

樂友

88

MUSIC COMPANION

Since 1951



香港音樂專科學校編印

HONG KONG MUSIC INSTITUTE

香港音樂專科學校

周年音樂會



ANNIVERSARY CONCERT

演出*嘉賓及校友

世界口琴冠軍、口琴組合班霸

*英皇口琴五重奏

何百昌、陳樹強、劉振邦、駱英棋、關文豪

著名女高音、聲樂界前輩

*楊羅娜

鋼琴伴奏：蘇明村

管樂名家、中樂團首席嗩吶

*郭雅志

敲擊奇才、中樂團助理首席

*錢國偉

揚名紐約美籍華裔鋼琴家

李依向

旅居澳洲男高音

文大偉

*「屯門兒童合唱團暨樂團」指揮

區品聖

資深歌唱家及合唱指揮

「香港音專合唱團」客席指揮

呂國彰

鳴謝：香港中樂團、屯門兒童合唱團

名家名作薈萃之夜 豐富多采之曲目包括：

合唱「節日組曲」《佳節頌》 韋瀚章 詞 黃友棣 曲

口琴組曲《共鳴掠映》(2001) 許翔威 作曲

Andante Spianato and Grande Polonaise Brillante Chopin

Amor ti vieta (from "Fedora") Giordano

Recondita Armonia, E Lucevan Le Stelle (from "Tosca") Puccini

Alla Mazurka from Quartet No. 3 in G (Slave) Glazunov, arr *PC Ho

I will Follow Him Stole, Roma

Tonight Bernstein

26 · 6 · 2005

(星期日 Sun) 8pm

香港大會堂音樂廳

Hong Kong City Hall Concert Hall

本校董事會

註冊董事

周文軒 (主席)

費明儀

吳天安

楊伯倫

黃鄭國璋

蘇明村

張蓮

名譽董事

李子文 黃乾亨 黃麗松

名譽校長

胡德蔭

顧問

黃麗松 黃友棣 凌金園

校監

校長 (名譽)

吳天安

費明儀

法律顧問

會計師

黃乾亨

張彬彬

樂友

社長

總印人

顧問

費明儀

吳天安

黃友棣

編輯顧問

主編

胡德蔭

李德君

許翔威

編輯委員會

許翔威 陳君賜

莫寶賢 陳馬奇

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

音樂社會學淺談

李德君

2

台灣土著音樂學者——呂炳川

劉靖之

4

試論自律與他律音樂評論之建構

李明

8

要學好鋼琴，就要彈好BACH

陳兆勳

12

再談中西音樂

胡成筠、徐允清

16

略論流傳的《黃河大合唱》與冼星海的原版

余少華

22

梁漢威談香港粵劇發展

樂友專訪

24

典雅與深情——布拉姆斯的音樂

麥華嵩

27

何謂「新音樂」？

黎尚冰

31

從抗衰老談到合唱的另一種功能

司徒敏青

34

音樂地標——樂在英倫

曦寧

36

巴黎鐵路之九曲十三章

一人

38

休止符遊戲

陳家富

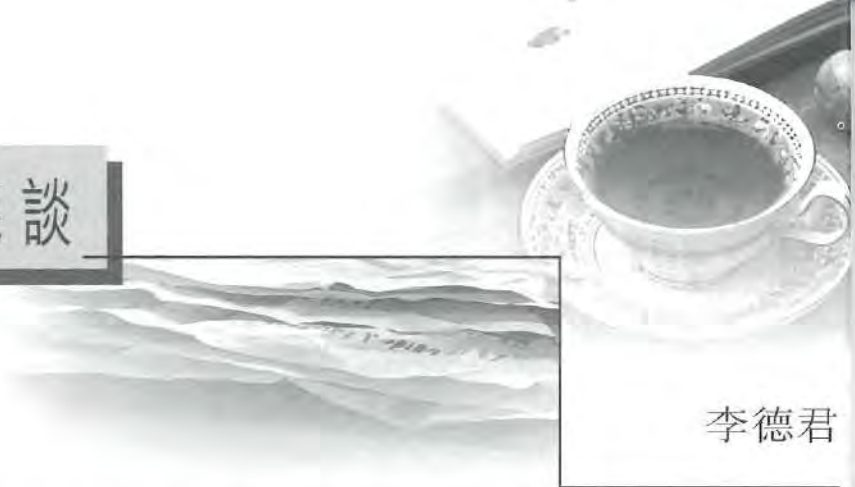
39

同一藍天下

許翔威

39

音樂社會學淺談



李德君

一般的社會學是十八九世紀西方哲學的產物，法國證實主義者孔德（Comte 1798-1857）首先賦予社會學這個學科的名稱。至於把音樂與社會學這兩個概念聯結起來卻是十九世紀末的事情。音樂社會學的建立則由二十世紀後才開始。雖然音樂和社會學的互相關係研究已有一個世紀多，但是音樂社會學作為藝術社會學的一個分支，仍是一門年輕的還未發達的學科。

音樂社會學的研究和材料的處理具有相當的複雜性，而且範圍巨大。在某種程度上仍然依賴社會學的精神和方向，也要依賴音樂學的學術研究，例如音樂史和民族音樂學等，其實，音樂社會學僅在目的和方法上屬於社會學，而在論題方面，它是屬於音樂學的。現在的音樂社會學已有自己的專門方法，如音樂接受方式的分析、音樂信息的變化和聽眾的研究等都是音樂史和一般音樂學無法提出的問題，需要音樂社會學去解答的。

現代科學研究的音樂社會學問題，大概可分為七組：（一）作為科學的音樂社會學，它的對象、任務、方法、

與其他學科的互相關係。（二）在現在社會中音樂的社會功能。（三）音樂文化的結構，作曲家和音樂演奏（唱）者的社會經濟和社會心理的狀況。（四）聽眾的結構與行為，音樂鑒賞力的社會制約性。（五）音樂文化大眾性通信手段之間的交流關係，如唱片、音樂電視播放等的社會問題。（六）社會不同階層的音樂日常生活。（七）與民族音樂學有關的社會課題。

一九二一年德國著名社會學家馬克斯·韋伯（Max Weber 1864-1920）未完成的遺作手稿《音樂純理論和社會學基礎》被認為是第一部音樂社會學的著作，但這本書在西方沒有得到反響，起影響作用的倒是他另外一些與音樂無直接關係的著作；例如在《科學論文集》中，韋伯認為技術手段及其發展的研究是藝術史和藝術社會學的領域。在音樂領域中，他舉例論述了技術的重要作用：（一）音樂轉調是以協和音意義上三度音的產生為前提的。（二）沒有合理的記譜法的創造，也就沒有現代作曲。（三）沒有教會的功績，由記譜技術所引起的進步是不可能的。（四）文藝復興時期

一定的社會生活形式引起了對舞蹈節奏注入奏鳴曲的音樂形式的採納與合理化。（五）鋼琴因其構造的特性而成為現代音樂發展最重要的「技術承擔者」之一。正如韋伯所指出的，所有這一切都是音樂技術手段的進步決定了音樂的歷史。

雖然韋伯的遺作沒有徹底研究音樂社會學的本質和音樂史問題，不過他也成功地從「水平」（Horizontal）的作曲認識過渡到「垂直」（Vertical）的認識，使人看到他是希望用「複調對位」與「和弦和聲」來標誌音樂行為，也是作曲行為及聽眾行為的兩個互相銜接的歷史階段。

韋伯的音樂社會學的對象觀念對奧地利音樂學者布勞考普夫（Kurt Blaukopf 1914-）產生了較深刻的影響。他在《音樂社會學》中，從社會學的角度研究音樂聲音系統的進化，如多聲部的起源、協和音與不協和音歷史性質等；前蘇聯學者索霍爾（A. Sochor 1924-1977）把他歸入音樂社會學的音樂學流派。德國音樂學者西爾伯曼（A. Silberman 1909-）則旨在研究音樂對人

的作用以及社會音樂組織的結構與功能。被索霍爾稱為純社會學流派。德國著名學者阿多諾(T.W. Adorno 1903-1969)在哲學、社會學、音樂美學、音樂社會學等方面有着突出的貢獻；他在《新音樂的哲學》一書中，強調了音樂作品意識形態的社會可闡釋性。他說：「藝術品，尤其是遠離概念的音樂，卻象徵着社會」。在《音樂社會學導論》一書中他指出：「音樂社會學所要求的，不單是對社會及其結構的了解，而且還有對音樂自身及其全部內外性質的徹底了解。」阿多諾不僅在這本書中探討了音樂社會功能、聽眾分類及現代音樂生活的課題，並研究了社會階級結構在音樂中的反映，音樂創作的民族性

問題。他強調音樂社會學中作品社會分析的必要，他反對「沒有音樂的音樂社會學」，認為從社會制約的角度出發，音樂作品及其組成部份都可以作社會證實和解釋；音樂作品和音樂風格本身也是這門學科的直接研究對象。由於他的著作中多給予音樂作品以價值性的評論，所以他的音樂社會學更接近於音樂美學，因此被列入為音樂社會學的美學流派。

音樂社會學自六十年代以後的研究大致集中在三方面：(一)音樂與社會制度和生活的關係——它是根據調查和分析以往和目前有關音樂社會狀況的資料，以求通過實證認識音樂與社會的關係，研究作曲家、演奏家等音樂社會集團、

公眾的音樂生活和趣味等問題。(二)音樂社會心理學研究——在研究人的音樂行為過程中，發現音樂的社會制度和生活的變化往往是與人的音樂心理變化相聯繫的，故此產生一個跨音樂學、心理學和社會學三門學科的音樂社會心理研究領域，對象是帶有集團性的音樂心理反應機制及其外顯形式——音樂行為。(三)關於音樂作品的社會研究——阿多諾就是從這方面進行音樂社會學研究的；但是從自律美學的音樂觀出發是很難將音樂活動與社會因素聯繫起來，因而與社會變動聯繫密切的流行音樂和存在於特定文化環境中的民族音樂便成為這種研究的例證了。

《樂友合訂本》

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

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

* 尚餘少量

● 不設郵購，請於香港音樂專科學校購買

名家經驗與智慧之結晶



請問

您是否《樂友》的長期讀者？近年《樂友》增加了篇幅，您對於嶄新的封面與排版有甚麼意見嗎？對字體及美術方面滿意嗎？喜歡嗎？在資源極為有限的條件下出版這免費贈閱的刊物是很不容易的，1951年創刊，至今已至第88期的《樂友》，肯定是香港音樂刊物歷史最長的了，一直有賴作者和編輯部分文不取，但打字、印刷、運輸等開支亦不少，您願意捐款贊助出版《樂友》嗎？即使您是《樂友》的新讀者，也歡迎您把任何想法告訴我們，用任何方式支持我們，使《樂友》可以不斷進步。

台灣土著音樂學者——呂炳川

劉靖之

引言

我是在1984年初，通過成立“香港民族音樂學會”的聚會上認識呂炳川博士的。1985年5月，香港大學亞洲研究中心舉行第一次“中國新音樂史研討會”，呂氏擔任研討會的專題研討主持人而開始了為期頗短的學術上的合作，包括為香港中文大學音樂舉辦的資料館講座、香港藝術中心舉辦的研討會等。他於1985年7月赴歐洲遊學、研究，為期半年，1986年初返港，3月13日因心臟病逝世，結束了我與他短短一年多的交往。

在我的印象裡，呂氏是位誠實的學者，不善於辭令。從他的《台灣土著族的音樂》唱片和論文獲得日本文部省藝術祭大獎（1977），我們知道他苦幹實幹的精神。他一心一意獻身音樂研究，從台灣來港之後，便急於成立“香港民族音樂學會”，把他的理想和事業搬來香港，與香港的音樂學界同人攜手，在這塊貧瘠的土地上勤奮耕耘。可惜的是，壯志未酬而英年逝世。

2002年12月，台灣國立傳統藝術中心在行政院文化建

設委員會的資助下，出版了“資深音樂家叢書”20冊，其中包括台灣音樂學學者明立國撰寫的《呂炳川——和絃外的獨白》（台北：時報文化出版企業股份有限公司出版，2002年），值得向全港的音樂界推薦介紹。他於1980年9月1日應聘來港出任香港中文大學中國音樂資料館館長，1984年5月1日被選為“香港民族音樂學會”會長。

《呂炳川——和絃外的獨白》

作者明立國在這本傳記裏，一開始便把呂氏的一生劃分為四個時期：一、多才多藝的青少年。二、留學日本時期。三、學成歸國之後。四、香港中文大學時期（頁14-35）。

呂氏於1929年生於澎湖，家裡有兄弟多人，他排行老么，兩歲時從澎湖搬到高雄，直到33歲（1962）留學日本之前，一直在高雄生活、學習、工作。1937年（8歲）開始上學，1943年（14歲）進入省立高雄商業職業學校初級部，接受日治時代舊制的中學三年教育，1946年7月（17歲）畢業，再進入高級部就讀，1949年7月（20歲）畢業。同

年，受聘於高雄港務局，1957年4月（27歲半）離職。之後，轉到東南水泥股份有限公司工作，1962年1月（32歲）辭職，準備去日本留學。

在赴日本留學之前，呂氏於1959年（30歲）與24歲的許碧月女士結婚，並在同一年出任高雄市交響樂的指揮。1962年10月呂氏進入日本私立武藏野音樂大學音樂學部樂器科學習，主修小提琴和指揮，1966年3月畢業。在這三年半裡，呂氏在如飢似渴地吸取音樂知識、參加各種音樂活動，深切地感到明治維新給日本帶來的發展，包括音樂文化。此外，他還看到日本的民族音樂學者對台灣原住民音樂的研究成果，反而台灣的音樂工作者，對自己的文化寶藏並無感覺又毫無作為。這種在思想上的改變，令他重新考慮自己的事業前途：他覺得上台演奏時，總有一種緊張的情緒，嚴重地影響演出水準，因此不大適合從事演奏這一行業；同時，他又感到對台灣的音樂界來講，當時實在需要才能教育，這才是百年基礎的工作。於是決定投考東京大學大學院人文科研究科美學專業，並成



香港民族音樂學會成立時的主要幹部。



田野調查工作中，呂炳川穿上雅美族服飾的照片。

功考取，主修音樂美學，兼修比較音樂學。他還同時兼修小提琴和民族音樂學。這一選擇令他在東京大學呆了7年，連武藏野音樂大學的3年共10年，確是10年寒窗，付出了許多辛勞、刻苦，需要莫大的毅力和大無畏的精神。

好在呂氏是個有福氣的人：有着太太的全力支持和朋友黃錦廷和陳明雅兩位先生的長期無息貸款，令呂氏可以專心一致地學習、研究，不會像洗星海在巴黎要半工半讀。此外，他每年都回台灣進行傳統音樂和原住民音樂的調查工作，為他的《台灣土著族的音樂》錄音和論文奠定了基礎。

1967年，呂氏修畢美學課程，升讀比較文學比較文化專業之碩士課程，主修比較音樂，兼修音樂美學、音樂史。1969年3月，他修完上述課程，獲文學碩士學位。同年4月，在小泉文夫（Fumio Koizumi）和岸邊成雄（Shigeo Kishibe）兩位教授的鼓勵和支持下，呂氏繼續修讀比較文學比較文化的博士課程，並師從岸邊成雄，研究比較音樂學，

同時在日本聲專音樂專科學校和昭和音樂大學擔任講師，教授比較音樂學和音樂史，直到1971年4月。

在修讀博士的幾年裡，呂氏五度返回台灣從事土著音樂的田野工作，並於1970年8月第5次回台灣做田野工作時，受聘於中國文化學院為兼任副教授，負責樂器學、比較音樂學、音樂欣賞、音樂概論以及小提琴個別上課的教學工作，從此開始了歸國教學生涯。1972年3月，也就是1962年3月進入武藏野音樂大學留學之後的10年，呂氏以《台灣土著音樂的考察》為題的論文，獲得東京大學文博士學位。據岸邊成雄回憶，在他1933-1973年的40年教學裡，報考東京大學比較音樂學博士課程的約20人，其中只有兩名通過考試入學，也是這兩名學生取得了博士學位，一是三谷陽子女士（論文研究東亞琴箏類的比較），另一便是呂炳川先生（頁34、35）。

由此可見，呂氏的學習和研究過程是日本式的，一絲不苟的、十分紮實的。

無立足之地

即使早在1970年代初，在台灣擁有比較音樂學博士學位的人屈指可數，呂氏在1970-1978年間卻無法找到一份與民族音樂研究與教學有關的專任工作。據呂炳川夫人說：1970年任中國文化學院（現升格為中國文化大學）教授的莊本立答應岸邊成雄，聘請呂氏為該學院專任副教授職位，並為呂氏提供宿舍，但待呂氏回到台灣之後，只獲聘為兼任教職，也無宿舍。情況雖然如此之困難，呂氏仍然放棄了去美國哥倫比亞的教研工作的申請和歸化日本籍手續。從這些背景，我們知道呂氏是十分鍾情於台灣土著音樂的田野工作和研究。

既然找不到固定的教職工作，呂氏將工作重心轉向“才能教育”。1971年1月，呂氏在高雄創辦“中華民國才能教育兒童絃樂團”，訓練幼兒小提琴及一般科目的才能教育課程。1973年1月，呂氏與林二、邱慶彰在台北聯手成立“中華才能教育中心”，同年2月又在台南市神學院創辦才能教育兒童絃樂團。1975年4至

7月，受聘為國立藝專音樂科兼任副教授；1976年8月至1978年1月再度受聘國立藝專兼任副教授。

《呂炳川》一書作者明立國認為呂氏的遭遇“呈現了台灣這段時期學院系統的封閉性以及呂炳川個人的超越性”。還說：“但耐人尋味的是，這時期的史惟亮、李哲洋、許常惠等人所從事的民歌採集運動，卻在如火如荼的進行着”；留美學者韓國嶺所撰寫的《音樂的中國》早在1972年7月由台北志文出版社出版；由沈信翻譯美國民族音樂學者奈特爾（Bruno Nettl）著述的《民族音樂學的理論與方法》（Theory and Method in Ethnomusicology）中文版由台北書評書目出版社於1976年7月出版；台灣中央研究院民族學研究所早在1956年便開始有關於阿美族音樂的研究項目；有關呂炳川個人的研究報導，在當時也有所見，如1977年4月29日的《中華日報》、1978年1月8日的《新生報》、1978年的《大華晚報》“光復節”特刊，用整整兩版的巨大篇幅報導呂氏的文章。（頁36-41）

奇怪的是，呂氏在台灣的學術界似乎無立足之地！直到1977年，呂氏榮獲日本文部省的藝術祭大獎之後，情況才有所改善。這個大獎有兩點特色：一、呂氏是第二位獲得此獎之外國人，第一位是匈牙利人。二、此獎在呂氏得獎的前

三年停頒，因為參賽的論文水準不夠。此外，同時參賽的一位是五名評審委員之評審長吉川英士的學生黑澤隆朝，而吉川英士又是呂氏的指導教授岸邊成雄的學術界勁敵。在這種背景下，呂氏最後勝出，而黑澤隆朝則得了個優等獎，可見此大獎得來不易，是呂氏一生裡最大的榮耀。（頁42-49）。

在1970年代裡，呂氏在台灣北、中、南三區來推行“才能教育”，頗有成績，廣受讚賞，享有不錯的知名度。1980年9月1日，呂氏受聘於香港中文大學音樂系，開始了他人生裡最後的一段旅程。

香港中文大學與香港民族音樂學會

1980年是呂氏事業上最得意的一年：國立師範大學校長郭為藩，希望他出任該校音樂研究所所長，同時香港中文大學音樂系也聘請他去任教。再三考慮之後，呂氏決定到香港中文大學音樂系去工作。這一決定，主要是根據三個原因：一、他的“才育幼稚園”已穩定，他可以委托他太太管理。二、呂氏不太習慣台灣音樂學術圈的作風，希望藉此保持距離。三、在香港中文大學工作，有更多的機會拓展學術視野和研究範圍。

在香港中文大學教學之餘，他積極從事研究工作，廣泛接觸香港的音樂學者，經過三年多的醞釀和籌備，於1984年5月1日成立“香港民

族音樂學會”；他被選為首任會長，其他執行委員會成員包括副會長劉靖之和李明、義務財務曹本冶、義務秘書葉明媚、委員周凡夫、黎鍵、梁沛錦、李德君、吳贛伯、曾葉發等11人。雖然人在香港，呂氏與台灣仍然保持聯絡，繼續進行學術交流，如1983年8月19日至24日舉行的“中國民族音樂週”的系列活動，便是由呂氏居中聯繫而促成的。這個音樂週到目前為止仍以“國際民族音樂會議”的方法，持續每兩年舉辦一次。

1985年9月，呂氏赴蘇格蘭愛丁堡大學，出任客席研究員，在這半年裡，他升為高級講師，返港後立即搬家並準備去參加3月19日在紐約召開的學術會議，可能過於勞累，於1985年3月15日心臟病復發，3月16日在九龍廣華醫院病逝，享年57歲。

治學態度與「小米之爭」

作者明立國在《呂炳川——和絃外的獨白》的最後一部份，以大量的篇幅論述了呂氏的民族音樂學的研究、台灣土著音樂的田野工作以及呂氏與許常惠之間的《祈禱小米豐收歌》之爭（頁78-96）。我一向只知道呂氏與許氏之間不太合得來，但詳細情形到拜讀明立國的大作之後才知道。這兩位台灣音樂學者我有幸都認識，而且都共過事，呂氏是通過成立香港民族音樂學會；而後者則有超過20年的交往，開過十餘次的學術會議，知之較

深。呂氏是位純粹學者型的知識份子，不善於交際，也不善於辭令；許氏屬於藝術家多於學者的作曲家、音樂田野工作者，愛酒如命，長於人際關係，因此在台灣音樂界被稱為“龍頭”。凡是有人的地方便會分黨分派，台灣也不例外，那麼因為田野工作的錄音而引起爭論，是極有可能的，加上做人、治學風格不同，兩人的距離是可以想像的。

呂氏治學的態度是極為刻苦耐勞的，而且極有毅力。在他寫的題為〈研究民族音樂、屬中國人的本份〉(台灣《聯合報》1978年8月22日)裏，描述如何進行田野工作來搜集、錄音《祈禱小米豐收歌》：「我前前後後在羅娜、明德、民生、卓溪、武陵等八個村落錄製了這首《祈禱小米豐收歌》(許常惠教授提及岸邊成雄博士也承認我的演唱效果不精彩，其實岸邊博士所談的是卓溪的錄音情形，而我們也一直未曾採用過)，我為何選錄南投羅娜村呢？乃是在一、二百年前有一次民族大移動，本來居住在南投縣內的布農族，也因此移居到花蓮、台東、高雄等地。不管在公開的演講、廣播或是得到日本文部省藝術祭大獎的《台灣原住民(土著族)的音樂》唱片集裡，都選用南投羅娜村的錄音，乃是為了追求這首歌最原始的根。羅娜村的是三部合唱，而許常惠教授此次錄的是二部合唱。我收錄的這首歌原本是完整的，由於唱片的製作問題與時間限制，

只收錄了五分多鐘，但對於此曲的完整性與學術價值並無影響。」(頁89)

從上述資料，我們知道為了博士論文，呂氏五次返台進行田野工作，可見他的認真、謹慎以及受人敬佩的毅力。他在同一篇文章裡還說：“我選了這門令我幾乎傾家蕩產的學問，將近十二年的調查研究，走過了一百二十多村，不敢稱為專家，只是盡了做中國人的本份。”(頁89)中國知識份子的愛國主義情操，在台氏的身上完整地表達出來。

論著、文章和唱片

呂氏的台灣民族音樂學田野工作始於1966年7至9月，主要的調查研究範圍可分為“原住民音樂”和“漢民音樂”；前者他實地調查了130條村，以族群來作為類型和區隔，包括阿美族、卑南族、布農族、邵族、泰雅族、鄒族、排灣族、賽夏族、雅美族、西拉雅族、巴則海族、噶瑪蘭族等，計有大盤錄音帶15卷、小盤錄音帶127卷、卡帶210卷；後者有大盤錄音帶26卷、小盤錄音帶25卷、卡帶90卷。據作者明立國統計，呂氏的全部錄音帶共計大盤62卷、小盤29卷、卡式1,027卷，合計1,308卷，已出版的僅有三套：一、《台灣原住民(高砂族)音樂》(得日本文部省大獎)。二、《台灣漢民族音》。三、《佛光山梵唄》。上述三套錄音和一解說，僅僅是呂氏全部錄音和研究的百分

之一！

《呂炳川——和絃外的獨白》的“論著”清單開列了21種著作、論文和唱片，其中較重要的除上文的三種外，還有《呂炳川音樂論述集》(1979)、《台灣土著族音樂》(1983)等，數量不多，可能是由於他1970年代的生活無法安定，用了許多時間從事田野工作的原故。假如他能多活些時日，他所錄的1308卷原住民音樂，就夠他撰寫數十上百篇的專著，可惜的是正當盛年順景的時候，他撒手而去！

我與呂炳川先生前後相識不到兩年(1983-1985)，彼此了解不深，本來沒有資格撰寫紀念文章。2004年是香港民族音樂學會成立20週年，作為接任他會長一職近20年(1985年先代，1986年接任)，似乎應該有所表示，正好明立國的專著出版，也就以讀後感的方式來回憶和紀念學會創會會長。

謹以此文祝賀香港民族音樂學會成立20週年。

2005年3月13日



試論自律與他律音樂評論之建構

李明

一

有謂：音樂評論即音樂會評論。

對此言，恕不敢苟同。音樂評論涵蓋面極廣，但凡音樂形式的理論探究，錄音室音樂（音像產品），電腦音樂，以及音樂學所轄音樂哲學、美學、史學、民族音樂學等各領域的理論研究、田野調查等不經音樂會形式者，應都在音樂評論範圍內，音樂會評論宜包含在音樂評論之中，而不應取代音樂評論。其實，它也代替不了。樂評關涉面既廣且深，小至單一性音樂新聞報導，大至對所有有關音樂事物研究的評估，應均包含其中。如對曾侯乙墓出土音樂文物的評價，亦應算為樂評。由此看來，樂評確亦有狹義與廣義之分。

今日常見在報紙上刊載的樂評，由於讀者對象、篇幅及樂譜打印困難等原因所限，嚴格說來，它們大部分只能算是音樂新聞報導，抄繕稿的多，獨立分析音樂的少。如以音樂新聞報導當作樂評的全貌，那敢情是管中窺豹，坐井觀天了。作為傳媒的新聞報導，側重大眾傳播功能。其中之優者，言簡意賅，往往也可收樂評畫龍點睛之效。但目前所見

大部分音樂報導中之樂評，泛泛而談，不痛不癢，既搔不到音樂的癢處，也觸不到作品的痛處。評者姑妄評之，讀者姑妄讀之，當不得真的。

樂評的形式無一定格式，可以是報道、敘述、說明，也可以是論理、散文、詩歌，甚至可異想天開來一段相聲，說一段故事，拍一組遠景、近景、特寫鏡頭。只要說的是音樂，任何形式都不妨採用。樂評的內容主要離不開音樂音響，音樂是聽覺藝術，首先要問聽者對音樂的感覺美不美，動不動聽，然後再關注到作品的形式，小至樂段、樂句、樂匯，大至各種音樂形式及其產生的來龍去脈。換言之，音樂音響才是樂評的核心。因而音樂實踐所關連的學科：基本樂理、作曲、對位、曲式、和聲、調式、配器，以及聲樂和器樂唱、奏技法等，為樂評的主要部分。為了幫助理解作品，作曲者、演繹者的創作、再創作背景，個人生平，時代背景，就在樂評中佔了相當比重。同時還常作橫向和縱向的比較，橫向與當代同類形式作品、作者、演繹者的比較，以確定其在當代的地位，縱向乃作歷史地位的探求。而音樂作品形式與內容的關係，又常是

音樂學者大作文章的好題材。其次，凡與音樂有關的社會文化各方面，亦均為樂評的重要內容。音樂作為人類文化的重要組成部分，它必然與社會文化其他部分有着這樣或那樣的關係，有些關係尚十分密切，例如，與社會、經濟、政治、哲學、美學、史學、文學、民族音樂學、民俗學、宗教、倫理、教育、心理學等，往往起着互動，互為影響，相互制約或相輔相成等作用。音樂從來不是孤立於世的另類聲音，它與人生是緊密相依的，但凡影響人生的一切自然、社會事物，必也通過音樂反映出來。有些直接訴諸音樂形式表現，有些則幻化為音樂思維，再表現出一種不可名狀、不可物議的純音樂結構，甚至僅為一堆不可意會也不可言傳的音響。音樂一旦與人類其他文化樣式掛上鉤，就必然為音樂的發展開拓廣闊的空間。

音樂既與人類文化其他各科有着紛繁交錯千絲萬縷的關係，因而反映在音樂評論上也總是千姿百態，令人眼花繚亂，有如滿山叢林，一片黃綠青紫，有時候，一色青綠，有時候又黃褐盡

染。樂評跟潮流的多，領導潮流的少，逆流而動者更少。等而下之的如極權社會，以政府行為壟斷、控制音樂和樂評，商業社會為商品宣傳而行賄樂評，是為特例，此處不論。為豐富音樂生活，提倡多元審美，本文嘗試為樂評作一分類，以便深入認識。套韁之馬，任君馳騁。見解當否，有望樂評同仁，專家學者指正。

二

歐洲中世紀，宗教神學觀為文化藝術領域的精神主宰，凡事離不開上帝，社會、政治、倫理、道德、哲學、文學等，都要與彼岸世界的上帝相聯繫，打上上帝的印記，即使是音樂美，上帝亦是最終根源。可以想見社會的封閉、保守，為思想開拓、藝術發展、社會進步帶來多大的障礙。十八世紀末，啟蒙思潮波及，西方思想發展終於進入一個新階段，對後世影響深遠。哲學家康德（Immanuel Kant 1724-1804）提出以哲學本學科詮釋哲學，不再假借於神學的主張。後凡以本學科理論法則詮釋，研究本學科學問的方法，被稱為自律論方法，以其他學科或借助於其他學科詮釋、研究本學科學問的方法，被稱為他律論方法。康德雖不是音樂家，但他為音樂美學自律論首先提出了哲學方面的根據。他認為標題音樂屬於純美的範疇：它同花卉、圖案一樣，「本身並無意義，它們並不表示甚麼，不是在一定概念下的客體」（康德《判斷力批判》轉

引自《音樂美學問題討論集》67頁1987人民音樂出版社）。過了半個多世紀，漢斯立克（Eduard Hanslick 1825-1904）《論音樂的美》（1854年出版），終於將自律音樂美學推向極致。其間，西洋音樂為浪漫主義潮流所淹沒。浪漫主義樂派強調感情在音樂中獨立存在，樂曲的樂段、樂句、甚至樂匯，無不在感情驅使下運動。浪漫主義感情美學在李斯特美學思想中達到了它的高峰。漢斯立克自律論美學是建立在對感情美學尖銳批判的基礎之上，與之相抗衡而提出的。

他律美學（Heteronomie-aesthetik）認為：制約音樂的法則和規律是來自音樂之外的某種東西或力量，音樂是受某種外在力量和規律決定的。從這意義來說，音樂是他律的。音樂總是受制於外在因素，如思想、語言、景像、譬喻、象徵等；而人的感情又往往是音樂的主要內容，正是這個內容的性質，決定音樂作品的音響結構、整體發展。也就是說，音樂的內容，決定音樂的形式。

自律美學（Autonomie-aesthetik）認為：制約音樂的法則和規律不是來自音樂以外的某種東西或力量，而是音樂本身，音樂的本質只能從音響結構中去理解。音樂是一種完全不取決、不依賴於音樂以外因素的藝術。音樂的內容不是外來的，不是存在於音樂以外

的某種東西之中。也就是說，音樂的內容不是思想、感情、語言、景像、譬喻、象徵、符號等東西，音樂的內容就是音樂的形式、音響本身。音樂除了自身之外，甚麼也不表達、不意味，因此，音樂完全是自律的。極端自律美學還否認音樂中內容和形式的二元性，認為二者是同一的，音響結構就是音樂的一切。

音樂美學流派中像這樣截然相反的觀點，為現代音樂美學研究，帶來無限動力，也為現代音樂的發展掃清了思想認識上的障礙。與近現代自律美學類似的觀點，早於一千六、七百年前，公元三世紀，中國三國魏時，嵇康的《聲無哀樂論》（簡稱《聲論》）就已提出過。《聲論》認為「和聲無象」、「聲音無常」，音樂本身並無感情的特徵，與感情之間也無內在必然的聯繫：「心之與聲，明為二物」，「內外殊用，彼我異名」。心中的感情等精神狀物，與外在實在的聲音，是兩類完全不同的東西。音樂的本質和音樂的美，在於音樂的「自然之和」：即「聲音和比」、「宮商集比」、「八音會諧」。音樂只能表現音樂自身的和諧，「聲音和比，感人之最深者也」，「此人心至願，情欲之所鍾」。和諧是音樂的最高要求，和諧的音樂，能感動人，情欲之所至愛。但「和聲之感人心，亦猶酒醴之發人情」。和諧的音樂感動人，就如醇酒可點燃人的情緒一樣，但不能將醇酒與感

情劃上等號，當然，也就不能將音樂與感情劃上等號了。雖然《聲論》使用的語言、術語，令人感到陌生，但中西古今論點如此相似，異曲同工，實為音樂美學史上值得深究的課題。這也充分說明了中國音樂美學思想的早熟，不能不對《聲論》作者「師心獨具，鋒穎精密」（《文心雕龍·論說》語）的博識睿智，敬佩嘆服。

三

本文主旨不在研究音樂形式與內容的關係，也不在探討自律與他律音樂美學的爭論，更不在比較中西古今音樂美學觀點的異同，只是想將現代音樂美學自律與他律論概念，引進音樂評論領域，將套用在哲學、美學範疇中行之有效的分類名詞，為繁花紛呈的音樂評論試作分類的依據，為樂評學科的構建，略抒己見。

如前所述，音樂評論的核心應是音樂本身，故本文作者認為：凡以樂論樂，評論探究旋律、節奏、和聲、調式、曲式、配器及音樂之速度、力度、音色，以及唱奏技法、表演演繹，風格特點，乃至音響效果等所有有關實際音樂者，宜歸類於自律性音樂評論；凡評論與實際音樂無關，但對認識音樂，對音樂創作、欣賞乃至音樂發展關係十分重要的部分，如與時代背景、創作背景，音樂家傳記等有關學科：哲學、美學、心理學、語言學、文學、史學、民族學、民俗學、倫理學、政治、經濟

等，以之評論音樂，即從無關實際音樂的其他學科方面來評論探討音樂，歸類為他律性音樂評論。

音樂評論當然可以是面面俱到的綜合性評論，但如此往往被譏為不夠深入，觸不到要害；而攻其一點，不及其餘的單一性評論，又常被譏為不夠全面，但憑一點，不足窺全豹。為樂評分類，讓樂評內容有所規範，使評者，被評者乃至欣賞者皆知有所遵循，有共識便於溝通，對音樂的發展應為有利。樂評的分類和規範，亦方便青年樂人對龐雜深奧、充滿吊詭的樂評這一學科的學習和模寫練習。目前中、港、台三地大專院校音樂科系鮮有樂評課程，鼓勵青年樂人參與樂評，加入樂評行列，乃是中國音樂明天的希望所在。

或謂：今日香港樂評多見於報章，報章樂評以短小精悍為主，容不下專門性大塊頭文章，而香港連一份音樂學術性刊物也沒有，大專院校音樂科系也無學報出版，如果樂評從音樂會評論之報章小方塊擴而大之的話，就連紙上談兵的地方也沒有。世界大都會的香港，音樂文化資源如此枯竭，實在可悲可恥。

中國大陸除一般報章的樂評外，各音樂學院均有學報出版，可容納各種形式的樂評。據知，院校教師等，必須有論文在有關學報發表，已發表或出版的論著，又需有相應的評

論。因之，音樂評論近年得到蓬勃的發展（當然，此處所謂「蓬勃」，亦即有所謂中國特色的「蓬勃」是也，僅在上意允許範圍之內，與自由社會暢所欲言的標準是大不相同的）。與之相比，香港這方面就差得遠了。屍位素餐，大有人在；個別學養之低劣，令人咋舌。濫竽充數的現代南郭處士，由於得不到批評監督，又無發表論著的制度，年年「糜食」照吃，面不改容。此亦為香港樂界之可悲可恥者乎！

四

長期以來，香港的樂評屈就在報章的彈丸之地，無發展的空間，無用武之餘地，巨人亦漸漸變成了侏儒。於是給人誤會，以為新聞報章的報導式樂評才是樂評，而其他對音樂的見解、觀感、研究、樂曲分析等較大篇幅文字無法上報的樂評，被棄之於不顧者，而被認為不是樂評，這本是不正常的現象。高等院校音樂科系出版學報，除發表學術論文外，亦廣開大門，刊載各種形式的樂評，但是在香港也沒有。這在大都會的香港，也不是正常的現象。香港音樂專科學校出版的《樂友》，是唯一的例外。由於私校資源緊絀，研究經費匱乏，篇幅有限，故學術性論文也難於刊登，又由於是不定期刊，一年兩期左右，故對香港諸多音樂活動的樂評亦不多見。但是《樂友》同人長期堅持作戰，為繁榮香港音樂文化不懈努力的精神，難能可

貴，令人感佩。

反而在民間音樂學術團體香港民族音樂學會一群人士的牽頭下，長久與香港大學亞洲研究中心等機構合作，二十年來，以召開音樂學術會議名義，舉行了七次「中國新音樂史研討會」，出版了七冊研討會論文集。又舉行過中國聲樂、音樂美學、傳統音樂教育、粵劇、音樂家江文也等八次研討會，也出版了八冊論文集。其中主要是學術性論文；從廣義樂評的意義言，大部分論文或論文的一部分，均可屬樂評範圍。

單以2000年香港大學亞洲研究中心、嶺南大學文學與翻譯研究中心、香港民族音樂學會共同出版的《中國新音樂史論集·表達方式·表達能力·美學基礎》一書言，它便可看成是一冊帶學術性的樂評論著。為便於說明，茲將其內容分類列表於下：

自律性樂評部分

試析《葬花吟》和《女冠子》
(連憲升)

《琴韻》的五聲及十二音想像空間
(饒韻華)

對林樂培兩首作品的形態分析
(宋瑾)

當傳統成為現代一馬水龍的《寶娥冤》
(宮筱筠)

譚盾《鬼戲》分析
(梅廣釗)

陳其鋼《抒情詩》分析
(連憲升)

盧炎先生作品分析
(張鵬)

從羅永暉與吳丁連的四首作品看傳統的綜攝與再造
(洪崇焜)

他律性樂評部分

我的作曲道路
(許常惠)

香港的現代音樂
(陳永華)

古琴與鋼琴
(牛龍菲)

一件樂器和一個世紀——二胡藝術百年觀
(喬建中)

一個樂迷對新音樂的憂慮
(黃霑)

從文化認同和都市文化特徵看陳永華的管弦樂創作
(白得雲)

論中國音樂的歷史形態
(劉再生)

時代思潮與中國新音樂
(李明)

何以驅動，並之所以斷代——通過二十世紀中國音樂發展邏輯
(韓鍾恩)

中國新音樂多元解釋的文化哲學基礎
(管建華)

關於「新音樂」美學基礎若干問題的思考
(宋瑾)

俄狄普斯開悟——索福克洛斯《俄狄普斯在科洛納斯》的一個中國詮釋
(梅嘉樂)

以上分類，僅是一種初步的界定，其中自律性樂評之部分論文，也有他律現象，而他律性樂評之部分論文中，又有片斷分析具體音樂者。分類原則只是取其大端，而不顧小節。其中當又可細分，本文亦未繼續跟進。

本文強調要點在於下述各項：

一、將樂評分類為自律性樂評與他律性樂評兩大類。尚可根據樂評的內容與形式細分，本文未有繼續跟進。所有有關分類，均有待時日，通過約定俗成，統一認識，方可決定。

二、本文作者強調自律性

樂評與他律性樂評之二元價值，二者互為影響，相輔相成，而不是如自律論美學，認為形式就是一切，而根本否定內容美學（感情美學）。亦即只取其名，而不取其一元論概念。

三、在樂評中強調音樂自律論美學之價值。因中國傳統音樂觀主流，在「文以載道」類他律論美學中圈禁千年，嵇康聲無哀樂說孤軍難敵，而中國音樂中之純音樂作品如琴曲等器樂曲，一直在樂曲標題的封鎖遮蔽之下，無法獨立，因而需要特別加強純器樂曲形式美的研究，平衡以往之失衡，拓展視野，以鼓勵建立多元音樂審美情趣為樂評之職志。

四、探討樂評的形式與內容。為其分類，尚在初步研究階段，本文在於拋磚引玉，亟盼學者、同仁共同參與研究，補充完善，為建設樂評成為一健全學科而努力。

限於水平，錯漏難免，敬希批評指正。

(本文為2003年12月20日於中央圖書館香港樂評國際研討會上發表的論文)



更正啟事

上期(第87期)《樂友》李明先生文章「從白居易《廢琴》詩說古琴」一文中誤把「冷冷」和「清冷」植字作「冷冷」及「清冷」，較對疏漏，謹此致歉。

要學好鋼琴，就要彈好BACH

陳兆勳

巴赫對學琴的重要性

在鋼琴教學過程中，要不斷給學生灌輸和強化複調概念，逐步培養和建立複調感覺，是推進及提升教學程序和質量必不可少的重要課題。因為在傳統的音樂範疇內，旋律的橫向線條，是音樂發展的最主要動力和因素。而和聲，雖然以上下垂直線的結構形成，但由於聲部連接的功能，要配合旋律起到陪襯、烘托的作用。因此，它的音樂性質，是隨着旋律往橫向發展推進的。在彈主調音樂（Homophonic Music）作品時，就特別要注意和聲對旋律的從屬關係。有一種普遍的極錯誤現象，就是在彈奏如「小奏鳴曲」及CZERNY的許多練習曲時，不管旋律的力度標記如何，就只把伴奏的和弦音彈得很響。這就是因為對橫向發展的音樂線條，特別是其中的複調因素，概念不清所產生的結果。要是不立即得到糾正，嚴格的複調感覺就不可能培養起來，而缺少了這重要一環，除了大大影響教學及學習進度外，想在鋼琴演奏事業上有所作為，

是不可能的事情。

巴洛克時期的鍵盤音樂作品，特別是巴赫一生所創作的一系列曲目，是我們必不可少的訓練教材。而學習巴赫的作品，一定要有計劃循序漸進地長期進行。記得多年前曾教過一名學生，聲明已練好了一套八級的曲目，要求我繼續給予加工指導。其曲目中就有巴赫的「十二平均律」第一集中的第23首。就以此曲的「前奏曲」來說，在十九小節的長度中，除了最後四小節有四聲部線條出現外，基本上是以三聲部為結構的，從技術來說，不是難彈的樂曲，但由於忽視了所有複調的彈奏法，效果模糊一片。具體來說就是音符時值的錯誤，特別是所有長音都中斷了，音量上沒有層次區別。四聲部的賦格曲，就更不用提了。經過了解，原來該學生從來沒有彈過巴赫的作品，這次是為考八級才接觸到巴赫的音樂。

也有些人認為，自己的學習重點是古典及浪漫派的大量音樂作品，不彈巴赫也沒有關係。這種觀點也是錯誤的。從

音樂藝術發展來說，主調音樂的產生，是在複調音樂（Polyphonic Music）的基礎上演變出來的。許多浪漫派時期的名作，都有豐富的複調因素貫串着。由於這些作品的寫作手法更自由，和聲的運用也更趨複雜，聲部的連接線條就更多起伏交錯，在演奏上，多層次的音量及音色的變化，所要求的「聲部奏法」除了手指的嚴格控制外，還要以雙腳使用踏板（Pedal）仔細處理才能達到。這樣，演奏者若缺少複調的訓練和感覺，就無法應付現代鋼琴性能所提出的各種演奏法。一般上了年紀的人，大概都看過「樂府春秋」（The Carnegie Hall）這部音樂名片。二十世紀著名鋼琴家Artur Schnabel在演奏後，就強調學習鋼琴必須彈好巴赫。我們綜觀這位鋼琴家的演奏曲目，巴赫的作品確實不多，但只要聽聽他所留下的錄音資料，像蕭邦的許多作品，如Mazurkas、Nocturnes等等。他所彈出的音樂線條的清晰度、音色層次的透明度，加上旋律起伏的細膩指觸運用，

將音樂作品中蘊藏的豐富複調因素，像抽絲剝繭般精確地表現出來了。這些演繹手法的處理，加上他本身敏銳的音樂感染力，故此，他的演奏，總是經得起人們反覆推敲和深入學習的。

學習巴赫的音樂，小孩子們一般都由「The First Lessons in Bach」開始。跟着就進入他重要的二部和三部創意曲（Two and Three-Part Inventions）的學習了。我們在練習此曲集時，一定要很好領會巴赫所寫的序言。其重點意思是：「通過對此曲集的學習，要能優美地演奏二聲部，而且要能更好地正確處理三聲部，學會其曲思，同時要能更好地正確處理三聲部，學會其曲思，同時更能學會如歌奏法，還能獲得作曲上的一些知識。」巴赫這一個具體指示，是我們學習複調音樂所必須遵守的基本法則，同時也是學好鋼琴的有力保證。

■ 巴赫的二部創意曲

如何用現代鋼琴去彈奏巴赫的鍵盤音樂，是一個非常難以作答的重大課題。當然，更不可能通過一篇文章，就能將問題闡述清楚。我只是把自己所聽到的（許多鋼琴家的音樂會及大量錄音資料）和看到的（各種文章的論述），再加上個人的長期感受，歸納一些問題，談談自己膚淺的認識。

我們教孩子彈巴赫，一般

都從 First Lessons in Bach (Book I, II) 入手。但這還沒有真正接觸到嚴格的複調彈奏練習。要等到開始彈奏二部曲創意曲 (Inventions) 及再進一步踏入三部創意曲 (Sinfonia) 的階段，才能算從聽覺上和指觸上開始嚴格的複調認識及訓練。但是，如何教及怎樣學，這是每一位專業鋼琴教師，必須實際面對的問題。要不斷深入理解巴赫這本名作的意義，首先要熟知作者的序言。並且一定要在自己的學習及教學過程中，不斷反覆領會巴赫所提出的各個要點。另外，我看到了德國著名的創意曲研究專家 Ludwig Landshoff (1874-1941) 的一段論述，他說：「巴赫由於寫作創意曲，使在藝術上及歷史上，完成了極重要的新形式。他的方法是從幾個音組成的小動機孕育而成了主題，這主題又朝各個方面改變或被分割，一直到將內容豐富為止。只要是對位法的一切技法都用來發展，使之成為一個完美的整體；這是巴赫的獨特發現。以後的器樂作品，都採用了這種有機地發展動機的方法。」我們可以按照他的啟示，可以具體地研究創意曲中的各種特點，然後確定在鋼琴上的彈奏方法。

在二部創意曲的十五首樂曲裡，兩個聲部的對位進行，其表現形態是多種多樣的。彈鋼琴的人，首先要弄清楚樂曲的主題動機特點，然後才能在奏法及表情處理上作出恰當的安排。根據一些專題文章的論

述，將二部創意曲基本分成三類，這給我們提供了很好的參考資料。

(1) 「由富於創意的主題動機，以對位模仿或展開手法構成。」這類樂曲的主題，都是比較短少的：如一、三、四、七、十三、十四曲就是。

(2) 「主題是完整的樂句，然後與一定的對位主題組合起來，基本上以賦格曲 (Fugue) 手法創作，表現形式較嚴格及較自由。」這裡所提到「較嚴格」，是指主題的兩次出現，是在主調與屬調上，如第五曲，第一次在右手出現的主題是 E^b 大調，然後在第五小節左手出現的主題是 B^b 大調。另外，第十、十二、十五曲，亦都屬這一類型的。「較自由」則如第六、九、十一曲，主題約兩次出現都在主調上。以上提到的七首樂曲，其共同特點就是所展示的主題都有一定的長度，如第五、第六、第九首，主題都有四小節的長度，其旋律線條就可以作伸展性的表情處理。

(3) 「以卡農 (Canon) 手法寫成，第二曲是較嚴格的。第八曲則較自由。」「卡農」是一種嚴格模仿的對位法。在這第二曲中，高聲部先行兩小節，然後低聲部在第三小節以低八度進入，以嚴格模仿追行，調性由 C 小調發展至 E^b 大調，由第十一小節改由低音部以 G 小調先行，高音部以遲兩小節的距離追行，最後又返回



到高聲部以C小調先行，結束全曲。我們在彈奏時，都把先行聲部清楚地奏出，主題末尾作漸弱處理，好讓追行聲部明確地進入，然後根據旋律的結構作細緻的力度變化處理。較自由的第八首，由於不是嚴格模仿追行，大部份以八分音及十六分音的組合來體現，演奏上較易處理。

巴赫的二部創意曲，由於不是根據演奏的難易程度來按次序排列的，因此在教學時，需要再作進程安排。一般來說，以第一類的共六首加上第三類的第八首，共七首為學習彈奏的第一階段。將第二類的第六、九、十、十一放在第二階段。剩下的第二、五、十二、十五則作為最後階段的練習曲。這樣的順序排列，只是作為參考使用。至於每首樂曲的速度處理，我根據一些文字資料及多位鋼琴家的錄音，作了一些綜合調配，以供大家參考。

- | | | |
|-----|-------------------|---------|
| 1. | C 大調 | ♩ = 88 |
| 2. | C 小調 | ♩ = 72 |
| 3. | D 大調 | ♩ = 60 |
| 4. | D 小調 | ♩ = 72 |
| 5. | E ^b 大調 | ♩ = 104 |
| 6. | E 大調 | ♩ = 100 |
| 7. | E 小調 | ♩ = 76 |
| 8. | F 大調 | ♩ = 126 |
| 9. | F 小調 | ♩ = 58 |
| 10. | G 大調 | ♩ = 108 |
| 11. | G 小調 | ♩ = 72 |
| 12. | A 大調 | ♩ = 72 |
| 13. | A 小調 | ♩ = 96 |
| 14. | B ^b 大調 | ♩ = 68 |
| 15. | B 小調 | ♩ = 84 |

最後，有關裝飾音及整首樂曲的處理，由於不可能以文字準確地表達出來，我建議在樂譜版本的使用上，基本上以原版作為中心，同時需要參考一些「實用版」。我認為，歷史上許多巴赫作品的編訂者，他們雖然有部分主觀片面的見解，但總的來說都是經過多年的辛勤工作，才得出一定的成果，我們對這些珍貴資料，應給以一定的重視。過去，Schirmer's Library 所出版的「創意曲」，就有四位編訂者，如 Busoni, Czerny, Mason, Bischoff。他們對裝飾音、句法及表情處理，都有獨到的見解。加上新的一些編定版本，都是可以幫助我們不斷地廣開思路，充實自己的教學經驗。

■ 巴赫的三部創意曲

如果說巴赫的二部創意曲是彈奏複調的基礎訓練，那麼三部創意曲就是演奏複調音樂的提升階段及中心環節了。這是因為學好了三部創意曲，可以給我們從聽覺上及指觸上，加強了多聲部的概念和感覺。繼而促進我們在思維上的分析能力，在彈奏效果上就會表現出層次分明的剖析感。所謂中心環節，是在建立起正確的三聲部彈奏感覺後，就更易於接觸四聲部或更多聲部的複調作品，而再返回來彈奏二部複調時，容易將兩條旋律線處理得更細膩完整。從巴赫的經典名

作「十二平均律曲集」中的許多實例中來看，三聲部複調在速度設計上，有很大的伸縮性，即可快可慢，音樂形象的刻劃及表達，就顯得多種多樣。四部和五部複調，則因為聲部密集，為求音樂進行中的線條清晰，速度只能定在中速 (Moderato) 或更慢 (Adagio/Largo) 的速度上。我們就以「平均律」第一冊第四首升C小調的五聲部賦格來分析一下，就可以清楚地看到在全長一百一十五小節的結構中，五聲部進行的樂段，總共才佔二十多個小節。其餘九十多個小節的幾個樂段，多是三部，其次是四部的聲部結構。這種音樂創作手法，在巴赫及同時代其他作家的作品中，到處都可以覺察得到。因此，在我們的鋼琴學習中，認真學好巴赫的三部創意曲，就成了非常重要的中心環節了。

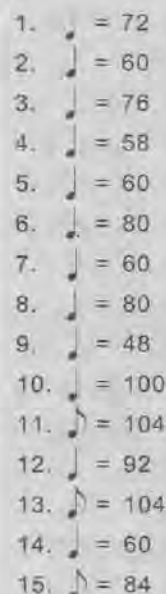
要學好彈好巴赫的三部創意曲，首先要認識到這十五首樂曲總的特點及個別性質。簡單地說，三部比二部就是多了中聲部的音樂線條。為了在演奏上能清晰地彈出三個橫向進行的旋律線，不同觸鍵的發聲法，就成了特別重要的課題了。最基本的一點，就是要以三種不同力度來彈出三個聲部。音符時值的準確性，也是不可忽略的問題，因為短音彈長了就會在發聲上多了一個聲部。反之，長音彈短了，就會缺了一個聲部。在注意到這些問題後，跟着就要處理好每個長音的發聲效果，即要很好地

彈出其延續性，在一個樂句中，如果在某一聲部出現一個長音，那就要將其他聲部所出現的短音及密集音群的音量控制好，這樣才能從效果上，聽到長音的延續進行，三聲部的結構，就能清楚地表現出來。這樣的力度處理，是彈奏多聲部複調音樂最基本的方法。至於以細膩的指觸去彈出豐富的音色變化，那就是更高一層的藝術處理了。

巴赫的三部創意曲，除了第五、第十一這兩首外，其餘十三曲基本上都以賦格曲(Fugue)的形式寫成。第五首E^b大調，是具濃厚巴洛克風的裝飾性樂曲，在左手分解和弦的伴奏下，右手以二聲部奏出華麗的裝飾音，難度很大，奏法可參照Mason版本。第十一曲是十分優美的三拍子舞曲，旋律雖然集中在最高聲部，但對其他兩聲部的對位式呼應，要細緻處理。至於其餘十三首樂曲，雖然性質豐富多樣，但基本上可將no. 1、3、8、10、12、15納入富於動力性的一類。而將no. 2、4、6、7、9、13、14納入抒情類型。演奏這種賦格曲風格的樂曲，一定要在事前做好分析工作。劃分好全曲的呈示樂段、發展樂段及再現樂段，認清調性的安排。然後明確主題的性質、結構，再確定彈法。每個聲部都要分別從頭到尾多彈幾次，這樣才能清楚主題在各聲部出現的位置安排和對題出現的形式。在發展樂段中，有沒有倒題(Inverted)及密集

和應(Stretto)的出現。諸如這些問題，都要做到心中有數。分手練習是必不可少的。中聲部的線條，由於貫穿於左右兩手，更需要抽出單獨練習。當然，練習複調音樂的方法很多，但以上所提到的是必須及廣泛被採用的方法。

三部創意曲中，較容易彈的是第六首，因此，一般都由此曲開始練習，最難彈的是第九首，聲部結構複雜，聲音的處理也很難。其餘十三首，則可按學生的具體情況而定。至於速度的處理，可以參考如下：



1.	♩	= 72
2.	♩	= 60
3.	♩	= 76
4.	♩	= 58
5.	♩	= 60
6.	♩	= 80
7.	♩	= 60
8.	♩	= 80
9.	♩	= 48
10.	♩	= 100
11.	♩	= 104
12.	♩	= 92
13.	♩	= 104
14.	♩	= 60
15.	♩	= 84

目前，巴赫的創意曲錄音資料很多，但由於巴赫的鍵盤音樂的原譜，並沒有速度及表情的標記，因此鋼琴家們都以自己的理解，各抒己見，演奏效果當然就相差很大。在幾張CD中，已故俄國女鋼琴家

Tatyana Nikolayeva的演奏，是我的首選。這是JVC於1977年4月錄製的，唱片編號VDC-1079，Nikolayeva的演奏特點是風格純樸，聲部線條清晰無比，音色豐富，音樂表現具有很大的深度，慢板的每一造句都有如出自內心的傾訴，感人至深。是一份難得的教學參考資料。其他還有加拿大女鋼琴家Angela Hewitt(Hyperion CDA66746)，匈牙利的Andras Schiff(Decca 411974-2)，Janos Sebestyén(Naxos 8.550679)，德國的Amadeus Webersin Re(Deutsch Schallplatten 32TC-34)，加拿大的Glenn Gould(CBS MIK 42269)，都各具特點，可作為輔助參考，比較對照聆聽。

俄國偉大的鋼琴教育家涅高茲(Heinrich Neuhaus 1888-1964)，曾在他的名著《論鋼琴表演藝術》中指出：「研究複調音樂不僅是發展鋼琴家精神品質的最好方法，而從技術觀點來看也是如此，因為沒有什麼東西比進行緩慢的多聲部結構更能教會在鋼琴上歌唱的了。」我們如果能深刻領會這一段話，那就必定會在鋼琴教學中帶來莫大的益處。



笛勾回笛。唇勾回鸞長+音



再談中西音樂

6 - 6 | 3 - - - | 2 4 5 1 6 | 3 3 6 6 7 7 2 |
國人呀，氣節剛強，同胞啊，快醒醒

◎胡成筠、徐允清

徐允清按：我的文章「中西音樂對談」在上一期《樂友》(第87期，2004年9月，17-23頁)刊登後，收到現正在美國 Rutgers University 修讀音樂學的朋友胡成筠寫來的回應，對此我亦作了回覆。事後我覺得這次的交流很有意思，在徵得成筠兄同意後，決定將這次的書信溝通刊登，以激發讀者思考。在此多謝成筠兄給我一個交流切磋的機會。我身在國外，有煩莫寶賢替我翻查一些術語的中譯，謹此致謝！

允清兄：

很多謝你寄來的文章，已經收到好幾天，而且都讀過了。我同意你的見解，更欣賞你在這方面的用心和努力，以圖扭轉一下香港樂界重西輕中的潮流。

西方音樂建立起它的一套經典作品，如你所說，有它的原因。由於它有較詳盡的記譜法，樂譜代表了樂曲，提供確實的音樂資料，讓人可以拿來演奏，及慢慢去研究。五線譜所以成為世界通行的記譜法，

當然主要原因在於它能夠準確記錄音高和節奏；但它還有一個優點，就是它是一種圖像式記錄法 (graphical notation)。因此，看着樂譜，便可以馬上想像出音樂的聲音。就算草草過目，不必每一個音符都讀出來，而旋律的大略去向、高下緩急，已經一目了然。尤其是閱讀複雜多聲部的總譜時，要分辨哪個是主旋律、哪個是伴奏，要掌握各聲部互相交織穿插的關係，圖像式記譜法的優點便更加明顯。這是簡譜、工尺譜或其他文字譜所不及。中國從前未曾發展複調音樂，與其沒有發明類似五線譜的圖像式記譜法，是否有着相連的關係呢？至於使用指法譜，如古琴譜、或結他六線譜 (Guitar) 之類，更難達到讀譜知音的功能。若不能讀譜知音，便無法寫譜作曲；音樂創作因此必須倚靠即興演奏，創作力的發揮便受到很大的限制。

當然，亦如你所說，指法譜勝在它便於記錄不同指法，如抹挑勾剔所產生的各種音色。要兼收指法譜與圖像式記譜法兩者的優點，並不難辦

到，可以五線譜與指法譜並用，或者在五線譜上加上指法符號。不少國內出版的樂譜都採用這種方法〔見譜例1、2〕。不過，記錄音色、織體，最確實的方法還是錄音。音樂學者們所慣用的資料，和他們發表研究的方法，差不多都局限於傳統的樂譜及文字描述，沒有充份利用科技提供的支援。民族音樂學較多利用實地錄音 (我很高興你把 fieldwork 譯作「實地考查」，它經常被翻譯為「田野工作」，是否「勞改下放」？意思完全不通！(註1))，但主流音樂 (即「古典音樂」) 錄音最多，卻最少被學者們利用。我上過不少音樂課，整個課程裏一句音樂也沒有聽過，不知英國的學術作風是否一樣？

關於「新音樂學」的潮流，有幾方面都不太符合我的口味。我同意它要突破歐洲正統音樂的框框，要擴闊音樂研究範圍的目的，雖然我個人的志趣仍在音樂的本身，不在社會學或人類學。(「話說音樂學，但不知音樂跑到哪裏去了？」) 不過我以為新音樂學

成筠兄：

很多謝你閱讀過我的文章後寫來意見，以下我作一點回應。

我認為圖像式記錄法的優點，只是方便學者進行分析討論而已，但這種觀點似乎忽略了樂譜的最原始功能：輔助記憶、傳授音樂。哪種樂譜優越只在乎我們著眼於哪個目的，目的不同，選擇的樂譜便會不同。很多人認為簡譜不完善，但我認為在傳統中國音樂和香港流行曲的範疇，簡譜是絕佳

的記譜法。何解？傳統中國音樂和香港流行曲甚少轉調，要轉調通常只轉一次，用簡譜記錄單一調或只轉一次調的音樂既簡便又容易學習。五線譜學習費時，非經年浸淫不足以閱譜有聲。學習音樂最原始的目標是在短時間內能奏出、唱出音樂，五線譜的複雜情況其實使很多兒童在對音樂及演奏發生興趣以前已對音樂學習卻步。

西方五線譜的所謂優點，只適用於記錄西方「古典」音

樂。或更確切點說，由於記譜法的發展，決定了怎麼樣的音樂得以流傳至後世，並影響以後音樂的發展路向。西方自十三世紀發展了「定型節奏」(modal rhythm)的記譜法後，節奏便向定量的模式發展，音樂一定要有拍 (beat/pulse)，將一拍的分割模式也是定量的分割模式，這樣的樂譜主宰了西方音樂此後至今的發展路向。然而這樣的樂譜用來記錄其他類別的音樂便發覺很不足夠，我們只要嘗試將古琴音樂的錄音用五線譜記譜，

譜例 3

貝多芬第九交響曲，第一樂章
297-305節。由301節開始為再現部。
(據 Ludwig van Beethoven, *Symphony No. 9 in D minor op. 125*, ed. Jonathan Del Mar (Kassel: Bärenreiter, 1996), p.45-46.)

便發覺五線譜節奏上的不足之處。古琴音樂節奏上的複雜程度遠非五線譜所能記錄。至於音高方面也是如此，古琴可以奏出很多微分音（microtones），其手法譜記錄手指按於幾分之幾微位的方法可以準確記錄這些微分音，但五線譜硬性規定將一個八度分為十二個半音的手法便不利這方面的記錄。因此我不認為五線譜絕對優越。樂譜最基本的目的是輔助演奏音樂，不同的音樂體系便會採用不同的記譜法以配合其音樂的特色，不存在孰優孰劣的問題。
（註10）

你說在不少「古典」音樂的課程裡面，一句音樂也沒有聽過，錄音沒有好好地利用。上星期六在我大學音樂系剛舉辦過一個學術會議，由新成立的CHARM（AHRB Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music英國人文科學研究委員會之錄音的歷史及分析研究中心）主辦。
（註11）

CHARM的介紹單張寫道：

「CHARM成立的目的是在於縮窄音樂學和聆聽者之間的距離，採用的方法是把演奏放於音樂學研究的中心，提倡一種研究方法，將錄音（而不單單是樂譜）作為研究的對象。」
（註12）

CHARM的工作目標包括：

1. 將78轉唱片資料整理，貯入網上資料庫。

2. 主辦學術會議，讓古典音樂界、流行音樂界及非西方音樂傳統的音樂學者、演奏者、監製、錄音師、收藏家及檔案管理員作交流。
3. 發展一套分析錄音的研究方法。
（註13）

這次會議上的論文和研討脫離傳統樂譜分析的模式，改而分析錄音、錄像，和圍繞錄音、錄像過程所牽涉的問題。

我出席過這個會議後感慨良多：西方在一千多年以前發展樂譜、記錄音樂，在數百年以前成立大型的圖書館和資料庫，將這些樂譜和有關音樂的理論著作作永久的保存，再至近二百年音樂學蓬勃發展，整理這些文化遺產，發掘過往的音樂，使我們今天覺得西方音樂浩瀚無邊。時至二十一世紀，當錄音技術發展了一個多世紀以後，又有人將錄音資料整理，成立資料庫供研究人員查閱，以便對錄音進行研究。反觀香港的情況，又有多少人明瞭保存音樂文化遺產的重要性？

過往我在香港學習音樂，被人灌輸以下一種思想：西方「古典」音樂和那些「偉大」作曲家的作品品質優越—因此這些作品被保存下來—因此這些作品流傳久遠—因此我們要學習和研究這些作品。來到西方國家學習音樂學，才明白其真正的模式應當是這樣：西方國家在一千多年以前開始記錄其

音樂文化、刻意保存其文化遺產—過去數百年西方音樂史學家以西方記錄下來的音樂發展出一套優越作品的理論—那些符合這套優越作品理論的音樂被刻意保存和推廣—西方音樂界以這些作曲家的作品作為楷模—西方國家（應說西歐國家）經濟雄厚，政治上向外擴張—西方音樂作品流傳久遠—西方音樂作品在全世界給人優越的感覺。

其實每個民族及文化體系在每個時期都有音樂文化，哪些音樂文化獲得持久發展，在於有沒有機構、政府或個人作刻意的保存和推廣，這過程牽涉很多偶然因素。西方音樂在今天流傳久遠，牽涉過往很多偶然因素，眾多偶然因素的結合使這些音樂今天流傳久遠成為必然。但我們一天不開始作保存文化遺產的工作，這些遺產得以流傳久遠的機會便肯定沒有。

我現在專注的研究範疇為十二、三世紀的法國世俗歌曲（secular songs）。在研讀中古時期的音樂時，深深體會到哪些音樂得以寫入現今的史書，實在是多項偶然因素結合而成。中古時期只有教士懂書寫，因此早期被記錄成樂譜的是宗教音樂。早期非宗教音樂的面貌如何，現在已不得而知，因為沒有樂譜記錄。我們現在得知十二、三世紀法國吟唱詩人（troubadours 和 trouvères）的世俗歌曲面貌，有賴現存源於十三世紀下半葉

至十四世紀的手稿。這些手稿寫成的年份比那些作曲家創作的年份有時晚了數十年至一個多世紀，很明顯當時有人要刻意保存這些過時的作品。這些手稿輾轉在教士、貴族、收藏家手中相傳了數百年，後來收入歐洲的大型圖書館，再在近二百年由研究人員整理，將其記錄的音樂製作成現代樂譜版本，因此這些音樂才得以寫入史書，我們今天才可以對之進行研究。〔註14〕

試想想，在這八百年的過程中，這些音樂得以流傳到現在牽涉多少偶然的因素？若不是十三、四世紀有人要刻意保存這些音樂，把它們記錄下來，若不是這些精美繪製的手稿在教士、貴族和收藏家的圖書館中好好保存，若不是後來歐洲國家的政府投入大量資源貯藏這些國寶，若不是幾代的文學史、音樂史研究人員日以繼夜在圖書館整理這些手稿裡面記錄的作品，我們今天都不會知道這些音樂的存在，更遑論在音樂會中將之重現於世。

香港音樂界到現在還不是很著重本地音樂的學術研究。但我看到香港音樂學術發展面對的困局：資料庫的成立和音樂學的發展為雞與雞蛋的問題。沒有貯存第一手資料的資料庫，從何入手進行音樂學的研究？沒有音樂學的研究，又哪裡有推動力成立資料庫和維持其運作？這樣的問題解決不了，本地音樂學術發展仍是障礙重重。

最後我想對 Joseph Kerman 的角色加一點註腳。從我們今天音樂學的角度來看，Kerman 是一個保守的音樂學者，並沒有牽涉入後現代主義的新音樂學潮流。他深信歐洲音樂優越論〔註15〕，其著作也採取傳統著重音樂分析的研究方法。他在《Musicology》〔註16〕一書中批評的音樂學潮流乃「實證主義」(positivism)，即著重事實(facts)的學術研究方法，他心目中理想的研究方法是對歐洲音樂具分析力的高層次研究，他稱為 music criticism。然而近二十年新音樂學的發展方向並非如他所預期的那樣，向高層次的音樂評論發展，反而是向脫離音樂自主論的方向發展，因此我今天稱 Kerman 是保守的音樂學者，但這並非貶詞，因他的音樂學術著作實在很出色。

徐允清

2004年11月5日

2005年3月10日修訂

註

1. 徐允清按：把 fieldwork 譯作「實地考查」源於陳守仁教授的教導，非由我首創。
2. 至於一些「無譜」的音樂（如極遠古、或口授口傳、或即興演奏的音樂），當然須用其他方法處理。
3. "The point of recapitulation in the first movement of the Ninth is one of the most horrifying moments in music, as the carefully prepared cadence is frustrated, damming up energy which finally explodes in the throttling, murderous rage of a rapist incapable of attaining release." (Susan McClary, "Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's *Genesis II*", *Minnesota Composers Forum Newsletter* (February 1987), p. 8. 轉引自 Pieter C. van den Toorn, "Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory", *Journal of Musicology* 9 (1991): 285.) McClary 的文章後來經修改後再版，最過份的詞句已被刪去。上文則收錄為 "... the point of recapitulation in the first movement of Beethoven's Ninth Symphony unleashes one of the most horrifyingly violent episodes in the history of music... It is the consequent juxtaposition of desire and unspeakable violence in this moment that creates its unparalleled fusion of murderous rage and yet a kind of pleasure in its fulfilment of formal demands." (Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, With a New Introduction (Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 2002), p. 128.)
4. "Hitherto we have known the opening as a pianissimo, and only the subtlety of Beethoven's feeling for tone has enabled us to feel that it was vast in sound as well as in spaciousness. Now we are brought into the midst of it, and instead of a distant nebula we see the heavens on fire." (Donald Francis Tovey, "Beethoven: Ninth Symphony in D minor, Op. 125—Its Place in Musical Art", in *Essays in Musical Analysis* (London: Oxford University Press, 1935), 2: 18.)

5. 有興趣進一步研究貝多芬第九交響曲的讀者，自當會選擇一隻自己喜歡的錄音，仔細聆聽一下。如果有機會欣賞現場演奏，當然最好不過。其次，一份良好原典版的樂譜，也不可缺少：Ludwig van Beethoven, *Symphony No. 9 in D minor op. 125*, ed. Jonathan Del Mar (Kassel: Bärenreiter, 1996)。關於這首樂曲的專著，不勝枚舉，以下一書，相當全面地介紹整首樂曲的音樂結構、歌詞、作曲背景、演出歷史、演奏傳統等，可作為入門指引：David Benjamin Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony* (Monuments of Western Music) (New York NY: Schirmer, 1995)。
 6. McClary 的言論在音樂界激起了強烈反應。其中有 Nicholas Cook 一文，"Theorizing Musical Meaning" (*Music Theory Spectrum* 23 (2001): 170-95)，特別針對 McClary 與 Tovey 兩人的議論，從而作一新論說，企圖解釋何謂「音樂的含義」。Cook 有幾句話，頗發人反思："music conveys not unnuanced emotion but emotionless nuance." 又："...it is through the interaction of music and interpreter, text and context, that meaning is constructed...it is wrong to speak of music *having* particular meanings: rather it has the potential for specific meanings to emerge under specific circumstances...music does not have specific meanings, but it *affords* sentiments of love, grace, prestige, desire, whatever." (p. 180-81) 這些話與嵇康《聲無哀樂論》的意思甚為相似：「夫哀心藏于內，遇和聲而後發。和聲無象，而哀心有主……其所覺悟，唯哀而已，豈復知「吹萬不同，而使其自己」哉！」「聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂。」又：「至夫哀樂，自以事會，先遊于心，但因和聲，以自顯發。」(崔富章注譯、莊耀郎校閱，《新譯嵇中散集》(臺北：三民書局，1998)，248, 255-56 頁。)
 7. 申克爾對貝多芬第九交響曲曾作過詳細分析，其德文原著為：Heinrich Schenker, *Beethovens neunte Sinfonie: Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur* (Wien: Universal-Edition, 1912)。有英譯本：Heinrich Schenker, *Beethoven's Ninth Symphony: A Portrayal of Its Musical Content, with Running Commentary on Performance and Literature As Well*, trans. and ed. John Rothgeb (New Haven CT: Yale University Press, 1992)。這本書屬於申克爾的早期著作，當時他尚未提出「基元結構」的概念，亦未發明他的繪圖分析法(即是現代所謂的申克爾分析法)，所以書中的音樂分析，仍然採用傳統觀點與技巧，以文字描述為主，譜例為輔。
 8. Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1985), p. 73.
 9. Joseph Kerman, *Contemplating Music*，特別是第二章(31-59 頁)及第四章(113-54 頁)。關於音樂分析與音樂評論的長短與分別，Leo Treitler 有精辟的議論，並舉貝多芬第九交響曲及申克爾的分析[見註 7] 為例證，參見其專論 "History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony", *19th Century Music* 3 (1980): 193-210.
 10. Nicholas Cook 對樂譜的性質以及五線譜和手法譜兩大樂譜類別的分別作了精辟的論述。請參閱 Nicholas Cook, *Music: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000)，51-63 頁。
 11. "Representing Performance: Musical Recordings in Culture", Study Day at Royal Holloway, University of London, sponsored by the Society for Music Analysis, Music Department, Wettens Terrace, Egham, Saturday, 30 October 2004.
 12. CHARM (AHRB Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music) 介紹單張，(無日期)。亦可參閱 < <http://www.charm.rhul.ac.uk> >，2004 年 11 月 25 日瀏覽。
 13. 同上註。
 14. 有關法國吟唱詩人的作品在過去八百年在西方的歷史，參閱 John Haines, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)。
 15. "European observers have a very simple recipe for national integrity: study your own American music, they say, as we [European musicologists] have built our musicology around *Stamm* and *Liederbuch*, Risorgimento opera and Elizabethan madrigal, Bulgar folksong, and the like. The critically-inclined scholar has a very simple answer: unfortunately, American music has not been interesting enough, artistically, to merit from us that commitment." Joseph Kerman, "A Profile for American Musicology," *Journal of the American Musicological Society* 18 (1956): 61-69, at 67-68。重印於 Joseph Kerman, *Write All These Down: Essays on Music* (Berkeley: University of California Press, 1994)，pp. 3-11, at p. 9。
 16. Joseph Kerman, *Musicology* (London: Fontana Press / Collins, 1985)。
- 此書美國版出版資料見註 8。

略論流傳的《黃河大合唱》與冼星海的原版

余少華

版本

《黃河大合唱》是冼星海根據詩人光未然的詩，於一九三九年寫成的大型合唱曲。在當時延安有限的人力物力下，冼星海能用得上的樂器是極其貧乏的，首演時僅有一些小提琴、二胡、三絃、笛子、口琴及一些自製的低音弦樂器，是為延安版。冼星海於一九四一年在蘇聯進修音樂，他在莫斯科把三九年的延安舊作重新加工整理，在開頭加了一個序曲，整個大合唱變成今日共有九個樂章的作品。而每一個樂章的伴奏及配器均經過重新編配，以西方管弦樂編制編寫，加強了氣勢及戲劇效果，是為莫斯科版。李煥之曾據莫斯科版改編過一個管弦樂的版本，可稱李煥之版。另有瞿維為排練用而改的鋼琴伴奏版。至於今日流行的《黃河大合唱》版本，是經過嚴良堃的加工整理版本，尤其是管弦樂隊的部份，與冼星海的原譜大有出入，是為嚴良堃版。

描述

《黃河大合唱》各段（或稱樂章）標題如下：

- 1) 黃河船夫曲（大合唱）
- 2) 黃河頌（男聲獨唱）
- 3) 黃河之水天上來（朗誦）
- 4) 黃水謠（女聲合唱）

- 5) 河邊對口曲（男聲二人對唱）
- 6) 黃河怨（女聲獨唱）
- 7) 保衛黃河（大合唱、卡農曲）
- 8) 怒吼吧！黃河！（大合唱）

《黃河大合唱》的創作，正值抗日戰爭時期，光未然的歌詞亦以北方被日軍佔領逃難南下的中國人角度，勾出被侵略的慘痛，頓失家園、國民顛沛流離的苦況。〈黃河船夫曲〉以粗獷的黃河船夫歌聲帶出黃河驚濤駭浪的險峻與氣勢。〈黃河頌〉以雄壯豪邁的男聲獨唱，婉延而遼闊的旋律唱出黃河作為中國文化的搖籃的象徵，讚嘆黃河的歷史及氣勢，帶出中國文化想像的驕傲。〈黃河之水天上來〉以朗誦代唱，發展黃河天險之想像力。〈黃水謠〉以全女聲發出溫婉而有力的讚頌。〈河邊對口唱〉借兩位北方老鄉的對話，敘述妻離子散，被迫流亡的苦況。〈黃河怨〉以女聲獨唱，以一飽受敵人蹂躪的婦女角度，對日軍在黃河一帶所作過的暴行提出控訴。〈保衛黃河〉，以西方複調的卡農（canon）寫法，各聲部互相模仿追逐，把保家衛國的主題發揮得淋漓盡致，氣氛及情緒不斷擴展，帶到最後的一首〈怒

吼吧！黃河！〉自然是全體混聲合唱，把積壓已久的怨恨盡爆於斯。這巨型的合唱作品在抗日期間風行全中國以至海外華人社區絕對是可以理解的。

略論

《黃河大合唱》以朗誦作為每一段落的引子及合唱內容的闡釋，其中〈黃河之水天上來〉更以朗誦代唱，帶有強烈的話劇色彩，頗有五四運動以來的新詩朗誦味道。從〈黃河頌〉與〈黃河怨〉的旋律看來，冼星海似乎受到西方歌劇詠嘆調（aria）與宣敘調（recitative）的表達形式所影響，企圖在二者之間作出取捨，並結合中國語言的特質，譜出了幅度較大的中國旋律，這種風格在中國傳統音樂中似比較少見，對後來同類中國聲樂風格頗有啟發。第五段〈河邊對口曲〉用了近乎中國傳統說唱的表達形式，先對唱，甚具鄉土氣息，後二者把各自的旋律同時唱出，成為複調，手法經濟而有效果。冼星海充分地掌握了勞動人民的智慧及語言，即國內說的“民族風格”。

解放後，聶耳（國歌作者）與冼星海二人被共產黨擺上了神臺，捧成英雄，被國家領導人毛澤東、周恩來等稱為

“人民音樂家”，成了中華人民共和國擁有最高榮耀與地位的作曲家。據香港學者楊漢倫的研究，嚴良堃版是刻意簡化了莫斯科版的複雜配器及合唱聲部，以配合共產黨所定的冼星海“人民音樂家”形象¹。若按莫斯科版演出，其中充斥着冼星海在巴黎從 d'Indy 與 Dukas 所學到的“現代音樂技法”定會被當時的中共批評為“形式主義”(formalism)，脫離群眾，成不了“人民音樂家”。某程度上，嚴良堃是為了保護冼星海的形象而操刀，這有點像楊蔭瀏為了保護瞎子

阿炳華彥鈞及其《二泉映月》而隱瞞了阿炳生平的一些事實一樣。

嚴良堃版的《黃河大合唱》是為了符合中國共產黨所塑造的冼星海形象，配合當時的歷史、政治、文化需要及文藝政策而改的。這個並非冼星海的《黃河大合唱》版本，是共產黨執政以來備受推崇，廣為傳唱的大型合唱作品的典範，對解放以後中國的合唱作品影響深遠，幾成共產中國合唱風格的濫觴。

到文化大革命期間，連這首人民音樂家的作品亦不能唱了。北京中央樂團其時由於不能排練及演出西方管弦樂作品，於是鋼琴家殷承宗便和劉莊、儲望華、盛禮洪、石叔誠及許斐星六人合力把大合唱改編成鋼琴協奏曲(1963)，刪掉了所有聲樂部份，僅選取了〈黃河船夫曲〉、〈黃水謠〉、〈黃河頌〉及〈怒吼吧！黃河！〉等幾個樂段的旋律，分別由鋼琴獨奏及樂隊演奏。可見大合唱及協奏曲均是政治正確的作品。

2005年3月31日

¹ Yang Hon Lun, 2004 "The Making of a National Musical Icon: Xian Xinghai and his Yellow River Cantata." In Annie Randall ed., Sound of Suppression, Resistance, and Subversion, New York: Routledge, 87-111.



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	2723 0932	
Kowloon 1-9 Cameron Lane, Tsimshatsui		tomleemusic.com
香港 灣仔告士打道144-149號城市大廈	2519 0238	
Hong Kong City Centre Building, 144-149 Gloucester Road, Wanchai		售票服務：城市電器售票網及快達票 Ticketing Service: URBTIX & Hong Kong Ticketing

尖沙咀、九龍灣、灣仔、銅鑼灣、太古、香港仔、西區、沙田、將軍山、將軍澳、葵涌、青衣、屯門、元朗、大埔、上水
Tsimshatsui • Kowloon Bay • Wanchai • Causeway Bay • Taiwan • Aberdeen • Western District • Sha Tin
Ma On Shan • Tseung Kwan O • Tsuen Wan • Tseung Yi • Tuen Mun • Yuen Long • Tai Po • Shuang Shui






【梁漢威談香港粵劇發展】

訪問：陳君賜

整理：許翔威

梁漢威先生是香港著名專業粵劇演員及粵劇音樂創作人，亦是應屆「八和會館」第一副主席、前市政局傳統戲曲顧問、香港藝術發展局傳統演藝委員、及粵曲導師。他在八十年代創立「漢風粵劇研究院」，積極培育新人，更致力研究粵曲唱腔及音樂發展。梁先生對粵劇教育和演出均有深切的體會，以下的分享，必定可以讓大家認識粵劇發展的近況。

你認為香港特區政府對粵劇教育的支持是否足夠？粵劇教育的未來方向又如何？

香港特區政府對粵劇教育的支持，相對於中國內地是比較好，它竭盡所能已投放相當的資源支持本地粵劇的教育，例如有香港演藝學院「中國戲曲」學系的成立，以及資助八和會館舉辦粵劇班課程等。但近年出現一個特殊現象，就是學習粵劇的人數雖多，質素卻偏低，因為學生的年齡一般偏高，並且許多只是以業餘興趣的心態學習粵劇。究其原因，是粵劇教育機構的教育方針與學費收入掛勾，沒有機構願意提供免費學習機會，供有潛質的學員進深學習粵劇。今天粵劇

市場的需求不足，出色的粵劇人才，演出的機會少，出路不多，前途不明朗，以致不能吸納更多的青少年學習粵劇。此外，香港學生功課壓力大，課外活動多，不少父母認為學習粵劇只是供讀書不成的子女學習等因素，都成為年青人學習粵劇的障礙；粵劇教育工作者在這樣的社會環境下，只能盡力而為。

粵劇教育的未來方向，首先是給予粵劇專業人士有足夠的生存空間，讓家長知道粵劇仍有生機，然後才能在社會推動學生在學習基礎知識學科的同時進修粵劇，以便日後投身粵劇專業的行列。

你認為香港特區政府對粵劇演出的支持足夠嗎？

八十年代中期開始，過去的市政局已開始關注粵劇演出的發展，從場館租用到節目的贊助都有明顯的支持。隨着新市鎮的發展，各區的文娛中心也給興建起來，殿堂級的戲院亦增加不少，香港政府趁機設立一套完整的計劃，開拓香港粵劇的演出環境，包括專業粵劇團和業餘粵劇團的數目、以及出色的演員的培訓等，又將

資源平均分配支持各粵劇社團的演出。例如每年的「香港藝術節」。還有，藝術發展局亦視乎劇目的可觀性或前瞻性藝術元素，再給予額外的支持。此外，香港康樂及文化事務署更以優惠價格支持不牟利粵劇社團租用場地演出，促使粵曲和粵劇社團蓬勃起來。

你是否認為傳統劇目足夠將粵劇發揚光大呢？

我認為傳統的劇目在現時社會還可以生存，實屬「迫不得已」。倘若粵劇需要維持更長久的生命力，必須常有新劇本去支持粵劇的表演市場，因為粵劇是以唱腔和劇目吸引觀眾，不如京戲和昆劇以表演技術見稱。但新的劇目需要大量資源補給後方的需求，例如嶄新的服裝、舞臺設計、唱腔和音樂設計等，一般粵劇團根本沒有足夠資源去支持新劇目的誕生。因此，行內劇團只能以流水作業式演出傳統留下來的二三百套劇目。偶然有些粵劇團能夠表演新的劇目，其實是有賴多位熱心發展粵劇的藝術工作者，自願出錢出力所作出的成果。只演出傳統的劇目絕對不足以將粵劇發揚光大，反

而是影響粵劇長久生存和發展的危機。

你認為怎樣擴闊粵劇的劇目去吸引更多新一代觀眾欣賞粵劇呢？

近年創新的時裝粵劇和近代新編粵劇如《胡雪巖》也曾成功嘗試演出，由於成本較高，很少私人機構肯冒險贊助新編劇目的演出；只有特區政府每年贊助各粵劇團演出一二次大型的劇目。由於特區政府採用平均主義政策贊助各粵劇團，令有心發展新劇目的粵劇團，得不到額外的支持和鼓勵。再者，特區政府亦沒有監察各粵劇團的運作，以致新劇目的演出和質素有所參差，未能盡情發揮，吸引更多新一代觀眾欣賞。

此外，觀眾普遍喜歡發思古幽情，特別鍾情於與中國歷史相關的劇目，如《刺秦》，傳統粵劇的服裝和布景亦比較吸引，耳熟能詳的歷史內容更容易讓觀眾產生共鳴，因此我認為還有很多歷史劇目可供演出，現時首要工作是擴闊粵劇的劇目，但仍需以中國歷史內容為主。


你認為香港現時的粵劇團體演出，可以在唱腔和音樂設計方面有何創新的發展呢？

香港現時的粵劇演出，在唱腔和音樂設計方面，九成沒有創新的發展。大部分藝人的音樂水準參差，視譜能力又弱，他們的素質不單不能配合和容納傳統唱腔和音樂設計的人才，亦對之毫不尊重和重

視，以致後者完全沒有空間發揮，再加上普羅大眾對粵劇的唱腔和音樂設計又不甚要求；於是乎這方面便停滯不前。

你認為未來粵劇的展望如何？

我認為特區政府可以鼓勵更多編劇人才參與新劇目的創作，並給予資源製作和演出。對各粵劇團的質素、唱腔和音樂設計，它亦可作出適切的要​​求和監管，以及給予新進藝人演出的空間，讓新一代藝人承接粵劇的傳統。我期望粵劇在不久將來有更光明的發展。

梁先生過去一直不離不棄地投身於粵劇教育和表演，以及他認真製作新的劇目，讓粵劇的藝術傳統薪火相傳，他為推廣戲曲作出的貢獻，實在功不可沒。 



粵華樂器行

粵華樂器工藝品有限公司

觀塘偉業街 143 號

電話：2343 0526

傳真：2797 0451

電子郵件：yuetwah@pacific.net.hk

網址：<http://www.yuetwahmusic.com>

經銷代理 進出口業務

世界名廠鋼琴

中西樂器 材料 配件
精美工藝品 舞台服裝用品
自設廠房 生產鋼琴樂器



批發零售陳列中心

分店：

彌敦道 456 號

電話：2385 6880 傳真：2385 6688

灣仔道 188H

電話：2891 7527 傳真：2891 7192

德輔道中 212 號 2 樓

電話：2541 7627 傳真：2815 3042

WIELER

德國設計精髓

呈現夢寐以求的完美音色



Elegance 122

高122cm桃紅光面·配油壓琴鍵蓋
原價\$39,800

21週年大減價 \$18,900

免息分期 首期\$1,908 月供\$708x24期

WX3S 專業型號

高131cm黑色光面·配油壓琴鍵蓋
原價\$43,500

21週年大減價 \$19,800

免息分期 首期\$1,800 月供\$750x24期

WX5S 立式三角琴

演奏型號
高131cm桃紅光面·配油壓琴鍵蓋
原價\$53,800

21週年大減價 \$26,800

免息分期 首期\$2,680 月供\$1,005x24期



*憑指定銀行信用咭，專享24個月免息分期，任何人仕均可使用銀行或財務公司批核之免息分期。



偉樂琴行
EDDY PIANO CO., LTD.

總陳列室：九龍紅磡黃埔花園第十一期聚寶坊地庫一層B2店

Tel: 23171861

分店：旺角亞皆老街
九龍城聯合道
何文田廣場

Tel: 27688391

Tel: 27161683

Tel: 31693178

大埔超級城E區

將軍澳彩明商場

紅磡維港中心1期

Tel: 26383096

Tel: 31439128

Tel: 26900484

典雅與深情

布拉姆斯的音樂

麥華嵩

「像喝茶時放進了太多糖。」很多年前，一位帶着紳士口音的英國男士，聽到我說我喜歡布拉姆斯的音樂後，如是回應。我還記得他的語氣：很從容淡定的。我當時正為申請入讀某英國大學而面試，他是面試官之一。後來我被取錄了，負笈往那大學修業，亦漸漸對持着紳士口音的英國人多了認識：他們都彬彬有禮，有些還很善良，但亦有些精於「含蓄地自大」——一種英國人擅長的態度——但總括來說，他們偏好「一舉一動都不能感情用事」的待人接物方針，容易令外人感到冷漠。

怪不得那位英國紳士覺得布拉姆斯「太甜」。布拉姆斯的音樂確實十分「濃郁」。舒曼、華格納等的音樂也很「濃郁」，但他們表現的感情都有很強的幻想、夢想成分，甚至有點「形而上」，有點超脫；布拉姆斯卻很不同，他一直誠摯地愛着一個現實中的人（克拉·舒曼，舒曼的遺孀），但又知道這份愛他是一輩子都不

能得到回報的了，於是將箇中的遺憾、失落，都寫進了音樂中。然而這種生活故事並不特別盪氣迴腸，只是平凡人的經年情感輾轉。但正因為此，布拉姆斯成為了偉大音樂家之中最入世的其中一位（莫扎特也是），並能最真摯地寫出「一般人」——你、我，還有千千萬萬個心裏有種種憧憬卻自知不能實現的人——在生命中無時無刻都在遭遇的各種喜怒哀樂。他的音樂固然很「偉大」，但那是極富人道與人情色彩的偉大，不是華格納式的、令聽者在幾小時之中昇華於塵世之外的偉大，不會讓我們馳騁於脫離現實的境界。也許，布拉姆斯與威爾第較相像；但威爾第尚且在說一個個虛構但栩栩如生的故事（多數更是催淚通俗劇），布拉姆斯卻總是坦誠而不浮淺地抒發心中情致。

但我是怎麼會從布拉姆斯的音樂中聽出這些感想的？會不會這都是我的主觀發揮而已？然而，無論你說布拉姆斯

「太濫情」抑或「寫出現實生活中的遺憾和失落」，都有「一廂情願」之嫌，因為，吊詭地，即使布拉姆斯的音樂聽去很感人，它們大部分都是抽象音樂：第一至第四交響曲、第一至第三鋼琴三重奏、三首弦樂四重奏、兩首弦樂五重奏、一首單簧管五重奏……連最艱澀的現代主義音樂也往往有一個故弄玄虛的名字。布拉姆斯卻總是在寫「X大調N重奏」！重視確鑿推敲的音樂學者談到布拉姆斯的音樂時，就難以將它們連繫上作曲家表面平淡的一生（試比較：華格納搶了別人的老婆，經常被迫債之餘又生活豪奢，甚至在拜萊特建了自己的音樂「神殿」，布拉姆斯卻是來自凍霧連年的德國北部的單身漢，大半生在維也納安安穩穩地、受人景仰地度過，不愛交際，外形肥胖而長着大鬍子，曾被形容為「箭豬」；他更沒有在事業高峰期不幸地變聾，亦不是三十多歲就英年早逝），亦不能從他與克拉·舒曼在內的朋友的通信中找到甚麼戲劇性的線索。寫

音樂會場刊文章的人，若遇上布拉姆斯的音樂，往往只限於說這個主題怎麼特別，哪裏的變調很高明，某一段的木管音色如此配搭……倘若我們不管千萬聽眾如何愛上布拉姆斯音樂，如何被他的作品感動心靈，布拉姆斯的重要性可能和著名數學家一樣，在於以無盡創意建構精密的音樂邏輯。

當然，布拉姆斯又真是以作品的音樂邏輯知名的；他融合了古典對位的智慧和十九世紀音樂語言的深情；而令兩者相得益彰。布拉姆斯是浪漫派作曲家之中最有古典風雅的，又可反過來說，是精於古典格調的作曲家之中最能為作品注入款款深情的。他在這些方面並非很多人想當然地以為的保守或學究；十二音列作曲法之父荀伯克就寫過一篇十分著名的文章，將布拉姆斯形容為帶領進步的人。例如布拉姆斯音樂中的複雜交叉節奏，就已是現代作曲家打破傳統拍子規則的一個靈感泉源；他後期有些鋼琴音樂，亦展示了德布西式的音響世界。其實，單是布拉姆斯作品的長度，就已表現出他是能以最少的小節造出最豐富的音色、節奏和感情效果的大師；他沒有寫出馬勒和布魯克納的超長篇巨型交響曲，不是因為他不能，而是因為他不覺得有這必要。假如一句話可以用十個字就說得清楚和精彩的，為甚麼要將它添飾成一大段枝節？這不一定是所有藝術家都應重視的原則——藝術的路不只一條，甚至根本無

「路」可循——但肯定是值得尊敬、欣賞的原則，因為它就像藝術家給自己設限，要求自己限制中作出天才式的突破，就如布拉姆斯所成就的那樣。

但是，這百多年來聽布拉姆斯音樂聽得如痴如醉的人，卻不怎麼會分析他如何活用奏鳴曲式。說到底，布拉姆斯音樂的美，不只在於他的交叉節奏或複雜和聲，而在於他以這些元素表達一種言語之外的音響詩意。我一直覺得，布拉姆斯寫這麼多抽象音樂，不是因為他只愛鋪砌不同的主題和發展部，而是因為他要溝通的感受，單以音樂就能傳遞，雖然我們聽了之後不一定能確切說出那音樂究竟感人在哪裏。誰能告訴我，第四交響曲是「說甚麼」的？我覺得這名作是時而達觀、時而悲嘆的人生暮年交響詩，那終樂章像黃金落日在輝霞與浮雲中回歸大地，對世情百味的感觸都於不言之中悠悠地、偉岸地說盡了；但我能「證明」我的感覺嗎？我頂多只能補加一句事實：第四交響曲是布拉姆斯的中後期作品。

可惜的是，我在多年前與之有一面之緣的那位紳士，對布拉姆斯並沒有深刻的感覺。但其實，這也沒有甚麼可惜的，不同人對不同藝術品有不同反響很自然，甚至是必然。只不過，我還記得，很久之前，當我唸高中時的某個下午，我正在家中，生平第一次

聚精會神地聽一整首長篇古典音樂時，聽的正是布拉姆斯第一交響曲（蘇提指揮芝加哥交響樂團的錄音）；我竟然被完全吸引住了——我當時想：這幾十分鐘的長曲子原來挺悅耳的，還很緊湊！那次以後，我才真正對古典音樂發生興趣。現在我不再像小時那樣，覺得布拉姆斯是「最」偉大的作曲家，而認為舒伯特、莫扎特、貝多芬、巴赫等都在不同方向都更了不起；然而，布拉姆斯仍是最喜愛的作曲家——他是那種我一聽就覺得「他在說出我的心聲」的作曲家。他的音樂觸動我，不只在於其中的濃濃情意，還有睿智、真誠等等方面——尤其是，布拉姆斯的繁富和聲總令人覺得「應該很厚重」，但演繹得好的話，聽去可是非常通透優雅的。而這位作曲家的生平個性——充滿人道精神，沒有信仰但尊重某類宗教情操。為了人類而非任何派別的神而寫《德意志安魂曲》——我亦十分賞慕。他是浪漫主義瀕臨終結，現代世界快要來到時的藝術大師，一生堅持古典、中庸，情理兼備的溫婉愛意，並將這些都流暢地以音樂點畫，留下一首又一首眾人熱愛的名作。

2005年4月30日



高大宜音樂教育中心

專業音響工程

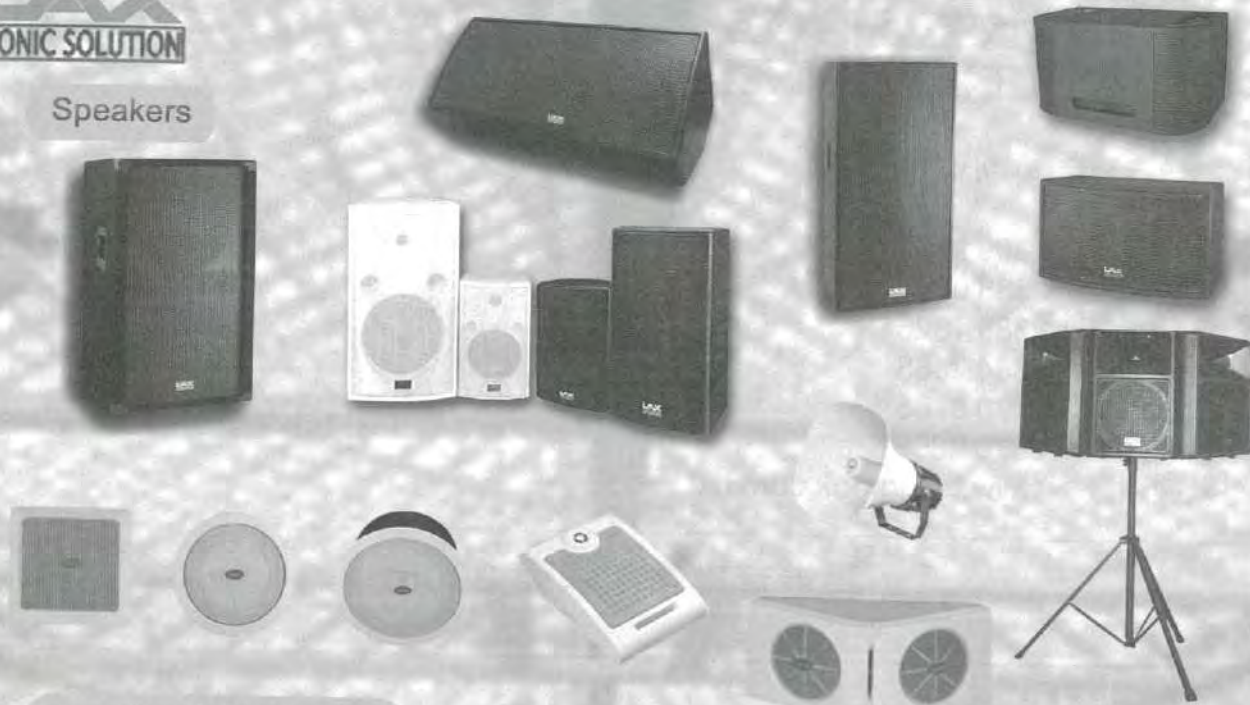
Kodaly Music Education Centre (免費上門視察場地報價)

學校、教會
會議室、場所

之專業音響 設計安裝、改善及廣播系統服務

LAX SONIC SOLUTION

Speakers



Amplifier & Processors



Installation of LAX Pro Audio



北京故宮



廣州新體育館



頤和園



第九屆全運會開幕禮

香港九龍觀塘鴻圖道一號十樓 1006 室
Rm 1006, 10/F, No.1 Hung To Road, Kwun Tong, Kowloon, HK

Tel. 2663 9834
Fax. 2666 9525

曾福琴行

TSANG FOOK

Since 1916

經銷各國名廠鋼琴、樂器、
專業音響器材、電腦音樂軟
硬件及周邊設備等。
承接學校、教堂、酒店等各
式音響燈光工程及租賃服務。



位於彌敦道380號逸東酒店分行現已正式營業

各分行及音樂中心電話:

尖沙咀 2369 2261
佐敦 2388 0293
旺角 2388 1826
灣仔 2804 2368
北角 2570 8788
香港仔 2370 9866
歡迎瀏覽 www.tsangfook.com.hk

香港音專暑期課程 2005

課程	開課日期	時間	節數	全期學費
五級視唱練耳班	12/7 (二)	7:00-8:30p.m.	8 堂	\$580.00
六級視唱練耳班	29/6 (三)	6:45-8:15p.m.	10 堂	\$780.00
七級視唱練耳班	29/6 (三)	8:15-9:45p.m.	10 堂	\$880.00
八級視唱練耳班	(A 班) 23/6 (四) (B 班) 27/6 (逢一、四) (C 班) 2/8 (二)	7:00-8:30p.m. 7:00-8:30p.m. 8:30-10:00p.m.	10 堂 10 堂 10 堂	\$980.00 \$980.00 \$980.00
五級樂理班	(A 班) 9/7 (六) (B 班) 9/7 (六) (C 班) 9/7 (六) (D 班) 15/7 (五) (E 班) 21/7 (四)	10:30a.m.-1:00p.m. 2:00p.m.-4:30p.m. 5:00p.m.-7:30p.m. 7:00p.m.-9:30p.m. 7:00p.m.-9:30p.m.	12 堂 12 堂 12 堂 12 堂 12 堂	\$1,600.00 \$1,600.00 \$1,600.00 \$1,600.00 \$1,600.00
八級樂理班	16/7 (六)	2:15p.m.-3:45p.m.	40 堂	\$4,500.00
鋼琴教學入門工作坊	(A 班) 28/6 (二) (B 班) 19/7 (逢二、五) (C 班) 9/8 (二)	7:30-9:00p.m. 11:45a.m.-1:15p.m. 7:30-9:00p.m.	5 堂 5 堂 5 堂	\$750.00 \$750.00 \$750.00
合唱指揮初階	8/7 (五)	6:45-8:15p.m.	8 堂	\$750.00
合唱指揮進階	8/7 (五)	8:15-9:45p.m.	8 堂	\$800.00
視唱基礎訓練班	11/7 (一)	6:30-8:00p.m.	8 堂	\$640.00
古詩詞吟唱班	(A 班) 16/7 (六) (B 班) 18/7 (六)	4:00-5:30p.m. 5:30-7:00p.m.	6 堂 6 堂	\$600.00 \$600.00
聲樂初階	20/7 (三)	6:45-8:30p.m.	5 堂	\$800.00
唱歌學意大利文	27/7 (三)	7:00-8:30p.m.	5 堂	\$550.00
直笛師資訓練班	30/7 (六)	2:30-4:00p.m.	4 堂	\$600.00
旋律創作	8/8 (一)	7:30-9:30p.m.	3 堂	\$540.00
半音階口琴初階	8/8 (逢一、三)	8:30-9:30p.m.	6 堂	\$450.00

何謂「新音樂」？

黎尚冰

「新音樂」是一個既籠統又混淆的名稱，定義與觀點因人而異，這篇文章是以不同角度客觀地探討「新音樂」的意義，希望讀者能夠重新思考一下何謂「新音樂」。

現今一般古典音樂的聽眾，對於「新音樂」這樣東西或多或少有些抗拒。對於他們，「新音樂」就是那些很難聽、沒有旋律、雜亂無章、不知所謂的醜陋音樂。這些聽眾所指的音樂是二十世紀的無調性音樂，由荀白克的十二音列至第二次世界大戰後的前衛音樂，都屬於這類型的「醜陋新音樂」。這類型的音樂令人抗拒的因素很簡單，基本是「不協和」加上「三無」：「無」調性、「無」旋律和「無」節拍。習慣聽旋律節拍清楚而有調性音樂的人，若然對於二十世紀音樂的理念和結構缺乏了解，就自然較難接受無調性的「新音樂」了。

那麼，「新音樂」是否等於無調性音樂呢？除了無調性音樂之外，有沒有其他類型的「新音樂」呢？

未解答這兩個問題之前，

我們首先應探索一下「新」的定義。「新」與「舊」是相對的。與十九世紀的浪漫派音樂相比，二十世紀初期荀白克的無調性音樂是新音樂，但與二十世紀中期的「前衛音樂」相比，荀白克的音樂就不算新了。假如與今天的音樂相比，一個世紀前荀白克的音樂已經很舊，連五十年前的所謂「前衛音樂」已顯得過時了。以年代來看，今天的「新音樂」或許是指二十世紀末期至廿一世紀初期新創作的音樂吧！

假如我們接納這個新定義，今天的「新音樂」就一定不等於無調性音樂，因為它包括多類型調性組織的音樂：調性、無調性、多調性、調式，及以上各項自由組合的音樂。其實，自十九世紀末，不同調性的音樂已經並存；無調性音樂祇屬其中一種，德布西採用多種音階和著重色彩的新和聲，是對調性的解放。史塔汶斯基早期和巴托採用民歌的調式和節奏，是強調民族性。「新古典」派為調性帶來新演繹。其後六十年代的「新調性」、「引曲拼貼」和「微模主義」，都對調性提供新的處理手法。流行音樂和爵士樂一

直沿用調性；爵士樂更以複雜的和聲系統將調性帶上一個新領域。由此可見，二十世紀音樂不祇沒有放棄調性，還對調性進行新的探索和處理。最重要的一點：調性與新舊根本是兩回事，不能混為一談。

從另一個角度看「新」的定義，音樂是否「新」，與聽眾的個人音樂聆聽經驗有直接關係。對於一位祇聽粵曲的老婆婆，所有西洋音樂都是新的；對於一位從未聽過中國音樂的西方人，所有中國音樂都是新的。同樣，對於聽慣傳統西方有調性古典音樂的人，二十世紀的無調性音樂必然是新的，甚至連中世紀的調式音樂也是新的。這個「新」的定義純屬主觀，與音樂歷史年代毫無關係。

從二十世紀開始，科技為音樂帶來前所未有的新聲響，有些人就以科技作為評定新舊音樂的準則。因此，電子音樂和電腦音樂自然就是「新」音樂；相對而言，純聲樂或器樂就變成了「舊」音樂。這個新舊音樂的定義漏洞頗大。舉個例子，六十年代Wendy Carlos以Moog Synthesizer演繹巴哈

的音樂；當時是很有創意的做法。這種音樂究竟算是「新音樂」還是「舊音樂」呢？近年的電子樂器推出無數新的聲響，但在音樂創作的內容上卻沒有甚麼突破。純粹搞新聲響的音樂又算不算是新音樂呢？

對於一般沒有受過傳統西洋音樂訓練的普羅大眾，尤其是年輕人，「新音樂」就等於流行音樂；所有西洋古典音樂和中國音樂都是過時老套的「舊音樂」。而流行音樂中亦有新舊之分。流行文化裡的老化程度快得驚人。一首新歌過了幾年就變成舊歌，所以流行音樂裡的舊歌永遠比新歌為多，而且越舊越多。唱片公司的利潤就是靠源源不絕的新歌和新歌手偶像來吸引年輕聽眾。到不夠新歌用的時候，唱片公司就抽些舊歌來翻炒，配上最流行的節拍來吸引新一代的聽眾。近年，中西傳統音樂演奏者亦要靠流行節拍來吸納新聽眾，例子有西方年青鋼琴家 Maksim 和中國「女子十二樂坊」。

以上從幾個角度探討「新音樂」的定義，牽起了很多問題，但卻未能找到一個共識。綜合來說，以樂曲產生的先後次序看新舊，雖然較客觀，但音樂風格的發展未必越遲越新。每當「懷舊」、「仿古」或「翻炒」的情況發生，遲來的音樂就未必那麼「新」了。以聽眾個人音樂聆聽經驗來看新舊，雖然非常主觀，但起碼忠於聽眾的個人感受。美中不足

之處，就是「新」這個形容詞再不能成為人與人之間溝通的詞彙了。

假如我們要為「新音樂」找出一個客觀而令大家認同的意義，就一定不能受音樂類別的限制。其實，音樂不論是有調、無調、甚麼時候創作、甚麼時候面世，屬甚麼風格、有沒有採用科技聲響，在不同程度上都同時具有「新」與「舊」的特色。音樂隨社會轉變而轉變，新音樂的產生是歷史過程的必然現象；新的音樂經聽眾受落後就會變成舊的音樂。至於這些音樂能否流傳千古，就要看它的質素了。

能夠在歷史上永垂不朽的名作，通常具備以下條件：一、風格獨特創新，能夠代表時代，甚至能夠開拓新領域；二、藝術性強，技巧高深；三、震撼力強，深入人心。貝多芬的第九交響曲和華格納的大型歌劇都擁有這種氣勢。

二十世紀初期的音樂巨人德布西、史塔汶斯基、荀白克和巴托等，分別以嶄新的風格奠定二十世紀多元化音樂的基礎。原來「新意」就是音樂史家評定作曲家和作品在歷史上的重要性的首要條件。「新意」包括新的意念和技巧。

二十世紀的「新意」就是如何打破西洋音樂三百年來的調性和節奏規限。荀白克的十二音列是無調性音樂的典範。他的學生 Webern 將十二音列

的意態擴展至其他音樂元素；對下一代作曲家影響深遠。第二次世界大戰後一批歐美年青作曲家如 Boulez、Stockhausen、Babbitt 等跟隨 Webern 的方向，以 Total Serialism 極複雜的方程式創作音樂。這種創作手法隨即受到另一批愛好自由的創作人如 John Cage 等反對。五十年代樂壇就出現兩個極端派系：高度控制和高度自由的對立局面。有趣的是，這兩款音樂有時聽來很相似。原來高度複雜精密的設計，聽出來的效果竟似是隨意發揮，雜亂無章。這類型的聲響就是當時的「前衛音樂」。

毫無疑問，「前衛音樂」在音樂史上佔很重要的地位，但始終不能令大部份聽眾接受。六十年代，有些仍然留戀調性的作曲家嘗試用不同方法來挽回調性，有些則繼續主流「前衛音樂」的方向，在聲響上再作新突破，並加上舞台戲劇成份。六十至七十年代大概有以下幾種新趨勢：

1. 新調性：採用調性及和絃，但不用傳統和聲系統。
2. 引曲拼貼：引用不同舊曲，以拼貼形式多調性呈示。
3. 微模主義：不斷重複簡單的調性音型，轉變緩慢。
4. 織體音樂：東歐作曲家專注於織體和音色的創作。
5. 新聲響的試驗：包括傳統樂器的新演奏法、電子音樂、及樂器與電子聲響的不同組合。
6. 混媒體：音樂及音樂以外媒體的混合舞台表現方式。

六十年代至七十年代可以說是二十世紀音樂史上最富創意的年代，樂壇百花齊放。爵士樂和搖滾樂的情況也是一樣：最有新意、深度和最複雜的爵士樂和搖滾樂都是在六十年代至七十年代產生。

可惜由八十年代開始，歐美的音樂風格一般變得保守起來。傳統曲種如協奏曲和交響曲等紛紛出現。連最「前衛」的作曲家 Stockhausen、Penderecki 等，後期都改用五線譜寫較傳統的音樂，爵士樂和搖滾樂自八十年代起也是缺乏新意，不外乎是翻炒已有的音樂風格。流行音樂的創作水準亦不斷下降；本來最可取的旋律已被機械式的節奏取代，

簡直毫無創意可言。

過去二十年來，一般嚴肅作曲家都採用較折衷的手法，在過往包羅萬有的風格和技巧中吸取精華，融合在自己的作品中。近年最具新意和影響力的樂派是法國的 Spectral 音樂。Spectral 音樂是以最科學化的方法來分析並運用天然泛音系列來創作，技巧高深，但聆聽效果卻較「前衛音樂」和諧得多，在「理性」和「感性」創作上取得很理想的平衡。Spectral 音樂的代表人物是 Tristan Murail。在法國以外，近年較新意和水準高的嚴肅音樂多數在北歐、英國和亞洲。

亞洲作曲家對東西方的音樂文化、美學和創作技巧融匯貫通，創作出既富民族性又國際化的新音樂，打破純西洋音樂的局限。代表人物有日本的 Takemitsu 和香港的林樂培。

二十世紀富創意而質素高的音樂數不勝數，風格包羅萬有。假如聽眾的耳朵仍然停留在十九世紀，不與時並進，實在損失良多。祇要你肯放開懷抱，嘗試多聽一些你未聽過的好音樂，多了解一下不同類型的音樂結構和特色，你的音樂欣賞能力必然會提高，這樣，你一定會發掘到一些你喜歡的「新音樂」。

2005 年 4 月

繆斯琴行 音樂藝術中心

MUSE

WWW.MUSE-POWER.COM

英國倫敦聖三一音樂學院報考中心 本行開設成人及兒童音樂藝術課程

HOTLINE: 2115 9308

憑此廣告首次報名可作\$200使用

中環 域多利皇后街9-10號 中商大廈601室 (半山自動電梯 中環街市 三聯書店側)

從抗衰老談到合唱的另一種功能

司徒敏青

香港的高齡人士有越來越多的趨勢，有時在街道上，也會發現高齡人士比年青人多，特別在早上。為社會上高齡問題作一些適當的工作，該是一件非常要緊的事。目前頗多機構，也很關注這個趨勢。人生的道路雖然很長，但數十年的歲月轉眼間便會行到盡頭。看見相同年齡的朋友一個一個在衰老途中緩緩前進，甚至行到盡頭，不是悲觀，而是實際的現象。

音樂可以抗衰老嗎？

近期，我看到一本由「亞洲抗衰老協會」出版的一本特刊中，看到一篇由資深音樂工作者東初寫的文章，「名為音樂——抗衰老的一度高招」。內容提及衰老是人類的一個中途站。巴士、電車都可以「飛站」，人是無法飛越，只能想辦法縮短在這個站停留的時間。衰老可以使人痛苦、煩惱。現代醫藥昌明，開發了不少先進藥物來預防和延長衰老，藥物治療固然重要，但預防勝於療治，還要有精神的力量，積極的人生觀，開朗豁達的胸懷。更要有精神寄托，音樂、舞蹈、繪畫、書法、攝影與旅遊等。特別是音樂中的歌唱藝術活動，都是能幫助人們

抗衰老的靈丹妙藥。

北京出版的音樂週報，其中一期刊出了一篇「老年人與音樂」的文章，內容提出九項活動的有效功能，讓老年人在音樂活動中獲益：（一）促進老年人社會交往和提高他們的交際技能。（二）提高老年人的自我評價。（三）用音樂來幫助老年人放鬆和減壓。（四）改善老年人的言語功能。（五）減少老年人的不良動作。（六）刺激老年人對往事的回憶。（七）提高老年人的現實感。（八）刺激老年人的長期記憶。（九）協助老年人參與身體活動等等。那說明音樂有抗衰老的功能。也說明音樂的各項活動都能夠抗衰老和增加活動的能力。

一個能夠幫助高齡人士抗衰老的音樂活動

本港有一個名為「高齡教育工作者聯誼會」的機構，為了使會員能夠做到老有所樂、老有所屬與老有所為，除了組織一些與聯誼有關的活動，像旅遊、健康講座和各種班組之外。還組織一個平均年齡達七十歲的合唱團。這個合唱團在三月下旬假座香港大會堂劇院舉行了一場音樂會，會後受到

音樂界人士的推崇，認為那是本港一個極有特性和自己風格的合唱團。與合唱團的指揮與其他負責人交談一番，發覺這個合唱團頗為值得向高齡人士詳細介紹，也希望本港能夠多一些這類音樂活動，好給高齡人士達到抗衰老的一種社會活動。

合唱團的開始

這個「香港高齡教工合唱團」，平均年齡七十左右，成立於一九九五年，一九九七年正名，團員全是退休教育工作者，和跟教育有關的退休人士。邀請到本港早期的民族管弦樂團指揮、樂評與音樂教育工作者東初負責指揮，歌唱家吳玉芯與顧錦華為聲樂指導。並有幹事會及聲部長處理團務。該團開始時只有二十人左右，沒有伴奏，由當時一位團員單手彈奏旋律，有時連指揮也要彈琴。之後來了懂彈琴的蔡悅怡老師接任伴奏，開始進入正軌。後因蔡老師事忙，再請一位趙碧霞老師接任。趙老師雖然有八十高齡，但技巧仍在，視奏能力甚高。這時才穩定下來，合唱團也不是一帆風順，早期彌敦道嘉利大廈火災之後，再借香島中學禮堂練習，時而在運動場道，時而轉

到大坑東，像流離失所、四處流蕩。直至有了自己的會所，才安定下來。

合唱團的練習情況

合唱團有了自己的家，也有了自己的領導架構，幹事會、聲部長等都在展開工作，訂了團規，而遵守的人比違規的人多，練習的出席率經常達到百分之九十以上。從上午九時至下午一時，整整四個小時。練習完畢，各人有各人的節目，有的打道回府，有的到酒家喝茶兼中飯，總之大家都覺得這一天的生活是愉快的、歡樂的。

該團近年的演出情況

藝術團體能夠長期生存下去，演出是很重要的，沒有演出等於沒有一個目標，也難以把水平提高。而這個高齡教工合唱團的演出可以說很頻密，除了每年的教師節、國慶節與穗、港、澳三地共同聯歡之外，也有其他的表演。二千年參與龍音協會主辦一場名為

「良朋共敘賀千禧」音樂會，邀請在新界活動的香港青少年國樂團伴奏。二〇〇一年，聯同樂苗藝舍的歌詠大使團在上環文娛中心劇院，上演了「長幼同歡」音樂會。二〇〇二年與上述兩個藝團同赴中山市、石歧鎮的南區文化中心及中山樂力合唱團，舉行一場名為「歌聲、樂聲伴人生」音樂會，很受當地市民歡迎，翌日立即回港參與教育界在維園舉行的「文藝馬拉松匯演」，馬不停蹄。二〇〇三年三月八日在香港大會堂劇院，聯同中山樂力合唱團及上述兩個藝團，延續了在中山市舉行的「歌聲、樂聲伴人生」音樂會。同年七月二十日參與澳門藝音文化中心主辦的省港澳合唱交流音樂會，參與這場音樂會的有廣州金秋藝術團、澳門藝音合唱團和理工學院長者書法歌詠班。九月二十六日參與香港合唱團協會主辦的「傳愛心、頌和平」合唱會，真是繁忙的一年。二〇〇四年參與教師節與國慶節的餘慶節目，部份團員參與為中國星火基金會匡貧興

學慈善籌款的「黃河大合唱」音樂會。二〇〇五在大會堂劇院主辦了一場名為「高歌歡唱夕陽紅」音樂會，在會中成功地首演了該團成員陶德耀詞曲的《香江頌》，那是一首領唱加混聲四部的合唱曲。音樂會充份表現了該團數年來的努力成果，目前的團員約有一百二十人，很熱鬧。年青人背譜唱歌是一件很簡單的事，高齡人士背譜演唱卻很困難，在這場音樂會中他們背了十多首歌曲，不是齊唱，大部份歌曲是混聲四部。背譜唱歌可以增強記憶力，不容易走上老人痴呆的道路。可以說預防衰老的一種方法。

老有所樂，老有所屬和老有所為是該會的重要原則，該合唱團也依照這條道路前進。經過數年的努力，合唱團從齊唱進展到分部，那應該是團員努力的成果。那是值得向大家介紹，也希望本港能夠有多些這類合唱團，好讓高齡人士有健康的群體活動，減慢走向衰老的道路。 ☞



詩弦音樂藝術中心

See-in Music & Art Center

培養音樂興趣 · 追求藝術人生

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

樂在英倫

曦寧

倫敦是音樂文化的大都會，長年都有蓬勃的音樂表演和活動，其中以西方古典音樂、歌劇、音樂劇、爵士樂和搖滾流行樂最為豐富，這裡僅就西方古典音樂及歌劇的熱門演出場所作一簡介。順帶一提，在倫敦其實每一所教堂都可以是古典音樂的演出場所，因此實質的演出地點實在多不勝數。

South Bank Centre

鄰近 Waterloo 火車及地鐵站的 South Bank Centre (南岸中心) 由三個音樂廳組成，大、中、小各一，分別名為 Royal Festival Hall、Queen Elizabeth Hall 及 Purcell Room。Royal Festival Hall 為 Philharmonia Orchestra 和 London Philharmonic Orchestra 的長駐演出地點。Queen Elizabeth Hall 有時亦作舞蹈和雜技的表演。



St Martin-in-the-Fields

在市中心 Trafalgar Square 旁邊的 St Martin-in-the-Fields 本身是一所教堂，但晚間則成為古典音樂的演出場所。這裡通常演出普及的古典音樂作品，韋華第 (Vivaldi) 的《四季》小提琴協奏曲、巴赫貝爾 (Pachelbel) 的《D大調卡農曲》、巴赫的《D大調第三管弦樂組曲之曲調》(Air from Orchestral Suite No. 3 in D) 為這裡經常演出的曲目。

London Coliseum

從 St Martin-in-the-Fields 往北少許便是 London Coliseum，這裡是 English National Opera 的演出場所，這個歌劇團的所有演出都用英文演唱。在夏季和聖誕節，London Coliseum 也會上演芭蕾舞。





Royal Opera House

座落於 Covent Garden 的 Royal Opera House 為歌劇和芭蕾舞的演出場所，這裡演出的歌劇都以原文演唱。雖然票價不菲，但精彩的表演很多時門票都預早售罄。



Royal Albert Hall

在 South Kensington 區的 Royal Albert Hall 為巨型的音樂廳，呈橢圓形。這裡每年夏季七月中至九月中都會舉辦 Proms (逍遙音樂會)，每晚都有古典音樂演出。Proms 期間，舞台前的圓形空間劃為企位，票價廉宜，很多人都藉此機會以廉價欣賞現場古典音樂演出。



Cadogan Hall

座落 Sloane Square 區的 Cadogan Hall 為倫敦最新的中型音樂廳，由教堂改建而成，建築外形具拜占庭風格。Royal Philharmonic Orchestra 現為此音樂廳的駐廳樂團。



St John's Smith Square

鄰近國會大樓和西敏寺的 St John's Smith Square 原為一教堂，四十多年前改建為中型音樂廳，這裡有不同水準的音樂表演，有時學校團體也在此舉辦音樂會。

Barbican Centre

Barbican Centre 包括一大型音樂廳、兩個劇院、三間電影院和一間音樂圖書館。在這個音樂廳演出的都是高水準表演，London Symphony Orchestra 長駐於此，很多外國樂團也在此舉行音樂會。



巴黎鐵路之九曲十三章

一人

(即興：月台與車廂來去無常隨緣聽樂)



♦♦

RER et metro à Paris

2004 Juin X

休止符遊戲 陳家富

鏡頭獨奏着
無休止的大調

城市裝有鏡頭

錄像迴旋，時鐘逆轉
一個悠久的休止符遊戲
一，二，三……紅綠燈
一，二……三紅綠燈

靜止
蹦躍
靜止
童年鍾愛的三文治

休止
不可或缺的戲劇性元素

當公路巡警準備抄牌
一，二，三，紅綠燈

還款期沿望遠鏡迫近
一，二，三，紅綠……

背光的嘴巴說：「明天多亮！」
一，二，三，紅……

一，二，三……
一，二……
一……
一……

鏡頭獨唱着
無休止的小調

二〇〇五年一月

同一藍天下 許翔威

(作於 2005 年仲春，中國抗戰勝利六十周年)

一個「永」字，八法可以一筆連；
一聲問好，九州相通的語言。
中華兒女，情繫一脈心連心；
家國團隊，創造明天肩並肩。

中國人呀，氣節剛強，同仇敵愾抵抗侵略，
保衛生命的稻田。
中國人呀，俠骨柔腸，萬眾和應救弱扶危，
修建文化的庭園。

同一藍天下，我們是一家；
用不着翻譯，你我親切對話。
同一藍天下，溯本尋源是中華；
文匯古今，樂取八音；
哲思美藝，匠心獨運。
同一藍天下，中華兒女，發放光華，
這個大民族，遍地是開不盡的花。

一水難分隔，咫尺未若天涯；
千里同日月，遊子終會歸家。
中華兒女，血濃於水同根生；
四海僑胞，佳節不忘掛彩燈。

中國人呀，俠骨柔腸，萬眾和應救弱扶危，
修建文化的庭園。
中國人呀，氣節剛強，同仇敵愾抵抗侵略，
保衛生命的稻田。

同一藍天下，路阻也不怕；
歷史長河，浩瀚壯闊，無懼風沙。
同一藍天下，溯本尋源是中華；
江山嬌美，風光如畫；
地靈人傑，謙讓不誇。
同一藍天下，中華兒女，繼往開來，
讓我們攜手，栽種出更漂亮的花。

《樂友》創刊至今近五十五年，傳頌久遠，早成香港音樂歷史的一個獨特部分，既為專業音樂界設立一個交流的平台，亦對普羅大眾提供較有深度的知識與尊賞材料，更不斷推陳出新，多元化但保持清雅之格調。

本刊物免費贈閱各界人士，除香港之音樂及文化機構，亦寄至海外有關院校及圖書館。《樂友》內容既備學術性、教育性，以至藝術特色，廣為不同階層音樂人士喜歡閱讀。為增進流通及減低開支，本刊物自上一期起接受各界刊登廣告，費用廉宜，其成效得到肯定。本期刊約半年才得以出版一次，因此流通的日子比周刊和月刊長得多。如欲於《樂友》刊登廣告，請聯絡本刊陳小姐，電話 6277 7255。

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，如欲郵寄，請備貼上足夠郵票之回郵公文袋投遞本校。為免向隅，請先致電 23806016 查詢。捐款支持《樂友》者，則獲免費寄贈。

通利琴行

尖沙咀金馬倫里 1-9 號
灣仔告士打道 144-149 號
鰂魚涌太古城中心 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

黃埔花園聚賢坊地庫一層 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
尖沙咀海港城港威商場 3320 舖
金鐘太古廣場 252 舖

魏氏提琴

西貢普通道 26 號

香港中文大學書店

香港中文大學富爾敦樓

威德書屋

尖沙咀堪富利士道 1A 號 1 樓

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

漢思琴行

紅磡馬頭圍道 68 號

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。



Ngai's Violins

魏氏提琴

已成功研製頂級純美音色小提琴

Ngai's Violins
Restorers and Dealers



新界西貢普通道 26 號

Tel : 2792 9199 Fax : 2791 1810

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

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