

西樂東漸、中樂南移的文化匯聚

——論澳門音樂歷史傳統的獨特性

戴定澄

[提 要] 澳門是歐洲西樂東漸的首站,也是中國大陸中樂南移的匯聚點,是中西文化交融的地方。澳門開埠以來的四百餘年間,有很明顯的音樂線索和潛在的豐富記錄,無論中與西、宗教與世俗、經典與民間各個範疇的音樂都有自己的發展線索和當代成果。同其他一些華人地區西來文化歷史較短、或因各種因素有本土文化斷層的情況相比,澳門的這種中西碰撞、同存、共融、代代相傳的歷史傳統是頗具探討理由的音樂史個案。

[關鍵詞] 澳門音樂史 西樂東漸 中樂南移 天主教禮儀音樂 民俗音樂 中西文化

[中圖分類號] J609.2 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2022) 03 - 0048 - 12

一、引子：歐洲“七藝”與藝術音樂

音樂,作為一門縹緲於空間、展示於時間的藝術,美妙、和諧地繚繞於我們周圍,其深含不露的高貴——一種“只可意會,不可言傳”的使人品質、格調昇華的力量,是千百年來為人們所津津樂道的話題。音樂是人類心靈世界的表露,是一種精神或靈魂深處的美感需求。相對於繪畫、雕塑等視覺藝術而言,音樂屬於聽覺的藝術;從另一個角度看,如果說視覺藝術是空間藝術,則音樂就是時間的藝術——視覺藝術的畫作、雕塑,是在空間概念展示的藝術;音樂有起伏,有快慢,有強弱,有各種不同的音色、音質,都是隨着時間的流逝而呈現。

歐洲中世紀關於“七藝”的基本定義是:文法(Grammar)、修辭(Rhetoric)、辯證(Dialectic)、算術(Arithmetic)、幾何(Geometry)、天文(Astronomy)、音樂(Music)。除此之外,不同的時期、不同的地方亦有一些相應或相似於“七藝”的群體文化概念,但無論何種概念或闡述,音樂都一定屬於其中的一個種類。以歐洲為代表的西方文化傳承在這方面有比較發達的哲理系統,而東方中國在孔子的時代,關於“樂”同其他文化概念方面也有很高層次的文化闡述——雖然風格和理念出發點不盡相同。這也說明,無論古今中外,音樂都是被哲人和相應學說系統所尊崇的藝術概念。

不同的音樂有不同的形態,西方的藝術音樂由於其源遠流長、文獻豐富、傳承精密等特徵,是當今世界上為聽眾普遍接受的,或說是認受性較高的、同各民族音樂的個性型態並存的一個音樂藝術

體系。從廣義上講,整個歐洲由作曲者創作的具經典流傳特徵的音樂(除了民間自娛自樂的音樂外)都可稱之為藝術音樂或古典音樂。這類音樂從天主教早期儀式音樂發源,不間斷地在創作和理論總結中前行,同時有表演藝術家推動實踐,在歷史上承前啟後地不斷發展、良性循環。其基礎非常的紮實,既在演化中延續和保留着傳統精華,又在展現中持續演化出新的觀念、新的形態和新的風格,至為重要的是這個體系具有着強大、系統、全面的歷史資料承傳支持,其中包括了藝術、學術和技術等各類文獻,從而具備了它的科學性。就某種意義而言,這正是音樂屬於西方“七藝”中間的一個重要環節的體現。

隨着西人東移,這類音樂也逐漸傳來東方,所謂“西樂東漸”中的“樂”,亦即是指歐洲的藝術音樂。

二、歐洲早期藝術音樂同澳門天主教音樂的關聯

而 17 世紀之後直到 19 世紀末的歐洲經典音樂,就東西方音樂學術界而言,是屬普遍較為熟悉、認知的範疇,而相對陌生的歐洲 16 世紀之前的藝術音樂,對理解和研究澳門天主教音樂尤為重要。

16 世紀及之前歐洲音樂的基礎,是天主教(Catholicism 或 Roman Catholic Church)的禮儀音樂(Liturgical music),這類音樂源遠流長,有很富足的歷史傳統。天主教是非常重視音樂的宗教,音樂不僅是儀式的必定工具,也是渲染宗教信仰、宗教心緒的重要途徑。教會禮儀音樂並非嚴格意義上的表演音樂,是一種為宗教禮儀服務的儀式化音樂。當時歐洲具有藝術規範特徵的音樂之呈現和發展,基本上都是在天主教禮儀如教會彌撒中顯現。歐洲 16 世紀或之前的音樂人群體,無論是作曲家、理論家還是表演藝術家,主要都是為教會服務,將音樂奉獻給天主,用音樂去祈禱——聖經認為音樂有雙倍的祈禱功用。為教會禮儀奉獻音樂的人士,很多都是史上有傑出貢獻的音樂大師級人物,圍繞教會的禮儀需要而從事相關音樂事業,在作曲實踐、演唱演奏或理論的分析綜合等各方面,都緊密配合天主教會禮儀的需求。當然,教會還有東西方之分——如東正教會(Eastern Orthodox church),^①有新舊之分——如 16 世紀宗教改革後的基督新教(Protestantism)等,但音樂在儀式中的功能和重要地位不變。

以近世歐洲藝術音樂中相對世俗化的所謂古典風格(Classical style)、浪漫風格(Romantic style),以及持續發展下來到 19 世紀末的後期浪漫(主義)風格(Post-romantic style 或 Post-romanticism)的音樂為例,無論是技術還是學術,其最初的源頭,也是天主教的禮儀音樂。從某種意義上講,歐洲的早期音樂史,基本上就是一部教會音樂史,教會音樂家們無論在音樂技術、音樂藝術還是音樂學術等方面,都對西方音樂史有着巨大貢獻。歐洲後世的專業作曲家,在繼承這種文化遺產的基礎上創作世俗音樂新篇,同時也繼續以教會禮儀音樂題材或體裁作曲。從某種意義上講,迴避討論西方宗教音樂,尤其是基督宗教音樂,就無法討論西方音樂歷史。^②

澳門天主教禮儀中的音樂呈現,在作品技術和表現方式上有富足的西方意識,也有一些作品在西式作曲技法基礎上應用華人的民族音樂語言,但總體上確是以西歐傳統天主教音樂的風格為主。回觀澳門的狀況,將東西方的相應情況進行比較,深深感到澳門的天主教儀式音樂狀況在華人世界範圍裡,是一個很豐富典型的西樂東漸的文化現象。

促使筆者較早涉及澳門天主教音樂研究的緣由大略如下:李向玉教授有關聖保祿學院的研究專著披露了不少珍貴的 16 世紀中後期當時記載的音樂活動、音樂課程的資料,是研究澳門天主教

音樂的重要歷史文獻。^③在澳門天主教背景音樂團體的朋友們的介紹和陪同下,得以及時做了不少信度高、具有史料價值的採訪工作,包括天主教會神父、主教、修院、教堂等方方面面的資料。當時接受採訪的人士包括澳門首任華人主教林家駿、澳門教區副主教羅啟瑞、澳門聖庇護十世音樂學院院長莫慶恩神父(Lancelote Miguel Rodrigues)、澳門聖若瑟修院高天予神父(上述人士現已離世)、旅居澳洲的梁加恩神父等,他們均在澳門的聖若瑟修院接受過較為完整的音樂訓練,並富於作曲、演奏及教學等音樂才能。^④很感恩他們接受採訪,詳盡介紹了很多珍貴的一手資料,這些採訪錄音、攝影和相應的記錄文本,為開展研究提供了極為重要的資料基礎。此外,澳門聖若瑟修院院長袁偉明神父贈送了兩冊澳門天主教禮儀音樂的多聲部作品樂譜,^⑤修院高天予神父贈送了不少修院保存的資料,^⑥澳門嘜鳴合唱團團長林平良,則提供了大量由他歷年保存的作品手稿以及由他主編的聖樂曲集,^⑦等等。這些都是非常豐富和獨特的資料文獻,令人有如獲至寶之感。

依據這些珍貴的基礎資料,筆者認為澳門的天主教音樂確實是西樂東漸過程中間的重要環節。所謂西樂東漸的“東”,澳門是一個代表,歐洲西樂的傳入是通過澳門再延伸到東方其他地方。而“西”,則是隨着以葡萄牙人來澳後傳入的天主教而引入,由於天主教的西方地域文化共性,這中間同時還包括了意大利、西班牙、奧地利等國神父的貢獻。所以說,西學、西樂東漸中間最重要的體現之一,就是歐洲傳入澳門的天主教音樂。

歐洲早期音樂,尤其是 16 世紀文藝復興時期以天主教禮儀為主的音樂,是西樂東漸到澳門的源頭,理解和認識 16 世紀西歐、包括葡萄牙的藝術音樂,是探討西樂東漸澳門現象的重要鑰匙。^⑧

三、澳門天主教音樂的特色和成果

澳門現在的宗教音樂具多元化的傳統,除了天主教禮儀音樂外,還有在澳門方興未艾的基督新教崇拜音樂,更有中樂南移的典型宗教範例,如澳門口傳心授、五代相承的道教科儀音樂,如以澳門觀音堂為代表的佛教誦經音樂等,但澳門天主教有着最源遠流長且不曾中斷的歷史,就此而言,同屬華人地區的中國內地、台灣和香港都無法與之比較。

台灣的天主教會體制很健全,有天主教主辦的大學,如從北京遷移到台灣的輔仁大學(Fu Jen Catholic University),在音樂方面有聖樂委員會。但台灣的天主教會真正持續的歷史長度是 160 年(天主教於 1626 年由西班牙傳教士傳入台灣基隆、淡水等地,但 1642 年台灣北部為荷蘭佔領後,西班牙傳教士被遣送至巴達維亞。1859 年 5 月西班牙道明會士郭德剛及洪保祿神父等自菲律賓經廈門抵達高雄,本文以此作為天主教在台灣植基並持續的開始),不同於澳門的天主教所具有的超過 450 年的歷史和相應具有的獨特傳統。台灣一些具有學術權威地位的教會音樂家,如著名音樂史家、作曲家、曾任輔仁大學副校長和講座教授的劉志明神父,幼時是在澳門天主教會的修院接受音樂的啟蒙,繼而展開他的音樂生涯的。

香港的天主教會初期隸屬澳門教區管理,直到 1840 年代,才脫離澳門教區。香港天主教的前任主教湯漢也是早期在澳門修院受教成長,同樣通曉音樂。筆者也專程前往香港拜訪聖樂委員會主席蔡詩亞神父,瞭解和比較兩地在聖樂方面的情況。因為曾經被英國管治,香港也有在 19 世紀中葉傳入的英國聖公會(Anglican Church)系統,聖公會屬於基督新教(雖然由於歷史的原因,聖公會禮儀中有較多天主教會禮儀的遺存)。

中國內地具有比較明確印跡的天主教會活動,主要是 16 世紀西來神父從澳門出發帶入的,但因應各種歷史和政治因素,時斷時續,相對而言是一種始終處於社會邊緣的信仰系統。

澳門的天主教禮儀及其音樂體系無疑獨具一格——雖然澳門的天主教文化不單體現在音樂方面,也在其他方面有較為獨特的顯示,但是音樂的表現確實是非常具有特色和典型意義。

澳門天主教禮儀音樂的特點是:有如此長的歷史背景;有如此多優秀、一流的音樂專才神父(包括大批西來神父和部分同樣優秀的本地神父);有如此眾多的華人信徒在潛移默化中傳承這種音樂傳統;等等。這些事實非其他華人城市可比。這個歷史性的優勢,自16世紀後半葉開始持續下來。總體來說,這條線一直沒有斷裂,沒有斷層,同西方很多國家的天主教、東正教等基督宗教傳統一樣地保持和傳承下來。

西方來的神父中,尤其是耶穌會的神父,大多是飽學之士,他們不僅僅是有音樂專長,不少人其實更屬高質專業作曲家的水準。如聖若瑟修院的江沙維神父(Joaquim Afonso Gonçalves, 1780~1844, 亦可音譯為若阿金·阿豐索·岡薩雷斯),葡萄牙籍漢學家、遣使會傳教士,是一位在澳門活動並聞名歐洲的著名漢學家,在音樂上也極有天賦。他的作品在他傳教、生活的聖若瑟修院被印刷流傳。這個歷史資料在當時由他的學生撰寫,這位學生也在他的教導和指引下成為作曲家。⁹在澳門,也有幼時在修院受音樂啟蒙、現已經成為國際知名作曲家的天主教信徒,如被稱之為“香港現代音樂之父”的林樂培先生,他創作的不少膾炙人口的聖樂歌曲,成為又一特色。

除了西來的音樂專長神父外,本地及各地來澳門的華人神父和信徒,也慢慢接受了相應的薰陶,形成了一個文化上西樂東傳的典型的群體現象。

筆者關於澳門天主教音樂的研究專著出版後,受到學界和宗教界歡迎,並有中、英、葡等語言版本,一定意義上說明了包括葡萄牙在內的學界對這個學術領域的關注。書中描述和探討了不少具有專業作曲家水準的神父及其作品,如來自義大利的馬炳靈神父(F. Maberini, 1886~1956, 約1920年代在澳工作)、來自奧地利的司馬榮神父(Guierme Schmid, 1910~2000, 1939年來澳,在澳服務27年之久)、來自葡萄牙的區師達神父(Aureo Castro, 1917~1993, 1931年來澳直至逝世),以及有傑出音樂創作和演奏才能的華人神父劉雅覺(1871~1951)、專業作曲家林樂培等的作品。有學者提出,為何在書的後半部分介紹了不少在澳門修院受到基礎音樂訓練的華人神父,甚至是一些並未受過音樂專業訓練的華人信徒(所謂業餘作者)的創作作品?這是一個值得引起思考的問題。音樂史研究通常傾向於關注傑出音樂家的貢獻,尤其是在作曲大師輩出的歐洲更是如此。然而,經歷了多年的思考,以及同國外同類音樂文化體的比較研究,筆者認識到,澳門地區的天主教禮儀音樂是一個群體文化的現象,既有一些外來大師級音樂家的傑出貢獻,亦有眾多的本地華人神父、信徒的普遍傳承——這確實是一個非常獨特的現象,不僅區別於西方,也不同于華人其他地區、甚或亞洲一些接受西方文化較早的國家和地區。一些華人神父或信徒,或直接受教於一些西方教會特地派遣到澳門的音樂大師,或在澳門的修院接受較嚴謹的音樂基礎訓練,甚或只是自幼浸淫在教會禮儀音樂之中耳濡目染,普遍能夠寫出那些同樣膾炙人口、又具有一定技術基礎的作品,也真正是澳門音樂歷史上一個西樂東漸的獨特文化現象和實例,不容學界忽視。

澳門天主教的華人神父或教徒對聖樂中化、本土化有一個很大的貢獻,就是他們在聖歌的寫作中關注到了廣東話的九聲音韻特徵,如何根據粵語的九聲去創作旋律。現在的粵語歌曲創作,包括世俗、流行風格的粵語歌曲都留意這個問題,但是引起關注的源頭是早期澳門的華人神父(如出生於1870年代的劉雅覺神父),他們認為粵語語詞的構思,除了創作意念外,其音韻的高低同音樂旋律的起伏需配合一致,這是澳門天主教音樂本土傳承的一大特點。西方神父知道這個問題,所以當他們為拉丁語詞寫了旋律,希望譯成中文(粵語語音)時,就會請澳門的華人神父幫助在語言上把

關和調整。

西來音樂在澳門確實是直接或間接地通過天主教會傳播的。西方國家的天主教禮儀有着二千年的漫長歷史,在這個基礎上演化出各個時期很經典的音樂。澳門不同,在澳門這個華人為主的社會,沒有具備這樣長久的音樂歷史的條件,但難得的是這種天主教音樂傳統自 16 世紀傳來澳門後,一直持續了下來,成為澳門比較經典和重要的音樂代表。

四、西來樂種中同教會音樂並行的的唱詩班、器樂和表演蹤跡

在天主教會,除了管風琴外,當時一般情況下並不允許在儀式中使用其它樂器,最早時正宗的使用其實只是人聲,而且必須是男士的聲音。同天主教神父都由男性擔任的道理一樣,這類唱詩班全部都由男聲組成。所以早期在教會禮儀中的多聲部合唱一定由全男班合唱團(Men's Choir)執行,其最高聲部是男童聲,然後是第二聲部,由唱假聲的男高聲部擔任,我們稱之為 Countertenor, Countertenor 的聲音很動人,也是現代合唱團中缺少的聲部種類;第三聲部 Tenor 是由常規男高音演唱,最底下是男低音聲部。不少作品在此四個聲部的基礎上有時還會再擴展多一些聲部,但基本形態或聲部架構的基本內涵是四聲部本質。澳門天主教會在上個世紀也有全男班的唱詩班,使用四線譜在教會禮儀中歌唱。現在雖然大家並不介意用男女混聲合唱團來詮釋當時的合唱經典,但西方國家很多的教會唱詩班還是保留着全男班的傳統。澳門教會多年前曾邀請西斯廷教堂合唱團來澳演唱,因為是全男班,節目表翻譯者曾疑惑 Soprano 聲部怎樣翻譯(因為在當今的世俗合唱團中,這個聲部都譯為女高音),其實該詞最初是從拉丁語詞傳承過來的,在全男班合唱團裡,按照原意應該譯為“最高聲部”。

西洋樂器基本應該是在 16 世紀才出現在澳門:一是在這個時間點上有文獻記載;再就是在 16 世紀澳門開埠之前,作為一個華人漁村,澳門出現那些西洋樂器的可能是微乎其微的。最引起關注的教堂樂器還是管風琴。因為管風琴最可以表現天主的神威。但從西方教會分離出來的東正教,如俄羅斯、希臘的東正教教會,自認為是最正宗的基督宗教,故無論是做彌撒還是平日活動,在教堂裡還是只有人聲的歌唱,進入教堂就聽到了一群歌者在那邊唱宗教讚美詩,非常美妙的聲音,沒有包括管風琴在內的樂器,這是保守或者說是比較極致的做法。從那個角度來說,東正教的音樂禮儀也許可說是基督宗教中較為傳統、保守的一宗。

依照歷史資料記載,聖保祿學院(大三巴)有發現西來樂器。具體而言,同聖保祿學院相關的音樂教學和演奏的藝術活動、音樂知識和技術等方面,都有當時教會和民間的較為詳實的記載。例如一些當時有華人記錄聖保祿教堂樓上的樂器:“三巴寺樓有風琴,藏革櫃櫃中,排牙管百餘,聯以絲繩,外按以囊,噓吸微風入之,有聲鳴鳴自櫃出,八音並宣,以合經韻,甚可聽”;除了大型管風琴的“甚可聽”,並有其他的“諸樂器”存在:“寺首三巴……上有樓,藏諸樂器”;^⑩但具體為何種樂器未有描述。下面的一項資料,則涉及一些具體樂器和演奏的記錄:在 1589 年 1 月 1 日,四位耶穌會的使者在聖保祿學院舉行音樂會,“他們一人彈豎琴,一人彈擊弦古鋼琴,另外兩人拉小提琴”。^⑪可見 16 世紀的澳門,已經有較為豐富的西樂演奏狀況,而這類記錄也從某種程度上論證了西方音樂在澳門的人文背景和基礎。

關於西來的管風琴,筆者 2003 年來澳門後,感到很不可思議的一件事,就是發現當代的澳門沒有管風琴,就此寫了關於在澳門重設管風琴建議的文章,^⑫當時趁赴台灣天主教輔仁大學講學的機會,專門請教了梵蒂岡駐校副校長有關具體安裝的技術可能性,得到很正面的回應。之後文化局和

教會都有響應跟進,最終的結果是在望德堂由信徒資助設立了管風琴,同時在聖若瑟修院教堂也由教會出面安置了管風琴。所以現時澳門有兩架傳統的大型管風琴,在一定程度上顯現了教會昔日的榮耀。

澳門聖保祿學院是遠東最早具規模的、有高等教育資質的學校。如前所述,16世紀下半葉,在這個學院裡面曾有很多不同的西式樂器出現,有清晰的記載。當時的那些記載限於文字,並沒有具體樂器的圖像資料存留。但在歷史研究的方法裡,有時可以用一種橫向的比較方法去推測,這種推測雖然未能確證,但卻能給予啟發和借鑒;依據我們可以找到的對16世紀西歐、甚或葡萄牙的樂器資料描述和有限的圖片資料,可以作為推測的參考。

葡萄牙人來到澳門之後,他們不僅在教會禮儀中用音樂來禱告,在自己世俗生活中同樣享受音樂的樂趣,這中間一定會有許多樂器的自由使用,例如歷史悠久的葡萄牙吉他,由文藝復興時期呂特琴演變而來的曼陀林等。雖然我們暫時無從深入考證當時澳門的狀況,但是根據我們所獲有的少量資料和相應合理的推測,那種可能性是存在的——因為對於一個喜愛音樂、載歌載舞、又同西歐國家一起經歷16世紀文藝復興浪潮的民族而言,如果說葡萄牙人在家裡完全沒有音樂伴隨,是不可能的,相信彈琴唱歌跳舞是他們生活中的重要娛樂方式。

在文獻記載中,可以看到上述情景作為傳統在十九、二十世紀的延續:“1872或1873年10月17日……宴會後歌舞晚會立即開始……兩人演奏羅西尼歌劇序曲……兩人表演了威爾第歌劇的一段二重唱……”,之後的一首歌劇五重唱被當時的評論家認為“未經排練能配合如此默契,簡直不可思議”。^⑬1931年,“澳門人早就把到戲院聽歌劇和參加音樂會當成家常便飯,穿着燕尾服和晚禮服去崗頂劇院(Teatro D. Pedro V)”。^⑭

以下是有關1932年的兩則音樂消息:“葡萄牙藝術家的演出活動並未就此中止。5月,抒情男高音歌唱家羅梅里諾·達·席爾瓦(Lomelino de Silva)蒞臨澳門,據《澳門之聲》的說法,他是葡萄牙的加羅索(Caruso)。和席爾瓦·桑切斯(Silva Sanches)相反,羅梅里諾·達·席爾瓦是一彬彬有禮的人,嗓音優美動人,待人熱情,面相友善。總之,他的形象非常討人喜歡。他作了兩場演出,第一場是5月8日在崗頂戲院進行,節目非常講究。第二場是5月16日在國華戲院的演出,節目更為大眾化,而不那麼高深。由於他深受澳門大眾的歡迎,演出當中受到熱烈的喝采歡呼,自然給澳門人留下了良好的回憶。”這一年“古典音樂方面的記錄是著名的施尼德爾三重奏樂隊(Trio Schneider)的演出。樂隊由鋼琴家巴朗·威廷赫夫·施齊爾(Barão Vietinghoff Scheel)、小提琴手連扎·瓦西茲(Remja Waschitz)和樂隊創辦人澳爾夫岡·施尼德爾(Wolfrang Schneider)組成……為慶祝作曲家海頓(Haydn)誕辰200周年,三重奏樂隊以這位天才音樂家的《D小調奏鳴曲》(trio em ré menor)開場,然後演奏了拉赫瑪尼諾夫(Rachmaninoff)的音樂片段,舒曼(Schuman)的《浪漫曲》(Romanza)等樂曲”。當時的報刊評論說:“我們看到聽眾對樂曲的每一樂章均全情投入地傾聽……每一樂章和各進行曲結束時所贏得的熱烈喝采,聽眾的激動情緒等等,均使我們可以坦白地說,這次活動的組織者應對其付出的努力得到良好的收穫而感到心滿意足了……”“音樂構成澳門葡人的教育內容。很少有葡人家庭中不出至少一個彈奏某類樂器的人。人們喜愛的樂器是鋼琴和小提琴。但有很多人彈奏其它弦樂器,如曼陀林、中提琴、吉他和‘埃卡里里’(eukalili)。狂歡節的節目就由孩子的音樂演奏助興,取得無可置疑的成績”。^⑮

澳門的特有族群,以葡萄牙文化為主要精神歸屬的澳門土生葡人的音樂生活也非常豐富,他們在家裡舉辦沙龍,唱歌,跳舞,彈鋼琴,也有固定的音樂活動週期,如20世紀上半葉有記載的、

由 1930 年代延續至今的澳門土生葡人樂隊的盛況，^⑩當時每逢週四下午 4~7 時，土生葡人樂隊在市政廳前廣場表演，又或在節日的街頭載歌載舞奏樂歡慶。

從資料中也可追蹤到 18 世紀以來，由天主教會統一調度，很多通曉音樂、甚至是音樂專才的神父、信徒等從歐洲不同國度來到澳門，因此，前述音樂場景的可能性更多。由此也可以推測 16、17 世紀的類似情況的發生。可以說，西式音樂活動或音樂生活的最大源頭，很明顯應該是同葡萄牙人、以及由此延伸出來的澳門土生葡人群體有關。

20 世紀以來，更多的西人音樂家來澳或在澳世代生活，如來自意大利的許天德神父（Cesare Brianza, 1918~1986），其所主持、指揮的聖十字兒童合唱團，在當時的遠東盛極一時，還曾遠赴梵蒂岡為教皇演出；20 世紀中葉成立的澳門警察銀樂隊的幾任來自葡萄牙的指揮，如邊度沙（José Pinto De Sá, 1939~）、文第士（Abel Teixeira Mendes, 1936~）等，均為專業音樂家；^⑪出生在澳門的葡籍鋼琴家高美士（Maria Margarida de Alacoque Gomes, 1902~1995）則是當時頗受富家子女歡迎的著名鋼琴教師；又如來自俄羅斯的鋼琴家、作曲家夏理柯（Harry Ore, 1885~1972），不僅在澳教學（前述鋼琴教師高美士及澳門出生的國際知名鋼琴家蔡崇力等亦曾隨他學習），寫作澳門主題鋼琴曲，還運用本地膾炙人口的廣東小調創作了也許是中國音樂史上最早的民歌鋼琴組曲。^⑫

管樂演奏和相應的管樂組織存在，自 17 世紀以來有着延續至今的傳統，不僅是澳門城市音樂歷史的另一重要特色，也同樣是華人地區較為獨特的現象。因其中西匯聚之豐富的文化內涵及外延表現，限於篇幅，將另文梳理和探討。

五、澳門音樂歷史的中樂南移現象

就“西樂東漸”概念而言，如前所述，其最初的代表就是葡萄牙（西方）和澳門（東方），而直接的途徑就是天主教的禮儀音樂，當然也很自然地伴隨着一起東傳的世俗音樂，這是一個主要的、帶給澳門又通過澳門向中國內地延伸的東漸。相對“西樂東漸”而言，澳門作為一個移民城市，筆者個人認為，其音樂領域尚有一個“中樂南移”的概念，是由中國大陸、尤其是同樣是粵語區域的嶺南地區南移過來的多元民間品種的音樂，其中，澳門五代相承的道教科儀音樂是一個典型的代表，^⑬也恰好同西來天主教相對應，兩條線索的音樂形態可作具有文化和宗教意義的比較研究。

筆者手頭有一些珍貴的視頻，是 19 世紀葡萄牙人在澳門漁船上拍攝的疍家人結婚禮儀。都是道教的現場儀式，道士們吹吹（嗩吶）打打（敲擊法器），持續有生動的樂聲伴隨——雖然西人對這種樂聲通常是很難接受——當時的西人聽中國民間的一些音樂，會感到有好多噪音；同樣發生的情況是，當時的華人在描述西方人的音樂時，常常是以一種諷刺式的口氣表述，認為是一種聽不明白的音調，這從一些明清詩歌裡可以瞭解。^⑭

這實在是東西文化在碰撞、共存的初期會產生的很有趣的狀況：當人們去到陌生異域，聽到當地土生的音樂時，也時時會有這種不習慣的情況出現，甚至有人將一些特有的並非十二平均律的音樂描述為五音不全。當今東西方交流廣泛，人們開始明白多元文化、或文化的多樣性特點：聽西方音樂用西方感覺的耳朵去聽，聽華人的道教音樂，用道教科儀的角度去聽，應該用不同的聽覺經驗去聆聽，是一種多重音樂樂感的體驗。這在具有“西樂東漸”和“中樂南移”特色的澳門，就更顯難能可貴，相應的觀念可以延伸到東西方文化、文明領域。有意思的是，我們常常用“和而不同”來形容華人音樂：“和”是和諧，是前提，不過是“不同”的。華人音樂大多是“和而不同”：不同的樂器通常是一起演奏同一支（和諧的）單旋律，但其實出來的聲音是不同、各顯神通的；相對而言，西方音

樂反而可以稱之為“不同而和”²¹：西方音樂在樂器一起合奏時，每種樂器演奏的樂音通常是不同的多聲部組合，甚至十幾個聲部都不同，但他們有和聲、對位法的作曲規則，不一樣的音，但是可以合（和）到一起，再加上歐洲的不少特定樂器具有“群體性”組合音色的特徵，很大一支樂隊出現的聲音可以非常的協調。從這裡可以感受到東西方音樂在思維和實踐出發點上有趣的不同之處——而這也正是澳門城市音樂文化之多元、包容的歷史傳統特色之一，成為人們在文化觀念方面普遍可感受到的重要體驗。

文獻記載中較少 17 世紀前後澳門華人如何自娛自樂的資料。有記載在 1695 年 9 月 9 日，澳門半島在遭受一次強颱風的襲擊之後，一位意大利旅行家看了“一場按中國人的方式演出的戲”，“部分是念白，部分是唱腔，幾件木製和銅製樂器奏出的音樂，和諧地應答着唱者的聲音……這場戲持續了 10 個小時”。²²17 世紀耶穌會傳教士利瑪竇曾談及一段見聞，是關於在華過年過節看到的那些戲曲表演的熱鬧景象，²³亦間接證實了當時戲曲音樂在華人民間的興盛。所以，戲曲應該是以以前澳門華人民眾很大的精神追求和文化傳承的途徑。多方面資料顯示，澳門在 19 世紀和 20 世紀的戲曲音樂呈現興旺狀況，這也可旁證此為澳門華人同音樂相關的生活方式之一。在此之外，就是中式宗教中的儀式音樂。其中，中華原生宗教是道教，佛教因傳入中國的歷史悠久，已經成為華人宗教的重要一支。道教和佛教對華人民眾生活有音樂意義的影響，在澳門，以五代相傳的吳氏道教科儀音樂和有悠久歷史的觀音堂佛教誦經音樂為代表的中式儀式音樂，別具特色，已引起學術界的關注和探討。

戲曲、宗教（儀式音樂）在華人民眾生活中具有一種潛移默化的客觀教養效果，同時，民俗生活中的民間歌唱和民間器樂的自娛自樂，也同樣非常豐富地存在於澳門的華人各個民俗群體之中。如大陸嶺南文化為主南移的鹹水歌、童謠、地水南音、粵謳、廣東小調，以及各類舞獅、舞龍、舞醉龍的敲擊樂，八音鑼鼓等。²⁴而深植並廣存於民間、穿街走巷的嶺南說唱音樂，對民眾的潛移默化影響更不可低估。有例為證：“澳門夏夜，除了吃，還有‘唱師娘’的節目。涼風習習，暑氣全消，許多家庭都愛把那些沿街賣唱的‘師娘’（失明賣唱女伶）喚來，大家擔來小木橈，靜心欣賞。一把琵琶、一支笛子，一個個動人的故事，在夜風中蕩漾。《玉葵寶扇》、《客途秋恨》、《陳世美不認妻》等曲子，聽得婦女涕泗縱橫。”²⁵澳門作家湯梅笑女士，在題為《南音的保護鏈》的一篇文章中，對當年澳門街頭的南音也有如下的回憶：“我對廣東南音及木魚、龍舟的曲調並不陌生。在童年時代，這類廣東地方歌謠雖然已向下坡走去，但每於年節仍有民間藝人於街頭間尾‘數街石’，在人家門前演唱語出吉慶的木魚、龍舟討個零錢；直至六十年代前期，澳門綠村電台每於下午仍在播出由黃德森督師彈箏獨唱的南音節目，聽他把《東周列國志》的《武王伐紂》，《隋唐演義》的《薛仁貴征東》、《薛丁山征西》、《薛剛反唐》以及《羅通掃北》等等一個個地說唱下來，讓人癡醉；每到關要處，‘琤琤’掃一下箏弦，聽者心臟都被提起來了。”²⁶

值得關注的是，由於澳門社會制度的寬鬆、民風的淳樸包容，不少中式民間樂種南移到澳門之後，受到此地根深蒂固的華人傳統文化的浸潤，在得以良好地延續的同時，又充分吸取了本土文化的養料，形成具有自己特色的傳承。也有其他省份南移品種，如來自福建的泉州南音、拾音等，但不屬澳門主流民間音樂品種。

華人傳統音樂文化比較經典的存在還包括民間各種流派的古琴音樂，在澳門同樣如此。古琴音樂從古時直到現在應該是保存得比較好的一個樂種，堪稱華人音樂文化的活化石。如果將古琴譜和歐洲早期那些四線譜之前的樂譜做一個空間意義上的橫向比較，之後再同現代的記譜法做一

個時間意義上的縱向比較探討,相信是具有中西歷史價值和文化觀念意義的研究。²⁷當今五線譜的特點是精準明確,音的長度(時值)、高度、速度、強度等因素,都有清楚標示。而五線譜之前不少記譜法的特點,是標記簡練,提示你如何演繹,當然演繹有口頭傳承的經驗,圍繞一個主題,可以有即興的表述,但是實際的確定性是不夠的。古琴譜同樣具有一種可推測的不確定性,正是這種不確定的因素,使得古琴對古譜的演繹有着一種神秘、或者說相對模糊的傳承特徵,這中間,文化積累和傳承經驗至關重要。

在以華人文化為基礎的澳門,可以通過這個戲曲、宗教以及隨大陸(主要是嶺南地區)民眾南移帶來的民俗音樂對生活中的影響,來發掘和思考中樂南移的問題。而能夠在時間和空間意義上將之與同樣在澳門發生的西樂做可能的比較性探討,亦為澳門的文化優勢之一。

值得一提的是,20世紀以來,隨着大陸、尤其是嶺南地區民眾的向南遷移,不少以後成為大師級的作曲家亦從中產。例如前文提到的廣東籍華人天主教音樂權威劉志明神父,²⁸廣東籍創辦了中國第一所專業音樂學院的蕭友梅博士²⁹等;澳門籍的著名作曲家林樂培³⁰,其音樂生涯均起步於澳門受到的啟蒙;而已被確認出生在澳門海上的“人民音樂家”冼星海的傑作,更顯現澳門的福地光輝。

除此之外,20世紀中葉,不少因應戰爭、政治運動等的社會波動而來澳居住多年的大陸專業音樂家,也對澳門的音樂教育和音樂發展做出不小的貢獻。如曾經在澳門短居的廣東籍著名音樂家黃飛然,1949年前後來澳門,曾在培正中學任教,直至1953年移居香港(後又長居加拿大)。資料也顯示,作曲家冼星海曾指導廣州培正中學的管樂隊(有影像為證),而澳門培正中學正是廣州培正中學的後續——1938年,因為抗日戰爭的關係,廣州培正全體師生遷校至澳門,從一定意義上說,深受嶺南文化浸淫的音樂家冼星海同澳門培正中學亦有一段間接的歷史聯繫。

六、澳門音樂史資料追蹤與中國音樂史的學術填補

澳門是歐洲西樂東漸的首站,也是中國大陸中樂南移的匯聚點,是中西文化碰撞之後並存和交融的地方。各類音樂文化品種,在澳門這個歷史平台上,可以並存,相安無事;可以交融,產生新的文化特點;可以持續,都有自己的傳統。

例如澳門獨有的土生(葡人)相應文化,將葡萄牙音樂因素同澳門華人文化相融,產生了一種獨特的文化品種,土生葡人無論是其血緣關係還是文化精神,都有一種“混合”和“共融”的概念在裡面;例如西來的天主教禮儀音樂來到澳門後,在繼承傳統的基礎上,又有了華人民族調式、華人旋律風格的彌撒等體裁;例如中樂南移的澳門道教科儀音樂,來到澳門後廣泛吸收了本地的粵語民間音調,將之非常自然、順暢地融入本土道樂之中;例如澳門的部分佛教瑜伽音樂的演奏方式,採用了道教的一些表現手法,其澳門特色為人所稱道;例如與廣東兒歌同宗同源的童謠,澳門在歌詞上加入了本地特有的文化元素,形成別具一格的形態;例如水上人家的鹹水歌即興創作,在澳門可以融入同本地題材相關的內容,等等。

澳門的音樂歷史尚有不少資料需要收集梳理,尤其是相對比較缺乏的17世紀、18世紀的文獻,而16世紀下半葉開埠初期的資料挖掘出來比較多,19世紀以及之後的資料更多。儘管如此,我們還是可以將整個一條線穿連起來,有這麼一個基本的歷史框架。音樂史的資料,有關音樂的專業記載固然重要,但一些邊緣的相關資料,或時隱時現、或蛛絲馬跡、或朦朧龐朧、或稍縱即逝地披露當時的一些音樂的真實狀況,需要你靜下心來仔細“淘寶”,比如明清時期當時發生在澳門的詩

歌、當時澳門教區的文件、當時書籍對社會場景的描述、當時人們的日記、當時的報章報道等等，都可從中追尋樂蹤。

17世紀下半葉的澳門應該是天主教會及相應音樂表現的盛世，有不少當時的資料記錄，但很難找到當時具體的音樂樂譜。聖保祿學院當時的華人學生吳漁山(1632~1718)，通曉音樂、美術，筆者曾經通過陳繼春先生的協助，找到他的一個名為《天樂正音譜》的彌撒曲譜本副本，這是很珍貴的文獻。可惜這個版本只是個文字版，並無西式的四線譜或華人的工尺譜。其實，就當時的這兩種通用的記譜法而言，如前所述，並不像當今的五線譜或簡譜有較為準確的音樂指引，而只是一種提示式的記錄，演唱者更多的是延續口傳心授的習慣方式演唱。從這個意義上來講，有無具體的音譜記錄可能並不妨礙信徒的歌唱。這一點還可以從當代中國大陸雲南偏僻山區的少數民族唱聖歌的事實來旁證：在做儀式時，大聲歌唱百多年前西方傳教士教會他們的多聲部聖歌——事實上他們並不識認樂譜，但可以代代相傳。當然，對具體樂譜的存留感興趣，是希望確切瞭解音樂的具體文本問題——雖然說聖歌聖詩源於西方，但到了東方也有東方風格的傳承，19世紀、20世紀的文獻顯示了澳門就是一個範例。本文所談論的“西方”應該包含兩個概念，一個是確定的地點概念：以歐洲為代表的西方；另外一個是文化概念，它的地點不一定在西方。

如前所述，20世紀澳門各個領域的音樂狀況可以比較清晰地表達。^④對澳門以前的音樂歷史史實，仍需要不斷收集、梳理，並進行分析比較，披露它的特點，詮釋它的優勢，然後思考它給我們的啟示。澳門音樂史史料文獻的查索和梳理，除了官方和民間的各種可能的中文記載資料外，由於同歐洲國家、尤其是葡語國家的特殊聯繫，更要關注外文原版文獻，顯然，這是個非常具有挑戰意義的學術事項。

七、結語

澳門開埠以來的四百多年間，有很明顯的音樂線索、包括宗教儀式音樂和世俗民間音樂跡象；有較豐富的記錄，無論中與西、宗教與世俗、經典與民間等各個範疇的音樂都有自己的發展線索和當代成果。同其他一些華人地區因各種因素有文化斷層的情況相比，澳門的這種代代相傳的歷史傳統是頗具探討理由的音樂史個案，這也是目前中國音樂史著述中普遍缺乏的、極具學術探討價值的內容——澳門音樂史的不少史實相信可以填補中國音樂史的很多學術空白。現今大陸音樂歷史學界呼籲要“重寫音樂史”。^⑤確實，中國大陸的音樂史，除了在觀念、意識等各方面的修訂考慮，就空間而言，澳門的地區範疇應該是其中不可忽缺的、具有獨特音樂表現的部分。當然，在澳門研究澳門音樂史，不能局限於研究個人，而是研究一個文化群體的現象，要研究整體文化在縱向歷史時間上的傳承、演化，在橫向東西方空間上的聯繫、變遷，以及個體和群體在其中的功能作用。某種意義上，澳門這個地方的文化群體，這個地方音樂文化的普遍成果，代表着澳門這個地方的文化特質。

一個城市的經濟發達程度，是需要一種相應發達的文化予以平衡及支持的，而即使是經濟及文化在同一個城市有着共同發達的狀況，也並不就一定等於城市現代文明的發達。文明程度是需要文化、尤其是具有歷史傳統特色的文化的長期潛移默化之薰陶和催化的。

“歷史是一個圓，在這個圓的任何一點上似乎都能看到一條直線，但相對於整個歷史，那只是一個點。今天，我們必須走出點，而從整個圓來看歷史”。^⑥因此，不但應將澳門音樂史的研究置入中國音樂史的框架之中，同時由於它的中西匯聚特性，也應以全球文化交流的觀念對之深入透視和梳理探討。音樂理論家林華教授曾指出，有關澳門天主教音樂的研究“把我們以往中國音樂史的

視野,擴展到整個華人世界了”。他還認為,“對於一個當前正銳意於文化自覺,在世界文明的競爭中顯示自己文化影響力的民族而言,恐怕認真地研究不同文化在交流中的輸出和輸入的關係,特別是加強對近百年來一直處在文化交匯發展最前沿的境外地區文化現象的研究,相信將會得到許多有益啟示的”。^④此言確實精闢地揭示了澳門音樂歷史同大中華音樂史的關係。

深藏不露的澳門的文化是有着深厚歷史傳統的寶藏,如何繼續發揚澳門城市音樂歷史特色,以及讓澳門的音樂歷史文化在國家和世界層面上,成為令人注目、並可得到文化文明啟示的案例,值得大家一起深入思考、不斷前行。

①參見戴定澄:《16世紀俄羅斯多聲部音樂:聲部型態與和聲方式》,上海:《音樂藝術》,2016年第4期。

②1990年代筆者在日本隨須貝靜直先生學習期間寫作和發表的論文,以及隨後在上海音樂學院作曲系隨桑桐先生學習所完成的博士論文,都從技術、藝術和文化上對這類音樂作了較為深入的研究。後來還曾訪問和接觸了大量西方世界的早期基督宗教的音樂,再分別到東西方各地考察。從1990年代中期至今,在歐洲早期音樂和澳門天主教音樂研究領域,陸續出版或發表了一些包括中文、日文、英文專著和專論,有的還被譯成葡文,在學界引起較大關注,可以從中瞭解兩者之間的歷史聯繫。參見戴定澄、須貝靜直:《初期多聲音樂における双音原理について》(“Two Tones” principle in the early polyphony)日本國立靜岡大學教授研究報告;戴定澄:《歐洲9~16世紀多聲部音樂中的和聲觀念與形態》,上海:上海音樂學院博士學位論文,1999年。

③李向玉:《澳門聖保祿學院研究》,澳門:澳門日報出版社,2001年。

④②⑧參見戴定澄:《20世紀澳門天主教音樂:獨特歷史背景下的作曲者與作品》(中文修訂版),澳門:澳門特別行政區政府文化局,2015年,後記;第34頁。該書另有中文版(2013年)、英文版(2015年)、葡文版(葡萄牙里斯本:COLIBRI出版社,2018年)。

⑤ *ULTATE Tomo1, EXULTATE Tomo2, MACAU*, Seminario de Sao Jose(編者、出版日期不詳)。

⑥例如:《晨曦:聖歌選集》,澳門教區發行,1978年;羅保(Dr. Lobo): *Melodias Cristas*(發行機構及日期不詳)。

⑦林平良:《嚶鳴集》第一、二、三冊,分別於1996、1999、2001年出版,林家駿主教准印。

⑧筆者關於歐洲早期音樂的專著,已表明了其學術價值和相應意義。參見戴定澄: *Research on the European Polyphonic Music in the Sixteenth Century*, EHG-Book, 2017;戴定澄:《歐洲早期和聲的觀念與形態》,上海:上海音樂出版社,2000年;戴定澄編注:《合唱經典——歐洲文藝復興時期合唱曲選》,北京:人民音樂出版社,2008年;戴定澄:《十六世紀上半葉葡萄牙多聲部音樂研究》,澳門:《文化雜誌》,總第100期(2017年)。

⑨參見 Dai Dingcheng, *A Survey of Liturgical Composition in Macao in the Twentieth Century: Musical Life With São José as its Centre*, in *Macao- Cultural Interaction and Literary Representations*, Edited By Katrine K. Wong & C.X. George Wei, Longdon And New York: Roudledge Taylor and Francis Group, 2013, p.136- 155.

⑩趙春晨:《澳門記略校注》,澳門:澳門文化司署,1992年,第149、172頁。

⑪選自迭戈·結成:《聖保祿學院與日本教會》,楊平譯,澳門:《文化雜誌》,總第30期(1997年春季)。

⑫戴定澄:《關於在澳教堂增設管風琴建議》,澳門:《澳門日報》,2004年3月9~10日。

⑬潘日明(Rev. Benjamin Videira Pires, S.J.):《殊途同歸——澳門的文化交融》,蘇勤譯,澳門:澳門文化司署,1992年。

⑭⑮飛歷奇:《澳門電影歷史:有聲影片時期》,澳門:《文化雜誌》,總第23期(1995年夏季)。

⑯參見陳凱瑞:《土生葡人“澳門人樂隊”與他們的音樂:1935~2015》,載洪少強、姚紅衛等主編:《澳門城市音樂與西歐早期音樂研究:戴定澄教授指導學士學位論文選》,澳門:集樂澳門出版社,2020年。

⑰參見洪少強:《澳門治安警察銀樂隊70年》,澳門:

集樂澳門出版社,2021年。

⑱參見戴定澄:《夏里柯及其澳門關聯作品》,廣州:《星海音學院學報》,2017年第2期;參見Harry Ore, *Five South Chinese Folksongs*, London: W.Paxton & Co.Ltd., 1948。

⑲戴定澄:《口傳心授、五代相承的澳門吳氏道樂》,北京:《中國道教》,2009年第1期。

⑳章文欽:《澳門詩詞箋注》(明清卷、晚清卷),廣東珠海:珠海出版社,2003年。

㉑最初在音樂領域提出這個概念的是樊祖蔭先生。見樊祖蔭:《和而不同與不同而和——中國傳統多聲部音樂的思維特徵與中西多聲結構的差異原因之探究》,北京:《中國音樂》,2016年第1期。

㉒傑佛瑞·C.岡恩(Geoffrey C. Gunn)《澳門史1577~1999》,秦傳安譯,北京:中央編譯出版社,2009年。

㉓參見戴定澄:《澳門音樂簡史》,載《澳門史新編》,澳門:澳門基金會,2008年。

㉔㉕參見戴定澄:《20世紀澳門民俗與儀式音樂研究》,澳門:澳門特別行政區政府文化局,待出版。該項目由澳門政府文化局學術獎勵金資助。

㉖馬筆存:《昔年澳門夏日街頭》,澳門:《澳門日報》,2021年8月19日。

㉗湯梅笑:《南音的保護鏈》,澳門:《澳門日報》,2014年1月10日。

㉘參見戴定澄:《古琴音樂:形態、風格與研究方式》,澳門:《澳門日報》,2004年4月6日。《音樂週報》2004年6月18日轉載,《上海音訊》2004年6月25

日轉載。

㉙參見陳盼輝:《中國現代音樂文化的開拓者蕭友梅》,澳門:《文化雜誌》總第27期(1996年)。

㉚參見戴定澄:《音樂創作在澳門》,澳門:澳門日報出版社,2007年,第67頁。

㉛包括拙著“音樂與澳門系列”(《音樂教育在澳門》,澳門:澳門日報出版社,2005年;《音樂表演在澳門》,澳門:澳門日報出版社,2005年;《音樂創作在澳門》)、《20世紀澳門天主教音樂:獨特歷史背景下的作曲者與作品》、《20世紀澳門民俗與儀式音樂研究》等。其中,《20世紀澳門民俗與儀式音樂研究》披露了澳門1900年以來各個民俗範疇、各種宗教信仰群體豐富的音樂資料,並進行了相關探討,同時也對16世紀以來澳門的音樂歷史背景作了最新的介紹性詮釋。

㉜馮長春主編:《“重寫音樂史”爭鳴集》,北京:文化藝術出版社,2015年。

㉝張西平:《重新回到平等對話的元點上》,陶亞兵:《明清間的中西音樂交流》序,北京:東方出版社,2001年。

㉞林華:《中華音樂研究視野的開拓》,澳門:《澳門日報》,2014年2月13日。

作者簡介:戴定澄,澳門城市大學特聘教授、博士生導師。

[責任編輯 桑海]