

樂友

MUSIC COMPANION

九龍彌敦道二〇八號五樓

本刊經香港政府登記：116416號

(第十六期)

公元：一九七五年六月份出版

目錄

論文：論印象主義	資料室	一
音樂藝術的科學化（續）	李列俊	三
談組曲	李德君	二
學術：關於背譜	仰山	四
廿世紀音樂史	陳世豪	五
你知多少	東雅	六
專欄：歌劇「木蘭從軍」的完成	候鳥	七
介紹：明儀合唱團	黃道生	十一
香港音專近訊	資料室	十二
恭祝成功更成功	大人	十二
邵光「中國民歌鋼琴曲」及唱片	老編	十三
宗教：在我心中常吟讚美歌	胡德菁	十四
聖樂與教會（四）	黃道生	十五

督印人：黃道生
社長：胡德菁
委員：馮翰高
吳天安
李德君
吳文勝
文大偉

樂友社出版



印 象 主 義

資料室

近代藝術上有所謂印象主義（Impressionism），尤其是在繪畫方面，

這種思想和傾向更為濃厚，幾乎形成一個所謂「盛極一時」之勢；不但藝術家羣趨仿效，而不少附會風雅的人也覺得惟有印象派才是最新的，最好的。不過，在這種時尚中我們常常發現許多笑話，那就是：一方面不少藝術家在自欺欺人，同時更有不少的羣衆盲目附和，強不懂以爲懂，強沒趣爲有趣。這一現象，在繪畫藝術上已形成了一種可怕的神秘、虛偽和逃避的通病，也就是當前藝術思潮一個可恥的現象。

首先我們要說的，到底所謂印象派的繪畫藝術，其價值在什麼地方？我們知道，任何一種藝術，假如它對於大多數的人完全不能了解，甚至不能爲人們所感悟的，或者它根本不能表達一種美，不能使人發生一種感情的共鳴；這樣的藝術，根本不能說有什麼好處。現在流行的所謂印象派正是這樣的東西，徒事神秘及標新立異，充分表現創作者意識之迷惘，自信之缺乏，靈感之枯竭。甚至可以一言以蔽之：是藝術生命之自瀕。

托爾斯泰曾經指出：近代的印象主義起源於十九世紀末法國文學上的頹廢派（Decadents）。這一派的文學家最著名的有波迪拉（Baudelaire）及費倫（Verlaine）等人。他們專從事於創作令人不懂而神祕的文學，尤其是詩歌作品。漸漸地他們的影響廣及歐洲其他各國的文學界，起而仿效的新作家不少。他們出版了大量的作品，由於大家所寫的東西彼此都不懂，無所謂同行競爭，反而利於互相標榜；這一派之所以能夠很快盛行起來，這也是其中的一個原因。

隨着文學上的印象主義出現，繪畫、戲劇及音樂方面也產生了它們各自的印象主義；但其後發展的結果，以繪畫方面爲最，而且最能普遍、最能突出地表現近代所謂印象主義的潮流。音樂方面，一般人認爲狄薄西是印象派的代表。那是由於他的新風格而被人們這樣稱呼的，他自己不承認。不過，音樂上的所謂印象主義，所發生的問題在藝術思想上倒不十分嚴

重。

托爾斯泰認爲印象主義是由於藝術脫離了客觀的現實生活、脫離了廣大的人羣所造成。這就是說，這一派的藝術家可能是最初發生了對現實主義的反叛，繼而由於近代羣衆在藝術欣賞上固執古典而使新進者有無理地被遺棄之感，進一步便索性關起大門而企圖從神秘主義的道路上一方面滿足自己、一方面下意識地表示對羣衆的鄙視和懲罰。這是悲劇性的，同時也是很可笑的。可笑之處是說他們那種幼稚的思想，悲劇之處是說他們以鄙視羣衆爲武器而與羣衆對立但又企圖諂媚羣衆。當一幅印象派的畫擺在我們眼前的時候，這一切混亂的思想及矛盾的感情都暴露出來了：如把摩天大廈畫成一塊東歪西斜的木板，或者是以一團黑表示人羣、森林、酒吧……諸如此類的東西——總之隨便你說什麼都可以，反正大家似懂非懂而始終讓作者掌握其解釋神祕的權威，就是這類藝術的本質。小孩子或啞吧可能有一個美妙的觀念要向人們表達，但他所運用的方式却不能爲人們理解，這是無可奈何；然而，假如你是一個神志清楚而有恰當的表現能力的人，這時如果你捨「正途」而弗由，却專門故弄玄虛而運用一套神祕的手法使人們似懂非懂，那一定是由於某種意識在作祟。這種意識，正如被奚落的小孩作鬼臉以爭取人們對他注意的情形一樣，是有點反叛意味的，同時也有點市儈氣的。

印象派的全部本領似乎只放在構思上面，因此他們可以不理會藝術的基本要求——美的表演或思想感情的刻劃。至於透視、色調等其他方面的要求，則盡量放縱於主觀的判斷，所謂超越現實而訴諸一瞬間的印象。老實說印象派的東西已經不是一種藝術，而說它是一種「視覺的玄學」似乎合理些，意思是說它傾向於把繪畫藝術抽象化，由觀感的東西變爲思維的東西。這種嘗試的確是夠革命性和夠新了，但在繪畫藝術的本質上這是不可能，自然很成問題。現在他們所創作出來的東西並不是證明其可能性

，因為它們所表現的「思維」實在是失敗的。理由是：一幅印象派的畫，總不能使欣賞的人從思維或印象方面領悟其意境，即使照作者所指示的標題去想象也不可能。那些標題，例如什那「寂寞」，「沉思」、「夜」……諸如此類的，除了使人們更覺莫明其妙或似是而非之外，沒有別的反應。

就印象派所採用的色調來說，大抵部是沉鬱、晦黯、混沌的，或者是最強烈的對立與堆砌。這，正如上面說過的，只能說是表現思想的混亂，感情的矛盾，及生命的無光。這種作品最好拿來作精神分析的資料，通過分析去理解現代這類藝術家被現代羣衆的趨尚所遺棄而產生的心理反應。我們不要誤會現在印象派的盛行即是得到羣衆的欣賞。剛剛相反，事實上覺得熱鬧的不過是那些藝術家他們自己而已。他們與羣衆實際上已隔離得更遠。現在已不是人們去欣賞藝術家的作品，而是反過來變成藝術家去欣賞人們似懂非懂時那種可憐的神態及因此而得到的驕傲了。這是藝術家們唯一足以重建其權威和尊嚴的途徑嗎？

如果說：好的藝術不一定要羣衆能欣賞、能了解，甚至以為羣衆往往不能欣賞、不能了解好的藝術的話，那更是不可寬恕的狂謬。因為，假如把藝術一變而成爲如此神秘或高不可攀的東西，我們實在不能說是藝術的進步；說它是墮落倒是合理些。如果這些藝術家拿愛因斯坦著作中奧秘的符號來比擬他們的作品，說羣衆不懂並不影響其高深的真理的話，那更是妄自尊大了。我們知道，愛因斯坦之所以用那種別人不懂的符號，是因爲沒有適當的文字可用，而非故意標新立異。豈可同日而語！

我們敢肯定地說：即使這類藝術家他們自己，也不會相信這種藝術會有什麼前途。它可能成爲藝術史上一些相當重要的資料。或者若干年後我們的子孫拿印象派的作品去作典型般研究我們現在乖謬的文化時，那是最容易獲得對我們這個時代的概念。他們也許會慨嘆地說：啊，原來廿世紀人類精神的破產竟然會達到那麼可怕的程度！

談組曲

• 李德君 •

「組曲」(Suite) 的名稱是由十七世紀末的法國琵琶琴(Lute)樂師們首先應用的；在意大利還應用另一個名稱「帕爾鐵塔」(Partita)。正如組曲一樣，它是指各種具有不同特色的舞曲的彙集。當十五世紀文

藝復興時代，在許多樂曲選集裏已清楚地顯露出各種不同特色的舞曲作比的結合，並趨向於套曲化。

十七至十八世紀的古曲舞蹈組曲，是下列四種在曲調發展，速度、節奏方面各具不同性格；但却以旋律變換的共同性（還有調式，調性方面）結合在一起的舞曲爲基礎所組成的。

舞蹈音樂的套曲，一般是以徐緩，莊嚴，雄偉的步伐爲特徵，偶數拍子（四拍子）的「阿里曼地」(Allemande)的德國舞曲爲開始。並以法國「庫蘭特」(Courante)——奇數拍子（三拍子）爲對比。緊接着便是「沙拉班地」(Sarabande)的西班牙單拍子舞曲，它是組曲最緩慢的樂章；平穩，有點拘泥的，莊嚴雄偉的音响有時帶有哀婉甚至悲劇性的色彩。組曲結尾部分多數是英國民間急速而跳躍的「琪格」(Gigue)——奇數拍子的舞曲。

除了上述四種舞曲以外，在組曲裏還包括其他舞蹈及非舞蹈性的樂曲，在「沙拉班地」和「琪格」之間，還加入一些具有不同風格的舞曲；十八世紀人們所偏愛的梅奴愛特(Minuet)，快速度的法國民間舞曲「布蕾」(Bourree)，「加伏特」(Gavotte)，「繆惜特」(Masette)，還有英國的「安格利斯」(Anglaise)，波蘭的「波龍涅茲」(Polonaise)。

在組曲裏往往還包括意大利「西西里安那」舞曲，或者是「阿里雅」(Arié)，這些動人的樂曲如歌的抒情音樂和組曲的其餘環節裏的舞蹈節奏形成鮮明對比。稍後到十八世紀在「阿里曼地」前面還附有引子——「序曲」(Prelude)。

十八世紀兩位大作曲家韓德爾和巴哈曾經創作了大量的組曲；特別傑出的是巴哈爲小提琴獨奏，大提琴鋼琴所寫具有多種藝術形象的組曲。例如「法國組曲」，「英國組曲」及「帕爾鐵塔」及其他管絃樂組曲。

在十七世紀的法國鋼琴音樂裏，組曲的發展採取了另外的方向。法國卓越的作曲家庫普倫(Couperin)的組曲大部份是和舞曲結構全然無關的一種大型套曲，其中包括各色各樣日常生活的插畫，表情細緻的婦女性格肖像和另一些樂曲。其他如拉默(Rameau)等人的鋼琴舞蹈組曲，也常常有一些反映現實的，世俗風格的插畫；其中有「農婦」、「紡織姑娘」、「母雞」、「鳥兒飛去」等。

從十八世紀後半期起，舞蹈組曲已不再是音樂作品的主要體裁，而是由另外的套曲形式奏鳴曲和交響曲代替了它。十八世紀後期的大作曲家如

海頓和莫扎特已經不再用古老的舞曲寫組曲。多樂章的樂曲形式在他們的作品中仍然保存着，但其名稱是不同的「小夜曲」（*Serenade*）及間奏曲（*Divertimento*）等等。

在十九世紀後半期，組曲體裁又再興起。但舞曲結構已不再佔有地位，十九世紀後期和二十世紀初，組曲體裁的繁榮和那些與一定題材形貌的內容有關的「標題音樂」等現實主義作品有着密切的連繫。除了單樂章的標題作品外（例如「前奏曲」（*Overture*），幻想曲（*Fantasia*），音詩（*Tone Poem*）等），十九世紀的許多先進的作曲家都要求作多樂章類型的標題作品。

標題組曲體裁的創作者是俄國黎姆斯基，柯薩可夫和穆索斯基，法國的比才。後來創作具有高度藝術性的標題組曲的作家有柴可夫斯基，鮑羅丁，捷克的德伏札和挪威的格里格。

柯薩可夫把自己作品「安塔爾」（*Antar*），由交響樂改為交響樂組曲，穆索斯基創作了十分特出的鋼琴組曲「圖畫展覽會」。比才的「羅馬交響組曲」，鮑羅丁的「兒童組曲」，格拉祖諾夫的「芭蕾組曲」等都是典型作品；尤其是柯薩可夫的「天方夜譚組曲」（*Soherherazade*）是一部繪畫般的敘事詩性的標題交響樂曲。

許多交響樂組曲是利用戲劇、歌劇、舞劇等音樂裏的一些獨立的插曲來「剪輯」而寫成的。這些組曲的出現使廣大的聽眾很容易熟悉這些作品，著名的「天鵝湖」，「睡美人」，「胡桃夾子」就是柴可夫斯基以舞劇裏一些獨立的插曲所組成的交響樂組曲。他的舞劇組曲包含了很多廣泛開展的管絃間奏曲，也是音樂作品裏嶄新的類型；它既根本不同於古老的舞蹈組曲，也和比才以不相聯系而有對比性的管絃樂組曲形式在原則上有區別。

挪威作曲家格里格的「比爾金特」（*Peer Gynt*）組曲獲得了普遍的流傳；其中有和易卜生的同名戲劇音樂裏的一些最光輝的插曲。十九世紀末期的一些作曲家們，以其他作者的非管絃樂作品來創作組曲；其中如柴可夫斯基的「莫扎特組曲」，就是取用莫扎特的一些鋼琴及合唱曲裏的素材寫成的。還有格拉祖諾夫以蕭邦的「波龍涅茲」，「夜曲」，「瑪祖卡」和「塔朗泰拉」等鋼琴曲子編成的「蕭邦組曲」，配器十分出色。

老編的話

· 生 ·

是期封面稍予改變以應本社人事調整及重新向政府登記今後仍抱定發揚古典音樂文化藝術為宗旨，以服務樂界之立場付出貢獻。

本刊仍以「非賣品」形式贈送，基於紙張郵費自四月份起再度漲價，是以東南亞區樂友，只能以平郵付寄，深盼愛好樂友刊物之同道，常予紀念及支持。

本刊出版之日，正是老編因公幹出發往北歐及中東之時，由於行程之前多方準備，故本期內容不免受影響，錯漏單簡之處，祈請見諒。

歡迎樂界惠稿如有關樂團消息，樂團介紹等，本刊將盡可能刊登以分享讀者。

合訂本（一至十二期）仍存少許，只要付郵票五元及正確地址，本社即寄付，外埠則請另加適當郵費。

本港樂友，如欲按期函索者，請來函登記並付詳細地址及郵票兩元。

音樂藝術的「科學」化（續）

· 李列俊 ·

（續上期）大科學愛因斯坦曾說過。「相信在有智覺的人們以外，尚有一個獨立的外界，是一切科學的基礎。我們的知覺是僅能間接地傳達我們這個外界的外在形式，因之，我們祇能靠思維去認識我們的外界。從這個我們可以推想，我們對於這個外界裏的物體的觀念是永遠不能一定的；我們要準備常常改變觀念。爲的是要在可能範圍內極端的利用所感覺到的事實。」但是，改變觀念不是趨於浮幻，是要根據原理，根據真實的識別，才能變易的。從虛無所產生的必仍然是虛無，這一點應是確切不移的真理。

因此，要成爲一個偉大的科學家，不祇要具有關於物體活躍的幻想，更

要有較顯著的統制這些幻想的能力。要有幻想，更不要讓這些幻想逃散。無論對物體的觀念怎樣清楚，必要用真正的物體來對照。這樣，所見的才夠「深」才稱得上達到了最後的一步——真理之門。

藝術既然與科學無大分歧，藝術家也自然應採納上面所說的話。那些話代表著一個真理——藝術家也好，科學家也好，他們必須有活躍的想像力，但更必須能嚴格的統制他們的想像力，不要陷入幻想。否則他們是無緣走向成功之路的。這是我所要說的音樂藝術「科學」化的第一點。

讓我們假定科學家和藝術家都是追求實在的。唯一不同之點是科學家們稱他們所追求的對像為「外在世界」；而藝術家稱他們所追求的對像為「美」。人類是很難越過大自然的範圍的，因之，科學家和藝術家祇能靠他們自己的感覺去尋覓實在的知識資料。科學家由自己的想像為出發點，經過了一連串的試驗而達成了他們的「創造」。藝術家也是如此的，唯一不同之處是藝術家的工作是不能試驗的，我們應該稱他們的試驗工作為「經驗」。——也許這是科學與藝術最大的分歧點——不論試驗也好，經驗也好，總之這是藝術家與科學家唯一必經的過程。藝術和科學的領域裏都有著抄襲者和製造者併存的。凡不經由這個途徑的都是蔑不足道的抄襲者，反之才是我們所求的製造者，或是創造者。奇怪的是抄襲者在科學的領域裏是毫無地位的；但是在藝術界裏，這樣的念頭却在大多數的人頭腦裏活躍着。也許這就是為什麼有那麼多的「改編音樂家」存在。這裏，我並不想討論改編音樂的問題，我祇想問一個很淺顯的問題——為什麼不能像科學家一樣的去「創造」呢？這是我所要說的音樂藝術「科學」化的第二點。

科學是神秘的，藝術也是神秘的，研究愈深，愈覺其神秘。但是並不是走進了黑暗和晦澀，而是漸漸地深入晴朗和光明。讓我們循着途徑慢慢地走罷。

關於背譜

仰生

演奏家（獨奏家）背譜，現在已成了一種沒有成文的規例，不過在十九世紀以前，根本就沒有這回事，最早的背譜演奏家，是意大利小提琴家巴格尼尼（F. Paganini 1782-1840），但因為他所作所為，都與傳統的不同，有人甚至以為他是有一種魔力使然，是一個極端的例外，人們是以

欣賞魔術師的態度對之的，事實上在當時的一般演奏會中，背譜是被目為一種跑江湖式的誇張，距今一百年前，在一八七〇年英國名鋼琴家哈雷（C. Halla 1819-95）本預備在他的演奏會裏，背奏貝多芬的全部朔拿大，但因為經不起批評，而由第三個演奏會起，把樂譜放在譜架上演奏，克拉拉·舒曼（C. Schumann 1819-96）在演奏時，甚至演奏她丈夫的作品，也是把樂譜放在譜架上演奏的。

演奏家背譜，直到十九世紀末葉，才漸漸的變成一種風氣，此後的演奏家若不背譜，便被目為淺薄，不當，在歐美的音樂學校裏，尤其是學器樂的人，若不背譜，根本就不能參加考試。

背譜也像其他的能力，技藝一樣，是因人而異的，但却受着經驗及信念很大的影響，它也好像其他技藝一樣，可以訓練到某一個程度，據演奏家們的經驗，若由一開始學音樂時便開始訓練，尤其是在十歲八歲以前，在數年間有了經驗及信心，背譜也可以變成一件相當自然的事，但若超過了十八九歲才開始訓練，它也可能變成一件大苦事，事實上有些人背得很快，而且經久不忘，這是最適合演奏家的條件的，有些人背得很快，但也忘記得很快，這沒有大問題，因為需要時可以重背，但若背得慢而忘記得快，那就麻煩了，換一句話說，那就很難走演奏家的路線了。幸而樂隊及一切的合奏，都是需要看譜演奏的，雖然也有人嘗試過整個樂隊背譜，而目前也有不看譜的弦樂四重奏樂團，但這些只不過是空有的例外而已，因此不背譜的演奏家也還有用武之地，大不了，做教授的工作，也不失為一件偉大的終身事業。

在音樂史上，莫札特及曼德爾松都有過人的記憶力，他們可以把聽過一次的大型作曲，如神曲之類，一個音符不錯的默記出來，布拉姆斯能背巴哈及貝多芬的全部作品，至於演奏家，很多人都能背某一作家全部鋼琴或提琴作品的。

十九世紀名鋼琴家兼指揮彪羅（H. Von Bulow 1830-94）不論演奏鋼琴或指揮樂隊，都從不看譜，他能背布拉姆斯的全部作品，他去美國演奏時，在一百卅九場演奏中，從沒有一張樂譜，有一次當他去布賴頓赴英國名作曲家本內特（W. S. Bennett 1816-75）的生日會時，忽然想起從沒有練過本內特的東西，於是急忙在倫敦火車站附近買了本內特的三首作品，在二小時的火車上背了，當晚演奏出來，賓主盡歡，現代法國大風琴家，巴黎音樂院院長去普賴（M. Dupre 1889-1970）可以背巴哈的全部作品，

在他的美國旅行演奏中，也像彪羅一樣，沒有帶一張樂譜。

現代音樂家中，托斯卡尼尼的背譜，恐怕是最聞名的了。從十七歲開始，指揮時他就從來沒有看譜，因為他有很深的近視，看譜極不方便，不能在指揮時把鼻子埋在譜裏，也就從那時開始，每晚都背讀總譜至深夜，憑着毅力與天份，終於變成了最聞名的背譜指揮，他總共能背三百多首樂曲，包含着一切標準的大歌劇，交響曲，神曲等及其他大型的作品，在某次音樂會中休息的時候，樂隊裏的低音大提琴領班氣急敗壞的跑來對他說，他的巨弦忽然斷了，怎麼辦？托斯卡尼尼想了一想，很安祥的說，沒有關係，你今晚不會再用那弦的。

廿世紀音樂史

陳世豪 記講

威廉士，高大里與民間音樂。

佛漢·威廉士（Vaughn Williams）與高大里（Kodály）及巴托乃著名的從事民間音樂收集及創作的音樂家。

佛漢·威廉士（1872—1958）生於英國東安普尼（Down Ampney），其父卒後，與叔父住於一小鎮，其母鼓勵他學音樂，第一位教師是其叔父，他也參加學校的合唱與管絃樂隊。後入皇家音樂院，並與 Holst 做同學，後來成為朋友。他跟從很多教師學習，著名者如 Parry, Stanford & Dr. Charles & Max Bruch & Ravel，他雖跟從不少教師，但仍建立自己的風格。

一八九七年與 A. Fisher 結婚，一八九八年加入“Folk Song Society”，從事搜集英倫民歌。A. Fisher 卒後，他與一女詩人與作家 Ursula Wood 結婚。

一九一八年為皇家音樂學院的教授，一九二〇——一九二六為「巴哈合唱團」的指揮，一九三三為“Folk Music Society”的會長。

二十世紀後，他變成一位民間音樂的搜集者，這對他產生很大的影響，並表現在其作品中。

作品有：

七首交响曲，包括「海」，「倫敦」等。

歌劇「海洋騎士」，「毒吻」等。

鋼琴與雙簧管協奏曲各一首。

室內樂：一首弦樂四重奏，一首鋼琴五重奏等。

此外尚有管絃樂作品「英吉利民謡組曲」，管風琴曲，鋼琴曲，合唱曲「海洋交响曲」等。

高大里（1882—1967）生於匈牙利，入布達佩斯音樂學院。協助巴托乃搜集民歌後，其個人獨特風格漸顯露。後來出任母校作曲系教授，成爲一熱心的教育家，作曲家與音樂評論家。他對音樂教育有巨大的貢獻，發明了一套兒童音樂方面的教學法，稱 Kodály Choral Method，學習音樂從五聲音階開始，學習看五線譜從第一二條線的音開始，慢慢加線加音。他的教學法與德國的 Orff Method（用節奏樂器）瑞士的 Dalcoze Method（用動作表達感受與表達音樂）互相輝映。

作品：

歌劇·哈利阿諾斯（Harry Fanos）1926

金卡·潘納（Csinka Pann）1948等

管絃樂·夏日黃昏
Peacock Lariation

Concerto for Orchestra

Concerto for Viola 1947

室內樂·一首弦樂四重奏，大提琴奏鳴曲等。

Misses Brevis 1945

晶瑩的露珠

一位藝術家不能沒有技巧，但單憑技巧決非藝術。

最好的技巧學識在於古典名曲中。

要成爲音樂家必須要有三項條件：a. 一分天才，b. 一分音樂傳統，c.

思想。有些學生來對我哭說他以往學習的基礎，但我對這些並不感興趣，我寧想知道他計劃着怎樣去學習，如何去做個音樂家。

——埃尼斯柯——

你知道多少？

東 雅

一、勃朗姆斯 (Brahms) 有沒有寫過歌劇？

二、蕭邦 (Chopin) 有沒有寫過弦樂四重奏？

三、貝多芬 (Beethoven) 有沒有寫過歌劇？

四、那一位作曲家寫過一首交響樂只有一個樂章？

五、貝多芬第六交響樂 (田園) 一共有幾個樂章？

六、羅西尼 (Rossini) 寫歌劇「塞維爾理髮師」Barber of Seville

共化了多少時間？

七、曼德爾遜幾歲寫「仲夏夜之夢序曲」Mid-Summer Night's Dream.

八、勃朗姆斯幾歲寫第一交響樂？一共化了多少時間？

九、誰稱巴哈，貝多芬，勃朗姆斯為三B？

十、誰是音樂史上兒女最多的音樂家？

十一、舒伯特 (Schubert) 有沒有寫過神劇 (Oratorio)？

十二、那一位作曲出生，生長及死都在維也納？

十三、那兩位作曲同在一八一〇年出世？

十四、那兩位作曲同在一八六五年出世？

十五、那兩位作曲家同在一八一三年出世？

(答案在16頁)

鳴 謝 讀 者

香港	張彬彬會計師	一百元
香港	楊玉潔生女士	一百元
香港	費明儀女士	五百元
香港	徐序鳴女士	五十元
星加坡	黃晚成女士	十元(坡)
澳洲	吳結元先生	五元(美)
澳洲	董冰心	五元(澳)

不牟利 宣道工業管理專科夜校 教會辦

招 生 通 告

工業管理證書班（第十一屆）：

七月四日開課，每週上課不超過四晚。

高級會計證書班（第三屆A）：

七月三日開課，逢星期二、四晚上課。

中級會計證書班（第四屆A）：

七月四日開課，逢星期一、四晚上課。

初級會計證書班（第五屆A）：

七月三日開課，逢星期一、四晚上課。

學位無多·報名從速。
校址：九龍城馬頭涌道富寧街二號

電話：K-10-14905

專欄

歌劇「木蘭從軍」的完成

候鳥

「木蘭從軍」是一幕三場的歌劇，採用花木蘭代父從軍的故事，演繹出古代倫理思想的至美境界。這是最近完成的新作品，由戲劇家黎覺奔教授編劇作詞，作曲家黃友棣教授創作樂曲。七月廿一日行將在大會堂演出；這消息值得我們興奮。

(一) 歌劇設計的經過

去年（一九七四）秋天，本港音樂界胡德清

，陳頌棉，費明儀與黃道生等，他們在一次午餐會中偶爾談及本港戲劇界與音樂界，如果來一次大聯合多麼好，於是他們決定敦請黃友棣教授創作一個新歌劇，首次演出於香港。

胡德清小姐又籲請黎覺奔教授選擇題材，黎教授極為熱心；於去年十月底，便選出兩個可用的題材，詳列劇情及劇中人物，請擇其一，然後着手編劇。它們是：一、花木蘭——敘述木蘭代父從軍以及得勝歸來。二、白兔會——敘述李三

娘的丈夫從軍，兒子散失，受兄嫂虐待；後來其子追射白兔，遂得母子重逢，夫婦團叙。

對於這些古裝衣飾，道具，佈景，照明等，

黎覺奔教授與其夫人，可以調動劇團人力物力來襄助，故演出上肯定順利。（黎覺奔教授為香港戲劇藝術學會主席，屬下有一規模龐大之劇團，經常在港九各地演出）。商談之後決定，擇花木蘭的題材。因為這故事乃是家傳戶曉，所以只想演出前半，側重愛國，孝親的內容；遂取名「木蘭從軍」。

黎覺奔教授非常負責，在聖誕節後（十二月廿七日）已編好歌劇腳本，複印數份，邀請我們廿七日）已編好歌劇腳本，複印數份，邀請我們

第二場是徐緩節奏開始，逐漸演進為激昂。

帶病的父親，耽憂敵騎來侵，生民受苦。這場的主題是愛國家，是「忠」的描繪。

第三場是活潑而雄壯的節奏，相當於迴旋曲體。鄉民歡送木蘭從軍，其純樸與真誠，洋溢着「仁愛」之美；這是描述互愛互助的情誼。

整個劇本，經過作曲家的處理，成為歌劇之全無爭論，互相提示，互相補充。直到今年一月底，脚本重編完竣。我細讀劇本內容，黎教授編劇才華，以及歌詞創作，均有獨到之處，令我折

服。黎教授是蒐集各種詩詞以及元人雜劇，今人

劇本，詳加參考，才欣然動筆；再三訂正然後定

稿。細讀劇本，使人擊節讚賞不已。

「木蘭從軍」是一幕三場的歌劇。這三場，相當於交響曲的三個樂章：

第一場是快速的節奏，木蘭與其堂兄，好比奏鳴曲體的兩個主題，經過發展，終於統一，同心協力去投軍。這場的主題是愛父母，是「孝」的描寫。

樂譜抄得齊齊整整，交給演出者複印使用。於是一切籌備演出的工作，順利而迅速展開。担綱演出的人物，例如女高音陳頌棉、男中音莊表康，女中音朱慧堅，以及男高音李德君等諸位，皆是著名聲樂教授；是香港樂壇深具號召力人選。將來演出成績，肯定優異，可以預卜的了。

(二)「木蘭從軍」歌劇的內容

第一場

一陣雄偉的戰鼓聲，帶出歌劇的開場曲。這曲的樂想，就是「木蘭！木蘭！」名字的呼喚；在歌劇中，這個呼喚動機，有若干次出現。

幕啓，燈光仍然昏暗。我們可以隱約的看到，這是古代中國西北的鄉村，在花家的庭前廣場。台後的合唱歌聲，唱出「木蘭辭」的前段，說明了即將演出的全部內容：

唧唧復唧唧，木蘭當戶織。

不聞機杼聲，惟聞女歎息。

問女何所思，問女何所憶。

女亦無所思，女亦無所憶。

昨夜見軍帖，可汗大點兵。

軍書十二卷，卷卷有爺名。

阿爺無大兒，木蘭無長兄。

願爲市鞍馬，從此替爺征。

歌聲結束之後，開場曲轉爲雄壯，顯示出劇

中女英雄的激昂氣概。

開場曲完畢之時，台上燈光明亮。輕快的引曲，顯示出春光明媚的早晨。木蘭的兩位年幼弟妹，與木蘭姊姊木蕙的一對子女，偕一羣兒童正在熱鬧地唱歌玩耍。這是一首甘肅的民歌「括地風」。在全劇內，這首民歌曲調有多次出現，與其對位曲調組織得極爲巧妙。開場所唱的詞句，只選用了原曲的兩節歌詞，顯示出這是新春日子：

一、十二月裏來一年滿，

胭脂水粉都辦全。打打扮扮過新年。

二、正月裏來是新春，

青草芽兒往上升。天憑日月人憑心。

這場的引曲，所用的音樂素材，就是第一場木蘭獨唱之中，介紹其父親的一段樂曲。原來的詞句是：

傳授真工技，村民愛國志從軍。

叱咤風雲，東征西討威名震。

告老歸田，鄰里常慰問。

想我父，曾任千夫長，

現是由樂聲奏出，介紹木蘭的父親花弧上

場。他由其妻楊氏與其長女木蕙扶持着，慢步出來。他的獨唱，平靜地敘述他三十年來盡忠祖國

來。告老歸田，而軍書來召。眼看敵寇來侵，萬民遭災，乃決心再上前線。他控制不了自己的感情

，病體不支，突然昏倒；累得衆人忙着救護。

這時木蘭已經買了一匹馬，換了男裝回來叩

見父母，說明自己的志願。於是展開了一連串說

服工作。母親爲女兒擔心，父親爲女兒沒有馬而焦慮。木蘭說明已經備了馬。借用木蘭辭的原文

叱咤風雲的武官，已經告老歸田，但爲病因。現在胡騎來侵，君王徵召，沒有長兄可以代替，她

認爲「女子也應能上陣」。

木蘭的堂兄花明，熱誠愛國，也要應徵入伍。木蘭便即決心同行，代父從軍。這場演出，以他們兩人的合唱爲結束：

巾幘英雄，史傳佳話。

不分男女，保衛國家。

第二場

東市買駿馬，西市買鞍轄。
南市買轡頭，北市買長鞭。

花明來拜別伯父伯母，兩老又再囑咐，請侄兒照顧堂妹；姊妹又囑咐木蘭謹慎，父親乃決定次日送木蘭登程。

這場演出，由說服衆人以至各人殷殷囑咐，表現出父母、姊妹、兄弟的真誠愛心；描繪得非常細膩。這場結束，就用合唱的主題歌：

男兒報國古名言，巾幘鬚眉意志堅。

同仇敵愾驅強寇，忠孝兼俱萬古傳。

請注意這四句歌詞。以下的音樂，還有許多次運用它；因為這是全劇的中心意旨。

第三場

這場是活潑雄壯，兼而有之的演出。

陽光普照，鄉人齊集花家的庭前廣場，要歡送木蘭代父從軍。開始是兒童們熱烈地歌舞，如第一場開始的唱着民歌「括地風」；但却用了主題歌的詞句：

男兒報國古名言，巾幘鬚眉意志堅。

同仇敵愾驅強寇，忠孝兼俱萬古傳。

木蘭出場之時，鄉民便輪替地向她獻贈禮品，包括斗蓬、戰袍、長靴、食物等。這首獻贈歌，充滿中國式的曲調，以獨唱、合唱的形式，反複出現；每次反複，都提高了一個小二度音程。這使聽者感到既親切，又新鮮，不會厭倦。一位鄉民高舉着寶劍跑來獻給木蘭，引起一個劇力的高潮。隨着，樂聲輕巧地奏出獻贈之歌，一對天真的兒童也來獻贈。一個誠心地贈木蘭以小弓箭

，一個純潔地贈木蘭以一朵鮮花。這是一場默劇，沒有歌唱，只用輕快的音樂，伴着真誠的情感，刻劃出愛心的至美境界。（所獻的禮物，是有暗示的：小弓箭表示讚美其忠，鮮花一朵，表示讚美其孝。）這輕巧的場面，實在是爲隨之而來的嚴肅場面作張本而已。

這嚴肅的場面，便是木蘭誠心致謝鄉親的盛情。在她獨唱的歌聲之下，衆人以四部合唱，輕輕唱出「敬木蘭」，并祝她「戰勝還」。

戰鼓聲響，花明急步上場，催促木蘭快快登程。兩人合唱「拜別了，鄉親父老們」，歌聲純樸動人。老父趨前，緊執木蘭的手，再作重要的

囑咐「寧死莫辱爹娘」。木蘭唱出「諄諄教誨，謹記心田。殺敵立功，有如此劍」；她拔劍高舉，砍石爲誓，衆人熱烈歡呼，合唱出主題歌，聲音雄壯。

這場最後的一段音樂，就是輕快的「括地風」，唱出「男兒報國」的詞句；并與雄壯的主題歌結合起來，同時出現。在「忠孝兼俱萬古傳」的合唱聲中落幕。

隨着尚有一段樂曲，專爲謝幕的進行。所用的材料，是「括地風」民歌與最後的一段合唱。

C、導演手法的簡潔

A、劇旨的深刻

黎覺奔教授在「木蘭從軍」劇本中，把意旨發展得極爲有力，堪稱劇力萬鈞。他把忠心、孝心、仁愛之心，深入淺出地刻劃入微，令人感動。

木蘭之決心從軍，并非急激地離家出走，而是經過一層層的說服工作。在說服的過程中，顯出忠、孝、仁、愛的倫理生活；這是中國文化的優秀傳統，在劇本中，把人性的美刻劃得入木三分。

B、描寫的細膩

黎教授在劇本之中，描寫木蘭的說服工作非常精細。開始是說服堂兄花明，再而說服母親，說服父親，說服姊姊。更在衆鄉親面前，揮劍斷石，誓師出發。其中母親的叮嚀，姊姊的關注，父親的囑咐，鄉親的獻贈，均感人肺腑。這是黎覺奔教授的傑出成就。在此此簡樸的題材中，能編出如此感人情節，值得我們再三讚賞。

黎教授的導演設計，極爲簡潔。他對於各場進行的速度，各個劇力高潮的安排，（病父之昏倒，鄉人之獻劍，木蘭之劈石），均有凸出設計，值得我們細心欣賞。

(三)「木蘭從軍」編劇 上的優點

(四) 「木蘭從軍」 作曲上的技巧

(A) 極少的素材、極富的開展

黃友棣教授在這個歌劇的音樂創作，選用了極少的素材，但能發展起來，成為極豐富的樂曲。好比只用一筆小小費用，就能做出豐盛的筵席，其技術之湛深，令人歎服。從他的樂譜試奏時，我們即可感覺到有特殊的幾點：

1、開場曲的動機，只是由兩個音構成，就是呼喚「木蘭」兩字的兩個音。用此兩個音，經過引伸，開展、調性變化，遂成為一首豐盛的大樂曲。在開場曲內，加插「木蘭辭」前段合唱，說明了全個歌劇的概要，非常巧妙。而這首開場曲，後來就用來伴奏木蘭的默劇，（她囑衆兒童勿騷擾養病的父親），深具意義。

2、此劇只用了一首甘肅省民歌「括地風」的曲調為基礎。在此曲之內加作了一首活潑的對位曲調，遂使這首民歌，多姿多采，充滿了熱鬧。又在此曲之上，作了一首莊嚴的對位曲調，用為主題，唱出「男兒報國古名言」的歌詞。到了最後，各曲結合而為一體，實在是鬼斧神工，令人叫絕。以前筆者在黃教授的「創作散記」一書中，曉得他的義大利老師卡爾都祺教授，叫他從頭再學習對位技術；現在我們明白了，當年黃教授的苦學，絕無白費。今日我們可以親眼看到，

親耳聽到，對位技術能夠把樂曲發展起來，組織得天衣無縫，獲得如此優異的美果，心悅誠服之餘，使我們由衷地讚美。

3、有些簡單歌詞，初用獨唱，再用合唱，

更有時用二重唱、三重唱、四重唱，使歌詞再現。聽者不覺其冗贅，且更易了解。如此反複，表現出各人意見一致，同聲同氣；這是節省素材的最佳方法。在劇內第一場，木蘭與花明的齊唱，二重唱；第二場木蘭與父、母討論軍營生活的一段以及父母合唱「若無良馬不爲功」，皆可例證此種情況。

4、同一段曲調，多次出現而有不同的調句，都有不同作用。例如「刮地風」的曲調，初用為兒童遊戲，後用為歌頌從軍；鄉民獻贈的歌曲，多次出現，每次都有不同的高度，不同的形式（獨唱、合唱）；木蘭決心代父從軍的曲調，出現多次，每次都有不同的調句或不同的調性；花明的勇壯曲調，經常重現，表示出他的男兒氣概。——凡此種種，都是節省材料的傑出手法。

黃友棣教授常常說，我國聖賢明訓「

大禮必簡，大樂必易」乃是音樂創作的最高原則；這個歌劇的音樂創作，乃是最佳的例證了。

調和聲方法結合起來應用。在調式和聲裏，我們能夠感覺到親切的中國鄉土氣息。把大小調和聲加入使用，能夠使和聲增厚了豐富的色彩變化。

(C) 講話與唱歌融成一體

黃教授對於歌詞字音的平仄變化，處理得異常精巧。因此，他很容易把朗誦與唱歌，融合成一個體。他所用的半講半唱；講即是唱，唱即是講，就是「吟誦」(Arioso)的最佳原則。他根據這個原則，把講與唱打成一片；聽起來，如講如唱，難於分辨，但極為自然，毫無矯揉造作之態。這種處理歌詞的手法，值得我們參考。

從黎覽奔教授的劇本，黃友棣教授的樂曲，可以見到「木蘭從軍」歌劇編作的精巧。還待諸位聲樂專家，器樂人才，戲劇人員通力合作，乃能使我們看得見，聽得到。再加上王仁曼芭蕾舞學校參加演出，深信成績肯定優異。謹盼此劇能夠早日印行，使更多團體能夠上演；同時也盼望樂界今後能努力創作更多更好歌劇上演，以揚樂



從這個歌劇的音樂裏，可以看到黃友棣教授如何把他的調式和聲方法，與大小

介紹・明儀合唱團

·黃道生



香港——有人稱它

是一個文化的沙漠，原因就是因為生活在這個漸次成長為工業城市中的人們，普遍像機械一樣，晝夜忙碌和緊張追求金錢，利益，成為今日社會的最大寫照，因此，無形中輕視了生活的藝術，忽畧了藝術文化帶給人們生活中的和諧。

不過，我以為這是片面的觀點，是過份主觀的措詞，使人被迷惑的說法。當然，我們絕不能將香港與世界那些文化淵源悠久的國家比較，可是一個開埠百年來，華洋交集的小都市，我們又能侈求些甚麼？是實這廿多年以來，香港的樂運何止一日千里，無論私人教授表現，個別學生之水準，教育司推動的校際音樂節的評論，以及學子投考英國皇家音樂院各級的學科，術科試，都獲致極高之評價，不止如此，還有不少抱負推動音樂藝術文化為宗旨之先見們，連絡一些志同道合愛好古典藝術之青年們組織合唱團或有宗教性之聖樂團等經常在大會堂演唱，那簡直是音樂藝術圈子裏所長出來美麗的花朵，而這一類的組織，目前在港正是大行其道呢？

一九六四年的七月，一位在港早已被譽為當代優秀中國民歌與藝術歌曲的權威演唱者——費明儀教授，她就是在以培養青年對音樂之愛好以及推廣香港之音樂活動為宗旨之下組織了一個合唱團。

費教授是一位熱心愛主的基督徒，早年曾從名聲樂家趙梅伯教授學習，其後赴法國巴黎隨從世界知名之女高音洛特，軒納夫人繼續深造，回港後便負起推廣藝術事工，在主日或音樂會中都經常聽到她演唱，那美好的歌聲和莊淑儀態，一如她的名字「明儀」。不僅如此，在往後日子當中，

她多次被邀請赴東南亞、美國、紐西蘭各地舉行獨唱會，又在本港電台電視中主持音樂節目，更有效地推進與普及本港正統音樂的活動。
辦合唱團——從外邊看來，似乎是一件很寫意的情事，如果你只是追索演出的那一晚，沉醉在響亮的掌聲之中，那確是無上甜蜜的回憶，可是實際的情事並不如此。

費教授說：我們一開始便知道這是一項對社會的奉獻，不幸的是起碼的基礎，團裏的司庫每次的報告就是赤字，我就暗地的設法補進去。會有人建議我們可在演出的入場券稍事提高，只少也可以維持平衡，然而我們決定仍有維持普及的必要，這十年以來，從未有超過十元的票額，百分之八十都三、五元的，這就是我們辦合唱團的內幕。

明儀合唱團現有團員五十餘人，經常在電台及電視中演唱，演唱範圍極廣，包括中西名曲以及世界各國民謡。過去年間曾全國被邀請前往星加坡，台灣等東南地區演唱，成績美滿而歸。

明儀合唱團創辦之首任指揮為薛偉祥先生，隨後會敦請黃友仁先生、黃飛然教授、黃永熙博士、林聲翕教授等為客座指揮，目前是費明儀自己負起指揮責任，藉教導訓練，務使此合唱團進入更佳美水準中，尤歡迎更多愛好音樂青年們加入，接受訓導、陶冶、獲得和諧豐富藝術的人生。

明儀合唱團音樂會

時間：一九七五年七月廿一日（星期一）
下午八時

地點：大會音樂廳

一、鋼琴二重奏 徐潔慧、方美美
A、D大調奏鳴曲
B、匈牙利舞曲

二、長笛獨奏 陳達德
A、小夜曲
B、金馬倫風光

三、合唱 指揮：黃飛然 伴奏：陳潔廉
A、讚美主
B、求主不要遠離我
C、感謝主（取自神劇以利亞）

——休息——

四、歌劇：木蘭從軍（一幕三場）
花木蘭：陳頌棉
花 明：李德君
花 弧：莊表康
花楊氏：朱慧堅
(王仁曼巴蕾舞學校參加演出)

——晚安——

香港音樂專科學校近訊

· 資料室 ·

恭祝：成功！更成功！

(大人)

(一) 成立建校委員會——本年為該校創校廿五週年紀念，由於該校始自私人創辦，先天經濟條件不足，早期（五〇至五六年）曾遭受三遷四播之苦，五六後租賃現址迄今已廿年，適逢地下鐵工程以現址為車站出口處，故又將行卸拆，為此促成多年以來之幻夢，急於實行，三月間，偶爾在一羣熱心音樂文教工作者茶敘之下，一唱百和，即席成立建校委員會，並立刻互選產生各職務。據悉，費明儀被選為主席，副主席為陳之霞，胡德倩，秘書：吳天安，黃道生，委員中尚有：凌金園，馮翰高，潘志清，陳頤棉，李德君，韓肇文，余鴻瑞等。同時亦獲得校友黃乾亨為義務法律顧問，張彬彬先生為義務會計師，俾便進行建校手續。

自籌建新校委員會產生後舉行過三次會議，草擬各項計劃，並將在年中先後付諸施行云。

(二) 行政改組——該校創辦人邵光自六五年秋赴美國因車禍受傷而不能返港至今忽忽十載於茲，而校務工作自六七年起則已交由胡德倩校長及黃道生校監完全掌理，多年以來，校務已回復正常，畢業學生有多屆，且在工作崗位上深得社會人士賞識。

據悉邵先生以久不能返港，同時又顧及該校為適應目前香港需要，並以學校前途為主，於本年四月間在美聘請律師見證並在英大使館宣誓將他一生心血所創院校全權交由黃道生，胡德倩兩位校友共管。

惟校監校長二人亦以母校發展大計為重，決定交出而組織為一非牟利性學校，將此屬於東南亞享譽已久之音樂院校貢獻於社會所共有。

此計劃已開始進行，並先後徵得：費明儀（音樂教授，明儀合唱團創辦人），梁知行（星光實業公司董事長），黃飛然（音樂教授，教育司音樂視學官），吳天安少校（香港救世軍區總幹事），周文軒先生（永南公司董事長）等為註冊發起人及首屆董事，此外由黃校監起草註冊為不牟利法團章程，經於五月廿八日送交校友黃乾亨律師修改後正式辦理申請註冊。同時黃律師亦允任本校法律顧問及榮譽董事。

又悉，該項手續他日完成後，經政府認可非牟利性而又為一董事管理制之法團，故然可獲致本身合法權益，同時將使更多社會人仕重視此屬於大眾之機構，進而支持也。

深信建新校計劃當於本年內首任校董們當能創開本校歷史的新紀元云

最近聽了一場音樂會，獨唱者是女高音朱慧堅女士，到場的聽眾十分擠擁，當晚朱女士唱出中、英、意、法、德等多種文字的歌曲而朱女士都能以醇厚而富於表現的聲音唱出其中以中文、意文歌曲表現最佳，但德、法文歌的引句表現似乎未能達到最高的表現，這並非是發音和讀音的問題而是因為該等語言並非母語或有過精深的研究，以中國人而言已經是不錯的表現了，正如外洋人學唱中國歌曲一樣的道理，但最後唱的一首中文歌——「姑娘生來愛唱歌」，其中有兩三個字似乎唱得含糊些，也許是不太熟譜或過於興奮吧！

我以為她的中低音區比高音區更富表現力及更具成就，當晚她唱的其中二首歌曲——一首是中文，另一首是意文，就是最好的證明了，雖然這二首歌曲的音域大致差不多，但她能在二首不同的歌曲中（中文是瑪依拉，意文是(Ritorna Vincitor)）而有不同的變化，不論在音色，技巧和感情的處理上都有良好的表現也十分符合歌曲的要求，美中不足者乃是意文那首，曲中激盪之處即所謂(放)，稍覺不足，不過中低音的表現是十分難得的。在高音區方面的唱出雖然似乎較為遜於中低音區的表現但也有很好的水準，可惜有時弱音的處理及一些十分輕快和跳躍的樂句中，表現尚未達到最高的理想，這也可能與她在處理上稍為放慢一點頗有關係。

有一點是值得我們高興的，就是她所掌握的方法和鍛練發聲的能力可以說是相當正確及可以大加發展的（不過我在此聲明一點，就是所謂正確的方法是合乎生理，心理衛生及合乎科學上的平衡，從自然發展到超乎自然，更重要的是在老師的督促下不斷的練習而從中加強並鞏固該項方法可以正確及自如的運用）是實上從當晚的表現中可以肯定她在基本的發聲上及能力的鍛練上確會下過不少苦工，她所選的歌曲，音域十分之闊而能力的要求也很強，要是能力與技巧掌握不夠的話，普通一般人寧願選唱一些較易處理和容易為聽眾接受的歌了，故此當晚的音樂會可以說是她一個新階段上的開始而非在高峯，相信她未來的獨唱會中定會有更善美的表現。



樂友社榮譽介紹

(一)紐約中國青年合唱團 (最新從美國運到唱片)

指揮：邵 光 團長：范菲立

- 總要儆醒祈禱
- 詩篇卅七篇
- 天國的羊
- 報佳音
- 母親的愛



- 送大哥
- 沙利洪巴
- 追尋
- 祖思
- 踏莎美人

(定價港幣十二元，折實十元)

(二)中國民歌鋼琴曲 (GRADE 1.2.3.)

邵 光改編

本社曾在樂友十二期詳細介紹現曲集已運抵本港

(定價港幣十二元，折實十元)

(三)樂友合訂本 (一至十二期) 每冊伍元另送中國民歌乙本

請向港九通利琴行或本社訂購 Tel. 3—672576

在我心裡常吟讚美歌

• 胡德清 •



一、主耶穌賜我一首新歌，
這詩由天賜給我；從未有此美妙
絕倫音樂，真是奇妙恩愛歌。

副歌：在我心裏常吟讚美歌，
是，常吟奇妙歌，像天使同唱
和；在我心裏，常吟讚美歌是，
常吟奇妙恩愛歌。

二、我愛耶穌因祂爲我死，赦罪恩白白賜我；主在我心裏且使我快樂
，今後要唱凱旋歌。

三、耶穌再來掌王權時候，我與天使同唱和；這時確有美妙音樂伴奏
，同在寶座前唱歌。

雖然世上不是每一個人都有一副好的嗓子來唱歌，但每一個人都能唱
出他心中的詩歌。正如詩篇四十篇記載：「我會耐心等候
耶和華，祂垂聽我的呼求。祂從禍坑裏，從淤泥中把我拉
上來，使我的腳立在盤石上，使我脚步穩當。祂使我口唱
新歌，就是讚美我們神的話，許多人必看見而懼怕，並要
倚靠耶和華。」

這首「祂使我口唱新歌」的詩，可能沒有歌詞，沒有
旋律，沒有節奏，亦沒有和聲，但它是一首「由我心的深
處」所唱出的詩歌，這首「在我心裏常吟讚美歌」是根據
以弗所書第五章十九節「常用詩章，頌詞，靈歌，彼此對
說，口唱心和的讚美主」寫出的。

這是一首「恩愛歌」，述說神對人的愛，人對神的愛
以及人與人之間的愛。雖然我們在日常生活中常遇到許多
不如意，不痛快，憂傷或煩惱的事，但我們仍能唱出一首
充滿着喜樂，平安有盼望的詩歌，使別人一定會希奇我們

憑着什麼來戰勝生活上的壓力呢？有如詩篇中說「許多人看見而懼怕，並
要倚靠耶和華」。

這首聖詩的作者羅夫（Elton Menno Roth 1891—1951）在教會史上
是一位出名的歌唱家，作曲家及指揮家。

當羅夫在德撒斯州帶領一個聚會時，在一個炎熱的下午，從城外散步
回來，走在一條暑熱的街道上，感覺到非常煩悶，這悶熱的天氣使他透不過
氣來，就在一間教堂旁休憩，教堂的門是開着，他走了進去，教堂內沒
有一個人，在這安靜及充滿着肅靜神聖的氣氛下，他開始哼着這首「在我
心裏常吟讚美詩」，於是急忙找到一張紙，畫上五線譜，在一個多鐘點後
，這首詩及曲都完成了，在當天晚上由二百多人組成的詩班獻唱，接着會
衆也齊聲唱着，他突然感覺到自己整個人好像都融化在這首詩中。
每一首詩只要是從内心唱出，都能感動人。

在我心裡常吟讚美歌
In My Heart There Rings a Melody.

1 主耶蘇賜我時天白使
2 我愛耶穌我詩我時
3 耶蘇再來首爲權天由恩
耶死候詩罪與
給我；從未真今同
白賜我；主在音快美
同唱和；這時妙且美
副歌
奇妙恩愛歌。 在我心裏，常吟讚美歌，是，
要唱凱旋歌。
常吟奇妙歌，像天使同唱和；在我心裏，
常吟讚美歌是，常吟奇妙恩愛歌。

聖樂與教會（四）

黃道生牧師

——續上期



（三）詩班工作方面——

在上文，對於詩班在教會能貢獻的功能和詩班完美的工作原則，都提及過了，在這一章快要結束之前，我們附帶

談及有關樂器使用的問題。或許有人以為這是多餘的問題，實在沒有討論的價值，可是事情並非如此。

現在教會通常可見的樂器就是鋼琴、風琴、電風琴……這都與詩班工作有直接的關係，對崇拜方面更不可少，不過在歷史中告訴我們，會有過一段時期一些莫名其妙的論調，就是極力反對教會使用樂器伴奏，幾乎連唱詩（有旋律性而非誦誦性）亦算不「屬靈」。自然，這些用不着去花費時間去研究解釋，這是極端思想的產品結論可說是無研究之價值，就算在保守派加爾文觀念思想的今日教會也同意使用樂器去讚美神。

問題就是音樂這一門藝術是經歷時代性的，在正統音樂中也因各世紀文化演進而影響產生了，古典，浪漫，國民印象種種不同樂派，同樣聖樂也是一樣，因為教會歷史在這一千九百年以來，也是經過相當巨大的改變，雖然聖經可以維繫信仰中心，但由於教會的各個不同傳統觀念，和觀點影響所及，亦對運用樂器問題產生種種見解。

十八世紀以來，教會運用樂器大抵以風琴或管風琴為主，然而進入廿世紀以後，由於宗教音樂「素材」顯然有了革新的趨向，活潑，快速多姿多采的旋律獲致較大歡迎，因此鋼琴的使用，隨之取代了風琴，當然，昂貴的管風琴它的地位仍未動搖，可是科學的進步，進入廿世紀中葉，電風琴以及較廉價之電子琴却漸漸成為中型教會所選用矣。

（四）佈道工作方面

教會建立在地上的使命，基督已吩咐我們：「往普天下傳福音給萬民聽」，使徒保羅也教訓昔日的信徒「務要傳道」，因此，傳福音的責任，在教會歷史中，始終是要放在首要的地位上。因此論到傳道工作，就使我

的樂器——六絃琴，結他，也頗像昔日「吟遊詩人」所喜用的方式，「自彈自唱」，輕鬆的，隨便的，再加上近代音樂的特色並不要求像古典音樂之苛求，這一種時興時尚的流行音樂給歐美的樂隊倡導，引致一般青年在潮流中相繼效尤，自然地也侵入到教會的生活裏去了。

在音樂的本質和立場上，我無意對這一類音樂給它下個論點，問題就是教會中的青年多有喜愛這一類易於上手自娛性樂器，在技術上也較任何一類古典性樂器來得「易上手」；因此很多時候，有意無意地將它帶入崇拜生活之中，甚至也有人將其置入詩班伴奏地位，以為是追上潮流，實則樂器的性能和風格有別，因此除了詞句仍保有屬靈的意思以外，其他一切的表現頗有點像「披頭樂隊」或「滾石樂隊」穿上詩袍表演而已。

今天我們所侍奉的神是聖潔公義慈愛的神，自古以來神就一直啓示人類認識他的位格，我們也深信，神是莊嚴尊榮的神，否則主就不會教導我們：「所以拜祂的必須用心靈和誠實拜祂」。多少時候，信徒說是預備一顆敬畏神的心而進入教會參加崇拜，然而給這「一招」這一類特別節目影響，簡直是封閉了詩班與講員之間合一和諧的橋樑。

我們絕對相信，聖樂的特性就是「莊嚴有餘而活潑不足」，但它確實能帶來安慰、寧靜和給予崇拜者的身心預備使人們進入至高崇拜的昇華，今天，我們仍切實的需要如此，如果了解到這一點和認識到詩班真正機能和地位，那麼教會的領袖和詩班的指揮或聖樂部主持人們便當知所選擇了。

們想起馬丁路德會說過：「在教會中，除了神學以外沒有比聖樂更重要的事」。

馬氏不只是神學家，宗教歷史上之偉大教父，宗教改革者，更重要的他還是一位聖樂家，他知道聖樂對教會的重要，觀之近百年以來之佈道事工，由慕廸博士到當代之葛培理博士，這兩位佈道家之所以成功，聖樂是他們一件不能缺少之助手。

很多牧師同工們亦許有這樣確實的體會，就是當人們說話不能完全表達時，聖樂却能進入人心而助其成功之，因此在本章裏，我要將聖樂在佈道工作中應該注意的準備和負責者應有責任提出。

(一) 準備工作——任何一項工作之定律，就是事前若有充分的準備，便一定有良好的收獲，否則全無果效，我以為在佈道的聖樂的事工上尤須特別注意，聖樂工作的計劃，與佈道會中之栽培，探訪等工作計劃同屬重要，所以應該小則在會前數週，大則甚至在數月之前便要準備，例如：籌備詩班，揀定詩選，印刷詩集等，即如目前香港華人基督教聯會為十一月份葛培理牧師佈道大會在聖樂工作方面，便以後者方面，在八個月前便計劃進行矣。

假如任何教會在佈道事工中都能慎重這方法，他一定會發覺，不只獲得意想不到效果，甚至會產生連鎖性反應而引起會衆廣大的興趣。進而對其他的合作事工如禱告組，宣傳組，探訪組，程序組等，都會引起共鳴性的鼓勵大家努力分工合作，同心合意完成傳福音使命。

(二) 指揮者應注意責任——在佈道事工中，聖樂指揮者的責任至為重大，因為他面對的是一大羣聽衆以及一羣聽命於他之詩班員，會場的氣氛，會衆與講員之合一性，在適當時機下與講員的合作予決志者的鼓勵；都有賴指揮者有效之控制和處理，所以我不得不再三強調聖樂指揮者之重要性，一個佈道會之成敗，除了倚靠聖靈大能之外，在人的一方面，他的地位僅次於講員而已，因此作爲一個大會專職聖樂領導者，當然重視自己的職份和責任，至於他應該注意的責任是什麼呢？大致來說可分三方面。就是①對會衆責任②對詩班責任③對伴奏者責任，容下期作詳細列舉之。

(本章未完)

王國

• 甘 •

煩憂無數，
似白雲重重圍繞；
主的安慰，
却像藍天把我懷抱。

茫茫世路，
如牛在田中，忙亂焦躁；

心靈虛渺，
似浮萍無處投靠；
主的體貼，
作好牧人，把我引導。

罪戾滔滔，
如恒河沙數，
但主的恩典，
仍賜我重生，把我再造。

答案

一、沒有。二、沒有。三、有，只寫了一首「費德里奧」(Fidelio)。四、西貝里烏斯(Sibelius)的第七交響樂。五、一共有五個樂章。六、共化了十三日。七、十七歲。八、四十二歲。從醞釀腹稿至最後完稿共化了二十一年。九、大指揮家 Von Bulow。十、巴哈(J. S. Bach)。巴哈共有子女二十人。十一、沒有。十二、舒伯特。十三、蕭邦及舒曼。十四、巴哈德及韓德爾(J. S. Bach Handel)。十五、華格納及(Wagnes, Verdi)

教育司署
立 案 香港音樂專科學校招考 新插班生通告
(HONG KONG MUSIC INSTITUTE)

一、宗旨：本校以培養音樂專門人材，促進音樂藝術為宗旨。

二、學制：本校設專科四年制，設下列各系：

1. 理論作曲系 (Theory & Composition Dept.)
2. 鍵盤樂器系 (Keyboard Instruments Dept.)
3. 絃管樂器系 (String & Wind Instruments Dept.)
4. 聲樂系 (Vocal Dept.)
5. 音樂教育系 (Music Education Dept.)

三、投考資格：新生投考，須具有下列資格之一者：

1. 具有中學學歷及音樂基礎而志願深造者。
2. 插班生投考，須具有同等學歷及音樂基礎者。

四、報名手續：凡欲投考本校者，須先向招生處報名，填寫報名單，繳交最近二寸半身照片兩張及報名費港幣三元。（錄取與否概不發還）。

五、考試：1. 音樂知識測驗。視聽測驗。

2. 插班生加考各該主副科及驗轉學證件。

六、學費：1. 共同課每年學費共計港幣六百元（分十期繳納，每月港幣六十元。）
2. 主副科個別教授學費另定之。

七、上課時間：1. 共同課：每日下午七時至九時半（星期一至星期五）。

2. 個別主副科上課時間，由學校介紹學生與教授商定之。

3. 特別班：上午上課稍後再行公佈。

八、報名考試：自即日起，每日上午（十時至十二時）下午五時至八時。（專函通知考試）

九、報名處：九龍彌敦道二〇八號五樓本校（電話：3—六七二五七六）

十、本校共同科暨主副科教授：

陳頌棉 馮翰高 黃育義 周少石 陳世豪 莊表康 李德君 陳其隆 吳文勝 陳能濟

主副科教授：

黃友棣	汪酉三	周文珊	林聲翕	陳之霞	凌金園	潘志清	許元貞
陳麗明	吳天安	陳達德	徐美芬	費明儀	程雅南	鄭漢成	王培英
方鈺瑩	鄭繼祖						

十一、各系共同科目：

樂理	視唱練耳	指揮法	合唱法	曲式學
歌曲作法	音樂概論	音樂史	音樂欣賞	中國音樂史
鋼琴教學法	和聲學	高級和聲	單對位法	複對位法
配器法	鍵盤和聲學	賦格	廿世紀音樂史	外文

校監：黃道生

校長：胡德蘋

世界名廠

鋼 琴 總 汇



YAMAHA



STEINWAY

Bösendorfer
Grotian-Steinweg

BECHSTEIN

IBACH

HSINGHAI

WURLITZER

PETROF

Rösler

SCHOLZE

WEINBACH

CALISIA

Dietmann

AND MANY OTHER BRANDS

尚有多種名廠牌子未能盡錄



總代理 / 經銷：

通 利 琴 行

TOM LEE PIANO CO., LTD.

香港 中環萬宜大廈U-12號 TEL : 5-222848 銅鑼灣軒尼詩道521號 TEL : 5-762733
九龍 尖沙咀金馬倫道6號 TEL : 3-661704 彌敦道389號B 平安大廈 TEL : 3-843787
 尖沙咀加拿芬道51號 TEL : 3-660927 寫字樓金馬倫里8—9號 TEL : 3-675087