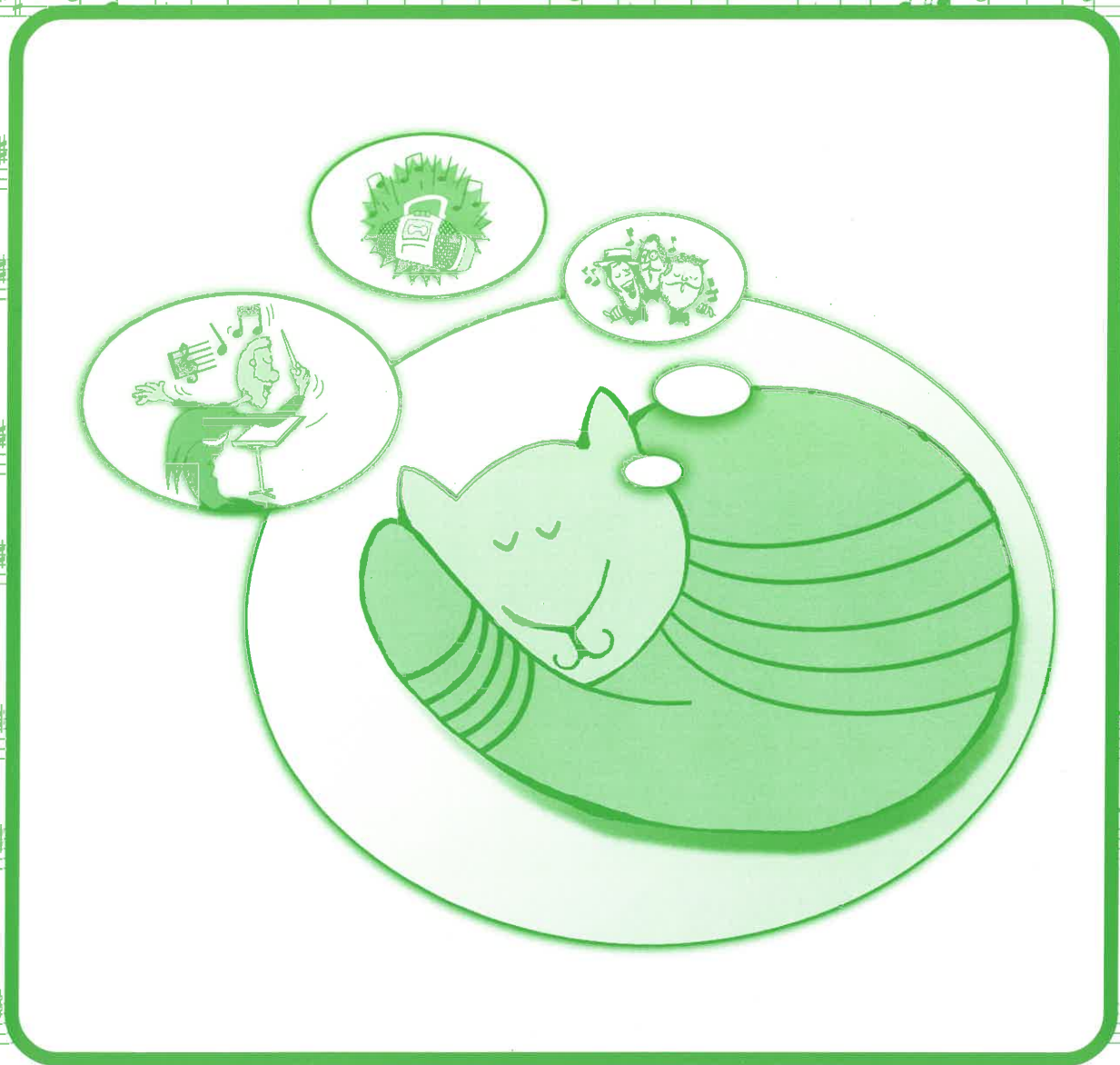


香港音樂專科學校編印出版·(非賣品)

81

樂友

MUSIC COMPANION



本校董事會

(註冊董事)

周文軒 (主席)
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 (2000-2001 學年)

校 監：吳天安

校 長：費明儀

行政顧問：蘇明村

顧 問：黃麗松 黃友棣 凌金園

校務委員會：費明儀 蘇明村 李學齡 鄭小芬 伍少雄 王玉蘭
朱慧堅 陳順好 吳振輝 許翔威

共同科教師：黃育義 李學齡 蘇明村 許翔威 李丁儒 林泳怡
黃華豐 區月美 李志敏 羅明輝 倪榮慶 麥炳真

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 朱慧堅 卓 真 賴潔冰 王玉蘭 黃華豐

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：湯 龍 李詩曼 李自榮 黃日照 沈 榕 陸展球
朱傑雄 潘世炎 蔡國田 丘健華 周啟良

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

目 錄

樂友

81

2001年5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

胡德蓀、李德君、蘇明村

編輯委員會

李學齡、許翔威、吳振輝

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

MIZAR DESIGN

電話：2782 0545

- | | | | |
|----|--|---------|----|
| 1 | 淺談古希臘羅馬時期的音樂美學觀 | 李德君 | 2 |
| 2 | 從 CD 引起一點回憶 | 司徒敏青 | 4 |
| 3 | 《樂友》創刊五十週年有感 | 胡德蓀 | 5 |
| 4 | 波蘭精神蕭邦魂英雄波蘭舞曲 | 陳兆勳 | 6 |
| 5 | 試評析劉靖之著《中國新音樂史論》 | 李 明 | 9 |
| 6 | 《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》
前言節錄 | 余少華 | 14 |
| 7 | PETER PAUL & MARY
進入貴族殿堂演唱的反思 | 周凡夫 | 17 |
| 8 | 蔣慧民——富於思想探索
的合唱指揮 | 黃寶玲、許翔威 | 18 |
| 9 | 音樂「貴」族——小提琴 | 高音強 | 20 |
| 10 | 令提琴脫胎換骨的專家 | 五 言 | 22 |
| 11 | 巴托民歌情意結
從巴托《羅馬尼亞民間舞曲六首》(1915)
(Six Romanian Folk Dances Sz.56)
看其對民間音樂特點的運用 | 莫寶賢 | 24 |
| 12 | 吹噓——「命運敲門」的變奏 | 陳家富 | 23 |
| 13 | 《出入有無》 | 一 人 | 27 |
| 14 | 漫談「喝采」和「喝倒采」 | 林樂培 | 28 |

淺談古希臘羅馬時期的

音樂美學觀

李德君

在西方古希臘時代最早提出音樂和諧論及音樂具有感情「淨化」作用的是畢達哥拉斯學派(Pythagorean School)，畢達哥拉斯學派宣稱音樂是對立的和諧，是對立事物的統一和互相衝突因素的調和。他們不僅要求節奏和旋律，而且要求宇宙的整個系統都要依賴音樂，而音樂的目標就是統一與和諧。音樂是自然中諸多事物統一的基礎，作為一個法則，音樂在宇宙中採用了和諧的形態，帶來了一致與統一；因此體現和諧與統一的音樂具有無比巨大的作用。他們說音樂知識的作用和運用，影響人的四個方面：在靈魂中、在肉體中、在家庭中、在國家中；因為這些事物都需要和諧與統一。

畢達哥拉斯學派通過對數學，特別是對音樂的研究，發現和諧(諧音)是由一定的數的比例構成的。他們將這些思想運用到天體上，認為各天體之間的距離，也是按照這數學比例的，因而整個宇宙是一個和諧的秩序井然的宇宙。

「和諧」這個範疇在畢派的哲學美學中佔有重要地位，在音樂中是意指將不同音調結合調和在一起，就構成音階，而基本的音程是和簡單的數的比例相一致的。凡是符合某種數的比率的就是和諧，就能產生美感的效果。

畢派將天體的運動秩序比作音樂的和諧音，同樣，各個星體由於大小和運動速度不同，也都合乎一定的數的比率，所以也能產生出和諧的音調，這就是宇宙的諧音。畢達哥拉斯深信向感官灌輸音樂對人類是重要的事，隨之而來的是，人們能觀察美的外貌和形式，並聽到優美的節奏和旋律；因此畢氏也可說是第一個憑藉節奏和旋律確立音樂教育的人。學派鑒於音樂的效果，所以主張從兒童時代開始，對每個人進行音樂薰陶是必不可少的。學派並強調音樂對人的靈魂的淨化作用。由於靈魂和音樂之間存在著內在連繫，都取決於數的原理，所以才有可能通過音樂對靈魂起作用。音樂的目的決不只是僅僅予人以快感，而且要塑造人的靈魂和性格，通過音樂，人的靈魂可以擺脫肉體的羈絆而得到淨化。音樂是特殊的、獨一無二的、不同於其他藝術。這種理論傳統奠定了希臘審美教育理論基礎，不但對以後柏拉圖和亞里士多德有重大影響，而且對整個西方的音樂美學都有深遠的影響。

柏拉圖(Plato)是哲學家蘇格拉底(Socrates)的學生，在他的著作中，多次涉及音樂問題。他認為兒童應先於體育接受音樂教育，強調音樂教育使青年人的靈魂變得和諧和高雅，從而能識別善惡，並強調

婦女也要接受音樂教育。

柏拉圖指出音樂是一種模仿，聲稱萬物都有聲音和形狀，而音樂和繪畫就是對聲音和形狀的模仿；因此音樂家和畫家都是模仿者。一般來說，節奏和音樂是表現好人和壞人的情緒複製品，要是說音樂的好處只使我們的靈魂得到快感是不能容忍的。他指出快感論者的論據是：音樂這種技藝模仿人的性格，而合唱的動作模仿各種行動、命運和性情的模樣；凡是天性習慣上對這些文詞或歌曲或舞蹈都能投合的人，就能從它們得到快感，讚賞它們說它們美。但是天性、生活習慣和它們不適合的人，就不會喜愛讚賞它們，反而會說它們醜，因此以靈魂是否得到快感作為評價音樂的標準是靠不住的。

柏拉圖聲稱音樂教育比起其他教育都重要得多。首先，節奏和樂調具有最強烈的力量滲入靈魂深處，如果進行音樂教育的方式得當的話，靈魂就得到美的浸潤，靈魂也就得到美化。受過良好音樂教育的人，可以看出来一切藝術作品和自然界事物的醜陋加以厭惡，反之，看到美的東西就會讚賞它們，把它們吸收來滋養自己，性格也因此而變得高尚優美。

柏拉圖晚年對快感不再持否定

的觀點，在評價快感時採取分析的觀點，他聲稱評判音樂的優美要憑快感，但這種快感不是隨便一般的快感，受到最好教育的人所喜愛的音樂，才是最優美的音樂。他又說：「追求美妙和歌唱和繆斯的人，應該追求的不是快感，而是正確」，這都是從其「理式世界」的審美準則出發。

亞里士多德(Aristotles)追隨柏拉圖長達二十年之久，深受柏拉圖之影響。除了悲劇，音樂是亞里士多德在各種文藝形式中最高關注的一種藝術。他認為音樂是一門特殊的知識，他聲稱音樂是一種模仿，它能激動人的性情，人們可以從音樂的本性中獲得比普通的（快樂）快感更為崇高的體驗，音樂對性情和靈魂起陶冶作用，人們的性情正是通過各種的韻律而有了改變，能造成靈魂的亢奮，這種亢奮是靈魂性情方面的一種激情。他說旋律自身就是對性格的模仿，節奏和曲調模仿憤怒和溫和，勇敢和節制以及

所有與此相反的性格。靈魂在傾聽之際往往是激情起伏，各種曲調本性迥異，人們在欣賞每一支樂曲時的心境也就迥然不同，有一些曲調令人悲鬱，例如里底亞混合調。有一些令人心旌搖曳，例如輕鬆的曲調。另有一些令人神凝氣和，似乎只有多利安調才有這樣的效果。弗里基亞調則令人熱情勃發等等。音樂的旋律和節奏可以說是與人心息息相通，因此一些有智慧的人說靈魂就是一支旋律，一些人則說靈魂蘊藏旋律。音樂作為模仿的聽覺藝術，對人的性格和靈魂有如此巨大的作用，所以亞里士多德高度重視音樂對人的心理和整個社會的作用。他還討論音樂在其他文藝形式中的作用，他將歌曲看作是悲劇六大成分之一，音樂是悲劇一個不平凡的成分。亞里士多德更強調音樂通過旋律，使激情得到醫治和淨化，從而感到舒暢和鬆快。

繼亞里士多德學派而起的是斯多亞學派(Stoic School)以及與它相對

立的伊壁鳩魯學派(Epicurusian School)，當時在音樂理論上出現了以斯多亞學派對音樂理性的解釋，同伊壁鳩魯學派的非理性的解釋之間的爭論。這場辯論被認為是古代美學中最後一次重大的辯論。

這場辯論具體表現在對音樂的鑒賞是建立在理性的基礎上，還是建立在感性的基礎上。音樂究竟是出於深思熟慮，還僅僅是審美快感的體驗。斯多亞學派成員明確肯定人們是憑藉理性鑒賞、評價音樂的，但又認為這種最優秀而高尚的能力是天賦的，人們是憑藉這種天賦「預擬概念」去評判具體事項的。斯派的歐根尼為特音樂性格論的代表，但遭到伊派的菲羅德謨的指名批評，他從音樂模仿論出發，認為音樂和靈魂之間並無特殊關係，進而認為音樂與道德倫理行為間並無聯繫，並反對對音樂的神祕解釋。||



香港音樂專科學校

音樂會

51週年

演出者包括：

英皇口琴五重奏
吳美樂（鋼琴獨奏）
周啟良（結他獨奏）
蔡國田（單簧管）
黃華豐（合唱指揮）
音專合唱團
音專管弦樂團及中樂小組

演出作品包括：

Bach “Partita No.6”,
Dvořák “Scherzo from Quintet op. 81”,
Sor “Variations on a theme by Mozart”,
Villa-Lobos “Etude for guitar No. 11”,
Malcolm Arnold “Sonatina for Clarinet, 2nd and 3rd movements”,
黃友棣 “茅屋為秋風所破歌”，“正氣歌”
許翔威 “我們都在香港長大（音樂卷集選段）”
馬聖龍 “錦繡獅城”

2001年7月5日 晚上8時正 香港大會堂音樂廳

從 CD 引起一點回憶

司徒敏青

龍音製作近日推出了一套帶有歷史性的記錄 CD，一九六三年第四屆「上海之春」音樂節中的第一屆全國小提琴及二胡比賽作品選，CD 只收錄了二胡部份。近百年來，二胡的發展確是達到光輝燦爛的程度。特別是六十年代那段時期，正是人材輩出，二胡獨奏的曲目達到首個高峰時期。CD 中的演奏雖然是遠在三十多年之前，經過現代的數碼處理後，不但可以接受，應該效果很清晰良好。這些錄音簡直是學習二胡演奏和欣賞之最佳範本。這套 CD 應該是屬於欣賞及收藏兼備的好資料，特別是說明書中所收集的幾位專家的文章與節目表。這套 CD 引起我對當時一些情況的回憶，雖然事隔接近四十年，實際上是有點模糊不清，好在我有收集音樂節目表和相片及資料的習慣，於是在家裡翻箱倒櫃地找到一點舊資料，看了一輪，形象比較清一點，才敢動筆來寫這篇細小的回憶。

當年從香港到上海參與此盛事的共有四人同行，其中包括了著名作曲家黎草田和小提琴家鮑穎中及新華社的鄧先生。目前他們三人已先我而去，留下來的只有我一個。

「上海之春」是每年春季舉行，和捷克的「布拉格之春」同樣地受到世界各地音樂人士的重視和歡迎，這個音樂節包括了各式各樣的音樂節目表演，演出場地有音樂廳、學校禮堂和廣場，也有很多作曲家在這一音樂節中發表新的創作。在記憶中，目前生活在本港的女作曲家王強，當年在音樂節中發表她的新作《嘎達梅林》大提琴協奏

曲，首演的大提琴家是年前還在音樂事務統籌處中任職的呂其嶺。當時二人都很年青，目前應是年過半百的音樂家了。

其實我們一行四人到上海參與這個盛大的節目，目的是想在欣賞和觀摩之中，獲得一些音樂前輩們



在表演和創作上一點寶貴的經驗，回港後再推廣和發展民族音樂事業。特別是在小提琴與二胡比賽這一個環節上。這項比賽分初賽、複賽和決賽，大概由於參加的人數較多，主辦當局只安排我們欣賞最後決賽的一場。其實單是一場決賽已經心滿意足，而且上海民族樂團還在一個上午，為我們四位來賓組織一個民樂專場，演出當年該團的新創作民族管弦樂合奏曲《東海漁歌》及其他改編的新作品，還見到了孫裕德及何無奇等樂壇前輩，在談話中的確是很益良多。

這一屆「上海之春」的二胡與小提琴比賽是受到全國音樂界的重視，水平極高。據當時的資料顯示，參加者包括全國九大城市和華東六省的代表共有 477 人之多，決

賽時只剩 29 人。而得獎者二胡部份 22 人，小提琴部份 11 人。這裡不妨把二胡獲獎者主要的名單列出：一等獎閔惠芬、蔣巽風。二等獎蕭白鏞、湯良德。三等獎吳之珉、宋國生、王國潼、沈風眾、沈正陸、黃海懷、果俊明共七名。四等獎王少林、孫忠儉、倪志培與李俊榮等四名。另外是新作品演奏優秀獎七名，演奏者及作品名稱：黃海懷《賽馬》，蔣巽風《趕集》，陳茂堅《牧人樂》，魯日融《秦腔主題隨想曲》，蕭白鏞《紅軍哥哥回來了》，宋國生《河南小曲》，王國潼《三門峽暢想曲》等。蕭白鏞的演奏是獲得很高度的讚賞。其他還有鼓勵獎七名，楊琴伴奏獎三名不列出了。這群獲獎者在當年，正是精力充沛的盛年，加上訓練嚴格，基本功扎實，演奏經驗豐富，因而這場決賽獲得很高的，另人滿意的成績。

「上海之春」的全國二胡與小提琴比賽的影響很大，不單是能夠發掘出一批有相當潛質的二胡與小提琴高手，一批有能力和耐心的領導者，更發掘出一批新作品。直到目前，像《江河水》、《賽馬》和《三門峽暢想曲》等名作，仍是受到二胡的演奏者和聽眾們的歡迎，說這些作品是二胡樂曲中的經典之作，一點也不過份。出版「一九六三年第一屆全國二胡比賽作品選」這套歷史性錄音 CD，正是能夠幫助音樂愛好者們對當時的情況和水平，作一點深入的了解。 ||

《樂友》創刊五十週年有感

胡德舊



偶爾翻開一本舊的《樂友》，發現原來今年是「樂友」出版已五十週年了。這本贈閱的刊物能維持五十年實在不易，可以說是道阻且長。要追溯《樂友》的歷史，不可不提邵光先生。一九五〇年一月，邵光先生以他在九龍火車站（那時火車站在尖沙咀天星碼頭旁邊）扛行李的血汗錢，創辦了中國聖樂院（即現今的香港音樂專科學校）。一年半後（一九五一年），為了配合音樂教育文化，邵光先生又以菲薄的收入創刊了《聖樂之友》。

《聖樂之友》這名稱只用過一次，第二期就改稱《樂友》，並從何紹基法帖中選取「樂友」二字作刊頭；那三十二開型的音樂刊物苦撐到第七期，在1954年忽然得到某機構給與印刷的援助，由趙濟安先生（現居加拿大多倫多，已逾九十歲，身體仍健壯。）接替編輯重任，另定發展計劃，擴大版面充實內容，定期出版，廣受歡迎，以至東南亞各地愛好音樂人士，無不索閱。這份藝術音樂的期刊雖然貢獻良多、影響廣遠，但經過十一年艱苦經營，在1965年終於宣告停刊了，數年後才復刊。

一九七〇年夏天開始，音專校監黃道生牧師、本人與及音樂發燒友劉樂章先生（筆名武天曼），有時

還有黃友棣教授，只要一坐下來就談《樂友》復刊的事，我們都知道那並不是一件容易的事，需在人力、物力上作充分準備，才可將願望實現。經過一年多的籌謀，決定先以一般報紙型制出版，終於在一九七一年十月廿日以《樂友特輯》為名復刊了，我們當時是非常興奮的。到一九七四年四月兩年半之間便出版了共十二期，十二期結集一起為第一輯合訂本。一九七八年八月改以十二開型尺吋出版，後再陸續輯成多輯合訂本。

時光流逝，當年幾位志同道合的伙伴中，劉樂章先生多年前在加拿大逝世了；黃道生牧師在今年三月也主懷安息，黃友棣教授已九十歲，現安居高雄，他電話中的聲音洪亮，可見老當益壯。至於我，則居住在南半球的紐西蘭。

時代不斷演進，《樂友》的編輯工作已陸續由年青的一群接班，他們延續邵光先生奮鬥及奉獻的精神，發揚音樂教育的事功，至今仍然以實而不華的格調刊載多種音樂文章，免費贈閱大眾。多年來，《樂友》在稿費從缺的情況下，有賴各方樂界人士不吝賜稿，豐富期刊內容，但願這片音樂園圃在一眾有心人的澆灌下永遠生機煥發，為音樂文化建設不斷發揮功能。||

波蘭精神蕭邦魂

英雄波蘭舞曲

陳兆勳


蕭邦一生共寫了十六首為鋼琴獨奏用的「波蘭舞曲」(Polonaises)，其中當然以作品第五十三號被題名為「英雄」的降A大調最為出名。此曲創作於蕭邦三十二歲時，並次年即1843年出版面世。自此就成了歷代許多著名鋼琴家手上的熱門演奏曲目。關於蕭邦的「波蘭舞曲」，我們可以通過李斯特(Franz Liszt)的一段論述，瞭解到它的總輪廓：「蕭邦的『波蘭舞曲』那種強有力節奏，可以使最懶散和麻木不仁的人都被驚動和振奮起來。大部份『波蘭舞曲』都有雄赳赳的氣概，它們散發出沉着、自信、堅決的氣息。當你在聆聽的時候，就好像看到果敢奮起反抗一切不平等的人們那種堅強有力的步伐。」「英雄」一曲就是表現了這種意念的最典型的範例。


這部作品是蕭邦音樂創作成熟期的巔峰之作。寫作手法精煉厚實，它所營造出的雄偉氣魄，勢不可擋；音樂效果猶如一部震撼人心的交響樂。只有四度音域的主題旋律結構，節奏由寬到緊，號召性的音樂形象，一下子就打動人心，給人留下難以磨滅的印象。這種鮮明的音樂特性，哪怕是不大懂音樂的人都能領會得到。有人將這首作品喻之為「波蘭精神蕭邦魂」，這確實概括道出了「英雄波蘭舞曲」的內在涵意。為了進一步較深入地理解這部巨作，這就有必要對作品的組織結構，有一個簡明的了解。

共十六小節的序奏(Introduction)，是鋼琴音樂作品中少見的精心之作。屬音的持續低音(Dominant Pedal Point)的強調手法，給主題及主和弦的出現作好了極充份的準備，四串平行六和弦的連續進行，表現了音樂從醞釀到爆發的漸進過程。從主題進入的第十七小節，就鋪開了全曲複三部曲式



(Compound Turnary form)的結構架子。共十六小節的主題部份，由於主音大調(Tonic major Key)與上主音小調(Supertonic minor Key)的替運作，使主題旋律富於變化，同時也融入了內在的動感。主題反覆一次就完成了共三十二小節的呈示部之第一段A部。B部也是對稱的十六

小節。前八小節為模進型的急促的節奏音群。接著的八小節帶出了有穩定調性(f小調)的舒展性旋律，左手出現了波蘭舞曲特有的伴奏音型  A B 部的音樂形象與A部自成對比。緊接著又引出了A部，這樣就結束了整個呈示部。

著名的中間樂段，被稱為鋼琴家的「絆腳石」，可見其演奏難度之大。左手雙八度(Double Octaves)的斷音進行，猶如一大隊騎兵的馬蹄聲加上右手的號角聲，音量從pp漸強至ff，描繪出一個衝鋒陷陣驚心動魄的雄壯場面。這一段在樂譜上雖然沒有新的速度標記，但許多鋼琴家都會根據自身的技術條件及音樂情緒的表現，給予加速處理。中段的第二部份是共九小節的過渡樂段，主要是將前面密集的十六分音節奏型改變為 ，起到音樂情緒的緩沖作用，繼而引出全曲最抒情和富於幻想性的第三部份。最後經過四小節的力度增長，引出了輝煌的主部主題再現。共十一小節的尾奏(Coda)，其火熱的情緒給全曲掀起音樂的最高潮。樂曲以飽滿的一組和弦進行來結束。

由於「英雄波蘭舞曲」是鋼琴音樂中的熱門曲目，因此錄音資料甚多。現在就以我收集到的十幾款CD，稍加評述介紹。

1. Alfred Cortot (1877-1962)

這雖然是1933年的錄音，但效果十分清晰。Cortot的演譯音樂氣氛十足，樂句表情的變化筆觸細膩，節奏的輕重處理充滿著動感。主部主題所取速度為♩ = 84，中段為♩ = 100，是合理的速度選擇。由於是二十世紀早期錄音，不易剪接，錯音難免。最大特點為音樂感染力強。Cortot的演奏，洋溢著極具個性的靈氣，有時隨興之所至，還會離開原譜加上幾筆，譬如此曲呈示部主題再現前的降A大調音階多彈了一個八度，主題再現的第一個音也只好高了一個八度，ff的強奏音量自然顯得單薄，這可能是受到波蘭Paderewski的「傳染」，此招並不可取。(EMI六張CD編號7673592，樂曲輯錄於第二張上的Track 7)

2. Paderewski (1860-1941)

這份錄音日期為1937年1月，鋼琴家已是77歲高齡了，整個演奏雖然少了一輝煌效果，但對速度及力度的控制，都表現得甚有把握。中段第三部份的抒情性樂段，更表現了他富於感情的詩意。主題速度為♩ = 69，中段為88，全曲速度是偏慢了些。(Pearl "Paderewski plays Chopin Vol. I" GEMM CD 9323 Track 17)

3. Josef Lhevinne (1874-1944)

這位俄國大師演奏的「英雄」，我個人認為在眾多老一輩的鋼琴家中，可算是最為出色的一位了。他在彈奏大音量氣勢雄偉的樂段時都能細緻地刻劃出各種細小樂句的變化。加上踏板的精心處理，音響效果始終清晰明亮。段落的銜接一環扣一環，各段落的速度轉換自然流暢，使整首作品體現了嚴謹的結構感。在忠於原作精神的同時，又充份表現了他個人的獨特氣質，這樣的演奏確實不可多得。此CD是二十世紀二十年代的錄音(是Ampico Piano Recording)，雖然聲音顯得單薄，但總的還算清晰。特

別是中段左手的雙八度斷奏，雖然速度達到♩ = 112，效果還是彈性十足的。(Dante "Historical Piano Colletion" HPC008) Track 8就是「英雄」。

4. Artur Schnabel (1866-1951)

「英雄」是魯氏一生中演奏得最多的曲目之一，因此所留下的錄音也不少。RCA於1991年推出的11張CD套裝中的「波蘭舞曲」是1964年的錄音，屬Long Play時代。現製成的CD，效果還是不錯的。魯氏彈奏此曲氣勢磅礴，一推一拉的分



寸恰到好處，他彈出的Tempo rubato(彈性速度)令聽眾為之神往，確實無人能及，可以說真正體現了蕭邦的神韻。現在CD的錄音是魯氏78歲時的演奏，比起1947年影片「樂府春秋」(Carnegie Hall)或1954年家庭音樂會中演奏的「英雄」，從技術狀態來說，當然有明顯的褪色。特別在中段音量推向ff時已露出力不從心的感覺，由於踏板控制不靈敏，音響混濁不清。但這也就算是美中不足罷了。從整體來說，魯氏演奏的「英雄」，確實給廣大聽眾傳達了蕭邦精神。(RCA 7725-2-RG的T.6)

5. Solomon (1902-1988)

這位英國著名的鋼琴家由於1956年54歲時身患半身癱瘓症而被迫退出舞台，這確實是國際音樂界

的重大損失。Solomon由於八時演出柴可夫斯基第一鋼琴協奏曲而取得神童稱號。他的音樂表現純樸而富於內涵，他掌握了準確而全面的演奏技巧，但從來不追求外在的純技術表現。二十世紀五十年代初曾來香港開過兩場獨奏音樂會，曲目廣泛，大受港人歡迎。他於1933年錄製的「英雄」，具強烈的音樂形象對比。強弱間的音量過渡，均勻而蘊藏著內在的張力。所表現出音樂的緊張度，能扣住聽眾的心絃。這真可算是難得的歷史性錄音資料(TESTAMENT SBT 1030 "Solomon the Complete Recordings of Chopin" Track 13)

6. Horowitz (1904-1989)

荷氏留下的「英雄」錄音實在很多，而每次錄音都不盡相同，甚至有些還相距很遠。對於他彈的「英雄」，我從來都覺得個人風格掩蓋了作曲家的風格，但若要我在他眾多的錄音選出一款的話，我會選1945年10月6日的錄音，理由是對「英雄」的處理手法，會更符合原作的要求。譬如主題出現的兩次，都照足f與ff的力度對比來演奏。雖然幾次低音都比原譜彈低八度，而且發音過於暴躁，但總還是把輝煌的音樂形象表現得淋漓盡致，甚具震撼力。相比之下，他的一款1985年的錄音，則加入更多的個人處理，首先是速度慢了许多，主題的第一次出現以弱奏代替了強奏，以柔和的歌唱性代替了剛健有力的形象，這就離原作精神真是相差太遠了。(RCA "Horowitz Encores" GD87755 1945年錄音。另一款為DGG 419 045-2，1985年錄音)這兩款CD可作比較聆聽。

7. Cherkassky (1911-1995)

這位鋼琴家的演奏風格以嚴謹典雅見稱。他的「英雄」在節奏控制上顯得十分規整嚴格，從序奏到整個主題的呈示都沒有Tempo rubato的處理，只在呈示部B段第三部份的8小節f小調段加入了Tempo

rubato。中段左手雙八度既快又均勻，音響毫不含糊，非常精彩。中段第三部份共二十六小節的抒情樂段，以迷人的音色變化及獨特的Tempo rubato處理，表現了細語傾訴的內心感情。也的「英雄」確實別樹一幟，耐人尋味(DGG 429516-2 Track 6)。

8. Magaloff (1912-1992)

馬氏於二十世紀七十年代錄成的蕭邦鋼琴獨奏曲全集，可真是對世界的一項重大貢獻。就是名聲顯赫近整個二十世紀的魯賓斯坦，也沒有錄出全集。馬氏演奏蕭邦，充滿著浪漫主義氣息。既有詩情畫意的抒情表達，又有剛健挺拔的雄偉氣勢。他彈的「英雄」，足以表現了強勁而又灑脫的音樂氣質。他的強奏，充份發揮了鋼琴大音量的最大性能，音質厚實而具光澤。抒情樂段則貫注了豐富的音色變化。對比鮮明的觸鍵法所營造出的音樂效果，確實感人至深(Philips 426 817-2 套裝第十張的Track 6)

9. Martha Argerich (1941 -)

這位女鋼琴家演奏的「英雄」，真是充滿著男子氣概，她的感人之處，不光在她那全面的技術表現，而更重要在於富有靈氣的音樂豪情。她對音樂的處理，有著靈活的彈性，同時也不乏細膩的筆觸。就以她彈的引子來說，當第一個強音降E出現後，就以先鬆後緊的節奏推進，逐步引出主題，真有點像我國戲曲中由散板到入板的呈示。具體說，共十六小節的引子，從第十一小節才引出與主題統一的速度。這種rubato的運用，是作曲家很難在譜面上規定的。音樂上這種抑揚相輔的表達，是由鋼琴家細緻的內心感覺活動而產生的，難以用筆墨形容。她演奏的左手雙八度快速音，群由於手腕的彈性控制得好，每個斷音的音質都十分飽滿，大段漸強音推向高潮時，音響都能保持一定的清晰度，這是許多男性鋼琴家都不易做到的。如果拿DGG

1967年的錄音與她參加1965年第七屆國際蕭邦鋼琴比賽的一次現場演奏錄音相比，後者雖然在演奏上有少許技術瑕疵，但整個情緒及音樂效果更為熱情奔放，感染力更強。電影，這兩演奏都是具高水準的。DGG在1968年曾出過一張蕭邦二十六首前奏曲集的CD裏附有「英雄」的錄音(415836-2)，但現在可能要買三張一套的Collection才能找到這位「英雄」。(453572-2)

10. Pollini (1942-)

Pollini比Argerich的年紀少一歲，但他奪得蕭邦第一名卻比阿氏早五年。一直以來波氏的CD製作都不及阿氏的多。然而這兩人所出CD的演奏質量，都屬高水準的。波演奏的「英雄」取穩健的速度，聽起來雖然不及阿的效果那樣刺激，但由於音量幅度大而又分層細緻，pp到ff的層次感特別清楚。塑造的音樂形象，富麗堂皇中又具溫文典雅的一面，加上自然適度的Tempo rubato，使音樂貫滿了內在的張力。他這種不追求外在技巧表現的演譯，自然令人回味無窮。(DGG 457711-2 Track 6。三張CD套裝編號 431221-2)

11. Cyperien Katsaris (1951 -)

這位法國鋼琴家以演奏技術剛勁凌勵見稱。他彈的「英雄」，在著名的中段中，以約♩=132的速度彈出左手的雙八度，確實十分驚人。至於對全曲的處理，也不乏細膩的筆觸。主題雄偉壯麗，抒情樂段也甚富於詩意及幻想性。這套全套波蘭舞曲是二十世紀末具高水準的製作。(Sony S2K 53967)

12. Ashkenazy (1937 -)

雅氏是唱片產量驚人的一位鋼琴家，蕭邦的鋼琴獨奏曲，也錄了全集。我覺得他的演奏，精於輕快小巧類型的作品，「大塊頭」的東西就不一定是他的專長了。譬如他彈的「英雄」，從處理手法來看，就真缺乏細膩的功夫。從技術角度

來說，大音量的密集和弦就沒有彈出力量集中的厚實音質，效果往往是散掉的。「英雄」一曲，正好暴露了他這方面的弱點。引子的四串平行六和弦的連音奏法，他卻彈成斷奏法，效果不好。主題的f及ff只是一味大聲，沒有句法表情。總之這是不能令人滿意的演譯。在這全套CD中，第二張的九首結構不大的Polonaises卻彈得甚精緻，亦有一定的趣味性。(Decca 421032-2，近幾年出的編號是452167-2)

摘自香港《Hi Fi音響》第167期

黃道生牧師逝世

香港音樂專校董暨前校監黃道生牧師於2001年3月19日在夏威夷安息主懷。黃牧師乃香港音專早期(中國聖樂院, 1952年)校友, 肄業音專期間同時攻讀神學, 1968年至1977年期間出任香港音專之校監一職, 貢獻良多。

黃道生校友早於音專創辦人邵光院長於1965年在美国遇車禍不能返港處理校務時, 就參與校友會協助挽救音專危機, 並於數年間取得顯著成績。1968年邵院長邀請黃道生出任校監, 同時請胡德禧為校長, 香港音專渡艱苦時期並穩步發展。1977年黃道生牧師移民夏威夷, 音專其時已遷入自置校舍。

黃牧師十年如一日為母校努力不懈, 捨己為人, 繼承音專的辦學精神, 他一生忠於教會事奉, 勇於承擔, 誠為後輩學習之楷模。

試評析劉靖之著《中國新音樂史論》

李明

(香港作為一個世界大都會，文化建設遠遠跟不上時代的步伐，音樂學術研究尤其被忽視。近年來，以香港大學亞洲研究中心為基地，舉行了一系列中國近現代新音樂史研討會，發表了中港台及海外有關學者的研究成果，十五年來，共出版了六輯《中國新音樂史論集》。就在這一基礎上，研討會的組織者和論集主編劉靖之教授，經十餘年的潛心研究，終於1998年出版了五十萬言的《中國新音樂史論》巨著，引起了史學界的震動，台北、北京、上海、香港均先後舉行了研討會。由一書而引起中港台三地有關學者的熱烈討論，實屬罕見。香港作為中國新音樂史研究中心的地位，也已成爲不爭的事實。本文爲1999年12月在香港舉行的「《中國新音樂史論》研討會」論文，論文集尚未出版，今特寄《樂友》，祈望讀者批評指正。)

二十世紀的中國是個翻天覆地的時代，時代的震盪，爲中國歷史三千年來所罕見，社會基礎、文化基礎全都翻了個轉，中國人無論上層、下層，有文化、無文化的，全被觸動了，跟着時代的旋渦轉，規模之大，觸及之深，其徹底性，也是空前的。每個人都在扮演一個角色，看看大時代中各人的表演，聽聽他們的聲音——無論是真心的或是違心的，把它們記錄下來，「立此存照」，是一件很有趣的事，也可說是這個時代「歷史」的責任。

中國人一向很重視音樂，每個時代都要有它的代表音樂，上古的「六代樂舞」不用說了，周代以降，各朝各代都要「制禮作樂」，如果哪個朝代「禮崩樂壞」，這個朝代也就氣數已盡了。二十世紀中國朝代更迭頻繁，音樂變動的激烈，也是歷史上少有的。如何記錄、如何評價二十世紀的中國音樂，就

成爲音樂史家擺在面前的一個課題。由於時間近，受現實政治環境、黨派利益和意識形態的影響，對於同一個人、一個作品或一件事，可能有完全不同的看法，此猶小可，尚能理解，而篡改史實，隱瞞史實的情形也時有發生，且達司空見慣人人不以為意的程度，這就不能不令人感到憂慮而值得關注了。二十世紀時代的旋渦使人們時而左，時而右，而左右又時而爲敵，時而爲友，評論這一時期的音樂，就不免左右爲難，動輒得咎。

就在這一背景下，劉靖之博士拍案而起，投(文學、翻譯之)筆，從(二十世紀中國新音樂史之)「戎」，冒(左右得罪之)險，犯(資料不全之)難，十七年寒窗苦幹，終於完成了巨著《中國新音樂史論》(台灣耀文事業有限公司1998下簡稱《史論》)。作者在序言中披露了寫作的動機，「……是希望在「因政廢樂」、「重歐輕中」的情況下爲新音樂發展提供較爲全面、客觀、以音樂爲本、以中國文化爲本的論述」。作者堅守現代民族音樂學立場，重視傳統民族音樂，尊重傳統文化精神，而不是任意分裂閹割取其可「用」，與炒得通紅的「古爲今用」說大唱對台。作者堅守現代人文主義立場，在尊重傳統文化的同時，強調個性解放，尊重個人平等自由基本原則，即今日民主國家知識分子的共同立場，反對抽掉西方音樂文化中的人文主義精神內核，而取其形式以爲「用」，亦即與「洋爲中用」、以及與清末以來的「中學爲體、西學爲用」說大唱反調，深具獨立思考精神，言人之未能言未敢言。作者堅守傳統中國文人摯愛中國文化的立場，從不自外於中國傳統文化精神，不像某些英國殖民地「黃皮白心」買辦，或如曾長久唯蘇共

馬首是瞻的紅色買辦那樣，道貌岸然，指指點點，而是對中國發生的一切不公正不理智事情，對於音樂家的不幸遭遇，帶有切膚之痛。作者自幼受西方教育，卻是一個地道的中國文人型知識分子，作者的專業是翻譯，博士論文是元人雜劇，受過踏實的考據訓練，年輕時學過音樂、教過音樂，但已長久離開了實踐音樂圈子，沒有系統受過歷史學科的訓練，應說不是歷史專業科班出身，其對於音樂歷史的撰述評論，明知不可爲而爲之，實基於「義憤」，哀其不幸，怒其不爭，以其跨學科的敏銳目光，集中攻其一點，即就作者個人有深切感受之處加以評述，而並非對新音樂史的方方面面，作全面的鋪陳。作者是一位相當現代派的文化人，坦蕩、率性，爲看一齣西洋歌劇、欣賞一場古典音樂會，興之所至，常不遠萬里，飛越重洋，從香港到歐洲或美國，即爲數小時的音樂享受，甘願忍受數十小時不眠不休往來交通顛簸之苦，三十年來，樂此不疲，像這樣一位西洋音樂的發燒友，在中國可能找不出第二位。正因為作者對西洋音樂有深切的了解，對於「純」的品味的高度追求，因而對起步中的中國新音樂，作了某些過高的期望，這種情形是可以理解的。正因為《史論》作者具有跨學科的知識，對純美音樂的執着追求，從中國傳統文人和西方文人的立場、甚至加上個人感性的認知，立於中國、西方文化的整體高度，來審視中國新音樂，這就使《史論》對我們了解我們這一時代的音樂文化，具有十分重要的參考價值。

歷史著述的意義在於借鑒歷史，以免人們重蹈覆轍，故史論具批判精神向爲歷史學科的主流，中共史家論著雖亦充滿批判精神，但僅取馬克思階級鬥

爭學說，用所謂唯物辯證史觀一器，其他歷史觀則棄之如敝屣，而對於中國近現代音樂史的研究，在一九四九年後又作了一百八十度的轉變，除歌功頌德外，已喪失批判精神了，有之則是把黨內已定為錯誤事件的全部責任，都推到黨內鬥爭失敗者身上。因此，無論國內外，人們對中國五十年來發生的許多事件的真相，總是弄不清楚，偶爾在字裡行間找到一星半點訊息，往往也只能使人像猜謎一般瞎猜，當然知情者大有人在，但都噤若寒蟬，無人敢發表，大智者亦若愚。足見中國知識份子，在鐵板一塊似的強權政治下的可悲，歷史學特別是現代史之難治，而對於中國音樂史學者，在艱難條件下所作的種種努力，就益發顯得難能可貴了。也就是在這種情形下，劉著《史論》的出版，其意義是不容忽視的。

中國傳統文化中內容最豐富最重要的財富之一便是歷史著作，除有篇帙浩繁的二十四史正史外，尚有大量的稗史、雜記類書，而散見在文學作品散文、詩歌等之中的史言、史論更是不計其數。從歷史中吸取教訓，以為借鑒，對後人是極有意義的事。如何敘述、評論歷史，向為一門嚴肅的學問。唐代劉知己《史通》一書，便是此類專著。劉知己認為，古今史家之難得，在於要兼具才、學、識三者，有學無才，如愚商不會運用資金增值；有才無學，如巧匠無木材、利斧，不能建屋；而識見乃「善惡必書，使驕君賊臣知懼」。今日的理解則是：史才為敘述史事的綜合能力；史學為搜集史料、考證史料的能力；史識為批判史事的能力。史書應重史才、史學，史論則非具史識而莫能為。雖三者應統一看待，但仍各有偏重。劉靖之《史論》正是繼承了中國傳統論史精神，在新音樂史的論述中，「實錄直書」，「不掩惡，不虛美」，無任何政治、經濟等個人的目的，因而亦絕無「持諂媚以偷榮」之動機，而全憑書生使命感，肩擔道義，亦因此，而使《史論》能持較公正客觀立場。

香港為商業大都會，處殖民地社會達百餘年，港人對中國事物一般都比較陌生和淡漠，但劉靖之一直熱切關心中國及其音樂發展，從未自外於民族傳

統文化。在兩岸關係緊張及國共敵對持續數十年的狀況下，香港人所處立場，相對來說就較持平。劉著《史論》的公正客觀性，即有其特殊的地理和社會的原因。近年，以劉靖之博士為發啟人，於香港大學舉辦過多次有兩岸三地及世界華人學者參加的音樂學術會議，香港從來以修路架橋為務，今《史論》出版，如同摩天大樓平地而起，雖為香港音樂學術界的盛事，實亦對兩岸音樂學術界有所影響，對中國近現代音樂史研究具重要參考價值。

劉靖之博士選取二十世紀中國新音樂作為評述對象，是把對了脈，「新音樂」是一個「模糊概念」，其所涵蓋面十分廣，《史論》作者將新音樂的來龍去脈、源起、發展、各時期的特點，以及對新音樂的展望等，作了綜合的闡釋和論述，為同類書籍所無。「新音樂」一辭，也是中國近現代音樂文化在緩慢變化過程中，所產生的異於傳統音樂、又有別於純西洋音樂的一種音樂的一個最簡潔的名稱，目前時間已跨越十九、二十及二十一世紀等三個世紀，等新音樂底定，文化融合完成，若干世紀後，讓那時的人再去為這一段歷史下結論、定名稱去吧。

《史論》指「新音樂」為「歐化了的中國音樂」，我以為，它應包含自然的歐化，和不自然的歐化兩部分，或謂兩個階段。像民間器樂中的廣東音樂，二十世紀初率先加入了西洋樂器小提琴、薩克管和邊祖，音樂也加入了歐化的旋律，使人為之耳目一「新」，二、三十年代發展達到頂點，香港、廣州及珠江三角洲一帶，為之風靡一時。另如劉天華的二胡曲，加入了小提琴演奏技巧，樂曲音域擴大了，音色改變了，自然地，很快就變成了中國人喜歡的二胡「新」音樂。另如上海灘興起然後輻射全國的流行歌曲也是。這種自然的歐化音樂，主體風格仍是中國化的，其改變是漸進的，深受中國人喜愛的。不自然的歐化音樂則首推學堂樂歌，這類歌曲大多為歐洲、日本歌曲配上中國歌詞，與中國傳統音樂風格，格格不入，無論用「國語」（國語運動尚未發生）或

用方言唱，都滑稽可笑，蓋詞曲配合大多不當，不脛合，歌詞又多用文言文，與口語（白話文運動亦尚未發生）乖離，除了在極少有師資的學校推行外，中國大多數學校（學校教育亦遠未普及）並無樂歌課，學堂樂歌並未在全國如流行曲般流行。這恐為提倡「新」樂的康有為、梁啟超等改革派始料未及。

康有為一八九八年上書光緒請開學堂，主張「遠法德國，近採日本」，「令鄉皆立小學」，設「歌樂」課程（見汪毓和《中國近現代音樂史》）。梁啟超指出「蓋欲改造國民之品質，則詩歌音樂為精神教育之一要件」，「今日不從事教育則已，苟從事教育，則唱歌一科，實為學校中萬不可缺者。舉國無一人能譜新樂，實為社會之羞也」。又說「將來所有諸樂，用西譜者十而六七，用國譜者十而三四，夫亦不交病焉矣。但語者，非於中西諸樂神而明之不能，吾儕門外漢，蓋無取喋喋云爾」（見《欽冰室詩話》）。梁既然自知為「門外漢」，卻又為未來中西音樂定「三七開」、「四六開」，將無人能創作「新樂」，上綱到「社會之差」的高度。而當時的所謂「有識之士」說中國傳統音樂「無進取之精神而流於卑靡」、「不能利用器械之力」（大約指鋼琴機械較複雜）、「其性質為寡人的而非眾人的」、「無學理」（見《史論》38頁）。這些話今日看來，不免令人發笑，但在學堂樂歌時代，卻是當時改革派人的共識。究其實，仍是改良家的「用」字在作怪，西樂也好，新樂也好，在改良家們看來，都是藥，用來治中國人的「病」的，而不是給中國人享樂的。對西方音樂的發達和普及，是一、二百年來西方國家民主革命後，重視個人自由（包括享樂的）權利、教育普及的結果，則視而未見。至於東西方音樂的差異、音樂欣賞的心理因素、音樂經驗決定音樂習慣和興趣等音樂本身及其傳播特點問題，社會活動家們就一於少理了。僅就學堂樂歌語言一項來說，問題就很多，這些問題一天不解決，就一直阻礙其發展的絆腳石。直到今天，香港學校唱歌使用何種語言仍是一個大問題。可見中國音樂「不自然的歐化」問題的嚴重。

國人鋼琴、小提琴等樂器及室樂、

交響樂等樂曲的創作和表演，初亦為不自然的歐化音樂，隨着作曲家、表演者的技巧日漸成熟，中國風格逐漸形成，在城市開始擁有大量觀眾。我以為，這部份中國音樂正由不自然的歐化逐漸轉化為自然的歐化。一當西洋音樂文化完全融入中國人的文化生活之後，中國音樂以其嶄新面貌站立在世人面前的日子也就不遠了。二十世紀後半葉，隨着科技發達，大眾傳播媒介的無孔不入，其轉化速度日漸加快，正全面衝擊中國音樂，民歌漸漸退出歷史，流行歌曲取而代之，戲曲、曲藝在二十世紀三十年代尚如日方中，三、四十年下來，逐漸變成了小眾藝術。連最傳統的古琴音樂，其出版流傳也已使用了西樂五線譜和簡譜。不管人們願意與否，中國音樂的全面歐化當為時不遠矣。

如果對自然，不自然論尚有言之不足，再請看一個先秦時候的故事。「魏文侯問於子夏曰：『吾端冕而聽古樂則唯恐臥，聽鄭衛之音則不知倦。敢問古樂之如彼，何也？新樂之如此，何也？』」（《樂記·魏文侯篇》）如果用我們今天新、舊樂情況來翻譯，就變成：為什麼我們作古正經、認認真真地聽中國傳統音樂——戲曲、曲藝呀什麼的，老想睡覺；而一聽歐化了的中國音樂——新音樂，就興奮得很，不知疲倦呢？誰都知道，這種情況在二十世紀初時不會發生，恰巧相反，哪時中國大多數人沉迷於曲藝、戲曲、民歌、小調，對新奇的洋玩藝兒，特別是對那些「假洋貨」，一點興趣也沒有。原來，魏文侯時的古樂——雅樂，與二十世紀初的新樂，有一個共通點，那便是刻意人為的、有應用目的的，是不自然的、被束縛的音樂，而「鄭衛之音」和二十世紀初的戲曲、曲藝、民歌、小調則是自然的、娛人娛己的，無框框束縛的音樂。《史論》指出，歐洲音樂「是建立在天主教和基督教音樂的基礎上，再加上文藝復興之後的人文精神的影响，……從巴洛克時代、古典樂派發展到十九世紀的浪漫樂派以及二十世紀的現代樂派，……而這些宗教、人文精神恰恰是共產主義和社會主義所反對的。」劉靖之博士熟知歐西音樂，對西洋音樂中滲透着虔誠的宗教精神，有規律而不可放

肆的節奏，深富邏輯排列有序的和聲織體，純淨得透明的樂器和人聲音色，等級分明進退嚴格的配器，循規蹈矩的曲式結構，熱情也僅止於近乎神聖的理智等等，有深切的了解。而這種音樂源起於歐洲民間音樂，經過漫長的歲月，自然形成了它的特有風格，特別是啟蒙運動、民主革命後，人民地位提高，教育普及，這種音樂已成為全民的音樂，為全民所熟知、所深愛。這便是劉靖之博士所念念不忘的純種的歐洲音樂，其情意結之所在。仰慕贊美神的理想境界和純美意識是西方音樂的主流，雖也有過離經叛道，歌頌國家、民族、黨、領袖的時候，那只是希特勒納粹之流的個別行徑，曇花一現，支流，一時的現象。為劉博士所深為不值、不恥的。

反觀「歐化了的中國音樂」，基本上喪失了靈魂——虔敬熱誠的宗教情操和純美意識，音樂只在「用」字上下工夫。其實這也不是中國人的發明，日本「明治維新」時，就有「和（大和民族）魂洋（西洋）才」說，日本發動參與近現代各次戰爭，大量的鼓動戰爭的軍歌，便是歐化的日本歌曲的典型，中國的抗戰歌曲可說就是借鑑了日本戰時歌曲的形式的。當然中國人為了民族的尊嚴，在極艱難的條件下展開抗戰，是一正義的自發的正氣凜然的行動，抗日歌曲是在特定時空下出現的事物，它已完成了使命。二戰日本以慘敗收場，戰後初年在美國等盟國的佔領下，走上了民主道路，日本歐化音樂的純美意識，這才逐漸覺醒，至今路子越走越寬。而中國在二戰後立即陷於慘酷的內戰中，中共上台後向蘇聯「一邊倒」，蘇共推行的所謂「社會主義現實主義」為中共全盤接收，到「文革」，把西方垃圾納粹主義、斯大林主義，以及中國封建餘毒，一股腦搓揉成一團，發揮至於極致。人和音樂變成專制獨裁政治服務的工具，人性和音樂精神全被扭曲了。在「改革開放」以前，特別是「文革」期間，鼓動群眾的方式，與當年德國納粹、日本軍國主義的行徑極為相似。虛偽的政治宣傳，簡單的說教，完全背離了西方音樂精神，《史論》對這一時期的中國新音樂批評嚴厲，是有其深層的歷史原因的，明乎此，才不難理解劉著

《史論》的基本精神。

文化的影響和交流，有自然和不自然之分。自然的融合，自由自在，無所束拘，潤物於無聲，娛己娛人，人們自然而然地歡迎，此亦老子「無為」、「無不為」之意。莊子「法天貴真，不拘於俗」，講究順應自然，不作刻意的人工雕琢，認為「澹然無極而眾美從之」，只有在自然之中，隨自然轉變，水到渠成，美然後至。不自然的音樂文化，是人刻意的行為，為了達到某種世俗的目的，特別是政治的經濟的目的，扭曲了自然，強迫人接受。或以強大的群眾行動，造成逼人的心理攻勢，其音樂是虛偽的、裝腔作勢的，其本質是醜惡的。西洋音樂與中國音樂一樣，在歷史中自然形成、發展，及衰落、新生，其形式與內容是渾為一體的、統一的、不可分割的，但是在很長的一段時間內，中國新音樂卻僅取西洋音樂的形式，硬裝上另一套政治宣傳的內容，強調音樂要為甚麼甚麼服務，罔顧其內在精神。劉著《史論》痛斥的正是這種拙劣的手法，一再強調「誠」，不作偽，不關割西方音樂，其所本正是老莊崇尚自然、法天貴真的哲學思想。

近人中國古代音樂史著作大致可分為兩大類：一為他律類。他律類主要借助於其他史學分期法，作為對中國音樂史分期的依據。其中朝代更替類，以朝代興亡為標界，是最通行的治史體例。如許之衡的《中國音樂小史》、楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿》、吳釗、劉東升的《中國音樂史略》、金文達的《中國古代音樂史》等是，其中以楊著最具代表性。這一體例將中國古代音樂史鑲嵌進中國歷史各個朝代的框架中，雖符合國人對歷史認識的習慣，但因其編年體的限制，往往容易模糊歷史軌跡的因果關係，無法深入到歷史發展過程的本質中去。社會形態類則為1949年後，中國大陸官方遵照蘇聯模式，將人類社會統一劃分為「原始社會、奴隸社會、封建社會、資本主義社會和共產主義社會」五形態，謂中國無資本主義社會，由「半殖民半封建社會進入社會主義社會（共產主義的初級階段）」，亦為五形態。此說在國外無市場，且多為人垢病，國內史學家亦頗多非議，但至今

仍為中國大陸學校歷史教科書的時代斷限標準，也為今日大陸實際上行資本主義的官方的一種說辭。這一類史書有廖輔叔的《中國古代音樂史》等。另一為自律類，即以音樂自身發展過程作標準的劃分類型。這一類主要有專題類，如王光祈的《中國音樂史》、劉再生的《中國古代音樂史簡述》等。

近現代音樂史有汪毓和著《中國近現代音樂史》(1984 人民音樂出版社)、徐士家編著的《中國近現代音樂史綱》(1997 南海出版社)及汪毓和著《中國近代音樂史綱》(1949—1986, 1991 華文出版社)、梁茂春著《中國當代音樂》(1949—1989, 1993 北京廣播學院)。作者汪毓和、徐士家、梁茂春都是中央音樂學院教師，在同一教研室工作，書的體例內容大致相同。前二書均以「舊民主主義革命時期(1880—1919)與「新民主主義革命時期(1919—1949)」為標界，以中共觀點的政治時期作為斷代標準，後二書為中國大陸1949年至1986、1989年當代音樂史書，基本上按聲樂、器樂、理論等分類論述，主要為中共官方音樂活動的總結，完全沒有或極少民間傳統音樂的影子。四書雖同無台、港、澳部分，沒有或極少數民族音樂部份，但均標以「中國」名義，亦未作說明。四書均屬官修史書性質，與中國古代封建社會官修史書情形本質相同。1999年5月10日，北京中國藝術研究院音樂研究所主辦的「《中國新音樂史論》暨二十世紀中國音樂學術研討會」上，汪毓和發言道：「我作為一個共產黨員，我當然免不了帶着共產黨員的眼光來看歷史了，這點我不否認。」(見該次會議紀錄)其實，在中共治下，不管你是不是黨員，音樂史的撰寫和出版必須得到中共的批准，符合中共的觀點和利益，這是誰都知道的事。歷史的真實性及史論的公正客觀原則受到破壞，歷史的科學性也就喪失，而淪為廣告宣傳品了。人類社會無時不在變化中，無時不在發生和醞釀發生一些事件。有選擇地記述這些事件，其本身已具傾向或立場，故此，公正、客觀、全面記述人類的歷史，就顯得特別需要，此亦為一個歷史家應具有的基本態度。任何因宗教、民族、國家、政

治、黨派等原因，故意漏記甚或歪曲歷史的行為，都不是一個正直的歷史家所應為。

羅素對於1917年初生的蘇聯，曾採取維護贊頌的立場，一當見到蘇聯的專制及殘害知識分子的暴行，便義正辭嚴地予以譴責，與之勢不兩立。羅素為人稱道的正是他的史德，譴責人間醜惡的道德勇氣。其史學觀的一個重要的見解為：一個史學家的品質就在於他勇於譴責一切邪惡、卑鄙殘害人類的暴行，以及愚民政策和愚昧本身。羅素認為人類的不幸可以分為兩類：第一類是由非人事的環境所強加的，即自然災害所引起；第二類是由別人所強加的，他對專制社會限制人的自由，束縛人的思想的行為深惡痛絕。他說：「現在成為了人類最兇惡的敵人的乃是人類自己。」(見羅素《論歷史》 何兆武等譯 北京三聯 1991)

劉靖之著《中國新音樂史論》，為對中國近現代音樂史中，受西洋音樂影響後產生的一種不中不西、亦中亦西的新音樂歷史的評述，以新音樂為一整體對象，究其源起，論及各時期的代表作品及其歷史特徵，並兼及台、港、澳三地的新音樂，內容豐富翔實，涵蓋全面，觀點鮮明，夾敘夾議，充滿作者真情。全書包括各時期的重要人物、作品、譜例、圖片，連同參考書目、索引等，上、下兩冊，凡五十萬言。劉著為私修史論專書，既繼承了《史記》以來文人論史傳統，又帶有強烈的西方史學人文主義精神，對大陸歷次運動音樂家遭受迫害摧殘的史實，秉筆直書，作了強烈的控訴，言人之未能言未敢言而欲言者，大有「雖千萬人吾往矣」之慨，以一人敵一國，其人文道德勇氣，令人欽佩，足堪稱道，為中國、台灣和香港音樂學術界所鮮見。《史論》在敘述「中共文藝思想與中國新音樂」一節中，將中共自毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》以來，特別是建國後在全中國範圍內展開的各次運動，作了簡要的論述，在「十七年的得與失」中評論道：「最令人痛心的、影響最嚴重的，是中共不僅不懂得愛惜人才，而且千方百計地，三番四次地打擊、摧殘知識分子和藝術家、作曲家。中共的音樂領導

階層，跟隨着中共文藝和理論領導層，為了保持狹隘的黨性和宗教式的黨的純潔性，在僵化了的主義和教條指引下，濫用權力來迫害那些異己音樂家，使一些有才能、有抱負的音樂家過着沒有創作自由、沒有發表作品自由、沒有基本人類尊嚴的生活。這是令人痛心的浪費，是毫無理由、毫無理性的浪費。」這些擲地有聲的警語，為「改革開放」前中國大陸的音樂現實作了總結。

《史論》共分十章，除第一章緒論，為「新音樂」概念作界定，第八章台灣、香港和澳門的新音樂，對三地的新音樂作了輪廓性的掃描，第九章回顧與反思，為百年新音樂史的總結，第十章結論，即對新音樂的中國化、現代化展望外，其他六章按年代、分階段及以大事為題，即第二章新音樂的源起(1885—1919)，主要闡述軍樂的歐化與學堂樂歌，第三章「五四」時代的新音樂(1919—1937)，新時代開始時期的新音樂，第四章抗日戰爭時期的歌詠運動與音樂創作(1937—1945)，即救亡歌詠運動始末，第五章國共內戰時期和「建國後的十七年」的新音樂教育與創作(1946—1949、1949—1966)，第六章「樣板戲」與「文革」音樂(1966—1976)，即所謂革命現代京劇、舞劇、交響樂及造反歌曲的種切，第七章「新潮」音樂(1977—1985)，即有關現代音樂及現代音樂作曲家。基本上將中國新音樂的來龍去脈，重大事件作了扼要的闡述和精到的評論。

劉著《史論》也並不是沒有缺點的，《史論》之所以為史論，就應以歷史事件發生的因果關係作其主線，以評論為主，但《史論》卻錯誤地將事件套入年代的框架中，無視歷史事件自身的特點，如學堂樂歌並不能以1919年為限，「五四」新音樂不應規定在1919—1937年這段時期，抗日歌詠運動也不應局限在1937—1945年抗日八年浴血苦戰期間。無疑「五四」運動發生在1919年，但將這一時期延伸至1937年就顯然沒有道理，將聶耳、冼星海等一大批抗戰時期的音樂家劃為「五四」時期的音樂家，更是大謬。此外，資料重疊、首尾失據情形也比比皆是。《史論》作者往往用報刊專欄小品文的筆觸，憑個

人一時的好惡，褒貶某些音樂作品，輕輕幾筆帶過，缺少嚴肅的深具說服力的音樂分析，未免失於草率。《史論》一書，有章無節，無嚴密的結構，基本為散論、專論的組合，雖有其特色，但其體例的缺陷，行文的疏漏，對某些史料缺少查對，以致出現不少失誤，因而使《史論》的嚴謹性受到質疑。但瑕不掩瑜，《史論》在中國近現代音樂史上的地位是不容抹煞的。

四 十九世紀末、二十世紀初的中國新音樂，先在教堂和對外通商口岸一帶民間靜靜地流傳，後由改良派大力鼓吹倡導，發展至今已有一百年，新樂已逐漸成長壯大，且佔領了主要陣地。西樂已滲透進各類中國傳統音樂之中，民歌普遍用鋼琴伴奏，用西洋唱法。戲曲加入了大提琴甚至電子琴，「文革」時用管弦樂伴奏京戲更不用說了。戲曲、曲藝唱法參進了「科學」發聲法。樂譜改用簡譜、五線譜，樂器普遍進行了改革，以十二平均律為準製造了一些前所未有的樂器，如革胡等，樂隊大規模交響化，無論聲樂作品或中樂管弦樂作品，一律西化了，只是程度深淺不同而已。今日在香港已倒轉了過來，一般青年人已不知傳統中樂為何物了。如梁啟超先生仍在世，恐會說「舉港無一人識舊樂，實為社會之羞也。」

令人奇怪，中國人為什麼總喜歡走極端，將傳統音樂改革得體無完膚？為甚麼不順着人意，讓人們各取所好，允許多元審美觀存在呢？為什麼總急於要求齊一呢？總結學堂樂歌的歷史，可以看到，最初是自上而下，強迫人們接受外來音樂的，特別是中小學生更無選擇的自由，這是一種不自然的傳承方式，其初，作品的幼稚可想而知。但當人們熟悉了歐洲音樂，學會了它的創作和表演方法，學會了西方樂器的製造，特別是學會了音樂教育方法，培養出了一批熟識西洋音樂的專業人才，大批青少年陸續接受了西樂教育以後，新音樂就有了質的改變，從不自然的歐化，變成了自然的歐化，即從第一階段進入了第二階段，也就是說，歐化的音樂已成為相當一部份人，特別是城市中人、知識分子群音樂生活的一部份了。今日已步入二十一世紀，音樂文化的轉化過程

仍在繼續，未來仍然漫漫長路。劉靖之《史論》所論述的正是新音樂的幼年期，對於幼年時期作品的批評，或許嚴重了些，但其愛之切實之深的動機和情懷，人們是能理解的，其貶多於褒是有其深層的歷史原因的。

三千年來，中國文化有過三次重大的變動，周承商制，西周除了為強化統治而「制禮作樂」外，其他無大建樹，這一模式雖被歷代統治者誇耀吹捧，但均逃脫不了以失敗告終的命運。東周「禮崩樂壞」，春秋戰國時，各諸侯國競爭激烈，思想之活之新前所未有，曾出現百家爭鳴的局面，春秋至漢五百餘年，是第一次文化大變動時期，為中國傳統文化奠定了基石。漢大一統，儒家走上政治舞台，但一直以來，其仁人民貴主張始終被壓抑，而忠君愛「國」思想卻被無限擴張。漢末社會又大亂，經三國、兩晉、南北朝至唐，又歷五百餘年，是為第二次文化大變動時期，民族文化從不自然到自然的融合，文化藝術在踐踏隙間成長，唐、宋時代摘取了此一豐碩的果實。儒家的管理文化，依靠統治者自我修養，克己復禮，政治難有清明之時。明、清兩代，加強了極權專制制度，使中國文化中的負面因素更得以擴顯，社會黑暗，愚昧至極，開始落後於世界先進國家。歐美國家經文藝復興思想解放、啟蒙運動、民主革命、工業革命，個人價值得到肯定，個人力量得以盡情發揮，逐步進入現代。

從清末始至今，中國一直處於第三次文化大變動中。清末，西方的船堅炮利攻開了中國閉關的鐵鎖，中國知識分子探頭往外一望，大喫一驚，這才發現今日世界的真情，民主社會，科學進步，民權民智高漲，同時也發現其虛偽、貪婪的一面。但中國的社會改革，富國強兵，乃大勢所趨，學習西方，敞開胸懷迎接新事物，已到刻不容緩的地步。封建帝制推倒了，文化建設卻沒底。「五四」運動，「民主」、「科學」口號響徹雲霄，幹實事的人卻很少，啟蒙運動並未充分開展，民主自由思想亦未深入普及。正在此時，帶有強烈批判西方文明精神、似乎走在更前面的馬克思主義，挾其彩虹般的理想，隨着蘇聯

革命的成功及其實際的援助傳來中國，經過近三十年的河山血洗，中國建立起共產政權。五十年過去了，傳統文化仍在烈火中燒鍛，西方文明、共產理想卻無一能實現。如以五百年變化為一階段來看，現剛過去一百年，四百年後社會的變化，誰也未能預料。與中國前二次文化大變動相比，第三次文化大變動又有其獨特性，前二次是以「我」為主，以中華文化為主，第三次變動從目前看，則是以外來文化為主，中華文化全面處於劣勢。但以中華文化儒道釋特點來看，其重心在於引導人性的覺醒，重視自然的調和，講究天人合一的精神，善於吸收融合外來文化。明日中華文化如何演進變化，目前尚未能預知，是否將如《孟子》所云：「五百年必有王者興」呢？「王者」即今之謂主流文化是也，未來的主流文化為何物？五百年後才有答案，當如是觀。況且，今日科技資訊發達，一日千里，明日尚有多少民族語言隔閡，東西方文化尚有多少差異，甚至是否會發生地球文化與外太空星球文化競爭等事件，亦均未可預料。但未來世界文化整合互融聯成一體是必然趨勢，這當是可預知的。從這一宏觀立場來看，今日西方音樂登堂入室，新音樂剛度過其幼年期，明日新音樂必將融入世界文化的大潮流中，而中國傳統音樂也必將以其嶄新的面貌，呈現在世人的面前，融入世界文化，為人類文化添放異彩，這當是可預料的。

從中國文化大變動的歷史考察，可以看到文化的特性是：變、動則活，齊（齊一、專制、獨尊甚麼甚麼）、靜則僵。劉著《史論》正是以世界大文化為準，以中國文化大變動的時代特點為準，以中國整體文化歷史的高度為準，及以時人的共同美感為準，來看中國新音樂的歷史。而一時的政權、政策變化，在歷史上只不過是瞬間的事。從世界整體文化的高度和藝術標準來看中國某一時期的某一類作品、某一作家，其視角與今人囿於一定時空的想法當有不同，更不是今日某一利益集團、某一黨派御用文人的觀點所能企及的。明乎此，劉著的某些論點，也就容易為人理解了。《中國新音樂史論》出版的意義，亦正在於此。||

《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》前言節錄

余少華

這是一本有關香港音樂文化的書。研究香港文化原來不是我的本行，一切始於回歸。九七年六月底，當時《明報》的文化版邀我評論譚盾的《交響曲1997：天、地、人》CD，原以為不過是一篇普及的唱片評論，當發覺其中用了《帝女花》的〈香夭〉及作曲家於1995年為電影《不要哭！南京1937》的配樂在這首慶祝香港回歸的委約作品後，開始了我對回歸中出現種種時空交錯的歷史、政治符號作出了思考及研究。這篇普及的唱片評論，引發了我後來對回歸其它節目：電視廣播的流行大「騷」作進一步的分析。書中所謂雅者，乃指回歸前後在官方場合中所用的歌、舞、樂及視覺藝術中具中國古代廣義雅樂功能的例子（包括編鐘、寶鼎）。俗者則指尹光唱的《數波波》及許冠傑唱的《天才與白痴》等粵語流行曲、黃梅調電影、徐克的電影配樂、時代曲、粵曲等通俗文化。

離港十年對香港的懷念體現於假日泡在唐人街戲院所放影港產片的幻象中，與日俱增的鄉愁已泛濫到不放過任何一套爛片的地步，銀幕上任何熟悉的香港街道儘管曇花一現也足以使我眼前一熱，那些視覺與聽覺的印象已成了旅居波士頓最清晰及牢固的回憶，亦成了書寫香港文化的一個寶藏。九三年回港後，隨著錄像帶及VCD的普及，加上多年來錄影深夜兩個電視台的國粵語舊片，這個腦袋中的資料庫遂成了具體的影音圖書館。

書中所論及流行文化及俗文化

的例子，二者或有所重疊，但均為大多數港人所熟悉，並已成為香港文化記憶中不可磨滅的部份。流行如徐克的電影，其中不乏典型港式的創造力，包括直接或間接對香港政治、經濟及時事的諷寓，但其中樂器與畫面的配合，雖有電影語言及效果的考慮，但其亂套已達嚴重誤導、指鹿為馬的程度。作為音樂教育工作者，不得不清楚指出，免後學因循其非。俗如尹光的《數波波》及許冠傑的《天才與白痴》，亦不乏中國傳統創作手法的承傳。

對唐滌生的興趣，始於八三年離港時帶上飛機的一盒《再世紅梅記》主題曲錄音帶，到了八四年在北愛貝爾發斯特 (Belfast) 的日子，它和杜煥唱的南音《霸王別姬》錄音，已成為我在風雪寒夜地下室中與香港唯一的聯繫，任、白與杜煥替師的歌聲為我溢滿了一室的鄉愁。回港後加入了陳守仁兄主持多年的粵劇研究計劃，在其多種研究成果的啟迪及日常接觸的耳濡目染下，個人在認識粵劇上確實有所增長。音樂系的「任白藏品」亦使我對當年唐滌生及仙鳳鳴各位藝術前輩在香港粵劇的創造上有了更深刻的認識與體會。後於偶然的機會，於九五年為三聯書店推廣紀念唐滌生及仙鳳鳴劇團的畫冊及歷屆場刊《姹紫嫣紅開遍》匆匆作了一次從音樂角度看仙鳳鳴名劇的講座，當時尚未有講稿，蒙仙姐不棄，聽了該次演講的錄音，更得到她的關注，介紹她的醫生為我治理久咳，一直感念不已，覺得要把當日討論唐滌生幾個較有代表性粵劇音樂的

文字寫出來，以記此香港二十世紀文化記憶的重要一頁，及後在不同的場合亦多次論及唐滌生粵劇音樂的特色，終於整理出一些頭緒出來，雖是一些粗淺的觀察，亦算是對仙姐的一個交代。但願有更多的時間及更多人從不同的角度去細研唐滌生、朱毅剛、王粵生等前輩的音樂創作。

南音的一章，緣於溫誌鵬兄於九六年邀我參加他三首南音新作錄音的拍和，使我有機會親身體驗南音唱家甘明超先生與各拍和前輩如何把三首新曲從曲本（全無工尺）自操曲到最後定本錄音的創作與製作過程。《洛水恨》一篇則是對誌鵬兄加工創作該曲的賞析，從而帶出中國傳統創作多於前人舊作上加工的習慣。至於中國器樂、樂器及大型樂團的各篇，乃筆者自中學時代學習國樂到大學畢業後加入中樂團後的一些體會與觀察，結合了為九七年編《中樂國際發展研討會論文集》的序及九九年為同窗朱瑞冰主編《香港音樂發展概論》中有關香港的中國音樂一章的文字，加以整理而成。提到同窗朱瑞冰，不得不感謝她當年介紹我為中文報刊撰寫有關音樂的文字，導致我在八零至八三年間在《新晚報》的音樂版寫了近三年多的樂評，該報音樂版主編楊莉君大姐的支持與鼓勵亦是我今日仍未放棄為中文報刊寫作的的原因。可惜可供發表的空間越來越窄了，雖間有文字見報，但多有錯漏或違反原意的錯刪亂改。

本書以音樂為出發點，對唐滌

生的粵劇《帝女花》、《紫釵記》、《再世紅梅記》；溫誌鵬的三首南音新作；芳艷芬《芳腔新唱》的〈洛水恨〉及杜國威的舞台劇《南海十三郎》、《劍說浮生》、及《小謫紅塵》，作了分析及評論。至於有關中國器樂、樂器及大型樂團（如香港中樂團）、「國歌」在香港的運用、香港音樂教育等課題的討論，則是嘗試總結香港音樂在面對世界、大中國及本土的環境下，所經歷過的種種問題。

全書以香港人的角度，集中音樂與政治、歷史的緊密關係，勾劃香港的過去。由於本書所涵蓋各種不同的例子，其時代、背景、場合及性質或許相差頗遠，但均圍繞著香港過去一世紀的歷史、社會、文化及政治氣候。其觀察角度以香港文化及香港人身份為出發點，集中音樂與政治及歷史的緊密關係，因為任何音樂文化史均是活生生的政治史！

不容否認香港的音樂文化，無論傳統戲曲說唱、時代曲、國語電影、學校課堂所傳授的「中國民歌」、「藝術歌曲」以至教會別具風格的粵語聖詩，均源於中國大陸，但經過個多世紀政治、經濟、社會及文化的分離，及對外來文化的不同回應，已發展演變成一個與母體迥異的個體。若從大中國文化的角度去看香港的音樂文化，不少可能是中國文化的扭曲與變體，但正正是這些扭曲與變體，就是香港音樂文化的特色。香港中文大學音樂系老師羅炳良教授經常說香港的西方音樂教育十分不健康與不全面，其言甚是！亦恰恰是因為香港的西方音樂教育之不足與對母體中國文化的亂套及扭曲，甚至是其顛倒錯亂，方造就了目前的所謂「香港特色」。儘管十分不健康與不全面；無論如何膚淺、亂套與扭曲，已成了香港文化及歷史的一部份，亦是香港真實的一面。

原來博士論文的研究為清代滿蒙音樂在大漢文化環境下的政治及文化定位，今面對香港與中國大陸音樂文化的承傳及扭曲，香港的文化身份，比諸少數民族與以漢族為主的大中國，亦有不少可資借鑑及有所啟發之處。音樂、文化、歷史及政治關係之密切，實無分古今與地域；民族音樂學或音樂學均不能忽視上述四者。雅與俗是兩個相對的觀念，二者常你中有我；我中有你，全視乎用者、場合、受眾及應用的時刻，此亦是本書的主要論點。

在香港，中西音樂文化混合是無可避免的，在這過程中，傳統的扭曲及中國各地各省不同樂種的混亂與雜交也是自然的。來自中國大陸的音樂文化，並非本港自身的傳統。就以1999年出版的八冊《香港聲樂作品集》（另一冊目錄）（羅炳良編）為例，除第八冊是外語歌曲及兩首作品是用粵語演唱外，其他所有聲樂作品均以國語演唱。這個國語傳統是直接承接五四以來中國大陸知識份子的音樂文化傳統，自李叔同、蕭友梅、趙元任及黃自等作曲家開始，所有合唱及獨唱均以國語為本，於此可見香港所謂「雅」的聲樂文化之淵源並非來自本土。

這些作品的流傳，多在中小學的音樂課、校際音樂節、教會、合唱團及本地聲樂家的演唱會中，可以說是一個具教養的文化環境中流傳成長的。《香港聲樂作品集》對歌詞與音樂二者配合的討論十分專業，主要從西方合唱及藝術歌曲中取經，但對中國傳統在同一問題上積累了幾百年寶貴經驗的崑曲及各地方說唱隻字不提，可見大部份作曲家對中國傳統的態度。

本書之所以選取大部份流行文化及俗文化的例子，是因為這些例子無論如何俗，其在語音與旋律的配合上，水平絕對凌駕於所謂「雅」的作品。上個世紀香港學院訓練出來的創作者，多因循世紀初

北方傳來香港的國語「藝術歌曲」傳統，不屑從事母語音樂的創作，故在中國聲樂最基本的要求上：露字，幾乎交了白卷。在非流行歌曲的環境下用粵語創作，水平最專業者自然是粵曲、南音等，但作曲界多與這些中國傳統「河水不犯井水」，老死不相往來，亦多從西方創作角度視之為缺乏原創性（originality or creativity）。有者便是天主教及基督教的粵語聖詠了，其粵語歌詞與旋律之不配合，倒字之多，已有近一世紀的傳統，或成為一種風格了¹。傳統佛、道、喃嘸之唱頌或帶鄉音，但用粵語者多在露字上字字清楚²。雅而有教養的教會傳統是不會向這方面取經的，於是造就了一個在語音與旋律之配合上連流行曲也不如的風格與傳統，此現象亦是香港音樂文化的一個獨特的例子，其實是價值觀使然，亦反映出本港作曲界及西方宗教界對粵語音樂創作及中國傳統的態度。寧避用粵語到容忍倒字均是不認同或刻意不調和以保存其西方形象的表現，在某程上亦是不少港人對西方價值仰慕的寫照。流行文化因有經濟及市場的考慮，故可以比較開放及兼收並蓄。上層學院式創作在音樂語言上向西方二十世紀取經之際，中國大陸一面倒模仿蘇俄式的十九世紀風格，結合其具強烈政治取向的簡單化工、農、兵文藝政策，其產品自然從不斷的移民及中港交流中滲入港人聽覺記憶中。在香港學校中西音樂教育無全面政策及整個世紀失敗的基礎上，港人對大陸、西方、本港創作及世界的音樂發展不是無所適從便是漠不關心，有大量資金及商業利益作後盾的流行音樂便乘虛而入，佔領了大部份的市場及媒體渠道，這便是目前香港音樂的實況。

從上述各種在香港發生過的音樂看來，二十世紀的香港音樂大體是一個不斷南北混和，中西混合，傳統與創新交疊的過程。中國大江南北的器樂、戲曲到了香港，面對

著工業化、城市化、資本化及商業化的挑戰，不得不因應社會的變化及市場的需求，不斷自我定位，更新，拚命在極窄的環境中掙扎求存，企圖尋找出路及生存空間。無論過去中國傳統的官方、民間、專業及業餘自娛的樂種，均有跨樂種、跨時代(古曲新編)、跨場合與跨政治背景的現象出現。故香港這個世紀以來的音樂是免不了在音樂語言上、在風格上、在樂器及人聲的音色上均有中西並用與南北融和的混雜現象，而就是因為其為雜種，方見其創造性與生命力。但若從中國大陸，西洋及東洋雅俗文化的原本意義而言，香港音樂對外來文化原型的接收及挪用，往往是拿來主義及即食文化的典型表現，多在未了解其原來的社會、歷史、及政治含意的情況下，便不問緣由地出現在香港的特定歷史時空中，不少莫名其妙的文化現象或事物便是如此產生的。在極其功利的社會環境孕育下，其文化免不了淺薄、顛倒與錯亂，雖然偶會擦出火花，使人眼前一亮，但又會驟然而逝。不論好壞或成敗，我們不能否認這些就是香港文化，更何況大部份人與其一起成長，亦曾經樂在其顛錯中？

余少華《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》(香港牛津大學出版社2001)

內容目錄：

序(卞趙如蘭)

前言(作者自序)

1. 中港文化角力與融和
從電視熒幕上「共產黨」的顯隱、政治偷步到紅旗飄揚在香港
2. 封建禮器於世紀末重現的意義
港澳回歸新鑄鐘、鼎、爵齊現；回歸交響曲巧套〈香天〉慶回歸
3. 《中華人民共和國國歌》在香港的應用及其歷史香港流行文化與半世紀國歌的浮沉
4. 「國樂」與「中樂」在香港的政治文化功能中、華、民、國樂與香港中樂團的歷史文化背景
5. 香港流行文化中的音樂
流行歌曲與舞台劇的音樂
6. 香港電影音樂
歷史與政治在香港電影
7. 俗文化音樂的組織手法
坊間經濟有效的歌詞及音樂鋪排
8. 唐滌生粵劇的音樂特色：香港文化的集體記憶
三套最具代表性的香港本土創作：《帝女花》、《紫釵記》、《再世紅梅記》

9. 香港說唱曲藝(附：棟篤笑)
日漸消亡的傳統曲藝在現代都市的延續
10. 香港粵劇樂隊的中西與大小問題
香港粵劇在西化與粵化中尋找自己的定位
11. 歷史原貌與現實：
中國樂器的西化與現代化
在西方標準下中國樂器傳統音色及美學的改變
12. 粵劇粵曲之不斷再創造：從粵劇電影《洛神》到粵曲《洛水恨》
芳艷芬三唱洛神，各個版本在唱詞及音樂上的發展
13. 中西傳統音樂未能在香港發展的原因：香港音樂教育制度與文化回歸前後香港學校音樂教育仍裹足不前

結語

參考資料

註1 這種「風格」在流行文化中已有反映及揶揄，見港產片《廟街十二少》中聖詩中「耶穌打救你」。

註2 近日市面流行的粵語佛教唱誦VCD亦有嚴重倒字的現象。||

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」：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《水晶牢一咏錶》／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》鋼琴變奏曲、《中國藝術歌曲選》(許翔威作曲)

「新編聖詩」、「香港音專作曲系作品」

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

贈閱

《韋瀚章教授紀念文集》
《樂友》單行本
《音專40週年紀念特刊》
《音專45週年紀念特刊》
《音專50週年紀念特刊》

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



PETER PAUL & MARY

進入貴族殿堂演唱的反思

周凡夫

儘管歐美的流行民歌，自八十年代以來，在香港的流行音樂舞台上，已被排斥在主流以外，然而，Peter Paul & Mary 訪港後，在傳媒上見報之多，令人大感意外和驚奇。無疑地，在火紅的六十年代，燃起了無數社會運動，緊扣著生活的粗樸木結他琴韻，和誠摯充滿力量的歌聲，一直溫暖著無數心靈，成為無數從六十年代走過來的香港人的美好回憶中的重要部份，而在香港會展中心欣賞 Peter Paul & Mary 演出的聽眾，相信不少都是當年追尋人生理想的火熱青年，今日已成為社會棟樑的人士，他們在 PPM 的樂韻歌聲中，真的能夠重拾起年青歲月的浪漫情懷嗎？

Peter Paul & Mary 原本祇是兩把木結他，三把歌聲的三部和音組合，今次在會展的演出，可能是 Peter 照顧老朋友，在三人背後還加上一個低音提琴手，和一位兼奏班佐琴、曼陀鈴的結他手，增加了低音和高音，無疑增加了音樂的厚度，和使音樂的色彩更為豐富，但那顯然和六十年代的 PPM 的清純樸厚的歌聲有所不同了；加以會展中心並非一個理想的音樂演出場地，場地太大，加上擴音後重播出來的歌聲和木結他聲，音色都較乾；而三人歌聲的清新浪俗感亦不及當年（尤其是 Mary），民歌晚會式的親切感可說大打折扣。

本來，民歌晚會最好是安排在較細小的場地舉行，最能發揮民歌的親和力和感染力，場地太大不僅使當晚台下回應的和唱聲音顯得貧弱，台上和台下的溝通交流亦較疏離，尤其是上半場所唱 hit 歌不多，氣氛亦較弱。

PPM 的演出要安排在大場地舉行，還要收取頗高的票價，這當然是因為成本高所致。或許直接地說，PPM 的演唱早已商業化了。

Peter Paul & Mary 這個民歌組合，是六十年代社會

抗爭民歌運動的先驅，是六十年代最具影響力的民歌隊伍，是當年大眾反建制，反越戰等街頭運動的代言人。他們的首張專輯錄音大碟「Peter Paul & Mary」，能迅即打入 Billboard 十大暢銷榜，持續十個月之久，而且在兩年內一直保持在二十大之內；這張處女作唱片，發行後三年半，仍名列於一百張暢銷唱片榜的名單上！其中由 Pete Seeger 所寫的《If I Had a Hammer》，更成為當年民權運動的主題曲。到六五年底，他們已擁有三張大碟打入 Billboard 前六名，其後陸續推出了多張專輯，到 1969 年更以一曲《Leavin' on a Jet Plane》打入榜首，而當年的雜錦大碟「在一起的十年」（10 Years Together）更標誌了這個三人民歌組合的事業巔峰，至此已累積了八張金唱片和五張白金唱片。

Peter Paul & Mary 能在流行樂壇上創出如此驕人的成績，和當年社會的抗爭運動，以流行民歌來進行社會抗爭的潮流風氣，至關重要，他們的歌聲，成為反對戰爭貧窮，追求和平公義，宣揚自由民主的信息。他們的歌聲，成為六十年代和平、自由、公義、理性、希望的象徵；成為一份理想信念，一種理想化的化身。然而，今日仍然在街頭為理想信念去抗爭的當年同道，如果未能付出數百塊錢，便無法去聽已進入貴族殿堂演唱的 PPM 的歌聲！PPM 已變成祇為已發跡者重拾年青歲月浪漫情懷的工具！不過，如果說 PPM 當年的信念，為大眾吶喊的歌聲已變了質，那毋寧說這是民歌變成名牌，商業化後的必然現象。

畢竟，歲月如流，三、四十年前的情懷都早已變成回憶，成為歷史了，但儘管情懷不再，能夠目睹當年的偶像仍能以當年的歌曲進入貴族殿堂演唱，豐豐足足地生活，同感我對青春無悔，那已值回票價，要好好感謝主辦者樂仕了！大量傳媒專欄事後大談 PPM，但卻幾全是感性掛帥，鮮有談到音樂演出的問題，看來這亦是謝謝樂仕的一種方法呢！

蔣慧民——富於思想探索的合唱指揮

黃寶玲訪問、撰稿
許翔威整理

蔣慧民先生現任香港兩個活躍的合唱團雅譚合唱團及科技大學合唱團的指揮，多年來一直熱心於推廣優秀合唱作品給觀眾欣賞，近年更以音樂會主題思想與從曲目安排探索反思而見稱，指揮生涯近三十年，蔣慧民已是本地合唱界的代表性人物。

追溯淵源，蔣慧民早年投身音樂，有賴一些指揮前輩給他很多音樂的指導，將他們最心愛的東西與人分享。在大學唸工管時，有兩位他所最景仰的指揮，付出寶貴的時間及免收學費的作個別私人教導，令他在很短的時間內從不認識音樂到有信心去學習音樂，後來更轉讀音樂系，確定了他的人生路向。而令蔣慧民有最深刻感受的正是合唱音樂，相對於其他音樂，合唱音樂的人聲最為直接、豐富和變化多端。

從1972年至今，以業餘時間從事合唱指揮近卅載，蔣慧民不單從實踐中學習和累積了許多演出經驗和排練的心得，並且有延續不斷的動力，從未想過放棄這份艱苦的差使。他有一段時期曾因承擔了很多份指揮的工作而影響了時間的運用和家庭的需要，惟有辭去部分指揮的工作，但始終，他過去三十年差不多都是為合唱團而付出了莫大的精力。

推動他不斷地接受任命的原因，乃有兩股動力：（一）自己是在合唱團裡受培育成長的，很希望學做老師的榜樣將音樂的美與善帶

給大家分享；（二）拓展自己最為重視的合唱音樂藝術，尤其是中國合唱音樂及聖樂。隨著這兩股動力不斷地耕耘與探索，蔣慧民在合唱指揮的目標路向大體也確立了，但在表達及細緻的演繹上仍有不斷的更新。

他1991年因帶領學生參加學校音樂創藝展，激發起他有新的意念，計劃音樂會的內容與形式就是一種創作，而表達的方式也可以有創意，並非選了一組曲目、主題就足夠，可引伸出來的是：整個節目當中有甚麼構想？在這個時代空間、社會環境下，表演者想表達的是甚麼？想用甚麼的方式與觀眾接觸？希望在音樂會中傳送甚麼信息？怎樣將所思所想的東西憑著音樂會與觀眾分享？於是幾年前蔣慧民開始構思新方向。以前，他可能祇定一個主題作為紀念某個人物的音樂會，或全是中國作品的音樂會，或定位於一個樂曲的曲種，但其實背後總有一些信息，希望透過意念主題傳達出來。歌唱的文本已經擁有很豐富的意義，充滿內在的信息，有作曲家和作詞家投射於音樂本身包含的世界、詞本身的內在在世界。然而音樂的內容與聽眾還存在著更多的關係，會引發更深層的思想探索，例如在這個時空如何由作品聯想到一些切身的個人、社會、民族以至世界性的問題。蔣慧民不單只希望推廣音樂表演的藝術和普及音樂教育，交待作品的歷史背景和風格技巧，而是看這些歌曲在今天有甚麼意義。在選擇和編排曲目時加上其他文字，便可以組成

一個更大的文本，從而傳遞出額外的信息，例如一首情歌《遺忘》，可能是說男女之情，但亦可以是超越兩個人之間的情懷和感受，可以象徵這時代個人對國家的若即若離的感覺，或如一個人對國家的深情的愛國思想等。將個人的見解、對歌曲的感受，作另外一個再現的方式，便不單是一首情歌，而是具備情歌以外更深層的意義，提昇人生各方面的探索。通過音樂會節目的編排，加上刊載於節目表的文本刊物及在音樂會中其他語言的穿插、文字背後的隱喻，在對自然與人生的境況、對政治的環境、對社會中人與人之間的關係等等作更多的表達。

蔣慧民認為設計一個完整音樂會本身就是一個創作模式，創作是永不止息的文化活動，總有許多可能性，可以在表演中一一去探索。蔣慧民也希望藉著音樂會帶出一些歷史回顧及具有教育意義的思想，例如最近籌備的一個音樂會，希望展示中國近代廿世紀寫作歌詞的模式及被譜曲的文學作品，從而透示國人的文化軌跡。以中文詩詞作焦點看中國聲樂的合唱作品為主，由早期學堂樂歌到近代流行的民歌，如《龍的傳人》，各有時空的意義，看看近代中國聲樂的發展，不同風格的音樂和詞句的鋪陳並置，可讓觀眾藉參與音樂會中從不同的角度欣賞和比較歌詞的文本而於思維與感知上都有所得益。

對音樂的推廣，蔣慧民也不希望受場地的局限，所以也嘗試走出

音樂廳以外，在開放式的大堂或實驗劇場演出，團員排位方面，與空間及與觀眾關係和距離，則可以較為靈活多變。

選曲方面，蔣先生雖然致力推廣中國合唱和聖樂合唱，亦會考慮到團員的意願，有時也選一些歌劇片段等，使合唱團的演出曲目不致過於狹窄，他亦有委約作曲家創作新作品。當代的合唱作品是不能被忽略的，因為那正是這個時代的藝術產物。

面對科技大學學生會合唱團的青年人，蔣慧民較注重普及教育的工作，讓他們嘗試多種類型的作品，還會較長的大型作品。適逢今年科技大學十週年校慶慶典，蔣先生在十月的音樂會將讓他們嘗試有史以來最大的挑戰，演唱一些較重份量的曲目，還會首演一套大型的

新作品，讓他們以有限的時間，努力地提升他們的水平。

至於雅誦合唱團的成年團員，技巧較為成熟，可以應付難度較高的曲目，然而有時亦會選唱一些較輕巧的小品。科大合唱團近年漸漸地成長起來，兩團的分別漸拉近了，有些大學合唱團的團員畢業後，仍有興趣的話，都希望加入一些合唱團，雅誦便成為他們其中一個選擇，做成連接的橋樑了。蔣慧民的工作，影響著團員在合唱團中不斷學習，及至薪火相傳，培育一些接班人，不斷地把合唱藝術延續下去。

隨著近年社會的轉變，人們忙於各種活動，還有卡拉OK及ICQ的出現，合唱團面對最大的困難是如何凝聚一班團員及吸收新團員，合唱團的興衰更替都會因團員出席

率不穩定或人數減少而受影響，難以維持合唱團的團隊精神及正常的練習。或許長期的練習容易令人感覺疲累，因而想停下來休息一會，縱然心頭有難捨之情，有些合唱團在團員不足的情況下也要被迫結束了。只有熱愛合唱的指揮及團員的緊密合作，才可克服這些困難。蔣慧民認為維繫團員有兩種重大的力量，第一是公開演出帶來的滿足感；第二是人的關係和情感，要如同朋友、合作伙伴一樣，重視每次排練的過程。

目前香港的合唱團發展空間有限，但蔣慧民依然努力不懈，每星期按時指揮排練，務求每位團員不斷增加愛好合唱的程度，積極地不斷向上追求，希望合唱成為他們畢生的興趣和取向，更成為他們生活的一部份。||

新編聖詩



七十餘首耳熟能詳的聖詩改編二、三、及四部合唱
適合一般詩班獻唱
香港音樂專科學校製作
聖樂服務社總代理

* 香港音樂專科學校及各基督教書局有售 *

出版消息

香港童聲合唱協會及香港學校音樂及朗誦協會聯合主辦，香港藝術發展局資助

《童聲合唱歌曲創作大賽得獎作品集》

除十三首得獎作品外，大會更邀請了多位知名作曲家及作詞家譜寫了八首委約作品。歌曲的音域及內容範圍廣泛，適合各中小學校及合唱團作練習和演出。

現已出版！

音樂「貴」族——小提琴

高音祥

如果閣下有留意頂尖國際拍賣會的消息，應該知道一把十八世紀初由名師製造的小提琴是如何價值連城（可高達數千萬美元！），即使最昂貴的古董鋼琴的拍賣價亦望塵莫及，目前世上只有梵谷的名畫真蹟有更高的市值。當然還有些國寶和博物館的珍藏，是無價的非賣品。

本來一件器物或用具，即使是限量生產亦非獨一無二，很難與充滿創意和啟示的藝術品相較量。任何古物或稀有的東西因「物以罕為貴」的定律，身價按歲月遞加，但卻亦會因年齡增長而可能日漸折舊，並且只供鑑賞，不再實用了。奇妙的是，好的小提琴居然是二百多歲的比兩歲的有更優質的音響！只要保養得好，那些親身經歷了巴羅克、古典、浪漫和現代所有歷史變遷的「老前輩」小提琴（您有沒有看過獲頒2000年奧斯卡最佳配樂的電影《紅提琴》？），至今仍未退休，依然為人民服務，成為音樂家爭相擁有用來演奏的寵兒，亦被收藏家奉為樂器中的貴族。一把極為昂貴的小提琴，不單是精美的古董工藝品，更是美妙琴音的來源，也就是說，它包含的藝術可以是無限的，但那當然還得倚賴作曲家的作品和演奏家卓越的演繹。

「功欲善其事，必先利其器」，即使是世界一流的提琴家，手拿一個糟透的樂器，亦難以拉出

甜美的音韻來。要說頂級的小提琴貴族，絕不能不曉得「Stradivarius」這小提琴名牌中的名牌了。Antonio Stradivari 這位在一六四四年生於義大利北部城市 Cremona 的天才，早年曾跟隨另一位著名造琴師 Amati 學藝，未幾便自立門戶，並努力創新，設計和製造出更臻完美的提琴。他一生辛勤地完成了超過一千一百件樂器，主要是小提琴，但亦有中提琴、大提琴及結他，不過他的黃金時期之作是在一七〇〇至三〇年間所造的。到臨終一九三七年，在九十三高齡，他仍在造琴呢。雖然目前遺留在世上的「Strad」仍有六百多把，但都因為絕大部分都是超水準的好琴，所以都是價值不菲，況且在 Stradivari 之後，再沒有比他造出更完美的提琴了。與 Stradivari 同時代的還有另一位傑出的義大利造琴師 Guarneri，在提琴歷史的地位僅次於 Strad，音色與性格是有所不同的。

一把好的提琴不單有甜美而勻稱的音色，聲音洪亮渾厚，音量幅度可以造出強烈對比，而且還有獨特的性格與音質，更好的琴，當然是既有內在美，亦有外在美。小提琴的基本外形已是線條優美，再加上別緻樸實的裝飾、勻稱規律的木紋、亮麗的漆油、圓滑的彎角，以美術的眼光去欣賞，相信不少人都認為它是最好看最精巧的樂器。

把木頭轉變成樂器的是造琴

師，賦予一把提琴聲音的性格與特質的也是造琴師，造琴不只是造出了提琴的軀殼便了事，還要引出該把琴最佳的聲音。雖然提琴在生產的最初階段是未能確實完成後的音質水平，但在那許多許多的工序中，造琴師要運用經驗與心得，作出英明的推斷，加上絲毫不差的手工，不斷為逐步邁向完成的提琴追求最好的狀態。

自從 Stradivari 造出了小提琴完美的標準，後世都極力追隨這個優秀的典範，但除了義大利的傳統，法國與德國亦有很好的造琴師誕生，中國現代造小提琴的工藝亦很好，而且已有多位琴藝家獲得國際造琴比賽的大獎。成為一位造琴師已經很不容易，要成為出色和知名的造琴藝術家更困難了。造琴師已是百萬人中也許無一，而提琴的木材也是挺昂貴，加上人手精工製造一把小提琴歷時數個月，你說好的小提琴怎會不貴重？況且用過的提琴更加「開聲」，木質「收水」更愈久愈好，好的提琴可以愈用愈好，難怪可以愈來愈值錢而不貶值。

不要小覷一把細小的小提琴，其製造過程是相當複雜的。也許你從來沒有想過，一把小提琴竟然是由多達四五十件零件組合而成。在琳瑯滿「木」的造琴工作間，你會發現各種工具不下數十種：手鋸、電鋸、大小的刨、錐、木錯、木槌、鑿、弧刀、直刀，還有各式量

度儀器、鐵尺、軟尺、各種提琴部分的模型等。除了切割、雕刻、打磨木塊的工具外，還有接合黏貼的膠水，這種膠水不是化學劑而是天然的動物膠，例如取自牛皮或魚肚的膠質，只有這些要加熱才可用而且需要很長時間才乾透的特殊膠水，才適合用於製造提琴，它比化學膠更加堅韌，並可在維修時再次溶解。化學膠雖然方便和快乾，但損害木質、破壞琴音，而且難以把琴身接合部分再度分開。還要在此特別說一下，一把提琴是完全沒有一口釘的，金屬只會使琴音變壞，工場內的小釘只是在製造期間為了定型定位偶然使用，更絕不會釘在琴身上。

造琴的工具是那麼仔細多樣，製作程序亦一樣繁複而精巧，而且還不能有少許差錯，否則便要浪費整塊木頭。有時木頭在挖深了或雕琢之後才知道裡面有個洞，也就前工盡費了。

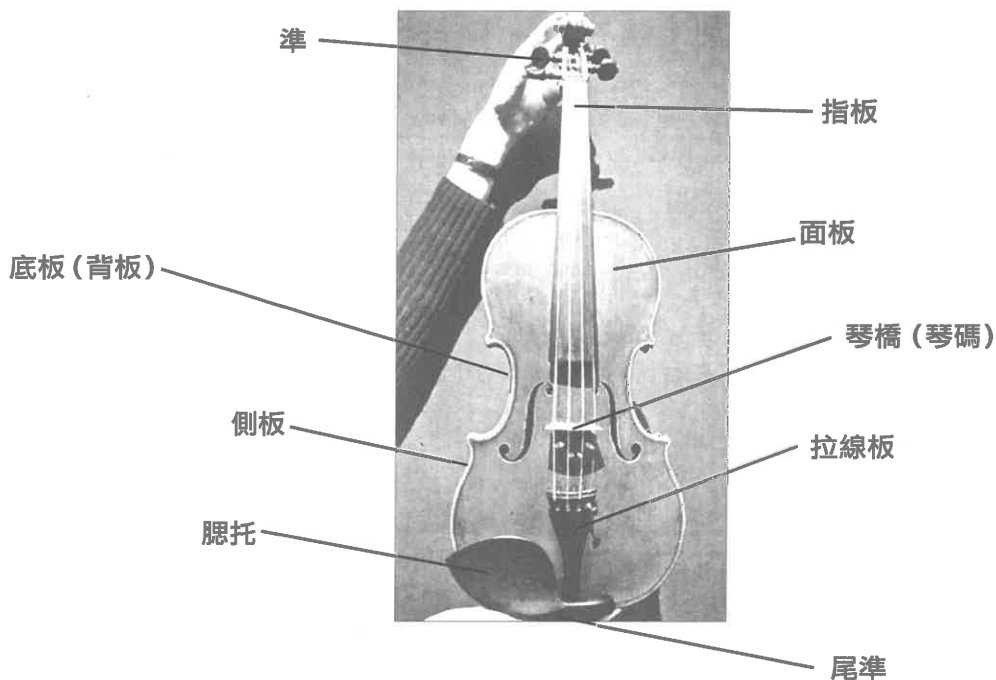
提琴的基本構造都是木質的，上佳的木料便已要很高的成本，提琴工匠的專業知識與經驗，還有細膩的手工和心思更可說是千金難求的。優質的木料在這地球已是十分稀有，現時世界生態環境大不如前，琴木材料更是買少見少。木料砍下來之後，還要自然風乾十年以上，並長期儲藏於濕度低的地方，方可拿來造琴，否則不能定形，更不可能持久耐用。

提琴的木質構造主要有面板（腹板）、側板、底板（背板）和琴頭（連琴頸）。面板是松木，底板、側板和琴頭是楓木，琴橋（琴碼）是不上漆的楓木，以將絃線的振動仔細傳至共鳴箱，至於指板和拉線板是烏木，而琴頭的四個準和尾準，還有腮托（小提琴與中提琴多半都加有的）用的會是黃楊木，但也可用烏木或其他。

松木是一種軟性的木，但造琴

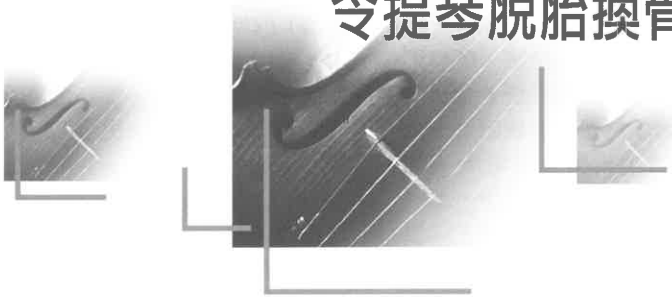
要挑選生長在海拔高於雪線（終年積雪）的地方，木質密度較高的松木，樹齡是愈老愈好，千年古木便比二三百歲的更佳，那亦是優美琴音的奧秘之一。底板由全塊厚楓木挖雕而成，也可是左右各半的對稱「拼板」。側板是很薄的，以便加熱扭曲，預備好的流線形面板還要加上一條低音樑（這也是影響琴音的其中一條主要命脈，從外表是看不見的），然後再與側板及底板黏合，到此已花的時日已不少。雕琴頭更是一件很花時間和精神的工作，琴頭與琴身接合起來之後，還要細細的打磨，掛起來靜待三個月，才可開始上漆，從無色到淡黃到特配的色彩，一共要掃上數十次的油光漆油，而且每次乾了要打磨一遍，再次上另一層油漆之前又再要小心翼翼地打磨，如此須反覆數十遍，說造琴師是最有耐性的木工師傅也不為過。||

小提琴木板結構圖



令提琴脫胎換骨的專家

五言



世上真有人可以「朽木變神奇」！把一柄殘舊，甚至破裂的小提琴，或中提琴、或大提琴以至低音大提琴修理翻新，把暗淡無光的琴身變得亮麗之外，更可以把原來暗啞或不平均的琴音改善，變得通透宏亮，那正是一位富經驗的造琴師可以辦到的。造琴師除了拿木料從頭到尾製造出一個新提琴出來之外，還要懂得如何保養及維修舊琴。

大概許多學習樂器演奏的人，包括職業樂師，甚或世界一流的音樂家，都不大瞭解自己使用的樂器是如何製作而成的，亦不懂得怎樣親自修理。多數人只看到表面，根本不知道樂器的內裡乾坤。人們在選購時都要試音和比較，知音者固然較能分辨出樂器的音色、音量、性能等各方面之優劣。外型與顏色是各有所好，但也可能影響價格，原料與人工的成本是最重要的，質素好的樂器總不會很便宜。此外，著名的樂器廠商更要加上廣告開支，反而個別私人樂器工匠的樂器並非大量生產，也不作經常性宣傳。像造琴師自己經營一所小工場，每造一個小提琴都要花上兩個月的木工時間，之後還要用數個月作數十次打磨及上漆，每一個小提琴均是全情投入精工製作，訂製個別的提琴與購買現成的廠製樂器定然有所不同。

初學拉奏小提琴的人，或者因不知道自己會否持久學習下去，多半會選購比較便宜的樂器，不過如果胡亂挑了一把音色差勁的琴，甚

至是樂器構造有問題，對於學習音樂亦會有所妨礙。聲音總弄不美，便很難提高練習的興趣。事實上，一把優質的小提琴反而可以再賣出去，有些提琴甚至會升值，普普通通的劣質琴當然就沒有人要囉。

今時今日在先進的西方國家，許多小提琴是由機器製成的，為的當然是節省時間與人手，然而現代流水作業的生產方式，與十七、十八世紀頂級的人工造琴傳統必定有很大差別。機器生產的提琴，琴身只是用薄木板加壓使之彎曲，加上高速旋轉電刀塑造琴形，木的纖維有較大程度的破壞，與傳統原塊木頭挖雕的方式明顯不同。現代立體雕刻科技更可以連琴頭的螺旋花紋也不經人手便雕塑出來，但機械性是千篇一律，失去了工匠的靈活處理及珍貴的手藝。目前在中國大陸樂器廠，人手作業依然比購買先進機器造琴較為便宜，但許多提琴是工廠式分工集體合作而製成，不同的工匠負責不同的工序，工作當然是更快捷但卻會草率，加上不少工匠都是不懂音樂，只一味依照同一標準型制去處理不同的木料，不會深入注意每塊木板厚薄與素質的微妙變化，更談不上那種像傳統造琴師一人包辦所有製作上大小事務的完全投入和密切的感情因素。

只有獨立自主的造琴師，才會對小提琴的內涵極為關注，而對於樂器的外形和色澤，亦會視之為一門藝術。一個優秀的造琴家也需要音樂家的音樂知識，尤其是拉奏提

琴的技術，並且能表現出一定的音樂修養，能讓別人分辨琴音的質素，此外，對視覺美術也要很敏感，對流線形線條份外精確。其實每一把小提琴的弧線角度都不是絕對一樣，琴頭的雕飾更可讓造琴家自由地處理大小與凹凸，甚至設計出少見的圖像。一個傑出的造琴家又何止是一位「音樂木匠」？

造琴師的確是一門很奇特的職業，也是一種結合了視覺與聽覺藝術的事業，更是美妙音樂的幕後功臣之一。要成為一個造琴師絕非易事，並無專科造琴學院訓練這方面的人才，只能個別拜師學藝，事實上除了許多技術上與及跟提琴有關的一切知識之外，還有許多想法和感應是只能從老師處口傳心授，與及自己反思和領悟，再加上一定時間的累積經驗，那就像音樂創作和演奏一樣是沒法子把奧妙之處寫在書本上的，用腦筋去感應領略之外，造琴更要用雙手去接觸，對一把小提琴各處的細微差別都得十分靈敏。

目前在香港只有一位土生土長的專業造琴家，全職以造琴為主，他是居住於西貢的魏天威，自立門戶開設提琴工場多年，這個人性格獨特，多才多藝。年輕時便與小提琴工藝結下不解之緣，由於他優秀的造琴手藝，尤其是仿古的漆油，加上多次接受傳媒訪問，魏氏提琴已有相當的名氣。

魏天威自十多歲起學習演奏小

提琴，漸漸對提琴的精密結構產生濃厚興趣，因為有一定的木工基礎，便嘗試自己造琴，起初便找來多本參考書籍，但仍未掌握到竅門。然而愈是難做到的他愈是有挑戰的幹勁和興趣。後來經演奏家的介紹，毅然到上海追隨一位資深的造琴師傅習藝，因而茅塞頓開，自信增強。返港後，他決定投身造琴的生涯，即使他擁有教育學院音樂文憑和中文大學音樂系的學士銜，他最後還是放棄了多年來小學教師的工作及其穩定的收入，終於自行開業，全職製造及維修提琴，其熱誠可想而知。

造琴師要設立一個設備完善的工場（包括工作間和儲物間）已不簡單，要購買優質木材作造琴原料亦所費不菲，木頭還要安放在適當的濕度與溫度的密室之中，空氣調節是經常性不可少的，否則木頭便不能用來造琴了。

造琴的收入當然不像小學教師那樣穩定，不過提琴一族也不算是很冷門的樂器，香港除了鋼琴學生較多之外，提琴學生還算不少，如

果說專業音樂家，提琴更佔最多呢，一個管弦樂團便有超過三十把小提琴，大概十把中提琴、十把大提琴和八把低音大提琴，比木管組和銅管組都多很多。要保持甚至提高樂器的性能和音響質素，每一把提琴都需要好好照料和保養，若然出現損壞等問題，或不知何解的「奇難雜症」，大可拿給魏天威這種「提琴大夫」診斷，他便會「對症下藥」，可能是替換零件，或者打磨木板改變原來的厚度、彎度和角度等，又或者是塗上新的油漆，那不單使樂器看來煥然一新，更可「恢復健康」甚至更「生猛有力」，把提琴的潛質充份發揮出來。

技藝超卓、「醫術高明」的造琴師，甚至可以把肢離破碎的殘舊古老的小提琴「起死回生」，那當然是需要一番功夫去「脫胎換骨」，例如抽起舊的木接上新木，或許拆開後用新的優質膠水黏合，此外，刮去陳年舊油漆重新一層層塗上新油漆，亦能提高音質水平。

大多數的提琴，如不至於「病入膏肓」，但常有點小毛病，好像

有東西塞在咽喉一樣發聲砂啞而不理想，很可能只是共鳴箱裡面的低音樑或一條小小的音柱的位置放得不好，經造琴師以富經驗的靈敏耳朵與靈巧雙手治理後，可以把小提琴在內涵與外表都相對提高了其價值。

現在許多人都明白到精細手工所製的小提琴遠比大批大批廠製的要好得多，個別找造琴師訂製提琴的人愈來愈多，往往要等上一年才能收到訂製的樂器，要造一把好的小提琴是欲速不達的，但維修則很快便可以完成。

一個成功的造琴家，可能更要性格豁達開朗，視野廣闊，人生充滿趣味，才不致束縛於封閉密實的工作室，才會從木頭中找到生命力與深刻的藝術。大概所有人都需要在專業的工作與業餘嗜好中取得平衡，各方面的表現才會更出色，正如一具小提琴的每個部分，恰到好處的組合起來，面板軟性的松木結合著底板硬性的楓木，使琴音均勻美妙，也許亦說明了陰陽協調方可達至完美的道理。 ▮



香港音樂專科學校

2001年暑期課程

課程名稱	學費	節數	開課日期	時間
半音階口琴 A 班	\$720	10(每週 2 節)	5/6 (二)	8:30-9:30p.m.(逢星期二、五)
半音階口琴 B 班	\$720	10(每週 2 節)	21/7 (六)	6:00-7:00p.m. (星期六)8:30-9:30p.m. (星期二)
結他初階 (古典)	\$620	8	10/7 (二)	6:00-7:00p.m.
聲樂初階	\$620	5	16/7 (一)	7:30-9:30p.m.
合唱指揮初階	\$750	8	18/7 (三)	6:45-8:15p.m.
合唱指揮進階	\$800	8	18/7 (三)	8:15-9:45p.m.
五級視唱練耳班	\$580	8	9/7 (一)	6:00-7:30p.m.
六級視唱練耳班	\$780	10	3/7 (二)	7:00-8:30p.m.
七級視唱練耳班	\$880	10	28/6 (四)	8:15-9:45p.m.
八級視唱練耳班	\$980	10	28/6 (四)	6:45-8:15p.m.
五級樂理 A 班	\$1,600	15	6/7 (五)	7:00-9:00p.m.
五級樂理 B 班	\$1,600	15	7/7 (六)	9:30-11:30a.m.
五級樂理 C 班	\$1,600	15	7/7 (六)	11:30a.m.-1:30p.m.
八級樂理班	\$2,900(第一期) \$1,600(第二期)	40	21/7 (六)	2:15-3:45p.m.
中樂初階班	\$600	8	9/7-13/7 (一至五)	4:00-5:00p.m. 或 5:00-6:00p.m.



巴托民歌情意結

從巴托《羅馬尼亞民間舞曲六首》(1915)

(Six Romanian Folk Dances Sz.56)看其對民間音樂特點的運用

莫寶賢

(音專四年級學生)

接觸民間音樂的經過和採集民間音樂的情況

貝拉·巴托(Bela Bartok)於1881年3月25日出生於匈牙利托倫塔(Torontal)地區的納吉·森特·密克洛什(Nagz-Szent-Miklós 現屬捷克)，是一位偉大的音樂家、作曲家、鋼琴家，也是一位民族音樂學家及音樂教育家。父親是該區農業學校的校長，母親是位教師，也是位鋼琴家。巴托八歲喪父，母親為了生活，不斷從一個城市到另一個城市教書。巴托隨母親遷徙於捷克、羅馬尼亞和匈牙利諸城市，因此而接觸到不同民族的人，如德國人、羅馬尼亞人、塞爾維亞人，認識到各民族的風俗習慣和熟悉了各地的民歌，也造就了他的語言天才，他既懂英語、德語，還學了法語，甚至連義大利語、西班牙語、羅馬尼亞、斯洛亞幾亞語的基礎也打好了，為他日後採集和研究民間音樂，鋪下了穩固的基礎。

巴托年幼跟隨母親學習鋼琴，十歲作為鋼琴家及作曲家已鋒芒初露。1899年考進布達佩斯(Budapest)音樂學院，接受全面的鋼琴及作曲訓練。巴托具有強烈的民族自尊心，熱愛祖國的一切，對匈牙利民族音樂，有著極大的興趣。1907年，他做了布達佩斯音樂學院的鋼琴教授。1935年，更被選為匈牙利科學院士。希特拉的上臺及匈牙利與納粹德國的勾結使他感到無法再在祖國工作下去，1940年終於忍痛離開，到達了美國，在哥倫比亞大學繼續進行民間音樂的研究。1945年祖國解放，他熱烈想回到匈

牙利，惜被重病折磨，於1945年9月26日病逝於紐約。

巴托認為，最理想的採風人應該具備歷史學、文獻學、發聲學、舞蹈學、民族學、社會學等知識，又能掌握外語，最重要的是他必須是位音樂家，有良好的聽覺且善於觀察¹。高大宜(Zoltán Kodály)認為巴托已近乎這個人了。1904年起，巴托和高大宜結伴下鄉採風，他們共同搜集、整理、錄音、研究、編定大量匈牙利及羅馬尼亞民歌。他們的研究範圍除了匈牙利及羅馬尼亞，還遍及斯洛伐克、烏克蘭、保加利亞、土耳其甚至阿拉伯的民間音樂。

收集民歌必須親自進行，他們擁有一套工作方法，就是先記錄一首歌的輪廓，然後記節奏，最後記歌詞，然後再加上有關地點日期及其他線索²。要搜集到較古老的真正民歌，最好探訪遠離城市的農村，向年老的農婦求教，因為只有最老的人，知道的民歌最多最古老。為了要說服一個村婦唱歌，有時竟要花上幾個小時的口舌。可是，最精確的記譜方法，也不能完全清楚地把滑音、裝飾音的自由節奏，還有最細微的語音變化，聲調音韻、語氣及情緒記錄下來。最理想的收集民歌方式，就是對這些農民的歌唱進行錄音。收集民歌時，他們發現共鳴最強的人多半是神父及牧師，而代為介紹歌唱者錄音也多半是他們。要消除農民對留聲機的恐懼，以及爭取農民的友誼及信任，他們往往需要以長久的耐心及

真摯的誠意去感動農民。為了要深入地瞭解民間音樂的真正生命，他們決定生活在簡陋的農村裡，切實地經歷農民的原始生活，直接與農民交往，留心地觀察農民在歌唱時的面部表情，參加農民的舞會、婚禮和聖誕慶祝及葬禮等活動，設身處地地去感受及汲取民間音樂的泉源。巴托一生共收集得九千多首匈牙利、羅馬尼亞、中歐、土耳其和北非地區的民歌。寫了許多關於民間音樂的文章及五本著作，揭示了民間音樂的真正風貌。

一些匈牙利、羅馬尼亞等東歐地區的民間音樂特點 拍子、速度及節奏

東歐的民間音樂流行三類型的節奏³。第一種是「自由節奏」，這種節奏非常自由，適合於朗誦的、沒有固定小節線或拍子記號的節奏。速度比較有彈性，可隨著歌詞的伸縮，即興加插裝飾音或滑音。第二種是「刻板節奏」，始終固定的小節線，通常用2/4拍子，也可能出現變換拍子，速度固定，嚴守節拍，常以舞曲作為基礎，在同樣長度的音符下，歌詞是順從音樂的。第三種是「附點節奏」，主要是某種匈牙利鄉村音樂特有的節奏。如 ♪.，⁴ ♪. ♪. ♪. 和 ♪. ♪. ♪.⁵。

調性、音階、旋律及結構


據巴托研究所得，沒有發現無調性的民間音樂曲調⁶。民間音樂多以民歌為主。風格原始的民間曲調，多採用無半音的五聲音階或中世紀宗教音樂常用的教會調式，常以固定音型來穩固調性⁷。旋律單

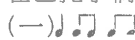

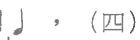

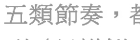
純、明淨，富於歌唱性，且經常重複。音域較窄而又常有下行的傾向，裝飾音極多，滑音也很多。

民間曲調的結構極為簡單，民歌通常由三個或四個樂句組成，樂句常以類似或重複的旋律出現，以一樣或少許改變了的節奏重複，如 AA^1A^2 、 ABB^1 、 $ABBA$ 、 AA^1BB^1 等。很多民歌更採用下行的移調結構；例如後面的樂句就是前面樂句的低五度重複⁸。

民間音樂以調式音樂為主，旋律構造中一般沒有反映出屬和絃的特徵，避免了 I-IV-V-I 的西方和聲進行結構⁹。和聲較為簡單，只是為了強調旋律樂句的民間風味。農民音樂遇到需要重唱時，旋律通常不變而改變伴奏。一些民間的舞蹈音樂和民歌，有時會有簡單的前奏和一段尾聲¹⁰。

巴托在《羅馬尼亞民間舞曲六首》中所融入的民間元素



拍子和速度方面，第一、二、三、六首都是採用舞曲常用的 2/4 拍子，第五首採用 2/4 和 3/4 拍子的交替。整套作品穩守節拍、速度固定，切合了上述拍子類型的第二種「刻板節奏」。在節奏上，第二、三首的旋律和第六首第 25 小節後的伴奏，大量採用了 2_4  這種節奏模式，這正是羅馬尼亞民歌的最基本節奏模式¹¹。

有很多羅馬尼亞的音樂材料是起源於舊匈牙利境內的。所以，曾在巴托手稿中列出的五類節奏：¹² (一) , (二) , (三) , (四) , (五)  中的第一、三、四、五類節奏，都可以在這套作品中找到（見譜例一至四），可見巴托充份地把民間音樂的節奏運用在作品上。

六首舞曲的結構是：第一首：

AA^1BB^1 ，第二首： ABB^1A^1 ，第三首： ABA^1B^1 ，第四首： AA^1BB^1 ，第五首： ABA^1B^1 ，第六首： $ABCB^1C^1$ 。前五首都是由四個單位結合成為一個整體，彷彿是一首首以四個樂句組成的民歌¹³。採用的主題都不超過兩個或三個，而且主題的內容又反覆的出現，每當重複旋律時會加一些裝飾音或作節奏上的少許改變，這全是民間曲調的特點。

現在看看這套作品所採用的民間調式。第一首的首四小節，是分別由 C D E F# G A B 這個音列組成¹⁴。C 到 F# 這個增四度音程，使旋律充滿著古老的民間風味，效果顯著而動聽。如果旋律常常保持著這個增四度音，就稱為裡底亞 (Lydian) 調式¹⁵。這個調式有個特點，是 F# 與 F 可交替使用，即是旋律的後半部採用了 F 來抵消了增四度音程。以上所列的裡底亞調式音階，同樣地在第五、六首中找到。第二首由 D E F G A B C 這個音列組成，是多裏安 (Dorian) 調式。這是中世紀宗教音樂常用的教會調式。第三首由 B C# D E# F# G# A B 組成，當中的 B C# D，構成了一個小三度音程，給予樂曲一些小調的氣質，而 E# 到 F# 這個小二度音程稱作拿波裏小二級音，是作為弗裡幾亞調式 (Phrygian) 因素吸引過來的¹⁶。這個由小三度及小二度音程結合的音列，稱為綜合調式。

最後讓我們看看六首舞曲的旋律特點。正如前文所載，六首舞曲旋律的音域都很窄，第二、三和四首的旋律大部分都是級進。第一、三、六首的旋律跳進較多，但是大多限於 5 度以內的跳進。第三、五首採用了極多的裝飾音。第二首第 6、10 小節的第二拍  及  節奏，活生生是兩組滑音的效果。

六首舞曲都以主旋律為最重要部分，而所配的伴奏、前奏和尾聲，都盡量規律而簡單的。這樣是

要使旋律的調式特質，得到充份的體現，每當旋律重複時，伴奏的和絃就會更換和改變一下¹⁷。第四首只有四句，全曲都是下行旋律，正是旋律具有下行傾向的好例子。第五首的第 13-16 小節，是第 5-10 小節的低 5 度近似重複，第 17-22 小節，是第 11-16 小節的低 4 度近似重複。第 17-28 小節，是第 5-16 小節的低 8 度重複。第六首第 5-8 小節，是第 1-4 小節的低 5 度重複。這就是下行的移調結構了。

這套作品帶出了一些巴托運用民間音樂特質的手法；首先他以鮮明的旋律配以中立甚至次要的伴奏，使民間音樂特質能夠突顯出來。其次是他把民間歌曲移到樂器——鋼琴上。第三是他藉著民歌的旋律特質和節奏特點，自由地利用在其音樂創作上，使之渾然成為其音樂上的母語。

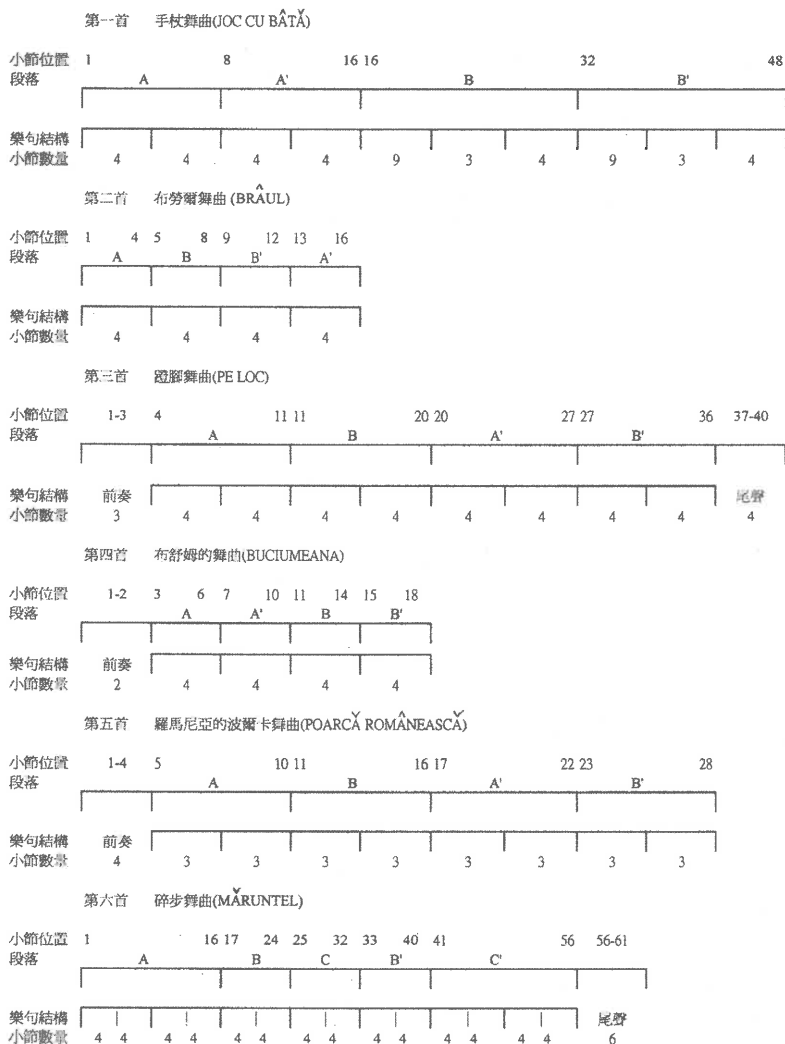
- 1 錫特隆著 李哲洋譯《巴托克》臺北市：全音樂出版社，1971年。第46頁
- 2 同上。第45頁
- 3 人民音樂出版社編輯部、湖北藝術學院作曲系編《巴托克論文書信選》北京：人民音樂出版社，1985年。第184頁
- 4 彼得·斯漢·森著 (Peter Hansen)《二十世紀音樂概論 (下)》北京：人民音樂出版社，1981年。第61頁
- 5 人民音樂出版社編輯部、湖北藝術學院作曲系編《巴托克論文書信選》北京：人民音樂出版社，1985年。第6頁
- 6 同上。第132頁
- 7 同上。第161頁
- 8 錫特隆著 李哲洋譯《巴托克》。第40頁
- 9 《巴托克論文書信選》，同上。第141頁
- 10 同上。第48頁
- 11 同上。第2頁
- 12 同上。第187頁
- 13 匈牙利民間音樂經常有四個樂句，結構方整。

- 14 拉約什·萊斯瑙伊著 顧連理譯《巴托克傳》北京：人民音樂出版社，1985年。第68頁
- 15 《巴托克論文書信選》，同上。第12頁
- 16 許勇三主編《論巴托克的音樂創作》北京：人民音樂出版社，1986年。第17頁
- 17 《巴托克論文書信選》，同上。第183頁

參考書目

- 人民音樂出版社編輯部、湖北藝術學院作曲系編《巴托克論文書信選》北京：人民音樂出版社，1985年。
- 拉約什·萊斯瑙伊著 顧連理譯《巴托克傳》北京：人民音樂出版社，1985年。
- 錫特隆著 李哲洋譯《巴托克》臺北市：全音樂出版社，1971年。
- 許勇三主編《論巴托克的音樂創作》北京：人民音樂出版社，1986年。
- 蕭而化著《現代音樂》臺北：中華文化出版事業委員會，1955年。第138-151頁
- 張洪島主編《歐洲音樂史》北京：人民音樂出版社，1983年。第451-460頁
- 彼得·斯漢·森著(Peter Hansen)《二十世紀音樂概論(下)》北京：人民音樂出版社，1981年。第54-71頁
- 朱建、吳聖武編譯《現代作曲家及其名曲》香港：香港宏業書局。1985年。第1-14頁
- 鍾子林編著《西方現代音樂概述》北京：人民音樂出版社，1991年。第9-21頁
- 葉松榮著《西方音樂史略》北京：文化出版社，1990年。第205-211頁
- 馬門直衛著 閻泰合編譯《外國音樂家傳》北京：文化藝術出版社，1986年。第483-493頁
- 參考樂譜
- 人民音樂出版社《外國鋼琴曲選(四)》，1996年第四版。第147-154頁

羅馬尼亞民間舞曲六首 作品56結構比較圖



香港音樂專科學校發展基金

「香港音專」設立之「香港音樂專科學校發展基金」目的為配合時代進展，建設及改善學校之環境及設備、添置新教材等，以推行優質教務和校務，並求達至更高音樂教育水準。此「基金」現正籌募捐款，敬希各界熱心人士及校友慷慨捐助（捐款可獲免稅），請致電 2380 6016 查詢。

吹噓——「命運敲門」的變奏

陳家富

me me me doh 不是 me me doh
正如

洋鬼子 不是 鬼子
洋紫荊 不是 紫荊

還相信命運會在門外等候嗎？

倒不如相信

紫荊 就是 洋紫荊
鬼子 就是 洋鬼子

亦不妨坦認

me me doh 不是 me me me doh
(心中愛不是身邊的愛)

這是一個愛吹的時代

當瘋牛症肆虐，牛隻減產

取而代之的，卻是

豬——假借牛油蛋糕之名炮製的

豬油蛋糕

嚐一口豬油蛋糕不覺味美

胡扯豬油作牛油不感難為

只是吃壞了肚子

不管直簫或橫笛

me me me doh 還是 me me doh

便甚麼都吹不響了

二零零一年三月

《出入有無》

東去淨土出塵寺

西來極樂入夢時

十方蟲聲有魚聽

一夜細雨無人知

一人

漫談「喝采」和「喝倒采」

林樂培

尤之乎行到一著好棋，或者讀到一句好詩，就不其然地「拍案叫絕」一樣——當我們在音樂會裡聽到一場精彩的表演以後，也就會不其然地「鼓」起「掌」來。這個表演愈令聽眾滿意，掌聲就愈熱烈、愈長。有時還夾上幾聲 "Encore" 「再來一次！」或者 "Bravo" 「好嘢！」的興奮的、歇斯底里般的叫喊。這是聽眾對演奏者擁護、愛戴、敬佩與褒揚的反應，俗話叫做「喝采」。當然，倒過來的就是「喝倒采」了。

大抵在一般真正技藝精湛的演奏之後，接著是一刻寂靜然後才「掌聲雷動」的；這一剎那間的寂靜才是最值得寶貴，因為它表現了聽眾的心靈完全給樂曲的「美」所吸引、所陶醉，而拒絕甦醒的留戀。及到「掌聲雷動」，這「雷動」是讚賞作曲家的呢，還是演奏家的呢，也實在很難分析。大抵多是演奏家佔盡光彩，除非作曲家也在場，也被介紹給聽眾，也接受一次「喝采」，否則這個樂曲的創造者，就只好以「幕後英雄」自我安慰了。

在歐洲，作曲家則比較被重視，特別是一個大作品或者歌劇的首演，作者往往要在後台等候，一聽到熱烈的掌聲，便急急走出台前向觀眾「答謝」。

歌劇大作家蒲契尼(Puccini)當初因為討厭這種近乎市儈的氣息，不肯從俗，而被聽眾指為傲慢，甚至幾乎因此而淪於一敗塗地。另一位意大利歌劇作曲家威爾第(Verdi)則喜歡拉高衣領，壓低氈帽，擠在「飛機位」的人叢中欣賞自己的作

品和獨自咀嚼狂烈得澎湃的「喝采」聲。近代的作曲家，尤其是在美洲，混在聽眾中只佔音樂廳一個平凡的坐椅，一曲既罷，在樂隊指揮或演奏者介紹之下，就地站起來點點頭、舉舉手，表示「衷心感激」就算數。

「喝采」也有時間性與地方性之分。「喝」得不及時，就難免產生「孤掌難鳴」之苦。在德國，華格納式的歌劇，非到一幕終場不「喝采」的；在意大利卻迥然不同，他們嗜歌如命，任何一首曲調令他們聽得出神，就隨時隨地大雷大叫，非「再來一次」不肯罷休；如果指揮不賞面，不「再來一次」，紙團果殼就立即如夏雷春雨般從天直降。這種熱情得近乎瘋狂的「喝采」，在貝多芬時候非常流行，他的交響樂和室樂作品，往往要整個樂章地「再來一次」。這種風尚在現代的大音樂會裡幾乎絕跡了，尤其在音樂工會和各方面合約控制之下的，很難得有機會「再來一次」。記得某次小提琴家曼奴軒(Menin)答謝了達六次「喝采」以後，不得已向聽眾宣告：「諸位！我是很高興給你們再奏幾首樂曲的，可惜我的經理人不允許，抱歉得很！」

今天，一首普通含有三四個樂章的交響樂、協奏曲、鳴奏曲、組曲、室樂作品，以及獨唱中編合成一組的多首簡單音樂，就都要等到全部（所有幾個樂章）演奏完畢以後才「喝采」的；獨唱的歌曲，也要等到伴奏的最後一個音符完全消失以後，才可以「喝采」。很多時，伴奏部份會比曲調更重要，如果「喝采」得太早，就無異把最精

彩的幾個小節橫加截斷。如果你要避免尷尬場面的話，對一首自己不熟悉的作品，最好還是耐性點，控制一下過份的熱情，讓人家先來拍手罷。

上面說過，「喝采」本來是對演奏家表示愛戴與褒揚的反應。近年來，特別是在本港和英美，卻又成為了一種「禮尚往來」的「習慣」。一個還沒有足夠技巧，對樂曲還缺乏認識的演奏，也同樣接受熱烈的「喝采」。這對演奏者，對欣賞者，對藝術本身而言，是否又會變成一種不忠實的罪過呢？

「喝倒采」在歐洲比較多見，尤其是在熱情澎湃的意大利和法國。在這些大都市中，你常常會找到對歌劇認識得比音樂教授還多的汽車司機，也可以在咖啡座裡找到隨時表演幾個主奏曲的街頭音樂家。像我們隨時隨地聽到「胡不歸」一樣。他們還未牙牙學語就聽慣了「阿依達」和交響樂。大體一般去音樂會的多是音樂迷，而非為了「文明」、「排場」或「面子」問題，特別是擠在廉價座位上的聽眾。他們不單愛音樂，而且懂音樂，可以把歌劇的故事、哲理、作者和演奏者的生平史事，給你描述得津津有味。在「讀者文摘」一篇「意大利藝術重生」的文章寫著：「大戰後只有一個月，重建炸毀了的La Scala歌劇院的工程就立即開始；當其時，商店與工廠都差不多盡毀於炮火，流離失所無家可歸的難民多得無法計算，但連一句抱怨與不滿的情緒也沒有表達過。歌劇院重修期間，政府與市民紛紛給予最踴躍的捐輸和協助，連共產黨徒也走到別處去騷動，給予靜靜的合作。」當

然，在這樣一種場合與氣氛之下，他們對演奏的水準就來得更重視，對演奏者與作品的價值也要求得更高超了。

亨利·多瑪士在他一本「大作曲家傳記」裡有這樣一段描寫：意大利人對音樂與飲食同樣地重視。這是他們日常生活中的維生素，特別是歌劇；因此，一個粗濫創作演出，在他們看來就無異是劑毒素，非立刻予作曲者和演出者以嚴格炮製不可。有一間歌劇院曾經被過份激烈的聽眾「喝倒采」甚至投下炸彈，惹得當場死傷了好幾個人。

這又怪不得甫采尼每次觀看他自己作品的首演時，都緊張與驚惶得如同行刑的死囚。當他的歌劇La Tosca首演前夕，特別向警察當局請求保護劇場觀眾，警長非常幽默又非常聰慧地建議道：「如果觀眾的確胡鬧得太過，叫樂隊站起來立即演奏國歌罷，這準可以平息不守法的聽眾一時之衝動的。」

當代最傑出最負名氣的作曲家，曾靜肅地過港的史特拉汶斯基(Stravinsky)的早期作品「春之祭」芭蕾舞劇首演時，也發生過一場瘋狂似的「喝倒采」。

那是一九一三年，當時演出由第一流法籍指揮家Pierre Monteux領導，在巴黎演出。在座的大作曲家聖桑一聽了由大管開始以最高音色奏出的旋律以後，就驚異地詢問「這是甚麼怪樂器？」便頭也不回地走出了音樂廳。聽眾在開始的兩分鐘內還算平靜。不久，有如Monteux追述：「之後，表示厭惡的聲音，作貓叫的聲音，就從樓上開始傳下來了。不久，連大堂中的聽眾也漸漸附和。聽眾開始向左鄰右里開玩笑，打下別人的頭咧，推手踭咧，拋擲糖果咧……一切可能到的東西又漸漸以我們為目標發射過來，但是我們依然演奏著。」劇場總經理把燈光一明一暗地閃了幾

下，示意請聽眾守秩序，卻絲毫沒有效果。伯爵夫人 Pourtales 站起來大聲喊叫「六十年來，這是第一次居然有人這麼斗膽愚弄我！」。場內秩序愈來愈難控制了，甚至連坐椅也被人拋擲起來；百分九十的觀眾變成了瘋狂，大隊警察不得已衝入場內彈壓。這個充滿革命氣息的青年作曲家，迫得從窗口跳出街外，踉蹌了一整夜。

誰是「喝倒采」的導火線呢？是演奏者？作曲家？還是部份過於衝動的聽眾？這真是一個難題。這個難題也跟著環境與氣氛有密切聯繫的。一個沒有充份準備的演奏，尤其是陌生而聽不慣的作品，一些愛鬧而過度吹毛求疵的欣賞家，都可能成為「不幸事件」的發動者。

被人喝過倒采的演唱（奏）家不必氣餒，這個作品也不一定是壞東西，真正的好東西遲早會被人賞識。珍貴的藝術並不一定在乍看之下就可以看得出它的價值。再說「春之祭」吧，在首演失敗後十二個月，指揮家Monteux在一個音樂會裡重新介紹這首創作；這次沒有了舞蹈，卻獲得了無上的讚揚與最熱烈的「喝采」。之後，這首曾經被人唾罵的作品就永遠堅固地在大樂隊節目單中佔了一個重要位置，給當代作曲家開啟了一條通向新派風格的途徑。無怪乎時報評論說「春之祭」之於二十世紀，實在相當貝多芬「合唱交響樂」之於十九世紀。

靜靜告訴你：當我第一次對著樂譜聆聽這首作品的時候，聽著這種極端新奇與複雜聲音的混合，交錯縱橫與不斷反覆的節拍，無調性與調性組合成的旋律及和聲，一切不能想象到而極端高深精湛的樂器編配色彩的時候，我的手心不斷地冒汗，連毛髮也聳立起來，自己就如同跌進了一個無邊闊海——眼前是五十年前寫成的作品，卻包涵著五十年以後自己也不知道能否全部

了解的東西。對「春之祭」的創造者立時感動到五體投地，心裡不其然也大聲疾呼著「Bravo! Maestro Stravinsky」。

原載於《樂友》新六十三期

編者按：

此稿於1958年由當時出國留學的林樂培投稿《樂友》，文章刊登後，台灣的王沛倫在1963年編《音樂辭典》一書時疑用了林氏文中描寫《春之祭》首演的一大段，見該書417頁，但無註出處，另潘皇龍著的《讓我們來欣賞現代音樂》中，亦同樣引用了兩次。||

鳴謝

香港音專發展基金

朱慧堅	\$ 600.00
伍少雄	\$ 70.00

樂友捐款

王玉蘭	\$ 1,200.00
-----	-------------

請問

您是否《樂友》的長期讀者？
您對於近年《樂友》增加了篇幅，每年不定時出版兩至三期有甚麼意見嗎？
對美術及排版方面滿意嗎？喜歡嗎？

在資源極為有限的條件下出版這免費贈閱的刊物是不容易的，1951年創刊，至今肯定是香港音樂刊物歷史最長的（已逾五十年！）您願意捐款贊助出版未來的《樂友》嗎？即使您是《樂友》的新讀者，也歡迎您把任何想法告訴我們，用任何方式支持我們，使《樂友》在新紀元更進一步。

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
(非牟利機構)

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）

提升您的音樂技巧和修養