

樂友

MUSIC COMPANION

九龍長沙灣道一三七至一四三號五樓

本刊經香港政府登記：116416號

第廿一期
一九七七年二月份出版

目錄

- 一、亞洲古代音樂為現代音樂之泉源……………黃友棣……………一
- 二、中國古樂精神對近代中國創作之啓示……………陳健華……………四
- 三、亞洲作曲家聯盟大會會議畧記……………林聲翕講述
胡德禧筆記……………六
- 四、中國傳統音樂給我的啓示……………莊本立……………七
- 五、成功的亞洲藝術節……………資料室……………八
- 六、紀念英國傑出的音樂家——布立頓……………文星……………九
- 七、關於室樂……………馮翰高……………十
- 八、談音樂天才……………李德君……………十二
- 九、奇妙的音响……………侯鳥……………十二
- 十、關於樂史（隨筆一則）……………黎覺奔……………十三
- 十一、香港音樂專科學校揭幕禮……………星……………十五
- 十二、聖詩介紹……………胡德禧……………十五

（非賣品）

代理處：香港音樂專科學校
港九各通利琴行
承印者：永德印務公司

督印人：吳天安 校長：胡德禧 委員：馮翰高 李德君 吳文勝 文大偉

香港音樂專科學校出版

與力度的變化，結果能瘋魔了樂壇。史特拉文斯基根據安徒生童話所作的中國舞劇「夜鶯之歌」(Le Chant du Rossignol)，省畧了一切樂曲裝飾音，也是很好的簡潔例子。

清代藝人鄭板橋畫竹，題云：「敢云少少許，勝人多多許」，最能表現中國藝術的簡潔精神。瑞士作曲家布勞克(Bloch)看見中國藝人畫竹的題詞，「一二三竿竹，其葉四五六」，極表讚美；許為簡潔精神模範。現代音樂作家，無不讚美中國藝術的簡潔化。至於韋賓(Webert)的簡潔，則是外型簡潔而內容繁複。沙諦(Satie)是崇奉簡潔的，他也曾影響法國六人團與杜比西的創作風格；但簡潔到使聽者如猜啞謎，就失去音樂的趣味。現代音樂作者的簡潔趨向，實在或多或少，從中國古代藝術取來，殆無疑義。

(3) 傾向虛靜化的境界

中國古代音樂，與詩詞繪畫相似，不獨力求簡潔的外形，且傾向虛靜的境界。中國文人排斥那些過於華麗的音樂，認定「聲過於文」的華麗音樂，乃是不純正的音樂。他們喜歡清雅脫俗超然物外的音樂，最讚賞的是「一聲已動物皆靜，四座無言星欲稀」的境界。

杜比西的作品，處處表現出虛靜的境界，為世人所激賞。杜比西自從一八八九年在巴黎博覽會聽到爪哇音樂演奏，對於東方音樂無限神馳。他採了東方的五聲音階與他的全音音階結合使用，又選用了東方的題材，表現出一種虛無縹渺的音樂境界。其實，爪哇音樂、泰國音樂、越南音樂、緬甸音樂，都是直接承繼中國音樂而來。在杜比西的作品中，最容易看到中國音樂如何影響現代音樂的創作。

(三) 中國古代音樂思想的特點

中國重視禮樂精神，歷代聖賢的音樂思想，可以歸納為三項以說明之：

(1) 順應自然——在生活中歌頌和諧與愛

中國古代音樂，以人性為本，崇尚自然；這與歐洲文藝復興的精神完全一致。中國聖賢認為「樂必發於聲音，形於動靜；形而不為道，則不能無亂」。音樂是表達內心情感的工具，貴乎真誠；正如貝多芬所說「來自

內心，乃能進入人心」。生活務求順應自然，歌頌和諧與愛；音樂更供給愉悅而不是製造苦惱。

現代音樂認為不協和才有動力，所以偏愛不協和的樂音。事實上，樂曲之內，不協和與協和的成份若不平衡，就表現出不自然，也就不能成為生活的音樂。現代音樂把不協和絃誇張使用，實際上只是試驗性質；結果，把音樂的領域拓展得更廣闊，表現能力也大大增強。若能使它服務於創作而不是給它支配了創作，則不失為珍貴的成就。

(2) 偏尚倫理——重視音樂的教育效能

孔子說仁，「親親為大」。親親就是推己及人，由近及遠，由親及疏，以次擴大，由個人而及社會、國家、天下。中國的樂律與樂音之活動，皆依據這種倫理的關係來開展。中國音樂也根據以仁為本的原則，以和諧為主。一切不協和的樂音，其用途恰如戲劇裏的反角，只為襯托和諧而出現，它們永不獨立而成為主要角色。

墨子的兼愛學說，主張愛無差等；理想很高，可惜不切實用。愛無差等的學說，與現代的十二音列理論相似。十二個音一律平等，這乃是人造的音階而非自然的音階；所造成的和絃，皆是人為的不協和絃。這些音樂，並非表現協調與和諧，而是表現衝突與紛爭，這不是中國音樂思想所能容納的音樂。

中國聖賢重視倫理，故重視音樂的教育效能。荀子說得好，「樂行而志清，禮修而行成；耳目聰明，血氣和平；移風易俗，天下皆寧」。這是遠大的見解，西方國家近年漸能發現到，中國偏向倫理，能夠解決社會糾紛；同樣，音樂上的倫理思想，也必能醫治現代樂壇上的紛亂情況。

(3) 修德為重——音樂是由內而外的心聲

中國聖賢認定「樂以彰德」，只有從內心表達出來的音樂，才是好的音樂。孔子說，「人而不仁，如樂何！」音樂的最後目標，便是使人獲得內心的和諧。「和順積中而英華發外」，這是「無聲之樂」的精到見解。

現代音樂作品之中，有些全然不重視情感而只表演聲響；樂曲之內，只是奇怪響音之堆砌。於是，音樂並不直訴之內心，而只用來刺激感覺；這實在是原始人的音樂而不是文明人的音樂。中國聖賢說得好，「音生於人心，樂通於倫理。知聲而不知音是禽犊，知音而不知樂是衆庶，唯君子

能知樂」。倘若以為聲響就是音樂，豈非倒退了的文化行徑？

(四) 結論——如何創作更好的現代音樂？

從亞洲古代音樂的特點看，可以獲得有力的啓示，足以指引我們如何創作出更好的現代音樂。

(1) 協調的音樂藝術

現代音樂最顯著的特色，是個人的，偏激的風格。中國聖賢的生活理想是「重倫理，不偏激」；生活原則，既非唯心，亦非唯物，而是心物一致。我們永不固執真理的一半來否定另一半。如果東西方文化能夠彼此瞭解，融洽發展，科學與藝術能夠密切携手，則立刻可以產生嶄新的，協調的音樂藝術。在這種融和的藝術作品之中，東西方的各個民族，皆可保持其民族固有特色，自由發展，來豐富了現代音樂的創作；却不必拋棄個性，全用不協和的方法，使全世界的音樂作品，都變成千篇一律，毫無個性。孔子說得好，「君子和而不同，小人同而不和」；足以用爲警惕。

(2) 生活的音樂藝術

音樂不可離開羣衆，也不應離開生活。所有個人的，偏激的，啞謎式的音樂，以及空談理論的音樂，皆是不健康的音樂。現代音樂走入了空有其表的聲響領域之中，走入了自以爲是的怪癖境界，都屬於不健康的行徑。自古以來，中國的學者，把音樂理論發展得太過高深，秉持了「德成而上，藝成而下」的見解，重視修德而賤視技術；到頭來，造成了眼高手低的情況，理論與實際脫了節。這是不合理的音樂生活，而中國人身受其害，凡千餘年。時至今日，我們最有資格來勸現代音樂作者，切勿再蹈覆轍。

在目前，亞洲仍有許多文化較低的地區，仍然保留着古代文化的遺跡；這些原始的音樂寶藏，可供世人研究與發展。但當我們研究之時，必須小心辨別真偽。例如，美國人以爲「雜碎」是中國名菜；其實，這只是當年李鴻章的權宜處理。在中國人看來，這是難登大雅之堂的乞兒菜。倘若誤認這是真正的中國菜式，就陷入迷津，貽人以笑柄了。

在歐洲樂壇，我們也曾見過以虛偽的中國故事爲題材的歌劇、舞劇，

也見過錯誤的唐詩譯文爲歌詞的交響詩，也見過用偽裝的東方色彩爲內容的印象派樂曲；這些皆與「雜碎」同類，可以聊作參考，不該用爲範本；因爲，「取法乎上，僅得其中；取法乎中，僅得其下」了。不過，上述那些誤認材料的往事，皆因欠缺文化交流之故；有了作曲家同盟的組織，增強音樂文化的交流，就不會再出現這樣的過失了。

不論過去、現在、將來，亞洲古代音樂都能供給世界以豐富的音樂泉源，對世界經常都有極大的貢獻。宋代學者朱熹的詩云：半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊。問渠那得清如許，爲有源頭活水來。

亞洲古代音樂，便是世界樂壇的源頭活水；尤其是，目前世界音樂到達了混亂不堪的境地，亞洲古代音樂的啓示，足以力挽狂瀾，把世界音樂導回正軌。亞洲音樂思想（尤其是中國古代的音樂思想），若能與西方的科學精神合一發展，協調運用，必可創出更完美的現代音樂；讓我們樂觀地努力吧！

音專消息

音專校監黃道生牧師於一月底舉家赴美工作，辭去校監一職。本校多年以來得黃校監盡力維持，建樹良多。一旦遠行，全體同人感到依依不捨。現經董事會推選校友吳天安少校接任。去年十二月卅日校友會在國賓酒店舉行歡送及歡迎二位校監聚餐，又於一月十四日音專同學在校歡送黃道生校監及歡迎吳天安校監，情況熱烈。

每星期六下午開設古典吉他班由蔡乃聰先生教授。

一月開始逢星期六下午開設會考班。

三月增設第五級及第八級樂理班。

自去年九月開學以來，音專開辦了「歌詞習作」，由韋瀚章教授主講，學生經數月的學習，已有成績，這一期介紹二首是該班同學創作的作品。

自一九七五年由陳能濟先生教授之「中國和聲學」經一年多的時間，已有作品完成，雖非「傑作」，但可算是一個好的開始。

中國古樂精神對近代中國創作之啟示

陳健華

一九七五年十月亞洲作曲家同盟大會在馬尼拉舉行時，議定七六年的討論主題為「亞洲古樂為近代創作之泉源」，故本會亞洲作曲家同盟香港區區會于五月初開會時，建議由本人主持安排一連串演講及研討會，並綜合各方面之意見向總會報告，由于各演講及研討會內容過份豐富及複雜，必須加入很多我私人的意見，才能總結成乙份較有系統的報告，所以此篇報告如有錯誤之處，應由幾個人負責。在一連串會議中，我們發現將中國音樂的精神總結出來，能夠澄清我們的創作思想，對以後創作有很大的幫助，也助於亞洲各國及世界各地人士對我們的認識，所以我們將題目改為「中國古樂精神對近代中國創作之啟示」。

首先我想指出音樂與音樂家在中國社會中有別於西方之情形。古代之中國人只要有經濟能力的話，一定以讀書為首，以修身、齊家、治國、平天下為人生目標，無形中將個人的興趣及專長放在次要地位，得不到應有的發展，音樂的作用也不過作為一種修心養性的工具，在於完成一個「人」，由有限通向無限，達到一個理想的天人合一的虛、靜、明的超越境界。所以文人的古琴音樂不賣弄技巧，不用來表演，音量很細，只適宜在書房內自我演奏以陶冶性情。也因此中國沒有西洋所謂的音樂家及作曲家，只有少數對音樂有極高興趣的文人，會將他自己的時間用於音樂上。另一方面，中國也有一些民間藝人及專門演奏朝廷宗廟音樂的樂師，但只為糊口而已，在中國社會幾乎毫無地位可言。

中國音樂的精神除了受到社會的左右外，也受到各學派思想之影響，但各家思想皆無嚴格的邏輯思維，故互相的排斥性不强，反而日久易融成一體，其中對音樂的影響以儒家及道家的思想為主。

儒家的音樂思想，偏重於教育人民，使人民情緒和平、中正。故其音樂需要廣潤、和諧、緩慢、簡易。不重娛樂而求教化，作為移風易俗的工具。此類音樂大多用於朝廷和宗廟之中，且力求簡單，故藝術性不高。

道家的音樂思想，注重自然世界及人與自然之關係，內容以讚美自然，描寫自然為主，從鳥鳴泉韻，天風海濤等自然界的音响中提煉靈感，對自然的態度是關心，感謝，崇敬，合一的，與西方對自然的好奇，探究，對立、征服的態度有很大的分別。

雖然儒家以「人本」為主，強調人格與道德；道家以「道」為主，強調「坐忘」及「虛、靜、明」。但兩者重點皆放在人的「心」上，皆強調人和大自然的和諧，在音樂上皆強調音樂上的移情及聯想作用，注重音樂的意境，認為純音响的組織只不過是一種手段，應憑聯想而進入一個抽象的境界，甚至認為音樂之最高境界可以是有聲的。至於絕對音樂的論調，在中國魏朝時嵇康的著作也出現過，但謹屬曇花一現，後繼無人，他認為聲音有自然之和（指音與音之關係），而同人之喜怒哀樂無關。

由於西方文化之影響，使中國古樂精神的價值到了近代受到極大之考驗，似乎也到了我們從另一角度來自省的時候，兩者之間是否矛盾重重，完全無法統一呢？本人覺得主要還有賴作曲家自己本身的條件與努力來決定。如果欲跟從中國古樂的精神來創作的話，提醒我們應該注意下列四點，在這四點大前提下，來考慮應該以何種態度對待「音樂」這一門有它自己獨特「音之規律性」的藝術。

（一）應以意境、靈性、神韻為主。

中國古樂並無一定之作曲法，以「無法」乃是「最佳妙法」，因此需要極高之靈性及凝聚力才能創作完整的樂曲或依賴標題思想來貫串樂思。由此引出一個問題，究竟有多少作曲家能夠有如此高之凝聚力，能以「無法」作為「最佳妙法」。恐怕大多數作曲家仍須重視音樂之組織法或通過標題思想來保證樂曲的統一性，不過我們祇可利用組織法來為我們的理想服務，不應為了音响而音响。應講究作品中的意境，靈性及神韻。

古樂在作曲上固然以無法為妙法，也就是說與一切近代作曲技巧並無矛盾。另外，在樂制上其實也無需嚴格的限制，過往或者由于時代的條件，樂器制作停留在五音及七音體制上，實際上也用了不少小于半音的微音（Microtone），尤其是在以天籟的自然界音响作為靈感時，採用「微音」似乎更適合一些，當然仍須為抽象的意境服務為主。

（二）應以「意」為先，「真我」為主。

由於我國的藝術，講究每一作家之「心意」及自我的真摯性靈，所以

立定心意方始作曲，可將自己的理想、精神、觀念融合其中，在描寫大自然中，也應有一「真我」之存在，不以拘于外形為滿足，要與天地的精神相融洽。

(三) 應注意作品之道德性，將美與善貫通起來。

儒家強調音樂之教化及移風易俗作用，但藝術性不高，幾乎成爲一種爲朝廷、宗廟服務的實用音樂，同時在儒家思想影響下，似乎祇有聖人才有資格作曲，認爲祇有人品高才能寫高尚的作品。今日，音樂傳播更爲普遍，作曲家也更多。要求每一個作曲家都能成爲聖人，根本不可能。但是要求作品內容健康還是可以做到的。將美與善貫通起來，通常也是中國人認爲應該做的。唯一要強調的是不應偏于一面，要注意美與善之並重。

(四) 應強調標題音樂及綜合藝術。

中國古樂內容注重大自然；注重「天、地、人」之和諧，爲「人生」而藝術，標題音樂在中國已經成爲傳統，它通過描寫大自然來達到「天、地、人」之和諧，在中國近代創作也佔了絕對的領導地位，唯一不同的一點是音樂的組織性及表現的手段在受了西方文化的影響後更爲嚴密及豐富了，知道音樂藝術還是在「音」的本身健全基礎上來談境界，使標題思想與音樂獨特的規律性相輔相成，更好地爲人生而藝術。

另外，中國藝術家對綜合藝術似乎有所偏愛，爲了更好更深刻地表現內容及境界，往往要借用及結合多種其他藝術的手段來表現，中國的繪畫就經常在旁配有詩詞以加深畫意。從作曲家的立場來說，我們應以音樂作爲主要表現手段，再加上自己較擅長的其他藝術手段來深化音樂的內容。最後談談幾個近代香港作曲家的實例，雖不全部針對上面所提的，但也說明了一些實踐情形。

第一位是林聲翕教授，他對中國詩詞有特別的偏愛，認爲中國的文字及詩詞實在太美了，寫有大量的藝術歌曲，並經常用鋼琴伴奏來刻劃詩詞之意境，意境甚高。其次是黃友棣教授，同時他也是一位熱心的音樂教育家，以民歌作爲素材，爲下一代寫了不少各種各樣的作品，爲了更好地運用民歌素材，他着重地研究西歐中古調式和聲與中國民歌的配合問題，再

融合現代和聲的手法在其中，並寫有一本關於民歌風格和聲的書籍，有興趣的可以找來一看。第三位是林樂培先生，他將中國樂器之效果運用于西方樂器上，產生一種新的音响色彩及效果，相當有趣，另一方面他也有寫一些「虛」、「靜」的音樂。第四位是羅永輝先生，他將中國的鑼鼓效果及近代擴大調性的寫作方法，用於中國琵琶上，令人耳目一新，第五位是陳能濟先生，也是香港中樂隊的指揮，他認爲由于中國樂隊中各樂器的融合力及平衡問題，配器方面當寫好高音旋律和低音聲部之後，中間祇能填以節奏羣。此法在現階段「中樂合奏」中確是一個相當成功的配器法。至于我本人，初期作品會保留大量的民族音調在內。也從語言音調及民歌中去探索，由於我自己的音樂風格始終在變，最後覺得還是不要限制自己，而從精神上、境界上和標題上去接近中國傳統比較實際。關於我對中國音樂及創作問題的看法，已寫有不少文章散見于十幾年來各報章、雜誌中。現已輯成二書，在此不再詳談。

今次我很高興能有這樣的機會，將中國音樂的精神及香港的作品介紹與各位，希望能藉此得到各位的意見和推動各國的經驗交流，多謝！

編後話

這一期要特別感謝林聲翕教授抽出寶貴的時間，口述關於第四屆亞洲作曲家同盟會議的內容，並賜與不少資料及圖片，在此特表感激。

在此又特別多謝黃友棣教授，陳健華先生，莊本立先生賜予爲這次同盟所寫的論文。

聖經與音樂一文，因作者赴美事忙，故脫稿一次，下期待續。過去樂友均由黃道生校監負責編輯，而這期由本人接手編排，真不知從何着手之感，但多謝韋瀚章老師、劉樂章先生的指導與幫助，總算編排出來了，雖不敢說好，但已盡力而爲，請讀者們多賜教。

亞洲作曲家聯盟大會會議畧記

林聲翕教授講述
胡德禧筆記

亞洲作曲家聯盟的宗旨：通過音樂作曲家的交往來增加亞洲各國作曲家的團結及友誼，所謂 Exchange program，其中不只包括作品的交流，同時也交換演奏人員。這是關於基本業務的問題，譬如一首日本的作品在馬尼拉演出，亞洲作曲在澳洲演出，而不需寄譜之麻煩，這是很方便的。例如去年有一個 Ensembles 到處去演奏會員的作品，但只是演出該音樂會的三份之二的音樂節目，其餘三份之一節目則由當地演奏家負責演出。

亞洲作曲家聯盟提出保障國內和國際版權，不只是出版權 Copy Right，也包括 Performing Right。這問題在一九七六年八月曾在澳洲閉會特



韓國李惠博士在「中國音樂與日本」演講
韓國潤飾「香港林聲翕教授主席

別討論過，到如今凡在電台、電視台等都已经確定了版權，還有一項最主要的工作是互相觀摩最原始，最傳統的音樂，並非是一成不變的保守，而是互相找出共同努力的目標。

第四屆亞洲作曲家聯盟大會從十一月廿五日至十二月二日在台北舉行，這次的主題是：「亞洲古樂乃現代音樂之泉源。」出席有十一個國家的代表六十二人，觀察員卅九人，特別來

賓（作關於電子音樂和現代音樂的專題演講）來自美國、英國、德國、瑞典、加拿大、意大利等國家。總出席會議的有一百二十人。

會中有多篇論文，包括來自香港的陳健華先生之中國古樂精神對近代中國創作之啓示和黃友棣教授之亞洲古代音樂為現代音樂之泉源，其中韓國李惠求博士論及將中國唐代音樂怎樣傳入韓國，再由韓國怎樣傳入日本，分析得很清楚，他用三首樂曲作一基本線條，由唐朝王維的陽關三疊，宋朝歐陽修之洛陽春怎樣傳入韓國再傳入日本，另一首雅樂之越天樂如何傳入日本，以及韓國與日本的越天樂有何不同等，其中將各種樂器用圖片、幻燈來說明。

除了會議外，每晚都有音樂會互相引證，結論是古樂怎樣影響亞洲，尤其是中國，如印尼的 Gamelan 怎樣由中國傳入爪哇，菲律賓除了受西班牙音樂的影響外，怎樣受回教音樂及中國音樂影響，最後結論都認為中國中原文化影響亞洲最大。

大會主題未能完全接觸：如何將古樂精神，情況運用在現代音樂上，或許希望在音樂會中能體會到。

另一方面對記譜法 Notation 有詳細的討論，作曲家都認為現今的五線譜記譜法，不能將現代亞洲音樂完全記下來，所以日本的洞簫，尺八將其演奏的音响，包括音型、音色、長短、強弱聲、高低都有它自己的一套記譜法。雖然現代音樂已有繪圖式記譜法，但很多作曲家都認為仍然不能將更新的音樂完整的記錄表達出來。中國雖然有工尺譜、字譜、琴譜，但仍不完整，所以對亞洲音樂的正確記譜法也許在下屆會議中有專題的研究。

在每晚的音樂會中，內容相當豐富，從古代音樂到現代音樂，其中包括中國的崑曲、京劇、箏、琴、琵琶等，也有日本、韓國、澳洲的新音樂，互相觀摩來尋找一種新的音响效果。全部音樂會節目由一個示範樂團，二個交響樂團担任演出。

在會中有討論到民族性 National Identity 有人提出音樂是國際語言，但立刻有人反駁說：如果是國際語言，又何來亞洲音樂呢？貝多芬的音樂是根據德國民歌寫作的，但他的音樂怎能從民族性到國際性呢？因為先有民族性的認識，從民族出發，透過別人的交流，才能成爲世界性，所以一個作曲家不是一開始就是國際性的，而是要別人先對你的民族有認識，才有交流，因各民族之間的智慧及成果要互相交流。

下次會議將在一九七八年四月舉行，主辦國是泰國。

中國傳統音樂給我的啟示

· 莊本立 ·



中國傳統音樂有其悠久光榮的

歷史，當然也就有許多值得我們研究和發揚的遺產，其中有許多優點給我們很多啟示，而可用來創作新的樂曲，「溫故而知新」就是一句很適當的成語，現在就本人對樂律

、節奏、樂器、歌唱、樂曲、演奏形式等方面所知，分別說明如下：

1. 樂律方面：
中國古代的音樂，大部份是由三分損益法推求出來的五度相生律所組成，雖然並不理想，但是我們還有較歐洲發明為早的時代朱載堉十二平均律，晉代荀勗，及後周王朴的純律，此外還有漢代京房的六十律，南北朝時錢樂之的三百六十律，宋代蔡元定的十八律等，因此可得一啟示，即我們的樂曲並不一定要限於十二平均律或不平均律，而可採用純律、四分音、微分音、或圓滑音，事實上音高自十六赫逐漸升高至二萬赫，是人耳所能聽到的範圍，它是依一根圓滑的曲線上升，音階只是人為的訂定，猶如我們日常用來量長度的尺，有公制、英制、市制等等，然純律最適合自然之振動，故宜作旋律及和聲之運用，至於轉調方面，可自樂器本身改良着手，弓絃樂器及人聲則無啟題，可照一定的音階關係在曲線上移動，只要表明某音的振動頻率即可。

2. 節奏方面：
由祭孔時樂生舞生就位時所奏的「轉班鼓」節拍，2—4、3—4、4—4、6—4等，可獲得一個啟示，即拍子之多寡、強弱，隨台步而有變化，襯托出走走莊嚴而有規律，因此作曲時可根據自己曲意的需要，而將節奏作多種變化。

3. 樂器方面：

(1) 多種音色——中國樂器的種類繁多，現在常見的有一百多種，各有特殊的音色，有的佔空間很大，如編鐘、編磬、特磬、鑄鐘、晉鼓、建鼓等，有莊嚴宏亮的廟堂之氣，亦有攜帶方便音色嘹亮的橫笛，曲調華

麗的琵琶，古樸高雅的琴箏，明朗協和的鳳笙，柔和抒情的南胡等，都有其特殊的音色，值得我們廣為使用。又磬碗等選其符合音階，亦可作為樂器，如把它錄音下來再降低一個八度，聽起來便有編鐘之感，如再降低兩個八度，就會有大鐘之感，非常有趣，在沒有大鐘時可用此法產生大鐘之音效。

(2) 特殊技巧——各種樂器都有其特殊的技巧，如琵琶上的輪指、絞絃、提、推、拉、打等，笛與埙上的滑奏，古琴及箏上的多種複雜指法，皆可給我們許多啟示，不僅在於如何運用，並且提醒我們是否可以創出更多新的技巧。

(3) 改良創新——器樂的表達有賴於樂器，假使我們沒有鋼琴，則許多鋼琴樂曲也就無法產生，假如我們沒有琵琶，則也將不會有許多複雜的指法。所以我們應改良和創作許多新樂器，使將來會產生許多新樂曲。

4. 吟唱方面：

中國的吟唱有許多種類，如詩、詞、誦經、民謠、戲曲等，均有其東方特有的韻味，值得我們研究和發揚，現在中國文化學院國樂組有學聲樂的學生，希望他們的歌聲能有西方良好的共鳴，同時又有東方吐字清晰的獨特韻味，現在韓國的吟唱，猶保存着我國吟詩的遺韻，林則徐孫女林寄華女士所吟之詩，與韓國吟詩唱詞的聲調，頗有類似之處。此外，地方戲曲的哭調，其表達方式似較西方歌劇更為感人，揚州戲中的「秦雪梅吊孝」哭靈，就是一個很好的例子。大鼓、梆子等的唱腔，也可以敢而應用於民謠之演唱。西方修伯特的「魔王」，常以不同的音色和表情來表達父親、兒子和魔王的聲音，而中國戲曲中之角色，更有明顯的不同，亦有人偶而反串唱平劇「二進宮」中三個角色者，這可提醒我們歌唱者可作類似的嘗試，不但增加趣味和變化，同時也增加了他表演的能力和難度。

又明朝朱載堉著「樂律全書」靈星小舞譜中的「天下太平」字舞，和「漢代教田舞」等，均是樂、歌、舞、誦四位一體的，執法者除須領隊入場外，更須致語朗誦：「五穀收成，倉廩豐盈，風調雨順，天下太平」，所以這也是給作曲者一種運用的啟示。

5. 樂曲方面：

中國一般作曲者，對於現代樂曲的動機或素材，常喜摘取於民謠，雖然它是一個很好的泉源，但僅為傳統音樂的一部份而已。過去我曾將中國

傳統音樂分爲分類：

(1) 古典樂曲——包括獨奏、齊奏、合奏、歌唱等，所用樂器多爲琴、箏、琵琶、三絃、胡琴、蕭、笛、笙、埙等，其中大部份爲傳統樂器，但有一小部份爲改良樂器。

(2) 祭祀宗教樂——包括祭孔大成樂、佛教頌讚、及道教道場樂等。

(3) 地方樂——民間流傳的器樂，有山東音樂、江南音樂、福州音樂、台灣的南管、北管樂、潮州音樂、廣東音樂等。

(4) 民謠——中國大陸各地及台灣民間流傳的純樸歌謠，旋律優美，生動活潑，爲一般民衆所喜愛。

(5) 說唱音樂——北方主要的有大鼓，用北方話說唱故事，以書鼓、拍板、三絃、胡琴伴奏；南方主要的有彈詞，用吳語說唱，並以三絃及琵琶伴奏。

(6) 戲曲音樂——有平劇、崑曲、秦腔、豫劇、川劇、越劇、申曲、粵劇等。

6. 演奏形式：

(1) 靜位的——中國古代演奏者排列的形式，多呈方形或矩形，有在聽衆前面演奏的，有在堂上及堂下演奏的，也有兩面、三面、或四面演奏的。現在則多在音樂廳或戲院的舞台上演奏，但也有節日的盛大慶祝會，常在體育館的中央場地演奏的。因此使我想到的演奏形式可分兩大類：一類是核心型，一類是環繞型，前者音源在中央，後者則是聽衆在中央而四周有演奏或音源（發自揚聲器等）。現在一般在舞台上之演奏形式，則可視爲半核心型或部份核心型，至於環繞型，則又可擴展成前後、左右、上下均有音源的六合型。又核心型、環繞型、或六合型，又可同時或交互運用，使聽衆整個包圍在音樂中。

(2) 動態的——根據傳統的鼓吹樂及佛教的念普佛，遍走遍唱的形式，我們可讓奏樂和歌唱者列隊或流動在聽衆席之走道上，產生動音的效果，同時更可設計有速度的移位，使產生像火車汽笛、汽車喇叭聲飛馳而過時的音效。雖然有些構想在現代音樂中已有採用，但上下四週均有音樂再加上音源快速飛馳或緩慢飄蕩等變化的，恐向未有，因爲這種音樂廳必須上下四週均裝有許多揚聲器，並須有一按鈕式的總開關盤，用以控制全場音效。

成功的亞洲藝術節

資料室

香港市政局主辦的亞洲藝術節，去年（七六）十一月十日至二十四日兩週時間在大會堂舉行。是首次亞洲藝術節，由於大會堂（說市政局也可）經驗豐富，上下齊心，致獲得全面成功。市政事務署助理署長陳達文先生說：這次亞洲藝術節已建立起新的及寶貴的接觸。來自亞洲各國代表，對於香港的設備，招待及聽衆愛護之情非常滿意，非常欣慰。我們將來再邀請他們時，肯定爽然答應。

陳達文先生所說並未誇張，乃真實情形。此外還看到許多優異處，例如不假外求，充分利用大會堂，使大會堂每一處都充滿節日氣氛；愛丁堡廣場（大堂正門）各參與國家國旗飄揚，晚間燈火輝煌。各色展覽會內容豐盛，參觀者絡繹不絕。這是靜態表現；動態方面，音樂廳，劇院及演奏廳均投入服務，儘量發揮各自「能」量，並場場客滿。

這次參加國家計有日本、泰國、韓國、菲律賓、星加坡、印度等，情形顯示，亞洲國家並未全部參加，不用說，未參與國家乃受「盡在不言中」影響所致。「藝術無國界」，我很同意這說法。香港爲主辦者，參加節目最多，充分表現了力量，正如陳達文先生所說：「我們同其他地區併坐已不覺臉紅。」是一次徹頭徹尾的自我檢討；也是藝術大豐收。其次參加節目最多的是日本；來勢之盛前所未有。說到成就也以日本爲最，無論古典，現代均有出色表現，尤其東方樂器與西洋樂器混體演出更是一項創新。其他國家，多表現自己獨有色彩，以最好的一面；也是深具代表性的一面貢獻出來。因爲代表國家；在演出上各盡所能，絕不含糊。由此證明，參與國家很重視「亞洲藝術節」。

如果向「亞藝」挑眼，印刷方面可能是漏洞，曾出版兩輯「亞洲藝術節特輯」，很多錯漏，有等節目表供應失調，最有紀念性的特刊也被心水清者猛彈。文字圖片在宣傳上是尖兵，運用的當可打勝仗，值得檢討。

印刷是件頭痛事；集稿、排版、校對、再排版、印刷。其中少一樣，甚或馬虎一點都不行。例如集稿時尚少一圖片，因此要停下來等候，但時間上又不客等候。其次是校對，這角色很重要，正巧，香港「校對」最差，連最著名的報章也錯漏百出，相比之下，「亞藝」印刷算是好的了。一次，筆者見到陳達文先生親自督工在公共電話處長櫃上摺疊節目表，離音樂會尚有二十分鐘時間。實在他們已盡其所能克服困難。

想到一個建議，這次「亞藝」似乎冷落了教育界——那些在「校際音樂節」，或「校際舞蹈節」風雲人物未見露臉，以全面藝術發展說，似有遺珠之歎。以舞蹈來說，他們會代表香港到海外表演，參加「亞藝」綽綽有餘。只要向教育司署接洽，一份理想名單肯定送來，望動動腦筋。中大音樂系也有很多人材。

一九七六年度亞洲藝術節在香港舉行，荷蒙海外人士踴躍參加，本人極表歡迎。吾人在未來兩週內，將可欣賞亞洲區最優秀藝術家表演。各地文化背景不同，傳統習俗迥異，屆時演出自當多采多姿。是次藝術節將促使本港成爲亞洲文藝中心，本人預祝美滿成功。

亞洲藝術節在香港大舉行固屬創舉，市政局悉力擊劃經營，定臻完善，本人謹致賀忱。

這是港督麥理浩爵士在揭幕典禮上發表的獻詞。會場上坐滿各國嘉賓，氣氛溫和而隆重。香港管弦樂團在郭美貞指揮下揭開序幕。開幕典禮上，市政局主席沙利士先生也發表演說：

香港大會堂建成已差不多十五年了，在這期間，很多不同類型的藝術節在這裏舉行。每年的，每季的，本港的，國際性的，多姿多彩的音樂

，戲劇和舞蹈表演，就像每年不斷舉辦的美術展覽一樣，令人目不暇給。憑着本港一羣熱心文化團體的共同努力，加上市政局每年主辦多樣的

文娛活動，本港人仕得以細意選擇稱心而富教育性的文藝節目，在毋庸顧慮各樣限制下，這集體而可貴的共同努力對社會作了很大的貢獻。隨着藝術工作的不斷發展，並本港市民熱心的支持，更多富於想像力和衝勁的中西文化活動將更蓬勃。

一九七六年亞洲藝術節是香港對亞洲的一個獻禮，若能有更多時間來準備的話，我們本可貢獻更多的節目，但及早舉辦是更爲重要的。市政局今次之率先主辦是爲了希望能夠培養更多人對文化藝術的更大興趣，不負本港及海外人仕的期望。

今次能夠有這麼多國家的藝術界人仕的參與這次藝術節，使市政局感到非常鼓舞。我們感激各國政府和私人團體的致力協助，使到各國的藝術家能夠共聚一堂。本港文化藝術界今次的熱情投入，亦反映了文化藝術在本港的長足發展及得到廣泛支持。

我衷心希望今次亞洲藝術節是亞洲藝術發展的一個福兆。

根據市政局統計，在三十四項節目中，有三十一項已於事前滿座。最後數字顯示，入場券售出達百分之九十八。毫無疑問，這是舉辦藝術節輝煌記錄，證明香港有足夠條件成爲亞洲藝術中心。

「陳達文助理署長及藝術節統籌主任張學廣兩位值得加以贊美。」沙利士先生不忘人才，在慶祝酒會上鄭重宣佈，對兩位主管拋彩巾。

紀念英國傑出的音樂——柏立頓

英國自十七世紀 Henry Purcell 後，將近三百年，沒有再產生可稱上第一流的作曲家。踏入廿世紀，漸有復興的跡象，在衆多的作曲家中以 Gustav Holst, R. V. Williams, William Walton, 及最因心臟病逝世的柏立頓 (Benjamin Britten 1913-1976) 爲其中佼佼者。

柏立頓是廿世紀傑出的歌劇作曲家。他的作品兼具民族色彩和含蓄的現代作曲技巧，無論在旋律，和聲或對位方面的技巧，都基於調性，又不失却現代性，結構輕巧透明，配器光輝明亮。

柏立頓的作品以歌劇著稱，如：

Peter Grimes

The Rape of Lucretia

Let's Make an Opera

Billy Budd 等

管弦樂..

Young Person's Guide to the Orchestra 是以 Purcell 的主

題所作的變奏曲，以介紹各種管弦樂隊的樂器。



B. Britten

P. Pears

Shostakovich

關於室樂

馮翰高



室樂雖然已有三百多年的歷史，但它也像其他的事物一樣，在不同的時代及環境裏，代表着不同的東西，廣義的說，室樂本是專為在私人室內演奏而作不是為公開在戲院或教室裏應用的音樂，至於現代的室樂及公開室樂演奏會，是以後演變出來的另一回事。

在十七世紀以前，室樂的內容及形式並沒有一定的，只要適合在一個廳房裏，為了滿足個人愛好而演奏的器樂，或聲樂（聖樂、神曲、歌劇除外）的合奏或獨奏，都包含在內，但自十七年中葉後，器樂的形式，尤其是所謂朔拿大形式，漸漸的形成後，室樂也跟着起了重大的變化，聲樂及獨奏的器樂，漸漸的退出了室樂之外，當時流行的室樂，也是現代室樂的前身，乃是三重朔拿大（Trio Sonata），即二具小提琴與一具大提琴的合奏，有時因嫌當時的大提琴（Viola da Gamba）音量不夠，不時也加一具大鍵琴（Harpsichord）作為低音的襯托。

三重朔拿大經過了巴羅克時代的大師們如科累利（A. Corelli），勒克雷爾（J. M. Leclair），羅哈及韓德爾等，傳到了古典時代的海登，現代室樂的形式及內容便長成了，由那時起室樂的形式及特點如下：

- （一）室樂是一首合奏的朔拿大。
- （二）室樂是適合於室內由二人至九人的器樂合奏（有些德國理論家認為由三重奏開起才是真正的室樂）。
- （三）室樂裏每部只用一件樂器，每一部或每一件樂器的地位及重要性是平等的。

因為絕對大部份的室樂都是音質，音量及表情能力都一樣的絃樂器（提琴）表達，所以事實上它乃是最純正最合諧的合奏，由以所用的工具單純，除了純粹的樂思外，室樂並不適合也不能表現其他的事物，如模仿其他聲音（鳥啼，獸鳴），或像標題音樂似的描寫一件什麼事物（海登，莫

查特，貝多芬等都有帶着標題的室樂，但這些標題都是後人加上去的）。因此室樂屬於純音樂，或絕對音樂，或為音樂而音樂的音樂。

由以上的條件看起來，室樂似乎相當簡單，但事實却剛好相反而極為複雜，首先在寫作方面，由於室樂合奏的每一部都是平等的，而怎樣能令每一部都不等，便變成了每一個作家的問題，這問題甚至在海登早期的絃樂四重奏裏還無法解決，這些早期的作品，仍然是一人獨奏三人伴奏的東西，但這問題却被莫查德在他獻給海登的六首絃樂四重奏裏解決了，莫查德的方法是借重對位的方法來寫作，這些作品不獨影響海登，也給了後代作家一個榜樣。

此外是表達樂思的效果問題，在室樂裏，因為所用的樂器數量少而單純，音色音量方面，並不能像大型合奏，如樂隊樂五花八門的表現，在其他的一面，因各部都是平等的合奏，也不能像獨奏樂裏輝煌燦爛的個人技術表演，為了這些緣故，這種看似簡單的東西，寫作起來却極為困難，甚至有很多的作曲家都認為，在室樂裏的絃樂四重奏，是一切音樂作品裏最難寫作的東西。

在演奏方面，雖然很多早期的作品是為業餘的音樂愛好者演奏而作的，其中有些並不需要高深的演奏技術，因此室樂也會被稱為「交朋友的音樂」，但自海登的作品第六十四號的六首絃樂四重奏起，跟着來的莫查德，貝多芬到舒伯特，德佛乍克到德彪西，拉發爾到巴托克等等的作品裏，對演奏者技術的需要，漸漸的比較一般的獨奏音樂，有過之而無不及處，此外除了個人的演奏技術，還有音樂修養，合作及互相了解等等大問題在等着解決。

不只寫作演奏方面，即欣賞也比較困難，因為當我們聽一首歌時，歌詞已為我們解決了百分之八十的欣賞問題，在一首交響樂裏，不同的樂器，不同的音色反覆襯托着，聽眾的注意力也比較容易被抓着，在獨奏的音樂裏，聽眾的注意力，很容易便集中在演奏者的技術及樂器的特點上，但在室樂裏，這問題便困難了，每一部份都同等重要而需注意，沒有歌詞，沒有五花八門的襯托對照，演奏者須顧全整個合奏而不能表露個人堅強的個性，不能隨便表演個人燦爛的技術，所以欣賞時也只全憑聽者個人的想像力審美能力，在極廣泛的所謂樂思樂句中去摩索，故欣賞室樂若不是需要特別教育的話最少也需要較多的欣賞經驗，但當我們踏進了這道門之後

，那真是另有一番天地，我們可以放胆的說，全世界大部份最純正最偉大不朽的音樂就是室樂也不爲過，在貝多芬全部的作品裏，全世界都公認他末期的六首絃樂四重奏是他最偉大的作品，其他的古今大音樂家，也差不多沒有一個不將他們藝術生命的結晶放在這裏面的。

現在的室樂，大致可以分類如下：

(一) 二重奏

通常兩具小提琴合奏，這類作品多數是小提琴家爲自用或教授而作，聞名的有斯波爾 (Spohr) 及維俄提 (Vioti) 的作品，現代作家中普羅可斐夫 (Prokofieff)、洪尼格 (Honegger) 及累格 (Reger) 都有佳作。

小提琴與中提琴的二重奏以莫查德的兩首爲最聞名，捷克作家馬提奴 (Martinu) 也有佳作。

小提琴及大提琴的二重奏除了韓德爾的一首外，現代作家拉發爾，洪尼格，科達宜及馬提奴都有重要的作品。

至於一具鍵盤樂器與一具其他樂器合奏的朔拿大，乃是二重奏中最多及最重要的作品，差不多每一個大作曲家都有留下這類作品。

(二) 三重奏

早期的這類作品多是兩具小提琴與一具大提琴的三重奏朔拿大，大小中提琴的三重奏，以莫查德的降E調一首，貝多芬的六首及舒伯特的兩首爲最著名，但特別得到作家們垂青的乃是鋼琴三重奏 (鋼琴及大小提琴) 由海登一直到現代的拉發爾都有這類名作。

(三) 四重奏

兩具小提琴及大提琴的絃樂四重奏是每一個作曲家，或說每一個真正的音樂家都讚美而認爲是最純正最完整的表情工具，在這裏面我們可以找出一個偉大作家的不朽之作。

鋼琴四重奏是鋼琴加上大中小提琴，最重要的這類作品是莫查德，舒曼，布拉姆斯，德佛乍克及福累 (Faure) 的。

(四) 五重奏

通常是一個絃樂四重奏加上一具鋼琴，最聞名鋼琴五重奏有舒曼，德

佛乍克，布拉姆斯及佛蘭克 (C. Franck) 等人的作品。

此外也有一個絃樂四重奏加一具管樂器 (莫查德) 或一具中提琴 (莫查德，布拉姆斯) 或一具大提琴 (舒伯特，普開里尼) 的五重奏。

(五) 六重奏

是兩個絃樂三重奏 (大中小提琴) 合起來的，最聞名的作品有布拉姆斯的兩首及德佛乍克的一首。

(六) 七重奏

貝多芬的管絃樂合奏七重奏，作品第二十號是目前最常見演奏的這類作品。

(七) 八重奏

是兩個絃樂四重奏合起來，以門德爾松的一首最著名，德國小提琴家作曲家斯波爾也有佳作，管絃樂合奏的則有舒伯特的一首。

(八) 九重奏

現在不時在室樂演奏會裏出現的只有斯波爾的一首，但事實上由七重奏開始，已經不是純粹的室樂而帶着樂隊樂的色彩及風味了。

晶瑩的露珠

——晨星——

「凡爲人類效勞的人，先在祖國立下堅固的根基；他充份地啓發其精神和道德的稟賦，然後才跨出本國的範圍，對全人類有所貢獻。」

——斯脫呂西門——

技術並不像衣服上的鈕扣一般可以由作曲家胡亂裝飾品用的。技術必須從表情的渴望裏產生出來，它根本是「靈感」與「實現」兩者之間的結晶品。

——V. W. Williams——

音樂是國家精神的表現，這裏所指的國家是在精神上被語言，環境，歷史，共同的理想，與承前啓的連續性等團結起來的民衆。

——V. W. Williams——

談音樂天才

李德君

我們常常聽見人們說：學習音樂必須要有天才；似乎學習音樂只是少數天才們的事。而一般音樂傳記對於音樂家的天才方面，也過份地渲染，使人們對音樂覺得高不可攀；沒有天才的人就只好望而却步了。甚至林姆斯基可薩戈夫也這樣說：『在高級的天資之下，初步的音樂能力（指音樂的聽覺和節奏的感覺）是自然所賦予的，而且突然表現於完全的自己的發展中』。其實，這說法是不合乎科學的精密性底要求的。天賦只能是素質，就是成爲能力發展之基礎的生理特性。而能力本身永遠主要地是在教育和訓練過程中所實現着的發展底結果。

音樂天才（Musical Talent）的定義，根據歐美音樂學者的解釋，認爲天才包括資質（Capacity）和能力（Ability）兩方面。資質是指具有學習音樂的生理條件：健全的體力智力和聽覺。能力是指具有音樂的特殊條件：音樂技術修養達到高深程度。也可以說：音樂天才的主要因素是聽覺的靈敏性（音準，力度，音色及節拍方面）。音樂的感受力和理解力（絕對音高，調性，旋律，和聲，節奏方面）。其次的因素是超乎常人的智力，音樂記憶力，意志力（對音樂學習的堅持性）；自信心和藝術氣質（對美的事物和情緒表達的傾向性）。一般測驗的結果，對於判斷是否能成爲音樂天才是需要考慮以下的問題：（一）對音樂的興趣，（二）家庭的培養，（三）學習的智力，（四）社會經濟背景，（五）音樂的訓練等。

音樂的天才大概可分爲創作性（Creative）和再生闡釋性（Reproductive-Interpretative）兩類；前者是作曲家，後者爲演奏家及指揮家等。有時一個人也兼有兩者的能力；但演奏家和指揮家除了少數例外，甚少是傑出的作曲家，原因是要花精神去研究別人的作品，致力於技巧鍛鍊和培養自制能力，已經沒有時間再從事創作了。相反地著名的作曲家很多又是出色的演奏家；原因是作曲家大都受過一兩種樂器訓練，年青的音樂家開始時甚少有單獨致力於作曲的。巴哈、韓德爾、海頓、蕭邦、舒曼、孟德爾等早期都是以演奏出名的。尤其是巴哈和拉摩的風琴，蕭邦和李斯特的鋼琴技術，都是當時的一代宗師。

一些被稱爲「天才作曲家」如莫扎特、貝多芬、舒曼和德彪西等都創作多種類型的音樂，如交響樂、歌劇、宗教音樂、合唱及器樂作品。但蕭

邦只寫鋼琴曲，華格納只寫歌劇，這並不說明他們只有單方面的天才，只是由於個別的興趣和技術訓練所影響而已。

在藝術領域中，音樂是唯一在童年就能夠顯示出天才的。莫扎特六歲前已寫下了許多美妙樂曲，可惜沒有留傳下來。舒伯特很早就能寫歌曲和鋼琴曲，作曲速度也是十分驚人；蕭邦八歲作曲，韓德爾、李斯特、孟德爾遜都是十一歲開始作曲。提琴家海費茲、曼紐軒早年都有神童之稱。

不過音樂天才光是靠所謂與生俱來的稟賦是不足夠的。音樂天才不僅表現在音樂活動之中，而且也是在這活動中創建着的。要獲得成功必須要有目的和計劃，決心和熱忱，在適當時期從事正確的學習，縱使資質平常的人也能取得相當成就的。

奇妙的音响 音樂廳的條件

· 候鳥 ·

大會堂音樂廳及劇院正在擴充設備，依照音响學加以改建，使能與世界一流音樂廳媲美。大會堂音樂廳不算大，但其音响標準度亞洲地區數一數二。有等地區多利用一座大堂權作音樂廳；面積可能容納三四千人，但音响效果不行，可說毫無音响效果。我們擁有標準（包括劇院甚且高座的演奏廳）音樂廳，覺得很驕傲。現在又增添設備（電台轉播；在場聽衆可享受身歷聲及電腦控制燈光等），驕傲之餘又覺得幸福。

音樂廳所需要的音响條件，不僅是噪音與雜音的隔絕，而是適度的反響（Reflection）與適當的共鳴（Resonance）。這是一門專門學問。在建築上，建築師與科學家作過許多檢討工作。例如音樂廳大小關係；一個太大的廳對聲音有兩個阻礙，一是舞台上表演所產生的聲音振動，傳達到達距離聽衆的聽覺已失掉力量，再是距離太大，需要較長時間等到回聲（Echoes）返回，回聲的振動與原始發聲的振動會彼此相混雜，而產生一種干擾。因此對一位有經驗的演說家，當他在一大廳演講時，他會不知不覺的將他的聲調拉平，而保持一定音高，這樣能幫助聽衆的聽音而能了解他說什麼。如再有回音干擾時，他會把講話放慢。實在一間毫無音响設備的大廳是不適於演講及音樂演奏的。

屋頂的處理要特別注意，尤其屋頂高會產生遲回的回音干擾，現在使用高低不同的屋頂結構，隔音板以波浪形結構，釘裝在天花板上是最普通

而有效的阻止回音干擾的辦法。

教堂半圓頂或是拱形屋頂都可能產生亂音。但在演講或獨唱者身後設置弧形反射牆可增強音量，可是交響樂團演奏時，這措施又不能適用。

廳中大柱子，廳內小房間，聽眾座位的安排前後阻力都能影響音響效果。現利用地面傾斜度避免前後阻礙。一般說，聽眾如看不到舞台表演者，對音響效果也不會滿意。

在沒有空氣調節發明前，對雜音隔絕絕傷透腦筋。現在建築材料進步，可以有更好的門窗設備。但這並不是說，關好門窗就產生好音響，音樂廳外的走廊及大堂是不可或缺的共鳴箱。廳內外的地毯，布幔也會幫助吸收雜音。廳內的建築材料及聽眾容納量都會影響音響。有人認為音樂廳的回音最理想是一秒半鐘，也有人說一秒鐘最好。一般說，較少的回音與共鳴比較好些。一次，在瑞士洛桑舉行一次音樂教育會議，那所使用的音樂廳很不理想，查訊後，據說落成後，音響很標準，並無此現象，經過仔細研究，發現女士們的長裙愈來愈短，因此，原本由長裙遮蓋的地板過於暴露，於是造成太多的回音與共鳴。

一個好的音樂廳，要等到全部工程完畢，工程師一再試驗，增加什麼或移去什麼，一試再試才能獲得好效果。以大會堂音樂廳為例，剛落成時，工程師與音響專家奮萃，又打鼓又吹喇叭，甚至鳴放來福槍，試驗反聲與共鳴效果。今天我們化三五元享受到理想音樂，看來容易，實在並不簡單。

我們珍惜大會堂音樂廳。

消息

香港音樂專科學校創辦人邵光先生之公子恩奇在美國參加鋼琴比賽中得路得納殊紀念獎第一名(Ruth Nash Memorial)，並在由The Great Neck Symphony Society舉辦之青年音樂演奏會中參加演出。

關於樂史

隨筆一則

黎覺齊

樂史譯文，豈能草率？

偶爾在音專圖書館展開十一月份的「音樂文摘」(台灣出版)閱讀，書內有一篇陳文祺先生譯的「中國的音樂」吸引着我看下去。該文乃譯自『萬羅富音樂大辭典』(Grove's Dictionary of Music and Musicians)。原作者是外國人，他對中國音樂的史料能掌握多少，其歷史觀點是否正確，這些問題另當別論；而譯者陳先生在其「註」中表示謙虛，自認「個人非音樂科班出身，對中國音樂所知更有限」，聲明「對其中若干專有名詞仍無十足把握……」。但畢竟「中國的音樂」這五個大字的大題目，洋洋萬言的譯文，以十頁的篇幅(P. 9—P. 28)刊登出來。同時文章也列出綱目，有系統地自「黃帝時期」起至「現代」止分十七個時期去述說中國音樂之史的發展過程，利便讀者參考，用意不為不佳。正當我們(我以及研究樂史的同學們)需要更多的參考材料的時候，這樣的一篇譯文顯然引起大家的注意，期讀之有助於我們的學習。我一口氣讀完了，然而我却失望。

這是一篇純屬「中譯英」式的譯文。譯者譯述到有關中國古籍記載的地方，並沒去找原來出處的中文書本對照一下以正之，那是很危險的。因為外國人既以「英譯中」，中國人再以此「中譯英」，經過雙重修譯，多少會走樣。若重譯草率從事，使讀者信此譯文，反而對中國前人所論，發生曲解觀念。比方「樂記」的原文說：

「樂行而倫清，耳目清明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。」

然而陳先生却從英文的修譯中直譯為：

「在音樂的薰陶之下，各個階層井然有序，耳清目明，血統與生靈是均衡的，風俗習慣被革新了，萬世太平。(P. 50)

把「血氣和平」譯為「血統與生靈是均衡的」，把「移風易俗」譯為「風俗習慣被革新了」，那麼讀來不僅感到句法生硬，而且也有不通的地方。譯句雖有砌詞之美，但未能表達出「樂記」立論的原意。

由於陳先生不對照中文原本，硬採用「中譯英」直譯法，則有些是字

音的繙譯，更會鬧出笑話。如該譯文中寫上這樣的幾句：

「孔子……當他聽到韶樂之美時，竟三月不知肉味。韶樂曲式優美，有好的影響，孔子將它與吳樂比較，吳樂曲式也很美，但有壞的影響。」（P.50—P.51）

大家一看便知——無論學中國音樂史的人以至一切讀過經書的人，都熟知「三月不知肉味」一語出自『論語·八佾』。其原文如次：

「子在齊聞韶，三月不知肉味。曰：不圖為樂之至於斯也。」

「子謂韶，盡美矣，又盡善也；謂武，盡美矣，未盡善也。」

陳先生却一意不去查看『論語』原文。其實若把『論語』中的原句照錄下來，固很省事，讀者亦必一目了然。但此時陳先生懶得翻書，不那樣做，祇求面對那部英文著作直譯成「自以為是」的中文，對讀者交代便算了。那麼，這段譯文出現兩處嚴重的錯誤：

一、譯者憑空在譯文中加上「曲式」一詞。他不懂音樂的術語「曲式」(Musical Form)是指樂曲的構成方式而言，在作曲學上，有所謂「複奏式」(Repetition Form)、「連續式」(Continuation Form)、「混合式」(Compound Form)等，那是作曲家份內的事。而孔子這裏所說的，乃指「韶」和「武」那兩種音樂之本質的異同，包括了音樂的內容和功用；孔子斷不會說這兩種音樂的作曲方法上採用的體裁與形式。(曲式直接解釋為樂曲的體裁和形式也可。)陳先生誤用了「曲式」這字眼，與孔子所言大異其趣。

二、譯者泡製出「吳樂」一詞。其實孔子明明只說「韶」、「武」兩種音樂的比較，那裏跳出一個吳樂來。當日老夫子極其稱讚韶樂，討厭武樂。他為什麼這樣？因為他認定「韶」是舜樂，是文靜的音樂，是雅樂；「武」是武王之樂，是戰鬥的音樂，是俗樂。孔子逃避現實，他的音樂思想，非常落後。到了漢以後歷代的「腐儒」們，也一直崇尚雅樂，反對俗樂，就是愛着孔子這種揚「韶」抑「武」的壞思想侵蝕致之。可是活生生的、有生活氣息的、富戰鬥性的民間音樂，就是俗樂，它始終是昂着頭，戰勝了雅樂。兩千多年來的中國音樂歷史，可以說是俗樂對雅樂的鬥爭史。(關於俗樂對雅樂的鬥爭史，將另文述之。)這個歷史，『中國的音樂

』譯者陳先生委實「所知有限」的。因為他居然把孔子說的「武」字，英文拼音當爲W，順手以音譯成爲「吳」字，蓋「武」、「吳」同音也。「武樂」扯到「吳樂」去，相距何止千里。吳爲古國，地在今之江蘇，那裏當然也有音樂，人們叫它做「吳音」，然孔子未嘗說之也。各讀者讀此譯文信之，便大錯特錯了。

前人的立論，未必正確。不過這種立論文字，足供我們今日作探討、研究和批判的重要參考資料。若執筆爲文者，無論撰作或繙譯，若不根據原文真確地、一絲不苟地，逐個字寫出來，給人參考閱讀，那就表現出學術研究態度的馬虎。如『中國的音樂』一文之草率所譯者，其不錯誤百出幾稀矣！

歌詞習作

葉語

靳定芳

懷舊

林碧瓏

秋風過，

把我搖落在路旁；

我知道：

生命的日子已無望，

等待着，

那荒涼埋葬。

嗯，

秋風啊，

告訴我，

爲什麼要我枉綠一場？

又回到那小徑，

想要追尋——

追尋什麼？

樹下一片寂靜，

像要溶化

整個的我。

那兒有我們天真的笑語？

那兒有我們愉快的歌聲？

浮雲已飄去

找它的前程！

我走入寂靜，

把惋惜拋在路旁；

一片美麗的雲彩飛來，

領我回到我的方向！

香港音樂專科學校新址揭幕典禮

星



揭幕典禮情形

去年十一月十二日，長沙灣道一三七——一四三號五樓的每個角落，都洋溢着歡樂的笑聲。禮堂，圖書館，辦公室，大堂，課室，走廊……到處都充滿了節日氣氛。

原來，香港音樂專科學校新廈落成，裝修完竣，是日舉行盛大的揭幕典禮。到賀數百嘉賓齊集禮堂。由梁知行董事長致開幕詞，接着由周巖雲震夫人與梁知行夫人揭幕，再由香港教育局音樂組首席督察鄧約翰先生作簡短演講。典禮完畢後，備有茶點招待，濟濟一堂，非常熱鬧。

香港音樂專蒙各界熱烈的



黃文道、莊天德、朱少文、周頌賢、馮金剛、李德君、陳其德、陳志其、潘明儀、費儀南、程雅南、胡德南



鄧約翰先生講演

捐贈和幫助，得有今日的成就。今日新廈的落成，為她立了一個里程碑；今日的揭幕，為她揭開新的一頁。唯願她將發射出更大的光芒，為社會作出更多的貢獻。

聖詩介紹

胡德禧

全告知耶穌 (I Must Tell Jesus)

- (一) 今將我苦況，全告知耶穌，我不能獨個受此憂慮；我在患難中，惟主能體恤，拭去我眼淚，柔善安撫。
- (二) 今將我缺陷，全告知耶穌，我不能獨個補我不足；我所有弱點，惟主能幫助，終必救我到完美地步。
- (三) 今將我試誘，全告知耶穌，我不能獨個制勝罪慾；主曾受試探，與我們無殊，賜給我膂力得勝有餘。
- (四) 今將我重担，全告知耶穌，我不能獨個勝此勞苦；我一切事務，主樂於担負，甘作我密友時時幫助。

副歌：必告知耶穌，全告知耶穌，將我心中事向主傾吐；必告知耶穌，全告知耶穌，惟主知我心善於安撫。

一日霍夫曼 (E. A. Hoffman) 在一間教堂裏遇見一位極傷心痛苦的女人，她雙手互相扭着，痛哭的呼喚說：「我應該怎麼辦？我應該怎麼辦？」霍夫曼就回答說：「你只能將一切告訴耶穌，沒有別的比這更好的方法，你必須將一切告訴耶穌。」

她看來猶疑了一會，經過沉思之後，她抬起頭來，眼中閃耀着希望說：「是的，我應該告訴耶穌，我必須告訴耶穌。」

在歸途中，霍夫曼腦中一直出現一幅臉孔從痛苦失望的表情改變為有喜樂有盼望的表情。而耳中迴旋着這句話：「你必須將一切告訴耶穌。」

回家後立即進入書房，寫下了所有的詞句，不久就配上旋律，而完成這首感人的詩。

Moderato

鋼琴小品

梁鳳儀

鋼琴小品

林碧龍

Andantino

教會辦 非牟利

宣道工業管理專科夜校

招下列各科新生

- | | |
|--------------|---------|
| 1. 工業管理證書班 | 一月卅一日開課 |
| 2. 進出口實務證書班 | 二月四日開課 |
| 3. 初級會計證書班 | 二月三日開課 |
| 4. 中級會計證書班 | 二月三日開課 |
| 5. 高級會計證書班 | 二月四日開課 |
| 6. 中級會計題解專科班 | 二月四日開課 |
| 7. 初級會計題解專科班 | 二月三日開課 |

即日起每晚七時半至九時半辦理招生事項

校址：九龍城富寧街二號

宣道中學內三樓

電話：K—028160；014905

校董會主席

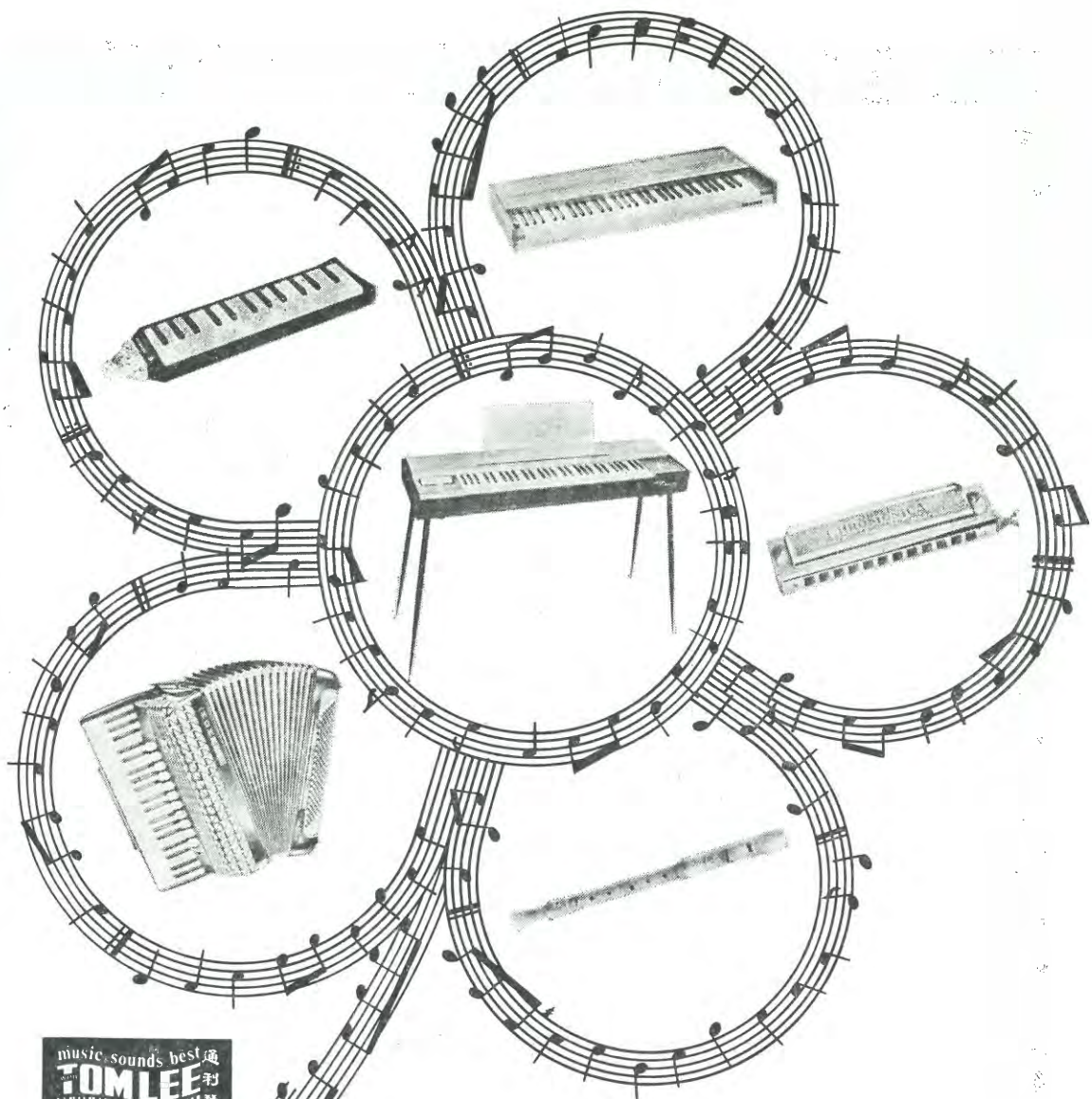
校 監

校 長

葉紹蔭

孫永輝

王文敦



music sounds best
TOM LEE
 通利琴行

HOHNER



總代理：**通利琴行**

TOM LEE PIANO CO., LTD.

香港中環萬宜大廈U-12號	TEL: 5-221777	銅鑼灣軒尼詩道521號	TEL: 5-762738
九龍尖沙咀金馬倫道6號	TEL: 3-678682	彌敦道389號B平安大廈	TEL: 3-845648
尖沙咀加拿芬道51號	TEL: 3-662859	寫字樓金馬倫甲8-9號	TEL: 3-675087