

樂友

MUSIC COMPANION 68





本校董事會

(註冊董事)	(名譽董事)	(名譽校長)	
周文軒 (主席)	李子文	胡德蒨	法律顧問： 黃乾亨
梁知行	安子介		
費明儀	黃乾亨		
陳玉書			會計師： 張彬彬
吳天安			
黃道生			
胡德蒨			

本校教職員 (1993~94學年)

校 監：	吳天安					
校 長：	葉純之					
教 務 長：	陳兆勳					
顧 問：	黃麗松	黃友棣	凌金園			
校務委員會：	葉純之	胡德蒨	陳兆勳	鄭小芬	伍少雄	王玉蘭
	李學齡					
共同科教師：	黃育義	李學齡	黎端娜	葉純之	陳兆勳	王玉蘭
	陳月珍	楊以添	李丁儒	林泳怡	蘇明村	鄭 丹
	劉廣寧					
作曲系教師：	葉純之	周少石	黃育義	符任之	陳能濟	王 強
	吳俊凱					
聲樂系教師：	費明儀	莊表康	潘志清	呂國璋	程雅南	周文珊
	許元貞	張 蓮	劉 慧	潘英鋒	郁慶五	朱慧堅
	王 帆	蔡冰冰	容可度	卓 真		
鍵盤系教師：	凌金園	吳祖英	梁 美	蘇明村	龔書安	陳兆勳
	徐立莉	馬碧雪	胡德蒨	黃瓊璠	陳靜齋	洪 昶
	陳煜雲	劉蘭生	黃舜娥	徐增毓	黃慧華	M. Falcone
	李 秋	朱珊珊				
管弦樂系教師：	朱傑雄	譚 全	王學智	褚耀武	李詩曼	張惠堂
	白哲敏	李自榮	韓銑光	黃日照	沈 榕	陸展球
	陳華珍	林僑國	湯 龍			
中樂系教師：	吳贛伯	蕭白鏞	程秀榮	霍世潔	魏冠華	李崇吉
	陳鴻燕	張向華	陳森林	王 靜	羅永華	張慶崇
	閻學敏	吳曉紅				

——中國聲樂的三個問題——

給李凌同志的一封信

郁慶五

敬愛的李凌同志：

中國音樂家協會寄來的請柬收到了，謝謝。給余章平先生的請柬亦已轉交。但是時間緊迫，又各忙一攤，看來不能參加盛會，只好寫一封信表示祝賀，並參加討論。

首先祝賀您的八十華誕，及“李凌音樂思想學術討論會開幕式”的召開。既然是開幕式，那末討論還剛剛開始，希望不急於閉幕，讓大家暢所欲言。大概不會有權勢者找機會扣帽子了吧？希望借此討論會的春風，導致音樂界新的百家爭鳴，從而找得一條音樂改革開放的路，路旁百花齊放，以適應新的形勢。

說來也很感慨，我曾在你領導下共事了近三十個春秋。這三十來年正是我們的青壯年時期，風風雨雨，恩恩怨怨，在無知少知求知中掙扎着走了過來。經歷了發展興盛和挫折衰落，在新形勢下又有點彷徨。我看不出害怕和失落，改革開放是中華民族在本世紀第二次崛起的歷史機遇，也只能在原基礎上改革。如今中國的音樂事業還在，久經鍛煉的音樂表演隊伍還在，這就是我們的本錢。中央樂團這個優秀音樂表演團體的名字，將長期和你掛鉤在一起。

正和毛澤東思想一樣，他的思想體現在他的著作之中。那末，你的音樂思想，也就體現在你有關音樂的著作之中。你沒有那麼偉大，沒有長篇大論。但是近二百篇偏短文章，卻也集腋成裘地成為洋洋大觀，這便是一吋半厚的《音樂流花》。它反映了你的音樂思想。

《音樂流花》主要是評人評樂，它分為歌唱、器樂、音樂和歌曲創作三個部份。論點不見得百分之百地正確，由淺入深，熱情衷肯，兼談了民族化與表演中存在的問題，雜七雜八孜孜不倦地寫着。啊！你真是一位音樂雜家。雜家不一定是專家，專家往往只專門於少數幾門甚至一門學問，他們必須精於這些，才能成為專家。

雜家則必須更加廣泛淵博，不必精深於一門。像我這樣的人，想雜也未必雜得起來，只好在聲樂問題上咬文嚼字鑽牛角尖。而你就不一樣了，你在整個音樂領域裡踴躍，見啥說啥，沒有框框。實際上你那沒有框架的音樂思想，孕育着早期改革開放的苗頭，近於“黑貓白貓”的理論。即對人民群眾有益的音樂，對社會有益的音樂，健康清新的音樂，都給予提倡鼓勵和支持。看來音樂事業的領導人不宜是專家，因為任何抱着固定框架思想的人，總想把事業按照自己愛好的模式去辦事，容易缺少靈活性，不善於適應新形勢而產生偏向。如李德倫和嚴良堃等德高望重的擊打空氣的指揮家，最好只讓他們指揮。指揮只領導一時一曲，若由他們當行政領導，既浪費人材，下面也叫苦連天。

我只和你談歌唱和聲樂的問題，如遇風波可以對付。你寫歌唱和聲樂的文章也是很難的，因為總有嫉妒和不買帳的人。在五十年代初，談男低音必稱夏里亞賓，談男高音必稱卡魯索。聽說你會翻譯過一本《卡魯索》的書，於是有人說：“卡魯索還不是唱到聲帶出血！”當你在評價一個演員的時候，便是那位演員“倒霉”的時刻。你說她聲音明亮，必有人說她尖聲喊叫。你說她高音很好，必有人說她低音很糟。你說他投入感情，必有人說他虛假做作。你說他慷慨激昂，必有人說他大吼咆哮。但是，不同意你意見者未必心胸狹隘，歌唱家不可能十全十美，你也不見得完全得體。然而，你畢竟提倡了亦中亦西，又土又洋，聲情並茂。看來，時代的美學蘊藏於兼容並包之中，即使中國式的社會主義，也是兼容並包了馬克思主義和其它主義，這裡便有繼承和發展。關於歌唱的美學，先要看台下人民群眾是否喜歡，也要聽專家的評說。這裡，我忽然想起中國當代兩位偉人的名言：“白貓黑貓，能抓耗子（四川方言的老鼠）是好貓。”“非

驢非馬，是個騾子也不壞。”而且後者是專門針對文藝而言的。那末你所鼓勵的，大概是：“不管中西，唱好歌就是好歌手。”現在的好歌手，還要適應改革開放的形勢，要有助於改革開放，而不拖改革開放的後腿，是耶非耶！

前些日子我去了一趟深圳，探望謝明同志等老同事老朋友，聽了一場“二十世紀中國音樂經典作品”音樂會。作品是久經經驗的好作品，演奏演唱者是傑出的，票價也由二百元炒到成倍以上，物以好為貴嘛！由此我產生了一些聯想，分三個方面，謹述於下。

（一）中國聲樂學派的形成

不知你還記得否？在五十年代後期，那時你編輯着一個音樂理論刊物。我得到你的啟發，寫了篇上萬字的文章，題曰：《中國聲學派之形成與否》？內容大致是有了形成的條件，但仍在形成的過程之中。後來由於各種原因，雜誌也及時停刊而未發表該文。可能也是好事變壞事壞事變好事，我幸運地免除了許多麻煩，出事你必是後台。又是三十多年過去了，聽了深圳的那場“經典”音樂會，我認為中國聲樂學派已經基本形成，這個認識我在以前的文章裡已經闡述過的。

中國聲樂學派的形成是有條件的，即必須有一支從事於這一事業的強大隊伍，有不少經得評彈的代表人物。有屬於聲樂範疇的大量作品，經得起時間攷驗和實踐的歌曲作品，有響噹噹的合唱和歌劇作品。五十年前也有歌唱家考慮過聲樂學派的問題，但是中國人唱洋歌，唱得再好也無代表性，即使點綴性地唱首中國歌也不清楚。不過其所考慮的事給了我們啟發。

“經典”音樂會使我振奮，這裡先不談作品而談表演。合唱比前更趨成熟，男聲四重唱十分輝煌，幾位獨

唱也好。難能可貴的是葉佩英，她上了點年紀，是用腦子和嗓子來唱的。王秀芬聲情並茂。殷秀梅唱《洪湖赤衛隊》的片段超越了前人，顯然受過聲樂訓練，柔亮不尖。吳雁澤、程志、劉維維也是難得的男高音。也許由於作品關係，他們有點“小伙子睡涼炕，全靠火力旺。”不管如何，上述演員有中國聲樂學派的代表性，不是全由她（他）們代表，有代表性的人多着呢。這些聲樂演員的表演，在中國人看來都是學院派的洋嗓子，至少也是受這方面的訓練和影響。也許外國行家未必認可是他們的模式，這也無關重要，管他呢！聽了這場演出，又聯想另外更多聲樂人材，我敢放膽地說：“中國聲樂學派已經形成了！”

這就是中國聲樂學派，她是中國的歌曲，用中國標準語言（普通話和國語）歌唱。從聲樂的審美角度看，既有西洋的標準和傳統，也有中國的民族特色。不中不西，亦中亦西，是好東西。但是，我們有了一些歌劇而仍缺少膾炙人口的大歌劇。還須要更多藝術性歌曲。從“經典”音樂會看，還沒有反映改革開放和市場經濟的歌曲。聲樂學派的形成，是歌曲作家和歌唱家共同努力的結果，歌曲作家便是作詞家和作曲家。沒有歌曲何來歌唱？沒有歌唱歌曲何用！

“茫茫九派流中國。”這是毛主席的詞句。那是有形的流水，長江就是一大派，由很多支流中小派匯流形成的，是在歷史的長河中自然形成的。中國聲樂學派是藝術形態中的一個流派，也是經歷了近一個世紀而自然形成的。她是一個聽得到的實體，甚至也是看得見的實體。總而言之，她不是虛幻的。她的存在不可能靠能說會道或能書會寫。她也不像一個協會那樣，其成員不必填表申請加入，不必批准或退出，就是那麼地自然而然，雅俗融於一爐。

這裡，我仍然要強調弄清楚歌唱

與聲樂的觀念，即歌唱和聲樂並不相等。歌唱的範圍較廣，在中國而言，至少包括了唱戲、唱民歌、唱流行曲及我們的聲樂歌唱。我經常在報紙上閱到許多模糊的提法，“京戲的聲樂部份”和“五千年前中國就有聲樂活動”等等。可見有些聲樂的邊緣人物也弄不大清楚。必須明確聲樂是創始於意大利美聲唱法，有其獨有的審美標準，經過了一定的歷史時期，形成了意大利聲樂學派。其後派生出了德奧及俄羅斯聲樂學派，雖然國家或民族的語言和作品不同了，但發聲法的審美標準仍宗意大利美聲唱法。由此推理，中國聲樂學派基本唱法和審美標準是源於意大利的，加上中國的歌曲作品和中國的歌唱語言就是了。她是不同於外國的聲樂學派的，既是中國人民的音樂財富，也是世界人民的音樂財富。人們常說音樂是沒有國界的，這話也對也不對。我認為作為表演和欣賞是不分國界的，但孕育音樂的土壤卻有其國家和民族的區別。貝多芬是德意志的，柴可夫斯基是俄羅斯的，中國有聶耳冼星海，甚至陳鋼何占豪等，其民族特色鮮明，又為世界所共賞。音樂中聲樂這個支流，也應如是觀。聲樂是外來的藝術，終於在中國生根和開花結果。

幾十年來，尤其在人民共和國成立之後，大家所投入於聲樂事業的精力沒有白費。也有過傷感情的爭論，如今看來，無所謂正統與不正統，正確與不正確，正面和反面，都在形成中國聲樂學派的過程中，有一份辛苦與功勞，其中有一份屬於李凌音樂思想。我是形成過程中流水之一滴，亦由此而自豪，真可以死而無憾了。糟糕！在你八十華誕之際，說了不吉祥的字眼，好在你是迷信的無神論者，不計較這些。對於神，我一向半信半疑，因為中國歷史上的神都是人封的人。當官的死了封成神，老百姓死了便成鬼。有否音樂之神？將來你是神我是鬼？我仍半信半疑。

（二）嚴肅音樂與流行音樂

嚴肅音樂的提法是近幾年才有的，我都是從香港有代表性的《文匯報》上看到的。請教了音樂界的資深朋友，得出的印像大概是經典的、正統的、古典的，也就是所謂Classical的吧？嚴肅音樂的提出者是中國音樂界的大佬級人物，有的是你我昔日同事，不禁使我自己也肅然起來，因為聲樂是從屬於音樂範疇之內的。

我忽然想起了毛澤東主席對軍隊的八字方針，“團結、緊張、嚴肅、活潑。”套諸音樂，便有團結音樂、緊張音樂、嚴肅音樂、活潑音樂，這是說笑。聽了深圳的“經典”音樂會，瞭解到獨唱家多數出自軍隊文藝團體，他們的精神面貌不是無所作為。他們不僅嚴肅地歌唱，也活潑地體現了八字方針的精神，是雅俗共賞的。最近又在《文匯報》上看到一則消息，是呼吁救濟不景氣的嚴肅音樂。作為嚴肅音樂學府的中央音樂學院有人提出要抽流行音樂演唱會的稅，用以津貼嚴肅音樂，真使人啼笑皆非。稅，只有國家才有權抽取，收入歸國庫。本來是靠國家稅收以活以榮的人，無權以嚴肅音樂之名高踞於國家之上。再者，嚴肅音樂的提出顯然是有針對性的，誰是不嚴肅的音樂和歌唱呢？我想是不言而明的。既然認為流行音樂是不嚴肅的，又要抽其稅而掏其腰包，自己又何嘗是嚴肅的呢！？不要眼紅，香港流行曲歌星成百上千，能成名而賺錢的也是鳳毛麟角。她們是十分努力的一族，辛苦的一群，善於掌握其歌迷聽眾愛好於一時一地。總的來說她們和他們雖然歌唱，但不屬於聲樂藝術範圍，是文娛而非文藝。像徐小鳳等幾位歌星，也有相當高的藝術水準，其行為有時十分高尚。比如在賑濟華東水災災民的時候，在為我國貧困地區學童“希望工程”募捐的時候，幾千萬元的款項體現了對中華民族的情誼。對災民和

窮學童的情誼算不算為工農兵服務？算不算為人民服務？至此，我仍然尊敬我們音樂界的大師和權威，他們在推動我國的音樂事業達到一定水平中有過貢獻。只不過其中有極少數人，或者也是共產黨人，打着革命的旗幟，在那兒為藝術而藝術。這也不算罪過，讓他們嚴肅去吧！

嚴肅音樂既被發明而叫響也多年了，也好，就這麼稱謂吧。這個名稱說明音樂王國裡的一塊領地，有自己的界限。在這塊領地裡生活着的人都是有教養的人，神情肅穆，規規矩矩，年紀老一點的舉止高傲。要感謝他們，保護了音樂遺產。要維持這人類文化的瑰寶，一是要靠努力高質的演奏，二要靠政府和財團的津貼。在我們中國而言，本來是靠國家發薪水開支的，現在只靠薪水便難以維持，更休言發展。在國家走改革開放的路，走向市場經濟的時候，的確難以照顧，能發薪水便不錯了。好像發達國家的交響樂團和大歌劇院多數不是國家和政府供養的，拿中國的現代話來說叫做“自負盈虧”。由於要自負盈虧，奮鬥性很強，成員有嚴格的考核，很少依賴寄生，另外也找財團支持。我們是社會主義國家，採取包下來的政策，尚不能放核成員，想做也阻力很大。如今也學着找財團大公司支持，只是中國的市場經濟還剛開始，大公司財力有限，津貼你年開支的百分之二十，又要你樂團的大名改成其公司的名字以起廣告作用，有時要勞黨總書記和國家主席江澤民同志從中斡旋，不禁使人嗟吁！

還是把話說回來，嚴肅音樂和流行歌曲是有區別的，但不是對立的，尤其在現在的中國要這麼看待。就世界的嚴肅音樂來看，她的誕生到成熟與衰老，也就經歷時代流行的演變。二十世紀是人類社會急速發展的世紀，中國在這個世紀裡的變化極大，反映在音樂上亦是。我認為外國的嚴肅音樂在二十世紀發展不大，之前也

有過輝煌時期。莫扎特、貝多芬、柴可夫斯基的作品，是他們當時社會的時代曲。合乎當時人民的精神情趣，理所當然地能夠流行。若是不被人民群眾接受，何以能夠流行？因此我認為嚴肅音樂是從時代曲流行曲演變而來的，她本來也是雅俗共賞的，是在下里巴人的土地上的陽春白雪。如今不是了，是冷凍在象牙之塔的陽春白雪了。深圳的那場“經典”音樂會，應算做有代表性的中國的嚴肅音樂。其特點是反映了二十世紀中國的社會演變，反映了苦難的中國，被欺凌的中國，反抗的中國，革命的中國，奮發圖強的中國。二十世紀中國的嚴肅音樂，填補了世界嚴肅音樂的相當大的空白。你再看看，那“經典”音樂會的作品，尤其是歌曲，何嘗不是真正的時代曲和流行曲呢！

能流行的歌曲必符合當時人民群眾時代的情趣，具有時代精神的歌曲才能夠流行。而流行的歌曲又受地區的限制，在我們抗戰年代的敵後和大後方，抗戰的歌曲是流行曲而不可在敵佔區流行。比如不可在皇軍的耳旁唱《游擊隊歌》和《松花江上》，更不可唱《大刀進行曲》，痛快地唱“大刀向鬼子們的頭上砍去。”若是這樣，皇軍的軍刀便會砍來。這是地區的不同，敵佔區只能流行《支那之夜》那類歌曲，以及某些不成器的人填詞的所謂軟性歌曲。直到現在，流行歌曲仍有一定的地區局限性。局限在於內容和語言，在於經濟政治和文化水平。現在中國的農民，不會用辛苦半年的收入，來買一張入場券，聽自己聽不懂又大都無什麼旋律的歌曲。中國的工人和農民，多數不會聽香港式的流行曲。但他們有自己的流行曲民歌，有崔健的《一無所有》。不必花錢，自己也能唱，甚至比歌星好得多，因為多數歌星是只有名氣而無歌唱技能的。

藝術歌曲多數也曾是時代曲和流行曲，並經得起時間的考驗。所謂的

流行曲不見得都流行，但其中有些也經得起光陰流水的淘洗，而成為藝術歌曲。人們對藝術歌曲和流行曲的觀念也會漸漸變化。半個世紀前，許多電影歌曲借電影而得以普及流行。就說中國的吧，周璇白光等唱的歌風靡流行，少數幾十年前就嚴肅的音樂邊緣人氏就非難，甚至說成“黃色歌曲”。電影是推動歌曲的好工具，歌曲的內容正和電影的內容一樣豐富複雜。《四季歌》、《夜半歌聲》等不是廣為流行的好歌曲嗎！賀綠汀先生和星海同志是中國電影歌曲的先驅，遭逢時代的好機遇。我相信，假如莫扎特、貝多芬、柴可夫斯基的時代有電影，他們也會寫電影音樂和歌曲的。電影歌曲有嚴肅藝術的、時代流行的、各種顏色的、革命和不革命的，多呢！總的說來，隨着時代潮流而浮沉，還是雅俗之分，還是陽春白雪和下里巴人，仍有精華與糟粕之別。賀綠汀先生的電影歌曲《秋水伊人》，是一首詞曲均佳的好歌，是一首健康的情歌。也是一定期期的流行曲，甚至是藝術歌。若是因為是電影歌曲而有人說三道四，那未免太狹隘和教條了吧！電影歌曲及錄像帶歌曲，可能成為嚴肅藝術及時代流行曲的搖籃。

還有一種歌曲，我們曾稱之謂群眾歌曲，恐怕也是既嚴肅而流行的歌曲。在“經典”音樂會中的《歌唱祖國》和《松花江上》等就是。當《歌唱祖國》誕生之初，我們唱男低音的人總算有了一首近似蘇聯《祖國進行曲》的好歌。可是很難，因為“獨立自由是我們的理想”不行，理想是共產主義。還有一首好的群眾歌曲是《我們走在大路上》，後來一直跟着變化而改詞，先是“六億人民奮發圖強。”過了兩年便七億人民，又過了兩年便八億人民在奮發圖強了，大躍進時“社會主義”成了“共產主義”。此歌曲調頗好，後來隨着李劫夫的政治命運而下台。由此看來，歌

曲涉及政治太多太具體便會不幸短命。文革中的語錄歌及大量個人的頌歌，也曾是革命的流行曲時代曲，其中有不少旋律頗好而能上口，如今也隨着革命洪流而逐了逝波。

說來說去，流行曲就是時代曲。而流行曲又大致分為兩種，即所謂的流行曲和群眾歌曲。前者主要是你愛我我愛你，是情歌。有時愛得歡樂，也有時愛得傷心而哭哭啼啼。它和革命者不是同路的，被說成是軟歌，會起磨滅革命鬥志的。不過，它絕對不是反革命的，尤其在沒有世界大戰的和平時期，就讓年青人去唱吧，去愛吧，去傷感吧，天也不會塌下來。流行曲後者的群眾歌曲，卻和中國的革命伴隨在一起。那就是硬性歌曲，因為革命不是請客吃飯，而是炮火連天流血犧牲。其中也一樣有愛和恨，愛自己之所愛，恨自己之所恨，只不過其規模要大得多。硬性歌曲屬於嚴肅音樂範疇，如《國際歌》和《義勇軍進行曲》。尤其後者在流行一陣之後，成了中華人民共和國的國歌，不僅是嚴肅的歌曲，而是莊嚴的歌曲了。

群眾歌曲之所以能流行，是人民群眾喜愛它。它能鼓舞人心士氣，可惜現在少了。也許是改革開放而迎來太平盛世，不值錢了。群眾歌曲有的有相當的藝術價值，有的卻不見得。它過去在中國確是伴隨了抗戰和革命，但又不是任何力量所專有，也不是任何階級和階層所專有。有一首歌，《團結就是力量》，它在國內戰爭時期遊行時很流行，很能鼓舞人心，它當時屬於非當權者一方，即使被打得頭破血流還在手挽手地唱。革命成功之後，其作用不大了，除了歷史電影之外甚少聽到。但是，在八九年北京的天安門廣場，據說仍有人唱它。另外，在香港的新華社門口，以及駐外的使領館門口，好像有些專業的人權民主人士偶爾也唱，可見其屬性也變了。

作為一個唱歌的人來說，總希望有大量好歌來流行。嚴肅藝術的，活潑輕鬆的，雅的俗的，來點綴改革開放振興中華的滿園春色。

（三）改舊革新迎接新世紀

本世紀只有六年了，看來會一晃而過。但是回顧二十世紀的前九十多年，尤其是中後葉，人類社會發展之快，不是過去任何世紀可比擬的。那末，或者六年還有所作為，不能讓它白白虛度。音樂應和其它文化藝術一樣，要為改革開放推波助瀾，千萬少拖前進步伐的後腿，希望能隨此時代的浪潮共同前進。

我們的音樂和歌曲，在五十年代有過一個輝煌的發展，大量作品問世，既鍛練了隊伍，又培養了人材。海峽西岸又整理發展了民族音樂遺產，蘊藏在萬水千山中的音樂歌曲財富，是豐富的，又是複雜紊亂的。我看之所以得到整頓，是依靠了西洋的音樂技能作主導。外為中用嘛，這一點不是沒有民族自尊，我想你會同意的。

台灣和香港，音樂人材濟濟，藏龍臥虎，但在音樂創作上似有局限性。拿歌曲來說吧，我十幾年前來到香港的時候，合唱團像雨後春筍似地在所謂文化沙漠上萌發出來，簡單數一下好幾十個。香港原來也有幾個合唱團，主要唱聖樂，一下成了少數派。那些多數派合唱團的主持人，大都是來自內地的歌唱家，一時歌唱之風盛行。我聽他們的演出，看她們的節目單，多麼熟悉呀！都是些我們五十年代唱過的。當然，也要感謝韋瀚章、黃友棣、林聲翕先生等的作品，以及屈文中先的作品，但相當大的數量卻是我們五十年代的。後來，五十年代的作品唱光了，就唱《黃河大合唱》，百人大合唱、三百人大合唱、五百人大合唱、千人大合唱。盛極而衰，如今合唱團又少了起來，合併的合併，不少名存實亡，我看主要是缺

少新作品的緣故，老在那兒炒冷飯，缺少新鮮感呀！所以，歌唱和歌曲事業的發展，音樂事業的發展，主要還看海峽兩岸的音樂家們的行動。而培養人材技能的搖籃，仍然是中國音樂院和中央音樂院，以及表演團體如中央樂團等的模式為主流。這是理所當然的，義不容辭的。主流當然屬於嚴肅音樂，嚴肅不會理解成刻板或固步自封，流行歌曲的發展與提高，也期待有賴於嚴肅音樂。而嚴肅音樂也要學習流行音樂的善於經營，以及不斷更新的精神，以適應新的時代潮流，為了各自的生存發展。兩者將來也許各自有分有合。

要生存發展必須跟上改革開放的步伐。音樂事業必須改革，也要搞社會主義市場經濟。改革是在舊基礎上改，不是全新的，這叫改舊出新，和以前的推陳出新差不多。音樂的市場經濟應有前途，你看，“經典”音樂會的門票被炒到好幾倍，到三四百元仍有人撲空。好！就從改革和市場經濟這兩個互相關聯的事，讓我們來思想一番，順便來解剖中央樂團這隻五臟俱全的麻雀。看看是否有問題，是否有普遍性？我們要看到往日的優點，也要見識毛病早就存在。

五十年代之我們可以能征慣戰，因為我們是一支身手矯健的隊伍。好像文化部曾有過這個規定，一百個演員只允許三個行政工作人員，百分之三。我們樂團大致符合這個規定，許多工作由演員兼任。大家也樂於在演出和訓練之餘兼做雜務，因為我們覺得我們是主人。不是說勞動人民當家作主嗎？那末中央樂團的勞動人民就是演員。後來中央樂團漸漸發福胖了起來，變得臃腫了。文革之前315人，演員佔三分之二，比例開始失調，你要負點責任。文革開始，你進牛棚，之後全團發展到五百多人，演員不到一半。就算不到一半的演員，也有部份在轉到行政政工方面去。演員是腦力勞動兼體力勞動，人

們說腦體倒懸，我們是腦體雙倒懸，這股氣就不順了。

是有一股怨氣，說來是大家都幹革命。唱歌的演員為革命而勞動，管人及整人的人也是幹革命。毛主席要我們唱《國際歌》，“從來就沒有什麼救世主。”那末，我們真的誰是勞動者和奴隸？誰是救世主？而且救世主太多了！因此國歌中“中華民族到了最危險的時候”，仍有極其深刻的意義。唱歌的人就要思考歌詞中的警句，否則《國際歌》及國歌唱它作甚？

要大刀闊斧地改革體制，割掉痼疾累贅，讓演員輕裝前進。讓上了年紀而有貢獻的人退休，安度晚年或發揮餘熱。也讓那些文明人不宜罵之為王八蛋的傢伙，學點文化閉門思過。

下面一個是文藝人思想意識問題。二千多年以來，中國文人以清貧廉潔為榮，羞談錢字。實質呢！多數要靠詩詞文章考功名，爭當萬戶侯，還是為了做官發財。考不上功名做不了官，再歸隱山林田園清茶淡飯，高傲而孤芳自賞不遲。李白杜甫，唐宋八大家，都是以詩文謀仕的。這種遺風至今還在。現在文藝家更被經濟掛帥金錢掛帥批怕了，認為金錢是臭的，是資本主義的。實際上以貨幣流通的社會，金錢本身並無香臭之分別。無產階級之革命也非為了達到無產之目的，而是為了有產，產業為自己佔有。

文化藝術有自己的價值，那些藝術品及文稿拍賣起來價值十分可觀。過去兩個世紀，出版商踏破了作曲家及畫家的門檻，大家都要賺錢謀生呀！今日的商业公司努力去捧紅歌星，也是投資大家賺錢。有些公司財團資助嚴肅文藝，恐怕也不完全為欣賞你的藝術，而是一種善舉，像保護文物一樣地高尚善舉。

若是我們稍為認識了文藝的價值，甚至在強調市場經濟的時候也有商品的意識，那末也未嘗找不到出

路。依據深圳那場“經典”音樂會炒高票價的現象，真是物以好為貴。好的演出水準，正如好的商品一樣地值錢。古老的藝術珍品固然價值連城，但價廉物美的商品，薄利多銷也是發財致富之道。

文化大革命之前，我們中央樂團經濟任務完成得不錯，超過了文化部的指標。我們辦法是“以小養大”。

“以小養大”的提法是不正確的，大交響樂和合唱不是靠獨唱獨奏組養活的。小組人少精幹，出門旅宿費少，行動方便，節目多彩，可深入省市甚至農村。農民很會打算，也不搞土洋之爭。他們派大車來拉鋼琴，說：“鋼琴很好，叮叮咚咚很好聽，假如搞十幾二十人來伴奏，我們還招待不起。你們唱的也和收音機裡的差不多。”我們小組每次出去巡迴演出兩個月，票價八角或一元，除掉開銷，尚有幾萬元上繳。如以二十多人平均工資一百元計，完全可以養活自己有餘。當然，大型表演團體開支大，難以獨立經濟核算，要國家和社會資助也應該。

各種音樂表演的大團體小團體首先考慮自救，考慮自己藝術品的質素。質素是指精益求精的表演技巧，和符合時代精神的作品。我們當年獨唱獨奏組之所以值得懷念和一提，是因為人員不平庸，選曲健康輕快，雅俗俱備。遺憾的是沒有高勞高收，多勞多得的社會主義分配原則。弄不好還得挨批挨整，像我所在的第一組，由於海外關係及出身問題，領導上要弄之到青海去，這是文革中揭發而承認的。嗚呼！男高音歌唱家黃源尹文革中就死在那兒，我們由於文革而未去成，天亦有知乎！

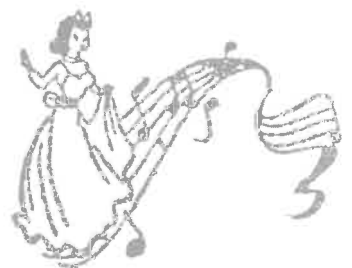
九三年五月我到闊別九年的北京一行，舊友們談起一場賣不出票而休演的音樂會。拿節目單一看，恐怕我也不會買票去聽的，甚至送我票也要有人陪着看面子才去。若是我去商店購衣，不會去買巴哈或曹雪芹時代的

衣飾的。不識時務者非俊傑也，於是又想起1956年初辦星期音樂會的景況，海報一出長龍起，三小時售完三場票，二十張以上要有單位介紹信，盛況空前呀！彼一時此一時，今昔對比，憶甜思苦，何等滋味！難道技能不如從前了嗎？難道腦子不會思想了嗎？非也！

中央的音樂院校和表演團體所培訓的人材不少，質素也高了，但出路成問題。雖說全世界嚴肅音樂差不多，但中國尤甚。因為歐美的交響樂團和歌劇院多，聽眾基礎大，人材出路多。我們不一樣，除了幾個近代化的大都市之外，地方上還是二胡嗩吶當家。因此人材一時多餘，外流國際市場，價廉物美。相信一旦時機成熟，英雄有用武之地，人材會回來，蜜蜂總會找有花蜜的地方勞動的。

到此，我這封信也不算短了，雖意猶未盡，但總該結束。也許可算作我的聲樂思想，這小小的思想又從屬於你的音樂思想。

現在要考慮詞彙來祝賀你的八十華誕了，比如健康長壽之類的話語。可是你的健康長壽又不是我的祝願所能辦得到的。祈禱和祝願祇是一種希望，於是我希望你戒香煙。聽說鄧小平同志都戒掉了，真是你的好榜樣。香煙不香，戒掉呼吸舒坦。再吃點素，腸胃通暢，你便會長壽健康。若能這樣，我便到閻王那兒請願，請他多給時間，讓你繼續思想寫文章。別人能通天，我會通地，信不信！



中國音樂美學的發展

葉純之

一

今年十二月，香港大學亞洲研究中心和香港民族音樂學會將聯合舉辦“中國音樂美學研討會”，探討中國自古以來直至當今的音樂美學思想發展和演變情況。屆時將會有中國大陸、台灣和本港的專家參加研討，估計這將是一次學術界的盛會，對中國音樂美學的發展會起很有益的作用。

自從音樂成爲一種藝術以後，不論中外，人們都對它的本質，與現實的關係以及它的社會功能等諸多問題發生興趣，進行了多方面的研究和探討，我國自先秦以來，古人就對音樂作了相當深入的研究，並留下了許多文字記載，到今天仍是研究中國音樂美學思想所不可缺少的寶貴文獻，然而，由於多種的原因，我國的音樂美學研究並沒有像西方那樣在十八、九世紀逐步發展成爲可以獨立的學科，直到本世紀五十年代後，按當前一般所理解的音樂美學研究才在國內逐漸勃興，主要體現於有關音樂理論和評論的著述中，而專題的美學論著很少。到1979年，方由中國音樂家協會有關方面主持，在廣州召開了第一次全國音樂美學會議，商討如何推動美學的研究，從此以後，逐步形成了一支專業與半專業的隊伍，音樂美學的研究轉入一個新的階段，截至1991年爲止，全國音樂美學會議已經先後舉行了四次，取得不少成果，在不少課題的研究上有了進展，專著和論文的數量也日益增多，這些都爲中國音樂美學的進一步深入發展奠定了基礎，今年，在本港將召開的美學會議的重點是探討中國的音樂美學，相信通過各方面專家的交流，定會對今後的音樂美學研究起很有力的促進作用。

二

不妨稍稍回顧一下我國古代音樂美學思想有那些演變。

遠在先秦，早已有衆多的哲人，

學者對音樂進行各式各樣的理論探索，根據古籍的記載，古人認爲音樂（當時主要以歌舞形式出現）是反映了人的思想感情的。例如《詩經》中的《魏風·園有桃》就說“心之憂矣，我歌且謠”。但古人同時又很強調音樂的藝術特徵和它的社會作用，擔任齊國宰相的晏嬰就提出，音樂要符合倫理甚至政治的目的，《左傳·昭公二十年》寫道：晏子指出，“先王之濟五味，和五聲也，以平其心，成其政也……君子聽之以平其心，心平政和，故詩曰‘德音不瑕’。”換言之，音樂的最佳標準是“和”。“和”就能使人聽了心平氣和，從而使政治也得到成功，這種強調音樂需要以“和”爲美的藝術標準與服從倫理、政治需要的功利標準，以後就成爲儒家音樂美學最重要的準則。

春秋戰國是學術思想活躍，百家爭鳴的時代，當時出現了多種音樂美學思想的流派，主要是儒家（以孔子和《樂記》爲代表），墨家，和以老、莊爲代表的道家。

孔子是儒家的創始人，他很懂音樂，聽了歌頌舜的“韶樂”，曾經感動得“三月不知肉味”，又曾編選了中國第一部歌辭選《詩經》。他對音樂所定的藝術標準是“中和”爲美，要做到“樂而不淫（不過分），哀而不傷（不激烈）”，對音樂，他要求從道德上能有感化人的力量，以便與國家的禮儀很好配合，使政治達到完善，所謂“移風易俗莫善於樂，安上治民莫善於禮”，若“禮樂不興，則刑罰不中”，可見他重視禮樂觀的一般。

《樂記》是較全面闡述儒家音樂觀點的著作，傳爲公孫尼子（約在公元前五世紀）所著，漢代的劉向所輯錄，書中嘗試說明音樂的起源以及它所以能激動人心的因，寫道，《凡音之起，由人心生也，人心之動，物之使然也，感於物而動，故形於聲”。說明了音樂與感情的關係，自然，它

也強調禮樂結合，所謂“樂也者，情之不可變也，禮也者，理之不可易者也。”“樂統同，禮辨異，禮樂之說，管乎人情矣”，而結果是“聲音之道，與政通矣”，仍然把音樂與政治結合起來。

這種強調音樂的社會功能的儒家思想，不但在漫長的時期中成爲我國傳統音樂觀的主流，並且還一直影響到今天，聯想到在我國文學傳統中也有“文以載道”的說法，可見“美”與“善”，在中國文學藝術的傳統觀念中是難以截然分離的。

以“非樂”爲其特色的墨家思想由墨子（墨翟）開創，與儒家思想形成明顯的對立。

墨子認爲音樂的演奏要耗費民時民事，製造樂器要“厚斂乎萬民”，演出者“不從事乎衣食之財”，“食之者衆，耕之者寡”，會妨礙社會生產，浪費社會財富；而聽者又不能單獨一人欣賞，可是，“與君子聽之，廢君子聽治；與賤人聽之，廢賤人之從事”，對社會也不利。所以他認爲，“樂非所以治天下”。他的觀點儘管也指斥了享樂思想，有其一定的現實意義，但他卻忽略了音樂審美活動是人們一種不可缺少的精神需要，也會在社會生活中產生積極作用，要完全消滅音樂，更是不切實際的。因此，這種極端的思想在後期墨家也未得到繼承，只成爲歷史上一種出現過的觀點被保留下來。

以老子和莊子爲代表的道家，他們的哲學觀出發，也對音樂採取否定的態度，但他們卻又對音樂很有見地，因而所提出的一些美學上的用語如意境，神韻等，至今仍被沿用，並加上新的解說。

老子其人和《老子》何時成書等問題，迄今在學術界還有爭論，這裡無法一一詳述，通常認爲老子即老聃，曾爲孔子之師。《老子》是老聃的語錄，可能經過後人的整理，書中除闡述了老子的哲學觀點外，也涉及

他的美學觀。他說，世界的本體是“道”，它不依外力而存在，並從它滋生萬物”，所謂“有物混成，失天地生”，“道生一，一生二，二生三，三生萬物”，但“道之為物，惟恍惟惚”，因此，人應“致虛極，守靜篤，萬物并作，吾以觀覆”，而做到“無為而無不為”，對美和藝術，老子指出：“五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，是以聖人為腹不為目，故去彼取此”，這樣它就排除了包括音樂在內的一切藝術在內的社會存在價值。但他也從另一個角度提出，“大音希聲，大象無形”和“有無相生，難易相成，長短相形，高下相傾，音聲相和，前後相隨”的說法，說明他從運動與靜止，前後對比和對立面可相輔相成等角度來看待音樂，是很懂得藝術規律的。

莊子名周，戰國時人，留下《莊子》一書，其中以“內篇”最能代表他的見解，而“外篇”和“雜篇”可能混有偽作，尚無完全定論，不過從他重要的著作觀察，莊子是把整個宇宙的本體視為“道”的化身，他認為“道”是“無為無形”的，當人得“道”時，“萬物與我為一”，可以做到“齊生死，忘物我”，他對人世採取消極厭世的態度，追求“虛靜恬淡，寂寞無為”的生活，於是“五音亂耳，使耳不聽”，最好是“擻亂六律，鑿絕竽笙，塞瞽曠之耳”。對音樂也根本加以否定。他也說“至樂無樂”，和老子說的“大音希聲”甚為相似。還提出“得意而忘言”，指出當高度集中欣賞藝術時，人們往往難以用概念來表達自己的感受，可見他是很有體會的。

大體言之，先秦時代的學者似乎認為音樂來自情感，注意力集中於音樂的社會作用方面，再按各人自己的立場觀點對它加以否定或肯定。道家還從哲學觀出發，把音樂與宇宙的本質即道聯在一起，但又否定它的作用，而對音樂的藝術特徵，包括形式

和表現手段的探索，反而不太著重。這可能是由於他們之中並沒有真正的音樂家（孔子恐怕只能算是愛好音樂的文學家），而那時的音樂也未得到充分發展的關係。

三

自漢以後，音樂家對審美方面的思考已逐步從一般的抽象轉為對音樂本身規律的發掘，并具體到特殊的領域，如古琴，聲樂，以及戲曲等。

漢代以後，不斷強調要加強“禮樂”的儒家美學思想并未消失，但這些思想只對官方和宮廷雅樂起有限的作用，例如，漢武帝時的董仲舒將陰陽五行與儒家思想結合，建立一套“天人感應”的體系，要求音樂能“變民風，化民俗”，做到“應天順人”，但他只重視古樂，忽視日益繁榮的民間音樂，結果只為後世的雅樂提供了一些理論基礎，對音樂的實際

發展并無太大幫助，隋唐之際，由於外來音樂（胡樂等）引入盛行，理論家的爭論已將重心轉移到應該提倡俗樂還是雅樂，是要求復古還是贊成變新上面，沒有空去考慮更多的其他了。

儒家的音樂思想再一次得到強烈的鼓吹是在宋朝，宋代出現了以儒家思想為基礎而又吸收了佛教和道教思想的理學體系，也影響到音樂。理學開山鼻祖周敦頤推崇古樂，說具有“淡而不商，和而不淫”的優點，可教育好人民，又能鞏固社稷，而今樂則助長人之欲望，增添民間悲怨之情”，必需加以變革，同樣，朱熹主張音樂應培養“中和之德”，做到“雍容平淡”。但他們也重提音樂與宇宙的關係，把音樂看成是能體現天地的根本，即“理”與它的具體化，即“氣”的精神，這種論點並沒有跳出前人的窠臼。倒是另一些文學家，

潘英鋒教授逝世

香港音樂專科學校聲樂系主科教授，著名男中音歌唱家，潘英鋒先生因病於一九九四年三月二十二日在香港瑪麗醫院逝世，終年七十四歲，並已於四月四日假香港北角香港殯儀館舉行安息禮拜儀式，一代師表，息勞歸主，參加儀式的親朋好友二百餘人，備極哀榮。

潘先生是廣東梅縣人，青年時期自印尼回國參加抗日戰爭，後入國立上海音樂專科學校攻讀聲樂，畢業後先應聘於廣西藝專任教，後參加北京中央歌劇院工作，擔任歌劇和音樂會的獨唱演員與聲樂教授，直至一九八二年退休為止，曾在《王貴與李香香》，《草原之歌》，《阿依古

麗》，《茶花女》，《蝴蝶夫人》及《奧尼金》等十餘部中外歌劇中扮演主要角色，深得各方好評，他多年從事聲樂教學，全國各省市文藝團體許多演員都會在他門下受業，可謂桃李遍及全國。

潘先生一九八二年來港定居，又應聘於香港音樂專科學校為聲樂系主科教授，并在多個合唱團及詩班任聲樂指導，繼續為聲樂事業培養人才，儘心儘力，一絲不苟，成績顯著。

潘先生為人謙虛誠樸，熱心樂教，深受音樂界人士的尊重和學生的熱愛，他的逝世是音樂界的一大損失。

（本刊編輯部）



如精通科學的沈括，提出“聲詞相從”說，指出“古之樂師皆能通天下之志，故其哀樂成於心，然後宣於聲，則必有形容以表之”，這是很可貴的見解，沈對樂律也很有研究，繼他之後，蔡元定就在《律呂新書》中提出了十八律的理論，彌補了古代十二律在旋宮後出現音準不準的問題。

但音樂家卻將重心放在具體的研究上，最早開啟這條道路的是魏晉時期的嵇康，他從自己的體會寫了《聲無哀樂論》和《琴賦》，前者強調了音樂藝術自身的獨立性，指出，音樂並不給人以具體不變的感受（“聲音以平和為體而感物無常”），與情感並無直接聯繫，只起一種誘發作用（“哀樂自以事會，先遷於新，但因和聲以自顯發”），從而也否定了音樂的社會功能（“八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂，然移風易俗，本不在此也”）。在《琴賦》中，他又以大量筆墨描寫了音的形式美和音樂的情趣，為古琴的美作了很精採的說明。

自這以後，有關古琴的專著就相繼出現，對古琴的演奏美學作出了貢獻，論古琴的著作中，規模最大首屬宋代朱長文的《琴史》，成玉璣的《琴論》則提出，操琴應以“得意”為主，又要求指下應有“無窮之意，淡靜有度，氣韻生動”等美學原則，南宋劉籍的《琴議》也提出鼓琴要做到三層，即琴德（風格技巧），琴境（意境）和琴道（思想感情），為後來的琴學開創了先聲，對古琴的演奏法，也有專論，影響較大的是，元末明初冷謙的十六字法，曾由明代的項元汴在《蕉窗九錄》中詳細解說，到了明末，徐青山（上瀛）在《谿山琴況》又發展為二十四況，總結了古琴演奏的不同風格和意境，幾乎包括了傳統古琴的一切審美理論和實踐的成果，今天仍有現實意義。

對聲樂和戲曲的審美研究，隨元明時期戲曲的勃興成長起來，最早所

見的著作當屬元人芝庵的《唱論》，其中對六宮十一調各作了美學上的概括，如“正宮唱惆悵雄壯，商調唱淒愴怨慕，仙工唱清綿邈，南宮唱感嘆傷悲”等等，也對不正確的演唱提出了批評，此外，明代的魏良輔有《曲律》，王驥德有《方諸館曲律》，清代有徐大春的《樂府傳聲》等較有代表性的著作，他們在不同方面對南曲北曲的異同，演唱的吐字，音韻，聲律，行腔等闡述了自己的意見，雖非純美學著作，但對演唱很有啟示。特別是，他們都強調，要從內容出發，要心中有“意”等，與傳統的中國美學思想也是一脈相通的。

以上簡單的回顧了到清代以前我

國音樂美學思想發展的概況，還未提及本世紀以來的演變，就已可以知道這裡有至為豐富的遺產有待發掘和研究，近年來，音樂美學的專家們雖已作了大量的工作，但還有待更加深入，相信通過今年這次會議，中國音樂美學的研究會展現更新的一頁。

音專開放日

香港音樂專科學校開放日，定六月五日（星期日），下午二時至八時，於九龍長沙灣道一三七至一四三號五樓之校內舉行，歡迎各界人士參觀，內容包括：

- 展覽：展示各類樂器及圖片，介紹中外音樂名家，音專歷史及課程。
- 遊戲：有關各音樂家之事物或作品及樂器之遊戲。
- 樂器示範：簡單介紹樂器之種類及敲擊樂示範。
- 音樂表演：由音專同學擔任，包括鋼琴獨奏，二重奏；結他二重奏；笙獨奏；獨唱，二重唱，三重唱，小組合唱；小提琴獨奏，二重奏及大提琴獨奏。
- CD及書籍攤位：寄賣古典CD及有關音樂及聖樂之書籍。
- 影帶播放：介紹音專歷史及音專近貌。

陽春白雪

黃友棣

“陽春白雪”這句成語，早已成為“最佳樂曲”的代名詞。與它同時出現的成語，“下里巴人”，“陽阿薤露”，“引商刻羽，雜以流徵”，我們也該詳加了解。在古文評註以及辭源，辭海，各種典冊之中，對於這些成語的解說，經常是含糊不清；於是以訛傳訛，使國文老師，音樂老師，都感困惑。我們今日，實在要加以清理，以免貽誤後人。

二千多年前，戰國時代，宋玉是楚國的大夫，（他是屈原的弟子）。楚襄王問他，是否行為不檢，以致國人都給他惡評；宋玉使用“曲高和寡”的話來自辯。他這段話的原文是：

客有歌於郢中者。其始曰“下里巴人”，國中屠而和者數千人。其為“陽阿薤露”，國中屠而和者數百人。其為“陽春白雪”，國中屠而和者，不過數十人。“引商刻羽，雜以流徵”，國中屠而和者，不過數人而已。是其曲彌高，其和彌寡。……

這段文字的內容是：

楚國的郢城，來了一位外地歌手。為眾人唱民歌，（下里巴人），能附聲和唱者，有數千人。唱抒情歌，（陽阿薤露），能附聲和唱者，有數百人。唱藝術歌，（陽春白雪），能附聲和唱者，不過數十人。唱那些變化複雜的歌曲，其中有升高的商音，羽音，又有時升時降的徵音；能附聲和唱者，只有數人而已。由些看來，歌曲愈高深，能和唱者就愈少。——隨着這個例之後，宋玉還舉出另一個例，說，籬邊的小鳥，溪裡的小魚，絕對無法了解高空的鳳凰，深海的巨鯤。其結論便說明，聖人的高深見解，並非凡夫俗子所能了解。其原文雲，“聖人瑰意琦行，超然獨處；世俗之民，又安知臣之所為哉！”

在這段文字裡所提到的幾個名詞，我們該有確切的認識：

- (一) 下里巴人——古文評註裡的解說是：“二曲名，是曲之最下者”。這是說，下里，巴人，是兩首歌曲的名稱，為最低級的歌曲。下里，是指樸素的鄉村；巴人，則指巴，蜀之地（今之四川省）的居民，在古代被認為是蠻夷之民。下里，巴人，實在是樸素的鄉村歌謠；乃是人人愛聽愛唱的家鄉歌謠；有人稱它為“巴人下里聲”。
- (二) 陽阿薤露——古文評註的解說是：“二曲名，是曲之次下者。薤音械”。陽阿，是地名。薤露，是喪歌；是古代傳來，扶柩者所唱的哀歌，歌詞內容是：人生短促，有如薤葉上的露珠，瞬間消滅。三國時代，曹操所作的“短歌行”雲：“對酒當歌，人生幾何，譬如朝露，去日苦多”；便是演繹此意。（曹操此詩開始的一句，“對酒當歌”，這個“當”字，並不是“應當”的“當”，而是“門當戶對”的“當”；所以，該解為“對酒對歌”。末句的“去日苦多”，有人錯誤地寫成“去日無多”；其實，是說“已經過去的日子，嫌其太多”，正隱藏着這句話：“去日苦多來日少”。）由此可以明白，陽阿薤露乃是感慨的抒情歌曲，具有較深的感傷成份，能夠和唱的人就較少了。
- (三) 陽春白雪——古文評註的解說是：“二曲名，是曲之高者”。陽春，白雪，原是兩首歌的名稱；文詞優雅，風格清新，為精美的藝術歌曲，能夠和唱的人更少了。
- (四) 引商刻羽，雜以流徵——古文評註的解說是：“用商調，羽調，間以徵調，流行乎其間，

是曲之最高者。引，謂引起；刻，謂按鉤；盡腔板而出之也”。這是最糟糕的解說。實在是文人按照字義，亂解一頓；使人聽了，也仍然不曉得到底說什麼。這樣的解說，其錯誤之處有二：

- (1) 把“商，羽，徵”各個音名，當作是調名。到底何謂調名？調名就是音階的名字，例如：用商音為主音的音階，稱為商調；用羽音為主音的音階，稱為羽調。
- (2) 把“引，刻，流”，三個形容詞，當作是動詞，就把全句話都解錯了！

其實，“引商”是指升高半音的商音，“刻羽”是指尖刻的羽音，也就是升高半音的羽音。“流徵”是指流動變化的徵音，即是說，這個徵音，有時降低半音，有時回復本位，流動變化不已；故稱“流徵”。如果角音升高半音，也可稱為“引角”或“刻角”。

史書上記載，荆軻啟程去刺秦王，在易水上高歌“壯士一去兮不復還”，是用“變徵之聲”。古文裡的註解，都說“變徵之聲”是高亢之聲，表示慷慨的英雄氣質。古人所說的“變”，實在是低半音；“變徵”該是低半音的徵音。但在“變徵之聲”這句話裡，這個“變”字，實在不是音樂上所用的名詞，而是指變化搖動之意。“變徵之聲”實在是指荆軻情緒激動，歌聲搖動不定；說得淺白些，是歌不成聲，走了音，唱不準。

宮、商、角、徵、羽，五個音之中，常用降低半音的，是宮與徵。二千多年前，西域琵琶傳入中國，所用的七聲音階，便是五聲音階之內，加入了變宮與變徵。這都是一個音的變化。如果用變宮為音階的主音，這首樂曲便稱為變宮調。用變徵為音階的

主音，這首樂曲便稱為變徵調。這些音階的名字，與樂聲之高低，並無關連。註解之內，把各個音的名字，誤解為音階的名字；又把音階的名字，強列為歌聲高亢；於是使讀者感到愈讀愈糊塗了！

現在，讓我們來做一個總結：

宋玉認為民間歌曲（下里巴人）價值最低，抒情歌曲（陽阿薤露）價值稍高，藝術歌曲（陽春白雪）屬於高級，變化複雜的歌曲為最高級；音樂價值之評定，果真是如此劃分的嗎？

音樂是生活的藝術，在不同場合，不同情調，就需用不同性質的音樂。音樂材料的選擇，在不傷害他人的情況下，可以按時地之不同，自由運用；人人可以各適其適，愛其所愛，不必強分貴賤。

引商，刻羽，雜以流徵的樂曲，只是外在技巧的變化，並不能靠它來把內在的價值提升。宋玉所說的“其曲彌高，其和彌寡”，實在帶有傲態。世人評史，認為宋玉的老師（屈原）之言近怨，而宋玉之言近傲；此言有理。宋玉答楚襄王所用的結論，“聖人瑰意琦行，超然獨處”；實在甚有傲態。我們處世，該有傲骨而不應有傲態；今日觀之，遠離群衆，孤高獨行，乃是不合時宜了！

然則，真正的“陽春白雪”，到底要具備什麼內容呢？

我國聖賢有言，“大樂必易”；就是說，價值最高的音樂，並不是艱深枯燥，而是人人喜愛，易聽易懂。民間歌曲是我們祖先留傳下來的寶藏，具有山遠水長的親切感情，乃是人人心愛的佳曲；其崇高的地位，決不是那些徒有外表技巧曲的樂曲所能取代。為了要彌補“曲高和寡”的缺失，我們努力要把民間歌曲高貴化，同時要把藝術歌曲大眾化；這纔是真正的“陽春白雪”。

（編者附記）“陽春白雪”是黃友棣教授新近完成之第十冊樂教文集

“樂浦珠還”中之一篇。（台北東大圖書公司即將出版）蒙賜刊於“樂友”，使讀者先睹為快；特致謝忱。



「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」

香港音樂專科學校多年致力音樂教育，已設立多項獎學金，以獎勵成績優秀之學生。已成立之「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」承蒙各界人士鼎力支持，現籌得之捐款已達港幣十二萬二千六百三十二元正（HK\$ 122,632.00）。為使本基金能實際及有效地幫助到有需要之學生，祈望 各界人士繼續鼎力支持。如蒙捐款，將由香港音樂專科學校寄回收據，憑收據可向稅務局申請免稅。捐款請以劃線支票（抬頭請書「香港音樂專科學校」）寄九龍長沙灣道137-143號五樓。

※ 鳴 謝 ※

「香港音樂專科學校校長基金」共收到下列人士捐款，除已發出正式收據外，特此鳴謝。

凌金園	HK\$ 5,000.00
朱珊珊	HK\$ 1,000.00
李 忠	HK\$ 500.00
鄭國治	HK\$ 300.00
李天翔	HK\$ 300.00
郭麗蓉	HK\$ 500.00

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」委員會
主席：凌金園

雛燕學飛

黃友棣

唐代詩人白居易所作的“燕詩”，是借燕子的成長過程來解說孝親之道。詩中所寫：

……一旦羽翼成，引上庭樹枝；

舉翅不回顧，隨風四散飛。……

從父母的立場看，這是無限悲痛的事。在此四句詩中，很有責備的口吻。其實，兒女離棄父母，與其說是忘恩負義，不如說是愚昧無知。兒女自以為勇氣十足，但準備尚未周全，可能立即遭受殺身之禍。其錯夫乃不在兒女本身，而是由於父母管教不嚴。兒女蒙不孝的罪名，實在無辜；父母也並不好受，而是難辭其咎。

且述我在幼年所親歷的一則往事以說明之：

在一個初夏的清晨，簷前燕子狂叫不休。我的妹妹，匆忙跑來拉我到庭前。剛有一隻大黑貓，口啣雛燕，飛奔向園中，跳過短牆逃走。還有許多隻大貓，都是鄰家所養的，不曉得何時開始，就已默默地齊集於簷下，仰起頭，以金睛火眼瞪着雛燕，若有所待。妹妹怕貓，她拉我出

來，是想我把群貓叱走。

原來這天是巢中的雛燕學飛，剛有一隻學飛的雛燕掉到地面，立刻就給那隻大黑貓啣走了。燕子爸媽無從挽救，只有驚惶亂叫；叫聲愈大，就引動了更多的貓兒由遠處奔來聚集，等候早餐從天而降。

我記起，巢中的乳燕，本有四隻，而現在所見，僅餘一隻；大概剛才已經有三隻給貓兒啣走了。妹妹焦急地大喊，“叫它們停止學飛呀！”

目前只有一個救急的辦法，就是立刻把群貓趕走；可是，它們死賴着不肯走。妹妹趕快去拿掃帚。此時，巢中僅存的一隻雛燕，又飛出巢外；顯然是氣力不支，撲到牆壁之上，抓不緊，就沿着牆邊，直滑下來。一隻大花貓，立刻撲前把它啣了，飛奔而逝。這回，雙燕“卻入空巢裡，啣啣終夜悲”；妹妹也陪着終夜悲，哭得雙眼紅腫。

這幅悲慘的畫圖，一直留在我心中，難以消失。

雛燕本來很勇敢，卻沒有想及危機四伏，難逃劫運。小妹妹問我，為何它們如此急於學飛？再等一下，待雙翅強壯些纔飛，豈不更好？

我對此，深有同感；而且，我認為，倘若能夠戒掉驚呼，不讓群貓聞聲而至；則可更保安全了。

眼見四個小生命的消失，使我痛楚地，切實認識到聖賢的明訓：“無欲速，勿多言”。後來，當我學習音樂技術與樂曲創作，我時時刻刻都不敢忘此格言。今日每見音樂學生們之好高騖遠，基礎未穩就任意亂奏，亂唱，亂寫，還說是天才橫溢，自成一派；實在使我無限痛心！

雛燕本屬無知，但雛燕的爸媽，則應詳知。太早任其自由，必招殺身之禍；如此說來，管教不嚴，仍是師長之過。

青少年們，朝氣蓬勃，常具暴虎憑河的勇敢而缺乏臨事而懼的小心；父母師長，必須時時警惕，喚醒他們，指引他們，幫助他們走上正途，好為國家珍惜有用的人才。



「黃友棣作品專集」全部出版

樂訊

我國當代傑出作曲家及音樂教育家黃友棣教授五十多年來共創作了數量甚多、風行中外的音樂作品。為應愛樂人士之需求，香港幸運樂譜服務社按樂曲類別，共選輯印成共十一大冊的「黃友棣作品專集」。

- 計為
- | | |
|--------------------|--------------------------|
| (一) 唐宋詩詞合唱曲 | (六) 提琴、長笛獨奏曲選 |
| (二) 獨唱藝術歌曲選 | (七) 兒童藝術歌曲選 |
| (三) 合唱藝術歌曲選 (A)(B) | (八) 少年合唱歌曲選 |
| (四) 合唱民歌組曲選 | (九) 清唱劇、舞劇歌劇選 |
| (五) 鋼琴獨奏曲選 | (十) 中國藝術歌曲選萃 (合唱新編) (增訂) |

經多年重新謄譜及校訂，專集已全部出版，華聲琴行及各大琴行均有代售。

詳情請與香港幸運樂譜服務社或白雲鵬先生聯絡。九龍城郵政信箱89097號，

電話：3833708, 3832763, 3264352

另一種形式的歌劇表演

周文珊

三月五日欣賞了藝術節中，室內製作歌劇團的演出，這個歌劇團，台上只有兩人表演；一位全能的歌唱家，女高音海倫·露嵐，一位能彈擅演的鋼琴伴奏彼得·洛克，他們合作了名為“獨唱會”的歌劇表演，給筆者留下深刻印象。筆者積數十年，在世界各地觀賞歌劇的經歷，覺得這次的表演很特別，值得向樂友報導一下。

踏進文化中心的劇場，只見台上青煙嫋繞，背景十分昏暗，給人一種神祕的感覺，筆者極目向台上追索，希望發現一些歌劇演出常有的佈景，但除了一架潔白的鋼琴外，沒有其他道具。

幕後響起背景音樂，是相當雄渾的管弦樂序曲，一位全身白衣裙，面罩白紗的神秘女郎上場，她隨著樂音夢幻似的繞場一週，她的白裙是十八世紀的款式，寬而帶硬，使她的動作帶有幾分小丑化，她的身後追隨一位穿著全身白色燕尾服的鋼琴家，身型稍微瘦削，他的動作亦是帶有機械化的，他在琴傍坐下，序曲的樂音漸停，女高音先來一段開場白，她的說話音調千變萬化，正是一人扮演多人，首先唱出意大利歌劇作家卡塔拉尼的“瓦蕾”一劇，描寫瑞士雲山的一段戀情，這首“我將遠去”，她唱來甚有氣勢，接下來比才的“卡門”“哈巴涅拉”，她又用女中音色唱得媚力十足，佩戈萊西的名曲“如你愛我”唱出少女情懷總是詩的韻味。她並非站着唱，而是滿台移動，用歌中詞韻描繪主角情意，甚至敘述歌劇歷史，極盡嬉笑怒罵的能耐。

普契尼的“波希米亞人”中的“我的名字叫咪咪”，她又講到作曲家及一些軼事，威爾第的“茶花女”中第一幕，女高音的詠嘆調，是一首技巧很高的樂曲，她唱得風流瀟灑，莫扎特的“魔笛”，夜后的詠嘆調，是公認花腔女高音的試金石，她亦唱得不亞於任何一位擔綱演出的女高

音，最難得的是她不是單唱，而且要將所選的歌曲，作一個故事來向觀眾敘述，甚至用不同的語氣，有時尖叫怒罵，與我同去的朋友，真擔心她會叫壞嗓子，但是她的花腔又是那麼清脆圓潤。

奧芬巴赫的“霍夫曼的故事”，一首“洋娃娃之歌”，再次展示了她的花腔歌藝，加上她小丑似的型態，十分吻合角色，莫扎特“費加羅婚禮”中，伯爵夫人的詠嘆調，浦賽爾的“狄朵的哀嘆”，唱出了失戀婦人的悲怨，最後拉威爾的歌劇“兒童與巫師”中的“火燄之死”，帶出全劇的高潮作結。

在她的歌藝中聽出這位女高音，歌藝不凡，可以跨越不同聲部的作品，從女中音直唱到花腔女高音，更難得的是要將這些歌曲以不同身份，

不同語氣表現出來，所以這位露嵐小姐的確是位全才藝術家，她畢業於墨爾本國家戲劇學校，難得的她的歌藝亦十分精湛。

室內製作歌劇團，一九八八年成立，目的是發掘現代音樂與戲劇的新元素，利用不同的表演形式：舞劇、雜技、話劇、諧劇、影像或是即興音樂會，結合成獨特的演出。

該劇團在澳洲巡迴演出，於一九九二年起出國演出，參加過愛丁堡藝術節，高云花園的歌劇節等，他們的表演是別出心裁的！

給我領會到一位全能的歌唱家，一位除伴奏之外，亦加上戲劇動作的鋼琴家，能夠演繹出不同時代的歌劇，而且晚的表演是貫穿而有歷史性的。

(原文載「新晚報」現略有增刪)

以下地點均有“樂友”刊物免費贈閱

香港音樂專科學校：九龍長沙灣道137-143號五樓
九龍大埔道18號3字樓

通利琴行：尖沙咀金馬倫里1-9號
銅鑼灣軒尼詩道521號

皇后大道中69號萬宜大廈商場U12

華聲琴行：租庇利街17-19號順聯大廈二樓101-2室

曾福琴行：油麻地南京街13號地下

香港結他社：油麻地南京街14號地下

樂聲琴行：旺角亞皆老街124H號地下

國際琴行：旺角亞皆老街120號地下

浸信會書局：九龍勝利道14號G地下

福音傳播中心：旺角道7-9號威特商業大廈6字樓

種籽書室：九龍太子道141號長榮大廈12樓H座

證主書室：彌敦道749號A興邦商業大廈2字樓

道聲書室：九龍何文田窩打老道50號A

作曲家對談：音樂的世界市民

武滿徹 李給替

陳明志編譯

武滿徹(Toru Takemitsu)：1930年生，日本著名作曲家，作品經常在世界各地演出，曾獲無數音樂獎項，著有「夢與數」、「音樂的余白開始」等書。李給替(Gyorgy Ligeti)：1923年生，德籍匈牙利作曲家，60年代以微型對位法稱譽樂壇，並獲獎無數。

(武：武滿徹 李：李給替)

武：日前我曾到維也納貝多芬故居參觀，當地的居民說從山上除可欣賞到優美的塞納河景色外，更可遠眺匈牙利的國土。今日與李給替兄相見，不禁令我想起在1956年，李給替兄從故鄉匈牙利移居到奧地利，當時是否有甚麼特別的理由呢？

李：在40年代，由於戰爭的關係，我先後在納粹及共產兩種極權制度下生活過。在朝不保夕的生活下，現代藝術根本無法生存。所以縱使我對匈牙利的文化極為深愛，也不禁萌出出走的念頭。一直到1956年，我就乘着大暴動，隨着20萬的人潮，逃往奧地利。

武：據了解李給替兄曾經有很長的時間以無國籍的身份出現，到底是甚麼原因呢？

李：其實，雖然我因逃亡的關係喪失了市民權，但我始終認為我仍是匈牙利的市民。當時由於處身於匈牙利的敵對國，所以被視作政治犯般受庇護，並且接近十年均無特定的國籍，最後由於在奧地利住久了，才決定以奧地利作為自己的國籍。不過，我認為國籍只是在甚麼地方居住的一種象徵而已。

武：但李給替兄確實是一個受我們尊敬的音樂的世界市民，這一點相信是無可置疑的。

李：在超過35年外地生活及體會的結果，我還是比較喜歡一些質樸的民族及文化，就如波利爾亞、美拉尼西亞等國的民族和藝術。

武：那作為一個匈牙利人不會覺得有矛盾嗎？

李：我覺得每個國家均有其優劣的地方，況且藝術也不一定和生活水平成正比。只要能夠互相理解，各補長短，人生還是豐盛的。

武：言歸正傳，自1956年李給替兄移居奧地利後，曾在基隆創作了如「滑奏」(Glissandi)等電子音樂作品，但之後好像再沒有繼續下去，反而專注為傳統樂器寫了很多首管弦及室內樂曲，那是否已對電子音樂失去了興趣呢？

李：在1957年2月開始，我在基隆與史托考森遜(Stockhausen)一起研究、作曲。先後創作了兩首電子音樂作品及一首尚未完成，名為「電子作品第3號」的樂曲。那時我對巴里斯亞(Palestrina)的和聲及對位法極感興趣，所以我希望透過電子儀器製造出一種更複雜的複調來。「電子作品第3號」就是一首有48個聲部的作品。不過，由於當時的設置實在遠不及當今電腦般精細，於是在實際操作時便變成一項非常複雜及繁瑣的工作，加上在複製聲帶時，時常出現了很多不必要的雜音，實在令人洩氣所以我才產生了放棄的念頭。但我是絕不否定電子音樂的，假如現在我是三、四十歲的話，我一定會再來一次的。事實上，那些電子音樂的經驗，對日後我營造新音響、新音樂形式着實有很大的幫助。如後來的「重疊」、「氣氛」等作品，就是利用電子音樂的概念及手法而寫成的。

武：這些作品確實對當代的作曲家帶來了很大的衝擊。我想這些衝擊最少有2個方面：一是李給替兄的微型複調(mirco-polyphony)的技法，雖是以一般的音塊(tone-cluster)為基礎，但卻

營造出一種當時管弦音樂未有的既濃密又新鮮的音響空間。二是每一個聲部都是樂隊的成員都可以理解的，在某種意義上就是說以古典的技法寫成一種新的有機音響，這些都是非常成功的。反之，很多利用音塊寫成的作品，樂隊的成員往往不知道自己所演奏的是為了甚麼，彷彿在音樂空間中迷失了方向似的。

李：謝謝你的批評。

武：然而，我有一點不太理解的是在這些作品之後，李給替兄的風格似乎作了很大的轉變。比如「氣氛」(atmosphere)與近期的鋼琴及小提琴協奏曲，作品的風格就幾乎完全不同，其中令我最感興趣的是作品的結構從向的複調改變為縱向的微形節奏組合。

李：我想我的音樂是不變與恆變的思想共存的。不變的是指我所設計的音樂素材，只是空間裏面的一個造型，這點與貝多芬及華格納不同，我的音樂是沒有方向性的，只是一種靜的姿態而已。也許我對德步西(Debussy)情有獨鍾吧！事實上，我從50年代後期至今日，仍然保持這種的思考方式。除此以外，我卻是不斷在變化的。我是一個沒有劃一思想體系的藝術家，在沒有使命感的情況下，我總是一步步的向着自己的概念進發，修改又修改，而且我的思緒又是經常受着其他如政治、美術、科學等因素所影響的。

武：可否說一些比較具體的例子呢？

李：例如我在50年代時，為甚麼要用「音塊」作曲呢？除了是實驗外，也是希望透過這些作品去抗議當時共產制權對藝術的統制。因為那時的匈牙利，像小2度那樣的不協和音程都被視作為「反社會主義」而被禁止。於是我就特以小2度作曲，並且以非常高

的密度，甚至是12個音一起使用，作為反映我對當時的政權不滿。隨後（63-65年），我又摒棄了一切的和聲、節奏及旋律，取而代之是一片靜態的音響，「安魂曲」(Requiem)就是那個時候所創作的。但是，過了不久，我又開始對只用小二度或者不協和音作曲產生懷疑。我想我的作曲歷史就好像變形蟲一樣，隨着我的際遇而改變。66年的作品Lucas Eraluna就已經沒有用音塊了。69年的Lamifacasio更只用4分音而已。到了72年的長笛及雙簧管協奏曲，則是平均律與微分音都用上了，就好像將領在行軍步署時，隨機應變一樣。

武：李給替兄的話可真充滿禪意（笑）。那我們談一談李給替兄的近作吧！

李：我近期的作品有85至88年間寫成的鋼琴協奏曲以及90年的小提琴協奏曲。

武：關於小提琴協奏曲方面，李給替兄選用了小型的樂隊協奏，這與60年代的大型編制完全不同，而且木管演奏家更需兼奏口笛(Ocarina)，這究竟又是甚麼原因呢？

李：首先在編制方面：如果說我是一個實用主義者，我想也沒有錯吧！在60年代，音樂會每每有5-6次的排練，自引進了美國的方式，排練次數已漸漸改為2,3次而已，所以，一些大型編制的作品由於排練時間的關係，演出理想與否就較難保證，反之，小編制的作品就不同了。致於使用非常規樂器方面，理由就更為單純了，正如剛才我說我的作曲技法一樣，總是經常追求新的變化。同樣在樂器或聲音的選取方面，也是為順應新的方法而作出的必然調動。例口笛配以高音區的銅管加上低音區的短笛(piccolo)的

同度重覆，所產生那令人噁心的聲音，又或是不像口笛聲的口笛聲等。就好像小孩子玩遊戲一樣。我想，在我的人生中，最重要的，莫如要經常保持一顆小孩

子的心，以及科學的實驗精神。
武：謝謝。

（原稿刊於POLYPHONE第十期，1992）

香港音樂專科學校 第四十四週年紀念音樂會

香港音樂專科學校將於今年（九四年）五月二十八日晚八時假座香港大會堂音樂廳舉行第四十四週年紀念音樂會。

香港音專為香港最早成立的音樂專科學校，自從1950年由邵光先生創立以來，經過已故邵光先生與現名譽校長胡德禧女士的努力，以及學校同人的艱苦奮鬥，董事會及社會熱心人士的大力支持，多年來在本港已培養出大量的音樂人才，對推動香港的音樂事業起了重要作用，建立起良好的聲譽，深為各界所贊賞，而每年舉行的週年音樂會也一直受到音樂愛好者的熱烈歡迎。

今年音樂會的特色是，新聘請參加教學隊伍的老師大顯身手，如女高音歌唱家卓貞將獨唱歌劇《命運的力量》，《華麗》及《托斯卡》中的三首詠嘆調，她曾留學意大利多年，回港後一直在聲樂界極為活躍，曾多次演唱，深受聽眾歡迎，方自美國取得鋼琴演奏碩士學位的鋼琴家梁家欣將獨奏以難度和深情著稱的拉赫瑪尼諾夫《前奏曲》三首，在本港合唱界活

躍多年，今年開始在音專任教的指揮家鄭丹，則將首次指揮音專合唱團，演唱屈文中以及施特勞斯的名曲三首，中樂系老師，香港中樂團二胡助理首席程秀榮則將在揚琴演奏家陳森林伴奏下演出著名二胡曲《豫北敘事曲》及其他作品，可謂品種多樣，百花齊放，也顯示出本校師資的實力所在。

今年正值音專管弦樂團成立十周年，由於該團的音樂總監譚全因私事去加拿大訪問，因此樂團安排了由兩位駐團指揮黃超丹和趙智泉演出柴可夫斯基的《第五交響曲》的第二樂章《行板》及西貝遼士的《芬蘭頌》。這兩首作品均具有一定的難度，足以反映出樂隊多年來所取得的初步成就以及駐團指揮的水平，而B團也將在具有豐富教學經驗的黎景芳與陳士斌指揮下演奏柴可夫斯基的《天鵝湖》選曲《場景》和歌劇《愛伊達》中的《大進行曲》。

音樂會票價分為六十，五十，四十元三種，現已在各電腦售票處發售，亦可打電話3806016查詢。

傳播巴赫精神的尼古拉耶娃

陳兆勳

俄國著名女鋼琴家——塔吉亞娜，尼古拉耶娃 (Tatyana Nikolayeva) 在美國三藩市開完她最後一場音樂會後，終因病發而於一九九三年十一月二十二日與世長辭，享年六十九歲。

尼古拉耶娃是俄國鋼琴學派的創建者之一戈登威澤(Goldenweiser)的入室弟子。在1950年，她參加了德國萊比錫國際音樂比賽，獲得巴赫作品演奏一等獎。自此她更以最大的精力專注研究巴赫的全部鍵盤音樂，不久即被公認為傑出的巴赫作品演繹者。她的演奏雖然亦有剛勁凌勵的一面，例如一些布佐尼(Busoni)的改編曲，最具代表性的當然就是D小調托卡他與賦格曲(Tocatta and Fugue in D minor BWV565)以及D小調夏康舞曲(Chaconne in D minor BWV1004-5)。但她更重要的演奏風格，卻表現在筆觸細膩、音色層次豐富的多聲部複調音樂上。這種演奏特色，自然也就通過巴赫的十二平均律曲集這部音樂巨著，充分而集中地表現出來了。大家都會知道，歐洲在十七、十八世紀所用的鍵盤樂器Harpsichord或Clavichord，其鍵盤彈力及發聲效果上都不像近代的鋼琴那樣靈敏。由於這種性能，就直接給鍵盤樂在速度及力度帶來一定程度的制約，因此這就給鋼琴演奏巴洛克或古典早期作品有了一個自然認可的原則，即在速度處理上快板不能過快或慢板不能太慢，強弱處理上亦不給與太大的對比。尼古拉耶娃的演繹就十分恰當地體現了這點。

尼氏的演奏功力之深厚更具體表現在賦格曲及多聲部的前奏曲上。用不同音量來奏不同聲部，這是表現複調音樂的基本手法，但要做到每一旋律線條都具相對的獨立性，即有充滿的力度變化表現力，這就非常困難，如果又要加以音色變化的處理，簡直就是難上加難。但若果拼棄這些手段，演奏複調音樂就毫無意義，音樂



表現就變得乾枯無力。要將音樂表現不斷推向至高境界，就要通過具體方法的長期磨練，別無他法。在這方面，尼氏給我們豎立了很好的榜樣。十二平均律第一冊第四號的賦格曲是一首以五聲部之重賦格結構寫成的巨作。尼氏在演奏上，除了以高超的控制技巧，清楚地彈出五部線條外，三個主題的逐步進入，三種不同性質的主題特性都交代得清清楚楚。當樂曲推向高潮，出現了密集和應(Stretto)，其層次感依然不減，最後樂段的處理，除了五個聲部各有發展的表情外，整個漸弱的效果，發聲平均而線條清晰。由於她的處理手法豐富而多變化，故使這樣一首龐大的慢板賦格曲具嚴謹的結構感，這是非常難得的。

我本以為尼氏一定會來香港演出的，因為幾十年來欣賞她的演奏，只

能通過唱片，總想有一天會在現場聆聽到她的高超技藝。很遺憾！這已經是不可能的事了。多年前，中國名鋼琴家兼指揮家石叔試在德國留學時，曾聽過她的巴赫專場獨奏會，他感慨地說，尼氏的演奏，從技術到藝術上都無懈可擊，太全面了。

為了悼念尼古拉耶娃，緬懷她一生中在鋼琴演奏藝術上的貢獻，近幾個月來，我都將這出版的CD和以前出過的大唱片，有計劃地聽了一遍。除了巴赫的作品外，還欣賞了她演奏的海頓、莫扎德之鋼琴協奏曲，俄國作家Liadow的鋼琴獨奏曲，Shostakovich的全套前奏曲與賦格曲……等等。在這種類繁多的曲目中，或許有一些樂曲表現得個性化而不一定為欣賞者一下子能接受，但總的來說，不論是什麼作品，都有她的強烈風格及充分表現了其演奏特色，

他的演繹是永遠耐人尋味的。

世界上鋼琴名家之為“名家”，就是因為能從理性的角度，對每首作品深入地進行剖析研究，同時在感性上貫注了滿腔的熱情，全神投入地進行嚴肅的藝術再創造，從而產生感人至深的音樂效果。

我從尼古拉耶娃的演奏藝術得到了一個重要的啟發，那就是要加強“古典功”或“基本功”的訓練，一定要在複調音樂的彈奏上，不斷加強認識和刻苦練習。只有在這一環能攻破一點，就會有一分的收穫。巴赫之被稱為音樂之父，就是因為後來的古典樂派、浪漫樂派、印象派甚至到現代派，其發展都以他為根的。我們彈鋼琴的人，只要仔細觀察一下無數的鋼琴名曲，內中都有明顯的、細緻的複調因素的存在。彈鋼琴者若沒有一點複調的概念，就不可能產生複調思維。談到這裏，我可要強調一下，每一個鋼琴教師如果缺少了這一點，就不可能將自己的教學不斷推向新的高度。概念就是個認識問題，在認識的基礎上再進而踏入思維的階段，即推理發展不斷達到一個又一個新的認識。我認識許多鋼琴教師，他（她）們的樂理知識甚差，教鋼琴最重要的和聲知識更為薄弱，表現較好的也只有豎的概念而沒有橫向概念。從和聲學來說，一個和弦的結構即豎的概念，只是個靜止狀態，要發展音樂就要靠橫向的推進，即和弦的連接。這樣就直接連系到“對位化和聲學”的問題了。我們在彈鋼琴時一定要弄清和聲中每一聲部線條的進行走向，有了這個概念才能再提升到怎樣去處理這個思維的重要階段。為什麼有些學生彈奏古典時期的奏鳴曲，只要左手有和弦就毫無控制地重重彈下去，這就是因為沒有橫向進行和弦聲部連接的意念。這樣的彈奏，當然就直接由教師檢討負責了，因為教師本身還未弄清這點，當然對學生就沒有一個明確的要求了。每年的香港校際音樂比

賽，我都發現有許多孩子彈得非常好，深為他們的演奏而感動。這麼小的年紀到底有多少理性感覺呢？問題很清楚，這當然就是老師們的水準加上嚴格的教學方法，通過反複的感性啟發，引導孩子們達到正確彈奏的結果。

所有音樂演奏（演唱）藝術，絕對不是由單一的生理活動來完成的，而是一定要通過心理及生理的緊密結合，統一步調共同來進行的，我們彈鋼琴的人千萬不能光動指頭而不動腦子，話雖簡單，但做來不易。希望能與大家共勉。



黃河大合唱第一張影碟終於面世

司徒敏青

在我國近代音樂史上，黃自作曲，韋翰章作詞的清唱劇“長恨歌”和冼星海作曲，光未然作詞的“黃河大合唱”，同樣被稱為我國早期大型聲樂作品中的巨著，經典之作，“長恨歌”是我國第一部清唱劇，創作於一九三二年，寫了七段之後，黃自便不幸地與世長辭，其他三段直至一九七二年才由其弟子林聲翕補寫完成。

“黃河大合唱”好像不是我國第一部大合唱，創作於一九三九年，那是一個火紅的年代，日本侵略者正在把矛頭指向我國，也是全國各地正在起來趕赴戰場抵抗侵略者的時候，因此，當這部作品完成初稿并作首演之後，很快便傳遍各地，我當時還是小學生的年代，也會隨口而出地哼着“風在吼，馬在叫”保衛黃河中的首兩句歌詞，這說明了這部作品由於施律流暢，順口，歌詞簡單明確地表現出當時各界人仕抗日的心聲，因此，“黃河大合唱”便以閃電的速度流行全國，深入民間，成為一部少有能夠在民間流傳的大型聲樂作品。

據記載，一九三八年十一月，武漢淪陷後，詩人光未然帶領抗敵演劇三隊，從陝西宜川的壺口附近東渡黃河，轉入呂梁山，途中親臨險峽急流，怒濤漩渦，礁石瀑布的境地，目睹黃河船夫們與狂風惡浪搏鬥的情景，聆聽了悠長高亢，深沉有力的船夫號子。於是便蘊釀着這部大合唱歌詞的創作，並在一個除夕聯歡會上朗誦，作曲家冼星海聽後異常興奮，於是便開始創作這部大合唱的旋律，六天之內便完成這部大合唱。

這部大合唱的版本頗多，我手上的版本是一九四七年五月在重慶出版的正譜，伴奏的樂隊也很簡單，包括小提琴、笛子、二胡、低胡、三弦、口琴和一些敲擊樂器，這大概是就當時的條件來創作，後來冼星海因病而到蘇聯治理時的修改稿又比這個版本複雜得多，不論任何一個版本都附印了冼星海自己寫的一篇文章“我怎

樣寫黃河”，甚至還附錄了冼星海的一編自傳式的文章，“我學習音樂的經過”，這兩篇文章對解“黃河大合唱”來說，是有着很大的幫助。目前由中央樂團演唱的版本大概是定下來了，據說管弦樂的伴奏也不是出自冼星海的原稿，不管怎樣，這伴奏的效果甚佳，和合唱及獨唱表現很配合。

“黃河大合唱”不單是樂譜的版本甚多，唱片的版本也很多，從早期時樂濛指揮的一張到七十年代嚴良堃指揮的一張密紋慢速唱片LP到目前的CD單是飛利浦出版，嚴良堃指揮就有一張八段齊全的全套“黃河大唱”和另一張沒有第三首“黃河之水天上來”，近期上海樂團也灌錄了一張，由曹丁指揮，效果不差，這大概是唯一在北京以外地區錄音的一個版本，牌子名叫“馬可波羅”，直到目前，還是CD，沒有LD出現，由於這部大合唱的吸引力非常強勁，相信接着還會有很多製作機構打它的主意。

果然如此，近期本港有一名為“龍音”的製作公司，為這部大合唱錄製了一張鐳射影碟，演唱者是中央樂團合唱團，伴奏的是中國廣播交響樂團，指揮是曾經多次來港作客席指揮和學校音樂節作評判的著名指揮家嚴良堃，朗誦是瞿弦和，“黃河頌”獨唱是男中音田玉斌，“黃河怨”獨唱是女高音傅海燕，對唱者是李初建和衛東，錄音師是李大康，監製和助理監製是譚耀宗和“某議員同姓同名”與鄭偉滔。總觀上述的人選，肯定了影碟有良好效果的証，中央樂團的合唱團是我國最好的，水平最高的一個合唱團，聲部均衡，雄偉而結實，對黃河大合唱有着充份的經驗和表現能力，指揮嚴良堃對這部作品也有着權威性的演繹，能夠把這部作品的精彩之處，呈現在聽眾之前，動人心弦，女高音傅海燕的音色圓潤，柔美之中帶着剛強的性格，很適合表現一個堅強而帶悲劇性的女性的心情，

田玉斌的音色并不低沉，但音色有厚度，音域比較寬廣，他的演唱像一位詩人站在高山之巔，歌頌着美麗的河山，頌讚自己國家的偉大雄偉，錄音師李大康是將門之後，據說其父是著名的作曲家李煥之，生在音樂之家，多少也會懂得一點音樂，因此，把這張LD和CD錄得音量適中，有氣魄，有厚度，結實而有氣質，把黃河大合唱需要表現的感情，全部由聲音中傳達出來，甚有現場感，我想，所謂爆棚音響大概也是如此吧。

和“黃河大合唱”同錄在一面的是根據黃河大合唱的主要旋律而創作的“黃河”鋼琴協奏曲，那是文革時期的產品，和另一部“梁祝”小提琴協奏曲成為目前在世界流傳得最廣泛的作品，很多音樂愛好者往往專為欣賞這兩部協奏曲而到音樂廳來，這兩部作品的版本比“黃河大合唱”還多，目前的錄音版本是石叔誠修改過的一個版本，省去了“東方紅”的旋律。石叔誠是黃河鋼琴協奏曲的幾位創作之一，而石叔誠本身是一位鋼琴演奏家，曾經到德國深造過一段時間，是我國目前幾位頂尖高手之一。由他擔任獨奏應是順理成章之事，石叔誠的演奏很投入，音樂感染力很強，指揮中央廣播交響樂團協奏的袁方，也是一位經驗豐富的指揮，在我國來說是一位有數的人物，在這部作品中，袁方極力控製着整個樂團，以配合獨奏，因而形成了牡丹綠葉，倍襯得異常美妙，使鋼琴與樂團擦出了音樂的火花，在眾多版本之中，很少有這樣的效果。

總的來說，這是一部出色的音樂作品，灌錄成了這張出色的影碟和唱片，“黃河大合唱”終於出版了第一張鐳射影碟，希望不久將來，也有製作機構把黃自的遺作“長恨歌”也錄成影碟，那就是最妙的事了。

合唱拉雜談

五言

組織合唱團不是件容易事，練習場地及財政資源都是問題，但更重要的是人（演唱者、指揮和伴奏）的問題，其次便是音樂作品的問題了。在現今社會，普遍的人都很忙碌，一身兼任多項事務。許多人參加合唱團往往不能長期準時出席，這常常令指揮感到束手無策，只有寄望團員對音樂充滿熱誠，團員間亦彼此諒解，使練習不致受到太大影響，使整個合唱團的士氣不會散漫。此外，演出機會亦是合唱團活動的關鍵；若要獨自籌辦音樂會，租金、宣傳和印刷方面已有很大的支出，票房的收入卻不能存有高期望。

用人聲唱詠的音樂是沒有任何樂器可以替代的。人聲雖然音域比樂器較狹小，但音色及抑揚頓挫的變化卻很多。歌唱所帶來的感受與演奏樂器亦大異其趣，聲樂直接以人的身體發出內心的呼聲，合唱的自然質感，所產生的和諧和聲，尤其容易使人感動，而且令人驚嘆人類可以不借用其他樂器便能造出美妙絕倫的音樂。

然而一個合唱團要唱出好的歌聲，最基本是需要一群有良好歌唱技巧和合唱修養的團員，而且更要合作得好，目標一致，那不單要經常練習，團中各人更應親切融洽，建立友誼。

一個合唱團如果多半團員長期都穩定地出席練習，參與感強烈，學習才會事半功倍，進步較快，指揮與團員之間的溝通和共識亦更好，演繹音樂較深入，優點容易維持。相反，若團員常有流失，特別是一些參加日子較長久和經驗技術較佳的人離團，該合唱團是難以建立高水平的表現力和獨特風格的，但更切身的問題是浪費許多寶貴時間，眾人聚集但總是鬆散而不完整。

合唱團有大型的，也有小型的，大的一般可會達至五十人或以上，而小的，通常是二三十人左右，然而即使十來個人甚至只得數人，也可以演

唱某些合唱曲目，尤其是一些特別適合室樂合唱團演出，更能表現各聲部特質的曲目。小型合唱團要求個別團員的能力當然更為高一些，並且要懂得互相協調取得平衡或對比，每位團員都是極為重要。世界一流的室樂合唱不但能演唱廣泛的合唱曲目，更能運用嗓門發出出神入化的有趣聲音，連原本是器樂曲的也可以改編成聲樂演出！

但人們對合唱團的概念，人數似是夠三四十人才算標準。事實上儘管高水準的室樂合唱團可以很和諧而很有共鳴，亦難以造成宏大壯闊的效果，因此某些作品是較為適合大型合唱團演出的，要不然聲音顯得單薄、激情、雄壯或龐大的感覺都沒有了；而某些作品若由太多人一起唱，反而會失去了纖巧、優雅、內斂的風格。

在大型和小型的合唱隊伍裡參與歌唱，是兩種大不相同的感受。或者人們會以為在人數多的合唱團自己的影響不會大，可以馬虎應付，其實參加任何合唱團都不應輕率，要養成責任感。練習合唱既可享受歌唱的樂趣，亦能學會很多東西，但重要的條件是作好準備，全情投入去參與每次練習。要明白歌唱的快樂和意義不只在台上被欣賞的一刻，團員一起排練已是不可多得的機緣。

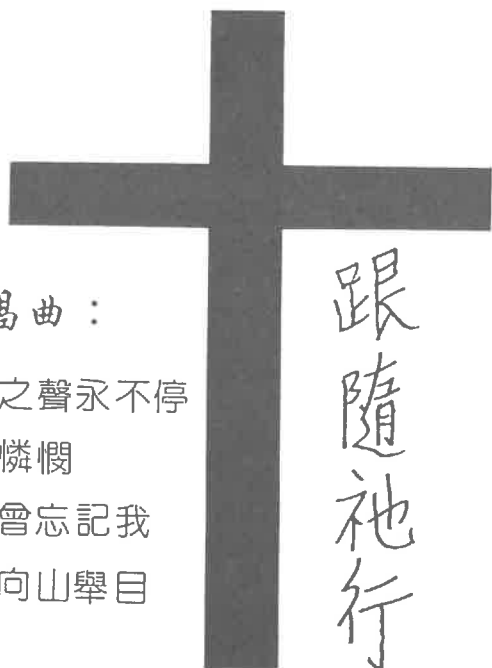
合唱音樂可以分成很多類別，無伴奏和具有伴奏可以是一種簡單的二分。伴奏多半以最為方便的鋼琴為主，但亦可用其他樂器甚至是樂隊來襯托。鋼琴伴奏的合唱曲最受歡迎，不單是因為比無伴奏的樂曲較易掌握音準，其層次和結構亦有較多變化。有些原作是樂隊伴奏，亦會有編配成鋼琴伴奏出版，方便練習和演出。無伴奏合唱則具有與別不同的特質，像沒有雜質的水那麼清純、清唱容易暴露合唱團的弱點，但若無瑕地唱出卻更能反映合唱團的優異素質，在演唱古典歌曲時，無伴奏還可以唱出自然音律組成豐滿而明亮的和絃，不受

鋼琴的平均律影響。

傳統合唱曲中，特別是宗教合唱曲，有些是以管風琴伴奏的，其效果十分好。風琴跟鋼琴的音色是很不一樣，最明顯的分別是風琴長音的延綿和鋼琴的敲擊性質。雖然譜寫合唱曲運用了較少用的樂器在演出時會為合唱團帶來一點困難，因而這些作品會較少被演出，但有些作曲家仍會特別選用不同的樂器與合唱結合，產生更多新鮮和具對比性的音響效果，擴大合唱音樂的表現力，拓展合唱曲目的範圍。譬如以豎琴或結他這些撥絃樂器伴奏合唱，亦能得出很好的效果，以木管樂伴奏亦別有風味，絃樂器獨奏或重奏也可以和合唱混成新穎的聲響，只要作曲家別出心裁去處理。而譜寫中國風格的合唱曲，更可考慮以中國樂器伴奏，此外亦不要忽視敲擊樂，既能烘托氣氛，增強節奏，又提供特別的音色變化。

這年頭分別在兩個合唱團（「雅誦」和「希聲雅士」）的音樂會聽到一些新穎的合唱曲，無獨有偶，他們均是演唱清一色香港作曲家作品，當中伴奏樂器便包括長笛、敲擊樂、中國的簫和笛、古典結他等，使聽眾耳目一新，印象獨特。談起本地作品，大概不到三成的合唱團在節目中安排本土創作，首演新作則更少了。即使有些表演者明白有責任反映當時當地的創作，但由於新的風格較難掌握，又恐怕不為聽者接受，還是不敢接受考驗。較保守的合唱團便只是選唱一些耳熟能詳的曲目，缺乏突破和嘗試，結果水準亦老是停留不動。新的作品不一定難懂難唱，有些是風格清新但所需技巧並不太高，新的聲音亦很容易習慣。只要耐心地去練習和體會，便能唱出合唱新貌，所得的成績更會使人稱許。適當的安排新與舊的作品演出，才有對比效果，這是現代演唱者和欣賞者都渴望的。

最新出版



合唱曲：

讚美之聲永不停
求主憐憫
主不會忘記我
我要向山舉目

作曲：胡德蓓

新編聖詩

第四輯

愛

二、三及四部合唱

香港音樂專科學校出版

由城市旋律協會代理 7873633

香港音樂專科學校及各基督教書局有售

新編聖詩

錄音帶、樂譜
新編聖詩

第一輯

思

第二輯

頌

第三輯

欣

四十餘首耳熟能詳的聖詩改編成二、三及四部合唱

適合一般詩班獻唱

香港音樂專科學校製作

由城市旋律協會代理 787 3633

香港音樂專科學校及各基督教書局有售

香港音樂專科學校



HONG KONG
MUSIC INSTITUTE

教 育 署
立 案

宗 旨：本校以培養音樂專門人材，促進音樂藝術為宗旨。

學 制：本校為專科四年制，設下列各系：

1. 理論作曲系(Theory & Composition Dept.)
2. 鍵盤樂器系(Keyboard Instruments Dept.)
3. 管絃樂器系(String & Wind Instruments Dept.)
4. 聲樂系(Vocal Dept.)
5. 音樂教育系(Music Education Dept.)
6. 聖樂系(Church Music Dept.)
7. 中樂系(Chinese Instruments Dept.)

投考資格：具音樂基礎而志願深造並有中學或同等學歷。

上課時間：1. 共同課：星期一至五下午七時十五分至九時半。
2. 個別主副科上課時間由校方介紹與教師商定。

地 址：正校：九龍長沙灣道137-143號五樓（電話：3806016）
分校：九龍大埔道18號3字樓（電話：7881127）

香港音樂專科學校暑期進修課程 (1994年)

初級視唱練耳	——陳順好		
	逢星期二	6:30-8:00 p.m.	七月五日開課
五級視唱練耳	——區月美		
	逢星期六	4:30-6:00 p.m.	七月二日開課
六級視唱練耳	——吳美珍		
	逢星期四	6:30-8:00 p.m.	六月三十日開課
七級視唱練耳	——區月美		
	逢星期五	6:30-8:00 p.m.	七月一日開課
八級視唱練耳	——黃玉華		
	逢星期五	6:30-8:00 p.m.	七月一日開課
	逢星期五	8:00-9:30 p.m.	七月一日開課
五級樂理班	——黃孝梅		
	逢星期六	2:00-4:00 p.m.	七月九日開課
	王秀英		
	逢星期五	7:00-9:00 p.m.	七月八日開課
	莫健兒		
	逢星期五	7:00-9:00 p.m.	七月八日開課
八級樂理班	——許翔威		
	逢星期六	4:45-6:45 p.m.	九月十七日開課
聲樂初階	——賴潔冰		
	逢星期一	6:30-8:30 p.m.	七月四日開課
古典結他	——周啟良		
	逢星期二	7:30-9:00 p.m.	七月十二日開課
合唱指揮	——葉長盛		
	逢星期三	7:30-9:30 p.m.	七月六日開課

章程可向香港音樂專科學校索取

地址：九龍長沙灣道137-143號4字樓
九龍大埔道18號3字樓

電話：380 6016
電話：788 1127