

# 樂友

MUSIC COMPANION 62



Rossini.

# 本校董事會

( 註冊董事 )      ( 名譽董事 )

周文軒 ( 主席 )	李子文	法律顧問：
梁知行	安子介	黃乾亨
費明儀	黃乾亨	
陳玉書		會計師：
吳天安		張彬彬
黃道生		
胡德禧		

# 本校教職員

校 監：吳天安

校 長：胡德禧

教務長：葉純之

顧 問：韋瀚章      黃麗松      黃友棣

校務委員：吳天安、胡德禧、葉純之、鄭小芬、伍少雄、何鴻傑、  
王玉蘭、李學齡、吳美珍

行政助理：吳美珍

共同科教師：胡德禧	陳偉強	黃育義	周少石	李學齡
葉純之	陳兆勳	李德君	王玉蘭	吳潔靜
陳子愉	楊以添			

作曲系教師：葉純之	周少石	黃育義	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	馬碧雪	胡德禧
黃瑛璠	陳靜齋	洪 昶	陳煜雲	M. Falcone
徐增毓	黃慧華			

管弦樂系教師：朱傑雄      譚 全      王學智      褚耀武

# 樂友

1992年5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**

韋翰章·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	中國聲樂藝術的回顧與展望	葉純之	1
二	聲樂研討會後之隨想	郁慶五	3
三	譜出中華民族的豪情	周凡夫	7
四	古書論樂	黃友棣	8
五	傳奇作曲家羅西尼	周文珊	12
六	淺談羅西尼	王玉蘭	13
七	交響組曲舍赫拉查達	司徒敏青	14
八	甚麼是古典音樂	李德君	15
九	楊秀娟老師訪問記	武夫曼	16
十	我喜愛的詩歌	區月美	17
十一	作曲家是甚麼人	五言	18
十二	德國國際巴赫學會簡介	周永泰	19
十三	史的記樂書	黃友棣	20

# 《中國聲樂藝術的發展方向》研討會

葉純之

月前，在本港由香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會聯合舉辦了《中國聲樂藝術的發展方向》研討會，出席者除本港的音樂家外，專門邀請了國內的聲樂界前輩如周小燕，鄒毓秀，沈湘參加（本來還請了郭淑珍，張權和喬建中，可惜，前二人因病，喬因事都未能出席）。另外，台灣的名家如許常惠、申學庸、趙琴及劉塞雲也應邀參加，聲勢相當大。會上一共發表了十四篇論文，內容涉及中國聲樂歷史的演變，發聲方法，技巧，風格，以及對中國藝術歌典的具體研究等等課題。內地、台灣和香港的聲樂家，作曲家和理論家們紛紛熱烈發言，氣氛活躍，開得極為成功。會議的策劃者費明儀女士（亞洲研究中心的榮譽院士）表示，將來還要爭取繼續舉辦。

為什麼音樂家對中國聲樂的發展前途有這麼大的興趣呢？這是有其歷史原因的。

中國自古以來，就擅長以歌唱的手段來抒發感情。幾千年來，不論在聲樂品種或是歌唱技巧或風格方面，都有積累下來的寶貴遺產。若不計算少數民族、就漢族言，傳統聲樂至少可粗分為民歌，戲曲，說唱三大類，每一類內部又可細分為許多許多不同的小類別，各有各的特點、各有各的長處，而又相互有一定的聯繫。仔細研究，可以成為極專門的學問。這是大約在十九世紀末左右的情況。

近百年來，自從西方音樂引入中國以來，就有很大改變。衆所周知，「學堂樂歌」的興起，逐步產生了中國最早的一批藝術歌曲。與此同時，西洋的發聲法也同步引入，例如，最早去國外學習西洋唱法的周淑安就在上海教聲樂，與一批來自國外的外籍聲樂家傳播了西洋唱法。在這種形勢下，中國聲樂逐漸劃分為兩種範疇，以歌唱西洋歌樂與中國藝術歌曲為主的西洋流派，以及始終保持中國傳統

唱法的民族流派，前者基本上是由音樂院校培養出來的，而後者則是中國各地的民間藝人，戲曲演員和民間歌手等，雙方各不干擾，但也沒有很多的藝術交流。這種情況一直延續了很長時期。在抗日戰爭爆發前，未有太大改變。

抗日戰爭爆發後，羣衆歌曲隨時局的發展而大為盛行，抗日歌曲對團結中國人民，鼓舞人心方面起了極為有益的作用，西洋唱法得到了較多的普及。但在約同期左右，在一些大城市也出現了在今天被稱為流行歌曲的時代曲，這些歌曲大抵是用本嗓唱出的，當時被一些人批評為「黃色歌曲」，在一般市民中有一定市場。

在解放戰爭期間，由於出現了兩個不同的地區，情況有些差異。在「國統區」，音樂院校仍繼續教授西洋唱法，培養了不少人才，演唱以藝術歌曲為主。在「解放區」，則除了歌曲外，還出現了新歌劇，在唱法上是民間唱法為主的，西洋唱法由於條件的限制，似乎未有很大的普及。

到1949年，在大陸成立了中華人民共和國，國民黨去了台灣，聲樂的發展就有所不同了。

在大陸，從戰爭年代進入了和平建設的年代，音樂開始迅速發展，首先，歌曲創作得到繁榮，出現了一批新的歌曲，既有羣衆歌曲，又有大合唱，歌劇也有不少佳作。在音樂院校內，聲樂教學也有了發展。

但這時存在着一個相當嚴重的分歧，在1949年底，中國音樂家協會與中央音樂學院合辦了音樂問題通信部，提出了一個「新中國唱法提綱」要求有關各方討論。結果，1950年春，文化部藝術局與中國音協在北京召開了聲樂座談會，不少音樂團體也進行了議論，出現了被稱為「洋唱法」與「

土唱法」之爭的現象。爭論的中心簡單言之是，中國的新唱法究竟應該建立在西洋傳統唱法上，還是建立在中國民間唱法上。這個爭論一直延長到1957年，沒有一致的結論。

當時，支持「土唱法」的人大抵是來自老解放區的音樂界人士，包括歌唱演員、作曲家以及作家。他們認為，中國聲樂的發展，必須具有民族特色，在發聲方法上就應包括地方民歌唱法、說唱以及戲曲的唱法，在這基礎上逐步形成中國的特點。他們對於學習西洋唱法的人的指責是，用洋嗓子唱中文歌，吐字不清楚、老百姓聽不懂也不歡迎。

贊成洋唱法的主要是各音樂院校的教師和學生，再加上曾學習西洋唱法的聲樂家等。他們認為，西洋唱法，尤其是意大利美聲唱法，發聲科學化，已為全世界所接受，發展中國聲樂無疑應以此為基礎。反過來，他們認為土唱法不科學，發聲不美，演唱不能持久等等。

在討論中，自不免有些人說得過份，例如土唱法說洋唱法是捏着嗓子唱，男的像牛叫。而洋唱法說土唱法是捏着嗓子唱，直着嗓子喊等。更嚴重的是上升到政治領域，洋唱法被批評為「資產階級觀點」與「崇洋媚外」，並且對演唱外國聲樂曲，包括歌劇在內，都加以指責。



「土洋之爭」對於中國聲樂發展有一定的影響，但這是一個初期的情況。隨着時間的演變，在探索聲樂藝術的過程中，雙方各有改變。五十年代中期起，各地音樂院校紛紛開設了有關民族聲樂的課程，如京戲，昆曲，梆子，大鼓，評彈，各地民歌等，又建立了民族聲樂班，後來還曾有設立過系的做法。這樣，洋唱法的聲樂家逐步研究了民族民間唱法，通過實踐，慢慢找到了唱好中國作品的道路。而土唱法的專家也開始學習洋唱法，並將其原理結合到自己的發聲中，形成取長補短的良好效果。這也包括一些戲曲演員在內。這個相互學習的情況現在仍在繼續進行中。

「土洋之爭」雖然經過幾十年來已有緩和，中國聲樂發展的問題並未完全解決。這是由於聲樂除了發聲法外，還有許多要考慮的。例如、咬字、行腔、和演唱風格等問題。此外，更有中國歌曲的創作問題。

## 二

聲樂要發展，除了演唱現成的以外，很重要的是創作歌曲和歌劇。沒有新作品就談不上發展。在這方面，困難就大得多。

新中國的歌曲創作，尤其是藝術歌曲創作，一直是由受過西洋作曲訓練的作曲家所寫的，其最盛期是本世紀上半葉，建國以後，在國內文藝政策的影響下，抒發個人情緒很易被認為帶有「小資產階級情調」，因而，藝術歌曲較少有人寫作，用舊體詩詞的主要是為毛澤東詩詞譜曲，其他獨唱或合唱歌曲，內容大抵以歌頌祖國，歌頌新人新事作為重點，也有一些以歌唱各民族為主要的作品。但基本上，歌曲的創作，往往服從於政治要求，歌曲題材不夠多樣，品種也有限，特別是抒情歌曲，發展不算理想。迄今為止，還有待加強。

在歌劇方面，也曾出現不少波折。在中國歌劇中，起帶頭作用的是《白毛女》，它是在秧歌劇的基礎上成長起來的，結合了話劇以及戲曲的特點，又配合了當時的政治需要，成為一時的傑作，今天仍具有重要的歷史意義。五十年代以後，有作曲家意圖更多的借鑒西洋歌劇的方法來發展中國歌劇。對此，產生了不同的意見。1957年初，中國戲劇家協會與音樂家協會聯合召開了新歌劇討論會，對歌劇如何繼承中國古典傳統和如何向外國優秀歌劇學習的問題展開論爭，未有結果。到今天，歌劇仍是處於摸索階段，有些好作品，但前途如何，也待觀察，只能說已有個良好的開端。

上面所述有關雖是大陸的情況，但在台灣和香港，聲樂發展方面所遇到的問題，如歌曲的如何演唱，創作如何繁榮，也是有待解決。或許，三個地方還有同樣的問題，就是如何對待流行歌曲，流行歌曲自有其存在的原因，但如何發展嚴肅音樂却是需要認真考慮的。

## 三

如排除其他不論，若單就音樂與漢語關係的角度看，問題的確也有其

特殊性在，漢語的音調具有四聲，某些地區如粵語竟有九聲之多。當音調的變化起伏與旋律相結合時，又存在咬字的問題。漢語的元音、輔音的組成與結合又有其自己的特點。這對於作曲和演唱都帶來一些困難。作曲家譜中國歌曲的時候，關鍵在於不產生倒字的前提下，寫出美好的旋律，聲樂家則要在唱清楚歌詞的基礎上，使旋律動聽並富於感情，還要表現出樂曲以及自己的演唱風格。就聲樂家來說，其中是大有可供研究的天地的，既有技術問題，更有藝術修養的問題。特別是以西洋美聲唱法為基礎的人，會面臨一個如何與中國語言特點相結合的課題。從今日來看，不少聲樂家已經取得了豐富的經驗和成果，但要形成一個比較完美的科學體系，似乎才走了幾大步，還需要繼續做更進一步的探求。

於是，這次召開的《中國聲樂藝術的發展方向》研討會是有其歷史意義的。這種專題研究，在中國還是首次，雖然時間不長，但涉及的方面已經很多，不少問題還取得了比較接近或一致的看法，對進一步發展聲樂是有益的。相信在不久的將來，人們會看到它的影響在中國聲樂界得到反饋，並起着推動聲樂發展的作用。



# 聲樂研討會後之隨想

郁慶五

以香港為橋樑，海峽兩岸三地的聲樂家濟濟一堂，探討中國聲樂藝術的發展方向。

會開兩天，我得到消息已晚，是董華強先生告訴才知有此盛會。事前未作安排，不去又恐失禮，聽了一個下午的發言，讀了一些發言稿。總的來說是回顧過去，各談心得經歷，並展望將來。這不禁勾起了我四十年前往事的回憶，引發今日一言難盡的感慨。環顧當年同行老友，頭上的烏雲黑髮，已被歲月流水沖洗得灰白，但激情抱負仍不減當年。

許多話題仍然圍繞着唱法的「土洋之爭」，可見這場爭論影響之深遠。從積極的方面去看，爭論是有益的，促進中國聲樂事業的發展，至少使意大利美聲唱法和民族語言相結合而有所成果。

發動這場爭論的肇始者是少數幾位來自老解放區的名歌手，表面上看是學術問題中的唱法，強調民族化，實質是以誰為主，爭名譽地位與霸權，從一開始就帶有盲目的政治性。幸而當時文藝界的領導人能持公正態度，把這場爭論引導到正確流向。

回想那時的場面，却也覺得有趣和幼雅，互相揪對方的辮子。土的說：「你們吐字不清，咀裡含了顆橄欖，咬着個餃子……」。洋的說：「你們唱法不科學，尖聲喊叫，不能持久……」。吵來吵去，吵遍神州大地，內容無非「辮子」那兩句，而當時的水平誰也不能證明自己的正確性。什麼叫民族化？大家都感覺到有此必要，却又誰也說不清楚。在有五十六個民族的國度裡，民族化是否漢族化？是漢族的某個地區化？還是長袍馬褂化？

本來，聲樂這門外來藝術知之者甚寡，一爭倒反而爭出一點名氣來。它和山西梆子的唱法是不相同的，不宜扯在一起談長論短，各有各的優點和局限性，各有各的審美標準和擁護

者。也就在爭論最熱鬧的一九五一年，「土」的主帥和「洋」的部份戰將都匯聚到中國青年文工團到歐洲去長期演出，團長周巍峙等要求「洋」的老師去指導一下「土」的，這就氣得有人雙腳跳，死也不肯就教。這或許就是領導的一種表態吧？其後相安無事，同在一個小組開會言笑，互相注意彌補着自己的不足。

爭論是有趣的，「土」的主帥甚至說出怪論：「我們就是要把嗓子唱出血來，血嗓子才好呢！」而幫腔者附和道：「對對對，這是杜鵑啼血呀！」不等「洋嗓子」揪辮子，却被「土」的自己陣營的同志一頓申斥，責之謂胡說和不科學。

是否「洋嗓子」的陣營是團結一致鐵板一塊呢？不！有些學了半輩子聲樂而未入門者，不去總結自己的「失敗是成功之母」，却反過來痛恨「洋嗓子」。有位改行搞音樂評論的人，他激動地流着眼淚喊道：「洋嗓子，該死該死誰死……」（如查看五一年春夏音樂刊物之爭論發言，定有此君此語。）他恐怕是為混飯吃而掙扎吧！何不去入黨做官呢？

若說洋唱法在舞台上不如土唱法受歡迎，在一定的歷史時期一定場合可以這麼說。但到五十年代中期便不能這麼說了，只要翻一下劇院的票房記錄便可見一斑。這要謝謝各方面的鞭策，諸如對吐字的要求，以及演員從呆板和永遠的「恭禧發財」中解放出來。

土洋之爭，說到底是雅俗之爭，歌唱上的雅俗之爭在西洋也存在過。比如對待唱民歌，往往不為某些學院派的自命不凡者所取，認為是俗而不雅的。可是時間的推移和社會的演變，意大利民歌和斯特勞斯的圓舞曲早已進入高尚的廟堂，昇華為雅俗熔於一爐的精品。土洋之爭的時候，凡西洋音樂和歌曲及其歌唱方法，幾乎都算作西洋資產階級的東西，把聲樂醜

化為「發瘡疾打擺子發抖」。把兩種根本不同的唱法硬扯在一起吵個不休，是牛頭不對馬咀地不智。

或許有些聲樂家對京劇有誤會，誤會在於時間之差。因為江青曾以現代京劇作為政治資本而為害文藝，於是被扯到土洋之爭中去。應該明確指出，土洋之爭洋唱法的對手絕對不是京劇，而是山西梆子某人及自以為代表民族化的直聲唱法。京劇在中國的文藝界，總的來說是屬於陽春白雪和雅的一方，土洋之爭時基本上站在客觀的立場而未捲入。京劇的說白和歌唱語言不是國語或普通話，而是中州韻，也面臨語言不被聽懂的問題。既存在着某些名角吐字不清，又存在着即使把唱詞寫給人讀也看不大懂的現象。梅蘭芳先生說：「我覺得西洋唱法也很好聽的。」京韻大鼓名家良小樓女士說：「我看你們洋唱法是科學的。」至於如何好聽和科學，沒有必要加以解釋，也是誰也難以說得清楚的。

唱法的土洋之爭，在文化藝術中的一個小天地裡發生了。其偉大的意義在於揭示了中國全面的土洋之爭，在政治、軍事、經濟、體育等各領域都有土洋之爭。人們嘲笑着洋的一切，也譏諷土的可笑，到處是「土法上馬」和「中外並舉」。人們也稱頌着土洋結合的勝利，首先是毛澤東把馬克思列寧主義和中國具體情況相結合，用農村包圍城市的戰略，最後取得奪取政權的勝利。才使我們有條件在一起搞唱法的土洋之爭，並導致唱法的土洋結合。

土洋之爭所導致的土洋結合，造就了不少優秀歌手。他（她）們在西洋聲樂家面前，未必被承認為美聲唱法，而在廣大中國觀眾看來確是「洋嗓子」無誤，比少數不太願意唱中國歌的歌唱家受歡迎得多。正如毛澤東所言，「非驢非馬，是頭驢子也不壞」。品種的純不純是次要的，能符合

人民的需要才是主要的，這是決定聲樂能否在華人社會生根立足發展的重要因素。而且，發聲法一旦和民族語言相結合，很可能形成其本民族或國家的獨特風格，不可能仍是一成不變的老模樣。如德奧聲樂學派就不同於意大利美聲學派，儘管地域相近而語言不同是其區別之所在。反而西班牙語系却和意大利接近，西班牙的歌唱家比任何外國人更擅於唱意大利歌曲。俄羅斯的歌唱家形成了俄羅斯聲樂學派，更何況我們遠在東方之邊，漢語又如此複雜，國語或普通話尚不普通，能有今日之成績，已經是十分慶幸的事了。總而言之，社會上一切事物，在一定條件和環境下，是不斷變化和發展的，新事物就這麼誕生，新的中國聲樂學派或者就這麼已經誕生，甚至可以獨立行走了。

聲樂家的含義和歌唱家的含義，在概念上是略有不同的。歌唱家必須在舞台上打天下，如果連在台上也站不穩，那是歌唱而不成家的，所以歌唱家大都出身於表演團體。歌唱家側重於舞台表演，不一定負擔教學任務。聲樂家就有點不同，比較側重於聲樂教學，其工作重心不在舞台而是音樂學府的聲樂系。聲樂家多數曾是歌唱家，但教學是培訓唱歌人材，是如何使學生唱得更好，而不是如何使自己唱得更好。真正的聲樂家的榮譽與樂趣，是建立在學生成就的基礎之上的，而其學生的成就恰恰就在舞台上。所以，聲樂家的學問及其研究的課題，其範圍大於歌唱家的只為自己，而歌唱家為完整自己的表演才能，却又豐富並擴大了聲樂世界，彼此是相輔相成的。

土洋之爭之後的文藝界，把凡是張口而唱的統稱為聲樂。這是中國特有的藝術副產品，於是出現了諸如「京劇的聲樂部份」之類模糊的說法，已經成為對各地方戲及梆子唱法的時髦稱呼。殊不知聲樂是一項專門藝術

，但願不要發展成為山西聲樂（梆子）、河北聲樂（梆子）、京聲樂（劇）、越聲樂（劇）……，更不希望將來弄成「意大利美聲法源於炎黃子孫」。

香港和海峽兩岸聲樂家的盛會，意謂着中國的聲樂事業發展到一個階段。過去的過去了，牢騷也發過了，是是非非成績和難題依然不少。一種是盲目的樂觀，說將來唱得比意大利的還要好。青勝於藍果然可喜，但這話似乎詞不達意，不妨說是用意大利美聲方法，結合中國語言，創造出適合於中國人的好唱法。另一種茫然不知所云的情緒，也未嘗是沒有的。

惋惜和埋怨，惋惜不少國際比賽的金獎和冠軍人材之學非所用並流失，於是埋怨起社會制度來，這主要是指海峽兩岸。但是，掏中國式社會主義的腰包，去滿足自己為藝術而藝術的愛好，何怨之有？誠然，中國的一切之主要責任在大陸，他們是多數派嘛！在發展聲樂藝術方面也可這樣看，聲樂的確和社會制度及經濟發展有關。五十年代中期，大陸經濟有過一度穩定上升的局面，文藝及聲樂也相隨而欣欣向榮。及至反右及大躍進而倒退，內閣運動頻仍，每次都從文藝界開始而受重創，聲樂事業也就停頓。不能說大陸的經濟一點沒有發展，只是嚴重落後於世界已經高速發展的步伐，又被人口成倍增長而平均掉了，還是個相對的窮國，要指望她花錢培養人去爭金獎冠軍而外流？去爭社會主義優越性的面子？難矣乎哉！能維持就不錯了。反之，資本主義高度發達的香港和台灣，當局政府又拿過幾個錢來發展聲樂事業呢？比社會主義還不如！

大陸近年的確培養出一些歌唱人材，這不能不說是老一代聲樂教育家辛勤努力的成果，突出的是周小燕、沈湘、高芝蘭、郭淑珍等。加上人民共和國成立後的時代機遇，五十年代與蘇聯及東歐諸國的文化交流，民

族化的要求，以及數以千計的歌唱大軍的共同奮鬥，才有此不小的規模。中國聲樂的金字塔的底基不小，也一樣有尖端。在國際比賽中佔有優勢，究其原因聲樂學生的選拔基礎好，我們可以百萬挑一，別人就無此條件。挑選出基礎好的學生，就是成功的一半，上大學不用繳學費而有生活津貼，師資也很優秀，越到後來經驗越豐富，再不學出點名堂來真也對不起黨和上帝了。

我們有外語上的先天不足，唱些歌劇選曲及藝術歌曲還可以，若是演成套歌劇便很困難，由此難於在比賽得獎後和外國歌劇經理簽合同而很苦悶。但是，得獎後還是願意留在外國找機會奮鬥，回來也無多大出路，這也是時代的現實。不過請不要回頭來罵老娘，你走了不打緊，留下來的還得學習和發展呢！老實講，中國人唱外國歌是難些，但外國人唱中國歌更難。同樣水平的歌唱家，唱外國歌中國人要多花五倍的努力。反過來他們唱中國歌，即使花二十倍的功夫也還是不行的，但他們為什麼要唱中國歌呢！而我們中國歌唱者是一定要唱好中國歌的，否則怎能立足生存呢？除非你是有錢的業餘玩票發燒友。

## 鳴謝

是期樂友出版，承蒙下列人士熱心贊助，謹此致謝。

凌金園300元  
周永泰1000元



不知三地聲樂家有否展望未來是什麼？比如中國聲樂學派的形成與否。我依然認為形成聲樂學派的標幟是大歌劇的上演及其水準，水準是指創作和演出，也是指成熟與否而言。這個認識在幾十年前就被啟蒙期的作曲家所知曉，便按照自己的能力而寫各自的歌劇，但至今仍未見到理想的歌劇而存在許多歌劇，可見誕生成長之不易。

聲樂家理想的歌劇是什麼呢？大概是歐洲的大歌劇吧！它沒有一句說白，甚至朗誦幾句也是偶然的事。大歌劇是獨唱、重唱、合唱、交響樂、芭蕾舞等的綜合藝術。其它連說帶唱的最多稱之謂輕歌劇或喜歌劇。好，就依此來談談我的看法。

我曾有幸在五十年代初，去蘇聯和東歐各國演出觀摩多年，先後看過近百次大歌劇（由於工作關係，大都趕不上看第一場第一幕）。但是，像這些經典性的歌劇，凡見諸於莫斯科大劇院的俄羅斯歌劇，有哪一部是十月革命成功之後的作品？都是帝俄時代的詩人與作曲家的合作產物！格林卡、莫索斯基、李姆斯基、柯薩科夫、柴可夫斯基等都寫過十幾二十部大歌劇，而成功的作品又有幾何？能有五份之一留之後世而長演不息者便夠偉大的了。如今蘇聯已成歷史，在七十年代社會主義時期內，培養出很多表演人材，把俄羅斯的古典大歌劇演得比沙皇時代好得多，却沒有沙皇時代的歌劇創作之繁榮。難道像蕭斯塔科維奇等社會主義作曲家的作曲技能不如前輩？或者只有興趣於交響樂及一百二十個小號的龐大陣容？非也！但不管怎麼說，歷史就是如此，即使將來蘇聯復活，這七十年的歷史是永遠地擺在那裡的了。

或者有人想當然地說，這又是社會制度問題。是社會制度嗎？好！以意、德、法等國大歌劇發祥地來看吧，本二十世紀又有任何新的大歌劇作

品誕生？和蘇聯又有何差別？就是自由世界之首的美國又如何？還不是在上演前世紀的歐洲歌劇！但他們演得很好，吸收了世界各地的優秀演員，炒歌劇的冷飯，也吸引了五洲愛好歌劇的觀眾。

看來，外國的作曲家不太願寫大歌劇，即使花了很多功夫去寫也未必成功，又寫不出多少錢來。倒不如去為電影配樂或其它簡單的流行音樂，既有錢可賺也不算很難，只要放得下架子就行。那末中國的作曲家和詩人們又怎樣呢？我認為他們炒「豆芽菜」的本領不比前輩和上世紀的人差，而且具有中國文人要名要面子甚於要錢的傳統，却有可能去幹寫歌劇的「傻事」，除非時代真的變為向「錢」看。

中華民族是個奇異的民族，自豪於不照搬洋人的一套。雖不再強調「土洋結合」，却在走中國式的社會主義的路。看來歌劇也要走自己的路，可以按照歐洲大歌劇的基本模式充以中國內容，已經有人在那兒默默努力耕耘幾十年了，只是難以產生好戲而已。這恐怕也要積累經驗吧，一鳴驚人往往在大喊了十年之後。

《白毛女》一度是深受廣大人民一聽為快的好戲，如今社會漸漸變了，《白毛女》也很少上演了。它曾在五一年在蘇聯和東歐上演時有過形式上的爭論。他們不認為《白毛女》是歌劇，甚至連輕歌或喜歌劇也算不上，最多是話劇加唱。這無異對「土嗓子」的主將潑了一盆冷水，而上海的一羣「洋嗓子」認為形式的爭論是不必要的，這就符合了領導的看法，《白毛女》就是《白毛女》嘛。

《白毛女》之後的中國歌劇作品不少，如《小二黑結婚》《劉胡蘭》《草原之歌》《紅珊瑚》《洪湖赤衛隊》及《江姐》等，大都是歌頌革命英雄事蹟的，直到文革為止。1964年全國現代京劇匯演，江青看中了幾齣戲，直接掌握並給以好條件予以提高，這就是所謂革命樣板戲。並作為她的政治資本而在文革中大鬧天宮起來。江青人品極其惡劣，但那幾部戲却不失為好戲。有人恨江青而恨京戲，這是沒有必要的，因為這些戲根本不是她的作品。江青曾嫌京胡刺耳而用交響樂來代替，這在京劇界行不大通，却不失為一個值得攷慮的苗頭。這





是不是就是中國大歌劇的未來模式。因為除京劇音樂和唱腔之外，其它就和西洋大歌劇差不多了。

那幾部樣板戲壓制了舞台十年，使有些人恨之入骨。但如果再演它，却又會連場滿座，真是油炸臭豆腐別有滋味哩！可是只能演其片斷，不可再唱「美李匪幫」和「國民黨反動派」，否則不合乎中美友好和再次國共合作的潮流了。藝術和政治扯在一起總會短命，應引以為戒。

京劇的傳統應保持，其如何發展不是我們外行討論的課題。但可以談談看法，即現代的劇場對他們來說似

乎太大了一點。當年演樣板戲的時候，由於唱法音量偏小，用麥克風來彌補不足。佈景裡暗藏了不少麥克風，如一棵小樹的斷杈，桌下、牢房和蘆蕩。否則原來老生「雲遮月」的清雅唱法很難傳中場以後，淨角也無金少山再世，靠抽鴉片提神亮音算什麼？只有旦角較為明亮，近似西洋男聲的發聲法，近聽好而遠聽有點散。

路總是人走出來的，經驗要靠人去慢慢積累。近年來屈文中君的《西廂記》已和上海歌劇團合作演過了。黃輔棠君的《西施》即將在瀋陽上演，可能還有《西遊記》之類「西」字

頭歌劇正在創作中，我衷心祝願其成功。但中國人的胃口已被中國戲的精彩撐大了，若不注意戲的份量，則難以適應華人的習慣胃口。而劇本及唱詞的寫作，也要注意對作曲家而言的音樂性，對歌唱家而言的可唱性。中國的詞應是唱詞，但它早已成爲純文學，多少脫離了音樂性與可唱性。歌劇的創作很難，好在中國勇士多，不計名利者大有人在。有志者事竟成，但願男低音也有成段唱腔可撿拾，我於願已足。

# FINALE<sup>®</sup>

IT'S THE ROLLS ROYCE  
OF NOTATION SOFTWARE.



BUT WE STILL TAKE  
EDSELS IN TRADE.

## WE TAKE TRADES.<sup>™</sup>



GET UP TO **\$1200 CASH**  
FOR YOUR OLD NOTATION SOFTWARE!  
Ask Us for Details.



CODA MUSIC  
SOFTWARE

Hauptman Company Computer Music & Systems  
G.P. - 14 Namlong Street, Yau-motai, Kowloon, Hong Kong Tel. 782 4864 Fax. 779 5320

# 譜出中華民族的豪情

## 屈文中的作品與創作觀簡記

周凡夫

二月廿五日在台北猝然病逝的香港作曲家屈文中，已於三月廿一日在台北學殯，並進行火化，本港一羣音樂界朋友則會於四月廿六日晚上七時，在太空館舉行一場屈文中追思音樂會，演出屈文中生前所寫的聲樂曲及器樂曲作品，以作悼念。

屈文中於今年九月廿七日才滿五十歲，可說英年早逝。他生前曾表示，他的創作大致可分為四個階段，音樂學院之前，音樂學院期間，音樂學院畢業後，和一九七五年移居香港後。前兩階段是學習嘗試，運用表現技巧的時期，畢業後是「消化期」，來港後是技術與風格均趨成熟的「收穫期」。

屈文中於一九六〇年考入北京中央音樂學院作曲系之前的少年時期作品，有年僅八歲時所寫的兒童歌曲《早早起》，十歲開始跟從兒童音樂作曲家謝白倩學作曲及樂理後，直至高中畢業期間所寫的一組民歌主題鋼琴曲，兩部名為《東海龍女》，《友誼》的歌劇，和《海燕》，《中學生圓舞曲》等數十首歌曲，這些仍未成熟的作品，使屈文中自少便培養出創作的慾望，思考力和組織力，也很早便堅定了他獻身音樂創作的意志。

屈文中在音樂學院期間，於江定仙，蕭淑嫻，杜鳴心，黃曉和及陳培勳的指導下，則寫作了鋼琴作品前奏曲、浪漫曲，《湖南民歌》賦格曲，D大調變奏曲，小提琴曲《行板》，《旋律》，藝術歌曲《媽媽我要上學校》，《姑娘誇說家鄉好》，和一些管弦樂小品。

一九六六年畢業後，屈文中被安排到鐵路文工團擔任音樂創作工作，雖碰上文革的浩劫，也發表過一些聲樂，舞蹈音樂，歌劇及大合唱的作品；不過，這段期間最大的收穫還是有機會去到中國各個地方去，收集民間音樂，使他嗅到了濃烈的鄉土氣息，接觸到豐富多姿的民族樂曲，從而植下了他日後提倡現代民族樂派的思想根苗。

屈文中前三期的作品手稿，來港

時均未隨身攜帶，亦未有將之編號整理，他來港後不久完成的廣東音樂管弦樂曲三首，則編為作品第十六號。七六年八月發表的合唱曲《李白詩組歌》四首，則編為第十七號。

事實上，屈文中「收穫期」的作品主要還是在管弦樂曲及合唱曲兩方面，管弦樂作品除廣東音樂管弦樂曲三首（七六年）外，還有交響詩《十面埋伏》，《啊！塔吉克》隨想曲（後易名為《帕米爾隨想曲》），《帝女花幻想序曲》，《為甚麼》交響幻想曲，《民族喜樂》，《蘭花吟》幻想曲，和《節慶交響素描》，至於蘊釀了有七、八年之久的大提琴協奏曲，在逝世時祇完成前兩個樂章，就成為未完成的絕筆之作。

大型合唱作品主要有四部：《李白詩組歌》四首，《春天組歌》，《家鄉的歌》，和《黃山，奇美的山》。此外還寫有鋼琴獨奏曲民族小品四十首，和一些藝術歌曲，至於八五年和九〇年先後在台灣發表的兩齣民族歌劇《西廂記》和《天山雲雀》，則可以說是屈文中將管弦樂與聲樂結合的結晶。

屈文中成熟時期的作品，都在香港和台灣完成，八三年後的作品則多在台灣發表，這些作品雖然都是在一般生活壓力下開始的，但嚴肅的音樂創作在港台兩地都欠缺商業價值，作曲家極難以他的作品換取生活費用；屈文中在從事作曲，鋼琴，樂理的教學工作之餘仍有如此豐富的作品，如非有強烈的創作慾望和才華，是不可能出現的。

屈文中的作品，已出版的有《聲樂作品專集》和《屈文中藝術（歌曲選）》，管弦樂作品則似乎未見有出版過，但可幸的是他的管弦樂曲，差不多全都灌成唱片了。而且，屈文中的作品，除了不時在香港，中國，台灣演出外，至今更已先後在英，法，美，澳洲，新加坡，日本，意大利等國家演出過。

如果從屈文中七五年來港定居後計算，屈文中的創作成熟期歷時十六

、七年，在這期間，通過不斷的創作，他開始逐漸找到了自己的創作方向和根據，他經常希望能夠走出一條中國現代的民族樂派之路，生前他便經常和筆者討論這條路的走法，並曾經提出了他在音樂創作上的四點觀點，可簡言如下：

（一）音樂創作首先要植根於民族音樂的土壤。他認為中國的民族音樂，有着「最強壯的傳統」（西班牙作曲家法雅之語），創作如離開傳統，將失去民族音樂的根基，也就會失去其生命力。

（二）音樂創作必須要吸收各個樂派的長處，如蜜蜂廣採百花，釀成蜜糖一樣。

（三）音樂創作不能沒有知音者，因為無論音樂思潮怎樣新穎，創作手法怎樣豐富，作曲技術怎樣先進，都應該盡可能讓更多的人聽懂。

（四）現代音樂創作要有真正的新意，不能離開現代的寫作技巧，和「現代」人的情感。

在屈文中八十年代以來的作品中，他這幾點創作原則可說越來越明確，不少新的作曲技巧和手法，陸續在他的作品中出現，但更多的是運用了自己民族的傳統音樂素材，所以不僅中國民族色彩濃厚，同時還顧及了現代聽衆的了解，吸收能力，也就是說，如何採用現代的技術，吸收不同樂派的長處，在不脫離民族傳統的根基上，去表達現代人的情感，正是他作品中近年來致力的一個方向。

屈文中的合唱詩篇《黃山，奇美的山》，為他帶來台灣金鼎獎的榮譽，被認為是能「譜出中國人的愛情」的作品，其實屈文中的管弦樂曲，同樣譜出了中華民族的豪情，他的《十面埋伏》，《帝女花幻想序曲》，《帕米爾隨想曲》，《民族喜樂》，《節慶交響素描》的錄音，都成為暢銷一時的產品，但取得金唱片的《十面埋伏》，在經濟收益上祇為作曲家帶來四千塊港元，在香港要創作嚴肅音樂這條路並不好走！

# 古書論樂

黃友棣

禮樂的精神就是秩序與和諧。人類生活必須與大自然的節奏協調，秩序與和諧，就是生命的整體。儒家看清楚此一關鍵，故將禮樂相輔，用為教育基礎；這是卓越之見。

宋儒程頤（伊川先生）說得最簡明，「禮只是一個序，樂只是一個和；天下無一物無禮樂。且置兩隻椅子，攙不正便是無序，無序便是乖，乖便不和」。

宋儒朱熹說得最清楚，「樂有節奏，學它底急也不得，慢也不得，久之，都換了他一副情性」。

禮是從外入於內的秩序，樂是從內發於外的和諧；因此，音樂能用最快捷的途徑，直訴於心靈，影響行為，改造德性。禮樂相輔，就如鳥之兩翼，合作飛翔。

樂記，樂論，樂書，都是專論禮樂精神的典籍，其中有珍貴的雋語，也有錯誤的傳聞；我們必須詳加分析，以作實施樂教的南針。今分別論之如下：

## （一）對禮樂的卓見

### (1) 至樂無聲

樂者，非謂黃鐘、大呂、弦、歌、干、揚也；樂之末節也。（樂記第五段第三節）

這說明奏唱舞蹈，只是音樂的外形；真正的音樂，不在聲音的豐盛而在內心的和諧。由此再加伸展，便達到了「無聲之樂」的境界。

禮記第二十九卷，孔子閒居，子夏問及禮樂之原。孔子答他要「致五至而行三無」。

「五至」是：

志之所至，詩亦至焉。詩之所至，禮亦至焉。

禮之所至，樂亦至焉。樂之所至，哀亦至焉。

「三無」是：

無聲之樂，無體之禮，無服之喪。

這是重視內心的德性修養而輕視外在的物質表現。孔子曾經說過，「禮云，禮云，玉帛云乎哉！樂云，樂云，鐘鼓云乎哉！」（論語，陽貨第十七）；又說，「言而履之，禮也；行而樂之，樂也」。（禮記，二十八卷，仲尼燕居）。正如莊子所說，「至文無字，至樂無聲」，這是卓越見解；但過份側重內心修養，輕視了音樂的實踐工作，就容易流為空談。倘若生活中的音樂，變為水中月，鏡中花；則使人人陷入迷惘境界，這不是教育工作者所樂見的事。

我們重視禮樂之本，（內心的真誠），同時也重視禮樂之末，（儀容與聲音）。宋儒司馬光（涑水先生）說得好，「禮樂有本末，中和者，本也；容聲者，末也。禮非威儀之謂也；然無威儀，則禮不可得而行矣。樂非聲音之謂也；然無聲音，則樂不可得而見矣。譬諸山，取其一土一石謂之山則不可；然土石皆去，山於何在哉？」（資治通鑑，樂論）。這段話說得極為明確。無聲之樂是教育目標，卻不是教育的過程。要達到無聲之樂的境界，必須使用有聲之樂為工具。有聲之樂，是絕對不能拋棄的橋樑。試看發射太空船的火箭，太空船尚未抵達太空軌道時，絕對不能把它拋棄。每個人，時時刻刻都需要有聲之樂為助；故有聲之樂，時時都有用處。明白了此，就不致陷入空談的陷阱去。

### (2) 樂觀其深

大樂與天地同和，大禮與天地同節。（樂記第二段第四節）

樂的和諧，禮的秩序，實在與大自然相配合。大自然是在一個偉大的節奏中運行，人類面對着這個節奏，實在是失之者死，得之者生。正如在海上航行，能使身體適應海濤起伏的節奏，則必然感到輕鬆愉快；若與海濤節奏相抵觸，就會導致暈浪，體力不支了。

儒家思想是以人性為本，順應自然，修德向善。能徹底認識大自然的節奏，也就能夠了解禮樂的本原；所以說，懂得音樂就接近於禮了。（知樂則幾於禮矣——樂記第一段第四節）。由此就可以明白，從音樂表現就可深入地觀察到社會情況。（樂觀其深矣——樂記第三段第一節）。

### (3) 樂具真誠

德者，性之端也；樂者，德之華也。唯樂不可以為偽。（樂記第四段第一節）

教育工作者著重於人人修德，使有之於內，然後表之於外。音樂是直訴心靈的藝術，是心與心互相交通的捷徑。音樂並非從理智去使人服從命令，絕對遵守；而是從感情去使人徹底領悟，自願信服。因為內心必須真誠，所以不能虛偽。憑音樂之力，可以感動人心，影響它，改善它；故西諺有云：一首樂曲之演奏，勝過千言萬語的文章。

### (4) 大樂必易

大樂必易，大禮必簡。（樂記第二段第三節）

最好的樂曲，淺近易懂；最好的禮法，簡單易行。這就說明禮樂是用來實踐而非徒事空談。既然是人人都要用來實踐於生活之中，則必須是簡易的，普及的，而不是專為少數人設立的。

也有人擔心，普及大眾的音樂，可能是內容粗劣，價值很低。這樣的見解，實在是大大的錯誤見解。大眾對於專門技術也許不高明，但對於音樂的內容是真誠還是虛偽，卻具有敏銳的辨別力。事實上，那些技術複雜的音樂作品，其內容並不能勝過簡樸的民歌；倘若剝去那些炫人耳目的技巧，可能立刻變為淺薄的材料。盛服濃妝的美女，其美麗程度，常比不上樸素的村姑。清代藝人袁枚論詩云：「求其精深是一半工夫，求其平淡又是一半工夫。非精深不能超超獨先，

非平淡不能人人領解」。此言具有至理。

昔日俄國文豪托爾斯泰（一八二八至一九一〇年）特別重視大眾化的藝術；他斥責那些內容虛偽的矯揉製作。他在其所著的「藝術論」中說，「好的藝術作品是大眾所明白的，如果我們不明白它，只因爲我們不必去明白它。少數人所喜愛的藝術，決不是真正的藝術。」

我們該知警惕，切勿製作衆人不能了解的音樂以自豪。反之，我們該從民間學習那些看似簡單，實則艱深的歌謠；將它們整理，研究，煉其精華，棄其渣滓，然後還給大眾，啓發他們，與他們一起進步。倘若大眾沒有進步，則藝術也無法進步；一切理論，皆是空談而已。

### (5)樂爲心聲

審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。（樂記第一段第四節）

聽賞音樂，並非只聽其外表的樂音，而是聽那蘊藏於樂音裏面的思想。不是徒然用耳朵去聆聽，而是用內心去領悟。我們要訓練的，就是這種具備智慧的「心耳」。

用「心耳」去聽音樂，可以聽到崇高的精神呼召，可以聽到發自心靈的語言，聽者整個心靈得以沐浴於聖潔的光輝中，於是精神隨着音樂不斷發展，不斷擴大，不斷高揚，達到無極的境界。欣賞音樂之所以能改善品德，其理在此。

從音樂裏可以聽到民間生活的實況，但被解釋爲聽什麼樂器就想到什麼官員，（樂記第六段第四節），或用陰陽五行來解說音樂，就離題太遠了。

### (6)美善相樂

形而不爲道，則不能無亂。（樂記第九段第一節。樂論第一段）

樂行而志清，禮修而行成，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆

寧；美善相樂。（樂論第九段）

從生理學解釋，抑制情緒，使神經系統受到壓迫，就很容易損害身心健康。我國古訓，常教人要收斂感情；「塞翁失馬」的故事，便是教人要做到悲喜不形於色。這實在違背了心理衛生的原則。我們不必強迫人人做到悲喜不形於色的地步，而要教人把悲喜之情，作適度的發表；悲哀時表露悲哀而不至於頹喪，喜悅時表露喜悅而不至於放縱。這纔符合健康教育的宗旨，也就是樂記所說「形而不爲道則不能無亂」。

荀子提及「美善相樂」的結論，實爲卓見；因爲美與善原是合一的。我國在宋代刻本，便是作「美善相樂」。在元代刻本，則作「莫善於樂」。清代著名國學家王念孫說：元刻本以上文說及移風易俗，又以孝經說及移風易俗，莫善於樂；故認爲荀子所說，是「莫善於樂」。其實，根據上文所說，樂行志清，禮修行成，是以天下皆移風易俗而美善相樂。下文倘再說「莫善於樂」，則不成文理了。就文字結構言之，當依照宋刻本「美善相樂」爲是。

清代另一位國學家王先謙，也認爲王念孫的見解很對；所以「美善相樂」是正確的。

## (二)該矯正的錯誤

### (1)偏向文靜的雅樂

樂記第九段第二節，（樂論第二段），所說的聽樂活動，說及在宗廟，在鄉裏，在家庭，同聽音樂，都能建立起和睦感情。偏重於靜態的「同聽」較多，提及動態的「同唱」，「同舞」較少。孔子說武王之樂「盡美矣，未盡善也」；因爲武王是以武功而得天下。歷代學者說樂，都根據儒家思想，「樂以教和」，偏重修養德性，很少談及「樂以教戰」。因爲輕視武功，便較少說及集體精神之訓練。

音樂不獨可使人安靜下去，同時也能使人活動起來。荀子說「征誅揖讓，其義一也」，我們運用音樂，實在不應只偏向文靜的一面。從此我們該曉得均衡地使用音樂教材，不獨要教人愛國愛民，同心同德；也要教人衛國衛民，奮起應戰。雅頌之聲，只是音樂中的一部分；還該補充之以雄偉的，戰鬥的，輕快的，柔和的，按時地情況而使用不同的材料，恰如選擇食品與藥物一樣。

### (2)據歷史演變說樂

從左傳「季札觀周樂」開始，學者說樂，總是根據歷史之演變；用理智去解說音樂而不是用心靈去領悟音樂。在樂記裏，就有三個明顯的例：子夏向魏文侯解說雅樂。孔子向宓牟賈解說大武。師乙向子貢解說歌樂。

實在並非解說音樂本身的內容而是借音樂解說歷史。

由音樂就連帶說到舞蹈，說舞蹈也循着這條路線。舞蹈分爲文、武兩種，通俗稱之爲細舞、粗舞。文舞執翟（雉羽），籥（笛），表示「謙恭揖讓，以著其仁，以昭其德」。武舞執干（盾），戚（斧），表示「發揚蹈厲，以示其勇，以表其功」。樂與舞總是携手進行，故說樂與說舞都必然解說歷史演變；如此，就不再是欣賞音樂了。因爲音樂只是舞劇的侍從，沒有獨立發展機會，也就無法進步了。

### (3)按詞句批評民歌

「季札觀周樂」批評鄭風太過煩瑣，可能使其國先亡。這句評語，只是根據少部分的歌詞內容來說樂。鄭風裏有很多纏綿的戀歌，也有不少敦厚的好詩，實在不應因其有戀歌而評它爲亡國之音。鄭國後來是被韓國所滅，在戰國之中，並非最先被滅亡的一個國，更不是因爲它有戀歌而亡國。

左傳所說，「煩手淫聲，愒理心耳，乃忘和平，謂之鄭聲」。所謂「

煩手」，是指較複雜的奏法；所謂「淫聲」，是「聲過於文」，即是歌詞字數不多，而音調很華麗。「淫」字的原意是「太多」，並非「淫邪」。孔子不喜歡聲過於文的華麗音樂，所以把鄭聲與壞人並列。

子夏對魏文侯解說各國的樂曲，說鄭樂太華麗，宋樂太柔美，衛樂太躁急，齊樂太強烈；實在說得太過籠統。每個地方的樂曲，並非只有一種表情，不應如此武斷。子夏說這些樂曲，只是不用於祭祀之中；用於生活之內，也不見得是罪大惡極。

因為孔子說過「鄭聲淫」，後來的衛道之士就羣起斥責鄭國所有的詩歌，使詩經裏的鄭風，也遭厄運。宋儒朱熹毫不留情地指出詩經裏共有二十四首淫詩，鄭風則佔了十五首。這些被指為淫詩的，其實只是民間的戀歌而已。例如王風的「采葛」第一句云「彼采葛兮，一日不見如三月兮」，這樣純粹的思念愛人，怎能說它是淫詩？但朱熹卻一口咬定它是「淫奔之詩」，真是大煞風景了！

學者評樂，常是將歌詞咬文嚼字，卻不是聽賞其樂曲。季札評周樂，就是這樣，只是根據歌詞，以史說樂，以理說樂，卻不去聆賞樂曲本身；遂使各地民歌，蒙受了莫大的冤屈。

民歌原是民族音樂的泉源。民歌之中，蘊藏著我們祖先的靈魂，充滿了我們祖先的血與淚。要建立起真正的民族音樂，必須從蒐集民歌做起；禮失而求諸野，樂失亦應求諸野。音樂不應脫離大眾。我們不可忘記聖人明訓，「天視自我民視，天聽自我民聽」。倘若大眾不能進步，整個藝術文化亦必不能進步的。

#### (4)用陰陽五行說樂

司馬遷在其樂書的「跋」中，最後的一段說：

「夫上古明王舉樂者，非以娛心自樂，快意恣欲，將欲為治也。正教者，皆始於音，音正而行正。故音樂

者，所以動盪血脈，通流精神而和正心也」。——這段話，乃是概括樂記所言，並無錯誤之處。但隨後的一段話，便把五音與五臟，五倫，五事，五物，配合起來，組成一套怪論，這樣寫：

故宮動脾而和正聖，商動肺而和正義，角動肝而和正仁，徵動心而和正體，羽動腎而和正智；故樂所以輔正心而外異貴賤也。上以事宗廟，下以變化黎庶也。琴長八尺一寸，正度也。絃大者為宮而居中央，君也。商張右傍，其餘大小相次，不失其序，則君臣之位正矣。故聞宮音，使人溫舒而廣大；聞商音，使人方正而好義；聞角音，使人惻隱而愛人；聞徵音，使人樂善而好施；聞羽音，使人整齊而好禮。夫禮由外入，樂自內出。故君子不可須臾離禮，須臾離禮則暴慢之行窮外；不可須臾離樂，須臾離樂則姦邪之行窮內。故樂者，君子之所以養義也。

這樣解說音樂，就逐漸變為空談，離開實際的音樂漸遠，離開音樂的基本也更遠了。到了漢末，班固在「漢書」裏這樣寫：

商，章也，物成熟，可章度也。角，觸也，物觸地而出戴芒角也。宮，中也，居中央，暢四方，唱始施生，如四聲綱也。徵，祉也，物盛大而繁祉也。羽，宇也，物聚藏，宇覆之也。

這樣的解說五音，只是文字遊戲，根本與音樂無關了。

漢代諸位儒者，雜論經、傳，奏之於白虎閣；故其書名「白虎通」。其中解說音樂的文字，都加入陰陽五行的材料。劉歆作鐘律書，便把五音與五行，五倫，五性，五味，五色，五事，五位，組織成為有系統的胡說；今錄其一段為例：

宮，土行也，君象也，其性信，其味甘，其色黃，其事思，其位戊己，其數八十一。其聲重以舒，猶夫牛

之鳴卵而主合也。

這樣的胡說，並非出自一人之手，而是歷經數百年，逐漸組合起來的。這就把音樂材料變為占卜之術了。在律書裏，又把律管長短與節令連起來，造成那荒謬的「候氣之說」；如此又經數百年，經過唐、宋朝代，使學者們都奉為真理，實成流毒了！

從古書上看，春秋、戰國以前，「陰陽」兩字，在詩、書、易，以及各冊經中，都是指宇宙間的兩種相對的力，與剛柔，動靜等相同，並不含有神秘意味。「五行」兩字，最初見於「洪範」，都是指物質的五類區別，也並無何等術數的意味。用陰陽五行造成邪說以惑世人者，實起於燕、齊、的方士；傳播開來的文人學者，就是鄒衍，董仲舒，劉向等人。司馬遷曾經師事董仲舒，所以樂書就免不了受其影響。劉歆是劉向的少子，也直接傳播這種怪論。

在秦漢之間，學術頹廢之際，鄒衍提倡陰陽之說；在當時，乃是時髦的學說。後來，漢武帝慕神仙，重方士，喜歡講求長生之術，文人學者便以此迎合其嗜好，專使用陰陽五行來解說經書。把五聲（宮、商、角、徵、羽），五行（金、木、水、火、土），五方（東、西、南、北、中），五味（酸、苦、鹹、辛、甘），五祀（井、灶、行、戶、中霤），（註，行是道路之神，中霤是土神），五色（青、赤、黃、白、黑），五性（圓、方、直、明、潤），五畜（馬、牛、羊、犬、豕），五穀（黍、稗、稻、麥、菽），五蟲（毛、介、鱗、羽、裸），五臟（心、肝、肺、脾、腎），五帝（太皞、炎帝、黃帝、少昊、顓頊），註，這五帝與大戴禮記所列的五帝不同），五神（句芒、即是木神，祝融、即是火神，后土、即是土神，蓐收、即是金神，玄冥、即是水神），四季是春、夏、秋、冬，不夠五數，所以另加一項是「分旺四季

」，以湊夠五的數目。

司馬談作「六家要旨」，將陰陽家與儒、道、墨、名、法、並列。後來班固在「藝文志序」裏，把陰陽家列為第三位，其地位僅次於儒、道、二家，可見其勢力之大。（請參看樂苑春回的專題論文）。

這些胡說，被視為正論，使後來學者受害不淺。唐代詩人杜甫的詩「冬日」就引用箏管飛灰為節令象徵，認為這是真理。宋代文人歐陽修的「秋聲賦」云：「夫秋，刑官也，於時為陰；又兵象也，於行為金。……故其在樂也，商聲主西方之音，夷則為七月之律。商，傷也，物既老而悲傷；夷，戮也，物過盛而當殺。」這些文句，雖然整齊精巧；但全是使用胡說為資料。經過了唐、宋之後，直至明代，乃有學者直斥其非；到了清，乾隆（公元一七一一至一七九九年），乃正式宣佈其為邪說，這已是在胡說猖狂的二千年後了！

### (5) 以占卜鬼神說樂

尚書，臯陶謨所載帝舜的話，「予欲聞六律五聲八音，在治忽，以出納五言」，是說，想從音樂聲中，察知治亂情況，以五聲作為出納五種官員的號令，聽其是否合理，是否混亂；這已經傾向於用音樂為占卜工具了。

太公六韜，是托辭三代的偽書，解說五音，全部都用了占卜的方法：

武王問太公曰：律音之聲，可以知三軍之消息，勝負之決乎？太公曰：微妙之音，皆有外候。敵人驚動則聽之，聞枹鼓之音者，角也；見火光者，徵也；聞金鐵戈矛之音者，商也；聞人嘯呼之音者，羽也；寂寞無聞者，宮也；此五音者，聲色之符也。

司馬遷在律書（史記二十五卷）便這樣寫：望敵知吉凶，聞聲效勝負，百王不易之道也。武王伐紂，吹律聽聲。——這些話，都是根據前人所說，以訛傳訛而來。

因為樂記內提及桑間、濮上之樂是亡國之音，司馬遷就引用一段鬼神故事以說明華麗的音樂便是能使國亡的音樂，胡亂演奏它，必招來災殃。——本來，作者是懷著一片好意來勸世人向善；但用到鬼神故事為題材，

就失去學術價值了。

### (6) 使音樂流為空談

樂記第十段，師乙對子貢所說的話：「歌者，上如抗，下如墜，曲如折，止如槁木；居中矩，句中鉤，彙彙乎，端如貫珠」。——這些描述，實在說得很空洞。

「清明象天，廣大象地」，這些句語被解釋為「清明，言人聲也；廣大，言鐘鼓也」。又有解說云，「清明，言樂之聲也；廣大，言樂之體也」。這些不着實際的解法，使人聽了，也不知究竟；所以等於無聊的空談。論語記述孔子的話：「樂，其可知也：始作，翕如也；從之，純如也，皦如也，繹如也，以成」。（八佾第三）這裏只是描繪音樂盛大，和諧，明朗，連續不斷。說得過於抽象，令人無法把握其內容；也是不實際的空談。

古書記載荊軻登程赴秦，唱易水之歌的情況是：「始為商音，士皆流涕，繼為羽聲，士皆裂眦。」明代樂家劉濂就斥之為胡說：「此世儒講文義而不識聲音，曲為異說以附會者也。蓋以商者，傷也，故流涕；羽者，清而激也，故裂眦。果土之哀與怒，由於商，由於羽，則變而為宮，為角，為徵，將嬉笑乎？和平乎？將復流涕裂眦也？」（樂經元義）——這樣的斥責，實為痛快之事。

關於歌唱方面，又有「喉、牙、舌、齒、唇配五音」的理論。這是宋代文人所提出，認為「五音之出，皆本於喉。宮者，元聲之所出也。喉會於牙為商，喉會於舌為角，喉會於齒為徵，喉會於唇為羽；未有一字出而周流於五音者也」。明代樂家朱載堉就駁斥它：「喉、牙、舌、齒、唇，雖取象宮、商、角、徵、羽，實與樂調非一途也。蓋人之五音有定而樂之五音無定。殊不思歌者，一字中，五音具焉，隨調宛轉，變動不居；豈可以平、上、去、入、牙、齒、舌、喉、唇拘之哉！」（律呂精義外編）。這些言論，可以提醒一般文人學者：若非根據實踐的經驗，不應妄談音樂。

## (三) 該從實踐做起

我國古代聖賢，把音樂的哲理說得很精闢。可惜研求音樂理論的學者們，卻拋開了實際的音樂創作與欣賞；終於變成眼高手低，徒以空談為能事。而從事唱奏工作的藝人們，則專心磨練技術，不屑哲理上的探求；結果變成只知奏唱而欠理想的技工。理論與實踐，不能合一發展，就造成了許多無聊的爭執；這實在是違背了音樂生活化與生活音樂化的原則。

我們讀完樂記，樂論，樂書之後，該能正確地認識下列四項結論：

① 靜動並重——個人品德與集體精神，同樣重要；不可只重其一。純正的音樂與娛樂的音樂，並行不悖；不可只取其一而棄其二。教育工作者，必須恰當地運用不同性質的音樂在不同場合之中，不可偏於一端。

② 鼓舞創作——藝術生活之中，沒有創作便沒有生命。創作不應遠離大眾，所以雅樂與俗樂，必須携手；唯有雅俗合一，乃能建立起真正的民族音樂。

③ 教育聽眾——音樂是用以充實生活的藝術，所以必須普及。聽眾是要加以教導的。倘若聽眾不能進步，音樂文化也必不能進步。詩、歌、樂、舞、結合起來，具有豐富的教育效能，我們該研求更完美的組合方法，繼續發揚。

④ 掃除空談——「無聲之樂」的境界很高，但這是音樂教育的目標而非其過程。要達到「無聲之樂」的目標，我們必須使用人人皆能接受的「有聲之樂」為工具。以往的錯誤，就是談論太多，實踐太少；從此應該猛醒！清朝乾隆編撰「律呂正義」，評樂記云：「雖有精義，無所附麗以宣之，譬如高語勝天而下學之功未踐；則所謂高以下基，神由形著者，何所憑耶？」——這段話是說：雖有精深的理論，卻沒有具體的作品將它表現出來，就好比眼高手低的人信口開河而已。沒有基礎，憑什麼去建築起高樓呢？沒有形貌，憑什麼去表現出神韻呢？——此言有理，值得三思！

# 傳奇作曲家羅西尼

周文珊



我們常常在一些表現興奮暢快的場合中，聽到羅西尼的音樂，他的音樂自然而流暢，與莫扎特的神來之筆，有異曲同功之妙，他是一七九二年，二月，廿九日生於意大利中部城市泊薩洛（Pesaro），今年正好是他二百周年的冥誕，不過今年不是潤月。

羅西尼生於富裕家庭，而且雙親都是樂人；父親在小歌劇院中任小號手，母親則是歌唱家，所以他有著遺傳的音樂細胞，從小就顯示出音樂才華，在他進入波隆尼（Bologna）音樂院前，已經會玩多種樂器，如小提琴，古鍵琴等，並有美妙歌喉，常作公開演唱，年方十二他的首齣歌劇已作職業性的演出，一八一〇年在波隆尼演出，名為「交換婚姻」（La Cambiale di Matrimonio），接下來每年都有新歌劇上演，有時一年不止一部，最成功的是一八一三年完成的康克迪（Tancredi），「亞爾吉利的意大利女郎」，（L'Italiana in Algeri），「英女皇依麗莎伯」（Elisabette Regina d'Inghilterra），擔任此劇首演的女高音Isabella Colbran後來成為他的夫人，他們二人經常合作舉行演唱會。

以上幾部歌劇使他聲名大噪，不僅在意大利，亦在歐洲其他各國，使得他的財富滾滾而來，他是少數在生之年，能夠享受工作成果的一位作曲家。

早期以寫喜歌劇（Opera Buffa）為主，一八一二年他撰寫了首齣正歌劇（Opera Seria）「琪樂在巴比隆尼亞」（Ciro in Babilonia）是一個失敗之作，因此他較少染指於寫正歌劇，當他在意大利南方拉坡里居停之時，受聖卡羅歌劇院的委約，寫了幾部膾炙人口的喜歌劇：一八一六年的西維里亞理髮師（Il Barbiere di Siviglia），一八一七年的灰姑娘（La Cenerentola），一八二三年完成的西米拉米黛（Semiramide）這是一部最長，而最富挑戰性的作品，羅西尼對於次女高音特有偏愛，他的作品有好幾部都以此種女高音為主角，不過他又另寫了花腔女高音演唱的譜，可以說一部歌劇有兩個版本，他的歌劇是美聲時代的傑作，雖然表演者可以盡量表演他們的技巧，尤其唱華彩樂段時，完全脫離樂譜，自己炫耀一番，這種陋習亦是令十八世紀和十九世紀初的意大利歌劇走下坡原因之一，羅西尼規定了華彩樂段，不許歌唱家放肆而破壞了整個劇的戲劇效果，所以後來的華彩樂段，都有譜可查，意大利的李可迪（Ricordi）出版公司，就有不同聲部，在不同歌劇中所演唱的華彩樂段譜。

一八二四年，他在巴黎定居，當時巴黎正是意歌劇（Grand Opera）盛行之時，唐尼采蒂，梅也比都在花都大展鴻圖，羅西尼在此完成了他最

富代表性的正歌劇「威廉泰爾」（Guillaume Tell），著名樂評人Hanslick稱這是一部開創歌劇新紀元之作，是第一部帶有歷史性和政治性的歌劇。一八二九年完成此劇時他三十七歲，從此封筆不再創作歌劇，因為要證明自己不單是寫喜歌劇的能手，而正歌劇亦是一樣有成就的，總結在三十七年中他寫了三十六部歌劇。

巴黎是美食之都，在以後的三十九年中，他潛心的研究食譜，享受人生，這些食譜一直留傳至今，現在意大利的餐館中還是有這些名菜，都冠上了作曲家的大名。

羅西尼的作曲天才與生俱來，他的歌劇不單樂聲部分流暢明朗，充分表現了他的樂觀性格，而樂隊部分亦是豐富無比。這些精彩的樂段，經常是樂隊用來表演，可以脫離聲樂部分而獨存，他擅於應用漸強（Crescendo）效果，有雷霆萬鈞之勢，他的喜歌劇氣氛濃郁，似乎從音樂中爆發出來內心的歡笑！

雖然如此他却十分崇敬巴哈和貝多芬，晚年時他很少外出，但他說如果有演出巴哈的B小調彌撒曲，半夜他亦願起床去欣賞，雖然他不再寫歌劇，但還寫了兩部聖樂：一八四二年完成的「聖母悼歌」（Stabat Mater），一八六四年寫的「小莊嚴彌撒」（Petite Messe Solennelle）。

## 更正

第60期「樂友」林聲翕教授生前最後的訪問」一稿中，照片下所述的人物姓名藍紫玲應該是張紫玲。

# 淺談羅西尼

王玉蘭

羅西尼是十九世紀早期意大利的著名作曲家。他出生在巴沙奧地方。父母在歌劇社工作，父親教他吹管，他也跟當地教職人士學習音樂課程。當他是一個學生時，已作了一些器樂及彌撒曲。

「唐克雷迪」這部英雄式的歌劇在威尼斯劇院首演，使羅西尼初嘗國際讚譽，也是他第一部重要歌劇作品。劇中的短曲極為膾炙人口，令當時威尼斯的法官不得不禁止傳達員在法庭審訊時哼這調子。這些樂曲旋律優美，是典型意大利歌劇風格。

除了這套歌劇外，羅西尼還有三十八齣膾炙人口的歌劇，這些作品都是他三十七歲前所寫的。此後，他再沒有寫作任何歌劇。

「意大利女郎在阿爾及利」是羅西尼的第十一齣歌劇，當歌劇於威尼斯首演時，羅氏只有二十一歲。這歌劇是他在喜歌劇的首個傑作。三年後，他便寫成了代表作（西維爾的理髮師）。羅西尼只用了一個 month 便把（意大利女郎在阿爾及利）完成。全劇充滿清新，自然和喜樂的氣氛，這些特色在序曲中更顯露無遺。在開首的緩慢引子內，雙簧管吹出優美的旋律。快板則別出心裁，以長笛，雙簧管及單簧管代替弦樂奏出第一主題。第二主題亦交由木管奏出，以雙簧管奏出，以雙簧管帶來那活潑洋洋的旋律。

要形容「西維爾的理髮師」最好莫過於引用威爾第於一八九八年（也就是距歌劇創作八十二年後）所說的一段話：「由於『塞維的理髮』具有真正的音樂，風趣幽默的神采以及精妙激昂的朗誦調子，因此我總認為它是寫得最美的一齣喜歌劇。」貝多芬也十分尊重這部作品，據說年邁的貝多芬就曾對來訪的羅西尼講過一句令人難忘的說話：「給我們多些理髮師吧。」

這齣歌劇取材自法國劇作家布馬榭（一七三二至一七九九）的同名喜

劇（費加洛三部曲的第一部），由凱撒、史第比尼以十二尺的時間改編成劇本，羅西尼則用十五至二十日來編寫樂曲。這部歌劇綵排了十二天便於一八一六年二月二十日在羅馬阿根替納劇院上演，那時羅西尼還不滿二十四歲，可是已十分知名。十八歲時他便已於威尼斯的芬尼斯歌劇院上演處女作，後在米蘭創作歌劇。在那不勒斯，羅西尼又得到聖卡路劇院負責人杜明力高，巴比亞支持，使他地位更形鞏固。他後來還娶了巴比亞的情婦莎貝娜·郭班——一位動人的西班牙戲劇女高音為妻。

一直以來，羅西尼大多數作品都

不是莊嚴歌劇，然而他寫的喜歌劇（如一八一三年的「在阿爾及爾的意大利女郎」和一八一七年的「灰姑娘」）卻更具有活力，且戲劇結構也更嚴謹。不過值得注意的是，「西維爾的理髮師」開頭那一段耳熟能詳的活潑序曲卻是他從另一齣莊嚴歌劇「歐萊里安羅在巴米拉」中取過來的。在三十九部歌劇中，但後人記得的只是「西維爾的理髮師」，毫無疑問就是最膾炙人口的了。演出相當成功，到處受人歡迎。憑着優美的旋律及令人目眩神往的喜劇手法，「西維爾的理髮師」早已擠身於喜歌劇的經典之林。





# 交響組曲舍赫拉查達

司徒敏青

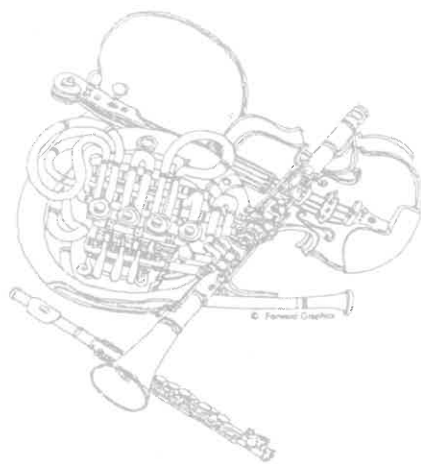
一直以來，俄羅斯的國土上雖然有着大量的、豐富的民間音樂和民間歌曲，但在音樂的領域之中，似乎全被德意志和意大利的音樂佔領着，特別是意大利的歌劇，十九世紀中期，出現了一位傳奇性的人物格林卡GLINKA 後，才把這個局面扭轉，把俄羅斯音樂推向民族化的道路，使俄羅斯音樂起着很大的變化。開始創出了在音樂上的俄羅斯典型風格。接着「伊凡·蘇薩寧」這部歌劇之後的另一部歌劇作品「魯斯蘭與柳德米拉」RUSLAN AND LUDMILLA 便奠定了俄羅斯風格歌劇的基礎，人們便稱他為俄羅斯音樂之父，俄羅斯音樂的奠基者。在十九世紀末期，又出現了一個以推崇俄羅斯音樂為前題的小組織，名為「強力集團」，一般稱之為五人團。他們主張大量地採納民間的音樂素材於自己作品之中，更加把俄羅斯民族風格的音樂發展得光輝燦爛，在世界的音樂領域之中，射出一道光芒。直到目前，這些充滿了民族氣息的樂曲，一直地受到人們的歡迎。

「強力集團」是由五位業餘的音樂家所組成，目的是承繼着格林卡所提倡的俄羅斯民族風格音樂，加以發展而成為一個當時的名稱，這個集團的成員包括了巴拉基列夫、居依、鮑羅丁、莫索爾斯基和呂姆斯基·可薩科夫。他們並不是一開始便以音樂為生，只有為首的巴拉基列夫是一開始便以教授音樂為職業，呂姆斯基·可薩科夫後期才是，其餘的是專業醫生，軍校中的教官和海軍士兵，然而他們在音樂上的成就和以音樂為正職的音樂家不相伯仲。特別是比較年輕的呂姆斯基·可薩科夫的成就更高，他不單只創作了數量頗多的歌劇和管弦樂作品，五人團中有很多動人之作，像鮑羅丁的「依弋爾王子」，莫索爾斯基的「荒山之夜」，歌劇鮑里斯·弋都諾夫」等作品，也是由他校正，

改編和配器，才能成為今天流行的作品。後期成為音樂歷史上幾位卓越的配器大師之一。他那套「和聲實用教程」，「管弦樂法原理」和自傳式的著作「我的音樂生活」等，都已譯成多國文字，更成為音樂學生們必讀的參考讀物。呂姆斯基·可薩科夫的作品很多，各類形式都有。歌劇和管弦樂作品則更為出色。一八八七年創作的交響組曲「西班牙隨想曲」，首演時連樂團的全體樂師也情不自禁地為這部精彩的作品鼓起熱烈的掌聲，向作家致意。另一套取材於「天方夜譚」中的故事而創作的交響組曲「舍赫拉查達」更是作曲家的重要作品之一。如果嚴格點說，也可以稱這部組曲是音樂歷史中的一部重要的作品，在這部作品之中，作曲家把他的精緻而明亮的配器法，全部融和在這部作品之中，一般學習配器的人，相信沒有那一位肯放棄這部交響組曲而不拿來作為學習上的分析。

舍赫拉查達SCHEHERAZADE 作品第三十五號，創作於一八八八年，同年首演於聖彼得堡，一九一〇年，福金根據這部交響組曲編成芭蕾舞，首演於巴黎。作曲家在它的總譜上寫上一段說明：「蘇丹王沙赫里亞爾認為女人都是不忠實的，他發了誓言，要把自己的每一個妻子在第一夜之後便要處以死刑。首相的女兒舍赫拉查達自信可以扭轉這個殘酷的局面，自願嫁入皇宮，運用了她那聰明的頭腦和精靈的機智，每日給蘇丹王講述一個可以延續的故事，把蘇丹王深深地吸引住，終於講了一千零一個，終於把這個殘暴的沙赫里亞爾感化了。從此便不再殺害自己的妻子，把自己的誓言也忘掉了。

樂曲包括了四個不同標題的樂章，由一段小提琴旋律把它連貫起來，（一）海洋和辛巴德的船。辛巴德是一千零一夜中的主要人物，這裡描寫他駕駛一隻破舊的船航行在大海中，



終於平安地到達彼岸。（二）卡倫德王子的故事。三個瞎了一隻左眼的僧人，原來先前都是皇族的太子，在巴格達向三姊妹訴說他們不同的遭遇。（三）太子和公主。故事在講一些花好月圓的美滿情感，（四）巴格達的節日和辛巴德的船撞在立有青銅騎士的峭壁，這是一個五光十色、彩色繽紛的樂章，作曲者的精巧配器在這樂章中發揮得淋漓盡至，最後是結束在舍赫拉查達的主題之中，幸福而甜蜜地說完了最後的一段故事。

取用這類素材而創作的作曲家還有法國的拉威爾，不過他却不是選擇這幾個故事。人們還是喜歡欣賞呂姆斯基·可薩科夫這部交響組曲。

翻開SCHWANN 近期出版的目錄中，你可以發現錄有這部作品的唱片有數十款之多，在理論上當全是佳作，但却是各人的喜愛不同，總不能照單全收，只能作一個選擇：

羅連·馬素爾指揮克里夫蘭管弦樂團。迪圖瓦DUTOIT 指揮滿地可交響樂團的演繹都是迪佳的出品。

小澤征爾指揮波士頓交響樂團是DGG的出品，近期還有中的雙碟套裝。

康德拉辛指揮荷蘭皇家音樂廳管弦樂團是飛利浦的出品，與費多謝耶夫FEDOSEEV 指揮蘇聯電視與電台交響樂團是蘇聯的出品，這兩位是蘇聯指揮，演繹得很有意思。不妨一聽。

# 甚麼是古典音樂？

李德君

我們在日常談話中「古典音樂」是作為「流行音樂」的相對語而言。古典音樂可說是從古代留傳下來，經過長時間考驗而歷久不衰的經典音樂作品。不同時代和不同國家民族的高度藝術性的民間或專業的音樂，都可稱為古典音樂。「古典音樂」與「嚴肅音樂」有共同的概念，而與單純是娛樂性的輕音樂、流行音樂或其他通俗音樂有所區別。古典音樂還有其他各種不同的解釋，茲簡述如下：

(一) 指十八世紀下半葉至十九世紀初形成於維也納的一種樂派，即維也納古典樂派，以海頓、莫扎特、貝多芬為代表，特點是：理智和情感的統一，深刻的思想內容與完美的藝術形式的高度統一。創作技法上繼承歐洲傳統複調音樂與主調音樂的成就，確立了近代奏鳴曲式的結構以及交

響曲、協奏曲及各類室樂體裁，對西洋音樂影響甚大。

(二) 指浪漫派以前所有的音樂，也就是從帕萊斯德里那到貝多芬的音樂作品：其中包括格魯克、韓德爾、巴哈、庫泊蘭、拉穆等的典範作品，甚更追溯到歐洲文藝復興以來的各國專業性音樂。但「古典派音樂」和「浪漫派音樂」仍是分開的。

(三) 從維也納古典時期引伸到十九世紀末二十世紀初的歐美專業音樂，即將浪漫樂派和民族樂派的音樂創作都包括在古典音樂內。因為浪漫派的許多作品都相當注重曲式佈局的嚴謹和完美，古典派作品不少也有浪漫和個人感情的因素。例如貝多芬的作品中，形式的統一和個人表現之間的衝突極其明顯，可說是古典派和浪漫派時期的交接，其他如勃拉姆斯與

華格納，哥雷利與幸發地等都兼有古典派及浪漫派的精神。民族樂派的柴可夫斯基、德伏札克、格里格、西貝遼士的作品除了帶有民族風格以外，也是洋溢着古典和浪漫派的手法。

(四) 古典音樂與十九世紀末二十世紀初以後的「現代音樂」形成了兩個對應的概念，兩者的區別在於音樂語言和藝術手段的不同。古典音樂遵循傳統的調式、調性、和聲功能體系的創作技法，「現代音樂」則突破了這種傳統的創作手法而另起爐灶，手法千奇百異，各有不同。

(五) 在輕音樂的範圍裡，有時也採用「古典」的概念來指某些經歷時間檢驗，被人們奉為楷模的輕音樂作品，如英國的基爾拔和沙里雲的作品被稱為古典輕歌劇，美國的早期正統爵士音樂被稱為古典爵士音樂等等。



## 楊秀娟老師訪問記

武夫曼



去年十一月三十日，多倫多華人藝術家中心主辦一場音樂會。音樂會上，楊秀娟老師指揮華人合唱團及一個室樂團演出。楊老師舉止美妙，有強大控制力，使樂曲放射出無比光彩。她傑出表現令我心思思，老想訪問她一次。現機會來了，上週五中午，我們終於見了面，以下就是見面的成果。

楊秀娟老師為指揮家、鋼琴家、音樂教育家。中國音樂家協會成員，原擔任上海音樂學院作曲指揮系副教授，上海樂團客座指揮。

楊老師六歲那年開始，跟隨國內外著名音樂老師學習鋼琴，經常登台表演。

一九五三年，楊老師考入上海音樂學院鋼琴系。一九五六年隨蘇聯德米得列夫斯卡娃學習視唱練耳後，經專家推薦轉入指揮系合唱指揮專業，師從馬革順教授。同時在鋼琴系繼續學習。一九五八年以優異成績畢業。隨即被委任留校任教。期間並繼續跟

隨楊嘉仁、馬革順兩位教授學習，三十年來，楊老師任教合唱指揮法、合唱總譜讀法、鋼琴、合唱、歌劇訓練、視唱練耳、藝術輔導等課程。楊老師為音樂藝術培育了許多人才，遍佈世界各國，為國人爭取光彩。楊老師豐功偉績，遂獲得當局頒贈榮譽證書及紀念章。

尤有進者，楊老師應聘擔任上海樂團客座指揮，與該團合作，演出貝多芬的第九（合唱）交響樂，以及多部清唱劇、歌劇、安魂曲等世界著名經典作品。她成功地指揮上海音樂學院聲樂系、管弦樂首次公演莫札特的歌劇「費加羅的婚禮」及首次演出莫札特的「安魂曲」。

楊老師聽覺敏銳，有高深的音樂修養，廣博的學識，以及強烈的藝術感染力。處理作品細膩、嚴謹，指揮端莊熱情，技巧簡練明快，舒暢而富有生氣、活力，始終以最大的努力將樂曲內涵表達出來。

楊老師自幼習琴，接受正規嚴格

的鋼琴培育，老師是范繼森、張雋偉兩位教授，在鋼琴藝術上積累豐富的教學經驗，現移居多倫多，為教育下一代而努力，她許多學生在比賽中獲獎。之外，她經常與聲樂家、器樂家合作，活躍舞台之上。八九年九月，多倫多華人舉行壯觀的入籍儀式（有五百人參加），她指揮金鐘樂團參與演出，表現優異，獲梅隆尼總理親自頒發獎狀以示鼓勵。一九九〇年五月，被華人音樂協會邀請，擔任華人合唱團客座指揮，與該團首次合作，合作愉快，非常成功。去年十月，在多倫多華人藝術家中心主辦的「故鄉情」音樂會上，再次與華人合唱團及多倫多音樂家合作演出，受到廣大聽眾歡迎。一九九二年降臨，願楊老師龍馬精神，教授學生之餘，以碩壯身影活躍在舞台上。誠祝。



# 我喜愛的詩歌

區月美

轉瞬間，新的一年又開始了。回顧過去的一年裡，神豐盛的慈愛，無盡的恩典，豐豐滿滿的圍繞著我。雖然也曾經歷失意、憂傷的時候，但仍然要說一聲感謝神。

在過去的日子中，曾受挫折、失敗之苦，沉痛的心情，低落的情緒，非筆墨可形容。此刻對自己的能力產生懷疑，並重新作評價。「不是倚靠勢力，不是倚靠才能，乃是倚靠我的靈，方能成事。」感謝神！在這些事情上，祂讓女兒學習全心信靠祂，仰望祂。在失意裡學習信靠順服的功課。神也會用祂溫柔的手抹乾女兒的眼淚。但經歷更深的是祂所賜給女兒的安慰、心寧的平安、及祂豐盛的慈愛。如經上所記：「耶和華靠近傷心的人。」感謝神！藉著傷心、流淚的日子，叫女兒更珍惜歡欣，笑顏之時。工作上的壓力，學業上的壓力，或多或少也影響自己的情緒，有時真被壓得喘不過氣來。「你要把你的重擔卸給耶和華，他必撫養你，他永不叫義人動搖。」感謝神！雖然壓力依然存在，但神的應許如強心劑一般，使女兒更有信心和勇氣面對眼前的一切，亦深信神是一直與女兒同工。

其實，能有健康的體魄，平安的步伐走過每一天；能有生命氣息地去工作，服侍神，服侍人，這一切也都是神的恩典。感謝神！

正如詩篇三十九篇其中一節所記：「因我所遭遇的是出於你，我就默然不語。」在過去的歲月中，雖然遭遇到很多不合己意的事情，甚至令自己流淚痛哭的日子，但仍然要說一句感謝神，因祂使女兒更確實堅信祂是一位何等信實，滿有恩惠慈愛的神。

求天父使女兒無論在何事上，順境或逆境時，都曉得隨時隨刻地說一聲感謝神，像詩歌的末句要感謝直到永遠。奉主名求，啊門。

## 感謝神 Thanks, to God

劉福祥何曉雄林翠儀合譯

Anon. (Swedish) Tr. C. E. BACKSTROM

J. A. HULTMAN

1. Thanks to God for my Re-deem-er, Thanks for all Thou dost pro-videl  
2. Thanks for prayers that Thou hast an-swered, Thanks for what Thou dost de-ny!  
3. Thanks for ros-es by the way-side, Thanks for thorns their stems con-tain!

1. 感謝神賜我救贖主，感謝神豐富預備，  
2. 感謝神禱告蒙應允，感謝神未蒙垂聽，  
3. 感謝神賜路旁玫瑰，感謝神玫瑰有刺，

Thanks for times now but a mem-ry, Thanks for Je-sus by my side!  
Thanks for storms that I have weath-ered, Thanks for all Thou dost sup-ply!  
Thanks for home and thanks for fire-side, Thanks for hope, that sweet re-frain!

感謝神過去的同在，感謝神主在我旁，  
感謝神我曾經風暴，感謝神豐富供應，  
感謝神賜家庭溫暖，感謝神有福盼望，

Thanks for pleas-ant, balm-y spring-time, Thanks for dark and drear-y fall!  
Thanks for pain, and thanks for pleas-ure, Thanks for com-fort in de-spair!  
Thanks for joy and thanks for sor-row, Thanks for heav'n-ly peace with Thee!

感謝神賜溫暖春天，感謝神淒涼秋景，  
感謝神賜我苦與樂，在絕望裏得安慰，  
感謝神賜喜樂憂愁，感謝神屬天平安，

Thanks for tears by now for-got-ten, Thanks for peace with-in my soul!  
Thanks for grace that none can meas-ure, Thanks for love be-yond com-pare!  
Thanks for hope in the to-mor-row, Thanks thro' all e-ter-ni-ty!

感謝神抹乾我眼淚，感謝神賜我安寧。  
感謝神賜無限恩典，感謝神賜我慈愛。  
感謝神賜明天盼望，要感謝直到永遠。

# 作曲家是甚麼人？

## 五 言

在每個人心中，「作曲家」的意義可能有點不同，但亦不致把作曲家跟畫家詩人弄錯；很簡單，作曲家就是創作音樂的人，音樂是由他們想出來並記錄下來，讓人們演奏與聆聽。

一般在孩童時上音樂課也許已聽過一些聲名顯赫的大人物，如莫扎特、巴哈、舒伯特、蕭邦、柴可夫斯基等人便是人所共知的作曲家。可能有些人不懂誰是達文西，誰是尼采，誰是愛因斯坦，但很少會不知貝多芬是誰人，人們或會不認識哲學與科學，但接觸音樂却是十分容易。

對許多人來說，能夠想象出一些獨創的音樂，能夠把層疊的聲響組織和伸展，能夠把樂器奏出扣人心弦的旋律是不可思議的。他們會以為當一個作曲家必定難於上青天，只有那麼幾個天才才可以辦得到。其實世上有不少人都有豐富的想象力和音樂感，

只要有適當的訓練，他們亦能譜寫音樂。有些人在音樂院學習作曲技巧知識，有些人追隨個別老師，更有人憑自學而嘗試創作音樂。

音樂的種類是五花八門的，因此便有不同範疇的作曲家，如嚴肅音樂、流行音樂、民間音樂、宗教音樂、兒童音樂等。各類音樂由於風格傳統均有差異，所運用的音樂語彙和技巧都不一樣。每種音樂都有傑作和劣品，好與壞多少有些客觀標準，然而亦會有突破舊標準的佳作，一時間未被接納。各類型的音樂之中，大家都會認為以藝術性質為主的嚴肅音樂，是最多樣化、最深邃、最龐大（作品長度及演奏人數）、最艱難（演奏技巧和理解欣賞），因此所包涵的亦最多，被視為音樂文化高層次的結晶。

可是在經濟掛帥的社會，人們只追求物質享受，嚴肅的作品甚難有機



會發表和推廣。生活在習慣的圍牆裡的人，隨流行文化潮流漂浮的人，對當代音樂藝術的新穎意念是不能接受的。這時代裡能夠堅持寫作嚴肅音樂的作曲家是稀少的，而有獨特非凡的才華，寫出偉大樂章的人，更是少之又少。

那些默默耕耘的作曲家，在這功利的現實環境裡，仍不介意曲高和寡，寧願花許多時間和心血去創作一些不賣錢的音樂，大概因為無法壓抑與生俱來的創作慾，或對音樂藝術熱誠嚮往，更或對文化的前路懷有先鋒的探索精神，產生了使命感。這些作曲家確實值得我們敬佩的，我們應該熱心支持他們，並細心欣賞其創作。

我們會發現某些作曲家是很有個人風格的，這主要是因為他們有獨特的樂思和表達方式，並且不甘於模仿別人。作為一個作曲家，創意是很重要的，如果他的創作聽來只像其他人會寫過的音樂，他只能算是製作音樂的工匠。成功的作曲家不單能找出自己的格調，更能不斷突破自己。從音樂史中我們發現偉大不朽的作曲家都是這樣的，其作品具有深入人心的力量，有豐富的內容和美感。

然而作曲家的生命價值是需要很長的歲月 and 一定數量的佳作去評鑑的，可能有些眼光超然的作曲家在生前仍無人懂得欣賞。但經過時光洪流的沖擊，可能風行一時的樂曲也終被遺忘，而真正的佳作則歷久不衰。



# 德國國際巴赫學會簡介

周永泰

德國國際巴赫學會 (Neue Bachgesellschaft) 簡稱 NBG 早在 1850 年於德國萊比錫 (Leipzig) 創立。巴赫晚年由 1723—1750 年在此地的湯馬士教堂 (Thomaskirche) 出任樂長和音樂總監，是巴赫一生中最重要的創作時期，筆者在德國進修時曾拜訪此教堂和在教堂對面的巴赫博物館親身接觸巴赫生前的此處的事物，所以 NBG 亦選萊比錫作為創建基地。NBG 初期是一所專為研究，收集，出版巴赫作品的學術機構，由 1900 年開始更發展成為國際性，其活動範圍已擴充至德國和歐洲以外，今天它已擁有超過三十個國家或地區會員。

NBG 有以下各工作目標：

1. 每年一度的巴赫音樂節、研討會、

大師班、及會員大會。

2. 出版巴赫年集和其他有關巴赫的論文，作者來自一些專門研究巴赫的學者，演奏家和 NBG 會員。

3. 保養和管理在巴赫出生地 Eisenach 的巴赫博物館。

本年 92 年度最重要的活動有以下：1. 3 月 12 日至 21 日國際巴赫鋼琴作品大賽。2. 5 月 25 日至 6 月 1 日巴赫音樂節。3. 6 月 19 日至 7 月 3 日在萊比錫舉行的國際巴赫大賽。這是一個包括鋼琴，風琴，古鍵琴，小提琴，聲樂等五項的每三年一次的大賽。巴赫年集是一本收集不同論文的一本學術文獻以德文為正本，亦以英文、法文、西班牙文、捷克文等外語出版，但均以德文為原版，其他外文只是節



周永泰

德國萊比錫湯馬士教堂巴赫石像前。

錄重點。

NBG 由一個董事會所管理，成員均是歐洲甚有地位的教授或學者。其中一位是筆者在德國史圖嘉特國際巴赫學院 (Internationale Bachakademie Stuttgart) 的合唱指揮研習班內的主持教授 Prof. Dr. Dr. b. c. Helmuth Rilling。這位學者型指揮家在德國和歐洲、美國、甚至日本均享有極高的學術地位。

明年 93 年 NBG 亦已定下了巴赫音樂節的主題，筆者釋為「巴赫音樂的痕跡」，探討其他不同的作曲家在巴赫的影響下如何創作，筆者希望有機會以後在此繼續為讀者選寫有關 NBG 和巴赫的活動。



周永泰 德國萊比錫巴赫博物館。

# 史記的樂書

黃友棣

司馬遷的樂書，列於史記中第二十四卷，其內容是錄出樂記的全部文字，（各段次序與小戴禮記稍有差別），前加「題」，後加「跋」；「題」的字數不多，「跋」的篇幅較長。下列是概說此二者的內容：

## （一）「題」的內容

司馬遷說：我每次讀「尚書」裏的「虞書」，讀到其中記載君臣互勉，共保國家；以及羣臣不良，國事衰敗的史實時，總是為之下淚。當我讀到周成王所作的頌歌，表現出他為國為家，善守善終，實在深深敬佩。

人在安定的生活中，就更需要有禮樂來把生活節制。但，製禮作樂，必須適可而止，不可過份。音樂必須平正和諧，乃能使到人人共享康樂。

自從鄭國的華麗音樂流行於各地，就獲得人人喜愛。戰國時代，人人沉迷於逸樂的生活中，結果是各國皆被秦國所滅。秦二世也是喜愛聲色之娛，當時丞相李斯進言，說及昔日紂王因享受聲色而亡國；可是秦二世並不理會。到後來，漢高祖也把秦國滅了。

漢高祖在其故鄉（沛縣）作了一首「大風歌」，曾經廣遍地教眾人歌唱。（歌中的詞句是：大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉。安得猛士兮守四方。）以後，歷代君主都沿用朝中祭祀的禮樂，未有改變。到了當今皇上（漢武帝），製作了郊祀歌十九章，命侍中李延年把這些雅正的樂章推行全國。漢武帝元鼎四年，在涇洼地方的野馬羣中，選得一匹駿馬，於是編了一首歌曲來讚美它。後來征伐大宛，又獲得一匹千里馬，（名為蒲

梢），又作了一首歌去讚美它。當時那位以懇直進諫著名的大臣汲黯，就認為君主製作樂曲，應該教民修德，不宜僅為一匹馬作新歌。皇上聽了，甚不高興。丞相公孫弘就說，汲黯妄自批評皇上行動，應當全族處死。

上列就是司馬遷樂書的「題」。他所要說的話是：「音樂必須端莊雅正，不可偏向華麗享樂。一切歌曲，必須依據先祖教化萬民的原則，不可任意創製。」汲黯的見解屬於絕對保守，而公孫弘則是討好皇上，屬於小人作風。

## （二）「跋」的內容

樂書的「跋」，開始就用樂記的意旨，「凡音由於人心，天之與人，有以相通，如影之象形，響之應聲。故為善者，天報之以福；為惡者，天與之以殃，其自然者也。」隨着，便述昔日舜彈五弦琴，唱出敦厚和平的歌曲，所以天下昇平。紂王喜愛華麗享樂的歌曲，所以身死國亡。以下便敘述一段鬼神故事：

衛靈公到晉國去，途經濮水。夜間聽到悅耳的琴聲，就命他的樂官師涓為他記錄起來。去到晉國，奏給晉平公聽。晉平公的樂官師曠一聽之下，立刻制止演奏。說，這是紂王的亡國之音，不可聽。他解說，這些樂曲是昔日紂王的樂官師延專為紂王享樂而作的華麗音樂。師延因國亡而出走，自投於濮水而死。這些樂曲必是在濮水上聽來的；這乃是不祥的音樂，故不可聽。

晉平公說自己平生愛聽的是音樂，故請師涓繼續奏完此曲。晉平公大為讚許，問還有更悅耳的樂曲否。師

曠答，有；但德義淺薄的人，不應該聽。平公再請，師曠不得已，就為平公奏曲。一奏，便有鶴羣飛來；再奏，羣鶴展翅而舞。平公大喜，舉酒向師曠祝賀；又請師曠為他再奏好曲。師曠答，昔日黃帝大合鬼神的樂曲更為動人；但恐德義淺薄的人聽了會招來災禍。平公堅請，師曠勉強為他奏。一奏，有白雲從西方湧起；再奏，狂風大雨來襲。屋瓦紛飛，人人走避。平公害怕，伏在廊下。晉國從此大旱三年，災荒嚴重；由此可證，樂有吉凶，不可亂奏。

古代的賢明君主推行音樂，並非為了娛樂，而是藉此教導國人。音樂的作用是舒展血脈，振作精神，和洽性情，端正人心。宮、商、角、徵、羽、五聲各有特性：宮音溫舒廣大，商音方正好義，角音惻隱愛人，徵音樂善好施，羽音整齊好禮。這五個音，實在是配合聖、義、仁、禮、智，也配合脾、肺、肝、心、腎，充實於我們的生活之內。

禮是從外約束行為，進而使內在的情性和諧。樂則是從內感應心靈，影響到外在的行為端正。我們修養身心，不能離開禮樂。我們該常聽高雅的樂曲，常看嚴肅的禮儀。行為常莊敬，講話皆仁義；如此則邪惡之氣就不能來侵犯了。

樂書這段「跋」，是借鬼神故事來說明華麗音樂足以亡國，又說明音樂不該華麗而該清淡，音樂不該用於享樂而該用於修德。其次便說明音樂不得亂用；如果亂奏音樂，必會招來災害。最後說明禮樂乃是教育工具，這是樂記的要旨。可是，將五音與五事，五臟，配合起來解說，就流為胡說了！

# 香港音樂專科學校暑期進修課程 ( 1992年 )

- 初級視唱練耳——馮錦鳳  
逢星期五 8 : 00— 9 : 30p. m. 七月三日開課
- 五級視唱練耳——區月美  
逢星期六 4 : 30— 6 : 00p. m. 七月四日開課
- 六級視唱練耳——吳美珍  
逢星期五 6 : 30— 8 : 00p. m. 七月三日開課
- 七級視唱練耳——鄭小芬  
逢星期三 6 : 30— 8 : 00p. m. 七月一日開課
- 八級視唱練耳——陳月珍  
逢星期五 6 : 30— 8 : 00p. m. 六月十二日開課
- 陳月珍  
逢星期五 8 : 00— 9 : 30p. m. 七月十七日開課
- 五級樂理班——趙杏琴  
逢星期六 2 : 00— 4 : 00p. m. 七月四日開課
- 黃孝梅  
逢星期五 7 : 00— 9 : 00p. m. 七月三日開課  
及逢星期六 4 : 45— 6 : 45p. m. 七月四日開課
- 八級樂理班——許翔威  
逢星期六 2 : 00— 4 : 00p. m. 九月五日開課
- 聲樂初階——容可度  
逢星期二 7 : 00— 9 : 00p. m. 七月十四日開課
- 古典結他——周啟良  
逢星期二 7 : 30— 9 : 00p. m. 七月七日開課
- 合唱指揮——蘇明村  
逢星期四 7 : 30— 9 : 30p. m. 七月二十三日開課

章程可向香港音樂專科學校索取

地址：九龍長沙灣道137-143號4字樓 電話：380 6016  
九龍大埔道18號3字樓 電話：788 1127



# 香港音樂專科學校將開辦中樂系

爲了更全面推動香港音樂事業的發展，培養音樂人才，香港音樂專科學校已決定自一九九二年秋季起，在原有各系之外，增設中樂系，招收有志以中國民族樂器作爲演奏專業的學生。

根據需要，中樂系將先行設立二胡、笛子、古箏、古琴、琵琶、揚琴，以及敲擊樂器等各個專業，以後再視需要而陸續增加。

入學學生將以其選定的樂器作爲主科，并與其他各系學生一樣，攻讀各種共同課，以及有關中樂編配的專門課程，經過爲期四年的學習并考試合格後，由學校發給畢業證書。具體情況可參閱本校章程。

學生入學條件與其他各系相同，但在入學考試中考生對擬學習的主科樂器應已具有一定水平。考試內容包括樂器演奏，視唱練耳以及樂理等。

中樂的各主科教師均係由學校聘請香港的中樂名家以及富有教學經驗人士擔任。目前已應允擔任主科教師者有：吳贛伯，程秀榮，魏冠華，陳森林，李崇吉，王靜，羅永華，張向華，張慶崇與閻學敏等。尚有其它名家正在接洽中。

# 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

## 以下地點均有“樂友”刊物免費贈閱

香港音樂專科學校：九龍長沙灣道137-143號五樓

：九龍大埔道18號3字樓

通利琴行：尖沙咀金馬倫里1-9號

皇后大道中69號萬宜大廈商場U12

銅鑼灣軒尼詩道521號

華聲琴行：租庇利街17-19號順聯大廈二樓101-2室

國際琴行：旺角亞皆老街120號地下

樂聲琴行：旺角亞皆老街120B號地下

會福琴行：油麻地南京街13號地下

香港結他社：油麻地南京街14號地下

浸信會書局：九龍勝利道14號G地下

證主書室：彌敦道749號A興邦商業大廈2字樓

種籽書室：九龍太子道141號長榮大廈12樓H座

福音傳播中心：九龍旺角黑布街96號威發大廈3樓A座

道聲書室：九龍何文田窩打老道50號A

香港音樂專科學校



HONG KONG  
MUSIC INSTITUTE

教育司署  
立 案

---

**宗 旨：**本校以培養音樂專門人材，促進音樂藝術為宗旨。

**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.)

**投考資格：**具音樂基礎而志願深造並有中學或同等學歷。

- 上課時間：**
1. 共同課：星期一至五下午七時十五分至九時半。
  2. 個別主副科上課時間由校方介紹與教師商定。

**地 址：**正校：九龍長沙灣道137-143號五樓（電話：3806016）  
分校：九龍大埔道18號3字樓（電話：7881127）



香港音樂專科學校 四十二週年紀念音樂會

HONG KONG MUSIC INSTITUTE

42<sup>th</sup> anniversary concert

香港市政局贊助

清唱劇 *Cantata*  
*Eternal Lament*



韋瀚章作詞

黃白、林聲翁作曲

長恨歌

With orchestral accompaniment

管絃樂團伴奏

HONG KONG PREMIERE · 香港首演

指揮:張毓君 獨唱:張蓮(楊貴妃)、莊表康(唐明皇) 朗誦:劉福明

其餘節目計有:

- 鋼琴獨奏 蘇明村
- 敲擊樂獨奏 關學敏
- 絃樂 韋瀚章「四季」之「夏」指揮:譚全
- 五重唱及三重唱 莫扎特「魔笛」  
王玉蘭、黃寶玲、鄭翠霞、陳鑑明、何鴻傑

日期:一九九二年五月三十一日(星期日)

時間:晚上八時正

地點:香港大會堂音樂廳

票價:六十元、四十元、三十元

門票由五月一日起於各城市電腦售票處發售

查詢請致電香港音專:三八〇六〇一六

Other programmes include piano solo, percussion solo, music for string orchestra, vocal trio and quintet

8 pm, 31st May, 1992

Concert Hall, Hong Kong City Hall

Tickets of \$60, \$40, \$30 are available

at all URBTEXT outlets from 1st May

