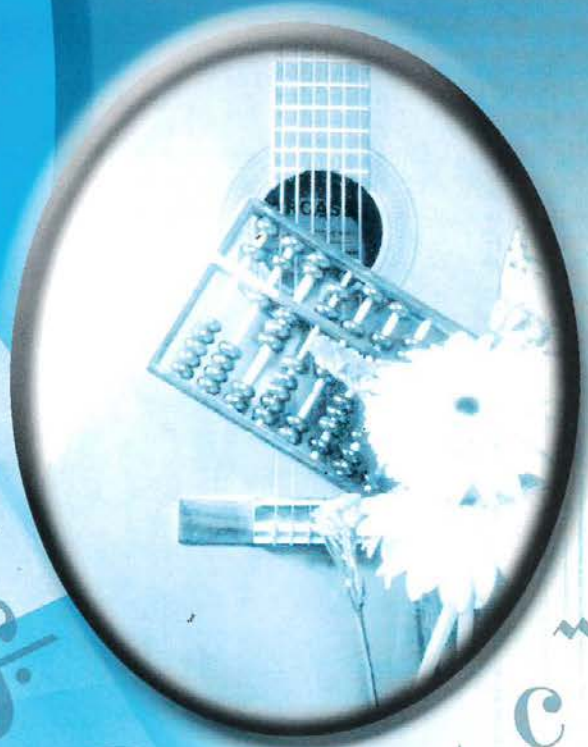


樂友

84

MUSIC COMPANION

Since 1951





中國新樂造像：

中西薈萃，情理交融；
人生萬象，盡在其中。

黃友棣

二〇〇二年十二月題詞

本校董事會

註冊董事

周文軒 (主席) 費明儀
陳玉書 吳天安
胡德蒨 曾葉發
楊伯倫 黃鄭國璋

顧問

黃麗松 黃友棣 凌金園

名譽董事

李子文 黃乾亨

名譽校長

胡德蒨

校監

校長

吳天安 費明儀

法律顧問 會計師

黃乾亨 張彬彬

樂友

社長

督印人

顧問

費明儀 吳天安 黃友棣

編輯顧問

胡德蒨、李德君

編輯委員會

許翔威、莫寶賢、黃寶玲
陳君賜、吳振輝

裝幀設計

MIZAR DESIGN

出版發行

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

園地公開，歡迎投稿

| | | |
|---------------------|------|----|
| 曾葉發：作曲是詛咒，也是使命 | 麥華嵩 | 2 |
| 訪三位出爐傑青音樂家 | 陳君賜 | 5 |
| 《行草》的舞蹈與音樂 | 周惠娟 | 8 |
| 韋瀚章教授逝世十周年 | 樂友 | 9 |
| 阮咸樂團的發展空間 | 余少華 | 10 |
| 該是時候展開香港流行曲的學術性研究工作 | 徐允清 | 12 |
| 拉赫曼尼諾夫的升c小調前奏曲 | 陳兆勳 | 16 |
| 獻花怪象與譯名雙胞 | 畢繫舟 | 19 |
| 指揮——一位發號施令的音樂統帥 | 司徒敏青 | 20 |
| 結他音樂創作淺談 | 陸賢仁 | 21 |
| 首演面面觀 | 小許 | 22 |
| 談生死鬼神的新音樂 | 麥華嵩 | 24 |
| 紐約愛樂帶來的交響曲 | 謝恩光 | 27 |
| 從敦煌壁畫看樂器 | 雙引 | 28 |
| 還有許多音樂 | 小鶴生 | 31 |
| 奈何 | 陳家富 | 31 |
| 飛行的音樂家 | 曼菲 | 32 |

曾葉發：作曲是詛咒，也是使命



記錄、整理
麥華嵩



五十歲的曾葉發剛獲選為 ISCM 主席



聊天室留影：左起麥偉鏞、曾葉發、費明儀、陳錦標、許翔威、麥華嵩



各有所長，藝術風格不同的作曲家也會互相欣賞和彼此尊重

去年十一月十五日早上，《樂友》邀請到四位本地著名作曲家——曾葉發、麥偉鏞、陳錦標與本刊主編許翔威——撥冗於費明儀女士家中相聚，圍繞若干關於音樂的主題，一起談了兩個鐘。以下是對談經整理後的若干片段：

ISCM 不能鑽牛角尖

記：先要恭喜曾葉發先生最近獲選 ISCM (International Society for Contemporary Music，國際現代音樂協會) 主席。你有甚麼感想？

曾：ISCM 成立於 1923 年，到今天已經歷了很多階段的變化。當初，ISCM 是苟伯克那一個圈子的作曲家為推廣自己作品而成立的；到了五十年代，ISCM 全由歐洲的前衛作曲家主導。到了七十年代和八十年代，它仍在標榜歐洲前衛音樂，繼續走牛角

尖。但近十年、八年就有了改變，開始不拘風格的推動現代音樂。我們不再鑽牛角尖，要不論民族、風格、政治的去推動現代音樂的創作與國際間交流，也不分新與舊，西洋與非西洋，只要有個性、質素、表現力的，就是好東西。在二十一世紀的後現代風氣之下，〔形式上的〕新舊無所謂，只要用得其所就行。ISCM 要生存，或不那麼邊緣化，就得發揮作用，強調不一定要以歐洲主流風格創作的音樂才是現代音樂；我們現在很標榜全球性。ISCM 選我做主席，表明他們不再像以往般西方中心，他們放棄了成見，亞洲人也可以當主席。

費：你所說的「鑽牛角尖」，是甚麼意思？


曾：那是指作曲的路向走向極端，在「追求創意」之下為新而新，反抗傳統，標奇立異。像幾十年前，苟伯克那一派的十二音列音樂是主流，擺脫了傳統的調性。後來又有人將作曲變得像計數那樣，於是音樂變作純粹知

性活動。但到了八十年代，新音樂界開始明白到，感動得了人心的才是好音樂。在後現代的氛圍，音樂只要有個性和有感染力，就可以不拘風格。

費：但鑽牛角尖也可以是正面的。假如向某個藝術的方向鑽得深，鑽進去，就可以開發新天地了。最近〔編按：2002年10月11至19日〕ISCM 在香港舉行的國際現代音樂節，我也去聽了很多場，但發覺年青一代沒多少來聽的。

陳：其實今次在香港搞 ISCM 的音樂節，無論演奏者的質素或公眾的反應，都已經較上一次好的了。上一次香港辦這音樂節是 88 年，那時公眾對新音樂很抗拒，很麻木。當時演藝學院剛成立沒多久，他們訓練了第一批畢業生，那批學生現在已經很成熟，演奏新音樂很有經驗。

麥：這次音樂節之前所辦為期一年的教育計劃，也很有意義，很值得去繼續。那計劃是要將現代音樂推廣給五十二間中、小學的學生。我們找來三十二位藝術家——包括作曲家和演奏者——在學校中推廣現代音樂，推廣過程三分階段：一、介紹標準的現代音樂技巧、風格、素材；二、訓練學生創作屬於自己的音樂，當中有工作坊、表演等等；三、學生演



出集體參與的作品。我們邀請了一些作曲家，創作可以讓一、二千名學生去參與的作品。

曾：整個音樂節還有二千張學生票，是由香港賽馬會捐出的。

麥：現在新音樂作品的音樂會，常常只是作曲家去聽，有時連作曲的人也沒空去聽，其他觀眾就更少，缺乏討論氣氛。我們訓練學校的年青人做音樂創作或演奏，不是要他們日後全都去當作曲，而是讓他們透過活動認識新音樂，讓他們試試，令討論氣氛熱烈些，多些人參與。

費：只要用心去聽新音樂，那天地是很廣闊的。

應否將別人的音樂寫進自己的創作中？

記：這次國際現代音樂節，我聽到阿迪斯〔Thomas Ades〕的作品Arcadiana，這位年青的英國作曲家現在在西方很有名，Simon Rattle不久前正式接任柏林愛樂樂團的音樂總監的就任音樂會中就有奏阿迪斯的作品。你們覺得Arcadiana 怎麼樣？〔註一〕

曾：我覺得阿迪斯最好的地方是他的技術。他可以隨手拈來〔音樂素材〕，也很有音樂感和個性。現在打出名堂那青年，他們除了有創意之外，技術和個人音樂感都很好。他們的音樂能夠表現個性，不同那些次一流的音樂，奏出來時嘈嘈吵吵，但奏完了，你卻不覺得它有個性。

陳：阿迪斯那作品是後現代音樂，後現代主義的精神就是甚麼都可以拼在一起。其實

在日常生活中，我們拿著電視遙控器不住轉台也是一種拼砌。你說這是很高深的藝術嗎？不是，但那是今天的現象。在音樂創作上，我不反對這做法。音樂風格有很多不同類型，有舊、有新、有前衛，如果作曲家覺得有需要選擇一些而放在一起，我覺得無可厚非，都是一種表達手法。

記：你覺得阿迪斯是表達了一些個人的東西，還是只用高技術耍花招？

陳：我聽那作品的時候，可以肯定它跟其他作品不同，覺得有新鮮感和不低俗。作曲時，找一些東西出來放在一起不難，但最難的是——依很傳統的看法——要在統一素材的基礎上，將所有材料接駁在一起。

麥：說到引用別人的音樂，在這個音樂節中，引用別人音樂的作品不只那首，還有其他的。我也聽過很多作品，可以照引一整段蕭邦或舒伯特的音樂。我自己不很贊成引用別人音樂。要是你想在創作中做出蕭邦音樂的感覺，就不如仿蕭邦風格的去寫一段音樂。當你直接引用時，尤其當那材料是大家都很熟悉時——例如貝多芬第五交響曲的「命運」主題——大家的感覺縱使很強烈，但那強烈感覺不是在你作品裏面的，而是在貝多芬作品裏面的。問題是如何將貝多芬作品給人的感覺變為你作品給人的感覺。這個很難，我就不很懂做。與其讓人聽到後，覺得有點像貝多芬又有點不像，我可寧願摹仿的去寫，對自己有個交代，統一性也會做得較好。

曾：摹仿別人風格是一回事，但直接引用是另一回事。直接引用可以有戲劇性的效果。我是在作品中擺出一個〔聽眾熟悉的〕音樂片段，有時可以營造一種特別的感覺。

麥：我不反對這回事，只是我聽過很多作品，十居其九，我都感到做得不理想，因為很難做。你將那作品擺出來，人人都知是那作品，但接著怎麼樣？那是很難做得好的。

曾：我同意那很難，但其實箇中的取向不應是怎麼將別人和自己的音樂連繫上，而是所引用的音樂明顯地是跟作者作品相異的，現在拿它出來另有用意，創作者毋須在意別人的片段如何連繫上自己的音樂。

麥：但連繫不只是音樂技巧的問題，而是整首作品的問題。有些作曲家喜歡拼貼，問題是，只做拼貼，就沒有……

陳：沒有自己的東西。我不很喜歡直接引用。你抄了人家的作品進去，好像很對不起自己，很過意不去的。後現代的精神是你覺得作品這裏需要這類型風格，你就用，但我不同意這裏放些，那裏抄些。

曾：直接引用可以是一大段的借用、搬過來，但也可以像巴赫那樣，放一個別人的旋律進去，但音樂的其他部分是完全原創的；那是引用，並非照搬，我只是拿了別人音樂最動人的地方，而有所變化。

許：作曲家引用比較出名的音樂，雖然在引用時作了些改動，但聽眾仍有印象和知道它的來處，對它有回憶的，那應該

是作曲家想特意帶那回憶進來，擴大聽者通過經驗去感受。又如果那是符合內涵的——例如我曾在作品結尾引用《時間終結之四重奏》的主題片段——就會有象徵意義。

陳：我同意如果引用音樂時有所改動或添加，但有時直接照搬，我就還未試過，可能我太保守了。

曾：我是完全開放的。你所謂的引用，最重要是不侵犯人家版權，解決了這個就行（眾笑）重要的是你如何用素材來表現自己。用甚麼音，是你的自由。

音樂將完全「電子化」？

記：電子音樂對創作傳統樂器的音樂有甚麼影響？你們對電子音樂有甚麼看法？

麥：我一向覺得電子音樂只是一種媒體，就像小提琴音樂或鋼琴音樂。我寫傳統樂器音樂時，思維方式可能也有受電子音樂影響。但現在很多人搞電子音樂只跟科技發展，像突然興起了甚麼〔新的電子音樂產品〕，這一兩年所聽的作品就都是那些聲音。有時創作跟著科技發展，其實不很好。很多人學電子音樂，一聽到新軟件就趨之若鶩；這樣學電子音樂，一定是死路一條。但記著，電子音樂本身不是死路一條。創作電子音樂是一個成長的過程，讓我學習到不少東西，對我的創作有很大啟發。如果我想做一些事情，而那科技是幫得到我的，為甚麼不用呢？重要的是用電子音樂技巧去幫助表現自己。

陳：一些人——在美國有很多的

——可以為電子音樂的科技「發燒」，投下整副精神，為做軟件而做軟件，為營造聲效而營造聲效。他們有時自稱為作曲家，但不過是在堆砌軟件。最重要的，始終是最後的音樂。

曾：我不贊成只當電子音樂是小提琴或鋼琴那樣一種樂器，因為電子音樂實在影響了音樂的製造，令音樂從創作到演出都跟以往大大不同。其實音樂活動的形式，一直在變。科技、資訊不斷發展，日後可能只要一個電腦控制台，就能讓你製造很多視、聽、動畫等多媒體效果。將來，可能在博物館還有人學小提琴和製造小提琴，但外面已全是電子化的東西。一百年後，我相信我們的娛樂和藝術都會這樣。傳統樂器已慢慢變作博物館式的東西，電子音樂將全部普遍。聽音樂會將不再是現在那樣的聽，可能你只用上網、戴一頂帽、下載你喜歡甚麼經驗都可以。所謂作曲家，就是創作這些經驗的人，或一群人。到時，音樂的定義，不一定與影像截然分開。人類藝術的表達將有不同的形式。

麥：那要分開來談，音樂技術是一回事，電子音樂作品是另一回事。

許：科技向前走也不就全都是好的。有時可以令生活很煩擾和呆板。音樂藝術應該追求人性，機器是不能代替人的。

費：機器是死的，不是活的。機器沒有人的生活氣息，血肉情感。

為甚麼作曲？

記：問問三位嘉賓，你們為甚麼作曲？

陳：我作曲是為了自娛，想聽自己寫的東西，聽聽自己付出的努力。作曲是辛苦的，但那很值得。很多時，跟演奏自己音樂的演奏者溝通，建立關係，可以令生命充實。前幾年，我比較理想化，認為作曲家應推廣文化、探索、創新，要有使命感。

麥：作曲為了甚麼？第一就是表達自己。另外，作曲有趣的地方是讓我學習，那是吸收知識的好方法。譬如我想寫一首好作品，我會先做很多資料搜集，例如寫場刊文章要資料，創作電子音樂時亦要做點研究；那就令自己不斷有動力追求新東西，令自己繼續成長，提升情操，人也沒那麼容易老。這是作曲給我的最大好處。

曾：為甚麼作曲？沒理由的。有時，那是聽了別人的音樂，自己也想寫一些。但說到底，所有作曲家都是天生，因天然衝動而作曲。作曲是自討苦吃的事情，是詛咒，也是使命。

註一：

Arcadiana 中譯《阿卡丹尼亞》，是寫於1998年的弦樂四重奏音樂，分為七樂章：《威尼斯夜歌》、《妙哉鈴聲、美哉鈴聲》、《歌自水方來》、《死亡探戈》、《乘渡》、《啊！阿爾比恩》和《忘川》。作曲家在介紹此曲的文章中說：「以上的七個標題當中，有六個標題都帶有已逝或逐漸消失的『田園牧歌』感覺。」〔資料來源：2002年香港國際現代音樂節特刊〕這作品在有調性與無調性之間徘徊，既有摹仿或解構以往的音樂風格，也有直接引用前人所作音樂的零碎片段。阿迪斯因《阿卡丹尼亞》獲得在是次音樂節中頒發的 ISCM-CASH 年青作曲家獎。||

訪三位出爐傑青音樂家

採訪及整理
陳君賜



每年一度由香港青年商會主辦的十大傑出青年選舉，第三十屆已在二〇〇二年十月選出十位成就出眾的得獎者。

在過去多屆中都有屬於嚴肅音樂界的音樂家獲得此項殊榮。今年更同時有三位音樂演奏家獲得這個獎項。一位是香港中樂團首席二胡演奏家辛小紅小姐、一位是香港管弦樂團副團長小提琴演奏家梁建楓先生、另一位是在職專科醫生的口琴演奏家，香港口琴協會主席及英皇口琴五重奏首席何百昌醫生。他們在音樂路途上都有個人獨特的經歷和生活體會、對音樂理想的堅持和抱負，他們的分享，可以幫助讀者了解他們艱辛的音樂歷程，更可以勉勵青年人積極向上學習。

你認為音樂事業起步階段的困難是什麼，當初你如何面對和解決呢？

辛：起步最困難的，是找尋機會

晉身一個讓自己能夠有更多演出和發揮機會的樂團。當機會未出現時，仍需要勤於習琴，一旦機會來到，便能即時應考。在樂團得到一席位後，還需要努力鑽研拉琴技巧，我更會利用長假期到中國內地尋求名師指導，積極認真地學習，提昇自己的音樂技巧及細緻的音色，務求達到最佳的演繹。

梁：起步的時候，最困難是要讓外界認識和肯定。剛從校園踏入社會從事音樂藝術工作的年青人，要比在學時付出更多的努力，才能建立自己的音樂事業。此外，除了貫通音樂的知識和掌握拉奏樂器的技巧外，也要注意個人的性格和修養。更要把握每次表演的機會、不要太計較報酬多少。面對失敗時，也不要氣餒，要勇於接納批評，積極改進和磨練自己的

拉奏技巧。我認為一位傑出的音樂家起步之先，最重要還是為自己的音樂路向「定位」，然後規劃所行的路，再抱「堅持」的態度，才能走向音樂事業的高峰。

何：追溯到十多年前，當時口琴師資不足，難以提高演奏技巧，再加上口琴古典曲目較少，不能發揮口琴特殊的音色，所以我經常與幾位師兄弟聚首一堂切磋琴藝，找尋經典樂譜改編給口琴吹奏，並且舉辦音樂會等，這都是出於我們對口琴的熱愛、自己努力的追求、和對口琴音樂的承擔，希望能讓社會人士更廣泛認識和接受口琴音樂。此外，由於我們都有個人的專業工作，所以分配時間去發展口琴音樂事業也是我們面對的困難。但我們一直都能彼此合作，並且善用每秒的空間來做推廣及發展

的工作。

你覺得香港在昔日與現時學習的音樂環境有何分別？有甚麼尚待改善的地方？

辛：香港近年認識和了解中國音樂的人比昔日多，因為政府舉辦很多普及中樂音樂會，加上音樂事務處在過去二十多年積極推廣中國音樂教育的普及課程和音樂會，現在學習中國的音樂環境已比昔日的機會為多。我認為中樂音樂會的曲目，除了演奏傳統音樂外，還應該多元化，例如西洋音樂採用二胡演奏，甚至二胡與爵士樂一起演奏等，讓觀眾一方面容易明白和產生共鳴，又能夠接觸和理解更多中國樂器的層面。

梁：我覺得昔日的學生學習音樂比較現在的學生單純，練習時也專心勤奮一些。現在學習音樂的環境太多外間誘惑，以致容易分心。俗語有云：「人抵擋苦難很容易，抵擋誘惑卻很困難。」其次，現在的學生容易找到課餘工作，一位只有五級程度的學生便已開始教學生，相對之下練習拉琴的時間卻少了。

從另一角度看，現在學習音樂的環境已漸漸地改善和發展。因為政府設有優質教育基金，提供資源給予學校的學生學習音樂，音樂事務處也有提供各種樂器課程，供兒童和青少年人學習音樂。但這些都只局限於音樂基礎教育，倘若政府能效法中國和日本，提供資源或獎學金培育已有一定程度的高級學生，相信香港的學生也有機會達到世界級水準。

何：香港昔日可以供我們學習音樂的環境，多數在於學校或社區，而且比較局限於基層教育。在七十年代，可供學生選擇學習的樂器很少，管弦樂器亦相當昂貴，所以未能普及。不過選擇學習口琴的人則頗多，原因是口琴價格平宜，家境較貧窮的家庭也能負擔。從八十年代至現在，學習音樂的環境漸漸地比昔日豐富得多，因為西樂平民化和社會開始富裕，一般家庭都能負擔樂器的費用，香港有更多音樂課程、普及音樂會等推廣音樂文化活動，於是學習樂器的人增加，政府現時除了在音樂事務處提供基層教育外，演藝學院也訓練了很多優秀的藝術人才。不過，學習和推廣口琴音樂及口琴演奏會等則比較少。我認為政府還有空間資助更多各類不同形式樂器的音樂會演出，擴闊觀眾對音樂界的領域。

你覺得你最重要的貢獻是什麼？你將來又有什麼抱負呢？

辛：我覺得自己沒有什麼重大的貢獻。我過去憑着大陸新移民的身分，經過長時間的努力，現在總算在音樂事業上有少許成績，目的只為實現一個音樂的理想，將中國音樂推廣到世界各地去，讓更多人認識中國獨特的文化和欣賞中國音樂。此外，我希望藉個人奮鬥的經歷，鼓勵新移民在逆境中自強不息，努力充實自己，創造將來的美好人生。至於我未來的抱負，是繼續演奏有獨特音樂風格的樂曲，推廣多元化的創新作品，和培育下一代對中國音樂有興趣的學生。

梁：我最重要的一次貢獻是在

1996年，當時中國大陸與臺灣的政治環境緊張，兩岸的一切交往活動都已停頓，我以音樂家身份，積極為臺灣組織音樂家交流團到訪香港、上海、北京等地方演出，一方面為兩岸作破冰之旅，另一方面促進兩岸的音樂家交流。此後，我亦經常安排其他的交流團到各地演出，積極推動三地音樂的發展，同時也在緩和兩岸的政治氣氛。

我的抱負是把握更多機會到世界各地演出。以香港音樂家身份，參與很多國際性音樂活動，目的是爭取香港在國際樂壇佔一席位。我將會組織弦樂四重奏到歐洲及美國巡迴演出，讓更多人認識香港音樂家的能力和水平。

何：我相信個人最重要的貢獻是昔日由組織口琴小組開始，以至正式成立口琴協會，將口琴的優點展示，給人知道它的獨特之處和魅力，提升了口琴的形象。1990年，英皇口琴五重奏小組舉行第一次演奏會，我相信這是全世界首度以口琴五重奏組合方式去演奏嚴肅古典音樂，當時得到社會及樂評人的贊賞，對我們實在是一個很大的激勵，我們會繼續朝這方向發展。

我首要的抱負是培訓本地優良師資，使更多人有系統地學習口琴音樂，其次是舉辦口琴節，讓更多人認識口琴音樂，還有將本地口琴作曲家的新創作宣揚到世界各地去。

你認為香港的音樂家的角色在香港及國際上的定位如何呢？

辛：香港音樂家應該積極推廣中國音樂的獨特風格，並且需

要有使命感將中國音樂和文化延伸到世界各地去；至於選擇曲目演奏方面，香港音樂家除了演奏傳統中國樂曲外，還需要演奏一些現代和前衛的樂曲。我相信如果中國音樂這樣繼續發展，將來一定可以在國際上佔一席位。

梁：音樂家在香港的角色，其實是處於非常重要的地位。在現今一片消沉的社會，他們應該更加積極，讓社會人士知道音樂的強大力量。音樂除了可以舒緩生活上的壓力，還能深入人類的心靈，甚至影響一個人的思想。香港的音樂家在國際上定位，只靠幾位名人的努力是不足夠的，還需要政府的支

持。例如日本和韓國政府，都有幫助出色的音樂家錄製唱片及推廣到世界各地。反之，香港的音樂家只能憑個人有限的資源和力量，要立足國際是有困難的。

何：香港的音樂家一直努力地到世界各地演奏，經常與海外音樂家交流，名聲甚好，他們已為香港樹立良好聲譽。在1995-99年間，我們在世界口琴賽中取得多個獎項，曾被多個國家邀請在不同場合演出嘉賓。音樂界開始對口琴接受，已由香港口琴界進身國際口琴界，又由香港音樂界走到國際音樂界。

今年香港榮幸主辦 ISCM 國際現代音樂節，並選出香港

音樂家擔任該會主席。我們更代表香港，被邀請為來自世界各地的作曲家及嘉賓演奏多首本港優秀作曲家的口琴作品，表現他們的創作特質。在2004年，香港將主辦第四屆亞太音樂節，證明香港的音樂家已漸漸由香港樂壇邁進世界樂壇，取得國際認同的地位。

何百昌，梁建楓和辛小紅三位知名年青音樂家均有遠大理想，勇於挑戰，為音樂開拓新的空間（他們同時獲獎，還造就了口琴，二胡和小提琴同台演出的罕有時刻），相信他們會畢生承擔使命，作出貢獻，與所有熱心的音樂人材攜手努力創出新天地。||

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 / 暑期課程招生



- ★ 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
- ★ 鋼琴初階班 (班制、小組或個別教授) (全期學費 \$960)
- ★ 師資訓練班 (I. 兒童音樂師訓班 II. 兒童音樂劇創作班)

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。

- ★ 2003 年暑期課程內容包括：
半音階口琴、現代風格旋律寫作、流行曲編曲法（結他）、合唱指揮、聲樂，古典結他、五級及八級樂理班、視唱練耳班及兒童音樂班，由資深老師任教，詳情請致電音專查詢。

《行草》的舞蹈與音樂

周惠娟

雲門舞集繼《水月》之後，林懷民把他構思了二十年之以書法入舞理念，在新作《行草》展現出來。2002年11月8日至10日是《行草》在香港文化中心大劇院的海外（在臺灣以外）首演，我觀賞了8號的演出。

開始時：舞台無聲無動靜亦無明燈，幾位舞者輪流慢慢以氣帶出動作，至明晰的永字八法，揭開了《行草》的表演序幕。

頓挫有力，慢中帶勁，氣運丹田而流注於頭、頸、臂、手、腿、腳尖。表演者形神合一，呼氣吸氣，然後以氣帶意，動作起於臂，而力度由腰腿為支點。

音樂隨起劃開了黃羲之、蘇東坡、顏真卿、張旭等之行草走筆龍蛇書法。一幅幅放得非常巨大的字帖，在燈光投射底下，書法飄然游動於舞台，舞蹈的靈氣猶如揮筆墨染，把行草靜態、動態和它的跳躍奔騰活動於台板之上。

跟《水月》有別，《水月》是以太極入舞，舞的線條非常陰柔婉轉，舞者把肢體之純美圓通和它的脈搏律動，與巴赫音樂的蒼鬱高絕，配合得圓融俊美。舞者、巴赫、林懷民，《水月》印證了藝術到了高處，是可以互相呼應。

跟《水月》相反，《行草》之美，是以張力為形，氣韻為神，舞者的肢體有時在伸、延、轉、合、奔、躍之中給人感到如書法的勾、捺、點、撇。而舞姿在收放處，令人意味到水墨之高奇有致，並且變化莫測。林懷民的編舞，是有意吸納行書之神態墨色和筆力，為其舞蹈語言。

評論《行草》，如果不以書法作思考根據，無論怎樣都說不過去，雖然林懷民在終場跟觀眾對話時說「舞者不是以身體來寫書法，而是把書法行草元素入舞，希望觀眾不要用書寫行草來看他們的舞蹈。」這說法，我相信大部份華人觀眾都做不到，原因林懷民很多時把行草書法字跡鋪蓋半邊舞台，燈光投射在書法上面，舞台馬上呈現各家各法之書法美和他們的墨氣和筆氣。就算不善毛筆者，都會呼吸到草書之精妙和豐采。

西方人士倒符合林懷民的說法，他們不明白何謂行書，他們看到一大幅如畫的字，又看到如詩的舞姿，他們真的看得目瞪口呆，既感覺新鮮，又被一班舞藝不凡的演員所吸引，他們是舞蹈的純欣賞者，對於放大的書法，我聽到坐在我背後的一對外國夫婦說：「多奇妙的字藝」又專心看舞去了。

相對來說，我們都知道草書是甚麼，知道台上所跳的是呼應不同的書法家之筆意和字義。舞之律動以氣帶勁，氣在舞先，跟書法之「意在筆先」同出一轍。全部舞者所跳的都是源出書法的靈感，也許把字少放一些，把舞多些自己的表達，觀眾會抽離各位書法家的運筆走勢，而去專心欣賞舞中有書法的藝術意境。

當晚的完場談話，有一位由深圳專程來港欣賞《行草》的男士，他說自己不是藝術家，是一位商人，他覺得中國某些很優秀的文化，都在林懷民的精神與魄力底下開拓了新的藝術領域，他覺得《行草》很出色，很有藝術造詣，可惜把行草跳得太凝重，書法有的地方該令人看得很開心的……

我也就《行草》向林老師表達了自己對當晚的音樂和舞一些意見；我看到台上的演員，把全部生命力都貫注到每一個動作，以精深的舞姿去演繹《行草》，真的令人感動。剛才那位先生說以書法入舞很精彩，但太凝重了，我也有同感，瞿小松的音樂跟舞蹈，兩者都表現出藝術之質樸和自然空間感，不過音樂跟舞所傳達的是兩種不同的質樸味道。瞿小松的音樂，有一股來自自然界的虛空味，西方近代音樂味濃而

書法味少，音律很樸素很有原始味，帶一點土著的自然氣息。音樂的進行虛中有強節奏，我覺得它表現混沌初開，有點土人對大自然的莫名恐懼多過書法的虛中有實，瞿小松的音樂帶給我這份感覺，是我在觀舞當中的心理迴響。

《行草》舞蹈所表現的質樸，是藝術性的，是有創造的，是藝術化了的質樸。換言之，這次音樂跟舞蹈只有形似，而神韻則各自表述。瞿小松的音樂內涵是屬於荒野間之自然律動，林懷民的

編舞和舞者所跳出的律動是集太極、武術、現代舞、芭蕾舞、行書，和打坐所衍生的自然氣韻。

作曲家許翔威說，如果演奏大提琴不是德國人，而是中國人，在落弓收音之間放鬆一點和收得慢一些，音樂可能會多點中國韻味。他的意見，我很同意，西方音樂重情節意境，演奏時有一定的精密度，中國則講究氣與韻，有時真的可意會而不能言傳。

此外，七十分鐘的演出，時

而慢中帶勁，時而狂怪有度，舞出一位又一位書法家的精、氣、神，和他們的運筆走勢和墨意。

演員的精采「舞藝」與靈性，是值得觀眾喝采致敬的。不過，正如那位商人所說，太凝重了些。我覺得用太多巨型的書法，讓台上營造出墨跡與舞的互動效果，有時反而給人在視覺和感覺上負擔太重。如果《行草》多增一分瀟灑舞味，那就更加完美了。

周惠娟藝術創作室

網頁 www.moniquearts.com

韋瀚章教授逝世十週年

樂友

韋瀚章先生乃中國近代音樂史一位知名人物，為中國藝術歌詞的一代宗師。他的貢獻良多，無數優美文辭被作曲家譜成經典歌曲，他是《樂友》早期的主編，亦曾擔任香港音專之教務長及校監，並於音專創立「歌詞習作」一科，親自任教。韋教授一九〇六年一月十七日生於廣東中山，一九九三年二月二十七日卒於香港，享年八十七歲。

韋瀚章教授於《樂友》發表之文章索引

| | | |
|----------------|---------------------|------------------|
| 中國歌曲四十年 (4 期) | 一個急切的課題 (11 期) | 《易水送別》歌詞 (35 期) |
| 長恨歌 (5 期) | 詩詞與音樂 (18 期) | 歌詞寫作五十餘年 (38 期) |
| 黃自軼事兩則 (5 期) | 認識歌詞 (19 期) | 憶黃自 (39 期) |
| 補恨 (5 期) | 教了一年《歌詞習作》之後 (23 期) | 林聲翕教授與我 (41 期) |
| 我們需要的歌詞 (7 期) | 先有歌詞然後作曲 (30 期) | 怎樣領略詩歌 (44 期) |
| 學寫歌詞的問題 (10 期) | 重青樹 (31 期) | 歌詞寫作心得與見解 (46 期) |

*「韋瀚章先生歌詞創作之成就」由黃友棣教授撰寫刊於樂友 (39 期)

*一九九三年韋教授逝世後刊於《樂友》之懷念文章，包括黃友棣撰「懷念歌詞大師韋瀚章教授」、小許撰「紀念韋瀚章老師」及梁耀麟撰「海內仁君子·詩人稱浩如——念韋瀚章教授」。

此外，香港音專於一九九五年一月出版《韋瀚章教授紀念文集》，輯錄照片、手稿圖片及二十位樂界名人悼念文章。

*歡迎以韋瀚章為題材投稿下期《樂友》，以作十周年紀念。



韋瀚章教授

阮咸樂團的發展空間

余少華

阮仕春所製作的樂器，包括現代柳琴、阮咸，復原唐代的曲項琵琶及直項五絃，彈過及聽過的人已有公論，他過去多年在樂器製作上的努力成果亦有目共睹，不贅。為朋友寫寫捧場文章的意義不大，但作為一個跨世紀的中國音樂現象來討論，仍有一定的歷史文化意義。

首先要指出的是，高、中、低音的同種樂器編制，無論柳琴、阮咸、琵琶、弓弦胡琴、笙或笛子等等系列，均非中國傳統器樂音響及織體的固有觀念。這並非說中國傳統器樂沒有高、中、低音的觀念，這祇要翻一翻1978年在湖北隨縣出土的曾侯乙編鐘的音域便一目了然。但嚴格來說，一套編鐘是一件樂器，把幾套大編鐘放在一起合奏僅有視覺上或政治上的意義。正如西方鋼琴八手聯彈（共四人）在相同樂器合奏組合上已到了極限，十個鋼琴或三十個古箏的合奏僅會在鋼琴學院或古箏學院的學生音樂會出現，如此以大量相同樂器的組合與西方弦樂：第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴的S. A. T. B. 式組合是大有分別的。

阮仕春領導的阮咸樂團的高、中、低音組合亦明顯受西方弦樂 consort 觀念的影響，在音

質、音色上達到了一致；在型制上務求統一。五十年代蘇俄的三角琴（balalaika）樂團及東歐共產國家如羅馬尼亞的“民族樂隊”已有先例。北京、上海、濟南等地在五、六十年代亦作過不同的實驗；彭修文、秦鵬章、顧冠仁、王惠然亦有過多方嘗試。但與西方弦樂不同的是：小、中、大提琴是有音柱及底、面板共鳴的弓弦樂配套組合，並有大量以功能和聲為音樂語言的巴洛克、古典及浪漫時期的曲目支持。回顧西方音樂史，文藝復興至巴洛克時期仍有各種大小及形狀的彈撥樂器如：lute, vihuela, guitar, mandolin, theobo, pandora 等流行，但到了古典時期，交響樂隊的編制漸趨穩定之際，亦是上述各類西方彈撥樂器被淘汰出大型管弦樂隊之時。值得深思的是，十二平均律亦在此刻風行歐洲，而最容易與十二平均律接軌的有品位（frets）彈撥樂器反被無品位的小提琴家族所取代。

中國的「國樂」也好，「民樂」也好，「中樂」也好，其弓弦樂分高胡、二胡、中胡及革胡的S. A. T. B. 編制效法哪一套？不言而喻。幸好中國胡琴不用指板，亦無音柱，用蛇皮而非用木板作主要共鳴物質（實為其獨特之處），故撥弦效果達不到西方弦樂的效

果，不然琵琶、柳琴、三絃及小、中、大阮早已被逐於樂團久矣！

說了一大堆從歷史角度出發的話，並不是要倒阮仕春的台，而是要點出這類以西方功能和聲S. A. T. B. 為模式的彈撥樂組合的發展空間。其實國內一些民樂團亦曾有類似實驗，即棄用琵琶、三絃、柳琴等樂器，取而代之的彈撥樂器為大、中、小阮，此亦與阮仕春的理念一致，所追求者不外西方弦樂的音色統一與音量平衡，其“和諧”及音色融和（hi-fi 迷的所謂 blending）是有特定文化背景及意義的。聽慣了西方管弦樂的音響迷亦往往以這兩點批評中國樂器不如西方，殊不知中國樂器原非為西方功能和聲而設，其合奏美學亦與西方管弦樂有異。此點不難說明，僅對中國傳統吹打（戲曲或殯儀館中的）及各地方的絲竹合奏作小心的聆聽便可。

阮仕春的阮咸系列與國內之不同，在於國內樂團所用之阮祇能說是圓形的中國guitar，與中國傳統阮咸無論在音色、樂器構造的設計上均相去甚遠。而阮仕春設計的阮咸系列，則以傳統的中國阮咸為本。既然接受了高、中、低音的編制及十二平均律，西方

的功能和聲及曲目的接受亦自不待言，亦因擺脫不了既成事實的困境使然也。目前阮仕春的組合，奏一些輕音樂式的樂曲是應付裕如的，像「彩雲追月」、「月圓花好」及「步步高」等即屬此類。但無可避免的是，既用了西方的體制，聽眾自然會用西方管弦樂的音響標準來聽阮咸樂團，大阮不夠 double-bass 強亦是意料中事。至於中國傳統曲目，僅在台灣及越南的月琴(均長柄，亦阮咸遺風)，京劇中的月琴及琉球一帶明清樂的月琴，廣東粵樂及潮樂所用之秦琴(均不甚彰顯)或可溯半點雪泥鴻爪，但要重現於現代舞台，仍需大量重構及編配的工

作。若作曲家、編曲家及演奏家能擺脫西方音樂思維(這包括西方的古典、浪漫及現代)，把阮咸的傳統音色，演奏技法及音樂特色重現及發揮，或會有一番新氣象。然則推廣這類阮咸樂團尚有可為否？

事無絕對，十二平均律的阮咸比諸琵琶、三絃易上手，訓練需時亦相對地短，可奏中外樂曲，在音律上是一個折衷，在曲目上是一個妥協。要年輕的學生一上手便學奏傳統七律，要強調粵樂「乙反」、潮樂「活五」的獨特性，在今日亦未免不切實際。若能引起年輕人對“中國”樂器及

合奏的興趣，已成功了一半。以阮咸作入門，再登琵琶、三絃及其他中國樂器之堂奧亦未為晚。正如從西化了的民樂或中樂開始，逐漸懂得欣賞古箏、琵琶的傳統曲目，以至古琴的世界，再而京昆，其他地方戲曲、說唱及器樂樂種，亦大有人在，阮咸亦不會例外。

在目前一面倒西化及商業化音樂當道的香港，阮仕春對阮咸的執著及努力，是一個明知不可為而為之的壯舉，但有點悲涼，我們樂於支持，但願阮仕春不會因此而成為中國樂器製作及演奏上的雷鋒！ ||

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 *

該是時候展開香港流行曲的學術性研究工作

徐允清

前言

小學及初中時，香港粵語流行曲是我的良伴，當時大部份榜上歌曲我都能背唱得出。若不是這些流行曲，我也不會走上以音樂為職業的道路。及至升上高中，開始聆聽西方古典音樂，漸漸與流行曲脫節。更受報章音樂版、古典音樂雜誌的「薰陶」，產生了西方古典音樂乃高級音樂，流行曲不能登大雅之堂的觀念。這種觀念一直維持至大學早年。大學三年級時修讀當時剛從美國學成歸來的民族音樂學者陳守仁博士（現為香港中文大學音樂系教授）的中國音樂史、戲曲課程，開始接觸民族音樂學（ethnomusicology）的觀念，也第一次聽聞流行曲也值得研究。但往後出美留學及回港後的工作，研究對象都主要為西方古典音樂，甚至可以說我也在傳播西方古典音樂優越論。這次到英國留學，深深體會到十七世紀以後的西方藝術音樂予人「高級」的感覺，普遍被視作「經典作品」之因，實非這些音樂擁有絕對優越品質之故，而是過去幾百年西方音樂史家及研究人員艱苦努力，西方政府投入大量資源將之保存推廣，及西方國家政治、經濟、文化上的帝國主義、殖民主義使之然。反觀香港的情況，文化藝術上不熱衷於保存遺產，各類型的文化藝術、歷史文物都隨時間而消失，於是我便萌生整理少年時熟悉的香港粵語流行曲的念頭。

去年夏季回港在香港音樂專科學校開辦了兩場名為「粵語、國語流行曲中舊有材料的運用」的講座^(註1)，作為我對香港流行曲整理工作的第一步。在此感謝香港音樂專科學校給予我這個機會

開辦這兩次講座，以及余少華博士、黃智超先生在錄音資料搜集方面的協助。

在籌備這兩次講座的過程中，重聽很多久已遺忘了的舊曲，又細心聆聽了一些從不認識或以往沒有細心欣賞的錄音。現將籌備這兩次講座時及其後的一些零碎思想與大家分享。

香港音樂學術界看不起香港流行曲

香港音樂學術界看不起香港流行曲是不爭的事實。香港大專院校的音樂系課程大致可分為三大類：佔重心的是西方古典音樂，其次是傳統中國音樂（包括器樂、民歌、說唱、戲曲），再其次是世界音樂。然而香港產量最豐富、過去三十年最多人欣賞和認識的粵語、國語流行曲，照筆者所知，在香港的大專院校音樂系仍沒有獨立一個課程作學術性介紹及研究。筆者曾使用的香港中文大學音樂系音響圖書館及香港演藝學院圖書館也不收藏香港流行曲的唱片。香港中文大學音樂系副教授韋慈朋（J. Lawrence Witzleben）博士一篇關於香港粵語、國語流行曲的英文學術論文更記載了以下一件事件：香港音樂事務處一個領導人曾建議在學校課程加入流行曲，但一位大學音樂系教員寫信反對其建議，其後該音樂事務處領導人被調職，該職位由較保守的人士接任。^(註2)

為何香港音樂學術界視香港流行曲為洪水猛獸，非起而誅之不可？我看原因不外兩個：一、他們認為香港流行曲音樂上簡

單；二、他們認為香港流行曲歌詞不佳。因此香港流行曲不值得作為研究對象。

香港流行曲音樂上簡單？

先談第一個問題：香港流行曲音樂上簡單。筆者有一位非音樂專業的朋友聽聞有人一日可作流行曲數首，以此認為流行曲簡單。筆者希望各位先想想：創作速度是否和作品質素一定成反比——即創作愈迅速，質素便愈差？我們只需舉韓德爾的《彌賽亞》、莫扎特最後三首交響曲、舒伯特的《魔王》為例，便知道這理據不成立。這些作品都在極短的時間內完成，但在西方古典音樂界我們都視它們為大作。巴赫有一段時間為禮拜的需要每星期都要寫成一首康塔塔（cantata），但時間的緊迫並沒有影響這些作品的質素，可知創作時間的長短和作品的質素沒有必然的反比關係。

其次我發現這位朋友的觀念有一點混淆。他所說的一天創作流行曲數首，只是指旋律而言（或最多包括和弦編配），但這旋律（或加上和弦）距離一首流行曲的完成階段（即錄音出版）還有多遠？至少還要經過填詞、編曲和錄音。他說一天創作流行曲數首，不是和說貝多芬寫成《歡樂頌》的旋律即完成第九交響曲第四樂章的誤解一般嗎？

再其次我要討論一個問題：是否愈複雜的音樂就代表愈進步、愈優越？若答案是肯定的話，那麼我要問：為何我們今天還聆聽貝多芬的音樂？怎麼現今在古典音樂會演奏的不完全是二十世紀（甚至二

十一世紀)如布萊茲(Pierre Boulez)、施托克豪森(Karlheinz Stockhausen)等作曲家的作品?我們今天還經常演奏貝多芬的作品,肯定證明音樂的複雜程度與其可聽性、優越性沒有必然關係。

西方音樂界在十九世紀以前也遵從漸變的自然法則,但自十九世紀貝多芬開始刻意求新,自此走上非變不可的不歸路。再加上音樂學(musicology)在十九世紀蓬勃發展,學者所推崇的都是對後世有所影響的創作方向,因此形成要新才是好作品的觀念。筆者和一些作曲家的傾談當中普遍發現他們認為現在創作音樂非為無調性不可,現在還創作調性音樂(包括流行音樂)便不入「嚴肅音樂」之流。

西方音樂界這種刻意求新的觀念雖有其歷史背景,但筆者卻認為不可以作為衡量作品優劣的唯一準則。我們在二十世紀西方音樂界便看到一些反常的現象:為新而新。我認為1952年凱奇(John Cage)創作《4'33"》已經宣佈音樂為新而新是一條死胡同的路。這首作品為四分三十三秒的寂靜。若論創新,我想不到有任何作品可比這首作品更創新,但這是否音樂發展的道路?若這首作品也可寫入音樂史書,我不明白那些悅耳的香港流行曲為何不可入音樂史書!

若論複雜,布萊茲的作品可說已複雜到極點,其整體序列主義(total serialism)作品雙鋼琴曲《Structure Ia》(《結構Ia》)將音高、節奏、力度、發音法各自按照一定程式出現,以致得出的樂譜複雜之極。但這種紙上堆砌的音符,演奏者能否準確演奏實在是一大疑問(音高和節奏還有可能準確演奏,但要每次都準確演奏力度和發音法簡直是沒有可能)。這種脫離實際演奏的創作

方式,其意義又在哪裏?

此外,筆者在籌備這兩次講座的過程中發現一般人認為香港流行曲簡單是很片面的看法。我們若單看流行曲的旋律、節奏及和聲,無疑比西方十七世紀後的藝術音樂簡單。但香港流行曲複雜的地方在其他方面。粵語是有音調的語言(tonal language),意即一個字高低音不同意義即不同,「媽」與「麻」拼音同為"ma",但「媽」的唱名為mi,「麻」的唱名為低音sol。粵語有九聲之分,當我們說一句說話,當中已隱含旋律。粵語流行曲是詞與曲結合的樂種,填粵語歌詞要考慮歌詞本身隱含的旋律和音樂上的旋律同方向進行,這樣聽者聽起來才明白歌詞的意思,要做到這點而歌詞又要成文、符合語法規則是很困難的事,此亦為粵語流行曲最複雜之處。

其次,香港流行曲的音色也很複雜,它們的製作很多時運用了合成器(synthesizer),這種音色有別於一般中、西樂器,如何形容這種音色是我籌備講座過程中遇到的一大困難。可以說,我們還未發展出一套討論流行曲音色的方法。在討論流行曲音色及織體時,研究者也遇到和研究西方古典音樂截然不同的問題。研究西方古典音樂有總譜可作依據,但流行曲的樂譜只是旋律譜(或加上和弦),對音色和織體的研究幫助不大。研究人員要進行這方面的研究,一切要憑聆聽錄音。在各樣樂器混雜而織體又頗複雜的情況下如何討論是研究人員遇到的一大難題。因此我認為香港流行曲音樂上簡單的說法很片面。

香港流行曲歌詞不佳?

再談第二個問題:香港流行曲歌詞不佳。筆者認為反對香港流行曲歌詞的原因主要有三:一、太多情歌;二、俚俗不堪;三、語法不通。

有團體做過調查,發現香港流行曲大部份為情歌,恐怕影響青少年成長。(註3)首先指出,在籌備這兩次講座的過程中,筆者重新聆聽多張唱片,發現其中非情歌數目也不少。可能做調查的團體著眼於上榜歌曲而得出此結論。其次,我不明白為何以愛情為內容會成為人們反對流行曲的理由。愛情是人生極為重要的事情,以它為題材有甚麼不妥?君不見古今中外的文學作品中愛情都是主要的題材嗎?為何獨要以此而反對香港流行曲?

不少人認為香港流行曲歌詞俚俗。暫且不談歌詞俚俗的作品有沒有保存研究的價值,先談香港流行曲歌詞是否百分百俚俗。筆者這裏舉出兩個例子:

曳搖共對輕舟飄,互傳誓約慶春曉,兩心相邀,影相照,願化海鷗輕唱悅情調。……

(許冠傑《雙星情歌》)

天蒼蒼,山隱隱,茫茫途路,沙灰灰,雲素素,白白野草,深深思,細細看,共覓盛唐瀚浩。……

(黃霑《同途萬里人》)

這些詞作足可與唐詩宋詞媲美。因此認為香港流行曲歌詞俚俗是以片蓋全的看法。沒有人作鑑賞整理,便分不清哪些是佳作,哪些是俚俗之作。

再談俚俗的歌詞是否沒有研究的價值?不少香港人以為西方藝術音樂均為意識健康的作品,因此被保留下來。其實現今寫入西洋音樂史書的一些中古時期,文藝復興時期的世俗歌曲也十分鄙俗,甚至涉及性行為。西方學術界因其音樂上的價值不嫌棄這些歌詞通俗之作,亦進行保存整理的工作,以致這些歌曲今天得以寫入西洋音樂史書。香港流行曲的歌詞與這些歌曲相比,露骨程度可謂小兒科。然而

香港衛道之士以少撮通俗的歌詞而全面反對將香港流行曲納入教育系統。我們一天不保存，不整理，不研究香港流行曲，這些歌曲便一直沒有機會寫入史冊，亦會隨着時間過去而消失。

至於香港流行曲歌詞語法不通，我也承認存在這種情況。如前所述，粵語為有音調的語言，如之有九聲之分，填詞要歌詞音韻與旋律協調，又言之成理、合乎語法規則是很困難的事，因此有填詞人為合乎音韻勉強填一些詞義或語法不通的字句。但要填完全符合語法要求的歌詞也不是沒有可能的事，只在乎填詞人的功力。過去不少出色的粵語歌詞填詞人(如黃霑、盧國沾、鄭國江等)便曾寫下無數佳作。我仍堅持這觀點：沒有人作鑑賞整理，便分不清哪些是佳作，哪些是劣作。若沒有人作研究批評，一般聽眾只作被動的受眾，佳作劣作不分，創作便沒有進步。

展望

以下談談筆者在籌備這兩次講座過程中遇到的困難，以及要認真整理香港流行曲，政府、社會及學術界要做的功夫。

筆者遇到的一大困難是資料的核實。香港沒有供研究用的流行曲唱片資料庫，筆者所用的錄音都是近年重版的鐳射唱片。然而唱片公司重版錄音只考慮商業運作，不考慮作學術研究所需的資料。這裏列舉出筆者認為不理想之處：

1. 重版鐳射唱片不列歌曲原版年份及原唱片號碼。歌曲原版年份及號碼對歷史研究至為重要，然而大部份重版唱片都不列這些資料。筆者知道這方面資料的書籍只有一本^(註4)，但當中所收的唱片數目也很有限。

2. 歌曲創作、製作者資料不全。一首流行曲，作曲、填詞、編曲、原唱者的資料對學術研究都極為重要，但不少重版唱片這些資料都不齊全。

3. 歌曲出處互有矛盾。香港流行曲很多是舊曲新詞，原曲資料對學術研究一樣重要。筆者發現唱片介紹在歌曲出處方面嚴謹程度不足。《相思河畔》一曲，有唱片謂原為暹羅民歌^(註5)，有唱片謂由 Virginia Pereira 所作^(註6)。林子祥所唱的《每一個晚上》列出三位外籍作曲者，卻不列黃自^(註7)(此曲中段引用全首黃自的《花非花》)。

4. 歌詞印製嚴謹度不足。重版唱片中，歌詞漏印、錯印的情況普遍。錯別字已是司空見慣，再時有繁體簡體混雜的情況出現，在繁體的歌詞中常有簡體的「里」(裏)、「愿」(願)等字出現，甚為不理想。

5. 如前所述，香港流行曲的樂譜主要是旋律譜(或加上和弦)，對音色和織體的研究幫助不大。再加上樂譜很多時由出版商編印，權威性不足，也時有錯誤。

針對以上困難，筆者呼籲香港政府、電台、學術界、香港作曲家及作詞家協會、唱片公司共同合作，為推動香港流行曲的學術性研究工作作出努力。以下是筆者的建議：

1. 成立香港流行曲唱片資料庫，及早保存現有的流行曲黑膠唱片，將這些唱片的資料整理，貯入電腦，供研究人員查閱。

2. 成立香港流行曲圖書館，搜集作曲家、編曲家、填詞人的手稿、樂譜，將這些資料整理，出版流行曲的權威性樂譜版本(即

忠於錄音的演奏版本和歌詞)。

3. 鼓勵大學音樂系學者從事香港流行曲的學術性研究，在大學開辦其課程，並訓練音樂學、民族音樂學的研究生投入研究香港的流行曲，在資料整理、核實方面做點功夫。

4. 香港作曲家及作詞家協會訂定版權規則，訂明在學術著作引用流行曲樂譜如何付版權費。

結語

雖然我攻讀西方古典音樂出身，但我更深信民族音樂學一個信念：樂種無分高級低級，任何音樂都有研究的價值(包括流行音樂)。現今模式的香港粵語流行曲已流行了三十年，我們若不開始做整理保存的功夫，這些文化遺產將隨時間而消失。我們不能期待西方學者或國內學者為我們作整理香港流行曲的工作，這項艱鉅的任務，我們香港人不做，還有誰來做？

然而香港音樂科的學者大部份都看不起香港流行曲。而那些從事流行曲工作的人(包括作曲家、填詞人、編曲家、歌手、錄音師、唱片騎師等)又不會從事學術性的工作。至於普羅大眾則只是被動的聆聽者。沒有人討論、研究、批評，創作便不會進步。若那些歌藝不精的歌手唱片銷售數量年年達白金數字，若那些歌詞連最基本的語法要求也不能達到的歌曲年年入選十大中文金曲，我們難以期待香港流行曲會被人看得起。培養有鑑賞力的聽眾，對香港流行曲作出批評，選出經典之作加以保存，這方面的工作刻不容緩。

已出版的香港流行曲學術性書籍主要集中於歌詞研究或從社會學、文化學的角度進行探討^(註8)，從音樂角度研究的可說絕無僅有

(註9)。現在該是時候展開這方面的工作。研究香港流行曲須具備多方面的才能。理想的研究方法應結合音樂學、民族音樂學、語言學、中西文學及文化學的研究方法。我們應趕緊訓練這方面的研究人才，在這些文化遺產消失之前盡力保存。

最後我以芝加哥大學教授、民族音樂學者Philip V. Bohlman一本新書內一句說話呼籲香港政府及音樂學術界開始重視香港流行曲的學術性研究：

"The Congress [the 1932 Cairo Congress of Arab Music]..... serves as a reminder that what gets admitted to the canon of world music at any moment depends on government decisions as well as on commercial and scholarly decisions." (註10)

譯：「那會議（譯者按：指一九三二年在開羅舉行的阿拉伯音樂會議）提醒我們：於某一時間在世界音樂的研究範疇裏面哪一種音樂成為經典，取決於政府、商業、及學術界的決定。」

筆者身在國外得以完成本文，有賴李秀英提供部份書目及歌詞資料，謹此致謝！

註：

1. 2002年5月31日及6月7日晚上七時十五分香港音樂專科學校正校文軒堂舉行。
2. J Lawrence Witzleben(1999: 255, 註18)。
3. 筆者於九十年代從電視新聞中獲悉，因當時沒有記下詳細資料，現已無法追尋。
4. 香港電台十大中文金曲委員會(1998)。
5. 《EMI 100週年珍藏系列之風華絕代：5. 新歌原唱》。
6. 《一生紫愛陳百強1979-1992》及《離開那個不愛你的人》。
7. 《華納23週年紀念精選系列：林子祥》。
8. 這些著作包括黃志華(1990)、陳

清僑(1997)、朱耀偉(1998, 2000, 2001)，論文則有Joanna Ching-Yun Lee(1992a, 1992b)。

9. 參閱Kelina Kwan(1992)、Witzleben(1999)、余少華(2001第五、七章)。

10. Philip V. Bohlman(2002: 50)。中

參考書目

陳清僑 編

1997 《情感的實踐：香港流行歌詞研究》香港：牛津大學出版社。

黃志華

1990 《粵語流行曲四十年》香港：三聯書店。

香港電台十大中文金曲委員會編

1998 《香港粵語唱片收藏指南——粵語流行曲50's-80's》香港：三聯書店。

余少華

2001 《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》香港：牛津大學出版社。

朱耀偉

1998 《香港流行歌詞研究：70年代中期至90年代中期》香港：三聯書店。

2000 《光輝歲月：香港流行樂隊組合研究(1984-1990)》香港：匯智出版有限公司。

2001 《音樂敢言：香港「中文歌運動」研究》香港：匯智出版有限公司。

Bohlman, Philip V.

2002 *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Kwan, Kelina

1992 "Textual and Melodic Contour in Cantonese Popular Songs." In *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento, Italy: Università degli Studi Dipartimento di Storia della Civiltà. Pp. 179-188. Italian version "Profilo verbale e musicale nei popular songs cantonesi" on pp. 99-104.

Lee, Joanna Ching-Yun (李正欣)

1992a "All for Freedom: The Rise of Patriotic/Pro-democratic Popular Music in Hong Kong in Response

to the Chinese Student Movement." In *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End. Pp. 129-147.

1992b "Cantopop Songs on Emigration from Hong Kong." *Yearbook for Traditional Music* 24: 14-23.

2000 "China/Hong Kong: Pop and Rock." In *The Rough Guide: World Music*. New edition. Eds. Simon Broughton and Mark Ellingham. London: Rough Guides Ltd. Vol. 2, pp. 49-55.

2001a "Cantopop." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

2nd ed. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Vol. 5, p. 65.

2001b "Hong Kong. 2. Popular Music." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Vol. 11, p. 686.

Lee, Joanna C., and J Lawrence Witzleben

2002 "Syncretic Traditions and Western Idioms: Popular Music: Hong Kong." In *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia: China, Japan, and Korea*. Eds. Robert C. Provine, Yoshihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben. New York: Routledge. Pp. 354-356.

Witzleben, J Lawrence

1999 "Cantopop and Mandapop in Pre-postcolonial Hong Kong: Identity Negotiation in the Performances of Anita Mui Yim-Fong." *Popular Music* 18: 241-258.

音響資料

《華納23週年紀念精選系列：林子祥》
Warner Music Hong Kong 2001, UPC No. 0927-42328-2

《離開那個不愛你的人》梁雁翎 FITTO ENTERTAINMENT 1992, FCCS 92010 CD

《一生紫愛陳百強1979-1992》Warner Music Hong Kong 2000, 8573-83201-2

《EMI 100週年珍藏系列之風華絕代：5. 新歌原唱》EMI 1997, 7243 833089 27 ||



拉赫曼尼諾夫的升c小調前奏曲

陳兆勳

俄國的史克里亞賓 (Scriabin 1872-1915) 與拉赫曼尼諾夫 (Rachmaninov 1873-1943) 都曾仿效蕭邦的《前奏曲》，相繼於不同時期寫出以二十四個大小調為結構的前奏曲。相比之下，拉氏的曲式結構較為龐大，演奏技巧也顯得複雜而多樣化。由於他的《前奏曲》不是同一時期的創作，因此作品編號也有所不同。1901年他創作了十首《前奏曲》為 op. 23，相隔近十年的1910年又寫下了共十三首，編號為 op. 32。最後將十九歲時創作的 op. 3 no. 2 的升c小調湊在一起，合共為二十四首《前奏曲》。這全套作品，雖然在調性的先後排列上沒有一定的規律，但都依照十二個大調及十二個小調的明確調性來寫作的。

拉氏的《前奏曲》，集中表現了他的音樂風格。由於強烈的戲劇性矛盾的刻劃而呈現出的大音量對比，強化了鋼琴演奏具管弦樂隊效果的特點。複雜多變的鋼琴織體組成了多層次的音樂線條，從而使得音響豐滿及富於色彩變化。優美的旋律線條，糅合着俄羅斯淳樸的鄉土氣息。哀怨傷感的情緒所凝聚成的那一種濃郁的感情色彩及氣勢磅礴的悲劇性效果，更具有最打動人心的藝術感染力。在這些《前奏曲》中，以升c小調 op. 3 no. 2 最為人知曉。作品第三號共含五首獨立的鋼琴獨奏小品，是拉氏於1891年

於莫斯科音樂學院畢業後，於次年十九歲時完成的稍具規模之作。題名為《幻想小品集》(Morceaux de Fantaisie)。由於拉氏經常演奏其中的《前奏曲》，作曲家及這首樂曲馬上得到空前的盛譽。

被人擅自加標題

1893年出版了該曲集後，這首《前奏曲》更傳遍了歐洲各國。在英國，更有人為樂曲加上不同的曲名，如「莫斯科的火焰」(The Burning of Moscow)，「最後的審判」(The Day of Judgement) 及「莫斯科的圓舞曲」(The Moscow Waltz) 等等。因此，拉氏於1898年訪問英國時，卻是已名聞處處了。據作者自己的表示，樂曲的創作靈感乃得自莫斯科克里姆林宮的鐘聲。根據作品的音樂效果來說，鐘聲的音樂形象描繪，自然是確切得多。音樂開始奏出的三個強奏音（主題動機），有如沉重的大鐘的敲擊聲，跟着出現的不同力度的鐘聲；就像不同距離傳來的各種鐘聲迴響。樂曲的再現以最強音 fff 描繪了所有鐘聲的同時哄鳴。最後鐘聲由近而遠地逐漸消失，這種音樂效果能直接給人以清晰的感覺。

這首樂曲以通常使用的三段體曲式寫成。第一段的主部以緩板 (Lento) 進入，以三個音的主題動機逐步推進，雖然有短暫的移

調模進，但都穩定在升c小調的調性上。手法洗煉而富於沉重的音樂氣氛。從第十五小節，樂曲進入了富於對比性的快速樂段 (Agitato)。Agitato 一詞，雖然屬於情緒術語——「激動地」，但在音樂結構中，往往會加速或變速處理。拉氏在這個中間樂段裏，只以變換速度來突出音樂形象的對比，調性則依然固定在升c小調的基礎上。我曾看過幾篇介紹此曲的文章，都提出中間樂段已轉到其關係大調 E major 上；這肯定是只看到旋律結構而忽視了和聲配置的重要一環所致，很有必要提出來澄清一下。中段裏一種不安的情緒及充滿動力性的音樂效果，是以密集的三連音來支持的。旋律線條先以中強 mf 的力度以十三個小節的長度，在中聲區吟唱。這段音樂充滿着內在的張力，有如醞釀着一股難以阻擋的衝力。緊接着這同一旋律在高音區以強奏 ff 呈現，再一股作氣衝向了中段的高潮，以兩手快速交接的和聲音型，從高音區一瀉而下，但音量一直保持在 fff 的最強奏的幅度中，以排山倒海之勢引出了主部的再現，速度又回到緩板，音量則強奏至鋼琴所能發揮的極限。鋼琴樂隊化的效果也得到淋漓盡致的表現。由於和聲的密集配置，拉氏用了四行譜表來記譜，這也算是此曲的一個特點。最後的九小節，音量從 fff 漸弱至 ppp 而結束全曲。

升c小調《前奏曲》由於是鋼琴音樂中的熱門曲目，因此錄音甚多，現在就以自己所收集到的CD，談談各個鋼琴家們的演奏特點。

(1) Sergei Rachmaninov (Telarc CD 80489, track 1)

自作自彈，當然是原汁原味的權威演譯。關於拉氏的歷史性錄音，經重新製作CD推出的成品有好幾款，但我想還是要以劉志剛推薦的Telarc新製作為最好。拉氏對這首《前奏曲》的處理，注重音樂氣氛的表現。Lento樂段和Agiato樂段的對比鮮明，音量幅度大得驚人。特別是弱音的控制，有細緻的指觸變化，就是最弱的ppp，發音清晰而具穿透感。所有樂段中的漸強及漸弱，其過渡性的力量控制均勻而充滿內在的動感。在整首樂曲中，拉氏的彈性速度(Tempo rubato)顯得非常自由，若對着樂譜聆聽的話，會覺得許多演奏處理簡直「離譜」。這種隨意的即興式因素，自然形成了拉氏強烈的個人演奏風格。誠然，拉氏的演奏總是以表現音樂為着眼點，因此他所營造的音樂效果，情趣盎然而具有一定的說服力。我們從近一百年的鋼琴演奏狀況來觀察，拉氏自作自彈的錄音，雖然起了一定的規範作用，但多數鋼琴家在演奏拉氏的鋼琴作品時，都不會採用他的尺度而傾向於嚴格根據樂譜的指示來進行發揮。這種演奏形態的形成，應該是正確的，並不會有違作曲家的原意。

(2) Benno Moiseiwitch (Dante HPC011, track 28)

這位與作曲家有着一段傳奇式友誼的俄國鋼琴家(後歸化英籍)，是貝多芬的第三代傳人，老師為波蘭著名的鋼琴家Leschetizky(1830-1915)。莫依舍維治除了掌握一套高超的演奏技術外，對不同作家的音樂有着具說服力的獨

到見解。拉氏於1919年在美國聽了他演奏拉氏的幾首樂曲後，即為他的傳神演奏和豐富多變的如歌奏法所傾倒，並稱與之相比自嘆不如。兩位年紀相差十七年的名家即成好友，莫氏也成了公認的拉氏音樂的演繹權威。他演奏的升c小調《前奏曲》手法獨特。第一段的主題進入後，旋律線條一直保持強奏力度，只是和聲回音以弱奏呈現。從第十一小節開始以漸弱處理，到十四小節才真正出現了ppp的力度。緊接的中段也以ppp開始，速度逐步加快，一直堅持到主題再現才返回原速。這種大段落的變速處理，使得整個作品的音樂氣勢更大，更具動感。他的演奏充份體現了藝術再創造的無窮力量。這一份藝術性資料錄於1940年，雖然有少許雜音，但鋼琴聲音的層次感還是不錯的。

(3) Moura Lypany (Seraphim 569590 2, track 15)

這位生於1916年的英國女鋼琴家曾跟隨英國著名鋼琴教育家Tobias Matthay(1858-1945)學習。她的演奏特別注重音樂線條的細膩表現，技術上有很扎實的功底。在拉氏的《前奏曲》中，主題的弱奏控制得十分穩當，音色柔和。中段速度不太快，但三連音的和聲背景均勻緊湊，衝向高潮的漸強效果處理得恰到好處，只是到了最高點的兩手交接的和弦音型，速度突然轉慢了少許，影響了一往直前的音樂氣勢。再現部的音量幅度相當大，但演奏處理稍欠緊湊。尾奏的漸弱則彈得相當細膩，呈現了鐘聲由近到遠的意境描繪。這是一款雜錦式CD，曲目多樣。

(4) Vladimir Ashkenazy (Decca 443841-2, CD I track 1)

阿氏演奏的這首《前奏曲》，是在整套作品中具高水準之作。在緩板的樂段裏，以十分柔和的

弱奏，彈出了從教堂傳出莊嚴肅穆的眾讚歌及鐘聲迴響的音樂效果。所運用的彈性速度鬆緊適宜，從第十一小節到第十四小節的漸弱處理到連接中段的進入，ppp弱奏的音量交接，自然而流暢。中段以穩定的快速逐步推進，引出高潮的強奏甚覺自然，再現的音量很大，但稍嫌音質不夠扎實渾厚，這也是阿氏彈奏和弦則表現出高度的控制力，音樂意境的表達也相當不錯。

(5) John Ogdon (EMI 762525 2, track 1)

與Ashkenazy同(1937年生)的Ogdon，曾於1962年柴可夫斯基第二屆國際音樂比賽中，同獲鋼琴賽事的第一名。他的演奏以技巧凌厲見稱，屬名技派(Virtuoso)類型的鋼琴演奏家。他處理的《前奏曲》主部的弱奏控制和再現部的強奏發聲部屬一流水準。只是中段進入時的中強mf音量過大，自然形成到強奏ff出現時，音量對比的層次感就給削弱了。又由於整個中段都突出了一個「響」字，樂曲該有的音樂表現力就給掩蓋了，實屬可惜。此款CD也是雜錦曲目。

(6) Howard Shelley (Hyperion CDS44041, track 2)

這位將拉氏全部鋼琴作品錄成CD的英國鋼琴家，一直是國際音樂舞台上的一位活躍份子。他除了鋼琴演奏外，還十分熱心於樂隊指揮工作，對推動音樂活動可真是不遺餘力。他的鋼琴技術相當全面，特別在音色變化的功夫上更有獨到之處。在《前奏曲》的演譯上，力度對比的效果甚具細膩筆觸。只是速度定得過慢，未能將拉氏音樂中火熱的氣氛盡情表達出來，真是溫文有餘而剛勁不足。他錄製的拉氏鋼琴全集，有單張及八張套裝的。

**(7) Nikolai Demidenko
(hyperion CDA66713, track 9)**

Demidenko 對這首《前奏曲》的處理，非常接近 Moiseiwitch 的模式。整個演奏都非常精彩，只是在再現部最強奏片段中，樂譜的第五十一小節最後一個減七和弦出現了雜音，我想這在錄製中是可以避免的，大概是疏忽了罷。

(8) Balazs Szokolay (Naxos 8.550215, track 8)

這位匈牙利小子的演奏真是熱力四射，主題的呈示部及再現部採用了拉氏Tempo rubato，只是尺寸的掌握上不如拉氏自然。中段的速度漸快推進則把握得不錯，主題的再現及前八小節的音樂氣氛，效果熱烈，很吸引人。

(9) Stefan Lindgren (Opus 3 CD 9202, track 6)

這款由瑞典鋼琴家演奏、瑞典唱片公司製作的CD，雖然標明AAD，非數碼錄音，但鋼琴聲音清脆明亮，強音效果也有一定厚度，特別是餘音均勻。我想這除了錄製技術關係外，Lindgren對鋼琴發音的高度控制能力，都是甚為重要的因素。他的處理表現，從力度速度上都盡量以樂譜標明的要求來演奏。雖然在高潮的營造上還缺點火候，但卻表現了鋼琴家簡煉樸實的演奏風格。

(10) Kathryn Stott (Conifer CDCF159, track 6)

要說按照樂譜的細緻要求來演奏，Stott 這位英國著名女鋼琴家的表現，應該是更具典型意義

的了。聽她的演奏，就像每個音符的份量及時值，都是經過再三推敲才落手的。最明顯的是主題的第三個音為四拍半時值的。聽了這麼多CD就只有她和Lindgren是照足時值來彈奏的。還有樂曲最後七小節的長音和弦，雖然都有彈性速度的處理，但仍聽得到準確的節拍呈現。我覺得作為教學示範聆聽的話，首推Stott的版本，再就是Lindgren的版本，然後再以別的版本引導學生更進一步理解演譯發揮的各種可能性。Stott的演譯，音樂的幅度大，很有氣勢。而在當中也不難發現許多細膩的筆觸，感情的表達真摯樸實，具一定深度的藝術感染力。

原載於Hi Fi音響168期

出版消息

香港藝術發展局為推廣本土音樂創作，曾贊助出版唱片、書籍及樂譜。其中於一九九九年出版了共八冊的《香港聲樂作品集》，並於年前委約香港作曲家聯會統籌灌錄一張鐳射唱片，得到香港歌劇社及雨果製作有限公司合作，順利出版了這輯題為「樹上的果子」的CD，在兼顧了音樂性、代表性及技術的層面下，選錄了十三首香港作曲家合唱作品。



獻花怪象與譯名雙胞

畢繁舟



一年一度的香港藝術節又將響鑼了，香港藝術節經過二十多三十年的經營，即使香港經濟情況欠佳，門票預訂比例仍有增加，這顯然是長時間以來所建立的「名牌」效應使然。

近幾年來香港藝術節的製作，不無讓人印象難忘的節目，然而最為「深刻」的，卻往往會是每場演出後獻花安排的混亂場面。

真不知何時開始，由主辦者安排工作人員從後台持花出來獻給演出者，會成為香港音樂會的例牌「助慶」節目；一般而言，獻花是擁躉聽（觀）眾支持欣賞演出者的舉動，花都是從台下獻上去的，豈有自台後獻出來的呢？始作俑者為誰，看來到今天已不易查考了。

或許自台後獻花的本意是要在演出的最後搞搞氣氛，原意也是好的，出現「問題」的原因，往往是獻花的時間掌握得不好，做成混亂，甚至出現「搞笑」場面；不時出現的是在歌劇演出後一大群人謝幕時，最易出現的「獻錯花」「笑話」，而獻花者在台上就更時有不知所措，甚至不時有「失禮」舉止；看來在我們仍未能培養

出「專業」的獻花公關時，請取消這種官式台後獻花的設計，將買花的錢省下來吧，就讓獻花回歸到台下去好了！

在獻花的怪現象以外，香港藝術節的節目，沒有中文譯名者，年來亦不時有出現，2003年的節目中最少便有三個是沒有中文名字的：有關方面決定個別節目祇用英文，必然有他的理由，但在一直強調兩文三語的今日香港，這種現象卻不值得鼓勵；當然，要做到完美的中、英對照，並不容易；香港藝術節雖然在這方面已很努力，但不時仍會在翻譯上出現疵漏；2002年讓人印象深刻的兩個大型歌劇《沙皇鮑里斯》和《三個橙子的愛情》，是莫斯科大劇院的製作。這兩個製作展現了莫斯科大劇院的深厚傳統與BOLSHOI的氣派，BOLSHOI意指「大」、「堂皇」，所以香港藝術節將BOLSHOI THEATRE中譯為「大劇院」便可以了，但將之中譯為「BOLSHOI大劇院」，豈不就成為架床疊屋的「大大劇院」了？

這可說是香港藝術節不小心弄出來的一個貽笑大方的笑話，但更嚴重的是，這會做成很大的誤解，以為這個大劇院的名字就

叫做「BOLSHOI」。

行將在今年藝術節帶領法國國家樂團前來的德國指揮大師KURT MASUR，於1992年及94年兩度帶領「紐約愛樂」和1995年與德國萊比錫布業大廈樂團來港演出，當年的主辦機構都將他的名字中譯為「馬素」，但不知何故，香港藝術節今次卻改用「馬素爾」的譯名。

剛於月前帶領「紐約愛樂」來港的美國指揮大師LORIN MAAZEL，中文譯名用的亦是「馬素爾」，MAAZEL於1987年和1991年兩度帶領匹茲堡交響樂團來港，當時的市政局便將之譯為「羅倫馬素爾」，沿用到今次和「紐約愛樂」訪港。但香港藝術節卻不知是何原故，現在卻將KURT MASUR同樣譯作為馬素爾，鬧出「雙胞胎」的混淆，確是很不必要的事。||

越世迴音

是藝術，唯有藝術留住了我。啊！在我尚未把我感到的使命全都完成之前，我覺得不能離開這個世界。

——貝多芬

指揮——一位發號施令的音樂統帥

帥

將

司徒敏青

指揮，是一個很奇特而又通俗的稱號，這稱號好像離不開一個集體。如果沒有一個集體，似是沒有這稱號的存在。像所有的紀律部隊、所有的集體表演，指揮更是重要。不談其他，單談以人聲為主的合唱團，以器樂為主的管弦樂團與民樂團等組合，似乎不能沒有一位指揮。因為有了他才可以把全體人員的意志集中起來，不然的話，很難想像出表演的效果。從一些舊的資料中，看到有一個樂團由於長期合作的指揮去世，成員們認為自己的合作能力強，也有一定的經驗，不需要指揮也可以表演。終於在一段頗短的時期後，也就煙消雲散地消失得無影無蹤，從這事例中，可以看到指揮的重要性。

一位樂壇前輩對音樂表演中的指揮有這樣的看法，曾經說過一段話，大意如此：「一位站在台上的指揮，給聽眾的感覺應該是集中在音樂上，似乎沒有這個人的存在，但不能少了他。」聽起來似是有點矛盾，如果想深入一點，你會覺得很有道理。因為指揮與表演者是一體，似是沒有突出的必要。近期，在一場帶有濃郁的教育氣氛的音樂會中，又聽到一位指揮在回答聽眾提出有關

指揮在音樂表演中的作用時說：當我指揮樂團演奏時，作為聽眾的你對我說「你的指揮很得意，很吸引人，非常突出。」在我聽來，我便覺得我的指揮徹底地失敗。如果你說「音樂的表現力很強，令我感動。」那我便非常高興，說明我指揮這場音樂會很成功。原因是指揮的責任是把音樂中的描寫和感情傳達給聽眾，如果你被我的指揮動作吸引而忽略了音樂的存在，那作為一度樂團與聽眾之間的橋樑便失去了它應有的作用，那不是失敗是甚麼。

有些指揮不注重整體的表現，也不注重音樂的效果，只顧突出自己，時常地做出一些出人意外地古靈精怪的標奇立異動作來吸引聽眾，這樣，可能會獲得聽眾的賞識，給你鼓起掌來，想深入一點，你會發現掌聲中嘲笑的成份比讚賞的成份高很多。

有些指揮時常精心設計了一些可以吸引聽眾注意的動作，甚至一些造型，在指揮的原則上應該是不必要的，聽眾到音樂廳來是欣賞音樂，不是欣賞指揮的表演，如果真的專為一位指揮而到音樂廳，那肯定是因為這位指揮對樂曲的演繹有獨到之處，世界

上從事指揮行業的人是數以萬計，可以說指揮的手法沒有一個相同。有一位著名的合唱指揮曾經說過：「作為一位指揮是不需要斤斤計較指揮的動作如何動人。」一般來說，正如一些相學家說：「相由心生」，只要你能夠全情投入在音樂之中，指揮動作自然會隨着感情而出。當然，如果能夠把動作設計得簡單、明確，令樂團或合唱團的成員明白你的提示，那應是更好。

作為一位從事指揮的音樂家，應該理解到你站在指揮台上的重要性和責任，盡量把精神放在音樂的演繹上，不要把聽眾的目標轉移到自己的身上；把音樂演繹得精彩，同樣可以獲得熱烈的掌聲。更加要注意聽眾到音樂廳來是欣賞美妙動人的音樂，切勿把自己變成一位充滿低級趣味的表演者。 ||

智慧思篇

整個廿世紀從世界音樂史上來看，這是一段過渡時期，建設性的康莊大道恐怕要到廿一世紀才能走上去吧。

——許常惠《中國音樂往哪裡去》

結他音樂 創作 淺談

陸賢仁

古典結他有其自我的獨特性質。能夠同時奏出多個聲部的樂器沒太多，結他雖然音域與音量不及鋼琴，卻有豐富的音色變化，層次分明而細緻，手指與絃線碰觸所產生的細微波動，不單演奏者感到親切而直接，聆聽者亦覺其聲響自然而動人。

古典結他音樂的歷史雖然超過二百年，但不是大部分作曲家都會寫結他作品，相反，只有少數作曲家為結他而創作。傑出的結他作品相對於其他主要樂器在數量上便顯得比較少了。

在創作上，結他這件彈撥樂器比其他樂器要考慮的往往更多，尤其需要仔細了解結他的演奏法，知道結他的特色、限制和常用音樂語彙，方可寫出優秀的結他音樂。要不，寫出來的樂譜根本可能無法奏出。演奏技巧上的嚴謹考慮，無疑令不少作曲家對結他作品創作為之卻步。如果作曲家本身懂得彈奏結他甚至

很好的演奏者，往往便較能發揮結他的特性和優點，寫得比較流暢和樂器化，更或發掘出並不常用的演奏法。然而即使是懂得彈奏結他的作曲家，也並不一定會寫作結他音樂，可想而知結他作品真不容易寫。

結他如果作為室樂作品的一件樂器，擔演的角色與獨奏便有些不同，從中與其他樂器或人聲產生對比，也有不少探索的空間。

結他的表現力既是寬廣而獨特，可也是不容易演奏得好的樂器，往往要頗高的演奏技巧和藝術感覺，方能把精妙的樂思清晰而有力地表現出來。因此如果沒有技藝優秀和積極而開放的演奏家，作曲家亦無從把新穎的想法運用於結他音樂之中。

能夠帶動結他音樂的新創作，最重要還是演出和推廣。香港在這方面也算不錯，在條件極

為有限的情況下，結他的音樂會、講座、比賽、灌錄唱片等，經常包含當代創作。本地有廣闊視野的一些獨奏家、結他樂團和組織亦會委託當代作曲家創作新曲^(註)，依此方向努力不懈，為歷史添創造，具有時代及地域印記的結他文化可望日漸形成。

註：單是過去一年香港便有多首結他音樂新作品誕生，包括香港結他樂團委約作品四首、陳錦樂委約口琴與結他一首、周啟良委約結他獨奏一首及結他、小提琴與笙三重一首、英皇口琴五重奏委約口琴與結他作品一首、香港結他資訊聯會委約結他獨奏一首等，更有結他運用於音樂劇伴奏樂隊之中。||

生活體驗

所謂「會生活」，不是指發財、剝削人或審判，做守財奴，而是指生活有條理，收支相抵而略有剩餘。要做到這兩點，只消把對付藝術的注意力和決心拿出一小部分來應用一下就綽綽有餘了！

——傅雷

首演面面觀

小許

1

我是一張**音樂會海報**，貼在文化中心售票處那兒的佈告板上。我的鄰居也是一張音樂會海報，所不同的，是我所列出的節目都是較少見的，而且還有一首樂曲是首演，我的鄰居所列出的節目則是較常見的，大都是人們耳熟能詳的了。

有兩個人走到我們面前，看了兩張海報上的資料，開始了一段對話。

「這個音樂會的節目很有趣呀，都是些很少聽到的樂曲，唱片也找不到的，還有一首新作品是從未演出過，難得有機會聽到新鮮出爐的音樂呢！」

「唏，那些冷門曲目大概是因為不好聽才不流行吧，首演樂曲便更難說了，都未聽過，我連自己要聽些甚麼也不知道。聽這一場不是更好嗎？都是悅耳動聽的樂曲呢，我聽過，印象不錯的。」

「冷門的樂曲只是沒那麼多人懂得欣賞吧了，能夠聽到難得一聽的樂曲是很有價值的，那才有新鮮感呢。」

「這也有道理，但我若不懂欣賞，便會覺得很悶，我也沒辦法。」

「你就是因為一直只聽些熱門曲目，欣賞範圍沒有怎樣拓展，

那又怎能提高欣賞能力呢？聽音樂是個人的感受，很多人喜歡的樂曲，你不一定會喜歡，或者一定要喜歡。相反，沒太多人留意的音樂，你卻感到別有韻味，那肯定是你真正喜歡和屬於你自己真正感覺的音樂。」

「對，有些我很喜歡的樂曲也不是初聽時便立即喜愛，多聽了幾次，才發現音樂中蘊藏的美，漸漸聽得津津有味。」

「其實你亦會抱有好奇心去尋找一些陌生的樂曲，你購買唱片，不會每首收錄的作品你都聽過，例如你聽過一些蕭邦樂曲覺得很好，也想聽其他蕭邦樂曲。」

「但在音樂會首演的作品，是一些當代的新創作，作者也不是一般人熟悉的，很難估計樂曲的風格是怎樣的。」

「其實如果你加倍留意這個時代裏比較活躍的作曲家，加上一點聆賞的經驗，便能略知作曲家的風格。但即使並無任何認識也沒關係，聽的時候可能帶來更大驚喜。」

「作曲家是很罕有的嗎？創作音樂是很難和很花時間的嗎？為何很少有作品在音樂會首演？」

「作曲固然不是很多人懂得的事，但作曲家的數量總比我們知道的多一點吧。不是所有作品都

能夠安排演出的，你知道從前許多偉大作曲家的樂曲，到他們死後才有人去公開發表嗎？」

「噢，那麼能夠聽到樂曲首演也是很榮幸了，那樂曲說不定會名垂青史呢，那麼我將來便可以很驕傲地對人說我是第一批聽眾之一，我的經歷和感受也會很值得回味了。」

2

我是一個**音樂老師**。有一天，我給學生介紹二十世紀著名的管弦樂曲，用了史特拉文斯基（Stravinsky）的《春之祭》為例子。這部色彩斑斕的作品，其音樂的創新風格、不協和聲、不規則節奏和敲擊性音響的運用，對現代音樂有深遠的影響。但在一九一三年於巴黎首演時，聽眾對他們感到怪異和粗野的聲響大為震驚，以致劇院裏發生了騷亂，當時法國的老前輩作曲家聖桑（Saint-Saens）對此曲亦無好感。但一年後，當《春之祭》重演的時候，已受到聽眾歡迎了，數十年來，此曲已成為近代的經典作品，常常被演奏，由於演奏技巧不甚簡單，被認為是樂團及指揮的試金石。而《春之祭》在首演時被群眾激烈批評的史實，亦一直被傳為佳話。

學生們對《春之祭》首演的故事都很感興趣，大概是因為不能想像以前人們會對一首新作品不滿產生那樣大的激憤。今天，人

們對藝術的觀念已自由和寬鬆得多了，認為新音樂是以創意及個性表現為主導，新的態度是接受更多不同的可能性，剔除了古典音樂的規範，尋找新時代的氣息。

但音樂作品往往是設計縝密、聲音的組合豐富多采，人們在首演時的一次聆聽裏多半只能得到粗略印象，未能很好地把音樂吸收，若有較為隱藏和細緻的安排，聽眾便容易忽略了。

我把《春之祭》的音樂播放給班上的學生聆聽，之後查詢他們的感受和意見，有的喜歡有的不喜歡，但不久後我再次給他們多聽一遍，便有更多同學說喜歡了。看來，一首樂曲首演後若沒有重演的機會，對那樂曲實在是很不公道的。

3

我是一個**小提琴手**，在這城市的管弦樂團裏當樂師。年頭到尾，演出的多半是十八和十九世紀的西方管弦樂曲，偶然會拉奏一點巴羅克時期的作品，現代作品則更少了，大概是考慮到票房的數字吧。

西洋音樂史告訴我們，上個世紀的音樂會很重視新作品的首演，而首演的樂隊、指揮或獨奏家均是享有榮譽的，名留史冊的。

其實甚少新作品在音樂會首演也是可以理解的，在現今社會，作曲家在繁忙中完成一首新曲已經好不容易，創作嚴肅音樂不能賴以維生，連這城市可供申請資助作曲費的機構也對作曲家設定限額，多勞多產亦無法多獲取回報，試問有誰可以全時間投身藝術音樂創作？多數作曲家只得在工餘時間從事創作和處理繁雜的樂譜謄抄工作。團體或個別

音樂家近年已多點委約作曲家，鼓勵創作新曲，但去找錢來資助文藝事業往往都是困難重重的，有心人需要莫大的能耐。此外，音樂家演出舊作品總比新作品容易，舊的風格和技巧較為熟悉，自己有較多經驗，也可找到錄音作參考，而新的風格和技巧則需要更多時間去探索和認識。音樂家演奏舊作品可以按照自己的理解和感覺去處理，但首演新作，通常作曲家都會參予排練，演出者得盡量按照作者的要求去演繹，保守的音樂家便不大接受新東西和勇於挑戰地學習了。

對表演音樂的人，新穎的樂曲是充滿奇趣和挑戰性的，可以學習擴展自己的表現力。對跟自己生活在同一時空裏的作曲家應感到關係密切而易於共鳴。我想每個地方的樂團和音樂家都有點責任去推動本土的音樂創作，並藉此樹立表演者的地域特色及代表性。

4

我是一個**作曲家**，像貝多芬一樣，我也寫管弦樂、室樂、獨奏、合唱等那些嚴肅的藝術音樂，只是我比他遲了差不多二百年才出生。作曲的人都希望自己與其他人可以聽到寫下的音樂，從前只能靠着現場演奏讓在場的人聽到，今時今日，新作品有可能通過錄音與唱片、電台廣播、甚至在電影、話劇、舞蹈等媒介讓人聽到，但音樂的作品首演仍然是以音樂會為主要途徑。

一個作曲家的創作過程完全是可以自主控制，獨力完成。但除非是親自獨奏演出或製成電子音樂的聲帶，否則要把作曲家心裏的聲音，或樂譜上的音符讓別人聽到，還是要由別的音乐家去演出，這是作曲者不能支配的。

作曲家很少能自資籌辦音樂

會，因為成本是挺高的，抄譜、僱用樂師、租賃場地、宣傳及行政等費用，以非商業性的、不通俗的音樂是極難在票房收益方面取得回饋。

作曲家的作品由委約創作的團體或音樂家首演，安排在他們音樂會的節目中，則比較容易，這也是一般的情況。但一個充滿理想和靈感的作曲家，不會等人邀請才動筆創作，也不會為了演出才創作，他會把心中泛起的美妙樂韻隨興之所至而寫成樂章。把腦海中奔流與交疊的聲音凝定在樂譜上，作曲家已甚滿足了，但紙上的音樂沒有人能聽到是十分可惜的。即使是很著名的作曲家，也會有些作品是寫成後頗久才有機會首演，甚至一輩子讓樂譜束之高閣，未能讓其他人分享。創作與首演的日子相近總比相差很遠較好，倘若相隔一段長的歲月，作者所面對的環境，還有他的想法和創作技巧等可能已有所改變了。

對作曲家而言，作品的首演與重演會有很不一樣的感覺。首演之前的熱切期待、帶點患得患失的擔憂，或者可以比喻作等待親孩子出生的心情。

5

我是一首**新寫成的樂曲**，是某作曲家用了不少時間和精神把我寫下來的。我也算幸運了，快將被首演了，告訴你，夾在譜紙之間動彈不得真是很苦悶的啊。當我知道自己即將在音樂廳裏自由自在地飛舞，實在是莫名的高興。我知道作曲家、演奏家，還有很多聽眾都對我滿懷希望的，雖然我的最好狀態未必立刻完美地發揮出來，你也許亦對我感到陌生，但情感需要以熱心來開始，需要時間去加深。首演，正是我跳進世界的第一天，是我的生日呀，你會來祝賀我嗎？ ||

談生死鬼神的新音樂

麥華嵩

音樂作為人類表達內心恐懼、迷惑與盼望的藝術創作媒介，從古到今都有以生死鬼神為主題；在習俗的層面，喪葬和祭祀音樂就已經是源遠流長，亦至今未衰的音樂品種。但當代創作的音樂，又怎樣去談生死鬼神呢？不久前，筆者聽過幾場新音樂演出，題材剛好都跟生死或宗教有關的，這裏作為例子一併談：

奈格《夜幕低垂》——太陽之死、人性之亡

《夜幕低垂》(Night Descending) 是丹麥當代作曲大師奈格(Per Nørgård, 生於1932年)的第八弦樂四重奏，在去年底香港國際現代音樂節十月十五日於大會堂舉行的音樂會中，由兩極室樂團(Ensemble Antipodes)成員演出。這作品並非直接以生死或宗教為題材，而是說第一次世界大戰如何令一整代歐洲人的心靈從樂觀跌至崩潰；然而，戰爭的魅魍魎在樂章之間游弋、飄舞，令這音樂的「精神性」比不少宗教音樂更強，而描述人的身死與心死，也十分深入、動人。

作品根據作曲家室內歌劇《塵世之夜》(Nuit des Hommes, 1996)中五個場景的音樂寫成。原作故事背景是第一次世界大戰，劇情描寫一對男女開始時對大戰懷著宗教崇拜般的熱情，但見過

連年殺戰後，那熱情就變作恐懼。四重奏版本的五個樂章也有相應的「劇情」，第一樂章的「前奏曲」，據作曲家在場刊中的介紹文章說，是「一闕對金光萬度太陽頌禱或頌歌，二十世紀降臨的前夕，太陽有希望地(看似)照耀著」。第二樂章名為「人一獸」，「開始時像首舞曲，以軍樂聲的狂喜作結」。第三樂章是「旅程」，「描畫人類意識的擴張及現代工業化時代的結果」，還是很樂觀的。第四樂章「夜幕低垂」，是全曲的轉折點，「代表黎明及暴風雨前夕令人不安的寂靜」。到終樂章「後奏曲」，代表希望的太陽「死掉，哀慟與哭泣籠罩，剩下老人在發呆，愧為夭折太陽之母」。

很多新音樂作品，用文字介紹比真正聽起來要漂亮，這一首卻是例外。此曲音樂所表達的衝擊與絕望很深刻，令筆者想起上世紀初歐洲的表現主義畫作。第一樂章的高把位大提琴音色詭異，與其他音部的非傳統音色交疊在一起時，效果像群鬼嘶鳴；假如作曲家要寫的是太陽，那可是刺眼、炙熱，在提供光明的借口下要將人類全數燒成灰燼的邪惡日輪。第二樂章節奏跳躍、交錯，確像瘋狂的戰神之舞，但也預示了戰壕之上不斷衝刺的子彈那撕裂空氣的聲音。第三樂章有些地方像進行曲，但那是精神緊張的進行曲——壓得人透不過氣

的機器時代，在極端音域之間與粗糙音色之中張牙舞爪，表面上預示了一個新世界，其實泯滅人性的陰霾已擴散得不可收拾。到第四樂章，在延長音的背景下，短促的重音、令人不安的滑奏與焦躁的不協和弦，一起令音樂的精神分裂上升到將要沸騰的境界，但抽泣仍然被壓抑著，要等至第五樂章才爆發出來。那第五樂章確是震撼的樂章，音樂捶胸頓足，在極度傷痛中哀號，悲嘆錯失不能挽回。前四樂章的斷弓、高把位與刻意粗糙的音色集中、交錯、加強，營造一幕呼天搶地的悲劇。兩極室樂團能夠帶出這音樂的訊息已很不錯，雖然筆者覺得他們還可以拉得更投入、更具稜角、更有悲劇張力和結構感。而就算你認為生於1932年的奈格「侈談」1919年終結的一次大戰是造作，他至少寫出了很有技巧、照顧到細節，亦有一定震撼力的音樂。

羅炳良《天道》——打鼓說教

羅炳良教授是本地深受尊敬的作曲家、音樂學者和音樂教育家，他那虔誠的基督教信仰亦廣為人知。羅教授新作《天道——中國大鼓協奏曲》於去年十月二十五日在大會堂由香港管弦樂團作世界首演，是新視野藝術節的一部分，也屬於港樂「香港之聲」音樂會系列之一；指揮是邵恩，中國大鼓獨奏則是敲擊樂大師閻學

敏。《天道》是有濃厚宗教色彩的作品，只要看看全曲三個樂章的題目就可知道：第一樂章「道創世」(Inventio)、第二樂章「道顯形」(Incarnatio)、終樂章「道成全」(Pronuntiatio)。根據場刊介紹，生於1946年的作曲家，希望藉著這音樂比較中西文化對於「道」的瞭解，大概從中國道家的「道可道，非常道」，到《約翰福音》那綜合基督教與希臘哲學而得出的「道成肉身」，都要一網打盡。能嗎？畢竟，這音樂全長只十五分鐘。但還不只：據場刊說，原來那三樂章是要說一個神學故事的。第一樂章像海頓《創世紀》那樣，描述「道」如何於混沌中創造秩序；第二樂章「探索人類與「道」的關係」，指出人類反叛「道」之後，「道」以儒家的「道德」、「道義」等形式成為東方主流，又以「道成肉身」的形式成為西方基督教所昭彰的救贖福音；第三樂章更進一步，真正要「通過不同的音色與音樂表達方式，把東、西哲理上的矛盾白熱化」。

的確「玄之又玄」。但是否「眾妙之門」呢？首先得說，一個作曲家如此坦率地企圖以音樂去談論哲理或「說教」，以筆者有限的經驗來說，實在比較少聽到。就是二十世紀偉大西方作曲家中最具宗教情操那些，例如梅湘、浦朗克(後期)和史達拉汶斯基(後期)，好像也未有以神學思辯為一首作品的主題的。當然，以往沒有，不代表後來有了就一定不會好。只是，以筆者所聽過的來說，前述著名作曲家的宗教音樂很簡單也很複雜，就是要表達信仰熱忱、宗教體驗，或透過信仰去審視、安慰眾生的悲苦與徬徨。也許因為筆者只聽過一次羅教授的新作，還未能欣賞到《天道》在這些方面可能有的感染力。至於說理方面，似乎場刊文章表達得更直接。

但純以音樂來說，《天道》倒有好些很值得欣賞的地方。樂曲的編制中，只得那中國大鼓是中國民族樂器，其餘大都是正規西洋樂團樂器，只得敲擊樂中有京劇小鑼——敲擊部採用不同地方的樂器，在西方當代音樂中也很常見。於是，大致的說，作曲家以大鼓為「東方代表」，一夫當關的對抗西方樂團；當然，你也可以形容樂曲將兩者「辯證地結合」。無論怎麼說，那都是有意思的音色配搭。作曲家的管弦寫作技巧熟練，無論首樂章「混沌」部分的張力，次樂章的對位寫作、大提琴獨奏和大鼓與樂隊的轟烈對話，以至終樂章的高潮大鼓獨奏，都饒有趣味。演奏方面，「港樂」有點排練不足；邵恩的指揮主要優點是準確，這對於他帶領樂隊「划過」這樣一篇「驚濤駭浪」的新音樂作品很重要。但指揮或樂隊都沒有兼顧到較細緻的地方。閻學敏的獨奏卻高了一個層次，十分精彩、準確、有力、對樂曲有所掌握。

譚盾《門》——包裝、儀式、藝術

上過了神學課，不如看地獄判官審問亡魂。去年十一月十六日，這裏不必多介紹的作曲家譚盾，指揮廣州交響樂團和一眾舞台藝術家，在文化中心演出他的多媒體歌劇《門》。跟首演《天道》的音樂會一樣，那也是新視野藝術節的一部分。《門》是作曲家歷時十年(1989至1999)創作的一系列「交響歌劇」的第四部，也是最後一部。場刊引述譚盾的話，說他寫這作品，是要「紀念那些為真愛捐出生命的人」。《門》說的是三名殉情女子守在靈魂重生的「門」旁，等待判決。三個角色取材自中、英、日三齣經典劇目，包括京劇《霸王別姬》(寫於十九世紀)中的虞姬、莎劇《羅密歐與朱麗葉》(寫於十六世紀)中的朱麗葉，及近松門左衛門木偶劇《心

中天網島》(寫於十八世紀)裏因為愛上有婦之夫而自殺的藝伎小春。虞姬由京劇演員史依弘(史敏)以全套京劇服飾與功架演出，朱麗葉由女高音倫德(Nancy Allen Lundy)以西方歌劇形式演唱，小春則由原本定居國內，現在活躍於美國的木偶藝術家章華華以融合東西木偶藝術的形式演出。當晚舞台上除了譚盾、樂團及輪流出場說自己故事的三位女主角外，還有人手操作一大盤水和一個打字機去製造特別聲效。另外又有個大銀幕，將舞台上幾部對準不同演出元素(包括譚盾、女主角和那盤水)的攝錄機的形象，選擇性地投射出來。

多媒體好像是近年「時興」的潮流。其實歷史悠久的傳統歌劇已經是一項「多媒體」藝術，因為包括唱歌和舞台表演。後來，華格納的Gesamtkunstwerk概念，提倡將戲劇、音樂、詩、歌曲和繪畫整合成一種新的藝術形式，又在「多媒體」的方向再走前一步。近年的多媒體，與其說是突起的興革，不如說是借助錄像和其他新發展的舞台技術，去將華格納揭櫫的精神延伸發揚。《門》除了多媒體外，又在戲劇這一媒體之中，將京戲、西方歌劇和融合東西的木偶劇加在一起。然而這裏拿一點、那裏拿一些，再合併成一齣表演，會不會導致所有牽涉其中的媒體和演出傳統都未能有深湛、全面的發揮？實際上，在這次《門》的演出中，筆者就覺得史依弘(史敏)演虞姬，只能在舞台上一個小小的前端角落內走動，表現受到限制了。也許京劇迷覺得她那些舞劍姿勢仍然很了不起(筆者不懂京劇)，但筆者很相信，假如給她較大的舞台空間和較長、較完整的戲碼去發揮，她將能更傳神地演繹虞姬對西楚霸王的千古深情。朱麗葉那段的音樂語言是現代西方歌劇，寫得不怎麼特別，缺乏細緻的變化，

女高音還算稱職，樂團的演繹卻似是按譜照奏，作曲家當指揮不一定有幫助。木偶那一段，筆者對這種藝術形式沒啥經驗，只覺得章華華的演出有儀式感，人和木偶一起在舞台上走動，像實物（木偶）和影子（人）共舞，音樂則有點「東方」味道。

譚盾除了指揮，也當起判官的角色。他似乎很自覺地在「演」戲，以帶著普通話腔的美國口音英語，裝作很威嚴地命令女亡魂自述身世。另外，在各女亡魂出現之間，和到了演出末段，都會有演奏者用手自水盤中掬水，再讓水流下，製造那已經是譚盾音樂「招牌」之一的水聲——大約代表生命流逝或輪迴之類罷。三女角最後得以轉世重生，之前一起唸誦「南無阿彌陀佛」；到此我們就知道，原來舞台上那個地府是信佛的。

其實，將三段不同文化、不同時代的殉情故事放在一起，是很好的念頭；為甚麼不寫三幕歌劇去表現箇中人物對愛情、生死的不同體會呢？現在這表演，卻似乎將角色和故事的人性埋藏在太鮮明的宗教意象之下。尤其是到了最後，判官問各女亡魂有沒有勇氣重生一次，再愛一回，她們卻只是不住唸「南無阿彌陀佛」，然後就獲准重生了；為甚麼不讓她們各自說說為甚麼要重生？譚盾的意思大概是「盡在不言中」（也想不到還可以有甚麼理由），但這個重要環節以一句咱們從小聽得太多的佛經片語交待過去，未免太簡括了。

有評論認為譚盾的音樂，只是一個要在紐約生存的中國藝術家，為討好老外而寫的、只有包裝而沒有深度的「東方主義」表演。筆者不知道譚盾的創作態度有多真誠，但很明顯地，美國的老外看《門》，多數會為那些京劇

和「南無阿彌陀佛」而傾倒。華人觀眾卻可能較難滿足了。

羅家恩《融恩》——微模練習

最後談談羅家恩的新作《融恩》。羅家恩生於1979年，十分年青，近年在本地作曲界嶄露頭角，剛被紐約哥倫比亞大學取錄為研究生。《融恩》寫給大提琴及室樂團，於去年十二月六日在大會堂作世界首演，演出的是英國大提琴家馬修·巴利（Matthew Barley）聯同葉詠詩指揮的香港小交響樂團。作曲家在場刊介紹中引用了《聖經》《哥林多後書》和《詩篇》裏有關「恩典」的章節，以及冰心名詩《繁星》和《春水》的片段，其中內容都似在說明作品是因宗教體會而寫成的。至於音樂本身，確有點靜穆的宗教氣氛，或會令人想起歐洲近十多年出現的冥想式宗教音樂，但那些歐洲音樂多用上古樸、神秘的語言，《融恩》的音樂語言卻有美國微模主義的一些特色，例如音樂有明顯調性，在相對簡單的音程之間上上落落，並於重複中漸作變化；樂團的伴奏常是點點撇撇，與大提琴的圓滑奏成對比。說得坦白一點，該作品沒甚麼驚喜，似是一份很好的學生習作，但還有待顯露更獨特的創造。

巴利在香港國際現代音樂節中的「現代音樂同樂日」（去年十月十三日），領導「穿梭音符樂隊」（Between the Notes）演出了一連串簡單、通俗，甚至接近媚俗的「新音樂」，讓在場的小孩與大人觀眾過把癮。不過，當他拉起較嚴肅和認真地創作的音樂時，也有一套值得欣賞的演奏風格的。他演出《融恩》很投入，可是音量不夠強，在觀眾席聽去有點單薄，演繹有時亦顯得造作，似乎太刻意要給音樂賦予「深度」。樂團則主要是流暢地「交待」了樂譜。

上述作品題材多樣，幾位作

曲家或是亟亟想說出心靈中最深刻的信仰體驗，或是要審視人生和宗教的大問題：宇宙、神、恩典、生死、輪迴、愛、歷史等等，可說都很有野心，亦很自覺地要達到宏遠的目標。究竟音樂能否承載得了這種種目標？有人會說，多年前馬勒已一定程度上成功了。姑勿論這說法是否對，後起的、同樣想以音樂感思大問題的作曲家，有時可能正敗於野心太大，欲速而不達。筆者很樂觀地相信，到了時勢適當的關鍵，在天才之手，甚麼以往不可想像的境界都可能達到；貝多芬就是例子。但筆者同時也想起了三百多年前，德意志地區有一位職業作曲家為了養妻活兒，像寫每週專欄那樣給無數篇宗教詩文譜上音樂。這位音樂家的名字是巴赫。很可能，巴赫從來沒有很自覺的對自己說，這作品是要談恩典的，那作品是說神學的；但古往今來，相信沒有甚麼音樂比《聖馬太受難曲》更具悲惻的宗教感染力。筆者亦相信，巴赫只是將自己的虔誠新教信仰，以天才的單純與真摯傾注進一首又一首音樂中，「僅」此而已。||

心領神會

最純粹的傑作是這樣的，不表現甚麼的形式、線條和顏色再也找不到了；一切都融化為思想與靈魂。

——羅丹

中華之聲

凡是偉大的藝術都不失為民族與社會的寫照。
——黃自《怎樣才可產生吾國民族音樂》

妙音希聲

羅曼·羅蘭：「音樂的精華主要是由愛構成的，所以一定要在別人心中體驗才能體驗得圓滿。」



紐約愛樂帶來的交響曲

謝恩光

紐約愛樂樂團弦樂工整、力度平均、木管優美柔韌，（尤以長笛、雙簧管最出色）而音色稍作「掩蓋」（相當於聲樂上的遮蓋唱法（close）音色）的銅管，實力雄厚。這是馬素爾（Lorin Maazel）領導的紐約愛樂樂團在二〇〇二年十月二十二日於文化中心音樂廳留下給筆者的印象。

音樂會以一曲貝多芬的《雷奧羅拉第三序曲》開始。馬素爾營造的氣氛在古典風味中滲入了浪漫的情調，既有細膩工整的處理，也有豪放跳躍的樂句進行，把此序曲奏得生動傳神。

接着演奏的是亨德密特（Hindemith）的交響曲：《畫家馬蒂斯》（Symphony: Mathis der Maler）。此曲一邊描寫畫家馬蒂斯的三幅作品，一邊喻意馬蒂斯在政治動盪的社會中的取向，亨德密特發覺與比他早四百年誕生的馬蒂斯的遭遇竟是如此相似，所以他用音樂寫馬蒂斯其實也是在寫他自己。

紐約愛樂樂團演奏此曲甚為成功，第一樂章奏出清朗的感覺。樂曲描寫的畫是天使簇擁童貞女與聖嬰的情景。樂曲早段的銅管音色較為暗，淡到末段時表現亮麗。馬素爾除了在整體佈局中表達此樂章之含意，更能利用銅管音色的變化表達樂曲蘊含的理想，手法高明。

第二樂章描寫一幅以「埋葬」為主題的畫。在此章的長笛與雙簧管天衣無縫及飽滿的樂音連結，確是技術高超，表達的音樂發人深省。樂隊亦成功地配合以很內在的演繹，表現出馬蒂斯及亨特密特二人所面對的處境。

第三樂章由深厚的弦樂音色開始。樂隊的全奏帶出波濤起伏的感情。典雅而亮麗的音色是「紐約愛樂」演奏此曲既有歐洲管弦樂團的風味亦有美國管弦樂團華麗色彩的風格。弦樂的演奏非常突出，音色甜美，強音兼有韌力。結尾的全奏樂隊的音響出得非常廣闊，尤以銅管更為明顯。馬素

爾指揮的紐約愛樂在此曲的演繹可謂刻劃入微，把第三樂章以「聖安東尼受到的試探」的壁畫為題材而發揮的內心矛盾深刻地表達出來。

下半場演奏的是西貝流斯的《D大調第二交響曲》。馬素爾對西貝流斯此曲的體驗可能略欠深入。音樂講求地道，北歐的音樂似乎難倒了這位大指揮。如果他能令樂隊在第一、二樂章奏得冷峻點、飄逸點、清朗點，及銅管的「呼嘯」味道多一點會更好。到了第三樂章，馬素爾才擺脫了拘謹，自此至樂曲終章也使這首交響曲有很好的發揮。||

吾人萬語

無我之境，人惟於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。

——王國維《人間詞話》

敦煌

從敦煌壁畫看樂器

雙引

敦煌壁畫與中國音樂史

中國古代音樂歷史悠久，承傳不衰。早在遠古時代，中國的先民就已經“擊石拊石，百獸率舞”，開始了自發的音樂活動。在音樂產生的同時，各類音樂繪畫也應運而生，形象地記錄了古代音樂歷史的發展，從中可以窺見各個時期、各種類型的音樂狀況。

經歷了北涼—北魏—西魏—北周—隋—唐—五代—宋—西夏—元十個朝代的敦煌壁畫，可說是世界上唯一一個擁有連續近千年繪製樂器圖形的遺址，是研究音樂史的重要依據。敦煌石窟保存有豐富的

音樂圖像，僅以莫高窟統計，繪有音樂題材壁畫的洞窟就有240個，其中樂器圖像達4,500件，各類樂伎3,346身、樂隊500組，充分體現了中國古代音樂的繁榮發展。它所表現的音樂內容，從早期對印度、西域風格的模仿，到隋唐以後中國民族音樂畫特色的形成，反映出東西文化藝術融合的歷程和中國民族音樂、繪畫藝術的發展軌跡。

敦煌發現的音樂史料，不論是壁畫的音樂圖像，還是藏經洞文獻的音樂資料，都屬於文獻學和圖像學的範圍，被學者認定是

窺視中國古代音樂的一個窗口和音樂史研究的新領域。近年來，學者對“敦煌音樂”的科研命題，極感興趣，成果不斷湧現。

敦煌壁畫中的樂器

中國民族樂器形態獨特、音色和音響獨具一格、組合形式多種多樣，是民族音樂的重要組成部分。敦煌音樂壁畫連綿千年，各類樂器圖形繪製不斷，這些時代不同、造型各異的樂器圖形像一幅宏偉的樂器圖譜，詳盡展現出中國樂器的發展演變歷程，因而備受學術界矚目。

種類繁多的氣鳴樂器

氣鳴樂器是樂器的主要類別之一，發聲以空氣為振動力。氣鳴樂器在中國有悠久的發展歷史，早在新石器時代就出現了最早的吹孔樂器——陶埙。敦煌壁畫中保存了豐富的氣鳴樂器圖像，主要分管類和胸腔類兩大類。

管類樂器

橫笛

即今日流行之竹笛，為吹管樂器中主要樂器，壁畫中的橫笛始見於北涼，歷代沿續直至宋元。敦煌所繪橫笛，從形制控孔及演奏方法看，都與今日之橫笛無甚差異。壁畫中的橫笛主要特徵是不用笛膜。

簫

敦煌所繪簫，較今日管子稍長，其長度有時和豎笛相似，哨嘴也較大，管體較笛動壯，出現在敦煌壁畫的中期以後。在經變樂隊中的簫和異型笛，異型笛吹口處的枝杈清晰可見。敦煌壁畫唐代後期此種形狀的笛子增多，看來與發音無關，僅起裝飾作用。

豎笛

古時豎吹的笛名稱甚多，有：直笛、豎吹、尺八等。現代稱為洞簫。壁畫中豎笛的形制與今日洞簫不同，按孔均在一面，也無斜面或豁口形吹口，類似今日“滿口簫”，按孔為六個，粗細與橫笛相仿。

排簫

竹製編管類樂器。始於秦漢時代，文獻中也稱簫、參差、比竹、胡直等。主要為兩種形制：一為單排兩端同樣長度的竹管，二為一邊長，一邊短。這兩種排簫史籍中都有明確的記載，前者稱為底簫，後者稱為洞簫。

笙

竹製簧管類樂器。始於春秋戰國時期，由斗子、簧管、吹嘴三部分組成。敦煌所繪的笙，這三個部位差異很大，基本形態是：圓形笙斗、木製、或匏製；簧管數量及圍匝的形式類似今日的笙，都有茶壺嘴狀的吹嘴，但長短及彎曲的形式很不相同。

銅腔類樂器

塤

中國最古老的吹奏樂器，用陶土燒製而成。始見於新石器時期，周代已列入八音之“土部”。塤的形狀為上銳底平，狀如雞蛋，古時形制大小、音孔多少並不一致；殷代以後，塤一直為五音孔；到漢代發展為六音孔。塤的形狀還有桃形、魚形等。

連類派生的弦鳴樂器

弦鳴樂器是樂器主要類別之一，均以賦予張力的弦為發聲的振動源。在敦煌壁畫中，弦鳴樂器是最具匠心的樂器圖像，不僅數量眾多，而且造型別致，出現了许多敦煌獨有的藝術創造。壁畫中的弦鳴樂器主要分彈弦類和拉弦類。

琵琶

敦煌壁畫中最重要的彈弦樂器。其特點是共鳴箱為梨形、四弦，頭部曲項或直項。弦的兩端設山口及縛手。古時初設四相，後來設品柱。古時面板上還裝飾有捍拔，並在面板上左右挖傳音孔，稱為鳳眼。演奏姿勢早期為橫抱，明代以後，隨著技巧的發展，才演變為豎抱，演奏手法用指彈，或撥彈。

琵琶二字始自漢代，最早寫作枇杷或批把，後在字形上與琴瑟連類，故書為琵琶。在敦煌壁畫中，琵琶彈奏手彈與撥彈長期並存，唐以後樂伎多用撥彈。

五弦

亦稱五弦琵琶，比普通琵琶多一條弦。五弦與琵琶同時在壁畫中出現，為姊妹樂器。

葫蘆琴

敦煌特有的一種樂器圖形，屬於琵琶類，可能由琵琶演變而來。史書中未見這種樂器的記載，其他地區石窟也未見描繪，這種葫蘆形彈奏樂器是現實中確有的實物，還是純為藝術創作，尚有待進一步考證。

阮

又稱阮咸。緣自匏代竹林七賢之一阮咸善彈此樂器而得名。唐代武則天以後，才正式有阮的名稱。其形態為正圓形共鳴箱，長柄，十二品柱，四弦（或五弦）。敦煌壁畫著名的彈花邊阮圖像，造型獨特美觀，共鳴箱扁平，周邊為六瓣花瓣形。

琴

亦名七弦琴，今稱古琴，中國最古老的弦樂器。傳說由伏羲氏及神農氏創造。二千年來延綿未絕，具有中國文化的象徵意義。琴是所有古樂器中文獻記載最豐富的一種。

箏

亦稱秦箏、古箏。春秋戰國時已出現並流行於中國北方，與瑟為同類樂器。早期可以能為竹製，後來演變為木製，取材於桐桑。箏箱呈長方形，剖桐為體，匣式拼合，為適應弦的張力，面板上下左右均成一定弧形，也便於雁柱排列。箏的弦數，在不同時期、不同地區多寡不一，古時一般為12或13弦，設一雁柱（琴碼），每弦只發一音，可左右移動，以調節音高。

箜篌

最初名為坎侯或空侯。從古代文獻上看，中國流傳過兩種形制的箜篌：(1)臥箜篌：早在春秋戰國時就在南方的楚國流傳。它由琴瑟類派生而出。特徵為：長方形共鳴箱，在面板上粘有品位。(2)豎箜篌：與前述的臥箜篌結構完全不同。為一種三角形框架，多弦，豎立演奏的樂器。敦煌繪製的時代正是這件樂器從興至衰時期，所以反映得很全面，明代以後這件樂器就消失。

形制多樣的打擊樂器

打擊樂器分膜鳴樂器和體鳴樂器兩種。膜鳴樂器是以張緊的膜為聲源體，通過敲擊、摩擦等方式振動發聲；敦煌壁畫中出現的膜鳴樂器主要是各式鼓類。體鳴樂器是以一定形狀的發聲物為聲源體，在自由狀態下受激發聲；敦煌壁畫中的體鳴樂器除樂器之外，還包括一些傳統的法器。

腰鼓

蜂腰型膜鳴樂器，其特徵是細腰，鼓形狀如兩個底部對接而成，兩端張以皮革，以繩收束，使皮膜繃緊，敲擊發音。腰鼓在中國歷史悠久，種類變異甚多，最早可追溯到史前。

鈸

與鏡同類，比鏡大。鈸為銅製，中間隆起呈半球狀，有孔穿繩，手持對擊發音。鈸的中間隆起部分較鏡大，因此發音低沉。鈸亦來自佛教，是常用法器，後引入世俗樂隊。鈸在東晉時已有記載。

敦煌曲譜

近些年來，中國音樂史界就敦煌曲譜的解釋和研究，展開了熱烈的討論。除了中國學者之外，其他國家如日本、韓國、法國、美國等國的學者也參加了討論。敦煌曲譜的研究工作，可謂人才濟濟，成果豐湧。

敦煌曲譜是我國迄今所見最早的曲譜，於1900年被法國人伯希和劫至法國，現藏於巴黎圖書館東方部。

列入國家文物局跨世紀重點出版項目之一的，《敦煌石窟全集》集敦煌學之大成，在中國國家文物局和各界專家學者支持下，由香港商務印書館及敦煌研究院合作出版，已出版包括《音樂畫卷》、《舞蹈畫卷》、《飛天畫卷》等十多冊，向世人分類展示敦煌石窟的佛教、藝術、建築、社會、民俗、科技和出土文物的最新研究成果。 ||



商務印書館(香港)有限公司
<http://Publish.CommercialPress.com.hk>



《音樂畫卷》清歌妙舞入畫圖



敦煌 石窟全集

隆重出版《敦煌石窟全集》—《音樂畫卷》及《圖案卷》上、下冊直銷優惠訂購

| 書名 | 定價 | 優惠折扣 | 優惠價 |
|---------|----------|------|----------|
| 《音樂畫卷》 | \$360.00 | 85折 | \$306.00 |
| 《圖案卷》上冊 | \$360.00 | 85折 | \$306.00 |
| 《圖案卷》下冊 | \$360.00 | 85折 | \$306.00 |

*優惠日期至2003年3月1日 此優惠只適用於《樂友》讀者致電訂購，書館門市並不適用。

訂購查詢：2976 6628市場部李慧蓮小姐

還有許多音樂

有位音樂院畢業生
三五年間
聽了、奏了、分析了許多音樂
了不起？

有位大學教授
十數年間
教了、論了、整理了許多學說
了不起？

有位演藝評論家
數十年間
評了、貶了、記述了許多演出
了不起？

還有許多音樂
用心聆聽、細心欣賞、深入探討、
重新反思、保存整理、推廣拓展……

小鶴生



奈何

晨暉集成早禱的音階
音階婉拒影子的黑暗

清風吹斷大地的琴弦
餘韻泛起逆行的月光曲

明天無法辭退今夜
今夜是昨夜的模進句

黑暗投一票給休止符
休止符停不了晨曦的歌聲

歌聲等待忠實的掌聲
掌聲早已將忠實售罄

二〇〇二年九月

陳家富

飛行的音樂家

曼菲

不同的音樂家去坐飛機是很不一樣的，問題主要出於樂器上。

歌唱家便沒有攜帶樂器的煩惱；指揮家即使忘了帶指揮棒，乾脆只用雙手指揮便可；鋼琴家才不會連同鋼琴登上飛機吧，他們和其他慣於演奏不同場地提供樂器的音樂表演者一樣無須裝起樂器一起上路；敲擊樂手亦沒法帶着所有大鑼大鼓，只好帶些小巧的打擊樂器和敲槌鼓棍等，那已是挺繁多而頗重的了。

樂器的重量和體積，對於音樂家的飛行旅程可有多方面的影響。輕巧的樂器固然是隨身進航機客艙，如果是口琴或短笛更可放在口袋裡；但那些體形較大的樂器例如大提琴和結他，航班規條往往沒有特別關照，演奏家當然不肯讓心愛的樂器在托運過程中跟其他行李無情地互相碰撞，結果是這些大件樂器可能要另購機票「坐」在音樂家身旁。

此外，在關卡檢查的時候，樂器盒通常被保安人員（尤其是沒有學過樂器的人）小心徹底地查驗，而那些不是廣為人知的樂器（尤其是金屬為主體的樂器）也許令海關警衛誤以為是危險品或武器，例如長長的和弦口琴或怪狀的低音長笛，若果演奏家不拿出來示範吹奏，只見過一般的口琴和長笛的人也許認為音樂家說謊話呢。

不知道有沒有音樂家在飛機上開演奏會？現在一般民航客機那麼擠擁，也許日後可以考慮在頭等前端加一個小舞台及一部電鋼琴，使一些乘客在空中享受真實的現場演奏；然而當飛機升降及遇上氣流時的氣壓轉變，準會影響演出，那樣的音樂經驗也許連一些國家元首也未曾在他們的專用大型飛機上感受過。

陸上的音樂廳都歸屬於某城市某國土，但飛行於空中的音樂如果到了國際領空，到底算是在何處演出，應該由聯合國管轄還是像賭船開出公海便無人規管？（作曲家的版權由誰人代理？演奏家的收入在那兒報稅？）

同樣是行駛中的交通工具，在大郵輪上卻是常見的。想起鐵達尼號在遇難下沉之際，有幾位音樂家仍繼續拿着他們的樂器一起合奏，確是感人的崇高精神，音樂超越生命，超越個人……今時今日，在那些供人娛樂度假的郵輪上當然不乏那些輕音樂和流行樂，但若然希望聽一首布拉姆斯的奏鳴曲似乎沒太大機會，交響樂就更難實現了。但最近看到 CASHFLOW（第39期），得悉香港作曲家及作詞家協會的25週年活動於二〇〇二年十月十八至十九日在豪華郵輪獅子星號 SuperStar Leo 上舉行了演奏會，作為國際現代音樂節 2002 World Music Days 的特備節目，安排香港音樂家演出香港作曲家的作

品，為來自世界各地的音樂行家在船上帶來一次別開生面的音樂接觸，如此特殊，香港音樂界尚屬首次。不過話說回來，在行駛中的交通工具上聽現場音樂是很有趣的體驗，動感十足！但票價也就比陸上的音樂會要昂貴了。

大多數音樂家其實都只是為了要到另一個地方工作或巡迴演出才坐飛機飛行，即使是坐十多二十小時的長途航班，也沒法子在途中拿出樂器來練習一番，指揮比較好一點，可以利用飛行的時間閱讀和分析樂譜，至於作曲家就很難說了，也許有些作品便是在空中給構思出來的，記得 John Cage 有一次在乘飛機時被一位「空姐」（女性機艙服務員）要求即席寫了一首詩。（那些文字其實只是記述了這次事件，並且把那位空姐的名字用大草垂直串連出來。）

一窺見智

要保持鶴立雞群……白璧無瑕……周圍的熱情糟蹋一個藝術家，因為我十分害怕他因此只能成為一個周圍環境的傳聲筒。

——據布西《克羅士先生》



53 傳統之延伸

香港音樂專科學校
五十三週年紀念音樂會

2003 年重點演出

歷來每年年中夏日時，屹立樂教藝林一盛事

包括演唱韋瀚章教授著名詞作歌樂

節目精采·密切留意

有獎問答

1. 被尊稱香港樂壇「歲寒三友」的是哪三位人物？

松：_____ 竹：_____ 梅：_____

2. 請列舉一些你喜歡的香港音樂家的名字

請把你的答案及選擇連同你的姓名及聯絡電話號碼
寄回《樂友》編輯部或傳真至 2397 0893，頭三十
位答對的參加者將獲贈音樂紀念品乙份。

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。

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。

正校：九龍長沙灣道137-143號4字樓 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