

我的音樂學習和寫作

(<http://mbda.org.mo/mbda/MMNg.html>)

伍星洪

對我的音樂生涯產生影響的三位人物是周國祥神父、鄧肯和區師達神父。

說到底，我從未正式學過音樂，說得具體點，我從未有系統地學過音樂。只不過，我從小就已對音樂有興趣。記得我讀小三時，音樂老師教兩聲部的“我們再見了”，當他教女同學唱第一聲部時，我順着看第二部的簡譜，便可在心中唱出來；當老師教男生唱第二聲部時，我已可無誤地把握它了。因此，學校每有合唱表演，我必榜上有名。

讀中學時，我參加過周國祥神父辦的風琴學習班，每月繳交三元，其間我也跟周神父學過樂理與基礎的和聲。周神父是上海人，對音樂頗有興趣，靠着堅持的學習把握了音樂各方面基本的知識和技巧，他就憑這些教導我們音樂。就這樣，他成為我音樂上的啓蒙老師。

在認識鄧肯前，我只接觸十九世紀前的西方音樂，對二十世紀的新音樂一無所知。大約於一九七六年的某一個下午，我帶領學生往百老匯戲院看“昆蟲世界”，看完電影後，我在大堂看劇照時，一位高大斯文的黑人也在看劇照，我問他是否剛看完這套電影，他答說“yes”，就這樣我們便交談起來，一道步行回家，原來他與我是街坊。也就在歸途中，音樂成為我們的話題。

鄧肯是美國柏克萊大學音樂系的學生，對我而言，他的音樂修養很高，他向我介紹他的作品時，起初我對他的音響表示費解，他的聲音於我是陌生的，難以理解的，全都是不協和的聲音。於是他建議我聽 Hindemith 的“畫家馬蒂斯交響曲”。我初聽時不知所云，但他耐着性子跟我一起聽，並給我解釋各樂章的含意。經一段時間後，竟給我聽出了一點門道來，耳朵好像較以前順暢了，以前不能入耳的聲音現在竟然覺得理應如此，我亦開始對他的作品發生興趣，原來感覺不協和的聲音也好像變得協和起來了。此後，他把 Bartok 和 Stravinsky 介紹給我，而我竟然愛上了他們。

他說，在他的聲音概念中，協和與不協和已沒有位置，有的只是 rich 和 empty, thick 和 thin，兩者之間的合理對比，就是聲音存在的理由。他進一步說，兩個 rich 的聲音間由於對比，其中之一可以是 empty；而兩組 empty 的聲音同理其中一組可以是 rich，說着時，他就在鋼琴上作示範，我當時似懂非懂，但到底是領悟到一些道理。他又說，聲音有它自己的性格，性格相同的聲音連在一會較為順當，性格不同的，便要小心處理；在寫作時，最重要的是有聽覺，要懂侍識別它們，把類同性格的聲音歸類；他又說，聲音是自由的，但有傾向性，切勿束縛它。他這番理論影響我至今。他又經常與我在鋼琴上測試聲音的「虛、實、厚、薄」，以此加強我識別聲音的性質和性格的能力。後來，他送給我一本 Hindemith 的《傳統和聲學》，着我多做練習，並為我修改；也鼓勵我寫作，我寫得好，他便讚，不好的，便責備。記得有一次，我參考一些台灣作家寫的伴奏寫了一首有伴奏的歌，他看後，大發脾氣：“你怎能寫出這樣劣拙的伴奏，這樣的伴奏，當脫離了旋律時，它便無生命，一無是處，你看舒曼和舒伯特的歌的伴奏多美妙，它們本身就是音樂，完美的音樂，如你以後再寫這些糟粕，不要再給

我看。”這番話，直如醍醐灌頂，把我罵得汗顏無地。他就是這樣一位良師益友，他鑿開了我的頭腦，給我以全新的音樂概念，帶我進入二十世紀的音響世界，我永遠懷念他，感謝他。

鄧肯於一九八二年離澳赴日，我與他維持了兩年的通信，不知怎的，他的音信忽然斷了，直到去年一個偶然的機會，讓我知道他竟是在昆明定居，並與他重新聯絡上，如今，我又竟然成爲他的作品的託管人。

前庇護十世音樂學院院長區師達神父在音樂上給我的是另一種的啓發。他沒有正式教導我，只在有問題時，我才向他請教。他看我的作品時，常指著一些有問題之處說：“這樣可以，但可以更好。”當我改好後，他覺得滿意時，便以笑容表示適合；如不滿意，便會說：“這樣也可以。”於是我又作修改，直到他有笑容爲止。就這樣，他給我的是，聲音進行的多種可能性，他強調對聲音應自我探索，不要倚賴他人修改。他對五聲音階份外有興趣，對台灣的作曲家處理五聲音階的方法，時常予以無情的評擊，尤其批評“升 so”的處理方法。他常對我說，你們要多辦音樂會，但訂定節目單時要小心，不要只討好聽眾，切勿他們喜歡甚麼便給甚麼，應利用音樂會提升聽眾的情操。這句說話便成爲我辦音樂會的指導思想。

我的寫作始自一九七六年的“一星弱火”，當年鄧肯看過後大加讚賞。在他的建議下，我作了部分修改，當時的復民合唱團作了首演。其實，我所有的作品都是爲「我的」合唱團而寫的，自一九八一年至一九九七年我幾乎甚麼都沒有寫過。

我深覺我的作品與澳門其他的作家的作品不一樣，我的不像他們的那麼“傳統”，我認爲他們的聖歌太規矩步，旋律幾乎只是五聲音階或是小調，總是予人一種“畏縮”、“卑下”與“自憐”的感覺。這也難怪，連音樂大師林樂培也認爲中文的經文如以廣州話詠唱，以五聲音階譜寫較爲適宜。但我認爲中文的經文也可譜以其他音階，儘管以廣州話詠唱亦然。所以我寫中文（廣州話）的聖歌時，我總是極力「逼」自己少用五聲音階與注重廣州字音的音高和字句的邏輯重音，務求做到主旋律配合語音的變化。我承認這是有困難的，如果歌詞是官方經文，會增加寫作的困難。雖然如此，我對我的旋律與語音的配合程度仍是感到滿意的。我寫作時，常把歌詞以廣州音反覆頌念和頌唱，旋律確定下來後，便配上和聲，對和聲的進行，我總要多次聆聽，以鄧肯的 rich 和 empty 的理論處理，務求找到性格相類的聲音，如和聲間可依傳統規則處理則作如是處理，如不能時，我寧捨規則而取音效。基本上，這是我寫作的方法和原則。或者因此，在澳門我的作品不太受歡迎。但我仍我行我素。其間，我確實曾有對自己的作品產生懷疑，直至我的“聖母頌”於一九九九年獲刊登於香港天主教區的《禮樂集》以及於二零零零年憑“歡唱大自然”在香港童聲合唱協會與香港學校音樂及朗誦協會合辦的童聲合唱歌曲創作大賽 C 組中獲得冠軍時，我才對自己的創作有確切的信心。畢竟，這些都是別人對我的作品的評價和肯定而不是我在自我吹噓。

當我寫作時，我總是要將我所想的寫出來。例如“聖母頌”，聖母瑪利亞在我的想像中常是痛苦的，我曾見過痛苦之母和七苦之母及心繫刺冠的聖母像；聖母的一生伴隨著對兒子的痛苦之痛，聖經記載，當耶穌出生滿十二日時，聖母抱耶穌前往接受割禮，先知西默盎對她說：“將會有一把刀插入你的心

內。”所以我的聖母歌總是痛苦的，你可以在我的“聖母頌”裏找到不少尖刺刺進內心的聲音形象，曲中第一個和弦原是 D，但後來我改爲 D7，我以此加強尖刺、痛苦的情緒。我另外一首 **Ave Maria** 也是痛苦的。我寫“歡唱大自然”時我曾思考怎樣可以讓人一聽便感到大自然的氣息呢。於是我把韋華第的“四季”中一句 1-543-212-5----改成 1-5（低音）543212-5----(低音) 作首句；又如我寫“天主經”時把首段的兩個“天”字安排在全曲的最高音 f 處，以此表示高天的天父，恰好 f 可代表 **father**；又在歡樂的第二段把兩個“寬”字置於高處，以此表示寬恕是人類的最高情操，而且經文也說我們被寬恕是因為我們寬恕別人；又如“歡欣聖誕”（這是最滿意的作品），我寫這曲時，我想著過去的一件往事，中學時我參加聖誕徵文比賽獲得冠軍，我的文章談到耶穌自出生已開始他的救贖工程，他選擇生於窮苦的家庭，他在肅利的隆冬生於冰冷的岩洞中的馬槽，我要在曲中寫下這個背景，又在同一段的“小耶穌”處用二拍子急迫的情緒表達世人對默西亞的渴望，而以高強音唱出“誕生”讓其在聖堂的空間迴盪而創造第一個高潮；當進入歡快的段落時，我採用了一段拉丁文的旋律 **resonet in laudibus**，作為這段歡快段落的定旋律。

我就是這樣寫作的。