

樂友

第36期

MUSIC COMPANION

HONG KONG CITY HALL CONCERT HALL.

WING-MAN LI

LA TRAVIATA 2°

香港歌劇的拓荒者

盧景文



La Traviata 2°

Setting for Act Two evens
about 6 to 7 feet high; two r
table. On table are writing-s

Main colours: Light brown wall
Dark brown tree trunks and dr
Black curtains.

Note 1: Immediately after black
Quick change of setting. Signal
start orchestral introduction to

Note 2: Cuts of music in this Act
tight and continuous as possible
Main sequence: 'Dai miei bolero'
by 'Madamigella Valery' (Gard
followed by Alfredo receiving letter
Comasso'; followed by 'Di Ho
all in quick succession with

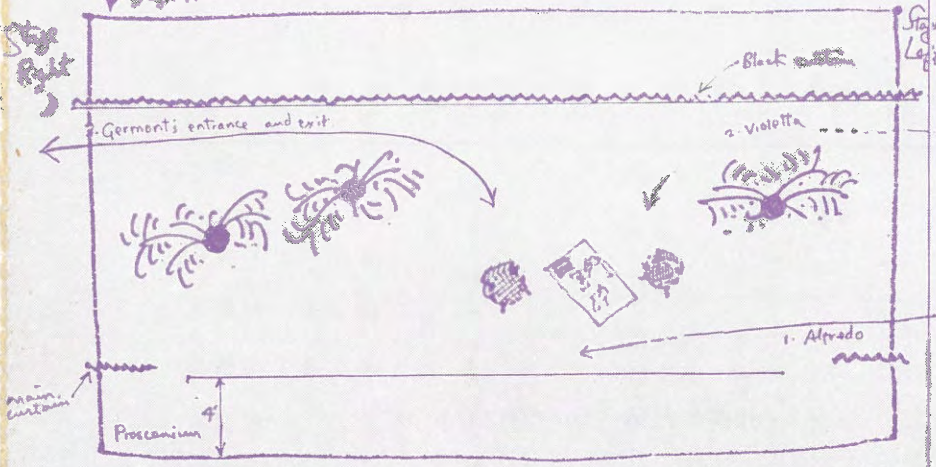
Note 3: Alfredo discovers Flora's is
off quickly, leaving Germoin
'Ah, perfarmino!' ~~Black~~ O

Note 4: After this Act, there should
about 5 minutes, not an into

Note 5: House lights dim. Signal
Curtain rises for Act three.

↑ Front view.

↓ Plan.



承印者：永德印務
(非賣品)

樂友社出版
香港音樂專科學校編印

教育司署 立 案 香港音樂專科學校簡章

(HONG KONG MUSIC INSTITUTE)

一、宗旨：本校以培養音樂專門人材，促進音樂藝術為宗旨。

二、學制：本校為專科四年制，設下列各系：

1. 理論作曲系 (Theory & Composition Dept.)
2. 鍵盤樂器系 (Keyboard Instruments Dept.)
3. 管絃樂器系 (String & Wind Instruments Dept.)
4. 聲樂系 (Vocal Dept.)
5. 音樂教育系 (Music Education Dept.)
6. 聖樂系 (Church Music Dept.)

三、辦公時間：每日上午十時至下午九時。

四、地址：九龍長沙灣道 137—143 號五樓（電話：3—806016）

五、共同科與各系必修科目：

樂理	視唱	練耳	指揮	合唱	曲式	學	音樂教學法
歌曲作法	音樂概論	音樂欣賞	音樂史	廿世紀音樂史	中國音樂史		
宗教音樂史	鋼琴教學法	和聲學	高級和聲	單對位法	複對位法		
配器法	鍵盤和聲學	賦格	外文	歌劇班			

六、特別班：

視聽練耳班 樂理班 中樂班（逢星期六下午上課）

校監：韋瀚章

校長：胡德禧

目 錄

一、舒曼「箴言」的闡釋.....	黃友棣.....	一
二、小提琴的三首傑作.....	馮翰高.....	二
三、和聲的語言.....	吳文勝.....	三
四、香港歌劇拓荒者——盧景文.....	賴潔冰記錄.....	四
五、新加坡樂壇盛事.....	臨記.....	七
六、教會音樂發展史.....	黃道生牧師.....	八
七、樂劇宗師——華格納.....	吳振輝.....	九
八、鍾耀光專訪.....	袁善德記錄.....	十一
九、香港音專校友會通訊.....		十四
十、作品介紹——獨唱曲「秋葉」.....		十五

督印人：韋瀚章

社長：胡德禧

委員：馮瀚高

賴潔冰

李學齡

袁善德

吳振輝

舒曼「箴言」的闡釋

黃友棣

古往今來，藝術工作者之能受人敬重，乃由於他們能夠全心奉獻，扶植後人。他們的一生，承前啓後，使文化江流持續生長，永不中斷；這是人類戰勝死亡的唯一方法，這是我國儒家思想「仁者之心」的具體表現。試分析那些偉大藝人的生平，就可以獲得許多實例。如果你願意蒐集這些資料，為真理作證，必可振勵人心，助人向善；這是一件功德無量的好事。

舒曼具有卓越的音樂才華，同時也有敏銳的觀察力。他主編音樂評論刊物，使當時德國樂壇風氣一新。他所寫的「給音樂青年箴言」，凡六十餘項，甚具高見；通常總是被選出若干項，介紹給刊物的讀者。今將其內涵精義，重新簡列為四十項；希望每位讀者都能運用自己的見解，自己的實例，為之註釋，為之作證；這是一件深具教育意義的工作。

(一) 無論你是學奏琴或學唱歌，每見一首樂曲，沒有琴聲輔助，也要能把樂曲正確地唱出來。

(二) 能記憶一首曲調是好的，能同時記憶其和聲則更好。

(三) 要隨時隨地訓練自己的聽力。例如，聽到鐘聲，鳥鳴，雞啼，狗吠，皆須定其音高，辨其節奏，明其音色。

(四) 細心聆聽民歌，它是音樂藝術的寶藏。

(五) 常參與合唱團，更好的是擔任內聲部，低音部。

(六) 詳細研究各個聲部的特性。

(七) 認識各種樂器的音色與特性。

(八) 音階技巧，不應止於機械動作，必須配合感情表現。

(九) 穩定的節拍是基礎，沒

有此基礎，就無法了解感情速度。

(十) 每首樂曲都有其正確的速度，太快太慢，皆是錯誤。

(十一) 每奏一首樂曲，必須有始有終，整首奏出。

(十二) 奏唱樂曲，必須「言之有物」；奏唱音符，並非音樂。

(十三) 未能把全曲從心背誦出來，仍然未算透澈了解。

(十四) 要忠實地把作者原意表達出來，不可貪圖賣弄。

(十五) 內心創作為首，不可只靠雙手在琴鍵上亂闖。手指應該服務於心靈，不是心靈追隨手指。

(十六) 曲體知識，極為重要。該做個有組織能力的作曲家，不可做個偏愛幻想片段材料的堆砌者。

(十七) 只有熟練了曲體知識，乃能深入了解樂曲，將音樂精神表現得更真切。

(十八) 必須研究樂曲的總譜，其中充滿寶貴知識。

(十九) 細心觀察樂隊的指揮者，他的處理方法，能啓示樂曲的內在精神。

(二十) 要多讀文學詩詞作品，它們具有豐盛的音樂泉源。

(二一) 和聲知識是音樂藝術的基礎，憑藉它，我們乃能詳細分析樂曲。

(二二) 不必畏懼那些和聲學與對位法的辭彙，它們皆是你的忠僕；你必須認識它們，熟習它們。

(二三) 不要錯過參與室樂合奏的機會，它能大大提高你的音樂才幹。

(二四) 隨時樂於替別人伴奏，這是增進音樂才幹的最佳方法。

(二五) 平日自己練習之時，常要當作有老師在旁聆聽；登台表演之時，亦要如此。

(二六) 關於自己該用什麼練習材料，必須向長輩請教，不宜自

作主張。

(二七) 常向專業的師友請教。學無止境，必須謙遜。

(二八) 多讀音樂史。細讀不同時代的名家作品，其中有豐富的智慧。

(二九) 對於世人公認的大師們的作品，必須詳細學習。巴哈、莫札特、貝多芬的作品，該用為每日的食糧。

(三十) 尊敬前人的作品，不可輕視今人的作品。對於一首新作品，該虛心研究；不可一見就加批評。

(三一) 要愛護你的樂器，務使其音調正確。

(三二) 太多公開演奏，壞效果多過好效果。

(三三) 世上優秀的作品很多，學之不盡，不值得耗費時間去追隨時髦。

(三四) 目前時髦作品，不久也就變為不時髦了；去追隨它跑，乃是捕風捉影的玩意。不可忘了要有自己的目標。

(三五) 藝術並不能獲致財富。重視財富，切勿投身藝術。

(三六) 道德的法則就是藝術的法則。

(三七) 生活、科學、藝術，三者皆須勤勉去學習。

(三八) 沒有熱誠，就沒有成就；勤奮忍耐，成就更高。

(三九) 天生我材，必有所用；若能勤勉，則發展更大。

(四十) 仁者見仁，只有英雄能識英雄；因此，我們必須努力求學，使眼光遠大，所見更高。

上列四十項，是概括了舒曼「箴言」的內容，這可以啓示我們求學與做人的道路，願諸位同學善用之。

一九八三年二月
香港粵專學術講座資料

小提琴的三首傑作

馮翰高

在小提琴四百年左右的歷史裏，作曲家們爲它作了無數的孔徹托（Concerto），但直到目前爲止，經常在演奏節目裏出現的，只不過二十首左右，它們是：

巴哈的兩首（A小調及E大調）、莫查德八首中的三首（第三首G大調）、第四首（D大調）及第五首（A大調），貝多芬的D大調，門德爾松的E小調，布魯赫（M. Bruch）三首中的第一首（G小調），布拉姆斯的D大調，巴格尼尼的第一首（D大調）、維尼俄夫斯基（H. Wieniawski）的第二首（D小調），拉羅（E. Lalo）的「西班牙交響曲」，聖霜的第三首（B小調），柴可夫斯基的D大調，格拉祖諾夫（A. Glazunoff）的A小調，普羅可菲埃夫（S. Prokofieff）的兩首，蕭斯塔高維茲的兩首，在無調性的作品中，只有柏格（A. Berg）的「紀念一個天使」的一首不時見演奏，也錄了唱片。

在上列的作品中，被大多數的演奏家，樂評及業餘的提琴愛好者認爲是不朽之作的，乃是貝多芬的D大調，門德爾松的E小調及布拉姆斯的大調三首。

貝多芬的D大調小提琴孔徹托，作品編號第六十一，作於一八〇六年，同年十二月廿三日在維也納，由維也納歌劇院的首席小提琴家克雷門特（F. Clemente）作首次公演，但却是獻給他的摯友布郎寧（Breuning）的，因爲布郎寧的太太是鋼琴家，而且不時與貝多芬合奏，因此貝多芬將它改編爲一首鋼琴孔徹托，獻給布郎寧太太，提琴及鋼琴稿經過修改後，貝多芬又爲鋼琴作了華彩樂段（Cadenza），同於一八〇八年在維也納及一八一〇年在倫敦出版。

這作品包含着三個樂章，快板（Allegro ma non troppo），慢板（Larghetto）及迴旋曲快板（Rondo Allegro），第一次公演後，評論家們的意見並不一致，麥塞爾（J. N. Moser）說：「專家們的意見並不一致，雖然我們承認它有很多美麗的地方，但好些時候它的連貫性被破壞了，此外不盡的平庸的重覆（第三樂章），頗令聽衆有沉悶的感覺。」此

外因爲在第一樂章序曲及整個樂章不時出現的定音鼓，而有人說這是一首定音鼓的孔徹托。

相反的在另一方面，培刻（P. Bekker）覺得這作品極適合小提琴的特性，他說在第二樂章裏，貝多芬用獨奏的小提琴與伴奏的樂隊，做成一種即興的對話，然後用一個新的旋律將樂章帶到高潮，此後（第三樂章）提琴忽然給我們帶來一個有力，相當長而愉快的迴旋曲。培刻也覺得，若與以前貝多芬的兩首小提琴浪漫曲（Romance in F, G）相比，貝多芬在這裏已顯示了小提琴在獨奏中真正的功能。

不管評論家們的意見怎樣這孔徹托在一八三三年由約阿希姆（J. Joachim）在倫敦及歐洲各地演奏後，很快的便被認爲是小提琴最偉大的孔徹托。

門德爾松（F. Mendelssohn）的E小調孔徹托，作品第六十四號，是爲他的朋友，萊比錫音樂院的小提琴教授，基汪得毫斯（Gewandhaus）樂隊的首席小提琴大衛（F. David）所作的，在他們一八三八的書函裏，門德爾松已表示他計劃爲大衛作一首孔徹托，經大衛的催促後，這作品終於一八四四年九月完成，它的三個樂章是熱情的快板（Allegro molto appassionato），慢板（Andante）及快板（Allegro non troppo Allegro molto vivace），但演奏時是不停的一直演奏下去的，爲了這緣故，門德爾松因爲不想妨礙了樂曲的連貫，第一樂章的華彩樂段（Cadenza）並不在樂章的末尾，而是在樂章的中部，在整首作品裏，這華彩樂段及第二樂章末尾的十一小節是照大衛的意思作的。

在樂曲的結構上，貝多芬的孔徹托是古典形式的，而門德爾松的可以說是浪漫派的代表之作，門德爾松將古典孔徹托的序曲刪了，小提琴在第二小節便將第一主題奏出來，在樂章結尾時，由巴松管不停的接下去，小提琴接着將安祥的主題帶出來，在樂章終結時，由一個短的序曲（Allegro non troppo）將輕快的末樂章引出，樂曲終結時，小提琴與樂隊的合奏，將門德爾松的熱情表露無遺。 【下接第3版】

和聲的語言(九)

吳文勝

表(一)(見樂友第廿六期)編號08的「和弦進行級數」——上純五度(或下純四度)和表二的十二種「和弦進行」可配合成下列十六種和弦進行的效果：

這類向上純五度的和弦進行，以08MM，80Mm、08mM和08mm 在實際作品中甚常見，是傳統和聲中重要的進行形式。

下面是這類和弦進行在實際作品中的例子：

(上接第2版)

這孔徹托是一八四五年在萊比錫基汪得毫斯的音樂會中由大衛首演，因為當時門德爾松在法郎克福休息，樂隊是由丹麥作曲家加德(Niels Gade)指揮，結果是一個絕大的成功，它可說是門德爾松的代表之作，在細膩及浪漫情緒的表露，提琴燦爛技術的運用，都將小提琴的特點表露無遺，我們若說它是世界上最偉大的小提琴音樂，也不為過，由一八四五年首演以來，它是世界上小提琴作品被演奏次數最多的紀錄保持者。

與貝多芬及門德爾松同被稱為最偉大的三首小提琴孔徹托之一的，乃是布拉姆斯的D大調，作品第七十七號。

當布拉姆斯將這作品的原稿給波蘭小提琴家維尼俄夫斯基(H. Wieniawski)看而徵詢他的意見時，維尼俄夫斯基說這並不是小提琴音樂，完全不適宜於小提琴演奏，幸而當他修改原稿時，得到匈牙利提琴家約阿希姆的幫助，而解決了小提琴技術上的問題，結果將第三樂章詠諧曲(Scherzo)整個的刪了，

第二樂章慢板(Adagio)則用原來根據一個波希米亞民謠的主題，重新寫作一個新的樂章，第三樂章快板(Allegro giocoso ma non troppo vivace)是一首三個帶着吉白色色彩主題的迴旋曲，因為它的顯赫燦爛而被稱為「演奏家的天堂」。

這曲完成於一八七八年，於一八七九年元旦在基汪得毫斯的音樂會裏首演，小提琴獨奏是約阿希姆，樂隊則由布拉姆斯本人指揮，當時樂評家的意思是第三樂章最佳，聽眾並不了解第一樂章，其實在形式上，布拉姆斯的孔徹托與貝多芬的一樣，是古典形式的孔徹托，但內容的表現却是浪漫主義的，在小提琴的技術應用上，一直到本世紀初，都有人覺得它並不適合小提琴的特性，也有人說這並不是一首孔徹托，而是一首交響樂附帶着一個小提琴獨奏，不過隨着時間進展的考驗，到現在已擠身提琴傑作之列，而為每一個與小提琴發生關係的人所接受了。

若我們要用一句話來形容這三首傑作的話，我們可以說貝多芬的深沉，門德爾松的爛雅，布拉姆斯的粗豪嗎？



經常去大會堂的朋友，相信沒有一個不知道盧景文是誰，十多年來，這個名字與在本港上演過的有水準歌劇連在一起，在推動香港歌劇演出方面，盧景文應該是居功至偉。在今次訪問中，盧氏很詳盡地講述他如何去策劃及製作一齣歌劇，他怎樣去構思和設計佈景，他本人學習音樂的歷程以及對學習聲樂的人提出一些寶貴的意見。

十五歲加入管絃樂團，自幼能背誦總譜

盧景文自幼對音樂發生濃厚興趣，而且很勤力自學進修。

「我十歲便開始學音樂，但不會正式跟過老師，十五歲便加入中英管絃樂團，即香港管絃樂團的前身，吹法國號，當時樂團的成員有已故的黃呈權醫生、林樂培先生、馮翰高先生以及聲樂家田鳴恩先生等人。我吹法國號，主要是受黃呈權醫生的鼓勵，因為當時很少人吹法國號，樂團一旦有公開演出，往往要向英軍或警察樂隊借人。我吹法國號，初時是自學，後來才跟一位英軍的法國號手學了一年。事實上，我學音樂，大部份時間都是自學，十多歲時便喜歡把許多歌劇、交響曲的總譜拿來研究和背誦。」盧先生的自學精神和驚人記憶力實在使人佩服。在談到已故管樂名家黃呈權醫生時，盧先生對他推崇備至。

「黃呈權醫生是一位有精湛音樂修養的音樂家，我經常向他請益，大家互相切磋研究，可以說，我學習音樂，受他的影響很大。」

此外，盧景文還在香港大學唸書時，曾獲意大利政府獎學金，留學羅馬，課餘兼職羅馬歌劇院學徒，跟隨羅馬大學戲劇系的一位教授，參與兩齣歌劇的設計工作，取得很好的經驗，對日後返港製作歌劇，幫

香 港 歌 劇 的

盧景文

採訪：賴潔冰（記錄）、袁善德、

助甚大。

策劃歌劇的第一步驟是選擇劇本

盧景文於六四年開始便策劃歌劇在本港上演，由他策劃的歌劇，每一套都相當有水準，門票很早便售罄，近年來，他更廣邀外地有高水準的歌唱家參與演出，在推動歌劇方面，盧氏可算不遺餘力。究竟他是如何去策劃一齣歌劇上演？整個製作過程又是怎樣的呢？

「在策劃的過程中，選擇什麼劇本是第一步驟。首先，我要顧及香港觀眾的興趣和接受能力。由於香港觀眾比較熟識十九世紀浪漫派的歌劇，所以我從這時期的歌劇入手，選擇普契尼，威爾第等作曲家的作品上演。但是，同時我又要考慮那些歌劇是否適合香港場地上演，例如十九世紀歌劇大師華格納的作品需要非常濶大的舞台和人數眾多的樂隊，暫時便無法在香港上演。」

「當然，在選擇劇本時，還要看是否適合我個人的口味，我不會考慮那些我不熟識或者不合我口味的劇本，例如莫扎特和貝遼士的歌劇，我不會去策劃。但是，另一方面，有時個人的興趣也要忍痛割愛，遷就觀眾。其實，我本人最感興趣的是廿世紀音樂，最喜歡的作曲家是巴托克（Bartok）和一九二〇年前的史脫文斯基（Stravinsky），而並非是普契尼。但是，若果我將巴托克的獨幕歌劇「藍鬍子」，Duke Bluebeard's Castle 拿來上演，觀眾可能只得十人。」

選角的問題

「另一個要考慮的問題是劇中所需要的角色。如

拓荒者

李學齡、吳振輝

果劇中角色全部是在本地求取的，我只考慮那些只需一位男主角及一位女主角的劇本，因為香港的歌唱家都不願當第二主角。這種情形，在歐美的職業歌劇團，反而不會出現。

「若向外地聘請歌唱家，除歌唱造詣有一定水準外，我一定要他答應肯在香港逗留三星期，特別為香港的演出而排練，因為香港的合唱團員缺乏經驗，需要跟他排練一段時間才熟習，好使整體演出都能達到理想效果。」

此外，我要選擇那些脾氣好的外地歌唱家，因為本港合唱團的團員日間都有工作，一定要在晚上排練，而個別團員因為工作關係，有時要遲到。這方面，主角一定要諒解。故此我選人時，先調查他過往的紀錄，是否曾在小鎮的小型歌劇團中掙扎過一段日子，而剛剛崛起，成為某中級城市歌劇院的首席男高音或女高音。紅透半邊天的歌唱家，我多數不考慮，除了薪酬求過高外，他們也不會答應在本港逗留三星期。其實，這些剛崛起的歌唱家，許多水準都很高，只是知名度沒有那麼高而已。此外，我也不會請不懂英語的歌唱家，因為要派專人隨侍，非常麻煩。」

「在選角時，另一個要考慮的因素，是演唱者的造型是否適當，由於香港沒有歌劇傳統，一年只演一兩套，故此角色造型一定要配合劇情，才有說服觀眾的能力。例如在歌劇「弄臣」中，我選擇的女主角，除了是花腔及抒情的女高音，還要個子嬌小，以配合劇情中的純真女兒角色。「紅伶血」及「蝴蝶夫人」中的男高音，要相貌英俊。但是外國的情形不同，因為它們經常有歌劇上演，就算是一位二百多磅的女高音唱「弄臣」，只要唱得好，造型不大配合，觀眾也會接受。」

「除主角外，也要考慮其他大小配角的演唱技巧及造型是否相襯，好使整體演出都能配合得好。」

劇本的刪改及時代背景的斟酌

「如果我上演歌劇片段的話，例如去年七月初美國大都會名家訪港滙演，我便要預先把劇本剪裁，刪減重覆或沉悶的地方。剪接時，一定要兼顧音樂的連貫性。有些時候，我也會考慮客觀環境的需要，更改時代背景。例如，最近上演的「弄臣」，由於我考慮到香港的合唱團員如果女的要穿上大開胸衣裙，男的要穿上緊身褲子，以配合原來的時代背景，一定會感覺到非常不自然，因而影響演出，所以便決定把時代背景推近到一九三〇年代，意大利在墨索里尼執政年代，這個時代，朝臣弄權，政治黑暗，很像原劇的時代背景。」

永不眼高手低，及不浪費納稅人金錢為原則

盧先生除了有深厚的音樂修養外，更是一位非常出色的行政人才，他現時是香港理工學院的助理院長。

「我通常需要半年的時間去籌備一個歌劇上演，在頭一兩個月，我所做的工作，除了選擇劇本，物色主角和剪裁劇本外，便是財政預算和行政上的工作。」

看過了歌劇「陋室明娟」的籌備資料後，我才明白所謂行政工作是那麼繁複瑣碎。盧先生將他所做的每一樣工作都用文字紀錄好，放在資料夾內，重要的包括有財政預算，聘請外地歌唱家的來往信件和合約，租借場地排練，擬定排練時間表，其他的包括接收廣告，摺刊設計和海報設計等，盧先生都親力親為，魄力驚人。而「陋室明娟」雖然聘用了那麼多的外地歌唱家參加演出，效果那麼好，想不到原來只耗費了十八萬元多，盧先生的精打細算，不浪費納稅人金錢的原則可見一斑。

「我策劃歌劇，是永不眼高手低，不浪費納稅人金錢為原則，故此我不選擇香港觀眾不能接納的劇本，不適合香港場地上演的劇本，不選擇壞脾氣及索價

太高的演唱家。我寧願估計八十分，實際演出效果也是八十分，好過要求一百分，實際效果只得四十分。」

獨特而經濟的舞台設計

盧景文的舞台設計才華也很使人擊節讚賞，他最獨特的地方是數幕不同的場景都是用同樣的材料變換出來，就像組合傢俬般，把一兩個木箱換一換位置，或者加上一個大木架，一塊布，便變成了另一個截然不同的場景，若果不仔細看，還以為是兩個分別造成的佈景。在理工學院盧先生的辦公室內，我們便看見了他親手砌成的歌劇「紅伶血」中的舞台設計模型。

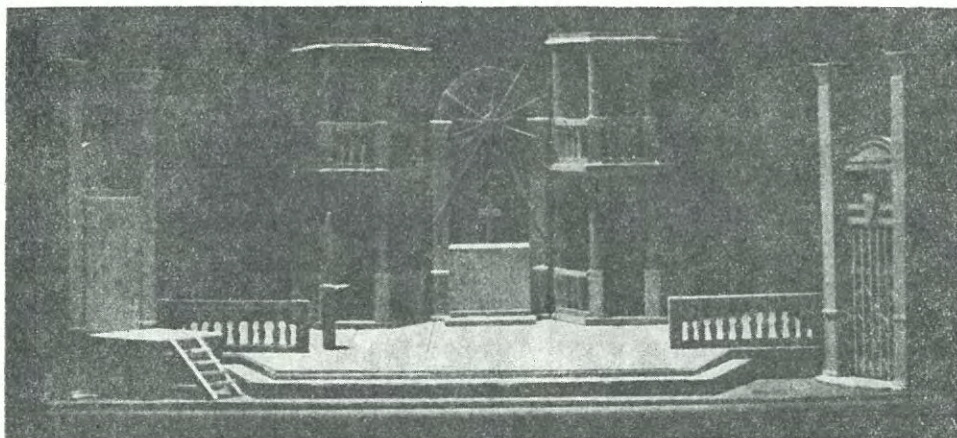
「我採取這樣的設計方式，一方面為慳錢，另一方面，可節省換景的時間。同時，或許可以刺激一些有興趣這方面工作的年青人，去構思怎樣利用有限資

源來嘗試多用途的設計。」

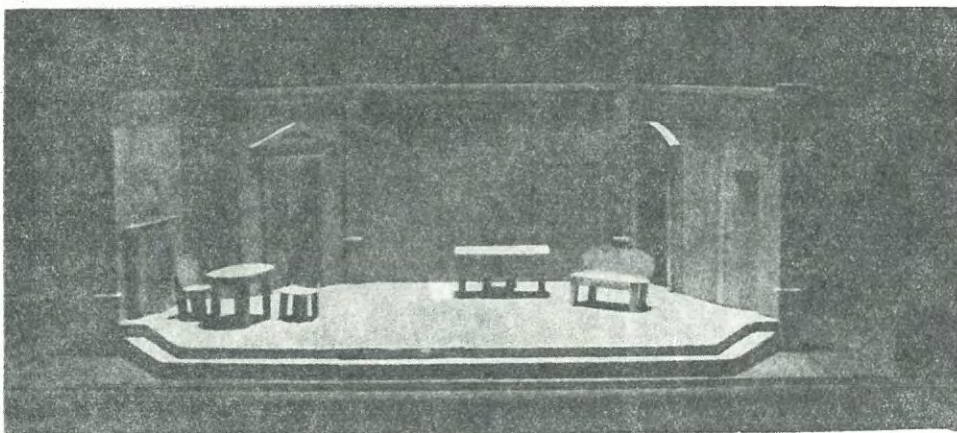
「當我構思一個舞台設計時，我先從最複雜的一個場景入手，然後嘗試將其他較簡單的場景從最複雜的一個場景的原有材料衍變出來。在「紅伶血中」，我是先構思第一幕教堂的景，其他兩幕，警察局長的私室和聖天神堡刑場都是從第一幕中變化出來。」（見附圖）

除了那些精巧的舞台設計模型外，盧先生還給我們看了他數幀親繪的「陋室明娟」場景圖，從他的畫作及模型設計，可以見到盧先生深厚的繪畫及雕塑根底。

但是，盧先生強調，他創作一個舞台設計，並非單從美學的觀點出發，很多時候，他是從音樂上找尋靈感。他舉例說：「我留學羅馬時，曾參與設計奧芬巴哈(J. Offenbalh)的歌劇「霍夫曼的故事」(The



←歌劇
紅伶血
第一幕
教堂佈景



←歌劇
紅伶血
第二幕
警察局長
私室佈景

Tales of Hoffman) 其中一場是主角唱船歌 Bacarolle，我從音樂上分析，覺得在舞台上，不只船應在動，景物也應同時轉換，故此我的設計是一個旋轉的活動舞台佈景，這個構思也得到負責的那位教授的讚賞和接納。」

香港歌劇演出，合唱團較弱

在談到香港歌劇的演出水準方面，盧氏認為可得上歐美國家中等城市歌劇團的水平，有時，香港的獨唱者及舞台設計比它們更好，但是，合唱團則比較弱。

盧氏指出「香港學唱歌的人有一個通病，就是不大注重基本的音樂修養，許多唱歌的人，在音準和節

奏方面經常出問題，更不要說研究歌曲風格和演譯。只有好聲音是不足夠的，學唱的人一定要使自己成為全面性的音樂工作者才會有進步。」盧氏這番話，很值得學唱歌的朋友好好去反省。

願做拓荒者

盧先生於六四年開始策劃歌劇在香港上演，至現在差不多二十年，一向以來，他都是本着對音樂的熱愛，不計較名利，默默地工作。他說：「我覺得香港音樂園地不能夠沒有歌劇。」便毅然扮演拓荒者的角色，為我們帶來一套比一套更精彩的歌劇，有這樣的人才，實在是香港音樂界的福氣！

{新}{加}{坡}{樂}{壇}{盛}{事}

□臨記

——為黃晚成女士在新加坡「作育英才四十年」舉行慶祝音樂晚會——

法國世界著名鋼琴家柯爾托(Alfred Cortot)的入門弟子黃晚成女士在新加坡教授鋼琴數十年，作育人才不少。其中往歐美深造，飲譽西方樂壇者，大不乏人。最近(一月四、五兩晚)黃氏衆高徒們為慶祝老師「作育英才四十年」，假座新加坡維多利亞劇院舉行音樂晚會，演奏鋼琴及演唱黃氏所作樂歌。演奏者都是黃氏以前所授及現在教授中的高徒。其中兩位，是爲了參加此次演奏，特地從英美兩國趕回新加坡來的。

主辦這兩次晚會的團體，是新加坡青聲音樂學會。該會並邀請了在本港黃氏的音樂界老友們，黃友棣，林聲翕，韋瀚章，及幸運樂譜出版社的老闆白雲鵬，赴新參加盛會，同申祝賀。

兩晚的節目都很豐富。用巴哈，斯卡拉蒂，莫札特，舒伯特，蕭邦，李斯特，杜布斯，以至現在新加坡的黃晚成，梁樂平等的作品都包括在內。鋼琴曲的演奏，有一個特色——各家的作品，尤其是蕭邦的作品，各演奏者都能表現出他們師祖柯爾托的風格。這是黃氏教導有方的成果。至於樂歌方面，包括黃氏的幾首名歌，「懷人」，「知足常樂」，「廬山石工歌」等。還有黃友棣作曲，齊念慈作詞，為頌讚黃氏而作的「樂壇的火炬」等。都博得極熱烈的掌聲。

第一晚節目中還加插了一項特別節目：由韋瀚章將他親手撰寫的一幅條屏，作為黃氏在港的音樂朋友們的「秀才人情」送給黃氏詩曰：

天生一副好心腸，
傳授琴歌美譽揚，
卅載辛勞成大器，
芬芳桃李遍南洋。

附錄南洋商報一九八三年
一月六日報導：

「作育英才四十年」 青聲舉辦令人感動難忘音樂晚會 表揚黃晚成女士對音樂教育貢獻

青聲音樂學會爲了表揚名鋼琴教師黃晚成女士過去四十年來對我國音樂教育所作出的貢獻，于前兩晚在維多利亞劇院舉行了感人的「作育英才四十年」音樂晚會。第一晚門票收入捐贈我國文化基金。

晚會發表了梁樂平爲黃女士所作的「獻曲——6B—0617(黃女士住家門牌)所引起的樂思」，以及齊念慈作詞、黃友棣作曲，獻給黃女士的混聲合唱曲「樂壇的火炬」。同時，也演唱多首黃女士的作品，包括「懷人」、「知足常樂」、「廬山石工歌」等。

此外，黃女士的多位高足，包括飲譽國際樂壇的杜智衡，王立達以及齊念恩、齊念慈、林晶晶等，也在會上演奏多首悅耳的名曲。

首晚在座的嘉賓除了我國環境發展部部長王邦文，教育部政務次長何家長也應邀出席。

值得一提的是，三位香港樂壇泰斗韋瀚章、黃友棣和林聲翕，也特地從香港前來參加這個紀念晚會，並帶來香港樂壇給黃女士的祝福。

黃女士生于廣州，五歲開始學琴。在廣州嶺南大學畢業後，由於酷愛音樂，轉到北京音藝繼續接受音樂教育。然後，到巴黎深造。

留法期間與電學工程師王祖輝邂逅，兩人後來在中國結婚，並移居獅島。王君在日軍南進時慘遭殺害。和平後，她與母親兩人在新加坡同住，達廿六年之久。

這四十年來，她不斷從事私人教琴工作，也爲學生主辦過不計其數的音樂會，造就不少人才。爲了彌補本地音樂教材的缺乏，她於一九四二年出版歌集「新的歌」。



▲左起：張大勝、白雲鵬、黃美美、黃友棣、黃晚成、韋瀚章、林聲翕
攝於新加坡法院門前
◀黃晚成教授與韋瀚章教授合攝於星洲

教會音樂發展史 (十一)

黃道生牧師

在卅四期裏，開始論述到教會音樂發展的第四期（近代時期）；首先我們引伸英國復興時期的詩歌，實在這一個時期的聖詩作者是很豐富的，本文只介紹了其中八位而已，而這八位之作家，代表了在歷史上的地位由（力·希拔）所謂「復興運動」伊始而發展到（約翰·祈伯爾）開始之「牛津運動」期中不同的四個人物。所謂牛津運動，即是把昔日教會音樂的特色，由一小羣福音派有局限的個人歌唱而革命到把歌唱引入崇拜中去，亦即是將宗教改革時期中所摒除的特色，從新恢復過來，使聖詩在英國教會中建立了一種新的形式；因為有了牛津運動的影響，使到希臘文聖詩，拉丁文聖詩得以大量翻譯，間接也激發起很多聖詩作者們，在屬靈的追求上接受挑戰而大量寫作，使到當日為教會成為歌唱的教會。

我們不否認，自古以來，教會確是因歷史因素，地理環境之不同，音教領袖對教義的主張，教會儀式和習慣等，因而使到教會分成不同的宗派，基督教如是，天主教亦然。

作者在本文是以歷史而論，並不參與神學立場，甚至主人絕對相信神在歷代中是祝福和使用各宗派，在不同的地域裏將神國的道傳開；在教會聖詩的發展史上，便是一項明證，今天我們所用的聖詩，林林種種，那有分宗派之專利，而只有版權之所屬而已，這就是福音之奧秘。

b. 英國復興後期的詩歌

英國復興後期的詩歌，因為經過初期福音運動，牛津運動等的沖激，無形中把因神學立場而產生宗派間之隔膜融貫了；由以前各自專用一改而變成大眾共通應用，因此在這一種和諧的潮流影響下又形成了很多後期著名的作家們，茲擇數位舉列於下。

①富華·亞當士夫人(Mrs. Flower S. Adams) (一八〇五——一八四八)，她是一位天才，對戲劇和作詩都為當代人士稱許，可惜「天才薄命」，只有短短四十三年便主懷安息；她一生作詩不少，都是上乘的，但留存至今可稽的却只有一首，而這一首詩偏偏又是在安息禮拜中常用的，就是Nearer, My God To Thee (願與我主相親)，令人感嘆不已。

②何理·布拿(Horatius Bonar) (一八〇八——一八八九)他是一位蘇格蘭牧師，在教會中事奉有四十六年經驗，為一位被眾人愛戴之好牧者，布拿牧師在神學方面造詣尤深，為當代「先知書」解經權威，因他屬靈的根基甚深所以在他寫出來的詩歌也能深深感憾人心。據稱他一生寫詩六百餘首，其中有多首仍如今日信徒所樂唱的如：Rejoice And Be Glad (復活詩) Beloved Let us Love (愛心歌)……等。

③亨利·亞爾福(Henry, Alford) (一八一〇——一八七一)亞爾福牧師是希臘文專家，為坎特布里大教堂主任牧師，生平從事翻譯希臘文工作，曾因翻譯希臘文新的聖詩而備受敬佩，在他作品中有一首感恩節聖詩，充分表達了他個人對神之信心與感謝(Come, Ye Thankful People, Come, 據說他是從

詩篇五十篇廿三節「凡以感謝獻上為祭的，便是榮耀我……」這一句詩文受感而寫成的。

④法蘭·亞力山大夫人(Mrs. Frances C. Alexander) (一八一八——一八九?)，她是愛爾蘭阿馬加大主教夫人，她喜愛小孩，因此主給兒童的詩歌也特別多，旋律，歌詞均屬一流，優美而天真可愛，所以她的作品，無論在任何地方都為人所歡迎，下列的一首作品，想想誰不會唱？Once in Royal David's City) 昔在大衛城裏)。

⑤威廉·何(William W. How) (一八二三——一八九七)何牧師有一別名叫「窮者之牧」，他寧願在倫敦貧民區中工作而放棄去曼徹斯德地區任主教；他靈命充滿愛心，念及在肉體和靈性飢渴慕義的人，因此他一生服務都為人紀念和愛戴，就是因為這樣他從感受後寫出來的詩也使人感動：O Jesus, Thou Art Standing 與及 We Give Thee But Thine Own。

⑥約翰·布特(John. Bode) (一八一六——一八七四)布特牧師，亦是一位學者，任職牛津大學，一生敬虔愛神，在教授學生時常導以敬虔信靠神的信心，切不以學問自驕，而且為其信心作美好見證，下面一首著名有深度的詩O. Jesus, I Have Promised (主我會應許)是他為自己的子女奉獻禮而寫的，曲詞之優美，均無與倫比，希望讀者不妨去查考詩集而學唱，使用在獻心會，或水禮中，當會產生極大的感受與敬虔。

⑦依利沙伯·克利芬(Elizabeth C. Clephane) (一八三〇——一八六九)亦是一位「貧者教士」，愛神愛人，一生竭盡所能，把自己獻上，她有一首詩極之感人，常樂用於佈道會中 The Ninety Nine (有九十九) 詩詞受感於路加福音第十五章主耶穌所說「失羊比喻」。

⑧法蘭西斯·希慧嘉(Miss Frances R. Havergal) (一八三六——一八七?)她出生自音樂與敬畏神的家庭，父母給與她良好的教育和教養，因為她體質健康一直軟弱，所以環境形成她是一位安靜和沉思的人，藉此而造就她成為一個好好聖經導師，她沒有被病魔打倒，反而在真道上作大丈夫，她寫的詩很多，其中兩首可以看出她的性格「堅強」和「謙卑」的對比(Who is on The Lord's Side)誰願在 主一邊(I Gave My Life For Thee)救主全捨。

不覺用了三期去描述「近代時期」英國教會聖詩史。當然，在這一時代中，萬千的作者們，都在聖樂事工上付上了他們的代價，為了福音，為了真理而使用神給他們的恩賜作了無比的見證，也帶來萬千的人們受感動而歸向主；基於我們有限的篇幅（不是著書立說）只能在其中揀選一些仍在我們信仰歌唱生活中有關的作者們，好使我們在歌唱他們的詩歌時，能帶來更深的激勵。

由下期開始(卅七期)將會提出一些「近代時期中」美國的作者們，又看看他們的故事，讓我們在主內彼此勸勉。(待續)



樂劇宗師

華格納

逝世百年紀念

• 吳振輝 •

華格納逝世百周年紀念

華格納 (Wilhelm Richard Wagner) 是音樂史上影響最深遠又最惹人爭論的作曲家。擁護者對他奉若神靈，給予最高的評價。著名指揮華爾德 (B. Walter) 視他為心目中的神，極願意作其先知。作曲家馬勒 (G. Mahler) 甚至認為在貝多芬及華格納以後沒人能寫作出偉大的音樂作品。另一方面，反對者則批評他生活放蕩不羈、思想瘋狂、其音樂則冗長而不堪入耳。無論如何，華格納對音樂以至各種藝術的影響及貢獻是我們所不能抹滅的。

華格納的影響及貢獻

華格納的影響可歸納為數方面。首先，他繼承了韋伯 (C. M. Von Weber) 的德國浪漫派歌劇傳統並將之帶至音樂史上的最高峯。他這方面的成就祇有韋爾第 (G. Verdi) 對意大利歌劇所作的貢獻可堪比擬。同時，他始創的樂劇 (Music Drama) 及主導動機 (Leitmotif) 改變了後世作曲家對歌劇和交響曲的觀念。此外，自布魯克納、馬勒、雷格、史特勞斯

到荀百格、貝格、韋本及後來採用12音列的作曲家，其間和聲的演變均可說是深受華格納的影響。他創作後期所用的半音和聲手法成了現代音樂的轉捩點。自華格納開始，作曲家逐漸脫離了傳統和聲的限制，多調性、無調性等各種主義相繼產生，大大的豐富及拓展了音樂的領域。

除了音樂以外，華格納對十九世紀的文學、繪畫、戲劇以至政治思想均有相當大的影響。論者甚至認為，他的思想直接或間接與「納粹」主義及「馬克思」主義的興起有關。事實上，希特拉確是特別喜愛華格納的作品，並認為，要了解那時的德國非先聽聽華格納的作品不可。

你也許未留意，現代流行的國際性音樂節、明星指揮的制度、以及很多音樂會裏的禮節，如遲到者須候至一首樂曲奏畢方可入座，音樂會進行時關閉大門及放暗觀眾席之燈光等均是自華格納開始傳襲下來的。

生平簡介

華格納一八一三年生於德國萊比錫。父親不幸於其六個月大時去

世。其後，他母親帶同九個子女改嫁多才多藝的基雅 (Ludwig Ge- yer)。在其繼父的薰陶下，華格納自幼便熱愛戲劇、文學及音樂。後來，有機會接觸韋伯及貝多芬的作品而立志於音樂創作。於是開始私下隨當地樂師學習和聲及對位法，並作有數首序曲、鋼琴奏鳴曲及一首C大調交響曲。可惜這些作品大部份已遺失，使我們未能了解他早期的風格。

學生時代的華格納醉心於音樂、戲劇和文學，其學習態度也因而顯得散漫。不幸的是他還習染了飲酒、賭博及揮霍等陋習；令他一生中屢次為了避債而連年遷徙，甚至居無定所。

一八三六年，與著名女演員敏娜帕連娜 (Minna Planer) 結合，開始了一段不愉快的婚姻。一八三三至三七年間華格納歷任胡斯堡 (Würzburg)，默迪堡 (Magdeburg)，漢尼斯堡 (Königsberg) 及理格 (Riga) 等地的合唱指揮。他的名聲得以漸漸建立起來；同時也給予他較多演出自己作品的機會。這段時期對他日後的創作有極大的裨益。

一八三九年，爲了避債，華格納與妻子逃到巴黎定居，開始了他一生最艱苦的歲月。這兩年半裏，雖然生活極窮困，但華格納仍堅持其音樂創作。這時期的作品有：「浮士德」(Faust)序曲、首部成功的歌劇「黎恩慈」(Rienzi)及「漂泊的荷蘭人」(Der Fliegende Holländer)等。同時，華格納也認識了李斯特，並且成了莫逆之交。

一八四二年，華格納夫婦回到德國德士頓定居。「黎恩慈」及「漂泊的荷蘭人」先後獲首演的機會，此兩劇的成功令他獲委任爲德士頓的歌劇院指揮。同期還作有「唐懷瑟」(Tannhauser)、「名歌手」(Die Meistersinger)及「羅安格林」(Lohengrin)等歌劇。在德士頓這數年間，我們可看到華格納作品風格上的演變。他的和聲風格越來越半音化，歌劇的題材也趨向於神話及傳奇方面。舒曼曾描述這時期的華格納爲一個聰明、敢作敢爲而滿腦子瘋狂思想的人。

舒曼所指的瘋狂思想除了音樂外，也泛指華格納的政治主張。事實上，一八四九年他便因曾參與革命活動而被有關當局下令拘捕；幸而他聽到消息逃往瑞士蘇黎世才免於一嘗鐵窗的滋味。他的逃亡生涯持續至一八六二年蒙當局特赦才終止，回到薩克遜去。

在流亡瑞士期間，華格納集中精神將他的理論及藝術觀以論文形式發表。重要的包括有：「藝術與革命」、「未來的藝術」及「歌劇與戲劇」等。

華格納的音樂理論

受古希臘悲劇作品及貝多芬的影響，華格納心目中最理想的形式是集各種藝術於一身的綜合性作品(Gesamtkunstwerk)。爲了達

到理想，華格納自己創作音樂、歌詞、親自設計舞台效果、甚至劇院(如後來的「拜魯特」劇院)，同時也親自挑選歌唱家及指揮家。他稱自己的作品爲「樂劇」而非歌劇。

在他的樂劇裏，華格納打破了傳統的歌劇描寫的是人與人間的關係，是外在的並不能表達出人內在的情感。爲了實現他的理論，華格納創了「主導動機」(Leitmotif)的手法。並放棄了傳統歌劇中的多種做法，包括：二重唱、整劇由很多不相連的樂曲組成以及樂隊祇担任伴奏角色等。華格納以連續不斷的旋律及樂句、變化萬千的轉調及樂隊伴奏交响曲化等來代替傳統手法。在他心目中，理想的歌劇作曲家應該是個集音樂家、戲劇家及哲學家於一身的全材。歌劇應是高尙而帶有教化作用的作品，並不是單純爲娛樂而創作的。

雖然有論者認爲交响音詩比樂劇更接近華格納的理想，但無可否認，華格納的觀點確實大大的影響了後來的歌劇作曲家。

一八五九年完成的「崔斯坦與伊索德」最能表現出華格納的理論和手法。這是十九世紀最重要的作品之一，要了解華格納的音樂非聽聽此劇不可。華格納曾說：「我一生沒嘗過戀愛之樂，我在戀愛的美夢裏豎立起一個紀念碑——崔斯坦與伊索德。」

華格納的晚年

一八五九年華格納與敏娜離婚，結束這段不愉快的婚姻。一八六二年與李斯特的女兒，名鋼琴家

及指揮家馮布羅的妻子柯西瑪(Cosima)相戀。柯西瑪並爲他生下三個子女後才於一八七〇年正式成婚。現今時常演奏的「齊格飛牧歌」(Siegfried Idyll)就是華格納獻給柯西瑪生日禮物。

與柯西瑪結婚後，華格納於拜魯特(Bayreuth)逐漸實現了他兩個一生最大的心願——擁有自己的家園及劇院。經過兩年多的籌款及巴維利亞國王路易二世的幫助下，華格納的夢想終於在一八七二年實現了。特別爲他而設計及建造的拜魯特劇院於一八七六年舉行首屆的音樂節，首演華格納於兩年前完成的連篇樂劇「尼布龍根的指環」(Der Ring des Nibelungen)。這部音樂史上最龐大的作品由「萊茵黃金」(Das Rheingold)、「女武神」(Die Walkure)、「齊格飛」(Siegfried)及「諸神的黃昏」(Gotterdammerung)四部份組成；全劇須分四晚才能演完。

至此，華格納的榮譽達到了最高峯；但同時也使他負債債壘疊及健康惡化。在拜魯特劇院完成後，華格納堅持其作品必須於此演出直至作品演出的專利權滿爲止。這傳統在他死後由他妻子、兒女以至現今的孫兒維持。拜魯特至今仍是華格納作品的聖地。

一八八二年，華格納完成他最後的作品「巴西法爾」(Parsifal)，經過十六場的演出後，華格納舉家遷往威尼斯。在一百年前的二月十三日，華格納心臟病發，於威尼斯逝世。同年二月十八日，在「格飛」劇中的葬禮進行曲聲中，這位音樂史上罕見的全材與世人永別。

樂友合訂本

第三輯已出版。每本十五元
第二輯只剩精裝本。每本十六元
第一輯每本五元
欲購者請逕往香港音樂音專及香港華聲琴行購買。

鳴謝

吳恩福式百元
李天翔壹百元



鍾耀光

專訪

採訪：袁善德(記錄)

吳振輝，李學齡

(編者按：鍾耀光先生在香港學作曲，對敲擊樂具有濃厚的興趣，後負笈美國，入費城演藝學院，主修敲擊樂，以優等榮譽獲音樂學士學位。曾在特勒華交響樂團及特勒華谷樂團任樂手。亦曾被選入紐約的NOA國家管弦樂團協會任敲擊樂手。現任香港管弦樂團敲擊組助理首席。)

問：敲擊樂在香港比較「冷門」，你為何會選擇學習敲擊樂？

答：其實我當初不是有心選擇敲擊樂的。我很遲才開始接觸古典音樂，在中學三年級時才正式喜歡聽古典音樂。但沒有受正統訓練，祇是在學校銀樂隊中學打小鼓。其後進入浸會學院讀音樂，才有多些意識想去正統地和嚴肅地學習敲擊樂。而且，當時沒有幾多人認識這門樂器。我想我是第一個由香港

到外地學這門樂器的。這純粹是一個機會和幸運而已。我亦曾考慮過學小號或作曲。但我自覺體質不太好，學小號似乎不太適合。學作曲嗎？我又不甚喜歡動腦筋，所以祇好放棄而選擇敲擊樂。

問：那麼你到外國學敲擊樂，找學校有困難嗎？

答：沒有。在外國十分普遍；與鋼琴，小提琴和作曲等同樣普遍。祇要任何一間學府設有音樂系便多數會有敲擊樂這門課。但當初我在外國學習時感到很辛苦。因為七、八年前在香港簡直不知敲擊樂是怎樣一回事。雖然喜懂小鼓，到底比不上正統的學習。最初甚至連甚麼是Xylophone和Marimba都不知到，十分「大鄉里」。有學校收我已是很幸運的了。

問：大概的課程是怎樣的？

答：我初時是進入音樂院修讀學士學位的。音樂院不同一般的大學，沒有其他的閒科如物理，數學等。但會接觸很多其他的藝術科目如繪畫，近代詩，心理學等。加上必修科如樂理，練耳，和聲等等。另外就是自己的主科。副科鋼琴，我已經合格，所以不用再修。

問：是否所有有關音樂的學科都要學？

答：對。這和香港差不多。學的東西沒有多大分別。

問：你認為學習敲擊樂，需要具備那些條件？

答：我想現在這個時代沒有我初到外國時那麼幸運了。因為當時我甚麼都不懂，却被我瞎闖到一個深造的機會。但如果現在的香港學生想到外國深造，他必定要好好的準備一下。我覺得最好他首先要學習鋼琴。因為學敲擊樂少不免一定要學打

木琴之類有鍵盤的敲擊樂器。如果他有鋼琴底子，鍵盤的技巧便容易掌握，視奏的能力也會比較好。此外，便純粹是技巧性的問題，例如他的手腕要夠柔順，這是要靠自己鍛練得來的。

問：學敲擊樂是否需要如學鋼琴般一天練習幾小時呢？

答：要的。現在我自己每天都練上四、五小時。我想敲擊樂和任何別的樂器一樣，都要花很多時間去練習。不會比較幸運可以懶惰些也會成功的。

問：敲擊樂器的種類很多，一個初學的人怎樣解決樂器的問題？

答：這的確是一個難題。因為在香港這個環境學習敲擊樂，學了也不知有甚麼用途。樂團不夠，教學生又沒有那麼多人學。我覺得在香港這個獨特的情況下，學敲擊樂最適合是由Xylophone開始。因為學Xylophone你祇要買一件樂器，便可在家中練習。要是學小鼓的話，雖然亦很容易買到，但在家中練習便會非常嘈吵。而且，你學了小鼓之後沒有機會在樂隊中演奏，又沒有機會去教人，所以實用性不大。故此是最適合香港這個地方的初學者。

問：如要學習所有的敲擊樂器，豈不是要買很多樂器？

答：所有學敲擊樂的人都有一個很特別的嗜好。就是很喜歡搜集一些罕見敲擊樂器。現在美國有很多人喜歡搜集東方的敲擊樂器，如泰國鑼，印尼木琴、鈴，印度鼓等等。他們收集這些樂器並非視作古董，而是在家中研究和學習，以便認識它們的聲音和演奏技術。事實上敲擊樂的範圍很廣泛。我自問對拉丁美洲的音樂很不熟識；

但那些音樂是很注重敲擊樂的。如果是東方音樂的就更加不行，如印度鼓等，自己亦不能全部明瞭。我們現在學的敲擊樂範圍已經是很狹窄的，祇是集中在一方面而已。

問：是否祇爲了適應現代交響樂團的需要？

答：對。你可以說我們現在學的是集中在西洋管弦樂隊中的敲擊樂。就算是在管弦樂隊中演奏的樂師亦未必懂得拉丁美洲音樂裏的敲擊樂。

問：現代音樂常常需用很多古怪的敲擊樂器，作爲一個樂團的樂師會有甚麼困難？

答：主要的困難是搜集此等樂器，至於技巧方面應該是沒有多大問題。爲什麼呢？譬如有很多新派作曲家會在作品中用非洲鼓，但他要求的演奏技巧並非學足非洲土人的打法。他祇是要求你用近代的打法，他預算你是用棍或小鼓棍等來演奏。所以技巧不會難倒你的。

問：在美國學敲擊樂是怎樣考試的？

答：在美國考試，原則上與香港大同小異。亦是有審核的。敲擊樂的審核通常分三方面。第一是木琴、鍵盤。第二是定音鼓。第三是小鼓。即使你報考茱莉雅音樂院或其他學院，你祇要在這三方面預備一些獨奏的材料或練習曲便有資格應試。

問：你剛才所說的技巧是指那幾方面？

答：譬如木琴，除了沒有錯音外，還要打得快，平均和富有音樂感。小鼓和其他樂器也一樣，就算你打得很快，還要聽是否每個音都清楚。節奏和樂句有沒有處理等等。

一個敲擊樂手最重要是節拍準確；不會時快時慢。這是最難的。譬如你彈鋼琴或小提琴，

你有旋律可聽，自己會覺得是享受。就算稍有快慢，聽者會覺得是表情的處理而已。但敲擊樂多數祇有節奏，如果時快時慢，聽起來便會很不順耳。因此，敲擊手在這方面要難些和需要多些注意。

問：那麼以你自己的感受，學敲擊樂會否比學其他樂器少些樂趣？

答：如果你學木琴也不會。但倘若你學小鼓或定音鼓就會比較枯燥。不過學爵士鼓也可以有很多享受。我知道很多年青人喜歡聽「搖滾樂」。他們可以在鼓上發洩一下。他們有自己享受的方法。假如你不喜歡「搖滾樂」但又想學小鼓，初時便會很悶。學木琴就和鋼琴一樣，起初是音階開始。之後是一些淺易的獨奏曲，慢慢一步一步由淺入深。

問：你自己是喜樂那種樂器？

答：我越來越喜歡低音木琴。樂隊從不用它。我前些時也會在音專介紹過它。現在它已自成一種獨立的獨奏樂器。它可以奏一些鋼琴曲；甚至一些小提琴的 Partita 也可以一音不改地演奏出來。因此，我比較喜歡這種樂器。因爲它可以奏多樣化的音樂，不單祇奏新派音樂。我對新派音樂並不很狂熱。我很喜歡奏古典和浪漫時代的音樂。既然有機會讓我演奏，所以便集中在低音木琴之上。再說，雖然現時在香港管弦樂團工作，我也不是花很多時間去練其他的。譬如一日中有五小時練習，我會用三小時練低音木琴，而用兩小時練樂團的東西。

問：雖然低音木琴可以奏一些鋼琴曲，但這些曲在鋼琴上輕易便可奏出，在木琴上便很費勁，你的意見怎樣？

答：對。我正在練習一首柴可夫斯

基的樂曲。那是選自「青年曲集」的。在鋼琴上，很多五六歲的孩子可以輕易地奏得很有音樂感。但我們在木琴上演奏便得要具備很高的技巧才行。所以便會有一個弊端：如果我們用這些曲來開音樂會，給人的印象會有點「小兒科」。人們不會了解在木琴上演奏的難處：因爲你祇有四支棍，活動能力有限，而鋼琴則可用十個指頭，當然較爲方便。演奏巴哈的音樂難度就差不多一樣。我也在練一首「前奏與賦格」，要在鋼琴上彈得完美也同樣要花很多時間。

問：你最近組織成立了一個敲擊樂團，請問最初的動機是怎樣產生的？

答：我是基於覺得香港的音樂愛好者太過集中於管弦樂和中樂等，而樂器方面亦祇是熟識鋼琴、小提琴。這也不能怪他們，因爲在香港的音樂環境裏很難有機會讓他們接觸到敲擊樂，甚至銅管和木管亦然。其實在美國準備回港之時，我已經有意念想看看有沒有機會組織一個這樣的樂團。我在美國之時已很積極地搜集樂譜。選了一些易於接受的新派音樂以便吸引一般普羅大眾欣賞。回來之後，很幸運地遇到龍向榮君，他比我遲返港，但終歸有機會見到面。他亦在香港管弦樂團工作。傾談之下，大家都有共同的心志想去推動這樣的活動，於是終於成立了這個樂團。

問：那麼說這個樂團是私人性質的，沒有政府的幫助？

答：對。可以說沒有。雖然音樂會是由市政局贊助，但財政和場地等都是我們自己想辦法。這個樂團是在我名下成立的。

問：你是怎樣籌備的？

答：我們籌備得很倉卒。因爲樂團

在八二年九月才真正成立，十一月便要開音樂會，前後祇得兩個月來準備和集合同人。政府方面又沒有資助，更不供給場地，故此困難重重，要花很多金錢去租地方排練。此外團中除了幾位職業樂手外，其他都是業餘的。因此，練習便得在晚上進行，排練的時間很受限制。排練中亦有很多困難，很是吃力。甚至是搬樂器亦祇有我和龍向榮兩個人，搬完所有樂器已差不多筋疲力盡了。

問：樂團中有職業與業餘樂手混合，演奏水平會否參差？



答：技術也算參差，但團中的業餘樂手並非完全不懂的。他們多是在青年管弦樂團中演奏的。演出的機會也很多，祇是所屬的樂隊並非職業性的。而且，他們大部份是那幾位職業樂手的學生。

問：你們的樂團中會否作個別的訓練？

答：有的。因為他們多是學生。我自己亦有兩名學生在內，亦算是個別訓練。技術上確有差別，但並不太大。我們在分配樂部的時候亦會編些淺易的給他們。

問：選擇曲目方面有困難嗎？

答：其實為敲擊樂團寫的音樂很多，無論在美國或歐洲都很多，但是否適合香港的聽眾則是另外一回事。我們不能選些太過

深奧的樂曲、祇可以選擇一些較為輕鬆的樂曲；例如我們的音樂會便包括了一些美國的散拍音樂（Rag Time）和一些中國樂曲，以便能夠吸引多些聽眾。此外，亦可以改編其他樂曲，例如巴哈的Chorale便可以編給兩個木琴演奏；文藝復興時代的音樂亦可。曲目方面應該沒有問題，範圍是很廣泛的，主要是懂得選擇和如何吸引聽眾。有機會我們亦會演奏一些流行音樂如「披頭四」的。

問：你覺得應從那些角度去欣賞一個敲擊樂團呢？

答：一個敲擊樂團奏得不好便會使人覺得祇有一團聲音。因為敲擊樂本身就祇是聲音而已，如果不懂得處理，就像一盤散沙。那麼，一個素有訓練的敲擊樂團便得在聲音方面下些苦功。例如要做到聲音平衡，樂句處理得宜，漸強漸弱等。要全體一齊做，方能使聽眾感覺到音嚮言之有物。此外是節奏，近來敲擊樂的發展很是注重節奏的交錯。譬如由幾個人輪流演奏，便可聽到節奏在傳遞間是否均勻，不着痕跡和沒有瑕疵。由此亦可看到團員間的默契如何。

問：這樣的樂團在香港算是首創，你們有甚麼計劃去推廣？

答：對，我們是第一個。暫時我們不會開音樂會。祇會集中訓練少年。至於與那些團體合作亦不能透露，因為要真正與對方取得合約才可公開。可以透露一點是會集中在兒童訓練方面，看看一兩年後有甚麼成績。

問：這祇是教學方面，在社會方面你們會再推廣和介紹嗎？

答：這方面我亦很想去做，但事實上有很多困難。上次的音樂會是由市政局贊助，如果一旦市政局不允贊助，我們便會很吃

力。運輸和場地方面都很難解決，至少也得請搬運工人免使我和龍向榮兩個太辛苦。此外亦很難請到職業樂手演出。還有許多其他的困難，主要都是有關財力的。所以要再開一個音樂會是非常困難的。除非有甚麼團體了解到敲擊樂的重要，願意推行和支持我們，那便比較好辦。

問：這個樂團會擴大嗎？

答：不會。我想一個敲擊樂團最多是廿人左右。其實我集中訓練兒童是另有用意的。因為祇要令到一些兒童認識這樣東西，幾年後便會自然地擴散開去，等到人們對它有更多認識，便可能掀起一個熱潮。或者到時便適合開多些音樂會。在現階段硬攬會顯得曲高和寡。

問：你們會和本地作曲家保持聯絡嗎？

答：有的。我時常與「作曲及作詞家協會」的人接觸。他們亦很有興趣為我們作曲。將來如有機會開音樂會，我一定會選一些本地作曲家的作品。因為我成立這個樂團另外一個目的亦是為了刺激多人為敲擊樂作曲。現時在香港經常為敲擊樂作曲的祇有三、四位而已。

問：是否本地的作曲家太少接觸敲擊樂？

答：我不敢這樣說。我祇可說在樂團成立之前，就算作了亦沒有人演奏，因此便少作了。

問：是否一般樂團對敲擊樂較為忽視，甚至指揮亦不會花太多時間在此？

答：對。在外國亦會有這樣的情形。甚至在音樂院裏，有些其他科目的教授亦會覺得敲擊樂討厭。無論在甚麼國家，一般人都有一直接的感覺，認為學敲擊樂的人沒有音樂感；祇是懂得打出一些死板的拍子。有人甚至覺得是噪音呢！

問：敲擊樂有沒有派別的？

答：有。大致上可分為歐陸式和美國式。歐陸式比較傳統，美國式則較為新穎；是近十幾年才發展而成。因此，我個人比較喜歡美國派。撇開敲擊樂，就算以整個樂隊而論亦有很多不同的風格。歐陸的較為含蓄而美國的則是很奔放。

問：那麼與不同樂隊演奏是否會受到影響？

答：我認為十分有關連的。美國人奏敲擊樂為何如此奔放呢？因為美國樂隊根本是演奏得很奔放的；例如費城管弦樂團和紐約管弦樂團等便是。反之，歐洲樂隊如維也納和阿姆斯特丹等，它們的音色是比較纖巧的，因此在這些樂隊中奏定音鼓，聲音便要柔一點。甚至鼓槌亦比美國幼些，鼓的構造亦有不同，好使發出的聲音薄些。

問：這麼說，一個敲擊樂手應該要認識這些不同的派別方能適應。

答：對。這要看你到那裏工作。譬如在美國受訓而要到德國工作，便要想辦法去適應他們的風格。鼓槌要換過，甚至連定音鼓的排法亦完全不同。德國的排法是最高音在左手邊，而美國的則將最高音放在右手邊。

問：現在學敲擊樂那裏較好？

答：我當然推薦美國。因為正如我剛才說過，那裏稍具規模的音樂系都一定有敲擊樂科。不過還要看你自己想學敲擊樂中那

一門而定。由於每樣樂器都發展得很快和很極端，一個人不可能樣樣精通。所以選擇老師比選擇學校還重要。我本人就有這樣的經驗：我在費城跟了一位與我志向不同的老師，因而浪費了時間而學不到自己想學的。故此，我覺得到外國學習最重要是選擇老師，不要太受學校的名氣所吸引。就算現時招聘樂手，也不看你從那裏畢業；而是看你實際的表現如何。

問：我們在音樂會中常常看到敲擊樂手經常坐在一旁，隔一回才敲一下，很是優閑，請問實際是不是這樣的呢？

答：實際上是頗為優閑的。但我說說的優閑不是指台上。由於很多樂曲不需要用敲擊樂的，如果樂團所定的連串節目都是那些樂曲，那麼我們真的可以去旅行歇暑了。在實際演奏中，我們是要很集中精神。以拉克曼尼諾夫的交響曲為例，全曲祇有一樂章需用敲擊樂。在不需要的樂章中的確是沒有任何壓力，但在要用到敲擊樂的樂章中便要非常集中精神。雖然全章四百多小節中祇有廿多小節需要我們，其他的三百多小節還是要很留心的。

問：以前你在音專演講時曾說過敲擊樂手有一個重要的技巧是數節。是否一開始便數還是自己預算到某樂句才開始數呢？

答：通常一個職業敲擊樂手不會單靠自己的耳朵。因為單靠耳聽

是很不可靠的。譬如你知道某樂句是小號主奏而若干節後便輪到你的樂段，但萬一小號出錯，豈不是連你亦一同出錯。到音樂會後指揮怪責你時，你不能說是小號累你的。所以應該從頭開始數。是有點難，習慣了便沒有甚麼。如果你知道小號在那裏入來也是一個好處，當你數到該處而小號真的入來，無形中證明你數對了，因而使你更加有信心數下去。一個有責任心而極不願在音樂會中出錯的樂手是應該這樣做的。有時我們甚至用手指去幫助數節。單是數不難，難就難在使精在枯燥的數數中保持集中。其他樂器就沒有這等問題。它們多數有旋律可跟，很少會迷失。在新派音樂中，節奏比較複雜，數節就更加要集中精神了。

問：要學好敲擊樂需要多少時間？

答：由初學到能夠在一般業餘樂隊中演奏大概四年可以了。音統處很多學生學一兩年便可在該處的樂隊中演奏了。主要視乎你練習多少。

問：你有教學生嗎？

答：我沒有規律性地教學生。因為我想花多些時間在獨奏方面發展。通常我會給學生很多功課，然後囑他回家自行練習。到他練了一段時間再約我，如此我便可以用多些時間去練習自己的獨奏。其實這亦不算是教學生，祇可說是幫助人而已。

香港音樂專科學校

校外課程招生

一、視唱練耳：培養學生視譜、聽覺及聽寫能力。

時間：四月九日開課，逢星期六下午二時至四時。共十六小時。

學費：全期一百六十元正。

二、初級樂理：預備考皇家音樂院第五級樂理。

時間：三月十二日開學，六月考試，逢星期六下午三時至四時半。

學費：全期二百五十元。

香港音專校友會通訊

(一)謹訂于一九八三年三月六日中午十二時半在九龍灣地鐵站德福酒樓舉行新春茶叙。

(二)現正籌辦校友音樂會，約于一九八三年九月左右演出。

(三)黃碧妍校友于八二年十二月八日弄瓦之喜。

(四)梁鳳儀校友于八二年十二月廿日于歸之喜。

(五)馮慧芳校友于八三年一月一日于歸之喜。

(六)李允協校友于第二屆全港青年音樂大賽中榮獲中樂作曲組季軍。(另本校二年級學生李綺文亦在同一比賽中獲聲樂組季軍)

學生作品介紹

獨唱曲「秋葉」

袁善德詞

李允協曲

金風玉露誰先曉？
陌上階前，紛紛爭報秋來早。
時見輕狂，
低迴高繞；
倦隨流水，天涯漂渺。
縱零落如斯，伴他還靠：
野砌黃花，
堤邊衰草，
更絡緯爲朋，同歌楚調：
淅冷急雨，和唱哀謠。
更漸闌，燈已香，
依舊多情，低吟悄悄，
聲聲似道：
「人間恁地歡愉少。」

——袁善德作詞

一首帶着凄清感歎的詩歌，使人觸

景生情，難道「人間恁地歡愉少」麼？當老師，黃友棣先生看過歌詞後，覺得都相當適合作爲歌曲的材料，乃嘗試譜成樂章，希望藉着歌聲把意境表達出來。老師便指導如何去把歌詞分成段落，設計段落的調性，並說若要達到把握歌詞的自然節拍及旋律，非要誦讀百遍不可，在鋼琴上逐字堆砌不是辦法，整體結構須暢順協調。

當歌曲的整體設計有個雛形後，便着手設計旋律，在這方面，我選擇了五聲音階爲主，七聲音階作爲輔助，然而在和聲方面保持用七聲，以增強和聲的色彩，爲了使樂曲富於中國和聲風格，除在主要轉調的地方仍強調西洋和聲之功能性

進行外，其他的地方則盡量避免過份尖銳的功能性配置，因此各類和弦都可以應用。

伴奏基本上背景式與和聲式並用，爲了配合歌詞內容，樂曲首段應用了鋼琴之高音區，以一連串之六連音叮叮作響，來描寫秋夫落葉，金風把秋葉吹散的情景；中段轉調下屬方面之調式，「縱零落如斯」，仍有「野砌黃花，堤邊衰草」結伴同歌，顯得不是孤單的，鋼琴也從高、中、低三方面爲伴；夜闌人靜，詞人心中更湧出懷念，六連音開始再出現在低音部，不禁輕歎「人間恁地歡愉少」，秋風吹散落葉又再從現眼前了，樂曲隨而沉寂去了。

Andante (♩=69)

The first system of the musical score is written for piano. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The music begins with a series of sixteenth-note chords in the right hand, marked with a '6' and a '-' sign, indicating a sixteenth-note pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'legato'. The system concludes with a long, sweeping melodic line in the right hand that spans across the bar lines.

The second system of the musical score continues the composition. It maintains the same treble clef and 3/4 time signature. The right hand features a more melodic line with some slurs and accents, while the left hand continues with a steady accompaniment. The system ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

Handwritten musical score system 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line has lyrics: 金 風 玉.

Handwritten musical score system 2. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line has lyrics: 露 誰 先 曉?

Handwritten musical score system 3. The piano accompaniment continues. The vocal line has lyrics: 陌 上 誰 家 燕 剪 輕 盈?

Handwritten musical score system 4. The piano accompaniment continues. The vocal line has lyrics: 春 報 秋 春 早。

時 見 輕 狂, 低 迴 高

繞; 倦 隨 流 水 天

涯 飄 渺 渺

8va
op segue

8va
mf 從 震 落 如 斷

伴 他 還 靠 = 野 草 畫 花

堤 邊 衰 草。 更 給 繡 荷 朋 同 歌 惹

rit

調 漸

pp

西

Handwritten musical notation for the first system, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

mf 和 唱 哀

Handwritten musical notation for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

謠

8va
dim poco a poco

Handwritten musical notation for the third system, featuring piano accompaniment and a vocal line with lyrics.

8va

受 漸 闌 燈 已 香

Handwritten musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and a vocal line with lyrics.

依 舊 多 情， 低 吟

悄 悄， 聲 聲 似

道： 人 間 恁 地 歡 愉

rit *a tempo*

f *rit* *a tempo*

rit

8va

ARTRON

LG 17 Franki Centre Jun
ction Roads KLN Tong
Telephone 3-380896



本公司以貢獻社會
服務教會為宗旨
經銷貨品如下：

聖樂曲譜

音樂書籍

古典唱片

聖詩盒帶

宗教書籍

牆畫賀咭

精美禮品

雅賽公司

九龍塘聯合道320號
建新中心地庫十七號

自學鍵盤面世了!

「山葉」手提式電子琴 PC-100



YAMAHA
PortaSound
PC-100

有了「山葉」PC-100 電腦琴，你可以自學彈琴，並即時奏出美妙的樂章。你只需放入一張電腦音樂咭，就有一隊樂隊伴你演奏。你不必讀譜，只要你跟隨 PC-100 的音符燈即可彈奏。你也不必顧慮跟不上拍子，因為樂隊由你指揮，或快或慢，任隨尊便。

山葉 PC-100 是
享受鏗鏘樂韻的知己
按步學習音樂的良師

- 山葉自學電腦音樂咭系統及音符燈
- 十種樂器音色及十種節奏
- 變調控制
- 可用交流電、乾電池及汽車電池
- 免費附贈精美硬盒及十二張電腦音樂咭，每曲一張
- 免費保用一年，請勿忘記索取保用證



YAMAHA

各大影音公司、玩具店、港九豐澤電器及
總代理通利琴行均售
批發查詢電話：3-7225256