

樂友

MUSIC COMPANION 77



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
曾葉發
楊伯倫
黃鄭國璋

(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 (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 許翔威

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 陳能濟 王 強 符任之 吳俊凱 葉小鋼
許翔威 盧厚敏

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 古蓮壁 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 丘健華

中樂系教師： 蕭自鏞 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 77 期
1999 年 3 月出版



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

胡德舊、李德君、蘇明村

編輯

李學齡、吳振輝、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

傳真：2397 0893

裝幀設計

UNIQUE DESIGN COMPANY

電話：2782 0545

一	抗戰歌曲所帶來的教訓.....	黃友棣	2
二	對香港學校音樂教育的建言.....	李明	3
三	中國傳統器樂何去何從？.....	余少華	7
四	一套珍貴的「柴可夫斯基鋼琴曲全集」.....	陳兆勳	9
五	偉大的英國女鋼琴家 DAME MYRA HESS.....	陳兆勳	11
六	談中國風格鋼琴曲的創作.....	許翔威	13
七	福斯特《社交樂隊》的一些特色.....	徐允清	15
八	陳偉光談作曲與音樂教育.....	黃寶玲	17
九	推介劉靖之著《中國新音樂史論》.....	李德君	19
十	被遺忘的結他天才 Agustín Barríos.....	周啟良	20
十一	神曲.....	水薔薇	22
十二	空譜箋.....	陳家富	22
十三	無調性音樂在學校教育的定位與價值.....	張期暉	23
十四	中國音樂概念淺談.....	謝燕瓊	24
十五	如果貝多芬.....	五言	26
十六	最後的樂園.....	葉小鋼	28

抗戰歌曲所帶來的教訓

黃友棣

許多人常問抗戰歌曲的意義，讓我們談抗戰期間的歌曲：

昔日我們太過遲鈍，正要決心發奮圖強，敵人已經兵臨城下了！

創作歌詞的人才不夠熟練，每寫歌詞之時，總是用那些老套話：不做亡國奴，莫作老病夫，睡獅快奮起，齊心雪國恥；千篇一律，使人厭倦。

創作歌曲的人才為數太少。急需歌曲之時，就借用外國的歌譜，填入中國的詞句。所選的歌譜，常是教堂眾唱的讚歌、聖誕節日的曲調；西洋歌劇的進行曲，大學校園的生活歌。也有人選出各國的國歌，填入抗戰的詞句；可惜填詞既幼稚又呆滯，惹人嬉笑的成份，多過鼓舞士氣的作用。例如，把法國國歌（即是馬賽革命歌）填詞云：

噫嗚呼！岌岌乎其殆哉！
父母兄弟盡興乎來。
喧賓奪主，公理今安在？
侵略主義，流毒九垓。……

這樣文縷縷的歌詞，十足千金小姊揮舞大關刀，花拳繡腿，欠缺強勁氣力。把呼召奮起抗敵人，當作邀請參加園遊會，使用「盡興乎來」的句語，真是不知所謂！用別人的國歌來唱抗敵詞句，實在是失儀之事；幸而還未至於填詞入日本國歌來唱抗日！

直至受了抗戰的苦難生活所鍛煉，我們的作詞者、作曲者，乃漸趨成熟。雅樂與俗樂，也不再互相排斥，能夠各獻所長，攜手合作了；這也是屬於進步的表現。

經過八年血的洗禮，我們到底學了些甚麼？

1 該做的事，立刻要做。

抗戰歌曲之蓬勃，其真正的成績，並非在音樂藝術，而是在國民教育。昔日政府把音樂教育的工作延擱了下來，歲月蹉跎；一旦事情急迫，全無人才可用。急需歌曲應用之時，只能作出節奏錯誤的曲，音韻乖謬的歌。「平時不燒香，急時抱佛腳」，這句諺語，我們都耳熟能詳；但卻要由敵人用血來教訓我們去認識此言之真諦，代價實在太重了！

2 克難精神，永不可失。

在抗戰期間推行樂教，我們常被陷於「無米之炊」的困境之中。其實，不論古今中外，任何環境，縱使物質充沛，工作上仍然免不了被陷於「無米之炊」的情況內。「無米之炊」的情況，實在是時時出現，處處存在；它只有大小之分，並無消失之日。就是因為如此，克難精神乃是我們永不可失的活力；這種活力，失之者死，得之者生。抗戰期間，我們就是憑藉它，渡過一切危難；然而，到了物質稍豐的戰後，人人就變成怠惰，克難精神消失得無影無蹤，真是辜負了八年抗戰之血的教訓了！

3 雅樂俗樂，必須攜手

雅樂與俗樂，各有所長，實在不必爭執，而應各展所長，攜手合作，為發揚國家文化而努力。且看歐洲數百年來的音樂發展情況，便可明白：只在宮廷音樂與民間音樂結合之時，教堂音樂與大眾音樂融匯之時；音樂藝術乃能顯出絢燦的光彩。眾人凡有不同的見解，都該

用具體的音樂作品發表出來，不必空談理論，漫罵不休；更不必揮舞拳腳，大打出手。

4 民族性格，必須堅強。

我們的音樂創作，必須能夠表揚中華民族的優秀性格。不僅在聲樂演唱，而且在器樂演奏；不僅在個人風格，而且在團體精神。每個創作者，都該通過嚴格的專業訓練，以建立起穩固的學術基礎；不應捧起自由創作的美名，而以恣意塗鴉為最高的創作原則。

我們讚美四海一家，世界大同的理想；但每個民族必須先建立起其特有的堅強性格與優秀文化，然後可談合作。一個窮光蛋，侈言加入財團合作商業，他到底憑甚麼資格來發言呢？

我們的音樂創作者，必須時時警惕，捍衛國家民族的文化建設。倘若認為世界已經進入大同，四海亦已合成一家，從此天下太平，可以高枕無憂，不必再存有憂患意識；則遲早都要再受一次抗戰的血之教訓了！ ||



對香港學校音樂教育的建言

李明

前言

本文原為本人1996年11月於香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會聯合主辦的“中國傳統音樂教育研討會”上所發表的論文，其中某些建言論點與現行學校音樂教育相隔甚遠，甚至背道而馳，特將其中部份內容於《樂友》發表，希望引起更多注意和討論，供教育行政部門參考，以便對改進現行音樂教育制度有所助益。

音樂欣賞以音像為媒體，應逐漸成為中小學音樂教學的主要內容

香港學校音樂教學基本上仍採“學堂樂歌”方式進行，以歌唱為主，音樂欣賞及樂理、樂器教學為副，教學內容雖比以前大為豐富，但主副的位置則並未改變，時間比例、教學重心，均以歌唱為主。歌唱伴奏樂器用鋼琴，樂器教學多用豎笛和西洋打擊樂器，欣賞則多用錄音帶、CD，香港課程綱要直呼為“音樂聆聽”，可見極少採用電視影像。日本、台灣及中國大城市學校的情形與香港相差可不遠，歐西各國也大致相同。我們的音樂教育原本就是“遠效德國，近採日本”的呀！可以說，今日世界上大多數國家的中小學校，基本上均是以大致相同的方式進行音樂教學的。這種歐西近代學校音樂教學方式，從民主革命提倡人權、平等、自由，啟發民智與辦學堂以來，至少已有一、二百年的歷史，在智力教學的同時，教體育，教音樂、美術，重視青少年德、智、體、美全面發展，既符合古代聖哲遺訓，也符合現代民主立國精神，比落後的中世紀，應說是一大進步。唱歌教學是音樂課最簡單最有效的上課方式，能為大多數學生喜愛和接受。問題

是今日時代已大為改變，這種以唱歌為主的教學方式，在今日社會還需要嗎？還行得通嗎？還能圓滿完成培養學生高尚審美習慣、陶冶審美情操的任務嗎？

今日社會現代科技使先進的視聽器材得到普及，電視及音響產品已進入每個家庭，多媒體電腦的普及，指日可待。而今日音樂的內容也遠較以前豐富，藝術音樂（西方古典音樂及與其相近音樂的總稱）、流行音樂、民族音樂可以輕易在電視、電台或音像產品中聽到看到。藝術音樂大自世界著名的國家樂團，小至室樂、獨奏，流行音樂大自百數十萬人露天音樂會，小至民間音樂家在小酒吧的演唱，民族音樂大自滿山遍野的歌舞樂場面，小至林間月下的徒歌、獨奏，從紐約大都會音樂廳的演出，到亞馬遜河自然民族的歌舞，從披頭氏的演唱到瞎子阿炳的二胡曲獨奏，招之即來，演之不盡，節目豐富精彩，極視聽之娛，深入人心。我們音樂教師常常會碰到這種情形，學生對他們所熟悉的音樂或音樂家事跡，知之甚詳，如數家珍，往往比教師見聞更廣，知識更豐富。可是今天學校的音樂教學，仍停留在一、二百年前的時代，仍以簡單的唱歌方式為主，再加上教材內容貧乏落伍，使之與時代嚴重脫節，與今日音像製品相比，相形見絀，高下立判，今日學校音樂不能引起學生興趣，實在不是奇怪的事。

今日電視、電腦等音像產品的普及，已為音樂欣賞教學帶來空前良好的物質條件，為學校音樂教學的徹底改革，跟上時代進步潮流，提供了物質基礎。

再從音樂教育理念、功能和促使音樂教學目的的全面達成方面來看，增加音樂視聽欣賞，使世界時空距離大為接近，對學生了解本民族傳統文化，了解世界各民族文化，增進人類相互了解，起到重要作用。音樂欣賞容量大，學生有更多機會接觸各類音樂，使音樂教學內容大為豐富，便於全面達成音樂教學的目的。原來一學期教十首八首歌，廣泛採用視聽教具後，有些歌可預錄讓學生回家去聽去唱，增加了音樂欣賞，又不會減少唱歌，兩全其美。

預錄學生節目，鼓勵學生自製節目，對學生學習、創作、表演，對發揮學生藝術才能，提供了更多機會。

教師對聲樂、器樂或各有擅長，廣泛採用視聽教具，使教師長處能得到更好的發揮，又可彌補其所短，減輕教師工作壓力、工作負擔。

音樂欣賞以音像為媒體，作為中小學校音樂教學的主要內容，視覺活動參與聽覺活動，能更好地幫助學生對音樂樂理的理解和記憶視聽並用，活躍課堂氣氛，使學生對上音樂課的興趣大為提高。

學生對各類音樂的愛好有所不同，歌唱的能力亦有明顯的差別，變聲期或喉部不適時更影響表現，以歌唱為音樂課成績的主要評分標準，有欠公平，若以欣賞能力、理解能力為評分依據之一，問題當可解決，且能兼顧學生對不同音樂喜好的選擇，因而鼓勵更多學生喜愛音樂課，並進而追求音樂的奧秘所

在（學習樂理、理解風格等）。

今日許多高雅音樂、民族音樂的音樂會門券和音像產品，常常乏人問津，究其原因，主要是缺少知音，缺少知音的群眾基礎，人們不懂得欣賞，沒有對這類音樂的欣賞經驗，缺乏常識。從商業角度來說，增強這類視聽音樂欣賞，對培養整一代人成為良好的音樂消費者，進一步促使音像產品工商業的發達和提高，亦大有助益。

今日資訊過剩，不宜青少年的節目泛濫，在教師指導下的音樂欣賞，對青少年高尚審美習慣的養成，也大有幫助。提倡視聽欣賞教學，優點甚多，此處不再詳例。

對香港學校音樂欣賞教學，謹提出以下幾項具體建議，以供參考：

- (一) 宜迅即組織編定各年級的音樂視聽欣賞教材大綱，為迎接音樂教學的大改革、新浪潮作好準備。
- (二) 逐步提升音樂欣賞在整個音樂教學中的地位，由佔音樂教學時間比例10-20%，逐步增加至40%左右，唱歌教學由80%或以上，逐步減少至40%左右，樂理及樂器教學仍維持20%。
- (三) 欣賞內容及時間比例，逐步做到藝術音樂、流行音樂、民族音樂各佔約三分之一。
- (四) 選材原則宜採由近及遠，如民族音樂以欣賞本地民歌、戲曲、曲藝、器樂等開始，逐步擴展至全國乃至全世界有代表性的民族音樂。以今為主、古今並重，以俗為主、雅俗並重，以中為主、中外並重等原則。特別應符合青少年年齡特點，如民族音樂，應以民歌、器樂為

主，戲曲、曲藝大多為成人玩藝兒，宜慎重選材。

- (五) 學校音像欣賞教材和音樂教學軟件，鼓勵教師自製，或交由專業人士或音像公司、電腦公司製作，鼓勵商業競爭，設專門小組審定。
- (六) 以音樂教師為主導，至少應有三分之一欣賞教材，由教師根據情況自由決定。
- (七) 三、五年後，香港一般家庭將普及電腦，今日必也未雨綢繆，音樂教學應延伸到課餘活動，通過網絡，使學生在家庭電腦中欣賞和學習音樂。現在應是教育部門作出計劃和安排的時候了，否則又將會落後於時代，放任學生浸淫於粗鄙文化之中而不顧。
- (八) 其他有關音樂欣賞的措施，如鼓勵學生自行錄製他們有興趣的節目，選用他們在旅行時錄製的各地音樂節目於課堂上播放。學生對現代科技音像產品的了解，往往比教師更內行，視聽器材可放手讓他們自己調控，讓學生在一部份欣賞節目中做主持。等等。

學校音樂教育應大力提倡中國民族音樂內容

如前所述，香港學校音樂教學基本上仍以西洋音樂為主要內容，作為英國的殖民地，採用英國學校音樂教育模式，本不值得大驚小怪，何況中國大陸、台灣、以及亞洲、世界大多數國家，基本上均是以西洋音樂為學校音樂教育的主要內容的。問題是二戰後，特別近二、三十年來，隨着民族音樂學觀得到普遍的認同，民族音樂已逐漸在各國，特別是在亞洲各國音樂教育實踐之中得到不同程度的反映，

而香港學校音樂教育卻仍在原地踏步，或進步遲緩，這就不能不引人關注了。香港為甚麼不跟上世界潮流，一直採鴛鴦政策視民族音樂於不顧呢？

原因當然很多，筆者以為主要有兩個原因。其一，對民族音樂學理念認識不足。民族音樂學觀雖大興於二戰後的新形勢下，但彈丸之地的香港，一直受到臨近地區波動的影響，前途不明朗，社會並不平靜，其教育方針也未有一長遠目標，遠談不上全人教育、百年樹人的眼光和胸襟，有因循苟且混日子的味道。在絕大多數人口是中國人的香港，中國民族音樂在社會上仍隨處可見的情況下，學校音樂教育卻長期不採納民族音樂，對民族音樂視而不見，充耳不聞，這也實在是殖民地的怪現象。殖民地後期迫於形勢，對民族音樂開始重視起來，但由於人才資源缺乏，又一股腦兒向大陸改革中樂取經，採用改革的樂器、技法，及西洋交響樂形式、十二平均律和聲結構等等，抽換了中國民族音樂的主心骨，使民族音樂喪失了其音響音律特質，這就反而違反了民族音樂學的基本精神。我們並不反對中、西結合，這只能是發展民族音樂藝術手法之一，而不能將它作為唯一的發展方向，傾全部資源投注其中。另外，政府把注意力集中在演藝工作方面，而嚴重忽視音樂學術性工作，這種短視的政策，反使藝術發展受到阻礙。搶救、保存已趨式微的民族音樂，除了原封不動的博物館式的保存外，還要保留其唱、奏音響音色特質等東西，這一學術性工作，政府及教育學術部門應責無旁貸。有關部門長期以來沒有一套民族音樂的保存、發展策略，官僚機構重疊，遇有批評，互作推諉卸責，實在也是殖民地怪象之一。

民族音樂學的工作是企圖以客觀、科學和多元的分析手法，透視世界各地民族或各地區的不同音樂

文化，研究其在不同審美觀影響下所產生的獨特音樂語言及其來龍去脈。了解不同音樂在不同文化內涵中所具備的特徵，從而得知不同音樂語言的形成，是不同思維習慣、文化背景與美學趣味使然。民族音樂學的比較音樂研究方法，主要是研究不同民族音樂的特點或互為影響的各個方面，而不是作一種孰為高下的判斷，因而民族音樂學價值觀在於打破西洋音樂中心論的偏見，確立音樂文化價值相對論的觀點。也就是說，民族音樂學最終打破目前西洋音樂唯我獨尊君臨天下的局面，消除以西洋音樂為衡量其他音樂的唯一尺度和標準的偏見，使人們以平等眼光看待西洋藝術音樂和一切民族音樂。人類文化有本質上的共同性，而由不同形式表現出來，通過對不同民族音樂的研究，才能對人類文化整體及其歷史和未來發展有更進一步的認識。民族音樂的根基愈深，音樂創作的天地愈寬；審美經驗積累愈豐富，音樂發展的前景愈廣闊。這是今日音樂工作者普遍的共識。

西洋音樂與中國民族音樂的不同，其遠因在於人（人種、民族）的思維方式，語言音調、文化背景及傳統音樂審美旨趣不同所致，這是造成兩類音樂，也是所有民族音樂不同的根本原因。中國音樂文化有數千年的歷史，曾有過輝煌的過去，是人類文化重要的組成部份，受到世界普遍的重視。歷史上，中國音樂對周邊諸國曾有過重大的影響，直至今日，日、韓等國仍視古代中國音樂為極珍。即使現代，日本等國也還選用中國民族音樂作教材。偏偏在香港，中國音樂被排斥在學校大門之外，這實在是不可理解的事。香港殖民地史之結束，是到了下定決心，統一機構，以全人教育、陶冶高尚審美情操目標為出發點，從事音樂教育長遠規劃和部署的時候了。

其二，香港學校之所以不採用

民族音樂教學，是有實際困難的，主要是教師對民族音樂本身認識不足。中國民族音樂體系龐雜，雅俗並存，對其特點作學理性的研究整理工作，也還在不斷進行之中，至今尚無一本公認權威的中國民族音樂基本樂理書出版，對香港本土各類音樂全面系統的調查工作，幾乎沒有展開過，直至今日為止，也還沒有一本香港本土民歌曲集面世，特別是有關民族音樂教學，沒有一套現成的、完整系統的教材教法，因而使教師無所遵循。由於教師基本上沒有受過民族音樂的專門訓練，對於目前社會上仍存在的民族音樂，如何引入學校音樂教學，難於取捨，也無從着手。在這種困難重重的情況下，是否意味着民族音樂教育就可以免談了呢？可以就此無限期拖下去呢？答案當然是否定的。

首先從人力資源說起，六、七十年代以來，從中國大陸移民到香港的音樂工作者甚多，只有極少一部份被吸納到中樂團等演藝團體工作，其餘大部份人中除少數私人教學生外，大多只好轉行，部份音樂

理論工作者更無用武之地。這批人大多受過良好的西樂和中樂訓練，對大陸以往音樂藝術充滿政治教條的一套深為反感，如能尊重他們的特長，吸納為社會服務，除在社區、學校指導音樂活動外，還可組織其中學有專長且富有經驗的學者，從事民族音樂的搜集、整理、出版工作。如果當政者早注意到這一點，相信今日香港本土民間音樂全面調查報告斷不致交白卷了。近代香港本土民間各類音樂活動，三十年代是全盛期，現在無疑大為衰落，有些樂種已不復存在，但目前仍有一批師傅輩人在惡劣環境中堅持求存，他們和他們的藝術是香港本土民間音樂碩果僅存的寶貝，極應尊重善待，對這類民樂亦極需大力搶救和扶持，一方面將他們的藝術錄影錄音保存，另一方面統一安排在社區和學校等場所使之傳藝，培養傳人。這部份工作除粵劇取得一定成績外，其餘劇種（如潮劇、漢劇、木偶戲、皮影戲等）及曲藝、民歌、民間器樂等，相對就遠做得不夠了，甚至完全沒有機構從事這類工作。有些已消失的民間音樂，尚可從同源的珠江三角洲等地引進，做好藝術生態保存工作。如廣州方言民歌，香港幾已絕跡，應可從廣州一帶引進，填補空白。

其次要扭轉在學校和社會普及音樂活動中的精英培訓做法。音樂事務處和學校的音樂活動，往往有意無意地偏重於精英培訓。以學校音樂節為例，每年都見到熟面孔，除了檢閱音樂成績提高的一面外，也要注意檢閱音樂活動普及的一面，個別項目比賽，無疑可以看到學生在專業道路上的進程，但每年有多少新人出現，學生參與比數是否有所增加，也應受到關注，畢竟中小學校是應以音樂普及為重點的。我們期望學校音樂節可以見到全班級所有學生都參加的歌唱比賽，校際廣東音樂、潮州音樂等民間器樂大合奏比賽，及極受低年級學生歡迎的各類木偶戲比賽等。有

SCHOOL MUSIC ED



中西合璧的中樂，也有地道的中樂，有精英專業的比賽，也有群眾性的普及的比賽，唯有如此，中樂才有傳人，藝術方有發展，音樂活動才能為大多數人所喜愛。

除前述建議加強使用方言歌曲教學，增加視像音樂欣賞，有系統地介紹中國及世界各民族音樂外，對香港學校音樂教學引進民族音樂，茲提出以下幾項具體建議和做法：

- (一) 香港教育部門近年組織教師學習柯達伊、奧爾夫等音樂教育家的音樂教育理念及訓練方法，取得了一定的成效。諷刺的是，柯達伊音樂教育理念的 centre，一是強調本民族即匈牙利民族音樂教育內容的貫徹；一是提倡音樂的普及教育，反對集中投資音樂專業教育制度。香港學了別人的方法，學了匈牙利音樂，卻把主要精神忽略了，正是揀了芝麻，丟了西瓜。其實，中國民族音樂也有一些特別的傳統訓練方法，比如練習節奏就有鑼鼓經，潮州大鑼鼓等民間器樂和粵劇等劇種，均有一套節奏口訣，簡單實用，先唸熟，再用打擊樂奏出。近在眼前的，今日香港仍可見到的獅鼓隊，形式簡單生動，節奏與獅舞動作合一，配備容易。每校一隊乃至每班一隊，舉行班際或校際比賽，參加節日活動，相信學校將大為熱鬧起來。當然，民間響器音量大，必須對音量有所控制。
- (二) 採用廣州方言民歌及其他地方民歌。民歌體裁、內容最豐富，但有些也語言粗鄙下流，現在能見到的出版物，都是經整理過的，應由富有經驗的教師從中挑選適合學

生年齡特點的歌曲作教材。或與鄰近廣州方言地區音樂人合作，共同編選出版，供教師選用。民歌中的即興演唱，可將生活中事隨口編成套入固定旋律中唱出，一般無文化的農民、阿嬤亦優而為之，故小四以上學生均可試作填詞，自己演唱，就如故事會一樣。這一音樂教學新形式，必會引起學生強烈的興趣。

- (三) 民間戲劇和曲藝是傳統的成人藝術，不良意識及迷信淫褻內容不在少數，在選取曲目上要特別謹慎，宜多作欣賞，少作聲樂教材，因戲劇唱腔與民歌自然唱法不同，它有一套特別的發聲方法，不是參加數堂啟蒙課的教師掌握得了的。要學生扯起喉嚨唱大戲，與其不倫不類，倒不如暫緩推行，至少應先作試點，得出經驗後再推廣也不遲，切忌飲鴆止渴。
- (四) 民間器樂的引入，應以普及為目的。就廣東音樂樂隊來說，高胡、笛子、秦琴，三件頭即可，外加二胡、三弦、打擊樂，少則三數人，多可一、二十人或全班參加。小五以上年級學生，一般只要訓練十小時左右，即可演奏簡單樂曲。要盡可能讓更多的學生接受普及的訓練，只有在普及基礎上提高，才能滿足廣大學生和少數精英的要求。香港每所中小學校都有自己的獅鼓隊、廣東音樂或潮州音樂等民樂隊，也有西洋樂隊，甚至有印尼甘美朗樂隊，這樣才能真正豐富學生的音樂生活。
- (五) 其他引入民族音樂方法。如定期請民間藝人到校表演，學習製作木偶戲、皮影戲並

學習其說唱方式等等，此處不詳。

結語

香港音樂教育應包括學校音樂教育和社會音樂教育兩個部份。學校音樂教育是基礎，是全人教育最基本的一環。人在青少年時期受到音樂的熏陶，養成高尚的審美情操，將會終生受用不盡。社會音樂教育較為複雜，既有青少年的音樂教育，亦有成人、老人的音樂教育。一般來說，社會青少年的音樂教育是為彌補學校音樂教育不足而設，成年人消費能力強，時間可自由控制，他們自可設法滿足對音樂的需求，老人音樂教育活動在香港尚屬起步階段，隨着人口老化，老人增多，提倡推動老人音樂教育活動，已成為一件刻不容緩的事。本文偏重中小學校音樂教育。

香港中小學校未能將民族音樂全面引入學校教學，教學內容、教學方式落伍，學校音樂不能滿足學生的要求。教育部門給人的感覺是，技術性事務性工作做得多，學術性工作做得少。香港中小學校音樂教育集中由政府教育行政部門管理，而高等學校音樂學術研究則不在其管轄範圍之內，因而學術研究與教育實踐常常對不上口徑，各行其是，互不咬弦，又沒有一個統一的、長遠而有針對性的學術研究規劃，以致音樂教育實踐缺少學術支援，沒有一個強有力的學術性後盾為依憑，這應是造成缺失的主因之一。

本文只是根據個人長期從事音樂教育工作的感受和經驗，籠統提出幾個建議，簡單說明其產生的環境背景、理念根據及可行性等，志在拋磚引玉，如能得到音樂學術界的回應，引起音樂教育前線同行們的注意、討論和試行則幸甚矣。||

中國傳統器樂何去何從？

余少華

目前香港的中國傳統音樂大概分為戲曲及器樂兩大類。戲曲以粵劇為最主，而京、崑、潮、越等劇亦間中有演出。器樂方面，以政府全力資助的香港中樂團（以下簡稱中樂團）的演出最為頻密，對中、港、台以至星馬的中國器樂合奏影響亦最大。但中樂團所奏的「中樂」，僅能說是二十世紀以來以城市為本的一種新傳統¹，而非中國傳統器樂的全部。

中國樂器與八音觀念

中國樂器與器樂在二十世紀的發展，可以說是一個一面倒的西化過程。這其中自然涉及本世紀中國文化、歷史、政治、經濟及社會價值等各種因素。從過去傳統中國社會所講究的「八音」（金、石、絲、竹、匏、土、革、木）觀念，可見中國人過去對樂器的關注，著眼於物料與音色上。由於社會不斷地科技化、城市化，農業社會注重絲竹的美學思維已日漸薄弱。所以今日中國的樂隊及有關樂器的書籍已不再用八音的觀念去分類，取而代之的是以樂器演奏法為出發點的「吹、拉、彈、打」四分法（劉東升，1992），此亦可看出今日中國人對實際演奏日趨重視，在西方大型交響化及炫技式的協奏曲思維下，大部分中國樂器為了音量而犧牲了傳統音色。

中國絲竹音色的消失

就以絲弦樂器為例，古琴為中國傳統文人音樂的代表，但為了舞台表演在音量上的要求，大部分琴家亦不能免俗，用了尼龍包鋼弦，經過擴音，音色與電絃他靠攏。古箏與琵琶的絃線亦從絲弦，經歷過魚絲絃（尼龍），再變到今日的鋼

弦及尼龍包鋼弦。弓弦樂器在下半世紀已差不多全用鋼弦了。這半個世紀以來，上述樂器的音色已不復「絲竹」之聲！若從「八音」的角度去分類，今日的琴、箏、琵琶、三弦、柳琴、阮、二胡、高胡及板胡等樂器或應歸入「金」的一類。尤其在目前大型樂隊的體制下，傳統絲竹的音色及美學已蕩然無存。

改革樂器與傳統之距離

目前中樂團樂器的中、低音型號樂器（如中胡、革胡、中阮、鍵盤笙等）全是二十世紀的新發明，這些以西方配套（consort）觀念為出發點的改革，在二十世紀初至今向西方借鑒的大氣候中自有其歷史任務，但大型樂隊及以西方模式為改革指標的中國樂器一面倒地流行並非全出於中國人的自由選擇，尤其在四九年後，不少改革是由政治主導的²。中樂團的編制脫胎於中國大陸五十年代工農兵文藝政策：「文藝為政治服務」，其美學以文工團文藝晚會式的品味為依歸，其樂器製作上的改變及音樂取向與傳統中國儒雅的精緻文化可謂風馬牛不相及。這類大型現代樂團建基於樂器改革，始於文化大革命之前，興旺於文革初，文革中裹足不前，文革後改革開放，一切以經濟效益為依歸，樂器廠不再因政治任務而承造改革樂器，故樂器製作仍停留在六、七十年代水平。國內不少專業樂團除了出國演出外，在國內根本無演出。中樂團的條件遠比國內同業為佳³，每月均有音樂會，但建團至今並無研究及製作樂器部門，其發展除了曲目及聽眾的教育等問題外，樂器質量的提升，亦是進退維谷。

中國樂器在本世紀以來的種種變化均與大型樂團的發展有關⁴，這些樂團的樂手多畢業於音樂學院，由於長期在西方十八、十九世紀的音樂語言（如分解和弦、音階、大小調體系等）的薰陶下，潛移默化地接受了西方浪漫時期的音樂美學（尤以俄國風格為甚，因五十年代受蘇聯專家的訓練），於是出現了二胡曲像小提琴曲（胡味愈來愈弱，洋味愈來愈濃），阮與琵琶的樂曲像結他曲，揚琴曲似鋼琴曲的現象。可以說，今日中國樂器及器樂，無論在樂器的材料上、音色上、演奏技巧上、曲目上及音樂語言上的取向均是以能切合現代樂團高、中、低音聲部的劃分，配合西方功能和聲的「和諧」觀念及大型組合的觀念，刻意或無心地放棄傳統的音律⁵、音色、演奏特點及美學，崇尚西方管弦樂的音響、演奏習慣及美學標準而成的⁶。所以大型炫技式的協奏曲充斥樂壇，樂曲以聲量大、炫耀技巧、演奏人數多為編曲與創作指標，金屬取替了絲竹音色，導致傳統樂器的音色與器樂風格頻臨消失的邊緣。

中國器樂及樂器在過去近一世紀的改變是在城市化、科技化及政治化的環境下發生的，樂手及樂器製造者在求生的壓力下去改變及改進演奏技巧與樂器質量是天經地義的事，但今日四十歲以下的中國人大部分因為大陸的改革及中樂團沿用國內模式而從未聽過真正絲竹的聲音，傳統音色及風格的消失已是逼近眉睫的事情。所以保存傳統樂器音色、曲目及演奏風格是急不容緩的。

西方對傳統音樂的態度

現代西方管弦樂的傳統，是有廣泛的室樂訓練及傳統古樂團去支持的。不少西方樂團用莫扎特或貝多芬時代型制的樂器（即 original, authentic or period instruments）去演奏當時的作品。歐洲多個專門用巴洛克時期型制樂器的樂團演奏巴赫、韓德爾及韋華弟的作品便是很好的例子。這些錄音已在世界唱片(CD)市場有一定的影響。

香港的中樂現況

香港文化有幸於回歸後仍未需為政治服務，過去未受政治制肘，具開放的環境，資訊發達，對世界學術及音樂潮流有從未間斷的接觸，不少國內已失傳的音樂資訊與操作習慣 (performance practice) 仍有所流傳，加上一向的國際視野，故對傳統中國器樂的承傳與發揚是得天獨厚的。但目前香港中樂界較忽略學術研究、考證樂器、翻查古代文獻、翻譯與整理古曲及製作復原樂器等工作。一般音樂會的樂曲介紹及翻譯的教育性及可靠性甚低（包括專業樂團）。流行的大型樂隊、西方協奏曲思維亦與中國故有音樂傳統有著基本上的美學分歧。兩個市政局著眼於文娛康樂的定位亦不能提昇到文化的視野。

若中國音樂要較全面地發展，應在支持大型現代中樂團的同時，

發展較小型的傳統合奏，鼓勵歷史樂器的研究及演奏。不單向西方進步科技學習，亦應借鑒西方在音樂文化上對傳統樂器、曲目、演奏風格、樂律、樂器的研究與製作及歷史的尊重。更不要放棄中國本身優秀的傳統，認真嚴謹地整理傳統曲目，翻譯古譜，研究傳統演奏風格，復原、重建傳統樂器的真正音色，方為面對祖先留給我們的寶貴文化遺產的正確態度。要重建溫柔敦厚的絲絃音色，要還原真正的中國傳統「絲竹」之聲，必須重用絲弦樂器（此舉大型樂團不一定適合）。

註：

- 1 有關中樂團與中國傳統器樂合奏的關係，詳余少華 (1997: ix-xv)。
- 2 見喬建中(1997)及余少華 (1997: ix-xii)。
- 3 有關香港中樂團的社會角色及文化功能與國內同業之差異，見余少華 (1997: xi)。
- 4 有關這類大型中國樂器合奏組合的歷史，見孫克仁等(1982)，Han (1979) 及韓國績 (1990)，至於其社會角色及文化功能，詳余少華 (1997)。
- 5 詳見陳天國 (1981) 及余少華(1997, 1998b)
- 6 有關西方音樂與中國傳統音樂在演奏及創作習慣上的不同，可參考余少華 (1998a)

參考資料

陳天國 1981「廣東民間的七平均律」載《中國音樂》(4):7-8。

Han, Guo Huang 1979 "The Modern Chinese Orchestra" Asian Music, vol. 11, no. 1:1-40.

韓國績 1990《韓國績音樂論文集》(一)，台北：樂韻出版社。

劉東升主編 1992《中國樂器圖鑒》濟南：山東教育出版社。

喬建中 1997「民族樂隊作品創作四十年」《人民音樂》第1期：4-10。

孫克仁、林友仁、應有勤及夏飛雲 1982「我國民族管弦樂隊結構體制的形式和沿革」《中央音樂學院學報》I:10-17。

余少華 1997「序」載余少華主編《中國民族管弦樂發展的方向與展望》(中樂發展國際研討會論文集)，香港臨時市政局，iv-xviii。

1998a“「中國音樂」操作習慣及美學”，載台灣《復興劇藝學刊》第24期：65-71。

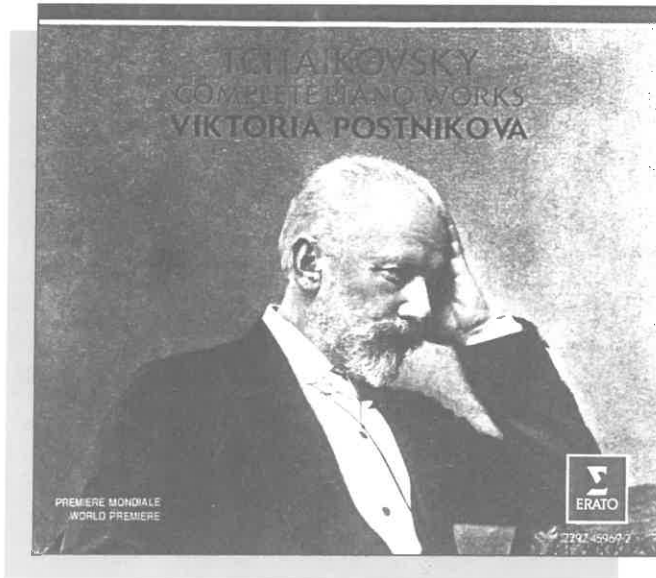
1998b“歷史原貌與現實：中國樂器與器樂研究與演奏”載陳明志主編《絲綢之路的迴響》國際研討會論文集，67-81。||



一套珍貴的「柴可夫斯基鋼琴曲全集」

陳兆勳

我們只要提到柴可夫斯基的鋼琴音樂，就馬上會想到他那雄偉多姿的第一鋼琴協奏曲。當然，這是一部鋼琴與管弦樂隊合奏的交響性巨著。至於他的鋼琴獨奏曲，一般也知道 op.39 的二十四首「兒童鋼琴曲集」和 op.37b 的十二首「四季」曲集。其實柴氏一生中創作了大量的鋼琴獨奏曲，其中不乏優秀的藝術精品。幾年前由華納唱片公司屬下的 ERATO 推出的「柴可夫斯基鋼琴曲全集」，是多年來罕見的精心製作。全集共七張 CD 裡，收集了柴氏全部經正式出版的鋼琴獨奏曲及一冊四手聯彈曲。擔任演奏的是著名俄國女鋼琴家維克多利雅·波斯特尼可娃 (VIKTORIA POSTNIKOVA)。她於 1962 年至 1967 年在莫斯科音樂學院學習期間，主要跟隨著著名鋼琴家雅可夫·弗列耶爾 (YAKOV FLIYER 1912-1977) 習藝，而弗列耶爾則是俄國著名鋼琴家、鋼琴教育家伊貢諾夫 (KONSTANTIN IGUMNOV 1873-1948) 的得意門生。就如整個俄羅斯鋼琴學派的訓練系統一樣，伊貢諾夫鋼琴教研組有著極嚴格的技術訓練要求及目的。伊氏本人擅長演奏浪漫派的音樂作品，他以無瑕的藝術趣味和豐富多變的歌唱音色，把作品中每一個細節都表達得盡善盡美。而得其真傳的弗列耶爾，也是一位出色的浪漫型鋼琴家，他的演奏熱情洋溢，技巧凌厲，觸鍵富於色彩變化。而統統這些演奏特



色，波斯特尼可娃都很好地繼承下來了。

總的聽來，波斯特尼可娃掌握了演奏技巧的各種表現手段。對大音量的密集和弦及各種音程組合，以及音量變化多樣的技術性快速跑句，都能應付自如。而音樂表現上，對不同性質的音樂形象刻劃，手法細膩多變。在抒情性的樂句處理上，歌唱性的指觸變化運用，更顯其功力之深厚。

柴可夫斯基雖然從十四歲開始創作鋼琴樂曲，但幾年中寫下來的這類作品，都屬習作性質。因此，當他發表作品第一號的兩首鋼琴曲時，已經是二十多歲了。「全集」的第一張 CD，收集了由 op.1 至 op.10 共十四首作品。這些小品，多屬三段形式的對比性樂曲，不論從速度規定及和聲的配置上都甚為考究。鋼琴家對這些樂曲的處理甚具分析力，除了旋律的歌唱性外，還

將聲部進行的層次感剖析得清清楚楚。我特別喜歡她演奏的 op.2 no.3 的「無言歌」及 op.5 的浪漫曲。

第二張 CD 中的 op.19 及 op.21 是柴氏同於 37 歲時完成的作品，其寫作技巧及樂感的表達上，更趨成熟。其中 op.19 no.6 的 F 大調變奏曲，是浪漫派「特性變奏」中之佼佼者。在柴可夫斯基國際音樂比賽中，還被定為必彈曲目之一。鋼琴家將十二段變奏及尾奏 (Coda) 組織得十分嚴整，技術凌厲，音樂處理具說服力。CD 中的

Track (7) - (18) 之後寫的 Variations 1-18，實應為 Variations 1-12，乃屬一錯誤。因該曲並無 18 段變奏。op.21 是一組甚具特色的作品，題名為「依同一主題的六首小品」，將柴氏「單一主題多種性格」的變化手法之高超作曲技巧充分表露出來了。這對從事音樂專業，特別是作曲者來說，會有很大的啟發及幫助。

第三張 CD 中的 op. 37a G 大調奏鳴曲及 op.59 杜木卡 (Dumka) 也都是柴氏比賽中的曲目。柴氏的奏鳴曲構思宏偉，這可能與作曲家當時已成功創作了幾首大型交響性作品有些關係。如第一鋼琴協奏曲、第四交響樂及芭蕾舞劇「天鵝湖」等。因此，這首被稱為「大奏鳴曲」樂曲，也寫成為一曲交響化的鋼琴作品。而拿第一、二樂章來說，其素材只是以固定音型的節奏，並以動機 (motive) 開展為主要手段的，加上篇幅大，這類音樂在

鋼琴上演奏，確有吃力不討好之感。雖然第三、四樂章寫得較鋼琴化，但也不是柴氏最佳之作。對這首甚難處理的大型作品，波斯特尼可娃的表現還算中規中矩。「杜木卡」是一首敘事性的悲歌，鋼琴家的演奏可真是精彩。將俄羅斯民族之「悲情」及熱烈的舞蹈場面表現得淋漓盡致，甚具感染力。op.39 的二十四首兒童曲集則更盡顯其細膩的功夫。

第四張 CD「四季」曲集的整個演譯甚為精彩，除了表現出她的如歌彈奏技藝之外，更將她對複調因素的剖析力表露無遺。只覺得她對幾首慢板樂曲，如第六首「船歌」及第十首「秋天」的處理上，彈性速度(Tempo Rubato)用得多了些，稍感欠缺一些流暢性。

第五張 CD 收集了一些未經編號的樂曲，其中的四手聯彈(Piano Duet) 樂曲「五十首俄國民謠」，是鋼琴家和她的丈夫 ROJDEST-VENSKI 合作演奏的。這是柴氏採用了通俗流行的民謠改編成的鋼琴曲，風格樸素，甚富鄉土氣息，音樂形象多樣化。兩人的演奏相當嚴謹而又平易動聽。

第六張及第七張 CD 收集了 op.40、op.51 及 op.72 共三個作品號的三十六首精緻的小品樂曲。其中有多首柴氏熱衷於寫作的圓舞曲，鋼琴家以她的如歌指觸，將優美的旋律，以不同的造句感覺，把幾首不同性質的舞曲，很好地表達出來了。其中以「悲傷的圓舞曲」(Valse sentimentale) 最為感人。作品四十第十首的「俄羅斯舞」(Danse russe) 是

舞劇「天鵝湖」第二幕中的表演舞，鋼琴家將第一段的慢板彈得優雅動人，音色清透。快板彈得剛毅有力，將舞劇中熱烈的場面感覺展現在欣賞者的眼前，能以鋼琴奏出音量幅度大的樂隊效果，足以說明她的非凡功力。

這一套花費了近三年時間錄製成功的 CD，除了鋼琴家的精彩演譯外，錄音效果也很不錯，不論強奏或弱奏都清晰無比，是近期甚佳的製作。 ||

CD 資料
TCHAIKOVSKY COMPLETE PIANO WORKS
ERATO 2292-45969-2

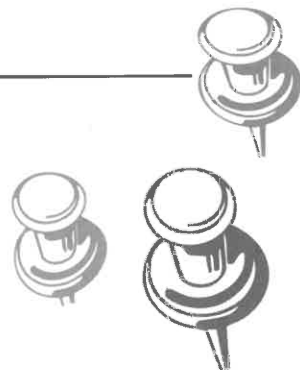
贈閱

《韋瀚章教受紀念文集》

72 - 76 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》(黃白、林聲翕曲、韋瀚章詞)

「香港中文合唱作品集」：(曾葉發《當我死時》、《如夢令》、《陽關三疊》／陳永華《虞美人》／陳偉光《辛詞四首》／許翔威《咏梅》／吳俊凱《斷章》／麥志彪《繁星》／李樂安《荒城》／羅炳良《水晶牢一咏詠》／陳能濟《兵車行》／林樂培《塵埃不見咸陽橋》)

鋼琴組曲《夢》、《繽紛平安夜》、《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

音專正校地址：

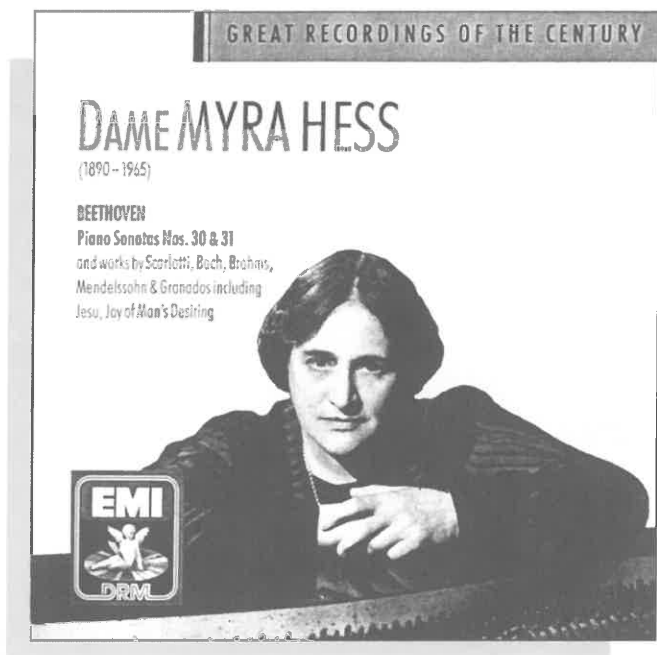
九龍長沙灣道 137-143 號五樓(電梯按4字) 查詢電話：2380 6016

偉大的英國女鋼琴家 DAME MYRA HESS

陳兆勳

飛利浦曾於1993年製作推出一張名為「鋼琴的黃金時代」(The Golden age of the Piano)的影碟。內容以鋼琴演奏的發展史為主線，並且以充實而又非常可貴的歷史資料(包括文字、圖片、影片等等)加以有系統的敘述說明。影碟中所出現的十幾位鋼琴家，大部分都是大家所熟悉的。只是其中僅有的一位女鋼琴家 DAME MYRA HESS，由於她留下來的錄音資料不多，因此在影碟的 Side Two，她所演奏的貝多芬作品五十七號 F 小調「熱情」奏鳴曲的第一樂章，就顯得非常珍貴的了。當然，她的演奏確實十分精彩。那宏偉的音樂氣勢及非常嚴謹音樂結構感覺(對速度、節奏的準確控制及對樂段、樂句的順暢連接上)，能馬上把人緊緊地吸引住。就拿「熱情」的發展部後段，以第二主題材料步步進逼至爆發出十一小節的減七和弦分解音型的高潮及尾奏「更快板」(Piu Allegro)的最後高潮所營造出的強烈音樂氣氛來說，她已經把貝多芬「熱情」的曲思發展到了頂峰。我真是幾乎摒著呼吸來聽完這「熱情」的第一樂章的。

誠然，只聽 HESS 演奏「熱情」，還不能完全領會她全面的鋼琴演奏技藝。幸好 EMI 曾於1990年整理製作了她於五十年代的珍貴錄音。我手頭上的一張 CD，標題為「偉大的世紀錄音」(Great Recording of the Century)。曲目主要收輯了貝



多芬的兩首晚期鋼琴奏鳴曲，另外還包括了其他幾位作曲家的精彩小品。只要細心欣賞了這張長75分鐘的CD，就能較全面地了解到HESS臻於完美的演奏藝術。

貝多芬的第三十及第三十一首鋼琴奏鳴曲，從性質上來說，完全有異於「熱情」這一類型的作品。心裡的吟唱代替了強烈的戲劇性對比效果。HESS對這兩首樂曲的處理，賦予大量的細膩筆觸，將樂聖在晚期耳朵全聾以後的心靈創作所凝集的深刻內涵，盡其所能地表達出來了。作品一〇九號E大調的第一樂章，雖然以奏鳴曲式寫成，但結構已自由多了。HESS以輕柔的指觸加上細緻的踏板法，使發音清透而控制住容易過多的共鳴，使整個樂章增添了豐富的幻想色彩。第二樂章的急快板則充滿著積極的動力，與第一樂章形成強烈的對比。

第三樂章的主題與變奏，是全曲的重點所在，鋼琴家以維妙的連音彈奏，唱出了感人的心聲。句法處理細膩，聲部層次清晰，若稍加細心聆聽，就能發覺到每一句的長音，其餘音均勻美麗，同時還有揉音(Vibrato)的特別效果，實在太吸引人了。在這樂章最後的長篇顫音(Trill)，是難度很大的技術樂段。鋼琴家表現了高度的控制能力，發音準確平均。其深厚功力，可聽而知。作品第一一〇號降A大調奏鳴曲，是貝氏晚期著名之作。由於內容的需要，

傳統的奏鳴曲規格已基本上被打破。已經有了單樂章奏鳴曲的結構雛形。第三樂章開始出現的「悲嘆之歌」(Klagender dolente)，是樂譜上標明的，這段音樂，真是寫盡了人間的悲哀與苦難。作者有意安排這個材料出現兩次。第一次在降A小調上，接著通過具動力性的賦格段又引出第二次G小調的「悲嘆之歌」。悲劇性的描繪更得到進一步的深化。HESS的演奏，音色純淨，多變的句法組織，在她手下發出了傾訴、哭泣的感人樂音。降A大調的賦格段及G大調的主題倒置賦格段，鋼琴家都以多變的指觸，將三聲部的進行，交代得清晰無比。在經過精確的音量增長後，引出輝煌的結束樂段，右手的密集和弦，強勁有力，在左手富動力性的十六分音群烘托下，營造了全面的最高潮。

除了貝多芬的兩首大型作品外，CD中還輯錄了HESS在不同時期錄下的十一首可愛的小品。兩首富對比性的斯克拉蒂奏鳴曲，彈出了巴洛克時期古鍵琴音樂典雅淳樸的風格。慢板的連音歌唱旋律，指觸輕柔，發音明亮而又溫和。快板的密集音型跑句則表現了她敏捷的手指功夫，每個音都有十足彈力的顆粒性，發音清脆嘹亮。貝多芬的「致愛麗絲」，由於踏板用得少而淺，全曲聽來輕盈流暢，加上精細的表情處理，更令人倍覺溫馨可愛。西班牙作曲家格蘭納多斯的「少女與夜鶯」一曲，鋼琴家以多變的指觸，將豐富的和聲結構中的複調線條，以高度的剖析力，注入多層次的音色變化。經過這樣精密的聲音處理，當然給整首作品增添

了不少色彩。當然，她那全神投入的演奏，更是把音樂內涵提昇到一個高度的關鍵所在。這是我所聽到這首作品的最佳演譯。在HESS改編的巴赫三首音樂作品，以選自「清唱劇」第一四七號的 "Jesu, Joy of Man's Desiring" 最為著名。這首改編曲，一直是許多鋼琴家的獨奏音樂會中，用以打頭陣的節目。HESS的演奏可真叫原汁原味，不可不聽。

MYRA HESS (1890-1965) 在世時是一位活躍的音樂家，她的音樂活動主要在英國本土及西歐一帶。她最為人們稱頌的是，在第二次世界大戰爆發後，英國的演奏廳都關閉了。她就發起在防空洞的地下通道裡，每日舉行午餐音樂會，節目

多種多樣。在參與演出的藝術家們中，她表演的次數最多，而這種活動完全是義務性的，不收取任何報酬，因此大受人們的歡迎。這種地下音樂會，直到1946年大戰結束後，才停止舉行。像她這種無私地為公眾服務的鋼琴家，在古今世界樂壇上，確實不多見的。難怪紐約時報著名樂評家Harold C. Schonberg在他「偉大的鋼琴家」一書中，盛讚HESS是本世紀最可親可愛的鋼琴家。

此CD中的曲目，都在五十年代灌錄，唱片應該是三十三轉的Long Play，現在複製成CD，效果不錯，沒有雜音，層次感還很清晰。我個人認為值得珍藏。||

香港音樂專科學校 校外課程部招生



★ 暑期音樂課程七月初開課

★ 鋼琴 · 中西樂器 · 聲樂 · 敲擊樂 · 指揮 · 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 —— 九月開課

談中國風格鋼琴曲的創作

許翔威

鋼琴這源自西方的「重量級」（不能隨意搬動或手提的）樂器，已成為現今在世界各地最為普遍的樂器，它的八十多個琴鍵在十指的矯健控制下，可以奏出各種各樣的音樂。鋼琴演奏者不用承托着樂器，又無須依靠肺氣量維持聲音，可以長時間不停地彈奏，而無論是音量對比或多聲部組織都較大多數的樂器優勝；它的音質柔剛並濟，樂風能文能武，表情豐富，角色可主可賓，乃最常用的伴奏樂器；世上歷來鋼琴音樂作品之多，亦堪稱眾樂器之冠，以歌曲或其他器樂改編移植的作品，也以鋼琴曲較多。對於今天的作曲家而言，為鋼琴這件性能高、表情幅度大的樂器創作新作品真是極為自由靈活，然而珠玉在前，琳瑯滿目，要寫出有突破性的佳作也一點不容易。

鋼琴本身並非一件民族色彩性的樂器，但以其音色的可塑性，配合特色的調式旋律、和聲及裝飾音的使用，往往能產生獨特的民族風格鋼琴作品，如李斯特的匈牙利狂想曲系列、法雅一些模仿西班牙結他效果的樂曲、巴托的許多民間舞曲鋼琴作品等等皆為成功之作。從民族性的樂韻提煉精華以鋼琴聲響發揮，無疑是超越了傳統民族音樂的範疇，且提昇至更為藝術化及國際化的領域，然而民族風格鋼琴曲獨有其民族音樂元素，具有強烈的個性，並能夠反映一個民族的珍貴文化。對於本土人民，民族音樂元素是親切的語言，最能引起共鳴和聯想；對於別國的人，則是可堪探索和想象的新旅程，也是擴闊思想與感覺空間的鑰匙。

中國是東方文明古國，有着與

西方迥然不同的音樂文化及傳統，有其獨特深厚的藝術觀、美學和哲學、豐富的歷史和多采的民間音樂。二十世紀以來，中國與西方音樂文化有了史無前例的接壤，西方現代音樂受到東方音樂觀念在音色、節奏、聲部組織、演出場合及內容等啟示，而中國音樂在西樂衝擊之下，亦漸趨多元化及複雜化。西洋樂器的採用、中國樂器的現代化，都帶出許多新的可能性，而中國鋼琴曲，很早便呈現了與別不同的姿采，把中國音樂特色與鋼琴技巧相結合。

二十世紀的中國作曲家，不少都曾創作民族風格的鋼琴曲，可是得到廣泛成功的卻不多；今時今日，我們並非經常在本土的音樂廳內聆聽到中國鋼琴曲，更遑論在國際的舞台上。事實上創作中國風格之鋼琴曲並不容易，要考慮多方面的問題，處理得不好，效果不中不西，既無性格亦不流暢，比一般作品更會惹起批評。中國傳統音樂的美學標準與鋼琴典型的聲響與織體無疑是存在着基本不同的矛盾衝突，要表現中國風味，使用管弦樂器便比較如意了，難怪很多成功的現代中國作曲家都不一定寫成了中國鋼琴曲的代表作。著名鋼琴家傅聰先生便曾說過自己沒有彈奏中國作品，是因為未遇上佳作；當然，他也應該主動積極地尋找曲目或鼓勵創作。

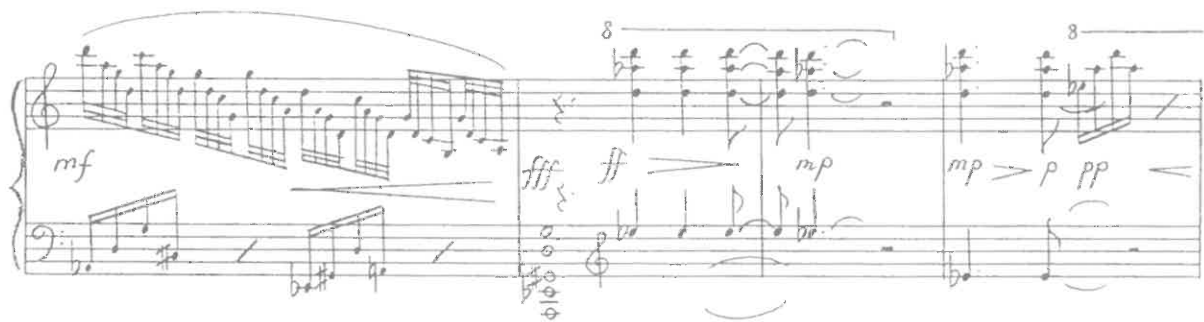
中國鋼琴曲的定義在於樂曲中流露出中國音樂的素質，顯示與民族傳統音樂的關係，愈是具體便愈是明晰和有說服力。儘管中國音樂蘊含着精神上、氣質上、哲學上等抽象的意識，難以言傳及界定，但

此等亦習慣寄託於標題及音樂聲韻中可感和可量的形態與元素。一部繼承了中國音樂傳統的作品，應該能夠從旋律旋法、調式形態、音響素質，或音色、層次、節奏等某些方面與傳統有所連繫。

為鋼琴譜寫中國作品對作曲家有一定的挑戰，比自由的題材或純音樂有較大的限制，又比採用中國樂器間接而難以表現中國旋律的彈性線條。首先，鋼琴以十二平均律半音階排列音高，清晰而絕對，亦不能在演奏期間升降或滑動，跟中國傳統音樂中普遍的音調游移性及滑音裝飾性大相逕庭。鋼琴一向擅長演奏快速、短促而平均的流動推進性音型，那種忙碌、機械性的形態，亦非中國音樂傳統所好，反而單音內涵的豐富性質，在短促而漸次消失的琴音中無法表達出來。鋼琴提供的廣闊音域及多聲複調、和聲的可能性，也非傳統中國音樂所需要的。作曲家要書寫中國鋼琴作品，實在有別於思索其他種類的樂曲，他應該從傳統中演化成中國音樂的新語言，保留着一定程度的民族風味，同時亦要顧及鋼琴音樂的特性，充份利用它的條件，有所發揮。在種種限制下，更望有突破而新穎的效果，擴闊中國鋼琴曲的天地。

以鋼琴彈奏中國調式旋律，若五聲音階及七聲中二變皆直接套入平均律中，總會略嫌僵硬及單調，各種裝飾音型的運用往往能使旋律線條更見靈活，而不協和音使用得宜亦能淡化平均律的刻板感，甚至產生音調游移性及滑音的錯覺。

為鋼琴創作樂曲，要避免聲音



單薄或割離，和聲與多聲部織體組合的處理幾乎是必不可少。作曲家對中國和聲及民族化複調對位務必具有相當的心得與創見，兼且對鋼琴演奏的技巧及其性能與局限瞭如指掌，方能為中國鋼琴曲的創作史上增添一首好作品。

調性的明確或模糊，以及雙調性、多調性以至無調性的運用，在當代中國新音樂已常觸及，模糊調性其實正能破除平均律的僵硬死板，然而中國傳統旋律的可唱性一般都很高，簡單純粹的五聲音階在中國音樂風格中確實有特殊意義，五聲調式的運作產生了本身的特色與效果，不應視為落後保守。就音調而言，無調性的中國作品較缺乏說服力，但現代音樂亦可破格把焦點放在諸如節奏、音色，甚至是中國傳統所無的有機性和聲進行等地方，以求藝術上的拓展。

與管絃樂隊的多樣化音色相比，鋼琴的單一化色調可說是有點兒蒼白，然而其樸素統一的色調，又能呈現隱約亂真的效果，使人聯想起其他樂器的聲響。創作中國鋼琴曲，通過特定的音型，適當的觸鍵力度與音量，配合跳音或連音，亦可模仿一些民族樂器的聲響效

果，尤其是打擊樂器如鐘、鑼鼓等、彈撥樂器如箏、琵琶、古琴、揚琴等；然而中國樂器的個別色彩性格都十分強烈，常用的滑音和泛音更無法以正常的鋼琴彈奏方式製造出來。刻意模仿總不是上策，但作曲者運用智慧與想象力，在民族器樂中提煉突出的音樂形態轉化到鋼琴的音韻上，定能增強作品中的中國氣息。

中國鋼琴曲的和聲問題是作曲家一個很重要的考慮，亦有挺寬闊的空間，但以民族音樂調式作為基礎的話，當要迴避西洋功能和聲某些有違中國風格的效果，相對來說，不連貫的色彩性和絃及平行和聲往往較為合適。設計和絃結構及排列音高，實在可參考笙、箏、琵琶、三絃、古琴等傳統獨奏及合奏樂曲，再在此基礎配合現代手法如音群、附加非調式音、複合和絃、多調性和聲等，為現代中國作品編配新穎和聲，以求具備自我特色，有別於西方現代音樂。

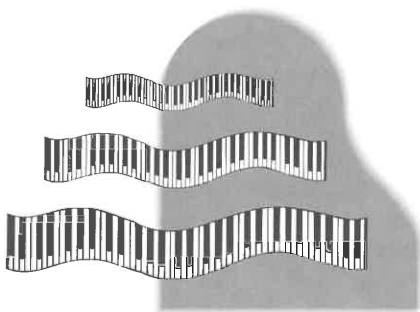
節奏是另一個值得重視的問題，中國音樂的節奏素來十分靈活自若，散板、經常性的漸快或漸慢、不規則的重音和複合節奏、即興自由的重複音或顫音在鋼琴上都

能形成與西洋鋼琴曲極為不同的效果。當然，即興與散板節奏亦會與入板之工整拍子有對比，更見趣味及突出。

現代鋼琴音樂特殊性的彈奏方式，如直接用手觸絃撥彈或壓止絃震，或以物體敲打琴絃，以至加料裝置改變鋼琴音色等，雖然並不普遍，鋼琴家亦不習慣，但可誇張音色，頗有新意，若內容適宜亦不妨一試。

中國鋼琴曲面對的另一重要課題，是創作之後的演出問題。目前的鋼琴演奏家，包括大多數華裔鋼琴家，其演出曲目一般都囿於西洋經典名曲，選曲常以炫技為主，究其原因概為鋼琴家自小從西洋音樂之模式訓練，對音樂美學、演出的思想觀念亦偏向西方標準，華籍鋼琴家對中國音樂傳統的認識大都不夠深切，故不易領會現代中國鋼琴作品，鮮有格外推崇中國作品之鋼琴家，連國學根基豐厚的傅聰亦忽略中國創作，怎不教人唏噓？中國鋼琴曲的創作只好靜待知音，讓中國人找着自己的音樂形象，更望全世界跨越鋼琴音樂的主流舊界，分享中國人獨特、精妙的藝術意境。

II



福斯特《社交樂隊》的一些特色

徐允清

斯蒂芬·福斯特(Stephen Foster, 1826-1864)為美國流行歌曲作曲家，其歌曲廣為流傳，很多已成為民歌，如《啊！蘇珊娜》(O! Susanna)、《家園故老》(Old Folks at Home)、《老黑奴》(Old Black Joe)、《我的肯塔基故鄉》(My Old Kentucky Home)等，然而其器樂作品卻鮮為人注意。本文嘗試探討其器樂作品集《社交樂隊》(The Social Orchestra)的一些特色。

《社交樂隊》成於一八五四年，為福斯特唯一一套器樂作品集，其中作品主要為當時著名的曲調、普及歌劇旋律及福斯特歌曲的器樂改編版本，也有一些福斯特新創作的器樂曲。這些作品根據聲部數目分為四組，包括三十九首獨奏、十首二重奏、十一首三重奏及二十五首四重奏（在四重奏中，有三首為「方陣舞曲」quadrille，每一方陣舞曲分為五段）。

《社交樂隊》的引子寫道：「出版商這裡為公眾提供一套器樂作品集……以簡易而正確的方式編寫……適合在家中舉行的黃昏聚會等場合使用。」¹很明顯，這套作品集以業餘演奏者為對象。現從三方面說明此作品集的編寫如何切合業餘演奏者的需要：第一、作品集中所運用的樂器為最普遍的樂器；第二、作品難度不高；第三、三重奏和四重奏的編寫容許伴奏部份由鋼琴代替。以下詳細論述各點。

第一點，《社交樂隊》所運用的樂器都是最普遍的樂器：長笛、小提琴、大提琴（或任何低音樂器），較少人演奏的中提琴並沒有採用。獨奏曲為長笛或小提琴而

寫，《你們黑鬼全開工》(Commence Ye Darkeys All)的結尾運用了雙音，顯示為小提琴而寫，但若由長笛演奏，也可只演奏高音聲部。二重奏為兩支長笛或兩支小提琴而寫。三重奏中，大部份樂曲旋律由長笛或小提琴演奏，伴奏由第二小提琴和低音樂器演奏。不屬這樣編排的只有兩首：《史特勞斯圓舞曲》(Waltz by Strauss)由三支長笛演奏；《選自「普列徹歐薩」之詠嘆調》(Air from "Preciosa")一定要由兩支小提琴和低音樂器演奏，因為高音部份在第十二小節的A3超出長笛的音域。四重奏有兩個旋律聲部，一部由第一小提琴演奏，另一部由長笛演奏。如例一所示，這兩個聲部音域相若，經常交疊。伴奏由第二小提琴和低音樂器擔當。由此可見，《社交樂隊》只選用最普遍的長笛、小提琴和大提琴。

第二點，《社交樂隊》中的作品難度不高，一般業餘演奏者也可應付。這可從音域、調性、樂器寫法和節奏四方面探討。

音域方面，所有聲部都在較容易演奏的範圍之內。旋律部份主要在G4至E6的範圍內，乃長笛容易演奏的音域。第二小提琴的主要音域為G3至C5，大提琴的主要音域為G2至D4，都是容易演奏的範圍。

調性方面，也是取容易演奏的。表一顯示《社交樂隊》每一個調的作品數目。從表中可見，這些作品的調不超出三個升號和三個降號，而最常用的調為G大調和D大調，均為小提琴很容易演奏的調。另一方面，作品中的轉調也主要轉

往近關係調。

樂器寫法方面，第二小提琴和低音聲部都充滿重複音，且通常在一個小節內沒有轉變。一八五四年二月二十五日的《音樂世界》雜誌(Musical World)一篇評論文章批評《社交樂隊》中的作品第二小提琴聲部由始至終都演奏雙音：²

「對於福斯特先生沒有編寫一些樂曲給次中音樂器『中提琴』演奏我們感到可惜……我們不完全同意第二小提琴聲部的編寫手法——由始至終都演奏雙音，使這部份乏味。」

然而這樣的編寫是有其原因的。《社交樂隊》的引子寫道：³

「在三重奏和四重奏中，低音聲部原擬由大提琴演奏，但在缺乏這種樂器的情況下，很多作品也可用其他低音樂器演奏，只要作適當移調便可。若低音樂器和第二小提琴都缺乏，它們的聲部可用鋼琴演奏，也能獲得良好效果。」

這裡我們獲得《社交樂隊》伴奏部份選第二小提琴而棄中提琴，以及第二小提琴由始至終充滿雙音的原因。由於伴奏聲部可能由鋼琴代替，若寫給中提琴，不便這種安排，因中提琴使用中音譜號。而第二小提琴聲部充滿雙音，則使鋼琴演奏時獲得較豐滿的織體。

節奏方面，福斯特在改編時，有時會將旋律作出一些修改，使之較容易演奏。這最明顯表現在附點節奏和切分音的改變上。例二為

《我的肯塔基故鄉晚安》(My Old Kentucky Home, Good Night!)歌曲版本和器樂版本的首八個小節。從例中可見，歌曲中的附點節奏在器樂版本中都變成平均的兩個八分音符。這樣器樂演奏者較容易演奏。

第三點，《社交樂隊》中三重奏和四重奏的編寫容許伴奏部份由鋼琴代替，這點在上文樂器寫法之處已提及。這樣的安排讓這套作品集有較廣的流傳機會。而其伴奏的

編寫方法也便於一般業餘演奏者演奏：編體為和弦式，左手演奏一個音符，右手通常演奏兩個音符，在同一小節內和聲大都沒有變化。

福斯特為流行歌曲作曲家，其器樂作品難度不高是很自然的事。然而從其編寫《社交樂隊》的手法亦可見其心思，使這套作品集有較廣的流傳機會。 ▮

例一：《社交樂隊》之《水晶蘇格蘭輪舞曲》(Crystal Schottisch)

註：

- 1 Stephen C. Foster, *The Music of Stephen C. Foster: A Critical Edition Prepared by Steven Saunders and Deane L. Root* (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1990), Vol. 1, p. 289.
- 2 John Taker Howard, *Stephen Foster: America's Troubadour*, 2nd ed. (New York: Thomas Y. Crowell, 1952), p.240.
- 3 Stephen C. Foster, *The Music of Stephen C. Foster: A Critical Edition Prepared by Steven Saunders and Deane L. Root* (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1990), Vol. 1, p. 289.

表一《社交樂隊》所用的調和作品數目

調	作品數目
C 大調	12
G 大調	33
D 大調	25
A 大調	4
F 大調	2
B ^b 大調	5
E ^b 大調	2
e 小調	1
d 大調	1

例二：《我的肯塔基故鄉晚安》(“My Old Kentuck Home, Good-Night!”)第1—8小節

a. 歌曲版本

b. 歌樂版本

陳偉光談作曲與音樂教育

黃寶玲記錄



陳偉光博士為本港著名音樂家、作曲家。在一個陽光普照的下午，於他任教的中文大學音樂系，筆者分享了他藝術生命的里程及感想。訪問者是本刊編輯許翔威，同樣是專注於作曲及音樂教育的同道中人。

陳博士說他接受音樂訓練的起點，其實是從大學後才開始的，雖然自小因姐姐學習鋼琴的影響，已歡喜聽音樂。上了大學，原想跟隨哥哥那樣選讀工商管理，後來改了讀音樂，都因對音樂深深的喜愛，雖然父母及家人曾擔心到工作前景，期望他接受其他專業的培訓，但他心中潛在的夢想與衝勁，驅使他充滿信心與動力，渴望達到理想。音樂是組織能力的訓練，經過不斷努力實習，他發掘了一些從未想像過的趣味。

許：大學畢業後，曾否為繼續深造而擔憂？

陳：因為遲學音樂的原故，自己感到大學本科課程尚可應付，但

對繼續深造而言，則有些擔心。也曾想過找份安定的工作便算了，初時，有點害怕繼續去進修。

許：從前並非很多人可以很早學習音樂，今天卻有較多人在兒童階段便有好的條件接受音樂教育。我們面對的環境與現在比較有所不同，但一位音樂家的成功是否在乎早或遲開始學音樂？兩者是否有分別？

陳：這乃視乎個別的人對音樂的理解能力而定了，因人而異。在我學音樂的早期，已建立起一種對音樂的看法：音樂是一個整體的組合，不能分割成不同的工序。流行音樂時常將作曲、填詞、編曲、混音、錄音、製作等工序分工運作，但藝術音樂作曲家必須知道相關的環節，才可達到自己的需求，並使每個環節都盡善盡美，過程流暢自然，那要專業的知識和技巧，所以我希望可以先裝備自己，第一件事要學好鋼琴或練好一種樂器，讓自己可以很流暢地演奏自己的作品，讓自己了解作品演繹出來的效果。因我要花不少時間去做好其他與作曲相關的環節，對一位遲起步的音樂人來說實在是一個很大的難題。

許：音樂教育無論在中小學校及專上程度的教育上，對栽培未來的音樂家是否為重要的一環？

陳：音樂教育很重要，一方面是普及教育，另一方面是專業教育。我曾在電台廣播節目中介紹音樂的普及教育，亦與教育署合

辦一些中學的節目去推廣，希望一些學生有機會去接觸音樂，逐步增加去鞏固音樂教育的基礎。

許：對於音樂創作，你有甚麼個人的看法？

陳：不論是專業的現代音樂創作或普及的音樂創作教育，我希望可以用一些較為親善的做法。因為許多時候，新音樂給人的印象比較曲高和寡，其實音樂的原意應該是與人溝通，古典音樂的風格人們已習慣，新音樂若不夠親切，溝通的媒介不夠流暢，人們便難以欣賞。

許：這是否在於作曲家的風格、語言，抑或音樂家的演繹、音樂會的宣傳、曲目安排或音樂表現的形式媒介等影響，令人以偏蓋全，因而冷落了現代音樂創作？

陳：除了這些因素外，作曲家也應嘗試使作品親切一些，並放下個人的執著，因為聽覺上的交流是一種經驗，你從未聽過的東西，不會覺得親切。若我們樂意去考慮，想想有甚麼東西聽眾喜歡的，採集一些現代人包裝的方式、現代人曾經接觸的方式去介紹，便可達到目的。

許：從藝術的角度看，創作人應否與不認識藝術的人妥協？

陳：創作人總要有些個人風格，不應走被動的方向或急於與觀眾妥協，因為祇走大眾化的風格，創作內容是很乾涸的，所

以要取得平衡，藉著一些新的元素作引導，教育聽眾去接受新創作，擴闊將來可發展的空間。按著聽眾的需要去寫作是對的，但亦不要失去理想。

許：兒童的音樂教育方面應有否鼓勵創作的訓練？

陳：兒童在十歲前有機會學習音樂是很有價值的，並非要盡早訓練他們成作曲家、音樂家或鋼琴家，而是要豐富他們的生命。一個早開始接受音樂訓練的人，他的洞察能力、記憶能力、組織能力都會提升，並建立起很多相關的能力，能應用在音樂上或其他方面，例如與人溝通的能力也易於掌握。

許：達到大學程度的學生又應以何種態度去學音樂，應否設立目標？

陳：我相信個人的態度很重要，因為學音樂的圈子中時常出現人與人比較的現象，但每個人的程度、能力都很參差，不應太執著於成績高下。各人應本著成熟的態度，明白自己的能力及方向，保持健康的人生觀去學音樂。

許：音樂是難以比較的，最重要是找到自己的位置、角色，每人都按著自己的性格及條件去學習，這樣，是否沒有一套特定的方法？學習到了某層面時，尤其是從事創作的人，除課堂的學習外，便要靠自己，不應只是跟隨老師的方法，對嗎？

陳：實在沒有一套特定認為好的方法。從事創作的人最吸引具備的基本條件必須有自己選取的方法，有自己的定見。創作的關鍵是在許多選擇中做決定，無論是節奏、旋律、效果……等，每個環節都要他作出決定，他不能把持不定。但事實上，很多作曲學生喜歡模仿老

師。最失敗的教育就是學生是老師的翻版，若作曲老師不能引導學生自主去作選擇，便不能訓練他的獨立思考能力。實在每個學生的才能都不相同，各有其發展的方向。

許：有些學生著眼於理論性或跟隨潮流的趨勢走，你有甚麼看法？

陳：其實這是有違教育的精神，應該啟發他們獨立思考。

許：這種情況是否因受到社會的環境、文化的影響而著重技術及表面的東西？

陳：是的，現代人很喜歡建立短期的目標及想得到迅速的結果，很少人樂意投身長遠的目標、理想。

許：現身為作曲家的你有甚麼理想？或希望對社會作甚麼貢獻？

陳：我自己認為學音樂是一種服侍。音樂是去服侍、去傳一個信息。在大學的研究中，我曾嘗試用文字配合音樂及歌曲等，從這個方向去學習用音樂傳一個信息。我自己是一位基督徒，開始學音樂時，其中最重要的原因，現在亦繼續維持的目標，就是我相信在教會中，音樂是為要服侍上帝的，音樂是幫助將人帶到上帝的面前。音樂是一種高尚的語言、

很神奇的力量、是上帝所創造、無法用說話去形容的，最重要就是去傳這個信息。

許：在音樂的圈子中，音樂教育或專業的層面總離不開獎項的事情，很多人也看重、爭取獎項，你有甚麼看法？

陳：我做音樂比賽評判時，看到獲獎的人少，失望的人多，有時會盡量設多些獎項給參賽者，但始終有人失望，所以要讓參賽者知道比賽的意義，改變他們著重獎項的錯誤觀念，教導他們應著重參與、盡力而為。

許：過去你亦獲得很多獎項，對你有甚麼意義？

陳：這是很難得的經驗，使我曉得更珍惜每一次的機會，因為機會不是時常有的。在學習音樂的過程中，我也曾經起過放棄的念頭，但機會落在我身上時，我便叫自己好好珍惜，不負所望，盡力做好。

陳偉光於八五年以英國文化協會獎學金及英聯邦獎學金在英國約克大學攻讀博士學位，八八年畢業。這位多產的作曲家現有超過八十部作品，包括歌劇、管弦樂曲、室樂作品、器樂獨奏曲、合唱及獨唱歌曲等，不少已出版及灌錄成唱片。

他亦常指揮演出，領導現代作品的首演。曾出任九二年香港合唱節的藝術顧問及總指揮，在其棒下演出的本地及海外樂團、藝團及合唱團超過二十個。九三年至今，他連續當選為「香港作曲家聯會」副主席。近年的學術研究興趣主要集中於現代聲樂理念中語言文字與音樂間的關係，寫成多篇已出版的學術論文。八九年起任教於中文大學音樂系。九七年獲委任為香港管弦樂團駐團作曲家，最近更獲選為「一九九八年度全港十大傑出青年」。 ||

Xìn zhe quán wú shì chù.

信着全無是處。molto

信着全無是處。molto

信着全無是處。molto

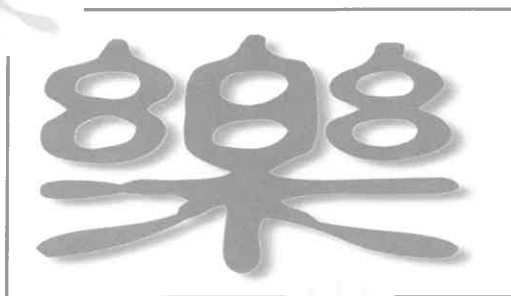
信着全無是處。molto

推介劉靖之著《中國新音樂史論》

李德君

最近台灣《音樂時代》雜誌出版了本港劉靖之教授的《中國新音樂史論》。全書共分十章，第一章「緒論」闡述「新音樂」範疇與理論基礎。第二至第七章敘述從一八八五年的一九八五年一個世紀裡新音樂的發展，包括五四時代的歌曲創作、歌詠運動、國共內戰與建國後十七年的新音樂教育與音樂創作、「文革」時期的「樣板戲」音樂與及七十年代末和八十年代的「新潮」音樂；第八章討論一九四九年以後新音樂在台灣及港澳的發展；第九章「回顧與反思」綜論一個世紀的新音樂歷程；第十章提出八個要點作為「結論」。《史論》字數超過五十萬，正文三十餘萬字、註釋及附錄近二十萬字，譜例一百二十則、音樂家照片一百二十二幀及新音樂史圖表。全書超過一千頁，是本世紀音樂史論方面最具有學術價值的鉅作。

樂



在國內關於新音樂的著作有：一九八四年汪毓和的《中國近現代音樂史》和一九九一年的《中國現代音樂史綱一九四九—一九八六》、梁茂春的《中國當代音樂一九四九—一九八九》。劉靖之的意見認為該三本書的內容主要都是論述有關「新音樂」的問題及創作，但都避用「新」而取「近現代」和「當代」的名稱，他說「中國近現代」、「中國現代」、「中國當代」的音樂應包括中國的宗教音樂、宮廷音樂、器樂（傳統與現代的）、民間音樂、地方戲曲（民間及宮廷）等，上述的三本著作，都缺乏這些真正的中國音樂。由此可見，用「近現代」和「當代」音樂來代表「新音樂」是有問題的。最近於一九九七年出版由徐士家編著的《中國近現代音樂史綱》內容包括有「傳統音樂的發展」及「現代專業音樂」、「工農的革命音樂」、「左翼音樂」、「淪陷區、國統區和解放區音樂」。其實除傳統音樂外，其餘的都屬「新音樂」範疇，是否恰當要待以後研究。

《史論》中對於「樣板戲」與「文革音樂」的分析相當精闢透澈，是其他音樂文獻所少有論及。而「新潮」音樂可說是中國的現代新派音樂，這方面的評述非常精采，可和港台的新派作曲家互相輝映。

本書的資料來源是作者經過多年來組織了五次「新音樂史研討會」、七次與新音樂有關的事題研討會；出版了五輯《新音樂史論集》及《民族音樂論文集》五部。從一九九五年末開始修訂、整理研討會上發表論文及其他學術文章，再增寫補充並於一九九六年夏完成全書。雖說不能保證完整無誤，但作者研究音樂歷史之興趣及毅力，十餘年來堅持不懈，埋頭苦幹，忠於學術的精神實在值得嘉許。

同時，筆者認為本書最大的優點是註釋及附錄部份之參考資料甚為豐富廣博，旁徵曲引，使讀者對《史論》資料來源及作者意見清晰明瞭，是評論史實極重要的條件，但卻是最花時間的繁瑣工夫；如此詳盡的註釋是中國同類書籍所罕見的。

《音樂時代》雜誌總編輯楊忠衡推薦劉靖之的《史論》說：「完成一部深度、廣闊兼修的音樂史除需博學多聞外，作者必須對歷史偏見的免疫，且要有明晰的歸納、分析力。劉靖之博士便是這麼一位具備多方條件的人……」。本港樂評家黎鍵也說過《史論》是香港對中國新音樂史的貢獻，應該珍重。本年一月二十五日在台北師範大學音樂系與《音樂時代》雜誌主辦的座談會由許常惠教授主持，許多台灣的專家及學者都發表了對《史論》的評論和意見。而本年五月十日至十二日，中國藝術研究院音樂研究所將於北京舉行《中國新音樂史論》暨二十世紀中國音樂學術研討會，邀請各地學者專家參加。由此足見海峽兩岸的音樂學者對於《史論》的重視。 ||

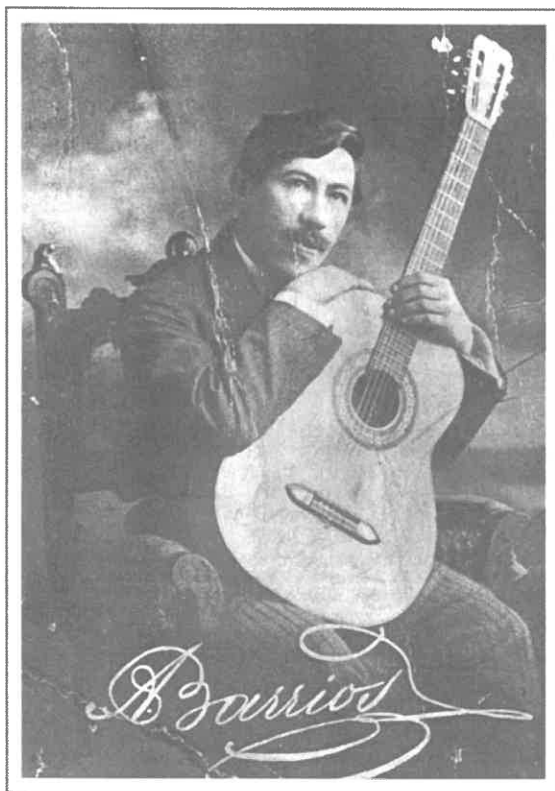
被遺忘的結他天才 Agustin Barrios

周啟良

「第一位重要的巴拉圭土產作曲家是 Agustin Pio Barrios(1895-1944)」，「大陸音樂辭典」這樣記載著（見 903 頁 Paraguay 條）。巴拉圭 (Paraguay) 位於南美洲的叢爾小國。Agustin Pio Barrios 在一八八五年五月五日出生於鄰近阿根廷 (Argentina) 邊境的小鎮 San Juan Bautista。Barrios 父親 Don Doroteo Barrios 是阿根廷駐 Paraguay 使團副領使；母親 Dona Martina Ferreira 是當地土著，她酷愛文學及戲劇，是當地一位教師，Barrios 家族雖居於偏僻小鎮，但十分著重文化生活，父親 Don Doroteo 是位業餘結他手，經常在節慶中以結他伴奏當地民謠及舞曲，Agustin 七兄弟 (Agustin 排行第五) 各自都彈奏一種樂器，家中經常舉行家庭音樂會，Agustin 當然是彈奏結他了。

Gustavo Sosa Escalada 是 Agustin 生命中一位影響深遠的人物。Escalada 出生於阿根廷，阿根廷是當時拉丁美洲對外接觸較多的國家，Escalada 因此在阿根廷受到正統及全面的結他音樂訓練。通過 Escalada 與 Agustin 的兄長 Hector 的友誼，Escalada 認識到 Agustin，最後 Escalada 還說服 Barrios 雙親遣送 Agustin 到首都阿森松 (Asuncion) 的國立學院 (Colegio Nacional) 完成 Agustin 的學業及開始他浪蕩一生的結他節奏事業。

Agustin Barrios 的演奏事業開始時並不順利，Barrios 當時使用金屬



Barrios in 1912. The guitar is different, probably by Rodolfo Camacho of Argentina. Very faintly on the bottom part of the guitar's face can be read "A Sarita" (To little Sara), a female acquaintance to whom he dedicated this photo as well as the mazurka of the same name.

絃，那時古典結他所用的是羊腸絃 (Gut String)，是以動物內臟臟製而成，非常不穩定及音量細小，現代古典結他所用的尼龍絃 (Nylon String) 是直到一九四五年由美國工業家及古典結他愛好者 Albert Augustin 所發明，相信 Barrios 是針對 Gut String 上述弱點而採用金屬絃。此舉被當時在結他界具影響力的阿根廷結他手所反對，加上巴拉圭當時政局動盪，Barrios 本著良知支持失勢的一方，故他在阿根廷及巴拉圭都無法立足。

一九三零年代初期，Barrios 化名為 Nitsuga Mangore，並穿上傳統

的印第安酋長服式，頭戴羽毛，赤裸上身的形象在台上演出。在北方的委內瑞拉及巴西大受歡迎。Barrios 選用上 Nitsuga Mangore 這名字亦相當有趣，Nitsuga 是 Agustin 的倒行拼法。Mangore 是哥倫布時代抵抗白人入侵新大陸的印第安酋長，Mangore 並因此陣亡，故被印第安人視為民族英雄。

雖然在拉美 Barrios 終能吐氣揚眉，但他仍念念不忘到歐洲及北美拓展他的演奏事業，終於在一九三四年得到當時巴拉圭駐墨西哥大使 Dun Tomas Salomoni 的贊助乘船到歐洲，到達歐洲後 Barrios 便到達結他的發源地西班牙，在當時的西班牙皇后 Reina Victoria Eugenia 御前演奏，皇后十分欣賞 Barrios 的才華，還贈送了一把西班牙結他給 Barrios，可惜西班牙當時處於內戰爆發前夕，

歐洲亦正蘊釀第二次世界大戰，在此情況下，Barrios 在歐洲未能盡展所長，Barrios 亦於一九三五年聖誕黯然離開歐洲返回新大陸。

經過多年的流浪演奏生涯，Barrios 的健康開始衰退，他曾經嘗試進入美國國境，在墨西哥城的高原氣候下 Barrios 心臟病發，情況頗嚴重，令他不得不放棄到美國發展的心願。最後得到當時薩爾瓦多 (El Salvador) 的總統 Maximiliano Hernandez Martinez 將軍 (他是 Barrios 擁護者) 力邀 Barrios 為聖薩爾瓦多國家音樂院的結他教授，Barrios 就此在一九四零年安頓在聖

爾瓦多(San Salvador)渡過他的餘生，在聖薩爾瓦多期間，Barrios除了任教於國家音樂院外，還於薩爾瓦多各處的小城鎮表演，及寫作了不少作品，其中他的名作《Una Limosna Por el Amor de Dios》(上帝的憐憫)是他死前一個月所作，事源當Barrios教授學生時，一名老婦沿行乞並唱著一首古老的歌調，Barrios以她敲門的聲響作為引子，用她所唱的歌調以顫音技巧(Tremolo)加以發展，更以她所唱的一句歌詞作為曲名。樂曲意境深邃，以沉鬱的E minor Key開始，尾段轉以E major Key作結，充滿平靜及朝聖的宗教情懷。

作為一位藝術家，Barrios才華並非限於音樂方面，事實上早年Barrios在阿森松求學期間，曾修習繪畫及美術書法，他的西班牙文、法文及拉丁文成績亦相當優異，而他所寫的樂曲手稿亦是最整潔及具藝術美感的。他亦曾寫詩，以下摘錄其中一首Barrios的詩作供大家分享，原文為西班牙文，英文出自Richard Stover為Barrios所寫的傳記"Six Silver Moonbeams"：

My Guitar

There is a deep Mystery in your sonorous
Garden heart, guitar of mine.

You enjoy suffering, and in your joy
Ecstasies of passion, teardrops of crying.

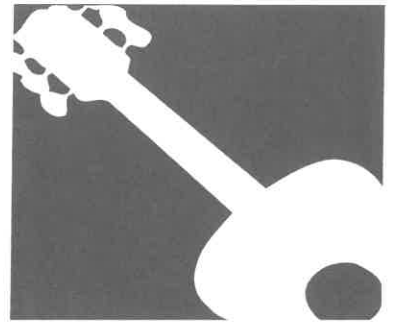
The sweet Moor gave you your heart,
The Iberian gave you your untamed soul
And Virgin America, you might say,
Put in you, because of its love, all the
treasure.

And so on your supreme strings
That vibrate with an almost human accent
There is, at times, your voice, like a lament

As a sigh from your lonely heart
In whose sad and Mystical plea
Sentiment forever flourishes.

巴西年青結他手 Marcelo Kayath，在他的專輯 CD 《Guitar Classics From Latin America Vol.2》內頁中他提到十多年前他到巴西北部亞瑪遜叢林附近一些偏僻小鎮演出，他對主辦人說他應該是第一位到那處演出的結他手，但主辦人對他說：「不，偉大的 Barrios 六十年前曾到此演出過。」可見 Barrios 在拉美影響之深遠，他在生之年足跡可說已踏遍拉美各國。在七十年代末，John Williams 於 Columbia 旗下已灌錄了一隻 Barrios 作品專輯。一九九五年 David Russell 及 John Williams 不約而同都出了一輯 Barrios 作品 CD 專業，David Russell 的 Music of Barrios 由 Telarc 發行，John Williams 的 Solo Guitar - The Great Paraguayan 由 Sony 發行，John Williams 此 CD 部份樂曲與 Columbia 那輯相同，但 Sony 的 20-bit 錄音，配合 John Williams 那把 Greg Smallmen 結他音響效果相當理想。演繹方面較以前 Columbia 那輯較為生動活潑及流暢，尤其是 Barrios 的舞曲。至於 David Russell 的 Music of Barrios 選曲方面較特別，有好幾首較鮮為人錄音的 Barrios 作品都有收錄，如 Danza Paraguaya No.2 及 No.3、Vals Primavera、Vals Tropical、Pais de Abanico、Caazapa 等，Russell 的演繹較感性，與 Williams 可說各有千秋。另外前述的 Marcelo Kayath 那張 Guitar Classics from Latin America Vol. 2 內祇收錄了兩位拉美作曲家的作品，其中一半是 Barrios，另一半是墨西哥的 Manuel M. Ponce 的作品，Kayath 以他那把 Fleta 結他彈奏出最甜美的結他聲，Kayath 亦保持他一貫抒情風格。據資料顯示九五年不同的 Artist 還有兩款 Barrios CD 專輯，其中一款還標明 Vol. 1，即起碼還有 Vol. 2，但都在港沒有發行。

對 Barrios 樂曲的演繹最權威相信應是 Barrios 自己親自彈奏。筆者手頭有一套名為 Agustin Barrios - The Complete Guitar Recording (1913-42)。



CD 由 Chanterelle 出版。Barrios 是歷史上第一位錄音的結他手 (Andres Segovia 一九二七年才開始錄音)，他生前錄了數十隻十及十二吋的黑膠唱片，這套三隻 CD 的 The Complete Guitar Recording 就收錄了這數十隻膠片的錄音。

Barrios 一生寫作了超過二百首結他作品，祇有少數在生前出版，現時已出版的 Barrios 作品已超過一百首，那是重印舊版，蒐集回 Barrios 的手稿或從 Barrios 的錄音中整理出版。目前 Barrios 的手稿仍有大部份未被發現，可能已遺失。Barrios 生於十九世紀末地理環境隔離的拉丁美洲，深受歐洲十九世紀浪漫樂派薰陶，作曲手法以浪漫派的音樂語言為基礎，巧妙地發揮出結他的特性。他的作品在廿世紀被評為落伍，尤其歐洲現代音樂文化經歷了翻天覆地的變化，Barrios 那類沙龍小品式風格樂曲更備受冷落。Barrios 生於祇活躍於南美各國，故他死後藉藉無聞。直至近年他的作品才再備受注意，他的才華才得以被肯定。

Barrios 的結他作品很容易接受，他寫作旋律的天份，加上他匠心獨運地發揮結他特有的音色，令到 Barrios 的作品可聽性甚高。讀者如欲對 Barrios 生平有更深入的認識，可以看 Richard D. Stover 所寫 Barrios 生平傳記 "Six Silver Moonbeams - The Life and Times of Agustin Barrios Mangore"。||

神曲

水薔薇

我不是沒時間

寫回憶錄，

因此你不必操心

去用文字紀念我，

更別從我的照片和書信

構想出一部傳記小說，

勿把我曾公開講過的話插在你的論文中，

以你自己發現的證據去說服別人吧。

不要嘗試把我的創作拍賣，

沒有人可以重金收購據為己有——

我每一首不同風格不同素材的作品

也是悉心設計的，

也都通往我心靈深處——

旋律的源頭，

即使你一輩子也解不開樂曲的精密結構，

努力分析總可找著人生的基本命題。

還有許多被人忽略的

經過音、次要的聲部或樂句，甚至整個樂章，

還有不止一種演繹方法。

但人們對響了數千年的和絃充耳不聞。

空譜箋

陳家富

地平上覆蓋一片白茫茫

微光淺照

漸漸泛起一絲絲細線

一行行空間

線橫跨大地 穿越河山 均衡天下

眾生纏繞線上追逐時光

目標指向無窮無盡

孤單時揚起飄泊的旗幟持續前進

疲憊時躺下來

環顧周遭的線

注視線上的你

你我站在平行線上

近在咫尺卻不能共聚

分離的日子被歲月拉扯得更遠

妄圖關劃一線傾斜

更新恆久秩序

建立互通聯網

感情移入音符

音符接上聯網

聯網凝聚情感

今天，情感已是熄滅的殘燭

黃昏過後

如何引你渡過長夜

照亮燦爛明天

微光消散

燭蕊待燃

地上依然一片白茫茫

無調性音樂在學校教育的定位與價值

張期暉

(香港音專四年級同學)

二十世紀初期，音樂藝術的表現形式和手法，淋漓盡致地表現出人類外界生活和內心的矛盾。戰爭的蘊釀，社會風氣的改變，及科技的改進，對傳統音樂的定位產生重大衝擊。在這種時代風氣的影響下，人們開始對浪漫主義那種繁雜、沉重而龐大的藝術形式和無休止的哲理性，及充滿痛苦與矛盾的情感抒發感到厭倦，而去尋求一種遠離社會矛盾超然脫俗的境界和朦朧縹渺的感覺，因此在音樂技巧上趨向一些不協調，較獨立及不和諧的音樂美感。後來便出現了人工調式、密集音群、多調性音樂、點描主義、原始主義或十二音列無調音樂等。這些音樂多使用非功能性連接和聲進行，帶給人一種刺激性和難以捉摸的音響效果。

無疑，這類音樂有其技巧上的突破，亦在音樂發展史上創造一種新的音響和風格，瀰漫於整個二十世紀，但對一般青少年的學習者是陌生和艱深的。在學校教學上的推廣（中、小學），尤其對初接觸古典音樂的學習者，應如何向他們講授這些音樂的創作理念及根源是需要音樂教育工作者花心思構想和努力實踐的。美國心理學家，西蕭 (Seashore, Carl E)，在「音樂的探索」一書中有這樣一段文字：

「音樂家發現音樂教育主要是在於有系統地訓練成有辨別能力的耳朵。無論是對於音樂的見識、詮釋、描述，以及精通音樂的關鍵，都掌握在傾聽的原則裡。」

以上所說，正好指出，掌握音樂的音色、節奏、曲調與和聲等理解，是學習的主要基礎。但近代的

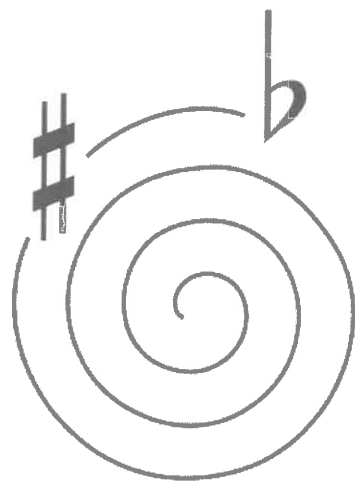
無調性音樂和新音樂思想，卻偏偏與音樂的傳統原則背道而馳，無調性旋律難以視唱和記憶，學習者應如何掌握及理解，實在非常困難。像 Schoenberg 的 *Pierrot Lunaire*，連專業歌唱家也不易演唱。另一方面，如作曲家 John Cage 的「四分三十三秒」，演節奏時，沒有半點樂音產生，沒有作者創作的聲音效果，對於作曲家本身當然有其要表達的音樂哲學理念與動機，但對於學習者實在無法清楚處理這反傳統的「音樂」技巧。再者，一般學校的老師皆缺乏這類新音樂的充足訓練，又怎能把現代音樂正確及有系統地向學生加以灌輸，對無調性音樂的價值如何推廣及擴闊？中小學音樂老師應該進修及增加經驗，掌握基本的現代音樂知識。

音樂藝術與時並進，要了解廿世紀音樂的精髓，實在須涉獵數百年來的音樂歷史發展。本人於音專經過四年的音樂知識訓練，亦只能觸及小部份廿世紀音樂，更無法透徹了解其精華，試問初學古典音樂者又如何能有效掌握廿世紀音樂的奧妙？況且，現時單靠少量音樂會不足夠的推廣與介紹，不但未能使聽眾受落，更會導致更多初接觸者摸不著頭腦而抗拒現代新音樂。

然而否定無調性音樂在傳統音樂上的價值與意義，是不能面對現實，因為現代音樂並非一小撮音樂家的小圈子玩意，它的出現是具有劃時代的意義及反映當時之社會風氣。只是目前在社會中的發展，無調性仍處於嬰孩階段，普羅大眾仍未能徹底接受。這實在需要有更多音樂創作者的努力，更有賴音樂教育工作者的大力推廣。同時政府應

提供更多的資源、師資培訓、資助現代音樂的輔助教材等，這才能吸引更多青少年接受這類音樂；尤其那些初學者。一方面，青少年仍未受傳統音樂的根深柢固的薰陶，另一方面，他們對古典音樂的發展亦因在學校及樂器訓練上有初步的認識，他們會更容易接受這類廿世紀新音樂的風格。若能於傳統音樂的訓練與近代無調性音樂推廣上可以取得更平衡的發展，對於整體音樂藝術的歷史性發展則更具意義。可惜，目前現代音樂在音樂教育上仍受忽略，在學校，政府對音樂藝術只能提供半消閒、次要層次的教育性活動，對整體音樂藝術的發展是欠全面、不健康和欠理想的。事實上，本人認為，音樂藝術，與美術、體育等科目，應提升為既專業又能訓練個人素質的學科，這樣才能吸引更多年青人的興趣，同時有助於現代音樂的長遠發展，使嚴肅音樂更為一般人的重視。 ||

【此文章經老師稍加修訂】



中國音樂概念淺談

謝燕瓊

(香港音專四年級同學)



生長在香港這個曾被英國統治的殖民地，我們這一輩從外表看來百分百的中國人，內裡卻欠缺那份民族意識。我們從小便受了西方的教育，崇洋的心態從小便開始深深的建立在我們心裡，在心理上總是覺得西方的東西是最好，對音樂的觀念也是這樣。回想在過去十多年的學習裡，能接觸到關於中國的學科，就只有中國歷史一科。

在過去的年日裡，所學到的音樂知識，幾乎全是西洋音樂。幸好在中學時期我曾參與中樂組課外活動，曾學習幾種中國樂器，對中國音樂的概念就僅有那幾首曾演奏的中國音樂，對於中國音樂的歷史、種類、曲式、調式和風格等是一無所知，更談不上怎樣去欣賞。今年在音專修讀中國音樂史、中國音樂欣賞及中國調式和聲，可算是第一次最正統的學習中國音樂。在這幾個月內所學到關於中國音樂的知識是富資料性而又新鮮的、有趣的。

從前中國音樂給我的印象總是與落後、貧窮、自卑、低俗結下不解緣，提起中樂就幾乎立刻聯想到在街頭行乞、五音不全的乞丐，或在街頭賣唱、音色淒酸的藝人。我們常常戴上有色眼鏡去看中國音樂，對中國音樂帶著老套的、過時的、古板的等……錯誤的觀念，歸

根究柢才發現原來我們已被多年潛移默化的西洋審美觀誤導了，以西洋音樂為衡量中國音樂的尺度和標準，把我們的眼睛遮閉了，耳朵也塞住了，若能以平等眼光看待中國藝術音樂和一切民族音樂，我們發現到原來在西洋藝術音樂以外，還有那麼廣闊的天空。

其實每一個民族的音樂都具有各自的特色和文化價值，中國音樂也不例外。中國音樂以儒、道兩家的影響較深，儒家以仁德為生命的依歸而以中庸之道為處理世情的準則，這種主張使中國音樂表現了中和溫厚的原則。道家講求養性、順應自然，反對一切人為的典制。道家的代表人物老子和莊子曾分別提出“大音希聲”和“至樂無樂”的音樂觀點，這兩種思想使中國音樂表現了清虛、淡靜、飄逸、灑脫的風格。由於儒道兩家哲學思想的影響，形成了一般中國音樂較為含蓄、和雅、平淡、幽遠、抒情的風格特質。

中國音樂的旋律、音階、節奏、和聲都具有其獨特的特徵。傳統中國音樂以單音音樂為主，缺乏西洋音樂精密的和聲或豐富多姿的對位。單旋律音樂的形成與中國語言之單音特色有關，因為旋律主要集中於語言音韻的本身。中國音樂

主要講求音韻和諧之美，而少講求和弦重疊之美，有時為了豐富單旋律的織體，中國音樂亦會以多個樂器齊奏，產生支聲複調。

大部分中國音樂均採用五聲音階及分別由五音所構成的調式。中國的五聲音階為無半音的五聲音階，分別由宮、商、角、徵、羽五個音所構成。五聲音階的運用亦與中國的語言有關。中國語文有平、上、去、入四聲，平聲又分陽平和陰平，故每一聲韻皆有其音高。中國語四聲音韻裡的五個音，已先天包含了五聲音階的因素在內，因而中國旋律亦廣泛地採用五聲音階。

中國民族較平和厚重和含蓄，因此表現在音樂的節奏上較喜用均衡對稱的偶數拍子，如四拍或二拍子的節奏，較少用三拍子或切分音。中國音樂亦喜用自由節奏。自由節奏稱散板，通常用於樂曲的開頭或結尾，這種節奏為表現特有的氣氛內心感受之不可缺少者。至於現代音樂或印度音樂所用的複合節奏，中國音樂更無運用，這可能與中國人重中庸，不求技巧上太大的變化有關。

傳統西洋音樂以多聲部的發展為主，由對位發展至和聲。中國音樂則不注重和聲的發展，無西洋音樂和聲上縱的關係，只有旋律發展

上橫的關係。中國樂器的齊奏或聲樂的齊唱，甚至八度、五度、四度、同音等音程的運用，嚴格地說亦不算是和聲學。因為中國人對和聲的看法，並非西洋音樂以數學為基礎的物理性和聲，而是超乎聲音形象之外的概念上的和。

中國藝術偏重寫意，具有獨特的氣質。中國藝術追求意境，故有神品、逸品的品評標準。中國音樂多運用“借景抒情”、“融情入景”的手法來表達靜態的意境。

線條美的追求在音樂上的表現是以單音音樂為主。但中國音樂在單旋律的運行中極注重種種不同的變化，如音色上的濃淡、力度上的輕重、節奏的抑揚頓挫，旋律的起伏等，因此豐富了單音的內涵，將平面的旋律線轉化為立體，所以傳統中國音樂雖是單音但卻並不單

調。對線條美的追求是中國藝術上的一種簡約以簡御繁的表現手法。

中國音樂中的空間體現了儒家“大樂必易”和道家“大音希聲”的音樂美學思想。空間在音樂上的表現則為“韻”的注重和運用，因此，“聲韻兼備”為中國音樂的一大特色，更進一步而達到“氣韻兼備”的風格特徵。聲是音樂中實的層面，而裝飾性的韻則為其虛的層面，聲韻兼備可見中國文化之重視虛實相生，而氣疏韻長則可見其對“以虛涵實”的藝術表現手法的強調。

傳統中國音樂多以樂句為單位，而少像西樂的以小節為單位，又注重散板的運用，故往往形成散文性的特色。大部份的中國音樂均為反映或繪描特定具體內容的標題音樂，如“高山流水”、“空山鳥語”、“十面埋伏”和“廣陵散”等，

鮮有如西洋的純音樂或絕對音樂。

中國藝術其中的一大特色是寓變化於統一，以簡御繁，這就形成了在藝術路向上對共性的追求。在音樂上的表現乃曲牌或旋律型的運用。曲牌就是固定的曲調，中國音樂中的戲曲、器樂曲、宗教音樂等都大量運用了曲牌。相同曲牌的運用則往往予以不同的組合和變化，因此於共性之中而又有其殊性。

中國音樂韻涵豐富的特質和文化價值，真值得我們這年青的一代細心考究和研習。 ||

參考資料：

- 葉明媚《音樂天地》1992年6月第1版
商務印書館(香港)。
《華夏樂韻》1998年10月初版，香港電台第四台、教育署音樂組及教育學院藝術系(香港)。

匯聚世界顯赫名琴 Gallery of Worldwide Planos



FAZIOLI

SEILER

SCHIMMEL

WILH. STEINBERG

RÖNISCH

SCHULZE & POLLMANN

JOHN BROADWOOD & SONS

BARRATT & ROBINSON

Bechmia

TOYAMA

柏斯琴行
Parsons Music

- | | | |
|------|---------------------|-------------|
| 總發行所 | 香港德輔道中 211 號 | ☎ 2506 5383 |
| 德輔分行 | 北角渣打銀行大樓 120 號 | ☎ 2504 5568 |
| 九龍分行 | 尖沙咀彌敦道 423 號 | ☎ 2385 7511 |
| | 新豐街 69 號 | ☎ 2787 9868 |
| | 九龍灣翠濠庭酒店樓上 27 號 | ☎ 2786 5326 |
| | 觀石山香港聖保羅醫院大樓 102 號 | ☎ 2332 0273 |
| | 香港觀音橋 1 號 | ☎ 2780 4200 |
| 海外分行 | 新加坡禧街 111 號 | ☎ 2489 2585 |
| | 沙田新城市廣場二樓 314、315 號 | ☎ 2642 8123 |
| | 大馬路 4 號 | ☎ 2680 8088 |
| | 香港新中心第二期商場二樓 204 號 | ☎ 2677 1985 |
| 廣州分行 | 北京路 51 號 | ☎ 2531 1963 |

出版消息

《香港聲樂作品集》經已出版

由基督教文藝出版社出版，香港藝術發展局資助，並得到香港作曲家聯會及香港合唱團協會合作，《香港聲樂作品集》乃香港歷來最大規模和最系統的樂譜結集出版計劃，整個作品集共八冊，已於一九九九年四月全部完成出版。

全集選輯了近六十年來，三十八位香港作曲家共超過一百首的精選聲樂作品。八冊作品分類如下：— 第一、二集「合唱曲」：中國古典詩詞；第三、四集「合唱曲」：中國現代詩詞；第五集「合唱曲」：民歌；第六集「藝術歌曲」；第七集「宗教歌曲」；第八集「外語歌曲」。

此作品集由羅炳良教授主編，蔣慧民先生任執行編輯，近千頁樂譜全新電腦植譜並精心校訂，由羅教授撰寫編緒，並附錄作曲者資料，樂曲簡介及中文歌詞漢語拼音。這是合唱團、歌唱家之必備曲目，也是音樂工作者的最佳參考及研究之材料。

更正啟事

上期 (76) 樂友「鄭新文談藝術行政」一文中把鄭新文誤作鄭新民，特此鄭重向鄭先生致歉。

鳴謝

是期樂友出版，承蒙朱慧堅女士贊助三百元，謹此致謝。

如果貝多芬……

五言

如果貝多芬沒有患上耳疾，那麼他後期的作品會不會是現在我們聽到的樣子？他會否因為可以聽到新創作的聲響效果，於是可以更大膽更革新地嘗試？抑或正因他變成耳聾，反而使他更加奔放、更不留餘地的運用他的想象力，以至他寫出晚期那些當時令人驚訝的作品，例如他最後的幾首絃樂四重奏？耳疾對於任何一個喜愛音樂的人必然是最大的憾事，貝多芬也曾悲憤至萌生自盡的念頭，幸好他不凡的意志使他堅持着信念，並將其生命力灌注於作品之中。而他聽覺的阻隔亦促成他塑造自我的天地，不與世俗外界妥協。如果貝多芬生活於工業革命後充滿機械性噪音和人與人之間的爭吵聲之中，也許他還會慶幸自己得了耳障，更能寧靜地創作純美的音樂。

如果貝多芬沒有一個使他失望和心痛的侄兒，如果他不用負上教養那個頑童的責任，他會否更輕鬆自在地創作，因此能有空寫出更多作品？不用把精神與時間浪費在生活的瑣事、金錢的糾葛與人事的無奈，大概是作曲家的願望，然而沒有人生的苦澀與艱困，又會否讓他在音樂中流露深邃的智慧和壯闊的情懷？

如果貝多芬有一個愛護他的爸爸，沒有酗酒，沒有狠狠的打他，厲厲的給他耳光，沒有把他當作搖錢樹，如果貝多芬在一個溫暖的家庭中長大，也許他的脾氣不會那麼暴躁，也不會那麼孤僻自傲。然而能夠不倚仗優越的環境，全憑自己的毅力與恆心，經歷許多難關才取得輝煌的成就，實在更令人敬佩和感動。如果是一般人，在逆境之



中、失意之中只會放棄理想。

如果貝多芬結了婚，愛情的元素在他的音樂中的位置與份量會否又不同了？少了孤寂與思念？多了喜悅與溫暖？但如果他滿足於一個安樂的小家庭，又會否把自己的愛獻給整個世界？會否以《快樂頌》來追求人類的平等與和平呢？

如果貝多芬忽然變得很富有，他會否為了花錢而忘記了創作？他再不用為出版商趕寫曲子，會否反

而自己變成了一個只顧以錢賺錢的商人？一個唯利是圖，把人世間的善與美置之不理的物質商販？偉大的作曲家生活並不豐足，有的甚至非常窮困，但他的精神卻是很充實而富有。

如果貝多芬是個中國人，他大概會改寫了中國音樂發展的歷史，也許通過他的創作，使世人更能認識和體會中國傳統音樂的美感。

如果貝多芬有機會坐飛機飛到天上，他可能會把飛行的感覺寫成一首飄逸的賦格曲，又可能把鳥瞰地面縮小的山川幻化成聲部細密的、氣勢寬宏的另一首交響作品？

如果貝多芬有私人電腦和電子合成器去製作音樂，他會否構想出更奇異的聲響？抑或還是忠於真人演繹的有限聲源，沉實而不花巧，真摯動人而非無情與機械化。

如果貝多芬擁有錄音機，更或是CD、MD、DAT這些現代先進錄播音樂的器具，會否有助他作曲？他是否亦可以在重聽自己作品時和聆聽別人作品時得到更多靈感？不過如果他從唱片中聽到時下一些音樂內容與內涵貧乏卻又大行其道的流行樂曲時，不知有何感受？如果貝多芬從電視機和卡拉OK中看到音樂已被影像纏着不放的時候，怎會不慨嘆音樂的自由想象被模式化的視像遮蓋了。

如果貝多芬應邀上電視台做一次訪問，他已不用向別人解釋他的藝術和分析他的理論或剖白自己的內心世界，也許他只想對今天被新科技包圍的人們說：「不要只是從

音響器材中聆聽我的作品，請您試
試走進音樂廳，那些真實的聲響將
會帶給您真實的感動。」

如果貝多芬乘搭地下列車，在
繁忙的上班時間，看到一張張木無
表情的面孔，聽到響過不停的傳呼
機和流動電話的響鬧，還有車廂內
此起彼落的嘈雜聲，他也會懷疑生
存在這個年代的作曲家是怎樣創作
的，今天的音樂家在這種環境之中，
也實在挺可憐的。

如果貝多芬是我的音樂老師，
他不會只要我不斷參加考試和比賽，
他會帶我一起去郊外散步，他
會讓我認識博大的音樂世界，又同

時讓我找到自己合適的位置，無論
是演奏或創作，都建立個人與別不
同的風格，如果貝多芬是我的老師，
一定不贊成我模仿他，或模仿
任何人，每個人都應以自己的方法
表達自己的心思和情感。

如果貝多芬沒有死，一直活到
今天，不但看到樂器的進步與增加、
演奏技巧的提高、音樂創作理論的
擴展，也經歷了社會急劇的變遷，
見證了殘酷的世界大戰……如果
他今天仍在創作，他又會寫出怎樣
的音樂？我想他這樣一個有創意、
富前瞻的大作曲家，不會老是
留戀於過去的音樂風格，在新的年
代新的文化有新的故事新的感覺，

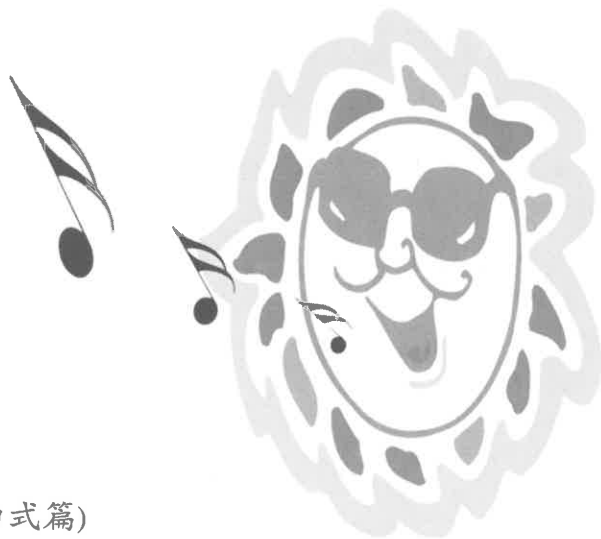
貝多芬也會使用新的技巧寫作新的音
樂。偉大的作品，當然是既有新意，
亦有恆久的美。如果貝多芬沒有死，
這世界便會有更多美好的音樂，不
過今天，即使貝多芬已不在人間，
但他的音樂、他的心聲和願望卻仍
活在世上。

如果貝多芬不曾誕生，如果這世界
不曾出現過這樣一位懷着尊貴心靈
與超凡使命的作曲家，多少軟弱的人
也許便不曾因他的音樂與生平事蹟
而振奮起來、堅強起來；許多默默
耕耘、面對孤獨和磨難的人，也就
輕易放棄了理想；如果沒有貝多
芬，羅曼羅蘭便不曾寫出《約翰·
克利斯朵夫》，這世界也許少
了許多愛心、回憶與夢想。 ||

香港音樂專科學校

1999 班制 暑期課程

- 五級樂理
- 八級樂理
- 五級樂理考試補習班
- 八級樂理考試補習班
- A mus TCL 樂理
- 作曲入門
- 詩班合唱指揮
- 學校合唱指揮
- 聲樂初階
- 唱歌學義文
- 古典結他
- 流行曲和聲
- 西洋音樂欣賞(元素篇)(曲式篇)
- 中國民族器樂曲分析
- 五至八級視唱練耳



詳情請參閱 1999 暑期課程章程，或致電香港音專查詢。

最後的樂園

葉小鋼

經常有朋友問，美國活得不賴，為甚麼要回國。其實我真不知為甚麼。美國和中國對我來說真沒甚麼差別。初去稍不習慣，紐約地鐵中，全部三分像人，七分像鬼。再看華人，我納悶怎麼北京上海深圳的妞兒一個賽一個的靚，到美國一看，原來中國的醜女都在紐約呢。大約把放棄作為前提的選擇，才能完成自身的超越。無論出去還是回來，都是受心魔的驅駛，為趕散心頭的哀音，尋找一片樂園。可世上哪有甚麼樂園？遊普陀山時，天劇熱，進寺正趕上住持弘揚佛法。抑揚頓錯，慈眉善目，潔黃的袈裟隨語音裊裊飄逸，清綠的飾物隨節奏緩緩搖曳。剛被這金黃色畫面感動，走近一瞧，原來和尚背後吹著電風扇呢。腦筋也是南方的和尚活絡，小涼風一吹，經念得糝糝的。看來不管呆哪兒，都得想辦法，才能活的有滋味。在美國時我常嚷嚷「沒靈感」，於是朋友送來一幅畫。一看，爛柴中，危房要塌，一老幫子端坐黑崖，也不怕掉下來。記得上大學時，理論系的常眉頭緊鎖，做高深狀，其實沒準是失戀狂；作曲系的驕情泛濫，不可一世，但作出來的曲，往往要學二十年音樂才能聽得懂，而且一但請人演奏，馬上從皇帝變成孫子。民樂系的最刻苦，記得一位二胡高手天天在樓道裡練《江河水》，整幢琴房樓瀰漫著哀怨氛圍。一鋼琴學生對我抱怨：「嘮吓人咯，樓又破，天天像過舊社會。」靈感，在哪都不容易啊。

南方的河裡，往往那邊涮馬桶，這邊淘米或汰菜。等於用洗屁股的水洗蘿蔔，看似白淨，實不衛生的。美國的假貨不多，大約活得都忒牛，藝術家都沒完沒了的考問自己的靈魂。有時過多的亢奮與激昂，反成一種奢侈。音樂作品中，和聲在傾訴，音色在撩撥，結構是銀光蕩漾的逍魂酒，人人都在恬不知恥的貪歡。我的音樂實在和這些沒甚麼共同之處，小時愛看苦重的知識書，但至今仍無甚知識；雖不至於天天迷戀黑暗的崩潰，也不罪孽深重的控訴，更不像個人情感的自戀狂，

但調子忒灰，卻是逃脫不了指責的。美國金秋之絢麗，真很難注入我心中。上海人形容人傻一般說「十三點」，若比「十三」還要傻，那先乘二，再加十，變「三十六點」，成「爛麻皮」。自然我是「爛麻皮」，比十三還要十三的十三。

幾天前又回了一次賓西法尼亞州，恍惚中開車駛在高速上，真琢磨不透自己來這個世界幹甚麼。兩邊的世界其實都實實在在，但美國的小青年可是比中國的年青人窮多了。五毛錢兩杯咖啡，還一人出一半呢。北京飯館裡年青人的啤酒瓶，一頓夠那邊人喝兩星期的。知識界，美國嚴謹些，較少出現對學術成就的漠視，或對藝術創造的羞辱，甚至對知識的公然嘲弄。我的學生常抱怨說怎麼作曲都挨罵，問怎麼辦？我回答：「涼拌」。該玩玩該鬧鬧，該留學留學，再不然，踢他娘的足球去。記得我一中學老師，極嚴謹，儘管是在文革時期。臉像個鞋底酥，兩眼長得忒近，使人想起泥塌魚；個子奇矮，一不留神要走進床底下。但正是他那份執著，我才好好讀了些該讀的書。後來聽說他自殺了，大約寧折不彎，為了心中的理想。我估摸這沒準真是一條恰當途徑。有朋友言，我音樂那麼奶油，怎麼文章如此刻薄，要折壽的。已活到四張大團結，若活到八十，下場沒準像我國一著名指揮，要跳樓的，沒甚麼意思；到七十歲，還有三十年，似乎還可「作一作」；到六十歲尚存二十年，時間已有點「急邦邦」；若能到五十，只剩十年，一想已驚出一身冷汗。大指揮落地之前，內心一定很坦然，否則怎會如此慘烈的向人生告別？十層樓下的芸芸眾生，老音樂家一定是看透了。到全明白時人類便縱然躍向天國，儘管那時往往已活的容形枯槁，像一片風乾的青史殘頁。然而那時的精神卻鐫刻山河，雕鏤人心，無限驚駭。

哪裡是最後的樂園？ ▮



香港音樂專科學校

四十九週年
紀念音樂會

合唱 (指揮: 黃華璽。鋼琴伴奏: 李詠)

小提琴獨奏 (李垂丹。鋼琴伴奏: 黃韻慧)

曲笛獨奏 (張向華。揚琴伴奏: 韓影)

簫合奏

(張向華、林敬添、張永泉、梁錦添、劉紅崗、
沈定顯、楊偉傑、姚啟為、邱偉龍)

女高音獨唱 (畢永琴。鋼琴伴奏: 楊習禮)

香港聲樂家雅聚

(畢永琴(女高音)、王家芝(女中音)、劉森坪(男高音)、
陳晃祖(男低音)。鋼琴伴奏: 楊習禮)

單簧管獨奏 (蔡國田。鋼琴伴奏: 謝倩雯)

男中音獨唱 (程路禹。鋼琴伴奏: 蘇明村)

聖詩小組 (指揮: 陳康。鋼琴伴奏: 陳鳳奇)

1999年5月16日(星期日)

晚上八時

香港大會堂音樂廳

門票於城市電腦票房發售 \$40, \$60, \$80

16 May, 1999 (Sunday)

8:00 pm

City Hall Concert Hall

Tickets available at Urbtix \$40, \$60, \$80



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