

樂友

MUSIC COMPANION 58



香港音樂專科學校編印 • 樂友社出版 • 非賣品

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。

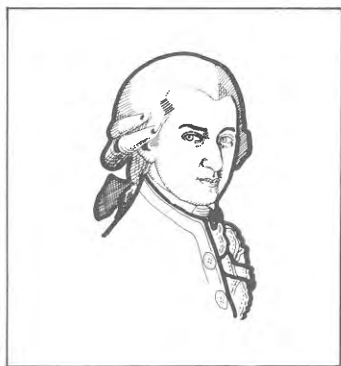
七、地址：九龍長沙灣道137—143號五樓 (電話：3806016)
九龍大埔道18號3字樓 (電話：7881127)

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

1991年2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

胡德禱

顧問

韋翰章·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	李叔同、趙元任、黃自與中國的合唱歌曲	費明儀	1
二	藝術歌的美	林聲翕	2
三	對中國音樂風格的一種看法	葉純之	3
四	莫扎特的歌劇作品評介	德群	5
五	莫扎特的弦樂四重奏	馮翰高	7
六	論莫扎特的交響曲創作	李德君	8
七	莫扎特的鋼琴協奏曲及鋼琴奏鳴曲	張頌慈	10
八	我拜訪了莫扎特的紀念館	周文珊	12
九	獨唱與合唱及重唱難易之淺識(下)	郁慶伍	13
十	有關欣賞音樂的一些回憶	司徒敏青	16
十一	英國皇家音樂院的鋼琴考試標準何在?	陳兆勳	17
十二	春秋戰國時代音樂思想討論會選粹(上)	李明等	18
十三	各國演藝硬體建設	周凡夫	20
十四	貝多芬的第七交響曲與《戰爭交響曲》(CD介紹)	陳兆勳	22
十五	我所喜愛的詩歌	基拿尼亞	23

1 李叔同、趙元任、黃自與中國的合唱歌曲

費明儀

中國的歷史悠久，自古崇尚禮樂，歷代君主無不以禮樂為立國的精神，因此中國從古代開始就有“禮樂之邦”的雅號。中國的音樂起源極早，黃帝時代已有雲門、大卷、咸他等樂曲，因為年代久遠，已經失傳，相信最早的音樂資料記載，應是周朝（公元前 841 年）所盛行的“雅樂”（即宮廷慶典、祭祀禮儀的音樂）。但在春秋戰國時代（公元前 770 年——公元前 221 年），當時的“詩經”、“楚辭”、和公元前三世紀出現的“說唱音樂”等，都足以證明中國的歌樂發展是淵源深遠的。

中國一直是個非常保守的國家，從原始社會、奴隸社會而到封建社會，由於歷史上禮教、政治、戰亂的束縛和變動影響，雖然中國的歌樂在幾千年來一向有豐富的品種和傳統，始終沒有得到正常的發展。“合唱藝術”是外來形式，在中國音樂的發展過程中，是因為“五四”運動之後，受到西洋音樂傳入的影響而產生，如果和中華民族數千年的古老文化相比，中國的合唱音樂只是短短數十年的歷史而已。

談到中國的“合唱藝術”，李叔同（1882—1942）的“春遊”非常可能是中國最早的合唱歌曲。李叔同與曾志忞（1879—1929）、沈心工（1869—1947）因為十九世紀末、廿世紀初的音樂活動家，是中國新音樂萌芽期的三位先驅人物；李叔同於1905年東渡日本學習油畫、音樂和從事戲劇活動，1910年回國，1912年起任教浙江省“杭州師範學校”，開始有系統的介紹西洋音樂、翻譯西洋歌曲改寫新詞、用五線譜作曲、編配和聲及伴奏等。“春遊”是一首只有十六小節的三部合唱曲，旋律和節奏簡單而平凡，但却具有重要意義，它燃起了中國合唱歌曲的生命之火。

1921年由美國回國的趙元任（1892—1982），不但是一位有精湛造詣的



語言學家，他的音樂天才，更為當時興起不久的“中國藝術歌曲”奠下基礎，例如“上山”、“茶花女的飲酒歌”、“教我如何不想他”等至今仍是百唱不厭的好歌。趙元任歌曲的曲體結構雖然採用西洋作曲技巧，但他使字音的平上去入與旋律的配合都非常中國化；趙元任重視曲調寫作的民族風格，儘量尋找中國化的和聲，有以五聲音階為基礎、有以接近吟詩的音調來處理、更有以吸收戲曲或民間歌謠的音調來加以伸展，譬如他最為人熟悉的一首歌——也可以說是代表趙元任的“教我如何不想他”中的主導旋律，就是根據京戲西皮原板過門中的腔調演變而來的。

趙元任的歌曲特別注意音樂形象的生動和鮮明，如“上山”、“海韻”等，“海韻”更是趙元任的作品之中，根據徐志摩的詩寫成的唯一的一首合唱曲。“海韻”的音樂創作，以女高音獨唱、鋼琴獨奏和合唱的形式來表現女郎、大海和作為第三人稱的詩翁這三個不同的形象。趙元任處理這三個形象以不同的主題旋律為基礎，隨着歌詞內容的發展，使這些主題旋律逐漸各自展開，整首歌曲的設計細緻、層次分明、相互關連，藝術性極強而富有戲劇性的效果。由趙元任的“海韻”回顧李叔同的“春遊”，前後十多年中的合唱作曲技巧或構思上的安排，無疑地是有着極大的突進的。

黃自（1904—1938）於1929年由美國耶魯大學音樂院畢業回國，受聘

出任“上海國立音專”（即現之“上海音樂學院”，原名“國立音樂院”，為蕭友梅於1927年在上海創辦的中國第一所音樂學府）理論作曲組主任兼教務主任，他不但使音專校務蒸蒸日上，並全力培養作曲人材；當時因為缺乏合唱教材，黃自於1932年為上海音專學生合唱團寫成了中國音樂史上的第一部清唱劇“長恨歌”，為中國的音樂創作開闢了新途徑。

“長恨歌”由韋瀚章作詞，全曲分十段，其中第七首女聲三部合唱“山在虛無縹渺間”經常被選為在音樂會中單獨演唱的一首歌曲。黃自採用東方調式（la 調式，第七音不升高），曲調方面並無開展，他處理這首樂曲以詩句為主，開始的五小節前奏，會使人聯想起京戲中二簧慢板的胡琴過門，淒淒清清，完全襯托了詞句裏“香霧迷濛，祥雲掩擁”的太虛景象。黃自又以省去三度音的空洞和弦結尾，用來傳達“悲歡離合，枉作相思夢，參不透，鏡花水月，畢竟總成空”詞意中的虛空渺茫之情；最後由ppp（最弱音）唱出歌詞中的“空”字，和鋼琴部份的空和弦彼此呼應，在寫作上的安排可謂別出心裁，婉轉深情的“山在虛無縹渺間”是架在合唱之間的一座橋樑，發揮了承上啟下的獨特音樂效果。黃自的“長恨歌”是經典之作，在中國新音樂發展過程中佔有重要的地位，對後代的作曲家們更有極大的影響。

藝術歌的美

林聲翕



一首詩，一闕詞，不只是「可吟」，更是「可唱」。唱而又加上樂器伴奏，成為「詩、畫、樂」三者溶合的藝術歌。

詩盛於唐代。絕句、律詩、樂府在章句的組織上，都各有其格律音韻之美。其後，宋代發展為長短句，節奏音調要比唐詩活潑生動得多。宋詞的唱法，在今日道教的「道觀」，還保存了一部份。我國新文藝運動興起，詩人們所發表的新詩，不必拘泥於格律。造句，則多數模擬外國語文的文法結構，所採用的形容辭，故意跳出了傳統的用語，句與句之間，糾纏不清，可不分句，也不必押韻。這類新詩，即使用新的音樂技法，如無調或人工音階等來作曲以配合其風格，到頭來還是吃力不討好。原因是難唱，難奏，難聽得懂。如你不信，可試試參加這類音樂會，包你覺得十分有刺激。萬一你感頭痛，又或不知所云，這些，恕我不負此責。

在我的歌樂作品中，我所選用的

詩詞，原則是：有感情，有意境，有音韻美，有節奏美。我喜歡在伴奏部份，襯托着意象的描繪，要不然，何必要加上音樂呢？將原詩朗誦，豈不是更好更美？

讓我先談談「詩的感情」。

詩言志，在吟哦中流露出赤裸的感情，是真實生活的感受和反映。只有這樣，詩才可以喚起你我之間的心靈共鳴。

一首詩，如果能夠引起我情意上及心靈上的共鳴與貫通，經過多次朗誦，流連欣賞，我就會將這詩譜上曲調，配上伴奏，一曲歌曲於是誕生。

其次是「畫的意境」。

歌曲是詩、樂、畫的結合，音樂能夠描繪詩中之景象，不但可將詩的感情加強，同時也可喚起聽着有「心入其境」的感覺。

讓我在伴奏中描繪雨景，舉一些實例：在「黃昏院落」（韋瀚章詞）一曲中，我寫的是雨打芭蕉的輕雨；山旅之歌第二樂章的「昆陽雷雨」（

黃瑩詩），伴奏部份開始時是遠處的雷聲，接着是狂風暴雨；在長恨歌補遺的「夜雨聞鈴腸斷聲」（韋瀚章詞）我要表達的意境是點滴淒清的夜雨，其中還夾入了一些寒意。

歌詞中如提到鐘聲、鳥鳴、柔風、雲彩，如果作曲者能夠用音樂來描繪，不但有畫的意境，更可以將詩人的靈感，有更美的表達。

「音韻美」，「節奏美」又如何呢？

歌曲除了有感境及意境以外，詩句本身的音韻及節奏也非常重要。一首歌，除了音樂旋律，也有語言旋律。我國文字，是由單音字為基礎。單音字作成的詩詞，音韻之平上去入與抑揚頓挫，這是音韻美。造句時由一字句以至五字句，在節奏的變化上也自成一格。這些都是我們詩詞的特色。一位作曲者假如疏忽了歌詞的音韻與節奏，不但很難將詩詞配上一串動人的旋律，更難進一步豐富的感情與無窮的韻味。因之，有音韻有節奏的詩詞，總比缺音韻缺節奏的詩詞更富音樂性。

我們作歌曲要從樂想內容的發揮、旋律運行的巧妙，歌曲曲體的完美，和聲點染的均衡，選用唱者最佳的音區，熟習各種調式的異同與變化，運用變音及運腔以增加情趣，疊句要避免呆板或硬化，各聲部之和應及對答要寫得生動，鄉土性的曲調要避免用西洋音樂的終止式等等來着手下筆，加上詩詞語音性與文藝性之結合，這也就是藝術歌獨特的本色。

總言之，文藝詩詞表達之美，鄉土語言音韻之美，音樂旋律曲折迴旋之美，伴奏描繪意境之美，民族風格親切之美，都可從美妙的藝術歌中欣賞無遺。在工業社會的機械按鈕生活中可以提醒了人性的美。在激昂或和諧的歌聲中，隨着歌詞意境的翱翔，唱出了傾訴着無限衷情的意境與心聲。

藝術歌，何其美！

對中國音樂風格的一種看法

葉純之

香港音專主辦的作曲系音樂會今年一月一日在香港大會堂音樂廳舉行，會上演出了十二位教師及校友，同學不同體裁，樣式的各類作品，正好每人一首，頗得好評。

創作者均是中國人，但作品中反映出來的風格特點很有差異，這樣就提出一個長遠以來，始終未得出共識的有趣問題，中國人寫出來的音樂是否一定具有中國風格，而中國風格又究竟該如何理解。同樣，這次音樂會中的音樂是否都具有中國風格。

風格是一個可屬於審美範疇的用語，按通常的理解，它意味着在作品（不僅是樂曲，也包括所有種類的文藝作品）中所呈現出來的某種獨有的特徵。這種特徵既體現在所選用的題材，實用的體裁樣式，包括作品的形式要素在內，也體現在通過這些形式中所間接表現出來的審美理想，藝術觀，甚至其人生觀和哲學思想。

風格既然是一種特徵的表現，顯然，它必須通過比較才能察知。由於比較的範圍可大可小，可多可少，這樣論述風格起來，就有各式各樣的不同要求。例如，就創作者或演奏者來說，先是從他本人不同的作品中，找出其具有相同相似的特點，這樣發現他的風格。然而，單這樣並不夠，還要與其他人比較，看看這種風格是否他所獨有，還是與其他人又有其共同之處。由於創作者不可能完全相同，總可以再找出其特點所在。

但再仔細想下去，問題還有很多，一位創作者在不同時期所寫的作品會有不同，有的人永遠保持其基本風格不變，有的人又可能有早期風格、中期風格與晚期風格之分。這對於好的藝術家是經常存在的，如果再與其他人相比較，情況自然還會複雜得多，可見僅就一個人而言，談風格已非

簡單三言兩語可以說得清楚了。

大體說來，風格的規定範疇，也有按地區、國家、民族、區分上面所述的中國風格，就是以國家為單位來放慮的。與此相比可有俄羅斯風格、德國風格、意大利風格……等等。另外也有按時代劃分，如古代風格、西歐文藝復興風格，我國的漢魏風格等等。這些都是屬於較大範圍的。縮小一些，就藝術家而言，自然有個人風格，也可有羣體風格，不過這時往往稱為流派。流派可以是同時代的，也可以是先後繼承，有時間先後，這往往是師徒傳授的可能。

於是可見，單單談中國風格，其含義是十分不確定的。中國有不少民族存在，包括有廣大的地區，又有幾千年的文明歷史，要從如此上下縱橫的時空關係中，議論中國風格真是談何容易。也無怪一直議論紛紛，難以有共同的結論了。

在未進一步敘述思索音樂的中國風格之前，還要費一些筆墨來談對音樂風格的如何具體表述。

對音樂風格的描述，也是可大可小的，前廣泛的描述方法是按審美範疇來分類。審美範疇是指作品給人的美感如何而區分的。在我國，最大的分類是陽剛與陰柔，以下的分類就較多了，在西方則較常見的分類是崇高、悲、喜劇（這兩者不是真的指我們，而是那種因此而產生的美感）滑稽與優美。下面也有很多分類，如悲壯、華麗、豪放、清雅、清秀、詼諧、活潑……等等。這裏，不同的人有不同的分類法，難以列舉。

更進一步的風格分析闡述，對音樂來說，不外是從兩個方面着手，首先是特定地區，特定時期中在作品中所表現的獨特音樂形態，包括所使用的音樂語言，以及慣用的音樂表現手段，這些涉及技術方面的為主，然後是透過這些技術性分析音樂旨、樂意

是如何通過音樂形態來表現的。這些樂旨、樂意又顯示出那些特點。作為專門的音樂分析學，已成為一門極為專門的學問，而音樂風格介紹，也是音樂院校中所不可缺乏的學科。對風格的研究在本世紀已經提到重要地位，以致有的音樂史家（如奧地利的阿德勒）甚至認為：“一部音樂史就是音樂風格演變發展的歷史”。

既然音樂風格的分析描述如此廣泛複雜，何以人們總要提出“中國風格”，並加以研討，甚至爭論呢？

個人以為有兩個原因：第一個原因是中華民族有悠久的歷史和文明，傳統音樂也形成了其獨有的特點，為人們所熟悉，因此，對於新出現的作品，總有形無形地與傳統音樂相比。第二個原因是，我國自十九世紀末以來，在音樂文化方面逐步接觸，又吸收溶化了西方音樂的許多特點，從而在本世紀中以前，形成了新的特點，這似乎也被許多人承認為具有“中國風格”。於是，當聽到新的作品與自己心目中所理解的中國風格不同時，就發生了懷疑，從而提出了什麼是音樂的中國風格這個問題。換言之，在不少人眼裏，中國風格的音樂是以：一、傳統民族音樂。二、本世紀中葉以前出現的藝術音樂為基準而進行判斷的。

然而，這種取捨判斷是否正確呢？應該說，有一定的基礎與準確性，但並非絕對的。

由於歷史的演變，我國的音樂傳統在十九世紀以前，其特點可能就在音樂的表現手段主要是以單旋律為主，因而對節奏、音色的線條變化至為側重。（人們往往以為中國音樂是五聲音階，這是不全面的誤解。傳統音樂以五聲為骨幹是常見的，但音階，調式的變化至為豐富，決非五聲可以

全部包括在內)。其實，傳統音樂至少可分為既有聯繫又有區別的兩大類：即文人音樂與民間大眾音樂。文人音樂深受儒家以及老莊哲學的影響，因此，與詩歌，繪畫有密切聯繫，需追求性靈與意境的塑造，講究含蓄與中和之美，力求聲韻的變化統一，旋律也不一定方正，而以自由抒發情懷為主的散文式結構是其所長。民間大眾音樂情況就不太一樣，既有意境的塑造，但更多的是比較能顯示反映出一般人的喜、怒、哀、樂與對渴望幸福生活的願望，不論從那方面看，都要純樸得多。

十九世紀以後，由於出現了專業性質的作曲家，又在樂器，表現方式，表現手段，技法方面吸收了西方音樂的特點，因而出現了與以前不同的轉機。其最重要的特色是，往往旋律上採取了西方大小調，音樂出現了多聲部的主調音樂體系，特別是結合、運用了西洋古典、浪漫派的手段，儘管如此，由於旋律仍較結合傳統音調，因而經過一個時期以後，也被大多數人承認為中國風格的音樂。五十年代以後，內地頗受蘇聯、俄羅斯樂派影響，寫出了不少新作，這一般也被普遍接受為新時代的中國風格。但這只是限於中國聽眾為主，西方不少人却認為這是一種“中國旋律”的浪漫主義風格化或“洋化”。這也可見是由於文化背景不同，審美習慣與趣味不同，對音樂風格的理解也會不同，其中是否有絕對答案，是很難肯定的。（在西洋音樂史上，也有過這樣的例子，俄羅斯的格林卡、柴可夫斯基都曾被人指斥為寫的是“德國式音樂”，但今天已沒有人否認其濃厚的俄羅斯情調了。同樣，法國在十八世紀的一些歌劇也曾被指責為“太意大利化”。）

如果新創作的音樂，基本上未越出以上的大範圍，問題自要簡單得多

。問題在於，大約自六十年代起，可能先由港、台開始，繼在八十年代初的內地，有不少作曲家不滿足於西洋的古典、浪漫技法，相繼採用或部分使用了西方自本世紀二十年代以來的各種現代技法，使音樂的形態起了較大的變化，要詳細分析介紹現代技法不是本文所能容納的，祇可以概括的指出，由於使用現代技法的音樂，即使在國外的聽眾中間，也未能完全被接受，於是，當由中國人寫出來以後，自會引起具有比較傳統審美習慣和聽覺習慣的聽眾的懷疑，認為是否可運用於來表現反映中華民族的思想感情的音樂，也即是否具有中國風格。



對於這個問題，有不同的答案存在，可以舉些例子來看，有一位作曲家說，他自己並不認為作品有什麼民族風格，他所表述的祇是他自己個人的樂思，有一位作曲家說，是中國人寫出來的自應是中國音樂。有一位作曲家說，他是通過新的手段以不同於以往的形式來表現中國的思想感情。也有人說，使用現代技法並無可指斥之處，但是否與民族傳統結合得妥當，則要看具體的作品，不可一概而論。總之，意見是頗為分歧，迄今尚無可被公認的答案。

三

其實，從以上不全面的介紹已可知道，簡單地為中國風格下定義是不全面的。中國風格有地區及民族概

念，如不加以時間概念就難以將其範圍較清晰的界定，而風格又必需加以比較才能稍稍概括出一些眉目頭緒。於是，我不如這樣說：中國的傳統音樂由於歷史悠久，人們耳聞熟睹，其基本風格的分析及界定較易，近百年以來，由於西方音樂的傳入，中國風格的範圍在一定程度上已包括了使用西洋古典、浪漫派手段的音樂，這可稱為近現代的風格，而近幾十年出現的多種現代式的音樂，其是否具有中國風格，則因人而有不同的感受，難以定論。或許，經過一個歷史時間，通過比較中外古今，再下結論，是比較妥善的辦法。

但或許有一點仍不肯定，就是，不論什麼風格的作品，首要的是它是否真誠表現了作曲家所想要表達的意旨（包括思想、感想及其他內涵），第二是從音樂本身來看，是否符合一定的音樂邏輯，具備有一定的形式美感。（隨便指出，對於不同風格的音樂，其所要求的形式美感與音樂邏輯並不是完全相同的）第三，要看聽眾是否可以接受認可。（這裏聽眾也不是毫無範圍的，不同風格的音樂也各有其自己的聽眾對象）。更簡單的說，重要的是有“好”音樂。

在古今社會裏，對個性表現的要求似已被十分強調，所以好的音樂還可以加一條，就是要有個性。有的人會擔心個性太強，會破壞了其他。這倒可不必擔心，每個人都是一定時代、一定社會的人，他的個性在一定程度也就會具有特定時代、特定社會的特點。共性是通過個性間接體現出來的，共性也就是許多個性中抽象概括後才能表現出來。在這種意義上，作為本時代的中國人，其作品再“洋”，如果他是真誠的話，我相信，也必然會或多或少有其中國風格。除非他完全有意排除中國文化或中國音樂的影響，這樣子，那就又是另一件事了。



莫扎特的歌劇作品評介

德羣

沃爾弗干·阿馬台伊·莫扎特生於一七五六年一月二十七日，於一七九一年十二月五日逝世。今年一九九一恰為這位偉大的奧地利作曲家的逝世二佰周年紀念。莫扎特生於查爾茨堡城，四歲起就彈古鋼琴，五歲起作曲、八歲時創作了最早的幾首奏鳴曲和交響曲，十一歲時寫出了一部歌劇。是一位音樂天才，在歷史上從來沒有過的。

歌劇是莫扎特創作的體裁之一，他從十一歲起到他生命結束的那一年，都一直在寫歌劇，在他短短的一生中，共寫了十七部歌劇，一七八〇年創作的早期歌劇，是採用當時歐洲已經形成的各種風格，但主要是意大利風格。一七七〇年八月莫扎特被選為鮑倫亞學院院士，給這位十四歲的孩子以只有最卓越的作曲家才能獲得的榮譽。同年十二月二十六日，莫扎特的歌劇「黑海王米特利達特」在米蘭上演，他自己親自指揮了這部歌劇的演出。本地的音樂家認為一個少年作曲家，又是外國人，用意大利所特有的巧妙聲樂技巧特性，按正歌劇體裁而根據戲劇題材而寫出意大利歌劇，這簡直是不可思議的。

莫扎特年歲越大，對歌劇的理想越不斷苦惱着他，歌劇「查伊第」所寫的分曲都殘留下來沒有完成，突然慕尼黑劇院建議他為即將來到的宮廷慶典寫作歌劇，寄給莫扎特的劇本「伊多美紐，克利特王」選自希臘神話的劇本，基本形象很少富有個性，遠不能符合青年作曲家的理想。莫扎特到了慕尼黑就開始工作，過了兩個月就舉行第一幕的排演，結束後侯爵把莫扎特喚來笑着說：「誰能想到在這樣小的頭腦裡隱藏着這樣大的東西啊！」同以前歌劇比較，這位二十五歲作曲家的這部作品的偉大意義，不僅僅是在篇幅上，而是遠遠距離少年時代的模仿作品，確立新原則的大膽意圖，將交響樂和戲劇的滙合尋求音樂發

展內在邏輯，本來是器樂音樂的特性，如今却在歌劇創作中成為主要特點，並與新的表現手法探求語言的改革、歌劇形式的形成、戲劇化的意圖携手並進。「伊多美紐」不能算做完善的作品，雖然莫扎特企圖綜合每個學派的成就——意大利、法國、格路克，並且克服正歌劇的傳統，但還未找到風格的統一，產生了負擔過重和音樂語言的色調過雜。但按戲劇表現的力量，配器的豐富與聲樂技巧的完滿來說，「伊多美紐」可以認為是這時代最好作品之一。

莫扎特在維也納的第一年便接受了民族劇院作歌劇的委托，這是他最大的成功和所希望的。他想寫歌劇的熱望中徘徊在意大利式、法國式或德國式的歌劇意向之間，但當時他已經預言說：「假如我能幫助把德國民族歌劇提高，我該多麼受人愛戴啊！我當然可以做到這一步的」。現在擺在他面前的任務使他感到責任特別重大。「後宮的誘逃」是在奧國早已熟悉的題材，拯救被俘的心愛姑娘這一類緊張情節的異國情調化，是當時最受歡迎的戲劇主題：其中有許多東西是喜歌劇典型的東西和情節，莫扎特都加以新的處理。一切喧鬧的場面都不用音樂，他把音樂的發展、劇情的內在動力和揭示性格的關係聯繫起來。同時他力求把崇高的感情的體現者（貝爾蒙特和康斯坦齊亞）的形象加以突出地強調，戲劇結構中力求有更多的自由，更廣大的情感範圍和對比的並置，喜劇人物的性格刻劃也就非常突出了。由於從悲壯的音調到普通的哀怨或抒情的音調轉變得像普通說話一樣直接和簡單，這一切都和意大利正歌劇中所採用的朗誦風格大相逕庭；這種革新摧毀了正歌劇的音樂語言與喜歌劇的普通語言之間的相對界限，使音樂語言接近現實主義的意向，而這種改革的成果却滋養了好幾代的作曲家。

莫扎特對於歌劇的看法與格路克的觀點不同，格路克認為戲劇是第一位，而音樂是起從屬的作用；莫扎特則主張音樂歌劇結構的基礎。一七八二年當他創作「後宮的誘逃」時，他在給父親的信道：「在歌劇中詩歌應當是音樂的順從女兒」。他非常堅守這原則，同時也像格路克一樣力求戲劇與音樂之間有機的結合。並竭力克服傳說歌劇結構的鬆弛；但格路克為了避免咏嘆調的孤芳自賞及炫耀技巧，選擇了戲劇性的宣叙調作為改革的基礎。莫扎特則力求掌握歌劇遺產的全部財富，用它來實現自己的構思。咏嘆調和重唱仍舊是他的歌劇結構支點，咏嘆調是作為刻劃人物性格的手段，而重唱是表達許多形象的共同組合，強調這些形象的對立或揭示它們的心理聯繫。

一七八四年「費加羅的婚禮」劇本在巴黎出現，是劇作家博馬舍的作品，內容豐富兼思想尖銳，在奧地利是禁止上演的。莫扎特的摯友達朋台答應他將設法使皇帝允許該劇本在歌劇院上演，但是莫扎特對於劇本不十分滿意，在寫作的過程中使達朋台作了各種修改，賦予形象以細微的心理特點，傳統的男女僕人，漫畫化的伯





爵、輕浮的侍童變為有鮮明個性而生動的人物。莫扎特在描繪劇中抒情的主人公時力求擺脫過分的誇張，雖然抒情性很強，但沒有故作崇高氣息，克服了喜劇形象和抒情形象、崇高和日常的感情之間的鴻溝，這些恐怕是他的戲劇手法成熟的明顯證據。

莫扎特在運用歌劇形式時不考慮它們的體裁標誌，他把悲壯的咏嘆調讓喜劇的女僕蘇珊娜來唱，嫉妒的咏嘆調給伯爵來唱，也給他的僕人費加羅來唱，使所有的人物都以同等權利參加到性格化的重唱裡，因而破壞了慣有的聯繫，使手法的表現煥然一新。雖然抒情色彩一直是在莫扎特歌劇中佔優勢，但在「費加羅」中由於音樂語言的統一和刻劃主人公的方法統一，好像帶有詩化的意義，不僅統一了人物，而且還改變了它們的比重。因此「費加羅」不但以材料的範圍多樣化和鮮明性使人驚嘆，而且形式的完美、構思的完整、思想概括的力量也是驚人的。

「唐璜」的主題吸引莫扎特決不是偶然的，這和社會風氣的轉變同時發出的。八十年代末德國知識界表現出對哲學、道德和倫理問題感到濃厚的興趣，對於生活中感情的因素熱烈地肯定與正義和崇拜道德義務的崇高思想並放在一起。莫扎特的同時代的人所關心的思想成為他的音樂構思的基礎，決定了思想的方向、藝術的手法、形象的產生和結晶的過程影響了人物的相互關係更尖銳化；不僅是主要的形象唐璜和司令官、並且所有其他人物都成為統一戲劇衝突的直接參加者。在許多人看來是簡單粗魯，甚至是鄙俗打諢的東西却突然獲得了悲劇的力量。

唐璜的形象遠超出了喜劇人物的範圍，他的迥非尋常的誘人的力量，威嚴的儀表都是莫扎特提到的特點，唐璜雖然表現出無憂無慮和閃爍着快樂的火花，但都充滿了高尚和剛毅的

精神。正像莎士比亞的創作一樣，莫扎特所創造的性格的概括性決定了這些性格的永世長存。唐璜無可非難的大膽和他形影不離的同伴列波列洛的怯懦、安娜的詩意的內心境界，愛爾維拉的輕率的高尚自我犧牲的精神，采爾琳娜的純樸——這些以後都在無數的音樂作品中得到反映。

在布拉格的全部時期（從年初接受寫「唐璜」的委托到秋天它的上演）使莫扎特覺得是一場幸福的夢。在這裡「費加羅婚禮」是最為人喜愛和最流行的作品。人們以同樣熱烈的心情歡迎「唐璜」，莫扎特的音樂會開得非常成功。

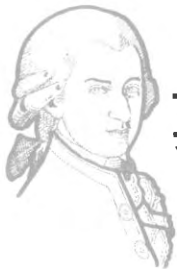
莫扎特以驚人的聲樂和交響樂的技巧全副裝備，處理最後的一部歌劇「魔笛」。這部歌劇寫於一七九一年，在他去世前不久完成。在這前兩年是莫扎特最困苦的時期，殘酷的疾無情地消耗了作曲家的精力，經濟困難嚴重逼人，莫扎特仍然保持着樂觀主義，竭力和可怕的疾病作鬥爭；對人還像以前那樣輕信和坦白，喜歡無憂無慮的消度時光。在這困苦的日子裡，老朋友劇院經理施坎涅得爾勸莫扎特用神話題材寫一部德國民族歌劇，莫扎特同意了，這樣便出現了「魔笛」這部最驚人的藝術作品，這是一部奠定了浪漫派歌劇的基礎的神話歌劇。有兩個原因引起莫扎特的興趣是：第一，他又作德國民族歌劇了，他已有成熟的技巧去實現自己多年來的意圖。第二，「魔笛」的題材和劇本能使他自由地設想自己的樂劇構思，這是莫扎特向來所嚮往的。

「魔笛」在結構的統一、主題發展的廣闊、性格和人際關係的哲學處理上是可以和「唐璜」匹敵，但這不是心理劇而是民族音樂劇——維也納歌唱劇傳統緊密聯繫的神話歌劇。它的場面結構也和歌唱劇相關聯的，音樂的分曲和對話交替，不論是在曲調語言與和聲語言內，人物的刻劃和劇

的氣氛裡都明顯地表現出民族色彩。當然莫扎特把當時和他親近的人們所鑽研的哲學問題也引進這部歌劇中來；歌劇的神話題材無疑是混合有共濟會思想的反映，共濟會所宣傳的兄弟友愛的人道主義思想使他神往，莫扎特加入共濟會並作有一些為莊嚴集會時用的人合唱。

「魔笛」中的人物使人驚嘆地多樣化，可以舉出顯然是神話的、象徵的人物——像夜后和帕帕根諾；還有真實心理特性的人物——塔米諾和帕米那。莫扎特使歌劇的主人公有更細緻和戲劇性的音樂刻劃，有更嚴肅和現實主義的音樂主題，音樂刻劃中諷刺的色調也是非常新穎，從半人半鳥的帕帕根諾的天真樂天的諧謔到夜后的微妙犀利的諷刺，樣樣都有。這個惡毒的仇念深重的女主人公是用意大利風格最難的華彩咏嘆調來刻劃的。華彩的本身也給她狂暴的心情以諷刺的色彩：非常高的音域、聲樂的重複音、斷言、和長笛的競賽——復仇的咏嘆調所有傳統的手法在「魔笛」中都帶有怪誕的性質。

雖然「魔笛」的情節五花八門、是把神話和現實的形象，喜劇和悲劇的事件結合在一起，但它的音樂發展是非常勻稱、統一和合乎邏輯的，這一點甚至比「唐璜」還顯著。像「唐璜」中一樣，哲學思想是他音樂戲劇構思的鞏固基礎，這思想便是：道德功勳思想和愛情的崇高使命。它決定了富有表現力的愛情主題，離別的主題和藝術對人的心靈改變的影響的主題出現。這些富有表現力的結構在整個歌劇中發展着，在一定的情節中重複，並且結合了不同性質的材料，獲得了象徵的意義。因此是給過渡到主導動機的體系做了準備工作，這種體系是以後浪漫主義的歌劇所特有的。



莫扎特的絃樂四重奏

馮翰高

絃樂四重奏乃是音樂合奏中最完美的，在和聲方面，它是一個完整的四部整體，在演奏方面，每部只有一件樂器，每件樂器都是獨立的，平等的，因為四件樂器的性能、音質、音量都相同，除了純粹的樂思外，它並不能表達或形容什麼特別的事物，所以這種作品，也是每個作曲家的試金石，而代表着每個偉大作曲家的不朽的純音樂作品。

在沒有談莫扎特的作品之前，還有一點需要解釋的，是在莫扎特每一首作品之前，都有一個K字然後跟着一個號數，這是因為莫扎特並沒有記錄他自己的作品，而事實上他的作品極多，研究音樂學的人，沒有辦法知道作品的早晚，沒有辦法知道他的風格什麼時候改變，而演奏他的作品的人，也沒有辦法表明是那一首，因他的作品多，同一種作品用同一調子的也不少，所以也很混亂，出版的時間也不順序，加以假冒的作品也很難分別，因此在1862年由音樂家博物學者寇海爾（Ludwig Von Koeche）收集莫扎特的全部作品，根據當時的一切報導及莫扎特的信件，出版了莫扎特的作品目錄，以後研究，出版及演奏，都引用這目錄的編號，這也就是現在我們見莫扎特每一首作品都有的K-v號數了。

莫扎特一生都寫作室樂，尤其是絃樂四重奏，由他十四歲（1770）的G大調到1790年的F大調。一共是廿七首。

1770年的G大調（K-80），是他在意大利作的，四個樂章（慢板、快板、小步舞及迴旋曲）它是一首帶着意大利影響，極為旋律化的作品，跟着是1771—1772在薩爾斯堡作的三首G大調，降B大調及F大調，編號是K-136至138，莫扎特自己雖然稱它們為組曲（Divertimento），但它們一樣的每首只是三個樂章，在這些作品裡，第一小提琴佔着最重要的地位

，其他的三件樂器都盡於填補和聲的地位。K-155至160的六首，每首也是三個樂章，它們雖然與K-136—138的三首只隔着幾個月（1773），但它們已是真正的四重奏，四部都有獨立及重要的旋律分配，這六首四重奏是莫扎特去意大利旅行演奏時，在米蘭作的，同年當他返回維也納後，又作了六首，編號是K-168-173，這些無疑是在維也納見過海頓於1772年（任維也納）出版的作品第廿四號，所受的影響而作的，因為他也發現對位法是寫作四重奏最適合的方法，在這六首作品裡K-169及173的末樂章是賦格式的，此外他也在這些作品裡用四個樂章的形式，這些作品代表着他的早期作品，為業餘的絃樂家所珍貴，但莫扎特在這方面不朽的傑作，却是後來的十首。

由1782—1785莫扎特在維也納作了六首絃樂四重奏，於1785年九月出版，它們是K-387G大調，421D小調



，428E大調、458降E大調，464A大調及465C大調，是獻給海頓的，在獻辭裡莫扎特說這是他長期艱苦的工作的成果，事實上由音樂的內容，情感的變化及寫作的技巧方面看來，這些四重奏都是莫扎特的傑作，海頓對它們也極感興趣，而在演奏這些作品的最後三首時，稱讚莫扎特為他所知的最偉大的作曲家，降E大調，K-428第一樂章的主題有如一首獵歌，因而得到獵人的別名，C大調K-465的第一樂章的序曲的和聲的運用，而被稱為「不和絃四重奏（Discord Quartet）」。

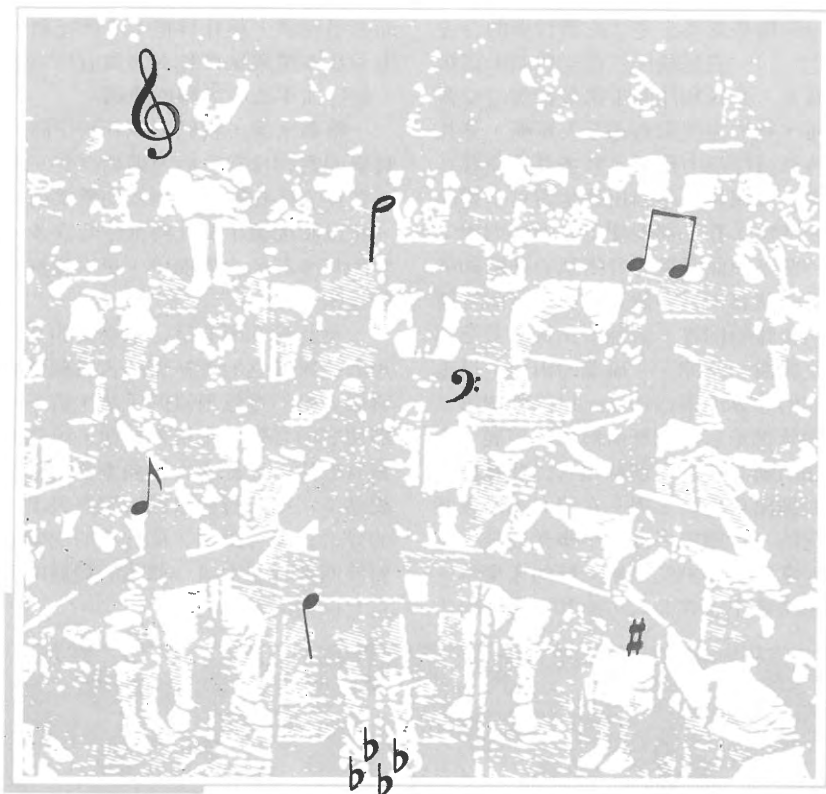
一年後（1786）莫扎特又作了一首D大調四重奏，1788年出版，編號499獻給他的朋友出版家荷夫邁斯特（F. A. Hoffmeister）的，在奧托·約翰的莫扎特傳裡（Otto John: W. A. Mozart），他說這是莫扎特為迎合一般的情趣而作的，但仍保持着四重奏風格的標準，並沒有通俗的痕跡，雖然在含蓄上不及莫扎特一些同類作品深沉，但仍是親切幽雅的莫扎特音樂。

莫扎特的最後三首四重奏D大調K-575，降B大調K589及F大調K590，是獻給普魯士皇帝菲特立威廉的，第一首完成於1789年，第二三首在一年後（1790）才完成，三首同在1791年莫扎特死後數星期出版，因為菲特立威廉是大提琴家，莫扎特也像海頓的作品第五十號一樣，特別注意大提琴，因此這三首也被稱為「大提琴四重奏」，但事實上它們卻沒有某一部太重或不平衡的現象，莫扎特雖然將重要的材料分給第一小提琴及大提琴，在一切主題的發展及燦爛的技術表演，大提琴雖佔着重要的位置，甚至有獨奏的機會，但他也同時將其他的部份相對的提高，使之平衡，結果是整個作品都提高了而達到新的燦爛的標準，事實上它們不只是莫扎特的，也是整個絃樂四重奏裡的不朽之作。



論莫扎特的交響曲創作

李德君



莫扎特早期的交響曲，例如八歲時寫的作品不免是些稚氣之作，後來在維也納、米蘭、巴黎和曼海姆逗留時，由於當時歐洲交響曲創造的優秀成就的影響，使他對交響曲的概念加深了認識，這階段的交響曲仍是比較雜，還沒有形成統一的風格，有些作品與組曲、小夜曲和嬉遊曲等十分相近，雖然都有他個性的特點，但其中還缺乏有機的統一。

莫扎特的交響曲屬於維也納時期的有六首：「D大調交響曲」——一七八二年為查爾茨堡而作、「C大調交響曲」——一七八三年為林茲而作、「D大調交響曲」——一七八六年為布拉格音樂會而作，被稱為「布拉格交響曲」。因為缺少第三樂章，故亦被稱為「無小步舞曲樂章交響曲」。最後的三首「降E大調交響曲」、「G小調交響曲」和「C大調交響曲」（朱比特）是在一七八八年夏天裡的三個月裡先後完成的。這三部交響曲不僅離開他以前的管絃樂思維很遠，並且離開他的先輩和老師海頓所創作的公認古典範例也都很遠，它們是貝多芬以前的全部交響樂中的登峯造極之作。

莫扎特第三十九、四十、四十一三部交響曲都是具有深刻戲劇性的作品，內容富於個性，不論是整個結構上，是在音樂語言上都有許多特點。莫扎特利用他所創造的戲劇化的曲調，這些曲調在音調的多樣化上和人的語言相近，使他在這些交響曲的主題內提供了獨立的音樂形象，它們的結構比海頓的主題結構寬廣得多，海頓的交響曲包含現成的、原封不動的民間旋律，莫扎特的作品及管絃樂中經常包含的乃是奧地利民間和風俗音樂中經過詩意化加工的旋律音調。主題的個性化也影響到整個樂曲的內容結構，莫扎特所做到的他的先輩們所不能做到的地步正是套曲內有機的統一。海頓在這一方面走了第一步，他在交

天才的偉大音樂家莫扎特雖然活了不滿三十六年，但在這短短的一生中他在創作上的成熟程度，通常在別人是需要有很長的生活經驗才能達到的。莫扎特的創作，在其包含的曲體類別和與各派音樂風格的廣泛聯繫是包羅萬象的。莫扎特總括了幾個世紀以來各國如奧地利和德國、捷克、意大利和法國的音樂家所有的經驗，創造出世界性的歌劇、交響曲、協奏曲和室內樂發展的主要階段。他的創作直接導向了貝多芬的英雄主義（朱比特交響曲），和舒伯特的浪漫主義（G小調交響曲）。

雖然莫扎特創作的主要體裁是歌劇，但他同時也不斷在創作器樂，他把歌劇曲調富有表情如歌的特點帶給器樂，使它具有戲劇性，也用交響發展的手法去豐富歌劇，提高樂隊在歌劇的作用。莫扎特的器樂及管絃作品繁多，單是交響曲就有四十多首。

響曲的第一樂章內不用英雄氣概的音調，使整個交響曲接近於生活音樂，莫扎特却使交響曲所有各樂章都從屬於開始的、主導的形象的影響，在G小調交響曲內，他不僅把第一第二樂章戲劇化，而且把有濃厚生活色彩的小步舞和最末樂章也戲劇化了。小步舞在他的處理下，取消了諂媚的性質而成爲剛毅嚴峻了；而在末樂章內，代替戲謔、舞蹈歌曲的因素，出現了積極的和有戲劇內容的音調。主題的激動性好像是佈滿了所有樂章，它既是抒情性的又是戲劇性的。這部交響曲有時也被稱爲「維特」交響曲，這是因爲它直接反映了當時市民階層知識份子對歌德在「少年維特之煩惱」這一部名作中所傾泄的思想感情。這部作品在表現力方面，顯然是浪漫主義樂思表現的原型，並且是舒伯特、舒曼和其他浪漫派作曲家的交響樂創作的基礎。

降E大調交響曲和它比較起來，乍看好像和海頓的娛樂交響曲相近，這是由於它全部主題的舞曲性，這些主題都近於世態風俗的形象，但帶有莫扎特音樂所固有的詩意，使它與所有以前的交響曲不同。由於大規模展開的戲劇性引子帶有歌劇樂思的痕迹，它的雄壯的步伐和悲壯的音調和以後的陳述截然相異，這百首交響曲在其他樂章中雄壯和風俗性因素的對比受到海頓的熱烈讚許，莫扎特去世後，海頓曾把這手法用在他著名的「倫敦」交響曲裡。小步舞曲在這部交響曲中最受人歡迎。海頓的小步舞力求擺脫十八世紀的風雅而採用民間的幽默和粗獷，莫扎特這首小步舞却像帶有莊嚴的、迷人的甚至英雄氣概的特性，而這正是歌劇「唐璜」中所表現的形象。第二樂章有深刻幻想的性質，並帶有哲理的抒情色彩。

莫扎特最後的C大調交響曲特別宏偉壯觀，是光輝史詩般的傑作，被稱爲衆神之神「朱比特」交響曲。柴

可夫斯基認爲它是「交響音樂的奇迹之一」。它是最後三首交響曲中篇幅最大、曲式和作曲手法最複雜的交響曲。它的完美和新穎令人驚嘆，莫扎特在這作品中預示了貝多芬的交響音樂。強調材料的對比性是這首交響曲的特點，在主部裡便包含兩個因素：一個是短而飛揚的音階型的莊嚴和英勇的號召，另一個是柔和悲哀而抒情與曖昧的回答。這種對比貫串着全部交響曲的展開——副部的出現是以主部的悲哀因素爲基礎，以後整個第二樂章都是這深刻抒情形象的發展。主題的衝突由於主部結尾有民間風俗的曲調出現而更加強。在沒有加以戲劇化的，世態風俗性的小步舞以後，是非常廣闊深刻的英雄氣概的末樂章。末樂章不論在曲式方面和主題材料方

面都很複雜，莫扎特把十八世紀前後兩個基本體裁賦格和奏鳴曲冶於一爐，是作曲手法中光輝的範例。

整個來說，我們可以看到崇高的哲學因素和日常生活因素結合在一起，貫穿着莫扎特的歌劇及交響樂創作，在以後承繼了莫扎特創作的許多特點的貝多芬的交響曲中，更有極鮮明的反映。

莫扎特在所有這三部交響曲都是用海頓所確立的管絃樂的古典編制和器樂各組的音色對置的手法，這一特點使它的音響總是格外純淨，透明而富有表情，從德國大作曲家華格納的說話：「莫扎特使自己的樂器發出人的聲音」就可證明。莫扎特的交響曲對於西歐音樂中這一體裁的發展的確是有巨大的影響的。





莫扎特的鋼琴協奏曲及鋼琴奏鳴曲

10

張頌慈

在巴洛克時期（約1600至1750），大協奏曲（concerto grosso）比獨奏的協奏曲（solo concerto）較流行，但隨著社會在18世紀的轉變，音樂漸成為歐洲一般家庭能接觸的藝術，而非屬貴族階級的一種享受，加上「音樂會」逐漸普遍，音樂的「贊助人」（patron）因而由教會及貴族漸轉移至一般市民。因為一位技巧高超的獨奏者通常能號召更多的聽眾（而經常獨奏者自己亦是作曲家），漸漸，利用兩組大小不同樂隊的concerto grosso便被solo concerto所取替了。

當時可給予莫扎特作為模範的有J. C. Bach（1732—1795）及K. P. E. Bach（1714—1788）的Keyboard solo concertos，前者作品的水準遠不及他其他的交響樂及ensemble concerto，而後者作品中的第一樂章已基本上確定了solo concerto第一樂章中段落的編排，不過作曲技巧上仍有待改良（例如solo及tutti份量的不平衡）。

根據Groves Dictionary of Music，莫扎特的鋼琴協奏曲有廿七首，其中一首（K. 242）是給三架鋼琴，而另一首（K. 365）是給雙鋼琴的。因為莫扎特是位出色的鋼琴家，多首作品都是他為自己的音樂會而寫的；原稿中有些地方寫得不齊全亦可能與此有關，另外對於原稿中tutti段內像basso continuo的bass-line，學者Charles Rosen則認為它們不是真正的basso continuo而是「提場」用的（請參閱Charles Rosen的“The Classical Style”）。

就像其他18世紀的協奏曲，莫扎特的作品全都只有三個樂章（以快—慢—快的形式相繼出現），缺席了的minuet-and-trio有時也會被加插在第三樂章內（如K. 271及482）。第一樂章採取了所謂「雙重呈示部」的形式（double exposition）：第一「呈

示部」由樂隊所奏，tutti I（整段都是以主調，即tonic Key，寫）；第二「呈示部」是獨奏（solo），有時重複第一「呈示部」的某些主題，但多數有新的主題出現；之後是tutti II（已轉了調或現在轉調）；接着的中間一段是像sonata form中的「發展部」，有多個轉調（modulations），大部份是由solo及tutti一起奏；跟着是「再現部」（recapitulation），solo及tutti把一部份或全部的主題用主調（tonic Key）奏出；之後一段tutti（最後停在I⁴ chord上）引出獨奏的cadenza，而結尾的是另一段主調的tutti。

第一「呈示部」就像莫扎特operatic aria（歌劇中的「歌調」）的「引子」（introduction）一樣，全部是用tonic Key。第二「呈示部」solo新主題的運用正顯示了莫扎特給予solo部同等的份量，比tutti I毫不遜色。至於何時轉調到dominant（或related Keys），莫扎特則採用了三種不同方法：把cadence on the dominant放在a）solo段（即第二「呈示部」）尾句（如K. 459），或b）tutti II的尾句（如K. 456）；或c）tutti II的中間（如K. 482）。有時候（如K. 414），「發展部」會出現新主題，而「再現部」亦會有第二個「發展部」（如K. 271）。通常，作者利用virtuosity（要求精湛技巧的段落）來結束solo（即第二「呈示部」）。

莫扎特的第二樂章以多種形式出現：有三段式的（就像da capo aria一樣），如K. 488；像rondo的，如K. 491；亦有double-variation的（利用兩個主題及它們的變奏），如K. 482。這樂章的速度多數是「行板」Andante，而不是莫扎特交響曲第二樂章的「慢板」Adagio，而主題們則深受作者的operatic aria影響，非常悅耳動聽（cantabile）。

第三樂章大部份以rondo或sona-

ta-rondo形成寫成，但亦有利用「變奏」形式的（如K. 453及491），這樂章的風格受opera buffa影響，給人輕快及無憂無慮的感覺。有時結尾的coda一段選用一個更快的速度（如K. 453），而sonata-rondo中「再現部」以「倒影」形式寫的（即第一主題變成了「再現部」最後出現的一個），有K. 459及503。

第一首風格成熟的莫扎特鋼琴協奏曲是K. 271（1777年寫）。1782至83年寫的三首（K. 414，413及415）作品中，樂隊的規模（只用雙簧管兩支，號兩支及絃樂器）及樂器的用法使人意味着作品在缺乏樂隊成員的情況下仍可以「鋼琴絃樂五重奏」的方式演出。在1784年間完成的六首作品（K. 449，450，451，453，456及459）中，作者嘗試用不同的作曲程序及技巧：如K. 459的最尾樂章組合了fugue及sonata-rondo；K. 449的第三樂章（sonata-rondo）則利用了用主調的第二組主題（second theme group）帶引出「再現部」；K. 453的第一樂章則利用了較大膽的轉調方式——從主調到flat submediant；及在K. 451及456中對「半音」chromaticism的利用等。樂隊的規模在這六首作品中亦已擴展成典型的組合：長笛一支，雙簧管、低音管及號各兩支，及絃樂器。次年（1785）寫的兩首（K. 466及467，前者是第一首利用小調minor Key寫的鋼琴協奏曲，亦是貝多芬親自為它寫cadenza的一首）證明了這一類作品能與任何其他種類的音樂作品媲美；在K. 467第二樂章中的muted strings及pizzicato bass把音色配搭得恰到好處。接着在1785年尾，1786年（寫Figaro的一年）初寫的三首（K. 482，488，491）加添了作者喜愛的樂器——單簧管，對樂器的配搭及運用作者顯得更講究及精細。到晚期（1786年尾至1791年），作者只寫了三首屬

這類別的作品，K. 503, 537 (“Coronation”) 及595。寫最後一首的同期亦寫了單簧管協奏曲，比較上，這兩首作品都較為內向而不注重展示獨奏者的技巧。

莫扎特所有作品當中，最能展示他的才華及對後世影響最深遠的是他的歌劇及concertos，不過當今的演奏會中仍常可欣賞到他的鋼琴奏鳴曲。為當時的klavier 及早期的鋼琴（二者之中作者較喜愛鋼琴），他寫了十多首的奏鳴曲，多首個別的作品（如rondos, fantasias, variations 及minuets等）及其他給雙鋼琴或鋼琴二重奏的作品。

關於早期的鋼琴（early pianoforte或fortepiano）及harpsichord/clavichord 的構造及音色上的差別，及performance practice 的複習問題，暫且不提，但本屆藝術節的一場由Badura-Skoda用fortepiano 演出的音樂會（全部是莫扎特的作品）定能令聽眾耳目一新，因為在本港能聽到authentic instruments 的機會實在不多。

Groves Dictionary 列出的莫扎特鋼琴奏鳴曲有19首，但註明其中兩首，K. 547a 及570的真實性值得懷疑，甚至可能是偽造的。通常莫扎特的奏鳴曲有三至四個樂章（如有四個，加插的是minuet-and-trio），第一樂章（快板）典型地採用「奏鳴曲式」（sonata form），第二樂章（較慢）則是簡潔的三段式或有略了的「奏鳴曲式」，而最尾的樂章（快板至很快）是rondo, sonata或sonata-rondo。一般上莫扎特的作品不會像貝多芬的作品般被分為幾個不同的發展階段。作者的經常到歐洲各地旅遊（許多時是以天才兒童身份作巡迴表演）使他能接觸到不同地方的音樂（義大利、巴黎、倫敦、慕尼黑、曼漢樂等），對他的成長及風格有一定的影響。

最早的六首奏鳴曲（以下作品的年份都根據Groves Dictionary），K. 279-284 是在1775年間寫的（那時作者在慕尼黑），都採用三樂章形式，其中較特別的是K. 282的Adagio-Minuetts I & II—Allegro 編排（而不是一般的快—慢—快）；K. 284的第二樂章（rondeau en polonaise 而非一般的Andante）及第三樂章（一套「變奏曲」）——兩者都是法國色彩；及K. 281 最尾樂章的像「即興」但又似cadenza 的段落和較特別的「力度記號」。

接着的K. 309及311（1777）都是在曼漢樂（Mannheim）寫的，18世紀中曼漢樂以優秀及有良好紀律的樂隊著稱，樂隊又能夠造出效果極佳的crescendo及decrescendo，那兒亦是最早寫交響樂的一羣作家的聚住處，所以奏鳴曲（特別是K. 309）的「樂隊」效果甚強，聽眾可分別想像到tutti（整個樂隊一起奏）及利用solo樂器的段落。1778年莫扎特到了巴黎，隨行的母親因病逝世，同年莫扎特寫了他的第一首用小調（minor key）的奏鳴曲，編號K. 310，第一樂章充滿了「悲劇」的震撼力，第二及第三樂章則分別是「三段式」及rondo的好例子。

在1781至83年間（1781年是作者終於中斷了薩爾茲堡的教會的贊助而決意到維也納靠自己維生的一年）莫扎特在慕尼黑（他被邀請替該城市寫一歌劇，即I domeneo, 1781）及維也納兩個地方寫了K. 330, 331及332，K. 333 則是1783至84年間的作品。較特別的是K. 331，第一樂章是「變奏曲」（variations），就如其他莫扎特的「變奏曲」一樣，內裏其中一段一定是小調（minor key）的，倒數的第二個段落亦一定是慢板；第三樂章則是著名的Turkish March或Alla Turca，當時盛行的「土耳其」敲擊樂器有大鼓（bass drum），三

角鐵（triangle）及鑊（cymbals），海頓（Haydn 1732—1809）在第100首交響樂（“Military”）也有用它們，K. 311的「土耳其」風味包括大及小調（major及minor）的相間，及做勁碰擊聲的左手bass chords。K. 332及333雖然都只有三個樂章，但算是所有奏鳴曲中規模較大的，前者的第二樂章有兩個版本，一個是跟作者的原稿，另一個是跟第一次出版（Artaria）的版本，有很多作者加添的裝飾音。K. 333的最尾樂章是個sonata-rondo的例子，亦包括了一段頗長的cadenza。

1784至1789年間，莫扎特只寫了四首的奏鳴曲，它們是K. 457, 533, 545及576。K. 457是唯一附有fantasia（K. 475）的作品；而K. 545則是「為初學者」而寫的，如其他奏鳴曲一樣，第二樂章的主題cantabile得就像作者歌劇中的aria。最後一首，K. 576（1789）有許多「對位」式寫法（contrapuntal writing）的例子，如canons, canonic imitations 及不同的countermelodies，使人聯想到作者在前一年（即1788）寫的最後一首交響樂“Jupiter”（它的第四樂章中，多個主題最後互相交錯地重疊在一起）。

與同時期的作家海頓的鋼琴奏鳴曲比較，莫扎特的「奏鳴曲」式比較工整，程序並沒有太多令聽眾驚奇的地方，中間的「發展部」大部份都用其中一個主題（甚至可能是用來結束「呈現部」的主題）來寫sequence（繼敘詠），而甚少把主題「發展」（如伸展或斷片）；不過莫扎特旋律的悠揚、完整及均衡（如half close及full close 的對稱）是無人能與比媲的。



我拜訪了莫扎特的紀念館

周文珊



筆者攝於維也納莫扎特雕像前

一九九一年是莫扎特逝世二百週年，世界各地都有盛大的紀念儀式，他的作品專題獻演，筆者曾先後參觀過與莫扎特有關的紀念館，將所得的印象與大家一同分享：

一九七四年，為學習德奧藝術歌曲和莫扎特作品，曾參加在薩爾斯堡的莫扎特音樂院，修讀了兩個月的大師班，對於莫扎特的故鄉有了更深的認識，該城位於阿爾卑斯山北麓，沙扎赫河在城中流過，湖光山色極美，被稱為歐洲最美的城市之一，這裡保留了很多文藝復興、巴洛克時代的建築，受意大利的藝術影響甚深，又稱為德奧國中的羅馬。

在城的中心區，那裡是行人專區，莫扎特的出生屋就在那兒，這是一座五層樓的公寓房子，如今整座都闢為博物館，牆上有很大的字寫着Mozert's Geburtshaus，其實當時莫家只租住其中一層樓，這裡的收藏資料極為豐富，有莫扎特的手稿，他來往的書信，演出的海報，油畫像，有一張莫氏年輕時的畫像十分英俊瀟灑，筆者對其中音樂家曾用過的古鍵琴，鋼琴，小提琴，還有其他樂器很感興趣，莫扎特是演奏樂器的多面手。所以他寫的室樂重奏，都是那麼得心應手，還有一些舞台的模型，都是莫扎特不同歌劇的佈局，參觀者一按掣，舞台燈光明亮，這種小型設計，有關度也有深度，看起來頗有真實感，對於要演出莫扎特歌劇的人更是很難得的參考資料。

十年以前，我從倫敦出發去捷克首都，欣賞布拉格之春的演出，原來布拉格亦有一個莫扎特的紀念館。

一七八五年，莫扎特的歌劇“費加羅的婚禮”在維也納首演獲得無比的讚譽，不過當時他的生活依然貧困，兩年以後布拉格的音樂界請他去指揮“費加羅婚禮”，又是一次藝術上的大豐收，他由布拉格寫回家的第一封信如此說：“在此人們唯一的話題

就是費加羅，沒有其他音樂彈奏或吟唱，只有費加羅，甚至吹口哨也是費加羅，觀眾不再觀看其他的歌劇，只看費加羅，永恒的費加羅！”由此可見他是多麼高興布拉格人對他的喜愛。

除歌劇之外，他又舉行了兩場音樂會，先是演奏他的D大調三十八號交響曲，然後他即興的在鋼琴上彈奏了半小時，他千變萬化的琴藝和樂思，使得聽眾血液沸騰起來，最後他再以費加羅的那首“non piu andrai”詠嘆調彈出變奏曲，他完全征服了聽眾，莫扎特成了布拉格人的喜客！

我去參觀的一間別墅名為貝德納卡(Bertramka)，外牆是粉紅色，莫扎特在此享受溫煦的陽光和深厚的友情，這裡被綠蔭所環繞，庭院廣闊，在夏季，別墅的涼台很寬闊，形成了一露天的舞台，舉辦莫扎特音樂節，鳥語花香的環境，聆聽莫扎特的仙樂是最高級享受。

穿過林間的花徑，後花園別有洞天，那兒有石桌，石櫈，莫扎特就在此寫他的“唐·爵凡尼”歌劇。再走遠一點，有一座小天使的雕像，其模樣正如莫扎特童年的清秀機靈。

回到室內，十八世紀的傢俬依然保存完美，金黃的色調，莫扎特用過的奶白色鋼琴，與整個室的裝飾很調和，這裡恬靜安適，也是莫扎特在貧病交迫時的避難所，後來到他生命的後期，他曾想再回到老地方，但未能如願。

一八七六年六月三日，此別墅的業主Lambert Popelka，在莫扎特居住該屋一百週年，捐獻此屋給國家，作為紀念莫扎特館，這裡沒有太多的資料，只是給遊客認識莫扎特曾被波西米亞人禮遇的情況，清雅的居室，播放着悠揚的莫扎特小夜曲，給我留下一個難忘的印象。

今年暑假，我在維也納又拜訪了與莫扎特有關的地方。

莫扎特公寓(Mozart's Apart-

ment)又稱為費加羅屋，在維也納一區，Domgasse街五號，一座四層高的樓房，是一個相當豪華的居所，莫扎特於一七八四年到八七年在此居住，這時是他創作的黃金時代，他的費加羅婚禮就是在此寫成，這屋的別名為費加羅屋。當時莫扎特不僅樂思泉湧，而上門求教的學生亦很多，因為經濟情況好，所以租住此屋，付出的租金高達四百八十Gulden(當時奧國錢幣名)。三年以後，因為入不敷出，他們搬去另一地方，也就是莫扎特去世的房屋。

一九四一年，莫扎特去世一百五十年時，奧國政府將此屋買來作紀念館，直到一九七八年才收集和整理資料，並且將屋改裝成莫扎特在生時居住的模样，除了薩爾斯堡之外，這裡可以看到更多作曲家的生平故事，共有房間七個，分別陳列有關他的家庭和音樂生活的史料，在這裡我發現了以前在書本上沒讀過，看過的資料，例如莫扎特父母生了七個兒女，但只剩下他和小名娜厄爾(Nannerl)的姐姐，又見到莫扎特第一個心儀的女人Maria Josepha，她是莫扎特太太的姐姐，莫扎特指揮首演“魔笛”她曾擔任夜后一角，作曲家本來想娶她為妻，她却名花有主嫁給一位提琴家了。

在結束本文前，筆者介紹兩套最新推出的莫扎特新唱片：Mozart's Master Pieces(Deutsche Grammophon)，有二十五張廉價的CD和卡式盒帶，The Complete Mozart(Philips)共有四十五盒CD，這些都包括作曲家不同時代，不同類型的作品，是研究莫扎特很完善的資料。

3 獨唱與合唱及重唱難易之淺識（下）

郁慶五



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。

合唱既要求整體聲音的和諧，那末便會要求發聲法相對的統一。除了民歌合唱之外，一般對無論專業或業餘的合唱的發聲法要求，就是按照意大利美聲法審美觀來要求的。獨唱家要盡量發揮和突出自己的長處和優點，合唱家却是發揮自己的長處和優點而不允許突出。更要有超過獨唱的更多種的發聲法。比如唱進行曲和氣勢宏大如《黃河大合唱》之類的歌，你就放心大膽全力以赴地去發揮吧！一定會起作用而不會有突出之嫌。如果唱抒情的合唱曲便要小心點，假如唱無伴奏合唱曲〈牧歌〉或〈夢幻曲〉則更要用聲小心謹慎了。深沉和輕飄，有力和虛浮，明亮和含渾，這是合

唱家根據內容和需要一直變幻使用的音色，有時還有特技性的怪叫，科學或不科學地應用，這就是合唱藝術的豐富而艱難的地方。

有人說：“獨唱家們湊在一起是最糟糕的合唱”。這句話最多說對了一半，只是指某些獨唱家對合唱的態度而已。有些能唱一點獨唱的人，偶爾到合唱隊去唱一下，會覺得降低了身份，爲了顯示自己的“鶴立雞羣”，放盡音量去突出自己，這樣只能起到搗亂的作用。也有人稱讚某些獨唱家在唱合唱時起到兩個人或三個人的作用，這種說法不甚恰當。一個人在合唱裡的作用永遠是一個人的作用，只不過作用大一點小一點，或者好一點差一點，如此而已。一般地說獨唱演員的發聲法應稍高於普通的合唱演員，也有自命爲獨唱家的人，其發聲效果遠遜於某些合唱演員。假如全部由獨唱家組成的合唱團，她（他）們又同心同德地服從指揮的調度，那可能是世界上最好的合唱團。

一九五九年在北京演出了貝多芬

，集中了中央樂團合唱隊，中央廣播文工團合唱隊，總政歌舞團合唱隊等六至七個專業合唱團體，以及中央音樂院和其它藝術院校聲樂系的教師和高材生，可以說全部三百多人的合唱團，其成員均是受過程度不同的專業聲樂訓練，甚至嚴格的訓練。由於五九年十月的演出是嚴肅的政治任務，誰也不能等閒視之，因此大家是全心全意的。也可以說有史以來，在上演貝多芬第九交響曲之〈歡樂頌〉是唯一的專業性的合唱團。我們參攷聽了幾乎所有的唱片和錄音，當我們的男高音唱出“億萬人民”之時，真是嘹亮透徹雲霄。我敢說在演出這部偉大作品的合唱部份，是最可以與任何合唱比較而能勝的。這個臨時組成的合唱團，差不多一半以上的人都有獨唱能力，所以說獨唱演員只要思想和目標一致，是可以唱出最好的合唱的。

合唱搞得好壞的關鍵在於思想，在於對合唱的認識。人們總把唱獨唱看作高於唱合唱的，這是無可奈何的被社會和歷史所形成的看法。中央樂團合唱隊的前十年就值得回味，在一

九五九年之前，尚沒有一個專職的獨唱演員，獨唱演員是由合唱隊員兼職的，換言之獨唱演員必須首先唱好合唱，這就存在十分複雜的思想現象，各有各的實際思想，展開競爭，合唱隊的領導也是很難辦的。

爲了害怕合唱隊思想混亂，上級提出了一些論點，首先是紅與專的討論。認爲紅是代表了聽不聽黨的話，專是代表着技術和業務，用在對合唱的態度則是唱合唱是服從黨組織的要求和革命的需要，而鑽研歌唱的聲樂技巧是次要的，甚至在政治空氣轉濃時又是要不得的。在建制上有正副聲部長之分，正聲部長只負責分聲部排練，副聲部長一定是黨員專管政治學習。在前十年的過程中，正是中國農村大變化時期，由土地改革而互助合作，由初級社而高級社，由高級社而人民公社。根據這個道理，誰想自己練練聲或唱幾句獨唱曲，則被批判爲耕資本主義的自留田，唱合唱才是社會主義集體主義的行爲。記得男高音余章平在室內用毛毯隔音練唱，還曾被人打了小報告。我是男低音聲部長兼獨唱演員，由於業餘出身而本錢有限，不練怎麼行呢！我這個身兼多職的“賴漢”，只有在早晨五點，跑步到郊外土城的亂葬崗去耕“自留田”，回來時大家還在夢中，這樣省却許多小麻煩，力保各項競爭的領先地位。爲什麼被認爲“賴”呢？因爲聽不到我練習麼！這種紅與專的討論，表面上是爲了統一合唱隊員的思想，實際上起了負作用，干擾了合唱事業的發展。而“寧當一流合唱隊員，不當三流獨唱演員”的口號，不但成爲一句空話，而且變成寧當三流獨唱演員，也不當一流合唱演員。

雖然大家口頭上是忠心耿耿於集體主義的合唱，但實際上都傾向於“個人主義”的獨唱。依次排隊是獨唱第一，領唱第二，重唱第三，小合唱（香港稱小組唱）第四，最後才是唱

合唱。由於合唱隊具體的領導者能從實際情況出發，到五十年代底才從平時工作中形成了獨唱獨奏組，這樣才各自安下心來。但合唱事業的水平，包括合唱作品等在內均停頓下來。高峯期是唱〈歡樂頌〉，其後更大的活動是《東方紅》大歌舞，物極必反乎！？

唱合唱也有容易之處，便是人多了以後的好處。人與人之間可以互相依靠，互補短長。比如有的人發聲法和高音比較好，能把勉強的人帶上去。有的人讀譜快，能把慢的人帶快些，有的背歌快，也能帶動左右。五十年代的一個時期，幾乎每天要試唱新作品，要去錄音和接受審查，於是互相取長補短的現象就起了作用。互相依靠，互補短長，甚至蒙混過關的現



象，無論在專業和業餘的合唱隊中均是存在的。我曾依靠別人，也被人依賴，又未嘗不蒙混過。

合唱之中最難而最精彩的是無伴奏合唱，只有聽過專業無伴奏合唱的表演，才知道無伴奏合唱之美和迷人。也只有唱過無伴奏合唱之後，才知道無伴奏合唱之難。真正專職無伴奏合唱團我知道的只有兩個，均在蘇聯。一個是莫斯科全蘇國家學院合唱團，五十年代指揮爲斯維什尼科夫，所以該合唱團又稱斯維什尼科夫合唱團。另一個是國立列寧格勒學院無伴奏合唱團，指揮爲阿尼西莫夫。我曾聽過前者的表演，印象是既無比的美滿，又十分的難，望塵莫及而不敢唱合唱了。無伴奏合唱團的成員，大部份

要有絕對音準的天生本能，因爲是無伴奏的，沒有任何樂器作爲音調的根據。當然，其小部份成員不一定有此絕對音準條件，但他們一定是發聲法的佼佼者，比如總有幾個能唱中央C以下八度左右的低男低音（LOW BASS）等等。北京中央樂團合唱隊是個有伴奏合唱隊，雖然均受發聲法專業訓練，但具備天生絕對音準條件的人極個別。從鍛煉的角度出發，我們也唱一點無伴奏合唱作品。是悄悄聽了標準音之後才唱的，唱完之後大都跑了調，偶爾有準便開心得額手慶幸。

要搞好一個合唱隊伍，合唱指揮是個關鍵人物。指揮不是簡單的打拍子機器，要懂得聲樂，懂得合唱的聲樂，會唱各聲部的任何部份，各聲部呼吸的氣口分得清清楚楚。能編寫合唱曲及掌握管絃樂隊的伴奏，在沒有樂隊伴奏的情況下，凡是拿着指揮棒上台者，均是外行合唱指揮。於是指揮的每一根手指頭和手心，臉上五冠的一舉一動，均起着發號司令的作用。好的合唱指揮能謙虛謹慎地和合唱隊員合作，互敬互學。古人云“一將成名萬骨枯”，而一個好的合唱指揮的成名，差不多要一百多位合唱隊員爲之獻出其青春年華，她（他）們一輩子在熟悉指揮的手勢。一九五二年十二月一日，組建了中央歌舞團合唱隊，（1956年7月10日之後爲中央樂團）那時合唱隊的一批骨幹份子，是在國外演出一年多的人，也有久經舞台的天津中央音樂院音工團的演員，不一定有多麼高明的合唱經驗，但畢竟見多識廣而對指揮有所要求。於是乎頗有聲望的嚴良堃先生，爲了符合實際需要，被派到蘇聯去留學深造，另一位則到音樂進修，在此青黃不接時期，上海的楊嘉仁先生來頂了半年多，又請來了蘇聯專家列夫·杜馬舍夫。他訓練了一個合唱指揮班，成員來自各省市，爲中國的合唱事業打

下了良好的基礎。直到一九五八年嚴長堃先生學成歸來，他才回蘇並去北朝鮮當專家。

合唱指揮不是閻羅王，合唱隊員也不是小鬼，而是歡樂和患難與共的伴侶。五十年代中國合唱事業得到史無前例的發展，這是在克服了許多思想上和技術上的困難而發展起來的。靠什麼呢？我認為靠的是上下一股民主精神和民主集中的方法。合唱隊員可以對作曲家的合唱作品，提出意見和要求，進行某些修改而定稿。作詞作曲家可聽可不聽，但大都會聽取其合理的。合唱隊員又可向指揮提出意見和要求，改善歌曲處理上的正確性。羣策羣力，這是五十年代中國合唱專業進步的基礎。合唱指揮不但是發展合唱的關鍵人物，而且是一個權威人物。但是權威是怎樣建立的呢？恐怕是在實際工作中建立的！不是靠嚇唬而得到，更不要不懂裝懂。比如某指揮一進門便要合唱隊唱某歌曲某編號的和聲，並立即指出某聲部音不準。於是某聲部長站了起來：“在譜紙上本聲部是休止符”！這種有趣的現象不利於權威的建立，而培養合唱指揮的權威又多麼重要！

專業的合唱隊在資本主義社會幾乎是沒有的，除了歌劇院有飾演羣衆場合的合唱外，還未聽說有全專業的合唱隊。社會主義國家均有國家辦的專業合唱隊，以蘇聯為最多，中國之所以也有了專業合唱隊，是早期向蘇聯全面學習的結果。既然辛辛苦苦地從無到有，也曾一度欣欣向榮，成為中國藝壇的一叢鮮花，便沒有理由讓它枯萎。近來傳聞中央樂團合唱隊已臨垮台之邊緣，若果如此，怎不使人痛心，因為華人社會的合唱事業，尚要寄厚望於北京呢！

訓練好一個合唱隊是很難的，雖然和獨唱一樣存在思想上和技術上的困難，而這些困難又是集體性的，要通過指揮之手來完成。有些是實質性

的，有些是表面性的。表面現象易抓而無實質意義。早期有人不許合唱隊員戴眼鏡之類幼稚倡議，糾纏於兩手搭於胸前呢？還是反搭於背後？隊形如何排列和變化？吵來吵去均無多大意義。匈牙利的合唱訓練是可取的，他們平時是打散聲部排練，即每個隊員的左右前後均非本聲部人員，鍛煉每個成員的獨立能力，在演出時才按聲部排列。保加利亞的聲樂很發達，聽他們的合唱只是聲音很過癮。匈牙利的音樂藝術是比較全面的，聽他們的合唱，會覺得藝術趣味很高，布達佩斯的教師合唱團雖然是業餘的，却是東方的專業合唱團學習的榜樣。蘇聯的合唱當然最發達，國立的合唱團數以百計，他們一個中型合唱隊標準編制是五十四人。男高音十二人，女高音十二人，女低音十二人，每聲部又分兩部各六人。獨有男低音為十八人分三部，即第一男低音（男中音），第二男低音和低男低音，這種編制恐怕是俄羅斯人太重視基礎（根音）聲部的特點，未必是我們一定要參攷的。

合唱的類別不少，大致為無伴奏合唱，有伴奏的混聲合唱，男聲合唱，女聲合唱，以及童聲合唱。各有各的難處，易見成效的是男聲合唱，若稍有聲樂訓練，則三十來人即很能表演了。搞童聲合唱要十分慎重，兒童在未變聲之前音域較小，不宜以成人

的方法對待之。又因要求和諧而犧牲音色的光彩，不少好嗓子兒童，竟在變聲之前就失聲和沙啞，殊為可惜。

至於重唱，恐怕是最難的。既要有獨唱家的能力，又要有合唱家善於和諧和平衡的本能。既要獨當一面而無所依賴，又要不許突出而起作用。我們曾於六十年代初搞過，當時在中央樂團獨唱組感到全獨唱有點單調，便想有個男聲四重唱，成員是男高音臧玉琰，男中音魏啟賢，男低音楊化堂和我。缺點是聲部偏向低音，優點是同是蘇石林先生的門生而方法較統一，臧玉琰音色鮮明。加以作曲家羅忠鎔根據這四個人的條件而作了〈水運〉及〈一張喜報四角方〉等歌。我們能雄渾如一個小型合唱團，也曾滾雪球似地從高音到低音滾下來幾乎四個八度。後來臧玉琰他調，代替他的是帶點民族化唱法的男高音，便就格格不入了。兄弟藝團也曾組織長將四員唱我們的幾首歌，也未見效，那是作曲家專為我們寫的歌呀！我們是一直在一起走江湖而合作慣了的呀！

無論獨唱與合唱及重唱，都是意大利美聲法範疇的表演型式。歌唱方法及審美觀近似而不相同，各有各的難處，最難則在於思想的相對正確和一致，並為之而下苦功夫。俗話說：“人心齊，泰山移”。天下無難事，只怕有心人！或者是毛澤東的：“世上無難事，只要肯登攀”。

鳴謝

本期樂友出版，
承蒙鍾潔明女士
熱心贊助港幣100元，
謹此致謝。



有關欣賞音樂的一些回憶

司徒敏青



在四十年代中期，大概是第二次世界大戰結束之後的一段時期吧，英國人從日軍的手中接管香港，人們正在慶祝和平的來臨，一些業餘的音樂活動在這時正在慢慢地蓬勃起來，在我的記憶之中，在必烈啫士街的男青年會就有一個歌詠團在練習着，不久之後，中央學會的管弦樂團也組織起來，熱愛音樂的年青人只有參加業餘的歌詠團中歌唱，至於欣賞音樂這一回事，那時候似乎還沒有人來推廣，唱片是七十八轉的快速硬片，音響器材還是要上鍊的留聲機器，有一套便是在音樂上的豪華享受了。

雖然如此，但年青人對音樂學習和更高的要求還是有的，因此，那一處有音樂廳，人們便湧到那裡，這大概是那一段時期的現象吧。直到稍後一些時，國內的音樂家很多人來到香港，在灣仔的中華音樂學院和在尖沙咀的中國聖樂院相繼成立，熱愛音樂的年青人才有一所可以接受培訓的音樂學府，雖然兩間音樂學府的性質不大相同，但所教授的有關音樂技術和

知識却是一樣。想深一點，香港的音樂發展到目前那麼興高彩烈的地步，這兩間音樂學院的功勞，實在是很大的。

在當時，想欣賞一些音樂的表演並不容易，聖士提反女校的禮堂、必烈啫士街男青年會的禮堂、必打街的香港大酒店和加路連山的孔聖堂，是主辦音樂會的唯一場所，後來更發展到銅鑼灣的利舞台、中環的中央戲院，以及九龍的普慶戲院，在當時來說，這些可以上演音樂會的地方我們很難要求有好的音響效果，只要求有得聽便算。有一次在銅鑼灣的皇仁書院的禮堂中聽一場小提琴獨奏會，正在聽得入神時，突然街外一輛救火車鳴嘩！嗚嘩地駛過，加上電車那轟隆之聲，這一組車輛二重奏，把禮堂內的演奏者和聽眾的音樂感受全都趕上太空，沒辦法，環境如此，演奏者和聽眾也只有搖搖頭便算，只有從頭把情緒培養起來。這段音樂會的小插曲，相信上了年紀的人都會有機會領教一番。

後來，把音樂會移上香港大學的陸祐堂去，也有些在一些教會的副堂中上演，才能令聽眾安靜地欣賞一場好的音樂表演。現在想起來，音樂家們喜愛到高高的必烈啫士街男青年會上演音樂會，不是沒有道理，因為那裡是沒有汽車聲呢。

至於唱片的欣賞，在那時候則比較困難，音響器材是有發條的留聲機器，稍後才有電動的唱盤和用燈膽的擴音器，這些器材當然很貴，但唱片的售價也一樣是高不可攀，一般職業青年是很難應付，能夠擁有這類設備的人，應該是經濟豐裕，非富則貴的人物，而我們這些年青的音樂學生就只有經常地留意着那裡有音樂欣賞便擁到那裡，或者走到一些售賣唱片的地方，拿些唱片到試聽室中聆聽一番，聽完後交回店員，作不滿意之狀，唱片公司的售貨員也明知我們是這樣

，多數是隻眼開，隻眼閉，也不會責難，一笑便算，原因是這些唱片反正是給人試聽，不會賣出去。要買時，他們會取新的給你。這些情況我們都稱之為打唱片釘，打戲釘是一般看粵劇的人在半場後購票進場，只要付很少費用，打唱片釘却不用付款呢。

當時有一位據說是較為高級的公務員，應該是英國人，他也是一位熱愛音樂與音響器材的人，大概是目前人稱之為發燒友的一輩吧，當時沒有這個名稱，他在每星期二晚上，租用了尖沙咀西青會的禮堂，把他自己心愛的音響器材和最新出版的唱片，搬到那裡，免費讓喜愛的朋友欣賞，除了自己編好節目表，事前一兩天還在英文報章上刊登一些消息之外，還有咖啡、奶茶和西餅招待，使欣賞者在中場休息時，喝杯茶，吃件餅，談談他的音響器材和唱片中音樂的演繹，這樣堅持了數年，風雨不改，除非十號風球或小輪停航，不然的話，你準時到達那裡，一定不會失望而回，可惜的是當時的知音人很少，數年如一日，的叙會就只是從開始到結束的十多位音樂迷。後來這位仁兄退休回國後，這個集會才宣佈散檔。

後來也有一些熱心推廣音樂的人，有時還在半島酒店租一間較大的房間，把自己的器材搬到那裡招呼一輩欣賞者。這是不定期的，總之有這種集會，我們便會有人通知，也會很快便知到集會的消息，準時到達。

在那段時間內，很多年青人便這樣地欣賞音樂，沒有目前那樣地容易擁有一副有水平的音響器材和唱片，目前學習音樂的人和喜愛欣賞音樂的人真是有福了，如果從另一個角度來看，這些熱心推廣音樂欣賞的前輩們對今日香港音樂的發展，是有很大的功勞，如果他們能看到今日香港的音樂進展程度，一定心裡感到無限快慰，據我所知那幾位熱心者有些已作古人，也有些年紀應該是超過九下了。

英國皇家音樂院的鋼琴考試標準何在？

陳兆勳

一年一度的英國皇家音樂學院鋼琴考試又告結束了。事後，我聽到許多鋼琴教師、家長及不同的考生反應，認為考試的評分尺度十分混亂，造成許多不良後果。

關於這個問題，其實一直是存在着的，只不過發展到近幾年，顯得愈來愈嚴重就是了。現在我試舉一些實例，然後談談自己一些看法。

目前，由於大家都知道每個考官的評分尺度不一，甚或標準相距很大。因此多年來，許多考生都在一次考試期中報考兩次或更多次以求得一個較理想的成績。這種現象是合理的，當然也完全可以這樣做。有一名八級考生於九月十日由編號A 113的考官主考，總成績只得九十五分。等再過不到一個月由編號N 078的考官主考，成績竟可得到一百二十四分，總成績相差二十九分之多。又有一名報考四級的學生，於九月二十七日由A113考官主考，成績是一百一十二分。等到十月六日再考，A073考官竟評得一百三十五分，這樣的結果連學生家長都不能理解，因為他知這孩子在考完第一次試後也沒有加緊練習，沒想到過了一個多星期，竟然可得到一個“優”。我舉這兩個例子絕對不是說，給高分的就好，給低分的就該罵。我認為應該有一個大致相接近的評分標準。具體說，音階、琶音的速度、指觸的均勻程度、力度表現……等，八級應該有一標準，而一級也需要一個標準。至於具體的曲目也可以定出一個大致的標準，比如說，奏鳴曲的快樂章，速度達到怎樣才算符合要求。慢不能超過多少，快不能超越多少，這都是可以做得到的，然後是句法、力度等等，怎樣才算基本符合要求，怎樣才算有更佳表現，這都是應該有一個大致統一的標準的。我覺得兩位考官的評分相差在十分之內都算可以接受，相距太大就不合理了。

就這次考試來看，評分尺度相距

太大成了普遍現象，這對我們香港的鋼琴學生是太不公平了。另外，由於這樣而帶來一個嚴重問題，很多考生抱着碰運氣的心態去對待考試，繼而產生一種反常現象，質素好而能用功練琴的學生由於碰到評分過嚴的考官而不能得到理想成績，分數低或甚至不及格。反之則是不用功的學生由於遇到評分鬆的“好”考官而輕易及格。這種結果必然給很多有經驗的好老師帶來極不正常的無形壓力，同時對香港音樂教育的開展起了消極阻礙作用。

由於報考鋼琴試的人數越來越多，考試場地成了大問題，過去只有通利琴行、曾福琴行及演藝學院當考場，而到近幾年連別的琴行都用上了，這樣，新的問題又產生，有些琴行根本不符合作考場的規格，琴房隔音條件差，這邊在彈奏，隔壁考場的聲音都能清楚地聽到，有些考試用的鋼琴質量之低簡直無法形容，有一個考八級的學生告訴我，她在一個小琴行考

試用的是直立式鋼琴，根本就不能用左踏板來處理音色變化。這些不正常現象直接地影響到考生的演奏效果，所得成績當然不理想了。這種考試條件的差異也是對考生極其不公平的。不知香港考試局在安排工作上，有沒有考慮過這些問題，如果是根本不懂就應該多徵求各方面的意見加以改進。

最後一點，我認為英國皇家音樂學院如果想保證海外考試的質量，就一定要將派出的考官實行專業分工，即是負責主考鋼琴的必定要專業鋼琴者擔任考官，唱的考唱的，拉的考拉的，吹的考吹的。安排一些“萬金油”式的“全能”考官來主考不同種類的考試項目，這到底能給人以多大的“安全感”，真叫人不寒而慄！

根據一九九〇年香港鋼琴考試的狀況，將以上一些問題擺一擺，目的在於和香港的同業交換一下意見。並希望大家能通過不同的方式對英國皇家音樂院的考試，展開積極的討論。



前言

李明

我教音專「中國音樂史」，上學期着重理論，周代的樂律、春秋戰國時代的音樂思想和嵇康的音樂思想，是重點所在。下學期重實踐，以宋詞古典賞析、元曲古譜鉤沉、明清琴曲欣賞和琴歌試唱、崑、京唱腔選粹為重點。圍繞重點，將樂制更迭、樂器特點、樂人風格等，逐一說明，欣賞與古曲試唱演繹，隨時進行，務求理論與實踐並重。本學期於90年12月18日隨堂討論「春秋戰國時代音樂思想」，作為周代、春秋、戰國時代音樂史教學的總結。討論會前六星期，公佈了發言參考題，計有：

1. 儒家音樂觀。道家音樂觀。墨家音樂觀。（可擇其一，或擇其要者、語錄，足以說明其音樂觀者，闡發之。下同）
2. 孔子、孟子、荀子的音樂觀。
3. 墨子《非樂》。非樂的原由。
4. 老、莊音樂思想的異同。
5. 《樂記》的作者及主要內容。
6. 《樂記·魏文侯篇》古樂、新樂論。我們應如何看待今天的古樂、新樂？
7. 從下列成語、詞語出典，看周代、春秋、戰國時代的音樂：
升堂入室 是可忍孰不可忍
各得其所 繞樑三日 濫竽充數
名不正言不順 三月不知肉味
鄭衛之音 亡國之音
靡靡之音 割雞焉用牛刀
陽春白雪 下里巴人 鍾俞之交
知音 高山流水 思士操 綺蘭操
盡善盡美 大音希聲
至樂無聲 德成而上，蔡成而下
樂與政通 大樂與天地同和
五聲、六律、十二管，旋相為宮也
八音 三分損益律聲、音、樂 大司樂 大武 曾侯乙墓
8. 如何演唱詩經歌（即《風雅十

二詩譜》楊蔭瀏譯譜）、孔廟歌（湖南瀏陽雅樂、清·邱之種傳譜、楊蔭瀏記譜）？請你演繹、表現它（演唱。可用鋼琴伴奏）。

（從以上內容或自選內容，作500—1000字發言提綱，每人發言3—5分鐘，或演唱詩經歌、孔廟歌。）
討論會參加者14人，連同缺席但補交書面發言稿共20份。大多數發言稿寫作尚認真，只是題大，不深不透，不善於選取一個小題目發揮。對於專修音樂技術科的學生來說，寫文章本是苦差。嚴格說，這些發言稿，只能算是讀書筆記、讀書心得，它們大多數還缺少筆者自己的語言。從20篇發言稿，選下列數篇，或全篇或摘要，發表如下。

老、莊音樂思想的異同

黃雅玲（鍵盤系·四年級）

墨子《非樂》之今日觀

陳月華（理論作曲系·四年級）

《樂記》的主要內容

郭麗容（管弦樂系·四年級）

《樂記》的來源（摘要）

周永光（音樂教育系·四年級）

孔子的音樂觀（摘要）

鄧妙萍（音樂教育系·四年級）

《樂記》的主要內容

郭麗容（管弦樂系四年級）

《樂記》是《禮記》其中一篇，其作者和著書時期衆說紛紜，難以確定。一說是公孫尼子所作。但大多數都認為《樂記》不是一人及一時的作品，而是漢初儒者搜集和整理先秦談樂的言論，收輯為一本書。《樂記》中《魏文侯篇》有云：「君子於是語，於是道古，修身及家，平均天下，此古樂之發也。」而修身、齊家、治國、平天下亦是儒家思想的重要內容。《樂記》的主要內容有：

- 一、樂的產生。「樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。……感於物而後動。」（《樂本篇》）說出音樂是由於人受到外界事物的影響，有了喜、怒、哀、樂的情緒變化而產生的。
- 二、樂不可以單獨存立，它要以禮來制衡。《樂論篇》：「樂由天作，禮以地制。過制則亂，過作則暴；明於天地，然後能興禮樂也。」
- 三、音樂用來陶冶性情，提高個人的修養。《樂施篇》：「樂也者，聖人之所樂也；而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。」
- 四、音樂對安定社會有很大的作用。《樂論篇》：「暴民不作，諸侯賓服，兵革不試，五刑不用，百姓無患，天子不怒，如此則樂達矣。」
- 五、音樂是用來治國的。《樂本篇》有云：「是故先王慎所以感之者：故禮以導其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮樂刑政，其極一也，所以同民心而出治道也。」用《樂》來調和人的性情，是一種安定民心的手段。
- 六、音樂要與天地合一。《樂禮篇》：「地氣上齊，天氣下降，陰陽相摩，天地相蕩，鼓之以雷霆，



奮之以風雨，動之以四時，煖之以日月，而百化興焉，如此，則樂者，天地之和也。」說出音樂應與大自然互相吻合變化。《樂化篇》又說：「故樂者，天地之命，中和之紀，人情之所不能免也。」音樂是天地的共性，自然的綱紀。

根據以上各點，《樂記》的理論是：凡人都可以通過音樂來達到「天人合一」的層次。

《樂記》雖然是以「樂」為大前題，但音樂只是一種教化人民的手段，而不是在音樂的藝術性本身，這與近代西方的音樂理論有所不同。《樂情篇》說：「樂者，非謂黃鍾大呂弦歌干揚也，樂之末節也，故童者舞之。」認為音樂上的技巧，表現方式都是次要的。又說：「樂師辨乎聲詩，故北面而弦。宗祝辨乎宗廟之禮，故後尸。商祝辨乎喪禮，故後主人。是故德成而上，藝成而下，行成而先，事成而後。」因為樂師只懂得聲音和詩詞，所以處於最低下的位置；懂得技藝是次要的，德行的修養是主要的。《樂象篇》說：「然後發以聲音而文以琴瑟，動以千戚，飾以羽旄，從以簫管，奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。」說出音樂是用來發展德行，表彰萬物發展的規律。

《樂記》認為只求聽覺和心靈上享受的都是劣等的音樂，好的音樂應有「文以載道」的共同目的。這又與很多人把音樂作為一種興趣有很大分別。《樂本篇》說：「禮樂皆得，謂之有德，德者得也，是故樂之隆，非極音也；……清廟之瑟，朱弦而疏越，一倡而三歎，有遺音者矣。」盛大的音樂並不是為了聽覺上的享受，只求華采的音亦是不夠的。「是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡，而反人道之正也。」禮樂的制定，是要使人回到正道上。《魏文侯篇》認為：「今天新樂

：進俯退俯，姦聲以濫，溺而不止；及優侏儒，獫狁子女，不知父子，樂終，不可以語，不可以道古，此新樂之發也。」因為新樂不能稱道古代的事蹟，是不值一聽的。又說：「鄭音好濫淫志，宋音放辟僞志，衛音趨數煩志，齊音敖辟僞志。此四者，皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。」滿足聲色享受但是損害德行修養的音樂，祭祀時是不用的。

從《樂記》的理論來說，音樂的創作是受到一定的限制。《樂化篇》有說：「故人不耐無樂，樂不耐無形，形而不為道。不耐無亂。先王耻其亂，故制雅頌之聲以道之。使其聲足樂而不流，使其文足論而不息，使其曲直繁瘠廉內節奏，足以感動人之善心而已矣，不使放心邪氣得接焉：是先王立樂之方也。」認為音樂的創作是要合乎雅、頌的美學觀。《魏文侯篇》談論古樂：「今夫古樂：進旅退旅，和正以廣；弦匏笙簧，會守拊鼓，始奏以文，復亂以武，治亂以相，訊疾以雅。」認為好的音樂是有一定的表現方式。

《樂記》的來源

周永光（音樂教育系四年級）

《樂記》，根據台灣《大陸音樂辭典》（康謳主編）的解釋：「樂記：禮記篇名，禮樂記注：『名曰樂記者，以其記樂之義。』包含音樂之起源，先王制樂的原則，及禮樂之間的關係。自樂經亡後，樂記為傳佈先王制樂之唯一根據。筆者認為，要研究中國音樂思想美學、哲學等問題，必須起先對《樂記》內容有一透徹的認識，因為《樂記》對先秦音樂思想作出了全面、有系統地總結，為一豐富、完整的音樂思想體系。」

有關《樂記》作者是誰的問題？現仍未有一致的答案，《樂記》有部分文字與荀子《樂論》、《呂氏春秋》、《易·系辭》基本相同，有認為是荀子之前或其間所寫的；然而，在《漢書·藝文志》中，班固謂漢武帝時訶問獻王列德「採周官及諸子言樂事者以作樂記」，但因提及「與禹不同」（即劉向所校本與王禹獻本不同），後人遂以為存在不同作者的兩種《樂記》。《隋書·音樂志》引談約對梁武帝的《奏答》，以為《樂記》取《公孫尼子》。唐·張守節《史記正義》進而斷定「其樂記者，公孫尼子次選也」，郭沫若氏《公孫尼子與其音樂理論》一書，認為今存樂記取自《公孫尼子》。



各國演藝硬體建設動態

周凡夫

對表演藝術的硬體建設，在過去一年多以來，在世界各地都有不同的發展，歌劇院、音樂廳，有落成啟用、翻修重建、提出計劃等不一而足。

香港在前年底啟用了文化中心，台灣的台北國父紀念館主樑翻修妥當重開，大陸的北京音樂廳關閉了大半年翻修和裝置大型管風琴，亦在秋季亞運會開幕前重新開放，而上海商城劇場亦正式啟用，至於二十年代以來，即成為京劇演出場地的上海天蟾舞台，在香港影業鉅子邵逸夫捐出資金後，亦已決定予以改建為一個綜合性與京劇藝術宮，並改為「逸夫舞台」。

在歐洲、美國、南美洲和亞洲，演藝硬體的修建消息尤多，在此選出部份作一簡介：

威摩堂關閉維修經費二百萬鎊

倫敦的著名音樂廳威摩堂（WIGMORE HALL）今年六月慶祝落成九十周年後，將會關閉十四個月，以便進行大規模的維修改建工程。

整個改建工程將不會對大堂有任何影響，主要還是為音樂愛好者提供更佳的服務，包括在低層增設新的咖啡室及酒吧，有通道和威摩街相通，可全日開放服務；同時會改善方便傷殘人士進出的設施，增建一間新的多用途房間，票房亦會加以擴充為現時之兩倍，舞台上牆壁的歷史性壁畫則會予以翻新。

整個維修改建工程估計需款二百萬鎊（約為二千六百萬港元），威摩堂之藝術總監已在計劃為一九九二年九月重開時，安排精彩的慶典節目。

英兩名城建新音樂廳

英國曼徹斯特市議會計劃於一九九二年，建成一座價值二千萬英鎊（約為二億七千萬港元）的音樂廳，供哈萊管弦樂團之用，經費將來自政府和私人贊助。

和私人贊助。

哈萊管弦樂團較早時已和歐洲國際兄弟有限公司簽訂一項為期三年價值五十萬英鎊的贊助合約，全團處於一片樂觀的氣氛中。新的音樂廳將會充滿想像力，會成為現代化的曼徹斯特的象徵，樂團前景就更令人憧憬了。

至於英國另一個城市伯明翰興建的伯明翰交響樂廳的主要結構則已完成。這個將會成為伯明翰交響樂團之家的新音樂廳，是當地國際會議中心的一部份。此一中心將包括有十一個廳堂，而交響樂廳計劃於兩年內落成啟用。

巴士的歌劇院開幕風波多

已啟用的巴黎巴士的歌劇院，在音響效果上，據說極為完美，聲音反射時間為一點六秒，較古典式建築的巴黎歌劇院的一秒鐘為佳。

歌劇院的烏拉圭裔加拿大建築師亞特表示，歌劇院的建材包括有花崗石、玻璃和木材，花崗石能增加聲音反射時間，玻璃在吸收低音上很有效果，為求歌劇院中每一位觀眾能聽到同樣質素的音樂，舞台的框架、波浪形的天花板、樓座包廂下的圓形設計，都有反射及調節音波的作用。

據說，為求這座昂貴的建築具有完美的音響效果，有關專家曾做了一個二十分之一的歌劇院模型，利用激光來測試從舞台到每一個觀眾席的音響效果，觀眾席上則以迷你的模型觀眾，以耳機接收聲波來判斷音質的好壞。

不過這座建築費用高達三億八千五百萬美元（近三十億港元！）的歌劇院，從籌建開始，到去年公演首齣歌劇，法國作曲家白遼士的歌劇《特洛伊人》（LES TROYANS），都備受經濟、人事、藝術取向等問題困擾。



馬德里修建皇家歌劇院

西班牙歌劇活動再度復興，馬德里堂皇富麗的皇家歌劇院如能按照計劃完成改建工程，馬德里要成為歐洲最高歌劇中心的崇高地位的野心，也有可能實現。

歌劇再度在西班牙掀起熱潮，以當地音樂評論家恩里克·弗朗哥的分析認為是因為杜明高、卡洛斯此等一流歌劇明星的「宣傳及市場效應」所刺激而起，而杜明高則認為，這是他們長期努力爭取的結果，激發起國民去看歌劇的熱情，透過唱片，廣泛宣傳，提高了歌劇演員在羣眾中，特別是青年人中的知名度。

今日，在西班牙馬德里及巴薩隆那這兩大城市的一流歌劇院中，已有越來越多世界級的歌唱家登台，西班牙自己的杜明高，與戰勝白血病復出的何賽·卡里拉斯當然經常出現在西班牙的歌劇舞台上，其他如巴伐諾堤，女中音特蕾莎·伯坎加，美國男低音薩穆爾·雷梅等，還不時會在西班牙各地的地區性藝術節日演出。

歌劇活動的蓬勃，也刺激了西班牙作曲家的歌劇創作。特別是年青一代的作曲家，紛紛寫作新歌劇，恩西納所寫的新歌劇《費加羅》不久前才在馬德里的茲拉劇院公演，另一位作曲家巴達拉所創作的《克里斯托弗·哥倫布》，亦已在巴薩隆那首演。

巴西歌劇院重開

總用了三年時間，用去了八百萬美元才修復的培拉伊甫奎會館及其內著名之提杜魯阿馬遜歌劇院，經已重開，並揭開已停頓了八十三年之歌劇季。

培拉伊甫奎會館位於巴西阿馬遜森林中心地帶的孟羅斯市，一八九六年樹膠業興旺時興建，開幕時孟羅斯市是巴西一個繁盛的都市，其後隨着樹膠業沒落，這座十九世紀的美麗建築物亦被因日久而頹敗。

現時修復之提杜魯阿馬遜歌劇院共有座位六百五十九個，歌劇季揭幕演出了巴西的古典歌劇《阿里雅斯》，和巴西作曲家魏拉羅伯士的芭蕾舞《阿馬遜森林》，但在演出時却出現技術困難，音響系統失靈，要將芭蕾舞重演一次。

經過翻新的歌劇院，頂鋪瓦片，天花重新粉飾，椅子全鋪天鵝絨，色彩繽紛。由於開幕演出祇聘用了該區一名藝員，加以巴西通脹率在過去一年來高達二千七百倍，故揭幕之夜，三百多人在歌劇院外抗議重修費過大，高呼「人民付錢，人民要進入」，另外還有四百多名藝人亦在歌劇院外抗議，其後在場戒備之警察逮捕了三十多名抗議者，而當晚歌劇院內的觀眾，僅有四百多人。

德州建成八千萬美元之交響樂中心

德州達拉斯耗用八千一百五十萬美元建成的摩頓·美德遜交響樂中心（MORTON H. MEYERSON SYMPHONY CENTER）已啓用，並舉行慶典音樂節，由長駐該中心的達拉斯交響樂團在總監馬特（EDUARDO MATA）指揮下舉行了開幕音樂會。

被邀在這座新場館音樂節演出的音樂大師，包括有小提琴家艾勞史頓，大提琴家羅斯卓波維契，和歌唱家柏斯（L. PRICE）。

科隆劇院翻新年費千萬美元

阿根廷首府布宜諾斯艾利斯的演藝之宮科隆劇院（TEATRO COLON），去年開始進行大整修，使音響設備和後台設施現代化，全部竣工後，舞台面貌將煥然一新。

科隆劇院初建於十九世紀末，二十世紀初翻修重建，於一九〇八年重新啟用，演出了威爾第的歌劇《阿依達》，自此即成爲歐、美以外另一歌劇中心。

科隆劇院過去八十多年來，以滿鋪紅色地毯和金色樓梯的金碧輝煌場面而聞名，劇院共有座位二千二百個，還經常可售賣數百張站位門票。劇院每年經費預算爲一千萬美元，來自票房收入的祇佔百分之十五，其餘全部由地方政府提供。

現時科隆劇院除擁有自己的歌劇團，每一劇季演出達二百場的歌劇外，還會交替演出芭蕾舞，舉行音樂會

，不少國際大師級歌唱家、和著名大樂團，如「歌王」巴伐諾堤、美國「紐約愛樂」，都曾在這個南美演藝中心演出過。

東京地球劇院易名渡危機

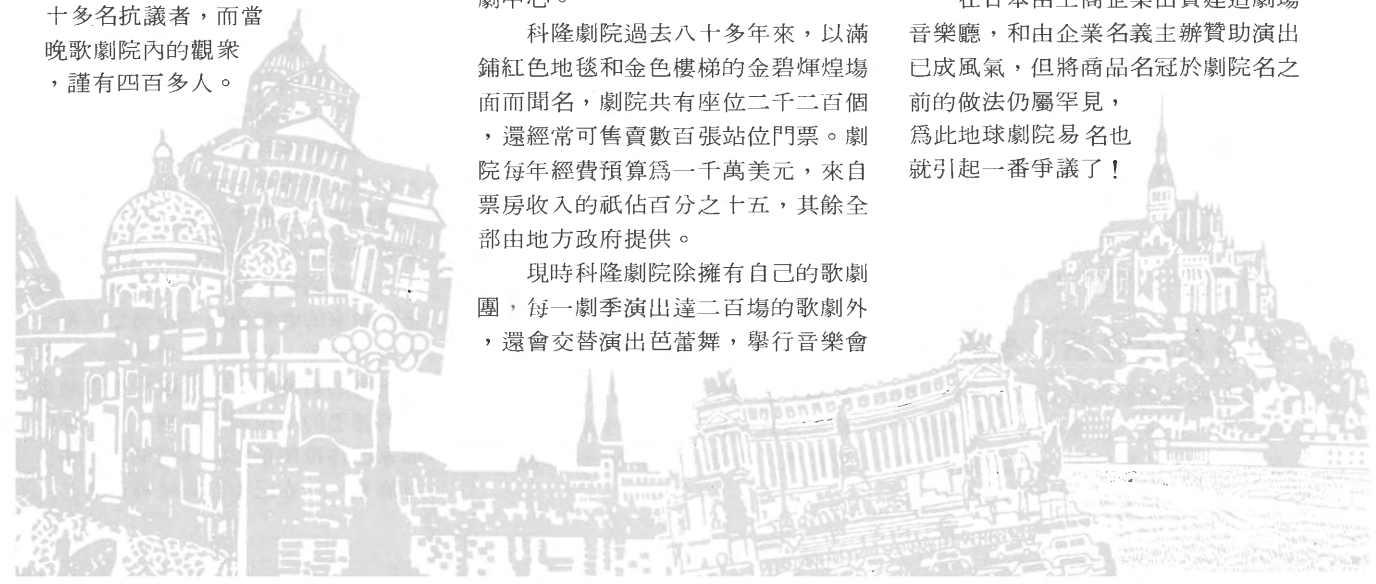
以演出莎士比亞戲劇而聞名的日本東京地球劇院，十一月間正式與松下電器產業公司合作，並將劇院名稱改爲PANASONIC 地球劇院，以解救劇院面臨經費不足倒閉的危機，同時亦得以使演出之票價得以降低。

東京地球劇院於兩年前啓用，大約一半節目由海外劇團擔任，如將票價與演出的標準拉齊，每演一場將要虧損千萬日元，爲此，劇院每年均須尋求各方面之贊助，約爲兩億日元，其中半數以上均由松下公司撥出。

然而，企業贊助雖然活躍，但國家每年贊助僅十萬日元，市政府更全年撥款，爲此劇團和樂團的演出門票仍不斷高漲，但仍難阻赤字上升。

爲此，松下公司提出新的合作計劃，採用低價出售門票政策，以求薄利多銷，但却要將劇院的名字加用其名下公司的商品名稱。

在日本由工商企業出資建造劇場音樂廳，和由企業名義主辦贊助演出已成風氣，但將商品名冠於劇院名之前的做法仍屬罕見，爲此地球劇院易名也就引起一番爭議了！



貝多芬的第七交響曲與《戰爭交響曲》

陳兆勳

(CD介紹)



飛利浦唱片公司近期除了有計劃地陸續推出莫扎特音樂全集，共 180 張 CD 之外，其他精彩製作亦不斷在市面上出現。這次，我特別推薦一張 CD。此碟仔收錄了貝多芬的 A 大調第七交響曲及“威靈頓的勝利（又名戰爭交響曲）”。由現今馳名於世的聖馬田樂團在名指揮家馬連拿領導下擔任演奏。

貝多芬的第七交響樂是一首歌頌生命的壯麗詩篇，是一曲勝利的凱歌。其充滿強烈動感的節奏與無比剛健的旋律結構，總是給人以振奮與希望，使人們有勇氣去不斷與命運搏鬥。貝多芬的音樂之偉大，就是因為作曲家本身具有可貴的不屈不撓精神。貝多芬在維也納創作此曲時已四十二歲，這時他的耳朵已全聾，在健康及精神上都受到極大的打擊。再加上拿破崙兩次侵入奧國，整個社會正處於極

度混亂之中，而就在這種惡劣的環境及殘酷的現實面前，貝多芬以大無畏的精神，譜寫出一首永垂不朽的生命頌歌。

如何對待人生，如何對待現實與前途，這同樣是生活在動蕩的二十世紀的人們所面對的問題。我想，貝多芬的精神或多或少會給人們一定的支持和啓示的。

以上所談，應該不算離題。因為偉大的音樂作品，對人生總是有着不可估量的積極意義的。

聖馬田樂團是由一支規模不大的室樂團發展成為世界著名的管弦樂團。在這一張 CD 中充分顯示了樂團的高度技巧與豐富的音樂表現力。

第七交響曲演奏時間約四十分鐘。演奏效果甚緊湊，全曲各樂章的速度處理屬古典傳統化，即快板不太快，慢板不太慢。貝多芬的交響曲配器基本上以木管組與弦樂組為主，銅管

樂只用到法國號與小號。這首曲子所用的兩支法國號與兩支小號，經常用作中聲區的和聲補充。我覺得指揮在處理這種和聲配置時，音量的人工平衡要求得甚細緻，因此發聲柔和而有光澤度。木管在各樂器的獨奏樂段中具平穩的穿透力，而在和聲結構的樂段中，音色柔和，絕對不影響主要旋律線條。弦樂組發揮了主力作用，全奏時聲層雄渾有力，分奏時不同聲區的樂器層次分明，特別在複調樂段、主旋律與副旋律的配合上，音量與音色的對比是非常清晰的。當然，這跟錄音的技術處理有關係，因此也可聽得出演奏與錄音的配合也是不錯的。

CD 中的第二首樂曲是“威靈頓的勝利”，這是貝多芬根據 1813 年六月二十一日，威靈頓在維多利亞會戰中打敗拿破崙的法軍這一戰役，於同年十月完成此一創作。並於十二月八日，在維也納大學禮堂舉行的傷殘士兵救濟慈善演奏會中初演，獲得極大的成功。由於這是用交響音樂來表現戰爭場面的，作者在樂隊編制上擴大使用到四支法國號、四支小號、三支長號，並加上軍號，打擊樂組也增加了大軍鼓、三角鐵、大鈸。根據作者的指示，演奏人員應按演出場所的大小決定，愈多愈好，並在舞台的左右安排代表英軍與法軍的大鼓及軍號。貝多芬的這一曲戰爭音樂對後來的李斯特和柴可夫斯基在創作同類題材的音樂上，都有很大的影響。

這張 CD 在錄製這一樂曲中，加上了非常逼真的戰場實地效果，如戰前士兵、軍車、軍馬的調動情形，馬叫聲及狗叫聲的戰場環境描繪，直到開戰時的砲聲、兩軍衝鋒陷陣的吶喊聲。令欣賞者真有置身於戰事過程中的實際感覺。當然，這並未影響貝多芬音樂作品的表現，反而覺得有助於音樂氣氛的刻劃。

這張 CD 錄音效果非常好，樂迷們千萬不要錯過。

我所喜愛的詩歌

基拿尼亞

「親愛的主，人類的父，恕我愚昧頑梗，重新賜我正真心靈，事奉殷勤，生活聖潔，更深頌讚崇敬。」

從前在加利利海濱，恩主呼召漁人，我願立志仿效門徒，充滿信心，毫不猶豫，立刻跟從救主。

求主賜下寧靜甘露，解我愁煩困苦，消除心靈一切重負，讓主作王，一生順服，得享甜美安舒。

每當慾念如火焚燒，求主平息散消，逃避私欲，攻克己身，在狂風烈火地震中，聽主寧靜微聲。」

相信，很多基督徒在行走天路歷程中，所遇到的苦難和神的恩典，總會有些令你和我刻骨銘心的。以下是其中一段經歷。

九〇年仲夏，當時有一位弟兄給我一份有關音樂與神學課程的簡章，從那時起我便開始求問神的旨意，雖然，我心知進入音專學習是神的帶領，但是，我不肯定是否要進神學院。爲了這個緣故，我便參加由建道神學院所舉辦的聖樂營，希望在這個營當中尋找答案，經過一連六日的學習之後，神並沒有正面呼召我，不過，祂卻提醒了我，作爲一位音樂事奉者，不要單單注重音樂上的演譯，而忽略了屬靈上的教導，把所唱的和所奏的，變得只有音響之美，而無內容之道，因此失了以音樂與神相交的功用。

以下，一首詩歌「聽主微聲」，是在此營中所聽到的，這首歌的歌詞內容很廣，有讚美，立志，安慰，懇求等等。而每一段歌詞的內容都能一一鑽進我的內心深處，當配合旋律時，更有另一種拉動心絃的力量，使我得着很大的安慰，盼望這首詩歌能助你消解愁煩，立志從主。

聽主微聲

Dear Lord and Father of Mankind

原由四福音書編自多本聖詩集，1964
John G. Whitner, 1897-1892

REPTON (86, 886)
UNISON

1. 親 愛 的 主，人 類 的 父，恕 我 愚 昧 頑 梗， 山
2. 從 前 在 加 利 利 海 濱， 恩 主 呼 召 漁 人， 我 願 志 仿 效 門 徒， 我
3. 求 主 賜 下 寧 靜 甘 露， 解 我 愁 煩 苦 苦， 消 除 心 靈 一 切 重 負， 讓 主 作 王，
4. 每 當 慾 念 如 火 焚 燒， 求 主 平 息 散 消， 逃 避 私 欲， 攻 克 己 身， 在 狂 風 烈 火 震 中， 聽 主 寧 靜 微 聲。」

1. Dear Lord and Fa-ther of man-kind, For-give our fool-ish ways; Re-
2. In sim-ple trust like theirs who heard, Be-side the Syr-len sea; The
3. Drop Thy still dews of „qui-et-ness, Till all our striv-ings cease; Take
4. Breathe thro' the heats of our de-sire Thy cool-ness and Thy balm; Let

新 賜 我 正 直 心 靈 事 舉 殷 勤 生 活 聖 潔 史
願 立 志 仿 效 門 徒 充 滿 信 心 一 生 服 侍 得 救
除 心 靈 一 切 重 負 在 狂 風 烈 火 震 中 聽 主 寧 靜 微 聲。」

clothe us in our right-ful mind; In pur-ar lives Thy serv-ice find; In
gre-cious call-ing of the Lord, Let us, like them, with out a word Rise
from our souls the strain and stress, And let our or-dered lives con-fess The
sense be dumb, let flesh re-tire; Speak thro' the earth-quake, wind, and fire, O

深 刻 讚 美 崇 敬。
立 得 享 甜 美 安 舒。
聽 主 寧 靜 微 聲。

in deep-er rev-erence, praise,
Rise up and fol-low Thee,
The O beau-ty of Thy peace, calm!

deep-er rev-erence, praise,
Thee,
of Thy peace, calm!

—本校董事會—

• 註冊董事 •

周文軒 (主席)
 梁知行
 費明儀
 陳玉書
 吳天安
 黃道生
 黃飛然
 胡德禕

• 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：胡德禕

教務長：馮翰高

顧問：韋瀚章

共同科教師：胡德禕

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

黃瓊璠

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

馬碧雪

王學智

李學齡

王玉蘭

符任之

呂國璋

劉慧

蔡冰冰

蘇明村

胡德禕

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

專業組：學習聲樂四年以上者

公開組：學習聲樂不足四年者

獎金：（專業組）：冠軍7500元 公開組冠軍5000元

亞軍5000元 亞軍3500元

季軍3000元 季軍2000元

評判：林聲翕、費明儀、江樺、程雄南、林祥園、曾葉發、胡德禧

比賽曲目：

1. 思鄉（初賽指定曲）

黃自

7. 獨坐敬亭山

Gualdi

2. 山中（決賽指定曲）

陳田鶴

8. 上山

趙元任

3. 問

蕭友梅

9. 醜奴兒

李抱枕

4. 飄零的落花

劉雪庵

10. 歲月悠悠

江定仙

5. 遺忘

黃友棣

11. 拉繮行

應尚能

6. 放一朵花在你
窗前 黃國棟

12. 踏莎行

林聲翕

初賽日期：一九九一年五月十九日太空館演講廳

決賽日期：一九九一年六月二十二日大會堂音樂廳

報名日期：一九九一年一月二日至四月十五日

報名表格可向香港音樂專科學校：

九龍長沙灣道137-143號五樓Tel：3806016

大埔道18號三字樓Tel：7881127

各通利琴行

香港華聲琴行。

