

景觀

半世紀的歌劇緣

● 陳鈞潤

一 淵源

我的童年在二十世紀50年代香港度過，在未有電視電腦電玩的時代，娛樂活動限於聽電台播音、看廣東大戲和看電影。因此，在高陞、太平等昔日戲院一邊嗑瓜子，在賣蔗販子叫賣和觀眾談笑喧聲中觀賞粵劇，至今已半世紀的歷史！在電台聽得多的也是全套粵劇或十五分鐘一首的粵曲。然而也很早接觸西洋歌劇，那是跟大人們去看了電影《歌王艷史》(*The Great Caruso*)，男高音男主角蘭沙(Mario Lanza) 扮演世紀初雄踞歌劇壇的歌王卡羅素(Enrico Caruso)，在片中唱了多部歌劇選曲和演出片段。然後在電台也聽到他幕後代唱的音樂劇改編電影《學生王子》(*The Student Prince*) 中的飲酒歌*Drink, Drink, Drink*，竟以正統聲樂男高音唱法打入流行曲榜！我自此迷上了聽歌劇，尤其男高音。

對歌劇和粵劇都早已鍾情，因為性子喜愛音樂和戲劇這兩種最易迷上的表演藝術，很自然，最愛是那中西

二者結合音樂與戲劇的演藝。當年在天主教小學就讀，也早接觸到來港傳道的意大利神父。其中一位知道我愛好歌劇，就把他修會(米蘭宗座外方傳教會——P.I.M.E.) 在清水灣修院所藏的一些舊唱片偷運了出來送給我，說反正神父們沒空欣賞。那是多部1930、40年代經典錄音的全套歌劇黑膠唱片，有托斯卡尼尼(Arturo Toscanini) 指揮、阿爾巴尼斯(Licia Albanese) 主演的《茶花女》(*La Traviata*)，有萊納(Fritz Reiner) 指揮、芝加哥交響樂團伴奏的《卡門》(*Carmen*) 和《遊唱武士》(*Il Trovatore*)，最新的是1950年代經典的黃金組合：瑞典男高音畢約林(Jussi Bjorling) 夥同西班牙女高音洛安赫萊斯(Victoria de Los Angeles) 合演的《波希米亞生涯》(*La Bohème*)。唱片的狀況雖然不太好，滿是劃花傷痕，但是一流卡士和樂隊的演繹，仍然令人聽得心醉！

我就是這樣愛上歌劇。到了1960年代入讀香港大學，教務處的行政人員盧景文，正熱心地和同是留學意大利

的女高音江樺合作搞歌劇，蘇孝良負責鋼琴伴奏。在創作《蝴蝶夫人》(Madama Butterfly) 之後又有《愛情甘露》(L'Elisir d'Amore)。1970年代在香港理工學院(今日理工大學)再遇盧景文，他已是教務長而我是他下屬。到了我轉職香港中文大學，就以朋友兼後輩身份，替盧景文製作的市政局歌劇演出譯中文字幕。至今已譯了歌劇四十部！也在香港電台第四台和盧景文合作主持《歌劇世界》節目。他的學生郭志邦、梁笑君合著的《香港歌劇史——回顧盧景文製作四十年》^①也賞面地引述我不少的回憶。這當是第一部完整的香港歌劇史。

2003年，在莫華倫任藝術總監的香港歌劇院成立誌慶籌款音樂會紀念特刊中，有兩篇香港歌劇歷史回顧的文章，一篇是周凡夫的〈香港好幾代人的歌劇夢想·香港的西洋歌劇活動發展〉，簡述二十世紀以來香港歌劇活動，與上述盧氏四十年回顧一書，合成了相當完整的香港歌劇史冊。另一篇是我的英文稿“Opera in Hong Kong—Memorable Moments”。

這是我與歌劇的淵源小記。其實只想指出兩點：第一是如我這等香港草根階層出身、大學畢業前未出過埠的，一樣有機會接觸西方歌劇。第二是歌劇粵劇這等舞台演藝，一樣要藉電台電影等大眾傳媒推動方能普及。

二 歌劇簡史

近年主持康樂及文化事務署／香港歌劇院的演出前講座，通常的開場白是：「……很難定位——因為不知

道聽眾對歌劇有多少認識，不知該講得多淺白才對。」香港人第一弄不清歌劇(opera)與百老匯或倫敦城西舞台的音樂劇(musical)怎樣分別，連名人教英文的專欄也把musical叫作「歌劇」。這也難怪，大家都是有歌唱元素的戲劇，最要命是音樂劇中的表表者《歌聲魅影》原名叫*The Phantom of the Opera*，更增混淆，只因那是以歌劇院為背景的音樂劇。

那就不如從一些基本事實開始說起。2008年主持港台《情迷百老匯》頭一輯，就開宗明義簡述二者的分別如下：

- 一、歌劇源於1600年左右，音樂劇是二十世紀產物。
- 二、歌劇是古典音樂：交響樂加正統聲樂演出，音樂劇用流行音樂。
- 三、歌劇用歐洲語文(意、法、德、俄、捷)演出，音樂劇用英文。
- 四、歌劇主要是從頭到尾唱出來的；音樂劇有對白，加上起碼十來二十首歌曲。
- 五、歌劇製作成本昂貴：百人管弦樂隊現場伴奏、數十人合唱團、佈景服裝和主角聲樂家，所以一定要賣貴票，傳統是由皇室或貴族贊助，今時是上流社會的社交場合。音樂劇從植根到今時，目標觀眾對象都是草根至中產階層。

按下音樂劇不表，且回頭說歌劇起源。歐洲自公元前五世紀希臘雅典三大悲劇作家開始，戲劇以話劇——主角加朗誦隊——形式萌芽，經歷了羅馬的傳承、中世紀教會拉丁文道德劇，以及文藝復興引出歐洲各民族語

言話劇百花齊放各階段，到十七世紀初，歌劇就從話劇分支出來各自發展，再進展到歌、話、舞(芭蕾)劇三者分流的局面。

1600年左右，歌劇萌芽於意大利翡冷翠(Firenze)，那是建基於歌劇兩大要素——音樂與戲劇都在意大利發展成熟的基礎上。音樂包括聲樂和管弦樂、鍵盤樂，都在教會發展出來。而意大利「即興喜劇」(commedia dell'arte)更是歐洲翹楚。最早的歌劇，大多出於蒙泰威爾第(Claudio Monteverdi)及斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti)之手，秉承文藝復興風氣，多以希臘羅馬神話為題材。全劇以歌唱貫穿，歌曲分為兩大類，宣敘調(recitativo)旋律較簡單，曲詞用以交代情節及過場，早期每每由作曲家在古鍵琴上即興伴奏(兼從這位置指揮樂隊)。詠嘆調(aria)可以獨唱或重唱，抒發較詳／長的感情，旋律及曲詞均會重複。而歌劇悅耳的歌曲就是這些詠嘆調。

2009年秋我為港大專業進修學院講的歌劇課程，就向自言對歌劇一無所知的學員講了以上那一段，說是只需知道這麼多基本知識，已足夠去欣賞歌劇了。

文藝復興既帶來民族語言文學新潮、意文歌劇主流之外，也陸續帶動各歐洲語的本土歌劇發展。意文歌劇一貫從頭唱到尾，只分宣敘調、詠嘆調兩層次的旋律簡繁。其他語言的就照顧到讓同胞聽得清楚、追得到劇情，多有加插唸白與歌唱相間：在德國是「歌唱劇」(singspiel)，在法國是「喜歌劇」(opera comique)，都是歌白混成。「德國」其實在1871年才建國，

之前是指奧地利、普魯士、匈牙利等地的德語區。最早的德裔歌劇作曲家紛紛作「優才移民」出口，韓德爾(George F. Handel)旅居英國而寫意文歌劇，格魯克(Christoph W. R. von Gluck)這位第一代歌劇改革家先後在維也納寫意文歌劇和在巴黎寫法文歌劇。所以，奠下德文歌唱劇基礎規模的先驅，是奧國的莫札特(W. A. Mozart)，他寫意文歌劇成名，最著者是達龐蒂(Lorenzo da Ponte)作詞的三部：《費加羅的婚禮》(*Marriage of Figaro*, 1786)、《唐喬望尼》(*Don Giovanni*, 1787)、《女人皆如是》(*Così fan tutte*, 1790)，而不朽遺作是德文歌唱劇《魔笛》(*Magic Flute*, 1791)。然後有貝多芬(Ludwig van Beethoven)的《菲黛里奧》(*Fidelio*, 1805)、韋伯(Carl Maria von Weber)的《神彈射手》(*Der Freischütz*, 1821)，為十九世紀下半葉把德國歌劇帶上殿堂級的華格納(Richard Wagner)鋪路。

而在華格納以外，德國歌唱劇和法國喜歌劇，到了十九世紀中葉，都把這種唱白合成的形式分別在維也納和巴黎發展成「輕歌劇」(operetta)——以別於「大歌劇」(grand opera)的規模，以唸白(更多是台上即興創作)來惹笑。其實，早期喜歌劇在法國不一定是喜劇，比才(Georges Bizet)的不朽傑作《卡門》(1875)是悲劇，只因有唸白就算是喜歌劇了。輕歌劇又是德國母語作曲家的天下——在維也納有史特勞斯(Johann Strauss)及雷哈爾(Franz Lehar)先後輝映：前者的《蝙蝠》(*Die Fledermaus*, 1874)和後者的《風流寡婦》(*Merry Widow*, 1905)是德語輕歌劇代表作。而在巴黎帶起

輕歌劇熱潮的作曲家也是德裔的奧芬巴赫 (Jacques Offenbach)，以法文輕歌劇《奧菲歐在地府》(*Orpheus in the Underworld*, 1858)、《荷夫曼的故事》(*Tales of Hoffmann*, 1881) 奠定其輕歌劇之父的地位。輕歌劇是音樂劇的前身。

法文的大歌劇也是從頭唱到尾，更因為法國人——主要是巴黎人——的口味，要求大歌劇中間要加插一段芭蕾舞，好能充分極視聽之娛。他們更愛看堂皇巨景和懾人大場面 (所謂 *spectacle*)，如地震、大火等在舞台上展現。法文特有的發音也使法文歌劇的旋律與唱法都與意文歌劇有異。德文歌劇亦然：因為多詰屈聱牙的尾音，故歌唱劇旋律多用較輕快節奏和短音。意文大多以母音結尾，就具有可以拉高拉長尾音而收蕩氣迴腸之效的優勢。

十九世紀上半葉，美聲唱法 (*bel canto*) 風行，要求由能唱高難度聲樂體操的花腔 (*coloratura*) 而保持音色優美的歌唱家主演歌劇。主流意文歌劇三傑是羅西尼 (*Gioacchino Rossini*)——代表作是《西維爾理髮師》(*Barber of Seville*, 1816) 和收山之作文歌劇《威廉退爾》(*William Tell*, 1829)，唐尼采蒂 (*Gaetano Donizetti*)——代表作《愛情甘露》(1832)、《拉美摩爾的露濟亞》(*Lucia di Lammermoor*, 1835)，和貝里尼 (*Vincenzo Bellini*)——代表作《諾瑪》(*Norma*, 1831)。三人都稱雄於意大利，更及巴黎的歌劇壇。他們啟發了由十九世紀中葉雄踞歐洲直至二十世紀初的歌劇巨人威爾第 (*Giuseppe Verdi*)——能與德文歌劇巨人華格納分庭抗禮的意文歌劇大師。從十九世紀中葉一連三部他最受歡迎

的成名作開始——《弄臣》(*Rigoletto*, 1851)、《遊唱武士》(1853)、《茶花女》(1853)——到巔峰期的大歌劇經典《阿伊達》(*Aida*, 1871)，到晚年兩部莎劇改編的收山傑作《奧賽羅》(*Otello*, 1887) 和《法斯塔夫》(*Falstaff*, 1893)，一直對歐洲歌劇發展有着舉足輕重的深遠影響。

前文提到在港大專業進修學院講的課程——「華格納以外的德國歌劇」，我向學員解說為何我不講華格納，第一因為非我所好，引述法國印象派作曲家德布西 (*Claude Debussy*) 的話：「華格納歌劇簡直是一種宗教，要求樂迷狂熱地崇拜，和到拜萊特 (*Bayreuth*) 的華格納歌劇院去『朝聖』。」而我並不是這宗教的信徒！不過華格納的地位與貢獻當然不容抹殺。他能說服贊助人在拜萊特這德國小鎮建成華格納專用的歌劇院，好讓他在這天地展現自己的理想。至今每年仍有不少樂迷去作朝聖式的觀賞華格納獨特風格的歌劇演出。他是少有自己兼任作曲與編劇作詞，以北歐苦寒之地萌生的冷酷淒涼神話故事，寫出氣勢磅礴的大歌劇，他的《羅恩格林》(*Lohengrin*, 1850) 劇中的結婚進行曲，今日仍在婚禮中廣泛沿用。他的《尼布龍指環》(*The Ring of Niebelungen*, 1848-1876) 四部連環劇，每部四小時多，要花數天留在拜萊特一口氣欣賞，是「朝聖」的主要節目。他的成名作《漂泊的荷蘭人》(*Flying Dutchman*, 1843) 和遺作《帕西法爾》(*Parsifal*, 1882)，都不約而同有一位受到長生不死「詛咒」、厭倦不死而追求安息解脫的要角，一反神話故事中凡人追求成仙不死的主流。

其實華格納留給後世最大的影響，是定下了拜萊特節日歌劇院內的規矩：管弦樂隊不再如向來在台前顯眼地坐在觀眾席與舞台之間，而是隱沒在觀眾看不見的圍起來的台口底下的樂隊池。戲一啟幕，觀眾席燈光就暗下來，更不准觀眾喧聲或離座入座，讓大家坐在黑暗中，不受其他騷擾分心，專注欣賞唯一燈光光照的台上歌劇演出，直至落幕轉景！這一套規矩，由本來在這劇院任指揮的馬勒 (Gustav Mahler) 轉職到紐約大都會歌劇院任指揮時，帶到這美洲歌劇殿堂沿用，自此成了當代劇院和音樂廳都爭相採用的成文規定。

在巨人的巨影下，後繼之人必非凡品。在意文歌劇方面，除了一兩名一劇走天涯的寫實主義作曲家之外，真正能與威爾第相提並論的只有普契尼 (Giacomo Puccini)，其創作風格也算寫實主義——因為題材不是大歌劇的王侯將相而多是中產人物。代表作十部，最著名者可數《波希米亞生涯》(1896)、《托斯卡》(*Tosca*, 1900)、《蝴蝶夫人》(1904)，以及遺作《杜蘭朵》(*Turandot*, 1926)。人們對他的藝術評價不一致，但一致肯定的是他的作品受普羅大眾歡迎，與威爾第同是今日歌劇院上演得最多作品的大師。德文歌劇方面，我只數史特勞斯 (Richard G. Strauss) 一人，代表作有《莎樂美》(*Salome*, 1905)、《深宮情仇》(金庸譯名，原名 *Electra*, 1909)，以及《玫瑰騎士》(*Der Rosenkavalier*, 1911)。

夾在德、意兩巨人之間，法國歌劇除了提過的進口輕歌劇之父，和十九世紀上半葉多位越境雄霸巴黎歌劇壇的意裔、德裔巨匠，如前述的意

大利三傑、德裔的梅耶貝爾 (Giacomo Meyerbeer) 等，真正法國人寫法文大歌劇而足以和意、德歌劇比拼的，有前述《卡門》作者比才，以及代表作有《浮士德》(*Faust*, 1859) 的古諾 (Charles Gounod) 等。

十九世紀末到二十世紀初，東歐再興起另一些民族歌劇作曲家，俄國可以柴可夫斯基 (P. I. Tchaikovsky) 為代表——代表作《尤金奧涅金》(*Eugene Onegin*, 1879)，捷克有史密塔納 (Bedrich Smetana) ——代表作《出售的新娘》(*The Bartered Bride*, 1866) 等。近年各新浪潮創作更是百花齊放，各領風騷。然而共通點是抽象難明！

以上是我從個人口味和記憶列舉的歐洲歌劇很簡的簡史。

三 美哉歌劇

我們無法去估量十九世紀或以前的歌劇主角們演技如何。不過既然我因為既愛音樂又愛戲劇，才會最愛歌劇與戲曲這些揉合兩者的演藝極品，當然樂於見到能唱又能演的歌劇主角。從我半世紀欣賞歌劇的經驗所得，二十世紀前半葉的歌劇明星，很多時的演法，只是呆立在舞台上把歌唱出來。這與演唱會或清唱劇的「棟篤唱」表演方式大同小異 (只差不穿戲服而已)，然而這時期的影音科技仍未發達。到我從多花痕多雜音的唱片、黑白單聲道錄音的電影中去欣賞世紀初歌唱家，如卡羅素、畢約林、吉格里 (Beniamino Gigli) 等男高音演歌劇時，得到的印象是：雖然他們呆

立台上，沒有動作地「棟篤唱」，但是他們以唱功、以音色、以歌聲中流露的感情來演戲。例如他們在演繹里昂卡伐洛 (Ruggero Leoncavallo) 名劇《小丑》(Pagliacci, 1892) 那首《粉墨登場》(Vesti la giubba) 時，我能聽得到在那花痕雜聲之中仍清楚表達出來的感情起伏，由開始的狂歌大笑唱出：「哈哈，你不是一個人，你只是個小丑，粉墨登場吧！」一直唱到結尾的聲淚俱下，那句陳腔濫調的結句是：「我心碎了！」而聽得出的是真摯的心碎腸斷的哀鳴！

然後，在二十世紀中葉，卡拉斯 (Maria Callas) 這位希臘女高音，帶起了新的革命，她努力減肥瘦身，好能演令人信服的患有肺病的《茶花女》或《波希米亞生涯》女主角，而且提倡歌劇女主角有唱功之餘更要有演技，歌劇製作開始重視導演的功能，不再依靠主角用唱功呆立演出。《托斯卡》的女主角首本戲，就是象徵女性受盡屈辱，俯伏在地，肚子壓在台板上高難度唱出《為了藝術，為了愛情》(Vissi d'arte, vissi d'amore) 一曲！

自此以後，歌劇開展了新紀元。再沒有太多遭人詬病的意大利胖婦聲如洪鐘地呆立扮演肺病女主角唱着「我病得快要死了！」歌劇演出講求唱功與演技並重的新紀元，為二十世紀後半葉的歌劇觀眾帶來前所未有的視聽之娛。我小時候聽神父相贈的《遊唱武士》黑膠唱片，女主角米蘭諾夫 (Zinka Milanov) 與紐約大都會歌劇院簽約，最特別的一項條文是要她減肥二十五磅！從1990年代開始，每一屆世界盃足球賽演唱會都同台演出的三位男高音：卡里拉斯 (Jose Carreras)

聲線最甜美，巴伐洛提 (Luciano Pavarotti) 最自然清亮，而由男中音努力練成男高音、今日又因年紀大了再轉回男中音的杜鳴高 (Placido Domingo)，是演技最出色的一位！

巴伐洛提是例外，他因為過胖過重，去世前的近年演出，已回到呆立台上，只用唱功音色表達情感的老路。但是這是英雄遲暮：近年他演過威爾第的《阿伊達》，是一個很高科技的製作，每次過場換景，一塊塊巨型金字塔巨景由鋼纜吊起來飛來飛去地霎時消失，與一直立在台上凝如山嶽不動的他相映成趣！然而我仍記得1960、70年代他初出道時，是昂藏六尺的英偉青年！他以洪亮清越的男高音，唱出唐尼采蒂的《軍團的女兒》(La Fille du Régiment) 那首連續九個高C音的名曲，而贏得「高C音之王」的雅號。俱往矣！然後他日益心廣體胖，雖然身高六尺，卻演變到橫也是六尺，粗也是六尺！唉！

有了又能唱、又有演技的歌劇主角擔綱，加上今日以科技作後盾的舞台科藝發展：佈景服裝燈光影音都一日千里，今日歌劇院確是極盡視聽之娛的演藝之宮。這是華格納歌劇宗教研理想的實現：華格納在拜萊特要呈現的舞台藝術是「集大成的藝術作品」(Gesamtkunstwerk)，把音樂、文學、舞台裝置和照明、戲劇表演這多元的藝術，融合為一整體表現出來。而今日的歌劇院，一方面舞台科技比早期的拜萊特節日歌劇院發達得多，但在另一方面，歌劇不像其他演藝那麼盡用先進科技：我們今日會看到鋼纜牽引飛來飛去的芭蕾舞表演 (港人叫「吊威也」)、用無線麥克風擴音的話

劇和音樂劇演員、電子擴音的流行樂隊；但是歌劇演出的基本元素，仍然是沒有擴音的現場管弦樂隊演奏，以及沒有擴音的演員在台上以個人身體作共鳴箱，與樂隊的音量一較高下，真聲蓋過百人樂隊上達歌劇院六樓最尾一行觀眾耳中的真功夫！這是我仍然陶醉於歌劇多於音樂劇及流行曲演唱會的主因：數十年苦練成就的正統聲樂唱功，比依靠電子儀器擴音出來而已經失真的唱功，更值得我欣賞！

四 回顧與展望

回顧自己過去半世紀對歌劇的鍾情，可謂歷經時代的變遷。從小時候接觸蘭沙，聽他在電台以歌劇男高音唱法高唱流行曲*Be My Love*（結尾是拉長的高C音悠揚高亢洪亮連綿不斷！）而高踞流行榜榜首，到1950、60年代之交，先後痛惜偶像男高音蘭沙、畢約林、吉格里先後辭世。入港大時，住宿利瑪竇堂，置了一副三合一唱盤連擴音器拖一對揚聲器的三洋便宜唱機，買了僅可付得起錢的唯一一套歌劇唱片——Angel出版的威爾第《弄臣》——黃金組合的男中音戈比（Tito Gobbi）、女高音卡拉斯，和男高音史蒂凡諾（Giuseppe di Stefano）。每晚睡前欣賞，三年內聽到可以背誦為止！同期看到前輩盧景文製作歌劇，由小規模的《蝴蝶夫人》、《愛情甘露》開始，舍友李比路（日後做了神父、當過利瑪竇堂舍監）演江湖醫生一角。到1970年代與盧氏合作，為他製作的市政局歌劇，以及專業化的香港管弦樂團伴奏的歌劇譯中文字幕，由手搖

投影機進步到今日的電子投射。又做過「打齋鶴」，慫恿當年只聽器樂的校友兼同事許仕仁聽《波希米亞生涯》，他品評唱功悅耳，但「四月春天第一線陽光是屬於我的」那類曲詞很難忍受！不過還是令他上了癮！

替盧氏譯字幕直到1989年貝里尼的《諾瑪》，之後又替演藝學院和香港藝術節的歌劇譯字幕，間中訪問來港演出的幕後人士或主持演前講座。從經驗中，悟出香港觀眾的福氣——先有熱心如盧景文者把歌劇帶上本港舞台。在歐美的觀眾，傳統是雖然不可能聽得懂意法德俄各國歌劇的曲詞，照樣捧場。盧氏深知本港觀眾沒有這傳統，卻有另一獨特傳統：看字幕來追劇情。我自小看戲曲電影，都有字幕打出唱詞來幫助觀眾明白古雅和帶典故的詩句。中國方言眾多不下歐洲大陸語言之博雜，所以在港演京劇，也會打出中文字幕輔助不懂官話的廣東人觀眾。

盧氏找我譯中文字幕，既有助在港普及歌劇，也蔚然成風，開創世界先河。先有居港洋觀眾要求加上英文字幕——因為他們也聽不懂曲詞；然後這風氣與邵氏電影必加中英文字幕的潮流一起傳往海外，至今全球仿效。不過仍有歐美歌劇院堅守傳統，不願觀眾分心看字幕，會把小熒幕安裝在座椅背後，讓個別觀眾選擇是否看字幕。這是香港歌劇發展史上，帶給全世界的創意新猷。但是我本人不敢居功。曾在港台座談節目中，說了一句「歌劇界歧視劇本和作詞人」的私心語，就有紀大衛教授回應一句：「許是因為歌劇曲詞大都難登大雅之堂地平庸！」

今日的歌劇也走跨文化路線。其實很早已盛行異國情調的吸引，莫札特第一部德文歌唱劇《後宮誘逃》(*Abduction from the Seraglio*, 1782)就發生在北非洲摩爾酋長後宮，羅西尼十九世紀初就寫了《意大利女子在阿爾及爾》(*An Italian Girl in Algiers*, 1813)，梅耶貝爾寫了《非洲女郎》(*L'Africaine*, 1865)，比才《採珠者》(*Pearl Fisher*, 1863)發生在斯里蘭卡。最成功的異國情調歌劇，也是在香港演過最多的，是普契尼的《蝴蝶夫人》。我不能想像比這個更甚的文化大集會：美國的非洲裔黑人女高音，塗白了臉，穿上日本和服，唱意大利文！普氏遺作《杜蘭朵》說是以中國北京紫禁城為背景，其實和「阿拉丁神燈」(也說是中國背景)一樣，出自《天方夜譚》原著。

近年中國作曲家冒起，譚盾旅美，先後寫過英文演唱的《馬可孛羅》和《秦始皇》(杜鳴高在大都會歌劇院首演擔綱)等以中國為背景的西洋歌劇。澳門出生的香港作曲家林品晶寫了室內歌劇《文姬——胡笳十八拍》，2003年在香港藝術節作亞洲首演，也是跨文化的作品，山東的女高音李秀英演文姬，匈奴王是唱英文詞的洋人，還有一名京劇伶人做說書人角色(他和文姬唱的是國語)。該劇的編劇作詞廖端麗和徐瑛，再與中國作曲家郭文景合作了室內歌劇《詩人李白》，為文時正在香港重演。劇中也有京劇演員扮演「詩」，而飾演李白的是大都會歌劇院台柱男低音田浩江，全劇唱中文，以管弦樂加上中國笛子伴奏。葵青劇院開幕也委約盧景文編導、林迅盧厚敏兩口子作曲、我填詞的魯迅

小說改編室內歌劇《離婚》和《長明燈》。我也在2003年為王斯本導演、陳能濟作曲、樸月填詞的原創歌劇《瑤姬傳奇》任聯合編劇。

2007年《帝女花》面世五十周年，曾出席港台以此為題的座談會，與學者梁沛錦、余少華，編劇家葉紹德、楊智深，文武生羅家英一起談粵劇。主持問我為何《帝女花》至今未能踏上世界舞台。我答完「未有如崑劇的白先勇般的國際推銷員」之後，就借題發揮，慨嘆西洋歌劇即使劇情犯駁不通、曲詞平庸，只因重樂輕詞，觀眾不計較聽不聽得懂曲詞，也純為唱功及欣賞作曲而捧場者眾。

另一方面，歌劇演出需面對的問題是：吃老本與冒險創新的比重平衡。歌劇演來演去都是最流行那幾部威爾第普契尼比才莫札特，都是票房保證的穩重策略。雖然江山代有人才出，不斷有人嘗試寫新劇推出試驗市場，不過一直未打造出甚麼成氣候的新風！

然而，於我這欣賞者而言，我仍熱心捧場，作為向經得起時代考驗證實不朽的歌劇殿堂經典作品致敬。並且，我仍然堅信音樂只分兩種——不是古典和流行，而是「好聽」和「不好聽」的。

註釋

① 郭志邦、梁笑君：《香港歌劇史——回顧盧景文製作四十年》(香港：三聯書店，2009)。

陳鈞潤 香港電台第四台《歌劇世界》節目主持