

樂友

MUSIC COMPANION 56



教育司署
立 案

香港音樂專科學校簡章

(HONG KONG MUSIC INSTITUTE)

一、宗 旨：本校以培養音樂專門人材，促進音樂藝術為宗旨。

二、學 制：本校為專科四年制，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.)

三、投考資格：具有中學或同等學歷及音樂基礎而志願深造者。

四、考 試：1. 音樂知識測驗、視聽測驗、術科考試。

2. 插班生加考主副科及呈驗轉學證件。

五、上課時間：1. 共同課：每日下午七時十五分至九時半（星期一至星期五）。

2. 個別主副科上課時間，由學校介紹學生與教授商定之。

六、辦公時間：每日上午九時至下午九時。

七、地 址：九龍長沙灣道137—143號五樓（電話：3—806016）

九龍大埔道18號3字樓（電話：3-7881127）

八、共同科與各系必修科目：

樂 理	視唱練耳	指 挥	合 唱	曲 式 學	音樂教學法
歌曲作法	音樂概論	音樂欣賞	音 樂 史	廿世紀音樂史	中國音樂史
宗教音樂史	鋼琴教學法	和 聲 學	高 級 和 聲	單 對 位 法	複 對 位 法
配 器 法	鍵盤和聲學	賦 格	外 文	歌 劇 班	

樂友

1990年8月出版

56



本雜誌於每年2、5、8、11月
出版；園地公開，歡迎投稿。

本雜誌香港政府登記：116416

發行人
香港音樂專科學校

督印人

吳天安

社長

胡德禕

顧問

韋瀚章·林聲翕·黃友棣·馮翰高

編輯顧問

李德君

編輯

吳振輝·嚴樹明·吳雅倩·李學齡

許羽威

出版者

香港音樂專科學校
九龍長沙灣道137-143號5樓
電話：380-6016

裝幀設計

基石製作公司 388-6268

一 音樂的民族風味問題

二 學聲樂困難嗎？

三 十九世紀俄羅斯偉大的作曲家——柴可夫斯基

四 世界紀念活動進入高潮

五 著名鋼琴家劉詩昆專訪

六 談談柴可夫斯基的鋼琴音樂

七 柴可夫斯基與俄羅斯聲樂

八 柴可夫斯基管絃樂曲淺談

九 歌聲魅力

十 談談本港初期民樂的發展情況

十一 悅性歌唱

十二 一張值得推薦的CD唱片

十三 四十週年紀念音樂會

十四 四十週年校慶餐舞會後記

葉純之

周文珊

李德君

畢擊舟

陳兆勳

吳雅倩

鄧慶五

古斯塔夫

陳兆勳

黃友棣

吳燕屏

司徒敏青

陳兆勳

木子

資料室

23 22 21 19 18 17 15 13 12 9 8 5 4 1

音樂的民族風味問題

葉純之



一、

當今最困惑青年作曲家與作曲學生的問題之一，就是在作品中是否需要展示出民族風味，以及怎樣才算是具有民族風味的問題。

這個民族風味的問題，在其他文學藝術中自然也會提到日程上來，但情況要好得多，也比較易解決。唯獨在音樂藝術中，它似乎最為獨出。

以文學（包括詩歌、小說等）而論，首先題材的選擇，以及對題材、對象的描繪敘述，由於必須表現作家的獨特感受，顯示出他本人的認識和體會，而且，一般來說，都是使用中文（即本國的語言）來寫作的。這樣，在字裡行間，在敘述描寫之中，總有形無形帶有作家本人的個性所在，而個性的形成，必然包括其以往經歷

和生涯的痕迹。於是可通過個性而顯示出其內在的民族風味。即以僑居國外的人士而言，描寫異國風光，也仍然會帶有祖國文化的某種積澱，其所表現的民族特色仍是可從文中呼之欲出的。

民族風味稍次的是繪畫，由於繪畫相對着重於造型與形象描繪，其民族風味的表現，往往取決於選材的特殊要求以及畫家的審美觀念，民族風味的顯現，相對比較隱晦，或許，表現手段的選擇，佔了較大的比重，例如採取中國固有的國畫方式，或許更能展示歷史的遺產的影響，而在採用西洋畫法時，就往往祇能從其是否表現了民族的審美趣味中透析出來。

最抽象的建築，其民族風味的反

映最難，似乎只能從其建築的是否與中國古老建築形式有無關聯而偶然透露出來，舉例來說，貝聿銘的作品如要強求其中有些民族精神，就頗為可笑，因為，歸根結底，太抽象的藝術要明顯求出其民族風味也未免太強人所難了。

與此相近的是，是舞蹈，舞蹈藝術當它作為抽象的藝術（如仍追求韻律，節奏或形體美為主時），其民族風味是難以明顯察覺的，但當有某種情節或通過情節來反映思想感情時，就可通過舞蹈間接或直接地表現出若干民族的審美感情。

大體來說，越具體的帶有可能展示概念與具體形象的藝術，其可能被感受到的民族意識與民族風格會比抽

象的藝術品種容易得多。這是基本的規律。

然而，對於音樂，其問題就更為複雜了。

二、

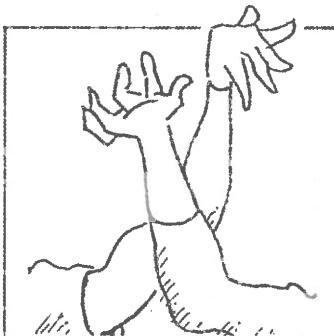
音樂藝術，由於其完全假借於相對抽象的音響來反映作曲家對生活的感受，雖能通過音樂語言來表現思想，但畢竟是間接的，要藉助於音響的高低起伏，強弱快慢，音色變化來體現出情感的變化，再加上結構和組織方式的安排方構成一首樂曲。這樣，情感的表示方式，往往由於音樂語言及不同風格的採用，間接體現出某種民族審美意識的反映。從而展示出一定的民族風味。至於樂曲的思想性內涵，則至為間接，如果不用標題性的指示，單聽音響，是未必能立即明瞭的。

可以說，音樂或任何一首樂曲，如沒有任何其他的提示，聽眾往往是按照自己以往的欣賞經驗來加以聆聽，並做出自己的反映，是否能真的理解，欣賞作曲家的原來意圖，往往是有一定距離的。這也就是人們常說，聽音樂本身也是一個由聽眾進行再創造的過程，基本上，具有相近的音樂知識和修養的聽眾，其所得知的效果是相近的，但不同音樂文化修養以及不同音樂經驗的人，情況就不太一樣了。

於是，同樣一首樂曲，例如用西洋樂器（如鋼琴或管弦樂）為其表現工具的，對於熟悉西洋音樂的人來說，往往可以感受樂曲中所帶來的某種民族風味，而對於一直習慣於中國民樂的人來說，則會覺得，其“洋化無比”。不但如此，若熟悉西方現代音樂的表現技法的聽眾，對於某首以“前衛”手法寫成的樂曲，會發現其中所孕含的民族精神，而只習慣於古典，浪漫，甚至印象主義比較“傳統”的聽眾，則由於不熟悉現代音樂，只會覺得這首作品完全屬於現代西方範

圍，很難領會其中所包含的民族精神。

於是，作品的是否具有民族風味，既取決於作曲家在寫作時所採用的表現手段所呈現的風格，也要依賴聽眾的是否能領會品嘗。這也就是，近多少年來，對於音樂的民族風味始終存在嚴重分歧與爭辯的理由之一，若再考慮到，目前許多作曲家在創作時，往往有這樣一種觀念，認為音樂是為了抒發個人的感受，展示個人的獨特個性，並未有意識的去思攷民族風味的有無。祇對所寫出的作品在技法上及形式上考慮追求新意，於是問題就更為複雜化了。



可見，音樂之是否具有民族風味，至少存在着三方面要求的綜合。首先，作曲家是否有意或無意去追求“民族”風味。第二是作為本身，即作曲家當意念化為具體音樂時，是否有可被發現存在有民族風味的具體因素。最後，則是聽眾的是否能承認這作品存有民族的內涵，三者相互結合，互相影響，各有矛盾與可相互協調的地方。既需要分開討論，又需要綜合加以思攷。

三、

為簡化討論，首先可以研究聽眾的問題。

通常，作為嚴肅音樂，其對象是有特定含意的，即具備有一定音樂訓練，一定音樂修養的音樂會聽眾，這批聽眾大抵對西洋古典，浪漫派音樂有一定欣賞經驗，在中國（包括大陸

，台灣及本港）是佔主要的。他們對中國傳統音樂的理解，則因歷史，地理條件而略有差異，對於西方現代音樂的接觸則較為不夠普通（愛好現代音樂的聽眾，在全世界均屬少數）。毋庸說，這批聽眾作為最基本的音樂欣賞者的審美趣味及鑒賞標準，主要是以旋律音調，尤其是大小調的古典，浪漫派音樂語言為基礎的。對於他們來說，民族風味的體現及感受，首先在於旋律及協和的音響作為基礎，這種情況，不獨中國聽眾如此，西方大多數聽眾也是如此。對他們來說，類似十九世紀東歐或北歐民族樂派所慣用的音樂表現手段較為熟悉，即與各國傳統民間音調相近的旋律構成，以及一定限度的半音進行，再加上移調轉調等，是很易接受的。較有經驗的這類聽眾，還可根據自己的經驗以及感受，對浪漫派後期，印象主義甚至新古典主義風格所寫成的作品有進一步的領會。這批觀眾大抵是可以接受由中國民間傳統出發，而又不太在音響上違反西方調性原則所寫成的樂曲。對他們來說，中國音樂發展早期的作曲家如黃自的作品，也認為是具有一定民族音調及民族色彩的。

但另一批聽眾却不同，這包括一批習慣於當代音響的少數聽眾，更包括一批音樂家（尤其是作曲家與音樂評論家），他們從音樂必須發展，必須有不斷“進步”的立場出發，對當今作曲家如仍沿用十九世紀，甚至二十世紀初葉的表現手段來展示自己的樂思，認為已經陳舊而陷入的巢穴，於是往往要求音樂每一首樂曲必須具有獨特的個性。這類較“高級”的聽眾的基本觀點常常會認為，若在本世紀國際音樂文化頻繁交流的情況下，音樂有無民族風味，並非主要的，有民族風味自可以，沒有也不失為佳作，關鍵在於作品是否具有形式美感，有無作曲家本人的個性存在。有甚者，會認為音樂完全不需要民族特徵。更重要的一點是，由於這批聽眾的



“音樂進化觀”以及“個性表現”的特徵，再加上他們往往主導着樂壇的重要地位。可以通過各種影響來促使音樂的發展及演變受到某種制約。於是，這部分聽眾或說，一定範圍內的音樂家，形成一定的力量。也由於他們的推動和引導，使其他聽眾逐步受其影響。

換言之，聽眾中這兩部分是相互起影響的，前者習慣於較為傳統，而後者更趨向於創新。樂曲的成敗及評價，往往是這兩者的綜合的結果，在某種情況下，會出現矛盾的現象，即一部分人認可而另一部分人不贊賞，但大多的情況，至少在西方，這兩個類型的觀眾，或各行其是，或也能夠統一起來。

但在中國，尤其是大陸，情況略為不同，在大陸由於西洋式的音樂教育並未完全普及，中國又提倡“三化”（革命化，民族化與大衆化），創作的民族風格與民族意識一直受到強調，這樣，對民族風格的論爭就形成了自中華人民共和國開國以來所偏重的

課題，即使是近十年改革開放時期，對於一些以較新技法寫成，被一些人認為（另一些人們並不認為）具有民族風味的所謂“新潮”作品始終也存在爭論和不同意見。以致使這個本來就很複雜的問題更為複雜化了。結果往往是，國際樂壇的某些較為權威性的人士（其實即類似於上述的第二類觀眾）認為好，但在大陸則保留着爭議。

在台灣及本港，情況雖較大陸略好一些，但在聽眾及音樂家中似乎也存在着類似的爭議，不過，尙能共存，未引起像國內那樣嚴重的論爭。

或可以說，在某種程度上，民族風味存在有較“傳統”的與較“開放”的差異，聽眾的不同往往產生各異的效果。

四、

對於作曲家來說，目前由於情況各異，作品中是否有意或無意中流露出民族風味，可分兩種情況，這就不能單純改慮他的主觀願望如何，而要從作品本身來考慮，因為已經發現有這樣的實例，作曲家所加上的標題極有民族特色，但作品中則難以使任何一位聽眾感受到其民族風味，在最好場合下，也不過是可以解釋為“用國際通用的音樂語言來反映民族的觀念”，事實上，兩者是一種外在的聯繫，而非內在的有機組成，也存在這樣的例子，作曲家否認在創作時有任何意旨表現民族的內涵，但實際上却極為民族化，典型的例子可舉出英國作曲家蒂伯特爵士，他曾談過，他並非寫英國音樂，只有在英國寫音樂。（大意）但其作品却充滿了英國的特徵。因此，仍然必需從作品本身的音樂語言來考慮，作曲家的主觀願望及意旨只能作為參照，是相當明顯的。

但從作品本身來考慮，問題也是同樣多的。

在二十世紀以來，音樂的演變已經突破了十九世紀所達到的界限，以往旋律，和聲，調性，曲式有個基本

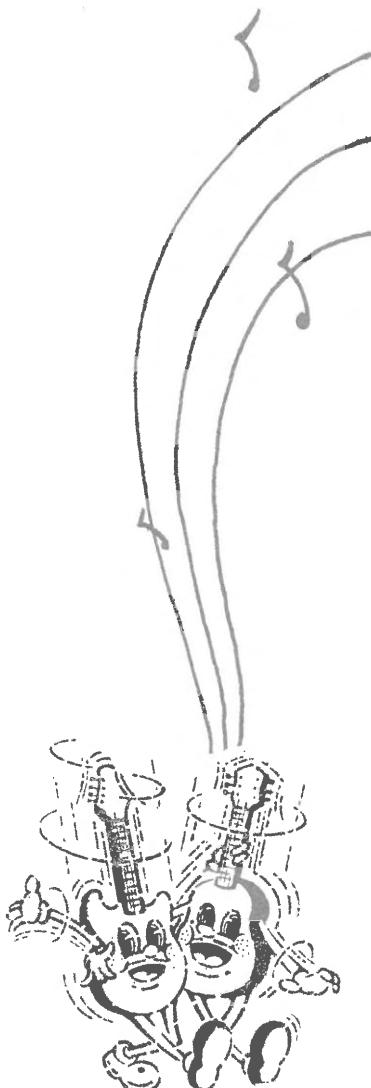
規格。十九世紀以前的作曲家，其音樂語言主要是從大小調出發，以這兩種調性為基礎，逐漸走向半音階化，但基礎始終未變，因而，古典浪漫作曲家的音樂風格儘管有不同，其基本出發點仍是有調性與協和原則。一個作曲家終生祇需以此為起端在這範圍內進行創新，其基本音樂語言並未有大的變易。

但二十世紀以來，由於作曲技法的突破，一位作曲家採用多種手法和不同表現手段來創作已非罕見。首為其始者可推斯特拉文斯基，他一生的風格變易從俄羅斯民族樂派出發而進到原始印象主義，又發展到新古典主義，晚年又滲入了無調性的十二音體系，創作手段的多種把握在今天已成為作曲家必備的手段，尤其是前衛，先鋒派的出現，打破了以旋律為主，以調性為主的傳統，音樂的發展日益多樣化，使以往賴以判斷是否具有民族風格，或民族音樂語言的基礎，出現了突破，於是，判斷民族風味的有無，就音樂本身來觀察也成了新問題，同一作品，甲稱讚極有東方或中國色彩，而乙則認為一無是處，價值判斷標準的不同及變化，造成議論民族風味的模糊及困惑，也使作曲家和一般聽眾往往無所適從，或許，一首作品的是否真正具有民族風味，必須相隔一個歷史時期才能較為明確的發現與認識清楚。

對於作曲家和作曲學生來說，我個人建議，暫時或不必多考慮這個複雜的課題，盡自己的主觀願望去創作，或許是最妥善的方法。以後，並可從不同的聽眾，不同的音樂反饋中吸取經驗，並結合自己的實際情況來進行寫作，當是更為重要的。因為民族風味這個問題，將會在不同時代，不同環境，不同場合下有不同的答案，這裏不妨多應用一些古人的話。即不求甚解，反而會得其裨益，要點是在創作時力求忠實於自己，又將自己的樂思以最好的方式告訴聽眾。

學聲樂困難嗎？

周文珊



在我教授聲樂將近三十年的時光中，常常遇到一些學生，他們會問我：學唱歌困難嗎？或者問：要學多久才能唱得好聽？我想學聲樂可以說並不困難，但也可說不容易，而要看你自己的學習態度，也要看你跟隨的老師，如果掌握了正確的方法，又循序漸進，依照正確的方法去練習，那

麼有兩三年的時間也可以唱得動聽了。

歌唱是音樂中最能直接表達思想感情的藝術媒介，因為歌聲與文學結合，將音樂用文字傳送出來，而我們的樂器又是與生俱來，不用搬運費，但也是最脆弱的樂器，如不小心損壞了，是無法再選購一件新的。

我認為有不少人天生美妙歌喉，他們並未拜師學唱，但天然的發聲法已經能唱得很好聽，這類人往往因為有好嗓子，就什麼歌也去唱，我稱他們這段時間是“歌王時代”，是不是這樣唱下去就能成為歌唱家呢？答案是：只憑天賦本錢唱歌是靠不住的。

我在羅馬留學時，拜的第一位老師是著名男高音波維洛西，他當時已八十高齡，依然可以唱出很漂亮的高音C，有一天，一位年方十八的女高音要求老師收她為徒，為她已唱壞了的嗓音重生，老師一問她的情況，招收她為徒，這位女高音就是天生好嗓子，她從小已耳熟能詳的聽慣了歌劇，就在十六歲的那年，她擔任小歌劇院的女主角，唱了些難度頗高的歌劇，兩年以後，失聲不能再唱，她希望恢復嗓音，此時才來拜師，老師說：我已無能為力，因為你的聲帶已完全失去了彈性，我也沒法使它復原，這位女高音就如此斷送了大好前途。

我認為縱然有好嗓子，也要經過訓練，唱歌可以分為三個階段：有好聲音的人是興之所至引吭高歌，可以稱之為感性的歌唱，但沒有方法是很危險的，應該經過一個理性的學習階段，這階段對一般人來講，又往往是拘束的，受限制的，因為老師要學生注意呼吸，甚至不可以大聲的高唱，而是要掌握好正確的發聲位置，合適的共鳴腔，發出能夠傳送得更遠，音色更美的聲音，但這一理性的過程是艱苦的，但經過一段學習，當歌唱者已懂得如何去更好的應用自己的嗓音，歌唱的方法已經與你結合為一體，就等於一位熟練的鋼琴家，他可以閉上雙眼，亦可彈出優美的樂韻，因為

他的手和足都習慣的達到隨心所欲的境界。

最後一階段就是由理性的歌唱再轉入感性的歌唱，這第三階段的感性和第一階段是完全不同的，因為有了科學的發聲方法，這時只是將你的音樂智慧，和對於詩詞的了解，以最美的聲音歌唱出來，這樣的唱歌是不會出毛病，就是你聲帶有些受傷風的感染，還是能用你萬無一失的技巧去打一次勝戰，筆者曾經有過這樣一次經驗：十年前，筆者負責幾間學院的夜校工作，一週有四晚教晚課，要到十點鐘才能回家，我是經常喜練新歌，每年也舉行獨唱會，這一年，當音樂會前一個月，發現聲帶生了兩個小節，但音樂會的一切籌備功夫都做好了，我看專科醫生，他亦鼓勵我應完成這場演唱會，幸好我平日已將歌練熟了，最後這個月，我推掉所有的課，整整一個月沒有唱任何音符，筆者是天主教徒，一切交付給天主，這天登台演出，第一組是三首莫扎特的詠嘆調，唱得相當順利，但是整晚音樂會，有曲目二十首，我想能否支持到底？於是先向聽眾來過交代，告訴他們我聲帶有事，音樂會後即去施手術，當我講過以後，心情反而放鬆，就用自己學來的方法，一路唱來，圓滿結束，還應觀眾的要求安哥了兩首，這晚共唱了二十二首歌，許多音樂界的朋友都不相信我的聲帶有小結，當我回到家來，有朋友打電話恭賀我，那時她才聽見我的聲音沙啞了，但是那晚是用了正確的方法，尤其是呼吸的控制，使我打了一場勝仗，這次的應變，使自己的信心強了不少，也明白以前老師教我時，我說今日身體不好，想不練唱，她說：你身體不好，應該用技巧去克服你的病，而且施完聲帶手術以後，我的嗓音沒有變，所以我始終認為光是憑好的嗓子，並不可靠，要學技巧，更要拓廣你的音樂領域，那麼在音樂的表現上會表現得更深刻和動人！

十九世紀俄羅斯偉大的作曲家

彼得·伊里奇·柴可夫斯基

李德君

作曲家柴可夫斯基的父親是一位礦山工程師，一八四〇年俄曆四月二十五日在他伏特金斯克市的家庭誕生了未來的「悲愴交響曲」的作者。他是一個樸實好靜的孩子，容易感動而帶神經質，但異常聰敏和內心善良的性格在他成年時期也仍然保留着。柴可夫斯基童年時代特別歡喜莫扎特音樂作品的片斷和歌劇咏嘆調，他從五歲起就已經能夠根據這些主題在鋼琴上即興演奏，在一次家庭音樂晚會後，他激動得哭起來了；他訴說這些音樂使他的腦袋不能安寧！

十歲的時候他被送到彼得堡的法律學校去讀書，過了四年後他母親突然逝世，影響他心情不佳。翌年他跟從鋼琴家裘金格爾學習鋼琴，課餘喜歡到歌劇院去，最喜歡的作曲家是格林卡和莫扎特。一八五九年自法律學校畢業，進入司法部當九品文官，大約過了兩年，他向俄羅斯音樂協會申請進音樂院學習。他向妹妹說：「我在音樂理論上狠下功夫，就想改行搞音樂。我不打算成為偉大的藝術家，只想做對我有吸引的事。不管我會成為知名作曲家或貧窮的教師，我都是心安理得的。」柴可夫斯基終於在一八六二年進入彼得堡音樂院作曲班學習

，他的教師是院長安東·魯賓斯坦和查理姆巴。在音樂院做學生時期，他已寫了若干大型作品：奧斯特洛夫斯基的劇作「大雷雨」序曲，F大調和C小調序曲，降C大調絃樂四重奏等。一八六五年音樂院畢業，在結業式上演出了席勒詩篇大合唱及管絃樂「歡樂頌」，（貝多芬第九交響曲最後樂章是同一詩篇）。獲得銀質獎章，也許因為指揮課分數不高，妨礙了柴可夫斯基取得金質獎章的。

一八六六年一月柴可夫斯基移居莫斯科，他應莫斯科音樂院長尼哥拉·魯賓斯坦擔任音樂理論講師，教育工作佔據了柴可夫斯基許多時間，因而使他感到苦惱，但他繼續工作到一八七八年，然而他在教育着天才學生的時候，也體驗到很大的內心喜悅。雖然音樂院工作繁忙，他還是不間斷地進行創作，從一八六六至七七年的工作有歌劇「市長」、「女妖」、「禁衛軍」、「鐵匠瓦庫拉」、舞劇「天鵝湖」、童話「雪娘」配樂、管絃樂作品有「命運」、「羅密歐與朱麗葉」、「風暴」、第一交響曲—冬日的幻想，第二交響曲一小俄羅斯、第三交響曲、第一鋼琴協奏曲、大提琴協奏曲「羅可可主題變奏曲。室內樂有三

首四重奏、浪漫曲、鋼琴曲包括「四季」，鋼琴四手聯彈改編俄羅斯民歌五十首，並寫了「和聲學實用教程」。

一八七一年柴可夫斯基個人作品音樂會除了弦樂四重奏以外還有浪漫曲和聲樂重唱曲，他的弦樂四重奏被評價甚高，特別是第二樂章如歌行板經常單獨在音樂會演出，並被編成管絃樂曲。第二交響曲演出雖然成功，但柴可夫斯基並不滿意，五年以後他又重寫及修改。「禁衛軍」的演出不是很理想，受到五人團居伊很刻薄的評論，但柴可夫斯基仍認為他有些地方相當正確，由此可見柴可夫斯基對音樂的態度是很認真的。第一鋼琴協奏曲開始演奏時，尼·魯賓斯坦尖銳地批評了這部新作品，但柴可夫斯基決定不改動地出版，後來彪洛夫在美國波士頓演出這首協奏曲，獲得了空前的成功，以後很快就流行到全世界。

「天鵝湖」演出後的評論認為他的音樂是十足舞劇音樂，輕而易舉地掌握了舞劇風格特點，表現了靈活性的天才。

「四季」是應雜誌出版人之請而寫作鋼琴套曲，性質完全符合作品名稱及當月的季節感，俄羅斯的四季風光，創造了一種抒情意境。一八七六



年五月末柴可夫斯基去烏克蘭、卡明卡、然後去拜羅伊特參加為演出華格納歌劇而舉行的盛會，他不接受華格納進行的歌劇改革，他說華格納是走錯路的天才，應該是偉大的交響樂作曲家而不是偉大的歌劇作曲家。

一九六八年四月當柴可夫斯基去彼得堡時，巴拉基列夫向他介紹了自己領導的「強力集團」的成員林姆斯基·科薩可夫、鮑羅丁、莫索爾斯基和居伊。柴可夫斯基認為他們頗有才能，但不同意他們輕視專業音樂教育基礎，輕視學校和古典音樂。認為他們對古典大師及其範作的嫌惡是一種極度輕率的觀點。當林姆斯基·科薩可夫了解到專業的必要性後，就開始研究音樂史和作曲，他告訴柴可夫斯基說他花三個月時間研究複調風格，掌握了賦格形式，寫下了數十首練習曲。柴可夫斯基回答說：對於一位八年前就寫出歌劇「薩特哥」的人來說是了不起的行為。我謹表示對你的藝術個性的無限敬意。

一八七七年來了，在柴可夫斯基的生活中是精神上極其苦悶的一年。雖然自己在創作上成功，還是經常不滿於自己的命運，在他的書信中常常提到他生活孤獨，沒有真正的朋友，時常想到結婚和家庭生活。這一年六月柴可夫斯基與一個很少有人知道的米留阿娃（他的女學生）結了婚。柴可夫斯基的家庭生活很短暫而且是以離異結束的，只是不間斷的創作勞動才恢復了作曲家精神上的平靜。在一八七七新年前，柴可夫斯基突然收到他的作品的一位崇拜者，交通道路工程師的遺孀梅克夫人的信，這封信成為兩位從未謀面者多年通訊和不平常友誼的開始。梅克夫人擁有豐富遺產，曾資助莫斯科音樂院及俄羅斯音樂協會，許多俄羅斯及外國音樂家曾在她家中逗留，印象派大師德彪西曾擔任她孩子們的教師。她開始便決定每年送柴可夫斯基六千盧布，這樣使他可以用全部時間去作曲、遊歷。他給



她的信裡總是傾注了他的靈感，這些信差不多是他的自傳，要知道柴可夫斯基的內心深處，他的企望以及他的音樂創作過程，這書信集是最好的資料。柴可夫斯基對自己的婚事曾向梅克夫人訴說：「我並不愛她，但她是我的一個忠實朋友；我向她詳述我的性格和處境，結果她答應做我的妻子，可是令我驚訝的是她說已經愛上我四年，她還是個音樂家，却對我的作品一無所知，活着不工作是沒意義的。當你身邊有個人，表面上是如此接近，內在關係上却如此疏遠，這時是不可能工作的。」結婚兩個星期後，柴可夫斯基在深刻失意和精神恍惚的情況下離開莫斯科出國赴瑞士及意大利了。

一八七七年整個秋冬至一八七八年初，柴可夫斯基忙於完成第四交響曲和歌劇「歐根·奧涅金」，這兩件作品完成後，柴可夫斯基意識到它是他創作中的里程碑——又進了一大步。他將第四交響曲題獻給他的「摯友」梅克夫人。他指出這首交響曲是在一八七六年冬至一八七七年整個經歷的忠實反映，永遠留下了「對於情慾、感情痛苦的回憶。

柴可夫斯基認為普希金最富於詩意的題材「歐根·奧涅金」最適合自己的音樂氣質，希望以一種新方式創

造出抒情歌劇，因此「奧涅金」的音樂都是歌曲性、抒情性的。這部歌劇於一八七九年三月十七日在莫斯科初次上演。屠格涅夫也出席觀看排練，他認為「奧涅金」的音樂迷人、火熱、有青春氣息、異常美好而富詩意。德伏札克也指出「奧涅金」的音樂令人為之醉心，令人難忘的透入心底。柴可夫斯基完成「奧涅金」後，繼續創作另一歌劇「奧爾良姑娘」，演出時作者被邀請謝幕二十四次，但柴可夫斯基仍不滿意，彷彿遭到了一場失敗，在維也納演出時，也是譏譽參半。一八八〇年柴可夫斯基在羅馬迎接新年，觀賞羅馬名勝，力圖研究和認識意大利繪畫、雕塑和建築傑作。當他聽街頭歌手的意大利民歌，舉行多日的嘉年華會令他印象特別深刻，決定寫一首民歌主題管絃樂幻想曲「意大利狂想曲」。二月末從彼得堡傳來噩耗，柴可夫斯基的父親去世了，他連忙返回俄國。六月至八月間，他用阿·托爾斯泰的詞寫下了多首的浪漫曲，很快就受到廣泛歡迎。不久以後，好友尼·魯賓斯坦一八八一年三月在巴黎病逝，這對他是一樁無可彌補的損失，他是柴可夫斯基作品的傳播者，他最先指揮及演奏柴可夫斯基絕大部份的作品，他的第一交響曲便是獻題給尼古拉·魯賓斯坦的。一八八

二年十二月末，柴可夫斯基動身赴巴黎，他要為歌劇「瑪捷帕」進行配器。他訂立了日常作息制度，早晨八時起床，飲咖啡讀報，九時半至十二時工作，然後進食，食後散步至二時半，回寓所後又工作至六時，然後進食、晚飯後經常去劇院。一八八三年「瑪捷帕」總譜完成，渡過他四十三歲生辰，五個月後返回俄國，再度熱心從事音樂社會活動。當選為俄羅斯音樂協會莫斯科分會主席和莫斯科音樂院名譽委員。一八八五年開始在克林城郊瑪依達諾伏村生活。從一八八〇年至一八八九年的作品計有：歌劇「瑪捷帕」、「女靴」、「女巫」、舞劇「睡美人」。管絃樂、交響曲：「意大利狂想曲」、「曼弗列德」、「第五交響曲」、幻想序曲「哈姆雷特」、「一八一二序曲」、「弦樂小夜曲」、「莫扎特風格」、第二鋼琴協奏曲、大合唱「莫斯科」。

到十八世紀八十年代末期，柴可夫斯基的名字已得到全世界的承認。隨後又在指揮活動中展示了他另一面的才能。他說：「在上場前我十分激動，但已不是恐懼，而是預感到一個率領最佳樂隊的作者以愛和熱情演奏自己作品時所體驗的深刻的藝術興奮」。柴可夫斯基從一八八七年底至八八年年初，一八八九上半年這兩次到西歐城市旅行音樂會，所到之處（萊比錫、德累斯頓、漢堡、法蘭克福、柏林、日內瓦、布拉格、巴黎、倫敦），增添了整個俄羅斯音樂的榮譽。評論說他是作曲家中唯一能夠帶着自己的作品、手持指揮棒出現在歐洲任何一個地方並到處受到熱情和鄭重接待的人」。柴可夫斯基在國外的生活就是排練、演出、接二連三的拜訪、參觀名勝古蹟，聽著名音樂家的音樂會、看歌劇演出。但會見了許多卓越音樂家如挪威作曲家格里格、法國作曲家德立勃、意大利作曲及鋼琴家布佐尼、捷克作曲指揮家德伏札克。

柴可夫斯基在柏林為他舉行的一

次隆重宴會中，與在那裡從事聲樂教學的舊愛人阿爾托重逢。當年輕的柴可夫斯基看意大利劇團為揭幕莫斯科歌劇季而進行的演出，在聽威爾地的「奧賽羅」時，很欣賞法國女歌唱家戴絲麗、阿爾托的演唱，她美妙的歌聲、藝術魔力和溫柔氣息令柴可夫斯基為之神往，他將自己新作鋼琴浪漫曲題獻給他喜愛的歌唱家。她常常邀請他到家裡，很快就兩情相悅，以心相許，結果舉行了訂婚禮，可是他的朋友擔心這位青年作曲家結婚後，大有前途的事業將以失敗告終，他們暗中施計使婚事告吹了。戴絲麗在夏季出國時，十分突然地決心離開柴可夫斯基，這消息使他大為震驚，結果阿爾托已在波蘭嫁給一位西班牙男中音歌唱家巴狄魯。魯賓斯坦對他說：「現在他找到真正的搭擋，你不能去侍候那著名的外國女子，俄國需要你的」。一八六八年就這樣以一切願望破滅，深刻失望而告結束。柴可夫斯基給親人的信仍然說：「看見她有說不出的喜悅，我們立即言歸於好，對往事都隻字不提……這位老太太還像二十年前一樣美麗迷人」，臨別前阿爾托請柴可夫斯基為她寫一首浪漫曲，但她從俄國收到的却是獻給他的一部套曲——六首浪漫曲。評論家拉羅什評論這幾首浪漫曲指出，它們表達了「戲劇激情的整個世界，非常適合她的靈感」。一八九〇年初，阿爾托在巴黎音樂會上演唱了獻給她的浪漫曲。

一八九〇年舞劇「睡美人」初次上演，評論中指出「睡美人」是音樂戲劇領域中最大的現象，也有責難他的舞劇音樂過份交響化的。「睡美人」首演的第二天，他即離彼得堡去佛羅倫斯，就是想遠離事務和應酬，以便儘快開始新作品。他終於返回俄國弗羅洛夫村完成了歌劇「黑桃皇后」的總譜。同時還創作了弦樂六重奏「回憶佛羅倫斯」。在梯弗里斯，柴可夫斯基收到梅克夫人的信，說她錢財告罄，因而不得不終止對他的資助，而

且還中斷書信來往。柴可夫斯基為自己密友的處境萬分激動，他寫信給梅克夫人：「難道我能夠忘掉您為我所做的一切，忘掉我多麼受恩於你嗎？我一點也不誇張，是您救了我，如果沒有您的幫助，也許我已發瘋死掉，是您的友誼、同情和精神上的幫助支持了完全熄滅了的毅力和奮發向上的志向！不，我親愛的朋友，您可以相信，這些我至死不忘，感謝您。我很高興，因為恰恰是此刻，當您不能與我分享您的財富時，我才能全力說出我的無限熱誠的、完全不能用語言表達的謝意」。然而柴可夫斯基沒有收到回信。他心境沉重，幾次寫信給梅克夫人的女婿，但他最後的一封信終於退了回來。

一八九一年春，柴可夫斯基收到參加紐約卡尼基音樂廳落成儀式音樂節的邀請，到美國之前，他在巴黎舉行了自己作品音樂會。在他指揮下成功地演奏了第三組曲、斯拉夫進行曲、第二鋼琴協奏曲，為弦樂改編的如歌行板及聲樂作品。在美國也指揮數次音樂會，受到熱情接待，取得了巨大的成功。在歸國途中海上航行時，他繼續寫草稿確定未來作品名稱「生命」交響曲。但回到家裡還要寫舞曲「胡桃夾子」和歌劇「約蘭塔」，完成後再作旅行演出（基輔、華沙、柏林、漢堡）。一八九二年完成舞劇「胡桃夾子」，在莫斯科指揮歌劇「浮士德」、「奧涅金」、「惡魔」，當選為法國研究院院士。一八九三年赴倫敦參加劍橋大學授予他名譽音樂博士學位的典禮。回國後寫第六交響曲，十月十六日在彼得堡演出親自指揮。首演第二天將封面標題改為「悲愴」，原定十二月四日要指揮第六交響曲首次在莫斯科演出，然而十月二十五日柴可夫斯基突然發病，於十月二十五日因霍亂不治而奪去了這位偉大音樂家的生命，但他遺留下來的都是世界上的音樂瑰寶。

百五周年俄國大師柴可夫斯基誕辰 世界紀念活動進入高潮

畢繫舟

一八九三年十月，柴可夫斯基在聖彼得堡指揮他自己的第六《悲愴》交響曲首演後幾天，午飯時粗心大意地喝下生冷水，不幸罹患霍亂，數日後便告去世。當年俄國人演出了《悲愴》交響曲來給送葬。在幾乎一百年後的一九九〇年，世界不少城市都將之定為「柴可夫斯基之年」，以紀念這位大師誕生一百五十周年，大家紛紛演奏他的作品，尤其是在柴氏出生的五月七日這個星期內，世界各地的紀念活動進入高潮。

柴可夫斯基在維亞特卡省邊境的沃欽斯克礦區小鎮出生，當地至今仍保留着柴氏的故居花園和房屋，最近蘇聯政府還撥款加以全面修葺，以迎接今年一百五十周年誕辰的盛事，現時還計劃在鎮上為柴氏立像。

今年蘇聯全國各地都掀起一股柴可夫斯基的熱潮，用以緬懷這位音樂大師對俄國音樂及世界音樂發展所作的重大貢獻。

蘇聯的民族音樂運動始於十九世紀上半葉，其時在德國攻讀有成的格林卡 (M. Glinka)，採用了俄國的民間音樂曲調和題材來創作，指出了蘇聯民族音樂運動的方向。在這位「俄國音樂之父」的啟示下，十九世紀中葉也就產生了對世界音樂發展亦具有重大影響的俄國民族樂派的「五人組」，包羅丁、庫依、巴拉基列夫、穆索斯基，和林姆斯基—高沙可夫這五位作曲家，和柴可夫斯基保持着相互影響的關係。

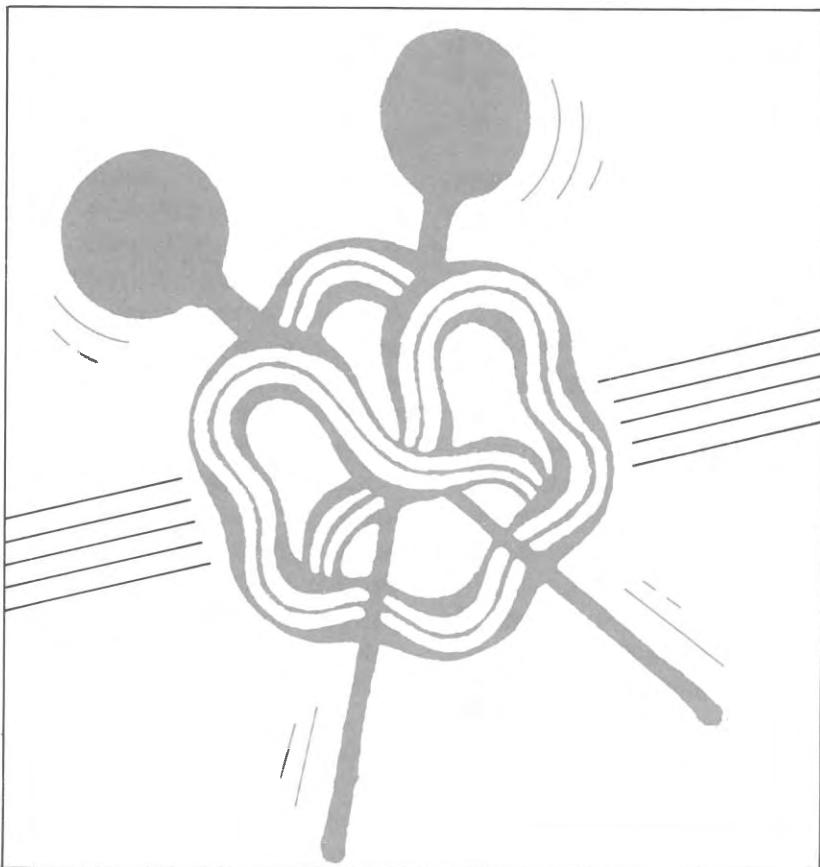
柴可夫斯基不是「五人組」成員，但仍應歸類為俄國民族樂派的行列，此外他還是俄國作曲家中，最早被西歐同行推崇的一人，原因便在於他的音樂作品，將只是俄羅斯的音樂，在藝術上加以提高，跨越了民族界限，成為世界性音樂。俄國的傳統音調，與西歐，特別是德國古典到浪漫樂派的形式精神，在柴氏的作品中，得以巧妙地融合，自此，俄國也就擁有與世界溝通的音樂語言。

柴可夫斯基的音樂，表現手法是德國式的，形式上無可否認具有強烈的折衷主義，他並沒有民族樂派的大膽作風，他的作品使用俄國的音調，音程和節奏既保持著俄國人的熱情，又有西歐方面的節奏優雅，遂得以獨樹一幟。

柴可夫斯基的音樂類型，極為豐富多樣，單是歌劇、舞劇作品便有十一齣，其中的《尤金·奧涅金》、《天鵝湖》、《睡美人》、《胡桃夾子》等更是歷演不衰的交響曲，連同《曼富麗》在內便多達七首，他的鋼琴協奏曲，小提琴協奏曲，和《洛可可主題變奏曲》更是管弦樂團中的叫座作品，此外還有室樂重奏作品，鋼琴曲，合唱曲，兒童歌曲等，可說琳琅滿目，其中不少作品，更已是世界各地膾炙人口的樂曲。

不過，自柴可夫斯基在世時，直到他死後至今已近百年，關於他的音樂評價，仍存有不少較為負面的看法，這其實與他的作品具有多樣化的鮮明特徵很有關係。在他音樂中因有異國色彩和趣味，便被視為是「東方的」，但聽到他樂曲中的粗獷部份，又有人對過濃的「俄羅斯色彩」不以為然，此外，更有人指責他的作品缺少深刻內容。僅有表面的傷感。

其實，柴可夫斯基的音樂，既反映了柴氏柔弱，傷感，夢幻，神秘的個性，也反映了俄羅斯民族熱情，奔放，激越，甚至原始質樸的民族性，但無論如何，柴可夫斯基的作品，在很短的日子中已迅即成為國際舞台上的熱門曲目，成為與貝多芬、莫扎特鼎足而三、在國際上演出作品次數最多的三位作曲家之一。



著名鋼琴家劉詩昆專訪

吳雅倩

劉詩昆是中外享有盛譽的著名鋼琴家。他一九三九年出生於中國一個音樂家庭，三歲半開始學鋼琴，六歲已登台演奏，九歲獲全國少年兒童鋼琴比賽冠軍，被稱為神童。

劉詩昆畢業於中央音樂學院鋼琴系，曾留學蘇聯莫斯科音樂學院，師從蘇聯著名鋼琴教授斐因堡（FEINBURG）。

一九五六年，在匈牙利舉行的李斯特（LISZT）鋼琴比賽上，年僅十七歲的劉詩昆以才華橫溢的出眾演奏，贏得第三名及特別獎（因頭、二獎必得授與蘇聯和匈牙利選手），另獲獎授李斯特頭髮一束。

一九五八年，劉詩昆又在高手雲集的第一屆柴可夫斯基（TSCHAIKOWSSKY）國際鋼琴比賽會榮獲第二名，從而更為聞名於世。

多年來，劉詩昆先後於世界各地演奏，被外國報刊讚譽為「具有罕見魔力的鋼琴家」、「世界一流的演奏家」、「非凡的音樂天才」、「真正的藝術大師」。

劉詩昆亦先後與世界數十個著名交響樂團共同演奏過多首鋼琴協奏曲。匈牙利、蘇聯、美國、日本、中國和香港等地都出版過他錄製的唱片、錄音帶。其中他與世界著名指揮家小澤征爾指揮美國波士頓交響樂團演奏錄製的李斯特《第一鋼琴協奏曲》尤為著名。

劉詩昆又是一位出色的作曲家。多年來，創作過多首鋼琴曲和獨唱、合唱歌曲，包括《青年鋼琴協奏曲》和《戰颶風》鋼琴協奏曲，深受好評。

劉詩昆還是一位衆所公認的出色鋼琴教師，曾在北京中央音樂學院鋼琴系任教，並在中國各地巡迴講學、授課，還在美國、日本和香港舉行過示範演奏。

—××××××

今年乃柴可夫斯基誕生一百五十週年紀念，樂友同人日前蒙陳兆勳老師協助安排，並親自陪同訪問曾在第



一屆「柴可夫斯基國際鋼琴比賽」榮獲第二名的著名鋼琴演奏家劉詩昆先生，暢談該屆賽事，及其在鋼琴演奏、教學上之經驗與見解，同人皆獲益良多。茲將是次訪問內容刊登於後，以饗讀者，並謹向劉先生及陳老師致以萬分謝意。

今年是柴可夫斯基誕生一百五十週年紀念，我們知道你曾在第一屆「柴可夫斯基國際鋼琴比賽」上獲獎，可否請你講一講關於這一次比賽？

這次比賽是在一九五八年四月於蘇聯莫斯科舉行，全名是「柴可夫斯基國際鋼琴比賽會」，我獲得第二名。這是一個質素很重要的比賽，是一次高水準、影響比較大的比賽，是蘇聯第一次舉辦國際性的比賽。雖然蘇聯是一個在當今世界上音樂方面非常發達的大國，而且整體文化基礎都比較發達，國內比賽非常蓬勃，經常舉辦全國性的比賽，但是舉辦國際性的音樂比賽這還是首次。因此這次比賽，意義重大。在蘇聯方面來說，當時的政府以及廣大的民衆都非常重視，原因除了我剛才提到的因為蘇聯是一個音樂文化相當發達的大國，第一次舉行國際性比賽外，亦由於當時蘇聯的黨政府正推行世界開放的政策，希望通過比賽，吸納西方——特別是美國——一些音樂人才，這是前所未有的態度。當年的總理赫魯曉夫非常重視，親自主持開幕禮及閉幕禮，並特別為這次比賽在克里布林宮親自舉辦了一盛大國宴，歡宴參賽者、評委人

士，蘇聯國內要人及政要都有出席。由於當時正值東西方冷戰高潮，蘇聯竟與西方國家（特別是美國）進行這種打破國際隔膜，闡開一新局面而作一次文化音樂藝術交流的活動，因而在西方也很重視這次比賽，其重視程度超越鋼琴比賽本身，甚至超越音樂本身，大家都有意在音樂上較量一下。

這次比賽，在當時來說，是水準最高、難度最大的。當時世界上有兩個公認最難、水準最高的比賽，一是比利時的布魯賽爾國際鋼琴比賽，另一個就是柴可夫斯基國際鋼琴比賽，這兩個比賽曲目都非常難，而且曲目多。很多比賽都只是演奏某一作曲家的作品，如蕭邦鋼琴比賽、李斯特鋼琴比賽等，但這兩個比賽曲目最早從巴哈開始，從古典到最現代都要彈。那次初賽時彈四首練習曲：蕭邦一首、李斯特一首、俄羅斯作品二首，都是難度高、表演性強、藝術價值性高的作品；決賽彈兩首：一首是柴可夫斯基鋼琴協奏曲，一首是自選協奏曲，還有一首是在比賽前一個月才公佈的一首從沒有聽過的新作品，第一屆的新作品是KABALEVSKI 作的一首Rondo，所以這次比賽水準比較高。

評委人士包括世界上很多國際比賽的主席，例如布魯賽爾鋼琴比賽會、蕭邦鋼琴比賽會、李斯特鋼琴比賽會、法國馬格里朗格鋼琴比賽會的主席都應邀而來，在蘇聯方面，亦派出最有名望的鋼琴家、教授、作曲家擔任，如涅高茨、吉列爾斯、李赫特爾

、卡巴列夫斯基等，比賽會的籌備委員會主席是蘇聯當代最有名的作曲家蕭斯塔柯維奇。

參賽的選手有近百人，準確的數字我記不起，很多參賽者都是曾在其他比賽中獲獎的，光是獲首名的已有八人之多，他們都獲得特別優待，就是可免去首輪比賽，故這次比賽可算是音樂的「奧林匹克」賽。結果是由聞名國際的美國鋼琴家范·克萊本(VAN CLIBURN)奪得首獎。

當時世界各報刊都公認這是一高水準的比賽，甚至連主辦者也估計不到有如此高水平，有這麼多人踴躍參加，及如斯受重視。

在四、五十年代，中國很多人都是留學蘇聯的，請問柴可夫斯基對中國國內的音樂有些甚麼影響？

柴可夫斯基是俄國最偉大的作曲家、最偉大的音樂家。在俄國來說，他是音樂領域的頭一號人物；迄今為止，整個俄國，蘇聯，還沒有一個音樂家其偉大程度、藝術造詣能超越他。他亦是世界上最偉大的作曲家之一，他同貝多芬、莫扎特、蕭邦、李斯特等齊名。所以他的音樂不僅對俄國本身有影響力，對世界也影響很大，包括中國在內。他的很多音樂作品在中國非常流行，中國的聽眾、音樂愛好者都非常熟悉，中國最早的音樂學院——上海國立音專就必學他的作品，他亦是被演奏最多的作曲家之一，特別是管絃樂。

作為一個演奏家，演奏的曲目應廣泛還是集中於某些作曲家而成爲專家？

我認為演奏的曲目應盡可能廣泛些、幅度大一點。現在的鋼琴演奏的趨勢是曲目範圍愈來愈大，同時聽衆的需要量也愈來愈廣，往往不只局限於某一類或某一作曲家的作品。當然不是說專偏某些方面不行，不過現在很多鋼琴演奏家彈的東西比較廣，而不像從前。專彈某類作品或某個、某幾個作曲家作品的演奏家現在很少了。你會於六二、七八及七九年先後三次

來港演出，最近又與香港中樂團舉行了一場音樂會，你覺得香港的聽眾水準如何？

香港的聽眾很好，這與香港的音樂文化基礎是相關的。香港現在的音樂文化比過去提高了很多。學鋼琴的人越來越多，教鋼琴的人也不少，而且經常可欣賞到從世界各地來的好表演家的表演，加上音響唱片業的發達，市民的購買力強，更加豐富了他們對音樂的認識，所以很多聽眾都有一定欣賞力，水平也較高。

你覺得香港鋼琴學生的水準和學習態度如何？

這很難一概而論，有那麼多的人學鋼琴，若要求他們同樣學習態度認真、同樣水準高，是不可能的。音樂水準的高低，與它能否有足夠優良的師資，與這地區的文化背景，都有密切的關係。學習的人多，並不代表這地方的水準高。香港學鋼琴的人是很多，但部分的人只是抱着一種學來玩的態度，並非視為終身的職業，很多家長目的亦只不過是想培養其子女有高尚的情趣和藝術修養而已。從這角度來看，若要在短期內培養出很多高水準的專業表演人才，暫時還不太可能。但儘管這樣，學習面愈大，將來出現人才的機會便愈高。

此外，香港鋼琴教師的水平，也是參差不齊，有些教師是很有經驗，技巧和修養都很好，亦有些剛學了一些皮毛，便大膽去教授，因為學習的人多，需求量大，不可能去找這麼多的好老師。一個好老師，不能教太多學生。所以目前的水平，我覺得還需大大提高。

香港的社會環境，是這麼高度商業化，你是否覺得對學習音樂是不大適合？

這要看怎樣說，有好的一面，因香港面積小，人口稠密，相對地這城市的人口經濟水平也相應地比較高。要學鋼琴，買一架鋼琴也不便宜，所以要有一定的經濟基礎，香港在這一點來說，便佔了優勢，這是商業化為

鋼琴家劉詩昆先生



它帶來的好處。另一方面，由於商業化，香港的音樂，高水平的音樂與其他藝術，同香港的商業水平、金融水平，經濟水平，現在還很不平衡，差距很大。

然則學鋼琴若要取得好成績，是否應該到外國去？

這問題很難回答，不能一概而論。學鋼琴要學得好，我認為有三個條件：

1. 主觀條件——包括兩方面，其一是天賦條件，這包括生理條件——比方說手的大小，手要生得正常等，和音樂天份；其二要加上自己的努力，有沒有努力的精神、認真的態度。

2. 師資的因素——一定要有好的老師影響他，用正規、科學、正確的方法教授、培養他，帶領他走上良好的軌道。

3. 周圍一定要有良好音樂環境的熏陶。這幾點都是要栽培一個音樂人才的必要條件，缺一不可。

就這幾點來說，香港的小孩子不少主觀條件都不錯，有培養可能。至於師資狀況，有些學生很有天份，却遇不到好老師，從開始便學壞了，我曾見過有部分學生，彈琴時手指全部伸直彈，連最簡單、最基本的鋼琴彈

奏方法也未掌握。方法不正確，會阻礙他彈奏水準的提高，試想這樣學習，怎能產生高水準的專業人才呢？關於第三點，香港的音樂環境不算差，但不是最好。不過近幾年來，文化交流比較多了，經常有大型音樂會，扭開電視、電台都可聽到好的音樂，亦隨意可買到好的唱片、影帶等，這對於音樂的熏陶，有一定幫助。但一般的社會心態，還是過於商業化。

反觀外國，一些發達國家對音樂人才的培養，都有一較為有系統的方式。特別是蘇聯和東歐的國家，大部份音樂人材都由國家培養，建立音樂學院，為他們找好的老師，提供優良的學習環境，這與香港的學習方式截然不同，成就自然也各異。

學習鋼琴除了技巧的鍛練以外，還須要如何充實個人的藝術修養？

這方面很多，比如說你要經常去聽，聽後要練，多聽音樂會、多聽唱片、多聽廣播、多看音樂影帶等，即我剛才提到的要多接受音樂熏陶，多吸收不同的風格。這些應從小便開始，因小孩子的接受能力比成人強得多，而且能牢記在腦海中。

另外還要多想、多思考。甚麼是音樂？音樂的表達是要把自己融化在內，要多聽，多揣摩，多學習，不應過份依賴老師，不要老師說甚麼便是甚麼，自己不去想，老師當然有他的主張，但自己也應有個人見解，應多作廣泛思索，想它一百回、兩百回，總會有不同的體會，所以我主張要深思。

再者，別的文化藝術修養也很重要，多看電影、舞蹈等，以增加文化修養。還要增加文學修養，多看好的小說，因為很多音樂作品本身取材自文學作品，很多音樂創作亦與某些文學概念有關。

此外，我覺得學鋼琴的人，或是學音樂的人，若要學得好，為人不要過份文繆繆，性格不要太內向，思想要活躍些，生活要活躍些，性格要活

**劉詩昆先生攝於第一屆
「柴可夫斯基國際鋼琴
比賽會」**



躍些，興趣要廣泛。我見過一些佻皮的小孩，長大成為了很好的藝術家。過份斯文、過份“老實”的孩子，成就不一定就好。有些家長，一心要把他的子女栽培成表演家，常不自覺地把小孩應有的天真抑制下去，小小年紀變成小大人一樣，真正長大了，反而平庸而未成材，這是很可惜的。藝術家思想一定要活潑，為人要有浪漫的性情，不要過份刻板；思想要開擴、靈活些，否則，易成為一個匠人，不能成為真正的藝術家。

生活的體驗是否會影響個人的音樂表現？

這當然有很大的影響，無論是作曲家或演奏家，生活體驗愈多，思想便愈深刻，情感便愈豐富，表現能力便能更深，更有內涵。

作為中國鋼琴家，應否多選彈一些中國作品？

我認為，這談不到應該與否，而應取決於個人的喜好與需要。從我個人來說，演奏外國作品，當然易於取得好的演奏效果。中國的鋼琴作品比較少，有些作品較為平淡，因為寫鋼琴作品的中國作曲家中，有些人本身不會或不很會彈鋼琴，因而，寫出的

鋼琴作品往往比較簡單、或技巧發揮不足，或作品結構簡單，或演奏效果較差，不能把鋼琴的特點充分發揮出來。最近，一些中國年青一代作曲家創作的鋼琴作品水準較前提高很多，這是可喜的。我認為，一個鋼琴家，正如我前面提過的，演奏範疇應廣泛些，彈哪國作品、哪些作曲家的作品都可以，不一定要有非彈哪類作品的使命感。

你現在定居香港，可否透露一下你目前的情況及未來的計劃？

在七月我將會與香港管弦樂團演出自己的作品《戰颶風》鋼琴協奏曲，然後會準備明年在本港舉行的獨奏會，不過正確日期還未確定，因為主辦當局安排我以海外演奏家身份演出，大約要在明年七月後。目前，我會在港從事教學、講學及作曲活動，亦準備灌錄唱片和影帶。待在港住滿一年、待定居程序完成後，我便會展開去外國演奏的活動。

(編者按：我們期待着劉詩昆先生的演出，並希望他為本港的文化藝術帶來異彩。)

談談柴可夫斯基的鋼琴音樂 (兼唱片介紹)

陳兆勳

今年是俄國偉大的音樂家柴可夫斯基誕生一百五十周年，世界各地都舉辦各種音樂活動來紀念這一位對世界音樂文化有着卓越貢獻的音樂家。今年二月的香港藝術節也特別以「俄國浪漫藝術」作為主題，向柴可夫斯基寄以無限緬懷之情。

柴可夫斯基的音樂，是經過作曲家把俄羅斯民間音樂加以提煉，並且能很好地結合了歐洲優秀的傳統，再以投入最深刻的感情，創造出完美的音樂形式。

柴可夫斯基的作品，大部都鮮明地反映出客觀社會的矛盾，愛與恨、生與死、歡樂與痛苦，是他作品中的重要因素。而其中則以他深切的個人感受，以無比的信心不斷去肯定生活，肯定愛情，肯定歡樂。可以說，柴可夫斯基用音樂表達了人性的各個側面，當然也就高度概括了人性的整體。因此，他的音樂總是能打動人心，感人至深的。

柴可夫斯基寫下了種類繁多的音樂作品。在鋼琴音樂的天地裏，他也給我們留下了一百多首作品。當然，在今時的音樂會中，除了那舉世聞名的第一鋼琴協奏曲外，很少聽到有其他作品的演出，就是那通俗的「四季」鋼琴曲集，最多也就是鋼琴家們用作加奏（安歌）表演。但作為鋼琴教學來說，却是不能缺少的音樂教材。

在柴可夫斯基的鋼琴曲中，同樣充滿了各種不同音樂形象的素材運用。特別是如歌的彈奏法、豐富的和聲色彩的變化連接、多層次的音樂線條。再加上大量各種純技術的訓練課題，這都是鋼琴演奏藝術及教學實驗中所必須認真對待和逐步解決的問題。

我在北京中央音樂學院學習鋼琴教學法的時候，所使用的蘇聯莫斯科音樂學院編寫的初級教材裏，就大量選用了柴可夫斯基的兒童鋼琴曲(O.P. 39) 中的樂曲。這本曲二十四首小曲組成的曲集，音樂形象十分豐富，每一曲子都有明確的標題，易於直接啓

發學生的想像，特別在各種不同句法的練習上，甚具心思與特色。比如在第六曲「生病的洋娃娃」中，右手旋律用了斷音短句，左手低音聲部則用長音烘托。在第九曲「新的洋娃娃」中，右手旋律用了長句，左手伴奏則用貫穿全曲的斷音伴奏。不同的音樂形象採用了不同句法的處理，這在訓練初級學生的句法感覺上是甚有益處的。與這本曲集同等程度的教材當然不少，如Czerny的OP. 599後半部及OP. 139、First Lesson in Bach、Sonatina Album 中的部分樂曲等等，但從音樂形象化及和聲的多樣化上，柴可夫斯基的「兒童鋼琴曲集」是別具一格的。我記得六十年代蘇聯有一位鋼琴家弗列耶爾將這一曲集灌錄過一張慢轉唱片，彈得甚精緻。近期錄成CD唱片的則只見過英國Chandos 發行的一張，由著名的鮑羅丁三重奏組鋼琴家Luba Fellina 演奏，效果也很好。

作品第37a的「四季」，雖然以第六號「船歌」、第十號「秋」及第一號「雪橇」為有名。但從教學的角度看，其餘幾曲都有學習的價值，特別在不同聲部的音量及音色控制上，提供了不少樂段用以練習。這是指導學生在各種變型織體貫穿下如何很好地進行和聲連接感覺訓練的重要而實用的技術課題。這一作品製成CD唱片的已不少。計有美國女鋼琴家Lydia Artymiw 演奏由Chandos製作、蘇聯鋼琴家Igor Thukov 演奏由JVC製作、Sviatoslav Richter (蘇聯鋼琴巨匠) 則錄有選段、捷克鋼琴家Antonin Kubalek 演奏由Dorian製作、匈牙利女鋼琴家Ilona Prunyi 由香港Naxos 製作，今年五月間訪港演出的法國女鋼琴家Brigitte Engerer 也有由Philips 錄過的大唱片(估計以後也會製成CD)這些演奏家都各有特點。但我覺得Engerer 的演奏更值得作為教學參考。

除了以上兩本曲集以外，柴氏還

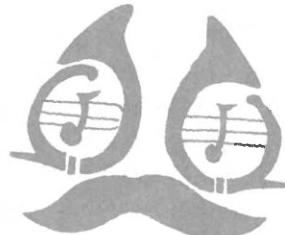
寫了不少適合中級程度學生使用的作品，諸如Nocturnes、Romances、Capriccios、Waltzes ……等等。過去我在國內曾經買到柴可夫斯基鋼琴獨奏曲全集，但在文革時全部丟失，十分遺憾。前些時候偶然在通利琴行買到由美國Blwin Mills 出版的三集一套的鋼琴曲集，內中共收集了三十八首樂曲。大都是中級以上和高級程度的樂曲。如F大調變奏曲OP. 19 No. 6 和杜木卡OP. 59都是柴可夫斯基國際音樂比賽的規定曲目，中國鋼琴家劉詩昆參加第一屆比賽時就彈了變奏曲，而殷承宗參加第二屆比賽時就彈了第二曲。這兩首樂曲，雖然採用的曲式都不同，但都具有器樂敘事曲的樂思與結構特點，音樂表現深刻，這都是高級程度學生值得花心思去學習的名著。劉詩昆和殷承宗都曾經錄過唱片，但都是二十年以前的製作了，演奏效果肯定不錯，但錄音不理想。現在在市面能買到CD唱片的有意大利Nuova Era 錄製的，由鋼琴家Michele Campanella 演奏的柴氏第一鋼琴協奏曲及以上提及的兩首獨奏曲，錄音效果甚佳，演奏則中規中矩，但作為了解樂曲，不妨作個參考。

最後我想再介紹一張演奏一流的柴氏樂曲CD唱片，演奏者就是前面提到過的俄國鋼琴大師Sviatoslav Richter，由日本JVC製作。唱片收集了十四首非常動人的柴氏鋼琴獨奏曲，曲目中大部分是抒情的浪漫小品。我們可清楚地聆聽到大師如何處理樂曲中每一句的起伏及每一句的起與收，和聲的連結處理得柔和連貫，真是把柴氏最細膩的感情都釣劃出來了。這種絕妙的演奏效果，是我們從事鋼琴演奏和教學的人，不斷去深入鑽研，不斷地提升領會，才能真正吸收養料，充實自己。

這篇文章主要想談一些學習柴可夫斯基作品的點滴體會，同時也說了一些多年來聽唱片的小小心得，希望能給讀者一些參考。

柴可夫斯基與俄羅斯聲樂

郁慶五



經濟的人碰在一起則談生意經，軍人在一起難免談論打仗，種田的老鄉一見面互相問候“吃過了”？接着便是天氣雨水庄稼五谷之類，這正是俗話所說的“三句不離本行”。三句不離本行是普遍存在的，因為本行裡的事自己總是比較熟悉內行，也有談論的興趣。我們搞聲樂的人自然要在歌唱的問題上發表見解，有人說我死了以後如能變成鬼而說起鬼話來，也是要談聲論唱的。

柴可夫斯基（1840—1893）是俄國作曲家，中國的音樂家們暱稱他老柴。老柴生活和工作於一百多年前的俄國，他和五人強力集團的穆索爾斯基和里姆斯基—柯薩科夫等，是同一個時期的作曲家。經過他們前後兩三代人的努力，基本上形成了俄羅斯音樂學派。在他們的大量作品之中，共有近百部大歌劇及大量的藝術歌曲，這些聲樂作品是形成俄羅斯聲樂學派的基礎和必備條件。因為歌唱家們不可能以唱外國的歌曲來形成本民族的聲樂學派，借鑑當時意大利先進的美聲唱法是必要的，但借鑑不能成為代替。

在老柴生活的十九世紀中，歐洲已掀起了文學藝術上的浪漫主義浪潮。浪漫主義在反映現實上，善於抒發對理想世界的熱烈追求，常用熱情奔放的語言，美好的想像，以及誇張的手法來塑造形像。俄國的音樂界不可避免地捲進這個潮流。作為歌曲的浪漫曲，源出於西班牙文的ROMANCE，是一種用當代語文寫成的世俗歌曲，以區別於以拉丁文為歌詞的宗教歌曲。十八世紀中葉，在德國的浪漫曲是指一種小型的敘事歌曲。十八世紀後半葉在法國民間及十九世紀中葉在俄國又廣為流行，是指一種抒情的獨唱曲，主要由鋼琴伴奏。其特點為曲調表情細緻，與歌詞緊密結合，伴奏亦較豐富。這也就是柴可夫斯基在聲樂作品之主要方面。

老柴寫過十部歌劇，其中以根據

普希金（1799—1837俄國詩人）同名文學作品為題材的《葉甫根尼·奧涅金》和《黑桃皇后》最為著名。他和五人強力集團等的歌劇作品，比諸西歐的歌劇有一些發展，便是合唱的豐富深厚和男女主角聲部的多樣和完整，男低音和男中音成為和男高音和女高音同樣重要的角色。這就促使俄國的聲樂領域，包括歌唱家們和合唱團，有一個更好的追求和探索，從而得到實際的磨煉。五十年代我有幸多年在蘇聯反復訪問和觀摩，得出一個概念，便是聲樂事業頗為發達。別的話我不願也不敢多說，但在合唱的作品與演唱能力而言，尤其是無伴奏合唱方面敢說一句話：“當今世界各國誰能與之匹敵”！？雖然我在香港住了十多年，聽過各國來訪的合唱團，我的看法仍然不變。

除了十部大歌劇之外，柴可夫斯基在聲樂作品貢獻的另一方面，便是創作了大量優秀的藝術性浪漫曲。這些歌曲反映了老柴的心裡有唱不完的歌，這些歌是他智慧海中閃動着的粼粼波光。他熱情而幽傷的歌，如《眼淚汪汪》和《狂歡之夜》。反映貴族生活的《在熱鬧的舞會裡》，同情平民的《吉普賽女郎之歌》。至於對大自然和田野熱愛的歌曲就更多了，如《我好比生長在田野裡的小草》，《正當那初春的時候》和《祝福你森林……》等。使人感到他的歌聲振動着音符的翅膀，飛翔在廣闊的原野上，森林草原、山岳流水、陽光雨露、以及日月星辰之間。柴可夫斯基是充滿民主精神和向往自由的。

老柴譜寫歌曲所選用的歌詞，大都是和他同時代或較早於他的作家的

詩作，較多的是阿歷克賽·康斯坦丁諾維奇·托爾斯泰（1817—1875）。這是一位生於貴族家庭的俄國詩人和劇作家，他寫了大量的民主傾向的詩歌之外，著有歷史劇三部為《伊凡雷帝之死》、《沙皇費多爾》和《沙皇鮑里斯》（由穆索爾斯基譜成歌劇）。柴可夫斯基所以經常選用他的詩作，也許是思想上的共鳴吧！

柴可夫斯基是俄羅斯音樂學派的主將之一，也是奠定俄羅斯聲樂學派的主將之一。一提起聲樂學派的事，人們自然會想起大名鼎鼎的歌唱家來。一提起俄羅斯聲樂學派來，於是人們會想起夏里亞賓來（1873—1938）。是的，夏里亞賓是俄國傑出的歌劇表演家，而他最負盛譽之時，已經進入二十世紀多年了。有人說某些歌劇作曲家往往以知名的歌唱家作主角而寫作的，而俄國的作曲家是以夏里亞賓作主角而寫了大量以男低音為主角的歌劇。以名唱家為模兒寫作歌劇的現象恐怕有的，但俄羅斯的一批歌劇未必是為夏里亞賓而寫的。格林卡（1804—1857）作《伊凡·蘇薩寧》的時候，夏里亞賓尚未出世。穆索爾斯基（1839—1881）作《鮑里斯·戈杜諾夫》，里姆斯基—柯薩科夫（1844—1908）作《薩特》的時候，柴可夫斯基在《葉夫根尼·奧涅金》裡寫格連敏公爵的時候，夏里亞賓正是童年和少年時期，甚至還沒有和高爾基一起流浪於伏爾加河流域而啟喀山歌劇院呢！（那次高爾基啟上而夏里亞賓落空）。但是，却還是夏里亞賓後來把許多俄國歌劇的角色塑造成高度的藝術形象，至今仍是演出的藍本。

正因為有了柴可夫斯基等所創作的歌劇和歌曲的聲樂財富，才唱出了大批聲樂人材，也只有在普遍水平提高的情況下，才會有尖端性人物出現。在俄國十月革命之前，俄羅斯聲樂學派已經形成，而形成的過程，是歌曲作家與演唱家之間相輔相成的。

柴可夫斯基的歌曲已成爲俄國人的驕傲，有的歌唱家專門研唱他的歌曲。最著名的要數烏克蘭的男低音格梅里亞，他幾乎唱了所有老柴的歌。從來沒有一個男低音有他這般華麗的音色，柔和得有似天鵝絨的錦被。這使我開了眼界，改變通常的男低音音色的審美觀，原來在深沉寬厚之外，還有華彩的一面。或者也可以這樣說，這是柴可夫斯基的歌曲促使格梅里亞有一個非凡的美學上的追求！另一位俄國藝術歌曲大師，是創作上深受老柴影響的拉赫瑪尼諾夫（1873—1943）他的歌曲也是格梅里亞最善於演唱的。如果說沒有柴可夫斯基和拉赫瑪尼諾夫的作品，那麼格梅里亞的美聲唱什麼呢？當然，他用俄語唱舒伯特的作品也是非凡的。不過我認爲舒伯特的作品還是由德國的菲舍爾一迪斯改用德語來唱會更加合適。善唱老柴浪漫曲的格梅里亞原是黑海岸邊敖得薩市的輪船上燒鍋爐的工人，業餘在音樂夜校學唱，三十八歲才到基輔歌劇院正式上台的。看來作家和演員不一定要有文憑資格，只要你的作品和演唱被讀者和聽衆認可便行了。所以任何業餘而對文藝有興趣者，只要持之以恒，未嘗不可以有所作爲。

我們談論柴可夫斯基在聲樂方面

的傑出成就，意圖在於“他山之石，可以攻玉”。或者又叫做“洋爲中用”吧！就是渴望在中國也出現幾位柴可夫斯基式的作曲家，希望他們也爲中國聲樂事業的發展作出貢獻。但是，做現代的中國人難，做一個中國的文藝工作者更難，做一個寫歌曲的作曲家更是難上加難。因爲弄不好便會被罵“崇洋媚外”之類的，罵可以不理他而當作放屁。被罵是小事，大不了不提薪升職而已。怕的是扣帽子抓辮子打棍子之類，那末恐怕連大鍋飯也吃不安寧了。不過吃了大鍋飯之後也難自獨立思攷，創作也只是完成政治任務，等待着上級的審查檢查通過而已。

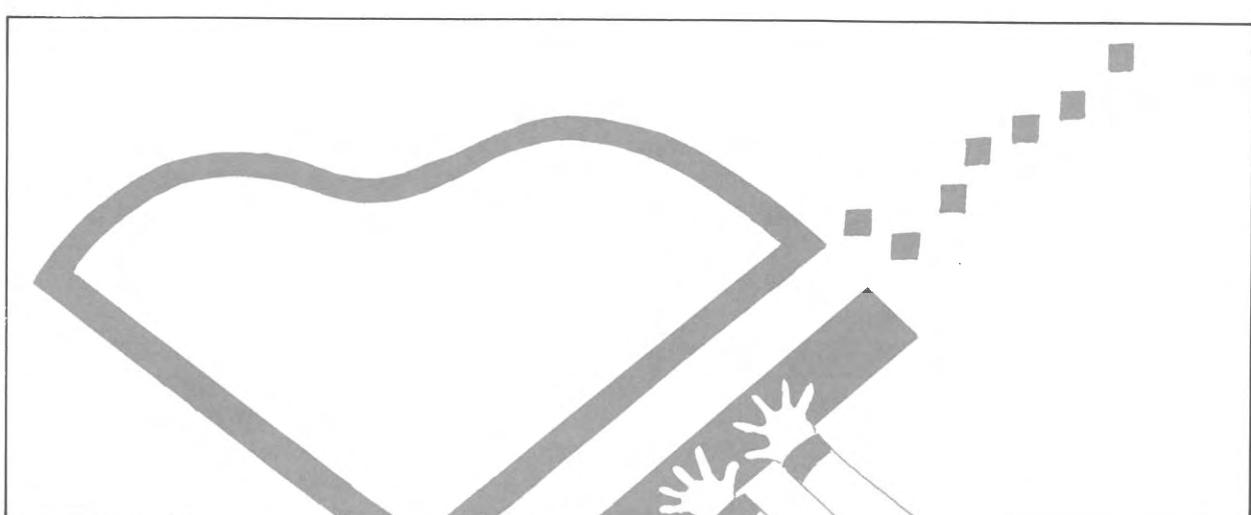
老柴也不是一帆風順的，他也要和逆境作鬥爭。從他的歌曲裡可以感到他內心的愁悶，孤獨而又寂寞。他也生氣勃勃嚮往生活的民主和自由。他是一位音樂藝術家而不是政治活動家，用不着用政治口號來代表心聲，用不着去呼喊打倒沙皇的口號，但他肯定不滿沙皇的制度。而那時沙皇的極權統治，只要不以行動來推翻他，大概還允許人們有點思想自由的餘地，還沒有愚蠢到要具體地管人們的思想。實際上思想是難以管治的，你可以把人關進監獄，但不能關住人們的

思想。從前許多共產黨人不是被軍閥官僚關進了牢房嗎？但何曾關住過他們的思想？殺了也不能使人信服！在這種歷史教訓中，怎麼反而糊塗了呢！

不可否認，大陸四十年來培訓音樂人材的成績，無論在音樂創作和演奏演唱方面，都有不可忽視的技術力量，千萬別白白浪費和流失掉了。要給他們一點小氣候，讓其稍爲自由地發芽生長吧！讓他們可以小小地獨立思攷而創作吧！求求有力者高抬貴手。

中國是個歷史悠久的國家，許多歷史遺留下來的東西極爲複雜，諸子百家不斷爭鳴的聲音仍會存在，它總和工農商學黨政文等的發展纏在一起。但是，一切要求改革和進行的主要動力是內因¹，其次才是什麼大氣候小氣候。我們對音樂和聲樂的期望也要現實一點，民族虛無是要不得的，反之亦不佳。幾千年歌曲音樂遺產蘊藏應是十分豐富的，但開發却很落後，七八十年前連個完善記譜方式也沒有，現在這一切已成過去，還是拾起頭來，期望着一個較好的未來。

寄語願寫歌曲的作家，有不少唱家願爲你唱。但從唱者經驗而言，處理漢語要難於西語，可是我們誰也不能迴避，這是我們的歷史職責！



柴可夫斯基管弦樂作品淺談

古斯塔夫



柴可夫斯基一生的音樂創作既豐富又多樣化，包括有歌劇、芭蕾舞劇、交響曲、協奏曲、室樂、獨奏曲、歌曲等等共超過一百首之多。他的作品，旋律優美、充滿戲劇性、感情真摯而濃烈，再加上技巧卓越而細緻的管弦樂配器手法，故此特別能打動人心。他作品的雅俗共賞也是一致公認的。

音樂史家認為柴可夫斯基的作品有數個重要的特點。第一，由於他自小受俄羅斯民謡薰陶，他不單祇在作品中常常使用民謡，也使他能輕而易舉地將民歌主題溶化如成自己創作的主題般自如地處理。第二，是他喜愛創作舞曲。柴可夫斯基不單寫作了三部傑出的芭蕾舞劇，也常常在他的交響曲裡加入舞蹈音樂。第三，也許由於性格使然，柴可夫斯基在曲式運用方面仍有弱點。這點連他自己也承認。柴氏曾說：「由於自己拙於把握，運用音樂曲式，使我感到終生煩惱。我所寫的作品，大都是些粗糙的作品，只要識者一眼，立刻就可以看穿了。」樂評家認為他在運用曲式方面的弱點深化乃是由於他太過善於創作旋律而引起的。他的主題旋律，由於本身已經非常完整，所以沒有太多發展的餘地。加上他喜愛引用俄羅斯民謡，在和聲方面常常令他局限於要重覆某幾個和弦的進行。結果，他的作品

通常祇是利用配器及情緒上的變化來擔起樂曲發展的任務，而不像貝多芬或布拉姆斯等作曲家以樂曲本身的主要來發展。

但這些因性格而引起的弱點並沒有減少聽眾的樂趣而是形成他風格上與古典時期交響曲的分別。事實上，單單以他豐富的旋律，優異而多樣化的配器法、熟練而富戲劇性的對比手法等令他的作品具有獨特的性格。直至今天，無論是普羅樂迷或是音樂家，還是極喜愛聽或演奏柴可夫斯基的作品。在人們心目中，他仍是十九世紀俄國最偉大的作曲家。他作曲上的成就和貢獻對馬勒 (G. Mahler)、西貝流斯 (J. Sibelius)、普契尼 (G. Puccini)、史特拉汶斯基 (I. Stravinsky) 和很多後來的作曲家產生了直接而重大的影響。限於篇幅，本文祇能很簡略地談談柴可夫斯基的管弦樂作品。

交響曲

交響曲基本上是中歐（特別是德國奧等國）的產品。在俄羅斯，開拓者是安東·魯賓斯坦 (A. Rubinstein)，但將它發揚光大的則是柴可夫斯基。自1866至1893年期，柴氏共寫了六首交響曲：

- (1) G小調第一交響曲「冬天的夢想」，作品13
- (2) C小調第二交響曲「小俄羅斯」

，作品17

(3) D大調第三交響曲「波蘭」，作品29

(4) F小調第四交響曲，作品36

(5) E小調第五交響曲，作品64

(6) B小調第六交響曲「悲愴」，作品74及

(7) 「曼富雷」(Manfred) 交響曲論數量，柴可夫斯基的交響曲不算多，並且同期的俄國作曲家如鮑羅定 (A. P. Borodin)、林姆斯基·高沙可夫 (N. A. Rimsky-korsakov) 及巴拉基雷夫 (M. Balakirev) 等均有交響曲存世。但柴可夫斯基成功地注入俄羅斯民族風格於他的交響曲，並於後期的交響曲（第四至六首）建立起自己獨特的風格，故此樂評人都公認他為十九世紀最重要的俄國交響曲作者。特別值得留意的是「悲愴」交響曲。這可算是柴可夫斯基一生創作的總結，也是他公認的巔峯之作。正如柴氏自己曾說：「我肯定地認為這是我目前為止所有作品中最好的，特別是最真誠的作品。」

協奏曲

與交響曲相比，協奏曲在柴可夫斯基的創作生涯裡維期較短。他的四首協奏曲均創作於1875年至1893年間，計有：

(1) 降B小調第一鋼琴協奏曲，作品

(2) G大調第二鋼琴協奏曲，作品44

(3) 降E大調第三鋼琴協奏曲，作品75

(4) D大調小提琴協奏曲，作品35
雖然柴可夫斯基本身並非鋼琴或小提琴演奏家，第一鋼琴協奏曲和小提琴協奏曲完成的初期均受到前輩作曲家或樂評家的批評，但這兩首作品迅速成為協奏曲中的瑰寶，也是衆多曲目中經常被演奏的樂曲。這首為俄國最著名的小提琴教授歐亞（L. Auer）所作的小提琴協奏曲更是俄國作曲家裡第一首被確立的小提琴協奏曲。這首作品與貝多芬、孟德爾遜及布拉姆斯的小提琴協奏曲已被公認為同類作品中最傑出的。

除上述的協奏曲外，柴可夫斯基也作有數首小提琴或鋼琴與管弦樂團合奏的作品。其中最重要的也最常演奏的是大提琴與樂隊合奏的「洛可可」主題變奏曲（Variations on a Rococo Theme）。

管弦樂曲

柴可夫斯基較重要的管弦樂曲有：
(1) 「羅密歐與茱麗葉」幻想序曲（Romeo & Juliet Fantasy Overture）
(2) 「斯拉夫」進行曲，作品31
(3) 意大利隨想曲（Capriccio Italien），作品45

(4) 1812序曲，作品49

(5) 「法蘭切斯卡」交響幻想曲及奏的是大提琴與樂隊合奏的「洛可可」主題變奏曲（Variations on a Rococo Theme）

羅密歐與茱麗葉幻想序曲是根據莎士比亞著名的愛情悲劇的故事片段而作的。樂曲充份發揮柴可夫斯基以音樂塑造形象的過人能力，是柴氏衆多管弦樂曲中最受歡迎的作品。1812序曲除了整個管弦樂團，柴氏還動用了軍樂隊、鐘及大炮來描繪1812年拿破崙率兵進攻莫斯科無功而回的事蹟。雖然柴可夫斯基形容這樂曲為「非常嘶吵，藝術價值不高」，由於音響效果燦爛輝煌，這首作品近年來一直大受Hi-Fi發燒友所熱愛。柴氏的音樂大部份是傾向於悲觀的作品，但根據意大利流行曲調寫成的意大利隨想曲則是他少有表現樂觀情緒的作品。

芭蕾舞曲

柴可夫斯基是芭蕾舞歷史上最重要的作曲家和改革者。在現存的芭蕾舞劇中，沒有作品比他的三大作品：「天鵝湖」（Swan Lake）、「睡公主」（Sleeping Beauty）及「胡桃鉗子」（Nutcracker）更受歡迎了。除了樂曲本身受歡迎外，柴可夫斯基對芭蕾舞音樂所作的重大貢獻也是不

爭的事實。

在柴氏以前，俄羅斯的芭蕾舞團裡擁有絕對主權的是舞蹈總監。作曲家均要聽從他的指示對自己的作品作衆多的修改或刪減。所運用的音樂常常是將前人的作品加以改編而成。音樂的作用也祇限於襯托舞台上的動作而已。故此，芭蕾舞音樂一直被視為次等的作品，而作曲者也未受到應有的重視。在那時代的俄國，一個本土作曲家的成功與否往往以他在歌劇院、或其次的音樂廳的成就來衡量。芭蕾舞曲的作者根本完全不受重視。柴可夫斯基的出現令芭蕾舞音樂從原本次要的地位得以大幅提昇。柴氏以細緻的配器法、動人的旋律成功地塑造出生動而具體的音樂形象，他將芭蕾舞音樂交響化了也豐富了。由於他作品的表達能力不單能襯托舞台上的動作和情節，而且往往超越舞蹈動作本身而成為芭蕾舞劇中最重要的元素。柴可夫斯基不單令作曲家在芭蕾舞中所扮演角色的重要性大大提高，也改變了芭蕾舞原本局限於十九世紀三、四十年代的風格為後來的史特拉汶斯基（I. Stravinsky）建立良好的基礎。



FACSIMILE OF THE COMPOSER'S MANUSCRIPT

歌聲魅力

黃友棣

西方藝術作品，常取材於希臘神話與羅馬傳說，尤其是音樂作品，經常提及塞倫（SIREN）；因為它與唱歌有密切的關係。許多愛樂的朋友們看見音樂會中有關於塞倫的題材，但苦於無法考查其資料，故有問於我。在此特為解答，並說明我們對流行歌曲所應取的態度。

塞倫，（在希臘神話裡，譯名常用塞蕾尼斯），是人頭鳥身的妖女，能變形為美女，在海島岸邊躺着，唱出艷麗的歌聲，迷惑經過的船上水手，使他們慾念狂升，急欲登岸；一經登岸，必然有去無還。因此之故，世人稱那些用甜美歌聲惑人的美女為塞倫。有些人，憎惡流行歌曲之賣弄風情，就常說流行歌曲是妖女塞倫的歌聲；因為嫌它令人迷惑而走向墮落之路。其實，流行歌曲也並非皆屬塞倫的歌聲；只是那些偏於低級趣味，歌頌淫慾的，才配稱為塞倫的歌聲。

從事音樂教育的工作者，經常被人問及：“為了社會安寧起見，是否應該禁止塞倫的歌聲？”要解答這個問題，最好先看希臘神話中的記載：

希臘神話中，有兩次敘述塞倫歌聲，都與英雄渡海的事蹟有關：一是渡海取金羊毛的英雄雅遜，另一是木馬屠城以後的英雄奧德賽。請分別說明之：

（一）雅遜（IASON，有不同的譯名，伊亞遜，依阿遜；英文寫法是JASON。譯為雅遜更簡明些），率領五十位英雄，乘坐大船“阿爾高”渡海取金羊毛，經歷許多險阻，終於成功而還。其中有一段驚險遭遇，簡述如下：

阿爾高大船的英雄們，乘風破浪，不久，就經過一處花草滿地的綠島，這是塞倫棲息的地方。塞倫是一羣人頭鳥身的妖女，常用歌聲害人。當妖女們的歌聲響徹遠近，船上的一位超羣歌手奧佩烏斯（ORPHEUS）立刻彈起他的豎琴，用聖潔的琴韻，掩蓋掉妖女的歌聲；同時，天上諸神也

來相助，從船尾刮起一陣巨響的烈風，使妖女們的歌聲，隨風而逝。此時，船上有一位英雄部特斯（BUTES）聽到妖女歌聲，無法自制；躍身入海，游向島上，追捕妖女。幸而女神把他從渦漩中提起，投落在西西里島的岸邊；從此他就居住在島上。阿爾高船上的英雄們，以為他已身亡，只好懷着悲傷心情，繼續前進。……

（二）奧德賽（ODYSSEY），在希臘文的寫法，是ODYSSEUS，譯名常為奧德賽斯；英譯奧德賽，更簡明些），率領衆人，航經妖女們的海島；她們都躺在岸邊，曼聲歌唱；岸邊滿佈着受害者的白骨。奧德賽早有戒備，命其同伴，用繩將他綁在桅桿上，使他無法行動；又用蜜腊將水手們的耳朵封緊，使他們聽不到妖女的歌聲；遂能專心搖槳前進。奧德賽一聽到妖女們的歌聲，心裡就燃燒起奔赴她們的慾望。他忍不住請求同伴解開繩索，讓他上岸；但同伴們不但不放開他，而且縛得更牢。直至船已遠離此島，聽不到妖女歌聲，然後把他鬆了綁，又把衆人封耳的腊除去；這才逃脫了一場災難。

從這兩段敘述之中，可以看到兩位英雄逃脫妖女的方法，全不相同。奧德賽用腊封了衆人的耳，又把自己緊綁在桅桿上；這是消極性質的加強防衛。雅遜則用更壯麗的音樂，掩蓋了妖女們的歌聲；這是積極性質的以攻為守，遠勝於被動地徒作防衛。

由此，可以啓示我們，對流行歌曲應有的態度：

（一）禁止是效果甚弱的辦法。應該用更好的音樂去勝過塞倫的歌聲。用腊封衆人的耳，用繩緊縛自己於桅桿，都不是最好的辦法。

（二）雅遜的船上，奧佩烏斯是一位卓越不凡的音樂人材。傳說他的歌聲能使林中木，石，都為之陶醉，又可使河水停止，野獸溫馴。他為了找尋死去了的愛人，身入地獄，歌聲感動了地獄諸神，連冷酷的復仇女神



都為之落淚。在妖女的歌聲中，他奏起豎琴，用壯麗輝煌的聖潔音樂，掩蓋了柔情宛轉的妖女歌聲。這就說明，我們必須發掘優秀的音樂人材，努力培植更多更好的唱奏者，創作者，以實踐而不用空談，然後能克制邪惡。

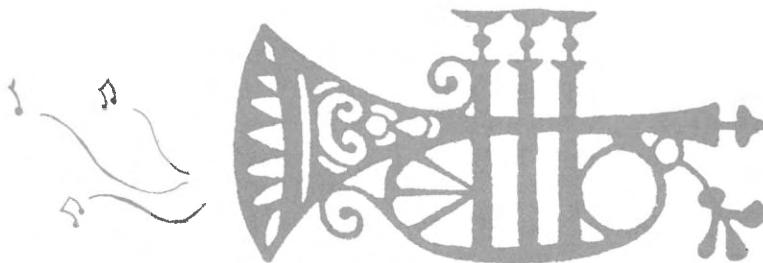
（三）天上諸神刮起巨響的烈風，使妖女歌聲，隨風而逝。這說明只靠音樂工作者的努力，仍然未足以戰勝邪惡；必待具有遠見的執政者，力加援助，始能有所建樹。

（四）跳入海中的英雄，代表了那些情感豐富而理智薄弱的工作者。他們只因熱情奔放，是非不辨，遂致身陷渦漩之中；只能期望正義的女神，賜予援手。

明白了此，我們不須惡評塞倫的歌聲，只須努力創造更好的音樂去勝過它。

談談本港初期民樂的發展情況

司徒敏青



日前，在家裡休假，偶然開着了香港電台第四台，聽到了一段介紹香港業餘中樂的活動情況，聽下去，大概有幾次了，只聽到介紹目前的一些業餘樂團，使我這個愛好中樂的人真是有點驚喜，香港中樂的發展，可以說從五十年代的後期開始，直到目前，業餘中樂團的組織負責者一直默默地耕耘着這塊荒蕪的園地，有些出力，也有些出時間，出錢的相信很少，據我所知本港的業餘藝術活動從來就沒有人肯出錢支持，全靠這羣年青人自己搞起，其中有些組織者還把自己的零用拿出來作一些經常的開支，這是真有其事，並不是想像中的空中樓閣。今日聽到由電台的節目主持人向聽眾逐一的介紹，那有不驚喜之理，也說明了社會人仕已經開始注視着香港業餘中樂的發展了。

談起這件事，不由得使我想起卅多年前，我接觸到一些愛好中樂的朋友們，聽他們談起香港中樂的情況的一些事，聽說，五十年代中期，國內的藝術團來港表演，當時的表演場所是北角的旋宮戲院，好像是目前皇都戲院的位置，當時的表演吸引了很多藝術的愛好者，藝術團還沒有來到，人們已經隔夜在街上睡覺，排着長龍來輪購門票，當時我也是長龍中的一人。

藝術團表演了合唱，舞蹈，京戲等節目，其中的一項廣東音樂特別吸引了香港人，其實他們演奏的實在是很精彩，廣東音樂味十足。接着，香港便興起一股廣東音樂的熱潮，很多

社團和學校都紛紛地成立了一個專演奏廣東音樂的小樂隊，在一些游藝與綜合音樂會上客串一兩項，怎知那些廣東音樂却受到觀眾們的熱烈歡迎。

大概是五八年的事吧，香港的“華南電影工作者聯合會”中的幾位熱心中樂的會員，其中包括了目前還在演電視劇的鮑方，何碧堅等，構思了一個計劃，想組織一隊設備齊全的民族管弦樂隊，邀請了在學校教書的東初替他們組織並擔任指揮，最初的成員不多，只得十人左右，初時練習一些廣東音樂，剛巧有一場籌款的音樂會會在近期演出，於是便決定招兵買馬，成立一個有規模的民族管弦樂團，果然在一再招手之下，來了廿多位民樂的愛好者，其中有些是粵劇界中的高手，也有些是本來學的是小提琴而想轉拉二胡，因此，據當時參加過這個樂團的人說，單是解決看譜的問題已經傷了很大的腦筋，原因是粵劇界的高看慣工尺譜，一些學習外國音樂的看慣五線譜，而另一些年青人就只懂得看簡譜。他們還說，好在他們的指揮三種都熟悉，不然的話，這困難真是不難解決，當時看到指揮用的總譜是三種譜都用齊的“三及弟”譜

，而且當時的樂器條件很差，沒有低音樂器，靠他們自己設計找製造樂器的師傅製造。在這種情況之下，香港第一個民族管弦樂團便在當時油麻地的普慶戲院演奏經過改編而帶着交響化的樂曲“漢宮秋月”與“金蛇狂舞”，接着他們的樂團又演奏了經過改編的廣東音樂“賽龍奪錦”，“娛樂昇

平”、“驚鑄”及“昭君怨”等，每一次演奏都受到聽眾的熱烈歡迎，連續地被邀求重奏多次才能入場，直到六十年代初，樂團漸漸成熟，聲部與樂器的條件比較完善，六三及六四年在大會堂曾經上演過兩場完整的“梁祝”協奏曲，把小提改編為高胡，成績甚佳，受到聽眾的歡迎，兩場音樂會的門票，在大會堂的售票處，兩個小時便售清。從這樣的情況來看，也可以說明最初組織民族樂團的一些艱苦過程，民族樂團在今日發展得如此旺盛，這一羣開荒牛實在是有一定的作用。

在此同時作曲家于粦，正和一羣粵劇中的音樂高手，又在密鑼緊鼓地籌備着一場民族管弦樂團的演出，同樣是參加一場籌款音樂會的其中一項節目，他們練習的樂曲是廣東音樂“旱天雷”與江南絲竹的“歡樂歌”，演出時，聽眾也很熱烈，這個樂團的演出比華南電影工作者聯合會的民族管弦樂團早了大概一個月左右，可惜的是只得一次，未能保持下來，因此連樂團的名字也記不起，問及當時的參與者，他們也記不起了。

總觀以上的一些資料，可以確定本港民族管弦樂的開荒牛第一位演出的指揮是于粦，第二位是東初，于粦指揮的一隊是第一次，也是最後的一次，而東初指揮那隊華南電影工作者聯合會民族管弦樂團則直到六十年代中，東初便轉到華人文員協會的民族樂團中，繼續發展本港的民族音樂。這時候，很多業餘的樂團便相繼地成立，其中有些發展得很好，像宏光，青年協會，樂樂等目前還是存在。

上述的資料是我近日來找到當時的幾位朋友詳談而獲得，應該是很準確的，寫出來讓年青的民樂愛好者了解一下香港的民樂在初期就是這樣創出一條新的道路。目前還存在的應該加以介紹，但在萌芽時代的開荒者同樣是付出了他們的一切，值得後繼者去懷念一下。

悟性歌唱

吳燕屏

聖詩學簡介

保羅在哥林多前書十四章十五節裡提醒信徒要以靈歌唱，也要以悟性歌唱。前者表示信徒唱詩讚美神的時候，只屬乎感情上的與神相交，悟性卻是靜止的；後者則表示唱詩者還需要意志上的理解，才能完全投入詩歌裡，才能唱出榮神益人的詩歌。以弗所書五章十九節又提醒信徒要口唱心和的讚美主。要達到「口唱」而「心和」，相信也必須要用悟性來歌唱了。

究竟怎樣才能達到以悟性歌唱呢？簡單來說，就是要多注意詩詞，了解詩詞，因為這是詩歌訊息的重要部份。但是單從字面去了解詩意是不夠的。我們還需要研究一下詩歌的背景，例如作者是誰？這詩歌的歷史背景如何？詩歌中有什麼神學思想或聖經根據？還有我們可以怎樣應用這詩歌在教會聚會中或個人靈命培養中？

聖詩學就是提供一個對聖詩綜合的研究，除了介紹聖詩的來源和發展過程外，還介紹一些欣賞聖詩的途徑及如何應用聖詩的方法。

聖詩的功用及焦點

聖詩的種類很多，有敬拜讚美的、救恩的、教會的、信徒生活的、傳福音的和家庭的等等。原因是聖詩有三個主要的功用：

(1) 敬拜——這是聖詩的最首要功用。信徒唱頌詩歌，主要的目的就是要讚美神，歌頌神的偉大和救恩。正如詩篇一百五十篇二節說：「要因祂大能的作為讚美祂，按着祂極美的大德讚美祂。」

(2) 栽培——以弗所書五章十九節：「當用詩章、頌詞、靈歌、彼此對說、口唱心和的讚美主。」歌羅西書三章十六節：「當用各樣的智慧、把基督的道理、豐豐富富的存在心裏，用詩章、頌詞、靈歌，彼此教導、互相勸戒，心被恩感歌頌神。」這兩處的經文都提示了聖詩有教導和勸戒的功用，所以信徒之間是可以藉詩歌彼此栽培的。

(3) 佈道——自從十九世紀末二十世紀初福音詩歌的興起後，詩歌成為佈道的工具是無可置疑的。羅馬書十五章九節：「因此我要在外邦中稱讚神，歌頌神的名。」聖經中很早就提到信徒要在不信的人當中，以詩歌為主作見証了。

以上所提聖詩的三重功用，很明顯地替聖詩的焦點和對象劃分為三類：(1)用作敬拜的詩歌，內容應屬於客觀性為主，意思是指神的屬性和作為。例如神是慈愛、公義和信實的，祂是創造萬物的主宰，祂是人類的拯救等等。這些都是客觀的事實。詩歌的焦點和對象應該是神。(2)用作栽培的詩歌，對象是信徒。內容可屬教義性、鼓勵性或安慰性的。但詩歌的焦點仍然是神，因為唯有神才是我們真正的鼓勵和安慰。(3)用作佈道的詩歌，對象是未信主的人。詩歌的焦點着重介紹救恩，內容多屬詩人的親身經歷，以較為主觀的經驗向別人傳揚救主耶穌。

了解聖詩不同的功用和焦點，有助於我們在不同的聚會中選擇不同的詩歌。接着，讓我們再看看聖詩的歷史進程，從而使我們更能進一步了解各時代聖詩的背景。

聖詩歷史簡介

(一) 舊約時代

希伯來人主要是以音樂敬拜神。這些音樂包括有聲樂和器樂。第一首合唱的詩歌是摩西帶領以色列人過紅海後所唱的得勝之歌（出15：1至18節）。列王記上下有衆多的資料提出大衛王所設立的聖樂事奉，包括詩班和樂隊。所羅門建造聖殿後行獻殿禮之時，更將聖樂事奉帶到另一高峯。當時祭司不能站立供職，因神的榮光充滿聖殿。（代下5：13—14）希伯來人在會堂或聖殿的敬拜是以唱頌詩篇為主的。

(二) 新約時代

主耶穌降生後，希伯來人不單繼續以音樂敬拜永生的神，更可藉音樂

歌頌救贖主，與主有更親密的關係。雖然新約教會被羅馬反對派所逼迫，以至崇拜要在「地下」進行，但仍有不少教會歷史記載信徒勇敢地唱着詩歌為主殉道。

主後313年康士坦丁大帝宣佈基督教成為國教，教會漸趨禮儀化。雖然有一位米蘭主教安波羅修極力提倡會衆唱詩，但教會有意將修士和平信徒分別出來，漸漸地，會衆只能成為崇拜的旁觀者，一切禮儀，包括唱詩皆由修士主領。

(三) 中古時代（四至十四世紀）

素歌是這個時期的代表聖詩。其特色是無伴奏，旋律平淡、起伏不大，節奏與朗誦詩詞的語氣相仿。彌撒曲是這時期的禮儀音樂，多採用對位的作曲方式。

(四) 文藝復興時期（1450—1600）

德國的馬丁路德帶來了宗教及聖樂的改革。他對聖樂有三方面的貢獻：(1) 聖樂普及化，會衆可參與唱詩；(2) 以地方方言歌頌；(3) 自作新詩以供會衆唱頌。

法國的加爾文也對會衆詩歌有所貢獻。他出版了150首格律詩篇以供崇拜之用。他反對天主教的傳統，不用任何樂器，詩歌要齊唱，在崇拜中絕對高舉聖經的權威，除了聖經以外，不唱別的詩歌。

(五) 十七世紀時期

三十年戰爭（1618—1648）是由於天主教與基督教的對抗，演變成政治性的衝突。敬虔主義於1670年產生。敬虔派信徒對抗嚴格的禮儀和形式，他們鼓勵清心、聖潔、過嚴謹的基督徒生活和靈修。聖詩趨向個人和熱情的特性。內容比較適合個人靈修之用。

(六) 十八世紀時期

英國聖詩之父Isaac Watts（以撒窩茲）以聖詩作為他講章的總結，同時也表達他忠於加爾文的神學思想。他認為讚美是信徒對神的獻祭，所以詞句應用自己的話語，才能表達歌

唱者的感受。應用詩篇時，要把它現代化和基督化。

衛斯理兄弟的出現，改變了英國教會宗教和道德上的衰落情況。約翰和查理斯組織團契研究聖經、禱告、探訪、並作街頭遊行佈道。約翰負責講道，查理斯則以詩歌配合，兩者力量聯合起來，帶給英國人民屬靈的復興。查理斯的聖詩着重基督徒得救的經驗和歸主之後的喜樂。

其他著名的聖詩作者還有John Newton及William Cowper。

(七)十九世紀時期

在聖詩歷史中，這是聖詩產量最多的一段時期。英國的牛津運動(1833)帶來了翻譯希臘及拉丁聖詩的熱潮。新的詩歌創作也更多。信徒開始研究聖詩，他們發現聖詩在過去歷史上的應用甚廣，而且非常重要。重要的作家有Reginald Heber，John Keble，John Cardinal Newman，Frederick Faber等。重要的翻譯

家有John Mason Neale，Edward Caswall及Catherine Winkworth。

(八)美國聖詩

一八〇〇年左右在肯州開始了營地會的復興大會，營地會的特徵是熱烈的歌唱。詩歌內容是傳道人的信息，以民謡的方式教導會衆唱頌。「衆和」或「副歌」是這類詩歌的特徵。主日學運動興起後，主日學詩歌也隨之而興起。William Bradbury是首要的作家。

福音詩歌是教會奮興運動之產物。發源於1873年英國的New Castle之第一次奮興會，由Moody與Sankey主領，福音詩歌是一些較為主觀及簡單的短詩，內容注重個人與耶穌的關係，文詞簡明，一目了然。詩中常有副歌，以重複的字句激動人的感情，曲譜常有快速的節奏，抒情的詩韻，迷人的旋律，但無變化的和音。在奮興會中，這類詩歌最能激動人的情緒，引起人們的興趣或感動。

著名的福音詩歌作家有Fanny J. Crosby，William H. Doane，Hankey，William Bradbury，Robert Low Lowry，Charles Converse等。

(九)二十世紀

這世紀仍然以福音詩歌為主。福音詩歌被翻譯成多種語言，流行於世界各地的教會，它仍然在不斷的改進，還沒有一個固定的音樂形式。

總結

以悟性歌唱是一個正確的唱詩態度，這樣的唱詩才合神心意，才榮益人。從歷史的角度看，不同時代和背景的詩歌都是為着要配合聖詩的三個功用而產生的，參考歷史給予我們的啟迪，是達到悟性歌唱的其中一個方法，還有其他的途徑，等待着我們去發掘哩！

(編按：吳燕屏小姐畢業於新加坡神學院聖樂系，現任香港中華神學院聖樂科兼任講師。)

新編聖詩

錄音帶、樂譜

新編聖詩

第一輯



第二輯



第三輯



四十餘首耳熟能詳的聖詩改編成二、三及四部合唱
適合一般詩班獻唱

香港音樂專科學校製作
由城市旋律協會代理

香港音樂專科學校及各基督教書局有售

一張值得推薦的CD唱片

陳兆勳

最近，寶麗金唱片公司古典部經理邱以中先生向我介紹了一張近期出品的CD唱片。我聽過以後，覺得不論從演奏及錄音上都有高水準的表現，值得向音樂愛好者推薦。這就是由中國青年小提琴家王曉東擔任獨奏（演奏者過去被稱為小提琴神童），由澳洲的Adelaide Symphony Orchestra協奏，Omri Hadari指揮，並由澳洲ABC唱片公司製作的CD唱片。現在由寶麗金作全球發行。

這張CD收錄了Szymanowski和Bartok的兩首小提琴協奏曲。這兩位身處十九世紀末二十世紀初的作曲家，雖然創作風格各異，但都或多或少地受到當時興起的無調性及十二音列創作手法的影響。出生於波蘭的西瑪諾夫斯基，於卅一歲後曾居住於俄國五年之久，深受斯克里亞賓後期那種帶神秘主義的複雜和聲結構影響，傾向於無調性，而匈牙利的巴托克雖然也傾向於無調性，但他對民間音樂有濃厚興趣，因此不斷將匈牙利、羅馬尼亞及捷克等地的民間素材，貫注到自己的作品裏。這樣，在他的作品中所聽到新穎的旋律線條和變化多端的節奏型。用小提琴來演奏這類作品

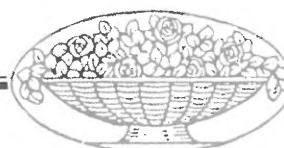
，音準就是第一關，在這方面，王曉東有良好表現，不論高把位的單音或上下串動的各種雙音結構都能揮洒自如，音色優美。以一個二十歲的青年，能在這兩首難度極大的大型樂曲中，有這樣好的演繹水準，確實是不簡單。從樂隊的表現來說，雖然這兩首樂曲的音量幅度都很大，但都能很好地烘托出小提琴獨奏起伏變化。錄音上效果清晰。弦樂組音色明亮，木管的層次感好。銅管音色剛柔兼備，並具一定的厚度。

這CD的曲目排列如下：

Szymanowski Violin Concerto no. 1
Bartok Violin Concerto no. 2



香港音樂專科學校 聲樂系畢業音樂會



陳 艷 薇

(江樺教授班)

日期：一九九〇年十一月五日下午八時
地點：香港大會堂劇院
票價：三十元，四十元
售票處：城市電腦售票網
(由一九九〇年十月五日開始發售)

伴奏：何茜瑜



香港音樂專科學校四十週年紀念音樂 木子



香港音樂專科學校每年都會安排好幾次的音樂會，除了有學生畢業音樂會，校友們演出的，或是為了某件事情所舉辦的音樂會外，週年音樂會更是每年較為重要的活動。今年是香港音樂專科學校創校四十週年，所以這次的週年音樂可謂別具意義，更有其紀念價值。

對於一間音樂學校，每年的週年音樂會可以說是一個宣傳活動，而較為理想的說法是要向各界人士作出一個報告，報告這間音樂學校在這一年或多年來做了什麼工作，有什麼發展，又或是得到了什麼的成績。

雖然一個音樂會的演出時間只有短短的兩個多小時，但從音樂會演出的時間，場地，規模，人數，節目形式，表演者甚至音樂會的受歡迎程度等等，我們可以看到這個音樂會是否受到重視，是否受到各界人士的支持

，我們更可以從多年來的音樂會中看到學校的不斷成長，不斷發展。

香港音樂專科學校四十週年紀念音樂會於本年五月二十七日（星期日）假新近落成的香港文化中心音樂廳舉行。一個適當的日子（翌日是端陽節假期），一個理想的場地，已經是有好的開始，據消息所得，在音樂會演出前，全部的音樂會門票已經銷售一空，全場爆滿，由始可見這個音樂會是極受重視，而且得到各界人士的大力支持。

這次音樂會相信是音專歷年最大規模的，演出人數最多的一次，從這個演出的規模，我們已可以看到音專的成長；音專已經擁有自己的合唱團，兒童合唱團及管絃樂團。參加演出者中除了有音專顧問黃麗松博士外，還包括有校監，校長，老師，校友及學生等，大家都為着這音樂會共同付出努力，充份表現出上下一心的情況。

節目方面，由小型的聲樂獨唱，

器樂獨奏，小組合唱，合奏，以至包括合唱團，管絃樂隊及管風琴合演的大型彌撒曲，可謂各具特色，更表現出節目內容的充實。

這次音樂會的節目表附有香港音樂專科學校四十週年紀念特刊，從特刊中，我們可更清楚了解及認識到香港音專在這四十年來一些值得回味的事情及其中的艱苦掙扎，以至得到現在的成果。

四十週年音樂會由開始的受歡迎，規模的龐大，節目的豐富，表演者的精彩演出，學校員生的齊心，加上工作人員與各方面的配合，使這次音樂會得以成功地結束。當然，不是一個音樂會的成功演出，便可代表一切，但它確實標緻出一定的成績。不過，現在的成果，可能會帶給將來更大的壓力，更大的負擔。因為現在的成果，斷不能輕易地讓它失去。所以，以後更大的努力才是一個保障，保障成果得以保存甚至有更大的發展呢！



**大合唱：貝多芬C大調
彌撒曲
(由香港音專管弦樂團伴奏)**

四十週年校慶餐舞會後記

資料室

香港音樂專科學校為慶祝創校四十周年，特於本年六月十五日假金域假日酒店舉行餐舞會。參加者除音專的教職員及學生外，還有衆多的音樂界知名人士，情況頗為熱鬧。在餐舞會中，黃麗松顧問、林聲翕教授、凌金國教授及其他樂壇前輩先後發言慶賀及鼓勵。樂友特節錄部份講話內容以饗各讀者。



各位嘉賓、音樂界同道及朋友，我記得音專最初成立是在樂道，後來在邵光學校，再遷移到彌敦道，經過了四十年，音專有了自己的校舍，兩年前更有了分校，這進步是大家的努力，董事會的大力支持、校長的領導、校監的策劃。今晚我想提到人生的生命，甚至提到同伴，熱情及學校的生命，想到生命的延續。我們不單要承先啟後，繼往開來，大家也要有客觀檢討的精神，發揚艱辛，面對今日香港社會音樂工作的需要，頭腦要不斷的進步。

我個人希望音樂教育是用音樂的動力（這動力包括演奏，作曲）去推動善良人性的尊嚴，同時體驗生活的樂趣及價值，這工作是一生的，參加者不能半途而退，一生要付出，要貢獻。從事於音樂學習、從事於音樂工作者要有這貢獻。

各位同學，校友，先進，校董，我們要面臨即將要來臨的廿一世紀，我們必須穩定、清醒、務實的行動，在靈性與智慧的領導下面向新世紀的來臨。今年是一九九〇年，在二〇〇〇年或二〇〇一年我們要做的，要面臨的工作實在太多，我們必須共同努力。

這次校慶餐舞會，希望各位留下永恒，美麗的回憶。

林聲翕教授

各位音專領導人，各位嘉賓，很高興這個餐舞會能五代同堂，歡聚在一起。多謝費明儀董事邀請我參加這盛會。我參加音專，可算是新丁，我實在不配做顧問，因為顧問必須要在音樂上有高深的造詣。不過音專在四十年來對香港音樂教育的貢獻，我就引用周文軒董事所說：「音樂教育除了訓練技能及造就藝術工作人才的目的之外，更是一樣培養品德、陶冶性情的活動。因此音專的組織、是不牟利的機構。而且自從開辦以來，教職同人從不計較薪酬的多寡，一心一意盡力貢獻所長。這種風格，最是難能可貴。」我予望音專在以後的四十年還能造就更多的人才。

黃麗松顧問

校董、校監、校長、各老師、各位音樂界的先進、各報界的先進、我這個引子很長，但我要講的內容很簡單：——第一句要感謝神，最後一句也是感謝神。

音專四十年來，其宗旨不變，四十年來的音樂教育將音樂藝術延續着，音樂教育與宗教並肩的為香港做一點事。神在過去帶領着音專，音專的將來必有神的引領，願我們見到新的一班接棒人，期望音專在二〇〇〇年能再有一個餐舞會。

凌金國教授



梁知行董事
致詞



左起：費明儀 梁知行 吳天安 胡德蒨 吳潔靜



迎迓嘉賓
林聲翕，陳兆勳
費明儀，胡德蒨

—本校董事會—

•註冊董事•

周文軒(主席)
梁知行
費明儀
吳天安
黃道生
黃飛然
胡德蒨

•名譽董事•

許樂羣
李子文
安子介
黃乾亨

法律顧問：
黃乾亨
會計師：
張彬彬

本校教職員

校監：吳天安

校長：胡德蒨

教務長：馮翰高

顧問：韋瀚章 黃麗松 林聲翕 黃友棣

共同科教師：胡德蒨 馮翰高 黃育義 周少石 李學齡

葉純之 陳兆勳 李德君 張頌慈 王玉蘭

方美美 李琦琦 陳偉強 吳潔靜

作曲系教師：屈文中 周少石 黃育義 葉純之 符任之

聲樂系教師：費明儀 江樺 莊表康 潘志清 呂國璋

程雅南 周文珊 許元貞 張蓮 劉慧

潘英鋒 郁慶五 朱慧堅 王帆 蔡冰冰

鍵盤系教師：凌金園 吳祖英 嚴仙霞 梁美 蘇明村
龔書安 陳兆勳 徐立莉 方美美 胡德蒨
黃瓊璠 陳靜齋 洪昶 陳煜雲 M. Falcone
陳淑賢 徐增毓 黃慧華

管弦樂系教師：馮翰高 朱傑雄 譚全 王學智 褚耀武

香港音樂專科學校

日校部擬於今年十月開辦下列課程：

1 Piano Literature

教師：王中真

2 History and Appreciation

教師：蘇明村

3 Sight Singing and Aural Training 教師：方美美



查詢電話：3806016

7881127

