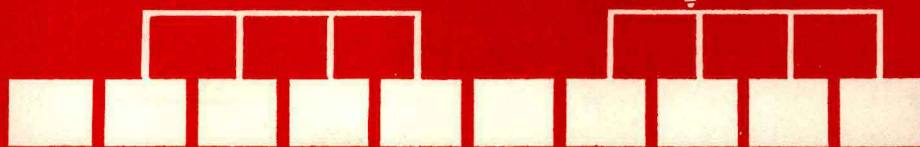
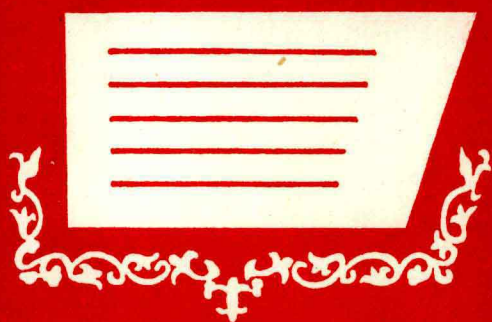
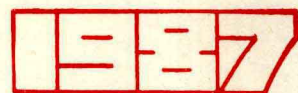


台港及海外中文报刊资料专辑

第 2 辑



音乐与舞蹈研究

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善保管,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息中心

音乐与舞蹈研究 (2)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息中心编辑

季啸风 李文博主编

周耀群 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 4印张 102千字

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数 1—3,000册

ISBN 7-5013-0220-0/J·18

(书号 8201·60) 定价 1.15元

〔内部发行〕

目 次

中国音乐

找寻“中国音乐美学”的特质	李健之	三五
澎湃而来的中国音乐新潮	毕系舟	一
周文中论现代中国音乐	林 放	三
何谓现代音乐作品?	吴赣伯	四
新潮中乐——《空谷流水》	吴赣伯	五
现代与非现代音乐之我见	叶纯之	六
从传统素材创新中国当代歌乐	赵 琴	七
我怕编民歌	游昌发	八
给孩子写歌	冯辉岳	九
广陵散与刺秦王(琴话之一)	唐健垣	三六
唐琴“九霄环佩”(琴话之二)	唐健垣	三七
琴落谁家?(琴话之三)	唐健垣	三八
古琴不宜入博物馆(琴话之四,完)	唐健垣	三九
福建“南乐”的唐宋遗存(上,下)		一〇
谈福建南音与湘灵音乐社二三事	谢德彦	1
山的旋律台湾山胞音乐的变迁	许常惠	一二
细说台湾山胞的歌舞	陈 香	一三

外国音乐

朴素的音乐之父巴哈(上、下)	朱致儒	一四
莫札特音乐的精神特质(一、二)	海 若	一七
弓在弦上·揉转成美——曼纽因与罗宾丹尼斯 对谈“小提琴”	金雅韵译	一九
一位技巧流畅、音乐性丰富的意大利小提琴家 ——萨瓦托雷·阿卡多		2
阿殊坚纳西演绎苏俄作品	雅 历	二一
快乐的盲人音乐家——多波斯	陈鸾珠	3
波尔·玛利亚的音乐世界		二三
圣路易斯交响乐团	易 君	四〇
音乐城市爱丁堡及其艺术节	赵 琴	四二
在人潮中咽呜沉吟的音乐	祝依恩	二四
“冬之旅”中有真戏	郑明哲译	4
从民族音乐领域中创新的作曲家——巴尔托克	潘皇龙	6

优里西斯在纽约——伯恩斯坦第二号交响曲：不

安的年代

庄裕安 9

世界各国民歌谈

二六

电影音乐

电影音乐大师——古德曼

陈鸾珠 12

电影配乐的功能与重要性

朱锦华译 13

舞 蹈

在中国舞和现代舞之间

潘少辉 二七

评舞剧《岳飞》

韦 妮 二九

我为什么编《岳飞》

舒 巧 三〇

“经过苦难，得到欢乐”——听作曲家萧白畅谈

舞剧《岳飞》的音乐创作

惠 生 三一

生命流转而成舞——试论林怀民的舞蹈创作

古苍梧 15

当代芭蕾群星

三三

极品级的天才芭蕾舞蹈家

林维锴 18

美国现代舞的功臣——雅里

朱清明 三四

澎湃而來的 中國音樂新潮

畢繫舟

去年十二月，在武漢音樂學院舉行了一次中國音樂界罕有出現的盛會：「青年作曲家新作交流會」，活動名字毫不唬人，但實質上，這次交流會却展示了未來中國音樂發展前途的莫大希望。

主持這次交流會的武漢音樂學院理論作曲系主任趙德義於開幕式上的講話，回答為何要在這個時候發起這個會的詢問時，反問：「你感覺到近年來中國音樂界發生了巨大而深刻的變化嗎？你聽到中國音樂新潮澎湃澎湃的濤聲嗎？你看到中國音樂希望之星一顆又一顆地升起嗎？如果你聽到了，看到了，也確實感覺到了，我相信你也就理解了為甚麼開這個會，會為甚麼要在這個時候開。」

大陸音樂界的「巨大而深刻的變化」對海外人士來說，非僅沒有文學界、話劇界那樣受人矚目，甚者可說是「未有所聞」，即以這次武漢的「青年作曲家新作交流會」的情況，海外亦鮮有報導。

「文革」後培養成材

要明白這次武漢音樂交流會之重要，在此必須要就趙德義這番說話做個註腳。

中國音樂界的「巨大而深刻的變化」是指打破了近代中國大陸在音樂創作上的「禁區」，從十九世紀的西方音樂語言走向二十世紀的現代音樂語言，在中國音樂的傳統上，開始發展出具有現代感、能夠走向世界舞台的二十世紀中國音樂。

要知從二十世紀前後中國大量接受西洋音樂開始，中國的音樂創作主流，一直局限在十八、九世紀的西洋大、小調和聲功能與作曲技法，幾全與二十世紀的音樂語言脫節，其間雖然出現過江文也、譚小麟少數幾位先行者，嘗試將西方的二十世紀音樂語言，結合中國傳統音樂來創作二十世紀的中國樂曲，且作出了一定的探索及取得一定的成果，然而因種種原因，他們在這

方面的工作始終未被肯定。

五、六十年代以來，香港和台灣的作曲家已開始在現代音樂創作上作出較積極的投入時，在中國廣大的音樂大地上，由於政治及其他的因素所局限，仍然是二十世紀現代音樂的荒蕪之地，直到七十年代末期，「四人幫」倒台，各大音樂院校得以招攬全國各地有才華的學生，再逢上開放政策的推行，透過來自世界各地的音樂家訪華的交流，這群在「文革」後接受正規而有系統訓練的作曲學生，迅即通過這些頻密的交流接觸而對二十世紀的西方音樂語言有了較為深刻的認識。

這批年青的作曲家群，都在「解放」後出生，在他們成長的過程中，大多數人都經歷過反覆的政治局面，有豐富的生活經驗、深刻的人生思想；而最重要的是在進音樂院前，他們大多數在民間生活和中國的傳統音樂，如民族、民間器樂、地方戲曲發生過密切的關係；所以，他們將二十世紀的西方音樂語言用作為音樂創作的手段時，每能立足於自己的生活體驗和中國音樂的傳統上，作品亦顯得較為成熟，有內容、有思想，具有二十世紀的現代精神和風格，但却能擺脫現代大都市人生活的蒼白。



「中國作曲家代表團」領隊李煥之

獲頒獎項影響日深

他們的作品，在這些年來不僅在多次全國性的音樂評選中獲頒優勝獎狀，更被灌成錄音帶、唱片，在國內外發行；不僅國內的音樂會演奏，在美國、歐洲的音樂會節目單上，也出現了他們的作品，有些還贏得了國際性作曲比賽的獎項。國內的廣播電台為他們製作專題節目，有關單位更不斷組織他們個人作品的專場音樂會，而更難得的是，他們的作品擁有一定的聽眾基礎，多個在北京舉行的個人作品音樂會都滿座，熱情的聽眾將音樂廳內的走道都塞滿了。

這群青年作曲家的作品已在大陸音樂界引起很大的反響，這股「中國音樂的新潮」，確已產生了「洶湧澎湃的濤聲」，這群青年作曲家，就真如「中國音樂希望之星一顆又一顆地升起」。

筆者今年二月份在北京遇上幾位曾出席武漢交流會的音樂家，他們都肯

定了交流會的成果，促進了全國各地新一代作曲家在音樂創作上的研究心得的交換，在運用西方現代創作技巧來創作今日的中國音樂上，更從理論的層面作出了一定的探討。

據說作為正式代表參與交流會的各地青年作曲家有二十九位，與會人數達一百三十四人，交流曲目共七十首，交流資料（如教材、論文、譯著等）達五百五十七冊。通過這次交流，相信這股中國音樂的新潮將會更為高漲，力量將會更大。

現在，這股樂潮更會湧到香港來，六月下旬，「一顆又一顆升起」的「中國音樂希望之星」將來港參加第一屆中國現代作曲家音樂節，屆時，他們將與本港及來自海外各地的中國與香港年青一代的作曲家，就中國音樂創作的前途，作出反省和展望，透過這次在港的交流盛會，不僅可以回應到半年前武漢的交流活動，更有助於這股將中國音樂帶進二十一世紀的「音樂新潮」力量的成長和積聚！

（原載：南北極「港」一九八六年一九三期七九，八一頁）

（上接第三五頁）

動於某種音樂，是因為該某個人自身先就有了該種感情的原故。

嵇康的這種思想，音樂學家楊蔭瀏認為，這主要是由於深受老莊影響的嵇康，「主張個性解放」所致。他認為士人應「有志」、「守志」、「秉志」（見楊著「中國古代音樂史稿」），音樂應從個人的「志」出發，他不以為音樂應該起著統一人心，以至治國平天下的作用——這樣，如果把嵇康的音樂美學強調為個性解放的話，則漢斯力克「版本」的「聲無哀樂論」，實際上是全盤否定了十九世紀的浪漫派音樂，而為二十世紀個性化的「新音樂」鋪開了理論的康莊大道。從這一歷史的「神似」出發，回過頭去看反對「儒家音

樂政治」的嵇康的思想，這種傳統的音樂美學觀念及其主張，似乎亦大可以吸收為中國傳統音樂美學的「經驗」，並使它成為二十世紀中國現代音樂的張本。現代音樂家的「有志」、「守志」與「秉志」，我相信和過去中國人所操持的有同樣的重要價值。

此後，中國的音樂觀或音樂美學似乎一直是沿着「儒道」合流的思潮發展。宋代「道學」及「理學」大盛。「道學家」的周敦頤首先體現了「儒道佛」三教同源的精神，提出了「談」與「和」的音樂觀，南宋的朱熹作為「理學家」，他認為音樂先天具有「中和」的特質，樂人表現音樂，先要「達志」，然後在情與性的表現

中有所體現。一如宋代的哲學對中國其後的思流有重要的影響一樣，中國其後的音樂美學也受到這些思潮的深刻影響，中國明代的琴學大盛，古琴的表現藝術飛躍發展，琴藝的表現也在宋明理學影響下發展為一套「清幽淡雅靜」的空靈的境界。許多西方學者以為這是中國「道」與「道教」對中國音樂影響的結果，其實不然，①道家與道教不同；②即使沒有「道」的因素在內，但這種美學也混和了大量的「道學」——即儒道合流的影响，或士人儒學的影响。這是要強調闡明的。

總之，中國的音樂美學及其音樂觀具有許多獨特的東西。要建設未來的「中國音樂」，這些傳統的寶藏，實在大有用場。

※發語 李健之

（原載：信報「港」一九八六年六月二二日第七版）

周文中論現代中國音樂



六月廿九日是「第一屆中國現代作曲家音樂節」最後的一天，壓軸節目是著名的美國華裔作曲家、音樂學者周文中教授在研討會上的總結發言。下面是周教授發言提要。

周教授說一連七天的音樂節活動是一個豐富而使人興奮的經驗，不但可以了解到國內年輕作曲家新的創作趨向，也同時可以知道海外、香港華裔作曲家的創作情況。他說，國內作曲家在文革後的兩三年內，就迅速對世界新的音樂思想、作曲觀念有所認識，對自己的創作方法、觀念有所調整，並創作出有份量的作品來，那是使人驚喜的。最難得的是，他們非常注意民族性、對民族音樂有比較深入的研究這一點。對於香港作曲，周教授認為他們對於世界新的音樂概念，有很好的理解，作品傾向於國際性，將來也會有好的發展。

周教授跟着談到音樂的標題與無標題，民族性與國際性，「中西溶匯」和五四的功過等問題。中間兩個問題，實在是近代以來中國音樂創作（其他媒介的文藝創作也一樣）的核心問題。周教授對這兩個問題都有極精彩的見解。

他說，討論民族性的時候，往往會和民族主義混為一談。談民族主義音樂是十九世紀的風氣。當時有人認為柴可夫斯基的音樂是民族主義的音樂。但事實上柴可夫斯基的作品聽起來，仍是屬於西歐的音樂體系，只不過帶有東歐音樂的風味罷了，由此可見柴可夫斯基作品的特點，仍是民族性而不是民

族主義。因此我們現在考慮的不是音樂的民族主義，而是音樂的民族性。從西方的音樂史看來，雖然同屬於西歐音樂體系，但不同國籍作曲家的作品，仍有其民族性。例如巴哈是向意大利作曲家學習的（最明顯是學章瓦第），但他的作品仍具有鮮明的德國風，德彪西向歐洲各國音樂，甚至東方音樂借鑑，但他仍然是最法國的作曲家，巴爾托克對西歐作品非常了解，而且也用上很多東方音樂的材料，但他自己的作品始終是東歐的。

周教授說他舉了這麼多例子，無非想說明一點：即技術上可以是國際化的，但自己的音樂語言，却應該是帶有民族性的。日本現代音樂的人材很多，他們的作品走向國際化也很久了，但他們有一個缺點，就是民族性不强。現在他們已開始注意這個問題了。

周教授跟着談國際性的問題。他說，我們講「國際性」，不一定指「現代西方」。例如美國音樂現在向東方音樂學習，我們也可以說美國音樂正走向國際化，因為這些作品已不是純西方的，而是把東方的東西變成了自己的東西。美國著名的作曲家約翰·凱茲（John Cage）說，他的「禪」就是美國的中西部。他的「禪」美國化了。可見國際化仍以民族性為主導。約翰·凱茲這麼說，說明他知道自己的文化來源。光眼人是沒有前途的，必須有所超越，又能保持自己獨特的個性才能創作出真正的藝術。

周教授接着指出，中國文化是世界文化一個極重要的部份，是一個寶藏，我們除了向西方的文化學習，還應該向自己的文化學習。由此他便把討論引到「中西溶匯」的問

題。他說，我們每分鐘都在談「中西溶匯」，但什麼是「中」？什麼是「西」？有時還沒有弄清楚。我們所謂「中」，就音樂而言，可能就是指「中國的西洋音樂」或者「西洋音樂在中國」。但從晚清到現在，我們對西洋音樂了解多少呢？老前輩從外國帶回來的，是人家較舊的東西（實際上是十九世紀音樂的皮毛）。我們過去對西方音樂的了解是不正確的，西方音樂的核心並不是「三和弦」，而是和弦的進展，和聲的音色，緊張與鬆弛，進展的方向等等，後者的概念與中國書畫的筆墨很相似。

另一方面，周教授認為，我們對中國民族音樂的理解也有問題。例如從西洋音樂的和聲觀念出發，很自然就會說中國音樂沒有和聲。中國現存的音樂資料主要有古琴和琵琶所代表的兩個體系，可以拿去分析。中國音樂不是沒有和聲，它的和聲是從旋律上變出來的。中國音樂講求流動，講求音色的不同，又講求演奏方法上的變化，這些特色，也就造成了中國式的和聲，如用西洋的和聲觀點來看，自然是沒有和聲了。對對位法的看法也一樣。我們如果不放下西洋音樂的包袱，是無法把民族音樂的特點看得清楚的。同樣，我們研究中國少數民族的音樂，或日本、朝鮮的古樂，也要擺脫一些既有的錯誤觀念，才能發現一些有用的東西。

周教授最後總結說，無論是對西洋音樂也好，民族音樂也好或其他東方民族的音樂也好，我們在借用之前，必先要有徹底、全面的認識，要知道其中的來龍去脈，只有這樣才能用得其所。只有對東西音樂有全面的認識，才能獲得選擇、應用的自由，才真正曉得要「溶匯」些什麼。

（原載：《大公報（港）》一九八六年七月三日第一八版）

（林放報道）

何謂現代音樂作品？

日前在本港舉行的第一屆中國現代作曲家音樂節，展現了本港、大陸和海外華裔作曲家的共三十六首作品，這些作品的大多數在本港都是首演，而且更引人注視的是現代作曲家寫的現代作品。

什麼是現代音樂作品？目前尚未見到有何種定義來界定，但一般總認為在技巧、手法、結構、風格等方面，應該與近代和傳統的有很大的不同。在是次音樂節上，的確令人大開眼界，不僅見到了本港作曲家的努力成果，同時也看到了鐵門被打開之後大陸樂壇的巨變以及海外游子的心緒與樂思。

在第一天的研討會上，幾位作者即現身說法介紹了自己的作品，引起大家更多興趣的是何憲安的「霸王別姬」和陳嘉華的「太極」，這兩位作者都是僑居海外的華裔，從他們所選擇的創作題材來看，很說明傳統的中華文化對他們的深厚影響以及他們對自己民族傳統文化的情懷。

單就這一點而言，是十分令人感動的。這兩部作品都是為西洋樂器而作的，取小組奏的形式。由於題材本身的戲劇性，所以作品本身也不可避免的具有濃郁的戲劇性，盡管如此，但兩者依然難為聽眾所接受和理解，或許正因為如此，「霸王別姬」還需要兩種不同版本的解說來旁述音樂所表現的內容，「太極」還需要作者本人在舞台上打太極拳，以解釋樂曲的表現以及他的樂思所在。或許可以說這是樂壇所出現的

吳贛伯

「是一幅有意念的圖畫，不如說它是一篇文解。」

而無論是劇或圖畫，劇評或文解，却都較難為聽眾所接受和理解，究其原因，筆者感到是曲作者採用了極富自己個性的生僻的音樂語言，或者說，正是某些作曲家所追求的國際化的音樂語言，在是次音樂節上，令人費解的作品也並非就此兩部。

世界上有多少個民族，幾乎可以說就有多少種民族的語言，而這一民族的語言，其聲、其腔又必然的影響到民族的音樂語言，和其它因素一起，造成了音樂的不同民族特性和風格，也是音樂世界絢麗多采的根本原因。語言學家已經創造出一種以期溝通全世界的世界語，音樂家、作曲家想效法語言學家或是另有他想，務求創造出一種國際化的音樂語言，而且事實上也已開始出現。如果只是為着音樂藝術形式的多樣化的話，那是福音，為本來已經絢麗多采的音樂世界錦上添花，並且作為一種藝術的



形式在時間的流水中得到考驗。

如果創造一種新的音樂語言只是為着標新立異、自我欣賞或在音樂沙龍中為少數人所賞識，那該說是音樂的悲哀了。創新是必須的，但萬萬不可忘却傳統和民衆，藝術家所表達的情感只有和廣大民衆的情感產生共鳴的時候，才是最有意義和最有意義的，這也是藝術家的天職。卡薩爾斯說得好：「藝術的服務對象並不是其自身，而是廣大民衆。」

（原載：中 報「港」一九八六年七月五日第八版）



第一屆中國現代作曲家音樂節日前正在本港舉行，無論是研討會上的內容或是音樂會上的作品，都令人深深的感到在八十年代的今天，中國樂壇正在發生巨變和突變。而且，這種變化是深刻的，令人欣慰的。

在內地，國家供養着大約七百名專業作曲家，但除了少數是「民族作曲」的以外，其它大部分「洋作曲」家甚少涉及以自己的民族樂器寫作的，看起來這是一種分工，實質是觀念上的錯誤。幸甚這種不正常的現象，作曲家們正在自我改善之中，尤其是年青一代的作曲家，更是以大胆探索的精神，彈跳式的前進，並且取得了令人注目的成績，在是次音樂節的音樂會中，也專門安排了一場中國器樂的小組演奏會，專演奏海內外作曲家的幾首新作品。其中，又以周龍所作的中樂四重奏「空谷流水」更引起筆者和不少聽眾的興趣。

據悉，「空谷流水」是青年作曲家周龍中樂作品中的處女作，甚至可以說是他的成名之作。但他的成功決非偶然，他的「新潮」也決非是使用了什麼嘩眾取寵的現代作曲技法。他的成功，他的新，是在新的環境中，能以新的眼光來對待新的作曲法和民族傳統的關係、作曲家和現代聽眾的關係。

標題，是傳統中國音樂的特徵之一，它往往給樂曲起到一定的註釋作用，甚至是和詩文相聯繫的。「空谷流水」也正是如此，它於人以詩情畫意的遐想，聽罷演奏，似乎還更給與人以哲理的思維，我們可以

新潮中樂

《空谷流水》

·吳贛伯

的一點對比，帶給我們都是更多的情趣和歡悅。

「時運交移，質文代變」，「歌謠文理，與世推移」，這是古人早已給我們作出的警示。音樂市場和聽眾的審美習慣也都在變，問題已不在於變與不變，而是作者如何去把握、既有適應的又有創新的變，「空谷流水」的嘗試是十分有益的，作者既考慮到旋律在絕大多數聽眾審美習慣中的一定作用，也沒有去追求離奇的音響，而是用心去體念了聽眾在發展中的審美習慣以及大致上的審美程度，因而作者在做某些新手法探索的同時，依然着重於我們民族的精神和氣質的表現，這是我們能聽得見，感受得到的，因而也是大家所歡迎的。

依題而循聲，領悟到「返樸歸真」的境界，在這一境界中，作者又通過新型的音响組合，引發起我們更多的沉思和深思、回顧、眺望，一切的一切都言所不及，却又意在空谷流水之中。作者專用的樂器組合是大胆新穎的，一支北方笛一改以粗獷著稱的個性，以柔美的音色出現，和笛、箏、琴、鐃的交合重奏，不僅賦予管以嶄新的表現力，同時也以這樣新的手法編繪出了令人迷戀的大自然絢麗多姿的色彩，這也是作品的最成功的之處。

「空谷流水」的另一個成功之處，即是作者既沒有把旋律當作是音樂的絕對靈魂，但也並不放棄旋律。即使是在使用一點民謠作素材的時候，作者也是以現代的，但同時又是個性化了的眼光來剖析，因而獲得了一個既具有傳統色彩又具有現代音樂思維的旋律，即使在另一個聲部出現了其它地區的旋律因素，但也在共同的音樂思維中被溶合了，那色彩上

現代與非現代音樂之我見

葉純之



雖然「第一屆中國現代作曲家音樂節」已開幕多日。但在和香港一些音樂界朋友接觸時，大家仍經常以音樂節的人與作品作為話題，足見的確有一定影響。

談得最多的，自然是對內地一批青年作曲家的崛起，覺得驚訝，對百花齊放百家爭鳴的局面終於開始出現，感到欣慰，認為長此以往，中國音樂定將會日益大放光芒。

但也有少數朋友有疑惑，是否今後內地只強調「現代音樂」了？這樣會不會從一個極端又走向另一個極端？他們還擔心，如果全強調「現代」，那末會不會拋棄了寶貴的音樂傳統？

其實這些疑惑，主要是因他們沒有參加音樂節的總結會議所造成的。

在總結會上，除了由周文中發言之外，來自內地的汪立三也作了補充，汪立三談了在文學藝術上，新與舊的關係。他認為，新的不是完全取代舊的，更多地是對舊的補充，就音樂上的風格來說，任何風格都是有高有低的，藝術並不是進化，晚期的不一定優於從前，而是一種演變。對於今後的不同時期，應當有一種平等的價值觀。從汪立三的言論中可以看出，他所主張的一種總的趨勢，就是，不會立一派，打一派，而是贊成各

種風格流派都能共同存在，各盡所長，以適應廣大聽眾的多種不同需要和趣味愛好。

應該說，汪立三的觀點是我所贊成的。有的

人以為，出現了新的技法，產生了現代音樂，舊的就必然會淘汰。其實，新的技法總是脫胎於舊的，有所發展，但又包含了舊的一部分。二十世紀初期出現的無調性音樂，似乎拋棄了全部傳統，但它還是保持了旋律（特別是線性對位），後來又有和聲的存在，在曲式方面，先採用了散文式，但後來又運用了固有的西洋曲式。五十年代以來，所謂「前衛」派音樂，似乎又全部打破了西洋傳統，但在音色單音力度等方面的追求，其實又源自非西方的，主要是東方文化的傳統。周文中常推崇的約翰·凱奇，也曾自稱，音樂的理解和靈感主要得自我國的易經、禪宗和印度。可見，再「前衛」的音樂，也仍與某種傳統有着有形無形的關係。再換言之，如果現代音樂要反傳統，也首先需要知道什麼是傳統方能反。否則，反來反去，也離不開傳統。這所以就是我在內地從事作曲教學時主張學生首先要盡快掌握傳統，才能真正創新的理由。

另外，現代音樂固然是一種音樂的潮流，但它目前畢竟在西方只局限於少量「知音」的範圍

中，太講究個人的抒發和表現，而很少考慮與廣大聽眾的交流。有一位西方作曲家曾說過，現代音樂就好像給親密的朋友所寫的明信片，其中許多奧秘，非知己不能理解。因此，在傳播交流時，其局限性是顯然的，接受美學的出現，也並非偶然的。內地作品也在力求能爭取更多的聽眾。說來說去，好像我又突然變為反對現代音樂的人了，其實不然，現代音樂，本身的定義及界限是與「非現代」音樂很難析分的，單單使用一些現代技法，未必就是現代音樂，不用現代技法，未必不是傑作。最重要的是要對生活、現實有現代的認識和感受，並能切實地表現出來為人所理解、欣賞。在這種意義上，可能也就不會斤斤計較於現代音樂與非現代音樂，而全力去探求什麼是適合於現代中國的「好音樂」了。於是，傳統與創新並存，個人可根據自己的審美習慣，審美趣味進行創作，並滿足不同聽眾的需要。至於這一次為什麼要大力提出現代音樂，我想，無非是過去這一朵花在內地缺乏養料。因此，初展頭角，令人特別重視。是否「只此一家，並無分出」，我看不必有所擔心。真正要考慮的是我們需要越來越多的而且要求也越來越高的「好音樂」。並不會只以技法來決定一切。

（原載：新晚報「港」一九八六年七月二五日第二二版）

從傳統素材

創新中國當代歌樂

趙琴

學校的教材歌曲。自學堂樂歌至今，中國歌曲已有整整八十年的歷史，在前四十年發展期的中國歌，無論在體裁、風格或是伴奏上，都脫離不了早期德國藝術歌曲的格式。

生活在新舊交替激烈的時代，受到新思想的衝擊，雖然中國歷史上從來沒有「藝術歌曲」這種體裁，也因需要應運而生。近四十年來，港、台兩地還是有不少作曲家，沿襲舊有風格譜曲，除了在形式和技巧上，不能表現出六、七十年代的時代精神外，就是在風格上，也深受一百年前歐洲音樂的影響，無法與中國的傳統相銜接。

一九六〇年代，台灣開始了新音樂運動，以西方廿世紀的音樂觀念、技術與語法創作，但是我們聽到了一些什麼樣的中國歌曲呢？容我以劉雲裳教授在去

「白石道人歌曲」和古琴曲譜發掘出來的。
在當今社會混亂的歌曲環境中，若能以中國古代歌曲的珍貴音樂寶藏，做為創作的源頭活水，必可創出更具中國特色的現代中國歌樂。

詩詞乃是文學的瑰寶，中國古典詩詞當中大多是可以入樂的，但由於年代久遠及時代的變遷，歌詞雖存，但曲調却大多散失了。可吟、可唱、可歌、可舞的詩詞，錄下了民族的成長與興衰，是我們豐富音樂遺產中閃亮的珠寶，也是最具音樂性的歌詞。
歌詞，很多人稱它是音樂文學，「文學性」和「音樂性」是歌詞不可或缺的要素。而我國優秀的古詩詞，正是最具音樂性的歌詞。
歌詞的節奏組織，講究均衡和勻稱，方能使得句間、段間達到協調的關係，也是歌詞音樂性的一個重要因素。歌詞還講究押韻。流傳至今的許多中國古典

詩詞，尤其是唐詩、宋詞，讀來琅琅上口，抑揚有致，充滿音樂美。
不少作曲家已將部分古典詩詞重新譜了曲。除了早期的浪漫派風格格外，近年來也有少數用近現代作曲技巧，深化原詩意境，從不同角度進行探索，以體現當代人对古典詩詞新的理解。

中國雖曾有過音樂的黃金時代，有數千年遺留下來極其豐富的文化寶藏，但在技術理論各方面，還有待努力提升，善加運用；民族音樂遺產更有待繼續發掘整理，作為創作中華民族新的音樂文化基礎。

文建會策劃主辦的文藝季活動，在十月三日晚國父紀念館將推出的「歌我中華」演唱會中，我邀約了近卅位中國當代代表性作曲家，八位海內外最知名的歌唱家，四個合唱團，一個交響樂團，三位指揮，一起參與創作、演出，藉此互相切磋，唱出三十六首中國風格的現代歌樂作品，有第一次發表的新曲，有古典的新編，有詩詞的新唱，全部以嶄新的演唱形式，全新的配器，唱出民國七十五年的文藝季，為中國音樂開創新局面。

（原載：中国时报「台」一九八六年一月一日第八版）

我怕編民歌

——寫在「古曲關山月」編曲發表之前

游昌發

自從史惟亮先生等人提倡之後，民族風格便成為中國現代音樂創作的主流。而可能由於史先生實踐民族風格的行動中，最引人注意的是採集臺灣民歌，也可由於西方民族樂派的經驗，引用民歌或民歌風的曲調有很好的成就，國內關心現代中國風格創作的人，時常把傳統風格的傳承和民歌的使用聯在一起。所以，忝為作曲者的我，不但以前試着使用民歌作曲，更常常被要求把民歌改編成獨唱、合唱、器樂曲等等演出的形式。我最後兩次用民歌寫曲子，一次是「小提琴協奏曲一章」，用的是山地民歌；一次是一些大陸民歌，用西方小樂隊混合傳統中國樂器伴奏獨唱。這兩次作曲，正是一般作曲家運用民歌常用的方式：或者刪去歌詞，把民歌的曲調發展成較大的器樂曲；或者留下民歌的詞曲原形，加上新的伴奏。這兩種作法，都是希望能豐富原來民歌的藝術性。

但是，我這兩次作曲，都是五年以前的事了。這五年來，我越來越覺得民歌的改編或使用太難了，不要說沒用過民歌寫器樂曲，就連比較得心應手的合唱曲也不敢採用民歌了。我不敢編民歌，最主要的因為，在我而言，好的民歌，本身已經是很完整的藝術品了。

民歌的曲調都很短。如果要用它寫較長大的器樂曲，一定要同時採用兩個以上的民歌。為了把它們有連貫性的放在一起，至少要把第一首民歌的完整性破壞。否則，當第一首民歌完整的演奏完了，聽眾會覺得音樂已經告一段落，下面是另一首曲子。於是，一首長大的曲子，變成幾首小品，完全失去了聯貫性。

但是因為對我來說，每一首好的民歌，都是完

整的藝術品，要先破壞它的完整性去跟另一個完整的成品整合，實在是一件難事。我怕給民歌寫伴奏或作成合唱也因為民歌的完整性。好的民歌，已經在民間唱了好多年了，只有短短的幾小節單旋律，還能夠得下來，主要就因為它的表現力、形式已經自成方圓，所以雖然能作小幅度的改動（自由演唱），却不能再大肆添減修改了。替一首本來完整的民歌寫伴奏或加多聲部變成合唱，就像替蒙麗莎畫眉，我越來越覺得是在破壞它，而不是使它變得完美。

我另一個不敢用民歌作曲的原因是精神上的。民歌是有泥土味的東西，我却是在都市成長的人。我是真的喜愛田野，但我也越來越知道，自己無法自然的與古老傳統的鄉村精神合而為一。我有一位作曲家朋友徐松榮，住在頭份鄉下，我不只一次在他家聽他酒酣耳熱之餘痛快的唱客家山歌，我也很受感染、相當能體會那種情懷。但我從來無法自發的唱那些歌，因為我不會客家話，也沒有跟那些山歌一直生活在一起。我是來自大陸、在臺灣城市裏成長的人。在我成長的環境中，除了「天烏烏」這幾首童謠外，沒有任何民歌存在。中國民歌，對我來說，是一些用簡譜記出來的音樂，不要說它們的精神我沒有真正的體會，甚至除了福佬歌外，連它們的歌詞我都不會唸，而用國語，是絕不能正確的唱像山東這種地方的民歌的。自從我知道自己用國語、簡譜唱的民歌絕不是真正的山東、湖南、蒙古、新疆民歌後，我就不敢進一步去編它們了。

其實，在西方音樂家的經驗中，也不乏用民歌寫音樂失敗的例子。貝多芬的蘇格蘭民歌改編就是一例。比較出名的「新世界交響曲」雖然用印

第安民歌，可是作曲者德伏克却從沒聽過這些民歌，如果該尊重民歌原意這一點，德伏克是想都沒想到的。我們與其說德伏克用印第安民歌作新世界交響曲，不如說德伏克在德語系作曲家（比如說布拉姆斯）的傳統中，添了點捷克風格寫了這首曲子。

不用民歌，寫民歌風格的音樂對我而言是比較自然、好走的路。我可以在這裏用我對民歌的感動作曲，而不必考慮自己的音樂感與民歌的「成品」是否「相容」的問題。在西方作曲家家中，西比留斯、格里克、巴托克也都有這種經驗。而身為中國人，我幸運的還有許多傳統戲劇的素材可以利用。戲曲因為是人的藝術品，對在都市成長的我，學起來也容易得多。所以近幾年來，我的曲子裏，有比較清楚的傳統戲曲的影子。

最近，趙琴小姐推動一個「歌我中華」的活動，找到我給古曲的伴奏編成管弦樂，有漢代樂府「關山月」，琴歌「湘妃怨」等，我沒有考慮就接了下來。因為，第一，它們是古曲，不像民歌那麼有泥土的味道。第二，編管弦樂不是寫伴奏。編管弦樂只要把別人的伴奏，由鋼琴改成別的音色就行了。至於原來編伴奏的古曲與伴奏之間如何契合，則已經由原來編伴奏的人考慮過，不待我作越俎代庖的事。由於趙小姐交給我的差事不是改編民歌，在心中竊喜之餘，我記下近年來對民歌運用的想法，也算是一個民族樂派作曲家把自己已的心路歷程表白出來，求教於愛樂者的方式吧！

（原載：中央日報（台）一九八六年
一〇月一日第一二版）

雖然曾經兩度以兒歌集，獲得洪建全兒童文學獎，但是對於兒歌創作，仍然徘徊在摸索邊緣；每當一種感動或意念蠢動執筆的時候，明知道要寫些什麼，一支筆却茫然無依，不曉得如何把握，原先的意念、感動，往往隨之而無不及。這種創作的煎熬，比之小說或散文，有過之而無不及。

兒歌創作難，這是許多作者的嘆喟。它必須用最淺顯的語言創作，但詩歌的語言，是濃縮的語言，濃縮必然更加深奧，屬於詩歌中的兒歌在這種對立裡，要求淺顯生動，委實難上加難，何況淺語乃一門藝術，作者除了保有一顆童心，還得走入兒童生活中，時時跟他們接觸，始能靈活運用。

傳統兒歌產生在學校教育之前，原是口傳教育的一種工具，內容包羅萬象，宇宙人生萬事萬物都可入歌，滑稽也好，怪誕也好，只要兒童覺得動聽，自然能久遠流傳；現代兒歌的束縛似乎較多，不但遣詞造句要迎合兒童心智的發展，內容尤不可缺少教育性，誠然文學本身即是一種教育，但兒歌却負有更積極的教育目的。如果把傳統兒歌比做脫韁的野馬，那麼現代兒歌則是蹣跚的小兔，從前的兒童高興怎麼唱，就怎麼唱，現代兒歌的作者，則在有形無形的束縛裡絞腦汁，深怕一點小小的錯誤，帶給兒童根深蒂固的影響。

押韻仍是現代兒歌構成的要素，用得巧妙，便顯得聲韻活潑，有如加了味精的菜餚，最忌諱的是勉強押韻，常在一些報紙的兒童版看到一韻到底的兒歌，那明顯的拼湊痕跡，完全損害了語言的自然，並非一韻到底不好，而是在無法找到貼切的韻腳之後，就應該立即改變押韻的形式，幸虧國內有經驗的作者們，已不再迷信一韻到底的魅力，紛紛採取多樣的押韻形式，如謝武彰先生的「曹阿姨和蔡阿姨」，前段「萬」韻，後段「玄」韻，這樣的轉韻，一點都不突兀，和諧而順口：

猜一猜——
種的是什麼菜？
種的是大白菜。

曹阿姨種草。

猜一猜——
種的是什麼草？
種的是韓國草。

現代兒歌的句式，也深受傳統的影響，以長句式及齊一式居多，仍屬三言、五言和七言的天下，但隱約可見有心的作者尋求突破的勇氣，他們試圖走出一條響亮的路，四言、六言及八言句的出現，即是最好的佐證，林良先生便是其中的一位，他的「小動物兒歌集」率先打破傳統，採用所謂的「多音節語詞」創作，沒有規律，也不均衡，酷似新體詩的自由句法，並且每隔幾句，就轉換一個韻腳，且舉書中的「蜜蜂」為例：

給孩子寫歌

馮輝岳

蜜蜂蜜蜂，
你的家好像防空洞。
你釀的蜜
又香又甜

你應該在臺北市
開一家糖果店。
你的生意一定好，
就是尾巴那根刺
叫人受不了！

情趣不足似乎是現代兒歌普遍的缺陷，或許，跟兒童的接受能力有關，低年級及幼稚園的兒童語彙有限，曲

折多變的內容固然有趣，恐怕兒童體會不出其中深厚的情趣，這也是現代兒歌多半簡短的原因，像前舉兩首兒歌，作者在下筆之初，都沒有懷抱很大的野心，「曹阿姨和蔡阿姨」僅是為了訓練幼兒「ㄣ」的發音；「蜜蜂」的作者林良先生，則只是「希望幼兒能認識小動物的名稱，獲得點滴有關這種小動物的知識」。

概略瀏覽一遍坊間的兒歌集，其表現手法不外擬人、反復、問答、白描、譬喻、誇飾等幾種，奇怪的是，傳統兒歌裡的連鎖，卻極少出現在現代兒歌裡，莫非作者們已不屑於把不相關的事物串接在一起，其實，連鎖法含有很高的語文趣味，兒童愛玩的「成語接力」遊戲，便是連鎖歌的翻版。

民國六十六年七月，季光容先生發表在中央副刊的「英國的兒童世界之二——童謠」一文中，對於中、英兩國兒歌所作的比較，值得我們深思：「……要說真有什麼不同，大概就是對兒歌的態度了。中國也許地大物博，兒歌的地方性色彩比較濃厚，再加上傳播的工具不是唱本，是人自己，很少有幾首兒歌能夠普遍到人人會唱的地步，影響力自然也差些。英國人老早就把兒歌編成給兒童作正式啓蒙的教材了。他們可以這樣做，一方面固然是由於地方小，方言少，各地的生活習慣大致差不多，因此容易引起共鳴，還有一個很重要的原因，就是他們從前留下來的許多老調，因為經過不斷的淨化和增改，到現在都不過時，孩子們更因為嘴裏唱的可以在現實生活中體認得到而格外覺得真切……」反觀我們，不禁汗顏，屬於這個時代根植於自己土地上的兒歌在那裏？傳統兒歌動人的意境和情感，令人深深著迷，也常勾起我童年美麗的回憶。今日兒童處在忙碌的社會裏，沒有兒歌滋潤的心靈，會不會感到寂寞呢？這個問題我一直在我的心中打轉，每次看見兒童站在台上高唱流行歌曲的那股做作和忸怩，簡直尋不著一絲純真，我的感傷也就更加深沉。兒歌創作難，兒歌作者却肩負著神聖的使命，我深信，沒有不喜歡吟唱兒歌的孩子，而是我們還沒創作出優美動聽的兒歌。期盼更多的朋友，加入兒歌創作的行列，好讓中國的兒童，在兒歌聲中尋覓到熱稔、親切的影子和氣息。

（原載：中央日報「台」九八六年四月八日第一一版）

福建「南樂」的唐宋遺存

排場如唐繪畫

在「南音」演出時，樂器的排場和歌者站立的形態，和唐人繪畫幾無異緻，若果今日的演出者換上唐人服裝，改坐椅而作席地而坐，則幾乎可作是唐人的樂奏。

唐、宋音樂歌唱一脈相承，唐時有大曲歌舞，有「遍」與「破」的單篇演唱，也有純器樂的演出，到了宋，元時代，詞曲音樂發達，曲的音樂有「散曲」和「套曲」的清唱，宋代南戲發達，流傳到了福建，有梨園戲等南戲的餘派，福建「南音」因為有「南戲」戲文和音樂的滲透，因此也有不少帶有「南戲」成份的戲劇清唱曲。

在「南音」的音樂中，凡「戲劇清唱」及

「套曲」都稱「指」，單唱一首的稱「曲」，而純器樂演奏則稱「譜」。——「譜、指、曲」已大概包括了「南音」的基本音樂形態，「指」作為「套曲」，大概一如元曲的「套數」，其宮調串連和變換的情況，一若元曲的所謂「移宮犯調」，而使人感興趣的，是這種連續曲牌的方法。今天「南音」仍然稱作「移宮犯調」，「曲」比「散曲」的小令清唱，單行一曲，亦和唐代的摘取大曲中的一「遍」，一「破」演出相當。

一派古意演出

「南音」的音樂一派古意。上文說：南音的管絃合奏令人想起唐代的「法曲」與「雲韶樂」的確如此，白居易「霓裳羽衣歌」，

其中有「磬箏箏笛遞相攙，擊壓彈吹聲遞迴」之句，移作形容「南音」演奏的風格，亦同樣貼切。如所周知：「霓裳羽衣舞」正是唐代最重要的法曲代表作。

「南音」的歌唱和發音也另有一格，我不知道福建的傳統歌唱發聲方法是否一概如此，但是晚欣賞南音，無論男女聲的歌唱都很著重「喉聲」風格，後來知道，這種聲音的形態在「南音」領域中稱為「喉吭」音，這種發聲方法在現代聲樂眼光看來，當然不夠「科學」，但若訓練得法，則仍有一種清越的韻味。

「南音」的唱法，和「南音」歌唱時那種講究聲腔的要求是一致的。「南音」的唱腔講究婉轉婀娜，著重長長的行腔，當晚聽一些「長寮套曲」一數節拍，竟是四分八

拍的延緩節奏，完全是古代的拖延的吟詠唱腔。這種唱法其實強調的是腔，而不是字，因此字少腔多，而其美學的意趣則是集中在所謂「腔韻」上。「南音」的唱法著重「喉音」的清越韻味，藉以加強其長拖腔的清麗而秀雅風格，就方法與韻味言，二者是相當配合的。

「南音」的歌唱

翻開唐人的音樂論者，也知道當時的發聲方法講究「喉音」，唐人「樂府雜錄」載：「歌者，樂之聲也，故絲不如竹，竹不如肉，迥居諸樂之上。善歌者，必先調其氣，氣自臍間出，至喉乃噫其詞，即分抗墜之音，既得其術，即可致遏雲轡谷之妙也」。——所謂「喉噫」音，其實便是吭音，古代歌唱的發音方法，

，完全可見諸現代的「南音」歌唱，實亦一特別的事情。

古樂種須研究

中國存有很多古樂種及曲種的遺存，不過一向保存得不得力。海外人士最津津樂道的是日本和韓樂所保存的中國舊樂最多，日本至今仍保存不少中國唐樂的樂器與音樂排場，韓國存有大批宋樂及儒教雅樂。這些東西，在今天中國都付之闕如，禮失而求諸野，到日本、韓國去找中國古音樂的餘緒，雖然也是個辦法，但放一個活生生的古樂種——「南音」在眼前，却不去欣賞，研究，那豈不是太可惜了。

惠常許／律旋的山

遷變的樂音胞山灣台

。了蝕優明文代現被已早爲以我，歌民族邵的澤月日
山古遠，現發們我，裏家老的人心有落部們他在，次這
……中心們他在活還且而，存保然仍僅不律旋的川

「日月潭九族文化村」設於南投縣魚池鄉，它是目前為止我所看到的最具規模的山地文化保護區——兼顧了民俗文化的學術價值與發展觀光旅遊價值。我們中華民俗藝術基金會，應文化村的委託與邀請，自去年底開始到台灣各山地村落調查及採集歌舞，希望將來文化村開幕後，能提供山胞表現藝術方面的具體而有系統的軟體資料。

二月底，我與徐瀛洲先生等人到日月潭德仁社，做了兩天民族音樂的調查與採集。邵族音樂的調查，雖然過去廿年裡，我們做了若干次，但這次我特別攜帶六十四年前張福興所做的調查報告，目的在做一次比較研究——由時間的變遷而產生的民族音樂的變化情形。

日月潭的德仁社，過去叫卜吉社、剝骨社或水社，當時住民自稱邵族，清代稱為化番，光復以後由台大考古人類學系的教授們定名為邵族。這一族不僅是目前本省山胞中人口最少的一族，而且很久以來與平地漢人雜居，成為觀光勝地，使人懷疑是否還有固有文化保存？

張福興（一八八八—一九五四）是本省籍第一個正式學西洋音樂的人。他於一九二二年受當時「台灣教育會」（直屬「台灣總督府內務局學務課」）之委託，三月下旬到達日月潭，做了為期十五天的水社化番民歌調查。這次調查的報告，於同年十二月由委託單位台灣教育會出版，題目為：「水社化番的竹音與歌謠」（原文為日文）。內容包括十三首歌謠與兩首竹音的採譜，歌謠部分除了採譜外，附日文文字的山地話拼音，簡單的歌詞意義說明。

●張福興先生那一次與我們這一次調查，時間相差六十四年，地點相同，因而給我機會做了一次前項採譜的核對與比較。協助本項比較工作的，有當地邵族住民：袁阿邁（女，七十歲）、袁嬌娥（女，六十

歲）、石阿蕊（女，五十歲）、袁明智（男，四十八歲，袁阿邁之子）。張福興一九二三年許常惠一九八六年

- | | |
|------------|--------|
| 1 慶祝落成之宴會歌 | 歌詞內容不同 |
| 2 歡迎來遊之歌 | 竹歌 |
| 3 找船歌 | 過年祭典歌 |
| 4 歡迎歌 | 布農族民歌 |
| 5 耕作歌 | 布農族民歌 |
| 6 聽鳥聲而回來 | 歌詞內容不同 |
| 7 親睦歌 | 打獵歌 |
| 8 出草歌 | 打獵歌 |
| 9 追擊敵番之歌 | 捉田螺之歌 |
| 10 看護祖父之歌 | 大致相同 |
| 11 凱旋歌 | 布農族民歌 |
| 12 酬神歌 | 大致相同 |
| 13 拔牙歌 | 大致相同 |
| 14 竹音之一 | 大致相同 |
| 15 竹音之二 | 大致相同 |

結論：
(一)大致相同者五首。
(二)不屬於本（邵）族者三首。
(三)其餘七首，歌曲大致相同，但歌詞內容完全不同。
(四)至於歌曲的採譜，每一首都與現在的唱法有或多或少的不同。

●同一族群，同一地方的歌，經過六十四年之後，竟有如此重大的改變！其實在民族音樂學上，這是正常的現象。原因很多，但不外來自於兩方面：(一)由於採譜者本身，(二)由於時代變遷的外來因素。

(一)採譜者本身：
我們絕對相信張福興先生的聽寫與採譜能力，以他個人的音樂修養，不可能有太大錯誤。但在語言上，他當時如何與山胞溝通？相信當時雙方都以日語說話，而山胞，尤其老山胞的日語表達能力往往是不足的。於是隨口說些不很通的口語，甚至亂編些故事，採譜者如未做深入調查，便

信以為然了。至於三首布農族民歌的出現，恐怕起因於採譜者未在民族學背景做調查，而導至失誤。

(二)時代變遷與外來影響：

六十四年的時間不算短，由於民歌的流傳，唱者的流動，本族與外界的交通、社會結構的改變等，足夠將一首民歌改變為幾乎聽不出原樣的另一首民歌。以台灣福佬系漢族民歌來說吧：「一隻鳥仔」是從「六月田水」蛻變而來的；早期恆春調中的「台東調」，後來脫胎換骨為「楓港調」、「耕農歌」、「三聲無骨」等。何況六十四年來，山地的一切變化比平地更大，尤其日月潭這樣特殊的現代山地，演變之激烈是難免的。這就是文化，它是隨著時代與社會的演變而累積下來，但我們仍能找出它的根源，而不至讓它被完全不同的另一種文化所取代。

日月潭的邵族民歌，我以為早已被現代文明取代了。幸而這次我們在他們的部落的有心人的老家裡，發現不僅仍然保存，而且仍活在他們的心中。民歌會隨著時代而蛻變，但願不至於逐漸消失，而能讓它存根，發展為更茂盛，結出豐富的果實。



許常惠先生
師範大學音樂學研究所教授

