

樂友

MUSIC COMPANION 76



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 (1998-1999 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 黃友棣 凌金園

校 務 委 員 會： 費明儀 蘇明村 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 李 明 鄭 丹 許翔威 李丁儒
徐允清 張玉玲 區月美 丘石峰 黃華豐

作 曲 系 教 師： 黃育義 符任之 陳能濟 王 強 吳俊凱 葉小鋼
許翔威

聲 樂 系 教 師： 費明儀 莊表康 潘志清 周文珊 許元貞 張 蓮
劉 慧 郁慶五 朱慧堅 卓 真 賴潔冰 王玉蘭

鍵 盤 系 教 師： 梁 美 蘇明村 龔書安 徐立莉 黃瓊璠 陳煜雲
劉蘭生 黃舜娥 黃慧華 朱珊珊 古連璧 李璉亮
劉鳳茵 李名強 李 健 梁家欣

管 弦 樂 系 教 師： 朱傑雄 李詩曼 張惠堂 李自榮 黃日照 沈 榕
陸展球 湯 龍 潘世炎 蔡國田 褚耀武

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

樂友

第 76 期
1998 年 6 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
胡德禧、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
UNIQUE DESIGN
電話：9251 7962

一	論樂文摘（之四）	黃友棣	2
二	論華格納的創作及藝術思想	李德君	4
三	音樂有多少學問？	李明	6
四	中華人民共和國國歌小史	余少華	8
五	南北有別	葉小鋼	10
六	一顆明亮的鋼琴新星	陳兆勳	11
七	布拉姆斯的鋼琴音樂	陳兆勳	12
八	講古談今——打唱片釘	司徒敏青	15
九	藝術家脾氣	許翔威	16
十	音專週年音樂會	木子	17
十一	馮嘉祥專訪	徐允清	18
十二	笙	盧思泓	20
十三	鄭新民談藝術行政	黃寶玲	22
十四	談音樂歷史的學習	徐允清	24
十五	未來的故事——音樂專科高醫生	五言	26
十六	聖詠曲——寫在五線譜上的遺囑	水薔薇	27
十七	迴音·回音	何美寶	27
十八	音樂與人生	王光祈	28

論樂文摘 (之四)

黃友棣

(二〇) 叢蘭荆棘圖

鄭燮（板橋）畫蘭，常伴以荆棘。他題其所畫的「叢蘭荆棘圖」云：「東坡畫蘭，長帶荆棘；見君子能容小人也。」實在說，君子必待小人襯托，然後能顯示出君子的高潔。君子之所以為君子，小人之所以為小人，只在互相比較之時，乃能清楚表現出來。

板橋題畫云：「不容荆棘不成蘭，外道天魔冷眼看。門徑有芳還有穢，始知佛法浩漫漫。」這是藝術的表現，也是社會的形貌，堪為目前的民主政治作注釋。

在樂曲之中，一切不協和絃常與和絃並存；不獨並存，且作襯托；不獨襯托，且作護衛。不協和絃的最大作用，是表彰協和絃之優美；正如荆棘之表彰蘭花一樣。倘若在畫中只寫荆棘，或者所寫的荆棘，份量多過蘭花，比例失了平衡，就破壞了美的整體了。現代音樂作品之中，那些專用不協和絃的作品，常使聽眾感到煩厭，原因就是在此。

為了善惡兼蓄，光暗並存；音樂作者必先具有包羅萬象的胸襟，加以適當對比的處理，然後可獲優良的效果。我們曉得，戒除偏食，乃是養生之道；摒除成見，便是治學之方。在藝術的領域中，蘭花與荆棘的調和運用，就是創作的最高原則了。

(二一) 已窮千里目

我的一位世侄，出國進修音樂，其伯父題字鼓勵他上進，借唐

代詩人王之渙的名句：

欲窮千里目，更上一層樓。

數年之後，學成歸國，其伯父在他的紀念冊上寫：

到此已窮千里目。

這位世侄很機警，認為這句詩，必有下聯；所以特來相問。我告訴他，這是清代詩人鄂容安「題甘露寺」的詩句，其下聯是：

誰知纔上一層樓。

這位世侄終於醒悟到，其伯父實在是要告訴他，「學無止境，不可自滿」。我也告訴他，清代詩人方子雲所作的「偶感」詩句，與鄂容安的「題甘露寺」同樣傑出；其詩云：

目中自謂空千古，海外誰知有九州。

出國進修的青年們，在國外的數年中，是向外國的老師交功課；學成歸來之後，在國內的數年中，是向國內同胞交心得。經過國人認可，纔算是真的及格畢業。真誠的創作，必須具有民族血統；傑出的藝術，必須充溢鄉土的芳香，然後不負國人的期望。

有人認為創作必須新穎脫俗，這是正確的見解；但，決不應拋棄同群，遠離大眾。清代詩人余紹祉「詠黃山」云：

松生絕壁不知土，人住深崖只見煙。

這個詩境，實在清新脫俗；但，只合用為自己修養之路，卻不適用為入世做事南針。音樂創作，要全心求脫俗；但莫忘記，該盡力為同群。

(二二) 不必貪多

這是一個貪多而且貪快的世界。音樂藝術一旦受其污染，就只有走上毀滅之路。

我的朋友，很愛音樂。在家中，把許多名家演奏的名曲錄音，日夜播放，以為聽得愈多就愈能進步。他對於每首樂曲的內容，全不了解；於是，甚麼樂曲都聽過而甚麼內容全不懂；正是「相識遍天下，知交無一人」。恰似饞嘴的孩子吃自助餐，樣樣都想吃，取了一盤，吃了一口便拋開；因為，急於想吃其他。這是浪費，並非享受而是罪過。

欣賞音樂與研究學問相似，必須真誠而專一，然後可收成效。貪多、貪快，實在是致命的傷害。

昔日孔子學奏琴，其師認為成績不錯了；但，孔子認為還要詳細分析該曲結構，還要探究樂曲內涵，更要學習作曲者的品德。「史記」敘述「孔子讀易，韋編三絕」；就是說，孔子讀易，經反復細讀，把編簡的皮繩都弄斷了三次。這說明，為學之道，絕非貪多、貪快就能成就。王介甫詠石榴花，說得很清楚：

濃綠花枝紅一點，動人春色不須多。

(二三) 音樂雜碎

現代作曲的多調音樂，常將幾個不同調子、不同節奏的樂曲，同時出現；恰如餐桌上的大雜燴。有人愛，有人憎；該愛該憎，迄無定論。

我曾與幾位外國朋友聊天。他們都是優秀的作曲人才，崇尚荀白格的十二音列與米約的多調音樂。其中有一位，剛作成一首合唱曲，是在讚歌之中加入一個十二音列的獨唱曲調；大家都認為十分新穎。他們問我：「中國音樂有無此類新鮮作品？」我說，「多得很！」舉例言之，富戶迎親之日，各種樂隊與醒獅鑼鼓，齊集門前。花轎臨門，炮竹喧天，幾個樂隊同時各自演奏；這是多調音樂、多種節奏的大匯串。熱鬧極了！其美安在？這是堆砌音響的遊戲，可以給飽食終日的有錢人用作怪味點心來消遣，不堪給勤勞工作的老百姓作每日糧食去充飢。

鄭板橋題畫云：「凡吾畫蘭，畫竹，畫石，用以慰天下之勞人，非以供天下之安享人也」。具有這種思想的人，必然不會喜歡那些怪味的藝術作品。

我那幾位外國朋友也說及去旅

遊美國，吃過美味的「中國雜碎」；他們問，「中國人是否皆愛吃雜碎？」我答，「這是昔日李鴻章的權宜食品」。他把各種材料煮在鍋中，好比乞丐把討得的冷飯殘羹，混在一起；美其名為「一品窩」，實則是「乞兒菜」。倘若我把這類音樂，當作新作品，聽眾們縱使不以為忤，我自己也難免暗覺羞慚了！

(二四) 舉杯邀明月

我國文字的「對對」技術，與西方音樂的「對位」方法，實在是同一性質的藝術活動。「對對」是用文字為工具，「對位」是用樂音為素材；其中處處都能顯示出智慧的光彩。這是先有了一，就可伸而為二；有了二，就可發展到無窮；正如易經所言，「是故易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦」。(易，繫辭所說，兩儀就是陰陽或天地)

借用水邊照影的造形，可以解說對位的奧妙：

宋代詩人楊萬里詩云：
閑橋那知山色濃，山花映落水田中；
水中細數千紅紫，點點山花一一同。

清代詩人張桐城詩云：
臨水種花知有意，一枝化作兩枝看。

吳小仙畫騎驢圖，題詞云：
白頭一老子，騎驢去飲水，
岸上啼蹄蹄，水中嘴對嘴。

無論作詩或作曲，都可憑藉這種對位技術，把點滴材料，擴成篇章。李白的詩「月下獨酌」，描寫得最為清楚：「花間一壺酒，獨酌無相親」，只是孤單一人而已；但，「舉杯邀明月，對影成三人」，就使清冷變為熱鬧了！

用這種對位方法來創作樂曲，必能把樂曲內容，開展得更華麗；用這種對位方法來欣賞音樂，必能把樂曲內容，聆聽得更清楚；用這種對位方法來處理生活，必能把日常生活，進行得更活潑。 ||

香港音樂專科學校 Joint concert

聲樂系 卓真教授班

陳錦儀

畢業音樂會

伴奏：張芷鈴

1998年10月12日

晚上八時正

香港大會堂劇院

校友音樂會

演出：

陳馬奇 (鋼琴)

周啟良 (結他)

歐陽詠琴、鍾國衛 (鋼琴四手聯彈)

音專聖詩小組 (合唱)

吳振輝 (指揮)

黃玉華 (伴奏)

作曲：

許翔威⁺

李樂安

羅煒綸

陳家富^o

梅廣釗^o

黃健明^o

陳捍^o

(包括四首世界首演^o
及一首香港首演⁺作品)

論華格納的創作及藝術思想

李德君

華格納（一八一三 — 一八八三）是德國近代浪漫主義歌劇的傑出作曲家。他的創作在歐洲音樂史上留下了極深的痕跡，以後的著名作曲家理查史特勞斯、馬勒、雷格爾、勛伯格；法國的比才、丹第、德彪西；俄國的史克爾亞賓等，都受過他或多或少的影響。他是貝多芬以後唯一氣派宏偉、大膽改革、計劃龐大而又頑強地為實現其目的而奮鬥的音樂家。他的許多信徒不但把他作為音樂家，而且把他當作詩劇作家、思想家和藝術理論家來崇拜他，認為只有他才能把藝術引上正確的道路。另外一方面反對華格納的人也很多，他們不同意他改革歌劇的思想，甚至不承認他的作曲才能；說他的藝術崇拜者多是那些不太有音樂素養的人，他只不過是業餘音樂愛好者的偶像。

實際上他是當代名指揮家，他和貝遼士都是新的指揮藝術始創者之一。他也是音樂批評家，極力捍衛自己藝術信仰的理論家；他在許多文學作品中鑽研過哲學和社會問題，將它們作為自己藝術理論的支持。不過，音樂家藝術家的華格納要比劇作家哲學家評論家的華格納高超得多，他的哲學論文和美學著作都有其局限性；他的戲劇音樂理論儘管存在一切矛盾，但他的創作卻是十九世紀西歐音樂中最優秀和最高成績的一部份。

在音樂上華格納是以歌劇改革者出現的，他是“樂劇”的創造者，與傳統的歌劇截然不同；他反對不顧戲劇的純粹聲樂崇拜和意大利歌



劇常見的空洞聲樂技巧，反對管弦樂在歌劇中卑微的地位，也反對法國大歌劇的表面效果堆砌。雖然他對歌劇的意見有許多片面和不正確的地方，可是反對墨守繩規，迎合歌唱家要求及聽眾的低級趣味卻是正確的。他曾經批評莫扎特寫了像《唐璜》那樣以猥瑣的故事為基礎的歌劇，認為音樂應該是提高和培養聽眾的崇高理想的藝術而不應該為了次要的目的。不過他的歌劇改革和樂劇理論中都存在缺點：反對偏重聲樂等如走向偏重交響樂器樂的極端，歌唱家只唱出華麗交響樂隊上的朗誦調，只有在情緒極高漲才有歌唱性的歌曲可唱，（尤其是在《羅恩格林》以後的作品）。但他的歌劇中有許多美麗的標題交響曲篇幅是具有藝術價值的。柴可夫斯基對華格納的作品有這樣的評語：“這是極純粹的交響樂作家手法，他

熱中於管絃樂效果因而犧牲了人聲的美和它的表現性能，樂隊配得熱鬧，唱的人勉強在樂隊中唱出句子，聽的人完全聽不見”。把歌劇轉變為規模巨大戲劇化的標題加聲樂的交響樂，這就是華格納歌劇改革的結果，這顯然不是歌劇所應走的道路。華格納的藝術由於英雄式的崇高力量表現充滿熱情和高度創作技巧是很吸引人的，他的音樂極具民族性與德國文化傳統，特別是與貝多芬、韋伯及民間詩歌音樂有密切連繫的。

華格納在童年時對韋伯歌劇《自由射手》印象最深，後來聽了貝多芬的交響樂後就決定要做音樂家，他曾引證貝多芬第九交響曲的最後樂章表明樂器需要有詞才能具有真正的表現力。他的處女作歌劇《女妖》從來沒有上演過，第二部歌劇《禁戀》的獨創性不足，仍受意大利歌劇影響，演出未獲成功。他在“戲劇性的歌唱”文中表示對意法歌唱法和抒情歌調的喜愛甚於德國歌劇中的歌唱，他說：我們一般都沒有唱歌的天才。他的《浮士德》序曲是早期優秀作品，也是他唯一獨立的交響樂曲。歌劇《黎恩濟》的風格接近美耶貝爾，第二幕的華麗芭蕾舞和第三幕的打仗場面是法國大歌劇的特徵，也是他後來批判美耶貝爾時所反對的潮流。《黎恩濟》在德累斯頓演出時獲得巨大成功，使他從此一舉成名。

《漂泊的荷蘭人》是德國浪漫主義傳統的作品，是“自由射手”式的歌劇，但他努力克服舊式歌劇以合

唱、宣敘調及詠嘆調這種以分曲的結構改為以場景為結構形式，這樣就把管絃樂提到更重要的地位，負擔表達劇中人物思想感情及場景的描繪。《唐懷瑟》和《羅恩格林》這兩部歌劇是四十年代創作高峰，也是承繼了韋伯《優蘭蒂》所奠立歌劇的騎士浪漫主義傳統，情節取自中世紀傳奇，把聽眾帶到古遠封建的騎士時代含有神秘成份。《唐懷瑟》體現與禁慾道德相反而追求人類感情的自由表現；《羅恩格林》則表現在虛偽狡詐的世界沒有實現光明理想的可能。這兩部歌劇都繼續原有的傾向，把個別獨立的曲子發展為戲劇的“場”，把詠嘆調化為單唱或絃唱，把二重唱化為對唱，管絃樂造成歌劇交響化，運用主導動機但不至於像後來的樂劇那麼極端。

《歌劇與戲劇》是他最大的哲學美學著作，深入闡述了把多種藝術綜合為未來的思想，他把自己的樂劇稱為“未來的戲劇”。這書的內容在於認為當時歌劇已誤入歧途，音樂在歌劇本來應該是表現的手段卻變成了目的，戲劇應該是目的卻變成了手段，因此在歌劇發展過程中就轉為詠嘆調、二重唱、舞曲及合唱，把戲劇分割成瑣碎的片段；歌劇泛濫着沒有內容的旋律，變成無聊的消遣品，這方面特別針對羅西尼的意大利歌劇和美耶貝爾法國歌劇的批判。華格納反對歌唱家在演唱中借技巧華麗的詠嘆調供低級的消遣娛樂雖是無可厚非，但原則否定詠嘆調二重唱在歌劇的作用是脫離了歌劇的優良傳統。並且說音樂劇只限於用神話的題材是不對的，音樂戲劇的成就明顯地說明音樂是可能結合多樣題材（歷史、生活及童話）的歌劇。

根據華格納的意見，管絃樂是主要表達文字不能表現的東西，闡明劇中人內心體驗和情感，使觀眾預感將發生的劇情。交響樂組織的旋律內容應該由多次重複和轉化的動機（所謂主導動機）構成，這些動

機刻劃着劇中人物、自然現象、物體等。這種連續不斷的交響式發展，以許多短少主導動機的交替、變形和結合為基礎，構成所謂華格納的“無窮盡的旋律”。其實在樂劇中把管絃樂隊放在首要地位而不把聲樂的因素放在主要地位中是不充分的，這樣是故意有意識地剝奪了歌劇聲樂旋律的表現力，而這些恰是一向以來歌劇的基礎。同時，華格納認為他的音樂劇是挽救藝術中一切災難的唯一法寶更曾引起許多先進音樂家的正確抗辯。華格納在理論上主張廢除重唱與合唱，認為是歌劇的約束，破壞戲劇的真實性，可是不僅在早期的作品，在後期的《名歌手》、《帕西法爾》都廣泛地採用了重唱與合唱；在《尼布龍的指環》中，合唱與重唱是少得多了，可是也偶爾出現，例如萊茵仙女三重唱和眾臣的合唱等，這證明他不能夠完全使自己的創作服從於臆造出來的音樂劇理論。後期的創作極端反映他的理論，如管絃樂隊壓倒了歌聲，連續不斷交響聲的發展，以至沒有明確的形式，把歌劇變成了標題的交響詩。

《特里斯坦與伊索德》是在威尼斯完成的，劇情取自中世紀騎士傳奇，它的特徵是在音樂表現出驚人的豐富而有力，是他的音樂天才最高成就之一。這是一部愛情悲劇，通過音樂揭露劇中人的痛苦和熱情，歌頌死為生活的拯救，滲透了叔本華的悲觀主義。在這裡他自由地使用新穎的半音階體系和聲，不斷發展而沒有解決，一直到伊索德的死才在B大調的結束上得到解決；不斷轉調和大量模進的變化音產生了特有風格，這種和聲和以前的傳統切斷了連繫成為近現代音樂的搖籃。旋律方面是使用自由的說話旋律，無休止流動的“無窮盡旋律”；管絃樂不只作伴而是像交響曲一樣來發展的，這恰是最大限度地吧戲劇變成聲樂交響詩。

《名歌手》在一八六八年在慕尼

克演出，由他的好友彪羅指揮，歌劇中把名歌手的動機和華爾特得獎之歌用複對位手法交織起來，並用交響樂風格處理漢斯薩克時的獨唱聲部，劇情發展是說藝術的方向應該是趨歸民眾的。巨型的音樂劇史詩《尼布龍指環》是華格納後期的典型作品。管絃樂起着主導作用，由複雜的精密考慮，仔細擬製的主導動機體系構成，隨著劇情發生的種種變化，可以看出在和聲與對位組織上豐富多采，令人驚奇；可是豐富性太過了，不停使注意力緊張着，最後感到疲倦，成了令人厭倦的噪音。

《帕西法爾》是華格納最後的作品，他宣稱三十年內不許在任何地方上演，拜魯特劇院是例外，是唯一配演這部神聖作品的地方。該劇院是專為演出華格納作品而建築的，它的構造與別不同，觀眾席位從前排到後排逐漸升高，成羅馬劇場式的半圓形，管絃樂隊放在舞台與觀眾席位中間的地窖裡，上面蓋着地板，觀眾是看不見的。華格納認為指揮和樂隊不應吸引觀眾的注意力，使他們離開舞台，觀眾注意力便可集中台上。一八七六年隆重開幕時，各國著名的音樂家都來參加慶祝，包括李斯特、聖桑和柴可夫斯基等。

華格納管絃樂隊是十九世紀音樂最偉大成就之一，他擴展了管絃樂隊的表現和描繪性能，樂隊音響奇妙美奐，色彩豐富，變化多端。它的組織遠超過通常歌劇樂隊，在樂劇《尼布龍指環》中，他的樂隊是用四管制的，其中加用特別製的大號（稱華格納大號）、低音小號、倍低音長號、六個豎琴，以適應擴大的絃樂組。音域廣闊，表現性能豐富，華格納都能巧妙地運用自如。無論如何，華格納音樂的動人力量，高度技巧而美妙的創作，是足以成為世界音樂藝術文化的寶藏而無愧的。

音樂有多少學問



李明

當年輕人學音樂到一定的程度、年齡稍長、知識漸豐時，往往會發覺他們所學到的音樂，只不過是音樂中的九牛一毛而已，音樂還比他們想像中要博大精深得多。大專音樂系一年級的學生，儘管他們以前或已有過一段不短的音樂歷程，如已彈過十幾年的鋼琴之類，但從音樂學術的要求來看，他們也只不過剛剛跨進了門檻。高等音樂學府通過課程計劃，不但加強學生音樂技術的訓練、提高藝術的要求，而且會在課程中逐漸增加有關音樂學術的內容和份量，使學生除了必須具有嫺熟的技術、較高的藝術修養外，尚須具有一定的文化學術教養。這對學慣了單純音樂技術的學生來說，在廣闊的新知面前，一方面會感到新鮮，另一方面也會覺得十分吃力。欲窮天下目，更上一樓。大多數學生都會勇於面對新境，克服困難，終於會使自己成為一個具有文化內涵的專業人材。也只有在深厚堅實的文化基礎上，才有可能攀登專業的高峰。

下面介紹幾組互有關連的詞語，通過概念說明，我們可以看到，音樂及其周邊，原來有一廣闊的天空，值得我們去探究。

音樂 音樂學

音樂，三歲娃娃都知道是甚麼，似乎不用說明了。不然。松風颯颯，海濤轟鳴，黃鶯歌唱，大自然的美音是音樂嗎？是。但它們與人的歌唱、樂器音樂顯然大不相同。正因為對“音樂”的理解各不相同，音樂起源學說方眾說紛紜、莫衷一是。相對來說，音樂的廣義的解釋是：凡一切人以為美的聲音，

都可稱之為音樂。狹義的解釋是：人所創造的、具有一定音階的樂音，方可稱之為音樂。如果沒有一個明確公認的概念，對很多有關音樂的問題，人們都將會不斷爭論，永遠糾纏不清。

音樂學(Musicology)，在今天被理解為有關音樂的一切學問。一切與音樂有關，無論是社會科學或自然科學範疇內的學問，皆屬音樂學範圍。在這一意義上看，音樂學是一個集合的概念，不斷擴展的知識總體，而不是一封閉的體系。與它有直接關係的學科大致有下列數種：

音樂(Music)。可分聲樂、器樂二大類，公認的音階、節奏、和聲及其他音樂法則是它的基本要素。它包括創作、演奏(或演唱)、欣賞三個方面的學問。前述狹義的音樂，應是音樂學的基礎學科。

音響學(Acoustics)。音響物理學、音響生理學、音響心理學是其基礎學科，其應用學科有電子音響學和建築音響學等。音樂聲學(Musical Acoustics)研究人聲及各種樂器的發音原理，並闡述音律的計算方法。樂律學(Musical Temperament)用數學方法研究音階中各音相互關係的學科。

音樂心理學(Psychology of Music)。與以感官印象為主的音響心理學不同，它更接近藝術作品的音樂，是主要研究在創作、表演演繹和欣賞行為中所表現出來的高級精神活動之學科。其另一應用學科為音樂治療法。

音樂社會學(Sociology of Music)。考察音樂與社會關係的學科。它的研究主要包括音樂與社會雙向互動、互為影響的關係。

音樂美學(Musical Aesthetics)。是一試圖闡明音樂審美本質的學科。由快感到美感，由樂(快樂)為美到以悲為美，發展到聲無哀樂及近代的自律論、他律論音樂美學觀，均標誌著人類認識的飛躍。古代音樂美學多與哲學、社會學掛鉤，現代則多向心理學靠攏。

音樂史學(Historical Musicology)。試圖闡明自古至今音樂展開過程的學問。究明歷史事件的來龍去脈，因果關係，進一步站在歷史學的高度，對史實和各派史論以科學方法進行分析、比較、歸納、綜合，鑑別真偽，還歷史以本來面目，客觀公正地總結歷史經驗教訓。

音樂評論(Music Criticism)。通過褒貶評價，對推動、影響音樂潮流、社會風氣有重要功用。

音樂教育學(Musical Pedagogy)。考察學校及社會音樂教育，探討實踐問題，為教育實踐服務的學科。

民族音樂學(Ethnomusicology)，又稱比較音樂學(Comparative Musicology)。對各民族語言進行比較研究的學問。一個民族所特有的音樂，是為民族音樂。民族音樂學則是對民族音樂展開研究的學科。其價值觀為：打破以某一音樂為中心的偏見，嘗試以平等態度對待各民族音樂文化。其方法論為：打破

偏重音樂自身特點研究的局限，更多注意到與形成音樂有關的文化背景的研究，如與語言、文學歷史、哲學、社會學等的比較研究。

音樂考古學(Archaeology of Music)對古代音樂文物進行考古發掘、鑑定、修復、保存等工作的學科。

樂器學(Musical Instrument)研究樂器發音、音響、製造工藝等學問的學科。

正因為音樂學是一個不斷擴展的學科，一切與音樂有關的知識，均可補充增益，以上只是其瑣瑣大者。

技術 藝術 學術

一個好的鋼琴老師常會教導學生說：只有熟練的技巧，或一味模仿，只不過是一個匠人，或匠人氣息太重。一個真正的鋼琴家，演繹鋼琴作品，需獨具創意，建立個人獨特的風格。他必須研究作者“作品的時代背景、思潮、流派、不同演奏風格形成的原因等等。要做到這一點，他必須有一定的文化修養，掌握一定的學術方法。只有在這些基礎上，才會自然而然地形成

個人風格。故意標新立異，嘩眾取寵，不足為訓。甚麼是技術、藝術和學術呢？

技術—熟練的動作、行為、為完成生產或進行體育運動、藝術創造等活動所必須的條件。熟練的動作得於辛勤的練習，只有通過反覆、刻苦的練習，才可能形成熟練的技術。

藝術—凡為人巧才技所成，有審美價值的活動或創作，均可稱藝術。如音樂、戲劇、文學、繪畫、雕塑是。技術、技巧（巧妙的技術，或熟練運用技術的能力）、天才、才氣（先天具有的才能、智力，但只有通過學習、實踐方起一定的作用）。都是一個藝術家不可缺少的條件。

學術—經分析、比較、歸納、綜合藝科學方法所建立的一種具理論性的觀念、方法、或較專門、有學統的學問、音樂學、美學、歷史學、民族音樂學藝學科的研究，均屬學術性專門研究範圍。

是甚麼 為甚麼

我們學鋼琴、學粵劇，最初只懂探討它是甚麼？應該怎樣彈、怎

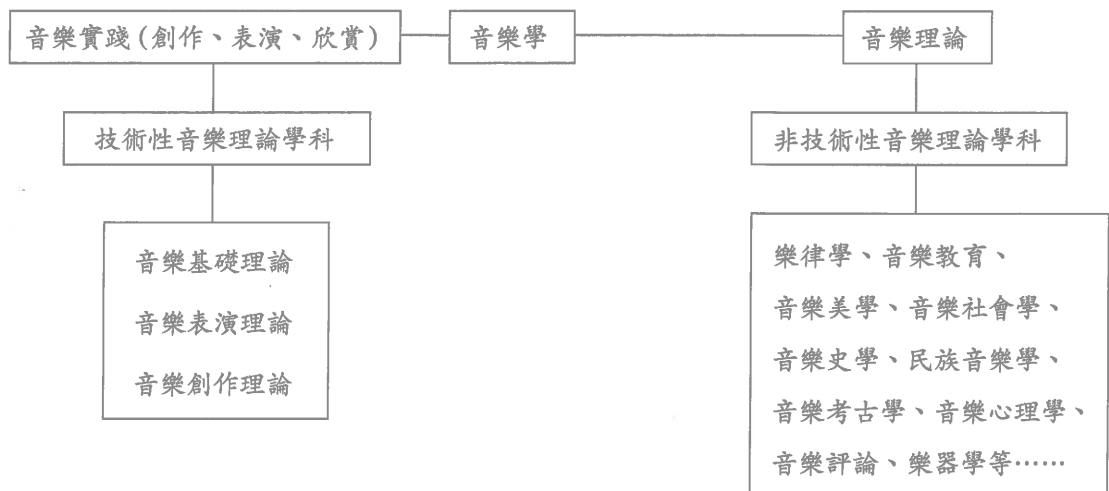
樣唱，這屬一般常識普通方法範圍。當探究鋼琴演奏或粵劇演唱的風格和流派時，就進入了學術範疇，認識它要反覆問幾個“為甚麼”。為甚麼要這樣彈、這樣唱？為甚麼會產生這種風格和流派？要經過一個學術探討的過程，要採取分析、比較等科學方法去研究，這就使我們的學習更上一層樓，進入了學術的殿堂了。

宏觀 中觀 微觀

這本來是一組認識方法、思維方法的術語，移植在音樂研究中，使我們較易把握研究的對象。如音樂史的宏觀研究：將中國音樂史作一整體對象研究，並拓展其時空視野。中觀研究：史實間相互關係。階段性研究，如唐代音樂史的研究，又或琵琶研究等。微觀研究：以史實復原為基本任務。如史料考證、注釋、音樂家、作品研究等。

只有當我們知道自己的音樂能力，在廣博的音樂學問的位置所在，我們才不會夜郎自大，才會虛心地主動去充實自己，也只有這樣，才有可能攀登藝術的高峰。 ||

音樂學統含音樂理論、音樂實踐各學科表



中華人民共和國國歌小史

余少華

田漢的《義勇軍進行曲》創作於抗戰時期，甚具時代意義（歌詞見表一），並於一九三五年四月由聶耳譜曲，成為了電影《風雲兒女》的主題曲¹，同年五月百代唱片公司將之灌成唱片，由袁牧之、顧夢鶴等人演唱，其時田漢已身陷獄中。譜曲者聶耳不幸在七月十七日於日本神奈川縣藤澤市的鵜沼海濱溺斃（王懿之，1992:308-317）。聶耳僅譜寫該曲旋律，現通用版本中的鋼琴譜乃出諸李煥之手筆，而聶耳則因譜寫此旋律而成為中國建國以來最重要的作曲家之一，與冼星海齊名。

《義勇軍進行曲》早於解放前被中共文化部編入《群眾歌曲選》（呂驥，1948:1），為該歌曲集首頁，置於《沒有共產黨就沒有中國》²及《東方紅》之前。一九四九年九月廿七日，中國政協第一屆會議決議《義勇軍進行曲》為中華人民共和國代國歌（伍雍宜，1981:87），大力支持其事者包括設計人民英雄紀念碑的中國建築學家梁思成（梁啟超長子），國歌與國旗同時通過（林洙，1997:114），可見其在新中國歷史之地位³。《義勇軍進行曲》原為電影歌曲，若用傳統中國音樂的角度視之，即民間俗樂；一旦為政府選為國歌，即成官方典禮用的雅樂。

田漢《義勇軍進行曲》歌詞的首句（起來！不願做奴隸的人們！）亦明顯脫胎於法國鮑狄埃詞、狄蓋特曲《國際歌》第一段：（起來，飢寒交迫的奴隸；起來，全世界受苦的人。）⁴

《義勇軍進行曲》的官方地位曾被《東方紅》取代

步入六十年代，造神運動開

始，由李有源改詞、歌頌毛澤東的陝北民歌《東方紅》亦更流行，在公開場合被演唱的機會遠比《義勇軍進行曲》為多。其詞云：“東方紅，太陽升，東方出了個毛澤東，他為人民謀幸福，呼兒咳喲，他是人民大救星”。從歌詞內容看來，《東方紅》與舊中國皇朝用樂舞來歌頌皇帝的雅樂不遑多讓。

《東方紅》較早的版本見於呂驥解放前出版的《群眾歌曲選》（1948:3），該版本由張松如改詞，僅兩段，第一段歌詞與今版本同，而今版之第二、三段應為李有源所加。1953年出版的《陝甘寧老根據地民歌選》（中國民間文藝研究會，1953:290）於《東方紅》名下標明《騎白馬調》三段，大致與今版同，僅第二段首用毛澤東，非今版之毛主席，採錄者佚名。同書304頁錄有林里於1944年採錄的《騎白馬》，歌與八路軍打日本有關。至1960年出版的《中國民歌》（中央音樂學院中國音樂研究所）仍於《東方紅》名下標明《騎白馬調》。但後來之歌集均隱去此點⁵。而《義勇軍進行曲》在歌集的官方位置已被《東方紅》所取代，其國歌的典禮功能亦然。此亦二十世紀另一首俗樂一登龍門、聲價十倍，搖身一變成為雅樂之上佳例子。

田漢原詞被廢

一九六五年，建國十六年後，田漢因新編歷史劇《謝瑤環》，與吳晗的《海瑞罷官》及孟超的《李慧娘》同時被批判，田漢被指為“反革命修正主義分子”（趙聰，1969:110），於一九六八年十二月十日被迫害致死，田漢寫之國歌歌詞被廢，國歌自此奏而不唱。文革期間，《東方

紅》與《大海航行靠舵手》及其他歌頌毛澤東之“群眾歌曲”在公眾場合被演唱之密度遠比國歌為高，而這些革命歌曲若出唱片鮮有不錄歌唱版本的。但七十年代出版的國歌黑膠唱片（中國唱片編號XM-1037），第一面為銅管樂合奏，中國人民解放軍軍樂團演奏；第二面為管弦樂合奏，中央樂團交響樂隊演奏，既無歌唱亦無附歌詞，應與田漢被批判有關。

正如當年所有出版物書首定印有毛主席語錄一條，六年前出版的革命歌曲歌集均在書首用粗黑體附印《國際歌》、“國歌”（《義勇軍進行曲》）、《東方紅》、《大海航行靠舵手》及《三大紀律八項注意》等曲，以示其官方地位重要，並附簡譜及歌詞。自六五年田漢被鬥以來，國歌《義勇軍進行曲》已漸在這類歌集中消失。官方雖從未正式宣告，但在海外看來，這時在公開場合最被廣為演唱的《東方紅》，已差不多被視作“國歌”了。中國政治、歷史與音樂的緊密關係，於此一目了然。

國歌被集體改詞

一九七六年一月八日周恩來逝世，同年九月九日毛澤東逝世，十月七日華國鋒上任，四人幫下台，十月廿六日華國鋒提出“兩個凡是”論。一九七八年二月鄧小平出任第五屆政協主席，葉劍英任人大委員長，華國鋒為國務院總理。同年三月五日第五屆人大第一次會議修改國歌歌詞，並通過集體填詞的歌詞連同舊曲譜，同月於北京出版。其詞見表一。

把共產黨及毛澤東旗幟寫進國

歌，似是華國鋒與葉劍英等所為。集體填詞的版本，文革餘風仍盛。即使今日唸來（或唱來）連共產黨員亦可能感到不合時宜。不過從中國雅樂的角度看來，把“共產黨”和“毛澤東旗幟”寫進國歌，在中共得政權近三十年的七十年代末，可以說是理所當然。田漢原詞於當時及今日亦不見得適用，因為今日中國人民已不再是“奴隸”；“中華民族”亦非“到了最危險的時候”。文革期間，田漢原詞已不被演唱多年，《義勇軍進行曲》作為國歌僅由軍樂隊演奏，演唱的機會反不及《東方紅》及《大海航行靠舵手》二曲為多。有趣的是，一九七八年第五屆人大第一次會議通過的集體填詞版本亦從未真正流行過。

表一：國歌歌詞兩個版本比較

田漢原詞(1935)

起來！不願做奴隸的人們！
把我們的血肉，築成我們新的長城！
中華民族到了最危險的時候，
建設祖國保衛祖國英勇地鬥爭。
起來！起來！起來！
我們萬眾一心，冒著敵人的炮火前進！
冒著敵人的炮火前進！前進！進！

集體改詞(1978)

前進！各民族英雄民，
偉大的共產黨領導我們繼續長征。
萬眾一心奔向共產主義明天，
每個人被迫著發出最後的吼聲。
前進！前進！前進！
我們千秋萬代，高舉毛澤東旗幟前進！
高舉毛澤東旗幟前進！前進！前進！進！

恢復田漢原詞

一九七八年四月錯劃右派平反，繼而一九八一年一月《田漢戲曲選》出版，亦意味著田漢的平反。於是有一九八二年十二月四日第五屆人大第五次會議決定撤銷第五屆人大第一次會議通過的關於修改國歌歌詞的決定，恢復田漢原詞（錢仁康，1989:243）。此亦反映出鄧小平已全面掌權，否定華國鋒兩個凡是及文革極左路線。但決定重用田漢原詞不過是從“僅可奏，不可唱”的階段回復到“既可奏，又可唱”的階段，原地踏步而已。重用田漢原詞或可說是尊重抗日的一段歷史，但無論那一個版本的《義勇軍進行曲》或《東方紅》的歌詞內容確不符今日中國國情。或許國務院正在研究更適合今日國情的國歌，或許要待更重要之歷史事件再發生才會有所改動。國歌的歷史，實為政治史。

註

- 另說為“電影《壯志凌雲》插曲”（解放軍歌曲選集編輯部，1957:12）
- 在呂驥的目錄中，《義勇軍進行曲》的創作年份為1934，與一般所記的1935有出入。《沒有共產黨就沒有中國》即後來的《沒有共產黨就沒有新中國》，旋律相同，歌詞稍異，因新中國尚未成立。
- 代國歌的說法，又見於北京語言學院《中國藝術家辭典》編委會(1981:14)及錢仁康(1989:24)。一般資料皆以其為國歌（如音樂出版社編輯部，1965:1），似未深究，至於在1982年第五屆人大第五次會議之前，田漢原詞的《義勇軍進行曲》曾否正式從代國歌提昇為國歌，仍待考。
- 原詞作於1817年，譜於1888年（馬啟萊，1971:1）。中文譯本最早見於1920年廣東共產主義小組主辦的刊《勞動者》。後有鄭振鐸和耿濟之（1921年9月《小說月報》）及蕭三、陳喬（1923年6月15日《新青年》）的譯本（見伍鐵平，1982:94）。1962年最後訂定，不斷被引用於國內之樣版戲中。

5 據熟悉當地文化人士提供，《騎白馬》在陝北一帶所流行之唱詞頗俚俗，涉房事，可說明隱去此源流之原因。

參考資料：

呂驥1948《群眾歌曲選》Harbin（哈爾濱）：光華書店

中國民間文藝研究會編、中央音樂學院民間音樂研究室整理
1953《陝甘寧老根據地民歌選》上海：新音樂出版社

解放軍歌曲選集編輯部
1957《抗日戰爭》歌曲選集（一）北京：中國青年出版社

中央音樂學院中國音樂研究所編
1960《中國民歌》音樂出版社

音樂出版社編輯部
1965《聶耳曲選集》北京：音樂出版社

趙聰1969《中國大陸的戲曲改革》香港中文大學出版社。

馬啟萊1971《「國際歌」作者鮑狄埃和狄蓋特》北京商務印書館。

北京語言學院中國藝術家辭典編委會
1981《中國藝術家辭典》現代第二分冊，湖南人民出版社。
田漢1981《田漢戲曲選》湖南人民出版社。

伍鐵平1982《國際歌（注釋和研究）》北京：外語教學與研究出版社。

中共中央黨史研究室
1989《中國共產黨歷史大事記》北京：人民出版社。

錢仁康1989“中國國歌”《中國大百科全書》音樂舞蹈卷，北京中國大百科全書出版社。

王懿之1992《聶耳傳》上海音樂出版社。

林洙1997《困惑的大匠梁思成》山東書報出版社。

余少華1998“播放國歌應否付版稅——被傳媒春秋刪去的討論”香港《大公報》(20/3)。

南北有別

葉小鋼

上海人愛零嘴，當街登高一望，滿大街人嘴都在動。甚麼五香豆、拷扁椶欖、素火腿、雪糕、冰磚、魚乾片，好一副吃相。北京人卻好吃飯，比如去北京飯店，說成“搓北飯”。一日三餐，少一頓要拚命的。上海人看電影更不得了，四下悉哩唰唰一片，全是剝糖果紙的聲音，疑是掉進鼠陣中。北京人呢，看戲嘴也不停，不是吃，卻是說話。預報下文的、替古人擔憂的、為戲中人不平的、罵街的、跟著唱的，一片嗡嗡。你若阻止，準遭一通搶白：“多新鮮？年戲還不讓說話！”那架勢你外行了。若在天津，那就更慘，無論你幹嘛聽嘛，連吃帶喝加比劃，你嘛也不看清聽不明。而你若想和“衛嘴子”嘴上見高低，趁早死了這條心。三個地兒唯一相同的，是聽音樂會。那就是樂章之間的咳嗽，彷彿不約而同憋足了勁，那通咳，好像全國人民都得了肺炎。

說到南北有別，自然顯而易見。北京長大的鋼琴家，上台往往一臉嚴肅，正宗有餘，光彩稍遜，再怎麼彈，台上八十分總有的。而上海長大的鋼琴家，常常一臉子浪漫，大約恃才傲物，聰明過頭，有一名人回國演出，居然把巴赫彈得油腔滑調，簡直不把觀眾放在眼裡，錯音紛紜飛來，聽眾心神被叮得亂竄。可投訴“錯音騷擾”了。看來成名過早真害人不淺。再說作曲家，更難伺候，有一上海名家見到我，總義正詞嚴：“上海是全國音樂的中心！”慌得我總忙不迭點頭；不過北京有更利害的，質嗓門大就能鎮住，一吆呵足顯人中豪傑，像航空母艦，開到哪兒哪兒一

片哆嗦嗦。甭管北京上海的作曲家，被起訴“錯音騷擾”的機會更多，因為好端端旋律只要一經新派作曲家手，就變得拉錯音似的。本人是這方面專家，有一導演曾大怒，說：“你是否不把旋律弄歪了不算完！？”

說到觀眾，南北差別更大。上海觀眾素質較高，發燒友比音樂家還專業，對樂曲如數家珍，演奏家想混根本沒門兒。北京很沒準，基本刀槍不入，不樂意時就不給你鼓掌，憋死你。最利害是北京足球觀眾，一介紹外地球員，幾萬個聲音一起大吼：“傻×！”實在驚心動魄。我要是那位運動員，踢死算了。

指揮就難說了，因為權力中心，南北都爭。一指揮對樂隊說：“別看我！看我準亂！”儘管如此，指揮還是要當的。最重要是錢，只要帶幾萬來，哪怕再次，照樣請你指。這點南北都一樣。至於音樂教育，南北打了幾十年，這裡免談。北京的獨奏家去滬，只要名氣稍弱，聽眾就等著你出錯呢。錯音一出，全場觀眾鬆了一口氣。要是別地兒去的，則一律是“憋大”，勿來聽格。

拚來拚去幾十年，好歹也混個“百花齊放”。後來嚴肅音樂不景氣，沒得比了，又去外國。紐約北京幫上海幫開Party呢，但只動嘴，動手要犯法。上海人凶時最多一句：“儂預備哪呀？！”可北京人卻小臉兒一樂：“我讓你滿地找牙。”噎得上海人要反應三分鐘，乾著急。

說到當領導，稍複雜一些，真幹得漂亮的，倒不在於出身南北。從朱元璋到毛主席，都是偏南方人。但歷史很少有正宗南方廣東做皇帝的，金鑾殿裡要是說廣東話，那一定很滑稽。比如香港電視劇，皇上著衫古怪，對大臣喝到：“掂概我姆知你講乜？推出斬頭先啦！”後來好不容易廣東人孫中山當大總統，卻被袁世凱這類小人壞了事，好人永遠鬥不過壞人，卑鄙無恥經常所向披靡。為甚麼？因為正經人沒時間琢磨這個，壞人時間倒多得很。二十年代山東督辦好題詩，山東人氏，與康生是老鄉，一日見釣突泉吟了一首絕活：

釣突泉，泉釣突。
三個眼眼一般粗。
春夏秋冬一直冒。
咕突咕突直咕突！

後來還覺得不過癮，見泰山又吟一首：

遠看泰山黑乎乎。
上頭細來下頭粗。
若是把它倒過來。
下頭細來上頭粗！

絕對山東名士佳句，豪爽可見一斑。話說回來，現在社會轉型，商業大潮，南北搞音樂都不易了。不過謀事在人成事在天，任何結果也許都是合理的。人跟老天爺不能拚。甭管南方北方，再輝煌的事業幾十年後也將煙消雲散，充其量變成一本披著淡淡塵埃的書，躺在未來的圖書館裡，火燒火燎的等待著後人的撫慰。

原載 95年4月北京《文匯報》



一顆明亮的鋼琴新星

陳兆勳

李晨音這個名字在香港大概無人知曉，但在南半球的紐西蘭，卻有著相當高的知名度。特別在1997年的全紐西蘭“青年音樂家大賽”中奪魁後，經過電視及報章的廣播及報導，更為廣大的音樂愛好者所熟悉。

李晨音出生於山西省太原市，五歲開始學習鋼琴，由於進步神速，八歲便考入北京中央音樂學院附屬小學四年級就讀。由小學、中學到大學近十年音樂學習中，在著名鋼琴教育家鍾慧、陳比綱教授的悉心培育下，給李晨音打下了扎實的鋼琴演奏功底，再加上她堅持勤奮學習，更得到多位鋼琴界老前輩的讚賞及扶持。十四歲時，她曾代表中國參加西班牙國際鋼琴比賽，獲得少年組第二名。十六歲參加了日本大阪的國際室內樂比賽。十七歲時，在中國著名鋼琴家、音樂老前輩周廣仁教授帶領下，與其他三名青年演奏家（小提琴、大提琴、二胡）到美國多個城市作為期兩個月的友好訪問演出。這些國際性的音樂活動，無疑給李晨音的成長，注入了不可估量的積極因素。

早在李晨音的中學時期，她的音樂才華就得到台灣一位熱心人士余新牙醫生的賞識。有意資助她到海外作進一步深造學習。余醫生曾居住紐西蘭一個時期，他覺得紐國的自然環境及音樂學習條件，對培養音樂新秀有許多好處。在他的積極安排下，李晨音於十八歲時正式進入奧克蘭大學音樂系學習。由於余醫生與奧大的著名鋼琴家Tamas Vesmas相熟，在他的推薦下，李晨音就馬上成了Tamas班上唯一來自中國大陸的學生。Tamas原籍羅馬

尼亞，多年前移居紐國，很早以前就得過巴黎“德彪西”國際鋼琴比賽大獎。目前是紐國名望很高的鋼琴演奏家。在Tamas的嚴格訓練下，李晨音成了音樂系最出眾的學生。繼1996年獲得全紐國鋼琴比賽第一名後，1997年的“全紐西蘭青年音樂家大賽”的奪魁，更在他的音樂歷程中，打開了新的一頁。

1997年可算是李晨音最忙碌的一年。比賽的第一輪從五月開始，全國共一百多人參賽（多種樂器混合比賽），共選出六名於七月間到首都惠靈頓作半決賽，又選出三名於九月間決賽，計有長笛、小提琴、鋼琴（李晨音）。結果李晨音脫穎而出，勇奪冠軍，為中國及廣大海外華人爭得了榮譽。在大賽過後，她立即就投入到緊張的畢業試準備階段。1997年底，李晨音以優異成績，取得了大學畢業學士學位。為了進一步深造，以完成她自己成為一位出色的Concert Pianist的願望，1998年初就飛往美國及英國，投考了共七所世界著名的音樂學府，結果都得到全部正式錄取。由於考慮到多方面的因素，李晨音最後選擇了英國老牌音樂學府Guildhall School of Music & Drama，準備用兩年時間攻讀碩士學位課程。她在返回紐西蘭後，馬上投入到繁忙的演出活動中。由於她不是紐國公民，因此沒法獲得海外留學獎學金的資助。在這種情況下，奧克蘭市許多區域的文化機構及熱心人士，積極給她安排不同規模的鋼琴獨奏會，為她籌募學習經費。所有音樂會場場爆滿。在一次音樂會結束後，有一位老聽眾非常感慨地對我說：“中國孩子就是了不起，我們本地的孩子就是比不上。”看

到外國人的這種反映，作為中國人的我，當然倍感自豪。

李晨音由於從小受到嚴格的音樂訓練，再加上她獨有的天賦及個人的勤奮，練就一身非凡的本領。她的演奏熱情如火，卻又不乏細膩溫馨的感情表現。加上那全面的技術運用，其演奏效果總是把人緊緊地吸引住。她彈的李斯特《A大調第二鋼琴協奏曲》、《B小調鋼琴奏鳴曲》、《第十二首匈牙利狂想曲》及蕭邦的《F小調第四敘事曲》等浪漫派大師的經典作品，的確將其建築在艱難演奏技術上的雄偉氣勢，表現得淋漓盡致。許多聽眾都為這小女孩子能彈出大幅度的音量而驚嘆不已。但她在彈奏巴赫的《D小調半音階幻想曲與賦格》及貝多芬《C大調黎明奏鳴曲》，卻又將巴洛克和古典樂派的樂風表露得嚴謹樸素，以乾淨敏捷的指觸所塑造出清晰的各種音樂線條，表現了她豐富的內心感覺和高度的控制能力。以她只有二十歲的年紀就能在鋼琴演奏藝術上有如此的成就，這除了她具有的天賦條件及前輩們的無私幫助支持外，最重要的一點是她從小就能自覺堅持勤奮學習。北京中央音樂學院的老師們都誇獎她是最乖最用功的學生。經過三年多在紐西蘭的進修，她的老師Tamas更稱譽李晨音說：“她已經是一位藝術家。”

現在李晨音已開始了新的音樂學習歷程，而她也曾表示，在緊張的學習生活中，一定會積極參與多方面的音樂活動。現今有計劃於明年七月將返回紐國開幾場獨奏會，以後更會爭取機會來香港與廣大音樂愛好者們見面。

李晨音！香港歡迎妳！

《布拉姆斯的鋼琴音樂》(兼 CD 介紹)

陳兆勳

歐洲的音樂歷史發展到了十九世紀五十年代，許多音樂家已不滿足於經由古典樂派及前期浪漫派所創下的業績，他們千方百計地探索着各自的發展路向。俄國在格林卡(Glinka 1804-1857)的基礎上，出現了以巴拉基列夫(Balakirev 1837-1910)為首的俄羅斯五人強力集團(The Russian Five)。捷克(波希米亞)則出現了斯美塔那(Smetana, 1824-1884)及德沃扎克(Dvorak 1841-1904)。還有匈牙利的艾凱爾(Erkel 1810-1893)等許多作家，都用傳統及新的手法去發展自己的民族音樂。挪威的葛里格(Grieg, 1843-1907)更摒棄了在萊比錫音樂學院六年的傳統的音樂教育，創立了他嶄新的和聲體系。而德彪西(Debussy, 1862-1918)的出現，更將印象主義的創作手法不斷臻於完美。在這樣一種狀況下，布拉姆斯(Brahms, 1833-1897)卻反對當時盛行的標題音樂，有意識地以古典音樂傳統的創作手法，作為他堅守的原則。巴赫和貝多芬的音樂，更是他取之不盡的創作源泉。在布氏的大量巨作中，不難聽出巴赫式的嚴密的複調音樂因素及貝多芬式的宏偉音樂結構。而富於浪漫主義色彩的旋律手法，更成了他作品中，至為感人的音樂特點。這當然和他從十歲時就跟隨名師馬克森(Marxsen)學習鋼琴和專注研習巴赫及貝多芬的作曲法大有關係。而他那生性沉靜、忠厚、嚴肅的性格，也促使他更易於接近純古典的音樂風格。而古典的奏鳴曲式(Sonata Form)，是他器樂音樂領域中的基本形式。由於繼承了巴赫的傳統，他特別善於運用對位法。加上糅合了貝多芬濃厚的和聲色彩，其“對位化的和聲法”，成了他音樂語言的重要組成部分。而表現出的音樂效果是，在

豐富的和聲基礎上，強調了多聲部的橫向發展線條，多層次的旋律延續是各具一定獨立性而又相互配合的。起伏交錯及纏綿悠揚的音樂效果，造成強烈的感人音樂深度及藝術氣氛。這種凝重、幽暗，甚至有些令人費解的音樂風格，與當時華麗、光彩的音樂創作，形成強烈的對比。因此，布氏在那個時候也曾被評擊為保守主義者。當然，以現今的觀點來看，布氏的音樂一直為廣大音樂專業人員及音樂愛好者所愛戴及歡迎，說明布氏的音樂真正充滿著無比的生命力。他是將巴洛克、古典及早期浪漫派的音樂精華，發揚光大的偉大音樂家。

布拉姆斯的雄偉樂思，除了在其大型的交響性作品中充分得到表現外，鋼琴更是他用以直接抒發他個人感情的重要樂器。布氏是當時著名的鋼琴演奏家，他於1849年十六歲時，就開始與匈牙利著名小提琴家雷門尼(Remenyi, 1830-1898)結伴，在德國境內作多年的巡迴演出。有一次在漢諾威(Hanover)，因鋼琴低了半音又來不及調整，布氏即時將貝多芬的《克萊采爾奏鳴曲》(Piano and Violin Sonata in A, op.47《Kreutzer》)提高半音演奏，其鋼琴演奏技術之高超就可想而知了。布氏的一些鋼琴曲，技術難度非常大，就以他著名的《帕格尼尼主題變奏曲》來說，就曾被許多鋼琴家列為與貝多芬第二十九首降B大調鋼琴奏鳴曲及李斯特的《唐璜》主題幻想曲齊名的三首技術難度最大的經典鋼琴曲。而布氏所作演奏技術艱深的所有鋼琴曲(包括兩首鋼琴協奏曲)，都是由他親身作初演面世的。

布氏的一生，除了歌劇創作外，其他各類型的音樂創作都接觸到了。他特別喜愛歌曲創作，共寫了三百多首。而歌曲風的優美旋律，往往也帶到他的許多器樂作品中，在他十八首鋼琴獨奏小品一一《間奏曲》(Intermezzo)裡，就有十分明顯的這種特點。在他全部音樂創作的122個總編號中。鋼琴音樂(包括聯彈及雙鋼琴)佔了23個編號及無編號13個(如四手聯彈《二十一首匈牙利舞曲》就沒編號)。這樣看來，鋼琴作品所佔比重不算大，但這卻是布氏一生音樂創作的精華所在，佳作甚多。

布氏的鋼琴音樂創作的整個歷程，一般劃分為三個時期。1853-1854年為第一時期，作品包括三首鋼琴奏鳴曲、四首敘事曲以及降E小調諧謔曲，也稱為《奏鳴曲時期》。1854-1873年為第二時期，包括五套變奏曲，因此被稱為《變奏曲時期》。1878-1893年為第三時期，包括共二十首鋼琴抒情特性樂曲，有十四首《間奏曲》，三首《隨想曲》及《敘事曲》、《浪漫曲》、《狂想曲》各一首。瞭解了以上概況，對我們有系統地研究學習布拉姆斯的鋼琴作品，多少會有一些幫助。

第一時期的代表作，當然首推其F小調第三鋼琴奏鳴曲了。這是布氏於1853年9月到杜塞爾多夫(Düsseldorf)去拜訪舒曼夫婦的見面禮。舒曼深深被布氏的奏鳴曲及其精采演奏所感動。在他主編的“音樂雜誌”裡公開讚揚布拉姆斯。使這位二十歲的青年音樂家立即受到社會的重視。這首以五個樂章結構寫成的大型奏鳴曲，速度的安排

(快、慢、快、慢、快)已自成強烈的對比效果，加上每個樂章獨特的音樂形象設計、豐富的和聲色彩變化，構成一幅氣勢磅礴的史詩性畫面。從整個音樂構思來看，容易看得出受到貝多芬奏鳴曲的影響，比如第一樂章具爆發性的主題動機，以及發展部中主題動機的變化推進，都是貝多芬常用的寫作手法。當然，布氏的鋼琴技巧的運用，演奏起來要難得多。這樂章的奏鳴曲式是非常嚴謹的。第二樂章的慢板是以複三部曲式寫成的抒情曲，曲意充滿著柔情蜜意，極富浪漫色彩。此一樂章的最大特點就是以下屬調(降D大調)寫成的終結樂段，音量由ppp推進至ff的高潮，最後又以回復平靜的變格終止式完結此樂章，看來這是作曲家需要以這種形式表達他內心的感情而寫出的“破格”樂段。第三樂章採用了貝多芬慣用的諧謔曲(Scherzo)，只是左手伴奏以圓舞曲的織體襯托著極具動力性的旋律聲部，氣氛熱烈。第四樂章慢板是布氏的第一首間奏曲(Intermezzo)，全曲由固定的三十二分音符之連音符貫穿著，音樂沉重而帶一些緊張的氣氛。第五樂章是迴旋曲，布氏將貝多芬的主題動機發展手法，精心地運用在整個樂章中，最後的急快板(Presto)更將整首奏鳴曲引上高潮，最後輝煌的變格終止式(Plagal Cadence)有如勝利的凱歌。布氏這一傑作，一直是鋼琴家們用作獨奏會的重要曲目。

《韓德爾主題變奏曲與賦格曲》(Variations and Fugue on a Theme by Handel, op.24)及《帕格尼尼主題變奏曲》(Variations on a Theme by Paganini, op. 35)這兩首名曲，不僅是第二時期的代表作，而是希氏全部鋼琴音樂中巔峰之作。《韓德爾主題變奏曲》在古今鋼琴變奏曲中，與巴赫的《高德堡變奏曲》及貝多芬的《狄亞貝里變奏曲》同被列為鋼琴音樂之最佳傑作。布氏在此作品中的共二十五個變奏裡，嚴守主題連反覆共十六小節的對稱結構，但每一個變

奏都具鮮明的獨特性格，將裝飾性變奏及特性變奏共冶一爐，達到音樂創作裡統一中又有變化的最高境界。在賦格段裡，更表現了布氏技法之高深。他以原主題的前兩小節，引申出具動力性的賦格主題，四聲部的進入都是緊接著的，並不帶一點連接句。往後的發展變化，更是多姿多彩。雙三度、雙六度及雙八半的十六分音，不只是為了技術表現，而是凝造了熱烈的音樂氣氛，全曲就在這種高潮中結束。

《帕格尼尼主題變奏曲》與前曲具異曲同工之妙。只是更富於技術性表現，效果更輝煌而具震撼性。鋼琴大王李斯特，也曾於1838年，以同樣音樂素材寫過一首音樂會練習曲，該作品當然也有多樣的色彩，但總還是一首改編曲。布氏的這一作品則完全衝破了原曲的結構框框，以自己嶄新的音樂構思進行創作。該變奏曲共分兩冊，每一冊都包含十四段變奏及尾奏，結構是相同的。關於演奏處理，則有一段史實記載。烏克蘭出生的奧國鋼琴家羅森塔爾(Moriz Rosenthal 1862-1946)，這位李斯特最後一位門徒，在他居住於維也納期間，曾拜訪過布氏，問及關於這首變奏曲的演奏處理時，布氏回答說：“當奏完第一冊後，可稍為休息一下，如果聽眾不停地鼓掌喝采，就再演奏第二冊。”從整個作品的音樂和技術設計來看，這是屬於音樂會練習曲性質的巨著，可以說所有艱難的演奏技巧都包羅進去了。但為了音樂的對比效果，布氏還加入非常美妙的抒情樂段，如第一冊中的第五、第十變奏及以同主音大調寫成的第十一、十二變奏。第二冊的第四變奏，更以維也納圓舞曲風格來表現，第十二變奏則以六級大調寫出旋律悠揚的舒展性樂段，給全曲增添了不少色彩。我想，拉赫曼尼諾夫寫的《帕格尼尼主題狂想曲》，從許多手法來看，確實受到布氏的很大影響。

布氏於1863年完成了這首作品後，認為已經將鋼琴演奏技巧及各種手法發揮到了極限，在這之後就把鋼琴音樂的創作，向通俗及一些具創意的小品方面發展。鋼琴四手聯彈的作品39號圓舞曲，一改布氏以往的風格，是一首輕鬆愉快的作品。十六段短小的樂曲裡，性質多樣，其優雅的曲風，容易使人聯想起舒伯特的小型圓舞曲，其中的第十五曲，更為流行有名。後來，布氏也曾將全曲改寫為獨奏版本。而另外一套四手聯彈《匈牙利舞曲》，是布氏作品中，最有名最通俗和廣為世人所知的樂曲。布氏從十六歲開始與匈牙利小提琴家雷門尼合作，就從雷氏那兒學到許多匈牙利的吉卜賽音樂。他花了多年的時間去整理改編所得來的材料。於1869年出版了十首《匈牙利舞曲》。後來又在1880年，出版了第十一至第二十一號，共十一首。這些樂曲，基本上都以傳統的三段曲式寫成。自由的節奏、裝飾性的旋律、變化多端的速度及即興式的手法，強烈地表現了匈牙利和吉卜賽的音樂風格。其中以第五首最為通俗流行。

由op.116至op.119共四個作品號的二十首樂曲，一般被視為布氏“最後的鋼琴曲”。這時期的作品，從曲式結構和演奏難度的技術設計上，都不像前兩期的龐大及複雜。這些作品雖然基本上都以富於對比性的三段體來寫成，但手法更為細膩，每一曲都是經過精細思考而完成的傑作。這種創作技法，雖然早在作品十的四首敘事曲、作品七十六的八首樂曲及作品七十九的兩首狂想曲中都已經有所表現，但都還未到達這“最後的鋼琴曲”那樣爐火純青的境界。彈奏這些樂曲，事前都需要經過仔細的分析研究，再決定以不同的觸鍵法，將布氏的“對位化和聲進行”效果，很好地演奏出來，每一旋律句子的起伏，都要認真對待。當然，這些都只是演奏技術的處理，要真正彈好布氏的作品，則需要不斷深入體會他所表達

的真摯感覺才行。

布氏之鋼琴音樂錄音甚多，但要作為全面瞭解其創作，用以參考及欣賞，我就特別推薦已故美國鋼琴家Julius Katchen (1926-1969)於1962至1966年間，錄製的布拉姆斯鋼琴音樂全集。Katchen 的技巧高超，對音樂的處理，有着精密的剖析力。除了大音量的演奏有著震撼性的交響效果外，其細膩的線條處理，更具深厚的功力，音色變化優美多樣

而富於立體感。全集中的圓舞曲用的是難度大的獨奏版本。匈牙利舞曲第一、二集共十首是布氏於1872年改編的獨奏版本，其難度當然要比四手聯彈大得多，鋼琴家的演繹確實精采，是難得的錄音資料。如果要想欣賞原版的四手聯彈，我想Duo Tal和Groethuysen的合奏（Sony製作）及Labeque姐妹的錄音（Philips製作），都是很好的選擇。其他獨奏的選曲，我則很喜歡Radu Lupu（DECCA製作）、Murray Perahia

（Sony製作）、Cyprien Katsaris（TELDEC製作）、Emanuel Ax（Sony製作）的演奏。他們除了自己的風格外，共同的優點都是經過精心的作品研究處理，因此，音樂效果是相當說服力的。Stephen Bishop Kovacevich（Philips製作）的演奏，氣勢雄偉，只是踏板及樂句的細緻處理，稍欠功夫。其他還有許多演奏家的錄音，就不能在這裡一一盡列了。

（此文轉載自135期HiFi音響雜誌）

||



Katchen 的布拉姆斯鋼琴作品全集唱片封面



李晨音與陳兆勳合照



李晨音彈琴時的神態

你有聽過打唱片釘的名稱嗎？

司徒敏青



在科學昌明，一日千里的今天，想欣賞音樂，根本就不算一回事，從七十八轉的硬膠唱片，發展到四十五轉、三十三轉三分一的密紋唱片，其實有一個時期還出現過很短時間的十六轉密紋唱片，由於效果不理想，這種唱片只是曇花一現便沒有了。目前的唱片是鐳射唱片佔著整個市場，接著鐳射影碟出現之後，欣賞時還可以見到樂團的現場演奏和表演者的神態，特別是歌劇和芭蕾舞劇，更是引人入勝。我想，不久將來，DVD發展到有好的效果時，相信又有一番新的現象。在播放方面，也不局限於坐在家中欣賞，微形的超短波收音機，可以隨身攜帶的卡式錄音機和CD播唱機，都能使音樂愛好者們不論在任何時間、任何地點都可以欣賞自己喜愛的樂曲。在晚上，香港大會堂、九龍的文化中心、新界沙田、荃灣和屯門，聯同各地區的文化中心，都會有很多精采的表演，讓你選擇，不像以前只得一個陸祐堂和利舞台。

四十年代中期，大概是日本投降、香港脫離三年零八個月的黑暗日子，人們正在開始過著新的生活，一些正常的藝術活動開始萌芽，年青人對歌唱和音樂開始發生興趣。唱歌比較容易。當時的歌詠團、合唱團活動得很蓬勃，而對音樂的欣賞似是較為困難，原因是音響器材仍然是留聲機器和硬膠唱片時代，上一次發條，換一次唱針，只能播唱一面唱片，頗為麻煩，四十年代後期才可以把留聲機接到收

音機中，使音響效果較好一點。直至電動唱盤出現之後，情況得以改善，稍後，真空管的擴音機出現時，發燒出眾的欣賞者才開始研究音響好壞問題。

硬膠唱片一面只有四分鐘以下，那是指十二吋規格的唱片來說，十吋規格的只有三分鐘多一點。一套交響樂多數是六隻十二面一套。我目前還存有的柴可夫斯基的第六交響樂就是這樣。每張六元，一套三十六元。以當時的經濟情況來說，在窩打老道的青年會飯檔，吃一頓中飯時，白飯任食，一碟主菜，腐乳等鹹鏹和例湯都是任吃，只收一元。三百元以上收入的，似是很富有，一般收入只是一百元多一點，要購置這些音響和唱片，一般對音樂有興趣年青人是很難應付的，因此，很多唱片欣賞會在當時很盛行，已故的著名音樂家林聲翕教授也曾有一段時間，定期主持音樂唱片欣賞會，除了講解音樂內容之外，還印有很詳細的節目表，是用“油印”，那是抗戰時期的一種人手印刷技術，目前很少採用，相信很多年青人可能不懂“油印”是甚麼東西，當時的唱片欣賞會很多聽眾，經常爆棚。在尖沙咀的西青會，在當時曾經每星期二有一場唱片欣賞會在該會的禮堂舉行，除了八號風球之外，可以說是風雨不改，費用全免，在中場小休時，還有精美的西餅和咖啡或茶招待，每星期末都會在英文報章中刊登消息，大概是由外國人主持的緣故吧，但整整兩年多，聽的人卻不

多，只有二十人左右，後來這些人還成為好朋友。雖然事隔多年，目前有時還會在某些場合中見面。其實那位在政府機構做事的外國人是一位音樂發燒友，他的收入可以應付發燒的開支，每星期把自己心愛的音響和容易破壞的唱片，搬到西青會禮堂，目的是推廣音樂，可是他的消息只刊在英文報上，如果能夠刊在中文報章的話，相信不致這樣慘淡收場，結束於無聲無息。當然，最後一次是有宣佈。當時我才領略到黯然離開那些離愁別緒的滋味。

既然唱片的價錢是那麼高，年青人的收入是那麼少，要購買這些唱片要經過很大的思考，不知甚麼時候，有人想出一個方法，那是在需要時，便到唱片公司去試聽。那時候的唱片公司都有一些試聽小房間，只要你小心，不把唱片弄壞，拿一套唱片到房間內試聽，沒有人會干涉你。如果另外有人要聽時，他們會很有秩序地排隊等候。聽了多次時才購買一套，不像目前的CD買賣大多沒有試聽的設備，原因是這些出品比較精良，有品質的保證。那些硬膠唱片跌落地面便會破爛，一定要小心。這個試聽辦法很好，唱片公司的職員也知道這些窮光蛋是來打唱片釘的，多半都是隻眼開隻眼閉，不會“大細超”。只有會心一笑，實在我們這些窮光蛋也心知肚明，對他們充滿感激，目前在很多音樂會中，也會遇到幾位，大家都上了年紀，談起往事，不禁哈哈一笑。

藝術家脾氣?!

許翔威

何謂“藝術家脾氣”？不知有沒有百科詞典把這個詳加解釋和舉例，認為“藝術家脾氣”有其具體的、一般性的描述；抑或“藝術家脾氣”可概括的東西太多了，空泛得很，沒有大多數人能夠同意的闡釋；抑或根本不能說有甚麼“藝術家脾氣”，因為藝術家不一定有與別不同的脾氣和習性，而不同的藝術家會有不同的甚至是相反的性格與脾氣。

然而在日常生活的用語中，很多人不其然也會用上“藝術家脾氣”這個詞語，正如在其他時候會用上“小姐脾氣”、“少爺脾氣”來批評別人。一個人即使不是藝術家，也可能被人說他“藝術家脾氣”，這並非讚賞他擁有藝術家般的才華，通常只是挑剔一些缺點。脾氣是一個貶詞，而“藝術家脾氣”便使人聯想到異於常人的異常脾氣了，好像是藝術家必然的副產品，但卻是不受歡迎的副產品。可是一般人可能從未接觸過真正的藝術家，對所謂“藝術家”的想象也只是通過電視、收音機或書本雜誌的描繪而得來。

藝術家也是人，卻又似乎是與眾不同的人，但畢竟沒有人能超越人的本質，生老病死與七情六慾亦只是大同小異，生活的環境和人生經驗儘管有些分別，還是要和普通一起面對同樣的氣候與節序，同樣的歷史氛圍與大時代大事件。但藝術家的才華、思想與觸覺，又的確會使他們產生不同於普羅大眾的感受，一般人覺得平平無奇的事物，藝術家可能找出有趣有價值的地方，引發靈感，提煉出精妙的藝術品來，而對於許多人認為是轟天動地的不尋常事物，藝術家又可能毫無反應，視作等閒。

藝術家，可以說是把自己的人生投入於藝術的創造之中。優秀的技藝及聰慧的創造力，使他們在藝術的天地有所貢獻，為人帶來愉悅，其造詣與成就應該能夠被人肯定的。這樣的人走上那麼一條漫長而不平凡的路途，無論如何總也會有其獨特的性格，獨特的性格是否也可能造成獨特的脾氣？相信有些藝術家是會有點怪脾氣和一些別人視為壞習慣的行為，那也許先天的“三歲定八十”，但家庭、童年、教育、成長、戀愛、婚姻、事業、遊歷、民族與時代等不同的因素其實對任何人都會造成影響，有沒有怪脾氣，性格是鮮明奇特抑或平淡溫和，似乎與是否藝術家並無絕對關係。即使身為一個藝術家，亦不應有特權或藉口去維護其壞脾氣，任何對其他人構成損害、不方便或不愉快的壞脾氣，藝術家也應該意識其不良之處，並盡量加以改善，如果對其他人沒有傷害，或周圍的人都能接納，甚至欣賞，那當然又無妨。

“藝術家脾氣”的形成，是否與從事藝術工作有關？可是藝術活動的種類是多樣的，那麼不同的藝術家是否就有不同的“藝術家脾氣”？“畫家脾氣”與“指揮家脾氣”似乎會很不一樣，舞蹈家的脾氣與作曲家又可能大相逕庭，還有雕塑家、詩人、攝影家、文學家、導演、演員、書法家等等，各不相同，不過同類的藝術家也許因工作的性質和環境相類似，可能當中存在一些較為普遍的脾氣和性格。從另一面去說，藝術各門亦總有一點相關，有所謂“藝術修養”，也許在眾多藝術中的崇高境界，各種藝術一樣能培養優良的人格和品性，杜絕一切不良的性情與脾氣，外向的人或是內

向的人也好，彈奏熱鬧的爵士鋼琴音樂或是清微淡遠的中國古琴曲也好，好的藝術家也不應有許多“藝術家脾氣”。

一般人所指的“藝術家脾氣”，通常代表以下一些缺點：極端情緒化、表情誇張、行為怪異、不可理喻、爭辯不休、不合邏輯、不按常規、不守時間、不修邊幅、不懂照顧起居生活、飲食不正常、頹廢、孤芳自賞，抱怨懷才不遇、放縱、自我、不理他人感受等等。其實不是藝術家的人，也一樣會有上述缺點，而很少藝術家會有着那麼多壞脾氣，也很少到了極端差勁的程度，如果一個藝術家滿是臭脾氣，即使他的藝術是多麼偉大甚至不朽，他還是會令人敬而遠之，最後落得孤獨不堪。

孤獨，實在也是使藝術家產生“藝術家脾氣”的原因之一，特立獨行的藝術家，或因孤芳自賞，無人理解他們的意念和創作，變得有點孤僻，或者是逃避現實，說是“眾人皆醒我獨醉”，也可能“眾人皆醉我獨醒”，自命清高，既讓思想自由奔放天馬行空，行為舉止亦不去依循繁文縟節。然而作為藝術家，其實也希望別人能夠分享自己的成果，應要努力把藝術推廣，美化這世界，而不是閉門造車，否則其藝術便更難讓人明白，更無法發揮藝術的力量。

藝術家的思考力都很強，能夠設計出許多新奇的意念，他們的思維需要自由寬闊的空間，讓他們暢所欲言和探索未來，不能受到諸多限制和壓迫，因此藝術家必然熱愛自由，讓自己的創作和演出有自主性。外界的規範或指引，會令藝術

家感到束縛，不能靈活地創作，扼殺了源自內心世界、發乎自然的純真藝術。真正的藝術心靈應該是自由和單純的，不能為藝術劃定了某種目的，或者把藝術當作一種工具。

“藝術家脾氣”這種藝術家的負面質素，大概只是不少小說或電影塑造的突出人物形象所致，在大眾心中根植了所謂“藝術家脾氣”的不良印象。那些藝術家形象通常是不食人間煙火、與社會脫節，或是病態的形象，終日抽煙，甚至酗酒，潦倒窮困，不守道德，也有十分傲慢、自命不凡、目空一切，只顧自以為是最偉大的藝術，甚至精神錯亂，到了瘋狂的地步。其實小說和戲劇有時候是過份誇張，已非一般平常的情況了；當然在長遠的藝術史之中，偶然也會出現一些特別鮮明的例子（例如貝多芬、巴格里尼

和華格納），而那些人物又成為熱門的藝術題材和大家喜歡談論的“特殊性格”。

從另一個角度來看，藝術家若果是一個很有學問和修養的人，充滿智慧和情感，對人對事，尤其是對自己的藝術是真誠而不虛偽的，他們也許看透世情，大智若愚，不拘小節，卻又觀察入微，化平凡為奇趣，讓朽木變珍品，他們彷彿離經叛道，卻往往能破舊立新，反抗迂腐保守的舊習慣與老規矩。他們對追求理想都是滿腔熱誠，百折不撓，堅毅不屈，尋求突破和進展，事事要求最高的水平，是完美主義者。

藝術家不一定是獨行俠，許多藝術形式都要藝術家與別的藝術家或其他人合作，傲慢無理或孤僻自閉都是絕難取得成功的。譬如音樂

家，多半都要與人合作演出。藝術家最重要的還是內心而不是外表，或者有些藝術家，尤其是視覺藝術方面的，會把自己的儀容和裝束也作為自己藝術意念的表現媒體之一，所以按照自己的品味打扮得一身獨特色彩甚至是奇裝異服，但這也並非所有藝術家都會如此，音樂家都不是從視覺上可以分辨出其特質吧。相反，難道頭戴一頂畫家帽子便一定是畫家？或者美術修養很高？而拿著小提琴盒子的人便一定是小提琴家嗎？

說到底，藝術家不一定有甚麼令人不悅或討厭的“藝術家脾氣”。每個人都不一樣，普通人也會有那些脾氣，然而也可以有一點藝術家氣質，把自己的生活加添藝術感，變得更美。

音專週年音樂會

「香港音專週年紀念音樂會」這個名稱每年都浮現於腦海中，不同的是年期有所不同，今年也不例外，「香港音專四十八週年紀念音樂會」於六月七日晚上八時正在香港大會堂音樂廳舉行，標誌著音專已踏入第四十八個年頭了。從我記憶中，香港音樂專科學校每年都有舉行音樂會，從沒有間斷，這是十分難得。

其實每年都有不少的音樂團體舉行音樂會，但要每年都舉行一個大型音樂會，則非一般小型音樂團體可以做到。因為一場音樂會的演出，不論在事前的計劃、人手的安排、表演者的練習和演出等，都需要經過長時間的運作，互相配合，才可以順利完成。而且，音樂會的內容也是頗費思量的問題，例如一個小型合唱團的音樂會，節目內容便有所限制，相對地觀眾的層面也會較為狹窄，可能只吸引到對聲樂

有興趣的觀眾，大大減低音樂會的入座率。

觀眾方面，香港音專的音樂會可說稍為有利。每年音專的週年音樂會大多是一個綜合性的音樂會。其中包括多方面的演出，好像今年的節目內容，可說是多姿多采，有聲樂獨唱、合唱、敲擊、銅管樂合奏、琵琶獨奏、雙鋼琴演奏等，集「吹、打、彈、撥、唱」等，色色俱備。由於節目的多元化，是可以吸引更多層面的觀眾欣賞。

音樂會的開始是音專合唱團的演出，今次為紀念已故的葉純之校長，特選唱葉校長之作品：協奏曲（選自“山百合”組歌），並由音專學生向葉師母獻上鮮花，為嚴肅的音樂會帶來多一點溫馨。

敲擊合奏是較為新鮮的一環，錢國偉先生更為音專四十八週年創作新曲“慶祝鑼鼓”，演出時雖然鼓棍折斷，卻無損他的落力演出，配

合其他的鑼鼓鏗鏘，使音樂會增添不少歡樂氣氛。

其他如陳芳齡的聲樂獨唱及銅管樂合奏等，皆有不錯的演出，而節目更有愈來愈精彩的感覺，尤其是最後兩項節目：王靜的琵琶獨奏，蘇明村和楊習禮的雙鋼琴演出，更是得到滿座的極大回響。

總括來說，今次的音樂會予人多姿多彩及熱鬧的感覺。這種感覺在很多次的音專音樂會中存在，因為每年音專的音樂會都得到不少本港音樂界知名音樂家支持和協助，這當然是音專的榮幸，音樂家的演出，連同音專各老師、校友與學生的配合，使音樂會成為一個既有水準，而且內容豐富的音樂聚會。相信這種多元化、多姿采的音樂會形式，使音專有機會與更廣闊的層面接觸，為本港音樂界帶來更充實的景象。

作曲家、結他演奏家馮嘉祥專訪

徐允清整理

馮嘉祥很可能是唯一一個香港出生而曾在冰島居住的音樂家。他初時在英國供讀研究院，剛巧在冰島有一結他教授的職位空缺，有同學介紹他去出任這職位，他便去了冰島。初時合約為一年，但他被冰島迷住，結果在那裡正式逗留了四年。

冰島風情

他形容去到冰島好像去了月球，很荒涼。那裡多火山，樹林不多。冬天很肅煞，早上十一時許才有點點光，下午二時便全部消失。夏天則沒有夜晚，無需睡眠。下雪時天和雪分不開，而北極光則很壯觀。他稱這些北歐的景象反映在一些北歐的音樂中，如西貝流士的作品便表現一幅空曠的畫面。在冰島，人和大自然很接近，沒有甚麼界限。他和那裡的作曲家都會在作品中表達出來。

他形容冰島人很強壯、很自信、有自己的觀念。以往冰島人主要為兩類人：一、富有冒險精神的維京人(Vikings)；二、被放逐流亡的異見份子。由於千多年前冰島是荒涼雪地，在那裡生活要有很強的生存本能。那裡的人都是知識份子，現在百分之一百懂文字，每人都喜歡看書。逢星期四那裡有交響樂團演奏，人們很喜歡聽新音樂，也很鼓勵演出新作品。冰島人很開放，對他的創作也持很開放的態度。相對來說，在英國要演出自己的作品則沒有那麼容易。

中歐音樂傳統深厚

離開冰島後他又曾在阿姆斯特丹、維也納和牛津居住過，所以他在歐洲差不多二十年，曾居於五個國家，對西歐、中歐和北歐都很熟悉。他形容中歐音樂上有很強的傳統，如維也納有海頓、莫扎特、貝多芬、舒伯特、布魯克納、沃爾夫(Wolf)、馬勒、第二維也納樂派，要加入其中有很大的塔要突破。由於維也納有很強的傳統，年青作曲家發展的機會不很大。英國則介乎歐洲大陸和香港之間。在美國則甚麼作品都演奏，沒有歐洲那樣講究理性分析。

新音樂路向

馮嘉祥認為布列茲(Boulez)、施托克豪森(Stockhausen)的音樂已走到極端，可能要加入東方的哲學，將來音樂才会有出路。

阿巴度(Claudio Abbado)在維也納舉辦了一個“維也納新音樂藝術節”(Wien Modern)，每年十月舉行，為期一個月，每日有兩至三場音樂會，全由頂級演奏家演出，演奏的都是頂級作曲家的作品。馮嘉祥曾訪問過阿巴度，問他將來的音樂會如何，阿巴度望著他不答。他的意思是沒有人可以控制得到，也不應該控制。作曲家認為應該怎樣作便怎樣作，他不會去干擾別人的創作。馮嘉祥認為將來的趨勢也是如此。現在沒有一個人有全權力量要大家跟著走，以前有苟伯克創一套新理論，大家跟著走，現在即使阿



作曲家、結他演奏家馮嘉祥

巴度這樣著名的大師也不敢說如此。

香港作曲界

談到香港作曲界有甚麼可改善的地方，馮嘉祥認為作曲家應該有多一些個性。現在有一種主流的感覺，這可能和學院有關，因香港大部份作曲家都是從歐美回來的，往往跟著老師的方向走，未能自己創一套東西出來。他認為作曲家應有較強的個性，少跟著潮流走。

香港推行音樂的情況

談到香港的文化環境、推行音樂活動的情況，馮嘉祥認為從表面看，香港硬件很好，很少城市在這麼小的地方有如此多設備一流的音

樂廳，即使維也納的音樂廳設備也較殘舊。香港的設施可媲美紐約。但軟件(人)來說則沒有很多自由，取向不夠多元化，較少突破，對質的要求較低。他舉例說，在紐約也很難賺錢，但藝術家對自己信念的追求達到瘋狂的程度。沒有這種瘋狂的程度難以感染其他人，作品也不會特別。有一些藝術家很窮，生活很潦倒，但他們亦不想選擇其他職業。香港人則很難如此。

他又談到，在紐約搞一些很特別的藝術創作會有人欣賞，但在香港即使熱心搞創作，第一未必有人欣賞，第二未必有高水準的人支持，例如器樂演奏家水準不及紐約高。因此這是要很多方面配合的。

在紐約市中心，晚上有很多前衛的演出，有很多有興趣的人去欣賞，當中很多是藝術家，其實藝術家在互相支持。紐約有很多藝術家是外國人，只是途經紐約，那裡是精英的集中地，也是多種想法的交流地。香港藝術表演形式太單一，不夠古怪。市政局其實經費很龐大，但往往處事很保守，例如請一隊著名的外來管絃樂隊，要奏貝多芬、馬勒，人人開心。其實演新的作品是有聽眾的，但市政局不敢去嘗試，經費用在大眾化的消費上較為安全。

應多投資在藝術家身上

香港藝術節則開始搞新的藝術，這可能是進化過程必經的階段。馮嘉祥對未來也是樂觀的，因為硬件已有。他認為若香港將來有多餘的錢應放在藝術家方面，特別是創作者身上。他舉例說，在北歐一些國家，一個三十多歲獲公認有點成就的藝術家，政府會給與五年的薪酬，讓他專心創作；一個四、五十歲獲公認是國家藝術棟樑的人，一輩子薪酬也不憂，政府還供應住屋。北歐一些不及香港富有的國家也有這樣的政策，這是對創作人重視的表現。

鼓勵創作對香港將來的發展也很重要。現在已是資訊時代，將來要競爭的是思考上、創作上的競爭，若沒有藝術在其中作催化劑，對香港的前途也有影響。譬如輕工業、科技方面也需要設計，藝術可訓練人的思考。董建華先生說搞高科技，若沒有創作，香港很難有出路。香港若放多些資源在創作上，將來對香港的經濟也有正面的影響，對旅遊業也有幫助。香港海港兩邊現在設計得乾乾淨淨、整整齊齊，不得罪人，但也沒有特別創意，沒有甚麼吸引人之處。若由法國人來設計，做很多有趣味的東西出來，相信旅遊業會受到刺激，為香港帶來更多收入。香港若肯將資源放在創作方面，相信對經濟會帶來深遠影響。

結他作品創作

談到香港有很多作曲家(如羅永暉、麥偉鑄、陳國平)都是演奏結他的，但似乎為結他而寫的作品也不多，馮嘉祥認為有以下原因：一、寫給結他較為複雜，因為用結他彈單音或撥和弦有點浪費，要費心機寫又比較困難，要寫得好要多用點腦汁；二、音量問題，在室內樂用結他要擴音，寫給兩件樂器還可以，寫給三、四件樂器結他便有點吃力；三、沒有很多人彈奏。

當問及不懂彈結他而創作結他作品是否有一定障礙時，馮嘉祥的答案是否定的。他說這半個世紀很多結他作品都出自不懂彈結他的人之手，如布列頓、華爾頓(Walton)、亨策(Henze)、武滿徹(Takemitsu)都是。他認為不懂彈結他的人寫作結他作品有一個好處：他們追求聲響效果，不似一些彈結他的作曲家追求手指的規則，音樂較空泛，沒有實質內容。當然，試試在結他上彈奏是否可行也是必要的，但不宜創作“手指音樂”(finger music)。作曲家要有多些信心，相信自己的想像力，不要顧慮太多禁忌，讓手指去適應音樂。一個好的作曲家要作給

某件樂器，會本能地聽到其聲音如何。要寫結他的聲音不可能在腦裡聽到鋼琴。

中國樂器

談到中國樂器的特色，馮嘉祥認為西方樂器用十二平均律，較死板，二胡沒有指板，可奏鋼琴兩個琴鍵間的音，古箏也如此。中國樂器的變化多些，這給作曲家另一種自由。如果中國樂器的音色和音的變化可以讓國際上的作曲家使用，融入其他國家的音樂大家庭中，會提供作曲家更多的自由和想像。國際電腦音樂會議(International Computer Music Conference)完全由歐美人士創作，沒有中國人，若有中國樂器和電子音樂可供他們使用，他們會很開心。中國音樂歷史比西洋音樂歷史悠久得多，不過中國音樂變化很少，我們可以幫助中國音樂更快地發展，變出更多風格，亦可幫助中國音樂國際化。

最後談到可否用結他獨奏表現中國的美學和音樂形象，馮嘉祥認為樂器不是大問題，特質才是最重要，運用得好，鋼琴也可以彈出很重中國味的樂曲。

【註：訪問者—許翔威，訪問日期—1998年4月21日】

馮嘉祥

先後肄業於英國皇家北音樂學院(曾師隨世界結他大師 John Williams)、荷蘭阿姆斯特丹音樂院及奧地利維也納音樂大學。八四年開始作曲與結他演奏雙線發展，於冰島音樂院任教多年，又先後於亞洲、美洲及亞洲等地舉行音樂會，曾創辦北歐合奏團(西洋現代音樂)及華樂精英團(中國樂器)。

九二年策劃北京“現代國樂音樂節”，九六年擔任“國際電腦音樂節”國際評委，音樂劇《悲哀之後》於九七年在紐約市世界首演，同時接受了普林斯頓大學邀請就其作品舉行專題講座。

笙

盧思泓

笙是中國具有最悠久歷史的吹管樂器之一，其主要結構由笙苗、笙簧及笙斗組成，由於每支笙苗均是獨立發聲的，因此除單音旋律外，生亦能奏出不同組合的和聲，這是在中國吹管樂器中獨有的。

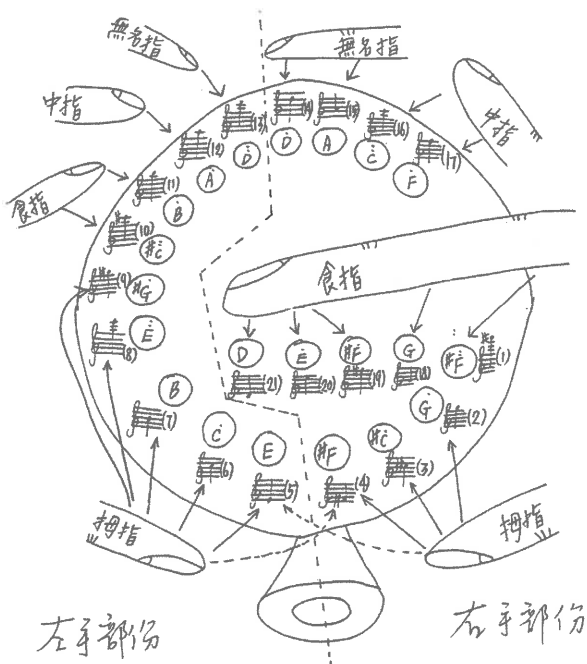
笙苗的多寡及其排列方法一向都是一個非常混亂之課題，其中原因可能由於中國地方省份種族眾多，各地方均有其所流行的一套系統；在過去的數十年間，雖然各地在樂器的發展上作出了不少的努力，但到現時為止，笙苗的數目和排位仍未能達至統一。

以上原因使很多作曲家及演奏家遇上不少不能協調的情況。本人在過去的演奏中曾遇到不少很好的作品，但作曲家的美妙想法卻經常未能在樂器上發揮或演奏。有見及此，本人希望能藉此機會，把在香港最流行兩種笙的音域、排位及基本指法表列出，使作曲家能在寫曲時能有所根據及對照。

右手—拇指主要控制第2、3及4管；但在某些情況下，第五管亦可由拇指控制，右手食指控制第1、18、19、20及21管。中指及無名指分別控制16、17及14、15管。在右手部份中，每一手指均最多能於同一時間按上兩個相連的按孔；除此以外，演奏者亦會用上指尖以外的一些部份。因此右手食指能同時按上一些非相連的按孔，例如第18及21管（此兩管為純四度）、第18及20管（此為大六度）等；但礙於樂器的結構，第19及21管（大七度）是不能同時吹奏的。

左手—左手拇指主要控制第5、6、7、8及9管；在某情況下，第4管亦由左手拇指控制，但左手的情況跟右手有所不同，左手拇指在左手部份最多只可按上一個按孔（第6及第7管除外，因演奏者可調校其拇指位置而使之可行，但這雙音〔小二度〕卻應盡可能避免）。左手食指控制第10及11管，此二管之雙音是可行的，但對演奏者來說是十分困難的。另外，中指及無名指分別控制第12及13管。

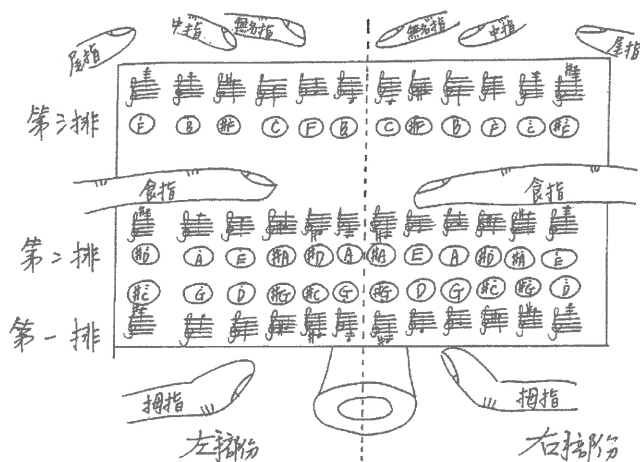
《二十一簧笙》



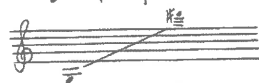
根據以上圖表，二十一簧笙的音域如下：



《三十六簧笙》










三十六簧笙之音域如下：



根據以上圖表，三十六簧笙的排位可分成三排及左右手兩部份。

左手拇指控制左手部份的第一排，相對地右手部份第一排由右手拇指控制。第二排的左右兩部份由左右食指控制。在這兩排中，每一手指一般能按上兩個相連的鍵，而食指更能同時按上三個，但這比較難。第三排由左右手的中指、無名指及尾指控制，與前兩排的情況一樣，每一手指能按上兩個相連的鍵；但由於第三排共由三隻手指控制，因此能做出較多的組合。

以  及  為例，此兩音可由右手中指及無名指控制而組成一大七度的雙音；距離更遠的雙音如  及  亦可，但較困難。

以上是一個二十一簧笙及三十六簧笙的一個簡介，希望能對各作曲家有所幫助。但當然，此指法表只是該樂器的基本結構認識；在很多情況下，演奏者可按個別情況而作出不同的調節，以  及  為例根據三十六簧笙的指法表，此雙音是不可行的；但在實際情況下，只要演奏者的左手拇指不用按鍵，便可以用作按  而使之可行。類似的情況多不勝數，因此若作曲家及演奏家能有更多更好溝通的話，定必事半功倍。

《在演奏上的一點體會》

由於笙的和聲功能較為獨特，因此很多作曲家都較喜歡在這方面發揮，這取向的確賦予了笙在和聲功能上不少的突破，亦豐富了笙在音色上的變化。然而在傳統

的概念中，所謂的和聲或稱為和音功能是指在一些單音旋律上加上四度或／及五度的音而使其音色更為融和及豐富，以收其伴奏之效；換而言之，在傳統笙的文化中所謂的和音，其概念亦來自單音旋律，這與西方之和聲進行系統有所不同。這概念可能在某程度上因資料不足而被忽略，然而笙其實不論在單音或和音上的旋律性表達是相當不俗的。

笙的發聲主要由簧片震動而形成，一般來說，低音簧片所發出之音量比高音簧片為大。在笙的演奏中，越是高音反而音量越小，這與一般的吹管樂器如笛子、嗩吶等是剛好相反的。這特性在單音旋律演奏上並沒有太大影響，因演奏者能較易控制；但於演奏和聲時，由於不論高或低音都是同一時間吹奏的，在音量上不能互相調節，因此若該和弦過份側重低音的話，高音部份便可能被蓋著而不被聽到了。

在很多新作品中，作曲家都要求笙的演奏者吹奏一些音量極細之樂段；以笙的音色來說，這是相當不俗的；但若這些樂段維持得太久的話，水份便很容易在笙斗內形成，繼而更附在簧片上，這樣的情況稱之為「上水」，若所「上」的「水」太多的話，不但會影響樂器之音準，更會阻礙簧片的震動，使之不能發聲；尤其在香港的音樂廳中，空調的使用如此過份，「上水」的情況更是嚴重。本人並不是說笙不適合吹奏音量較少的樂段，反而是相當好的；而在此將情況說明，旨在收其互相平衡之效。

贈閱

《韋瀚章教授紀念文集》
72-75 期《樂友》
《音專 40 週年紀念特刊》
《音專 45 週年紀念特刊》

特價發售

樂譜：《長恨歌》
(黃自、林聲翕曲、韋瀚章詞)
「香港中文合唱作品集」(12 首)
鋼琴組曲《夢》、《中國藝術歌曲選》(許翔威作曲)、
「香港音專作曲系作品」、「新編聖詩」
錄音：「新編聖詩」、「中國藝術歌曲選萃」。
《樂友》合訂本：25-35 / 36-48 / 49-60 期

《樂友》除在香港音樂專科學校免費贈閱外，讀者更可前往「柏斯琴行」各陳列室及分行索閱。

音專正校地址：
九龍長沙灣道 137-143 號五樓 (電梯按 4 字)
查詢請致電：2380 6016

鄭新民談藝術行政



黃寶玲整理

鄭新民是香港藝術界一位特別人物，每當提起「藝術行政」，我們定必想起鄭新民——「藝術行政界最有魄力的前輩」。今年某個夏日，樂友編輯部特地安排許翹威與鄭新民一次談話，問題從鄭先生就讀大學音樂系時已否想到將來從事藝術行政開始。

鄭：我中學時已學彈鋼琴，到中六時選讀了音樂。當時學校有音樂協會，我曾參與籌備音樂會的工作，後來才思想將來做音樂工作或是社工。年青時曾夢想做演奏家，於是最終選修了音樂，適逢香港管弦樂團職業化，便看到有行政人員的需要，雖然當時中文大學無藝術行政修讀，但透過參與籌辦音樂會的經驗，便種下行政工作的種子。直至大學三年級，音樂事務統籌處成立，便立刻去信求職，畢業後，原本想入讀英國大學的藝術行政課程，但因需要有實際工作經驗才可投考，於是便專心在「音統」工作，汲取經驗。

許：藝術行政亦須有藝術的基礎訓練，對嗎？

鄭：是的，但藝術行政並非一定要有音樂的 Degree 程度，有些人不是從事音樂工作，卻擁有很多音樂知識，藝術經驗非常豐富。

許：請繼續說一下在音統的行政工作經驗。

鄭：「音統」有中樂、管樂、弦樂及視唱、音樂理論等音樂活動。

我初時負責港島區的工作，在各中學推動音樂會，並擔任司儀，從中知道學生對音樂的反應。

許：擔任司儀可與觀眾有直接的溝通，這些工作是否對你日後藝術行政及推廣工作有助益？

鄭：這樣的溝通非常重要，亦是我喜歡從事教學的原因。曾經在中環一個地方推行過幻燈及音樂播放欣賞會，另外又舉辦一些聯校音樂會，每間學校派出兩位同學加入議會，負責宣傳推廣工作。雖然花了不少工作時間，卻吸收了許多經驗。表演藝術要有觀眾和聽眾，而藝術行政的最重要角色，就是如何將藝術帶給更多人，或幫一些人去欣賞藝術，那要結合行政及音樂教育的工作。這稱為 Audience Building，我過往每份工作都涉及聽眾拓展，不單去學校帶一些 popular 的 Classical Music 給一些完全未聽過音樂的人去認識。Audience Building 就如一個金字塔，下層最闊，目的是使更多人欣賞古典音樂、欣賞藝術，上層進而使已聽古典音樂的人去欣賞二十世紀音樂、去欣賞 early music。曾經在香港電台第四台舉辦一個欣賞 early music 的節目，推動不同的觀眾層，需要去 explain music 給聽眾，又要利用一些輔助材料，而電台有個好處，是可以不停地播放，長遠地使聽眾受感染而去聽音樂，或特別介紹欣賞某類音樂。

許：是否同時要靈敏地感受到不同的情況，知道聽眾或市民的轉變？市民在六十、七十、八十及九十年代各時期，環境有所轉變，知識和品味亦有所轉變。

鄭：這是事實，我不斷地收集一些資料，作為教藝術行政的材料。九十年代的統計資料有些不足，以前香港每三年一次人口普查，有些問卷內容會有關過去十二個月內有否參加一些藝術活動，是舞蹈或是音樂呢？一些背景資料、參加次數等，但到92年後就再找不到這些資料和數據。現在藝術發展局、市政局或區局都很適合做一些調查工作，了解出席藝術活動的人出席的原因、取向，可否令他們更多地參與等，現在人們娛樂的 pattern 是甚麼？這個時代的競爭已經增加了許多，以前無太多活動、無 Internet、無 VCD，祇有電視、逛街、看戲等娛樂，較多人參與藝術文化活動，但現在選擇多了許多，應要調查現在人的文藝生活需要。現在辦音樂會越來越難，觀眾越來越少，原因是可能有部份觀眾已經移民了，到場的觀眾已經是新面孔，一些調查顯示，年約三十歲而又結了婚的觀眾減少聽音樂會，拍拖時聽音樂會是好節目，結婚初期便有限度聽音樂會，到孩子出世後便缺席了，可能到四十歲後才再聽音樂會。很多藝術機構都人手不足及經驗不足，有些有經驗人士工作幾年後又轉行了。做 Arts Marketing 超過五年的人不多，

新人加入時都要重新開始，難以累積經驗。

許：除了問卷式調查外，香港人對電話方式反應如何？

鄭：香港人用電話作調查，成功率不高，但外國人較接受電話調查。亦有用 focus group 作討論式坐談會，對象集中，易於溝通，了解需要，然而用作藝術推廣是難的，為商品調查則較易。

許：除了在電台推動藝術活動，用文章、雜誌、報紙的媒介去推動，現時是否足夠？如何打入這些空間？

鄭：現時是不足夠的，亦代表了音樂及藝術在社會上不受重視，越來越少文化版位刊登，這問題需要整個藝術界去爭取。香港在電視新聞後，有體育消息報導，卻無文化藝術消息，雖然有人已經反映了需要，但要藝術家主動提供訊息外，亦要觀眾的接受，是社會整個氣氛，整個環境的問題。大眾文化的週刊是不易接納刊印藝術方面的文稿，因為讀者少。

許：相對於觀眾拓展，會否做遊說工作尋求贊助藝術活動？藝術的重要性毋庸置疑，對於政府及富有的人，藝術行政人員有否擔任遊說者的角色？

鄭：對，以前香港沒有藝術政策或文化政策，可能藝術只是擔當娛樂作用，是消閒的活動而已。其實，藝術有教育方面的貢獻，有文化方面的貢獻。在九七回歸後，可能種種因素的影響，有了多些政策問題的論壇，藝術政策論壇亦高調地進行，亦多了許多人參加，到此，藝術政策的地位提昇了，董特首在施政報告中也提到藝術的作用，去認識中國文化、提昇我們的歸屬感及愛國之情

等。

許：現有否主動邀請一些議員及與藝術無關的人出席論壇呢？

鄭：有的，如劉慧卿等也出席藝術論壇。教育界應該多些支持藝術活動，用藝術作教育中重要的一部份，所以已遊說教統會、教育機構，讓他們支持藝術活動。希望可以增加多些活動。

許：傳媒工作者有很重要的影響，他們是否過於固執，或受商業的因素影響？Media 可以替「藝術」塑造崇高或大眾化的鮮明形象，現在中國中央電視台便有頗多文藝節目，香港可否多做一點？

鄭：現時香港電視台已規定每星期播放半小時的文化節目，要立法管轄，便需要遊說政府並表達其重要性，藝術家更有責任去表達市場的需要。最近文藝委員會與報紙編輯討論用何種方法在傳媒中傳遞藝術活動的消息，最簡單的方法就是登廣告，但價錢昂貴，另外要與報章及傳媒商討藝術與讀者的興趣，兩者要配合，將藝術辦得生活化，又有趣味性，才吸引讀者注視。

許：你喜歡在大學任教，將寶貴的經驗與學生分享，這方面有甚麼抱負？

鄭：由讀藝術行政開始，我已希望可以全職去教授藝術行政知識。教學一方面是自己的興趣，另一方面是藝術行政人才的需求。

許：在職訓練或是訓練後才入職，那樣對從事藝術行政工作較佳？

鄭：每個人的說法也不同，我認為在職訓練較佳，但並不表示相反不好，因為無論是在職訓練或訓練後才入職，工作後都需

要繼續進修，對工作才有幫助，對個人才有挑戰性。

許：一個藝術家基於維持生活，有時要做半職行政，另一半是藝術家，兩者可否兼顧？

鄭：這個問題很難答。從事行政而又是音樂家的不太多，但其他藝術有較多例子，如舞蹈團的曹誠淵又編舞，又是行政人員；我相信兩者是可以兼顧的。

許：但假設他們全心從事藝術，成績是不是可能會更加好？

鄭：這方面可能要向香港作曲家曾葉發請教了，因他曾經兩者兼顧，現在卻專注藝術。可能有些藝術形式如作曲可以容易些兼顧，但演奏就較難了，要兼顧行政又要不斷地為演出練習就太難了。其實問題不一定是工作性質，亦與個人性格有關。我自己便要很專心才可以做好一件事。

許：藝術行政這工作確是很特別，涉及大眾、社會性的事物、藝術政策的發展、對藝術與藝術工作者的價值判斷，希望將來有更多新力軍投身其中，使香港藝術活動更形蓬勃多彩，水平不斷提高。

鄭新民

七八年起從事藝術行政工作，香港中文大學畢業後於音樂事務處負責推廣，後獲紐約曼克頓音樂學院碩士及倫敦城市大學藝術行政研究文憑。八〇年代初任職香港管絃樂團市場及發展部助理總經理，八八至九四年間為香港藝術節協會行政總監。九一至九四年任香港藝術行政人員協會主席，亦為亞洲文化推展聯盟理事。

鄭先生亦為香港兩個市政局、小交響樂團、演藝學院、浸會大學等音樂顧問團之成員。他一直於中文大學及演藝教授「藝術行政」。九七年十月起出任香港藝術發展局秘書長。

談音樂歷史的學習

徐允清

香港的音樂學生聞音樂歷史而色變。而香港人往往對音樂歷史這個科目有如下想法：一、音樂歷史很沉悶；二、讀音樂歷史要背誦很多資料，如作曲家的生卒年份、作品的種類、數目、名稱等；三、歷史已成定論，還有甚麼好研究？

以上看法都是誤解，這些誤解源於香港著重考試的中學教育制度。考試要有標準答案，因此很多學生準備中學會考歷史科的方法是背誦教科書。這樣的學習方法給學生一個錯覺：歷史是死的，讀歷史是要背誦的，因而歷史是沉悶的。

本文嘗試解釋歷史研究是怎麼樣的一回事，提出西洋音樂歷史學習的正確方向及勾劃西洋音樂歷史學習的理想模式。

首先解釋歷史是怎麼樣的一門學科。筆者在此提出以下觀點：一、歷史研究是透過過往遺留下來的資料，對過往所發生的事情作一重整；二、每一個寫歷史的人都有其觀點與角度，研究歷史沒有絕對客觀這回事；三、過往遺留下來的資料發掘不盡，歷史研究所作出的結論只能表示在此時此刻從手頭上掌握到的資料得出如此結論，但不排除他朝有更新的發現。

以下從實際例子中闡釋以上三個觀點。第一、正如中國古語所云：“濯足清流，抽足再入，已非前水。”人生的經歷只有一次，要完整重現過去發生的事情是沒有可能的。但事情發生後會遺留下一些痕跡，例如一個人會在日記中記下一天所發生的事情，在和朋友的交談中會提及過往的經歷。這樣，日

記（文字的資料）、朋友（活生生的人）便成為將來這個人的經歷之見證。在這個人辭世後，若有人研究他，便會盡力搜尋他的日記、尋訪認識他而還活於世上的人，將搜集到的資料重新整理，企圖重現他的生平。

第二、每一個嘗試將過往發生的事情重整的人都有其觀點與立場，六四事件就是一個活生生的例子。同樣的事件，香港和內地的傳媒有截然不同的報導。新聞報導員擔當著重整這件事情的角色，基於其背景、看法和信念的不同，即使同一段錄像也可以有完全不同的報導。

第三、資料會不斷被人發掘出來，因此不同時間都可以對同一事件作重整。回到第一個例子，假設那個人逝世後，他的家人保存著其日記。由於日記中的記載牽涉到一些還在世的人，因此不便向研究者披露。可能一百年後，那些有關的人均已辭世，將日記公諸於世也無礙，屆時研究者又會有新的發現。

由此可見歷史研究既沒有絕對客觀這回事，歷史也不是死的，因此背誦教科書的學習方法是完全錯誤的。以下談談西洋音樂歷史學習的正確方向。

凡進行學問的研究，必先清楚研究的對象是甚麼。音樂歷史研究的對象是音樂這種藝術的結晶品——音樂作品，而研究的目的是透過遺留下來的資料（包括作曲家的手稿、出版的樂譜、文獻的記載、圖片、錄音等等），企圖對音樂作品的發展趨勢整理出一條線索出來。

進行歷史的研究要對資料的運用極為小心，運用了錯誤的資料便會引致錯誤的結論，因此研究歷史的人在核實資料方面往往要下一番苦功。在歷史研究上，資料分為“第一手資料”(primary source)和“第二手資料”(secondary source)。現以實例來解釋這兩個名詞。假設一個文學家創作了一本小說，一個研究者以它為研究對象，在著作中以一個章節撮要地介紹了這本小說，並加上自己的分析和理解。對另一位研究者而言，小說是第一手資料，第一位研究者的著作是第二手資料。第二手資料是較為間接的。當第二位研究者使用第一位研究者的著作時要十分小心，要分辨哪些資料來自小說本身，哪些資料是第一位研究者加上的。

研究者接觸第一手資料越多，其研究結果準確性越高。純粹接觸第二手資料而無機會接觸第一手資料，其研究結果準確性很有限。

現在回到音樂歷史學習的問題。音樂歷史研究中，音樂作品是第一手資料，討論音樂作品的書籍是第二手資料。要有效和正確研讀西洋音樂歷史，便要多接觸音樂作品、多聆聽、多分析，因為音樂作品才是這門學科研究的對象，書本（第二手資料）起輔助作用，卻不能取代作品成為研究的中心。

筆者曾聽聞不少學生學習西洋音樂歷史的方法是將音樂歷史書撮要背誦，學習過程中不曾接觸任何音樂。須知音樂歷史書所描述的對象是音樂，不曾聆聽音樂，又如何能明瞭書中所云？不明書中所云而要硬繃繃將文字死記，難怪很多學

生視這學科沉悶，望之而卻步。

要認真研究音樂歷史，必先得發展理解音樂、分析音樂的能力。出色的西洋音樂歷史著作，無不用大量篇幅分析音樂作品，然後再總結作品的發展趨勢，再進而結合其他藝術、文化、政治的發展來闡釋音樂這門藝術。

由於考核方式決定了學生的學習方法，考核方法不正確，學生的學習方向便有所偏差。筆者要批評西洋音樂歷史科兩種傳統的考試方式：其一是在一大批指定聆聽曲目中選播一段音樂，要學生默出作曲家和作品名稱；其二是在學生還未有機會分析大量音樂作品以前便要學生以撰寫長篇文章的方式回答題目。這兩種考試方式著重資料的背誦，不利學生思考的發展。

第一種考試方式逼使學生背誦難申的作品名稱（其中很多是學生不懂的外文），對音樂作品亦以死背的方式傾聽，卻沒有培養學生分

析性的聆聽能力。第二種考試方式要學生在認識一定數量的音樂作品以前撰寫關於音樂作品的文章，由於學生腦海中沒有音樂，只能重複前人寫過的東西，學習便成為生硬的背誦。這兩種考方式都令學生覺得西洋音樂歷史很沉悶。

以下筆者嘗試勾劃西洋音樂歷史學習的理想模式。學生在音樂系首先要學習的是基礎理論課，包括和聲學、對位法、配器法，與此同時修讀音樂欣賞課程，學習從認識音樂作品。在這階段學生亦要加強聽音練習，以培養出敏銳的聽覺。學生修讀了以上課程後再進而修讀曲式及音樂作品分析，學習從閱讀樂譜分析樂曲。

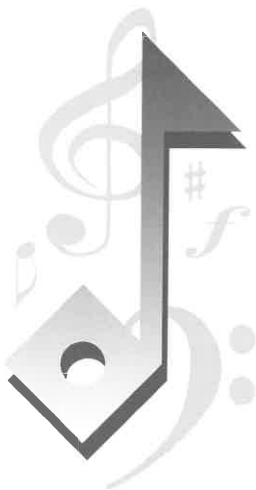
只有在學生掌握了西方音樂的語法、聆聽音樂的技巧及分析作品的方法後，研讀西洋音樂歷史的書籍才有意義。而研讀的方法不是全盤接收，而是要批判性地對作者的意見作出批評，並找出其寫作的立場、檢視其推論過程是否嚴密。另

一樣重要的習作是嘗試自己重整過去，即自己盡量搜集第一手資料，將其整理，建立起自己的一套看法，再將達致這套看法的證據一一有系統地羅列出來，寫成論文。

在考試方式方面，筆者提出以下兩種方法：第一、選播不曾在課堂上分析過的作品，要學生從聆聽中回答有關風格的問題；第二、選出不曾在課堂上研讀過的樂譜，要學生指出其樂種、時期、作曲家、風格特徵等，並列舉原因。評分依其推論過程，而非單純看答中與否。這樣可培養學生的推理能力，避免枯燥資料的背誦。而學生準備這種考試的唯一方法是多對著樂譜聽音樂和分析作品，這樣才是真正研讀“西洋音樂作品的歷史”，而非“有關西洋音樂作品的事實”。

本文由以下載於大公報的文章整理而成：
“談音樂歷史的學習”（1998年3月20日）；
“從聆聽中研究音樂史”（1998年3月27日）；
“理想的西洋音樂史學習模式”（1998年4月3日）。

香港音樂專科學校 校外課程部招生



★英國皇家音樂院 8 級樂理 新班★

由累積十多年八級樂理班教學經驗之講師教授
十月十日開課，九九年六月考試

★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
(班制、小組或個別教授)

夜校一年制及兩年制證書班、四年制文憑課程 一九月開課

未來的故事——音樂專科高醫生

五言

二〇二二年四月二十四日，高醫生的診療所正式開業，便有幾百人登門求診。高醫生的醫務所並非一間普通的診所，這是史無前例的首間音樂專科診療所。

高醫生是音樂病理科的專家，但從前他其實是工商病理科的醫生，後來才轉到音樂科，那都是因為數年前他的妻子在一宗音響意外中逝世，為了紀念她，高醫生決心要開設診療所，濟世為懷，造福社群，使更多人避免死於這種廿一世紀新生的病毒：聲響病毒。這種病毒是通過聲音傳染的，但只限於破壞性的聲音，特別是充滿刺耳聲響和令人煩躁的單調節拍的劣質音樂，那些危害健康的聲音，造成多種慢性和急性的疾病，由於仍未發明高成效的藥物，不少人都被聲響病毒奪去寶貴的生命。

高醫生多年來埋首研究對抗聲響病毒，已掌握了一些抑制病情惡化的方法和製成了一些聽覺藥物。

高醫生發現許人染上前述的新世紀疾病，都是因為聽得劣質的音樂太過量了，由於那些音樂盡是些強烈的重拍不斷反覆，音量又極大，使人聽到頭昏腦脹，而且內容空洞無聊，使人思考力下降，抵抗力也下降，於是便容易受到聲響病毒的感染了。

預防勝於治療，要避免染上聲響病症，高醫生的忠告是必須小心選擇音樂去聆聽欣賞，如果每天都毫不考慮地收聽大眾傳播媒介散佈四周的流行性商品音樂，便可能聽了不少粗製濫造的劣質音樂，吸收了大量聲響病毒，如此慣性地重複聆聽，又沒有其他不同類別的良性音樂沖淡病毒，或有機會聽到一些上佳的美妙音樂去抗衡病毒，那人便多半會病倒的了。如若碰上最厲害的爆音病毒，更會導致嚴重的急性耳炎和右腦閉塞等症狀，很可能在短時間內休克，沒有適當的急救便有生命危險了。

注意健康的人，都懂得挑選一些好的音樂，令人精神煥發，思考靈敏，自然身心都健康，不易染上聲響疾病。因為優質的音樂帶有多種聲音維他命和營養素，對聽覺系統和腦細胞都有益處，尤其是對腦部多個功能區域都有補益效用，那包括計算區、思考區、感覺區、理念區、表情區、創作區等等。有一些美妙絕倫的音樂，是一些天才作曲家在寫作時放進了許多罕有而靈巧的音樂素材，這些別緻的元素混和在動人的音樂之中，當人們聽了那些作品後，假如能在較深層次中消化了珍貴的音樂素材，領略箇中奧妙的感受，便能在體內產生一種抗體，消滅那些劣質音樂所帶來的病毒。而最強的抵抗聲響病毒的方法，莫過於親自演奏和創作優美的樂曲了，根據高醫生的研究，那些優秀的音樂家和作曲家，

對聲響病毒是完全免疫的。

然而一般人的生活習慣都很不健康，每天都毫無防備地在家中、在街上，甚至商店、公共車輛和餐廳等地方聽著劣質音樂，因此許多人都受到聲響病毒的感染。有人嘗試移民外地，甚至到別個星球以至外太空，以為可以減低染病的機會，但他們無論到那兒居住，也連每天聽著的劣質音樂一起搬了過去，結果還是死路一條。

他們也真可憐，因為市面上劣質音樂充斥著，而優秀的音樂則欠缺提供，人們被奸商不斷製造的音樂潮流所包圍，而好的音樂則極難找到，因為創作和演出優秀音樂的人都難以維生，而一般人都不肯花點力氣和金錢去尋找使自己更健康快樂的音樂，每個人只顧疲於奔命地賺錢、消費，只求人有我有，今宵有酒今宵醉。

高醫生知道不少人被那聲響病魔所困擾，有些人長年抱恙在床，不能正常工作，而且病發時痛楚非常；有些人像癮君子一般，要不斷聽更多劣質音樂去麻醉止痛，結果情況便更差，恰似慢性自殺。高醫生在醫院裡工作多年，在急症室便親眼看見不少病情突然惡化而搶救不及的人，和那些從“巨聲”音樂會中由救護車送來但在途中已告返魂無術的遇害者。

高醫生自從開設了音樂診療所，已幫助過無數的病人，有些人只是缺乏良好的音樂營養，但有些人則病入膏肓，需要注射音樂精華，如果耳朵因聽得太多極劣的音樂而潰爛，那便只好動手術把雙耳割掉。

高醫生除了治療病人，更會教導他們如何選擇音樂去欣賞，為了減輕工作量和提高服務的質素，他還要在醫學院培訓更多青年的音樂專科醫生和護士呢。病人痊癒後，會懂得以後多聽一些自然流麗和有生命力、有藝術價值的音樂，身體便日趨好轉，心情更愉快，思想亦更開豁靈敏了。

高醫生覺得救助病危的人始終是治標不治本，他覺得教育是十分吸引人的，若果大多數人都懂得調理好身體，不受病毒所侵，自然節省了醫療的人力和物質資源。所以高醫生不斷寫信到政府及教育部門，希望他們改善音樂的教育，加以注意劣質音樂泛濫，優質音樂備受忽視的問題，多年來高醫生不斷寫信，也有去找官員、議員、商人、教育工作者、社會工作者，甚至上街請願，可是成效不大。

他又嘗試在報章雜誌發表文章，希望總有多點有識之士能夠關注，他認為預防勝於治療，早點防備便可減少問題，昨天他還撥了一通超時空的長途電話，把他的處境告訴了我，托我把二〇二二年的事情告訴大家。 ||

聖詠曲 — 寫在五線譜上的遺囑

水薔薇

我死後，任何人都可以繼承
我遺留下來的
聲音。
只是，我畢生經驗的總結，
人堆中沒有幾個可以
乘坐一頁樂譜
飛行。
我不會懷疑
我以千斤力卸下沉實的音符
使紙張比原本更輕，
凝聚的墨跡
只差
人們去釋放
隱秘的超自然動能。

迴音·回音

何美寶

是大提琴底最拙最重的走珠
空谷裡抽出一行雲
便吻著了，去夢的足踝
而俱去 Ⅱ

音樂與人生

王光祈

「禮樂之邦」四字，是從前中國人用來表示自己文化所以別於其他一切野蠻民族的。但這四字，同時亦足以表示中西文化根本相峙之處。我們知道：西洋人是以「法律」繩治人民一切外面行動，而以「宗教」感化人們一切內心作用。所以西洋人常常自誇為「法治國家」與「宗教民族」。以別於其他一切「無法無天」的未開化或半開化民族。

反之，吾國自孔子立教以來，是主張用「禮」以節制吾人外面行動，用「樂」以陶養吾人內部心靈。換言之即是以「禮、樂」兩種，來代替西洋人的「法律、宗教」。——「禮」與「法律」不同之點，係在前者之制裁機關，為「個人良心」與「社會耳目」；後者之制裁機關，為「國家權力」與「嚴刑重罰」。「樂」與「宗教」相異之處，則在前者之主要作用，為陶養吾人自己固有的良知良能；後者之主要作用，在引起各人對於天堂、地獄的羨、畏心理。——因此之故，音樂一物，在吾國文化中，遂佔極重要之位置；實與全部人生具有密切關係。

其實，「以樂治國」，並非中國人獨得之奇；古代希臘大哲，如柏拉圖、亞里斯多德輩，亦嘗有此理想。故當時希臘音樂學理中，有所謂「音樂倫理學」者，蓋欲利用音樂力量，以提高國民道德。自希臘文化衰微以後，基督教義成為西洋人民修身立德之唯一信條；音樂一物，則漸從「倫理作用」，而變為「美術作用」。換言之，西洋音樂，從此遂成為活潑精神激勵氣概之一種利器；同時並與「體育」交相為用，以造成西洋人今日之健全體格與精神。反之，中國法家——主張以法治國——儒家——主張以禮治國——兩派相爭，數千年來雖亦各有盛衰；但儒家學說終佔優勢；至少亦能將法家思想，加以若干糾正，以阻止其片面的發展。不過「以樂治心」之說，頗為後代儒家所忽略；甚至於直將音樂一事，認為「末道小技」，幾乎視為人生不必需要之物。於是，其結果，西洋人雖到白頭，亦無不生氣勃勃；而中國人雖在青年，亦無不面有菜色。近年國內人士，對於體育一事，雖漸知注意；而對於活潑精神之音樂，

則尚十分輕視。至於吾國古代「以樂治國」之說，當然更無人顧及。

「枯燥的人生」、「殘酷的人生」、以及「淒涼的人生」，均為民族衰亡的主要象徵。補救之道，只有從速提倡音樂一途。

原載於北新活頁文選 2259 號，北新書局印行。

王光祈 (1892-1936)

中國近代著名音樂學家。二十年代留學德國，主修音樂學並獲得博士學位。著作甚多，早期有介紹與研究西洋音樂之論著如《歐洲音樂進化論》(1924)、《西洋音樂與戲劇》(1925)、《西洋音樂史綱要》(1937)等。後陸續出版闡述或探討中國音樂和東方音樂、對比研究東西方音樂的諸如《東西樂制之研究》(1926)、《東方民族之音樂》(1929)、《中國詩詞曲之輕重律》(1933)和《中國音樂史》(1934)等。王光祈是我國民族音樂學的先驅，廣泛對照比較東西方音樂，重視中國特有的音樂傳統文化，見解精闢。



匯聚世界顯赫名琴

Gallery of Worldwide Pianos



FAZIOLI

SEILER

SCHIMMEL

WILH. STEINBERG

RÖNISCH

SCHULZE  POLLMANN

JOHN BROADWOOD & SONS

BARRATT & ROBINSON

Bohemia
PIANO

TOYAMA

總代理 Sole Agent:



柏斯琴行
Parsons Music

總陳列室

香港銅鑼灣時代廣場914-915號

☎ 2506 138

香港分行

北角港運城商場一樓120號

☎ 2104 158

九龍分行

黃埔花園聚寶坊商場第一地庫B7號

☎ 2365 757

官塘麗港城商場一樓89號

☎ 2717 968

九龍灣麗晶花園商場二樓211號

☎ 2796 132

鑽石山荷里活廣場三樓325號

☎ 2322 022

官塘翠屏道3號地下

☎ 2790 628

新界分行

荃灣荃豐中心二樓C8-C10號

☎ 2498 256

沙田馬鞍山廣場三樓314-317號

☎ 2642 812

大埔八號花園地下20號

☎ 2665 868

粉嶺中心第二期商場一樓262-264號

☎ 2677 198

全港歷史最悠久的專上音樂學府

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：本校為專科四年制文憑課程，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）

提昇您的音樂技巧和修養