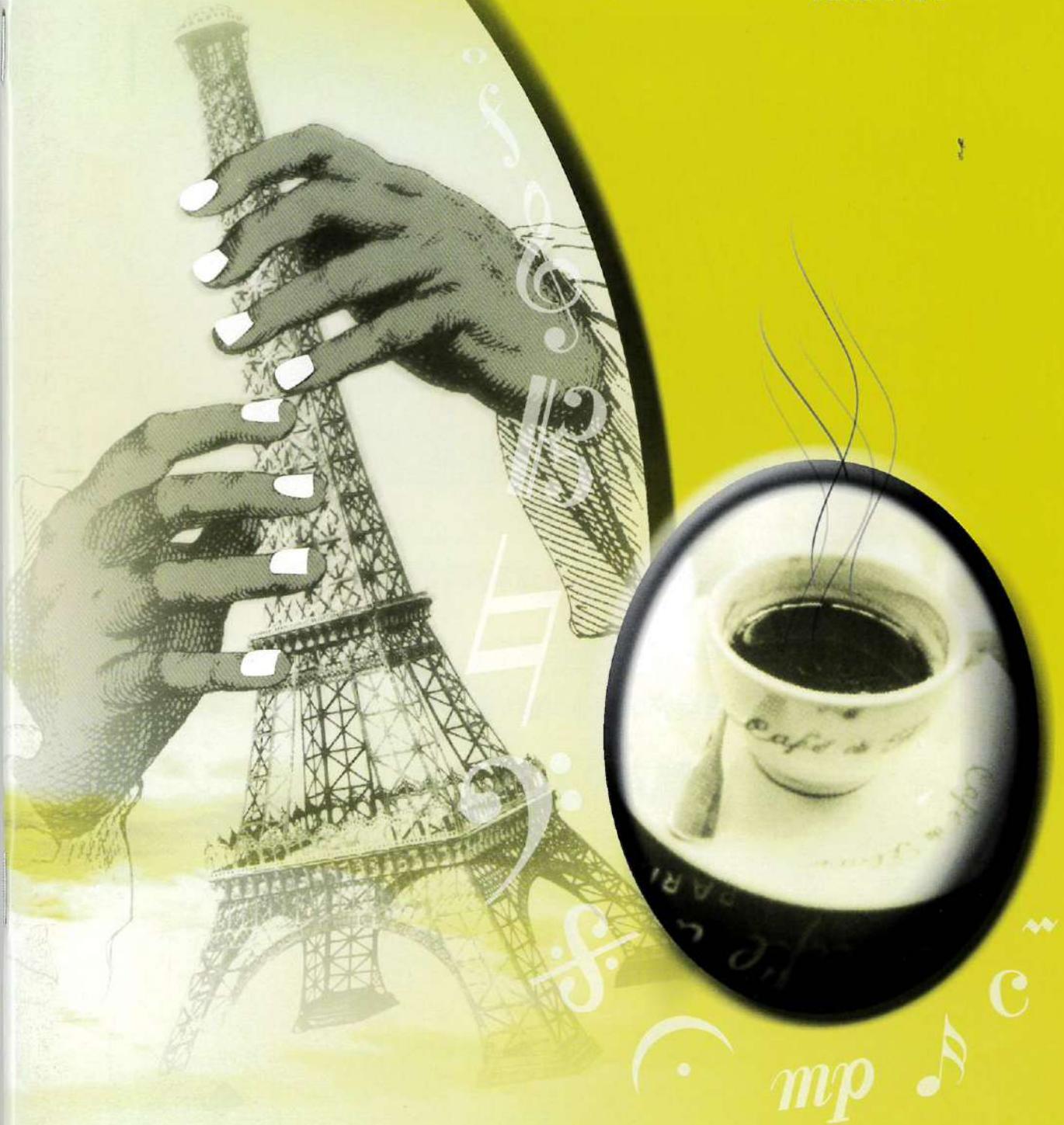


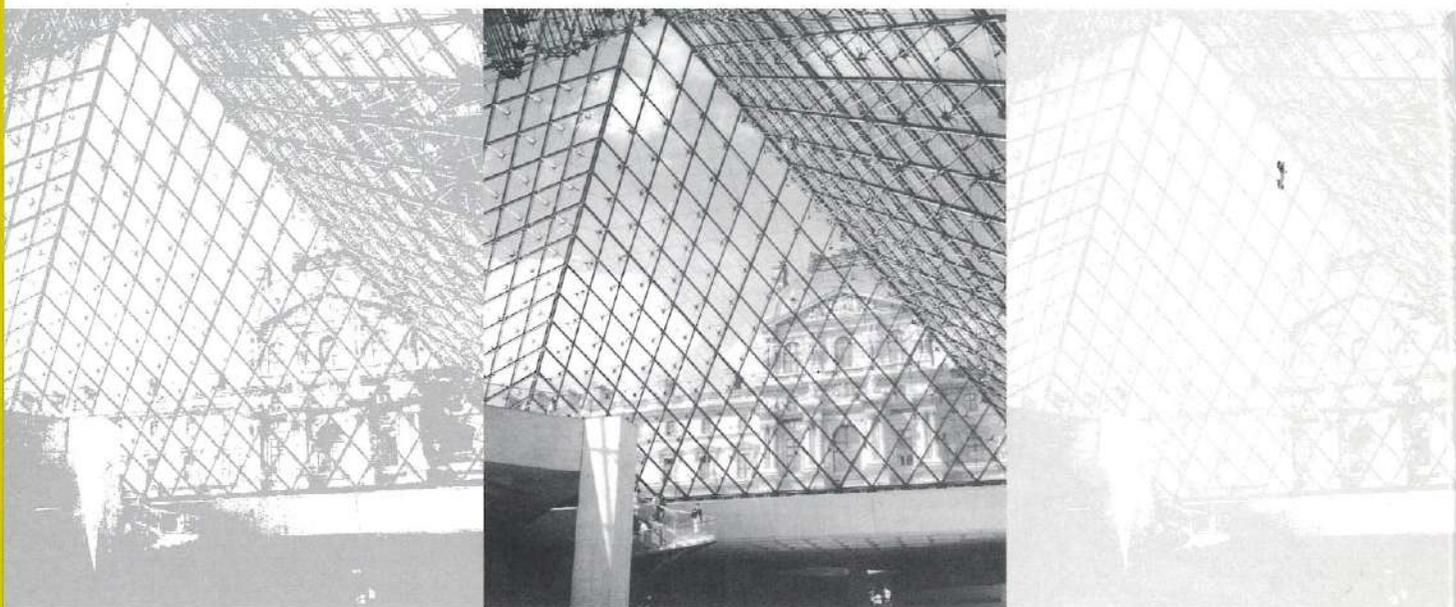
樂友

87

MUSIC COMPANION

Since 1951





在外形紛亂、變化萬千的現代線條背後，
不能缺少古典式的穩定；
一旦失去了這種“定”，
便連帶失去了能夠進展的“動”。

黃友棣 題
期與讀者共勉
二〇〇四年五月

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

校長

吳天安

費明儀

法律顧問

會計師

黃乾亨

張彬彬

樂友

社長

審印人

顧問

費明儀

吳天安

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

陳君賜

莫寶賢

黃寶玲

裝幀設計

榮峯設計印刷公司

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

香港音樂專科學校編印

越洋絮語速寫

——與旅法作曲家陳其鋼聊天

許翔威

2

法國歌曲概覽

李德君

4

吳嘉瑜眼裏的苦行僧——史惟亮

劉靖之

7

從白居易《廢琴》詩說古琴

李明

11

國際文化交流：突顯七弦琴音樂藝術的特色

邱淑華

13

中西音樂對談

徐允清

17

記陳薩在香港一場十分成功的鋼琴獨奏會

陳兆勳

24

全方位努力・全面性提升

林敏柔老師談如何提升鋼琴教育質素

陳君賜

27

一本民族管弦樂的導賞參考書

司徒敏青

29

貓和牠的口琴演奏者

洛楓

31

再奏月光曲

水薔薇

31

人生感樂五篇

麥華嵩

32

音樂地標——夏日巴黎

許栩

36

越洋絮語速寫

——與旅法作曲家陳其鋼聊天



許翔威

今年六月天藍雲白，筆者正因出席聯合國教科文組織「國際作曲家交流會」而身處以藍代表自由、以白代表平等的法國，適逢著名旅法中國作曲家陳其鋼剛出席完「上海之春國際音樂節」返回他已移居廿載的巴黎。陳氏早揚名中外，大家對這位為芭蕾舞劇《大紅燈籠高高掛》創作音樂的作曲家不會陌生，內行對他的名作如《水調歌頭》、《三笑》、《蝶戀花》和《五行》等就更熟悉了，他目前委約創作已排到2007年，可見他是如何成功和忙碌。

我與其鋼兄當初就是相遇相知於巴黎，這些年來多半再見於東方，難得在特定之「中法文化年」與他在花都重逢敘舊，到他新居吃了兩頓便飯，每次我們都開懷暢談良久，當中不乏「中國人在法國」引起的音樂話題，在此草記一二。

許：你最近剛演出的是一首怎樣的的作品？

陳：名叫《走西口》，為十七件弦樂而作。

許：那麼跟著涼的陝西山歌有關咯？

陳：是，描寫離鄉別井和適應新環境的悲苦和希望。

許：你近年似乎在作品題材及內容都更靠攏中國元素，是否貫徹着「走出西方現代音樂」的概念？

陳：中國作曲家可以有自己的風格，最重要是我們要有膽量去做自己，不能為討好任何一種人而創作。我只是把想寫的寫下來，不計較別人怎樣看待。

許：實在也沒有甚麼藝術能滿足所有人；創作若只是隨着時下潮流，沒有自我的堅持，也就難有過人之

處。所謂專業的現代音樂風格其實會流於狹窄，容易鑽進新音樂的象牙塔。

陳：從前我在現代音樂的專業圈子裏活動，覺得那天地挺大，誰知後來跳了出來，不再理會專業的口味和標準，我發現自己有了更大的空間。其實越專業的人總要從專業的論點去評價作品，也甚為主觀，我們真的沒必要為這些專家而創作，反而那些沒那麼專業，但對新音樂感興趣而有着一定學識與經驗的人，更能接受新的藝術內涵，更能鑑賞好的作品。

許：我曾在講授華人現代音樂發展時拿了從八十年代到近期的作品比較，展現其風格轉變。個人的特質始終存在，還有是一種法式的細膩色彩，但近年是傾向較明顯的調性，更具



體的中式形態，而整體上也更為簡單、率直和集中。

陳：簡單其實更有表現力，也不容易做得好，簡單不一定就大眾化，只要不落俗套而有深度。藝術始終是藝術，它與通俗流行文化之間難以取個平衡位置。若創作藝術音樂的人刻意轉向通俗，只會失去自我。

許：但音樂家不其然會受現實環境影響，受制於現實，很多樂團和演奏者的生存條件便建基於票房，像管弦樂團的成本這麼昂貴，便愈來愈難維持，管弦樂的創作就更困難重重。

陳：管弦樂的未來極可能會收縮，但我們不用想太多，現在還是做我們能夠做的，做應該要做的就是了。市場不是藝術家可以計算的，最近一套梅湘作品的新錄音，知名指揮與一流樂團演奏，全球銷量卻十分低。

許：唱片公司的考慮與藝術家往往都不同，維珍給你出



的那唱片曲目排列和封面設計是你的意思嗎？

陳：都是他們弄的，我原本想把《五行》排在開首。

許：然而《蝶戀花》的中西元素混合得很美妙，含蓄與激情交疊得很有個性。你的唱詞依然用中文，相比同樣旅居海外的譚盾則多以英文唱詞滲入中式腔口。語文的本義與神韻產生不同藝術效果，而華人與西方人演繹者大概亦詮釋出不同的深度。

陳：其實音樂本身有其表現力，譜上寫清楚，西方人亦可以表達出我們的形象與韻味，而我們寫突破傳統的東西，即使華人也不是很快便明白，也得在排練磨些時日。至於譚盾在美國寫音樂用英文，也許是對的，年青一代也會更接受。

許：人在外國生活久了，中文也就少講少寫。你的作品標題法文跟中文一般都不是直譯的，各具意蘊，發揮了不同語文的特質與優點。你定居巴黎二十年，

會否習慣了以法語思巧，包括構思作品的時候？我想這會對選題及創作都有些影響。

陳：這倒沒有人如此問過我，我的法語思維已很自然的了，但我始終是個華人。

許：中國作曲家在西方工作已有一些很成功的例子，但也有知名作曲家回國去，那樣會否更能幫助祖國發展？

陳：個別作曲家面對各自不同的環境和生存條件，各有不同抉擇。身在海外或國內實在都可實踐理想，只是現今的作曲家不易做，比以前更快被時代淘汰。若以人口比例來看，在莫扎特、浦契尼的時代，從事藝術音樂創作的人比例上較現在還多。

許：現代華人作曲家把東方與西方元素融合，不是已走出一條受到國際注目的道路來嗎？東方對西方的影響會否與日俱增？

陳：那也是，已經有外國人在模仿我們了……



Chanson 法國歌曲

概覽

李德君

從十二世紀至十六世紀，沒有一個國家在培育世俗歌曲方面比法國更活躍更有創造性意義的；可惜以後就一蹶不振，失去繼續領導歌曲潮流的地位。一般法國歌曲都稱為Chanson「香頌」或「尚松」，但它的釋義是隨着時代而轉變的。從早期法國南部和北部的吟唱詩人（Troubadours et Trouvères），而Machaut、Dufay、Janequin等這些名字，都標誌着十二世紀到十六世紀，“香頌”的音樂是從簡單的旋律轉變到複音音樂。十七世紀開始後，法國歌曲長久以來所保持的優越性都消失了；“香頌”的稱號已變成了通俗流行歌曲（Chanson Populaire）及腐化的“宮廷歌曲”（Air de cour）。

在盧梭（Rousseau）的音樂詞典中，說明“香頌”是在抒情的詩詞加上一種曲調，適合在親切的場合吟唱：如在朋友情婦間，或在孤獨時舒解暫時的無聊；旋律是以單純直接，易於記憶為主，有時也用

魯特琴（Lute）或豎琴來伴唱的。各種各類的“香頌”和“抒情歌曲”（Bergerettes）、“輕鬆歌曲”（Brunettes）、“田園歌曲”（Pastorales）、“迴旋曲”（Ronde）和“通俗歌曲”（Vaudeviller）等等，都是隨着時尚而改變，從一種歌曲轉到另一種繼而消失了。

法國的“浪漫曲”（Romance）要遲至十八世紀才出現，但歷時較長。它的流行直至十九世紀上半葉仍然存在。當時的大詩人柏朗茲（Béranger）對法國的“香頌”貢獻很大；作曲家們也聲稱他們的浪漫曲取得巨大的成功碩果。

自一七七五年至一八〇五年，法國泛濫着數以萬計的浪漫曲。後來只有一首仍在流行而不失其光彩，就是定居法國的德國人施伐爾曾多夫（Schwarzendorf）所作的《愛情的喜悅》（Plaisir d'amour），這位作曲家改名為馬爾蒂尼（Martini），而十

八世紀的意大利歌集也常常包括意文的《愛情的喜悅》（Piacere d'amore）這首浪漫曲。

首先創作法國藝術歌曲稱為Mélodie的是大作曲家貝遼茲（Berlioz），從這時候Chanson的名詞是傾向流行方面的通俗歌曲。貝遼茲從來不彈鋼琴，令人詫異的是他的鋼琴伴奏卻寫得很有效果。他創作的聲樂套曲《夏夜》（Les Nuits d'Été）的六首愛情詩，由戈蒂埃（Gautier）作詞，其中最多人演唱的是第一首《維拉內爾》（Villanelle）和《失蹤》（L' Absence）；《在海灘上》（Sur les lagunes）也很感人。此外，《清晨》（Le Matin）和《小鳥》（Petit Oiseau）兩首歌曲也很悅耳。

以歌劇《浮士德》而知名的古諾（Gounod）的旋律是清澈自然的，具有溫柔典雅甚至甜美的韻味；和聲溫和而不用太多不協和弦。他的代表作是《小谷》（La Vallon）和《夜晚》

(Le Soir)、《給春天》(Au Printemps)。聖桑(Saint-Saëns)的歌劇傑作是《森孫與黛麗拉》，他的六首由雷諾(Renaud)的詩寫成的《波斯歌曲》(Mélodies Persanes)是典型的藝術歌曲。最常被演唱的歌曲《鐘》(La cloche)是大文豪雨果的詩。他用的曲式是法國稱為“通譜體”(lied continu)，相等於德國的durchkomponiert或英國的through-composed。

佛瑞(Gabriel Fauré)先後保持創作藝術歌曲凡六十年，他是將法國歌曲及音樂從傳統的束縛解放出來的作曲家；他的名字和詩人維爾蘭(Verlaine)正如舒曼和海涅的名字互相媲美。他大約創作了一百首歌曲，後期多為套歌。佛瑞被象徵派的短詩所吸引，選用思想和形式新穎的歌詞，避免冗長及過份描述景物，亦少用激烈的戲劇化情景。他喜愛有情調而帶傷感、纖細而神秘的處理方式。諷刺和幽默都不在他的創作範圍；他的歌曲中也沒有叫喊和喧囂，是詩意和不誇張的音樂。旋律很聲樂化，沒有極端音域，但他的歌曲卻不易唱得好的。曲式常用修改的分節曲體(Strophic form)、三段體和通譜體或通作歌曲體。伴奏多用分解和弦，稀疏的織體、音型分配較廣或只重複一個音型，少用對位旋律。著名的歌曲有《莉迪雅》(Lydia)、《夢後》(Après un Reve)、《伊斯柏昂的玫瑰》(Les Roses d'Isphahn)、

《月光》(Clair de lune)、曼陀鈴(Mandolin)、《奈爾》(Nell)、《監獄》(Prison)。套曲《美好的歌》(La Bonne Chanson)被譽為法國式的《詩人之戀》(Dichter lieber)，像舒曼般的溫暖和自信；但它的統一性卻是受貝多芬的《致遠方愛人》(An die ferne Gelichte)所影響的，他最後的套曲是《空想的水平》(L'Horison Chimerique)。是為著名男中音潘澤拉(Panzéra)創作的。

迪帕克(Duparc)一齊的Mélodies幾乎與佛瑞並駕齊驅，他和佛瑞被認為是共同復興法國藝術歌曲的兩位作曲家。他們兩人的同名歌曲《菲迪萊》(Phidylé)都是異曲同工，各有巧妙。早期的作品有《憂鬱之歌》(Chanson Triste)和《嘆息》(Soupir)、《邀游》(L'Invitation au Voyage)等極受歡迎。其後《浪與鐘》(La Vague et la Cloche)、《狂喜》(Extase)等亦其精彩。迪帕克的歌曲感情深刻，富藝術感染力，能敏銳反映出歌詞美妙的內涵，使他少量的歌曲成為珍貴的法國音樂。

蕭松(Chausson)和迪帕克都是弗朗克(Frank)的學生。弗朗克最好的歌曲是《迎神》(La Procession)，他在伴奏中運用聖詠讚美天國的模進，新穎別緻。蕭松總共寫了三十五首歌曲，他的歌曲有豐富的音色和轉調，有親切的魅力和安靜的憂鬱。作品有《蝴

蝶》(Les Papillons)、《蟬》(La Cigle)、蜜蜂(La Colibri)、《魅力》(Le Charme)和《丁香花的時節》(Le Temps des Lilas)等。

印象派大師德彪西(Debussy)最初被華格納的豐富感性所吸引，後來轉變為憎恨他的音樂。德彪西不像佛瑞那麼帶有古典派的意識，他只靠自己內在感受的聲音；他的印象派觀念是受大畫家莫內(Monet)的油畫作品所影響。歌曲創作前後達四十年。在學生時期的靈感作品由一八七六年的《星光之夜》(Nuits L'Etoiles)開始直到一九一六年。他的創作曾受兩個婦人的力量所啟發，其一是著名的梅克夫人(Mme Von Meck)，乃柴可夫斯基的贊助人；其二是華斯尼爾夫人(Mme Vasnier)是一位歌唱家，經常鼓勵德彪西和演唱他的歌曲。《曼陀鈴》是他獻給華斯尼爾夫人的歌曲，八年後佛瑞才譜出這首同名的歌，它們同樣地描出撥弦的背景音樂。《美麗的傍晚》(Beau Soir)是德彪西在巴黎音樂院一八七八年所創作，顯露出他已是漸趨成熟的作曲家。作品《鐘》(Les Cloches)的特點是全首用固定低音作為鐘的音型。在一八八八年作的《被遺忘的抒情曲》(Ariettes Oubliées)把詩人的字句轉化為音樂，色彩和明暗度都是他的創意夢想。《綠》(Green)是一首充滿感性的愛情歌曲，而《抑鬱》(Spleen)是一種低調氣氛好

像是“藍調”(Blues)的憂鬱感；Green和Spleen代表兩種水彩的色調——綠色和藍色；而《多情的會談》(Collogue Sentimental)是描述一對幽靈回憶往事的對話。其他歌曲作品有《比利梯斯之歌》(Chansons de Bilitis)、《神笛》(La Flute de Pan)、《心中充滿眼淚》(Il Pleure dans mon Coeur)等等。德彪西多採用同代詩人波德萊、維爾蘭、瑪拉梅的詩作曲；有人說他的歌曲從旋律看不如佛瑞，激情不如迪帕克，但他善於使旋律線條合乎語調的起伏，音樂和法語重音結合，使詩意樂思和語言融合協調是他的優點。

阿恩(Hahn)是馬斯奈(Massenet)的承繼者，他的作品比較迎合大眾，少有深度；一般是甜美而單純，亦偶有戲劇化旋律，最膾炙人口的是《假如我的詩歌有翅膀》(Si mes vers avaient des Ailes!)。他集合七首維爾蘭的詩譜曲，稱為《灰色的歌》(Chanson Grises)。

拉威爾(Ravel)的印象派並不模仿德彪西，他曾說過：“不做任何作曲風格的奴隸”；他喜歡所謂新古典派作品中清晰的線條和結構，但他的歌曲遠不如德彪西重要。早期作品套曲《天方夜譚》(Sheherazade)卻受德彪西的影響。其他作品有《魔笛》(La Flute Enchantée)和《冷漠的人》(L'indifférent)。另一套

曲《自然界的故事》(Histoires Naturelles)包括五首歌曲：孔雀、蟋蟀、天鵝、翠鳥和珠鳥等，有特殊的節奏情緒。無疑這些歌詞本身就決定音樂旋律具有朗誦性。鋼琴伴奏由於新奇的和弦而帶出新的風格。他的五首希臘民歌(Cinq mélodies populaires grèques)是和聲編配巧妙的民歌。他的練聲曲(Vocalise)與拉赫曼尼諾夫有不同的風格(西班牙舞曲哈巴涅拉的風格)，其他名曲有西班牙之歌(Chanson Espagnole)、《婚禮之歌》(Chanson de la Mariée)、《多歡樂》(Tout gai!)等。

在二十世紀上半葉，浦朗克(Poulenc)是藝術歌曲世界的領導人物。雖然他創作過相當多的重要作品，但很多人都認為歌曲是他最熟悉和最好的作品，在藝術歌曲方面，他顯然是佛瑞、德彪西的承繼者，在四十年內，他總共創作了一百四十多首風格多樣的藝術歌曲。他也是法國“六人團”的重要成員，他的音樂很多都反映當代的事物，而他的觀念認為音樂必須是此時此地的，因而選擇當代詩人的歌詞。他相信早期的作品最能表露個性，不像迪帕克銷毀了自己的早期作品，他本人覺得最具代表性的是他第一套藝術歌曲《鬥獸者》(Le Bestiaire)然而流傳最廣的歌曲是阿拉貢(Aragon)的詩稱為《C》。內容是詩人經過被戰火所毀的橋時，感慨回想當年，被一種單調的音纏繞着，因此每行詩的

結尾都是C的音韻。這首歌曲首演時是法國名歌唱家伯內克(Bernac)並由浦朗克親自伴奏。另一套四首歌曲的《歌唱的曲調》(Airs Chantés)清新而迷人，其中Air vit是一首歡樂的花腔式旋律，節奏較快。其他歌曲亦多姿多彩，難以盡列。

梅湘(Messiaen)是現代作曲家，他的歌曲有強烈的個人特性，有一種不平靜氣氛混合各種風格，包括印象派在內的成份。他最重要的套歌是獻給他妻子的《給咪的詩篇》(Poèmes Pour Mi)和《大地與天空之歌》(de Terre et Ciel)，是情感最真摯、最能代表他的樂風，是利用調式、對位化和聲及流暢的節奏寫成的。

當然，還有許多法國著名作曲家，如比才(Bizet)、德里布(Delibes)、馬斯奈、拉洛(Lalo)、夏布里耶(Chabrier)、丹第(D'Indy)、薩堤(Satie)、魯梭爾(Roussel)、米堯(Milhaud)等人的藝術歌曲，都是法國音樂寶庫的珍貴精品。

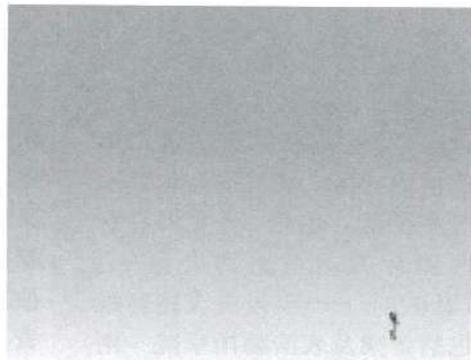
但我從不關心到達。使我發生興趣的是路……只要它是我所選擇的方向裡。我絲毫不忙。身體孱弱，而且，自幼便時刻有被截斷之虞，我時常在活着彷彿我可以活到一百歲——或明天便死去：這於我毫無差異。問題只在於全神貫注於你所從事的工作。

——羅曼·羅蘭(法)



吳嘉瑜眼裏的苦行僧

——史惟亮



劉靖之

在台灣行政院文化建設委員會和台灣國立傳統藝術中心策劃、出版的「台灣音樂館——資深音樂家叢書」裏，吳嘉瑜撰寫的《史惟亮——紅塵中的苦行僧》讀來層次清晰、論述中肯，是一本內容與風格皆具學術規範的傳記體著作。作者的筆觸樸實、敘述誠懇，值得關心台灣音樂發展的讀者細讀。

吳嘉瑜把這本書分兩個部份來描繪史惟亮（1925-1977）的一生，「生命的樂章——戰地的抗日之聲」，介紹史氏的生平，「靈感的律動——歷史的豐沛灌溉」則評論史氏的理想抱負和貢獻，讓讀者深刻地感受到史氏的遭遇、性格、作風、對音樂的激情和忠誠、對音樂教育和音樂創作的執着。作者的敘述，充份顯示了他對史氏的刻苦、耐勞、全神投入事業的認同、崇敬，令讀者感同身受，為這位苦行僧的困境而嘆息，為史氏的貢獻而欽佩。

生命的樂章 ——史惟亮的生平

在敘述史惟亮生平的部份，作者用了五個副標題來劃分了史氏一生的五個階段：烽火少年、音樂啟蒙、赴歐深造、民族音樂運動、鞠躬盡瘁。

凡是經歷過抗戰洗禮的知識份子，都無不帶有維護中華民族的國土與尊嚴的情懷，而這種情懷加上國民政府的無能以及在對日抗戰中節節敗退，顯示了更強烈的激情。史惟亮也是這種知識份子之一，他曾因「反滿抗日」的言論而被捕（頁014）。史氏說抗日戰爭鼓勵了他成為一個真正的戰士：「那個大時代栽培了我，鼓勵我在人生的戰場上做一個真正的戰士。我知道，如果我沒有參加這一段抗戰工作，我的生命將無光彩可言，感謝這一個挑戰，使我的生命一度放出光彩，那也是我一生中僅有的光彩，不是因為我偉大，而是因為我生活的時代偉大。」（頁015）

影響史氏生命的另一個方面是家鄉遼寧營口的小調和戲曲。這與史氏的父親愛好戲曲有直接關係，因為從小他便跟着父親去聽戲，雖然那些戲曲「不免有粗俗之譏，但其率真、純樸，的確能感動人」。（頁016）抗戰勝利後，他有緣在北平藝術專科學校師從作曲家江文也，先學聲樂後轉主修作曲。在江文也的教導下，史氏深刻地認識到中國作曲家要創作具有中國特色的音樂。（頁018-019）

從1949年中抵台到1958年赴西班牙深造，吳嘉瑜只用了很少的篇幅，事實上這9年是史氏為他日後的留學西班牙以至從西班牙返台後事業發展奠下了基礎。也是在這9年裏，他結婚生女兒，組成了一個不小的家庭。在這種情況下仍然堅持離開居住了9年、有不錯的人際關係和網絡的台北，是需要相當勇氣的。

我不知道史氏為甚麼會選擇西班牙馬德里來作為他深造

的城市，因為西班牙雖然有不錯的音樂傳統和頗有天賦的作曲家、藝術家，但這個國家從不是歐洲音樂文化之重地。再說，從16世紀之後，西班牙已逐漸沒落成為歐洲大陸的第三世界國家。吳嘉瑜在敘述這段經歷時，也說：「史惟亮對西班牙的環境感到失望。」（頁028）。一年後史氏跑到維也納音樂及表演藝術學院，兩年後又轉到德國斯圖佳，為的是要隨Johann Nepomuk Dávid（1895-1977）學習作曲。如此一年換一個地方，從西班牙文到德文，對史氏無論在金錢上、時間上和精力上都增加了負荷。

在留學西班牙、維也納和斯圖佳的7年（1958-1965）裏，史氏學得了豐富的音樂知識和作曲技法，並於1962年5月31日至1964年2月分別在維也納亞非學院與維也納音樂與表演藝術學院舉行了史氏的作品音樂會，前者有作品《青玉案》、《人月圓》等中國古詩小品以及四首改編民謠《康定情歌》、《在那遙遠的地方》、《青春舞曲》與《蒙古小夜曲》；後者有上述幾首古體小品。1964年12月，史氏的《弦樂四重奏》在維也納音樂與表演藝術學院演出。（頁033）

從吳嘉瑜的紀錄來看，史氏在奧、德兩國的5年（減去在馬德里的一年），作品並不多。這與他的經濟情況是否有關？吳嘉瑜稱史氏「苦行僧」

不是沒有原因的：「在這6年的留學期間，史惟亮過着窮困如苦行僧般的生活，熟知史惟亮的朋友都說：他可謂是『現代的玄奘』。他曾經在西班牙南部Huelva省的達爾西斯礦區裏做礦工，到德國斯圖佳的工廠去搬運貨物，在波恩的電器絕緣體工廠做低級工人，以換取生活、學習及旅行所需的費用。史惟亮一生生活嚴謹，菸酒不沾，晚年卻罹患肺癌，實與他刻苦的生活有關。」（頁034-035）

史氏的留學生涯，與黃友棣、許常惠相比，的確是夠苦的了；與冼星海在巴黎的窮困相比，我看也較惡劣——飢寒交迫固然辛苦，但礦裏的空氣相信是史氏早逝的主要因素。書裏的照片，史氏從頭到尾都是那麼削瘦，這也說明了史氏的體質是給礦工和搬運強度極大的勞動壓垮的。

從1965年回國到1977年去世的12年，是史氏人生中最後一段歷程，也是最長的一個較安穩的一段。在這短短的12年裏，史氏逐步實行他的理想：建立音樂圖書館、從事民歌採集工作、成立中國音樂中心、努力創作具有中國風格的音樂作品。在史氏的身上，我們體會到他所擁有的優秀品質：他不僅個人要努力地學習和工作，還為同行們與下代音樂工作者奠下良好的基礎。在音樂界和其他行業，我們可以見到有兩種不同努力向上的人：一種是集中精力做好自己

的本份工作；另一種是不僅做好自己本份的工作，還為同行的和下代人着想。這與個人抱負和能力有關，我們在史惟亮、許常惠、蕭友梅等人的性格和氣質上看到了他們的個人魅力和領導才華。這種音樂界的領導份子，把大部份的時間和精力用在領導工作上，只剩下不多的精力和時間做自己的工作，在一定程度上影響了他們的個人事業上的成就。

我完全同意吳嘉瑜以「鞠躬盡瘁」來作為敘述史氏生平的最後一段落的副標題。史惟亮去世時僅51歲，還未到52足歲，的確可以說是鞠躬盡瘁。

靈感的律動——成就與貢獻

這本傳記的後半部，只有三章：對音樂的狂戀、新音樂運動、愈冷愈開花，從多個角度來評價史惟亮的學識與修養、成就與貢獻，令讀者感覺到這位苦行僧的血與肉、淚與汗。

作者再三着重地指出史惟亮「與眾不同的刻苦能耐。東北冬日氣候嚴寒，但據紀剛先生所言，他每日仍用冰洗腳。地下工作『有今天不一定有明天』的精神生活，也鑄成他堅忍壓抑的性格。」（頁077）可想而知，具有這種堅強性格的人，對理想的追求是如何的執着了。作者是這樣來形容史氏的「民族自豪感」的：「對於理想的追求，他更是義無反顧且毫不妥協的。他所自信秉持的是他所謂的『生之驕傲』，

在他心目中，為國民族貢獻生命的重要性遠遠超過現實生活。」(頁078) 吳嘉瑜還寫道：「他如苦行僧、如宗教家般憧憬永恆的內心世界，是他周遭的人覺得無法企及的。1976年6月11日，史惟亮在給女兒依理的信中說：『我希望每一天都活得有意義，而離開塵世時問心無愧。』」(頁080)

史惟亮的音樂創作大致可分為兩大類，聲樂類與器樂類，數目如下(根據此書之頁151-154)：

聲樂

齊唱	3 首
獨唱	18 首
合唱	6 首
民歌編曲	17 首

(共 44 首歌曲)

器樂

鋼琴獨奏	7 首
重奏	4 首
合奏	5 首
舞台音樂	5 首
民歌編曲	4 首

(共 25 首樂曲)

聲樂 + 器樂 = 76 首

至於文字著作，也分兩大類：有關知識介紹的如《音樂欣賞》、《音樂的形式和內容》、《貝多芬》等共13篇，有關音樂的論著則只有6篇，包括《浮雲歌——旅歐音樂散記》、《新音樂》、《一個中國人在歐洲》、《論民歌》、《民族樂手——陳達和他的

歌》、《音樂向歷史求證》。(頁155)

《音樂向歷史求證》(1974)是史惟亮的音樂史觀的力著。吳嘉瑜對史氏的音樂史觀點論述得清晰明瞭：「從歷史的角度出發，史惟亮對他所處的時代文化作出種種批判。他認為中國自從民國以來，陷入音樂史上最混亂、矛盾的時期；外族音樂流入最多。接觸、認識中國音樂傳統最少，最無音樂信心，學習、創造力最幼稚、薄弱。史惟亮認為外族音樂大量流入並不可懼，學習外國音樂也並不可恥，可憐的是中國人對自己的音樂毫無所知，『有良田千畝而不自知，終日靠行乞度日』、『捧着金飯碗討飯吃』。由於這種對傳統的愚昧無知，以致許多人不是成為固執傳統的井底之蛙，就是亦步亦趨的學習西洋音樂，盲目追逐西方文明的皮毛。中國人鄙視自己的文化，在音樂上失去了自信心，沒有人由衷地愛慕自己的傳統音樂，一方面否定自己的民族情感，另一方面對外國的東西也缺乏冷靜觀察與批評的智慧，醉心於技術的追求，卻很少在西方歷史的發展中獲得教訓，於是中國成為外國文化的殖民地，捨己從人者多而消化吸收者少，因襲多於創造，讓史惟亮感慨地問起：『音樂的中國人，你在哪裏？』」(頁086-087)

史惟亮說：「寫作此書的目的，是要在觀念上恢復自



我、認識自我。」(頁088) 吳嘉瑜則說：「而這個自我，除了史惟亮的小我之外，更重要的應該還是中華民族這個大我。」(頁088) 這個「大我」在《新音樂》(1965)一文裏呈現無遺。史氏認為沒有民族音樂的國家是無法進入世界音樂的海洋。他在《新音樂》後記裏強調了這一觀點：「當我們自近百年西方音樂的多彩迷宮走出來看它時，我們會發現那原是萬流匯集、汪洋一片的大海，民族音樂是多少條大大小小的河川，他們最後終將匯海同流，而且彼此互相衝擊、消長、融匯，向着一個永恆的方向流下去，而大海便是世界音樂，它來自民族音樂，又反過去培養民族音樂。」

我與此書作者一樣，對史氏的音樂歷史觀和對他的民族音樂與世界音樂之間的關係的看法完全認同——中國音樂之如此特殊，之如此吻合中國繪畫、書法和建築等文化藝術的審美觀與哲學觀，正是世界音樂文化裏的一顆稀有的寶石。本來這顆寶石是應該閃閃發出燦爛的光輝，可惜的是被化裝得不中不西、不倫不類，到現

在為止仍然未能獲得中國音樂界和人民的尊重和重視。中國不會有巴赫、莫扎特、海頓、貝多芬、巴托克型的天才，因為歐洲音樂文化有它的宗教、人文、審美、哲學等一系列的基礎和配套，而中國則有另一種宗教、人文、審美、哲學等一系列的基礎和配套。中國音樂文化在過去一個世紀的問題，是在於中國音樂界拋棄了自己的基礎和配套，而盲目地去模仿、抄襲歐洲的那一套風格和技法。我想史惟亮所主張的音樂文化觀和審美觀屬於20世紀中國音樂發展的主流思想，史氏的《音樂向歷史求證》與《新音樂》兩文充份地顯示了這種主流思想。

史惟亮所掀起的採風潮，想是受到巴托克的影響，作者吳嘉瑜認為史氏「對民族音樂捍衛與發揚所持之態度，除了受到他本身的愛國精神影響以外，更源自於他對古今中文歷史的理性檢討與批判」。(頁083)事實上，曾經遭受過列強和日本侵略「洗禮」的知識份子，無不充滿了愛國激情，史惟亮是那個大時代的知識份子之一。如此，匈牙利的巴托克便成為愛國音樂家的典範。

有關史氏的清唱劇《吳鳳》(1952)的創作，吳嘉瑜介紹了這首作品的構思、「解凍」(1966)以及首演(1968年6月10日)整個背景(頁131-132)；也提及了各樂段所運用的素材，但沒有作出評論。作者還介紹了史氏的《琵琶

行》，說「是史惟亮所有作品中最為人所熟知的一首，也是他一生最滿意的一首」(頁155)。在詳細介紹了《琵琶行》在取材、結構、調式、語法上「糅合傳統與現代、中國與西方」之後(頁134-136)，吳嘉瑜毫無保留地讚賞這首作品所達到的高度：

《琵琶行》取材自中國古典長詩，並以諸宮調之敘事說唱為架構體裁，靈活地使用五聲音階作為語法重組的素材，兼融西方無調、複調手法、語法上則以西洋管弦樂為基礎，予以濃淡有致的處理，並且具有描繪性質的聲響效果，將中國說唱戲曲的形式及其精神以抽象的方式表現出來，充份顯現史惟亮縝密的組織能力與藝術境界自由融合的才華。

《琵琶行》為史惟亮個人在音樂創作方面的成就留下美好的句點，而他在民族音樂方面，包括文字創作、民歌採集運動及推展樂教各部份努力的痕跡，則說明了他不僅是當代優秀的作曲家，更是一個孜孜不倦、無私無我的音樂工作者。(頁140)

對史氏的奉獻精神和只講耕耘不問收穫的崇高品德，吳嘉瑜也推崇備至：

以身教代替言教，沒有大聲疾呼也從不邀功求賞，史惟亮默默地奉獻，在一九六一年至一九七一年，堅持台灣除了死的史料，更需要留下活的資

產；除了表面技術的，也需要深入學術的研究；除了西方的、傳統的，更需要新的音樂創作方向。他一生顛沛流離，沒有為自己活過，受到時代背景的限制，種種理想在他在世的時候面臨挫折，甚至停擺的命運，然而史惟亮明白個人所能成就的有限，每個人都只是歷史塵土中的一粒砂，抱持着「這一代只是為下一代準備環境，收成的是未來」的理念，史惟亮的一生是知識份子良心的代表，他在台灣的民族音樂發展上，完成了一項開創的使命，並且留下了為社會奉獻，為時代、為歷史負責的音樂家典範。(頁140)

吳嘉瑜的《史惟亮——紅塵中的苦行僧》成功地為讀者刻畫出一位努力勤奮、刻苦耐勞、熱愛中華民族的音樂學者、作曲家和音樂行政工作者，可惜天不假年，雖然不致於「出師未捷身先死」，但若史惟亮能多幹上十幾二十年，他在音樂研究、創作和教育(包括音樂圖書館和音樂中心)等工作會有更多的建樹，對中國音樂的發展會有更多的貢獻。

2004年6月16日



膚淺的人相信運氣，然而成功的首要秘訣是自信。

——愛默生

天才是百分之一的靈感加上百分之九十九的汗水。

——愛迪生

從白居易《廢琴》詩

說古琴

絲桐合為琴，中有太古聲。
古聲淡無味，不稱今人情。
玉徽光彩滅，朱弦塵土生。
廢棄來已久，遺音尚泠泠。
不辭為君彈，縱彈人不聽。

李明

唐代大詩人白居易（772-846）有一首著名的《廢琴》詩，詩是這樣的：

絲桐合為琴，中有太古聲。
古聲淡無味，不稱今人情。
玉徽光彩滅，朱弦塵土生。
廢棄來已久，遺音尚泠泠。
不辭為君彈，縱彈人不聽。
何物使之然？羌笛與秦箏。
（《廢琴》）

詩中蘊藏了不少信息，今嘗試解讀如下：

人們欣賞音樂，最先感知的應是聲音的音質，或稱音色。是弦樂還是管樂？弦樂是撥弦樂器還是拉弦樂器？管樂是竹管、木管還是銅管？抑或是管弦合奏的和聲？不論人們熟不熟悉樂器的名稱，音樂給人的第一印象，首先總是樂器的音色。分辨樂器的音質、音色，是人耳感知所具備的本能。《廢琴》詩第一句也正是指絲弦桐木古琴的特有音色。古琴由鬆透的桐木做面板，堅實的梓木做底板，中有一定的空間是共鳴箱。樂器製作原理很簡單，在扁木匣子上裝上弦。古有蠶絲弦，今有鋼絲纏尼龍弦。樂器產生的年代直追太古歲月。中石器時代

（15000-10000年前）發明弓箭，相信一弦琴的發明亦在同時。古代傳說琴始於伏羲、神農、黃帝。中國文化源頭都集中推於約一萬年前的黃帝，因其元妃嫫祖養蠶，於是琴的絲弦材料有了着落。近年考古發現，河南舞陽賈湖骨笛，約8000年前的七孔笛，可吹奏現代曲調，可見當時音樂已發展到相當高的程度，再上溯二千年，推斷黃帝時代發明琴，應是合理的。

一萬年前的弦樂器，當然是“太古聲”了，除了年代久遠，古琴特有的渾樸沉重音色，古樸原始得令人肅然起敬，是其他樂器所沒有的。樂器音色除來自製造材料的質地外，也來自演奏方法。古琴演奏分空弦散音七弦7音，泛音91音，按音147音，共245音，有大量音高相同，音位、音味兒不同的音，因而使琴的演奏，變得複雜有趣。音域四個8度加一個大2度（C-d3）。按音主要有吟猱綽注、進復、退復等獨特技法，因而使古琴音色更幽奇雋永，令人神往。琴的七弦形制，約定型於漢代。正中為七徽，左右各六徽，分別可彈奏弦的二、三、四、五等分音。琴古代彈奏三

分損益律，亦可彈奏純律和十二平均律。以彈奏正調等七調為主。按其形狀，分仲尼式、蕉葉式等。

《廢琴》詩中“太古聲”、“古聲”，除了指古琴音色外，當然也指古琴音樂。琴樂的發展雖有其獨自的軌跡，但也與中國整體文化發展過程相同。在殷周時代，琴樂主要仍在民間發展，《尚書》“搏拊琴瑟以詠”，《詩經》“我有嘉賓，鼓琴鼓瑟”，“妻子好合，如鼓琴瑟”等可為證。太古時人，“以樂為美”，後又“以悲為美”，《孟姜女哭長城》的調子，今日各地仍有留存。周“禮崩樂壞”後，諸侯國統治者競相“以鉅為美”，將當時極難生產的貴金屬鑄製龐大的編鐘、編磬等樂器，便是一例。不僅如此，他們還把整個樂舞和房中樂藝人樂隊用來殉葬，對這種反人類的暴行，孔子極為憤怒，早就說過“始作俑者，其無後乎！”的話，燒個陶人殉葬都不行。儒家的音樂觀是企圖抑制能引起人強烈感官刺激的音樂，代之以淡雅、中正、和平的雅樂，將人和音樂都規限在“禮”的範圍中。以“鄭聲淫”、“放鄭聲”規勸，以正是古琴演奏

的“靡靡之音”、“亡國之音”嚇唬統治者。又把音樂分成不同層次，說“知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，從庶是也；唯君子為能知樂”。儒家的本意，實是規限統治者的，卻從沒有限制鄭、衛百姓喜好鄭、衛民歌。

漢儒班固等的《白虎通》說：“琴者，禁也，所以禁止淫邪，正以心也。”把琴作為端正人心的樂器。這份“榮耀”，其他樂器還沒有過。民初，琴家楊宗稷在《琴學叢書·琴話》中說：“明朱載堉論操縵引云，吟猱綽注輕重疾徐，古謂之淫聲，雅樂不用。為之訣曰，綽注及吟猱，徐疾與輕重，是名鄭衛音，故之通不用。”又云鄭衛之音貴泛音而尚吟猱，雅頌之音貴實音而尚齊撮。世俗琴曲吟猱多而齊撮少，古謂之鄭衛之音“。真是危險，如真這樣，琴樂真不堪聽了。

琴樂古樸淡雅的風格，其來有自，原有一大段與先秦文化、哲學、美學的發展，甚至與政治牽上關係的歷史。也正因為這樣，它早於西周末年就脫離了民俗生活，成為少數文人的專用樂器。但少數長期隱於民間的文人，又並不以“輕微淡遠”風格為滿足。如明·徐上瀛《溪山琴況》一書，就力圖糾正琴樂只有簡緩無繁疾之弊，主兼備二十四則：和靜清遠、古澹恬逸、雅麗亮采、潔潤圓堅、宏細溜健、輕重遲速。至此，古琴又獲得了新的

動力。明、清二代，琴學、琴譜書籍出版甚夥，為空前之舉。今天我們欣賞、彈奏的琴樂，大多出自明清古譜專集。

說到這裏，相信我們對《廢琴》詩“古聲淡無味”一句，比較容易理解了。今天，我們暫且丟開古代儒家的音樂包袱，輕裝上路。我們可以通過琴樂，穿過時光隧道，與古代琴人交流，與孔孟等先秦諸子，與漢代司馬相如卓文君夫婦、蔡邕文姬父女，與魏晉竹林七賢，與唐代李白、杜甫、白居易等詩人，宋代蘇軾、辛棄疾、姜白石等詞人相會，在琴樂中，在輕微振動的弦上，在淡雅古樸的聲音裏，與古人心靈相通，這種奇妙的感受，只可意會，不可言傳，唯有琴人和琴樂欣賞者才能體會得到。

是的，琴樂沒有像先秦時的雅俗樂、漢代的百戲、唐宋的樂舞、元明清以至近代的戲曲那樣，名重一時，如流星般光彩耀目，但卻細水長流，清泉汨汨，從遠古流傳至今。或許，在某一戰亂時期、文人倒霉的時期，琴樂傳承斷了線，但由於有文字譜、減字譜樂譜，後人根據傳統彈奏技法，通過打譜，又可將琴樂復活。

一千餘年前，白居易驚呼，琴的“玉徽”光彩盡掩，“朱弦”蒙塵，琴樂廢棄已久。但有幸冷冷遺音尚存人間，那是因為仍有如白居易一樣的文人，有恬淡閑適的心

境，飄逸不群、尊古崇聖的修養，不好世俗之樂，偏好古樸正音的執着。白居易《清夜琴興》詩道出了他的心境：“月出烏棲盡，寂然坐空林。是時心境閑，可以彈素琴。清冷由木性，恬淡隨人心。心積和平氣，本應正始音。響餘群動息，曲罷秋夜深。正聲感元化，天地清沉沉。”今日琴人已承傳了琴藝，但其心境確能恬淡自適，逃脫得了現實名利的束縛嗎？其心性修養、情操陶冶、品德涵鑄，是否又真納入了思考範圍呢？恐怕這不是現代琴人要碰到的問題。

《廢琴》詩最後四句似乎講的是我們現代的事。雖然近年媒體偶爾播放古琴音樂，商店也有古琴CD賣，但欣賞的人、懂得欣賞的人卻很少，甚麼原因呢？唐時，白居易歸咎於羌笛和秦箏，現代當然就是爵士樂與鋼琴了。請注意，笛、箏前面均已標明唐時是外來貨，至少不是中原土產。今天，外來的西洋古典音樂和流行音樂，不正是今人音樂生活的主要部分嗎？時代發展了，審美觀改變了，潮流大勢是不可阻擋的。但在提倡多元審美觀的現代，琴人並不奢望獲得全社會滿堂彩，只希望有生存的空間，有平等的權利，應有機會讓人們聽到琴樂。我們希望藝術行政專業人員能有現代眼光，勇於搜盡於廣袤蒼穹，聚焦於遠古微光。讓人類優秀的非物質文化遺產，在現代社會得到更好的保存，並且發揚光大。 圖

國際文化交流：

突顯七弦琴音樂藝術的特色

邱淑華

(聯合國教科文組織)

七絃琴是華夏文明的象徵之一，與中國傳統文學、書法、山水畫與園林等類型的藝術具有同樣的特色：都以生命的律動為基本手法，追求真善美的精神，表達中華文化獨有的人文思想。

老莊自然哲學、儒家道德人生觀都已融入歷代流傳下來的琴曲內容。寫景必是情景交融，托物喻人；寫人物典型為的是歌詠人生的理想，追懷歷史的時空。彈琴者要求音韻流暢自然，而且心手相應；聽琴的人必須專注傾心，如歐陽修詩中云：“彈雖至指聲生意，聽不以耳而以心”（贈無為里彈琴李道士）。創作的過程，先有條件是“移情”（《樂府解題》：“水仙操”）欣賞音樂又必是“知音”，如此音樂家與聽音樂的人才能達到心靈的溝通，正如鍾子期聽伯牙鼓“高山流水”一曲（《呂氏春秋》：“本味”）。

琴作為樂器，有它特殊的複雜的演奏技巧；尤其以左手

巧妙的動作：吟猱綽注，產生有如人聲吟哦的韻律，取代語言，表達人的思想感情；又以微妙幽遠的餘韻，求境界於弦外之音而能“境入希夷”。（徐青山：“溪山琴況”——“遠”）

這裏只是初步點出傳統文化中對音樂創作和欣賞的要求。以現代人繁忙和緊張的生活，這些特點似乎是空虛而不可理解。不過，只要我們知道古琴音樂，自古以來最高的理想是為了怡情悅性，藉音樂陶養性情，進而追求精神的昇華。音樂能激發人的感情和精神，古人已有明文敘述，以《樂記》為例：“號稱情深而文明，氣盛而化神；和順居中而英華發外……”（樂眾）。本乎一原則，古琴音樂不能只求娛樂、快感和滿足。它要假藉樂音，創造出內心一種自由安祥的境界，超然物外。

“境界”確是中國傳統藝術的最高要求。詩、書、畫、音樂都朝着同一理想：於是蘇東坡評王維：“詩中有畫，

畫中有詩”，因為詩與畫，二者同樣追求一種境界；而王維則是詩人也是畫家。琴樂也追求達到與詩畫同樣的境界，通過音韻的曲折描述所表達的，不外是大自然如詩如畫的美（如漁歌，陽春），同時讚美或者感慨人生的各種際遇（如離騷，秋鳴）。因此我以為古琴音樂是一種以聲韻代替語言筆墨所構成的景物詩篇。這些旋律性的詩篇，有如詩與畫一樣，常常是物我不分的，是“物我為一”的情境。

今日的時尚，似乎只是追求感官的刺激，逃避內心的自我。不過只要人對自然景物還保留着感情，還記得四時景觀的變化，雲行水流風雨驟起的趣味，那麼古琴音樂也就不能以曲高和寡為藉口，摒棄於日常生活之外。何況精神的疲勞和緊張，正可以藉琴聲的和靜幽美來得到舒解。許多外國學者、音樂家第一次聽到古琴的錄音，雖然還未了解其中特有的內容和音樂語言，他們的第一個印象和感覺，都說是：這

音樂特別寧靜和平。事實上，任何人士接觸七弦琴音樂的時候，總會在不知不覺上靜了下來，傾聽。

琴聲的誘惑，不在音響的大小而在弦音的柔和清遠。當音質音色清而亮，即使柔而細，對於一個喜愛音樂的人更會側耳傾聽，終於引人入勝。我了解到琴樂所以給人第一個印象為安靜，乃是由於這音韻使人心神專一，不分散。當一個人精神集中，氣息和緩，便自然而然體會到內在的安祥與和平。

其次琴曲的內容與中國歷史文化密切結合在一起，對於不了解中國文化的人士，他們也許不能體會到其中的象徵意義。但是，只要他們具有一般音樂的素養，總能夠了解樂曲的結構、律動的變化，而且能感受到一些古琴特有的起伏跌宕的音響效果。很令人欣慰的是，琴音相當自由的表達方式，本來源自中國傳統，倒被現代作曲家視為一種先進的方法，一種新的音樂語言，跳出西方古典和浪漫主義音樂的經典約束，藉以擺脫舊的規章而另作發揮。音樂家尋找新的靈感、新的方法，需要從生活經驗和知識交流中得到啟發。認識古琴音樂，無疑地能夠促進現代作曲的更新和發展。

我十分期待古琴音樂能夠在世界各地遇到知音，不局限於中國文化系統裏。固然聯合國教科文組織(UNESCO)在

去年正式宣布將古琴列入世界性非物質文化遺產之一。然而這只限於形式上的定位，接下來的應當是以實際的錄音和演奏，讓古琴音樂傳播四方。所有琴家、音樂藝術研究工作者，以及錄音公司和廣播電台，都須要朝着這方向努力，並攜手合作。

在國際文化交流當中，我們要特別指出傳統琴樂的三個最出色的特點：

第一：琴樂的本質是凝神的藝術

自先秦時代，被宋玉視為曲高和寡的琴樂，真有如“陽春”、“白雪”，能唱和的人數不多，可是細水長流，不管多少朝代興亡，還在繼續傳承和發展，一直到今天。漢代以後至魏晉玄學盛行之世，琴在中國眾樂器中佔首位：“琴者樂之統也，與八音並行；八音以絲為君，絲以琴為君”（琴書大全引太史公文），隋唐以後，由西域傳入中國的曲項琵琶成為當時音樂風氣的新寵。從此琴變成了清高孤獨的樂器，幽居書齋，為文人學士的精神伴侶，專用以養性怡神。北宋朱長文稱之為“復性樂道忘憂之器”。（琴史“敘史”）

然而，直至東漢末年的蔡邕已在琴操一書中寫着：“琴以修身理性，反若天真也。”可見自秦漢以降，琴不只是創作音樂的器具，它已經超越藝術的範圍，跨入哲學思想、宇宙觀與形而上的領域。從“樂

者德之華”（禮記《樂記》）一語，可見至戰國時代中國文化的特性已經成立。中國人注意到藝術活動與精神境界有着密切的連繫，人格修養與藝術創作是先後相連貫的。大凡琴樂的創作、演奏和欣賞，不外乎追求真、善、美，淨化人心，豐富自我的內涵，這是琴在眾樂器中獨具的特點，是它的優勢，也是負擔。

第二：琴的歷史使命和象徵

自蔡邕琴操之後，以至明清兩代各家琴譜，無不宣稱琴是聖王之器，“始於伏羲成於文武”。（《新刊太音大全》）。也許孔子曾經這樣認知禮樂和易經，又以此傳述給弟子。琴的創始，上溯至伏羲的觀念已經是中國文化史上的結晶。問題不在有沒有實證？不可信？歷史文獻裏沒有明文的記載，發掘的考古文物也未能上溯到伏羲年代的琴。我以為“羲皇”兩字象徵中華文化的黎明。是口語傳說下來的“群體性的記憶”，再經過歷代文人的懷古意識，把琴和琴樂與中國文化有系統地結合在一起。

歷史考古學家了解原始樂器產生在文字之前。以絲木合製的琴，作為簡單的弦樂器，早在新石器時代已有誕生的條件，而且甲骨文中木上懸絲的文字（)或可作為引證。後來發明的文字，可以記載先已存在的事物。那麼我們何妨說遠至新石器時代，中國最古老的絃樂器“琴”已經存在，

當時作為一種既彈且唱，為歌詠伴奏的樂器。

儒家最重視傳承的需要，薪火代續，不絕如流水。基於這種精神需求，我們可以了解為甚麼音樂跟文字一樣，在中國文化系統中有共同的象徵意義。古琴音樂和漢文所傳達的是中華民族的歷史感情和使命，上自遠古，代代而下，綿延不絕。若以藝術語言和形式來說，琴樂可以更新，可以譜新曲；以為精神文化和歷史的寄托，琴家則要始終如一，忠於傳統。北宋的蘇東坡已經有所感慨地發覺古琴的特殊歷史地位：“自從鄭衛亂雅樂，古器殘缺世已忘。千年寥落獨琴在，有如老仙不死閱興亡。”（“舟中聽大人彈琴”）

第三：追求物我的和諧

以移情和知音兩種要求作為創造和欣賞的條件，說明了

琴樂的存在，主要目的在於雙向的溝通，是一種為交流而存在的音樂語言。這不只是人與人間的溝通，而且是人與外物（大自然）的交流。人為萬物之靈：“與天地並生，與萬物為一”的觀念早出現在莊子“齊物論”。秉着這一崇高偉大的胸懷，歷代文人藝術家都以詩畫等各種藝術形式表達“物我為一”的情境。琴家也不例外。他們利用音韻的起伏旋律的動盪，散音泛音和按音的交錯使用，紆迴曲折，以至於“神遊氣化，而意之所之……時為岑寂也，若遊峨嵋之雪，時為流逝也，若至洞庭之波”（徐青山“溪山琴況”）。多少琴曲，在標題之外有解題，旨意在描述如何掌握指法技巧，充分表達樂曲的形象思維，讓人的感情和大自然的影物通過美的旋律，完全融合成一體。常常一首樂曲演奏過程中是人心與景物的交感和對

語。這或許就是“古樂與天地同和”的意境吧！

無論如何，古琴是一種最擅於溝通又極為豐富的音樂語言。作為樂器，歷史賦予它承繼文化的使命。作為音樂，既要滿足人的精神內涵，又得啟發人與大自然的諧趣悠遊，世界上所有優美動人的音樂，都不是只有表面的音響變化效果，而是以聲韻的深刻感人，在剎那間形成一個特別的時空，其中融合了音樂家與聽眾的思想感情，產生一種默契、一種境界。

有古琴作為中華文化的精神遺產之一，在國際文化交流的各種活動當中，比如傳統樂器展覽和示範演奏、比較音樂學討論會、音樂的社會生活與人文思想等等範疇，古琴都可以成為最傑出的主題。

二〇〇四年八月於巴黎



香港音樂專科學校——2004 秋季課程



1. 風琴入門 導師：黃健瑜
7/10/2004 (THU) 8:00p.m.-9:30p.m.
全期 4 堂

2. 視唱基礎訓練班 導師：劉秉靈
19/10/2004 (TUE) 7:00p.m.-8:30p.m.
全期 8 堂

3. 五級樂理班 導師：劉秉靈 (A)
區月美 (B, D)
黃孝梅 (C)

A 班 29/10/2004 (FRI) 7:00p.m.-9:30p.m.
B 班 30/10/2004 (SAT) 10:15a.m.-12:45p.m.
C 班 30/10/2004 (SAT) 5:30p.m.-8:00p.m.
D 班 4/11/2004 (THU) 7:00p.m.-9:30p.m.
全期 12 堂

4. 八級樂理班 導師：黃偉強 (A)
李學齡 (B)

A 班 26/11/2004 (FRI) 7:00p.m.-8:30p.m.
B 班 27/11/2004 (SAT) 2:30p.m.-4:00p.m.
全期 40 堂

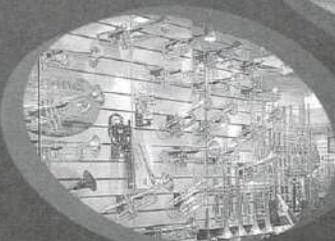
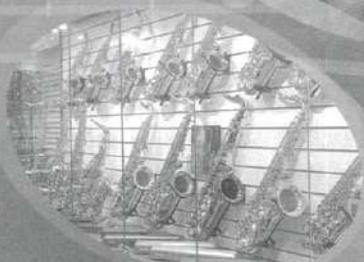
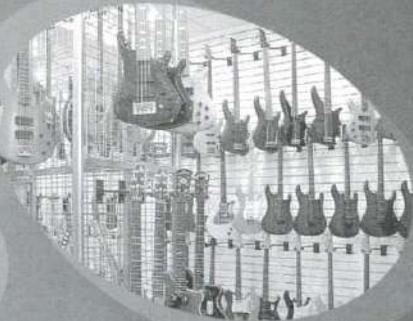
詳情請參閱課程簡章或致電本校查詢

TOM LEE

Music

通利琴行

完美音樂 通利承諾
Think Music Think Tom Lee



門市部總行 MAIN SHOWROOMS

九龍 尖沙咀金馬倫里1-9號
Kowloon 1-9 Cameron Lane, Tsimshatsui

2723 9932

香港 灣仔告士打道144-149號城市大廈
Hong Kong City Centre Building, 144-149 Gloucester Road, Wanchai

2519 0238

tomleemusic.com

售票服務：城市電腦售票網及快達票
Ticketing Service : URB TIX & Hong Kong Ticketing

尖沙咀·九龍灣·灣仔·銅鑼灣·太古·香港仔·西環·沙田·馬鞍山·將軍澳·荃灣·青衣·屯門·上水·元朗
Tsimshatsui · Kowloon Bay · Wanchai · Causeway Bay · TaiKoo · Aberdeen · Western District · Shatin
Ma On Shan · Tseung Kwan O · Tsuen Wan · Tsing Yi · Tuen Mun · Sheung Shui · Yuen Long



ISO 9001 : 2000
Certified to ISO 9001
Service Department



中西音樂對談

徐允清

香港音樂專科學校於2004年1月12日在正校主辦了名為「中西音樂對談」的講座，請來香港中文大學音樂系副教授余少華博士及香港音專前任教務長徐允清先生兩位音樂史學者主講，講座主要內容為「中國傳統音樂和西方『古典』音樂本質上有何分別？中國音樂史學和西方音樂史學研究角度及觀點有何分歧？香港音樂教育由幼稚園以至大學皆重西輕中的原因何在？」

不少音樂界的朋友都抱有這樣的想法：「西方古典音樂流傳了數百年，所以是品質最優越的樂種。」其實這種看法只看到事實的表面，而未作深層的探討。西方「古典」音樂（註1）流傳了數百年是事實，但各位可曾想過其得以流傳數百年的真正原因？

其實在西方社會，幾百年以前人們聆聽的音樂也是最新創作的音樂，而且這些音樂也很快便被人遺忘。文藝復興時期音樂理論家汀克多里斯（Johannes Tinctoris）在1477年寫道：「學者認為在四十年以前創作的音樂作品沒有一首值得一聽。」（註2）巴赫的作品很多都是為特定的場合創作，例如其宗教康塔塔（church canata）便是為特定的崇

拜而寫，在十八世紀，這些作品首演之後便很少重演，也不久便被人遺忘。在西方社會，不斷重演過去的作品也只是近二百年左右的事。

音樂作品虛擬博物館

音樂哲學家該亞（Lydia Goehr）在1992年出版了一本名為《The Imaginary Museum of Musical Works》（音樂作品虛擬博物館）的書（註3），當中她指出「音樂作品虛擬博物館」的觀念在歐洲大約形成於1800年。要理解這個觀念，我們先要了解何謂「博物館」。「博物館」是在歐洲十八世紀以後蓬勃發展的一項建設。所謂「博物館」，就是一間館將過去歷史遺留下來的物件，脫離其原有的功能，陳列在其中供人觀賞，並配以文字敘述其歷史淵源。一個花瓶原本供插花之用，但我們把數百年前的花瓶脫離其原本插花的功能，放在館中陳列，供人觀賞，並考據其歷史以一段文字介紹，這樣這個花瓶便成為博物館陳列品得到長久的保存。

音樂在很多社會原本是伴隨勞動、宗教儀式、舞蹈、節慶、晚宴、娛樂的一項活動，但在歐洲十八世紀形成了一項名為「公眾音樂會」（public concert）的活

動，出席音樂會的人在音樂演奏期間，安靜地坐在音樂廳中甚麼也不做，只是聆聽音樂的演出。這樣，音樂脫離其原有的功能性作用，成為欣賞的對象，而場刊中的節目介紹則敘述作品的淵源。因此出席音樂會和探訪博物館是兩樣相類似的活動，而因為音樂並非觸摸得到的實物，因此該亞稱這樣的博物館為「音樂作品虛擬博物館」。

音樂作品概念

「音樂作品虛擬博物館」的形成，目的和一般博物館一樣，在於恆久保存一些物品。但音樂轉瞬即逝，我們如何能將它恆久保存呢？這裏便要介紹「音樂作品」的概念（musical work concept）。音樂原本是容許變動的，理由很簡單，一首音樂首演後，第二次交由第二個演出團體演奏，若這第二個演出團體的組合不同，作曲家便要將之修改以切合實際環境的需要，韓德爾的《彌賽亞》現存有數個手稿版本便是這個原因。但到了十八、十九世紀之交，在歐洲音樂界形成作品要流傳萬世的觀念，因此音樂要以定型的方式固定下來，每一首音樂有特定的身份，成為固定的「作品」（work），而作曲家成為這個「作品」的產權擁有人，其意圖成

為神聖不可侵犯的。貝多芬生前擬出版其作品的權威性版本全集 (complete authoritative edition)，以改正其作品在流傳過程中出現的錯處，及作最後的修改和定稿，以便流傳萬世。

這裏需要指出一點：我們雖說音樂作品以樂譜定型的方式保存下來，但其實所謂「定型」，也只是限於西方五線譜所善於記錄的音樂元素：即音高和節奏，其他音樂元素 (例如速度、力度、色彩、發音法等) 也是有某程度的自由的，我們只需比較同一作品的不同演奏錄音版本便可明白此點。

拉赫曼方法

使「音樂作品虛擬博物館」的觀念得以落實的是音樂學 (musicology) 在十九世紀的蓬勃發展。音樂學這學科目的在系統地研究和音樂有關的所有現象，其在十九世紀的一大貢獻在於出版過去作曲家的全集。作曲家全集權威性版本的編纂方法採用一個在學術上非常嚴謹的過程。這方法首先源於「古典文獻學」 (classical philology) 的研究，並由德國學者拉赫曼 (Karl Lachmann) 發展而成，因此普遍稱為拉赫曼方法 (Lachmann

method)。以下簡單介紹拉赫曼方法在音樂學上應用的理念。(註4)

拉赫曼方法假設每一首作品有一份作曲家最後定稿的手稿 (autograph)。在圖一中這作曲家的最後定稿以 Ω 表示。但在十九世紀音樂學最蓬勃發展之時，很多過去作曲家作品最後定稿的手稿已散失，遺留下來的只是出版商出版的版本。這些現存的版本在圖一中以英文字母顯示。拉赫曼方法假設作曲家手稿到出版商版本的流傳過程中會出現人為錯誤，而這些錯誤在往後的流傳過程中會被保存下來。因此憑着仔細比較不同版本的共通錯處，我們可得知哪兩個版本來自同一源頭。在圖一中若這些源頭的版本現已散失，我們以 (Ω 以外的希臘字母如 α) 顯示。

拉赫曼方法的精髓在於仔細比較現存出版商版本中的共通錯處，繪出如圖一的作品版本流傳圖 (stemmata)，最後透過對作曲家風格的認識，企圖更正作品在流傳過程中出現的錯誤，還原最接近作曲家原意的版本。這也就是作曲家全集權威性版本的編纂過程。

拉赫曼方法雖然在學術上非

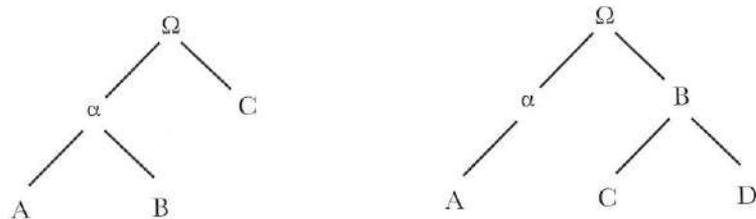
常嚴謹，但也並非沒有缺點。第一、一首作品是否一定有作曲家的最後定稿是一個疑問。如前所述，作曲家可能為適應演出環境而修改作品，那麼哪一個版本才是最後定稿有時很難決定。第二、雖說共通錯處的比較方法非常嚴謹，但我們難保這個重構作品版本流傳圖的過程沒有出錯，這過程的任何錯處將影響最終權威性版本的可信性。第三、這樣重構出來的權威性版本實質上是現存出版商版本的綜合體，很可能歷史上根本不曾出現過如此一個版本。

無論如何，正是由於音樂學科學方法的發展，系統地整理過去作曲家的手稿和出版商版本，編纂作曲家全集，再加上音樂出版業在歐洲的蓬勃發展，才使過去一度被人遺忘了的音樂可重現於世。

中國傳統音樂本質

中國傳統音樂和西方「古典」音樂有本質上的不同。中國傳統音樂是以演奏為重心的，與西方「古典」音樂以記譜為重心的習慣有所不同。中國音樂雖也有樂譜，但在二十世紀初西方音樂學傳入中國以前，樂譜只起提示的作用，並不像西方音樂般成為作

圖一：作品版本流傳圖舉隅



Ω ：作曲家手稿
 α ：現已散失版本
A, B, C, D：現存出版商版本

品定型的手段。中國傳統音樂的樂譜只是一個框架，它容許演奏者有較大的發揮空間。例如古琴譜並沒有準確記錄節奏，因為在這音樂體系演奏者有較大自由處理這種音樂元素。這並不表示古琴譜不及西方五線譜完善，只不過兩者的着重點不同：西方五線譜準確記錄的是音高和節奏，而古琴譜準確記錄的則是音高及色彩。在古琴譜，右手手指向手心 and 背手心彈弦是用兩種不同的指法記錄的，因為對彈古琴的人而言，它們的色彩是截然不同的。但我們若換上西方五線譜，這兩種手法的分別便無法記錄。

中國傳統音樂並沒有作品定型的觀念，同一演奏者這次演奏一首《瀟湘水雲》和那次演奏一首《瀟湘水雲》可以不完全一樣。兩個不同演奏者根據同一樂譜彈奏出來的音樂也可以不完全一樣。其實在中國傳統音樂的觀念，一位樂師雖然在初學時要跟足師傅，但他成了大師之後是可以對傳授給他的音樂加以改變的。甚至可以說，適應環境對音樂作適當的調動和處理是中國傳統音樂訓練中不可或缺的一環。

經典作品

說回西方「古典」音樂，隨着音樂學在十九世紀於歐洲蓬勃發展，「經典作品」(canon)的觀念亦開始形成。所謂「經典作品」，就是學者認為優秀的作品，不斷在音樂會中演出，亦受到永久保存。在西方音樂界，最早成為經典作品的就是那些最早獲編纂作曲家全集的作品。理由很簡單：作品若要能在音樂會中演奏，必

先要有樂譜出版事業的配合。而越早獲編纂作曲家全集的作曲家作品，其獲演出的機會便越高。此外，音樂史的撰寫也要依賴樂譜的出版，因此越早獲出版全集的作曲家，其獲研究的機會也越高，也越早加入偉大作曲家的行列。

以下談談西方學者選取經典作品寫入音樂史書的準則。這些準則可以歸納為以下四點：

- 一、戲劇性 (drama) ；
- 二、統一性 (organicism) ；
- 三、複雜性 (complexity) ；
- 四、原創性 (originality) 。

在西方音樂美學觀點中，「戲劇性」是很重要的一項因素。一首好的作品要有戲劇效果，要吸引聽眾追隨聆聽。這種戲劇效果是通過協和與不協和的聲響效果對置而成的。協和的聲響效果具穩定性，不協和的聲響效果具不穩定性。不穩定性和穩定性的對置形成緊張和舒緩的效果。一首好的作品在於適當把握緊張、舒緩兩種效果之間的協調，把聽眾帶進一個又一個的高潮。此為西方「古典」音樂戲劇性的理念。

第二項準則「統一性」所着重的是作品的嚴謹結構。西方音樂界視一首作品為一個完整的有機體，這個有機體的每一部份要和其他部份緊密結合、互為關連、前後呼應。一首好的作品要有完美的結構和組織。

在西方音樂史書中，「複雜性」也是衡量作品應否寫入史書的

一項重要準則。在西方音樂史書中描述的大部份作品都是在那個時代最複雜的作品。那些並非走在複雜性最前端的作品，除非在原創性方面特別突出，否則要不沒被選入音樂史書，要不在史書的地位也不高。

第四項準則就是「原創性」。西方「古典」音樂崇尚創新，在音樂史書中地位崇高的都是領導潮流、開創先河，及對後世影響深遠的作品。

順帶一提，雖說以上四項原則是西方音樂界衡量作品的準則，但確切點說，應是德奧音樂體系思維衡量作品的準則。十九世紀音樂學在德語國家發展得最蓬勃，其衡量作品優劣的準則成為西方音樂界主流的準則也是很自然的事。其實其他國家可能有另外一些準則，例如意大利音樂着重旋律的優美，法國音樂着重清澈、簡潔的特質等。

中國人衡量中國傳統音樂

這一代不少在大城市中長大的中國人，因為接受西方音樂教育，不自覺以西方音樂美學標準來衡量中國音樂。一位台灣朋友便批評中國傳統音樂沉悶、色彩不豐富、結構不嚴謹、缺乏和聲、對位等。其實這樣的批評未必中肯，因為不同的音樂體系有不同的衡量標準，一套體系的標準未必適用於另一套體系之上。我在第85期《樂友》的一篇文章(註5)便指出，衡量粵語歌曲優劣，詞曲音韻協調兼語法正確是很重要的一項標準，這在西方音樂是萬萬想不到的一項標準。而傳統

中國的文人社會提倡「藝成而下、德成而上」的觀念，音樂在於提高個人的修養，品德的高尚重於演奏技術的高低，這也是在西方音樂界所沒有的。

以一個音樂體系的準則加之於另一個體系身上，批評其落後、不優越是極不適當的。試想想，若一個只認識西方「古典」音樂的人，在欣賞過粵劇和印尼嘉美蘭 (gamelan) 樂隊的演出後，批評粵劇滾花的追腔中樂手節奏不正確、嘉美蘭樂隊的樂器調音不準，這是如何的可笑。(在粵劇的滾花當中，旋律樂器樂手在演員開始了演唱後才加入，模仿其人聲旋律演奏，因此兩者並非同步進行，這在行內稱為「追腔」。在嘉美蘭的樂隊中，金屬樂器組成一對對，每一對中的兩件樂器音高相差少許，在演奏時其頻率的差別造成獨特的聲響效果。)

創作、演奏、聽賞三者關係

以下談談創作 (composition)、演奏 (performance) 及聽賞 (appreciation) 三者的關係。在西方「古典」音樂的範疇，這三者大部份情況是獨立的 (見圖二a)。意思即作曲家將整首作品完成了，記成樂譜，才交由演奏者演奏。在「古典」音樂會中，演奏者和聽眾在普遍的情況下截然分開：演奏者在台上演奏，聽眾在台下欣賞，兩者甚少角色的重疊。因此在圖二a中代表這三項活動的圓圈截然分開。

在西方「古典」音樂範疇，某些情況下「創作」與「演奏」這兩項活動會有部份重疊 (見圖二b)。在巴羅克時期，持續低音 (basso continuo) 的部份只記錄最低音的旋律以及所用和弦的簡寫，實際高聲部的音由演奏者演出時即時奏出。在古典時期，協奏曲的華彩樂段 (cadenza) 由獨奏者根據樂曲素材在演奏時即時奏出。在這兩種情況下，演奏者亦擔當起創作的角色，因此在圖二b中，創作和演奏兩個圈有部份重疊。在西方音樂界，這樣的演奏稱為「即興演奏」(improvisation)。

在中國傳統音樂的範疇，創作和演奏這兩項活動的重疊部份要比西方「古典」音樂多很多 (見圖二c)。演奏者很多時都要將傳授給他的已創作部份再加以創造，才成為正式的演出 (古琴音樂中的「打譜」過程便是如此)。此外，演奏者和聽賞者的角色也不一定截然劃分。例如在上海湖心亭中由業餘人士演奏的江南絲竹，聽賞者可能隨時加入演奏者的行列，演奏的也可隨時停止演奏成為聽賞者，因此在某些情況下，在中國傳統音樂範疇中，創作、演奏、聽賞三者形成如圖二d的關係。

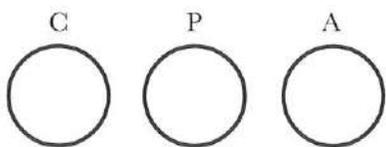
在西方音樂界，經歷過十九世紀作曲家要全面控制作品的每一個細節、出現樂譜上極多細微指示的階段後，到了二十世紀四十年代，亦出現物極必反的情況，產生「機遇音樂」(chance music)，即在作品中引入演奏者即興演奏的成份。因此在機遇音樂的範疇，也會出現如圖二c的情況。

西洋音樂史背後理念

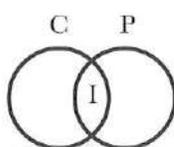
以下談談西方音樂史學界在撰寫音樂史書時背後的理念。我

圖二：創作、演奏、聽賞三者關係圖

a. 西方「古典」音樂



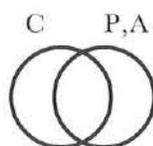
b. 西方「古典」音樂中的即興演奏



c. 中國傳統音樂



d. 中國傳統音樂



C：創作 (composition)
P：演奏 (performance)
A：聽賞 (appreciation)
I：即興演奏 (improvisation)

認為有三大理念普遍存在於西洋音樂史學研究當中：一、史書的撰寫以音樂作品為依歸；二、對音樂的討論注重作品不同音樂元素的描述，其中作品的和聲和結構佔主導地位；三、音樂的發展是以進化論為主導的歷史。

西方音樂史是以音樂作品為依歸的歷史，歷史發展的描述是根據作品風格的演變。相信在香港接受音樂教育的人普遍視這種觀點為理所當然。但其實我們若多所涉獵，也會發現這種觀念未必是理所當然的。在中國古代的音樂著作（如《樂記》）和古希臘哲學家柏拉圖的著作中，對音樂的論述強調的是音樂的社會功能，以及音樂在維繫社會和諧中所起的作用。在共產國家中所撰寫的音樂史，理念是推廣共產黨的意識形態和辯證唯物論，作品風格的演變並不一定放在首要的地位。

既然西方音樂史是以作品風格演變為依歸的歷史，很自然對音樂的論述便注重作品的音樂元素。傳統上西方音樂研究將音樂元素分為節奏、旋律、和聲、曲式、音色、織體、力度等，而史書的討論明顯偏重於和聲和曲式兩項元素。我們只要看看大專音樂課程的設計便可明顯見到此點：在大專的音樂課程，和聲學和曲式學都有獨立的課程，但各位可曾見過有旋律學、節奏學、織體學、音色學、力度學的課程？或許你可以說旋律的寫作在對位法一科中教授，但其實對位法課程大部份的內容還是和聲的部份。因此明顯可見，在西方音

樂研究中，和聲和曲式佔主導地位，而在史書中地位崇高的作曲家都是在這兩方面有出色表現的。

在西方音樂學傳入中國以前，中國的音樂著作普遍不著重音樂元素的分析和描述。在古代的音樂著作中，着重的是音樂哲學和樂律的研究。至於對音樂作品的描述，由於中國傳統音樂大部份都為有特定內容的作品，因此這些描述主要是形象性地敘述作品表現的內容。

西洋音樂史是一部以進化論為依歸的音樂史，這樣的歷史著重一個個的里程碑，這些里程碑都是在原創性方面特別突出的。西方音樂界相信音樂創作要不斷求新求變，一些只依從舊方向創作的作曲家在這樣的歷史中地位不會很高。

西洋音樂史着重的原創性也是有所偏重的，即偏重和聲和曲式。俄國五人集團中，林姆斯基-高沙可夫（Nikolai A. Rimsky-Korsakov）雖然在配器法方面很創新，但地位普遍不及穆索斯基（Modest Petrovich Mussorgsky）高，因為穆索斯基在和聲方面創新得多。很多攻讀西方「古典」音樂的人，也是受了西洋音樂史書這方面的側重點影響，認為流行曲沒有值得研究的地方，更沒有必要寫入音樂史書，因為流行曲在旋律、節奏、和聲、曲式方面都沒有創新的地方。但其實這也是一種偏見，因為流行曲創新的方面在音色與織體，只不過以我們現時討論音樂語言的方法（即運

用樂譜作為討論的依歸），無法詳細分析這兩種音樂元素。

「舊音樂學」與「新音樂學」

1985年美國音樂學者高爾文（Joseph Kerman）出版了一本名為《Musicology》（音樂學）的書（註6），書中總結了歷史音樂學（historical musicology）、音樂理論及分析（theory and analysis）、民族音樂學（ethnomusicology）等科目的研究。對於歷史音樂學，他批評當時這學科的發展着重於音樂版本的編纂，缺乏對音樂具洞察力的評論（criticism）。音樂學者編纂完一堆音樂後又編纂另一堆音樂，結果只是音樂版本的堆積，卻缺乏對這些音樂具洞察力的研究。

音樂學在西方國家的發展，在二十世紀八十年代下半期開始，明顯方向上有所轉變，學界普遍稱在這之前的音樂學為「舊音樂學」（old musicology），而在這之後的為「新音樂學」（new musicology）。高爾文《Musicology》一書的出版對「新音樂學」的形成無疑有極大的推動作用，但「新音樂學」往後的發展方向並非如高爾文所期待的那樣，即對西方音樂作品作深層具洞察力的研究，而是更大地受到其他學科和理論（包括民族音樂學、文藝理論、後現代主義）的衝擊，產生出新的研究方向。

民族音樂學最初的發展為西方人研究其他民族音樂的一個學科，但往後的發展則成為人類學與音樂學結合的一個科目，運用人類學實地考查（fieldwork）的方法，研究音樂在一個社群與文化的關係

(music in culture) 與及音樂如何作為一個社群文化的反映 (music as culture)。民族音樂學的研究運用很多社會科學的研究方法，探討音樂與人的關係，與西方「古典」音樂學術界將音樂視為獨立自主的個體的觀點有所不同。

在二十世紀八十年代，在西方學術界，文藝理論 (literary theory) 如雨後春筍般蓬勃發展，這些理論以嶄新的觀點和角度來看事物。這些理論當中以「後現代主義」(postmodernism) 對音樂的研究影響尤為重大，以下簡述「後現代主義」的理念。

要了解「後現代主義」，必先了解何謂「現代主義」(modernism)。「現代主義」是指在西歐十八世紀「啟蒙時代」(The Age of Enlightenment) 發展出來的一套理念。「現代主義」相信「理性」(rationality) 和「客觀」(objectivity)。這樣的理性主義發展出自然科學的研究，着重科學實驗，認為世界上有恆久的真理和法則。人文科學稍後借用自然科學的客觀方法進行研究，在音樂學上便產生前述的拉赫曼方法。

「後現代主義」挑戰「現代主義」的客觀規律和理性觀察，認為這世界是多元化的，從不同角度觀看同一事物會得出不同結果。就以歷史的撰寫為例，雖然史書盡列資料來源的做法好像是用很客觀的方式撰寫歷史，但其實每個歷史學家都有其立場，在史書的選材和撰寫角度上都無可避免受其主觀的觀點所影響，所

以這世界上沒有絕對客觀的歷史著作。(註7)

說回音樂學，在過去二十多年，受到後現代主義的衝擊，音樂研究產生出新的局面。新音樂學解構舊音樂學撰寫史書的立場，認為其理念如下：一、以西歐為重心；二、以白人為重心；三、以男性為重心。因此新音樂學的研究要平衡過去的側重點，產生「後殖民主義」(postcolonialism)、「女性主義」(feminism) 等的著作，開始研究過往所忽略的音樂：其他文化、種族的音樂、流行音樂、爵士樂、西方民間音樂、女性作曲家的音樂等。而受民族音樂學的影響，對西方音樂的研究也開始脫離音樂自主論的觀點，而開始着重音樂與人、音樂與其他學科的關係。

結語

回到「講座內容」中提出的三大問題。其中的第三個問題：香港音樂教育由幼稚園以至大學皆重西輕中的原因，其實很大部份是基於首兩個問題：即中國傳統音樂和西方「古典」音樂本質上的分別，和中國音樂史學和西方音樂史學研究角度及觀點的分歧。西方「古典」音樂是以記譜為重心的音樂，音樂學自十九世紀的蓬勃發展、作品觀念的形成、經典作品的選出、樂譜及學術研究的大量出版、二十世紀錄音事業的發展，都使方便課堂教學的材料大量出現。中國傳統音樂是以演奏為重心的音樂，其容許變動的特質，在個別教授演奏、演唱的情況下不成問題，但要在課堂中討論則有極大障礙。中國音樂學發展的不蓬勃；樂譜、錄音、學術著

作缺乏資源大量出版；供研究用的資料庫 (archiv) 和大型圖書館缺乏等，都對推廣中國傳統音樂形成障礙。

中國在二十世紀以前的正規教育中沒有音樂教育。香港成為英國殖民地後，模仿英國教育制度，也在中小學推行音樂教育，理所當然借用英國的音樂課程，因此內容也是西方音樂。中國傳統音樂教材的缺乏、中國音樂傳授過程的不系統性使香港的音樂教育重西輕中成為無可避免的現象。

要改善這種不平衡的現象，必要在香港發展音樂的學術研究，整理本地存在的樂種。香港一向是不重學術研究的地方，在音樂方面尤為明顯。香港大專音樂界現已發展了數十年，訓練了可觀數目的作曲家和演奏家，但音樂學者及民族音樂學者又有幾人？寥寥可數。當中研究本地樂種的更是鳳毛麟角。這也難怪，本地還未成立供研究用、貯存第一手資料的資料庫，即使有具學術能力的人也無從入手進行研究。

西方「古典」音樂是最高級的、唯一值得嚴肅學習的音樂這種說法只是一種神話，是十八世紀以來西方音樂史家製造出來的神話。然而在過去二十多年，在後現代主義思潮的影響下，這種神話在西方學術界已經破滅。西方音樂學術界開始迎接多元文化的來臨，重視對其他民族音樂、西方民間音樂、爵士樂、流行音樂、電影音樂的研究。

反觀香港的情況，我們雖有本土音樂文化，但由於音樂教育體系全盤西化，以及本地對音樂學術研究的不重視，以致在一般人心目中，學習音樂便理所當然學習西方「古典」音樂，那些本土音樂文化（包括傳統中國音樂和流行音樂）既沒有學習的必要，也沒有保存研究的價值。

西方「古典」音樂之所以達到今天崇高的地位，是很多政治、經濟、文化上的外圍因素使之然，與其品質的絕對高級沒有必然關係。我們看清這點，便應大力發展對本土音樂文化的學術研究，整理現存的樂種，納入教育體系，使下一代對我們自身的音樂文化有更透徹的了解，更不應灌輸西方「古典」音樂是唯一高級音樂的思想。

註

1. 西方學術著作現在提到 classical music 時，普遍 classical 一字都加上引號，以示其並非絕對優越，只不過習慣上如此稱呼而已。其實甚麼才算「古典」音樂也很難界定，你可以說巴赫、莫札特、貝多芬、布拉姆斯、華格納等作曲家的音樂是「古典」音樂，但有些音樂的界線則不那麼明顯。那些首演後甚少有機會再演的二十、二十一世紀作品算不算「古典」音樂？電影音樂算不算「古典」音樂？中古時期那些內容通俗但現已寫入音樂史書的歌曲算不算「古典」音樂？界線便不很明顯。
2. Johannes Tinctoris 《De arte contrapuncti》（對位藝術）（1477），載於 C.E.H. de Coussemaker 《Scriptorium de musica medii aevi nova series》（中世紀音樂論作者新系列）（Paris: A. Durand 1864-76），IV, 頁 77。此段落英譯可見 Friedrich Blume 著，M. D. Herter Norton 譯 《Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Survey》（New York:

W. W. Norton, 1967），頁 15。

3. Lydia Goehr 《The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music》（Oxford: Clarendon Press, 1992）。
4. 有關拉赫曼方法在音樂學上的應用，參閱 James Grier 《The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice》（Cambridge: Cambridge University Press, 1996）。
5. 徐允清「談粵語歌詞寫作」，《樂友》第 85 期（2003 年 6 月），頁 9-23。
6. Joseph Kerman 《Musicology》（London: Fontana Press / Collins, 1985）。此書美國版為《Contemplating Music: Challenges to Musicology》（Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985）。
7. 有關歷史學の後現代主義觀，參閱 Keith Jenkins 《Re-thinking History》（London: Routledge, 1991）。

Edelty

偉樂琴行
EDDY PIANO CO., LTD.

盡享無限音樂世界

Music Sales

UE
EDITION
Universal

URTEXT
Wiener Urtext

G. HENLE

Warner Bros. Publications

HAL-LEONARD®

PWM
EDITION
Polskie Wydawnictwo Muzyczne

ALBIRISIM
PUBLISHING

EDITION PETERS

STAINER & BELL LTD

Stainer & Bell Ltd

SCHOTT

SCHOTT

SIKORSKI

VERLAG

ROOSEY & HAWKES

EDITORIAL DE MUSICA
BOILEAU

RICORDI

FABER ff MUSIC

ALPHONSE LEDUC

DOVER

Bärenreiter

Salabert

DURAND

AMPHION

ESCHIG

來自世界各地歐美原裝正版之出版社琴書樂譜，不同樂器之樂譜以至參考書籍，歡迎查詢及訂購

總陳列室：

九龍紅磡黃埔花園第十一期聚賢坊地庫一層B2店

分行：九龍旺角亞皆老街120B號地下

九龍城聯合道38號地下

將軍澳彩明商場地下3號店

新界大埔超級城E區352A舖（近寶湖花園）

九龍何文田廣場321號舖

九龍紅磡鶴翔街1號維港中心1期601室

Tel: 2317 1861

Tel: 2768 8391

Tel: 2716 1683

Tel: 3143 9128

Tel: 2638 3096

Tel: 3169 3178

Tel: 2690 0484

香港音樂專科學校教職員及
學生購買任何書籍滿\$200或
以上，均可享85折優惠。

15% OFF

*優惠不適用於特價/減價貨品。
*優惠有效期至2004年12月31日。
*優惠不可與其他優惠/折扣/現金券同時使用。
*如有任何爭議，偉樂琴行保留最終決定權。
查詢熱線：2690 0484。

Edelty 偉樂琴行
EDDY PIANO CO., LTD.

記陳薩在香港一場十分成功的鋼琴獨奏會



陳兆勳與陳薩



十五歲的陳薩

陳兆勳

中國著名女鋼琴家陳薩於六月二十五日晚假香港大會堂音樂廳，舉行了一場十分成功的個人演奏會。當晚會場洋溢着節日般的熱烈氣氛，四周有不少熟悉的面孔，這大多數是音樂界同行，其中不乏鋼琴專業的演奏家及知名的鋼琴教育家。為數眾多的音樂愛好者及鋼琴學生，當然是這場音樂會的基本聽眾。這種狀況足以表明陳薩的名聲，早已為香港民眾所認知。而她多次來港所顯露的音樂才華，也確實得到許多知音者的欣賞與愛戴。

我知道陳薩這個名字，是在十年前北京中國國際鋼琴比賽少年組獲一等獎的時候。當時由於工作繁忙，我未能赴北京欣賞整個賽事。幸好在比賽結束後，我的老師周廣仁特意給我寄來了比賽目錄，使我對這一重大國際音樂盛事有了較清晰的了解。由於年僅十五歲的陳薩獲得了少年組的一等獎，我就很自然地翻閱了她的整套參賽曲目。令人吃驚的是，在第二輪 (Semi-Final) 中，她竟然選彈了大難度的拉威爾《水妖》(Ravel: "Ondine" from "Gaspard de La Nuit") 及蕭邦《降E大調大波蘭舞曲》(Chopin: Andante spianato

and Grand Polonaise)。

既然拿到第一名，那當然是得到十多位國際有名望的評委們所認可的了。十年前陳薩的琴藝已有如此出眾的表現，那就不難想像，十年後的她，肯定在開展自己事業的征途上，創出一個又一個的驕人成績。從這場音樂會來看，陳薩的實力無疑問可以跟許多國際級的鋼琴家相媲美。誠然，陳薩之有今天，肯定與前輩的悉心教導及親友的支持是不可分的，但她個人的資質和長期的努力奮鬥，更是她成功的主要因素。我作為一個老一輩的音樂人，眼見又一位中國的鋼琴新星在國際樂壇上崛起，除了興奮之外，更是感動不已。

音樂會以韓德爾 G 大調夏康舞曲 (Handel: Chaconne in G major) 揭開了序幕。韓氏於 1733 年在倫敦出版了第二集組曲及三首稱為 Lesson 的練習曲。而該曲集的第三首 Lesson 就是著名的夏康舞曲。也可能由於這個原因，不少人在彈奏此作品時，都側重於純手指練習的技巧表現。陳薩的演繹則完全摒棄了這一傾向，她對全曲的處理，技術上做到精確完整。如作品中許多單音

組合，都給以變化豐富的觸鍵奏法。發音效果既清晰地表現了古鍵琴 (Harpsichord) 的古樸風格，同時又充分發揮了現代鋼琴豐富的色彩層次及大幅度音量效果。主題的前四小節強奏，音色渾厚扎實，表現了莊嚴雄偉的音樂氣勢。後四小節弱奏及細膩的漸弱處理，使整個主題注入了富於對比性的內在動感。Var. 1 至 Var. 4 很好地控制在有變化的弱奏中，尤其以 Var. 2 左手雙八度的弱奏最為精彩。Var. 5 至 Var. 8 的十六分音群，幾乎以 Portamento 的微妙觸鍵來彈出，聲音晶瑩通透，弱而不浮。跟着 G 小調 Var. 9、10 的 Adagio，複調的聲部層次交代得一清二楚，音色優美而有變化，音樂流露出無比的深情。從 Var. 11 到 Var. 16 的 G 小調段落，速度遞增至 Var. 17 G 大調的再現，過程十分自然而富於動感。音樂推進至 Var. 21，引出了全曲的高潮，輝煌地結束全曲。陳薩所處理的手法，我確實有「似曾相識」之感，仔細思量之下，我才發現與美國鋼琴家 Murray Perahia 於 1996 年錄製的一款 CD 有許多相似之處。我一直很喜歡這個版本，這次在現場聽到陳薩以近似的



版本演繹，其技術及音樂表現，真可謂與大師 Perahia 有同曲同工之妙。加上她那樸實大方的台風，與音樂緊扣的身體語言，更給我多一分親切的感受。順便提一下，音樂會場刊說此曲有六十二個變奏，實為一大錯誤。事實上韓氏於早期確寫過一首G大調夏康舞曲含有六十二個變奏，但那只是習作性的樂稿。而含有二十一個變奏的夏康，卻是他成熟期之名作。「習作」與「名作」，當然不能混為一談。

音樂會的第二首作品是李斯特B小調第2敘事曲 (Liszt: Ballad no. 2 in B minor)。這首作品的結構龐大，就如作者著名的B小調奏鳴曲一樣，以單樂章單一主題發展手法寫成。此曲雖然沒有特定的故事情節為依據，但音樂形象鮮明而富於對比性。如海浪的描繪、甜蜜的爱情主題、進軍的威武形象、暴風雨的畫面等等。陳薩的演繹充分發揮了她豐富的想象力，以不同的彈奏方法，描畫出多種色彩的音樂畫面。樂曲的第一部分，其結構與古典協奏曲的雙呈示部相似。只是同樣是共35小節的第一次呈示是在B小調。第二次則出現在降B小調。半音之差，卻有色彩的變幻。陳薩對兩次左手半音階的彈奏上，第二次有更明顯的漸強及漸弱。右手旋律及和聲的着筆，第二次更顯濃重些。兩次第二主題的爱情描繪，高音旋律線條音色優美而富於起伏，和聲進行控制恰當，發展部大量快速分

解八度 (Broken Octaves) 及兩手交錯八度 (Interlocking Octaves) 等技術片段，都彈得扎實而有氣勢。我個人感覺如果能將音量幅度再加大些，更能將樂曲中的戲劇性衝突得到加強。跟着交替出現的第二主題發展變化及插段的進入，都表現得詩意盎然，十分迷人。最後經過強烈的高潮樂段，再度引出優美的第二主題時，她對兩種不同的音樂形象的過渡處理，更流露出十分自然的音樂動態。在曲末第二主題以小行板 (Andantino) 再現時，她那細膩而有起伏的弱奏處理，確實給人留下無限惆悵及一絲甜蜜的回憶。

《版畫集》(Estampes) 是德布西 (Debussy 1862-1918) 創作成熟期的名作之一。印象派色彩變幻的多種音樂形態盡顯其中。該組曲中的三首樂曲，都各具特色。在第一曲「寶塔」(Pagodes) 中，由於這是作家對東方異國風情的嚮往而引發出的奇異樂思，樂曲的旋律及和聲結構，都根基於五聲音階 (Pentatonic Scale) 的模式。在全曲共98小節的結構中，雖然也有半音和絃 (Chromatic Chords) 的運用，但總共也就12小節。為了樂段對比，在中段的旋律聲部也只出現 E \sharp 作 Lydian mode 的潤色。陳薩也根據該曲的這一特色，整個着色比較清淡，許多對位性的結構都彈得線條清晰。加上豐富多變的力度控制，將樂曲的靜態感覺，表現得維妙維肖。在《格

拉那達之夜》(La Soirée dans Grenade) 中，她將貫穿全曲的哈巴奏 (Habanera Rhythm) 控制得既有一定的伸縮性又不失整體的統一感覺。對大量的和聲變化，都給與各種色彩的調配。而對西班牙音樂中多變的節奏形，都掌握得很準確。通過她的演奏，我們彷彿聽到迷人的西班牙情歌及看到美麗少女們的舞蹈。第三曲《雨中庭園》(Jardins sous la pluie) 其實是一種觸技曲風 (Toccata style) 的樂曲。由於作家將兩首法國民謠注入其中 (《睡吧！寶寶 Do, do, l'enfant do》與《不要再到森林去 Nous n'irons plus au bois》)，這就形成全曲的定型旋律。陳薩以敏捷的指觸，確保快速音形的技術完整表現外，更給不同雨景的大自然現象的描繪，畫出了色彩各異的畫面。只是 Bars 27 第一首民謠出現時，左手八分音斷奏彈得太短促，發音有些乾硬。Bars 71 進入中段出現的第二首民謠則彈得非常優美，弱奏中兩手的配合也很好。Bars 126 和 Bars 130 相同的兩次小音符九連音，還可以將漸強再做大些，把陽光照射的音樂形象掀起突出。樂曲的尾奏氣氛熱烈，結束得乾脆俐落。

李斯特的《西班牙狂想曲》(Liszt: Spanish Rhapsody) 向來是鋼琴音樂會上的熱門曲目。這是作者1844年在西班牙旅行演奏時，在當地收集了一些音樂素材，經過多年的整理，於1863年在羅馬完成了



這一名作，並立了一個副題為《西班牙佛利亞調與阿拉貢的霍達舞曲》(Folies d'Espagne et Jota Aragonesa)。這就明確標示了所用素材的來源。陳薩在8小節的序奏中，以大幅度的音量對比，營造出氣勢雄偉的音樂形象。三次起落的華彩樂段(Cadenza)，更奏出星光閃爍般的音樂效果，並以均勻的漸慢音形引入了樂曲第一大段的佛利亞調。主題及三次方整性的變奏樂段，都表現得起伏有度而互成對比。隨之出現的進行曲風格樂段及疾風似的雙手半音階和聲組合，都注入了強烈的音樂動感。樂曲推進至高潮段落，出現了兩手急速的雙八度音群，陳薩果敢地奏出了渾厚而輝煌的音樂效果，充分顯示了她的技術實力。六串快速音階的過渡連接句，到引入霍達舞曲的細膩筆觸，更表現得維肖維妙。以整個作品來看，霍達舞曲的發展延伸，佔據了很大的篇幅，而且都以表現各種演奏技術為主的。陳薩除了對大量高難度樂段應付自如外，對音樂形象和氣氛的塑像更表現得淋漓盡致。李斯特這首作品確實有明顯的管弦樂化構思表現，其音量幅度設想也的確超越了一台鋼琴的負荷。對演奏者而言，這無疑是一個大難題。陳薩能一氣呵成奏畢全曲實屬難得。但在尾奏前八小節大幅度跳躍的和絃及八度組合，還未能從音量增長及音樂氣勢的營造作出充分的鋪墊。因此當D大調的佛利亞調一出現，就明顯缺了一般剛勁。當然，這只是小

小美中不足之處。她對全曲的演繹，已屬高水準之作。另外，我想起義大利鋼琴家布佐尼(Busoni 1866-1924)曾把此曲改編成樂隊與鋼琴演奏的版本。估計他也是想將這首作品的管弦樂化構思進一步得到發揮。

音樂會的下半場節目是蕭邦的B小調第三號鋼琴奏鳴曲(Chopin: Piano Sonata no. 3 in B minor)。陳薩突出了戲劇性的對比效果，具有強烈的感染力。當第一樂章的主題出現，那鏗鏘有力的音樂形象立即把人給吸引住。隨之出現線條交錯的連接部(Episode)更注入了豐富的音樂表現，技術處理也十分灑脫。呈示部與再現部那夜曲風的第二主題，彈得既優美而又充滿着全情投入的內心傾訴，效果感人至深。第二樂章Scherzo的A段，呈示及再現兩部分，同樣為60小節的急快板(Molto Vivace)，陳薩的輕觸鍵(light touching)都以均勻的Portamento音值來展現。音量起伏控制得當。其96小節的中段中，由於精細的聲部層次處理，除了高聲旋律線條清晰而富有表情外，中聲較流動的音形也交代得恰到好處。整個中段與前後段形成鮮明對比。A段中Bars 31-32的poco ritenuto可再「少給一些」，現在是「多了一些」，這點僅供陳薩參考。我一直認為第三樂章廣板(Largo)中，共佔70小節的中間樂段是不易處理的。陳薩的演繹，卻給了我全

新面貌的感受。她彈出的每一音，都有細微的力度漸進變化。這樣的發聲效果完全是出自內心的。整個大樂段充滿感情色彩的變化，毫無冗長的傾向表現。我想這就是陳薩的演奏最能直接打動人心的那種自然散發出一股靈氣罷，這對一個演奏家來說，也是最難能可貴的。第四樂章從技術狀態及音樂表現上，都有相當平衡的音樂效果。我倒覺得在中低音區出現密集音群時，可將踏板的分層運作，處理得更精確些，以獲得更美好的發聲效果。

陳薩的精彩表演，自然將音樂會的氣氛掀起一個接一個的高潮。Encore當然難免。她在全場聽眾熱烈要求下，先彈了陳培勳的《平湖秋月》。記得二十多年前，作者曾跟我說過，彈奏此曲最好以「悠然自得」這四個字為依據。陳薩除了很好地達到此要求外，還以獨特的音色處理，進行了富於意境描繪的藝術再創造。蕭邦的G^b大調圓舞曲，兩個A段的左手伴奏音形。第三拍的音量需要稍加控制，效果會更好。無編號的C[#]小調夜曲，彈得很出色，我當然很喜歡。

陳薩在香港的第一次個人獨奏會是十分成功的。我衷心祝願她在今後的演奏藝術道路上，不斷取得更大的成就。



全方位努力 · 全面性提升

林敏柔老師談如何提升鋼琴教育質素



訪問 · 記錄

陳君賜

林敏柔老師是一位非常活躍的演奏家和音樂教育工作者。她曾擔任香港演藝學院音樂院副院長八年之久，並自1997年擔任該院教務顧問至今。林老師也是澳門聖庇護十世音樂學院的名譽顧問和英國西林克斯 Syrinx 室樂團成員。林老師對香港演藝和音樂教育不但充滿熱誠，且有獨特心得，以下的分享，必定可以啟發投身鋼琴音樂教育的工作者。

你是一位演奏家，又是音樂教育工作者，哪方面給你最大的使命感呢？

我有興趣於多種跟音樂相關的工作，例如演奏、音樂教育、音樂行政、以及音樂研究等。但我最喜歡還是鋼琴演奏和音樂教育。

你認為今日香港的鋼琴音樂教育，已達到那一層次呢？

從參加音樂考試的人次，可知香港學習音樂的人非常之

多。鋼琴是一件人人喜愛的樂器，所以有很多人喜歡學習彈奏。但不一定是每位學生都能學習成功，以至培養出對音樂的廣泛興趣，一生受用。香港有多位出色的鋼琴演奏家兼音樂教育家，例如郭嘉特、劉綺華、羅乃新、及黃懿倫等。他們培育了很多優秀的鋼琴學生，並且在國際鋼琴音樂比賽中獲得多個獎項。這肯定了香港鋼琴音樂教育已達一定水準。

你認為現時香港鋼琴教育工作者的質素是否足夠（特別是鋼琴基礎音樂教育）？怎樣可以進一步提高呢？

香港鋼琴教師的質素其實相當參差。雖然已有很多出色的鋼琴老師，有很多學生夢寐以求能跟隨這些老師學習鋼琴。不過，亦有一些老師只具備五級鋼琴程度，就以為足以肩負教育鋼琴的使命。由於香港沒有一個公認的機構去監管鋼琴教師的質素，再加上大部分父母的無知，以為有鋼琴八

級程度就懂得教授學生，又不在意老師怎樣才教得好他們的子女，因此導致這些質素參差的情況。其實，作為父母，為子女選擇合宜的鋼琴老師，特別是啟蒙老師時，首先必須認識老師的教學理念。其次，注意老師能否透過課堂設計，引導孩子學習音樂的興趣，藉學習彈奏來持守和提升這份興趣。另一方面，老師也需要不斷探索學生學習彈奏鋼琴的訴求和目的，以及他們性格的特質，然後再花心思去鑽研最合適的教學方法，並為此搜集更多資源，或動手製作特別教學材料，實行創意教學，再加上因材施教，這樣才可以讓學生完全投入音樂的世界，享受色彩豐富的人生。

我認為鋼琴教師要提高質素，首先要主動進取一些。除了進修音樂課程，平日亦應多閱讀和鑽研教學書籍和音樂雜誌，吸取更多音樂知識。倘若時間許可，還要涉獵音樂以外的知識，例如繪畫藝術，好能啟發老師的靈感，應用在課堂

之內。此外，恆常出席各類型的音樂會，擴闊個人的音樂領域空間，可以增強分析樂曲的能力，懂得更多音樂世界的整體知識，從而更深入和準確地去演繹各類不同樂曲的風格。

你認為學生參加考試和比賽，對於鋼琴音樂教育是利多還是弊多呢？

我極之反對每年參加考試。因為學生只會應付考試的狹窄曲目，因而局限了他們接觸不同音樂種類和範圍的機會。老師懂得利用考試，可以讓學生和家長認知他們達到公認的某一程度，並且不斷追求進步，誘發更美的激勵。如果考試會對學生引起無形的壓力，便會影響他們對學習音樂的樂趣。

無論作什麼事，有比較才有改進。同樣道理，任何比賽都是幫助學生提升音樂修養和水準的機會，只要老師和家長清楚了解比賽的正確目標和意義，幫助學生明白比賽時會有很多因素影響得失成果，參加比賽是有它的好處的。

你是一位室樂團成員，你會鼓勵學生參與合奏活動，從而提高鋼琴教育質素嗎？你認為現時的鋼琴老師怎樣可以幫助學生參與合奏活動呢？

我當然鼓勵學生參與合奏活動，因為練琴是一項孤獨的活動，合奏卻是一項互動的合作。香港的功課壓力太大，一

般學生可能再沒有時間和機會參與小組合奏。但我仍鼓勵鋼琴老師多選擇一些二重奏作品給予學生彈奏，因為他們會從中學到更多的音樂知識 (Musicianship)，增加專注和節奏能力，又可以學習彼此配搭合作，以及擴大音樂空間。

你認為西方和中國大陸的鋼琴音樂教育有哪方面的優點，值得香港仿效？

香港現時的教育制度，未必能讓有天份的孩子，發展成為專業演奏家。中國大陸的音樂學院附有中、小學，英國有些學校除基本學科外，還有特別專注的音樂教育，學生在這種環境下浸淫，才有足夠的發展空間。因為鋼琴音樂教育需要較長的時間，才能培育出一位真正傑出的演奏家，所以，我認為香港有需要建立一所設有中、小學的音樂學校。

你認為香港政府或音樂教育機構，可以作些什麼去支持和推廣鋼琴音樂教育？

無可否認，香港政府過去已投放了龐大的資源去支持和推廣不同的音樂教育，例如成立香港演藝學院和音樂事務處等。但香港的教育制度過於着重學術性科目，學生忙於應付測驗和考試，以至沒有時間和空間去發揮內在的音樂潛能，學習音樂或彈奏鋼琴只被視為課外活動。我希望香港政府的教育制度，能重視音樂教育的地位和發展，並以更多的藝術

文化活動來配合，這樣才能支持和推廣鋼琴或任何形式的音樂教育。

我剛才提過香港鋼琴教師質素參差，所以我會建議香港政府或鋼琴教師協會制定一些條例去監管鋼琴教師的質素，以及提供具備基本資格的教師名單及資料，給學生和家長作參考指引，去選擇合資格的教師。此外，我更認為香港政府要以牌照方式去釐訂及確認鋼琴教師的專業資格，這對鋼琴音樂教育會是一項極重要的支持。

林老師從過去對鋼琴音樂教育的個人領受，至現在的積極參與，她深深體會鋼琴音樂教育必須不斷提升教學質素和各音樂教育工作者的熱心投入，加上香港政府的大力支持，才會更上層樓。梁



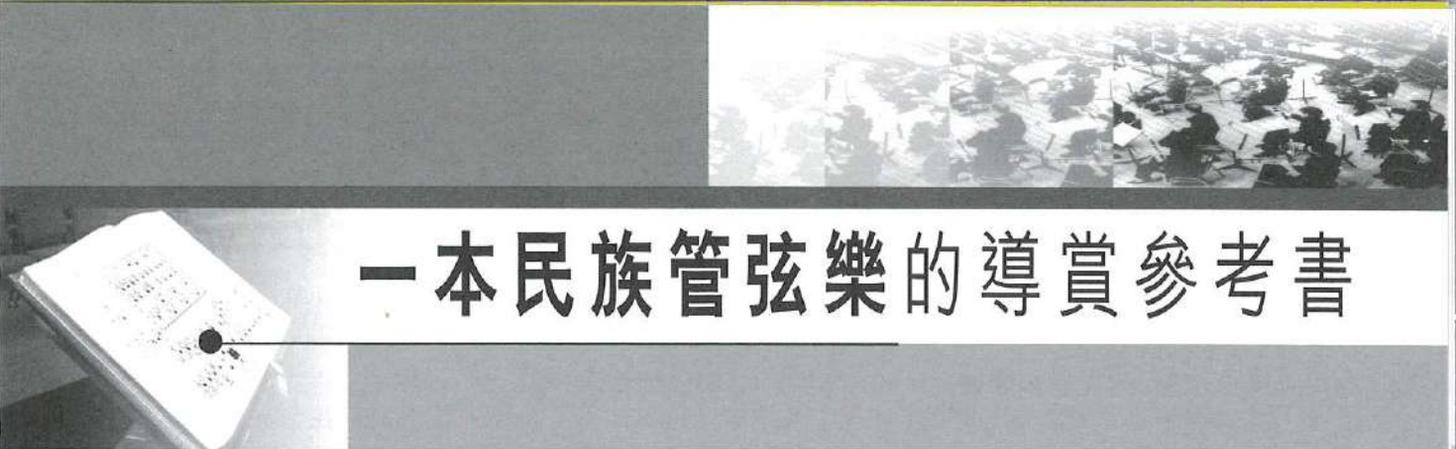
鳴謝

香港音樂專科學校 發展基金

吳振輝	\$ 2,000.00
吳恒中	\$ 500.00
音專校友	\$ 600.00
吳恒中	\$ 500.00

樂友捐款

王玉蘭	\$ 1,200.00
朱老師	\$ 800.00
馬寶月	\$ 500.00
音專校友	\$ 300.00
劉蘭生	\$ 200.00
冼澤榮	\$ 200.00



一本民族管弦樂的導賞參考書

司徒敏青

有關欣賞的書籍很多，國內和台灣都有出版，通常來說，多是一些有關外國的古典音樂作品分析與解說。有關我國的民族管弦樂曲的導賞書籍則較為稀有，其實國內很多出版社也出版過頗多這類的音樂導賞書籍，但在本港則少有出售，由本港音樂工作者編著的，更為少之又少。以前，這類文章有時還可以在報章中看到，近年來連報章中也極少出現。香港中樂團全力策劃，由該團的研究員陳明志博士編著的兩冊一套有關民族音樂欣賞的導賞書籍，名為《中樂因您更動聽》，是近期在本港出版有關中樂欣賞的一本有關民族管弦樂曲的書籍，內容較為全面，對開始接觸民族管弦樂的人更有好處。

上冊

書的上冊包括三大部份，四個附錄及四篇序言。

第一部份：薪火相傳——民族器樂大合奏的發展沿革：第一段從民族管弦樂談起，內容敘述民族器樂合奏的起點的情況。第二段近代民族管弦樂發展，這段從二十世紀開始至目前，民族管弦樂團對交響化

的發展情況。第三段香港民族管弦樂團發展概況，這個部份的資料很粗略，不詳盡與不充足。作者把這個部份的情況輕輕帶過，然而對本地及外地的讀者來說，其實是一個頗為重要的部份。特別是對香港民族管弦樂團發展的起點情況對後來的人會有一定的影響，沒有前人的努力，那有目前的成績？不單是這本書，很多談及本港民族管弦樂發展的文章或座談會的發言，也忽略了這一點。在這裏提出，主要是希望從事這方面工作的專家和學者，多點收集資料，使後進者有一定的認識和了解。第四段香港作曲家的民族管弦樂作品只着重在香港中樂團演奏的和委約的樂曲，其他業餘的改編和創作則全部欠奉。那難說，因為這套書是香港中樂團全力策劃出版，情有可原，其實搜集一點其他的業餘的創作和改編，對內容的充實，應有一點好處。

第二部份：魂繫東方——中國民族管弦樂團結構。這部份是敘述民族管弦樂團中的常規與不常規的樂器，這方面的資料很豐富。第一段樂與器，

敘述樂和器的結合與構造。第二段民族管弦樂團的常規樂器，本章從二千年前先秦時段談起，敘述了民族管弦樂團的吹管、彈撥、拉弦和打擊大組別中的各種樂器的架構、性能和表現能力。第三段是非常規樂器，這一章敘述了很多非經常在民族管弦樂團出現的冷門樂器與少數民族樂器等。第四段民族管弦樂團的編制與聲部概說，有關民族管弦樂團的編制。一般來說，多是參考外國管弦樂團的編制，適合與否，似是還沒有定論，通常是看樂團本身的條件而定。香港中樂團的編制當然比業餘的完整，這部份的資料充實而豐富，對開始接觸和經常接觸民族管弦樂團的朋友，有很好的參考價值。

第三部份：聲羅萬丈——中國民族器樂曲與傳統文化及相關藝術。分有天地諧和、神奇秘譜、乾坤有序、靜養心身、大快朵頤、線樣時空、樂舞與舞樂、光與影的對話、同聲相應與曲虛線空等十項，每項都寫出了音樂的描寫和表現力，那當然是觀點與角度和各有各的看法問題。總之不妨拿

來作為一種欣賞音樂時或是欣賞音樂前的一種參考資料。

最後的四項附錄

- (一) 寓教於樂：構築香港民族管弦樂團的方案之一。
- (二) 中國器樂參考資料。
- (三) 香港中樂團委約、委編作品一覽表。
- (四) 香港中樂團簡介。這些資料很寶貴，在欣賞音樂之前閱覽一番，對欣賞有幫助。

下冊

下冊主要是一些民族管弦樂曲的分析和解說，本冊分為

- (一) **意蘊與意象**——包括人間有情、水的意蘊、花的聯想、和諧空間、閒適人

生、悲情主義與感物抒懷等七項標題，選擇了十六首樂曲作範例，其中包括了《梁祝協奏曲》、《流水操》、《春江花月夜》與《花好月圓》等。

- (二) **地域與風土**——包括異鄉情懷、一方風土一方情、民間社火、土俗與土風、絲路繁花等六項標題，選擇了十六首樂曲，其中包括了《西北第一組曲》、《東海漁歌》、《敦煌印象》與《瑤族舞曲》等地方韻味濃厚的樂曲。

- (三) **形象與造型**——包括了力與美的象徵、光輝與苦難、蓋世豪俠與巾幗英雄、思古幽情、京韻薪傳

與琵琶樂韻等六項標題，其中選擇了《秦·兵馬俑》、《草原小姐妹》及《十面埋伏》等，以地方風采與古代人物為中心。

- (四) **技巧與探索**——包括氣韻生動、技巧借用、動感傳遞、音樂造型、觀演之間與上下求索等六項標題，選曲以技巧表現、創意創作的作品為主，其中包括有《昆蟲世界》、《草螟弄雞公》與《精、氣、神》等。還附上很多譜例給讀者在欣賞時作參考。

總的說，這是一套值得向愛好民族管弦樂的朋友們作介紹的參考書。☞

曾福電腦音樂中心

只要您擁有一台PC或MAC及有關的音樂軟件，便可以天馬行空、在音樂創作的幻想世界中任意翱翔。



曾福電腦音樂中心備有全城最新及最受歡迎的電腦音樂軟、硬件，適合學校、錄音室及個人使用，包括：MOTU、M-AUDIO、KURZWEIL、Digital Performer、Cakewalk、Finale、Sound Forge、Acid、Sibelius 等。更備有各種電腦音樂製作課程，包括：編曲配樂、MIDI音樂創作班、專業錄音、唱片監製訓練課程等。

曾福琴行

TSANG FOOK

Since 1916

曾福電腦音樂中心查詢電話：

2866 3086 2804 2366 2369 2261

九龍尖沙咀堪富利士道12-16號宏貿發展大廈2字樓

貓和牠的口琴演奏者

洛楓

琴音如貓步

滑過透明的玻璃窗

穿入外面雲層的陽光

然後觸發偶爾的一些閃電

室內的貓抬起沉思的眼睛

攝入電流

我便看見銀亮的琴面

反光你柔動的指頭

直到雨點逐漸成形

用圓點的節奏敲擊傾斜的屋牆

貓扭着四份四拍的地步

從高音滑入低沉的呼嚕

你的唇依舊顫動如貓的呼吸

纏住空氣裏紅酒的甜味

攪起了滿室旋轉的氣流

當夜色逐漸被雨水浸染

浸得不能再靜默無言的時候

氣流仍久久黏附玻璃窗上

等待碎裂

然而你沒有奏出拔高的刀鋒

劃破無聲和有聲的邊界

依樣是靈動的貓步

攜着夏季的風度

高高低低的繞過沙發和窗台

再從迴環的天花彎彎曲曲的蕪回

如鏡的地面

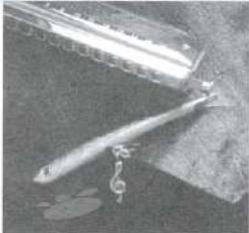
於是你的貓凝神看我

再優雅地回頭

豎起粉紅色的耳朵

向你微笑

二十三、六、二〇〇三



再奏月光曲

水薔薇

這一章就是音樂中的蒙娜麗莎，
誰都曾經聽過了。吧。
但這樣的名曲名畫，
聽一遍看一眼怎可了解她？

輕狂的少年呀，
剛把音符彈出便趕練其他；
失戀的青年呀，
感覺慢板化作凋謝的玫瑰花；
幸運的音樂家，
自以為才華獨步天下……

再次的探索與重逢的對話，
不同的演繹讓新意萌芽；
上午咖啡下午清茶，
世間情理千變萬化。

筆觸精煉，心細如麻，
大師風範，實而不華，
內涵深邃，自成一家。

二〇〇四年三月廿三日

* 貝多芬鋼琴奏曲作品廿七第二號，通常稱為《月光奏鳴曲》，
在此指該作品之第一樂章。

人生感樂五篇

——選自散文集《觀海存照》(素葉出版社)

麥華嵩

黑點與音樂

不久前從圖書館借來貝多芬晚期鋼琴奏鳴曲的樂譜，按譜跟着英國鋼琴家所羅門的舊錄音聽。所羅門活躍於上世紀中，大概是當時最偉大的英國鋼琴家了，他那一代和他同一級數的英國鋼琴家不出二三人，但我覺得他最了不起。他的風格含蓄婉約，雖然技術一流，但完全不外露，造句音色的變化精微恰當，貝多芬的奏鳴曲到了他指下沒一絲斧鑿氣，彷彿那是最自然亦最微妙的彈法。他真能將琴譜的黑點，昇華至歌唱樂聖心靈的流動音韻。

的確，黑點跟聲音是完全兩回事。看着樂譜，聽着琴音，我只覺得，無論貝多芬如何仔細寫上演奏指引，都不可能令後世演奏者光依着指引就能重現貝多芬心中的理想演繹。所羅門的造句像所有大師一樣，充滿分毫之間的色彩漸變，又會一時略慢一時略快的去令樂句活起來；這都是不能一一寫下的。反而，假如作曲家寫下太多指引，就會將演繹方式限得太「死」，要演奏者違背他們對樂曲的直覺理解，造作地跟隨指引而彈。作曲家的原意——假如找得出的話——很大程度上都應被奉為主

臬，但到了某個較精細的層次，樂曲就必須付託給演奏者，讓演奏者以自己的風格去詮釋音樂。演奏者就像一個寫生畫家，樂譜則像桌上實物或一片風光，要演奏者依自己的造化去重現成聲畫，而那種重現不能是、也不必是鉅細無遺的。

只是惋惜

某夜，在家中聽佛瑞的鋼琴作品。按下唱機開關後，耳邊傳來精微的琴音，高低起伏、流轉隱現，情感變化極細緻。聽着聽着，卻不禁歎一口氣：現在還有多少人會欣賞這種音樂？固然，古典音樂仍有「市場」，我也知道連香港這種社會，都有一批古典音樂愛好者；然而剩下那絕大多數的人，欣賞水平卻仍停留在流行曲的俗麗和音與簡單情感發洩之上。我不覺得自己比較「高級」，只是想到大家都是人，應該都能為佛瑞那種音樂所觸動，所需要的也不過是一點耐性、一點人生或藝術的閱歷，和一個安靜的環境而已。

但也許，我其實想錯了，很多人就是願意靜心去聽，也不會喜歡佛瑞的音樂，甚至大部分西方古典音樂。他們倒可能喜歡爵士樂、中國戲曲、甚

至日本能劇。但欣賞的內容不要緊，那是口味，是選擇；重要的是培養敏銳的觸覺，讓心靈接受、辨別、欣賞合乎自己性情的作品，管它是音樂、視覺藝術、戲劇、電影，還是文學。可是人們今天普遍放棄了欣賞精緻藝術的興趣，古往今來林林總總美麗的創作竟不能為更多人分享。數千年文明的佳釀紛陳於生命的盛宴中，為甚麼人們只顧大口咀嚼那些又甜又膩、只能汎濫感官於一時的劣菜？

巴赫與咖啡座

某個週末，和一位睽違已久的朋友，在太古廣場的咖啡座聊天。我們唸高中時很熟絡，其後各奔前程，差不多十二年沒有通訊了。他從小就很聰明，中五後往意大利一所國際學校唸書，接着到美國入讀著名大學，修過工程、財經、法律，畢業後於某大投資銀行的加拿大分部工作過。他已是加拿大公民，並且因為在彼邦西方人圈子生活太久，現在雖還能讀中文，卻不大懂寫了；這趟回港短留後，又要回紐約當律師去。我唸書時也有幾位同學走了財經或法律的路，據說現在都活得很不賴，因此，我赴約前就以為，大家現在很不同了，又那麼久沒見，可能

沒甚麼共通話題。

但我錯了。我忘了當年將我和那位朋友維繫在一起的興趣：古典音樂。當初是他介紹我聽古典音樂的，我們重遇，也就以古典音樂開始，慢慢重拾當年的友情。他喜歡歌劇，特別是普契尼，我卻坦白說：我受不了大部分歌劇；他對大部分二十世紀音樂很抗拒，我則介紹他聽蕭士塔高維契的弦樂四重奏。我們對音樂的口味很不同，卻在侃侃交談中相見如故。那個週末之後，我們也許很久都不會再見，但有些好朋友是不用多見，甚至不必多見的。我只須記得，咖啡座有一台依程式自動發聲的鋼琴，當時正「彈着」一段巴赫鍵盤獨奏組曲，我靜聽了一會兒後對他說：「如此偉大的音樂，不應在這裏播放，會令人不專心談話的。」他報以一個知音的微笑。

史諾比式悲愴

那個晚上，走過沙田史諾比主題遊樂場，竟然聽到裏面傳來柴可夫斯基《悲愴交響曲》第一樂章的動人旋律。那音樂可不是原來的管弦版本，而是抽出主題，以「音樂盒」式的叮叮音色彈出，聽去迷人有趣，不只不悲愴，甚至很適合當兒童遊樂場的背景音樂。

然而，柴可夫斯基說他是流着淚寫《悲愴》的，那旋律是一個終生被社會規條壓迫的同性戀者的自我剖白。如此悲痛的音樂，被改頭換面在史諾

比公園奏出，會不會有點對不起作曲家？可是想深一層，又覺得沒關係。首先，音樂本身動聽就足夠，作曲家的原意還是次要；更何況，若說人生是一個遊樂場，那我們都是小孩子，音樂盒化的《悲愴》旋律在真正的遊樂場中出現，反而多了幾分笑中帶淚的淒清。

由此想起，不久前電視台在深宵重播的史諾比卡通電影。其中一個角色舒路達，在電影中段於玩具鋼琴上彈出貝多芬《悲愴奏鳴曲》的第二樂章；似乎那音樂總結了舒爾茲寄托於漫畫中的、關於人生失意的感懷，讓鋼琴在流麗動畫的襯托下，無言唱出絲絲天真與哀愁。人生總有夢想，夢想總是美的、一廂情願的、純真的，因此往往都是令人傷悲的泡影。只不過，夢想也是令人真正活着的心靈要素。史諾比式的悲愴其實表現了我們最有生命力的一面，也像華鐸筆下的小丑那樣，表現了人生的悲喜劇。

二十世紀的悲歌

巴托克的《第三鋼琴協奏曲》寫於一九四五年，二次大戰和他的生命其時都已臨盡頭，最後一樂章在他死時還有十七小節未配器，要學生補成。樂曲滿是美極的段落，旋律簡單、感人，既有反璞歸真的昇華氣質，也深藏黑暗的悲劇。有人認為巴托克的後期創作因為向傳統調性靠攏，藝術水平已從他那博採各家風格而再闢新路的中期滑落，但當音

樂的個性這麼強，這麼有感染力時，音樂語言的實驗性已不那麼重要了。首樂章有一種不能言喻的笑中之淚，慢板樂章中段如見鋼琴在魅魍魎般的樂團伴奏中彈出奧菲斯的清音，終樂章則滿是傲岸不屈、悲憤、抗爭，彷彿作曲家為自身的失落與漂泊而吶喊。

總覺得，這音樂是屬於它那時代的悲歌，現在不能寫出這種東西了。不是說巴托克那級數的天才已成絕響——我不相信當世人才資不及前人——而是二十世紀前半的動盪與戰禍，至少到現在為止都不像會重現。這對我們來說當然是好事，但也表示生於安樂、邁向自由與公平的一代，對人性的悲劇將不容易像前人體會得那麼深刻。像巴托克那協奏曲，有些主題開始時彷彿有調性，但總會在走到一半時拐個彎，偏離了調性，彷彿和諧最終都是不可能的。相對應的是十九世紀的歐洲文化，那種自驕自滿卻隱藏病瘤的富庶社會，被接下一世紀的兩次大戰摧毀了；原來一切和平與豐盛，都是泡影。巴托克的作品以匈牙利民族曲調和其他音樂風格叛離浪漫主義傳統，可是他要對抗的主流價值觀後來竟全然崩頹於眼前，他也流落美國，染血癌而逝。我想起了亦是看着黃金時代破滅，自身輾轉流徙的杜甫，只能感嘆「蕭條異代不同時」。

培養音樂興趣 • 追求藝術人生

詩弦音樂藝術中心

See-in Music & Art Center

提供各類專業音樂課程

古典結他、電結他、鋼琴、小提琴、大提琴、樂理、視唱練耳
教法新穎，化繁為簡，易學易懂，學員有效掌握
課程內容跟隨英國皇家音樂學院教學及考試大綱

導師均考獲專業資格，具多年教學經驗，師資優秀
保送英國皇家音樂學院、英國聖三一音樂學院等專業試

地址：荃灣荃昌中心昌安商場地下11號舖
電話：2412 3381
總監：陳興華先生



親親 Music 合唱團

(註冊非牟利機構)

招收合唱團團員

親親 Music 合唱團於2003年仲夏成立，旨在推廣民間文化活動，給予歌者、樂器演奏者正規培育，藉着舉辦音樂會為不同歌曲種類及不同演奏形式提供示範演出，以匯聚同好研究音樂演繹及實踐。

訓練包括傳授正統發聲及呼吸方法，培養聆聽、視唱及合唱技巧，以及擴闊舞台上的演唱領域。

上課日期：2004年7月至12月 逢星期一（27/12除外）

上課時間：晚上8時至10時

上課地點：香港文化中心音樂廳後台7樓CR1室
學費：每四節240元

參加資格：年齡17歲以上及對歌唱有興趣的人士

查詢電話：93287614 趙老師，93758086 陳小姐

電郵：themusicadorers@hotmail.com



魏氏提琴

已成功研製頂級純美音色小提琴



西貢普通街 26 號

Tel : 2792 9199 Fax : 2791 1810

MP : 9388 5562 e-mail : ngaiviol@netvigator.com

音專校友會「音程跨越半世紀」音樂會襄助者名單

胡德禧	吳天安	楊伯倫
陳兆勳	林泳怡	朱慧堅
蘇明村	劉靖之	陳君賜
曾業發	魏天威	白耀燦
劉慕芳	謝倩雯	陳振康
張錦良	李楚亮	吳恒中
麥華高	黃育義	李德君
李琦琦	陳家富	陳捍
許翔威	梅廣釗	黃玉華
陳永樑	李秀英	陳錦儀
麥炳真	莫寶賢	陳馬奇
賴潔冰	黃寶玲	黃小娟
區月美	鄭家惠	陳華勝
歐陽詠琴	何廣樺	李蔚麗
馬麗雅	方天恩	賴總妍
蔡玉琴	歐妙玲	文大偉
曾瓊蓮	周啟良	梁弋文
羅慕思	鄺嘉媚	翁佩裳
黃路加	李樂安	徐允清

華興錶行 漢思琴行

香港民族音樂學會

P & J 音樂出版社

先通音樂藝術推廣

多謝支持香港音專校友會

如有遺漏，敬請原諒

今期《樂友》可在下列地點免費索取，數量有限，派完即止。但仍可前往香港音樂專科學校索取，捐款支持《樂友》者則獲免費寄贈。

如欲於《樂友》刊登廣告，請聯絡本刊陳小姐，電話 6277 7255。

向日葵文化良品

中環大會堂低座一樓
沙田新城市廣場二樓 271 舖

通利琴行

尖沙咀金馬倫里 1-9 號
灣仔告士打道 144-149 號
鯉魚涌太古中心 410 舖
銅鑼灣波斯富街 29 號
荃灣愉景新城商場第一層 3A 舖

曾福琴行

香港仔黃竹坑道 63 號地下
尖沙咀堪富利士道 12-16 號 2 樓

偉樂琴行

黃埔花園聚寶坊地庫一層 B2 店
旺角亞皆老街 120B 號地下
九龍城聯合道 38 號地下
紅磡鶴翔街 1 號維港中心一期 601 室
將軍澳彩明商場地下 3 號店
大埔超級城 E 區 352A 舖

香港唱片

九龍塘又一城商場 L1-02 舖
金鐘太古廣場 252 舖

魏氏提琴

西貢普通街 26 號

漢思琴行

紅磡馬頭圍道 68 號

威德書屋

尖沙咀堪富利士道 1A 號 1 樓

古典結他

佐敦德興街 12 號 1007 室

基督教文藝書室

油麻地東方街 10 號地下

香港聖樂服務社

旺角亞皆老街 83 號 1216 室

詩弦音樂藝術中心

荃灣荃昌中心昌安商場地下 11 舖

香港中文大學書店

香港中文大學富爾敦樓

香港鋼琴教育專業學院

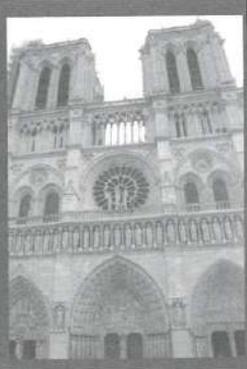
銅鑼灣道 180 號 1402 室

亦於香港中文大學音樂系、香港大學音樂系、香港演藝學院音樂學院、香港浸會大學供師生索閱，並於三聯書店、商務印書館、天地圖書分店限量供應。

夏日巴黎

許栩

巴黎是法國的中心，在許多文化藝術愛好者心中，巴黎還可能是歐洲的中心，甚至是整個世界的中心。巴黎充滿各式各樣中外古今的音樂，光是坐地鐵也可能遇上不同風貌的流動音韻。古典樂迷如果要去 Opéra Garnier 欣賞 Ballet、去 Opéra de Paris Bastille 看大歌劇、去 Théâtre des Champs-Élysées 聽管弦樂，再去 Salle Pleyel 的 recitals 的話，自然所費不菲；然而音樂不是有錢人的專利，法國每年夏季的音樂節和戶外演出都很多，豐儉由人，各自精采。



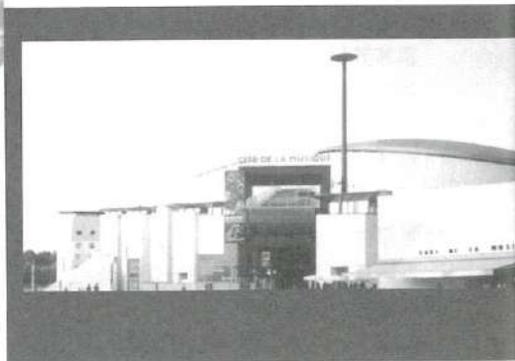
Notre-Dame

巴黎的中心點在哪兒？正是巴黎聖母院大門前地上一塊絕大多數遊客都不察覺的圓形標記。當大教堂的鐘樓敲響洪亮的鐘聲，進入這神聖的殿堂，任何人都可以聽到純美的歌聲和壯麗的風琴樂韻。



Cité de la musique

法國人既尊重傳統及外來文化，亦對創新與拓展未來充滿前瞻和準備，新舊事物配合有緻。巴黎的音樂城位於寬廣的Parc de la Villette一隅，跟巴黎國立音樂院現在的校舍只是百呎之鄰。這個包納古今音樂文化，非一般的音樂中心，其博物館不單藏品豐富，更以新科技讓參觀者超越時空身歷不同時代的樂聲。音樂城集新概念的展演場地、教育、資訊、研究中心於一身。走進那空間與長廊，令人有耳目一新的感知。



IRCAM, Centre Pompidou

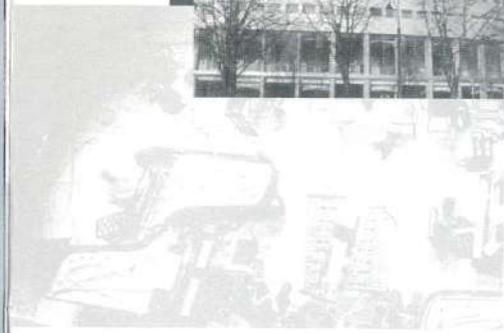
愛樂者未必會到龐比度中心去看現代美術，但在門前看街頭表演倒也是樂事，而在旁邊以Stravinsky命名的廣場上的動感彩色雕塑噴泉的地底下面，其實是走在新音樂尖端的音樂／聲學研究中心Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique。今年夏日舉行的第七屆 AGORA 現代音樂節，重頭節目有 Boulez 指揮演出 Berio 專場作品。





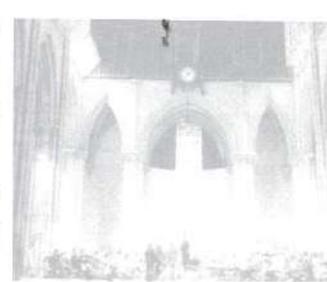
Maison de Radio France

世界性文化機構UNESCO聯合國教科文組織每年六月舉行的國際作曲家交流會 Tribune Internationale des Compositeurs 匯集了各地新近音樂作品的精華錄音，過去都以巴黎UNESCO總部為基地，去年40週年曾移師維也納，今年則回到巴黎，在法國國家廣播電台的巨型總部裡舉行，電台的音樂廳有上佳的音響效果。Radio France是法國強大的音樂支柱，本身便擁有兩隊一流的管弦樂團，而對世界民族音樂及新作品的推廣亦不遺餘力。



Festival de Saint-Denis

聖但尼這名字對法國人是家傳戶曉的人物，傳說在千多年前在現因而稱為Montmartre的巴黎山丘上殉教，他就抬着自己被砍的頭顱一直往北走了很遠，最後才在現巴黎市郊稱為Saint-Denis的地方倒下來。而聖但尼音樂節從三十五年前起，每年五、六月期間在Basilique de Saint-Denis舉行多場音樂會，今年表演的名家有 Kurt Masur 和 Valery Gergiev 等大師，更有閻惠昌率領的香港中樂團。



Fête de la musique

創立於1982年，法國人把每年六月二十一日完全獻給音樂。這一天從早到晚，從街頭到咖啡館，從公園到博物館，從廣場到音樂廳……數以萬計的音樂表演分佈在不同的時空，由年青學生到退休老人，由業餘團體到世界級大師都有參與，絕大多數都是免費的，任何人都可以挑選不同種類與風格的音樂去欣賞，或隨緣地接觸陌生的新口味。這一夜，巴黎公共交通更有特別安排，音樂是何等重要！過去十多年，法國已在世界多處伸延這項活動，今年在香港也剛開始了小規模的第一次。



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. 管弦樂器系 (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