全球策略信息

第七卷第一、二合期一九九六年一月三十日

Executive Intelligence Review

自然美與藝術美的古典概念

勃拉姆斯之爲人，爲師，且爲藝術家

新年致詞

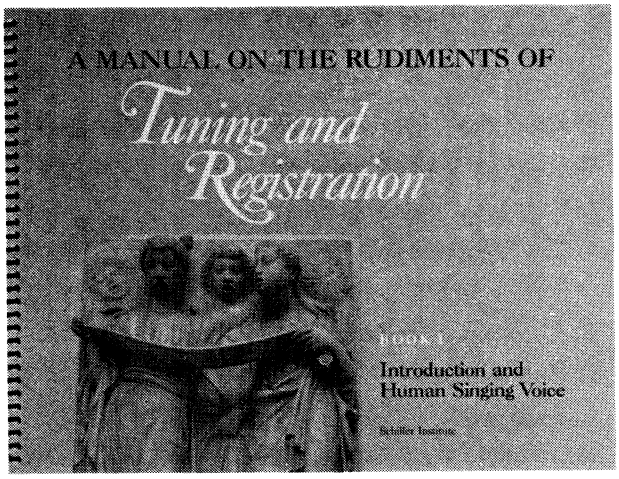
由林登・拉魯旭創造的這個國際組織旨在弘揚一個新的金色文藝復興。

該文藝復興的基礎是『愛德』的原則，它反映出爲了我們全體同胞的利益的共和體治國方略；這也是對宇宙物質規律和藝術創造的科學掌握。

因此我們認爲迎接一九九六年的最佳禮物是向諸位呈上這本關于古典藝術的新年第一期。因爲正如拉魯旭在其富有特色的文章里所指出的：「古典的概念：自然和藝術的美……藝術的目的是贊美和加強個人可以實現的最高精神境界，從而使我們成爲更好的人。『愛德』的原則是最恰如其分和最自然地誦揚了藝術美，它強調反享樂主義的激情，主張童貞般的『熱淚盈眶』式激情。」

我們能得到的最珍貴的禮物，是用『愛德』的力量來武裝我們的頭腦和指導我們的行動。藝術美就是能夠幫助我們實現這一點的武器。根據古典概念，這就是整個藝術以及音樂的目的。

敬祝所有的讀者一九九六年忙碌健康！



一九九二年，人類有史以來破天荒第一次編印出一本指導宇宙中構成創作偉大的古典藝術理論之基礎原則的手册。這本手册是以政治家和經濟學家林登・拉魯旭爲首的一群音樂家和科學家共同編寫的。

聲唱法之復調發聲——用「自然」或「科學」聲調亦即將中央C正確地置于每秒256周。從古典音樂中抽取了大量的獨特的歌唱嗓音怎樣自然定位的例子以說明自然音調是作曲者爲精確地創造詩歌般的反語法必不可少的「原材料」，舍此任何藝術作品都不能名符其實地被冠之爲「古典」二字！」

兩位傳奇式的音樂家諾伯特・勃蘭寧和卡洛・伯岡茲對其有如下評論：

「本手册是項杰出的提案……由于今日的高調定音打亂了所有的聲位轉位……及技術上的失敗，本書的出版在音樂定調及美聲唱法的聯系問題上至關緊要。」

——伯宮茲，意大利美聲唱法學院主任，著名男高音

「本手册對于眞正的音樂及其論釋是不可缺少的，尤其是歌唱者發聲及弦樂演奏更是如此。我特推薦此書評祝賀拉魯旭該書問世的動議。」

——布瑞寧，阿美迪恩弦樂組組首席提琴家

全球策略信息

第七卷第一、二合期一九九六年一月三十日

Executive Intelligence Review

第四頁 《音樂定調及聲區手册》 出版書縮寫

第八頁 自然美與藝術美的古典概念

第二十頁 勃拉姆斯之爲人，爲師，且爲藝術家

第二十六頁 席勒學會推廣古典文化大事記

本刊自述

與七十二頁厚的英文《Executive Intelligence Review（執行家情報周刊）》相比《全球策略信息》只是個小小的文選。《EIR》由經濟學家林登·拉魯旭創刊于一九七四年。其新聞取自該刊遍及五大洲的專有渠道而不依賴任何有線服務。因其特立獨行的風格以及深入透徹的分析和計劃，《EIR》常被一些政府當做獨立的咨詢顧問。又因《EIR》不依賴替大公司或金融利益集團做廣告爲經濟來源，所以《EIR》編者的見解才能夠非但保持完全獨立而且常會引起爭議。

除了是月刊和頁數較少之外，中文的《全球策略信息》在所有方面都盡可能地照搬《EIR》原本，如戰略、歷史和經濟方面的分析等等。這些肯定是在任何其它的中文報刊里找不到的！我們出版《全球策略信息》之目的不是爲了求名得利而是爲了給讀者一些政、經、文方面的思想指導以利于創造和發展一個新的文藝復興式的未來。

歡迎您向本刊提意見或建議。中文《EIR（全球策略信息）》編輯部在美國新澤西州的瑞吉富有的公園市。函件地址、電話及傳眞號碼見封底「訂閱單」。

美國 EIR（全球策略信息）
c/o H.S.D.I.
P.O. Box 58
Ridgefield Park, NJ, 07660-0058 USA
Tel: (201)-641-8858
Fax: (201)-641-0453

歐洲 EIR
Nachrichtenagentur GmbH,
Postfach 2308
D-65013 Wiesbaden, Germany
Tel: (6122) 9160

美國 EIR
317 Pennsylvannia Ave., S.E.
2nd Floor,
Washington, DC 20003, USA
Tel: (202)-544-7010

音樂定調及聲區手册

吳開琳 (Kathy Wolfe)

席勒學會在華盛頓分會出版過一本關于古典作曲的教科書《定調與音區手册，第一卷》。

該書由林頓·拉魯旭主持，旨在爲音樂專業學生所用，爲音樂教師及專業人士所用。該書插圖三百余禎，茲證明世界範圍里所有的古典音樂都應當定調爲中央C＝256赫茲（即A＝430）。席勒學會這一倡議在意大利議會中反響巨大，簽字支援的世界音樂家多達數百人。

由于人類嗓音從生物高度上講，只有將C音調爲256赫茲時才可以有正確的音區轉位。樂音專業醫生所用的音叉正好利用這一頻率。換言之，專業醫生用C＝256的音叉診斷病人的嗓音疾病。另一方面，由生物學家進一步研究人體脫氧核糖核酸分子的振動頻率亦爲256的整倍數。特別要指出的是，音樂在于教育兒童歌唱，正如由意大利起源，後遍布全世界一樣。

在意大利文藝復興之中，兒童們才學會說話變開始學習唱歌，年歲大約在二至四歲左右，文藝復興發祥地的佛羅倫薩遍布兒童們歌唱的雕像，兒童在其嗓音改變之前便有了近十年的訓練，故多數的可以視唱樂譜，有如其母語一般祥熟自然。這也是爲何歐洲在一四五〇年及一八五〇年間有很多「神童」音樂家的原因。

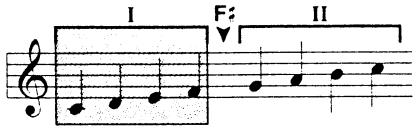
文藝復興人從這些雕刻中甚至可以由口形大小辨別該兒童唱出的音高。文藝復興中所有的聽衆們都可以歌唱。這些雕刻似乎還向父母顯示兒童練唱的益處。

由于該作曲法被放棄，今日便没有活著的古典作曲家，但如果以此法教育兒童，廣泛地教育兒童，那麼世界各國如莫札特的音樂神童將如雨後春筍般出現。

用巴哈、莫札特、貝多芬及其流派的歌曲作爲樣板，我們可以證明古典作曲也是一門科學。這門科學可以如同物理一樣，施教于高中及初中的學生。席勒學會的音樂手册正是爲此而設計的。

然而，由于這些材料在勃拉姆茲一八九七年逝世之後便無人問津，這些「基礎課」便對音樂教師及專業人士是一種震撼及挑戰。

圖2
兒童的音區轉位將C八度斷爲半



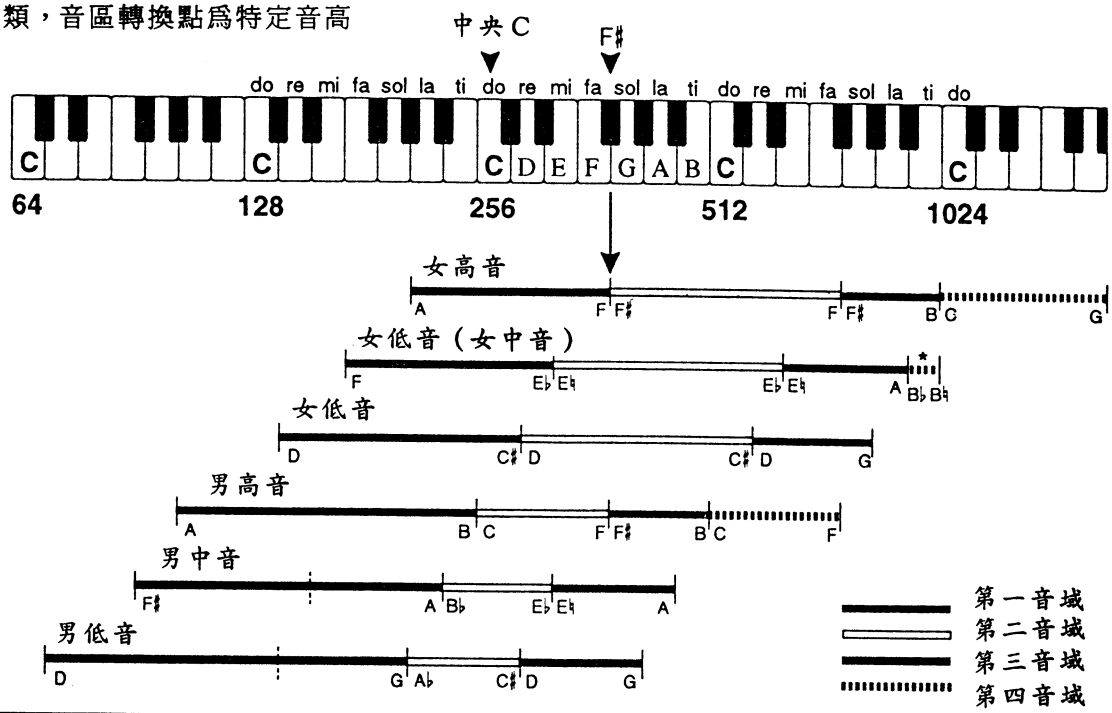
佛洛倫薩音樂大師們定下了一條規矩，既然兒童有天然的嗓音，其音樂是符合自然法則的。由古希臘到中世紀的手稿中發現，人類音區變化的秘密由遠古時代便知曉。每個人聲都有高、中、低三個音區。一個音區是由相同聲帶位置而產生的音高系列。由低音區向中音區轉換時，口腔的位置便改變了。

文藝復興時人們發現，兒童們在訓練過程中最好的方法是教其用古希臘時的F#音作爲低音向中音區的轉變點。未受訓練的兒童不會自發地由F#處轉變，正如未受訓練教育的兒童不會自發地讀寫一樣。但事實表明，由F#作爲轉變點這種方法訓練出來的兒童嗓音最美，唱齡最長。這種嗓音是「女高音」，所有兒童在變聲期以前都是女高音。

故C音由此而創生，即一個八度是整整齊齊地由兒童嗓音以音區轉變點斷爲兩半，爲此目的

圖 3

人聲六大類，音區轉換點爲特定音高



，C音必須安于振動頻率爲每秒256次的位置。事實上，由文藝復興開始，直至1930年代，中央C成爲物理音高，所有的大作曲家都由此科學音高爲準作曲。

孩提的嗓音在成長過程中漸變入幾種不同音型，或稱作「類」。女高音與女中音精確的差別恰恰在于音區轉變點的不同。在變音之前，有些女生變成較低高音，而男生則在變樣音後各自成爲男高音、男中音及男低音。如果嗓音訓練得當的話，每一種音型（類）都各有一套各自分明的三四種不同音區。

古典作曲很早便使用這類分明的音區，即每個唱者本身都有幾種音色的特點來表達詩一般的對話。

這還爲人類心靈本身便如同蘇格拉底式的對話一般，即心中有幾種聲音在對答。

在利用思維過程來創造聲樂作品時，不用兩種以上的嗓音便得不到結果，便達不到交流的效應。于古典詩歌中，不同的聲音表達心中不同的意念。

圖 4

莫札特「上帝的羔羊」，加冕彌撒作品317號 C＝256（A＝430）

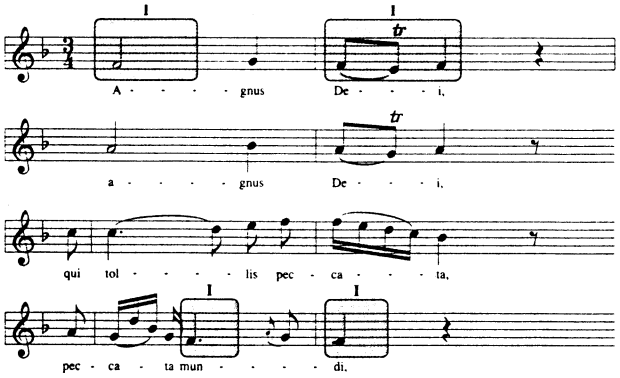
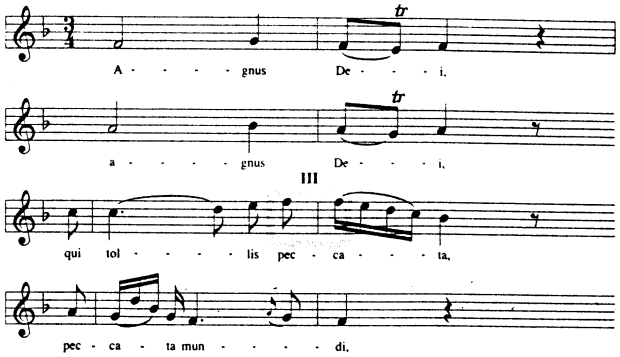


圖 5

莫札特「上帝的羔羊」加冕彌撒作品317號（A＝440）



蘇格拉底式對話可以由以下詩歌佐證：

第一聲音：

哦，我的愛便象紅紅的玫瑰，

六月里鮮鮮地開放。

第二聲音：

哦，我的愛就便象一支旋律，

韻律中美美地歌唱……

羅伯特·彭斯的這首情詩若用單聲部朗誦的話便失去了韻味。這表明要有兩個以上的理念的話便要用兩個以上的聲音來表達。

古典音樂由吟唱古詩歌而來，并非源自舞蹈，于是樂音最關鍵的品質取決于其不同音區的音色。反之，非正規訓練之嗓音發出的是無聊又無味的靡靡之音。

所有偉大的作曲家都同這類人聲基本音區來創作多聲部音樂。將古典定音C＝256提高便打亂了人聲音區位置，將改變了作品貫穿始終的詩意。

圖4中，莫札特的「上帝的羔羊」表達了以C＝256的音區功用。主題由女高音開始，反復然而轉移至女高音第二高區，分別表達耶穌（上帝的羔羊）在轉變前後的不同。

在當代A＝440的定音標準中，如圖5，莫札特的詩意被曲解了。F音在A＝440時由于太高而無法在第一音區突現，故原主題僅僅在第二個音區單調地重復了兩次。另外還強調罪字（Peccata）即「原罪」一辭，因爲該處更高的F音被推入了第三音區，這是對原詩的誤解。原曲中莫札特想強調「耶穌是善良的」，但聽衆們所聽見的強調則是「人是有罪的」。

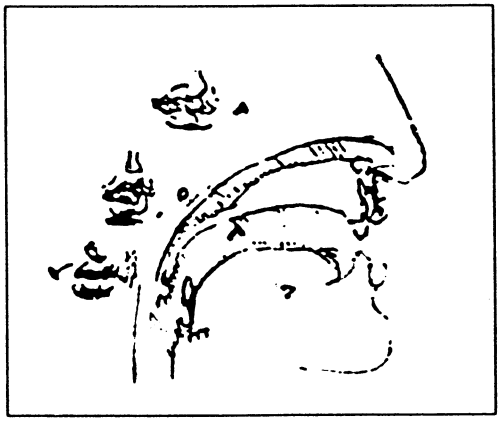
達文西是美聲唱法的先驅者之一，且是撰文描寫語言有內在物理音高的第一人。講話的元音形成了一種音高之間的有規律的幾何序列。正如開普勒在其「星球的和諧」一文中指出的那樣。（手册4至16頁）

現代實驗已經測得低到高，從低音／U／即達文西的圖中喉里，到嘴中央的／O／，乃至鼻腔／A／，各音之間的距離，業已證明的是由所有的元音里，從低音／U／直到最高音／I／之間存在一個完整的音階。

僅僅吟唱7個意大利元音而構成的音距則被稱

圖6

達文西的元音圖

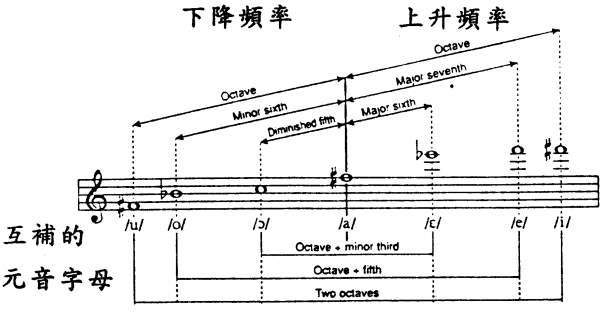


爲音化，如上所示。這些音高由一九七五年在意大利主持的各類婦女及兒童高音調研所所得（手册第160至161頁）由元音到元音的距離爲常量，無論是講話還是唱歌，一無論在那個音高上講或唱，亦無關嗓音合聲產生的任何基音（FO）。每個元音產生一系列音高，故意大利科學取出了其最可以辨明的峰音，稱之爲第二型（F2），并用赫茲加以衡量。這一第二型音F2，由／U／連續地上升通過／A／即中間音而達到／E／及／I／。在意大利語中AIDA（阿伊達，歌劇名－譯注）中的／I／音是由口微閉，齒後小縫中發出來的；而／A／音是由口微張所發生的。而／O／音則要求口張成雞蛋狀，／U／音更進一步要求口型卷成管狀。

羅西尼1850年模仿雙貓咪鳴。幾年後，科學家發現很多動物發出清晰的第二型音，讀者可以體會一下慢唱「咪－啊－噢」。你將覺得在發

圖7

意大利女高音的元音發聲法



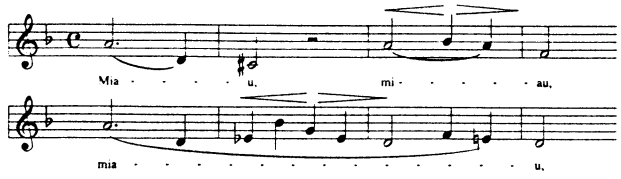
音／I／時聲音從鼻後頭落，然後感到蛾鬠部下落至／A／音；緊接著落至極低而發出／U／音。這些元音音高或元音發聲法是物理及生物學的基本原則。

羅西尼的開場音／MIAU／是由三個不同音組成，其中MI之／I／爲最高，爲「拉」音，至／A／時唱者降爲「咪」，最後落在聲「哆」之上。

其余的重唱，連續幾頁都是本三音主題連續的變奏。

人類高于貓類故決不應隨意咪鳴，人類能夠了解這些生物原理并不得恣意猖狂。

圖 8
羅西尼雙貓二重唱

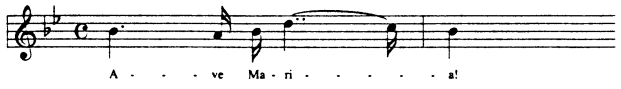


因此，在作曲時，大師們已經面臨著兩套獨音的變數，兩套不同的幾何形態，即由上帝創造的并賦予我們的人聲結構中之一——人類聲區——之二元音發聲法。

以上兩種生物幾何形態可經過科學研討而發現。定音與音區手册的幾百個例子都是由古典時代的兒童美聲唱法訓練時發現的。

下一步，我們可以引入紛復萬變的由人創造的，上帝激發的詩歌。在「聖母瑪麗亞」一曲之中，作曲家由詩行的元母發聲法而得到音樂理念中之瑰寶。在此，舒伯特用一個主題旋即展開了原句所蘊藏的韻律。

圖 9
舒伯特「聖母瑪麗亞」作品第 8 3 9 號

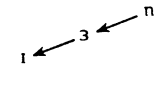


當「聖母瑪麗亞」幾個字在朗讀中，可以聽見是A－VE MA RI－A，由低音／A／即「降西」音到「睞」升至最高元音／I／，然後降回／A／。最可觀的是／I／一音延長持久，如同講話中一般。

我的寧靜已去，
我的心亦悲涼，
終將不可能
在尋回安祥。

Goethe:

Meine ***Ruh'*** ist hin,
Mein ***Herz*** ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und ***nim***mermehr.



歌德詞，舒伯特曲《磨坊里的葛萊辛》

了解大作曲家們如何以詩作曲的最佳方法之一是比較幾個作曲家以同一首詩作曲。常常我們會發現幾個不同的作曲家，相互獨立地就同一首詩譜出相近的旋律——因爲他們對原詩的內在元音旋律了解相近。

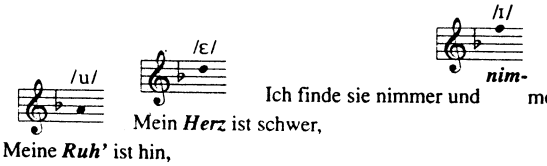
在此歌德原詩爲《磨坊里的葛萊辛》選自《浮士德》。原詩內在元音曲調明晰，起于最低音RUN中的／U／（原意爲平靜、安寧），德國人將此音拖長，因爲在德語中／U／是個長音，也由于原詩中此音需要加強之故。

在原詩第二行，歌德將元音轉變，以弘揚高音／E／。原句中有三處／E／音，作曲家強調之處爲HERZ（心）。第三與第四行則強調／I／音，特別是反復Nimmermehr（不再）。

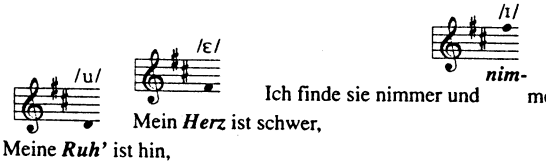
舒伯特著名大作 1 8 1 4 的開場主題是由歌德原詩首句，以D大調寫成。幾年之後，天才的德國歌曲家盧佛（Darl Loewe）以B小調作曲。比較圖 1 0與 1 1，由于舒伯特在 1 8 2 0年逝世之前默默無聞，盧佛不可能受之影響，盧佛的結束句是自我創造。在兩曲當中，元音處理幾乎相同。

圖 1 0
對歌德原詩不同的作曲

Franz Schubert, Op. 2 (1814):



Karl Löwe, Op. 9, H. III, No. 2 (1822)



自然美與藝術美的古典概念

林登・拉魯旭 (Lyndon LaRouche)

現代西歐文化對「古典」一詞的運用，嚴格說來是來源于重點強調古希臘語與拉丁語的古代教育政策。「古典」價值觀念認爲，美的概念來自于古代的「古」雅典。有關美的「古典」概念主要集中在雅典衛城的設計形象和善與美的內在聯系上，而這善與美的內在聯系正是柏拉圖（公元前四二八年至三四八年）（1）對話的中心思想。

嚴格意義上的古典概念在西歐文化中的建立受到了聖・奧古斯丁（三五四年至四三〇年）著作的影響，他的「論音樂」就是其中之一。柏拉圖思想中善與美的關系和奧古斯丁的基督思想準則，可見于聖・奧古斯丁的一封信，在這封信中，奧古斯丁論及到他的世界觀和柏拉圖世界觀之間的巧合與分歧（2）。十二世紀到十三世紀期間法國加爾都西教堂建築中就運用了奧古斯丁的和諧美原則，這是文藝復興之前對古典概念進行運用的一個典範。

如果我們把這些古希臘和中世紀的觀念看成是人類歷史的一部份，那麼當代西歐古典概念來源于文藝復興運動，這包括但丁（一二六五至一三二一年）及其追隨者佛朗西斯科・彼特拉克（一三〇四至一三七四年）的重要著作，以及後來十五世紀和十六世紀初葉「金色文藝復興」時期庫沙的尼古拉斯主教（一四〇一至一四六四年）、盧卡・帕西奧利（一四四五至一五一七年）、達芬奇（一四五二至一五一九年）、鹿特丹的伊拉斯謨（一四六九至一五三六年）和拉菲爾（一四八三至一五二〇年）的影響。

在西歐直到今天，文藝復興創立的古典概念一般也被稱作是「人文主義」。不幸的是，在本世

紀的英語中，「人文主義」這一名詞被「道德聯盟」及其同伙道盜用了，他們的「現實人文主義」標志著當代自由主義的泛濫，在各個方面都與古典人文主義直接背道而馳。所以，我們今天只能提「古典人文主義」或「基督教人文主義」，以示與當今流行的所謂「現實人文主義」的本質區別。

由庫沙的尼古拉斯爲主要代表人物的文藝復興人文主義的一個基本思想是：人類每一個體的大腦完全能夠認識人類全體的經驗知識，而且，這一人類全體的經驗知識也完全能夠以最嚴格的科學表達方式表達出來。

在這一點上，庫沙的尼古拉斯與柏拉圖完全一致。在古雅典式城市學派看來，美并不僅僅是一個欣賞口味的問題；美與丑的實質必須接受嚴格的科學驗證。「黃金文藝復興」在經過了米蘭的盧卡·帕西奧利和達芬奇的貢獻之後，對這一古希臘的原則提供了嚴格的幾何論證。隨著這一經典論證的影響的不斷擴散，發展出我們所說的現代古典式音樂、繪畫、建築、戲劇和詩歌。

古典作曲家

就古典音樂而言，我們指的是十八、十九世紀一系列作曲家的工作，這些工作始自巴赫（一六八五至一七五〇年）創立的調音到十二平均率的復調音樂體系，後來又經過莫扎特（一七五六至一七九一年）、貝多芬（一七七〇至一八二七年）、舒伯特（一七九七至一八二八年）、門德爾松（一八〇九至一八四七年）、肖邦（一八一〇至一八四九年）、舒曼一八一〇至一八五六年）和勃拉姆斯（一八三三至一八九七年）等人的傳世佳作而持續到十九世紀九十年代。

我們還應該把巴赫的那些先師包納進去，如直接影響巴赫的那些十七世紀音樂先師，他們從達芬奇時代開始就一直在尋求建立一種以平均率體系爲基礎的古典音樂。我們還必須把今天歌唱藝術中美聲唱法的發展歷史包括進去。

十五世紀歌唱家的雕像令人信服地表明，在當時美聲唱法就以完全成熟，而且其產生的時間無疑還要早于十五世紀。

我們必須把古典音樂家與那些企圖消滅古典音樂家的當代作曲家們區分開來。克勞迪奧·蒙特威爾地（一五六七至一六四三年）就是這樣一個反古典音樂的作曲家，他的作曲手法和音樂主題選擇開創了十九世紀李斯特（一八一一至一八八六年）和瓦格納（一八一三至一八八三年）浪漫主義的先河。十九世紀浪漫主義作曲家生活和工作的年代，正好也是門德爾松、肖邦、舒曼、威爾地、勃拉姆斯等古典音樂代表人物生活和工作的年代。

當巴赫在萊比錫工作（他一七二三到一七五〇年是聖托馬斯學校的領唱人和萊比錫的音樂指導）的最後幾年里，漢諾威王朝和當時稱爲「威尼斯黨」（3）的一些人企圖把巴赫的音樂和影響從人類的記憶中抹去，他們不準許在歐洲的音樂廳里演奏巴赫的作品。這一狀況一直持續到一八二九年，由門德爾松開禁，演奏了巴赫的「聖馬修斯熱情」。爲了對抗巴赫，漢諾威派把拉莫（一六八三至一七六四年）這一小人樹爲榜樣。

盡管從大約一七五〇年到一八二九年著名的門德爾松音樂會之間巴赫的作品遭到禁演的待遇，但是巴赫仍舊煙消雲散到古典音樂的發展。貝多芬師從于巴赫的一個大弟子克里斯錫恩·歌特羅布·尼夫（Christian Gottlob Neefe）（一七四八至一七九八年），他基本上完全沿襲了「平均率鍵盤」。

莫扎特在研究過巴赫作品的一七八二年之後，他創作的深度和力度都發生了根本性的變革。盡管勢力強大的威尼斯派禁止巴赫的作品在音樂上演奏，但是莫扎特和貝多芬仍舊根據他們自己對巴赫創作法的研究和借鑒來進行古典音樂的創作。

由于馬克思主義和其它藝術理論對音樂理論學家和其他人的影響，現代作曲家都成了不同時代的音樂風格主義和音樂鑒賞學派的信徒，信奉巴羅克主義、洛可可式、經典主義、浪漫主義和現代主義。也許主要是這一社會理論的蔓延，導致了大多數現代的專業音樂家再也不能掌握古典音樂創作原則的某些基本要素。

.人們一般認爲，「浪漫主義時代」誕生于一八一五年維也納條約和反古典學派的卡爾斯巴德命令發布的時期。由于這一原因，一八二七至一八

二八年之後的所有作曲大師不僅被定義爲浪漫主義時代的代表，而且，在當今通過審定標準而成爲保留的演奏曲目中，像舒伯特、門德爾松、肖邦、舒曼和勃拉姆斯這些嚴格的「巴赫派」作曲家的作品也多少被認爲是與柏遼茲（一八〇三至一八六九年）、李斯特（一八一一至一八八六年）和雨果·沃爾夫（一八六〇至一九〇三年）的作品差不多。

就古典音樂創作而言，乾淨明了、音調細膩、「大段」描寫和復調聲部明晰都是基本要素，但是這些要素都或多或少地被拋棄了，代之以充滿大段抒情和浪漫風格主義的演奏。

歷史事實是：從達芬奇到勃拉姆斯去世的整個時期，在音樂問題上信奉古典概念的作曲家、演奏家和音樂理論家構成了一個在音樂界總的說來分布廣泛、勢力浩大的派別。在這一時期，沒有一個黑格爾式的音樂精神（如黑格爾的「絕對精神」或塞維格尼的「世紀精神」）在整個音樂界佔統治地位。

如果說使用巴羅克主義、經典主義、浪漫主義和現代主義「時期」這樣的字眼還有什麼意義的話，那也只能說在音樂界的各政治流派中有一派居于統治地位，原因是它得到了影響廣泛的本派成員的支持。一七六三至一八一五年期間美國革命對歐洲的影響日益上升，這也正是像莫扎特和貝多芬這樣的「巴赫派」佔統治地位的時期，這代表著古典音樂派的政治權力達到頂峰。音樂界的浪漫主義運動的權力基礎則是神聖同盟中的反美勢力。

藝術的其它各個方面，如繪畫、建築、戲劇和詩歌等，也存在著相同的情況。隨著政治運動和藝術領域里非理性主義的擴展，浪漫主義以及後來的現代主義勢力開始不斷增加。由于藝術領域中這些非理性主義運動的參加者有錢有勢，由于非理性的激進主義在各個人群中的擴散越來越廣，無論是在音樂會上還是在音樂教育中，古典音樂作曲家的影響都逐漸減弱。雖然古典音樂曲目仍在演奏，但是對這些作品的標準理解多少變爲一種先是迎合浪漫主義後是迎合現代主義的東西，即情感化的、反復調音樂的非理性主義。

使古典音樂遭到如此打擊的原因純粹是政治原因，如從中央C音＝256赫茲（即A約爲430赫茲）的平均率轉到俄國管樂隊指揮的A調等于440赫茲，這一轉變就是一八一五年維也納會議所做的純政治性的決策。在宣傳李斯特和瓦格納的浪漫主義以抵消貝多芬的影響的時候，也有人明火執杖地企圖消除調音的嚴格規範和音區確定這些關鍵性的古典音樂作曲手法和演奏手法。

爲了從內部消滅古典音樂的傳統，采取了三條途徑。一是直接攻擊平均率的和聲學，引入「提高音調」，通過政治命令強行把中央C＝256赫茲轉爲A＝440赫茲。第二是頒布樂器制作的新標準。第三是大肆抵毀美聲唱法的原則。這一三相齊下的手法多少有些成功，至少說在這些問題上，古典音樂的標準和原則盡管還是作爲一種知識來傳授，但是它們在今天的專業音樂家和音樂教學大綱中只能佔到無足輕重的地位了。

自然美與藝術美

古典美學的中心是使用「自然美」和「藝術美」這樣的名詞所應有的嚴格定義。

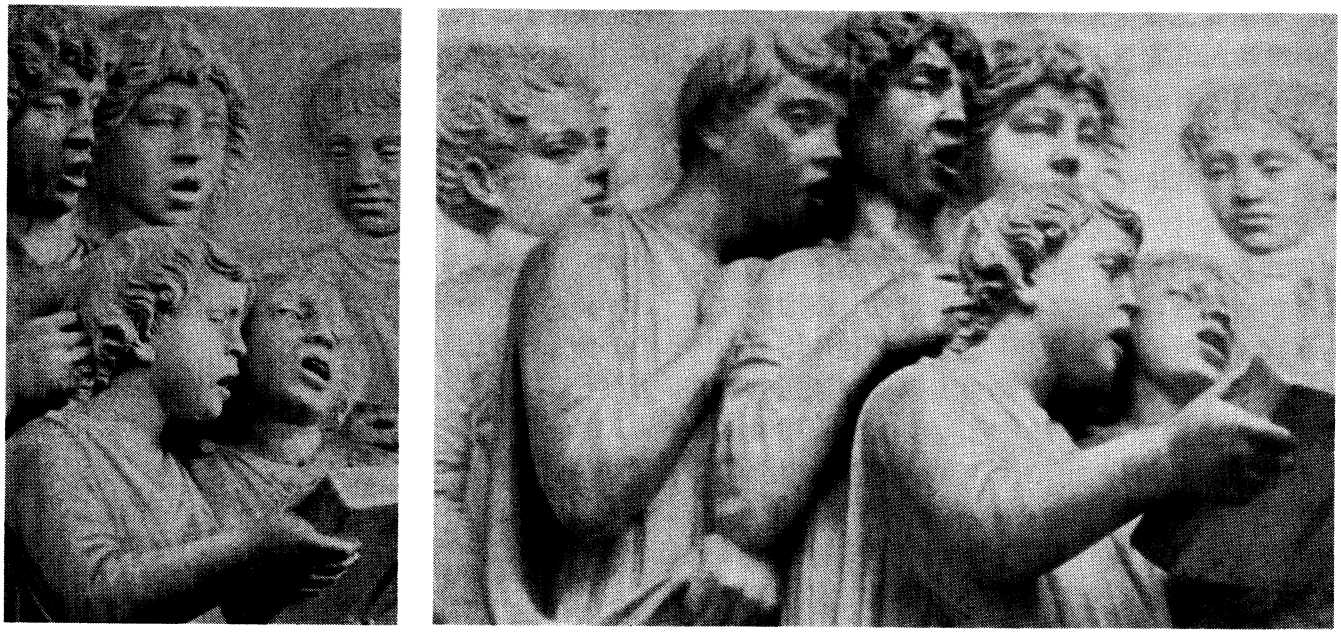
我們把「自然美」定義爲優美形態在自然中出現時具有的天然美學原則。如在音樂中，復調音樂中的平均率系統就是這樣的原則。它爲人類所發現，但它完全是自生的，不是在音樂家的人工力量下產生的。我們認爲「美聲唱法」的某些潛能也是「自然美」。

就「藝術美」而言，我們認爲這是一種不違反自然美原則的藝術創作，它產生于人類的創造性思維能力，是新的一種美。

在古典美學中，我們強調，美（自然美和藝術美）的本質不是一個個體趣味問題。有人會說：「那麼，在我看來，這是美的，我的看法對我來說是合適的，就像其他人的趣味對他們來說是合適的一樣。」這種說法是不能容忍的。世界上必然存在著一種科學的絕對眞理，它可以證明藝術美的形成是因爲它沒有違反美的本質；任何與之相反的觀點都是違反科學的。

古雅典城市文化中有些絕佳的例子已經證明了這一點。這些例子表明，世上存在美的絕對標準，我們正是根據這一標準斷言一種事物是美的，而與之相對、但被稱爲藝術的東西則是丑的。這些例子以正確的方式揭示出：世上存在著一種完全科學的絕對標準，根據這一標準，我們不

佛洛倫薩天主教堂的大理石牆壁上浮雕展現的美聲唱法的合唱者，盧卡・魯比亞刻于一四三一年



僅可以證明一個人的美的概念是否正確，而且，我們還可以證明與之相對的概念是否錯誤。

古雅典人早就十分準確地認識到，這一科學的標準是基于某種幾何結構的運用。這種幾何結構有時稱爲是「綜合幾何」，是一種數學表達。換句話說，只要我們事先明白具體的度量原則，有關美的本質的證明就是一種可以度量的證明。

正是根據這些度量原則，人們證明了十二平均率體系乃是絕對的標準，證明了和聲音階調節的平均率體系與美聲唱法的唱－聲配合之間的必然聯系。

由于這一原因，我們在培養音樂學生時必須告訴他們，有關自然美和藝術美的古典概念是判斷美與丑的根據。這要求老師講授調音的某些價值在于它的音階配合，同時還要求老師表明用來證明這些價值的方法是正確的方法。要求老師詳細完備地闡述這一證明過程也許是勉爲其難，超出了老師本人的科學知識範圍，但是應該盡可能清楚地告訴學生這一證明的實質。

雅典衛城帕提農神廟的設計，清楚地表明了古雅典文化中的古典概念的力量。

這一美學原則的幾何表述可見于柏拉圖的對話之中。這一原則的現代表述和進一步的發展可追朔到帕西奧利、達芬奇及其同道的工作，他們的作品則直接來源于庫沙的尼古拉斯在所謂「綜合幾何」領域和現代物理學原則方面的發現。

古希臘人早已發現，美寓于有生命物質與無生命物質之間的本質區別之中。

盡管世上萬物不一，但只要做一簡單的觀察便可得出這一見解：所有有生命物質在形態上具有一種本質的諧和次序，而無生命物質則具有一種本質上完全不同的次序。這就是有生命物質與無生命物質之間最明顯的區別。在數理物理學中，我們說前一種次序關系是「負熵」，而後一種次序則是「熵」。

從本質上說，生命是美的，人的死亡則是丑的。雅典人認識到，萬物的美來源于某種次序諧和的結構，而這些結構則與圓周運動截面有關。柏拉圖的對話強調，世間萬物的美，包括音樂美，都可追根尋源到圓周運動金截面中固有的諧和次序。

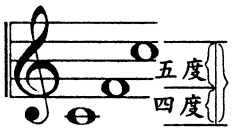
帕西奧利、達芬奇及其同道證明，所有健康的有生命物質都具有這些明顯的特征。健康的有生命物質的形態發育與圓周運動金截面中固有的諧和次序一致；運動的形體功能也與圓周運動金截面中固有的諧和次序一致。自帕西奧利著名的「神聖比例」（一五〇八年）一書問世以來幾個世紀的研究工作，都一再證實了這一觀點。

正是這些原則，再加上庫沙早年闡述的科學思維方法，導致了達芬奇這一多藝天才的出現，他不僅在物理學造詣很深，而且還是把科學原則應用于繪畫、雕塑、建築與音樂的先驅。這一建樹的主要證據之一就是拉斐爾學派的出現。

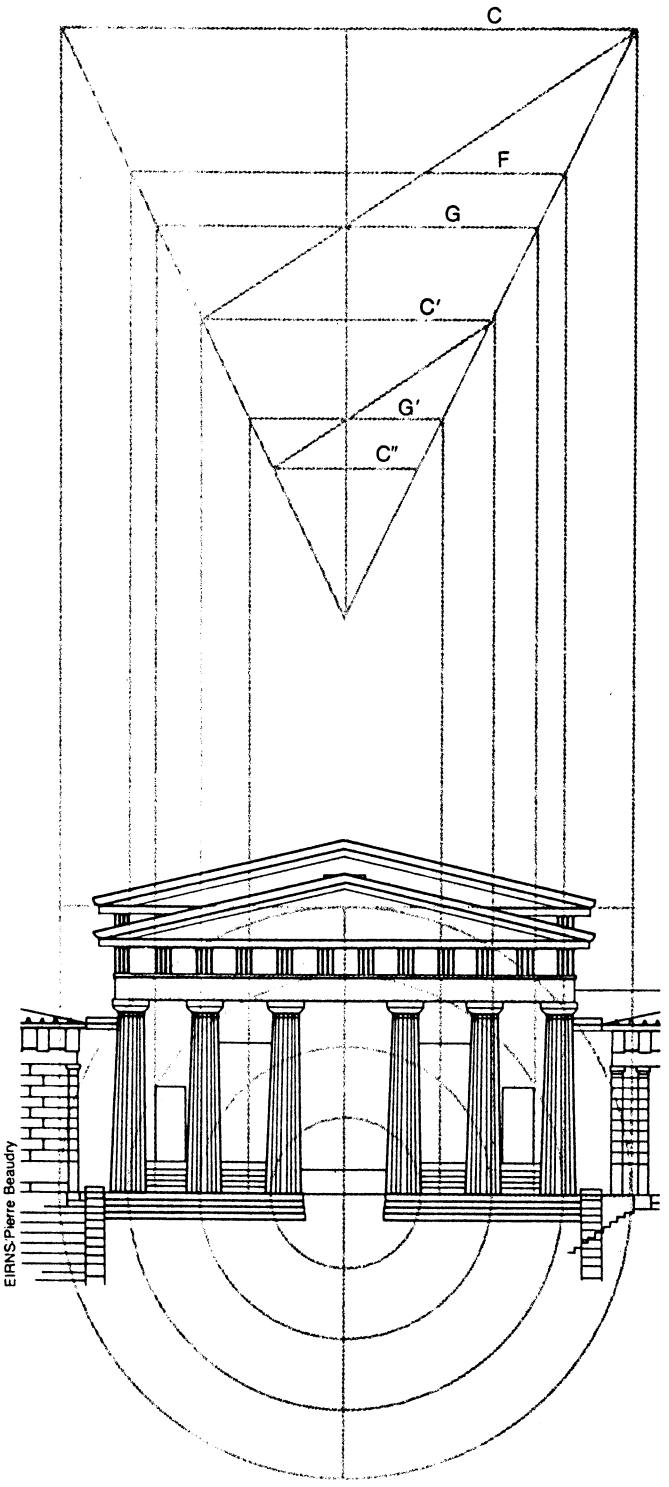
在柏拉圖的雅典時期與十五世紀文藝復興時期之間，著名的伊斯蘭哲學家法拉比（八七二至九五〇年）進一步發展了雅典的平均率音樂體系。法拉比詳細闡述了一種均等音階體系，它與平均率八度音階非常接近。正是由于法拉比的發現傳到了西歐，促進了平均率八度音階的建立。

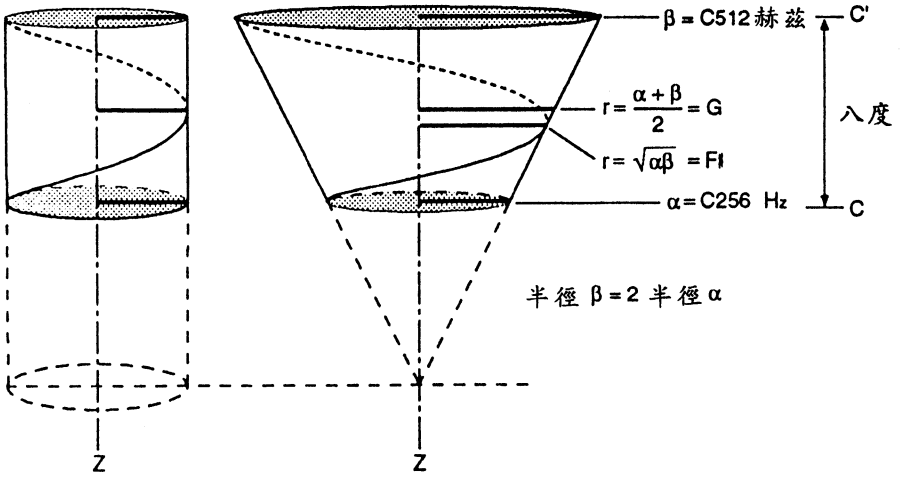
繼帕西奧利和達芬奇之後，在發展這些古典概念方面做出杰出貢獻的人是開普勒，他是天體物

用合成的幾何方法標示出的公元前五世紀的建築物阿克洛城(Acropolis)的基礎。這幅的普羅匹萊亞(Propylaia)的西面立視圖是用3:2（八度）、3:2（五音）、4:3（四度）加黃金分割等比例摻合于一塊的大型樂曲。



Diatessaron（四度）=C:F
Diapente （五度）=F:C'
Diapason （八度）=C:C'





復合領域中（左）簡單的螺旋作用是錐形的；在其轉到一半的時候它沿Z——軸一轉圈的豎向距離之二分之一。其半圈旋轉之半徑的數學意義是(A+B)/2,它在五分之一處將一音階一分爲二，或者從C挪動到G.在自轉移半作用（右）半徑三分之一時的比例是幾何中音部√AB，與C到升F之移動相對應。

理學的創始人，實際上也是現代數理物理學的創始人。正如開普勒所述，他在音樂方面的成就，在創立現代拓撲學基本思想方面的建樹，在天體物理學方面的創見，主要是得益于庫沙、帕西奧利、達芬奇等前人的研究，也得益于丟勒（4）的某些重要作品。

在研究開普勒關于平均率體系的論著時，我們必須把開普勒定下的平均率音階的主要和聲音程的具體數值與他爲了得出這些數值所使用的推理方法區別開來。正如開普勒自己所說，無論是在天體物理學還是在音樂方面，要想得出更準確的數值，必須在數理物理學方面取得某些進展方能夠完善他自己的假說。

開普勒指出需要有微分計算，而這正是由帕斯卡（一六二三至一六六二年）開創、最後由來布尼茲（一六四六至一七一六年）完成的研究工作。開普勒還指出，需要有合適的幾何方法來確定所謂橢圓函數的值。確定橢圓函數的問題在十九世紀六十年代就爲德國的哥廷根大學基本解決，這主要歸功于先是高斯（一七七七至一八五五年）、後是伯納德·里曼（一八二六至一八六六年）的研究工作。

借用高斯、勒久恩·迪里奇勒（一八〇五至一八五九年）、維爾斯特勞斯（一八一五至一八九七年）和里曼等杰出的十九世紀數學物理學家的成就，我們今天才能夠令人信服的推衍出平均率體系的正確數據。

平均率體系中存在的和聲次序集中在小三度、大三度、四度、算術幾何中項、幾何中項和五度的平均率數值上，這一次序與天文學的正確數值一致，也與黃金分割面一致。開普勒在這方面所做的詳細闡述是正確的，復雜的現代高斯－里曼物理學則使我們得以修訂方法，以嚴密認眞、令人信服的方式推衍出正確的數據。

在平均率體系中，我們首先看到的是在小三度、大三度、四度、五度和金中項的和聲音階，然後是推衍出來的大調與小調和聲次序漸進的區別。按這一方法，我們可以建立二十四個大調和小調，以及它們之間成比例的間隔（5）。

若要近似地重建這一體系，只需要把C大調和C小調音鍵的音（中央C音鍵位于小三度、大三度、四度、五度和金中項）作爲新的大調和小調，從而爲這一調號造出大小三度音、四度音、金中項音和五度音，形成C大調和C小調的和聲漸進。

我們建立的第一個和聲系統始于中央C音=256赫茲。我們對這一和聲系統做一改進，從中中央C音升到C'音=512赫茲。然後我們再重復前一次的工作，確定大小三度音、四度音、幾何中項音和五度音的音階，從C'音降到中央C音。我們可以爲每一調號重復這一過程，而調號的和聲音階已在先前確定。

通過這些步驟，我們可以把二十四個大調小調組成的平均率系統十三個半音中的每一個都完全

確定下來，使平均率系統的二十四個大調小調都具有從中央C音到C'音的音。以這樣方式確定的音值與根據黃金分割面建立的和聲音階一致。因此，這是符合生命原則的唯一一種音樂布局，也是具有自然美的唯一一種音樂布局。

所有這些音樂值都是自然值，不是人工值。高斯和里曼對開普勒的發展證明，這些值是人類誕生之前就已存在于宇宙之中的絕對音樂值。就像萬有引力不是人創造的一樣，平均率體系也不是人創造的。人只是發現了這些規律，并且不斷糾正他自己在沒有發現這些規律之前所犯的錯誤。

美聲唱法的基本值也具有這樣的自然美特質。我們所說的美聲唱法訓練并不是某種隨意產生的歌唱方式；這也是人類所發現的人聲歌唱的自然美特質。

證明這一點的一個簡單的例子，是花腔女高音在唱出平均率（中央C＝256赫茲）的F音與唱出F音的下一個半音F#時所顯現出來的不同聲音特質。女高音在平均率F#上的音區變化是由人唱高音時的聲帶生理特征所決定的，任何脫離這一特征的唱法都將損害聲音。因此，美聲唱法是人對自然規律的發現的又一個證明，而不是某種人的歌唱習慣。

就後來時髦的高音調平均率（即A＝440赫，它比自然平均率音階高十周）音階而言，美聲唱法訓練所采用的方法，是訓練女高音的音區越過F音，而不是F#音。的確，如果女高音在這種高音訓練過程中試圖越過F#音而不是F調，那麼她要麼唱出F#音的「鬼哭狼嚎」，要麼強行崩緊聲帶，從而給聲音帶來永久性的破壞。

不過，女高音音區自然轉換時產生的實際絕對音在這兩種調下都是一樣的。在中央C音＝256赫茲的平均率中，兩個音區之間的轉換既不是發生在F音上，也不是發生在F#音上，而是發生在這兩調之間的某個無名區。因此，在把聲音從A＝430赫茲提高到A＝440赫茲時，我們并不是把平均率音階變換了不到一個半音，而是那升高的聲音把F音（它在中央C音＝256赫茲的情況下是位于音區轉換區之下）升到轉換區之上。

如果我們根據各行星與太陽的距離得出的比例值把太陽系中的太陽定位在C處，或者按照在行星角速度基礎上得出的比例值把太陽定位在F處，那麼可以發現小行星帶正好位于F和F#之間。在開普勒看來，這種雙連接的圓錐形音樂函數，可以說明爲什麼一方面太陽系要求在這一區域有行星軌道，另一方面任何在這一軌道上的行星都已被摧毀。開普勒計算出這一失蹤行星的正確軌道參數，高斯證明這就是小行星色雷斯和帕拉斯的正確軌道參數，而這兩個行星都是在開普勒提出這一失蹤行星的軌道參數的兩百年之後才第一次爲人類所發現。

在天體物理學中，位于F和F#之間的區域是諧和斷裂區，它把太陽系中質地密度大的內層行星與密度低的外層行星區分開來。按開普勒的天體物理學觀點，位于這樣一個斷裂區的任何行星都會遭到摧毀。

男高音音區轉換的音值與女高音既有一致的地方，也有不一致的地方，但是所有音區轉換的原則都是一樣的，只是轉換時的音值有所不同罷了。由女高音、男高音、女中音、男中音、女低音、男低音等不同音部組成了音調系列，而這一系列則是自然復調聲樂的基礎。

寫下「音調感覺」一書的騙子赫爾姆霍茲對平均率體系和美聲唱法大肆攻擊，他對十八世紀期間存在的樂器音調進行了大幅度調音。但是，巴赫自己卻是出于便利考慮只是對他使用的樂器進行調音，把琴鍵按平均率調到中央C音＝256赫茲這一當時法國和德國的標準。赫爾姆霍茲狡猾地回避了十七世紀和十八世紀期間制作的最佳弦樂樂器和管樂樂器以及最佳鍵盤樂器這些事實。一般說來，這些樂器都制作成與中央C音＝256赫茲的中央C音發生共鳴。

十九世紀期間，隨著樂器的制作改爲以A音＝440赫茲爲基礎，鍵盤樂器也重新設計成抑制古典音樂中的復調特征。當時，對中央C音＝256赫茲的標準進行攻擊，認爲這一標準純屬人爲。這實際上等於是說：「你之所以選擇中央C音＝256赫茲，純粹是因爲這一數字是數字二的的簡單倍數。沒有任何道理說我們所能欣賞的其它音調都是濫音，也許其它音調比中央C音＝256赫茲更加符合客觀實際。」

歌唱的生理原則證明了爲什麼中央C音＝256赫茲或其它接近的數值是唯一的正確數值，這對那些反對中央C音＝256赫茲的人來說可以是當頭棒

喝。達芬奇的方法已經爲此提供了一些科學證明，但更有力的證明是繼承了達芬奇方法的現代物理學和生物學。此外，選擇中央C音＝256赫茲還有一個原因，它完全寓于對平均率體系的理解。

歌唱是在童聲合唱活動上建立起來的，因此它的基礎是童聲女高音佔主導地位的童聲。女高音歌唱家的聲音在經過青春期時也不發生什麼變化。但是，男人的聲音卻要發生變化。盡管男人的聲音要發生變化，但是在音區轉換值發生變化的整個時期，音區確定的原則始終不變。由于這些和其它原因，調音的標準是女高音的音區特征，其它不同聲部的不同音區以及每一聲部中的不同音區，就構成了復調聲樂的基礎。

因此說，按古典音樂的風格作曲的中心問題，是如何讓女高音的音區與平均率的音調一致起來。如果女高音的音區轉換發生在A音＝440赫茲的F音上，古典樂曲就會出現不諧和現象。復調音樂的一個原則是F音位于女高音較低的音區，而F#音則位于較高的音區。

比如，在莫扎特和貝多芬的聲樂曲目中，女高音的F音必須是在較低的音區，而F#音則在較高的音區。這樣要求有兩個主要的原因。最明顯的原因是平均率體系的特征，它要求在八度音階上各音區的自然區分要相同，這就像開普勒所說的行星距離協調一樣。第二個原因是這兩個作曲家所作的聲樂曲目中的詩韻特征。如果音區轉換發生在F音上，女高音自然而然地會唱出不和韻律的歌來。

縱觀所有古典聲樂曲目我們可以發現，勃拉姆斯的「四首嚴肅歌」就是爲某種音嗓所寫，并通過爲此目的所選的琴鍵來表達。在這一例子中，要麼是男低音，要麼是女低音。如果有人想把這首歌定在另一琴鍵上，以便使用另一個聲部，那麼以鍵盤表達的復調聲樂中各聲部間的關系就將在很大程度上分崩離析。

一個古典音樂的作曲家在創作歌曲時多少將遵照下述原則。古典詩歌有其天然的韻律。如果我們觀察一下古典藝術時期各個不同詩人所做的詩歌的各種形式，然後把這些詩歌的形式與浪漫主義詩人雨果·沃爾夫的形式做一比較，我們可以發現，所有這些詩人的詩歌本身都具有某些韻律上的共同特征。這些特征包括元音的相對音調和輔音對元音的轉調，還包括對不斷上升的諧和序列和句子倒裝的要求，以便按詩歌語言來確定音樂表達。這還包括在以冗長枯燥的單一音調背誦古典詩歌的時候，需要使用念誦音區來強調詩歌形成的假定概念和貼切概念。

對古典詩人來說，這些考慮決定了音調和弦進行的某些概念和詩歌音樂表達區的位置，從而使部份或多部份音樂表達處于中間基本音區之下或之上，或既之下又之上。

·爲了滿足這些對詩歌的音樂形式的要求，作曲家一旦爲其歌曲選擇了某種聲部，并且在小調和弦和大調和弦之間做了選擇之後，作曲家必須選擇一個絕對的調號，這一調號將按要求劃分歌詞的音區。這是爲聲樂作曲選擇調號時應該考慮的最重要的因素。

因此，正如我們已經注意到女高音和男高音作爲平均率作曲的重要意義一樣，對作曲家很重要的是女高音音區轉換發生在F#音上。

這樣，對作曲家來說，發生女高音音區轉換的平均率音階的升高，是唯一的一種「自然」調音。所以，莫扎特要求把A音調到427到430赫茲之間。430.5赫茲是可以算出的A音的上限；A音＝427赫茲是F#音上女高音音區的下限。如果作曲家以平均率的角度來進行估計，他勢必在距離F音和F#音四分之一音階的兩個音區之間選擇轉換點。調到中央C＝256赫茲或A音在427和430赫茲之間的平均率鍵盤，可以很容易地滿足所有聲部的要求（6）。

音樂教育的基礎是歌喉的發育。學齡前兒童學唱歌時，他們的聲音已經處在習慣性的「完美音調」上，即中央C音＝256赫茲。這是產生出作曲家、演奏家、業余音樂家、職業音樂家和聽衆的音樂愛好人群的基礎。正是這種歌唱教育的早期基礎，使音樂成了音樂愛好人群的專門語言。

尤其是在達芬奇之後的古典音樂樂器的發展，一直是力圖模仿經過正規訓練的歌唱家的聲音的自然特質。其中的一個嘗試是用弦樂樂器和管樂樂器來按美聲唱法歌唱，它改變鍵盤樂器上音調鍵的形狀，使之達到相同的歌唱音調效果。

樂器的裝配是復調聲樂的結果。它的意義可以很容易地爲音樂學生所證明。在創作簡單的卡農練習曲時，就自然的音區轉換選擇具體的聲部

。各聲部間音區轉換的進行差異，決定了各聲部間的相對位置，以及替換不同聲部產生的不同結果。制作可以模仿這些聲部的樂器，或者調整模仿不同聲部的不同音區的琴弦（巴赫的弦樂獨奏非常明顯地證實了這一點），就可以十分清楚地看到復調聲樂的原則。

把莫扎特的聲樂作品和器樂作品進行比較，再把他和貝多芬的這兩類作品進行比較，可以揭示出這種關系。在接觸到聲樂部份馬上就能感覺到的歌唱音區原則，同樣也決定著器樂作品。由于這一原因，女高音音區轉換的原則對器樂作品的音區確定和調音來說也同樣必不可少。

這種對位法被現代教授的和弦進行破壞至盡。懂得音樂的人必須明白，演奏家演奏或聽衆聽到的和弦并不是和弦，而是復調音樂。在某些聲部中，和弦的每一音調被認爲是一種音調，是正在進行的整個復調音樂的一個瞬間的截面。

到此爲止，我們只是談了「自然美」的問題。我們所討論的各種人類的工作還僅僅是人類對音樂中「自然」規律的認識，我們還没有涉及到音樂家的力量。當然，音樂藝術美最根本的基礎是掌握音樂美中的這些「自然」特質，即在創作或演奏音樂作品時決不可違反的原則。換句話說，這要麼是音樂科學中的「自然」規律，要麼是音樂家在運用這些「自然」規律來創作或演奏音樂作品時所直接總結出的原則。

美的音樂并不僅僅是忠實「自然美」原則的結果，也是「藝術美」的結果。

藝術美

「藝術美」是人類異于并且高于野獸的基本原因。人類的這一特征由兩個相輔相成的方面所構成。爲了方便起見，我們把第一個方面稱爲「物質」特征，把不可或缺的第二個方面稱爲「精神」特征。我們將首先討論物質特征，然後兼談精神特征。

人類社會和人類個體與動物「社會」的區別在哪里？根據人類的經驗，這些區別可以有下述方面。

文化人類學家的推測是：最原始的人類形態是他們所說的「狩獵采集社會」。不管這一形態的人類社會是否存在過，最原始的人類必然遇到過文化人類學家所說的問題。我們可以比較準確地推斷出這種社會的某些一般特征。

在這樣的荒野生活條件下，一個人的生存平均需要有大約一萬平方公里的土地面積。這代表著人類人口所能達到的上限，即在當時地球上大約只能有一千萬人。人類當時的生活水平和預期壽命一定很低，人的死亡年齡一定大大低于二十歲。在這一狀態下的人類的文化生活也不過和狒狒差不多。

今天，人類的人口已超過五十億。誠然，這五十億人中的大多數都生活在艱難困苦的條件下，而且在過去二十年間，他們的狀況總的說來還在不斷下降。但是，如果我們完全利用現已存在的技術，我們可以養活一百億人口，而且其生活水平和預期壽命都將達到六十年代末和七十年代初工業國家的水平。目前，科學技術的發展使今後兩代人可以實現人類歷史上最高的人平勞動生產率。

我們可以有理由（盡管不是那麼精確）地說，過去六千多年來，人口一直處于增長狀態。我們可以把潛在人口密度的增長與應用技術的發展聯系起來。實際上，我們能夠建立一個數學模型，在這里，科學技術的進步與人類的潛在人口密度增長有著直接關系，而且，潛在人口密度的增長還伴之于人平消費水平和預期壽命的提高。

與文化人類學家的「狩獵與采集」社會相比，人類的絕對人口密度增長了三個數量級（即大約一千倍）。考慮到人平消費中的能量成份，我們還必須說改善的程度更大。此外，人類預期壽命提高了近四倍。與之相比，除了由于人類的介入而馴化的動物，没有任何一種動物能在境況改善問題上達到人類改善水平的零頭。

因此說，人類創造和有效應用科學技術成果的能力，是人類有別于和高于動物的根本原因。正是這種人類獨有的應用「自然美」的特質，成爲「藝術美」的基礎。

這樣的論斷將藝術美歸因于人類個體大腦的潛在創造能力，正是這一能力，使人類能夠發現并有效地運用在物理科學方面的基本科研成果。我們對這一創造過程中的物質能力的探討將集中在少數幾個顯而易見的範例上。

可以反映出個人創造能力的一個最常見例子，是歡快的幼兒玩積木。在玩耍過程的某一時候，幼兒突然發現某一訣竅，使其能夠搭出他以前無法搭出的東西。從這一成功中，幼兒推衍出某種原則，他可以反復應用這一原則搭出其它東西。看到幼兒由于他的突然發現而表現出的欣喜，大人也許會高興得「熱淚盈眶」。通過這一例子，我們可以看到藝術美原則的精髓：實現個人創造力的興奮會帶來「熱淚盈眶」。

在音樂中，我們在演奏莫扎特的「安魂曲」或簡單的「祈禱曲」時就會體會到這一感受。如果樂隊指揮不能激發出一種「熱淚盈眶」式的特殊激情，那麼，這一指揮家要麼完全沒有音樂頭腦，要麼是演奏缺乏「正確」性。

認眞地探究這一問題我們多少可以容易地發現，人們一般具有兩種激情。一種是高尚的「熱淚盈眶」式激情。與之相對的是肉感的激情，即享樂主義的激情，如貪婪與發怒。古典概念煥發的是前一種激情，浪漫主義和現代主義音樂則煥發出後一種激情。

在柏拉圖看來，前一種高尚激情與眞善美有關。在希臘原版的「新約全書」中，有一種類似的概念，稱作「普愛(agape)」，與之相對的是低級的「性愛」激情。在西歐基督文化中，「普愛」被稱作「博愛」，在詹姆斯國王欽定的「新約全書」中，「愛德」被稱作是「慈愛」。按西歐文化的解釋，我們正是以這種對上帝之愛、對人類之愛、對眞理之愛、對美之愛以及我們的高尚激情，來迎接生活的挑戰。

我們看到，在有價值的精神創造活動中，這種「愛德」的本質以特殊的形式表現出來。當我們有了一個眞實的發現時，它以一種獎勵回報的形式表現出來。如果沒有這種激情作推動力量，我們不能持之以恆地進行創造性的發現工作。

我們在日常生活中可以發現，一個學生或工匠爲了找到一個可解問題的解決方法，總是一步一步地啃，或多或少地帶有一種掩蓋的憤慨，一旦發現不能成功，他也許會把工具都砸了。與之相對的是，我們也可看到一個安祥快活的人，集中精力悄然地研究這一問題，充滿信心堅持不懈地工作，最終找到解決方法。

EIRNS

與時髦的金屬框架鋼琴相比較基本上是全木制框架的鋼琴之長處是——能將更大的兩個音域之間的差別精確地聯合起來，從而給予美聲唱法演員以質量。這部琴是維也納人康瑞德在一八三〇年前後造的。

在音樂演奏中，我們會發現：一個基本具有「愛德」精神狀態的音樂大師可以有條不紊地逐一演奏一個樂段中的大段描述，數個樂段，作品中一個樂章的整個樂節，整個樂章，最終至整個作品。莫扎特和貝多芬器樂作品中的一些慢板樂章的美就是絕好的證明。

如果我們把這些作品的演奏與藝術名家演奏的享樂激情主義作品作一比較，可以明顯地看出兩者的區別。據說在演奏瓦格納「特里斯坦和伊索爾達」中的「主題」時，演奏家的目標是「不讓音樂廳有一個干燥的座位」。這就是古典音樂概念中的「愛德」思想與沉于聲色或充滿神秘的所謂浪漫主義手法的區別。

有些演奏家看到了這一區別，但是卻從錯誤的角度來理解它。他們承認演奏古典音樂的樂器要調到中央C音＝256赫茲，禁止在演奏時不按原有要求人爲加進激情。但是，他們的演奏結果是乏

味。演奏中没有力度，没有鮮明的「大段描寫」來打動聽衆。呆板枯燥，没有任何激情，結果爲令人憎惡的浪漫主義享樂激情和現代派的聲色犬馬所取代。

要想讓有識音樂家從這種殘缺的激情狀態中走出來，最好的辦法是誘使他們背誦小段的古典詩歌。他們在音樂演奏中存在的最根本的理解問題，必然會在他們憋腳的詩歌背誦中反映出來。另外一個一般也能達到同樣效果的方法，是誘使他們探討對一個作品的理解。其結果一般是要麼機械地討論作品的技術部份，要麼滔滔不絕地重復激情蠢話，就像報紙的音樂評論和節目封面介紹所通常采用的方法一樣。

作曲家通常是把一個作品當作一個音樂思想來擴展，目的是通過選定的音樂主題來抒發這一音樂思想。這種觀念看來并没有爲這些音樂家所知曉。

卓有建樹的音樂家轉達「愛德」音樂思想愛德華七世手法也許并無定式。我們現代的音樂文化没有教我們轉達這樣的主題；大多數音樂家把這樣的問題說成是音樂表達而不是音樂語言的問題。有時候，音樂思想的文字表達出現在音樂排練之類的場合。我們剛才建議的試驗方法一般可以發現失敗音樂家的問題，但是并不一定能夠引證出卓越音樂家的正確理解與表達。這種正確的理解與表達通常需要借助于他們的樂器表現出來，指出正確手法的成功與錯誤手法的問題。通過這樣的途徑，他們可以表現出區別在哪里。一言而蔽之，任何其它的方法都不能全面地解決這問題。

不過，我們迄今談到的只是需要表達的一般思想。實際上没有任何一個音樂家完全滿意他們的所有演奏。不斷地發現錯誤的或不恰當的處理，找到改善演奏的方法，是音樂活動永遠不衰的原因，就像每一個眞正的科學家都充滿激情地尋找他最新、最有價值的科學發現中的不足之處一樣。這就是這些職業的「愛德」方式。

我們還可以談一些一般的運用可能，以便更清楚地說明這一問題。我們在探討古典音樂思想時，目標是作品的復調和「愛德」性能，而作品則是一個音樂思想的統一擴展（即抒發）過程。

在這里，「自然美」和「藝術美」的分界線開始模糊了。

一七四七年，巴赫與普魯士國王和業余音樂家弗里德里克大帝進行了一次名傳秋史的合作。合作的結果是巴赫的「音樂演出」。這既是一部杰出優美的音樂作品，也是從一個新的角度探討古典音樂手法的系列研究。

莫扎特在一七八二年認眞集中地研究了巴赫之後，巴赫的「音樂演出」對他的作品產生了巨大的影響。影響的結果直接表現在莫扎特的三部作品中。第一部是C小調鋼琴奏鳴曲，作品K-457。第二部作品是所謂「不諧和」四重奏，作品K-458。第三部作品是一部鋼琴狂想曲，作品K.475，這是K.457的前奏曲。在其它作品上還可以見到這種音樂思想的運用，但這三部作品正式代表著莫扎特對巴赫「音樂演出」基本思想的運用和發展。

這一音樂思想也是貝多芬數部作品中的中心主題。如他的鋼琴作品中的「悲滄」奏鳴曲，作品13和他的最後一個鋼琴奏鳴曲，作品111號。舒伯特在他的數部作品中也運用了同樣的音樂思想和主題，如在他死後發表的最著名的C小調鋼琴奏鳴曲和以他「天鵝之歌」爲名出版的樂曲集中「凶兆之憂」一曲。肖邦顯然比貝多芬還更受巴赫的影響，他把貝多芬的作品作爲他最著名的曲目，并且對貝多芬的作品111號做了專門處理，就像是他自己的作品13號一樣。

因此說，巴赫在「音樂演出」中的發現實際上是爲古典音樂創作提供了可循的規律。這是并不僅僅局限于音樂的古典概念的一般原則發揮作用的範例。在眞正的科學研究中，一種原則的初始發現，將帶來具有藝術美的成果。一旦這一原則的地位得到確立，就會成爲自然美寶庫中的一部份。

這并不是說自然美與藝術美之間存在區別這一規律在這里失效了；恰恰相反，這一貌似的例外正好證明了這一規律。

所有古典藝術，無論是成形的藝術還是不成形的藝術，都有一個方向。這一方向就是人類完美地運用自然美。這種發展的結果是：完美的程度越高，以藝術來表達自然美的標準就越高。定出這一更高標準的新發現將會爲未來的數代人提供

男中音威廉·沃菲爾德（左）和林登·拉魯旭（右）。

藝術美。這樣的工作所帶來的樂趣，將爲發現探索的過程注入新的活力，因此它具有持久的藝術美的魅力。與之同時，一個實在的發現一旦被證明具有藝術美，它也就成了自然美的原則。

自然美與藝術美的根本區別在于：自然美是上帝從一開始就爲藝術確定的原則，藝術美則是上帝賦予個人的創造力運用自然美原則的結果。這一問題也與科學知識與實踐的關系基本一樣。不同的是，「愛德」使科學家得以做出眞正的基本發現，并且引導社會使用這些發現來進一步提高人類，它本身就是創造和再造藝術美的目的。

藝術的目的是贊美和加強個人可以實現的最高精神境界，從而使我們成爲更好的人。「愛德」的原則最恰如其分和最自然地頌揚了藝術美，它強調反享樂主義的激情，主張童貞般的「熱淚盈眶」式激情。

我們能得到的最珍貴的禮物，是用「愛德」的力量來武裝我們頭腦和指導我們行動。藝術美就是能夠幫助我們實現這一點的武器。根據古典概念，這就是整個藝術以及音樂的目的。

注釋

1. 除了特別注明爲公元前之外，文中的年代都是公元後。

2. 聖奧古斯丁闡述過基督教與柏拉圖世界觀之間的差別，最爲詳細的闡述可見于他的"City of God", (New York: Randon House).

3. 十八世紀初對「威尼斯黨」一詞的使用可見于 H. Graham Lowry, "How the Nation Was Won, 1630-1754" (Washington D.C. Executive Intelligence Review, 1988)。在英格蘭的安女皇的統治之下，整個西歐和說英語的北美被分爲來布尼茲派和喬納森·斯威夫特派，後者即被稱作是「威尼斯黨」。這一派包括馬爾波羅公爵的英格蘭自由黨，腐敗的漢諾威的喬治·路德維格和後來的英國喬治一世。

4. 開普勒："The Secret of the Universe" (1596); "Commentaries on Mars" (1609); "On the Six-Cornered Snowflake"(1619); "Harmony of the Universe"(1619); "Epitome of Astronomy"(1620).

5. 算術一幾何平均數、幾何平均數和金平均數（即黃金截面）都是F#的不同數值，這取決于你如何確立音階。

6. 有關物質方面的這一創造過程，席勒學會的「調音和音區基本知識手册」第二集的附錄A做了詳細的介紹。

勃拉姆斯之爲人，爲師，且爲藝術家

丹尼思・斯彼德 (Dennis Speed)

"Johannes Brahms as a Man, Teacher, and Artist"
Gustav Jenner, Verlag N.G. Elwert, Marburg, Germany (1930)

盡管通常看起來既深奧又難懂甚至于神秘，在由古斯塔夫・耶拿(Gustav Jenner)寫的一本名叫《約翰尼斯・勃拉姆斯之爲人，爲師，且爲藝術家》的書中十九世紀歐洲最偉大的作曲家們所使用的古典作曲法之奧密或多或少地展示在我們的面前。該書的知識重要，我們在此將大量地轉述。我們之所以這樣做，是因爲這種構成勃拉姆斯創作的過程，以及他這種理解貝多芬、巴赫、海頓和莫扎特的奇異的創作方法之基礎全都可以從我們的敘述和觀點中得到解答。這就是適用于宇宙中所有的藝術形式的古典創作方法。

了解藝術世界的熱望要求一個人放棄低級庸俗思想，以及一切本意良好甚至是誠心誠意的柔情，因爲這將使一個人看不到眞正之美的表現。耶拿在談到與勃拉姆斯早先時候的會見說：「他直接地，不懈地且不容任何異議地向我演示，我更本不會作任何事！此外，從他評價事物的高深觀點，那些我充滿懷疑和無法理解的觀點，反使我產生勇氣。在此，就在我眼前，展開了一個新世界。我清楚地看見通往眞正的藝術境界的唯一正確路線以及我面前的具體可知性，盡管那條小徑本身仍然是迷霧籠罩。」

没有一個作曲家象勃拉姆斯這樣對待他的學生耶拿。耶拿寫到：「此後不久我在漢堡認識了柴可夫斯基……我對他演奏了不久以前我在萊比錫彈給勃拉姆斯談的曲子……對我而言，對照他在此事上與勃拉姆斯完全不同的判斷焦點是很據指導意義的。他比勃拉姆斯講得多得多。但是帶有更多的没有限定措辭。他談了很多關于優美的情調和一般性的事物……而勃拉姆斯則是從基礎開始節節而上地講解結構并用自信的眼光直率地提出音樂結構的不足之處。因而已將必須演奏的音樂非常緊湊地結爲一體，使它看起來并不缺少所有的內容及要義，并且使所有伴著美好夢幻的一切「美麗情調」和激情不會消失淨殆在那無情的一瞥之前。」

這聰明人和老師并不尋求討好他的學生，但卻「舉著他的天材之鏡。」面對老師的天材之鏡，學生們必須承認自己觀念的低下。「勃拉姆斯很難說一個不馬上讓我得一些益處的字：他做了許多價值無上的工作來堅持使我相信自己的作品是如何地一錢不值。柴可夫斯基則千方百計地動搖我這信念，但是我確切地感到後者的判斷絲毫無助于我的提高。他的說教既無益又無聊：我從中什麼也學不到。」

「我花費了一整天和柴可夫斯基在一起。可想而知，我時常企圖和他談談勃拉姆斯。但我注意到，對他而言，勃拉姆斯是個令他不快的話題。他明顯地感到對其專橫的性格之反感。」是否因爲勃拉姆斯的正直，也許由于他對別人音樂的批評使得李斯特、瓦格納以及柴可夫斯基等都感到他的作品是一個，不愉快的話題，。」

有時這被看成是作曲上的「戲劇派」和「田園派」之爭。其實這種「反感」的實質是幾百年以來的「文藝復興」與「黑世紀」的不同文化和文明概念的爭戰之持續！如果，正如洪堡（德國語言家和教育家－－譯注）所言，語言是人類的內在需求；如果所有的人都具有這種與生具來的才智，并且因此而需要構想出一切偉大的「抽象概念」且不管其復雜性（在另一方面，缺少這種語言，也許某種概念會被挑動，或者「星火綻發而成」）；如果音樂劇，即詩一般的作曲移走了大衆心中的成見，偏執和錯誤前提，從而揭示出使那些高尚精神永存的概念，唯有那樣我們才可能

安東・德沃夏克幼曾經訓練成屠夫的過程中，後顯示出偉大的音樂天才。他一度在街頭演奏小提琴。十六到十八歲之間學過管風琴後開始自學。約翰・勃拉姆斯生于漢堡一個被今天的美國人稱之爲猶太區的地方。他的父親是個老音樂家。他那靠縫紉爲生的母親能夠背誦許多席勒的詩歌。勃拉姆斯十三歲的時候就到酒巴彈鋼琴補貼家用。他主要是靠自學成才。

「聞所未聽，視所未見」——世界上可有任何更強大的武器，在人民解放當中，能夠象傳授理念的創作（作曲）方式那樣能使得這種創作（作曲）的創造性經驗更普遍可及的嗎？

音樂及動機引導

「與我的大歌曲相比我更加喜愛我的小歌。」有一次勃拉姆斯對耶拿說。勃拉姆斯特別喜歡爲節詩（歐式長短句——譯者）作曲：「他最喜歡一首譜寫得好的節詩的歌曲。」讀者熟悉此類形式的歌和詩。

因爲世上唯有這類歌曲能用最小的物理轉調表達出最強烈的感情含義。我們在其無與倫比的純潔的形式中唱一首音樂詩，每次重復的時候都會與它那文字里的音樂氣氛完全融合。歌詞（比方說）會有所改變但是音樂卻不變。全世界都如此，通過這種形式，世上所有知識的文明的偉大的思想得以傳播，甚至幾千年如此。民歌和兒歌也常常遵循這個原則。

如果我們曾經小心翼翼地用不同的節詩來譜寫歌曲，我們能使每首詩越發突出和清晰。我們也可以使用另一些方法來，如重復（迭句），它可以多至數行也可以少多至一個字。

在勃拉姆斯的例子中，我們正在看見這種詩的原則之無比優勢。對勃拉姆斯而言他必須首先徹底地洞察一首詩的價值而且知道添加何物而使詩人之作得到升華，從而以音樂家的藝術天才用更高于原詩人的能力去再現其意義。音樂家亨德爾(Handel)在解決英語、德語和意大利語的問題上更是做了許多無可估價的工作，在詩人和音樂家最成功地結合的語言領域里尤其如此。

林登・拉魯旭將德國歌曲或十九世紀的德國浪漫歌曲的作曲形容爲「玫瑰石飾」(Rossetta Stone)。耶拿告訴我們勃拉姆斯如何探究和擴展藝術歌曲之領域時是怎樣教導他的：

「每當他與我討論一首歌曲，在一天的順序中首先就是從頭到尾地審查樂曲形式是否與歌詞相符合。他特別嚴厲地指責所有的錯誤，在他看來這都是缺少藝術家意識和對原文缺乏剖析的結果。一般說來他要求無論何時當詩文允許作節詩處理時，都應盡量使之表現。爲了清楚地弄清哪些詩文應該作節詩處理哪些不必，他要求我仔細地

研究佛藍茨・舒伯特的歌集，即便在舒伯特的最不值錢的作品中也展現出他在此類素材上的藝術家之敏銳感覺。‘沒有一首舒伯特的歌里你找不到值得學習的地方。’」耶拿以舒伯特的「追戀」(Nahe Des Geliebten)爲例。這首歌也爲席勒學會的《音樂及聲區基礎手册》選爲例曲之一：

『節詩歌曲之最嚴格的結構在于其中主調爲同一詩人的詩句，連續節詩句，繼而逐次地反復，同時伴奏照不變，這在舒伯特、舒曼、勃拉姆斯和其他人的作品中無數次地出現。一個特許在開始不反復奏樂的最好的極其動人的例子是「追戀」，這是歌德和舒伯特最美的歌之一，一首誕產生在詞曲間想往的歌。舒伯特把這段詩文譜寫成音域里只有幾個小節的簡單旋律。但是無論何人認爲這個旋律僅爲歌德的第一詩節作曲，以及其余的部份可以依此類推都是很大的錯誤。啊，不！這個旋律是從同樣深的、涌流出所有的幻想的、多層的和常新的方式敘述同一故事的感情之泉。這是一種將全詩留給作曲家心中的印象的音樂表達方式；且如經常在舒伯特的每一新的節詩歌中看到那樣，它燃燒得更充分并看起來象是在講新的故事，因爲內在的情緒在譜成曲的詩文中繼續增加地變得性質截然不同而且增加了強度。這個當然，也要求通過音樂家的藝術技巧以使主調與各式各樣的節歌中的每個字完美相應結合，以達到没有不和諧音出現而嚴重地破壞整體。』

耶拿總結道：「當我的老師歐瑟比思・曼第切夫斯基(Eusebius Mandyczewski)在編輯舒伯特的完美無缺的歌曲并爲其作注解時，他曾向我說明舒伯特如何爲了利于後一首節歌的經過句而更改先前一首詩的曲調，如何又選擇了這種的改變後的第一首節歌曲調，盡管更改先前的曲調在此之前在此更合適。他能夠做出將兩個樂節全都保留的選擇；但是很明顯地他是在對付一首嚴密的節歌，而且他的藝術家直覺告訴他即便是在細節上，寧可讓其印象強烈也比減落爲好。順便，我應該提到我相信這種情況在發展名符其實的民歌(Volkslieder)中有最意義。」

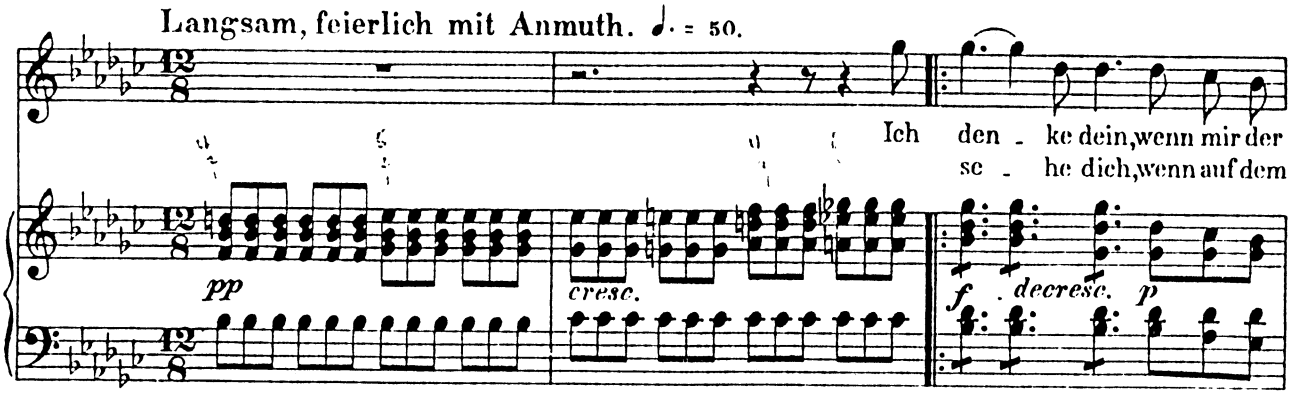
我們提供舒伯特的歌例，以使讀者可以看到耶拿說的是什麼。我們并翻譯了一首詩歌以使您對該詩的主題有所了解。正如您能看到這些音樂和所有的詩行都是相同的。音樂的序曲只奏過一遍，看起來似乎并不相干，但是耶拿告訴我們它體現了詞曲間想往之印象。感情的強度在這兩小節里被速度的增加更強烈地表現了出來。

在第一小節里，有一點改動，一個「轉承」絲毫不差地經過小節的一半（圖例）。在第二小節的伴唱中有四處「轉承」，三處在「右手」的合唱隊，一處在「左手」，或者低音樂譜線，該處系從第一小節中轉換過來的（圖例）。然而最重要的轉調發生在用樂器合奏「之外」，在聲樂的序曲部分。聲樂在第二小節的最後一拍進入。打破了伴唱的對稱性。在此點插入人聲的發音也使伴奏產生了質的變化。

由于將第二小節的最後一拍當成「上拍」來「告知」歌手，他們正在聲樂演唱中經過歌詞提供意識和理想化了的觀念表達，「我想念你，我注視你，我聆聽你，我和你在一起——歐，要是你能在這里！」，惟有舒伯特能創造一個「輕率地」，「激進的變移」使歌手在此進入，直到最後一行，伴唱提前在歌詞"Ich"（【德文】「我」——譯者）之處。現在關系顛倒了。歌手在鋼琴彈奏之前而不是通常那樣，從此以後全部的鋼琴序曲經過句，將概述在歌手于"Ich"字和降 g 的進入這隱喻之中。

這兩小節序曲，當正確地演奏時，將使聽衆產生一種緊張情緒，一種「不穩定的傾向」以及突然地令人振奮地解決了的感覺。舒伯特在伴唱的女高音聲部中用降半音（「右手」的最高音），在那兒所有的升半音都是一個新的轉承，從而在經過句中（圖例）創造出空前巨大的緊張心理狀態。然而在「用器樂女高音」轉承的最後一個音符降 g 是歌手唱的第一個音符。舒伯特展示了，這個事實上是全段最關鍵的，直到歌手開口之前都不曾出現的動詞"Denke"（【德文】「謝謝」——譯者）的「音符」，從而解決了曲調的緊張。舒伯特強調在解決緊張這個動詞的作用時，由調整每個動詞——「想」、「看」、「聽」和「是」，是語言變換的基礎，是其歌曲的「關鍵」。因此，這首詩和歌的軸心看起來是動詞的作用導向驚叫：「歐，要是你能在這里！」那未出現的愛人，不過是形上觀念中的「看見」和「聽

摘自佛朗茨·舒伯特的「追戀」(Nahe des Geliebten) Op. 5, No 2.



見」。歌手在第三人聲換聲區域的進入給這個經過句，以及整個作品的音調帶來追加的異彩。

勃拉姆斯要求在掌握歌詞含義時聲樂演員至少要象詞的作者一樣地下苦功夫。他知道，對于不是該詩的作者而言，想貢獻一份巧妙的發揮，就要探訪前意識之發源地，它的原創作的構主因：

·「勃拉姆斯首先要求作曲家了解歌詞的每一個細節。在此，當然，他必須完全了解詩的結構和音步。然後在開始爲一首詩作曲之前，他會建議我應該隨身攜帶它一段時間并經常自己爲自己大聲地朗讀，細心注意與陳述有關的每一點……

「在另一方面，一首不但美麗且音調優雅但內容空洞的詩決不會使勃拉姆斯感到滿意。一次，當我爲歌詞所配的曲調使他感到不滿意的時候，他說：『你自己寫幾句詞放到里邊去吧。』勃拉姆斯會將重點放在人們可能會總結爲『字的表達』上面。人們可以經常從他的歌曲中發現富于想象力的旋律轉變。它肯定是由詩中某個特殊的單字啓示而來。只是它非但不會破壞曲調的流暢，反之這種轉變會成爲曲調段落中不可缺少的組成部分，使其表情明確；的確它們通常就象是主題的種子，看起來整個曲調就是從此生長出來的。

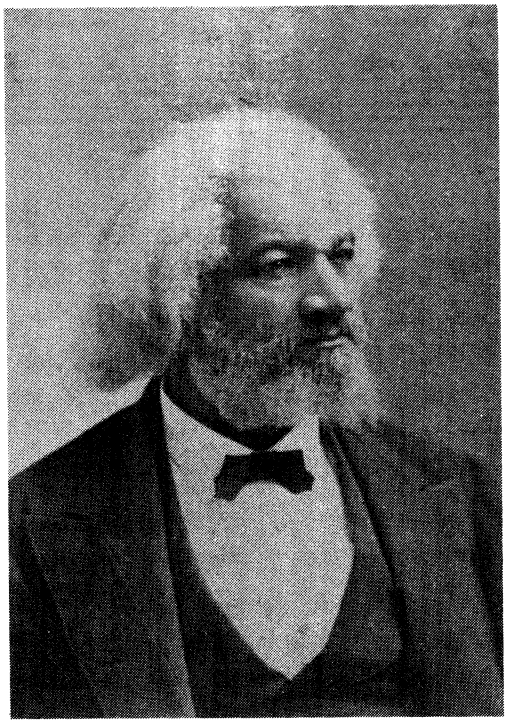
勃拉姆斯曾經眞正地掌握了該詩人的藝術并生活在那首詩的王國里。這些主題的種子無非是每首詩的「語言的內在生命」表現。毋容置疑，這類「段落轉變」會是最有趣的，或是將要成爲最有趣的交叉點，勃拉姆斯的作曲程序將會是詩文中包含的最富音樂性的概念。正是這些「段落的轉換和變化」包括了多重規律和變化的含義。在古典音樂里面，這些會被稱爲復調音樂的藝術。復調音樂意爲「很多嗓音」，并且它是一種在作曲中表現許多不同嗓音的移動，它是古典作曲家的偉大突破性發現。

然而還有另外一步。你怎麼能使不僅是多種嗓音且從一段作曲向另一段的轉移首尾連貫？它要求有效的一致性。我們已經在舒伯特的「追戀」中見過這種作曲法。這種原則叫做"Motivfuhrung"或「動機性引導」。掌握了這種原則就不僅能讓人做到在小的方面連貫，而且在非常大的方面，如交響曲，作曲結構上緊湊。這種由作曲家海頓發明的原則「主題性引導」，將自巴赫以來的歐洲音樂改變到莫扎特和貝多芬的音樂實踐。巴赫是這種作曲學校的學生并將「動機性引導」的原則應用到他所有的作曲形式之中。

「動機性引導」和民歌之發展

勃拉姆斯是捷克音樂家安通尼·德沃夏克的老師和主要支持者。德沃夏克從非常謙卑的初始一直喜歡巴赫。德沃夏克不僅表現出非偶然的天才，而且也欣賞「動機性引導」的重要性。他在美國給學生上的一堂課中，據報導德沃夏克在令學生做了數百個作曲練習之後，接受了一個，然後他說：「現在你知道海頓的"Durch-fuhrung"（【德文】「通引」——譯者）之于我了。你現在可以離開我自己作曲了。」

一八八五年珍妮特・莎波(Jeanette Thurber)創建了美國國家音樂學院。德沃夏克曾應其邀請訪美。因爲莎波試圖在美國發展一個能與歐洲最好的音樂學院相匹敵的同類學校。她的興趣在于把美國的音樂和作曲水準推動到具有歐洲特色的高水平。勃拉姆斯特別看重德沃夏克在美國的計劃，包括他創作的降E小調第九交響曲「自新大陸」。



上，生于奴隸之家的佛萊德・道格拉斯(Frederick Douglass)是一個反聯盟和爭自由的領導戰士。他辦的報紙《北極星》（因爲逃亡的奴隸總是朝著北極星的方向投奔自由）系此戰中的有力武器。他的故事在美國家喻户曉。但人們多不知他還是一個技藝有成的業餘小提琴手。從他還是奴隸時他就開始學琴了。

爲了發展一個權威的美國作品學派，德沃夏克選擇了美國黑人靈歌作爲創作的「主題種子結晶」。不清楚的是他是否已意識到該建議的革命性政治影響。明確的是德沃夏克已意識到美國社會中埋藏著南北戰爭遺留下來的種族問題，因爲他的一位最親密的助手哈里・T・勃里(Harry T. Burleigh)的祖父及其一家都參加過反對奴隸制的戰斗，他們曾是內戰爆發前夕一個名爲地下鐵路的反抗組織的成員。同時德沃夏克其他一些學生也與著名的廢奴主義者佛萊德・道格拉斯(Frederick Douglass)很熟悉并同爲他一起工作，在德沃夏克整個在美期間（1892－1895）道格拉斯始終是政治上的活躍者。

德沃夏克作曲時并不直接使用民間歌曲的「主題」。反之，他一字不差地照搬勃拉姆斯的處方。他從頭到尾幾個小時地傾聽勃里唱黑人靈歌

珍妮特・莎波(Jeanette Thurber)是紐約全國音樂校長。她于一八九一年成功地使國會通過了一項由全國音樂學校教務主任德沃夏克主持的一項文化復興計劃。擬議中建造在華盛頓的學校至今還沒有成。

，打斷他的多半是「與音樂無關」的問題。然後，當他自己沉浸在由黑人靈歌激發的創造性精神語言中時，他才會作曲新的，無可匹敵的「種子結晶」，這些都是由勃拉姆斯的原理所支配加上他自己的工作。他將創作的這些曲子展示給他的學生，其他音樂家以及廣大聽衆，以貢獻給他自己沉浸于其中并發起討論的「美國英語」中獨特的音樂性質。

勃拉姆斯在此期間正從事著他那業已進行了三十年的民歌工作的完成階段。帶著對民歌中的

「節歌形式」的尊重，勃拉姆斯經常忙于探討他所熟悉的歌德的詩和其它詩人之間的差別。耶拿轉述道：「作曲家總是嚴格地保持在一個旋律上而變化其後伴唱之節詩，正如勃拉姆斯在其民歌(Volkslieder)中曾做的那樣；……」如此一來，通過伴唱部份的展開勃拉姆斯用普通人自己的歌詞給予他們語言以最偉大之表現力，但又用它們爲他們「譜曲」——以全然不同的方式。勃拉姆斯開始如此地熟悉這一手，他寫的那種歌如今被認爲是民歌，如他最喜歡的「搖籃曲」。德沃夏克亦如此，如人人都認爲他最著名的第九交響曲第二樂章的主題是從非裔美國人的民歌里搬來的。還有一首德沃夏克譜曲的以宗教化比喻的「回家」"Goin' Home"則用的是另一種方式。

如果我們考慮到勃拉姆斯、德沃夏克和海頓的貧困生活，以及舒伯特、莫扎特和貝多芬在世及逝世時的窘迫境地就不難認識到這些音樂家們根本就不是「住在象牙之塔」上。歐洲的古典音樂從來就不是只爲少數人。而是一種發展藝術歌曲（十九世紀德國浪漫曲）的工具以將古典音樂作曲家最偉大的和最高貴的思想用最小的交響樂——獨唱演員加伴唱——足矣，或者一個能自己爲自己伴唱的聲樂演員——就這麼多，傳播給盡可能多的聽衆，因爲這是些願意與人分享自己的藝術以教導每一個人的藝術家。今天的「流行調」其實是當初流行的十九世紀古典的德國浪漫歌曲的純潔的理念之墮落！

我們堅信世界上所有的音樂都必須屈服和順從于歐洲古典音樂的作曲原則！每一個稱得上「偉大」二字的作曲家，不管他來自何種文化背景，都只有先老老實實學習和扎扎實實地掌握了歐洲古典作曲的原則才有可能在嚴守它的規律的前提之下從這世上唯一的源頭中流淌出新的作品。

有一次德沃夏克告訴他的一群作曲學生：「有一個可愛的思想是不足爲奇的。從思想自身中產生出來的思想，哪怕是既不錯又偉大也并不是我們的功勞。但是完美地貫徹一個思想并從中創造出偉大的思想來才是最困難的事情，實際上那只能是——藝術！」

人類觀念王國中所有的發展都是循此而來的。這就是詩歌和詩人的情緒，在整個歷史中和任何土地上，僅管他們常常瞧不起普通人的語言，但是只有詩人和詩之心靈才能給予語言以力量，因爲惟有歐洲的古典藝術才能反映出一種被這樣或那樣的奴隸形式折磨著的人類之慘狀。用語言的「內在命力」武裝的詩歌振奮農民、奴隸，和短工們，通過使用他們自己的語言工具，通

哈里·勃力教德沃夏克黑人靈歌唱。後者是先將自己完全沉浸于音樂中然後才在這個基礎上創作自己的主題。

過詩的轉載，以作爲他們以及他們的國家的解放手段。正是通過這種手段，也只有通過用詩歌的形式創制了一部憲法，雅典的索倫(Solon of Athens)才可能把雅典的下等人組織起來并成立了一個共和國。

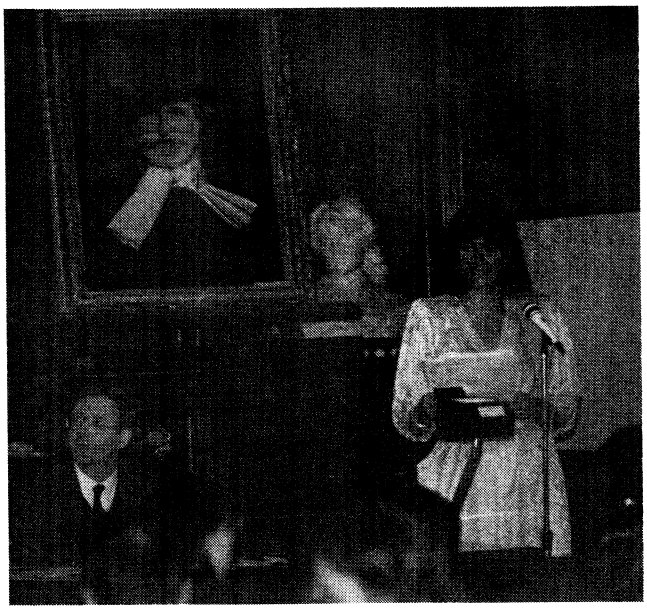
我們這個時代所剩下的寡頭們，不希望衆多精通文學的平民中的一部分通過提高藝術水平使其處境更上一層樓和提高到更好的境地。我們爲恢復和推廣歐洲古典的詩歌的作曲法而戰則完全是鋒對政治寡頭們阻止百姓接近藝術殿堂之企圖！

从c=256到全國音樂學校運動

導言：

世界範圍的將標準音高調整爲中央C＝２５６赫茲（亦即A約爲４３０赫茲）的運動系由席勒學會一九八八年四月八日在米蘭的威爾第音樂廳(Casa Verdi)「音樂和古典音樂美學」大會上發起的。參加此會和簽名的人包括男中音卡普奇里(Piero Cappuccilli),女高音特芭第(Renata Tebaldi),克萊蒙納(Cremona)小提琴學院教授巴羅西(Bruno Barosi)和席勒學會創始人及主席海爾嘉・拉魯旭。卡普奇里在兩台不同定音的鋼琴伴奏下以示範演唱歌劇作了低標準音高之優越性示範。一台琴是用威爾第的A=430赫茲定音。另一台是以任意拔高的標準，即A=440赫茲。然而，現代樂器經常將音定到A=442,445,448有時甚至高達450赫茲。該運動及大會曾被林登・拉魯旭那爲了古典音樂繼續生存而論證的必須將物理世界規律和音樂相結合的重要革命性突破所激勵。拉魯旭的合作者也揭示了歷史性的證據，即意大利偉大的作曲家和國家創始人威爾第曾經成功地使議會通過了一項音域不準超過A=432赫茲的訓令作爲一八八四年意大利武裝力量定調之官方法令。一九八八年七月兩位基督教民主黨參議員提出的一樁立法機關審議事項號召重新將威爾第的定調以法律形式規定下來。此後數千名最重要的音樂家就在低標準音高請願書上簽了名（見請願書及簽名名單）。

席勒學會于一九九二年發行的《音樂及聲區手册・第一册・人聲唱法》中以各種不同的嗓音爲例詳盡地闡述了定調和美聲唱法的原則。學會也在世界各地組織了無數場以威爾第定調演出的音樂會其中包括兩場管弦樂隊的演奏。還就這個題目召開了若干次國際研討會和大師作品培訓班。尤其是意大利男高音卡羅斯・貝岡澤(Carlo Bergonzi)一九九三年在紐約卡內基音樂廳的威爾練習廳舉行的大師作品培訓班和一九九四年五月在華盛頓浩德大學(Howard Univ)舉辦的音樂會和音樂



一九八八年四月海爾嘉・拉魯旭在意大利米蘭的威爾弟音樂廳音樂會上向二百七十位在座者的講話引暴了一場將標準音降低到中央C=256，亦即威爾弟定調的國際爭斗。

會議。其特色爲非裔美國人塞薇亞・奧丁-李(Sylvia Olden-Lee),羅伯特・麥克費林(Robert McFerrin),喬治・謝里(George Shirley),和維廉・華費德(William Warfield)的表演。他們發動了全國音樂學校運動(National Conservatory of Music Movement)。全國音樂學校運動盡力追崇珍妮特・莎波(Jeanette Thurber),捷克作曲家安東尼・德沃夏克，非裔美國人哈里・勃里(Harry T. Burleigh)和其他人在美國提倡的古典音樂演出和作曲計劃。當德沃夏克在美國主持音樂學校的時候(1892-1895)他強調使用黑人宗教歌曲，他和其合作者勃拉姆斯以及另外的歐洲大作曲家們曾用德國、匈牙利、俄國、捷克、愛爾蘭、蘇格蘭等民間歌曲作爲創作古典歌曲之素材。今天全國音樂學校運動打算使每個孩子和普羅大眾都能參與最高標準的古典藝術的創作活動。今天的民眾廣大多浸泡在所謂的「流行」文化中，它實際上完全剝奪了音樂的美和力量。這種狀況可以經由大眾性的合唱運動以及講座、音樂

會和專題討論會來進行教育，在這個亂世里，將人類注意力扭回到重建我們的以藝術爲中心的生活。

一九八八

四月八日：席勒學會在米蘭的威爾第音樂廳舉行的音樂會議發起了一場重新以威爾第的中央C=256之科學定調爲標準的運動。

七月十三日：兩位意大利參議員的提議號召爲重新使用威爾第的定調標準立法。該議案立即得到國際上三百多位重要的音樂家的支持。緊接著將A調到432赫茲的議案介紹給意大利立法院後，世界幾個主要報紙，如意大利《Corriere della Sera》，《La Stampa》，美國《華爾街日報》，法國《Le Quotidien de Paris》和丹麥的《Jylland Posten》均以特寫報導。

一九八九

月九日：席勒學會在紐約市禮堂舉行中央C=256的「保衛人類歌喉」歌劇音樂會。這是該市幾十年來第一次用科學音高標準舉行的音樂會。

十月至十二月：本會深深地卷入了支持橫掃東歐的革命運動。東德街頭唱起了美國民權運動時的宗教聖歌《我們必勝》。當柏林牆在十二月九日被推倒時全德國奏起了貝多芬的《第九交響曲》。由小提琴家諾伯特·布蘭寧和鋼琴家郡特·路德維西演奏貝多芬作品音樂會獻給統一了的德國。

一九九〇

元月至六月：拉魯旭寫了一系列文章和新書。在《基督教經濟科學》一書中他發現了音樂、科學和文化斗爭的本質問題。

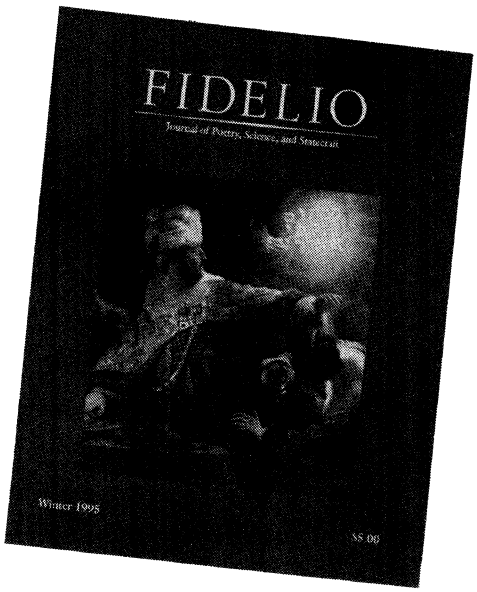
元月二十一日：陸波(Lubo)歌劇公司在席勒學會的協助下于紐約的林肯藝術中心的亞歷斯·圖里音樂廳(Alice Tully Hall)第一次在美國公演貝多芬的「費黛樂」(Fidelio)。

六月六日：諾伯特·布蘭寧低標準音高示範音樂會，華盛頓里斯本內禮堂，幷題獻給林登·拉魯旭

十月：C＝２５６器樂和聲樂示範音樂會。紐約市梅金音樂廳。

一九九一

十一月：席勒學會關于詩歌、科學和國政之季刊《費黛樂》問世。該雜志除了大量發表理論和研究論文之外還廣泛地刊登對最重要的古典藝術家和教員的采訪。其中包括貝蒂·愛倫(Betty Allen)，卡羅斯·貝岡澤(Carlo Bergonzi)，阿非利卡·海葉斯(Afrika Hayes，著名男高音羅蘭·海葉斯之女)，喬治·謝利(George Shirley)，梅文·譚(Melvin Tan)和康奈柳·李德(Cornelius Reid)。



《菲黛麗奧》創刊于一九九一年

一九九二

九月：席勒學會發行《音樂及聲區手册》第一册《介紹及人聲唱法》。此爲林登·拉魯旭及其助手們在音樂科學上的經年勞作。

一九九三

二月：席勒學會的希拉·郡斯應邀到約旦安曼的國家音樂學院爲教師和兒童舉行一系列關于上述音樂手册的講座。

二月廿三～廿四日：由小提琴家諾伯特·布蘭寧和鋼琴家郡特·路德維西在華盛頓特區及阿拉巴馬州的伯明翰舉行古典音樂會獻給民權運動。

四月：紐約市唯一的古典音樂電台，WQXR錄制意大利男高音貝岡澤大師和席勒學會發行《音樂及聲區手冊》共同作者凱西・沃夫(Kathy Wolfe), 該節目六月播放于《六月之聲》(June LaBell)專題中。

四月八日：席勒學會在卡內基練習廳舉辦由意大利貝岡澤大師主持的座談會幷講授「拯救美聲藝術：返回威爾第調音」。當天傳來瑪蓮・安德森(Marian Anderson, 1897-1993)逝世的消息，席勒學會的主持人決定籌辦一場她所喜愛的歌劇：十九世紀德國浪漫曲和青年人熟知的黑人宗教歌曲音樂會來悼念她。

一九九三年古典大師卡洛・伯岡茲音樂會廣告

四月～五月：席勒學會在華盛頓特區舉辦數場音樂和幻燈片講座，展示瑪蓮・安德森的生活經歷，幷以「音樂是每個孩子不可剝奪的權力」爲主題，活躍于學校，教堂和社團。

五月廿九日：參加席勒學會在華盛頓特區舉辦第一場音樂會以紀念瑪蓮・安德森。演員包括第一個在大都會歌劇院演唱的美國黑人羅伯特・麥克費林(Robert McFerrin)和第一個在大都會歌劇院演唱的男高音喬治・謝里(George Shirley)的表演。

七月二日：費城獨立宣言連署人大會上瑪蓮・安德森紀念音樂會。

八月廿七日：席勒學會在華盛頓特區的DAR憲法大廳舉行音樂會慶祝保衛不可剝奪的人權運動或向馬丁路德・金的華盛頓大游行三十周年致敬。三千多人參加了這場德國十九世紀浪漫歌曲、意大利歌劇和黑人宗教歌曲音樂會。

十一月九日：席勒學會與田納西州的費斯科大學(Fisk Univ)一同在該校追思禮拜小教堂舉行名爲「讓自由鐘聲回響」音樂會。以羅伯特・麥克費和塞薇亞・奧丁-李專唱。

十二月：《音樂定調及聲區手冊》由合著者凱西・沃夫在歐洲贈該書給：米蘭的朱瑟佩威爾第音樂學校；德國愛森拿荷音樂學校；德國科隆德木都音樂學校和丹麥哥本哈根的皇家音樂學校。

十二月三日：紐約州水牛城獻給瑪蓮・安德森的音樂會。

十二月九～十一日：在德國基德里希召開的大會舉行獻給瑪蓮・安德森的音樂會。

一九九四

二月：加州洛杉磯和舊金山獻給瑪蓮・安德森的音樂會。洛杉磯音樂會是以朝裔合唱團加非裔古典藝術家爲特色。幷在兩市的社區大學舉辦了研習班。

二月十八～廿一日：華盛頓特區以古典音樂會爲特色的「林登・拉魯旭之重要的發現：全世界文藝復興之基礎」。

二～五月：席勒學會應邀參加華盛頓特區「一年到頭」的演出。

五月廿七～廿八日：華盛頓特區浩德大學以狂歡節音樂會和音樂研討會的形式發動了一場全國公立藝術學校喧鬧運動。在其主要特色中包括席勒學會青年人的演出以及作爲主調的林登・拉魯旭和丹尼思・斯彼德的「爲什麼世界需要一個全國音樂學校運動」，幷有重要的音樂家喬治・謝利和維廉・華費德主講的專題研討會。

一九九一年的全國音樂運動是從一場節日音樂會上爆發起來的。

六月：席勒學會和新組織的全國音樂學校運動共同發起了一個首創，著名的「A展出；這是一個建立于「給孩子教詩歌、戲劇和音樂」之基礎上的古典文學計劃。首先在華盛頓社會地位低下的年輕人中組織了一個兒童合唱團。

九月：學會在德國和法國組織了六個美國黑人藝術家的巡回演出以爲瑪蓮·安德森的生活紀念。

九月三十日：華盛頓特區的「古典音樂會月」包括爲七百五十名擁擠不堪的聽眾演唱歌劇、黑人宗教歌曲和十九世紀德國浪漫曲。

普莉西拉小姐教佳希讀書。「一年到頭」劇照。

十一月廿六日：席勒學會和塞薇亞·奧丁-李，維廉·華費德以及其他幾位年輕專業藝術家在華盛頓東方人高中舉行「古典的美國黑人宗教歌曲藝

「一年到頭」劇中之拍賣場面

「一年到頭」演出班子及其作者羅賓遜夫人

諾伯特・勃蘭寧教授在莫扎特四重奏排練時與席勒學會的阿諾・海侖布偌交談。

術」示範講座。在此節目的第二部份，學會首先上演了「一系列正在進行中的工作」，表演了民權運動女英雄及席勒學會的女高音主席亞美麗雅・羅伯森寫的音樂劇「一年到頭」。它描寫了一個象佛萊德・道格拉斯一樣的人從奴隸走向政治家和利用廿首黑人宗教歌曲來傳播他的啓示的故事。主要是由來自特區所有地區的四到十七歲的孩子組成年。

十二月十七日：在華盛頓的林肯中學舉行聖誕節黑人宗教歌曲音樂會幷演出「一年到頭」片段。

勃蘭寧教授奧爾弦樂四重奏(Auer Quartet)在一起

十月十五日：席勒學會在百萬黑人大示威前夜舉辦了「讓正義的鐘聲回響」音樂會。由重要的音樂家和合唱團一起把音樂獻給正義幷要求將針對和迫害美國政治領袖們的檔案公布于眾。

十一月：席勒學會和法國人權學會組織了一次由美國青年黑人藝術家阿隆・古丁(Aaron Gooding)，哥里格・霍普金斯(Gregory Hopkins)，伊莉莎白・羅斯(Elizabeth Ross)，雷蒙・杰克遜(Raymond Jackson)參加的五城市巡回音樂會以榮耀瑪蓮・安德森。席勒學會全國音樂學校運動小組在里昂和巴黎發表了演說。

一九九五

元月十四：爲馬丁路德金的生日在浩德大學演出「一年到頭」。一千七百余人到場。兩周後又爲無法進場的數百觀眾再演了一次。

九月廿～廿二日：傳奇式的阿美迪斯四重奏演出小組第一小提琴手諾伯特・布蘭寧教授以絕對的古典音樂氣質指揮古典大曲和兩個主要的弦樂四重奏作品。三天的研討會以布蘭寧博士和鋼琴家郡特・路德維在布拉迪斯拉伐的大都宮舉行的音樂會告結束。

下面這份立法草案形式的請願書系由兩位參議員及意大利中音卡普奇里于一九八八年七月呈交意大利國會。其上有征集于全世界的數千個簽名。

低標準音高請願書

鑒于 管弦樂隊不斷地提升標準音高而使聲樂演員的歌喉由于被迫適應一個個音樂廳或歌劇院不同的定調而改變其原先的生理組織甚至于關鍵性作品而受到損傷，并且

鑒于 提高標準音高是聲樂危機的主要原因。它已經使得混合式嗓音運用法不能演出所指派的全部保留劇目，并且

鑒于 一八八四年威爾第使意大利政府公布了一個A=432赫茲（相當于C=256）的法令作爲「科學音高標準」時在一封給政府音樂委員會的信中恰當地闡明了「一個在巴黎或米蘭稱爲A的音到了羅馬卻被認爲是降B是很荒謬的」；并且

鑒于 甚至對許多樂器，其中包括克萊蒙納小提琴、古風琴以及鋼琴而言，時髦的標準音高也都是對身心有害的。因爲它無視任何物理規律。

簽名者要求教育部長、藝術和文化娛樂場所及所有的音樂協會和歌劇院接受并采取正常的標準音高，即A=432。如此而使其成爲意大利官方的標準音高然後盡快地令全世界每個國家都以此爲標準音高。

簽名（請用大寫或打字）

姓名: 職務:

電話:

地址:

如欲在這個要求將標準音高降低到A=432/C=256，請填好下列表格後裁下寄往

Schiller Instiute

c/o HSDI 78 Mt. Vernon St.

Ridgefield Park, NJ 07660

U.S.A.

恢復C=256赫茲爲國際音高標準請願書簽名者

一九八八年席勒學會發動了一場世界範圍的要求國際標準音高降低到威爾第中央C=256赫茲(A=432)的運動。有數千名不同國家最重要的藝術家簽名的強烈要求；意大利國會降低標準音高的這份請願書（見另頁）上包括下列重要音樂家的名字：

卡羅・貝岡澤	(Carlo Bergonzi) 男高音	盧西亞諾・帕瓦羅蒂	(Luciano Pavarotti) 男高音
威廉・沃菲爾德	(William Warfield) 男中音	莉昂娜・米切爾	(Leona Mitchell) 女高音
皮羅・卡普奇里	(Piero Cappuccilli) 男中音	阿佩莉・米洛	(Aprie Millo) 女高音
雪莉・費雷特	(Shirley Verrett) 女高音	西爾維亞・奧爾登-李	(Sylvia Olden-Lee) （聲樂教師）
瓊安・薩瑟蘭	(Joan Sutherland) 女高音	諾伯特・布雷寧	(Norbert Brainin) 小提琴家
馬蒂維達・杜布斯	(Mattiwilda Dobbs) 女高音	菲多拉・巴畢理	(Fedora Barbieri) 女中音）
理查德・邦尼志	(Richard Bonyge) 指揮	格蕾斯・本里	(Grace Bumbry) 女高音
喬治・雪利	(George Shirley男高音	朱賽佩・迪・思特芬諾	(Guiseppe Di Stefano) 男高音

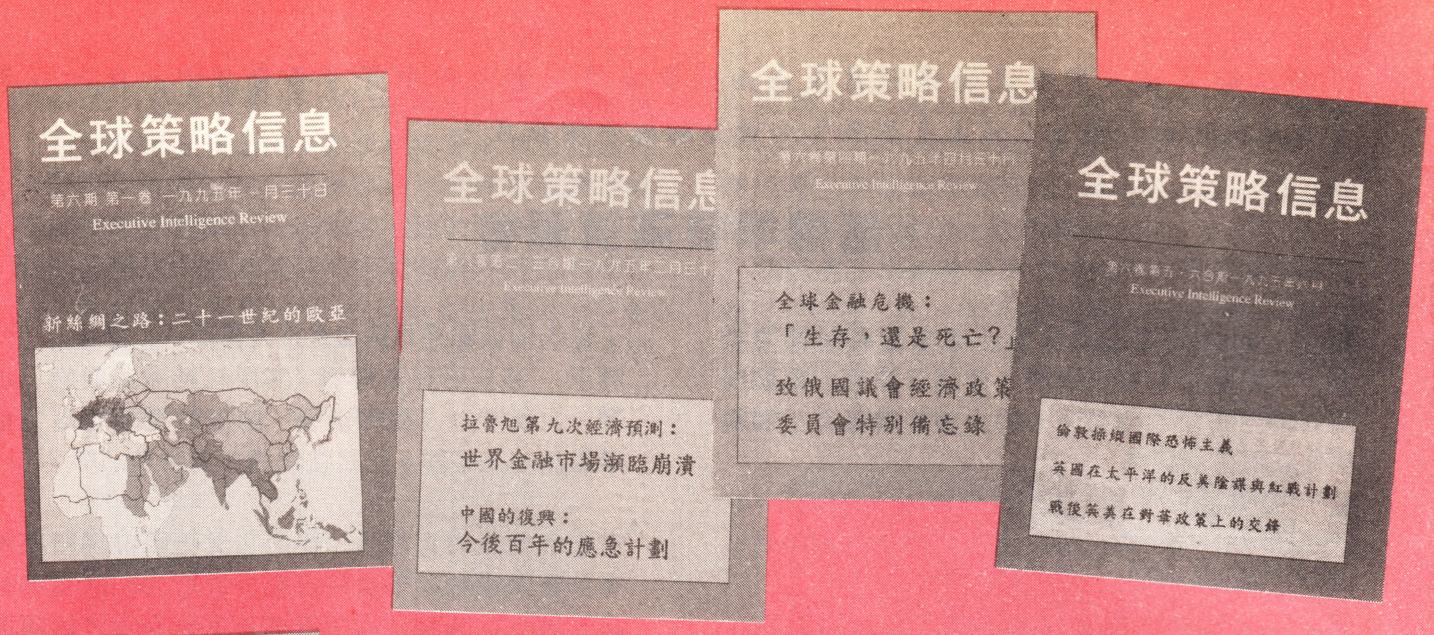


Table of Contents No. 1-2 Volume 7 Jan. 30, 1996

Book Proves Classical Music Composition is a Science, by Kathy Wolfe

Feature: The Classic Idea: Natural and Artistic Beauty, by Lyndon LaRouche

"Johannes Brahms as a Man, Teacher, and Artist," by Dennis Speed

Timeline of the Schiller Institute's Campaign to Revive Classic Culture

全球策略信息訂閱單

☐ $35 訂閱二年
☐ $20 訂閱一年

Name: _____

Address: _____

_____

_____

Telephone: _____

H.S.D.I.
P.O. Box 58
Ridgefield Park, NJ, 07660-0058
Tel: (201)-641-8858
Fax: (201)-641-0453

責任編輯： 陸淋灘
Leni Rubinstein

歡迎電詢，寫信，投稿，或購買書刊