

AYO傳奇背後的文化意義



■ AYO的創辦人龐信在今天的開幕禮上致辭。

附圖是亞洲青年交響樂團 (AYO) 歷年青年樂手所屬國家或地區的統計圖表。這個圖表記錄了AYO充滿戲劇性的傳奇，而在數字背後更透露出被人忽略的文化意義。AYO原是在1989年初夏以中國為基地推行的青年樂手訓練計劃，但生不逢時，遇上89年事件，圖表上的統計數字便在1990年才開始了。2003年香港發生「沙士」疫症亦停辦一年，2004年復辦，原從事音樂教育及樂評工作的創辦人龐信 (Richard Pontzius)，過往每年多數只會指揮樂團巡演的最後一場，這年則指揮了樂團巡演的一半場數！未知是否因此而感到身心疲憊，同年亦宣佈「退休」，2005年AYO便偃旗息鼓。幸好只停辦了一年，2006年又恢復組織。如此算來，AYO自1990年創立，準確地說要到今年才舉行到第二十年 (屆)。

AYO Membership List

(dated: 19 July, 2011)

	China	Hong Kong	India	Indonesia	Japan	Korea	Malaysia	Philippines	Singapore	Taiwan	Thailand	Vietnam	Total
1990	0	29	0	0	18	9	1	11	7	18	7	0	100
1991	0	19	0	0	16	22	2	6	10	16	10	1	102
1992	0	17	0	0	26	10	4	3	11	19	7	2	99
1993	2	14	0	0	29	6	4	0	7	26	9	4	101
1994	8	15	0	0	29	2	3	2	4	24	6	5	98
1995	3	12	0	0	29	4	2	6	6	28	2	4	96
1996	5	13	0	5	25	4	3	6	5	26	5	6	103
1997	18	14	0	1	26	4	5	5	9	10	2	10	104
1998	22	10	0	0	22	11	5	2	0	23	2	7	104
1999	23	12	0	1	19	8	4	3	2	20	3	9	104
2000	5	13	0	1	22	19	6	4	3	20	3	7	103
2001	7	9	3	0	24	19	6	5	4	23	1	2	103
2002	12	9	0	0	26	14	7	6	3	24	2	1	104
2003	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
2004	15	11	0	0	27	9	4	7	4	23	4	3	107
2005	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
2006	7	11	0	0	21	15	3	4	3	27	5	4	100
2007	24	11	0	0	20	6	1	5	1	23	7	5	103
2008	16	15	0	0	9	19	4	6	3	19	6	4	101
2009	22	15	0	0	15	19	1	4	3	21	3	1	104
2010	26	16	0	0	16	10	4	8	4	20	1	3	108
2011	29	12	0	0	10	3	4	3	4	31	1	3	100

台灣超越日本 今年創下紀錄

AYO創辦的目的，是面向亞洲各地的青年樂手，提供加入職業管弦樂團的專業音樂培訓，但從附表可以見出，直到今年AYO的二十次組合的樂手背景，合共只來自12個國家城市，亞洲次大陸只有2001年曾選上三位印度樂手，中東西亞地區的樂手更一直缺席，這與西方文化，特別是西方「正統」音樂教育於當地仍難以展開很有關係。

AYO每年樂手評選，主要準則仍是報名者的音樂水平。為此，名單中各個國家城市入選樂手的多寡，當然可視為是當地年青一代管弦樂器演奏水平的一個參考指標；由此不難發現入選人次最多的，並非長期以來被視為是「亞洲西方音樂強國」的日本 (429人次)，但更多的卻是台灣 (441人次)！

事實上，AYO歷年來的弦樂組以台灣樂手為多，而銅管樂組則由日本樂手雄霸，但近幾年則見出日本樂手減少。今年AYO在東京進行試音甄選時，遇上三一一大地震，報名者雖能全部應試，但最後仍只能選上11人 (最後來港10人)；相對地，台灣樂手則保持「強勢」，今年31人入選，不僅破了台灣歷年入選人數，更創下20年來AYO一地入選人數最多的紀錄！相信台灣的總人次會繼續拋離日本，這種「強勢」現象可說是切合近年台灣西方正統音樂教育普及、音樂人才大量湧現的事實。

兩岸樂手首次分擔兩個首席

影響入選人數，除了與音樂水平很有關係，與AYO和當地有關方面的合作關係，以及是否能在當地舉行試音甄選亦很有關係。最明顯的是香港能以277總人次位列第三，多少便與AYO長期以香港為集訓基地的「近水樓台」地位有關，香港的入選人數在回歸後出現下降，到近年才再進入「三甲」位置，且見出在木管樂手上佔有一定優勢。

另一備受音樂以外因素影響入選人數的，是以總人次244位列第四的中國內地，內地入選人數歷年來頗為波動，到1996年有關方面與文化局作了溝通，並取得幾間音樂院校配合，1997年香港回歸及隨後兩年，入選人數便突增，進入前列一、二位置。但千禧年後，AYO與內地關係又發生變化，人數銳減，直到2007年香港回歸10年，雙方合作關係「理順」，AYO每年在北京、上海和廣州安排試音甄選，每年入選人數又再進佔前列一、二位置，可見內地獲選人數的多寡受音樂以外的因素影響很大。不過，更值得注意的現象是，過去被認為樂器素質欠佳而水平亦相對最弱的銅管樂，近年卻已有內地銅管樂手突破日本的「壟斷」，甚至出現四位內地小號手入選的現象。

同時，內地與台灣的弦樂實力，一直都保持得很不

錯，今年排練首日甄選樂團首席，便出現第二套拉赫曼尼諾夫節目，由原是位列後備名單、首次獲選入AYO的上海音樂學院21歲學生毛泓當選；而第一套柴可夫斯基節目則由去年已出任過樂團首席，現年19歲的台灣學生李思緯擔任，兩岸樂手分擔了兩套節目的首席位置，應是AYO二十年來的首次，應是今年佳話。

未來五年樂手比例排名估計

入選總人次位列第五的韓國 (213人次)，歷年來的人數有頗大波動，這與能否在當地進行試音甄選很有關係。今年未能在首爾設立「試音點」，入選人數便跌入最低點 (3人)，可見圖中數字未必能反映出韓國的西方音樂現實。

至於中南半島的泰國 (86人次) 和越南 (81人次)，歷年都有樂手入選，泰國有AYO的舊生在曼谷協助，AYO在曼谷和河內都有試音甄選，近年河內的音樂學

院正名為「越南國立音樂學院」(Vietnam National Academy of Music)，學生水平表現亦已明顯超越胡志明音樂學院，日後入選AYO的越南樂手會否增加，仍有待觀察。

餘下東南亞四國入選總人次順序為菲律賓 (96)、新加坡 (93) 和馬來西亞 (73)，大致都能反映出當地的西方音樂水平，至於曾是荷蘭殖民地的印尼，只在香港回歸前後幾年有個別樂手入選。當地曾經培養出林克昌、林克明等具有國際水平的人才，看來今日已輝煌不再，且看何時再能吸引AYO到當地試音甄選了。

整體來看，如無其他原因，AYO未來五年的樂手比例排名，看來會是中國內地、台灣、香港、日本和韓國這五個在西方音樂教育上已投入不少資源的國家與地區，其他亞洲國家儘管開始發力，最快仍待五年後才會見出變化，音樂教育投資畢竟需要時間才能見出成果，那就如AYO經營二十多年才能繪出這份名單圖表一樣。



■ 龐信在今天的開幕禮上指揮演出。

註：今年AYO在馬尼拉、曼谷、吉隆坡、新加坡、河內、香港、台北、東京、大阪、上海、北京、廣州12個城市進行試音甄選；排練營於7月16日至8月4日在香港舉行，巡迴演出於8月5日開始至29日，演出的地點包括香港、北京、天津、吉隆坡、新加坡、曼谷、河內、台北及東京。香港的兩場演出安排於香港大會堂舉行，8月20日首場首席指揮朱特執棒，曲目有德佛札克《狂歡節》序曲、西貝流士小提琴協奏曲，和拉赫瑪尼諾夫第二號交響曲；21日則由藝術總監龐信執棒，曲目有浦羅柯夫第一《古典》交響曲，聖桑《序奏與迴旋隨想曲》、薩拉莎蒂《卡門》幻想曲，和柴可夫斯基第四號交響曲。兩場演出均由捷奇夫擔任小提琴獨奏。

觀劇筆記

文：小西

在出走與革命之間的世代接力

今次希望跟大家談一老一嫩的演出。老的是雄仔叔叔的獨腳故事劇場《麵包與黑玫瑰》，嫩的是年青新晉編劇胡境陽的作品《白色極樂商場漫遊》。當然，所謂老嫩，只是相對的劃分。雖然《麵包》與《白色》的風格與氣質不同，卻有呼應和可對話的地方。

令人驚艷的《白色》

先說嫩的。胡境陽是年青新晉編劇，去年《白色》曾參與新城劇團主辦的「劇場裡的臥虎藏龍」計劃，並得到了藝術總監潘惠森的垂青，交由譚孔文執導，近日於沙田大會堂文娛廳正式上演。由2007年開始，「劇場裡的臥虎藏龍」計劃至今已舉辦了五屆，是一個劇本創作平台，其中活動包括：定期舉辦劇本圍讀會，讓作者與嘉賓/聽眾互相切磋，再作修改和發展；並安排講座/工作坊/沙龍活動，讓不同崗位的劇場工作者分享他們對劇本/文本的體會以及實際經驗；最後，各作者假小劇場舉行作品展覽會，自任導演/設計師，把最接近自己構思的作品面貌呈現出來。過去，在「劇場裡的臥虎藏龍」計劃中的部分作品，也曾經獲得本地一些劇團的邀請，成為正式演出劇目，例如第一屆的《娛樂大坑之大娛樂坑》(黃詠詩編劇)與《中途轉車》(鍾靜思編劇)。

由此可見，對於一個健康的創作生態環境來說，好像「劇場裡的臥虎藏龍」這樣的創作實驗計劃，是不可或缺的。事實上，就算在好像紐約那樣具備了成熟的表演藝術產業體系的全球城市，無論是商業製作，還是前衛的實驗作品，劇作者都會通過不同的創作駐場或實驗計劃，伺機與嘉賓及聽眾互相切磋，以進一步修改和發展自己的作品。

至於胡境陽的《白色》，我得說，那是一個令人驚艷的作品。據說，潘惠森初閱該劇本時，禁不住說：「我終於搵到啦！」事實上，《白色》的風格的確有跟潘惠森劇作的招牌風格有八分相似——都是通過刁鑽的語言、離奇的人物、超乎常理的情節，打造一種充滿黑色幽默的存在荒誕感。然而，或許因為創作年資淺，沒負擔，胡境陽的創作力仍舊旺盛，《白色》不見潘惠森近年作品中那種迷失/自囚於自己一手打造的美學風格、「演出玩到收唔到尾」、創作力乾涸之困境，而且不乏神來之筆，例如演出中段「突如其來」的安排「玩具鳥」一角高歌一曲《天鳥》(但最終又跟作品有關「出走」的題旨配合)，實在令人拍案叫

絕！至於譚孔文的演繹，雖然演出場地本身的空間有很大的侷限，他卻頗能化腐朽為神奇。到過沙田大會堂文娛廳看演出的都知道，場地的空間佈局長窄窄窄，彈性小，可供使用的燈光也少；但譚孔文卻有能力通過幾塊圓板，以靈活的舞台調度，幻變出比肉眼所見更為廣闊的演出/想像空間。室雅何需大，譚孔文實在稱職的發揮了化腐朽為神奇的「空的空間」美學！

世代接力的情詩

跟《白色》在一片消費主義的迷宮中選擇「(想像式的) 出走」不同，「老革命」雄仔叔叔的演出《麵包》卻選擇了「革命」。若果說《白色》是「少年弟子江湖老」，《麵包》則是「常懷革命志，永存赤子心」。在一般人的心目中，雄仔叔叔是經常到幼稚園、小學等地方，跟小朋友「講故」的故事人，但他早年卻是一位名副其實的「無政府主義者」、社運青年，曾經積極參與六、七十年代多個大型的社會運動，套用現在的潮語說，他(曾)是貨真價實的「八十後」。

或許受到近年一連串風風火火的青年運動 (例如2006年的保衛天星碼頭運動、2007年的保衛皇后碼頭運動、2009年的反高鐵運動) 所感染，雄仔叔叔近年除繼續在幼稚園和小學的講故事生涯外，我們也不時在社運現場見到他的身影。但跟年青站在示威前線向前衝不同，雄仔叔叔現在選擇了說故事。在社會運動的燥熱現場，說故事除了有安慰在場人士情緒的作用外，也可以讓千差萬別的個人情感找到落腳點，並與其他在場人士打造一種「共同感」，從而明了自己也身在其中的集體處境。

然後，正如德國大哲雅明所言，說故事也是一種知識傳承的工具，而在《麵包》中，雄仔叔叔正正希望通過整理自己過去參與社運的歷史，把追求公義與革命的精神傳承下去。《麵包》的副題是「世代接力的情詩」，事實上，雄仔叔叔在創作階段，便曾經邀請多位「八十後」社運青年作創作對談。換言之，無論是作品本身，還是整個創作過程，都是「世代接力」的體現。

跟胡境陽的《白色》的驚艷不同，在《麵包》中，雄仔叔叔只是娓娓道來一個又一個樸實無華的革命故事。但在《白色》場刊潘惠森溢於言表的序言中，我們不是看到了同樣熱誠的「世代交接」願望嗎？而《白色》中對於「出走」的渴求，不正正跟《麵包》中一眾社運青年的革命想像，同出一轍？

文：鄧蘭

迪華特的柴可夫斯基

柴可夫斯基節是港樂2010-2011樂季的壓軸篇，由藝術總監兼指揮迪華特親自帶領，分別在6、7月演出了柴四、五及六等全柴可夫斯基的作品。筆者看了6月17日首場的《梁喜媛的柴可夫斯基第一鋼協》及7月2日尾場的《迪華特的悲愴交響曲》。這幾場節目是迪華特2月尾演罷藝術節《哲林斯基 抒情交響曲》之後首度再次指揮港樂之節目。

《悲愴交響曲》即《第六交響曲》，是柴可夫斯基最後一首交響曲，稱之為《標題交響曲》，即每個樂章根據標題和內容大綱寫成，四樂章構成一個故事。至於最終用上「悲愴」的標題是根據英文「pathetic」的直譯，與俄文「pateticheskyy」個人情緒激動、悲切略有偏差。

1893年10月作曲家在聖彼得堡親自指揮《第六》，首演9天後便與世長辭。對於他的死亡或樂曲的理解有不同說法，但樂曲有關死亡的視題跟作曲家之死應沒直接聯繫，即非因其因臨大限之期而寫下。在演繹方面也視個別指揮對此曲的感受和對作曲家態度的定位揮棒。今次迪華特的處理是在走向正面中表現出死亡陰暗的悲切，沒刻意經營死亡的過度傷感，反而在這中心下展現出積極的態度。

首章甫開始的慢板深沉哀愁，先把觀眾帶進一種苦惱沉鬱狀態，陣陣悲傷悠悠而生，壓低的銅管令人走進作曲家沉痛的情緒中，但指揮沒有一下子就是擺出天昏地暗的氣氛，之後的不太快的快板，又像撥開雲霧，死亡的徵兆雖然不遠，在指揮的處理下並不抑壓。第二章<優雅的快板>中的圓舞曲的輕快，更有一種欣欣積極的調子，縱然一反常態以五拍寫成，指揮也沒有強調當中的格格不入，仍然予人舞曲的歡快的特色。第三章更是生氣勃勃，展現出柴可夫斯基的典型快板中的活潑壯麗。小提琴開端的前半段展示動人色彩，讓人回到沉思獨處中，其後緊接的鋪排壯麗無比，迪華特與樂隊造出一次又一次令人振奮的樂章。死亡、悲切通通不再出現，樂曲中透現出一種異常積極和向前的動力。港樂的演出有爆炸力，的確把作曲家最擅長的曲式鋪陳而出。對於此章中甚麼英雄最終要面對死亡，或惡勢力要戰勝善良之說法指揮一踢走，以積極的人生觀出發，展示出正面的力量。

由小提琴開始的終章，氣氛突轉到悲痛難忍，令人動容的音樂中，獨奏的孤單悲切，一下一下又叫人聯想起一些難過的時刻，壓低的木管，大號呼應了樂曲最初之沉痛情緒。最後大提琴與低音大提琴以單一樂音慢慢消失，整章不離悲鳴寂寥之感，卻一點也不誇飾。迪華特與港樂以真摯的樂聲表演了一種深刻的情懷。

相對《第四》，迪華特的《第六》更全面展示出樂團的優點。《第六》無論在樂組、音色和演奏的層次上都掌握得更好。樂團的活力和充沛的能量幾乎在第一個音開始已經感受到。同場的《尤金·奧涅金》的朝氣勃勃與《天鵝湖》組曲的細緻亮麗，都不比《第六》遜色，尤其後者，更是筆者聽過的最佳一次演繹。雖然台上沒有舞蹈員和布景，筆者彷彿已看到一隻一隻天鵝在湖中起舞，天鵝湖的故事隨樂章發展逐一呈現。另外6月17日韓國的梁喜媛的《第一鋼協》也發揮到年青音樂家澎湃和火辣的力量，造出作品應有的熱情。