

樂友

MUSIC COMPANION 71



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 (1995 ~ 96學年)

校 監：	吳天安				
校 長：	葉純之				
教 務 長：	李學齡				
顧 問：	黃麗松	黃友棣	凌金園		
校務委員會：	葉純之	鄭小芬	伍少雄	王玉蘭	李學齡
共同科教師：	黃育義	李學齡	葉純之	王玉蘭	李丁儒 林泳怡
	蘇明村	鄭 丹	羅佩霞	劉鳳茵	馮平北 黃偉強
	鄭翰龍				
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 真	
鍵盤系教師：	吳祖英	梁 美	蘇明村	龔書安	徐立莉 馬碧雲
	胡德蒨	黃瓊璠	陳靜齋	陳煜雲	劉蘭生 黃舜娥
	徐增毓	黃慧華	李 秋	M. Falcone	朱珊珊
	古連壁	李璉亮	劉鳳茵	王宣業	
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 71 期
1995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

胡德蒨 · 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：2380 6016

裝幀設計

九龍禮興印刷公司

電話：2753 0301

一	中國藝術歌曲創作比賽	1
二	中國聲樂美學初探	3
三	略論傳統音樂的繼承與發展	7
四	看今天，憶往日	10
五	一位活了一個世紀的鋼琴家	11
六	論音樂的時間性	13
七	許翔威和他的中國藝術歌曲選	14
八	威爾第早期歌劇縱觀	15
九	不簡單的綜合音樂會	18

中國藝術歌曲創作比賽(1995香港)

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曾創作出一大批優秀藝術歌曲，迄今仍在繼續流傳演唱。但隨著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。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，香港作曲家聯會，香港合唱團協會及香港音樂專科學校決定在本港聯合舉辦「中國藝術歌曲創作比賽（1995香港）」，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。

「中國藝術歌曲創作比賽（1995香港）」的詳情及規則如下：

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曲創作比賽。

二、作品要求：

1. 參賽作品必需採用今年由「韋瀚章基金委員會」所舉辦的「第一屆中文歌詞創作比賽（1995香港）」的二十二首得獎歌詞所譜成，以前並未

曾公開發表或演出的新作品。

2. 作品分為獨唱與合唱（包括無伴奏合唱在內）兩組。

3. 參賽作品一律用五線譜。除無伴奏合唱外，必需有完整的鋼琴伴奏譜。最好並能附交該曲的錄音磁帶。

4. 參賽者可同時以不超過三首的作品參賽，但一般情況下，每參賽者的獲獎作品將不會多於兩首。

5. 作品的藝術要求：音樂與歌詞密切結合，富於中國民族風味而又具有時代氣息。

6. 作品長度：獨唱曲以約五分鐘為宜，合唱曲以在十二至十五分鐘之間為宜。

三、報名辦法及截止日期：

參賽者可自即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及指定歌詞，於1995年0月15日前將報名表連同作品（及錄音帶）一并提交，逾期不再受理。報名費為二十元，如使用支票，抬頭請寫「香港音樂專科學校」。

四、獲獎名額及獎金

1. 獨唱組及合唱組均各設冠軍一名，亞軍一名，季軍一名。另有優異作品獎。

2. 獎金及獎品：

冠軍：獨唱組獎金港幣5,000元，合唱組獎金7,500元。

亞軍：獨唱組獎金港幣3,000元，合唱組獎金5,000元。

季軍：獨唱組獎金港幣2,000元，合唱組獎金3,000元。

優異作品：各發紀念獎品一份。全部獎金及獎品均蒙香港音樂專科學校董事長周文軒先生慷慨捐助。

3. 參賽者提交的作品由評選委員會評審後，將於1995年10月內專函通知獲獎者，並對外公佈，評選委員會的決定即為最後決定。

4. 獲獎者作品版權仍歸本人，但首演權為主辦機構擁有，主辦機構並擁有出版，錄音及錄影的優先權。

五、音樂會

獲獎作品將舉行專場音樂會，並在會上頒獎，日期地點另定。

六、「中國藝術歌曲創作比賽（1995香港）」

a. 主辦：香港作曲家聯會，香港合唱團協會，香港音樂專科學校。

b. 評選委員會（按姓氏筆劃為序）：

陳永華 陳偉光 費明儀 葉詠詩
葉純之 羅永暉 羅炳良

香港作曲家聯會 香港合唱團協會
香港音樂專科學校
聯合主辦

「中文歌詞創作比賽」(1995香港)舉行頒獎禮

香港音專「韋瀚章基金委員會」主辦的「中文歌詞創作比賽」(1995香港)經由評選委員會評出得獎作品二十二首並公佈後，已於今年三月三十日在本校文軒堂為得獎冠、亞、季軍及優異佳作的作者舉行隆重的頒獎典禮，聞訊而來參加觀禮近六十人，使音專平添一份歡樂氣氛。



中國聲樂美學初探

郁慶五

音樂學家葉純之先生在〈記“中國音樂美學研討會”〉一文中指出：“古今中外，對音樂思想的研究由來已久，可回溯到古希臘和先秦時期。但真正具有現代學科的音樂美學研究，在西方不過只有近兩百年的歷史。在中國時間更短，可認為於五十年代剛起步。在目前仍可說處在發展演變的成長階段。”我認同此觀點，並試圖在歌唱領域的聲樂方面，進行初步的探索，以豐富中國的音樂美學。

人類社會的發展，就是美學史的發展。美，它客觀存在於自然界和人世間。美就是好，真善美是兄弟姐妹。真善美是有對立面的，彼此總是相比較而存在，相競爭而發展。美，既有外型的美，還有品質的美，表裡合一才是完整的美。世上本無十全十美，美是沒有一個盡頭的。但人們總是朝十全十美去努力追求，即使九全九美或八全八美，甚至七全七美或六全六美，也是很難得的了。

美，有時間性和階段性。以商品的汽車為例，從發明到現在，就是外型美和品質美競爭的成果。價廉物美經得起競爭，外型和品質的美在競爭中發展，永無止境。人的美也是一樣，審美標準有時間性和階段性。林黛玉和賈寶玉是兩百年前的一對美人，到現在憑畫像也不醜。可是不但夠不上香港的選美標準，更談不上世界選美的荷里活標準，何況毫無健美可言。隨著社會的發展，人的審美觀也在發展和變化著。於是林妹妹和賈少爺雖仍是美人兒，便美得不夠理想了。

人類社會的發展，離不開對美學的研究。如今的華人社會，乃受中華文化影響的社會，正處在一個飛躍的時代，其經濟文化也必然隨之騰越。我們來研究音樂美學和聲樂美學，是為促使其發展，並跟上時代的步伐。

正如葉純之先生所言，中國的音樂美學起步於五十年代。這個起步是指學科而言，並不把音樂美學的某些

早期觀點和理論局限於五十年代。在論據充份時，可追溯到遙遠的古代。中國的聲樂美學和音樂美學一樣，作為學科而言，均起步於五十年代。它是在中國聲樂學派形成過程中同時學生的。雖然中國的聲樂學科始於二十年代蕭友梅先生創辦的上海國立音樂專科學校。之前也有些人在搞聲樂，但真正大搞聲樂還是在五十年代，換句話說是在人民共和國成立之後才有此機遇，這是事實和歷史。總而言之，中國的聲樂美學是和聲樂學派的形成學生而成長了。

聲樂是歌唱藝術之一種，就歌唱與器樂而言，哪一個先出世呢？應該是唱歌在先！它幾乎和人類有語言同時誕生的。當人們發現和發明樂器，以之吹奏民歌的曲調，或模仿自然界的鳥鳴蟲叫，並昇華為純音樂。人聲的唱歌和樂器演奏的純音樂有了區別。有聲樂又是脫胎於歌唱，嚴格地講兩者關係是聲樂從屬於歌唱，而不是相等。這是專業聲樂人士和非專業者認識上的分野。唱歌的歷史可推溯至幾百萬年前人類原始時期，而聲樂至今也不過約四百年的歷史。大致在十六世紀歐洲文藝復興的後期，歌劇從封建宮庭走向資本主義市場公開售票的大劇場，必須要有一個能使歌聲灌滿大劇場的唱法，於是尋找共鳴研究共鳴，以及使歌聲集中以穿過樂池樂隊音牆的方法，逐步完善成為聲樂藝術。聲樂有特定的審美標準，到十九世紀末葉，在意大利及其近鄰，才達到高峰狀態。它在創作上是先詞後曲的，不但歌劇上是這樣，在藝術歌曲及近代歌曲上也是這樣。待到有了電子揚聲及電影，歌劇及聲樂似乎發展到了顛峰極限，趨於停頓，二十世紀在歐美幾乎無成功的新作問世。但是，這不過是事物發展的調整期，在新基礎上的再發展，可能正在孕育並形成。聲樂的基本道理，在本世紀已經和中國的歌唱文化相結合。在原有的審美基礎上，必然染上了中國的審

美色彩，這是不可避免的西洋聲樂的中國民族化。不中不西亦中亦西的新東西，既不是西洋聲樂的不純，也不是民族化的叛逆。它是中國經濟文化發展中的必然產物，是順著時代潮流的一條航船，順風逆風都要前進。

聲樂在音樂的群體中比較年輕，它從屬於音樂範疇，所以聲樂美學從屬於音樂美學。我們中國人來研究討論聲樂美學，當然是中國的聲樂美學或歌唱的美學。聲樂和歌唱的概念，也是相近而有所區別。這樣，範圍相對地縮小，有利於論點清楚。並回過來充實中國的音樂美學理論，也就充實了世界的音樂美學理論。

聲樂美學和音樂美學相近而不相同。一般地說，音樂是指各種樂器演奏的純音樂而言，幾乎完全是聽覺藝術的美學。而聲樂卻是除聽覺之外，還有視覺的美學。比如觀賞歌劇和演唱，就是集聽覺和視覺為一體的。即使是普通的清唱，演唱者的表情和演出服的多彩，也較之純音樂的表演多幾分視覺美。然而，純音樂表演者的演出服也是有所講究。就華人社會而言，便有叫做大禮服的燕尾服，沒有燕尾的小禮服，西裝和中山裝，各種各樣的民族服裝，以及香港中樂團的滿族式旗袍。純音樂表演者的演出服，除特定民族外，以中性為好。在音樂表演的美學中所佔的份量是微不足道的。聲樂美學也是以聽覺美為主，以視覺美為輔。聲樂表演的視覺美應有助於聽覺美，如不加注意，則有損於聲樂美學的完整性。也不能反客為主以副代正，演出服的華麗和表情十足，掩蓋不了歌聲的不甚美妙。總而言之，聲樂美學和音樂美學一樣以聽覺美為主。聽覺美是第一位的，這個次序永遠不能顛倒。

聲樂美學涉及的範圍相當廣泛，它具備音樂美學的一切條件。在諸如哲學、心理、社會、歷史之外，至少還有文學、語言、美術、及形體方面的學問。由於聲樂美學主要是聽覺美

的藝術，它似乎很抽象玄奧，使人望而卻步。如果我們認真地進行入其領域，不妨先把問題看得簡單些，由簡入繁，群策群力。那末聲樂美學的學識，我們中國人也未嘗不可後來居上的。

我們不能割斷歷史來談聲樂，聲樂源於歌唱，它對歌唱而言是一種繼承和發展。所以在宏觀上也要由大家來討論歌唱史，尤其是中國的歌唱史。在拜讀葉純之先生文章的同時，發覺大都談到了歌唱史，如台灣金慶雲女士的〈民歌的藝術價值〉及香港費明儀女士〈歌曲與月亮的研究〉，以及海峽西岸大陸的多位音樂學者的論述，也多數與歌唱有關。上述論述提到了中國聲樂啓蒙期作曲家的名家，如青主、冼星海、黃友棣等。也提到文學史上有一定地位的魏晉時代的竹林七賢。尤其嵇康和阮氏叔侄在純音樂上有所見解，阮咸還創造了月琴（阮咸琵琶）。但仍離不了明月清風，飲酒謳歌，中國文人自古以來陶醉於琴棋詩畫之中。有許多描寫歌聲的詞句，如「餘音繞樑，三日不絕」、「絲不如竹，竹不如肉」，即弦不如管，管不如唱。美歌唱及音樂的詞句很多，但缺乏完善的記譜方法，不少名曲名歌因而失傳。記譜方法不完善，也影響了作曲，導至後來只有填詞。一個曲調，多種詞的內容，難免牛頭不對馬咀，音樂和歌曲能發達嗎？但這是歷史，豐厚遺產中的美中不足。我們不能割斷同中國的歌唱史，同樣也不能割斷聲樂是外來文化的歷史。唯民族化和唯西洋化都是簡單化的想法。

在闡述和研究聲樂美學之前，要講清楚的是：在講一個美的時候，並不否定另一個美。

我曾經在《樂友》上發表過文章，提到聲樂是始於意大利美聲唱法。一位國內頗有名望的歌唱家問我：“你說意大利是美聲唱法，難道我們中國的民族唱法不美嗎！”另一

位朋友說：“你說什麼中國聲樂學派，應是民族聲樂學派才對。”實際上這些都是小小的誤解。美聲唱法四個中文字，是意大利文bel canto的翻譯，它有它的審美觀及審美標準，並不是說一搞這門發聲法的人的聲音一定是美的，只是在追求著這個美聲的美。正好如搞美術的畫家，不一定都畫得很美，只是按美術的審美標準來追求美術的美。至於民族化，我想還是中國化為好。因為民族化這個詞冠在意大利、俄羅斯、德意志或法蘭西的前面也是可以的。中國化即中華民族化，中華民族至少包括了五十六個民族。漢族是主要的民族，也有地區的差別，可以發揚某個地域的漢族文化，但它不能代替了中華民族。說句笑話，假如我背叛了中華民族的利益，請罵我“華奸”而不是“漢奸”。我是漢族，不是炎黃子孫，可能是蚩尤後代，不過是戰敗者的後代而已，也沒有什麼可耻的。漢族的始作者劉邦，在得到天下回到故鄉今江蘇省徐州地區的沛縣，首先祭祀了蚩尤廟，可見他也是其後人。蚩尤也可能是山東人孔夫子的前輩呢！

聲樂的美學是什麼呢！我想主要有兩個方面：一是創作上的詞曲之美，二是表演上的聲情之美。兩者合二而一才是完整的聲樂之美。如果只有好的歌曲而無上佳的演唱是遺憾，好歌手也不能把乏味之歌給聽者留下好感。歌曲的創作和表演是兩面一體的，沒有歌曲何來歌唱，沒有歌唱歌曲何用！

聲樂的美，美在何處？在於創作上有美好動聽的旋律，旋律者曲調是也。好旋律是歌曲音樂的生命，是歌詞中音樂因素的昇華，使歌詞長上了翅膀而飛翔，能繞住神經而使人一曲難忘。當聽到〈飲酒歌〉的時候，便會驚嘆道：“啊！這是〈茶花女〉中的一曲呀。”當你聽到〈鬥牛士之歌〉或〈哈巴涅拉舞曲〉，不但想到《卡門》，還會想到作曲家比捷。一

首歌劇歌曲的成功，往往使一部歌劇有了美好的主旋律，經得起社會和時間的考驗，能長壽地屹立於音樂的天地之間。反之亦然，如果一部歌劇從頭到尾沒有半曲可使人留下些微印象，那一定不會成功，而且必然短命。好旋律是聲樂美學創作上的靈魂。蘇聯斯大林說：“藝術家是人類的靈魂工程師。”這句話如用之於對創作歌曲的作曲家，及為作曲家提供靈感的作詞家的評價是對的。在我們中國而言，聽《黃河大合唱》而想起冼星海和光未然，聽〈游擊隊之歌〉而想起賀綠汀，聽〈教我如何不想他〉〈玫瑰三願〉〈紅豆詞〉而懷念趙元任、黃自、劉雪庵先生等。施光南英年早逝，也留下不少好歌。不少詞曲作家正應時而起，人民將讚美他們的為美化靈魂的工作。

有必要再提一下《白毛女》，姑且不去爭論它是歌劇或輕歌劇，話劇加唱還是其它，這種爭論早無多大意義。不論過去和現在，許多人在聽到“北風那個吹，雪花那個飄……”的時候，就被那美好的旋律和動聽的歌聲感動不已。並同情喜兒的遭遇，憎恨黃世仁在日本軍國主義庇護下，狐假虎威地殘暴作惡，於是乎激發了對民族和階級壓迫的反抗力量。在《白毛女》以後的中國歌劇，如《劉胡蘭》《洪湖赤衛隊》《紅珊瑚》《紅岩》等，都可聽得出是《白毛女》的繼承和發展。既有稍臻完善之可喜，也有男聲仍無一曲可聽之遺憾。據說中國是男權社會，可是反映在歌唱方面是女角當家，甚至京劇裡的名角，也是由男人扮演女角才是偉大的藝術。後來《白毛女》改成芭蕾舞劇，藝術形式變了，但其主心骨的音樂和歌唱仍是原來的。但是，歌唱的《白毛女》，難道就不能在原有的基礎上新的條件下更加完善嗎？《白毛女》完全可以用新的面貌，再和十多億中國人民及海內外朋友見面。既提醒人們警惕那些改頭換面的當代黃世

仁和穆仁智，再度魚肉鄉里為非作歹，不利於社會的安定繁榮。也可醒世，警告軍事強國，不要到別國去指手劃腳，自以為是地干涉別人生活，製造仇恨。

在《白毛女》的同期和《白毛女》之後，誕生了不少抗敵的歌曲，反抗壓迫的歌曲。我們曾被這些歌曲激勵著、鼓舞著，認為這是最好最美的歌曲。“大刀向鬼子們的頭上砍去！”“雄糾糾氣昂昂，跨過鴨綠江……打敗美國野心狼！”多麼好的歌曲啊！可是，我們認為好的歌曲，在對方來講未必是好的。即使是友好的日本或美國朋友，如果老在他耳朵旁邊揭他們前輩的不是，既未必適宜，他也未必認為好聽。所以，在歌曲美學的認識中，由於立場的不同，多少隱含著民族與階級的因素。至於中國古代的聖人孔子所說的「鄭聲淫」，恐怕也是他個人的立場觀點吧！鄭聲大概是當年鄭國的民歌，孔子不滿在於這是下里巴人的歌聲，還是雅俗審美觀的不同。「鄭聲淫」，淫了二千五百多年，我們至今也不知其淫在何處？既無譜紙記載，也無文詞傳後，一本糊塗帳。我深信中國新一代的音樂美學學者，定能正確地對待音樂美學遺產，尤其是歌曲與歌唱方面的遺產。

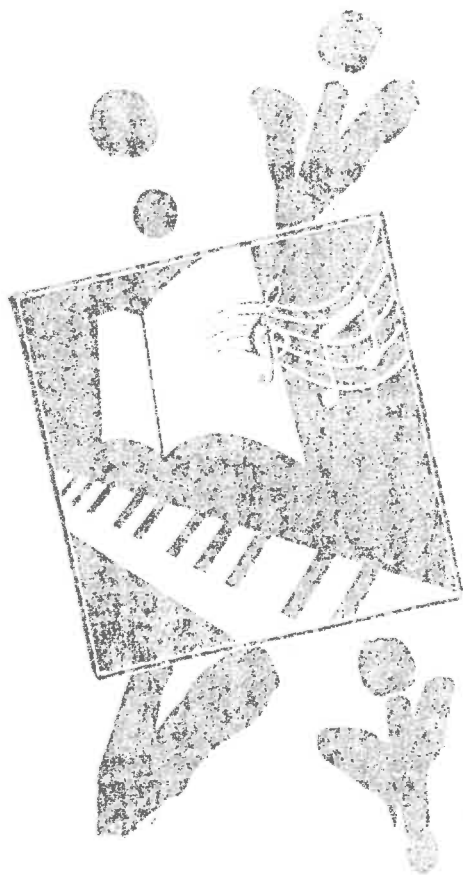
音樂美學中的聲樂美學，它和其他藝術美學一樣，存在著共性，藝術上有許多美的共性是超地域和超階級的。但是現在還不能完全達到這個超然境界，還存在著民族、階級、時代等特殊性的。我們還要宣揚民族和睦的歌曲與歌唱。至於將來，大概會達到誠如傅聰先生所言：“藝術到了最高點是屬於全人類的。”從音樂方面講，也是和所謂“音樂無國界”的說法近似。均是人類崇高的理想，大概也是遙遠的世界大同的未來。到那時，許多人在唱貝多芬《第九交響曲》〈歡樂頌〉“讚美上帝……”，還有許多人在唱《國際歌》中的「英

特納雄耐爾就一定要實現。」至於現在，甚至相當長的一個歷史時期內，我仍認為音樂的表演和欣賞是無國界的，而創作音樂和歌曲的靈感源泉，及滋生的土壤，仍有民族地區和國界之別。當然，一切人類創造的美好事物，終究是屬於全人類的，何止音樂和藝術！任何科學技術的創造發明及其成果，均屬於全人類。

以上講的是聲樂美學創作上的詞曲之美，好旋律是歌曲音樂的生命。而標幟著聲樂美學的重要部份，卻是表演上的聲情之美，也是聲樂從業者畢一生之精力來追求的。先是追求自己聲音盡可能的美，再在教學時協助學生追求盡可能的聲音之美。聲音之美也沒有一個盡頭，它隨著年歲的增長及審美認識的發展而變化。表演上要求聲情並茂才是最高境界，兩者兼備才是完整的聲樂表演的美，近於九全九美和八全八美才更好。我們往往只注意聲音的美，這是發聲法上技術性的問題，不少人到此為止。即使聲音很好，卻不能感人，似乎缺少了點情。問世界，問蒼天，情是何物！

但是，我們研究聲樂的精力，仍多數放在發聲法上。對的，沒有好的發聲法難於唱好歌曲，難於表達歌曲精髓中的情。發聲法是技巧，只有好技巧好聲音才易於表達出感情，所以我們一輩子要練聲，刀要常磨，才能“工欲善其事，必先利其器。”我們為尋求聲情並茂之目的，聲音是放在領先的位置的，只談情不強調聲是空談。自五十年代以來，我們中國的聲樂家們在發揮著熱情，在各自的不同立場上為共同的目標美聲而努力。九九歸一，心是好的，都在出力。一種是聲樂唯西洋傳統論，其亞種是唯蘇聯及東歐。我們的確也從中得益，聘過一些二三流的專家，得到一些青出於藍的好處。這種唯西洋的觀念也表現在音樂的領導層。在中蘇兩黨交惡之後，一位中央樂府的領導人因為請不到蘇聯專家而發火，說道：“請一

個阿爾巴尼亞的也行！”好心好意的一句話，不知得罪了多少中國專家。中國的聲樂教育家在文革之後才顯示才華，如高芝蘭、沈湘、李維勃、郭淑珍等就是。咽音是發聲法的局部問題，其得到研究和強調是好的。它啓示了人聲在生理學和物理學上的關注。咽音是客觀存在，不是哪一個人的發明，更不是中國民族化的產物，都是缺乏理論基礎的理論依托。怪就怪在老祖師中國人不愛唱中國歌，卻又是民族化的。蒙族民歌〈嘎達梅林〉唱成“Good morning”。但是無論如何，咽音使我們打開了視界，豐富了辯證的一面。土洋之爭，咽音之爭，有各走極端的，也有中庸之道。在聲樂領域裡雖無百家爭鳴，卻有多家競說。這樣，中國聲樂發聲法的理論也就相對地提高了，大家追求著新的聲音之美。



聲樂發聲法的教學和應用上有許多心理意念上的學問，用心理引導法來指導學生。比如教師常講到：“你要好像唱給最後一排的學生聽”，“你要把聲音唱得一個音比一個音更遠”。怎麼遠法？把咀伸到最後一排座位去？不可能！這便是心理引導，當意念上這麼想像的時候，發聲系統的機能會朝著這方面去做，稍為成熟和有經驗的歌唱家均能做到。要使聲音集中傳達，有的唱家聲音不大，卻能傳得較遠，有的聲音很大卻傳不遠。作一個比喻吧！槍彈裡的火藥比手榴彈裡的少，擊發時火藥造成的氣體也少，但子彈卻能在槍管的規範下集中而打得遠，手榴彈卻面積火散而不遠。我們歌聲的相對集中，既有心裡方面的引導，也有技術方面的具體動作。為達到聲音的美，任何手段都可採用，這就是藝術的科學。

聲樂發聲法的技巧教學，不比鋼琴提琴等器樂來得具體。指法弓法的正確與否，教師可以十分具體地來糾正指導，聲樂就難於十分具體。比如說唱「啊」的時候舌頭要相對的平一些，怎麼平法？又不能用筷子或尺子去壓，即使壓平了一離開就又不平。所以聲樂教師不能急躁，要以心平氣和來教，即所謂循循善誘也。誘，是屬於心理方面。

至於聲樂表演美學中的情，情是何物？情是統治著人的精神物質，它是聽得到看得見的，但它是摸不著的。在某種程度上，既是愛又是恨。它的說法很多，如愛情、豪情、激情、溫情，及情景情況等。要把這麼複雜的情體現在歌聲之中，我的腦海裡波瀾太小，要請大家來探索。但是，藝術家如果缺少了情，則不成其為藝術家，歌唱家如果缺少了情，則可能成為發聲匠。

文藝的創作本身是一種表演，創作中包括了虛構和想像。歌劇中的佈景雖是虛構卻很具體。而在唱一首獨立的歌曲時，其想像虛構而不具體

的。比如唱雲南民歌〈小河淌水〉，設想它若是歌劇中的一場，則會有佈景中的月亮、稀星、夜色、山坡，坡下小河閃著銀色的月光。但這是一首獨立的歌，即使沒有佈景，卻要有佈景的想像，站在台上好似沐浴於清涼夜風之中，並能在歌聲中體現出〈小河淌水〉的內涵，於是乎人們被比聲情之美所感動，得出你是一位真正的歌唱家的結論。表達聲情並茂之情，有生活和文化修養之積累。可是也有文化水準很高的演員表達不出情來，無情得很。在舊戲中也有文化水平不高的演員，卻頗能有情傳情。還是那句話，問蒼天，問世界，情是何物！

音樂(yuè)的樂，快樂(lè)的樂同字不同音，音樂的樂和悅(yuè)古代同音同義，於是古代樂(yuè)樂(lè)不同音而同義了。所以古人的音樂是指使人歡快愉悅的聲音。音樂發展到現在，對立的悲歡已溶為一體。若問音樂中何為感人最深？說不定是悲劇音樂！《茶花女》《白毛女》等說到底都是悲劇。柴可夫斯基的《第六交響曲》（悲愴），馬斯涅的〈悲歌〉等。其音樂和歌曲之所以感人揪心就在悲上，美就美在悲上。我們在探討美學

的時候，找到了躲藏在快樂背後的悲是更美的東西，許多歡樂的歌曲音樂相形見絀。但是，人類卻向往著世界大同的歡樂境界。

同樣，美並不是孤立的，它是醜相比較而存在。真善美是假惡醜對立而相互依附的。在歌劇裡，如要突出真善美，一定要寫好假惡醜。沒有對比，真善美便顯不出來。但獨立的歌曲，往往只好以真善美的一面，以“樂而不淫，哀而不傷”，“移風易俗，真善於樂”，來燻陶人的靈魂。我們在研討聲樂美學中看到醜的作用，而觀察大千世界，也是一個道理。“兵無常勢，水無常形”。事物不斷演變著，古代重男，是為發展以體力勞動的農業，有進步意義。現代重男及多生育，卻存在人多破壞自然的反動因素。

聲樂雖是一門年青的音樂藝術，她正在中國化或民族化。她也必將汲取中國古代的音樂和歌唱哲理以豐富自己。不論是道家、儒家、佛家、雜家、洋的中的，只要對中華民族的發展有用有助，都會溶於一江，向東匯入海洋。



略論傳統音樂的繼承與發展

——由《雨打芭蕉》的故事說起

李明

一

香港音專四十五周年紀念音樂會，節目有中樂小合奏廣東音樂《雨打芭蕉》，提起《雨打芭蕉》它原來也曾經歷過一段坎坷艱難的日子，有一段令人驚心動魄而又鮮為人知的故事。在一九九三年香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會聯合主辦的中國音樂思想研討會上，我曾著文予以披露，今刪節修改以饗《樂友》讀者。

一九七零年前後，那是中國音樂史上一個多麼怪異的時期啊！中國絕大多數民間傳統器樂，一下子被禁演了。（這可不是一零六四年那會兒，三仁宗死了，全國禁止音樂演出！）廣東音樂更被認為是「靡靡之音，不可救藥」（江青語）大有“踏上一隻腳”，叫它“永世不得翻身”的氣勢！廣東音樂曲藝團的音樂家們，都下放農村，閒時技癢，偷偷操琴，立即遭到批判。廣東音樂真個是毀譽了！其時，神州大地，萬馬齊喑，一片漆黑。

一顆彗星，劃破暗夜，人們仰望星空，心情緊張，不知是吉利的象徵，還是災禍將要臨頭。

文革後期，鐵板一塊稍有鬆動，著文化部主辦全國音樂舞蹈調演，廣東省要出節目的機會，一個無名小工、工廠車工、接受「再教育」的青年作曲家，被調到文藝創作室，籌備廣東隊的節目。歌曲、舞蹈經反覆審議後決定了，還需要一個器樂節目，商定，決定大膽推出一個具有濃厚地方色彩的廣東音樂。曲目選來選去，節剩三首：《鳥投林》、《賽龍奪錦》、《雨打芭蕉》，交領導拍板。《鳥投林》（彪），那選得了，又消！《賽龍奪錦》，涉及屈原，借諷今，難道還想步《海瑞罷官》後塵？罷罷。唯有《雨打芭蕉》一首通關。為了避免與江青們對著幹的嫌

二

疑，使出障眼法，改名為《蕉林喜雨》，由這位青年作曲家改編為重奏曲。看來，似乎是為避奉「古為今用」、「洋為中用」敕令而作。闖過重重關卡，一九七五年，終於在北京規模龐大的全國音樂舞蹈調演大會上演出了。當演出《蕉林喜雨》時，領隊的廣東省音樂家協會幾位負責人，在後台忐忑不安，像緊張地等候宣判。那年頭，動輒得咎，誰不提心吊膽呀！樂音剛落，觀眾急驟、熱烈的掌聲，如暴風雨般，經久不息。這是觀眾長久受壓抑心理的一次爆發。大會向眾要求，宣佈全曲重奏一次。觀眾旗幟鮮明地表了態，終於解除了廣東音樂的枷鎖，打破了多年來人為禁制。各省音樂工作者紛紛向廣東隊學習廣東音樂，《蕉林喜雨》在全國範圍內上演了，不久還被選為出國表演的代表曲目，“囚徒”頓成“使者”。這時，全國各地民間器樂，也紛紛解禁，重回人民的懷抱。直到“四人幫”倒台後，才又正名，改回《雨打芭蕉》。

那時候，“洋為中用”中樂西化，在全國雷厲風行，為唯一時尚，像一股巨浪，掩蓋樂壇。既然有西洋管弦樂伴奏的《智取威虎山》、《紅燈記》之類，又何妨加多一些西化的傳統器樂呢？不然！這位青年音樂工作者經過了深刻的反思，在極為嚴峻的環境中，首先從長官意志和西化為中樂唯一道路的桎梏中解脫出來。他以古樸的傳統手法，改編《雨打芭蕉》，堅持走傳統的道路，終於闖開了重重障礙，為大批民間音樂的解禁，做了先鋒，他的努力和勇氣，是值得稱道的。音樂的歷史，是由音樂家創造的！

這位年青的作曲家是誰？他就是香港民族音樂學會永久會員，潘永暉先生是也。潘先生原為香港居民，一九八一年底回港定居。

廣東音樂是本世紀二十年代前後，在廣州和香港等地發展成長起來，流行於珠江三角洲一帶，深受群眾喜愛的絲竹合奏樂，又稱廣東小曲和粵曲。它是在粵劇音樂和民間小調基礎上，經過長期融匯和演化，逐漸成熟定型，具有獨特風格的樂種。香港、廣州領西洋音樂風氣之先，廣東音樂某些樂曲加上了西洋音樂成分，演奏時也常使用西洋樂器小提琴和薩克管等，為當時中國音樂所僅見。《雨打芭蕉》為典型廣東音樂樂曲，大約出現在二十年代，作者佚名。其節奏明快流暢，旋律優美清新，結構短小精巧，與大多數中國器樂作品一樣，為標題音樂。改編樂曲及首演，採用六種（六件）樂器：笛子、揚琴、琵琶、高胡、中胡和大提琴。曲譜首見一九七七年北京人民音樂出版社出版的《廣東音樂曲選》，廣東省文藝創作室編。樂譜雖名為“集體整理、潘永暉執筆”，實為潘永暉個人改編。當時大約是創作室當局為免突出個人，保護作者，避免以言（樂）獲罪，所採取的措施。這種做法，在當時很普遍。

《雨打芭蕉》樂曲改編，基本上仍以傳統齊奏為主，但採用了傳統齊奏音樂的三種變奏手法。一、加花繁飾。改編者將加花繁飾與讓檔同時進行。加花繁飾原以撥弦、擊弦樂器多用，此曲高胡、笛子也相間使用。加花繁飾豐富了樂曲主音，填補間隙，繼而引伸擴展，達到豐滿華麗的效果。由於與讓檔同時進行，各樂器的音色突現了出來，風格蘊寓其中，大大增強了樂曲的表現力和感染力。二、支聲複調。各主音樂器所奏出的旋律，其骨幹音雖大致相同，但根據樂器性能，奏出一些不盡相同的旋律，造成複調的感受，既有旋律、音色的差異，又有和諧統一之美。三、

讓檔。當一主音樂器加花演奏時，另一樂器保持骨幹音，又省略某些樂音，達到疏密相間，此起彼伏，遙相呼應的效果，既突出了旋律的變化無窮，又顯現出樂器音色的獨特性格，及節奏輕快流暢的特點。其他尚有：樂曲基本上保持二部以上是齊奏，首尾齊奏相呼應，旋律線極為明顯，將傳統廣東音樂齊奏特點盡量保留。以撥弦點音為主，突出了樂曲兩聲滴嗒的效果，又與拉弦、吹奏的長音——線音交叉進行。高胡地位重要，樂音繁密，多用碎弓，與琵琶同音時，點音效果明顯，不同音時，又顯出點線交叉特點。高胡、中胡齊奏時，高胡跳躍奔騰，變化多端，中胡沉實低吟，相互呼應，又使點線交叉效果，盡興發揮。大提琴在廣東音樂中出現，不足為奇，廣東音樂成型較晚，深受西洋音樂影響，此曲的大提琴聲，雖有低音和聲效果，但卻是伴奏性節奏型樂器，絕不搶出，不影響廣東音樂的特有風格。除此之外，此曲的和聲、力度、速度處理，也盡以傳統為度，不誇張，不賣弄，與傳統器樂齊奏風格吻合。

此處不厭其詳地分析《雨打芭蕉》改編的特點，使我們可以看到，編者所使用的手法，完全是傳統的表現手法。此曲的成功，與其編者嚴守傳統技法分不開，編曲者在保持傳統的前提下，美化、豐富了傳統，而不是割斷傳統，生搬西洋技法，造成四不像。這在中樂西化風行一時的當時，是很典型、很有意義的事。濁浪滔天，潮流滾滾當前，有一部分音樂工作者和音樂行政人員，保持了清醒的頭腦，勇於堅持，敢於承擔，在極惡劣的環境中，表達了己見，維護了傳統民族音樂的生存權利，正氣凜然，雖能可貴。

三

今天我們翻出《雨打芭蕉》故

事，舊事重提，仍然有其意義，因為一九一九年“五四”運動前後，國粹派與全盤西化或變相西化派的論爭，反映在今天音樂思想上，似乎仍未停止，仍見分歧重重。誤引史實，以偏概全，觀念混亂，相當普遍。二次世界大戰後，民族音樂興盛，應該說，今天的問題，已不是要不要民族音樂，而是如何繼承和發展民族音樂的問題了。焦點往往又是發展路向之爭。

繼承和發展，相互關連依存，相輔相承。無繼承，發展如斷線風箏；無發展，亦無繼承可言。對於繼承，看法似乎比較一致，以黃友棣先生說“雅樂”為例：“不准自削，不准增減，不准外來新聲，不准混入民間俗調，它的唱法、奏法、樂律、樂器都要根據傳統習慣。”從今日民族音樂學觀點來看，繼承傳統音樂，正需要遵循這些原則。“雅樂”保留了傳統，正是它十分有價值的一面。先秦時代的青銅器皿、漢磚、唐三彩、宋元瓷器、歷代國畫，正是博物館的寵兒，無價瑰寶。所有中國傳統音樂，都應原封不動，錄音、錄影，建立專門的音樂博物館，保留起來。至於民族音樂的發展路向，眾說紛紜，各有道理。全盤西化主張者，似已消聲匿迹了。現在看來，基本上仍有兩條道路。

第一條是狹義的傳統民族音樂發展路向。忠實繼承傳統，訓練人才，接下傳薪俸，延續其生命。繼承的本身已是發展。原封不動或綜合傳統技法稍加改動，而不影響其原有面貌的，都應屬於這一類。潘永暉在改編廣東音樂《雨打芭蕉》一曲時，嚴守傳統技法，無疑當屬這一類。這一類民族音樂被誤解、冷落，壓制了數十年，極待扶持，恢復其應有地位。有些尚隱於故紙堆中或埋藏在地下的傳統音樂資料，應積極發掘、搶救，恢復其生命。

第二條是廣義的民族音樂發展路



向。借鑑西洋音樂或其他外來音樂，對本民族音樂作較多的改變或改善，成爲一種既非純粹的傳統音樂，又非純粹的西洋音樂或其他外來音樂的新音樂，當屬這一類。站在人類文化共有共享和世界大同的角度來看，兩條發展路向應該都是可取的，二者均不可偏廢，也毋須相互攻訐相輕。

香港著名作曲家林樂培在美國偶而聽到大播拉戲，有所感觸，以西洋音樂技法，創作了中樂協奏曲《秋決》，以單弦奏出廣東話語音「冤——枉——呀——」爲主調。前幾年在此處「新音樂史研討會」上聽到片斷，其聲淒厲逼人，呼天搶地，震撼人心，大家很受感動，認爲是少有的、出色的現代中樂作品。總結會上，有人說他的音樂不是中國音樂，也拍案而起，爲之爭辯。如果我們讓《秋決》對號入座，它無疑是廣義的民族音樂。這也是觀念不清、不統一，缺少公認的概念標準所引起的誤會。

四

中國近代化起步時，康、梁領導變法維新，提倡興辦學堂，上樂歌課，可是音樂教師、教材卻無法解決。蕭友梅極力推行西洋音樂教育，

同時不忘中樂，建議以歐洲技術加以完善，劉天華也希望中、西音樂融洽合作，創出一條新路。他們高瞻遠矚，具有面向世界的壞大抱負和胸襟。他們順應了當時的世界潮流。不僅中國、日本，亞洲各國和世界各國，凡推行學校教育、稍為開明一點的國家，無不爭先恐後學習西洋音樂。但是，蕭、劉只不過一介書生，只可能在極小範圍內身體力行，實踐他們的主張，究竟未能在全國蔚成風氣，政府更沒有強制民間音樂都要走這條路，仍有大量空間讓民間音樂生存。一如既往，傳統民間音樂的傳承方式，自有規律。此稍彼長，此盈彼衰，自生自滅，嬗遞不絕。路子多本來是好事，各類音樂競相爭艷，是文化發達的現象。

音樂是動態的藝術，從來不可能是一成不變的，從中國音樂發展的歷史來看，當受到外來音樂衝擊時，它能吸收、融滙，變成自己的音樂。我們今天的所謂傳統音樂，應當是古代各類音樂經過融合演變而成的。

中國文化之所以經數千年延綿不斷，（古埃及、巴比倫、印度文化早已中斷）正因為它有兼容並蓄，大海王洋不辭百川的精神。抱著狹隘的民族主義來看音樂路向，必將偏離金光大道，走入死胡同。

但是“文革”時期，強調文藝“必須為工農兵服務”、“為政治服務”、“洋為中用”、“古為今用”或為文藝唯一方針，通過行政命令、高壓手段，強制中樂西化，使它成為唯一路向，違反了傳統音樂千百年來自由生存之道。人為的干擾，政府的強制，摧殘了寶貴的音樂人才，窒息了音樂創作的性靈，違反了音樂發展的自然規律，這才是要害所在，極須來自警惕。近年來，由於大陸改革開放，社會有所寬鬆，各地民間音樂出現復甦現象，泉州一地，各劇種大擺雷台，演出竟月，南管更被導入學校音樂教育之中。由於不再強制執行那

些極左的方針政策，可以想見，隨著大陸人民經濟改善，對於音樂文化生活的要求，將愈益增強，一個百花爭艷、繁榮昌盛的局面，可望在不久將來出現。

我們不宜以偏激的態度，看一時的路向之爭，音樂同道中有憂心如焚溢於言表者，動機雖可感，但須知，在歷史的長河中，某些音樂品種的興衰，只不過是一殺那間的事。雨過天青，柳暗花明，又將有一番新的景

象。

我們仍處在西風東漸的年代，糾纏在中西路向爭論之中，背著沉重的歷史包袱，縱然千般不願，新音樂卻正在形成，傳統音樂也並未消亡。既然音樂發展自有規律，不以人們的意志為轉移，我們何不順應自然，留待歷史去評價我們這一代人的努力呢？

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：九龍尖沙咀金馬倫里1-9號
香港銅鑼灣軒尼詩道521號

樂聲琴行：九龍旺角亞皆老街124H號地下

曾福琴行：九龍油麻地南京街13號地下

香港結他社：九龍油麻地南京街14號地下

浸信會書局：九龍勝利道14號G地下

證主書室：九龍彌敦道749號歐亞銀行大廈10/F. C, D座

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：葵芳貨櫃碼頭路71號鍾意行勝中心1203室

道聲書室：九龍何文田窩打老道50號A

看今天，憶往日

司徒敏青

四十年代的香港，剛剛是太平洋戰爭結果，日本侵略者投降之後，三年零八個月的痛苦生活已經結束，大概是開始進入發展的日子，健康的業餘活動，歌詠團佔了很重要的地位，是年青人的業餘健康活動的一個好的去處。歌詠活動也很蓬勃，歌詠團、合唱團像雨後春筍一樣，遍地皆是，演出的地點是一些戲院，必列喺士街的青年會和銅鑼灣的「孔聖堂」等，聽眾很多，往往在滿座時則站在兩旁欣賞，那麼該是歌唱事業發展到一個全盛時期。雖然後期被當局取消了三十多個合唱的註冊，歌詠運動仍然保持著，沒有因此停下來。

後來從國內轉來本港定居的音樂

家漸漸地多起來，在灣仔的“中華音樂學院”成立，吸收了很多年青的音樂愛好者到那裡進修、學習。不久，位於九龍尖沙咀樂道的“中國聖樂院”也相繼地成立，相同地吸收了很多年青的音樂愛好者，同樣地培養出不少目前是香港音樂支持的音樂愛好者和音樂家。五十年代初，中華音樂學院的教授很多返回國內在高等音樂院中授課，因此而結束了。中國聖樂院還是繼續培訓音樂人才，很多出色的演唱家，器樂演奏家和作曲家，一批又一批地承繼著香港的音樂發展事業，把「香港是一塊文化沙漠」改變成為像今天那麼綠草茵茵，繁花盛放的香港文化生活。其他大專院校中的

音樂系後來才逐步擴展起來，香港的音樂水平便從歌詠團發展成為今天的交響樂團。逐步地提高，看見今天的情況，懷念一下以往的日子，很容易便看到前輩們的功勞，也看到了香港音樂專科學校的成績，從中國聖樂院轉香港音樂專科學校，前後以是四十五年的日子，校長和教授們的努力是主要的支柱。四十五年不算短，往後還有更長，更遠的道路，以我的年齡，第二個四十五年肯定是參加不到，但我還希望我的下一代有機會看到這座院校有更好的發展，有更好的成績，在這裡是衷心的祝願。



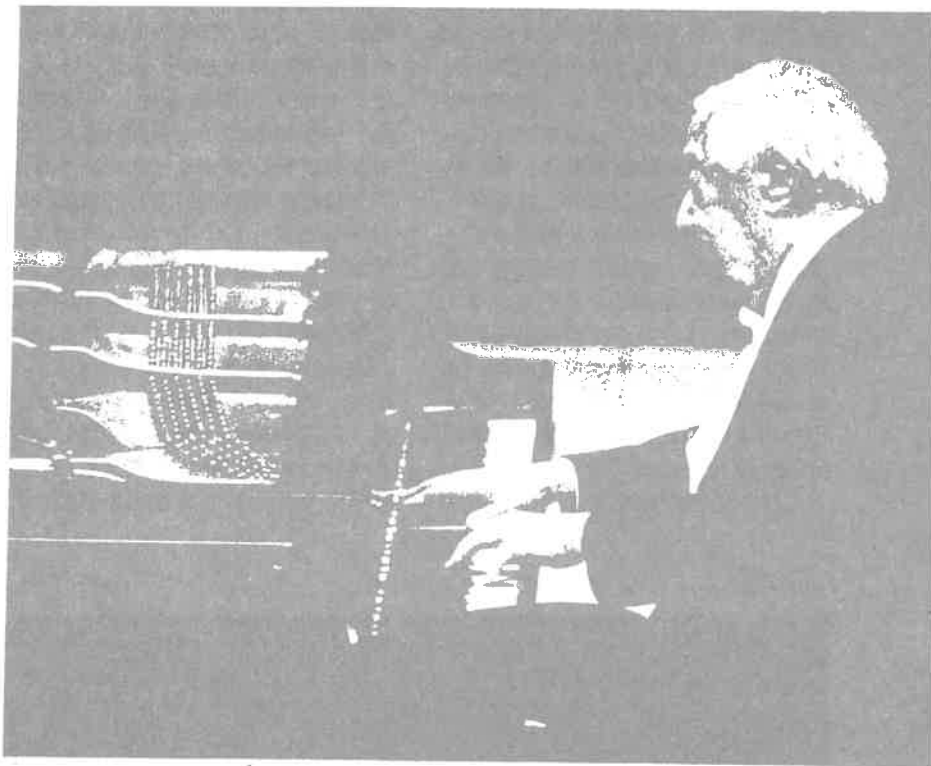
一位活了一個世紀的鋼琴家 (附LD CD介紹)

陳兆勳

一九九一年八月，在瑞士琉森的一個音樂節中，一個罕見的鋼琴演奏會開始了。一位滿頭白髮、個子矮小的老人，以Molto Adagio的步代走出了舞台，頓時受到滿場觀眾的熱烈歡迎。當他安坐在鋼琴前，雙手在鋼琴鍵盤上一放，一個清澈的主三和弦帶出了大家都熟悉的美麗調子，柔和的琴音貫滿了整個演奏廳，同時也打動著每個人的心。莫扎特的A大調奏鳴曲就在他那多變的指觸下，流暢地展開了。許多觀眾都閉著眼睛，細心而又投入地欣賞著，此時，誰還會想到台上這位音樂的傳魂者，已經是活了整整一個世紀，剛剛渡過了九十九歲生日的高齡老人呢？這確實是一個世界樂壇上前所未有過的奇跡。這位可敬的老人，就是著名的美籍波蘭鋼琴家——M. Horszowski。

霍爾索夫斯基一八九二年六月二十三日生波蘭。他從小就有驚人的音樂記憶能力，在三歲還未有認譜能力的情況下，他就能在鋼琴上彈出孟德爾遜的一些“無言歌”。五歲就能背奏巴赫的三十首二部及三部創意曲。七歲時即隨著著名鋼琴家及鋼琴教育家Leschetizky學習，雷舍蒂茲基是Czerny的名徒，雷氏與其年長十九歲的師兄李斯特，同樣對十九世紀及二十世紀鋼琴演奏事業的發展，作出了劃時代的重大貢獻。他們的桃李滿天下，兩個人所創立的鋼琴演奏及教學體系，一直延續到現在。而霍爾索夫斯基，也就是雷舍蒂茲基系統的繼承及發展的代表人物。

霍氏擅長演奏Bach、Haydn、Mozart、Beethoven、Chopin大量的鋼琴作品，而在五十年代至七十年代中，他也演奏Schubert、Liszt、Franck等作家的音樂，從他的曲目範圍來說，主要是集中在十八、十九世紀的音樂作品。在他一次講話中道出自己心目中最重要作家，第一是巴赫，第二是莫扎特，第三是貝多芬。由於巴赫這位作家在他心目中佔據了



極重要的位置，因此就在他高齡的兩場獨奏會將巴赫排到最先的位置，他在九十五歲於日本東京的獨奏會上就彈了E小調第五首英國組曲。而在九十七歲卡納基大音樂廳(Carnegie Hall)就彈了E大調第六首法國組曲。

由於他強調忠於原作，就從樂曲大的結構來說，所有反覆記號都不會放過，而在反覆時都不會在表情上或聲部的處理上，作過多的對比效果，因此令人有特別純樸的感覺。在聲音的處理上，音色柔和優美，聲部層次感非常鮮明，而在橫向線條的處理上，除了主旋律線富於表情的起伏外，對低音部的進行也十分重視，對內聲部的處理上，也記滿著動向感。由於他具備彈奏巴赫複調音樂的扎實功夫，因此在演奏Mozart、Beethoven、Mendelssohn、Schumann及Chopin的作品時，都特

別著重單音樂中的複調因素的線條處理。就是在現代的鋼琴演奏及教學法中，複調的彈奏訓練，仍然是一個不可忽視的技術課題。想想巴赫在當時那種發音不盡完善的鍵盤樂器現有條件下，都可以創作出那麼嚴密的複調音樂，這都說明，複調思維和複調表現，都是音樂的基礎，音樂創作及音樂演奏藝術，從來都基於複調的根來發展變化的，巴赫經過二十多年完成的兩集十二平均律曲集，就是音樂的根基。當李斯特十一歲由老師車爾尼帶著面見貝多芬時，貝多芬要他彈的第一首曲就是C小調前奏曲與賦格曲，可見當時在學習鋼琴上，複調彈奏是必不可少的。車爾尼從十歲（一八一零年）即跟隨貝多芬學習鋼琴，十幾年的光景，使車爾尼學習掌握了貝多芬演奏系統，從而培養了像李斯特、雷舍蒂茲基及庫拉克(Kullak)等對

後世有著深遠影響的音樂歷史人物。現在我們從霍爾索夫斯基的演奏，或多或少都使我們領略到貝多芬鋼琴演奏系統的主要脈絡。

如果從研究鋼琴演奏史和鋼琴教學法的角度來說，對霍爾索夫斯基的演奏資料有所了解，確實會有很大的幫助。目前在香港可以買到的LD共有兩只，1992由Sony Records推出的Mieczyslaw Horszowski A Century at the Keyboard，這一輯資料甚為珍貴，有九十五歲在東京的音樂會及九十七歲卡納基音樂廳、九十九歲在琉森的音樂會剪輯。另外還報導了他的日常生活，包括在Curtis音樂院授課的情形。另一張LD則是由TELDEC於1992年推出的Horszowski Live at Carnegie Hall，記錄了霍氏於1990年九十七歲時舉行的獨奏會整個實況。通過這兩張影碟，我們可以看到這位老人在視力衰退的情況下，完全失去閱讀樂譜的能力，但仍然可以憑個人特別的記憶力。十分連貫而完整地開完一個半小時的獨奏會，這真是人間奇跡。近一百歲的老人在彈奏時出一點小錯漏，簡直是件不奇怪的事。但最令人信服的是，每首作品的風格都表達得鮮明有力。速度、力度的對比清楚，音色變化控制自如，諸如上述，都說明霍氏之功底深厚，並具卓越的藝術修養。如果想更進一步去了解他更早一些的演奏資料，由Pearl推出的幾款CD是最為真實的了。計有《The 1940 Vatican Radio Recording, Live USA Recordings 1957-1979(GEMM CDS 9108 A2-CD Set)》。另兩款全是Mozart Piano Concertos (GEMM CDS 9138 A2-CD Set)和(GEMM CDS 9153A 2-CD Set)》。還有一套名為《A Centenary Celebration》(GEMM CDS 9979 A 2-CD Set)。

以上的CD都是霍氏於四十年代至八十年代的珍貴錄音，正是他演奏事業的全盛時期，這對了解這位世紀

鋼琴家的真正琴技，肯定有直接的幫助。

霍氏於1940年定居紐約，並且不久就加入美國籍。除了鋼琴獨奏外，他也積極參與室樂演奏。他與著名小提琴家Joseph Szigeti (匈牙利籍1892-1973) 及大提琴家Pablo Casals (西班牙籍1876-1973) 組成的三重奏，曾名噪一時，錄過不少唱片。另外，他也經常為Casals擔任伴奏，兩人的深厚友誼，更成為樂壇佳話。在他的演奏活動中，以1957年65歲時，在紐約舉行的貝多芬全套鋼琴奏鳴曲

音樂會(共十二場)、70歲時舉行的莫扎特全套鋼琴奏鳴曲音樂會(共四場)及莫扎特十首鋼琴協奏曲的系列音樂會，成為當時音樂生活的一大盛事。

霍氏自七十八歲就退出舞台，直至八十九歲與其學生Bice Costa結婚，在妻子的全力支持下，又重返舞台，展開其神話般的高齡演奏活動。夫妻倆相親相愛地渡過了幸福的十二年，霍爾索夫斯基終於1993年結束了他傳奇的一生，享年一百零一歲。

「香港音樂專科學校韋瀚章基金」

為紀念一代詞家韋瀚章教授

《韋瀚章教授紀念文集》已在各方支持下出版，並分送各有關方面留念。本文集反映韋老師的光輝一生以及他對中國音樂界的重大貢獻。

各界人士如有意閱讀並保存作為紀念，請親臨長沙灣道137-143號五樓香港音樂專科學校向校務處聯絡，並留下地址及電話，當即贈閱。

文集數量有限，以先到先得方式，送完即止。

「香港音樂專科學校韋瀚章基金」委員會

主席：胡德蒨

論音樂的時間性 (音樂本質特徵之三)

李德君

音樂是最純粹而實在的運動現象，聆聽音樂就是體驗音樂的核心；這與一般運動現象的時間有密切的聯繫。沒有變化運動就沒有音樂時間，作為運動現象的音樂同時也存在著時間性。音樂和文學（包括詩歌）都被稱為時間藝術，但兩者的時間性根本是不相同的，「音樂的時間」實際作為音樂（鳴響）存在的時間，是徹底充滿著樂音的時間。文學的時間卻不是實在的，它的內容表現是屬於觀念的時間，是雙層次的結構，而音樂的時間結構是屬於單層的，比文學的時間更君純粹，因此真正的時間藝術只有音樂而已。

勃路萊(Brelet)女士在一九四九年的劃時代創作「音樂的時間」一書內首先認為音樂主要是時間藝術，與空間全無關連，音樂不限於純在時間中展開，音樂的時間也不限於內在的時間，音樂的時間是從音樂本身創造出來，這才是音樂時間的獨特意義，也是一項最新的美學發現。

「音樂的時間」是一個獨特的時間，這與我們日常生活以鐘錶量計的「物理時間」和人們的精神作用於內在生活的「心理時間」兩者都不相同的。物理的或時鐘的時間是測量事物的變化和運動的量，以相等性為基礎；我們可以用等分測度出來，例如可用一秒兩秒三秒等數出來加上去的。這些對於「音樂的時間」中流動的各個單位的相等性沒有多大關係。

我們通常根據時鐘的時間量來測量事物使自己的行動規律化，但我們的內心是不能用時鐘來測量的。與內心有關而流動著的「心理時間」顯然是存在的，它與「物理時間」是大不相同的。心理時間是我們的感覺、知覺、感情等，是與我們某種心理狀態和意識內容一同過渡的。它的流動隨著心理狀態也有快慢的、有延長或縮短的。比如快樂的時候覺得時間快速而太短促；無聊的時候覺得時間慢而且長；心理的時間不是等質的流動，

它與時鐘的時間是不同性質的。

在質的心理時間中必然伴隨著意識內容的存在，這樣的時間意味著一種心理「形式」，「形式」就是心理狀態和意識出現的秩序，可是音樂在時間本身表示樂音的存在是必要的，樂音是有具體的體驗內容而不是抽象空虛的形式，因此「音樂的時間」與物理或心理的時間不同，而是有具體的持續性的。

但是，「音樂的時間」也與這種具體的持續不盡相同，具體的持續純粹是質的內在體驗的生命的持續，作曲家將他內在生命持續性在作品中客觀化；演奏家將作品客觀化的鳴響實現；聽眾通過從鳴響作品把內在生命持續體驗出來。作曲家、演奏家、聽眾三者的內在生命持續在整個作品中存在調和一致，「音樂的時間」以調和三者內在生命的持續為基礎加上新的性質，超越地獲得一定的安定性和普遍性。但「音樂的時間」在某種程度上持有客觀的根基而有可測定的量的要素，因此「音樂的時間」可說是內在生命的持續與客觀的現象的滙合而產生出來的。

「音樂的時間」雖與質的時間及量的時間有關連，但到底只是獨自的時間，皮蓋(Piguet)認為這獨自性（音樂的時間）佔據在質的時間和量的時間的中間位置，並將兩者作為媒介物而起作用。

「音樂的時間」作為質和量的中間時間即是第三類的時間，換言之，量與質的滙合將「音樂的時間」創造出來成為第三領域。音樂本身成為創造「音樂時間」的原動力，只有音樂創造了音樂自己固有的時間。

我們說過音樂的運動是運動現象的本質，聆聽音樂是體驗運動的中心，現在同樣也可說聆聽音樂是面對時間的本質，體驗根源的時間；音樂作為人們時間性的事物是存在可聽性的；在這個意義上來說，音樂就是勃路萊所說的「音樂作品是我們的時間的冒險的本質」。因此我們說明「音樂的時間」，可以說是迫近時間的本質，而這種解釋是近乎形而上學的。至於「音樂的時間」具體上的問題，是要從節奏拍子方面的活動性來討論的。

※ 鳴 謝 ※

是期「樂友」出版，承蒙下列熱心人士贊助，謹此致謝。

李 明	HK\$2,000.00
吳煥熹	300.00
陳海思	600.00

許翔威和他的——中國藝術歌曲選

周文珊

許翔威是一位很有藝術氣質的青年作曲家，最近有機會讀到他的中國藝術歌曲選，共有獨唱歌曲七首，是他一九八八至九三年間的作品，由香港作曲家聯會，剛於九四年出版。

封面設計典雅，從這本歌集中，發現作曲家是藝術的多面手，不但能作曲，更如華格納和波意托(Boito)一樣擅於撰寫歌詞，因他是韋瀚章教授的入室弟子，這本歌集中的插圖亦是由他親自繪畫，這些插圖令這本歌集，增添幾分藝術氣息。

作曲家曾拜師黃友棣教授，他亦是我樂理教授，除了在香港跟隨他研習之外，在意大利留學時，還請他補習樂理，為應付音樂院的畢業試，黃教授的傳授方法簡單明瞭，參加考試可以說是百發百中，許翔威除黃教授之外，還隨過陳能濟先生研習，從這些作品中看來，他學習到老師之長處，再加以融匯貫通，創出一條自己的道路，樂風是帶者濃厚的中國民族色彩，這都是兩位老師的特點，但亦注入了一些現代手法，最重要的是依然注重旋律和線索，我想這是作歌曲的首要條件，如果旋律不動人的歌

曲，一定不容易傳唱下去。

七首歌曲：“寒夜”作曲家兼寫詞，“出水蓮”蘇軾詞，“倡”鄭愁予詞，“別”沈紫曼詞，“秋夕抒懷”及“閑愁”韋瀚章詞，“知會”周惠娟詞，七首歌都是抒情而含蓄的，多為柔情纏綿的樂韻，“寒夜”的意境使我想起舒伯特的“冬之旅”，這首歌曲甚有空靈淒清的感覺，加上伴奏有古琴和古箏的音色，更添幾分愴涼。

“秋夕抒懷”也是筆者欣賞的一首歌曲，頗有中國戲曲的婉轉，層次分明，並富戲劇效果。

“出水蓮”的伴奏和歌聲配合得恰到好處，給予歌者和伴奏者都有相當的表現空間。

筆者認為這些歌曲應該給聲樂曲添上新姿，值得推介，讓多人表演，樂譜在香港音樂專科學校有售，每本只售五十元，值得為這位有才華的青年人捧場。

許翔威由一九八八年至九三年間，還有其他不同類型的聲樂作品：“追尋與等待”，獨唱與鋼琴及長笛，獨唱與合唱女聲二重唱：“黃

鶯”女聲合唱：“咏梅”、“驟雨”、“無言”、“閑愁”，男聲合唱“傳統”，合唱與洞簫及敲擊“來去”、“從前有座山”，合唱與鋼琴及定音鼓：「吶喊中華」合唱與結他：“霧中的樹”，合唱與鋼琴，“安慰”、“犧牲”。

這些曲子中亦有三首是作曲者自己作詞，由此可見作曲家是特別鍾情於聲樂，正如古人所說“絲不如竹，竹不如肉”，用聲樂唱出來的文學意境，是最直接和最感人的，而與器樂作品亦是著重它的歌唱性，著名鋼琴家魯平斯坦，也曾說就是演奏器樂曲，也是用心靈來歌唱。

西洋音樂史上亦有專寫聲樂作品名留後世的，意大利的普契尼，他只寫過幾首室樂，而他的歌劇在世界樂壇名留千古。

再一次為青年作曲家許翔威打氣，盼望你將有更多新作面市，也望樂友們多多支持和捧場。

「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，共編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) |

經多年重新騰譜及校訂，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。

電話：3833708, 3832763, 3264352

樂訊

威爾第——早期歌劇縱觀

黃寶玲編寫

音樂歷史上，經常在同一個年份上，誕生兩位旗鼓相當的樂壇大師，最早是1680年的巴哈和韓德爾，他們都是巴洛克音樂最偉大的作曲家。同樣，在1813年德國誕生了華格納，而意大利也誕生了威爾第，這兩位是歌劇歷史上，最顯赫的天才。華格納以德國人富幻想寫作他的歌劇，他革新了器樂法，首創所謂樂劇，並使用無限旋律與示導動機。而威爾第則以意大利人傳統的想法，寫作富於感情的、純粹聲樂式的歌劇名作。現在世界各國上演的歌劇中，以威爾第的作品演出次數最多。

朱瑟貝·威爾第（Giuseppe Verdi 1813-1901）1813年10月10日生於意大利北部山地的小城市布塞特。父親為兼營雜貨店的客棧老闆，自幼就發覺威爾第的才能，便讓他隨村中教堂的風琴師學習音樂。十歲時威爾第已接替老師，就任教堂風琴師。他沉默地在這清貧的鄉村生活中長大。

威爾第的父親經常按期到一位名叫安東尼奧·巴雷齊的富裕商人的店裡購貨，有時他派威爾第去採購貨物，巴雷齊很喜歡威爾第等。巴雷齊是個熱愛音樂的人，他能吹長笛和單簧管，是布塞特交響樂團的團長，樂隊就在他家裡練習。因此，威爾第聽到不少音樂，並從抄寫總譜和分譜的工作獲得有益的經驗，此外他還和巴雷齊的女兒瑪格麗塔一同彈鋼琴二重奏。同時他還跟當地的一位牧師學拉丁文，跟布塞特的教堂風琴師兼當地交響樂團指揮費迪南多·普羅維西學習音樂，在威爾第十六歲時，還把他的風琴師和指揮的職位都交給了威爾第。這時威爾第在鎮上薄有小名聲，他寫了不少歌曲、鋼琴曲、教堂音樂和進行曲，他的作品讓鎮上的樂隊演奏，備受歡迎。

威爾第覺得在布塞特沒有足夠的餘地使他的天才得以發揮，於是他想去米蘭學習音樂。在他十八歲時，巴雷齊為他從慈善機關和其他來源為他

籌得一筆錢，讓他能前往米蘭學習三年。於1832年他到達米蘭後，第一件事就是去投考米蘭音樂學院，可是因為當時他琴藝不夠精練，在作曲方面尚未能表現出顯著的才能，因而不被取錄。

威爾第的歌劇，戲劇性十足，高潮迭起，幾無冷場。由於旋律豐富瑰麗，合唱又大多澎湃、激昂，絕不讓聆聽者感到沉悶。他帶給我們的，是無比豐盛的音樂歡宴，永遠那麼燦爛、光輝，足見他是一位曠古歌劇天才作曲家。但可笑的是米蘭音樂學院的考官卻認為他才華不足把他逐出門外。後來，大家目睹他的豐功偉業後，就把這所音樂學院改稱為威爾第音樂學院了。

雖然威爾第稍遇挫折，卻未放棄追求者寶庫知識的心願，他成了歌劇作曲家域基佐·拉維尼亞的私人學生。拉維尼亞是米蘭音樂學院的教師，同時又是斯卡拉劇院的伴奏鋼琴家兼聲樂指導。威爾第在米蘭得到了指揮海頓的神劇〈創世記〉的機會，這次演出獲得成功，給年輕的威爾第帶來了聲譽。米蘭交響樂團指揮馬里尼請他用青年詩人索萊拉的腳本〈博尼法契奧的伯爵貝爾托〉寫一部歌劇。這個機會為威爾第揭開寫作歌劇的一頁，並踏上成為意大利最偉大的歌劇作曲家光輝的一步。

威爾第的歌劇作品如果改編修訂的不算，則總數是26部，如果根據內容與樣式觀察，可以分成三期，由1839年的「奧貝托」到1850年的〈史第費里歐〉共15齣納為第一期（發展期），1851年的〈弄臣〉到1867年的〈唐·卡羅〉共8齣為第二期（圓熟期），1871年的〈阿伊達〉到1893年的〈法斯泰夫〉共3齣是第三期（完成期）。

第一期的作品傾向於承襲傳統的習作。作品的背景大都受到當時意大利獨立運動的愛國情操所支持而獲得成功。



在米蘭三年期滿，威爾第帶著腳本回到家鄉布塞特。1836年他和青梅竹馬的女友瑪格麗塔結婚，次年和第三年長女和長子接連出生，但這種幸福是短暫的。1838年威爾第帶著妻子和兩個小孩移居米蘭。威爾第為他剛完成的第一部歌劇謀求上演的機會而奔走，經過年多的週旋，他的處女作〈奧貝托〉終於在1839年11月17日上演於米蘭斯卡拉歌劇院。此劇幸運地博得佳評，為他掙開劇作之門，斯卡拉劇院經理梅雷拉委託他寫三齣新歌劇。但在譜寫第一劇時，不幸地妻子和兩個孩子先後染急病而去世。兩年內威爾第喪失了親愛的骨肉和伴侶，這是他最大的苦難。這個悲痛的打擊嚴重地影響了他的創作，在極其悲痛的心情下寫成了喜歌劇〈一日國王〉，不用說以失敗告終了。

〈一日國王〉又稱〈假的史達尼斯拉歐〉是一部喜歌劇，敘述一位偽稱波蘭王史達尼斯拉歐的騎士貝費歐烈，進入布列斯附近的凱巴爾男爵城堡中，和男爵千金朱麗葉塔捲入婚姻糾紛中，最後演變成喜劇式決鬥的故事。此劇因作家當時的處境，首演時就失敗了，就像劇中的男主角只當了一天的國王，此劇也只上演了一天就停止了。

正如貝多芬那樣，威爾第也經歷此殘酷惡運，墜入失意的深淵。他幸

好獲得曾為〈奧貝托〉演出的女歌唱家朱賽碧娜溫暖的安慰，劇院經理梅雷拉對他的天才頗為欣賞，不斷的鼓勵，要他鼓起勇氣寫作新的歌劇，可是他那深沉的創傷，卻無法很快治癒。天生孤獨、寡言的威爾第被〈那布果〉的其中一行歌詞「去吧，思念啊，乘在金色的翅膀」深深地迷住，久被壓抑的創作慾望頓時湧現心頭。就這樣，此劇根據舊約聖經中巴比倫王尼布甲尼撒的故事寫成的〈那布果〉劇本，把威爾第從心灰意冷中拯救出來。1842年3月9日在米蘭斯卡拉劇院首演，就博得很多喝采，尤其那強而有力的合唱「去吧，思念啊，乘在金色的翅膀」，贏得空前佳評。

〈那布果〉上演得正是時候。這時，羅西尼早已擱筆不再創作歌劇，唐尼采第和貝利尼歌劇中的多愁善感的情調開始覺得厭倦。他們希望能看到賦予傳統意大利歌劇以新的感情面貌。〈那布果〉其蓬勃的朝氣使意大利的歌劇觀眾精神為之一振。

因〈那布果〉一劇的空前成功，斯卡拉劇院經理梅雷拉立刻委託威爾第為下一樂季譜寫新劇，題材決定採用當時受同胞敬仰的愛國詩人葛洛希未完成的長篇詩〈第一次十字軍中的隆巴第人〉，於1843年2月11日在米蘭斯卡拉劇院首演。這劇以耶路撒冷聖地為背景，藉十字軍的英姿展現愛國精神的歌劇，不僅給所有意大利人深刻的感動，而且鼓舞了士氣，那愛國熱情博得人們的共鳴和支持。

威爾第在〈隆巴第人〉此劇中仍繼續探尋新的音樂表現的可能性，而且以多姿多采的樣式譜寫出來，由於靈活地運用合唱，產生扣人心弦的效果。他不僅寫出優美的旋律，而且努力地使它和戲劇或感情內容一致，同時又充分發揮管弦樂的戲劇性功能，使此劇充滿新鮮迷人的格調。

威爾第的歌劇給人的印象是氣魄宏偉、激動人心。劇中的詠嘆調和合唱感情真摯，熱情洋溢，而且旋律單

純、具有特性，容易讓人記住，當時意大利已處於外國的奴役之下，意大利人感到威爾第的強烈音樂有力地表達出他們的感情。奧地利的檢查官可以壓制監禁敢於談論意大利的詩人、政治家和新聞記者，可是卻無法查禁人們愛在街上唱的，能抒發嚮往自由之情的旋律。〈那布果〉後的名歌劇接連問世，也使他獲得同胞們的崇拜與愛戴。

在前面的〈那布果〉和〈隆巴第人〉的宗教題材作品獲得成功後，威爾第譜寫的第五齣歌劇〈艾納尼〉中，第一次取用浪漫的題材，旋律比前兩齣更為流暢，具有強烈的傾訴力。〈艾納尼〉的作者雨果是一位著名的激動派自由主義者，原著內容是對君主發動的陰謀事件，當時引起檢察官的嫌疑，於是不得不在歌劇腳本上稍作修改。威爾第又作了前所未聞的構想，為了做出遠方傳來的角笛聲效果，就讓法國號手登上舞台。又改動了歌劇時代以詠嘆調終場的習慣，最後以三重唱結束。〈艾納尼〉於1844年3月9日在威尼斯的費尼傑歌劇院首演，並受到一致的讚賞，特別是第三幕的〈陰謀的合唱〉，激起了人們的愛國心，會場充滿興奮之情。

〈艾納尼〉的成功是極為驚人的，不僅在意大利受到熱烈擁戴，在國外也掀起一片熱潮。每寫一部新作就使聽眾興奮瘋狂的威爾第，終於因過度忙碌，弄得筋疲力盡。結果，有很久的日子，一直和病魔糾纏。這段時期勉強趕工譜出〈兩個佛斯卡利〉於1844年11月3日在羅馬首演；〈聖女貞德〉於1845年2月15日在米蘭上演；〈阿崔拉〉於1845年8月12日在那不勒斯上演。這些劇成為粗製濫造的平庸之作。

這時威爾第在巴黎與朱賽碧娜重逢，她已退出舞台，任聲樂教師，兩人便結合起來，讓他再度過一段美麗的爱情生活。

就在這幸福的歲月中，〈阿提

拉〉這愛國作品誕生了，1846年3月17日在威尼斯的費尼傑劇院首演，獲得狂熱成功。這部洋溢力感與熱氣的作品，從題材上看，和〈那布果〉與〈隆巴第人〉是一脈相通的。此劇的主角阿提拉是中世紀初曾蹂躪歐洲的亞洲遊牧民族匈奴全盛期的國王，征服過東亞羅馬帝國的一大半土地，後來在營中猝死。此劇的特色是緊密的戲劇中，凝聚了音樂的效果，內容簡潔精短，成為威爾第初期歌劇中較令人矚目的作品。

〈阿提拉〉後，威爾第根據英國文豪莎士比亞的戲劇寫成的〈馬克白〉於1847年3月10日在佛羅倫斯的佩格拉劇院首演，大獲成功。威爾第親自根據意大利譯的散文體故事，為它分幕，甚至分曲，於練習時，更親自監督製作佈景、服裝等。威爾第的〈馬克白〉，把戲劇進行的重點置於馬克白夫人和魔女們身上，劇中宣敘調部份則感人良深，全劇中最動聽的音樂，有馬克白夫人計劃暗殺國王時唱的短曲〈快過來點火〉，馬克白夫人的劇唱及二重唱等。於1865年4月21日在巴黎抒情劇院舉行的改訂版首演，劇本譯成法語，像法劇的加了芭蕾舞，並加了馬克白夫人詠嘆調〈陽光變暗淡〉和班柯的詠嘆調〈天空突然變黑〉等。而第四幕著名的〈夢遊情景〉和第一幕的〈短劍幻影的情景〉中的宣敘調，都顯示威爾第的作風有了相當的突破。

〈強盜〉是繼〈馬克白〉後而寫作的第十一齣歌劇，於1847年7月22日在倫敦的女王陛下劇院首演，得維多利亞女王、威靈頓大公、路易·拿破崙等駕臨觀賞，博得空前成功，此劇或許稱不上是傑作，但是作品感情真摯。原著是德國劇作家席勒的處女戲劇，由威爾第的好友詩人馬費改寫成劇本。劇情講述莫歌爾伯爵馬西米利亞諾的兩名兒子卡羅和弗蘭傑斯可，不僅爭奪領地的繼承權，又同時愛上美麗的阿瑪麗亞，結果發展成為

一場爭風吃醋、明爭暗鬥的戲劇。由於馬費不是專業的劇本作家，他的劇本儘管詩句很精鍊，重點只置於引導音樂的情景設計上，在登場人物的性格刻劃與戲劇的有機性結構上，難免有些瑕疵，但此劇因充滿優美的詠嘆調，這些樂曲就時常作單獨演唱。

〈強盜〉在倫敦首演成功後，威爾第根據拜倫的原作所寫成的歌劇〈海盜〉於1848年10月25日在托利取斯特首演，隨後又接受羅馬安傑第納劇院的委託，譜寫了〈列尼亞諾之戰〉，於1849年1月27日在羅馬上演，此劇首演時因意大利獨立運動爆發而興奮的同胞就高呼「威爾第萬歲」和「意大利啊，我的祖國」，共安哥十二次，並掀起了愛國的旋風。

威爾第很快又收到寄來委託作曲的信，他便把簽訂合約的工作交由好友朱賽碧娜代勞，並將編寫劇本的責任交給康馬拉諾負責。康馬拉諾想寫的題材是席勒的「陰謀與戀愛」，由於這部作品早就吸引過威爾第的心，於是完全同意。康馬拉諾也和聖卡羅歌劇院經理商量，計劃好這部新作於該劇院首演。

1849年12月8日，取名〈露易莎·米勒〉的歌劇終於在拿坡里的聖卡羅歌劇首演，大獲成功。此劇是威爾第強化文藝路線的戲劇性作品，劇中以老兵米勒的女兒露易莎為中心，敘述領主華爾特伯爵的兒子魯道佛，與強愛著這位鄉村姑娘露易莎的伯爵秘書烏爾姆間的鬥爭。此劇若從戲劇的結構上看，堪稱為步向〈弄臣〉圓熟期作風的橋樑作品，是威爾第首部把感情以寫實手法表現出來的名劇。

1850年初譜寫一齣根據畢亞威所寫的〈史第費里歐〉的劇本作曲，並於同年11月16日在托利耶斯特的格蘭德劇院首演。

不過這齣內容描述牧師和不貞節妻子為故事的歌劇，在傳統禮教薰陶下的天主教徒心中非常難於接受，結果一敗塗地。威爾第知道失敗原因

後，待畢亞威為此作修改，七年後的改訂版〈阿羅德〉，於1857年8月16在里米尼的新市立劇院首演。

上面所談到的歌劇屬於威爾第創作生涯第一階段的作品。從中可以找到一些顯示他往後發展趨向的風格。例如在〈麥克白〉中他使管弦樂不單為聲樂伴奏的功能，更具有戲劇意義，用它來表現戲劇情景，達致非凡的舞台形象效果。又例如在〈露易莎·

米勒〉中，寫的不是壯麗宏偉的歷史場面，而是普通人生活中的戲劇，這樣的題材要求音樂表現親切、抒情能鮮明而細膩地刻劃劇中人物性格，在這方面〈露易莎·米勒〉可說是〈茶花女〉的先聲。

[按：本文內容取材自台灣天同出版社邵義強編譯之“200世界名歌劇”第七冊]

新編聖詩

第一輯

第二輯

思 頌

錄音帶·樂譜

錄音帶·樂譜

第三輯

第四輯

第五輯

欣 愛 望

錄音帶·樂譜

樂譜

CD·樂譜

七十餘首耳熟能詳的聖詩改編二、三、及四部合唱

適合一般詩班獻唱

香港音樂專科學校製作

聖樂服務出版社代理

電話：27899368

▲ 香港音樂專科學校及各基督教書局有售 ▲

不簡單的綜合音樂會

九十七點六

數算一下，我聽過的音專週年音樂會也十多次了。七十年代我還只是個不多懂古典音樂的年輕人，但開始留意嚴肅音樂不久，便聽朋友提及香港音專了。音專每年都公開舉行週年音樂會，多項不同的表演節目如獨奏、合奏、獨唱、合唱等集於一場，香港類似的音樂會是甚少的，況且能夠在香港大會堂音樂廳演出，份量與質素都不會差。籌辦那樣大型的音樂會一定涉及不少人力物力財力，還有工作人員表演者策劃者的心思和勤奮和能耐。香港近年中大、演藝及浸會之音樂系都相繼崛起，但似乎亦甚少見其於大會堂或文化中心舉行大型音樂會，香港音專這麼一所資源更少的私立音樂學院能堅持每年舉行週年音樂會，節目更包括管絃樂、協奏曲等，實在令人嘆服。

畢竟香港音專已有四十五年歷史了，是全港最悠久的專科音樂院校乃不變的事實，六七十年代時是舉足輕重的音樂文化角色，在今天雖然環境有所改變，但仍能發揮其獨特的教育作用，培養不同層次的音樂人材，不乏有成績突出的新一代，成為優秀的作曲家，演奏家和教師。音專每年還有多個公開音樂會舉行，又定期出版《樂友》雜誌，刊載不少音樂文章，也有舉行講座及比賽，都是很有價值的社會性文化藝術之建設；音專一群熱誠的師生校友的默默耕耘，準是使人尊敬的。

今年是音專四十五週年紀念，在十進制的數學觀念，45也算是個特別的號碼。我對今年的音專校慶音樂會也比一般多了點期望。約在四月底我在文化中心看到了這次音樂會的海報，首先便被那很有趣的圖象設計吸引。一個像是管風琴像是笙像是排簫的樂器形體，九根並列的垂直管子一根比一根長，有逐漸上界的感覺，每根管子上有五個孔，合共便是四十五個，挺有意思。海報上印出表演節目包括管絃樂、室樂、中樂和合唱，甚為豐富。

五月廿八日晚上與友人一起前往大會堂欣賞這場音樂會，入座後便閱讀場刊，今年的場刊是連同紀念特刊一起的，與五年前的一樣，兩邊封面設計都不同，顯出對比性。音樂會隨後便開始，各項節目，亦如以往很有對比性，由於舞台擺設需要不斷變更，後台工作人員亦必定份外辛勞，但這次工序安排與工作速度都很好，並沒有叫聽眾呆等的感覺。

聽下來，整個音樂會的成績是挺使人滿意，演出水平亦為中上。音專成立了管絃樂團轉眼間亦已多年，水準不斷提高，已沒有早期在音準與節奏上的毛病，但明顯團中有個別成員技巧及音樂感較好，實力參差會導致樂隊的整體音響效果不夠統一和結合，但以青少年為主的樂團也是無可厚非的現象了；看來指揮們亦已悉心指導，團員在音量和感情的表現都不錯。至於分別演奏協奏曲的青年小號手和鋼琴手，技巧和合型十分穩實，並無教人失望，都是可造之材，年青人該繼續追尋和吸收學問與經驗，將來更可建立個人出眾的風格。

近年音專開設了中樂系，音樂會中亦有中樂演奏者，由七位老師合奏廣東音樂與江南絲竹各一首，奏來駕輕就熟，傳統樂曲亦深為人知。中樂形式在整晚的節目中有很好的調劑作用，但可惜未有音專同學參與合奏，而曲目亦欠新鮮感。記得音專四十週年音樂會在文化中心舉行，那次亦有一項中樂演出，然而是一首較少機會聽到的創新作品，許多人都說印象深刻。

合唱是音專多年來的重點節目，是所有學員可以一同參予的演出，但其實亦是最費心思和花時間排練的項目。從今年合唱團的陣容看來，人數比往年減少了，在訓練的過程中很可能會遇到不少問題，聲音亦不易調協。這正是近年本地合唱活動一個很普遍的難題，往往要在選曲時避重就輕，為了保持較高的音樂水平，應該寧願少唱一點但唱得出色，總勝過唱

多了但發揮得不理想。選一些短小精妙的歌曲也是上算，今次音專也沒唱大型作品了，曲目之難度也蠻適中，但歌曲之間欠缺對比性。當然若能抓住作品的獨特性質而細緻地演繹，也會是很精采的。

聽了那麼多年音專的音樂會，自己對音樂界中一些聲樂家、鋼琴家、作曲家等的名字，亦都知道不少是或是早年或是近年於音專畢業的，實在四十五年來音專一直都能引以自豪。今年參與週年音樂會的音專師生亦不算少，在音專較久的當數胡德禧、吳天安，還有朱慧堅和王玉蘭，年輕一輩的代表則為陳馬奇，此處是一些中樂系老師，客席邀請的有合唱指揮和伴奏，小號獨奏和室樂三重奏，主客兼備，亦算合理安排，但與以前音專音樂會相比，現時音專學生和校友的比例則似乎少了一點，因而我亦聽到友人的意見，覺得演出者的代表性減低了，較難衡量音專本身的成績。另一點是音專素來以其作曲系見稱，卻於校慶音樂會中不見作曲系校友或學生之創作，不單欠缺了一點新意和推廣當代藝術的氣息，也不能反映音專一個全面的成就。

很多專上學府都把自己的校友在社會上的成就羅列在校刊或紀念冊中，相信四十五歲的香港音專若如此做的話，那名單亦有許多許多大家頗為熟識的人士，也許正因為音專歷來人材甚多，籌備音樂會反而不易選出演出者和作品。

一間音樂院校的一個綜合音樂會，其節目安排要有代表性，要多樣化，既有教育和推廣音樂的意義，亦有高的藝術水平，要娛樂性與思考性兼而有之，自然是很難做到的一個目標，但是一個很好的指標。籌辦這類音樂會多半是吃力不討好的事，還要考慮票房及財務支出，實在的與精神上的付出總會比回報大，所以所有合力為音樂會而工作的人都應受到讚賞和支持的。繼續努力吧，香港音專，要一年比一年進步！

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」

香港音樂專科學校多年致力音樂教育，已設立多項獎學金，以獎勵成績優秀之學生。已成立之「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」承蒙各界人士鼎力支持，現已籌得一定的款項。為使本基金能實際及有效地幫助到有需要之學生，祈望 各界人士繼續鼎力支持。如蒙捐款，將由香港音樂專科學校寄回收據，憑收據可向稅務局申請免稅。捐款請以劃線支票（抬頭請書「香港音樂專科學校」）寄九龍長沙灣道137-143號五樓。

※ 鳴 謝 ※

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」於九四年九月一日至九五年六月三十日期間共收到下列人仕捐款，除已個別發出正式收據外，特此鳴謝。

劉樂章	HK\$ 284.00
陳頌錦	564.00
朱慧堅	500.00
林秋雅	6,176.41
吳祖瑛	500.00

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」委員會

主席：凌金園

香港音專舉行四十五週年感恩崇拜及自助餐會

香港音樂專科學校於一九九五年六月十日下午六時假座九龍尖沙咀西青年會四樓餐廳舉辦了「音專四十五週年感恩崇拜及自助餐會」。出席人數達一百四十餘，除老師，校友及同學們踴躍參加外，歷來關心音專的社會知名人士與新老朋友亦聞訊紛紛前來祝賀，與大家歡聚一堂，計有：王葛鳴議員，容啓東夫人，羅炳良博士，黃佑新博士及夫人，譚靜芝博士，石信之先生及夫人，周凡夫先生及夫人，司徒敏青先生，陳烈先生，以及林馨翁夫人，朱永珍女士，陳羅以女士，黃建國先生，黃菊芬女士，歐載佳先生，許耀聲先生，許彬先生等多位佳賓。

在熱烈氣氛中，音專校監吳天安牧師，董事費明儀女士，顧問凌金園女士，名譽校長胡德蓓女士及校長葉純之一起舉行了切餅儀式，然後，全體一齊為音專的生日高唱生日歌，並預祝音專日後有更大發展，使喜氣洋洋的餐會達到了高潮。





教育署 立案
香港音樂專科學校
夜校部 招生

- 一、宗旨：本校以培養音樂專門人才，促進音樂藝術為目的。
- 二、學制：自1995年起，設立文憑課程及證書課兩種。

A. 文憑課程：

專科四年制，畢業後發給本校文憑

設下列各系：

- | | |
|----------|----------|
| 1. 理論作曲系 | 5. 音樂教育系 |
| 2. 鍵盤樂器系 | 6. 聖樂系 |
| 3. 管弦樂器系 | 7. 中樂系 |
| 4. 聲樂系 | |

授課時間：共同課：星期一至五，下午7:15-9:30

主副科：由校方介紹與教師商定。

B. 證書課程：

兩年制，只修共同課，畢業後發給本校證書

授課時間：逢星期一，三，五，下午7:15-9:30

(完成證書課程後，仍可進修文憑課程，已修完的課程均被承認)

三、投考資格：中學或同等學歷，具有音樂基礎，志願深造者。

- 四、考試內容：
1. 音樂知識，視聽測驗（文憑課程加考術科）。
 2. 文憑課程插班生需交轉學證明書並加考主副科。
 3. 選科生考試內容視情況而定。

五、報名及考試：即日起接受報名，考試日期及時間另行通知。

六、地址：正校——九龍長沙灣道137-143號4字樓

電話：23806016

分校——九龍大埔道18號3字樓

電話：27881127

七、開課日期：一九九五年九月八日

校監：吳天安 校長：葉純之