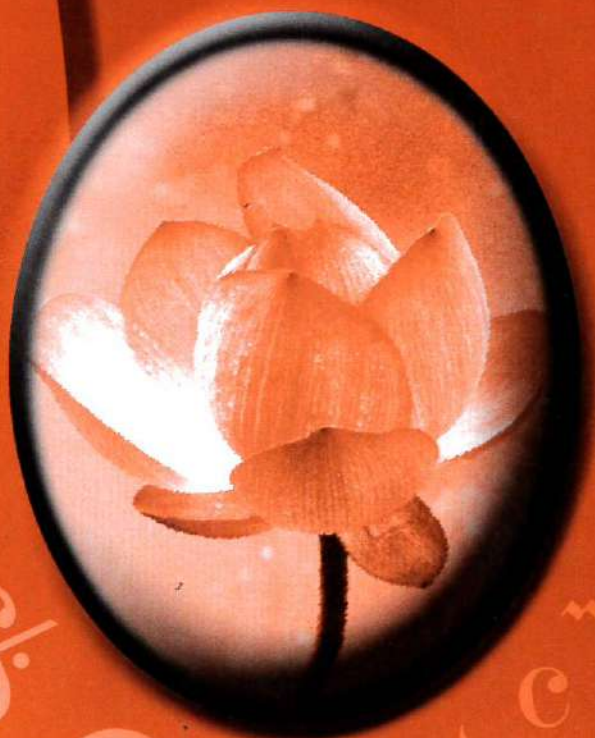


# 樂友

86

MUSIC COMPANION

Since 1951





世界音樂內容，包羅萬有，  
應該摒除成見，辨其美醜；  
更待小心審察，詳細分析，  
切莫毫無個性，照單全收。

圖中顯示，乃為：

古琴增韻味，摺扇引清風；  
蓮花表自性，喜樂滿心胸。

黃友棣 誌

期與讀者共勉

二〇〇三年十二月五日



## 本校董事會

註冊董事

周文軒 (主席)

胡德蒨

吳天安

費明儀

楊伯倫

曾葉發

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

社長

費明儀

督印人

吳天安

顧問

黃友棣

編輯顧問

胡德蒨

李德君

主編

許翔威

編輯委員會

許翔威

莫寶賢

陳君賜

黃寶玲

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

電郵：hkmi@hkstar.com

### 音樂必須感人

——葉詠詩、易有伍與『樂友』聊天

2

### 中國聲樂演唱與西洋美聲歌唱學派

費明儀

5

### 作曲生涯原是夢

——給香港作曲家的家書

林樂培

8

### 有關許常惠的傳記和紀念文集

劉靖之

10

### 《琴心》、琴藝與香港琴文化

黎鍵

14

### 漫談高男高音與男性女低音

李德君

16

### 安德魯·鍾士的《黃色音樂》

余少華

17

### 開拓古琴文化

謝俊仁

19

### 從劉靖之先生捐書所想起

李明

21

### 創作非易事：陳慶恩專訪

陳君賜

24

### 從古代樂伎觀念看官方及民間史料的應用

關燕兒

26

### 盧厚敏遲來的反戰曲《星塵》

周凡夫

31

### 漫談華人作曲家音樂節

麥華嵩

32

### 德布西的《水之反光》

陳兆勳

34

### 乘着鱒魚的翅膀

陳麗娟

37

### 季節掠影

陳家富

37

# 音樂必須感人

——葉詠詩、易有伍與『樂友』聊天



訪問、記錄  
麥華嵩

「樂友聊天室」的約會，2003年11月21日又在費明儀女士家裏舉行。這趟，請來香港雨果製作負責人、監製、錄音師易有伍，及香港小交響樂團音樂總監葉詠詩。

## 「沙士」蔓延時的堅持

記：近年經濟不景，早前更有非典型肺炎，你們在製作唱片／指揮表演方面，受到甚麼影響？

葉：「沙士」〔非典型肺炎〕對小交的影響很明顯。以前，經濟不景和九一一等事件固然都有影響市民購票，但都不及「沙士」，因為那是威脅人身安全的問題，人們會怕感染而不去音樂會。即使是在樂團內，團員也為健康而擔心。樂師同台演奏，近距離接觸。例如圓號，吹得久就要倒口水出來；在「沙士」的陰影下，那是令人憂心的。我們費了六千元訂造一批透明板，可是他們在一晚表演

中用過後就不再用，因為透明板圍着他們，連聲音也隔去了，效果不好；樂師唯有彼此坐得距離遠一點，至少心理上會因而舒服些。幸好，大家都願意繼續表演。

記：易先生，請你談談近年經濟差和肺炎襲港對你有甚麼影響？還有就是盜版猖獗的問題。

易：翻版問題其實存在了多年，但對我們來說一向影響不大。反而「水貨」的影響嚴重些；雨果在內地賣唱片時，定價比在香港市場的定價便宜，因此假如有人將內地的雨果唱片帶到香港賣，我們已有虧損。「沙士」對雨果的生意也沒有多少傷害，反而很多人不敢外出聽音樂會，改買唱碟回家聽，連帶提高了的銷量！不過，雨果這些年來的生意大致上都沒啥起落，經濟好時不會很好，經濟不好時也

不會很差，因為我們製作的是精緻產品。除了很少例外，我們不會將自己的唱片以廉價翻新推出。但我們要保持出新碟，令經銷商保持進貨，並在唱片店貨架上保有位置，不然就會被排擠掉。

然而，大體上說，根本整個古典音樂錄音行業都有困難，我七、八年前就已預見古典音樂錄音不行。唱片公司先出了全價唱片，不久後轉為中價再售，再過些時間就轉作廉價賣出，一些廉價唱片牌子的出現，更為行內帶來衝擊。

## 新音樂要修補「斷層」

記：新音樂唱片的銷量是否一向不好？

易：一般都是不好的了。但我們明知會虧蝕，還是保持這方面的製作。況且有些例外，是現代音樂錄音也賣得好的。譬如《樹上的果子》香港





聊天室留影：（左起）許翹威、費明儀、葉詠詩、易有伍、麥華嵩

作曲家合唱作品鐮射碟的銷量就比一般香港新音樂唱片高五倍，這部分是因為其中一些音樂是校際音樂節比賽作品。陳培勳作品的唱片也受歡迎，因為實在寫得好。要是一張唱片的音樂好，就會有口碑，口碑會帶來連鎖反應，唱片就有高銷量。

記：新音樂的演出呢？葉詠詩在這方面有甚麼經驗？

葉：大概87年左右，我剛回港不久，指揮了一場曲目全部是香港作曲家作品的音樂會。從那時起，我漸漸認識了香港的作曲家和他們的風格，有機會和他們聚會，在音樂會、電台、大學裏演奏他們的音樂，大家熟絡起來。記得當艾德敦還是香港管弦樂團音樂總監時，曾經委約香港作曲家寫了十來首短作品，每首長度兩三分鐘（每場音樂會首演一首），但票房很差。不過，不只香港，現在全世界的觀眾大多不接受新音樂。在英國，要是音樂會觀眾覺得台上演奏的新音樂不好，他們是會即時離場的；內地也一樣。香港的觀眾客氣些，就是不喜歡也會靜靜坐着，耐心等待演出

完畢，之後仍會鼓掌！

小交現在還是會委約香港作曲家創作的。但有些作曲家不能如期完成作品，就為我們添上麻煩。曾經有比事先約好的期限遲了四個月才交譜，我們決定以後也不委約那人。又有些作曲家，寫成了作品，看我們排練時，卻好像不知在發生甚麼似的，回答不了我們的問題，那當然很不好。

易：我覺得不少新作本身很有問題。好的音樂應該能感動人，現在很多作曲家卻像要折磨演奏者似的。是否有這個必要呢？這是搞對抗嗎？沒道理的。又說錄音罷，人家花了過百元買一張唱碟回家，總有期望。陳培勳的音樂就是傳統但感人，林樂培的則會帶來驚喜。

葉：譚盾的音樂就包含很多花招，但至少要有創意。若說作曲技法，肯定有人比他的好，但譚盾總能創作一些獨一無二的點子，例如用水——在一些作品中要求演奏者以真正的水製造特定的聲響——就只有他想得出。

易：對於新音樂，現在的問題

是，演奏的、作曲的，跟聽音樂的人之間有一個斷層。這在中樂尤其嚴重。西方音樂新作總是不斷有的，中樂就不一樣，很多聽中樂的人都只聽傳統中樂。傳統中樂有穩定的市場，我們的古琴唱片，比小提琴家薛偉的唱片銷量還要好。

葉：民樂與新音樂之間，確有這個斷層。

易：台灣和新加坡的聽眾是這樣，內地的反而較有品味，比香港聽眾還有品味。

葉：其實寫得傳統而不老套，也可以是很好的音樂。但有些人寫音樂，只為用上某種新的音樂語言，但你聽去是沒有感覺的。

易：我很反對這種音樂。

記：有些演奏團體安排將新音樂和著名古典作品同場演出，以吸引觀眾。這行不行得通？

葉：不一定的。其實不用說當代新音樂，就說苟白克嘛，有些人看見節目中有他的作品就不會買票。尤其是香港管弦樂團，它已有一批長期、固定的觀眾，那些觀眾的品味較保守，不大願意接受新作品。小交的情況不同，我們有較多年輕觀眾，向他們介紹現代作曲家較容易。我們還可以在節目中提供輔助資料，讓觀眾對我們演奏的音樂認識深刻一些。我們近來正是在一些音樂會中安排指揮以短篇演說介紹樂曲。Christopher Hogwood 和 Paul Goodwin 來為小交音樂會指揮，他們都有即場向觀眾介紹曲目，包括一些當代作

品。他們很會這種演說；就是在談到較經典的曲目時，他們的介紹對內行人也有溫故知新的作用——雖然有些樂迷還是不很喜歡有演說。在宣傳音樂會時，如何包裝節目很重要。小交很重視以有限的經費做好這個環節。海報上的字句、用色，都會影響人家買不買票。

記：但你還是會在音樂會中加入新音樂的，對嗎？會不會特別重視香港或中國作曲家？

葉：現在替小交的音樂會編排節目，我會嘗試將香港作曲家的作品跟經典音樂放在一起演出。問題倒在於應否有香港／內地這條分界線。這樣去分，有好有不好。小交因為拿了香港政府的錢，似乎應該特別給香港作曲家幫一把，回饋社會。但我們也不應剝削觀眾接觸其他中國音樂的機會，尤其是好作品。譚盾、陳怡〔國際知名華人作曲家〕他們更有吸引力。不過說到委約，還是要給香港作曲家機會。

易：我是反對地域化的；地域化會拖慢進步。十多年前，我到內地去時，有很多人問：為甚麼一家香港公司要錄中國音樂？今天當然不同；雨果的定位是要在內地、新加坡、台灣都被認同，現在已做到了。

### 錄音藝術

記：可否談談你們過去合作錄音的經驗？

葉：我曾替雨果錄過《圖畫展覽會》〔穆索爾斯基原作，拉威爾配器〕、《火鳥組曲》〔斯特拉文斯基曲，1919年版本〕等〔還有蕭斯塔科維奇第五交響曲終樂章、柴可夫斯

基《1812》序曲及《羅密歐與朱麗葉》幻想序曲等，全部錄於1993年〕。那是在中國中央交響樂團生存最困難的時候，我指揮它作的錄音。易先生兼做錄音師與監製，一個人做兩個人的工作，我覺得他耳朵很好，對音色、聲音層次等等很敏感，真是聽得出不同音響佈置的細微差異。譬如做了一次錄音，他試聽後，就很懂得做各種音響上的調整。

易：錄音跟指揮一樣，是藝術。它有風格，而這風格、個性，可以很強烈。

葉：我發覺在錄音時，不是常常能說清楚自己對音色、音響的要求；那些意念都很抽象，難以表達。易先生卻總能明白和安排妥當；他真是懂得精緻音樂。他很可以信賴，我們合作蠻愉快的。另外一些錄音師或音響工程師，卻令人害怕。我曾經在紅磡體育館指揮音樂會，安排音響裝置的人卻是慣做流行音樂會的，結果音響很差。很少音響工程師懂得管弦樂團音響，要給管弦樂團表演佈置音響時就只當是流行音樂會那樣做，令低音大提琴不像低音大提琴，小提琴聲音太尖，等等，我都遇過了。

記：「雨果」現在絕大部分錄音都是易有伍親自製作，這可能不必要地拖慢出唱片的流程，對演奏者也可能有影響。易先生將來會不會引進別些錄音師？

易：錄音師是專業人才，難找好的。雨果沒多少資金請人，就是請了，管理也不容易。

### 想望未來

記：有沒有打算將雨果的生意再擴展，例如開拓新的產品線？

易：以往也曾積極地擴大生意的，那時做得很累。最近幾年，我的態度已變得比較認命。

葉：一擴大做，品質就難控制。

記：你們對自己事業的未來，有甚麼期望？

易：雨果是自負盈虧的公司，經營得很吃力，要應付社會的轉變。前幾年，有大公司想收購我們，但看看賬目，發現我們這些年來利潤很低，間中還有虧蝕，結果沒興趣收購。我也期望五至十年後，內地人消費力增加了，雨果的市場就會較大，可以維持下去。我也想過將來以雨果的資產加上額外的籌款，成立一個基金。

葉：我這一年大部分時間都在香港。女兒要我留下來陪她，我也要花時間在小交上。樂團樂師就像小孩，要關心、照顧的。現在小交每日的排練只得半天，我希望遲些可以上午、下午都排練，像真正的全職樂團那樣。樂師的紀律也重要，我要令他們保持高的自我要求。我們也要請好的音樂家來合作演出。小交一定要進步，藝術發展局給我們三年資助至2005年，當然期望有成績。||



# 中國聲樂演唱與西洋美聲歌唱學派

費明儀

## 前言

中國有悠久的歷史淵源，蘊藏着當今世界上溯源最久遠而又長流不息的古老文化；我們的先民在生活和勞動中，藉歌唱抒發感情，相傳早在遠古原始社會，就有伏羲的《網罟之歌》、神農氏的《扶犁之歌》等等。至於中國民族音樂的發展過程，其中民間的歌樂部份，尤其佔有重要的地位。根據古書記載，中國由原始社會進入奴隸社會，在公元前二十世紀的夏朝，已因歌頌夏禹治水成功而有了著名的歌舞《大夏》。

中國的民族音樂，不祇歌舞品種多姿多彩，在元、明、清的三個朝代時，對中國幾個古老劇種，例如雜劇、南戲、昆曲等的聲樂歌唱理論，都已經先後作了有系統的研究與整理，雖然各劇種因語言、文詞格律有別而聲腔各異，但它們的聲樂原理和演唱方式，基本上是一致而殊途同歸的。當時已經有九種具有代表性的論著流傳民間，包括：

- (一)《唱論》 元·燕南芝菴著。作者燕南芝菴的姓氏已無從考據，「燕南」當指其籍里，為當時北方戲曲家。此書約完成於十四世紀，為中國古典戲曲聲樂最古老之論著。
- (二)《詞林須知》 明·朱權著。《詞林須知》為明初太子寧獻王所著《太和正音譜》中之一章，專述古代歌唱理論與史料。

- (三)《曲律》 明·魏良輔著。魏良輔別號尚泉，原籍江蘇崑山（或謂江西南昌），明嘉靖隆慶間著名戲曲家，首創昆腔。
- (四)《方諸館曲律》 明·王驥德著。全書共四卷，論述南北戲曲的源流衍變，體制形式、宮調聲韻、製曲度曲方法的學術專論。
- (五)《度曲須知》 明·沈寵綏著。古典戲曲昆腔興起之後，在元、明兩代所出現較有系統的一本民族聲樂理論的學術專論。
- (六)《閒情偶寄》 清·李漁著。李漁字笠翁，原籍浙江蘭谿。全書包括「詞曲部」（共六章）和「演習部」（共五章）兩大篇章。
- (七)《南曲入聲客問》 清·毛先舒著。此書研究古典戲曲聲樂中南曲入聲的唱法問題。
- (八)《樂府傳聲》 清·徐大椿著。此書是繼明代沈寵綏所著的《度曲須知》之後，流傳極廣的一部研究戲曲聲樂的重要專著。
- (九)《顧誤錄》 清·王德暉 徐沅激著。此書為清代中葉以後，專述戲曲歌唱理論與方法的書籍，全書共四十章。

## 傳統與現代 東方與西方

元代的《唱論》（燕南芝菴著）是中國第一本有關歌唱藝術的論著，比之根據十七世紀起源意大利「貝爾康多」聲樂學派（Bel Canto——美麗的歌唱）的西洋聲樂的發聲理論早了三個世紀，因為始於

十四世紀時，中國許多古典戲曲的聲樂論著中，就已經談到稍後西洋聲樂發聲方法中所重視的呼吸、發聲、共鳴、咬字、表演風格等問題，請參考以下數段摘錄的例舉：

### 有關「呼吸發聲」的理論：

「凡一曲中，各有其聲：變聲；敦聲；杌聲；暍聲；困聲；三過聲。有偷氣；取氣；換氣；歇氣；就氣；愛者有一口氣。」（元《唱論》）

「擇具最難，聲色豈能兼備？但得沙喉響潤發於丹者，自能耐久。若發口拗劣，尖齷沉鬱，自非質料，勿枉費力。」（明《曲律》）

「聲各有形：凡物有氣必有形，惟聲無形。然聲亦必有氣以出之，故聲亦有聲之形。其形惟何？大、小、濶、狹、長、短、尖、鈍、粗、細、圓、扁、斜、正之類是也。」（清《樂府傳聲》）

### 有關「咬字吐詞」的掌握：

「凡歌一句，聲韻有一聲平，一聲背，一聲圓。聲要圓熟，腔要徹滿。」（元《唱論》）

「五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平上去入，逐一考究，務得中正，如或苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞梁，終不足取。」（明《曲律》）

「曲有三絕：字清為一絕；腔純為二絕；板正為三絕。」（明《曲律》）

「熟讀字音：調平仄，別陰

陽，學者之首務也。」（清《閒情偶寄》）

「出聲口訣：喉、舌、齒、牙、唇，謂之五音；開、齊、撮、合，謂之四呼。欲正五音，而不於喉舌齒牙唇處着力，則其音必不真；欲準四呼，而不習開齊撮合之勢，則其呼必不清。」（清《樂府傳聲》）

註：五音：喉、舌、齒、牙、唇  
四呼：「開」——開口呼，着力於喉。如：巴、波、得、擺等

「齊」——齊齒呼，着力於牙齒。如：迷、加、減、啣等

「撮」——撮口呼，着力於唇。如：魚、約、君、元等

「合」——合口呼，着力於滿口。如：布、多、推、團等

「喉舌齒牙唇，各有開合撮合。故五音為經，四呼為緯。」（清《樂府傳聲》）

### 有關「表演風格」的處理：

「歌之格調：抑揚頓挫、頂疊珠換、縈紆牽結、敦拖嗚咽、推題丸轉、捶欠遏透。」（元《唱論》）

「解明曲意：唱曲宜有曲情。曲情者，曲中之情節也。解明情節，知其意之所在，則唱出口時，儼然此種感情。」（清《閒情偶寄》）

「曲情：唱曲之法，不但聲之宜講，而得曲之情為尤重。蓋聲者眾曲之盡同，而情者一曲之所獨異，即聲音絕妙，而與曲調相背，不但不能動人，反令聽者索然無味矣。」（清《樂府傳聲》）

在此引用一段中國戲劇前輩，昆曲名家俞振飛先生的話為例：

「怎麼能唱好昆曲呢？技巧的法則當然是個基礎。我父親教授昆曲時，指出字、音、氣、節四項必須加以重視。

「所謂「字」，是指咬字，要講四聲、陰陽、出字、收尾、雙聲、疊韻等等。

「所謂「音」，是指發音部位、音色、音量、力度等等。

「所謂「氣」，是指運用丹田勁來送氣，以及呼吸、轉換等等。

「所謂「節」，是指節奏的快慢、緊鬆以及各種特定腔的規格等等。」

（《唱曲在昆劇藝術中的位置》。《音樂藝術》1981年第1期，上海音樂學院出版）

如要按照西洋聲樂藝術的言論來理解與分析俞老先生上列的觀點，那末在他文中所提的字、音、氣、節四項，應該是相等於西洋聲樂藝術中的「Diction」、「Tone」、「Breathing」和「Tempo」；所謂「音部位、音色、音量、力度等等」，相信又與我們歌唱時的「Position」、「Tone Colour」、「Volume」和「Dynamics」接近，至於文中所說：「運用丹田勁來送氣」，則是通過「Diaphragm」（橫隔膜）的「Support」（支持）來控制歌唱氣息操作的意思了。

### 請再看有關歌唱呼吸共鳴的兩個舉例：

「叔岩的嗓子，高音用立音、膛音用本嗓，啣接無痕，非得極大本領，不能圓轉如意。」（《舞台生活四十年》梅蘭芳 記述當年名鬚生余叔岩的演唱實例）

「你怎樣唱高音C，你的高音C在什麼地方？」

「高音C在我背後的地板上。」

（《唱歌的藝術》趙梅伯 當年意大利著名男高音卡魯索回答德國著名女高音伊莉莎伯·舒曼，對自己如何唱高音C(High C)所作一個有趣的比喻）

卡魯索所說的「高音C(High C)在我背後的地板上」，也就是指他唱高音C時用頭腔共鳴，而這個頭腔共鳴區，一直伸展到頭部後面的深處，仔細推敲一下，這和京戲中老生唱高音用「立音」

（腦後音）的道理十分相近。梅蘭芳形容余叔岩的演唱：「高音用立音，膛音用本嗓，啣接無痕，非得極大本領，不能圓轉如意。」「膛音」相當於我們的胸聲區，我們唱低音，通常較多用真聲（本嗓），唱得越高，共鳴位置就由胸腔、口鼻腔，一直往上升到頭腔。聲樂演唱，首先要懂得如何掌握低、中、高這三個聲區，把它們連接起來，融洽配合而靈活地運用。這都說明無論西洋美聲歌唱學派抑中國傳統聲樂，「呼吸」是歌唱的重要基本原則。

事實上中國的歌唱起源與品種非常深遠而多姿彩，可惜由於戰事、社會、政治因素的干擾而影響它們的統一發展，以致失傳或中途夭折。有悠久傳統的中國古典戲曲聲樂理論具有獨特的民族性，並且富有寶貴的學術價值，研究中國現代中國聲樂演唱，應該借鑑在中國古典聲樂藝術中尋找根源，但必須是個去蕪存菁的過程，因為我們並非是要使現化的中國聲樂演唱「戲曲化」或是「曲藝化」。

### 咬字吐詞與聲樂演唱

中國進入十九世紀，梁啟超、康有為的維新運動，帶來「學堂樂歌」的興起，稍後引進西洋音樂的理論與教育方法以外，西洋聲樂演唱藝術也逐漸取代了中國的傳統民族唱法，在廣大學生和知識份子之中得到普及的接受和發展。另一方面，由於西洋音樂的傳入，觸發了中國新音樂的創作，但「學堂樂歌」時期的沈心工(1870-1947)、曾志忞(1879-1929)、李叔同(1880-1942)，至較後的蕭友梅(1884-1940)、趙元任(1892-1982)、黃自(1904-1938)等作曲家，他們的創作目標，幾乎百分之八十以上都是歌樂作品。「五四」新文化的開展，雖然人們對「音樂」的觀念和理解發生了重大變化，但中國傳統音樂的



固有形式和特徵卻並未因此消失，相反的，它們在吸取外來文化過程中，與之相撞、融匯而進入自己的蛻變和演進，大量的「中國藝術歌曲」就應時而產生。

中國是有詩、也有樂的國家，從最早期的《詩經》、漢的《樂府》、唐詩、宋詞、元曲，以至到明清的戲曲等，文字和曲譜相互結合，即可以吟又可以唱。儘管中國文學史上有詩樂同源的證例，但古詩詞的格律嚴格，它們只能配合當時的樂調，「詞」與「曲」都各有各的譜本，某一首詩詞，只適合某一類的樂曲；艱深、複雜、唯美的詞句與字韻，不容易唱，當然也難聽懂。古詩詞固然不易編新曲，「五四」以後的新體詩也存在困難：因為新體詩多數趨於散文體式，詩人可以不受音韻格律或文句長短的拘束和限制，按照個人主觀感受而自由發揮，然而這一類的文體格局，難以配合曲律要求，同樣使作曲家難下筆。但是現代中國歌曲把「詩」與「樂」再結合的論點與原則仍然是肯定的，不過所謂「詩」與「樂」的結合，「詩」的部份將不同於古老詩詞，也有別於散文新詩，應該是專為演唱現代中國藝術歌曲而寫的一種新文體：字音聲調諧合，句度長短相間而聲韻恰稱詞情，充滿詩的意境和獨特氣質的「歌詞」，它將使現代化和藝術化了的中國歌曲呈現新面貌。

中國聲樂演唱，特別是中國藝術歌曲的演唱，不僅對「聲樂藝術」的呼吸共鳴、發音位置等要有全面的概念與觀解，並且對於處理文字語言（歌詞）和音樂之間的規律與關係是特別重要的，因為文字語言本身內在「聲調」與「音韻」上的特色，都直接影響演唱時的發音和音色，也必然會因此而形成自己獨特的咬字吐詞、歌唱共鳴和風格掌握方式。中國文字

語言的結構與聲腔深奧而繁瑣，漢文是一字一音，字音發音的高低和字體含意的表達都有密切的直接關連，如果字音發音的音調改變，字音就會完全不同。因此除在前文中曾提及的五音、四呼，還有四聲的講究。中國在古代東漢末期，就已肯定字音在詩賦中的「平仄」之分，南北朝時代，又有人歸納出字音的「四聲」規範，以詩句的平仄四聲，在準確安置的排列次序以後，恰當地把詩句揉進音樂的旋律線條中而產生抑揚頓挫的節奏，使吟唱份外流暢與動人。

對於五音、四呼、平仄四聲有清晰的概念之後，更須研究如何送字出口，負起傳達詩句（即歌詞）的重任，首先人的發聲步驟包括三個部份：

- (一) 肺（容氣之所）
- (二) 聲帶（發聲之處）
- (三) 口腔（構成字音之關）

肺、聲帶和口腔發音時又將經過三個部份完成——

- (一) 聲母：是一個字開始的音，它決定一個字發音時的口腔發音部位和發音方式。一般分為唇、舌、牙、齒、喉五個部位。（即「五音」）
- (二) 韻母：是指聲母之後的音，包括三個部份：a. 韻頭、b. 韻腹、c. 韻尾。韻母的作用是規定字音發出時唇舌位置活動及變化方向，有「開、齊、撮、合」四種口形（即「四呼」），它們和字的發音力度直接有關。此外，韻頭、韻腹、韻尾的組合，是促成「聲母」和「韻母」合成為一個字的完整過程。例如：「怪」應讀作Guai。G（聲母，字的開始）、u（韻母的韻頭部分）、a（韻母的韻腹部分）、i（韻母的韻尾部分）。
- (三) 聲調：是指字音的高低升降傾向。（即「四聲」），一般分為平、上、去、入，有時各聲

再細分為「陰」（清聲）、「陽」（濁聲），又稱四聲陰陽。

總括來說，字音的清晰正確，必須依靠「聲母」；音調的圓潤連貫，大部份決定在「聲母」，口腔各部位的配合和靈活運用，則能達致咬字而吐詞的良好效果。

起源於意大利的Bel Canto，當時因為作曲家如蒙特威爾弟（C. Monteverdi 1567-1643）、佩里（J. Peri 1561-1633）、卡契尼（G. Caccini 1548-1618）等，為了仿效希臘悲劇的朗誦調，在歌唱性、旋律性較強的「詠嘆調」（Aria）之外，創造了一種歌唱旋律與歌詞內容、情緒變化、語言聲調起伏緊密結合的「宣敘調」（Recitative），而這種「宣敘調」的演唱要求，就遠非當時所盛行的男童聲或假聲（祇限於男性）所能應付，於是突破傳統的束縛，採用自然的聲音，由男的演唱男角，女的演唱女角，為使「宣敘調」演唱具有古希臘人在廣場上演悲劇朗誦調那樣的效果，他們開始研究呼吸支持、尋求共鳴位置、注重咬字規律，和能使聲音遠傳及持久的歌唱方法，於是「Bel Canto」就在這種需求之下產生；但是從最早期古希臘的吟唱史詩、古羅馬的頌歌、中世紀的複調合唱、十七世紀的抒情性歌劇等的演變，歌唱形式也因而由獨唱、齊唱、對唱而發展到一種獨立的學派，一種富有表現力的聲樂藝術；正確呼吸、適當的共鳴、音色美妙清純、歌聲自然圓潤而華麗的「Bel Canto」，已不再為意大利獨有，它成為國際性的歌唱方法而為世界各國所接受。當今著名的歌唱家舒娃茲科芙（Élizabeth Schwarzkoff）、狄斯科（Dietrich Fischer-Dieskau）、杜明哥（Plácido Domingo）、鍾修蘭（Joan Sutherland）、卡娜娃（Kiri Te Kanawa）等，雖然都不是意大利



利人，但除了意文以外，無論演唱德文、法文、西班牙文、英文，已不因文字特徵或音樂風格的不同而有任何阻隔，歌唱家們都能同樣的以本國語言，和明亮的「Bel Canto」發聲法結合成統一的整體，唱出舒暢、飽滿的歌聲，中國的聲樂演唱當然更不例外。不過，因為西洋聲樂演唱和訓練過程，是根據他們的語言規律而定，我們如果祇依樣利用西洋方式的母音轉換或音階跳進等練習形式，不加分析照搬用於中國聲樂演唱，相信會無法解決存在中國語言中許多不同於西洋語言中的母音、結合母音、捲舌母音，以及更多其他的語言特徵，在演唱過程中因此就會引發許多咬字吐詞方面的干擾和矛盾了。

## 結語

「聲樂藝術」中呼吸的運用、咬字吐詞的規律，都佔有重要地位，無論中、外、古、今都不例外，但由於各民族的生活習慣、風俗人情截然相異，因此會有不同的藝術表現形式和欣賞美學標準，中國歌曲的演唱風格應該是極其獨特的。因為，中國的傳統藝術經過數千年的傳承、演變、發展，形式了自身內在的統一個性，講究「含蓄」和「意境」、推崇蘊蓄、婉靜的藝術表現，是中國民族藝術的傳統特色。而這種中國民族傳統藝術中的「含蓄」和「意境」相互呼應，是真實激情和細緻內涵的思維，因受外界環境感染而發出的反應，換句話說，「含蓄」和「意境」，都是「風格」的形成因素，而「風格」又是因主觀感受與客觀對象溶合，內在的感情與理智和事物情景的交流統一而形成，「風格」發於內，形於外，演唱者除了要具備完善的技術，更需有內在涵養和豐富的學識，因為同樣是藝術歌曲，舒伯特的《魔王》和趙元任的《海韻》韻味絕對不同，黑人靈歌《老人河》和陝北民歌《蘭花花》就各有

自己的地方色彩，而中國京劇《四郎探母》和西洋歌劇《蝴蝶夫人》的相距更是何止萬里。因此，聲音運用、感情處理、技巧掌握和藝術修養是彼此息息相關的，無論西洋唱法或中國唱法都有此共同的要求。我們既要掌握中國聲樂演唱和西洋聲樂演唱之間的聯繫，又要看到它們的相異之處，使二者在保留各自特點的基礎上，相互吸收和相互溶化，精確處理繼承和創新的關係而建立起一個真正具有中國風格與韻味的聲樂學派。 〓

## 參考資料

- 《中國音樂史略》吳鈞、劉東升編著  
人民音樂出版社1983年3月
- 《古典戲曲聲樂論著叢編》傅惜華編  
人民音樂出版社1957年9月
- 《戲曲傳統聲樂藝術》傅雲濤著  
人民音樂出版社1985年4月
- 《中國民族音樂大系》連波執筆，東方音樂學會編  
上海音樂出版社1989年9月
- 《唱歌的藝術》趙梅伯著  
黎明文化事業股份有限公司出版  
1985年5月
- 《聲樂表演藝術文選》喻宜宣主編  
中央音樂學院圖書館出版  
1980年9月
- 《歐洲聲樂發展史》尚家驥著  
香港上海書局出版  
1986年7月
- 《新音樂奠基時期1920-1936》劉靖之  
《中國新音樂史論集》香港大學亞洲研究中心出版1988年
- 《韋瀚章與上海音樂》費明儀  
《中國新音樂史論集》  
香港大學亞洲研究中心出版1988年
- 《中國傳統唱法和現代唱法》費明儀  
1990年3月25日發表於台北
- 《如何以美聲唱法唱中國藝術歌曲》  
費明儀  
1997年11月22日發表於台北
- 《記父親的音樂生活》趙如蘭，薛良譯  
《石獅評論》1985年13期美國出版
- 《記著名語言學家、作曲家趙元任先生》  
俞玉滋1982年12月9日



如果有人徵詢我，說他立志以創作「嚴肅音樂」為終生職業時，我會毫不猶豫地回應說，這不是天才就是白痴的主意。因為今天的社會是沒有「作曲家」這門職業的（除非走商業路線）。就算有，這條滿結荊棘的孤單路，也不是普通人能開心地走得完。在我積極研究音樂的五十年中，知道只有一個人，不必依靠教書或其他工作成功地走畢全程。他就是高傲地在護照的職業欄上，填上「Creator of Music」的 Igor Stravinsky (1882-1971)。連超級作曲掌門人如Debussy和Bartok，晚年期都捉襟見肘。六、七十年代Stravinsky從紐約去瑞士養病時，卻可以連私人坐駕的名貴房車也一併運上飛機同往。因為他懂得寫「實用性的舞台音樂」（商機？）；有舞蹈團班主、表演者和觀眾等候他交貨，而且是每次表演計入座率收版稅，跟着還可以出樂譜，又向演出者收租譜費和唱片版權呢！單是《春之祭》手稿也賣出了兩百萬美元。為甚麼？就是因為他的音樂有建設性，能夠破舊立新，能與時代並進，能引人入勝，能夠使萬人景仰，經得起時間考驗。他的音樂從「民族化」到「現代化」到「國際化」到「全球化」都著著領先。這才是一個真正名副其實「作曲家」的典範。但是歷史上有多少個「他」呢？



# 作曲生涯原是夢

## ——給香港作曲家的家書

### 林樂培

當一個人學通作曲技巧，卻不能「學以致用」地靠作曲維生，反而要把不能維生的技巧傳授給別人，這不是天大笑話與罪過嗎？但這正是今天的社會現象呢。因此，今天的「嚴肅音樂」已經不是作曲家舒展情懷的藝術專利品，而是學者、教授、博士們的深奧論文和一知半解者實驗用的白老鼠，所以就嚇倒了群眾；也沒有演奏者樂於自動選奏，更缺乏商業機構垂青了。今天的作曲家們，是否要對這些現實問題來個交代呢？

在最近寄給我評鑑的幾十首香港作品中，我固然非常欣喜及感動地看到作曲技巧上突飛猛進到和國際接軌，但是見到過多論文和白老鼠，也使我感到非常失望。尤其是看到飽讀群書的博士級同志們還停留在「抄襲」和「模仿」階段，完全沒有獨立思考的能力，就深深地體會到迪士尼樂園內柯達館大堂的標題——愛因斯坦說的：「Imagination is more important than knowledge」（想像更重於學識）；和巴黎作曲驕子 Ravel 說的：「Any music created by technique and brain alone is not worth the paper it is written on. A composer should feel intensely what he is composing.」（任何只用腦袋和技巧寫作出來的音樂，其價值甚至比不上寫音符用的紙張；寫

音樂時作曲家必須先全情感受到在表達甚麼呢！）（*The Enjoyment of Music*, 4th edition, p.472）

有學者指出：「讀書是為求知識、學做人。」能夠從大學本科出身，而把本科發揚光大成為終生職業的人，據報只有百分之二十左右。我的朋友中，不乏經歷十載寒窗，博覽三百年來所有主要作品，才敢動筆寫音符的，卻往往被冠上「曲高和寡」的標籤，一生負荷着懷才不遇的無奈，轉型去教英文鬱鬱終老。你有這個心理準備嗎？

因此，我從沒有收過一位立志做作曲家的學生；反而在香港大學任教八年期間，專門鼓勵及逼使「不懂作曲」、「不敢作曲」、「不想作曲」的學生們，利用二十世紀作曲技巧去啟發思想，體驗一世人第一次親手創造音樂的經歷，和安排自己作品演出的困難與苦樂，從中去「認識音樂」、「體驗音樂」、「享受音樂」。而成績往往使學生和我都出乎意外地感到畢生難忘哩！

2003年7月15日

【原載於《2003華人作曲家音樂節特刊》  
2003年11月，香港】

### 編者後記

一連四天「華人作曲家音樂節」都看見林樂培先生，我說他寫在特刊的這篇短文很有意思，希望轉載於《樂友》，得大師一口答應，也趁音樂會閉幕翌日黃昏與他相約聊天。

他說相比於十多年前首屆華人作曲家音樂節，這次的成績展示了我們在創作、演奏、研究、評論各方面都更趨成熟，組織活動亦更專業，就連聽眾都大有進步，票房甚好，不同類型與年齡的聽眾都有，還很留心欣賞，而且不會胡亂鼓掌。他認為政府該重視華人現代音樂取得的成績，多加支持，更說香港是華人社會中最佳的藝術交匯處與自由的空間。又謂外國人頒發一個國際獎項可能有政治考慮，華人應建立自信，還要破舊立新。談到作曲，他說並非要立志做作曲家的年青人知難而退，實在能夠走上作曲家的路途，必然有過人的能耐，而創作天份也不是修讀得來的。大師語重心長，甚至直言某些音樂創作已鑽進象牙塔，徒有嚇人的外表與地位。苦口婆心，出於關懷，老前輩既為本土藝術音樂創作的發展鋪了前路，也期望日後更上層樓。雖然今年大師已七十八歲，他的見解與建議仍能為一些自以為是的人當頭棒喝，或為迷茫的人指引路向。

二〇〇三年十一月  
許翔威



# 有關許常惠的傳記和紀念文集

## 葬花吟

Song of burying flowers

中慢板

Andante ma non troppo

中慢板

Andante ma non troppo

中慢板

Andante ma non troppo



劉靖之

### 《許常惠——那一顆星在東方》

趙琴撰寫的《許常惠——那一顆星在東方》是一本以頗富於感情的筆觸來寫的傳記，十分適合許常惠的風格：全心全意地投入生活、工作、愛情。可惜的是，「台灣音樂館—資深音樂家叢書」在體例和篇幅上的規定，令這套叢書，包括許常惠的這本，難以滿足專業讀者的需要。但作為普及讀物，這套叢書又太深了。我想這是編輯策略上的失誤：普及讀物應該淺一些，不用收入年表，作品一覽表和音樂著作出版表；作為專業讀物，應該有上述那些年表、作品表和文字著作表，更應該有參考書目。這套叢書的優點在於收入了為數頗多的珍貴圖片，而且印刷裝訂精美。

這本有關許常惠的傳記，卷首有作者的前言，內容有三大部份：第一部份的標題是「生命的樂章——圓融與率真的交會光芒」，敘述許常惠的生平事蹟。第二部份「靈感的律動—傳統與現代的美麗邂逅」，介紹許常惠的音樂作品，篇幅只是第一部份四份之一左右。第三部份「創作的軌跡—創作與發展的永恆見證」，附錄了許常惠的年表、作品表和文字著作的出版。

作者把許氏早年的經歷交代得比較清楚，以1929-1936、1936-1954、1954-1959三個時期來敘述許常惠的童年、少年以及去巴黎留學的青年時代，交代了許氏的家庭背景、去日本學習、戰後返回台灣的中學和大學生活以及遠赴巴黎學習。1959年從巴黎返台後，作者在許氏推動現代西方音樂上如「製樂小集」和「新樂初探」等、田野采風以及情感和婚姻生活上有所論述，但在學術研究和寫作以及音樂創作上落墨甚少，可能由於篇幅所限罷！

在趙琴的筆下，許常惠是怎樣的一個人？許常惠愛酒，「悠遊在這有限的生命裏，那酒中自然無慮的美妙世界，追求與大自然融合為一體的飄飄欲仙快感，許常惠確實享受了一輩子奇妙醉鄉中的暢快、灑脫與飄渺。」（頁103）「許常惠的率真、溫和性情，在酒後表現得最為淋漓盡致；在半醉半醒、似醉非醉中，也顯現出他說事理依然條理分明，只是很難聽到他訴說心事。是否酒能激發靈感，助他成文、成詩、成樂？答案似乎是否定的。」（頁107）作者覺得許氏在幾杯下肚後，「可愛的個性展露無遺，而更有人緣。」（頁108）趙琴的上面幾句話，說得活靈活現，許常惠喝了

酒就是如此。也正是由於這種酒品，為他贏得了為數不少的朋友。

女友與婚姻是在酒之後影響許氏一輩子的重要因素。趙琴說：「許常惠的行事作風，是不受社會習俗和道德規範約束的，在婚姻上也同樣如此。一生中，他結過四次婚，因選擇不慎，失之輕率，也就一再陷入另一處牢籠。前三次的婚姻都是短暫聚合，只有第四次歷得最長，算是過了較為安定的21年婚姻生活。」（頁109）。

趙琴在敘述許氏的成長過程，形容許氏快樂似神仙的神態，描繪許氏的婚姻戀愛等等，娓娓動聽，栩栩如生。但在論述許氏的音樂作品時，則只有個別樂曲的介紹和評論，沒有對許氏作為作曲家來予以評述，實有美中不足之遺憾。再者，在「尋根采風錄」的章節裏，作者大綱式地敘述了許氏在搜集民間音樂資料的成績，但卻疏忽了在整理工作上以及對民族音樂學方面的建樹。換句話說，趙琴沒有對許氏的學術成就予以評論，這是筆者對本書的感到遺憾之二。



許常惠是集作曲、民族民俗音樂研究、音樂教育和音樂活動家於一身的多方面的人物，與一般音樂家不同。因此在敘述時要在這四個方面取得平衡，否則對許氏便有欠公允。作者在傳記裏沒有給許常惠的創作和學術研究予以評論，只敘述生平事蹟或介紹作品和著作的內容，對許氏來說，似乎有避重就輕之嫌。

趙琴是這樣敘說她的老師的：「當然，許老師生前的作為，並非沒有引發議論者。在他所帶領的音樂創作風潮中，每有作品問世，褒貶不一，『艱澀難懂』、『不覺動人』的評語時而有之；他的『論述文字』、『出版書籍』數量眾多，惟治學不夠嚴謹，論點陳述鬆散，失之簡略，論文、雜文、隨筆合編一冊，中、英、法文同時並列；他成立的組織、舉辦的活動無數，但往往未能顧及成效；在報上發表的評論文字，每以個人好惡為準，減低評論的客觀性；他所指導的學生論文，程度良莠不齊，學術訓練不夠嚴謹」（頁13）

趙琴把這些都歸罪於許氏的「灑脫的藝術家個性有關」。原文有「？」號，以緩和這句話的衝擊力度，但筆者相信趙琴也的確相信許氏的藝術家性格造成上述失誤，因為趙琴是這樣來結束她的前言的：「其實，許老師也不過是個平凡的人，他有着天生的藝術家特質，也有着凡人的弱點：他灑脫的沒入酒的世界，將苦悶驅散，無論是否為了逃避，喝着友人送他的永遠喝不完的鍾愛好酒，在隨意傾談中、在風花雪月裏，生命在此時，讓他尋回了自在的人間愉快。」（頁14）言下之意，好像是對讀者說：「這麼當於藝術氣質、這麼可愛的人，我們就不要追究他的那些缺點吧！」這也正是許常惠做人成功的地方。

趙琴十分熟悉她的老師許常惠，因為許氏於1959年從法國返台的那年，便做了趙琴那班的導師。在後來的四十多年，也常常有機會與許氏共事；再加上趙琴後來取得美國加州大學民族音樂學哲學博士學位，接受美國嚴謹的治學訓練。這些背景和條件令趙琴具備了為許氏寫傳的優厚條件，問題是她願意講真話講到什麼地步？現在看來，趙琴既想保存中國傳統文化的「忠厚」之道，又想顯示她的美國治學術訓練：在「前言」，輕輕的點到便交差。

說實在話，要同時代的人寫許常惠，的確難寫，要好好地寫許常惠，我看要一兩代之後。

### 《昨自海上來—許常惠的生命之歌》

我的書房有兩本邱坤良寫的《昨自海上來—許常惠的生命之歌》，一本是許常惠於1999年6月15日贈送的，另一本則不記得誰送的了。這本傳記是台灣時報出版社於1997年9月出版的，全書421頁。作為封面的設計線條，有一行曲線小字：「許常惠是個天生的藝術家，也是台灣現代音樂的見證人」。我以為「見證人」應改為「參與者」更適當。

這本傳記的書名是取材自許常惠作品第5之2的女高音與弦樂四重奏的曲名，原為高良留美子寫的日文詩，創作於1958年巴黎留學時期，頗能表達許氏早期帶有法國的浪漫派味道，可能作者邱坤良正是想用這首作品的標題來勾劃出許氏的「天生的藝術家」的氣質與性格。

邱坤良的這本傳記，篇幅是趙琴的那本三、四倍，因此可以暢所欲言，而且還沒有附上年表、作品與文字著作表。由於在撰寫此傳記時，許氏仍然健在，許多疑問可以當面與許氏弄清楚。作者是有心人，身為巴黎第

七大學文學博士、台灣國立藝術學院戲劇系教授兼主任，為寫作此書投入了大量的精力和時間，訪問了許氏的11位家人和親戚、35位朋友與學生，由此可見許氏的魅力。美中不足的是作者漏了訪問許氏的外國朋友和台灣以外的中國朋友，尤其是法國和巴黎時代的香港朋友費明儀。這幾位可以給作者不同的觀點和角度。

這本傳記前有平路和作者的序言兩篇，然後是「序曲：乾杯」和「終曲：唱不煞的尾聲：再乾一杯」；中間有四個「樂章」：第一樂章「慘綠少年」、第二樂章「蓄勢待發」、第三樂章「驚濤拍岸」、第四樂章「雲淡風輕」，分別敘述許常惠的童年與少年、高中與大學的青年時代、巴黎留學與返台早期創作以及民族音樂學的研究。還收入了91幀寶貴的圖片，無論在質或量上都無法與趙琴的那本145幅圖片相比。但《昨自海上來》這本傳記的可讀性極高，沒有台灣行政院文化建設委員會和國立傳統藝術中心的那套「台灣資深音樂家」叢書那麼多限制，邱氏可以考慮再版時，彩色印刷，加入附錄，列出全部有關許常惠的資料以及《昨自海上來》的參考資料，使之成為一部研究許常惠必讀傳記。

邱坤良較深刻地論述了許常惠的內心歷程，其中包括了他的家庭背景，少年時代在日本的遭遇，青年時代在台灣成長，在巴黎的學習和見識、返台後的生活與工作以及他在創作、學術、音樂活動、音樂教育等方面的優點和缺點，相當全面、深入。唯一要挑剔的是邱坤良不是學音樂的，但學音樂的能夠寫出《昨自海上來》這種傳記嗎？我想貝多芬有羅曼羅蘭和傅雷，已屬異數！許常惠在送這本傳記給我時，說作者不是學音樂的，當時我還沒閱讀過這本書，因此沒有答嘴，今天許氏若仍然在世的話，我會對他說他有邱坤良為他立



傳，實在是非常幸運的。

在「漂泊巴黎」(第二樂章)，作者詳細地敘述了許氏選科上的過程，後來決定捨小提琴而選讀音樂學與作曲。這令我聯想到上世紀50年代香港有一批學聲樂的去意大利學歌劇演唱，結果能修成正果的幾乎絕無僅有，這與我們聲樂家的智力和天份絕無關係，而是音樂文化的遺產、傳統與文化沉澱的問題。假若歐洲聲樂家來中國學戲曲唱腔，結果可能更悲慘。從這一點來講，許氏的轉行是明智之舉。

在第三樂章的「驚濤拍岸」，在評論了許氏的作品發表會和台灣的音樂生態，邱坤良對許氏的樂風有這麼一種論斷：「許常惠個人的作品深受19世紀國民樂派的啟發，但在作品風格傾向20世紀歐洲現代音樂的表現手法，不論是巴黎六人組所傾向的野獸主義，德國的新古典主義或是奧地利新興的表現主義，在風格上都不再像以往浪漫主義派，只憑主觀的感情說話，而是要突顯客觀的精神，不管是走寫實的路線，或重新從觀察聲音現象開始。」(頁259)邱坤良繼續說，許氏捨大樂隊、大音響而取對位的室樂為主的表達方式；許氏早期的作品多「藉着刺耳、不諧和、無調性的音樂，反映現代人的焦慮不安」。(頁259)

在第四樂章的「象徵與樣板」，作者說許氏「循著時代的軌跡行進，相當程度地反映了社會的脈動，他從年輕至今所激起的風潮與累積的成就，基本上是時勢造英雄的結果。」(頁363)還說：「在一般音樂家心中，許常惠的『運動家』特質遠要超過作曲家、民族音樂學者的身份，他製造話題、引領風潮，做其他音樂家不能做或不願做的事。不管如何，在1960年代台灣，因為有了

許常惠，使得原本保守的音樂界風氣大開。如果沒有許常惠，台灣的現代音樂將停滯三十年。」(頁365)許氏的確具備有開風氣之先的能力和魅力。

在「雲淡風輕」，邱坤良自知不是行內人，故說評論許氏的音樂劇作涉及主觀的藝術認知與音樂批評，「可暫且不論」(頁376)，但對許氏的音樂學術研究、社團活動等方面則坦然評判許氏的成就與缺點。

作者是這樣批評許氏的學術研究的：「從許常惠現有的音樂論述(包括論文、雜文、隨筆)看來，他毋寧是用藝術家的感情在撰述，所以不太在乎研究方法，其資料蒐集、鑑定、章節安排、論點陳述，過於蕪雜或常失之簡略。」(頁377)邱氏對許氏的幾本學術著作有着尖銳的評論：

- 一、獲台灣國科會傑出研究獎的《台灣音樂史初稿》打破以漢族為中心的論述方式，十分難得。不過，這本書包羅萬象，多屬條列式，尚待深一層的研究。(頁377)
- 二、《音樂史論述稿》第二、三集頗能代表許氏對民族音樂學的觀點及田野工作心得。但從內容來看，論文、雜文、隨筆並列，中、英、法文雜陳，「可見許常惠『性格』的研究方法了。」(頁377)
- 三、從許氏所指導的五十多篇碩士論文，課題與內容十分廣泛，其中還包括兩篇研究許常惠本人的論文，一為許氏年譜(1995)、另一為許氏作品分析(1996)。邱坤良說許氏有教無類，「內舉不避親」，「當仁不讓」。(頁377-378)

上述三點批評，相信音樂學學術界大致都會同意的。上世紀

80年代，一位留美華裔音樂學者向我投訴說：許常惠在著作裏引用了前者的論點，但完全沒有交代。對國際學術界來講，這是屬於抄襲行為。我回應說：我相信許老師不是有意的，可能他的學生幫他整理，他看也不看就拿去印了。此外，他多次在香港大學新音樂史研討會上首次發表的論文，如《台灣音樂史初稿》的一些章節，回到台灣出版專著時，沒有交代那部份是在香港研討會上首次發表的。我也相信這不是有意的。可能對許氏這位極富藝術氣質的人，這些細節都是無聊、都是不重要的。

在一次香港大學新音樂史研討會上，我批評他說，作為作曲家，批評別的作曲家似乎不太符合學術規範。他大為不快，說他是受專門音樂學研究方法的訓練的，但在學術上的一些清規戒律是不合許氏的胃口的。

這又把我們帶回許氏的定位問題。邱坤良說：許常惠一生曾是演奏家、作曲家和音樂學者。(頁409)我不太認同這樣定位，我認為許氏應該是一位音樂教育家、作曲家、音樂學者、音樂推動者。許氏從來不是演奏家，但他一輩子是靠教學為生的；他的創作令他在音樂界享受一定的定位，否則他也推動不了采風、當代音樂發表會、作曲家聯盟、版權組織、民族音樂研究等等。

邱坤良觀察細微，立論中肯。他堅定認為許氏是位天生的藝術家、不善論述、分析性言詞，尤其不習慣做長篇大論式的演說。「對於音樂，許常惠常是從文化的角度去認識音樂美學之後的內涵與精神，而不僅是一種旋律的分析。他有寬廣的文化品味與文化視野，在藝文界——不管是舞蹈、文學、美術、攝影各方面均有相當多的朋友，並進而以



藝術結交政治或其他各行各業的菁英。」(頁365)

邱坤良說作曲家是許氏最能勝任的，我卻覺得音樂活動家他是最能勝任的，而作曲、教學、研究都是令他成為台灣音樂界的「龍頭」的必需具備的條件。在中國大陸和香港，是不會有「許常惠現象」的。

### 紀念文集

台灣國立師範大學音樂系兩度為許常惠出版紀念文集：1999年9月份的《音樂研究學報》第八期是《許常惠教授70歲特刊》；2002年12月出版《許常惠逝世周年紀念文集》，印刷和訂裝較70歲特刊精美。

《70歲特刊》分海外篇與國內篇，前者包括法國、日本、韓國、菲律賓、中國大陸和香港，共24篇；國內篇則全部是台灣音樂學學者寫的，共27篇，加上系主任李靜美教授的「序言：令人景仰的音樂學者」、許氏年表、照片、作品表和文字著作表等，總計55篇。在這55篇，馬水龍的是一首歌《獻給親愛的許老師》、連憲生和許瑞坤的兩篇是論文：前者分析許常惠的《昨自海上來》和《葬花吟》，後者是在許氏指導下寫的有關台灣南部的道士的派別。

逝世一周年紀念文集共收入文章32篇，卷首有照片集錦、曾

永義的《許常惠教授碑記》和系主任錢善華教授的「代序：紀念一代宗師許常惠教授」。

這兩本紀念集文集說明了一件事：許常惠的人際關係非常之好。我為這本特刊寫了題為〈我所認識的許常惠教授〉，有三千多四千字，把要說的都說了。兩年後師大音樂系再來信邀稿，我已沒有什麼可以寫了，因此就沒有寫。

英美學者，人們為他們慶祝生辰，一般多是出版學術論文集，也有回憶過去的日子，但以學術論文為多，如為李約瑟出版的80誕辰、為霍克思80壽辰出版的《石頭兄弟》等。

### 結語

我與許氏相識於1981年3月在香港舉行的亞洲作曲家聯盟第七次大會上，我們在過去20年來往相當頻密。從1986年他第一次來港大參加中國新音樂史研討會到1999年1月和11月兩度在研討會上相見，幾乎每年都會見上一兩或甚至三次，也不知喝了多少威士忌、抽了多少包香煙。1988年夏在香港開完第三屆中國新音樂史研討會之後，費明儀拉了我去陪許常惠到上海和北京訪問，是一次對許氏來講刻骨銘心之旅（參閱趙琴的《許常惠》頁128的照片）。1998年10月我們一同參加德國漢學家梅嘉樂在海德堡大學

舉行的CHIME音樂會議，兩人朝夕相處了三天，每天都跑去找中國飯館吃飯，吃完飯回房間喝威士忌。在這些交往中，我充份體驗到許氏在酒和朋友的快樂和酒後清醒的落寂，一如趙琴所描繪的那樣，凡事他都處之泰然，隨遇而安，也不爭辯，「只偶爾看到那憂鬱的眼神中，閃過一絲無奈的落寂。」(頁14)

趙琴的《那一顆心在東方》是一本易於閱讀、理解的許常惠傳記，有助於普及音樂教育。她畢竟是位資深的媒體人，掌握到大眾的語言和心理，這不正是這套叢書的目的麼！邱坤良的《昨自海上來》是一部學術著作，頗夠份量，也把許常惠的神韻勾勒了出來，可謂許氏的知音。許常惠在贈送我這本書的時候，有點漫不經心，可能邱坤良這本書騷到了他的癢處罷！我曾兩次應台灣教育部的邀請，評審許常惠的學術成就，一次是1997年、一次是1998年，兩次我的評語都是一樣——與邱坤良的評論一樣：許常惠的貢獻在於開風氣之先，他是天生的「龍頭」。試想想，在20世紀50年代末60年代初，台灣的新音樂幾乎一無所有，許常惠在短短的四十年做了「開風氣之先」的工作，這一點相信是可以肯定的。 ||

2003年11月4日





## 《琴心》、琴藝與香港琴文化



黎鍵

牽繫着古琴與庖犧、神農氏相關的傳說，又想起了老莊時代的涓子《琴心》。古琴的歷史可以自二千五百年推溯至五千年。從周秦算起，古琴沉澱了幾近全部的文人樂思、樂想，形成了「大音希聲」的音樂美學觀。古代文人也以架木懸絲的象形借為「琴」字。琴樂體現了中國華夏音樂。二〇〇二年六月中國向聯合國教科文組織，申報將古琴音樂列為「人類口頭和非物質遺產代表作」項目，並於二〇〇三年十一月七日正式授予和宣布。香港早前也組織了一系列的古琴推廣演奏活動，包括了系列音樂會、系列學術講座、古琴實物、琴譜展覽與普及的推廣活動等。香港與內地的琴家積極響應，展示了當下香港的琴韻風流。

1993年8月，湖北郭店楚墓出土了殘簡一批，香港琴家饒宗頤教授出席了1999年有關墓葬研究的國際會議，事後於2001年1月北京出版的《中國學術》第一輯內發表刊首文章《涓子〈琴心〉考》，認為有證據顯示殘簡與失傳了的涓（娟）子《琴心》有關。此項考定，直把中國的琴論著述推到了老莊時代。一般認為：中國有規模的琴論起自漢代的劉向與揚雄。

揚雄《琴清英》云：「昔者神農造琴，以定神，齊姦僻，夫邪欲。」又劉向《琴說》：「凡鼓琴，

有七例」，這七例是：明道德，感鬼神，美風俗，妙心察，製聲調，流文雅，善傳授。這七例包括了琴樂的功能，琴樂的格調，甚至也涉及了琴藝的傳承。綜合了這些漢儒的論琴，原來古琴有古德。琴源自神農氏，後世亦稱「古琴」。

結合了傳說，也考據了出土遺物，發現琴的定型直至戰國時代仍在進行中。戰國南方的墓葬出土了十弦琴與九弦琴。漢時琴已定型，有七弦、十三徽，無柱有軫。說神農新石器時代有琴，是其時凡架木懸絲的樂器都可稱「琴」，是以早期的琴字可以作琴形，像以手（) 敲「樂」（）。「樂」字作「琴」，是甲骨文早期的借用，其後琴瑟漸分，饒宗頤教授在《涓子〈琴心〉考》中亦借此重新訂定了琴瑟二字。瑟的構造也是架木懸絲，其實早期也許是琴瑟不分，而且一般估計也是先有瑟後有琴，甚至孔子的不絕「弦歌」，證之於從春秋到漢代的出土實物及有關文牘，孔子所用以邊彈邊唱的，也許還是瑟。當琴瑟不分的年代，那很可能就是神農氏以至伏羲氏的新石器時代，距今五千年。

琴瑟一開始當然還不是士大夫文人的獨奏樂器，《詩經》的時代還是民間用之以求神祈福的器樂，所謂「琴瑟擊鼓，以御田祖，以祈甘雨」，這當然是耕夫彈起來的琴，還可以用鼓合奏。定型為

七弦的琴直到漢代才變成「雅琴」，雅琴可以作為雅樂的合奏樂器，也開始進入了獨奏器樂的殿堂。稍後，便有獨彈的專用琴曲，復產生了多種多樣的指法與彈法。豐富多變的散音、按音、泛音應該自漢代便多所應用，十三個徽的位置確定了泛音的定位。稍後便應該出現了「琴譜」。最早的琴「譜」估計出自六朝的梁代。因為著名的隋唐琴曲《幽蘭》據說就是梁會稽人丘明所傳。《幽蘭》是典型的「文字譜」，全用文字解述，共4954個字。這樣的「譜」，當然只能用之於提示、備忘，而不能簡單地用作樂音、節奏的辨識。其後唐宋之後有「減字譜」，清代有「半字譜」，中國琴譜開始定型，而琴藝亦開始形成系統。作為文人與士大夫的獨奏器樂，古琴音樂一直是古代文人樂思樂想的集大成。藝術美學往往是時代與哲學思維的灌注，浸滿了儒道思想的中國文人士大夫也把自己情操浸潤在琴道裏。或中正和平，雍容莊重；或汪洋肆恣，飄逸灑脫。也許還有禪意，如唐人王維的「獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯」，琴心與明月，兩兩相「照」。

琴的傳承，代代的發展，歷來都有跡可尋。缺乏明確記譜方法的琴藝也代代有創作。唐人趙耶利、董庭蘭、陳康士等便是眾所周知的琴曲製譜者，其實也就是琴曲的作曲家。歷代都有這樣的琴曲作曲者與整理者，時到今



天，琴曲共有三千餘首，而去其異名同曲者則有六百餘首，是歷代的琴曲不斷滋生繁衍的結果；至今譜集共一百五十餘種。在古琴發展史上，琴曲是可以創製的，而不論其方式如何。

琴奏的方式也是多樣的，早期民間的方式也可以「搏拊琴瑟以咏」（《尚書》），漢魏時的市井「相和曲（歌）」也有琴參與的合奏。

重奏的方式也依隨着歷史而發展，如「琴阮」合奏。阮也就是秦漢型制的古琵琶；「琴簫」合奏，簫也就是漢時的長笛，琴樂有「琴歌」，那便是琴自亙古以來伴奏歌唱的形式，如孔子「弦歌不絕」。近代琴樂有兩派，「浙派」喜好「希聲」，企求琴聲琴樂的「微妙圓通」，而「江派」則喜好文詞演唱、「就曲取音」，於是琴歌在明代便一時鼎盛。凡此種種，都可隨着時代轉移，既有一代代的文化，也肯定會有一代代推進着的琴藝與琴文化的發展。

香港的琴家肯定有自己獨特的文化。浸潤着中國古代文人文化的香港琴人也有着國際現代的美學視野。其實，越是前瞻性的

中國樂人，他也許便越更珍惜着自己承傳着的琴的薰陶與琴音的浸潤。五十年代早已名列二十世紀當代作曲大師的周文中，他的基礎便是中國的「音」的美學，其實就是琴聲琴音的美學。他有一段話值得參考，他說：「中國音樂家相信，每一個音或每一串音本身，都是一個音樂的個體。同時，一直延續到最後，都是表現活生生的火花」，所以，「音樂的內在與本質，就在音本身，不必外求任何組織過程，最大的表現作用，就可以從音的不斷連續而得到」。周文中在眾多的國際音樂創作中找到了這一古琴琴音的根基，他的當代作品充滿了中國樂音的智慧，於是，他於五十年代便奠定了他在國際樂壇上的地位，而他也是第一個把中國音樂帶到國際化殿堂的大師，而他的一首著名作品《漁歌》，背後的音的基礎便是琴聲。

香港的琴家也充滿着傳統的智慧。五十年代以來，影響最大的當是女史蔡德允女士（見前頁照片），她傳承泛川派，其琴室名「愔愔室」，其門徒遍佈文化學術界與藝術界，其後門徒組「德愔琴社」，繼續發揚女史的琴德、琴品

和琴風。本次參與「香港琴家與琴文化」的演奏者中，劉楚華、蘇思棣、謝俊仁都出自蔡女史的門下。唐健垣師承吳宗漢與王憶慈伉儷（梅庵派），而張慶崇則師事唐健垣。

音樂會編排的節目着意於從當代回溯傳統。香港從事電聲音樂研究的陳國平為琴家創作了《琴樂新創意》的琴樂「三部曲」，作曲家許翔威嘗試為古琴與口琴合奏創出新天地，也有謝俊仁為個人的寄寓創作琴曲。這一切，既回應了歷代琴文化的發展，而此外也藉此檢視了香港琴人的視野與創新的嘗試。

香港作為亞洲的一顆東方明珠，秉承着古琴琴藝的傳承，無論在琴藝術上與琴學術上都大有發揚，因此，一頁「中國傳奇」的「琴韻風流」方有香港大儒的琴家饒宗頤為之題字，德愔琴社的琴人鼎力參與，而此外，復有一系列的古琴學術講座、展覽與推廣等，算是2003年香港琴界的盛事。||

〔原載於《傳統再造》，國際演藝評論家協會（香港分會）出版，2003年10月〕

## 特價發售

樂譜：《長恨歌》（黃白、林聲翕曲、韋瀚章詞）

「香港中文合唱作品集」：曾葉發《當我死時》、《如夢令》、《陽關三疊》／陳永華《虞美人》／陳偉光《辛詞四首》／許翔威《咏梅》／吳俊凱《斷章》／麥志彪《繁星》／李樂安《荒城》／羅炳良《水晶牢一咏鼓》／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

# 漫談高男高音與男性女低音

Countertenor

Male Alto

李德君

在香港的音樂會出現高男高音的演唱是近年的事。外來的高男高音早在六七十年代就曾經有過幾位來港舉行獨唱，名字我已忘記了。高男高音以前被稱為假聲男高音或超男高音。根據音樂史的記載，從十四世紀至十六世紀複音音樂時代的聲樂合唱有稱為Contratenor的聲部，作為固定旋律TENOR聲部的對位旋律；Contratenor Altus是在Tenor的上方，而Contratenor Bassus則在Tenor的下方，結果演變成Alto和Bass的聲部，形成了標準的SATB四部合唱的詩班。Contratenor後來又改稱為Countertenor。

在英國很早就培養了很多男性的Alto，用於早期的教會合唱曲如頌歌(Odes)及贊歌(Anthem)，以及如格利(Glee)等俗樂，但很少有獨唱歌曲。一七八四年英國西敏寺舉行亨德爾(Handel)紀念慶祝會的合唱有四十五位男性Alto，(當時稱為Countertenor)，但卻沒有一位是女低音(Contralto)，這不是不讓女性在教堂出現的理由，因為仍有很多的女高音參加合唱。一八八二年里茲(Leeds)音樂節的合唱仍有四十二位男性女低音和十七位女性女低音。但至一八八六年的神劇(Oratorio)合唱中，只有十六位男性女低音對五十七位女性女低音，顯然男性女音已幾乎被女性所代替了。後來至一九二四年諾雷赫(Norwich)音樂節的合唱共有七十一位女性女低音，但連一個男性的女低音都沒有。

據說在十九世紀孟德爾遜在神劇以利亞(Elija)中突出了女性女低音的獨唱部份，以後Contratto就被認為是演唱神劇的特點，男性女低音已被淘汰了，合唱部份也是如此。其實Alto的原意是指成人男性的最高者，這樣就和現代作為女低音的意思引起混淆，因此男性女低音(Male Alto)亦同時被稱為高男高音(Countertenor)，而男童的低音亦稱為Alto，與男童高音(Treble)相對稱。

高男高音的音域有兩個至三個八度，與Soprano和Contralto是差不多相同的，通常發聲是由假聲音

區發展及訓練而成的。雖然有時也是指一種自然的非常高的輕男音高，但高男高音與男性女低音的名詞兩者都互有應用的。而假聲(Falsetto)則是在頭聲之上比較單薄而乏色彩的聲區，只能在高音域當自然嗓音消失後而自然出現，一般認為是因為聲帶邊緣的振動而發聲的；長久使用假聲會使嗓音不能耐久，大概五十歲左右就會嚴重退化了。至於瑞士和奧地利約德爾(Yodel)山歌的唱法是真假聲的混合，是輪流用低音區及高音區的嗓音唱出來的。

羅馬西斯建教堂曾經在十七世紀初輸入西班牙的假聲歌唱家(Falsettist)，後來被新興起的閹人歌手(Castrati)所取代了，近年由於很多英國人崇尚高男高音，聲稱他們是一種高音型的男聲，他們的發聲是自然的，與用假聲的男性女低音不相同；甚至牛津音樂詞典對高男高音的定義都說不能與男性女低音、假聲或閹人歌手混同，高男高音的嗓音結實有力，幾乎具備樂器般純淨的音色，盛行於韓德爾及浦賽爾(Purcell)時期等云云；這和以前學者們認為高男高音或男性女低音乃是男性假音歌唱家的說法是互相矛盾的。

直至二十世紀，高男高音的傳統似乎消失了，也沒有真正廣泛的曲目；但英國作曲家蒂皮特(Tippett)發現了天才的高男高音戴勒(Alfred Deller)替他的作品演唱。戴勒憑他華麗而富有表情的歌喉演唱了韓德爾、巴哈及浦賽爾的歌劇及歌曲、伊莉莎伯時期歌曲及英國魯特琴歌曲(Lute Song)。一九四〇年後他率先倡導人們對高男高音的認識及對巴羅克時期演出方式作出示範及推廣古典的復興。著名的作曲家布列頓(Britten)的《仲夏夜之夢》中奧伯龍(Oberon)角色是特別為戴勒而寫的。他的接班人物是鮑曼(James Bowmun)、艾斯活(Paul Esswood)、畢力特(C. Brett)等人，他們鞏固了戴勒的成就，擴展高男高音的演出園地。其他著名的高男高音歌唱家有梳爾(Andreas Scholl)、丹尼斯(David Daniels)、阿沙瓦(Asawa)、泰勒(Daniel Taylor)、伯里茲(Robin Blaze)和日本的米良美一等人。 Ⅱ



# 安德魯·鍾士的《黃色音樂》

余少華

雖然在字面上「黃色音樂」並非等同「色情音樂」，但已夠負面的了，其詞實指國語時代曲。加州柏克萊大學東亞語言及文化系的安德魯·鍾士(Andrew F. Jones) 2001年的書即以此為名：《黃色音樂：中國爵士時代的媒體文化及殖民時代的現代性》Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Durham: Duke University Press, 2001, 224 pp. US\$ 49.95 (Hardcover), US\$17.95 (Paperback) 鍾士聲稱「此書並不局限於中國音樂」(頁七)，卻不失為一本研究深入的中國流行音樂簡史及具啟發性的文化史。書中插圖豐富，有歌星照片、唱片封套、電影雜誌封面，是二十世紀初中國城市流行文化的生動寫照。

該書以一位一九三五年自洛杉磯到上海的黑人爵士樂手畢克·基理頓(Buck Clayton)入題，討論圍繞着中國近代音樂史上幾位重要人物，包括有中國「黃色音樂始創人」黎錦暉，國歌(義勇軍進行曲)的作曲家聶耳，上海國立音樂學院首任院長蕭友梅及二十世紀上半葉最紅的女歌手周璇。

鍾士對唱片及電影業的討論頗深入，但略欠全面。黎錦暉與聶耳的歌曲，是在1903年起上海中國傳統音樂如地方戲(京劇及粵劇)及各種中國器樂合奏(如廣東

音樂或國樂)的大量唱片出版的背景下興起的。鍾士未能指出的是，廣東音樂在周璇的一些國語時代曲的伴奏中呼之欲出(如《送君》及《花花姑娘》中的廣東喉管)，而廣東音樂亦是解放後在國內備受批判的「黃色音樂」，與上海的國語時代曲關係千絲萬縷。論中國唱片業，不把二十世紀初的西方古典音樂及傳統中國音樂市場納入則難窺全豹；若論「黃色音樂」，豈可不提廣東音樂呢！

在中國經典中對宴饗俗樂的貶斥，由來久矣！尤其在儒家典籍中，可謂不遺餘力，所謂「鄭聲淫」、「放鄭聲」等等的說法，即今日以「黃色音樂」一詞貶斥二、三十年代的國語時代曲一樣。所以自民國初年到中華人民共和國文革前後，黎錦暉所創造的「雜交式」中國歌曲成為被猛烈攻擊的對象是不足為怪的。鍾士的書成功說明了黎錦暉的音樂與早期的學堂樂歌，兒童歌曲，國語運動及左派作曲家聶耳創作之抗戰群眾歌曲之密切關係。

該曲最有力的論點為：論者之所以反對「黃色音樂」的所謂「黃色」，並非在於這種音樂的「色情成份」，而在於其「中國性」，其中或與其黑人背景(指爵士樂)有關，這是具種族及性別觀點的。在當時一般中國人心目中進化論的階梯上，中國音樂已被置於最

底的層次，而由歐洲(尤其是德國)的浪漫作曲家所高據。

黎錦暉的女兒黎明暉所唱的《毛毛雨》最能說明問題了。此曲因「極盡放蕩之能事」而被國內經常引用為「黃色歌曲」之典型例子。對筆者而言，《毛毛雨》中黎明暉的唱法不過是頗中國小調式的唱法，是懶洋洋，輕鬆了一點而已。鍾士準確地指出，周璇的唱法雖然略較正派及沒有黎明暉的放蕩，但其音樂風格、行腔的方法，亦頗容易令人想起《毛毛雨》，筆者深有同感。

鍾士更認為黎錦暉的作品遠比蕭友梅等在中國刻意模仿那已過時的十九世紀歐洲風格「現代」。鍾士此論，在批評中國學院派音樂家墮入遠以文進化論中心之餘，卻又掉入另一種進化思維。

鍾士自認「缺乏音樂學上的專長」，故其在音樂方面的討論較欠說服力。如周璇流傳至今的經典《天涯歌女》及《四季歌》，其歌唱風格與美國爵士樂相去甚遠，而二曲的伴奏均為傳統中國樂器二胡、琵琶、三弦等。周璇之所以在中國受歡迎，歷久不衰，是拜其略帶上海口音的國語及未受西方聲樂訓練的歌喉所賜，決非因與爵士樂靠攏。實際上，該二曲在當時之新及西化，



不在於周璇的唱法及伴奏樂器，而是作曲家賀綠汀(文革時受猛烈批鬥之上海音樂學院院長)之伴奏編配。傳統中國之伴奏是不用作曲家預先編譜的，但此二曲的二胡、琵琶伴奏聲部，是作曲家刻意編配，有分譜的。如此操作，非中國傳統，乃西方運作。若鍾士明瞭此點，其討論會更準確，使讀者對近現代國語時代曲的複雜與多樣化的風格認識更深入。若書中能討論一下這類小調及黎錦暉中國化了的爵士樂在音樂風格上的對比，則會更全面。

鍾士似乎過份強調了劉天華用五線譜記譜的重要性及黎錦暉僅用簡譜的「落後」，他不祇一次形容黎氏用簡譜出版其歌曲「乃其不足之處，以致不能在其譜上配

和聲」(頁86、103)。誠然，用簡譜配和聲是甚為麻煩及不便的，但絕非不能，尤其黎錦暉的作品相對地簡單。鍾士可能忽略的是，黎錦暉的歌曲伴奏，甚可能另由專業音樂家(上海的白俄或猶太人)編配。正如今日香港不少流行歌曲之「作曲人」僅作旋律，配器多由菲律賓藉樂師如奧金寶、鮑比達等所編配一樣。此亦可能是黎錦暉不斷用簡譜創作的的原因之一。總言之，以作曲家用何種譜式創作或視其和聲之有無來評價作品亦掉入過份單一之西方古典音樂中心論及進化論的框框中。

鍾士提出了「中國音樂」能否用西方爵士樂器演奏的「翻譯性」問題，其實若具有更準確的音樂

認識，這問題是不難弄清楚的。來自洛杉磯的黑人爵士樂手畢克·其理頓之所以能把黎錦暉的歌曲「翻譯」(及記譜)，用其爵士樂組合演奏，是因為他刪去了歌者在音律、旋律及唱腔上之細微變化，減低了中國的韻味，才能挪用其旋律，把旋律刪減至一個毫無腔味的泛五聲音階框架，黎錦暉或其理頓方能使其國語時代曲與美國黑人爵士樂的音樂語言溶合。

鍾士的音樂修為或有不足，但這絕不令其書遜色。目前對中國早期城市音樂文化的研究，莫出其右。《黃色音樂》一書是研究中國流行音樂及二十世紀初文化史不可或缺之必讀書！ 〓

## 香港音樂專科學校

**校外課程部：**鋼琴、小提琴、大提琴、長笛、結他、聲樂、作曲、樂理、電風琴、合唱指揮、視唱練耳。

**鋼琴初階八課：**全期 \$960。(個別教授)

**音樂聽力基礎訓練班：**

2/2/2004 (一) 7:00p.m.-8:30p.m.(全期 12 節)

**半音階口琴班：**

初階 3/2/2004 (二) 7:00p.m.-8:00p.m.

**結他指板和聲及編曲法：**

4/2/2003 (三) 6:30p.m.-7:30 p.m.(全期 4 節)

**五級樂理班：**(全期 15 節)

**A 班** 6/2/2004 (五) 7:00p.m.-9:00p.m.

**B 班** 7/2/2004 (六) 10:30a.m.-12:30p.m.

**C 班** 7/2/2004 (六) 2:00p.m.-4:00p.m.

**D 班** 7/2/2004 (六) 4:00p.m.-6:00p.m.

\* 應考 2004 年 6 月 5 日英國皇家音樂學院試

郵索章程 (請備回郵信封)

正校：九龍深水埗長沙灣道 137-143 號長利大廈 4/F (近南昌街)

分校：九龍深水埗大埔道 18 號中國聯合銀行大廈 3/F (近界限街)

查詢電話：2380 6016 及 2788 1127



# 開拓古琴文化



謝俊仁

二〇〇三年底，古琴音樂被聯合國教科文組織定為文化遺產，適逢其會，香港在十一月亦舉行了大型古琴文化展覽，和兩場〈香港琴家與琴文化〉音樂會。音樂會除了傳統琴曲外，也有筆者作為琴人的創作嘗試，更邀請了香港作曲家陳國平兄與許翔威兄特別為音樂會譜寫新曲，黎鍵先生到場刊的序文說：「香港琴家與作曲家有意識地要在一二千年的琴樂史上先行一步……本港的琴家當然是琴文化的承擔者，但更使人引以為傲的，則本港琴家亦是琴文化的開拓者。」

古琴是中國文人樂器，作為「琴棋書畫」之首，是中國藝術的精華。背負着千年的傳統，琴文化開拓者的路不容易走，新的創作要建基於傳統嗎？如果要的話，應如何進行？本文嘗試探討這兩個問題。

## 建基傳統的意義

創作的本義就是創新，現代音樂是可以完全離叛傳統，為古琴寫新曲也可以這樣做，得出的作品是用古琴彈奏的音樂，但不一定可以稱為「古琴音樂」，這問題類似「中國人寫的音樂不一定是中國音樂」，這不涉及對與錯、好與差、或褒與貶的問題，而是，古琴音樂經歷了千年的蛻變，積澱了浩瀚的琴譜和琴論，具備有獨特的美學觀念、音樂風格和語言，從而表達了深層的藝術境界，「古琴音樂」已不只是用古琴

彈奏的音樂，而是具有多層意義的專有名詞。一首樂曲稱得上是「古琴音樂」，便要與傳統琴文化連繫得上。

當然，這不是說創作要局限於傳統風格。有長遠意義的創作要在傳統的基礎上，開拓出新領域，讓「古琴音樂」這專有名詞，有更現代的理解。建基於傳統的創新並非背棄傳統，古琴音樂藝術一如書畫詩詞等其他中國藝術，歷來都是在蛻變和更新，現代琴人和作曲家在傳統的基礎上創新，正是承襲了這由來已久的方向。

## 開拓者和傳統的連繫

古琴傳統的基礎有多個層次，新創作可以與傳統文化在某一個層次或數個層次上連繫，這包括：

### （一）指法和音色

傳統古琴曲充分利用散音，泛音和按音三種發音方式，加上左右手多種細緻的變化，增強了單線條音樂之表現力，其中左手按絃的變化最為獨特，這些左手按絃動作細微之改變都可影響整樂句的味道。琴曲吸引之處，往往在餘韻的舒緩和虛音的錯落；高低音和不同音色發音在同一樂句中之交替使用，也會為旋律添上異彩。

古琴多樣化指法達成的獨特音色變化和細緻的表現力，跟其

他樂器很不同。新創作的琴曲，在這層次的連繫是必需的。作曲家如懂得彈古琴，如許翔威兄，可以直接訂定指法；如果作曲家不熟識古琴，指法可以由演奏者訂定。但不論是誰訂定指法，最重要是充份利用古琴指法的獨特性，否則會削弱古琴的表現力，亦稱不上是「古琴音樂」。創新指法，或滲入其他樂器的指法，都可以大膽嘗試，但要避免喧賓奪主。

### （二）節奏和樂曲結構

古琴音樂的節奏很獨特，很少有固定規律，常用散板。有節拍的段落，樂句之長短亦很自由，節拍也變化多端而非固定；有時一長句連綿不絕，不能劃分小節；亦有時候在重拍處用虛音而弱拍處用實音，帶出樂曲跌宕寫意之趣。

琴曲用散板或慢板起曲，入拍後主體部分一氣呵成，常有不着意的漸快，配合變奏和新樂匯，逐漸引入高潮，最後尾聲回復散板結束。這樣起結之從容，變化之不着意，和樂曲之一體性，成了琴曲整體結構的特色，而很少用「慢快慢」三段體等民族音樂結構。

傳統琴曲既然與中國民族音樂不同，新創作便不應多採用近代的民族音樂風格，現代音樂自由的節奏倒更容易和傳統琴曲風格連繫得上，創作時參考傳統琴

曲特別的節奏和結構，再加添新意，效果會更好。

### (三) 音階和調式

清朝以來流行的琴曲多用五聲音階羽調或宮調式，和其他民樂分別不大，並非構成古琴曲獨特性的因素，故此，新創作不一定要用五聲音階，其他中國民間音階或現代音樂無調性的手法都可以嘗試。明初琴曲一些特殊音階，作曲家亦不妨作參考。

### (四) 內容和境界

傳統琴曲探索深層的藝術境界，追求恬澹平和，及儒道哲學的感性，得出的意境在其他樂種中是少有的。對古琴美學的探討，明朝徐上瀛在《谿山琴況》歸納了「和靜清遠、古淡恬逸、雅麗亮采、潔潤圓堅、宏細溜健、輕

重遲速」二十四況，顯示了古代琴家對意境的追求。

這意境的追求，成為「古琴音樂」最重要的特色，亦是創作時必須掌握的。這不應視為局限了作曲家的自由發揮，反而是對作曲家和演繹者的挑戰。香港作曲家的創作，很多都表達中國哲學的題材和境界，古琴在這方面可能比其他樂器更有效果，大家不妨一試。

### (五) 演奏形式

傳統琴曲多是獨奏，也有琴簫合奏，後者特點是合奏者聲音不會蓋過古琴的滑音，否則，聽眾便領略不到左手細緻的音色變化。現代演奏有擴音系統幫助，拓展了古琴和其他樂器合奏的空間，但創作時，仍要很小心聲部

的平衡，跟寫給其他彈撥樂器的合奏曲的配器手法很不一樣。

### 結論

據以上分析，要使新創作與傳統連繫，稱得上「古琴音樂」，並非十分困難，發展的空間也很大，風格由完全按照傳統，以至主要用現代手法，祇要與琴曲的獨特性連繫得上，都是可以。香港作曲家較少走民族音樂風格路向，而較多寫現代音樂，這是適合發展古琴音樂的。過往十多年，筆者在香港的琴曲創作是孤身上路，這次陳國平兄和許翔威兄的誠意參與是個成功的開始，我希望將來會有更多作曲家參加開拓古琴文化，讓這中國音樂藝術瑰寶有更深遠的發展。||

**新編聖詩**

思 頌 欣 愛 望

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 \*



## 從劉靖之先生捐書所想起

李明

劉靖之先生在完成其《中國新音樂史論》(下簡稱《史論》)巨著,及自其任職香港大學、嶺南大學行政、教研職務退休後,作出決定,將自己數十年來收藏的近萬冊文史藏書,捐獻給香港中央圖書館(已成立劉靖之特藏室),有關近現代音樂書籍、樂譜、音響等資料,捐獻給香港大學圖書館。此舉像是「急流勇退」、「不戀棧」。以往但聞官場中有人為之,而學術崗位上,則似以「鞠躬盡瘁」者多。照說,劉先生六十多歲,正當學術事業盛年,而學術研究首重資料的佔有,如今捐書,是否意味「繳械」?新音樂史的研究,由劉先生挑起火頭,現正有燎原之勢,怎可遽爾不顧而去?難怪同行人士對此事猜疑再三。有謂劉因《史論》於北京研討會上,受到「圍剿」,被批評得體無完膚,如今意興闌珊;亦有謂劉本非史學科班出身,大著既已出版,想要講的話差不多都講完了,無從「搞搞新意思」,江郎才盡矣。

其實,劉之北京行,確有與虎(意識形態)謀皮之嫌,但改革開放後的今天,人們思想的開放,已如春汛,奔湧向前,各類論著常見輝耀著多元思想的閃光,其深廣程度,超乎想像。北京會上,除對劉評價新音樂「模仿」、「抄襲」、「移植」有不同意見外,其他亦多是一紙「勘誤表」即可解決的問題,而意識形態之爭,本是預料中事,只是共產原教旨衛道士出奇地少了,或改

頭換面了,有些則持既反左又反右的共產中庸觀,新左也不乏其人。個別學者有激烈的言辭,主要還是為自己沒有直言無畏作辯解。如有一位學者道:你(指劉)「一無開除黨籍之虞,二無衣食之虞,三無去北大荒改造之虞,你去掉港籍到大陸來寫寫,行不行?」這種情緒化的話,無是非之分,離學術已遠。所以說,劉北京行與其說是「聽意見」,不如說是去傳遞一種信息,將自由社會學者對中國新音樂史的看法傳遞了過去。北京音研所專家學者濟濟一堂,其目的恐亦抱「聽(劉)意見」的居多。因此,劉的北京行,實是播種之行。至於劉「捐書」是否意味他再不涉獵新音樂史的研究呢?答案亦是否定的。書捐給中央圖書館,公眾、學生都可以參閱,劉想要繼續研究,當然仍可利用這批書籍,故不存在「繳械」的問題。

劉靖之先生自1985年於香港大學組織召開新音樂史研討會以前,新音樂史研究在香港可說並未「立項」,民間傳媒偶有論及,也只是零星片面的論述,遠未能系統、集中,大學亦無此專門課程。劉的新音樂史研究,雖開風氣之先,但在香港和台灣卻未能掀起研究熱潮,而在大陸確實引起了震動,這恐也是他要去北京音研所找尋「知音」的目的。在香港,他太寂寞了,山長水遠,孤身上路,踽踽獨行。如今把書捐出來,將資料公開,讓有志從事新音樂史研究的青年掌握資料,

鼓勵研究,培養接班人,找尋伙伴,擴大隊伍。我以為,這才是劉靖之先生捐書的真正目的。

美國《時代》週刊2002年風雲人物,選取了原本默默無聞的美國女性沃特金斯、康珀和羅利三位平凡的普通辦公室女性,作為封面人物,一時之間,令舉世矚目。她們本著社會良心和正義感,甘冒與大灰熊對壘般的危險,揭露自己所任職機構的醜聞,向社會盡責,挑戰美國財、政界這一龐然大物。警笛吹響了,大企業作偽作業曝光,輿論譁然,舉世震驚,全球股票下跌。很快地,新的機制產生,企業得到更嚴格的監督。資本主義社會就是由這種自我清潔、自我矯正行為而得以發展壯大起來的。而自由社會的民主法制精神和主流價值觀,乃是其後盾。

中國新音樂史的研究,與這種情形有些相似。長期以來,只有北京中央音樂學院汪毓和編著的一本《中國近現代音樂史》,其1984年初版,按中共對近現代史時代的劃分,即按「第一編 舊民主主義革命時期的音樂文化」、「第二編 新民主主義革命時期的音樂文化」敘述。其內容主要突出「革命時期的音樂文化」,即按中共觀點宣傳、拔高共產黨人為主導的音樂活動,及為中共黨員音樂家或接近共產黨的左翼音樂家樹碑立傳,稱當時的國民政府為「反動政府」,對以蕭友梅為首的學院派音樂家和所謂「國統區」(稱廣大的國民政府轄區,與江西「蘇區」、陝北「解放



區」相對言)的音樂活動和音樂家,極少論述或隻字不提,即使有所論述,也全以「革命」觀點指斥。如論述黃自為電影《天倫》所寫的《天倫歌》時道:「這部電影以所謂抽象的『愛……』同情和勉勵孤兒,實質上掩蓋了造成孤兒痛苦的社會根源——統治階級的壓迫和剝削。因此,這部電影公映時曾受到反動政府的大力支持和表彰,同時也引起了電影界進步人士(當指共產黨人左翼陣營)的嚴肅批評。」1994年該書第二版時,此段文字仍照刊無誤,直至2002年第三版時才刪除。第二版仍用「新、舊民主主義革命時期」為時代劃分界限,第三版乃刪除。不錯,共產黨人也像要開始講究「自我清潔」、「自我矯正」了,但不能就此說中共黨員音樂史家已具獨立思考和自由社會知識分子普遍遵行的價值觀了。不,完全沒有,他們仍是奉命,奉命文學、奉命音樂、奉命藝術,汪著仍是奉命音樂史,因為在此一時期,共產黨人的「革命」任務改變了,領導人改變了,於是所有意識形態類文學、藝術的內容、題材等,也都跟着改變。的確,韁繩寬鬆了些,但是,怎麼跑,也不能超越韁繩的長度。你想脫韁?等待的不只是黨票、飯票的取消,而是個人和學家(還包括親戚)的生活、生存權利都受到威脅,確有如北京會上某學者的「衣、食、流放之虞」。所有的出版機構都是黨所控制,我們根本看不到具獨立思考的講真話的新音樂史出版。一位著名作曲家只能私下說,如果我早知道知識分子在延安,受到像韋君宜自傳所說的那種對待,我一定不會寫「唱歌給黨聽」了。不錯,是有不同意見者,在北京會上被稱為「硬骨頭」的賀綠汀,也只不過是黨內的另派而已。他在1949年後的言行、創作,也絕不可能越雷池半步。不容忽視的是,許多文學家、音樂家,包括賀老,解放後基本上

沒有作品面世,其中原因很多,主要還是沒有創作的自由。專制社會窒息了藝術家的藝術生命。汪著所謳歌的「根據地」、「解放區」音樂及1949年至改革開放前的三十年,基本上都奉行毛澤東《延安文藝座談會講話》的指令,即文藝作品都得為無產階級革命政治服務。換言之,音樂、文藝全成了為共黨服務的工具,否則,人也活不成。在中共統治下,獨立的文學、藝術根本沒有生存的空間。

2002年第3期《黃鐘》(武漢音樂學院學報)刊載了汪毓和《關於「重寫音樂史」問題的幾點感想》、梁茂春《重寫音樂史》和陳聆群《我們的「抽屜」裏有些甚麼》三文。汪文承認「重寫音樂史」問題的提出,是劉靖之先生始於上個世紀八十年代,於香港組織舉行的一系列新音樂史研討會。他反駁劉著《史論》稱汪著《音樂史》為「中共音樂史」。他辯說劉只是推論汪著出版應得到黨的批准,但出版事業等單位「都是作為人民政府工作的一部分,不是黨的工作的一部分,這已是人所共知的常識」。非常滑稽,汪斗膽將中共政權「政府」和「黨」分家了,誰不知道政府裏頭黨委書記說了算?汪連「人所共知的常識」也沒有?汪在北京《史論》研討會上,說了一句老實話,「我作為一個共產黨員,我當然免不了帶着共產黨的眼光來看歷史」。他接着說,在香港新音樂史研討會上,曾與劉開了一個玩笑,「你認為我寫『中共音樂史』,我可不希望你寫一個『國民黨音樂史』」。至少他間接承認了希望不帶黨派觀點寫音樂史。汪著《音樂史》1964年初版,為內部出版,用於中央音樂學院等院校教學,應符合毛(澤東)、劉(少奇)時期共產黨的方針和政策觀點,之後十年動亂,汪著不符合毛、江(青)時期共產黨的方針了,所以未得以出版,至1984年改革開放,經符合鄧小平時期的共產黨方針的「重大

修改」,始由人民音樂出版社正式出版。2002年,改革開放發展迅猛,1994年修訂版的汪著《音樂史》,肯定不符合今日江澤民時期共產黨的方針了,於是「第二次修訂版」也才正式出台。在這裏我也開個玩笑,如果汪先生出生早些,治音樂史早些,加入共產黨早些,恐怕還有陳獨秀時期的音樂史,王明、張國燾時期的音樂史出現呢!

梁茂春大文稱「昨天晚上,在遼闊潔淨的海邊,聽着大海和永恆的濤聲,我重新思考了這個話題(重寫音樂史)」。妙吧?假話說得像真的一樣。音樂史需要重寫,似乎是他在海邊聽到濤聲,靈感突襲而產生的一時的衝動。所以說,汪、梁、陳等提出「重寫音樂史」,不是出於音樂史家的獨立思考、新史料的發現、新觀念的產生等原因,而是共產黨領導人改變,出現了不同的方針政策所致。當然更不會如梁茂春說的「音樂生活本身就處在永恆的變化發展之中,研究中國音樂史,尤其是研究中國當代音樂史,就得直面永遠變化着的音樂現實,永遠不可能有凝固不變的當代史」(《重寫音樂史》語)。請注意,梁茂春在偷換概念,誰都知道,音樂生活會發展變化,但音樂史——已經發生的事實,應「凝固不變」,不可能再變。嚴格些講,已經發生的事實,就如同C14測定年代原理一樣,生物一旦死亡(如同已經成為過去的史實),就不再參加自然界碳的變換循環運動,(已發生的事實不可能再改變,更不能篡改)。本人在香港劉著《史論》研討會上的題目本是《歷史需要反覆認識》,後改另題。「重寫音樂史」如果是重新認識之謂,當可接受,如果如梁茂春所云歷史可以改變,則實為大謬,我們絕不能贊同。

陳聆群文章認為「中國近現



## 六位宗師的傳奇

代音樂史的史料工作應該是音樂史學研究的重要問題。在當前的研究中應該引起足夠的重視。」並認為「文、譜、音、像、圖、物齊全，方能構成中國近現代音樂史的完備史料」。說得對極了，但不夠全面。人，才應該是音樂史的主角，人的生活環境、社會背景是怎樣的？人是在怎樣的條件下創作、演繹這些作品的？文藝作品中沒有人，沒有人性的顯露，也沒有作者自己思想感情真實的流露或美的宣泄，這作品是虛偽的。正如「新民主主義革命時期」，延安及改革開放前的眾多以階級鬥爭為主要內容的作品一樣，像一時的商品廣告宣傳，它們經不起時間的淘洗，今日已全無蹤影了。說起來也諷刺，我手頭剛好有一冊《樂友》顧問李德君先生送我的《賀綠汀批判問題彙編（輯自1966年全年上海文匯報）》，劈頭第一篇文章就是陳聆群等五人的《上海音樂學院革命師生在無產階級文化大革命中揪出反黨反社會主義分子賀綠汀》。這「文、譜、音、像、圖、物」為首之「文」，不知道對研究音樂家、音樂教育家賀綠汀，或音樂學家、現實為「博導」的陳聆群有無助益？筆者無意在此揭誰的瘡疤，只想說明，毛、江（青）時期的「文」，在中國大陸，因人去也，物換星移，今天已不能再用了。不是所有的「文」都可以隨便用的，提醒陳先生不要又犯錯誤。所以說，獨立思考、獨立人格，才是一個正直的史學工作者首應具備的品質。

歷史可以重寫，因為它需反覆認識，以取得教訓，但絕不可以篡改史實。前中央音樂學院副教授、香港民族音樂學會理事毛宇寬先生在《集思廣益，更上層樓》（《中國新音樂史論》研討會論文集）一文中揭露道：文革時期「僅上海音樂學院一處就死了十位教師，像指揮系主任楊嘉仁教

授、管弦系主任陳又新教授、鋼琴系前主任李翠貞教授等（前兩位還是夫妻雙雙被逼死的）。問題更在於還企圖將他們的死因掩蓋起來。就以1989年出版的《中國大百科全書·音樂卷》這部權威性辭書為例，恰恰是文革迫害致死者卻一律隱瞞其死因，似乎他們都是正常去世的。更有甚者，顧聖嬰明明是一家三口一齊被逼死，而《全書》卻謊稱她是1967年1月31日病逝於上海。……有必要把這種行徑昭示天下，還歷史以真實。」連「文革」時的罪行都企圖隱瞞，其他即可想而知矣。在篡改、歪曲史實的同時，御用史家最慣用的伎倆是：故意避重就輕，將重大的主要事實隱瞞，不提主流，渲染支流小溪，揀選敘述歷史事件、人物時，故意有所取捨，重我（黨）輕人，囿於黨派利益，根本談不上公正客觀，遑論史家良知。

劉靖之先生二十餘年來，獨立研究新音樂史，鏗而不舍，並無政治、經濟的目的，也不為「升等」，說白了，他不是靠這行吃飯的，他全憑個人的興趣，一種文人的使命感所為。五十萬言巨著《中國新音樂史論》的出版，正是「重寫音樂史」的大作，劉站於史家立場，敢於獨立思考，堅持獨立人格，對大陸音樂家在歷次運動中遭受迫害摧殘的史實，秉筆直書，作了強烈的控訴，為萬千遭受不公平對待的音樂家討回公道，言人之未能言未敢言而欲言者，在中、港、台行家中，均引起了震動。北京、台北、香港先後舉行了《史論》研討會，研討會論文和發言記錄的專集，也已出版，但在香港從事新音樂史研究者實在太少了。薪火相傳，接班人何在？每念及此，對劉靖之先生的慷慨捐書之舉，不由得不點頭稱善，理解、感佩和同情心，亦由衷而生。||

7/2/2004（六）

香港傳統國樂到香港中樂團——

香港中樂的兩個人：呂培原與吳大江

講者：余少華（香港中文大學音樂系副教授）

周凡夫（資深樂評人）

14/2/2004（六）

五十年代南來音樂家的一章——

林聲翕與韋瀚章

講者：費明儀（香港民族音樂學會副會長）

周凡夫（資深樂評人）

21/2/2004（六）

六、七十年代香港現代音樂——

林樂培與「現代中國音樂」新境界

講者：曾葉發（國際現代音樂協會會長、

香港作曲家聯會副會會長）

周凡夫（資深樂評人）

28/2/2004（六）

香港口琴與音樂藝術教育——

香港口琴家梁日昭傳奇

講者：黃霽（梁日昭門生）

梁寶耳（音樂學者、作曲家、專欄作家）

周凡夫（資深樂評人）

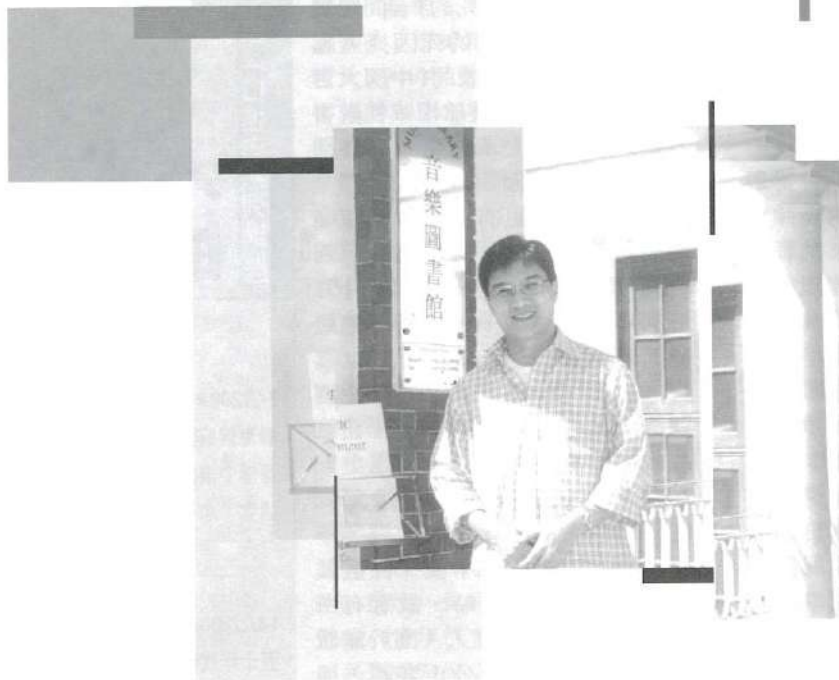
康樂及文化事務署 香港公共圖書館、  
國際演藝評論家協會（香港分會）、  
香港藝術發展局合辦。

策劃/主持：黎鍵（資深樂評人）

下午3時至5時

香港中央圖書館 地下演講廳

# 創作非易事：陳慶恩專訪



記錄  
陳君賜

陳慶恩現任香港大學音樂系主任，這位香港土生土長的作曲家，對音樂有很大的抱負和理想，以下是陳博士分享他學習音樂的過程，及他對香港音樂發展的一些感想和意見。

## 在演奏、作曲和民族音樂學幾方面，你會看重哪方面的發展呢？

從事音樂創作對我來說是最重要，其次是教學，希望可以培育更多熱愛音樂藝術的人；倘若我有時間，也希望可以到內地做一些類似採風的實地考查(fieldwork)。

## 你何時開始作曲？你的創作理念和取向又是什麼？

我早年學習中樂時，察覺到中西樂曲配器手法的不同，對兩者獨特的配器方法很感興趣，但那時我的所謂創作，其實只是將現成的樂曲改編或重新配器。

藝術創作是由許多個思想決定(decision making)組合而成，當

中必須經過不斷的修改，並且需要長時間的醞釀，才能產生優秀的作品。十八、十九世紀的作曲家在創作時，在很多的範疇上，諸如曲式、調性的安排及樂隊的編制等，都以既定傳統作依歸。但到了二十世紀，這些傳統已被一一摒棄，作曲家創作時要下的決定亦相對地增多。我的創作原則是一方面避免重複自己，一方面又需要下很多前設的決定。我認為創作實在不是容易的事。現在還未有一首令自己完全滿意的作品。

## 你怎樣看華人現代音樂的創作潮流呢？

有些作曲家知道西方人士喜歡某類型的所謂中國風格，為迎合這些聽眾的口味和為市場考慮(market)而創作。有些作曲家有某種人際網絡，被委約的機會也較多。以上兩種情況，作品被演奏的原因，跟作品的藝術質素很多時都沒有直接關係。現代音樂本身已是小眾的藝術，如果還缺乏真誠

(sincere)的作品，這是很可悲的。

中國傳統音樂，作曲、演奏與欣賞等角色並不如西方古典音樂般分工清晰，每件樂器性能最精妙的地方，最清楚的並非作曲家，而是演奏家。受西洋模式訓練的作曲家為中國樂器創作，自然較難得心應手，作品亦遠比為西洋樂器創作的為少。其實大多數作曲家，基本上是以西方的作曲方式來為中國樂器創作，我認為這並非唯一的創作路向。而且，這種由純作曲家為中國樂器創作樂曲的模式，還是在萌芽階段，作曲家還有很多東西需要探索和發掘，才能將中國樂器及中國音樂的特性好好發揮。

## 你創作上的困難是什麼？忙碌會否影響創作？作曲家可有面對不公平現象？

作曲家普遍面對的困難是時間不足。我們這類作曲家單靠作曲根本不能糊口，通常只能在工餘時間創作。時間不足，作品當



然比較少。但委約創作多有時限，自然不易有佳作。此外，很多人對現代音樂有偏見，能找到高水平的樂師演奏並非易事。

還有的是，社會普遍缺乏高水平的音樂評論，好些樂評在品評一首作品時，談論的大多是與音樂無關的東西。有時樂評人或作曲家同行吹捧的作品，也說不出作品究竟好在那裏，只是用「音樂評論是主觀的」這句老掉大牙的話蒙混過去。音樂評論固然有主觀的成份，但我相信也有客觀的標準，只是很多樂評人或作曲家在評論一首作品時，對應該用那一套客觀標準不是不知道，就是因為某種跟音樂無關的原因而避而不談。現在已差點到了行裏行外都分辨不出作品的優劣的地步。套用杜甫一句話：「千古文章事，得失寸心知」，其實一首作品成功與否，作曲家自己和演奏者最清楚。說得白一點，評論一首作品的藝術成就，不應該考慮作曲家的地位、委約樂團的背景、作品演出的場次和製作唱片的多少，而應直指音樂本身。任何創作獎項也不應以音樂以外的因素決定一首作品的好壞。歷史是公允的，平庸或嘩眾取寵的作品，縱然會因為某些跟音樂無關的原因而流行一時，但往往經不起時間的考驗；相反，優秀的作品很少會被永遠塵封。如果我有作品

能流傳後世，希望並不是因為我是中國作曲家或音樂系主任等地位背景、或其他音樂以外因素，而只是因為作品本身的藝術價值。

### 身為一位熱心音樂教育者，你有甚麼教學理念？甚麼活動才有成效呢？

老師只要對教學熱誠認真，必能影響某部份學生以音樂為終身的事業或興趣，從而學生又影響他們的下一代。

學習作曲有很多不同的途徑和方法，但我覺得基礎功很重要，我不同意學生甚麼傳統技法也不學便開始寫所謂前衛音樂。其實學習任何藝術都是由臨摹前人作品開始，到傳統技巧再不能表達自己的創作意念時，所謂「自己的藝術語言」便會因為自己的需要和自己的才華而產生。盲從模仿前衛創作技巧或太注重原創性，只會製造一批又一批的前衛垃圾或原創垃圾。老師固然亦應開闊學生的眼界，鼓勵學生以不同方式表達同一個意念。

中國傳統音樂在現今的世代是一個弱勢的文化，很多東西甚至可能瀕臨失傳的危機。一方面，口傳心授的傳承模式與傳統樂種的音樂風格是息息相關的，

是應該保留並加以推廣的。另一方面，我們亦應借鑑西方音樂學的方法學系統地搜集、整理和分析中國傳統音樂，這樣對教授及推廣中國音樂都有好處，亦會間接鼓勵和幫助中國樂器的創作。

此外，我認為香港的基礎音樂教育也有檢討的必要，現時中、小學的音樂課程仍是一面倒的以西方音樂為主，而且，有關中國音樂的教材亦很缺乏和落後。

### 中國人口多，但藝術人口卻佔很少，你的作品是否針對某一類聽眾呢？

有些作曲家只憑自己喜好而創作，不太理會聽眾的背景和考慮他們的欣賞能力；有些作曲家喜歡為同行而創作。若你問我走那條路，我會說我是忠於自己而創作，並非針對某類聽眾，當然我也期望有知音人，但我得強調，討好無知的聽眾並不同考慮聽眾的接受能力。歸根究底，我認為作曲家的責任是用心創作，不嘩眾取寵，作品是否能流傳後世就得問自己有沒有才華了，即時的毀譽並不來得怎樣重要。

陳博士對音樂的熱誠態度，為香港音樂界貢獻良多，無論教育、藝術創作和推動音樂活動，都積極參與，從以上的訪問，讀者對他應會有更進一步的認識罷。||

## 香港音樂專科學校學生音樂會

25/1/2004 上環文娛中心 7:30pm 免費



表演嘉賓、老師及校友——岑傑、陳馬奇，莫寶賢

演出學生：李洲海、區珮華、李偉正、鄺嘉媚、姜浩華、謝志明、彭志明、魏玉玲、李淑茵、藍慧敏、張浩源、學生合唱團

曲目包括：Pachelbel “Canon”，Debussy “Jimbo’s Lullaby”，Brouwer “Danza del Altiplano”，Domeniconi “Koyunbaba”，許翔威《廿一世紀擠迫世界》

學生作品：謝志明鋼琴短曲三首……



# 從古代樂伎觀念看官方及民間史料的應用



關燕兒

## 引言

研究歷史，首先面對是史料的問題。日本學者岸邊成雄在其著名的《唐代音樂史的研究》(1960-1)中，引用了崔令欽的《教坊記》；國內學者任半塘把數十頁的《教坊記》箋訂成近三百頁的《教坊記箋訂》(1962)，此書卻在宋代被學者視之為裨官野史，但在今日已是研究唐代音樂的必讀文獻。當筆者開始接觸四九年後中國文工團的資料時，面對着大量坊間流傳而又被中國官方竭力否認的小說、訪問及不同政治立場的個人回憶錄，亦同樣面對着這些非官方史料的應用問題。

本文以四九年後至文革前中國大陸的文工團團員的角色為討論焦點，探討古今音樂、舞蹈表演者的社會角色，從而帶出在運用坊間書籍、官方資料及古代歷史文獻時所面對的問題。有關古代各朝歌舞表演者的生活及社會地位等討論，已有不少的論述，詳見書目，於此不贅。

## 技、伎、妓三字的關係

在漢字，技、伎及妓的字源是相同的，惟左旁部首不同，使各字的含意有別。從漢字的結構分析，上述三個字的右方「支」為形聲，提示字的發音。加上了左方從手的部首，即是技藝的意思。古時稱樂伎者即表演或提供娛樂的人，如雜技演員、音樂表演者或舞蹈表演者等。在古時從人部的伎與從女部的妓是相通的，其後漢字的發展隨着社會的

變化而有所改變，從女部的妓字特別指表演者女性的身份，稱為樂妓（詳見薛理勇1996：16-17；徐君、楊海1995：1-3；王書奴1934：2；修君、鑿今1993：序1-5；Xiong1999:149-150；Kol1994:253-255）。一般而言，她們的表演技能是寫詩填詞、彈奏樂器、擅於唱曲及舞藝精湛等。

樂妓的意思隨社會文化的轉變而略有不同。在古代，樂妓是指以技藝及樣貌來取悅賞識者的女性表演者。因為各朝代社會文化不同，所以樂妓樣貌及技藝的比重稍有差異。如先秦的妓女，以樣貌為主，技藝為次（徐君、楊海1995：20）；唐朝時則不同，妓女是指擅長樂舞的婦女（任半塘1962：19），如教坊內的前頭人及內人，因她們的技藝精湛，遂得御前獻技，但是她們樣貌並不重要（徐君、楊海1995：21）；其後隨着社會文化的轉變，樂妓的樣貌變成招徠觀眾的本錢，技藝如何精湛也不重要了，如宋元的樂妓回復以樣貌為主；至明清也繼承這個標準（同上：23）。現今社會，樂妓一詞的含意已改變，並很少人提及，這是因為沒有這個專業的存在？還是在主流社會的標準下，該詞帶有貶意，使人不敢隨意提及？其實這是由於「妓」已成為一行賣身不賣技的職業，沒有表演技能的需要，故稱不上樂妓，被改稱為妓女。妓女遭一般人的鄙視，用此詞稱呼女性有侮辱的含意。因而，一般人對「妓」一字更是避而不談的。

自古以來，中央政府用大量

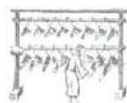
的金錢供養樂妓，是為了娛樂天子及其群臣、賓客，實為宴饗之用。明顯的例子如在唐代政府設置的教坊，是培養及訓練能歌善舞的樂伎之所，目的是提供皇帝及賓客娛樂節目。至四九年後新中國的建設立，中國政府建立音樂學院訓練專業音樂家，其後成立的歌舞團、文工團及各隸屬中央政府的樂團及舞蹈團，除提供娛樂節目外，更有宣傳政治思想的任務。從中國音樂史的角度而言，上述各官辦音樂機構已稍有古代「樂府」與「教坊」的影子。

## 四九後中國表演者部隊文工團

根據一九五三年第二十四期《文藝報》對華北軍區政治部文藝工作團（文工團）的報導（記者1953:19）<sup>1</sup>，部隊文工團約始於一九三七年。建國後，中蘇關係猶如兄弟<sup>2</sup>，中共文工團的組織、表演內容及形式等是參照蘇軍紅旗歌舞團的<sup>3</sup>（李偉1952：26-29；中國人民解放軍隨蘇軍紅旗歌舞團學習隊集體討論、王建中執筆1953：22-25）。

各部隊文工團團員的主要任務是下連隊，為軍人表演各類文藝節目，並與連隊的官兵們一起生活。然後，以此為依據，創作或改編反映部隊生活的歌曲、舞蹈或器樂曲等。此外，他們還為連隊培養文藝骨幹。當然，文工團最重要的一項任務便是進行思想教育，向軍人宣傳國家的政治思想。如一九五四年八月《解放軍文藝》報導了軍委總政文化部召開的一次會議，當中明確指出文工團應如何宣傳中國共產黨的政治





思想（《解放軍文藝》1954（8）：109-110）。

### 文工團團員舞伴

文工團團員除上述一些正規的工作外，某些團員還有一些其他工作，即為中央領導人伴舞。中共自延安時，中央辦公廳便為領導人舉辦舞會，其後才加入一些京劇唱段、相聲及器樂表演等（海德魯編1989：163；元莉1998：28）。自國民政府時期（1912-1949），中南海的春藕齋已作舞會之用。一九四九年後，中共沿用此地於每週末舉行舞會（李家驥1998：437）；六十年代後更增至逢星期三也舉行（權延赤1990：204；李志綏1994：31）。中共領導人員出席舞會的有朱德、劉少奇、周恩來及毛澤東。女舞伴是來自各個文工團的。一位前文工隊隊長指出：「當時，軍委選人一要政治上絕對可靠，二要具有良好文藝特長，三要五官端正、身體健康。並不是後來傳說的甚麼為首長選美，一個個漂亮得像仙女似的。」<sup>4</sup>（王學仁1999：21-23）。

根據國內出版有關回憶毛澤東的書籍及海外文章，文工團團員舞伴者有孟錦雲（李家驥1998：437）、崔英（鄭宜、賈梅編1989：103）、王學文（權延赤1990：204-221及鄭宜、賈梅編1989：134）及吳君鳳（王學仁1999：21-23）等。權延赤訪問了其中一位文工團舞伴——王學文，她被挑選出來時年僅十七歲（1963）（權延赤1990：205）。跟據她的憶述：「當女團員被選入中南海為中央領導伴舞後，她們隨即懷着興奮的心情坐着一架的吉普車，進入中南海的春藕齋。我們到達春藕齋後，便坐在梳化椅上，等待中央領導的出現。較先到達的是朱德及劉少奇，毛澤東是最晚才出現的。當毛主席抵達春藕齋，我們立即起身並拍掌，歡迎毛主

席的來臨。事實上，每個舞伴都是期待毛主席的出現。她們主動走向毛主席的身邊；我痴癡地站着，忘了周圍，忘了自己，忘了一切。除了跳舞外，我們也與毛主席聊天。」（權延赤1990：204-221及鄭宜、賈梅編1989：134-138）

約一九五三年，中南海警衛文工團成立，目的是為中央領導人員伴舞（王學仁1999：21）。一九五八年尾該團被解散，其原因眾說紛紜。據其中一位女團員吳君鳳透露，毛澤東在一九五九年寫了一封信給她，信中道出為了增加「大躍進」的勞動力，毛澤東決定解散文工團，讓團員加入這運動（王學仁1999：21-23）。然而，毛澤東的私人醫生李志綏及熟悉中共歷史的小說家京夫子則指出文工團的解散是由於彭德懷的反對。據李志綏透露，“一九五七，當時的軍事委員會副主席彭德懷在政治局給毛提意見，問毛為什麼要在警衛團成立文工團”，又“斥責毛弄個「後宮佳麗、粉黛三千」，並直斥羅瑞卿、汪東興不幹好事。因此，警衛文工團被撤銷（1994：90）。小說家京夫子更點明彭德懷反對舞會的原因，彭德懷說：「一男一女，腿挨腿，胸貼胸，乾脆叫性交舞算了，這種資產階級、貴族老爺的爛玩藝，敗壞革命風紀！」（京夫子1998：47）中南海警衛文工團解散原因各種說法，誰是誰非，在此不討論。但不論是國內出版的書籍，或被官方否認的資料，文工團團員為中央領導人伴舞，確有其事。

### 古代樂妓與現代文藝工作者的分別

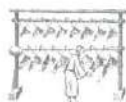
簡略介紹了中共文工團、舞會及舞伴後，現用古代樂妓（國家供養的表演藝人）的觀念，看中共文工團團員的角色及其功能。

中共軍隊文工團的架構是來自蘇聯，但是中央政府派藝人去娛樂軍人的模式，早在漢朝已有，當時稱為「營妓」，「漢武帝始置營妓以待軍士之無妻室者」（王書奴1934：41；《康熙字典》「妓」字條目）。然而，有些文工團團員的工作，已超出了既定的範圍，即被挑選為毛澤東及其他中央政府要員作舞伴。中共文工團團員的職責本是為工農兵提供表演節目的，並有宣傳政治思想的任務，但同時亦為中央領導提供娛樂。古時樂妓的職責以娛樂天子及大臣為主，她們較少要執行政治任務。

在古代的封建社會制度下，女性的地位受着傳統禮教規範，應「三步不出閨門」、及具「三從四德」（詳黃嫣梨1999）。那些以樣貌及技藝謀生的樂妓，社會地位更見低下。加上凡從事表演藝術者便隸屬樂籍，在當時的戶籍制度下，地位極低（薛理勇1996：18）。樂妓的社會地位相等於奴隸，她們便是帝皇的樂奴，可以隨意被皇帝送贈別國，更甚的是要陪葬。反而五十年代的文工團團員被挑選為毛主席及中央領導者的舞伴，在當時的社會環境使她們覺得是一件很光榮的事。因此，她們的社會地位相對地是受到尊重的。

總括而言，隨着社會環境及文化等的轉變，古今歌舞表演者的社會地位及角色是有很大差異的。然而，光從文工團團員作為中共領導人的舞伴一點看來，她們已有昔日封建時代樂妓的影子。如上文的討論已指出，妓字在今日帶有貶視的含意，凡與妓字有關的職業，更被指是一個不雅的工作，故一般人不願提及這個字，更遑論任意用妓字稱為一個專業。曾有學者對筆者引用的資料抱懷疑態度，為筆者提出了不少具啟發性及值得深思的問





題，引導筆者探討古今官方及坊間史料應用的問題。<sup>5</sup>

### 運用史料的問題

本文章是一個初步研究的報告，引用了文字資料主要可分為以下幾種：

- (一) 非官方的個人回憶錄（李志綏1994）
- (二) 非官方小說（京夫子1998）；唐代《教坊記》
- (三) 官方認可的資料（林克、徐濤、吳旭君1998；《解放軍文藝》1951-1968；汪東興1997；《文藝報》1949-1979；張全明1998；張耀祠1999）、回憶錄（李家驥1998；元莉1998；權延赤1990；鄭宜、賈梅1989）及各朝樂志
- (四) 文工團舞伴吳君鳳及團長王學文的訪問（王學仁1999）
- (五) 筆者訪問當年某歌舞團的演奏員（2000）

上述資料中，毛澤東的私人李志綏醫生及小說家京夫子的可信性已被中共官方否定，有學者更質疑這些資料的可用性。對中國傳統史學而言，這些道聽途說、市井流言一般均會被視為野史。但究竟正史及野史的分野在哪裏？在提出這個問題之前，應先提問何謂歷史？

《歷史的沉重》(2000) 作者王宏志在書的首章便討論這個問題，他引用了一位十九世紀著名歷史學家的解釋，指出歷史“只不過是展示出它原來究竟是怎樣的”(2000: 2)。如果這樣簡單便解釋了何謂歷史，那本文所引用的資料就不會被質疑。然而，王宏志指出史家撰寫歷史時容易加入自己主觀的想法，致有失實之嫌或偏袒某一方，使「原始資料」的客觀性也動搖(2000: 2-4)。這樣，不論是有一千多年歷史的史料，或是只有幾十年歷史的個人回憶

錄及小說等，也有失實的可能或帶有作者主觀的看法，資料的可信度亦同樣會被懷疑。

在中國，自古以來一向視史官所記者為正史，那些個人回憶錄，口述史及小說，一概被視為野史。然而，正史也會出現小說的體裁，如太史公司馬遷撰的《史記》，書中〈刺客列傳〉便是明顯的例子。司馬遷以小說筆法把事件描寫得繪聲繪影，並加上對白，使整個事件呈現讀者的眼前。相對今日有關中共的歷史書籍，不少也用這個體裁，甚至國內的中央文獻出版社，也出版這種體裁的書籍。那麼這些由官方出版，卻用小說體裁寫成的資料，是野史？還是正史？

王宏志在他的書中又指出西方的後現代學說甚至把歷史與小說的價值等同(2000: 4)，本文引用京夫子的小说便是應用這類學說的一個例子。當然，傳統歷史學者多會認為這種史料不可靠及不可信。筆者目前的研究自然無法證明李志綏及京夫子的說法真確與否，此亦非本文目的。然而，李志綏是毛澤東的私人醫生，京夫子是一位熟悉中共歷史的作家。若因為是小說或回憶錄便視之為等閒書籍，這樣同是抱着主觀態度。再者，當中的內容即使有誇大或誣蔑，自當有其原因，可研究其背景，以加深了解當中的情況，故仍有參考價值的。

再者，史家亦永不能把整個歷史的真實情況一點不漏的如實報導出來，他們僅會按其心目中已有的想法去挑選資料，以達成他們的論述，這樣出來的“歷史”也不能全面反映事件的真相（王宏志2000: 4-7）。如毛澤東身邊的衛士及醫生，各人指出自己才是伴隨毛主席最長時間的人員，寫的是才是真正的“歷史”，這當然

帶有主觀成份或政治的原因。

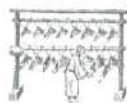
史家若以史料的內容去斷定史料的類別，更會有所偏差。如任半塘在《教坊記箋訂》中已指出“本書除曲名外，曾記載坊內男女伎工之片段生活，因之，被宋以後人斥為「鄙俗」或「猥雜」；甚至削奪其已被認為紀樂之地位，降而視作記載瑣故之閒文，於四部分類中，從經部之「樂類」抽出，改入子部之「小說類」”(1962: 弁言4)。今日《教坊記》被視為研究唐代音樂的一項重要的資料，因為它補了《唐書》及《唐會要》等史籍之不足。倘若沒有崔令欽撰寫《教坊記》，今天我們便缺乏了這一份重要史料。任半塘與岸邊成雄若因《教坊記》是小說而放棄用之為史料，後果可以想見。那麼，《教坊記》是屬於正史還是野史？沒有李志綏及京夫子的書籍，今後的學者或會失去研究四九年後中國這段歷史的一項重要資料。

### 結論

文工團的成立是政治使然。文工團員除了下連隊表演文藝活動外，主要的責任是把中國共產黨的政治思想宣傳開去，其政治任務甚為明顯。古時政府供養表演者的機構，如唐代設立的教坊，則是純為娛樂天子與群臣的，故文工團及教坊設立目的是有別的。然而，某些文工團團員竟被挑選出來與中共領導人伴舞，這已與古代樂伎的工作性質十分接近。

從古代樂伎的功能到五十年代中南海文工團團員為中共領導人伴舞，筆者面對着不少官方資料及「坊間野史」，其可信度及真確性其實不相伯仲，而筆者亦無意證明或推翻任何一面的說法。筆者僅看到在中國音樂史上，古代樂伎與五十年代文工團團員在工作性質上的接近，而二者均已





成歷史。在史料的應用上，官方的不可盡信；野史固然亦不可靠，但不應全盤否定。可用與否，全視乎用者如何運用及詮釋，歷史論述不過是研究者藉其所選取的史料去表達其個人的觀點（王宏志2000：5-6）。歷史遺留下來的的事件，可有不同的角度去記錄，各有其可取的地方，問題是研究者及讀者抱着那一角度去理解歷史。於史料的可信性上，若能對官史及野史均取一視同仁的懷疑態度，並進一步研究資料成立及流傳的背景，或會有更全面的理解。

長期以來，中國共產黨皆以反封建為口號，一切與封建有關的事，皆遭批判。中央領導人細心挑選舞伴一事與昔日帝皇挑選姬妾，可說是一脈相承的。昔日封建皇朝的陋習，在中共建國初期延續於中央領導層中，不是封建皇朝樂伎傳統的嗎？

#### 註：

- 1 原是「抗敵劇社」，成立於一九三七年十二月十一日（記者1953：19-20）。
- 2 中蘇關係在1960年決裂，逗留在中國的蘇聯專家撤回（趙聰1969：76）。
- 3 蘇軍紅旗歌舞團（1928）的前身是「中央紅軍之家」（林暉1951：140-141）。
- 4 毛澤東的私人醫生李志綏同樣指出挑選年輕「可靠的」女團員為毛澤東伴舞（李志綏1994：90）。前文工隊隊長試圖否認為首長選美，然而他的否認及解釋更令人覺得有此地無銀三百兩之嫌。李志綏為毛澤東的私人醫生超過二十年，他的著作《毛澤東私人醫生回憶錄》（1994）引起了不少的爭論（林克、徐濤、吳旭君1995；汪東興口述、袁之倬整理1997）。筆者訪問了一位六十年代曾為中央領導人演奏過的歌舞團團員，根據他的憶述，重構當時的情況及印證一些資料。他認為李志綏的回憶錄中詳細的時間、地點或基於某些人物的安全考慮而故意有所錯謬，其中所述有關文工團的一切，則確有其事。（在香港中文大學與國內音樂學者私人交談2000年10

月30日）。

- 5 本文初稿以英文發表於1999年11月在加拿大舉行的中國音樂研究會（ACMR）上，得多位學者提出意見，其中林萃青教授及劉長江教授的意見，尤其具啟發性。其後又得章慈朋教授、羅明輝博士及臧一冰的提點，使筆者再深入研究，今以中文重寫，在此一併致謝

#### 參考資料

趙聰

- 1969 《中國大陸的戲曲改革》（1942-67）香港：中文大學

川上子

- 1993 《中國樂伎》上海：音樂出版社  
傅樂成

- 1977 “唐人的生活”《漢唐史論集》台北：聯經出版，117-141。

海德魯編

- 1989 珠璣齋的舞會生活中的毛澤東》北京：華齡出版社，163-165。  
《漢書》班固（32-92）上海：中華書局1962

黃媽梨

- 1999 《妝臺與妝臺以外什史研究論集》香港：牛津大學出版社  
《敦坊記》崔令欽；《北里志》孫榮；《青樓集》夏伯和上海：古典文學出版社1957

記者

- 1953 “戰鬥的傳統—記華北軍區政治部文工團十六週年紀念展覽會”《文藝報》24：19-20。

京夫子

- 1998 《京華風雲錄【卷二】西苑風月》臺北：聯經  
《解放軍文藝》解放軍文藝社編1951（6）-1968（10）no.1-215北京：人民文學出版社  
《康熙字典》香港：中華書局1997

岸邊成雄著 梁在平 黃志炯譯

- 1973 《唐代音樂史的研究》臺灣：中華書局

李昊

- 1999 “宋飛三見總書記”《樂器》2：12

李煥之編

- 1997 《當代中國音樂》北京：當代中國出版社

李家驥回憶、楊慶旺整理

- 1998 《我做毛澤東衛士十三年》北京：中央文獻出版社

李偉

- 1952 蘇軍紅旗歌舞團學習解放軍文藝》12：26-29。

梁茂春

- 1993 《中國當代音樂》北京：廣播學院社

廖美雲

- 1995 《唐伎研究》臺灣：學生書局

林暉

- 1951 問莫斯科「中央紅軍之家」解放軍文藝》1：140-141

林克、徐濤、吳旭君

- 1995 《歷史的真實—毛澤東身邊工作人員的證言》香港：利文出版社；同書於1998年以簡體字在北京中央文獻出版社出版

孟元老

- 《東京夢華錄注》（1147）鄧之誠1975 香港：商務印書館

潘光旦

- 1941（1987）《中國伶人血緣之研究》上海：商務印書館

莉

- 1998 《毛澤東晚年生活瑣記》北京：中央文獻出版社

丘瓊蕓校釋

- 1964《歷代樂志律志校釋》第一分冊 北京：中華書局

丘瓊蕓校釋

- 1999《歷代樂志律志校釋》第二分冊北京：人民音樂出版社

權延赤

- 1990 “陪領袖跳舞陪領袖跳舞”《紅牆外—毛澤東生活實錄》北京：昆倫出版社，204-221。

任半塘 箋訂

- 1962 《敦坊記箋訂》北京：中華書局

- 1984 《唐戲弄》上海：古籍出版社

孫崇濤、徐宏圖

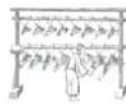
- 1995 《戲曲優伶史》北京：文化藝術出版社

王宏志

- 2000 《歷史的沉重—從香港看中國大陸的香港史論述》香港：牛津大學出版社

汪東興口述、袁之倬整理

- 1997 《汪東興公開毛澤東私生活》香



港：名流出版社

王書奴

1934 《中國娼妓史》上海：生活書店  
王學仁

1999 “毛澤東舞伴遠放北大荒”《亞洲週刊》4th-10th January, 21-23.

汪毓和

1991 《中國現代音樂史綱》(1949-1986)北京：華文出版社

1994 《中國近現代音樂史》北京：人民音樂

《文藝報》中華全國文學藝術界聯合會  
文藝報編輯委員會編 1949(9)-  
1979(11-12) no.1-359-360 新華  
書店

吳贛伯

1996 《國樂隨筆》香港：文化教育出版社

修海林

1997 《中國古代音樂教育》上海：教育出版社

修君、今

1993 《中國樂妓秘史》北京：中國文聯公司

徐君、楊海

1995 《妓女史》上海：文藝出版社

徐士家

1997 《中國近現代音樂史綱》南海出版社

薛理勇

1996 《上海妓女史》香港：海峰出版社  
楊旻璋

1993 《唐代音樂文化之研究》臺北：文史哲出版社

楊蔭瀏

1981 《中國古代音樂史稿》北京：人民音樂出版社

《樂府詩集》郭茂倩 北京：中華書局出版 1966

張全明主編

1998 《歲月如歌》(中國人民解放軍  
總政治部歌舞團成立45周年)  
1953-1998

張耀祠

1999 《張耀祠回憶毛澤東》香港：三聯書店

張振濤

1994 “論思主—關於中古伎樂發展階段樂戶與庇護者依附關係的初步探討”《紀念中國藝術研究院音樂研究所建所40周年音樂學文集》 濟南：山東友誼出版

社，92-111。

鄭宜、賈梅編

1989 陪毛澤東跳過兩次舞，便離開了中南海。現在說來仍不免有些不平 103-105；b 文工團員的記憶中，“春耦齋”和“紫光閣”裏絕不僅僅是舒慢的舞曲 134-138 《一九四六—一九七六毛澤東生活實錄》江蘇：文藝出版社

鄭志敏

1997 《細說唐妓》台北：文津出版社  
中共中央黨史研究室

1990 《中國共產黨歷史大事記》(1919.5-1987.12) 北京：人民出版社

中國人民解放軍隨蘇軍紅旗歌舞團學習  
隊集體討論、王建中執筆

1953 “蘇軍紅旗歌舞團樂隊的特點及給予我們的啟發”《解放軍文藝》6：22-25。

周令飛

1992 《夢幻狂想奏鳴曲—中國大陸表演藝術》1949-1989 台北：時報

#### IN NON-CHINESE LANGUAGES

Bowers, Jane and Tick, Judith ed.

1987 *Women Making Music The Western Art Tradition, 1150-1950*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Jones, Stephen

1994 *Folk Music of China ~ Living Instrumental Traditions* (with CD). New York: Oxford University Press, 428pp.

Kagan, Alan

1963 “Music and the Hundred Flower Movement.” in *Musical Quarterly* 49(3): 417-30.

Kishibe, Shigeo

1960-61 *A historical Study of the Music in the Tang Dynasty*. University of Tokyo Press.

1965 “A Chinese Painting of The Tang Court Women’s Orchestra.” in *The Commonwealth of Music*, edited by Gustave Reese and Rose Brandel in honor of Curt Sachs. New York: The Free Press of Glencoe.

Ko, Dorothy

1994 *Teachers of the Inner Chambers Women and Culture in Seventeenth-Century China*. Stanford, California: Stanford University Press.

Koskoff, Ellen ed.

1989 *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Illinois: University of Illinois Press.

Kraus, Richard Curt

1989 *Pianos and Politics in China: Middle Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Levy, Howard

1962-64 “The Gay Quarters of Chang’an” in *Orient/West* 7-9.

Li, Zhisui; Tai, Hung Chao Translated.

1994 *The Private Life of Chairman Mao*. New York: Random House

Mann, Susan

1997 *Precious Records Women in China’s Long Eighteenth Century*. Stanford, California: Stanford University Press.

McDougall, Bonnie

1980 *Mao Zedong’s talks at the Yari’an Conference on Literature and Art: A Translation of the 1943 Text with Commentary*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

1984 “Writers and Performers, Their Works, and their Audiences in the First Three Decades.” in Bonnie, McDougall ed., *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People’s Republic of China 1949-1979*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 269-304.

Merriam, Alan P.

1964 (1980) *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Perris, Arnold

1983 “Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People’s Republic of China.” *Ethnomusicology* 27 (1): 1-28.  
1985 *Music as Propaganda*. London: Greenwood Press.

Robert des Rotours

1968 *Courtisanes chinoises à la fin des T’ang* [Chinese courtesans at the end of the Tang], in *Bibliothèque de l’Institut des Hautes Etudes Chinoises*, vol. 22, Paris: Presses Universitaires de France.

Schram, Stuart ed.,

1974 *Chairman Mao Talks to the People, Talks and Letter: 1956-1971*. New York: Pantheon Books.

Solie, Ruth A.

1993 *Musicology and Difference*. Berkeley: University of California Press  
Wilhelm, Hellmut

1978 “The Bureau of Music of Western Han.” in *Society and History Essays in Honor of Karl August Wittfogel*, edited by G.L.Ulmen. New York: Mouton Publishers, 123-135.

Xiong, Victor

1999 “Ji-Entertainers in Tang Chang’an” in Sherry-J. Mou ed., *Presence and Presentation Women in the Chinese Literary Tradition*. New York: St. Martin Press, 149-169.



# 盧厚敏遲來的反戰曲《星嚙》

周凡夫

在中秋節人月雙圓之夜（二〇〇三九月十一日），二〇〇二年成立，宣稱是香港首個職業管樂團的香港愛樂管樂團，在香港大會堂音樂廳舉行成立一周年的「太空漫遊」音樂會，實在惹人遐想，這是「沙士」（SARS）襲港，原定四月中中的演出要取消改期的「巧合」；然而，樂團在此家人團聚的節日發表特別委約盧厚敏創作的反戰新作品《星嚙》，雖然是遲來了，但卻能讓觀眾帶來更大的反思。同時，由於延期，樂團原計劃在香港演出後，前往澳門再演一次，卻變成九月七日先行在澳門文化中心演出後，再返港登台，《星嚙》的首演發表地點，亦變在澳門了。

管樂團和管弦樂團是兩種不同編制的樂隊，大型管樂團面對的是理想曲目不足的困難，演奏原為管弦樂團而作的作品，多少有點自暴其短的感覺。為此，該團將委約作曲家創作新的管樂團作品，作為致力的一個方向是很正確的做法。

這次委約盧厚敏創作的《星嚙》是一首長達十多分鐘的作品，場刊中的樂曲解說指現今世界是非黑白顛倒，所謂「真理」并非事情的真實面，公義蕩然無存，強權便是公義、真理；人在這環境中，所有言詞皆沒有回應，只有跟星宿傾訴，而星星閃動便是他們的回答，而這亦正是樂曲標題的含義。

這首作品創作時，正是美國攻打伊拉克如箭在弦之時，可以說是作曲家在時局氣氛影響下創作出來的一首反戰作品；作曲家很明確地表示：「希望主能為伊拉克人民帶來和平及平安」，但頗為吊詭的是，在澳門演出前，指揮邀請作曲家上台介紹他自己的作品時，盧厚敏先後用英語和粵語表示，場刊中所寫的樂曲解說，祇是解說，很多時會大話西遊，寫得天花龍鳳，實際演奏時會很不一樣；這未知是否因為伊拉克的戰事完了，當日作曲家心中希望樂曲演出時能發揮的影響好像也改變了，因而作出如此的補白。其實，相信作曲家和很多觀眾都知道，不僅伊拉克的戰爭仍未停止，人類的戰爭就更看不到有停止的一天，反戰的呼聲仍不能停止！

但無論如何，從當晚的演出效果而言，擔任獨奏的兩支法國號的獨特音色和定音鼓聲，便帶有戰爭的影子和不祥的感覺；隨後部份樂師放下樂器唸誦聖經啟示錄中有關公義的經文，明顯地表達了作曲家祈願聖經中公義的最後審判能讓真理重現的期盼；經文之後，鐘琴和銅片琴的清脆音響，帶來的是和平的憧憬，但緊接着出現急速、急燥的音響，和有如軍隊行進的節奏，卻是難以避免的不停息的戰火，全曲最後在一片安詳寧靜的氣氛下結束，那顯然是全人類渴求和平的心願。可以說，清楚不過的是，

這是一首反戰的作品，作曲家聰明之處，不以音響效果來描寫戰爭，轉而以音色的變化、氣氛的變化來表達反戰渴求和平的情感，管樂器和敲擊樂器的性能都有一定發揮外，樂師要唸誦經文，亦帶來一定的創意，作為主奏的兩支法國號的獨特音色的運用，效果亦很不錯，但看來仍可多加發揮。盧厚敏自己亦演奏法國號，下半場，他還上台加入演奏《行星組曲》，他這首新作品如有機會修改，可考慮加強法國號的獨奏部份。

香港愛樂管樂團在活躍於美國南部的管樂團指揮家鍾健（Jerry E. Junkin）的領導下的演出，既發揮了管樂團鮮明的音色和宏大的氣派，又能經營出和諧動人的韻律，能營造出變化較為豐富的音色層次，和剛柔並濟的效果。

鍾健的指揮動作線條明快、清晰，毫不拖泥帶水；《星嚙》的演奏有一定難度，兩支法國號和樂隊之間的平衡便不好處理，他能將音色層次和線條主次處理得有條不紊，時隱時現的清脆音響就仿如是星星的閃動一樣。沉醉在人月雙圓的觀眾，在星星的回答中，可有想到作曲家用音樂表達反戰的情感，我們又能做甚麼呢？

# 漫談華人作曲家音樂節



香港在02年十月有國際現代音樂節，03年十一月廿六至廿九日又有華人作曲家音樂節。真想不到，一個流行曲泛濫的，不很像喜歡精緻文化的城市，竟然連續兩年出現關於新音樂的「節」。更出乎意料的是，據主辦單位說，音樂節那四場在大會堂音樂廳舉行的音樂會，售票情況都不錯，最後一場由香港管弦樂團演出的，更賣出了超過一千張票，且全都是真金白銀買，不包括送出的。跟朋友討論過這現象後，覺得那可能是因為港樂有號召力，節目中也有諸如葉小綱、羅永暉等名牌作曲家的作品。總之，以一個新音樂節來說，這趟大概也算辦得不錯；筆者當初還以為它的音樂會會成為冷清清的「作曲家聽作曲家」聯誼活動！

這個音樂節還包括連續三天，每天朝九（正確說是九時半）晚五的講座與研討會，全部在中央圖書館舉行。筆者不幸錯過了大部分研討會，不過某晚遇見一位睽違已久的作曲家，閒談之下，他說研討會的內容都是學者談理論、講分析的多，連作曲者也不一定覺得很有「實用價值」。的確，藝術理論與藝術創作是兩碼子事，從事創作的人，不一定也不必是理論專家。要是你寫得出棒極的音樂，你是否很懂理論分析已經不要緊——你的作品倒可能成為一些你自己也看不懂的論文的題目。

現在西方的新音樂界，正有不少聲音認為六、七十年代的很

多作曲家，過分依賴於運用理論擺弄音符，以致出現了很多難以感動大眾的音樂。問題是，那些作曲家可能根本不打算感動大眾，不希罕得到「平凡人」的欣賞；他們認為，他們在創作精深博大的高層次藝術，凡夫俗子當然明白不了。甚至可以說，假如某作曲家的音樂有很多人愛聽，那音樂就會自動被某些圈子判定是「庸俗」、「媚俗」的。於是音樂彷彿成了一門艱深的學術。就是在十多年前的歐美，不少新音樂作曲家仍抱有這「與世隔絕」的態度。前輩作曲家林樂培在華人作曲家音樂節特刊的文章中說：「今天的『嚴肅音樂』已經不是作曲家舒展情懷的藝術專利品，而是學者、教授、博士們的深奧論文和一知半解者實驗用的白老鼠」似乎反映了這情況仍然普遍。

但也得說，七、八十年代崛起的微模主義，九十年代開始廣為流播的一類富神秘宗教氣息的音樂（Tavener、Pärt 等等的作品），以至始於七十年代，今天也盛行的「後現代」音樂（八十年代中已去世的Schnittke於此道最為著名，而他亦受了更早的蕭斯達高維契以至馬勒影響），都比較「可親」。另外還有一批作曲家，無論新音樂「潮流」如何，都堅持

麥華嵩

寫作可被稱為「新古典」或「新浪漫」的音樂。以上說法只是大略：將音樂歸類可幫助綜覽大趨勢，但也有過分簡化、忽略各作曲家獨特個性之嫌，因此不能太依賴。

這趟華人作曲家音樂節中被演奏的作品，以筆者聽過的來說，大都不是十分理論掛帥的，反而是詞不達意或野心太大的多。先得註明，筆者在音樂節那幾天剛巧事忙，錯過了開幕的香港中樂團音樂會，其後只聽了廿七日的荷蘭新合奏團音樂會全場、廿八日的蘇鳴樂坊音樂會下半場、廿九日的港樂音樂會上半場，及廿八、廿九兩天早上就前一晚音樂會所作的評論研討會。本文也只能談筆者在音樂節中聽過的作品。它們都表現了不同作曲技巧，作曲家又往往為每篇作品都創製一套獨特規律，不一定很大程度上依從某種前人模式。甚至連大家時會討論的「中國特色」，也不常常出現。例如在荷蘭新合奏團音樂會中，青年香港作曲家羅家恩的《最後的日子，向梅湘致敬》和何冰頤的《神秘的靴子》分別受西方基督教和古希臘羅馬



悲劇啟發，一點也不「中國」。其中，《神秘的靴子》很有傳統西方室樂那種結構綿密、樂部對答精彩的特色，筆者頗為喜歡。同場其他曲目，以陳曉勇的《逸》、林晶晶《如水》（選段）、瞿小松《寂六〈流沙〉》和溫德青的《氣》，題材較有「中國文化」特色。《如水》有些細緻的佳句，包括通透玲瓏的鋼琴和敲擊段落（開頭有一小段鋼琴使人想起梅湘）。瞿小松的作品則跟另一些往歐美發展而打出名堂的內地作曲家創作一樣，很著意地用了「表現中國文化」的手法——例如叫演奏者開口作類似吟誦佛經的聲音——甚至有賣弄之嫌。溫德青以《易經》六十四卦寫成的《氣》，像很多現代作品一樣，介紹作曲過程的文字比真正聽那音樂要吸引。

筆者在蘇鳴樂坊音樂會聽到的曲目包括林迅《字戀狂》、許美端《新說續鼻禪》、陳怡《中國寓言故事》和朱踐耳的《和》。那是較荷蘭新合奏團音樂會有「中國味道」的表演，台上發出聲音的大部分是中國樂器，樂曲題材更明顯地「中國」，包括書法、《世說新語》、中國寓言，及「和而不同」的思想。然而，曾有中樂演奏者說，寫音樂給中樂器的作曲家不一定很懂得樂器的特性，這一點在第二天評論該音樂會的研討會中也被提及；另外，一首作品就算名稱上以中國文化的一些元素為靈感，出來的效果也可能只是一堆沒甚麼文化特色的聲音。筆者對陳怡和朱踐耳的創作印象較深刻：陳怡似乎未能令《中國寓言故事》很有表現力地以音樂敘述「狐假虎威」等著名故事，但音樂的節奏推進饒有朝氣。朱踐耳是人所景仰的前輩，但也許《和》並非他的最好作品，而較像將一些有趣意念細心編排後的結果。

香港管弦樂團演出閉幕音樂會，由葉聰指揮。港樂當晚（至少

在筆者有聽的上半場）表現不錯，沒亂陣腳，還有些頗亮麗和充沛的交響音色，相信指揮和樂師都有功勞。田蕾蕾的《靈修》以佛教修練為題材，奇怪是的當中有些突出於管弦背景之上的尖銳木管聲音，竟令筆者想起灘邊海鷗的叫聲！所謂「詩無達詁」，這就姑且提一提。另外，大致上，《靈修》似是要表現管弦樂排山倒海地齊奏不協和聲音的能力，多於帶出靜坐修行的意境。蘇鼎昌的《晚晴》以描寫維多利亞港日落為目的——其實今時今日，維多利亞港煙霧太大，很少機會讓你真正看着太陽落下水平線的；可能作曲家幸運地看過一次，又或者知道有些特殊地區可以看到！而《晚晴》作為音樂，則有可能是整個華人作曲家音樂節被演出曲目中最「易聽」的，因為它有若干二十世紀初音樂的影子，例如有一、兩段彷彿直接從德布西的《海》抄過來，另一些段落則令人想起理察史特勞斯。

接着港樂奏葉小綱的《最後的樂園》。這作品連錄音也出過了，現在又現場奏一次，新音樂而有這種待遇，真了不起！它可說是一首小提琴協奏曲，當晚任獨奏的是港樂第一副團長梁建楓。音樂本身個性鮮明，節奏緊湊，最後剩下代表時間與死亡的拍子機噹噹聲音，也許有點計算，但至少高明。梁建楓的演出技巧高，風格流暢、熱切，以乎頗為熟習該作品。

最後還想談談兩個話題。其一，是在音樂節中被演出的作品的創作年份，最早是1987，最晚的是2003，覆蓋了自1986年第一屆華人作曲家音樂節至今的整個時期。這樣說好像很有「史詩氣魄」，但筆者想反過來問：這個音樂節應不應以表現當下華人新音樂概況為主要目標？筆者個人比較喜歡這樣一個目標，畢竟音樂節只得四天，要「史詩式」也不能

全面得到哪去。但其中一位籌辦者說，他們在收集作品以遴選音樂會曲目時，不會限定在近期寫成的才考慮；又補充說，要是作品寫得不好，就算是近期完成的，也無謂演出。

其二，是在研討會中，有人提到幾個人上台演奏音樂，竟然還要指揮替他們打拍子，令演奏者不能達到演奏室樂那種即興的默契，令音樂少了韻味，云云。聽了這種論點，筆者很為演奏者不值：他們的排練時間有限，新音樂又往往節奏複雜，要是沒有指揮，真的不知會怎樣。作曲家陳慶恩在研討會結尾也站到演奏者那邊，提出類似的論點。其實，不用說年輕的蘇鳴樂坊樂手，荷蘭新合奏團是職業新音樂演奏團體，可說身經百戰，而他們在這次音樂節中出現的陣容只是七重奏，更並非每一首作品都用盡七人，但還是要一個指揮呢。此外，在兩場音樂會中，無論蘇鳴樂坊或荷蘭新合奏團，於奏個別作品時都有一個一個音「照譜奏出」的情況，想必是排練不足加上作品複雜。作曲家對別人演繹自己作品的方式有理想期望固然可嘉，但有時也得現實點和有同情心，亦得明白自己其實寫了甚麼樣的東西出來。||

香港音樂專科學校主辦

講座

## 中西音樂對談

余少華博士

（香港中文大學音樂系副教授）

徐允清先生

（英國倫敦大學賀魯維學院音樂學博士研究生）

日期：1月12日

時間：晚上7:30-9:30

地點：香港音樂專科學校正校



# 德布西的《水之反光》

陳兆勳

Debussy 的《Reflets dans l'Eau》也有譯作《水中倒影》的，是 Images I（《意象》第一集）中的第一首樂曲，也是德布西在創作成熟期的傑出代表作。全曲寫作手法大膽而具豐富的創意。一如他所指出，「此曲乃最近期和聲性化學現象的新發現」（The most recent discoveries of harmonic chemistry）。全曲的和聲結構，除了建築在傳統音階基礎之外，還大量融入了全音音階、半音音階及五聲音階的多種因素，使鋼琴這種樂器，變成如同繪製油畫的調色板。旋律線條的構成，再不是樂曲的主要因素。用以描繪變化萬千的水的反光的各種音型法（Figuration），則成了樂曲開展的主體了。

然而，我們在欣賞這首樂曲時，還是必須分辨出第一主題 A 及第二主題 B 的表現形態的。縱觀全曲的曲式結構，雖屬自由隨意，但還是有對稱平衡感的。主題 A，只由 A<sup>b</sup>、F、E<sup>b</sup> 三個四分音符組成。B 則表現為富於節奏變化，而樂句也較長。全曲的 A、B 交錯出現，形成自由的迴旋曲式 A<sup>1</sup>+B<sup>1</sup>+A<sup>2</sup>+B<sup>2</sup>+A<sup>3</sup>+Coda。A 的出現，每次都保持原樣，B 則每次都有顯著形態的改變。這首樂曲不僅僅是描繪景物的特性音樂，曲中洋溢着作曲家見景觸情的細膩內心表白。演奏這首作

品，除了要很好地掌握各種觸鍵變化和細緻分層的踏板法的配合外，更重要的一點是具備豐富的藝術想像力，恰如其份地以不同的聲音色彩，表現出富於變化的音樂形象。此曲的錄音甚多，我們先以演奏 Debussy 鋼琴音樂聞名於世的已故德國鋼琴家李雪金，於二十世紀五十年代的一款錄音，略作介紹。

## 1. Walter Gieseking (EMI 5 65855 2) CD2 Track 7

演奏印象派的音樂，肯定少不了大量彈性速度（Tempo Rubato）的處理手法。但這不等於自由無邊，任意發揮。根據作曲在樂譜上的所有細節的指示，再融入演奏者個人的見解，然後作適度的調節及細緻的處理，才能達至近乎完美的藝術再創造的一定高度。當然，除了彈性速度之外，音量幅度和音色層次的調節也同等重要。“G”對樂曲的精彩演繹，無疑地起到典範作用。

《水之反光》一曲，基本上以  $\frac{4}{8}$  的拍號（Time Signature）作為全曲的律動規範。譜上一開始就有 Tempo Rubato 的指示，但要受到 Andantino Molto（十足的小行板）速度定位的約束。“G”在開始的 A<sup>1</sup> 段中，以 ♩ = 80 的速度進行，加上適度的 Rubato，音樂自然流暢。在力度表現上，左手彈出兩

次的三音主題，突出而有變化。在右手十六分音符五聲音階的頂音（Top notes）連貫的進行陪襯下，形象的構畫出小水滴掉在水面上所引起小微微餘波。接着五小節的連接樂句，所彈出的分解和弦及琶音，從開始的弱奏 *pp* 注入的漸強及漸快，力度及速度的變化都控制得細膩無比。直到第 25 小節引出的 B<sup>1</sup>，左手的主題旋律線條音色柔和而具穿透性。低音持續音 A<sup>b</sup> 及右手快速的琶音的弱奏 *ppp* 的效果，有如微風吹拂水面，所帶來的水面上各種不同的反映。經過 B<sup>1</sup> 的一段變化展開之後，又十分自然地引出速度穩定的 A<sup>2</sup>，此時右手奏出的三十二分伴奏音型，像是陽光照射到水面上，反映出閃爍的鱗光。經過五小節左手全音音階結構的漸強推進，引出了高潮樂段的 B<sup>2</sup>。“G”彈出對比鮮明的力度層次（*p*、*mf*、*f*、*ff*）塑造了在暴風雨中，水面變化多端的動向感覺。經過巧妙的漸弱漸慢處理，引出了迷人的六小節最緩慢（Plus lent）插入樂段，準確地進入 A<sup>3</sup> 的主題再現。尾聲（coda）的十四小節中，交替出現的二連音和三連音，演奏得非常精確，音樂在極安謐的狀態中結束。這首樂曲錄製於 1954 年，雖然缺少一些立體感，但聲音十分純淨。



## 2. Marcelle Meyer (EMI 767405 2B) CD5 Track 1

這位以演奏法國鋼琴音樂出名的法國女鋼琴家，除了掌握全面的演奏技術外，音樂表現細膩多變。她彈的《水》也有相當出色的表現。幾個大段落不同速度的轉接，都表現得相當順暢，全面音樂意境的描繪亦顯多姿多彩。在B<sup>2</sup>高潮區的第59小節，將樂譜上強奏 *ff* 的漸強改成共七小節長的漸弱亦獨具心思，效果甚為迷人。只是在B<sup>1</sup>出現時，旋律音的十六分音符彈得太短，幾乎成了三十二分音符，這種節奏音型的改變，使樂句表現的抒情性略受影響。第六十六小節的十六分音符亦有同樣毛病。另外在弱奏的 *p*、*pp*、*ppp* 的層次感還處理得不夠明確。演奏德布西的作品，弱奏法的細緻處理是至為重要的，因為只有這樣才能創造出作者所提及「沒有琴槌的鋼琴聲音」的微妙效果。

## 3. Paul Baumgartner (Ermitage ERM200-2) Track 8

這位於1976年以七十三歲高齡去世的瑞士鋼琴家，在他一生的音樂事業中，有着相當不平凡的經歷。除了鋼琴獨奏及大量長期的教學工作外，還致力於室內樂的開展活動，與著名大提琴家 Casals、Fournier、小提琴家 Vegh 合作過。他的演奏技巧洗煉，風格樸實。對不同風格的作品都注重內在的表現而不追求外在的炫耀效果。他演奏的《水》是他於1964年2月17日舉行的獨奏會的節目之一，是現場實況錄音。他對樂句的處理十分講究，音色控制富於變化。如A<sup>1</sup>除了左手彈出柔和的三音主題外，右手的十六分音符，其高音也彈得很優美，同時在彈性速度的處理上也表現得十分自如順暢。由於是現場錄音，在演奏過程中出現一些微小的誤彈；稍明顯的地方是B<sup>1</sup>出現

時右手的快速音群有漏音的現象。當然這並沒有影響到他整首樂曲的嚴謹佈局。他所塑造的音樂形象是多姿多彩的。

## 4. Emil Gilels (Great Pianists Vol. 34) CD2 Track 6

“G”演奏的這首樂曲，選輯自1969年3月在莫斯科的一場實況錄音。他所處理的Debussy，從彈出的音質來聽，似乎過於扎實，音色也偏濃一些。全曲所有A的三音主題，都彈得十分響亮。儘管他已使用了弱音踏板，但音響已不屬於作者所規定的弱奏 *pp* 了。B<sup>1</sup>的出現也超越了弱奏的規定，特別是右手快速音群，音色明亮，音樂形象輝煌之極。但他這種觸鍵處理，在音樂發展到B<sup>2</sup>段落的高潮時，則呈現出恰到好處的動力性因素，音樂效果甚具震撼感。Coda的十四小節弱奏，則是最具音樂意境描繪的唯一樂段，十分迷人。

## 5. A.B. Michelangeli (DGG 415372-2) Track 1

“M”的演奏手法，總的來說甚接近Gilels。弱奏的發音都較響亮。只是對重複材料都以不同力度來彈奏，這樣就顯得音樂表現有較多的變化。A<sup>1</sup>到B<sup>1</sup>間共五小節的過渡樂段，是彈得最富於音樂動感的一個部份。漸強和漸快的尺度恰到好處。直到引出了B<sup>1</sup>，快速音群又顯得過份響亮，遠超出弱奏的範圍。B<sup>2</sup>的高潮樂段和Coda，在音樂的細緻描繪上，都有甚出色的表現。

## 6. Ivao Moravec (Great Pianists Vol. 71) CD2 Trace 4

這位捷克出生的鋼琴家，自幼即隨多位名師習琴，Michelangeli就是其中一位。自1946年在布拉格公開演奏後，他的足跡遍及歐、亞、美多個國家。他以鮮明的對比手法，突出了各個不同性格的音樂形象，而

精細的造句手法及富於變化的優美音色，更是他演奏中的最大特點。在《水》中，速度的定位及對各種節奏型的處理，都表現得相當自由及帶有隨意的感覺。比如全曲中出現的三次A主題，都以不同的速度來呈現。力度對比及變化，比原譜指示的還要多，發聲效果自然就顯得甚為方法。總的來說，他的演奏是甚具創意的。

## 7. Paul Crossley (Sony SK52583) Track 13

“C”在這首《水》中，很好地施展了他在弱奏觸鍵中多層次表現的巧妙功夫。在樂曲開始的A<sup>1</sup>裏，他以左手彈出了具穿透性的三音主題，力度控制在 *pp* 的幅度中；而右手的十六分音符；又以 *pp* 的柔和音色，給主旋律作出甚有分寸的陪襯，描繪出一幅既寧靜又富動感的畫面。B<sup>1</sup>的樂段一出現，他就奏出如樂譜所指示的 *pp* 和 *ppp* 的不同力度層次。就是在B<sup>2</sup>的高潮樂段，他都能準確地彈出強奏中 *mf*、*f*、*ff* 的不同變化。全曲的速度設計比前面幾位鋼琴家都慢一些，整個音樂表現為穩健而帶一定的舒展性。特別在最後十四小節的Coda中，長距離的漸弱處理，發聲均勻異常，這種細膩的弱音控制表現，確實令人讚嘆不已。

## 8. Gordon Fergus-Thompson (ASV DCA695) Track 1

這位英國鋼琴家的弱奏觸鍵功夫，比起前面的Crossley，真可以說各有千秋。只是“T”在每次樂段間的連接上，顯得更感舒展性，彈性速度的處理，凝聚着精細又準確的分寸感。但在細部的一些節奏掌握上，則略欠準確，最明顯的部位在第三十一及第三十二小節的兩次 *ff<f* 力度呈示的十六分音符三連音上，實在彈得太急促，原譜的節奏規定已變型了。A<sup>3</sup>的主題再現，樂譜上標明的Tempo I也比開頭的呈示，有着明顯的加速表現。或許這些細節變化，純屬他個人的



獨特處理。整首作品還是演奏得相當不錯的，豐富的音色變化，更是他的最大特點。

### 9. Christina Ortiz (IMP PCD846) Track 4

英國 Innovative Music Productions 的 CD 製作所見不多，但此款錄音效果相當不錯，聲音豐滿，強弱的幅度對比相當平衡。O 的演奏由於所定速度過快，加上弱音奏法缺乏多層次的控制，總的音樂表現不夠細膩。

聽來還未捕捉到該曲所表達的神韻。一般來說，此曲演奏時間都在五分鐘以上，她卻以四分多鐘的速度完成全曲，實在過於急促。演奏這首作品，我覺得寧可慢些也不取快。

### 10. Kathryn Stott (Conifer CDCF148) Track 11

這位英國女鋼琴家演奏的《水》，可算是這次選評 CD 中速度最慢的一位，時間為六分多鐘。以這種較慢的速度來演繹具鮮明

特性的作品，自然有其優勝之處。由於較易於處理觸鍵的變化，不同音樂形象的描繪亦能在穩定的律動中，很舒展地表達出來了。“S”的整個演奏，突出了樂曲多層次的弱奏，音樂在穩定安靜中清晰地表現了水之反光的各種動態。曲中第二十四小節快速音群下行時，有一個降 C 音明顯地彈成還原 C；我想這既然是錄音室的製作，理應把它改正。||

原載於香港 Hi Fi 音響 190 期

香港音樂專科學校校友會主辦  
校友音樂會

# 音程跨越半世紀

校友畢業金禧呈獻  
多采節目非比尋常  
老中青三代同匯演

*Musical Journey over 50 Years*  
alumni concert

莫扎特歌劇小製作  
鋼琴「六手聯彈」新曲——許翔威  
委約黃育麟、李繼君、李琦琦、陳家富、陳祥  
五首不同風格聲樂及器樂作品世界首演

台前幕後：賴潔冰、黃寶玲、黃小娟、陳振康、陳錦儀、  
黃玉華、陳馬奇、麥炳真、何廣權、音專校友女聲小組  
周啟良、妙恩結他四重奏、李蔚麗、區月美、  
白耀燦、陳華勝、歐陽詠琴、梅廣釗、陳永標、  
李秀英、鄭家惠、謝倩雯、莫寶賢

2004.1.8 (THU) 8pm  
香港大會堂劇院 City Hall Theatre

五十餘年  
只此一校

從1950數算到2004，在這五十餘年的歲月裡，整個世界已是滄海桑田般大為改變了，而香港的音樂環境亦由沙漠漸漸栽種出花園。香港音樂專科學校不單見證了數十載本地音樂教育的發展，也經歷了不同時代的光輝與艱困。由邵光先生創校，到胡德菴女士多年的承擔，再至葉純之先生及費明儀女士擔任校長，又有韋瀚章先生、黃道生牧師及吳天安牧師等出任教務長和校監，加上眾多傑出教師的努力，使音專一直堅守本地專上音樂課程教育的重要角色。

香港音專首批畢業生的誕生，至今亦半個世紀了，其間人材輩出，有目共睹，而校友的成就及影響，已遍及本土和海外。校友會在薪傳「音樂精神」一直起着帶頭作用，歷屆校友會主席如陳頌棉女士、陳兆勳先生、許翔威先生等帶領一批熱心的校友會幹事辛勤籌劃不同的活動，既使校友心繫一線，作為母校後盾，也展示出音專歷年培育的豐盛成果。

音樂旅程跨越了半世紀，香港音專校友最少也有五代了，而老中青各輩又能親和共濟，更各有不同體驗、不同藝術風格，從這次參與創作及演出的一些校友已能夠反映出來。

香港音樂專科學校校友會  
二〇〇四年一月



## 乘着鱒魚的翅膀\*

陳麗娟

我隨着鱒魚的歌聲  
來到明亮的小溪邊  
鱒魚們擠擁着  
我一眼就把我的小鱒魚認出來

陽光在魚背上和口琴上舞動  
口琴師的腳邊鱒魚們轉來轉去  
結他手合上眼睛，一長串的小鱒魚隨着他的音符飛起來又降落  
打着拍子的腳濺起小小的水花  
樂曲完結，鱒魚們高興地用尾巴拍打着水面

於是穿長靴子的貓兒來了  
在水中亂踢  
於是海迪也來了  
放下牧羊人的杖，跳着三拍子的舞步  
裙子在水面打成一把大傘

我的小鱒魚呢？  
牠一頭栽進皮亞蘇拉或孟德爾頌裏，醉昏昏的

捕魚人來了，拋下了魚鉤  
那魚絲被鱒魚們抓着，變成了結他的第七條弦

我正要看我的小鱒魚有沒有累壞了  
但在那銀光閃爍的魚背和雨水般打落的音符之間  
我再也找不着我的小鱒魚

10/2003

\*這題目是兩首歌曲的混合體：〈乘着歌曲的翅膀〉（孟德爾頌），和〈鱒魚〉（舒伯特）。後者歌詞大意是歌者歡喜地看着河裏的一條小鱒魚快樂地游泳。漁夫踏進水裏把水弄得泥濁，鱒魚就給漁夫騙上當了，歌者滿懷悵惘。

周啟良和陳錦樂在澳門詩歌朗誦會以結他和口琴演奏，其中包括〈乘着歌曲的翅膀〉。

## 季節掠影

陳家富

人們在鳥的嘴巴播種  
悉心栽植  
盼望有日旋律生花

蜻蜓從初秋的暮色折返  
揚起飛天耳朵  
追蹤夏日的現場錄音

鏈草機受僱於深秋  
履行收割之約  
剩下沒有花  
沒有旋律的季節

生於無言季節的孩子  
一生與父親的對話  
比一首詩更短

比一首詩更短的  
還有未完成的樂章

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.)

設兩年制證書班，每星期上課三晚；一年制證書班，每星期上課兩晚；  
另設選科生學位。

**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四十五分。  
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