

香港音樂專科學校編印出版 · (非賣品)

79

樂友

MUSIC COMPANION



本校董事會

(註冊董事)

周文軒 (主席)

梁知行

費明儀

陳玉書

吳天安

黃道生

胡德蓓

曾葉發

楊伯倫

黃鄭國璋

(名譽董事)

李子文

安子介

黃乾亨

(名譽校長)

胡德蓓

法律顧問：黃乾亨

會計師：張彬彬

本校教職員 (1999-2000 學年)

校 監： 吳天安

校 長： 費明儀

行 政 顧 問： 蘇明村

教 務 長： 徐允清

顧 問： 黃麗松 黃友棣 凌金園

校務委員會： 費明儀 蘇明村 鄭小芬 伍少雄 王玉蘭 李學齡
朱慧堅 陳順好 吳振輝 許翔威 徐允清

共同科教師： 黃育義 李學齡 蘇明村 許翔威 李丁儒 徐允清
林泳怡 黃華豐 區月美 周永光 莫健兒 高永恆
黃啟堯

作曲系教師： 黃育義 陳能濟 王 強 符任之 吳俊凱 葉小鋼
許翔威 盧厚敏

聲樂系教師： 費明儀 莊表康 潘志清 周文珊 許元貞 張 蓮
劉 慧 朱慧堅 卓 真 賴潔冰 王玉蘭

鍵盤系教師： 梁 美 蘇明村 龔書安 徐立莉 黃瓊璠 陳煜雲
劉蘭生 黃舜娥 黃慧華 朱珊珊 古蓮壁 李璉亮
劉鳳茵 李名強 李 健 梁家欣

管弦樂系教師： 朱傑雄 李詩曼 張惠堂 李自榮 黃日照 沈 榕
陸展球 湯 龍 潘世炎 蔡國田 丘健華

中樂系教師： 蕭白鏞 程秀榮 霍世潔 魏冠華 李崇吉 陳鴻燕
張向華 陳森林 王 靜 羅永華 張慶崇 閻學敏
吳曉紅

目 錄

79

2000年5月出版

園地公開，歡迎投稿

發行人

香港音樂專科學校

督印人

吳天安

社長

費明儀

顧問

黃友棣

編輯顧問

胡德禧、李德君、蘇明村

編輯委員會

李學齡、吳振輝、許翔威、
徐允清、黃寶玲

出版者

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

裝幀設計

MIZAR DESIGN
電話：2782 0545

- | | | | |
|----|--|-----|----|
| 1 | 時代思潮與中國新音樂 | 李 明 | 2 |
| 2 | 歌曲創作隨想錄 | 李德君 | 6 |
| 3 | Earl Wild 的鋼琴改編及
幾被遺忘的 Eileen Joyce | 陳兆勳 | 7 |
| 4 | 21世紀國際作曲大賽 2000 的啟示：
專業大型中國樂團的兩難局面 | 余少華 | 10 |
| 5 | 環繞現代中國民族樂團漫談 | 許翔威 | 11 |
| 6 | 音樂創作比賽拋磚難引玉 | 毛 球 | 14 |
| 7 | 路遙音樂旅 音專見真心 | 徐 荇 | 15 |
| 8 | 結他樂團在香港的發展 | 周啟良 | 16 |
| 9 | 青、中、老：作曲家的三個年代 | 五 言 | 18 |
| 10 | 阿迪蒂弦樂四重奏與現代音樂 | 周惠娟 | 20 |
| 11 | 關於現代音樂創作短文兩篇 | 其 土 | 22 |
| 12 | 卡農曲
—— 不斷的開拓、繼承與更新 | 外聲人 | 24 |
| 13 | 燃燒中的譚盾管弦樂譜
—— (未完成的「非純音樂」的樂曲介紹) | 小 許 | 24 |
| 14 | 「弱」的變奏 | 陳家富 | 25 |
| 15 | 音列凡心 | 塵 念 | 25 |
| 16 | 音樂世界的「名牌」 | 高音強 | 26 |

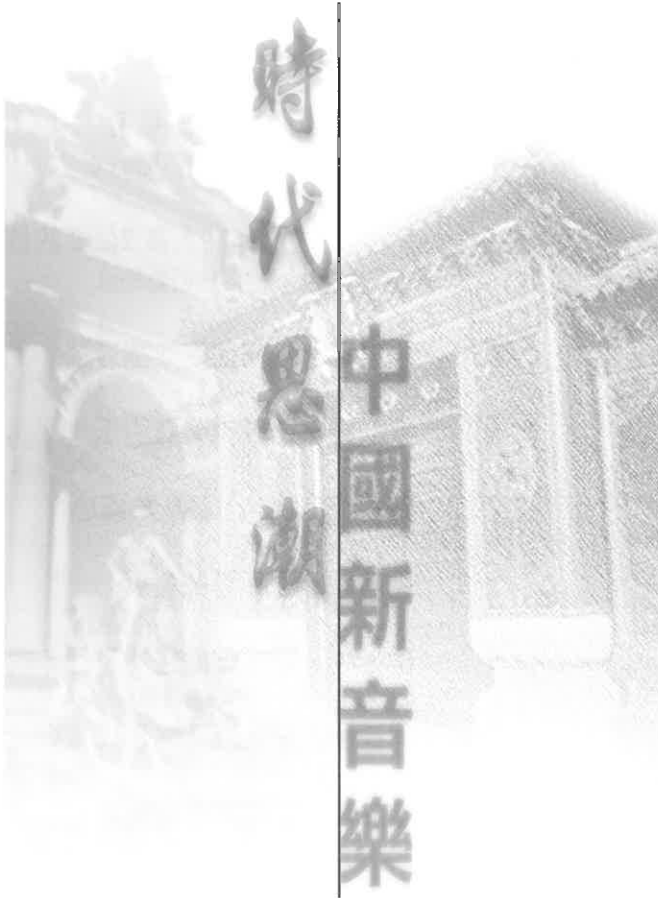
時代思潮與中國新音樂

李明

(本文為1999年11月26日香港大學亞洲研究中心「第六屆中國新音樂史研討會」論文，所論問題有其普遍性，今特摘要寄《樂友》，祈望讀者批評指正。)

近人研究近、現代中國新音樂史，着眼點大多放在音樂本身，即西洋音樂旋律、節奏、和聲、調性、曲式等對中國新音樂的影響方面，研究其與中國傳統音樂的不同之處，新音樂的特點，及新音樂與西洋音樂、中國傳統音樂的比較等，較少涉及影響中國新音樂形成發展的其他因素，如近現代時代思潮、「五四」後的白話文運動和國語運動、西方音樂美學觀等，而恰是二十世紀時代思潮波及中國，白話文運動和國語運動，中國人音樂美學視野大為拓展等因素，才是新音樂形成的重要原因，也才是奠定新音樂美學基礎的主要基石。本文僅就二十世紀時代思潮與中國新音樂問題，談談個人不成熟的看法，有待專家學者及讀者教正。

正如一則寓言所說的那樣，風和太陽打賭，看誰能把人穿在身上的那件破棉襖弄下來。風鼓足幹勁，把人都快吹倒了，但人卻把棉襖抱得更緊；太陽稍稍散發了點熱力，人乖乖地把棉襖脫了下來。論



者往往以為是西方船堅炮利攻開了中國的大門，揭開了中國近、現代歷史的扉頁。應說，這只是事實的一個方面，另一方面則是，中國人主動敞開胸懷，迎接西方人文主義及平等、自由、民主等價值原則和科學精神，這才是西方文化得以長驅直入的主因。

早在十六世紀中葉，天主教傳教士已將歐洲訊息帶到了中國。1583年利瑪竇在澳門學會中文，到肇慶建立教堂。接待室裡陳列了歐洲製造的時鐘、時晷、渾天儀等物，又在牆上掛了一幅特製的用漢

文標明地方的「世界輿圖」，「把地圖上的第一條子午線的投影的位置轉移，把中國放在正中。」（法，裴化行著，蕭濬華譯《天主教十六世紀在華傳教志》，轉引自顧長聲著《傳教士與近代中國》，上海人民出版社1981）中國人心裡癢癢的，安靜地坐下來聽神甫宣講基督的教義。時維明神宗萬曆十一年，早「中國」一詞作為國名三百餘年。

說到時代思潮，不能不回顧西方歷史。一部西方哲學史，長期在「神」，「人」之間遊蕩。十五世紀前後，發端於意大利的文藝復興運動，如狂飆傳遍歐洲大陸。文藝復興又是文化思想運動，其核心為人文主義(Humanism)，幾為歐洲文化、科學、藝術、哲學等一切新成就的原動力。而此一人文主義又如雪球，隨着歷史的推移，內容不斷豐富，因而越滾越大。宗教改革、民主革命、產業革命，對世界的衝擊，一浪接一浪，所向披靡。人文主義亦稱人道主義或人本主義，從某些意義上說，與科學主義相對使用，有時也泛指以人為本、為目的的一種思想流派，直至十九世紀，西方學者始用人文主義一詞概括整個時代思潮。從文藝復興時期開始，人文主義肯定、注重人和人性，要求在各文化領域內把人和人性從宗教神學禁錮中解放出來。現代又增加將人

和人性從某種主義、學說、或民族、國家等名義的禁錮中解放出來的意義。其基本內容為（一）肯定人的價值，注重其特性和理想，反對中世紀神學抬高神、貶低人的觀點，及反對現代抬高某種主義、黨派、領袖、人民（架空了的集體）、或死去的英雄，實際上貶低了個人的能力和價值的觀點。（二）注重人的現實生活的意義，強調按照人的自然本性生活，反對中世紀神學的禁慾主義和來世觀念，以及反對現代忽略人的現實生活，宣揚虛假的烏托邦。（三）強調人的個性解放和自由平等的生存原則，反對中世紀以來的宗教、主義桎梏和封建等級觀念。（四）推崇人的感性經驗、理性思維和藝術創造，提倡用科學知識造福人類，反對中世紀以來的經院哲學和蒙昧主義。二十世紀後半葉，人文主義更在世界範圍內向縱深發展。反對專制、獨裁、推崇自由、民主，又成為其關注焦點及主要內容。

文藝復興時代，哥白尼的「天體運行論」首從天文學掀起知識革命，法蘭西斯培根、笛卡兒提倡實驗與觀察，奠定了近世科學研究方法論的基礎，引起了學術界研究科學的興趣，使近世科學發展突飛猛進。隨着自然科學的發達，不少學者也以科學方法來研究人文科學，因而又使近世歐洲學術思想也獲得重大的改變和發展。這一成就一方面是因為在中國明末清初時，到中國傳教的耶穌會教士，將中國古代典籍翻譯傳往歐洲後，中國古代儒、道思想與歐人相信任何事物必須與自然法則相互協調，才能存在的信念相結合，形成了十七、十八世紀間風行歐洲的「理性主義」(Rationalism)，此一理性為當時許多哲學家共同服膺。如英國休姆、法國伏爾泰、日耳曼的康德及荷蘭斯賓諾沙等人，他們所研究的學問雖各有不同，但均以自然科學及其研究方法為基礎，從事各自的研究事業。

十七世紀中葉，英國清教徒中一派「平等論者」，反對查理一世專制，宣稱人類享有自由與平等的天賦權利，如果人民的這種天賦權利受到了損害、人民有權另訂契約，設立新的政府。詩人彌爾頓(John Milton)力言自由是人的真正標誌，社會、國家所追求的目的和理想，就是為了保證人民自由的權利。國家應保證人民享有信仰、言論、婚姻及免受社會習俗所束縛等自由，而保證人民自由的最佳途徑即人民的自治。隨着自然科學研究的進步，一方面造成了工業革命，一方面引起了啟蒙運動(Enlightenment Movement)，歐洲啟蒙運動從一開始，便建基在理性主義和人道主義之上。啟蒙運動向縱深發展的結果，不僅使科學技術研究日新月異更為進步，而且在人文科學上也取得了重大的進展，產生了許多新的專門的學問，如政治學、歷史學、經濟學、社會學以至音樂美學等。政治學又以推翻「君權神授」說，反對專制制度的民主學說影響最大，影響到各學科及歐、美社會。當時貢獻甚大的民主思想家有如下數位：英人洛克(John Locke)，力主「天賦人權」說，認為任何人皆有與生俱來的圖生存、求自由、謀幸福的權利，其生命、自由、財產不容侵犯。政府的職責就在於保障這種人權，若政府不能保障甚至反而摧殘人權，人民便可以推翻政府建立新政府。法人孟德斯鳩(Montesquieu)的《法意》(the spirit of Laws)一書，抨擊專制政治，主張「三權分立」，即立法權、行政權、司法權各自分立，互相制衡，以保障人民的自由等權益。法人盧梭(Rousseau)在其《民約論》(Social contract——或譯為《社會契約論》)一書中主張「主權在民」，認為政府的權力來自人民的委託，政府只是人民公共意志(the general will)的代理者，政府絕不可任意剝奪人民的生命、自由、財產等天賦權利。

由於受到民主思想的影響，歐

洲各國及美國逐漸走上了民主的道路。工業革命促使社會、經濟結構發生巨變，因而又產生了新的社會問題。馬克思學說提出了另一解決問題的方法，「對我們來說，問題不在於改變私有制，而在於消滅私有制，不在於掩蓋階級矛盾，而在於消滅階級，不在於改良現存社會，而在於建立新社會」並提出「……要不間斷地進行革命，直到把一切大大小小的有產階級統治都消滅掉，直到無產階級奪得國家政權」(見馬克思、恩格斯《中央委員會告共產主義者同盟書》——轉引自北京大學出版社1991年出版《簡明世界史》)。民主國家由於推行「主權分立」、「主權在民」的民主制度，人民的人身自由及思想、言論自由等人權，以及私有財產得到保障，政府和人的行為受到法律和社會輿論的規限和監督，社會弊病得到自我矯正，因而社會各方面均得到長足的進展。而遵照馬克思學說建立的所謂無產階級政權國家，由於權力集中，領導人受到權力的腐蝕，拒絕監督，社會腐敗，弊病叢生，人民失掉了一切自由，社會又墮入如中世紀般的黑暗專制的深淵。

戈爾巴喬夫於99年11月8日剛出版的《新聞周刊》上著文道：「柏林圍牆倒塌不是一日間或一季內完成之事，……我從未對當時決定(不出兵協助東德)感到後悔，因為東德政府根本全無希望可言。……軍事干預等於要開槍屠殺人民，這是我個人道德原則所反對之事。……難道要為保衛共產主義而戰？共產主義從未在東歐或蘇聯出現過，曾經存在的是如斯大林型的社會主義，而這個政治制度已註定要失敗。……(我們)主要的工作(正)是要清除斯大林在蘇聯的統治模式。……」(轉引自99年11月8日《信報》程逸《商思話·一念之仁》)。(筆者按：本文定稿時，見2000年3月5日《大公報》冬泉專欄《民主不可靠》一文，內引

赫魯曉夫女婿阿米別依的回憶：斯大林在蘇共第十七次代表大會上，雖受到經久不息、暴風雨般的掌聲歡迎，但心情惡劣，因為近兩千名代表中，有幾百名代表在無記名選票上勾掉了他的名字。接下來，他便大開殺戒，一千九百六十六名代表，被他殺掉了一千一百零八名，一百三十八名中央委員，殺掉了九十八名。專制政權出獨裁暴力，蘇聯的垮台，與蘇共內部人心渙散，終至分崩離析不無關係。前一日同專欄《不問後果》一文，記載了音樂家蕭斯塔科維奇的一段回憶，蘇聯開國元帥圖哈切夫斯基也是一位出色小提琴演奏者，一九三七年被斯大林處決，死前表示，當年選擇的不是槍桿子而是提琴弓就好了。）西方巨大的人文道德力量，仍在強烈地影響中國，正如當年十月革命一聲炮響給中國的訊息一樣。無論西方的資本主義或馬克思主義，它們都含有人文主義的內核，正是受到西方人文主義時代思潮的衝擊，中國知識層的心防先後被攻破了，中國人甘心情願接受這一價值標準，以及隨之而來的西方文化、藝術，甚至生活方式。

「五四」運動距今剛好八十周年，中國思想、文化界已有多種形式的紀念活動。據說，北京紀念「五四」定調為「愛國主義」，一位教授在某次紀念會上發言走調，提到「人本主義」，即受到批評。而「五四」提倡的民主精神恰巧是「我反對你的意見，但我拚死保衛你發表意見的權利」。這讓人想到「文革」時，億萬人只准一個腦袋思想、講一種話的荒唐年代。難怪日本女作家曾野凌子「文革」時訪華回國後寫道：偌大中國當代文學中見不到人，能見到的只有神（領袖、英雄）和鬼（牛鬼蛇神）。中國文學藝術曾在頗長的一段時間裡反對「人性論」，反對寫「中間人物」，在中國新音樂中不也曾長久見不到人嗎？不也曾長久見不到作曲家自己嗎？希望這種時代一去不

復返，歷史教訓是應記取的。啟蒙運動不深不透，民主精神並未深入人心，「五四」時期就有這種情形。99年11月11日，《信報》張文達專欄：《縱筆·學問功夫為立腳點》一文，引用北京大學校長蔡元培在「五四」運動後期說的話：「學生們很可能為勝利而陶醉。他們既然嚐到了權力的滋味，以後他們的欲望恐怕難以滿足了。」又引北大代校長蔣夢麟的回憶：「學校裡的學生竟然取代了學校當局聘請或解聘教員的權力。如果所求不遂，他們就罷課鬧事。教員如果考試嚴格或者贊成嚴格一點的紀律，學生就馬上罷課反對他們。他們（指學生）要求學校津貼暑假中的旅行費用，要求津貼學生活動的經費，要求免費發給講義。總之，他們向學校予取予求，但是從來不考慮對學校的義務。他們沉醉於權力，自私到極點。有人一提到『校規』，他們就會瞪起眼睛，嘸起嘴巴，咬牙切齒，隨時預備揍人。」蔣夢麟曾在歡迎會上向學生致詞，期望學生以學問為最大任務：「西洋文化先進國家到今日之地位，係累世文化積聚而成，非旦夕可幾。千百年來，經多少學問家累世不斷的勞苦工作而始成今日之文化。故救國之要道，在從事增進文化之基礎工作，而以自己的學問功夫為立腳點，此豈搖旗吶喊之運動可幾？」中國思想學術界精英的警語，有幾個中國人聽進了呢？

清末搞「洋務」運動，其目的在「用」，「中學為體」、「西學為用」，學別人的科技、工業，結果大清帝國仍然挽救不了滅亡的命運。滿族人不許行民主，連改革也不允許，遑論提倡個人價值觀和人文主義。「五四」亮出了民主旗幟，但當時懂得民主的人似乎並不多。台上台下的都有點「老子是主子，你得聽我的」的味道，北京大學的學生尚且如此，更不用說某些激進派了。他們提出「打倒孔家店」的口號，把傳統文化描繪得一

團漆黑，讓傳統文化（當然包括傳統音樂）名譽掃地，三千年來積累的優秀傳統文化精華，毀於一旦。「五四」時期，中國知識分子很多人仍帶有傳統士大夫的惡習，他們眼睛望得高高的、遠遠的，似乎不屑往下看，也不往回看，他們大多急功近利，從西洋買到一些廉價品，從東洋販回一批二手貨，立即在國內匆匆開起張來。可當時老百姓並不買他們的賬，新音樂並不受歡迎。其中一些明智之士，這才開始把注意力轉向民間音樂。而中西結合的做法，又被吹捧為中國音樂躋身於世界舞台的唯一道路。但洋樂、半洋樂始終只在少數知識分子和上層人士中流傳，民間音樂則另有一廣闊的天地。於是有人又振振有詞，說他們的東西是雅樂（又回到封建老套上了），民間俗樂被斥為「靡靡之音」。筆者不意在此評論二、三十年代中西、雅俗樂之爭，只是感到「五四」時期以及後來的某些音樂家、思想家，似乎並未真正學到西方文化學術的精神，了解其精義，而仍然着眼在方法上、「用」字上。中國歷史悠久的傳統音樂、廣大民眾喜聞樂見的民間音樂，在他們的眼睛裡，恍如清末人頭上的辮子，一個晚上突然都不見了。這那裡還有一點西方傳統人文主義的味道？於「五四」時期發端的中國啟蒙運動，並未充分展開，反而從剛一萌芽便遭到摧殘。中國人囫圇吞下苦果，幾十年來都不消化，輾轉反側，痛苦呻吟，至今仍啣着，真是吐也難，嚥也難。看來非老老實實坐下來，接受「啟蒙」教育不可。今日補課應為時未晚也。

我們都知道，西方文藝復興包含再生(Re-birth)和新生(New-birth)兩重意義。歐洲在中古時期、古典文化衰微，古希臘、羅馬典籍，幾乎蕩然無存。後來由於意大利半島上許多學者的提倡，歐人對希臘、羅馬古典文化產生了濃厚的興趣，文藝復興運動興起，古典文化再度顯

現，亦即古文化的再生。又由於人文主義的催生，久受禁錮的思想，一旦解放，便如奔騰的海浪，所被之處，文學、藝術、科學、技藝，乃至思想，無不推陳出新，展現一片奇景。與西方文藝復興古典文化再生情形相反，「五四」後中國在學習西洋文化藝術的同時，卻激烈反對自己的傳統文化，從傳統思想、文學藝術、語文方式到生活習慣，幾乎全在反對之列。西洋文藝復興發起、響應者均為學者和知識分子，而中國反對傳統的倡議和參與者亦全為學者和知識分子，兩者居然如此不同，實在值得國人深思。但看中國百年來無論在文學、藝術、科學和思想領域，無一能超過古代的最高成就，及中國在古代對人類社會的貢獻。這一現象，難道還不足以令國人深思嗎？

再說，中古時代的歐洲，通用語基本上為拉丁語，後各族方言漸形成，到了文藝復興時期，方言文學即達極高成就，意大利但丁的《神曲》、西班牙塞萬提斯的《唐吉訶德傳》、英國莎士比亞的眾多出色的劇本、日耳曼馬丁路德用德文翻譯的《聖經》等，至今仍光輝閃耀。而中國自「五四」後，倡白話文、廢文言文，推行國語運動，統

一用北京方言作國人語文，除極少文人對廢文言文有微辭外，大多數知識分子似都響應國語運動。自學堂樂歌、藝術歌曲起，中國歌曲清一色用國語創作和演唱，極少有方言歌曲。這一現象也很少有人懷疑它是否不正常。直至現代，香港粵語歌曲才稍露鋒芒，除受到大多數香港人喜愛外，也受到國內部分青年人的喜愛，但在中國音樂藝術上，到現在為止，它似乎仍無一定地位。大一統的封建傳統思想仍在作祟，中國知識層從極端自卑又突然變得亢奮起來，他們心中所本實際上並非啟蒙精神，而是漢唐情懷。重視個人價值，尊重人性自由不是抽象的概念，而是一項落實到每個人身上的具體行為。音樂和語言都是人的一種基本權利，人有決定創作、演繹、欣賞音樂的自由，也有選擇使用方言的自由，尊重個人，也就包括尊重他選擇音樂的自由和尊重他使用方言的自由。

當然，西方人文主義的發展也不是一帆風順的，在不同時期、不同國家，均遇到過這樣或那樣的不同程度的困難，但是其總的趨勢是愈來愈壯大，其價值觀得到愈來愈多人的認同，至十八、十九世紀以後，已成為西方民主國家立國的基

礎。正因其具有巨大的包容性和自由程度，並無一絕對的標準，因而它有自我矯正、自我完善的功能，其發展是無可限量的。至今其累積的社會科學、自然科學成就，已遠遠超過人類社會任何時期。

中國人學西方，兜了一個世紀的大圈子，糟粕、精華照單全收，看來是應回到起點上去，認真研究其核心精神，不再自設圈套、自定框框，不僅在「用」字上下工夫，非要在根本精神上順應世界潮流不可了。隋、唐時代，八部樂、九部樂、十部樂大多為胡樂，唐時「城頭山雞鳴角角，洛陽家家學胡樂」（王建詩），藝術自由交流，古樂、新樂自然發展，無人設限，方成就唐一代理瓏的音樂文化。今日中國人痛定思痛，接受古今中外歷史教訓，參考其成敗得失經驗，全面深入研究人文主義作為時代進步原動力的奧秘所在，重視個人價值，尊重個人自由和創作，唯此，中國音樂方復能繁榮昌盛，以其獨具的藝術特性，輝耀於世界文化之林、西方文藝復興運動後歷三、四個世代，其文化、科學成就始臻於世界前茅，今日，在穩定壓倒一切的口號下，中國人難道也還要再等三、四百年嗎？ 〓

出版消息

《香港音樂發展概論》已出版

由香港藝術發展局資助、香港作曲家聯會統籌、朱瑞冰負責編纂，共達四百六十多頁的《香港音樂發展概論》乃歷來研究香港音樂最具規模的專書，於廿世紀結束前適時出版，足以成為一個香港藝術音樂在學術上的一個里程碑。

此書由多位具代表性的專家作者執筆，內容計有：一、劉靖之「早年香港的音樂教育、活動與創作」；二、周凡夫「本世紀的香港音樂演出活動」；三、梁茂春「香港作曲家與作品」；四、陳永華「香港的現代音樂」；五、林青華「香港音樂教育的發展」；六、余少華「香港的中國音樂」；七、梁寶耳「香港的流行音樂」；八、黎鍵「香港音樂的傳播與傳媒」；九、梁寶耳「香港音樂作品的版權制度」。

歌曲創作隨想錄

李德君

從一般來說，作曲家很少同時是歌唱家；他們對於歌聲的旋律觀念比較隨便，並且傾向於器樂化。雖然好的歌唱家面對難唱的音程也可以準確地唱出，對於較長的樂句也能夠控制氣息來應付，盡量達到作曲家的要求；但這樣的作品不免有時受到歌者的非難或批評。就算是難演奏的器樂曲，也會令一般演奏者感到挫折，結果是覺得不值得太費勁而放棄苦練。從前，大音樂家巴哈的許多清唱劇樂段，無論節奏、旋律和吸氣方面，都用盡了歌者的聲樂技巧，相反韓德爾的旋律卻是極具可唱性，雖然也要運用聲樂技巧，但他的旋律線條總是聲樂化的。

作曲家雖不可能有時間去專門學唱，但只要學習一些聲樂知識，注意發聲方面可能做到的能力，也足以解決歌唱者所面對的問題。這正如寫器樂曲要掌握各種樂器的性能、音色和音域等知識一樣地需要的。

關於把歌詞配上旋律方面，作曲家的功能是用美麗的旋律衣裳包裝字句，增添歌詞的形象和提高它的意義，但要讓歌唱者發揮它細緻的部份，有自由施展速度和推進樂句高潮的餘地；太多瑣碎的節奏及裝飾會對聲部造成限制而失去了表情自如的目的。

最好不要把歌聲老是徘徊在費勁的高音部或勉強流連在最低音部，這會使歌唱者和聽眾都感覺難

受。無論聲音或樂器的旋律都應該放在最自然的音域內。

作曲的練習常常在開始先寫作歌曲，因為歌詞不但供給旋律及伴奏現成的情調和氣氛，而且供給歌



曲的外表形式，多少能幫助解決曲式的問題。寫中國歌曲時，不須要過份計較聲韻的高低平仄，正字和倒字的問題，不要把旋律犧牲成為歌詞的附屬品，否則美妙流暢的音樂可能變成枯燥乏味的朗誦調。

大多數歌曲的時間都很短暫，對於樂思不能維持太長的人最為恰當，也是開始先學創作歌曲最好的原因，但這不是假定寫好一首歌曲會比創作其他樂曲更加容易的理由。富想力的歌曲和鋼琴伴奏同樣需要高度的創作能力，隨便寫作歌曲是不好的，除非把詩詞熟讀後而產生一種急於創作的衝動，強迫

作曲家立刻把歌詞配成曲調，才是最自然的創作慾望。短的歌曲最好能一氣呵成地寫出來，以免創作情緒不能持久，但可以待以後才再行修飾；因為一時衝動的創作慾不可讓它輕易在猶豫思慮後喪失。有時面對一首歌詞，可能要延遲若干時間直至靈感的來臨，才能動筆寫作。歌曲創作不可是純理智而缺乏情感的，不過，在創作的技巧過程中是需要有相當理智的成份。

合唱曲的寫作必須有想像力和盡可能聆聽它的效果，即使是純和聲化的作品，也要有圓滑的曲調進行和有趣味的聲部編配。學習巴哈聖詠曲的和聲配置能夠得到很大益處，這是他給我們最好的和聲習作範例，同時也有豐富的對位化線條，它的女低音及男高音聲部交錯進行使歌唱者感到旋律趣味和織體的活力。

要小心寫變音和弦的樂段，包括非尋常的和聲進行，各聲部盡量使用可唱的音程。無伴奏合唱沒有樂器合奏的效果那麼清晰明顯，要唱得使人覺得音準無誤是特別困難的。一般合唱團也覺得為了使每個音符都唱得準確而不斷練習是很厭煩的事。男低音部在極低音域時不可使用弱音力度，但也要避免極端向上的音域，總括來說，所有合唱聲部都須保持在舒服限度內的音域，像俄羅斯合唱團男低音那麼深沉的聲音是不多見的。||

Earl Wild 的鋼琴改編及幾被遺忘的 Eileen Joyce

陳兆勳

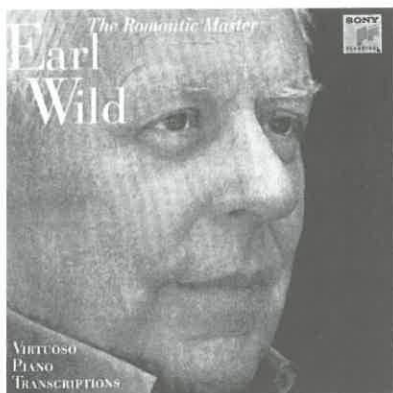
鋼琴改編曲與 Earl Wild 的創作

鋼琴音樂中的改編曲，如 Transcription、Arrangement 或 Paraphrase 等等，在浩瀚如海的鋼琴音樂領域裡，佔據着一席重要的位置。這種音樂創作形式，到底從何時興起，卻很難找出肯定的答案。但從音樂歷史的發展進程中，我們可以探索到在巴洛克早期，由於器樂的逐步改進，許多音樂家開始將聲樂作品改編成器樂曲來演奏。到了巴赫的創作活躍期，他更熱衷於音樂的改編工作。就以他的十三首大鍵琴協奏曲（七首為一台大鍵琴、三首為兩台、兩首為三台、一首為四台而創作的），其中有八首都是改編自他別的類型原作或別人的作品。這樣的改編曲，實際上起到了擴大音樂創作的推廣面的積極作用。這對後世的音樂發展，確實有着深遠的影響。古典時期的貝多芬，更以他在鋼琴上所表現的傑出即興演奏能力，為鋼琴改編曲的手法開創了新道路。他所創作的二十一首鋼琴變奏曲就集中體現了這一點。

浪漫派時期的李斯特，繼承了貝多芬的傳統，將即興演奏的變奏手法，更進一步自由地貫注到他的改編曲創作中去。在他的三百多首改編曲中，表現了多種多樣的音樂特性，更結合着音樂的不同形象，創造出極其豐富的鋼琴演奏技法。自此，他的後人都在其影響下，創作出許多出色的鋼琴改編曲。如他的傑出弟子 Carl Tausig (1841-1871) 這位短命的波蘭鋼琴家，就改編了巴赫的「D小調托卡他與賦格」（管風琴曲）及舒伯特的「軍隊進行曲」。而 Tausig 的弟子（即李斯特的徒孫）

Schulz-Evler (1854-1905) 這位波蘭鋼琴家，也給後世留下了優美動聽的「藍色多瑙河」鋼琴改編曲。其他如意大利的 Busoni (1866-1924)、俄國的拉赫曼尼諾夫 (1873-1943) 都創作了各種不同形式的鋼琴改編曲。

現時以高齡活躍在樂壇的美國鋼琴家 Earl Wild，也是一位鋼琴改編曲的創作高手。從他已推出的幾



款 CD 聽來，其編曲手法是傳統式的，運用的和聲及鋼琴音形法都甚正規，但也不乏個人新穎的潤色筆觸。1989 年由 Chesky Records 製作的 Earl Wild plays his Transcriptions of Gershwin (CD32)，表現了他對爵士樂的編曲及演譯都有深厚的功力。1991 年同樣由 Chesky Records 製作的 Earl Wild plays Rachmaninov，其中有四首由他改編拉氏的四首浪漫曲，更是令人聽出耳油 (CD58)。記得很久以前，筆者曾彈過幾首拉氏浪漫曲的伴奏部份。印象最深的是「春潮」(Floods of Spring) 一曲，練習其鋼琴部份，就需要以練一首難度大的獨奏曲一樣的精神力才能彈好。

Wild 的這首改編曲，除了以右手唱出旋律線條外，還要巧妙地踏板法配合雙手彈出複雜的伴奏音形。可想而知，如果沒有足夠的功力，這首改編曲根本就無法彈下來。

老而彌堅 效果迷人

為了慶賀 Wild 八十大壽，Sony 唱片公司於 1995 年為他錄製了一款甚有特點的 CD，名為 "Earl Wild, the Romantic Master"，副題為 Virtuoso Piano Transcriptions。整張 CD 共收錄了十三首樂曲，其中共有九首樂曲都由 Wild 改編，而且是作為世界性首次錄音推出。曲目的編排十分豐富，由於題為「浪漫派大師」，當然就以浪漫派時期的作曲家音樂為主。我很喜歡 Track 3 蕭邦第二鋼琴協奏曲第二樂章緩板的改編效果，特別是樂曲中段那富於戲劇性的宣敘調，原曲中是由絃樂以震弓的和聲作為背景，鋼琴以雙手平行八度音程展開近三十小節的舒展性旋律。要改為一個人獨奏，確實不易處理；但 Wild 以右手負責旋律的主線條，和聲背景則以兩手的穿插配置，將和弦的音域以分解的手法盡量擴展，使音樂氣氛始終得以保持，同時與呈示部及再現部形成強烈對比，毫無減弱整首樂曲的表現力。據說，蕭邦也十分喜愛將此樂章作獨奏表演。Wild 的改編版本是否符合作者的要求，那就不得而知了。

5 是由德國鋼琴家 Paul Pabst (1854-1897) 根據老柴的芭蕾舞劇「睡美人」音樂一些材料寫成的改編曲。據說此改編版本曾得到柴可夫

斯基本人的認可。音樂以著名的圓舞曲作為主要素材，加以各種艱難的鋼琴技巧潤飾。大段落的「音樂盒」式的高音區技術，是Wild的拿手好戲，音色清透，顆粒均勻，效果實在迷人。

6 是 Wild 根據法國作曲家 Fauré 的聲樂曲 "Après un rêve" 寫成的即興演奏曲，由於此曲的旋律優美動聽，改編成小提琴或大提琴演奏的版本也很感人。Wild 的改編並沒有變動 Fauré 的和聲風格，只是在鋼琴的裝飾性演奏技巧上注入了豐富的色彩。而 7 則是 Wild 借用了巴赫的降 B 大調第一組曲 (Partita no. 1 in B Flat major) 中的薩拉班特舞曲，以新穎的和聲手法譜成的抒情曲，題為 *Hommage a Poulenc*。哈，整個效果還真有與這位法國作曲家浦朗克相似的抒情性樂風。我倒是覺得這首改編曲更富於獨特的創意。

9 是 Wild 根據卡通片《白雪公主》(Snow White) 的四段配樂寫成的小組曲。與 11 老柴的「四隻小天鵝」同樣有着甚富趣味性的音樂效果。細心聆聽，還真給人以親切可愛的童真感受。

CD 中其他樂曲都是具高度欣賞價值的名家之作。Wild 的改編及演奏，都能體現出原作的曲意，是難得的鋼琴音樂曲集。

轉載自香港《HiFi 音響》第 149 期

一位幾乎被遺忘了的鋼琴家 EILEEN JOYCE

我在一次採購唱片時，突然見到一張 CD，是由在四、五十年代就出名的女鋼琴家 Eileen Joyce 演奏的鋼琴名曲。我立即毫不猶豫地買回家，急不及待地將整個 CD 聽完。而在聆聽的同時，也自然地引起一段回憶。

二十世紀五十年代初，我曾在香港看過一部音樂片《Wherever she goes》，就是以 Eileen Joyce 的奮鬥史為題材的傳記性故事片。影片的許多細節當然不會記得清楚，但開頭及結尾鋼琴家親身上鏡演奏葛里格的 A 小調鋼琴協奏曲的兩個段落，可還記得清清楚楚。由於她的演奏是那樣的動聽，因此我就開始

技巧高超。樸實的演奏風格是她的最大特點。我買到的這張 CD，是由荷蘭的 SAGA 製作的。CD 並未註明製成時間，而介紹說明也只有樂曲簡介。至於演奏者的情況，隻字不提，這顯然是一個很大的漏洞。過去有許多名家，由於各種原因而留下的錄音不多，我想 Joyce 就是其中的一個。如果能給欣賞者提供足夠的名家個人資料，這肯定會給唱片的推廣帶來不少積極作用。

根據有限的資料和看過她的傳記影片所得的印象，Joyce 於 1912 年生於澳洲南部的塔斯曼尼亞 (Tasmania) 島西岸的一個城市 Zeehan。如果她還在世的話，應該



收集她的唱片，但由於她當時灌錄的唱片不多，我也只買到一兩張七十八轉的大唱片。她演奏的貝多芬《致愛麗絲》、李斯特的《降 D 大調音樂會練習曲》，音樂刻劃細膩、

是八十多歲了。傳記片中提到她是生長在一個礦工家庭，由於條件所限，她的音樂天份只能以小小的口琴來表現。後來有機會到父親的職工俱樂部一台破舊鋼琴上開始了鋼

琴的第一課。由於天才加上勤奮，琴技進步神速，並在鄉親們的支持下，離開家鄉到歐洲深造。

她在德國萊比錫音樂學院期間，曾隨奧國著名鋼琴大師 Artur Schnabel 學習。後來，定居倫敦發展她的演奏事業，1971年獲英國劍橋大學榮譽博士榮銜。Joyce 的演奏，技術全面，而扎實工整是她的顯著特點。音樂表現精確而富變化，特別對複調因素的聲部線條處理，其細膩的觸鍵手法，將音色控制到層次分明而又柔美。她一向以演奏通俗名曲見稱。當然，這些作品都是具相當難度的浪漫派名著。如 CD 中收集的李斯特及葛拉納多斯的幾首曲子就是此一類型之作。李斯特的兩首音樂會練習曲，各具不同的音樂形象和不同的技術課題。升 F 小調的《小侏儒》(Gnomenszenen)，Joyce 以敏捷的指觸，將開頭的小調樂段，彈得非常清脆而富有彈性，巧妙的踏板運用，使所有裝飾音都變得清晰而又圓潤。高音區的大調樂段，在十六分音的快速跑句中，第一、二指在黑鍵上交替組成的旋律線條是不易

彈奏的，但她卻將聲部層次交待得一清二楚，音色的處理十分鮮明，着實難得。降 D 大調音樂會練習曲，是以變奏手法將建立在五聲音階的八個音主題，加以開展的雄偉樂曲，Joyce 以大幅度的音量對比，將低聲吟唱的抒情樂段和排山倒海的激情樂段，表現得淋漓盡致，音樂氣氛充滿了感染力。Granados 的《少女與夜鶯》，是一首非常抒情的西班牙風格樂曲，旋律優美而樸實，但由於運用了大量對位化的和聲手法，複調性的橫向線條，確實不容易表現，Joyce 以她深厚的功力，像抽絲剝繭般，將右手的密集和弦控制到讓旋律音具十足的穿透性，音色又非常柔和，左手分解和弦的均勻配合，給主旋律的表達，達到很好的襯托作用。至於另一首《音樂會快板》，則是一首充分表現「手指功夫」的技術性樂曲，快速的技巧性樂段與抒情的旋律性片段交替出現，鋼琴家在所有的段落連接上，都表現得甚為流暢，因此給人以結構嚴謹、一氣呵成的感覺。Dohnányi 的 C 大調狂想曲，是作曲家所創作的四首狂想

曲中，最富於舞蹈性的一首，Joyce 的演奏，充滿着無比的活力。我特別欣賞她對第二主題的處理，那維妙維肖的 Rubato 奏法，使人感覺到無比的開闊明朗，舒暢極了。Debussy 的《海底教堂》，除了音色的控制變化要講究外，音樂意境的描繪是最為重要的了。Joyce 在刻劃教堂的升起時，音量增長的漸強，及末尾教堂下沉的音量逐減的漸弱，都做到均勻細膩，效果甚佳。

CD 中其餘的樂曲，如貝多芬的《致愛麗絲》、舒曼的《升 F 大調浪漫曲》、李斯特改編的《奉獻》、佛瑞的《F 小調即興曲》及德布西的《月光》，雖然都不是難度大的鋼琴樂曲，但 Joyce 都經過認真細緻的處理來演奏。特別在各種不同樂句的表現上，都顯見其在精心再三推敲下才「下筆」的。因此，一些大家常聽的樂曲，在她手下總有不少新意洋溢其中。聽她的演奏，肯定會給我們不少有益的啟發。

轉載自香港《HiFi 音響》第 129 期

「運用了豐富的想象力與創作技巧，為「平安夜」這家傳戶曉的音樂賦予全新的面貌與氣息……作為一個鋼琴家和鋼琴教師，我亦會十分推薦這一套變奏曲。」 一羅乃新

鋼琴獨奏（樂譜）

繽紛平安夜

聖誕歌變奏曲 22 首

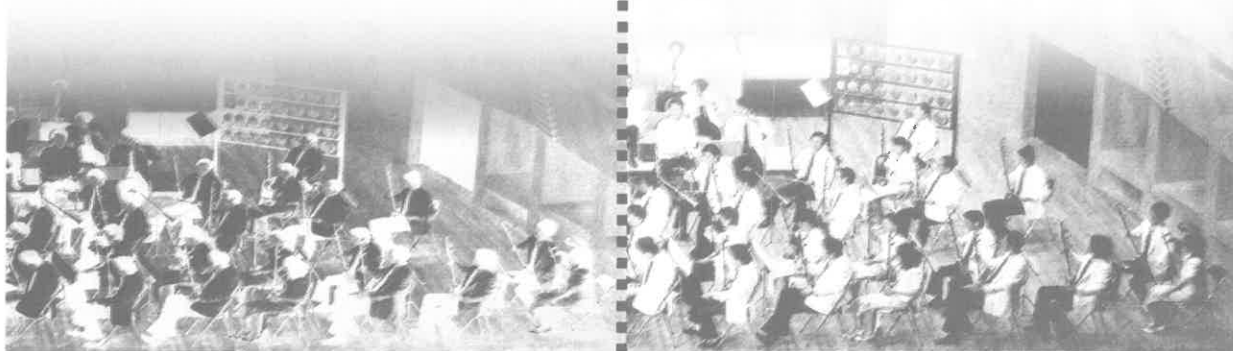
許翔威 作曲

A Colourful Silent Night

凡於香港音專購買作曲家簽名紀念版本，可獲「咏梅」合唱樂譜，款項全數撥贈音專教育建設發展之用。

21世紀國際作曲大賽 2000 的啟示： 專業大型中國樂團的兩難局面

余少華



三月十日晚聽過香港中樂團在大會堂音樂廳的「21世紀國際作曲大賽 2000」決賽音樂會的八首新作品，總的感覺是太吵了。這已不是香港中樂團的問題，而是中、港、台及星馬同類樂團的共同問題。由國際級的評審團從八十多首參賽作品中選出了最後八首入決賽，整體聽來，全是戰鬥格的比賽作品，似乎用不上整個大樂團者便表現不出作曲編曲者對樂隊的掌握，故長短、大小及音區不同的笛子（六）、笙（四）、嗩吶（五）、管（二），八人的敲擊組與拉弦及撥弦組齊鳴的時間佔大部份，其大體音響是爆破式的，加上音色及音律上的不調和，音量的不平衡，整個晚上簡直是對耳朵的暴力。

這不能怪樂團及指揮，他們在極緊逼的排練中便要把二十首進入複賽及最後八首決賽的作品專業地奏了出來，以曾經在樂團工作過的經驗而言，樂手的痛苦筆者是感同身受的。大部份的作曲者對敲擊樂有所偏愛，但明顯地對中國傳統鑼鼓語言不熟悉，對笛子、笙、嗩吶及管各組的運用多從西方木管或銅管樂的角度去譜寫和聲，笙的律（因為太準）又與其他吹管樂不協，而敲擊樂又特別落力，故吹打一出，拉弦與撥弦組的樂手但

見密密的動作而不聞其聲，白忙一番。高胡組與二胡組音色明顯地南轅北轍，殊不調和；笙在音律與音色上在吹管組中自成一格。但上述各組的音色、音律及音量之不協調及不平衡並非樂團的問題，而是作曲者不懂得取長補短地避開中國樂器的個別盲點，及其未認清不同音色組合在音響上有互相抵消效果，僅按教科書的樂器音域譜寫，不熟悉樂器的實用音域。若以西方管絃樂配器法的標準而言，是未達專業水平的。

香港中樂團辦一場作曲大賽，推動創作，其志可嘉、其勤可勉、其苦亦可憫！但帶出了樂團定位的困難：參賽作曲家對創作的標準與對樂團傳統的認識距離太遠，日若要延伸二十世紀初建立的國樂、民樂或至今的中樂傳統，大部份今日的作曲家似乎興趣不大，但若全靠作曲家去主導樂團的未來路向，將會是大部份習慣了傳統中國器樂合奏的聽眾所遠離，似乎是平衡兩個極端的時候了。||

環繞現代中國民族樂團漫談

許翔威



中國民族器樂有悠久的歷史，由古代樂舞、宮廷雅樂，到現今仍然流傳的民間吹打、絲竹音樂，曾出現過不少器樂合奏的形式。然而現代中國民族樂團的形式，卻是前所未有的概念，造成了全新的音樂演奏經驗，而帶出的音樂面貌及種種問題和爭議，亦是十分多。

所謂「現代中國民族樂團」，乃指二十世紀中葉，中國民族器樂借鑑了西洋管弦樂團的格式，以彈撥樂、吹管樂、敲擊樂及弓弦樂各類別之多種樂器擴展組成的大樂團。

中國民族樂團常被稱為「民族管弦樂團／樂隊」，這與西洋音樂詞彙中 Orchestra 通常中譯為「管弦樂團」有關。民族管弦樂在大陸簡稱「民樂」，在台灣稱為「國樂」，而在新加坡則稱為「華樂」，而較為客觀和中肯的叫法算是香港所慣用的「中樂」（本文以下亦以「中樂團」此一簡稱代表題目所指的現代中國民族樂團）。

以人樂團的模式，定立了指揮，並具有一定規模的演奏團體，

可以追溯到一九四二年的重慶。到五十年代，大陸多個重要的中樂團、中央歌舞團民樂隊、中央廣播民族樂團、上海民族樂團、中央民族樂團相繼成立，而台灣方面則有中國廣播民族樂團，到七十年代才成立台北市立國樂團及台灣實驗國樂團，至於香港，在六十年代祇有宏光等三數隊業餘中樂團，到一九七七年全職業化的香港中樂團正式成立，中、港、台三地由於政治及文化背景各有些差別，加上人才及資源亦不一樣，細節處必有所不同。然而在發展過程中，都會面對中樂團「民族化」和「現代化」的共同問題。

中樂團最初的產生雖然是參照西洋管弦樂團的模式建構起來，但並非安排近似性質的中國樂器相對地套入西洋管弦樂團的編制，況且這亦是不可能的。中樂的彈撥樂器及鑼鼓便是西洋古典音樂所缺乏的。中國樂器大都各自有本身的特色，在傳統樂曲中，即使是合奏形式，也往往是獨當一面，突出音色的個別性質，而較少傾向融為一體，傳統中樂着重線性旋律形態，且集中表現於高音，較少具旋律

性、方向性的低音，更沒有西方音樂過去數百年注重發展的功能和聲。中樂團的組成，意味着西洋管弦樂的元素，與中國民族器樂傳統的突破性結合，這不僅是傳統的內部伸延，更是受外來刺激與影響的擴充和革新。

最基本的改變是中樂的樂器組合及其演奏觀念、技法和表現力的擴大。樂團的建構意念，是把音色類型相近之樂器編於同組，各組要具備相對寬闊的高、中、低聲部，樂器之數量亦要按音量均衡的原則而相對增加，弓弦樂器最為薄弱，樂團中的數量便最多了。嗩吶、鑼鼓這些音量較大的樂器原本用於室外節慶、禮儀活動，而琵琶、古箏這些音量不大的樂器則慣於細小廳堂作獨奏、伴奏或三、五樂器的小合奏，彈撥樂齊奏更是易於造成不整齊的感覺。此外，樂團所有樂器合奏時，音量平衡往往難於掌握，編寫樂曲和指揮演出時需要小心控制。這麼龐大的樂器群，納入音樂廳演奏模式，已失去了傳統中樂演出場地之特性和彈性了，然而新的演藝形式，加上樂器群所提供的許多可能性，可導致中樂合奏更加纖

細、精巧和豐富、例如不同樂器組合所產生的音色重疊效果，能創造出比傳統中樂廣闊許多的空間。

為了尋求音響上的整體平衡，傳統樂器需要改革。中樂團特別要加強多類樂器原先缺乏的低音，弓弦樂先後出現借用西洋大提琴及研製大胡、革胡、低音革胡的情況，但因胡琴的皮革共鳴面面積越大音質越混濁，很多人仍覺不甚理想，希望再改進。笙亦增設了中音笙、低音笙，最大的低音笙無論在音色與演奏方法已脫離傳統笙的特色，祇作提供管樂低音之用。管子亦出現了加鍵管、低音管。中樂團的產生導致了新的變體樂器的出現。

樂團演奏經常出現不同樂器齊奏同一旋律的情況，所以多半的情況都要求音律一致，避免不良的衝突效果。音律講究統一使傳統中樂自然隨意的奏法更為拘謹，如果完全依照十二平均律來決定音準，又與傳統音樂律制不同，亦往往失去一些傳統的風味。此外大型樂團編制的曲目通常都出現了和聲及複調織體，轉調亦成為常用的寫作手段，樂器的性能和準確性均要提高，例如笛子的加孔，笙和嗩吶的加鍵。中樂團在中國民族樂器史上是有一些影響的。

中樂團自產生至今約五十年歷史，大型樂團的樂器編制已基本定形，但各地之中樂團皆有些微不同，沒有統一定制。從創作的角度來衡量，沒有固定編制有其自由度，不必每首作品聲響都甚接近，問題是給其中樂團編寫的作品，往往不能按原譜由另一中樂團演出，而需要在樂器編配上作出修訂。

中樂團的編制絕大部份是傳統中國樂器，但亦納入了少量西洋樂器，包括定音鼓、鋼片琴、木琴、豎琴和一些效果性的敲擊樂，但這些樂器一般祇是偶然使用，製造音響效果，祇要適當地運用，可以擴

大樂團的表現力，而並不干擾民族樂器的固有色彩。使用這些樂器，以求營造氣氛及意境，實在亦很切合中國藝術美學思想，而中樂團吸納了這些西洋管弦樂團的色彩性及效果性樂器所能表現的音樂意象便超越了傳統器樂的能力。

除了樂器，中國民族樂團更要面對演奏曲目的問題。樂團演奏活動是嚴肅音樂藝術，樂曲的組織比傳統中樂小型合奏複雜得多，曲目及其樂譜的處理都得由專業音樂工作者擔任；作曲家、編曲家及指揮家便成為重要角色，有別於傳統中樂以演奏者為重心的習慣。

中樂團的曲目可分為改編樂曲及創作樂曲兩類。改編樂曲是把原已存在於其他聲響組合形式的樂曲改由中樂團演出，最普遍的便是把傳統中樂合奏或獨奏曲改編，早期的中樂團作品亦以此類佔多。此外，亦可以把歌曲改成樂器奏出，例如各地中國民歌山謠。這種改編工作無疑使很多中國古曲、民謠和戲曲等傳統曲調添上了新裝，並通過中樂團規模化的演出讓更多人（特別是現代城市人）加深對中國傳統音樂格調和形態的接觸與認識。

另一種改編是把流行曲、時代曲或外國古典音樂這些與中國民族音樂並無直接關係的樂曲改編。這些編曲活動是較晚近時期才出現的，亦引發了極大的爭議。演奏沒有中國音樂個性和神態的樂曲，中樂團並非最佳的媒體，所得效果往往強差人意，與原來版本相比是大打折扣，例如以中樂團去演奏西洋管弦樂，原來在音響上的效果與和聲的融和豐厚都顯得遜色了。從中國音樂文化承傳的角度來看，中樂團演奏改編的西樂並無重大意義，亦無此必要，然而這對於擴展樂器的演奏技巧也會有一些作用，問題是能否把外來的演奏技法轉化為具有中國特色的語言。演出曲目若未

能表現出中樂團本身之特質及民族風格是要小心考慮的，即使用作普及中樂的入門材料，亦可能產生誤導，令人對中樂有所誤解，所以此類曲目及演出的比例都很少。

由於傳統中國樂器各有獨特的音色，形態上乃側重於主旋律之線條。把獨奏樂器配以樂隊伴奏，在改編傳統獨奏曲或創作新曲均很常見，有些作品更套用了西洋音樂「協奏曲」的概念和形式，讓主奏樂器在演奏上有很大的技術難度，與樂隊部份產生強烈的對比，全曲甚至像西洋古典協奏曲般分成數個樂章。這類中國樂器主奏伴以中樂團的協奏作品。對於個別主奏樂器在性能及音色的探索和發展，實在起了很大推動作用。

中樂團的產生成為了一個全新的演奏媒體，便提供了全新的創作空間。在過去四十多年，許多作曲家便為這樣的大型中國樂器群而創作新作品，曾被演出的大小作品數量不下數百首。通過這些作品，可以反映出不同作曲家創作中樂的不同取向，亦可透視過去數十年中國作曲家的創作技法及音樂藝術思潮的轉變與更新。

在早期，多半作曲家在創作手法上，皆圍繞着民族器樂的「交響化」這個基本意念，在保存民族色彩的大前提下，以西洋管弦樂之理論法則移植實踐於中樂團之中，具體的表現包括：

- (一) 樂曲結構出現多樂章或西方古典音樂的形式；
- (二) 傳統的獨奏形態變成多種樂器齊奏、支聲複調改變為多聲部對位形式的複調織體，有時則全組以至全團以完全相同節奏奏出；
- (三) 個別樂器在整首樂曲所佔的演奏份量各有不同，有的可以很少；

- (四) 功能和聲的運用，全曲亦通過多次轉調而產生調性明顯變化；
- (五) 中國傳統調式體系的音樂趨向變為大小調體系旋律與和聲；
- (六) 為了遷就大型樂團的整體性，具傳統特色的音形如滑音，吟揉裝飾等大概因為音準和音量的考慮和演奏時難於齊一而減少運用；
- (七) 傳統音樂中演奏者的自由加花或變奏的即興性演出都因固定樂譜而消失了；
- (八) 龐大的樂器陣容提供了十分誇張的對比及戲劇性效果。

以上情形使這些樂曲有了新的表現手法，卻又在某程度上削減了傳統中樂的一些特質，有些作品更會顯得十分西化，因而不少人對中樂交響化甚為反對。

後來，作曲家累積了經驗和有了新的想法，對一些不好的效果便有所改良了，例如在和聲上。探索了一些能較配合中國音調的方法。避免了西方功能性、邏輯性和聲的明顯進行，運用了較多流暢而自由進行的色彩性、襯托性和聲。此外，作曲家對五聲或七聲音階以外的變音亦多加使用，企圖增加旋律的變化，這些變音的運用，一或體現了傳統音樂中的裝飾音、滑音、游移性的調式音，又或體現了中國少數民族，如雲南或新疆的地方特色。

到八、九十年代這最近十多年，保守的作曲家仍會以舊有的手法創作，但另一些作曲家則運用了更為現代的技法，使中樂出現了更多不同的面貌。例如參考德布西的印象派手法，或巴托的現代民族樂派手法，以至原始主義及多調性等，隨後更出現無調性的中樂作

品。這些二十世紀的創作概念與技法都首先出現於西方，中國作曲家將之用於中樂寫作亦需加以調整以求與傳統中樂結合，但亦有作曲家把中樂團富有特色的樂器視為與西方管弦樂團之音色效果截然不同的另一個交響樂器群，並不考慮民族風格的問題，而追求全新的音響效果。

演奏水平及適應能力高的中樂團，與創新的作曲家產生了互動的作用，使中樂的風格和曲目加以擴充。中樂團本身負起了實驗新構思和發掘中樂可能性的先鋒角色，較成熟的中樂團便有計劃地委約作曲家創作新作品，對祇存在了四十餘年的交響化中樂的歷史來說，應該還有許多發展空間。

從過去的實踐，中樂團應當具有民族特性和現代感的看法經已被肯定。然而所謂「中國」、「民族性」、「現代」並無絕對清楚界定，中樂團的未來發展，可能在編制中有些改動。在個別作品亦可以加入編制以外的樂器，如中國古代樂器編鐘、編磬、排簫、古琴等，或者少數民族之樂器如蒙古族馬頭琴、朝鮮族伽耶琴、貴州廣西地區的蘆笙、雲南地區的巴烏、吐良、葫蘆絲等，儘管對作曲者和演奏者都加添了技術上的難題，但可以從民族性的方向為交響化中樂尋找更多色彩。

樂器之外，作曲家亦可以從更多傳統音樂的形態及神韻中汲取養份。過去有些作品把一些較為鮮明的傳統合奏例如熱鬧的吹打樂、戲曲鑼鼓等移植於交響中樂，然而還有不少曲種是富有特色，可從中提煉素材。而較為靜態的，具有中國文人音樂傳統特色的如古琴音樂，其獨特的氣度、韻味，和細緻的層次與變化，並非不能將其概念及聲響加以變通而運用於交響化中樂。中國音樂與藝術一向講求「形神兼備」，樂器、演奏法、樂曲結構、

內容、標題、音律、調式、和聲、織體、演出形式等在現代中國民族樂團的音樂中除了體現民族性的「形」之外，更還要蘊含中國音樂風格的「神」，「形」是外在美的話，「神」便是內在美。新的中樂有可能在外之形態表面上離開了傳統，但其內裡的靈魂依然是傳統的延續，但這不容易做到。

交響化中樂混合了中西的音樂形式與概念，既蘊含「傳統」，又趨向「現代」，既不能重複「傳統」，亦不能離棄「傳統」，而是在中國音樂發展中擔當承先啟後的角色。中樂團的多功能顯示出多向的發展潛質，使中國民族器樂展現了多種不同面貌。無論作品的氣息或古或今，民族性或濃或淡，是高雅抑或流俗……音樂多樣化，百花齊放總會是很好的。祇要作曲家不斷寫出優秀的新作品，人們不囿於狹窄的樂團演奏習慣與藝術意識，成功地演繹更多根植於傳統而充滿新意，與時並進並能雅俗共賞的樂曲，「新的傳統」亦將會形成。||

鳴謝

香港音專發展基金

朱慧堅	\$ 500.00
許翔威	\$ 1,160.00
聖詩小組	\$ 500.00

樂友捐款

朱慧堅	\$ 600.00
伍少雄	\$ 205.00

1999-2000 獎學金

周氏基金	\$ 20,000.00
------	--------------

1999 年度校友會獎學金

香港音專校友會	\$ 2,000.00
---------	-------------

音樂創作比賽拋磚難引玉

毛球



音樂不像田徑賽或球類運動，可以用簡單直接的規則來分勝負或名次，音樂比賽由評判的主觀感覺決定參賽者的成績（音樂評審當然比球證難做了），也許多幾個評判會顯得客觀和公平一點，但幾個才算最好？各評判的品味及衡量標準也可以各有不同，往往會得不到意見一致的得獎人選。

或者人們都得承認評獎式的比賽便無法絕對公平的，任何賽果都不可能使所有人感到滿意和合理。人們只得倚賴和信任具備資格的評判，但有時評委的權威性亦會受到質疑，畢竟知名度不一定表示蘊含實力、洞察力和良心，專業資格及豐富經驗又非必然有高等的鑑賞能力，尤其是面對不尋常或創新表現的時候。

雖然有人說參加比賽應該志在參與的精神，但篩選精英始終是比賽的本質意義，只是今時今日比賽的目的可能是本末倒置，把重心放在名與利上面了。大家都想獲得冠軍的頭銜，還有連帶的獎金或獎品，甚至是未來更多的工作與機會。難怪音樂比賽成為年青的音樂學生及畢業生經常忙碌着的事情，以求平步青雲。作曲也有比賽，以作品來較量卻比表演更難，創作涉及的因素與自由空間可以很廣大，每首樂曲都應有它自我的準則與要求，當有好幾首作品都已達到極高水平，且各有優點和妙處，便甚難決定哪一首該名列第一。

但比賽總得有個結果，每個評判按自己的喜好去挑選，在難以取捨的情況也要在短時間內作出決定。

可以預料，有些參加作曲比賽的投稿，會以炫耀技巧或譁眾取寵的手法去寫作，更或按照評判（如果事先公布）的喜好或創作風格和作曲理論之派別去投稿，大概很少人會用非常簡單的方式去表現吧，因為那很容易被看成不夠份量，但簡單的方式不也可以寫出好作品嗎？所以有人說作曲比賽只容納某種模式、形態和格調的作品，崇尚「形」與「法」，至於情感與精神的層次，則恐怕曲高和寡了，何況不是所有作曲比賽在初選時會奏出作品試聽，那更難免有些參賽者務求譜面形象鮮明觸目，不求好聽先求好看了。曾有得獎的人也不諱言，參賽作品是按該比賽的截稿限期與評審的偏好而趕寫出來的。

然而我們也不能一面倒說舉辦音樂創作比賽並無任何價值，它總會吸引到一些新作品，鼓勵作曲的藝術和活動。至於能否引來十分出色的作品，則不能保證了，因為具備高水平和修養的作曲家，不一定喜歡參加比賽。成功和成熟的作曲家，平日的工作與委約作品已夠忙碌了，再難抽空參賽，有些打算參加的人亦可能因閒暇不足或寫作速度較慢而不能在截稿限期前的有限時間內完成（香港最近便有個大型作品的比賽從宣傳到截止不過是半年時間）。在諸多預設的條件及作品的首要對象是指定的評審委員的情況下，試問作曲者是否可以自由而自然地寫作？看來，主辦機構如果想透過作曲比賽激發創作和收集大量優秀作品並不容易如願。畢竟，好的樂曲需要多次演出才能引證，要成為經典佳作，更要經得起時間和歷史的考驗。 ||

路遙音樂旅 音專見真心

徐 苻

香港音專到了今年 2000 年剛好五十週年。在香港這個數十年前乃文化沙漠，到今天則是經濟掛帥的社會，一所非牟利的藝術音樂院校，更沒有得到政府或任何機構資助，能夠把校務及音樂教育的神聖工作連綿不斷維持了五十年，委實是不可思議的偉業。對於曾經從事樂教的圈中人，相信更能體會箇中困難。在半個世紀中，無論環境如何變遷，香港音專依然堅守着使命，為不同年齡的人提供音樂進修的機會，亦無間斷地每年舉行大型音樂會，至今出版了七十九期《樂友》，還有不少功績，如舉辦學術講座、工作坊校外課程、管絃樂團、兒童合唱小組、藝術歌曲作詞、作曲及演唱的公開比賽、印製樂譜、發行聲樂及聖詩的錄音……等，這一切都得來不易。

香港音專的歷史是由邵光先生於一九五〇年寫下第一頁的第一句的，在那個年代創立音樂院校，猶如於荒地墾植，學校起初名為「中國聖樂院」，他更於五七年創立盲人音樂訓練所，成績斐然，一九六〇年聖樂院正式改名為「香港音樂專科學校」，而《樂友》其實早於一九五四年已創刊了，當年是東南亞唯一純以音樂為內容的中文雜誌。所以，香港音專的五十年歷史是至今全港音樂學府最悠久的，而《樂友》的四十六年歷史，也算是一個紀錄！

音專的命運在一九六五年因為邵光於美國演出期間遇上車禍不能返港而遇上重大危機，但校務仍在

困境中支撐，至六八年黃道生校友出任校監及胡德禧校友出任校長才復甦，而胡德禧接上校長的棒，一直肩負重擔至一九九二年八月，長

魄力非凡的音樂工作者，集表演、學術研究與行政策劃於一身，事務十分繁重。

數十年來，音專邀請的教師當中，不乏響噓的人物，如韋瀚章、黃友棣和林聲翕三位教授，知名音樂家實在多不勝數，難以盡錄。而是音專校友的著名音樂家也不少，如鋼琴家陳兆勳、李依向、歌唱家朱慧堅、潘志清、許元貞、莊表康、麥志成、呂國璋、賴潔冰，指揮家周少石、音樂學家李德君、劉靖之、作曲家黃育義、許翔威、李樂安、結他演奏家周啟良、長笛演奏家陳達德、陳國超等。而從事教學，培育音樂新一代的校友更不計其數，也有從事藝術行政的人材如黃雅玲、從事音樂出版及聯網的專材林懷義。近年不斷努力而冒出頭來的年青一輩也不少，例如作曲的梅廣釗、莫健兒、鋼琴方面有黃玉華、陳

馬奇、張芷鈴、聲樂有黃寶玲和陳錦儀等人。由於篇幅有限，這裡只能略舉一二，對於音專五十年的經歷與成就，也許要從過去很多保存下來的資料中得到較深入的認識，使我們更能領略到滄桑歲月風中勁草，幾許香港的音樂歷史與鮮為人知的故事，是多麼感人，所謂「路遙知馬力」，半世紀數十寒暑足証音專堅韌的信念，通過師生們的身體力行，當會感染更多熱誠的學子，熱心的支持者，真心真意，藉此我們對音樂教育的未來亦應充滿盼望。||

（編者註：香港音樂專科學校五十週年紀念特刊將於今年六月出版，亦將於六月三日週年音樂會中免費派發）



達二十四年之久，其間音專亦漸漸長大、擴展，胡女士為音專全心全意的付出是人所共知的，沒有她，音專也不知會怎樣了。

當然音專亦得到不少人的熱心支持，如多年來鼎力相助的周文軒先生，還有眾多不計較微薄車馬費的教師們、義務工作的董事會、校務委員會等等。

資深音樂學者葉純之先生應允於一九九二年接任校長，引進了一些新的意念，也帶來了活潑生動的氣氛，但非常可惜的是他為音專服務了只有數年便因病逝世。現時音專第四任校長是費明儀女士，她是

結他樂團在香港的發展

周啟良



筆者與友好陳興華組織了一結他樂團，近年都甚為活躍，算是挺受歡迎。身為演奏家及教師，我覺得參與樂團的工作，即使是辛勞及困難重重，但能推廣結他大合奏，擴闊結他以獨奏及伴奏為主的音樂空間，實在十分有價值，而且箇中也有趣味，亦帶來不少快樂時光。

結他合奏團在香港十分少見，在港最初成立結他樂團的應該是司徒志超先生於七十年代末組成的「巴羅克古典結他樂團」。司徒志超與他的結他樂團活躍於七十年代末至八十年代中期，對香港結他推廣做了不少工作，受司徒先生影響他的學生及團員至今仍有部份從事結他教育及演奏的工作。

結他合奏團的影響力及衝擊力是比獨奏或小組更強，因此對推廣及發展結他事業是十分重要的一環，世界上最先發展結他合奏組織的首推日本，日本新掘寬己先生於五、六十年代已組織了新掘結他合奏團，至今還有定期的演出，這結他樂團的規模十分大，曾經有數百把結他同台演出的盛事！目前日本是世界上最盛行結他的地方之一，而且出色的年青演奏家亦人材輩出，這是日本結他推廣成功的證明。

近十年間歐美的結他教育亦開始著重結他合奏的訓練，出色的結他組合，相繼冒起，如L.A. Guitar Quartet及Amsterdam Guitar Trio等。從音樂學習的觀點來說合奏的訓練是相當重要的。傳統的樂器學習都需要有與其他樂手合作的經驗，最普遍的是鋼琴伴奏不同的樂器如小提琴、長笛、及歌唱，甚或合唱團的伴奏都為鋼琴彈奏者提供了合作的機會。至於提琴就有弦樂四重奏及弦樂團。而長笛等吹奏樂器可有木管五重奏，銀樂隊甚至管弦樂團等合奏機會。古典結他因可同時彈奏低音、和弦及旋律，甚至多聲部的旋律線，因而古典結他彈奏者都致力於獨奏的磨練，亦因此而忽略了與其他樂手合作交流的機會，所以一般都欠缺了點音樂感。其實彈合奏除了要具備良好的基本技巧外，還需要有視奏的能力，因應其他演奏更需留意指揮發出的訊號及要求來彈奏，樂團要求合奏者要具備敏銳的觸覺及快速的應變能力，這可說是另一種音樂技巧，當彈奏者掌握到這種技巧時，對音樂亦有更全面的理解。

陳興華為我們的「香港結他樂團」改編了日本動畫《天空之城》的主題曲為結他大合奏，他的編曲是根據一結他獨奏為藍本改編，經陳興華改編後的《天空之城》主要分五部結他另加一結他主奏、低音提琴(Double Bass)及少量敲擊樂，其中每一部包括結他主奏部份的技術要求並不太高（相對結他獨奏的版本），但合奏出來的效果比起獨奏截然不同，無論音色的變化、音樂織體內容、力度變化、情緒轉換及感染力等都較結他獨奏版本過之而無不及，因編曲者成功的運用了結

他獨有的音色及特別技巧，更加上樂團特有的表現力，這是一成功編曲的例子。除改編樂曲外，我們更為結他樂團譜寫新曲如去年(1999)市政局為我們樂團主辦的音樂會「六弦新世界」中，筆者為結他樂團寫作了一首《步伐》，此曲以五聲音階及四度疊置和聲的東方色彩樂曲，結他樂團亦能表現自如。陳興華亦有一首浪漫的結他樂團與小提琴主奏的《秋日情弦》。最突破的是我們更邀請了一些專業作曲家為我們的結他樂團寫作了多首原創作品；如陳家富那首風格前衛而帶中國色彩的《甘果》。奧地利籍華人作曲家及結他演奏家陳國華那首五樂章，把巴羅克風至現代南美熱烈的音樂風格共冶一爐的《蛻變紀元》。更有本港知名作曲家許翔威的那首風格清新而形象化的《白鳥·黑盒》。上述所有作品均特別為「香港結他樂團」而創作。這證明了結他合奏的功能不應侷限於教育目的，除此以外更具有藝術意義。從我們的音樂會中，觀眾對樂團合奏節目的反應特別熱烈可證明觀眾對結他合奏的受落。

筆者加入了「香港結他樂團」已多年，演出的機會亦頗多，如文化中心、兩個市政局、音樂事務處等一般都樂於為我們舉辦音樂會。此外我們更被邀於「葵青藝術節」(97)、「荃灣藝術節」(98)中作專場音樂會，我們更被邀北上深圳演出。原因是如開首所述結他樂團在香港十分罕有，這種表演形式具有一定的新鮮感。筆者認為最主要原因是：結他樂團的影響力及衝擊力更大、藝術表現能力及感染力更強，加上結他這樂器在香港頗受歡迎及普遍。雖然如此，但在香港現

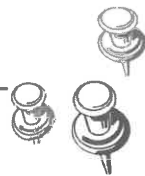
時的環境組織結他樂團我們要面對很多問題，例如排練場地問題，在香港目前「尺金寸土」的情況下我們還未能有一固定的排練場所。此外團員的紀律問題，團員的遲到早退等已經不是大問題，更甚的有缺席、排練及演出前部份團員未能有充份的準備，部份團員更演出過一兩次後就放棄彈奏，多年前筆者有份參與第一次樂團的演出，當時的團員與最近演出時的團員已有大半不同！我們亦理解到樂團的成員均

非職業樂手，故此我們諒解團員們在現時香港緊迫繁忙的生活之間能保持對結他彈奏的一份熱誠已非常難得。筆者從朋友處聽到一則事例。香港中文大學音樂系主任陳永華博士一次有機會指揮一班在港的日本人合唱團，據陳博士透露那合唱團的成員紀律十分好，除了沒有遲到、早退、缺席等情況外，團員還十分認真的唱好那合唱曲，如指揮未到前各自團員主動的分部練習，每次排練每位成員都帶備筆將

指揮所提的要點及要求寫於譜上。這合唱團的成員都非專業音樂家，但他們都有這專業的精神，未知是民族性還是其他因素使然。日本各方面在世界上有今日的成就，相信有很多地方是值得我們借鏡的。雖然在香港組織結他樂團面對這麼多問題，但演出時獲得觀眾們的鼓勵及本港音樂界同行如作曲家們的支持，都是我們仍能堅持下去的主要原動力。讀者們，你願意支持我們嗎？

香港音樂專科學校發展基金

「香港音專」設立之“香港音樂專科學校發展基金”目的為配合時代進展，建設及改善學校之環境及設備、添置新教材等，以推行優質教務和校務，並求達至更高音樂教育水準。此“基金”現正籌募捐款，敬希各界熱心人士及校友慷慨捐助（捐款可獲免稅），請致電 2380 6016 查詢。



特價發售

樂譜：《長恨歌》（黃白、林聲翕曲、韋瀚章詞）

「香港中文合唱作品集」：曾葉發《當我死時》、《如夢令》、《陽關三疊》／陳永華《虞美人》／陳偉光《辛詞四首》／許翔威《咏梅》／吳俊凱《斷章》／麥志彪《繁星》／李樂安《荒城》／羅炳良《水晶牢一咏鏡》／陳能濟《兵車行》／林樂培《塵埃不見咸陽橋》

鋼琴組曲《夢》、《繽紛平安夜》鋼琴變奏曲、《中國藝術歌曲選》（許翔威作曲）

「新編聖詩」、「香港音專作曲系作品」

錄音：「新編聖詩」、「中國藝術歌曲選萃」。

《樂友》合訂本：25-35／36-48／49-60 期

贈閱

《韋瀚章教授紀念文集》
72 - 78 期《樂友》單行本
《音專 40 週年紀念特刊》
《音專 45 週年紀念特刊》

音專正校地址：九龍長沙灣道 137-143 號五樓（電梯按 4 字）查詢電話：2380 6016

青、中、老：作曲家的三個年代

五言

前言

很多人喜歡把不同年齡族羣分成「老中青」三代，總能夠概括了在同一時候幾代人必然有所不同的思想與成就，不同的成長環境與經歷，造就出不同的人才、不同的潮流和不同的新事物。一般來說，青年是精力充沛、勇於嘗試、積極進取、破舊立新，但亦欠缺經驗、過於衝動、不切實際、未紅先驕，中年的形象好像是成熟穩重、技巧純熟、思路縝密、成績豐碩，卻也可能欠缺了青年人的朝氣與果敢，又沒有老前輩的透徹視野與寬容胸襟，中年人最容易滿足於穩定狀態、一成不變、隨波逐流、畏首畏尾、明哲保身。人到暮年，似乎會飽歷滄桑、看透世情、回顧過去的成就或多或少足可沾沾自喜，若能受眾人尊敬，再多的名利亦不重要了，反而可以提攜後進，以致影響着較多人，鼓吹一些計劃與支持某些政策，但老人家往往又固步自封、墨守繩規、不合時宜、霸道而不講理。

其實老年人曾經是中年人，中年人也曾是青年人，人生的幾個階段，無疑是有所變化，但準是連成一線而前後產生影響的，所謂代溝的隔膜，應該可以以知識與感性去消除，老中青不同年紀的人雖然有不同作風，但對社會都各有其作用。

· 三代作曲家

老中青三代作曲家應該是個有趣的話題，從宏觀的角度看，三代作曲家的作品風格、內容等可以反映出音樂面貌的變遷，包括音樂理論、技法、藝術思想的建立、培養、進展與積澱，甚至是音樂教育

與演出的環境，而不同年紀的作曲家會面對不同的現實生活及藝術思維上的問題，直接影響他們的產量與素質。當然，能夠成為一位成功作曲家的人，若是天生異稟獨當一面、才華橫溢與眾不同，在其一生各個時期皆有精采的創作。

如果真要找出年齡分界，以便把作曲家歸類，也許卅五歲以下者可稱為青年作曲家，之後至六十左右可視為中年作曲家，年紀更大的便是老一輩作曲家了，雖然一個青年作曲家不會到了某天有明顯的改變，而且各人都不同，成名的時間與周圍的情況亦不一樣，不過正如那些青年音樂家比賽的參加資格總要訂出一個年齡限制，可能早一天出生便沒有參賽資格了，我們亦姑且接受老中青三代有條模糊的界線吧。

· 青年作曲家

一個人是如何走上創作音樂的路途呢？大概多數作曲家也都在充滿想像力的青年時期便開始了，很少有到了中年才開始作曲，放棄前半生的工作而轉行成為成功的作曲家，至少他在年青時已培養了頗多音樂經驗與技術基礎，甚至是一位出色的演奏家才行。作曲雖然不是必須要像醫生那樣嚴格地訓練多年，但要譜寫出一首管弦樂，要懂得的音樂理論及樂器運用等知識絕對不是一年半載便可充份掌握。希望從事作曲的人，可能因為十分喜歡自己聽過的一些樂曲，也想創作那樣的作品，更或想望通過聲音去表達自己的思想與感情，更或視音樂為崇高的藝術，而自覺是一位藝術使者。

雖然也有作曲家是憑自學而成，並沒有在學校接受音樂專科理論及與藝術創作相關的教育，甚至連私下跟隨一位作曲老師學習也沒有，只憑生活中汲取創作的方法與資源，但多半作曲家在年青時均有受過專門的音樂訓練，音樂史上不少著名作曲家也是從音樂學院主修作曲畢業出來的，有些在學校期間已成名了，或已表現出反叛或創新的想法，不按照老師的指導。那些有才華的青年作曲家，在學時期已嶄露頭角，引起音樂界注意。在滿腔熱情的青葱歲月，人生的顧慮仍不會太多的時候，情感亦最為豐富，新的事物不斷於眼前呈現，正是創作最為奔放而積極的時期，也因為許多類型的作品還未寫過，所以很想多寫不同的作品，多方面表現自己的能力，這時候既要多聽古今中外各類不同的作品，增添自己的創作養份，亦嘗試找出自己的音樂特色和風格，希望表現出不落俗套，甚至能夠寫出前無古人的新意。

立志成為作曲家的青年，充滿夢想，有着莫大的推動力，由於正在學校唸書或剛畢業的青年人缺少知名度，作品是不容易獲選公開演出，他們要爭取多點機會，例如校內工作坊、參加比賽、或親自組織演出等。青年作曲家很快便發現不少工作都要親力親為，包括撰寫樂曲介紹文字、找適合的演出者，甚至擔任演奏者或指揮。新作品很難得到青睞，專業的音樂家和樂團只會罕有地選奏成績突出的青年作曲家作品，多半作曲系畢業的學生未幾便告「投降」，放棄了從前的志願，而即使稍有成績的，在大眾對新藝術的冷淡，作曲家「無用武之

地」，也會患得患失，對前途沒有絕對把握。要成為一位具代表性的作曲家絕非易事，除了獨特的作曲才華之外，往往更要經過不少挫折與失落，能否讓創作熱誠持久下去，便視乎有否過人的毅力和深厚的信念了，當然，還要看周遭的音樂文化環境，和一點運氣，回報與鼓勵總會給予作曲家一點支持。

很多人都有一種見解，就是藝術作品的深度是年輕人不易寫出的，人生的經歷豐富了，音樂經驗也增多了，似乎才有所進步，但這有其道理的看法，也不是絕對的，音樂的標準亦非絕對的，如果從音樂史料中翻查一下，會發現許多著名的樂曲均為作曲家廿來歲甚至更早期便完成了，且不要以莫扎特或孟德爾遜這些曠世稀有天才為例，長壽如李斯特、史特拉汶斯基等人，青年時已譜出了如今舉世知名的佳作了，我們實在也不應看輕時下年青作曲家的作品，當中亦會有精采的傳世之作。

· 中年作曲家

研究過去的作曲家畢生的創作歷程，會發現大多數作曲家都隨着年紀的增長，風格會有點兒轉變，創作藝術講求推陳出新，探索新的表現手法與題材。中年作曲家，累

積了不少經驗，作曲技術可謂更臻完美，揮灑自如，而且多半亦有了點名氣。若然還是無人知曉，人到中年不是早放棄了理想改了行，或者便是仍抱着赤子之心百折不撓地獨自奮鬥。後者當然甚為難得，如果有其才華與價值卻未被發現、認同和肯定，也實在有點可惜。想到多少人世間的熱情與努力是徒勞或被遺忘，藝術結晶沒問沒問，也真叫人唏噓，但在現實世界裡，像滄海遺珠這樣的情形大概是少不免的。作曲所付出的心血與辛勞是難以向外人解釋的，因此亦沒有多少人會同情與共鳴。

另一方面，大獲成功的作曲家由於聲名大噪，作品經常有機會演出，新作品委約紛至沓來，更可能身兼作曲家協會及其他團體與音樂計劃的重要委員或顧問，與音樂直接或間接相關，以至無關的工作與日俱增，日常事務忙個不停，應接不暇，難以集中精神從事創作。如果時間太過緊迫，新鮮的靈感又非呼之則來，總會影響了作品的水準。

不少有名望的作曲家，都會從事音樂教育工作，後輩亦會慕名求教，所以可以讓他們的知識培育下

一代，啟發引導年青一輩創作人材。

· 老年作曲家

步入晚年，作曲家也許有了最為崇高的地位，自己亦已嘗試過各式各樣的創作題材，做過了大膽的實驗，聽過無數的作品，對這世界的事物已有深切的體會。年青及中年時期的拼搏，到此時便感到需要放慢步伐，更或因身體開始衰老，要多歇息甚至退休了，或者只偶然接受盛意邀請，以爐火純青的技術揮筆寫點新作品，不少老年作曲家會着手重新整理和出版自己過去的舊作品，或發表創作的心得與理論。但仍有少數充滿活力的老人家，不單仍努力譜寫新作品，而且真是永不言老，還會有驚世的新意念新聲響從他們手上誕生。如果我們把這些作曲家晚期的作品與年青早期寫的樂曲比較一下，便覺大異其趣。

能夠在作曲的路途上從青年走到中年，再走到老年，一直保持旺盛的創作慾，寫出過百首不同面貌的樂曲的人畢竟萬中無一，大部份沒有志氣沒有才華沒有恆心的「準作曲家」，已在半途甚至更早便感到無路可走而自動放棄了。 ||

香港音樂專科學校

聖樂系課程 2000 年 5 月、6 月上課時間：星期二晚上 7:15-8:30

課程：教會司琴 II —— 風琴入門*

教師：黃健翰女士

日期：2/5，9/5

地點：音專分校

課程：教會詩班編制及組織方法

教師：蔣慧民先生

日期：16/5，23/5

地點：音專正校

課程：禮儀與聖樂

教師：蔡詩亞神父

日期：13/6，20/6，27/6

地點：音專正校

* (本課程學員需具備六級或以上鋼琴資歷) 本課程以單元形式授課，課程內容及訓練適合有志於聖樂事奉的人士報讀。

學員資格：(1) 本校聖樂系主修生或三、四年級學生

(2) 旁聽生 —— 本校校友

—— 教會聖樂職事人員

—— 教會詩班員

旁聽生須知：(1) 需按課程每一單元繳費 (每節 \$ 60. /)

(2) 按單元報讀者，不需參加本科考試。

有關課程詳細資料，可向本校查詢，電話：2380 6016 文先生

如欲重看上一期 (78) 《樂友》，

除於香港音樂專科學校免費索取，亦可於互聯網上閱讀或下載。網址：www.music-cn.net

阿迪蒂弦樂四重奏與現代音樂

周惠娟

今年香港藝術節請來以演奏當代和二十世紀初音樂執國際之牛耳，世界一流的傑出音樂家——阿迪蒂弦樂四重奏。他們在文化中心劇場，共演出三場，分別在三月十日、十一日及十二日，我聽的是十二號的演出，亦是2000年藝術節閉幕的一天。

二十世紀無旋律無調性音樂，其好壞爭議，恐怕不是我等人在今天便能給予正確的評價。時間以及人心取向，將會給這些新派音樂找出一個定位與答案。

然而有一點可以肯定的是，二十世紀新音樂，是音樂家與傳統音樂之間的矛盾，把音樂從固有的作曲模式開脫出來。換句話說，二十世紀音樂是人與自然、空間與事物，所衍生的觸覺，然後以這些現象，納入「生命的片段」，這些片段與現代科技、音響、空氣……等，共同納入，成為現代新音樂的音響元素。

我說納入生命的片段，原因是人類變得非常多元化，環境亦隨之非常複雜化，人創造了環境，環境卻又把人人重重圍困。這些都是我從現代音樂所聽到、感覺到的。

現代音樂的橫向發展，與傳統音樂的美學概念完全脫節，亦有別於傳統作曲法及演奏技法，傳統音樂有它渾然一體的邏輯性和抽象性，它能給人音樂視覺，從虛慢慢



Arditti Quartet

納入實在，而後又由實到虛。現代音樂發出來的音響，是環境的產物，非常實在，繼而實在的聲音很快就消逝，然後四方八面的應對。作曲家把身外的事物，重疊、重複，把現實的音響和虛設的聲浪，譜寫成無旋律、無調性的樂章。

要聽出現代音樂的語言，就得放下傳統聽音樂的思想和習慣，所謂「空出我心，納種種世上緣」。(黃霑歌詞)

驅使我放下習慣，用心聆聽現代音樂，真要多謝一名音樂家的介紹，阿迪蒂弦樂四重奏，不愧為現代音樂的傑出演奏家。當晚我坐在

觀眾席第一排正中，與演奏者之距離只有數尺，我看到四位演奏家的面部神態，以及演奏時的身體語言，他們整體投入探索作曲家的音響感情世界，以營造出虛擬視覺的效果。

現世紀是科幻的世界，現代音樂的音樂織體呈現多樣性的聲響，有的來自地面，有的來自身邊隨時會發生的碰撞聲，有的來自科技化的天空，然後作曲家用他們的「心」線把所有的零碎串連……。

他們演奏着的不規則符號，突發的聲浪，我感覺他們全心全力用弦樂告訴觀眾，現代作曲家的創作動機，以及他們心中所想。

阿迪蒂弦樂四重奏的成員，各自擁有精湛的音樂表演造詣，他們都是首先由傳統音樂打下深厚基礎。若然音樂修養不足，演奏現代音樂時，就給人以亂、悶、乾、燥的感覺。

然而這四位音樂高手都把音響變成了音樂。尤值得一提者是，第一小提琴，歐文·阿迪蒂，他是以身全身動律演奏，然音樂與感覺又達成一致，他拉出來的音色，清明透澈，一股迫人的力量，由琴弦綻放開來。

另一位大提琴家，羅恩·迪薩勒姆，頭髮斑白，一臉儒雅，是四人當中最年長的一位，他的大提琴

聲音，鬱蒼有勁，拉出了瞬息即逝的片段，他的落弓點，含蓄又帶迫壓之力。

當晚他們演出了五位現代作曲家的作品：三位是來自西方的作曲家作品，兩位是中國的，分別是北京作曲家單國平的「第一弦樂四重奏」，另外是香港作曲家許翔威的「第二弦樂四重奏」。

單國平的作品，是以奏鳴曲式為音樂的基本結構。音樂語言是以中國五聲音階為「神」，現代無調性音樂為「形」，整個樂章有其獨特性和創意，是我整場音樂會較為喜歡的一首樂曲。可能因為它可以給我感覺到、聽到，所以容易投入作品。

樂章寫得頗有樂思和樂味，但單國平用傳統與現代交替的作曲法，樂曲有些地方未能融和，其中

更出現了斷層的情形，希望單國平新舊交織的音樂作品會日趨成熟。

許翔威的第二弦樂四重奏，全首樂曲的音樂形格是西方的，有別於他早期的主要風格。這首四重奏音樂的層次感分明，在停頓處突出空間與無聲的內在律動，這種處理音樂手法，尤其在現代音樂，非常講求樂曲的整體呼應，不然的話，會把音樂切斷散掉。

全曲共分三個樂章，作者明顯對聲音及音響的營造，有很強烈的靈敏度，以現代音樂的角度來評論，這首第二弦樂四重奏，實不失為一首成熟之作。

寫到這裡，不由得一再稱讚演奏者的驚人表達能力，及對作品處理的嚴格和尊重態度，因我的座位對準了他們，所以他們一舉手一投足和他們演奏時的臉部表情，都讓

我清楚可見。正因為他們有深度的精采演繹，改變我一向認為演奏現代音樂是不需花很多學問也能演繹的錯覺。

其實要懂得演繹或欣賞現代音樂，一定要感覺到這世界的轉變，從前的藍天與現在的天空，有着很多的分別，現代人的心靈，既快速轉變，又很飄忽，連上帝的住處都給科技破壞得支離破碎。

阿迪蒂的演奏成員，充份表達了現代音樂的內在語言，他們最近能繼卡拉揚、伯恩斯坦、亞巴度、布烈頓、羅斯卓波維契及曼奴軒之後，榮獲西曼斯音樂大獎，是實至名歸的。可見，要演奏好現代作品，其實一點都不可以馬虎。 ||

香港音樂專科學校 (註冊非牟利機構)

校外課程部 / 夜校本科課程選修招生



★ 鋼琴 · 風琴 · 中西樂器 · 聲樂 · 敲擊樂 · 指揮 · 作曲
(個別教授)

★ 樂理 · 結他 · 視唱練耳 · 電腦音樂
(班制、小組或個別教授)

【校外課程部上課時間於報名後與老師協商】

夜校音樂文憑課程個別科目歡迎選修，本年度新課程包括「音樂工作坊」、「二十世紀作品分析」、「德文」、「鋼琴教學法」等，聖樂課程並設旁聽生席，專為教會事工而設。

關於現代音樂創作短文兩篇

其土

(中文大學音樂系學生)

(一) 怎樣的音樂可以在國際樂壇立足

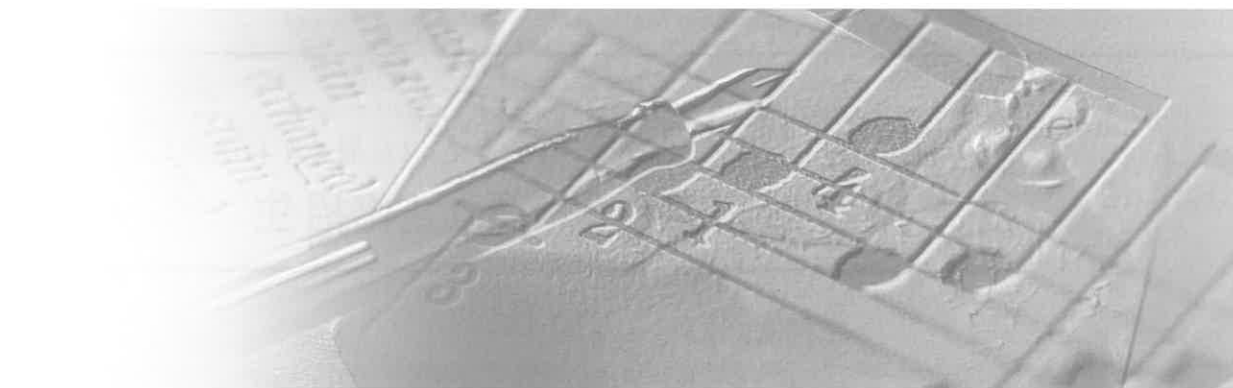
在現代音樂界，有各式各樣的音樂，千奇百怪，包羅萬有，愛樂者可以從中選擇自己喜愛的來欣賞。世界各地的作曲家們都不斷創作，不斷求新，希望自己的作品可以得到人們注意。作曲家們的名字大多只在他們自己的地區流傳，真正受國際注目只佔極少數。

中國作曲家要找出其生存空間大可以參考一下國際知名的作曲家的特點。嚴肅音樂的傳統是源自歐洲的基督教音樂，一直以來，嚴肅音樂的創作都是歐美作曲家的天下，以他們的音樂為主流。近半個

日本傳統樂器如尺八和三味線的樂曲中，日本的味道隨著有強烈色彩的音色而散發，這是不難理解的。他用西洋樂器的樂曲也有著濃郁的日本色彩，這是最令人驚訝和讚嘆的。他的音樂時而平靜，時而強烈。平靜樂段往往不知不覺間帶到一個強烈的時刻，他的強烈又有別於西洋的「強勁」，樂曲往往不要求樂手大聲演奏也可造出那種強烈的效果。樂曲情緒起伏的安排巧妙，並不是西方的思維，這也是西方樂壇所著迷的。

與武滿徹的方向是相同的，所不同的是中國作品的中國特色只表現在音樂的表層，如運用中國的樂器和旋律；樂曲的深層部份如樂曲的組織、思維、美學等等仍離不開西方音樂的傳統。因此，他們的音樂中的中國色彩並不強烈。

中國有很豐富的傳統文化，筆者相信當中必定有可以用在音樂創作上的東西。**要寫出有中國傳統特色而又有現代氣息的音樂絕不容易**，希望作曲家們在不久的將來可以實現。



世紀，非西方國家的作曲家開始在歐美為中心的嚴肅音樂樂壇有一席位，例如華裔美籍的作曲家周文中、韓國裔的尹伊桑(Isang Yun)和日本的武滿徹(Toru Takemitsu)等等。

武滿徹(1930-1996)可說是當中影響力最大的作曲家。據筆者所知，他是一個十分低調、不愛應酬愛山水的人。他之所以成名絕不是靠手段而是靠實力。對慣聽西洋樂曲的人來說，他的音樂最大的特色是有著濃厚的日本色彩。在使用了

由本世紀開始，歐美作曲家都不斷打破傳統的限制，追求新的意念、技巧、材料、聲響。武滿徹的音樂有強烈非西方傳統的東西，他對西方樂壇的影響是可以理解的。

眾所周知，**音樂要給人留下深刻印象必須有個性，有獨特的東西**。很多中國（包括香港）作曲家都喜歡以中國傳統的東西為創作的材料，強調民族化（特別是內地作曲家）。筆者認為這是很好的方向，可以寫出與眾不同的音樂。這

(二) 香港現代音樂的現況

最近三聯書店出版了梁茂春先生的著作《香港作曲家——三十至九十年代》。此書主要介紹由二十世紀三十年代至今的重要香港嚴肅音樂作曲家及其主要作品，並簡略介紹了香港嚴肅音樂的發展。此書為本地的作曲家作了一個肯定，對作曲家們和後來者都有很大的鼓勵作用；對大眾來說，亦多了一個認識本地作曲家的門路，有一定的教育意義。

在梁教授筆下的香港現代音樂，從七十年代起，便隨著香港經濟起飛而走上繁榮和穩步發展的道路。他描寫的香港有著相當美好的音樂環境。無可否認，香港政府在近二十多年投入了大量資源在嚴肅音樂發展上，她是世界上投入最多資源在藝術發展的地方之一。香港培育了大量優秀的作曲家，在國際樂壇上也有一點兒影響力。這裡也有很多水準十分高的演奏者，外國的演奏家也樂於來港演出，他們都樂於演奏香港的作品。近來演奏香港作品的音樂會可說挺多，不但每年也舉辦國際現代音樂節，政府全力支持的香港管弦樂團和香港中樂團也經常委約作曲家創作，一些業餘表演團體如香港小交響樂團、蘇鳴樂坊等等，也經常演奏本地作品。

音樂發展成功與否除了靠作曲家和演奏家參與外，觀眾也是不可缺少的。香港觀眾雖有很多機會接觸本地現代音樂，但真正會留意、欣賞的就十分缺乏。觀眾的發展似乎未能追及音樂界的發展速度。

嚴肅音樂在一般香港人心目中的地位是相當高的，對某些人來說，懂得嚴肅音樂是一種身份象徵，家長們都樂於送子女去學學小提琴、鋼琴。不過，香港的主流音樂始終是流行曲，欣賞嚴肅音樂的人其實只佔少數，欣賞現代音樂的人就更少，欣賞香港現代音樂的人更少得可憐。香港中學的音樂課大都是介紹西方傳統音樂，聽聽貝多芬、巴哈的作品，對香港的音樂卻往往隻字不提。如果有幸遇著一個懂現代音樂的老師，同學可能會聽

過曾葉發、陳永華的名字和他們的作品片段。但這些音樂對他們來說始終只是書本上的東西，不見得是活的東西，一下課就忘掉了。在大學裡，學生都有其專科，大概只有細小的音樂系才會接觸到香港現代音樂。

近來，電台、教育界、表演團體等機構都已大力推廣現代音樂，很多熱愛古典音樂的人都開始接觸香港現代音樂，這可說是很好的開始。但是，這個「開始」的階段已維持了一段日子，還要維持多久呢？這是音樂界一個相當頭痛的問題。 ||

香港音樂專科學校

2000 班制 暑期課程

- 合唱指揮
- 聲樂初階
- 作曲入門
- 流行曲編曲法（結他）
- 結他初階（古典）
- 小提琴初班
- 唱歌學意大利文
- 聽歌學英文、學音樂、學文化
- 兒童音樂班
- 樂理（五級／八級）
- 視唱練耳
- 樂理教學研習班
- 視唱練耳教學研習班



詳情請參閱 2000 暑期課程章程，或致電香港音專查詢。

卡農曲

—— 不斷的開拓、繼承與更新

外聲人

愚公移山的故事寓言
看來每一代還應該再說一遍。
我沒有能夠在有生之年完成
那卡農
跨越多個世代的
一個反覆出現的主題
和模仿的變體、
移調或轉調。
這卡農
主題不住重現，
但要注意
我加入了不少新的素材。
我的後繼者
必須遵循卡農的法則
續上另一段
主題也得重現，
人們都習以為常
少不了
這冥頑不靈的世界有它的規矩，
但是，我的後繼者
你要加入新素材
即使人們不甚注意
那才最令你感到滿足，
那才最令人為你驕傲。

燃燒中的譚盾管弦樂譜

——（未完成的「非純音樂」的樂曲介紹）

小許

燃燒是一種現象，引人注目

燃燒起來來自有力的光與熱

燃燒多久視乎物質質之良莠與量之多寡

燃燒這樂譜不時閃出霹靂

沒預兆的狂風又會突然中輟

名篇與傑作的準繩在這急速轉動的空間已分解

不同民族的粗言混着東西古今哲人詩人喃喃

是是非非就成了燃料，地理錯位成就了化學作用

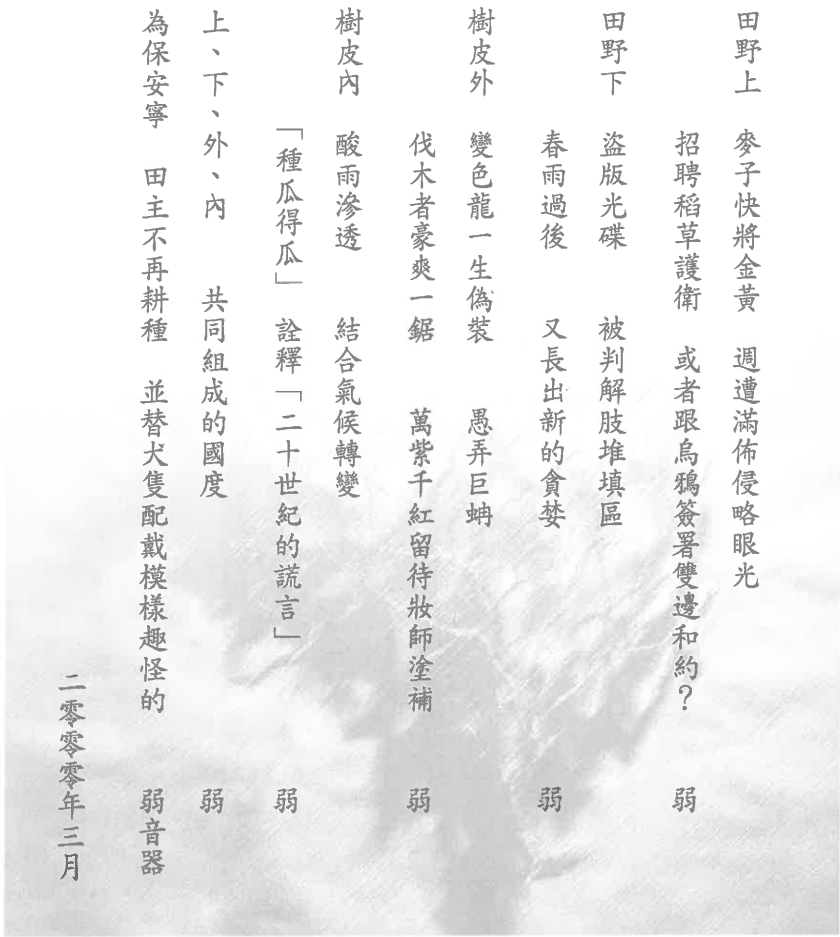
火中，屈原的盾巴赫聖詠對着抽象畫的獨白

熔解音階、燒焦節奏、焚燬和聲

灰爐上將煉出顆顆閃爍音符

「弱」的變奏

陳家富



田野上 麥子快將金黃 週遭滿佈侵略眼光

招聘稻草護衛 或者跟烏鴉簽署雙邊和約？

弱

田野下 盜版光碟 被判解肢堆填區

春雨過後 又長出新的貪婪

弱

樹皮外 變色龍一生偽裝 愚弄巨蚋

伐木者豪爽一鋸 萬紫千紅留待妝師塗補

弱

樹皮內 酸雨滲透 結合氣候轉變

「種瓜得瓜」 詮釋「二十世紀的謊言」

弱

上、下、外、內 共同組成的國度

為保安寧 田主不再耕種 並替犬隻配戴模樣趣怪的

弱音器

二零零零年三月

音列凡心

塵念

動觸弦琴 ↑

觸一 喜 一觸 怒 觸一 怒 喜 觸一 喜 觸一 怒 喜 觸一 怒 喜

譜曲塵紅 ↑

一曲 哀 一曲 樂 一曲 哀 一曲 樂 一曲 哀 一曲 樂 一曲 哀 一曲 樂

觸動琴弦 ↓

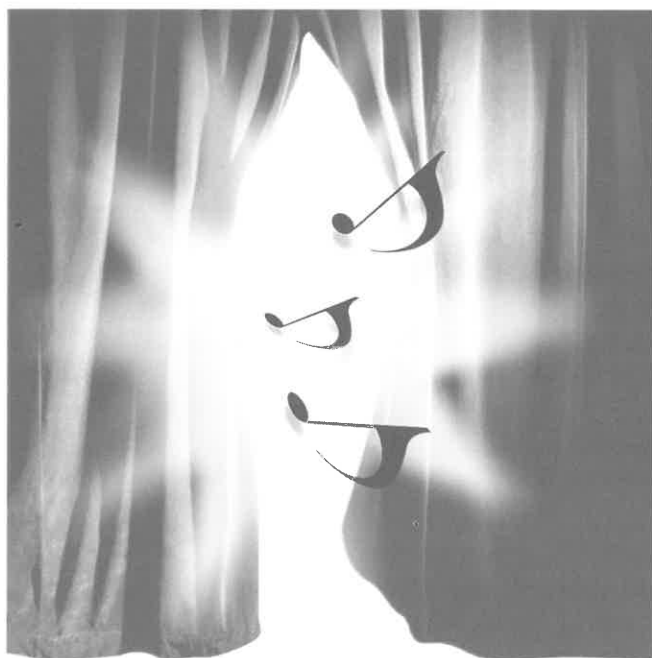
曲譜紅塵 ↓

二零零零年四月(清明後)

音樂世界的「名牌」

高音強

在現代城市的生活，無論是衣食住行，各種用品或服務，在廣義的層面來說都有些「名牌」，那些寶號通常都有較悠久的歷史，品質亦優良而具有特色。在狹義的角度看，名牌多半是價格昂貴的奢侈品，並非多數人可享用。但有一些人只是追求外表及虛榮而崇尚名牌，商人更會製造潮流刺激消費。現今市面充斥着何等多的名牌產品！有不少只注重把商標印在外面，甚至非常誇張，商標更會成為消費者盲目追捧的焦點，本末倒置，真實內容變為次要，造成人們的虛榮與分化。今時今日，在廣告與傳播資訊發達的世界裡，揚名四海已不再是困難的事情，金錢可以使知名度增加，醜聞更是瞬間傳千里。我們是否要深深思索，甚麼才是最適合自己？是否名牌便是好的呢？



作更為推廣，有誰希望懷才不遇？或者只為數十人以下的觀眾表演？能夠成為音樂名家，唱片公司及音樂會經理人爭相找他（當然只因他能有好的銷路及票房保證！）許多人亦會因「跟風」或好奇而掏腰包

英雄；相反，藝術造詣根本未達到一流水平，但由於弄點「綽頭」，捕捉了人們的心理，或以外型「包裝」作招徠的表演者，卻會當時得令，炙手可熱，甚至席捲全球。

著名的音樂家有強大的吸引力，叫很多人爭先恐後地去一睹他們舞台上的風采，或觀賞令人嘆為觀止，神乎其技的高難度演出（真正為聆聽上乘音樂的人不會是大多數）。指揮家雖然面向觀眾的時間較少，但背影及其姿態也許仍是整個管弦樂團的焦點所在。能夠以一雙手一根指揮棒控制數十人以至超過百人的樂團，自有過人的氣魄與能力。名指揮家很少是獨行俠，光是做客席指揮已能揚名天下是不容易的，他們總是帶領着極優秀的樂團，樂團的表現被視為是指揮家內涵與素質的反映。但一些歷史悠久的樂團，名氣亦

購買他的唱片及音樂會門券。

會蓋過他們的指揮，然而他們從前亦多半曾被偉大的指揮家或作曲家領導，例如孟德爾遜、馬勒等歷史巨人。

在音樂藝術的世界，如果用清高的眼光去看，不應該存在追捧名牌的迂腐現象，與商業行為模式作比較，音樂藝術的領域並沒有許多實在的產品讓人去像穿起印上大字母的T恤招搖過市那樣公開炫耀，但擁有一些聲名顯赫的人物或事物有關的小東西或者一點經歷也好（例如名家的親筆簽名或與他握手、拍照），多數人心中亦會萬分慶幸，甚至跟別人津津樂道。相對來說，音樂家們大都希望自己成為名牌，即使不是所有人只為爭名逐利，知名度無疑可使演奏及音樂創

音樂傳播兩個最主要的環節——音樂會及唱片或錄像媒介是「名聲」的源頭，有些人可以一鳴驚人，一夜成名，但最後，音樂家的知名度只成為推銷音樂會及錄音的「賣點」，現今有些古典音樂巨星，掀動熱潮與流行歌星不遑多讓，到世界各地巡迴演出，亦必引起哄動，即使門票極昂貴，仍是絕早售罄。然而那些名氣較小的音樂家，即使有世界一流水準，也可能無人問津，音樂會入座率很低，說老實，通常只有很少人真正慧眼識

至於各種樂器的獨奏家、歌唱家、合唱團、室樂組合等等，都有其專家，誰在國際上或某一國家或地區有著領導地位，行家們當然比較清楚，一般聽眾則要對個別範疇有較豐富的經驗及較深入的認識，才知道那些是具有真材實料或個人風格的名牌，那些卻是「雷聲大雨點小」，浪得虛名的藝人。要懂得欣賞和判斷，聽眾的音樂修養與基

本知識是不能缺乏的，如果分辨不出優劣，花許多金錢去爭一張貴價門票去「湊熱鬧」，也不過是種浪費，真正懂得欣賞的人可能卻因為遲了買票而沒有機會進場。

在音樂家的行列，面對「觀眾」獻技的演出者往往成為「觀眾」購票的最重要考慮，作品只是對某些人感到重要，或者是沒有名牌演出者，便退而以名曲求其次，然而名曲的作者十居其九都已作古人，現代作品或新近的創作又怎會一下子成為名曲呢？而身為樂曲的創作者的作曲家們，成績較突出的或會稍為人熟知，甚至有些人會期待着這些偶有演出的陌生新作品，但作曲家極少能夠得到音樂明星般的款待和報酬或被大眾視為偶像，作曲家是幕後工作者，大多數人根本不知道他們的相貌如何，有時因名字看不出是男是女，若果場刊沒有清楚介紹，人們連作曲家的性別也可能弄錯。當然，名留青史的名牌作曲家則廣為人知，記載其生平、研究其作品的書本也很多，他們的作品經常演出，無遠弗屆，不過作曲家的榮耀，多半都是在他們死後才出現。在歷史裡我們可以找到不少

生前潦倒窮困的名作曲家，但卻不會有身無長物、落泊孤單的名牌演奏家、演唱家。

在音樂圈裏，還有名牌的音樂廳、名牌的音樂節、名牌的獎項等等，而音樂世界中最顯眼的實物是樂器，樂器當然有名牌。在音樂廳、在顯眼的名牌樂器便是鋼琴，因其體積大，在現代音樂廳的平台三角鋼琴便會把樂器廠的商號在面向觀眾的一面琴身刻上金色的名號，甚為奪目。不過世界各地的重要音樂廳大多採用三幾個鋼琴名牌之一的產品，其製作素質及音響效果亦會有一定的保證。至於其他每種樂器，均有名廠的出品，甚至有著名的製造技師，其中當然以巴羅克時期幾位意大利著名的造提琴家名聞遐邇，一把名琴價值連城，最主要更是因為這些極品古董小提琴經已絕版，至今都沒有那麼優秀的手藝及木材可以複製那些名琴。

但即使擁有名廠樂器，若果沒有超卓的演奏水平與及敏銳的音樂感，也只會得物無所用。優質的樂器只需有足夠的金錢亦不難買得到，但音樂學生卻不是富有便能進

入名校或跟隨名師學習。許多青少年或他的家長都夢寐以求能夠考上名校就讀，不卻只以為搏得一紙全市、全國以至全球著名音樂學院或大學的畢業證書，便一登龍門，價十倍，將來便可以平步青雲，表演事業帆風順，事實上大部分名校畢業生也只是庸庸之輩，藝術生涯的進展有限。有些浮誇人卻因為能爭取考進了知名的學府便沾沾自喜、驕傲自大，在自我介紹時準不會遺漏列出連串名校和名師的名字，有的更會命不凡，認為自己應有更多的機會與回報。

其實名師名校不一定「出高徒」，沾了師名校的光，卻沒有出色的表現的話，實應該羞愧呢。沒有領略到藝術的真諦，只爭名逐利，即使可以被時勢捧成明星，也多半是曇花一現。真正的成功是需要經過長期的努力去追求的，有的更要在崎嶇的路途掙扎，依靠着不屈不撓的精神、恆心與毅力去攀登藝術高峰。沒有優厚的學習條件、沒有被人幫助的幸運、沒有名牌的光環照耀着，只靠着自己的實力與勤奮，即使最初音無覓處，但所謂「有麝自然香」，假以時日，有才華的藝術家仍會吐氣揚眉，漸被人賞識。但成為名牌音樂家，亦不該被名利衝昏頭腦，而應充份發揮自己的影響力，為世間帶來更多美好的音樂。||

新編聖詩



七十餘首耳熟能詳的聖詩改編二、三、及四部合唱

適合一般詩班獻唱

香港音樂專科學校製作

聖樂服務社總代理

* 香港音樂專科學校及各基督教書局有售 *



香港音樂專科學校五十週年音樂會

二零零零年六月三日晚上八時 香港大會堂音樂廳

節目表

- I. 混聲合唱團
1. 圍爐曲 韋翰章詞 林聲翕曲
2. 夜思 李白詩 邵光曲
3. 踏雪尋梅 劉雪庵詞 黃自曲 黃友棣改編
4. 泰山 (選自《中華山水讚》) 陳贊一詞 葉純之曲
香港音專合唱團 指揮：黃華豐 鋼琴伴奏：梁珮珊
- II. 女高音獨唱
1. 浣溪沙 晏殊詞 周文軒曲
2. 靈犀 陳贊一詞 梅廣釗曲
女高音：陳錦儀 鋼琴伴奏：張芷鈴
- III. 鋼琴四手聯彈
奏鳴曲 浦朗克
鋼琴：陳馬奇、麥炳真
- IV. 小提琴獨奏
《人生朝露》之「西班牙舞曲」 法雅曲 克萊斯勒改編
小提琴：陳永樑 鋼琴伴奏：李秀英
- V. 二胡獨奏
洪湖主題隨想曲 張敬安、歐陽謙叔曲
閔惠芬、瞿春泉改編
二胡：程秀榮 揚琴伴奏：余美麗
- VI. 女高音獨唱
《七首西班牙流行曲調》之選曲 法雅
女高音：江樺 鋼琴伴奏：蘇明村
- VII. 香港音專創校五十週年紀念誌慶作品 (世界首演) *
「香港音樂專科學校校歌變奏曲 *」 邵光、陳能濟、王強、黃育義
葉小鋼、許翔威、盧厚敏、吳俊凱
鋼琴：羅乃新
- VIII. 洞簫獨奏
獨白 莫健兒
洞簫：胡荏勤
- VIII. 弦樂團
1. 《星球大戰》之主題曲 威廉斯曲 克拉克改編
2. 《胡桃夾子》之進行曲 柴可夫斯基
香港音專少年管弦樂團 (弦樂組) 指揮：陳創威
3. 《卡門》之前奏曲、「鬥牛勇士之歌」 比才
香港音專少年管弦樂團 (弦樂組) 指揮：謝明珠
- IX. 大合唱
1. 祢真偉大 瑞典民歌 胡德舊改編
2. Like as the hart desireth the waterbrooks 豪厄爾斯
3. O Give Thanks to the Lord 柏爾士
香港音專合唱團 指揮：陳康 小號：鄭永健 鋼琴：陳馬奇 風琴：黃玉華

* 此作品由香港音樂專科學校委約，費用由「CASH音樂基金」贊助。



1950-2000



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.)
7. 中樂系(Chinese Instruments Dept.)

另設兩年制證書班，逢星期一、三、五上課。
及一年制證書班，逢星期一、三上課。

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半。
2. 個別主副科上課時間由校方介紹與教師商定。

地址：正校：九龍長沙灣道 137-143 號五樓（電話：2380 6016）
分校：九龍大埔道 18 號 3 字樓（電話：2788 1127）

提昇您的音樂技巧和修養