

樂友

MUSIC COMPANION 74



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.)

另設兩年制證書班，逢星期一、三、五上課。
及一年制證書班，逢星期一、三上課。

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：2380 6016）
分校：九龍大埔道 18 號 3 字樓（電話：2788 1127）

樂友

第 74 期
1997 年 5 月出版



本雜誌於每年 2、5、8、11 月
出版園地公開，歡迎投稿。

發行人
香港音樂專科學校

督印人
吳天安

社長
葉純之

顧問
黃友棣

編輯顧問
胡德君、李德君

編輯
吳振輝、嚴樹明、李學齡、許翔威、黃寶玲

出版者
香港音樂專科學校
九龍長沙灣道 137-143 號五樓
電話：2380 6016

裝幀設計
基業電腦植字（印務）公司
電話：7323 3690

| | | | | | | | |
|------------|-----------|------------|-----------|------------|---------|-----------|----------|
| 八 | 七 | 六 | 五 | 四 | 三 | 二 | 一 |
| 印象派與德布西的音樂 | 約翰·凱奇的音樂觀 | 殊不簡單的畢業音樂會 | 經典神劇《以利亞》 | 斯克里亞賓的鋼琴音樂 | 論音樂的感覺性 | 聲樂教與學之辯與辨 | 論樂文摘（之二） |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| 何杏香 | 張愛倫 | 五言 | 蔣慧民 | 陳兆勳 | 李德君 | 郁慶五 | 黃友棣 |
| 14 | 12 | 10 | 8 | 6 | 5 | 3 | 1 |

論樂文摘（之二）

黃友棣

（七）節奏人生

音樂的靈魂，隱藏於節奏運行之中：節奏便是生命。

節奏訓練，先從嚴格速度開始，（這便是用理智來計算的拍子），進而能用自由速度，（這便是用內心來感受的節奏）。爲了要幫助人人養成正確的節奏習慣，我們乃運用音樂與舞蹈爲訓練工具。節奏習慣一養成，表現於言行則爲禮，表現於聲音則爲樂。生活中的禮與樂，就是大自然節奏的化身；也就是「生活音樂化，音樂生活化」的本來狀態。

我國聖賢，認定弓的張弦與落弦，足以顯示文武之道。禮記，雜篇，說得很明白：

張而不弛，文武不能也。

弛而不張，文武不爲也。

一張一弛，文武之道也。

這就是說，緊張與鬆弛，必須交替運用。生活之中，必須動靜調節，勞逸相參。這是生命的節奏，得之者生，失之者死。藏、修、息、遊，就是這種節奏的具體表現。在音樂訓練之中，可以使人人都更真切地認識到它。宋代學者陳善，在其所著「捫虱新語」中，說及他因學奏琴而悟得作文章的秘訣；因爲文章的妙處，全在能夠掩抑頓挫，而這些掩抑頓挫的方法，在奏琴之時就可充份地領略得到。這是深明節奏精義的卓越之見。

（八）廬山全貌

有兩位合唱團的指揮，都是學識豐富，教學認真的好老師。其中一位，每聽到唱音不美，就立刻喊停；把該句每個音反復磨練到完美，然後

繼續。另一位則待全段唱完之時，然後提出各點來改善。於是，這兩團的演出效果，甚有差別。前者的演出，每個音都很精美；但不能把整個樂曲的精神表現出來。後者的演出，中途偶有瑕疵；但全曲氣氛卻能完整顯示出來。倘若你擔任評審，該判何者得勝？

昔有國文老師教學生對對。問學生，「梅花」該對什麼？答，「竹葉」。「落地」對什麼？答，「上天」。「魚鱗薄」對什麼？答，「龜殼高」。這些對仗工夫，文字與聲韻，都極優秀。但結合成整句話，意義就大不相同了！上聯說，梅花瓣落在地上，薄得好像魚鱗一樣；故云「梅花落地魚鱗薄」，描寫得優美而雅緻。但，下聯，「竹葉上天龜殼高」，就不知所謂了！

局部拆開非常好，整體合攏很糟糕。我們置身於廬山之中，無法看見廬山全貌；這是藝術工作者的大忌諱。

有人以爲聘請幾位明星球員，組成球隊，參加比賽，必獲冠軍；聘請幾位獨唱名家，組成合唱，登台演出，必獲佳評。你同意嗎？

（九）性相近，習相遠

常聞人說，自己是音樂的門外漢；當然，這是自謙的話。也許各人沒有機會磨練音樂技巧，但對於音樂品質之優劣，常具識別的智慧；因爲愛樂乃是人的天性。孟子說得好，「口之於味也，有同嗜焉；耳之於聲也，有同聽焉；目之於色也，有同美焉」。只因人人忙於業務，雜事纏身，心靈就遠離了音樂；於是，自認是音樂的

門外漢。本來性相近，終因習相遠，竟然與音樂絕了緣；遂致心靈空虛，精神萎靡，誠爲憾事！

有人養魚於缸中，每日減少一勺水；水乾了，魚仍能活。他把乾養大的魚，處處拿給人看，見者無不稱奇。走過小橋，給人一碰，就把魚兒跌落水去去。趕快撈起來，魚已被水淹死了！

我們原本都在音樂之中長大。只因慣於拋開音樂生活，終於竟被音樂窒息致死，多可惜！

水之於魚，猶樂之於人；融洽相處，不應分開。

（十）和而不同

雅樂與俗樂，（即是藝術歌曲與流行歌曲），其互不相容，乃是與生俱來之事。昔日，孔子嫌俗樂太過華麗，就把它與壞人並列，斥它擾亂雅樂；但俗樂並不因此而絕跡，反而日趨興盛。距今二千餘年的戰國時代，魏文侯對孔子的學生（子夏）說，聽雅樂就想打瞌睡，聽流行歌曲則精神振作。齊宣王也很老實地對孟子說，他不喜歡聽雅樂，只喜歡聽流行歌曲。

其實，雅樂聽起來很安祥，俗樂聽起來很有趣；雅樂的儀態雍容，俗樂能和洽大眾。各有所長，各有所短；相剋而相生，相對而相成；唯其有所不同，故能相得益彰。倘若護我之所短而護人之所長，實在是不必要的事。

孔子所說的「和而不同」，實在極爲合理。兩件事情，各走極端而互相補益，互相排斥而同時存在，乃

是自然的常理；例如，水與火，光與暗，是敵對的，而必須同時存在，乃生良效。倘若我們在畫中描繪黑夜黑房黑女抱黑貓，既和且同，其美安在？

有人把流行歌曲視作害人的猛虎。果如是，則我們該做玄壇而不做武松；因為玄壇愛虎，用為座騎，跑得又快又遠，能使人人敬畏；武松打死老虎，失了愛心，留下孤單一人，怎能上演好戲呢？

(十一) 聽音與聽樂

聽音與聽樂，實在有很大差別。聽音是只用耳朵來聽音響，聽樂則是用心耳來聽心聲。莊子有言：「毋聽之以耳，將聽之以心」。

久住於鄉間的老婆婆帶著小孫女入市區探親。這位親戚很想讓她們開心一下，就在當天下午帶她們到隔鄰的一間電影院，給她們買了兩張門票，囑她們，「看完電影就回家，我等候你們回來吃晚飯」。

半小時後，婆孫二人就歡天喜地回到家來。老婆婆說，「在戲院中，那些七彩圖片真好看。我們買了一包糖果，一邊吃，一邊看，真開心！」這位親戚看到那兩張門票，聯根仍在，乃明白婆孫二人，只是在戲院大堂中徘徊觀看，根本未曾進入場內看戲，就心滿意足地返家來了。

許多赴音樂會的聽眾，實在與這婆孫二人看電影差不了多少。他們只是聽外表的音，並未聽內在的樂。好比未裝軟片的照相機，縱使拍了千萬張風景名勝，又有何用？我們該如何去幫助他們呢？

(十二) 欣賞音樂內心準備

戰國時代，齊國的雍門子周，(姓雍門，號雍門子，名周)，是著名的琴師。孟嘗君問他能否以奏琴來使聽者感到悲傷；雍門子答：「您生活於榮華富貴的環境中，我怎能奏琴來使您悲傷呢！聽我奏曲而感到悲傷者，只是那些先貴後賤，先富後貧的人罷了。」雍門子於是從孟嘗君目前的豪華生活說起，說到將來，百年之後，物是人非，世事滄海桑田，一切都變得零落蒼涼了。孟嘗君聽得心情沉重，不覺酸淚盈眶；雍門子乃輕撥琴絃，為他奏曲。孟嘗君泫然涕泣，親切地說：「你的琴聲，使我感到有如破國亡家的人了！」(漢，劉向，說苑)

雍門子在奏曲之前，先為孟嘗君做好聽樂的內心準備；故欣賞的效果，特別良好。一般人聽音樂，經常是欠缺內心準備，恰似未裝軟片的照相機；無論拍了多少美景，效果仍是等於零。

要帶眾人登山頂，觀日出，先要為他們造好山的路，不必他們在亂石中瞎爬。要帶眾人到彼岸，賞美景，先要為他們築好渡河的橋，不必他們在泥濘中跋涉。要帶眾人遨遊於樂境中，必須為他們造好一切準備；這是樂教工作者的責任。

(十三) 眼鏡傳奇

老爺要讀報紙，大聲呼喚，「阿福，拿我的眼鏡來！」

阿福不識字，一聞此言，恍然大悟，「如果我戴起眼鏡，也就能讀報

紙了！」

學習奏琴的人，學習唱歌的人，幾經磨練，終於能把樂曲奏了出來，唱了出來，也讓眾人聽得清楚；恰如阿福戴起眼鏡，果然看得清楚了。可是，未曾識字，能懂什麼？

外在的技巧，當然不可少；內在的修養，實在更重要。

外在的磨練，是露於地面上的枝葉；內在的修養，是藏在泥在土下的根柢。必須枝葉茂盛，根柢壯健，結合發展起來，乃能開出好花，結成好果。

我們運用音樂的學習，來磨練每個人的手腦合一，增進每個人的身心敏銳。倘若學習音樂之時，只重視磨練其外在的技巧而忽視修養其內在的心靈；則全然辜負了音樂所給我們的恩賜！

一般人總以為學習音樂就是為了要做音樂專家，這是非常錯誤的見解。

我們學習呼吸，是否為了要做呼吸專家？

我們學習吃飯，是否為了要做吃飯專家？

||

聲樂教與學之辯與辨

郁慶五

人類社會的大世界中有個中世界叫文藝界，文藝界中有個小世界叫音樂界，而音樂界中有個更小的領域叫聲樂界。我們就在小天地裡研究和思考問題，漸漸覺得自己只僅僅是一個分子而已。不禁感自我之渺小，嘆知識宇宙之無窮。

但是，小和大的道理是相通的，許多小的積累就是大。知識也是從小到大，從少到多的積聚而淵博。知識的發展，有一個教與學的關係，即教師和學生的關係。從局部和孤立地看，教是第一位在先，學是第二位在後。一般地說斷無學生教老師的。但是，如果老師不先當學生，又怎麼能後來當老師以教學生呢！所以教和學的關係是承前啓後以至往復循環。知識也就這麼向巔峰發展了。

聲樂教學中教師和學生的關係，因為是以個別教授為主，有點像師父教徒弟的師徒關係。學聲樂王科的學生之主要目的是成為歌唱家，能夠上台去演唱。可是聲樂學生在主科發聲法之外，還要學習樂理、視聽（視唱練耳）、以及鋼琴等，這些便是組成唱歌的基本技能。在掌握了歌唱技能之後，並不等於掌握了歌唱藝術，還有待於繼續努力學習。

當自己還是聲樂學生的時候，所要解決的問題是自己的問題，如發聲法的呼吸、高音和低音、共鳴等。又要從同聲部的唱片去欣賞及一定的模仿。我們青年時還是 78 轉唱片，聽一次換一顆唱針。半天下來滿地是唱針，唱針不夠使用的

磨了再用。唱片舊了擦上油再聽。總而言之，一切學習是爲了自己的進步。

可是總有一天要站進聲樂教師的行列，要面對的具體情況便不同了，既有共同的一面，更有不同的另一面，而這不同的另一面往往是重要得多的方面。所謂共同的一面便是聲樂發聲法共同的基本方法，以及聲樂領域對各聲部的聲音的基本審美。而不同的是什麼呢？這便是男女聲部的不同。我是一個男低音，已往的實踐和認識局限於自己的需要，如果要以這一點能耐去教別人，便會覺得不夠和遠遠地不夠。記得頭一次上級分配我做輔導是 1956 年，那時我混跡聲樂已經十年，在舞台上也打過不少回合。但要去教人是不敢當的，上級命令又推不掉，好在對象也是男低音，便把從前老師教的一套依樣畫葫蘆來，兩個月便不了了之。第二次是 1958 年我養病期中，分配給我三位某省歌舞團的獨唱演員。這就麻煩了，三位中沒有一位是我同聲部的，還帶民族化的傾向，又有女的，期限是三個月，地方對中央的期望又甚殷切。我無法推脫，只好硬著頭皮允承下來。這時我才想到教別人先要自己學習了，由於自己不是科班出身，別的教師如何我不太清楚，自己的確要動腦筋現炒現賣地學。或者要保持師道尊嚴的面子，偷偷去學。無非仍是聽唱片，以探討的方式請教。這樣過了兩個月她們自己去找了比我名氣大的教師，謝天謝地。這兩個月不知她們學到了什麼沒有？我卻學到了教師也要

學習的道理，並從此開始觀察別人的教學方法，研究各派觀點和方法。

五十年代是中國聲樂界求知慾特別旺盛的年代，也是提倡“標新立異”的年代。東歐國家的聲樂專家紛紛被禮聘而來任教講學，音樂院校的，軍隊系統的，要聽一下真還要走走後門找找關係。以的教學方法都屬於正統，當然能得到教益。但有一個疑問存在，覺得他們都是理論家而非歌唱家。爲什麼四十多歲就不行了呢？所以在理論以至實踐缺少說服力。誰是“吳下阿蒙”！

由於提倡“標新立異”，有些有用的見解提了出來。以一孔之見一得之功而導致畸形。傳統的聲樂教學被忽視，竟不必要用鋼琴來練音階了。我曾在廣州光孝寺某樂團見到一種新鮮方法。清早，教師坐在露天的課桌旁，拿一份點名冊，幾十名學員由排隊受教。每人接受教條，練某一動作多少下，到庭院的角落去個別自我練習。於是乎光孝寺頃刻便似乎變成了春雨後的池塘，蛙鳴陣陣。我同意其某些觀點，但不同意迷信而隨便否定傳統的教學方法。因為教與學是後人繼承前人，可以某些方面超越前人，學生可以超過老師，而不是否定，何況不完全是。

學習好似叫化子吃百家飯，因爲飢餓而討飯，因無知少知而要學習。這些都是被迫的，被飢餓所迫，被求知所迫。在文革前六年裡，我到處巡迴演出，到處去聽地方戲及民歌，到處去文工團做什麼輔導。

其中就為形勢所迫而要教與講，可是不學又何以教呢？

世事不斷變幻，人總要想法適應變化中的環境。文革的十年是唱樣板戲，像我這樣的人較為逍遙，卻可應用此時間清理自己的聲樂思想。又有學生分配來了，有些是音樂院畢業的高材生，還是某些文工團的領導。頗覺責任之重大，只好用民主討論的比較方法來辦事。結果是學生教了我呢？還是我教了學生？還是彼此互教？至今仍很難肯定！有些在聲樂上極有希望的青年，我總會同其父母，在文革結束之後考大學。因為聲樂專業太苦太危險了。

終於到香港來了，更是一個新環境。這裡音樂和宗教關係密切，和無神論的社會不同。發達的資本主義和初級社會主義之間所形成的社會意識，也深深影響到各領域乃至聲樂，所以一切又得從頭學起。我曾在香港大學校外主持中國民歌講座八年，真要笑死熟悉我的朋友了。但我硬是邊學邊準備邊教，從各地各族的民歌，深入到各族的宗教、歷史、語言、風俗、地理等方面。八年來，我多少學識了些中國民歌，是爲了教而學的，是爲了知之不多而學的，是被客觀形勢所迫而學的。

爲形勢所迫而學，主要還是表現在聲樂教學方面。以前所教的多數是男聲或中低音聲部，而現在卻多數是女聲和高音聲部。教材和教學內容也發生了變化。女高音的作

品我只是聽過而不可能唱過，於是我必須先備課，先是熟譜，其次是弄通歌曲的內容，再就是逐步解決發聲法和語言的關係。香港的唱歌者多數是業餘愛好，內地多數的考慮是專業。不論專業和業餘，總要使學習者有所進步，能到台上去表演一番，上得去下得來。內地所出版的歌譜定調偏高，台灣出版的歌譜定調偏低（歌劇選曲是固定的）。那麼除了歌劇選曲以外，藝術歌曲和民歌就得爲學生重新抄譜改調。在香港最可學到的東西是中國的藝術歌曲，這些在內地曾被忽略。也不要認爲港人的愛好都是資產階級的一套，不是的，多數是基層人民，她們熱愛有民族化傾向的歌曲。總而言之，香港才是百家爭鳴，百花齊放的真實世界。所以教師要更多地學習。

學習最大的敵人是驕傲和滿足，“滿遭損”這個古哲之訓還是常記爲好。另有一個障礙聲樂事業的是聲樂界的“凡是”派。“凡是”派是對某些有成就的聲樂家的崇拜。我們固然要尊重權威人士的成就和見解，但其見解是相對的道理，未必是普遍的道理。正好和一劑良藥不能治百病一樣。把自己的老師成爲“凡是”的偶像吃虧的還是自己。而老的“凡是”派不吃看了，新的“凡是”派又悄悄重來。

個人的思想和學識，再淵博也有其局限性。因爲人是會老的，要“學到老學不了”的。有位華裔美籍博士到香港理工大學來講學，據說

他有“打倒”愛因斯坦的抱負。我想他一定學習過愛因斯坦的理論，而且有新的見解甚至創造。是不是講繼承和發展較“打倒”爲好呢！那天他要下圍棋，本來理工大學有高於我的棋手，竟不敢與他較量，便約了我這個不怕“打倒”的去，不但贏了而且讓子也勝，並交了朋友。我敬佩他執著和鑽研的精神，但不讚成“打倒”。在學術上可以豐富和發展某種理論，可以代替和修正某些觀點，這裡仍免不了承前繼後。在圍棋這個領域裡，學生戰勝老師是常有的，但不能叫做“打倒”。在聲樂的領域裡，學生一代的人應超過老師這一代。學生超過老師是可喜的事，可是不見得所有的學生能超越老師。而稍有成就的老師是不容易超越的，全面超越很難更難。這裡有個客觀條件和所付出辛勤代價之主觀努力。一切總是一代勝一代，長江後浪推前浪，而長江的後浪也永遠跟著前浪方向而前進，不會倒流。

聲樂教與學的關係，也是行與知的關係，又是實踐和認識的關係。知識就是這麼積累起來的。認識也不會停留在一個水平上，連羅馬教皇也承認達爾文的理論——進化論了。何況還有英格蘭的複製羊，美利堅的複製猴，中國的複製豬、羊、兔。也許人也能複製，但複製不出人後天形成的思想和學識。

論音樂的感覺性

李德君

音樂的「感覺性」是另一個本質特徵，它是從非具象性直接引發出來的性質，只要和語言比較就能明白。語言的音即音的形象並不是真的對象，語言的意義內容才是對象。相反音樂的音本身就構成對象，就是說不是把超出音本身之外的意義內容作為終極對象：從這個意義上來說，音樂完全是感覺的。以本來就是感覺的音作為素材進行創造出來的作品，即使不能有音樂以外的表現內容，它本身也能具有高度的精神性。作曲家離開物的現實性在音中作藝術思考，就是把精神看作內涵，把創作看作是「純音樂的理念」，這都是具有精神價值的。

一般來說，所有的藝術都存在感覺性，感覺性是藝術的生命條件，但藝術的存在，例如音樂不單是音響現象的聲音，而是已被精神化的聲音，這就是藝術的精神化，因此藝術也存在精神性。精神性是藝術的生命內容，可是藝術的精神與思想學問領域所表現的並不相同。從藝術的表現行為來看，感覺的存在並非屬肉體方面，而是精神性的感覺化；藝術既是感覺性的精神化，同時也是精神性的感覺化。

音樂作為藝術也是如此，音樂不但是感覺的存在，也是精神的存在。但事實上音樂的精神性是極不明顯而難於理解，而音樂的感覺性卻很明顯，比精神性較為優越。大哲學家康德說過：「在詩的藝術之後我要安放音的藝術，如果我們從事心情的魅力與活動，這種藝術是在語言藝術裡最接近於詩的，因此也很自然地和其它互結合著。因為它固然沒有語言而是通過感覺來訴說，從而不像詩留給我們

某些從思想的東西，但它卻更豐富多樣地激動我們的心情，雖只是一過即逝的，卻更深入內心。」

照這樣說來看，康德認為音樂是比其他任何藝術更有感覺的魅力，這種感覺的魅力是具有靈敏感覺性的人們對於音樂深深喜愛的重要條件；沒有感覺魅力的音樂是較不受歡迎的，值得注意的是這種感覺的魅力決不是音樂藝術的全部性質，美的因素是不可缺少的。當我們聆聽音樂時，對於樂器悅耳的音色，流暢的旋律，魅惑的和聲，活潑的節奏等。從管絃樂反覆展開的華麗色彩捕捉而產生美的感受。因此感覺的魅力往往和美感混淆一起，其實兩者的性質是各不相同的。感覺的魅力是單純表象的性質，即是以感覺為基礎的愉快，這應該是和『美感』劃分出來的『快感』，快感只不過是使我們感覺得滿足的愉快。

更要注意的是：只著重感覺魅力的獲取，而無視於精神性的活動是淪於庸俗的；這從我們的官能享受可體驗出來。當我們聽音樂時，即使主體認知的注意力不足，採取非常被動的態度，也能夠接受音樂的啓示；因此受音樂感覺性的魅力影響而導致忽略精神性的活動。目前只強調感覺性而缺乏精神性的音樂充斥著市場，以娛樂機能為主的流行音樂多為這種音樂。還有現在通行的藝術音樂大眾化：例如將巴哈和莫扎特等古典音樂作品改編為爵士音樂或氣氛音樂(Mood Music)，將藝術音樂的精神性化為極少而只追求感覺性，結果當然成為「官能主義」或「傷感主義」，甚至陷於超越常軌的『聳動主義』(Sensationalism)的音樂，這種粗俗風

格的音樂，從藝術性觀點來看，當然不是對音樂藝術正當的把握方式所應有的。

藝術的精神性是通過感覺性來表現，這種精神的表現內容不是單一的，它是幾重的複合體，是重層結構的形式。感覺的事物只是精神表現的表面層，從表面層到最高層的精神內容表現關係，是順序的普遍到深化，感覺從脫離表層到最高層的距離是很大的。文藝就是最明顯的重層結構表現；至於音樂的精神意義內容雖是多樣化，卻不是重層結構的形式。音樂的感覺性經過迂迴曲折最終脫離表象普遍化地超越深化的過程，直接趨向最高精神的內容，中間並沒有層次的間隔；這就是音樂的感覺性具有與其他藝術不同的獨特意義和性格。

||

陳兆勳

斯克里亞賓(Scriabin 1872-1915)和拉赫曼尼諾夫(Rachmaninov 1873-1943)是同時代具相當影響力的俄羅斯作曲家兼鋼琴家。他們的大量鋼琴作品及根據個人特點所形成的演奏風格，都對俄羅斯鋼琴學派的充實及發展，起了非常積極的推動作用。作為專業學習鋼琴及從事鋼琴演奏的人來說，去了解和接觸這兩位作曲家的音樂，對提高自己的演奏技能及深化音樂的表現能力，確實會有很大的幫助。我認為此項工作，應該由仔細聆聽錄音資料開始。現時，有關這兩位作家的音樂 CD，在市面上隨時可以買到，在這篇文章裏，我想先談談有關斯克里亞賓的鋼琴音樂及已經出版的 CD 資料。

要學習及了解斯氏的鋼琴音樂，首先必須弄清楚作品的創作年代，因為斯氏從十三歲開始作曲到四十二歲近三十年的創作生涯中，其風格的改變之大，是音樂史上少有的例子。一般來說，以他的十首奏鳴曲之創作年代來劃分，就容易了解由初期的浪漫主義風格（主要受到蕭邦及李斯特的影響），經過一段過渡期到後期的無調性「神祕」主義的音樂表現。就以十首鳴奏曲的譜面分析來看。前五首都有明確的調號，而之後從第六到第十首奏鳴曲都沒有調號及調性的標記，屬於無調性作品。至於過渡期的第四、第五這兩首，雖然有調號及調性標記，但寫法已非常自由，基本採用單一樂章富於幻想曲形式的作品。第五首的調號更是首尾不統一，顯然已踏入無調性的初級階段。

前幾年由英國 ASV 唱片公司製作推出的“斯克里亞賓鋼琴音樂全集”，其錄音質量及演奏水準都相當高。英國著名鋼琴家 Gordon Fergus-Thompson 的

演奏，除了能給人以很大的藝術享受外，他那細膩精確的剖析能力，更會給人留下難以忘懷的深刻印象。就目前「全集」推出的三張 CD 的曲目來看，還未包括斯氏的全部鋼琴作品，我想以後將會陸續出版其餘樂曲的。以這三張 CD 的曲目安排來看，並無系統的編排規格。第一集包括了第四、五、九、十這四首鋼琴奏鳴曲及九首練習曲。第二集則收錄了第二、三奏鳴曲、兩首夜曲及一組練習曲。第三集是前奏曲。

第一集中的 op.42 八首練習曲及第四奏鳴曲，同屬 1903 年斯氏 31 歲時的創作。這些具濃烈浪漫主義色彩的樂曲，一直是鋼琴家們熱衷於演奏的重要曲目。Thompson 對這些樂曲的演繹，特別著重在旋律線條的連貫起伏上，觸鍵多變化而細膩，對複線條及多層次的和聲結構，更是連接得一絲不苟，在力度的對比上，的確做強而不噪，弱而不浮的維妙效果。

由於斯氏本身是一位著名的鋼琴家，因此，他創作的鋼琴曲，都有明確的技術目的。又因斯氏在十九歲時，由於練琴過度，弄傷了右手，為了讓右手有一定時間的休息，就有意偏重在左手的訓練上，這樣就出現了在 1892 年以後，一些左手彈奏難度大的作品。如 op.42 No.5 的升 c 小調練習曲，左手的快速十六分六連音，由於音程跳動大，一定要借助淺踏板的配合使用，才能使手指的連音效果做得更好。Thompson 的左手技術，甚見功夫。每一個六連音組的漸弱處理，均勻而有起伏，很好地營造了內心激動不安的音樂形象。至於第九、第十這兩首無調性奏鳴曲，雖然旋律材料都是些零散的節奏音形，但由於和聲結

構都是基於半音階形式的各種七、九、十一及一些複合和弦，就是調性不清晰，也不會有太多刺耳的音響，加上鋼琴家以各種不同的指觸去細緻地處理所有的和聲連接，其效果可謂豐滿而多彩。

第二集的曲目，全部屬於富有浪漫主義氣息的初期創作。其中以斯氏於二十三歲時完成的 op.8 十二首練習曲最為熱門之作。就拿第十二曲來說，是許多鋼琴家的音樂會曲目。已故著名鋼琴家 Horowitz 經常以此曲配合 op.2 No.1 升 C 小調練習曲作為保留節目。Thompson 對全套練習曲的處理，著重忠於原作精神。要是拿著樂譜來欣賞他的演奏，就不難發現所有的速度、力度標記，都做到非常仔細，樂曲的性格也甚為突出。如第十二曲，其難度大的左手技術，就表現毫不含糊。右手的動力性主題，彈得鏗鏘有力。全曲充滿激情，將樂曲的悲憤情緒及戲劇性效果，發揮淋漓盡至。

第三集收錄了作者由 1887 年至 1896 年間所創作的“前奏曲”(Preludes)，這些小品更發揮了鋼琴家的最大特點，音色優美而富於變化，他那高度的剖析力，將各種不同的樂句及聲部線條，處理得清透而又富於立體感，音樂表現的深刻，更是感人肺腑。通過聆聽 Thompson 的演奏，使我深深體會到，演奏藝術，總是不可脫離藝術再創造的成分。一個演奏家不能只是簡單地再現某一作家的某一作品。演奏家因在人生觀，藝術觀方面所持不同的態度，加上每個人的個性及具備的條件各異，對音樂的演繹，肯定有明顯的差異。特別在演繹十九世紀浪漫派及以後的作品，由

於創作手法越加豐富，內容表現更加廣闊，演奏技術也越加複雜。因此，對作品的音樂處理及技術表現，其可塑性就更大。所以，從藝術再創造的角度來看，有時會比原作者的創作意圖更顯豐富及多姿多彩。

下面，我想再以 Scriabin 的升 D 小調練習曲（op.8 No.12），談談有關藝術再創造的一些問題。

斯氏的早期作品，深受蕭邦的影響。欣賞這首升 D 小調練習曲，很容易使人聯想到蕭邦的 D 小調第二十四首“前奏曲”，這兩首樂曲實有異曲同工之妙。兩曲同樣充滿著激情。左手的伴奏部份都採用了動力性的分解和弦織體，右手旋律的音程跳動大，充滿著衝擊力，演奏技巧難度很大。特別在樂曲的尾奏，兩首樂曲都是情緒激昂的最高潮。從這些創作手法的相似之處，我們就不難看出 Scriabin 確實受到 Chopin 音樂創作很大的影響。我有一張 Scriabin 演奏自己作品的 CD，這雖然是 1910 年斯氏 38 歲時的錄音，但效果還相當清晰。他彈的升 D 小調練習曲，當然是原汁原味，感染力強。他對該曲

的力度佈局，就如樂譜所示，頭尾樂段用強奏，中段弱奏，成一個馬鞍形的基本力度安排。全曲的演奏效果震撼人心，真能令聽眾在最後一個強和弦結束後，心情還久久不能平息。

俄國另一位著名的鋼琴家 Sofronitski（1901-1961），曾被譽為 Scriabin 作品的演繹權威。他是斯氏的女婿，他花費了畢生的精力，專注地研究了 Scriabin 全部鋼琴作品。他處理這首練習曲，基本上是斯氏的規格，但音樂表現更富於激情。尾奏的高潮，更具震撼性的交響效果。

Horowitz 對這首樂曲可真是情有獨鍾，不同時期的錄音很多。就我收集的六張 CD，都是在不同場合的演奏錄音。但還清楚地聽得出在六十年代或之前的演奏，基本上按斯氏的規格。但到了八十年代，他的處理則大有改動。全曲的速度比以前慢了，顯著的一點是音量的處理更為細膩。樂曲在左手以強奏進入後，即作漸弱處理，右手的旋律更強調歌唱性，他那獨特的音量突收配合彈性速度的設計，用得更多，使人感到內心的激情多於外在的表現。第一

段接中段的弱奏過渡，其音量的轉接，真達至妙不可言的境地。中段有如內心的傾訴，在經過音量的遞增，引出了強奏的再現部。這時，樂曲的速度漸漸趨急促，到了第四十四小節，以固定的快速及大音量，一口氣衝到第五十五小節結束全曲。Horowitz 的嶄新演繹效果，大大加強了音樂表現力，真正達到了樂曲所規定的 Patetico（悲壯地）的最高境界。我個人覺得，他對這首樂曲的解釋，是最具說服力的。是在表達了斯氏樂思基礎上，再將樂曲的深刻內涵提昇到更高的境界，到達高於原作的“藝術再創造”。

演奏藝術與其他表演藝術一樣，從來就存在著再創造的過程及因素。這是藝術發展的重要動力。古典傳統音樂能具有如此強盛的生命力，除了音樂家的貢獻外，更與歷代許多表演家的藝術再創造是分不開的。



蔣慧民

以利亞 (Elijah) 意思即耶和華是我的上帝 (My God is Jehovah)。他的事蹟見於列王紀上。他是一個神人、先知、也是一個英雄人物，他來去如謎。聖經記載他的篇幅不多，他的經歷非常富戲劇性，但他彰顯了上帝的大能，使以色列民都俯伏，稱「耶和華是上帝」。

神劇《以利亞》是孟德爾遜最好的神劇作品，構思於 1840 年。1845 年他獲得英國伯明罕音樂節委約，才完全投入創作。他獲得以前為他寫作神劇《聖保羅》的神學家朋友舒布鵠為他再次執筆。神劇故事當然取自列王紀上，但有些則取自詩篇及馬太福音等經卷。

所謂神劇 (Oratorio) 字根來自 Oratio (演說)。十六世紀中葉菲力浦聶里 (Filipo Neri) 在羅馬創立了 Oratoriani，並且建立了一座名為 Oratorio 的建築物，在此舉行定期儀式，包括：讀經、講道、讚美歌 (Laude) 欣賞。其中一種叫「對話讚美歌 (Dialogue Laude)」，這是神與靈魂、天堂與地獄對話的詩作。而這些對話讚美歌分成三、四部分，由不同的詩班唱出，而唱者都穿上所代表的角色的服裝。神劇就由此開始。至十八世紀，由韓德爾發揚光大，後來海頓和孟德爾遜都成了繼承者。這些神劇都是唱而不演的，比較著重合唱，有一段時期用一敘述者介紹，連繫角色，內容多依據聖經人物的故事。

神劇《以利亞》的腳本作家為了故事更完整、人物角色更立體，他把情節稍作更改，並在故事情節

的空白處或人物描寫較簡之處作了一些想像式的補充，這也可算是聖經故事的一種詮釋。而腳本到了孟德爾遜手上時，他以自己的理解與領受，加上在音樂及戲劇效果上的想像，更進一步豐富了這個故事，使原本只是骨骼的故事，化為有血有肉的藝術作品——神劇《以利亞》，一個藝術上的「道成肉身」。

讓我們就神劇《以利亞》的第二部分管窺一下兩位作家的創作。

上帝悅納了以利亞獻燔祭，又俯允他的祈求，使孩子復生，又惠降甘霖。民眾都拜伏，稱「耶和華是上帝」，此刻以利亞屬靈的光景可說在高峰之上。然而考驗就在此刻臨到他。耶洗別追殺令的恐嚇使這屬靈的英雄慌忙逃命，並向上帝求死。劇作家將以利亞三次求告上帝的禱告合併起來，把以利亞抱怨、失落、挫敗寫得一氣呵成，作曲家則以慢—快—慢的三段（慢的兩段均為列王紀上十九章第四節），形成首尾呼應，使感情抒發及藝術的形式美更動人。慢的段落以下行的小調旋律刻劃以利亞的哭訴 (It is enough)，第二段以快速音樂來描繪以利亞情緒的激動，把以利亞這神人的性格更真實具體的呈現，使得故事情節、人物刻劃更為生動深刻。

以利亞歇斯底里的激情之後，他頹然躺下。上帝派天使賜下水、食物及安慰。劇作家在此引述了詩篇第一二一篇一至四節（我要向山舉目……）來帶出上帝的保守、安慰與應許。孟德爾遜以無伴

奏三部女聲合唱（此效果在全劇只運用了一次）來代表天使的詩班唱出來自上帝的信息 (Lift thine eyes)；隨後以優美的四部合唱曲唱出安慰 (He, watching over Israel shumber not, nor sleeps)。聽了這兩首甜美的樂曲就如發昏發熱者服了一劑清涼甘甜潤喉的涼茶，使痛苦獲舒緩、傷患得到撫慰，使聽者更嚮往上帝，樂意仰望，樂意親近祂。

劇作家筆下的以利亞此刻仍有掙扎，上帝的使者再一次唱出上帝的應許 (O rest in the Lord 取自詩篇卅七篇七節)。孟氏以醇厚溫柔的女低音唱出天父那如母親般的慈愛，歌詞不斷反覆，就如母親語重心長的反覆叮嚀。

後來上帝向以利亞顯現 (Behold, God the Lord passed by)，劇作家以平行的段落來處理，先寫翻雲覆石的烈風，再寫地震海嘯；第三段寫烈火的時候則加上第二段地震海嘯的重現，效果更強烈。孟氏的音樂節奏錯落跌宕，旋律起伏、躍動，充滿了戲劇性。然而上帝不在這轟天動地的異象中。祂在微小的聲音中向以利亞顯現。這時旋律、樂句都更伸延，起伏而舒緩。作曲家以長音及較徐緩的和聲節奏（和絃轉換較不頻密）來營造寧靜的境界，使人從這音樂中深刻地體驗到上帝的臨在。

關於以利亞這一個經歷，歐爾德 (A.G. Auld) 在其《列王紀注釋》(本社出版) 第 129 頁中有這樣的見解：

我們都熟悉靈性偉人及真正了解上帝之人的見證，他們證實了

他們與上帝最密切的交往，是經歷過一段冗長的艱苦或嚴厲掙扎之後的平安與靜默之中。肅靜是真正崇拜（包括公眾崇拜在內）必備的一個重要條件。崇拜必須與所用的言詞、音樂及表達方式配合，但這些部份來得並不容易。

我們在忙碌、動態的工作生活之餘，在個人靈修、反省或崇拜中，是否會渴望聖靈在我們心中的

微小的聲音向我們說話呢？孟德爾遜這一段音樂，除了感人心肺，更令人有所提升，對屬天的、超越的事物更嚮往、更渴求。

對《以利亞》這一套神劇，不論欣賞其戲劇作的信仰詮釋，抑或欣賞其音樂化的信仰詮釋，對我們都是一種信仰體驗和經歷。在歷史上有許多偉大的神劇音樂作品，如韓德爾的《彌賽亞》、《出埃及記》、

海頓的《創世紀》等，每一套作品都可給我們信仰上更新的體驗，並豐富我們的崇拜生活。這也讓我們反省所領受的文化命令（Cultural Mandate），從更廣的意義上去理解並體味「道成肉身」的奧秘與豐富。

樂種介紹——彌撒曲

木子

彌撒曲是一種大型的宗教音樂形式，是天主教徒望彌撒時所唱的聲音套曲，歌詞方面多數採用拉丁文，彌撒曲之拉丁文稱為 Missa，其名稱來自樂曲歌詞最後一句“*Ite, missa est.*”其意思是「聚會已經完畢了，請回去吧！」，它的出現可追溯到「單音音樂」時代，但現代形式的彌撒曲卻開始於十五、十六世紀的「複音音樂」時期，當時的彌撒曲形式已被很多作曲家所採用，例如：

杜飛(Dufay)的“*Mass Se la face ay pale*” 祖斯昆(Josquin)的“*Missa pange lingua*” 帕勒斯替那(Palestrina)的“*Missa Papae Marcelli*”

彌撒曲是應用於天主教會獻祭儀式之中，可分為「小彌撒」(Low Mass)與「大彌撒」(High Mass) (*Missa Solemnis*)兩種。「小彌撒」是只有朗誦而沒有音樂的，而「大彌撒」則絕大部份項目都是歌唱的。而以下討論的亦是集中於與音樂有極大關係的「大彌撒」方面。

彌撒曲的種類可分為「普通彌撒」

(Ordinary of the Mass) 和「特別彌撒」(Proper of the Mass)：

「普通彌撒」是採用於任何一種彌撒儀式中，而且都有相同歌詞，其內容基本包括了五個樂章：

1. Kyrie (慈悲經)
2. Gloria (榮耀經)
3. Credo (信經)
4. Sanctus (聖哉經)有時會包括 Benedictus (祝福經)
5. Agnus Dei (羔羊經)

另外一種稱為「特別彌撒」(Proper of the Mass)，例如 Introitus、Graduale、Alleluiah、Tractus、Offertorium 或 Communion 等等。這些曲目會因應不同的宗教節日而有所改變。從聖歌的角度來看，特別彌撒可會是更為重要，更古老及更有趣味性，而且其中很多是來自「聖詩調子」(psalm tone)。

彌撒曲的發展至十七世紀，其重要性亦漸漸減少，演出形式的發展由早期的「單音音樂」、「複音音樂」以至採

用大規模的歌詠團及管弦樂隊。較出色的彌撒曲作品有：巴羅克時期：巴赫(Bach)的“*Mass in b minor*” 古典樂時期：海頓(Haydn)的“*Missa Brevis in F*” 莫扎特(Mozart)的“*Mass in c minor (K427)*” 浪漫派時期：貝多芬(Beethoven)的“*Missa Solemnis*” 布魯克拿(Bruckner)的“*Mass in f minor*” 為葬禮而作的彌撒曲稱為「安魂曲」“*Requiem*” 這名字是來自 Introitus (進堂詠) 歌詞第一句“*Requiem aeternam dona eis Domine*” 的開頭第一個字，這說話的意思是「賜給他們永恒的安息吧！上帝」。安魂曲的結構基本上與其他彌撒曲一樣，通常會省略 Gloria 和 Credo 兩個比較輕快歡樂的部份，而加入 Requiem Aeternam、Dies Irae、Offertorium、Agnus Dei、Communion 等。較出色的作品有：十八世紀有：莫扎特(Mozart)的“*Requiem*” 十九世紀有：布拉姆斯(Brahms)的“*German Requiem*”、威爾第(Verdi)的安魂曲，二十世紀有：布烈頓(Britten)的“*War Requiem*”

五 言

在音專就讀的同學都很清楚，要以作曲或演奏/演唱主科畢業是件毫不容易的事，除了共同科和樂器副科全部及格外，主科的成績還要很理想，有足夠條件公開舉行畢業音樂會而成績美滿，方可獲頒畢業文憑，否則只具有資格領取結業證書。

音專的畢業音樂會雖然會由校方加以協助，但畢業同學是需要親自主理所有籌備工作，這麼一來畢業生在整個計劃，包括演出地點、表演項目、演出者以至宣傳事務等各方面都能保留自主，按自己的興趣及需要作出抉擇，亦好讓畢業生學習如何與有關人士合作和聯絡，包括演出者或伴奏者，還有與市政局的公務往來，音樂會場地的知識與規則，印刷事務包括海報設計、傳單和場刊的製作工序，並且學習如何推介自己的音樂會，所以撰寫新聞稿以至接受報章或電台的訪問，此外更要計算財政、向可提供協助的機構申請資助，更或向商戶及好友徵求廣告或贊助，以支付音樂會一筆可觀的支出。

一個音樂會背後，無論由差不多一年前的開始籌備階段，到演出當日，當晚的台前幕後，以至曲終人散之後的事宜，這裡面真是有許多許多煩瑣的工作，有人說比籌備婚禮更要繁重幾倍！但作為具備足夠資格投身專業音樂事業的畢業生，理應從畢業音樂會便培養專業音樂會的演出事務的習慣和累積經驗，事實上除了國際級的音樂巨星有專人妥善安排其頻密的演出事項，一般音樂家恐怕也要為籌辦音樂會而必須兼顧很多演出以外的事務，並非只管把樂曲寫成或演奏得熟練出色便甚麼其他東西都不用理會了。例如音樂會的場

刊，便要花上不少時間與心思。

場刊的內容及格式要小心謹慎地處理和校對，節目編排好了，更要搜集和撰寫樂曲的介紹資料，而演出者的名單及簡介亦不可少，更要邀請校長和主科老師撰寫序言和訓示，而美術設計方面，亦多少可反映畢業生的要求和品味，印刷的費用是挺昂貴的，如何善用資源和節省金錢也是畢業生要面臨的一個課題。

聲樂系和管絃樂系的畢業生在音樂會中都需要有伴奏樂器，除了常用的鋼琴外，亦可以是其他管絃樂器或中樂，甚至是合唱團，如何與伴奏好好地協調以至產生默契，是不易處理的，也需要長時間的合作。至於作曲系的畢業生，要為自己的中小型作品尋找合適的演奏人選，但音專可以提供校內的管絃樂團和合唱團協助演出，不少校友亦樂意回母校幫助畢業生，但有些樂器則要邀請專業音樂家演奏了。作曲系的畢業作品要求要有相當份量的作品，包括大合唱、獨唱、獨奏、室樂，以至中樂及管絃樂等，並且盡量能夠把作品安排演出，即使演出未必一定最為理想，但總比音樂停留在樂譜的紙張上面好，年青的作曲者，更需要多聆聽自己創作的樂曲效果，改善缺點，使日後的創作更能控制自如。

在作曲系的畢業音樂會，學生便要面對把樂譜清晰妥當書寫的問題與及怎樣向演奏者解釋自己作品的思想和感情，甚至一些新的表現手法，記譜和演奏技巧，更可能要負責指揮，由於同一場音樂會要演出多首自己的新作品，在精神上、時間上和金錢上也是不輕的負擔。所以說音專

的演唱或演奏主科畢業已不容易了，作曲主科畢業生要舉行畢業音樂會便更是難上加難了。

綜觀香港所有大專音樂院校，並非所有學校均要求畢業生在校外公開舉行具規模和份量的畢業音樂會。香港音專對畢業生的要求無疑是很高，然而這個優良傳統，就像少林寺的「木人巷」一關試練，讓畢業生努力地通過了最艱難的考驗，定能提升他們的水平與及要求水準，加深在音樂上專業層次的體驗，也會在自己的一生留下印象深刻、極富意義的記憶，所有關於畢業音樂會的挑戰、煩惱、疲勞與喜悅，都是可一不再的，畢生難忘的。

可以這樣說，每一位通過了畢業音樂會這嚴格考驗的音專畢業生，都必然是相當勤奮和認真，且成績優異，對音樂藝術亦滿懷熱愛的，大有潛質在音樂界幹一番事業。回顧過去香港音專的畢業生，的確盡是精英，多半日後在其事業的發展都相當投入和專注，取得高的成績，不少人會繼續進修音樂，獲取更高的學位，投身於演奏、教學、創作、指揮、出版等工作亦各有其成就，亦有在音樂界保持活躍的，積極從事創作、編曲及表演，甚或獲得獎項與殊榮。

從香港音專四十五週年特刊與及最近這兩年的新資料中可見，從一九六三年起到今年一九九七年四月曾經舉行畢業音樂會的音專畢業生有下列四十八位：

林挺坤(作曲)、張材光(作曲)、林金焜(作曲)、吳文勝(作曲)、吳立華(作曲)、趙志林(作曲)、林懷義(作曲)、黃曦明(聲樂)、

萬思仁(鋼琴)、謝貝理(作曲)、
林碧瓏(作曲)、梁鳳儀(作曲)、
蔡冰冰(聲樂)、李琦琦(作曲)、
陳月珍(作曲)、何鴻傑(聲樂)、
陳華漢(作曲)、馬慶通(作曲)、
馮慧芳(聲樂)、王玉蘭(聲樂)、
蔡景安(聲樂)、賴潔冰(聲樂)、
鄭碧嫻(聲樂)、李允協(作曲)、
梁佩瓊(聲樂)、袁善德(作曲)、
李學齡(作曲)、謝潔清(聲樂)、
林秀麗(聲樂)、魏繼大(作曲)、
王超華(作曲)、陳子揚(小提琴)、
楊以添(作曲)、龔書安(鋼琴)、
何茜瑜(鋼琴)、蔡永求(作曲)、

黃偉強(作曲)、許翔威(作曲)、
李樂安(作曲)、陳艷薇(聲樂)、
陳馬奇(鋼琴)、黃小娟(聲樂)、
梅廣釗(作曲)、莫健兒(作曲)、
黃寶玲(聲樂)、黃健明(作曲)、
陳捍(作曲)、張芷鈴(鋼琴)。

然而，亦會有一些出色的音專學生，因為某些理由而沒有舉行畢業音樂會，例如到外地進修或移民，也有不少這樣的音專學生在外國有很好的發展。不過相信正在音專主修作曲、聲樂和樂器演奏的學生，都希望自己能早日通過音專的「木人巷」，

舉行畢業音樂會，向公眾展示自己過人的實力和特質。

但畢業音樂會絕不是學生唯一目標，畢業後應朝著更高的理想邁進。完成了艱難的第一步，打穩紮實基礎，往後還須努力增添學問，裝備自己的技巧，建立個性與風格，並且對社會作出貢獻，推動音樂文化、樂教與藝術，讓美好的音樂滋潤人們的生活，這才是學校對學生提出畢業的嚴格要求之目的。

||



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：九龍尖沙咀金馬倫里 1-9 號
香港銅鑼灣軒尼詩道 521 號

香港結他社：九龍油麻地南京街 14 號地下

證主書室：九龍彌敦道 749 號歐亞銀行大廈 10/F, C, D 座

種籽書室：九龍太子道 141 號長榮大廈 12 樓 H 座

福音傳播中心：葵芳貨櫃碼頭路 71 號鍾意行勝中心 1203 室

道聲書室：九龍何文田窩打老道 50 號 A

約翰·凱奇的音樂觀

張愛倫

一·引言

約翰·凱奇（John Cage 1912-1992）出生於美國洛杉磯，是二十世紀中期的前衛作曲家，曾師事勛伯格和拉威爾。他興趣多樣，涉獵廣泛，不單是一位作曲家，更可稱為音樂發明家。他擺脫傳統音樂的觀念，有自己獨特的音樂觀。他是「機遇音樂」的始創者，也是「加料鋼琴」的發明者，為音樂開拓了新領域。他領導美國前衛音樂數十年，對年輕一代有深遠影響。在四十年代末，凱奇贏得了「天才與革新作曲家」的名聲，並獲褒獎他是「如此地拓寬了音樂藝術的界限」。在社會上，凱奇的作品最受年青人、大學生和激進派人士歡迎，但亦有不少人認為他的作品是荒唐、滑稽的、又有極少數的音樂家和評論家能理解凱奇做的是什麼。

由於凱奇的作品大大脫離了傳統，因此，未能為大多數人接受，這是可以理解的。但對於從事音樂活動的人，實在很應該對不同形式的音樂有認識，至於喜愛與否，則是另一回事。雖然有人說凱奇的作品是嘩眾取寵、令人吃驚的，或許當人們對凱奇的音樂觀有多些理解後，便會較容易接受和欣賞他的作品，並能作出相應的評價。

二·約翰·凱奇的音樂觀

要了解凱奇的音樂觀，就必須從他的作品着手。凱奇是最直接向傳統音樂挑戰的美國作曲家，早在一九三七年，他的作品已顯出其與眾不同的作風。在那一段時期，他特別投入在打擊樂的創作中，甚至使鋼琴變成了打擊樂器，這就是凱奇發明的「加料鋼琴」。所謂「加料鋼琴」實際只是一台普通的大鋼琴，

然後按創作意圖在琴弦與琴弦之間裝上各配件，像螺絲釘、橡皮、玻璃、塑料等，以改變鋼琴的音色和音高。經過「加料」的每個音都能產生性質完全不同的音色，獲得廣泛的打擊效果。凱奇形容安裝這些配件就如在海灘上拾貝殼一樣，完全由個人的趣味而定。凱奇的《奏鳴曲和間奏曲》就是用加料鋼琴演奏的，他意圖在這作品中表現印第安人的各種表情。原來，看似複雜的加料鋼琴，在音樂上卻是單純樸素的，目的在喚回人類的原始感覺和世間的溫情。

一九四七年，凱奇聽了日本佛教禪學講座班的課，從此改變了他的創作方向。除了禪學外，凱奇更被《易經》吸引著，並從中尋到「機遇音樂」的啓示和依據。凱奇所創的「機遇音樂」又稱為「偶然音樂」，有自己一套獨特的理論和實驗的做法。他把偶然的因素引入作曲，使音樂「從人為的體系中解放出來」。凱奇常在音樂中使用非正統的樂音音源，如各種自然音響，收音機聲響等。他又採用不確定的記譜法讓演奏者自由演奏。為了尋找音樂機遇，有時會用擲骰子、占卜等方法來決定創作構思、音樂材料、演奏的順序、演奏方法和作品結構等。凱奇認為音樂的形式不應是固定的，每次演出都應由演奏者隨機進行新的創造。

一九五一年凱奇寫了最早的機遇作品《易之音樂》鋼琴曲（Music of Changes），與其說是由人創作的藝術，不如說是碰運氣的結果。因為凱奇就是靠擲錢幣來選擇預先準備好的音樂材料，再把結果記錄成譜的。

在《幻像中的風景第四號》（Imaginary Landscape No.4, 1951）凱

奇根本不要樂器和演出者，每次演出只需要十二台收音機和一些操作人員，這些人用秒表計算時間，各自按作曲的規定開或關收音機，這樣便產生效果無法預料的音樂，因為這完全取決於當時電台廣播的節目和操作人員的控制。

凱奇的機遇作曲目標是建立一種客觀自然的方法，使音樂創作能反映作曲個體的自由嘗試與心理活動狀態。凱奇認為結構已不再是創作的依據，音樂靠悟性而昇華，因而不存在音樂的理解問題，而是人的意識能力問題。

《四分三十三秒》（1952）是凱奇創作的一首無聲鋼琴曲，從「創作」到「演奏」，始終都是不確定的，可算是機遇音樂中最具代表性的了。演奏者在鋼琴前靜坐四分三十三秒，並按規定的時間三次把手臂抬起和放下，表示三個樂章的開始和結束。至於聽眾則坐著體驗無聲的音樂意想。這作品的音響在表面上是不存在的，但實際上，它存在於聽眾之中，不安的騷動所發出的各種聲音，就是這作品的音響了。這次演出後，音樂評論界嘩然，有人說這是故意嘩眾取寵之舉。凱奇回答那些評擊他的人說：「我從來不會僅僅為了引起轟動，而做些毫無意義的事。」他又說：「我更像是一個獵人或發明家，而不是立法者。」在名為「無言」的書中，他寫道：「寫音樂的目的是甚麼？當然不是與各種意圖打交道，而是與音響打交道，是使我們注意到我們親身經歷著的生活的一種方式。一旦我們不以我們的思想和願望去干涉生活，而讓它順其自然時，生活該是多麼美妙啊。」凱奇機遇作品的目的是讓每一個人都用自己的想像力去發現存在於普通生活中的藝術。

《零分零秒》(1962)是凱奇親自操作的作品，「音樂」的過程是切蔬菜水果，切好後放入攪拌機中攪拌，並喝飲料等。這些行為所發出的聲音被擴大後，送入聽眾席中欣賞。面對這可能被認為是瘋子的行為，凱奇的解釋是：「生活與藝術的差別將被破除，作為一個作曲家，應通過他的創作，使他的聽眾更清楚地知道他們生活的世界。」

一部名叫《黃道的圖解》的樂隊作品於一九六四年首演。六個巨型的擴音機分置於聽眾席中，樂隊的每件樂器也都裝上了一支連接電子操縱室的麥克風，音樂通過操縱系統再轉播到聽眾席中。演出時，大部份聽眾都忍受不了巨大聲響而退場，而樂隊成員則紛紛向凱奇起哄、嘲諷。由於凱奇的作品常是出人意外的，且是不顧一切地朝激進的方向探索，因而常常成為爭論的焦點。

一九六七年凱奇的一場劇場音樂作品 Musicircus 動用了搖滾樂、爵士樂、電聲、鋼琴、人聲、啞劇、舞蹈、電影和幻燈同台表演，而且更在現場邀請觀眾加入表演，結果這次演出的吵鬧氣氛奇妙地體現出美國精神，使凱奇獲得社會空前的歡迎。

凱奇一生充滿著追求和探索，雖然往往使人震驚和不可理解，但他們

孜孜不倦地開拓音樂領域，這種精神與藝術素質的確難能可貴。凱奇的想法是：「不要認為依賴一種手段便能獲得革新成果，我們必須使用一切方法，試遍所有的可能。」凱奇的創作與其說是提供了藝術品，還不如說是提供了一種觀念。這種生活與哲學的觀念強烈地影響了二十世紀下半葉的各類藝術。有些音樂家不再用音符來譜寫作品，而改為用一些文字說明，像斯托克豪森的《一周間》和沃爾夫的《石頭》，這類作品讓聽眾大大發揮想像力，促進他們直接參與創作活動。從這角度看來，這樣的藝術觀念是有積極意義的。

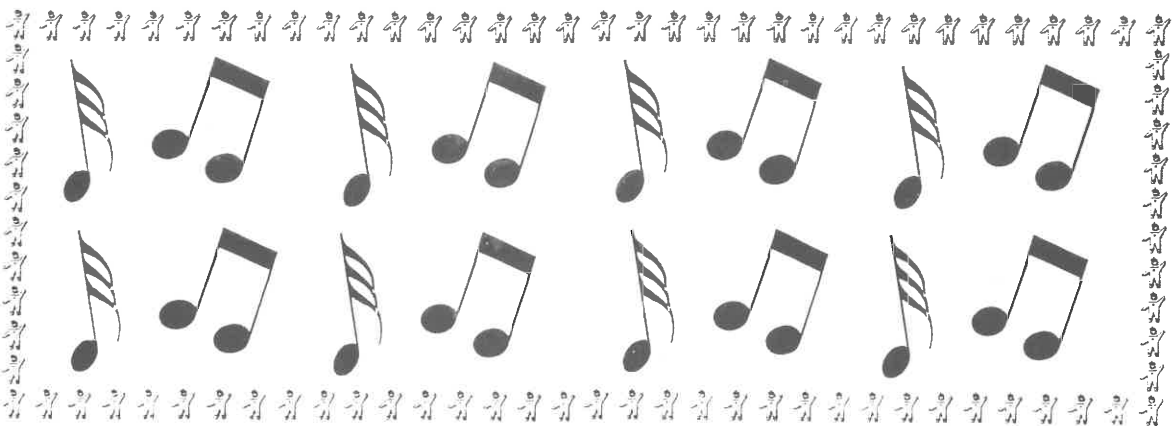
凱奇在他的作品中，常讓演奏者成為創作者，讓「過程」成為藝術。一位評論家指出：「凱奇竭力提倡的是我們在日常生活中進行藝術發現的永恆過程，而不是藝術傑作的積累。」

三．總結

無可否認，凱奇在拓寬音樂領域方面作出了很大的貢獻，他那孜孜不倦、敢於嘗試的精神，實在可貴。他注重創作的過程，而不是作品的本身。他認為音樂形式不應固定，應由演奏者隨機創作。他提倡機遇音樂是希望藉以反

映作曲個體的嘗試及心理活動狀態。他認為每個人都應用自己的想像力去發現生活中的藝術，他的這種觀念對促進聽眾發揮想像力及創作力有積極作用。雖然，嚴格來說，機遇音樂沒有甚麼情感或技巧可言，又可算是碰運氣的結果，但凱奇認為創作過程就是藝術，對參與者具有很深的啓發性，能刺激他們對生活及周圍事物更敏銳的觸覺。為了創新，凱奇不斷追求新的手段，但所謂「物極必反」，凱奇的一些作品，又的確很令人感到吃驚的，像《黃道的圖解》的巨大聲響、《Musicircus》的吵鬧氣氛及無政府狀態的場面，都是有必要檢討的。根據美國醫務研究學者証實，噪音能使人智力減退，並引發多種疾病。而觀眾的吵鬧及無政府狀態的場面，則容易引起社會不安，必須要小心處理。我認為音樂應要有陶冶性情和教育的功能。雖然，機遇音樂是以創作過程為大前題，但也應顧及「公眾利益」，不宜「想做就去做」，乃是要「應做就去做」。凡事都不要太過份才好。但從凱奇的音樂觀看來，我認為他把自己看作是一位發明家多於是一位音樂家，也許人們從這角度去理解他的作品，會較容易接受的。

II



印象派與德布西的音樂

何杏香

十九世紀後期在法國有「印象畫派」的出現，此派的存在是文藝復興以後，西洋繪畫的一個終點，也是繪畫的起點，令到當時的繪畫界有新的突破。而當時的音樂亦受「印象派」的影響，特別是 CLAUDE DEBUSSY 的音樂。

「印象派」名稱的由來是法國畫家 CLAUDE MONET 的一幅畫，標題「日出—印象」中的「印象」一詞而來。

MONET 的作品表現了「空間」和「色彩」，他描繪明亮的陽光照射下的自然景物，結合人與自然風景的關係，以調和而優雅的色彩描繪出充滿新鮮感的事物。在 MONET 的作品中，他表現空氣的浮動，肉眼難見而實際存在的事物，借助科學方法，描寫直觀所無法捕捉的現象。

「印象派」的中心思想是要捕捉飛逝的片刻，描繪時光瞬間的變化，如火車頭發出的「蒸氣」和雲霧被風吹動的情景。

「印象主義」做為立腳的美學觀念，和現代藝術息息相關，它是「坦白直率的自然美學」。

「印象派」又稱「外光派」亦即對光的研究，描繪由陽光而變化的微妙風景及陽光的明快感覺。MONET 認為在明亮的氣氛中，當出現了一塊不調和的顏色時，形象的輪廓就會清晰的顯出來。

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918) 是印象主義音樂的始創人。他在一個萬國博覽會上聽到爪哇等東方樂隊演奏後，深受啟發，力圖突破，後在印象畫派和象徵派詩歌的影響下，開創音樂上的「印象派」。

DEBUSSY 被稱為「印象主義音樂

風格特徵」是因為他的音樂較少激情，避免文學性的敘事，借助標題和豐富的色調變化引起聯想，暗示多於直率的表達，唯一是用不太直率的手法去表現音樂這點與「印象畫派」的坦白直率地將所見描繪在畫紙或畫版上有所不同。至於豐富的色調變化便可在「月光 (CLAIR DE LUNE) 中表露無遺。如開始是很清冷的感覺，與月亮有較遠的距離，似是用淡黃色或銀白色的色調去描繪月光和在湖面的倒影。第二段的和弦是顏色較深，有親切感。至於中段左手的十六分音符音群的伴奏色彩柔和，給人距離較近和溫暖的感覺。尾聲的前一段是平靜，但背景的色調是深色，更顯得所要表達的事物的清晰輪廓。及至尾段回復到原先的主題，而顏色亦由深色至淺色，甚至是白色來描繪音樂的輕輕消逝。此曲的意境，色調和手法上預示了他的印象主義風格。

歌曲「曼多林」、「被遺忘的小咏嘆調」、「波德萊爾的五首詩」都具有法國藝術歌曲抒情的特點，如音調自然，伴奏的和聲開始複習化，這時期的探索，為他的風格打下基礎。兩集的「意象集」更進一步創造了新的和聲，展現出新的音響世界，奠定了印象派鋼琴音樂風格基礎。

DEBUSSY 的作品多以詩畫，自然景物為題材，著意於表現其感覺世界中的主觀印象。例如：「REVERIE·夢」，前奏曲第一集第三首「吹過原野的風」；第四首「飄散在暮色中的聲音和香味」，此曲是根據波特烈爾的詩「黃昏的曲調」中取得靈感而寫成。它的音樂柔和，配以不同的和弦，與詩歌結合，襯托詩意和有渲染氣氛的作用，他發揮聲音「色彩」的表現力，運用五

聲音階，如「月光」，全音音階；「帆」，色彩性和聲，平行和弦，泛音效果等；「夢」，以造成朦朧，飄忽，空幻，幽靜的意境，「霧」。

DEBUSSY 根據比利時詩人「梅特林克」的同名戲劇寫成歌劇「普萊雅期和梅麗桑德」1892-1902。音樂加強了對劇中深沉靜寂的氣氛和宿命論的暗淡色彩，聲樂部份沒有咏嘆和激昂的歌唱。詩人魏倫 (1846 — 1896) 曾說：「詩人的影像，原茫蕩存在於大氣之中，音樂的影像也是如此，它無所著處，彈指之間，變化莫測，原超乎形體之外。」DEBUSSY 深受印象畫家和象徵派詩人的影響，例如「霧」，因此逐漸形成自己的藝術理想。

音樂語言方面，曲調多以片斷零碎的短句作自由不對稱的發展，和聲常用帶色彩效果的不協和音（附加音、七度音、九度音）及平行和弦盡量減弱動能，增強色彩。他的音樂雖以調性為基礎，但卻舒展了調域的範圍，如前奏曲第一集第十二首「煙火 MINSTRELS」節奏不規則地細分，使音樂顯得模糊、朦朧，但在作品中形成一種寬廣而富於生動的動感，如前奏曲第一集第十一首「迫克之舞· LA DANSE DE PUCK」。句子的輪廓和形式的各部份界線不清，但結構的內部發展仍有一定的邏輯，很多作品都是傳統的三段式結構。例如「兒童角落」中的「黑娃娃的步態舞， GOLLIWOG'S CAKE WALK」和第一號華麗曲「ARABESQUE」都是三段式結構。

DEBUSSY 自己說：「發生在我們周圍的一切聲音，皆可再生。周圍環境的節奏可以用敏銳的感覺捕捉，而全部改換成音樂。」又「存在我們心中的影

像，是離開語言文學的。」所以他用直感的觀察，用音樂將眼前所見的瞬間經過不拘束於傳統樣式，連續縫合起來，使它再生。

DEBUSSY 對自然景物畫面的描繪，如前奏曲第七首「西風所見的東西· Ce Qúa Vu Le Vent D'ouest」。引起人們遐想的聲音，對早已消逝的夢境的回憶以及某些生活片段狀況的再現等，都是他作品內容的主要領域。如前奏曲第二首「枯葉· FEUILLES MORTES」第七首「月光下的陽台· LA TERRASSE DES AUDIENCES DU CLAIR DE LUNE」等，管弦樂曲「海

妖」刻劃出月光下銀色的海與海妖，反映出它在意境上與印象主義繪畫的聯系。「版畫集」1903 整本書都偏重於畫面形象，構思新穎，手法獨特。

DEBUSSY 曾處於亂世，故他憎恨戰爭，表示要創造音樂美去代替被人破壞的美；故此，他寫了六首不同樂器及各種組合的奏鳴曲，但只作了三首便病逝於巴黎。他的「十二首鋼琴前奏曲」兩集全部都取了印象主義的精華，把視覺因素，用一個風景的內在涵義，用音樂手段表現出來，印象主義的美學原則與寫作技巧，發揮得淋漓盡致。

他的音樂有持續性的詩意，可淡化或加強音色，加快或放鬆速度，例如「小夜曲· NOCTURNE」強迫性的靜止無聲，如「MINSTRELS」，啟發性的引導出音樂內容。

總括來說，DEBUSSY 的音樂是用聲音帶領聽者用聽覺經過思想，幻想和日常視覺所見事物，景物的印象，再通過回憶加想像，將一幅無形的畫呈現在眼前，這幅獨一無二，唯你獨尊的畫，比起著名畫家 MONET 最出名的「日出一印象」和「睡蓮」更有過之而無不及。這樣的音樂意境簡直是美的最高境界。 ||

安省海外華人音樂協會成立

(摘自“星島日報 9/10/1996”)

移民多倫多兩年餘的著名小提琴教師譚全先生去年發起成立「安省海外華人音樂協會」，並已向政府有關部門註冊為一非牟利團體，該會現由譚先生擔任會長，方黃慧蕾女士為副會長、委員包括：關劉淑桂女士、潘陳頌棉女士、李碧田女士、張雅穎小姐。

該會的宗旨是聯絡海外華人音樂工作者，使能互相認識、了解、互相幫助，發揮所長，推

動華人音樂活動作出貢獻，更好融入多元化的加國社會。

該會是新成立的音樂團體，很多工作還在探索階段，需不斷耕耘，以期取得豐碩收成。該會計劃籌辦「海外華人管弦樂團」、「海外華人合唱團」、「海外華人中樂團」...等。該會現有會員超過五十人，盼望在培育青年學生中分擔一重要角色，將來組成的樂團及合唱團亦歡迎音樂學生熱烈參加，將有優

秀的音樂家負責訓練，在適當時候舉辦音樂會及參與各類演出。

現為慶祝該會成立定於十月十九日假座士嘉堡新世界海鮮酒家舉行成立晚宴，費用每位二十元，席間還有音樂節目及抽獎。(部份獎品由凱聲琴行贊助)，詳情請電：(905)709-2380 譚先生或(416)298-3900 方老師查詢。歡迎音樂工作者和音樂愛好人士參加。 ||

本校董事會

(註冊董事)

周文軒 (主席)

梁知行

費明儀

陳玉書

吳天安

黃道生

胡德蓓

(名譽董事)

李子文

安子介

黃乾亨

(名譽校長)

胡德蓓

法律顧問：黃乾亨

會計師：張彬彬

本校教職員 (1996~97 學年)

校 監： 吳天安

校 長： 葉純之

教 務 長： 李學齡

顧 問： 黃麗松 黃友棣 凌金園

校務委員會： 葉純之 鄭小芬 伍少雄 王玉蘭 李學齡 朱慧堅
陳順好 吳振輝

共同科教師： 黃育義 李學齡 葉純之 李 明 李丁儒 蘇明村
鄭 丹 羅佩霞 劉鳳茵 黃偉強 徐允清 陳贊一
梁家欣 周永光 許翔威 區月美 陳淑英

作曲系教師： 葉純之 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 余章平 郁慶五 朱慧堅
王 帆 蔡冰冰 容可度 卓 真 賴潔冰 王玉蘭

鍵盤系教師： 吳祖英 梁 美 蘇明村 龔書安 徐立莉 胡德蓓
黃瓊璠 陳靜齋 陳煜雲 劉蘭生 黃舜娥 徐增毓
黃慧華 李 秋 M.Falcone 朱珊珊 古連璧
李璉亮 劉鳳茵 王宣業 李名強 李 健 梁家欣

管弦樂系教師： 朱傑雄 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 潘世炎

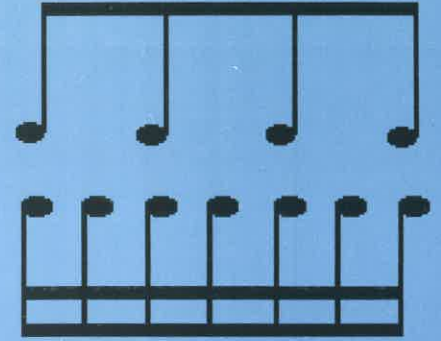
中樂系教師： 蕭白鏞 程秀榮 霍世潔 魏冠華 李崇吉 陳鴻燕
張向華 陳森林 王 靜 羅永華 張慶崇 閻學敏
吳曉紅



HONG KONG MUSIC INSTITUTE

47th Anniversary Concert

香港音樂專科學校 四十七週年紀念音樂會



一九九七年五月三十日(星期五)
晚上八時·香港大會堂音樂廳
Friday, 30th May 1997 · 8 p.m.
City Hall, Concert Hall

香港音專管絃樂團演出貝多芬第五(命運)交響曲

指揮 石信之

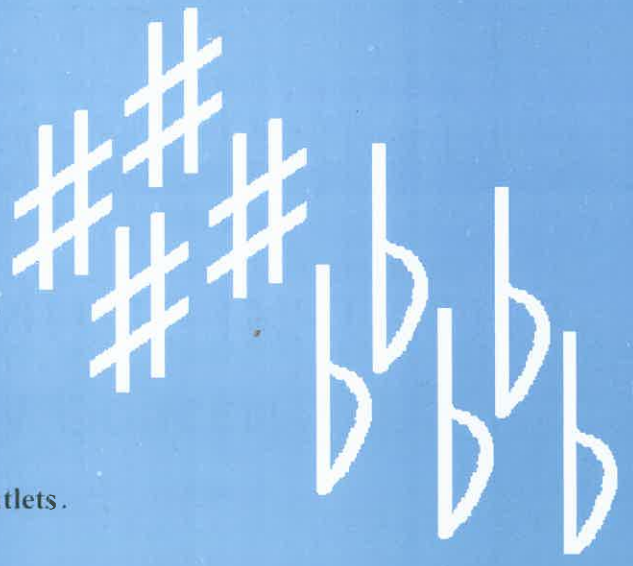
鋼琴獨奏 李健

合唱指揮 蘇明村 伴奏 梁珮珊

四重唱 王玉蘭、張玉玲、吳振輝、葉文浩 伴奏 黃玉華

鋼琴三重奏 香港室樂團: 徐立莉、龍向輝、張明暉

笛子獨奏 張向華 伴奏 吳曉紅、陳森林



票: 八十元, 六十元及五十元
(五十元票設學生及高齡人士半價優待)

於城市電腦售票處有售

\$80,\$60,\$50 tickets are available at URB TIX outlets.

 香港藝術發展局贊助

本節目按市政局資助計劃予以補助