

香港音樂專科學校編印

樂友

90

MUSIC COMPANION

Since 1951



樂友

13

1951

PIRITUOSE

MUSIC COMPANION

Kupferschmied

PROLOG

IL KISS



獨立林中，神貌堂堂；
不偏不倚，理直氣壯。
薄霧掩盡甜眼群芳，
卻英姿着秀，傲骨嶄露鋒芒，
胸懷遠遶飛天上。

(T.B.)

爭似紅梅志堅剛。

神貌堂堂，不偏不倚，理直氣壯。

神貌堂堂

甜眼群芳，却英姿着秀，傲骨嶄露鋒芒。

(T.B.) (A.T.B.)

(Bass) 胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。

胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。

(Chorus)

胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。

胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。胸懷遠遶飛天上。

本校董事會

註冊董事

周文軒 (主席)
費明儀
吳天安
楊伯倫
黃鄭國璋
蘇明村
張蓮

名譽董事

李子文 黃乾亨 黃麗松

名譽校長

胡德蒨 費明儀

顧問

黃麗松 黃友棣 凌金園

校監

吳天安 徐允清

法律顧問

會計師
黃乾亨 張彬彬

樂友

社長 曾印人 顧問
費明儀 吳天安 黃友棣

編輯顧問 主編
胡德蒨 李德君 許翔威

編輯委員
許翔威 陳君賜 徐允清
陳馬奇 馬寶月

裝幀設計
榮峯設計印刷公司

出版發行
香港音樂專科學校
香港九龍長沙灣道 137-143 號 4 字樓

電話: 2380 6016
傳真: 2397 0893
電郵: hkmi@hkstar.com
網址: http://www.hkmi.net

香港音樂專科學校編印

對老朋友黎鍵兄的悼念	周凡夫	2
羅永暉與王梓靜的彈撥樂緣	許翔威	5
上音出版社的三本書 ——劉再生的中國音樂史教程、戴嘉枋的論文集、 馬革順論文集讀後	劉靖之	8
音樂界的傳奇人物 ——沈文裕及他的一場音樂會	陳兆勳	13
古琴不古 ——淺論現代琴樂的發展	李明	16
音樂廳鋼琴調音大師許君賢	陳君賜、蔡慧玲	21
從聯合國教科文組織音樂評議會 2007 觀察及探討現代音樂風格	黎尚冰	25
旋律的黃昏?	麥華嵩	28
穿梭於調式、調性與無調性之間 ——現代音調新探索	黎尚冰	31
談談本港業餘民樂團	司徒敏青	34
音專校友展風姿	美荇	36
老師，你仍有夢嗎?	莫安妮	38
Cage —— 是非作曲家。/?	許翔威	40
創新	嚴樹明	43
當音符成為新移民	陳家富	43
玩具鋼琴組曲	陳滅	44



對老朋友黎鍵兄的悼念

周凡夫

「大道之行者，保育有裕人」是筆者在追思會上，用以撰寫黎鍵兄的生平簡介的標題，題中暗合了他的本名（黎保裕），亦正好對他一生的成就加以概括肯定。不過，當日在追思會上筆者祇憶述了和黎兄在電台共事歲月中的一些相處感受，並未有按例唸出他的生平，那反正都已印發給當日出席追思會的二、三百位黎兄生前的友好親朋。

雁行折翼之痛 難忘共事之樂

從年齡、樂齡、藝齡、文化齡來說，黎鍵兄都是筆者的前輩，但因緣際會，過去二、三十年來，得以在大量文化活動、研討會、講座，還有一九八四年一班志同道合者發起組織的香港民族音樂學會活動中合作，特別是自一九八六年以來，在香港電台第四台長期性的節目合作，大家相知相識，

確可說是老朋友了。為此，五月二十六日中午得悉黎鍵兄已於當日凌晨一時於香港家中安然辭世消息，即有雁行折翼之痛，多年來在電台節目中「唱雙簧」的老拍檔再見了，此後在大氣電波中祇能重溫他過去節目中的聲音了！

黎鍵兄算來在世還祇是七十四歲，以現代人的壽數而言，他應該最少還可以多活幾年，和愛樂人在空中再相聚一段日子。筆者和黎鍵論交，如從八十年代初約請他為《音樂與音響》月刊撰稿算起，已有四分一個世紀，如從六十年代中閱讀金建，和繼後的盧保、李健之的文章神交算來就更超過四十年了。

筆者於一九八二年被曾葉發拉進香港電台「兼職」做古典音樂的介紹和評論節目，到一九八六年，黎鍵兄亦被邀到

香港電台，在第五台和第四台開咪。自此，他更是筆者長期以來在電台主持藝評節目的伙伴，亦是筆者在港台第四台歷年來「十大樂聞」活動的拍檔。尤其懷念多年前和他拍檔主持的一個藝評節目「你評我論」，先後兩年多，每次邀來不同嘉賓，祇須咪高峰打開，黎鍵兄便能侃侃而談，或義正嚴詞、或調侃、或嘻笑怒罵、或有意抬槓、或引經據典，無不生動入微。大家按臨場狀況發揮，分飾「黑面」、「白面」，亦確能增添了文化藝術評論節目的趣味。

帛金捐獻粵劇 文集寶貴遺產

黎鍵兄在電台的節目，於去年六月才因健康問題暫停，難料的是再聽到他的節目時，卻是在今年六月十四日黃昏，在香港文化中心行政大樓四樓展覽館舉行的「黎保裕（黎鍵）



追思會」上，當日在追思會開始前再次播出了他生前在第四台主持的《粵樂薪傳》節目錄音。

當日的追悼會由與黎鍵兄生前有緊密關係的五個團體，包括國際演藝評論家協會（香港分會）、香港電台、粵劇之家、香港民族音樂學會、中華／育華中學校友會，聯同他的家屬合辦，出席者多達二、三百人，不少人還因沒有座位而被逼「站完」整個追思會。當日的追思會場地不設花圈擺放處，花圈花牌一律敬辭。所收帛金扣除必要開支後，悉數捐獻學校粵劇教育用途。

黎鍵兄生前兩本重要文集：1998年結集了他在九十年代發表的文章出版的《藝檻內外》，和在他辭世前不久才面世的《黎鍵的音樂地圖》，都由筆者寫了序言，在《黎鍵的音樂地圖》的序言中：筆者寫了這樣子的一段話：「黎鍵先生的文章：執筆態度雖然嚴肅，帶有學術味，晚近的文字更喜從文化的層面去落筆，但始終保持着很高的可讀性，知識性，和趣味性，如筆者這種具有強烈求知慾望的讀者，必然能看得懂，看得明白，同時會獲得很大滿足感。」也就是說，黎鍵兄為我們，特別是下一代留下了很寶貴的遺產，祇願他的文章著作能讓更多人，特別是年輕人去閱讀，這當會

是黎鍵兄在天之靈亦會至堪告慰之事。

每一個人的生命，榮衰有時，黎鍵兄能在就寐入睡的安詳情況下辭世，亦同樣是可告慰之事。或許在此轉錄當日在追思會上筆者沒有唸出來的黎鍵先生生平簡介，亦當有助當日未能臨場追思的新知舊友對他的憶念吧！

大道之行者，保育有裕人 黎鍵先生的人生音樂地圖

黎保裕先生，藝評人，音樂專欄作家，音樂史研究者。筆名黎鍵、金建、李健之、誼岳，和盧保等，專注研究中國音樂史與音樂文學。一九三三年十一月十一日生於故鄉廣東新會，二〇〇七年五月二十六日凌晨一時於香港家中安然辭世，享年七十四歲。

黎先生成長於香港，幼年已有很強的求知欲，養成博聞強記的閱讀習慣，中學畢業後進入官立文商專科學院（1953-55）攻讀新聞系，畢業後沒有當上記者，偶然機會進入中華中學任教中國文學，直到八十年代初才放下教鞭，全心投入藝文寫作及藝術研究工作。

黎先生自五十年代開始筆耕，從事樂評寫作，早年興趣多在於西樂，八十年代開始對中國音樂文化越來越專注，1984年並與一群同道者創立

了香港民族音樂學會，且一直積極參與會務工作。九十年代加入香港演藝評論家協會（香港分會），又曾獲邀出任香港中樂團名譽顧問、市政局及香港康文署音樂顧問、前演藝發展局及藝術發展局委員；同時亦是中國上海東方音樂學會與中國音樂文學學會的香港區會員。

黎先生博覽群書，以自學自習，不斷求知的精神，在人生每一個階段都有新的發展。他的藝文寫作及藝評文字，學貫中西，穿越古今，文采自成；取材取態，立論評析，大道大法，誠是過去半個世紀以來，香港藝壇上大道之行者。

另一方面，黎先生不僅對本土現代作曲家的創作活動和成果作出大力推動，對香港本地民族、民謠、寶安「木魚歌」，與有關粵曲粵劇歷史的文學等方面的整理、評論、研究，成就尤大，影響深遠。他且能結合調查、整理研究的成果，通過系列性講座、座談、研討會論文，及在報上撰文，在香港電台第四台及第五台主持定期音樂節目，去進行推廣普及工作，重喚起大眾及有關當局對已被忽視，甚至面臨式微的中國音樂文化，尤其是與香港本土有關的歌謠說唱、粵曲粵劇的關注。及後，黎先生更為市政局、康文署、香港藝術節等機構策劃製作了多部或「復古」、或「新型」的粵劇，



和組織本土歌謠活動，系列性的古琴、古箏演奏講座。

黎先生又是位能不斷尋找創意的文化工作者，晚近十多年來，更致力從文化碰撞的過程中去尋找新的劇場文化，參與了新粵樂的創作推動，西樂之與中樂，歌劇、音樂劇之與戲曲，音樂之與劇場藝術，後現代文化之與多媒體等不同類型的跨界製作，目的同樣是在於為本土音樂文化尋找新的出路。而他在香港演藝學院，和香港中文大學分別任教「劇場美學」，及

「文化研究」碩士課程，更是他歷年成果累積的薪傳工作。

可說是，黎先生一生身體力行地為香港本土音樂文化的保育，長期地作出了無私的貢獻，他在這方面的工作收穫，確也就是《詩·小雅·角弓》中所謂「綽綽有裕」的富饒者。

事實上，黎先生的一生，確是豐盛富饒，綽綽有裕，育有兩女一子，留下大量大道大法的文章，包括主要著作《古今中國音樂九十題》(1990)、《香港粵劇口述史》(1993)、《香港粵劇時蹤》(1998)、《藝檻內外》(1998)，和在他辭世

前不久才面世的《黎鍵的音樂地圖》(2007)，這都是構成他豐盛人生的重要部份。近十年來黎先生雖因呼吸系統的毛病，體力開始走下坡，但仍然為香港本土的音樂文化保育繼續工作，直至去年六月，他才「暫停」了香港電台第四台的節目，現在他已安然上路，在大氣電波中聽到的都只會是他過去的聲音了。或許，他的聲音只會留在大家的記憶中，但願他為香港本土音樂文化的保育精神，能喚起更多後來的接棒者繼續他的工作，這當會是他在天之靈感到至為快慰的事！是禱！（周凡夫謹誌）



香港音樂專科學校
HONG KONG MUSIC INSTITUTE

教育局註冊編號：E.D.1/28111/52

校外課程部

夜校本科課程

暑期課程招生

正校：九龍深水埗長沙灣道137-143號長利大廈4字樓
電話：2380-6016 傳真：2397-0893

分校：九龍深水埗大埔道18號中國聯合銀行大廈3字樓
電話：2788-1127 傳真：2788-3974

網址：<http://www.hkmi.net>



羅永暉與王梓靜的彈撥樂緣



許翔威

著名作曲家羅永暉作品風格獨特，別具氣韻，而個人風範實而不華，深得同道尊崇稱許。羅氏歷年創作中以琵琶此一樂器尤為突出，其現代琵琶曲聲調自由奔放，氣勢不凡。質高量多的羅氏琵琶作品系列，包括獨奏曲《蠶》（1972）、《一指禪》（1995）、《滾沙沙》（1995）、琵琶與弦樂四重奏《牽絲》（1994）、《月鬼》（2000）、琵琶協奏曲（1986）、雙琵琶與樂隊敘事曲《天靈靈》（1990）、琵琶與樂隊《潑墨仙人》（1996）、《千章掃》（1997）、《逸筆草草》（2002）等，新近亦有香港中樂團委約把琵琶古曲《陽春白雪》改編成琵琶與中樂團演出，在琵琶音樂創作上，為當代作曲家中的表表者，獨樹一幟。

羅永暉大部分琵琶作品的首演者，正是著名琵琶演奏家王梓靜，她是香港中樂團彈撥組聲部長及琵琶首席，廣泛涉獵傳統與現代音樂。看過她演奏羅永暉作品的人大概都會被那精準、投入、人與樂融而為一的氣度深深感染，她把難以背譜演奏的新曲毫無窒礙地從心裡傾瀉出來。

羅永暉與王梓靜這對作曲及演奏專業伙伴的樂緣，從初相識至今已近二十年，在香港一直合作無間，屢創佳績，馳名中外。能夠二人相輔相成，格調合一，如此持久且表現出色的台前幕後音樂拍檔並不多見，令人津津樂道。

近年這對伙伴的合作更上層樓，更深更廣地推展二人的彈撥樂緣，打造彈撥樂以至中樂合奏的新文化。他倆組織發展一個以多把阮琴與琵琶為骨幹的新形態樂器演奏組合，取名「無極樂團」，由羅永暉擔任藝術策劃，王梓靜擔任音樂指導，讓年青一代在他們獨特的意念及親身指引下，發揮中國彈撥樂的無限可能性與多元性，在創作與演奏上，均把傳統與現代連成一體。

筆者早前有緣與兩位前輩小敘閒談，話題的交疊點當然就是他們的彈撥樂緣了。對於羅永暉及王梓靜，彈撥樂正是他們最共通的語言，那由手指與弦線碰觸的特殊樂音，韻味細緻獨特，有別於拉弦與吹管樂，更是西方音樂極少開發的。

不少人知道羅永暉擅彈古典結他，卻不曉得他自小受父親薰陶，彈過秦琴，但後來拿起結他又更覺富音樂感，到台灣唸大學的時期，因與年青琵琶演奏家交流切磋東西方彈撥樂，自此愛上了琵琶的音韻，還在校園時，已嘗試寫作琵琶曲。

運用，王梓靜希望經驗不足的作曲者多加注意。王：「書本上的東西不能照單全收，寫配器法的人會把甚麼資料都收進去，但真實效果與質量有的很強差人意。作曲家若果難為演奏家，其實只會難為了自己（的作品）。」

羅：「我一向對音樂的新潮流不大好奇，也很少去找其他現代作品來聽。」



羅永暉覺得當今琵琶是東方彈撥樂器中表現力最強的，也很適合表達他自己的樂思。羅：「我創作琵琶曲往往靈感如泉湧，思路毫無阻障。對於琵琶，我並沒打算在演奏上增加新技術新奏法，我覺得它本身的音響已很完美。」

王梓靜十分欣賞羅永暉言之有物、創新而不造作的琵琶曲作。他們一致的音樂理念，便是「要發自內心，出於自然。」王：「所謂『琴內聲，琴外找』，好的作曲家自然有他自己的聲音，那不是純技術性的，不是生硬的學術，所以學歷高也不一定有個人特色。而好的演奏家就能夠把作品的內涵發掘出來，對於作品的欣賞與探求甚至要超越作曲者：作曲家的樂譜在音樂上還只是『點』，演奏家要把『點』造成『面』。」

羅：「好的作品更需要好的演繹，而心靈感應比理解也許更重要。每次我為琵琶寫新作品，都沒有跟演奏家討論樂器演奏的問題，我與王梓靜談及的往往是美學等並非技術上的事宜。」

對於很多現代派作品由於作曲者對琵琶缺乏認識卻又胡亂

很多總想自己走在潮流尖端的人，或是怕被譏為保守落後，卻只是把別人的東西移植，沒有屬於自己的格調。每個人都有其個性，不同的人作品聽起來雷同，往往是理論技法不夠活用，流於表面。羅永暉的創作則不會刻意或譁眾取寵，然而其音樂神貌與質感卻是獨一無二，個人風格濃厚易辨。

王：「羅老師的作品收放自如，沒有受傳統曲調羈絆，也沒有被中西理論束縛，他一直貫徹自己的聲音。」

羅：「王老師的演繹有深度，這跟她廣泛閱讀書籍大有關係。」

王：「我還有禪坐的習慣，透過長期修練，對天地萬物有更深的體會。奏樂不能『躁』，要用『心』。無極樂

團的成員也有習禪坐，還要練書法等充實文化修養，合奏排練亦要專注和有恆，風雨不改。文化是需要長久浸泡的，不然便顯得飄浮。」

無極樂團在二〇〇三年成立，兩位老師對其發展抱的是長遠目光，以穩實的步伐鍛練和探索，並不急於求成。在累積了一些心得和體驗後，到二〇〇六年底才正式「出山」，舉行了名為「況味」的新穎演出，把古典、改編與原創曲目設計成一大結構。使人佩服的是全團演奏者不用指揮，新舊曲目均背譜演奏，全情投入，呼應緊密，琴音達至極高的感染力。

羅：「在香港這繁華鬧市，年青樂手做到如此專注投入絕不容易，在以物質為主流生活的世界，能夠堅持於音樂藝術水平上有所要求是頗困難的。」

王：「老師在指導時也得軟硬兼施。說到當代中樂的文化氛圍，香港目前還算不差。相對內地卻由於經濟暴發而對文化藝術產生好大喜功的影響，寫作品搞表演也顯出浮誇現象。香港的新音樂文化在過去有較長時間慢慢地沉澱，較為內斂、輕巧和細緻。」

羅：「我們也會去思考以最少的材料造出最大的表現，所以我看重琵琶這件樂器，也構思發展中國彈撥合奏的纖巧纖體，相信透過音域擴展和適量的配合少量其他樂器，得出一種恰好的中樂合奏形態，而不必按照近代大型中樂團的音響模式。」

王：「人們常常只看到一個球的一半，沒有拓展視野，更忽略發展主流以外的可能性。無極樂團同時包容古今中外不同的風格與形式，正是要讓音樂沒有極限地、多方向地探索和延續。」

傑出的音樂家不一定是關懷下一代的「好老師」，能超越個人，才更加豐盛。羅永暉與王梓靜把樂藝熱烈地傳遞給年青一輩，讓更多人共同塑造無極的樂緣。放眼世界，放眼未來，大小弦聲，生生不息。



上音出版社的三本書

劉再生的中國音樂史教程、戴嘉枋的論文集、
馬革順論文集讀後

劉靖之

上海音樂學院出版社在社長洛秦的領導下，近幾年來大展鴻圖，出版了為數頗多的音樂書刊，令愛好讀書的音樂界人士歡欣不已。筆者由於擔任上音音樂教育系客席教席；並與該出版社經常聯繫，因此目睹出版社之快速發展。上音出版社的出版物，不僅在中國大陸各大書店設有專有書架，在台北誠品書店的二樓也排列了上音出版社的大量論著，反而香港的幾家書店只有幾冊上音出版社的書。從這一點來看，在音樂文化上和 research 上，香港遠遠落後於上海和台北。

劉再生的《中國音樂史簡明教程》

筆者是研究中國 20 世紀新音樂史的，特別留意新音樂史方面的論著出版。在過去四分之一世紀裡，汪毓和的《中國現代音樂史》(1984年初版)是中國大陸高等院校的教科書，甚至南韓的大學音樂系也用這本書來做教材。上音出版社於 2006 年 5 月出版了山東師範大學劉再生教授的《中國音樂史簡明教程》上下兩冊。上

冊有四篇十二章 (274 頁)：一、樂舞時代，從公元前 9000 年到前 221 年；二、歌舞伎樂時代，從公元前 221 年到公元 960 年；三、民間音樂時代，從公元 960 年到 1911 年；四、專業音樂創作時代，從公元 1840 年到 1949 年。筆者只就 20 世紀的發展來談談劉再生這本著作。下冊 (166 頁) 是譜例、習題及答案。

劉再生曾出版發表過相當暢銷的《中國古代音樂史簡述》(北京：人民音樂出版社，1989 年初版)，是位中國古代音樂史學者，文筆精練流暢，是音樂界鮮見的寫作好手。筆者覺得在敘述 20 世紀中國新音樂發展的這一部份，這部著作在幾個方面突破了汪毓和的那本史書 (下稱汪書) 和 1984 年之後所出版的有關同一時期的論述。

劉再生的書 (下稱劉書) 避免了汪書的以「舊民主主義時期」、「新民主主義時期」等以政治內容來劃分，而以「二十年代」、「三十年代」、「四十

年代」來劃分，與凌瑞蘭的《中國近現代史略》(瀋陽：瀋陽音樂學院出版社，2002) 和《東北現代音樂史》(瀋陽：春風文藝出版社，1998) 互相呼應。

二、劉書客觀地論述了「五四」之後的代表人物，包括蕭友梅、趙元任、黎錦暉、劉天華、王光祈、黃自等對中國新音樂發展作出貢獻的音樂教育家兼歌樂作家，而不像汪書以及類似汪書論點的一些著作以毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》的政治和普及標準來評價這些人的歷史地位。

三、劉書的章節標題在在顯示出作者的音樂史觀和「史」的筆觸，如第四篇第二章第四節「高舉平民音樂旗幟的音樂家——黎錦暉」、「音樂救國的理想主義者——王光祈」和第三章第四節「黃自和學院派的音樂創作」、第七節「音樂靈魂的回歸——歷史塵埃淹沒的作曲家江文也」等。筆者特別欣賞劉再生給王光祈和江文也的標題，事實上王光祈和江文也的確具有廣泛的代表性——代表了那個時代中國

知識份子的理想和抱負，和時代給江文也帶來的悲劇性的生命。

四、劉書對外國音樂家均附有原文，如在國立音專任教的一些外國教師（頁169）、黃自在耶魯大學留學的老師（頁174）、冼海星在法國留學時期的老師（頁192），以及第三章第十二節的外籍音樂家（頁217-221）等。上述外國姓名的原文和生卒年代，一直是新音樂史研究者的頭痛泉源，而中國大陸的史學者常常以訛傳訛，劉再生在這方面樹立了良好榜樣。

五、下冊收入譜例81則，都是第四篇範圍裏的歌曲和器樂作品，而且都是完整的作品，而不是一般史書裏的幾個小節，對高等院校的學生來講，這當然節省了他們去查找整首樂譜的時間和精力。在中國，樂譜出版和錄音遠遠落後於需要。此外，下冊還提供了習題和答案：參考習題、自做習題、參考試題，對學生均有啟發和提示作用。

回顧過去一個世紀以來的音樂史等著作，較有學術價值的屈指可數。20世紀上半葉，王光祈的《中國古代音樂史》可能是唯一的一部；20世紀下半葉，楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿》是所有有關中國古代音樂史著作裏較全面的論述。當然，張世彬的《中國古代音樂史論述稿》為這個課題提供了另一個角度，另一種寫

法。至於中國20世紀新音樂史（中國大陸學者稱之為「近現代史」），汪毓和的那本《中國近現代音樂史》所樹立的格式、內容和觀點一直影響着這個課題的教學和研究，而中國「近現代」史學界也一直在汪氏所劃的圈子裏團團轉，一直出不去。劉再生的這本《中國音樂史簡明教程》在一定程度上開始衝出了汪氏的框框。在這個意義上，是值得重視的。

在結構上，劉書給古代音樂（112頁）較給20世紀音樂（159頁），有輕古重今之嫌。其次，古代音樂史部份沒有譜例，全部譜例都是第四篇裏所舉的作品例子，這又是輕古重今的表現。可能作者劉再生已寫有《中國古代音樂史簡述》（350,000字），限於篇幅，《簡明教程》（386,000字）就採取遠略近詳的策略了。

劉書的初版印於2006年5月，2007年1月已第二次印刷，由此可見史書的渴市程度。據劉再生的「後記」說，是社長洛秦把劉氏的這本書逼出來的，也由此可見洛秦教授的市場觸覺。

戴嘉枋的《面臨挑戰的反思》

《面臨挑戰的反思——戴嘉枋音樂文集》（上音出版社，2004）收入了作者1981-1997年間的文章21篇，共分五大類：對音樂史學原理論的若干思考（2篇）、20世紀中國音樂史研究（5篇）、20世

紀中國音樂家及作品研究（5篇）、中國傳統音樂研究（4篇）、讀史偶記（5篇）。筆者對史，尤其是20世紀中國新音樂史情有獨鍾，下面就談談戴嘉枋的歷史觀。

在「自序」裏，作者說：「歷史研究的神秘和迷人之處，就在於歷史進程中，無論是人物、作品還是事件、現象，其發展實際上充滿了多種變數，存在着可供多樣選擇的可能，而為何當時的當事者恰恰作出了形成如今史實的抉擇？其合理內核究竟是甚麼？由此體現在我對於音樂人物研究上，較多關注歷史進程中的人物命運和思想性格的演變，及其屬時音樂創作的關係。」這種治史態度是夠客觀的了，與大陸音樂史學者有着根本的區別。在〈無盡奇珍供世眼，一輪圓月耀天心——李叔同一弘一法師生平思想暨出家因緣論析〉（頁98-138）裏，作者肯定了李叔同的歷史地位：「這也正是他無論在俗、抑或出家，都不失為偉大的根本所在。」（頁134）不像一些音樂史學者批評弘一法師的頹廢、出世思想所引起的消極影響。在〈在啟蒙與救亡中的自主選擇——試論馬思聰在三四十年代的音樂思想〉（頁139-154）一文的結語裏，說「馬思聰的音樂思想超前於歷史，卻屬於我們的現在，可以相信，他的思想與實踐，包括他於啟蒙與救亡中的自主選擇所呈現的主體意識本身，都將給在前進道路上的我們以深刻的歷史啟

迪！」(頁154)

在評論馬可《洗星海傳》和秦啟明《洗星海》(分別由人民出版社和長江文藝出版社出版,1980)兩本傳記時,戴氏提出對傳記寫作的個人看法:一、傳記寫的是歷史,必須忠於史實,言必有據。二、傳記寫作是一種七分嚴肅而又細緻的學術工作,不能為求引人入勝或感人效果,在人物、事件、情節等方面進行虛構與想像。三、歷史人物的思想,總是有一個成長、變化和發展的過程。寫人物傳記應該實事求是地反映這個過程,並給予科學的評述。(頁284-286)戴氏認為這兩本傳記過多地運用了作者的集中、想像、虛構等文學創作中的手法(頁283),說:「從這本書中呈現的星海高大甚至完美的形象來看,毫無疑問,作者是懷着極大的熱忱和崇敬來記述星海艱苦曲折、自強不息的一生的。但是,感情不能代替科學的評價。」繼說:「一句話,要尊重歷史事實,不要人為地拔高或貶低。」(頁287)

在拙著《中國新音樂史論》(台北:耀文事業有限公司,1998)裏,筆者着重指出大陸官方和音樂史學者過份渲染聶耳和洗星海的歷史地位,並排斥另一些音樂家如江文也、劉雪庵、陳歌幸。現在終於有大陸音樂史學者講些公道話,可喜之現象也!

戴嘉枋近幾年來潛心研究「文革」音樂,卓有成果,筆

者將會在修訂版《中國新音樂史論》(中文和英文版將由香港大學出版社出版)裏有所論述。戴氏的《樣板戲的風風雨雨——江青——樣板戲及內幕》(北京:知識出版社,1995)是一本研究「樣板戲」的必讀論著。

馬革順的《合唱指揮文集》

上海音樂學院(下稱上音)退休教授、著名合唱指揮家馬革順生於1914年,今年是92歲,但仍活躍於音樂界。筆者於2006年春跟隨上音訪問團到紹興藝術學院訪問,馬氏也參加了。說明了他的精神和體力仍然充沛。



馬革順《合唱指揮文集》(上音出版社,2003,內附VCD兩張)共收入文章37篇,寫作年代從1935到2003年,前後68年。而在這68年裏,有兩篇是20世紀30年代寫的,一篇寫於1979,1980年代17篇,1990年代8篇,2001-2003年間有7篇,另外

還有四篇:為《歐洲文藝復興合唱經典》寫的「序」、上音合唱指揮專業本科馬革順授課曲目(徐武冠撰)、有關合唱指揮訓練訪問紀錄(張琳琳記錄,徐武冠整理)以及「歐美大型合唱文獻選編」。除了文章,此書還附有VCD兩張:「合唱指揮基礎教程」,對合唱指揮有興趣的人是非常有用的資料。

馬氏的文章都是有關合唱指揮的技巧和方法,對合唱專業指揮頗有參考價值。在收入的37篇文章裏,有一篇是相當有趣的:〈上海音樂學院合唱指揮專業本科馬革順教授授課曲目〉。這份文件分兩個部份:一、中國曲目46首歌曲,包括「學堂樂歌」的李叔同;「五四時期」的劉雪庵、黃自、趙元任;抗日戰爭時期的洗星海、聶耳、賀綠汀及中華人民共和國建立之後的羅忠鎔、朱踐耳、瞿希賢、施光南、屈文中等人的作品,民歌與創作歌曲都有。二、外國曲目106首歌曲,數目是中國曲目的兩倍半,包括民歌和大型作品如歌劇選曲(18首);文藝復興時期的Palestrina、Thomas Morley、Monteverdi等(15首);巴洛克時期的巴赫、韓德爾等(10首)古典時期的海頓、莫扎特和貝多芬(9首);浪漫時期的舒伯特、布拉姆斯、馬勒、蕭斯塔科維奇等(25首);近現代時期的德彪西、勳伯格、興德米特、奧爾夫、科達伊、布里頓等(29首)。

從上述曲目,筆者有這麼

一些印象：一、馬氏的課程，在曲目上中外兼顧，但以外國曲目為授課的基礎；二、外國曲目，各個時期的作品都有，但以文藝復興、浪漫樂派和近現代時期的作品為主；三、在152首作品中，原文歌曲只佔24首，約六分之一弱，略少。

從音樂發展史來看，歐洲的合唱音樂有一千年左右，而中國的合唱卻只有不到一個世紀。這裏所說的合唱音樂是以和聲與對位為基礎的兩個聲部以上的聲樂演唱。歐洲的合唱音樂是為教堂崇拜天主的需要而逐漸發展起來的，而中國的合唱音樂是從20世紀初為學校歌樂課開始的，是從歐洲經過日本移植過來的。此外，由於歐洲的合唱音樂基於宗教的需要，因此帶有強烈的出世性質——純潔、清澈、神聖，竭

盡所能地避免人類的七情六慾的內涵，直到18世紀古典樂派。中國的合唱音樂則徹頭徹尾的入世的、實用的：為學校教育、為抗日戰爭、為抓革命促生產、為歌頌政治任務等。在這一點上，我們的確做到了張之洞的「西體中用」。

人類的聲音是這個世界上最感人、最美的「樂器」，若能把人聲之美盡量發揮出來，任何樂器都無法與之相比。合唱指揮這門學問，深奧無比，需要具有極強烈的審美感、極深厚的人文修養以及宗教式的虔誠。馬革順的基督教信仰，與他在合唱指揮上的成就是分不開的。

結語

雖然中國大陸在涉及到史學論著時，仍然不夠開放，仍

然保持着經濟開放、意識型態收緊的政策，但與改革開放以前相比，言論已較自由。劉再生和戴嘉枋的論著在一定程度上說明了這一趨勢。我們用中文寫作的音樂史研究者正處在一個尷尬的情況：在香港和台灣，音樂史學者可以暢所欲言，可惜一般學者對中國音樂發展史的研究興趣淡薄，台灣學者只顧研究台灣音樂史，香港的音樂學者對這個課題根本沒有興趣。

上海音樂學院出版社在過去幾年裏，為音樂史學和音樂學陸續出版了為數不少的著作，大大地改變了過去的那種史學、音樂學出版的蒼白、貧乏狀況，實在是值得學術界的支持與鼓勵。

2007年5月3日



詩弦音樂藝術中心

See-in Music & Art Center

培養音樂興趣 · 追求藝術人生

提供各類專業音樂課程

古典結他、電結他、鋼琴、小提琴、大提琴、樂理、視唱練耳
教法新穎，化繁為簡，易學易懂，學員有效掌握
課程內容跟隨英國皇家音樂學院教學及考試大綱

地址：荃灣荃昌中心昌安商場地下11號舖
電話：2412 3381
總監：陳興華先生

導師均考獲專業資格，具多年教學經驗，師資優秀
保送英國皇家音樂學院、英國聖三一音樂學院等專業試



香港音樂專科學校
HONG KONG MUSIC INSTITUTE

香港 音專

57週年音樂會

HKMI 57th Anniversary Concert

演出者包括

- 著名旅美音專校友**李依向**（鋼琴）
- 音專校友**陳錦儀**（女高音）
- 音專校友**鄭家惠**（單簧管）
- 音專校外課程導師**嚴守真**（小提琴）
- 音專學生**李小英**（古箏）
- 香港音專合唱團（指揮：**麥炳真**）
- 香港音專校友合唱團（指揮：**林泳怡**）

節目包括

徐允清、謝倩雯世界首演作品，以及邵光、周文軒、胡德蓓、黃友棣、葉純之、許翔威、馬寶月等音專人士作品。

2007年7月15日
星期日 Sun 8:00 pm

香港大會堂音樂廳
Hong Kong City Hall Concert Hall

\$120, \$100

凡購買門票10張或以上可獲8折優惠

門票於城市電腦售票網發售

信用咭電話購票熱線：2111 5999

門票查詢及留座：2734 9009

節目查詢：2380 6016

本節目按康樂及文化事務署場租資助計劃予以補助

音樂界的 傳奇人物

——沈文裕及他的一場音樂會



陳兆勳

大概在 1997 年間，我知道在中央音樂學院附屬中學求學期間的同窗學友鄭大昕（現任四川音樂學院鋼琴系教授），經他多年的悉心教導，培養了一個天才琴童。這個四川娃兒殊不簡單，六歲時隨萬縣的劉建平開始學鋼琴，經過一年的音樂基礎訓練，七歲轉到鄭大昕門下，開始了長達五年的鋼琴演奏訓練。他在這一時期習琴，進步神速。九歲時，就在成都和重慶舉辦過多次鋼琴獨奏音樂會。十歲時已掌握了大量經典曲目，其中包括蕭邦兩首鋼琴協奏曲及莫扎特的全部鋼琴奏鳴曲，同年曾兩次應邀到南非巡迴演出。十一歲到德國卡爾斯魯厄國立音樂大學（Karlsruhe Conservatory of Music）學習，十二歲在大學的音樂會上，演奏了拉赫曼尼諾夫的 D 小調第三鋼琴協奏曲和布拉姆斯的降 B 大調第二鋼琴協奏曲，一個小孩子能在一場音樂

會上演奏兩部高難度的巨作，這在國際樂壇上亦實屬罕見。而隨着 2003 年十六歲時獲得比利時伊利莎白皇后國際鋼琴大賽第二名及 2005 年十八歲時榮獲美國洛杉磯拉赫曼尼諾夫國際比賽第一名後，這位富於傳奇式的風雲人物——沈文裕，已經踏上了國際職業演奏家的征途。

第三屆亞洲青少年音樂比賽，已於二〇〇六年二月在上海順利舉行。在整個賽事進行期間，香港柏斯與上海音樂學院聯合舉行了多項音樂活動，沈文裕 TOYAMA 之夜音樂會，就是其中一個重要項目，這場鋼琴獨奏音樂會，於二月十二日晚上假上海賀綠汀音樂廳舉行。他所列出的曲目，與二月八日晚在香港的一場獨奏會相同。音樂會開始前，英國聖三一音樂學院的考官 Sir David Robinson 驚嘆地對我說：“His program is very

heavy!”，從整場音樂會的三套大型樂曲及三首中型作品來看，除了高難度的技術及變化多樣的音樂處理，需要花費很大的心思與精力去應付之外，生理上的重大體力消耗，更是對沈文裕的一場實際考驗。說實在，我也真為這一位身體細小的年輕鋼琴家，能否將整場音樂會順利地挺下來而有所擔心。然而只見他就像一位上了前線的戰士一樣，真是越戰越勇，面不改色地彈完包括五首返場加奏樂曲（Encore pieces）共兩個多小時的鋼琴獨奏會。我那種多餘的「疑團」，也頓時被消滅得一乾二淨，而從心裡泛起一股極為興奮與讚賞之情。沈文裕真是不同凡響！

獨奏會以貝多芬的《黎明》奏鳴曲開始，貝多芬的創作中期，寫下了兩首傑出的鋼琴奏鳴曲。除了這首 Op.53 “Waldstein”，就是 Op.57

"Appassionato" (熱情)。此兩首巨作的構思宏偉，結構一樣龐大。沈文裕演奏的"Waldstein"，表現了嚴謹的古典主義風格，在第一樂章中，兩個主題的對比處理十分鮮明。他以不同的觸鍵，彈出了明快的動力性節奏音形與柔和的歌唱性旋律線條，速度的轉換自然流暢，在發展部中共三十小節的三連音樂段，始終穩健地控制在統一的速度中。共二十八小節的第二樂章，以他敏銳的觸鍵變化，彈出了極細微的力度控制差別，樂句的呼吸清晰，營造出沉思般的音樂形態，結尾共八小節的音量起伏恰到好處，給第三樂章的進入，做出很好的鋪墊。他在結構龐大的第三樂章中，表現了出色的組織能力。複雜的音樂素材，讓他編織得紋理有序，音樂的動力性推進，更是層層疊起，一氣呵成。急快板的尾奏，那兩手雙八度的弱奏刮鍵 (Glissando)，發音清

晰，毫不含糊，充分表現了他對全面鋼琴演奏技術的掌握上，已經達到相當高的水準。

接着演奏蕭邦的兩首樂曲是G小調第一敘事曲Op.23和降B小調第二詠諧曲Op.31。這兩部名作，都是根據傳統的古典奏鳴曲式，以不同的手法加以發展擴大形成的另類新的音樂體裁，但總是萬變不離其宗。它們都有對比鮮明的兩個基本主題和結構充實的發展樂段。沈文裕演繹的Ballade no. 1，給兩個如歌般的主題，以不同的着色，突出了第一主題哀傷的小調色彩和第二主題明亮的大調特性。在發展樂段中，他所彈出渾厚飽滿的和弦，與變化多端的各種快速音群，交織成充滿着戲劇性效果的音樂氣氛，以不可抑制的凌厲氣勢，引出了第二主題先現 (或稱倒裝) 的再現部，在沸騰的伴奏音形襯托下，沈文裕彈出了富於激情的歌唱旋律，

甚具感染力。熱烈的急板 (尾奏)，技術表現準確，音樂動力非常強烈。而Scherzo no. 2，由於大樂段的音樂素材重複，沈文裕還可以再多花一些心思，給整個作品注入多一些變化。

李斯特的第二號匈牙利狂想曲，是一部有名的通俗作品，沈文裕在彈奏第一大段Lassan時，對樂句的不同組合，表現了伸縮有度的合理分寸感。但卻少了一些吉卜賽人吟唱風格的自然流暢感覺。但是第二大段的Friska，他卻以高度準確的技術狀態，表現了吉卜賽舞蹈中熱情豪放的特性。其音量幅度之大，簡直有如一個龐大的管弦樂隊一樣，將鋼琴交響化的逼真效果，表現得淋漓盡致。音樂會的上半場就在聽眾們的喝彩聲中結束，而人們在這種充滿激情的音樂感染下，在中場休息的時間裡，都久久未能平息。

鳴謝



香港音專校務發展

周氏基金 \$ 120,000.00

樂友捐款

吳天安 \$ 1,000.00

華偉音樂藝術中心 \$ 500.00

陳裕萍 \$ 100.00

香港音專經常費

周氏基金 \$ 50,000.00

捐款

吳振輝 \$ 4,700.00

鄭小芬 \$ 600.00

李學齡 \$ 600.00

陳順好 \$ 600.00

吳振輝 \$ 600.00

許翔威 \$ 600.00

陳馬奇 \$ 600.00

劉定坤 \$ 600.00

徐允清 \$ 600.00

蘇明村 \$ 300.00

香港音專發展基金

吳恒中 \$ 1,500.00

其他捐贈

沈宜 實物投影機一部

鄭漢榮、孫靜靜 鋼琴一部



下半場所列出拉威爾的《夜之幽靈》和李斯特的《唐璜》幻想曲，都曾被稱作鋼琴音樂中難度最高的獨奏作品；更鮮有人將這兩首樂曲並列於一場音樂會中。沈文裕的這一安排，除了表現出一種可貴的無畏精神外，其深厚的功力，更是他最可靠的有力支柱。

在拉威爾這一組曲中，沈文裕將第一曲《水妖》中的背景描繪，彈出了水的各種動態。音色清澈而帶流動感，左手的旋律線條起伏，有如水妖的哀嘆與傾訴。隨着音樂的推進，各種技巧難題都不斷湧現。此時，只見他不慌不忙地「逐個擊破」，全曲的音樂表現自然而流暢。在第二曲《絞刑架》中，他那鬆弛的手掌伸縮，自然地應付着各種複雜音形的和弦組合，音質柔中帶剛，全曲的降B音鐘聲，隨着音樂線條的起伏而注入極細微

的調整，恰如其分地刻劃出陰森恐怖的刑場畫面。第三曲「斯卡伯」是整個組曲中技術難度更大的樂章。只見他全神貫注地控制着千變萬化的鍵盤位置，形象地表現了斯卡伯這個小精靈的各種神態。這首長六百二十七小節的大碉堡，鋼琴家要攻克它，的確不是容易的事；特別是彈到全曲最高潮出現 *fff* 時（第563小節），我聽過許多鋼琴家的演奏，都不同程度地出現氣力不繼及力不從心的感覺。沈文裕雖然也出現這種情況，力度也未達最強奏的定位，但他卻能把握住速度的統一推進，節奏形也準確地控制着。這已經是很不簡單的了。

李斯特的《唐璜》是整個音樂會的壓軸曲目。沈文裕以充沛的精力和火一般的熱情投入到演奏中，在共五十八小節的第一段中，大量雙八度、雙

三度的快速音群構成了激烈的戲劇性衝突，沈文裕準確地奏出了具震撼性的音樂效果。在二重唱主題出現後及兩次變奏，他都兼顧到旋律的歌唱性與多種技術表現的輝煌效果。其中第207至208小節的快速大音程跳動，是樂曲高難度技術區域；他也準確無誤地彈出了驚人的音響效果。全曲最後的急板，集中了大量密集和弦與雙八度的快速音形，沈文裕以無比的魄力一捅到底地營造了這部作品的精彩高潮。緊接着自然是掌聲雷動，在多次謝幕後，為熱情的聽眾們再加奏了1.《我的祖國》、2.Rimsky-Korsakov - Rachmaninov的《野蜂》、3.李斯特的《鐘》、4.美國現代作曲家Moltongould的爵士樂《Boogie-Woogie》、5.拉赫曼尼諾夫的升G小調前奏曲。 ㊟

《樂友》創刊至今五十七年，既為專業音樂界設立一個交流的平台，亦對普羅大眾提供較有深度的知識與導賞材料。本刊物免費贈閱各界人士，除香港之音樂及文化機構，亦寄至海外有關院校及圖書館。在資源極為有限的條件下出版及贈閱此刊物極不容易，一直有賴作者及編輯各人皆分文不取，義工甚至出錢出力，方可維持。近期因加印廣告，稍有些微補助，但支出成本仍有負擔。歡迎各界人士以各種形式贊助本刊製作營運經費，捐款請致電 2380 6016 馮小姐，如欲刊登廣告，請致電 6277 7255 陳小姐洽。



古琴不古

——淺論現代琴樂的發展

李明

論文提要：

本文分五節，首從歷史角度看琴樂的發展，認為無論是琴器或琴譜、樂曲、指法、音樂觀，均有其時代特色，其次列舉現代琴樂的特點，最後對琴樂今後的發展，提出個人意見，提倡多元審美觀，認為琴樂融入現代文明的流向不可逆轉，實際上琴樂早已在溫和漸進的改變，傳統現代，你中有我，我中有你，因而原封不動，作博物館文物般的保存，顯得迫切需要。同時應強調學術保存和推廣發展兩條腿走路，將學術保存工作用於推廣，是不智也不可行的，推廣琴樂應破除一切清規戒律的限制。古琴是樂器，不是道器，法器，琴樂是音樂，不是道樂、法樂，古琴是古代人的樂器，也應是現代人的樂器。

關鍵詞：

古 古琴不古 樂器改良 物質基礎 破除陋說 解放小指 法器 法樂 傳統現代 你中有我 我中有你

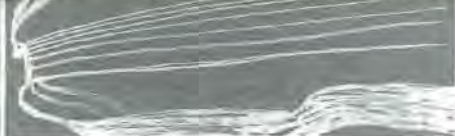
古，是一個相對性的時間名詞。《說文》說它是“識前言者也”。照說，凡前事，皆可曰古了。實際上，琴之前冠以古字，是近百年才開始發生的事。清末，西風東漸，西方事物如潮水湧進，鋼琴，小提琴等不屬琴類的樂器，均以琴稱。中國人的翻譯習慣，喜玩弄具“中國特色”，琴被多所借用，只好稱古琴了。而日本人則以音譯為主，省卻麻煩，大量外語名詞，雖村婦販夫，亦朗朗上口，只是帶點兒日本腔而已。其實，清末民初新造的琴，還不及康熙時，外國教士送給清宮廷的鋼琴為古。

琴雖早見於《詩經》、《尚

書》記載，但當時的琴是個甚麼模樣兒，今人還弄不清楚。“琴瑟擊鼓，以御田祖”、“窈窕淑女，琴瑟友之”，有其名而不知其實。《尚書》稱“舜彈五弦之琴，歌南國之詩”。從語句推測，當時定有其他弦制的琴，即不能排除一至五弦琴的存在。舜是領導，當彈最多弦最複雜的琴，技巧亦應最高。當時的琴怎樣彈？文獻未有記載，《詩經》只說它“琴瑟在御，莫不靜好”。音量小無疑。倒是製作琴瑟的木料等，《詩經》提到了：“樹之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴瑟”。周代以前的琴，所知有限，商末周初，大約已有七弦琴了。漢·應劭《風俗通》稱：“七弦者，法七星也。大弦為

君，小弦為臣，文王、武王加二弦，以合君臣之恩。”漢代人喜歡以自己的認識水準去套古人。七弦琴大約在周初已存在。再加多弦，難於彈奏，加弦要加琴碼，琴變成瑟了。

現代考古發現的“琴”很少，1973年湖南長沙馬王堆西漢墓出土一張七弦琴，1978年湖北隨州戰國曾侯乙墓出土一張十弦琴，1980年湖南長沙五里牌戰國墓出土一張九弦琴，1993年湖北荊門郭店村戰國墓出土一張七弦琴，這些“琴”與唐代以後傳世的琴比較，形制很不相同，它們一般短約三分之一，沒有琴徽，琴面不平，無法彈按音走手音，只一雁足，無龍池鳳



沼。對於這些“琴”，專家意見不一，一些學者認為它們是琴的前身，漢代琴尚未定型，演奏手法尚十分簡單，不適合指法快速複雜的彈奏；另一些學者則認為，目前出土“琴”的器樂功能不足，與古籍所載不符，與今七弦琴僅屬同宗異族，而非發展前後的關係，只能稱它們為“類琴樂器”，而不是現今七弦琴的前身。

三國魏·嵇康(223-262)是當時著名琴家，所作《琴賦》，傾注一腔熱情，對琴樂實踐音樂，作了精細生動的描繪。四十歲盛年，被司馬氏政權害死。《世說新語·雅量》說：

嵇中散臨刑東市，神色不變，索琴彈之，奏《廣陵散》。曲終曰：“袁孝尼嘗請學此曲，吾靳固不與，《廣陵散》於今絕矣。”

臨終於刑場彈琴，是古今中外最為壯烈感人的一場音樂會。《廣陵散》於嵇前已有曲名，今琴曲《廣陵散》早見1425年《神奇秘譜》。無論嵇康前後有《廣陵散》曲名和琴譜，嵇康所奏《廣陵散》，音調是淒厲激越還是散淡沉幽，“於今絕矣”無疑。

嵇康《琴賦》有“徽以鐘山之玉”句，稍後南朝齊梁墓畫像磚《竹林七賢與榮啟期》中，可見琴徽。如果說今七弦琴制，於漢代前後定型，是可以相信的。

即使琴已定型，其時代特

徵，依然可辨。唐琴造型多渾厚圓潤；面板漫圓而肥，項、腰邊楞，多作圓處理，與北宋後期多扁平琴比，顯然不同，故古人言“唐圓宋扁”。明代琴式樣多所創新，亦仿唐宋琴；但成化御制“洛象”、“洞天仙籟”，璫王制“中和”琴，就為歷代琴式所未見。祝氏蕉葉琴甚為獨特，後人亦有仿造。一般認為，“明清多小琴”。

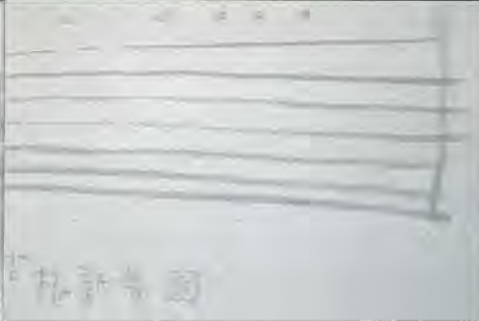
由於木質，漆灰等隨歲月流逝會有所改變，故嚴格說，無論唐宋明清琴，其音質音色均已今非昔比，或松透清亮，或沉厚圓潤，或朽腐不堪矣。即使是今琴，亦因年月，外形、音色會有所變異。從琴器言，外觀音色音質，有一定的時代特徵，時間印記則比比皆是。

中國傳統音樂歷史悠久，體系龐雜，其實際內容，可歸納為八個方面，以八個字為代表，它們是：聲、律、調、拍、腔、體、器、譜。從實踐音樂言，口傳心授，代代相傳，是傳統傳承之法，“採風”和“打譜”乃為今人承繼傳統音樂的重要途徑。今採風主要由音樂工作者上山下鄉，到民間搜集民歌，亦旁及其他唱奏音樂，打譜主要是為古代琴譜換上今人可視可奏的現代樂譜；或直接變成音響。

歷代遺存琴譜集約150餘種，琴曲六百多首；琴曲因流派、傳承和風格不同，又衍生成3000多首傳譜，它們主要由減字譜留存。迄今發現最早

的琴譜《碣石調·幽蘭》(南朝丘明傳譜，唐初抄本)，是敘述左右手演奏指法的文字譜。1413年明代《太音大全集》稱：唐“曹柔作減字譜，尤為易曉也。”正如明人所說：“簡字法字簡而義盡，文約而意賅，曹氏之功於是大矣”。減字譜沿用已逾千年，由於它只記指法，不是樂譜，未標記節奏，極難視唱，傳授仍靠口耳相傳。如逢變故，或社會動亂，音樂湮佚，以打譜連接斷層，就是唯一的方法了。

清末，王仲舒、張鞠田、楊宗稷等人也曾嘗試以工尺板眼點拍，但一直遭到部分琴家的反對。因琴譜所記錄的指法，往往形成有規律的時間間歇，出現某種具有必然性的律動，符合一定的節奏邏輯。畢竟琴譜所貯存的節奏資訊是局部的，有其局限，仍需依靠打譜者的揣摩。如琴曲《酒狂》，姚丙炎以暗藏第二拍強的三拍子打譜，風行琴界，而以二拍子、散板打譜的琴曲，則默默無聞了。究竟原曲節奏如何？似已無人關心，也無從關心。打譜的時代特性彰顯無遺。翻一翻《古琴曲集》便知，同譜異曲情形多見。上屆常州全國琴曲打譜會，二、三十首《離騷》出場，端的異彩紛呈，各領風騷。古譜僅一曲，或一二版本不同，或根本是同名異曲。打譜則可十數曲至幾十曲，即使同一打譜者，不同時間年齡所打譜又有不同。這是今日琴樂的特色呢？還是發展過程中的一種過渡性



表現呢？值得探討。因它關係到琴樂的傳承，也和千萬人欣賞琴樂有關。

三

吟誦音樂和琴樂，是中國傳統文人專有的音樂：用以修養心性和自娛。無論是順境或逆境，琴樂總以其特有的音響，扣開文人心靈的窗扉，使其寧靜，促其致遠，伴隨其一生。中國古代文人從其認識能力、人格傾向看，大致可分為三類：一類為對傳統文化認識透徹，敢於獨立思考，心口如一，表裏一致，不畏強權，敢於坦誠表達自己的意見，對傳統文化，是其是、非其非，深具批判精神。這部分人很少，往往以悲劇收場。其中部分隱於山林江湖，終其一生無所作為。但成功者亦大有人在，如上世紀初新文化運動諸將就是。另一類則剛好相反，對傳統正統主流文化，深信不疑，百般維護，從不敢越雷池半步，也絕無創革命頭。這類人恐也是少數。第三類人深知傳統文化的利弊，但表面遵奉如儀，隨大流，不敢發表異見，明哲保身，而背地裏，頭腦還是清醒的，一當氣候改變，也能直認今是而昨非，義無反顧。這部分人具二重性格，應是傳統文人中的大多數。

傳統文人中有特立獨行、不隨波逐流者，也有如《儒林外史》所述德行甚為不堪者。

可說傳統士大夫文人身上，均打上封建觀念的烙印，與今日自由民主社會價值觀完全不同，完全無法與今日崇尚個人自由、獨立思考、視民主為圭臬的知識份子相比。但今日琴家仍有視音樂為服務封建統治階級的工具者，甘心為虎作倀，亦仍有人帶有傳統士大夫那種酸腐的“清高”。視大眾音樂為“俗”，對其他音樂視而不見，自命“高雅”，部分人則又倒向時下功利征逐的濁流之中。今日應把琴樂從傳統士大夫文人腐朽封建觀念的精神桎梏中解放出來，而不是向其回歸；應向今日自由社會現代世界知識份子的良知博識回歸，而不是任其在下水道的汙渠中沉浮。

四

時代的潮水浩浩蕩蕩，從琴樂門前流過，有時平緩、悄然無聲，有時巨浪滔天，洶湧澎湃，琴樂端坐屋中，焉有無動於衷之理？歷史有個癖好，喜歡將一切事物刻上時代的印記，音樂觀的變化自不待言，即使如博物館所藏唐琴，一千多年前的木質與今不同，音色肯定有變，樂曲的流傳，打譜因人而異，演奏者及其風格，也是各不相同。無論是漸變或突變，近百年，特別近二十年，琴樂的變化是顯著的，其特色大約有如下幾點：

1、琴派消失於無形。自明清以來，琴派特點一度彰彰明甚，浙派、虞山派、廣陵派、蜀派、泛川派、嶺南派、九嶷

派、諸城派、梅庵派……其傳譜、技法和風格，均各有特色，由於今日交通方便，特別是近年古琴交流活動頻繁，《古琴曲集》及琴樂音響出版，使琴派特點逐漸消失。例如嶺南派，地處南隅，少與內地交往，南宋文化南移，琴樂代代相傳，遂形成古樸剛健風格。上世紀三十年代，嶺南楊新倫先生寓居滬上，與今虞琴社諸老相交，後返粵授徒，即多有下江傳統琴曲矣。近年廣東青年琴人北上京、滬、川、寧等地求師，參與全國琴樂活動，使他們視野開拓，技法融通，再也無法分辨琴派特色了。

2、琴律已漸十二平均律化，節奏也習慣以西樂小節分隔，本來琴樂可彈各種律，但近人從小受西樂鍵盤樂器影響，已養成十二平均律的耳朵了，加之其他音樂無時不在左右迴響，如早上升旗奏國歌，西洋小進行曲，深入腦際，一般人哪裏還能有五度相生律、純律的細微辨別能力？又如《酒狂》，右手“摘”三線散音，少有彈得輕的，西樂“蓬乍乍”不就出來了嗎？

3、今日製琴古木已是難尋，更難有用梓桐舊木自然乾燥若干年後來製琴的。琴弦也多已改用鋼絲纏弦，音量又大，又不易鬆弦斷弦，何樂不為？

4、彈琴觀念已改變，古文人琴修養心性，今彈琴自娛，也有用作沽名釣譽，謀取利益的工具，更有以琴曲歌頌領導，

為封建專制歌功頌德，用作政治階梯。古有南宋琴師毛遜，北上元大都，把《禹會塗山》改名《上國觀光》，求見元世祖不克，而客死館舍。今人也不必自慚形穢，琴人也是人，人的毛病琴人身上也有。從此處也可見琴樂的修身養性功能實際上並不很有效。

5、彈琴的技法也在悄悄的改變。審美趣味向西樂靠近，即如琴樂特有的吟猱，其幅度處理，亦與 Vibrato 近似矣。

6、打譜的西化更是致命傷。我曾數次聽過美國人唐世璋為《神奇秘譜》打譜的演奏，幸虧國人很少人向他學。他現在紐約推廣琴樂。相信紐約琴派不久便可面世。現在打譜各說各話，沒有統一標準，沒有事後的檢討整理。是讓其自然淘汰呢，還是任其衍生？

當代琴樂的特色尚有許多可記者，以上僅列出數項便可知其大概了。

五

今日民族音樂學強調民族音樂的保存，提倡文化價值相對論觀點，即不以西樂為標準去衡量其他民族音樂。但從西樂的發展，我們可以看到自歐洲文藝復興，破除宗教枷鎖後，特別是民主革命後，民權、民智大張，侍奉宮廷、宗教的音樂沒有了依靠，音樂的多元化，全民音樂的概念成了主流，看似亂糟糟，但經過工業革命，社會富裕，人們也能各得所好，各類音樂均得到發

展空間，大眾、小眾音樂，古典、流行音樂，在歐美、日本等發達國家，雨露均沾，普遍呈欣欣向榮局面。

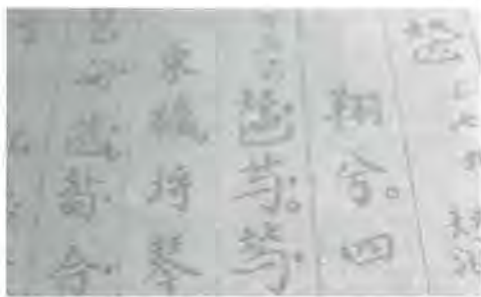
西樂的發展也不是一蹴而就的。三百年來，樂譜定型，創作形式逐漸定型，特別是樂器改良，為西洋音樂的發展打好了物質的基礎。義大利大師所製小提琴登峰造極，木管加鍵，銅管改良定型，鋼琴由銅絲改鋼絲，張力增大。音色改變，音量增大，由此定型，工作坊變現代化大型工廠企業。日本的鋼琴製造業，戰前是零，現行銷世界。樂器業已發展為佔國民經濟較前位置。娛樂事業為美國國民經濟前十位之一。中國的西洋樂器生產，目前也在爭分奪秒，佔領世界市場。

保存傳統琴樂，原封不動，一絲不改，作博物館文物似的保存，十分必要，這是學術性的工作，必須由政府或學術部門專門辦理，而社會推廣又是另一回事，與發展相關。兩條腿走路，必須分清楚。保存是發展之源，發展則是其生命延續的保證。其實，傳統、現代早已悄悄融合，你中有我，我中有你，不復可分，過於強調傳統，將學術保存的工作用於推廣，是不智的。對琴樂今後的發展，茲提出以下數項個人意見，僅供參考：

1、目前琴樂的傳承，主要依靠老師授徒，口傳心授，心手相傳，琴譜為輔，琴譜則多為五線譜或簡譜配指法減字譜。

改革變化是溫和漸進的。近二十年來琴樂復興，老一輩琴人功不可沒。保留目前傳承方式，仍以其為主，是避免斷層的良方。

2、琴樂的發展，首要在改良樂器，必須由專家主持研究機構，研究樂器的共鳴、型制，特別是上弦機制等，務使琴的音色、音量達到最佳狀態。今部分琴家和琴廠已在製作過程中，取得一定經驗，但未能詳作科學鑒定，也從未有如出版《鋼琴製造法》（約上世紀六十年代由蘇聯版翻譯，科學出版社）般出版《古琴製造法》。部分琴人匠氣十足，保守製琴秘密。製琴家哄抬價格等，均不利琴樂的發展。



3、改革琴譜。減字譜標指法音位，難於視奏，繁複如天書。近人已創簡便新符號，但囿於門戶，採用者不多。提議召開專門會議，統一製定新譜，試行後推廣。

4、鼓勵整理舊曲，創作新曲。不少舊琴曲因版本、流傳等原因，有雷同，冗贅處，由琴家、作曲家共同整理，然後推廣，甚有必要，目前仍極少見創作新曲，舉行創作民族民間風格的新琴曲，琴歌比賽。

發表優秀作品。假以時日，新時代的琴曲，必能繁花似錦。

5、彈琴技法的改進。琴指法中常有妨害音樂情事，如某些不必要的反撮即是，琴曲音樂中也常有為指法而設的樂句出現，不利音樂的完整性表現。在新琴曲中，要嘗試用小指，擴大和聲效能。古人有“小指象小人，故不用”的說法，看來是應破除陋說，解放小指了。

6、希望加強琴會工作，出版琴學專刊，活動消息，以利琴人交流，資訊流通。

7、演奏方式多樣化。限於現今琴形體大、音量小，只可在室內置於几上彈奏，若琴型制改進，有可於大庭廣眾中演奏者，也有可攜往戶外，月下、林中逍遙快活者，豈不是好？“獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯”，這才真的繼承了傳統。

今日許多老一輩琴家曾在艱困環境下維護傳統，為古琴的存續立下不朽功勳，但在新形勢下，某些人又變成了琴樂發展的阻力，也有部分中青年琴人，持保守心態，歷史在窗前流過，他們食古不化，不屑一瞥潮流的浪尖。但須知，琴

樂融入現代文明的流向是不可逆轉的。

古琴不古，它應是現代社會全民的樂器，只要你喜歡，你就可以彈琴，就可以欣賞，傳統、現代，多元審美，任君所好，沒有任何附帶條件的規限，不需顧及任何音樂以外的清規戒律。古琴是樂器，不是法器，琴樂是音樂，不是法樂。古琴不古，古琴是古人的樂器，也是我們現代人的樂器。

2006年10月18日 北京中央音樂學院 古琴研討會論文

曾福琴行

TSANG FOOK

Since 1916

BOHEMIA

GROTRIAN

C. BECHSTEIN
GRAND & UPRIGHT PIANOS

SEIDL & SOHN

ESTONIA

WEBER

優質鋼琴盡在曾福

Zimmermann

德國頂級名牌Bechstein廠
榮譽出品。音色圓潤，
手工精湛，比美頂級鋼琴
價錢合理，老師至愛。



YOUNG CHANG

PRAMBERGER

Brandenburg

Schumann

曾福電腦音樂中心

香港灣仔皇后大道東43號東美中心17樓
香港北角英皇道26-36號興漢大廈地下
九龍佐敦彌敦道380號逸東酒店地下
九龍旺角窩打老道45號賀賢居2樓

2804 2368
2570 8788
2388 0293
2388 1826

<http://www.tsangfook.com.hk>



備有至齊全的音樂軟硬件配套
電話: 2866 3086



音樂廳鋼琴調音大師許君賢

採訪：陳君賜、蔡慧玲

許君賢師傅是一位傑出的專業音樂廳鋼琴調音師，也是維修鋼琴的能手。在70年代，他是香港首位遠赴施坦威（Steinway & Sons）鋼琴公司深造調音技術的鋼琴調音師。在1985-6年間史無前例應邀在香港演藝學院教授鋼琴調音，他並且擔任該學院的駐校鋼琴調音師直至退休為止。現時許師傅仍活躍於香港各大小演奏場館，為演奏家調音，又是大專院校的指定鋼琴調音師。許師傅投身鋼琴調音和維修鋼琴已五十多年之久，擁有極豐富的經驗，廣獲尊崇。他的名聲遠播，甚至澳門的重要音樂會，也邀請他越洋去調音。還有，他曾得到多位本港和世界知名的鋼琴演奏家如Paul Badura-Skoda信任和欣賞，並且嘉許他精湛的調音技術。許師傅對鋼琴調音工作充滿熱誠，且態度非常認真，他敬業樂業的精神，實在值得我們學習。難得他在百忙中接受《樂友》專訪，以下的分享，可讓讀者增加對鋼琴調音這特殊專業的認識，也必定可以啟發有意投身這項工作的人。

你的鋼琴調音技術精湛，維修鋼琴又巧奪天工，究竟你怎樣投身這個專業呢？是否一開始就對鋼琴調音工作產生濃厚的興趣？

在50年代，我只是一個少年人，為了生活，維持生計，便在早期位於港島北角的曾福鋼琴製造廠當學徒，當時只視為學習一門手藝旁身而已。初做學徒時，自己樣樣都不懂，在工場內像「雜工」一樣的，什麼工作都要做，

但師傅見我勤奮好學，便教我維修鋼琴的步驟，我認真地學習，工作又一絲不苟，後來師傅更指導我鋼琴調音的技法，這樣我便開始鋼琴調音工作的生涯，沒想到一做便數十載。

我起初對鋼琴調音還未產生任何興趣，但日子有功，發覺這份工作充



滿挑戰性，興趣便開始萌芽，並漸漸地濃厚起來。因為每次將一部鋼琴調好音之後，可以聽到鋼琴改善至圓潤和諧的音色，聲音又更嘹亮，就是我工作後莫大的滿足感。

以你多年鋼琴調音的經驗，你認為那一個國家製造的鋼琴比較好？

不同的國家都有出產優質的鋼琴。在市面上主要以歐洲鋼琴和日本鋼琴的質素較為出色，可謂各有千秋。歐洲琴的木料上乘，而且專於巧妙的手工和細緻的音量，這有助於聲音在琴身內的共鳴和提高音色上的持久性；日本鋼琴專以高超的科學和機械化技術，能夠大量生產質素相當高的鋼琴，在保養上則較為容易處理。你在五十多年鋼琴調音工作中，曾發生什麼開心和值得記念的事件嗎？

可以在各大小音樂廳為世界級鋼琴演奏家效勞，間接地幫助他們演奏出完美的樂章，實在是我莫大的榮幸。偶然遇上一些要求甚高的鋼琴演奏家，他們對我的調音技術非常滿意，並加以讚賞，那就是我工作中帶給我的喜樂。曾有兩位已移民海外的鋼琴老師非常欣賞我的調音，先後邀請我到美國夏威夷和三藩市調音。她們不但付出旅費，並且帶我觀光遊玩，使我工作之餘，得到難以形容的快樂，那是我意外的收穫。

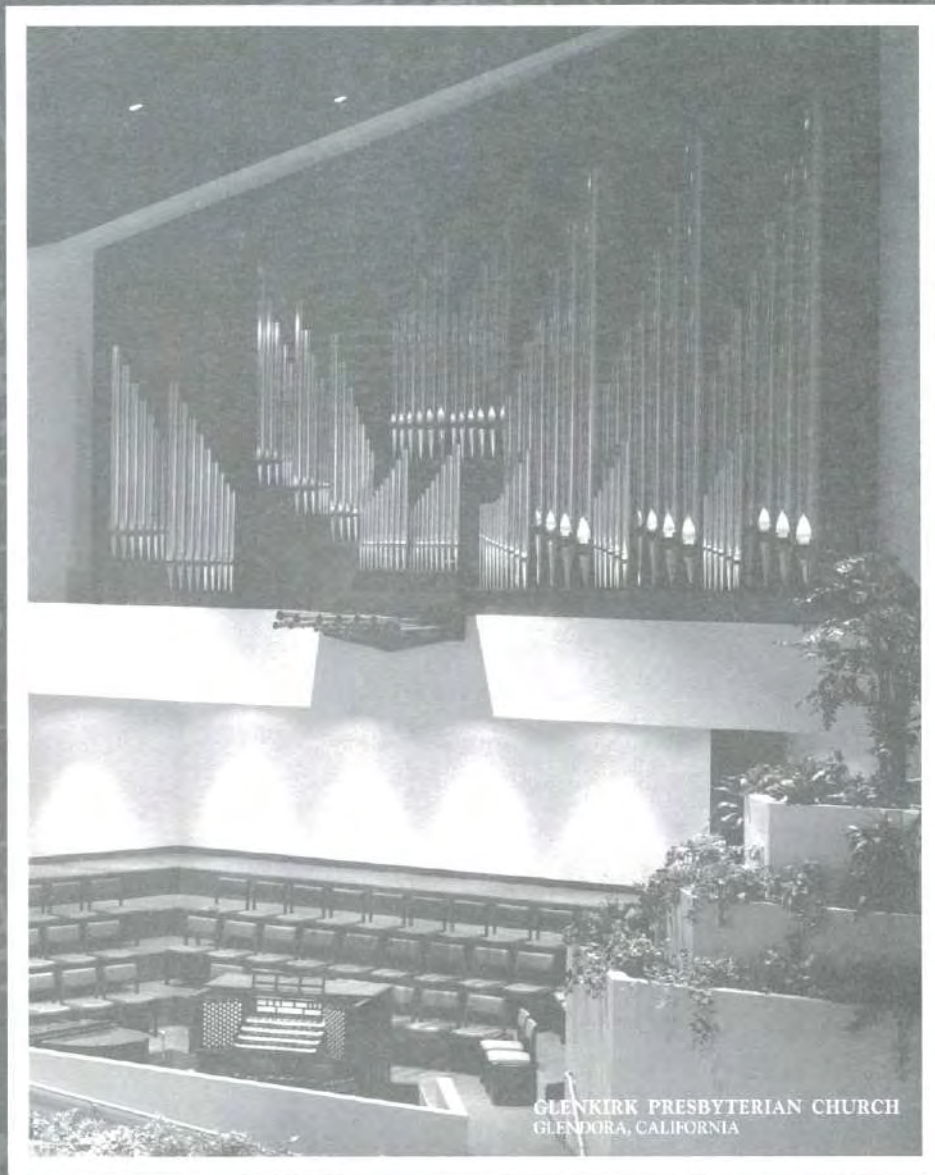
我在香港演藝學院工作期間，原本合約所限，不能經常為大會堂鋼琴演奏會調音。但由於當時別的調音師水準不能滿足需求，大會堂經理曾致函演藝學院行政部作申請，要求讓我出差為多場重要的音樂會調音。還有，在2000年，香港管弦樂團行政部也致函學院向院長致謝，讓我幫助樂團的鋼琴調音工作。此外，我曾為多個慈善籌款音樂會義務調音，主辦

現今科技發達，電子調音器材有助調音師把鋼琴的音準調好嗎？

新穎的調音器材可以幫助初入行的調音師把鋼琴的音準調好，但我認為最重要的還是靈巧熟練的手藝。我調音只用傳統音叉（440Hz、441Hz、442Hz和443Hz四支A）、其他基本調音工具和零碎的配件等，這些小東西就是我的「好幫手」。

你曾到過著名施坦威鋼琴公司深造，你認為可以提高你的調音技術嗎？

我曾先後二次到過施坦威鋼琴公司深造調音技術。第一次在70年代，某琴行為了爭取施坦威鋼琴的代理權而選派我去施坦威鋼琴公司，一方面向施坦威鋼琴公司展示我的調音技術，將來可以承擔香港的施坦威鋼琴顧客的售後調音服務，另一方面才是吸取公司提供的調音技巧。第二次在80年代，由香港演藝學院委派我進深調音的技術。經過二次進修調音技術後，我認為若不是自己有調音的基礎技巧，到任何一間世界聞名的鋼琴公司深造，都是枉然的。正如一位沒有學成一般鋼琴彈奏技巧的學生，他到美國茱利亞音樂學院深造，也會學藝不成的。總言之，這二次的經驗，給我得知自己的調音技術得到檢定，並且加強我日後工作的信心。



GLENKIRK PRESBYTERIAN CHURCH
GLENORA, CALIFORNIA

 **RODGERS®**

 **樂聲管風琴服務公司**
ROCKSON ORGAN SERVICE COMPANY

新界葵涌葵豐街25-31號華業工業大廈A座7/F H室

Unit H, 13/F, Blk. A, Marvel Ind. Bldg. 25-31 Kwai Fung Crescent, Kwai Chung, N.T.

Tel: 24977531 Fax: 24362424 Enquiry Hotline: 9463 5217 Amos Ho

從聯合國教科文組織 音樂評議會議 2007

觀察及探討現代音樂風格

黎尚冰

聯合國教科文組織（UNESCO）音樂評議會議 International Rostrum of Composers (IRC) 於 1954 年成立，旨在透過音樂交流，促進國際友好。在過去半個世紀，IRC 一直是推廣國際現代音樂的一個重要媒介。IRC 2007 今年六月初在巴黎法國國家電台（Radio France）舉行。31 個國家或地區代表帶了 64 首新作品在是次會議發表，筆者代表香港作曲家聯會帶了 3 首香港作曲家的作品參加。64 首作品包括多類樂種與風格，其中 26 首是管弦樂、28 首是室樂合奏、兩首鋼琴獨奏、7 首電子音樂和 1 首電腦音樂。筆者將作品歸納為以下各種不同的音樂風格：

1. 後列格提樂派（Post-Ligeti）：列格提六十年代注重織體的靜態音樂風格在多首管弦樂作品都能聽到，其中以保加利亞作曲家 Martin Georgiev 為紀念列格提而作的《天國倒影》最為明顯。其他同類例子包括匈牙利作曲家 Gyula Bánkóvi 的《風之花》和兩位愛沙尼亞作曲家的作品。今次會議中的作品多數是慢的，但間中也有一些快的作品，德國作曲家 Andreas Dohmen 的急速室樂作品 *Kulmannkomentan* 就是一個好例子。其他的前衛作品則比較著重音域、音色和強弱的極端，例如德國作曲家 Beat Furrer 為女高音和低音大提琴而寫的 *Lotófagos*。

2. 電子與原音聲響：IRCAM 是現代音樂發展中心，尤其在電子和電腦音樂方面。法國的頻譜音樂（spectral music）的理念源自泛音系列，注重聲響的創作。混合音色打破了原音與電子音色的界限。今次的樂曲中沒有一首是純電子的：當今的潮流仍是電子與樂器的配合。南韓女作曲家 Unsuk Chin，葡萄牙作曲家 Carlos Caires 和意大利作曲家 Riccardo Nova 的作品都是好例子。另外，有一些管絃樂作品聽來似是電子音樂：捷克作曲家 Ondřej Adámek 的 *Sinuous Words* 《轉彎角的言語》和美國出生的奧地利女作曲家 Erin Gee 為人聲與管絃樂而寫的 *Mouthpiece IX* 《口的作品 IX》是最佳的例子。這兩首作品都是與人聲發聲技巧有關。後者更獲得 IRC 2007 最高票數。

3. 折衷樂派（Eclecticism）：揉合古今不同音樂風格，引曲拼貼（quotation and collage）是自六十年代起一個獨特的音樂潮流。在今次會議中，有好幾首作品都屬於這個類別。兩首荷蘭作曲家的管絃樂作品是最佳例子：Giel Vleggaar 的 *Appalachia* 《阿帕拉契》引用美國阿帕拉契山脈的民間音樂作為主要素材；Joey Roukens 的 *365* 則拼合日常生活的各種片段。另外富有拼貼特色的作品包括法國亞根廷裔作曲家 Oscar

Strasnoy 的《完結》和芬蘭作曲家 Sampo Haapämaki 的 *Kirjo*。前者以貝多芬交響曲的終止式作為樂曲開始，整首作品徘徊於調性與無調性之間，頗為有趣。後者則混合前衛派頻譜音樂的理念和爵士樂即興技巧在低音單簧管的低 Bb 音上發揮。

4. 新浪漫主義 (Neo-Romanticism)：有部份管絃樂作品則一反前衛派作風，以浪漫派優美旋律、和聲、音色等吸引廣大聽眾。捷克作曲家 Hanuš Bartoň 的《日落之後》，丹麥作曲家 Jesper Koch 的《山谷中的玫瑰》和兩首波蘭作曲家的作品都屬這個風格。

5. 簡約主義 (Minimalism)：無論當作是一種風格、一個意念或一種作曲技巧，簡約主義的運用在好幾首作品都聽得出來。不斷重複簡單樣式的作品包括英國作曲家 Laurence Crane 的鋼琴作品、斯洛維尼亞作曲家 Corrado Rojac 和立陶宛作曲家 Žibuoklė Martinaitytė 的室樂作品。萊許 (Reich) 的 Phase shifting 技巧則在意大利作曲家 Luca Antignani 為短笛合奏與管絃樂而寫的作品中聽到。

6. 民族音響：有幾首作品運用了非歐洲民族樂器及那些樂器的嶄新演奏技巧，創造出清新的音響世界。香港作曲家羅永暉及梅廣釗和台灣年輕女作曲家林茵茵的作品均採用中國樂器。美國的鋼線結他則在荷蘭作曲家 Giel Vleggaar 的拼貼曲《阿帕拉契》中運用。

7. 比較傳統的風格：今次會議中亦不乏一批比較傳統二十世紀風格的樂曲，包括保加利亞作曲家 Emil Mirchev 的鋼琴獨奏曲，澳洲作曲家 Michael Smetanin 的鋼琴協奏曲和瑞士作曲家 Eric Gaudibert 的弦樂四重奏。出色的管絃樂配器則在西班牙作曲家 Agustin Charles 的《七個面貌》和台灣作曲家柯芳隆的《哭泣的美人魚》等作品聽到。

以上是 IRC 2007 各類音樂風格的概括。從上述資料，大致上看得出列格提和 IRCAM 是當今歐洲與亞洲作曲家的最大影響。無調性前衛音

樂仍然是西方藝術音樂的主流。相對而言，新浪漫派、引曲拼貼、簡約主義、民族樂派和比較傳統的音樂風格皆屬另類音樂。投票結果亦顯示多數歐洲國家的代表比較喜歡選擇前衛音樂。這裡，筆者必須指出，歐洲代表多數來自廣播電台，他們選擇樂曲的取向比較注重在聲響方面多於樂曲的架構和美學質素。從作曲家的角度，一些票數較少的作品在作曲質素上明顯是比一些票數較多的作品為高。所以，作曲家不應為低票數而失望，因為評審的準則是風格高於質素。

這裡帶出一個問題：究竟 IRC 應否是比賽，還是作為一個作品發表的平台比較合適？這個問題曾經在工作坊上提出過。答案：IRC 是一個比賽，由一群電台代表和一些作曲家在聆聽樂曲錄音後以投票方式選擇作品。票數較高的作品就會列入十大名單，由各電台代表帶回他們的電台廣播。而入圍作曲家的聲譽亦會因此而提升。但這個評比活動與一般作曲比賽的性質完全不同，後者通常是由一群資深作曲家看樂譜來評作品的水準。電台代表與作曲家的評選準則基本上有如下的差異：前者著重聲響；後者則著重音樂結構、技巧、創意，甚至美學質素。年輕的作曲家想為新作品安排專業演奏和錄音並不容易，希望晉身國際樂壇就更加困難。通常一首新作需要透過作曲比賽入圍或得獎才有機會讓專業演奏家演繹和得到專業錄音。假如錄音效果好，也許有機會被選中參加 IRC。之後，樂曲又再被電台代表按他們的品味評審。假如作品不合電台代表的口味，票數自然較少了。

接着帶出一個更大的問題：假如作曲家故意為迎合歐洲電台代表的口味而作曲，那麼作品的原創性何在呢？某些聲響和作曲風格是能夠模仿的，有誠意的作曲家由心創作，功利的作曲家則純粹因應外在需求而創作。假如一位優秀作曲家希望晉身國際地位，除了創作優質音樂之外，作品風格還要屬於歐洲主流前衛派，這是 IRC 評選結果的顯示。是否所有作曲家都喜歡作同一風格呢？答案很明顯：不是。作曲是非常個人的藝術追求，尤其是現今多重文化並存的環境下，音樂多元化是必然而可喜的現象，年輕作曲家亦被鼓



勵尋找他們獨有的聲音。作曲家選擇甚至突破風格，並非風格選擇作曲家。筆者很高興在今次 IRC 聽到不同風格的精彩樂曲，希望作曲家能夠繼續創作忠於自己的音樂。

從過去五十年 IRC 選出及推薦的作品名單，可以看到多位二十世紀大師如貝里奧、魯托斯拉夫斯基、潘德列茨基、列格提、卡特、武滿徹等早期作品。這表示 IRC 在某程度上能夠預言或確立出色作曲家的國際地位。但名單上多數作曲家仍未為音樂界熟識，而更多作曲家更在名單以外。這表示 IRC 只是推廣某一類型音樂的一個媒介，主流前衛派以外的音樂就要找其他推廣途徑了。

回顧二十世紀下半期的藝術音樂發展，前衛音樂已由地下提升到主流地位。它在音樂史上最顯著的地方是完全打破歐洲藝術音樂的調性傳統。在過去半世紀，前衛音樂已經成為西洋藝術音樂的新傳統。它在所有音樂元素的探索與運用上，複雜程度已達到極限。前衛音樂的發展至今已進入爐火純青的境界，再有更新聲響的發現，比起初期前衛音樂的戲劇化發展，已是不顯著了。筆者認為這個風格本身已缺乏突破的空間，除非作品在美學質素上再提高。

歐洲以外的民族已開展了混合音樂文化的新發展。以中國現代音樂為例，揉合東西音樂文化可以透過多種不同手法：例如運用西洋作曲技巧創作中樂，以中國文化意念創作西樂或中西樂合奏曲，混合古今中外音樂風格等。林樂培大師的經典中樂團作品《秋決》、《昆蟲世界》等，成功地揉合中國民族素材和歐洲二十世紀中期織體音樂的技巧，創出史無前例的新中樂音響世界。另一方面，朱踐耳大師的西洋管弦樂作品則巧妙地結合五聲音階與十二音列，以嶄新聲響表達中國詩詞和古曲的意境。譚盾的大型歌劇《馬可李羅》更大膽地混合歐洲中世紀音樂、中國京劇和其他亞洲音樂的特色。


跨文化的音樂更可以包括不同民族的樂器組合，不同語言的聲樂作品，或多媒體創作。最

近由香港作曲家聯會及音樂視野工作室舉辦的《創作兼演出組合音樂大賽》成功地展示了多種非傳統器樂組合，和混合不同語言和發聲技巧的無伴奏清唱音樂的創作空間，為聽眾帶來耳目一新的感覺。事實上，多種混合音樂風格已經在世界各地誕生。就以美國爵士樂為例，這個原本是基於歐洲和非洲音樂文化的混合風格，在發展過程中逐漸國際化，除了吸納拉丁美洲和印度音樂的節奏聲響，近年更融入世界各地的音樂特色。美國華裔爵士樂手 Jon Jang 組成的 Pan-Asian Arkestra 和 Fred Ho 組成的 Afro-Asian Music Ensemble 就是好例子。對於擁有多重音樂文化背景的現代作曲家，局限於單一主流樂派實在很困難，因為單一音樂語言並不能完全表達作曲家的意念。混合音樂文化具有深遠的時代意義和無盡的發展空間，假以時日，它有可能演變成一種真正融合世界文化，促進人類和平的嶄新國際音樂藝術表現形式。

在音樂多元化的現代社會中，單以音樂風格來評審音樂藝術未免過於主觀、狹窄和不公平，而在某程度上更帶有種族文化歧視的成份。假如要誠實地反映當代世界多元化的音樂潮流，未來的國際音樂平台必須採用開放包容和客觀的態度，除了音樂風格之外，以組織、結構、技巧、創意及美學的質素來評審音樂藝術。若能夠邀請資深作曲家和音樂學者參與新音樂評審和討論，未來的音樂評議會將更具意義。

香港是國際文化大都會，香港作曲家面對中外音樂潮流的沖擊，我們的音樂又如何能在國際定位呢？這個問題已經不是中或西的選擇，而是如何在中、西和世界音樂文化中尋找自己獨有的語言。香港年青人的文化基礎比較薄弱，年青作曲家應該不斷學習，除了鞏固西洋作曲技巧之外，還需要擴闊視野，參與不同類型的文化活動，在各方面吸取精華；同時更應該北望神州，深化民族意識和提高文化修養，寫出來的音樂才有水準和內涵。只要共同努力，我們的音樂就能夠真正代表香港的獨有文化，成為國際性的民族音樂。



A background image showing musical notes falling into a body of water, creating ripples. The notes are white and the water is a light, hazy blue.

旋律的黃昏？

麥華嵩

普契尼晚年曾就當時的新興歌劇發出慨嘆：「已經沒有人寫旋律——有的話，也是庸俗的旋律。」這是一句晦氣話，有點誇張，但並非全錯；更不幸的是，即使在今天，它仍一定地適用於很多音樂創作。我們時代的音樂不是沒有旋律，流行曲和電影音樂便已充塞着旋律，但它們往往依靠既定風格及和聲程式泡製，容易令人感到「熟口熟面」；在所謂「藝術音樂」的範疇內，除了偶爾、個別的例外，很多音樂創作都在兩個極端間徘徊：抑是有旋律但旋律俗套，抑是沒有一般而言的旋律，作品建構於純粹的聲響邏輯，並不能觸及大部分聽者的心靈，甚至連照說品味較高的古典音樂愛好者亦覺難以接受——就

像愛好古典詩詞的人不一定欣賞新詩一樣。無論多年來新音樂支持者如何辯護、推廣，似乎都未能扭轉大氣候。旋律是否已日薄西山，只有殘存，泛濫、浮淺的餘暉，而再無教人動容的清音？

旋律是音樂的「道」，難以捉摸，不能言荃；「好」的旋律為何「好」，更難說得清楚。有百科全書和音樂字典將「旋律」定義為「一連串有組織的音符」、「一連串被感知為一個整體的事件」等等，好像很有學術上的精確性，但一個從未聽過地球音樂的外星人，是絕不能因此明白甚麼是旋律的；然而，只要你給他聽聽一首舒伯特名作，他就會立即知道「旋律」是甚麼意思。當

然，外星人可能有非一般的口味，覺得舒伯特音樂「難聽」、「沒有（好）旋律」，史托豪森（Stockhausen）的作品卻有真正動人的旋律。這不是諷刺話；二十世紀以降，不少作曲家對「旋律」這概念，確有十分具創意的新體會。第二維也納學派的「音色旋律」，就與十九世紀及以前認為旋律由音高加節奏合成的美學觀，有徹底的不同。另外，具象音樂和電子音樂等又將旋律從依附於正規西方樂器的音色、音高與標記限制釋放出來。這些觀點今天聽來仍很刺激，縱使它們都已有半個世紀的歷史——但為甚麼它們對很多喜歡音樂的聽眾，仍然有相當陌生的形象？也許這本身已意味着，新奇的意念、概念，

並不等同藝術的感染力；不然，它們應已在社會文化中紮了根。

作曲家群體對此是有所明白的，因此藝術音樂在近十多二十年的走向，已漸漸離開五十年代前後的孤芳自賞和概念先行。微模音樂於七十年代的崛起，即為這趨勢的一個早期標記。今天最吃得開的其中兩位作曲家格拉斯（Philip Glass）和亞當斯（John Adams），就可歸入微模主義的傳承。格拉斯近年比他剛成為微模運動中堅時，可要更着重「通俗」的旋律，而他的一些悅耳技倆（如不絕的琶音），坦白說，已在多年來的不同作品中重複得陳套了。亞當斯則是在微模音樂的基礎上加進多方面影響，可說是「後現代」音樂先導之一。說到這一類音樂，今天在歐美藝術音樂界炙手可熱的阿迪斯（Thomas Adès）是一個表表者；他的作品不一定很有深度，但往往聰明地引入多種「易聽」元素，技法、創意以至表現力都毋庸置疑。但必須說，亞當斯和阿迪斯等作曲家繼續在推出較「從俗」的音樂時，史托豪森亦繼續在玄之又玄地構思新的作曲概念；和他同代的著名現代主義大師布萊茲（Boulez），也沒有放棄對晦澀音樂的執着。至於另外各

家各門的作曲家，有的較重視傳統意義的旋律和與大眾拉近距離，有的堅持抽象高深的音樂理念，亦可看作處於一個光譜的不同位置。

說回普契尼。他當年關於旋律的意見，似乎太絕望了，除非你認為他之後的蕭斯達高維契、普羅歌菲夫、巴托、佛漢·威廉士、布烈頓等等，遑說在二戰後還要寫下《最後四首歌曲》的昇華旋律才離世的李察·史特勞斯，全都不會寫旋律或只會寫庸俗旋律。就算只談到普契尼專擅的歌劇，布烈頓的歌劇也有好些了不起的旋律。但普契尼寫下他的悲觀思絮時是1922年。他心中想及的，是當時已面世，並將有一段時期啟導西方舞台音樂以至其他類型音樂的發展的《月光下的彼埃羅》等作品。普契尼看出，音樂將要進入一個新時代，不要說他自己，就連在某些歌劇裏比他更「前衛」的李察·史特勞斯，都將漸漸變作浪漫風格的尾奏。西方音樂

到了二十世紀中，亦真如普契尼所預示，一度被流行音樂的「庸俗」旋律和第二維也納學派那種缺乏一般意義的「旋律」的現代主義美學分裂、分化。誠然，近數十年來，傳統旋律正重臨藝術音樂的舞台，作曲家也不再以寫優美旋律為要不得的事；但現在還有沒有作曲家像普契尼那樣，能夠以一段旋律寫出一份深情，以三數個音符點染一節愛情詠嘆？你可以說普契尼歌劇傷感、煽情，但正如英國皇家歌劇院音樂總監巴班奴最近在一次訪問中說，無論如何，普契尼的旋律能夠直接打動人心深處。巴赫、莫扎特、貝多芬、舒伯特、蕭邦、布拉姆斯等等，亦曾寫出一闕闕百年以來仍能直接打動人心深處的旋律。那些旋律都是對人生的嘆謂，既簡潔亦豐富，既感情洋溢亦清通輕靈，既有教人欣喜的美，亦有伴隨任何極美事物的悲劇感。試問近五十年來，有沒有人寫下過這種奇跡般的聲音線條？

2007年4月30日



FAZIOLI

www.fazioli.com

Made in Italy 意大利製造



The choice of great masters

鋼琴大師之選擇

Aldo Ciccolini

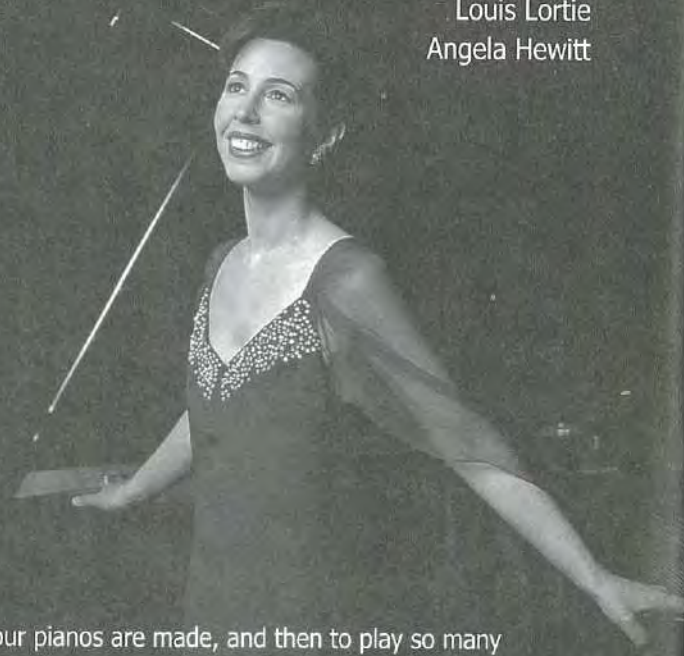
Nikolai Demidenko

Herbie Hancock

Nikita Magaloff

Louis Lortie

Angela Hewitt



Angela Hewitt

It was a fascinating experience to see where and how your pianos are made, and then to play so many beautiful ones.

They are a joy to play and will continue to give one enormous pleasure!

Angela Hewitt



柏斯琴行 PARSONS MUSIC

柏斯旗艦店 黃埔聚寶坊 Parsons Flagship Whampoa	2365 7078
香港總行 銅鑼灣時代廣場 Hong Kong Showroom Times Square	2506 1383
九龍總行 九龍塘又一城 Kowloon Showroom Festival Walk	2265 7882

www.parsonsmusic.com

鑽石山荷里活廣場 Plaza Hollywood, Diamond Hill	2322 0223
旺角新世紀廣場 Grand Century Place, Mongkok	2628 3288
藍田薈港城商場 Laguna City, Lam Tin	2717 9688
荔枝角昇悅商場 Liberte Place, Lai Chi Kok	2204 4988
紅磡漁人碼頭商場 Fisherman's Wharf, Hung Hom	2334 1338
將軍澳新都城中心 Metro City, Tseung Kwan O	3194 3638
將軍澳將軍澳中心 Park Central, Tseung Kwan O	3417 4338
沙田新城市廣場 New Town Plaza, Shatin	2609 3998
沙田馬鞍山廣場 Ma On Shan Plaza, Shatin	2642 8123

屯門屯門市廣場 Tuen Mun Town Plaza, Tuen Mun	2441 7818
大埔八號花園 Eightland Gardens, Tai Po	2665 8688
大埔大元商場 Tai Yuen Shopping Centre, Tai Po	2665 8808
粉嶺中心 Fanling Centre, Fanling	2677 1985
葵涌葵涌商場 Kwai Chung Shopping Centre, Kwai Chung	2610 2080
東涌東涌灣畔 Tung Chung Crescent, Tung Chung	2109 2882
中半山戲院道 Bonham Road, Mid-levels	2858 9011
北角港匯城商場 Island Place, North Point	2104 1588
北角和富家居庭 Provident Centre, North Point	2189 7321



創造音樂 成就未來

穿梭於調式、調性與無調性之間

——現代音調新探索

黎尚冰

回顧二十世紀的音樂歷史和理論，大都以無調性音樂為中心，非無調性音樂地位始終屬次等。隨着新世紀的來臨，音樂多元化的趨勢越見明顯，無調性音樂作為主流的地位亦開始受到質疑。這篇文章是以一個開放包容的態度，重新探討調式、調性與無調性在現代音樂中扮演的角色，並建議一套貫穿古今中外音調系統的實用作曲理念，讓作曲朋友作參考。本文分兩大部份：首先是調式、調性與無調性在音樂歷史的演變與關係，然後是融合三種音調系統的新作曲理念。

調式、調性與無調性在音樂歷史上的演變與關係

西洋音樂史從音樂理論的角度去看，大致上可分為三個階段：調性前（巴羅克時期之前）、調性中（巴羅克至浪漫時期）和調性後（二十世紀）。中世紀和文藝復興時期的音樂基於教堂調式。十六世紀後期至十七世紀初期，調式逐漸被大小調取代。隨着鍵盤樂器功能和聲的確立，十二平均律的採用，樂器不斷地改良（尤其是鍵盤樂器），調性成為十七世紀至十九世紀歐洲藝術音樂的理論基礎。

十九世紀中後期，調性開始面對不同的挑戰：

（一）華格納延綿不絕沒有解決的半音和聲，將調性的功能瓦解。

（二）東歐和北歐民族樂派將民族音樂的調式旋律溶入調性音樂中，創造出有別於歐洲主流音樂的新聲響。

（三）法國作曲家法朗克將遠古的教堂調式重新介紹到浪漫派音樂創作，在旋律及和聲中均作出突破。

二十世紀初期的主要音樂風格大致是以上三種新調性路向之延續：

（一）德奧主流派（高度半音和聲）：華格納—沃爾夫、史特勞斯、馬勒—荀白克（無調性）等。

（二）民族樂派（民族調式）：
I. 俄羅斯：五人樂派—史達拉汶斯基

II. 東歐：史麥唐納、德伏扎克—巴爾托克

（三）法國派：法朗克—德布西、拉威爾等（印象派和新古典樂）。

※ 德布西和拉威爾的影響亦包括不同民族的音樂和新古典樂派。

如下歸納：二十世紀初期德奧主流新樂派走向無調性（特別是十二音列）；德奧以外的新樂派則走向調式。當然，傳統調性音樂一直存在，但已經不屬於主流了。

第二次世界大戰後，前衛音樂（無論是高度複雜的序列音樂或自由的機遇音樂）都屬無調性。六十年代以後，很多作曲家開始重新採用調性，以擺脫單用無調性的局限。在引曲拼貼的音樂中，調性與無調性音樂的並存通常是對立的，代表着古與今的對話，帶出一種時空交錯的超現實境界。至於簡約主義（或微模主義）的音樂，則採用調性或調式的簡單音型多次重複，對複雜的無調性音樂作出強烈的回應。當然，很多現代作曲家一直堅持主流無調性的路線。

調式在現代正統音樂中的運用，多數與民族性有關。一個世紀前，調式在傳統調性音樂中的突破，至今已演變成調式在主流無調性音樂中的突破。現代中國作曲大師朱踐耳的交響曲中採用十二音列與五聲音階的無瑕結合就是一個好例子。

從以上的分類，可以得出

其實調式與調性在二十世

紀的爵士樂與流行音樂一直沿用。這裡，筆者必須一提二十世紀法國音樂與美國音樂的關係。二十世紀初期，很多美國年輕作曲家到法國跟隨著名的女作曲老師保蘭瑞（Nadia Boulanger）學習作曲。那些年輕美國作曲家包括柯普蘭（Copland），皮士頓（Piston），蓋希文（Gershwin）等。保蘭瑞曾教授數百位出色的美國作曲家，她對美國現代音樂的深遠影響是不容忽視的。另一方面，爵士樂自早期開始，已經在法國深受歡迎。拉威爾作品中常用的七和弦、九和弦、十一和弦及十三和弦，在第二次世界大戰後的爵士樂中亦被廣泛採用。由此可見，二十世紀初期的法國音樂與美國音樂的發展有着互相影響的關係。

爵士樂基本上是調性音樂，和聲雖然複雜，但大部份是功能性的，即與部份則廣泛運用調式音階、五聲音階、八聲音階等。這種調性與調式和各種音階的融合，是爵士樂的一大特色。

六十年代的自由爵士樂 free jazz 更突破調性，走向前衛尖端，與主流前衛派音樂並駕齊驅。在流行音樂方面，不論旋律屬大調或小調，終止式多數採用調式的全音級進，（降七度至主音）。Dorian 調亦間中在流行曲和流行民歌中採用，例如 The Beatles 的 Eleanor Rigby 和台灣校園民歌《橄欖樹》等。

總括而言，二十世紀的音樂大部份穿梭於調式、調性與無調性之間。作為音樂學生，假若想學好二十世紀音樂，必須對調式、調性和無調性有一個清晰的了解。作曲就是最佳研究途徑：嘗試寫作不同音樂風格的過程中鑽研各種音調結構的技巧和竅門。調式、調性與無調性的靈活運用反映出作曲者對古今中外音樂風格掌握的能力。能夠靈活地在一首作品中運用調式、調性與無調性的技巧，不單可以讓作曲家自由地表達各種意念，還為作曲家開創一條新路向，邁進廿一世紀多重音樂文化融合的新里程。

如何在作曲中靈活地運用調式、調性與無調性？

假如學習作曲的朋友希望在作曲中靈活地運用調式、調性和無調性，可跟隨以下步驟：

1. 首先了解各種音階結構、旋律樣式、音程關係及和聲特性。
2. 找出不同音階、旋律樣式、音程關係及和聲中相同及相近之處，作為轉換音調系統的橋樑。
3. 在作品適當的時候和地方（由一種音調系統轉去另一種系統時），套上暢順的轉換方式，令音樂聽起來自然。

一直以來，作曲課程中提供的音調技巧訓練多停留在第一步，然後由學生自己繼續摸索。筆者認為，引導學生行上

第二步，將會是作曲教學上的新突破，而實行上並不困難。在旋律音程結構開始入手，也許是最容易。

例如 C-D-E 三個音（0, 2, 4），可以暗示以下各調：C 大調、全音音階、五聲音階首的三個音 1-2-3；A 小調音階的 3-4-5，或 E 小調、E Phrygian、E Locrian 調式的 6-7-8 等。

假如換一個音：C-D-F（0, 2, 5），暗示的音調就有顯著改變。（0, 2, 5）的聲響比較似調式。C-D-F 可以作為 F 大調和五聲音階的 5-6-1；C 大調，C 小調，C Dorian 和八聲音階，1-2-4；A 小調 3-4-6 等。

至於 C-Db-Eb（0, 1, 3）這個表上看來是無調性音樂常用的音程組合，在不同音調中也扮演不同角色：它是八聲音階中的骨幹音型；C Phrygian，C Locrian，調式的 1-2-3，降 A 大調的 3-4-5（可配 I 和弦），降 D 大調的 7-1-2（可配 V 和弦），F 自然小調的 5-6-7，降 B 小調的 2-3-4 和降 E Dorian 的 6-7-8。這個音程組合的潛質非常大，因此是穿梭調式調性與無調性之間的好橋樑。從以下的表，可以看出同一音程組合在不同音階中扮演的角色。

音程組合與各種音調關係對照表

Set Prime form	Major	Minor	Dorian	Phrygian	Lydian	Mixolydian	Locrian	Pentatonic	Octatonic	Whole-tone
{0,1,3}	3-4-5 7-1-2	2-3-4 5-6-7 #7-1-2	2-3-4 6-7-1	1-2-3 5-6-7	4-5-6 7-1-2	3-4-5 6-7-1	1-2-3 4-5-6	X	✓	X
{0,1,4}	X	#7-1-3 (harmonic)	X	X	X	X	X	X	✓	X
{0,1,5}	3-4-6 7-1-3	2-3-5 5-6-1	2-3-4 6-7-2	1-2-4 5-6-1	4-5-7 7-1-3	3-4-6 6-7-2	1-2-4 4-5-7	X	X	X
{0,1,6}	7-1-4	2-3-6	6-7-3	5-6-2	4-5-1	3-4-7	1-2-5	X	✓	X
{0,2,4}	1-2-3 4-5-6 5-6-7	3-4-5 6-7-1 7-1-2	3-4-5 4-5-6 7-1-2	2-3-4 3-4-5 6-7-1	1-2-3 2-3-4 5-6-7	1-2-3 4-5-6 7-1-2	2-3-4 5-6-7 6-7-1	1-2-3	X	✓
{0,2,5}	1-2-4 2-3-5 5-6-1	1-2-4 3-4-6 4-5-7	1-2-4 4-5-7 5-6-1	3-4-6 4-5-7 6-7-2	2-3-5 2-4-6 5-6-1	1-2-4 2-3-5 4-5-7 5-6-1	3-4-6 6-7-2 7-1-3	2-3-5 3-5-6 5-6-1 6-1-2	✓	X
{0,2,6}	4-5-7	4-5-#7 6-7-2	3-4-6	2-3-5	1-2-4	7-1-3	5-6-1	X	✓	✓

因篇幅所限，這個表列出的三音Set全是Prime form，故未顯示每個Set轉位後的旋律樣式。但這個表已提供多種音調選擇的基本參考。其實以上多數音程組合都能夠在調式、調性和無調性中運用，其中(0, 2, 5)在調式和調性的採用上最為廣泛，而(0, 1, 4)就比較局限於小調和八聲音階。

一般三度和弦除了增和弦之外，都具有調性和調式的功能性，但那些和弦可以在八聲音階中靈活運用。

三和弦在不同音調的功能性

Set	Major	Minor	Dorian	Phrygian	Lydian	Mixolydian	Locrian	Pentatonic	Octatonic	Whole-tone
{0,3,6} (Dim triad)	vii ^o	ii ^o , vii ^o	vi ^o	v ^o	iv ^o	iii ^o	i ^o	X	✓	X
{0,3,7} (Mim triad)	ii, iii, vi	i, iv	i, ii, v	i, iv, vii	iii, vi, vii	ii, v, vi	iii, iv, vii	6-1-3	✓	X
{0,4,7} (Maj triad)	I, IV, V	III, V, VI, VII	III, IV, VII	II, III, VI	I, II, V	I, IV, VII	II, V, VI	1-3-5	✓	X
{0,4,8} (Aug triad)	X	III ⁺ 少用 (harmonic)	X	X	X	X	X	X	X	✓

根據Set Theory，(0, 3, 7)與(0, 4, 7)的音程結構是一樣的，(0, 3, 7)才是Prime form。

了解每個音型暗示的各樣音調可能性，就可以靈活地轉換音調系統。以上的舉例只作參考，至於實際上如何在樂曲中轉換音調系統，令樂曲聽來流暢，有音樂感，就由大家慢慢研究吧！歸根究底，作曲需要表達意念，了解不同音調系統微妙關係是用來表達意念的一種有邏輯而實用的工具。



談談本港業餘民樂團

司徒敏青

從手頭上一些陳舊的音樂會節目表中，隱約地可以看到本港業餘民族管弦樂團的一點發展情況，當然，這些情況肯定不會全面。在有總比沒有好的原則上，這些資料也很有用，起碼能夠給年青的民樂愛好者感受到前人在這方面的努力，才能創出目前的興盛局面。

第一份資料是一九五〇年，位於中環干諾道中的香港華人文員協會的歌劇團為了紀念冼星海先生逝世五週年而演唱《黃河大合唱》，那是早期出版的版本，依照樂譜上的要求，組織了一隊包括二胡、笛子、三弦、秦琴、口琴及少量打擊樂器的樂隊。指揮是當代的一位著名的粵語片導演秦劍，當時他還沒有成名，用的名字是陳健，他還有一個作曲才用的名字叫陳鳴琴。這場演出在五一年重演，指揮是源漢華，演唱《黃河怨》的女高音是王若詩。這可以說是本港業餘民樂團的雛型，也應該可以說是萌芽時代。接着是內地來了一個名為「中國藝術團」在

北角的璇宮戲院上演，應該是皇都大廈的地址。藝術團的盛大演出，帶來了一項廣東音樂小組奏，演奏者全是廣東音樂圈內的頂級人物，以簡單的多聲部方式演出。引起了本港一股廣東音樂潮，很多地區性和學校都熱衷這項演出。本港業餘民樂正在發展，這似是醞釀的時期。

五十年代後期，大概是一九五七年底的事，位於九龍城的華南電影工作者聯合會開始組織一隊能夠演奏多聲部的合奏小組。一九五八年為了一場籌款的演出而把小組擴大，成為全港第一個具有規模的民族管弦樂團，這大概可以稱得上是一個開始發展的時期。自此之後，年青的學生、職業青年與中老年一族，紛紛地相繼而起。有的稱為民族管弦樂團，有的稱為中樂團、國樂團，名稱不同，內裡一樣。在樂器方面，則各有特色，就自己的條件而定。樂譜方面則各師各法，就自己的條件而改編，很多都是從唱片中記錄下來，沒有目前那麼全面。

六十年代開始，國內很多從事中樂的專業人士紛紛移居本港，以他們的專業知識和技術，培訓了不少年青的高手。他們聯同在一起，同心合力地推廣和發展本港的民族管弦樂團。在當時來說，這類樂團如雨後春筍一樣，相繼湧現，使人感到興奮。

八十年代，民族樂團的發展更為蓬勃，一九八一年，宏光國樂團邀請了有魔笛之稱的笛子演奏家陸春齡與琵琶演奏家湯良興從上海來港，成為當年的大盛事，接着八三年秋天，大概是十月下旬，由彭修文領導的中國廣播藝術團民族管弦樂團訪港演出，還在香港華人文員協會的排練場地舉行一個歡迎會，當時隨團而來的有曾在演藝學院當過中樂系主任的二胡高手王國潼、笛子高手簡廣易、琵琶高手俞良模等受本港民樂界歡迎的人物，當然，彭修文先生也不例外。他們訪港，對本港民樂活動起着一個很強烈的推動和刺激的功能。回憶當年的熱烈、歡樂情況，心中猶有餘味。本港也有

不少音樂先進與前輩也有參與，在茶餘飯後談起當時的情況時，都感到得益不少。

接着，另一個以年青的民樂高手為成員的中國青年民樂演奏組來港表演與訪問，還在浸會學院與香港業餘民樂團舉行一次聯歡。由於年青人較多，場地頗大，出席者眾多。當時這批年青高手包括了二胡姜建華、琵琶劉桂蓮、揚琴黃河等。目前在國內已是執民樂的牛耳，成為獨當一面的名家或是高等院校的教授了。

國內的名家、高手來港，對本港民族管弦樂團的發展，

起着很大的刺激作用。高手湧現，樂器配置較為全面、精良，低音樂器與中音樂器使樂團的音量和音色都顯得充實、飽滿和增強表現力。

六十年代東初指揮的華南電影工作者聯合會、香港華人文員協會的民族管弦樂團、陳自更生的宏光國樂團、黃芷芳指揮的基督教女青會國樂團等，成為當時活動得最頻繁的民族樂團，宏光與女青目前還在活動，應該是本港目前最長壽的民族樂團了。

七十及八十年代，本港的業餘民族樂團的活動更多，在

新界的香港青少年國樂團、樂樂國樂團、新聲、青協等民樂團的活動力更為強勁，還培育出大批年青的民樂高手，使人刮目相看。二千年開始，本港的業餘民樂團更有活力。二〇〇六年十月一日，香港中樂團協會成立。參與的業餘及職業樂團有四十四個之多。在成立音樂會中，東初、于焱、湯良德、郭亨基及閻惠昌分別擔任指揮聯合樂團。音樂會很熱鬧，成績良好，全場爆滿。顯示出業餘及職業樂團以「同心互助創未來，團結和諧譜新章」為宗旨，創造出未來的美麗前景。

TOM LEE Music
通利琴行
有通利，音樂更完美。
Think Music Think Tom Lee

美妙樂章
藝術典範
THE ART of Music

SINCE 1952

東 南 亞 最 具 規 模 樂 器 總 匯

TOM LEE Music	九龍總行 尖沙咀金馬倫里 2723 9932	葵涌總行 葵涌廣福商場 2 2987 2088	葵青總行 葵青大百城 1 2569 6111	葵翠總行 葵翠高街29號 2833 6793
	香港總行 灣仔告士打道144號 2519 0238	旺角總行 旺角市興樓 2 2458 9110	葵芳總行 葵芳新港城中心4 2833 4103	葵興總行 葵興新港城中心2 3194 3063
	新界總行 沙田連城廣場1-5號 2602 3829	葵翠總行 葵翠新港城廣場 2639 1708	葵翠總行 葵翠新港城24號 2639 9265	葵翠總行 葵翠新港城廣發及快捷車 2639 9265
		葵翠總行 葵翠新港城A座地下 (B33) 2851 2828	葵翠總行 葵翠新港城文化中心 2368 7515	葵翠總行 葵翠新港城廣發 2523 3261



音專校友展風姿



美 荇

香港音專創校已五十七年，跨越了兩個世紀，其間整個世界已大為改變，而本土的音樂環境亦從乾涸的「沙漠」漸漸栽種出萬紫千紅的「花園」。香港音專數十年來雖然歷盡艱辛，樂教精神至今仍是薪火不斷，對音樂界的發展有長遠的貢獻。

香港音專的非牟利教育理念在經濟掛帥、崇尚名利的現代社會中從來都十分困難，而一群懷着「音專精神」的忠誠校友，他們多半都並非富強，但一直是一股支持母校的力量。

音專校友老中青各輩人才濟濟，實而不華，為優秀音樂藝術傳統價值而努力。例如去年「香港音專校友會」曾傾力籌辦深具歷史與文化意義的演出：紀念野草詞人韋瀚章教授誕生一百週年，題為「野草重青」的特別音樂會，足見音專校友尊師重道，對藝術歌樂持守熱情和專業水平。當天節目台前幕後盡是歷年音專校友精英，更邀得著名歌唱家前輩音專校友潘志清女士和莊志康先生再顯功架，還有清唱劇朗誦名家劉福明，聯同賴潔冰等多位唱家班及經驗豐富的校友合


唱團，演繹了精心安排的歌樂精品，黃友棣教授、許翔威老師和年青校友許德彰都為紀念韋瀚章教授譜寫新歌，整個「野草重青」節目反映了一代歌樂詞人的藝術、深刻的歷史與情感、和對未來的宏願和實踐，別具意義。

今年七月十五日舉行的「香港音專五十七週年音樂會」亦有不少中生代及年青一輩的音專校友擔綱演出，包括旅居美國紐約的鋼琴家李依向，她曾在卡內基音樂廳及林肯中心舉行獨奏會，並經常演出華裔



作曲家的作品，促進中外音樂交流。參予結他與合唱作品『霧中的樹』演出的著名結他演奏家周啟良，活躍近二十年，已出版數張唱片，並首演了許多新作品，不斷拓展古典結他與其他樂器合奏的表演形式。年青女高音陳錦儀，是近年歌唱界閃亮的新星，年初剛於北京舉行的「全國推廣普通話形象大使選拔賽」中獲頒教師組才藝類(美聲唱法)一等獎。合唱指揮麥炳真、鋼琴伴奏陳馬奇和鍾國衛都是音專校友的中堅分子，表現成熟穩健。師隨蔡國田老師的年輕單

簧管手鄭家惠，歷任香港交響管樂團首席及香港交響室樂團單簧管首席，數年前已獲選於音專校友會「音程跨越半世紀音樂會」中首演李德君及李琦琦兩位校友的新作品。這年參加週年音樂會合唱的團員，也有不少卓有成績的音專校友，長久支持音專的女低音歌唱家朱慧堅老師便是其中表表者。此外，還有指揮出色的李蔚麗、何廣樺和區品聖，熱愛唱歌的謝潔清、黃寶玲、黃小娟、張玉玲、韓月霞、陳華勝等。

實在經常為音專出一分力而不計名份與回報的校友名字難以盡錄，許多皆學有所成，專於音樂工作。數十年來，風雲萬變，音專校友一脈相承、心繫母校，不嫌園庭狹小，只願努力栽花。每次香港音專校友會的活動，或音專週年音樂會，能看到音專校友數代同堂，亦師亦友，無分彼此，合力唱出和諧樂韻，其情可貴，讓人感動。 



老師，你仍有夢嗎？

莫安妮

作為音樂老師，我有一個夢……

幾年前我到遠離市中心的天水圍一間新的中學作「開荒牛」。開荒初期我是學校的唯一的音樂老師，因此要肩負着建立整間學校音樂氣氛的使命，並以引發學生對音樂的興趣為首任，嘗試在這片新的土壤上實踐自己的教學理想。開校大半年之後，我有感動希望這批年輕人可以有學習樂器的機會，便想，不如嘗試成立管樂組。可是，我身邊的人都認為要成立這些「高檔」的玩兒將會是吃力不討好，學生的父母既沒有足夠的經濟能力，同

學們的集中能力亦有限，再加上他們那只有三分鐘熱度的性格，要他們學樂器是「天方夜譚」。但我不想因為家庭背景而讓年輕人錯過了學習樂器的歡愉、享受，我也相信音樂本身有其神奇的感染力來吸引他們。我仍有這個夢有此念頭之後我便向辦學團體申請經濟資助，可惜不獲接納！我的學生有些連校服錢也拿不出，若果沒有資助，他們怎能付出學費？而學校亦不可能花一大筆錢來購買樂器，因為開校初期，每科，每組別都要有經濟的支持，我明白校方不可單單將資源投放在音樂科上。可是，我不想因此將計劃擱置，

便作出一些讓步，期望既可以得到校方的支持，亦能讓有心的學生可以有機會學習。首先是樂器方面，為了省錢，便從內地訂購一批便宜的樂器。至於導師方面，因經費不足，當然不可以請有經驗的導師。最後，木管、銅管各請一位導師，他們兩位都是剛中學畢業十多歲沒有經驗的年輕人。雖然如此，我也樂於聘請，他們都需要別人給機會才會成長！況且，他們亦要求很微薄的導師費呢！計算下，相信都有部分學生有機會負擔得起學費，就是這樣，一個夢想便產生了。



還記得第一次上課時我與學生一起試吹學器，當我拿起一支次中音色士風時，頓時間鼻子一酸，眼泛淚光，心想，這不是樂器，這是一塊鐵！而放在這批樂器旁邊的是我所擁有閃閃生光的短號，一比之下，心中很不是味道，為什麼要讓學生們「捱」呢？後來我想通了，在困難當中長大的年輕人相信將來的生命一定更有韌力。我們每一星期練習兩次，每次兩小時；對於他們來說真的不簡單，我需要多方「軟硬」兼備作「嚴父」亦作「慈母」。因為七種樂器只有兩位導師，我這音樂老師當然都要「落水」幫助教授。練習時並不是每件樂器分開地教授，是所有樂器同一時間一起學習。但此練習方法的好處多過短處，學生一開始便可以有合奏的經驗，也習慣聆聽別人，而練習時亦不會過於沉悶。

成立後一個月，我作了一個大膽嘗試，就是讓他們幾個月之後參加「學校音樂節」的木管及銅管的小組項目。可能別人會覺得此舉是沒有自知之

明，但是這些比賽的原意不是讓學校作交流，讓學生有表演機會？為何參加比賽只為了得獎而參賽？況且，我的目的只有一個，而這也是學校當年其一的目標：讓學生「衝出」天水圍，讓他們有更廣闊的視野。可是，這個比賽項目既沒有分區，也沒有分齡，真的有點為難；但既然此項目沒有程度上的最低要求，有何不可？我本着自己的宗旨和理想拼幹下去，我相信我對學生有足夠的支持、鼓勵，他們不會有不安的感覺。

比賽前我小心地為學生作了很仔細的「心理輔導」，告訴他們其他學校的同學年紀會比較大並有較多經驗，就把這次比賽當作是一個很好的交流機會，也讓這些哥哥姐姐的成就作為自己日後努力的目標。言談間有一位同學問我：「那麼他們（主辦單位）有沒有預備“新秀”獎呀」？我說：「有，Miss Mok 已給了你們，你們在我心中已經拿了」。可愛的中一學生聽完之後已高興、滿足。

比賽當日我們一起到荃灣大會堂，預備出場時，我伴着他們到後台，在螢光幕上看着他們步出台。只見他們像一雙筷子般的幼小身型卻拿起與他們身型不大相稱的樂器走到台中央！我很滿足，因這些連香港市中心都甚少踏足的年輕人，今天可以在偌大的音樂廳完完整整地奏完那首雖然只有一頁紙的自選樂曲。是的，我們達標了，我們已衝出天水圍！

當自己在教學時面對困難而想放棄、退縮之時，我不其然會想起一段又一段教學上的小插曲，我告訴自己我曾經有夢，亦提醒自己仍然要作個有「夢」的老師。

還記得有人說過「無夢最窮」！



Cage

——是非作曲家。/?



許翔威

I have nothing to say and I am saying it
and that is poetry.

-JOHN CAGE

寫John Cage，說是非；爭論、詩論、謬論，彷彿可以沒完沒了，卻又往往不知怎說、無話可說。

無論如何，任何一部二十世紀音樂史冊，也不能漏掉John Cage：美國人，生於一九一二，卒於一九九二。他製造了現代音樂一些新現象、新建制，甚至把音樂和作曲的傳統定義大大改變。也許人們沒有被他的樂曲感動，而今天的音樂會亦很少上演他的作品，Cage的創意仍能成為不少藝術工作者尋找突破的借鏡。他除了有數百首音樂作品，還寫了好幾本書，還有詩，還有繪畫，這個越軌的作曲家無疑是個藝術天才，這個天才連一頁樂譜一個音符也省卻便寫出了一首任何人都可以上台表演的樂曲，那就是Cage最「知名」最獨特的一首「作品」——4'33"。

《四分三十三秒》

任何樂器或樂器組合
演奏家或演奏家們
不演奏
不動
四分三十三秒

4'33"在一九五二年「首演」，在那時那地，沒有聲音產生？沒有藝術的聲音產生？沒有藝術產生？音樂在那裡？沒有聲音的音樂，不是用耳朵去聽的音樂？絕對的靜默在那裡？沒意識去察覺存在的聲音、有意識去察覺聲音的不存在……

Cage還有另一首作品，名字叫0'00"。

音樂出現，會隨時間消逝。時間可否從音樂裡抽出來？有沒有沒有時間的音樂？哲學家從時間想到生死、存在、知覺、因果，想出剎那可是永恆；科學家從時間想到光年、超光速、宇宙大爆炸、宇宙的始末。音樂的黑洞裡又會有音樂嗎？音樂在死亡之後還有音樂嗎？

Cage揚言他投身音樂，自命是個作曲家。他跟隨過Henry Cowell、Adolph Weiss及Arnold Schoenberg三位作曲家學習，曾為各種樂器以至樂團及歌劇院譜寫樂曲，要找他作品的樂譜或錄音毫不困難。然而有些人並不把Cage看作一個作曲家，（Schoenberg便說他是個發明家，他比老師實在有更多新穎的念頭）；有些人把Cage看作一個思想家，（也許是叫人們不必聽他的音樂，而要聽他的道理）；有些人更把他看成未來音樂的先知。（也許過去的音樂文化將來都要被視為殘舊廢物？）

John Cage的名字響噹噹，唧唧上口不斷演奏的作品卻又沒有，他是作曲家之中一個非常特別的現象，



Cage 存在於音樂圈子範圍之外，比存在於音樂圈子範圍之內還要多。

一九六二年，Walter de Maria 為 John Cage 做了個雕像——一個高七呎一吋的長立方形的籠。

一九六五年，Edwin Morgan 把 Cage 的一句說話發展成《Opening the Cage :14 variations on 14 words》，其中兩句是：

To have nothing is poetry and I am saying that I say it.
It is saying poetry to nothing and I say I have and am that.

John Cage 用了許多新觀點看音樂、製造音樂。他有許多不尋常的念頭，有許多不尋常的行動，他的不尋常念頭和不尋常行動，影響了其他人，去尋找更多不尋常的念頭和行動。

十八歲那年，他離開學校前往歐洲遊歷，原想累積見聞當一個作家，但不久他的興趣已轉到建築、美術和音樂方面。在巴黎，他初嚐現代藝術的滋味，後來他便立志於作曲，開始發掘與發明新的聲響，新的理論，新的表現形式、新的價值觀、新的定義。

Cage 在四十年代弄出了 prepared piano，叫人耳目一新。他把螺絲、鐵釘、橡皮等小東西放進鋼琴的弦線之間，變成一人控制多種音色的敲擊小樂隊，讓單調老套的鋼琴音樂展現嶄新的聲響。

Cage 強調新。新音樂需要新的聆聽角度、態度。可是當新的美術、新的舞蹈、新的文學的觀賞者和讀者都有了新的態度去接受新事物時，音樂聽眾還大多反覆地欣賞舊的音樂。現代人需要現代文學現代舞現代畫，是否也需要現代音樂？怎麼樣的現代音樂？Cage 強調現代，他說自己不能，也不想移居到另一時代。他認為現代人所能感知的東西比前人更多更複雜，他知道有位著名的鋼琴家在練習極難彈的無調性音樂時還把兩個電台播放的節目同時聆聽着。

十二部收音機放在音樂廳內同時「演出」，由二十四人分別按指示選台及調校音量，沒有人——包括作者——能預計怎樣的音樂會出現，Cage 把不是必然又是必然的一段聲音結合切割出來給聽眾欣賞，在他之前這是從未有過的事。

Cage 希望人們敏感地去捕捉一切聲音，在複雜混亂的表層下找出脈絡，但似乎現代人如果可以選擇，還是不想面對複雜與混亂。很多人都向 Cage 提出質問，而他又樂於答辯，他是個理智的反叛者。

任何能發出聲音和沒有聲音發出的東西都會成為 Cage 的樂器；音樂廳不是困住他的作品的牢籠；音樂界不知他應該在界外還是界內。以音樂的傳統角度，人們對他的理念不明所以，只能把他當作一個頭腦靈巧的音樂實驗者，有些人還認為是 Merce Cunningham 的現代舞讓 John Cage 世界聞名（令他增加收入倒是不爭事實）。Cage 自己也曾說：「我留意到音樂家並不喜歡我，但美術家卻相反。」

有些人對 Cage 的音樂不屑一聽，或者是覺得他所寫的音樂、他理念中的音樂已可以在日常生活中遇到、聽到和看到，又或者相反地，根本找不到，根本不存在。或者 Cage 把音樂的疆界劃得太遠太模糊了，又或者已完全沒有範疇可言。甚麼也可以是音樂，連沒有聲音、沒有時間也是音樂。沒有動向、沒有連接、沒有歷史、沒有意圖、沒有與任何東西聯



上意義的聲音，也可以是音樂？作曲家也可以不用腦筋和靈感去設計音樂的進行了，他可以依賴命運代勞；五十年代，Cage以擲骰或擲毫來製造他的Chance Music。有些樂譜已不再是音符或演奏指示，如果Cage把一首詩看成樂譜要人演奏出來，或者你可以把一幅畫，我也可以把一束花看成樂譜演奏出音樂。

新奇的意念和形式都受自然的制約，John Cage亦沒有造成天翻地覆。答非所問、玄之又玄的論辯，還是有着不可估量的影響力。詩、哲學、音樂，往往也是這樣，有難以概括的啟示。

Cage曾熱衷於莊子和禪宗，以致他追尋虛空與寂靜，他說自己把聲音拋進靜默。東方音樂的單純與坦白成為西方音樂的新理想。他碰到一本翻成德文的《易經》，如獲至寶。世事變幻莫測？陰陽六十四卦象竟成為這美國人的作曲工具。（人算還是天算Cage晚年在紐約碰上中國鬼才譚盾？非典型東方女子陳靈更再早便已成為Cage彈弦/預備/玩具鋼琴的advocate。）古老的東方思想注入現代的西方，或者可以使複雜紛亂的科技與機械世界得到紓解。/?

藝術在Cage的眼中是宗教：有愛，有和平，關懷所有人的心靈。也許那是全人類應該共有的宗教。他有一段日子迷上了種植蘑菇，研究其性別，他曾說過不再願意當一個作曲家，專注於別緻的蘑菇，他希望能脫離被比拚和嫉妒荼毒了的音樂世界。他有許多想法，又會不斷更新或推翻從前的想法，而每個想法出來了，他便十分肯定，毫不理會其他人的批評。他出版了許多日記，其中一本題為《如何改進這世界（你只會把事情變得更差）》。

他的美術眼光甚好，連手抄稿也甚整齊好看。文字也好，音符也好，都能發揮他在平面設計方面的才華。他還寫了許多和音樂沒關係的東西，他還喜歡寫詩。一九七二年七月十三日，他在飛機上為一位名叫Verena的空姐寫了這個：

a Viary without birds
(airplanE
fRom, frankfurt
to basEl), hostess
recogNized me,
Asked for a poem

不難想象，John Cage是個多麼有趣的人，他的文字、他的美術、他的音樂、他的哲學，也是十分有趣。

陳黎寫了一首題為《公開的籠子——給約翰·凱吉》的詩，有這樣的一段：

一隻帶着籠子飛翔的機器鳥
一顆上緊發條的意念的炸彈
用孤獨，然而清晰的心跳
呼應落葉的姿勢，流水的速度
在眾弦爭鳴的午後，用
震耳欲聾的沉默
炸開世界
炸開世界的籠子
讓我們聽見公開的音樂

要為「作曲家」定義已非易事，要為Cage定位更不是易事，是與非不再很明確。現在，文章的最後一個字，或樂曲的最後一個音，不再一定明確。 罌

原載於《呼吸詩刊》第三期〔委約特稿〕

創新

不怕拘泥不怕潮

專心創作用新招

建基傳統方成事

百載樂花永不凋

嚴樹明

當音符成為新移民

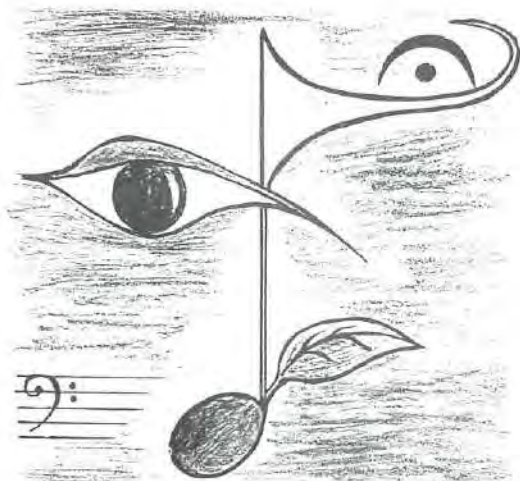
陳家富

初夏的夜店
玻璃與鋼材
觸碰之處仍覺絲絲春夜寒意

冷空氣
夾雜菸草的餘薰
穿過通風口
與穿過呼吸道的暖空氣
在斗室中相遇
混成一團圈乳白而不清晰的
四分音符
慢慢向外飄散

突然
手機奏起莫札特的鋼琴奏鳴曲
又突然
被一連串
糅合曠悍與溫厚的話音所終斷

至美的曲調遇上被蒙污的音符
彼此慨歎
活在喧鬧與灰煙彌漫的氛圍中
寧可放棄永久居留權
歌力走進陌生的藩籬
潛煉面對各種新恐懼的適應性





生活演義 (1'32'')

在子夜十二時來臨以前
今天尚有一分鐘才結束
跳躍的孩子終因倦憊而安靜
入睡以前還有飄浮的鬼魅
用玩具鋼琴那短促的
銀鈴一樣的樂音來發出笑聲

一切可見的都會一一消失嗎？
在子夜十二時來臨以前
魑魅講述自己的故事，有曲折情節
令人神往的過去，如歷史演義

一切可見的都會……
變成演義嗎？它們原初
只是沉悶瑣碎的日常
在午夜流逝以前
孩子的時間
尚有一分鐘才結束

泥造的城市 (1'33'')

音階構築夢境，它重複又變奏
我們類近的日常生活在緊密接連的窗戶
我們類近又鄰近的居所
裡面有無形事物不斷滋生
我們用膠泥把它變成具體
泥造的星星發光
泥造的我們也替代我們

躍動着為我們吶喊
在看台高處觀看我們
圍繞同一圓圈竭力奔跑

圓圈中心不就是我們捏造的城市？
它的顏色一下子就改變了
我們看着我們
奔跑在泥造的城市裡

玻璃淚珠 (1'27'')

撞擊金屬發出的樂音
像一顆玻璃淚珠
徹夜哭泣過的孩子
也收集他的玻璃淚珠

在昏黃、狹窄的梯間
孩子摔跌在滿佈塵埃和雜物的地上
玻璃淚珠從他的衣服間傾瀉
散落梯級如星系，且鏗鏘有聲
裡面有光，在它們碎裂以前
還有數十個相同
又彎曲的臉

時間演義 (1'22'')

午夜終於結束
緊接的卻是中午
時間未消逝就消失了
不知道它有沒有稍稍露面

有沒有與朋友話別，有沒有悄悄
奏起它的玩具鋼琴
在木條撞擊金屬的聲響中渡過
它的玩具時間，摺疊自己
又選擇性地出現
我們生命中某一特定時刻

再緩慢地，打開它摺疊了的臉
讓我們認出講故事的魑魅
用玩具鋼琴那短促的
銀鈴一樣的樂音來發出笑聲

近似世界的世界 (1'19'')

這就是了，我們曾用膠泥捏造的城市
它繼續自行修築道路
自行拆除我們的手工
再在原處捏造新的大廈

四週都有七彩的工地
何等盛大又何等壯麗
棚架上的工人如彈奏玩具鋼琴
彷彿已看見簇新大廈，在空中
在想像和憧憬中，帶着憂傷

正午在瞬間就過去了
緊接的卻是傍晚
時間重新摺疊起自己
它不會告訴我們下一個抵達的站

在一個近似世界的世界
有一群近似我們的我們
在子夜十二時來臨以前
用玩具鋼琴那短促的
銀鈴一樣的樂音向孩子講述故事
在蕩氣迴腸的、情節曲折又動人的
歷史演義裡發出笑聲

* 題奇John Cage《Suite for Toy Piano》。John Cage《The Seasons》，ECM：2000（ECM 1696）。





魏氏提琴

力求臻美 音色超然

已成功研製頂級純美音色小提琴

Through my dedication to the art of violin making,
I've succeeded in producing violins with
exceptional tone quality and playability to rival
those made by the old masters



Tel **2792 9199**

Visitors are welcome to come to my workshop by making an appointment in advance

Mobile **9388 5562**



e-mail ngaiviola@netvigator.com

西貢普通道26號 26 G/F Po Tung Road Sai Kung



香港音樂專科學校
HONG KONG MUSIC INSTITUTE

MUSIC 全港歷史最悠久的專上音樂學府 UPGRADE 提升您的音樂技巧和修養

教育局立案（註冊編號：E.D.1/28111-52）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：本校開辦專科四年制文憑課程，設下列各系：

1. 作曲系
2. 鍵盤樂器系
3. 管弦樂器系
4. 聲樂系
5. 音樂教育系
6. 聖樂系
7. 中樂系

另設一年制、二年制及四年制證書課程，個別科目設旁聽席，供校外人士選修。

投考資格：具音樂基礎及中五學歷，而有意深造者。

上課時間：1. 共同課：星期一至五下午七時十五分至九時四十五分。
2. 作曲/器樂演奏/聲樂等個別課堂（主修科、副修科）
由校方安排，另行與老師約定時間上課。

校外課程：聲樂、各類器樂、樂理、視唱練耳個別教授及班制短期課程。

正校：九龍深水埗長沙灣道137-143號4字樓 電話：2380 6016
分校：九龍深水埗大埔道18號3字樓 電話：2788 1127
網址：<http://www.hkmi.net>