「內心聽覺」的條件越高，所以他在指揮樂團的時候，他才重塑樂團的音響，才會不斷拉高樂團的水平。

但「內心聽覺」怎麼可以有效地練習，最重要的就是，第一，去聽最好的演奏家的聲音或者演奏。不要聽二三流的或者末流的，那就把「內心聽覺」一下子就建立在很低的標準。要建立最高的標準，就要聽一流的演奏家單獨的演奏或者一流的樂團的演奏。

而一流樂團的演奏，除了聽音樂會以外，更重要的是去聽排練。排練是最重要可以讓自己建立「內心聽覺」的。像香港中樂團這個樂團，自從我1997年當音樂總監，到現在我們一直都是堅持有分聲部的排練，從單聲部的排練到大聲部的排練，都是始終堅持的。因為非常有效高質量的單聲部訓練才是最重要的。

那麼如果我們的指揮青年只需要去提高「內心聽覺」，不妨給樂團申請去做一些分聲部聽排練的參觀。這一部份可能對大家有幫助，所以聽排練是最重要的。

白得雲：謝謝閻老師。下一個問題請林老師回答。由張文瀚發問的，他想知道在指揮訓練的碩士階段，重點應該放在哪一個方面？

後面一個部份，可能我的答案就是難度系數非常大。你要考中央、中國還是上海的博士，難度非常大。是沒有一個項目可以有薄弱的地方，你所有的方面都應該非常好，才能夠考這三個地方的博士。

但是我就請林老師講一講，研究生階段的訓練重點在哪一方面？

林大葉：好的，那就是說，我相信無論是香港也好，還是臺灣也好，還是我們內地的學校也好，其實在本科階段的教學是非常的嚴謹、嚴格，而且對於我們每一個青年學子的音樂基礎要求應該都是非常高的。我們的理念是本科階段就已經完成了作為一個指揮的最基本的一些要求。

那麼在研究生階段，其實我們更強調的是深化去研究一個音樂的領域。這裡面從大方向來講，你當然可以選擇西方管弦樂隊，然後合唱指揮，以至民族管弦樂隊的方向。但是其實每一個學科來講的話，其實都是要去細分的。

比方說西方管弦樂隊，也是有歌曲指揮，還有純粹的管樂指揮。包括我們是研究巴洛克時期的音樂，還是說我去研究當代、近現代音樂的一個細分。那麼其實民族樂團的管樂指揮也有這樣的問題。我們是著重於深化研究傳統民族樂器的民族樂樂團的作品？還是我們去專門去研究一些原創音樂的首演這方面？其實每一個學科就已經更加的細分了。

其實我的建議是，如果說想報考碩士階段的學指的話，一定要明確自己的學習的方向，而且去具化它導致誘向。我這三個學科，我是西方管弦樂還是民族管弦樂，還是合唱指揮。然後在這裡面，合唱指揮我們當然更多了，也有民族的這個……我們中國民族、本民族的作品，也有中調的作品，然後也有西方現代的作品。

本身就是說學科已經劃分得非常多了，所以在這方面的話，就希望學子們一定要自己去明確了解我要專門研究的方式。因為你想想碩士階段，其實對我們做研究生，所謂研究生就是應該在某一個領域上細緻無微的去進行深化的研究，並且它是有一定要求，在論文的方面也是有更精深的、在理論方面的指示。

謝謝。

白得雲：謝謝林老師。下一個問題是有關中樂指揮在培訓方面，是以師徒的方法來進行，還是在現在的學校、院校中以課程或不同的科目為主的問題。能夠請金老師還是許老師簡單回答這個問題嗎？

你覺得究竟是用師徒的方法，還是用學校裡面每一門科目都是不同老師教，這方面有甚麼好處，還是有不好的地方？金老師，能不能夠先簡單回答這個問題？

金野：謝謝白老師，我覺得這個問題還不是特別清晰，是哪一個方面？

閻惠昌：金老師，我覺得這問題可以不談。現在的我們要是師徒制，就自己找一個老師就可以了，所以不用談這個部份。

我覺得他有這樣的問題，他提的另外一個層面就是說，能夠使中樂團更加推廣到西方世界。兩岸高校的中樂指揮的培養，是不是可以安排一個叫做國際指揮學生留學交流的課程，這個可能性？

我們請金老師講中央音樂學院的部份。你們中國學院派比較主要部份的方面，有沒有這樣的一個留學部份？像我曾經知道巴黎音樂學院或者WC音樂學院，是專門做中樂指揮的學術講座，就是為了把它推過去。

現在目前來說，作曲方面就有一個英文的中樂配器法的範書。那麼在學校裡，就比如說臺灣或者是北京或者是上海，有沒有這個國際指揮的學生留學交流？

金野：我想中國音樂學院的國際留學生，實力上他是提供了一定的基礎的學習條件，包括硬件和軟件。我們的國際交流部也常常接收來自全世界的不同專業的學生。

其實一年以來，在閻惠昌老師的領導下，也有一些來自新加坡和中國臺灣地區的學生學習指揮，尤其是在國樂指揮方面，他們都有非常好的學習成果。目前都已回到各自的地方，承擔起相當重要的工作了。

因此我們是具備這樣的一個條件，也就是說進行雙語教學是有可能的。剛才閻老師也提到了關於這些基礎課程的教材，現在有中國樂器配器法的英文版，這個我們也知道。另外，閻老師領導香港中樂團也出版了一系列的指揮教材，國樂人才的指揮包括演奏方面的訓練，這些都是一些很好的教學基礎。

白得雲：能夠請許老師非常簡單地用一分鐘講一講您對於這個問題有甚麼回應嗎？

許灝心：在國際學習方面，我知道有很多學生個人尋求老師的音樂院學習。在政府方面，教育部有一個叫做拔尖計劃，我們可以申請然後去考試。考試以後，他就可以聽到申請之後，就可以申請旅費、學費，參加哪一個大師班。

這個計劃是有的，但是他們跟進說，中樂可以說是任何中樂器或指揮。這個是有的，你要把它挖出來之後再爭取。我知道個人已經有很多人會去海外拜師，自己學習。

白得雲：今天因為有時間限制，我們只能夠聽到香港、北京中央音樂學院、上海音樂學院跟臺灣師範大學的蔡老師、金老師、林老師跟許老師，還有我們的閻老師五位在這裡發言。

我覺得從中樂院校上的培訓來講，大家的交流無論是對課程內容還是教學上的交流是非常重要的。其實還有其他不同的院校也在中樂指揮培訓上面有非常重要的角色，疫情過後，我們有更多的機會，如果不同的院校可以在這方面有多一點交流，我相信對整個中樂指揮的培訓上會有更多的發展機會。

第五節「指揮大賽之後 — 青年指揮家分享」

主持：錢敏華博士

講者：肖超先生 郭健明先生 周聖文先生 彭奕凱教授 胡栢端先生 孫鵬先生



今天這個有關中樂指揮培訓訓練的部份就到這裡為止，非常謝謝幾位老師今天下午的參與。我們馬上就會進行下一個論壇的環節，題目是「指揮大賽之後—青年指揮家分享」。

閻惠昌：第五個環節是「指揮大賽之後青年指揮家分享」。我們非常榮幸邀請到香港中樂團的行政總監錢敏華博士擔任主持人。請錢博士。

錢敏華：各位來賓大家好！我是香港中樂團的行政總監錢敏華。非常榮幸能夠在此與大家分享第五個環節的內容。

在第五個環節中，我們邀請了六位青年指揮家來分享他們在指揮大賽之後的一些發展歷程。

首先，我們有請第一位分享者肖超先生。他是四川交響樂團的常任指揮，同時也是中國音樂學院指揮系的博士在讀生。讓我們歡迎肖超先生。

肖超：各位好！首先，感謝香港中樂團的邀請，感謝閻惠昌總監，並感謝主持人錢敏華總監。在過去的兩天裡，各位前輩、老師和專家同仁已經進行了許多精彩的發言，這些發言給予我極大的啟發，並引發了許多

思考。能夠有這樣寶貴的學習和交流機會，我首先要感謝香港中樂團，並感謝在座的各位。

今天，我主要想與大家分享我參加首屆國際中樂指揮大賽十年後的一些感想。正如多位老師所提到的，香港中樂團始終高舉中國民族管弦樂藝術的旗幟，引領著時代的潮流。在閻總監就任的二十五年間，香港中樂團致力於從各個層面推動中國民族管弦樂事業的發展。

今天我們有幸參加的「國際中樂指揮高峰論壇」已經是第二屆了。樂團還舉辦過「國際作曲家高峰會」、「國際作曲大賽」、「中樂發展國際研討會」、「大型中樂作品創作研討會」等大型中國民族管弦樂的學術研討會，並出版和發行了大量珍貴的文獻和樂譜。

此外，樂團還創立了旨在發掘和培養指揮人才的「國際中樂指揮大賽」，至今已成功舉辦三屆。我有幸成為首屆比賽的選手，當時我還是上海音樂學院指揮系的碩士研究生。剛才林大葉指揮也提到了，謝謝您。在上海音樂學院和香港演藝學院以及香港中樂團的學習經歷對我而言，是一筆非常寶貴的人生財富。

在樂團精心設置的四輪比賽的磨練下，我得以將課堂知識與實踐真正結合，明白了職業指揮應具備的素質，並由此展開了我的指揮職業生涯。十年後，回望2011年，我心中充滿了對香港中樂團的由衷感謝，還有當年一同參賽的夥伴們。比賽後大家各奔東西，已多年未見，今天在論壇上重逢，感觸良多。

這十年間，我在四川交響樂團擔任常任指揮，同時擔任川交旗下「天姿國樂」民族室內樂團的首席指揮，並時常到其他交響樂團及民族樂團擔任客席指揮。由於教育背景和工作性質的關係，中樂指揮與交響樂指揮（或稱西樂指揮）的異同始終是我關注的問題。

這也是這兩天來各位前輩師長討論的主要話題之一。自2021年起，即參加香港中樂團國際中樂指揮大賽十年後，我非常榮幸考取了中國音樂學院指揮系樂隊指揮專業的博士，導師是邵恩教授。在新的高度和層面上觀察和研究，解決這十年間工作實踐中發現的問題，是我目前主要的思考和研究方向。

從音樂文化的角度來看，中樂指揮和西樂指揮有很大不同。中國音樂作為博大精深的中國文明的載體，從樂器本身、演奏法、律制乃至美學追求等方面都有許多不同之處。然而，從純技術層面來看，兩種指揮並無太大差異。中西指揮都致力於使樂隊發出美妙的聲音來表現音樂，進而表現音樂背後的文化。

這兩天來，各位老師都不約而同談到了中樂團的音準、音色和音量問題。而我在邵恩老師指導下的博士課題是《管弦樂藝術聲音設計及研究》。這裡的管弦樂並不限於西方管弦樂，而是一個泛指的概念。

自去年起在中國音樂學院的短短數月學習中，我主要以西方交響樂經典曲目的排練作為切入點。這段學習經歷已讓我在對聲音品質有所要求的內心聽覺方面有了很大提高，形成了更準確的概念，並對如何設計和調整管弦樂團的音準、音色、音量平衡等諸多方面的問題有了更深入的了解和把握。

我認為，幫助樂隊發出好聲音的方法和手段有很多，這也是每位指揮需要終生關注和學習的。正如閻總監所言，具體如何操作？從昨天以來，許多老師都有非常精闢的論述，我在此不再贅述。我想說的是，無論是中樂團還是西樂團的指揮，調動一切可用的手段，調整樂團作為一個和諧的聲音共鳴體，發出「圓厚純聚靜潤彈」的聲音，我這個七字是相對於昨天葉聰老師「雜散鬧乾硬」而言發出這樣的聲音從而進行更深層次的文化表達，是我們作為樂隊指揮需要為之不懈奮鬥的方向。

我的發言到此結束，謝謝大家。



肖超

錢敏華：感謝肖超先生的精彩分享。接下來，我們邀請第二位分享者郭健明先生。他是香港康樂及文化事務署音樂事務處中樂組的音樂主任。郭先生將與我們分享他在參加指揮比賽後，對於培養青少年音樂發展道路的影響，請郭健明先生。

郭健明：各位好，我是郭健明。衷心感謝香港中樂團的邀請，使我有機會在第二屆國際中樂指揮高峰論壇中進行分享。

今天我分享的主題是參加「國際中樂指揮大賽」對青少年音樂發展道路的影響。我於2011年參加了由香港中樂團創辦的首屆國際中樂指揮大賽，這是我人生中首次參與指揮比賽，並且非常榮幸獲得了季軍及「香港優秀青年指揮獎」。

目前，我在康樂及文化事務署音樂事務處工作，主要職責是管理處內青少年中國民族音樂的培育以及指揮訓練青少年中樂團。今天我將主要分享參加國際中樂指揮大賽後，對我培訓香港青少年音樂工作的兩大影響。

首先，當年參加指揮比賽，對我影響最深的是準決賽中的「排練糾錯」環節。該環節要求指揮在比賽前規定的時間內拿到正確的總譜，但樂團演奏的分譜根據周凡夫先生的著作《走向世界級樂團的銳變—香港中樂團公司化的第一個十年》中所提到，設定有六個錯處。比賽時指揮並不知道錯處的數量及位置，這考驗了參賽者在指揮期間能否找出錯處。

這種高強度比賽環節不僅考驗參賽者的聽覺敏銳度，也測試其閱讀總譜的能力及心理素質。由於我的工作主要是指揮青少年樂隊，青少年樂隊的排練過程中常常出現與「糾錯」環節非常類似的情境，例如學生奏錯音、奏錯節奏等。我通過參與指揮大賽，深刻體會到稱職的指揮除了具備「揮」（手上技術）的能力，也必須具備「讀」（讀譜）、「聽」（聽覺）的良好能力。比賽的經歷讓我對自己的要求有了極大的提升動力，也提高了我以後的排練能力。這是第一個影響。



郭健明

第二個影響則是邀請客席指揮的工作。我的工作單位音樂事務處每年七、八月期間均舉辦「香港青年音樂營」，為青少年提供兩個星期的樂團合奏訓練。我們音樂事務處非常榮幸過往曾邀請到著名指揮家擔任音樂營樂團的客席指揮，包括參與此次高峰論壇的各位專家：閻惠昌總監、陳澄雄老師、葉聰總監、周熙杰先生和郭勇德先生以及夏飛雲老師、張列老師、劉沙先生等。

通過參與指揮大賽以及由香港中樂團和香港演藝學院合辦的「國際中樂指揮大師班」，這兩項活動開拓了更豐富的指揮人才資源，使音樂機構能更精準物色到一批優秀及合適的青年指揮人才。例如在座曾參加比賽及獲獎的孫鵬和肖超，也包括了景煥、姚申申、于興義等。他們和我都是通過指揮大賽及指揮大師班中認識的，然後再邀請他們來香港擔任音樂營的客席指揮。

香港中樂團主辦的國際中樂指揮大賽對提升及開拓香港青少年中樂合奏水平有著極大的貢獻。非常感謝香港中樂團，我深信未來國際中樂指揮大賽及國際中樂指揮大師班將提拔和培育更多優秀青年指揮。在此祝願第二屆國際中樂指揮高峰論壇圓滿成功，謝謝大家。



周聖文

錢敏華：感謝郭指揮。接下來，我們將邀請周聖文先生。他是來自臺灣的臺灣國樂團副指揮。有請周聖文先生。

周聖文：閻總監、錢總監，各位前輩，以及線上的朋友，大家好。我是周聖文。今天非常高興能在這個星期天的午後，與大家分享有關青年指揮的話題。我今天的主題是「臺灣青年指揮搖籃 — 淺談NCO青年指揮養成計劃之發軔及影響」。

我的分享將分為三部分。首先，我會簡要介紹兩大活動的歷史，分別是2012年推出的指揮研習營和2014年推出的青年指揮培訓計劃。接著，我將從第一人稱的角度，即參與者的視角，分享我對這兩大活動的所見所聞。最後，我會談論這些活動對青年指揮的後續影響，以及樂團與青年指揮所建立的合作模式。

2012年推出的指揮研習營在指揮圈內引起了廣泛關注。我有幸參加了首屆活動。在為期七天的活動中，學員從總譜閱讀、指揮雙鋼琴、樂隊實習到結業演出，能在緊湊的時間內快速了解自身的不足。此外，活動還安排了精彩的專題講座，邀請知名指揮家、作曲家和藝術行政專業人士分享指揮應具備的條件及應接觸的範疇。

另一個重要活動是青年指揮培訓計劃，始於2017年。與研習營不同，這是一個為期一年的計劃，包含三大重點。首先，學員有機會近距離觀看職業樂團的排練。其次，計劃設置了許多知識含量高的專題講座。最後是備受矚目的「菁英爭揮」指揮大賽。

從第一人稱角度來看，我參與了這兩大活動多次。研習營有兩大亮點值得分享。首先，在總導師閻惠昌老師的引領下，我們有機會接觸到優秀的經典作品，並與職業樂團同台排練甚至演出。其次，學員之間的切磋與交流，尤其在共同研究和指揮同一部作品時，思想上的激盪和音樂美學的討論非常有趣。

年度培訓計劃有兩個重點。首先，我們獲得了一年內觀看職業樂團排練的機會。其次，在「菁英爭揮」指揮大賽中，我有幸獲得獎項。這個賽事的舞台上，我們幾位獲獎者，包括現任北市國副指揮江振豪、現任桃園市國樂團助理指揮林亦輝，以及臺灣愛樂民族管弦樂團的藝術總監曾維庸，都在這個舞台上獲得了重要的養分。

研習營和年度計劃帶給我們的養分是持續的。首先，NCO在過去幾年的樂季中設定了一定比例的音樂會，邀請年輕指揮以客席指揮的角色參與年度活動。其次，NCO推出了「特約助理指揮」職務，使青年指揮能以接近樂團內部的視角學習職業樂團的運作模式。這些經歷對我現在的副指揮工作非常有幫助。我特別感謝閻惠昌老師的創意以及NCO推動青年指揮培育的不遺餘力。

由於時間關係，今天的分享就到這裡。再次感謝閻惠昌老師和錢敏華總監的邀請。祝大家在疫情期間平安順遂。謝謝！

錢敏華：感謝周指揮的精彩分享。請大家記得，如果有任何問題，歡迎將問題輸入螢幕右側的問題欄，我們將在稍後的問答環節與大家交流。

現在，我們有請第四位分享者彭奕凱教授。他是美國辛辛那提大學音樂學院的副教授，目前身處美國，與我們有十二小時的時差。有請彭奕凱教授。

彭奕凱：閻總監、錢總監好。香港中樂團的朋友，大家好。非常榮幸能夠接受主辦方的邀請，從美國來與大家分享我在2011年參加指揮大賽後的音樂之路。今天我將與大家探討中國民族音樂與西方音樂的結合。

雖然我自幼學習民樂，在北京留學期間也受到了王甫建教授的指導，但自2007年赴美發展後，逐漸遠離了中國民族音樂。在美國的前幾年，我主要專注於交響樂及西方歌劇指揮。直到香港中樂團主辦的第一屆指揮大賽，才重新激發了我對民樂的熱愛。因此，我非常感謝香港中樂團。

回到美國後，我開始研究東方和西方音樂的結合，並利用辛辛那提大學現代室內樂團開展了「中國城」現代音樂系列。在您左邊的是2012年的首場演出，曲目包括周龍老師、譚盾老師的作品，還有臺灣新生代作曲家陳欣蕾的世界首演《浮光掠影》。比較有趣的是，美國作曲家 Derek Bermel 在《Blue Dragon》中大膽使用了二胡、古箏和琵琶演奏爵士風格，因此我當時親自演奏二胡，非常有意思。

在您右手邊的海報是2015年的第二場演出，曲目包括旅美中國作曲家盛宗亮老師、旅美臺灣作曲家陳士惠老師的作品。這兩部作品的特色在於它們使用中國和臺灣民謠作為創作素材，其中陳老師的《Sweet Rice Pie》更是以閩南語演唱。在這場演出中，我還邀請了馬來西亞青年作曲家及笛子演奏家陳宏達，他親自演奏了笛子與室內樂作品《枯萎的向日葵》。其中最特別的應該是劉源老師的作品《琵琶與七個大提琴》，這是一個非常少見的組合，效果非常好。

這是在2012年至2021年「中國城」系列所演奏過的曲目，形式和編制都非常多樣化。有些使用了中國樂器，有些則單純用西方樂器來演奏中國的韻味。

香港中樂團指揮大賽也為我開啟了不同的歌劇之門。這是郭文景教授在美國首演的歌劇《鳳儀亭》，我在當時的演出中擔任助理指揮。郭教授創造性地將川劇、京劇、中國民族樂器及西方管弦樂隊結合，讓我領悟到了這種結合的至高境界。

這是旅德日本作曲家細川俊夫的歌劇《松風》，我在林肯中心音樂節中擔任助理指揮。在2014年我的博士畢業音樂會中，我自己製作了這部歌劇。全劇以德文演唱，並只使用西方樂器來呈現日本十三世紀的民間鬼故事。相較於郭老師的《鳳儀亭》，這是另一種形式，單純使用西方媒介來傳達東方文化，非常有意思。

這是我參與2015年旅美作曲家黃若的裝置歌劇《驚園》。他使用崑曲藝術及西方管弦樂隊的結合，崑曲藝術家錢熠說：「在傳統戲曲中，你不能到處看，你只能專注於你的演出。」但在這部劇中，他必須尋找指揮，對他來說是非常大的挑戰、非常不同的經驗。

這是在2018年舉辦的個人獨奏音樂會。在這場音樂會中，我演奏了鋼琴、小提琴、古提琴、二胡及揚琴，這是在美國的舞台上對中國音樂的一種弘揚。

最後，我想再次感謝香港中樂團主辦指揮大賽，提升了我對中國民族音樂的信心，讓我在美國能夠繼續弘揚中國音樂。謝謝。



彭奕凱

錢敏華：感謝彭指揮的分享，讓我了解到大家對他在比賽後在美國的一些新發展都非常關心。接下來第五位分享者是胡栢端先生，他是香港中樂團的助理指揮，負責教育推廣工作，同時也是香港青少年中樂團的指揮。目前他正在與青少年中樂團進行排練。現在有請胡栢端先生為我們分享。

胡栢端：各位好，很高興參加第二屆國際中樂指揮高峰論壇，也感謝兩位總監和中樂團的邀請。今天我將分為兩個部分進行分享，因為我在比賽前和比賽後的經歷有所不同。

我本身是工程專業出身，並非音樂專業，只是一名業餘的指揮愛好者。我的題目是「實戰」，因為中樂團的大師班和指揮比賽是兩個重要的項目，給了我很好的進步和學習機會。我基本上參加了十一年的大師班，其中六年是正式學員。通過大師班，我學到了很多不同的指揮技法、指揮法的實踐，如何處理音樂，如何與樂團溝通等經驗，這些都為我後來的發展和比賽提供了豐富的資源。

比賽是大師班的加強版，讓我學會更有效率地處理樂隊的音響和音樂問題。我參加了兩屆比賽，雖然在第二屆獲得了亞軍，但在第一屆也進入了複賽。比賽後，我學會了如何不僅關注自己的表現，還要與樂團溝通，通過手勢運用來重塑樂隊的聲音，給樂隊帶來新的感覺。

比賽後，我很榮幸在2016年得到閻總監的推薦，並由天津音樂學院院長徐昌俊給予機會，成為天津音樂學院的外聘指揮。我的主要職責是排練兩個樂團：大一樂團和天津青年民族樂團，並幫助青年老師和研究生進行排練和重奏訓練。這個平台非常難得，每週我有兩天時間在天津與學生和老師們交流，這段經歷讓我受益匪淺。



胡栢端

此外，2019年我有幸被聘為香港中樂團的助理指揮，主要負責提升青少年團的演奏能力，並有機會與專業樂團合作，指揮專業樂團，這些經歷大大提升了我的指揮水平。

希望我的經歷能夠對大家有所啟發，並鼓勵大家參加香港中樂團的大師班或比賽。謝謝各位。



孫鵬

錢敏華：感謝胡指揮的精彩分享。接下來有請孫鵬先生，他是瀋陽音樂學院民族器樂系副主任，也是作曲系指揮教研室的主任。現在有請孫鵬先生分享。

孫鵬：尊敬的錢總監、尊敬的閻總監，各位專家和同仁，大家好，我是孫鵬。今天非常榮幸能夠收到香港中樂團的邀請，與大家分享比賽後十年的經歷。我的分享題目是「啟航的希望」。

首先，特別感謝香港中樂團為我們青年指揮提供了這麼好的平台。自2011年第一屆指揮大賽以來，已經過去了十一年。在這十一年間，我相信所有參賽選手都不會忘記香港中樂團樂師們的敬業精神和高水平，以及我們在每次比賽中獲得的經驗和友誼。

比賽是一個讓自己迅速提高技能和全面提升的機會，也是與評委、專家、樂團團員和參賽者共同學習的難得機會。這些經驗將成為所有參賽者一生中最重要的難忘回憶。

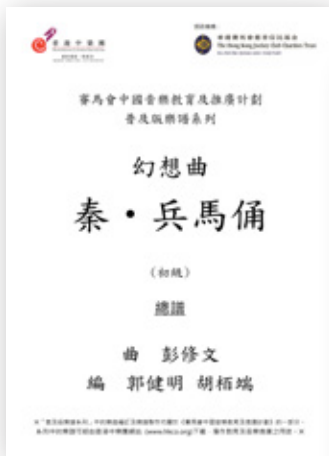
再次感謝香港中樂團為年輕指揮搭建了這樣良好的平台。在西方，指揮比賽很多，但在中樂指揮領域，比賽非常少。當年趙季平老師擔任評委會主席時曾說，香港中樂團舉辦的指揮大賽將是中樂發展歷史的一個里程碑。我們作為第一屆選手，以及未來的選手，都是這個時代的見證者和幸運兒。

中國民族管弦樂的發展已有百餘年歷史，而民族樂隊指揮的發展時間更短。我們能夠像閻惠昌老師這樣，把畢生心血投入樂團建設，並不遺餘力傳授經驗，這是非常難得的。香港演藝學院與香港中樂團聯合舉辦的指揮大師班已經有十餘屆，受眾群體非常廣泛，這對中樂指揮的數量和質量提升起到了重要作用。

目前我在瀋陽音樂學院工作，同時也是一名教育工作者。指揮在指揮行業中對樂團也是一種教育。我想與大家探討的是，我們究竟要培養甚麼樣的人才，應該具備甚麼樣的視野和目標。2019年，我獲得國家留學基金，前往俄羅斯莫斯科國立柴可夫斯基音樂學院攻讀指揮和歌劇指揮系。今天的分享就到這裡。謝謝各位，謝謝閻總監，謝謝錢總監。

錢敏華：感謝孫鵬指揮的指導。我也收到了幾個問題。如果大家現在還有其他問題，想要分享並與我們交流的話，可以隨時進來。由於時間有限，我先提出一些之前收到的問題。

其中一個問題是，有人提到許多學校的中樂團編制可能不齊全，有些規模較大，有些則較小。如果聲部不齊全，各位指揮有甚麼經驗可以分享？我想請香港康樂文化署的郭指揮回答一下，您會如何處理學校編制不全的情況，有甚麼建議？



郭健明：其實這個問題，香港中樂團之前有做過一個活動，是將樂譜簡化，把一些經典曲目，如《秦兵馬俑》、《駿馬奔馳》、《豐年祭》等，從大型樂團縮編成初級版和中級版。我自己也是這些簡化樂譜的使用者，我在我的兒童中樂團中也排練這些曲目。

這種方法非常有效地解決了學校編制不全的樂團面臨的問題。因為在編曲和簡化過程中，編曲者或作曲家已經考慮了替代方案，或將一些難度較高的節奏簡化，但並未改變原曲的特色。因此，我認為這是一個可行的方法。

錢敏華：有沒有其他指揮想分享一下你們的經驗？如果沒有的話，我就進入下一個問題。這個問題特別希望孫鵬老師回答。他說您是學生出身，後來轉為樂隊指揮，對於改行成為指揮的必經之路或學習建議有甚麼看法？

孫鵬：好的，謝謝錢總監。我認為，目前中樂指揮中有很多指揮，包括已經是從業者或頗有建樹的指揮，他們很多都是從器樂演奏者逐漸對指揮產生興趣，經過系統學習後成為職業指揮。我覺得這條路並不是甚麼太大的問題。關鍵是要保持初心，即先要把器樂演奏得很好。因為音樂是相通的，只有把器樂演奏得很好，才能具備成為指揮的基本條件。

錢敏華：另一個問題是，如何在本質上引起華人音樂家或自己對民族音樂的熱愛？如何更好地傳播中樂？或許除了華人音樂家之外，彭奕凱也提到他在美國做了很多推廣中樂的工作，或許他可以分享一下經驗。

彭奕凱：其實在美國，演奏民族樂器的人本來就不多，但我有一群好朋友，我們組成了一個小樂隊，經常一起演奏音樂，利用中國樂器演奏西方曲目，並進行編配。我自己也編配了一些小型的作品，如揚琴與打擊樂、揚琴與低音吉他等，這些簡單的編配可以到各種地方進行推廣。

錢敏華：周指揮，請問你們在推廣中國音樂方面是否遇到甚麼困難？或者有甚麼經驗可以與我們分享？

周聖文：在推廣方面，我認為每年舉辦的全國學生音樂比賽對此有很大幫助。這些比賽涵蓋了從小學到大學不同階段，並且分為音樂班和非音樂班。雖然這兩年因為疫情的影響，賽事有所中斷，但我認為這對於臺灣國樂學子的培育有著非常重要的影響。

錢敏華：謝謝。最後一個問題是想請教在座的每一位指揮，在比賽過程中，哪一個環節讓你們印象最深刻？誰先回答？剛才郭健明提到，他印象最深的是「糾錯」環節，需要在很短的時間內找出錯誤。肖超，你印象最深的是甚麼？

肖超：印象最深刻的確是「糾錯」環節，這對我們是極大的考驗。前一天晚上發譜，一個兩百多小節的樂譜，整個演奏需要十分鐘，而我們只有二十分鐘的排練時間。在這期間埋伏了六、七個定時炸彈，我們需要盡快找出來，這對我們是非常嚴格的考驗。不過，印象最深的還是剛才孫鵬提到的香港中樂團的樂師。在第一輪比賽中，我們有《月兒高》和《阿佤山》兩首曲目，十五位學員參賽，香港中樂團的樂師需要在一天內重複演奏這兩首曲目十五遍，但他們始終保持最佳狀態，這讓我非常感動。謝謝大家。



「第二屆國際中樂指揮大賽」
特別獎 Sebastian Perłowski



第一屆及第二屆「國際中樂指揮大賽」參賽者
到場支持第三屆比賽

錢敏華：我們也知道了肖指揮的深刻印象。在比賽過程中，有一位參賽者身體不適，快要暈倒了，肖超立即放下譜子去幫忙，這也體現了比賽中的友誼和互相學習、關懷。彭奕凱，你印象最深的是哪一個環節？

彭奕凱：其實我沒有特定的環節，但自從2007年開始指揮民族樂團，到2011年期間完全沒有接觸民族音樂，突然到香港中樂團，第一次指揮時感到非常震撼。那是我第一個職業的民族樂團，他們完全跟隨我的指揮，這讓我非常感動。

錢敏華：胡指揮，你剛剛提到很喜歡觀察別人指揮，這讓你學到了很多，是嗎？

胡栢端：是的。在第一屆比賽中，我比較靠前，所以可以看到所有人如何處理樂隊。但在第二屆比賽中，我抽到最後一個參賽，當時在西安，三天的比賽，我在房間裡一直看樂譜，非常緊張。這是最難熬的部分，但也讓我學到了很多。

錢敏華：第二屆比賽中有一位波蘭指揮家，他參加過很多西洋樂的比賽，但覺得我們的中樂比賽很不同。在西洋樂比賽中，參賽者之間不交流，但在我們的比賽中，每個人都像朋友一樣互相學習。他不懂《亂雲飛》怎麼指揮，胡栢端花了很多時間教他，這讓他非常感動。孫鵬，你印象最深刻的是甚麼？

孫鵬：其實每一個環節都讓我難忘，但最難忘的是與這些戰友的情誼。我們的比賽中，大家互相幫助、學習，這樣的環境是無可替代的。與香港中樂團這樣高水準的職業樂團合作，讓我學到了很多東西。比賽中，大家都在互相學習，而不是只為了拿冠軍，這樣的氛圍讓我永遠難忘。

錢敏華：謝謝大家。這個環節中，各年輕的指揮家分享了自2011年第一屆指揮比賽以來，這個平台給大家提供了交流和學習的機會。這只是個開始，未來他們在不同的地方會有更多發展。現在，我們請陳永華教授和閻惠昌總監為這一、兩天的高峰論壇做總結。謝謝大家，謝謝各位指揮。



錢敏華

第六節「總結發言」

總結：陳永華教授、閻惠昌教授



陳永華：閻惠昌總監、各位觀眾、老師、朋友，非常感謝大家出席這兩天的研討會。此次研討會提出了許多問題，儘管這些問題不一定都有答案。我們一直在中樂發展的道路上不懈努力。事實上，我們發展大型中樂大合奏的形式尚不足一百年，因此我們仍需繼續努力。

在這兩天的會議中，我聽取了許多意見，並做出了一些小結。一般來說，對中樂指揮有許多要求。首先，第一天討論了許多技術方面的問題，例如對中樂隊樂器的了解應該達到一定程度，並且彈奏的方法應該如何才能表達出更好的效果，這樣才能在排練時解決許多問題。指揮最重要的是解決問題，而不是僅僅在舞台上揮手。因此，有些人說，指揮不僅僅是舞台上的指揮，更是解決問題的指揮，包括音響、聲部平衡、調校和弦各聲部等。

其次，對於樂種和音樂風格，從傳統到現代的變化，無論是今天討論的爵士樂、流行曲改編，都需要掌握其風格。此外，還需要了解多媒體的演繹，包括場地的音效，因為多媒體演出不僅僅是音樂，還包括舞蹈和投影，因此指揮應該也理解這些方面。

第三，談到一個成功的職業樂團，其管理團隊是非常重要的。音樂總監，作為指揮，應該參與行政管理，現代化的行政管理要求所有事情都要合法、公平公正，這是現代化行政管理的重要一環。招聘和解僱的過程中，指揮不僅參與音樂，也參與管理。

今天還討論了教育過程和個人藝術的強化。這非常重要，因為如何不斷學習是關鍵。在座有一些音樂學院的同學和年輕指揮，如何培養自己是非常重要的，不僅僅是在學校才進行。

這讓我想到了，作為指揮家，不僅僅是拿著指揮棒在「一二三四」，還要成為真正的藝術家，這才是更高的層次。就像學語文，如果中文程度很高，一定包括對唐詩宋詞、現代文學的了解。如果英語很好，不僅僅是能講標準的英文，還要對英國文學有深入了解，才能稱得上英語很好。因此，如果要在音樂上有很高的造詣，不僅僅是技巧，還需要了解中國音樂的歷史和中國文學，這才是個人的音樂修養。

我必須告訴各位同學，如果你是年輕指揮，四年的音樂學院學習，哪怕再加上兩年的碩士學習，這六年的音樂學習能夠支撐你未來四十年的指揮生涯嗎？顯然是不夠的，所以你需要不斷進修，培養個人的藝術修養，才能成為真正的指揮家，而不是僅僅擁有技巧的人。

因此，我認為一個指揮家應該像西洋音樂的華格納 (Richard Wagner 1813-1883)。華格納非常熟悉德國的文學及民間故事，所以他才能創作出如此偉大的德國歌劇《指環》。他對德國的故事非常熟悉。一個中樂指揮如果要達到名家的要求，不可能僅僅追求技巧，這是音樂學院無法教給你的。

我在大學工作了很長時間，我認為在大學學到的東西當然很重要，但大學未教過的東西同樣重要。那麼如何學習呢？就是靠你自己不斷追求。閻惠昌總監不斷學習其他領域的知識，一直在學習，所以他今天展現出的藝術才華，不僅僅是音樂學院培養出來的，而是個人努力成長的結果。這不僅僅是「一二三四」的問題，還有很多其他方面。

因此，這兩天的研討會得出的結論是，我們大家都認為中樂的發展，無論是作曲還是表演，都有很大的空間。正如剛才所說，我們的發展尚不足一百年，而西洋交響樂已有四、五百年的歷史，所以我們還有很大的改進空間，改善中國音樂和民樂的未來發展，我的發言到此，接下來交給閻惠昌總監。

閻惠昌：非常感謝陳教授的精彩總結，既有深度又有廣度，也感謝這兩天高峰論壇五個環節的主持人，以及專家和講者，為我們分享並凝聚了許多寶貴意見。相信各位專家和講者的演講及分享交流，能為年輕指揮家，尤其是他們未來的音樂事業提供重大幫助。期望中樂指揮的藝術能薪火相傳，不斷發揚光大。

再次感謝參與論壇的每一位專家講者，感謝來自世界各地的指揮家和觀眾，與我們遠端連線。在疫情期間成功舉辦了「第二屆國際中樂指揮高峰論壇」。希望在疫情過後，第四屆國際中樂指揮大賽以及各類型的音樂會也能順利舉行。

謝謝，再見！

附錄

第二屆國際中樂指揮高峰論壇

日期	時間	內容	主持人/講者
14/5 (六)	10:00-10:10	開幕儀式	/
	環節 1 10:10-11:40	中樂指揮必備的條件	主持人：陳永華 講者：卞祖善、張國勇、 陳澄雄、葉聰
	11:40-12:00	休息	/
	環節 2 12:00-13:30	中樂指揮的綜合要素及 跨界條件	主持人：梅廣釗 分享者：郭勇德、陳明志、 彭家鵬、周熙杰
15/5 (日)	環節 3 13:30-15:00	作曲技法和潮流專題、 樂器演奏法瞭解和配器 的掌握	主持人：曾葉發 講者：伍卓賢、趙俊毅、 王辰威、李博禪、 王丹紅、伍敬彬、 唐建平
	15:00-15:30	休息	/
	環節 4 15:30-17:05	當今中樂 指揮教育和訓練	主持人：白得雲 講者：蔡敏德、金野、 林大業、許瀨心、 閻惠昌
	環節 5 17:05-18:00	指揮大賽之後 — 青年指揮家分享	主持人：錢敏華 分享者：肖超、郭健明、 周聖文、彭奕凱、 胡栢端、孫鵬
	18:00-18:10	總結發言	總結：陳永華、閻惠昌

講者簡介 (按出場序)

陳永華

作曲家及指揮，是香港管弦樂團首位駐團作曲家，創作了九首交響曲，多首管弦樂曲、室內樂、合唱及兒歌等。七首交響曲由雨果製作有限公司錄音出版、俄羅斯及香港的樂團灌錄。

曾獲美國「國際雙簧協會作曲比賽」首獎、日本「入野義朗紀念獎」及本地的多個獎項。他的作品曾在三十多個國家發表。他被列入「葛洛夫音樂百科全書」線上版，2000年獲港府委任為太平紳士。

陳教授自1995年出任香港聖樂團（1956年成立）音樂總監，經常帶領合唱團作定期演出及旅遊演出。他亦曾指揮上海、北京、深圳、澳門、韓國光州的樂隊與及香港管弦樂團、香港小交響樂團、香港中樂團、香港弦樂團等。2017年指揮香港聖樂團及三藩市的弦樂團聯同四位香港的中樂手，在三藩市Herbst Theatre及洛杉磯的Disney Concert Hall演出他的第八合唱交響曲《蒼茫大地》。2019年6月帶領合唱團到加拿大多倫多與當地樂隊首演他的第九交響曲《仁愛大同》。

就讀香港中文大學，隨紀大偉教授習作曲。後獲英聯邦獎學金赴加拿大多倫多大學深造，師事約翰·伯克域夫，獲音樂碩士及博士銜。曾任香港中文大學音樂系講座教授、文學院副院長及音樂系系主任；香港大學專業進修學院副院長等。現任香港中文大學（深圳）音樂學院副院長、香港作曲家及作詞家協會主席、香港合唱團協會主席及香港兒童合唱團理事、香港中文大學音樂系客座教授及多個團體的顧問包括中國音樂家協會、香港中樂團、香港舞蹈團、新聲國樂團及竹韻小集等。

卞祖善

國家一級指揮，中央芭蕾舞團原首席指揮，中國音樂家協會理事會第四、第五屆理事，中國交響樂團聯盟首任主席，中國音樂家協會交響樂愛好者學會副會長，中國音協指揮學會常務理事，香港中樂團藝術顧問，中國音協管樂學會高級顧問，中國電影音樂學會特約理事。

六十年來，他指揮演出了《吉賽爾》、《天鵝湖》、《淚泉》、《希爾薇婭》、《羅密歐與朱麗葉》和《紅色娘子軍》、《魚美人》、《祝福》、《林黛玉》、《長恨歌》等中外芭蕾舞劇；先後在國內首演了米亞斯科夫斯基第二十七交響曲、肖斯塔科維奇第七交響曲、格拉祖諾夫第五交響曲、海因里希·史韋沙的《歷史交響樂組曲》和《東西方交響樂》。

他曾與原中央樂團、中國交響樂團、中國愛樂樂團、上海交響樂團、上海愛樂樂團、上海歌劇院交響樂團、天津交響樂團、廣州交響樂團、深圳交響樂團、昆明聶耳交響樂團、廈門愛樂樂團、杭州愛樂樂團等全國各地交響樂團合作演出。

此外，他還曾指揮過美國紐約布魯克林交響樂團、華盛頓肯尼迪藝術中心歌劇院交響樂團、英國倫敦愛樂樂團、越南國家交響樂團、韓國大邱市弦樂交響樂團和台北愛樂青年管弦樂團等。

張國勇

中國著名指揮家、音樂教育家，現任上海音樂家協會副主席、中國音樂家協會副主席、上海音樂學院指揮系教授、上海歌劇院首席指揮、青島交響樂團音樂總監、貴陽交響樂團音樂總監。

1983年畢業於上海音樂學院指揮系。1997年被莫斯科國立柴可夫斯基音樂學院授予音樂博士學位。先後師從中國著名指揮家、音樂教育家黃曉同教授和享譽世界的指揮大師羅日傑斯特文斯基。

在多年的藝術生涯中，先後與國內外著名歌劇院、交響樂團合作指揮演出了一系列歌劇、芭蕾舞劇、交響合唱等經典作品，尤其擅長指揮俄羅斯作品，是目前國內公認的肖斯塔科維奇交響曲的最佳詮釋者。他的指揮風格簡明自然富有靈性，如火的激情與深刻的理性渾然天成，極具藝術張力和現場感染力。敏銳的聽覺、扎實的基本功、行之有效的排練方法和對作品結構的完整把握，所到之處無不給樂團和聽眾留下深刻的印象。

近年來，多次在重大國際文化交流活動中擔任中國的文化使者，代表國家參與了與美、俄、德、意、法等國共同舉辦的文化年活動。2014年在由國家大劇院製作的廣受好評的歌劇高清電影《卡門》、《駱駝祥子》中擔任指揮。2015年，應國家大劇院之邀參加了中國歌劇意大利巡演。2006年應邀擔任第八屆西班牙卡達喀斯國際指揮大賽評委。

陳澄雄

生於臺灣宜蘭，先後畢業於臺灣藝術專科學校（現臺灣藝術大學前身）、奧地利國立莫扎特音樂院。曾執教於母校、中國文化學院、東海大學、實踐大學及臺北市立師院。屢任國內交響樂團、合唱團、管樂團及國樂團指揮。目前為自由專業指揮家，已被數個國樂團聘為常任客席指揮。

1984年奉命出任臺北市立國樂團團長兼指揮。1991年奉命接掌臺灣省立交響樂團（現更名為臺灣交響樂團），落實基層樂教，拉近城鄉文化距離。

陳氏於1992年創立「臺灣省青少年交響樂團」，成員是來自臺灣各地，年齡自十至廿歲之青少年，並先後率領此團赴美、歐、亞、非洲等城市巡迴公演。所到之處，佳評如潮，被讚譽為完成「不可能的任務」。

葉聰

上海出生的葉聰，是歷史上第一位跨越東西方，同時擔任交響樂團與華樂團音樂總監的指揮。他目前是新加坡華樂團音樂總監，與美國印第安納南灣交響樂團桂冠指揮。

作為一個勇於革新的樂團建築師，葉聰成功地帶領新加坡華樂團創立「南洋特色」的品牌節目，並在演奏質量上迅速成長，成為當今世界級頂端樂團。2009年8月，新加坡華樂團成為歷史上第一個應邀在愛丁堡藝術節開幕周演出的華樂團。葉聰於2013年10月榮獲文化界最高榮譽「新加坡文化獎」。2019年，葉聰與新加坡華樂團再次遠征歐洲，享譽柏林及布拉格等地。

在他擔任音樂總監的28年中，葉聰逐漸把美國南灣交響樂團塑造成美國中西部最佳地區性樂團之一，更於1995年獲美國ASCAP協會頒發的大獎。為表彰其卓越貢獻，南灣市市長Pete Buttigieg特地把2016年5月7日定為「葉聰日」，同年6月，葉聰獲印第安納州時任州長彭斯授予州內最高平民獎Sagamore of the Wabash Award。

作為一個活躍於世界各地的藝術家，他曾應邀指揮過多個歐美一流交響樂團。葉聰在指揮教育界也極富盛譽，曾獲委任為中國「千人計劃」專家，也於2016年榮獲由中國民族管弦樂學會頒發的「傑出民族管弦樂指揮」稱號。

梅廣釗

梅廣釗博士是香港作曲家聯會主席，香港作曲家及作詞家協會理事，獲香港藝術發展局2020年頒授第14屆香港藝術發展獎《藝術家年獎》（音樂），因其卓越音樂成就獲香港浸會大學傳理學系於50周年頒發《傑出傳理人獎》。

郭勇德

新加坡華樂團駐團指揮、新加坡鼎藝團首席客座指揮、新加坡紫色交響樂團藝術總監。郭勇德是新加坡國家藝術理事會青年文化獎（2002）、文化領航發展獎（2013）、新加坡詞曲版權協會卓越貢獻獎（2016）得主。被《聯合早報》評為2018年度人物之一；2019年，新加坡管理大學設立了「郭勇德文化藝術獎學金」。

曾獲藝術理事會海外獎學金、李氏基金及新加坡福建會館獎學金，完成上海音樂學院學士課程。師從李民雄教授及薛寶倫教授學習中國傳統和西洋古典打擊樂，也曾拜師李真貴、安志順和朱嘯林等名家。1997年，加入新加坡華樂團為打擊樂首席。

在指揮方面，郭氏師從新加坡文化獎得主鄭朝吉和著名指揮家夏飛雲教授，並在國際大師班中，向多位大師學習，包括葉聰、Johannes Schlaefli、Marc Kissoczy、Kirk Trevor、Colin Metters、Harold Farberman、Oleg Proskurnya、Leonid Korchmar、Jorma Panula、Kurt Masur等。2003年，獲選為新加坡華樂團第一位指揮助理，展開專業指揮生涯。2007年，完成了在俄羅斯聖彼得堡的國際指揮大師班並考獲蘇黎世藝術大學高級指揮文憑。

2008年，擢升為新加坡華樂團副指揮，東西音樂教育的熏陶，讓他創意出無數深獲好評的音樂會，近年更常受邀客席指揮海外樂團。從2013年1月1日起，被委任為新加坡華樂團駐團指揮；2016年1月1日起，獲委任為新加坡國家青年華樂團音樂總監。

陳明志

香港土生土長的作曲家，自上世紀80年代初熱衷於民族管弦音樂，並矢志於民族管弦樂的傳承與發展；90年代初獲文部省獎學金於東京藝術大學、伊麗沙白音樂大學等鑽研東亞民族管弦樂的音聲及現代音樂創作。畢業後歷任香港中樂團駐團作曲、助理指揮、研究員、臺南藝術大學副教授、上海音樂學院教授等，2004-2007年間在上海音樂學院博士後流動站隨楊立青教授研究民族管弦樂編配及藝術與科技的探究。

他的音樂語境展示了其對聲音本體、時空效應及戲劇思維與東方文化哲思的多重思考與融合。曾獲日本文化廳舞台藝術獎、聯合國音樂局年度推薦樂曲、第十四及第十七屆全國作品（合唱、室內樂）創作優秀獎、首屆世界互聯網音樂大賽獎（電子音樂組）等。2018年獲香港藝術發展局頒發香港藝術家年獎（音樂）。現為星海音樂學院教授、碩士研究生導師（作曲/電子音樂）、廣東聲像燈光科技促進會音樂人工智能與聲音科技專業委員會主任，並致力於「粵港澳大灣區音樂創作研究及界創新」的活動，以及民族器樂與影像、肢體律動的交互、劇場的聲音設計等研究與創作。

近期作品有民族管弦樂組曲《八桂情緣》、交響管樂套曲《非常珠三角·大灣奏鳴曲》、大型民族管弦樂組曲《大灣情緣》等。

彭家鵬

國家一級指揮、享受國務院政府津貼、第十三屆全國政協委員。中國廣播民族樂團、中國歌劇舞劇院、澳門中樂團（2003—2016）、河南交響樂團、中國東方交響樂團、東方中樂團藝術總監兼首席指揮；烏克蘭國家交響樂團、奧地利薩爾茨堡莫扎特交響樂團、奧地利格拉茲交響樂團、韓國釜山國立國樂管弦樂團、捷克國家交響樂團的常任客席指揮；2017年6月起任蘇州民族管弦樂團藝術總監兼首席指揮。

彭家鵬畢業於中央音樂學院指揮系，獲碩士學位，是第35屆國際康德拉申指揮大師班唯一的亞洲獲獎指揮家，並以第一名的成績完成國際指揮大師班（烏克蘭基輔）的學業。曾獲中國金唱片指揮特別獎、國家「四個一批」人才、中國十大傑出青年等榮譽。自2000年起連續13年在維也納金色大廳指揮世界各大樂團，引起巨大轟動，奧地利《信使報》稱他為「兼有日本小澤征爾和意大利指揮大師穆蒂的指揮風範」，奧地利權威音樂評論家辛科·衛奇評價他「生機盎然、熱情洋溢、手部動作快而線條優美，具有獨特的風格。」

2013年他遠赴以培養世界大師級指揮而聞名的維也納音樂表演藝術大學深造歐洲歌劇，獲得導師康阿德·萊茵特納教授評語：「彭家鵬先生有著非凡的才華、高度的敏銳和細膩的樂感，這使他的指揮藝術臻於完美。」2021年8月榮膺奧地利音樂劇院獎·國際音樂文化成就獎。

周熙杰

香港中樂團常任指揮。2011至2018年獲邀為香港演藝學院講授中樂指揮課。2010年5月，於大型戶外音樂會「香江華采」中，指揮四首由香港作曲家以香港十八區為主題的華采樂章作世界首演。2009年，樂團應邀作為YouTube交響樂團的合作夥伴，周氏為譚盾的網路交響曲《英雄》編成中樂合奏版，效果令人擊節讚賞。2008年，與樂團年青演奏家演出「HKCO菁英」，帶來中樂新氣象。2005年，於「香港笛簫節」開幕式中，指揮五百多名樂手演出其作品《笛簫飛揚》，創下最多人同時演奏笛子的健力士世界紀錄。2004年，指揮新加坡華樂團「南洋音樂之旅II」音樂會，大獲好評。

周氏亦為著名作曲家，其音樂作品富東南亞獨特風格，曾獲2000年香港「21世紀國際作曲大賽」季軍大獎及臺灣「文建會2002年民族音樂創作獎」合奏組佳作獎。他早年跟從蘇照雄及錢兆熹學習作曲，為美國東南密蘇里州立大學雙學位學士（電腦和音樂）、南卡大學音樂碩士（管弦樂團指揮）。畢業後回馬來西亞即投入民族樂團的指揮及發展工作，曾擔任馬來西亞專藝民族樂團音樂總監。

周氏於2002年加入樂團，積極協助不同類型的演奏會並擔任指揮及編曲配器等工作。2003至2010年，擔任香港少年中樂團指揮一職，參與樂團的教育系統發展；亦經常在本地及海外主持工作坊，以雙語介紹中國樂器及樂曲欣賞。

曾葉發

曾葉發教授出生於香港，是活躍於本地及國際樂壇的現代音樂創作及推廣者。他是香港作曲家聯會的創會主席，亞洲作曲家聯盟名譽會員。自1990年起曾先後擔任國際現代音樂協會（ISCM）及亞洲作曲家聯盟（ACL）的副會長，並於2002至2008年獲選為國際現代音樂協會會長，乃該會自1923年創會以來首位非歐裔人士任此國際要職。

除創作及指揮外，曾教授是音樂教育家亦是資深的電台工作者，曾任香港教育大學文化與創意藝術系教授，香港電台第四台總監及英文台台長等職位。

伍卓賢

音樂創作人、製作人、笙演奏家及無伴奏合唱藝術家。

伍氏為香港小交響樂團首位駐團藝術家、新融合音樂組合「SIU2」音樂總監及無伴奏合唱劇團「一舖清唱」藝術總監。伍氏畢業於香港中文大學音樂系，主修作曲，其後到東京國際基督教大學研修日語及荷蘭Codarts修讀爵士樂。

2012年獲香港藝術發展局頒發「年度最佳藝術家獎」、2013年及2009年分別憑雙笙協奏曲《在這城崩壞之前》和合唱劇場《石堅》取得CASH金帆獎最佳正統音樂作品獎。2013年及2018年兩度憑合唱作品《我唱出了世界的聲音》獲CASH金帆獎最廣泛演出獎（正統音樂）。

伍氏曾為不同藝術團體及歌手創作音樂，主要管弦樂作品有笙協奏曲《七月》（中樂）、民族管弦樂《唐響》、爵士鼓協奏曲《飛》、雙笙協奏曲《在這城崩壞之前》及敲擊樂協奏曲《白》等。

其他作品包括大型舞劇《倩女幽魂》、《白蛇》、《弟子規》、一舖清唱X香港中樂團「中藥還需中樂醫」、一舖清唱合唱劇場《香·天》、《阿飛正轉》、《維多利亞講》、麥兜電影《噹噹伴我心》、合唱作品《在我們長大之前》、《我唱出了世界的聲音》、《音有愛》、《耳在天堂》等。流行曲作品包括張敬軒《櫻花樹下》、《百年樹木》、陳奕迅《開不了心》等。

王辰威

現任新加坡華樂團駐團作曲家、新加坡南洋理工大學國立教育學院兼職作曲講師、新加坡華樂總會理事，也是The TENG Company（鑿）研究教育部主任，主筆2019年出版的624頁英文書《鑿華樂配器指南》。

王辰威畢業於新加坡萊佛士書院高才班，在校期間七次獲學業獎。2009年獲新加坡政府獎學金，赴維也納國立音樂與表演藝術大學修讀為期五年的作曲與音頻工程碩士學位，畢業時獲頒大學榮譽獎。

17歲創作的交響詩《姐妹島》獲2006年新加坡國際華樂作曲大賽「新加坡作曲家獎」，隨後由多個中西樂團演奏並錄成光碟，也在2018年新加坡交響樂團的國慶音樂會上呈現。

新加坡華樂團、新加坡教育部、臺北市立國樂團等機構常委託王辰威作曲；2019年新加坡交響樂團委託王辰威創作了新加坡全國鋼琴與小提琴比賽四首指定曲。其華樂作品曾三度作為新加坡青年節的指定曲目，也成為三位臺灣教授學術論文的研究專題。

王辰威曾出任2020年新加坡全國華樂比賽及2021年新加坡青年節古箏團藝術匯演評委，並於2021年出任南洋藝術學院外聘考官。2009年電視紀錄片《星期二特寫·不平凡的人》介紹其作曲、指揮、演奏12種樂器並書寫12種文字。王辰威於2011年獲頒國際青年商會新加坡傑出青年獎。

趙俊毅

旅美青年作曲家，1987年出生於馬來西亞吉隆坡，5歲開始學習鋼琴，中學參與民樂團演奏大提琴和低音大提琴。先後在中央音樂學院秦文琛、陳泳鋼和唐建平教授、美國印地安納大學雅各布音樂學院P.Q. Phan教授指導下學習作曲，2021年起在夏威夷大學就讀作曲博士學位。

在趙俊毅的音樂中許多靈感均由生活體會中得來，其音樂中滲透著自幼耳濡目染的馬來西亞多元民族文化、甘美蘭音樂及其衍生的美國極簡主義風格，以及1980年代青年人特有的流行音樂文化的聲音。出生成長在馬來西亞吉隆坡的華人家庭，又曾旅居北京六年，趙俊毅對華人文化有著不可分隔的血脈之情，對華人民族器樂及配器的深入理解，造就了他使用民族樂器時大膽又新穎的風格，通過純熟的技術表現出來。這些特點不僅體現在趙俊毅的作曲中，更體現在即興演奏表演中。除了鋼琴，趙俊毅還使用大提琴、阮、卡林巴等樂器做為即興樂器，使用非傳統方式演奏。

作為一名中國民樂寫作的研究者，他的《鑿華樂配器指南》（與黃聖苗及王辰威共同完成）成為了作曲家、音樂學者和愛好者的一站式指南。2021年得到亞洲文化協會的資助下，與日本作曲家清水悟創辦「SEED網絡作曲工作坊」以推廣以及探索亞洲民族傳統樂器與當代音樂結合的可能性。

趙俊毅目前是新加坡The TENG Company的駐團作曲。多部作品在馬來西亞、新加坡、中國大陸、臺灣、香港、印尼、日本、韓國、德國、意大利、立陶宛、美國、加拿大等國家和地區演出。作為鋼琴及大提琴演奏家，他常與吉隆坡、北京、紐約的音樂家合作演奏古典以及即興音樂。

李博禪

青年作曲家，上海音樂學院作曲指揮系教師、中央音樂學院出版社首位簽約作曲家、意大利BERBEN國際音樂出版社簽約作曲家。

1992年生於北京，2004至2018年就讀於中央音樂學院附中、作曲系本科及研究生，導師郭文景、葉小綱、劉長遠教授，期間曾獲全國寶鋼教育獎特等獎、研究生國家獎學金、北京市優秀畢業生稱號及全部中央音樂學院獎學金並任中央音樂學院研究生會主席。2018年成為中央音樂學院出版社首位簽約作曲家。

2019年通過高層次人才引進入職上海音樂學院作曲系任教，並在職攻讀作曲博士學位，導師周湘林教授。作為活躍於國際音樂舞台的當代青年作曲家，他的作品在歐、亞、美、澳、非洲數十個國家和地區，在國際知名歌劇院、藝術節、音樂節及學術活動中上演，他創作的交響樂等各類體裁作品摘得數十項國際國內作曲大獎，並應邀在北京、上海、香港、臺灣等地舉辦個人作品專場音樂會。

王丹紅

作曲博士，王丹紅的音樂創作以其豐富的音樂情感、優美的旋律、恢宏大氣的曲風而深受歡迎。近年來，她接受許多樂團的邀請，委約創作了大量優秀的作品，其創作涉獵民樂、交響樂、舞蹈、影視等各類音樂體裁。

隨著成名作民族管弦樂《雲山雁邈》的問世，又先後創作了民族管弦樂《弦上秧歌》、揚琴協奏曲《狂想曲》、古箏協奏曲《如是》、民族管弦樂《永遠的山丹丹》、《山西印象》、《高粱紅了》、民族交響合唱《暢想京津冀》等作品，成為當今民樂創作最具影響力的經典之作；受國家交響樂團委約先後創作了交響合唱《魂系山河之硝煙如虹》、《中國夢隨想》；歌舞劇《雲上太陽》、電影《柳如是》、芭蕾舞劇《花一樣開放》、交響曲《大江南》等大量優秀作品的問世，為她贏得了包括「文華獎」、華樂論壇青年作曲家民族管弦樂作品金獎、CCTV全國民族器樂大賽唯一最佳原創作品獎、入選「時代交響」等眾多音樂創作獎項。

2020年，交響京劇《七個月零四天》、民族交響合唱《暢想京津冀》、民族管弦樂《永遠的山丹丹》、交響曲《大江南·最憶江南》入選「百年百部重點扶持作品」。

伍敬彬

伍氏活躍於古典及流行樂界，參與作曲、編曲、演奏、指揮、音樂總監及樂隊領班等工作。近年積極為香港中樂團及臺灣業界創作中樂及管弦樂作品。伍氏亦為音樂哲學博士，深入研究中樂作曲法。

先後就讀於香港浸會大學、香港演藝學院、澳洲墨爾本大學、瑞典比迪澳音樂學院及香港大學，師承于京君、Brenton Broadstock、Jan Ferm及陳慶恩。在學期間其作品多次榮獲國際獎項，2002年更憑《Merah Putih紅白》

（以同名印尼山地民歌為主題的交響樂作品）榮獲3MBS澳洲國家作曲家獎。2005年開始為大型流行樂演唱會及流行樂專輯擔任鍵盤演奏及編曲，先後擔任黃貫中、鄭秀文、劉德華、陳粒等歌手的專用鋼琴、鍵盤及二胡演奏家，曾參與國內外數百場演唱會。

近年主要演出及作品包括：2020年起為香港中樂團四輯年度節慶MV作曲及監製，包括《大龍鳳》、《冬日》、《追月》、《龍船》，網上累計過千萬點擊率；2019年受邀到臺北為羅大佑新曲編曲及擔任錄音指揮；2018年受香港政府所委託，為香港中樂團創作視聽作品《改革開放四十年主題音樂》及擔任音樂監製，同年4月為張信哲與莫斯科管弦樂團於北京音樂廳的「歌時代II」擔任整場音樂會編曲與指揮等；2017年為大提琴家歐陽娜娜與保加利亞索菲亞廣播樂團的協奏專輯《夢幻練習曲》擔任全碟編曲與指揮；2011至2020年為國慶文藝晚會（香港）的大會音樂總監等。

唐建平

著名作曲家，中國第一位作曲博士。中央音樂學院作曲教授，曾長期擔任作曲系主任等職務，並獲多個國家重要獎項。

唐建平的音樂創作廣泛涉獵各類音樂體裁，作品在世界各地公演，廣受歡迎。2018年歌劇《拉貝日記》入選「2018國際歌劇大獎」原創獎，並於江蘇大劇院、國家大劇院、德國柏林歌劇院、易北河音樂廳及維也納的羅納赫歌劇院公演。

歌劇《這裡黎明靜悄悄》在2018年10月在聖彼德堡馬林斯基劇院、莫斯科等地，由中國國家大劇院和馬林斯基大劇院聯合公演，為中國首部4k歌劇電影；歌劇《鑒真東渡》，在日本東京世界首演，並於亞洲多個城市公演；歌劇《青春之歌》獲得中國家第一屆歌劇節大獎。

主要代表作品除上述歌劇外，另有合唱交響曲《大運河》、第二交響曲《冬奧交響曲》、第一民族交響曲《江河湖海頌》、交響協奏曲《聖火—2008》。大型蒙古族交響音樂史詩《成吉思汗》、打擊樂協奏曲《倉才》、琵琶協奏曲《春秋》、笛子協奏曲《飛歌》、古琴協奏曲《雲水》、古箏協奏曲《洛神》、《第一鋼琴協奏曲》、民族管弦樂《後土》、《天人》等。唐氏另有多部大型舞劇、音樂劇、清唱劇、梵唄交響樂及重奏等作品，並為中央電視台大型電視記錄片《故宮》作曲。

白得雲

現任香港演藝學院音樂學科系主任、教授、音樂學院教學事務委員會主席。

曾擔任香港大學、香港浸會大學及香港教育學院的客席講師。現為民政事務局藝術發展諮詢委員會委員、香港藝術發展局藝術教育界別顧問、香港中學文憑音樂科委員會副主席、香港中樂協會副會長、竹韻小集理事；曾擔任康樂及文化事務署音樂小組主席與節目及發展委員會成員，香港課程發展議會藝術教育小組成員；經常為康樂及文化事務署、香港城市大學、音樂事務處、香港電台、香港文化博物館、教育統籌局、香港管弦樂團及香港中樂團等機構，主持各類講座、工作坊及音樂節目，包括為香港電台第四台主持「樂在神州」及「大地之歌」兩個節目。2014年獲「民政事務局局長嘉許狀」。

蔡敏德

香港出生，年少時已是一位出色的小提琴手，16歲在學期間開始指揮，後負笈英國皇家音樂學院主修小提琴，師隨傑出四重奏領奏 Sidney Griller，獲倫敦國王學院一級學士和博士學位。就讀倫敦國王學院期間，指揮才能被發掘，接受指揮家 Lawrence Leonard、Diego Masson、Georg Tintner、János Fürst、Jiří Bělohlávek 和 Sir Colin Davis 的指導。

蔡氏於2007年獲提名為「全球具啟發性傑出女性」，其畫像更在英國國家肖像畫廊展出。在英期間，蔡氏屢獲表演和學術獎項，包括英格蘭藝術委員會、英國藝術學院、藝術與人文研究委員會和英國文化協會的個人贊助金。2014年榮獲英國諾福克藝術獎音樂獎及英國皇家音樂學院頒發榮譽院士，同年回流香港，出任香港演藝學院音樂學院院長，2022年1月起，擔任音樂學院新創辦的指揮及文化領袖學系系主任。

在香港，蔡氏曾擔任香港管弦樂團的客席指揮及香港創樂團的首席客席指揮，2016年和香港演藝學院同事，創立了由音樂學院傑出畢業生組成的樂團，命名為演藝愛樂，她並率團前往維也納演出，獲得了相當讚譽。蔡氏也是演藝學院交響樂團的首席常駐指揮，曾帶領樂團前往台北、北京和深圳演出。

在業餘時間，蔡氏是一位氣功和太極拳的練習者，也是一位熱愛中國書法的學生。在人生道路上，她一直遵循禪宗 (Kwan Um School) 的教誨，目前為秀峰禪院的學生。

金野

中國音樂學院指揮系教授，博士研究生導師，北京市青年教學名師，北京市師德先鋒。現任中國音樂學院指揮系副主任、中國音樂學院青年愛樂樂團首席指揮、中國音樂學院華夏樂團首席指揮、中國民族管弦樂學會指揮協會常務理事。

在古典音樂領域指揮的重要演出活動包括：2020年和2021年指揮國家藝術基金項目「梵天淨土」多媒體交響音樂會天橋藝術中心與天津音樂廳首演；2009年至2013年在上海、北京和天津等地指揮了多場英文和中文版斯特拉文斯基的《士兵的故事》；2008年擔任世界第29屆北京奧林匹克運動會開幕式《中華人民共和國國歌》及其他開幕式音樂的指揮錄製工作等。

在其他音樂領域經歷的重要藝術活動包括：2021年在國家大劇院舉辦「致敬經典」金野爵士鋼琴三重奏專場音樂會以及「午夜玫瑰—爵士之夜」音樂會；2018年創作中國首部爵士音樂劇《新的訂單》並首演，後於2020年出版該劇目創作歌曲的精選曲集；2012年起受邀參加英國倫敦爵士音樂節、國家大劇院「五月音樂節」，國家大劇院「台湖」爵士音樂節、北京「九門」爵士音樂節、北京「樂谷」國際流行音樂節、珠海「北山」爵士音樂節等。

林大葉

深圳交響樂團音樂總監兼首席指揮，上海音樂學院作曲指揮系副主任、副教授，上海市級創新團隊「一流樂隊人才培養與實踐」骨幹成員，中國音樂家協會理事及上海青年聯合會委員。此外，還分別榮獲2020年和2022年兩屆賀綠汀藝術成果獎、2020年國家藝術基金青年表演藝術家及2012年第六屆喬治·索爾第國際指揮大賽冠軍。

出生於1980年，先後師從中央音樂學院指揮教育家徐新教授、上海音樂學院張國勇教授、德國柏林漢斯艾斯勒音樂學院克里斯汀·愛華德教授，並獲德國最高演奏家文憑。2009年在杭州愛樂樂團擔任駐團指揮，2010年至2015年，受聘為廣州交響樂團常任指揮。2012年，榮獲在德國法蘭克福舉行的第六屆喬治·索爾第爵士國際指揮大賽冠軍，成為獲此殊榮的首位中國人。同年，獲得廣東省音樂家協會授予的「廣東省優秀音樂家突出貢獻獎」。

2015年9月回上海音樂學院指揮系任教。2016年5月，林大葉擔任深圳交響樂團音樂總監兼首席指揮，每年率團於國內外交流演出並參與重要國際音樂節。林氏亦經常受邀指揮諸多國內外知名樂團，廣受歡迎。

許瀨心

許瀨心於2003年應聘為臺灣師範大學音樂學系交響樂團指揮及指揮教授。旅美逾20載間任職美國三藩市女子愛樂交響樂團指揮及藝術總監、密蘇里州春田市交響樂團音樂總監暨指揮、俄勒岡州尤金市莫札特室內樂團音樂總監暨指揮、波特蘭俄勒岡交響樂團助理指揮。

許指揮擔任客席指揮之演出足跡遍布南北美洲、歐亞洲及俄羅斯等地。曾與諸多獨奏家合作，包含高虹、郭雅志、林昭亮、胡乃元、章雨亭、陳必先、陳宏寬、簡碧青、嚴俊傑、吳菡、David Finckel、Steven Isserlis、Andre Watts、Gil Shaham、Sarah Chang、Gary Karr、Angela Hewitt、Tony Bennett、Maureen McGovern、Judy Collins等知名音樂家。

2000至2016年，每逢夏季擔任紐約州Bard College指揮家研究院之首席客席指揮教授。許氏數度受邀擔任新加坡全國音樂比賽評委，現擔任美國多個音樂獎項評委。

近年客席指揮包括2014新加坡交響管樂團、2015首爾愛樂交響樂團、2016新加坡Braddell Heights交響樂團及越南西貢愛樂交響樂團、2018新加坡南洋藝術學院交響樂團80週年校慶音樂會、2019臺北市靜心高中管弦樂團意大利、奧地利巡演、2019率臺師大合唱團及交響樂團於高雄衛武營演出、2020科羅拉多州All State Symphony Orchestra及南密西西比州立大學交響樂團、2022臺北市立國樂團、2023堪薩斯州All State String Orchestra。

近年教學相長，培育多位具指揮天份之青年，數位青年指揮家並頻獲國際指揮大獎及任職專業樂團。

閻惠昌

享譽國內外樂壇的知名中樂指揮家，自1997年6月起履任香港中樂團。

1987年獲頒授中國首屆專業評級國家一級指揮。對文化發展的貢獻獲各地政府予以表揚，包括新加坡政府「2001年文化獎」、香港特別行政區銀紫荊星章、臺灣第五十一屆中國文藝獎章（海外文藝獎（音樂））及臺灣2018傳藝金曲獎最佳指揮獎等。

閻氏現應聘為上海音樂學院賀綠汀中國音樂高等研究院中國民族管弦樂研究中心主任及指揮系教授、香港演藝學院榮譽院士及訪問學人、西安外事學院老子學院及韓國世翰大學特聘教授、碩士、博士研究生導師，並擔任多間音樂院校客席及特聘教授、中國音樂家協會及中國文聯全國委員會理事、陝西省廣播電視民族樂團榮譽音樂總監。

閻氏帶領香港中樂團創下多個中樂發展的里程碑，不但經常獲邀到世界各地知名藝術節及音樂節獻演。他全方位拓展香港中樂團，積極與不同界別互動；於香港演藝學院開設中樂指揮碩士課程；倡議舉辦及主持多次中樂國際研討會及高峰論壇；創辦全球首個國際中樂指揮大賽。

閻氏師從夏飛雲、胡登跳、何占豪等教授，於1983年以優異成績畢業於上海音樂學院，隨即受聘為中國中央民族樂團首席指揮兼樂隊藝術指導。除中樂指揮外，他亦曾獲邀擔任西洋交響樂團指揮，曾合作的包括中國交響樂團、北京交響樂團、俄羅斯愛樂管弦樂團等。

錢敏華

英國密德薩斯大學專業深造博士，非分配利潤組織策略管理碩士，企業董事文憑及公司管治專業文憑持有人；完成美國加州洛杉磯大學和前市政事務署聯辦的專業藝術行政訓練課程；1989年加入前市政事務署，自此以後為香港話劇團、亞洲藝術節、中國音樂節、香港國際電影節、國際綜藝合家歡和香港中樂團服務，並於2001年香港中樂團公司化後獲理事會委任為首任行政總監。在公司管治、非分配利潤組織的管理、策略性市務推廣、建立企業形象、以及活動和表演藝術項目管理方面經驗豐富。

曾獲委任為西九龍文娛藝術區核心文化藝術設施諮詢委員會表演藝術與旅遊小組委員（2006－2008）及香港藝術發展局藝術顧問（藝術行政）（2007－2016）；現為香港藝術行政人員協會董事局成員、香港中樂協會副主席和多間音樂院校藝術行政系的客座教授和講師、民政事務局多元卓越獎學金委員會委員；香港董事學會資深會員及香港演藝學院音樂學院顧問委員會。

肖超

青年指揮家，中國音樂學院指揮專業博士在讀，上海音樂學院指揮專業碩士，四川音樂學院二胡專業碩士。現任四川交響樂團常任指揮、「天姿國樂」首席指揮、成都現代室內樂團首席指揮、成都大學生合唱團音樂總監。

啟蒙於指揮家唐青石學習指揮。畢業於上海音樂學院指揮系，獲碩士學位，師從指揮家閻惠昌教授。在2011香港國際中樂指揮大賽中，獲得亞軍以及最受觀眾喜愛指揮獎的佳績。2015年入選國家藝術基金「青年指揮人才培養」計劃。2017年入選國家藝術基金「中國民樂指揮人才培養」項目，2021年考入中國音樂學院指揮系繼續攻讀博士學位，師從指揮家邵恩教授。

肖氏曾任昆明聶耳交響樂團室內樂團藝術總監兼首席指揮，同時與多個職業樂團，以及多所音樂學院、藝術學院樂團有著良好而密切的廣泛合作。其指揮的作品範圍廣泛，包括於2019年執棒陝西廣播民族樂團國家藝術基金專案《永遠的山丹丹》全國巡演，及2021年攜手哈爾濱交響樂團，執棒第十四屆全國聲樂展演等。

肖氏另曾擔任國樂觀念劇「伎樂24」音樂總監，此劇榮膺第二十屆上海國際藝術節優秀項目；2019年編配的作品榮獲中央廣播電視總台《首屆中國器樂電視大賽》最佳編配獎。

郭健明

以優異成績畢業於香港演藝學院，獲音樂碩士學位，主修中樂指揮，師承著名指揮家閻惠昌。2011年，他於第一屆「國際中樂指揮大賽」獲得季軍及香港優秀青年指揮獎。

郭氏先後獲邀指揮多個樂團，當中包括香港中樂團、吉林省民族樂團、上海飛雲民族樂團、澳門中樂團、香港演藝學院中樂團等；2013年及2018年獲香港中樂團之邀請，擔任音樂會指揮。2015年獲吉林省民族樂團邀請，前赴長春擔任音樂會指揮；2016年獲上海飛雲民族樂團及宏光國樂團之邀請，前赴上海擔任兩團聯合音樂會指揮；2017年獲香港演藝學院邀請，擔任演藝中樂團音樂會指揮；2019年獲澳門中樂團邀請，前赴澳門擔任音樂會指揮。

2005年，郭氏指揮香港青年彈撥中樂團出訪英國蘇格蘭，參與「鴨巴甸國際青年節」演出；2011年，指揮香港青年中樂團首次出訪臺灣，參與「當代國樂節」演出；2016年，指揮香港青年中樂團於上海及瀋陽作巡迴演出，並與瀋陽音樂學院民樂團舉辦「聚集·兩地情」聯合音樂會；2018年，指揮香港青年中樂團於新加坡作演出交流。

郭氏現職音樂事務處中樂組音樂主任，負責管理器樂訓練計劃，並擔任香港青年中樂團及音樂事務處兒童中樂團指揮。

周聖文

臺北人，臺灣國樂團副指揮，政治大學國際經營與貿易學系學士，2018年2月取得臺灣師範大學音樂學系研究所音樂碩士學位，主管弦樂指揮，師從許瀞心教授。論文題目：《〈交響詩－穆桂英掛帥〉作品分析與指揮詮釋》。

第四屆臺灣國樂團《菁英爭揮》指揮大賽首獎、媒體評審團投票最佳魅力舞台獎、第一屆臺灣國樂團《菁英爭揮》指揮大賽最佳人氣獎、第五屆臺灣國樂團國樂指揮研習營團員投票人氣獎、第十一屆國際中樂指揮大師班最受團員歡迎指揮等獎項得主。

周氏對指揮藝術之熱愛起自國中時期，受到指揮家黃光佑之啓蒙及影響，有幸在學生時期接觸樂隊指揮，於焉培養豐富的指揮實務經驗。指揮方面，曾受Sir Neville Marriner (1924-2016)、Gilbert Varga、Douglas Bostock、呂紹嘉、葉聰、瞿春泉、閻惠昌、郭聯昌、余隆、梁麟鐘、陳美安、王雅蕙、周熙杰等指揮家之指導。2014、2015、2017年獲選臺灣國樂團青年指揮培訓計劃正式學員，三度入圍決選名單，2016年獲選臺灣國樂團主辦之第五屆國樂指揮研習營正式學員。2019年獲選第十一屆國際中樂指揮大師班正式學員。2020年，同時入圍第四屆國際中樂指揮大賽複賽、臺北國際指揮大賽。

周氏指揮涉足管弦樂團以及國樂團，曾合作的樂團有：臺灣國樂團、臺北簪纓國樂團、新竹青年國樂團、小巨人絲竹樂團、臺北市立交響樂團附設室內樂團、臺大薰風國樂團、師大音樂系交響樂團、草山樂坊。

彭奕凱

彭奕凱博士是一個全面多能的音樂指揮和教育家，精通交響樂，民樂，歌劇及合唱指揮藝術，現任美國十大音樂學府之一的辛辛那提大學音樂學院（CCM）副教授、博士生導師，是CCM Concert Orchestra和CCM Chamber Orchestra的音樂總監。在CCM任教的同時，他也擔任辛辛那提Seven Hills Symphony交響樂團音樂總監和Sound of Joy合唱團指揮。

彭奕凱於2011年第一屆香港國際中樂指揮比賽中獲得特別獎，並於2015年臺灣國樂團國際中樂指揮比賽中榮獲第二名。2018年同時榮獲辛辛那提大學頒發的傑出校友獎及辛辛那提大學音樂學院頒發的傑出青年校友獎。

出生於檳城馬來西亞，彭奕凱從小學習鋼琴、小提琴、聲樂、二胡、揚琴等多種樂器。2002年考入中央音樂學院指揮系，師從徐新教授及張藝學習交響樂指揮。期間也獲得王甫建教授及楊鴻年教授的指導，學習民樂及合唱指揮。他於2007年獲得美國辛辛那提大學音樂學院全額獎學金，學習交響樂及歌劇指揮，師從Mark Gibson教授、Annunziata Tomaro教授及Ulrich Nicolai教授（德國），2009年獲得指揮碩士學位後，於2014年獲得指揮博士學位，專研跨文化歌劇。

彭奕凱在美國指揮過大型歌劇包括羅西尼《塞維利亞的理髮師》、弗洛伊德《老鼠之間》、細川俊夫《松風》、弗朗茲·萊哈爾《風流寡婦》、莫扎特《依多美尼歐》和布里頓《螺絲在擰緊》等。

胡栢端

香港中樂團助理指揮（教育推廣）、香港青少年中樂團指揮、天津音樂學院民樂系特聘指揮教師、天津音樂學院民樂團常任指揮及研究生指揮教師、香港演藝學院音樂學院音樂學科兼任講師及指揮、香港演藝學院青少年音樂課程二胡導師。

於天津音樂學院指導的組合「熠然」民族室內樂團及「樂動南熏」民族室內樂團，分別晉身2019中央廣播電視總台中國器樂電視大賽決賽及複賽。2017年1月代表香港演藝學院於第一屆全國指揮培訓班匯報音樂會中指揮中央民族樂團演出；同年11月於天津音樂學院青年民族管弦樂團京津冀巡演中擔任指揮。於2014年第二屆「國際中樂指揮大賽」榮獲亞軍、「香港優秀青年指揮獎」及「最受觀眾喜愛指揮獎」三個獎項。曾獲邀客席指揮香港中樂團、新加坡華樂團、河南民族樂團、香港演藝學院中樂團、香港演藝學院交響樂團、天津音樂學院「凡音」室內樂團、竹韻小集等。近年分別獲康樂及文化事務署文化節目組及各大專院校等邀請，舉行個人胡琴獨奏音樂會及中國音樂文化講座。

香港出生，中學開始學習中國音樂。先後獲取香港科技大學工學士學位及香港演藝學院演奏碩士（板胡及高胡）學位，師隨魏冠華及余其偉。2012年再獲香港演藝學院頒發演奏碩士學位，師承閻惠昌，為該校第一位指揮碩士畢業生。學習期間亦先後得到夏飛雲、胡炳旭、瞿春泉、葉聰、張國勇、張列等指導。

孫鵬

瀋陽音樂學院人才引進指揮副教授，博士在讀；現任民族器樂系副主任，創編與室內樂教研室主任、作曲系指揮教研室主任，瀋陽音樂學院北方民族樂團首席指揮。首屆國際中樂指揮大賽冠軍、最佳香港作品演繹獎得主。曾任澳門中樂團首任常任指揮，山西省歌舞劇院民族樂團首任藝術總監、首席指揮，香港中樂團首任特邀助理指揮，吉林、廣東、河南等多地民族樂團的客座指揮，並任西安音樂學院及吉林藝術學院等多個院校及樂團的客座教授及指揮。

孫鵬自幼學習音樂，先後師承演奏家孫友教授、文佳良教授，指揮啟蒙於洪俠教授，後受教於香港中樂團藝術總監兼終身指揮閻惠昌教授，攻讀中樂指揮研究生，並以優秀的成績畢業。2019年以國家公派訪問學者身份就讀與莫斯科國立柴可夫斯基音樂學院交響樂及歌劇指揮系，師從Stanislav Dyachenko教授，以全優成績畢業。

與多個樂團有著良好的合作關係，近年來執棒數百場專場音樂會，並與國內外多位著名演奏家及作曲家合作。多年來策劃及執棒多部國家藝術基金大型項目，包括《高粱紅了》吉林省民族樂團及《情醉關東》黑龍江省歌劇舞劇院等。

編者簡介

劉長江

曾為香港中文大學音樂系系主任及中國音樂研究中心總監。回港前任教於美國夏威夷大學、加州州立理工大學及威斯康辛州州立大學。他的學術研究領域包括中國，西方和亞洲音樂和文化等重要課題。他學貫中西專注繁多，包括在世界各大學出版社所出版的書籍和論文集，例如牛津大學出版社、夏威夷大學出版社、威理斯大學出版社、英國勞特利奇出版社和香港中文大學出版社等。

陳子晉

香港都會大學人文社會科學學院講師；康文署演藝專責委員會（音樂）委員及香港藝術發展局評審員（戲曲、音樂），兼任香港演藝學院音樂學院及戲曲學院兼職講師、華南理工大學兼任教授。曾任香港中文大學音樂系中國音樂研究中心執行總監及博士後研究員。陳氏研究課題為香港廣東音樂文化及吹打，著作包括《疫情下的中國音樂活動》（香港中樂團）；與阮兆輝、劉長江合編《香港非物質文化遺產系列 — 南音》（香港中文大學音樂系中國音樂研究中心）；與陳家愉合編《實踐與未來 — 粵劇的創新、傳承與發展》。

陳家愉

陳家愉博士畢業於香港城市大學翻譯及傳譯榮譽文學士（一級榮譽）及文學碩士學位（優異等），後於英國蘇格蘭愛丁堡大學獲哲學博士學位，主修中國古典文學。教學範疇涉獵文學翻譯、粵劇翻譯、中西文化研究等各個領域。現任香港都會大學人文社會科學院副院長（教與學）兼副教授（語文與翻譯），主要教授榮譽學士及研究生課程的文學翻譯、文化與翻譯等科目。為專業雙語翻譯文學碩士（Master of Arts in Bilingual Professional Translation）課程主任，並兼任研究生總課程統籌；也是何陳婉珍粵劇研藝中心（IHCORC）的中心主任。此外，也負責專題翻譯課程的監督工作。研究興趣包括文學翻譯（古典詩詞）、粵劇翻譯研究等。

編輯委員會

香港中樂團藝術總監兼終身指揮 閻惠昌教授

香港中樂團行政總監 錢敏華博士

香港中樂團節目、教育及巡演主管 孫麗娟女士

香港中樂團市務及拓展主管 黃卓思女士

主 編 劉長江教授

陳子晉博士

陳家愉博士

統 籌 王靄榆女士（香港中樂團節目高級助理經理）

編 輯 朱慧欣女士

主辦機構 香港中樂團

香港皇后大道中345號上環市政大廈7樓

電話：3185 1600 傳真：2815 5615

排版印刷 HK Design Pro

出版日期 2026年4月初版

規 格 A4



香港中樂團 H K C O
網 · 上 · 音 · 樂 · 廳
NET CONCERT HALL



