

樂友

MUSIC COMPANION 75



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

胡德蒨

(名譽董事)

李子文

安子介

黃乾亨

(名譽校長)

胡德蒨

法律顧問：黃乾亨

會計師：張彬彬

本校教職員 (1997~98 學年)

校 監： 吳天安

校 長： 費明儀

行 政 顧 問： 蘇明村

教 務 長： 李學齡

顧 問： 黃麗松

校務委員會： 葉純之

李學齡

共同科教師： 黃育義

鄭 丹

梁家欣

劉定坤

作曲系教師： 葉純之

聲樂系教師： 費明儀

張 蓮

蔡冰冰

鍵盤系教師： 吳祖英

陳靜齋

M. Falcone

李名強

管弦樂系教師： 朱傑雄

李自榮

林僑國

中樂系教師： 蕭白鏞

張向華

吳曉紅

黃友棣

費明儀

朱慧堅

李學齡

羅佩霞

周永光

黃育義

莊表康

劉 慧

容可度

梁 美

陳煜雲

朱珊珊

李 健

王學智

韓銑光

湯 龍

程秀榮

陳森林

凌金園

蘇明村

陳順好

葉純之

黃偉強

許翔威

符任之

潘志清

余章平

卓 真

蘇明村

劉蘭生

古連壁

梁家欣

褚耀武

黃日照

潘世炎

霍世潔

王 靜

鄭小芬

吳振輝

李 明

徐允清

區月美

陳能濟

呂國璋

郁慶五

賴潔冰

龔書安

黃舜娥

李璉亮

李詩曼

沈 榕

魏冠華

羅永華

伍少雄

李丁儒

陳贊一

陳淑英

王 強

周文珊

朱慧堅

王玉蘭

徐立莉

黃慧華

劉鳳茵

張惠堂

陸展球

李崇吉

張慶崇

王玉蘭

蘇明村

張玉玲

劉廣寧

吳俊凱

許元貞

王 帆

黃璵璠

李 秋

王宜業

白哲敏

陳華珍

陳鴻燕

閻學敏

樂友

第 75 期
1998 年 2 月出版



本雜誌於每年 2、6、10 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
費明儀

顧問
黃友棣

編輯顧問
胡德蒨、李德君、蘇明村

編輯
吳振輝、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：7309 0191

一	論樂文摘（之三）	黃友棣	1
二	永恆之樂——追思葉純之先生	費明儀	3
三	中國管風琴史料初探	蘇明村	5
四	從樂譜、演奏及創作習慣看「中國音樂」	余少華	8
五	淺談音樂會節目介紹的翻譯工作	徐允清	12
六	敲擊樂專家龍向榮專訪	黃寶玲	13
七	徘徊——中國作曲家民族風格的比例衡量	許翔威	15
八	緣來音專——懷念葉純之校長	許翔威	16
九	《禪》給我的悟	莫健兒	18
十	出神入化的琴音	周文珊	19
十一	鐳射歌劇院②「死城」	吳振輝	20
十二	是詩意？是樂意？	陳馬奇	22
十三	德國之旅	陳馬奇	24
十四	九七「回歸」要加把勁推廣中國音樂	談鳳儀	25
十五	妙想天開音樂新發明	五言	26

論樂文摘（之三）

黃友棣

（十四） 亡國之音

「亡國之音」是一句刻毒的咒罵，是我國文人採自「樂記」所言，專用來斥責那些己所不愛的音樂；我們切勿亂用它。到底，有無真正的「亡國之音」呢？

有！

從歷史上看，要滅亡一個國家，最佳方法，並非從外邊攻打進去，而是讓它自己由裡面腐爛出來。用文化去侵蝕一個國家，可以使該國的人民，自願亡國而無怨悔。倘若利用音樂為工具，這種音樂就是真正的「亡國之音」。

使用「亡國之音」，可以從三方面同時進行：

- (1) 滿足其自大狂——奉送浮誇的阿諛讚美，使他們自認偉大，以為音樂文學，科學發明，皆是古已有之；於是目空一切。
- (2) 加強其自卑感——給以雄偉的音樂作品，使他們自愧不如；於是懶於求進，只愛坐享他人成果而日趨頹喪。
- (3) 誘發其迷惘症——供以軟綿綿的流行音樂，使他們迷醉其中，只愛追求享受；因而喪失鬥志，自甘墮落。

一個國家裡的文化精神，如果醉心「四海一家」的幻想，拋棄自

己民族的個性，人云亦云；則國魂已死，這個國家實在已經被消滅了！

「人必自悔，然後人悔之」；只要我們能夠振作起來，時時警惕，實在無人能亡我們的國。

（十五） 雛燕學飛

初夏清晨，簷前燕子狂叫不休。小妹妹匆忙跑來，拉我到庭前；但見數隻大貓，齊集簷下，仰起頭，以金睛火眼瞪著燕巢，若有所待。原來這天是巢中的雛燕學飛，每有一隻雛燕飛出巢外，就因氣力未足而掉了下來，立刻被貓腳走。燕子父母，無力挽救，只有驚呼；呼聲愈大，就引動鄰近的貓兒，都來聚集，靜候早餐從天而降。

小妹妹焦急地大聲呼喊，「叫它們停止學飛呀！」此時，巢中的僅存的一隻雛燕，又飛出巢外，撲到牆上，抓不牢，就沿牆滑下來。一隻花貓立刻衝前把它啣了，飛奔而逝。這回，雙燕「卻入空巢裡，啾啾終夜悲」；小妹妹也哭得雙眼紅腫。

這件悲慘的往事，使我每次想起，就更切實地認識到聖人明訓「無欲速，勿多言」。當我學習作曲，磨練和聲技術，時刻不忘此語。今日每見學生們，基礎未穩就任意亂唱、亂奏、亂寫，還說是天才橫溢，自成一派，使我感到無限痛心。

雛燕無知，而燕的父母，則應

詳知；太早任其自由，必招殺身之禍。管教不嚴，仍是長者之過。

青少年們經常都具有那種暴虎憑河的勇氣。父母師長必須喚醒其臨事而懼的小心，以免國家有用的人才，輕易被毀於一旦。

（十六） 嬰兒爬行賽

母嬰健康展覽會，加插了一項遊藝項目「嬰兒爬行賽」。嬰兒們參與爬行，媽媽們在旁吶喊；全場氣氛，非常熱鬧。

參加爬行比賽的嬰兒們，只在開心地玩耍；表現得特別興奮而緊張的，卻是這群熱中勝利的媽媽們。

孩子們看見身旁有人爬過，就笑瞇瞇地伸手去拉；於是都坐了下來，不爬行了，他們在交朋友啦！急得那兩位媽媽，手忙腳亂，大聲吶喊，也都趴到地板上大爬一頓，以作示範；似說：「繼續爬呀！求求你！我的老爺！」這種緊張的動作與焦急的心情，就與教師們教學時的心態，完全一樣。

教師們總是不停地想：

如何能用一個從內而外的鼓勵方法，使孩子們自發自動，振作向前？——這就是「樂」的目標。

如何能用一個從外而內的命令方法，使孩子們立刻醒來，服從紀律？——這就是「禮」的目標。

樂的陶冶是從感情施教，使其受感動而自願振作。

禮的訓練是從理智施教，使其聽命令而自願服從。

要把一個人訓練成材，必須禮樂時時相輔；這是我國聖賢一脈相傳的最佳教育方法。

（十七）情感逼真

藝術創作，貴乎真誠；於是，寫實主義，被人重視。大家都以情感逼真，放在首位。自然主義者的名言是：「大自然的一切都是完美的，一經人手碰觸，就被弄壞了！」他們認為茹毛飲血的生活，最為自然；卻沒想到，這並非健康之道。他們認為潑婦罵街的聲調，最為逼真；卻沒有想到，其中毫無美感。

在羅馬的歌劇院中，上演凡爾第所作的歌劇「阿依達」，為了描繪尼羅河畔景物，經常都拉一隻大象上場給人看，以表逼真。聽眾們每見了大象登場，例必報以熱烈的鼓掌。由此看來，我們上演武松打虎，也該拖隻老虎登場；又該真的給武松把它一棍打死了。倘若上演武松殺嫂，又該如何處理呢？

在音樂創作的領域中，寫實主義的最佳作用，乃是能夠提出生活中的純樸風貌，來糾正那些矯揉造作的虛飾；而其本身，卻並非一種傑出的成就。只求寫實是不夠的，我國賢哲說得好：「玉不琢，不成器」。藝術創作，並非只求真；同時，也必須求善與求美。

母牛之可愛，在於吃了草料之後，經過特殊的消化系統，然後供人以營養豐富的鮮乳。音樂作者的任務，也是如此。倘若有一天，母

牛也提倡寫實主義，吃了草料，為求逼真，由膀胱斟出一杯以奉客；你願意飲嗎？

（十八）綠葉青枝

賞音樂猶如賞詩畫，並非只賞其外表的聲與形，而該把握重點，領悟其內在的品格。

宋代詩人石曼卿詠紅梅云：

認桃無綠葉，辨杏有青枝。

這是說，憑綠葉與青枝，就可認出紅梅既不是桃，也不是杏；因為梅花是沒有綠葉，也沒有青色的枝。蘇軾便笑他只看外表的枝葉，不懂審察內在的精神。

蘇軾所作的「詠紅梅」，實在是寫他自己；詩云：

怕愁貪睡獨開遲，
自恐冰容不入時。
故作小紅桃杏色，
尙餘孤瘦雪霜姿。
寒心未肯隨春態，
酒暈無端上玉肌。
詩老不知梅格在，
更看綠葉與青枝。

這裡所說的詩老，就是指徒然觀看綠葉青枝的石曼卿。

本來，外表的聲與形，都是值得注意的；但重點卻不是它們。

有一間女修院傳鼠患，買來了一隻貓。修女們為表高潔，命守門的老頭兒，看看這貓是公的還是母的。老頭兒甚不高興，很討厭修女們的故作清高；故意細看貓頭貓耳貓嘴巴。修女們就責他遲鈍，「看頭看耳，怎看得出！」老頭兒立刻反駁，「你們既知要看甚麼地方，為甚麼不自己去？」

鑑賞藝術，與此相同；不應徒看枝節的外表，必須重視首要的內涵。

（十九）種蘭的省思

孔子說過「惡鄭聲之亂雅樂」，（論語，陽貨第十七），後世樂人便總是推崇雅樂而厭棄俗樂。

唐代詩人白居易，很想「種蘭不種艾」，但無法避免「蘭生艾亦生」；於是他「沉吟意不決，問君合何如」。（白居易詩「問友」）

其實，倘無艾與蘭同在，怎能顯出蘭的芬芳？倘無小人在君子之側，怎能顯出君子的高潔？雅樂與俗樂之不同，只在互相比較之時，乃能顯出差別。

香蘭與臭艾相交長，雅樂與俗樂相附榮，乃是自然而合理之事。雖然我們無法消滅惡臭的艾，卻可努力培植芬芳的蘭；使蘭的芬芳，蓋過艾的惡臭。雖然我們無法消滅低劣的俗樂，卻可努力培植優秀的雅樂；使雅樂的清新，洗淨俗樂的污濁。

清代藝人沈復（三白），記述種蘭往事，甚值得我們省思；友人贈他一盆荷瓣素心蘭，他珍同拱壁。不到兩年，這盆蘭花，忽然枯萎了！原來有人也很愛這盆蘭，欲分享而不得，遂用沸水把蘭害死。沈復一氣之下，從此「誓不植蘭」。

如此大發脾氣，實在不合衛生之道！別人犯了錯，卻拿自己受折磨，何其笨也！

他不應「誓不植蘭」，而該「努力植蘭」。把蘭花遍植園中，一可以成全自己愛蘭的心願，二可以氣煞那個害蘭的壞蛋，不亦快哉！

永恆之樂——

追思 葉純之先生

費明儀

我和 葉純之先生的交往始於五十年代初期。一九五二年，為紀念 先父費穆先生，香港龍馬公司完成了他生前最後策劃攝製的電影《江湖兒女》，由我演唱電影中的主題曲「啞子背瘋」，負責作曲和配音的正是葉純之先生。當時我還是在從事聲樂演唱的起步階段，作為一個年青的歌唱家，有機會演唱這首具有特別意義的「啞子背瘋」感到興奮和萬分珍惜，而對 葉純之先生直率、認真，我是非常尊重和印象深刻的。一九五三年，我和葉純之先生又再次合作，龍馬公司請他為「費明儀民歌特輯」編寫伴奏和擔任樂隊的配器工作。

「啞子背瘋」和「費明儀民歌特輯」在香港和東南亞受到歡迎，曾導引我進身影壇，渡過了兩年的演員生活之後，覺得在「電影」和「音樂」之間，兩者只能選其一，經過理智的考慮結果，「音樂」始終是我的第一志願，但是除了巴赫、莫扎特、舒伯特、福雷、普契尼以外，是因為「啞子背瘋」和「民歌特輯」的演唱，廣拓了我的音樂視野，更是我早期音樂事業及發展過程中一個重要的轉捩點。我認為葉純之先生在此處是起了關鍵性的影響的，可惜我從沒有機會告訴他，因為自「費明儀民歌特輯」攝成，直到一九五五年他離港回上海為止，我們各自為「音樂」奔走，彼此沒有再見面或互通消息，以致完全失去了聯繫。



費明儀校長、葉純之教授與胡德蓀名譽校長

流年似水，數十寒暑轉瞬而過。當一九八六年，我和 葉純之先生在香港重遇，已是在整整的三十三年之後。仔細端詳坐在我面前的 葉純之先生，已不復當年的瀟灑和爽朗，瘦削而略帶佝僂的身材、滿佈皺紋的面容，顯示出過往的年月中，他在人生道路上曾歷盡艱辛和滄桑的痕跡。但是儘管身心會受到嚴重的創傷，卻絲毫沒有影響 葉純之先生積極向上、堅持進取，全神投入音樂藝術的熱誠，就憑這個原則，沒有空間和時間的相隔，三十三載的時光隧道已和現實銜連， 葉純之先生仍然是志同道合的好朋友，是我們能推心置腹的音樂知己。一九八九年 葉純之先生正式在港定居，無論為音樂創作、學術論著、音樂教育，或各項有關音樂的社會活動，他都毫不鬆

懈、腳踏實地的在埋頭苦幹，香港演藝學院聘請他任教作曲系，一九九二年又被委任為香港音樂專科學校校長， 葉純之先生為香港樂壇辛勤耕耘，在我們繁忙發展的音樂園地中留了不可磨滅的足印。

一九九七年早春三月，我和葉純之先生一起去參加會議，半途見他倚牆喘氣、面青唇白，虛弱得無法繼續起步，我覺得他有病，而且病情不輕，催促他應該盡快找醫生診治。終於 葉純之先生經過醫生的診斷，三月廿四日即時進住瑪麗醫院，四月廿二日施手術，於五月一日出院。每次去瑪麗醫院探訪， 葉純之先生總告訴我盡早出院，因為太多重要的事在等着要去辦理，他怎知早前在瑪麗醫院施手術期間，被發現自己體內的癌細

胞擴散，已到癌症的末期，只有最多不超過六個月的生命，當然，誰都不願意把這個殘酷的事實告訴他本人。

葉純之先生決定回上海療養，並採用中西合璧的療程繼續診治。在五月廿九日離港回上海前夕，我們在電話中互道珍重，葉先生說：「如果趕不及七月回歸返港的話，九月份香港音專開學的時候應該可以回來了；我會來聽你們『明儀合唱團』的三十三週年音樂會。」

葉純之先生曾為「明儀合唱團」寫了一首混聲合唱「山百合組曲」，可是他非但今次不能出席我們的週年音樂會，並且也永遠不可能再回來了。初回上海時我們還經常通電話，知道他情況穩定，稍後

病情開始惡化，多次出入醫院，最後於八月五日再度入院時已不能多說話了，此時，葉純之先生知道自己時日無多，有一次忽然清醒，他對夫人何架映女士說：「爲什麼這樣快就要我死去？我真不服氣啊！」

生命意志強烈的葉純之先生(1926-1997)，終於無法和癌症的病魔搏鬥，於一九九七年九月十四日搶救無效，病逝於上海龍華醫院，從發病到去世，正如醫生所說，前後不過六個月的時間。

一九九七年十月九日晚七時三十分，由上海音樂學院旅港校友會、香港作曲家聯會、香港作曲家及作詞家協會、香港合唱團協會、香港民族音樂學會、國際演藝評論

家協會（香港）、香港音樂專科學校聯合舉辦了《葉純之教授追思會》，葉純之先生的長子葉小鋼在追思會上說了這樣的話：「從一九八九年，我父親到香港來定居開始，這十年的時間，是父親一生之中最快樂，活得最充實的日子。」

是的，葉純之先生「快樂」和「充實」的根源是來自「音樂」，不僅香港、中國內地，在世界各地，凡是認識他的朋友，都在爲他的離去感到悲痛和惋惜，但是葉純之先生筆下的美妙旋律和音樂語言，卻將是天地間的永恆之樂。

葉純之先生，我們向您致敬。

（轉載自“香港作曲家及作詞家協會”會訊 24 期）



作曲家葉小鋼於香港之「葉純之教授追思會」

中國管風琴史料初探

（早期至清初）

蘇明村

在歐洲各大小教堂內，看見一部構造精緻，宏偉莊嚴的管風琴是很普遍的事，而它最主要的功能是用來在宗教禮儀上，為詩歌班與信徒在唱詩時作伴奏之用。而在中國教堂內，管風琴並非每一間教堂都設有，而它的存在，往往是與西方傳教士們的活動有密切的關係。原因是西方宗教與習俗很難滲入較為保守的中國人中，更難融入於中國文化裏。傳教士們明白這點，為著要爭取中國人的信任，特意把一些西方的自鳴鐘、樂器、天文學和科學等，介紹給中國人，而當時被吸引來參觀者不計其數。

現今中國教堂內的管風琴因受到歷史的動盪，和一場號稱為文化的革命中被毀滅了¹。據筆者所知，現唯一可使用的管風琴是在北京音樂廳內，由捷克一間製造商 Karnov 於 1990 年製成的。有關中國早期管風琴的資料搜集相當困難，而且到目前仍未見有對這方面的專題研究。本文希望將中國早期教堂內的管風琴作一個初步的探索，將有關的文獻——記錄下來。

從唐代開始，已有記載宗教的傳入，當時稱之為景教。至元朝時，是中國歷史上中外文化交流的另一個繁盛時期。當時羅馬教宗尼各老四世（Nicolas IV）於 1289 年派遣一個由意大利羅馬天主教方濟各會士若望·蒙高維諾（John Monte Corvino 1247-1328）率領的使節團帶著教宗致元朝皇帝的書札前來中國。他也是首位踏足中國領土的天主教傳教士。到達時，元世祖剛好去世（1294

年），成宗繼位了，對蒙高維諾頗有優禮，並准他於 1299 年在汧八里（即現今的北京）建造了在中國的第一座天主教堂；1305 年又在皇宮附近建造了第二座教堂。在教堂的活動中包括有兒童聖詠團在禮儀中詠唱，而大汗亦很喜歡聽他們唱歌²。至於他們是否清唱，或用其他樂器作伴奏，已無法知道。

而有關風琴傳入中國最早期的資料可見《元史》卷 71 的記載關於興隆笙一事：

興隆笙，制以南木，形如夾屏，上銳而面平，縷金雕鏤枇杷。寶相，孔雀，竹木，雲氣，兩旁立花板，居背三分之一。中為虛柜，如笙之匏。上豎紫竹管九十，管端實以木蓮苞。柜外出小樞十五，上豎小管，管端實以銅杏葉。下有座，獅象繞之，座上柜前立花板一，雕鏤如背，板間出二皮風口，用則設朱漆小架於座前，系風囊於風口，囊面如琵琶，朱漆染花，有柄，一人按小管，一人鼓風囊，則簧自隨調而鳴。中統間，回回國所進。以竹為簧，有聲無律。……

據陶亞兵在《中西音樂交流史稿》裏稱，興隆笙就是風琴。而文中說於「中統間，回回國所進」指 1260-1263 年間由阿拉伯地區傳入的，因元朝時統稱阿拉伯和波斯人為「回回」，而他們的國家即稱為「回回國」³。日本的岸邊成雄在《東樂的西傳》⁴裏認為：

興隆笙用一句話來說，就是風琴，據文史記載，可以知道這就

是當時（十三或十三世紀以前）在歐洲流行的管風琴。也就是今天所謂的紐瑪提克管風琴（Pneumatic Organ ——筆者註）……

至於興隆笙的用途不詳，亦不知道它是否用於教堂內，作宗教的用途。

1368 年，明朝漢族取代了元朝的蒙古貴族。元朝滅亡後，傳教事業亦因戰亂而煙消霧散了。之後，明朝實行閉關自守的政策，拒絕與海外聯系，重農抑商。中國社會乃處於封閉模式，停滯不前。

1540 年，教宗保祿三世批准耶穌會的成立，並批准來中國傳教。首位來華的是方濟各·沙勿略（St. Francis Xavier 1506-1552），但因明朝海禁尚嚴，無法進入內地，最後死於上川島上。1582 年（明萬曆 10 年）意籍耶穌會士利瑪竇（Matteo Ricci 1552-1610）來華，在廣東等地傳教。天主教於是再度興起。傳教士們成功之處有兩點。首先，他們以歐洲先進的天文學、地理學、數學、與鐘表、望遠鏡等的科學知識和器物，吸引著好奇心強和求知慾高的中國人；然後以尊重中國傳統文化為因，將天主教的天主或上帝的意念同先秦以來儒家所尊重的上帝解釋為一體，並容許教徒祭祖祭孔，因而取悅於士大夫階層，得以在中國境內傳教。而西方音樂也再次隨教士們重來中國。

利瑪竇並在廣東肇慶建立了一座天教堂。據利氏所著《利瑪竇中國

札記》中，在這教堂內的西洋樂器，吸引了很多中國人：

他們也羨慕我們的樂器，他們都喜歡它那柔和的聲音和結構的新穎⁵。

可惜利氏並沒有寫明是那種樂器。

利氏於 1600 年試圖前往北京⁶，想見皇帝，以便打開在中國傳教之門徑。澳門神學院院長李瑪諾為利氏籌措進貢禮物中，其中包括訂製了幾架風琴，但因製作時間太長而未能作貢品帶走⁷。至於是那一類形的風琴則沒有列明。

此外，《利瑪竇中國札記》書中有關中西音樂的比較部份，也有提及過風琴一事：

中國的樂器很普遍，種類很多，但他們不知道使用風琴與翼琴(Clavichord——譯者註)，中國人沒有鍵盤式的樂器。……雖然事實上他們自稱在和諧的演奏音樂領域中首屈一指，但他們表示很欣賞風琴的音樂以及他們迄今所聽過的我們所有的樂器……

以上提及過與風琴有關的資料，只有其名稱，實際上是一具怎樣的樂器則沒有詳盡的記載。最早期記錄管風琴的外表則可見明朝官員王臨享所寫的《粵劍篇》裏。1601 年（明萬曆 29 年）他奉命前往廣東審案，在廣東的所見所聞一一記在此書。有關管風琴一事記載如下：

澳中夷人食器用無不精鑿。有自然樂，自然漏。制一木柜，中笙簧數百管，或琴弦數百條，設一機以連之。一人扇其竅則數百簧皆鳴；一人撥其機則數百弦皆鼓，且疾除中律，鏗然可聽。……這是對管風琴一個很詳述的形容，顯然作者很欣賞管風琴及其音響。但是作者並無記載在那間教堂看見過管風琴。據筆者按，應是指大三巴聖保

羅堂，因是建於萬曆 30 年，時間上與王臨享的記載並無大的差別。

1610 年 5 月，利瑪竇在京逝世。1611 年 11 月 1 日（明萬曆 39 年），北京傳教士及教徒為利氏舉行喪禮，其間舉行了彌撒，奏起了風琴和其它樂器。⁸

1613 年，官任南京太僕寺少卿的李之藻上《請譯西洋曆法等書疏》中提及管風琴一事：

……有樂器之書，凡各種鐘琴笙管，皆別有一種機巧，有格致窮理之書……。

明代福建教徒李九標等人著《口鐸日抄》記錄兩位西方傳教士及艾儒略（Jules Aleni）和盧安德（Andreas Rudomina）在福建傳教事跡。其中卷二記錄 1631 年 5 月 8 日（崇禎 4 年）福建三山教堂內有西洋樂器：

日將晡，有教友至堂，盧司鐸出肅客，徐管西琴，嘩然嘆賞。管西琴其實是指管風琴。

1639 年 12 月（明崇禎 12 年）意籍耶穌會士畢方濟（Francois Sambiasi）上疏奏言⁹，提及過西洋樂器：

西琴一張，風簧一座……

西琴可能是當時歐洲流行的古鋼琴 Clavichord，而風簧則是用風吸入簧管內，其實是指簧片風琴（Harmonium）。

1640 年（明崇禎 13 年）芭槐國（Bavaria）君向崇禎皇帝進獻水力推動之樂器一種，音極優美¹⁰。按筆者推測，用水力推動的樂器可能就是指水力推動的管風琴 Hydraulic Organ。

公元 1644 年，清兵入京，明朝

滅亡，清朝正式建立，是為清順治元年。由於天文曆法的需要，外國傳教士們的地位日漸提高；再加上清初的統治者對西方的科技藝術甚有興趣，促進了中西文化的交流。耶穌會士湯若望神父（Fr. Adam Schall）於 1645 年受命擔任朝廷欽天監監正。1650 年順治皇帝以宣武門天主堂旁邊的一塊空地賜給湯若望建新教堂，於 1652 年落成。這就是俗稱的「南堂」。據魏特（Alfons Vate）所著《湯若望傳》中記載，新教堂有兩座塔樓，其中一個裝置了能奏中國曲調的自鳴鐘，另一個則裝置了管風琴。根據陶亞兵所述，這是有關湯若望在教堂裝置管風琴的唯一記載。這亦是按王臨享 1601 年記錄澳門有大型管風琴一事後，又一次的記錄。那麼，上文提及過的「風琴」、「風簧」等與宣武門教堂或澳門管風琴可能在形式上有分別——前者可能是較小型的，叫 portable organ 或 positive organ，而後者則是大型的管風琴。

湯若望於 1666 年逝世（清康熙 5 年）。他的職位則由比利時籍耶穌會士南懷仁（Ferdinand Verbiest）接替。1671 年南懷仁向康熙皇帝推薦葡萄牙籍耶穌會士徐日升（Thomas Pereira）任宮廷音樂教師。徐日升後來又擴建了宣武門天主堂的管風琴。據法國傳教士費賴之《1522-1773 年在華耶穌會士傳略及著述提要》一書內提及此事¹¹，「此琴全新的樣式及和諧的音響吸引了許多人前來觀看，目擊者無不嘆為觀止。……京城人士多來觀看，他們大都不是教徒，以至於偌大之教堂，竟不能容納」。

徐氏擴建管風琴一事已有多方面的記載，但是卻沒有提及安裝擴建的時間。1693 年 11 月，俄國使團到北京，並於次年 1 月 27 日參觀了宣武門教堂：

教堂是一座非常漂亮的意大利式建築，有一架徐日升神父製作的很大的風琴。教堂很大，可容納三千人¹²。

1710年(康熙48年)意籍傳教士馬國賢(Matteo Ripa)亦有特別提及了北京宣武門天主教堂內有葡萄牙籍傳教士(指徐日升——筆者按)製作的管風琴。由於不能確定它建造的日期，陶亞兵認為只可以說是1673年至1694年中間某段時間完成。

看來似乎這部管風琴是對中國產生極大影響的西洋樂器。因由康熙至乾隆時期中西音樂交流史資料中，亦不少是提及此樂器的。例如：

1. 趙翼(1727-1814)，史學家，乾隆14-31年在北京工作。在《檐曝集記》卷2中有這樣的記載：

天主堂在宣武門內……有樓為作樂之所……其法設木架於樓架之上，懸鉛管數十，下垂不及樓板寸許。樓板兩層，板有縫，與各管孔相對。一人在東南隅，鼓鞀以作氣，氣在夾板中，盡趨於鉛管下之縫，由縫直達於管，管各有一銅絲，繫於琴弦。……鉛管大小不同……。故一人鼓琴，而眾管齊鳴，百樂無不備，真奇妙也！

2. 趙翼《甌北詩鈔》中亦有這樣的五言詩：

……斯須請奏樂，虛室靜生白。
初從樓下聽，繁響出空隙。
噲呶無射鐘，嘹亮蕤賓鐵。

……

……孤倡輒群和，將喧轉稍寂。
萬籟繁會中，縷縷仍貫脈。
方疑宮懸備，定有樂工百。
豈知登樓觀，一老坐擲擊。
一音一鉛管，藏機捩關隔。
一管一銅絲，引線通骨骼。

……

至於風琴安裝的位置則有以下文字資料：

1. 吳長元《宸垣識略》卷7：
堂制狹以深寬……左右兩磚樓夾堂而立，左貯天琴，日向午則樓門自開，琴乃作聲，移時聲止，樓則閉矣。

2. 趙懷王《亦有生全集》詩卷13：

……香花中供養，壁繪天主貌。

……

……樓頭旋作樂，彷彿八音調。

……

轉捩惟一手，吹噓殊眾竅。

……

……右築觀星台，儀器匠心造。

……

從上述兩段文字可知道管風琴所安裝的位置是在左塔樓，而右塔樓為觀星樓。

前文提及過1601年的《粵劍篇》可能是最早記載澳門有管風琴一事。清初文學家屈大均所著的《廣東新語》於1700年(康熙39年)刊行，其中提及過管風琴：

一寺曰三巴，高十餘丈若石樓，雕鏤奢麗，奉耶穌為天主居之。……寺有風樂，藏革柜中，不可見，內排牙管百餘，外按以囊，噓吸微風入之，有鳴鳴自柜出，音繁節促，若八音並宣。以合經頌，其可聽。

文中的三巴寺就是聖保羅教堂，建於萬曆30年(1602年)。

此外，文人梁迪於1709年在《西堂集·外國竹枝詞》卷2中有描寫西洋風琴：

……西洋風琴似風笙，
兩翼參差作風形。

青金鑄管當偏竹，
短長大小遞相承。
以木代匏囊用革，
一提一壓風族生。
風生簧動眾窮發，
牙籤戛擊音砰訇。
奏之三巴層樓上，
百里內外咸聞聲。……

中國人對管風琴發生興趣，其實應說中國人對從西方傳來各類形的鍵盤樂器有興趣，因為中國樂器中根本沒有鍵盤樂器，亦不能奏出複音音樂，和產生和聲的效果；此外，管風琴還能奏出各種不同的聲音。因此無論音色方面，壯觀的結構方面，都一一吸引了中國人的觀感。

除了上述所提及北京、澳門教堂內的管風琴外，上海、廣州及多處地方都安裝了管風琴，但因筆者搜集資料有限，唯有到此作一段落。希望更多學者在這方面能作出一些研究，能提供多一些資料。

註：1 《音樂朝聖進階：音樂欣賞導引》林華上海遠東出版社 上海 1995。
2 《1550年前的中國基督教史》阿·克·穆爾(Moule, A.C.)著，郝鎮華譯 中華書局 1984。
3 《中西音樂文化交流史稿》陶亞兵 中國大百科全書出版社 北京 1994
4 「東樂的西傳」(日)岸邊成雄 載於《音樂譯文》1980年第4期。
5 《利瑪竇中國札記》中譯本為何高濟、王遵仲、李申譯，中華書局1983，載陶亞兵《中西音樂交流史稿》。
6 第一次在1598年，但此行並未達到目的。
7 陶亞兵(同上)
8 陶亞兵(同上)
9 轉引自《清代通史》，蕭一山
10 《中西交通史》方豪 中國文化大學出版社 台北 1983
11 轉載陶亞兵。
12 《俄國使團使華筆記》北京師範學院俄語翻譯組譯 商務印書局 1980

從樂譜、演奏及創作習慣看「中國音樂」

余少華

序

兩年前曾撰短文“傳統中國音樂的創意”¹，因原為講稿，未能深入討論問題，僅指出中國傳統音樂之某些表面現象，每有重寫之念，承許翹威君之邀，為《樂友》撰文，其間竟聞葉純之校長不幸逝世消息，猶記年初市政局主辦之中樂發展研討會中，葉校長踴躍發言，其音容宛在；葉校長於上海音樂學院授音樂美學，為本港少數真正懂音樂美學之學者，本文雖僅觸及中國音樂美學之某些片面，亦聊表悼念前輩學者之思。以下僅以中國傳統樂譜、演奏及創作的操作習慣為重心，討論傳統中國音樂的特點及美學習慣。中國音樂美學文獻之豐富，已為學者多引用及研究²，本文僅從實際音樂操作之角度著眼。

「中國音樂」概念

「中國音樂」是一個具多元性，多民族，多省籍，多語言及方言，概括龐大地域的整體，其中當然有各個層面的個體及片面，再加上歷史的因素，個別中國人之年齡、教育、省籍、方言及過去在中國的經驗，「中國音樂」的多面性是可以理解的。下文所

討論之「中國音樂」，非僅限於中、港、台三地，而是一較闊的文化概念。

在已頗西化的現代社會中，大部分人已接受了西方的習慣及標準，用這些角度去理解中國音樂亦是很自然的事。問題是傳統中國音樂的操作習慣與美學觀點與西方是大有出入的，而各種二十世紀「中國音樂」均在很大程度上接受了西方音樂觀念（無論古典與流行）。中國人今日對中國音樂的認識，已遠遠落後於其對西方音樂的理解及欣賞。自五四運動至四九年中共立國，國民政府遷台，到今日二十世紀末，中、港、台兩岸三地在這方面基本上沒有太大的改變。雖然三地中國人均具民族主義，但對傳統中國音樂的看法均十分負面，這可從毛澤東在一九五六年《同音樂工作者的談話》可清楚看到：「…但是軍樂隊總不能用嗩吶、胡琴，這等於我們穿軍裝，還是穿現在這種樣式的，總不能把那種胸前背後寫著勇字的褂子穿起。」(1979:3)這種近代中國人對傳統中國音樂的典型看法，主要非來自音樂本身，而是這些音樂所帶出的落後、封建與不科學的聯想，事實上亦是出於對傳統音樂的無知及對西方音樂的一知半解。

在今日這樣的一個以西方音樂為強勢的華人社會中，重新認識「中國音樂」，攪清楚甚麼是中國固有的傳統，甚麼是外來的成份，二者在何時、何地、由何人或在何種情況下合而為一，已是甚為迫切的事情，尤其在香港回歸中國後，老是叫喊加強認識中國文化是無補於事的。究竟中國傳統音樂的規律及美學標準在那裡？自清末民初以來因應新的政治環境及社會需求，同時在受到外來經濟及文化（尤其是西洋）的衝激下，中國音樂的創作習慣及美學標準如何自處，如何轉移，是近代中國音樂史的一大課題。要探求這課題，或可從傳統中國音樂的操作習慣及創作觀念說起。

樂譜

樂譜是記錄音樂並使之流傳的手段之一，用譜去記寫是用圖像或文字去表達；不用譜者（如用口訣），不用文字與符號亦可把音樂記錄並流傳，實無形卻有聲之「譜」，此亦口傳心授傳統（oral and aural traditions）之文化承傳特點。譜的作用是記錄與流傳。至於記錄多少，則視乎各種音樂的美學及演出習慣而定。西方 ethnomusicology（民族音樂

(續右頁)

參考書目：

1. 《中國天主教史》穆啓蒙編著 侯景文譯 光啓出版社 台北 民國 81 年。
2. 《傳教士與近代中國》願長聲 上海人民出版社 上海 1991。

3. 《中西文化交流先驅》許明龍主編 東方出版社 北京 1993。
4. 《利瑪竇傳》(美)喬納森·斯彭斯著 王改華譯 陝西人民出版社 西安 1991。
5. 《法國對華傳教政策》(上、下卷) (法)偉青心 黃慶華譯 中國社會科學出版社 三河縣 1991。

6. 《基督教與近代文化》朱維錚編 上海人民出版社 上海 1994。
7. 《中西音樂交流史稿》陶亞兵 中國大百科全書出版社 北京 1994。
8. 《神學論集》55 集 光啓出版社 台北 民國 72 年。

學)把記譜(transcription)分爲描述性(descriptive)和指令性(prescriptive)兩種³,這是以記寫及分析爲出發點的,所以無譜或光用口訣者亦可記寫,不過僅記譜人之譜,祇反映記譜者對所記音樂的理解。要把中國傳統音樂的譜完全歸納在上述的二分法並不容易,因爲大部份的中國的譜二者兼備,不少還有提示性(suggestive)及參考性(referential),主要並不爲視奏而記,亦非以全面的詳細記錄爲依歸。

傳統中國「譜」的觀念與印譜、花譜、食譜及劍譜一樣,並不是以全面記錄爲出發點的,大部份樂譜非爲視奏(sight-reading)(西方音樂的操作習慣)而設。所有譜或口訣均爲簡要之記誦而創,用譜人必須熟識該樂種之音樂語言,並細心推敲實踐,方能有效。自古琴之文字譜(如幽蘭)及後來的減字譜,單記指法而非音高,節奏更要彈者自己揣摩,或自老師口傳心授,或經自己「打譜」,有極大的空間自我發揮,此亦是其傳統美學之重要特點。各地戲曲所用之工尺譜亦祇記框架及板眼,而詳細之節奏及花音,腔調與韻味,則全待唱者奏者因應各地方傳統約定俗成之慣例及個別風格而自行體現出來,故同一曲譜,十個唱者應有十個不同的版本,傳統中國音樂的創作空間亦在於此。以上情況,放諸民初以前的琵琶、箏、笛及二胡等獨奏樂器及其他各地方合奏樂種皆準。

從記錄的角度而言,中國傳統音樂的「譜」確是未如人意,而以西方五線譜記譜的總譜無可否認是相對地完全及清楚,但卻正正與中國傳統音樂的實際操作習慣有所違背。傳統中國樂譜一向被以西方音樂標準的人批評爲「不完備」及「不科學」之處,往往也就是傳統中國音樂之創作空間,其所謂「不完備」之處是有創作及演出習慣因素的。傳統音樂的即

興與加花亦有賴於中國樂譜的習慣,即不定譜,不記死。中國音樂的精神亦依附於這些有人認爲是“不科學”或“不完備”的記譜系統、承傳方式與創作習慣。

另外,中國的記譜往往與實際音樂操作關係不大,而更多是反映訂譜成集者,記譜人或刻譜人的身份,是權力與財富的象徵⁴,如明代朱權的《神奇秘譜》及清代允祿的《律呂正義後編》及《九宮大成南北詞宮譜》即如是。清末民初之琵琶譜之訂譜集譜者,如華氏昆仲、李芳園、鞠士林、沈肇州及沈浩初諸君⁵,多少有承傳及維護「正確」版本,統一不同流派的權威意味。作品本身或在當時具特別的歷史或政治意義,如文革期間多個樣板戲均出版五線譜總譜以肯定其政治上的正確及重要性。中國傳統音樂有些樂種根本無譜,不少有譜而不用。中國傳統戲曲及說唱曲藝的譜,並不拘泥於工尺或板眼之有無,光是唱詞曲文亦可能是唱者奏者實用之譜,如朱權《太和正音譜》(平仄譜,無工尺)及現代粵曲、南音之曲文。

就以香港的南音爲例,筆者最近親身觀察的一次南音新曲錄音過程中⁶,唱者與樂師的譜是完全一樣的,祇有唱詞,既無工尺(音高);亦無叮板(節奏)。曲本中的音樂提示包括曲內上下句的符號(單句號爲上句;雙句號爲下句)⁷。有時會在開頭用括號標明“板面”(前奏)及“上板”(即入拍),僅此而矣。所以南音的曲本驟眼看來,與一般韻文無大分別。除了已熟的板面及上下句過序外,樂師拍和(伴奏)唱者的旋律,有時是“追腔”(有模仿性對位—imitative counterpoint的效果),亦有時是齊奏,要有唱詞才可知道每句旋律的大概走勢。唱者除了上下句落音(終止音)必要符合既定程式外,其他音基本上是用「依字行腔」

的方法來創作的。所以樂師需要與唱者一同看曲詞,亦同時作相應的「依字行腔」。當然,樂師主要是聽了唱者的起句才拍和的。但若對唱者將會唱的旋律有心理準備,則反應會更佳,故需看曲本。換言之,光是唱詞而無音高與節奏的曲本亦是唱奏者的“譜”。由於中國傳統樂譜並非爲視奏而設,其記錄亦相對地不全面,故光分析原譜是毫無意義的,應研究從原譜(骨幹譜)到演奏譜之過程(如古琴之打譜),方能較全面地理解中國音樂。

「即興」與演奏上的隨意——演出習慣

說到「即興」,一般會意味著記譜不完備,樂師隨意加花,或唱者興之所至,可隨意胡爲等「較負面的」聯想。一般批評傳統中國音樂演奏或演唱者不依譜,常隨意及自由地即興加花,是不嚴謹,不科學及不認真云云。但從筆者多年對中國音樂不同樂種演出的觀察中,可以強調:即興絕不能亂來。即興是唱者與樂手;或樂手與樂手之間,基於某樂種音樂語言的深切認識後在演出上的靈活交流及適應。在靈活的創作背後明顯地有一套不成文但十分清楚的規律。若不懂或不通透這套規律而胡亂「即興」一番,是會出洋相的。能夠懂得傳統的即興演奏,必須對傳統風格及語言有十分熟練的掌握方可得心應手。能作合乎風格之即興加花是評定傳統音樂的重要美學標準之一。若傳統技巧及美學尺寸把握不足,則不能即興。在隨意的程度而言,唱者會較樂師大;樂師自然以唱者的現場表現爲依歸。在沒有記譜及事先知會的情況下,樂師基於對該樂種音樂語言的共識和經驗,會隨著唱者的“即興”去拍和。戲曲的「即興」,與其樂譜的僅記骨幹音,不記死的特點有直接的關係。除了個別的“加花、減字”,大體上各樂手的拍和樂

句是一致的。說到底，中國傳統音樂的即興及加花在每一樂種中均有各自的一套法則及標準，絕不是胡來一通的。而要明白這些故有傳統的法則及標準，需長時間浸淫及投入參予，與學習西洋音樂所要花的精神及時間沒有兩樣。

中西創作習慣

在既定的音樂程式及素材中組織，以調式及板式的轉換使音樂有對比與變化，用鑼鼓點或周而復始的過門去連接不同樂段等等，均為中國傳統音樂的常用手法，若僅用西方的習慣去理解，有時會得出「頗為負面」的評價，其實那些以西方角度而言認為不好的特點，有時往往就是中國傳統音樂美之所在。我經常引唐滌生的粵劇《紫釵記》為例，以說明中西創作習慣與美學觀念之南轅北轍。《紫釵記》的內容是唐滌生改自明代湯顯祖的劇本，而其中廣為人所傳誦的〈劍合釵圓〉一段，用了琵琶曲〈潯陽夜月〉，經三十年代柳堯章改編為合奏曲，已具江南絲竹風格，上海民族樂團於五十年代灌成唱片，以〈春江花月夜〉為名，流傳至香港。唐滌生即用〈春江花月夜〉的合奏版本，全曲一音不漏地整體運用，部分填上了歌詞，部分樂段配作口白之背景音樂（粵劇行內人稱浪裏白），而聽來全曲一氣呵成，絕無改編之痕跡，方法與西方之創作習慣完全相反。由於曲調樂句既定，而粵語有九聲的特點，配上不拗口之唱詞已頗為困難，在不改動原來既有之旋律而能寫出如此文辭優美及與既定旋律配合得天衣無縫的唱段，實為一絕，這可以說是在極有限度之空間中創作，難度絕高。若以西方的創作標準而言，這不過是頗成功的改編，算不上是創作。但中國大部分傳統戲曲，說唱曲藝，民間器樂的創作習慣，莫不如是。這其實與西方中古時的插段觀念(troping)⁸非常接近。若考慮到歷史、

文化及語言因素，上述的創作習慣其實就是中國傳統音樂的創作方法。

另一個唐滌生的作品《再世紅梅記》中之〈觀柳還琴〉，則是把既有樂曲改動填詞後而賦予原曲一個新生命的例子，其創意絕不低於任何創作。該唱段是以箏曲〈蕉窗夜雨〉來填詞的。〈蕉窗夜雨〉本為客家箏曲，但五十年代廣東音樂家劉天一以潮州箏指法及風格彈之，並灌成唱片，遂流行至香港及海外，形成了潮客兩種均流傳的風格及版本。而唐氏填此曲，明顯地用了潮州箏曲的版本。在運用該旋律兩遍之中，伸縮性地改動了樂句本身的長度以容納不同長度之說白，從而使此段的基本結構大大地伸展。加上其他樂器如南胡、琵琶、洞簫等，使原來之箏獨奏版本脫胎換骨，唱來更使聽者很難辨認其原來面貌。筆者對此曲潮客箏兩個版本甚為熟識，但首次聽粵劇版，竟完全不察其出處，如此成功的改編，實與創作相去不遠⁹。同樣或相似的例子在戲曲及器樂中，多不勝數¹⁰。

二十世紀中國作曲家，自趙元任、黃自於二三十年代已開始放棄中國傳統音樂的操作習慣如一曲多用，以既有素材再創造及即興加花等中國特點，應用了西方以原創、詳細記譜及視奏的運作。但這種運作及美學標準與中國傳統音樂大有分別的。歷史無情，傳統的音樂究竟是怎麼一回事？中國人今日就算有心去認識亦不大容易，尤其在城市中，所剩無幾。因為大部份中國人人生過程之生、老、病、死及婚、喪已不用以吹打絲竹為主中國傳統音樂，於是便出現大部份作品，縱使意圖或意念與中國有關，但技法及音樂語言基本上是西方的。

而傳統中國音樂工作者近百年來，在西方文化之強烈衝擊下，不斷自我反思，經過無數之自我懷疑、否定、及再肯定後作出了相應的改變以

求生存。在不同程度上作出自我改變，有些樂種甚至接受某些西方標準，有些變得更開放，與西方融合更多；有些則變得更保守，與西方標準相去更遠。但均仍在很大的程度上保持了故有傳統的「創作」方法，演出慣例及美學標準。

以上討論，旨在說明中國傳統音樂中之創作心思在那些地方，在創作及操作習慣方面，中西之分歧之大。一曲多用，或在既定的音樂程式及素材中重新組織而成新曲，中國大部分傳統戲曲，說唱曲藝，民間器樂的創作習慣，莫不如是。若考慮到歷史、文化及語言因素，上述的創作習慣其實就是中國傳統音樂的創作方法。西方是以作曲家為出發點，一首作品從無到有，從旋律，和聲至配器，著重原創性(originality)。中國傳統音樂則以改編、移植既有材料居多，並心思大部分花在填詞（已有現成曲調在前），或編配，從聲樂改為器樂，或從一樂器曲改為另一種樂器曲，從獨奏改為合奏等等。這其實與文學的傳統是一致的。如何改，改得順，改得有新意，易一字而達新境界，便是中國人創作的著眼點。

總的來說，中國傳統音樂的演奏習慣及美學觀點自有其文化及歷史因素，其口傳心授的傳統，實在與其記譜精神，創作習慣緊緊相連，要現代中國人對其認識或認同，可能非一朝一夕之事，但至少應如對任何外來文化一樣，有起碼的容忍及尊重，以包容、理性及開放的態度去面對這些仍活著的中國傳統，或會有重新了解及認同的一日。

註：¹ 載《文史通訊》，香港教育處輔導視學處中文及中史組，1995:34-37。

² 可參考蔡仲德《中國音樂美學史》台北：藍燈文化事業，1993。

³ Charles Seeger, *Prescriptive and Descriptive Music Writing*, ~ *Music Quarterly*, XLIV, 2 April 1958:184-195.

⁴ 花譜與印譜更有目錄一覽的意義。

⁵ 華文桂、華秋蘋《琵琶譜》(1816)；鞠士林《聞敘幽音》(1860)；李芳園《南北派十三套琵琶新譜》(1895)；沈肇州(1858-1930)，《瀛州古調》(1916)；沈浩初《養正軒琵琶譜》浦東：南匯(1929)。

⁶ 筆者在1996年曾經歷香港青年撰曲家溫誌鵬三首南音新

曲的操曲及錄音過程，唱者為南音名家甘明昭先生，CD即將出版。

⁷ 目前流行的粵曲曲本亦一樣不標明工尺(新小曲或特別安排的板腔除外)。而近年不少作為教材的曲本則會點明叮板及上下句符號。

⁸ 可參考 Richard Hoppin, "Expansion of the Liturgy in the Later Middle Ages: Tropes and Sequences" Ch. VI, *Medieval Music*, New York: Norton, 1978: 143-171。

⁹ 詳細分析見拙文“蕉窗夜雨：客家箏曲之粵劇版·傳統的創

意”，載劉靖之編，《民族音樂研究第六輯》香港大學亞洲

研究中心，1997:245-272。該文集編輯及校對水平甚低，滿紙錯字，非筆者所能控制，盼讀者見諒！

¹⁰ 可參考拙文“中國音樂——連接的藝術”，載劉靖之編，《民族音樂研究第五輯》香港大學亞洲研究中心，1995:245-73-81。

(編按：作者余少華先生是哈佛大學民族音樂學博士，現任香港中文大學音樂系助理教授。)

||

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

淺談音樂會節目介紹的翻譯工作

徐允清

在香港舉行的西方音樂演奏會，大部份都會設有場刊。場刊的作用除了介紹表演者和表演團體外，亦有節目介紹，為聽眾提供表演曲目的背景資料，對樂曲作出分析，使聽眾在欣賞樂曲時有所依從。西方音樂會的節目介紹通常都是先有英文稿，因而便出現翻譯節目介紹的工作。

負責音樂會節目介紹翻譯工作的人，除了像一般進行翻譯工作的人員需具備良好的中、英文基礎外，還需要對音樂這種表演藝術有專業的知識，具備讀譜的能力。此外對於幾種在音樂上十分重要的外文（即德文、法文、意大利文和拉丁文）有基本的認識也是十分重要的。

音樂會節目介紹的翻譯工作大約可分為以下六個階段：一、閱讀稿件；二、資料搜集；三、翻查生字及專有名詞；四、翻譯初稿；五、修改；六、抄正稿。這六個階段也不一定是截然劃分的，有時兩個階段會同時進行，例如在翻譯初稿時遇到疑難，便要再進行資料搜集或翻查字典的工作。

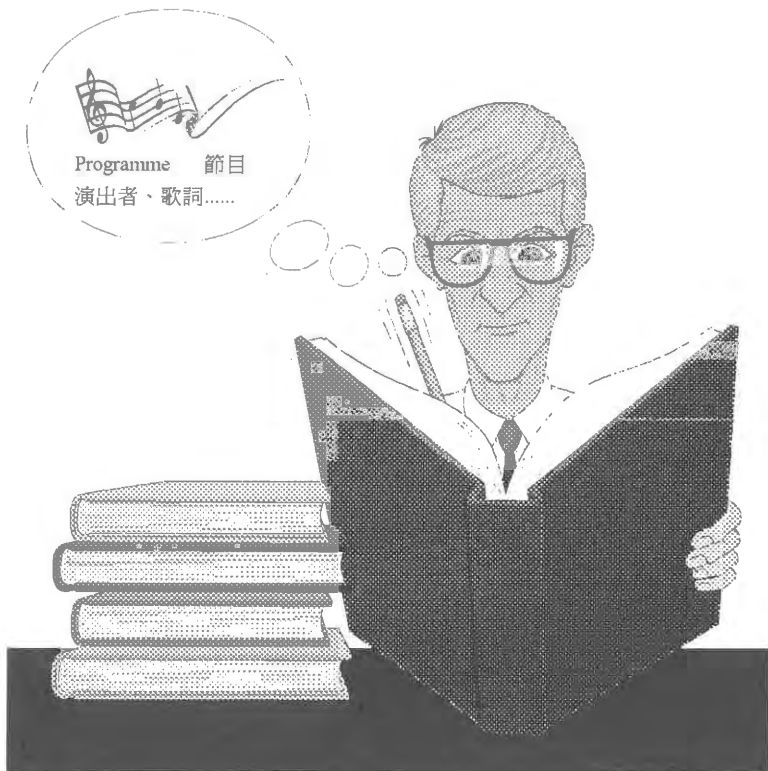
在收到一份節目介紹的英文稿件時，第一件事要做的並非急於翻譯或翻查生字，而是要將稿件仔細閱讀多次，掌握稿件的內容，並留意可能出現疑難的地方。在進行資料搜集時便要對疑難的地方多加注意。

閱讀過稿件後便要進行資料搜集的工作，這是最費時也是最關鍵的工作。所謂資料搜集，就是閱讀和這

首樂曲有關的資料。這些資料的來源主要有二：第一是介紹這首樂曲的書本、第二是這首樂曲的唱片上的節目介紹。要準確譯出稿件的意思，要對作曲和樂曲有一定的認識，因而資料搜集的工夫不可少。有時遇到有疑問之處還需要翻閱總譜和聆聽錄音。

進行過資料搜集的工夫後，便要翻查生字和專有名詞。在節目介紹中遇到的專有名詞主要有作曲家名、作品名、表演術語、城市名、樂團或表演者名稱等，在翻譯這些名詞時要注意某個團體對這些名稱的慣用譯法。

生字和專有名詞也翻查後，便可以開始翻譯稿件的工作。翻譯時要用自己的意思將原文表達出來，切忌逐字翻譯。在譯好初稿後要將它放下一、兩天，再進行修改。在翻譯初稿時，由於對着英文的稿件，往往會在文法上參照了英文，寫出不甚通順的中文而不自知，所以要將初稿放下一段時間，再檢查譯稿是否符合文法、是否寫得通順。再三檢查確定中文稿件寫得通順後便可以抄稿。在抄稿過程中也要不斷誦讀，遇到不妥當的地方隨時作出修改。



敲擊專家龍向榮專訪

黃寶玲整理

現任香港管弦樂團的首席敲擊樂手龍向榮從事了十四年的樂團工作，期間他分別兩次往美國進修碩士及博士課程，如今他仍希望有機會往外國認識及學習更多具特色的敲擊樂，他不斷進取、孜孜不倦的精神，誠然值得人們學習。

龍向榮亦致力培養接班人，除了在演藝學院執教外，亦在各大專院校任教，擴闊教學範圍，接觸不同程度的學生。對於學習敲擊樂的條件，龍向榮有以下的見解：這種音樂適合年約二十歲的年青人，本身有節奏感、聽音能力、有樂理基礎、曾經學琴或其他樂器者皆較為優勝。學習敲擊樂，不需要在兒童時期很早便接受專門訓練。

顯出創意

約於 1920 年才開始有純敲擊樂作品面世，很少著名的作曲家寫作純敲擊樂的作品，近期已有較多新作品，新音樂的節奏相對地是較難捉摸及演繹，敲擊樂往往表現出現代音樂的特點。

傳統上，交響樂祇會使用西方的敲擊樂器，而中樂作品亦沿用中國敲擊樂器，各施各法。龍向榮嘗試以西洋敲擊樂器演奏中國音樂，他親自改編了《漁舟唱晚》這首中樂作品，使用西洋鋼鼓作主要敲擊樂器，達至中西合璧，在音色上作了很大的突破，演出的效果非常理想。

親身體會

龍向榮不單推廣西洋敲擊樂，亦

將不同地域的音樂溶合。實質上，敲擊樂是代表言語、身體活動的一種音樂，流露生活化而富民族色彩的表現；如非洲鼓樂，節奏非常難懂多變，但非洲的兒童在耳濡目染下，個個皆能手，因它代表了他們生活的一部份，是他們的感情與文化的交流。教學生時，龍向榮曾嘗試讓學生處在漆黑的環境中，以耳朵聆聽，心靈感應節奏來練習敲擊樂，從中而得出很好的動感效果。

與眾同樂

敲擊樂是世界性的音樂，龍向榮便首次將加勒比海油桶鼓樂帶進香港的樂壇，又讓一大群年青人參與表演。這樣的純敲擊樂音樂會，吸引力很強，觀眾的入座率相比一般傳統音樂會還要高，他們的反應也很投入，並且感到新鮮趣奇。隨著集體創作的潮流，龍向榮盼望有些音樂會可以去到觀眾席表演，亦讓觀眾上台參與，可謂與眾同樂，提高敲擊樂的可觀性。除了在各區域的大會堂演出外，龍向榮亦經常在文化中心的大堂、各大小中學校等演出，演繹較具特色及地方色彩濃厚的敲擊樂，更輕鬆自然地與眾同樂，擴闊表演的空間。

人間有情

傾談間，龍向榮還分享了敲擊樂的另類功用。他提到一件趣事：在外國的一個地方機構，那裏有著不同的膚色人種，他們不能溶洽相處，漸泛起種族歧視的心態。有一次，他們在參與的一個敲擊樂活動中，竟摒除了他們之間的隔膜。首先他們被分成三組，各組擊打一種樂器，整個過程中，每

人都需要留心對方的節奏，才能彼此合作，因此大家的心便溶為一體，結果，這項有趣的活動發揮了難以想象的力量，並且改善了人際之間的關係。

闔家歡樂

最近，香港管弦樂團以“闔家歡樂音樂會”揭開秋冬樂季的第一頁，率先讓樂團成員與他們的家人一同參與，其中龍向榮的兒子龍一脈表演敲擊樂獨奏之外，更父子兵上陣，同台演出，大家一齊享受敲擊樂的樂趣。指揮葉詠詩又在每個節目之間作介紹，讓家庭觀眾知道演出的作品內容、樂器特點等，藉此向年青人及家長推介一些經典的樂曲，這樣，對音樂教育必然有莫大幫助。

記譜點滴

中國的敲擊樂一般以「口傳心授」的方法而流傳於世，有關敲擊樂的記譜法，是有待發展及確定。現時的記譜法均未能詳細顯示敲擊法及其變化，通常都靠敲擊樂手的經驗和技巧，加上對作品的認識來演繹，這樣實在未夠完善。當新作品面世時，作曲家可以與敲擊樂手於綵排練習中，彼此討論研究，自然可以得到理想的效果；但時光流轉，作曲家去世後，還是需要詳細的樂譜記錄。否則，很難再演繹切合作曲家原意的樂曲了。從前有一次，龍向榮在外國看到一些雜誌介紹敲擊鑼鼓的方法，種類繁多，非一般常規的打擊方法，那使他大開眼界，從而知道敲擊樂的方法還有很多有待不斷地發掘的地方，這激發起他的求知慾，並希望尋

求更多的技法，使敲擊更加多姿多彩。

自我鞭策

本著鏗而不捨的精神，龍向榮渴望有多些機會走訪世界各地，發掘未被遺忘的敲擊樂，讓它們繼續流傳，

或許混合中國的敲擊樂法，使其變化多端，顯出創意。

最近龍向榮正忙於撰寫他的博士論文，希望儘快完成博士課程的階段。其論文內容是有關中國鑼鼓，因深入，而且發覺很少介紹中國敲擊樂的英文書籍，更沒有翻譯成外語的典

他感到對中國敲擊樂器的認識不夠籍可供外國人查考。龍向榮決意將來有機會的時候，可以多翻譯或撰寫一些有關中國敲擊樂的書籍，讓外地的音樂家了解中國音樂的特色和奧妙，亦藉此推廣中國的敲擊樂。 ||



龍一脈與龍向榮



龍向榮全神貫注地演奏

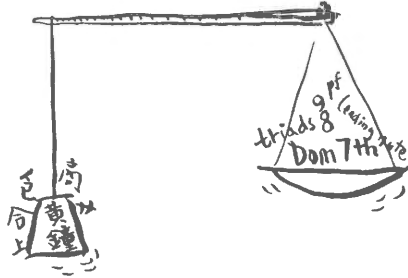
徘徊——中國作曲家民族風格的比例衡量

許翔威

有時候，我在落筆譜寫一首新作品之前，會在「應否着意於表露中國民族風格」這個問題上徘徊，儘管有人認為這是不必要的考慮，儘管所定的標題與內容往往已有合理的暗示，但我仍是樂於在思想上悠閒地徘徊。對於藝術創作者（不只我們華裔作曲家），這種徘徊並非一種掙扎，反而在創作上多了一個可變量之元素，有助於塑造一個自我。

如果說「中國作曲家有責任發揚中國藝術文化」或「作曲家應該迴避自身民族性格的羈絆」，兩者都很難絕對成立。任何一個作曲家實在有絕對的自由去選擇自己的藝術取向，假若旗幟鮮明地表現民族風格與及禁絕一切民族元素的流露是創作方向的兩極，當中仍是有許多不同的情況，此多彼少，孰重孰輕，視乎比例。也許有些作曲家，譬如以中國樂器譜寫傳統風格樂曲的作曲家，他們的創作理念是甚為強調中國民族風格的；有些作曲家則喜歡表現純爵士音樂的風格，又或者以第二維也納樂派的音列技巧為藍本而寫作，各各都有很清晰的風格取向；但對於追求創意的作曲家，卻可以通過變化或融合，尋獲與眾不同的新方法。當然，那也不是有絕對的自由，不應胡亂湊合。試想，如果在一首題為《端陽賽龍》的樂曲聽到印度手鼓的敲擊，人們怎會不覺得不對勁兒？同樣地，一首無標題交響曲當中竟出現中國民歌的節錄，我們亦真會此料不及。

有否民族風格的表現，及表現於何種程度既沒有一個客觀標準，作品的中國風味是有是無，是濃是淡，很多時便引起爭論。至於怎樣才算是表



現出中國民族風格，往往還會有更大的爭論性，從音樂的歷史與地域風格因素去衡量還可以挺客觀的，但談到民族精神與感覺，便可以各自各主觀了。

然而傳統中國音樂的民族風格亦難有絕對的衡量基準。中國歷史源遠流長，從先秦時代的典籍文獻，至漢唐樂譜那些未能實証的千古遺音，到晚近現代，單這一二百年的傳統音樂，細聽之下其變化亦着痕迹，而五胡四夷之樂又如何看待？新疆與雲南音樂今天似乎已廣被接納為中國民族音樂風格範疇之內；從日本雅樂中的「唐樂」是否又可重拾失落了的某種中國風格？二十世紀是個文化邊界漸漸溶解的時代，中國音樂在實際聲音與音樂概念上已或多或少引入西方的元素，現代社會與文化的急劇變遷與發展，使許多事物的定義和界線都要重新修訂。但創作者不單能夠從過去搜尋，更可以有前瞻性的探索，而對中國民族風格的問題，可以是眼花撩亂，六神無主，也可以順手拈來，無往不利。

到底何謂「中國風格」？從那兒可找到純粹的、世世代代遺傳不息的因子？可能有人在黃河或長城找到，可能有人在漢字書法裡找到，可

能從一炷香的上空找到，可能從一雙筷子之間找到……抑或中國元素可以一直隨時代變動？然而「中國」的定義亦不容易弄清楚，當中涉及的東西太多了。再把「中國文化」放到整個世界裡，你從中國往外望，又可從遠處回望過來，還有外國人又怎樣看呢？亞洲人、非洲人、歐洲人、美洲人也許對中國音樂有很不一樣的認識與觀感（同樣是法國人，白遼士與德布西對東方音樂的態度便大不相同了；對蒲契尼歌劇裡的《茉莉花》、馬勒《大地之歌》的唐詩，中華兒女文人雅士又會有各種各樣的反應）。本國人的共鳴和其他民族的異國風情，作曲家如何考慮別人的觀感？說到底，創作者最終只要忠於自己的直覺和思想，但民族風格從這花花世界、琳瑯滿目的音樂語言裡的確能樹立自己的個性。

有所要求，便得運用方法，假若作曲家要在某程度上表現民族風格，除了生活的潛移默化讓他自然流露之外，更要在作曲意念與技巧方面配合，尤其是與傳統藝術文化之間產生了隔閡的摩登城市人，還得主動去補習，從歷史到哲學到文藝到生活小節，雖然文化中有些現象難免會轉化甚至湮滅，但以敏銳的觸覺去認知和體會，中國元素依然俯拾即是。對於音樂工作者，音聲材料自然是最直接的參考基礎，隨便找幾個例子如編鐘舞樂、古琴希聲、禮儀頌奏與梨園曲韻等皆堪稱獨步天下，別具一格。至於滿、蒙、回、藏等族之音樂是否與我國風格相關，可以讓各人自行定奪。對於作曲家，不管高雅如「陽春、白雪」，流俗如「下里、巴人」，廣為賞析，對自己音樂語彙的建構及書

緣來音專——懷念葉純之校長

許翔威

曾經有一段日子，每星期有一兩天我都與葉 Sir 一起到音專附近十字路口那間茶餐廳吃晚餐，我們多半會上閣樓，但也有幾次坐樓下。他跟那裡的「伙記」都挺熟落的，餐牌上儘管印滿了多種食物菜式，但合我們口味的選擇實在亦不多。葉 Sir 對於音專晚間課程之前的這一餐並不講究，上課前不宜吃得太飽，可是又不能不吃的，因為他要過了晚上十時才離開校舍，乘「隧道巴士」返回西環的住所已是深夜了，一週裡有五天穿梭九龍與港島，少吃了許多家常飯菜。

葉 Sir 和我是熟不拘禮的，在他仍未來音專當校長之前，我們已認識了，常常在音樂會中相遇。他也在報章上評論過我的作品和演出。還記得

(續右頁)

寫定有裨益（是否流露民族風格，還看作曲家個人意向及筆力）。

有人說音樂是世界共通的言語，亦有說音樂的精華所在是無國界不分彼此的，但那畢竟是音樂的深層核心要義，表層仍是可以有不同容貌的，實在來自不同地方的創作，自會有其地域性的沾染。在宇宙中，我們對永恆與超際的追索，還必然是從自身出發。德國人、法國人、意大利人、美國人、中國人……各說各不同的語言，卻又同在一個地球上思索，假若另一個星球的生物（和牠們的藝術家）也在思索，我們不同卻也有相同之處。

「界線」可以是個很玄妙的形而上題旨。東方、西方；江南、江北；形似、神似；無聲、有聲，何處是邊

他第一次和胡德禧校長來到音專那天，我亦剛好在學校。能夠邀請活躍於音樂界的老前輩葉純之先生繼榮休的胡校長之後出任音專校長，大家都深慶得人，再難找到更佳人選。此後這數年間，我與葉校長便經常在學校辦公室相見和傾談。他全情投入音專校務的工作，很多時很早便回來，他事事親力親為，往往自己在電腦上整理資料和打印公函。要處理繁重的校務已經不容易，但他仍能再為音專帶來新氣象。

葉 Sir 是個很隨和的人，總流露著睿智與幽默感，談話時帶著讓人輕鬆歡暢的微笑。我從未見過他鬧情緒或發脾氣，相信他對學生與後輩都很寬容。常見他與一班學生談笑風生，興高采烈，跟職員與教師們亦融

是界？踏實的作曲家，也許總會立足於有形，才可捕捉那無形的。旋律、節奏與和聲的構成、音色的挑選，還有形式的接合與剪裁，總會是作曲家的基本需要；情感、哲理，神韻則更令作品昇華與洗煉。

通過細心聆聽或剖析，中國作曲家的某一首作品總會因其民族因素的比例而讓人們衡量出中國音樂風格是否存在及其多寡（這方面作曲家本人還是最清楚的，別人不一定即時可以抓住）。

有些人周遊天下終要歸故里上祖祠，有些人足不出戶心繫八方無遠弗屆，各自有前因後果。然而作曲家一輩子的創作不止於一首兩首，他追求的不應是刻板重複囿於一隅的文藝飾物，他要盪漾於音樂歷史的河流

洽暢快，從不擺架子，然而大家對他都是非常尊敬的。他剛來音專的時候，我因為太長的日子叫慣了胡校長，而且與葉 Sir 又早相識，所以未能改口叫他葉校長，他也毫不介意。他的真材實料與音樂名家的地位已是人所共知和認同，何需計較甚麼頭銜與榮譽？真正有誠意和具有良好修養的學者與藝術家，做事不求浪得虛名，只願心血成果能讓眾人分享。

(轉下頁)



上。正如純音樂與標題音樂各具價值，民族風格之有無與多少可以由作曲家運籌帷幄，寫出不同類型不同色彩的佳作。音符與音符之間，許多地方可以讓人彳亍，思前想後，尋獲樂趣。

以上所言不過是提出一個創作意念的問題，進而衍生出連串問題（沒有明確、具體的結論，更不敢作技術上的深入解說），然而對我而言，從還未開始創作之前，到真正的創作過程，直至如何去譜寫樂曲的最後一個音符，皆為自己對許多問題的解答。

寫於臺灣省立交響樂團「現代華裔作曲家作品演奏會」之前

一九九七年十一月於香港

我覺得近幾年音專學生有機會聽葉 Sir 講課是很有福的，希望他們不會「身在福中不知福」。他的音樂概論課、音樂美學等一定是很精采的。我不知道他是如何授課的，但從學生們下課後的反應，也可猜到他把艱深難懂的學問亦能講解得靈活而吸引。有時我經過教室，也很想自己可以進去旁聽，還好在一些公開研討會及講座，仍有機會聽他發言和演說，耳濡他豐富的學識與獨到的見解。當他嚴肅地談論學術與藝術，便知道他精神的投入與認真實在是音樂圈中少見的。

其實從他在報章上發表的藝評，已能吸收不少知識；通過他那些態度中肯，點出優劣處而又具有鼓勵性甚至提出了改善方法的評論文章，演出者與欣賞者以至沒有參予演出或觀賞的讀者均可有所獲益。他對音樂水平的要求是很高的，能夠受到他讚許的定是不同凡響了，對於像跑江湖譁眾取寵或平平無奇水準低劣的演出，他亦會直言不諱，但用詞的技巧總會留餘地而不偏激，恰到好處的把問題帶出，希望人們的藝術素質有所提升。我覺得他是極少有具備了足夠資格和優秀文字能力的音樂評論家，他對古今中外各種音樂深入瞭解，對藝術文化及美學方面有真知灼見，即使他亦有主觀的一面，但其評論著述總是甚有說服力而非無的放矢。

香港樂壇的朋友，也許不少知道葉純之先生是著名樂評家及音專校長之外，對他從前在中國大陸的重要音樂事務和顯赫的貢獻亦鮮有所聞，沒留意他翻譯及編纂的多部專書，甚至亦不知在港上演的賣座電影《火燒圓明園》和《垂簾聽政》與及舞劇《玉卿嫂》等的配樂都是出自他手筆，老實說，我多年前在《玉卿嫂》首演時亦沒留意到他的名字，原因之一可能是電影、話劇和舞劇等配樂作

曲家通常在節目宣傳時都不被重視。

葉 Sir 既為一個音樂藝術的多面手，集音樂理論、美學專家、評論家、作曲家及音樂教育家於一身，留在音樂創作的空間亦相對缺少了，但難得是他仍能譜出不少大型劇樂、歌曲和純音樂，而且毫不因循守舊，富有自己的風格和創意，難怪他能啓發自己的兒子葉小鋼，成為當今國際知名、獨當一面的新銳作曲家。他來音專執教後，亦指導過幾位主修作曲的學生，個個皆以佳績畢業，並且繼續活躍於香港樂壇，成績不俗。

我在一九九三年也特意委約了葉 Sir 創作一首新的合唱作品，結果他寫成了歌詞發人深省的《留》，此曲運用的音樂語言大可讓我國作曲的同儕稱賞與參考，旋律與和聲既能跳出傳統框架，亦滲透著葉純之的特色，合唱技巧不算太難，首演時一群音專校友組成的「希聲雅士」合唱小組頗能把此曲韻味發揮出來，葉 Sir 亦甚滿意。

雖然我去過葉 Sir 如意樓的家只有幾次，但已記不起何時是第一次去造訪和為了甚麼事情了，大概是在他初來音專擔起繁重的行政與教學工作的頭一年。他的家樸素得很，大本典籍放滿書架。我也是在如意樓跟葉小鋼相識的，那次剛好他在香港有作品演出，那時小鋼兄挺修長高瘦的，近年看他們兩父子才驚覺是那麼相似。小鋼兄在成長的過程中，或多或少必然受到父親的薰陶與啓導，葉小鋼在現代中國音樂創作的突出表現，也許亦隱藏著葉純之的音樂藝術理念和願望。

小鋼兄於香港音專舉行的「葉純之教授追思會」中提到其父在重回香港工作的最近幾年，為葉純之先生畢生音樂事業推展至一個新的高峰，那是令香港人引以為榮和欣慰的。已是

六十多歲的葉 Sir，在港的這些年頭，在繁忙的都市中，在不斷變化的現代社會中，在面對歷史轉捩點的時代環境中，付出幾許辛勞，為音樂界鞠躬盡瘁，確實貢獻良多。他歲歲月月辛勤不斷的撰文與創作，今年養病期間仍繼續譜寫舞劇音樂。以他的學養與才幹，顯然仍有偉業可望於身體痊癒後將之完成，可惜命運卻不盡如人意。

葉 Sir 臨去上海治療前還輕鬆自若地對我說只是去讓中醫療養身體，打算不久便回來繼續工作，那時他大概不知悉醫院裡醫師和家人心底裡的沉重秘密，但或許肉體上的痛苦已給了他一絲訊息，只是他為人十分樂觀，凡事亦不執著。素來看他對樂壇的是非與糾葛都是笑看風雲，處之泰然。

回想起來，過去兩年每當我與他共行之時，見他減慢了步伐都不以為然，也因他的樂天性格而忽略了他的健康問題。葉 Sir 工作繁重，經常要出席公開活動，偶然還要遠赴外地參加研討會等專家活動，他可能連休息都不充足。

我有幸能在音專與葉 Sir 培養了一份情誼，在閒談中常常得到一些啓示，他知道我的個性比較含蓄，不時提醒我可以讓音樂作品多點兒「火氣」（奔放），加強「矛盾衝突」（對比），那無疑使音樂的表現力大增，給聽眾的印象亦更直接和深刻。

十字路口的那間茶餐廳今天還在，它已經營多年，料亦會長年繼續開業，雖然食物不算很好吃，但因地點好，附近都沒有別的食店，自然總有不少人去光顧。每次我經過，總會想起曾經有一段日子……

《禪》給我的悟

莫健兒

第一次聽到葉純之校長的中樂作品《禪》，是在九四年的某一日，當我正在他家中學習時，校長跟我說正在為中樂團創作此曲。我好奇地問：究竟他想藉此作品表現甚麼訊息呢？葉校長說禪是有著悟的意義。隨後他便在鋼琴上彈奏了一些已完成的樂段給我聽。音樂給了我一點啟發，使我不久也創作了合唱作品《禪意》。第二次聽到《禪》便是作品在首演的晚上，我和好幾位校長的作曲學生不約而同地出席欣賞當晚的演出，我們都陶醉在音樂的旋律線條、曲式、和聲色彩及尾段強勁的節奏裏。使我們上了寶貴的一課音樂欣賞。再聽到葉校長跟我說《禪》，是在本年初，他說夏飛雲先生把《禪》的總譜帶回上海，並準備安排時間演出。我明白到好的音樂作品，是經得起時間考驗的。很多古典大師的音樂作品，在經過時間的考驗及過濾後，到今天不是仍有無窮的魅力嗎？

葉校長不幸地逝世了，在他的追思會上，我又再聽到《禪》。不過《禪》此刻給我的並不再是享受音樂創作上的技法，而是使我沉痛的悼念這一位恩師，也令我勾起以往無數和這位音樂前輩的相處時刻及對話。我更體會到葉校長對學生

們的期望及他在音樂創作上多年來積累的心得，都分別在《禪》的三個樂章內流露出來。

大型中樂作品《禪》共分三段，而每段都獨立有自己的標題，分別是「思」、「惑」及「悟」。我深信葉校長在創作此作品時，都會把自己個人的所觸所思，以及他對美學上的一些概念，從作品中反映出來。我作為聽眾的一分子，憑自己微末的音樂修為，不一定能完全參透葉校長在《禪》所表達的各樣內容。但是，《禪》的三個標題卻鞏固了自己在音樂學習上目標及信念。還記得葉校長曾對我說過他教學方針，他希望培養學生有獨立的思考能力，面對音樂歷史、分析、流派等都應提出一定的問題，在尋找答案的過程中培養出思考及分析能力。作曲的學生更需要在應用不同的創作技法上多加思考及磨鍊。而在思考的同時，學生會面對不同的疑惑，疑惑的問題不一定單在音樂上。在我自己所面對的困惑裏除了有音樂創作上各樣的問題，我更曾質疑過自己的音樂創作能力，也意圖因為生活上的壓力而放棄在音樂學習上的拚搏。在這段時間內，我彷彿身處迷宮中，根本找不到正確的方向指示。可幸得到葉校長的

鼓勵及教導，使我可以在學習上得到啟發，從而應付學術上的問題。而更重要的是我知道有這樣一個對創作及教育上充滿了熱誠的恩師在身伴，使我在漫長的學習路途上不會害怕孤獨、寂寞。我也記得葉校長曾說過，只要主動思考，面對疑惑，才會悟出自己的方向。我體會到只要我們仍要求不斷的進步下去，思、惑、悟是我們一生中不斷重覆過程。而葉校長他就是這樣一個不斷要求進步的音樂工作者，葉太曾對我說，校長在病重時，仍努力創作全新舞劇《香江魂》。我想，他還有很多精彩的生活體驗，想藉音樂來跟我們分享。雖然他今天離開了我，但他對音樂創作、教育的熱誠和努力，將成為我畢生學習的榜樣。

在上海參加完葉校長的遺體告別追悼會後，大伙兒一起回到校長生前的居所稍作休息，我發覺在校長的遺照上擺放了葉太寫的一首，而我看罷後，到了今天執筆之際，腦海裡仍清晰地浮現以下的詩句：

生自艱難死亦難，
東風無力任摧殘，
去意徘徊無奈路，
今日何堪獨闖關。

出神入化的琴音

周文珊

六月十日在文化中心，音樂廳座無虛席，這是演藝學院音樂節的壓軸：兩場音樂會的第一晚。

節目開始是羅永暉專為這場音樂會，創作頗有東西交匯的“山鳴”，此曲由余隆執棒，台上陣容鼎盛；除了聖馬田樂團之外，還有演藝音樂節管弦樂團，加上後面的演藝音樂節合唱團。

“山鳴”一曲除管弦樂團外，又有四位中樂器的演奏，加入戴亞：笛子、江濤：笙、王靜：琵琶、許菱子：古箏。

這是首標題音樂，全曲共分三段以中西樂器加上人聲，描繪雄渾蒼茫的山水意境。首段仙山瓊閣：由四件中國樂器主奏，樂隊以虛無飄渺的背景襯托出來，四件樂器各自奏出美妙的典雅樂韻。

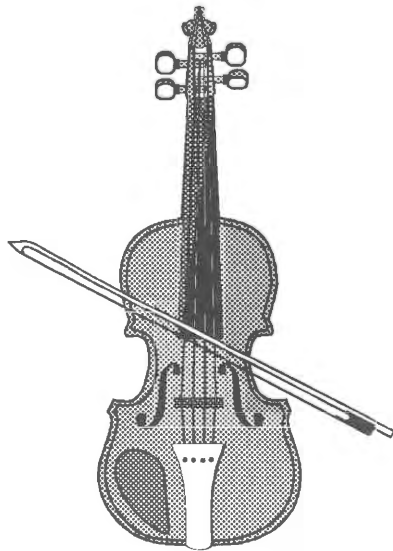
次段雁叫長空是與前段迥然不同的格局，作曲家充分的發揮了他現代撰曲的手法，中西樂器奏出劃破長空的鳴叫，熱鬧非凡！

最後一段用了毛澤東的十六字令三首，這三首詩都是頌讚山的詩，余隆全力以赴，合唱隊中有外國人，不知他們對這三首詩的理解有多少？筆者聽來咬字不甚清晰。

大師馬連那上場，與英國小提琴奇才尼祖·肯尼迪，演繹是艾爾加的B小調小提琴協奏曲，這位既能表達古典音樂浪漫色彩的小提琴家，亦是

演奏流行曲能手，所以他的服飾也與眾不同，梳的是英國的崩髮型，穿的並非傳統大禮服，他的台風也是活潑而帶跳動性的，尤其演奏激情的樂段時，雙腳踏著地板發出崩崩之聲。

這首樂曲亦是此位提琴家的首本戲，由英國人來拉英國作品，而且艾爾加本人亦是一位提琴家，所以他



奏出了頗有難度的琴技，一時熱情洋溢，一時甜蜜溫馨，

是溫文爾雅，這是一個很醉人的表演。一曲既終，掌聲雷動，肯尼迪加奏了一首巴克尼的弦技作品，這一曲許多小提琴家都喜歡演奏。記得多年前意大利著名提琴家利其，奏完協奏曲後，也安哥了此曲，有幸聽到肯尼迪拉奏此曲，用出神入化來形容好似還不夠，神奇的琴音，牢牢的吸引着每一位聽眾，大家都投他的超凡

藝技傾倒了！

中場休息之後，最為矚目的貝多芬D小調第九交響曲登場，因為小提琴協奏曲較長，這首原為四樂章的合唱交響曲，只選奏第二樂章：諧謔曲和帶有合唱的終章。

四位擔綱獨唱的：女高音樂意如、女中音張皓、男高音莫華倫、男低音田浩江，他們各展所長，貝多芬也很平均的分配了四位獨唱的成份，配上雄渾的合唱，馬連那的處理層次分明。這一晚最得益的是演藝的學生，他們有機會與聖馬田樂團的音樂家，排排坐，在大師的指揮之下，演奏這部經典之作，想必這種活的教學法式，使學生和青年樂手有更新和更深的體會，這樣的音樂節是空前，希望不是絕後。



鐳射歌劇院 (2)

吳振輝

三幕歌劇

死城(Die tote Stadt)

作曲 康高特
(Erich Wolfgang Korngold 1897-1957)

作詞 康高特和父親
(以 Paul Schott 爲筆名) 根據羅登巴赫
(Georges Rodenbach) 的小說改編

首演 1920 年 12 月 4 日同時於德國
漢堡劇院和科隆歌劇院上演

簡介

康高特(Erich Wolfgang Korngold 1897-1957)曾被譽爲繼莫札特之後最傑出的音樂神童。在父親(Julis Korngold 是本世紀初維也納最具影響力的樂評人)的悉心培育下,他年僅9歲便懂得作曲。馬勒(Gustav Mahler)對他的天才非常欣賞並且推薦他跟隨 Alexander von Zemlinsky 進修作曲技巧。在二十年代,他的事業可謂一帆風順;不但作品受到音樂家和聽眾的廣泛歡迎,並且被選爲當代最重要的作曲家。但隨著納粹主義逐漸興起,他的作品亦因爲其猶太血統被列作“頹廢音樂”而禁止演出。逼於無奈,康高特祇好於1934前往美國以創作電影音樂謀生。在其後13年間,他共創作了近20部電影配樂,大大提高了荷里活電影音樂的水平,並曾兩度贏得奧斯卡金像獎。戰後,他重返古典樂壇,創作了小提琴協奏曲(因小提琴家 Jascha Heifetz 灌錄唱片而聞名),大提琴協奏曲和升F調交響曲等作品。可惜電影音樂方面聲譽對他沒有絲毫幫助,加上當時創作的潮流是以“新維也納樂派”爲首的新派音樂,康高特的浪漫派晚期音樂風格始終未能重拾早年的光輝歲月。他的作品有歌劇、管弦樂、電影配樂、室樂、歌曲、器樂曲等數十部之多。經過多年幾乎被遺忘,康高特的作品近年有被重新肯定的趨勢。在總結自己的作曲生涯時,他曾將它分爲三個階段:早期以作曲神童出現,跟著是活躍於歐洲的歌劇作曲家,最後是電影音樂作曲家。歌劇方面,康高特雖然祇有 Der Ring des Polykrates (1916)、Violanta (1916)、Die tote Stadt (1920)、Das Wunder der

Heliane (1927) 和 Die Kathrin (1939)等五部,但這些都是他引以自豪的作品。

創作於1917至1919年間的“死城”是康高特最著名的歌劇(雖然他自己更喜愛 Das Wunder der Heliane 一劇)。從首演到其後的十多年間,“死城”一直是歐洲最常上演的當代歌劇。近年在歐洲各地亦間中有上演的機會。錄音方面,早在1924年,著名歌唱家 Maria Jeritza、Richard Tauber 和 Lotte Lehmann 已經灌錄此劇的片段,其中“瑪利亞蒂之歌”(Mariettalied)和“小丑之歌”(Pierrotlied)更曾經是錄音次數最多的二十世紀歌劇片段。但是全劇的首次錄音要到1975年才出現,這款傑出唱片由 Erich Leinsdorf 指揮慕尼黑電管弦樂團聯同 Carol Neblett、Rene Kollo 和 Hermann Prey 等演出(RCA 編號 GD87767(2))。今年(1997)是康高特誕生百周年紀念, Naxos 也推出了 Leif Segerstam 指揮瑞典皇家歌劇院的1996年現場錄音(編號 8.660060-1),但此唱片刪減的片段較多,一般評價也比不上首個錄音。

劇情大綱

第一幕 (約40分鐘)

背景是十九世紀末比利時的布格斯市。保羅仍然因妻子瑪莉的逝世而難過,家裡仍然存放了她很多的遺物包括畫像、魯特琴和一束以玻璃罩保存著的金髮等。法蘭克到訪,發現保羅正爲剛遇到和他亡妻非常相似的舞蹈員瑪莉亞蒂而感到既興奮又疑惑。瑪莉亞蒂應邀到保羅家中,載歌載舞地宣稱“忠貞的愛情終要逝去”。保羅的情感被挑動,瑪莉亞蒂離開後他即陷入對亡妻忠貞還是投入這段新情感的爭扎中。漸漸產生了幻覺,他看見瑪莉從畫像中走出來催促他重新投入生命並且多看和多了解。

第二幕 (約40分鐘)

幻覺仍然持續,保羅看見自己站在瑪莉亞蒂的屋



外，隨後他跟法蘭克爲了瑪莉亞蒂引起爭執並殺了他。不久，瑪莉亞蒂和她的同伴乘船到來排練即將演出的歌劇。眾人離去後，保羅本想告訴瑪莉亞蒂他愛的祇有瑪莉一人，但終於抵不住瑪莉亞蒂的柔情，一起回保羅的家渡宿。

第三幕 (約 40 分鐘)

第二天是教會大巡行的日子，外面傳來詩歌班的歌聲。保羅正專注於巡行的情景，瑪莉亞蒂任性地拿起瑪莉那束金髮起舞希望吸引保羅的注意。爲了好好保存亡妻的秀髮，保羅與瑪莉亞蒂展開了爭奪並錯手將她握死。保羅帶著驚惶地從幻覺中醒來，發覺一切如舊。他終於明白瑪莉的心意，決定離開這個死城。

著名片段

- 1) 第一幕 Mariettalied (上天賜予的喜樂 Gluck, das mir verblieb)
- 2) 第二幕 Pierrotlied (我的渴望，我的夢想 Mein Sehnen, mein wahn)

特色

康高特的原意是根據羅登巴赫的著名小說“死城布格斯”(Bruges la mort) 創作一部單幕歌劇，後來加入第二幕的派對場面和第三幕的宗教場面而擴大爲三幕歌劇。結果，劇情變得不夠緊湊；男女主角主的戲份太過吃重(音樂部份也毫不容易)都成爲這作品被忽略的原因。“死城”的突出之處在於幾方面：

- (1) 傑出的配器法(orchestration) —— 康高特動用龐大的管弦樂團(三木管制樂團加上低音小號、豎琴兩台、鋼琴、鋼片琴、風琴和鐘……等等)營造出非常豐富而華麗的音色和織體；

- (2) 成功將近似美聲時期(bel canto) 的華美旋律融入現代化的樂團中；
- (3) 作曲手法方面，康高特運用了主導動機(例如以四度及五度音程代表“死城”、B大調的旋律代表瑪莉亞蒂、降D大調旋律代表瑪莉、下行半音音階旋律代表死亡……等等)。無論旋律、和聲及曲式各方面基本上仍是浪漫派晚期的風格，對位性也不強。儘管普契尼和李察史特勞斯的影響隨處可見，但康高特沒有絲毫的遜色；無怪乎普契尼稱這歌劇爲當代德國新音樂的希望。

影碟評介

指揮	Heinrich Hollreiser
導演	Gotz Friedrich
歌劇院	Deutsche Oper Berlin
舞台設計	Andreas Reinhardt
Paul (t)	James King
Marietta/Marie (s)	Karan Armstrong
Frank (br)	William Murray
Brigitta (ms)	Margit Neubauer
Fritz (br)	William Murray
Juliette (s)	Sylvia Engert
Lucienne (s)	Ruthchild Engert
Gaston (t)	Jean-Pierre Liegeois
Victroin (t)	Donald Grobe
Graf Albert (t)	David Knutson
錄映年份	1983 年
語文	德語演唱(日文字幕)
片長	120 分鐘 (3 面)
影碟編號	BMG BVLO-131-132

雖然市面上可找到的錄音祇得兩種，慶幸地竟然有柏林歌劇院的錄影(儘管不易找)確是難能可貴。這是德國著名歌劇導演 Gotz Friedrich 頗受歡迎的製作。他把時代背景移到本世紀二十年代，故事情節正也略作刪改。據說爲了劇情的連貫，在劇院上演時第一幕和第二幕之間是沒有落幕休息的。觀眾可以親眼目睹佈景怎樣在不影響劇情進行的情況下從第一幕保羅的房子變成布格斯市。可惜，錄影時省略了這特別的效果。擔任主角是兩位活躍於德國的美籍歌唱家 James King 和 Karan Armstrong (也是導演 Gotz Friedrich 的妻子)。面對保羅這角色的嚴峻考驗，James King 雖然演來有點吃力但仍能保持水準。Karan Armstrong 無論唱、演、舞均佳，是眾演出者中最搶鏡的一位。配角、合唱團和樂隊也頗爲稱職；整體的音響效果、畫面處理和清晰都達到應有的水平。作爲這歌劇的唯一影碟版本，絕對值得觀看和收藏。||

是詩意？是樂意？

——從聆聽許翔威的《太平年》說起

陳媛

在香港舉行的國際音樂節《音樂新文化九七》，筆者欣賞了多場音樂會。在一場名為「新韻匯」的音樂會中，作曲家許翔威的中樂作品《太平年》激發了筆者埋藏心底的激情；音樂會後，有感而發，把樂想化為詩句，詩歌名稱與樂曲同名，名為《太平年》。在此，筆者以許翔威的《太平年》為例子，將個人欣賞音樂的一些體會寫下，與讀者共同分享。

音樂是最抽象的藝術，他的表現符號是音符。作曲家把音符化為樂句、樂段。經過作曲家悉心安排，一首作品才能誕生。當我們聆聽這些新作品時，應該如何欣賞？如何從樂曲中了解作曲家的思想內涵？在古典時期和巴羅克時期，聽音樂是人們日常生活中不可缺少的娛樂。對於經常演出的作品，作曲家在樂曲裏所常用的各種曲式，和各種曲式所代表的不同內容，當時的人都有一定的認識和理解。如果某作曲家用了一些新的手法，新的曲式，他們都會有興趣去研究和談論。為何現代的人就沒有興趣呢？雖然優秀的審美情趣是應該具備豐富的音樂知識，但也不是必然的。對樂曲作品，無論是古代或者是現代，除了直接聆聽之外，我們還可以從樂曲的標題、解說或評論、深入了解作品的內容。

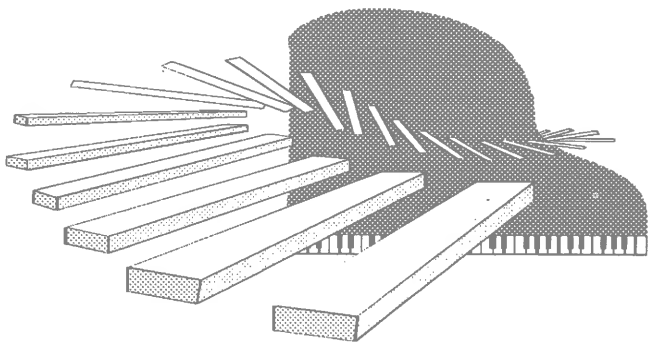
標題音樂(Program Music)，本來是可以使聽眾容易理解作曲家在作品中所要表達的場景或所要表達的思想內容，如貝多芬的《田園交響

曲》，共有五個樂章，每個樂章描繪不同面貌的田園景色。其中又分別以不同的樂器來描繪自然界各種聲音；如長短笛的鳥鳴，小提琴的晚風，定音鼓的雷聲。德布西的《水中倒影》，卻運用了色彩性的和聲來描寫流水的各種形態及水面的回光。然而，對於現代作曲家的音樂創作，只看音樂的標題來了解音樂作品是不可以的。許翔威的作品《太平年》是一首標題音樂。初看標題，使人有一種喜慶、歡樂的感覺，可能有些聽眾會誤會作曲家的作品是要表現娛樂昇平的現象。可是，只要我們打開心窗，細心聆聽每個樂句、樂段，就會感受到樂曲採用了協和的和弦及不協和的和弦，但兩者之間不是強烈撞擊，卻產生一種融合。這些對比性的和弦，三三兩兩不規則的重覆，表現出安逸、喜慶中隱藏了不安。正如筆者在新詩《太平年》所描寫“廿八歲大學生兩年專業文憑失業失戀跳樓死亡”，“百歲老人輪米被軋傷父親迷姦女兒”，“靖國神社裏731的惡魔作為神靈般被供養着”，

“南京大屠殺慰安婦是曝了光的膠卷”，通過不同事件串聯而成的詩句，呈現出現代社會或國際上所發生的各種問題。當然這只是筆者個人的感受，不同的觀眾，對這首樂曲可能會有不同的理解。但對樂曲中所呈現的不安與隱憂，相信同樣會感受到的。

《太平年》樂曲的結尾，作曲家採用了特別的樂句組合；緊湊而不完整的拍子，使樂句變得輕快、熱鬧、昂揚，在歡樂中結束。樂曲採用歡樂結尾，充份顯示作曲家樂觀的情緒，及對未來的盼望。

許翔威將這首作品以《太平年》為標題，使標題與音樂產生特別的化學作用，深化了樂曲本身的意義。其實創作音樂是作曲家自我表現的手段，對於作曲家來說，最重要是音樂本身能夠表達他們所要表達的意念。因此，音樂的標題可能只是文學上的隱喻，欣賞樂曲不能只憑藉音樂的標題來了解作曲家的創作意念。



太平年

我優雅地坐在觀眾席上
靜聽 樂曲的演奏

《太平年》

廿八歲大學生兩年專業文憑失業失戀跳樓死亡
百歲老人輪米被軋傷父親迷姦女兒

太平年

百萬元璀璨的煙花點綴半小時的歌舞昇平

太平年

靖國神社裏 731 的惡魔作為神靈般被供養着
南京大屠殺慰安婦是曝了光的膠卷

太平年

戰爭飢荒天災人禍是世界地圖斑斕的色彩

太平年

我嚴肅端坐
聆聽 最後一個樂段

《太平年》



注意!!!

六月七日（星期日）這個特別的日子！

香港音樂專科學校四十八週年紀念音樂會

將會在香港大會堂音樂廳舉行。

名家演出，節目豐富，精彩動聽。

節目包括：琵琶獨奏、敲擊樂、雙鋼琴演奏、
女高音獨唱、合唱等等……！

門票於五月七日起發售！

德國之旅

陳馬奇

今年夏天渡過了一個十分難忘的暑假——八月四日至八月二十三日於德國學習德文和音樂。

感謝神的恩典，讓我有機會學習和見識新事物。困難時，神透過聖經的說話來安慰我，整個旅程是靠着神的慈愛渡過每一天。

轉眼間在港大的學習已進入最後一年了。我主修的是音樂，而副修德文。校內有一個不明文的規定，就是選修語言的，在第二年的暑假，便要到當地進修。起初亦是心大心細，只因不是硬性規定，又怕適應不了，但若是不去，那麼別人所學到的，留在香港是沒法體驗到，結果是沒有決定錯的。

德國是一個很大的國家，我選擇了德國南部的一個小鎮 Bayreuth 來學習德文，就讀於 University of Bayreuth。

在 Bayreuth 所修讀的剛與香港相反，就是主修德文，副修音樂。學費是九佰馬克（約是港幣四千元），住宿費四佰馬克（約港幣一千八百元）。

課程於八月四日正式開始，而學

校於早一日已安排所有學生初次聚集，彼此認識。到上課的第一天，先要做一個小測驗來分班，按成績分了四班。每天早上九時至中午十二時三十分上德文課，下午上音樂。在德國學習德文，是較為活動式，不像在港只灌輸一大堆文法。同時，亦多了很多機會用德語來溝通。音樂課只得十四位同學，他們也是來自世界各地的，有希臘、芬蘭、荷蘭及日本等等。由於各人的水準參差（語言和音樂詣藝），內容也不是能適合每一位，課程是以 Workshop 和 Seminar 為主。第一天，老師已安排好每人要練習些什麼樂曲，有獨唱、獨奏和合奏。目的是為了於課程完結那天作為表演節目。最後我決定彈 Debussy 的 Prelude No.12 和 Mozart 的 Sonata in D 鋼琴二重奏。因此每天上課後，便留在音樂室練習，想不到在德國的練琴時間比香港還要多哩！而 Seminar 則困難得多了，完全以德語教授，很難理解清楚。

另外，Bayreuth 最著名的就是偉大的歌劇作曲家華格納於這裏生活了十一年之久。位於市中心的 Whaus，相信是在當地最著名的旅遊點了，屋內仍保留着當年 Wagner 所用過的傢俬及一切擺設，十分珍貴。這裏的商店，有不少亦是以他的肖像

來作裝飾。每年有 Wagner 的歌劇節，聽老師說，不是人人能聽到音樂節的歌劇的，不是因為沒有錢，是場數有限而人又太多之故（有來自世界各地的），往往要輪候數年才有機會欣賞到啊！但學校每天都會為選修音樂的同學爭取門票，但就不能選擇聽那一場或是坐什麼位了，結果我抽中了 Parsifal，坐於歌劇院的最後一排，價錢是四十一馬克（約港幣二百元）。由於對此歌劇沒有認識，場刊又是德文為主，要理解劇情是不容易的，但能欣賞樂隊演奏和每一位聲樂家的情深演繹，亦感滿足。

此外，除了歌劇節外，每年的暑假，Bayreuth 會舉行國際青年音樂節，今年已是第四十七屆了，每年於二、三月間便會於世界各地招募年青音樂愛好者參與，無論你彈奏什麼樂器也可以報名，只要填妥報名表連同一盒個人演奏的錄音帶寄往該辦事處即可，一經取錄，便會安排參予這音樂節的演出。今年音樂節的舉行日期，剛巧是到 Bayreuth 進修的日子，有機會看這班年青音樂家的演出，亦看過他們的綵排情況，十分嚴緊。盼望未來再次到 Bayreuth 的時候，能成為他們的一份子，一起在台上演奏柔揚悅耳的樂曲。

九七「回歸」要加把勁推廣中國音樂

談鳳儀

(香港音專四年級同學)

時間過得很快，轉眼在香港音樂專科學校進修已踏入第四學年。以前我接觸音樂是從中國音樂開始，對它也非常鍾愛，我曾經學過笛子、琵琶及一些中國敲擊樂器，發覺很多中國樂器音色都很美，例如：笛子——明亮、二胡——幽怨、琵琶——文曲、武曲各具特式、古箏——優美、古琴——古雅深沉。中國樂器可以獨奏也可以合奏，變化無窮。我在七十年代開始學習中樂，那時流行用簡譜（用阿拉伯數字代替音階）及工尺譜，現在九十年代亦一直沿用。香港業餘中樂團體，如宏光國樂團、樂樂國樂團、愛樂國樂團、香港青年協會中樂團、音樂統籌處國樂團等，都是多用簡譜；而民間粵劇社則用工尺譜。這無疑對學習帶來一些方便，但亦有它不足之處，簡譜始終有其地域性限制，其他國家地方不會看得懂這些譜子。香港是一個中西文化匯集地方，在這兒各種音樂是互相影響的，例如近代一些作曲家，亦採用西洋作曲手法，加上了和聲，用五線譜記譜法，卻又保留了中國音樂特式。例如：何占豪、陳剛——梁祝小提琴協奏曲、徐景新——根據敦煌壁畫寫的《飛天》、陳能濟寫的《兵車行》…等等。

近來亦有很多中國樂曲、歌曲用五線譜轉載，希望有更多人看得懂、聽得懂。

推廣中國音樂亦是困難重重，年長一輩聽到它，一般都很高興，覺得很有親切感；年青一輩聽到，很多覺得「很土」、聽不懂、很悶。這是因為在英國統治下中小學音樂教育大部份為西洋樂曲，加上現在香港流行偶像派流行曲，青少年接觸中國音樂比較少，只有在中國節日，才可以從電視及傳播媒介多些聽到。保留及推廣中國音樂的主要角色是許多民間業餘團體及熱心音樂工作者，直至市政局推行中國音樂節及成立一個全職業中樂團體——「香港中樂團」，在八十年代比較好一些。

推廣中國音樂要從多方面看，例如政府要多支持及扶助民間音樂團體；學校教育，除了西洋音樂外，應該加入中國音樂，可以由淺入深，加一些中國民謠、器樂曲、地方戲曲等，再加上一些中國音樂歷史等，而專上教育亦要重視中國音樂培訓，多辦講座、專題討論等，培養人材。而傳播媒介，如廣播電台、電視台等，

如果有專輯廣播，亦對推廣中國音樂有很大幫助。

香港音樂專科學校多年來都有包括中國音樂在課程內，如中國音樂欣賞、中國音樂史、老師選擇一些有代表性鐳射唱片，透過聆聽、欣賞，去領會中國音樂不同樂種與風格特色；其實它包涵很廣，有器樂曲、全國各地戲曲、民謠、山歌、藝術歌曲、宗教樂曲——如佛教、道教、西藏喇嘛宗教音樂等，再加上認識中國音樂史的發展，各朝代曾興盛的曲種，到現在保留的精華等。透過學習中國音樂的課題使我獲益良多，相信其他同學亦有同感。

最後，若你是很少接觸中樂，或者是很少聽，讓我給你介紹幾隻好聽的唱片錄音，細意欣賞，你一定喜歡。

十面埋伏	雨果	(HRP722-2)
夜深沉	雨果	(HRP723-2)
閔惠芬(二胡)	雨果	(HRP742-2)
出水蓮	雨果	(HRP704-2)
吳門琴韻(上下)	雨果	(HRP712-2 HRP713-2)

工 尺 尺 合 上 士 工 尺 反 五 六 工 尺

妙想天開音樂新發明

五言

哈囉！我的名字叫劉頓、愛根斯坦、加利腳，是一個天才科學家和發明家。在我過去六十多年的研究和實驗中，已發明了不少新的東西，計算出許多精確的方程式，也曾提出過後來都一一應驗了的預言。有些時候，真是因為太多的領獎和演說而影響了我的研究工作，名譽對我來說都不是怎樣一回事了，能夠把自己的創造成果公諸於世，使人類改善和豐富生活才是最有意義的。

很多人對我們科學家推崇備至，認為是改進了人類生活，使人在許多方面都更舒適和便捷，更而改變了人們生活習慣，甚至啟發了新的思維。但其實也有些不良的影響，而由於人類那麼依賴現代科技，有些東西一旦壞掉也就麻煩了，或者會釀成災難呢。

不要以為我是個槁木死灰，把自己整天關在實驗室內的科學家，甚實我能夠不斷推陳出新，發明各種巧妙產品，皆因我對世界的事物有入微的觀察，並且酷愛各種藝術，使日常生活充滿生動的情趣，我經常聆聽不同的音樂，使胸懷擴闊，腦筋靈活。

我也挺幸運，有幾位老同學是音樂家，經常叫我去聽音樂會，或送我一些唱片和錄音，有時甚至帶備樂器來到我家合奏。在演奏者身旁欣賞即時奏出的音樂，真是無與倫比，甚麼好的音響器材也都望塵莫及。在我六十大壽的那一年，還有一位作曲家老友特別為我寫了一首新的電子音樂，那音樂的創新正好配合我不斷創

新的發明，也反映着這個不斷創新的世界，那些毫不陳舊的聲音，充滿新意地使我激動，引發我對開創未來的渴求。

從我這班音樂家朋友身上，我看到他們也實在為人類創造了莫大的歡樂與幸福，昇華了人的思潮和感覺，概括了歷史與文化。音樂家的貢獻實在與科學家的發明不遑多讓，科學與音樂實則亦有許多相關的地方，管絃樂隊的樂器那麼精細，音色那麼完美動聽，音域那樣寬闊，也都是因為科技的幫助，不斷改良和革新，而二十世紀更出現了電子合成器，不單能模仿任何樂器，更可造出無窮盡的新聲響，還有錄音技術的提高和演出場地的音響控制都使人們欣賞到極高質素的音樂。

我身為一個那麼喜愛音樂的天才發明家，當然便應該去研究一些新的產品，使過去在音樂方面一些惱人的問題得以解除，那麼對作曲家、音樂家和聽眾都有助益，於是我最最近不斷在埋首鑽研和設計，計算試驗的數據，有些測試已很理想，希望有五件新發明早日面世。

(一) 自動翻譜機

室樂演奏家和指揮家經常都是需要在演出時翻樂譜，指揮在一首長長的交響樂或歌劇演出時可能要逐頁翻譜數十次，甚至超過數百次，而對於演奏樂器者，通常要在休息不用演奏時才能有閒空的手把樂譜揭到下一頁，樂團裡的提琴組二人共看

一個譜台，若其中一人去翻譜，音量其實是突然減低，而翻譜的那人所演奏的線條亦被中斷，至於彈奏鋼琴的人士，相信經常會感到翻譜的煩惱，往往要在演出時找一個人專門幫忙揭譜轉頁，但那又很容易出錯，偶然會因那人跟不上，不是早了便是遲了，不合彈琴者心意，影響了演出。

我們發明的「自動翻譜機」，能分辨樂曲演奏到樂譜的那一個地方，可按照不同音樂家個別的讀譜習慣，在適當的時候自動翻譜，不經人手，速度快而且寧靜，更不會讓微風或氣流吹亂樂譜，十分保險。這個自動翻譜機與譜架連成一體，能保留古典音樂家奏的傳統和優雅美麗的外觀。

(二) 蒸發口水附件

這個附件是專門設計給所有吹管樂器的演奏者，使他們免除了在表演期間花時間去倒出樂器內凝聚積存的水份。尤其是銅管樂器，口腔吹出的濕潤空氣在冷冷的管道內成為液體，而水份是不能太多和太久的逗留在樂器之中，有了我發明的「蒸發口水附件」，便可避免了於演奏期間眾目睽睽地傾倒口水在地上那樣不雅的情形了。這附件將會是非常微型小巧，貼在樂器管道之內亦不會改變原來的音色和音量。它甚至能安裝在人們的門牙後面，讓一些口水液過多的人減少分泌，嘿嘿！

(三) 樂器縮形儲藏盒

(轉下頁)

多數樂器的體積也不小，只有短笛比較輕便一點。巨大的樂器如低音大提琴、巴松管、大號等都是音樂家日常的負累，不方便攜帶和儲藏，要拿着樂器四處去是既辛苦又危險，擔心碰壞跌碎之餘，自己出入門戶、上落階梯和橫過馬路也要份外小心，而且還往往要多繳付額外的交通費用、計程車資和飛機票便要多加許多支出。至於鋼琴家和管風琴家，更不能攜帶自己最習慣和鍾愛的那具琴鍵去演奏，只能到了音樂廳才知道自己將要在甚麼樣的琴上表演。

但是有了我的縮形儲藏盒，便能用新科技把任何樂器縮小到只有一張電話卡那樣的尺寸，能輕鬆地放在口袋裡隨處去，到了需要時才把樂器還原，既安全又方便。你喜歡的話，不妨把整個管絃樂團的樂器包括那些大鼓大鑼都一併存放在你的公事包裡，又或者同時在衣袋裡放着十部大鋼琴。

(四) 隔音噴霧

假如使用了我發明的隔音噴霧，便可保證在一個房間之內的聲音

不會傳到外面，即使門或窗打開了，聲音傳到外面仍是有限的，這種噴霧最適宜給現代高樓大廈擠迫的居所使用，避免家中的聲響騷擾鄰居。許多人在家中彈奏樂器或練琴的人都恐怕會影響到隔離鄰舍，那些比較吵耳的樂器的學習者例如鼓手更是有迫切的需要，以免上下左右的住客不斷投訴，自己早晚要另覓居室了。但有了隔音噴霧，只須在需要時如同使用空氣清新劑一般便成，就算是同一屋內之房間與客廳之間亦可隔音，那麼連家人也不必一起聽你反復地練習同一段落或同一樂句那麼覺得沉悶單調，令人心煩了，等你把整首樂曲練好才一起欣賞吧。

(五) 音樂廳及錄音室雜音滅聲器

只要裝置了我發明的「滅聲器」，便不再害怕任何聽眾或場內人士的咳嗽和噴嚏了，而那些喜歡在演出進行中仍然跟鄰座的朋友耳語甚至若無其事地談話的人，也便不能滋擾其他聽眾欣賞音樂了，還有那些沙沙的膠袋、紙袋發出的聲音、場刊掉落地上的啪的一聲，和那些最令人討厭

的無線電話響聲、傳呼機和電子手表報時的響鬧……除了台上演奏的音樂外，所有雜音都會被滅聲器吸收了，那將會比聆聽簇新的鐳射唱片還要完美無瑕，絕對傳神，沒有失真。

我其實還有好幾件音樂新產品正在構思當中呢，例如在音樂廳中給聾人感應音樂的特殊座椅，使失聰的人也能夠享受音樂帶來的喜悅和悸動；在音響器材加上刪減其中一些樂聲的處理器，使音樂學生能夠把唱片變成卡拉OK，與世界一流的樂團和指揮一起演出；還有是把作曲家的靈感收錄成實質聲響的腦電波音樂感應器，使他們不會失掉一些來得很快但又容易忘記的樂思，還有……

我覺得像音樂這麼有價值的東西，是應該有更多科技上的協助。奈何我的同行多半只顧着為工商業、運輸、國防、宇宙探索、醫學等各方面動腦筋，但即使我孤立無援，我仍會為我的音樂新發明不斷努力的。

(原載於一九九七年一月《Hi-Fi 天地》)

* 鳴 謝 *

本期樂友出版獲下列
熱心人任慷慨贊助
謹此致謝：

李 明先生 HK\$2,000 元

葉文浩先生 HK\$1,000 元

上期樂友「經典神劇
《以利亞》」一文轉載
自文藝出版社之書訊，

特此鳴謝。

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。

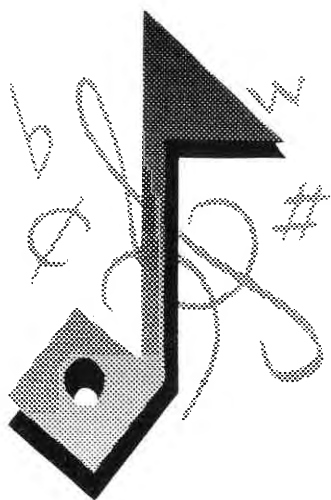
投考資格：具音樂基礎而志願深造並有中學或同等學歷。

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）

香港音樂專科學校

校外課程部招生



鋼琴 小提琴 長笛

聲樂 作曲

(個別教授)

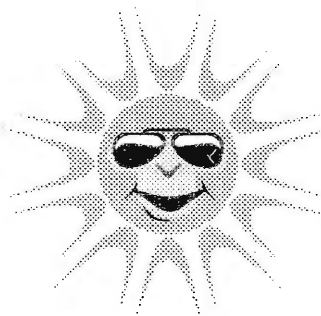
樂理 結他

視唱練耳 電腦音樂

(班際、小組或個別教授)

1998 暑期課程 (班制)

- 五級樂理
- 八級樂理
- 五至八級視唱練耳
- 古典結他
- 合唱指揮
- 聲樂初階
- 鋼琴流行曲初階
- 電腦音樂 (初級)
- 音樂欣賞 (元素篇)
- 音樂欣賞 (曲式篇)



尚有其他新課程，詳情請參閱暑期課程之章程 (四月開始派發)