

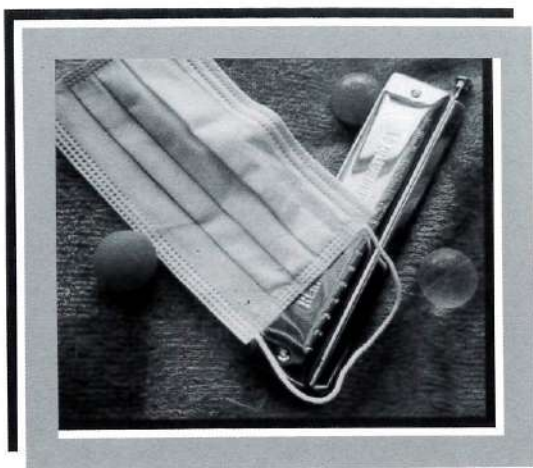
樂友

85

MUSIC COMPANION

Since 1951





“煞死”橫行的亂世，
口罩如琴套。其最大的作用：
並非抗拒從外入侵的病菌；
而是防止由內散出的毒素。
當解毒的仙丹仍然未曾現身的時刻，
我們唯有倚靠內心力量默默去抵抗。
在此時，
任是價值連城的夜明珠，
也成毫無用處的纍贅物了！

黃友棣 誌於高雄

二〇〇三年五月廿五日

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

吳天安

校長

費明儀

法律顧問

黃乾亨

會計師

張彬彬

樂友

社長

費明儀

督印人

吳天安

顧問

黃友棣

編輯顧問

胡德蒨、李德君

主編

許翔威

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

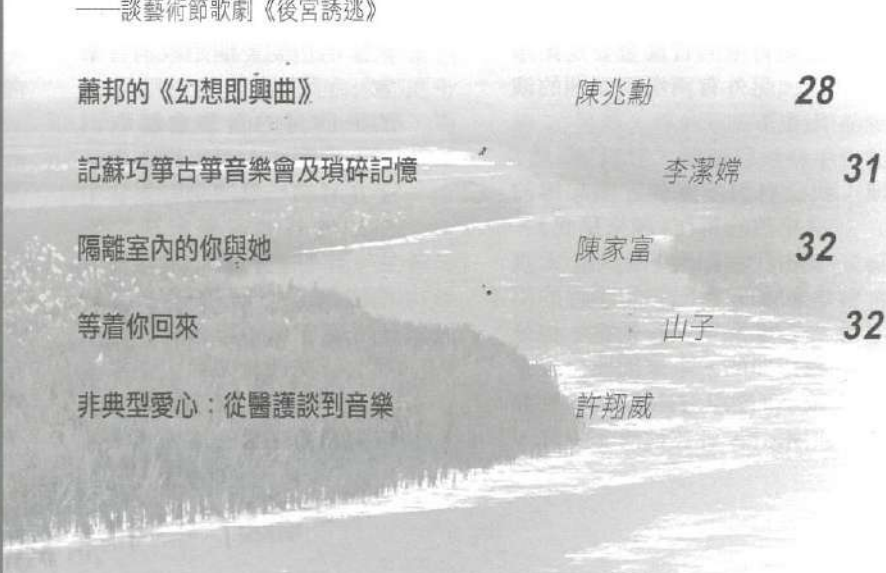
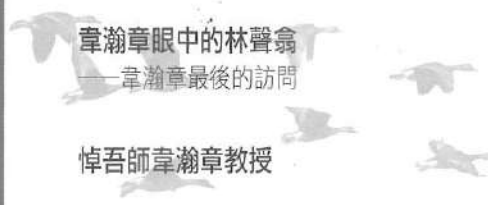
傳真：2397 0893

電郵：hkmi@hkstar.com

園地公開·歡迎賜稿

(來稿最佳為電腦打字稿，以便傳送及修訂。)

音樂是上天賜給全人類的禮物 ——陳永華、吳美樂與『樂友』聊天	麥華嵩	2
韋老師是中國詩樂結合的一塊碑	黎鍵	5
韋瀚章眼中的林聲翕 ——韋瀚章最後的訪問	周凡夫	7
悼吾師韋瀚章教授	周惠娟	9
紀念韋瀚章老師逝世十週年而作	冼澤榮	10
重讀《韋瀚章教授紀念文集》	筱慧	11
黃友棣的傳記及其他	劉靖之	13
試解近世中國人音樂觀	余少華	16
如何編排演唱會的節目	李德君	18
談粵語歌詞寫作	徐允清	19
從音樂的演繹看一位指揮的功力	司徒敏青	24
新派歌劇還是「歐洲垃圾」？ ——談藝術節歌劇《後宮誘逃》	麥華嵩	25
蕭邦的《幻想即興曲》	陳兆勳	28
記蘇巧箏古箏音樂會及瑣碎記憶	李潔嫦	31
隔離室內的你與她	陳家富	32
等着你回來	山子	32
非典型愛心：從醫護談到音樂	許翔威	





音樂是上天賜給全人類的禮物

——陳永華、吳美樂與『樂友』聊天

訪問、記錄

麥華嵩



聊天室留影：右起陳永華、費明儀、吳美樂、許翔威、麥華嵩



創作與演繹兩者之間的認識和溝通是重要的

演出；至於同場其他來不了的演奏家，我們也找到替代者。部分因為艾德敦願意來港，立下了「榜樣」，另外兩位英國音樂家——男高音 John Mark Ainsley 和小提琴家 Tasmin Little——也願意飛過來，跟港樂於五月演出。

《樂友》繼續邀約音樂界名人，到費明儀女士家中的「聊天室」暢敘幽情。這次的嘉賓是作曲家陳永華與鋼琴家吳美樂。真感謝兩位，在香港仍處於非典型肺炎陰影下的五月十五日，不介意到來，和費女士及本刊主編許翔威等談天說地一個早上。當日的話題，亦很自然地從肺炎開始。

「病」中作樂

記：請問疫症如何影響了你們兩位的演出活動？

吳：三場香港的音樂會要延期舉行，另外有兩場到澳洲的演出也取消了。

陳：我還有很多工作。例如導演冼杞然的新作《源來是愛》，就由我寫配樂。另外，六月一日和六月七日將舉行的兩場香港聖樂團音樂會，也是我指揮的。本來因應伊拉克戰爭而辦，主題叫「願世界和平」，現在就改了少許，

要在這時期加強宣揚互愛。

記：聖樂團的合唱成員也照樣練習嗎？

陳：是。他們雖然都是業餘的，但很認真，除了肺炎威脅處於最高峰期的一個星期，都願意照常練習，要保持一定水準，以應付表演。

記：香港管弦樂團就取消了很多音樂會了。

陳：三月底常務委員會開會時，大家明白到要開始取消音樂會，可是總不能永遠停辦的。四月的音樂會都取消了，而到了五月，原本邀請了在月初一場港樂音樂會中演出的外地音樂家決定不來，幸好艾德敦〔港樂桂冠指揮 David Atherton〕不介意來，除了原本計劃好由他指揮的「艾德敦系列」音樂會外，還願意代替不能來港的客席指揮在月初那場音樂會

委約與創作

記：兩位作曲家覺得香港作曲家的委約機會多不多？

許：一個作曲家得到多少委約，不全在乎於名氣，也要看他的風格及長處，還有當時的音樂環境；每一位作曲家的情況都不同，可形成各具特色的發展。

陳：作曲家多數有個別相熟的、年代相若的演奏家朋友，譬如他們唸音樂時的同學。那麼，作曲家和那些演奏者自然會多合作。

許：當然，已建立聲譽的作曲家會多些人委約，但還要看委約者的要求是否作曲家願意接受。另一方面，也會因為接受了委約而要推遲一些自己的創作計劃。

陳：我也知道有作曲家推辭邀請。

記：大概無論你有多大的名氣，也不容易純以作曲委約維生罷？

許：純以委約酬金應付生活開支就不可能了；現實是，作曲家總要做些別的工作維持生計，最普遍便是教學。

陳：若說「嚴肅」作曲家，世上真的沒多少個是純以作曲維生的。譚盾、武滿徹等是少數例外，就是〔現居美國的知名華人作曲家〕陳怡也要教書呢。香港作曲家更不能以委約維生——這兒的委約酬金一般只得美國的十分之一！有很多年輕作曲家正是因為現實生活要求而不再創作。也有些是因為沒人委約他們而不寫的，但初出茅蘆的作曲家，總不能歇着等委約者扣門才創作；要人家委約你，你至少也得先寫些東西做樣板給他們看看。有些年輕作曲家擺出一副「有委約我才寫」的鴛子，這態度很不好。須知道，要真正成功，成為一個作曲「家」，並非兩、三年就行，甚至十年也不一定行的。

許：對，真正的「作曲」應該是畢生的。一個人對作曲的興趣可能在十多歲就萌芽，有些人甚至很年輕已表現出才華，但也得持續創作和經歷生活一段時間，有所體驗，才能寫出更成熟和多樣化的作品。

陳：若然對作曲真正熱愛，決不會停了很久都不創作。

演奏新音樂

記：吳美樂在獨奏、室樂以至和管弦樂團合作等方面的新音樂演出經驗都很豐富，請問你覺得演奏新音樂跟演奏經

典作品有甚麼不同？

吳：新作品可以是一種釋放。它們都沒有演繹上的先例，我彈起來時，在這方面就覺得比彈經典曲目要自由了。而在預備過程中和作曲家的溝通也很寶貴，因為我要嘗試明白作曲家希望作品給奏出來時是甚麼樣子的。

陳：不妨直截點：你彈過這麼多新音樂作品，有百分之多少是你不想再彈的？（眾笑）

吳：百分之五十左右罷。

陳、記：還以為會更高！（眾大笑）

許：任何時代的音樂作品能流傳下去的，也沒一半罷。古典音樂有習慣的、根深蒂固的一套美學在背後支持，新音樂卻自有很不同的語言，還會較難被接受呢。

記：請吳美樂較詳細的說說，當你要演出一首新作品時，對着那份簇新的樂譜，你會如何入手？

吳：我會先以自己的古典音樂訓練，看看那首新作品在古典語言方面的特色，例如造句、節奏等等。我也希望真正明白那音樂的中心要素，即究竟它想說甚麼。有些新音樂比較實驗性，連樂譜也很複雜，其實作曲家亦應考慮演奏者的能力。還好，對於所遇過的新作，我練着練着總彈得到。

記：你首演和灌錄許翔威的鋼琴音樂《巫舞》〔按：於1997年創作〕前，你們是如何溝通的？

許：《巫舞》的樂譜挺容易明白，

Mary的能力十分高，我們溝通也不大難嘛。

吳：節奏有點複雜，但我後來也克服了。

記：那麼，作曲家又會怎樣與演奏你們作品的樂手溝通？尤其當那是管弦作品時，樂手眾多，要大家都清楚就不容易了。

陳：對，樂團成員都只得自己的樂部分譜，也不知整體是怎樣的。這時，作曲家的解釋很重要。我曾經指揮過一些樂手排演我的作品：開始時，他們全首沒甚麼錯的奏了一回，然後我仔細說明我那首作品背後的故事，說完後大家又排一次，那些音都一樣的奏出了，好像跟先前沒甚麼分別，但你卻可以感受到他們的演繹特別有表現力，因為樂師都投入多了。場刊的介紹文章對樂手也會很有用；我會寫些非技術性的介紹，那是觀眾以至樂手都較喜歡的。

記：各位是否都覺得，作曲家就自己的新作寫一篇非技術性的介紹文章，比起寫些甚麼這個主題變作那個主題的技術性介紹，往往更能促進作曲家和演奏者的溝通？

眾人：（點頭）對。

許：另外，作曲家要是給作品點題得好，那題目對樂手也能提供很重要的啟發。

記：請問兩位作曲家，覺不覺得演奏你們作品的音樂家常常表達不出你們的創作原意？

陳：我至今還沒遇到過有演奏者「毀了」我的作品。有時，演

奏者會以他們自己的、跟我不同的方式去理解我的音樂。這其實不要緊，演奏者不一定要跟從作曲家的原意才算對。

許：藝術品的詮釋，不是一成不變的，總可以開放作不同的演繹。作品就如水晶球，放在不同的位置看、從不同角度，都可以有不同的光采。

記：兩位在作曲時，會否特意將就首演樂手的技術水平？

陳：我創作不是為了〔炫耀技術〕效果，不會從技術上出發，至今也沒遇到過演出者技術上完全應付不來的情況……我寫音樂時也不想為難人，不會在創作中向演奏者報復（眾笑）。演奏家都是朋友嘛！

許：我創作時會考慮一下身邊演奏者的水平，即處身的環境及條件，寫些他們可以消化的作品。假如我是在巴黎或紐約作曲，那些地方的樂手演奏新音樂的經驗不同，又另當別論了，就像畫家多了些不同的顏料。但我仍然會在這裏發掘一點兒可拓展的空間，我有多次經驗，寫作時預計演奏者可做到的難

度，樂手一看到樂譜便說不可能，但結果都能實現。

吳：我也有這樣的經驗，有些潛質是要通過嘗試和練習才發揮出來的，演奏家應保持開放的態度去探求。

無盡的理想

記：各位對自己的演奏或創作事業有甚麼理想？

費：理想很多，即使努力去實現，也永遠做不完。我自己的其中一個理想，是希望香港的聲樂藝術氛圍可以回復五、六十年代的興旺。現在在香港從事聲樂的人，數目和整體水平都不及以前了；那時，好的聲樂老師和學生都比較多。但其實，演藝事業不單是演出者的事，也要有知音，要有人欣賞，要藝術家和聽眾之間有溝通才有意思。希望我們的社會有動力在這方面創造更好的環境，讓音樂家更能發揮。

陳：我的理想，是音樂能幫助帶來世界和平，令世界穩定、安祥。還記得有一次到歐洲小國Liechtenstein〔列支敦斯登〕，看見那裏就是接送小學生的巴士司機都很關懷坐

他們車的小學生，放學後接了小朋友回家，甚至會看着他們走進家裏才離開……那是一個理想、和諧的社會，真希望藝術能幫助實現這種社會！作為一個文化工作者，我要循這方向努力，希望帶來高質素生活，令人生活得較舒暢，充實他們的精神空虛。

吳：音樂是上天賜給全人類的禮物，我作為表演者，希望能將音樂很流暢的表現出來，讓聽眾欣賞。達到這理想是一種掙扎，演奏者也要有靈感。我得熟練地、忘我地、自由地、沒有恐懼地演奏。

費：要跟聽眾分享、感動聽眾。

吳：是了。

許：我要說的可給他們全說了！（眾笑）幾位確已道出了大家的很多心聲。理想是不易實現的，人人都會受局限制肘，但希望我們都可以放開胸懷，勉力超越局限。那麼讓我提出的一個理想，就是希望人人都永遠保持着理想，並且不斷地朝着理想靠近。||

有獎問答

1. 香港兩處最主要的表演藝術演出場地是何年建成啟用？

- (一) 香港大會堂
- (二) 香港文化中心

2. 請列舉一些你喜歡的樂器 _____

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。

上期答案

• 被尊稱香港樂壇「歲寒三友」的是：
松：韋瀚章；竹：黃友棣；梅：林聲翕



七絕 韋老師是中國詩樂結合的一塊碑

黎鍵

余生也晚，八十年代以後學花的身份得與韋瀚章老師過從，一直希冀在他身邊學到的，是中國的「詩」如何與「樂」的再結合。這一概念與原則，其實是韋老師一直提倡而一直身體力行的。他自稱為詞人，他認為：詩與樂的分離，為時太久了，應該還「詩」以一個「歌詩」的地位。「歌詩」的含義不同於只誦不唱的「徒詩」。歌詩與徒詩在某種情況下是兩回事，他提倡「詩」應是「歌詩」，其正名應為「詞」。他自稱為「野草詞人」，而他自許的職業則為「作詞」。

時至今日，「填詞」與「作詞」的壁壘至為分明了，注重旋律先行的如粵語流行曲，礙於粵音的九聲，只能填詞，但藝術歌曲的創作，則應以「作詞」為主導。在廣泛的含義下，「詞」，即「詩」。二、三十年代以來，接受了西洋影響的新文學與新音樂運動同時並起，這實際上是「新詩」和現代歌曲體裁相結合的第一個潮流，而這潮流的主要成果便是近現代中國藝術歌曲的新開創。脫離了「學堂（校）樂歌」階段的許多作曲家揚棄了以外國歌曲填寫中文詞的「作曲法」，而把目光轉向新詩的當時彙彙碩果。二、三十年代之交，「五四」新文化運動風起雲湧，所謂「新詩」，其主流固然為白話詩，但其實也有半文半白的體裁，甚至其表面雖為「白話」，但其骨子裡卻為實際的文言根柢。這當然是歷史使然，但繁

花盛放之餘，卻造就了這一歷史時期的中國藝術歌曲的新開拓。

關於詩與歌曲的關係，聲樂前輩蔣英曾論德國藝術歌曲，她說：由於德國文學在歌德、席勒、海涅諸人底下得到成長，這便有了德國藝術歌曲，中國的藝術音樂應該更重視這個論斷。中國自古至今都是詩人的國度。《詩經》、《楚辭》、魏晉「樂府」、唐詩、宋詞、元曲、明清傳奇……，一律都是「音樂文學」。中國的韻文文學大都是歌詞或曲詞，大部份的騷人墨客，既是詩人，也都是詞（歌詩）人。例如楚國的屈原、唐人的王維、白居易、宋人的柳永、蘇東坡，其實都是中國古代藝術歌曲的締造者。回過頭去看二、三十年代之交的「文學革命」與「詩界革命」，新詩詩人都也是藝術歌唱的當事人，其實也就是當代藝術歌曲的締造者。

很想中國的音樂史家為中國新音樂的「詞人」作出定位，當然更希望作出一個歷史的判斷。「五四」新文學運動以後，新體詩一直是這個運動的先鋒。一系列的詩人也許無意當一個「詞人」，但最早期的中國藝術歌曲卻都有他們的身影，如率先提倡白話詩的胡適，其後的劉半農、劉大白，以至於徐志摩。稍後三十年代，屬於「樂教」系統的韋瀚章出現了，身為上海音專的註冊主任，他與當時的教務長黃自共同

合作歌曲作品，首一闕是1932年的《思鄉》。不過韋瀚章老師似乎無意競寫白話詩，他一貫個人的本色，可以作舊體詩詞，可以寫作半文半白的新體，也可以寫作俚俗的白話謠諷。而他最關注的乃是「詞情」的結合與「歌樂」的結合，他提倡詩界需要復歸於「歌詩」，詩是「音樂文學」，復歸來源。這是他與一系列白話詩人的相異之處。

檢視一部中國音樂文學史，白話詩的歌詞當然是一個大轉變，舊式的歌詩主要都是為腔調、唱式而作，其基調都為「填詞」，當然也有少數如南宋姜白石，自度曲而獨創詞牌，其方法是「率意為長短句」。其實這一方法卻似韋老師的詞作。韋瀚章作為當代詩人，他強調詩歌要與音樂相結合，掛在他口頭邊的，是「詩中有樂」，或「寓樂於詩」。作為一個詩人兼詞人，他提出過作詞的三原則，即：(1)聲調和諧悅耳；(2)句度長短相間；(3)押韻對稱詞情。我想：南宋姜白石的自創詞曲，「率意為長短句」，其實際也不過如是。

後期白話詩入樂，大概都是作曲家的主意。新體裁的藝術歌曲需要新節奏、新意蘊的新詩體。作曲家找來了新詩人的新詩歌，於是一個現代的中國樂歌運動便應運而生了。

最突出的當是趙元任，他為

胡適的白話詩譜寫了《上山》、《小詩》與《也是微雲》，為劉半農的詩譜寫了《教我如何不想他》、《茶花女中飲酒歌》，為劉大白的詩寫了《賣布謠》，為徐志摩的詩寫了《海韻》等。趙元任作為二十年代寫作中國藝術聲樂作品的先行者，這其實是中國新樂歌的首個波瀾，也應該是首個新詩與「樂」的再結合，趙元任作為一位語言學者，研究音樂與語言詞曲的關係，這方面，他首先便是「音樂文學家」，他在從事這一種詩與樂的結合時，除了開創出一條中國藝術歌曲之路以外，還着着實實地提攜了好幾位詞作家，這就是上面的幾位「五四」新詩人，即胡適、劉半農、劉大白、徐志摩等，而正是這幾位，卻便是明明白白的中國新詩「詞人」的第一批。

回過頭再看韋老師，他與這

一批新詩詩人的取向並不一樣，前者的詩作入樂是被動的，而韋老師的取向是主動的。他要以詩歌迎合音樂，而作曲家譜寫他的詞作時卻必須首先迎接他的「詞樂」。因為，韋老師的詞作首先便已具備了一定的音樂氛圍、一定的音樂意境與歌詩的才情與格律。

綜觀韋老師於三十年代初開始的詞作生涯，一部中國的「新歌曲史」決不能少卻他的一毫一分，許多首名垂史冊的中國新音樂作品都是他的傑作。信手拈來的中國第一部「清唱劇」《長恨歌》、最早的抗日名作《抗戰歌》、《旗正飄飄》等，都是公認的如里程碑般的不朽詞作。他的夥伴黃自先生當然是個藝術歌曲的先行者，他還是繼之而起的如陳白鶴、林聲翕、劉雪庵等藝術歌曲作者的哺育者，而黃自的一系列名作，

實際又少不了韋老師的「歌詩」的貢獻。

草此蕪文，算是再一次紀念韋老師，對於韋老師的詞作主流及其揭示的「新詩」理念，我學到了不少。七年前，我為韋老師的辭世寫了一兩篇文章，也在前市政局的支持下，為韋老師的詩樂貢獻組織過一次研討會。懇切的期望是：中國新音樂史決不應少了韋老師的一塊碑。然而，到今天還找不到這樣的一塊碑。不過，這塊碑一直在我心中，謹以此再表示期待，希望再有一系列的韋瀚章的研究，更有中國「音樂文學」的研究。此外，還應有一本決不會「遺漏」了韋瀚章的中國新音樂史。

2003年6月 ||

《樂友合訂本》

《樂友》在香港創刊已逾半世紀，至今仍無間斷出版，極為難能可貴，為了方便學術及歷史之研究，香港音樂專科學校特將連續期數之《樂友》組成數輯合訂本，為公共圖書館及大學等文化機構增添文獻資料。由於收藏多年的原刊物只能釘製數十套合訂本，供公開發售的數量極為有限，敬希需要珍藏《樂友合訂本》的學者儘早購買。

第一冊	樂友合訂本（第1-12期）	已絕版
第二冊	樂友合訂本（第13-24期）	已絕版
第三冊	樂友合訂本（第25-35期）	已售罄
第四冊	樂友合訂本（第36-48期）	已售罄
第五冊	樂友合訂本（第49-60期）	單價\$50
第六冊	樂友合訂本（第61-71期）	單價\$70
第七冊	樂友合訂本（第72-82期）	單價\$70

● 不設郵購，請於香港音樂專科學校購買

名家經驗與智慧之結晶



請問

您是否《樂友》的長期讀者？近年《樂友》增加了篇幅，您對於嶄新的封面與排版有甚麼意見嗎？對字體及美術方面滿意嗎？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很不容易的，1951年創刊，至今已至第85期的《樂友》，肯定是香港音樂刊物歷史最長的了，一直有賴作者和編輯都分文不取，但打字、印刷、運輸等開支亦不少，您願意捐款贊助出版《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》可以不斷進步。



韋瀚章眼中的林聲翕

韋瀚章最後的訪問

周凡夫

韋瀚章教授離世倏忽十載，至今仍感到耿耿於懷的是一直未能為他孤寂而物質淡薄的晚年生活盡一點力。

在韋老逝世前一年多的一九九一年九月，台港音樂文化界前輩名人張繼高先生自台灣來港，與筆者親往探望韋老，向老人家問安。當日韋老已入住在銅鑼灣的安老院，孑然一身，起居之小房間僅四、五十平方呎。當時韋老的體力已明顯衰減，一邊耳朵亦已失聰，幸好精神仍不差，談起話來仍思路條理分明，還能很清楚地和張先生細談早年雙方交往的舊事，尤其是張先生主政香港時報時對香港文藝界的影響等，相聚了差不多一個小時，因見韋老出現疲態，我們才離開。

這次探望後不久，韋老健康開始惡化，多次進出醫院，記憶中此後幾番印象都是在醫院中臥病的韋老；其中要作個記錄的是九二年五月初的一次，當時為紀念林聲翕逝世，我在香港電台第四台要製作一系列的專題特輯節目，必須要訪問韋老，而當時韋老已住進將軍澳靈實醫院，後來經過一番安排，約同了鋼琴家陳羅以，和「港台」同事麥志堅，帶備了錄音器材，在一個滿有陽光的下午，一行三人去到

靈實醫院給韋老做錄音訪問。

韋老一生所寫詞作，超過五百首，由作曲家譜成歌曲，得以傳誦下來的亦有二百餘，首位和他合作的作曲家是在上海國立音專的同事，擔任教務長的黃白，兩人於一九三二年首次合作寫成他們的第一首藝術歌曲《思鄉》後，繼又有《春思曲》和中國第一部清唱劇《長恨歌》的合作成果；但合作得最多的，則是林聲翕和黃友棣，三人在香港長期交往，樂壇上有「松竹梅歲寒三友」之稱。黃友棣晚年退隱台灣高雄，僅兩友留在香港，林老走了，韋老就更感形單影隻了。

但當日在「靈實」的訪問，談到林老的辭世，韋老的表現反應並無太大傷感，心境和語調同樣平和，和往常一樣樂觀；坐在輪椅上的韋老更嘗言希望能活到百歲，能天天享用來自親朋學生的關懷和溫暖。不過，問及一些當年往事，已見有失憶現象，但思路仍在，而且對答清晰，談了和林老合作的經過、他對林老為人處事的看法，對林老的評價和成就，差不多談了半句鐘。

這次訪問後，韋老留在醫院的時間便較出院的多，過了九個月便去世了。在靈實醫院的訪問

看來便會是他生前最後一次在大眾傳媒的公開談話，而當日拍攝的一些照片，亦可能會是他留下來在世的最後記錄。

這兩次和韋老的見面，都留下了不同的記憶和感受。張繼高先生返台後，曾向政府部門和一些基金會爭取撥款，希望能讓韋老晚年生活過得舒適一點，好使這位曾為中國音樂作出重大貢獻的文化人頤養天年。奈何事情進行得有些眉目時，韋老便辭世而去，來得太遲的工作留下的便是至今仍有點戚戚然的悔疚感。至於在靈實醫院的訪問，節目出街後，曾有好幾位樂壇中人，來電表示對韋老的關心之情；其中還有一位表示是唱韋老的歌曲長大的老人家，輾轉托人來要求拜候韋老，看來人間仍然是溫情處處的。

當日韋老的訪問祇在香港電台第四台剪輯分在幾輯節目中播放，並未有整理成文字發表，現且將此一最後的訪問輯成文字，亦好為樂壇留一紀錄。

根據當日訪問錄音轉成的文字：

麥：韋老師，請你和聽眾講講你的近況好嗎？

章：我的近況？從何說起呢？你問我吧。

麥：你現在精神如何？是否還不錯？

章：精神看來還是很好，不過靜下來時便感到自己仍在病中，但沒有甚麼辛苦、痛苦。

麥：你現時在休養還有看書和寫作嗎？

章：沒有了，在這筆墨不齊，也不像作詞的環境。

麥：你覺得怎樣子才是一個作詞的環境呢？

章：很簡單，身體沒有病痛來騷擾自己，心才可以集中精神去寫詞。

麥：你過去長時間從事歌詞創作活動，和林聲翕教授亦長期合作過，林教授逝世已快一周年，可以和我們談談當年和林教授合作的經過嗎？

章：當年他在學校做學生時已和我合作寫歌曲，有一首歌便是他求學時和我合作的，到現在仍然經常有人唱；不過，這首歌曲的歌名我現在已經忘記了。

麥：你覺得他的音樂能配合到你的歌詞嗎？

章：當他對歌詞的內容未能理解時，他便會來問我，我亦會坦白告訴他；其他作者可能便要靠估了，不明白的地方便祇能猜度，有時便難免會猜錯了。

麥：你創作了大量歌詞，你的歌詞怎樣分類，你自己對那類歌詞特別有心得呢？

章：題材當然不同，沒有一首歌詞是相同的，特別喜歡的題材便很難講，我的感情主要還是很私人的，處世啦，對人類的看法啦，但很少不斷嘆淒涼那一類東西。我和林聲翕的交情很久了，他做學生時我們已認識，我們自從合作寫第一首歌，他對我便很理解，因為私人交情又好



韋老師喪妻表情所作之三首詞亦請林氏譜曲。

啦，他完全知道我是怎樣的思想，所以他理解我的東西便較容易，較理解我的歌詞，表達出來便很好。

周：韋老師你和林教授私人交情如此深厚，在你心目中，林教授是一個怎樣的人呢？

章：為人就高傲些，有時自高自大啦，時下青年如果有點專長便會自高些的了，這點很難講啦，但對我們就沒有甚麼。當然，他對自己的作品總是覺得很了不起，講得通俗些，他有點高傲、有點自滿，但像他這樣子的作曲家，不算差的了，而且作的東西也不少，有點自高心，不能責怪，是嗎？

周：韋老師你個人對林教授在藝術歌曲創作上的成就有何評價？

章：成就就有相當的成就了。他的作品很多，幾乎甚麼歌曲都作過，成就算很好的了，所以有這麼多好的产品出來，人有點自高便幾乎是必然的了，還好的是，他會知道自己作品寫得怎樣子，他能拿出來見人的都是不差的東西。

周：他對你們老一輩的態度怎樣呢？

章：他對我有敬老之心，他甚麼時候都知道我和他是師生的關係，而且從朋友來說也是

老朋友，我們大家私人交情很好，但身份上，他亦知道我是老師輩，是他的長輩，所以對我還是很尊敬。

麥：韋老師，你有很多學生，可以說桃李滿門，你認為學作詞者應抱何態度呢？你對學生有何要求呢？

章：對學生要求？我會要求他不要驕傲啦。

麥：驕傲有何壞處呢？

章：驕傲就不會有進步，進步便到此為止了；經常感到自己未夠功夫，才會求上進，有驕傲的便不會求上進。

這次訪問錄音後，我們還和韋老師談了不少他和林教授生活上的瑣事，其中有一件是他和林教授在晚年發生的誤會，我當時聽了仍有點錯愕，不大相信，這件誤會沒有錄音，也沒有公開過，或許將來有適當的機會時才留個記錄吧。||

鳴謝

香港音樂專科學校發展基金

捐款

香港保健協會	\$5,000.00
徐允清	\$1,600.00
鍾麗	\$984.00
吳恒中	\$500.00
歐校友	\$400.00

樂友捐款

王玉蘭	\$600.00
馮寶月	\$500.00

一箴見智

譬如高語勝天，而下學之功未踐，則所謂高以下基，神由形著者，何所憑耶？

——乾隆

悼吾師韋瀚章教授

周惠娟

韋老師走了不覺已是十年光景，要寫韋老師的悼念文章說難非難，說容易嗎？一點都不容易。

畢竟人的思念和情感總是隨着時間而變得平靜。人由生到死，總是殊途同歸。不過人是情感動物，當韋老師逝世一刻，我的心滿是悲涼哀痛，文章寫起來由於思緒難平，出來的效果反為言中有感，可讀性高，理由是真情加理性加對老師的認知，故此落筆容易，結構和佈局都有一氣呵成之勢。也許我對老師的情感已經由哀傷化為一份師生之恩情，而這份感覺就活像對我逝去雙親一樣——心中永遠有這份情愛。

可是此刻要寫韋老師的懷念文章，我頓覺內心惘然，故人已去，十年不見，如今重拾舊時點滴，只有重新細讀老師的詞作，希望喚回一些過去。奇怪的是，從《野草詞》，我發現了老師文思文才和文采，跟我十多年前所理解的，真是別有一番況味。

《野草詞總集》給我的整體印象是，老師寫作的風格是喜歡怎樣便怎樣，並不執着於典雅的詞采，不過就算是一些山歌或流行歌詞，用詞用句絕不媚俗。

為甚麼我會說老師喜歡寫甚麼便寫甚麼，因為整本詞集都紀錄了他一生的創作，老師率性情懷，並不拘泥於自己詞作之典雅風格，

他敢於嘗試新寫作風格，就算寫得平平無奇，亦不把它們摒諸《野草詞集》之外，這麼不為盛名所縛，亦活出一份文人瀟灑。

誠如震旦先生所寫，韋老師晚年孤獨多憂慮。也許老師自覺晚年體質日走下坡，工作能力漸漸喪失，雖然他深明家人對他諸般愛護，也知道朋友和學生對他的關懷，但對茫茫晚年光景，真有說不出的徬徨憂慮。若然師母仍在，老師當不會作如是想。怪不得說，「老來有伴最是有福」。

其實老師要追求的是一份生命之超脫，不過唯情甚甚的韋瀚章教授，還得心繫於愛情、友情、家國之情。在跟韋老師學習的日子（嚴格來說我是研究他的詞作，這都要多謝黎鍵先生的建議，他為我引線當韋老師學生。）。我感受到他對故人之情重，尤其對黃自、林聲翕、黃友棣，每聽到老師提起他們，都令人為之動容。

對於老師的詞作，我因曾經深入探討，並從老師口中得知某些作品的寫作動機和背景，所以對老師亦增加多一分瞭解。

韋老師的詞作，有時愁情萬種，有時奔放豪邁，不論以何種風格着墨，然而他的文風文格總離不開入世人情。

看他的《一剪梅》（笑客問）

若探行蹤未有蹤，
來似飄蓬，
去似飄蓬。
偶然逆旅得相逢，
離也匆匆，
聚也匆匆，
色相皮囊一例空，
生又何從？
死又何從？
猜疑端合問天公，
君想難通，
我想難通。

這首詞的背景為何，為誰作答，我並沒有問過老師，從詞的運筆走勢和用詞遣句，端的是詞情和文采皆絕。言語間很有禪味，既出世又入世，句與句之呼應，便見得老師的文字功力深厚，既宜古亦宜今，其中更有說不出的靈性與才情。「猜疑端合問天公，君想難通，我想難通。」白話化了的古調詞作，卻又別有一番雅意和文思。

另一首《浪淘沙》（飛渡神山）這首詞可窺見韋老師豪情奔放的一面。

低首看神山，
靈氣漫漫，
懸崖峭壁有無間。
起伏崗陵何所似？
幾個泥丸。
腳底斷虹彎，
斜倚雲端。
荒林漠漠水迴環，
蛇繞龍騰奔向海，
醞釀波瀾。

文字語氣既有實也有虛，「蛇繞龍騰奔向海，醞釀波瀾。」收筆有勢，這首詞作，亦可作為韋老師才情之另一寫照。

《鼓盤歌》是韋老師晚年喪妻之傑作，其一《鷓鴣天》（遺照）

撒手無言去不還，
空留一我在人間。
哀愁喜樂憑誰說？
冷暖飢寒祇自憐。
思宛轉，
淚闌干，
幾回看罷又重看。
曾知畫裏無尋處，
猶欲含酸覓舊歡。

「遺照」顧名思義是韋師母的照相，我看到老師的睡房檯面，

擺放着師母放大的照片，真是故人情重，老師對我說：「小周，給師母一個禮罷！」我一話不說，連鞠三躬。

《鼓盤歌》，詞情淒切，更道出老師的失落與愴傷。

「哀愁喜樂憑誰說？冷暖飢寒祇自憐。」讀這兩句詞，令我記起老師跟我提起從前跟師母一些生活點滴，他說：「每當吃飯，你師母總要我吃這吃那，甚麼是對胃好，甚麼會令大便暢通……，我有一次對她說，那麼明天乾脆煮一碗（大便）給我吃罷！」（一笑）

唉！故人相依相惜，難怪老師晚來多憂多慮，從前有師母在

他背後默默支持，日常生活照顧無微不至，一旦離世，老師頓失所依，當真難過也。

「思宛轉，淚闌干，幾回看罷又重看。」想是老師抱着師母的遺照重看又重看。最感人的詩詞，總離不開作者的心靈喁語，《鷓鴣天》，真是一首佳作，其感情之真切，令人讀來不禁黯然流淚。

老師在天之靈是否與師母逍遙快樂？最遺憾的是：老師的歌未能響徹雲霄。中國藝術歌曲之路何去何從？願老師夢中相告。||

2003年5月6日
周惠娟藝術創作室
網頁 www.moniquearts.com

紀念韋瀚章老師逝世十週年而作

冼澤榮

念奴嬌

十年流水，憶前事萬縷哀傷層疊。長恨歌謠清唱劇，卓立樂壇文傑。
拾草彈花，追新酌雅，聲韻情清越，丹心術國，筆鋒如劍凜烈。
持道安素設帷，春風化育，桃李天枝葉。九十紅塵留指爪，豈止三千珠闕。
斑管鏘金，蘭箋振玉選選雲和月。遺音宛轉，千秋吟唱不絕。

七律

心如玉鏡寄靈泉 樂苑開荒浣花箋
茹古詩魂融萬妙 創新曲韻入清妍
落紅逐水風神婉 玄鶴翻雲意氣淵
倚竹攀梅文會友 芳菲野草晚晴川

為紀念樂壇三老「歲寒三友」（韋瀚章、林聲翁、黃友棟）而作。

卜算子「松」

穹石埋靈根，翠蓋停華露。頑幹蒼皮綠大夫，蔽日森森路。
宿鳥撼風雷，拒雪濤聲怒。針葉堅心貫四時，歲老霜容素。

臨江仙「竹」

竹月間松參差幌，修枝瀟灑青青，楊煙壓露淺柔情。風梳憐影瘦，雨洗紫紋清。
勁節圓通君子度，虛心靜倚蘭亭，不隨不激自分明。逍遙無滯行，守淡有賢名。

臨江仙「梅」

皓雪紛飛盈尺，鵝毛白盡青山，無塵天地景闌珊。銀光移竹動，玉針影梅丹。
貞魄欺霜清瓊，冰肌冷艷林間，暗香靄靄自枝橫。丰神詩客詠，傲骨鬢花仙。



重讀《韋瀚章教授紀念文集》

群勇同聲
表敬賀並頌
未函為特刊
視力銳減不便
力以求習矣
韋

筱慧

「半夜燈前十年事，一時隨雨到心頭。」

我還是某天在文化中心書店裡拿到上一期《樂友》才得悉韋瀚章教授離世已經十年了。人們說「十年人事幾番新」，也許過去十年樂壇在不斷變動，有人曇花一現，有人茁壯成長，有人平步青雲，有人默默耕耘，亦總會有人輝煌顯赫，終也要油盡燈滅。但對於像韋瀚章教授這樣具有罕見才情的人，在藝術歌樂的黃金歲月盡獻其心力，辛勤寫作了許多個十年，始終抱着不動搖的理想，我格外敬重；對於他那「後不見來者」的歌詞藝術，我亦份外懷念。

人去樓空，時代亦已不同，但重要的不是一個人的榮枯，而是他矢志奉獻的美文創作，當中多少歷久常新的情感結晶和人生哲學潛藏於字裡行間和歌譜之中，縱使會被塵埃蒙住，實在是不會腐朽的。為表演藝術而創作不似一幅畫或一座雕像那般由作者定形展現，卻如一個劇本那樣可以由不同的導演和演員去演繹。韋教授的詞作，還可有其緣份，在不同的時空，遇上有緣人。

我從書櫥中找出《韋瀚章教授紀念文集》，一厘米厚的一冊小書，素紅色的封面襯上一幀韋教授容貌慈祥的黑白照片。書脊上有少許塵埃，表明距我前次閱讀這文集一晃已多年。我忙把它抹淨，靜靜於燈前夜

讀。我聽到雨聲，時間在這些散文中是濃縮的，就像在話劇和電影裡一樣；但其實真實的時間也流得恁快，韋教授逝去已十年了，我們這代人又做了多少事情，寫過多少東西？

香港音樂專科學校在韋瀚章教授逝世後出版贈閱的這本文集便顯得十分珍貴，意義深長。《韋瀚章教授紀念文集》輯錄了韋教授生前好友和音樂行家的致敬文章，書首還刊印了多幅圖片，那也許只是浮光掠影，與韋教授不相識或素未謀面的人，興許對箇中的歷史氛圍更覺趣味，但對於韋先生的知交和學子，相片可以勾起千絲萬縷的回憶。

重讀《韋瀚章教授紀念文集》，其實只需要三兩個夜晚，這回我銳意從多位專家和前輩中搜尋一些重點語句：

趙梅伯：「瀚章先生不啻為中國近代藝術歌詞作家的宗師。他的詩中有畫，有人情味……溫柔敦厚，但又兼有壯士雄偉的氣質，促成了他的詩詞與作曲家融和一體的成功。」

黃友棣：「在憂患纏綿的歲月中，他卻能替中國歌詞創作開闢出一個新境界。這不獨發揚了中國詩詞的品質，同時也提升了香港樂壇的聲譽……有兩項特點是其他詩詞所難以達到的：（一）聲韻鏗鏘而富於時代氣

息，（二）詞淺意深而蘊藏着音樂境界。要紀念這位終生奉獻給歌詞創作的大師，我們不應徒作空談而該切實培養歌詞創作的人才。能有多量優秀的歌詞，自然就能夠產生多量優秀的歌曲。」

黃永熙：「韋先生為人和藹可親，做事認真，與他相處，如沐春風……最令人敬佩的是韋先生謙遜的風範和他衷心提拔後輩的熱誠。」

黃育義：「先生當時還擔任樂友社之編輯，今日刊物上『樂友』兩字即出自先生當年手筆……萬人景仰的詩詞泰斗，但待人接物和藹可親。」

吳天安：「一位典型的中國詞家具有的風範；一位基督徒學者應有的謙遜，對待後輩常是諄諄善誘。」

周文珊：「如果說黃自先生是中國藝術歌曲中的舒伯特，那麼韋瀚章教授就是中國文學家中的歌德了，他們開闢了中國藝術歌曲的新天地，也給予後輩一條依循的軌跡。」

林樂培：「韋老師在中國近現代音樂史上創造了兩個名詞，一為『歌詞』，二為『清唱劇』(Cantata)……他是『詩人』(白

話詩)，更是饒有非凡才情的舊體「詞人」。」

程瑞流：「在韻文文學上另辟途徑，以舊的形式，注入新的精神……浩如先生的詞作，早得良師教誨，植根深厚而又能推陳出新，又豈偶然……令人心感不平就是我們的國家、我們的社會和我們這個時代的無知者，竟然愚昧得不知道去愛護藝術家，不知道去尊敬文學家，任由文學家藝術家在海外飄零，被迫做一個苦難時代的過客。」

李健之：「他心中有樂，發而成詩，這才可以『詩中有樂』；而當一個詞人能『寓詩於樂』的時候，音樂家也才能給以回應，讓他的詩再行回復到了『音樂』，『寓詩於樂』，相輔相成，形成『詩與樂的再結合』。韋老師所揭示的『歌詞』——新文體，實際是不拘一格的，不分文白，所追求的是一種『歌與詩』再結合的理想。」

周凡夫：「他將這種專門為譜唱歌曲而作的『歌詞』文體，總結為三項創作原則：（一）聲調和諧悅耳（以加強音樂效果），（二）句度長短相間（以避去呆滯詩句），（三）押韻恰稱詞情（使詞與樂配合得更完美）。」

費明儀：「總有人在爭論究竟先有歌詞，抑先有曲調的問題，韋氏的闡釋是這樣的：『一首歌曲，歌詞有如身材，樂曲有如衣服鞋襪，若求穿衣舒適，最好量身裁製，而不是削足適履。』韋瀚章的歌詞，深受大眾喜愛和歡迎，他的作品屬於承前啟後，而絕不是極端的新派；韋先生從不使用西洋語法去砌句，他沒有拋棄民族傳統的思想，沒有忘記優美聲韻的運用，卻能善用人皆熟悉的題

材，注入清新秀麗的詩意，將它帶入絢爛的藝術境界之中。」

趙琴：「瀚章先生的詞風雜用古今，偶有純粹的白話新詩，有時從形式到內容又完全擬古。他中後期的詞作，有着心靈深處埋藏着的懷才不遇的寂寞，長年在異鄉飄零的淒苦，是另一種含意深長、刻劃深遠的獨白。」

胡德禛：「他是正直的、公正的、不畏懼，這對我後來在音專工作是一個好指標……韋老師也念念不忘香港音專，每次見面總問起香港音專，並且說：『我每天早晚都為香港音專禱告的。』」

黃瑩：「他是唯一專為作曲寫歌而作詞的人，因此也才有那麼多作曲家喜歡為他的好詞譜出動人心肺的好歌。這種藝術上的良性循環，互為因果，形成了歌樂文化豐沛的生命和活力。」

李學齡：「韋老師是得到很多人的關心、愛護和尊敬的。得到他人的關懷和尊敬，是極為幸福的一件事，但這卻得來不易，它是需要很多條件，例如本身的才能和是否真誠待人等等……」

周惠娟：「韋老師說：『我的詞是寫給作曲家譜曲獻與藝術歌唱者演唱的，可是藝術歌曲卻少人注意，但它是恆久的，有生命力的，更有一份奉獻的心靈。雖然要接受被冷落的傷感，可是對美的嚮往和藝術的執着，我深信好的藝術作品一定不會永遠不為人識。所以這些歌詞一旦給人們注意了，馬上便活潑起來，彷彿過了寒冬一樣，它的意義是給生活多點滿足和啟迪。』」

許翔威：「韋老師讓我意識到字音的重要性，高低長短的一收一放、一牽一頓都能影響歌曲的

旋律，字用不好，唱不出聲又傳得不遠。……一位恩師、歷史中一個可一不可再的重要角色、一個充滿創造力的心靈——我只怕他的藝術青華、他的胸懷風範會被忽視、被遺忘，那樣我們便真的失去他了。」

震旦：「瀚章叔的歌詞創作特點是『詞中有樂』，第二個特色是意境的深邃，從景中帶出樂和音響。……逆境對創作當然也有阻礙，但創作的靈感往往是在際遇有突時才誘發出來……他創作高峰是在他生活的轉捩點，而不是在他的物質生活最富裕的時候……教育事業在我國歷來都是吃力不討好的工作，音樂教育尤其為此。因此，他留下的基石很不為人所察覺，而甚至會有湮沒的可能。」

葉純之：「韋先生是一座表面平靜而蘊藏着無限潛力的火山，每當爆發就震驚世界……韋先生『甘為孺子』的樂教精神，從不計較身外之物，只求心之所安的廣闊胸懷……」

重讀這部文集，一如再次閱讀任何好書，我每次都會被清泉一樣的智慧 and 知識洗滌和滋潤。還有此文未能盡錄的軼事和資料，幾許教人感動的回憶或韋教授幽默諧趣的一面，在在都可以讓人們對韋瀚章先生及其歌詞藝術有更深入的認識。

韋先生去世轉眼間便十年，香港的歌樂黃金時期似乎早已過去，年輕一代或是不懂較為深邃的歌樂，唱的甚少，聽的便更少，剩下寥寥可數的作曲家、歌唱家和合唱團員與指揮在不獲支持與重視的環境下堅持理想，把中國藝術歌樂的優秀文化延伸。這刻也許是時候藉着回顧韋瀚章先生，也讓我們反省為何越來越少聽到詩詞與音樂美妙的結合？



黃友棣的傳記及其他

劉靖之

2002年12月，台灣行政院文化建設委員會（下簡稱「文建會」）指導、國立傳統藝術中心策劃、時報文化出版企業股份有限公司出版了一套20冊「台灣音樂館——資深音樂家叢書」。有關這套叢書，已在香港《大公報》2003年4月25日出版的「音樂」有所報導，不再贅述。我想在這篇文章裏談談這套叢書裏的《黃友棣——不能遺忘的杜鵑花》、《流芳——黃友棣的樂教人生》以及我所知道的黃友棣，這位從廣州市於1949年來香港定居，然後於1987年移居台灣高雄的資深音樂家。

沈冬的《黃友棣》

《黃友棣——不能遺忘的杜鵑花》一書的作者是沈冬——台灣大學中文研究所博士、美國馬里蘭大學民族音樂學研究所博士候選人，現任台大中文系與音樂學研究所專任教授，兼任音樂學研究所所長，屬兩棲學者，以紮實的國學底子來撰寫音樂家黃友棣的傳記。

作者在叢書的附錄裏，提及要遵循「淺近」這一普及的原則，加上「字數限制很嚴」的情況下，已盡量以「宏觀的角度」和「中國現代化的觀念」來撰寫這本傳記。綜觀全書，作者相當成功地秉着《史記》傳統的精鍊的文筆，勾畫出黃友棣所處的時代以及他對樂教工作忘我投入所取得的成績。正由於作者的修養，這本傳記滲透了濃厚的人文精神，令我聯想起羅曼羅蘭的音樂家傳記。

《黃友棣》共有八章，分三個部份：一、生命的樂章：磊磊潤中石——有生之初失怙日、甘苦

成長少年時、流離道途行樂教、候命歸兮梵唄詩。二、靈感的律動：朗朗明月心——新舊爭鋒匯東西、博學練達通經史、皓首窮經賦青春。三、創作的軌跡：泱泱大哉樂——黃友棣年表、黃友棣音樂作品表（聲樂、器樂、舞台音樂、合唱、應用歌曲）、黃友棣論述作品表、黃友棣獲獎紀錄。傳記集中在「生命的樂章」和「靈感的律動」兩個部份裏敘述。

從上述目錄各個部份和章節的標題，我們得知作者的修養和功力，在音樂界是不多見的。在「前言：用音樂閱讀歷史」裏，她道出了寫《黃友棣》的難處：一、黃友棣與民國同壽，今年91歲整，如此豐富的生命歷程，難以在幾萬字「克竟全功」；二、黃先生有樂曲「不下兩千首」、十餘本專著，幾萬字又如何分析透徹？三、再加上黃先生仍然耳聰目明、健談爽朗，會以嚴謹的態度來閱讀每一個字，令作者兢兢業業。

作者在開始章節，便為黃友棣的人生使命和為人風格向讀者交代的一清二楚：「黃友棣一生，一直以一個「還債的人」自居，因為立心還債，所以不貪取、不求榮，只希望債務清除，便得超然解脫；這樣的觀念，反而使得他心安理得，無罣無礙。」（頁019）遵循着這個方向，作者以樸實誠懇的筆調，敘述黃先生的少年、青年、中年、以至壯年、老年的生活和工作，其中充滿了波折，作者以嚴謹的文筆呈示出來，娓娓動聽。在「認命」的哲學基礎上，這部傳記仍然顯露出黃友棣那種獨特的積極進取的人生觀。

沈冬的《黃友棣》雖然遵照文建會主任委員陳郁秀與傳統藝術中心主任何基良的「不學術」的原則，以達到台灣的「文化紮根」的目的。有趣的是，作者在結束全書時，特別指出了黃先生的「邊陲性」：如非正統音樂科班出身、抗戰時期在廣東鄉下默默耕耘、1949年後定居香港、1987年選擇高雄而不是台北，等等都顯示出黃先生的「邊陲」性格。「這一連串『邊陲』的選擇，是出於偶然或故意，我們不得而知；對於黃友棣音樂事業的影響是得是失，我們也無從判斷。」（頁149）

但黃先生的際遇和背景，卻是十分正統的，這可以從他的《中國音樂思想批判》和《中國音樂之覺醒與新生》⁽¹⁾以及對國民黨領袖之崇敬得到印證。

傅孟麗的《流芳》

在沈冬的《黃友棣》傳記出版之前，另外有一本書《流芳——黃友棣的樂教人生》⁽²⁾，作者傅孟麗，原為記者，是說故事的高手，描述生動而細膩，極符合新聞報導的風格。

記者出身的傅孟麗，於2000年中出版了《流芳——黃友棣的樂教人生》。與沈冬的那本傳記相比，篇幅較長——379頁，文章也較「文藝」，不像沈冬的那本那麼「學術」。卷首有高雄市長謝長廷、高雄市中正文化中心處長林朝號和作詞家黃瑩的三篇「序」。《流芳》共有16章：音樂菩薩、掙扎求存的少年、苦苦追求音樂、抗戰時期的樂教、抗戰末期、遷居香江、羅馬取經、愛神與酒神、生命中的彩蝶、歲寒三友、

情願的付出、青春作賦皓首窮經、與伊甸園結緣、投入高雄懷抱、極簡主義、成果而甘。書末有附錄兩份：黃友棣大事年表和重要作品年表。傳記還收入了照片和插圖80餘幀，26幀彩色的都放在卷首，其餘的散見各章節，由於是黑白照片印在書紙上，效果不太理想。這些照片顯出了黃氏在台灣十幾年的生活和工作是相當愉快的。

在「楔子：音樂菩薩」裏，作者寫了首詩，稱讚黃氏為「全能音樂家」，說「他是人間仙果，他是一爐文火，他是音樂的菩薩」。(頁2、3)不僅如此，還把黃氏的音樂事業總括為10個大方向：「黃友棣在實踐樂教工作的過程中，以中國風格的和聲方法為媒介，同時朝向中國音樂中國化、藝術歌曲大眾化、民間歌曲高貴化、愛國歌曲藝術化、傳統樂曲現代化、榮耀古代詩人的成就、表彰音樂前賢的作品、寓詩於樂的設計、音樂哲理生活化等十大方向並進。」(頁6、7)

聽起來都是十分振奮人心的口號，但對中西音樂稍有認識的人，都會理解到這十個方向是不太實際的標籤，而其中不無邏輯上的問題：民間歌曲高貴化的先決條件是人民先得高貴化而不是音樂先人民高貴化；所有的音樂都是藝術化的，因此講到愛國歌曲藝術化，好像愛國歌曲可以不藝術化；傳統歌曲若現代化，那麼我們只有現代歌曲而傳統歌曲都不見了？因此，我一向認為作曲家應本着自己的本能去創作，腦海裏應充滿了音樂，不是概念化的理論。舒伯特從來沒有講過甚麼道理，作出來的歌曲就十分藝術化，因為他有藝術才華。再說，要創作出具有中國味道的音樂，僅僅靠「中國風格的和聲」(即黃氏所強調的「調式」)是不行的，要靠作曲家的才華和本能；還是

讓音樂學學者和音樂史學者去談理論、講原由吧。

《流芳》作者以新聞記者的筆觸與風格，為讀者敘述了很多有趣的生活上和工作上的插曲，如黃氏與意大利三位老師的學習情況和他們之間不同的性格(頁148-193)、黃氏捨大型作品而取《中國風格和聲》作為他結束在羅馬的學習生涯(頁188)、1968年在台灣受到劉德義、蕭而化等人的「圍剿」(頁211-225)、香港的藝文沙龍式的每月餐會(頁245-248)以及黃氏對林聲翕的評語(頁245-252)等。從上述的插曲我們能夠感覺到黃氏的性格和價值觀念。黃氏曾這樣來評論林聲翕與他自己的作品：「如果從美學觀點上看，林教授的作品遠勝於我；但是從教育的觀點看，我的作品用途較廣。」(頁251)這種評論標準有點機械唯物論的傾向，好的音樂能夠發揮更大的樂教效果，而不是機械式地把藝術之美與藝術之實用分開來。傅孟麗有這麼一句話：「林聲翕和黃友棣都是堅持樂教工作的人。不過，林聲翕是從音樂藝術出發，走向樂教，他追求美的境界；黃友棣則從樂教出發，走向音樂藝術，他追求善的境界。」(頁251)這可把我弄糊塗了！我們一向以為音樂為美育之一個重要組成部份，也是「真、善、美」的具體體現，難道美和善是可以分開的嗎？林聲翕與黃友棣的樂教能異途同歸嗎？

《流芳》作者也為讀者描述了黃友棣的感情生活，如與鍾梅音的婚姻(頁131)，雖然這段姻緣以離異收場。《流芳》給讀者的印象是：黃友棣一生有為數不少的異性仰慕者，但為了專心音樂，黃氏全力迴避這些感情「陷阱」，歐洲19世紀作曲家憑着愛情的激盪，創作出不朽的樂曲，如貝遼茲的《幻想交響樂》，這一點好像不適用在黃氏的身上，而黃氏則

有着強烈的愛國情操，後者是不是可以代替前者而令作品傳世？《流芳》則沒有觸及到這個重要環節。

我所認識的黃友棣

我是20世紀80年代認識黃友棣的。1985年5月，香港大學亞洲研究中心舉行第一次「中國新音樂史研討會」，黃氏是6位提交論文者之一，他論文的題目是〈中國音樂之覺醒與新生〉。1987年6月28日，香港民族音樂學會在香港大會堂高座演奏廳舉行「松竹梅雅集」，頒授榮譽會士予「歲寒三友」韋瀚章(1906-1993)、黃友棣、林聲翕(1914-1991)^[3]。我們只在音樂活動聚會上偶爾見到，有機會便交談幾句。記得當時與他聯絡，需要在指定的時期打電話給他，否則他不接電話，可見他的生活是極為有規律的。1987年中他移居高雄之後，需要通過第三者與他聯繫，也可見他是非常「個人」的。

香港民族音樂學會常務理事李明曾在1990年報導過黃氏在高雄的情況：「本學會顧問黃友棣教授移居台灣高雄，倏忽已過三年，音樂界的朋友時常掛念老前輩。近日，音專許翹威君攜作品訪台北，專程南下高雄看望黃教授。據云，黃教授身體十分健康，與在香港時一樣，精神矍鑠，行動敏捷，依舊那樣健談、風趣。他並未歸隱，而是退而不休，仍然忙着編寫教材、創作樂章和寫音樂文章，在台灣音樂界十分活躍，作品常被演出，深受尊敬。香港音樂界朋友，盡可一解懸念。」^[4]而在同一篇報導裏，李明還提及了黃氏為了不想香港民族音樂學會為「松竹梅雅集」花費，執意捐贈港幣3,000元給學會。李明評曰：「卻之不恭，受之有愧。學會理事會決議，將此筆錢以「黃友棣盃」形式，轉贈香港校際音樂節。」也由此可見，黃氏

處事之周到，心細如絲，非一般音樂家所及也。

黃友棣還參加了港大亞洲研究中心於1986年5月舉行的第二次「中國新音樂史研討會」，並在會上發言。在討論韓國績〈從音樂研究會到音樂藝文社（新論）〉一文時，黃氏說：「我認為抗戰之前國人似乎並不太看得起中樂，尤其是當時的上海很看不起中國民歌，認為是低級的音樂，抗戰後才對中西樂採取較為兼容並蓄的態度。其實中西樂是很難互相融合的，因此我認為要以西洋手法寫富有中國味道的音樂非得講究和注意和聲不可，對調式的研究亦非常重要。」⁽⁵⁾ 這次研討會之後，黃氏便離港赴高雄定居，沒有再參與以後的「中國新音樂史研討會」了。「歲寒三友」之一的林聲翕則繼續應邀參與第三（1988年）和第四次（1990年）研討會，並擔任專題研討主持人。2000年11月，趁着在高雄舉行的「黃友棣學術研討會」的機會，我託女高音歌唱家李靜美教授帶了一本拙著《林聲翕傳》送給黃氏⁽⁶⁾，以示問候。

結語

我不知「台灣音樂館——資深音樂家叢書」如何選擇這20名台灣資深音樂家，用甚麼標準來收入叢書？照黃友棣的經歷，他在中國大陸居住了37年（1912-1949），在香港居住了38年（1949-1987），在高雄居住了16年（1987-2003）。他絕大部份的音樂作品和文字著作都是在中國大和香港寫成的。⁽⁷⁾ 若照居住時間的長短和作品數量的多少來衡量，他應該是香港音樂家，怎樣也說不上是台灣音樂家。我當然不是在斤斤計較這種雞毛蒜皮的事。對我來說，都是中華民族的音樂家，但充滿了台獨思想的現任台灣政府可能有不同的想法。

2003年3月初，台灣財團法人公共電視文化事業基金會派了五人攝影隊來香港拍攝黃友棣紀錄片裏的香港部份，3月7日上午來我家訪問我對黃友棣的看法。我簡略地敘述了五、六十年代香港文化氣候以及從中國大陸來港定居的音樂家如黃友棣、林聲翕、胡然、趙梅伯等。這些音樂家帶來了香港這塊殖民地從來沒有過的現代中國音樂文化和中國歌曲裏所孕育的「五四精神」，對當時的香港音樂生活，肯定起了好的影響。當問及黃氏不太喜歡討論他在香港的生活和工作的原因時，我回應說：這是容易理解的。五、六十年代的香港，殖民政策極為明顯，稍有民族自尊心的人都難以忍受。從大陸來港的學者教授均飽受歧視，黃氏的感受我是十分理解的。

當問及黃氏在中國音樂界裏的定位時，我回答道：黃氏的作品我沒有仔細分析過，因此無法評論，尤其是他的聲樂與小提琴曲子。他的鋼琴伴奏部份不太「鋼琴」——從技巧到風格都不夠鋼琴化，這一點我的感覺和印象是相當肯定的。

黃氏與林聲翕和韋瀚章不同的地方，在於黃氏特別崇敬國民黨領袖，這一點也可能是他與香港同行者不同之處。其實，中共有不少「黨音樂家」，黃氏厚愛國民黨也是挺自然的——我們都有宗教和政治信仰的自由。

黃友棣刻苦學習、勤奮工作，修身為樂教奉獻。他的生活嚴謹，實在值得我們尊敬和學習。

2003年5月13日

注釋：

- [1] 黃友棣〈中國音樂之覺醒與新生〉，劉靖之編《中國新音樂史論集》，香港：香港大學亞洲研究中心，1986年，頁119-134。

[2] 傅孟麗編著《流芳——黃友棣的樂教人生》，台灣：高雄春暉出版社，2000年。

[3] 沈冬撰文《黃友棣——不能遺忘的杜鵑花》「創作的軌跡」裏「黃友棣獲獎紀錄」的「樂人紀念獎」一欄，應作「香港民族音樂學會榮譽會士銜」；日期應是「1987年6月28日」；主辦單位應作「香港民族音樂學會」；在同一頒獎儀式上，韋瀚章與林聲翕也獲頒此榮譽銜頭。

[4] 李明〈黃友棣教授近況〉，香港民族音樂學會編印《會訊》，1990年春季，頁3。

[5] 劉靖之編《中國新音樂史論集1920-1945》，香港：香港大學亞洲研究中心，1988年，頁287。

[6] 劉靖之著《林聲翕傳》：香港：香港大學亞洲研究中心與香港大學圖書館，2000年。

[7] 根據沈冬撰文《黃友棣——不能遺忘的杜鵑花》的音樂作品表和論述作品表（頁155-177），黃友棣在（赴高雄定居）1987年之前和之後的數目比例是：

藝術歌曲：31：1

合唱曲：63：15

民歌：42：5

兒童歌曲：21：2

鋼琴曲：3：5

小提琴曲：6：0

長笛曲：1：2

弦樂曲：4：0

清唱劇：1：1

舞劇：4：1

歌劇：3：0

劇曲（插曲與配樂）：1：12

合唱編曲：30：3

電影（視）主題歌或配樂：4：0

學校或團體歌曲：21：21

宗教歌曲：4：16

愛國與社教歌曲：38：8

論述作品：12：6

上述作品數目和比例說明黃友棣在中國大陸和香港的「產量」遠較在1987-2003年間居住在台灣的為多。再者，黃氏於1946年3月在國民政府朱家驊教育部長任內獲得教授證書第2854號（參閱《流芳》頁117）。||



試解近世中國人音樂觀



余少華

踏入二十一世紀，在後現代及後殖民地論述的眾聲喧嘩中，世界各地的藝術節及傳媒對跨文化、跨地域、跨歷史、跨時空、全球化、市場化、普及化與另類化的音樂青睞有加，中國傳統音樂不斷被邊緣化已既成事實，不信？放眼及放耳坊間在播放的中國古裝電視劇與電影配樂可以從頭到尾全用西洋管弦樂便可見一斑。現代城市人對傳統中國音樂冷感已眾所周知。西樂東漸以來，傳統中國音樂一敗塗地！以香港人為例，日常生活中，若不信教者，中樂僅餘在婚宴中敬酒時酒家播出的中國吹打錄音。若不算戲曲，現場的傳統中國音樂便僅聞於殯儀館了。四十年前香港各殯儀館及出殯均有中西樂隊，今日那西式銀樂隊已絕跡「香港」、「世界」、「萬國」及「永恆」，今日出殯更無銀樂隊。可以說，傳統中國音樂僅能在殯喪儀式中戰勝了西樂。中國音樂何致於斯？試解之。

自晚清以來，中國在種種政治、軍事及科技上落後於西方列強，及至甲午戰爭之敗，二次世界大戰更差點被東洋人所亡。雖然抗戰勝利，上述種種失敗在大部份中國人心目中的打擊是極為沉重的，尤以知識分子為甚。於

是近百年來的中國人對中國固有傳統文化信心大失，由不滿逐漸演變為抗拒，而導致新生幾代已對傳統大致無知，更談不上興趣與好奇心。以上的情況放諸現代中國人對傳統中國音樂的認識，可謂最貼切不過。

更使這情況混亂的是，今日各地之中國人社會在生活及教育上已極為洋化，這自然使在此教育環境下訓練出來的人往往會用已一面倒接受了西方美學標準、藝術慣例及實踐經驗來評定那些他們完全陌生及無知的中國固有傳統。在「追上時代」、「現代化」、「科學化」的善意前提驅使下，努力地「改善」、「改良」、及「改革」中國固有之傳統，對他們而言是義不容辭的了。本來這些善意的前提及自然地與時俱進的變動是正面及無可避免的，但過去在中國音樂所發生的所謂「改變」，往往是在還未掌握到固有傳統的原貌及未明白其原來美學特點（包括優美及所謂不足之處）之際，已把傳統改至面目全非了。

當然以上的情況不少是有政治因素的，如毛澤東的延安文藝講話所強調文藝為工農兵服務，為政治服務。於是有政治化了的秧歌劇，文工團，蘇俄式及中國

民間舞混合的芭蕾舞及後來的樣板戲，鋼琴伴唱京劇《紅燈記》等等「新事物」。雖然這些都是四九年後中國音樂的重要內容，其影響不限於大陸，其實港台及海外華人社區均在不同程度上受其影響。以上種種新事物，無不在向西方觀念拉近，當然這個「西方」是以蘇俄及東歐作為橋樑及模式的。

在上述情況下，今日要認識中國音樂實在比學習西方音樂更不容易。世上無難事，祇怕有心人。但有心人實在不多，其藉口不外乎以下幾點：

- 一、「傳統中國音樂」太難，聽不明，心底裡實指難聽。例如戲曲的鑼鼓，孤立地去聽，不難會有吵耳及不明所以的感覺，但若親身去戲曲現場觀看，自然可明白各鑼鼓點與演出者動作及身段的關係，在武場中更不可或缺，鑼鼓不準或不夠清楚，武師翻筋斗或其他動作是會出事的。
- 二、中國音樂書籍不多，好的更少。此點不容否認，尤其在工具書及教科書方面，中國音樂往往落後於其他學科。

大部份出版仍以教本為多，作者亦多用感性的筆調，動不動便說中國音樂如何偉大，論及音樂上較技術性的問題多交代不清，出處不明，考證不詳。其實中國音樂文獻並不貧乏，但知者及用者不多，試問宋代陳旸《樂書》、明代朱載堉的《樂律全書》、清代允祿的《律呂正義後篇》及劉錦藻的《清文獻通考》等書，有多少學音樂的人翻過，出版商近三十年可有印過？誠然，這些書並不大適合現代社會所用，應經過篩選及重編，但為何無人幹這些功夫？這些文獻最少應是音樂老師引導學生去運用的參考書，但用過這中國音樂基本文獻的音樂老師有多少？

三、不懂看簡體字，不看大陸書，中國音樂多大陸書，故「敬而遠之」。若懂看正體而說不懂簡體者是不肯看而已。簡體字的好壞不論，不去面對中國大多數人用的字體祇能說是逃避現實，與拒絕看古文一樣故步自封，自絕於新舊中國文化。僅懂簡體字而不懂正體字亦不足以應付中國音樂史的一手資料。這兩點不難克服，實視乎個人學習的態度。

四、中國大陸有關中國音樂的書太多政治術語，看不下去。港人有此反應不足為怪，因為過去的歷史、教育制度及社會風氣，致使中國上個世紀的歷史對不少港人來說是陌生的，情有可原，回歸後則絕無藉口放棄認識這段歷史，自身及下一代均不可逃避。

五、或曰中國音樂全部齊奏，無和聲，無對位，太簡單落

後！持此論者乃以進化論及現代流行觀點看傳統。中國音樂織體 (texture) 的著眼點與西方大有距離，傳統中國音樂確有單聲部織體 (齊奏) 者，但不多。有者與西方 Gregorian chant 一樣，其自有美學標準。識者往往會笑道：「要十個傳統中國樂手 (非中樂團式的樂手) 像管弦樂團十個第一小提琴般奏得齊幾乎是不可能的。」因為傳統樂種多不重複同一樂器，若重複亦在織體上要求旋律互相補貼，此在殯儀館中凡同時用兩支嗩吶的吹打中可見。大部份中國傳統中國音樂並非齊奏，如粵曲及南音中的追腔，江南絲竹中的支聲複調 (heterophony) 即較常見的例子。而中國非單聲部者亦與西方的多聲部有別，硬把西方功能和聲及十八世紀對位視作唯一標準是缺乏文化視野的粗暴行為，多了解人類學及文化研究的入門理論自然會茅塞頓開。

六、又云傳統中國音樂演奏或演唱者不依譜，常隨意及自由地即興加花，是不嚴謹，不科學及不認真等等，難怪落後！。有此觀點者應好好了解中國樂譜與演奏、即興及創作習慣的關係。科學與進步與否，在物質文明的討論或可用得上，但在文化的比較中是無關宏旨的。若要了解一種文化，其與西方相異之處 (或在西方認為落後之處)，正正是該文化的特點。

七、中國音樂來來去去都是那幾個調子，抄來抄去，無創意！持上述觀點者更有必要理解傳統的中國音樂的創作習慣及美學，其實善用既有素材再創造是中國歷來的

傳統。又云現在音樂會及CD上聽到的「中國音樂」太洋化，不夠 authentic，洋又洋得太表面及不夠水準，還是聽原裝的西方音樂好！？洋化或雜交的音樂，正正是上世紀中國歷史文化的忠實反映，應先不論成敗好壞，究其創作的歷史文化場景及技術因素，用文化研究所或人類學的角度切入，或有所得。

八、學中國音樂無出路，沒出色，走不出世界樂壇。若然，根本不用學音樂，反正也沒有出路。這種因時或地而異的情況是不可作衡量一個學科的標準的，若從出路著眼，不學也罷！

九、音樂是世界語言，「美好的」西方音樂足以調劑身心，陶冶性情，一生亦學不完，何必再理會那些「落後不長進的」中國音樂！首句是無知之言，後者則出於偏見及懶惰。

以上各點一般對中國音樂頗為負面的偏見，實亦出於對西方及中國音樂史缺乏全面及較寬廣的認識。若能從歷史、文化、社會學、文化研究及人類學的角度來看問題，中國音樂或不難入手。被邊緣化了的傳統中國音樂或可一息尚存！

淺白雋語

音樂能使你從興奮中得到寧靜，在消沉時得到鼓勵，在愁苦時得到安慰。

——羅曼羅蘭

詩文哲意

七絃為益友，兩耳是知音。
心靜即豐淡，其間無古今。

——白居易

如何編排演唱會的節目

李德君

關於演唱會的材料選擇和節目編排是需要有充分的音樂知識和聲樂修養的。分配各組歌曲的份量和次序方面必須符合統一及變化的美學原則。每組歌曲通過不同氣氛、調性、速度及力度的變化程序導致最後達到高潮的作用，才能使聽眾感到最大的喜悅。

有經驗的歌唱家會先選出開始和最後的歌曲，然後再填嵌入其他不同類型的曲目。因為第一首歌曲不但是歌者與聽眾的意念溝通，而且能使神經系統有穩定和良好的適應性。第一首歌不應該只是取悅聽眾，同時亦作為最佳的一首「暖聲」(warm up)歌曲，但亦不需要過份的技巧要求。開始歌曲通常要符合以下的條件：

(一)要有直接坦率、堅實和活力的風格。(二)要能適應作為「暖聲」的歌曲。要有適中的音量，避免最強和最弱的極端力度。(四)不要用變化太大的音色和太細緻的技巧。(五)不要唱音域太廣和速度太急的歌曲。最後的一首歌曲應預期能達到情緒最高潮及最大感染力，足以使聽眾熱烈反應的歌曲。雖然一般都要求有情緒高漲及強烈高潮，但卻不一定需要太複雜的技巧，因為在每組中間有些歌曲可能有特殊的弱音、持續音、圓連音等也需要運用技術來演唱的。

一般由於聽眾熱烈要求再唱的歌曲稱為「安歌」(Encore)，「安歌」通常只是在最末一組歌曲後唱出，有時特別受聽眾讚賞的歌曲也可重唱一遍，「安歌」大都是比較輕鬆及富有表演性的歌曲，或是為觀眾所熟悉及喜愛的旋律等等。此外，演唱會結尾不可以用悲劇性或是抑鬱感的曲目，最好給聽眾一首明亮光彩的歌曲，使他們留下美好的印象及滿足的感覺。

雖然理想的節目應該適合多數人的趣味，但也不必過份遷就迎合他們，寧可通過歌曲的表現和詮釋而提高他們的欣賞能力，首先要給予聽眾所喜愛聆賞的歌曲；其次是儘量選擇有高雅品味的歌曲。基本的準則大概是：——

(一)有崇高音樂價值的歌曲。(二)使聽眾能感到有興趣。(三)在技巧及格調方面適合演唱者本人。(四)曲目編排能達到對比和高潮作用。(五)演唱時間要掌握適當，太長的曲目會令人感覺倦怠乏味。依據美國歌唱教師學院的指引是：(一)節目的設計應給予聽眾最大的喜悅。(二)歌曲多樣化是編排節目的重要原則。(三)注意音樂的情調、節奏、速度、調性、風格、音色和力度等變化，不同作曲家的作品、語言或方言等的對比。(四)每一組曲日本身應維持統一和變化的美學原則。(五)實際演唱時間最好不要超過一小時以上。(六)預留幾首「安歌」曲目，以便在節目完畢時演唱，有時聽眾要求可重複再唱某首歌曲。(七)歌劇詠嘆調一般來說是不適合放在獨唱節目內演出，如果要的話就要放在另一組同類歌劇插曲內。(八)神劇(Oratorio)則可以接受，習慣上是放在第一組的項目中。

經驗豐富的歌唱家根據個人特殊的品味和習慣，可能有很多方法去改變他的曲目。無數的歌曲文獻已足夠搜求者運用。由於只有少數青年歌手能精通用外語演唱，能聽懂外語的聽眾也不多，因此採用一些可唱性的譯文歌曲是更加適合實際需要的。年青的歌唱家除非已達到成熟階段，已有自信的抉擇能力，否則可參考以下的節目編排方式：

(一)一組是屬於早期作曲家的歌曲，如巴哈、韓德爾、浦賽爾、海頓等或十七、八世紀的意大利古典歌曲。(二)一組是浪漫派時期的德國藝術歌曲，如舒伯特、舒曼、布拉姆斯等或是法國藝術歌曲，如佛瑞、杜柏克、德彪西、拉威爾等作曲家的作品。(三)一組屬於英美近代作曲家的歌曲或中國的藝術歌曲。(四)一組是較原始的傳統民歌或是重新編伴奏的及創作中外民歌。(五)一組純是歐洲近現代的歌劇選曲，如威爾第、浦茨尼、羅西尼等意大利作品或法國比才、古諾、聖桑等作品；甚至俄國及東歐等亦可。演唱會的安排最好是上半場佔三組，下半場佔兩組。||

談粵語歌詞寫作

徐允清

粵語屬有音調的語言 (tonal language)，意即同一個拼音符號，高低音不同，字義即有分別。拼音符號 "ma" 可以按高低音不同而成「媽」、「麻」、「馬」等不同字。若一首粵語歌曲是先有曲後填詞，填詞人便要考慮詞曲音韻協調的問題。本文討論填寫粵語歌詞在詞曲音韻協調及語法上要注意的地方。

粵語歌曲中詞曲音韻不協調的情況

首先舉出數個例子說明詞曲音韻不協調的後果可以如何嚴重。香港中小學音樂教科書的歌曲及教會中傳唱的粵語聖詩，詞曲音韻不協調的情況比比皆是，以下舉出三個例子：

一、香港教會中普遍流傳的聖詩《我是主的羊》中有一句如下：

| 3 · 1 3 2 | 1 - - - |
我是主的羊。

當中的「我」和「主」字旋律的音太高，以致這句聽起來成為「軻是豬的樣」！

二、聖誕歌《Silent Night》的粵語版本《平安夜》有一句如下：

| 5 · 6 5 | 3 - - |
聖 善 夜

當中的「善」字旋律的音太高，以致唱起來變成「升仙夜」！

三、在香港製作的電影《麥兜故事》中，「春田花花幼稚園」一幕兒童所唱的歌曲中，原歌詞「好兒童」聽起來成為

「好耳痛」！(註1)

以上例子足見詞曲音韻不協調的後果可以多麼嚴重。那麼，我們如何鑑定詞曲音韻協調與否？

粵語聲調分類

要了解這問題，首先要從語言學的角度理解粵語的聲調特點。粵語分為平、上、去、入四種聲調。平聲即發聲開始至結束保留在同一高度。這種聲調的字可以不斷延長。上、去、入聲均為仄聲字，這種字不可無限延長。上聲字發聲在低音區，然後向上行。去聲字由高音發聲，之後往下行。入聲字為短促的字，拼音以k、p或t作結。此外，平、上、去聲三種聲調各分高、低兩種不同高度，入聲字又再分為高、中、低三種高度，因此粵語總共有九種聲調。以下舉出例子列表說明：(註2)

聲調	例子
(1) 高平聲	詩 (si ¹) 分 (fen ¹)
(2) 高上聲	史 (si ²) 粉 (fen ²)
(3) 高去聲	試 (si ³) 訓 (fen ³)
(4) 低平聲	時 (si ⁴) 焚 (fen ⁴)
(5) 低上聲	市 (si ⁵) 憤 (fen ⁵)
(6) 低去聲	事 (si ⁶) 份 (fen ⁶)
(7) 高入聲	○ (sit ⁷) 忽 (fet ⁷)
(8) 中入聲	屑 (sit ⁸) 〇 (fet ⁸)
(9) 低入聲	蝕 (sit ⁹) 佛 (fet ⁹)

這九種聲調各自有隱含的音高，列表說明如下：(註3)

聲調	例子
(1) 高平聲	3
(2) 高上聲	2
(3) 高去聲	1
(4) 低平聲	5
(5) 低上聲	7

- (6) 低去聲 6
- (7) 高入聲 3.0
- (8) 中入聲 1.0
- (9) 低入聲 6.0

這裏需要指出：上聲及去聲字音高從發聲到結束有轉變，這裏列出的音是結束音最接近的音，但上聲字的結束音實際上比這裏列出的十二平均律的音稍為高少許。(註4)

詞曲音韻協調問題

明白了粵語的聲調特點及九聲隱含的音高後，以下談談詞曲音韻如何才協調。上表列出粵語九聲隱含的音只有五個，但當然一首粵語歌曲所用的音不只限於五個，要做到詞曲音韻協調，便要考慮音樂上的旋律線條 (melodic contour) 和歌詞隱含的音高線條同方向進行。(註5)

旋律線條為一個音進行到另一個音時連起來的一條線，這條線的進行方式有三種可能性：一、同音重複：開始至結束保持在同一高度；二、上行 (ascending)：開始於低音，結束於高音；三、下行 (descending)：開始於高音，結束於低音。(註6)

粵語歌曲有兩條這樣的線條：一、音樂上的旋律線條；二、歌詞的隱含音高線條。西方學者把兩條旋律線條的同時進行方式分為以下類別：(註7)

- 一、parallel motion 平行進行 (即兩聲部同方向同音程進行)；
- 二、similar motion 同向進行 (即

兩聲部同方向異音程進行)：

三、oblique motion 斜向進行(一聲部作同音重複，另一聲部上行或下行)：

四、contrary motion 反向進行(一聲部上行，另一聲部下)。

在粵語歌曲中，以上提到的兩條線條若平行進行，則詞曲音韻一定協調(即「露字」)；若兩條線條反向進行，則詞曲音韻一定不協調(即「倒字」)，至於同向進行及斜向進行詞曲音韻是否協調，則要視情況而定。(註8)

以下舉出數個例子，看看如何分析粵語歌曲中旋律線條和歌詞隱含的音高線條兩者的關係。這裏集中討論有問題的例子。

第一個例子為《何日再相見》(顧嘉輝作曲、鄧偉雄作詞、張德蘭主唱)(註9)。當中有一句如下：

音樂旋律 | 0 7̣ 1 2 3 5̣ 7̣ 1 6 - |
歌詞 未怕此情易斷，
歌詞隱含音高 6 1 2 5 6 6

「未怕」兩字兩線條的進行屬同向進行，這裏不影響詞義。「怕此情」三個字，除了「此」字的3音為和弦外音(non-harmonic note)外，均為平行進行，甚佳。問題出在「易斷」。歌詞隱含的音高為66，旋律的進行為716，屬斜向進行，但這裏的運用出現問題。「易」屬低去聲字，配合的旋律應以下行為佳，但這裏旋律71為上行，使這字變成低上聲字「已」，這句聽起來變成「未怕此情已斷」，意思剛好相反。

第二個例子為《恨綿綿》(何占豪、陳鋼作曲、鄭國江作詞、關正傑主唱)(註10)。當中有一句如下：

音樂旋律 | 3 - 5 5̣ | 1 2 4̣ | 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 2 - - - |
歌詞 為何世間多波折
歌詞隱含音高 5 1 3 5 1 3 3 1

當中「為何」、「多波」等字兩條線條的進行為斜向進行，這裏不影響詞義。「世間」、「間良」、「緣每」、「每多」、「波折」等字與字之間兩條線條的進行均為同向進行，亦不影響詞義。「何世」為平行進行，甚佳。問題出在「良緣」，這兩個字同為低平聲字，但旋律音的進行為615，當中「良」字變成「兩」字。不過因為這個字義的改變在句子中沒有形成新的意思，所以可以說仍可接受。順帶一提，這首歌曲取用《梁祝小提琴協奏曲》開首段落填詞。在先曲後詞、內容又有一定規範的情況下填寫粵語歌詞難度極高，鄭國江填出這樣音韻整體上協調、字又成文(甚至典雅)、內容又和原器樂曲配合的歌詞，可說十分難得。

第三個例子比較兩首歌曲中「教」字的運用。上例《恨綿綿》的下一句為：

音樂旋律 | 2 - 2 7 6 | 5 5 1 2 | 3 1 6 6 1 | 5 - - - |
歌詞 總教長壽成仙數洞天海無缺。
歌詞隱含音高 2 3 6 5 1 2 3 3 3 3 1

當中的「教」字讀作高平聲，因此「總教」兩字配合旋律23是極佳的平行進行，也使此字正確唱出。相反看看《神鵰俠侶》電視劇中的插曲《問世間》(元好問作詞、顧嘉輝作曲、張德蘭主唱)(註11)的配曲則有問題。此曲取金庸小說中引用的元好問詞作譜曲，當中有一句如下：

音樂旋律 | 0 6 1 3 2 5 | 3 - - - |
歌詞 直教生死相許
歌詞隱含音高 6 3 3 2 3 2

當中「教」字應讀作高平聲，但譜曲者只用1音，以致此字成為高去

聲，此為誤譜。

以上討論的兩條線條的配合只需要在一句之內考慮，當一句新句開始時旋律可從另一個高度開始，意即一句最末一字和下一句第一字即使出現兩條線條反向進行的情況，也不會影響我們理解字詞的意思。(註12)

先曲後詞並非始於粵語流行曲，粵劇中的「小曲」便是以固有旋律填詞。在粵劇中，由於觀眾聽到唱詞內容極為重要，而小曲填詞又要配合戲劇情節發展，內容很受限制，因此演出時演員有時會將原有曲調作少許更改，以達「露」字效果。(註13)這種情況在粵語流行曲中也有存在。《紅塵》(任光作曲、潘偉源作詞、葉蒨文主唱)(註14)取任光作於1935年的民族管弦樂曲《彩雲追月》首兩段填詞。以下列出《紅塵》其中一句旋律及原曲《彩雲追月》相關之處的旋律：

《紅塵》旋律 | 5 6 5 4 3 5 2 | 1 - - - |
《紅塵》歌詞 已隨風雨舞高臺。
《彩雲追月》旋律 | 5 6 5 3 3 5 2 | 1 - - - |

當中的「雨」字，原旋律為3，填詞後改為4，以配合字的音韻。另一句如下：

《紅塵》旋律 | 3 1 6 5 3 2 6 | 1 - - - |
《紅塵》歌詞 夢中一生非自控。
《彩雲追月》旋律 | 3 5 3 2 7 5 6 | 1 - - - |

這裏「中一生非」四個字的旋律改了原曲調，以配合歌詞的音韻。

歌詞語法問題

以上從語言學結合音樂旋律學的方法討論粵語歌曲詞曲音韻協調的問題。以下從歌詞內容的角度進行討論。

如前所述，粵語具有高度音調化的特點，在先有曲的情況下

填寫粵語歌詞是極度困難的。正因如此，很多作品為求配合音韻，勉強嵌入一些語法不對、詞義不通的歌詞。這種情況在粵語流行曲中時常碰到。以下舉出數個例子說明。

第一種語法不通的情況是將原正確語體文的用法增字或刪字。增字的例子如《相思河畔》（此曲有說謂原為暹羅民歌，有說謂由 Virginia Pereira 作曲、鄭國江作詞、陳百強主唱）^(註15)：

人似是帶著幾分醉，輕輕的駕着帆船為愛浪，我的身體輕輕搖晃，就似躺身於繩網。

當中「為愛浪」三個字為勉強加上，也意義不通。刪字的情況如《喝采》（陳百強作曲、鄭國江作詞、陳百強主唱）^(註16)：

為甚要受苦痛的煎熬，快快走上歡笑的跑道……

開首的「為甚麼」刪減為「為甚」，此為語法不通、詞義不明的做法。

第二種語法不通的情況為混淆詞類。以下是《Today》（陳光榮作曲、周禮茂作詞、梁詠琪主唱）^(註17)一段歌詞：

離開這一刻感覺不會忘記，朋友抱擁告別明天各自遠飛，難得並沒傷感、依依不捨、顧慮，重拾昨天，樂趣一堆。曾經每一天相約找美麗去，陶醉美的故事互相勉勵去追。曾經望着天空一起哭泣至睡，臨別說起，亦笑相對。

當中「難得並沒傷感、依依不捨、顧慮」一句將三種不同的詞類並排。「傷感」是名詞，「依依不捨」是形容詞，「顧慮」是動詞或名詞。我們可以說「並沒傷

感」，也可以說「並沒依依不捨」，也可以說「並沒顧慮」，但將這三種不同詞類的詞語並排放在一起便犯了語法上的錯誤。另外一句「曾經每一天相約找美麗去」也犯了混淆詞類的問題，「美麗」為形容詞，動詞「找」之後應當用名詞，「找美麗去」是不通的，當可改為「找美夢去」，這樣語法既通，又合乎音韻。

第三種語法不通的情況為胡亂湊集，語句不成文。第四種語法不通的情況為以廣東話方言逐詞直譯成語體文。《最難唱的情歌》（林二汶作曲、林一峰作詞、葉蒨文主唱）^(註18)兼犯這兩種錯誤。它有如下一段歌詞：

尚未得到那〔筆者按：應用「哪」〕會失去，我仍害怕有一句，製造難堪的一刻，但請你相信我，就算他日會怎麼，你要記得這首歌，屬於你，屬於我。

這段歌詞可謂胡亂湊集，一句和一句之間完全沒有關聯，此為劣作的明顯例子。其中「就算他日會怎麼」便犯了以廣東話方言逐詞直譯成語體文的錯誤。詞人想說的是「就算他日會點樣」，將廣東話「點樣」直接譯成「怎麼」然後接上上半句中，殊不知語體文表達這樣的意思應說「就算他日會如何」。這樣逐字或逐詞直譯的誤譯情況在香港很普遍。超級市場貨品中的“Best before”譯成「此日期前最佳」便是天大的笑話！“Best before”應譯成「有效日期」，譯成「此日期前最佳」即叫顧客買了貨品後放在家中不要食用，直至等到那個日期才食用！

不過這裏提醒讀者一種情況：詩是藝術的一種，有時詩人為追求藝術上的效果而刻意衝破語法上的規則，此在德文稱為 Dichter Freiheit（詩人的自由）^(註19)。

在這種情況下，詩人不是不懂得語法，而是刻意營造獨特的藝術效果。這裏舉一個例子。《零時十分》（林子祥作曲、林振強作詞、葉蒨文主唱）^(註20)有下一段歌詞：

零時十分倚窗看門外暗燈，迷途夜雨靜吻路人，曾在雨中你低聲的說 "Happy Birthday, My Loved One!"

我們在正常情況下不會說雨「迷途」，雨也不會「吻」人，然而這裏填詞人運用了擬人法，將紛亂的雨點形容成「迷途」，又稱輕打在路人身上的雨點在「吻」路人，以達到一種特別的詩的意境。此為突破語法的一種 Dichter Freiheit 手法，前面提到的語法錯誤例子與之不可同日而語。

佳作舉隅

提了這麼多粵語歌曲詞曲音韻不協調、語法不通的例子，那麼粵語歌曲是否不不屑一顧？我的看法剛好相反，正因為我們意識到填寫粵語歌詞難度如此之高，我們更應推崇那些歌詞音韻與旋律協調、語法完全正確、文辭優美、意境高遠的佳作。若內容有規範則難度更高一層。筆者這裏舉出三個例子。

第一個例子為粵劇《紫釵記》中的小曲〈劍合釵圓〉^(註21)，由唐滌生填詞，旋律取自琵琶曲《潯陽夜月》（或柳堯章改編後的絲竹合奏《春江花月夜》）。余少華博士研究此小曲後寫道：^(註22)

唐滌生把之〔筆者按：指《春江花月夜》〕填詞，利用原曲的「合尾」結構組織李益及霍小玉的對唱，並在每段首的散版〔筆者按：應作「板」〕中加插說白，成為渾然天成的「浪裏白」。小曲填詞一般的旋律不會很長，但把整首的〈潯陽夜月〉填詞並應用在劇

中，難度甚高。全曲十段一音不漏地運用，聽來卻一氣呵成，絕無改編之痕跡，方法與西方之創作習慣完全相反。因旋律及樂句既定，可以與相配的粵音字已不多，而粵語有九聲的特點，配上一字一音（syllabic），又要配合劇情，故自由度比先詞後曲更窄，在不改動原來既有之旋律的前題（筆者按：應作「提」）下，能寫出如此文辭優美而又與既定旋律配合得天衣無縫的唱段，實為一絕，這可以說是在極有限度之空間中創作，難度絕高，可算是音樂上的突破。

第二個例子為《似水流年》（喜多郎作曲、鄭國江作詞、梅艷芳主唱）^(註23)。此曲為同名電影的主題曲，音樂上運用了固定低音（ground bass）。該電影敘述一對好友，小時在大陸一起成長，後來其中一人移居香港，至三十多歲才首次回鄉，探望分隔多年的好友，但她們卻發現大家都已改變，各自生活在不同的世界裏面。電影最後一幕為二人分離的情景，在海邊取景，二人望着茫茫大海，百感交集，有說不出的滋味在心頭。鄭國江為此曲填的歌詞全首如下：

望着海一片，滿懷倦，無淚也無言；望着天一片，只感到情懷亂。我的心又似小木船，遠景不見，但仍向着前；誰在命裏主宰我每天掙扎人海裏面？心中感歎，似水流年，不可以留住昨天，留下只有思念，一串串，永遠纏。浩瀚煙波裏，我懷念，懷念往年，外貌早改變，處境都變，情懷未變。

全曲詞曲音韻協調、語法正確、文辭典雅、配合電影內容，還嵌入了電影名稱《似水流年》，如此佳作可謂一絕。

第三個例子為《漁舟唱晚》

（Jean Michel Jarre作曲、盧國沾作詞、關正傑主唱）^(註24)。古箏獨奏曲有一首名為《漁舟唱晚》，由婁樹華以古曲《歸去來》為素材發展而成。一九八〇年代初當大陸對外開放後，法國電子流行音樂家 Jean Michel Jarre 到北京、上海演奏，為此他創作了一首名為《Fishing Junks at Sunset》^(註25) 的作品，當中運用了古箏曲《漁舟唱晚》的素材，結合中樂合奏組的演奏及他本人創作的電子音樂演奏而成，樂曲中的主題由他新作，帶中國味道。後來這首新作的旋律由盧國沾填上粵語歌詞，關正傑主唱，名稱仍舊用上《漁舟唱晚》。以下為此曲全首歌詞：

紅日照海上，清風晚轉涼，隨着美景匆匆散，鐘聲山上響，海鷗拍翼遠颺。

要探鐘聲響處，無奈我不知方向，人像晚鐘一般憤，美景不可永日享。

船劃破海浪，終於也歸航，無論我多依戀妳，苦於了解情況，歸家怨路長，痴心卻在遠方。

誰遇到風浪，多少也驚惶，無力再收痴心網，心中急又慌，湧出眼淚兩行。

向晚景色碎，紅日向山邊降，前路也許昏昏暗，天邊總有月光。

含淚看彼岸，不知妳怎樣？來日也許可相見，相見止於夢鄉，相思路更長，心曲向誰唱？

填詞人同樣在已有既定旋律、既定內容的基礎上寫出詞曲音韻協調、語法正確、文辭優美的佳作，並且運用豐富想像力，將原本只得籠統內容的箏曲標題《漁舟唱晚》編寫成漁人出航時見到的景色，和思念愛人的深切情懷，實為成功之作。

香港粵語流行曲歷史上亦出

現過兩類在填詞上難度極高的佳作，其一為二部重唱作品，其二為「聯篇歌曲」（song cycle，即一組歌曲圍繞着同一主題或敘述一個故事），由於篇幅關係，留待另文討論。

結語

筆者有位音樂學者的朋友認為香港粵語流行曲音樂上這麼簡單，有甚麼值得研究？這種觀點源於人們着眼于西方古典音樂複雜之處。西方十七至十九世紀音樂複雜之處主要在和聲、對位和曲式，我們若從這些角度考慮其他種類的音樂，很容易產生這種想法：其他種類的音樂沒有那麼複雜。但其實這種觀點未必中肯，因為其他樂種很多時複雜之處在其他方面。民族音樂學者 Bruno Nettl 在駁斥西方音樂和聲優越論時便指出，印度音樂家也可以說他們在創作旋律方面比西方音樂家出色，非洲音樂家也可以說他們的音樂在節奏方面比西方音樂家出色，印尼音樂家也可以說在音色方面他們的音樂比西方音樂複雜。^(註26) 在此，我亦要加上，從詞曲音韻協調的複雜程度來說，粵語歌曲不知要比西方音樂複雜多少倍。

歌曲是詞與曲結合的樂種，研究歌曲只着眼其音樂不看其歌詞是片面的研究方法。研究粵語歌曲，純粹採用西方音樂學為研究絕對音樂（absolute music）而發展出來的研究方法是不足夠的，我們應當尋求發展一套切合我們自身文化的研究方法。

每一種樂種都有其衡量作品優劣的準則，但將一種樂種的準則移植到另一樂種之上卻未必適合。西方藝術音樂有很多佳作，但也有劣作；香港粵語流行曲有很多劣作，但也並非沒有佳作。然而採用西方藝術音樂衡量作品的準則加之於香港粵語流行曲身

上，認為其全部為劣作則是過於武斷的看法。

這篇文章總結了筆者過去十數年在粵語歌曲詞曲音韻協調及歌詞問題上的思考，當中重要的推動力包括1988年在香港中文大學修讀陳守仁博士（現為教授）的戲曲課程、1988-1990及1995-1996年的粵語兒歌填詞工作、1994-1996年在香港教育學院教授中國音樂課程時的備課工作、2002年在香港音樂專科學校舉行的「粵語及國語流行曲中舊有材料的運用」兩場講座的準備工作。在此僅向令我對此問題作啟蒙思考的陳守仁教授、以及在2002年音專講座後和我詳細討論的胡成筠致以深切的謝意！筆者身在國外得以完成本文，有賴李秀英、莫寶賢、李端嫻、徐允明及《樂友》編輯提供部份資料，謹此致謝！

註

1. 袁建滔導演《麥兜故事》香港寰宇鐳射錄影有限公司 VCD OVCD 012，2001年。此點由胡成筠提供，謹此致謝！
2. 黃港生1991: 839。「高」、「低」之分有書稱為「上」、「下」或「陰」、「陽」，例中○代表有聲無字。
3. 陳卓瑩〔年份不詳〕：25。榮鴻曾教授認為在語言中此九聲的絕對音高和音程由以下因素決定：說話人的性別、個人風格和情緒，但在粵劇的板腔音樂運用中，這九聲的字則有固定音高：第1、7聲為e'；第2聲為e'或d'；第3、5、8聲為e'；第6、9聲為a；第4聲為g(Bell Yung 1983a: 30, 37-39)。Kelina Kwan將此九聲的固定音高分為四個組別(Kelina Kwan 1992: 180-181)，很明顯其分類出錯。她的譜例沒有譜號，因此我們無從指出她的分類哪個聲調的絕對音高出錯。假設她的譜例用高音譜號，她的分類如下：第1、7聲為d''；第2、3、8聲為c''；第5、6、9聲為a'；第4聲為g'。
4. 此點由胡成筠指出，謹此致謝！
5. Bell Yung 1983b: 304-305; Kelina Kwan 1992: 184-185。
6. 高燕生 1998: 537。
7. 同上。

8. Kelina Kwan 將同音高的聲調歸為一組，（但她的分類出錯，見註3），她認為從某一聲調組到另一聲調組的連接，在特定的音程內是可接受的(Kelina Kwan 1992: 183)。但我認為不可純粹看音程正確與否來衡量詞曲音韻是否協調，詞義也是要考慮的因素。有時其音程正確，但因唱詞唱出來會引起另一字的聯想，句子意思因此可能有異，詳見下文。
 9. 張德蘭《何日再相見》永恆 WLLP2919，1983年。
 10. 關正傑《天龍八部之虛竹傳奇》飛利浦 6380230，1982年。
 11. 張德蘭《何日再相見》永恆 WLLP2919，1983年。
 12. Kelina Kwan 1992: 184。
 13. Bell Yung 1983b: 305-307。
 14. 《華納精采視聽廿五載：叱吒傳奇》（葉蓓文第一集）華納Karaoke VCD 0927-46908-5，2002年。
 15. 陳百強《陳百強》華納 50142-1，1983年。
 16. 陳百強《陳百強與你幾分鐘的約會》〔唱片編號不詳〕，1981年。
 17. Gigi〔梁詠琪〕《Today》EEI (H.K.) Ltd., HK-E75-99-01100，1999年。
 18. 葉蓓文《你聽到》Music Icon Records Ltd., MIR2002002，2002年。
 19. 此點由沈宜女士提供，謹此致謝！
 20. 葉蓓文《葉蓓文》華納229503631，1984年。
 21. 任劍輝、白雪仙、梁醒波、靚次伯、蘇少棠、任冰兒合唱《紫釵記》香港歡樂唱片有限公司1993 H-022、1994 H-023、1994 H-024。
 22. 余少華 2001: 203-204。
 23. 梅艷芳《梅艷芳》華星CAL041019，1985年。
 24. 關正傑《常在我心間……愛你不分早晚》飛利浦 8121381，1983年。
 25. 《Jean Michel Jarre - The Concerts in China》DISQUES DREYFUS EPC 488139 2，1982/1997年。
 26. Bruno Nettl 2000: 27-28。
- 參考書目
陳卓瑩
〔年份不詳〕《粵曲寫作與唱法研究》香港：百靈出版社。

高燕生

- 1998 「聲部進行(voice-leading)」。
載於繆天瑞主編《音樂百科詞典》北京：人民音樂出版社。第537-538頁。

黃港生編

- 1991 《商務新字典》。香港：商務印書館。

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。

Kwan, Kelina

- 1992 "Textual and Melodic Contour in Cantonese Popular Songs." In *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Eds. Rossana Dalmonte and Mario Baroni. 2 vols. Trento: Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, Università degli Studi di Trento, 1992. Vol. 1, pp. 179-187. Italian Translation "Profilo verbale e musicale nei popular songs cantonesi" by Stefania Lucchetti in vol. 2, pp. 99-104.

Nettl, Bruno

- 2000 "There's Room for Us All." *College Music Symposium* 40: 24-30.

Yung, Bell (榮鴻曾)

- 1983a "Creative Process in Cantonese Opera I: The Role of Linguistic Tones." *Ethnomusicology* 27 (1983): 29-47.
- 1983b "Creative Process in Cantonese Opera II: The Process of T'ien Tz'u (Text-setting)." *Ethnomusicology* 27 (1983): 297-318. ||

更正啟事

上一期(第64期)《樂友》筆者文章「該是時候展開香港流行曲的學術性研究工作」(第12、15頁)中，參考書目中Kelina Kwan一文出版資料有誤，謹此致歉！正確出版資料請參閱本文參考書目一欄。

從音樂的演繹看一位指揮的功力

司徒敏青

能夠成為一位令人敬佩的合唱和樂團指揮，肯定是有過人之處、獨特的風格和自己的特點。這風格和特點並不是站在指揮台上，揮動雙手，用優美的動作吸引聽眾，而是要懂得運用自己靈活的頭腦，利用他的學識和經驗，用各種方法使合唱或樂團的成員，把音樂中的描寫與要求表現的感情，傳達給聽眾，完成作為指揮的責任。

指揮者能夠獲得聽眾的讚賞，在指揮台上的表現當然是佔一席位，然而主要的功夫應該是發揮在排練之中，以及對歌曲或樂曲的分析上，還有用甚麼方法令成員們把你的意圖和想法統一起來，達到你的目的。

指揮對歌曲及樂曲的演繹要有特色，這特色要使聽眾感到驚奇而留下一個深刻的印象，這印象可能留在聽眾心中一年半載，甚至十年八年，也可能更長。一個很好的例子：五十年代初，在深圳劇院欣賞來自北京的中央樂團交響樂團與合唱團的表演，在當時來說，那是一件盛事，我指揮的民族管弦樂團也和他們作交流的表演，在音樂水平上，當然是有很大的距離，甚至可以說是「有得比」。那時的想法是既然是交流，我們就抱着學習的心情上台。中央樂團合唱團是一個在世界合唱行列中佔著一席位的合唱團，指揮嚴良堃是一位對歌曲有極細緻和出色的處理手法的指揮家。一首米·克尤斯詞曲、瓦西里耶夫·謝·波波夫填詞，弗·索柯洛夫編合唱的《黑龍江的波濤》，在中段極強的和聲之中突然其他聲

部停下來，只留下一部女高音，輕輕地像在空中飄蕩著，又像輕浪微波地湧現出來，這效果真是美極了，而又帶着一點突然，令聽眾留下這個美的印象，已五十多年了。後來在欣賞這首合唱歌曲的時候，那種印象立刻在腦海中閃現。可惜得很，每次都失望，直到目前為止，我還沒有欣賞到那樣的處理方法，當然，每位指揮都有自己的想法和見解，不過始終都沒有一種演繹令你留下一個深刻的印象。嚴良堃的合唱指揮能夠有這樣高度的成就，的確有一定的理由。

另一個例子是數年前在沙田大會堂欣賞了一場來自北京的中央民歌合唱團的演唱，在記憶中指揮是王樹人。這位指揮家在國外似是少人認識，其實他是國內一位非常出色的合唱指揮。一九六四年畢業於中央音樂學院指揮系。歷任全總歌舞團團長。音協民歌合唱團常任指揮，一九八六年第二屆北京合唱比賽獲一等獎，看來並非泛泛之輩。當晚他指揮的曲目中有一首劉熾作曲、喬羽作詞的《我的祖國》，女高音領唱及合唱，最後一個延長音後，整隊合唱停下來，領唱在歌曲結束之前來一段使聽眾意料之外的華彩樂段，把歌曲在高潮之後，再一次推向第二個高潮才結束。欣賞了這首著名歌曲不下數百次，好像還沒有發現有人選用這種高潮之後再推上一層的處理手法。從這首歌曲的處理手法，使人感到這位指揮是多麼大膽、多麼聰明。

又一個例子，六十年代，我國著名指揮家曹鵬帶領着上海樂團

來港表演，當時著名的鋼琴家李名強也隨團演奏《黃河協奏曲》，當時演奏的曲目我記不清楚，只記得《黃河》與《白毛女》組曲，當後一項在演奏時，曹鵬在一個樂段中，運用他靈活腦袋，把樂團的音響一級比一級擴大，非常明顯，這種處理手法，當然要樂團和指揮有緊密的合作才能有這種成績，這印象留在腦中直到現在。

前年，我受澳門朋友的邀請，欣賞了一場別開生面的音樂會，表演者有澳門的「嚶鳴合唱團」、中山的「樂力合唱團」、「台灣如歌的室內合唱團」、「香港浸會大學室內合唱團」與「香港雅詠團」等五個合唱團，最為突出的是來自台中的「台灣如歌的室內合唱團」，只得四位男聲、九位女聲，其中包括伴奏與指揮。成員雖少，演唱效果極佳。聲音圓潤、豐滿，感情充沛而有真實感，該團的特點是盡量發揮自己所長，指揮李麗群很聰明，把台灣民歌的特色發揮得淋漓盡至。成了當晚一項最突出、最受歡迎的節目。

從上述的幾個例子之中，很清楚地看出一位出色的指揮主要的成就就是在音樂表演時的處理手法，而不是指揮動作的花巧，這大概是跟學識、修養與經驗有點關係。從音樂的演繹便可以看到指揮的功力，大概沒有錯。有前輩曾經說過：沒有一個不好的合唱團與樂團，只有不好的指揮。這說法在我五十多年的指揮過程中，頗有感受，值得討論。有機會搜集一些例子，再和朋友們分享。||

新派歌劇還是「歐洲垃圾」？

——談藝術節歌劇《後宮誘逃》



Photo by Vincent Mar



麥華嵩

概念

以前也在一些文章中見過「歐洲垃圾」(Eurotrash)這名詞，不久前跟德國史圖加歌劇院戲劇指導霍特拉(Juliane Votteler)做訪問，又一次碰上了它。霍特拉說：「在美國，有些人叫我們的製作做『歐洲垃圾』其實所謂Regietheater(導演劇場——導演以個人「概念」去風格化地演繹戲劇文本)在我們這兒已有很多年歷史。我們將歌劇看作「音樂劇場」，要在今時今日重說歌劇的故事，讓今天的觀眾明白〔歌劇中〕發生甚麼。歌劇不是博物館展品！」

訪問時間是二月十六日晚，本年藝術節重頭節目、莫扎特歌劇《後宮誘逃》(Die Entführung aus dem Serail)的表演後。談了只一會兒，文化中心後台走廊燈光忽然被關掉，疲累的被訪者不敢久留，兼且第二天早上就飛回德國了，筆者不好意思攔人家休息，就此打住。然而，從那短短的談話中，筆者也得以更明白在歐陸素有名氣的歌劇導演萊恩費爾斯(Hans Neuenfels)，為何會與一眾藝術家泡製了如此「非主流」的《後宮誘逃》。萊氏這個作品的

主要特點，是大部分主要角色都「一分为二」，由兩個穿上相同戲服的人同台合演，一個唱歌、一個唸白。

《後宮誘逃》於1782年在維也納首演，是一齣「救難歌劇」，雖然佈局多枝節，故事脈絡還是挺簡單的：落難土耳其的年青男貴族貝爾蒙特(Belmonte)，計劃救出被軟禁在當地宮殿的愛人康斯坦莎(Konstanze)。土耳其領袖澤林(Bassa Selim)愛上了康斯坦莎，因此關起她，希望堅貞地愛著貝爾蒙特的她終會回心轉意。另外，男、女主角的男、女僕人佩德里奧(Pedrillo)和布朗德(Blonde)也是相戀的，但布朗德被澤林的守衛奧斯明(Osmin)愛上和禁錮了，於是拯救行動又包括這一對。其中當然還有一些不必詳敘的驚險與計謀。總之，行動失敗，一千人等被澤林和奧斯明捉個正着。澤林還發現，原來貝爾蒙特是自己一個大仇家的兒子！然而，在這最後關頭，澤林卻大發慈悲，放走了他們。劇終。

莫扎特為這故事譜曲時，似乎只當它是齣「異國」輕歌劇，但求結局歡喜，有些「土耳其」色彩

的音樂和敲擊樂，娛樂一下維也納的「票友」就行。他又特意為幾位當紅男高音、女高音與男低音度身訂做男、女主角及奧斯明一角的唱段，尤其寫了些既長又難、甚至拖慢劇情也在所不惜的詠嘆調給男、女主角，康斯坦莎一角尤其成為女高音的畏途。另外，這劇與當時盛行的意大利喜歌劇不同，可以歸入Singspiel一類，是以德文為詞的「唱說劇」，既有歌曲、也有唸白，除了只說不唱的澤林外，主要角色全都有唱有說。為甚麼澤林沒唱歌的份兒？有幾個說法的，例如：莫扎特所收到的劇本，已指明澤林只有唸白；又或者，莫扎特當時找不到適合的男歌唱家去唱那角色；另一個可能，是當時的「唱說劇」本就將唸白放到很重要的位置上。

到了萊恩費爾斯手上，以上特色都可以化為很高層次的問題。萊氏現年六十二歲，起先是舞台劇導演，創造過很多具爭議性的製作，74年第一次執導歌劇，之後多年來以演繹二十世紀及當代作品得過不少正面評價，但外間對他的幾齣威爾第卻是批評為多(Grove字典如是說)。萊

氏這次未能來港解說他對《後宮誘逃》的看法，但節目場刊中有一篇名為《詭計、希望與苦惱糾纏不清》的文章，是史圖加歌劇院總監舍喜萊恩（Klaus Zehlein）、萊恩費爾斯及霍特拉的對談摘錄，對理解萊氏的創作理念很有幫助。例如以下一段：

舍喜萊恩：這次製作的特色，就是將劇中角色一分為二，把「演戲」與「歌唱」分割開來……

萊恩費爾斯：歌唱家所唱的，通過演員（演同一角色的另一人，下稱「二重身」）反映出來由此可見，相比於對白，所謂歌唱表達力強之說並非絕對。

舍喜萊恩：在浪漫派文學作品中，「二重身」這種題材經常出現。

霍特拉：這裏的主題是矛盾……及：

舍喜萊恩：歌手透過演員表現角色，演員也藉着歌手表達角色，用意非為澄清；相反，歌手與演員之間互相表現，構成了複雜的心理狀態；心感受有得有失，不一而足。

萊恩費爾斯：澤林認為，要是一個演員生來不能唱歌，就一定變得兇殘，甚至瘋狂。〔萊恩費爾斯為這歌劇加插了一些對白；澤林在劇終正說過類似的話〕……聰明絕頂，多愁善感的澤林，渴望以歌抒懷卻無能為力。

此外，霍特拉在訪問中指出，整齣《後宮誘逃》都被「非歌劇」角色澤林的影子籠罩著。「二重身」的構思，正是從「澤林為甚麼不唱歌？」這問題產生的。所有主要角色都得有一個「唸白的自我」以對應澤林，但為了突出澤林沒有「歌唱的自我」，別的主要角色就必須多一個自我，跟「唸白的自我」在台上「成雙」出現，於是產生了「二重身」的「精神分裂」景觀。其他人都有「兩個」——儘

管可能是心態矛盾、交戰的「兩個」——澤林卻只得孤身一人，無法以歌曲渲洩情懷，最終被「有音樂」的角色在精神上戰勝了。霍特拉說：「澤林被困在自己的囚牢裏」，對於生命的種種難題，他只得一種解決辦法，亦只能在結尾，懷着滿腔矛盾與鬱結，朗誦德國浪漫派詩人 Eduard Friedrich Mörike (1804-1875) 名作《莫扎特往布拉格途上》(Mozart auf der Reise nach Prag) 中幾句隱論死亡的詩——當然也是萊氏加插劇中的——勉強抗衡音樂。澤林最後寬恕了兩對男女，也許只是要「擺脫」他不能愛或不願愛他的人。

但《後宮誘逃》還有更「慘情」的地方。據說，近世的「導演劇場」演繹此歌劇，多認為康斯坦莎其實已經愛上澤林，只是不能背棄對貝爾蒙特的承諾，本製作也隱含同樣的詮釋；因此觀眾會看到，當康斯坦莎得知可以跟貝爾蒙特安全離去時，表情是蠻不快樂的。原來看似歡喜地結局的輕歌劇，骨子裏是一部愛情悲劇！真不知莫扎特在天國會怎麼想！

實行

霍特拉說，他們這齣《後宮誘逃》的製作，於九八年一月在史圖加首演，大受當地觀眾歡迎，就此連續演了三年，現在還有上演的；這趟來港，是該製作第一次外訪。他們於藝術節演出了三場，二月十四和十六日兩場主要角色的歌唱家班子，跟九八年的組合差不多完全相同，但十五日那場就用了另一班子——不然那些主角一定會累倒！唸白的演員，則三場都是同一個組合，亦跟九八年的大致相同。霍特拉說，這製作的其中一項挑戰，是要歌劇聲樂家和話劇演員一起演出。兩種藝術家在首輪演出前需要特別多的時間，去互相認識對方的方法和發展默契。以筆者看，這麼多人同時在台上走動，

還是一對對服裝相同的，單是設計和排練走位，當初也一定花去了不少時日。

布景方面，既然台上演員人數眾多，要是布景還精細華美，就更令人眼花了，也許因此這劇的布景與大家對一齣「土耳其宮闈歌劇」的期望很不一樣，而是比較簡單的。倒有一些「搶眼」的道具，例如奧斯明一出場，就在玩弄一些大概剛被他處死的女人的首級和四肢；當中的性虐和男權暴政訊息，也實在表達得很「出腸」。後來還有半裸小孩、長矛上的首級，及嚇人的蛇；演奧斯明那二人的上衣，則是塗滿「紋身」的緊身肉色衫，都古古怪怪的。

觀感

這製作在香港上演後，報章樂評的調子，似乎主要是「審慎而開明地欣賞」。這也算難得的了，因為在英美較保守的歌劇評論人眼中，像萊恩費爾斯那樣去「概念化」一齣輕喜歌劇，可能無謂兼混亂，雖然他們多數都聽聞或親睹過更極端、也更令他們討厭的「導演歌劇」。至於香港的一般觀眾，在筆者所看二月十六日那一場中，就有人抱怨：「誰是主角？我看了半天也不知誰是主角。」還有人批評得更直截、更不屑的。但筆者很有限的觀察，並不說得準大多數看過的人怎麼想。個人意見是，藝術表演是很獨立的事情，不必依據原作者想法或當初的創作環境去詮釋才算「對」。因此，設想康斯坦莎原來很喜歡澤林，也無可厚非，只要不與歌劇曲詞相矛盾就行；以這齣歌劇來說，如此詮釋需要創作者以至觀眾都有一定的想像力，但不是沒可能的！

「二重身」的表演形式，其實也有趣得很。同是一個角色，唱的和說的有時「左手打右手」、有時辯論爭執、有時阻止對方衝動行事、有時分工合作、有時更是說的

那個發現言語不能道盡心中情，就當場叫樂團起奏，叫唱歌的「另一半」過來表演，十分過癮。筆者覺得，唱的一半表現出角色的感情世界，說的一半則是較行動化的，也切合話劇演員一般比歌劇演員更懂得「動態」演出的特點。而創作者給一眾表演者精心設計的走位，盡用舞台空間，令一對對「雙角色」的行動如形象化的雙線條對位音樂，教人欣賞。只是，原作假設一人演一角，現在換了兩人一角，一些場景的氣氛就會被影響，例如康斯坦莎與貝爾蒙特重逢那一場，本來是一男一女親密的二重唱，台上卻站了四個或「兩對」人（隨你怎麼算），其中兩個又是蒙上眼睛的，於是戀人相會彷彿變了由歌唱旁述的捉迷藏遊戲，那就不大有說服力了。

音樂上的演出並非本製作的強項。史圖加歌劇院樂團的表現稱職；任指揮的劇院樂團音樂總

監扎戈錫（Lothar Zagrosek），和萊恩費爾斯差不多年紀，是很有經驗的歌劇指揮，尤其精於當代歌劇。在他當晚領導下，樂團奏得活潑、生動、清晰，有很強的戲劇感，只間中還不夠細緻。唱方面就相形見绌了，眾歌唱者好像有點累，常常像在被扎戈錫的戲劇節奏所驅趕，唱得不夠起勁。唱康斯坦莎的Catherine Naglestad高音有時較粗糙，但以應付這高難度角色來說，技術是不錯的，也有一定的表現力，只還未算十分感人。唱貝爾蒙特的Matthias Klink聲線太輕浮，唱奧斯明的Michael Eder則音色不夠變化，尤其不夠滑稽——儘管霍特拉認為奧斯明不是個丑角，但他在劇中的遭遇和舉動，確是滑稽得很，且常常帶着黑色幽默，演唱者亦得在這方面有所表現。唱布朗德的Kate Ladner則技術水平和音響投射都足夠，教訓奧斯明要好好對待女人那一場最精彩。她和唱Pedrillo的Heinz Göhrig，當

晚在唱、演方面都相對地優秀。

當晚有很多觀眾，可能抱着來聽「唱戲」的態度買票入場，卻看到一齣導演概念比歌唱更重要的演出，說不定很失望。相信很多人要習慣舞台上「如影隨形」的一對對角色，也需一點時間。而就算以導演劇場的角度去想，為了表現澤林的孤獨及說話與歌唱之間的張力，而犧牲了一些重要場景的感情氣氛，似乎不很值得。

說到底，這類結合創作性劇場與音樂藝術的表演，雖然還未被很多觀眾——尤其是美國觀眾——接受，卻很可能是古典音樂歌劇在未來不用成為「博物館展品」的唯一出路。寫新音樂的香港作曲家，若有創作歌劇的機會（寫室內歌劇的機會大些罷？），也不妨多找勇於嘗試新穎劇場概念的導演合作，效果說不定會更刺激。||

新編聖詩

思 頌 欣 愛 望

第一輯 第二輯 第三輯 第四輯 第五輯

思 頌 欣 愛 望

錄音帶、樂譜 錄音帶、樂譜 錄音帶、樂譜 CD、樂譜 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 *

蕭邦的《幻想即興曲》

陳兆勳



蕭邦這首樂曲，早已是鋼琴音樂中廣為人知的名作，此曲作品編號為 op.66。關於蕭邦的作品，由 op.66 至 74 都是在他死後由其好友馮達納 (Julian Fontana 1810-1865) 所發現的蕭邦生前未發表的遺作，並加上編號出版的。而馮達納的編號並不能順序說明作者的創作時期。就像這首《幻想即興曲》的創作時間為 1834 年，最後定稿在 1835 年。像這樣一首優秀作品，為何未能即時發表，據說是由於蕭邦覺得樂曲的 A 段主題與當時著名的鋼琴家及作曲家莫舍列斯 (Ignaz Moscheles 1794-1870) 所作的一首降 E 大調即興曲有相似之處。為了避免引起誤會就一直沒有出版面世。原作為四首即興曲之一，馮達納於蕭邦逝世後六年，即 1855 年整理出版時又加上了幻想曲之名，也就成了現在的 Fantaisie-Imromptu。

一直以來這首作品有兩種樂譜版本。Artur Rubinstein 於 1962 年發現了蕭邦的親筆手稿，德國的 Henle 版就印有兩個不同版本：其中 a 為魯氏發現的手稿，b 則為另一版本。由於這兩個版本有明顯的差異，因此聆聽時也會造成不同的感覺。簡要地說共 40 小節的 A 段：右手快速跑句的旋律音沒有明顯差別，只是第 33 小節的頭五個音有點不一樣。但左手伴奏音的分

解和弦的排列法就大不一樣了，強弱的表情處理也各有章法。第二段 B 是抒情的慢板，也是共 40 小節的篇幅。此樂段的旋律進行，在節奏的配置上有很大的不同，和聲的結構安排也略有出入。從現時的 CD 資料來聽，鋼琴家們都各取所好，甚至有些還加添一些變化來彈奏。另外，目前為多數人所採用的波蘭帕德列夫斯基編訂版 (Paderewski Edition)，在《即興曲集》中，作品 66 號第四曲則只有一個版本，即德國 Henle 的 b 版。可能由於這個原因，現時能找到的錄音大部份都是此版本。

一、Artur Rubinstein (1886-1982)[RCA 09026-63047-2]

魯氏這套蕭邦選集中的四首《即興曲》錄製於 1964 年 3 月，輯錄於 Rubinstein Collection Vol. 47 裏。魯氏用的是 a 版本，他以極輕盈的指觸彈奏 A 段的十六分音群，強弱對比幅度不大，但旋律線條起伏變化卻十分鮮明。A 段的中間樂段為十二小節的 E 大調及調性過渡的對比性材料，魯氏的右手大拇指彈出的四分音旋律線條清晰而又非常連貫，到升 c 小調再現前的漸慢連接句彈得十分均勻自然。從第 30 小節的五小節大漸強到引出第 35 小節的 *ff* 強奏高潮，音樂氣氛步步緊逼。六小節的兩次由高往下的急促音群，音樂形象凌厲挺

拔，真有異峰突起的感覺。a 版本的 B 抒情樂段還是以二拍子進行，只是標明了 *piu Lento* (緩板) 來改變速度。在兩小節連接過渡後又標有 *Sostenuto* 及 *Con anima* (持續及有活力)。魯氏在 B 段的優美旋律一出現就加快了速度，但音樂顯得十分自然，整個樂段充份表現了他細膩的音樂表現力，音色清透而有變化。共四十小節的結構中，對多次反覆出現的旋律都加以細緻的觸鍵變化處理，使賞樂者完全沉醉在他所描繪出的音樂意境中。二十小節的 Coda (尾奏)，音樂由強到弱，魯氏在這樂段中所表現的控制能力，更叫人讚嘆不已。

二、Claudio Arrau (1903-1991)[Philips 432303-2]

這套蕭邦鋼琴作品選集共 6 張 CD，《幻想即興曲》收錄在第一張 CD 的 Track 30。雅勞是在 77 歲高齡時錄下這首樂曲的。從快速的 A 段來看，他的手指功夫還保持相當的實力。他是以相當穩健的速度來彈奏十六分音群的，雖然不算太快，但每個音發聲堅實，並有相當清晰的旋律線條起伏。但由於太過着重左手分解和弦的完整和聲連接效果，踏板用得很滿，有時就會形成和聲發音蓋過右手的跑句，甚至將細微的樂句呼吸也給淹沒了。在力度層

次上，強音多於弱音，真到高潮出現時，反倒顯不出音樂本身的威力了，實感可惜。抒情的B段速度穩定，意境的營造亦相當不錯，許多樂句的表情處理也不乏細膩的筆觸，只是有時會出現意想不到的重音（accent），發音相當生硬，多少破壞了旋律進行的連貫性。雅勞使用的是魯賓斯坦相同的a版本。

三、Nikita Magaloff (1912-1992)[Philips 426816-2]

這套共13張CD的蕭邦鋼琴獨奏曲全集於1997年重新製作推出，新編號為456376-2。這樣一套大製作能再版，說明具有相當的價值。到目前為止，這套裝確實為我們全面了解蕭邦的全部鋼琴獨奏作品，提供了最大的方便。馬氏演奏的《幻想即興曲》將兩個版本混合使用，製造了一個其為特別的新鮮版本。具體來說，A段的右手旋律聲部使用了b版，左手伴奏則用了a版。共四十小節的B段及尾奏用了a版。這樣的重新整理並未損害到作品的完整性，作品的樂思還是很好地表達出來了。馬氏的演奏確實做到了「聲情並茂」，A段旋律線條由於用了b版的表現規定，情緒變化更豐富了，快速跑句流暢而有起伏。抒情的B段音色優美，連音造句都做得很出色。此曲收錄在第三張CD的Track 8。

四、Horowitz (1904-1989)[Sony SK45818]

在荷氏這一張「最後的錄音」裏，竟然將他平時很少演奏的《幻想即興曲》安排在節目中，而他對此曲的演繹，其特別之處也只有用「絕妙」兩個字來形容，儘管也有令人不易認同的「手法」表現，但他那種對鍵盤魔術般的控制力，有如一塊強力的磁鐵，能把你緊緊地吸住。荷氏用的是b版本，在A段裏盡顯其快速音群的弱奏功夫，而他的弱奏快速跑

句，竟能力度均勻分層，弱中還有弱，每個音顆粒分明晶瑩通透，簡直妙不可言。b版本之不同之處還有就是進入B段前的兩小節轉為C四拍子，兩小節的過渡為Largo（廣板），整個抒情的樂段是Moderato Cantabile（歌唱性的中板）。荷氏在處理B段的進入時速度偏快，稍有過急之感，四小節過後才把速度穩定下來，但總還是感到這個抒情的中板快了。整段音樂充份表現了旋律優美的特性，音色變化豐富。

在第77小節，荷氏突然加入了旋律「花奏」，這當然並非作者本意，看來沒有這個必要。這也是荷氏一貫的演奏作風，隨興之所至加上幾筆。但我想這總有大師表現音樂的意圖，那就讓賞樂者自行領會了。相同的音樂材料以不同的表現手法來演奏，這也是荷氏演奏的又一特點。樂曲的再現部前八小節，他變了花樣以每拍加上小重音來強調動力性的表現，踏板用得很少，聲音乾脆俐落。在鍵盤上有如此多的觸鍵變化表現，除荷氏確實無人可及了。此CD名為“Horowitz - The Last Recording”，是大師於逝世前所錄，也是他贈予世人的最後一份珍貴禮物。此CD標榜“High Definition Sound”，音樂效果特別逼真傳神，是愛樂者必備的珍貴資料。（Track 6）

五、Moura Lympany (1916-)[EMI 762523 2]

這位英國女鋼琴家錄製這張CD時已年屆七十二高齡，但她的演奏還是充滿着活力。節目包括十五位作曲家共十九首樂曲，乃一張雜錦式編排，音樂性質多樣化，挺能表現鋼琴家的多方面特色。Track 1就是《幻想即興曲》。A段的單音快速技術有很靈活的指觸感覺。十六分音群彈得顆粒均勻，只是踏板的使用過多了一些，造成和聲共鳴過大，一定程

度影響了旋律線條的細膩表現。B段的抒情性發揮得不錯，旋律起伏清晰而有着高度的控制力。音色柔和而略帶光澤。第72小節第二拍的高八度加花奏亦非作曲家的原意，聽起來稍感失去一些平衡對稱感覺。（用b版本）

六、Bella Davidovich (1928-)[Philips 411427-2]

在1949年第四屆蕭邦國際鋼琴比賽中，蘇聯女鋼琴家達威多維契與波蘭女鋼琴家Czerny-Stefanska（同年出生）並列第一名，從此就打破了蘇聯男性包辦第一名的局面〔第一屆（1927）第一獎為蘇聯的奧波林（Lev Oborin 1907-1974）；第二屆（1932）蘇聯的尤年斯基（Alexander Uninsky 1910-1972）；第三屆（1937）蘇聯的扎克（Yakov Zak 1913-1976）〕。達氏繼承了其師奧波林的演奏風格，處理作品有嚴謹的結構感，完美的連奏呈現了典雅的旋律線條，樂意的表達則着重於內在的感情抒發，不刻意追求外向的音樂效果。從鋼琴演奏技術來說，與並列第一的斯切凡斯卡旗鼓相當，都有着準確而扎實的功力。只是比較之下，斯氏的音樂表現得更為火熱。就以達氏演奏的《幻想即興曲》來說，全曲的技術表現都十分完整，只是力度變化控制在一定幅度以內。

衝向高潮的五小節準備樂句，一個長漸強的力度遞增亦未放盡，但高潮的出現還是明顯的。儘管少了一些爆發力，扎實的音質還是將音樂氣氛帶出來了，這種有節制的幅度對比是達氏特有的音樂表現手法。在快速的A段中，達氏還用了兩次彈性速度處理，這在十六分音群推進中是不易做到的。但她卻能保持音樂的自然伸縮性，效果獨特音樂流暢。B段的抒情性，以她高超的連音奏法表現出富於歌唱性的旋律起伏，着實迷人，她是嚴格依照b版本來演奏的。（Track 8）

七、Murray Perahia (1947 -) [Sony MK 39708]

欣賞 Perahia 的演奏是極大的藝術享受，他具備全面的演奏技巧，十分敏銳的音樂感覺，加上本身多年積累的音樂修養，對每一首作品的處理是精彫細琢，因此經他演繹的音樂，可以說是耐人尋味經得起推敲的。就以《幻想即興曲》來說，由於很好地做到忠於原作精神，樂譜上哪怕是極細小的環節，他都能挖掘出來盡力把音樂表現得臻至完美。A 段中他以敏捷的快速觸鍵，加上輕微的踏板法，把十六分音群彈得顆粒分明，音色如珍珠般晶瑩而有光澤。主題進入的前兩小節為重複旋律音群，他都以不同的觸鍵及力度來呈現，這種細微的變化，除了給句法表現增添色彩外，更強化了音樂的動向感。由於他採用了 b 版本，A 段的中部即第 13 小節開始，E 大調的旋律在前四小節以大拇指用 f 強音加重音 (accent) 奏出，效果豐滿，音色強而不噪，跟着的 p 弱奏控制得非常迅速，同時也清晰地奏出了小指的重音，整個 A 段的音樂十分富於變化。B 段的「歌唱性中板」音色處理非常柔和，吟唱式的弱奏

最為精彩。我覺得他所取的 Moderato 是最為標準的了，整個效果安穩而舒展，與前後的 A 段形成非常鮮明的對比。在許多學生中，只要程度踏入高級階段都喜歡練習這首樂曲，我認為 Perahia 的這款 CD 應該是最好的教學樣板。只要仔細聆聽，我們還會發現 A 段再現時，比呈示部的 A 段又有許多細微的變化處理手法，這就留待大家去發現了。

八、Daniel Adni (1951 -) [EMI 762525 2]

這位在法國及瑞士學成的以色列鋼琴家雖然錄音不多，但他於早期錄製的孟德爾遜的「無言歌全集」及葛里格的「抒情曲集」都曾得到過好評。他的曲目側重於抒情性的鋼琴小品。至於他演奏的《幻想即興曲》則表現一般。總的聽來 A 段快板稍偏慢，十六分音群彈得扎實清楚，但觸鍵缺少變化，中部的大拇指下鍵缺乏控制，出現的 f 強奏發音欠柔和，甚至還能聽到少許雜音。抒情的 B 段速度稍偏快，這樣就形成與 A 段的快板少了些對比性，右手的連音奏法彈得有變化，歌唱性的旋律線條也富於音樂表現，只是左手的分解和弦有時控

制得不甚理想，缺少細緻功夫。(用 b 版本)。

九、Balázs Szokolay (1961 -) [Naxos 8, 550052]

這位匈牙利青年鋼琴家具備很好的技術條件，總的感覺都少了一些細膩的音樂處理手法，譬如左手伴奏音型的處理，在力度的襯托上與右手旋律進行的表情變化有些變節，沒有糅合在一起，塑造的音樂形象偏向只有音量而少了音色層次。抒情的 B 段雖然彈得較優美，但有一句子的連接過於生硬，影響了旋律進行的舒展性，明顯感覺少了許多細緻的彈性速度處理。(用 b 版本。CD 上 Track 9)

以上談到的 CD 版本，大部份的演奏都使用了波蘭帕德列夫斯基的編訂樂譜，只要通過聆聽比較，就會覺得此版本不論從旋律寫作，和聲配置的效果都會更接近蕭邦音樂的創作風格。我個人深感阿圖·魯賓斯坦沒有採用此版本錄音，是一件十分遺憾的事。||

摘自香港 HiFi 音響 170 期

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)

★ 2003 暑期班：合唱指揮初階·合唱指揮進階·視唱基礎訓練班
聲樂初階·風琴入門·直笛師資訓練班·半音階口琴初階
旋律創作·結他指板和聲及編曲法·唱歌學意大利文

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。

記蘇巧箏古箏音樂會及瑣碎記憶

李潔嫦

五月一日在香港大會堂劇院舉行的音樂會，並沒有受疫潮影響，全場座無虛席。是次音樂會，蘇巧箏選取了山東、客家、河南、潮州、浙江、現代、民歌改編和新創箏曲，全面展示演奏家的技藝。

蘇巧箏是潮州派名家蘇文賢的女兒，後隨山東派大師趙玉齋學藝。當晚眾多曲目之中，最有特色就是山東箏曲《高山流水》和潮州箏曲《寒雅戲水》。《高山流水》由《琴韻》、《風擺翠竹》、《鑾鈴》和《書韻》四段樂章組成，又稱「四段錦」。彈奏山東箏曲其中一種特別的技巧就是運用大拇指小關節，有力地挑動弦線，製造一組快速而密集的節奏，風格豪邁。四段樂章各有情趣，《琴韻》表現了古箏本身的彈奏特色。《風擺翠竹》、《鑾鈴》屬於意寫，拇指拂掃弦線，令人聯想到簾外葉子輕抖，樓閣上細碎的鈴聲，十分精緻。《書韻》節奏較平緩，有點朗誦的意味。

《寒雅戲水》是潮州派代表作品，表現出典雅的潮州弦詩樂風格。加上椰胡和應，味道特別含蓄蘊藉。椰胡是弦詩樂常用的樂器，音色深沈，低迴似嗚咽，若隱若現。椰胡伴奏基本上依隨古箏旋律或只奏骨幹音，當作潤飾。場刊上寫着劉亞文先生椰胡「湊趣」，不作「伴奏」或廣東音樂慣用的「拍和」。「湊趣」有一份隨心，兩人自然湊合，一切盡在不言中的意思。在一場嚴肅的演奏會上，這種老朋友式的雅聚，並不常見。

音樂會上另一曲目《歡樂的日子》原為琵琶曲，由馬聖龍改編

為古箏曲，再經蘇巧箏改為鋼弦和尼龍弦雙箏演奏。鋼弦箏聲音清脆，餘韻長，多數用來彈古典樂曲，尼龍弦箏聲音渾厚，適合現代作品。雙箏擺放一前一後，產生明顯的音色對比。鋼弦箏在前，右手奏旋律；尼龍弦箏在後，左手主力低音區和弦。駕馭雙箏，殊不簡單。不過目眩之外，對音樂內容的表達並無幫助。雙箏齊鳴的概念，有點似西方小提琴和中提琴合奏。兩件樂器在構造方面基本相同。兩者在演奏時唇齒相依，卻又發揮各自獨特的音色。重點是兩件樂器由兩個人去操控，達至音樂上和心靈上的和諧合一。然而雙箏只是由一人操控，等於鋼琴上左右手互相協調和配合，大費周章而發揮有限，事實上該樂曲可以無需任何改動而只用一具古箏彈奏。

古箏發展至今，形制上出現過不同的改革，例如有四十多弦的古箏，蝴蝶型等等，務求擴大音域和音量。不過這些改革樂器，只是實驗性質，並沒有真正流行。事實上，古箏這種彈撥弦樂器，本身在音色方面已經有大的發揮力。不同流派的樂曲，正好通過彈奏技巧去展現獨有的音色，所謂格調，由此而區分。

現代演奏家為要展示技巧的多樣化，在同一場音樂會上往往選擇風格各異的作品。當晚幾首現代作品，例如《戰颱風》和浙江箏派代表作《將軍令》，都是音響效果豐富，氣勢雄偉，需要高度技巧的作品。改編自日本民謠的《會津磐梯山》和新疆維吾爾族民歌《伊犁河畔》，兩首皆由吳耀康擊鼓伴

奏，用古箏去演繹異國情懷，感覺很新鮮。這裡我想提出一個問題：一個優秀的演奏家是否等於多面能手，能夠將古今中外，各種風格的樂曲都納於胸懷呢？我這等保守的觀眾，還是比較渴望多聽一些古典作品，選曲方面以傳統曲為主，輔現代或新創曲做點綴。演奏家不必太大野心。活潑明朗的，或典雅的傳統樂曲，都很配合演奏家本人的氣質，更能得心應手地發揮長處。

音樂會上其中一首曲《蜜柑紅》是新編的潮州風格作品，原為弦詩曲《柑園紅艷艷》，由蘇巧箏改編。我曾跟隨蘇巧箏女士學習此曲。當時覺得樂曲中段的和聲與旋律不相配，後來她在樂譜上直接改了，但聽起來仍是不夠和諧。當晚的演奏版本，跟最初學習的不同，左手伴奏簡化了，和弦與復調的運用更精煉。樂曲本身的旋律十分甜美，結構屬多段體變奏，風格清新。我本人十分喜歡這首作品。

我在一九九二年開始跟隨蘇巧箏女士學習，那時是大學的必修科。在此以前，我亦跟隨過其他老師學習，樂曲已學了不少，對《戰颱風》之類的作品自以為掌握得很有分寸。反而對《寒雅戲水》和《出水蓮》等傳統箏曲，不太注重，老師也沒有深入講解。直到認識了蘇老師之後，才真正開了耳目。我開始領略到所謂「味道」，特別是傳統箏曲左手揉吟的韻味；上課時她會拉椰胡引領學生；還有鐵觀音的甘醇，課堂以外的分享。從她身上學到的，不單是音樂知識，還有音樂態度。||

隔離室內的你與她

陳家富

隔離室內
一行列衣甲正在稀釋快板
跳起慢舞
矇矓中有人輕喚你的名字

你 點點頭
在云云頭套中辨認
會說話的瞳孔

她 拿起畫筆
在你的 N95 上劃了幾個小圓圈
「哦，你修煉成豬八戒了！」

你 點點頭
不敢湊近
接吻
會令人產生一種受感染的焦慮

她 昨夜又做夢——
飛沫在南方的上空與琴聲相撞
和聲的碎片
不全的音階
是黑是白的琴鍵
全都化成灰燼

你 埋首研製鍵盤護幕
她 「街角的小販有河馬用的巨型口罩出售，
大特價，一百找一。」

你 惋惜歌聲與嘴巴長久分離
她 「天橋底夜夜舉行翻版人聲展，
男聲女聲或雌雄莫辨，聲聲俱全。」

你 點點頭
脫下八戒的面具
敲響地上僅餘的黑琴鍵
獻給昨天的戰友一闕
人民熟悉的五音曲調

二〇〇三年五月

等着你回來

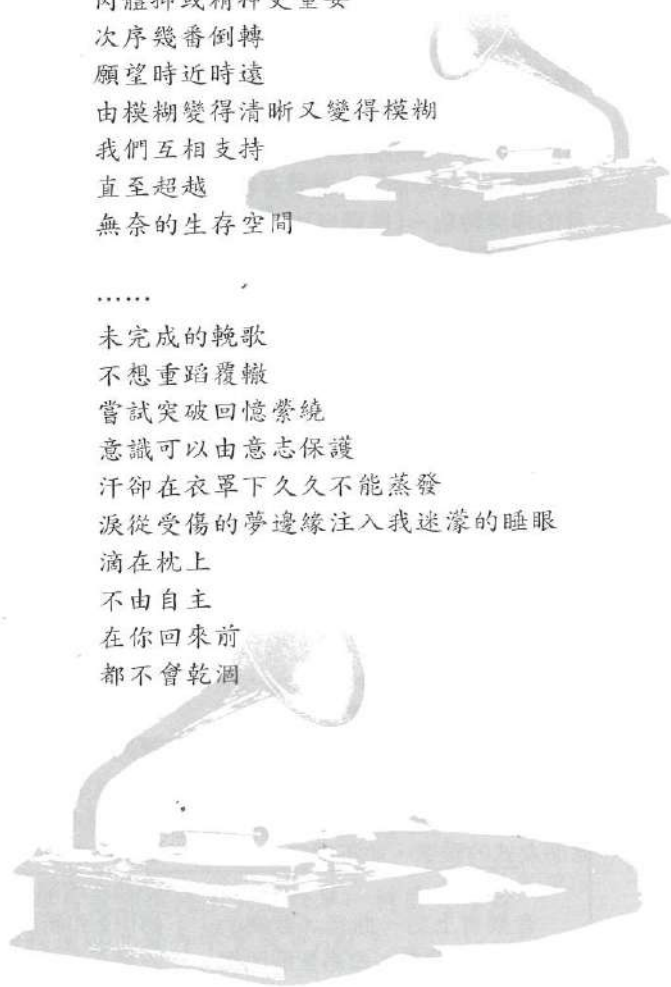
山子

.....

懷舊的一首老歌
思念充斥
免不了
喜與悲的碰擊
你我從前未完的討論
肉體抑或精神更重要
次序幾番倒轉
願望時近時遠
由模糊變得清晰又變得模糊
我們互相支持
直至超越
無奈的生存空間

.....

未完成的輓歌
不想重蹈覆轍
嘗試突破回憶縈繞
意識可以由意志保護
汗卻在衣罩下久久不能蒸發
淚從受傷的夢邊緣注入我迷濛的睡眠
滴在枕上
不由自主
在你回來前
都不會乾涸





非典型愛心： 從醫護談到音樂

許翔威

當致命的傳染病在四處肆虐之際，誰都會擔心沾上了那無色無味的病毒；而每個人均有衛生責任，為己也為人。在新時代，醫學不斷發展，陸續為一些曾經是不治之症發明了新的藥物或療法，可是現代社會又會出現新的奪命疫症，突然間叫人類束手無策。無論科學如何昌明，知識怎樣廣博，總會有未能解決的疑難。

面對驟來的不明病毒，醫護人員在救危扶病的崗位上份外緊迫和忙碌，也格外冒險、不安。但本着仁義和愛心，他們會全力以赴爭取更多的病患者得以康復。醫護界無畏和高尚的情操使人敬佩，對於在逆境中忍耐、勇敢和努力的抗疫前線工作者，所有市民都予以讚許和肯定。醫護人員處身最高危機的地方，穿上極不舒服的防炎裝備，亦非百分百安全。下班後仍要與家人及朋友分隔，這段抗炎日子，當有不少感人的事蹟和醫護的典範值得人們歌頌。

在艱困歲月裡，往往會激發出深刻的思潮並反映在藝術活動和作品中。我們發現疫情中的點滴會成為各種文藝的題材，可以是詩、是畫、是雕塑、是戲劇、是歌曲、甚至是無言的音樂，那不一定是曠世的傑作，卻盛載着一片愛心，不論是街頭表演，在展覽館、在音樂廳……真、善、美，總可以從藝術中映照出來。

音樂工作者不似醫護人員面對那麼高的傳染風險，但在炎症高峰期，樂教及表演等環節都受到很大影響，課堂和音樂會多半都取銷或延期舉行。當經濟掛帥的政府和社會盤算着旅遊、運輸和飲食等商業損失，文化藝術活動的虧蝕卻總不被關注。然而生計尚屬次要，低潮將必過去，無價的音樂卻可以帶來安慰，可以振奮士氣，是在最脆弱的時刻中也不應止息的。

如果一個音樂家在瘟疫中因演出或教學而染上惡疾，那些不明瞭音樂是生命裡重要的精神食糧的人大概認為他愚不可及，而沒想到他對音樂的熱誠，他一樣是堅守自己人生中的崗位。而我們確實看到不少器樂家、聲樂家，以至樂團及合唱團，都不計較非典型疫症時期票房失利，依然踏上舞台，有些更為籌款義演，他們雖然不是施行急救或照顧病人，卻可以扮演着精神上的醫護角色。

音樂實在也真有具體的療效，對於憂鬱、失眠和焦躁等徵狀均有益處，抒情樂曲可以鎮痛與減壓。音樂可以調節人體的生理狀態，但更重要的是令人情志開揚、牽動神緒；然則身心互惠，好心情對健康有良性影響，可加快病人康復，甚至令病危者增強求生意志，保住性命；有人說平日多聽美樂可以提高免疫力，延年益壽，也不無道理。

音樂亦能夠具體地表現互助和團結的精神。當疫症把人與人的距離拉遠，音樂可以使這距離拉近，把散亂的集合起來。當井井有條的拍子敲出，娓娓動聽的旋律奏起，感人肺腑的和聲共鳴的時候，我們會體驗一股莫名的力量，也許是偉大作曲家從天地間採集的奧秘，也許是神明透過音樂投射於人間的啟示。當領會到意志和靈性比肉體和物質更重要的時候，人們便不止會珍惜生命，更要活得精采、充實和有意義。

在醫院裡我看見白衣天使；在音樂廳，我聽到天使的歌聲。在醫護的園地中，有不少全心奉獻、善良而勇敢的戰士，他們充滿愛心、濟世為懷；在音樂的世界裡，亦會有全心奉獻，不求回報的賢士，他們的愛心亦無遠弗屆。無論是驅除病魔的戰士抑或帶來靈感的賢士，同樣都有神聖的使命，任重道遠。||

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