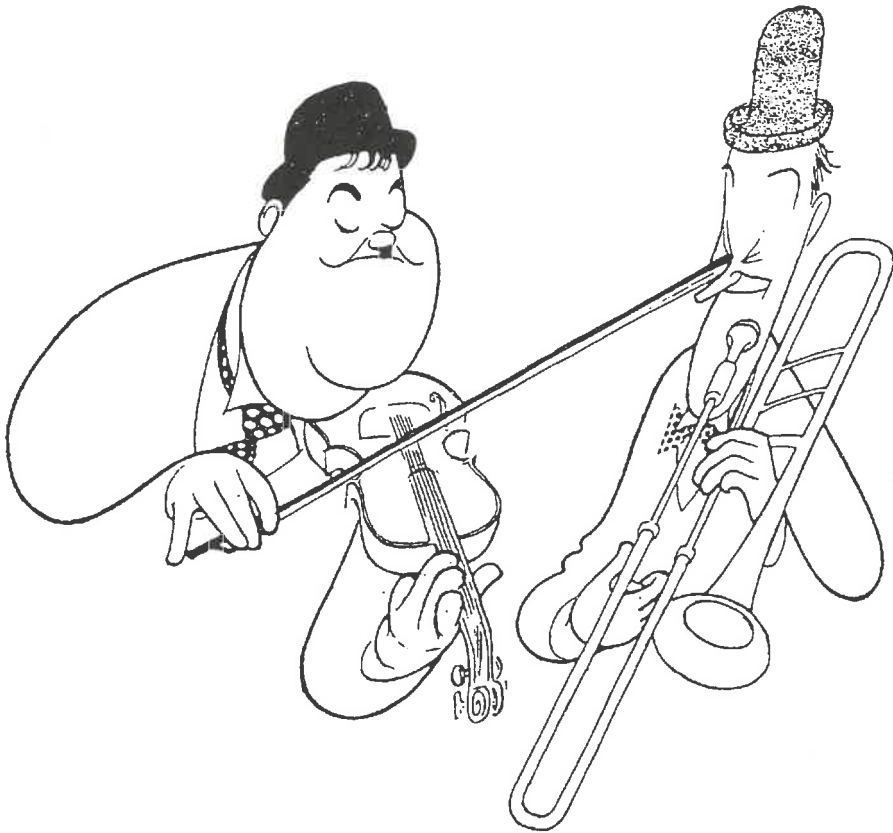


樂友

MUSIC COMPANION 69



本校董事會

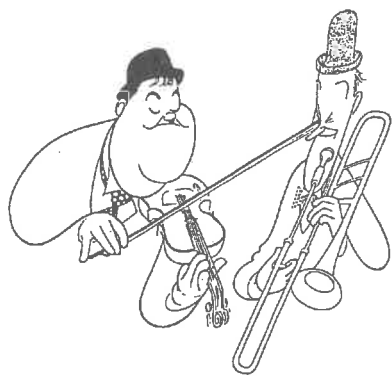
(註冊董事)	(名譽董事)	(名譽校長)	
周文軒 (主席)	李子文	胡德蒨	法律顧問：
梁知行	安子介		黃乾亨
費明儀	黃乾亨		
陳玉書			會計師：
吳天安			張彬彬
黃道生			
胡德蒨			

本校教職員 (1994 ~ 95學年)

校 監：	吳天安				
校 長：	葉純之				
教 務 長：	陳兆勳				
顧 問：	黃麗松	黃友棣	凌金園		
校務委員會：	葉純之	陳兆勳	鄭小芬	伍少雄	王玉蘭 李學齡
	楊以添				
共同科教師：	黃育義	李學齡	黎端娜	葉純之	陳兆勳 王玉蘭
	楊以添	李丁儒	林泳怡	蘇明村	鄭 丹 卓 眞
	羅佩霞	劉鳳茵			
作曲系教師：	葉純之	黃育義	符任之	陳能濟	王 強 吳俊凱
聲樂系教師：	費明儀	莊表康	潘志清	呂國璋	程雅南 周文珊
	許元貞	張 蓮	劉 慧	余章平	郁慶五 朱慧堅
	王 帆	蔡冰冰	容可度	卓 眞	
鍵盤系教師：	吳祖英	梁 美	蘇明村	龔書安	陳兆勳 徐立莉
	馬碧雪	胡德蒨	黃瓊璿	陳靜齋	洪 昶 陳煜雲
	劉蘭生	黃舜娥	徐增毓	黃慧華	李 秋 M. Falcone
	朱珊珊	古連璧	李璉亮	梁家欣	劉鳳茵
管弦樂系教師：	朱傑雄	王學智	褚耀武	李詩曼	張惠堂 白哲敏
	李自榮	韓銑光	黃日照	沈 榕	陸展球 陳華珍
	林僑國	湯 龍			
中樂系教師：	蕭白鏞	程秀榮	霍世潔	魏冠華	李崇吉 陳鴻燕
	張向華	陳森林	王 靜	羅永華	張慶崇 閻學敏
	吳曉紅				

樂友

第69期
1994年8月出版



本雜誌於每年2、5、8、11月
出版；園地公開，歡迎投稿。

發行人

香港音樂專科學校

督印人

吳天安

社長

葉純之

顧問

黃友棣

編輯顧問

胡德禧 李德君

編輯

吳振輝·嚴樹明·李學齡·許翔威·黃寶玲

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

九龍禮興印刷公司

電話：7530301

一	音樂院校能否對流行音樂進行教學	葉純之	1
二	閒聊歌唱衛生	郁慶五	3
三	淺談一些《鋼琴練習曲》的應用問題	陳兆勳	5
四	勿忽略同行的看法與感受	周凡夫	7
五	論音樂的抽象性（音樂本質特徵之一）	李德君	8
六	貝多芬的「合唱」交響樂的演繹	司徒敏青	9
七	梅派藝術的魅力	周惠娟	10
八	陳健華——歌劇漫談講座	黃佑新	11
九	悼李志曙韓德章	郁慶五	12
十	美聲唱法的美學原則	吳穎瑜	13
十一	音樂中的音響	歐妙玲	15
十二	相片、曲目、音樂會	小許	17

音樂院校能否對流行音樂進行教學

葉純之

在與一些音樂愛好者交談時，常會遇到的一個有趣問題是：流行音樂在全世界都擁有大量聽眾，出現許多明星級人物。在盛大的場合，如世界運動會的開幕式上，流行音樂與正統音樂常是做為慶祝的演出項目，可是為甚麼音樂院校都很少介紹流行音樂，也沒有關於這方面的課程，人們想學流行音樂只能靠自己暗中摸索，是否音樂院校認為流行音樂不應列入教學範圍以內，或是在教學上有困難，還是如何，就成為一個疑問。

要回答上述的問題，看來容易，實際上並不簡單。因為流行音樂這個名詞是很廣意的，它的定義和所包括的內容因人而異，一直也沒有個明確而公認的定義，但人們對流行音樂似乎又有個共同的認識，它和正統音樂是有區別的。區別在那裏呢，卻又未必說得清楚。在這種情況下，對流行音樂有個基本的認識是有必要的。本文就試對流行音樂進行一些初步的探討，以供參考。

一

流行音樂到底包括那些內容，是一直被爭論的。若按字面解釋，只要能在聽眾中流行的樂曲，都可列入這範疇。從來源看，它是Popular Music的中譯，而Popular也可譯成“通俗”。這樣，流行音樂就應等同於通俗音樂。中國第一本《大百科全書·音樂舞蹈卷》中對「通俗音樂」這個條目，作了如下界定：“通俗音樂，泛指一種通俗易懂，輕鬆活潑，易於流傳，擁有廣大聽眾的音樂；它有別於嚴肅音樂，古典音樂和傳統的民間音樂，亦稱流行音樂。”就是按這種理解。無獨有偶，在西方具有一定權威性的英文中型音樂辭書《牛津音樂之友》兩卷集中，對Popular Music的說明界定是：“通俗音樂可說是包括了所有不能被列入在“嚴肅”或“古典”音樂以內的各種音樂。它們兩者的區別一直被清楚劃

分，很少交叉，今日尤最。以往基於不同的藝術“趣味”，今日則更牢固的基於經濟的考慮。”於是，問題又轉化為：如何界定嚴肅音樂了，因為，古典音樂通常是可包括在嚴肅音樂的範圍以內的。（如果引用更多的辭典還會更詳細些，限於篇幅，就不考慮了。好在引用這兩本辭典已可說明基本的問題。）

《牛津音樂之友》沒有關於嚴肅音樂的專條，但在上述文中它已提到是“基於不同的藝術趣味。”《大百科全書·音樂舞蹈卷》則說得比較明確：「嚴肅音樂泛指一切題材、內容嚴肅，藝術形式嚴謹，具有一定的認識、教育和審美意義的音樂。」英國辭典是只從藝術趣味和經濟角度來區分；中國辭書則兼顧內容、形式與社會功能，顯然反映出不同社會制度下，音樂家對音樂認識所強調的重點。

不管怎樣，這兩種界定自難以說明全部問題。《大百科》的條文一般比較簡明，但此條全文也有兩千多字，屬於長條；《牛津》則因篇幅較多，竟用了近十二頁來說明。可見得兩部辭典都很重視流行音樂。也說明要深入了解流行音樂，並非很簡單的事。筆者此文也祇能挑最基本的問題來介紹一二。

二

將流行音樂理解為除嚴肅音樂以外的一切音樂，自屬學術性的界定。事實上，在不同的歷史時期和不同的國家或地區，一般聽眾甚至專業的音樂家對流行音樂還是有不同的理解的。以西方為例，十八世紀時，流行音樂可能包括從傳統民歌以及時尚歌曲改編而成的，在街頭，酒館或非正式演出會中所演出的小曲。而英國的“乞丐歌劇”(The Beggar's Opera)是否可列入流行或通俗音樂以內，一些音樂史家也還是猶豫不決

的。在十九世紀中，唱段比較通俗，題材輕鬆，內容不那麼嚴肅的輕、喜歌劇，如《蝙蝠》，《快樂寡婦》，以及一大批各式各樣悅耳動聽，也可列入輕音樂範圍的舞曲和歌曲，亦與流行音樂難以嚴格區分。在西方具有相當權威地位的《新格羅夫音樂與音樂家辭典》就將輕音樂列入通俗音樂的條目之內，因兩者實在難以劃分清楚。

本世紀開始，隨著公共傳播手段如電台，唱片，電影等的逐步出現，音樂科技也日益發展，以及音樂與娛樂事業的密切聯繫。流行音樂開始自成一體，與嚴肅音樂在許多方面都有了較明確的差異。可分別介紹如下。

從第一次世界大戰前到第二次世界大戰結束之間，流行音樂的大本營在美國，以爵士音樂為其核心，進而推動發展到電影歌曲，可供歌舞（包括在公共演出場所，舞廳，劇院，乃至音樂廳）伴奏用或可單獨欣賞的樂曲，一些非使用意大利美聲唱法的不同地區的民族特點較強的歌曲，甚至可包括流傳很廣的戰爭歌曲，宗教歌曲，軍樂曲，以及較易傳唱的一些藝術歌曲等等。它們與嚴肅音樂的區分，界限相當模糊，但其最大的音樂特征應是：一、形式小型多樣，易上口，易記憶，可適合未受過較多音樂訓練和音樂修養不多的一般聽眾接受。二、往往具有較固定的節奏音型，可供交誼舞伴奏之用。而且常富於即興性的變化。三、音樂的題材及歌辭大多取材於日常市民的生活，主要以愛情為主，也見有抒發理想，思念，懷舊，和對社會不合理現象的不滿，諷刺或暴露。四、音樂的格調比較偏重娛樂性，即使是較觸及重大生活或政治，道德，倫理的內容，也常以較淡的筆觸出之。因此，五、聽眾除在公共場所可欣賞外，亦能做為自娛之用，而最突出的是，這些音樂往往大量通過傳播手段，以較商業化的手段，在各處流傳，很快就能傳誦一

時。其結果是，流行音樂雖其大本營可算美國，數十年來，幾乎流傳到全球各地，並按各處情況演變成具有自己的特色，例如，在中國的三十年代，隨美國流行音樂的引入，先在上海，後在各大城市出現了模仿性的歌舞曲，歌曲以及某些通俗性的電影歌曲，後來被稱為“時代曲”，五十年代初，它又轉在香港發展，與受日本流行樂影響的台灣流行音樂形成一種新的變化，八十年代初，又轉而對中國大陸產生新的影響，即為一例。

二次大戰後，流行音樂又隨著時代有更新的演變，首先出現了搖滾樂，鄉村音樂，迪斯科，以及霹靂舞等，而且分出多種更詳細的支流。甚至將古典和較通俗的嚴肅音樂加上新的節奏進行改編，產生許多新樣式，並由於電子工業的進步，運用了大量電子樂器，特別是電子合成器，再結合新的音響設備，產生了至為新鮮的音樂效果，大大豐富了流行音樂的成果，又由於新的傳播媒介的出現，流行音樂通過電視，激光唱片(CD)，激光影碟(Laser Disc)，和卡拉OK等，得到進一步的傳播，在廣大聽眾、觀眾中更為普及。著名的流行歌手或流行音樂演出時，觀賞者往往數以千計，其影響力大大超過了嚴肅音樂。相對之下，嚴肅音樂反而成為擁有較少數知音者的特殊品種了。

三

既然流行音樂被許多人歡迎，為甚麼在音樂院校內不設有關於流行音樂的課程，是否對流行音樂有看法，還是其他？

我想原因是多重的。不妨分別介紹如下，當然，只是個人看法，僅供參考。

嚴肅音樂（或古典音樂）是經過至少幾百年的歷史所累積而成的文化遺產，從音樂的內容到形式都經過長期的考驗才被保留下來，也是前人的

結晶，代表了人們多年來所能賞並被接受的審美經驗傳統的總和，它具有相對的穩定的和較高的藝術審美價值，由於理解這類藝術需要有一定的修養和準備智識，更要積累一定的聆聽經驗，欣賞嚴肅音樂總是需要有一個多接觸、多聽、多學、多熟悉的逐步深化過程。這不僅是音樂如此，其他的文學藝術也莫不如此。也正因此，不論古今中外，藝術總有“雅俗”之分。嚴肅音樂就屬“雅”者一類，需要通過較長期的接觸，採取一定步驟才能有所得。

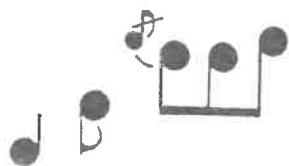
為了盡快把握音樂，通過系統的學習很有必要。在古代中國，孔子就曾將“樂”列為必學的“六藝”之一，以後的各個時期也有專門的音樂教學機構。在西方情況也是差不多相同的，最初在寺院，然後在學校教（當然，師傅帶徒弟也都常見）。就西方而言，由於音樂藝術近三百年來的迅速發展，在教學上已經積累了一套相當良好，能很快見效的教學方法和教材，形成了一套規範，如今已被普遍應用，最多是各地按自己的要求與可能略加變動而已。如中國，日本，印度等就再加上對自己民族音樂的教學內容，它可因各自的需要而有不同。

雖然對嚴肅音樂的教學講授已有常規，但也未必能跟上它的發展，如本世紀所出現的大量現代音樂，包括前衛派音樂在內，在正規的音樂院校內卻未能有充分而有體系的教材和教學方法，最多也只是教師按一己的心得體會作講解，並且因人而異。能認為已成理論的總結也不多，不外“十二音體系”(Twelve Tone System)，“音列論”(Series Theory)以及一些分析體系如申克(Schenker)，萊提(Reti)等，此外就是一些個別作曲家對他自己理論的闡述，如勛伯格(Schoenberg)，辛德米斯(Hindemith)，梅湘(Messiaen)等人的著作。可見嚴肅音樂的講授也未必全

面。

而流行音樂通常因時間、地點而多變，其來源又很多樣，富於即興性。其要求是在大多數普通聽眾中能得到傳唱，並取得商業上的利益。但總的來說，它的格調和藝術價值會因情況而不同。自然，它也需要有一定的形式美和藝術上的要求，但相對來看，尚未能有一個固定的規範。有些常見節奏型和某些慣用音樂語匯自是可以分析而得，但若全面總結，則又因其不斷在演變而難以做到完善。而且對流行音樂的掌握，與其說是理性上的，毋寧說是感性上的更為重要。一個經常接觸流行音樂的愛好者，只要有一些基本音樂常識，有一定的樂器演奏能力，他演奏、演唱流行音樂時，往往更勝於專門學過嚴肅音樂而不熟悉流行音樂的專門家。曾有一種說法是，“流行音樂不需要學，自然就會”，雖略誇張，但在也說明感覺和熟悉對流行音樂的重要性。而一般來看，學院內的老師往往缺乏時間和條件對流行音樂加以熟悉，也是重要原因之一。

其實，從教學的角度看，流行音樂並不太難教，歐美的一些音樂院校對流行音樂早有專題性的課程，未解體前的蘇聯曾有學院設立了“應用音樂”專業，本港幾間音樂院校也有此專題課程的設置，據知國內最近也有學院在考慮設立“通俗音樂”專業，看來，未來的發展趨勢是，一些格調較高，已經過一個時期的考驗的流行音樂將會逐步被納入教學內容，它將會在音樂的廟堂中占有一席之地。而大量以商業為目的，又不具有太大藝術價值的流行音樂則只會暫時流行一時，以後就消聲匿跡了。



閒聊歌唱衛生

郁慶五

衛生，是保衛生命的意思。歌唱衛生，便是從事於歌唱的行家們，為保衛自己演唱生命而努力的事。這個歌聲衛生不僅僅是指聲樂從業者的，也包括了唱戲及其它歌者。我們既然把自己的一生獻給了歌唱藝術，總希望把演唱生命延長得越久越好。演唱家越是長壽，則積累的經驗越多，藝術含蓄深度也越大。一般地說是對的，卻又是相對的，因為再強健的身體也有衰老死亡的時候，但我們要看誰唱得較長久？不但長久，而其聲情質素又比評價標準不差。書畫家有賣老賣小的，落款有年方九十或年方六歲之類。唱戲的有七齡童八齡童，而聲樂的歌者必須在過了變聲期之後才進行訓練，便沒有七齡童八齡童之賣小。甚至不敢賣老，為什麼？青少年的變聲期可以迴避，而中老年的更年期不可迴避，許多歌唱家在此時退休，實在可惜。能不能學學書畫家賣老賣小，標上年方七十、八十之類的標籤。不但如此，也像書畫家一樣老年爐火純青。歌唱家賣老絕對不是求饒，不是“啊呀！你看我頭髮是染黑的，皺紋是拉平的，老啦！樂評家放我一馬吧！”誠然，歌唱家不能完全和書畫家比老，因為我們的樂器是身體，人老了肌肉畢竟鬆弛而缺少彈力，會影響昔日聲音的光輝。但若勤於練習和尋找，則未嘗找不到一條適合於黃昏頹的途徑。中老年人都有個更年期，女性在四十五歲至五十五歲之間，男性則在五十五至六十五之間。總而言之，千萬不可把青壯年時的方法應用於老年，尤其唱高音時。

器樂演奏家的樂器是鋼琴提琴胡琴琵琶之類，而演唱家的樂器不是身外之物，就是嗓子與身體。這裡，我不妨集中地介紹一下我和幾位大師及領導的柏楨，以說明器樂與聲樂之間的不同與苦衷。

大師：我看你們唱歌容易，只要有嗓子就行。哪像我們搞器樂的？辛苦哪！

繹夫：你的意思是說：歌唱家全靠爹娘和上帝？

大師：差不多！

繹夫：唉！無知！你的爹娘和上帝實在對不起你，也給了個嗓子給你，只是像大鑼而不好聽，只好當指揮。還是指揮好，打打空氣，名利雙收。

大師：他們拉小提琴的最苦，一把小提琴國產的也要近萬元及幾萬元。幸而我們由公家提供，外國名琴要幾十萬幾百萬美元哪！

繹夫：那好歹還是有價的，只要有錢便買得到。人的嗓能買嗎？即使花幾億美元也買不到！

樂師：我們拉琴彈琴的辛苦啦！要出成績一天至少練八小時以上，你們唱歌的愛吃愛睡。

繹夫：胡說！要唱好歌要嗓子腦子並用，嗓子能不斷唱一小時就不錯，除了音樂之外還有文學。哪像你們之中某些人？連寫情書都找人代筆！

傍人：別爭了，請領導評評吧！

某某：我看都很難的，不過還是搞樂器的更難些，中國人多嗓子多，也就出些人材嘛！

繹夫：落後的農村有句話：“找四條腿的騾子不多，找兩條腿的人有的是。”怪不得一條騾子值一萬二千元，一匹馬八千或一萬元，出事故死個人三千，只有小毛驢一百元買來殺驢肉吃。

某某：什麼意思？

繹夫：重物輕人！

柏楨也是開心的，有助列車長途的解悶，又說明人和樂器的關係。戰士愛武器，樂師愛樂器，傳聽打籃球還帶著手套呢。搞器樂的人常戴個手套，搞聲樂的人常戴個口罩，都是保護身上的樂器。樂師愛護身外的樂器，歌手理所當然地更愛護身體內的樂器，也是不能買賣的無價之寶一一

嗓子，嗓子包括聲帶及整個發聲系統。

既然認識了身體是歌手的樂器，為了歌唱藝術，我們就得保護自己的健康鍛煉自己的機體，甚至犧牲某些嗜好和慾念。

人們常誤解歌唱家的愛吃貪睡，而沒有充足的營養和睡眠是不行的。可是能吃能睡容易發胖，易得心血管病。人們形容瘦者是芭蕾舞身材，肥胖是歌唱家形態，實質是職業所使，甚至是職業病。

吃，不少名歌唱家是烹飪能手。有一次李志曙聽了基普尼斯的唱片之後說：“聽，這種聲音一頓至少吃二磅牛排！”基普尼斯是夏里亞賓同期人，他們住在俄國的德國人，後來去了美國。他的男低音在技巧上是超過夏里亞賓的，是烹調牛肉之能手。但是，營養過剩了，心血管又易爆炸，矛盾呀！中國人有中國人的吃法，吃得好未必唱得好，否則香港人豈不都是歌唱家？辣椒也是討論的話題，有人說吃辣椒對唱歌不好，可是胡然蔡紹序等是湖南四川吃辣的人，湖南人李谷一的綽號就是小辣椒。周小燕孫家馨等花腔卻是湖北佬，也是辣椒的故鄉。總而言之，各有愛好和習慣，不過量，自己掌握，不宜以個人的經驗，涉及全面。我對味精無好感，也不教學生戒味精。

酒，李白有酒才有詩，而曹操又要對酒當歌，酒能使人飲得豪情滿懷激昂慷慨。早年能玩高音CD於隨意的男高音臧玉琰愛喝燒酒，他從不過量，未見他醉過，可見他酒而不鬼。1951年，我們在莫斯科參加市委之宴時，接觸到許多蘇聯的著名歌唱家，如雷米雪夫和卡斯洛夫斯基等。那時我是初入行的人，便細心觀察他們的舉動。他們只喝伏特加之類度數大的燒酒，卻不碰度數小的啤酒。後來到了德國等地，他們的歌唱家也多數不喝啤酒。究其根底，說是啤酒能使肌肉鬆弛，不利於歌唱家唱高音。若是

如此，則是很多道理的。因為唱高音時的聲帶高度閉合，及強大的衝過高度閉合的聲帶的氣流，都是要靠肌肉的力量來協作進行。那末既然啤酒對唱高音不利，又是否對低音有利呢？非也！因為唱低音的人有本聲部的高音，何況其低音要比高聲部來得講究，其胸腔共鳴的鬆柔要富有彈力的肌肉來支持。啤酒和其它酒類並非毒藥，但若本來無此嗜好，何必附此風雅呢？！

煙，已是公認為健康之敵。自從鴉片戰爭之後，鴉片在中國是搞臭了，而香煙卻香了起來。如今中國煙民三億多，其經濟損失足可振興一個中等國家。那自古以來的禮儀之邦，敬煙已成時髦風尚。吸煙肯定對歌唱不利，試想，當氣管和鼻孔已近似煙窗的時候，你的呼吸會好嗎？你的健康會好嗎？你歌唱的樂器會好嗎？但是，我們的歌唱家中有不少是吸煙的，男性尤多，其中不乏佼佼者。如你想勸而戒之，他或者會說：“等你唱得比我更有名了再說”更有甚者，會提出某某京劇名角還抽鴉片呢！

吸香煙並不犯罪犯法，還可為國家增加稅收，只是污染了環境，讓他人吸二手煙總未必是好。但是，職業演員也有苦衷。如果演出頻繁，精力不繼，問題往往出在呼吸上，是吸氧不夠所造成的疲勞。我一向是個早起練吠納的人，約在清晨五點至六點，如果有演出則要遲起許多，因為演唱時的呼吸相對減少而不自然。我們演唱時的呼吸既是演唱的需要，又是生命的需要，因此是不自然的。唱歌比體育比賽還吃力，我青年時參加體育比賽，甚至重競技比賽，其疲勞程度不如唱一小時歌。有些歌星吸毒，恐怕也是疲勞過度，加上本來就無基礎，甚至休克嗚呼。

飲食的衛生和煙酒的嗜好與否，都是關係到身體的健康，尤其是歌唱的呼吸系統。但是健康除上述之外，還有鍛煉，尤其是發聲系統，所以王

洛賓先生認為唱歌是種氣功，於是歌唱本身也是一種藝術性鍛煉。體育性的鍛煉不是為了去做運動員，藝術性的鍛煉也不是成為氣功師。還有一種叫做技術衛生，歌唱的技術衛生是：不濫唱高音，不濫唱低音，不濫唱強音。要循序漸進而少唱力不從心的歌，穩步前進不會慢，欲速則不達。

一位上海姓郭的男中音說：“唱歌的人要當半個和尚。”這不是指吃素，而是節制性慾，這是很有道理的。有位寫戲名家說過，過去不少武生成名之後，容易垮台在官僚軍閥小老婆的懷裡，塌中呀！塌中便是身體

垮在中年。以上講的是男性，女性如何不清楚。中國的專業聲樂團體的女演員，月經期間都是停止排練上演的。因為這個時期聲帶呈充血狀態，而且歌唱是使用腹肌的，會增加流血量。

說來說去，歌唱家的犧牲不少，不能這個那個，快成某種清教徒了。但是，犧牲或者有所補償，當你唱好的時候，當你年老的時候。歌唱衛生有身體衛生，技術衛生，還有心理衛生，便是一個開朗的心胸，願歌唱家老當益壯，歌聲常春。

「香港音樂專科學校韋瀚章基金」

為了紀念韋瀚章教授，我們決定請有關人仕分別撰稿回憶韋老師生前的事蹟，出版一本《韋瀚章教授紀念文集》，反映韋老師的光輝一生以及他對中國音學界的重大貢獻。並以非賣品形式分送各有關機構和有關人仕留作紀念。經各方人士的熱心支持，現已收到之文章稿件共二十三編，共約六萬字，而出版之工作現已在進行中。

X X X X X X X X

「中文歌詞創作比賽（1995香港）」

為了紀念一代詞人韋瀚章教授，「香港音樂專科學校韋瀚章基金」決定在本港舉行「中文歌詞創作比賽(1995香港)」，以求繼承韋教授生前所致力之歌詞創作優良傳統，繼續推動我國，特別是本港的中文歌詞創作以及藝術歌曲的發展。比賽的具體安排於另頁刊登：

X X X X X X X X

※ 鳴 謝 ※

「香港音樂專科學校韋瀚章基金」於九三年七月十三日至九四年八月三十日共收到下列人仕捐款，除已個別發出正式收據外，特此鳴謝。

陳麗雲	HK\$ 500.00
陳健華、陳遠嫻	HK\$ 5,000.00

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」委員會
主席：胡德蒨

淺談一些《鋼琴練習曲》的應用問題

陳兆勳

鋼琴演奏藝術發展到十九世紀，由於樂器性能的不斷改善，音樂表現的幅度擴大了，而演奏技術的難度也加深了。當時如李斯特、蕭邦……等專業演奏家、作曲家，一方面為了教學的需要，而更重要的一方面是為了表現其音樂修養及高超的演奏技能，他們創作了不少《音樂會練習曲》，這些具有一定藝術價值的練習曲，至今都是鋼琴演奏會非常重要的曲目。二十世紀初的俄國鋼琴大師拉赫曼尼諾夫及斯克里亞賓也都十分重視這種音樂形式，他們先後都寫下了不少這類樂曲。像蕭邦一樣，他們還以《前奏曲》(Prelude)的形式，灌注了藝術性練習曲的這一特點，同樣為大批鋼琴音樂的聽眾所熱愛。鋼琴家以此作為必備曲目，而大量的鋼琴學習者也想盡早去接觸這些樂曲，結果有許多技術程度不夠，甚至差得很遠的也去彈奏，這樣造成的後果當然不好，最大的問題是形成長久性精神及肌肉的緊張，這種後遺症是很難加以克服的。很多有經驗的教師都有一套具體的方法，引導自己的學生去進入《音樂會練習曲》的彈奏階段，那就是嚴守循序漸進的客觀規律，做好一步一步的準備工作，如彈奏法由淺入深的掌握及教材的選擇安排等等。不少鋼琴教育家都在其論著中提到在彈奏蕭邦、李斯特或後來的德彪西、拉赫曼尼諾夫和斯克里亞賓……等人的《練習曲》前，最好都深入學習彈好米爾尼的作品740、克里門提的Gradus ad Parnassum、波希米亞鋼琴家Moscheles(1794-1870)的24首練習曲OP.70、德國鋼琴Kessler(1800-1872)的OP20練習曲、祖藉波蘭的德國鋼琴家Moszowski OP.72練習曲。另一位著名的波蘭鋼琴家J. Hofmann(1878-1957)更列出了四本練習教材作為彈奏Chopin Etudes的準備，那就是Edmund Neupert的十二首技巧與表情練習曲，Hans Seeling的音樂會練習曲，Carl Baermann與



LITHOGRAPH BY W. SHARP

John Baptist Cramer. Beethoven was more impressed by "Glorious John" than by any pianist of the time.

Ruthardt的練習曲。就從這些前人所提供的經驗來看，彈奏高級練習曲確實不是一個簡單的問題，是每一位鋼琴教師必須認真對待的重要課題。

就目前香港的情況來看，許多鋼琴學生缺的並不在於彈奏高級練習曲的準備教材，而是介乎中級左右階段的技術訓練。這些教材最好的當然是 Czerny的OP.299及Cramer的50 studies。但有許多學生就沒有仔細練習這些曲目，有些更沒有去碰過，就去彈OP.740或其他更高級的練習曲，這真是一條“危險”的發展途徑。

就我個人幾十年的教學體會來看，Czerny的OP.299及Cramer（當然還有許多如Burgmuller OP.109.OP.105Heller等人的同級輔助教材）是技術訓練過渡到再高級階段的必練曲目。

Czerny OP.299是訓練指力及速

度的很好教材，但教師在指導學生時，一定要有計劃有步驟地進行練習。全本四十首不用全彈，有些技術課題重複的可選擇使用。練習的第一要點是速度的確定，目前常用的Schirmer版本，每首曲子的速度都定得太快。以我看♩(♩♩♩)=138-144，♩.(♩♩♩♩)=88-96相對來說已經是高速度的標準了。當然這只是學生時期的標準，但就OP.299的程度來說，已經是個合理要求了。每練習一曲需要慢速開始，這樣才能觀察到自己的觸鍵是否到底，手指的運動是否均勻，手臂是放鬆，每一手指在鍵面上的位置是否適中。一般用♩(♩♩♩)=66左右的速度即可。彈奏練習曲一定要有明確的速度要求。在我幾十年的教學過程中，接收過不少學生，他們都聲稱彈了很多練習曲，如Czerny的OP.740, Chopin約Etudes……等等，但其速度連♩=100都超不過，這就是



Carl Czerny in 1833. He studied with Beethoven, composed thousands of teaching pieces, and had among his pupils Liszt and Leschetitzky.

從學琴以來就沒有明確的速度概念和要求造成的後果。話說回來，彈奏方法當然是個重要問題，但由於此文著重在探討練習曲的運用問題，方法問題就不作評述了。

Czerny OP.299側重在右手的速度訓練，四十曲中只有五首是專為左手練習而設計的，當然，內中有五首是兩手同等重要，以一音對一音來構成的。其中第二十首以同向進行的音群組織構成及第三十六首以一定和聲結構為基礎，全曲以反向音群組織構成的練習曲，最有訓練價值。這兩曲因篇幅大，還有提高兩手耐力的積極作用。

Cramer是與貝多芬同期的德國鋼琴家，據說，他的演奏技巧甚具感染力，音色豐富而特別著重在歌唱性的表達。他一生寫下近百首練習曲。目前大部分使用的版本是由德國鋼琴家 Bulow (1830-1894) 編訂的六十首及五

十首大致相同練習曲。我個人覺得五十首的版本更為精煉一些。

Cramer的50首練習曲，雖然可以說與Czerny OP. 299差不多，但在兩手的均衡發展上，就要比Czerny全面得多了，另外在音樂形象的表達及刻劃上都豐富些，同時也強調了歌唱性旋律的表現力。在快速跑句的結構中，使用了許多半音變化的助音及經過音，改變了手指間的自然組合，這樣就增強了每個手指在各種不同位置上的適應能力。這對演奏大量的古典時期名作，特別是浪漫派許多作家的經典名曲都有直接的幫助。

Bülow在這些練習曲的速度規定，一般說來都是合理的。當然，練習還是要由慢到快，最後達到他的速度要求。由於其中有很多是甚富於優美旋律的連奏效果，因此在練習時要特別注意旋律的起伏，樂句表情的起與收。光靠機械性的手指運動而忽視

了音樂的表現，是彈不出樂曲規定的應有效果的。

Czerny OP.299與Cramer配合使用，能得到相互取長補短的作用。我參考過一些有關鋼琴教學法的書籍，認為應該先練習Czerny OP.299，一般彈到no.15就可考慮轉換一下彈奏Cramer，大概練至no.19就可以將兩本練習曲混合使用。這個建議甚有道理，因為Czerny的前十五首，其手法都基於(1)密集位置，即音階的組合(2)開放位置，即和弦的分解。而且大部份採取變化音不多的自然位置。而Cramer的前十幾首則已打破了自然位置的範圍。以第二首為例，這首以四聲部寫成的曲子，基本上是一種雙手五指練習，即沒有大姆指的換位進行。這樣，看似簡單，但這首以伸張手掌及指尖敏捷觸鍵為練習目的的曲子，對適應各種變化位置的彈法是十分有效的。手掌及指間的快速伸張練習，對控制鍵盤的各種複雜的變化位置，在增強其把握性及準確性都是極為重要的。像第七首以單三部曲式寫成的樂曲，雖然只有三十二小節，但左手快速跑句的伸張變化位置練習就設計得十分巧妙。F小調的主要樂段共重複了三次，這個調性因黑白鍵的比例甚為均等，因此，在流暢的連接彈奏上，要花一番功夫才能練好。這種性質的練習，在Czerny OP.299所佔分量甚少。因此，在練習中以這兩本樂曲作合理的配合，一定會給以後彈奏更難更大的練習曲及其它各類的樂曲，都會成為一個穩固的基礎。

以上談到的，只是針對專業學習鋼琴和自願以高標準要求自己的業餘(暫時的)學生而提出的個人看法。如果只想在鋼琴上玩一玩，彈一彈來消遣解悶的話，那就大可不必花這麼多時間去活受罪了，這確實是自己多年教學的深刻體會，希望大家能理解。

勿忽略同行的看法與感受

周凡夫

音樂工作者，大多數時候要面對的都是聽眾，所以，不僅在撰寫發佈演出新聞稿件時，將對象設定為心目中需吸引的聽眾群，即使是在場刊中撰寫有關團體，演出者的介紹文字，接受訪問，發表公開說話，都很易將對象祇設限於在「台前」面對的聽眾。

其實，聽眾中大多數時候都有自己的同行，同行由於具有專業知識，對音樂環境和「幕後」實情有更深入的了解，感受和看法便自然與一般聽眾很不一樣了，然而，音樂工作者很多時候會忽略了同行的看法和感受，這顯然是極為不智之事。

有些音樂工作者在圈中極有江湖地位，人緣極佳，有些則常招是非樹敵不少，箇中因由當然各有不同，但很多時與作風過了火位，妄顧了同行的看法和感受很有關係。

舉些最易犯的例子來說說。

筆者經常認為撰寫演出新聞稿，切忌採用太多空泛不著邊際的浮誇之

言，誇張失實的寫法尤為不可取，這一方面是有違實事求是的作風，對樂團樂人形象有損，但更重要的是很易惹起同行反感，破壞在圈內的關係。

無疑地，今日由於傳媒工作者，不少均對音樂活動並不諳熟，對新聞稿件之內容欠缺判斷力，煽情誇張，甚至假大空的文稿，可能更容易見報；事實上，「一致好評」，「全場滿座」等溢美之語，今日亦已被濫用；變本加厲的是「著名國際」，「國際一流水平」，亦已層出不窮。

甚至過往在演出場刊中的介紹，多採取較平實的態度，祇列出事實的寫法，亦已有所改善；在場刊中採用大量溢美浮誇的濫詞來吹噓的，已有增加趨勢；甚至名譽已不少的鋼琴家，也將自己出身的音樂學院稱為「最高學府」，獲獎的音樂比賽，也稱為「世界最高級別」的比賽，（不是之一）。

這等等以渲染的文字，很可能會暫時誤導了一般人士，但行內知情人

士，難免會有不同看法。尤其是在將事後全無公開評論說成「一致好評」；上座率奇差，或全賴送票來支撐時間的演出，講成「全場滿座」

（其實滿座與否與水平何干？）；祇跑到外地去，在一些不知名的場地或場合演出過，便稱為「著名國際」，「國際一流水平」，就更必令行內人士反感，產生厭惡和抗拒，不僅在同行中之形象地位難保，嚴重者更無法被同行接受，這便無疑會自絕於同行圈子之外。

其實今日香港的聽眾水平已普遍提高，甚麼樂團，甚麼樂人有藝術誠意，有藝術水平，甚麼人祇是浪得虛名，祇是江湖賣藝「搵兩餐」，今日不清楚，明日也會清楚，香港音樂圈子畢竟不大，假大空的文字和說話，難以經得起考驗，音樂工作者要撰寫之稿，要公開說話，便切勿忘記，這些文稿，這些說話，同行看了，聽了有甚麼感受和看法，這或許會有助於減少假大空，建立實事求是的風氣。

樂訊

「黃友棣作品專集」全部出版

我國當代傑出作曲家及音樂教育家黃友棣教授五十多年來共創作了數量甚多、風行中外的音樂作品。為應愛樂人士之需求，香港幸運樂譜服務社按樂曲類別，共選輯印成共十一大冊的「黃友棣作品專集」。

- | | | |
|----|--------------------|--------------------------|
| 計為 | (一) 唐宋詩詞合唱曲 | (六) 提琴、長笛獨奏曲選 |
| | (二) 獨唱藝術歌曲選 | (七) 兒童藝術歌曲選 |
| | (三) 合唱藝術歌曲選 (A)(B) | (八) 少年合唱歌曲選 |
| | (四) 合唱民歌組曲選 | (九) 清唱劇、舞劇歌劇選 |
| | (五) 鋼琴獨奏曲選 | (十) 中國藝術歌曲選萃 (合唱新編) (增訂) |

經多年重新謄譜及校訂，專集已全部出版，華聲琴行及各大琴行均有代售。

詳情請與香港幸運樂譜服務社或白雲鵬先生聯絡。九龍城郵政信箱89097號，

電話：3833708, 3832763, 3264352

論音樂的抽象性（音樂本質特徵之一）

李德君

作為音樂特徵來說，最先要指出的就是音樂的抽象性。音樂是含有雙重意義的抽象性：第一點是作為音樂材料的音響，並不具體存在於空間的任何地方，但是音樂在任何地方都感覺到它的存在，只不過音樂的存在方式始終是非物體的「抽象」罷了。第二點是說音樂不能明確地描述音樂以外的事物，因此是非具象性，它與語言不同也是因為音樂是非概念性的，所以它的表現方式也是屬於「抽象」的。

音樂的抽象性與其他藝術比較來看，畢竟音樂與造型藝術是完全相對立的。造型藝術的存在方式是實在的，表現的方式也是事物具象性的。其次語言藝術也是不佔據確定的空間場所而存在，和音樂第一點同樣是非物體的，但語言藝術卻能夠表現具體的意義內容，因而在第二點上與音樂不同。還有建築藝術也具有不模寫或表現本身以外事物的性質，與音樂的表現方式同樣是非具象（抽象）的，但建築卻是具體地存在於空間，在這點上又與音樂不同，因此我們認為音樂的抽象性是有雙重意義的。不過，從表現方法是抽象性方面，嚴格來說應該只限於器樂，聲樂的歌詞所用的語言是有具體意義內容的。

既然音響不作為具體事物而存在，那麼它的存在方式是怎樣的呢？如果沒有甚麼東西存在的話，我們就不能感覺和體驗到音樂了。音樂與造型藝術的不同，是否定它在空間的固定性或物質的存續性，假如音樂確實不存在外界，那麼追究根源起來，我們可得出「音樂不過是內在主觀的感覺」、「音樂只存在人們的意識中」、或者是「音樂只存在聆聽者的耳朵中」等的各種見解，持有這樣的心理見解而否定音樂的客觀存在的人也實在不少。

其實，我們首先要將音樂的本體作為一種「物象」來考慮，我們要把音樂歸納為客觀的存在，一般統一的

意見是：音樂能引起我們有一種「物象」的感覺；可是物象與造型藝術的情況沒有甚麼不同，造型藝術作品和自然物體一樣具有空間的固定性和存續性，無論何時都可供給我們觀賞的機會，而音樂則在一瞬間存在於感覺中的現實化，只是有限時間的持續「鳴響」，音樂的鳴響通過人的耳朵傳遞給我們觀賞，這種通過耳朵的音樂鳴響狀態就是「物象」。

既然作為鳴響物象存在的音樂是無處不在，這已經將音樂存在論的特性表現出來了。音樂不可能是從內在在世界產生，應該是外界的產物；但它不是像實在物體那樣產生出來的。音樂從來不屬於物體世界而是捕捉不到的東西，但卻作為客觀對象而確定地存在的。

所謂表現方式的抽象性，是指音樂對於事物不能具象地正確表現出來的意思，它的表現方法也不免受到音樂本身的特殊性所局限。造型藝術表現媒介的各種色彩、形態都原原本本

地顯示出它們的作用，文學語言一般都有命名、指示、敘述事物的能力，但是音樂卻沒有造型藝術的媒介作用，也沒有文學語言的命名、指示和敘述能力，只可說有象徵性的作用，它的意義和內容是內在的，因為音樂的表現不是連繫音樂以外的事物而成立的，不像繪畫以風景人物等作為表現對象的。音樂的意義在於自體表現，音樂的內容是從本身開始產生出來，主要的作用是象徵性的所以音樂的世界是獨立自足的。

但是關於音樂不能準確描述事物的特性，在另一方面也可看作是它的優點，因為它比其他的藝術更能暗示或象徵地指出事物；音樂雖不能像繪畫或文學那樣給人以明確的形象，但卻能顯示其他藝術所不能表現的微妙氣氛和情緒。哲學家叔本華就認為音樂的地位比其他藝術更高，音樂不像其他藝術描寫個別理念，而是表現意志本身的藝術。

· 樂 訊 ·

為了紀念一代詞人韋瀚章教授，「韋瀚章基金會」即將在今年年內全新出版韋教授作詞，黃自作曲，林聲翕補遺，我國第一部清唱劇「長恨歌」。每本定價為港幣貳拾元正。各界如有需要，請先來函與本刊聯系預定，一次購買超過十本，有九折優待。超過二十本有八折優待。

貝多芬的“合唱”交響樂的演繹 司徒敏青

日前，在香港文化中心音樂廳，欣賞了香港聖樂團，溫哥華聖樂團與香港小交響樂團，由著名的指揮家陳佐湜領導之下，演繹了貝多芬的第九交響樂“合唱”，覺得成績甚佳，當然，如果拿這場表演和世界一流的樂團相比，那一定會有大的差距，如果你把要求降低一點，以業餘的水平來衡量，再加上一個半職業性的交響樂團來衡量一下，那成績應該是屬於甚佳了。這功勞指揮大概要佔很大的比例，如果有欣賞過這場音樂會，相信很多人會同意。

合唱交響樂是貝多芬一項重要的作品，也是貝多芬創作到達峰顛時期的創作，說是嚴肅音樂中一項經典之作，有人說，這部交響樂是貝多芬創作上的一個總結，不管說法如何，“合唱”交響樂是一部動聽的、動人的作品。

貝多芬似乎很喜歡席勒的作品，特別是“合唱”交響樂最後樂章“歡樂頌”，他把這“歡樂頌”來作為這部交響樂的核心，據記載，貝多芬在創作這部交響樂時，耳朵已經開始聽不到聲音，直至他指揮這部作品演出時，耳朵已經完全聽不到聲音，當然聽不到聽眾向他致意的熱烈掌聲和歡呼聲，只能從外表的狂熱表現而領會到自己的作品所受歡迎之程度。羅曼，羅蘭曾經說過，貝多芬自己並沒有享受過歡樂，但是他把偉大的歡樂奉獻給所有的人們。在這部交響樂中，貝多芬突破了交響樂的篇幅，把樂曲加到七十分鐘的長度，把樂隊的編制擴大，在傳統的樂隊組合上，加上短笛、低音大管、大鼓等樂器。還把第二樂章的慢板和第三樂章的“諧謔曲”互掉，慢板樂章排在“諧謔曲”的快板之後，在當時來說，應該是一項很大膽的改革，加上他沒有只要樂隊伴奏人聲，而是把人聲作為樂曲的一個部份，嚴格地說，貝多芬把人聲作為一類樂器，加強了演唱的難度，向演唱家們作一個挑戰，在交響樂的創作典範上，影響了後來維也納樂派的後期作曲家馬勒，他的交響樂

中，很多都加上了人聲，二十世紀的俄羅斯作曲家蕭斯達高維契的後期幾部交響樂，也加上了人聲，可以說，貝多芬當時的突破和改革，對後來的作曲家，也有一定的影響。

合唱交響樂是一部龐大的作品，表現是深刻的，但合唱的主題則是簡單得像一首容易上口的民間歌曲，純樸之中有華麗的感覺，簡單之中卻包含著無盡的變化。這部作品能夠被人稱之為偉大之作，經典之作，上述的一些原因大概也會包括在內。

我不想在這裡詳細地分析這部交響樂，其實自己也沒有這份本領，我只想把多年來欣賞這部作品時所發現的一點要注意的備忘提一提而矣。要欣賞一部經典之作時，對了解作曲家的生平，作品產生的過情和作曲家當時與他有關的一些事情，才容易理解作品中所描寫的感情和事物，聽起來才會感到津津有味，和作品的距離越拉越近。對樂曲的理解便越覺深刻，我想，能夠多找一些不同的版本來比較一下，那你對該作品的收穫便會更豐富。

有過一個時間，我自己四處去找尋有關貝多芬“合唱”交響樂的各種不同版本來欣賞、比較，因為不同指揮，作品的演繹便會不同，就算相同指揮而樂團不同，演繹也有分別，甚至相同指揮和樂團，在不同年代的錄音，也有一些分別，絕不會完全相同，除非演繹者是一部機器，在固定的程式上來回操作，可能會有相同的效果。有些樂評家說：卡拉揚與柏林愛樂的六十年代演繹比八十年代的演繹好，你不妨比較一下，是否前者比後者略有穩重之感。其實六十年代伯恩斯頓六十年指揮紐約愛樂和後期與維也納愛樂合作的，相距也很大，也有人說五十年代的威廉·富特文格勒 WILHELM FURTWÄNGLER 和托斯卡尼尼的演繹是忠於作曲家的表現，其實在五十年代也有很多指揮家對貝多芬的合唱有很好的成績，德國的指揮奧托·克勒姆佩雷爾 OTTO KLEMPERER 他在五六年指揮，亞姆

斯特丹音樂廳管弦樂團和五八年指揮愛樂管弦樂團的演繹也有分別。我覺得一部作品的演繹如何才是理想和完美，這完全是和個人的喜愛有關，你喜歡勁道十足，氣氛熱烈的表現，但我卻欣賞文靜的較為理智的演繹，其實每人都有自己的主見和風格，我想，如果能夠在了解作曲家的資料之外，再加上一點指揮家的風格和樂團的特性，似乎是有點幫助。

貝多芬的合唱交響樂我收集到已超過八十種以上不相同的版本，從最早期五十年代的錄音到目前最科學的CD，但有些自己認為值得欣賞的演繹，也未必可以找得到，五十年代蕭斯達高維契極力讚賞由當時東德指揮海爾曼·阿本德羅特 HERMANN ABENDROTH 指揮德累斯頓國家管弦樂團演繹的錄音，目前還是找不到，但在唱片目錄中是否這張唱片。若干年前在一位音響發燒友的家中，只欣賞過第四樂章，發覺這位指揮的演繹是有他的見地，與眾不同，可惜未能欣賞到整首樂曲，但我有信心終會找到，在我所收藏的眾多貝多芬第九交響樂的唱片之中，我比較喜歡迪佳 DECCA 公司出版，由已故名指揮漢斯·施米特——伊塞施德特指揮維也納愛樂管弦樂團演繹的一套一至九交響樂，這套唱片目前似乎只有慢轉密紋的LP唱片，至於鐳射唱片好像並不齊全，第九交響樂的CD效果也不錯，另一張由德國指揮馬租爾 KURT MASUR 指揮萊比錫格萬特豪斯管弦樂團聯德累斯頓合唱團的演繹我覺得也值得參考，那是飛利浦所出版，同一公司出版的另一個版本則是由伯納德·海廷克指揮阿姆斯特丹音樂廳管弦樂團的演繹，兩個版本的演奏時間都差不多到達七十分鐘。當然，目前很流行的卡拉揚，伯恩斯坦，阿巴度和其他的指揮所演繹的版本是任由選擇。要找到自己所喜愛的版本，就要多聽幾次，原則是由自己選擇，才能找到理想的演繹，其他人所提供的，只可以作為參考。

梅派藝術的魅力

周惠娟

看梅蘭芳年輕時的舞台造型照片，禁不住衝口而出——了不起的審美觸覺，真大藝術家也。

今年是梅蘭芳一百週年紀念，此地有他的樂友八十高齡京曲名粟包幼蝶帶領其學生演出兩場梅派折子戲和兩次講座，梅蘭芳所創造的梅派京劇藝術未能有系統的作出研究討論和推介，實在是藝術界和學術界的遺漏和損失。

跟包幼蝶老師學習一段時期京曲，開始感覺到梅蘭芳的藝術涉獵層面豐富，細緻有生趣的表演方式和層疊推進的舞台魅力，和他取衆多藝術之長有著不可分割的密切關係。

梅蘭芳九歲開始學習京劇「青衣」，十一歲登台，十四歲（一九零七）搭「喜連成」科班演出，一九一二年之後，他一面學習傳統，一面努力革新，曾編演了時裝戲和古裝新劇，並創造了京劇「旦行」的表演藝術流派「梅派」。

能成為京劇藝術的一代宗師，梅蘭芳具備了文學、音樂、舞蹈、書法、國畫、武術等修為並且吸納別的國家的表演長處。他博古通今，有不凡的氣質和氣節以及對藝術高度的感知和感覺能力。在抗日期間，梅蘭芳在上海曾經緘演，為了生活，他以繪畫自給，直至抗戰勝利，重返舞台。

在他總結自己的表演藝術文章，字裡行間跳躍出一位晶瑩的藝術家的心靈，就如他的表演藝術，不是跨大取寵式的，是有感情、有深度、對藝術醉心和獻身精神的，其所表現的胸襟見識，足以令後學作為寶貴借鑑。

曾經一再思索，甚麼是梅派藝術？他的藝術特點和焦點在那裡？經過一番探究工夫，總算感覺了些其精神之所在，也許可作一點粗略概括——

梅派藝術是嚴格的審美判斷，它所包含的是服飾美、唱腔美、身段美、表演美、舞台氣氛和布局的整體美。

焦點是將所有的旦角人情化、感情化、理性比，是活生生的有血有肉人物。而特點是反覆把戲中人物試煉成為具有藝術觀賞價值，以及發揮角色感染力和表演魅力。

藝術家如果滿腦子密謀成名成家，其所表現的行徑必然是怪異、媚俗的。梅蘭芳的偉大是對藝術全情投入，並且有入虎穴得虎子的探索、毅力和氣魄。他欣賞不同的表演派別，並吸納他人之所長，他說：「我提倡昆曲的動機有兩點：一、昆曲具有中國戲曲的優良傳統，尤其是歌舞並重，二、有許多老前輩們對昆曲的衰落失傳認為是戲曲的一種極大損失。」又說：「我從演青衣、開門旦，追展到演貼旦、刀馬旦、排演時裝戲、學習昆曲這幾個時期，在表演藝術上，比以前已經豐富多了，我就在這基礎上，大膽進行了一些新的嘗試。」

因為對藝術的膽大心細和對藝術的尊重，結果梅派藝術起了彩色斑斕的表演成就。

讀梅蘭芳舞台生活四十年，一面對照他的人物劇照，一方面哼幾句京調，我像上了一次覆一次的藝術與創作課程。大家風範，除了高超技藝，同時需擁有氣度，敏銳的事物悟性和倡導精神。

梅蘭芳眼見自辛亥革命以後，只重唱的青衣戲已經不能滿足觀眾要求，於是參考不同流派的表演藝術，把身段、表演和武術也相應納入京戲的規範。如霸王別姬的劍舞。是把京劇「鴻門宴」和群英會的舞劍，還有「賣馬當鏢」的舞鏢舞蹈加以提煉變化，同時吸取武術中的劍法匯合編而成的。

梅蘭芳在他藝術有生之年恆久貫徹——邊學邊演邊變通的宗旨，同時自國畫、書法，詩歌、文學等取得靈感。他說：「麻姑獻壽」的袖舞，是從成語「長袖善舞」中體會出來的。古代有一種以袖子為主的舞蹈，進而

根據旦角的手袖動作研究出這種袖舞。

這使我感慨現代一些藝術改革者的「脫水」式大刀闊斧手法和一些不學無術的創新者，結果是左改右改，左創新右創新，恐怕連青春都浪費了。

梅蘭芳塑造旦角的成功，除了表演藝術的精湛優美之外，最要緊是拿進了女性的神韻和意態美，看了他一幀二十多歲時拍下的游園驚夢女主角杜麗娘劇照，那種不可方物的美麗造像，還不足以令我心弦緊扣。沖擊我心是那份眉目及面部神韻，脫俗而多情，舉手投足間悠悠體現出中國女性的扶風飄逸形態。

如果不是下了一定的人物揣摩工夫和配以學養修為，梅蘭芳的杜麗娘只是美女一名而已。

從「梅蘭芳」的札記和包幼蝶的口述，他是一位真正具備了藝術良知的苦行者。對藝術推動改良作出客觀而有見地的實際行動，這一切除了天份還有賴於勤奮好學。一個真正的藝術家不可以具勢利心大言改革提升，只有用純樸真切的態度去感覺藝術的進退取捨，並且以欣賞之心靈把好的藝術一代一代承傳下去。

包幼蝶說梅蘭芳的改革是京劇表演藝術的偉大延續，我亦有此同感。（原載九四年四月二十四日香港聯合報）



作曲家陳健華——歌劇漫談講座

黃佑新

六月七日晚上八時於大會堂高座演講廳，鋼琴教師協會主席蔡崇力舉辦了歌劇漫談講座，請來作曲家陳健華擔任演講。出席人數約有四十人。

講者首先提出歌劇之創作要點。

(一) 整體考慮。(二) 深入全面刻劃角色的性格和心得。(三) 主題內部聯系。(四) 調性安排。講解之餘，隨即播放威爾弟之弄臣第四幕四重唱片段。Pavarotti (公爵) 與黑人女歌手 Isola Jones (刺客之妹) 輕吟淺唱的調情二重唱，那邊廂 Leo Nuccci (弄臣) 則與 Joan Sutherland (弄臣的女兒，公爵的情人) 義正詞嚴的唱出風流的公爵不值一愛。兩組的二重唱各有不同情感。

之後四人同唱，各執己見唱出心聲，且由同時合唱，四個刻劃鮮明的角色，帶來了矛盾和對比。場地是一個簡陋旅館夜景，背後又有一個暗殺的陰謀；但結果又出人意料，增添很多味趣。歌劇又唱、又做、又演、加上劇情、佈景、化裝確是引人入勝。調性安排則舉莫扎特的費加洛婚禮為例，四幕的內容剛好是中國人的起承轉合。每一幕的內容亦由若干個較小的起承轉合為架構，調性的安排則是純五度或小三度的近關係。經緯縱橫道出了音樂的變化與統一。筆者認為指出問題看似容易，但之前的資料搜集與分析則殊不簡單。講者又提到音樂的處理要注意節奏、音高、和聲支持和伴奏的應用；但進行方向 (Contour) 要配合劇情的內容。歌唱的處理常見的有朗誦調和詠嘆調。一些較為人忽視的手法卻可增加多一些音樂趣味：如反復歌 (Strophic)、重現歌 (Da Capo)、小詠嘆調 (Arietta)、小抒情曲 (Arioso)、短詠嘆曲 (Cavatina)、跑馬歌 (Cabaletta——伴奏用三連音以示其輕捷) 及各類型的重唱和合唱。此外，唱歌用講說話的方式亦不容忽視 (Sprech timme)。時間關係、樂劇、中國戲曲及音樂劇只是點到即止，稍作介紹而已。



演出的成功與否，講者有精闢的見解。首要是題材，能引起觀眾思想更共鳴的，發人心省的故事最是叫座。如近期的政治風雲、社會現象、道德觀念，皆是人人關心的課題。題材感人加上了好的音樂，還要有一流的演唱。所以歌者的聲、色、藝水平帶來深遠的震撼力。作品的好與壞、接受與抗拒，演出者常能起死回生。歌劇創作又不要忽略觀眾的精神交流、接觸、認同與投入。觀眾的偶像崇拜心理，寄託與發洩也要能有所供應。創作以外的因素，如宣傳、公關也不容忽略。創作過程當中與寫劇本的作家不斷磋商、修正、討論。務使作品更加完美、合乎雅俗共賞。

陳健華於演講當中亦多次讓與會者發言。周文珊對歌劇的唱腔有寶貴的建議，指出不要輕忽中國戲曲的豐富寶藏。符任之指出電視節目的戰爭場面用了白毛女的音樂，風馬牛的不相及令人氣憤。又有人提出道德觀賞的尺度問題，陳健華指出三十年前的歐洲演出，R. Strauss 的莎樂美歌劇七紗舞一段，歌者要「七脫」至一絲不掛，為藝術而藝術不應有色情的眼光。

總的來說，當天晚上的演講確實是言之有物，帶來了從事作曲歌劇的音樂家很多亮光。又講者送出他自己

音樂精華概覽的著作，書中附錄三的歌劇介紹有很多獨到的見解和心得。與會者又聽又取，那天晚上的演講顯得更加充實。盼望陳健華拉不久的將來再來一次公開的歌劇創作講座。

黃佑新於1953年生於香港，少年隨梅筱薇女士習琴。並曾學習低音大提琴、長笛、巴松管、笛子及風琴等多種樂器。1977年通過了倫敦聖三一音樂學院鋼琴教學文憑考試。1978年於浸會學院畢業後，赴美深造，獲德州大學音樂碩士，加略山神學院宗教教育碩士，佛州州立大學音樂博士。亦曾於德州西南浸信會神學院修讀。

留美期間，獲得多項獎學金及研究費。1993年獲選為美國音樂學會榮譽會員。又分別於1983年俄亥俄大學及1993年佛州州立大學的新音樂作品大賽中得獎。去年又得喬治亞州之作曲基金獎。今年年初加入香港作曲家協會為會員。

黃博士現於浸信會神學院教授音樂理論及聖樂、大埔浸信會富亨英語堂顧問牧師。之前，曾於浸會學院及佛州州立大學教授和聲學。

黃佑新曾受業於下列作曲家門下——陳健華，Karl Korte, Donald Grantham, Ladislav Kubik and Roy Johnson.

悼李志曙韓德章

郁慶五

作曲家羅忠鎔寄來素箋一頁，告以李志曙韓德章相繼辭世的消息，死於貧病孤獨，李歿於自然，韓則非也！李韓是人民共和國成立後的第一代聲樂巨匠，雖然都活到八十上下，不算壽短，但如此這般，能不使人悲從衷來，欲哭無淚！

上海解放之初，聲樂界李志曙韓德章的名字響噹噹，被戲譽為一龍一虎，這是比喻兩位當時聲樂上的造詣和實力。那時，我涉足聲樂尚淺，雖同在蘇石林先生門下受教，卻未曾謀面相識。他倆活躍於歌唱舞台時，我還在銀行打算盤。但我已知道李志曙早以一曲《老天爺》“你塌了吧！”聞名於世，而韓德章則以《印度客人之歌》等知名，有中國日居里之雅綽。

我們第一次見面是在上海音協合唱團，全團除我以外全部是聲樂教師，如周小燕洪達琦女士等均在該團，李韓更不例外，只因缺少男低音才把我拉了進去，只知是一位姓李的歌唱家推薦的。女中音洪達琦教授經常回頭看我！不知是唱不準音呢？還是其它！不久我就進了中央音樂學院華東分院工作，半年後就和李韓一道同被選拔出國。從此我們由同師同窗成為同台同唱。不覺四十四年過去，一旦死別，怎不神傷！

李志曙是廣西人，男低音，僅（壯）族。據他自述出身貧苦，哥哥是個木匠。全靠自己苦讀，以優等生免費升學，直至畢業於廣西大學，留任助教。由於喜愛歌唱，二十七歲考入重慶青木關上海音專。勝利後上音回滬，李兄以優等生畢業於上海，並留校任教。1951年被選拔參加中國青年文工團出國表演，在國際獨唱比賽中得銀質獎，是中國美聲唱法在國際比賽中第一個得獎者。他性格開朗豁達，直率樂觀，外號“烏龍鬼”。五一年出國前，他在北京去拜見未來岳母，回來後說：“乖乖，如果她要我做我耳朵，我還得站在小板橋上呢！”

來形容岳母的高大威猛。又在途經蘇聯烏克蘭時，忽然大呼小叫起來：“你看你看，格老子，這還算蘇聯的糧倉嗎。如果廣西是這樣，我們非餓肚子不可！”我一看是遍野春小麥，應道：“湖廣熟天下足嘛，烏克蘭比中國北方也不錯了。不過我們江蘇省的大江南北更好。”結果有人批評了我們不尊重蘇聯，我們不服，說是多少有點愛國主義。

1952秋，我們在歐洲遊蕩了一年多之後回國。韓德章和我被留在北京，參加創建中央歌舞團，1956年七月又從中分出中央樂團。李志曙則回滬，原擬和上海共存的，1958年被調去廣西南寧藝術學院，去當院長和人民代表，也算光榮一陣。文革後他力爭全家回了北京，終老於中國音樂學院聲樂系，真是寧當中央一條虫不做地方一條龍呀！

韓德章和李志曙相同的是對聲樂藝術都持嚴謹的態度，不同的是韓的

性格內向。從中央歌舞團到中央樂團，他一直擔任合唱隊的藝術指導、聲樂指導及聲樂教師。自1953年起，一共辦了四屆合唱訓練班，以其學員不斷補充更新合唱隊。今日的中央樂團合唱隊至少是四代同堂了，如今的黨支部書記及合唱隊長均是其學生，真是桃李滿園滿園。學生中唱獨唱而知名度較高者，早期有羅天輝吳其輝，後期有汪燕燕田浩江等，如今出洋的出洋忙的忙，勞燕分飛各一方，誰還關心韓德章。

韓兄是四川人，在重慶青木關上音時期，因營養不良而得過肺病，一度停學。肺病是聲樂專業者之大敵，後雖治療，總歸體弱，三十五歲即被稱呼韓老。他一生未婚，有一養女也早去了太平洋彼岸。

韓德章、韓德章，號稱猛虎實為羊。毛皮血肉貢獻完，鞠躬盡瘁皆為唱。別了，樂園青草黃，呼鳴尚饗！

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
皇後大道中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：旺角亞皆者街120號地下

樂聲琴行：旺角亞皆老街124H號地下

曾福琴行：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：旺角道7-9號威特商業大廈6字樓

道聲書室：九龍何文田窩打老道50號A

美聲唱法的美學原則

吳穎瑜

「美聲唱法」一詞出自意大利語 Bel Canto，意思為精美的歌唱。它是指十七世紀中至十九世紀初意大利盛行的一種著重詠嘆性、聲音華彩優美的歌唱風格。主張這種唱法理論及創作的流派，被稱為「美聲學派」。

文藝復興期，意大利產生了一種革新的音樂表現形式——早期的歌劇。自此，伴以和聲的立調旋律歌唱就取代了複調合唱，音樂與戲劇作完美的結合。當時在弗羅倫斯一群人文主義思想藝術家，如詩人里努契尼(G. Rinuccini)，作曲家卡契尼(G. Caccini)等，成立小組，探討藝術的理論與發展，目標是如何加強音樂作品的藝術感染力。他們專注於創作優美、典雅、動人的旋律及詠嘆調。又在歌劇中創作一種嶄新的，表現形象生命力的宣敘調。它的旋律需要與歌詞、情緒、及聲調的起伏作緊密的結合。由於宣敘調的產生，就要考慮用什麼聲音、技巧來演唱的問題。於是他們就突破了保守傳統的規限——不用童聲或假聲，而決定採用自然的聲音演唱，男的演唱男角，女的演唱女角。為使宣敘調的演唱，有如古希臘人在廣場上演出悲劇朗誦調的效果，就不能用虛弱的聲音，而演唱需要有充足的氣息支持，以致聲音豐滿、宏亮而致遠的。因此，弗羅倫斯小組除了創作外，還著重於研究如何演唱的問題，就是如何改進共鳴以取得充份的音量。於是就在一些十六世紀戀歌清唱部份的演唱上，作試驗、實踐，並加以發展，而創出了「美聲唱法」。

「美聲唱法」誕生在意大利，有人說因為意大利有優良的地理環境及氣候，有人認為它的人種有獨特的生理結構，這些解釋都不確實。從歷史的發展來看，意大利是歐洲資本主義萌芽最早的國家，由於經濟的發展，東西方貿易漸趨繁密，帶來了文化的交流，商業興盛。弗羅倫斯的金融活動廣泛，富有的梅迪家族地位鞏固，

修建豪宅，獎勵藝術發展，招來不少著名的藝術家，如畫家、詩人等，使弗羅倫斯成為歐洲的文化中心，而且人材輩出。在這些主觀客觀的條件俱備下，由文藝復興的思潮帶動，歌唱藝術遂得以發展。致於意大利的語言富於音樂性，如寬闊的母音，柔和的子音，而人們又熱情於歌唱，也是「美聲唱法」產生在意大利的有利條件。

十七、十八世紀「美聲唱法」人材輩出，從經驗的積累，表現輝煌。但由於當時科學尚未發達，如要研究其技術的要求，只能從現有少數的聲樂文獻中找出，作一些科學理論上的分析。

當時的「美聲唱法」，對於呼吸的控制是十分重視的，而且說得最具體的。「在氣息支持下歌唱」，應是「美聲唱法」的第一個重要原則，意指腹式的呼吸，或說「歌唱時保持吸氣狀態」，表面看來似乎不夠具體，但實際上卻很有成效的。古老大師們的意見是：氣息必須簡單地由橫隔膜和肋肌的活動加以保持，多練習以加強其活動，迅即把氣吸得飽滿，然後慢慢吐出，而最忌的是使壓力迫近咽喉。這種短而快的呼吸是難以被人看出的，此技巧是演唱歌劇詠嘆調時，依具體需要而常採用的。它也有助於改善長音的氣息控制。意大利至今仍保持這種傳統，因為從實際的音響效果中可以領會其有效的方法。

致於良好的起音，是非常重要的。那就是說良好的起音，是跟正確的氣息支持和適當的喉頭狀態恰當配合的。「美聲學派」對起音的要求是自然、明亮、準確、圓潤，這是良好的發聲基礎，是控制氣息、聲門狀態及集中共鳴的最基本方法。常用跳音的快速起音練習，可以使得聲音集中，出音準確，是很有效的。美聲學派創造人卡契尼又主張聲區的統一。歌唱者在未掌握技巧前，聲區的分野是很明顯的，在變換聲區往往會出現

破裂音，或音色音量前後不統一的現象。但一旦掌握了發聲技巧之後，整個音域的音量音色就能上下統一，無聲區的明顯分別了。聲區的統一是美聲教學的主要內容及學習成敗的關鍵。致於聲音的連貫，也是美聲唱法的一個重要原則，就是要求歌唱旋律像提琴那樣連貫、準確、自然。音量控制像小提琴運弓那樣平穩、暢順。在訓練聲音連貫的同時，也向學生灌輸對樂曲風格及對美感的概念；沒有聲音的連貫，就沒有流暢的旋律線條，也就沒有美聲樂派的「美妙的歌唱」了。

著名歌劇作曲家羅西尼對「美聲唱法」的風格，曾表示過他的概念：『具有自然優美的聲音，在整個歌唱音域範圍內能使聲音保持均勻；對極為華麗的作品，能夠唱得毫不吃力；要充份掌握「美聲唱法」的風格，這是不能教出來的，只能在聽賞意大利優秀歌唱家的演唱去領會它。』由此可見，「美聲唱法」不僅是一種歌唱技巧，而是有一定的美學原則，是音樂中從未有過的高度發展的旋律藝術。從古希臘的吟唱史詩，古羅馬的頌歌，到中世紀的複調合唱，聲樂的藝術表現力，都是很狹隘的。到十七世紀中出現了抒情的音樂劇，歌唱的形式一直發展到較高級的獨唱，「美聲唱法」於是成為一種富表現力的聲樂藝術。

「美聲唱法」的演唱風格，主要是追求優美動聽，抒情感人的聲音。這種風格的形式，是由於封建的傳統被打破，藝術創作的題材多個性的解放、突破，當時的音樂作品大多是反映了愛慕的情意，典雅的風度，高尚的情操等主題。為了表現這些內容，在演唱上就形成了一種獨特的風格：它不可能是粗暴的，沖擊的，而是優美流暢，細膩而舒展的。「美聲唱法」最可貴而又區別於其他歌唱發聲法的特點，就在於它豐滿、明亮、致遠、自然、圓潤而又帶金屬色彩的音

質。這種音質含較多的高泛音，又具充份的共鳴。放聲歌唱時，給人燦爛、華麗的印象；輕聲演唱時，給人柔和、清亮的感受。「美聲唱法」亦重視聲音的靈活性，如花腔的演唱，它有利於發展音域，增強聲音的表現力，使音質輕巧、靈活而富柔韌性。致於吐字純正、清晰、親切，是「美聲唱法」要求圓潤明亮的音色和豐富的共鳴技巧發展的成果，使「字」與「音」統一，以滿足歌唱「字正腔圓」的要求。

「美聲唱法」的風格，固然有其基本的藝術技巧的要求，而作為歌唱者，藝術嗓音的應用，就應該以符合技巧風格為主。從科學的正確標準角度來看：發音效率高，發音能力大，聲音又自然，而又最符合嗓音衛生的發聲方法，就是最正確的方法，而「美聲唱法」的技巧就滿足了這些要求。它最可貴的是能延長演唱的壽命：「美聲唱法」由於發聲自然放鬆而聲量又充足，就防止了聲嘶力竭的叫喊，有利於保護聲帶。良好的起音又能使聲音有彈性和持久力，並能最省力地、合理地使用聲帶，而取得最大的發音效果。聲音的靈活性或花腔的技巧，除有利發展音域外，又可以鞏固頭聲，使聲音放鬆，解除喉頭的壓迫感。致於良好的音質就是良好的聲帶閉合，使有適度的氣息衝擊，使整個口型鬆弛而不僵硬。以上都是「美聲唱法」的正確生理動作，可保持歌唱的耐力，聲帶的健康，使演唱處於運作自如的最佳狀態。著名的男高音歌唱家卡魯梭Enrico Caruso的精湛技巧，加上個人的表現力，使他鋒芒畢露。他的私人醫生研究，其歌唱是合符嗓音健康的。他對於橫膈膜呼吸法熟練地運用，就大大聲助他的聲音表現，發音自然而有氣勢。他是繼承了「美聲法」傳統的優秀部份而有所發揮的聲樂大師。現今不少聲樂學習者，都有上述的體會，一些更因改用這種發聲方法而全然改觀，演唱聲

量倍增，表現力進步斐然。因此，消耗低，效率高，是「美聲唱法」的優越性和成功的秘訣。

「美聲唱法」是歌劇的產物，它經過各個階段發展，而逐漸形成了成熟的風格。它的重要意義是為歐洲音樂提供了大量精緻的旋律。它一直保持素養高而輝煌的表演風格，穩固地建立在整個世紀的技術基礎上。但到了十九世紀初，歌劇藝術變化發展，這種風格開始變遷。在這個程中，「美聲唱法」總是在一定程度上帶著延續性和繼承性。就是說，新的歌唱風格，必然是在過去聲樂文化基礎上發展而來。十九世紀初，出現了抒情男高音的角色，能唱得很高而且輕鬆愉快，羅西尼早期的作品及唐尼采蒂的歌劇都適合這些男高音演唱，尤其是唐尼采蒂的作品，具意大利歌劇創作的手法，旋律既優美動人而又唱來省力討好，保留「美聲唱法」的特色。但後期歌劇的題材和內容改變了，矛盾與衝突成為歌曲的發展手法。於是表現歌劇的演唱技巧也隨著演變。加上歌劇院加大，管弦樂隊的擴展，男高音日益不滿足於纖巧的頭聲演唱，於是逐漸發展了更富男性氣概，更豐滿的胸聲演唱方法。那雄壯、宏亮的聲音，似乎要與樂隊抗衡。雖然這種唱法充滿魅力，掀起人瘋狂的熱情，但如果表現得太過份，與「美聲唱法」的原則相離太遠，可以說是未符合科學的原則。男高音杜普雷G. Duprez，就是這樣一位充滿戲劇性、聲音洪亮的歌唱家，他有奪人心魄的表現力，令人驚羨。但由於他過度使用胸聲，使他在四十三歲時，就失去了嗓音的靈活性及彈性。這未免太可惜了。因此，藝術表現上，科學應當為藝術所用。

上文提到：藝術的嗓音應用，應以符合風格為主，風格是建立於技術基礎上，而技術是建基於科學上。因此，我們應鼓勵所有唱法都合符科學，一律走向「最正確的途徑」。那



末，可避免因不健康的唱法而引致可悲的後果。而不同的歌聲，必逐漸統一，藝術形象過於多樣化的現象必然減少。

「美聲唱法」的教學法，至十九世紀初已流傳於歐洲各國。如法國吸收了意大利聲樂藝術的風格，結合了本國的文化，創造了「大歌劇」，效果良好。德國出版的「偉大的意大利聲樂學派」一書，有系統地介紹了「美聲學派」的歌唱藝術，在德國產生了很大影響。此後，「美聲唱法」一直影響著各地的聲樂藝術，而有所改良。如亞洲也出現了不少著名歌唱家。二十世紀的聲樂藝術風格，雖然出現了五花八門的流派，但不少是建基於「美聲」的基礎上的。各地的民族音樂，雖然各有其傳統的風格，如中國各地的民歌，但現今不少經過研究、調整、改良，將「美聲唱法」和民族唱法的風格相結合，而產生了一種新鮮的風格，既保存民族的色彩，而音質量又提高，又使作品更富於表現力。中國聲樂家們在這方面還不斷地探研，希望有更大的成就。今日的

「美聲唱法」是長期歌唱實踐所累積起來的經驗、方法，是一筆可貴的聲樂文化遺產，它仍然強烈地影響著歌唱藝術，我們應該好好珍惜、借鏡、善加運用呢！

音樂中的音響

歐妙玲

時至今天，作曲家只利用了整個音響世界中一個很小的部份。我們日常生活中充滿著音響的實例，自然的和人造的都有。它們實際是一種連續不斷的聽覺氣氛。但大部份的樂音我們都習以為常。如鳥兒的歌聲一年四季都伴隨著我們，既有麻雀與烏鴉不吸引人的單音鳴叫，也有山鳥與夜鶯具有美妙旋律的歌聲。下雨，雷鳴和冰雹是我們日常生活中經常反復出現的音響背景，江河的奔流和風濤的澎湃使我們能領略到大自然的風光。各個時代的作曲家都運用音樂表現聲響來描述這個世界。他們更將藝術形式賦予這一變化多端的原始音響材料。

在音樂上所用的音響是具有高低、強弱、長短，是可以抒發人的各種情緒和各種細緻而又複雜的感情，反映人的社會生活的，所以，它是音響的藝術，聽覺的藝術、情感的藝術。

「音響的藝術」

它所依賴的聲音材料是樂音，它不是大千世界中的一切原始聲響。樂音是用特定的方法，經過人類長期勞動實踐的，以自然物質聲響中選擇出來。它是一種以物理學角度加以概括、系統的有組織、有規律的物質音響材料。

「聽覺的藝術」

音樂藝術以聲音物質為基礎，故音樂是聽覺藝術。如果作曲家，演奏家，音樂聽眾看不到音樂是聽覺藝術而是視覺藝術，那麼他們便不會正確地理解和感受音樂。因為只有通過聽覺器官，聲音物理振動才能將刺激的信號反映，傳達到人主體意識中，不同的聲音音響刺激，會得到不同的音響感知。

「情感的藝術」

音樂是聲音的藝術，聲音的傳送是靠聲波對人產生知覺的。聲波靠運動形式來完成，而運動又是在一定的時間內完成。故此，聲音，運動，時間這三點連接，便構成音樂、音響、

向人的聽覺傳達，就表達了音樂的內容，內容即表達了情感。在不同的樂音的組合形式，節奏快慢，音的高低，和聲的開放與密集，配器使用都會刺激人的情緒上產生不同的反映和情感。

除了音響對生理產生情感外，人類語言的音調變化與人內裡的感情律動，也有著十分密切的關係。如喜樂時語調高昂，速度較快；悲哀時語調低沉，言語緩慢；憤怒時聲音高尖，顫抖……而這些音調變化規律與音樂中的情感運動規律是互相一致的，而且有很多音樂作品，就是根據語言的音調，加以誇張變型而成為音樂作品的。

「樂記」中說：「凡音者，生人必也。情動於中，故形於聲，聲生文謂之音。」這裡的「音」，指的就是音樂。即音樂是把人的內心世界的表現放在重要的位置的。故音樂中的音響是「樂音」，是按照音響的科學原理所創造的有一定規律的樂音體系。通過音階、調式、旋律、力度、音色、以及和聲與配器等表現手段，塑造音樂形象。只有這樣，音樂的藝術美才能體現出來。

「梁山伯與祝英台」是我國頗為人知的民間故事，而「梁祝」小提琴協奏曲，就是根據這民間故事而創作，作曲家何占豪，陳鋼。從「樂曲說明」指出全曲分三部份一相愛，抗婚、化蝶。第一部份音樂分為四個階段：風和日麗，春光明媚；草橋亭畔，雙雙結拜；同窗三載，共讀共玩；長亭惜別，依依不捨。第二部份音樂分為幾個階段：封建勢力的出現；祝英台的不安與痛苦；激烈的抗婚場面；梁祝樓臺相會、互訴衷情的情景。第三部份音樂主要表現人民的願望：梁祝在天上化為蝴蝶，翩翩起舞。以上部份和階段用甚麼樂器都寫得很清楚。以「同窗三載」，「共讀共玩」來說，音樂不可能再現時間上，三載和「讀」「玩」的畫面，這

是音樂以外的「樂曲說明」告訴我們。作曲家是通過這段音樂活潑的節奏、獨奏小提琴高音區明亮而歡快的旋律、清晰的和聲，簡潔的配器，揭示了一種天真、喜悅、愛慕的感情，使聽眾以這感情根據標題而聯想人物，場面和情節。

它採用的西洋奏鳴曲式結構，相應地通過呈示部，發展部和再現部加以表現，這是有利於「梁祝」形象的貫穿發展。

愛情主題在呈示部中第一次由獨奏小提琴奏出之後，接著是大提琴「對答」，比擬梁祝草橋亭畔，雙雙結拜的情景。在呈示部的結束部中又以徐緩的速度惋惜地出現，表現了長亭惜別，依依不捨的場面；和大提琴再度對答，又充揭示十八相送，難分難捨的心情。接著在發展部中加以變化處理後，小提琴與大提琴對答，展現了梁祝樓臺相會，互訴衷情的情景。最後在再現部中獨奏小提琴加上弱音器而奏出愛情主題，有虛無飄渺的效果，表現了梁祝在天上化蝶起舞，飛翔的景象。副部主題在呈示部中出現時，採用小回旋曲式的結構，有效地描繪了梁祝共讀共玩的場面。在發展部中心強烈的切分和弦處理後，又變為激烈的反抗主題。採用奏鳴曲式還有效地表現了作品所需要的具有尖銳衝突對立的「抗婚」內容。

在配器上，全曲濃淡相宜，對比鮮明，充分發揮了某些器樂的性能。全曲的引子在輕柔的弦樂顫音背景上由長笛吹出華彩旋律，再由雙簧管奏出柔和抒情的主題，由此展示了風和日麗，春光明媚、鳥語花香的畫面。發展部一開始為了預示不祥之兆加用了大鑼、顯得陰森恐懼。英台縱身投墳時、鑼鼓齊鳴，加深了音樂的悲壯氣氛。全曲選用了獨奏小提琴來刻劃祝英台這樣一個優美動人的與封建勢力作頑強鬥爭的人物形象，揭示她的內心世界的美。

音樂的藝術形象比較抽象，需要

靠聯想的造型方法，把樂音組成一定的音調，使其呈現出某種畫面。所以作曲家對現實中的各種音響和人們的情感變化都要有豐富的積累和細緻的體會，否則就無法進行創作。如作曲家冼星海的「黃河大合唱」中的第一樂章「黃河船夫曲」，由於作曲家對江河翻滾咆哮音響深有感受和體會，才能在樂曲伴奏出部份急速的半音階上下沖瀉的音型，模擬了這種自然的音響，而使人聯想到黃河驚濤駭浪的情景。貝多芬的第五交響曲「命運」揭示了人在生活中遇到的失敗和痛苦，勝利和歡樂，表明生活的道路是艱難曲折的，人們必須奮不顧身地去戰勝黑暗，迎接光明，去掙斷鎖鏈，燃點火炬，朝著自由幸福的目標前進。但是，「命運」的形象是無形的，看不見的，摸不著的。在這裡，貝多芬用來刻劃「命運」的形象的音樂動機稱之為「命運的敲門聲」，「敲門聲」是可以聽見的；既有敲門聲，就必有敲門的人。這人的形象，

自然便成為「命運」的化身，成了黑暗勢力的象徵。貝多芬的「命運」動機用了小調性色彩，低音區的沉重音和急迫、粗暴的節奏型所構成的樂音表達出來。這「敲門聲」，我們立即會聯想到來者不善，兇惡，殘酷的敲門人形象。所以命運的形象有一定的畫面性，我們是可以感知的。

舒伯特的藝術歌曲名曲中「搖籃曲」，也正是在母親們平常哼唱的「小寶寶，快睡吧」的溫柔表情聲調上加工而成。聽這首歌，我們就會感到一種甜蜜的母親和殷切的希望，引起孩童時的回憶。可見，其實生活的體驗對音樂家來說也是創作的泉源。

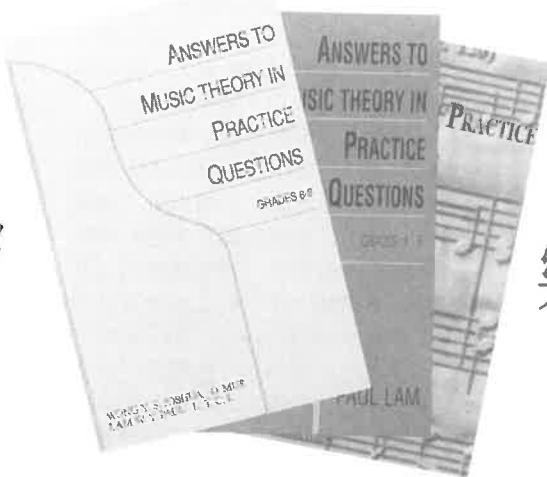
音樂有強大的感染力。如「列子」中記載春秋戰國有個善於歌唱的韓娥，有一次東行去齊國，中途斷糧，便以賣唱為主。她的歌聲哀婉動人，餘音繞樑三日不絕。「韓非子」中記載春秋時代一個名叫師曠的琴師，鼓琴能使玄鶴飛來，延頸而鳴，舒翼而舞，音中宮商之聲，聲聞於

天。在古代中國漢高祖劉邦平定天下，高唱「大風歌」以表達他躊躇滿志的激動心情。項羽被困在垓下，面對悲壯的場面，以英雄落魂的顫抖感情低吟出悲哀的「垓下歌」。司馬相如彈奏了一曲「鳳求凰」，使卓文君受琴聲所感動而產生之愛情。白居易的「琵琶行」…等也是描寫音樂之美的名篇，說明了音樂具有深刻傳情的力量。在西方，貝多芬的第九交響曲，首次演出，獲得空前成功。觀眾激動的發狂，有流淚、有狂喊，掌聲久久地響徹大廳，貝多芬出場也受到群眾5次鼓掌。因貝多芬的第九交響曲創造了他理想中的世界，人類皆兄弟，萬民同樂的歡樂世界，是鋪滿了陽光，開遍了鮮花的世界，這部樂曲是對人類自由的讚歌。

由以上的例子得出，音樂中的音響是不可忽視的一環，它佔有非常重要的位置，可以說是當中的靈魂，成為作曲家與音樂欣賞者心靈溝通的橋樑，情感交往的重要原素。

P&J音樂理論系列

6-8級



樂理答案

作者：WONG Y. S. JOSHUA Doctor of Music
LAM W. Y. PAUL L. T. C. L.

港九各大琴行有售
查詢電話：7705730

第一冊：1-3級

第二冊：4-5級

第三冊：6-8級

現已出版

相片、曲目、音樂會

小許

某一天，我和一個朋友去聽一場音樂會，完了之後，我問他覺得演出如何，他說音樂很好聽，就是台上的演出者跟場刊裡印著的照片判若兩人，還問我是否換了另一個音樂家來表演，我說相片中人正是表演者，不過那大概是十多年前的照片吧。我的朋友打趣地笑說：那麼是否可以到消費者委員會去投訴？……我們為此笑個不停。

幸好我的朋友並非由於看到宣傳海報的肖像，為睹表演的美貌與風采而來聽這音樂會的，要不然那天他必定甚為失望。雖然說音樂是拿來「聽」的，但畢竟人們到音樂廳還是「看」演出。

無可否認，一些外型討好的音樂家更會受到歡迎，能夠吸引更多人去買票進場「欣賞」。但我相信大部份知音人愛樂者，選擇去聽一場音樂會的主要原因有兩方面：（一）演出者的音樂造詣，（二）選曲／節目安排。

聽眾的口味各有不同，有保守的，亦有尋求新鮮的；有經驗較少的，亦有資深樂迷，各個人的興趣和品味亦會隨年月有所變化。對於有所要求的聽者，除非演出者是自己認識的朋友，捧場一方面亦為了交情與鼓勵或支持，否則去選擇一場音樂會，多半希望演出者能有高水平的演出，把音樂的精髓都能深刻表現出來，演出者不單應具備專業的演奏或演唱技巧，更好的是有非凡的音樂修養，對樂曲有敏銳的洞察，並且在演繹中反映出獨特的個人風範。這當然並不是人的外表可以賦予的，美女和俊男不能以其樣貌提昇一首樂曲的品質，音樂藝術的菁華是來自人的內心。欣賞音樂家的演出，不是用眼睛去看一段戲，當真實而美妙的音韻從耳朵傳到心坎裡時，閉起雙眼亦依然令人陶醉。

在這城市，音樂會可真不算少，聽者們有選擇，主辦者們有競爭，宣

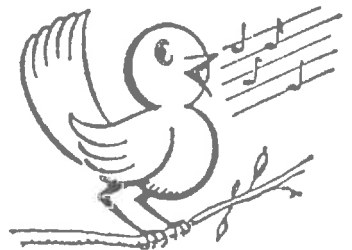
傳是十分重要，是票房數字的關鍵。現今社會的發展傾向注重包裝修飾，設計的式樣、用語和傳播手法與媒介往往對入座人數有很大影響，儘管最主要的因素仍然是表演者的知名度、演出之作品、舉行的日期和地點。對於陌生的表演者，甚麼會吸引欣賞者呢？資歷是重是的，雖然未能有十足的保證，而且新秀也許亦有很好的表現。刊登一點兒音樂履歷，老手和新丁自然一看便分得出來，因此羅列出一些所得的獎項或特別的演出經驗，總會看來是具有實力的，再加上三兩句樂評人的讚詞節錄，即使有時誇張得難以盡信，但又似乎比全未被青睞談論過的較為值得注意。然而文字怎樣亦比圖像透進人們腦袋遲緩，因而海報與傳單在美術設計需要花點心思，各出奇謀去吸引人們閱覽和注意。如果表演者的外型很好，漂亮，或有風度的，有氣質的，只要是討好而賞心悅目，其照片大概便會放得大大的，差不多要幅對蓋整個紙張的面積，實行以色相誘人。假若表演者已過了青葱歲月，即使今非昔比，但舊相片那麼好看，實在愛不惜手，只好照樣用，倒有一些人誤以為是近照，看宣傳海報真不要以貌取人。難道相貌不佳的便乾脆不刊登出來嗎？

我覺得最可靠和最值得留意的資料應該是演出之曲目，既可看出演出者的能力，亦能反映出演出者的興趣或專長。畢竟我們欣賞音樂都是想聽到一些想聽的節目，是何種風格，甚麼時代、甚麼內容、聽者也會有其取向。當然也該留有一些不明確的空間，令自己有時得到一些驚喜。一場音樂會若有一半或以上的作品是自己很想聽的都已很使人滿足了，有時人們可能只為了其中一個項目而去聽一場音樂會呢，那也許是自己心愛的樂曲，又或者是一首經典名作，亦可能是一些罕見的，甚少被演奏的曲目，甚至是首演的作品或本地的創作，都是各有各的吸引力。

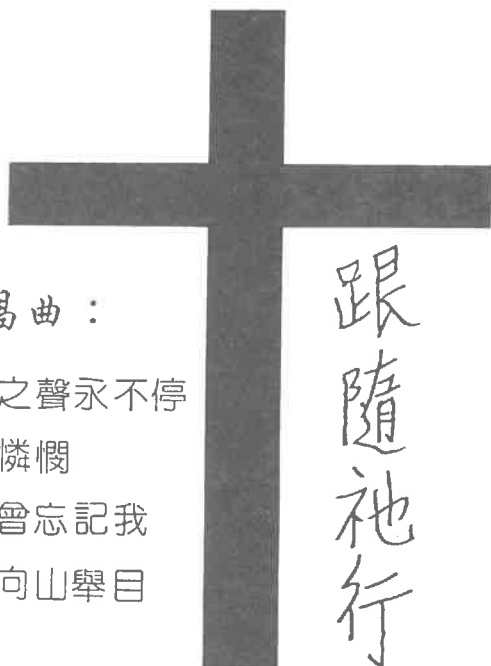
這麼說來，表演者實在應細意考慮其演出曲目，能照顧到多類聽眾的想望，亦當更受歡迎。不少想法保守的人會以為選奏熱門名曲才是上策，其實許多有經驗的樂迷已經對耳熟能詳的作品有點生厭，很想去探索一些新曲。早陣子我碰見一位許久沒見的朋友，問他怎麼沒有聽音樂會了，他答道音樂會老是那些曲目，他寧願去找唱片聽了。可是還有不少樂曲從來沒有錄過音的，那些樂曲不是更值得在音樂會中現場演奏嗎？

我發現一些世界聞名的演奏家，倒能安排出極好兼而非常有趣的曲目，他們勇於嘗試冷門曲目，推介未為人認識的好作品，更或委托作曲家特別譜寫新作，這是有使命感的音樂家的表現，他們不單是為了聽眾的喝采而演出，更重要的是傳揚美好的樂章，那些音樂家是真正尊重音樂創作的人。

知名的音樂家當然不乏聽眾，他們有絕對的自由去選曲，也有義務擴展曲目範圍。精選新穎的優秀作品，不單突顯了演出的個人風格和理想，亦會給人留下較深之印象，只要曲目配搭適宜，聽眾將有增無減。從另一角度來看，聽眾要接觸多點上乘的音樂，尤其是當代的作品，還得音樂家主動去為他們準備。演奏家也就是最現成的音樂教育者，文化火炬的傳遞者，這是那些不一般的音樂家更高的成就。



最新出版



新編聖詩

第四輯

愛

二、三及四部合唱

合唱曲：

讚美之聲永不停
求主憐憫
主不會忘記我
我要向山舉目

作曲：胡德禧

香港音樂專科學校出版

由城市旋律協會代理 7873633

香港音樂專科學校及各基督教書局有售

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 787 3633

香港音樂專科學校及各基督教書局有售

香港音樂專科學校胡德蒨校長基金 頒發獎學金

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」建立於1992年8月，其目的為支持會在本校就讀而成績優良的校友進一步深造。經過兩年的努力，並得到各方熱心人仕的支持，現已籌得一定的款項。除仍繼續籌款以求擴大基金總額，便於今後發揮更多的作用外，基金委員會已於1994年8月開始接受校友們的獎學金申請書。經本基金委員會審批後，獲得一九九四年度「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金獎學金」之名單公佈如下：

姓名	就讀院校
周永光	香港浸會院兼讀碩士課程
許翔威	香港中文大學兼讀課程
黃孝梅	香港中文大學兼讀課程
莫健兒	香港大學全日制課程
歐陽詠琴	香港中文大學兼讀課程

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」委員會
主席：凌金園

鳴謝

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」於九四年六月二十日至九四年八月三十日共收到下列人仕捐款，除已個別發出正式收據外，特此鳴謝。

賴潔冰	HK\$ 200.00
鍾潔明	HK\$ 308.80

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」委員會
主席：凌金園

鳴謝

是期樂友出版，承蒙黃輔棠先生熱心贊助港幣一千元正 (HK\$1,000.00)，謹此致謝。

中國藝術歌曲創作比賽（1995香港）

前言

在近代中國音樂的發展過程中，藝術歌曲佔有重要的地位。自從三十年代起，中國的作曲家和作詞家們會先後創作出一大批優秀藝術歌曲，迄今仍在繼續流傳演唱。但隨着時代進展和社會演變，還不斷需要有更多，更新的作品以滿足人們的審美要求。因此，為了繼承音樂界前輩所創立起來的優良傳統，進一步推動音樂事業的發展，滿足人們的需要，香港音樂專科學校在以往曾舉辦過三屆中文藝術歌曲比賽，發掘出一批優秀的藝術歌曲，取得良好效果。

1995年是香港音樂專科學校建校45周年，為了發揚本校前校監、著名詞人、韋瀚章教授生前所致力之中文歌詞創作優良傳統，我港在香港作曲家聯會，香港合唱團協會的大力支持下，決定在本港聯合舉辦「中國藝術歌曲創作比賽（1995香港）」的活動，希望能通過這項比賽產生出一批既富於中國民族風味而又有時代氣息的優秀作品，使藝術歌曲展現出新的面貌。

藝術歌曲通常是先有歌詞，然後作曲。因此，這次創作比賽，也將分兩步進行。首先，舉行中文歌詞的創作比賽，然後，得獎的歌詞就作為歌

曲比賽的指定歌詞。作詞與作曲比賽成為各自獨立而又前後相聯貫的兩大部分。第一部分的歌詞創作比賽將由「香港音樂專科學校韋瀚章基金委員會」主辦，其結果將於1995年2月揭曉，而第二部分的歌曲創作比賽則由「香港作曲家聯會」，「香港合唱團協會」及「香港音樂專科學校」聯合主辦，將於1995年下半年度揭曉，並將舉行一場得獎作品的演唱音樂會，具體日期將在決定後即行公佈。

由於兩項比賽日期不同，比賽規則不同，現先將歌詞比賽的情況及規則公佈如下，至於歌曲比賽的詳情，則將在日後再行公佈。

中文歌詞創作比賽（1995香港）

為了紀念一代詞人韋瀚章教授，「韋瀚章基金會」決定今年在本港舉行「中文歌詞創作比賽（1995香港）」，以求繼承韋教授生前所攻力的歌詞創作優良傳統，繼續推動我國，特別是本港的中文歌詞創作以及藝術歌曲的發展。

比賽的具體規定如下：

一、參賽者條件

凡本港居民，不論年齡性別，均可按下列要求，提交作品參加本次的歌詞創作比賽。

二、作品要求

1. 題材及內容無特別指定，但應為富有時代氣息及合乎欣賞習慣，可以感人的至情之作，排除無病呻吟，玩弄文字遊戲的陋習。
2. 體裁與形式不拘，但需能適合譜成樂曲的歌詞，而非只可供朗誦及閱讀的詩詞。
3. 作品的長度無特殊規定，但特長或特短而不利於譜曲者，將會失卻入選的優先權。
4. 參賽作品應以原稿紙抄寫清楚提交，參賽者最多可提交三首

作品參加比賽。但一般而論，每位參賽者獲獎的機會不會多於兩首。

三、報名辦法

參賽者可1994年10月1日起向九龍長沙灣道137-143號長利大廈4字樓香港音樂專科學校正校校務處索取報名表，於1994年12月23日前將報名表及比賽作品一并交回校務處，逾期概不受理，報名費為港幣二十元，如使用支票，抬頭請寫「香港音樂專科學校」。

四、獲獎名額，獎金，評獎及音樂會比賽將由評選委員會評出下列各獎：

- 一等獎 一名
頒發獎狀及獎金2,500元。
- 二等獎 兩名
各發獎狀及獎金1,500元。
- 三等獎 三名
各發獎狀及獎金1,000元。
- 優異獎 若干名
各發獎狀及紀念品。

評選委員會的決定為最後決定，參賽者不得有任何異議。

得獎作品將由基金會專函通知作者，并于1995年2月10日在報上公佈得獎名單。而「樂友」刊物則獲得歌詞的首次發表權，於1995年第一期（即總第70期）上發表，不給付稿費。

得獎的全部歌詞均成為「中國藝術歌曲創作比賽（1995香港）」的指定歌詞，供該項比賽的參賽者選擇使用。若該首歌詞所譜成的歌曲獲獎并演出，基金會對歌詞及歌曲也不給付首演費用。基金會也享有出版及錄音、錄像的優先權，但版權仍歸作者所有。

五、本比賽的組成人員如下：

籌備委員會
胡德禧 凌金園 費明儀
葉純之 李學齡 韋子剛
評選委員會
（排名按姓氏筆劃為序）
陳永明 陳偉光 韋子剛
梁秉鈞 費明儀 鄧仕達
劉靖之

香港音樂專科學校
韋瀚章基金會 主辦

香港音樂專科學校



HONG KONG
MUSIC INSTITUTE

教 育 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.)
7. 中樂系 (Chinese Instruments 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）