

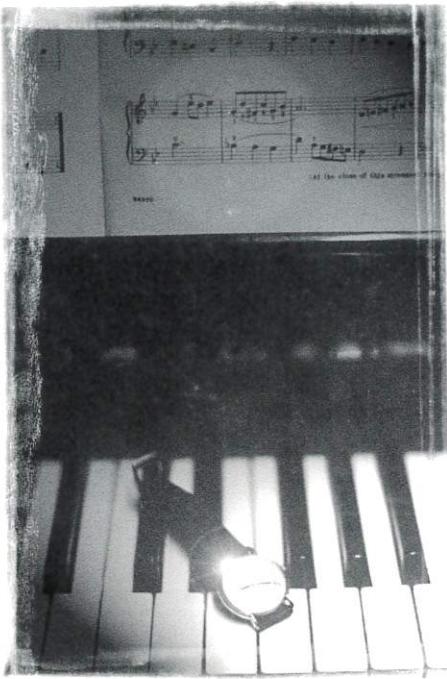
# 樂友

83

MUSIC COMPANION

Since 1951





鍵盤是鋼琴的外表，但它並不就是音樂；  
時間是拍子的基礎，但它並不就是節奏。  
宋代詩人蘇軾所寫的《琴詩》問得好：  
『若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴？  
若言聲在指頭上，何不於君指上聽？』  
音樂要素，究竟為何？值得深思。

黃友棣

寫於二〇〇二年五月十九日

本校董事會

註冊董事

周文軒（主席） 費明儀  
陳玉書 吳天安  
胡德蒨 曾葉發  
楊伯倫 黃鄭國璋

顧問

黃麗松 黃友棣 凌金園

名譽董事

李子文 黃乾亨

名譽校長

胡德蒨

校監

吳天安 校長  
費明儀

法律顧問

黃乾亨 會計師  
張彬彬

樂友

顧問

黃友棣

編輯顧問

胡德蒨、李德君

編輯委員會

許翔威、莫寶賢、黃寶玲  
陳君賜、吳振輝

裝幀設計

MIZAR DESIGN

出版發行

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

園地公開，歡迎投稿

費明儀：「藝術是超越時代的」

樂友 2

簡論二十世紀合唱作曲趨勢

李德君 4

喜看中國青年鋼琴家在成長

陳兆勳 6

「新潮」之後及之外

許翔威 8

談中國學者對“中國音樂”的分類

余少華 10

西方音樂文化優越之處何在？

徐允清 13

梁掌璋談香港藝術節

陳君賜 16

澄清邁克的《再見，法郎》

林樂培 17

比芮特演奏的《布拉姆斯鋼琴音樂全集》

陳兆勳 18

悼念麥志成老師

黃寶玲 21

評本屆香港藝術節中部分中國現代音樂

君亮 22

德、奧音樂之旅散記

畢繫舟 24

喜歡了，從前不喜歡的

山子 28

後現代輓歌

陳家富 28

期待

周惠娟 28

詩二則

黃建國 29

幾則有關音樂欣賞的趣事

司徒敏青 30

多多益「擅」

五言 31

即興音樂與人生

羨芬 32

# 費明儀：「藝術是超越時代的」

樂友



聊天室請來音樂名家輕鬆對話，閒談之間，不乏智慧的啟迪。今次主角是費明儀女士，相約聊天的有羅乃新女士及許翔威先生。那是五月初一個明亮的上午，話題從費女士最喜歡的消閒活動開始。

費：其實我平時最喜歡去旅行……感覺天地的宏大；而個人的存在與煩惱都顯得沒甚麼大不了。

羅：去尋找一個海闊天高的空間？

費：對，那時候才是真正的自我，沒任何壓力。

許：旅行可跳出自己的生活習慣，身心亦隨之舒展。

羅：那麼拉近一點又如何？

費：如果不能去旅行，我便去聽音樂。無論那音樂是好抑不好，我亦會有所得着。好的音樂能 inspire 我，有時使我「忘我」，但不好的音樂對我來說也是警惕，讓我從中分辨美與醜。

羅：甚麼是「不好的音樂」？

費：聽起來感到不舒服的音樂，毫無美感的旋律，不完整的和聲與配器。

羅：您如何理解現代音樂？

費：我們不會以古典派浪漫派的觀念來欣賞現代音樂，因為它有另一種特性，問題是人們如何去理解和感受。

許：費穆先生對您的藝術視野是否有重大的影響？

費：我父親最後的一部電影《小城之春》是運用了非常獨特的電影語言來表達他的想法。他在封建保守的環境中成長，但卻能融匯中外古今的文化，他那新穎的拍攝手法，當時可說是十分前衛，現已成為中國電影的經典，今天仍一點不覺過時。

許：不過時是因為藝術中有遠大的前瞻性，並帶有永恆的美感。

費：對，真正的藝術是永恆的。我們今天聽 Beethoven、Mozart、Bach 甚至更早的作品依然受感動，因為好的音樂是沒有時間性的，我認為那才是真正藝術。

許：藝術就在漫長的時空中呈現多元性，豐富多采，我們正可以在中外古今不同藝術形態中自由調校與平衡……

費：我們的思維境界應該廣闊，不能單看一面，我自小受父親的藝術薰陶和影響，令我看事物時能全面地分析，若只看片面，決定就總不夠成熟和完整。

羅：現今的青年音樂家最大的毛病正是把專注變成偏狹，覺得多做不同的事情便會分心。但音樂是不能只關在門內生長，生活與文化每個角落都是藝術。很多人當有問題時就給堵住了，沒有往外面看。

費：我時常提醒他們多看書，甚麼書都要看。在廣泛的知識裡方會領略到個人生存的價值，他的藝術內涵才有動力，而不是空泛的、純粹技術的表現。沒有內在情感的灌輸，單是追求技術絕不能達到最高的藝術境界。

許：技巧的華麗或者在一時間吸引人，傑出的音樂創作或演繹卻是經得起時間考驗和不能被取

代的。

羅：但現代社會的人追求 instant 的東西，可能沒多少人欣賞到那高深的層次。只要有好的包裝，令人很 impressive，人們享受那片刻的滿足便算了。

許：社會運作的高速令人無法細心欣賞事物，更遑論藝術內蘊。

羅：在藝術世界裡，不能只注重 efficiency。新一代音樂家的技術都十分好，音不會彈錯，但不懂欣賞舊時音樂家的風采與韻味，甚至譏笑前人的技巧，完全不知道背後的 temperament、passion 和 fire。

費：只顧一時之快，光輝就不會持久。真正獻身藝術的人應該是追求永恆的價值，不斷追求完美，不斷改善自己。

羅：一個真正的藝術家，是否應有熱切的社會使命？

費：一定要有。任何形式品種的藝術，都不能離開生活和社會。藝術家在現實中吸取元素，將之昇華。我們可以自得其樂，但亦要得到聽眾共鳴，除了技巧，還有內涵。但一個藝術家往往會超越時代，當代人不一定懂得欣賞，許多年、甚至幾個世紀後人們才瞭解他已經看到的東西。

許：今天在舞台上有許多許多節目，從量來計算，我們比以前多了許多人參與，但從質方面看，卻不一定有所提升。環境侷限與競爭激烈，會使不少人只為爭一日之長短，急於求功。

羅：現多數人就是缺乏「用心」，只有技巧和包裝，聆聽的人也只顧評頭品足，很少人會用心去感應音樂。

費：藝術可不能像即食麵簡單地加入白開水便可以吃，藝術沒有速成，是沒有捷徑的。

羅：即食麵吃多了使人飽膩，但藝術是永遠沒有飽和的，because you always can do more, you always long for more。

許：很多時大家都停留在膚淺的層面，並沒往奧妙之處鑽探。

羅：我很欣賞馬友友說的一句話：「Music is about Connecting, connect with your Heart, connect with People, with God, with Nature.」，他說沒有這些連接，音樂不能自我存在。可是當我以比喻跟學生用不同角度形容一首樂曲，他們竟覺得奇怪和多餘，只想知道要用何種力度彈奏，真是把我氣壞。

費：我們的老師前輩都充滿理想和抱負，鼓勵我們學習 try to do the best，一樣充滿理想和抱負，但時下一輩青年學生能夠領略這深度的似乎比較少。

羅：藝術家必須有理想和抱負，還要有夢想和幻想，但時下人們的心態只有目標。目標與理想不同，「目標」是很現實而且只為個人，但「理想」的 horizon 是 encompass 人類的。

許：要付出和貢獻。

羅：現今的家長沒有給予孩子思想與心靈空間，只要求子女有 instant 的 result，爭取第一，不許失敗，造成孩子以現實為目標。

費：其實從失敗的經驗中是可以得益的，「失敗乃成功之母」是沒錯的。

許：能夠完成一件事情已是一種成功，亦會有些無形的收穫，但人們都以獎項或文憑等這些具體的東西來衡量成敗，結果只顧追求名利而不是藝術人生的成就和建樹。

費：或者是時代不同了，現時社會制度求職要求資歷，要求學位，人們拚命努力去追求

這些亦無可厚非，但藝術是超越時代的，在今時今日的環境，更要明白其真正意義，更要堅持。對於文化，我們應該有一種使命感。

許：有廣闊的世界觀和歷史觀，但要找到自己角色的定位。

羅：我覺得目前中國人仍有崇洋的意識，很多鋼琴學生都不肯去彈奏中國作品，他們認為表演《Appassionata》很有地位，而彈奏《夕陽簫鼓》便以為很容易，其實不認識中國文化，不知其深處。例如禪意那種靜態中潛移默化，他們看不出甚麼來。

許：那就如只用一把尺去量度一切東西，不曉得彎的東西得用一把彎尺去衡量。

費：中國藝術有她自己一套美學。

許：但不單外國人不懂，連中國人普遍的認知也不多。

費：我們這一代實在要有使命感去發揚自己民族的文化。記得我到西方留學時，我專注於 German Lieder 和法國歌曲，我的老師十分讚賞我的成績，但說了一句話：「你在外國人之中真是唱得非常好了」。這啟發了我要唱自己的歌，於是回來之後，漸漸投入中國音樂裡去，幾十年過去，至今我仍覺得有許多事情可以做。但這不是單線的，要有世界整體觀念，來鞏固確立自己的文化藝術。

談到中西文化兼收並蓄的重要性，當然還有許多話題延續下去。但由於篇幅所限，今次的聊天室暫且輯錄到此了。||

### 哲人雋語

尼采：「對於生存具有悲劇性認識的人，藝術可以伸出拯救之手。」

# 簡論二十世紀合唱作曲趨勢

李德君

要把二十世紀合唱音樂分門別類是不容易的事，但純加上「新派」的標籤對於理解音樂方面是沒有甚麼作用的。事實上每個作品都有它本身的規律，因此必須從創作的媒介及結構找尋出它新的表現。

一般從歌詞的選擇以至最後終止式的使用，再從旋律線條變化的展示；特殊的音高關係；沒有規範的和聲進行樂彙；繁雜的節拍和多變的節奏等就可觀察出來。此外如使用自由及想像性的聲樂表達，不符合正常組合或奏法的樂器伴奏；有些合唱音樂更夾雜有不同民族性、地區性、本土化及個人化的風格，都要仔細辨認清楚。

從這些合唱作品素材的混淆和歧異性來看，要歸納各種成份及分辨出作品的個別風格及不同學派當然是有困難的，因而只可從混亂中找尋出一些秩序來。不管它們是甚麼民族源流或某種學派，根據旋律、對位及和聲用法的相似性及相近的統一性，我們可看出有幾個作曲的主流趨勢，都傾向於聯繫著某些作曲家的作品風格的。

第一種音樂類型是那些經常運用「變化不協和音對位」(Chromatic dissonant counterpoint)創作程序的作曲家，從美學觀點來看，這一群是十九世紀後期極端浪漫派及二十世紀早期的「變化半音體系」(Chromaticism)路線沿下來的後代。當中著名的作曲家有馬勒、荀伯格、貝爾格、韋伯恩和克

熱內克(Krenek)。他們對二十世紀最有改革性的貢獻是自由運用十二音半音階，組織成音列或序列的創作方法，基本上所有音樂的法則，都被這些作曲家解放出來，而不單是應用不協和音的問題。

二十世紀合唱的代表作有荀伯格早期非序列性的《地上平安》(Friede auf Erden)和《深處》(De Profundis)；韋伯恩的《第一和第二康塔塔》(Kantate I & II)；克熱內克的《經文歌六首，卡夫卡詞》(Six Motets, text by Kafka)；及他的《先知耶利米哀歌》(Lamentatio Jeremiae Prophetae)。他們所影響的地域遠超越發源地維也納而伸展到世界上每個主要的音樂中心。意大利的達拉皮科拉(Dallapiccola)、諾諾(Nono)；美國的舒勒(Schuller)、武奧里寧(Wuorinen)和挪威的瓦倫(Valen)等人的合唱作品，都帶有表現變化不協和音的標誌。

第二種主要作曲類型包括那些運用「自然調性不協和音對位」(Diatonic dissonant counterpoint)的作曲家。這個學派代表十九世紀後期及二十世紀早期的極端「變化半音體系」的普通回應；他們大都是活躍於二次大戰前的作曲家。這一派的特點是回復自然音階作為基本旋律素材，進一步根據任何音階或調式的音都能對位化地綜合的原則，在自然音階的範圍內自由應用不協和音。在這些音樂中隨時可見二度、四度、七度、九度及十一度等和弦，作用是削弱了協和音和不協和音的尖銳對比；通常是沒有強烈的調性

和聲進行，有些人就用泛自然音體系(Pan-diatonicism)來形容這種現象，也有人將它稱為「擴充自然音體系」(Expanded diatonicism)。要舉出這類作曲家並不困難，如霍爾斯(Holst)、沃恩·威廉斯(Vaughn Williams)、科達伊(Kodály)、科普蘭(Copland)、盧卡斯·福斯(Lukas Foss)、德洛喬伊奧(Dello Joio)。著名的作品如史特拉汶斯基的《詩篇交響曲》、布烈頓的《戰爭安魂曲》等，還有其他三四十年代作曲家們許多稔熟的作品都可納入此類型。雖然他們也是風格迥異，但都有共同的非半音系統手法去擴展旋律的。

此外還有尚未提及的巴托克和欣德米特(Hindemith)，他們有很多作品旋律是可放在任何一種類型的。因為他們的作品一方面是維持自然音調體系，另一方面卻是高度的變音體系化的。我們可肯定地說巴托克和欣德米特與其他一些作曲家都是在基本調性音樂的框架內，自由運用十二半音階的寫法。有人說巴托克的音樂是表現調性，但避免正常的大、小調因素，他的創作並沒有引用真正的民歌曲調，它的內容是把民歌音階知識和節奏融化在一起，變為他的曲調基礎。巴托克和欣德米特都是被認為自由運用不協和音、變化半音而構成流暢的曲調，特別是巴托克的風格是帶有本土文化的民歌色彩的。

簡單地說，欣德米特和巴托克的作風顯然超出了以上的兩種類型，進而導致有第三類型甚至更多與綜合性技法有關的二十世

紀音樂。二次大戰後，各種作曲風格的互相影響不斷增強，造成一定程度的合併式作曲技巧，把以上提及的兩種類型融合發展，再不像以前那麼有清晰的作曲路線。最大影響的問題是由於變化不協和音深具吸引的說服力，幾乎所有年青的作曲家，實質上都受序列音樂的影響；更多的作曲家早期的作品主要是以自然音調的形式為基礎，但經過面對如荀伯格及他的追隨者的作曲風格，事實上已經備受衝擊而重新建立了他們的音樂直覺。例如史特拉汶斯基在後期的作品中也運用過加以擴充和修改的十二音技法，真正來說，他仍保持個人的作風，但無疑是受影響的。

現代合唱作曲家純粹靠直覺的方法來創造的，包括和聲織體都是從音列程序獲取靈感的。有時為著歌詞或戲劇化的情景，更會直接了當地運用不同意義的和

聲對位織體。除了討論新音樂的旋律、和聲與對位外，還要提及一種最重要的革新地帶——就是節奏方面，節奏當然是音樂主要的組織，它規範了旋律、和聲及對位的流動性。在二十世紀音樂，各種的節奏組織都是這麼繁複，不可能把它有系統地分類；也即是說音樂特性是由於節奏的自由化，減少了對稱均衡的形態；蔑視音樂正常的重音；節拍的無規律化及複合性的節奏等等，使很多作品都可描述為「節奏的攻擊化」(rhythmic aggressive)。二十世紀音樂的節奏常常成為動機因素而產生和聲進行的流動，節奏的解放是造成當代音樂活躍富有生氣的主要原因。

當代音樂還包括近年來發展的先鋒派或前衛派，我們當然會注意到許多前衛作曲家如梅西安 (Messiaen)、貝里奧 (Berio)、加

拿大的布蘭特 (Brant)、美國的巴比特 (Babbitt) 等人的作品，這些作品再提醒我們「每一事物都不斷改變」，音樂的過程是變動的，和以前並不一樣。哲學家羅素談及音樂的進化過程說：「藝術如生活一樣沒有安定的情況，更是連續不斷的蛻變；當某種藝術形式似成為定型時，它的分裂已經開始。」這種對音樂秩序既成概念的挑戰，提示了我們對合唱作品的認識要保持開放；正如約翰凱奇 (John Cage) 所說的：「在音樂意義上來說，任何聲音都可出現在任何綜合體及任何的延續。」應該強調地說，不應該把最新的音樂實驗及對其他另類音樂的存在感到驚惶或者像惡毒侵害感到威脅。約翰凱奇憑著他的知識及富有閱歷經驗的平靜使我們安心地說道：「每種事物都有它的地位，永不會取代其他事物，所謂越多的事物，就有越多的歡悅。」 ||

## 最新《樂友合訂本》經已出版

《樂友》在香港創刊已逾半世紀，至今仍無間斷出版，極為難能可貴，為了方便學術及歷史之研究，香港音樂專科學校特將連續期數之《樂友》組合成數輯合訂本，為公共圖書館及大學等文化機構增添文獻資料。由於收藏多年的原刊物只能釘製數十套合訂本，供公開發售的數量極為有限，敬希需要珍藏《樂友合訂本》的學者儘早購買。

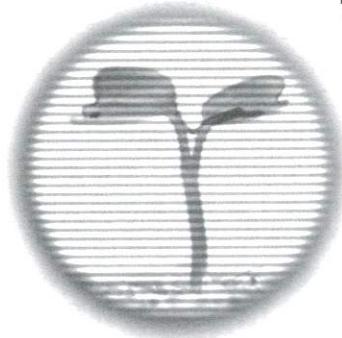
第一冊	樂友合訂本（第 1-12 期）	已絕版
第二冊	樂友合訂本（第 13-24 期）	已絕版
第三冊	樂友合訂本（第 25-35 期）	已售罄
第四冊	樂友合訂本（第 36-48 期）	已售罄
第五冊	樂友合訂本（第 49-60 期）	單價 \$50
第六冊*	樂友合訂本（第 61-71 期）	單價 \$70
第七冊*	樂友合訂本（第 72-82 期）	單價 \$70

\* 2002 年 5 月最新出版

● 不設郵購，請於香港音樂專科學校購買

凡於 2002 年 9 月 1 日前購買任何一冊，均可獲八折優待。

# 喜看中國青年鋼琴家在成長



陳兆勳



我曾於四年前的第 76 期《樂友》中，以「一顆明亮的鋼琴新星」為題，向大家介紹過中國青年鋼琴家李晨音的事跡。而她在近幾年於英國深造學習期間，更不斷發展她的鋼琴演奏事業。從 1999 年開始，她就獲得多項獎學金及鋼琴比賽大獎，如 1999 年的 International Intercollegiate Beethoven Prize；2000 年的 Dudley Millennium Piano Competition；2001 年的 Sheffield Piano Competition，而於 2001 年 9 月 The 6th Scottish International Piano Competition 獲得頭獎後，她的音樂事業更得到大大的發展。這個蘇格蘭國際鋼琴比賽始於 1986 年，其歷史雖然不長，但歷屆比賽都吸引了世界各國的青年鋼琴好手踴躍參加。這次比賽先由評委從收到申請者寄來的共超過 150 份錄音帶作過仔細的篩選，最後由來自各國共 39 名參賽者親赴蘇格蘭名城格拉斯哥 (Glasgow) 進行角逐。經過初賽後，共有 12 名進入半決賽。據英國先驅報對賽事的報導，認為這一屆比賽是歷來水準最高的一次。一般來說，賽事進行至半決賽，大體上已可以看出賽果的眉目。但這次由於參賽者的實力相當，根本很難估



李晨音

計到最後的結果。著名英國鋼琴家 John Lill 是這次評委主席，他也提到有幾位強手，包括其中有一位極出色的俄國選手，都未能進入決賽。

2001 年 9 月 16 日晚，四位進入決賽的青年鋼琴家，齊集於格拉斯哥皇家音樂廳 (Royal Concert Hall, Glasgow)，與蘇格蘭交響樂團合作，進行最後鋼琴協奏曲的較量。

當晚的出場次序為：(1) 以色列 27 歲的 Albert Mamriev，他演

奏了著名的拉赫曼尼諾夫 C 小調第二鋼琴協奏曲 (Rachmaninov 2nd Piano Concerto)；(2) 日本 28 歲的 Ayako Kimura 演奏了眾所周知的柴可夫斯基第一號協奏曲 (Tchaikovsky Concerto No.1)。下半場第一個出場的是前蘇聯格魯吉亞 (Georgian) 的 22 歲 Marina Nadiradze，她演奏的莫扎特 D 小調鋼琴協奏曲 (Mozart Piano Concerto in D minor K466)，以流暢優美的演繹，博得聽眾的熱烈反應。就是 British Herald 的音樂評述員 Michael Tumelty 都自認為這是當晚協奏曲演奏中最為他所喜愛。但當李晨音在最後演奏完難度極大的普羅哥菲耶夫 C 大調第三鋼琴協奏曲 (Prokofiev No.3 C major Piano Concerto) 時，她那極其輝煌的演奏技藝在指揮 Alexander Lazarev 及全樂隊的精密配合下，將當晚的比賽現場，掀起了爆發性的熱烈高潮。結果李晨音以無比的勇氣及精湛的演奏，奪得了這一屆比賽的第一名。第二名是 Marina Nadiradze，第三名是 Ayako Kimura，第四名為 Albert Mamriev。

李晨音能取得如此高的成績和榮譽，這自然與她本身對音樂

有很高的領悟力和彈鋼琴必須具備的優越條件是分不開的。但是，頑強的鬥志和長期不懈的刻苦努力，更是她成功的主要內因。就從她在這次比賽中所準備的全套曲目所涉及的範圍之廣和大量高難度的演奏技巧來說，若缺少一些意志力，都會敗下陣來。除了決賽的Prokofiev Concerto外，在初賽和半決賽中，她也十分出色地演奏了Haydn、Sonata in Eb (Hob. 52)、Cesar Franck Prelude, Choral et Fugue、Brahms Variations on a theme by Paganini (op. 35 Book II)、Chopin Sonata no. 3、Samuel Barber Sonata op. 26、Scarlatti and Soler Sonatas。除此之外，大會還規定一首新作品，這是參賽者必須背譜彈奏(Play from memory)的，當然又是一大難關。整個比賽結束，李晨音獲得10,000英鎊獎金及一台珍

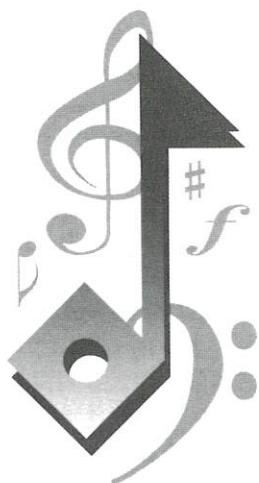
貴的德國製Blüthner Grand Piano，價值35,000英鎊。另外還獲得多場演出的獎勵。如今年12月將會在Royal Festival Hall演奏，2003年6月在Purcell Room開一場獨奏會，還有在曼徹斯特城最大的Water Bridge Hall等等重要場地的演出。目前，她已經到了德國的萊比錫(Leipzig)挑選鋼琴及順道在當地演出。現時李晨音還著手準備來年在英國舉行的更重要的—項賽事The Leeds International Piano Competition，我們衷心地預祝她成功！

近幾年來，我們中國確實出現了許多為國際樂壇所矚目的青年鋼琴家，李雲迪的成功，讓全球各國音樂界為之震驚。而另一位留美青年鋼琴家郎朗在英國演奏的拉赫曼尼諾夫第三鋼琴協奏曲，也同樣撼動了歐洲的萬千聽

眾。還有許多在國內或國外學習和深造的青年鋼琴家，也都以大無畏的精神，勇敢邁向世界的音樂高峰。其中更有遠大抱負的佼佼者。李雲迪在贏得蕭邦第一獎後就說過：「今後我還要潛心學習，對得起這個第一！」「永遠以起點的態度向前走。」郎朗卻說：「霍洛維茲、魯賓斯坦是我的榜樣，但我並不想成為他們。」他們這些豪言，都點出了學無止境的永恆規律，確實不可多得。李晨音在得獎後給我的來信也說：「我總覺得應該特別珍惜現在當學生的時間，能多積累曲目，擴大自己的知識，以便將來更好地為國人盡一份心。」多可貴的精神啊。我確實從這些青年鋼琴家身上，看到了中國鋼琴事業宏偉的發展方向。

寫於二〇〇二年五月 ||

## 香港音樂專科學校 校外課程部 / 夜校本科課程 / 暑期課程招生



- ★ 鋼琴・風琴・中西樂器・聲樂・敲擊樂・指揮・作曲  
(個別教授)
- ★ 樂理・結他・半音階口琴・視唱練耳      ★ 鋼琴初階班  
(班制、小組或個別教授)                          (全期學費 \$ 960)
- ★ 師資訓練班 (I. 兒童音樂師訓班 II. 兒童音樂劇創作班)

夜校音樂文憑課程個別科目歡迎選修，只選修單一科目之每月學費為\$400，修讀兩科或以上每月學費為\$750。

- ★ 2002年暑期課程內容包括：  
半音階口琴、現代風格旋律寫作、流行曲編曲法(結他)、合唱指揮、聲樂，古典結他、五級及八級樂理班、視唱練耳班及兒童音樂班，由資深老師任教，詳情請致電音專查詢。

# 「新潮」之後及之外

許翔威

引

歷史在實踐記述中不可能無所不包，談論歷史的文本更會因篇幅規模及作者之視野與視角而對取材有所輕重甚或捨棄。中國近世之文化脈絡在複雜的政治和地域性結構內千絲萬縷，單一觀點難免有欠全面，宜再三探討相關資料及近似現象予以補充和比較。

新近廿載之中國新音樂創作極為蓬勃，美不勝收，但頗多作品仍未為人知曉，其中當不乏滄海遺珠，即使是名家大師之作，深入透徹之解註還是不足。缺乏具份量的介紹與討論，當代新銳音樂創作是難以得到廣泛認同的，今乃亟需表演、分析及評論等專家努力詮釋與推動。本文尚未能對中國現代音樂有何立論之說，且願拋磚引玉，以求更多人注意多向性的發展，對廿多年來的創作風格從多個角度去觀察、思考和研究。說簡單實在一些，此文標題所示乃鼓勵讀者對大陸之「新潮」現象再反思，及對香港、台灣和海外華人的新音樂創作有多一點關注與瞭解。

## 新潮

在中國現代音樂創作的歷史課題裡，「新潮」音樂這個令人注目的標籤已是一項重要的條目，沒有史家在論述近現代中國作曲面貌時可將之忽略；相反，由於其奪目的火花，往往成為眾人焦點，以代表性的狀態簡化了當時整個音樂環境。在八十年代初，「新潮」音樂的爭論及懾人的聲勢確是一時無兩，大陸於文革後社會的開放迎來文藝思潮的突破。蓄勢待發、年青

活潑的音樂創意從歷史的缺口飛躍而出，那特殊的時代背景之轉接，使「新潮」與舊日的樣板式音樂風貌產生極強烈的反差。

「新潮」音樂是七十年代末迄今在中國作曲界引起最大反響的現象，一批具才華與魄力的青年作曲家同時湧現，並以突破性的前衛音樂風格激起浪潮。這些作曲家大都有鮮明的個性，像譚盾、瞿小松、葉小鋼、陳怡等人，他們的作品充滿新的聲響，以自由的調性及不協和聲去建構現代中國音樂風格，那新鮮意念跟大陸過去的作品相比無疑是跨了很大的一步，在國際的前衛音樂世界裡亦引起震撼。通過一些作曲比賽的獲獎，海外音樂節的演出和中國唱片發行的錄音，「新潮」作曲家很快便獲得廣泛的知名度。

「新潮」音樂在華人社會產生了美學上的熾烈爭論，傳統與現代、保守與激進、形上與形下、小眾與大眾，實在難免齟齬，也需要時日協調。對於西方，「新潮」音樂的前衛風尚在一度封閉的大陸破繭而出，嶄露鋒芒，足為外國人津津樂道，尤其因該等作品常以中國民族性、東方色彩、原始的遠古等為主題意念，於西方乃神秘與特色，以注重個性與創意的現代藝術標準來衡量，「新潮」音樂備受推崇，加上其音樂語言與寫作技法跟國際當代新音樂的習慣形式與機制都能函接與適應，大大提高在世界各地的現代音樂場所中發表及欣賞的機會。

「新潮」音樂在大陸並未找到最大的活動空間，新鮮感並不能繼續支撐，讓普遍音樂教育水平偏低

的群眾接受和支持。演奏者與聽眾不能跟上新銳音樂創作的發展，實在是意料中事（即使在十分注重樂教與現代藝術及本土創作的國度，在流行文化與工商經濟的強勢中亦不易推展新音樂）。八十年代期間，年青的「新潮」作曲家紛紛出國前往歐美的大城市尋找生存空間延續創作生涯，陌生的環境並沒阻礙他們的發展，這些懷着反傳統的創意投奔自由的中國青年，似乎由於他們特殊的身份，在海外受到相當的重視。

之後

「新潮」作曲家轉移了陣地，要在西方發展事業，首先要面對的便是西方的音樂家與聽眾。即使過去曾是神州樂韻的革命軍，「前衛的中國人」這種角色的魅力也得配合西方的文化生態方能發揮出來，因為如今他們已在當地「生活」。他們要到大學進修，不單要學習更多西方現代音樂的觀念與技法，更要學會如何找到實際的支持，如何把創作公開發表。在海外，他們有了新的角度和新的距離去看中國，看東方，有了新的生活方式、社交方式，自然亦有新的想法、新的作品。這班人的天資與努力，使當中不少都能持續取得成功，他們入讀世界一流的大學，隨著名的大師研習，得到頂級的音樂家為樂曲演繹，聲譽日隆，在「六四事件」發生後，他們的藝術前景受到關注，西方人樂於留住他們，他們亦樂於留下來。

移居外國的華裔作曲家都會感覺到，中國元素在外地是一個賣點，亦不易把它從自己的姓名及外

貌分割出去，但這元素的賣點也並非格外叫座，在歐美的藝術圈子，異國元素之中，南美、非洲、印度和日本等文化都普遍比中國元素更鮮明和較易接受，對於中國的（頗為複雜和龐大的）歷史、文化、傳統美學，尤其是其貌不揚（沒有誇張的形態與表情）、捉摸不定（沒有如西方的調性功能體系或邏輯性原則）的音樂語言，西方人仍是所知有限。中國作曲家在西方很自然地使作品更趨向於所謂國際化，只有這樣才能在國際上站穩腳，我們可以發現這些作曲家在題材和音樂語彙上都比從前減少了自己的民族性質，或中國的意念與形象被模糊化了。

「新潮」音樂曾在大陸一湧而上，八十年代人材外流，青黃不接，浪潮下退，流往歐美，大陸的音樂環境又返回較保守或折衷的風氣中。踏入九十年代，隨着經濟急速營運，藝術難以抗衡現實的軌道，部分「新潮」派系的作曲家，轉向影視配樂或帶有商業色彩的音樂創作。然而在音樂學院的範圍內，新音樂依然有一定的活動空間，但看來要呈現新的發展與突破，似乎比上一代更困難了。

正如電影藝術一樣，道地的內蘊配合現代國際化的包裝及表達方式，往往獲得最大的成功，而在國際的藝術角力場取得勝利，祖國人民便莫不刮目相看。近年北京、上海、香港與台北等地都陸續邀請居留國外的著名作曲家如陳其鋼、譚盾、許舒亞等人回來參與新創作及演出，對促進國外華裔作曲家與國內音樂環境之間的聯繫及影響是有益的。中國新音樂被西方接受（未敢說是完全明白和欣賞），亦漸漸被國人認同，看來仍會慢慢有所進展（審慎樂觀！）。

更有「新潮」時代的作曲家毅然回國（例如葉小鋼），選擇在自己民族的土地上從事創作和教育後

學，讓自己的音樂活動直接面對中國（也許亦不一定能拋開了西方的遊戲規則和評賞準繩）。然而回歸的作曲家便得接受比國外較少的創作自由（本土政府與人民的要求與接受能力當然有別於國際空間），因而顯得較為務實，這樣作曲家的地位亦更為穩固，對促進國內作曲家與音樂環境之間的聯繫及影響也是有益的。可是重投祖國懷抱的作曲家仍很少，大概因為他們在國外已完全習慣和融入新的生活，而大陸對現代音樂創作的需求很有限，實在容納不了許多創作力旺盛的作曲家。

時移世易，毫無疑問，在八十年代崛起的「新潮」作曲家，十多年後都處身在跟以往截然不同的環境，由青年邁進中年，視野開闊了、技巧純熟了、思想更自我了。「新潮」曾經做了一項突破，「新潮」之後，整個音樂環境都需要一個消化時期，「新潮」的刺激並未過期，許多意念還是可以伸展發揮的。踏入新世紀，為中國新音樂開拓更大的空間比藝術上的突破可能更應被重視，此間雖然沒有觸目的現象，但是當代中國作曲家正繼續探索與實踐，承先啟後，「新潮」之後，還必然有更新的新音樂。

## 之外

大陸的主要音樂重鎮是北京及上海，在大陸之外，華人音樂最密集和最活躍的當是香港與台北。過去由於歷史與政治因素，所謂兩岸三地的中、港、台，各自走其文化軌跡，形成不同結構。「新潮」音樂沖破大陸共性創作思維的堤壩，有石破天驚之聲勢，台港兩地新音樂的發展卻是較為循序漸進和平穩的。

事實上，台港兩地早於六十年代已有從外國留學歸來的作曲家嘗試前衛風格的新音樂，如許常惠和林樂培等人之作品，不單呈現大

量西方現代作曲技法，更從接合東方或中國元素的方向加以構思，取得富啟發性的成績。

正當「新潮」音樂在大陸如火如荼地開展的時期，香港和台灣的活躍作曲家也在新銳的路線上繼續前進，例如香港的羅永暉、曾葉發和陳永華，台灣的潘皇龍、許博允和曾興魁等人，他們在八十年代也在創作上作過最大膽的嘗試，有不少作品都能表現出民族風格的現代化。把這些作品與大陸的「新潮」音樂相比較是很有意義的，有近似亦有差異之處，香港與台北生活的規律與節奏的窄幅細緻變化和都市的壓迫感往往反映於創作中，與大陸作品的奔放、天真、不求學究化的作風大異其趣。港、台之新音樂或者不及「新潮」音樂形象鮮明，但風格較為多元化，普遍亦較為精巧和含蓄。

其實各地華裔作曲家的新音樂作品之比較及交流至今仍遠不足夠，如果作曲家的作品發表在本土已困難重重，跨境的交流便更不容易了。但增加相互認識，對促進國內國外華裔作曲家的聯繫及影響絕對是有益的，對整個中華民族的音樂文化新發展也更好。音樂作品之價值的高度發揮，還依賴演出者的詮釋和研究者評論者的解讀，過去不足與不平衡之處，期望能擴大和改善。

在二十一世紀，應該不單有香港的樂團演奏大陸和台灣作曲家的作品，不單在台北、高雄、北京、上海有器樂演奏家和歌唱家演出香港委約作品，也應該有大陸的學者研究台灣作品的技巧與風格，有香港出版的中國新音樂最新發展之報告書，有台灣製作的香港作曲家之新音樂錄音……那不是更好嗎？

寫於一九九九年十二月至二千年二月之間  
||

# 談中國學者對“中國音樂”的分類

余少華

要了解一個國家的音樂文化，除了身體力行去學習，進行實況調查以外，亦可從其主要音樂教本及工具書中，看出局內人如何理解自己的音樂文化，這是民族音樂學中 ethnography 的認知手段之一。當然，音樂教本及工具書中的音樂介紹及分類，反映的往往祇是教學及研究者對音樂的理解及角度，亦不一定全面。過去半個世紀以來，由於政治及文化上的分隔，加上國內有關中

國音樂的出版，印數與流通量低及發行網窄，故港人對中國音樂教本及工具書多以奇貨居之。尤其是一些音樂院校的教材、總譜、練習曲等僅內部流通的油印本，偶一得之，如獲至寶，視之如國家機密，珍而祕之，較少理性地討論其內容及分類方法。在此，筆者擬就國內出版的部分音樂教本及工具書的音樂分類，談談自己的初步看法。

現先列出把用過的國內七本音樂教本及工具書的內容與分類，以方便討論目前中國學者劃分中國音樂的情況及其背後邏輯。欄（二）與（五）分別為詞典和百科全書，原為其撰寫的分組，嚴格說來，不能算是分類，但仍可從兩本工具書的編繕如何處理及設計規劃龐大的中國音樂資訊，窺探中國的專家學者們對中國音樂的理解及劃分。

國內主要中國音樂工具書中的內容分類

(一)	(二)	(三)	(四)	(五)	(六)	(七)
概論 1964 音研所	詞典 1984 音研所	大系 1989 東方音樂學會	大觀 1989 秦詠誠、魏立	音樂、舞蹈卷 1989 大百科全書	概論 1999 王耀華	概論 2000 袁靜芳
1 民歌和古代歌曲	1 樂律學、古代音樂 3 民歌、民間歌舞	1 古代音樂 6 民歌音樂 7 歌舞音樂	1 民族音樂史 2 漢族民歌 3 曲藝音樂 4 戲曲音樂 5 戲曲音樂	6 古代音樂 4 人聲與歌唱藝術	1 民間音樂： 民間歌曲 歌舞音樂 說唱音樂 戲曲音樂 5 器樂與演奏藝術	民間音樂： 1 民間歌曲 2 舞蹈音樂 3 說唱音樂 4 戲曲音樂 5 樂器與樂種
2 歌舞與舞蹈音樂						
3 說唱音樂	4 戲曲音樂	4 曲藝音樂	3 曲藝音樂			
4 戲曲音樂	5 戲曲音樂	2 戲曲音樂	4 戲曲音樂			
5 民族器樂	6 器樂	3 民族器樂	5 民族器樂			
	7 古琴音樂  2 近現代音樂					
		5 少數民族	6 少數民族民間音樂 7 台灣地區民族音樂	7 近現代音樂 8 少數民族音樂 (閩台支脈) (台灣山地支脈)		
		8 宗教音樂	8 宗教音樂		4 宗教音樂 佛教音樂 道教音樂 伊斯蘭音樂 基督教音樂 (歐洲體系)	宗教、祭祀音樂 6. 佛教音樂 7. 道教音樂 8. 祭祀音樂
				9 歐美音樂		
				10 亞非拉音樂 (波斯體系)		

- (一) 中國音樂研究所 1964, 1980《民族音樂概論》北京：人民音樂出版社  
(二) 中國音樂研究所 1984《中國音樂詞典》人民音樂出版社  
(三) 東方音樂學會 1989《中國民族音樂大系》上海音樂出版社  
(四) 秦詠誠、魏立主編 1989《中國民族音樂大觀》瀋陽出版社  
(五) 《中國大百科全書》音樂舞蹈卷 1989 北京：中國大百科全書出版社  
(六) 王耀華主編 1999《中國傳統音樂概論》福建教育出版社  
(七) 袁靜芳主編 2000《中國傳統音樂概論》上海音樂出版社

從表中各書的內容分類比較來看，八十年代以來的出版(欄二至七)仍深受1964年《民族音樂概論》(欄一)的影響。《中國音樂詞典》(1984)不過加了音樂史(古代及近現代)及律學部份；古琴脫胎自器樂，亦是1999年王耀華在《中國傳統音樂概論》(表中第六欄)中把古琴與其他民族器樂分隔，與詞調合成“文人音樂”的依據，其他如舊。《中國民族音樂大系》(1989)則多加了少數民族音樂及宗教音樂。《中國民族音樂大觀》(1989)刪去歌舞音樂，卻增添了台灣地區民族音樂(仍為漢族音樂)一項，另又突出漢族民歌，原因不明，其理念亦不清。《中國大百科全書》音樂舞蹈卷雖把歐美音樂及亞非拉音樂放到最後，但整個構思則明顯以西方觀念為出發點。

世上永無完美的分類，每個分類必有其背後意義。表中七個分類邏輯重疊，幾種準則在一起同時運作，把形式、內容、性質、時代、概念、地域、漢/非漢(民族)、中/外、中/台等多種分類標準合一爐而共冶，頗多矛盾。如《概論》(1964)把民歌和古代歌曲放在一起，前者屬歌曲類別，後者則用時代作為歌曲種類的分野準則，即把兩種相異的標準相混，亦有古代歌曲中並不包括民歌的意味，事實當非如此。再者，一般國內的音樂論述中，與民歌相對的類別是“藝術歌曲”如宋代的詞樂(又稱曲子詞)，其中包括著名的姜白石自度曲，國內的音樂史書中多稱之為“藝術歌曲”(劉再生 1989:291)，這或意味古代歌曲(包括詞樂)即“藝術歌曲”。若然則帶出了有作曲及作詞者創作的是“藝術歌曲”口傳心授、代代相傳者乃民歌的簡單二分法推論。如此立論，容易陷入民歌「不藝術」的謬誤。

《詞典》(欄二)把樂律學放在

古代音樂一組是因內容及時段上的接近，自有其道理，但先秦除樂律學發達外，音樂美學亦有大量材料，談理論何獨厚樂律學而薄音樂美學？上海東方音樂學會編的《中國民族音樂大系》把古代音樂與民歌、戲曲、曲藝、器樂、宗教音樂、歌舞音樂及少數民族音樂等放在同一層次，是把歷史時期與音樂的性質合一爐而共冶，但「古代音樂」既不是樂種，亦非演奏形式，與民歌、戲曲、曲藝、器樂等項並列似屬不倫，此可能受《概論》(1964)所誤。《大系》既有古代音樂，卻無近現代音樂，歷史的關注僅止於古代，難道近現代在中國大地或文化區域所發生過的音樂並非中國音樂？《大系》加入少數民族音樂及宗教音樂是一種進步，但其分類邏輯更含糊。少數民族音樂不應與中國戲曲、民歌、器樂並列，應高一層次。各少數民族應與漢族在同一層次，在各族之下再分戲曲、民歌、器樂，方合邏輯。看此分類，亦反映中國一向把少數民族邊緣化的習慣，至少在音樂分類上未能做到民族平等及尊重少數民族。

七書中最先納入宗教音樂者為《大系》(1989)，其八卷本的設計中有宗教一卷，似仍未出版。宗教音樂與戲曲、民歌、器樂等性質有異，層次亦不一，各自成冊或可減少各專題在性質及層次上的差異，但仍未正視戲曲與宗教的密切關係，其中所用音樂亦與各類多有重疊。目前中國對宗教音樂的研究，多著重佛教及道教音樂，這當然是因為這兩個宗教的音樂與中國傳統音樂關係密切之故，過去對中國境內伊斯蘭教(回教)及基督教音樂，由於政治及宗教政策原因，不便關注，對民間宗教更不屑一顧，僅王耀華一書視野較闊，涉及基督教、天主教及伊斯蘭教的音樂。近年來國內較開放，佛、道教音

樂以外的宗教音樂應是日後研究的大好課題。

《大觀》的情況更混亂，音樂史變成了「民族音樂史」，卻突出漢族民歌，又未考慮如何安置少數民族。在「台灣地區民族音樂」中把漢族音樂(客家、福佬)與台灣原居民(土著)的音樂並列，似進步了一些。但不把台灣原居民音樂放在少數民族之中，又是把台灣邊緣化的習慣。而在中國少數民族之下又突然加上「民間音樂」，其他漢族音樂卻未設此項，概念重疊之深，邏輯之紊亂，真是越分越累。

王耀華主編的《概論》(1999)在民間音樂一項包含了他書的主要類別，另立文人音樂(包括古琴及詞樂)、宮廷音樂及宗教音樂，邏輯及層次較其他書清晰。同書除上述四大類外，再提出中國音樂三大來源(即中原音樂、西域音樂及外國音樂)及目前的三大體系(中國音樂、歐洲音樂及波斯阿拉伯音樂)，其理解或受王光祈一九三六年在《東西樂制之研究》的啟發。在中國音樂體系之下，再分出十二支脈(秦晉、北方草原、荊楚武陵、齊魯燕趙、吳粵、巴蜀、青藏高原、滇桂黔、閩台、粵海、客家、台灣)；在歐洲音樂體系之下，分出東部(哈薩克及柯爾克孜)及西部(俄羅斯及塔塔爾)兩個支脈；在波斯阿拉伯音樂體系之下，分出塔里木(維吾爾)、帕米爾(塔吉克)及河中(烏孜別克)三個支脈)，此理解可反映出近世紀國內中國音樂研究的總體成果。這是目前以語言、文化及地理區域來劃分中國境內音樂視野較寬廣及相對全面的分類，其中細節或可斟酌及討論，學者自然亦會有不同意見，但在整體視野及組織架構而言，是頗清晰及較具邏輯性的。

最新的〈普通高等教育“九

五”國家級重點教材，中國藝術教育大系音樂卷》，《中國傳統音樂概論》(2000)，由袁靜芳主編，中央音樂學院老師撰寫，頗具代表性。上篇民間音樂承襲音研所《民族音樂概論》(1964)的五大類，雖不用古代歌曲一詞，但在「民間歌曲」部份之“民間歌曲歷史沿革”一節中，明顯把古代歌曲(包括文人的詞樂)置諸其中。「民間歌曲」、「舞蹈音樂」、「說唱音樂」及下篇「宗教、祭祀音樂」中亦納入了少數民族的相關討論，乃一大進步；但在「戲曲音樂」及「器樂與樂種」中仍漢族為中心，未納入少數民族，與上述各項在選材上不平衡。至於用“民間歌曲”取代或等同“民間”，因牽涉過大，於此不宜詳論。類似的問題在下篇「宗教、祭祀音樂」中的選材上亦有所反映，宗教音樂中僅及漢族的佛教及道教音樂，伊斯蘭教(回教)及基督教音樂不在其考慮之中。與少數民族有關者則僅在祭祀音樂中以怒江的傈僳族、彝族、怒族的若柔人、黔苗族為例子，與漢族一起討論，然後在「民間祭祀音樂」的部份僅收入了薩滿音樂及東巴音樂的簡略介紹，分論與通論之間的尺度不明，豐富的少數民族宗教、祭祀音樂在漢族為主流的大架構之下明顯地是被邊緣化了。如近年國內外均有所聞的雲南納西族洞經音樂亦不見提及，西藏則在「中國佛教的主要派系」的部份中以“藏傳佛教的要派系”中作出了以歷史為著眼點的交代，於今日西藏的宗教、祭祀音樂則無隻字片言，可見禁區仍多。同篇中亦隱約涵蓋了封建皇朝時的“宮廷音樂”，比諸過去國內同類著作跨進了一大步，認識到歷史角度的重要性，問題是“宮廷音樂”不全是「宗教、祭祀音樂」，其中不少具典禮性功能而卻與祭祀及宗教無關，如齒簿樂、行幸樂、朝會樂或讌饗樂等均屬此類，或許目前國內於此仍存忌諱，不得不含糊其事。

自六十年代至二千年，上述任何一種分類，均沒提及香港，「蕞爾絕島」(王韜 1959: 77)，自然是微不足道。但作為南方戲曲重要劇種之一的粵劇，除流行兩廣及港、澳之外，遍及東南亞及歐美各地華人社區，其認受性及生命力，比諸京、崑、越、秦，或有過之而無不及，除了《詞典》(1984)、《大系》(1989) 及《概論》(1999)有簡略的介紹外，餘書均未提及，足見在國內學者專家心目中，何為主流，何為邊緣。

綜觀上述各書對中國音樂的分類，無一涉及中國千多年來雅、俗、胡的觀念；歷史上最明顯的宮廷與民間之別亦未勾出，僅王耀華《概論》(1999)一書獨立宮廷音樂一項，其餘六書均不為此歷代官方文獻記錄最多之音樂類別立項，宗教與世俗音樂的分野亦全不提及。以上僅論及七書之分類，雖不全面(未及下列五書)，但國內學者專家對“中國音樂”的分類主流及看法，亦可見一斑。其他相關但未及討論之著作如下，以示本文亦未窺全豹：

馮步嶺編著 1992  
《民族音樂基礎教程》  
河南人民出版社

李煥之主編 1997  
《當代中國音樂》

北京：當代中國出版社

喬建中主編 1999

《中國音樂》

北京：文化教育出版社

楊紅編著 1999

《中國傳統音樂引論》

北京：中國文聯出版社

蕭常緯主編 2000

《中國民族音樂概述》

重慶：西南師範大學出版社

#### 參考書目

東方音樂學會 1989

《中國民族音樂大系》上海音樂出版社

劉再生 1989

《中國古代音樂史簡述》

人民音樂出版社

秦詠誠、魏立主編 1989

《中國民族音樂大觀》瀋陽出版社

王韜 1959

《弢園尺牘》北京：中華書局

王耀華主編 1999

《中國傳統音樂概論》福建教育出版社

袁靜芳主編 2000

《中國傳統音樂概論》上海音樂出版社

《中國大百科全書》音樂舞蹈卷 1989

北京：中國大百科全書出版社

中國音樂研究所 1964, 1980

《民族音樂概論》

北京：人民音樂出版社

中國音樂研究所 1984

《中國音樂詞典》人民音樂出版社

#### 你知道嗎？

#### 小常識

上一期《樂友》「小常識」指出音樂家屢歷常見把「肄業」寫錯成為「肆業」，今次也談另一個常見的錯別字，在形容風格相差很遠會寫作「風格迥異」，正確的詞語是「迥異」，迥，粵音為「炯」，迥然則是顯然、很清楚的意思。

# 西方音樂文化優越之處何在？

徐允清

香港不少音樂教育機構、古典音樂電台、樂評人都在宣揚以下一種思想：西方古典音樂是最優越的音樂，流行音樂、爵士樂、其他文化的音樂都是次一等的樂種。本文嘗試闡釋此種思想的由來，及探討西方音樂文化真正優越之處何在。

## 中國人音樂上重西輕中的情況

首先舉出數個例子說明西方古典音樂優越感普遍存在於現今港人、中國人的情況。

一、有樂評人曾在報章寫道：「在發展迅速的上海，沒幾個像樣子的交響樂團，又哪裡能像一個國際大都會呢？」<sup>(註1)</sup>對於此等論調，筆者不敢苟同，為何在中國人的地方要有數隊水準高的西方管弦樂團？這不是和說在紐約這樣的國際性城市非有一隊水準高的中國京劇團不可的言論同樣荒謬嗎？

二、筆者就讀香港中文大學音樂系期間（一九八〇年代末），主修西洋音樂的學生須修讀中國音樂的課程，但最低要求只是兩個學期的課程和一年中國樂器的訓練。反觀主修中國音樂的學生，則要修齊西洋音樂的所有核心課程（不下十多個）。在當時，中文大學音樂系已是香港的大專院校中最注重中國音樂的了，其他院校學生對中國音樂的訓練更為不足。這種重西輕中的音樂訓練，直接形成社會上對西洋音

樂重視的思想，因為大專院校音樂系畢業生便是社會上推動音樂教育、音樂活動的有力支柱。

三、筆者在和一些台灣及香港非音樂專業的人士傾談當中，普遍發現他們認為傳統中國音樂落後，不能登大雅之堂。原因主要是其沉悶、色彩不豐富、結構不嚴謹。在問及若選擇聆聽中國音樂，他們會選甚麼？有人說會選中樂團，原因是這種音樂有和聲、對位，色彩較豐富，變化較多端。可知這一代的中國人在欣賞音樂時，不自覺地採取了西方音樂美學標準。而他們喜歡的中國音樂，也是西化了的中國音樂。

四、筆者曾於一九九九至二〇〇〇年度在香港理工大學開辦通識教育中的音樂欣賞課程。這些課程屬自由選修課。上學期原擬開辦中國音樂欣賞課程，但只得四人選修，開辦不成。下學期的西洋音樂欣賞課程則有二十多人選修，得以開辦。

五、在一間唱片公司主辦的一個講座上<sup>(註2)</sup>，請來大陸著名器樂演奏家和作曲家。會上他們透露他們現在訓練年青中國器樂演奏家，從合奏開始，而合奏組合也模仿西方大型合奏組，組成拉弦樂團、彈撥樂團。他們認為這是一種進步。當筆者問及那麼現在學習中國樂器，樂律的問題怎麼辦？是

用傳統中國樂律還是十二平均律？一位演奏家的答案是：樂律這問題馬馬虎虎過去便算。<sup>(註3)</sup>

以上例子足以說明這一代的中國人普遍存在著對自身音樂文化的自卑感，亦普遍認為西方古典音樂乃最優越的樂種。隨之而來的行動是向西方古典音樂學習，「改良」中樂。

諷刺的是：正當香港的音樂學術機構、樂評人大力宣揚傳播西方音樂文化優越論、中國大陸的音樂家大力將中國音樂西化時，在西方國家發展了一個多世紀的學科——初為「比較音樂學」(Comparative Musicology)，後改名為「民族音樂學」(Ethnomusicology)——卻致力研究西方古典音樂以外的各種類型音樂（包括流行音樂），提倡音樂文化無高低級之分，並盡力在各民族音樂受到西方音樂影響或消失之前將之錄音保留，並作研究。香港很多從事音樂教育、推廣工作的人在這方面的思想比西方國家落後了數十年。<sup>(註4)</sup>

## 西方古典音樂是否最優越的樂種？

西方學者Judith Becker一九八六年一篇論文<sup>(註4)</sup>質疑西方古典音樂優越論。她指出一般人認為西方古典音樂優越有三大原因：

一、它建基於自然的音響規律；二、這種音樂較為複雜；三、這種音樂具有含意。文章中她舉出其他民族的音樂也有建基

於自然的音響規律。至於西方古典音樂複雜論，則是源於我們著眼於其複雜之處(主要為和聲、對位)，其實其他民族的音樂很多時複雜之處在其他方面(如節奏)。作者再以巴布亞新畿內亞(Papua New Guinea)一種歌曲為例說明在不同文化中，音樂有不同含義，我們很難抽離一個文化體系去理解其音樂的含意，這也是西方人認為其他民族的音樂沒有含意的主因。

筆者這裡再討論我經常聽到的西方古典音樂優越論的兩個原因。第一是其擁有完善的記譜法，其二是其流傳久遠。這兩點理由都是不成立的。

第一、西方古典音樂著重記譜，只是其特有的一種現象，並不成為其優越之理由。音樂是聲響的藝術，不可能脫離聲響而獨立存在。樂譜只是聲響的一種轉化，並不能代替聲響。中國古琴音樂也有記譜，但那是對演奏者記憶的一種提示，樂譜沒有取代樂曲的原意。何解？樂曲在演奏者演奏時才是音樂，而演奏者每每因應場合的不同而對同一首樂曲作增刪變化的處理。每次演奏的場合都是獨一無二的，何以每次演奏同一樂曲都要一模一樣？西方古典音樂界自十九世紀以來形成作品要流傳萬世的觀念，於是將原本並非一成不變的作品固定下來<sup>(註5)</sup>，其他人對作曲家完成的作品一音不能更易，為配合這種觀念，西方樂譜也向越來越精密的方向發展。馬勒的樂譜便充滿著各種細微的指示。

有人謂西方這種仔細記錄音高、節奏、力度、所用樂器、演奏手法的樂譜是科學化的表現，亦成其優越之因。林友仁一九九〇年一篇論文<sup>(註6)</sup>即指出不同的音樂體系有不同的記譜法，不存在孰優孰劣的問題。若精密的記

譜法果真絕對優越，為何西方在發展了這種記譜法後，在二十世紀反而產生出多種沒有那麼準確記錄音樂的記譜法(如機遇音樂的樂譜)？

著重樂譜是西方古典音樂的特點，但這是否意味其絕對的優越？在二十世紀我們便看到其極端的發展：樂譜取代了聲響。二十世紀四十年代西方產生整體序列主義(total serialism)的音樂，其音樂創作由預設的程式決定，創作過程紙上功夫取代聲響，演奏者能否準確演奏樂譜實在是一大問題。此外，在二十世紀七十年代西方學術界也產生了「音集」(pitch class / set theory)的分析方法，此體系在樂譜上圈起一組組的音，尋找這組音和那組音數學上的關係。閱讀音集理論的文章如閱讀數學課本般枯燥無味，原本屬於音響的藝術淪為紙上堆砌的研究，完全脫離音樂藝術的原意。可見樂譜取代音響實非優越之處。

其二，不少人認為西方古典音樂流傳久遠，比只流行短時間的流行曲優越。這種論調可謂忽視歷史的真實情況。需知巴赫的作品在當世也沒有流傳萬世的意思，其《聖馬太受難曲》在巴赫逝世後從未再演，若不是孟德爾遜發現其樂譜，著手組織重演，繼而帶起十九世紀的「復興巴赫運動」(Bach's Revival Movement)，很可能我們今天對巴赫及其作品全不認識。西方十九世紀在浪漫主義思潮的影響下，將音樂創作和作曲家神聖化，音樂創作被視為天賦的才能，作曲家被視為與眾不同的人物。隨之而來的觀念是音樂作品神聖不可侵犯，作曲家的意圖不可任意修改，作品要以定型的樂譜流傳萬代。貝多芬在生前還擬出版權威的作品全集(但不果)，以誌其永垂不朽的地位。

加強和鞏固音樂作品永垂不朽觀念的一種因素，乃「音樂學」(Musicology)在十九世紀的形成。這學科目的在系統地研究和音樂有關的所有現象。十九世紀西歐國家最初發展這學科時第一步要做的工作，便是搜羅在歐洲遺留下來的樂譜、手稿、作曲家的書信、日記、有關音樂的文獻、理論著作等第一手資料，成立大型的圖書館，將所有這些資料貯藏、整理、出版目錄供研究人員查閱。在歐洲國家這些供研究用的圖書館，單是多年來出版的目錄足可填滿香港一間小型的圖書館。成立這類圖書館的目的也是要使這些國寶永世保存。我們現在讀到的關於西洋音樂史的知識便是過去一百多年來學者對這些資料研究的成果。若果西方不是在十九世紀發展出音樂學，將西方過去一千多年來遺留下來的音樂資料整理，和將之不斷推廣，西方古典音樂也不會有今天流傳久遠的地位。

伴隨著音樂學的發展，「經典作品」(canon)的觀念亦形成<sup>(註7)</sup>。這些作品是學者、音樂家認為優越的作品，不斷在音樂會中演奏。隨著音樂教育在西方中小學佔一席位，這些經典作品在課堂中教授，又經常在音樂會中演奏，在西方成長的年青一代或多或少認識一些古典音樂作品。再隨著帝國主義、殖民主義的力量，西方古典音樂便傳播至全世界。

## 西方音樂文化真正優越之處

以上勾劃了西方古典音樂流傳久遠、使很多人覺得它擁有絕對優越性的真正原因，以下談談作為中國人、香港人，我們要向西方音樂文化學習的是甚麼。

首先我們不應盲目崇洋，以為西方古典音樂是最優越的樂種。樂種無分優劣，無分高級低級，喜歡哪種音樂只是個人口味

問題。我們學習西方音樂文化，不應著眼於其表層，如運用大型的樂團，以整齊合奏的方式演奏，著重和聲、對位、曲式等。更不應在一些根本問題（如樂律）還未搞清楚以前便盲目把中國音樂西化。而應學習西方文化深層的觀念：對自身文化的重視，國家不惜投入大量資源去保存文化遺產，將之整理研究，將研究成果發表，再使其納入教育系統，使下一代對其有所認識，再進而向外推廣（註8）。

針對香港的環境，我們應做甚麼？香港有很多傳統的樂種，如粵劇、廣東音樂、地水南音、福建南管、潮州音樂、粵曲歌壇、宗教音樂……我們應趕緊訓練音樂學、民族音樂學的研究人員，在這些樂種消失之前錄音錄像，進行分析研究（註9）。粵語流行曲在過去三十年為本地最受歡迎的樂種，也是最具有本地特色的音樂，政府應趕緊投入資源，作保存研究。將過去三十年的粵語流行曲整理，選出詞曲優秀的經典之作，編寫樂譜使其能作為教材，用於中小學音樂教育，比現在課堂唱那些教科書中詞曲音韻不協調的歌曲有意義得多（註10）。

過去一百多年，中國接觸西方音樂文化，吾人對國樂產生自卑感，極力效法西方音樂，改革國樂，然而學不得其法，只學其表象，未達其深層觀念，致使今人對中國音樂知識薄弱，很多人不辨中國樂器之聲音，對中國音樂歷史文化全無認識，再加之歷史觀缺乏，不少人仍不知中樂團乃二十世紀效法西方之產物，以為其為國粹，可悲哉！（註11）我們若不及時對自己民族的音樂研究保存，待它們變得面目全非或銷聲匿跡時，欲追本求源已為時太晚！

本文是筆者過去一年多在英國進行研究時的體會和思考成果。本文得以完成有賴張慧珊、

趙夏蓮、丁國輝、鄭偉滔提供部份資料出處，謹此致謝！

註：

1. 周凡夫「上海廣播交響樂團年間冒升、上海交響樂團棋逢敵手」，明報 2001 年 5 月 22 日文化資訊版 (C10)。
2. 龍音協會主辦「中國音樂講座：民族樂器合奏的多元化發展」，2000 年 7 月 27 日晚上八時正香港大會堂高座八樓演奏廳舉行。
3. 西方學術界在過去十數年已開始重視流行音樂的研究，劍橋出版社也已出版披頭四 (Beatles) 唱片的學術性研究書籍，見 Allan F. Moore, *The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)。
4. Judith Becker, "Is Western Art Music Superior?" *Musical Quarterly* 72 (1986): 341-359.
5. 在十九世紀以前，西方音樂中同一首作品也可能存在多個出版，韓德爾便曾因應演出場合的需要而修改《彌賽亞》，以致現存的《彌賽亞》樂譜版本也有數個。其實以為十九世紀以後一首西方古典音樂作品只得一個版本也是過於天真的想法，作曲家完成作品後，在流傳過程中，往往會出現差異。作曲家全集的權威版本實際上是學者透過分析現存的不同版本，企圖重現最接近作曲家原意而重新構造的一個版本。有關音樂版本的編輯過程及其牽涉的問題，參閱 James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)。
6. 林友仁「在譜式的背後——對中國古譜的再認識」，載於香港中文大學中國音樂資料館、香港民族音樂研究會編《香港 1988 中國音樂國際研討會論文集》（濟南：山東教育出版社，1990 年），頁 337-345。
7. 有關「經典作品」觀念的形成，參閱 William Weber, "The History of Musical Canon"，載於 Nicholas Cook, Mark Everist 編 *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999)，頁 336-355。有關「經典作品」觀念背後的哲學理念，參閱 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992)。
8. 香港在音樂教育方面學習西方也是只學其表象，不學其深層觀念。如學高大宜教學法，只學其訓練手法，卻把高大宜搜集本土民歌用於教育下一代國民的觀念置之不顧。
9. 若不是音樂學者楊蔭瀏在阿炳（華彥鈞）逝世前將其演奏錄音，我們今天也不會認識阿炳其人及其《二泉映月》等名曲。
10. 筆者在一九八〇年代末曾參與小學音樂教科書填詞工作。其時筆者已深明填粵語歌詞要考慮詞曲音韻協調之理（粵劇行內稱「露字」）。無奈教科書編者不明此理，未經筆者同意修改歌詞，甚至以我之詞配上另一首曲，以致詞曲音韻多處不協調。如此歌曲，學生如何會喜歡唱？
11. 筆者並非反對音樂文化的交流，很多今天中國的樂器實質來自西域，如胡琴、琵琶，而粵語流行曲更是中西文化結合的產物。筆者樂見粵劇之用小提琴、薩克管，因其表面借用西洋樂器但實質表達富中國特色之音樂語言。中樂團給筆者的感覺是借中國的樂器表達西方的音樂語言，但卻缺乏西方管弦樂團成長背後的基礎，在合奏方式、樂律、各部之間的聲量平衡方面仍存在不少問題。||

### 智慧思篇

隨便翻查一下過去數十年間國際音樂比賽的得獎名單，總會發現一些當時三甲不入的人後來成為獨當一面的知名音樂家，而名列前茅的一些人很多已在樂壇銷聲匿迹。



## 梁掌瑋談香港藝術節

梁掌瑋攝於德國 Weimar，旁為外籍藝術家。

採訪及整理  
陳君賜



2002年香港藝術節剛剛在三月中圓滿結束，當中的多元化節目如：陣容龐大的俄國歌劇《沙皇鮑里斯》、技巧高超的馬友友大提琴港樂演奏會、糅合中西的《大紅燈籠高高掛》舞劇、又有出自本土的周悅欣管風琴獨奏會和適合一家大小的《隱形馬戲》等。節目可真是多姿多采，使香港的觀眾不但耳福不淺，既能聽到美妙的樂章，又可大飽眼福，欣賞到各種精湛的戲劇和舞蹈。但你可知道，負責甄選節目的幕後功臣是付出了多大的努力呢？節目總監梁掌瑋女士在香港藝術節協會工作了十多年，除甄選節目經驗豐富外，對音樂的學養亦不相伯仲。梁女士的專訪，可讓大家更認識香港藝術節協會一直以來扮演的角色、對香港的貢獻和未來展望。

### 藝術節在本土的角色

每年的香港藝術節，集中在三個星期內，將世界各地多元化的藝術節目展現在香港觀眾眼前，實在是藝術愛好者大開眼界的好機會，當中有香港觀眾難得一看的表演，還有各種藝術形式的作品。香港藝術節協會相當重視現代創作作品，曾多次特別委約藝術家為香港藝術節而創作，與其他國際知名的表演者並列演出。華人藝術家通過香港藝術節而能

夠充份發揮他們的才華，並展現華人別具風格的創作，例如今年的陳其鋼和林品晶作品便是一例。此外，還有配合多媒體及新科技的新時代藝術作品，這些創作帶動前進發展，將香港的藝術文化不斷推進。香港藝術節協會致力給予這些新進藝術家很多的鼓勵和發揮的機會，不單安排他們的作品在香港首演，更藉香港藝術節的推廣，使華人的創作作品得以流傳到世界各地去。

香港是一個能自由推廣文化藝術的好地方，給予藝術家無限創作的空間，表演者亦可以沒有任何政治的壓力。若與中國內地相比，香港的藝術環境氣氛無疑都比較優勝，不過香港藝術節協會要與康樂及文化事務署經常緊密連繫和合作去配合節目的演出，才可以善用政府給予的資源更有效地推廣藝術文化活動。

香港藝術節協會推動藝術文化，一直扮演重要的角色，因為它讓香港觀眾擴闊藝術文化的視野，能欣賞到世界一流的藝術家表演，又給予本港及中外藝術家彼此相聚交流的機會，讓海外藝術家認識本土的藝術文化，絕對是一舉多得。

### 教育方面

香港藝術節協會推動「香港藝術節青少年之友」計劃，目的是鼓勵更多青少年人走進各藝術場館，欣賞不同的藝術節節目，擴闊他們的藝術文化空間和視野。此外，香港藝術節更會到不同的學校介紹藝術節的節目，讓青少年人了解藝術節目的內容，並教導他們欣賞和學習藝術的成果。例如在2001年，香港藝術節便邀請了伯明翰芭蕾舞教育組開設研習班，給香港的學校老師和同學參加，讓他們學習和領會排練的艱辛和樂趣。香港藝術節協會又舉辦了多個工作坊和講座，一方面使有興趣的觀眾更深刻認識和瞭解節目的內容，另一方面讓他們有機會親身與藝術家會面交流對藝術及作品的感受，這都是極難得的機會。藝術能幫助人們建立豐富的想像力。在學校裏，態度熱誠的老師若能在課堂中多重視啟發學生對藝術的好奇心和想像力，香港藝術節高質素的節目內容，就更能配合和發揮其香港對藝術文化教育的整體果效了。

### 困難方面

香港藝術節協會的經費非常龐大，每年的成本不斷增加。近年香港經濟衰退，香港藝術節協會正面對收支平衡的壓力。因此，藝術行政的經營手法須更靈

活和富彈性。香港藝術節協會除了現有的贊助機構和贊助人士外，現時更需要與其他東南亞城市結盟，聯合聘請海外的藝術家巡迴到各大城市演出。這樣藝術家不單可以發揮更大的經濟效益，香港藝術節協會及其他主辦機構也能減低部分成本的開支。不過，這當然會或多或少地增加行政的事務工作了。

### 未來展望

香港藝術節協會還有很多發展的空間。梁女士認為香港藝術節協會可以主辦更多教育藝術文化的講座，這不但能給予青少年人更多學習藝術文化的好機會，更能提升藝術愛好者欣賞節目的想像力。此外，香港藝術節協會也希望拓展藝術文化旅遊活動，吸引鄰近城市的藝術愛好者來港旅遊及欣賞香港藝術節的演出。

梁女士更期望香港有多些藝術評論者在各大報章及週刊中撰寫推廣藝術文化的評論，這可喚醒和激勵藝術文化活動。另一方面，她也欣慰近年特區政府積極推廣藝術文化，例如將在西九龍興建大型歌劇院，進一步擴闊文化活動的空間，這實在是藝術愛好者的一大喜訊。

### 總結

梁女士是一位敬業樂業的藝術行政人員，她對藝術文化的推廣充滿熱誠，特別是推廣華人藝術作品，一直努力不懈。由於她對藝術節節目的水平和質素要求都非常嚴謹，她認為香港藝術節的節目還有需要改善的地方，所以她會致力為香港藝術節甄選世界各地高水平節目而忙碌，務求能滿足和提升香港藝術愛好者的要求。||

## 澄清邁克的《再見，法郎》

林樂培

B翻閱一月三日信報的文化副刊，欣然見到二十法郎以我引以為榮的作曲家德布西做插圖，但是作者的言論卻充份無知與誤導，使我深感難過和可惜，故即執筆澄清，向讀者交代真相，保障香港的文化水平。

文章載：「二十法郎印的德布西，就是最現成的反面教材。」（錯），「不曉得他是音樂家的，從圖像簡直不可能猜到；就算熟悉其作品，也無法想像背海和背山的兩幅大頭肖像，與那堆輕盈悅耳的音符有甚麼關係。」（大錯）「我只想起『近山者仁，近水者智』——絕對和法蘭西智慧風馬牛不相及。」（大錯特錯）。

理由是：（1）法蘭西的智慧是「以民為本」。重視平等、自由。所以有創新建樹的市民；如傑出的科學家、建築家、文學家、藝術家和作曲家等都可以和帝王將相平排，以他們的肖像及代表作做鈔票的（代表）形象。一如貝多芬在街上不肯讓路給爵爺：他說如果我被封爵，就馬上變為爵爺，但是爵爺不論怎樣加封，也寫不出像我的音樂。這才是真正「以民為本」的價值觀。

（2）《大海》La Mer（1903-05）是「法國音樂」的首席代表作曲家德布西（1862-1918）用了三年時間才能完成的主要交響曲。德布西的作品首次在法國摒棄沿用數百年的義大利及德國作曲模式，他與當時的印象派畫家們——馬奈Manet、莫內Monet、雷諾Renoir等創造出法國特產的印象派作品。法國政府選擇《大海》而不是更受大眾喜愛的歌劇《卡門》，（作曲家比才（Bizet 1838-1875）也是法國人），就是因為《大海》澎湃著與眾不同及先知先覺的新意，可以擴展作曲的領域。因此，根據我書架上的唱片目錄全書SCHWANN：不同指揮、樂隊、牌子的《大海》版本就高達六十種，而我們家傳戶曉的《梁祝》及《黃河》，卻連一張也上不到國際唱片市場榜呢！可知研究及欣賞《大海》的學者和聽眾是全球化，更不會少於《梁祝》的。不知者只是地區相隔，文化背景差異與無知罷了。

（3）我相信邁克一定沒有聽過《大海》，否則不會用「近山者仁，近水者智」去形容。知否創作《大海》的動機是出於一幅波濤洶湧的大特寫的日本水墨畫呢！這是西方音樂家第一次接受東方哲理的啟蒙探索之旅，由此可知「法蘭西智慧」不能單從表面去評估的。||

P.041

1993

## 比芮特演奏的



# 《布拉姆斯鋼琴音樂全集》



陳兆勳

土耳其女鋼琴家比芮特 (Idil Biret)，經過七年時間的努力，終於為 NAXOS 唱片公司完成了《布拉姆斯鋼琴音樂全集》的錄製工作。這套全集的特別之處，就是將布氏約二十多首無編號曲目都納入其中。這類創作雖然在現今的音樂會上不易聽到，但卻具有相當的可聽性，而對鋼琴教學來說，則更有十分珍貴的參考價值。這位年屆六十的鋼琴家，有着扎實的技術功底，這只要聽一下她所演奏的共兩冊巴格尼尼主題變奏曲就能了解其真正實力。從她那富於變化的指觸及細緻的踏板法所營造出多姿多彩的音樂效果，我們更可了解到她豐富的音樂想象力。而那相當嚴謹統一的音樂結構處理，也是她演奏上的顯著特點。誠然，這與 Alfred Cortot (1877-1962) 與 Wilhelm Kempf (1895-1991) 兩位恩師的悉心教導有直接關係，但個人的勤奮努力，更是她成功的重要因素。

這一套全集共有12張CD，十張是獨奏曲目，兩張是協奏曲。現在就以布氏鋼琴音樂的特點，結合 Biret 的演繹，分類作一些簡略的介紹。

### (1) CD I :

這裡包含了作曲家早期的兩

首鋼琴奏鳴曲。op.2升F小調創作於1853年，在1854年出版。op.1 C大調則創作於1853年，但卻早於op.2在1853年出版。由於兩首作品的創作期相近，因此總的結構相似，都以四個樂章組成。第一樂章自然都以奏鳴曲式寫成。第二樂章則都以自由的變奏曲來表現。第三樂章是三段式的諧謠曲。只是第四樂章有些區別，op.1是迴旋曲，而op.2是帶引子及尾聲的奏鳴曲式。兩首作品雖然各具不同的音樂特性，但同樣表現了充滿激情的音樂構思。快板樂章都具有充實的動向感。op.1的第一樂章開始的節奏型，顯然是受到貝多芬第29首奏鳴曲的影響，具有剛健果敢的音樂氣勢。而在op.2的第一樂章也注入了蕭邦和李斯特的一些具衝擊性的旋律因素。Biret的彈奏力度十足，密集和弦發音渾厚有力，快速雙八度穩健扎实，大段的困難技術性樂句也能應付自如。而她處理的抒情樂段，不同樂句的呼吸起伏，都賦以十分精確的觸鍵表現。整體而言，其技術表現能量之大，確實具有相當大的說服力。

### (2) CD II :

op.5 F小調第三奏鳴曲及op.10四首敘事曲。結構龐大的奏鳴曲，由五個樂章組成，所表現的

樂思更顯多樣。在第一樂章莊嚴的快板裡，Biret以穩當的速度，突出表現了具強烈戲劇性效果和富於對比性的音樂形象。第二樂章的行板，如同前兩首奏鳴曲一樣，都以民謡歌詞或詩人的詩句作為旋律寫作的依據。這裡附上了史泰努 (Sternau) 一首名為“年輕人的愛”的詩，音樂溫馨甜蜜，貼切地表達了詩句的含意。Biret以細膩的句法處理和微妙的弱奏變化，恰如其分地描繪了月夜下情人的對話。在主部2/4拍子的優美旋律線條與中段4/16拍子的固定音形進行中，她以多變的音色處理，給音樂的推展中增添了不少色彩。尾奏ppp的弱奏至ff的強奏，力度漸進的控制處理均勻流暢，氣氛濃烈。在第三樂章的諧謠曲裡則充分表現了剛勁的音樂動感。在獨特的第四樂章間奏曲，作者標上了“回顧”的附題。鋼琴家以多變的指觸，準確地彈出貫串整個樂章的三十二分三連音的各種變化形態，音樂表現充滿著悲劇性的形象刻劃。第五樂章是變化多樣的迴旋曲，鋼琴家對複雜的節奏音形，處理得相當準確而富於彈性。尾奏的Piu mosso則稍感慢了些，音樂表現少了一分衝力，凱旋式的結束樂段則表現得很輝煌。op.10的四首敘事曲，基本上以富於對比性的三段曲式寫成，曲風簡樸。在第

一、二、四三首平穩的行板中，Biret 對旋律線條的處理，不乏細緻的筆觸。而第三首快板也都表現了充實的音樂內涵。CD 中的兩部作品都產生於布氏第一創作期，即 1853 至 1854 年間。又因他一生中所寫出的三部鋼琴奏鳴曲，都集中於這一期間，故亦被稱作奏鳴曲時期。

#### (3) CD III :

有三個作品編號的曲集，屬作曲家第三時期的創作，即由 1878 至 1893 年。op.76 有八首小品，隨想曲及間奏曲各四首。樂曲各具特性，Biret 對所有細節都注入精心的處理，內聲部的層次感清晰而配合精細，其中以第二、第八的隨想曲彈得最為出色。op.79 的兩首狂想曲結構規模較大。no.1 的 B 小調以複三部曲式組成。Biret 在主部突出了剛勁宏偉的特性表現，但中部 B 大調則略感缺乏變化，比較平。no.2 G 小調以奏鳴曲式寫成，材料的運用及發展手法更顯成熟。Biret 在呈示部中，突出了兩個主題的對比效果。只是在發展部的第二部分，速度顯著減慢，多少影響了結構的統一感覺。op.116 由三首隨想曲及四首間奏曲組成。由此作品至 op.119 共四個編號，是布氏 60 歲時的創作，被稱為最後的鋼琴曲。

#### (4) CD IV :

op.117、118、119。這些樂曲雖然大都以三段結構寫成，但其創作技法已達至爐火純青的境界。在和聲的運用上，更多地融入細膩的對位手法，橫向線條交織遞進。Biret 以精確的剖析力，將這些特點恰如其分地勾畫出來，並且貼切地表達了人的內心活動和感情的抒發，表現出的音樂效果，甚具深度。op.4 降 Eb 小調諧謠曲，明顯受到蕭邦 op.31 降 B 小調諧謠曲的影響，這是作曲家 18 歲時所作，從總的結構來看，

顯得鬆散些。Biret 的速度處理過於求穩，未能將樂曲所具有的節奏動感完全表現出來。

#### (5) CD V :

op.39 的十六首圓舞曲和 Wo 01 的十首匈牙利舞曲。這些作品都有獨奏版本及聯彈版本，是布氏最通俗及最為人知曉的鋼琴音樂。獨奏版本的節奏難度雖然不大，但其左手伴奏部分卻不能等閒視之。尤其是匈牙利舞曲，在快速的樂段中，為了強化低音效果，雙八度的跳躍音型，只要稍一不慎就會出錯。Biret 的表現十分出色，位置把握得十分精確，民間音樂中經常出現的彈性節拍，鬆緊適中，音樂表現得流暢緊湊。

#### (6) CD VI :

op.21 的兩首變奏曲創作於 1854 至 1856 年間，直至 1861 至 1862 年間整理出版。no.1 D 大調為自創主題，全長十八小節，前後兩樂段各反覆一次，都是九小節樂段，甚為特別。其中除了第十一變奏作了延伸發展外，其餘共十個變奏均嚴格按主題規格來變奏。而調性佈局是傳統式的，第八、九、十變奏以同主音的 D 小調來呈示。no.2 則使用了複合拍子  $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$  的匈牙利歌曲作為主題。只有八小節的主題，性質單一，但整首曲的寫作手法就比 no.1 豐富多了。在 D 大調的主題陳述後，第一至第六變奏的調性立即安排在 D 小調出現。從第廿三段變奏後，雖然有明顯的變奏段落劃分，但變奏編號取消了，而主題結構則大大地擴張了。在調性設計上更發展至降 B 大調及降 B 小調，大大強化了音樂的對比效果。Biret 對這兩首樂曲的演繹，以獨具心思的創意，大大地豐富了作曲家的原創構思。音色變化豐富細膩，特別在多層次的線條處理上，她以不同的著色，滲入到各種不同的聲部奏法 (Parts

playing) 中。另外，對許多複雜的節奏音型，特別是一些複合節奏，她都能十分準確地彈出。總的來說，音樂形象豐富，技術表現出色。

此 CD 中的第二組曲目是五首無編號的鋼琴練習曲，這是作家在 1852 年後，分散於不同時期的作品。其實這也都是一些改編曲。第一首是蕭邦 F 小調練習曲 (op.25 no.2)，原是為右手單音快速練習而作。布氏改編成三度及多度的雙音組合，自然就難彈得多。Biret 以  $J = 76$  的速度定位，一氣呵成彈畢全曲，其雙音技術確實厲害。布氏是一位著名的鋼琴家，因此在他的鋼琴音樂中，有特別強調兩手平衡發展的技術要求。第二首練習曲就是為了訓練左手而寫的，布氏選用了韋伯 (Weber 1786-1826) 著名的《無窮動》 ("Perpetuum mobile" Rondo from Sonata in C) 作為藍本。Biret 以準確的  $J = 148$  速度彈完全曲，快速音形發音清晰均勻，表現了高超的左手運指技巧。第三、四兩首是根據巴赫第一首 G 小調小提琴奏鳴曲之第四樂章 Presto，以一對一的十六分音組合寫成的練習曲。在第三曲中，原曲旋律設置於右手，第四曲則設置於左手。Biret 以連音奏法及不同時值的斷音奏法，彈出了近似小提琴不同弓法的演奏效果。第五首是根據巴赫著名的《夏康》 (Chaconne) 寫成的左手練習曲。單從效果來說，當然不如布索尼 (Busoni 1866-1924) 的改編曲。但只用左手彈出原作的曲風，亦不是一件易事。要把佔全曲篇幅最大的單音線條很有控制地彈出不同力度的表情，就是此曲的重要技術課題。Biret 對此曲的演繹非常出色。

#### (7) CD VII :

“五十一練習” (51 Exercises)。這是布氏總結了自己

及歷代演奏家們的經驗，甚具創意地寫出一整套進行手指強化練習的實用教材。這套錄音的實用價值在於給鋼琴教師們提供了珍貴的聆聽分析資料，我們可以更方便地在教學中。為不同的學生選擇使用。記得四十年前在中央音樂院上學時，周廣仁老師就選了幾首給我作為日常練習，其中的 8a、8b 對手指伸張練習就十分有效。這雖然是一本不成“曲”的練習，但 Biret 的彈奏，不論音色變化或力度起伏處理，都甚具美感。

#### (8) CD VIII :

包含了三套著名的變奏曲，是布氏第二時期之名作。第一曲升F小調舒曼主題變奏曲，主題選用了舒曼 op.99《彩色作品》中的第五曲。十六段變奏都圍繞著主題的傷感情緒及富於幻想性的樂思，從演奏技術及音樂表現上，作出多方面的特性描繪。第二首是降B大調亨德爾主題變奏曲與賦格。此大型作品乃布氏鋼琴音樂中之傑作。全曲雖然有大難度的技術表現，但在總的構思上，與前一首變奏曲一樣，都重於音樂上的多方面表現。鋼琴家在這兩首作品的演繹上，都能在集中表現出兩種不同性質的主題形象的同時，精雕細刻地解決了許多技術難題。只是第二曲由於結構龐大，彈到賦格段的大段力度增長時，稍有氣力不繼的感覺，未能營造出熱烈輝煌的音樂效果。第三首巴尼尼主題變奏曲，演奏上更重於外在的技術表現。是布氏鋼琴獨奏曲中難度最高的一首。作品共分兩冊，都分別設置了十四段變奏。由於所有變奏都嚴格根據主題二十四小節的方整性結構來展開，音樂的推進具高度的平衡感覺。兩冊都在第十四變奏後，皆運用了輝煌的發展手法。高潮氣氛熱烈，效果發揮得淋漓盡致。Biret 對大量的技術性變奏，除了確保準確無誤之外，

更注入了極具效果的力度變化。氣勢凌厲，甚具震撼感。在佔篇幅不多的抒情樂段，亦表現得細膩並且富於表情變化。這是具高水準的演奏。

#### (9) CD IX :

這裡輯錄了十四首無作品編號樂曲。其中四首為改編曲。舒伯特的降E大調即興曲也是一首為左手而設的練習曲，但由於中段的改編手法過於單調，效果遠不如韋伯的迴旋曲精彩。Biret 彈奏的右手快速音階跑句，同樣表現出色。在格魯克 (Gluck 1717-1787) 的嘉禾特舞曲中，Biret 在 A 小調的對比樂段裡，把所有八分音的伴奏音形彈出絃樂撥奏 (Pizzicato) 的特別效果，其獨具心思的指觸變化及高度控制力，實在是維妙維肖。

#### (10) CDX :

Biret 改編布氏的四首浪漫曲，雖然成品未見有多大特色，但她彈出的旋律線條，還是甚富於歌唱性的，音色的處理也很細緻。布氏的圓舞曲簡易版是 1867 年完成第一版之後整理的。既然是經過簡化處理，自然也就較容易彈奏。由於旋律優美，很適合小手的學生作為如歌奏法練習。Biret 由於控制使用臂力，發聲純淨而清透，效果不錯。布氏為巴赫、莫扎特、貝多芬的幾首協奏曲寫了一些華彩樂段 (Cadenza)，這裡共列出九首。通過這些範例，我們可以學習和欣賞到布氏在主題發展手法上的許多特色。

#### (11) CD XI :

這款套裝的目錄介紹雖然印有舒曼之《D小調引子與音樂會快板》，但實際上是一個空缺，只有布氏的 D 小調第一鋼琴協奏曲。這純屬製作錯誤。

#### (12) CD XII :

是布氏的降 B 大調第二鋼琴協奏曲。CD 上印有舒曼的《G 大調引子與熱情的快板》又是一個空缺。作為布氏的專輯，確實也沒有必要把別的作家納入其中。說到 Biret 演奏的這兩大協奏曲，最突出的表現是“穩健準確”。稍感遺憾的是，樂隊指揮在處理作品上，缺乏精細準確的必備功夫，特別在音量控制上更顯出不少漏洞。其實 Biret 的彈奏力度已屬相當強勁，但在許多片段中，都無法與樂隊的音響屏障相抗衡。

總的來說，這套全集的前十張 CD，演奏及錄音都屬高水準之作。布拉姆斯的鋼琴音樂，在鋼琴演奏藝術的發展史上，確實佔有極重要的位置。這全集除了讓我們學習和欣賞到 Biret 的演奏藝術外，更是從事音樂專業工作者們深入研究布氏音樂作品的珍貴資料。||

#### 無諱空間

音樂名家或紅人來這城市演出，不單票價昂貴，有時更竟然出現官場或商場壟斷的情況，沒幾多票公開發售。但見高官聽了半場便離席而去，而多少真正的知音人，卻因沒錢沒關係，與那次演出無緣。

#### 智者文摘

不要當一個社會表層的法官或審判者，而應當以罪人的身份潛入人類靈魂的海底，在那裡發現污濁中的清白，清白中的污濁，即發現靈魂的雙音與復調。

——劉再復「論大器存於海底」（共悟人間）

# 悼念麥志成老師



黃寶玲

大概是一九八三年的事了，我報讀浸會學院校外課程部的聲樂班，目的為要學些歌唱技巧，好讓我在教會指揮詩班時應用，因為我除了在學校接觸到少許樂理知識外，任何音樂理論歌唱技巧全不通曉，就祇憑喜歡唱歌這唯一條件，便當上教會詩班指揮。當時麥老師剛回港不久，又對聲樂教育充滿非常騰沸的熱誠，期盼藉著不同院校的教學，發掘及栽培有潛質的聲樂人才。我經過麥老師的指導才認識一些聲樂技巧，他亦鼓勵我繼續不斷進修音樂的決心，成為我進入香港音專修讀音樂的動力。

麥志成老師分別於 1971 及 1974 年先後兩次遠赴意大利聖西里亞音樂院國際班進修，並隨名聲樂教授蓓蒂可尼及柏斯學習，1976 年往英國皇家北部音樂院以研究生獎學金研習歌劇，在 1978 年由漢威廉士信託基金選派到西德於哈根市劇院為合約歌劇團職業演員兩年。他演出經驗豐富外，更隨華便尼研究歌唱理論及教學法。麥老師於 1980 年夏天返港，除參與演出外更致力研究歌唱教學法，於 1981 年 6 月在香港音樂專科學校三十一週年音樂會中悉心指導學生演出歌劇片段，廣受好評，當中最令學生留下深刻印象的，是對歌劇的認識有嶄

新的體驗與美好的回憶。麥老師以推廣音樂活動及中西歌樂普及化為目標，於 1982 年創立志成歌



麥志成於 1990 年 5 月在「志成音樂團」音樂會演出。

樂團，積極鼓勵團員研究與改進演唱技巧，多年來不少成員都被他誠懇認真的教導所感染，積極進取，學有所成。

很可惜麥老師於今年 4 月 21 日在廣州醫院辭世了，終年五十五歲。我收到這個消息時也感愕然，聽說他在廣州醫院十日的肝癌治療中已有好轉，當天他還精神奕奕，正想與親友往外午膳，突然在途中的車上感到不適，並不斷吐血，於是立刻折返醫院，經醫生診斷為胃側血管爆裂致吐血，親友立刻致電香港家人速上

廣州見最後一面。經過幾小時救治後，他終於在昏迷中安詳去世，息了世上的勞苦重擔，並放下研究多年的聲樂教育工作。

經過二十年的歌樂教育工作，累積了豐富的歌唱教學法經驗，他能使學生以最快、最大效益的歌唱技巧，讓一個普通程度的學生只需一至兩年時間便考取八級聲樂試或演唱文憑。香港音專的校友藍綺玲、馮慧芳及黃小娟等均在麥志成教授班舉行聲樂系畢業音樂會，馮財、馬麗雅、陳家富及黃寶玲等（未能盡錄，請諒），都在他悉心指導下考獲英國皇家音樂院及加拿大皇家音樂院聲樂試。近年他致力兒童音樂教育工作，被培養茁壯的學生在校際音樂節比賽中獲全港總冠軍及總亞軍等校際獎項。

麥老師一生致力研究歌唱教學法，並有意將多年鑽研出來的歌樂演繹技巧寫成書，但由於他的去世未能完成遺願，期盼深受他影響及被栽培的學生替他收集資料輯錄成書，使能薪火相傳，貢獻聲樂教育界。

憶記起麥老師對聲樂教學的熱忱和循循善誘，非常值得我輩景仰和學習。在此僅寄以萬分的敬意及深切的悼念。||

# 評 本屆香港藝術節中部分中國現代音樂

君亮

本屆香港藝術節剛剛落下了帷幕。藝術節時，傳媒沸沸揚揚，廣告滿天飛，充斥報刊、熒屏。外地朋友看了說：你們政府真捨得花錢。儘管推介與宣傳不分，樂評共「繕稿」同調，也無人深究。如今事過境遷，登時冷冷清清，如同甚麼事也沒發生過。總結藝術節人士，大可把自己或自己人寫的宣傳稿，充當獨立樂評，塞進報告中去，功過九一開，向贊助商、政府庫房交差，年年如此走過場，今亦不例外。筆者主要根據藝術節當局編印的《藝資 Festart》和報刊廣告，尋看了幾場節目，茲獨立報告如下：

## 《大紅燈籠》沒有獨立的音樂

《大紅燈籠高高掛》挾其北京演出的轟動效應南下，港人果然上鉤，門票雖踞高位，也早銷售一空。不看則已，看了嚇一跳。其社會性主題與《白毛女》、《紅色娘子軍》，一線貫穿，張藝謀似也脫不了中國現代芭蕾的窠臼。二十世紀三十年代的中國，雖然法制不健全，但傳統道德，鄉村習俗仍是有的。公然行私刑打死三人（二人為妾，其一僅因妒而遭鞭死，另一人為京戲名角）的事，有可能發生嗎？死者親屬和家族、演員公（工）會，受此大辱，不會起而抗爭嗎？即使在清代，私刑奪命，也要吃官司，甚至要償命的。前幾年據內地報載，北京大學學生為《白毛女》中的地主黃世仁平反，認為楊白勞欠債還錢，天經地義。

批判社會黑暗，要看到社會的複雜性，不能簡單化，否則就降低了文藝作品的可信性，此乃《大紅燈籠》的先天性缺陷。但看劇中人物，全是些苟苟蠅營輩，反面人物老爺當無論矣，即使三太太（出嫁前後）和京劇名角，為了愛情理想，大可俟機私奔或採取其他抗命行為，而不必如急色兒般冒險偷歡，給人逮個正著。愛情不是偷情。像這樣罔顧傳統道德習俗，任意妄為，不論在哪個社會，悲劇似不可免。主角的獨舞，婢女家丁的群舞，雖然很美，但在不合情理的劇情安排下，不能不大打折扣，糟蹋了那麼好的舞蹈和舞蹈員。

西洋芭蕾舞劇發展到十九世紀，踏上黃金時代，亞當的《吉賽爾》、德利布的《葛蓓莉亞》曾轟動一時，尤其由柴可夫斯基作曲的《天鵝湖》、《睡美人》，其音樂內容的充實和交響性的寬廣展開，成為舞劇編導的主要依據，音樂的作用，提高到前所未有的地位。進入二十世紀，以斯特拉文斯基的《火鳥》、《春之祭》為開端，音樂和舞蹈的創作又與古典傳統迥異，有運用交響音樂編舞，有自由抒發個人感受，不表現任何特定的故事情節，也有採用各種風格樂曲編成芭蕾舞或舞劇的「交響芭蕾」（Symphonic ballet）。芭蕾舞劇音樂的特點，通常均有清晰的節奏，穩定的節奏運動和較完整的結構。

反觀《大紅燈籠》的音樂，以帶京劇、民間小調的線性旋律為主，沒有寬廣厚重的交響性音樂主線，鑼鼓聲聲，敲碎了本已微弱的和聲纖體和芭蕾音樂應有的完整性支點，不中不西，不倫不類，淪為劇情的道具音響。遠遠輸給了本已不當的《白毛女》和《紅色娘子軍》的音樂。

尤有甚者，將毫無動作特點的「打麻將」編成一場舞蹈，除了圍著方桌轉圈佔位的醜拙動作外，剩下的只能是俗不可耐的低劣感。美妙的芭蕾舞動作給玷污了，猶如一朵鮮花插在牛糞上，不忍卒睹。

張藝謀無疑是一位出色的電影導演，但他是一位蹩腳的芭蕾舞劇編導。

## 《秋問》故弄玄虛

本港研究新音樂史的著名學者劉靖之教授在其巨著《中國新音樂史論》一書中指出，『中國新音樂的發展有三模式：「抄襲、模仿和移植」，即受西洋音樂的影響，中國新音樂（主要為「學堂樂歌」、「藝術歌曲」，特別是八十年代以來的「新潮」音樂），有意無意走上了歐化的不歸路，它們大多喪失了中國音樂的特質，就西洋音樂言，它們也只是一些膚淺、稚拙的習作。』此言一出，引起音樂學界的震動，北京、台北和香港，均有強烈的反應，目前，同

意和反對意見，相持不下。史料上的實例，不勝枚舉。而眼前的例子，就是藝術節演出的上海現代國樂團瞿小松等人的作品。他們將西洋現代音樂現成的一套東西，粗暴、生硬地套在中國音樂的頭上，使中國樂器的特有音色和音樂規律喪失殆盡。

中國音樂基於語言音調、民歌聲腔、審美價值觀，經過數千年的承傳，形成了獨特的風格，它們處處遺留方言語音的傾斜線條——滑音，和語音抑揚頓挫、拐彎抹角而非直線上下的特性，與西方音樂在長期承傳過程中，因重視宗教音樂的莊重諧和、穩重平直，而發展了堆積交織進行的和聲音響，大異其趣。

西方現代音樂是對西方古典音樂的反叛，又從爵士、拉丁音樂節奏中找突破口，徹底推翻了古典和聲與節奏的法則，故意選取一連串不協和弦作無規律的連接，甚至跳出樂音範圍，凡音響皆可入樂，而音響、節奏又全無規律可尋，它們與中國音樂簡直是南轅北轍。可愛的現代中樂西化派的健兒們，總企圖把往南越走越遠的那套東西，硬搬到北邊，結果吃力不討好，弄出些非驢非馬的東西來。其實他們是有目的的，無論是有意識或無意識，唯一的目的就只能是：這些東西是寫給極少數喜好西方現代音樂的洋人聽的。畫犬馬難，畫鬼魅易，他們捨難取易。在香港藝術節的本已不那麼潔白的天幕上，畫它個鬼五馬六，你不欣賞？哼，你不懂？別人鼓掌，你也鼓掌吧，否則白落個不懂現代音樂的罪名。「皇帝的新衣」效應，真個是屢試不爽呀！劉靖之嘗言「不誠實的作品」，此即為例矣。

中國音樂可以現代化嗎？答案是肯定的，但主要應在中國傳

統音樂的基礎上求新求變。朱踐耳的《江雪》(1998)，利用古琴宮調調性轉換，使散、泛、按音變化無窮，而古琴音色絲毫未變。朱踐耳以現代音樂手法演繹柳宗元的《江雪》，使詩意表現張力大為拓展，不僅是熟悉琴樂的人，凡喜愛中國音樂的行家，聽後亦莫不拍案叫絕。

### 《文姬》水滲油

林品晶作曲的《文姬》有意將中西音樂、戲劇融於一爐，悠長寬廣的時空距離，複雜多變的歷史、戰爭場景，由演員三人以清唱劇形式展開，演員的吃重，可想而知。左賢王（伊桑·赫欣索菲德），男低音，正宗西洋唱法，無花無假。說書人、漢使、蔡邕、漢將，由京劇演員（周龍）一人擔任，集今古、文武、生鬚於一身，雖使出周身氣力，仍然吃力不討好，以傳統京劇唱法唱洋歌，戲曲唱法的優點無從發揮，發聲弱點都暴露了出來，那是因為京劇唱法只配合具角色特點的京劇音樂，換了音樂就必然不適合了，這恐是實踐中西歌劇合一的人始料未及的。文姬（李秀英），女高音，時而唱英文，時而唱中文，由於曲調基本上是西洋味兒，故仍是西洋唱法，女高音難得有較寬厚的音色支撐，因而表現豐富，甚為成功。

《文姬》的伴奏音樂十分弱，本已單薄的幾件弦樂器，全被笛、管和單、雙簧管以及敲擊樂掩蓋了，古琴音樂也未能充分展開。中西音樂機械地混合，如同水滲油，互不相干，無法融合。

實驗統一融合中西歌劇，雖不甚成功，但其誠意可嘉，其努力是有目共睹的。不像《大紅燈籠》的音樂，被劇本牽著鼻子跑，喪失了獨立自主，更不像《秋問》的音樂，故弄玄虛，落得個「不誠實」的惡稱。

### 《藝資 Festart》大文大話炎炎

陳其鋼、瞿小松、林品晶以及當代中國眾多新老作曲家，為開創「中國現代音樂」所作的努力，無論其功過或某一作品的成敗，均無礙對其整體形象的認知，也都將在音樂史上留下印記。但藝術節專刊《藝資 Festart》首篇大文《建立未來中國音景的中國新聲》，卻令人大吃一驚。劈頭一句是「自古以來，外國文化就是中國音樂發展的關鍵。」其武斷程度已超越常識範圍，恐是任何一位歷史、文化、音樂學人都無法同意的。大文不足兩千字，犯駁之處甚多，最後一段更是離譖，「這三位作曲家（指陳其鋼、瞿小松和林品晶。括號文字為筆者）都從本身（本國？）的文化遺產中找尋啟發。可是他們都超越了傳統（！），並找到自己獨特的聲音與身分。毫無疑問，他們的音樂將為未來幾世紀的中國音樂奠下基礎。」該文作者是寓言家還是卜者？未來幾百年的中國音樂是個啥樣，似乎他都預卜到了，好大的口氣！像這等謊言大話，簡直是痴人說夢。我們與其信其為夢囈，毋寧信其為詞不達意，不知所謂要好。

### 箴言希聲

休謨：「一個糟糕的詩人或演說家，仗著權威的支持或流行偏見的作用，也許可以風靡一時，但他的榮譽是決不能持久的，也不會得到普遍的承認。」

### 鳴謝

#### 香港音樂專科學校發展基金

#### 捐款

音專校友	\$ 300.00
樂友捐款	
劉蘭生	\$ 200.00
馬寶月	\$ 500.00
音專校友	\$ 200.00

# 德、奧音樂之旅散記

畢繫舟

隨同香港中樂團到德、奧演出，行程前後十一天，從蛇年橫跨到馬年新歲，其中頗多堪作記錄下來，與大家分享的文化與音樂見聞感受，且以流水日程記而論之。

## 2月6日與8日分兩個團出發，香港、巴黎、維也納。

筆者於7日隨第二團於晚上11時35分乘法航AF185直飛巴黎，經過13小時飛行，抵達戴高樂機場時是巴黎時間8日清晨6時，在微雨中，再轉乘法航AF1438，9時40分航班，抵達維也納機場已近中午，陽光普照。首批團員失掉行李三件，次批亦有一件，還撞攔了一件；在繁忙的大機場轉機，行李較易掉失的說法，似乎頗為真確，其實這全是管理上的問題。同樣，像今次香港中樂團外訪，連同三位理事、主席徐尉玲、趙麗娟、歐陽贊邦，行政人員等一行過百人，如果管理有問題，人亦會掉失呢！

筆者上一次到訪奧京已是五、六年前之事，今次重訪所見街頭景色及城中市中心區，各名勝仍舊，甚至提供給遊客的CITY MAP，設計及內容均不變。據說，二、三十年來都是老樣子，城市亦然。從文化的保存角度看是好事，但亦不能不付出經濟發展受阻的代價。

## 2月9日(星期六)維也納，冷，陰、雨

在維也納下榻於文藝復興酒店(HOTEL RENAISSANCE)，該酒店位於第15區，地鐵U4線MEIDLING SCHONBRUNN站旁，離著名的美泉宮(SCHLOSS

SCHONBRUNN)僅一個站。上午微雨中自酒店出發，與樂團各理事及嘉賓一行十數人作市內觀光，直奔環城大道，沿路所見，景觀依舊，其後停留於維也納國家歌劇院的紀念品商店購物，店中陳設變化不大，所售產品則仍是全與音樂文化有關者，形式林林總總，其中頗為顯眼的2002年曆，十二個歌劇的大場面，原來是意大利維羅納戶外大歌劇製作的場景，初看還以為是維也納國家歌劇院的製作，嚇了一跳。

環城區內是歷史性建築物，感覺實在好得很；這些建築物的風格亦正好體現在莫札特、貝多芬、布拉姆斯等人的音樂上。但在中區GOSSER BRAU餐廳午膳所吃的維也納炸豬扒，卻相信會將作曲家的創作靈感亦趕掉。

午飯後與林樂培、趙麗娟、歐陽贊邦、陳明志等人參加維也納國家歌劇院導賞遊，分德語及英語團，下午二時及三時各兩場，票價4.5歐羅(約為港幣31元)，當日英語分兩個團，每團數十人，參觀了歌劇院內之大堂入口，觀眾席兩旁的休息大廳、包廂。但見處處雕欄畫棟、金碧玉砌、大理石地台、塑像、浮雕、畫像，貴氣散發，當年奧匈帝國的輝煌彷然仍在！

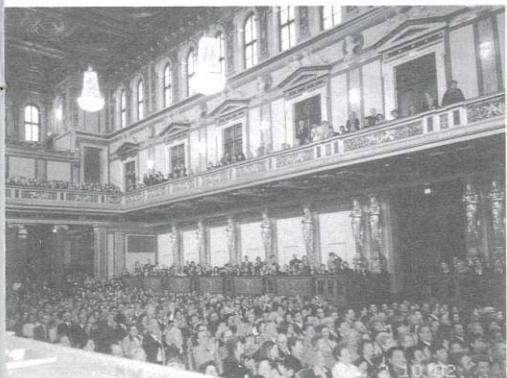
在觀眾座大堂舉目所見，著名的六層高馬蹄形廂座，氣派更為突顯，日前才將所有座位搬掉，用以舉行一年一度的維也納大舞會，報章上還刊登了跑到維也納來發展的小澤征爾參加舞會的照片(今年開始，他出任國家歌劇院的藝術總監)。這座歌劇院的

建築物本身便凝聚了奧匈帝國以來，奧地利數百年的輝煌歷史文化，但相信今日用在保養上的經費頗鉅。表面看來，座位稍嫌陳舊外，保養看來不錯。歌劇院內每一處都留有不少奇情佳話故事，其中一個偏廳大堂更陳列有擔任過歌劇院藝術總監的各個指揮大師頭像，如理察史特勞斯、馬勒、卡拉揚這些至今仍為世人景仰的音樂大師，都在這座歌劇院各處留下了不少腳跡，感覺奇妙極了。

據導賞女士所言，維也納歌劇院現時歌劇季由九月至翌年七月，歷時十個月，共有十五個歌劇製作，十五至二十個芭蕾舞劇，每周演出歌劇可多達五齣不同劇目，幾乎晚晚不同，當晚演出《玫瑰騎士》，接著的一周內，還要演出《杜蘭朵》、《蝴蝶夫人》、《茶花女》，和芭蕾舞劇《天鵝湖》，這當然是因為有足夠空間的後台，和懸景設備。林樂培說他多年前參觀有機會到後台觀看，懸景空間有六層高，還有各種各樣的神奇機關。但當日卻無緣到後台去，舞台上正忙於裝嵌當晚要演出的歌劇《玫瑰騎士》。

由於早一晚的《托斯卡》和後一晚的《杜蘭朵》都未能買到門票，結果便祇安排了觀賞當晚的《玫瑰騎士》，但個人對該歌劇興趣不大，且演出時間長達四小時，日間走了一天，太累了。早一天已決定了不觀賞，晚飯後便返酒店，意想不到在酒店大堂遇上了剛自機場接了友人的香港指揮家麥家樂。他這幾年間一直在俄羅斯指揮佛羅內斯愛樂樂團，他說最近已搬回維也納來定居

了，他本來便在維也納唸了好幾年音樂，早已入了奧地利籍；不過，麥家樂表示第二日清晨便要飛俄羅斯聖彼得堡談指揮演出之事，估計成事機會很大，為此便未能出席香港中樂團在金色大廳的演出了。



香港中樂團在維也納金色大廳的演出盛況。

維也納金色大廳 (MUSIKVEREIN) 是一座過百年歷史的音樂廳大樓，正進行一些翻新工程，周邊路面亦有工程進行，處處圍板，但典型鞋盒型的音樂廳內，仍然是一片豪華貴氣，金碧輝煌，四壁及天花均用金漆繪畫上雕飾花紋及人物畫像，大廳兩側每邊更由六個女神雕像，用頭部承頂著二樓的廂座，大廳天花板懸下大型水晶吊燈，兩排每邊各五，合共十盞，氣派十足。

金碧輝煌固然是維也納金色大廳使人感到耀目的原因，但最重要的卻仍是因為管弦樂隊在這個大廳的聲音，聽來讓人感到無比豐滿美妙，因此「維也納愛樂」以此為家，還吸引到了無數大指揮家在此登台，音樂史上不少偉大作品都在此發表；而自九八年開始，吳澤洲主政的「吳氏策劃」，更成功地在這個著名音樂廳開展了「中國春節民族音樂會」，四年春節陸續將北京的中央民族樂團、中國廣播民族樂團及上海

民族樂團自金色大廳帶進歐洲眾多城市，在維也納及中國大陸都哄動一時：但中國民族樂器個性鮮明強烈，音色獨特，民族樂隊大合奏混成的效果，看來便不見得能和管弦樂隊的效果相比。

香港中樂團這天下午在金色大廳，排了林樂培的《昆蟲世界》、彭修文的《秦·兵馬俑》和譚盾的《西北第一組曲》；在堂座中聽來，聲音敏感度極高，由於多用木質材料，木地板、木座位，音樂聽來頗暖和，但正如負責錄音錄影的「科長」(余昭科)所言，低音在舞台上沉了下去，而高頻亦較散，舞台上指揮與樂師所聽樂音亦較混濁，這與舞台上樂師所坐的墊架採用大木頭，將低音吸去可能有點關係。但無論如何，在堂座中即使坐在最後一排聽來，聲音仍然很清晰，層次亦很好，唯在最強音的高潮時，音量往往給人有接近「爆裂」的感覺，敲擊樂與管樂的聲部偏強，但估計，坐了穿上冷天厚衣服的觀眾後，情況應該有所改善。

但可以肯定的是，金色大廳對大型編制的中國民族樂團來說，絕對不是一個理想的場所，如果大家競相標榜以登上金色大廳演出為榮，要以能在這座音樂殿堂中演出來肯定，那未免是一種諷刺，箇中更反映出從事民族樂團的音樂工作者，面對西方音樂時潛在的文化自卑感。以平常心來看待，從音樂的角度理性地去看，便總較感性地因為這座音樂殿堂曾經是無數西方偉大作曲家、偉大指揮家登臨過而莫名其妙好得多。

晚上在酒店和麥家樂分手後，返回酒店房間，收看奧地利國家電視台第二頻道，原來正在播映 2000 年在奧地利西南部康斯坦丁湖邊的夏季藝術節所上演的史特勞斯輕歌劇《吉卜賽伯爵》，演出自黃昏日落開始，於建於湖

邊水中的浮動舞台演出，觀眾席則於隔著水道，臨時搭建而成。整個製作充份運用了舞台四周便是湖水，和戶外天然環境的特色，氣氛情調好得很；舞台上還出現了多匹奔馬，最後更是在湖中大放煙火，場面好不熱鬧！而整個演出，不僅服裝繽紛可觀，演員外形與演技，特別是歌聲，都有很高水平，這類輕歌劇在奧地利，甚至歐洲不少地方仍有不少觀眾，至今仍不失其可觀性。

## 2月10日（星期日）維也納，冷， 陰、微雨

音樂會安排在星期日上午十一時舉行，在歐洲應是不少人到教堂做禮拜的時間，會有甚麼觀眾來聽遠自東方而來的中國民族音樂的演出呢？事前便有好些人對如此安排作出質疑。

其實更大的問題是，對不少音樂家的生活習慣來說，上午往往還未進入狀態，上午十一時演出，樂團在上午八時半便離開酒店到音樂廳去，九時便再進行排練。但見走上指揮台上的卻是團長黃安源，他揮動指揮棒，樂團竟奏起《祝你生辰快樂》的生日歌調子；一曲奏畢，樂團總經理錢敏華上台講話，大家才知道原來當天小年夜正是總監閻惠昌的生日，馬年更是他的本命年呢！而這一曲，更是為在這次德、奧音樂之行中生日的好幾位樂師演奏，原來王彩珍、孫永志、魏冠華、唐錦成、周展彤等團員，都在此行十天內過生日。

音樂會準時開始，聽眾魚貫入座，但見人人盛裝而來，衣香鬢影，熱鬧得很，當日的票價，最低 17 歐羅、最高 68 歐羅，約為港幣 110 元和 470 元，和維也納愛樂團的樂季音樂會票價相若，結果全場滿座，站票亦賣了一百張，入場者亦幾全是外國人，而且都是成熟的聽眾，中國人反而很少。當日由於林樂培要上台謝

幕，我特別陪著他坐在右邊最接近舞台的第一號包廂，因而得以目睹幾乎所有座中聽眾在音樂會中的反應，但見人人聚精匯神，每曲結束後都報以熱烈且持久的掌聲，此情此景，確實讓人情緒大大高漲。林樂培想到布拉姆斯、卡拉揚等大作曲家、大指揮家都曾在這個舞台上演出過，今日他的《昆蟲世界》亦能在此演奏，心情就更大為興奮了，這可說是人之常情；不過，細心思量一下，何以不同文化的奧國人，對中國大合奏的民族音樂會聽得津津樂道，那才是值得研究的事。

從聽眾的反應來說，音樂會很成功；從演出後眾多嘉賓排著隊到後台向閻惠昌等人恭賀，而且還在留言冊上寫下的高度評價語句（當然難免會有溢美之詞），音樂會亦是大受歡迎的，音樂會後的「午飯」便成為祝捷飯了。

飯後安排的節目是到美泉宮(SCHOENDRUNN)去參觀，此一幾乎是維也納遊客必到的景點，冬天的景貌雖然沒有紅花綠樹，有點蕭索，但宮內的豪華依舊，當年奧匈帝國的輝煌歷史仍可在宮中留下的種種尋得痕跡，維也納的音樂文化基礎，就更與這些宮殿無法分割，在那寂靜的皇宮大廳中，仍能讓人感覺到當年弦歌不絕，舞影翩翩的熱鬧奢華。

晚上中國駐奧地利全權大使盧永華宴請樂團嘉賓，一行十多人驅車到維也納城郊一間名為MARCHFELDERHOF的餐館晚飯，這間餐館名氣不少，典型的歐洲傳統式餐館，地方不太大，在城郊小村落中，餐館內充滿歷史、藝術與文化氣息，牆上各處排滿歷史上不少王室人員，社會名人在此用膳的照片，還陳列有不少帶有民族色彩的物品，有服裝、飾物、樂器、圖片等，裝修別具一格。當晚還有位來自俄羅

斯的女歌手，在手風琴的伴奏下，於餐館中大唱俄羅斯歌曲，如《莫斯科近郊的晚上》、《紅莓花開》等，多添了一番異國風情。及後餐館氣氛轉熱時，這位女歌手卻開始唱起《HAPPY BIRTHDAY TO YOU》，原來當晚有很多張桌子都有人生日，我們這邊間總監亦成為主角，餐館老闆還特別送上大蛋糕一個，聽完生日歌，大伙還起哄和歌手齊齊唱起俄羅斯歌曲來，看來這首生日歌，每晚都為這歌手帶來不少打賞進賬呢。..

## 2月11日(星期一)薩爾茲堡，冷，陰雨

晨早八時便離開酒店，全團分乘兩大巴士和一輛小巴，出發離開維也納望西而去，車行170公里，目的地是德國西南部慕尼黑的衛星渡假城道根多夫(DEGGENDORF)。大隊途中於STADT HAAG小休後，過布魯克納故里林茲(LINZ)而不入，中午直抵莫札特故鄉薩爾茲堡。午飯後各自組合作薩爾茲堡半日遊。一般遊人到此一音樂名城都是匆匆來去，今次特意不隨大隊登上幾乎遊客必到的古堡，改而穿梭薩爾茲堡河上多道橋樑、漫步兩岸仍保持著古風的街頭。冬日的薩城，玫瑰花園失去了夏日那股迷人風姿，街頭遊客雖仍不少，但未有旺季時的擁擠，仍能有一番閒情，特別是幾個著名音樂場館，如節日大廳(FESTEPIELHAUS)、莫札特學院禮堂(MOZARTEUM)、蘭德斯劇院(LANDESTHEATRE)，都一片寂靜，音樂節日的熱鬧場景，祇能去想像了。薩城市區範圍不大，蹣跚了半天，已較過往有了一个較為完整的觀念，周邊的山嶺，與奔流不息穿越山谷而過的薩河，構成此一人傑地靈之地，陪養音樂人才無數；然莫札特確是不世天才，名氣勁爆，光芒掩去一切，數百年來薩城便仍如祇出了莫札特一人，整個薩城能找

到的朱古力，亦祇有「莫札特」一種，幸好該城仍未易名為「莫札特城」。

黃昏於城之東岸六福飯店晚飯，正是中國農曆年大除夕的團年飯，算算時差，在香港更已進入馬年初一了，由是樂團領導層輪番各席間祝酒賀年，人人齊齊起哄，擾攘互祝一番，氣氛好不熱鬧。然放眼店外街頭，雖祇是晚上六、七時，已是寂寥一片。其實，即使是晚飯所在之中菜館，亦無半點春節氣氛，原來最民間性的習俗文化，更難在其他民族中傳播。

飯後三輛車子繼續在夜色中望西出發，穿越德、奧國境，全無關卡，輾轉終抵達道根多夫的PARKHOTEL ASTRON酒店，樂團演出的市政會堂(STADTHALLE)與酒店貼鄰，但見會堂內燈光火著，人影幢幢，懷著好奇心與陳明志進入觀察，但見大堂內擠滿了「前衛」裝扮的男女青少年，再撞入演出場館，但見場內以金屬架搭有臨時舞台，台下並無座位，聚滿男男女女，隨著強勁節奏的搖滾樂擺動身軀，喧鬧但沒有混亂感覺。兩天後香港中樂團便會在此同一場地演奏中國的民族音樂，到時又會是怎樣子的場面呢？

## 2月12日(星期二)慕尼黑，冷，微雨

全團自由活動，嘉賓團則在導遊小姐帶路下，到車程一個多小時的慕尼黑觀光，當日適逢巴伐利亞狂歡節的最後一天，午飯後走到市中心街頭，已擠滿了扮鬼扮馬的各式人等，步行街的店鋪均已關門，人群秩序井然，沿途未見有過於出位之「狂態」，這與冷靜理智的日爾曼民族性不知有沒有關係。

事實上，當晚旅遊公司特別安排到遙道廣場的BAYER HOF酒店內夜總會式餐廳食狂歡節晚

餐。據聞訂入場票已不好購買，食物亦不便宜，但味道乏善足陳，出席者多中年以上的中產人士。但見司儀打科插諱搞氣氛，現場歌手、樂隊表演，還有民族歌舞、雜耍等演出，人人擠在狹小的舞池中起舞。林大師嫌過於吵鬧，且空氣不流通，要不時跑到冰冷的酒店門口透透氣，但見街外已無人群，車輛亦已疏落，看來狂歡節活動已移到室內去了。



樂師回程在巴黎戴高樂機場品嘗價廉物美的法國紅酒留影。

## 2月13日（星期三）道根多夫，冷，陰雨

上午微雨中在酒店後面公園漫步，步行不用五分鐘便到多瑙河畔，流經該地的河段河面不闊不窄，兩岸房舍疏落，河上架有公路橋和鐵路橋，對幽清的寧靜氣氛影響不大，祇是天氣不佳，河畔人跡罕見。

樂團在下午排練，晚上演出。市政會堂內之表演場地，已另蓋搭起傳統形式的舞台，台下高低有序地排滿了座椅，讓人感到驚訝的是每張座椅均編有固定的行數及座號；也就是說，每次均要根據行數座號次序來拆裝座位。噫，這便是德國人的做事文化了！更驚訝的是，這個人口祇有二、三萬的渡假城市，中國民族音樂的演出，竟能吸引了六、七百人出席，將場館座位填得差不多滿了，而且同樣地是人人盛裝出席，然中國人則絕無僅有，

年青人亦不多，這與兩個晚上前的流行音樂會，是迥然不同的場面，亦是兩種不同的文化，不同的消費群。

## 2月14日（星期四），冷，陰雨

全團向慕尼黑出發，先行到演出場地打點樂器的敲擊樂組，不知何故，安排上出了問題，中午幾乎全無食物裹腹，結果下午排練推遲了，幸好晚上演出順利，而且是三場演出效果最好的一場，一因沒有了在金色大廳考牌般的壓力、二因演出的慕尼黑市政府赫古里斯大廳(HERKULESSAAL DER RESIDENZ)，空間較金色大廳闊大，聲音擴散得較充份，至於出席者同樣是成熟的聽眾群，反應同樣熱烈。

## 2月15日（星期五），CHIEMSEE湖，冷，陰

吳氏演出公司的「少東」吳嘉童做領隊，最早便自酒店出發，嘉賓團分乘兩部私家車，直向巴伐利亞南部於奧國接壤的湖區進發。雖在冬季，阿爾卑斯山頭白雪皚皚，但沿途仍見有不少綠油油的草地，車到PRIEN鎮，轉乘觀光船遊CHIEMSEE湖，先在湖中女人島(FRAUENINSEL)上一家很有田園農莊風味的餐館午飯，還有位聲色藝俱全的女樂手，穿著民族服裝演奏手風琴助慶，這日正是小弟牛一，切蛋糕、唱生日歌的熱鬧場面，出現在風光如畫的女人島上，固然讓人難忘；但更難忘的是要起願，很貪心，起了三個，一個為教會、一個為家庭、一個為中樂團，據說講了出來便不會靈驗，在此祇能賣個關子了。

離開女人島，續乘船到男人島(HERRENINSEL)，嘩！不得了，島上開放讓遊人參觀的別墅皇宮，金碧輝煌之豪華程度，讓人大開眼界。不過，最後決定在宮中紀念品售賣部購買的，仍是

一冊記錄了湖中四時景色的照片集，真未知日後會否有機會重遊了。

晚上回程在慕尼黑著名的HOFBRAUHAUS啤酒堡進膳，氣氛熱鬧，很地道的德國飲食文化環境氛圍，大伙兒大大杯啤酒，大大塊德國豬手，情緒亦大大高漲，難怪有人說飲食文化最易打破隔閡。

## 2月16日（星期六），道根多夫，冷，晴

全日自由活動。終於有陽光了，加上是周末，不少家庭帶同兒童在多瑙河邊嬉戲漫步。午間小睡後，在河邊遇上帶備長短火的錢國偉(敲擊樂手)，捕捉黃昏下的美景，真可說是個個鏡頭都像一幅畫一樣，可惜冬季河上觀光船停辦，不然在河上回望兩岸，相信又會是很不一樣的畫面。

今天閻惠昌、林樂培、董事會主席徐尉玲，行政總監錢敏華等人先行飛到巴黎去觀光，部份樂師亦各自組合，到歐洲不同地方觀光，餘下大約六十人，仍因返港機位緊張，要分成兩批，分別在二月十七日和十八日，自慕尼黑經巴黎返港。

## 2月17日（星期日），道根多夫，冷，晴

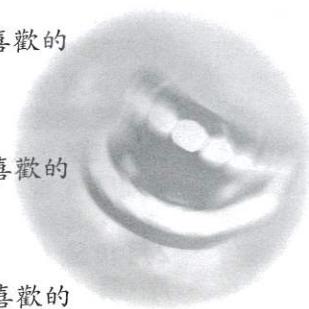
午飯後大隊離開酒店赴慕尼黑機場，黃昏5時25分起飛，一個多小時後抵達巴黎戴高樂機場，再轉乘晚上11時35分直飛香港的航機，飛行十二個小時後，於香港時間2月18日黃昏6時20分降落香港赤臘角機場，距離開道根杜夫剛是24個小時。這次十一天的音樂之旅，在航機上便幾乎用了兩天時間呢！||

## 喜歡了，從前不喜歡的

咖喱  
咖啡  
喜歡了，從前不喜歡的

遠足  
登高  
喜歡了，從前不喜歡的

古琴曲韻  
大提琴獨奏  
喜歡了，從前不喜歡的  
急進的同事  
冷漠的鄰居  
喜歡了，從前不喜歡的



山子

周惠娟

## 期待

長燈下  
孤獨的演奏者  
在三數絲弦  
上下悠悠

寂寞  
傷感的樂句  
寂寞  
你心底的回響

你偶爾劈落  
一陣驚惶  
是否希望有人駐足  
這口噴熱的憂傷

知音人啊  
你在期待 依然  
弦聲  
不斷

記一位在香港文化中心的場外演奏者  
原載於文匯報 14-2-1993

## 後現代輓歌

陳家富

是情願  
或是非情願  
一次偶然的機遇  
令嘴巴方向倒置  
臉譜同時掛起大小調音階  
哭與笑率先完成一體化

哈哈笑時飽一頓  
苦瓜乾時醉一場  
新基因玉米  
超級大豆  
世紀病毒  
安然進入固有消化系統  
旋即像大瀉股票  
遭到恐慌性拋售

逆市吸納新思維與前衛音律  
組成軟件和硬件  
熒幕伴眼眸  
合演閃爍二重奏  
腦海湧現後現代輓歌  
十指緊扣  
良久未輸入一個音符

二〇〇一年十月



其一、故事進行中

絕唱——熱情似火

昨夜疏雨新晴，今日逢重九，  
楓林如醉，醺得紅日艷如火。  
我敬先生一杯酒；  
長命百歲九十九，過了六十六呵。  
人說情哀艷纏綿、華麗淒楚！  
高空上，晃晃搖搖！  
玩命？玩火？  
踏出第一步，  
勇往直前，絕活瀟灑！  
明日如何，  
誰管得？  
姿采由人，演繹勿落俗套呵！  
媚眼含笑：「精采，人人追求浪漫，  
愛如火；溫暖、溫馨又如何？」  
親愛的毋忘我，你是我命中最後的絕唱。  
情熱似火，有夢如歌。

一曲心語，詠嘆出海枯石爛，  
至情至善，註定是地老天荒！  
詩酒童真，天生一對；  
來唱歌，甚麼歌？  
南腔北調；  
你唱我和。  
情熱似火，有夢如歌。

湘、郴州黃湘建國 2002 年 12 月 18 日於多倫多士嘉堡風雪中，  
訂正於爐峰下 2001 年 9 月重九

越世迴音

《莊子·秋水》：「井蛙不可以語於海者，拘於虛也；夏蟲不可以語於冰者，篤於時也；曲士不可語於道者，束於教也。」

其二、醒悟故事改變了

詩酒童真——戀歌  
絕唱

疏雨新晴今日逢重九  
旭日紅紅彤彤艷如火  
清涼小徑 澄漫幽情  
人說情 令人活力充沛 神采飛揚  
情 是一團火  
「滿堂兮美人 忽獨與余目成」  
亦余心之所善兮 雖九死其猶未悔」  
一段情 千首詩 情是燃燒的烈火  
妖嬈風騷 百媚千嬌  
浪漫 激情 甜蜜 溫馨 得到了又如何  
詩人說情 哀艷 纏綿 華麗 淒楚  
「唉 踏上了這一步  
明日如何  
酸甜苦辣  
誰管得  
姿采由人 演繹勿落俗套呵」

詩酒童真 天生一對  
喂 一句話  
一首歌

道德 倫理 信仰 秩序 岂可違背  
我們不去闖這個禍  
雋語 痴情 斷腸紅  
至情至善 註定是地老天荒的絕唱  
心語心曲 詠嘆出海枯石爛的戀歌

高牆紅杏 金門高粱 飄香惹火

最是迷人 酣顏醉臥

徘徊在醒醉之間

長命百歲九十九 過了六十六

百年 苦短

親愛的 毋忘我

你是我命中最後的歌

注一

註二

註三

——給豆豆

註一：屈原楚辭離騷

註二：偶一撞碰就會著火

註三：詩人癡弦語

主降貳千年十二月十七日於多倫多士嘉堡風雪中，貳千零一年九月重九修改至  
同年十二月三十日傍晚確定湘浦頂上黃家建國謹誌於香島爐峰下海邊北風中

# 幾則有關音樂欣賞的趣事

趣

司徒敏青



在數十年的音樂生活中，耳濡目染，聽到和見到有關音樂欣賞的一些傳聞和趣事頗多，有普通的，有頗為特別的，更有一些有趣的，很多很多，確是數不勝數，雖然這些多是被人認為是瑣碎的事。如果對學習音樂和愛好音樂的人來說，作為一種茶餘飯後談話的資料，或者會有一點刺激的作用，這裡且列出數項，讓大家閱覽一番。

## 一

一位可以說是完全不懂音樂的人，在某一場合中，聽到幾段美妙的旋律，因而愛上欣賞音樂，不論唱片欣賞或是現場的音樂會中，都會見到此君。據說他初時只是直覺上感到旋律的美妙、動聽，甚至有時有動人的感受。慢慢地聽到主持者的講解，才在欣賞時做些功課，了解有關樂曲的描寫和表現，對音樂增加了不少認識和理解。多年來的過程中，這位仁兄對音樂的認識已超過一般音樂愛好者的水平，差不多成為這方面的專家，可惜此君在數年前已離開人世，朋友們都感到失去了一位很好的榜樣。

## 二

一位本身是洗衣公司的負責人之一，雖然出身在一個充滿音樂氣氛的家庭，兄長是國內一位頗有名望的作曲家，堂弟在本港

的學校音樂教育上也有一定的成績，而他自己則着重在商場中打滾，布銀兩上有點收穫，於是閒來無事時，也找一些唱片聽聽，一段時間後，對音樂產生了感情，於是四處找尋一點稀有的音樂品種欣賞，有時也寫信到外國的唱片公司訂購，因而積累了不少冷門的唱片。我記得當時中環歷山大廈樓上一間由猶太人主持的唱片公司，來了五張蕭斯達高維奇的清唱劇《森林之歌》，由馬拉文斯基指揮當時的列寧格勒愛樂管弦樂團的首演錄音，他知道我最喜歡這部作品，很快便通知我去搶購，我還記得當時他和我與于粦及草田各購一張，餘剩的一張直到該唱片公司結束時還沒有賣出呢。這位仁兄有了那麼多的資料，於是便時常呼朋引類到家中以音樂會友，也有時在酒店中租一間房，把自己心愛的那套名貴「架生」搬到酒店。這對我們這群愛聽音樂的人來說，真是大呼「好嘢」不矣。偶一機會，他認識了一位在電影圈內頗有名氣的錄音師，於是乎有相逢恨晚之感。終於大家合作，錄音師找生意，他則出唱片，做起電影配樂師，做得多了，便成為專家，在那個年代，確是成了那一行中的翹楚，紅極一時。可惜在最高潮時突然與世長辭，到西方極樂世界作另一種生活，我們這一群愛聽音樂的人，真是悲傷不矣。到

目前大家談起，對此君仍然有着無限的懷念。

## 三

一位巴士售票員，在學識來說，大概是初中的水平，看來此君似是沒有其他愛好，只是對音樂的欣賞情有獨鍾，他有一個很特別的性格，只愛聽唱片重播，不大喜歡欣賞現場的表演，六十年代很多音樂欣賞多在一些學校或教堂中的禮堂內舉行，尖沙咀的 YMCA 我們稱它為「西青會」，每星期都有一場音樂欣賞，這位仁兄肯定不會缺席，而且到得很早，當時好像還有茶點招待，費用全免。他早到不是貪飲那杯奶茶，而是找熟悉音樂的朋友談談有關當晚播放音樂的內容。此君記憶力特強，是我們這群人之冠，上次欣賞過的曲目不但在他記憶之中，而且還可以把樂曲的旋律流暢地背誦出來，而且那一位指揮的速度快些、那一位慢些，清楚得很。後來有一段時期失了蹤，也有一個時期在澳門見過一面，原來他已經是一間製衣廠的老闆了。但對音樂還是一樣地熱愛，有時還資助一些音樂會呢。

上述幾則趣事，全是在這數十年的音樂生活中的所見所聞，全是真人真事，這雖然是一些茶餘飯後的瑣碎事，看下去對學習音樂的朋友，可能會產生一點鼓勵的作用，希望能夠如此。||

# 多多益「擅」

五言

「音樂的天地是無邊無際的」——很多人都同意這句話，但不少人卻老是聽同一類音樂，甚至只鍾情一件樂器，又或者只慕名跟風，沒有個人品味。社會若都是這種人，藝術文化水平又怎會提高？搞文化藝術的人總要把票房來支持活動的成本，但如果只討好這些隨波逐流、口味狹窄和保守的人，音樂的天地便變成細小而刻板了。

## 「欣賞」——不能停滯不前

每個人總有自己的喜好、習慣，但往往都會不自覺地把欣賞的事物局限在一個細小的範圍內。很多人卻自滿於一個小天地，在仍未感到厭倦之前，總懶得去擴闊那空間，其實在每個人以為是最好的小天地之外，很可能有很多也都適合他和令他滿意的東西，只是未有機會接觸，亦沒有去尋找。

## 這世界存在着極多不同的音樂

音樂實在有許多種類與風格，從古代到現代，從東方到西方，從嚴肅到消閒，從簡單到複雜，從具體到抽象，不同的樂器、人聲、電子聲音的組合，不同的長短，不同的地方色彩，不同的時代痕跡，不同的內容主旨，音樂是那麼變化多端，大概每個人都必定能找到他喜愛的音樂。然而，如果喜歡音樂不止一種，興趣亦會更多，只聽一種音樂相對來說難免單調與偏狹。

## 懂得自主選擇，自己索求尋覓

有些音樂是我們經常可聽到的，甚至是很被動地聆聽；有些音樂基本上只是消費品而已，利用大眾傳播媒介密集的推動，製

造熱潮使人盲目追求。

聽眾會不會挑選較佳的、較有品味的和較特別的音樂，抑或只是按照流行榜而取決，滿足於時興的熱門歌曲，已能顯示有沒有自主的欣賞能力和個性。

事實上，除了商人樂於推銷的音樂之外，其他許多被認為不能賣錢的音樂，都變成冷門而隱蔽，要靠聽者留意和尋覓。

## 去除偏見，加強求知慾與好奇心

拓展欣賞音樂的領域，最大的障礙是心存偏見和缺乏好奇心，未曾接觸過的事物都需要一些時日去探索和適應，才會有更清楚的印象，感覺亦跟最初不一樣。例如現代音樂中有些無調性或模糊調性的音樂，大多數人開始時是難以接受的，但曉得改變自己過往慣常的欣賞及分析的方式，懂得新的觀點，便發現現代音樂是獨特新奇的天地。

## 追求變化，比較異同，學無止境

即使一首樂曲如何悅耳動聽，如何感人，寫得如何巧奪天工，演繹得如何入木三分，淋漓盡致，但不斷聆聽同一樂曲同一演繹，準會使人厭膩，因為每個人都希望追求一些新鮮的感受，由於不同的音樂家對同一首作品會各自有其理解和感應，因而各有不一樣的表達。比較不同的演出，也能有多點發現，多點樂趣。

## 現場演奏與錄音完全是兩回事

音樂本身原是表演藝術（預先錄音的電子音樂除外），是極為注重即時的現場演奏或演唱的，同一位音樂家在不同時候和不同

地方演出，其效果和處理都有些差異。所以經常到音樂會去的人會說，音樂會即使沒有唱片錄音（極可能是經過修飾的）那麼完美，但在音樂廳聽到的是完全的真實感，聽者有盼望與驚喜，感受到音樂家的風采和環境氣氛，自己與音樂同時並存，而非如聽唱片的接收一些已成過去的記錄。一個真正懂得享受音樂的人，自然會把握不同的方式和形態，既會利用科技器材收聽錄音，亦熱衷於不同地點的現場演出。

## 原創性與獨特性很重要

人類的藝術是隨著時代不斷演變的，不同的環境、不同的創造心思、不同的審美觀念、不同的需要和功能、不同的文化、不同的知識和技法，會造成很不同的音樂。對於作曲家來說，原創性、個性和新意都十分重要，作曲家會突破舊風格、舊技巧，尋找屬於自己與所身處的空間與時代的嶄新樂曲，因而人們能夠不斷聽到新的音樂，就正如人在衣食住行的生活環節上，都不斷有所發明和創新，使人們有更多的選擇，配合現代生活的產物陸續出現。

## 增進音樂知識，加強觀察與賞析能力

欣賞音樂不應單憑直覺，要更為深入地欣賞任何種類的音樂，都需要學會某方面的知識，例如認識各種樂器的音響，懂得構成音樂的主要元素，能夠辨別一些固有的風格。衡量不同樂曲的好壞，會有不同的焦點和標準。

多聽不同的音樂，便會提昇鑑賞能力，提昇了鑑賞力，便能欣賞和享受更多不同的音樂。||

# 即興音樂與人生

——各自精采多樂趣

羨芬

什麼叫做即興？沒有預先周詳計劃準備的，按當時心情，興之所致的即時反應。

什麼是即興音樂？演奏者隨着當時對音樂的感覺而演出，每一次出來的效果都會有少許變化，而且自由度十分大。要有一個好的效果，就視乎演出者對音樂的敏感度和音樂感。

兩個人以上同時間演出的即興音樂，難度更高。所以演出者的精神狀態是要非常集中，當聽到對方作出變化時，自己同時間也要作出適當的反應，在聲音高高低低，不同的節奏中，變化重複，重複變化，就是這樣產生了不少樂趣——這一刻你作主導我是陪客；下一刻我是主角你是陪襯——又或是你我演一段精采的對手戲。

又或者說：像人與人之間的對話一般，在同一個話題上，你一句，我一句。不同人對同一件事有不同的感覺，去描述同一件事物，有不同的角度，用不同的措辭。原來每天人們都作了很多即興的練習，每當我們與陌生人對話時總是戰戰兢兢，就是因為對他一點認識也沒有，所以當第一句話一出口，不知道會有怎樣的聲音回到耳朵，可能平平無奇，可能語出驚人，令人意想不到，又驚又喜。隨着對對方的認識和了解，漸漸地大概也可猜到對方會怎樣回應，於是大家就產生了默契，在整個過程中，得到了不少的樂趣。人隨着時間和際遇，思想會不斷的有所轉變，所以下一次在同一個話題上，可能又會有新的觀點，從另一角度去討論同一個話題。

即興音樂也像說話一般，大家在同一時間空間上，圍繞著同一主題，你一句，我一句，各自精采多樂趣。||

## 新編聖詩

思 欣 望  
頌 愛

第一輯

第二輯

第三輯

第四輯

第五輯

思

頌

欣

愛

望

錄音帶、樂譜

錄音帶、樂譜

錄音帶、樂譜

CD、樂譜

CD、樂譜

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 \*

# 香港音樂專科學校

## Hong Kong Music Institute

經典獻唱

### Vivaldi "Gloria"

Selections

合唱：香港音專合唱團

獨唱：陳錦儀（女高音）

陳思光（假聲男高音）

伴奏：陳馬奇（鍵盤）

音專少年弦樂團

指揮：蘇明村

現代作品 六合五行

"Space: 6 x 6"

作曲及指揮：許翔威

結他獨奏：周啟良

結他合奏：周啟良師生合奏團

### 聽弦 "Music for Pipe"

作曲：莫健兒

琵琶獨奏：林瑜

中國藝術歌曲

獨唱：黃華豐（男高音）

伴奏：梁珮珊（鋼琴）

1. 偶然（香港首演） 詞：徐志摩 曲：鍾耀光

2. 牧羊女（香港首演） 詞：鄭愁予 曲：許常惠

3. 淌溪沙 詞：晏殊 曲：周文軒

4. 小姐兒 詞：馬嘉七 曲：周書紳

中樂

笛子獨奏：朱紹威

小提琴音樂 Violin

獨奏：洪智耀、郭先遜、譚子喬

（潘世炎班）

伴奏：黃玉華（鋼琴）

弦樂 Strings

香港音專少年弦樂團

指揮：謝明珠、陳創威

小提琴獨奏：李國豪、黃韜文、李倩琳

協奏曲：Vivaldi op8 no. 9, op 9 no.10

合奏：Bach, Bizet, D. Warren 作品

及 Handel "Music for the Royal Fireworks"



## 52 Anniversary Concert

2002年7月7日（星期日）

晚上八時正

沙田大會堂演奏廳

7 July 2002 (Sun) 8pm

Auditorium, Shatin Town Hall

門票 Tickets: \$100, \$70, \$50

留座 Reservation: 2734 9009

查詢 Enquiry: 2380 6016

門票現於城市電纜網發售 Tickets are now available at URBTIX outlets  
The organiser reserves the right to change programmes and artists

本節目獲得康樂及文化事務署渡收場租計劃資助

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。

正校：九龍長沙灣道137-143號4字樓 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