

樂友

MUSIC COMPANION 72



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	朱慧堅	
	陳順好	吳振輝					
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	
	劉永生						
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	馬碧雪	
	胡德蒨	黃璵璠	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	
	古連璧	李璉亮	劉鳳茵	王宜業			
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72期
1996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。

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
胡德蓓·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」結果公佈	1
二	中國舞劇音樂	2
三	趙梅伯教授九十華誕	4
四	悼念丁善德教授	5
五	隨著《黃河大合唱》的流向前進	6
六	淺論克里門蒂的功績	10
七	英國愛樂管弦樂團精采的演出	11
八	論節奏	12
九	現代音樂二、三事	13
十	前奏曲——遙遠的細雨	13
十一	鐳射歌劇院①「藍鬍子城堡」	14
十二	我喜愛的詩歌	16
十三	「三大」以外	17

「中國藝術歌曲創作比賽(1995香港)」

結果公佈

由「香港作曲家聯會」、「香港合唱團協會」、「香港音樂專科學校」主辦的「中國藝術歌曲創作比賽(1995香港)」，現經評選委員會評定，得獎作品結果公佈如下：

1. 獨唱組

	作曲者	歌名
冠軍	缺	
亞軍	兩名	黎潔冰 「老酒三兩三」 (黃建國詞)
		梅廣釗 「老酒三兩三」 (黃建國詞)
季軍	一名	李少恩 「在故鄉的歸途上」(陳柏堅詞)
入選佳作	六名	黎潔冰 「兩小無猜」 (林寶鹿詞)
		馮平北 「老酒三兩三」 (黃建國詞)
		林寶鹿 「兩小無猜」 (林寶鹿詞)
		陳揚熙 「夢敘」 (鄭佩華詞)
		林寶鹿 「目光」 (林寶鹿詞)
		朱念爵 「偶遇」 (黃建國詞)

2. 合唱組

冠軍	缺	
亞軍	一名	黎潔冰 「海濶天空」 (黃建國詞)
季軍	兩名	陳捍 「海濶天空」 (黃建國詞)
		伍卓賢 「海濶天空」 (黃建國詞)
入選佳作	一名	李少恩 「海濶天空」 (黃建國詞)
特別獎	一名	黃輔棠(台灣) 「海濶天空」 (黃建國詞)

說明：1. 經評委會決定，獨唱及合唱組均不設冠軍。

2. 黃輔棠先生居住台灣，不符參賽者條件，不應參與評獎。考慮到作品的優秀質量及作者支持比賽的熱情，評委會決定另頒發特別獎。

「中國藝術歌曲創作比賽(1995香港)」評選委員會
1996年1月

後 記

葉純之

為繼承中國藝術歌曲的優良創作傳統，香港音樂專科學校在各方人士的大力支持下，自1994年起先後舉辦了「第一屆中文歌詞創作比賽(1995香港)」及「中國藝術歌曲創作比賽(1995香港)」，評選出一批優秀歌詞和按這些歌詞譜成的一批歌曲，雖然得獎歌曲的頒獎典禮及如何演出尚待進一步安排落實，但總的來說，我們已初步達到目的，可算暫告一段落了。

在比賽的籌備及進行過程中，我們得到多方人士的大力支持，在這裡我們特表謝意。計有：

慷慨抽出寶貴時間和精力的評選委員們，他們是：

陳永明 陳偉光 韋子剛 梁秉鈞 費明儀 鄧仕樑 劉靖之(第一屆中文歌詞創作比賽(1995香港)評委)。

陳永華，陳偉光，費明儀，葉詠詩，羅永暉，羅炳良(「中國藝術歌曲創作比賽(1995香港)評委)。

香港作曲家聯會，香港合唱團協會同意參加主辦「中國藝術歌曲創作比賽(1995香港)」的活動。

我校董事長周文軒先生慷慨捐助兩次比賽的全部獎金及獎品。

也感謝廣大的參賽者，是他們的熱情寫作和參賽才使這兩次比賽得以能有較圓滿的結果。

願我們的藝術歌曲的花朵在音樂的大花園裡永遠放出芬芳。

中國舞劇音樂

葉純之

舞蹈在中國有悠久歷史，但對舞劇音樂卻較少有人論及，可能因為舞蹈家可以使用各種類型的音樂，使得探討舞劇音樂的課題相當複雜而困難，但隨著近年來舞劇的發展，舞劇音樂也越來越多樣化，本文就擬對這些作一簡單回顧。

一

盡管據史料記載，中國很早就有大型的歌舞，但按當今所理解的舞劇，還是一個外來的品種。在五四以前並不存在，在辛亥革命前後，對中國傳統舞蹈的狀況或可作以下的簡單描述。

宮廷樂舞方面，在清宮和孔廟等處雖仍保留有舞蹈和音樂人員，但很少演出，已經日益衰落，漢族的民間舞蹈一般只在節日，迎神賽會等慶典儀式時，方有機會作廣場演出。舞者為業餘性質，主要是農民或城市手工業者，屬於半業餘性的則有不太正規的“走江湖班子”，往往在農閒或天災人禍時，由家族成員或同鄉臨時組成，也並非純演出舞蹈，而兼有歌舞或武術、雜技等。但在一些大城市已有較固定的表演場地，如北京的天橋，南京的夫子廟，開封的相國寺，上海的徐家匯等。至于少數民族和宗教的舞蹈更是自生自滅，缺乏整理和發揚。在專業方面，戲曲中的舞蹈，包括一些經過加工過的武術，雖被結合在“做打念唱”之中，已成為戲曲程式中的一部分，原也屬自流狀態，幸好清末的科班紛紛出現，它們得到整理而被繼承下來。此外，一些由民間歌舞演變而成的地方小戲，如花鼓戲，采茶戲，黃梅戲等開始活躍，倒保存了不少民間的精華。或可提出的是，在五四以後，如梅蘭芳，歐陽予倩等人在改良京戲時，曾編排出一批舞蹈性很強的劇目如《天女散花》，《洛神》，《貴妃醉酒》等，對以後的

舞蹈發展起很大作用。

作為上述各種舞蹈伴奏所用的音樂，範圍自也極為多樣，但除宮廷，宗教及一些戲曲有專為舞蹈伴奏的樂曲，曲牌或鑼鼓點外，其他大抵均缺乏記錄，都是民間音樂中未被充分發掘的寶藏。

二

五四以後，隨著西方思想的引入，屬於如今所理解的專業舞蹈也逐步開始出現。在民初，城市學校中曾流行過一些西方的體操舞，土風舞，三十年代初，又有黎錦暉創作的兒童歌舞劇《葡萄仙子》，《小小畫家》，《可憐的秋香》，《麻雀與小孩》等，可算中國人專門為歌舞劇寫作音樂的開始。黎的這些歌舞音樂，有的選用民間和外國歌曲的旋律，但也有從民間音調出發的創作，對以後的歌舞音樂寫作有一定影響，他後來又組織中華歌舞團（後改名為明月歌舞團），創作一些夾雜西方流行歌曲與中國民歌小調風格的“黎派”歌舞曲和音樂，則為後來的中國流行歌曲開闢了道路，但對舞劇的成長卻並無直接影響。

做為舞劇先導的自是創作舞蹈出現。在這方面，從個人來說，有兩位先行者。一是自二十年代起曾多次去日本學習舞蹈的吳曉邦，他受鄧肯（I. Duncan）和威格曼（M. Wigman）的影響頗深。回國後在京，滬等地先後舉辦舞蹈學校和舞蹈研究所，后因抗日戰爭爆發，轉入內地，他一直有創作發表，在四十年代曾編過舞劇《罌粟花》，《寶塔牌坊》等，另一位對中國舞蹈有重要貢獻的，是戴愛蓮，她四十年代自英國回國。也曾編有舞劇《游擊隊故事》和《東江》等，這些早期的舞劇，因條件限制，其社會影響不算太大，但卻是中國舞劇發展的先聲。另一位寫過

舞劇的是熱愛中國音樂的俄國作曲家阿甫夏洛穆夫（A. Avshalomov）。阿氏僑居中國，四十年代初在上海寫成了舞劇《琴心波光》和《古剎驚夢》，音樂是以中國民間音樂為素材，運用較現代的手法而寫成，在上海有一定影響。

三

中國舞劇的真正勃興，是在1958年，以北京的《寶蓮燈》為最早的代表。

五十年代初，中國舞蹈得到了迅速的發展，各種舞蹈專業團體的成立，舞蹈教學機構的設置，推動了各民族的民間舞蹈的整理，改編和創作，通過53年和57年的兩次大規模的全國舞蹈匯演，選拔出一大批優秀節目，其中既有民間舞，又有現代體裁，這些嘗試為舞劇的出現打下了基礎。

《寶蓮燈》是根據神話創作，在中國戲曲舞蹈傳統基礎上，吸收民間舞蹈素材而編成的。作曲為張嘯虎，音樂也取材於戲曲和民間的曲調，使用大型民樂隊演奏。音樂以旋律性為主，織體不算很複雜，但悅耳動聽，符合民間欣賞習慣，它與當時中國器樂創作的主流傾向甚為統一。在此以前，雖也已有了一批小型舞劇出現，如《張羽煮海》，《東郭先生》等，但其成就尚未能及《寶蓮燈》。

一年後，上海有舞劇《小刀會》問世，它取材於清末小刀會起義的史實，同樣運用了戲曲舞蹈和民間舞蹈，但又因內容需要而結合了西洋芭蕾的因素，音樂雖仍用大型民族樂隊，但寫作上吸收西方音樂因素較多，也屬新的嘗試，當時與《寶蓮燈》都對民族舞劇的發展有重大影響。後來，廣州演出了以強調少數民族的革命，以黎族民歌為主題的舞劇《五朵紅雲》（彥克，鄭秋楓，汪聲裕

曲)，也頗引人注目，但音樂語言仍是未脫離以有調性的，歌唱性的旋律為主的框架，其成就未見超過前面兩劇。

舞劇音樂在交響性和戲劇性出現了一定突破的，是北京首演的芭蕾舞劇《魚美人》，這部舞劇的音樂由方從蘇聯學成歸國的吳祖強和杜鳴心合作，語言清新，技巧熟練，在民族風味中帶有一定的俄羅斯樂派的影響，在今日，此劇已成為經典之作，若干選曲也成為音樂會的保留曲目。

五年後，另一芭蕾舞舞劇《紅色娘子軍》幾乎又由原班人馬推出，也獲得成功。這部舞劇在創作風格方面基本上是《魚美人》的繼續，並響應了當時周恩來總理所提出的“三化”（革命化，民族化，群眾化）的要求，故事是革命的，在芭蕾舞以外，大量吸收運用了民族舞和戲曲武打的動作，再加上不少現代的軍事動作，舞蹈具有相當難度，易為觀眾接受，音樂上採用原著電影中的主題歌和易解的“主題貫串”手法，又穿插有許多獨立而通俗動聽的舞曲，當時也獲得好評。

與此同時，另一部從同名歌劇改編而成的芭蕾舞《白毛女》（嚴金萱等改編）也在上海出現，它所採取的方法又不同，將歌劇中的原唱段大量引入舞劇中，並以此作為基礎而加寫了一批音樂。由於歌劇早就家喻戶曉，盡管全劇為平鋪直敘方式，但熟悉的劇情和歌聲，加上一些頗為獨創的舞段，仍得到觀眾的喜愛，“文革”期間，《紅》《白》兩劇均被再行加工，成為“革命樣板戲”，強化了它們“左”的內容，近年來始又恢復其原來面貌。

在“文革”期間，舞劇只有《紅》《白》獨秀，七十年代初，曾有《沂蒙頌》和《草原兒女》兩部舞劇出現，但其社會影響較少，音樂上亦未見有太多新意。

在五十到七十年代之間，雖然舞劇出現了一些受歡迎的作品，音樂也有成果，但總的來看，寫作的“框框”仍相當多，音樂手法相對統一，論風格，未超過西方浪漫派中期和十九世紀民族樂派的範圍之外，這些情況在當時是不可避免的。直到八十年代的改革開放時期，舞劇音樂才真正出現較為多元化的面貌。

四

七十年代末，中國逐步轉入改革開放時期，舞劇和其他文學藝術一樣，有個重新復興和發展的過程，由於西方現代思潮逐漸引入，從舞蹈到音樂都出現了多元化的趨勢。據不完全的統計，78年到88年間，全國的新舞劇每年至少在五部以上，可見一斑。

在七十年代末，較先有社會影響的舞劇是黃安倫的《賣火柴的小女孩》，這是由丹麥安徒生童話改編而成的，音樂用十九世紀浪漫派語言寫成，表明了作曲家掌握西方作曲技法的能力，黃接下來又寫了《敦煌夢》，把浪漫派風格與唐代的旋律相結合，也頗有新意。

這一時期到八十年代中為止的舞劇，從題材說，大抵可分為幾種類型，一是古代題材，往往還與少數民族有關，如《絲路花雨》（韓暢，呼延，焦凱作曲），涉及回族，維吾爾族甚至波斯的音調，《文成公主》則藏族民歌佔有重要地位；神話題材，如《奔月》（商易作曲）和《鳳鳴岐山》（劉念劬作曲），音樂在仿古的音調中已出現了相當不協和的聲音，打破了以協和的調性原則，但其基本出發點仍未超過後期浪漫派的範疇；到八十年代中，從聊齋中取材的《畫皮》（馬友道，陸建華曲），其音樂才呈現了接近二十世紀初新古典主義的音響，二是根據文學名著改編的作品，

這些作品的音樂因作曲家的寫作而有不同風格，但大部分仍是在後期浪漫派風格的基礎上，滲入現代新技法的片斷，如《魂》（奚其明作曲）在傳統的音調中見有斯特拉文斯基的影子，十二音的技法，《阿Q正傳》（金復載作曲）已有薩蒂的風韻，筆者自己的《雷雨》則有普洛柯菲夫的痕跡，而《紅樓夢》（樊步義作曲），《傷逝》（施光南作曲），《家》（田豐作曲）和《林黛玉》（石夫作曲）的音樂雖或仍屬接近傳統的類型，但其中已混合運用了許多新技法，聽來甚有新意。三是仿古樂舞的興起，這最初以《絲路花雨》為開端，接下來有《仿唐樂舞》，《編鐘樂舞》，《九歌》等，它們在舞蹈及音樂上都力圖再現古代特色，甚受歡迎。

八十年代中期以後，將西方現代作曲技法用於舞劇音樂的傾向開始出現，形成一個新的趨勢，其中最具有特色的是90年代初的《無字碑》（楊立青，陸培作曲），無調性的運用使這部舞劇得以深刻的展示了武則天一生的悲劇。更晚些的《絲海簫音》（吳少雄）則更在民族音調中加入了音列的運用。這還是就內地而言，若再考慮到香港（以香港舞蹈團為主），則由於在國外留學的譚盾，瞿小松，葉小鋼和香港作曲家羅永暉等參加寫作舞劇，音樂的現代意識就更強了。

五

限於資料，本文只為中國舞劇音樂作了很不完全的簡介，掛一漏萬是必然的，但也可以初步看出，隨著中國音樂創作的發展以及西方現代音樂思潮和作曲技法的引入，舞劇音樂的創作也必然會出現多元化的現象。今後將會如何發展演變，尚有待時間的檢驗，但可以相信，舞劇音樂和其他類型的音樂一樣，將永遠存在一個不斷探索，不斷演變的過程，前途是充滿希望的。

趙梅伯教授九十華誕

費明儀

一九〇五年誕生於浙江奉化的趙梅伯教授，今年農曆八月廿九日正是他的九十華誕。趙梅伯教授自幼愛好音樂，學生時代更醉心歌唱，先後隨英國男高音赫伯·凱夫(Herbert Cave)及俄國著名男低音賽利凡譜夫(P. Seliounoff)接受嚴格的聲樂訓練，主修商科畢業於上海滙江大學，稍後獲獎學金赴比利時布魯賽爾皇家音樂院深造，師徒莫里斯·維南(Maurice Wegandt)，是三十年代第一位留學歐洲的中國聲樂家。

一九三三年趙梅伯教授獲得布魯賽爾皇家音樂院舉行公開考試之聲樂頭獎、愛爾蘭獎金和羅富亞學位(Laureat of First Prize)的榮譽，畢業後在歐美各國舉行獨唱會，廣獲好評，一九三六年趙教授回國，接受聘請擔任上海國立音專(現在上海音樂學院)聲樂系主任及上海美專音樂系教授；一九四四年趙梅伯教授創辦西北音樂院(西安)、一九四六年設立北平國立藝術專科學校音樂系，當年受教趙教授門下的學生有郎毓秀、葛朝暉、老慕賢、田鳴恩、許愛娟、魏素娥、朱琦、孫綿申、張樹楠、李銓民、常愛宗、郭淑珍等。直至一九四九年趙教授舉家南來香港定居為止，辦學培養年青一代、策劃組織音樂會演出、創辦樂進團(Crescendo Chorus)等，他為推廣合唱藝術和致力音樂教育而不遺餘力。

一九四九年趙梅伯教授來港後，應聘任音樂於香港聖士提反、英華、真光、聖保祿、協恩等女校；第一屆香港校際音樂節始創於一九四九年，趙教授被邀為聲樂組評判，自一九五三年開始，趙教授指揮任教各校參加比賽之高、中、初級的中、英文女聲合唱組，連獲十五屆冠軍等。

又先後於一九四九年成立香港樂進團和一九四九年冠軍。此外，趙教授加上他門下的學生，如費明儀、李冰、韋秀嫻、龐翹輝、薛偉祥、譚鐵

峰、姜成濤、黎碧芬、許元真、莊表康、陳栢機、鄧佩卿、鄧漢明、王光正、曾麗嫦、梁深藝、陳多麗、費梅莊等活躍香港樂壇，使五十年代的香港音樂界呈現一片蓬勃景象。

一九六九年趙梅伯教授移居美國。

一九八八年接受香港校際音樂節的邀請，回香港擔任第四十屆音樂節的聲樂與合唱組的總評判。該屆校際音樂節結束之後，由趙教授在港門生、好友等，於一九八八年三月十八日晚，在香港大會堂舉行「趙梅伯之夜」，節目均由趙教授歷年門生負責，費明儀、李冰、韋秀嫻、陳麟(男高音，為趙教授訪問台灣講學期間學生，專程由台北來港參加演出)擔任獨唱之外，趙教授親自指揮舒伯特的「羅莎蒙」合唱組曲，合唱團成員來自昔日上海音專、樂進團、梅伯少女合唱團和香港明儀合唱團的團

員，這場音樂會不祇表示學生對老師的崇敬，更為表彰趙梅伯教授對香港五、六十年代音樂教育的卓越貢獻。

趙梅伯教授學識豐富，精通多國語言，除了教學、指揮，還從事著作和歌選的出版，如歌唱藝術、中外歌曲入門、合唱指揮法、趙氏名歌選上、下冊，中國音樂簡介等。一九六九年趙梅伯教授遷住美國加州，仍然孜孜不倦，繼續他的音樂教育工作，任教辛浦森大學、福希大學、教授私人學生、率帶合唱團巡迴演出、指揮教會聯合詩班、一九八七年並當選為美國全國「傑出教育家」等等。如果在美國加州羅省附近的公眾場上，你看見這位滿頭銀髮飛揚的趙教授巡迴疾馳而來，他會告訴你考車牌是拿到滿分的，甚至還會告訴你，他要趕去練習大合唱；九十高齡，但是一個數字的標誌而已，趙梅伯熱愛生命，而音樂卻是他生命中的重要組成部份。

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：九龍油蔴地南京街13號地下

香港結他社：九龍油蔴地南京街14號地下

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

悼念丁善德教授

葉純之

上星期五，從電話中得知，丁善德教授突因急性心力衰竭，搶救無效而逝世，享年八十四歲，一代宗師，竟然長逝，為之黯然。

很難一一介紹丁先生一生的事跡，手頭有內地出版的《丁善德音樂年譜長編》(1993)，詳細記載了他的生平，更有一本《丁善德及其音樂作品》的論文集，是91年舉行“丁善德音樂生涯60周年慶祝活動”期間，各地專家學者們對他的賀詞以及對他作品的研究論文集，這兩本書是丁先生93年底來港訪問期間，送給我的，都有他的親筆簽名，當時他極為謙虛，只說聊供參考，令我受寵若驚，而今睹物思人，更添傷感。

我沒有機會從他受教，但在上海音樂學院期間，一直有機會與他接近，他為人隨和可親，但遇事卻又極有原則，對我有很大啟示，當時音樂界的人有個不成文法，對他只稱為“丁先生”，也不知是他教過的學生

太多，(他的得意門生至少可以列出十幾位在全國都知名的作曲家和教授)，還是他為人和藹可親，循循善誘，總之，“先生”的稱呼，既有尊敬之意，更有親切之感，用在他身上，真是恰當也沒有，我不知不覺也隨眾如此稱呼他，心裏覺得以他的為人和成就，實在是當之無愧。

從丁先生一生來說，有幾個第一是必需一提的，他第一個在中國舉行個人鋼琴獨奏會(1935年5月)，第一個為賀綠汀的《牧童短笛》和《搖籃曲》灌錄唱片，創作了中國第一首無標題鋼琴曲(1945年冬的《E大調鋼琴奏鳴曲》)，新中國成立後，由上海交響樂團演奏的第一部中國交響樂(《新中國交響組曲》，1950年1月)，第一位被歐洲唱片市場列為最暢銷15張唱片之一的亞洲作曲家(《長征》交響樂，1986年10月)，第一部根據本人創作經驗而寫成的作曲理論專著(《作曲技法探索》，1990年12月出

版)，更是第一位被國內撰寫年譜長編的作曲家(見前)，此外，要從作曲的體裁或樣式說，丁先生還可排出好幾個第一，就不一一細述了。

短文很難全面介紹他的一生，只想談最使我感動的一件事，就是他自己83年起，以72歲的高齡又重新投入創作，寫成了一大批的新作，而且力求既有新意，又強調樂曲的可聽性，民族性和時代性，而他在《作曲技法探索》中提出了：“創作音樂不盡僅需要有一定的作曲技術基礎和創作上的才能，還需要只備一個藝術家應有的氣質，感情，對社會生活的敏銳感覺，能夠通過創作音樂來表達人類的各種情緒，以反映社會生活的精神面貌”，我想，應是他對我們最好的一次教誨，真能領會並做到，就能終身受益。

(轉載自《新晚報》)



「黃友棣作品專集」全部出版

樂訊

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

隨着《黃河大合唱》的流向前進

郁慶五

《黃河大合唱》從誕生至今已經五十六年了，依然盛唱不衰。像黃河之水一樣地流着、流着。她在中國的合唱史上奠定了重要地位，是一部史詩，是一座里程碑。

我和《黃河大合唱》有緣，應從少年時談起。1941年底太平洋事變，日軍進佔上海英租界。屈辱和憤怒驅使我從上海到了蘇北。那時，江蘇省的長江以北，近長江的叫蘇中，如南通揚州地區，而鹽城地區等叫蘇北，後來統稱蘇北。1941的蘇北是新四軍活躍的抗日根據地，我自然地投入了唱抗戰歌曲的海洋。我們這批青少年以唱抗戰歌曲來激勵自己和別人，互相傳染幾近痴狂，真可以飯可少吃不吃，歌卻不可以不唱。

我們唱的歌經常保持在四十首左右，過時的丟掉新的補進。1941年距黃橋事變不遠，大家唱着《黃橋燒餅》中的“黃橋燒餅黃又黃哎……”《蘇北進行曲》中的“國民黨共產黨工農學商，大家緊團結，誓把鬼子趕出鴨綠江……”雖然已經發生了皖南事變，還在講國共合作抗戰。至於《二月裡來》，卻是填詞的“今年蘇北呀出了花樣，李賊長江去投降……”。以《哥薩克騎兵歌》填詞的是“連隊在走着，呱呱叫的兵團早早夜夜戰鬥不息……”。我到蘇北第一次和唱歌遭遇，是在姜灶港附近一個小樹林的集會上，大家互相挑戰唱歌，氣氛異常活躍。我不會唱歌也無歌可唱，想躲又躲不掉，終於點名到我，硬硬著頭皮唱起了電影《木蘭從軍》中的“月亮在那裡，月亮在那廂(鄉)……”，引來大笑和掌聲，幾句後唱不下去了，紅着臉鞠了個躬完事，窘極了。

在這次集會上，有一位名叫耿直的女同學唱《流亡三部曲》，“泣別了白山黑水，又走遍了黃河長江……”最為動人，為之流淚，為之鼓掌。也就在這次集會上，頭一次聽到“龍格龍，龍格龍……”覺得很新鮮，也不知

他們唱些什麼，後來唱到輪唱時便亂得潰不成軍。這便是我頭一次碰到的《黃河大合唱》的歌曲。

我們唱着許多歌，卻從不追究誰是作詞者和作曲者，只知道《新四軍軍歌》的詞作者是軍長陳毅，那“東進東進，我們是鐵的新四軍……”開始我把“東進”聽作“東京”，以為要打到東京去。《黃河大合唱》中的《黃水謠》和《保衛黃河》稍為流行，也不見得比其它歌曲佔上風。我們主要是想唱新歌，可能何士德、章枚等的歌合乎地區胃口。當然，既然唱了《黃河》的歌，不會不知道洗星海的名，他在延安。延安，革命聖地，遠不可及。洗星海，大概和貝多芬差不多，高不可攀。冬令營時有位廣東籍同志說：星海和孫中山是他的同鄉，我們也對他肅然起敬。那位同志有個口頭禪“丟了媽”，於是有人打趣道：“逃難時丟了媽，一個到延安寫了個《黃河大合唱，你在這兒唱《黃河大合唱》，唉！天各一方。”

說實在的，以現在的眼光看，那時的《黃河大合唱》只有《怒吼吧，黃河》算是合唱曲，八首之中的《黃河之水天上来》是朗誦不算唱，其它七首中有兩首獨唱，一首對唱，其它全是齊唱。那時的概念，只要有幾個人合在一起齊唱便算合唱。在我們的爭論和吹牛中，認為在延安唱的就不同，是真正的大合唱，有大樂隊伴奏的大合唱，誰反對就差不多不稱好人。我不相信，認為唱得比我們好是事實，但好不到那裡去。一位麻子大同學笑着說：“你小子再敢說，他媽的二級漢奸。”“呸！九級都稱不上，麻皮！”天真得很。

我愛唱歌，但懶得抄譜，也不大會記譜，甚至不大會看簡譜。真羨慕那些大哥大姐抄了整個日記本的歌，有的十分工整地以仿宋體寫的。有的同志犧牲了，其遺物往往是一支鋼筆，一本抄滿歌曲的本子，一個有牙



刷牙粉的牙具袋。我無歌譜，但有個本領，喜歡的歌跟着唱幾遍就會。這樣混着也有長進，直到1945年抗日勝利前夕，我也度過了鵝叫鴨叫的變聲期，上級說我聲音洪亮，要我在一個慶祝會上唱《黃河頌》和《滿江紅》，這才認真地去讀譜打拍子，也是我首次和《黃河頌》的真正接觸。

在蘇北的三年半中，我知道了《黃河大合唱》，卻未聽到過整套《黃河大合唱》，即使大齊唱大輪唱也罷。但我有緣接觸了《黃河大合唱》。

第二次有緣遇到《黃河大合唱》是在濶別五年之後。我已從業餘歌手轉為專業歌手，又幸運地被選入中國青年文工團。1951年六月集中在北京排練，要以中國人民認為最優秀的文藝節目，參加二次世界大戰後每兩年一輪的第三屆國際青年聯歡節。中國青年文工團的成員從全國全軍選拔而來，有演《白毛女》《董存瑞》等的歌劇隊，演《三岔口》等的京劇隊，雜技隊，舞蹈隊，專門伴奏的管絃樂隊，舞台工作隊，及基幹合唱隊，共三百多人。

我所在的基幹合唱隊有十六位隊員，除我們幾個待培養的青年外，來頭都很大。有延安就聞名的鄭律成、唐榮梅，有當時國內知名的獨唱家蔡紹序、李志曙、韓德章、魏啟賢。有軍隊文工團的領導而善唱的張非、黃河。馳名劇界的舒模任隊長。一看這陣容，有人說“好傢伙！”

好像是周恩來總理的提議，要唱《黃河大合唱》。那末這十六個肯定是不夠的，再“好傢伙”也不行。於是從舞台工作隊、舞蹈隊、歌劇隊中發動自我報名，領導審批。一時報名者十分踴躍，一百多人報名，批准了九十來人。有史以來首次用管弦樂隊伴奏，由李煥之指揮。

大家抱着十足的信心來對待《黃河大合唱》，因為它曾經激勵鼓舞過我們，以能參加此合唱為光榮，何況在配備上比延安時強得多。延安時算“大刀長矛”，現在是有點“洋槍洋炮”的正規軍了，怎能唱不好呢！但是，主觀想像是一回事，客觀現實又是另一回事，以後才漸漸發現。

《黃河大合唱》原有八首歌，其中《黃河之水天上來》是用三弦伴奏的配樂詩朗誦，不在合唱之列，未選用。《黃河怨》也不用，原因是多方面的。那時講話比較自由放任，有人說：這糟蹋我們中國婦女的形像，她被鬼子強姦了，當然要報仇，報仇何必跳進黃河自殺？而且唱什麼“鬼子啊，你這樣沒心肝！”鬼子有什麼心肝？《黃河怨》未被選用可能還有其它原因。因為那時還沒有一位受過聲樂訓練的女高音能勝任此獨唱角色，而《白毛女》主角唱法的聲音形像，也不合適唱《黃河怨》，那時文工團的領導在這方面是頗有見地的。

《黃河頌》的獨唱由蔡紹序和韓德章擔任，用D大調，比延安初演時bB調高了三度。延安時唱《黃河頌》的歌手，據說是高音音色，因高音唱不上去而用低音的調，有人說是高音低唱，現在是高音高唱了。實際上D調的《黃河頌》最高音也不過到#F，才到男高音的換聲點。一首歌曲若中無間息，又要大氣勢地唱，就是D調也不容易了。洗星海在蘇聯時對《黃河頌》結束處有新想法，最後“堅強”的“堅”字唱出之後，加了個5 3 2 1 6 1 2 3 5 3 2 1 6 1 2 3 5之後才“強”的。

未被採用，否則就有花腔男高音和花腔男低音了。

大合唱的朗誦由張非擔任，很有氣派。《河邊對口唱》，由舒模和曹火星擔任，也不遜色，只有合唱最差勁。不過那時的合唱已是真正的合唱了，不再是大齊唱大輪唱了。是誰把齊唱變成合唱的呢？是星海在蘇聯加工的？還是李煥之，時樂濛等？我就不清楚了。

已確定在第三屆國際青年聯歡節的中國節日開幕式上，第一個就是《黃河大合唱》。大家要為國爭光，所以排練是努力而積極認真的，在酷暑38°C的氣溫下，揮汗如雨，喉嚨冒煙地奮鬥着。可是旁觀者卻批評道：“你們就是沒有革命激情，大概現在解放後生活好了，革命感情沒有了……”甚至把責任弄到“洋嗓子”頭上來。天不怕地不怕的鄭律成就不客氣地反駁：“只會說風涼話，你來看看。”可是我也感到激動不起來，不像在蘇北時唱得自由自在。就這樣排練着，多數兼職的合唱隊隊員還有其它任務，我們基幹合唱隊員也要到歌劇裡演唱。忙忙亂亂直到去懷仁堂接受毛澤東、劉少奇、周恩來等領導人的審查。在十分激動的氣氛下唱完了《黃河大合唱》，還是掌聲如雷，上級表揚了“不錯嘛”！意見還是無革命感情問題。實際上，有勉強背出歌的情況下，何談感情和激情。合唱隊員不少是瞎混的，不參加吧，那是對革命的態度問題。參加吧，又是許多力不從心的實際的問題，所以距聲情並茂十分遙遠。此一時彼一時也，在延安或解放區國統區唱此大合唱，是作為群眾歌曲來鼓舞人心的。若要把《黃河大合唱》的藝術性發揚開來，就不那麼容易了。也不是那個時候的演唱演奏人員的素質所能勝任的。

那時我是樂務，口袋裡揣着各隊參加大合唱的名單，排練演出都有記錄。一位軍方文化領導人問：“那天

去懷仁堂唱《黃河大合唱》的有多少人？”“七十八位。”“嗨，七十八部大合唱呀！亂糟糟的，聽不到唱些什麼，就是〈船夫曲〉中的‘哈哈哈哈’笑得很響，還沒有一個完。”對《黃河船夫曲》也有議論：“黃河裡船的槳很長，划得了這麼快嗎？那是南方人划龍船呀！”“那也沒什麼，星海是南方人，用得很合適。如果你用那首許多九十九的〈黃河船夫曲〉，悠哉游哉，瀟灑自在，便沒有戰鬥氣氛了。還是那個划龍船的節奏好，這叫藝術的可塑性。”

五一年的《黃河大合唱》，在北京未曾面向市民大眾，除了中央領導及文化界以外，沒有多少人能聽到。可是風聲傳了出去，這麼大的聲勢，又吹上了雲端。在莫斯科的反映只是禮貌性的掌聲。這也難怪，人家不理解我們對《黃河大合唱》的感情，不清楚中國人被日寇蹂躪的民族苦難。他們的反法西斯戰爭和我們的抗日戰爭有相同和不同之處，他們戰鬥了七年，我們的半壁江山被佔了幾十年。而我們的抗戰又是在十分複雜的條件下進行的。何況，俄羅斯是以合唱藝術傳統稱著的，他們從藝術的角度來看問題。所以，我們所得到的反映是正常的。

柏林的聯歡節開幕式是在瑪格麗特小歌劇院中進行的，反映很好。因為聯歡節的聽眾不大講究藝術，而是湊熱鬧的多。從來廣場上也演過一次



《黃河大合唱》，給我留下深刻印象的是唱《黃河頌》的蔡紹序，老蔡當年三十八歲了，有點禿頂。歐洲人在這個年紀有點禿頂並不稀奇，可是領導為他準備了個頭套，這樣更像個青年。那天可能天氣熱汗水多的緣故，當他唱到“用你那英雄的體魄”的“魄”字時，一點頭，頭套歪了，成為笑柄，以後無論如何也不肯戴頭套了，便由在《白毛女》中演黃世仁的陳強為他用眉筆在稀髮中加工。在東德演出至羅斯多克，當《黃河頌》唱到“祖國的英雄兒女”時，合唱隊中一位舞蹈隊女隊員暈倒了。大家有怨言，也為之太勞累，在以後東歐的一年中，未有演過《黃河大合唱》。許多人解除了精神負擔，我這個樂務工作也輕鬆不少。

有這一段經歷，開始認識到合唱不是簡單地“人多好辦事”。有表演者素質提高的問題，有群眾性與藝術性的問題。中國人喜愛的音樂和歌曲，外國人未必喜愛。反過來講也是一樣。不管怎麼說，《黃河大合唱》登上了一個新的台階，她畢竟在中國的土地上有其生命力，我們也有責任在演出中，為之耕耘，使之枝繁葉茂。

在人民共和國成立之後，真正面向國內的《黃河大合唱》是解放軍總政歌舞團演出的。這才是真正全專業的演唱，基本定下了直到如今全套七首歌的模式。時樂濛指揮，教蘊瑜唱《黃河怨》，岑冰和寇家倫唱《黃河頌》。揭開了五十年代專業團體唱《黃河大合唱》的序幕。

中央樂團演出《黃河大合唱》應在1956年七月中央樂團成立前後。用鋼琴伴奏，秋里指揮。用管弦樂伴奏是1957年李德倫留蘇回來調進中央樂團以後的事。1958年嚴良堃留蘇歸來後，便一直是他執此指揮棒了。我在此時期中，一直是《黃河頌》的演唱者。從此此歌又被男低音

從男高音嘴裡奪了回來，恢復延安首演時的bB調，低調低唱了。若說有所心得，在技術上不宜用濃重的男低音音色，明亮一點，傾向於男中音，這樣顯得奔放。感情上要忘我；投入歌詞賜給你的精神境界。好評好話易記，如“這小子真還有點激情哩！”但是我也出過不少洋相，經歷着三年苦難。不久前，嚴良堃和我研究《長江》時，還提起這段遺憾的往事。

五十年代中期，有一批大合唱誕生了，一套一套地誕生了，大都在六或七首左右一套。就我們試唱和公演的，有金帆、瞿希賢詞曲的《紅軍根據地大合唱》，馬思聰作曲的《淮河大合唱》，光未然和瞿希賢詞曲的《三門峽大合唱》，賀綠汀作曲的《十三陵水庫大合唱》。上海蕭白等詞曲的《幸福河大合唱》，張敦智詞曲的《金湖大合唱》，以及後來的《黃浦江大合唱》、《珠江大合唱》等。這些大合唱的模式，以及內容均與江河湖泊水庫有關。這是否受《黃河大合唱》的啟示？我想是的！是沿著《黃河大合唱》的流向前進的。

那成批成套大合唱的內容，均是歌頌解放後共產黨領導得好，窮苦人民翻了身。欣欣向榮的水利建設，到處是陽光和豐收，人們歌舞昇平，這也是歷史真實的局部寫照。可是卻沒有任何一套大合唱，能比得上《黃河大合唱》中“五千年的民族，苦難受不了……”那樣地沁人心肺。但是大合唱畢竟是《黃河大合唱》的繼續。總的來說，其創作水平和演出水平，把中國的合唱事業提高一個新的境界，也鍛煉了合唱的表演水平。就在此基礎之上，才有1959年貝多芬《第九交響曲》中《歡樂頌》的演唱，才有革命史詩《東方紅》大歌舞的演出。在這幾年裡，似乎不曾聽到過《黃河大合唱》，那時我已調到獨唱獨奏組去上山下鄉走江湖了，《黃河頌》仍是我的保留曲目之一。



慘無前例的文化大革命開始，革命樣板戲佔領了全中國的舞台。傑出的鋼琴家殷承宗和儲望華等，利用客觀條件，在鋼琴伴唱《紅燈記》之後，創作了《黃河》鋼琴協奏曲。江青說過：“《黃河大合唱》留曲不留詞。”很好，就這樣地利用聖旨，把《黃河大合唱》中的音樂精粹，又來一次凝煉和昇華。蠢人是不懂得歌曲音樂之來源是歌詞、激昂的《黃河》鋼琴協奏曲的琴聲，正是呼喚著《黃河大合唱》重返舞台。文革結束前的一年，也許是舞台上的窮則思變吧，《黃河大合唱》又上台了，引來一陣興奮和感嘆。而大合唱的詞作者張光年先生，及不少曾為《黃河大合唱》出力奮鬥的同志，恐怕只能在牛棚和五、七幹校中感嘆了！李德倫曾邀請胡喬木和于光遠來聽，差點成了政治問題。但是，《黃河大合唱》是呼喚拯救中華民族的歌聲，不是任何人的政治救命稻草。正由於有了《黃河》鋼琴協奏曲在音樂上的昇華，《黃河大合唱》的管弦樂伴奏也有所提高，加以群情激昂，大合唱又上了一層樓。

1980年初我移居香港，那時香港的合唱團如雨後春筍，不少是唱五十年代大陸作曲家編寫的合唱曲。幾乎在提出1997年香港回歸祖國的同時，開始提出演唱《黃河大合唱》，這是件十分新鮮和振奮人心的事。是吳大江指揮的中樂團和林克漢管絃樂團帶的頭，其《黃河頌》的獨唱均由本人擔任。此時，才發現《黃河頌》受鋼琴協奏曲的影響，前段節奏有所改動。回想抗日時期從蘇北開始，直到1993年再在嚴良堃的指揮下演唱於香港文化中心。五十年來，好好壞壞，我和《黃河大合唱》有緣。

香港的《黃河大合唱》從一開始就是二百人大合唱。雖然聲部不平衡，但從質素上看，似乎超過了1951年出國的那國“七十八部”大合唱，也反映了香港人的普遍文化素質稍高的社會現象。後來發展到五百人大合唱，千人大唱。今年先在北京舉行了萬人大合唱，不久前廣州舉辦了一萬五千人的大合唱。把嚴良堃天南海北地忙得不亦樂乎。所不同者，香港的千人均是台上演員，北京和廣州均既是演員又是聽眾。規模有越來越大的傾向，弄不好勞民傷財。

《黃河大合唱》已是億萬中國人民的心聲，中國本身就是個大舞台。今年八月，嚴良堃又把《黃河大合唱》帶到了北美洲，九月又再去台灣。那末《黃河》歌聲的流水，也流到了歐美，尤其是華人社會。

《黃河大合唱》是呼喚拯救中華民族的歌聲。在本世紀中，也是中國人民前進步伐的伴奏曲。但是，黃河本身卻被某些人稱為一條害河。不！黃河本身就是受害者。是誰害了她？就是被她哺育的近五千年來的子子孫孫。她本來不黃，青山綠水。為了得天下，戰火在燃燒著森林。為了建都城，砍伐森林以建築。為了造墳墓，伐樹燒炭以燒磚，燒兵馬俑。可悲呀，該詛咒的多大代價的從墳墓裡挖

出來的出土文化。對得起黃河嗎！

現在，終於把黃河兩岸剝得精光，黃河老大娘沒有衣裳，赤裸裸地。一噸黃河水裡竟含幾十公斤的泥沙，她吃力地流不動了。在東漢赤眉軍時期，把嘯聚山林的人稱之為“綠林豪傑”，有森林可藏身。北宋《水滸》時期則“落草為寇”，在草窩中藏身。現代無林缺草了，所以只好稱作“土匪沙賊”。這不過是兩千年來黃河流域自然環境的演變。所以，在演唱《黃河大合唱》那拯救中華民族的歌聲時，莫忘了曾賜給大合唱以靈感的黃河，救救黃河！保衛黃河！也要保衛她的姐妹長江和珠江，莫讓江水越來越黃。科學和文明難道不能還黃河以青山綠水的本來面目！？從另一角度看，這才是又一次拯救中華民族。否則，“皮之不存，毛將焉附。”

《黃河大合唱》是一部偉大的史詩，是呼喚拯救中華民族的歌聲。要

保衛中華民族必須振興中華民族，要經濟起飛，要富強繁榮，要科學教育，以提高人民素質，保護自然環境。我們才有希望。

一切振興中華民族的歌聲，將會隨著《黃河大合唱》的流向而前進。

一九九五年十一月於香港

· 音專消息 ·

香港音樂專科學校鍵盤系導師馬碧雪教授不幸於三月廿六日，因心臟病在九龍廣華醫院逝世，終年五十七歲。並於四月三日上午十一時在紅磡世界殯儀館舉行大殮。

「施金波鋼琴曲作品集」出版

本港資深的著名作曲家施金波教授，現將三十多年來的鋼琴曲作品親自整理編輯，並獲「香港藝術發展局」贊助出版專集，實為樂界人士的喜訊。

作者長期致力於中國音樂文化建設，其作品民族風格濃厚、技法多樣、題材豐富、而又能雅俗共賞。

早年單行本出版的「海公戲獅」，「青春奏鳴曲」等廣受歡迎的樂

曲亦編入集內。全冊一百二十多頁，樂曲長短難易四十餘首，均有作者執筆的樂曲簡介，方便演奏，比賽和學習的演繹參攷。

「施金波鋼琴曲作品集」由上海書局發行，各大琴行書店經銷，每冊定價九十元。亦歡迎致電2757 5117直接與作者洽商，可獲優惠。

淺論克里門蒂 (Clementi) 的功績 (兼 CD 介紹)

陳兆勳



縱觀鋼琴演奏藝術的歷史，巴洛克時期的巴赫、史卡拉第及亨德爾，無可否認是當然的奠基者。而古典時期的海頓、莫扎特、貝多芬，就擔當並完成了繼承發展的重要任務，給十九世紀浪漫派鋼琴演奏藝術及鋼琴音樂的全面開花，作好了充份的準備。

第一台鋼琴的發明和製造者—義大利人克里斯多佛利 (Cristofori, 1655-1731)，其新形樂器Pianoforte雖然早於1709年至1710年間世，但由於大多數人還習慣使用Harpsichord甚或Clavichord。另外，當時新的發明還不盡完善，難怪巴赫雖然接觸過Pianoforte，但卻從來沒有為這種樂器寫過一首樂曲。直至十八世紀後半葉。由於參與鋼琴樂器改革的樂器製造師越來越多，樂器的性能不斷得到改進。因此，古典時期的海頓，莫扎特都開始為鋼琴譜寫樂曲。他們的許多鋼琴音樂既可以在古鍵琴上演奏，也可以用鋼琴來演奏。而貝多芬則因創作風格上，在音樂表現的領域不斷擴大。在鋼琴演奏技術上，亦不斷順應表達不同性質的音樂內容而創新，因此，他的鋼琴音樂除了早期少量可以用古鍵琴演奏外，大量的作品也只能用鋼琴來演奏。而在他全部鋼琴作品中，第二十九號降B大調鋼琴奏鳴曲 (OP.106) 不論從技巧設計及音樂表現上，到目前為止，都被認為是古今無數鋼琴音樂中，最難演奏的曲目之一。貝多芬也曾經說過：“我創作這一奏鳴曲，一定令鋼琴家們大感苦惱，他們也許要在五十年後才能彈得流利”。這也可以說，此曲是音樂歷史上，第一次出現的最難演奏的鋼琴作品，同時也給後世以極大的影響。浪漫派及近代鋼琴音樂的許多名曲，特別在技術的運用上，都可以從貝多芬的這首作品中，找到根源。

從貝多芬的作品中，我們很容易看到，從音樂創作技巧上，受到海頓、莫扎特的影響甚多，特別是他的

早期作品。比如貝氏的第一、第二鋼琴協奏曲。就深受兩位前輩的創作風格影響。另外，莫扎特於1784年發表的C小調鋼琴奏鳴曲 (K457)，不論從調性安排上或音樂形象上，都可以在貝多芬於1796年創作的第五號C小調鋼琴奏鳴曲 (OP. 10 NO.1) 中，讓人覺察到為同一規模，但若從鋼琴演奏技巧的設計及運用上，貝多芬更多地受到同時代著名的鋼琴家克里門蒂 (Clementi 1752-1832) 的影響。

意大利出生的克里門蒂，在鋼琴演奏發展史中，作出了極卓越的貢獻。他具超凡的鋼琴演奏技能，曾於1781年，在維也納奧國國王約瑟夫二世御前與莫扎特進行過鋼琴比賽，結果不分勝負。莫扎特對他的演奏有過這樣的評述：“他是一個極好的演奏家，僅此而已。他的右手非常靈活，拿手的走句是雙三度，此外，絲毫也沒有趣味和感情，他僅僅是一個匠人”。莫氏這段話，是在他死前九年所說的。但他卻沒有看到在這以後，克里門蒂發展了一種以歌唱性和連奏為特點的演奏風格。這也難怪，因為莫氏只有三十五歲命，克氏則以八十高齡逝世。克氏為了發展鋼琴演奏法，於1800年在英國創建了音樂出版公司及鋼琴製造廠。目前在香港市面上可以買到一張由英國的ATHÈNE於1993年製作推出的CD，就是用了克里門蒂鋼琴廠於1832製造的方形鋼琴 (Square Piano) 演奏的罕有錄音。由英國著名鋼琴家Peter Katin擔任獨奏。通過聆聽這款CD，我們完全可以領略到

Clementi在當時創立的獨特演奏風格。就以CD的第一首F#小調奏鳴曲 (OP. 25 no.5) 來說，就清楚地聽到舒展的歌唱性連音彈奏，這在第一、二樂章充分表現出來了。第三樂章的雙三度快速走句，說明了克氏高超的演奏技巧運用。要提一下的是，當時調音的標準大概是 $a'=423\text{HZ}$ ，比現在的440是低了近半音。有趣的是英國的Hyperion於1994年又製作了用現代的STEINWAY演奏的同一曲目。要是將這兩款不同發聲效果CD作一比較，這對我們深入研究鋼琴樂器發展史及鋼琴演奏的演變，確實能給我們帶來不少益處和幫助。

克氏在鋼琴教育的成績，主要表現在培養了幾位出色的鋼琴家，計有愛爾蘭的John Field (1782-1837)、德國的Cramer (1771-1858)、波希米亞的Moscheles (1794-1870) 等等。他的鋼琴作品，除了幾首富趣味性的小奏鳴曲外，大約創作了六十首奏鳴曲，而他的畢生精心傑作當然是被稱為《名手之道》亦有叫作《藝術津梁》的將藝術與技術巧妙地結合的一套練習曲 (Gradus ad Parnassum)。一般常用的版本是由十九世紀波蘭鋼琴家Tausig整理匯編的29首練習曲。

一般常說要彈好貝多芬的奏鳴曲，一定要彈好CZERNY的OP. 740，因為CZERNY是總結了學習貝氏的奏鳴曲才得以完成該傑作，這當然是有道理的。但如果再加上學習過Clementi的Gradus ad Parnassum，那效果一定會更為完滿。

英國愛樂管弦樂團精采的演出

周文珊

皓月當空的中秋佳節，區域市政局迎來了世界一流的英國愛樂管弦樂團，由韓藉出類拔萃的指揮鄭明勳執棒，聽說這次區局花了一百四十萬，重金禮聘他們來演出兩場，全團超過一百位音樂家，如果他們不是途經香港，再往日韓演出的話，這筆酬金未必能請到他們來，香港人可說是耳福不淺，可惜九月九日中秋節的那晚，荃灣大會堂未能全場滿座，有八成上座率已經是難能可貴了，荃灣大會堂的音響效果，是本港所有音樂廳最好的一間，奈何交通不甚方便，地鐵、巴士、私家車下車之後，都要走一段頗長的路，如果地鐵有個出口就在會堂附近，銷票的情況就會不一樣了，尤其當落雨天，走這段路是很辛苦的。

九月八日，沙田大會堂座無虛席，這一晚的曲目也是充分展示樂團和指揮潛質的曲目：由瑞典籍的青年鋼琴家彼得·雅賓朗斯基擔鋼琴演奏帕格尼尼主題狂想曲，拉赫曼尼諾夫的這首樂曲，選了小提琴鬼才帕格尼尼的二十四首練習曲中最後一首，在他的生花妙筆之下，將此曲改編成這首燦爛輝煌的鋼琴和樂隊協奏樂曲，獨奏者除要有超凡的琴藝之外，更要能演繹出其浪漫色彩，帕格尼尼的鬼馬，加上拉赫曼尼諾夫的柔情，再加上彌撒曲中葛麗果聖詠的題材，使這首樂曲成為熱門，甚至芭蕾舞家亦用來編舞，尤其是中間的抒情樂段。

鋼琴家的功夫精湛，指揮本人亦是一位優秀鋼琴家，曾得過柴可夫斯基鋼琴大賽亞軍，鄭氏一門數傑，他的姐姐鄭京和亦是大名鼎鼎小提琴家，數年前他們在文化中心演出過鄭氏四重奏，鋼琴，小提琴，中提琴和大提琴，那次鄭明勳就是以鋼琴家身份出場。

這次他統領如此龐大樂團，而且駕御有術，他的指揮是全情投入，每一件樂器的進入都有清晰的提示，身

體語言和手部動作，全為音樂服務，整個樂隊在他的領導之下與獨奏者拍和得十分合襯，一曲既終，全場掌聲雷動，青年鋼琴家帶着幾分童真的笑靨出場謝幕多次。

下半場馬勒的第五交響曲，令人有嘆為聽止之感，指揮背譜指揮這首長達一小時有餘的樂曲，此曲結構複雜，配器精采紛呈，每一組樂器都有發揮機會，銅管樂器中小號先吹出主題，使人想起他的聯篇歌曲「兒童的神奇號角」，筆者最欣賞中段由豎琴與弦樂合奏的慢板，樂韻悠揚，令人陶醉，最後的結束是迴旋曲，法國號與小提琴奏出和諧的音調，最後整個樂隊以賦格的形式進行，最後金鼓齊鳴，銅管樂高唱入雲，聽眾如癡如狂，加奏一首拉威爾的作品，這首作品只用弦樂表演，是配器大師拉威爾少有的作品，彷彿給予在場的聽眾一個冷靜的時刻，剛才的馬勒的確是勁道十足！

荃灣大會堂的音樂會以海頓的E小調四十四交響曲開始，他指揮古典時期的作品，又是另一番手法，對比

強，步伐穩穩，此交響曲又名「哀傷」，除哀傷外，第二樂章用的小步舞曲，弦樂的音色優美，彷彿見到長裙的宮廷淑女翩翩舞姿，鄭明勳掌握樂曲的風格值得一讚。

青年鋼琴家再次上場，這次協奏格里格的A小調鋼琴協奏曲，這是首充滿青春朝氣的樂曲，樂曲中有描繪挪威北歐的風光，獨奏者琴音清脆晶瑩，最後的華彩樂段極為壯麗，慢板樂章樂隊是寧靜的，鋼琴的步履倒是沉重的，最後旋律優美的北歐民謠，發展成絢爛的結束，樂隊和獨奏又是另一次豐收。

最後一首穆索斯基原作「圖畫展覽會」，又是一首盡顯樂隊雄風的樂曲，拉威爾配樂是著名多姿多采，用了兩架豎琴，樂曲將畫家哈特曼的十幅圖畫栩栩如生的，用音樂表現出來，其中每一段有漫遊的旋律，而每一次用不同的樂器奏出，再過度到另一幅畫，可以說是寫景寫情都有表現力，最難得的還是指揮和樂隊的表現力！



論 節 奏

李德君

「節奏」一詞是出自表示可以計算的運動、均衡之意的希臘語，並且還有表示流動的意思。一般地說，節奏可解釋為「在時間中運動的某種有秩序的連續。」但節奏不是音樂和詩歌等時間藝術所專有，而是存在於一切創造的事物中；像建築、雕刻、繪畫等空間藝術也有節奏的現象，在一般自然運動現象中也可看到它的存在。

音樂上的節奏，有很多不同的說法，有的定義是「具有不同時值的樂音的交替變化」，或者是說：「把節拍與重音結合於最小的時間性動機中的東西」。也有人認為「在時間和空間方面，節奏是次序和比例」；更有人認為「節奏是由意識創造的時間中的次序」。這樣節奏就可能成為主觀的現象，這觀點是把創造節奏的動力歸結為人的智慧。有人從生理的角度來看，認為節奏是作為先決條件存在人體上的，呼吸就是音樂韻律的原型和節奏的開始，是人類最容易察覺的生理循環現象。

馮·彪洛(Bulow)有一句名言：「先有的是節奏」是把節奏看作一切音樂的根本；正如默斯曼(Mersmann)所說：「節奏的根據性與旋律、和聲直接來自音樂素材的現象相反，節奏是在素材之外，即在時間之中取得其源泉的超音樂的東西」。我們可聽到只有節奏的音樂，卻聽不到沒有節奏的音樂。

音樂上的節奏與節拍(Metre)常常聽引起混淆，節拍相當於詩的韻律，與拍子(Takt)幾乎作同義解，因此我們要注意節奏和節拍的區別。例如一些演奏評論這樣說：「節拍雖然準確，可是節奏卻缺乏生氣」，相反我們有時會說二拍子的和三拍子的節奏等等，將節拍和節奏混同起來。德國哲學家克拉格思(Klages)在「節奏的本質」中指出節奏和節拍的不同有以下兩點：(一)節拍不是以一、

二、三、四這樣一直數下去，而是像時鐘滴滴搭搭，以一、二、一、二的數法把直觀現象分節，是根據我們的精神意識所產生的。與之相對的節奏，卻是無意識體驗的生命現象。(二)相對於節拍的重覆，節奏是常更新的；節拍是同一的反覆，這種重覆是人類精神的產物，然而節奏方面是類似的更新，很明顯是自然和生命的現象。換言之，克拉格思的論點是把節奏和節拍對立起來，認為節拍是制約自由的合理的、機械的人為的東西。節奏則具有發自生命根源的非合理的、乃至於超合理的本質。

總之，節拍是音現象內部時間的量的區分，可是量的時間決不是直線的流動，它是不斷周而復始的周期性運動。節奏是流動的統一體，是現實鳴響的音互相間之強度、長度、音高、音色全體關係產生出來的流動而成立，是質的時間流動，作為生命流動具體的持續而出現。但節拍是在節奏中共同存在的。節奏是與節拍共感的內部律動，因此我們在聆聽音樂時，不只是聆聽節奏，也同時聆聽節拍的。

近代歐洲音樂的節奏首先是用「空虛的法則」和「抽象的秩序」把節拍規定，然後根據音的具體持續作出填充，即是將時間測定與時間填充充分開來，這樣的拍子節奏在時間方面是具有雙層結構的。這和希臘的節奏有不同的呈現。希臘的節奏，時間的分節並不按照節拍，它是跟音的自體長短直接進行。西歐的節奏的時間單位測定是「空虛時間」尺度，比對希臘節奏卻是「充實時間」的尺度；按照音的長短組合直接產生的時間並不是雙層結構的節奏。

西歐音樂節奏的雙層結構從中世紀文藝復興期已存在這種傾向，時間測定和時間填充從十七世紀巴羅克時期，以通奏低音為基礎的樂曲中，節拍的原理確立至今。十七世紀確立的

新拍子，在一定時間以重音間隔，規則地反覆循環的秩序體系，可稱為「重音階段節拍」。與現代一樣使用有拍子記號和小節線的樂譜大約在一六五零年間出現。從古典樂派開始，空虛時間單位的節拍從鳴響音的填充中完全獨立，從質料的束縛解放出來，同時，音的填充方面亦從節拍中完全獨立，自由地展開多樣化的可能性。

由於節拍支配著大部份近代歐洲音樂，所以容易導致節拍的節奏就是節奏全部這樣的誤解。因此，節奏是否具有節拍就成為節奏分類的標準，一般可分為三類：

(一)有節拍的節奏(Metrical rhythm)——通常看到的具有一定拍子的近代歐洲音樂都屬於此類。

(二)定量節奏(Measured rhythm)——和前者一樣，各時值根據一定時間單位的倍數或分數出現，但卻缺少重音有規則的繼起的節奏，中世紀的定量音樂等屬於此類。

(三)自由節奏(Free rhythm)——是使用沒有定量單位的自由時值的節奏，東方音樂和格列高利聖歌屬於此類。

至於二十世紀的節奏，大概可分為兩類：

(一)格律式節奏(Metrical)——伴有一短小節拍單位的不規則結合，例如助伯格和史特拉文斯基作品中任意變換節拍記號和速度等現象。

(二)非格律式節奏(Non-metrical)——既感覺不到可度量的時值，也沒有傳統的速度。梅西昂(Messiaen)還發展非節律性式的節奏(Ametrical)，巴比特(Babbitt)和布萊茲(Boulez)也推動了這一傾向。

現代音樂二三事

從「香港音樂新文化」說起

五言

由香港作曲家聯會主辦的「香港音樂新文化」已連續數年在本港舉行，這個國際現代音樂節，以數場音樂會為香港介紹一些本地及海外的現代作品，補充了此類樂曲在一般音樂會中演出之不足。每年的節目均包括樂隊、室樂、電子音樂、混合媒體等多類型作品，邀請本地精英音樂家參與演出之外，更有海外著名的室樂組合、獨奏家及指揮家。作曲家外地和本港約各佔一半，香港作品有數首是委約作品的首演，今年便包括三首室樂作品、三首敲擊樂、四首電子／多媒體作品及一首協奏曲。

眾所周知，新音樂並不為大眾所熟識，頗難吸引大部分聽眾，多數人對陌生的事物都有所保留，不敢主動探索，要推廣現代音樂，除了籌辦音樂會，最好是能夠有些教育性的活動去配合。

一般人當對傳統及古典音樂都已有許多聆賞經驗之後，可能會嘗試發掘更富新鮮感的音樂，在接觸了現代音樂之後，有些人會立即有所抗拒，提不起興趣，亦有些人會被新穎的聲音所吸引，並繼續探索。其實現代音樂的風格是極之多樣化，可以各有很極端的差異，有些現代音樂比古典音樂還更容易令人產生共鳴的呢，我們自己都是現代人嘛！

我覺得對於一個欣賞音樂的人，能夠懂得欣賞更多類別的音樂，必定為自己帶來更多樂趣，每種音樂都有優劣不同的作品，現代音樂有失敗的，但亦有很好的。作為聽眾的角度，一場音樂會最好有多點富對比性和不同風格的樂曲。曲目安排是很重要的，整場音樂會只奏一種時代風格的作品，便很容易令人疲累和生厭。

對於一個音樂創作者，有創意和個性是很重要的，他的音樂也應當反映其生活的時代，所以今天的作曲家，不會採用古老的手法一成不變地

創作，因為模仿過去便沒有創造性，缺乏富啟發性的意念，更沒有獨特性。

現代作曲家經常會思考的一個問題，便是運用了新穎的技巧與樂想，能否得到聽者的共鳴？他自然會選擇屬於自己的表現方式，有些作曲家成功地寫出創新而感人的音樂，有些卻由於採用理念難明的寫作技巧，大部分聽眾便未能把作品的訊息接收了。

至於音響效果，現代音樂是層出不窮的，無疑不協和的聲音比二十世紀以前的音樂是較多和十分自由，若

處理得不好，聲音顯得混亂而無理，人們會感到難以忍受的；但若用得順暢而別緻，使不協和的聲音有不同的變化，則可以十分吸引。

近數年間，有更多現代音樂新作品，都摒除了艱深或前衛的風格，而令人們覺得更加親切。與此同時，亦有多人喜歡現代音樂，明白新音樂創作的意義和觀念，相信若有更多的音樂會、電台廣播及唱片錄音等讓人們有更多的選擇和接觸機會，連保守的人也能找到喜歡的現代音樂，欣賞音樂便發展到一個新時代了。

前奏曲——遙遠的細雨

徐飛

我的樂隊在這季節是碧綠
茵陳一片是纖薄的小提琴
大提琴是短樹整齊一列
一行沉實旋律平滑的拉出
襯出彎彎古道的淒美
楚楚是微風中搖擺不定的細雨
飄越從雲間切進來的一響金黃的號角
遲遲不肯落在早被人淡忘的青葱
掛在老枝新葉上是晶瑩的音符
未解的不協和聲勾著回憶不放
等一段無人察覺的顫音漸密過後
我在寧靜中聽到一彎倒掛彩虹的微笑

你若飛到這兒
你也會聽見

鐮射歌劇院(1)

吳振輝

發人深省的廿世紀傑作

藍鬍子城堡 (Duke Bluebeard's Castle)

作曲：巴托(Bela Bartok 1881-1945)

劇本：巴拉茲(Bela Balasz 1884-1949)

完成：1911年

首演：1918年 布達佩斯國家歌劇院

主要角色：藍鬍子(Bluebeard)——(男中音)

朱迪思(Judith)——(女高音)

故事內容：

藍鬍子公爵耐不住新婚妻子朱迪思的苦苦懇求，為她逐一打開幽深城堡內七道緊鎖的門：

第一扇門後面是拷問室

第二扇門後面是武器庫

第三扇門後面是珠寶庫

第四扇門後面是秘密花園

第五扇門後面是藍鬍子遼闊的國土

第六扇門後面是淚之湖

第七扇門後面是藍鬍子的三位前妻。

隨著門一扇一扇的打開，藍鬍子的過去和秘密亦跟着浮現。可惜，她這種尋根問底的態度卻最後令她步了藍鬍子前妻們的後塵，留下失望而孤單的藍鬍子。



創作背境：

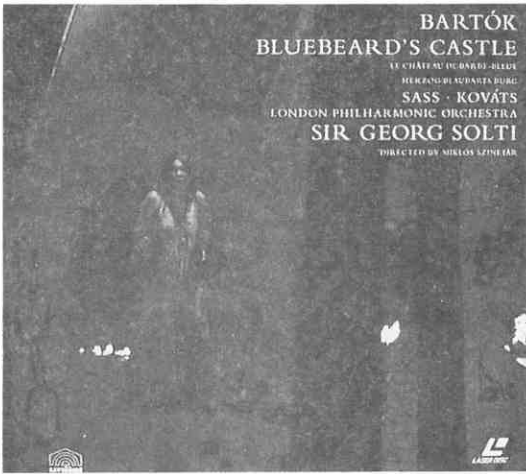
關於藍鬍子的傳說，可見於十七世紀法國詩人 Charles Perrault 的童話故事集「鵝媽媽」(「美女與野獸」是書中另一著名故事)。事實上，在巴托以前已有多位作曲家將藍鬍子的故事寫成歌劇。我手頭上便有杜卡(Dukas)的「阿麗安與藍鬍子」(Ariane & Barbe Bleue) CD 和奧芬巴哈(Offenbach)的「藍鬍子」(Barbe Bleue) 影碟。

1910年，匈牙利著名詩人巴拉茲以藍鬍子的故事寫成劇本並交給作曲家高大宜，希望能作成一部既富有匈牙利民謠色彩又反映出現代心靈感受的歌劇。可惜，未能引起高大宜的興趣，反而，巴托對它作出積極的反應。雖然在此之前巴托完全沒有創作歌劇或大型聲樂作品的經驗，但他祇花數個月時間便完成了這部傑出作品。巴拉茲和巴托後來也合作了如芭蕾舞劇「木頭王子」(The Wooden Prince)等成功作品，但「藍鬍子城堡」則是巴托的唯一歌劇。

特 色：

「藍鬍子城堡」是附有開場獨白的獨幕歌劇，不分場次。在長達一小時的演出裡，祇有男女主角對唱。故事的節奏不快，舞台動作也不多。所以，儘管它以歌劇的形式出現，但實質上也可說成是強有力的清唱劇或一首以獨唱者為中心的戲劇性交響曲。

音樂方面，巴托基本上採用調式(mode)來寫藍鬍子的旋律，而朱迪思的旋律則傾向於半音階性。利用豐富的配器法，巴托細緻地襯托出打開每扇門時的色彩和情緒變化。雖然明顯受到德布西及李察史特勞斯的影響，但卻不失它濃厚的匈牙利色彩。故事本身是象徵性的，可以有多種不同的解釋和意義。你可以將它當作一部以孤單、寂寞為主題的歌劇，也有人形容它為描述男女間心裡鬥爭的作品，藍鬍子可以象徵你、我、巴托自己或者任何人。但無論作何種解釋，這歌劇令人讚賞的，是它透過音樂所營造出來的豐富色彩和強有力的氣氛及張力。



難度：

正如前述，女主角的不斷探索和追問真相是全劇的動力所在。逐一打開那七扇門則是舞台上唯一的動作。加上語言的障礙（這劇以匈牙利語演出），若導演、佈景及燈光、設計處理得不好的話便很容易流於沉悶。

對歌唱者來說，因為巴托採用了非常龐大的管弦樂團（包括有：長笛，巴松管，法國號各4枝，小號及長號各8枝；單簧管及雙簧管各3枝；再加上弦樂組，鋼片琴，二支豎琴，風琴等），要演唱這部持續一小時而旋律性不十分強的歌劇，無論在體力上或是音樂演繹上都可算是不輕的考驗。

著名樂曲：沒有

演出歷史：

儘管巴托這部歌劇現已公認為本世紀的傑出作品，但它被確認的過程可一點也不順利。1911年，已薄有名氣的巴托拿它參加當地的比賽，但評選者以難於演出為理由將作品退回。幾經艱苦，於1918年獲得非常成功的首演，卻因為政治理由而被擱置，直到1937年才有再次上演的機會。雖然這次演出也頗為成功，可惜，緊接而來的二次世界大戰令大部份歌劇院關閉又抹殺它建立應有名聲的機會。兩次世界大戰期間，「藍鬍子城堡」祇有約12次的演出，而且還局限於德國的細小地方劇院上演。真正獲得成功，要等到戰後。據統計，1948至1973年間它演出的次數高達500次之多，並且多次被灌錄成唱片（現在市面上可買到的CD接近十款）。

現在，「藍鬍子城堡」雖然仍算不上是熱門的主流歌劇。但它在世界各劇院上演的機會亦不少。1996年香港藝術節便很有勇氣地推出這部作品。

影碟比較：

隨着影碟的普及，現在的歌劇迷確十分幸福。像

監製「藍鬍子城堡」這樣的冷門歌劇也有兩款不同的影碟可供選擇。而且，兩個版本的整體效果都頗為理想，都是值得收藏的影碟。部份的功勞也許要歸於作詞者巴拉茲（在電影界亦享有盛名）對電影語言的熟悉，令這作品拍成電影（或電視）時較易達到預期的效果。

Decca的版本，拍攝於1981年。採用蘇提於1979年的錄音，由獨唱者配口型攝製而成。無論指揮、獨唱者及導演均有匈牙利血統，可說是非常地道的演出。大致上，音樂的演出非常細膩，佈景的設計尚算富於詩意和象徵性，女主角的造型也較討好。戲劇性和情感、氣氛的營造也頗為理想。

Teldec的版本是英國BBC 1988年的製作，曾獲得英國及意大利等地的多個藝術獎項。全數碼的製作，無論在畫面及音響效果都比Decca的版本更優異。戲劇、佈景及音樂上都達至非常高的水平。值得一提的是，這版本還錄了很多時被刪去的開場獨白（Decca版便是如此）。美中不足的是由於長度的關係，被逼要分錄於兩面影碟上，雖然第二面提供CAV（能在普通影碟機上作快、慢鏡或定格放映）形式，但能否彌補因為換碟而影響到一氣呵成的感覺則是見仁見智了。

（1）

指揮：Georg Solti
樂團：倫敦愛樂交響樂團
導演：Miklos Szincentar
朱迪思：Sylvia Sass
藍鬍子：Kolos Kovats
製作年份：1981
片長：58分
影碟編號：London 440 071 246-1

（2）

Adam Fischer
倫敦愛樂交響樂團
Leslic Megahey
Elizabeth Laurence
Robert Llyod
1988
65分
Teldec 9031 7830-6

我喜愛的詩歌

崔詠芬

我所分享的詩歌名為「保護自然生態」，在這物資豐足的年代，人所用的用品多了，產生的廢物也增多，這些廢物的處理出現了種種問題，間接或直接影響到我們的生活。這首詩歌帶出我們面對這些環境保護問題的態度及意識，是一首現代的詩歌。

詩歌內容是根據詩篇第二十四篇第一節：「地和其中所充滿的，世界和住在其間的，都屬耶和華。」去寫的詩詞作者是(Shirley Erena Murray)她是一位紐西蘭的女詩人，在於當地思想開放的風氣，作者藉著詩歌道出反對戰爭及保護環境的訊息。這首詩歌在一九九一年由范約翰先生及鄭龍龍先生合譯為中文詩歌以飽中國信徒的靈饑。全首詩歌配上 Douglas Mews的音樂。詩歌旋律運用三拍子表達那熱切傳揚的訊息一趕快作愛護環境的行動罷。旋律開始運用小調，音的走勢向下作下降三音，其音節響亮貫耳，給人嚴肅及悲哀的感覺，正好表達出歌詞的內容，大自然正逐漸受到人類的破壞，第二句也重覆這旋律，第三句轉調使人的感覺提升，加強感受。到副歌的時候，轉為廣闊的長音，道出一起同心看顧大自然的訊息，使人深刻感覺這訊息。

這首詩歌有五節歌詞及一節副歌。第一節內容用了對比表達出宇宙的宏大及種子的微小，但這些都是天父的創造，祂愛世人，把這片土地及其中的交給人照顧及管理，我們當齊心照顧這大地，用愛心去維護它應有的權益，因為我們是被交託照顧的人罷。第二節內容表達地上的主人翁——我們受了很多私慾、利害的控制，使我們偏離了照顧大地的責任，妄顧它的需要，將地上所有的變賣，榨取錢財。人類大量伐木，捕殺野生動物。木林製造紙張原無可厚非，可惜人浪費紙張已成習慣；野生動物的皮毛製成的毛裘很美，可惜大量捕殺使它們(鯨、豹、犀牛……等)成為頻

臨絕種的動物。最後森林不見了，河道改位置，大雨來臨，土地便泛濫成災，鳥獸也沒有安居的巢，漸漸滅亡了。沙漠化更臨到大都市，人類繁華的生活，也開始受到威脅，我們當不要遲疑，愛顧這大自然，珍惜資源，明白它的需要，給予大自然自我循環的機會。

第三節是描述了一幅恐怖令人心寒的圖畫，也是我印象最深刻的一段。在這大地蒙了破壞，最後地上沒有翠綠，天上沒有飛鳥，海洋也沒有供給的資源，那是一幅多可怕的畫面，只剩下人類獨自在這大地上掙扎求存。我們當敏捷地離開破壞之途，愛顧這樂園，它才可以久延殘息，或重現生機，讓我們去繼續享受當中的資源及美麗。否則我們可能會在沒有資源下滅亡了。

第四節是我最喜歡的一段，也是一個盼望及轉變，作者祈禱願神使大地回復美麗，充滿茂盛的花草樹木，花朵散發出怡人的香氣。作者願神使

令人戰爭的私慾離開世界，使地上沒有廢置的鄉村、城鎮，也沒有核戰造成的畸型殘疾在孩童的身上出現。她願魚類不會吃了掉下海洋的汽球而死，人們不須受空氣污染而敏感生病，我們當立即進行愛護環境的行動，使大地更適合人類居住。

第五節帶領我到造物主面前，使我再度謙卑，因祂那創造的偉大，明白自己只是被造的一小部份。當與其他被造的生物或死物一起，互相尊重地存在世界上。其實所有人也當回到造物的神面前，俯伏承認自己的不足，不是，因耶穌的寶血已為世人流了，人只要願意邀請主耶穌進入心中，當可與神一起，擁有平安喜樂，便可有力量面對各樣的污染、戰爭問題，有能力及智慧去保護我們居住的地上及息息相關的各類生物和死物。

願這首旋律優美及內容意象豐富的詩歌能減慢污染的步伐，使大家被鼓勵面對這切身問題。

保護自然生態
Honor the Earth
可將其中所充滿的... 保護自然生態 詩 24:1
of the Life of Faith

1. 神人 把這大地 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物
2. 神人 把這大地 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物
3. 神人 把這大地 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物
4. 神人 把這大地 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物
5. 神人 把這大地 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物 萬物

小所無平有
離出背安
離出背安
離出背安
離出背安
離出背安

何新換
等要換
等要換
等要換
等要換
等要換

【副歌】
買 帶 顧 你 的
買 帶 顧 你 的
買 帶 顧 你 的
買 帶 顧 你 的
買 帶 顧 你 的
買 帶 顧 你 的

無 阻 礙 原 大 自 然

The earth is the LORD'S... The world and those who dwell therein. Psa. 24:1
THE LIFE OF FAITH: PROTECTION OF THE EARTH

保護自然生態
Honor the Earth
可將其中所充滿的... 保護自然生態 詩 24:1
of the Life of Faith

1. God of the gr - and - ing is great. God of the
2. Cre - ate and re - ve - are our gr - and. Tak - ing
3. For - give and re - ve - are our gr - and. Tak - ing
4. Let them be re - ve - are our gr - and. Tak - ing
5. Life is a ho - ly thing. We are a whole.

small - on land or in the sea. Yours is the gift of this
fish - to the gr - and you - vide. What - ing is good - ness, for
land till it bleeds in to city. All - toward the bid - ding
peace, we - ver get - wood with fear. Plead from the plagues of
one - ness and bless - ing us all.

hous - e - of - ful place, (Refrain)
get - ting to work. Let us care for your
in - to sin and war,
bid - dy and need,

gr - and and bless - ing on the earth.

The earth is the LORD'S... The world and those who dwell therein. Psa. 24:1
THE LIFE OF FAITH: PROTECTION OF THE EARTH

“三大” 以外 高氏

提起男高音或者歌劇，大家總會想到Pavarotti, Domingo和Carreras這幾位號稱“三大男高音”的歌唱家來。但Pavarotti已60歲，Domingo也56歲了，而Carreras病後也難復當年之勇；他們的黃金時期畢竟已過了。樂壇正逼切期待接班人的出現。近來的熱門話題是現年祇有32歲，在法國長大的意裔男高音Roberto Alagna。他被形容為具有Pavarotti的歌聲，Carreras的外型和Domingo的演技的明日之星；也有人拿他跟西班牙著名男高音Alfredo Kraus相比。

這樣的宣傳也許有點誇大，而且要一個祇有數年演出經驗的年青歌手跟經驗豐富的巨星相比也不太恰當。但能夠在短短數年間征服各地主要歌劇院，他的個人實力也確實不容忽視。1990年他首次在英國皇家歌劇院(Covent Garden)演出普契尼的“藝術家的生涯”(La Boheme)中Rodolfo一角獲得空前成功。當時我正適逢其會有緣欣賞他那次重要的演出。那時他雖然在演技方面還有可改善之處，但那美妙的音色和英俊的造型已給我留下非常好的印象。

據Alagna所說，他的歌唱技巧是無師自通的。方法是跟唱片摹仿名歌唱家唱法，並錄下自己的歌聲，然後詳細地聆聽比較，找出自己不足之處作為自我改進的參考。未成名前的Alagna靠晚上在巴黎的酒廊唱歌維生。後來被一個著名聲樂教師發掘並介紹給經理人公司而獲得發展機會。

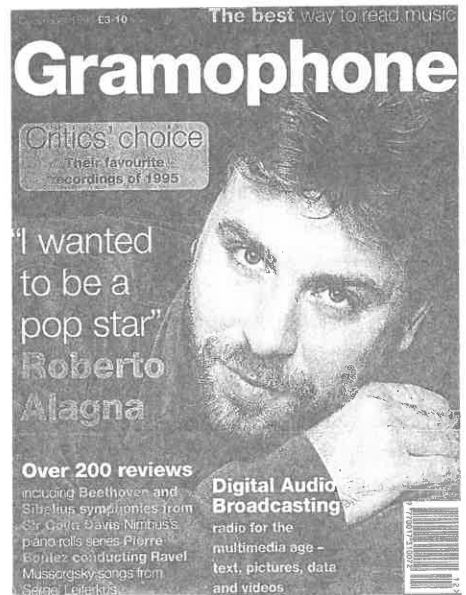
Alagna是幸運的，一般年青歌手成名的途徑是在國際性比賽中獲獎，然後在細歌劇院累積經驗，機會來臨可以擔任大配角，幸運的話才有機會在大歌劇院演出，更不要說成名了。比較起來，Alagna的發展可算一帆風順。1988年考進英國Glyndebourne Touring Opera演“茶花女”(La Traviata)中Alfredo一角，同年獲得Luciano Pavarotti國際歌唱

比賽冠軍。1990年同樣以Alfredo一角在意大利史卡拉歌劇院(Teatro alla Scala)和美國大都會歌劇院(Metropolitan Opera)首演並引起樂壇注意。同年，他首次在英國皇家歌劇院(Covent Garden)演出普契尼的“藝術家的生涯”(La Boheme)中Rodolfo一角獲得空前成功。那年的Mimi正是現在也非常紅的羅馬尼亞女高音Angela Gheorghiu。據說他們也因那次合作而發展成愛侶。

1994年，他在英國皇家歌劇院演出古諾(Gounod)的“羅密歐與朱麗葉”(Romeo et Juliette)不單祇成功，也令人對法國歌劇產生更濃厚的興趣。1995年可算是Alagna豐收的一年，EMI推出他首張個人唱片，而Sony也發行了Rigoletto。英國的Opera Now雜誌，更選他為1995年度藝術家。

目前Alagna的劇目不算多，但已可買到他的鐳射影碟有Sony“茶花女”(La Traviata)(1993)，Pioneer

“羅密歐與朱麗葉”(Romeo et Juliette)(1994)，還有很多人忽略了TOEMI的La Traviata(1990)(但不知怎樣的，那封面連他的名字也完全拼錯了)。



香港音樂專科學校

暑期課程(1996)

	日期	時間	節數
五級樂理			
A班	7月 6日(六)	2:15 - 4:15pm	15堂
B班	7月 6日(六)	4:30 - 6:30pm	15堂
C班	7月 6日(六)	11:00 - 1:00am	15堂
D班	7月 6日(六)	2:00 - 4:00pm	15堂
E班	7月12日(五)	7:00 - 9:00pm	15堂
八級樂理			
A班	6月 8日(六)	4:30 - 6:30pm	32堂
B班	9月21日(六)	2:15 - 4:15pm	32堂
視唱練耳			
初級	7月 2日(二)	6:30 - 8:00pm	10堂
五級	7月 1日(一)	6:30 - 8:00pm	10堂
六級	6月27日(四)	6:30 - 8:00pm	10堂
七級	7月 5日(五)	8:15 - 9:45pm	10堂
八級			
A班	6月 27日(四)	8:15 - 9:45pm	10堂
B班	7月 1日(一)	6:30 - 8:00pm	10堂
C班	7月 5日(五)	6:30 - 8:00pm	10堂
聲樂初階	7月17日(三)	6:30 - 8:30pm	6堂
古典結他	7月16日(二)	8:00 - 9:30pm	8堂
合唱指揮	7月24日(三)	7:30 - 9:30pm	6堂
電腦音樂			
初級	7月 1日(一)	7:45 - 9:15pm	16堂
鋼琴流行曲初階	7月 1日(一)	8:15 - 9:45pm	10堂
音樂評論	7月10日(三)	7:00 - 8:30pm	8堂

正校：九龍長沙灣道137-143號4/F

TEL: 2380 6016

分校：九龍大埔道18號3/F

TEL: 2788 1127

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.)
- 另設兩年制證書班，逢星期一、三、五上課。

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：2380 6016）
分校：九龍大埔道 18 號 3 字樓（電話：2788 1127）

香港音樂專科學校

46週年音樂會

1. 中樂小合奏
 - a. 賽龍奪錦 何柳堂 曲
 - b. 魚水情 王竹林 曲
二胡：程秀榮 高胡：陳學成 大提：李鴻坤 笛子：李崇吉
笙：鄭德惠 唢呐：李耀樟 琵琶：羅永華 揚琴：陳森林
古箏：吳曉紅 敲擊：秦東南

2. 鋼琴獨奏
 - a. 中國民歌兩首 儲望華 編曲
(1) 對花 (2) 孟姜女
 - b. 谷粒飛舞 孫以強 曲
 - c. 第一新疆舞曲 作品第六號 丁善德 曲
鋼琴獨奏：劉鳳茵

3. 混聲合唱
 - a. 如夢令 李清照 詞 曾葉發 曲
 - b. 知音不必相識 金庸 語 阿鏜 曲
 - c. 明天 黃建國 詞 劉斯芬 曲
香港音專合唱團 指揮：黃佑新 鋼琴伴奏：楊麗珊

4. 室內樂
降B大調鋼琴三重奏D898 舒伯特 曲
第一樂章：中等的快板
香港室樂重奏團 鋼琴：徐立莉 小提琴：龍向輝 大提琴：張明遠

5. 女高音獨唱
 - a. 白雲故鄉 韋瀚章 詞 林聲翕 曲
 - b. 月光曲 李 白 詞 周書紳 曲
 - c. 我住長江頭 李之儀 詞 青 主 曲
女高音：潘志清 鋼琴伴奏：蘇明村

6. 管弦樂
 - a. 春節序曲 李煥之 曲
 - b. “新世界”交響曲 德伏札克 曲
第一樂章：慢板——甚快板
香港音專管弦樂團 指揮：石信之



HONG KONG A R T S
DEVELOPMENT COUNCIL
香港藝術發展局

香港藝術發展局贊助
本節目按市政局資助計劃予以補助

日期：1996年5月26日(星期日)下午八時
地點：香港大會堂音樂廳
票價：50, 60, 80元
城市電腦售票網4月27日起有售

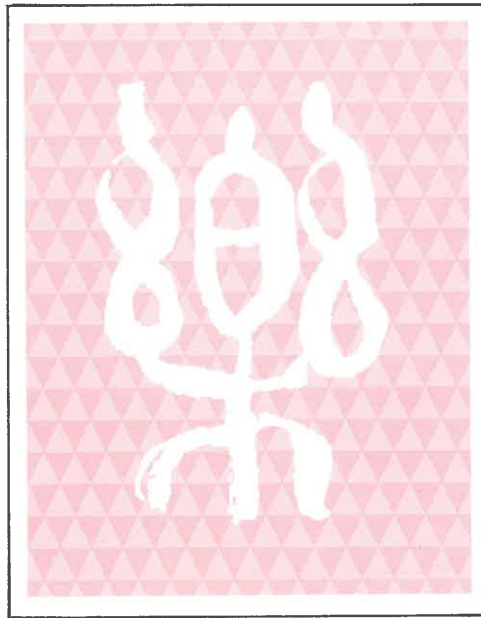
HONG KONG MUSIC INSTITUTE
46th Anniversary Concert



8 p.m. 26th May 1996
Concert Hall, Hong Kong City Hall

Programme includes traditional Chinese
music and works by Chinese Composers

Tickets of \$80, \$60, \$50
are available at Urbtix outlets



香港音樂專科學校
四十六週年紀念音樂會

一九九六年五月二十六日(星期日)
晚上八時正 香港大會堂音樂廳

❖ 八十元、六十元、五十元

❖ 門票於城市電腦售票處發售

香港音專管絃樂團

指揮：石信之

香港音專合唱團

指揮：黃佑新

女高音：潘志清

鋼琴獨奏：劉鳳茵

中樂合奏：程秀榮

鄭德惠

吳曉紅 秦東南

香港室樂重奏團

徐立莉 龍向輝 張明遠

鋼琴三重奏

陳學成 李鴻坤 李宗吉

李耀樟 羅永華 陳森林

鋼琴伴奏：楊麗珊

鋼琴伴奏：蘇明村

表演樂曲包括李煥之管絃樂、丁善德、儲望華
孫以強鋼琴作品、林聲翕、周書紳、青主中國
藝術歌曲。阿鏗、曾葉發、劉斯芬合唱曲。何
柳堂、王竹林中樂作品。此外亦有舒伯特及德
伏札克西樂作品。