

潮州學國際研討會

International Conference on Chaozhou Studies

潮州音樂的繼往與開來

陳蕾士

主辦

中國文化研究所
香港中文大學
亞太研究所海外華人研究社

協辦

法國國家科學研究中心 華南及印支半島人類學研究所
泰國華僑崇聖大學

Jointly Organized by

The Chinese University of Hong Kong:

- The Institute of Chinese Studies,
- The Overseas Chinese Archives, Institute of Asia-Pacific Studies

La Centre d'Anthropologie de la Chine du Sud
et de la Pe'ninsule Indochinoise, C.N.R.S., Paris
Huachiew Chalermprakiet University of Thailand

地點：香港中文大學祖堯堂／中國文化研究所 日期：1993年12月20-22日

Venue: Cho Yiu Conference Hall, CUHK
Institute of Chinese Studies

Date: December 20-22, 1993

潮州音樂的繼往與開來 (講稿)

陳 蕾 士

前香港中文大學音樂系

曾受邀出席國際南管音樂研討會(台灣學術機構主辦)，會議結束，對於福建南管音樂之淵源可直溯宋朝似已成了定論。可是，歷史更長、古制完備遠踰南管的潮州音樂，卻從未聽到學術界曾發起什麼國際研討會。十餘種屬於中國音樂史性質的著作中地方音樂部分，潮州音樂的資料家若晨星。此種現象，我認為凡治中國音樂史及研究地方音樂同時也涉獵過潮州音樂的學者們，都會覺得是一件非常遺憾的事。乘此國際潮州學研討會開會之便，站在樂史研究工作者立場，把潮樂值得學術界重視的理由，簡要地舉出幾點實例。以及今後潮樂發展的途徑。簡要地提出幾點個人的意見。希望拋磚引玉，大家一同把潮樂納入學術研究的正軌。茲先把潮州音樂的淵源、演變、特色擇要一述。

- 一、潮州音樂專用樂譜符號出自唐朝。
- 二、潮樂樂章組織形式出自宋朝。
- 三、潮樂音符的「音域」與古代樂譜的音域相同。
- 四、潮樂演奏旋律進行的程序符合古制。
- 五、潮樂的「調式」多姿多采，非一般民樂所能比擬。

一、潮州專用樂譜符號出自唐朝

清朝王定鑑所著的《經諸摭談》：「潮俗莆部謂之戲班，正音、白字、西秦、外江凡四等」。(白字即潮州本地戲劇，使用土語。)查正音、西秦、外江等外來戲劇，音樂符號皆用「工尺譜」，潮州本地音樂獨用「二四譜」，此種譜式，考其來源，與唐代通用的箏樂音符相同。既然潮樂使用唐代音符，潮樂與唐代的關係自不待言。

一般樂史家對潮樂之淵源多數喜據《尚友錄》卷四：「隋協律郎陳政入唐之後為鷹揚將軍，戍閩，死後其子元光代之為將。唐永隆初，擊降潮州盜，請於泉潮間創置漳州以控嶺表。帝命元光為鎮撫，以樂武治化，數千里無桴鼓之聲。」根據「以樂武治化」一語，謂潮樂之興起，由陳元光倡導而來。又查《韓昌黎全集》中有潮州祭神文數篇，其間有「吹擊管鼓，備香潔也。」，「備以音聲，以謝神貺。」，「躬齋洗，奏音聲。」等語，藉以證明唐代潮州已有祭神音樂。當然，尚友錄及昌黎集的资料自有其歷史價值，但此種由文獻中尋找蛛絲馬跡的辦法，尚嫌不夠具體，不如實際找出唐朝音樂「譜法」與現代潮樂「譜法」作一比較，從實物中證實潮樂與唐樂之關係。

潮樂專用之「二四譜」是出自唐朝的箏譜。唐朝箏樂盛行，中國南方的說唱一向用箏伴奏，直至二十世紀八十年代香港的廣府瞎子藝人唱「南音」，還是用小箏伴奏（小箏俗稱盲公箏）。古代箏明之風尚未絕跡，古代彈箏唱詞之普遍情形古書中觸目皆是，所以潮州樂譜之來自箏譜是很可能的。不過，何以知道出自「唐代」的箏譜呢？因為潮樂「二四譜」用「二三四五六七八」這七個字代表「合四上尺工六五」這七個音階，正符合唐朝箏絃定音的第二三四五六七八等絃的音階，蓋某種樂譜能與某種樂器的音位配合無差，便是某種樂器之譜，斷不容張冠李戴，而且唐代箏譜也是用「二三四五六七八」這七個字代表「合四上尺工六五」，唐箏定絃法現尚流行於日本可以參考。

按唐箏為十三絃樂器，唐代的定絃制度以第二絃為最低音（不像後代以第一絃為最低音），依照五聲次序向內直排至第十三絃，第一絃只作為和聲配音之用。「二三四五六七八」七個音，等於簡譜之「5 6 1 2 3 5 6」，「七八」二音為「二三」之高八度（即5 6與5 6），所以再從第七、八、九、十、十一、十二、十三又來一套高八度的七個音，十三而止，不多一絃，不少一絃，恰合二套完整的潮州「二四譜」的音域。箏為了彈奏時運用高低八度勾托對彈的「仙翁法」須用二套音階，所以排列至十三，但潮州樂譜是伴奏歌唱的譜子，歌唱的「音域」依據人聲，人聲的高低不能過於極端，所以自古有「中聲」之說。在箏上，最高音為「八絃配十三絃」（即6 6），當歌唱時只唱「6」音不唱「6̇」音，故只用至「八」字。自九絃至十三絃通常皆屬配音之用，潮譜依據伴奏歌唱的主旋律音階而定，是以至八而止。

唐箏定絃式（日本）第二絃最低音。



二・潮樂「樂章」組織形式出自宋朝

潮樂「二四譜」肇端於唐代箏譜頗足令人驚奇，今又發覺潮州若干「器樂曲」頗近一般歌譜形式，有譜無詞，在戲台上每被用為戲劇之過門，或於「科、白」時作為視音之用，在平時器樂演奏時，便作為正式的「器樂曲」。我們分析其旋律結構，都是可以配合歌詞的。蓋「歌樂譜」與「器樂譜」不同之處甚易辨認，琵琶譜「十面埋伏、霸王卸甲」，古琴譜「瀟湘水雲、流水」是無法配合歌詞的，潮州樂譜皆可配詞，而且樂章組織形式與宋詞情形類同，頗堪注意。

查宋代詞樂興盛，凡屬樂工皆熟習詞譜，是以文人填一新詞，只須標明「詞牌」，樂工自能伴奏。除非如姜白石之自創新調，如十七自度曲，始須把樂譜與詞文並列，否則樂工非其素習無法伴奏。懸想當時代變遷，唱詞風氣漸衰之後，樂工所用詞譜，必在無唱詞可伴奏的情形之下，興來之時，隨意吹彈，因而演變成為器樂譜。此類樂曲，因由詞譜演變而來，不免殘留詞譜的痕跡。

清末敦煌發現雜曲舊抄本《雲謠集》，曾由冒鶴亭校勘發表，並附詞曲演變論文，甚多創見。謂詞有增減攤破之法，增即視字，增字之外，尚有增句及增疊之法，減者與增相反。廿餘年前任教於新加坡大學之趙叔雍，亦詞學專家，曾指冒氏只就文字著眼，未可，應該注重樂譜上之增減，增即增聲增拍，因而增字增韻；減即減聲減拍，因而減字減韻。冒說從文字上著眼，如木蘭花慢，減字木蘭花，或增字，或減字，事實如此，何能說他不對！但缺點在未能道出其所以然。須知詞為按譜填寫之文，樂譜分量之多寡，造成文字之長短。音樂為主，文詞為賓，斷不容賓主倒置。趙氏能看深了一層，指出樂譜之增聲增拍或減聲減拍，實「慢」與「減字」之基本所在，誠比冒氏棋高一著。現代治詞學之學者，皆希望發掘出古代詞樂的真相，雖有收穫，問題尚多。但在潮州「二四譜」中，我們卻能得到一個比冒趙二氏的意見更寶貴的例證。

請看潮調「巴山調頭板」及「巴山調三板」與「木蘭花慢」及「減字木蘭花」之比較？

巴山調 頭板 拍板 性三六

七〇
七〇
七〇
七〇

六〇
六〇
六〇
六〇

五〇
五〇
五〇
五〇

四〇
四〇
四〇
四〇

三〇
三〇
三〇
三〇

二〇
二〇
二〇
二〇

一〇
一〇
一〇
一〇

五_〃 三〇 五_〃 二〇 三〇 三〇 〇 三〇 三〇 二〇 六_〃 五_〃
 四_〃 三〇 四_〃 五_〃 六_〃 五_〃 四_〃 三〇 三〇 三〇 〇 三〇 三〇 二〇 六_〃 五_〃
 七〇 六〇 五〇 三四五 七〇 五〇 三〇 四〇 五〇 五〇 四〇 五〇 三〇 四〇 五〇 二〇
 巴山調 三板 全上

木蘭花慢

席上送張仲固帥興元

漢中開漢業，問此地是耶非。想劍指三秦，

稼軒詞卷四

十四

君王得意，一戰東歸，追亡事，今不見。但山

川滿目，淚霑衣。落日胡塵未斷，西風塞馬

空肥。一篇書是帝王師，小試去征西。更

草草離筵，匆匆去路，愁滿旌旗。君思我，回

首處，正江涵秋影，雁初飛。安得車輪四角，

不堪帶減腰圍。

減字木蘭花

僧窗夜雨，茶鼎薰爐，宜小住，却恨春風，引

詩來惱殺翁。狂歌未可，且把一尊料

理我。我到亡何，却聽僕家陌上歌。

就「巴山調」頭板、三板二語觀之，頭板之後三板之前，必有一折衷者「二板」存在，亦如詞之有「木蘭花」，故有「木蘭花慢」與「減字木蘭花」。現再觀巴山調頭板，顯然比三板分量加倍，而三板當然也比頭板倍減，但察其拍板：頭板「四十板輕三六」，三板「同上」，當然也是四十板輕三六。頭板增聲不增拍，三板減聲不減拍，可見詞之所謂慢者，正是增聲不增拍之謂。因每一拍加添幾個聲，分量倍增，則第一拍至第二拍之時間自須較為緩慢。設若增聲亦增拍，則第一拍至第二拍之時間如舊，何致變慢？只是全曲加長而已。

減字之義則更為明顯。如「巴山調」頭板第一拍至第四拍：

「七八七六五六五 三四三四五」

三板第一拍至第四拍：

「七六五 三四五」

字數減了一倍，拍子同為四拍，詞因減聲而導致減字，與拍無關，由潮州二四譜而得明其真相。潮樂之樂章組織與宋詞如出一轍，豈可不另眼相待？

宋代詞譜，倘若尚有一些流傳下來，亦未必落在潮州地區、開封、臨安，更屬理想之地。但近日試把流行於潮州及客家一帶地方的一首最通俗樂曲「過江龍」，與宋詞「蘇東坡水調歌頭」，做一次古詞今譜結合的試驗，居然融合無間，甚奇！可見文化的自然傳承，雖然年代久遠，總是有痕跡遺留下來的。

過 江 龍

六	上	五	六	工	工	六	工	六	五	律	律	律	五	律	律	五	六
工	六	律	六	五	律	律	律	律	律	律	律	律	律	律	律	律	律
五	六	工	工	五	六	凡	工	尺	六	工	尺	六	工	尺	工		
五	五	六	律	五	工	六	尺	尺	六	工	尺	上	尺	六	工	尺	
上	上	尺	上	尺	工	六	五	六	工	六	工	尺	上	尺	六	工	
尺	工	工	六	五	六	凡	工	尺	工	六	工	尺	六	上	上		
工	尺	尺	上	尺	上	尺	上	尺	上	尺	上	尺	上	尺	上	尺	工
上	尺	尺	上	尺	上	尺	上	尺	上	尺	上	尺	上	尺	上	尺	工

「過江龍」為嶺東最普通的絲竹舊調，我把它配上宋詞「水調歌頭」居然融合。我一向認為一般的竹絲小調，一部分可能由古代詞譜演變而來，於此得一確證。

過江龍 (E 調、中板、強弱依照詞意)

5	1	6	5	3	3	5	3	5	6	1	2	1	6	2	1	6	5	3	5
明	川	鏡	時	有	把	酒	向	青	天	不	知	天	上	宮	闕	今	少		
0	1	0	5	6	2	1	2	1	7	6	1	5	6	1	6	5	3	3	6
是	何	年	我	欲	乘	風	歸	去						又	珠	珠	樓		
5	4	3	2	5	3	2	5	3	2	3	6	6	5	1	6	3	5	2	2
玉	宇	高	處					不	勝	寒	起	舞	弄	清	影	何	似		
0	5	3	2	1	—	2	5	3	2	1	1	2	1	2	3	5	6	5	
在	人	間	轉	朱	滿			低	倚	戶	暈	無	帆	不	應				
3	6	5	3	2	1	2	0	5	3	2	3	3	5	6	5	4	3	2	3
有	恨	何	事	偏	何	別	時	圓	人	有	悲	改	誰						
5	3	2	1	1	3	2	2	1	6	2	1	6	2	1	6	1	3	3	
合	月	有	陰	晴	圓	缺	比	草					古	難	全	但	願		
2	5	3	1	2	6	6	0	2	1	6	5	—							
人	長	久	不	星	共	揮	娟												

三。潮樂音符的「音域」，與古代樂譜之音域相同。

「二四譜」由二至八（即由 5 至 6）的音域，實是歷史悠長的樂器定音制度，古琴便是如此。宋朝姜白石詩詞集，在越九歌之後琴曲之前列有「古今譜法」一表，「合四上尺工配十二律，六五配四清聲」共十六律。此種「十二律四清聲」之音域，源遠流長。按古今譜法之古今二字，「今」當然是指宋朝，「古」可能遠追至周代。古代之一般編鐘多數十六具，編磬亦然，排簫則十六管，多數以「十二律四清聲」為定音標準。

撥	黃	合	二		黃	合	
	大	五		潮	大	五	宋
羽	太	四	三	譜	太	四	朝
	夾	三		符	夾	三	五
	姑	一		號	姑	一	石
宮	仲	上	四	古	仲	上	今
	勾			今	勾		譜
商	林	尺	五	譜	林	尺	法
	反			法	反		表
角	南	工	六	古	南	工	（
	凡			琴	無	凡	十二
	應			定	應		律
徵	清黃	六	七	絃	清黃	六	四
	大	五		表	清大	五	清
羽	清太	五	八		清太	五	聲
	夾	五			清夾	五	）
（	（	（					
古	古	潮					
琴	今	譜					
定	譜	符					
絃	法	號					

潮樂「頭板」演奏進行的情形，速度慢而花巧特多，正是「始作翕如也」（翕如，盛之貌。）「二板」演奏進行的情形輕鬆和平，正是「從之純如也。」以後便是「考拍」，句句停頓，節奏明顯，正是「儼如也」（儼者明也，言其節奏分明也。）三拍之後便是「三板催」，不論何種催法，必須連續不斷，正是「繹如也」（繹繹不絕）。然後樂曲告終，「以成」。

五。潮樂的調式多姿多采，非一般民樂所能比擬。

中國音樂，「調」字的含義甚廣。如粵調、潮調等，是指「曲調」。小工調、六字調（即 D 調 F 調）等，是指「宮調」。輕三六調、重三六調等，是指「調式」。還有流派的獨特作風「腔調」。讀書人高雅，江湖客庸俗的「格調」。潮州音樂中的「調式」一項，比其他的地方音樂豐富得多。同一樂曲，可以有各種調式，調式不同，風格韻味便大大不同，充分表現音樂藝術的多姿多采。

一。輕三六調。二。重三六調。三。輕三重六調。四。活五調。五。反線調。

例如五聲音階，簡譜 1·2·3·5·6，這是「輕三六調」，演奏的時候，全曲只能聽到 1 2 3 5 6 這五個音。同樣的那一首樂曲，改為「重三六調」，也是五聲音階，但只能聽到 1 2 4 5 7 這五個音（裝飾音不算）。「輕三重六調」，卻只能聽到 1 2 4 5 6 這五個音。「活五調」，卻只能聽到 1 2# 4 5 7 這五個音。「反線調」，本屬宮調轉調範圍，即五度轉換，風味大異。同是一首樂曲，可以有五種變調，使它的風格韻味各有千秋。如此變化多端，在中國各地的地方音樂中並不多見。現把此五調各自的特色扼要一述，並列一簡表以便一目了然。

	反線調	活五調	輕三重六調	重三六調	輕三六調	各「調式」的情緒表現：
輕三六	飄逸	纏綿	思慕	綺麗	輕鬆	：
重三六	諧趣	悵惻	幽悶	多情	明快	
輕三重六	輕三六	5 6	1 2	4 5	輕鬆明快	
活五	5	7 1	2	4 5	綺麗多情	
反線	如輕三六，移低五度。	5 6	1 2	4 5	思慕幽悶	
反線	如輕三六，移低五度。	5	7 1	2# 4 5	纏綿悵惻	
反線	如輕三六，移低五度。	5 6	1 2	4 5	飄逸諧趣	

發展潮州音樂的幾點意見

我們了解了潮州傳統音樂的價值，愛護傳統是理所當然的，可是也不該食古不化，抱殘守缺。最近幾年，我有興趣研究古琴，本來，很多人把古琴看成老古董，古琴和古琴曲與出土文物等量齊觀。可是，我們把各種古琴曲的曲式、風格稍為分析一下，顯然可以看出一千多年前的「幽蘭·廣陵散」和近代的「梧葉舞秋風·憶故人」在旋律的結構上，因時代的不同，大異其趣。不過，古琴的音色、技法、韻味仍然同具傳統的特色。新時代自有新產物，創新亦是一件好事。

為發展潮樂，替它開闢新途徑，有二件比較重要的事需要考慮，一、作曲條件；二、樂隊組織。

先談談作曲：一提起作曲，大家都會想到大學音樂系的各種作曲課程，不過，我不贊成以西洋作曲法作為創作潮州樂曲的工具。我認為「民族音樂」的產生，是由整個民族的音樂家，包括從古到今的音樂家，集體創作出來的。並不是作曲家一個人創作的。作曲家只是把多少年以來，多少人所貢獻的音樂財產，用自己的手法加以處理，重新佈置。形式上雖然不同，精神上卻是一貫的。所以我們才能夠運用「曲式分析法」、「風格辨認法」，根據慣用的「樂語、句法、樂段樂章結構、特殊風格」來辨別那一曲是「廣東小調」，那一曲是「福建南管」，那一曲是「意大利音樂」，那一曲是「日本音樂」。假如缺乏「傳統的獨特風格」，缺乏「民族精神」，只是由作曲家憑空創作出來的，或是由從西洋學來的方法創作出來的，雖然很好聽，雖然用的是潮州樂器，也不能算是潮州音樂。比方：用美國鋼筆寫中國字，是中國字。用中國毛筆寫英文，不是中國字。

所以創作潮州新樂曲，應該以潮州傳統音樂為基礎，好像老樹頭長出新芽。我們希望長出一棵美麗的梅花，就必須有一棵梅花的樹頭，別種花的樹頭怎會長出梅花來呢？比方我們寫中國文章，必須先精讀中國古今名家的文章，只是念熟一本英文文法，英文文章作法就想運用書中所教的方法來寫一篇中國文章，是不容易有良好成績的。

話又須說回來，西洋作曲法並非全無用處，研究中國音樂史的人都知道南北朝時代大量的胡樂流入中原，漢族音樂家把它化成自己的東西，音樂史上稱為「胡樂漢化」。樂器雖來自西域，定音標準則改為「三分損益律」。亦如今日的中國樂器家，依據西洋的低音拉絃樂器的原理而創造「革胡、倍大革胡」。並非像崇拜西洋的華樂家主張「中樂西化」，甚至連樂器亦採用西洋的。有人說：中外交流，自古已然，胡樂漢化與中樂西化是一樣的。結婚當然一樣是結婚，一個是娶媳婦，一個是嫁女兒，一個是進來，一個是出去。

當這個世界上一切事物互相影響文化交流的時代，如何能夠維持民族音樂的特色呢？答案是肯定的：「體」和「用」要分別清楚，「中學為體，西學為用」這句老話現在還是可以用到的。希望梅花開得好，梅樹頭是不能缺少的，這就是剛才所說的「體」。加上一點西洋的化學肥料，梅花開得更加燦爛，這就是剛才所說的「用」。古琴的「體」不變，換上一副鋼絲尼龍絃，增大音量，減少燥音，這就是「用」。古箏的體不變，在大庭廣眾間演奏的時候，配上一副擴音器，聲音大了幾倍，這就是用。中國文學家用西洋的標點符號加在自己的文章上面，文章的內容也談到世界各地的事情，還是一篇中國文章，不會變成外國文，中國菜館的大師傅，懂得用中國標準的烹飪方法，這個烹飪方法就是體。如何配料、如何控制火候，這就是體。雖然採用法國的蘑菇，非洲的魚翅，日本的蘆筍，墨西哥的鮑魚，並沒有喪失中國菜的特色，不會變成西餐。體是不能變的，用就可以較為靈活了。

所以我們對創作潮州新樂曲這件事，只要站好民族立場，在傳統音樂的基礎上，用自己的手法編寫出新曲，注意傳統「樂語」的運用，樂曲旋律的句法、樂段、樂章結構，保留傳統風格，表現民族精神，處處顧到「體」，有些地方也不妨「西學為用」，只要堅守「胡樂漢化」的原則。這樣，就好像利用祖先留給我們的遺產，在現代的社會中，發展自己的事業。又好像父母生子女，子女雖然是新的，還是繼承先人的血統。這樣故法，雖然說是創新，其實還是繼承傳統。和那些一面倒，全盤西化的音樂，完全是兩回事情。

樂隊組織

二十世紀九十年代的潮州樂隊組織，還是和清朝時代沒有什麼差別。以絲竹樂隊而論，十幾個人已經算是大型的了，與近百人的西化華樂隊一比，簡直是小巫見大巫。我們如要力爭上游，和其他民樂甚至和西洋音樂一較短長，那末，對於樂隊組織，只好另作安排。我認為先把潮樂分為兩大類，即「室外樂」與「室內樂」。室外樂可採用傳統方式的「噴吶大鑼鼓」及「笛套大鑼鼓」。潮州大鑼鼓在中國「吹打樂」中一向高居首位，是足以自豪的。室內樂方面，我認為須分作各具特色的三個類型：一、絲竹大合奏。二、細樂。三、獨奏樂。

絲竹大合奏，可採用宋朝《陳旸樂書》所載的同類辦法，即所謂「堂上樂，琴十二件，瑟十二件，塤十二件，^篪十二件，簫十二件，芋十二件等」。查《周禮》已有三百瞽師大樂隊的記載。十多年前湖北隋州曾侯乙墓出土之一架六十四個編鐘，其中大鐘每件重量在四百斤以上，撞擊時其聲音之洪大可想而知，正是三百人樂隊所需之物。《詩經》周頌：「有瞽有瞽，在周之廷。設業設虡，崇牙樹羽。應田懸鼓，鞀磬祝圉。既備乃奏，蕭管備舉。嚶嚶厥聲，肅雍和鳴。」嚶嚶厥聲（音響洪大），正是大型樂隊的特徵。我想潮樂在作曲及配器方面，有很多古例可據，也有現代「作曲學」及「配器學」可以擇要採用，稍為用點心思，大樂隊的組成並非難事。

細樂

潮州音樂之小組演奏，使用幾種音色美妙的樂器，技巧精細的奏法，人數不出四五名，演奏一些潮州傳統名曲，名為「細樂」。按細樂一詞，淵源於《左傳》季札到魯國觀周樂：「為之歌鄭，曰：美哉！其細已甚，民弗堪也。」細樂所用樂器，有三絃、琵琶、箏、洞簫或椰胡。三絃、琵琶、箏三物，各有其繁複的演奏技法，而且在同一的「基本旋律」之中，各器可以盡量運用該器特有的「指法」，互相配合，呈現一些自然形成的「和聲、對位」，在一般「齊奏」之傳統音樂中，最具特色。一般人在日常生活中，當公餘之暇，三四知己，即可隨地演奏。不比大合奏之需要廣闊場所，勞師動眾那樣非輕而易舉的事。

細樂在潮州音樂中的地位，我以為可以媲美於鋼琴與小提琴合奏之在西洋音樂中的地位。研習樂理的人，都知道鋼琴在演奏時，運用繁複的技法，彈出鏗鏘的聲音，加上小提琴之悠長婉轉的聲音調和其間，剛柔相濟，能把樂曲發揮到最美妙的境界。潮州細樂中之三絃、琵琶、箏三器之聯合演奏，以此三器之鏗鏘聲音，加上不同音色，不同之繁複指法，實不遜於一具鋼琴的功能。而洞簫或椰胡之悠長音韻，亦未必輸於小提琴。而且在藝術審美的理論上，聽音樂時，能夠同時聽清楚四種樂器的各自美妙之處，勝於聽大合奏的混雜音響。因此，我強調我們要振興潮樂，潮州細樂應該特別重視。

獨奏樂

目前潮州獨奏樂，似乎只有箏和琵琶兩種。其實民初潮州洪沛臣、王澤如之琵琶獨奏，亦常與箏配合。技法方面，不若清末江浙華秋蘋、李芳園成就之大。問題在於潮樂一向注重師承，甚少見突破性的「作曲技巧」。王澤如稍能自立，速享大名。西洋作曲法因東西方民族性的不同，傳統文化的差異，不能移植於潮樂。但其中一些東方西方共通的理論與方法，凡有志為潮州獨奏樂開闢新途徑者，無妨擇要採用。潮州獨奏樂雖說只有箏及琵琶，其實，凡是樂器，無論彈撥、吹管、拉絃、敲打皆可獨奏。其要點在於能夠在演奏技巧上，利用作曲法使之較為豐富。君不見禰衡擊鼓罵曹，只有一個鼓，劇壇名手，贏得掌聲如雷。須知同一曲調，同一樂器，大合奏有大合奏的技法，協奏有協奏的技法，齊奏有齊奏的技法，獨奏有獨奏的技法，簡單複雜大有差別。一般潮州樂手習慣齊奏，當其單獨以一件樂器演奏之時，仍然依照平素齊奏的技法演出，當然會覺得簡單乏味。假如能夠每種樂器在演奏技法上都賦予獨奏必需的技巧，自然能令人百聽不厭。

此次香港中文大學主辦潮州學研討會，並非音樂研討會，潮州音樂能夠在大會上佔一席位，殊堪慶幸！希望將來進一步能夠主辦「潮州音樂研討會」，廣邀海內外潮樂歷史理論家、作曲家、演奏家，集思廣益，為潮樂的建設工作擬就一具體計劃，進而付諸實行，則潮樂必能鶴立於中國音樂之中，甚至世界音樂界之中，不勝盼禱之至！