

樂友

MUSIC COMPANION 57



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。

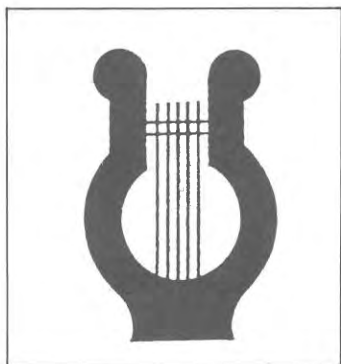
七、地址：九龍長沙灣道137—143號五樓（電話：3806016）
九龍大埔道18號3字樓（電話：7881127）

八、共同科與各系必修科目：

樂理	視唱練耳	指揮	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11月出版



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

胡德禧

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

許翔威

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 教育愛	黃友棣	1
二 學習作曲所遇到的各種問題	葉純之	2
三 五訪維也納	周文珊	4
四 獨唱與合唱及重唱難易之淺識(上)	郁慶五	5
五 新一代歌后——嘉芙蓮芭桃	畢繫舟	9
六 節目表拉雜談	司徒敏青	12
七 悼伯恩斯坦	高斯塔夫	13
八 悟性歌唱與視唱訓練	吳燕屏	15
九 介紹兩張新CD唱片	陳兆勳	16
十 簡談一次電子音樂的創(製)作	李允協	17
十一 一個作曲家的噩夢	小許	18
十二 話說有個黃友棣……	費明儀	20
十三 我所喜愛的詩歌	草人青	21
十四 樂教五十年感賦	林聲翕	22
十五 音專作曲系音樂會九一年元旦舉行 (附音樂節目表)	資料室	23

教育愛

黃友棣

當年我教學生奏鋼琴，眼見他們練習得未盡全力，上課之時又不留心，我就非常生氣；斥責再三，仍無進步，忍不住就令他們「不要學了！」我的老師聽我敘述如此，就把我大罵一頓：「你無權令學生停學！」此言深深刻在我的心中，從此不敢亂命學生停學。經過漫長歲月之後，我終於明白，老師實在是命我在教學之時，必須「忍耐！忍耐！再忍耐！」

宋朝文人蘇軾（公元一〇三六年至一一〇一年），論及張良的生平，極力推崇「忍」的重要。他認為一個人在受辱之時，拔劍而起，挺身而鬥，只是匹夫之勇。真正的大勇之士，必須具備「猝然臨之而不驚，無故加之而不怒」的修養（見蘇軾的「留侯論」）。

昔日，韓國為秦始皇所滅，張良滿腔熱血，要替韓國復仇，募力士滄海君，用鐵錘狙擊秦始皇於博浪沙，誤中副車，於是亡命匿居於下邳。當時秦皇統一天下，其勢甚銳；張良能夠逃過大難，實在是非常僥倖之事。他懷有拼死報國的大志，但卻缺少忍辱負重的修養；這是橋上老人深深為他惋惜的。因為要給他磨練，所以墮履於橋下，命張良為他拾履；既拾了履，又命張良為他穿履；老人穿了鞋，走了一里多路，又轉回來，然後對張良說「孺子可教」。以後，約時敘晤，又責張良不守時，再三折磨，乃賜張良以兵書，使他扶漢室以滅暴秦。其實，兵書只屬次要之物；首要的乃是磨練他，使他獲得超越常人的忍耐力。張良能有超人的忍耐，則秦皇之兇，不足以使他受驚；項羽之橫，不足以使他動怒；這纔具備了成就功業的基礎。

蘇軾臆測這位橋上老人，必是當時的隱居之士，認定張良的才力有餘而「憂其度量之不足，故深折其少年剛銳之氣，使之忍小忿而就大謀」。沒有過人的忍耐，則成事不足而敗事有餘；博浪沙的魯莽行為，就是欠缺

忍耐的「匹夫之勇」，這是橋上老人為之痛惜的事。

蘇軾指出劉邦之所以得勝，項羽之所以敗亡，其關鍵乃在於忍與不能忍。項羽不能忍，雖雖然百戰百勝，終因妄舉而遭敗亡；劉邦能忍，故能保存實力，待機而發，遂獲成功。這種忍耐的功力，實在是張良所教導的。後來，韓信戰勝齊國，要自立為齊王，劉邦為此大怒，這也是劉邦的忍耐力未到家；全靠張良從旁規勸，乃得免成禍亂。由此可以看到，張良的忍耐功力，不獨保身，且以保國。

平日我們要求學生「努力！努力！再努力！」但，身為教師者必須「忍耐！忍耐！再忍耐！」每一位教師，原本都是愛心豐富，感情深厚的長者；但天天面對着頑劣的學生，屢勸不改，屢誠不從，怎能忍耐得了？正如一般人所說，「佛都冒火了！」

我們若要心氣平和，必須先來認識愛之真諦：

愛有兩種：一種是容受的愛，另一種則是施與的愛。

愛美麗，愛聰明，是傾心於對方的既成價值，對方價值愈高，則愛之愈切；這便是容受的愛。

施與的愛則願將自己所既成的價值，施給他人；故遇到對方愈不成熟，愈不完全，則愛之愈甚。這種施與的愛，便是「教育愛」。我國古代聖人孔子的「有教無類」，就是「教育愛」的具體表現。

在學時期的學生，常是未成熟的性格：自以為是，遇昧而懶惰，機智而輕浮。教師見到他們如此，只有失望與灰心，實在很難愉快起來。身為教師的，必須時時敬醒，切勿只看目前的現況，卻要看看未來的遠景。試讀希臘神話中「班多拉的珍寶箱」（Pandora's Box），稍加思索，便可悟到其中哲理：

班多拉是天神的女兒（她代表世間所有的人類），天神送她一個精美的珍寶箱，聲明不得任意打開；但她

因為好奇，終於偷偷把箱子打開來看。一打開，立刻飛出無數醜惡的怪物，那些盡是人間的疾病，病，痛苦與災禍。她要關閉箱子，已經來不及了！但箱底還有一隻金色翅膀的飛蛾，用甜美的聲音，輕輕呼喚：「班多拉，放我出來吧！」「你是誰啊？」「我的名字是希望。」它翩然飛了出來。雖然它無法把那些災禍都捉回來；但它能跟踪而去。凡是災禍所到之處，希望也即追隨。只要有了希望，災禍就受到控制；希望為人間增添了豐富的生命力量。



我們生命裏的快樂，其實並非在於達到目標的成功時刻，而在於戰勝困難的過程之中；過程愈艱苦，快樂也愈豐盛。

山川之美，在於崎嶇險阻；人生之美，在於困苦重重。我們不要祈求較輕的擔子，卻要練就更堅強的肩膀。克服險阻，戰勝困難，其過程本身就充滿快樂。能了解此，也就必能了解詩人所言：「敢云閱歷多艱苦，最好峯巒最不平。」（清朝詩人王雲的詩句）人生是充滿快樂與痛苦的，所有快樂與痛苦，我們都須細心品嚐，然後乃能領悟到其中真味；由此，我們可以明白，豬八戒吃人參果的方法，是何等愚笨！

當我們被困於黑暗的苦難中，必須燃燒起希望的火炬，振作起忍耐的意志，然後能夠心氣平和，穩步向前。「教育愛」就是希望與忍耐的化身，它能把目前的一切崎嶇填平，使生命朝向光明完美的路上前進。

學習作曲所遇到的各種問題

葉純之



一

學作曲的青年朋友常遇見的難題是，不知如何來表現自己的樂思，尤其是在音樂發展中所必不可少的某種特定的感情，較掌握技術的，可以寫出相當符合傳統曲式的作品，但却缺乏某種“靈氣”，用古話來說，就是“有形無神”，略弱一點的，其完成品更會出現前後的樂句缺乏必要的合理聯系，聽來一似未經過思攷的自由即興，難以察覺究竟這首樂曲想表達些什麼？

從根本上來看，出現上述兩種問題，其原因只是一個，未能理解音樂藝術的特點所在。

音樂由於是聽覺的，時間的藝術，又不能像語言，文字那樣直接將語義告知對方，只憑音響的流動與變換，來表現樂曲的內涵，即樂意。它所憑藉的方法手段，就聽覺所能感覺到的，無非是高低，輕響，快慢與音色的變化，由於樂音過耳即逝，要使聽眾明確其在時間過程中所出現的整體，必須要設法強化聽眾的印象，即有助於記憶能力的手段。為此，就需要使樂曲結構成一定的有機組織，即要有個基本的曲式。這是形式上的要求。做為曲式，就需要有一定結構方面的合理性，即音樂邏輯關係。

從另一方面看，音樂既是一種在時間方面的運動過程出現了高、低、強弱、快慢與音色變化，也就能給人們在生理，心理上產生多種的反應，這種反應在生理上表現出來，形成一定的情緒波動，如果再加上主觀心理的影響，就使聽眾產生了感情，這是一種很直接但相當複雜的心理活動過程，不能說，某種音樂一定會給人產生特定的感情，但聽者總會產生某種感情反應，則可以說是必然的。

於是，就最基本方面來說，音樂應該理解為在一定形式控制下的感情表現，這是作曲所應達到的初步目標，所謂控制，就是指要有一定的音樂邏輯關係。而作曲者如要企圖表現自己感情以外的，如描寫景物，刻劃場景，甚至某種哲理性的思想，却只能是間接的即通過感情的來源的暗示來使聽眾有所領會，仍用古語來說，“寫景必須有情”，通過“情”來寫景才是妥貼的，而思想方面的表述，則更需要多種手段才能間接被傳達出來。

前面所述初學者兩種易犯的弊病，按這裡的分析，實際上就是：前者只追求了曲式的合理佈局，但忘記了如何表現自己的情感，或是未能有效的表現情感，後者或可能是具有某種感情的，但由於缺乏邏輯性，使人難

以理解其感情的合理產生，發展，演變的過程，結果顯得破碎支離，甚至如天馬行空，使人無法掌握的不足。

顯然，要改善這兩種，其答案是相同的，即在追求形式、結構的完整性的同時，要同時追求感情的表現。兩者不可缺一，能初步做到這一點，也就開始進入了成功的初階。

二

上面自是從理論方面的探討，但在實際創作中又會是如何情況呢？

當產生創作慾望之後，對作曲者來說，大抵會先有一個基本樂思，這基本樂思的樣式會因人而異，大多數情況下是一個動機，甚至主題的雛形，但也會是某種節奏模式，和弦的進行，甚至對位骨架之類，這就是樂曲的基礎，在此同時或較遲，對作品的基本體裁，大致規模，以及所使用的工具（樂器）都會已經有了個初步設計，這是就形式方面而論。如果事先已設計構思了樂曲的標題或基本情緒，那末對所要表現的內涵也可能有了個概略的設想。

一般而論，困難並不在於如何開始，幾乎每個喜愛音樂的人都可能創作出一個短小而動聽，甚至很有個性特徵的動機，但未必能完成一個稍有長度的樂曲。主要的在於如何寫出既有形式美而又有獨特的內涵的成果。

或許對初學者需要強調的是，在寫作之初必需要心中有一個所謂“性格”的聯想，這個“性格”的來源，可以多種多樣，生活中某種感受，包括對大自然，社會生活，人際交往，是一個源泉，而其他如一首詩歌，一個故事，一部文學作品，一幅繪畫，甚至一部電影也都會是有啓示的，不能說，從實際生活遭遇及其他文藝作品中直接尋找“性格”，而是指，從這些方面可以尋求到要表現某種特定性格或情感的衝動。願意從事創作的人們，如果對一切無動於衷，即使技術再熟練，也不可能寫出好的作品。需要對生活及周圍各種事物環境的

細緻關心，取得自己的“靈感”，即為表現特定的“性格”找到創作衝動。

有了這種雖不太具體，但已有朦朧輪廓的“性格”要求以後，作曲的進行就會順利得多，例如主音音樂中，伴奏織體的決定就有了某種大致的規範。要求洶湧澎湃的激情，不可能從平穩的旋律以及類似聖詠式的和弦伴奏反映出來，反之，抒情性的歌唱用類似進行曲的伴奏節奏也未必是適宜的。

當旋律繼續進行下去時，問題就複雜得多。旋律寫作涉及音樂風格問題，不同的民族，不同的時代都有其無形有形的某種規律性存在，古典樂派的旋律與浪漫派後期，中國民間音樂與十二半音體系等都有各自的特點，可以從純技術或美學的角度加以適當分析，但即使找得某些原則，也未必能真正寫出具有個性和新意的旋律。聲樂旋律與器樂旋律又有一些微妙的差異，（不單單是從音域及演奏方面考慮）。在這方面，或許多做一些事後的自我檢查，會有所裨益，但可以指出的一點是：旋律的本性是要求具有動力性，它傾向於走向一定的高潮，並取得相對的平衡，最後得到靜止，通常，旋律常會曲折的為自己造成某種不穩定，帶來某種內在的阻礙和難題，當克服後方告結束，這是指小型曲式而言。而且，在旋律運行中，某種對比，是需要的，到了較大型曲式時，這種具有對比變化而又仍保持某種一致的發展，就更為重要。或許對於初學者來說，先從傳統大小調以及小型曲式入手，通過曲式學的學習以及一定數量古典樂曲的分析，先從模仿取得經驗，逐步深入，是個較為穩妥的方法。這與普通中學生學寫作文一樣，最初通過範文的分析，寫成練習性的小文章，以後才能逐漸成熟，單讀“文章作法”，“小說作法”，是效果不大的。對作曲的學生而言，熟悉名作是很重要的。古人云：“熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會偷”，

對作曲而言，也是大致相似的。簡要說來，最理想的是作曲學生能充分對音樂名作具有廣泛而熟練的感性知識，並較好的掌握各種作曲技術以及樂曲的組織原則，這為寫作奠定了如何尋求形式美的條件。而如何表現某種“性格”則常來自於他在實際生活中感受的敏銳程度。至於風格的取捨，可能是在較成熟階段考慮更為妥當。

三

從實際幫助初學作曲學生的立場出發，下列的想法，或是奇怪的，但却是行之有效的。這就是，要訓練學生能找到一條在缺乏“靈感”時也可以作曲的途徑。這樣寫出來的樂曲，或許會如中學生的作文那樣缺乏新意，但至少在技術以及結構組織上會較為完整。（其實，中學生作文選中也會有些佳作。）

在訓練時，有一件事至為重要，就是讓學生知道，樂思的發展，是可以有多種途徑和選擇的。正如同一條和聲習題或對位習作有多種都在技術上無錯誤的答案，作曲實際上也是如此，於是，從這樣的練習中，能取得較多樣化的技術性答案，可以開拓學生的思路，便於他將來在日益成熟時，從多種可能性中找出“最優化”的決定來適合他自己的情感表現和審美要求。

另外一個訓練的方法是，讓學生多做一些變奏的練習，（但不一定是局限於“變奏曲式”），同樣的主題或旋律在通過一定的各種變化，旋律華彩以後，採用不同的伴奏形式，會在情緒，性格上產生極不相同的效果，往往出乎學生的意外，這種練習題毋需太長，最好還是開放性的，即由學生可以適當發展下去，成爲一個樂段，其效果會更加明顯。這種能從簡單的素材發展成具有多種性格的能力，對於寫大型曲式是特別需要的。其實，這種性質的練習，在作曲技術學習的階段早已開始，例如，對一個和聲題作多個不同的答案，但在這裏，

其答案的差異就不單單局限於選擇不同的和弦進行序列，而擴大到性格的不同，甚至風格的變化了。

掌握了一定寫作能力的學生，在選擇更複雜的工具（例如，室內樂，管弦樂，中樂合奏）以及更大型的樂曲時，情況有些不同。不可能做太多的不同嘗試，這會消耗太多的時間，而且使學生感到精力消耗太大，甚至喪失了創作慾望，結果難以寫完樂曲。一個可供選擇的方法是，要求他們事先安排好樂曲的基本結構，提出對每個部分的初步設想，取得較完善的佈局設想，然後，再逐步形成音樂。也即，先設計案頭工作，再真正投入音樂創作，不可否認的是，從案頭設計到具體樂曲完成之間，會有衆多甚至無數的細節變動，但祇要保持了較良好的框架，再通過精心的調節，樂曲的成功率會比讓學生“寫到那裏是那裏”多得多，但也要防止的是、學生太嚴格按照框架寫作，變成一種被他自己所束縛而難以發揮靈感與想象力的“作繭自縛”的後果。

同樣困難的是對於室內樂，以及樂隊的寫作，由於在配器法學習中，學生難以有機會聽到所作習題的具體音響效果，寫作這種樂曲會特別困難，常見的不足是，寫得非常複雜，但實際演奏時，並無效果，爲此，應培養在樂隊創作構思方面，儘可能以最清晰而明確的手段完成，這既有利於掌握樂隊性能，將來有機會演出也方便得多，可減少排練的困難。

四

嚴格說來，一位有成就的作曲家的成長需要有多方面的條件和機遇，學習作曲時，教師所真正能提供的無非是技術上的指導以及美學上的啓示。於是，教學作曲的基本任務或可簡化爲一條：使學生掌握創作技術上儘可能多的可能性，並要求他根據自己的美學觀來培養建立自己的良好判斷力。這樣，教師起的是嚮導與啓示的作用而非其他。

五訪維也納

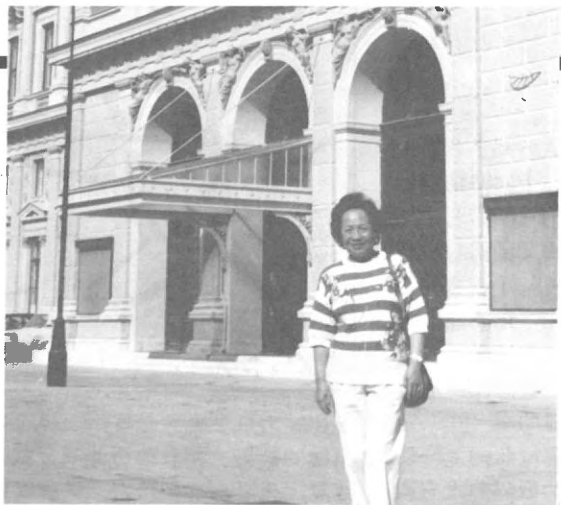
周文珊

有朋友問我：你旅遊過許多地方，最喜歡的是那個城市？我會毫不遲疑的回答：維也納。

不僅是由於維也納有歐洲歷史上留下的文化遺產，而對於一位音樂工作者，維也納有研究不完的音樂痕跡，由一九七四年以來，我先後去過五次。除了像普通一般的遊客，參觀一些觀光點；如華麗的軒伯隆皇宮，那裡有一幅巨型油畫，畫着莫扎特小時候在御前表演的場面，還有貝維德內夏宮，其中花園佈局可與巴黎的凡爾賽宮媲美，這裡每年七月由維也納的小歌劇團，主辦的國際歌唱比賽，是選拔青年歌劇唱家的大好機會，主辦人嘉博教授，他就擁有兩間歌劇院，有好的人才都被羅鼓旗下，當然前三名的除了獎金之外，更簽有歌劇院的合同，可以在歐洲大展鴻圖。

據說近年來，西方人仕對中國大陸訓練出來的唱家很有興趣，幾年前上海音樂院的張建一曾獲得首獎，當時劇院請他演出普契尼的“綉花女”(La Boheme)，男主角魯道夫一角，可惜他不熟悉整套歌劇，錯失良機，今年有好幾位中國男高音被歌劇團選中，簽了合同，他們在德、奧兩國演出歌劇，因德、奧很缺男高音，而這些擁有合同的，只是入圍的參賽者，大會規定的參賽年齡是男的三十五歲以下，女的三十以下，如果樂友中有人想去參加比賽的話，可寫信向該劇院查詢：Wiener Kammeroper A-1010 Wien, Fleischmarkt 24 Tel (0222) 512 0100 Austria。

維也納有三間歌劇院，最著名的是維也納國家歌劇院，裡面富麗堂皇，在此演出的都是世界頂尖級的唱家，所有歌劇都是以原文唱出，維也納有悠久的歌劇傳統，一六四一年，在費汀南德三世(Ferdinand III)統治之下，已演出意大利作曲家波納可西(Bonacossi)的歌劇“被遺棄的阿麗安娜(Ariadna Affandonata)，另一位皇帝里奧波德(Leopold)他是一位詩



筆者攝於維也納音樂廳前

人，又是作曲家，他為自己的大婚創作了歌劇，到了瑪利亞，特內莎女皇(Maria Theresa)統治之下，這位酷愛藝術的女皇，使奧國在十八世紀的歐洲大放光芒，後來的美聲唱派的歌劇作家如羅西尼，唐尼采蒂，莫扎特等的歌劇都在此亮相，十九世紀的威爾第、華格納，普契尼等亦是最受歡迎的劇目，細看他們每個歌劇季的劇目，還是以世界經典之作為多，偶爾也排上一兩齣比較近代的作品，以作點綴。

歌劇院在市中心，二次大戰時被摧毀了百分之七十五，一九四五年歌劇院在被炸的斷牆殘瓦間重建，他們保留了那百分之二十五的斷牆，警惕人們戰爭是摧殘文明的罪魁！在旅遊季，每小時有一遊程，就是參觀歌院的內部由前台到後台，如果沒機會看歌劇的話，參加這一次有導遊的觀光也是頗值得的。

另一間稱為民族歌劇院，整座建築不是那麼富麗，但票價較廉，所上演的歌劇幾乎都是德語，因為德奧有許多膾炙人口的輕歌劇，他們演出的範圍亦甚廣，筆者就在該院看過莫扎特的“魔笛”，這劇院的全班人馬，在維也納國家歌劇院憩夏的日子，常會移師在那邊演出，筆者看過一齣匈

牙利作家的歌劇，就是此劇團演出，他們依然保留了奧匈帝國時代的風格，這部歌劇極富視聽之娛，筆者還記得第二幕宮廷中的舞會，二羣白衣或地的妙齡女郎，在銀色月光下舞影翩翩，因劇院是轉台，一次可以佈四堂景，可說全無冷場。

還有我前面提過的小歌劇院，他們擁有兩間劇院，一間就是在皇宮名為Theatre of Schonburm Palace，這小歌劇院是以前皇帝觀賞歌劇的地方，座位大約是四百左右，但內部的佈置十分豪華，大盞的水晶吊燈，棗紅絲絨的帷幔和座椅，使人緬懷過去皇帝的威風，如今平民老百姓亦可購票入座。

這小歌劇院所選的劇目倒是包括古今中外，筆者就在此欣賞過由也埃西愛羅(Paisiello)所作的“西維理亞的理髮師”，以往所聽的都是羅西尼所作，他們又將一些傳統的歌劇加添現代色彩，一九八五年將普契尼的“綉花女”改編成搖滾樂式的歌劇(Rock Opera)，可算是別出心裁，最難得的他們多提拔新人，另一間亦屬於這劇團的歌劇院在市中心，名為：Theatre at the Fleisemarkt，有機會去維也納應該去參觀一下。

獨唱與合唱及重唱難易之淺識(上)

郁慶五

獨唱與合唱及重唱，是聲樂舞台表演的三個主要形式。當然還有其它樣式的表演，但都脫離不了上述三個主要表演形式的範疇。

究竟三者之中誰最難呢？各有不同的認識。我曾專職在不同時期唱過這三種形式，也在國內外的訪問演出過程中，觀摩和學習研究了這些。在參加這些專業實踐之後，才認識到各有各的難處。也許，在一定的條件下，被認為較容易的事，恐怕又是較難的，難就難在難以真心實意認真地去做。有時，被認為很難的事，在一定的條件下，却又不是那麼難的。一切在於你是否對所從事的歌唱形式有興趣和責任，有了興趣和責任感才會有毅力去克服困難。當你學會駕駛事物之本領，難事也就顯得很容易了。

獨唱似乎是最難的，也許當然是最難的。試想，一個人孤零零地站在舞台上，有時兩腿發抖，六神無主，四週空蕩蕩地無依無靠。弄不好上台容易下台難，躲也沒處躲，真可怕！可是誰都在挖空心思朝獨唱演員的位置上去站。

獨唱，一般地說是獨唱者個人自己的事，除了和伴奏的關係外，完完全全是個人的私事。獨唱者自己對自己負責，自己想辦法去求教和學習，用腦筋和下功夫，盡量去開發自己的天賦。從失敗中汲取教訓，在成功裡總結經驗。要不斷地去尋找適合自己條件的方法，尋找適應自己年歲和生理變化的方法。掌握好各個發展階段的進展，努力早點進入青年期的力量型，再從力量型進到理智型。

什麼叫力量型？首先要知道發聲法就是鍛煉自己發聲系統肌肉羣的功能和強度，務使能發出一種强有力的聲音，這就叫力量型，也是青年期和初學者最自我欣賞的聲音。力量型便是在自己條件的基礎上的強大的音量和共鳴，其中不少是靠上帝和父母的恩賜，但主要是靠自己的努力。自己的努力應是主要的，靠天吃飯往往靠



不住。力量型應該是好事，但也會引出壞的結果。超負荷會使聲音劇烈地搖晃，重者會導至垮台。在聲樂領域裡，不少名家及有為之士，往往被濫唱高音和強聲所毀，一念之差，終身之悔。

歌唱家們必須記住，若你想藝齡長久而愉快。切忌一味大聲強聲高聲地過震耳癢，不要以此來嚇唬別人和自己，但我們的確首先要取得強大而好的共鳴和音量。此外還要有一個好的心態，唱得好時果然歡天喜地，唱得糟時也不必垂頭喪氣，更不必怨天尤人。唱得好時要想到更上一層樓之困難，唱得糟時要尋找原因，總結經驗以利再幹。

如果在自己聲部的範圍內，基本上通過了力量型這一關，那末唱傳統的大歌劇選曲便似乎不太難了。而大歌劇裡的主要唱段，是攷驗演唱者是否通過了發聲法這一關的試金石，是真金還是成色不足？是優良還是及格？均要在大歌劇選曲中見高低。

但是，唱傳統大歌劇選段的基本條件又是什麼呢？那便是在本聲部範圍內的音量和共鳴位置焦點！你必須有一定的音量，因為在演大歌劇時，舞台前的樂池裡有一個近百人的管弦樂團在伴奏，它組成了一道無形的音牆，演唱家的歌聲一定要有力量穿過這道音牆，否則觀眾聽什麼？聲音不但要有洪亮的共鳴，還要有焦中的高位置焦點。假如缺乏集中的高位置焦

點，即使聲音很大也是散的，仍然穿不透音牆。所以存在着這樣的現象，有些人近聽聲音很大，遠一點只見他在張嘴，字也聽不清楚。而有些人近聽似乎很細小，可是劇場的後座也聽得清清楚楚，吐字也清晰，這就說明了高位置焦點的存在和作用了。

任何地方均無法律規定，條件不夠的人可以演唱大歌劇。而有的社會裡，演唱大歌劇的確是聲樂從業者較好的出路，並以此為榮。但是，對先天後天條件均感不足的人來說，要量力而行，勉強從事者勢必撐大自己的音量到近於極限的狀態。合約一簽而歌劇季節來臨之際，由不得你的一到接一場地演下去，長此而往會積勞成疾，除非你是坐冷板凳的候補演員。常見的毛病是聲音出現劇烈的搖晃，甚至失控。當年蘇聯派到中國來的一位聲樂專家便有此現象，他的音波(Vibrato)有上下小三度之大，而且似乎出現和聲，音波搖晃到半音已夠難聽的了。他是一位好人，四十來歲便離開了歌劇舞台，但聽他早期的唱片，曾是很漂亮的抒情男中音。四十來歲離舞台的人是不少的，保加利亞一位男低音權威也是在這個年歲離開的，他後來從事教學，培養出不少人材。羅馬尼亞有位傑出的高男中音，因為改唱戲劇性男高音，不久便默默無聞了。唱高音和強音總要費力氣的，某位意大利的一代歌王竟在舞台上喉部血管破裂而咯血，更有死在舞台上的。這究竟是把生命獻給藝術呢？或者還有其它？中國京劇裡也有四十歲左右的場中現象，即男性唱功演員垮台在四十歲左右的中年，早期京劇演員均為男性，場中現象均出現於男性。這究竟是成名之後的生活上不檢點呢？還是實在唱得太高了？好在京劇不完全是唱，還有說白和做戲呢！

在某種意義上說，能演唱大歌劇是歌唱家的光榮，但千萬別勉強去做。好在中國至今甚少此類專業，有一點也是三天打魚兩日晒網，所有劇團

由國家養着，不會形成職業病。解放之後，由於側重於唱革命和戰鬥性的歌曲，必須有近似唱大歌劇的唱法，於是無論唱獨唱或合唱，不會輕只會響，熱衷於比賽搞撐大嗓門的聲樂幼稚病，一直和中國聲樂事業的發展而同時存在。我們所指出的聲樂幼稚病，只是提醒聲樂事業發展中存在的思潮和現象，絕對不是指具備實力的發聲法力量型之共鳴和音量，力量型是獨唱家必須具備的基本條件。凡是具備了這個基本條件的人，則唱大歌劇和其它大型歌曲便不太難了，而要取得這個不太難却又談何容易！

我們不妨把另一類型的歌唱家稱為理智型，這一類型的歌唱家主要在藝術歌曲的領域裡發展才能。但是，並不是說理智型的歌唱家不具備力量型的條件，而是具備相當的條件的。反過來說，力量型的歌唱家中不少人也具備理智型的才能，不過職業和合約使得他（她）們難得有時間和機會去開藝術歌曲的演唱音樂會，即使開獨唱會也是找幾首現成的歌劇選曲來應付。看來人的精力畢竟有限，加以現代人的分工越來越細，聲樂領域裡分為力量型和理智型是早被社會發展所決定了的客觀存在。

藝術歌曲的海洋給歌唱家予更大的航遊馳騁之領域，尤其在大歌劇已經發展到近於飽和的階段，藝術歌曲却尚有很大的發展餘地。尤其在亞洲的東方，本地區的大歌劇尚在萌芽階段，無多少歌劇可演，客觀條件迫使歌唱家們只有在藝術歌曲的園地裡去耕耘。那末什麼叫做藝術歌曲呢？說法很多，簡單地說就是詩詞與曲調的結合吧！其中也不應排除民歌中藝術性強的歌曲，如山西的〈綉荷包〉，雲南的〈小河淌水〉，蒙古族的〈牧歌〉等，都是有高度的藝術性的。有些電影的插曲，甚至有些所謂時代曲和流行曲之中，也有一些有相當高的藝術性。所以，藝術歌曲的概念，是否也應該隨着社會和時代的推移，從而擴

展和豐富自己的天地呢！？

理智型的歌唱家比力量型的歌唱家先天條件稍差，但有更多的獨立思攷。大歌劇的任何唱段，都有其特定的人物和戲劇情節，演唱者的設身處境較為穩定。而唱藝術歌曲便沒有如此相對嚴格的界定，處理較為靈活。多數的藝術歌曲是不分聲部的，男聲可以唱的，女聲也可以唱。高音可以唱，低音也照樣可以唱，只要歌唱家喜歡就行。而藝術歌曲本身均有其特定的境界。往往一首藝術歌曲就是一場獨幕劇。而作曲家對歌詞的不同理解，歌唱家對歌曲領會的差異，便是藝術歌曲的靈活性和優越性，也是它較難的攷驗歌唱家全面功力的場所。要求歌唱家在發聲法和技巧之外，有獨立思攷的能力，有豐富的對藝術境界的想像力和生活經歷，以及對歌曲的音樂和歌詞的理解力。從這些角度來看，唱藝術歌曲便有其更多的難處和樂趣。

比如在歌曲中的愛吧！這個字眼似乎很抽象，但在歌劇裡却很具體。《茶花女》中被奧麗塔和阿爾弗萊德的戀人之愛，喬治歐對兒子的愛，《歐根·奧涅金》中奧涅金和奧爾珈及連斯基的三角戀愛，以及後來達姬雅娜和奧涅金與格列敏公爵的三角戀愛，均被劇情所規定得清清楚楚的。這種被劇情規定了的愛，不容演員有其它攷慮，只有表演的上下高低，所以

處理比較容易。而在唱藝術歌曲的時候，對愛的理解便顯得廣泛。唱〈教我如何不想他〉的想字就是一種愛，而詞作者劉半農先生是“她”字的創造者，也許那時“她”字尚未創造，“他”字為男女合用。所以男的唱起來想的是她，女歌唱家便只有想他。可是想念和愛的範圍往往不是那麼狹義，據說劉半農先生作此詞的時候正在美國，他是在想念大洋彼岸的祖國和故鄉，這種情懷是何等地高尚！却在一九五七年又被人批判為小資產階級的情調，以己之心度人之腹、那麼對此歌的想和愛的理解便有天地之差異。〈教我如何不想他〉有人對四次出現的“教我如何不想他”解釋為對故鄉一年四季的懷念，也有不認為這樣，劉先生故鄉是江蘇省江陰縣，春花秋實，“水面落花慢慢流”不是秋天而是春天，是桃李落英繽紛流水落花的殘春。只要能說出一定的道理，那麼你的愛和想都能成立。大量的藝術歌曲中普遍存在着一個愛字，有青年戀人的互愛，對自然界花鳥魚蟲的自由爛漫美艷的愛，對故鄉山河之愛，甚至有對事業和社會制度之愛，林林總總，愛之無窮。而藝術歌曲的演唱家，唱每一首歌曲好比演一場戲，自己就是導演兼演員，確是很難的。但是如果掌握多方面的修養，便又顯得很輕鬆容易。容易的基礎在於熟練，熟練是要下功夫的。而難易是互相



關連的一對矛盾，能解決這些矛盾的人單憑熱情是不夠的，要有相當的理智。

以唱藝術歌曲爲主的理智型歌唱家，和以演唱大歌劇的力量型歌唱家相比較而言，前者在技巧上有更大的彈性。唱大歌劇的獨唱家必須具備穿透樂隊強大音牆的共鳴音量，這種音量是絕對的，因爲伴奏的樂隊是在舞台和觀眾之間，也就是擋在演唱者的前面的。開音樂會唱藝術歌曲的伴奏是在演唱者身後的，唱藝術歌曲的音量是相對的而不是絕對的。誠然，唱藝術歌曲的演唱家若也有強大而美麗的音色和音量，當然好是事，但他們往往是靠對比的方法來使觀聽者得到音量上的滿足感。什麼是對比呢？對比就是強音是靠和弱音比較出來的！即高音靠與低音相比較而顯示，強聲靠和弱聲相比較而存在，以及輕快的節奏是靠與緩慢相比較而體現。

奇妙的世界處處存在着比較和對比，聲樂世界也同樣有競爭和較量。那末你一個人獨唱時如何呢？那是自我作比較和對比，自我作較量和競爭！而這個競爭又是潛在的由觀聽者作評判的與他人之競爭。沒有競爭世界便不會發展。

開個人獨唱音樂會的人，對曲目的選擇和安排就是一種比較，比較這兩個字是比賽和較量的簡化。如何安排呢？就是不宜把內容節奏相近似的歌曲集中在一起。獨唱音樂會時，獨唱家往往把三至四首歌編爲一組，以

利唱完一組之後到後台進行適當的休息。那末在一組歌曲之中，假如是〈天下黃河十八灣〉〈嘉陵江上〉〈伏爾加船夫曲〉再加上個〈黃河頌〉。這幾首歌獨立地聽都是名曲，如果放在一起讓歌曲彼此較量，則會互相抵消一部份，甚至吃力不討好。假如把這些歌用其它不同色彩的歌曲間隔開來，會收相得益彰之效。如果在多人參加的獨唱音樂會裡，由各聲部的人分唱這四首歌，則會更易處理。

有的演唱者音量很大，如果不會輕聲，一開頭便用聲很大，那時台下聽衆也感覺你聲音很大，但十幾小節之後他們會適應這種音量而不覺得怎麼大。所以在獨唱藝術性歌曲的時候，不妨以中等音量去唱，在此基礎上減弱或增強，台下的人容易感覺出來。這種技術性的對比，只是在唱具體的一首歌曲之中體現，比如唱〈伏爾加船夫曲〉，開始時使用很輕的聲音，表示船夫們還在很遠的地方。音量的由弱漸強便是船夫們由遠而近，又漸漸遠去而音量至最輕，這便是在一首歌之中的自我對比，對比越大越好。

在聲樂潛在競爭的諸多對比之中，音量的比較實際上未嘗是一種智慧的較量，這種較量能促使演藝的進步和發展。我在早期是十分注意唱男低音的人在舞台上的表現，尤其注意並觀察兩位名氣比我大的師兄兄弟。他倆的根底我很清楚，以音量而言前者要超過後者，但聽過以後人們都說後者音量大，何也？因爲前者的幅度假定爲4—12的三倍，後者爲2—10的五倍，十二大於十，而五倍大於三倍。這便是音量具體使用給人的感覺而贏得的印象。觀察和分析問題是一種學習和競賽，他們兩位是科班（音樂院）出身，我是行伍（業餘）出身。他們兩位是專職的聲樂教師兼演唱家，而我是專職的聲樂歌唱演員兼教師，工作的側重點和對象相近而不相同。這就決定了我挖空心思走方向相同的另一條道路，即在傳統美聲法的基

礎上，努力走與民族化相結合的道路來突出自己，而不埋頭於傳統的教材之中。同時也悟得有句“音樂無國界”的話是不夠完善的，音樂和歌曲的表演和欣賞，和其它藝術一樣固無國界之分，但其內容和孕育的土壤和故鄉，却有民族和國境之異。

獨唱時存在安排曲目時歌曲與歌曲之間的比較，也存在着一首歌曲演唱時本身的技術性比較，還有演員之間此人與彼人之間人與人的比較。這種人與人的比較大都在一場獨唱音樂會裡存在，這種較量是自覺的和不自覺的，但多數是自覺的。這種較量又是友善和不太友善的，但多數是友善的。因此主持或組織這種音樂會的人，最好從整個音樂會的整體利益着想。把高音和低音、男聲和女聲，要互相間隔開來，而且互相商量節目歌曲之間的卸接。那些“好戲必在後頭”的傳統偏見，實在不宜傳染到聲樂音樂會上來。有時爲此等事搞抽籤，抽籤的結果又是多麼的“合理”。這些個人名望的爭奪，難於使聲樂界團結一致，也難於使聲樂事業更上一層樓。

音量不大的歌手自然地會專門去唱藝術性歌曲，何況歐洲大歌劇型式的歌劇一時在東方也很難普及，也難解決較多的歌唱人材的出路問題，於是相對衆多的歌手便來到藝術歌曲的領域來奮鬥，既增加了競爭，又促進了發展。

雖然大歌劇的演出是在劇場內進行的，但不屬於室內樂範疇，而演唱藝術歌曲總的來說都屬於室內樂範疇。獨唱之難在於如何個發揚自己的天賦和功力。除了唱大歌劇之外，獨唱的合作關係主要是和伴奏的關係，相對而言較爲簡單，也是比較容易解決伴奏的。歌劇的演唱不一定樂隊成爲音牆，但它畢竟是處身於演員和觀眾的中間。而音樂會的獨唱伴奏都是在演唱者身後的，使演唱者背後有依托感，而和觀眾似乎親近了一層。

藝術歌曲的伴奏樂器主要爲鋼琴



，鋼琴的表現力很強，足夠觀托獨唱家的表演。如果用管絃樂隊伴奏，一般地說單管樂隊即夠。有些人認為樂隊伴奏比鋼琴伴奏神氣，樂隊越大越光榮。這是不盡然和不必要的，如果碰上一位不懂聲樂的指揮，那末一個人怎能與眾多的樂器較量呢？獨唱和伴奏以誰為主呢？是伴奏還是為樂隊伴唱？但是，優秀的作曲家的作品和配器，好的樂隊和指揮，是不存在上述問題的。近半個世紀以來，在露天廣場、劇場、體育場，以及萬人以上的體育館等地方，在不得不用擴音設備的情況下，設備的應用，又消除了音量不平衡的矛盾。

既然獨唱音樂會宜以鋼琴伴奏為主，於是對伴奏的鋼琴家有要求了。西歐的情況我不大清楚，在蘇聯是十分尊重伴奏家的，他們稱伴奏家為藝術指導。在蘇聯的音樂學院聲樂系裡，聲樂教師主要管發聲法及歌曲的處理的輪廓，具體細節均由鋼琴伴奏教師去指點，這種做法對中國影響頗大。鋼琴獨奏家往往個性很強，不易與獨唱者合拍。記得一九五三年在中國青年歌舞團裡，領導人曾要求傅聰為林俊卿伴奏，他倆總是合作不好。因為傅聰天生是獨奏家，一進入音樂世界便有他獨自的天地，而林先生的節奏則較自由，後來由周廣仁來伴奏才解決，她總能善於和他人合作的。當

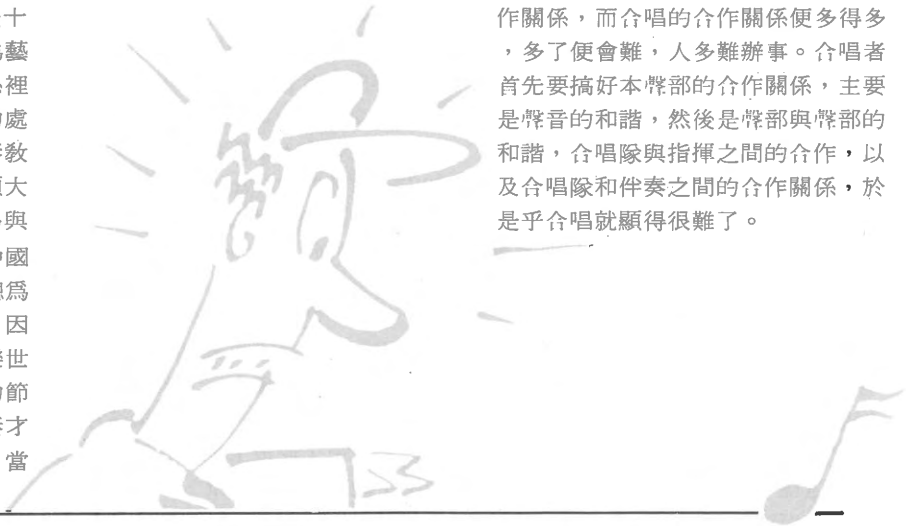
然，獨唱家對歌曲的處理有一定的自由，而這種自由是有限度的，要受節奏所規範。常言道節奏是歌唱的靈魂，是有道理的。節奏應是相對的穩定，彈性在於把作曲家規定的要求基本做到之後，在此基礎上，獨唱家有再創作的權利，絕對不是翻印機器。不過不能亂來，要講出道理，並在排練時向伴奏者交待清楚，才能夠合作得好。

在中央樂團的獨唱獨奏組裡，曾一度要求伴奏者能背唱演唱者所唱的歌曲。這個要求似乎有點過份，却也有其好處，在於呼吸相同，節奏上微妙地亦步亦趨，收效甚佳。但也有副作用，個別伴奏者由於過份投入，在過門或唱輕聲之時，她哼很比你還響

呢！不過在條件許可時未嘗不可一試，至少是熟悉了歌曲。

綜上所述，我個人認為，如果你解決了本聲部的發聲法問題，則唱力量型的歌劇歌曲等便不感困難。而作為唱藝術歌曲為主的理智型，似乎較前者有更多細緻的更全面的功力，那就更難了。這種難易之認識，不完全決定於舞台效果和受歡迎程度，因為台下的觀眾畢竟不同於行家的親身實踐。我也認為獨唱的合作關係，較之合唱和重唱來得簡單，從這個角度看，獨唱顯得稍為容易。可是，獨唱者要獨當一面，負擔聲樂美學上的全部要求，這又何其難哉！

從歌唱的合作關係而言，合唱要比獨唱難得多。獨唱只有和伴奏的合作關係，而合唱的合作關係便多得多，多了便會難，人多難辦事。合唱者首先要搞好本聲部的合作關係，主要是聲音的和諧，然後是聲部與聲部的和諧，合唱隊與指揮之間的合作，以及合唱隊和伴奏之間的合作關係，於是乎合唱就顯得很難了。



鳴謝

本期樂友出版，承蒙陳頌棉女士
熱心贊助港幣338元，謹此致謝。

新一代歌后——嘉芙蓮芭桃

畢繫舟



在CALLAS、CABALLE、TEBALDI、SCHWARZKOPF、V. De L. ANGELES、FRENI、SUTHERLAND、BEHRENS、MARTON、K. Te KANAWA等一連串女歌唱家的名字之後，已展現出輝煌光芒，且必然會和這一羣名家名列於歌唱歷史上的，當非黑人女高音嘉芙蓮·芭桃莫屬了！

得睹廬山行情報漲

嘉芙蓮·芭桃（KATHLEEN BATTLE）來到香港，在文化中心音樂廳演出，二千多張門票全部售罄，當晚筆者坐在台上前邊第六排座位，正對芭桃，她臉上隨着歌詞內容所起的豐富而微妙的表情變化，可說看得極為真切，她歌聲之甜，風度之美，對歌迷反應之重視，確使當晚臨場者，都為之心服，筆者亦認為是近來聽得最為愜意的一次獨唱音樂會。

其實，在本港（甚至亞洲區）歌迷心中，芭桃的份量仍未達世界一級水平，但這次親睹其廬山，親聆其現場演唱後，行情新價馬上高升，置於一級頂點之音樂家的行列內。

說來芭桃出道亦已有好一段日子，早於一九七三年他便在現任大都會歌劇院音樂總監的占士李雲（JAMES

LEVINE）邀請下，在至今仍不斷舉辦的世界最悠久的合唱管弦樂節——辛辛那提五月音樂節——上，於馬勒的第八交響曲中擔任獨唱。

芭桃在占士李雲指揮下，並以參加大都會歌劇院演出，在華格納歌劇《唐坑瑟》（TANNHAUSER）中飾演牧羊人一角時，是一九七七年，距今亦已經十三個年頭。

今日，芭桃已經是都會歌劇院的台柱紅星，在國際樂壇上叫價最高的少數幾位歌唱家之一，但她總不諱言自己的奮鬥經過，這次她抵港在記者招待會上，便很主動地，對她自己的出生地方，家庭背景，成長過程，音樂經歷，未來動向等，作了詳細了結。

詩班歌唱奠定根基

芭桃很善意地介紹了她自己出生的地方，是俄亥俄州的樸茨茅斯位於美國的中西部，她說：「正確點來說，即是北方的州，但很多人都說我有南方的口音，所以我唱歌時便特別小心咬字，我生在七個孩子的家庭中，排行最少，個性很強，現時我是整個家庭中唯一以音樂作為職業的成員。」

芭桃表示，歌唱才能是上帝給她的一種恩賜。她說：「我十三歲才

學鋼琴，也接觸過舞蹈和視覺藝術，從未想過以音樂為生，我十六歲時第一次上聲樂訓練，那是一次很奇妙的經驗，歌唱是一種沒有具體，要靠幻想，需要思索的技巧，就如一種外國語言一樣。」

芭桃對自己的嗓音頗為自豪，她對自己今日能夠在歌唱事業上獲得成就，認為和她中學時期的歌唱經驗也有關係。原來唸中學時，芭桃的歌唱才華，已在學校的詩班中獲得賞識，時常被安排在校內的表演而擔任領唱、獨唱，又在教會的節目活動和婚禮中獻唱，她說：「我以為自己的基本演唱技巧和舞台的實際經驗累積，是和我當年在多個不同詩班中巡迴演唱的生活分不開的。」

兩位指揮知遇成名

芭桃雖然自幼便顯露歌唱才華，但她考入辛辛那提大學音樂學院時，選修的卻不是音樂表演而是音樂教育，她這樣解釋說：「當時考慮到現實生活的問題，我需要在畢業後能及時找到工作，所以便選擇主修音樂教育」。事實上，亦如她所願，在大學畢業後，她即獲得一份教職，在辛辛那提的一所公主學校任教，但祇教了兩年，她的歌唱才華使她放棄了學校的工作，專注歌唱事業的發展，為此，她說：「是歌唱選擇了我，而不是我選擇歌唱。」

芭桃的歌唱事業發展，可以說是頗為一帆風順的。她的第一次職業性演唱，是在意大利北部城市史波力圖（SPOLETO）的音樂節中，擔任布拉姆斯《德文安魂曲》的女高音獨唱，這次機會是因為辛辛那提交響樂團的指揮湯碼士·施柏士（THOMAS SCHIPPERS）的賞識邀請才出現的，而芭桃對這次出道登台，對施柏士仍存感激之情。

鋼琴家兼指揮家占士李雲對芭桃同樣有知遇之恩，占士李雲對芭桃的歌唱事業助力很大，他不僅邀請她在馬勒第八中獨唱，芭桃首次和芝加哥哥

交響樂團，波士頓交響樂團，柏林愛樂樂團的合作，均由占士李雲擔任指揮。不僅如此，芭桃在紐約首次舉行的獨唱會，一九八四年在薩爾茲堡藝術節的首次登台，均由李雲擔任鋼琴伴奏。甚至芭桃灌錄的第一張唱片，巴哈的第二〇二號《婚禮》清唱劇（編號RCA-AR 1-2788）亦是由李雲指揮，後來她灌錄舒伯特的藝術歌曲（編號DGG 419 237），李察·史特勞斯的歌劇《那克蘇斯島上的阿麗德奈》（ARIADNE AUF NAXOS），亦同樣是由李雲擔任鋼琴伴奏和指揮。

芭桃在《那克蘇斯島上的阿麗德奈》飾演齊賓麗達（ZERBINETTA）是她歌唱生涯成功路上的一件至今仍令人津津樂道之事，她首次在倫敦高雲花園皇家歌劇院登台，便以齊賓麗達的角色和英國的觀眾見面，她那種深具感情的歌聲和出色的演技，使英國的歌劇迷嚇了一跳，這次出現表演，使她成為贏得羅蘭士奧利花歌劇最佳演出獎的壹位美國歌劇演唱家。

名家設計華貴禮服

芭桃在台下的「真人」，身裁體型均可算屬於纖瘦窈窕一類，給人的印象是嬌小可人，不僅沒有一般女高音歌唱家那種龐然的豐滿體型，甚至較她的音樂會海報和唱片封套上的形象更嬌艷和更親切。

芭桃今日的成功，光芒已蓋過不少前輩，這和她一向很注重形象包裝是有關係的，她可以說是新一代中，既注意歌藝，又注意包裝形象的歌唱家。她每次演出，參與歌劇表演也好，開獨唱會也好，甚至灌錄唱片，都被包裝成爲一宗盛事。她本身又是美女一名，每次演出，甚至面對記者，大眾，均很注重衣飾，必然是錦衣美服，她每次登台演出的華貴禮服，均由著名服裝設計師TER-ARUTUNIAN設計，這些華貴禮服現時大約已有十套左右，這位名家很巧妙地，利用了層疊的傘裙，或闊寬的袍服，使芭桃在台上的形象看起來較她的真人高大

得多。這些華貴禮服芭桃除在演唱會登台穿回外，很多時還用以拍成唱片封套照片，爲此，更加强了知音樂迷對她的印象，所費不貲的華服，亦能物盡其用。

在舞台上演唱的芭桃，「歌靚」以外，令人難忘的是她的面部表情細膩豐富，台風、動作自然真摯，使人相信她演出歌劇的形象，必然很好看。

其實，從芭桃八十年代以來在國際歌劇界中的吃香程度，已可以肯定她的舞台扮相必然很討好觀眾。她的音質和音量都不是歌劇性女高音而是帶有點花腔的抒情女高音，因此，她唱的歌劇角色都是抒情女高音角色，這類角色很多，而她嬌小的體型尤能配合，這類角色的形象，觀眾像有較一般人爲強了。

芭桃現時已是紐約大都會歌劇院的當紅巨星，她和「大都會」合作過不少經典名劇，扮演過的角色有《費加洛婚禮》中的蘇珊娜，《塞爾維亞理髮師》中的羅仙娜，《老柏思春》（DON PASQUALE）中的諾林娜，《玫瑰騎士》中的蘇菲《凱撒大帝》中的基利奧帕蒂娜，《那克蘇斯島上的歌麗德奈》中的齊賓麗達，還演出過《後宮誘拐》，《唐喬望尼》，《試情記》，《阿拉貝拉》（ARABELLA），《愛情甘露》，《化裝舞會》等。

芭桃更是少數能搶走意大利歌王巴伐諾提風頭的女高音。她於一九八八年六月在紐約中央公園舉行的首場「公園中的大都會」音樂會演出，與巴伐諾提扮演出唐尼采第的《愛情甘露》，獲得十五萬現場觀眾的熱烈歡呼，去年春天，在大都會歌劇院上演《愛情甘露》，她再度和巴伐諾提結台緣，均掀起一番熱潮。

芭桃是一位「全面」的女高音，她除了在大都會和世界各大歌劇中心演出歌劇外，又經常和各地的一流大樂團合作演出，舉行個人獨唱會，是位能夠同時向三方面發展的歌唱家。

她和管弦樂團合作演出過的作品



，除了馬勒第八，布拉姆斯的《德文彌撒曲》外，還有莫扎特的《加冕彌撒曲》浦浪克的《榮耀經》、《聖母悼歌》，馬勒第二和第四交響曲，韓德爾的《彌賽亞》等，和她合作過的幾乎囊括了今日樂壇上的指揮大師，除占士李雲外，有卡拉揚、小澤征爾、馬捷爾、安德烈柏雲、蘇賓梅達、蘇提，史拉堅、戴維斯，施柏士等，上文提及的作品，且已大部份灌成唱片，多由各指揮大師執棒。

日本演唱票價驚人

一九八八年五、六月間，芭桃隨同大都會歌劇院訪問日本，演出了《費加羅的婚禮》，又乘便與西班牙男高音杜鳴高携手，在可容二三〇二人的東京文化會館，舉行了一場歌劇選曲演唱會，由李雲指揮大都會歌劇院管弦樂團伴奏，音樂會門票最高達三萬三千日元，和觀賞大都會歌劇製作同價，（其時折計約爲二千港元），門票在八七年十一月——音樂會前半年——開始預售，瞬即被搶購一空。這場音樂會的實況 當已灌成唱片，以「一九八八東京現場表演」（LIVE IN TOKYO 1988）爲題發售（編號爲DGG 427 686）。

芭桃的獨唱會，同樣很受歡迎，無論在美國、加拿大、歐洲和遠東各

她，她的獨唱會都極具叫座力。在獨唱會中，她選唱的曲目包括歌劇選曲、藝術歌曲，黑人靈歌、經常分別用英語、法語、德語、意大利和西班牙等多種語言演唱，曲目範疇尤為廣泛，從韓德爾、巴哈、莫扎特，到近時代的李察史特勞斯、馬勒、貝格（BERG）的作品都經常出現在她的獨唱會節目單中。

芭桃的多元化發展，也包括經常在電視音樂節目中露面，而她的音樂會，很多時都會通過電視、電台直播，這對她的知名度提高，也就大有助力。

不過，她這幾年間在國際間聲名大增，和她灌錄了不少優秀唱片大有關係。她在安德烈·柏雲指揮下灌錄的「嘉芙蓮芭桃莫扎特詠嘆調精選」（編號ANGEL DS 38297，或CDC 47355），在一九八七年為她帶來首個格林美最佳古典歌曲獨唱獎，第二年她在八四年薩爾茲堡藝術節演唱的實況錄音唱片「嘉芙蓮·芭桃薩爾茲堡演唱會」（編號DGG 415 361）使她再度蟬聯此獎，李雲指揮和她灌錄的歌劇《那克蘇斯島上他阿麗德奈》唱片（編號DGG 419 225），在同年為

她贏得格林美最佳歌劇唱片獎，成為該年連中兩元的歌唱家！

現時已發行的芭桃唱片已有二十多款，除以DGG、RCA、ANGEL 的牌子發行外，還有VOX、CBS、TE-LARC、LONDON、ERATO 等牌子。她灌錄的唱片，內容亦頗為廣泛，除上文述及的經典曲目外，也有現代作品，如貝格的歌劇《露露》組曲，而兩張曲目較為通俗的個人專集，由史拉堅指揮的「慶祝聖誕」（A CHRISTMAS CELEBRATION編號ANGEL DS 37363 CDC 47587），和結他手CHRISTODHER PARKENING合作的「為你而歌」（PLEASURES OF THE TRUTH COMPANY編號ANGEL DS 37351），更為廣受歡迎。

芭桃行將推出發行的灌音計有海頓的《創世紀》，重新灌錄的韓德爾的詠嘆調，與巴復諾提合作，李雲指揮的歌劇《愛情甘露》等，同時，芭桃與大都會歌劇院演出的兩張歌劇雷射影碟，亦行將推出，劇目為《那克蘇斯島上的阿麗德奈》和《塞爾維亞理髮師》。

四個名譽博士學位

今個樂季（八九至九〇），芭桃

的演出更是頻密非常，她除了在大都會歌劇院演出《塞爾維亞理髮師》，和芝加哥劇團合作外，今年二、三月間，並再度在倫敦高雲花園皇家歌劇院登台，演出唐尼采第的《老柏思春》，隨後在紐約林肯中心舉行了兩場獨唱會，三月間和另一位著名黑人女高音謝茜諾曼於卡尼基演奏廳攜手演出的實況錄音，更已灌成唱片，行將推出。

今年上半年，芭桃單是在美、加兩國，便曾到過波士頓，多倫多，明尼阿波利斯、辛敦那提，邁亞密，達拉斯、底特律、伯克萊、愛奧華，棕桐鎮、PASADENA、LIBERTY 和 RALEIGH的杜克大學舉行過獨唱會。而六、七月間則完成了遠東的巡迴演唱。

芭桃今日在歌唱事業的成就，仍可更上層樓。不過，她的母校辛辛那提大學，還有新澤西的普林斯頓西敏寺合唱團學院，俄亥俄大學，和辛辛那提的澤維爾大學四間院校都給她頒授名譽博士學位，則可反映出她在歌唱藝術上所獲得的認同，能夠擁有四個名譽博士學位的三十多歲歌唱家，看來過去還未有過呢！

香港音樂專科學校

主辦

香港音專兒童管弦樂團週年音樂會

日期：一九九〇年十二月廿六日

地點：香港大會堂音樂廳

票價：\$40、30

城市電腦售票網。（十一月廿六日開始）

- 二百人小提琴大合奏
- 小提琴獨奏
- 絃樂四重奏

- 大提琴合奏
- 管絃樂合奏

指揮：梁瑞和、何志偉

節目表拉雜談

司徒敏青

日前，一位在英國讀音樂的年青小姐回到香港來，想收集一些有關香港民族管弦樂團的開始和發展的有關資料，準備寫一篇畢業的論文，找到了聯合的王院長，他介紹來找我，於是，我便翻箱倒櫃地把從五十年代後期直至今日所收藏的音樂會節目表，剪報等找出來，為她提供一些需要的資料，希望對她有所幫助。

在翻閱這些音樂會的節目表時，邊看邊想，看得多時也想得多，便引起很大的感觸，節目表，的確是五花八門，種類繁多，有的只印上節目的名稱和表演者的高姓大名，其他甚麼東西也沒有，只是一張單紙，這的確是簡單明確，這種形式對聽眾來說，似乎沒有甚麼幫助，音樂會完結，音樂廳便滿地廢紙，還要勞動工作人員善後。有一些節目表則是厚厚的一本，看起來像一本小冊子，聽眾拿到手上很高興地翻閱，只見篇篇都是祝賀之詞，千頁一律，以及某某機構的廣告，而有關音樂會的內容與介紹，抱歉得很，欠奉了，只有表演者的介紹與節目的次序，這種節目表使人看來心煩，翻兩叁頁之後便不看了。對表演者的演繹也無心聆聽，因為聽眾無法從節目表中獲得節目內容的資料，熟悉的作品，可以細意地欣賞，不熟悉的作品就只有矇查查的，如果是歌曲的演唱而演唱者又吐字不清時，那更加不知所謂，除了欣賞演唱者的技巧之外，那只有人鼓掌時我也鼓掌，這些節目表可以說對表演者聽眾都沒有好處，刊登廣告的也收不到應有的效果。這真的可以說是兩方都無利可言。

另一種節目表和上述所說的完全不同，既沒有厚厚的廣告頁數，也沒有甚麼名人的賀詞，內容詳細地刊載着節目的內容，介紹，作曲者與作詞者的姓名與表演者的簡歷，盡可能在這本節目表之中，給聽眾一個對音樂會的初步印象，使聽眾能夠在這本節目表中，獲得欣賞表演者的演繹有所幫助，這應該是一本最理想的節目表

，能夠這樣做，表演者或機構多是不牟利的組織，或者是經費充足，不需要那些廣告費用幫助。

其實一份節目表最好還是兩方面都能兼顧，目前音樂廳的場地費用頗高，演出者實在不容易應付，在節目表中刊些廣告應該並不過份，最重要的是不要顧此失彼，只顧自己揚名而失去節目表的意義，結果可能會名揚不到，音樂會的效會又收不到，到頭來只收到一些廣告費，那便會失去主辦一場音樂會的意義了。

一份節目表，可以作為一位表演者的歷史証物，甚至可以作為音樂發展中的一些資料，在眾多音樂愛好者之中，喜愛收藏音樂會的節目表的，大有人在，不單是我，如果一份精美，細緻而又美觀的節目表，的確是惹人鍾愛，把它保留，收藏起來，作為一件紀念品，甚至作為一種參考性的資料，永遠永遠地保存着。

談到收藏節目表的樂趣，其實是很多的，特別是你自己以前或現在在曾經在演藝界中活動過，那更有趣味，在有空餘的日子中，翻閱一下舊的節目單，重溫一下當時音樂會的情況，好像有點特別的意義，像當年著名

的鋼琴演奏家魯賓斯坦在香港大會堂音樂廳的演奏，英國著名的指揮家 SIR. MALCOLM SARGENT 領導倫敦愛樂在大會堂的音樂會等，這些名家目前以作古人，這份節目表的紀念成份就特別地有意義。

我手上有兩份比較珍貴的節目表，一份是四十年代初期在青年會禮堂上演的音樂會，節目表上記載着當時一位著名的聲樂家在音樂會的伴奏樂隊中擔任小提琴手的演奏，我也曾問過他的得意門生，你知否令師合奏小提琴，他說與師尊數十年的交往也沒有見過他演奏提琴，我把節目表給他看時，才知道老師是一位弦樂高手。

另一份是八十年代在北京師大慶祝八十五周年演出的文藝片場“老校友王洛賓民族音樂作品音樂會”，節目表上列出我們日常經常欣賞到而歌唱家們也經常選唱的“在那遙遠的地方”、“半個月亮爬上來”、“在銀色的月光下”、“青春舞曲”、“掀起你的蓋頭來”與“阿拉木汗”等，全是這位老音樂家的作品，不是民間歌曲，應該是在民間流傳的歌曲。那真是一份很有價值的節目表。





悼伯恩斯坦

高斯塔夫

當代最成功、最天才橫溢的著名指揮家、作曲家、鋼琴家及音樂教育家伯恩斯坦 (Leonard Bernstein) 不幸於本年10月14日因心臟病發於紐約曼克頓的寓所逝世，享年72歲。逝世前的數天他剛宣佈因健康理由而決定停止所有指揮活動。

伯恩斯坦的指揮以熱情、投入見稱。是美國“土產”的第一位國際大師級指揮家。他1918年生於美國麻省。10歲才開始正式學習鋼琴。在哈佛大學畢業後才決定以音樂為業，進入寇提斯音樂學院學習指揮、鋼琴和作曲。他先後追隨的指揮老師包括：萊納 (Fritz Reiner)，柯薩維斯基 (Serge Koussevitzky) 及羅辛斯基 (Arthur Rodzinski) 等。

令他一夜成名的，是他於1943年11月14日代替抱恙的華爾達 (Bruno Walter) 指揮紐約愛樂管弦樂團演出。還未滿40歲，他便成為紐約愛樂管弦樂團最年輕也是第一位美國土生土長的音樂總監。在他任內 (1959至1969)，伯恩斯坦對推廣古典音樂及美國的音樂作品作出了重大的貢獻。他在50年的“Omnibus”及60年代的“*Young Persons' Concerts*”等電視節目至今仍為人所津津樂道。

此外，他還是第一個指揮及灌錄馬勒全部交響曲的指揮家，對馬勒作品的流行功勞不少。伯恩斯坦生前灌錄了大量各類型作品的唱片，早期的錄音由CBS推出，後期的則全部屬於德國DGG。後者最近還推出了25張CD組成的專輯。

伯恩斯坦在作曲方面亦有驕人成績。無論是嚴肅的交響曲、伯老滙的歌舞劇、電影配樂等都有經典作品存世。他的作品共有數十首之多，較重要的包括：

1. 第一交響曲“耶利米” (Jeremiah) (1942)
2. 芭蕾舞曲Fancy Free (1944)
3. On the Town (1944)
4. 第二交響曲“憂慮的時代” (The

- Age of Anxiety) (1949)
- Wonderful Town (1953)
- 小夜曲 (Serenade) (1954)
- 電影“碼頭風雲” (On the
- Waterfront) 配樂 (1954)
- 輕歌劇Candide (1956)
- 歌舞劇夢斷城西 (West Side Story) (1957)

令伯恩斯坦一鳴驚人的音樂會

THE PHILHARMONIC-SYMPHONY SOCIETY OF NEW YORK

1842

1878

INCORPORATED 1928

ARTHUR RODZINSKI, Musical Director

1943

ONE HUNDRED SECOND SEASON

1944

CARNEGIE HALL

SUNDAY AFTERNOON, NOVEMBER 14, 1943, AT 3:00

4025th Concert

Under the Direction of

LEONARD BERNSTEIN
PROGRAM

Substitute

SCHUMANN

Overture to "Manfred," Op. 115

MIKLOS ROZSA

Theme, Variations and Finale, Op. 13

INTERMISSION

STRAUSS

"Don Quixote" (Introduction, Theme with Variations and Finale); Fantastic Variations on a Theme of Knightly Character, Op. 35

Solo 'Cello: JOSEPH SCHUSTER
Solo Viola: WILLIAM LINCER

WAGNER

Prelude to "Die Meistersinger"

ARTHUR JUDSON, Manager

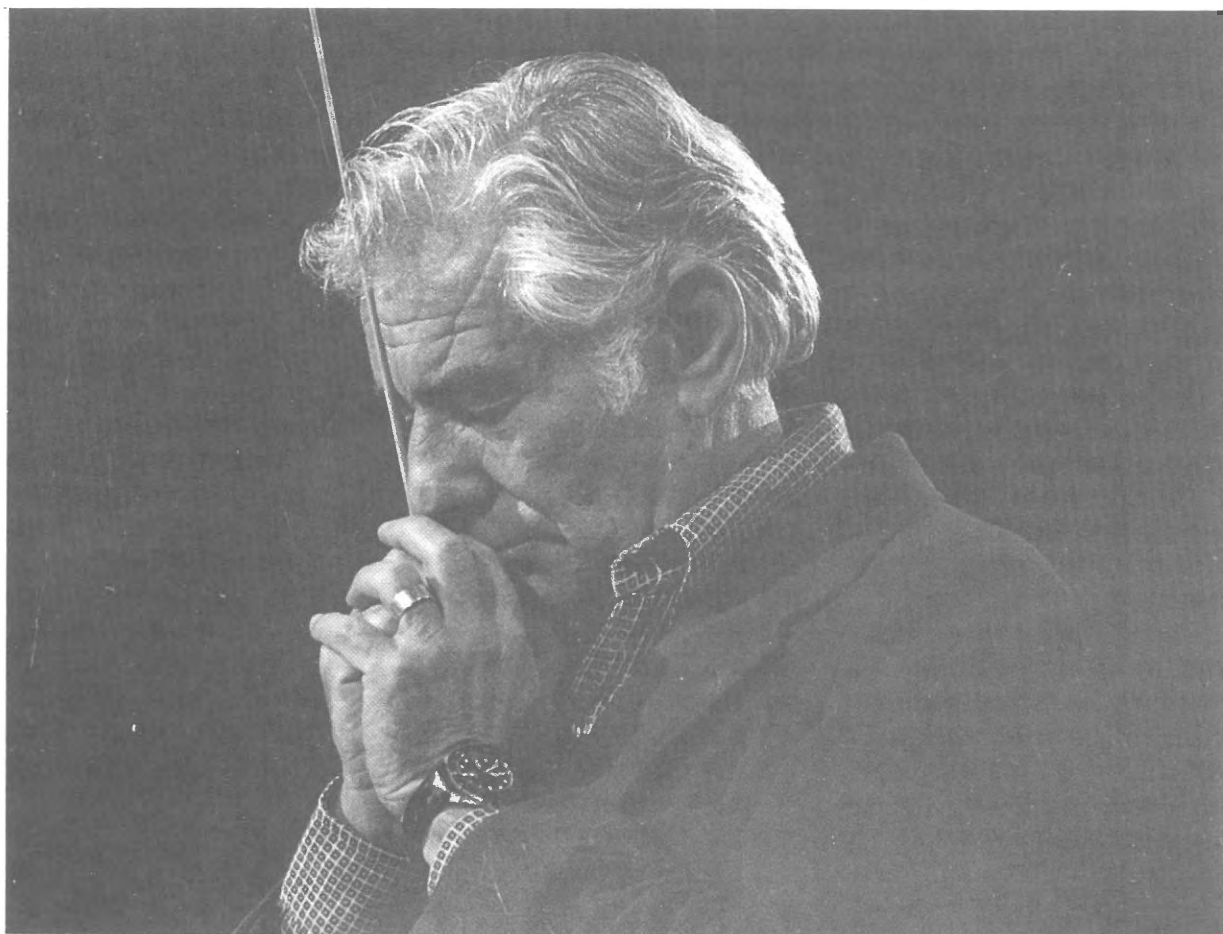
BRUNO ZIRATO, Associate Manager

THE STEINWAY is the Official Piano of The Philharmonic-Symphony Society

COLUMBIA AND VICTOR RECORDS

ORCHESTRA PENSION FUND—It is requested that subscribers who are unable to use their tickets kindly return them to the Philharmonic-Symphony Offices, 113 W. 57th St., or to the Box Office, Carnegie Hall, at their choice either to be sold for the benefit of the Orchestra Pension Fund, or given to the uniformed men through the local organizations instituted for this purpose. All tickets received will be acknowledged.

"Buy War Bonds and Stamps"



- | | |
|------------------------------|----------------------------------|
| 10. 第三交響曲 (Kaddish) (1963) | 3. The Infinite Variety of Music |
| 11. Chichester Psalms (1965) | 4. The Unanswered Question |
| 12. Mass (1971) | 5. Findings等 |

13. 芭蕾舞曲Dybbuk (1974)
14. 歌劇A Quiet Place (1983)
15. Jubilee Games (1986)

16. Arias and Barcarolles (1988)
 等逝世前還計劃為巴黎的巴斯的歌劇院 (Bastille Opera) 創作新歌劇。

除音樂作品外，伯恩斯坦的文字著作也風行一時。已出版的書籍包括

1. The Joy of Music (曾由林聲翕教授翻譯成中文名為“音樂欣賞”)
2. Young People's Concerts



悟性歌唱與視唱訓練

吳燕屏

最近有一位詩班員因為到外國升學而離開詩班。臨別之前，她坦誠地與我們分享在詩班中艱苦學習的經歷。她最初成為詩班員的時候是連五線譜也看不懂的，學習詩歌就全靠耳朵的聽覺與記憶，所謂（learn by ear）。那段日子是艱苦的，甚至可說是痛苦的。因為當她回到家中想要練習的時候，沒有琴音，就等於沒有辦法練習了。眼看着上上下下的音符，真是有口難唱。回到詩班練習，又要花相當時間去重拾上星期練習過的調子，所以大部份時間她都是帶着胆戰心驚的心情來參加詩班的。後來，這位姊妹下定決心去學視唱。經過了一段努力勤奮的日子，她終於能夠滿有把握地唱出曲調的旋律了。

詩班與視唱

我們唱詩讚美神的時候，常說要口唱心和，又說要以悟性歌唱。要達到這些目標，除了要認識唱詩的正確態度、詩詞的內容和背景外，也要認識詩歌中的音樂。詩班每星期頻密的練習和獻唱，當然需要擁有較好質素的詩班員才能應付。所謂質素好，除

了有基本的發聲技巧外，更需要有讀譜的能力，否則，受影響的不單是一個人，而是整個詩班。所以，在此勸勉所有擔任詩班指揮和詩班員的弟兄姊妹，視唱訓練是很重要的。詩班的進步有賴指揮和詩班員的彼此合作，力求上進，最後才能達到整體的音樂見証，榮神益人。

會衆與視唱

基督教被稱為歌唱的宗教，並不是因為教會中有詩班的設立，乃是因為神喜悅每一位信祂的人從內心向祂發出讚美。所以在神的眼中，會衆就是一個最好的詩班。每一位信徒，不論年齡是大是小，都有責任和義務去唱詩讚美神。當然教會詩班的設立，是有其獨特的任務，但這並不表示會衆不需參與唱詩讚美，所以視唱的訓練也應普及於每一位信徒。

有一些教會在崇拜的時候，會衆曉得唱出和諧的四聲部，我相信他們不都是具有天賦的能力，乃是經過學習和訓練，才可以有這樣的成果。

信徒們不要因為自己不是詩班員而放棄學習唱詩的機會，其實，在神

的國度裡，你已經是一位永久的詩班員了。

有了讀譜的能力後，你不但能在聚會裏愉快地投入詩歌中，也能在其他場合教導別人，或與別人分享。

訓練計劃

以下提供一些實際的訓練計劃，教會可按需要而加以選擇採用：

- (一)十分鐘練習（詩班員在職訓練）
詩班在例行練習前用十分鐘時間練習視唱，每星期如是，日積月累，必見進步。
- (二)短期視唱訓練
 - a)暑期視唱訓練班，每週一課，共六課。可供會友或新詩班員參加。
 - b)機構或音樂學院舉辦的視唱訓練，課程較長，為期三個月至半年不等。適合力求上進的詩班員或信徒參加。
- (三)團契視唱訓練週
以簡單扼要的介紹為主。目的是引起興趣和提供最基礎的知識。

新 編 聖 詩

錄音帶、樂譜
新 編 聖 詩

第一輯

思

第二輯

頌

第三輯

欣

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 3116867

香港音樂專科學校及各基督教書局有售

介紹兩張新CD唱片

陳兆勳



最近，寶麗金唱片有限公司古典部負責宣傳推廣事務的周苑雯小姐，向我推薦了幾款新出的CD唱片。經欣賞後，我覺得有兩張CD有必要向大家介紹一下。一張是由蘇聯青年女小提琴家Viktoria Mullova（慕露娃）演奏的帕格尼尼第一小提琴協奏曲和魏登的第五小提琴協奏曲。另一張則是兩首莫扎特的鋼琴協奏曲，由日本青年女鋼琴家Mitsuko Uchida（內田光子）演奏。兩張CD都由Philips錄制，不論演奏及錄音效果都甚佳。

慕露娃這位曾在幾個國際比賽中拿過大獎的天才小提琴家，自從投奔西方的幾年裏，都以穩打穩扎的認真態度來發展她的演奏事業。多年來她都不會參與繁多的演出活動，而她與Philips合作灌錄的唱片，照1990年的目錄來看也只有五張，但她的演奏總是那樣的認真嚴肅，全神貫注地完全投入到音樂中。因此，慕露娃的演

奏可以說都是高質量的。這次灌錄的Paganini Concerto No.1和Vieuxtemps Concerto No.5同樣有良好表現。帕格尼尼這一曲雖然以顯耀技巧見稱，但慕露娃都能着重在不同音樂形象的刻劃和對比上下功夫。當然，那大段的高難度技術，她是應付自如的。魏登的第五協奏曲則與前一曲不同，樂曲以長線條的旋律結構為基礎，然後又以輔助性的技術片段。因此在音樂表現上要深刻得多，慕露娃的演奏感染力很強，全曲雖然不足十九分鐘，但她的音樂表現是多姿多彩的。此CD由Academy of St Martin in the Fields協奏。指揮是Sir Neville Marriner。

日本鋼琴家內田光子所灌錄的莫扎特鋼琴協奏曲第十一號與第十二號都是作曲家在維也納時期的作品。他曾經說過：「這些協奏曲不會太簡單，也不致於太難，難易程度恰當，華麗的樂聲令聽覺舒適，具自然純真而

不流於浮華。」內田光子的演奏純樸而自然，在一些快速跑句中，音質顆粒均勻，幅度不大的漸強與漸弱給樂曲增添了自然的流動感。慢樂章的旋律起伏處理明亮而又柔和，左手分解和弦的阿爾比提式伴奏輕柔而清晰，給整個演奏注入了一定的立體感。

現時內田光子被公認為演奏莫扎特鋼琴音樂的傑出鋼琴家之一。她所灌錄的全套莫扎特奏鳴曲。已成為廣大音樂愛好者的恩物。

這張CD是由English Chamber Orchestra協奏，由Jeffrey Tate指揮。

另外，我在這裏特別介紹一下。明年將是莫扎特逝世二百周年，Philips將推出莫扎特音樂作品全集，共分四十五套，共一百八十張CD。這是1991年世界樂壇的一件大事，這一重要事項將會由寶麗金唱片公司負責，陸續不斷地發行推出各類不同形式的新製作。

簡談一次電子音樂的創(製)作

李允協

例1b

“電子音樂”，一個漸為人津津樂道的名稱，已吸引了很多業餘或專業音樂愛好者、不斷地進行創(製)作及探索。在一次課程的機會裏，我選了“電子音樂”去實驗創作。電子音樂選材方面非常自由，創作用的手法更耳目一新，然仍有規可循。

自由選材本是件非常好的事，然亦往往花多眼亂，使人難於取捨。最後我選了李清照的「聲聲慢」作為製作一個七分鍾音樂錄音時之主要素材。這詞充滿音樂性，詞情多端變化，感情流露豐富。

首先我將這詞分為 **A** **B** **C**

D **E** **F** 六段如下：—

A 尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘戚戚。

B 乍暖還寒時候，最難將息。三盃兩盞淡酒，怎敵他，晚來風急。

C 雁過也，正傷心，却是舊時相識。

D 滿地黃花堆積，憔悴損，如今有誰攸摘。守著窗兒，獨自怎生得黑。

E 梧桐更兼細雨，到黃昏，點點滴滴。

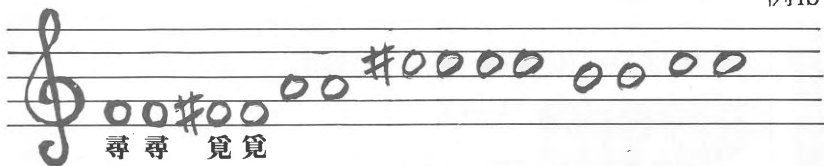
F 這次第，怎一個，愁字了得。

音樂安排採“Through-compose”方法。引子開始，段與段間由一個簡短的句子結連，尾聲部份又回應引子，結構非常正簡潔(例1a)。A段另加上一個十四個音的音列(例1b)，而這音列亦作為全曲每一段之持續低音(pedal note)，以增音響淒清緊張之氣氛。大部份錄音中的短旋律，都是由上述音列隨意地彈奏出來的。

例1a Introduction **A** Link **B**
Link **C** Link **D** Link **E** Link
F Coda

例1b * Pedal note F #F
A # C B A

整個音樂聲音來源主要是朗誦的聲音，當然聲音都會通過一些音響器材將原來之聲音加以變化。其他聲源主要由下列音響設備來產生：—



- (一)YAMAHA DX 7 II Digital Programmable Algorithm Synthesizer
(二)Roland JX-8P Polyphonic Synthesizer
(三)Roland S 550 Digital Sampler
(四)E.M.S. (Lenden) Ltd. SYNTHNI
(五)古箏

(一)(二)(四)為不同牌子之聲音合成器，可以奏出千變萬化的樂音。

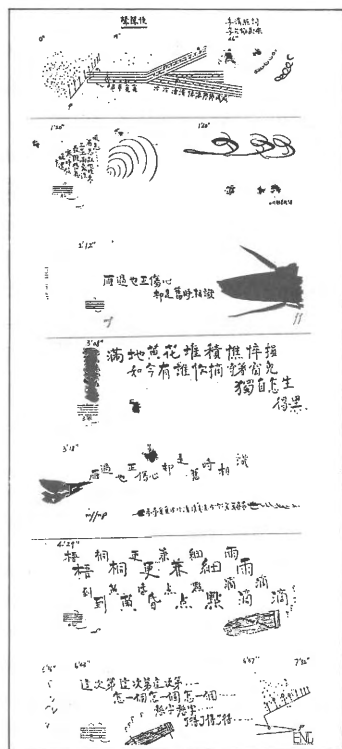
(三)主要提供改變輸入之頻率，將聲音改變從而產生多端之音響效果。這東西方便處可用“咪高峯”或鍵盤直接輸入或輸出。一些特殊之聲音效果如“反響”(feedback)，“緩出”(delay)，“回聲”(echo)等，都通過ALESIS, MIDIVERB and Roland Midi Digital Delay SOE-2500 儀器產生出來。錄音設備方面則分別應用到一部八聲軌開卷式錄音座(FOSTEX Model 80)，兩部二聲軌開卷式錄音座(FOSTEX Model 20)及一組八聲軌混音器「(mixer) FOSTEX Model 450」。

記譜方面採形像化之記錄方法(例2)，例如雨點的聲音就直接用一些黑點來表示，風的吹動就用線條打圈等。並且利用中國字體不同之寫法和形狀來表達一些音樂形式和效果，如**C**段的固定聲音(ostinato)：尋尋覓覓冷冷清清，正面寫法表示正常之聲音，反寫表示為一個反行(retrograde)之聲音。其餘段落之音樂形式與效果分別為：**A**—‘Canonic imitation’；**B**—‘echo’；**C**—‘homophonic, imitation’；**D**—‘homophonic’；**E**—‘augmentation, imitation’；**F**—‘homophonic echo’。

當一切都準備就緒，便是設計整個音樂的草稿的時候了。草稿主要是

錄下甚麼時候用甚麼聲音，那些地方用那些效果；搜集聲音時須留意配合各段之時間段落，然後將要求之聲音錄入不同之聲軌中。錄音座雖然只得八條聲軌，但錄音方法千變萬化，可以將二三聲軌灌錄入一條聲軌而產生一種特殊之音響效果。現萬事俱備，便到最頭痛而最刺激的時刻，便是混音的時候了，這時要將八聲軌裏的東西混為二聲道，需要在草稿上詳細註明每一秒鐘時間所需的聲音、音量、輸入那個聲道(左、右)、特殊效果等。這個程序相當費時，並需相當的忍耐力，然到完成的時候，滿足感特別大。最後便要整理草稿，作為音樂完整之記譜。

例2



一個作曲家的噩夢

小許

夾雜在木屋、鐵皮屋、石頭屋叢中一幢破舊小建築，外表毫不起眼，反而用耳朵去聽一下，還可以感覺到這斗室跟其他房子有些分別。

夜幕已低垂，正是晚飯後消遣的時候。四周不住傳來電視節目的聲音，某台在播送「送巨獎節目」，另一台是「哈哈笑綜合晚會」，熱鬧得可以；聽收音機的人也不少，斷斷續續傳來廣播連續劇的片段，而每當有人轉台時總免不了那尖銳的怪叫「沙…沙」；某一家的Hi Fi是聲浪特別宏大，免費招待街坊欣賞熱門流行歌曲；還有此起彼落的吵架聲、嬰孩哭聲，偶然加上零星的電話鈴聲、門鈴聲和其他不明來歷的聲音，彷彿一首使人焦慮的前衛音樂。

這斗室此刻却很沉寂，沒發出一點怪誕的音響。故事的主人翁——一個作曲家，正伏在鋼琴上睡着了，也許是厭膩了刺耳的噪音，疲倦不支而倒下來。譜架上放着未完成的稿子，這頁五線譜似乎比早幾天沒多填上了幾行音符。傾斜的天花板掛着一隻發黃的燈泡，黯然地俯視這個作曲家。我們姑且稱他為作曲家吧，稱得上「家」的似乎應該是有成就有名氣的人，可他卻是個默默無聞的窮光蛋，既沒有「專業」的收入，卻也不是「業餘」當作玩兒的，他好像大半生都在作曲，又似乎除了作曲並沒有甚麼可賺錢的專長。或者學音樂是很容易成「家」的，因此時下有那麼多人學音樂，人家準不會稱呼他「音樂人」、「作曲人」，英文Composer則沒有背上「家」那樣嚴重的意思。這麼一來如今作曲家真多着呢，會寫一兩支簡短旋律也可謂作曲家，隨便拿些舊調改頭換面重新包裝的也叫作曲家，「作曲家」這名稱的意思真有點使人混淆了。

因此要分清楚不同的作曲家，應該在前面再加上一些形容詞，例如「喜歡做實驗的」、「常常抄襲別人也抄襲自己的」、「人家委約便趕工交



貨的」、「對聽樂投其所好的」、又或者「自以為懷才不遇的」、「別人聽不懂自覺超然的」、「不知寫給誰聽的」作曲家，諸如此類可以分成許多種，總之冒充作曲家是越來越多，但真正的作曲家有多少？這個時代連作曲家也大量生產，但素質却大不如前。現代一般人都貪求方便快捷，已經對需要慢慢思想消化的音樂吃不消了。過去人們爭議着藝術的準則、音樂的價值、人生的意義，也因為得不出甚麼一致的結論，現在壓根兒不再談了。也許正在這斗室裡熟睡了這位潦倒作曲家，也能寫出一點好的音樂，天知道！但這世界並沒有人有空閒去發掘他的音樂，如果他不主動向人介紹，像求人借錢般叫別人收下他的作品，到死時還是沒人聽過他的樂曲。

常常聽說音樂圈子頗多糾葛，音樂家最易嫉妒，而那些樂器就藏在頸項裡的便最「小器」，為着把臉吹得又漲又紅却會十分「長氣」。或者淡薄名利的人反而容易入睡，最少不用花多餘時間去搞新聞、應酬、造謠僻謠。只可惜音樂創作跟表演事業結下了不解之緣，很多時作曲家要躲起來也不成。別以為睡着了便可以逃避，

像這位倒霉的作曲家，連做夢也要給夢魘所作弄。

他夢見自己來到一個陌生的王國的城門，一面印上一個高音譜號的旗幟正在風中飄揚。他心想這一定是音樂之國了，於是趕緊走進城去。城樓下有一隊衛士在駐守，他們的軍帽和制服上均印着國徽——高音譜號。細心地看，他們手上拿着的並非刀槍弓箭，而是些樂器——長笛、巴松管、提琴等，難道他們是一列儀仗隊特來歡迎他？但他們沒有奏出任何樂韻，而且神色都挺兇的，恰似失業的工人，在抗議被無理解僱。

其中一個拿着又尖又長的指揮棒的人，大概是指揮官吧，上前去向他查問身份，他當然不諱地說出他的尊貴身份，但當那指揮官知道他也是個作曲家時，便不由分說地把他拘捕了，他這時才瞥見牆壁上一張國王的告示，下令緝拿所有作曲家。

士兵把他押到法院去，他以為自己還有個申辯的機會，誰知那地方不是他想象中的甚麼裁判署，而是他經常到的音樂廳，不過在這王國裡稱為法院！只見場內人並不多，前排座位有經常在報章上批評別人的檢控官，後面坐着七個音樂水平參差的陪審員，却不見有辯護律師，而在屏幕正中的法官，也正是這兒的國王。從他背後掛着一幅與他有着一模一樣的冷笑的皇室肖像即可知道此乃一國之君，他襟上掛着一串串的勳章，比全世界最有名望最老資格的音樂家的履歷還要冗長，一直拖到地上，而每做了點雞毛蒜皮的小事，那篇幅又增多一段。

這兒正在審訊被抓到的一些作曲家。某個作曲家因為一味模仿別人與古人，毫無創意而被定罪了；某個却因為完全脫離了固有的規則，甚麼都當作音樂來堆在一起，也被定了罪；其他人雖然是中規中矩，但亦被冠上「守舊」、「難明」、「空洞」、「吵耳」、「不為人民服務」、「不及國際水準」、「出賣祖國」、「莫須有」

等罪名，被一一關進形狀像管風琴的密室裡坐牢，成為囚犯。

還好我們這位作曲家並非這王國的子民，況且身上亦無搜出罪証——作品手稿，因此僥倖逃過大難，獲得當庭釋放。國王知道他是外地來的，反而對他殷勤款待。這是國王的慣例，因為他總以為從外國來的定必了不起，如果是曾在甚麼比賽得獎的音樂家，他未聽他表演便會心悅誠服地讚賞推許了。

國王向這位外來人介紹一下這音樂王國裡人民的生活，他說身為君主，必須盡力提供最好的音樂給他的人民聆聽，但大部分的音樂都是不好的，他都一一下令禁止學習、演出或傳播，結果是全國只能每天不停地聽國王所寫的幾首樂曲。看看那些樂曲的譜子，其實每首也是差不多的，好像只更改其中三數個音符，五線譜混作一團，聲音也是混作一團，加些減些也沒太大分別。到此時，我們的主角才恍然大悟，知道為何那些樂師都要去當兵，而且要通緝所有作曲家。

然而這兒的人民不知是否聽慣了同一類呆板的音樂，亦懶得去思考、探求，對別的一些新鮮的音樂完全不願去接受，只是重覆地聽着國王的配給，似乎那樣他們已沒有荒廢自己的耳朵，總算有點兒音樂修養。雖然國王的作品聽來是摸不着頭腦，既沒有旋律和聲曲式結構，也找不着甚麼對稱、對應、對比、對位……，只有一片混亂的聲音，但不求甚解的聽眾並不介意，亦從不理會些甚麼內容。而國王為了要迎合他們的口味又陸續寫出這樣的樂曲，週而復始的惡性循環，恰似一支無盡的卡農曲。

這王國的音樂圈便只有這麼一個作曲家，亦只有他御用的一班音樂家，當然國王亦兼任所有音樂協會的會長，操縱一切活動。這也好，免了許多明爭暗鬥，搶鋒頭，但難保沒有人要謀反搞革命，而那些搖頭擺腦愛拍馬屁的順民，也會各出奇謀爭寵，譬

如那指揮官便要暗中刺傷幾個對手，才撈到這份差事。

國王還介紹了此王國的音樂史，雖然關於老祖宗的事蹟他差不多忘得一乾二淨，不知如何說起，但在博物館內仍可看到這王國從前是有他們獨特的民族音樂的。可惜近代的人都那末崇外忘本，看見別個強國的音樂十分發達便趨之若鶩，捨棄了本身的傳統，把那些不合尺寸的舶來品都搬到自己的家裡，結果自己的根源也斷絕了，兒童們對從這塊土地萌芽的音樂一無所知，他們只覺得跟船堅炮利的強國水平相近而沾沾自喜。

國王倒也希望栽培些兒童好讓後代能超越強國，所以他設立了音樂學院，只限一些小天才入讀。不過當國王帶這位做夢的作曲家來到該國最聞名的音樂學府時，這客人只覺得那兒彷彿一座工廠，機械的聲音不住傳出，屋頂也真有個煙囪直冒着濃煙。

作曲班的學生正在上課，然而他們只是在學習如何操作一部製造音樂的機器，當然也要學習如何去修理故障，厚厚的理論書本便要閱讀幾十冊。但那些學生亦不大關心那些作曲機是正常抑或失靈，反正效果也差不多，仿似一個糟透而失敗的化學實驗。而他們將來的作品好壞也只是由那「作曲機器」負責，因為假如他們擅自寫上幾個親自想出來的音符，便很可

能被法院判罪監禁了。

樂器班的同學則很勤奮地苦練，因為校方訂下許多繁重的功課和頻密的考試。曲目當然沒有「自選」這回事，內容主要是些技巧艱深的練習曲，速度是愈快愈好，不過那套「超音速」練習曲，至今仍無人能駕馭。演奏課程當然經常是國王的作品，那反為容易，因為錯音是誰也聽不出來的。其他作品的樂譜，不論是古代、近代抑或現代都統統拿到焚化爐去燬滅了。樂譜的油墨使排出的煙特別烏黑，那些塵埃彷彿都是破碎的音符，污濁的空氣籠罩整片國土。那些先賢的音樂作品雖然被國王列為「靡靡之音」而查封了，但天真無邪的耳朵自會分辨音樂的善惡真偽美醜，只是如果某個不守規則的學生被發現憑記憶奏一段動人的古典音樂，他必然要面對被逐出校門的命運，將來便不容易成為御用音樂家了，唯有改行吧，除非他有本錢溜到外國浸浸洋水，甚至走運中了個永不落空的安慰獎，與某常常出現於廣告中的名人一起拍了張相片，還可以很神氣地回國大大吹噓一番。

然而這班音樂學生對前途倒有着很大的憂慮，因為現在已發明了機械人演奏音樂，比他們更快速更準確，而且絕對服從命令，恐怕國王早晚要用機械人來替代他們了，今屆的畢業生已在埋怨工資太低了，他們的地位



與收入倒像下行音階般急轉直下。

我們這位作曲家畢竟是個有良知的人，他又怎能忍受這樣的一個音樂王國呢？怎能默不作聲呢？於是他與國王爭論，說這兒一切都做錯了。可是他這樣以死作諫，只招來殺身之禍。那暴君知道與他的音樂見解完全不同，盛怒之下判以極刑，立即要把他處死。

一排穿着銅管樂器般盔甲、手持鋒利樂器的軍士把他送往刑場。正當他以為自己會去一個血腥的斷頭台或冷酷的絞刑架時，原來他被帶到一個坐滿數千聽眾的演奏廳。四面的人羣似乎很哄動，像熱烈地歡迎一個享

譽國際的大音樂家，雖然沒人能擔保大音樂家的演出必定精采絕倫。他獨個兒步出舞台，舞台中心擺放着一架名牌三角鋼琴。這世間再沒有沒有商標的產物了，擁有名牌貨當然也不能擔保奏出美妙音韻，不過也能證明物主花得起錢。燈光亮起，羣衆嘩然，他心中泛起一陣莫明的驚喜，以為自己要為大家演出，正準備坐在鋼琴前面彈奏。誰知那些人只是在喊：「該死的作曲家」、「沒有生命的音樂」、「損害我們的耳朵和心靈」……他們聲勢越來越壯大，像打雷般震耳欲聾。就在這時，那台黑色的大鋼琴居然也咆哮起來，並張開鍵盤上的大口，露

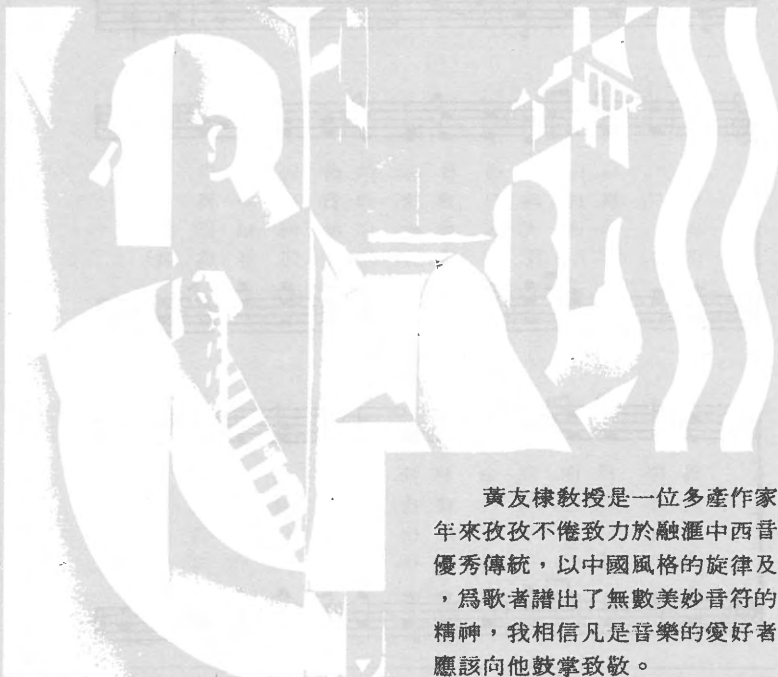
出那八十八根利齒，彷彿是隻長期被虐待的大黑牛，忽然兇悍起來，正要像猛獸般吞噬這位無辜的作曲家。

他慌忙拔足疾走，那狂吼的大黑牛以三條硬朗有力的腿在後面窮追着他，還有那些士兵、那國王和整個刑場的觀衆都洶湧地尾隨着，紛紛嚷着要取這作曲家的命。

他驚嚇得一直狂奔，直走出王國的城門，直走出這夢境。他一覺醒來，猶有餘悸，但當他魂魄稍定發現自己已回到這夾雜在木屋、鐵皮屋、石頭屋叢中的破舊小建築，四周依然奏着一首使人煩燥焦慮的前衛音樂，噩夢也許仍未告終。

話說有個黃友棣……

費明儀



黃友棣教授是一位多產作家，多年來孜孜不倦致力於融滙中西音樂的優秀傳統，以中國風格的旋律及和聲，為歌者譜出了無數美妙音符的苦幹精神，我相信凡是音樂的愛好者，都應該向他鼓掌致敬。

除了專心音樂創作以外，黃友棣教授性情平易近人，談吐詼諧風趣，對登門求教的後輩從不推却，對有心交往的朋友從不虛假，是循循善誘的長者，也是誠懇坦率的正人君子。不過，黃老師同樣會有令人難以捉摸、啼笑皆非的時刻，譬如：老先生在教課、閱讀、寫作、休息、睡眠的時間，習慣把電話聽筒摘下放置，對打進來的電話一概置之不理，每逢有人因急事想要找他，如果事先算不準他的時間表，往往要等上幾天之後才能把電話接通。此外，黃友棣教授不喜歡在人多的場合出現，即使聽音樂會，他都經常愛躲在角落，甚至坐到最後一排去靜心欣賞；至於音樂會完畢要請他登台謝幕？如果不先派人守住出口，怕他早就溜之大吉矣。所以，黃友棣教授是「老師」，有時更是衆人眼中的「老頑童」或「獨行俠」。

我所喜愛的詩歌

草人青

我會捨命為你

1. 我曾捨命為你，我血為你流出，救你從死復起，使你多罪得贖；為你，我命曾捨，你捨何事為我？為你，我命曾捨，你捨何事為我？

2. 我曾離父家庭，並我榮光寶座，淒涼悲哀獨行，在此暗世經過；為你，天家曾捨，你棄何福為我？為你，天家曾捨，你棄何福為我。

3. 我曾大受苦難，非人口舌能說，臨刑身同罪犯，救你地獄得脫；為你，我身曾捨，你忍何辱為我，為你，我身曾捨，你忍何辱為我？

4. 我曾將父救恩，從我天庭攜帶，此恩充滿你身，即我寬容仁愛，向你，大恩曾施，你將何物獻我？向你，大恩曾施，你將何物獻我？因主，施恩廣溥，我今一切獻主。

為義人死，是少有的 為仁人死，或者有人敢做的。惟有基督在我們還作罪人的時候為我們死，神的愛在此向我們顯明了。

羅馬 五·7.8

當我第一次唱這首詩歌時，便被它的旋律及歌詞所吸引。直到今日，它仍是我所喜愛的詩歌之一。

這首歌的正歌旋律很優美及平靜，因為說到：主耶穌離開天上的榮光及寶座，來到這黑暗的世間；主耶穌在世上為我們受苦；主耶穌的血為我們流出。因為主愛我們，為要拯救我們免了沉淪及死亡，而為我們捨命在十字架上。讓我們的生命滿有盼望，享受神兒女的名份。

在副歌中有數次的「為你」為「我」，提出了許多問題：主耶穌為我們捨棄天家，我們為主捨棄了什麼？主耶穌為我們受苦，受凌辱，我們為主的名忍受了多少羞辱？主耶穌為我們捨棄了生命，我們為主捨了何事？這些問題，主正等着我們的回應。

有些詩歌集都沒有第四節，這節歌詞是我從頌主聖歌中找到的。我很喜歡這節。因為我們終於向主作了回應：「我今一切獻主」你願意嗎？

「我拿什麼報答耶和華向我所賜的一切厚恩？我要舉起救恩的杯，稱頌耶和華的名。」

詩篇一一六·12.13

我會捨命

I gave My life for thee

I gave My life

6.6.6.6.8.6.8.6.

1 我曾捨命為你，我血為你流出；
2 我曾費多時日，徧經憂勞困厄，
3 我曾拋父家庭，並我榮光寶座，
4 我曾受大苦難，非人口舌能說；

救你從死復起，使你由罪得贖。
要使你今得識，來生永遠福樂。
淒涼孤單獨行，在此暗世經過。
臨刑身同罪犯，救你地獄得脫。

為你，為你，我命曾捨，你捨何事為我？
為你，為你，時日會捨，你費幾時為我？
為你，為你，天家會捨，你拋何福為我？
為你，為你，我身會捨，你忍何辱為我？

為你，為你，我命曾捨，你捨何事為我？
為你，為你，時日會捨，你費幾時為我？
為你，為你，天家會捨，你拋何福為我？
為你，為你，我身會捨，你忍何辱為我？

樂教五十年感賦

林聲翕

五十寒暑不再留，
樂教薪傳何會休？
相見言歡情義厚，
漪瀾堂內笑白頭。
臻德啓智貫千秋，
古曲新聲年年奏；
香檳半杯解千愁，
與君共泛五湖舟。



黃飛立 廖輔叔 羅愛珍 江定仙 林聲翕 呂驥 丁善德 李煥之 李凌 孫慎 易開基

站立着包括中央音樂院院長中央樂團團長指揮
中國音樂院院長，中央音樂研究所所長，中央歌劇院院長
及重慶青年關國立音樂院院舊同學等，
費明儀則因事提早離京未及赴宴。

附識：庚午仲夏，聲翕參加國立音樂院成立五十週年紀念慶典，會後與師友共叙於北海公園漪瀾堂仿膳飯莊，羣賢畢至，皆大歡顏，愛成七律，以紀其事。



音專作曲系音樂會九一年元旦舉行 滙集演出十二位作曲家之新近作品

資料室

音樂創作在音樂活動中乃極重要一環。若然沒有作曲家寫作樂曲，演奏家哪裡來作品去表演？而大眾哪有音樂去欣賞？今天儘管我們已有許多經典的優秀樂曲供我們演出和聆賞，但每個時代都應該不斷發掘出有代表性的新藝術、新作品，因此當代作曲家們的辛勞工作是有着特別的意義，而我們對於這些當代的創作應該有着盼望及關注。

香港音樂專科學校於四十年前由邵光創校時便已設立了理論作曲系，對音樂理論及音樂創作非常重視，隨着本地音樂文化的發展，多年來音專吸納著名作曲家為教授，並培育了許多作曲人材，其中不少老師及校友均在音樂界很活躍，積極從事作曲、指揮、撰文、教育等工作。

香港音專已定於一九九一年一月一日假香港大會堂音樂廳舉行一次「作曲系音樂會」，由胡德禔校長策劃，香港作曲家及作詞家協會和香港市政局贊助，滙集演出十二位前輩及青年作曲家之新近作品。

該十二名作曲家分別為音專之顧問、作曲老師及畢業校友，計有林聲翕教授、黃友棣教授、陳能濟、黃育義、葉純之、符任之、屈文中、周少石、李琦琦、李樂安、許翔威及陳家富。他們多半為此次音樂會譜寫新曲，其中有十一首作品將是在香港首次發表的，並由著名音樂家担綱演出。這次音樂會所演作品的類形亦甚多樣化，包括管絃樂曲、絃樂隊作品、混聲合唱、藝術歌曲獨唱、鋼琴獨奏及室樂作品；相信每位作曲家之作品在題材、創作手法及風格、形式都會各具特色，顯出其個人思想及獨特的音樂格調，或其民族性方面的風味，這些新作，想必包含着從穩實傳統基礎上對當代中國音樂的回顧與新穎的探索。

能夠在同一場音樂會欣賞到這麼多著名作家之作品，而且絕大部份是香港首演之作品，實在是一次難能可

貴的盛會。雖然十數首作品並不能完全代表所有當代中國作曲家或香港作曲家的音樂創作，但從這批跨越本世紀數個時代的出色作曲家們的新作品，也許能反映出近代中國作曲家藝術思潮的變異和發展。無論是作曲家、

理論家、音樂史家、演奏演唱家、樂評家，以至每個熱愛音樂的人，我們都應該拭目以待，洗耳恭聽，體驗這次音樂會帶來的新鮮感受和尋找那些新作的啟發。

香港音樂專科學校

主辦

香港音專理論作曲系音樂會

日期：一九九一年一月一日

地點：香港大會堂音樂廳

票價：\$ 50 40 30

城市電腦售票網（十二月一日開始）

- 林聲翕——鋼琴曲：「泰地掠影」
- 黃友棣——合唱曲：「傷別離」
- 黃育義——「第一交響樂」（第一樂章）
- 葉純之——獨唱曲：「祝英台近一晚晴」
- 陳能濟——獨唱曲：「漂泊的浮萍」
- 屈文中——鋼琴曲：「即興曲五首」
- 符任之——鋼琴曲「新疆情調組曲」
- 周少石——合唱曲：「詩篇一百五十篇」
- 李琦琦——五重奏：「念」
- 許翔威——中提琴及弦樂組：「散文詩」
- 李樂安——合唱曲：「絲之旅」
- 陳家富——器樂七重奏：「惜分飛」



—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
胡德禔

• 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：胡德禔

教務長：馮翰高

顧問：韋瀚章

共同科教師：胡德禔

葉純之

方美美

作曲系教師：屈文中

聲樂系教師：費明儀

程雅南

潘英鋒

鍵盤系教師：凌金園

龔書安

黃瑛璠

陳淑賢

管弦樂系教師：馮翰高

校務委員：鄭小芬、伍少雄

黃麗松

馮翰高

陳兆勳

李琦琦

周少石

江樺

周文珊

郁慶五

吳祖英

陳兆勳

陳靜齋

徐增毓

朱傑雄

林聲翕

黃育義

李德君

陳偉強

黃育義

莊表康

許元貞

朱慧堅

嚴仙霞

徐立莉

洪昶

黃慧華

譚全

行政助理：吳美珍

黃友棣

周少石

張頌慈

吳潔靜

葉純之

潘志清

張蓮

王帆

梁美

方美美

陳煜雲

王學智

李學齡

王玉蘭

符任之

呂國璋

劉慧

蔡冰冰

蘇明村

胡德禔

M. Falcone

褚耀武

香港音樂專科學校
主辦

全港 中國藝術歌曲 演唱比賽

初賽日期：一九九一年五月十九日

地 點：香港天文館演講廳

決賽日期：一九九一年六月二十二日

地 點：香港大會堂音樂廳

公開組·專業組

評判：林聲翕 費明儀 江權 程雅南

林祥園 曾葉發 胡德蒨

報名日期：一九九一年一月二日至四月十五日

報名表可向下列地點索取

香港音樂專科學校

通利琴行

華聲琴行

