

香港音樂專科學校編印出版·(非賣品)

82

樂友

MUSIC COMPANION



本校董事會

(註冊董事)

周文軒 (主席)
費明儀
陳玉書
吳天安
胡德禧
曾葉發
楊伯倫
黃鄭國璋

(名譽董事)

李子文
黃乾亨

(名譽校長)

胡德禧

法律顧問：黃乾亨
會計師：張彬彬

本校教職員 (2001-2002 學年)

校 監 : 吳天安

校 長 : 費明儀

行政顧問 : 蘇明村

顧 問 : 黃麗松 黃友棣 凌金園

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

共同科教師 : 黃育義 李學齡 蘇明村 許翔威 李丁儒 林泳怡
黃華豐 區月美 李志敏 麥炳真 陳馬奇 劉廣寧

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 許元貞 張 蓮 劉 慧
朱慧堅 卓 真 賴潔冰 王玉蘭 黃華豐

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 古連璧 李璉亮
劉鳳茵 李名強 李 健 梁家欣

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

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

樂友

82

2001年12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、許翔威、莫寶賢
黃寶玲、吳振輝

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 | 二十世紀作曲技法淺談 | 李德君 | 2 |
| 2 | 聲樂之道 | 郁慶五 | 4 |
| 3 | 從涼瓜牛肉與中式牛柳談音樂的創作 | 司徒敏青 | 7 |
| 4 | 二十世紀中文詩詞合唱曲點滴 | 蔣慧民 | 8 |
| 5 | 李斯特的《愛之夢》及《弄臣》模擬曲 | 陳兆勳 | 10 |
| 6 | 「香港亞洲青年音樂家大賽」後記
籌委主席曾葉發的一些想法 | 編輯部 | 15 |
| 7 | 在 CHAPTERS 書店的「尋寶」收穫 | 畢繫舟 | 18 |
| 8 | 從黃華豐演唱會說到香港作曲家的作品 | 周惠娟 | 20 |
| 9 | 評《李明吟唱歌曲六十首》 | 潘永璋 | 22 |
| 10 | 訪問「英皇」—為口琴創造歷史的名字 | 莫寶賢 | 25 |
| 11 | 從獨奏會體會的意志 | 陸小音 | 28 |
| 12 | 致「特手」的公開信 | 小鶴生 | 29 |
| 13 | 征途奏鳴曲 | 陳家富 | 30 |
| 14 | 嘆無聲 | 一人 | 30 |
| 17 | 回聲谷 | 周惠娟 | 30 |
| 18 | 現代中國音樂的創作 | 黃友棣 | 31 |

二十世紀作曲技法淺談

李德君

二十世紀音樂或稱現代音樂 (Contemporary Music) 是最豐富多彩、最活躍多變，而在觀念和結構組織上遠離傳統，以探索和追求新的表現形式，並發展成為多元化及極端個性化的音樂。

二十世紀音樂大概可分為兩個階段：前階段由1900年至1945年。這時期的音樂與傳統音樂有著較多的承繼和聯繫，例如仍堅持保留調性 (Tonality) 的後期浪漫派和印象派；同時也開始出現無調性 (Atonality) 的表現主義，因此可視為現代音樂的發展階段。

後階段可由1945年起至2000年，這時期的音樂在新的作曲技法系統下，產生了更多標新立異的不同流派，一般泛稱為先鋒派或前衛派 (Avant-garde)，因為這一時期的創作是更典型、更集中地體現出革命性和先鋒性。這類音樂包括有：表現主義音樂 (十二音音樂及以後發展的整體序列音樂)；新古典主義、偶然音樂、噪音音樂、電子音樂、音色音樂、簡約音樂和概念音樂等等。

由於二十世紀各國音樂活動的交流日趨頻繁，東西方的作曲家的創作方法也逐漸互相接近和滲透，東方的作曲家吸收了西方的作曲技巧，加上了本身的民族音調和樂器作為素材，大大增強了音樂的表現力和感染力。但當我們試圖分析當代作曲家的作品時，已經不可能用

傳統的音樂理論來分析和理解。況且一首當代的音樂作品，都可能同時採用幾種新的作曲技巧，很少只採用一種技巧寫法；因此對於西方作曲技巧的運用，我們必須有一些新的基本理論認識，否則就無法分析或評估作品的藝術水平和價值，甚至不知道如何欣賞。

這裡我們只從一般二十世紀的音樂作品所常採用的作曲技法作一些簡淺的敘述：

通常無調性音樂的旋律都盡量避免三度、六度和八度的協和音程進行，多是改用二度、七度及增減四度五度的不協和音程。或者是在調性音樂中出現與原調無關的變化半音 (Chromatic notes)，藉以削弱了調性音樂的穩定性。有時那些並不構成轉調或離調的意外變音，就好像是奏錯了音的感覺，因此也被稱為“錯音寫法” (Wrong note writing)。

在曲調方面很多作品都運用教會調式 (Church Mode) 旋律，通過移位 (Transposition) 或使用臨時記號代替調號來轉換調式 (Modal interchange) 也是常見的，此外運用全音音階 (Whole-tone scale)，五聲音階 (Pentatonic) 或其他民族音階，例如“吉布賽”音階 (Gypsy scale)、西班牙音階 (Spanish scale) 或非西方傳統的音階也會產生特殊的風格或奇特的效果。

用三度疊置 (Tertian) 構成和弦

如七度、九度、十一和十三度和弦等，甚至可從數個至十二個音疊置而構成複雜和弦或高和弦 (Complex chord or Skyscraper chord)；至於附加音 (Added note) 和弦最普遍的是附加六度 (Added six)，也有附加二度、四度和弦。如果這些添加的音與原有的三和弦混合而不開放排列，其音響如同敲擊樂，這種形式就成為音群聚集的“音束” (Tone cluster) 了；因為不能分辨哪個是根音，也就失去了調性的感覺。

還有很多音樂是建立在非三度 (Non-tertian) 結構的和聲上，其中以二度 (Secundal)、四度 (Quartal)、五度 (Quintal) 或五度及四度合成的 5_4 和弦最常見到。其他還有大小三度的混合和弦稱為 (Major-minor chords) 以及雙和弦 (Bichords) 和複和弦 (Poly-chords)。序列和弦 (Serial chords) 在縱向和橫向的組合有兩個音和弦 (two-note chord)、三個音和弦 (three-note chord)、四個音和弦 (four-note chord) 或更多音的和弦等等。

節奏和節拍方面則多用不規則的拍子記號及變換節拍，高低音不同的混合節拍，甚至用無拍號的記譜，解除了小節線的束縛。有時利用穿越小節的連結節 (Tie)，或在意料不到的地方加上重音 (Accent) 記號；比較新穎的是附加時值節奏，即用短小的音符或休止符插入正常的節拍中，相反也有縮減音符時值來使節奏變化。有些音樂也用

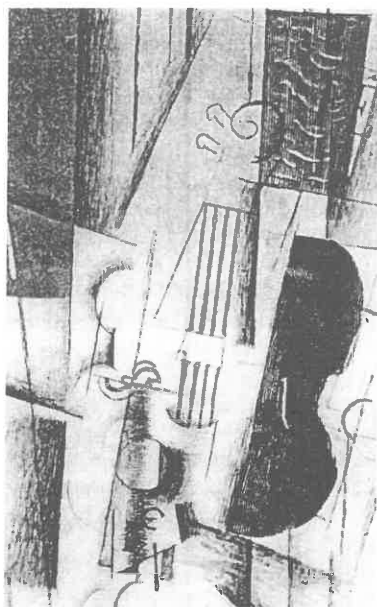
沒有重音的語言節奏，稱為散文節奏（Prose rhythm）、恢復古代素歌（Plain song）的散文風格。

在調性及調式方面，有雙重調性（Bitonality）及雙重調式（Bimodality），是指同時演奏的兩個聲部各有不同的調性或調式，也有所謂法自然音主義（Pandiatonicism）對抗變化半音主義（Chromaticism），更有簡潔的白鍵寫法（White Key Writing）。

在音樂織體（Texture）方面，有不協音對位式（Dissonant counterpoint）；有單音寫法（unison writing），在不同音區產生單薄的古代單音音樂效果；亦有用闊度配置音響（Widely spaced sonority）和極端音區式（Extreme register）；點描式與片斷式（Pointillism and fragmentation）等織體。

最為人熟悉的十二音技法

（Dodecuple or twelve tone technique）是一九二〇年代由勛伯格所發展並確立的無調性作方法，也被稱為序列音樂（serial music），首先將十二半音階不同音高編成一組原始音列（Original）以變化形式用逆行（Retrograde）、倒影（Inversion）及倒影逆行（Retrograde inversion）音列從高音、音序、移位等方式組成多聲部的樂曲；還可以將組合音列結合或改組使用。作曲家在構思音



列時可分為兩組（六音列）、三組（四音列）、四組（三音列），或者是少於十二個音的原始音列，也有作曲家以三十五個音的音列（35 tone row）作為固定低音的樂曲。至於近期的許多創新派（Innovations）多用新的記譜法（New notational procedures）或包括任何音響的偶然音樂（Aleatoric or Chance music）等，可謂五花八門，令人嘆為觀止。

總之，在聆賞現代音樂時，對某種音樂現象還沒有認識之前，先不要下否定的結論；而是先聆聽和了解它，然後考慮是否喜歡接受或者加以批評。只有從多角度及多方位的觀點去聆聽，才能適應各類不同的音樂風格。二十世紀的音樂不能以是否動聽作為評判標準的。勛伯格曾經說過：藝術家並不創造其他人認為是美的東西，而是他內心深處強烈的衝動迫使他不得不創造的東西。||

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—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》
《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 50 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

聲樂之道

郁慶五

聲樂之道的道字，是指道路的道。也是我學習聲樂，及從事聲樂事業五十多年來所走過的道路。並把一路上所經歷的認識和悟得的道理敘述於下，於是這個聲樂之道的道字，就變成道理的道了。

聲樂和歌唱並不同

聲樂和歌唱一般地說幾乎是同義詞。但是，如果作為專門的學問來研究和探討，這兩個詞的含義則不盡相同。聲樂一詞是從意大利文 *vocale* 或英文 *vocal* 翻譯過來的，而歌唱的英譯是 *sing*。當把 *vocal* 譯成聲樂兩字之後，中國才有了聲樂這個藝術名詞，之前只有唱歌而無聲樂的。於是我們就清楚聲樂是藝術形式，但它一定要在中國的土地上生根成長開花，並把芬芳傳播全世界。

聲樂從屬於歌唱領域。歌唱領域的範圍較大，它包括了唱歌劇及藝術歌曲等的聲樂。唱民歌、唱流行曲、唱京劇及各種地方戲，及一切唱的藝術形式甚至說唱。在我們專門來探討和研究聲樂這一門學問的時候，聲樂和歌唱的概念最好不要混淆、不相等，更不宜倒過來說甚麼“京劇的聲樂部份”之類的非常識之談。

我曾因弄不清聲樂這個詞而走到聲樂道路上來的。從前我愛唱歌

及文學詩詞，但未曾聽說過甚麼叫聲樂。1947年夏初，在湖南長沙基督教青年會看到一則廣告，即將在湘江中的水陸洲上創辦湖南音專，有兩位青年女教師招聲樂學生。我對聲樂兩字不明白，後來打聽到音專校長是歌唱家胡然，教務長是作家端木蕻良，於是把聲樂誤認為音韻學，就報名成為胡雪谷女士的私人學生。這大概是上帝的安排，我沒有誤入歧途，而是誤入正道。

終於在聲樂之路上跨出膽怯的腳步，一步又一步，一年又一年，跌了許多跤，爬起來繼續走。從失敗中尋找成功，在痛苦中淘洗歡樂。當你還是業餘歌手的時候，唱歌是一件快樂的事，如果把唱歌成為專業就未必快樂，因為人們對你的要求不一樣了。業餘的時候人們稱讚你這樣好那樣好，專業以後可能這也不是那也不是而多面碰壁。業餘的時候和周圍比較有鶴立雞群之感，專業之初卻覺得雞立鶴群了。如果想要成為鶴群中的駝鳥，便要樹立兩個決心：第一在思想上要準備長期吃苦；第二在技藝上要不斷鑽研。

思想上要想到看到，搞真正的藝術是危險的，弄不好甚至連吃飯都成問題，幾百年來不少音樂家藝術家窮困潦倒。算是成功的聲樂家

和歌唱家只能百裡挑一。人總是要和周圍的人比較的，比財富、比地位、比成功、比一切的一切。我們自然要在聲樂領域裡比本領，本領的含義比歌唱的技藝要廣泛些。在看到歌唱家在舞台上博得掌聲雷動的一面，同時也要想到她／他吃辛吃苦的另一面。但是，人世間的事是十分複雜的，還有一個關係學的存在，這也算是本領和條件。我們曾見到某位歌手技藝一般，但長得比較漂亮而被某些水平不高的領導人青睞，於是被提拔重用。久而久之她也取得比別人多的舞台經驗，也算成功。在這種情況下，如果你能頭腦清醒，悄悄努力在技藝上超趕過去，並達到一定高度。那時你在藝術審美上更美更漂亮，會被人稱道而心情舒暢了。再美的鮮花也會凋謝，而藝術雕塑寶石花的光輝，比鮮花更恆久。所以在人生競存的比較中，要忍得住氣，不洩氣，最後笑的才是自己。不過一定的人際關係也要考慮，因為上帝和領導人既有清醒公正的時候，也有糊塗吃馬屁的機會。

聲樂的學習方法探討

談到技藝上的問題，主要是學習和學習方法。在人生和事業的漫長道路上，要記住孔子的一句話：“三人行必有吾師。”這三個人是三種人，即老師、同行和學生。

第一種三人行的老師是自己的

聲樂教師。初學的時候一定由教師引導入門，教師的經驗和學識總是比較豐富，尤其那些名氣大的教師。名氣大的教師一定教出像樣的學生，如果教不出像樣的學生，則名望從何而來！教師能幫助你甚麼呢？首先是幫你鑑別聲部，如果連聲部也不清楚，可能要走很多彎路。彎路走得越遠越久，回頭路也同樣走得越長久，甚至一輩子也走不回來。其次教師是協助建立你屬於自己聲部的聲音審美觀。必須建立自己聲音的審美觀，這樣就有了追求的目標。這個目標會在自己努力的過程中向高深發展。老師是應該尊敬的，但是老師也有局限性。老師總希望自己的學生成績斐然，一般並無惡意。正因為老師有局限性，有時不必全聽全信，否則有成為平庸之輩的可能。要立志超過老師，不是每個人能超過老師，但總有人青勝於藍，否則就會一代不如一代而社會不會發展。誰說當代人的技藝不如魯班！

第二種三人行的老師是自己的聲樂同行。同行既是互相學習的對象，又是業務競爭的對手。在切磋交流的過程中，有時嘲笑諷刺的話也可推敲，讚揚恭維的話也要清。同行不是泛泛之輩，他/她們之中有的已是聲樂教師，並具有一定的普遍聲音審美觀。如果在同一個歌唱表演團體裡，勢必存在著良性競爭，沒有競爭便沒有發展。你可以發現某人進步很快，而某人努力卻停滯不前。有些同行努力得十分辛苦，可是始終沒有建立自己聲音的審美觀及對好聲音的本身感受，那就很難進行自修了。一個人如果對自己都缺乏信心，那還有甚麼辦法呢！在和同行切磋時候，你自己也一定有了相當基礎，不但是人云亦云了。同行中潛在的專業知識，總量會超過老師的。所以同行既是良性競爭的對手，又是互學的老師和朋友。

第三個三人行的老師是自己的

學生。為甚麼學生又成為老師了呢！因為自己原有的經驗只屬於自己特定條件的聲音審美觀和歌唱方法，自己只屬於一個聲部。但是學生是多種多樣的，在總的聲音審美標準之內，每個人都有其特殊性。世上無一服藥治百病，一個方法辦所有事。教學生的目的是讓學生有所進步，教師不可不懂裝懂，不可裝威嚴，要平易近人，使學生敢於提問題而共同解決問題。這樣，學生有所進步，教師也有進步。教師就是通過學生的進步而積累學問的。我們可以觀察聲樂教師成名的過程，在青年時先成為歌唱家。可是教學生並無成就，教了幾十年教出的好學生越來越多而成為名副其實的音樂家。學問是有學有問，有問有學，解決問題才學到學問。有所創造，學無止境。

聲樂界師生之間的關係十分重要，社會的發展永遠是青勝於藍。雖然是長江前浪帶後浪，卻永遠是後浪推前浪。不見得每個人都能超過老師，但總會有人超過老師，否則社會便不會發展。要歡迎學生超過老師，全面超過老師不容易，但可以先唱一首歌好過老師。聲樂領域和其他領域一樣，有個總的無窮無盡的經驗和學問的積累，一點一滴地積累。每個聲樂愛好和從事者都是一滴，點點滴滴成涓涓細流，池塘、小溪、湖泊、江河而海洋。任何道路均是人走出來的，一步一步踏成小徑、大道、公路、鐵路而四通八達。中國的聲樂事業先是借鑑了西歐，吸納了蘇俄，又通過幾代中國聲樂家的努力，終於形成了初具規模的中國聲樂學派及中國民族聲樂學派。

歌唱家的演進研究

我不知道是否說清楚了歌唱家與聲樂家的稍微不同？還是幾乎相等而小有區別！首先應成為歌唱家，歌唱家是在舞台上顯示其才能。而聲樂家是在成為歌唱家之後又在聲樂教學上顯示其才能的。

早期的歌唱家在舞台上表演唱歌，不在於會唱很多歌，而在於唱好幾首歌。在舞台上，觀眾只對兩三首歌進行評價。即使你會唱一百首歌，可是觀眾聽眾只知道這兩三首歌唱得普普通通，並認為你那普通的水準是最拿手的水準。如果你集中精力唱好兩三首歌，唱出高水準來，那末觀眾聽眾會覺得你兩三首之外也是高水準的。歌不在多在於精，並在精的基礎上逐漸增多。

實際上名歌唱家經常唱的歌也不很多，當代三大男高音帕伐羅蒂、多明歌、卡里拉斯。他們三位經常合作演唱的音樂會的歌曲，也就這麼幾首。名家唱名曲，百聽不厭。但是，不要以為他們能唱的歌就這麼多，他們歌唱的質量是建立在數量的基礎上的。

歌唱的基本技巧是甚麼呢？是讀譜背譜、音準節奏和一定的發聲法，而發聲法又是基本技巧的基本。為何要花功夫唱好幾首歌呢？只有唱好幾首歌之後，才懂得在基本技巧的基礎上走進藝術境界。如果真的選一兩首適合你自己的歌，重點花一年半載的功夫去琢磨，這個琢磨包括聽唱片及一定的模仿。絕對的模仿是不行的，近似的模仿是可以的。如果你模仿某位偶像很相像，那末恭喜你，你的能力可能大於偶像，有條件發揚自己的長處而獨樹一幟。我早期崇拜夏里亞賓，因為人家說他是男低音歌王嘛！模仿他的音色，連他的毛病也模仿，比如聲音的碎抖。不但模仿夏里亞賓，也模仿斯義桂和師兄李志曙。當自己的認識提高之後，尤其藝術審美逐步上升之後，才有了自我。一定要先唱好幾首歌，唱出你的招牌歌來，唱出技巧來，唱出藝術趣味來。這樣，你大概可以在歌藝的海洋中游泳了。仍然是技術和藝術的關係，數量和質量的關係。質量是建立在數量的基礎之上，而質量又是提高數量之基礎。

聲樂審美觀之探討

在聲樂的道路上，我們終身奮鬥的是為樹立自己的審美觀。審美觀有普遍的審美觀和特定的審美觀。普遍的審美觀是指總的聲樂領域的審美觀念，特定的審美觀關係到特定的人，關係到自己，關係到自己的學生，關係到具體的合唱團等。很多具體的審美觀，卻又組成了總的普遍的審美觀。

世界上任何事物的發展均是審美觀的發展，聲樂也不例外，因此聲樂的審美觀是漸變的，由低級階段逐步向高級階段發展。更由於聲樂是一門藝術，又往往帶有民族和地方的色彩。

在我初學唱時，根本不懂甚麼叫聲樂藝術，只知在技術的發聲法上做文章，那大概是最低級審美階段。當我聽到湖南音專一位男中音學生唱歌時，心中不禁感嘆起來：“唉！我能達到這個水平就好了。”後來我回到上海，在劉振漢教授家裡聽到一位他的音專同事男中音唱歌，覺得有點唱片味道，心中又感嘆起來：“啊！我如果能達到這個水平就好了。”當我努力達到這個水平之後，在另外更高層次聽到更高水平的演唱，總會感嘆：“啊！我也應達到這個水平。”一次又一次的感嘆，說明我的審美水平在逐漸提高和發展，直到在奧地利聽到喬奇倫特、在烏克蘭聽到格美利亞，才認為是男低音的觀止聽止。但是，我永遠也達不到他們的水準，聲音是可以而各有所長，歌唱語言及對歐洲歌曲的理解，則永遠力不能及，於是考慮到聲樂審美多少存在民族化的問題。走民族化或中國化的道路，是我唯一可走之路。

在聲樂的道路上，審美觀一直是指導前進的方向。審美觀有技術和藝術的區別，這個區別很難說清楚。我們要求技藝並進，可是客觀存在著某些太強調了技術上的聲

音，甚至被聲音所埋葬。可是聲音卻又是最重要的，一輩子幾十年要天天練，至少經常練。又因年歲的增長和衰老，聲音也會隨之而漸變。任何聲樂從事者，必須建立起自己基本審美觀，這個審美觀也就是對自己的信心。如果對自己都沒有信心，天哪！那就沒有辦法了。既然相信聲音有所美好，那就在這一點或幾點上謀求發展。初步對自己的審美觀是靠老師指導建立，然後才能夠自修，而自修在時間上是最長久的，你不能永遠依靠老師。審美觀多數人會正常前進，也有少數由於偏愛而誤入歪路，甚至一輩子也走不回來。至於我自己有沒有走過歪路呢？當然走過！還走過不少，但很快又走了回來。凡是聲音效果不好，自己感受又糟，快點放棄為好，回頭是岸。

聲樂技術與藝術之比較

雖然我們都想成為歌唱家和聲樂表演藝術家，成為技巧和藝術全面的人，成為聲情並茂的人。雖然藝術至上，但是在技術和藝術的排位問題上，技術是永遠排在首要位置上的，因為技術是製造藝術最基本的條件。沒有精湛的技術，即使有再好的藝術構思也是表達不出來的。“工欲善其事，必先利其器。”這個“器”是指工具，這裡是指技術。

人們在音樂學院或藝術學校攻讀聲樂，四年或五年，就是學的歌唱基本技巧，能學到及格也不很容易。之後要靠發聲等基本技巧之外的綜合修養了。歌唱藝術的最好境界是否在歌聲中體現出感情來！有人說：“我真恨我自己，我像個熱水瓶，滿腔的熱情看起來冷涼的。”可是，為何不揭開蓋子倒出來？揭蓋子拔瓶塞雖簡單也是技術嘛！舞台上的一切是開放的，一切感情是盡情傾瀉的。你必須把幕拉開來才由表演藝術家來表演一切。你必須把熱水瓶蓋子揭開才能倒出熱水來。

歌唱藝術的頂峰是聲情並茂。問蒼天情是何物？難於說清！很久以前，曾聽到近於文盲的藝人，唱起來也激情滿腔。有些人大學畢業甚至留學，卻還是個“熱水瓶”。不過，時代在前進，文化在發展，藝術家應是有文化的。愚公移山只不過是童話和神話，愚公是移不了山的，甚至只是破壞生態的笨蛋！

後話：二〇〇一年四月二十二日，離港前夕，忙亂之中，作此文以贈學子和友人。

鳴謝

香港音樂專科學校發展基金

捐款

朱慧堅	\$ 1,100.00
吳恒中	\$ 500.00

樂友捐款

朱慧堅，林泳怡	\$ 500.00
王玉蘭	\$ 600.00

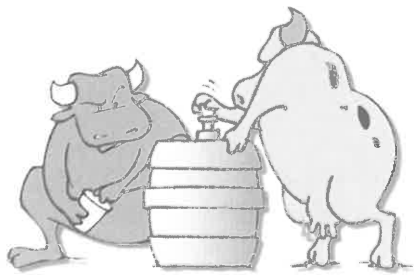
請問

您是否《樂友》的長期讀者？

您對於近年《樂友》增加了篇幅，每年不定時出版兩至三期有甚麼意見嗎？對美術及排版方面滿意嗎？喜歡嗎？

在資源極為有限的條件下出版這免費贈閱的刊物是不容易的，1951年創刊，至今肯定是香港音樂刊物歷史最長的（已逾五十年！）您願意捐款贊助出版未來的《樂友》嗎？即使您是《樂友》的新讀者，也歡迎您把任何想法告訴我們，用任何方式支持我們，使《樂友》更進一步。

從涼瓜(牛)肉與中式(牛)柳談音樂的創作



司徒敏青

從標題看來似是與音樂拉不上關係。的確，涼瓜牛肉與中式牛柳是兩種惹人垂涎的、美味的、受人歡迎的食品。如果遇上一位本領高強的廚藝高手時，肯定會令你吃得津津有味，齒頰留香。如果同意廚藝也是藝術中的一項，音樂創作和欣賞便有相同之處。一項好的作品在一位出色演繹者的手上時，會使你像吃到美味的涼瓜牛肉一樣。有回味無窮的感受。正像一位廚藝高手一樣，這應是一個共通點。其實很多音樂家們對吃這方面很有研究，不信的話，你不妨了解和觀察一下，便會獲得滿意的答案。

八十年代後期，我曾經以另一個筆名在當時一份頗為暢銷的《晶報》一個名為“一品窩”的專欄中，寫過一篇名為“交響樂與涼瓜”的文稿，以這種越吃越有味的瓜菜和欣賞交響樂相比，當你聽得多時，你便會被它吸引著而產生興趣。另一篇是“中式牛柳與改編中樂”來描寫以外來的創作技法來創作或改編中樂的樂曲，正如“中式牛柳”一樣。樂友編者的我寫一篇對有關用現代創作技法來創作音樂的一點看法之類的文章，我便想到把這兩個標題連起來，用“涼瓜牛肉”與“中式牛柳”命名，似是較為有趣。

很多人都說，地球不停地轉動，新的事物不斷地推陳出新地湧現、變化、向前推進。音樂也是一樣，從巴赫時代的複調音樂到貝多芬的浪漫樂派、布拉姆斯的新古典

樂派、德彪西的印象樂派、勛伯格 Schoenberg 的序列音樂、史特拉文斯基那強烈的節奏、史托克豪森 Stockhausen 的電子音樂，多調派、無調派、先鋒派、前衛派等，確是數之不盡，看到了音樂的格調與創作技法不停地在演變、在發展，相信最早期的音樂家也無法想像發展得那樣光輝燦爛。

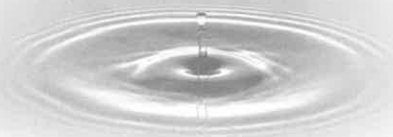
一般來說，現代一些千變萬化的創作技法，統稱它為現代創作技法，目前運用這類創作技法的，多是年青的音樂家，這是就本港目前的情況而言。大概和學習的年代有點關係吧，從一些近期的新作品來看，很多作品多是不大注重樂曲中的旋律線和民族氣息。多是從音響效果和營造一點氣氛來表現出樂曲的描寫。當然，每一種創作技法都有它的特點，正所謂各師各法，大家都有自己的門派。如果要求高一點的話，我認為音樂始終是一種給人欣賞的時間藝術，既然給人欣賞，當然要給人留下一個良好的印象，如果你認為這論點是對的話，那音樂中的旋律線應該佔著一個很重要的位置。君不見在古典音樂很多旋律美妙的樂曲，一直流傳到目前，還是在音樂愛好者的心中，佔著一個很重要的地位，特別是一些容易上口和民族氣息濃郁的樂曲。從另一方面來看，單是著重於音響效果和營造出描寫中的氣氛，也不是一無是處。這類創作技法會增強樂曲的描現力和戲劇性。去年底香港管弦樂團邀請了二十世紀很有特性和代表性作曲家班特維斯基

Penderecki 指揮自己的幾項作品，其中一項弦樂合奏《廣島受難者的輓歌》，給人印象最為深刻，作曲家的創作手法很特別，只從音響的音群組合，和各式各樣樂器的演奏方法來達到他的構思和樂曲所需要的表現，這部作品似是以前以現代創作技法寫成的一部出色傑作，頗有代表性。從這部弦樂合奏中顯示出多樣化的創作技法只是在創作中的一種工具，寫成一項有怎樣效果的作品，則要看作曲家的思維與對技法運用的程度。能夠運用技法寫出驚人之作，也可以運用技法寫出旋律性強和民族氣息濃郁的作品。使欣賞者感到親切，感到容易接受。欣賞者期待著這類作品的出現。

傳統的和現代的創作技法，都是好的技法，問題是各有各的特點。而欣賞者也應該接受下來，早些、遲些也沒關係，能夠兼收並蓄確是一樂也。

我的想法是不管傳統與現代，總是有好的東西，問題是創作者對這些技法掌握到達一個甚麼程度。老實說，對目前的情況，欣賞者的要求並不高，對現代的創作，不會要求有涼瓜牛肉那樣濃郁的味道，因為要達到這個程度時，是有很大的難度。如果有中式牛柳那樣西菜中吃也會感到滿意。廚藝高手可以把任何材料製造成一種受歡迎的、帶著濃郁的、地道的色彩。相同地，一位出色的作曲家同樣可以創作出令人喜愛的作品。豐富人們的生活。||

二十世紀中文詩詞合唱曲點滴



蔣慧民

在中國傳統文學中，詩詞（有稱之為韻文或音樂文學）地位顯赫。自兩千多年前相傳由孔子所編選的中國第一本詩集《詩經》始，歷楚辭、漢賦、樂府（五言古詩）、唐詩、宋詞、元曲到地方戲曲，創作的質與量都極其可觀，變化也不能算小。它們既與音樂結合而富音樂性，也因六朝沈約等發現四聲，到唐代再歸納為平仄，進而發展出另一種獨立於音樂的「樂語」，這些音樂文學可說是有著雙重的「音樂性」。文辭音樂二者結合時，若要文辭的聲韻與音樂的姻緣琴瑟和諧，在創作上定必相互遷就妥協；反之若二者互不相容，效果則混亂不堪。由於詩作多入樂，起先是依曲譜填詞，進而製訂標準化的格律、詞牌與曲牌，讓人依其句法、平仄及聲韻的要求填詞寫作。這本為填詞的方便，後來卻漸漸異化為扼殺創意的桎梏。

秦至清中葉，中國社會基本上是一種較靜態的農業社會（雖然明代時手工業與商業日漸發達），詩體的變遷仍能與社會的變遷相適應。但清中葉後，中國由於政治、經濟保守積弱，屢遭欺凌而力求自強。在西方政治、經濟、軍事、文化及宗教各方面的衝擊下，社會變化很大，特別是在大都市裡。與這些變化相適應的精神與文化更新的呼聲（在詩詞形式方面則是格律、體裁、文字等的更新）也自此響起。

黃憲遵（1848-1905）首倡不避流俗的「我手寫我口」（後來這成為新文學運動中的一句口號），以求文字上從與口語脫節的書面語——文言——掙脫出來。他的〈都踊歌〉就引用了勞動的吆喝「荷荷」入歌而震醒了沉睡日循的詩靈。

此外，由於基督教的傳入，以中文頌唱聖詩的需求而孕育了有基督教信仰思想的文字，先是翻譯，後有創作（三十年代有趙紫宸詞、胡德愛曲的〈清晨歌〉）。清末時，西式學堂的興起，「歌樂課」的設立催生了歌樂教材——學堂樂歌。那歌詞的寫作也有不少盛載新思想、新價值的作品，如曾志忞、沈心工和李叔同的作品。李叔同作詞的

歌曲不少，但多為傳統詩的形式，他兼作詞曲的合唱有寫於一九一零的〈春游〉。然而這些早期的變化並未帶來詩詞創作的全面改變。

直到一九一七年一月一日，胡適發表他「八不」（或「八事」）的「文學改良芻議」（他的主張明顯地是受到意象派的文學理論所影響），戮力鼓吹以白話文創作，鼓吹詩體的解放，並身體力行的發表了《嘗試集》；其後陳獨秀更進一步鼓吹「文學革命」，文學創作才起了翻天覆地的變化。一九一九年「五四運動」的爆發更推動了文化的更新。

響應胡適的「文學改良」，劉半農以白話文寫詩，如〈相隔一層紙〉、〈鐵匠〉等；一九二零年他留學英倫時，在倫敦寫了膾炙人口的〈教我如何不想他〉，趙元任將之譜成獨唱曲（1927），黃友棣將趙曲譜成合唱曲。留學英國的女作家冰心（謝婉瑩 1900-99）自「五四」時代開始創作新詩。一九二三年出版了《繁星》、《春水》兩本詩集，收錄的都是一些與印度詩人泰戈爾（Tagore）的一些作品面貌相似的小詩——信仰與哲理結合的精品。這些小詩也有著日本和歌、俳句的人情味與季節感。麥志彪的〈繁星〉（1989）的歌詞乃選自冰心《繁星》詩集一百六十四首中的幾首小詩聯綴而成。冰心這些小詩都是一些不拘形式的自由詩。詩人認為詩的重心乃在內容。

在新文學運動期間差不多同時，另一位也曾留學英國的徐志摩（1896-1931）在詩壇上更大放光芒。當眾人都受到惠特曼（Whitman）的自由詩體（Free verse）所影響，追求自由與解放，奉打破格律成規為主桌的時候，徐氏卻推崇華滋華斯（Wordsworth）獨排眾議地提倡格律詩而開創了所謂「新月詩派」。他的詩作長於抒情，既有浪漫派風格，也有好些唯美主義與印象主義的要素。他短促的一生遺下四本詩作。徐氏的〈海韻〉一詩，是五四精神的浪漫演繹，寫一位追求個性解放的女郎被封建力量所摧毀；趙元任以神似舒伯特藝術歌曲〈魔王〉的手法

譜寫出一首有獨唱而富戲劇性的合唱歌曲（1928），是二十年代最出色的合唱作品。陳偉光〈徐詩二首〉（1995）選用的兩詩分別是取自第一本詩集《志摩的詩》的〈灑杭車中〉及取自第三本詩集《猛虎集》的〈泰山〉。前者較接近格律詩，每行有大概相同的音步數目，且有一定的韻腳；既有哲詩的神韻，也有富音樂感的聲韻複查。後者則較自由，讓人從山與石聯想到宇宙的隱奧，然而韻腳也還是有的。陳偉光的合唱在節拍上用了五拍子來強化歌曲的現代感，在和聲手法上則有爵士樂的色彩；至於旋律，更是他的標記：旋律的起伏與歌詞的普通話發音聲調相合。

吳俊凱的〈斷章〉（1986）的詞是卞之琳的一首著名小詩（1935）。詩雖只有四句那麼短，但分析評論的文字非常多。卞氏被視為徐志摩「新月詩派」的繼承者，然而有些詩評家則評他為「晦澀詩人」。他詩作文字精煉，含蓄隱約，但每每透出深邃的哲思。〈斷章〉一詩就隱含了人生相對性的觀照。作曲者以多調式手法（Poly-modality）來譜寫，和聲音響具新色彩。

一九三一年「九一八事變」後，因抗戰的需要，大量抗戰文藝作品、合唱曲、群眾性的歌曲、歌詞與詩作應運而生。這些創作與時代脈搏和國家命運緊扣著。在國統區內，抗日歌唱運動流行於知識分子與學校內，詩詞與歌曲都較文雅和藝術化，寫得較嚴謹，如黃自在一九三二年發表的〈旗正飄飄〉及中國首套清唱劇《長恨歌》（後者雖是以唐明皇和楊貴妃的故事譜曲，但也有認為是對於當時的「不抵抗」表示了不滿），二者都是由韋瀚章作詞。其他較有代表性的作品有桂聲濤詞、夏之秋曲的〈歌八百壯士〉，韋瀚章詞、林聲翕曲的〈白雲故鄉〉（本為獨唱曲，但有給改編為合唱）等。至於解放區的抗日歌唱運動普及於軍隊及農村，歌詞與詩作的文字都較淺白直率、節奏明快，宜於朗誦，尤其是集體朗誦，故有稱之為「大眾合唱詩」，歌曲群眾性較強，也比較鄉土，如光未然（張光年）詞、洗星海

曲的《黃河大合唱》(1939)及田漢詞、聶耳曲的《義勇軍進行曲》等。

抗戰結束不久即爆發內戰，此時的文藝創作較前為少，較有代表性的是金帆詞、馬思聰曲一九四八年的《祖國大合唱》；至五十年代，二人再合作譜寫《淮河大合唱》。一九五五年，金帆、陳田鶴往東北大興安嶺生活體驗回來後譜寫的《森林啊！綠色的海洋》是國內此時最好的單樂章合唱作品，其他受歡迎的合唱還有王莘詞曲的《歌唱祖國》，喬羽詞、劉煥曲的《我的祖國》和《祖國頌》，魏風詞、羅宗賢、時樂濛曲的《英雄們戰勝了大渡河》(1951)。這些合唱作品都展現了愛國精神，詞曲都積極樂觀而富民族色彩。

至六七十年代，由於政治掛帥，文藝作品都成了政治宣傳品，能逃避批判、通過審查的只有八齣樣板戲和以毛澤東語錄或詩詞譜曲的作品；合唱曲有由鄭律成、田丰分別譜曲的毛澤東詩詞合唱曲，如《婁山關》等。八十年代開放改革後，創作的政治審查較寬鬆，但仍每多流露愛國主義精神的作品，如于之詞、陸在易曲的《雨後彩虹》(1986)。

一九四九年中華人民共和國成立前許多人逃難。有的逃到台灣去，有的逃到香港來。海峽兩岸三地的詩歌創作各自發展。徐訏(1908-1980)是從內地移居香港的，是五、六十年代活躍於香港詩壇較年長一輩的作家。他的小說創作甚豐；詩作也不少，多為格律詩，一般較重視聲韻。林聲翕所譜的《你的夢》(1969)是徐氏寫於此時期的詩作。它不單有詩意，更有哲思，文字雖含蓄隱晦得有點朦朧，不易為一般人了解，然而卻很耐讀。詩中反復地使用並置的對比意象，加上經提煉濃縮的句語如「乳白色的微笑，透明的噁泣喜怒的嗚咽」使詩作流露出較強的象徵派詩風。至於他的《酒醒午夜》是徐氏抗戰時的詩作，施金波於一九九零年譜成合唱曲《淚血難忘》，寫出戰爭苦難帶來傷痛，比許多抗戰歌曲多了一份深沉而刻骨的傷感；其旋律很具中國傳統曲調特色，但和聲音響則較現代。

國民黨退守台灣，一段很長時間音樂作品也是政治掛帥的，這類歌曲詩詞藝術素質可觀的不多。五十年代，台灣女作家張秀亞作詩、黃友棣譜曲的《秋夕》(1957)卻是清新雋永的小品。痼疾寫人生的大同小異、經歷相似而結局相同的詩作《協奏曲》與女畫

家詩人席慕容的對人生遲暮之年有獨特的感受的《暮歌》，葉純之均將之收錄在其《山百合組歌》(1992)之內，分別以簡樸的民謠風及有印象派色彩和聲來著色。差不多同一年代，台灣女作家鍾梅音的歌詞詩作有《當晚霞滿天》和有「五四」遺風的浪漫情詩《遺忘》(1969)(二者均由黃友棣譜成合唱曲)，後者是一首相對而言較為坦率的失戀呼喊。這與當時台灣詩壇主流的現代派截然不同。《遺忘》一詩具有朗誦詩的特點而感情澎湃跌宕。若只以個人失戀詩觀之，此詩也許略「傷他悶透」(Sentimental)了一點。然而若考慮到其隨國民黨人退守台灣的「語境」(Context)來看，這情詩解讀成「家國情懷」的隱喻(有若古詩十九首)則境界就不同了。

桂冠詩人余光中的詩作也有給譜成合唱曲的，如普葉發的《當我死時》(1974)(一九七五年在中大首演時，詩人還親臨朗誦)，楊弦的《民歌》和羅炳良為長笛、電子音樂及合唱而譜的《水晶牢》(1989)等。台灣歌詞作家黃瑩頗為活躍，推動「詩與樂的再結合」，七十年代與林聲翕合作寫了《山旅之歌》(1973)《海峽漁歌》(1978)合唱組曲，歌詞聲韻鏗鏘。

新詩雖極力要擺脫音樂的束縛，不要像「歌詞」一樣成為音樂的「附庸」，這是可以理解的。然而這二者仍有相通之處：(1)多用語體文創作；(2)重視語言的節奏。二十世紀初學堂樂歌的歌詞不少仍以文字字句填寫，如李叔同等人的歌詞。二十年代劉半農所寫的都已口語化了。以歌詞創作為專業而卓爾有成的當推韋瀚章。他自二十年代末、三十年代初開始創作。他以較自由的長短句(做詞牌、曲牌，但節奏、句法、韻腳都自由安排)創作，提供了許多優秀的文本。黃自作曲、林聲翕補遺的中國第一套清唱劇《長恨歌》的歌詞就是好例子。

歌詞(廣義來說也是詩詞的一種)創作比較新詩更注重聲韻與節奏之利於口齒，避免詰屈聱牙的句語。吳瑞卿的詞作《戀歌》是為譜曲而寫的歌詞，故也有上述特點；其文辭也與眾多韋氏歌詞相似，是仿詞曲創作。而其內容則流露了對七十年代大學生鄉土情的懷緬。陳永華所譜合唱《戀歌》(1996)其曲調頗有江南民間音樂的韻味，旋律及和聲都是以五聲音階寫成。

當代作曲家讀現代詩時，往往發覺這些詩作在創作上較少考慮節奏與聲韻的音樂

性，以致難於入樂，可譜曲的不多。有些作曲家索性自己動筆，將所思、所感以文字寫下來，然後再譜曲，如郭迪揚的《夜歌》、李樂安的《荒城》、《絲之旅》和《哀鳴》與許翔威的《吶喊中華》、《霧中的樹》及《來去》也都是。李氏、許氏二人為香港音樂專科學校裡的同窗，均曾隨韋瀚章學習歌詞的寫作。他們當然可從較強調文學性的進路入手創作，然而他們更注重文辭的音樂性，尤其是歌唱性，在遣詞、節奏與聲韻的運用上多考慮到歌唱時的技巧與效果。

七八十年代台灣校園民歌流行一時，其中以侯德建詞曲的《龍的傳人》最為普及，任策將之譜成混聲合唱，給歌曲帶往另一境界。流行歌曲屬通俗歌曲，但其中也有些給譜成合唱曲也有不俗的效果，陶秦詞、王福齡曲、冉天豪編的《不了情》和鄭國江詞、黎小田曲、黎草田編的《大地恩情》等都是。

複沓是歌謠的重要成分，常用雙聲疊韻、排比對偶，好讓人一唱三歎，滿足感情的抒發。因此歌詞的創作就比新詩強調這些要素。在本文中引述的新詩與歌詞正好印證了它們的異同。然而此二者都同樣引發了作曲者的創作靈感而將文字化為音樂，讓文字更添美感。

最後，在一些合唱作品中的一些現象也值得一提：

- 一) 以方言入樂——前面提及的《大地恩情》本來就是一首以粵語譜寫的電視連續劇的主題曲，編成合唱曲時仍沿用方言唱出。但有些作曲家譜曲時按照歌詞的粵語聲調譜曲，如葉賜光曲、鄭廣正詩的《海洋禮讚》。
- 二) 新舊詩詞並置拼貼——陳能濟在其文響合唱《兵車行》(1985)中在杜甫長詩之前加上了自撰的詩句；林樂培同樣也用了《兵車行》為文本，但卻以拼貼的手法將已撰的詩句鑲嵌入經他剪裁和重新安排的杜甫詩句，給傳統詩添上文本互涉的現代感。
- 三) 混合語文——香港這中西文化交匯之地，混合語言是常見現象；在一些流行音樂、聖樂中都可見到這種混合。許翔威在其近作X'blessing (2000)的歌詞中就有拉丁文、德文、英文和中文等文字混合文本的嘗試。

從這些現象讓我們可前瞻廿一世紀的華人中文合唱會更多姿，會有更豐盛的收成。



愛之夢

李斯特的《弄臣》模擬曲

陳兆勳

《愛之夢》

匈牙利鋼琴大王李斯特 (Liszt 1811-1886) 的一生中，花費了許多時間到各地旅行演奏，其足跡幾乎踏遍整個歐洲（除了希臘）。為了顯示其稀有的音樂才能，他除了演奏自己的作品及古典傳統曲目外，還根據各地的優秀音樂作品或片段材料，作過無數的即興演奏。後來經過陸續整理出版的成品就有三百多首之多。在這些被稱為改編曲的創作中，除了大量是別的作曲家的音樂素材外，也包括了自已的歌曲作品。李斯特的歌曲大概有五十多首，他曾在不同時期，將十多首歌曲改編成鋼琴獨奏曲，而《愛之夢》的第三首則是最為著名的鋼琴獨奏作品之一。

出版時附上《愛吧》原詩

《愛之夢》(Liebestraume) 亦題稱《夜曲》(Notturmo)，原先的三首歌曲創作於1845年。後於1850年改編成三首鋼琴曲出版。此文談的第三曲，原歌曲之歌詞採用了德國詩人弗萊里格拉特(Freiligrath 1810-1876)的《愛吧》("O Lieb")。李斯特在出版此曲時，都附上了全詩，以作題解。詩中第一句“愛吧，能愛多久，願愛多久，就愛多久吧！”是這首樂曲所要表達的核心內容。全曲共分三段，主旋律基本相同，但都以不同的伴奏手法加以潤飾。各段落間以兩次富於鋼琴演奏色彩的華彩樂句(Cadenza)以作連接，起到承上轉下的鋪墊作用。樂曲中第二段的後半部，即出現穩定的八小節E大調主題旋律及接著的十小節引伸發展帶出華彩樂句，是全曲的最高潮。就像詩中所呼喚的“只要有人對你披露真情，

你就得盡你所能教他時時快樂，沒有片刻愁悶。”感情熾熱，打動人心。第三段的音樂情緒與第一段大致相同，只是旋律配置於高音聲部，與第一段的中聲部形成對比，伴奏背景的描繪也有了變化。最後九小節的尾奏，兩句主題音形的變化，有如劃在心裡的問號。突然的強奏分解變化和弦及緊接著的弱奏結束樂句，道出了詩中最後的字句“天啊——本來沒有甚麼惡意——卻有人帶淚分離”。這首樂曲之成為鋼琴音樂中的熱門曲目，是由於旋律優美動聽，和聲的陪襯富於色彩變化，鋼琴技術的運用既具強烈的聲樂歌唱性質又糅合了器樂輝煌的特色。而富於詩意的音樂表現，更給全曲增添了感人至深的藝術魅力。因此，這首《愛之夢》從來都是鋼琴家們樂於演奏的鋼琴小品。

由於李斯特對這首樂曲的改編處理特別強調歌曲特性的表現，因此旋律線條是貫串始終的。兩次華彩樂句的出現，只起到簡短的過門作用。由於這些特點，這首作品並不屬技巧性，而是非常突出了音樂形象表現的鋼琴獨奏曲。這是演奏《愛之夢》一定要掌握的標準。欣賞名家的演奏亦可以用這一尺度來衡量。我在聆聽過大量錄音資料後，覺得最打動我心的還是 Arthur Rubinstein 的演奏。

(1) 我根據魯氏於1954年拍攝的一個錄影(東芝EMI影碟 Laser Vision Mono WV055-3511)作一些簡單介紹。

魯氏對全曲的處理，始終強調了旋律聲部的優美歌唱，共二十四小節的第一段，以有深度和均勻的

指觸，彈出了十分連貫及柔和的聲音，左右手的線條交接真是天衣無縫。由於分解和弦的伴奏音型控制得十分微妙，給大提琴歌唱音區的旋律進行提供了音樂表情發揮的最大空間。自然流暢的彈性速度(Tempo rubato)處理，給刻劃深情傾訴的音樂形象更注入了一份纏綿之情。簡直是詩一般的意境，十分感人。第二十五小節的華彩樂句只彈出樂意而不是技巧的炫耀，走句連貫音色柔和，給第二段B大調的出現，做好了很好的鋪墊準備。“更活躍和熱情”(Piu animato con passione)的第二段，魯氏著意表現了內心的激情，而沒有在表面上強調速度和表情的變化。直至第四十一小節進入E大調的高潮區才將音量擴大到ff的強奏。這種從音量和速度的逐步推進，更顯出音樂的動力，感情奔放火熱。第二次華彩樂句從強到弱的過渡均勻無比，音色的控制變化，更令人讚嘆不已。第三段四個層次的音樂線條進行都有著不同色彩的觸鍵變化。音樂氣氛恬靜安詳，帶出無限回憶的深情描繪。魯氏演奏《愛之夢》實在精彩，現在在RCA Rubinstein Collection 裡 Vol. 31，編號09026-63031-2，可欣賞到他的演奏。

(2) Claudio Arrau (1903-1991)

雅勞的演奏雖然也突出了旋律線條的表現力，但由於對伴奏音型的控制缺乏細膩的觸鍵，背景顯得吵鬧，直接影響了旋律的正常進行。一般來說，他演奏分解和弦的伴奏音型都有這些表現，可能也是他的演奏風格特點吧。另外在兩次華彩句中都以較慢的速度處理，使整個音樂結構變得甚為鬆散，音樂的連貫性也就減弱了，我覺得不大

妥當。這是他82歲時的錄音，我想在演奏上顯現出的“老態”，恐怕也是難以避免的。(Philips 422060-2, Track 6)

(3) Jorge Bolet (1914-1990)

這位美籍古巴鋼琴家以演奏李斯特聞名於世。他為 Decca 錄製的大量李斯特作品（不是全部）一直受到愛樂者們的歡迎。他的演奏技術全面，尤以音色優美多變見稱。他演奏的《愛之夢》十分優美動聽。第一段雖然以緩慢速度處理，但也甚覺舒展流暢。旋律線條清晰而富於起伏，伴奏音型控制適宜。第二段的速度明顯比第一段加快了。高潮的音樂氣氛熱烈，甚具震撼感。第三段的抒情性表現也很有感染力。總的來說我還很欣賞他的演繹，但對他一些改動樂譜的做法覺得稍欠妥當。其中最為明顯的是在第一段華彩句的結束少彈了六個音，有失去平衡的感覺。高潮區中的第五十四小節最高音G時，左手的伴奏改動來加多一個線條來彈奏旋律音，這雖然能加強音樂效果，但失去了前後連接的統一性，實在沒有這個必要！（Decca 425698-2, Track 5）

在 Decca 的出品中還有三個編號都有 Bolet 演奏的《愛之夢》(CD410257-2; CD410115-2; 2CDs 444851-2)

(4) Georges Cziffra (1921-1994)

被譽為李斯特再世的法籍匈牙利鋼琴家西法拉，應屬名技派 (Virtuosi) 類型者。他的技巧凌厲，音樂表現火熱，但有時顯得過於隨意，技術性片段雖然彈得非常漂亮，但音樂結構不甚嚴謹。他演繹的《愛之夢》側重在音樂表現，並沒有一味追求技術效果。全曲在旋律進行上都處理得相當連貫，句法的呼吸起伏都見細膩功夫。但彈性速度 (Tempo rubato) 顯得過份，容易給人失去平衡的感覺。最為明顯為低音 (Bass note) 的出現有早有

遲。像這種隨意的彈奏手法曾於十九世紀一段時期內流行過，直至踏入二十世紀後就逐漸被淘汰了。他在華彩句的結尾處多加了六個音。這種隨意性與Bolet相比真有“同曲異工”之妙。此乃 8 張 CD 套裝，《愛之夢》為 EMI CZS 767366 2 套裝的第一張 Track 2。

(5) John Ogdon (1937-1989)

這位連得世界鋼琴大賽三個冠軍的已故英國鋼琴家，彈奏像《愛之夢》這樣的抒情小品卻顯得成績平平，甚至還出現明顯漏洞，這倒是令人費解的。像第一段的前十二小節，主題旋律發音粗糙，特別是多次出現的中央 C 音尤為明顯。第四十一小節E大調高潮區更由於連音踏板的使用欠妥當，旋律音升G出現了如歌唱者氣力不繼的喘氣現象。兩次華彩樂句更有觸鍵不平均音群堆砌的感覺，甚不連貫。但 CD 中另一首高難度技術性的《鐘》則彈得很精彩。看來抒情性的音樂作品對他來說是個薄弱環節。(EMI CDZ 7625252, Track 8)

(6) Leslie Howard

現定居英國的澳洲著名鋼琴家侯活特，自 1985 年開始了錄製李斯特鋼琴作品的“長征”計劃以來，到現時已推出了近 80 張 CD 了。他這一舉世矚目的壯舉，得到越來越廣泛的讚許與肯定。據現時的情況看，整個製作的投入是保質保量的。《愛之夢》全套三曲收錄於第十九集。他演奏的第三首，充滿詩一般的感情描繪。音色清澈而柔和，高潮的強奏貫注了火一般的熱情，音質扎實明亮。表現出他對音樂處理的細膩筆觸及強勁的技術控制能力。(hyperion CDA 66593, Track 3)

(7) Balazs Szokolay (1961 -)

這位匈牙利年青的鋼琴家，演奏技巧熟練全面，對音量及音色的控制有著高度的把握性。他以較快的速度處理《愛之夢》，看來這

也未必誤彈。因按樂譜標示的 Poco Allegro, con affetto (稍快板及深情地)，的確有著一定的伸縮性，只要控制得當，還是能將曲意完整地表達出來的。現在聽他的演繹，整首樂曲十分流暢，但有些樂句的處理則稍感急促了些，特別是樂句句尾的收音尤其顯得突出，大有言不盡意之感。第二段的高潮樂段，節奏的推進雖然也稍感急促些，但音樂氣氛十分熱烈，甚具感染力。(Naxos 8.550052, Track 8)

(8) Evgeny Kissin (1971 -)

俄國鋼琴神童 Kissin 於 1990 年 19 歲時遠征美國，在 Carnegie Hall 舉行了獨奏會一炮而紅。這套雙 CD 記錄了整場音樂會的實況，觀(聽)眾反應之熱烈實屬罕有，若細心聆聽這一全過程的 CD，亦自然會受到其氣氛之感染。Kissin 演奏的《愛之夢》著實精彩，對全曲的處理明顯感覺到印有亞圖·魯賓斯坦的“筆跡”。他全神投入，但也正如他自己所說的“避免自我放縱陶醉”，因此即使注入火一般的熱情，也感到他收放適宜，條理清晰。第一段的音量控制在弱奏範圍中，但起伏清楚，加上自然流暢的彈性速度，表現了純樸真摯的人間之情。第二段的速度明顯加快了，情緒活躍音色明亮，與第一段自然形成色彩對比，感情的表達也更推進了一步。第四十一小節開始的高潮樂段，在強奏中還有著力度及情緒上的起伏變化，給音樂的發展增添了充滿活力的動感。兩次華彩樂句彈得乾淨俐落，指觸控制則更見功夫，所營造出的音樂氣氛真是維妙維肖，動人心弦。Kissin 的演奏，表現出他已掌握了全面的鋼琴技術，而他更可貴之處就是對音樂作品有著非一般的理解力。從而能集中精力達到演奏技術為表現音樂內容服務的目的。聽了他於 1998 年 10 月訪港的一場獨奏會，更覺得他已將技術與音樂融為一體，確實是一位不可多得的天才。(RCA 60443-2-RC 的 Disc 2, Track 5)

《弄臣》模擬曲

《愛之夢》是李斯特改編自己的歌曲的著名鋼琴作品。這裏介紹李氏取材自意大利歌劇作家威爾弟（Giuseppe Verdi 1813-1901）之成名作《弄臣》（Rigoletto）而寫成的一首中型的鋼琴獨奏曲——Rigoletto Paraphrase（《弄臣》模擬曲）。Paraphrase本有意譯解述之意，現在中文譯作模擬曲亦甚為恰當。因為這首鋼琴曲完全以歌劇第三幕中著名的四重唱之音樂結構為藍本，這可稱之為“模”。作者為了充份發揮鋼琴的演奏性能，除了加上十八小節的序奏及十二小節的尾奏外，為了豐富調性對比，在原唱段中還加入了甚富於鋼琴演奏色彩的離調樂段。兩次輝煌的花奏（cadenza）也起到了效果性的連接及調節作用。一些樂句的擴充延伸手法也都表現了鋼琴演奏的特色。凡此種種，都可稱之為“擬”。這些以“模”為基礎，“擬”為發展的創作手法，都集中體現了李斯特高超的作曲技巧。由於豐富的音樂性及輝煌的鋼琴演奏效果，這首樂曲自然成為李斯特眾多改編曲中最為突出的一首。也是音樂會中的熱門曲目之一。

樂曲以Maddalena（女中音）的主題動機首先在左手低音區出現，跟著馬上在右手高音區出現了Gilda（女高音）的音樂材料，在兩個角色的代表性音樂形象輪迴出現後緊跟著就是十小節的花奏，序奏結束時以兩小節奏出Maddalena的動機。但此時的表情已不像之前的那種帶緊迫性或挑逗性的音樂形象了，變得柔和溫順，跟著就引出了四重唱開始的男高音獨唱——蒙都亞公爵（Duke of Mantua）。由於原劇的四重唱中，Rigoletto的角色並沒有代表性的音樂，只是在其中以和唱方式出現。因此李斯特在鋼琴演奏設計上，也沒有著意給這角色特定的音調。但前面提到的

臣 Rigoletto 之女兒）及公爵的角色音樂，都表達得非常清楚，音樂的發展推進都圍繞著這三個旋律作出甚具效果性的對答及呼應。樂曲最後以兩手雙八度的十六分音在急板（Presto）的速度中奏出，三次最強奏fff的下行五聲音階，掀起了暴風雨式的音樂氣勢。似乎給人感受到李斯特對 Rigoletto 父女的悲劇下場，表現了強烈的同情心，這就由聽者各自去領會了。

由於這首作品有著強烈的音樂會演奏效果，因此一直都是鋼琴家們所喜愛的曲目，錄音資料也很多。現在挑選一些 CD 作簡要的評述介紹。

1. Gregory Ginzburg (ARL 118 / BMG 74321 33210 2)

這位蘇俄早期訓練出來的鋼琴家，以他高超的演奏技術紅極一時。在他的演奏中，有名技派的特點表現，但又由於他對每首作品都經過細心的推敲處理，所以並沒有特別偏向純技巧的炫耀表現。就以他演奏的《弄臣》來說，對主旋律線條的起伏處理，特別強調富於歌唱性的色彩變化，處於伴奏地位各種快速音群，以高度的控制力隨著歌唱聲部的表情變化而隨時作出適度的調整，沒有一絲影響主要線條的失控表現。由於對踏板的精密設計運用，每個音及每一休止符的時值掌握，都是那麼的準確無誤。譬如在序奏一開始的左手雙八度，就彈得顆粒均勻，手腕的彈性控制能力實屬高超。公爵主題的進入及往後的發展，以多變的指觸，彈出許多音色的變化，十分迷人。樂曲的後半部出現了 Gilda 在受到精神打擊後的一段旋律，其弱音控制非常富彈性。尤其難得的是在這段旋律重複時出現的三十二分音雙八度的密集音群，並沒有因手腕快速抖動的技術難題而改變原速的推進，這確實是不易做到的。總的來說，

他的演繹是精雕細刻的。也可能因為這樣過於專注在細佈的處理，反顯得全曲高潮的氣勢不足，少了一份熱烈的氣氛。此錄音在俄國版 Melodiya 之 Russian Piano School（俄國鋼琴學派）Vol. 12 也有，聽起來聲音純清一些，但音色不夠厚實。

2. Jorge Bolet (Decca 444 851-2)

Bolet 為 Decca 錄過八集（共八張 CD）李斯特的鋼琴獨奏作品。《弄臣》輯錄於第一集。他的演奏幅度比 Ginzburg 就大些，因此全曲的高潮顯得較突出。序奏彈得十分緊湊，彈性速度的處理自然順暢。公爵主題的某些力度表情雖然沒有完全照樂譜的標記來彈，但亦甚覺合理，聽起來也甚富於歌唱性的表現。在第一次花奏後，當公爵主題再度出現時，右手的快速伴奏音型彈得十分精細，音色弱而清透。就是第五十小節右手第十三個十六分音符有明顯的誤彈，將 Gb 彈成 Ab。我想這種錯誤是完全可以避免的，看來這 CD 的出品鑑定者需負些責任。Bolet 的整個演奏，結構嚴謹，效果一氣呵成，至於在第八十小節以後改動一些和弦的做法，雖不傷大雅，但我總覺得照原譜演奏更為恰當。演奏者有藝術再創造的權力，但應該在不改動原作樂譜音符的基礎上進行為好。

3. Georges Cziffra (EMI 7 673662A)

這位法籍匈牙利鋼琴家以彈奏李斯特聞名於世。他對《弄臣》的處理，手法新穎獨特，十八小節序奏就以大幅度的音量對比來呈示。從公爵主題的進入到其他兩個角色的旋律，都以弱奏力度來處理，但他都清楚地表現了每一樂句的細微起伏變化。在第一個花奏前的第一個高潮，可真到了強奏的高點。到了公爵主題第二次進入，又將音量控制到像人聲低聲吟唱的力度上。這時的右手快速伴奏音群以pp的力

度控制著，但音粒清晰可辨，盡顯其指觸控制多變的高超技術。只是他的許多彈性速度處理過於隨意，演奏的組織有不太均勻及不太順暢的表現，最明顯的樂段是在離調寫法的地方，左手十六分音的旋律結構有明顯失去平衡的感覺。這是在他演奏這首樂曲令人稍感美中不足的地方。樂曲後半部 Gilda 的旋律彈得非常精彩，特別是三十二分音的右手雙八度，手腕抖動靈活輕盈，音色晶瑩通透，接近尾聲的兩串上下行半音階所彈出的效果更令人讚嘆不已。Cziffra 的演奏手法多樣及富於變化，聽了他這首《弄臣》，確實令我大開眼界。這是 8 張 CD 套裝，《弄臣》輯錄在第二張 Track 2。

4. Daniel Barenboim (Erato 75477)

Barenboim 的演奏在音樂處理上確實有其獨到的見解，演繹手法偏向隨意自由。《弄臣》的序奏一開始六小節，他有意彈成像散板式的節奏規格，然後再加速彈奏隨著出現的花奏音型，這一鬆一緊確實營造了一種特別的戲劇效果。對公爵主題的速度定位不太恰當，Andante（行板）彈成 Adagio（慢板），實在有些過份。雖然在演奏上附以優美的音色層次及變化，但都彌補不了結構鬆懈的漏洞。直到其餘兩個角色的主題加入才回到正常速度。往後的大段音樂則都有令人滿意的表現。特別是兩次花奏前的高潮處理，不論在力度的增長及音質的厚度上都表現了扎實的功力。最後 Gilda 的旋律出現後，右手三十二分音的雙八度，可以清楚地感覺到由於技術所限而加上了不必要的彈性速度來作緩衝過渡。當然，從音樂處理上加上這樣的彈奏手法也不為過，但總還是削弱了應有的音樂氣氛及動力。這首樂曲輯錄在 CD 的 Track 2。

5. Emanuel Ax (Sony SK 48484)

Ax 的演奏從來以風格樸實、結構嚴謹見稱。他彈的李斯特也具

有浪漫派的濃厚色彩，而傳統規整的演繹手法更是他所遵循的主要路向。從他處理的《弄臣》來看，他真做到樂譜所規定的要求來彈奏，非常嚴格。當然，這並沒有影響到他個人風格的發揮，他能做到根據自己的意念，達到收放自如的音樂表現。由於他所控制的力度對比，掌握得甚為精確，因此自然也就增添了音樂的表現力。就以序奏來說，開始的中強 mf 及右手回應的 rinforzando（增強），既表現了恰當的份量又有鮮明的對比。花奏後半段的 pp 漸弱到 ppp 更做到細微而有明顯的變化。每一句頭及句尾的起與收都表現得流暢自然。在他的演奏中，從來不忽略所有的漸強與漸弱。因此，就是在弱奏的樂段中都會使人感覺到充滿著內在的動向感。我只對他演奏全曲後半段 Gilda 的旋律時那過長的踏板法有所保留，因為此樂段的許多休止符都給淹沒了。按樂譜的踏板標記雖然是一拍一個，但如果淺踏板多用些，一定能彈出休止符的準確時值。另外在急板（Presto）前三小節，右手兩次 Bbb 都彈成 Bb，這是否誤彈或使用樂譜版本有些出入就不得而知了。總的說來，Ax 的演奏從音樂表達及技術表現上都有很強的說服力。樂曲輯錄於 CD 中 Track 6。

6. Leslie Howard

(hyperion CDA 66861/2)

Howard 雖然具備一流的演奏技術，但他從來不以炫耀技術來作為自己的演奏目的。這當然是非常可貴的個人風格。聽了他演奏《弄臣》，倒覺得與 Ax 有相似的地方，就是很嚴格地按照原作精神來進行藝術再創造。為了更好地在鋼琴上“唱”出三個角色的主題旋律，他全曲的速度處理是統一的；就是彈奏右手快速伴奏音型時，也緊緊把握住穩當的速度向前推進，音樂效果顯得十分舒展而富有細膩的表情描繪。最後 Gilda 的旋律表現得清晰也有彈性，這是由於他使用了有層次的踏板法，從效果來說要比

Ax 的演奏更為理想。尾奏的音量響亮而厚實，音樂效果充滿著光輝。此乃 2CD 套裝，《弄臣》在第一張 Track 5。

7. Jeno Jando (HRC 135)

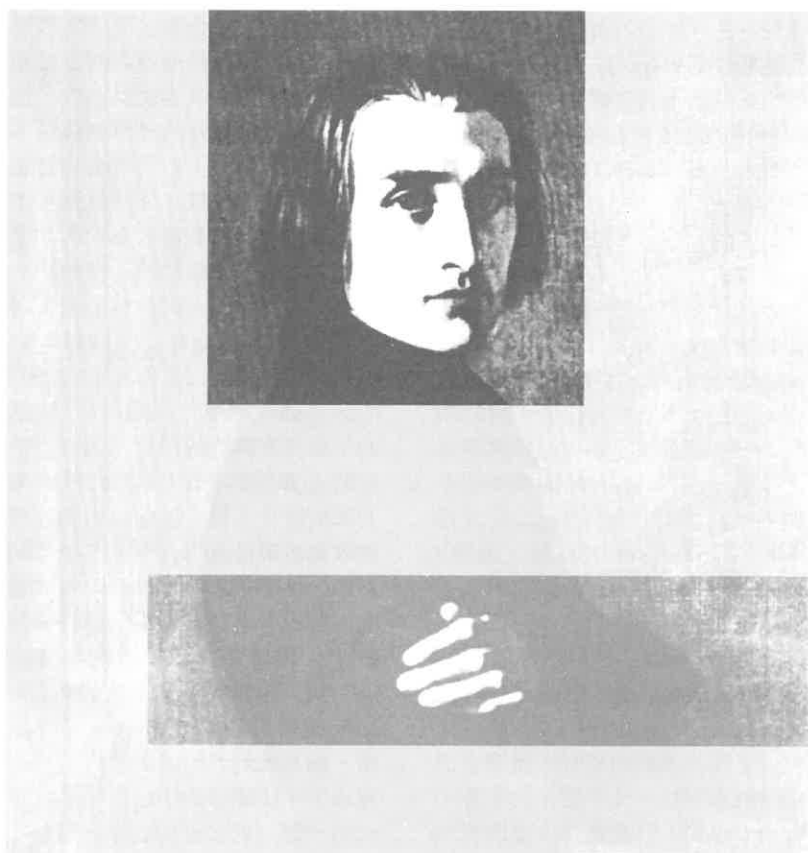
匈牙利鋼琴家 Jando 曾多次來港演出，他的技術具名技派的特性，因此在音樂會上能得到較好的演奏效果；但對音樂深度的表達，缺乏細膩的表現手法。就拿他演奏的《弄臣》來說，技術表現都不錯，但因對音樂的想像力及細緻的設計不足，力度表現偏向重的一面，弱奏的細緻變化就相對減少了。在《弄臣》裡，許多弱奏的快速伴奏音型，由於缺乏多變的控制力，經常會影響了主旋律線條的表情變化，或多或少地削弱了全曲的音樂表現力。因此，他彈出的音樂，經不起聽眾的再三推敲。他的演繹可以給人留下短暫的印象，但不能長久。《弄臣》輯錄於 Track 9。

8. Jean-Yves Thibaudet (Denon C37-7332)

這位法國鋼琴家，目前已在國際樂壇上佔有一定位置。現在我介紹的 CD 是 1985 年的錄音。《弄臣》一曲近期在 Decca 也有 CD 推出，編號為 Decca 436 736-2，兩張 CD 的錄音是否一樣，由於手頭缺少資料不能肯定。現在只以手頭 Denon 的錄音作一下介紹。Thibaudet 演繹的《弄臣》可以說甚有新意，不乏細膩的筆觸。他的最大特點是慎用踏板，可能由於追求清晰的發音效果，樂譜上許多劃有踏板記號的地方都沒有使用。發音真是顆粒純淨，但就少了共鳴的拱托，音質有些乾枯。但他對旋律線條的處理又十分細膩，樂句的呼吸起收掌握得十分精確，由於敏捷的指觸控制，快速跑句均勻乾脆，弱奏的細微變化，顯示了他對鍵盤控制有著深厚的功力。他彈的《弄臣》把我們引入另一種全新的意境，真是另有一番新的感受。Track 3。

俄國的Melodiya曾於1988年出過一張名為《125 Years of the Leningrad Conservatoire》(列寧格勒音樂學院之125年)的CD，Track 1是Anna Esipova (1851-1914)於1906年彈《弄臣》的錄音。她是波蘭名鋼琴家Leschetizky (1830-1915)的學生及妻子。Esipova的演奏具強有力的男子氣概，技術扎實，就是彈性速度用得很多。通過聽她的演奏，可以對Beethoven - Czerny - Leschetizky的鋼琴演奏體系有一個感性的認識。(唱片編號MCD 208)

摘自香港Hi Fi音響第169期及第171期



陳國超「長笛」專題講座

音專正校文軒堂

2002年1月25日(星期五)

晚上七時十五分

(免費，額滿即止)

音樂會預告

香港音專少年管弦樂團
「洋韻學堂」演奏會

高山劇場

2002年2月16日(星期六)

晚上八時正

香港音專校外課程學生音樂會

正校文軒堂

2002年4月13日(星期六)

晚上七時半

音專聖詩小組「詩歌清新唱」之二

正校文軒堂

2002年5月26日(星期日)

晚上七時半

CD 出版消息

由香港結他樂團錄音出版的鐳射唱片《六弦新世界》經一年多的籌備，錄音以及後期製作，於二〇〇二年一月正式推出，CD收錄了風格多樣的結他合奏作品，既有藝術高品味之作，亦有抒情小品及名曲改編，為中國歷來首張結他樂團唱片。

你知道嗎？

小常識

有很多人在履歷中把曾在某學校修讀寫成「肄業於.....」，「肄」是錯別字，正確的用字應該是「肄」（粵音讀「二」），「肄業」才對呢。

「香港亞洲青年音樂家大賽」後記

籌委主席曾葉發的一些想法



編輯部

籌辦經年

由香港電台、康樂及文化事務署、投資銀行摩根士丹利攜手合辦的首屆「香港亞洲青年音樂家大賽」，宗旨在發掘具潛質的亞洲優秀年青音樂家，協助他們拓展個人的音樂事業。經過長達三年多的構思和策劃，複賽和準決賽，與香港管弦樂團合辦的總決賽音樂會，亦已於二零零一年九月十五日假香港文化中心音樂廳隆重舉行。這個極具規模的賽事殊不簡單，現在讓我們回顧一下這件國際注目的樂壇盛事。

首輪比試

「香港亞洲青年音樂家大賽」是全面公開給亞洲各國、自由開放給各類樂器及不限參賽名額的音樂家大賽。初賽以提交演奏／唱錄音的形式進行，結果吸引了近三百位來自亞洲二十多個地區的聲樂家、弦樂、管樂、敲擊樂及鍵盤樂的演奏家參賽。由本地赫赫有名的指揮家，弦樂、管樂、聲樂、鍵盤和敲擊樂的資深專業老師及世界級演奏／唱家一葉詠詩、馬忠為、金珍秀、甘閔靈、辜伯麟、賈樂倫、費明儀、江樺、聶明康、紀大衛、羅乃新及郭嘉特組成的評審委員會，根據各項參賽類別，在不記名的情況下進行評分，甄選出一百二十位音樂家進行複賽。

過關斬將

複賽由羅乃新及紀大衛(David Gwilt)兩位評委，在兩個多星期之

內走遍亞洲多個城市，現場試音及評審這一百二十位入圍者的演出，並且淘汰了一百人。晉身準決賽的二十位精英，分別來自香港、中國、台灣、日本、越南、菲律賓和澳洲等地，優勝者隨即來港獻技，各人分別擔演一場準決賽音樂會。而這二十場音樂會的現場錄音和錄影，則寄予「香港亞洲青年音樂家大賽」的國際評判團；包括首席評判聖馬田室樂團音樂總監馬連拿爵士(Sir Neville Marriner)、女高音馬素雅(Margaret Marshall)、鋼琴家陳萬榮及圓號演奏家德維爾(Barry Tuckwell)。由他／她們選出了最後四位樂壇新貴。四位優勝者可獲得合共三萬五千美元的豐富獎金，冠軍得主更可獨得為期十八個月的演出合約，並獲機會與各地世界級樂團合作演出和灌錄唱片，發展個人的音樂事業。

最後四強

能夠躋身總決賽作最高水平之較量的四位音樂家，可說是精英中之精英，她們分別是中國選手女高音郭森、中國小提琴手樂薇薇、代表中國／香港的大提琴手朱琳和來自越南的手風琴手阮氏琮莊(Thi Quynh Trang NGUYEN)。

旗鼓相當

總決賽當晚，首席評判馬連拿爵士在宣報比賽結果的一刻表示，四位參賽者都技驚四座、不相伯仲，要選出一位冠軍，實在是一件艱巨且傷透腦筋的事。結果來自越

南的阮氏琮莊，憑渾然忘我的勁度和卓越非凡的音樂造詣脫穎而出，穩站首屆「香港亞洲青年音樂家大賽」的冠軍寶座，成為了最終之最。而郭森、樂薇薇及朱琳則共同獲得了亞軍的榮譽。

「亞青大賽」雖已塵埃落定，但檢討與跟進的工作仍在繼續，我們幸得香港電台英文台台長兼「香港亞洲青年音樂家大賽」籌備委員會主席曾葉發博士與我們分享了他對舉辦「亞青大賽」的一些體會和期望以及對參賽者及優勝者的一些感受及看法。

「設立『亞青大賽』的目的是什麼？」

「目的很多樣化的；第一：我們相信專業學習音樂而極具水準的青年人很多，在現今的世界環境中，若得不到一個重要而受重視的國際性比賽提拔，就很難脫穎而出，多一個比賽就多一分機會。第二：很多這類出名的賽事多在歐洲或美洲舉辦，設在亞洲地區的較少。然而，能在此類比賽中贏得冠軍的亞洲樂手不多，即使勝出也未必能獲得被追捧而成為明日之星的機會。第三：亞洲的樂手已越來越受到重視，可是全球沒有一個比賽是單純給亞洲樂手的。賽事雖然局限於亞洲地區，好像不夠國際化，不夠出鋒頭，但是可讓人看到亞洲人的潛能及前途。加上香港人能在香港舉辦這樣大型的國際性音樂比賽，除了可作一個帶頭作用，更望

能提高香港在國際上的文化聲譽。第四：『亞青大賽』的最大特點，就是二十位晉身準決賽的參賽者均須來港演出，從廣播界工作的角度來看，香港電台第四台能得到二十位來自海外最優秀的樂手親臨演出，亦是一件很美好的事。」

「籌辦『亞青大賽』的最大困難？」

「當然是籌募經費，是以有財力的機構未必有興趣舉辦音樂賽事。有意推動音樂文化的機構卻不一定能負擔巨額的贊助費用。要找到最合適的合作伙伴來合成這件好事，便是最大的難題。其次，所謂萬事起頭難，作為舉辦首屆「亞青大賽」的開荒牛，遇到很多架構、規條、比賽意念及形式上的疑問，得向這方面的專家諮詢，也得感謝很多界內人仕給予寶貴的專業意見，以至可以訂立一種最可行的經營模式。」

「以主流樂器參賽的為多，冷門樂器少，男參賽者比女參賽者也少，這反映了什麼？參賽樂器的比例又如何？」

「也許在亞洲，學習音樂的女性比男性多，故女參賽者較多。無可否認，以熱門樂器如鋼琴、小提琴和聲樂參賽的最多，其次是長笛和大提琴，也有少許冷門樂器如手風琴、敲擊樂、木琴、短號和大號等。這反映了當一種冷門樂器還未能建立一個有聲望的歷史地位之前，或是還沒看到一個勝出的例子出現，人們便有了戒心，而且認為冷門樂器不及主流樂器流行而欠缺參賽信心。我們堅持比賽全面公開給任何樂器，因為專為鋼琴和小提琴而設的比賽已有很多，但冷門樂器的國際大賽比較少，全靠這種混合形式的比賽，真正具有實力的冷門樂器演奏者才有機會。」

「參賽者選取那類曲目較多，選曲的技巧又在那裡？」

「從初賽、複賽到總決賽，各

參賽者的所有曲目都不能相同。假設為了爭取入圍，在初賽的時候便演了手本名曲，卻以較遜色的樂曲作決賽，就未必夠實力與別人競爭了。所以樂曲的分配是相當重要的，選曲對參賽者是一個極大的考驗，誰個手上的皇牌最多，誰便是最強。單靠一曲走天涯的樂手，即使僥倖地勝出，也是不值得的。致於參賽者對樂曲的喜好，則有兩個極端，一是有份量、有深度和極考功夫而又廣被大眾所接受和流行的樂曲。如布魯赫的蘇格蘭幻想曲、莫札特的歌劇和艾爾加的大提琴協奏曲等。相反地，另一些參賽者會選取冷門但極具表現效果的曲目，望能給評判及觀眾新穎的感覺，留下深刻的印象。」

「委任國際評判團時，有什麼考慮因素呢？」

「這是首屆『香港亞洲青年音樂家大賽』，必先得建立地位，所委任的評判，必須是蜚聲國際，被大眾公認和信服的。當比賽是公開給任何樂器的時候，若只委任鋼琴家作評判，定會惹來公眾的質疑，但也沒可能因應數十種樂器參賽，便邀請數十位評判，要達至平衡，我們把樂器分為弦樂類、管樂類、聲樂類和鍵盤類。要避免忽略了敲擊類和其它冷門樂器的補救方法，就是其中一位評判必須是一位具有領導樂隊經驗和熟悉各類樂器的指揮家。作為世界著名指揮家及小提琴家的馬連拿爵士，就是當然之選。至於管樂類則請來圓號演奏家德維爾，聲樂類有女高音馬素雅和鍵盤類的鋼琴家陳萬榮。」

「『亞青大賽』的審美標準如何？」

「『亞青大賽』所強調的審美標準，並非著重於選出技巧最精湛的表演者，而是作為一個演奏家，能夠駕馭自己所演奏的樂器之餘，應具備與生俱來的音樂感和釋放出攝人的音樂感染力，能夠跟聽眾溝通，表現出偉大的演奏家風範和氣質。」

「請評價『亞青大賽』初賽者的水準。」

「綜觀這個比賽的獎金數目及評判的實力和級數，未達水平的也不應和不敢參賽。三百位參賽者的水準參差不大，都是具有音樂學院的專業演奏水平，達至舉辦演奏會的程度，在獲得觀眾的掌聲之餘，仍存着很多問題。要達到如大師般灌錄唱片的地步，則仍有一段很長的距離。」

「請評價最後四強，對音樂的掌握、熟練和專業成熟地步。」

「在一個比賽的挑選過程中，自然會有人勝出，有人落敗。而這個結果在我個人來看，反而有一點失望。因為在經過精挑細選之下而能留下來的，應該是完美的。雖然她們四位已很超卓，但仍然有點瑕疵。如大提琴手朱琳在總決賽當晚雖已拉奏得極為出色，可是卻仿如一個循規蹈矩的學生，遵照所有大師的模式來演奏，欠缺了一份屬於自己的、獨特的生命力。女高音郭森也相當出眾，卻因緊張而在比賽中失手，給人還未成熟的感覺。」

「由十八歲的越南參賽者以非主流樂器手風琴經過多個階段的磨練而取得冠軍，她的優勝之處是什麼？」

「以我個人觀察所得，太流行太多人熟悉的樂器比賽之競爭必多，要求就相對越高，要突圍就越發困難。手風琴冷門，先佔了天時地利，給予人耳目一新的感覺。阮氏不單能夠克服手風琴在技巧上的極高要求，能夠駕馭此樂器並透過它把樂曲的要求充份地展現，把手風琴的潛能發揮得淋漓盡致。」

能以演奏冷門樂器來把聽眾的情緒推向最高峰，獲得了全場觀眾的激烈拍掌，實在是難能可貴。阮

氏琮莊的另一優勢，就是越南現正新興文化與經濟，全世界都對越南很有好奇。作為來自越南的優勝者到各國演出，那份受注目的程

度必比別人更高。」

「非主流樂器手風琴的勝出，能帶來一些契機嗎？」

「單憑一個例子是很難說的，如果這女孩能得到一個合適的經理人為她打理音樂事務，安排專才為她編寫具有特色而又設合她的曲目，再以適合的電腦或數碼科技配合手風琴，這樂器會很流行的。當一種樂器越受歡迎，就越能締造更多的發展機會。」

「踏入新世紀，創作與演奏的情況與以往有何不同？」

「現今資訊科技發達，人們容易從互聯網中收看到各類音樂節目，而數碼音響組合之科技的提升亦已今非昔比，故此只須安坐家中，很容易就得到高質素的影音享受。對於傳統的音樂會演奏形式，如鋼琴獨奏、弦樂四重奏及室樂合奏等，人們已開始覺得沉悶，並認為應該發展有新鮮感的演奏形式，例如古典音樂可與其他元素配合，

而形式上需要與觀眾溝通多一點，表演者與作曲家或創作人的關係應當更密切；更多的曲目是作曲家特別為某些演奏者而創作，一些演奏者也會配合適合自己的作曲家。嚴肅音樂就如殿堂級的交響曲或鋼琴獨奏和流行曲兩者之間，亦很有一個發展空間的。在樂器演奏方面，亦已有討論和研究如何將管弦樂器與電腦配合。」

「主流或非主流樂器，會得到什麼影響？」

「我認為很多非主流樂器會變成主流樂器，主流樂器漸漸便沒那麼流行，兩者之間的分界將會變得模糊。因為我相信，潮流總是有一個生命的循環。」

「對『亞青大賽』有什麼期望和感想？」

「香港經常被批評為一個欠深度、沒文化的城市，其實我們想貢獻給香港整體的文化形態，豐富香港的文化氣息，讓香港能更活一

點。剛巧在適當的時機，遇上了可合作的機構來完成了這件好事。雖然很辛苦，但總算踏出了第一部並且很成功，還獲得國際上的好評。我覺得很有意義。我更期望『亞青大賽』能夠一屆接一屆的舉辦下去，成為一個長久的、有生命力而又高水準的比賽，以非牟利的獨立機構形式繼續運作，成為香港音樂文化領域上的一員。對於『香港亞洲青年音樂家大賽』，本人總懷著一份執著，就是希望借助於這個比賽，發掘出真正能夠成為舉足輕重、聞名於世的出色音樂家。」

曾葉發博士表示，汲取了舉辦首屆『亞青大賽』的經驗，記錄下各項需要改善的地方，再籌組下一屆『亞青大賽』的籌委班底，他很有信心以後定能做得更好。所有熱愛香港及音樂的朋友，請與我們一同熱切期待，第二屆『香港亞洲青年音樂家大賽』的蒞臨。||

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·半音階口琴·視唱練耳
(班制、小組或個別教授)
- ★ 鋼琴初階班
(全期學費 \$ 960)

夜校音樂文憑課程個別科目歡迎選修，只選修單一科目之每月學費為 \$ 400，修讀兩科或以上每月學費為 \$ 750。

在CHAPTERS書店的「尋寶」收穫



畢繫舟

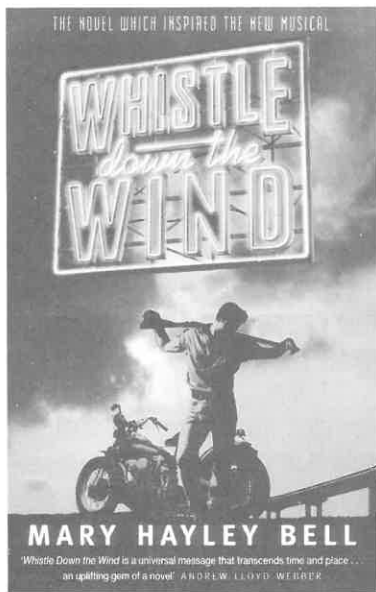
今年暑假在加拿大東、西岸跑了一轉，洛磯山脈的自然景觀固然讓人一抒胸懷、親朋友儕的相聚亦能讓人溫情滿溢，但精神上的最大滿足卻是在溫哥華列治文的CHAPTERS書店的「尋寶」收穫，包括找到了好幾本內容頗為獨特的音樂書籍。

以「Come In, Go Anywhere」作口號的「CHAPTERS」，是加拿大深具規模的連鎖書店，今年夏天在列治文市中心 Ackroyd 路上的分店，進行清貨大減價，在門外堆置的一大堆減價書籍，全部貼上藍色圓點貼紙，每本一律祇售\$1.99（加幣下同），還不時會補充「新貨」，隔了半月，這些藍點特價書籍再調低至每本\$1.00！價錢實在低廉，很有吸引力，為此，埋首其中「尋寶」者雖未致門庭若市，但仍絡繹不絕。

精美精裝書自中國印製

仔細翻閱這些藍點特價書，內容可真包羅萬有，其中最多的是和電腦IT有關的書籍，不少還是很有「重量」感的大開度大部頭，雖都祇是在一、兩年前出版，但明顯地都早已是內容過時的產品，電腦發展步伐可真快得驚人！

另一類較多的是小說，也有不少是題材頗為冷闕的，如圖文並茂的單車歷史圖冊，非洲黑人傳統婚禮儀式圖冊等；至於與文化藝術有關的則不多，可能這類書籍較少受時間性影響。很顯然地，這仍是一



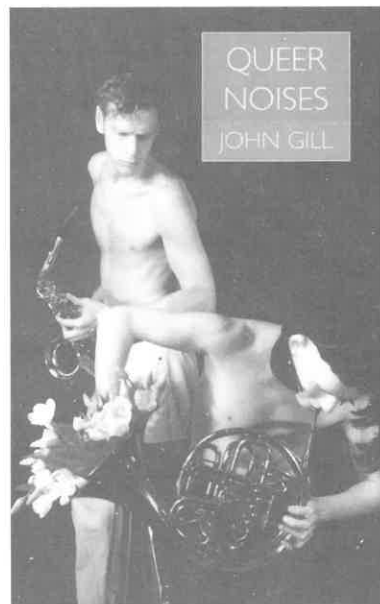
種清除積存過時舊書的市場手法，唯其中亦有不少並無時間性的書籍，如其中一本由費城Temple大學女教授Tracy E. Cooper所著的文藝復興時期的建築設計書籍《Renaissance》，是一本圖文並茂、印製得頗為精美，線裝硬皮的精裝小開度書，原價\$19.95，初時特價六折、繼而二五折，最後貼上藍點；該書內容充實，且賞心悅目，有點意外的是，這本由美國Abbeville Press出版的精美小書，在最後版權頁上印了一行小字「Printed In China」，中國大陸產品果真是無孔不入了！

使人喜出望外的是找到了兩冊美國Dover迷你總譜，一是布拉姆斯的第一交響曲，一是曼德爾遜的第四《意大利》交響曲（原價為\$4.

50及\$4.95），還有標準總譜莫札特的《安魂曲》（原價\$14.50），約翰威廉斯《星球大戰星戰前後》的七首電影音樂曲譜集（原價\$16.95），都是超值產品。

明刀明槍揭樂壇同性戀

結果，兩次「尋寶」下來，大有收穫，在所購買的近二十本藍點特價書中，除了上述幾冊外，主要還是音樂一類著作，包括有美國明尼蘇達大學的音樂學教授Susan McClary所作，由劍橋出版社出版的劍橋歌劇手冊系列的《卡門》（Carmen），配合譜例，深入地去對比才的歌劇《卡門》進行了分析。還有一本《Under the Sign of the Big Fiddle》，則是一本很有歷史意義的書籍，由安大略皇家博物館（Royal Ontario Museum）退休館長



Ladislav Cselenyi-Granch，一位擁有藝術史及教育學學位的捷克作曲家執筆，以豐富的圖文資料，描寫了加拿大著名的樂器製造及收藏家族 R.S. Williams 的創辦人 Richard Sugden Williams 及其子 R.S. William JR. 所創的功業。

其餘則多是流行音樂的著作，包括於去年再版，由 Stafford Hildred 及 David Gritten 合著的《Tom Jones》傳記（原價 \$11.99），Seslie Rubinkowsk 對貓王人格進行解剖的《Impersonating Elvis》（原價 \$37.99），Mark Miller 的《Canadian Musicians in Jazz. The Eighties》（原價 \$16.95），資料收集得頗為全面的《Country Music 2000 Annual》（原價 \$34.00），內容深有啟發的《Women on Top》（原價 \$32.95），該書副題「The Quiet Revolution, that Rocking the American Music Industry」，清晰地說明了該書內容所寫的正是對美國唱片工業帶來靜默革命的一群位於高位的女性。

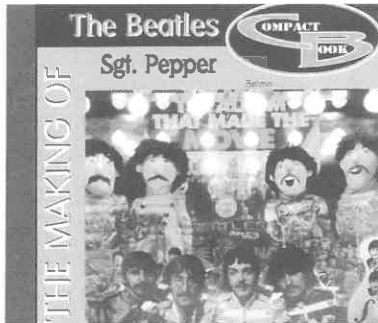
內容最為敏感和富有爭議性的，則是曾出任音樂雜誌《Time Out》主編的著名作家 John Gill，於 1995 年由美國明尼蘇達大學出版社出版的《Queer Noises》（原價 \$20.95），該書分十八章，對二十世紀流行及古典樂壇中的男、女同性戀現象，進行了種種分析，甚至指名道姓，明刀明槍地，對英國大作曲家布列頓與擊友歌唱家 Peter Pears，美國現代音樂大師約翰凱奇（John Cage），採用獨立章節去進行探討；最後一章「Is Madonna Queer?」，更對麥當娜的性取向提出疑問，書中涉及的樂人為數頗為大量，尤其是流行歌手，書末所附的 Index 便長達七頁。

Gill 認為自有音樂之始，同性戀者便已參與音樂活動，書中展示他長期觀察的結論：二十世紀樂壇中好些中堅人物卻被逼要想盡辦法去遮掩他們的性取向，為此，書中

亦揭示了好些鮮為圈外人所知的「秘聞」。筆者對該書早有所聞，但在香港一直未能買到，今回可說得來全不費工夫，實是喜出望外。

披頭四唱片的背後故事

同樣喜出望外的是找到一本小書（64 開度），名字很長《The Making of the Beatles' SGT. Pepper's Lonely Hearts Club Band》（原價 \$9.95），作者 Belmo，現居美國肯塔基州，是位流行音樂專欄作家，亦是研究披頭四的專家，是披頭四的國際通訊《Belmo's Beatles News》的編輯及出版人；他這本小書，揭露了在 1967 年出版，對流行樂壇帶來重大影響的唱片「寂寞的心俱樂部」後面的種種故事；包括製作概念、靈感，每首歌曲的背景故事，詳細的錄音資料，封面設計的內情及含義，未有選入出版的歌曲；還



有錄音師、朋友、同行及披頭四自己的回憶，加配上好些尤足珍貴的歷史性圖片，可說是披頭迷的至愛品。書中不少故事饒有趣味，但亦有不少難以証實的傳聞，包括在 1969 年流傳開來的傳言，Paul McCartney 早於 1966 年一次車禍中已死亡，由相貌相近者做替身，才將秘密暫時掩飾下來，該書便以錄製該唱片的前後過程中出現的多種現象來加以證明該傳聞的可信性，讓人看完仍難免有半信半疑之感。

音樂劇小說修訂再出版

羅韋伯 (A.L. Webber) 新創作的音樂劇《Whistle Down the Wind》，於 1958 年出版的原著同名小說，亦

因「變成」音樂劇而得以修訂再版（原價 \$14.99）；該書是在上海出生和在中國成長的英國女作家 Mary Hayley Bell 的早年作品，Mary 早年亦是名演員，下嫁舞台演員及監製 John Mills（後封爵）後，便放棄舞台事業，專心相夫教子（兩女一子），和從事寫作，先後有五部劇作被搬上倫敦西區劇場，還出版了三部小說和一本自傳。《Whistle Down the Wind》寫的是一個發生在美國南部路易士安那 (Louisiana) 的故事，1961 年曾被 Richard Attenborough 和 Bryan Forbes 拍成電影，頗為賣座，傳為美談的是在電影中飾演女主角的正是她的次女 Hayley。現在再次出版的小說，自然少不了羅韋伯執筆的一段前言了。

在「寶藏」中也找到一冊劇本集《Going It Alone》（原價 \$19.95），由 Kit Brennan 編輯，Nuage - Editions 出版，共輯錄了三十二位加拿大國內外的女劇作家的獨腳戲劇本，當然，其中不少祇作片段選輯，這冊劇本集帶回香港後送了給丁家湘，看來給他會更有用。

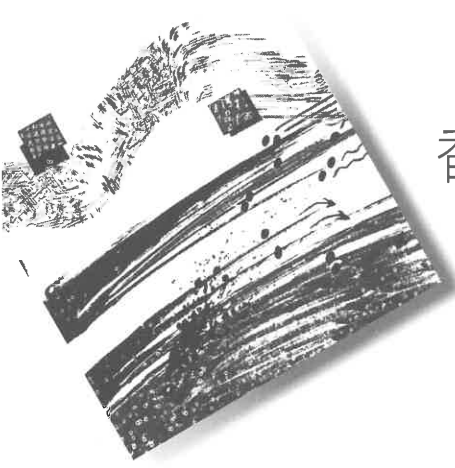
這近二十冊特價書，連同銷售稅所花不足 \$30.00，和原價相較，節省了超過 \$1300 港元，這固然是讓人感到開心之事，但最大的滿足和收穫感，卻仍是買到了尋找了一段日子，在想像中的書；還有就是找得了意料之外的，富有啟發腦袋的產品，這確是較找得黃金來得讓人更感興奮的事！

賀

香港音專校長費明儀女士
於二〇〇一年香港政府授勳
典禮中榮獲「銅紫荊」勳章。

從黃華豐演唱會 說到 香港作曲家的作品

周惠娟



九月份一連三場名為《男高音黃華豐難得演唱會，中國藝術歌曲及民歌之夜》，分別在九龍及新界三個不同地區之文娛廳演出。

香港人能夠開一場個人聲樂演出已非易事，一連三場完全以中國曲目為主題，不加任何花絮、花巧，誠懇懇，一首接一首地用心歌唱。這種不計較市場效應，以及大多數觀眾口味的藝術情操，可見本地藝術工作者之「多元」性質，既自主而且抱有自己的理想。

幸而有這批既執著又堅持的藝術家，中國藝術歌曲愛好者才不會無歌可聽。相對來說，中國藝術歌曲如果沒有演出機會，如何能培養到更多的觀眾？如何令這門藝術不斷進步與求精？香港因地理環境使然，她匯聚中西方文化，無論言談舉止、起居飲食，都來一個全方位的亦中亦西，甚至日本的韓國的，連沙地亞拉伯的都舉目可見。不過歸根結底，這地方還是中國人的社會，中文的應用，在日常生活佔了大半數，然而在這藝術多元化的華人社會，竟然「難得」聽到一場大型的以中國詩詞譜曲的音樂會，也算得上是香港藝術樂壇少見的盛事。怪不得黃華豐把演唱會冠以「難得」兩字了。

黃氏的聲樂基礎，是建立於歐洲學院派，受歐洲藝術歌曲影響很深。所以他的演唱風格、他的發聲方法、情感表達及歌曲色彩，在在流露出歐洲藝術歌曲味道，可喜的是，令人聽得舒服，不會犯上不倫不類、不中不西之弊。

舉一首當日的曲目作例子：

「浣溪沙」是胡然作曲，晏殊詞（宋代名詞家）。胡然是早期作曲家，吸納西方作曲法為中國文學作品譜曲。全曲主音是中國彈撥音樂的調兒，而鋼琴則採用西方的伴奏音樂方式作曲，若從主音著眼，可以發揮唱腔，以及詞中畫意，不過與鋼琴之行雲流水旋律就格格不入。

黃華豐唱出詩與音樂之諧和美及流暢感。缺點，沒有突出古詩詞之內涵及語言感染力。

從黃氏所選的曲目，可謂野心不少，打從古詩詞藝術歌曲、現代詩的作品、各地民歌，以至新派作品共七組歌曲，整場音樂會，可以說首首聽來優美悅耳，唯個別獨特的歌曲性格未能突出。

以黃氏富有西方之藝術歌唱之聲調來演繹直接、奔放、平實的地方民謠，被人覺得離歌曲很遠，多了些油滑味。

無可否認，黃華豐對各組歌曲都下了不少苦功，他的音質優雅抒情，唯中聲區不夠寬厚，所以唱到激情處缺乏「火與力」。

很欣賞黃氏選唱一些香港現代作曲家的作品，一直以來歌唱家都選用一些長久為人熟悉之曲目，因此很多時候不用猜想，已知道會聽到那幾首歌曲，這樣對香港的聲樂發展非常不利，亦阻礙了她的進步。

四首現代作曲家按演出序列為吳俊凱、黃育義、曾葉發、許翹威的作品。

四位作曲家，只有許翹威譜台灣現代詩人鄭愁予的《偈》，其餘都是宋代人詞人李清照的詞，古今時代有所不同。

吳俊凱以無調性的作曲手法，意圖勾畫“花自飄零水自流”的蕭條冷落心境，而後以傳統作曲樂句結束《一剪梅》的——“卻上心頭”。宋代女詞人李清照，她的詞冷艷清奇，在當時男權社會竟然可以佔了一席大詞家之位置，其詞除了有女性之敏銳纖細，同時也包藏了「力」與「激情」。

吳的音樂有意境但太簡單，未能深入詞中神髓，吳的作曲手法與



歌唱家 黃華豐

前輩作曲家林聲翕的作風相近，曲與詞一氣呵成，不重複句子，這樣對詞可保其完整性。唯作曲者須要更有說服力去譜寫及發掘詞中「樂意」。

黃育義曲《聲聲慢》也是以現代作曲法寫成的作品，從音樂與詞的角度來評，它的色澤明亮了些，沒有給人感受李清照沉鬱難舒，以及愛情哀傷，反為有點「為賦新曲強說愁」之況味。

《如夢令》曾葉發曲，他是用傳統作曲與現代作曲法交替而成。全個作品有說話感，當歌者開腔，音樂與詞，彷彿邊唱邊聆聽李清照的心語，是四個現代聲樂作品最有

系統、最完整的樂章，然而，遺憾的是：美則美已，可惜樂章沒有發展，並且過於重複「哀愁」，沒有李清照深感人生命變，卻又痴情難去的內在凝聚力。黃氏唱來頗有味道，可惜沒有把樂曲再度創作。

《偈》許翹威曲，是黃氏在現代作品中唱得最有「迫力」，最具立體感的一首樂曲。音樂一出便帶出魅力。很長的前奏像要把人領入鄭愁予詞中境界，也許這不是詞人的樂土，但聽眾一定會留神這刻的「萬千引力」，“不再流浪了”，是詩的開首句，最後是——“這土地我一方來，將八方離去”。

黃氏處理這首作品，相信是用心經營一番。呼吸、上下滑音、長短句，都是有藝術目的而為之。

音樂也很特別，令人耳目一新，以他富有書卷味的聲調，吶喊出對生命之未解與迷惑。許氏的樂曲造句，突出了詞中抽象與意象的描繪，另有一番蒼勁古樸之力與神韻，一虛一實，頗有空間立體感，只是有許多重複樂句和虛擬音色，會使人覺得樂曲不完整。

值得讚賞的是鋼琴伴奏黃偉榮，整場音樂會他以嫻熟的技巧以及對樂章之了解，且沒有喧賓奪主，非常恰如其份的發揮伴奏的重

要位置，美中不足是太約束自己，要是在鋼琴某些地方放多一點膽，奔放一點，當會與演唱者擦出一呼一應的樂曲光澤。

香港是一處特殊的地方，有點像中國的瑞獸麒麟，麒麟是古代傳說中四不像的動物，卻又自成一格，香港有她的活力，有她的動力，更有她非一般性的凝聚力，有時香港頗與萬花筒相似，變幻、璀璨。

文化與土壤，兩者互為影響，甚麼土壤開甚麼的花朵。香港作曲家的作品，是否也因氣候與環境的關係，因而分別出風格與創作方向？

踏入 21 世紀，我希望香港除了以商貿知名，其文化亦應同步前進，香港的成長有其獨特因素，文化藝術也因地緣關係與中國大陸相比，顯得有些自成一格。

論述香港文化藝術，如果沒有深入觀察本地色彩與思想習性，很難準確地分析她的行為與價值。我刻意重點評論這幾首現代音樂作品，正是為了這個目的。

本文作者周惠娟之網頁：www.moniquearts.com

評《李明吟唱歌曲六十首》

潘永暉

桌上放着李明送來徵求意見的《中國古詩音樂——李明吟唱曲六十首》(下簡稱《吟唱曲》)書稿，感慨良多，很有一些話想說。說實在的，不能不被李明追求理想事物的那種鍥而不捨的精神所感動。已是八十年代初的事了，我剛回到香港定居不久，就認識了他，當他知道我是搞作曲的以後，就不時拿些他作的粵語歌曲要我提意見，我知道他的廣東話不地道，便也老實不客氣地常指出某些音樂與語音配合欠妥的地方。後來他到香港音專和浸會大學教「中國音樂史」；有意將古詩代表作品作些歌曲給大學生唱。我開始注意到，他的一些作品很有特色，其中一首《隴西行》，手法新穎，出奇制勝，為粵語歌曲前所少見，其他如《滄浪之水》、《五柳先生傳》等也都各有特點。轉眼十餘年過去了，於今放在手邊的，竟是準備出版的六十首歌曲，和附完備文字資料的正稿，令人既驚喜又佩服。

《吟唱曲》中的不少歌曲我雖早已看過，但現在給我的印象仍然是新的。我以為，李明吟唱曲所採用的某些符合今人欣賞習慣、為今人喜聞樂見的民間歌曲和現代歌曲的創作手法，是中國音樂文學的有效表現手法之一，它對復活中國音樂文學應很有啟發意義。一種老傳統、舊內容、新形式的吟唱歌曲，有了它較成熟的一批作品，它以中國傳統吟誦音調作骨架，具有濃厚的民間音樂的風格，是一現代歌曲的新品種。在繼承傳統，開創現代「吟唱歌曲」的道路上，李明所作

的努力和貢獻是不容忽視的。

這六十首歌曲最大的特點是它的「吟唱性」，即音樂與語言同步，順口易唱，也就是說，音樂旋律與歌詞語音是相互緊密配合的。我們都知道，音樂海闊天空，一般歌曲的旋律也可在一定的音域範圍內自由發展，相對來說，語音的束縛就較大，限制嚴格，以普通話的音調來說，除陰平聲是平直音外，其他三聲都是在移動音中完成的，讀歪了音不但容易令人會錯意，往往還鬧笑話。粵語九聲，比用四聲的普通話作曲更嚴格。其實要讓旋律配合語音並不難，難的是旋律要優美，要符合音樂自身的規律。李明的吟唱曲，一部份是普通話和方言吟唱腔調的記錄，甚少修飾，音調、結構均平平無奇，它們是語言過渡到音樂的初形，是吟唱音樂最基本的形式。其音樂旋律自身不獨立展開，而是處處緊貼語音的自然音勢及節奏規律，因此十分平易，就像略為誇張的講話音調一樣。當我們吟唱這一類曲調時，能不自覺地跟隨語音的抑揚頓挫，深入歌詞的境界。但是，單純的吟唱曲不能充分表現人的複雜的感情，不能滿足人們追求豐富、純美音樂的願望，也不足以承載古詩詞所涵蘊的廣博厚重。李明《吟唱曲》中的部份作品，就跳出了吟唱調的框框，其旋律和節奏均經巧妙處理，佈局構思具見匠心，它是吟唱曲的發展，已達到一定的藝術高度。相信假以時日，必定會受到大眾的喜愛，流傳於世。但即使是這部份歌曲，它們仍帶有濃鬱的吟誦音腔的

味道。

其次，《吟唱曲》中的大部份歌曲，具有傳統文人音樂的特性。古時候，詩、詞、文章的創作和吟誦，是文人專有的活兒，不少作品是經過嘔心瀝血，苦思經營，反覆推敲後的產物，文人在吟誦這些詩詞作品時，喜歡拖長聲音，仔細咀嚼品味，通過放聲吟哦，去體會和表現詩文的精神和美感，這也就是清人所謂的「因聲求氣」。文人當然也受各類民間音樂的影響，在他們的吟誦腔中，有意無意地加進他們所熟悉的民間音樂的素材，因而強化了吟誦音調的樂感。經長期承傳的吟誦方言音調，雖然因地因人而異，但它們都有一種共同的調調，吟唱起來是要搖頭晃腦的，這與一般民間音樂和唱法又不同，也不同於現代古舊詩詞藝術歌曲和流行歌曲。李明的吟唱曲以中國優秀的古詩、詞、文為歌詞，這些作品早已通過了歷史的考驗，千百年來，一直膾炙人口，是文學藝術的精品，它們音韻悠揚的語言（方言）音調，和詞語句逗節奏所自然派生出來的音調，便是吟唱曲的基本音調，加上它的中國民族民間音樂色彩，就使它們自然而然地顯現出傳統文人音樂的特性來了。

第三，《吟唱曲》風格多樣，其中有傳統吟唱調，如《離騷》(節選)、《清明》、《江南逢李龜年》等，有帶戲曲風格的，如《聲聲慢》(尋尋覓覓)、《無題》(相見時難)等，有帶曲藝風格的，如《五柳先生傳》、《愛蓮說》等，有

帶民歌風格的，如《滄浪之水》、《越人歌》、《敕勒歌》等，有古相和歌一唱眾和形式的，如《短歌行》、《將進酒》等，有類似「學堂樂歌」型的近現代歌曲，如《飲酒詩》、《草》等，有一些歌曲還很難分類，只好稱它們全都是「吟唱歌曲」。《吟唱曲》主要為今音普通話吟唱曲，其次為具中古音韻特點的廣州方言吟唱曲，其他尚有長沙方言及成都方言吟唱曲，它們在「吟唱歌曲」的名義下，各自精彩。由於曲作者熟知多種方言，又熟悉多種民間音樂，因而才能創作出風格各異、形式多樣的一批吟唱歌曲。

第四，吟唱歌曲帶有返古仿古的特徵，因它模仿了音樂文學的雛形——吟誦這一古老樣式，又借鑑了傳統戲曲、曲藝、民歌等音樂的旋律法，特別是借鑑了它們字音關係的處理方法。但《吟唱曲》中的吟唱歌曲又絕不是單純的仿古返古，它的曲調，所使用的模仿、移位、再現等創作手法，又全是今人所熟知的現代歌曲的創作手法。其戲曲、曲藝、民歌等風格又不是一成不變的，而是一種推陳出新的新形式，能為今人所理解，符合今人欣賞的習慣。並不像某些古曲，今人難以接受。其實，大多數古詩無論在內容或形式上，今人已頗難理解，但它披上了今人所熟悉的音樂彩衣以後，就使古詩也變得易於欣賞了，吟唱曲拉近了古詩與今人的距離，又有助於復活古老的吟誦音腔。

優秀的方言歌曲一向受到以該方言為母語的群眾的喜愛，其中的一個原因是：音樂和語言作用於人，人的感覺、感情等心理狀態的形成過程，有同構現象。方言歌曲美化了語音，人們發覺自己的語言和以語言作工具的思維，居然可以是那樣的優美悅耳，因此從內心激發出愉悅喜愛之情。近年除粵語（香港）、閩南語（台灣）歌曲外，

其他方言歌曲沒有得到較大的發展。《吟唱曲》近一半是方言歌曲，它的出版，對今後方言歌曲的發展，特別是對古詩詞方言吟唱曲的發展，必將起到積極的作用。以語言音調和節奏為依據所創作的吟唱曲，還可以在某種程度上反映出古代吟誦音腔、甚至古代歌曲的一些樣貌，窺見古樂的某些痕跡，這是因為中國語言悠久古老，古今音相同之處甚多，古代吟誦調和歌曲的字音關係，今日仍有跡可尋。雖然語言、語音一直在變化發展，但其過程卻十分緩慢，今日我們朗讀詩經、楚辭、唐詩、宋詞，特別是用保留了較多中古音的粵、潮、閩等南方方言朗讀，大多仍可押韻，便是明證，這也是吟唱歌曲值得重視，和具有一定學術價值的東西。

李明的《吟唱曲》不但有打印精美的五線譜、簡譜二用樂譜，還有詳盡的文字注釋部份，它包括原文、今譯、作者、注釋、賞析和唱法說明，以及三十餘幅插圖，這在海內外華文世界的同類出版物中，尚極少見。而其注釋、賞析部份又屢有新意，如樂府《東門行》中有「白髮時下難久居」句，一般注釋照字面解釋為「白頭髮時時掉下，難以久居」，作者熟悉廣州方言，解釋為「時下（目前）這樣窮愁（頭都愁白了）的日子，實在難再捱下去了」，對照詩歌內容看，後一解釋就比較合情理。又如李白《靜夜思》中「床前明月光」的「床」字，歷來釋者多在「臥床」說中兜圈子，但他採用「井欄」說，指出詩歌巧妙地在無形中道出了「背井離鄉」，和月圓井圓人不團圓的無奈，這就使人對本詩的理解更深了一層，對詩歌的藝術巧思有了更高的評估。正因為作者有較高的文學修養，對古詩的內容有較深的理解，因而作曲基本上能把握古詩的精神，如《涉江採芙蓉》、《相見歡》（無言獨上西樓）、《江城子》（十年生死）等曲的情調，與歌詞的意境相互呼應就甚為出色。《吟

唱曲》的唱法部份，簡要地說明了吟唱時須注意的地方，有時引用元代《唱論》所載聲樂技巧，有時又對現代表演理論有所闡述，廣擷博採，這也是一般歌書所不具的。

《吟唱曲》的插圖出自廣州著名設計家，國家一級美術師何世德先生的手筆，作品通過各別不同的傳統古窗的外形，猶如讓人穿越時光隧道，透視窗內（外）古代人物的生活和自然景觀。畫面佈局精巧，線條細緻傳神，既帶古風，又別有新意，堪稱是古詩的另一注腳，視覺的詮釋，與吟唱曲交相輝映。

李明《吟唱曲》不是偶然的靈感之作，而是他經過長年艱苦研究、反覆實踐之後所得的成果。首先，他搜集了大量的傳統吟誦資料，包括各地方言吟誦調，其中不乏名家如趙元任、胡適等的吟誦錄音和樂譜，他本人就能操數種方言用傳統吟誦調吟誦古詩文。其次，他也廣為搜集各類古曲樂譜，並做過研究和試唱，多次將湮滅無聞的古譜搬上舞台。如《白石道人歌曲》、《北西廂弦索譜》、《九宮大成南北詞宮譜》，以及多種古琴譜中的琴歌等，就曾由他策劃組織過專場音樂會表演，或加入其他音樂會演唱，其中不少演出受到社會的重視，有曾被評為香港十大樂聞的。還有，他曾在大小學校擔任音樂教師，在他創辦的海燕藝術學院擔任歌唱導師，長期的教學熏染，使他對多種歌曲的形式都十分熟悉，所有這些，都是他優於從事吟唱曲創作的實踐基礎。他曾在香港、台灣舉行的國際學術會議上及學術刊物上發表過有關吟誦的學術論文，如《宋詞歌法初探》、《中國傳統吟誦音樂及其唱法》、《略談我國的古代歌曲及其唱法》等，也常在香港高等院校及文化部門主辦的講座作有關吟誦的專題講演，將實踐提升到理論的層次。他自七、八十年代起，就已策劃組織古

詩吟唱會。1979年在日本東京舉行過介紹中國吟誦音樂的音樂會，他可能是在國外專場介紹中國吟誦音樂的第一人。近年曾帶領師生參加香港電台實況音樂會及香港文學節的專場演出。由此可見，李明實際上就是國內外知名的中國吟誦音樂研究的專家和學者，同時也是吟誦音樂身體力行的推廣者。《吟唱曲》由一位在這一領域內學養和經驗都比較豐富的學者所作，它的出版，必將引起音樂文學界的重視，

這是可以預料的。

李明《吟唱曲》跨音樂、文學學科，讓人們用耳朵去聽唐詩、宋詞、元曲等音樂文學，還讓人們與古人一樣，拖腔去吟詩，使廣大的古典文學愛好者和大中小學學生，對古詩文的欣賞增加了眼耳並用的機會，增多了一種欣賞形式的選擇，這對豐富人們的音樂生活，擴大審美視野，建立多元審美情趣，相信是十分有意義的。

李明的《吟唱曲》是他多年來參與吟誦實踐活動、從事吟唱曲創作的總結。《吟唱曲》的出版，對今後推動吟唱歌曲的創作、研究和發展，其作用應是不言而喻的。吟唱歌曲替中國古詩詞插上了音樂的翅膀，讓它高飛傳揚，相信這是熱愛中國優秀傳統文化的人，都樂於聞見的喜訊。

（《李明吟唱歌曲六十首》於2001年12月由香港藝術發展局資助出版。）

新編聖詩

第一輯

思

錄音帶、樂譜

第二輯

頌

錄音帶、樂譜

第三輯

欣

錄音帶、樂譜

第四輯

愛

CD、樂譜

第五輯

望

CD、樂譜

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 *

「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

於香港音專購買限量作曲家簽名紀念版本，款項全數撥贈音專教育建設發展之用。

訪問「英皇」—為口琴創造歷史的名字

莫寶賢採訪及撰稿

「英皇口琴五重奏」是一隊猶勝專業的業餘口琴組合，透過改編和演奏古典音樂作品，望能把口琴的潛能發揮至極限，為口琴藝術開創新領域。樂團由何百昌（第一高音）、陳樹強（第二高音）、劉振邦（第一中音）、潘忠強（第二中音）和關文豪（低音）這五位口琴發燒友於一九八七年成立。駱英棋（第二中音）於一九九一年加入，接替赴美深造的潘忠強。沈肇彰（第二高音）於二零零一年九月正式加入；成為「英皇」最年輕的新力軍，他高興之餘也深感壓力，但願能加緊練習，盡快趕上師兄的水準，甚至是超越他們！何廣沛（Guest Performer）被邀在二零零二年一月香港管弦樂團的節目中，擔任第二高音。

這幾位來自「英皇書院口琴隊」的同門兄弟，在校期間已表現出眾，在校際音樂節中屢獲殊榮。「英皇口琴五重奏」自成立以來，一直積極於世界各地演出，獲得不少音樂家及頂尖口琴大師的驚嘆和讚賞，也是不少國際性口琴比賽的大贏家。一九九五年十月，「英皇」連同早前離隊的潘忠強博士，前赴日本橫濱世界口琴大賽，奪取了小組賽亞軍、二重奏冠、亞軍、三重奏季軍及其他組別的一項第五名及兩項第六名。「英皇」因此驕人成績而獲邀在九六年台北舉辦的首屆亞太口琴節演出。何百昌更被邀作比賽評判及舉行講座。一九九



七年十月，「英皇」再赴德國特羅辛根「世界口琴節」，擊敗了各國的高手，獲得小組賽的世界冠軍，各隊員又

在其他組別中，奪得公開組亞軍、第四及第五名，還有半音階獨奏組的季軍、第四及第五名。憑這卓越表現，「英皇」又獲邀在「好友音樂會」上演出，風靡了來自世界各地的觀眾。一九九八年八月及二零零零年八月的第二及第三屆亞太口琴節，「英皇」再次應邀出任表演嘉賓及評判，更被推舉成為二零零四年第五屆亞太口琴節的東道主。從組隊、演出、參賽到獲獎，一切一切，都源於一只口琴

醉迷口琴

「想當年，踏進英皇書院中學一年級，面對各項興趣小組的抉擇，基於口琴價格相宜、攜帶便利，我便加入了口琴隊。」何百昌回憶說。沈肇彰也有同感：「大部分口琴學生，起初都取決於這個現

實的客觀因素，接觸口琴後，體會到這樂器的好處，便又會愛不釋手。」

學習口琴容易上手，音色優美動聽、可塑性高，練習不受場地局

限。試想想，彈鋼琴的一般不會接觸弦樂譜，奏管樂的未必會注意鋼琴譜，因為那些樂器各已有許多樂曲演奏，口琴卻充滿彈性，不同

樂器的曲目以至不同樂種都可演奏，既豐富思維、又擴闊視野。口琴小巧輕便，藏之口袋中，走遍天下都可作親密良伴。優點真多。「難怪英皇書院口琴隊人才濟濟！」沈肇彰說：「對啊！今年已是英皇書院口琴隊五十週年，得以維持，全憑眾多熱心的師兄不斷全心全意地扶掖後輩！」現時英皇書院口琴隊由關文豪指揮，於母校七十五週年紀念及口琴隊金禧紀念音樂會中的演出，更包括了許翹威委約新作《禧年序曲》。

青春無悔

口琴隊在傳統上，常由高班學生教授低班學生，互相切磋。「當年何百昌教我，我教關文豪，關文豪教沈肇彰，同學之間關係十分微妙。」駱英棋興奮地說。「如此有



英皇口琴五重奏在台上

趣？劉振邦呢？」「很多師兄都教授過我，我門下亦有不少徒弟徒孫，代代相傳，不斷延續。」劉振邦笑著說。憑著同樣地對口琴的認真與尊重、熱愛與追尋，年青率真的小伙子志同道合，很快便建立了情誼，惺惺相惜、相互交流，一同渡過了愉快熱鬧、天真無憂的中學生活。

大學畢業，何百昌對口琴的熱情並無減退，一九八六年回到母校籌辦舊生音樂會，結果空前的成功，受到熱烈的讚賞。他更發現重奏比獨奏更過癮，組隊重奏之念頓萌，誰不知舊友故人，亦早已心癢難搔，心意相投、一拍即合。一九八七年六月，五人湊在一間斗室之中，進行了首次練習，從此便風雨無間，直到今天。「無論如何忙碌，只消一個電話，總能集齊各人出席練習，歲月如流，足足十五個年頭了，若非各人都對口琴情有獨鍾，對『英皇口琴五重奏』忠誠不移，為了我們的共同目標發奮圖強，就沒可能維繫這種關係了。」關文豪一言道盡了各人的心底話。

光輝背後

「口琴並非主流樂器，一向較難吸引作曲家的重視和創作，純為口琴度身訂造的曲目不多吧？」何百昌感嘆：「對！即使有錢也買不到！或許我們倒過來看，口琴的音色不太容易與其他樂器融為一體，亦欠缺出類拔萃的口琴家激發作曲家創作。」首十年間，「英皇」耗盡工餘時間四出尋訪，無論身在何方，都留心週遭音樂，務求發掘所有可供改編的可取之作。花去無數個晚上埋頭苦幹，費盡心神嘔心瀝血，經過十五年的日積月累，已積存了一百套口琴合奏的改編作品，

曲目包括從巴洛克到古典時期、浪漫派到二十世紀以至當代甚至中樂作品。雖然無限艱辛，卻能為後輩鋪路。

「最愛改編那類作品？」「古典弦樂四重奏。」「你們卻不是『英皇口琴四重奏』呀！」「一把弦樂器有時會奏出兩個或多個音，音量與力度都較強大，而口琴音量相對比較細小，音域也異於弦樂器，要保存弦樂四重奏的原有效果，得多加一只口琴來填補了。」弦樂四重奏作品在各個聲部上皆具深度和分量，



(立左起)：何百昌、陳樹強、駱英棋、劉振邦、關文豪
(中坐)：何廣沛

充滿表現力之餘也極具技巧的需求，採用口琴五重奏形式演奏，目的使各隊員得以在其演奏技巧之磨練上，得到均衡的發展、在其音樂的表現和交流上，得到充分的發揮。

閉門努力苦練了三年，自覺隊員間的默契和水準都相對提高了，「英皇」便嘗試踏足音樂舞臺，一九九零年四月，在林百欣音樂廳打響頭炮，發表了改編自莫扎特(Mozart)、蕭斯達高維契(Shostakovich)和德伏扎克(Dvořák)之作。以口琴五重奏的形式認真地演繹嚴肅古典音樂，當下可算歷史性的先河，隨即引起極大的正面回響，當中以南華早報的評論——「掀起了口琴風暴」最令人鼓舞，徹底震撼了五人的心靈！強化了五

人的信心，促使「英皇」肯定了此舉的可行性，從此五人靠得更緊，攜手邁向讓人迷醉神往的音樂新里程。

緊密合作

和感性互需配合，各人的接收與表達皆不盡相同，當不能達至共識的時候，如何取捨呢？」何百昌：「我們一向採取開放坦誠的練習態度，互相批評、指點，甚至是嚴厲責罵，受責當下儘管意難平，但經過剖析思量，總不傷和氣的。」「總有各持己見，互不退讓

的時候呀？」關文豪笑意正濃：「各持己見的時候，最簡單的方法，就是遵照各人的意願演奏錄音，讓大伙兒冷靜分析比較，向具有專業音樂水準的前輩求教，也聽聽朋友的感受，不論是音樂人的意見，我們都會珍而重之。」

「英皇」隊員各有不同職業，仍能長久堅持，關係融洽和諧，關鍵何在？」駱英棋：「我們擁有一個相同脾

性；一旦設定了一個目標，誓必要貫徹始終、圓滿完成。成功也取決於知人善任，面對著各項繁瑣工作，會因應自己的專長自覺地分工合作。誰個隊員忙不過來，較有空閒的便會自動補上。」_何百昌擅長及擔任改編工作；劉振邦是資訊科技專材，並為五重奏設立互聯網頁；駱英棋負責海外各口琴團體的聯絡工作；陳樹強憑他中、英、日的語言能力，為五重奏對外溝通打開方便之門；關文豪致力推廣口琴教育，擔任口琴隊的導師及指揮。

一直靜心聆聽的劉振邦也不吐不快：「我們隨_面對各式各樣的工作和承受各方各種的壓力之際漸漸成長，磨練出一種超凡的意志，提高了各人面對和解決困難的堅忍

能耐。今天的「英皇口琴五重奏」，豈止 $1+1+1+1+1=5$ ，也許是 $1+1+1+1+1=50$ ，甚至更甚。團結的力量超然昇華，孕育出心照不宣的手足之情，已超越了「英皇口琴五重奏」這個名字！」這句話令筆者深深感動，幾番細味！

知己知彼

「作為一隊業餘組合，困難何在？」關文豪鄭重地答：「以口琴嚴肅認真地演繹古典音樂，保存古典音樂的風格神韻，是我們堅守的信念，為了克服口琴的先天局限因素〔如氣息轉換時，在一個音階之內，一些音以吸氣發聲，另一些則以呼氣來發聲，會大大減低了音樂的圓滑感（Legato）。口琴的音量薄弱，只因受制於只有 $1\text{ cm} \times 0.25\text{ cm}$ 大小的發聲簧片，如何挽回被擴音器所折扣掉的音色自然美，也是一個極大的考驗。〕，使古典樂曲的韻味得以保留，我們不斷尋求技巧上的突破，努力鑽研改變甚至自創吐舌的方法。」

「事實上，我們並無受過正規的音樂專業訓練，在很多深入的藝術知識上仍感貧乏，故常希望能有高人指點，不管是正面的建議或是負面的批評，都是「英皇」所渴求的。在演奏技巧和音樂表達上，「英皇」仍存在不少缺點和毛病，在謀求改善音樂事業的條件、提升水平之際，同時亦要克服不少工作上和生活上的困難，這正是業餘音樂家的困點。」何百昌有點感慨！

駱英棋有感而發：『口琴發展歷史短，從教材到評核都還沒有一套客觀而廣為人所接受的標準。大部分吹奏口琴的人會認為前景暗淡，出路欠奉，都只是自娛性質，一部分會到酒吧和夜總會獻技，沒

多少人能把口琴帶進瑰麗堂皇的音樂殿堂，「英皇」前無可鑒，一切得靠自己摸索，自強不息！』

繼往開來

鑒於其他主流樂器一向受重視，口琴藝術相對被忽略，「英皇」銳意把口琴的藝術燃點起來，並要好好保存和推廣發展。透過舉辦音樂會和接受訪問，便可以擴闊觀眾的範疇。過去多年，「英皇」的演出大都滿座，口碑甚佳，證明他們的技藝與特色都十分令人欣賞。



一九九七年 Trossingen 世界口琴節獲隊制冠軍

要讓更多的群眾知悉口琴的優點和懂得欣賞口琴也很重要，除演奏外，也不忘推介的工作，例如協助海外口琴家在香港演出，及參與交流。「英皇」也積極培育新血，關文豪最享受教琴之樂，故此「英皇」其它隊員都喜歡稱呼他「關Sir」，他希望能將口琴推向音樂的大世界，證明口琴並非兒戲的玩意，甚至達到管弦樂的規模，讓人知道口琴音樂絕對可登大雅之堂且具有崇高的藝術價值。「英皇」也常向製造口琴的專家提供意見和研討改良口琴的問題，為未來開天闢地。

此刻的「英皇口琴五重奏」，已在世界口琴大賽中獲獎無數，實力毋庸置疑。就是他們的學生們，也在亞太口琴節獲獎，達至國際水

平。他們特別感謝周凡夫先生大力鼓吹口琴音樂，從不吝嗇撰寫評論，鼓勵「英皇」踏前一步，嘗試演繹屬於自己的口琴音樂；不應老演改編作品。「英皇」本對新音樂仍存有一點抗拒，一方面又恐怕自己應付不來，經過兩年的心理掙扎和深思熟慮，終於勇敢地接受挑戰，在二零零零年的香港藝術節中，誠摯首演了五首本地作曲家的口琴原作，結果擦出火花，成績斐然，因而意猶未盡，之後遂以多演專為「口琴五重奏」原創作品為發展新方向，發揮口琴的自我和建立獨特的藝術地位。

由一九九九年至今兩年多「英皇」已擁有共十套特別為口琴五重奏創作的全新大型作品，分別為作曲家許翔威的《我們都在香港長大——音樂卷集》、《詩境書香》、《動容》、《共鳴掠影》、《約會巴黎》和《五角水晶之反映》；梅廣釗的《紅映雪語》組曲、《秋山紅葉》組曲及《香江素描組曲》和陳明志的《快板四色——馬鞍山》。年前接受了香港管弦樂團的邀約，「英皇」將於二零零二年一月二十七日的香港管弦樂團節目中，於文化中心演出兩首由許翔威為「口琴五重奏與樂隊」這個史無前例的形式而度身訂造的口琴管弦協奏作品。「英皇」現正火熱備戰，且讓我們拭目以待！

「藉着這些原創音樂的面世，希望能激發和感染更多作曲家創作口琴音樂，讓熱愛口琴的一分子，得到更多更優厚的學習和發揮機會，這就是我們的夢想！」「英皇口琴五重奏」各人異口同聲地為理想而歡呼。||

從獨奏會體會的意志

陸小音



在香港一年到尾音樂會不計其數，可是今時今日人們也許把前往音樂廳欣賞現場表演視為奢侈了，那不一定因為票價，主要可能是城市裡的人總是忙碌，連晚上也沒有時間。但也許表演多著，也就不懂珍惜，相信只有極少數人會把聽古典音樂會當作生活中不可或缺的活動了。

在這樣的環境，仍能在香港這個大都會以民間力量舉辦音樂會，如果不是有受資助的大機構或國際知名的音樂家，那籌辦者或演出者都可說是真夠勇氣，對音樂也真夠熱情！

進入新紀元，音專校舍剛完成了全新裝修之際，便推出了數項音樂活動，首先便是二〇〇一年十一月十五日於大會堂主辦“李依向鋼琴獨奏會”。李小姐乃香港音專八十年代校友，後來遠赴美國茱麗亞音樂院及紐約市立大學碌崙學院深造，十多年來在美國取得佳績，不單在紐約、波士頓、華盛頓等競爭激烈的地方演奏，亦經常回港演出，也曾獲邀於上海、新加坡、馬來西亞和印尼作獨奏。

正如音專校監在場刊中所言：“用意志堅強四個字，去形容李依向的音樂藝術生活，相信是非常恰當……學業有成而生活態度謙和樸實，更難能可貴。這也可能是音專同學在艱苦學習中孕育出來的特有品

質”，香港音專在五十一年的歷史中，實在在困難的環境中激發不少奮進好學的有為青年，成為傑出人士及名家的亦大不乏人。李小姐由於移居外地，對香港音樂界才比較陌生，所以今次在星期四晚上的獨奏會，也不能期望如何高朋滿座，但也看到遠道從新西蘭來港的音專名譽校長胡德蓓女士，還有不少音樂界知名人士，可見這個音樂會是備受重視的。

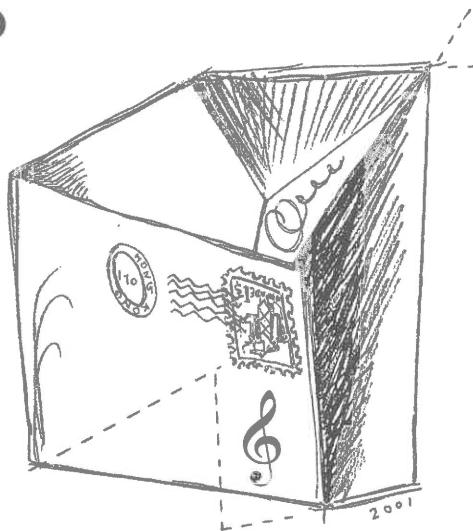
李依向這次彈奏的作品有車爾尼的《諾爾瑪》變奏曲第二首、拉威爾的小奏鳴曲、蕭邦的敘事曲G小調第一首、黎英海編曲的《春江花月夜》、李斯特的作品三首（包括《弄臣》鋼琴改編曲、安慰曲第三首及匈牙利狂想曲第十三首），李小姐當晚展示了她熟練的琴技，下半場尤為出色，把李斯特彈得如此流暢已是不容易了，至於中國音樂，亦能顯出她的華裔本色，具有說服力。

音樂會之後，得悉她當天其實身體不適，但仍堅持落力演出，現居紐約皇后區的她，九月恐怖襲擊以來已要面對更多的生活壓力，今次在港演出前兩天，還在接獲皇后區墜機意外的消息，使她憂心忡忡，還能如期演出，也足證她的“堅強意志”了，這對於年輕的一群，為音樂的理想而邁步的學生們，最值得學習的實在就是意志的堅強，永不言敗，勇往直前。||

致「特手」的公開信



小鶴生



「遵」敬的「特手」先生：

我今年X歲了，學了樂器X年，在學校也有唱合唱，我十分喜歡音樂，各種各樣的音樂，都有好聽的、有趣的。你在辦公室裡工作時，會聽音樂嗎？臨睡前會聽音樂嗎？或者音樂可以使你鬆弛，減低壓力呢。音樂像好玩的遊戲，不過對於感覺麻木和沒有智慧的人便可能浪費了他們忙碌生活中的寶「貴」時間了。對我來說，音樂令我有種很特別、很美麗的感覺。我實在很敬佩那些為我們帶來美好感受的音樂家，我很想立志成為一個音樂家，可是人們都說那是十分艱難的，在香港實實際際地做商業或搞科技就不愁沒前途，真的嗎？你不是說過要重視香港的文化嗎？為甚麼香港人連多幾個文化人物都不認識，大地產商卻像英雄豪傑街知巷聞？是否就只是因為「實際」的問題？

如果每天上課都有音樂堂便好了；如果老師能教那些我很想知道但現時課程裡沒有的東西便好了；如果爸媽不是只懂誇獎比賽及考試的成績便好了；如果書局和圖書館有多些音樂的書刊和資料便好了；如果香港有一個音樂主題公園和音樂博物館便好了；如果有一個電視台是專門播出藝術音樂便好了；如果香

港的作曲家和音樂家錄製唱片和流行歌星一樣多便好了；如果那些聽來很有趣的新作品首演可以重演讓我加深了解便好了；如果人們多些贊助音樂教育及其他有關的活動便好了；如果經常有音樂文化的評論及研討便好了；如果一般報章雜誌都設有音樂專欄便好了；如果政府對「手無寸鐵，身無分文」的藝術家和小型組合施以援手便好了；如果人們明白本地的音樂家為我們演奏的意義比運動家在海外拿獎牌更直接更實在便好了；如果人們培養出欣賞的能力和追求品味的意識便好了；如果你知道古典音樂的奧妙和創作性便好了；如果你每個月都抽點時間去聽音樂會便好了。

||

小鶴生



祝快樂樂
·小鶴生上

二〇〇一年十月一日

征途奏鳴曲

陳家富

(一) 學途—鼓手

“滴答滴
滴答滴
紅的
白的
每一拍都是
黑的……”

起初
他與眾不同

隨著各種理論與主義泛起的餘韻
響徹肢體每個細胞
輾轉進入深宵虛擬
修剪稜角達至渾圓
擬定永無休止的研究計劃書
返回白日現實
虛懷接受各界獎賞的
一尾木魚
魚身刻印一勤懇苦學
和聲了得
從未按“消費權益”
仿一闕“平行八度”

此後
他獨匠敲擊
即使沒有名牌器具或
全數票房
仍然堅持公開演奏
他以大地為鼓
一面走路
一面敲打

不時喃喃：“滴答滴
滴答滴……”

(二) 仕途—演奏生涯

灼熱的指尖融化音符
一剎那猶豫卻被冰封

半透明身軀未嘗
刻意表彰或
故作隱晦
處身靈敏耳朵中
協和與不協和終究無言
惟有音符能夠剖白一切
它一彷彿如一具顯微鏡

當熱情解封
指尖抖動
窺探鏡內
盈目是雲、
是雨、
是冰？

(三) 情途—三和弦與她的轉位

我 默默守候
你 暗暗躲藏
她 惴惴不安

她 默默守候
我 暗暗躲藏
你 惴惴不安

你 默默守候
她 暗暗躲藏
我 惴惴不安



二零零一年十月

嘆無聲

高木後庭槁
秀金前堂鏽
鄉音無回響
秋心有來愁

一人

回聲谷

周惠娟

我的愛人啊
多麼的憂傷
也許
你在控訴無情
莫生氣
也許
總要回頭
可是
當藝術死了
這顆心也靜止 靜止
凋零如一地深秋
看哪
漆黑中
懷抱愛情與靈魂

一道光亮
是我
在這擠迫的生命
走過
我的愛人
我心痛啊
你是那麼憂傷
聽呀
空谷裡的聲音
愛人
我心痛啊

一九九二年三月十三日

現代中國音樂的創作

一九七一年十月音樂座談會講話撮要

黃友棣

二十世紀的世界樂壇頗似歐洲十六世紀樂壇狀況。當時的音樂是由調式演變為大小音階，對位的變為和聲的，橫的關係變為縱的關係，複音音樂變為主音音樂。直至今日，變化更多；多調音樂、無調音樂、音群和絃、微分音的音階，多樣節奏之綜合使用；一切可能運用的材料都同時被用為音樂創作的工具。作曲者但求恰當地使用它們，使它們服務於藝術創作之中，而不再計較何者為新，何者為舊。諺云：“太陽底下無新物”；最舊的可能成為最新，最新的亦可能是最舊；何況舊的未必全壞，新的亦未必全好。在此狀況之下，中國音樂創作，應該何去何從？在我看來，中國音樂必須中國化，同時現代化、世界化；但不應忘掉中國文化的傳統精神。如此，然後不至於在現代的狂潮中迷失了方向。因此，我們必須重新認識自己。

（一）重新認識中國傳統的樂語

誠然，音樂是世界語言；但切勿莫忘記，音樂不能缺少個性。沒有個性的音樂，流於平庸；沒有個性的民族，受人藐視。

數十年來，中國人要將音樂現代化，多多少少，愚昧地走了一段冤枉路程。學習音樂的學生，從開始就已經全盤西化；熟習了巴赫、莫扎特、貝多芬的樂語，不知不覺，誤認它們是音樂的唯一樂語；對於中華民族的樂語，反而覺得陌生，甚至鄙視。恰似有些出國深

造，學成歸來的人，非但忘記了建設家鄉的責任，反而憎恨了自己的家鄉，嫌它落後——多可悲的現象！

（二）要現代化，但不忘要中國化

現代化並非徒然模仿歐美時尚，世界化並非徒然放棄民族個性，中國化並非徒然保守殘舊的材料。在我們的源遠流長的傳統文化裡，好的材料，必須保存；壞的材料，必須掃除；缺少甚麼，必須創造；不應徒然模仿他人，就以為滿足。

然則傳統文化之中，何者應保存？何者應拋棄？這必須明智抉擇。“我們保存國粹，先要國粹能夠保存我們”；此言有理。例如中國女子之纏足、束胸，皆是陋習，且不健康；不應視為國粹去保存。若用這些來表現中國文化，實在是一件羞恥之事。

要使中國音樂現代化，同時要中國化，下列數項材料，不該忽視：——

- （1）中國古曲以及各地民歌，所用的音階，並非歐洲古典樂派所用的大、小音階，而是各種調式，因此，樂曲所用的和聲方法，不能只用古典樂派的方法，而必須研究中國的調式和聲方法。
- （2）中國樂曲的慣用語與句法必須

組織於樂曲之內，然後能增加親切之感。

- （3）中國詩詞，字音的平仄變化，直接影響曲調進行以及樂句的結構。中國文字的聲韻知識，是優秀的文化成果；在聲樂作品之中，必須善於運用，然後可以使到中國音樂更為中國化。

（三）關於音律、調式、和聲諸問題

為了中國音樂必須現代化，要使現代的樂隊，皆能演奏；我們必須使用十二平均律。如果不是十二平均律，則和聲方面，就產生許多複雜的難題；到頭來，音樂只能變成理論的音樂，而不是實踐的音樂。對於我國唱奏時所用及的非十二平均律的音，（一切小於半音的微分音），我們皆用為裝飾音，而不用為和絃音。只有如此，中國音樂能夠現代化、世界化。

中國音樂，由漢唐以來，樂律之精，世無其匹。為求音律之純正，數理之真確，一組之內，分為三百六十個微小的音；但這只是止於理論，無法使用於日常的音樂裡。（當然這些微小的音，經常可以用為裝飾，尤其是人聲、絃樂；為了表情之故，用得不少。）明代，朱載堉為了顧及理論與實踐之合一使用，倡議在一組之中，分為十二個平均音；就是以半音為最小的音階內的音。朱氏的十二平均律，實在比歐洲先了一百年。因

此，我們採用此制，並非抄襲歐洲樂制。這原是中國的產品，可惜當時未被賞識；只是“宣付史館，以備稽考，未及施行”。（見“明書”）

中國音樂的音階，本來是用五聲音階為基礎。在歷史上的記載，自從唐代，由西域傳入琵琶，音階就不止是五聲。宮、商、角、徵、羽，加入了變宮、變徵（就是降低半音的宮音，降低半音的徵音），音階之，內就有了七聲。

中國所流傳的古曲，以及各地的民歌，所用的音階，可能只用四聲、五聲；但這只是音階的一部份；換言之，所用的是“不完全的

音階”。根據搜集的古曲、民歌，可以看到，中國音階並不止用五聲，而是七聲；就是各種調式，其他的音，常為升降變化的裝飾音。

樂曲裡的和絃組合，是採自調式裡的各音。要為不完全音階的曲調配作和聲，和弦之內，應當用及調式內的各個音。倘若只用五聲音階內的五個音為和弦材料，偶然使用於一段之內，尚屬可行；多用即成為呆板與單調了。

中國風格的音樂創作，應該以中國傳統的調式為骨幹。（五聲音階是調式的一部份，當然可以使用；但不必困處在五聲的牢籠之

內）。樂曲之中要側重調式的曲調，調式的和聲。和聲的基礎法則，根據古典音樂的法則而擴展其範圍，跳出了那狹窄的限制。至於一切節奏變化、音色、曲體、中國樂器之運用，皆可自由選擇，各適其適。

結語

中國音樂創作，必須具有堅強的中華民族個性。如此，一切現代作曲方法，乃能服務於我，而不是給它們奴役了我。具有堅強民族個性的作曲家，面對著種種音樂方法，宛如醫生面對著各種藥品，憑其明辨的才幹，一切藥品，皆可自由使用；甚至毒藥，都能使用得效果卓越。||

附錄：黃友棣教授書信一則

親愛的黃老師：

生日愉快！

如果我的紀錄沒錯，今天正是您大壽的好日子，我既沒有親來高雄道賀，更未能千里送鵝毛，只好再以書信一紙以表感念。

或許我輩中人甚少涉獵中國藝術歌樂，學生近十年間常有機會與老師同場演出作品，真與有榮焉。記得從前《樂友》常刊登老師之文章，由於不易請得您動筆遙遠來稿，我今期希望刊出一篇我數年前讀到的一篇您二十年前的座談會講稿，作少許整理成「舊文重溫」，此文所言甚是，歷久卻仍一語中的，使我獲益良多，因此很想讓今人對中國音樂於現代之處境及其問題再三思索與重視，並從老師之道理中尋獲方法，多加實踐。

香港最近罕見地有本地聲樂合唱發展之研討會舉行，明年更計劃有編者撰一專書出版，老師連同「歲寒三友」三人於香江樂史之重要性自不待言，然而八十年代以後器樂發展迅速，的確使聲樂之空間大為削弱，眾人對文字音樂結合之藝術與其文化之意義已今非昔比，我實在希望人們得以警惕，老師有贈言及教育材料，不妨多加擲來，以備港人參考進修。

再祝秋冬愜意，節日平安喜樂！

晚

翔威

2001年11月

翔威賢弟如晤，

謝謝你十一月底的來信。

我根本不做生日，大壽的日期並不正確，如果你有機會查看“樂苑春回”第四十篇“姓名的困擾”就明白了。（若找不到此書，且不必查，遲些自然明白。）

近年器樂曲之所以發達，乃是因為出外學作曲的，在外國無機會學中國文字的聲韻，為了利便畢業之故，只有作器樂曲較為方便，尤其是學習作曲的人，急於要學作四重奏樂團作品，當然無人急於作中國歌曲，因為中文程度只停在中、小學的水準，又想跟上現代潮流，每作出一些貽笑大方的聲樂曲，文字的強弱、聲韻都是處理得錯誤無匹，他們也有自知之明，索性不作中文歌曲，也是明智之舉，不宜錯責他們也。

我忙於為眾團做義工，故忙且亂，未能及早覆信，請見諒為幸。即頌安好。

友棣手覆

十二月十日



香港音樂專科學校

HONG KONG MUSIC
INSTITUTE

51週年音樂會

Anniversary Concert

演出作品包括：

Bach "Partita No.6" in E minor BWV 830

Dvořák "Scherzo from Piano Quintet op. 81"

Sor "Variations on a theme by Mozart"

Villa-Lobos "Etude for Guitar No. 11"

Malcolm Arnold "Sonatina for Clarinet" 2nd and 3rd movements

黃友棟 "茅屋為秋風所破歌"，"正氣歌"

許翔威 "我們都在香港長大" (音樂卷集選段)

演出者包括：

吳美樂 (鋼琴獨奏)

Mary Wu (piano solo)

蔡國田 (單簧管獨奏)

Martin Choy (clarinet solo)

英皇口琴五重奏

Kings Harmonica Quintet

周啟良 (結他獨奏)

Stephen Chau (guitar solo)

黃華鏗 (合唱指揮)

Owen Wong (conductor)

音專合唱團

HKMI Chorus

音專管弦樂團

HKMI Orchestra

謝明珠 (指揮)

Shirley Tse (conductor)

陳劍威 (指揮)

Wesley Chan (conductor)

音專中樂小組

HKMI Chinese ensemble

鄭家惠 (單簧管)

Cheng Ka Wai (clarinet)

音專聖詩小組

HKMI Christian Chorus

2001年12月17日 (星期一) 晚上八時正 香港大會堂音樂廳
17 Dec 2001 (Mon) 8pm Hong Kong City Hall Concert Hall

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 Instrument 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)

提升您的音樂技巧和修養