

# 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

第三十期  
一九八〇年五月出版

## 目錄

一、先有歌詞然後作曲.....	韋瀚章.....一
二、與張頌慈談鋼琴藝術.....	胡德禧.....二
三、教會音樂發展史(六).....	黃道生牧師.....四
四、詩四首.....	.....五
五、關於巴格尼尼.....	馮翰高.....六
六、我喜愛的詩歌(美哉主耶穌).....	李臨朝.....八
七、世界著名男高音歌唱家卡魯索.....	史君良.....九
八、天涯若比隣.....	武夫曼.....十二
九、和聲的語言(五).....	吳文勝.....十三
十、詩班員在音樂上的事奉態度.....	何鴻傑.....十四
十一、音樂在教會崇拜的地位.....	張玉玲.....十五
十二、記畢業音樂會.....	古軍.....十六

(非賣品)

代理處：港九各通利琴行  
承印者：永德印務公司

督印人：韋瀚章 社長：胡德禧 委員：馮翰高 李德君 吳文勝

樂友社出版  
香港音樂專科學校編印



# 香港音樂專科學校

## 三十週年紀念音樂會

日期：一九八〇年六月三日下午八時

售票處：大會堂（五月卅日開始）·香港音樂專科學校

票價：十五元、十元、七元

### 節目表

#### 一、合唱

- a 鳴春組曲
- b 遊子吟
- c 知己
- d 你的夢
- e 無字的真言
- f 祝福

黃友棣  
黃育義  
周少石  
林聲翁  
林聲翁  
林聲翁

指揮：林聲翁

鋼琴：方美美

#### 二、女高音獨唱

徐美芬

伴奏：徐增毓

#### 三、鋼琴獨奏

嚴仙霞：蕭邦練習曲四首

#### 四、弦樂四重奏

錦繡年華

黃育義

#### 五、男中音獨唱

- a 復仇啊！
- b 嘆息小夜曲
- c 滿江紅

韓德爾  
陶賽利  
林聲翁

何鴻傑

鋼琴：何潔貞

#### 六、長笛奏鳴曲「牧人頌」

陳月珍

陳國超

鋼琴：陳才瑩

#### 七、小提琴奏鳴曲「海」

李琦琦

梁志豪

鋼琴：馮慧芳

#### 八、鋼琴奏鳴曲「小孩與老人」

張守愚

虞哲

# 先有歌詞然後作曲

韋瀚章



有很多朋友問過我這句話：

「要作一首歌，究竟先應該有了歌詞纔給人作曲呢；抑或先作了曲和伴奏，然後給你作歌詞的？」

回答這問題之前，我想起了我少年時代的一宗趣事：我自少在鄉下小學讀書的時候，便很愛穿漂亮入時的衣服鞋襪。住在香港或上海的親戚長輩們知道我愛漂亮，常常做些男孩子穿的時裝或鞋子寄給我。衣服呢，我喜歡上海裁縫做的「上海裝」；鞋子呢，我却喜歡香港製的「番鞋」（即西裝皮鞋）。然而，可惜得很！他們寄回來的「上海裝」和「番鞋」都太寬大了，不合我穿的，至少要等一兩年，待長大了纔穿得合適；或者要母親把衣服改小些再給我穿，鞋子裏面，需要多墊一塊皮墊和塞些棉花在鞋尖裏，裝大腳。後來小學畢業了，到上海讀書去之後，要做衣服，買鞋子，都經裁縫師傅為我度身，量尺寸；買鞋子也親自到鞋店去度脚定做，一切都稱身如意，打扮成翩翩然一美少年！

談到寫作歌曲，我可以這樣說：歌詞是身材。衣服鞋襪等是曲調與伴奏，若是先有了曲調與伴奏，再寫歌詞，等於我在鄉下少年時候，收到的「上海裝」與「番鞋」，若不經母親把衣服改

小些，鞋子裏加皮墊和塞棉花一樣，「衣不稱體，身之災也！」

當然，在香港我們經常聽到不少的歌曲，據說都是先由作曲家寫好了曲調和伴奏，然後給人作歌詞的。這些歌曲的曲調，伴奏與歌詞作得好或壞，恕我不能在這題目裏批評，在這裏我祇想談一談幾件值得留意的事：這些歌曲——多數是戲劇的主題曲或插曲，聽起來的時候，縱然在銀幕或螢光幕上映出一句句的歌詞來給聽眾們欣賞，我仍是聽不出味道來。有時發覺詞句硬生生地被切分了去遷就樂句；有時把詞句中的重要字眼或詞語配在樂句中的輕拍上；有時把不重要的字眼或詞語配在重拍上；有時把低音的字（尤其用粵語演唱）配合高音，或把高音的字配合低音，以致「田」唱成「天」，或「風」唱成「逢」……；有時一首輕快活潑的曲調，却配上什麼「愁呀」「苦呀」的悽然詞句，像這樣的配詞歌曲，怎教人聽出味兒來呢！

以詞配曲，並非絕不可能，而是相當困難的，甚至比創作歌詞給作曲家寫曲調更難。因為配詞之前，必先明瞭曲調，節奏，與所表達的情感，然後按曲配予適當的詞句。否則必定犯着上述的毛病，不能動聽的。若果配詞不必顧慮到曲調，節奏與表情，那又何必求人配詞呢？乾脆把曲調伴奏寫好了，直接送到排字房去，吩咐排字的朋友在每個音符之下，排上一個字就得了。

因此，我認爲如果要作一首美好而又動人的歌曲，與其先寫了曲調，再來吃力不討好地配上歌詞，倒不如先把歌詞作好，然後交由作曲家製曲來得更順序自然。

爲什麼我說：「來得更順序自然」呢？因爲人類情感的最高表現就是歌唱；而情感的開始波動，祇在心中而沒有聲音的。我不妨引詩大序的話來說明這一點：「詩者，志之所之也。在心爲志，發言爲詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；……」換言之：人的志願（即情感）在心裏波動，就要說出口來；說話也不夠表達這些情感時，就要引聲嗟嘆（即吟誦），嗟嘆也不夠表達時，就得歌唱出來，以發揮那無可抑制的情感。這樣分析起來，我們便明白，一首歌的產生，首先是情感的波動，然後發出說話，再由說話發展而成詩（即歌詞），最後纔由歌詞而成爲一首歌。這是順序自然的。

但，當我們要寫歌詞的時，却不能太過情感衝動，順口雌黃的。作詞時也不能寫得「信屈聱牙」，使人讀不上口，唱不成聲的。又不能祇顧堆砌詞句而忘了抒情。我們必須按情措詞，盡可能用最適當，最真實的、最美的詞語；運用最上口的字句，寫出可吟可唱的歌詞。同時還要在詞句中給作曲家啓發他的樂想，給他音樂的境界，使他在曲調和伴奏的寫作上種種材料與便利。這種順乎自然的配合，是會動人的。



# 與張頌慈談鋼琴藝術

胡德禧

（胡德禧校長與張頌慈小姐對坐着。胡校長特別提些鋼琴藝術問題問張小姐。對答如下。）

（1）什麼年齡開始學琴最適合？

我認為最好是七、八歲，比較定性一點，也比較懂事些。不過傅聰也是十歲才開始學琴，而我的老師 William Aide 也是十二歲才開始，如果是天份高也沒有多大關係，不過能夠早二、三年開始總比較好。

（2）在六、七歲開始學琴，主要是訓練他們那一方面？

對音符，節拍的認識，以及升高、降低、連音、跳音等等，再者對休止符號也不可忽畧，這些都是基本的認識。在興趣方面，要給些有趣味一點的歌曲；甚至有時叫他在鋼琴上找些他們熟悉的樂曲，譬如學校所學的歌，或是電視裏聽到的樂曲等。也要教他們彈音階，手指的運用等，至於手臂力等就要較遲才學，腳踏板也要晚一些才運用，因為許多人以為用了腳踏板就會大聲一點，這是錯誤的。

（3）已經學到相當程度，每天需要多少時間來練琴？

這很難講，因為香港學生除了學鋼琴外，還有很多東西要學，譬如學芭蕾舞，繪畫，還要補習，不可能有太大的苛求。有時也視乎學生資質而定；有些練得很快，有些練很久也彈不好。我覺得父母的督促，鼓勵是很重要的，所以父母要在某方面犧牲一點。有時父母要與老師時常聯絡一下，知道孩子學習的情形。至於學到七、八級則最少需要三小時練習。有一個十二歲的孩子

很有天份，是自動的練琴，已每天有二三小時練琴，所以他的進步是顯而易見的。

（4）練習音階與琶音的重要性？

這兩樣都很重要，先教音階，後教琶音。如果有系統的教音階，他們會很容易記住手指，不過十個中有八個怕彈音階，只有告訴他們如彈熟了音階，就會熟悉每一個調子。當然彈音階、琶音都是很機械化的。

（5）有些人覺得背譜比較困難。應該怎樣幫助他們？

我以為除了記旋律外，更應該注意和聲的進行，什麼地方轉調，注意特別和弦，好像五七和弦，減七和弦等；有些學生只注意旋律而忽畧了腳踏板，休止符等，還有就是條件反射——好像眼前放着一份樂譜似的。

（6）會不會有些人根本就沒法背譜的？

我相信會有，這是資質問題。不過我相信完全不會背的例子比較少，而可能是非常艱難去背譜。

（7）你自己呢？

我不覺得有什麼困難，如是一首新的奏鳴曲，大概需要三、四個禮拜就行了。

（8）如果要演奏一首廿世紀的作品，你會背嗎？會不會比較困難？

盡可能我會背的，但較困難，因為我們從小就接觸古典音樂。

（9）你會怯場嗎？

如準備功夫夠的話，就不會怯場。又在某段時期出場的機會較多；就會覺得很自然及輕鬆。

（10）如學生有怯場的情形出現，該怎樣辦

應該有多點機會給他們練習。我覺得香港學生音樂節是個很好的機會，雖然參加者仍有一種爭取首名的心裏威脅。有些學生參加後發覺原來一山還有一山高。有一個小孩子彈得不錯，當比賽完了之後說：「原來還有好多人比我彈得好。」同時老師在其中也可學到不少東西。

（11）在錄音室與音樂廳彈奏的分別。

在錄音室彈，沒有直接的反應，也不能起共鳴，但可以剪接，而能達到理想的成績，但在音樂廳只能彈一次。

（12）技巧與音樂感的衡量。

兩樣都重要。但我的老師覺得應該注意三件事。一是 Physical 純粹是技巧問題，好像彈奏八度，平行三度及六度的彈法等等。二是 Intellectual，就是有關音樂史、和聲、對位的認識、作品的演譯法、樂曲的處理等。第三是 Emotional，這是人的成熟問題，好像有人說三十歲以上的人才能將貝多芬作品彈好。所以應該是三方面平均發展。當一個很有天份的十二歲孩子，他可能將一首貝多芬後期的作品，在技巧上沒有困難，也可能音色彈得很美，但他會缺乏深度。

（13）有些人很用功，能克服一切技巧上的問題，但對所彈的樂曲總缺乏共鳴，這會不會是對其他藝術如文學、繪畫、劇劃等較少認識的原因？

我看還是經驗問題，對生活沒有較深的體驗，也許年齡較長時會有進步。

(14) 如兩者來作一比較，你喜歡那一種學生？

其實兩樣都傷腦筋，但我情願教一個勤力的學生，雖然進步較慢，但可以作到你所要求的。有天份而不用功，則是將天份浪費了。

(15) 作爲一個鋼琴演奏家標準音是否需要

？  
其實如一個人生出來不接觸任何樂器，他根本就不知道什麼是E、D、C。他必定要學一種樂器才能懂得。但有些學生不是完全有標準音，但是有幾個音能認出來。至於會不會影響一個演奏家的前途，當然會有影響，但影響不大。

(16) 年青的鋼琴家（包括香港）打進國際樂壇機會大嗎？

很難，因爲競爭好大，學得人又多，好像在倫敦，好多人彈 Brahms 的鋼琴協奏曲都彈得很好。但要在樂壇站得穩，是要等機會，還要加上自己的運氣。香港人應與其他國家的機會相等，但似乎東南亞國家只有韓國、日本及台灣成績較佳，而享譽國際樂壇只有韓國及日本。

(17) 一個演奏家會不會是好老師？

不一定，我完全同意上一期陳兆勳先生所說：「一個演奏家教太多學生，就是慢性自殺。」但在香港是很困難的，因爲只靠開音樂會來維持生活是不可能的，所以祇有盡可能將教學與演奏來維持一個平衡。

(18) 關於觸法 (Touch) 的問題。

雖然有很多派別，但他們最終的目的，不外乎把鋼琴彈好。

(19) 伴奏與獨奏的看法。

我正在看一本書，其中說到：「一個演奏家始終要經過伴奏階段。」如能兩樣平均發展是最

好。當然有人比較喜歡某一方面。我自己暫時比較喜歡伴奏，及一些室樂。我覺得室樂在香港應該還有發展。我在外國讀書時，經常有機會與同學玩室樂，譬如三重奏，每個人都有自己的處理，可以學到很多東西。在伴奏方面我覺得同歌唱家伴奏較難，因爲除了注意呼吸之外，還要注意歌詞的意義，才能與唱者的感情配合。

(20) 你喜歡那一時期的作品？

沒有最特別的，我喜歡 Bach、Mozart、Beethoven、Chopin、Debussy、Ravel 等。Liszt 作品技巧上比較難，較少演出，但我仍然喜歡他的作品。

(21) 覺得彈 Bach 重要嗎？

很重要，不可能只彈別的作品而不彈 Bach，應該從小開始彈，因爲他的作品有層次。很奇怪很多作曲家到了後期作品都恢復 Bach 時的對位，像 Mozart 的 K576 及後期作品，Beethoven 後期大的奏鳴曲却用賦格寫法。Debussy 的作品也有層次，所以一定要有彈 Bach 的基礎。要將他作品的三聲部彈好，因爲第三聲部是需要兩隻手配合交替彈出，這樣才能將「十二平均律」彈好。

(22) 你覺得香港學琴的學生問題在那裏？

香港學鋼琴的學生好像除了彈琴之外對其他音樂學問都不知道，一則是因爲在學校上音樂課除了唱歌外，沒有別的貫疏，二則沒有看書的習慣，及應該多聽音樂會。當然香港學生功課壓力也太大了。

(23) 他們學琴的態度怎樣？

這與家長的觀念有關。有些家長祇注意考試，總覺得考完第八級，就考文憑試，等將來讀不成書時還可以教琴，這種看法是不好的。如果在

十個學生中有一個能學音樂已不錯了。其時會彈鋼琴，能欣賞音樂，在生活中多一種樂趣，情趣是很好。

(24) 在你音樂生活中有什麼趣事沒有？

我覺得學生時期最開心，可以學到很多東西，沒有生活重擔。另外担任一個音樂會的伴奏，普通在音樂會前三星期才拿到譜，在三星期中預備兩小時節目是相當吃力。有時只有三、四日時間準備，只有塞進腦中，多聽唱片，有什麼方法能幫助的，可以說都用盡了。因爲一定要預備足夠。有趣的事一時想不起，不過我記得在英國皇家音樂院念書時要選第二樂器，我選了長笛。但吹起來時頭暈，吹幾分鐘就要休息。上課時老師也沒辦法，只有說：「我出去喝杯咖啡，你休息一下吧！」

(25) 一個人的手型會不會影響彈琴？

會影響發展，好像第二、三手指，四、五手指分不開，有些人還要開刀呢。有些毛病也要看學生肯不肯改。手小會吃虧，但不是致命傷。所以我最後還是強調，不是每個學琴的人都能成爲鋼琴家，但能欣賞，能享受自己的彈奏，在忙碌生活中藉着音樂來放鬆自己，聽音樂覺得快樂，這已經很好了。我喜歡教學，因爲我可以從學生的成績，他們的進步而得到收穫及安慰。

## 暑期練耳班

一、皇家音樂院第七、八級

二、上課時間：逢星期六下午三時至四時半。四時半至六時

三、由七月十二日至八月十六日

(共六課)

四、全期收費一百八十元



# 教會音樂發展史(六)

黃道生牧師

「貴鈞利」是一位偉大宗教音樂家是毫無疑問的，在上期我們提及到早期拉丁聖詩的作者們，他是末後的一位，「貴氏」他出生於富有家庭，青年時代浪漫不羈，與「奧古士丁」不相伯仲；但後來悔改了進入「本尼狄克」修道院去攻讀神學，潛移默化地發揮了他音樂本能，進步很快，其後在教會地位也如是，他為人公正嚴謹，直到公元五九〇年當選為教皇。貴氏不僅在聖詩、音樂上貢獻很大，也把文明的藝術推廣到「不列顛」去，他激勵了人們對聖詩的寫作，給當代教會讚美詩建立了「貴鈞利」的格調，影響後期聖樂的發展很大。

聖樂在教會生活中的地位，由古至今其價值永不改變，它無國界，也無宗派之分，它能燃點起信徒心中復興之火，讓神的靈進入人心中受感而悔改相信主，它也能成為講道者的偉大助手，預備了人心，引導人與神之關係更為接近，所以音樂的發展，永遠與教會的發展是並進的，這就是我們在本文一開始之時便提及過，教會有兩卷書是信徒所承受的遺產①聖經②聖詩之道理。

事實上聖經也真的教訓我們要使用詩歌去造就信徒，因這能使人感受到與主偕行的生活進而為祂作見證，一首好的詩歌，能促進肢體間互勉勸戒，詩詞的教訓深入人心，使人能被感動而立志按主的旨意為主而活。

西方羅馬教會聖詩史在前文我們已指出這是列入第二時期(Middle Period)屬於拉丁作家的時代，而我們舉出的五位作者也都屬於第四世

紀的早期成就人物。然而歷史是向前邁進的，到了第五世紀開始，日耳曼民族進來了，震撼了教會的根基，侵犯到教皇的所在地，這些入侵的蠻族，一方面受到同化，但也帶來了使文明世代之文化遭受到部份之混亂，這就是「黑暗時代」的開始，人們在迷信和驚恐中陷入愚笨無知與罪惡生活中。其時一些宗教人士走向「極端主義」，一些「僧侶」，「隱士」都常因宗教紀律而自答，因此修道院紛紛成立，作為當時較敬虔的人們逃避苦難的所在；就是因為這樣，却使我們要感謝了一些敬虔天主教的修士們將一些聖經著作，聖詩著述和外邦人作家的寫作加以保存。

所以由第五世紀開始到十三世紀，教會音樂可以說都是來自修道院的作品，因此也由作品中反映出時代的默想和抗拒，對物質腐敗者的宣戰，通常以一般來說，藝術的創作和昇平的生活是互相關連的，任何在一個動盪不安的環境下，對文明和文化的發展絕對會有不利的影響；但是在這時代中，給我看到，主恩的奇妙，就是教會在內外惡勢力衝擊之下，並沒有將聖樂的事工打倒，雖然在千百拉丁作品中能找出合用而純潔的不太多，但到底音樂發展並沒有中斷，而其中有些却像在黑暗中的皎潔明星一樣可愛却在黑暗時期中發出她晶瑩的亮光，其中有不少仍列入今日教會中最甜美的詩歌，可惜大部份我們無法考據作者姓氏，只知道它是黑暗時期的成就作品而已。

修道院的聖詩作者們，在教會音樂發展史中

可列入為第二時期的後期作品，我們仍可列出少數幾位有特別貢獻而唯一可考究者來。

(一) Theodulf of Orleans (奧連士·提阿道夫)，他是主後七六〇—八二一年人物，他原是哥德人，但出生却在西班牙，曾任過奧連士教區之主教，我們之所以列舉他，是因為他在這段時期中對聖樂有貢獻，面對信仰立場堅定不移，他寫過一首(Gloria Laus, Et Honor 無量榮光歌)(普天讚一〇四首)其中有兩句譯文如下：「無量榮光和讚美，全歸與救世之主。」有一說，提民從未入過修道院，他僅為天主教教會一位高級的聖品人員而已，姑勿論是否為空穴來風之謠傳，但從詞意中可以看到他信仰及面對黑暗時代之勇氣和堅信。

(二) Bernard of Clairvaux (克勒文·伯耳尼)，他是主後一〇九一—一三五年人物，可說是中古時代一位傑出之人物，馬丁路德常提及他，稱他是中古時代一位最優秀的神甫。又有一位叫(Samuel W. Duffield)撒母耳·杜菲德(聖樂權威者說：「我認為伯耳尼是近代(其時)聖詩的真正作者，也就是信仰和敬拜神之聖詩唯一的作家」。

但也有人懷疑他沒有寫過什麼聖詩，並爭論了好幾百年，但是記載在普天頌讚裏第四十五首「愛心之樂歌」和第一一八首「受難歌」這兩首人們接受而喜愛的詩歌大多數人同意是他所作的儘管有人反對也無法否定。

伯氏出生於「布良地」，貴族基督徒之家，他母親Almeta對他一生影響很大，母歿後，伯氏本有很好的背景發展承襲貴族餘蔭；但他却不以

爲然，決意進入「克勒父修道院」去，他寧可接受貧乏冷酷，嚴肅的僧侶生活而放棄俗世之享樂生活，後來他被差派到一個叫「苦惱谷」地方建立另一間修道院；經過無數勞苦，與他一同被派之十二位僧侶千辛萬苦將這顧名思義的「苦惱谷」化爲肥沃之美地，吸引了很多人前往過清修生活，社會，君王，甚至教皇都羨慕請教他，他對任何人都以愛心接待，從不分貴賤與貧富，爲人們所尊崇。

他的作品中還有 *Jesu Dulcis Memoria* 和 (*Salve Mundi Salutari*) (*Jesus, The Very Thought of Thee*) 都很著名，是優美詩歌，表彰十字架救恩之佳作。

(三) Bernard · Cluny (克里尼，伯耳尼) 與此同時期之中，有一位與「克勒文」同名之人，住在克勒窩那清苦的修道院不遠地方的一間有財有勢的「克里尼」修道院，這位又叫「伯耳尼」的人，是一位忠心修道士，誠懇而謙卑並了解當時教會在這世紀中面臨之挑戰，由於他對內外形態有深度的了解，因此在他的思潮中不自覺地對一些不合理之事加以諷刺，他作品中有一首叫 (*De Contemptu Mundi*) 就是這樣，好像一幅有深度的圖畫，叫人默想到世代的虛幻和腐敗，唯一的盼望，就是那永存的天家。

普天頌讚三六七首之「黃金之邦歌」，就是取材於上述這一首歌內容；此外還有兩首稱 (*Brief Life Is Here Our Potion*) (*For Thee, O Dear, Dear Country*)，都是由 (*De Contemptu Mundi*) 這一首巨作中取材出來的；因此，克里尼，伯耳尼修士堪稱爲時代聖

樂之貢獻者，他的立場和風格，代表了當代一些忠心於主的人。

(四) Francis of Assisi (法蘭西斯·亞西斯)，是主後一一八二—一二六年代的人物，他是一位熱心於服務社會工作者，受感奉獻後立志「乃役於人」的基督精神，以生活見證去表揚基督的愛。

「亞西斯」，出生於意大利之亞西斯科城一個富有之家；但他並不重視這屬世的承襲和期望，立志過着一種「忘我無我」生活，專心爲社會一些被遺忘的人，貧苦的人而服務，他模仿基督「週流四方行善事」，到處傳福音；由於他的敬虔和熱心榜樣，以至吸引了很多人跟隨和效法他。

慢慢地形成了一大羣，這就是後來被稱爲「聖法蘭西斯的宗教派」；只可惜……後來的人，他們能作的與「亞西斯」的榜樣相距太遠了。

「法蘭西斯·亞西斯」，有一首作品堪稱流芳百世的叫「*The Song of The Creatures* 受造者之歌」，據說這是他寫於一個炎熱夏天之中；當時他在 (*San Doniano*) 一所茅屋中休息，看到田間之田鼠橫行，侵人毀農作，他在這一種不安寧和心煩意亂景况中，靈感一動，竟寫出這一首優美而喜樂的詩歌來(註)，歌詞內容大意「被造之物，揚聲歌唱吧，哈里路亞；火熱的太陽，美麗的金光；銀色的月亮，在歌頌我們的造物主，讚美神，哈里路亞」。(待續)

(註) 寫稿至此，不禁想起卅年前香港聖樂院(創辦人)邵光教授住在九龍彌敦道在喧鬧克苦生活中寫出「靜」的作品，真有異曲同工其妙極之感。

## 詩四首

### 憶江南——春

袁善德

春已到，積翠更堆紅，鵲噪鶯啼聲百轉，蜂忙蝶舞鬧芳叢，能不愛春風。

### 憶江南——遊台

盧彥青

遊覽島，景色美於花，路倚山形多曲折，日升雲海顯光華，但願是吾家。

### 聖誕夜

李麗珠

華光衝破黑夜的滄茫，  
天使天軍浩蕩飛翔。  
主愛從此表彰，  
抹去眼淚，放下悲傷！  
守望的人啊，何須驚惶！  
請聽天使歌聲悠揚

### 長相思(春思)

袁善德

翠盈枝，錦盈枝，爲報春來換彩衣，百花競

秀時。

鳥依依，蝶依依，願借柔條千萬絲，繫郎心

莫移。



# 關於巴格尼尼 (N. Paganini)

馮翰高



在音樂演奏史裏，有不少的傳奇人物，在他們之中，巴格尼尼可算是最偉大及最聞名的了，在演奏史上，他是最早的，現代式的，以到各處旅行演奏為職業的演奏家，小提琴的演奏，在他手裏開了一個新紀元，因為他將小提琴的技術發展到空前的最高峯，而小提琴直到現在所能表現的也都自他開始，除了他的演奏震動了當時歐洲的整個樂壇外，他的作品也將所謂巴格尼尼式的技術傳了下來，成爲一個提琴技術的旅程碑，而影響了現代的提琴演奏。

巴格尼尼於一七八二年十月在意大利北部的海港熱那亞出世，他父親安東尼奧·巴格尼尼是當地一個熱愛音樂的小商人，他自己也演奏曼托玲 (Mandolin)，巴格尼尼還很小時，他便開始教他小提琴，當他發現他的兒子是一個天才，他可以在他身上名利兼收時，使用最嚴酷的方法逼他整天的練習至常因體力不支而昏厥，但他的母親却鼓勵他，說她夢見一個天使告訴她，她的兒子將來是世界上最偉大的小提琴家而支持下去，巴格尼尼早期的老師是當地戲院裏的提琴師塞維托 (Serveto) 及聖羅蘭教堂的樂長科斯塔 (Costa)，一七九三年在他的初次演奏會裏已露頭角，一七九五年因科斯塔的介紹，他父親帶他去巴馬跟羅拉 (A. Rolla) 學習，到達時羅拉正臥病在床，在廳等候的時候，巴格尼尼見桌子上有一首新的孔徹托，便拿起提琴來，由頭到尾的拉一次。當羅拉發覺是他時便承認他已沒有什麼可教他的，但叫他的父親將他帶去巴埃爾 (Paer) 處學理論作曲，但因當時巴埃爾不在，他便跟了巴埃爾的老師岐累提 (Ghirelli) 學習一切理論作曲的科目，而完成了他的音樂教育。

一七九七年他父親帶他到米蘭等倫巴第省的城市演奏，他的名聲隨着每次演奏在增高，他父親覺得他的夢想已接近成爲事實，他回到熱那亞後

完成了他的作品第一號的廿四首小提琴獨奏隨想曲，一七九八年他說服了他父親去參加盧卡市的聖馬丁音樂節，因在那裏的成就致令他繼續往比薩等城市演奏，在威逼之下他父親雖然得到了他的大部收入，但他也就從此脫離了家庭，因爲他根本就沒有受過什麼普通教育，在他的所謂自由生活中，賭博佔據了一個重要的部份，一次在利窩諾 (Livorno) 開演奏會之前連小提琴也輸了，幸而一個法國商人利佛龍 (Livron) 借了一具瓜內利 (Guarneri) 小提琴給他，在演奏會中利佛龍對他的演奏極爲感動，於是便將琴送了給他，這也就是陪伴着他一生的「大炮」，這琴現在熱那亞市博物館。

一八〇〇年拿破崙打進了意大利後，巴格尼尼在意大利中部吐斯肯尼 (Toscany) 的一個貴婦人家裏隱居了三年，這貴婦人是一個六弦琴好手 (Guitar)，因此在這時期內巴格尼尼也對六弦琴作深入的研究，而作了他的聞名提琴及六弦琴合奏朔拿大及六弦琴與提琴的四重奏曲等，此後他回到熱那亞去，重新苦練他的小提琴，同時極力的研習羅卡泰利的隨想曲，此後他被召到盧卡去任拿破崙長姊的宮庭樂師長，一八一三年他重新旅行演奏，在米蘭停留到一八一四年，一共舉行卅七場演奏會，此後一直到一八二七都在意大利各地演奏。

由一八二八年起，他開始到國外去演奏，當年的三月廿九日在維也納初次登台，在那裏他一共演奏了十二場，整個維也納，上至皇室下至平民都被他迷醉了，在此後的三年中，他去了捷克及德國各地，一八三一年去了法國巴黎，同年六月在倫敦，所到之地都被他完全征服，一八三三年在巴黎聽過白利俄茲的幻想交響曲後，他請白利俄茲同他的斯特拉提發利中提琴寫一首孔徹托，結果便是現在世界聞名的「哈羅德在意大利」中提琴主奏曲。

一八三六年他在巴黎同一些法國人開設一間音樂廳 (Casino Paganini)，事實上是一間賭場，除了法國政府不批准營業外，還帶來了一場官司，令他損失了五萬法郎，一八三七至三九年間他還在巴黎演奏了幾次，一八三九年開始他的健康顯着的變壞，因爲不適宜寒冷的天氣，他先在馬賽住了一個時期，再遷去尼斯 (Nice)，終於一八四〇年五月在那裏逝世。因爲他臨終時並沒有經過聖禮，當地主教不准他葬在教會的墓地裏



，他的屍體也被搬來的，直到一八四五年才葬在他在巴馬的房子旁邊一個小教堂的墓地裏，他除了在提琴上的成就外，在經濟上也極爲成功，人們說他是極吝嗇的，他留下了差不多二百萬法郎給他的兒子。

在小提琴技術方面，除了啓蒙時一點基本知識，巴格尼尼並無師承，只靠自己拼命的練習及領悟前人的發現，他只教了三個學生，包含着十九世紀的名提琴家西福利（E. C. Sivori），但並沒有真正的傳人，有人問他爲什麼不將他的心得公開，他的回答是：「每個人都有他自己的秘密」，巴格尼尼令人目眩的演奏技術，包含着以下的各種：

高音部快速的演奏，二部，三部及四部（雙音，三音及四音和弦）的應用，自然泛音及人爲泛音單獨或混合的應用，這樣除了特別的音色效果外，也可奏出在普通情形下不可能得到的雙音混合，右手或左手的琶音，單獨或與弓的輪流演奏，用右手奏着一個旋律同時用左手琶音伴奏，用一個手指滑奏半音階，飛快的跳弓及斷音（Staccato），特別調弦法（Sordatura），如他的D大調孔撒托，在演奏時，伴奏的樂隊奏着D大調，但他却奏高半音的降E大調而令他的演奏特別突出。

這些技術，在巴格尼尼手中，都是新的，奇特的，前所未見的，但事實上它們在巴格尼尼還沒有出世前多已在不同的地方存在，德國小提琴家斯特蘭克（N. Strauk 1640—）在羅馬演奏時的高把位（第七把）及雙音的演奏，已令科累利大爲吃驚，特別調弦法已早見於德國提琴家俾伯（H. I. F. Von Biber 1644-1704）的胡拿大中，右手琶音早於十七世紀時已被應用，右手用弓左手同時琶音乃是德國提琴家發爾忒（J. J. Walther 1650—）所發明的，泛音則是法國提琴家的產物，蒙東維爾（J. J. De Mondenaville 1711-1772）及小阿俾（L'Abbe Le Flis 1727-1803）在他們的提琴教科書及作品裏，都已採用自然及人爲的泛音，至於其他的右手弓的技術，則已被意大利提琴家羅卡泰利（P. A. Locatelli 1692—1764）盡數的用在他的廿四隨想曲裏，它們乃是巴格尼尼技術的前驅，事實上巴格尼尼也會苦心的研習過這些隨想曲，這一切雖然在巴格尼尼之前已由不同的人在不同的地方想了出來，但當時的人最多也不過只當是一種沒有實用價值的新幻想，因爲事實上也沒有人將任何一種實用出來，但巴格尼尼却將它們一古腦的做了出來，難怪當時的一般音樂愛好者，或甚至聞名的音樂家，對着他都瞠目結舌了，甚至有人覺得他是邪術的人。

令到巴格尼尼成功的要素，除了技術外，他的浪漫熱烈的情感，絕高

的表達力，清晰的琴音，加以前此從未夢想過五花八門的技術，此外他也是一個極功心計的人，不時想出特別的辦法加重聽衆對他的印象，如他先將一首樂曲在一條弦上練熟了，在台上的時候故意將其他的三條弦扭斷了，然後就在剩下的一條弦上演奏，因此當時有些提琴家覺得他的江湖郎中氣很重，但不管怎樣，只要他的弓一搭在弦上沒有人不着迷的。

當巴格尼尼第一次在維也納演奏時，舒伯特剛好得到一小筆錢，第一晚去聽了他之後，雖然票價很貴，第二晚仍請同他的朋友戲劇作家包恩腓爾（Bauernfeld）再聽一次，當他在德國時，舒曼特別由海得堡趕到漢堡去聽他演奏，在他當晚的日記裏，有這樣的記載：「晚上——巴格尼尼——欣喜，不是嗎！遠方的音樂，睡眠時感覺的幸福，」李斯特在聽後給他朋友的信裏，是這樣表達他的印象：「——怎樣的人！怎樣的提琴！怎樣的藝術家！我的天！在這四條弦裏。怎樣的遭受！怎樣的失望！怎樣的苦惱！」白利俄茲第一次聽他演奏後，是這樣說的，他說：「若人們說韋白是一顆流星，那麼巴格尼尼是一顆彗星了。」

巴格尼尼所做的，都是前人未曾嘗試過的，那麼他所演奏的材料，也要他自己去尋找了，因此他所演奏的，都是他自己的作品，事實上因爲他的獨特的技術，個性及表達能力，他並不適合演奏他人的作品，他也會演奏法國名提琴家克勒最爾的孔撒托，莫查特及貝多芬的胡拿大，結果都是面目全非的，他的作品一共有七十九個作品號數，他在世時本想全部出版的，但因爲他索價太高，沒有出版商能承受，只出版了第一至五號，第六到第十四號是他死後才出版的，第十五到七十九則至今尚未出版。

巴格尼尼最重要的作品，乃是他的作品第一號廿四首獨奏隨想曲，作品第六號D大調及第七號B小調的兩首孔撒托，因爲要表演各種的技術，他多數用一個爲人熟悉的歌劇或民歌的旋律爲主題而作表演各種不同技術的變奏曲，最聞名的有用莫查特的學生蘇斯邁耶的芭蕾舞曲本文努托的婚禮的主題寫的女魔舞（Le Streghe or Witches' Dance），用羅西尼的歌劇曲「這麼多的焦慮（Di Tanti Palpi）」寫的及在英國演奏時用英國國歌天佑吾王寫的變奏曲等，至於他的作品在音樂上的價值，我們可以由以下的事實看出來，舒曼在一八三三至一八三五年間曾改編了他的十二首隨想曲給鋼琴（作品第三及第十號），李斯特也爲鋼琴改編五首隨想曲及B小調孔撒托的第三樂章（作品第一四〇號），布拉姆斯的作品第卅五號的兩套練習曲，也是由巴格尼尼的主題改編過來的，拉克馬尼諾夫的鋼琴樂隊狂想曲乃是根據巴格尼尼的第十四首隨想曲而作的。

# 我喜愛的詩歌

李臨朝

## 美哉主耶穌 (Fairest Lord Jesus)

我是一個大自然的愛好者，遇到有較長的假期時，多約定三數友人露營去。想一想看：能夠從三合土築成的壁壘裏跑到綠油油的原野，從充滿廢氣和烟味的城市中走到瀟灑著泥土氣息的鄉郊，踏在軟綿綿的土地上，瀏覽著四周的青山翠樹，把整個人溶化在大自然的韵律裏。不再有機械式的工作等著你趕，又可以隨意地舒展一下身軀，或引吭高歌一曲只有你才懂的樂章，多好！這情景下，我會不期然地哼起「美哉主耶穌」這首詩歌。

縱使原調是一首十八世紀的德國作品，然而，詩歌優美的旋律與和聲，將詩意與靈意都表達得淋漓盡致，而成為每個時代信徒的珍寶。大自然的景色故然可愛，大自然的創造者——人類的救星主耶穌基督的美却遠遠地超越著一切。祂是永恆的，祂是不變的；比「芳草地」和「郊原」更加可愛，比「朝暉」和「夜月」更加明亮。

與主的親近更是一種極美的經歷，如舊約聖經中詩篇的記載：「有一件事我曾求耶和華，我仍要求，就是一生一世住在耶和華的殿中，瞻仰祂的榮美，在祂的殿裏求問。」（詩篇廿七篇四節）。

常常與主同在的經歷是美的，能夠與主深相契合更是難得。然而，只要我們能拋開纏累我們的罪，和自討苦吃而背的重担；愛慕神的話如鹿渴慕溪水一般，又以心靈和誠實藉著主耶穌坦然無懼地來到全能者的施恩寶座面前尋求，便不難獲得。那時詩歌中的詩意和靈意，將成爲一個珍貴的祝福；超越一切，全能的神將成爲你生命中最美麗的經歷。

## 美哉主耶穌 Fairest Lord Jesus

200

修頌主聖歌 52  
From MÜNSTER GESANGBUCH, 1674  
Eng. Tr. RICHARD S. WILLIS, 1850

CRUSADERS' HYMN 56 85 58  
From SCHLESISCHE VOLKSLIEDER, 1842  
Arr. RICHARD S. WILLIS, 1850

1-1 1 | 2 7 1- | 3 3 3 3 | 4 2 3- | 5- i 6 | 5-4 3 | 4- 3- | 2- - |

1. 美哉主耶穌，統治萬衆羣生，祂是真神，降世爲人；  
 2. 美哉芳草，地郊原更加美麗，祂們披服燦爛，遍春衣；  
 3. 美哉是朝暉，夜月更覺清妍，繁星燦爛，嵌遍諸天。

5-6 5 | 5 3 4- | 4- 5 4 | 4 2 3 3 | 3 3 5 4 | 3-2- | 1- - - ||

主我景仰，主我崇尊，主是使靈榮樂歡欣。  
 耶穌更清潔，耶穌更美麗，能照徹心歌頌不人。  
 耶穌更輝煌，耶穌更皎潔，光華照徹心歌頌不人。

祢比世人更美，在祢嘴裏滿有恩惠，所以神賜福給祢，直到永遠。詩45：2



# 世界著名男高音

## 歌唱家卡魯索

· 史君良 ·

二十世紀初，意大利傑出的男高音歌唱家恩利柯·卡魯索 (Enrico Caruso 1873—1921) 的名字震撼了世界，他的歌聲征服了五洲四海。一個貧苦家庭出身的兒子，一躍成為近代世界著名的男高音歌唱家。從男高音 (Tenor) ① 領域的角度來說，卡魯索的歌唱成就已達到了世界音樂史以來的最高峯。卡魯索的歌唱藝術，有許多方面值得我們研究、分析、學習。

卡魯索於一八七三年二月二十三日②生在意大利南部的坡里城 (Napoli)。這個美麗的城市處於地中海岸，面臨藍色的海洋，背靠維蘇威火山，山水秀麗，風景優美，氣候溫暖，四季如春。歷史上有許多著名的音樂家都在那裏成長、生活過。意大利在一八四八年革命失敗後，被奧地利、法國、西班牙等外國佔領成四分五裂狀態。到了十九世紀末，意大利剛剛統一，國內政局不穩，經濟蕭條，人民生活非常貧苦，吃不飽，穿不暖，日子難熬。卡魯索的家庭生活十分貧困。母親是一個農村婦女，身世很苦，又沒有文化。她一共生育了二十一個孩子 (二十男一女)，卡魯索排行第十九。由於經濟困難，生活貧窮，在卡魯索前的十八個孩子都在早年夭折了。卡魯索從小就喜歡唱歌，九歲的時候，他就參加了教會裏的唱詩班，他那優美的童聲，博得了唱詩

歌班指揮的喜愛，非常樂意指導他。母親是很寵愛卡魯索的，她不顧任何困難，寧願犧牲自己的一切，也要把卡魯索培養成人。在出身於貧苦人家家庭的卡魯索的思想中，深深地體會到母愛的偉大，他一生中最高痛愛的人，也就是他的母親，以後他經常對人們說：「爲了我的學唱，我的母親情願走路時不穿鞋子，也要省下錢來給我交學費。」一八八八年，十五歲的時候，慈愛的母親，因長年累月的勞累，身體虛弱，不久就病故了。母親的死，對卡魯索的打擊很大，小小的心靈悲傷萬分，痛苦極了。男孩特有的明亮的童聲，現在聽不見了，他日夜唱着憂鬱的調子。爲了悼念母親，以後在他一生中無論走到什麼地方，都隨身攜帶母親的遺像。

卡魯索的父親是一個小工廠的工人。當卡魯索十歲的時候，因爲沒有錢上學，就在父親工作的那家小工廠做工，還能爲家裏掙得一點錢。每晚工作之餘，他還是堅持學習唱歌。幼年的卡魯索就遭受到窮困生活的折磨，可是，後來當他成名成家後，却過着豪華的生活。卡魯索並沒有被窮困生活所嚇倒，他克服種種經濟上的困難，不屈不撓地堅持學唱。十九歲時，他向當地有名氣的聲樂教師威爾琴 (Vergine) 請教。威爾琴試聽了他的聲音以後，認爲他的聲音不豐滿，而且非常虛弱，音色不好，音量也很小，說他是一風

一般的空虛的男高音」。威爾琴不同意教他，並遭到周圍同學的嘲笑。威爾琴的聲樂教學是採取集體上課的方式，他只允許卡魯索作爲旁聽生，聽聽別人上課。一年過後，威爾琴發現卡魯索仍然耐心地在一旁聽，由於早年受到窮困生活的煎迫，青年的卡魯索，身體瘦小，精神衰弱，聲音細小，沒有力度，音色不好，沒有光澤，音域很窄，沒有高音。這樣的聲音條件，學習聲樂是很吃虧的，困難也是很多的。但是，卡魯索不怕老師嚴厲，同學們的冷嘲熱諷，却以驚人的毅力在頑強地學唱着。他的老師威爾琴也很小心翼翼地教導他，要求他多練中聲區，不急於唱高音，限制他只許唱抒情的曲子，不給唱高深的東西。對於卡魯索的聲音今後有什麼發展，這位權威心裏是沒有把握，也不相信卡魯索會學成功的。

二十一歲時，由於生活所迫，卡魯索不得不離開小工廠，被雇到附近一家咖啡店裏當職業歌手，這就是卡魯索第一次走上社會開始着賣唱生涯。每唱一次，得了點錢，以此來維持自己的生活。可是，後來當他成名後，每場的演出收入高達一萬多美金！成了百萬富翁。

隨後，卡魯索第一次參加了歌劇演唱工作，擔任了那坡里一家小歌劇院某歌劇的主要角色 (男高音)，這是卡魯索初露鋒芒的一次演出。從此，卡魯索刻苦鑽研，努力練唱，認真改進自己的演唱技術，從藝術實踐中提高自己的演唱水平，摸索出正確的歌唱方法。他的聲音逐漸變得豐滿，音色逐漸變得圓潤，音量逐漸變得強大，音域逐漸變得寬廣。當時那坡里的觀眾很喜歡他的演唱，讚賞他的歌聲。但是，也有的觀眾對他表示冷淡，而且當地的報紙還引用他的老師威爾琴的話來攻擊他，卡魯索很生氣，發誓今後永不在

那坡里城演唱。

一八九六年，二十三歲時，求知慾非常強烈的卡魯索，爲了進一步深造聲樂，提高自己的演唱技巧，他來到音樂名城米蘭（Milan），跟著名的聲樂教師龍巴爾蒂（Lombardi）學唱。這次學習對提高卡魯索的演唱水平，有飛躍的進展。他原來的聲音很細窄，過去威爾琴只按照抒情男高音來教他，這次在龍巴爾蒂的熱情指導下，卡魯索的音色明亮了，音量增加了，音域寬廣了，聲音逐步向戲劇性男高音發展。經過幾年的刻苦磨練，卡魯索便成爲既是抒情男高音，又是戲劇性男高音的歌手<sup>③</sup>。一八九九年，二十六歲時，他在米蘭演唱意大利歌劇作曲家佐達諾（Giordano）的歌劇「菲多拉」（Fedora），獲得很大的成功。隨後，便到外地去演唱，他那雄亮的歌聲，受到觀眾熱烈的歡迎。

一九〇二年，二十九歲的卡魯索來到了倫敦，他和世界著名的澳大利亞女高音歌唱家美爾柏（N. Merba 1861-1931）合作，演出了普契尼（Puccini 1858-1924）的歌劇「波希米亞人」（La Boheme），卡魯索扮演劇中的魯多夫（Rodolfo）角色，這次成功的演出轟動了倫敦。卡魯索樸素的表演，豪壯的歌聲，熟練的技巧，震動了倫敦的樂壇。經過長期的努力，卡魯索終於獲得了很大的成功。有了聲譽，也就有了一切，他的生活開始富裕，各地都邀請他去演唱。從此，他就走上了世界歌劇舞台，開始他的舞台藝術生活，一躍而成爲世界近代第一流的男高音歌唱家。

一九〇三年，卡魯索應邀到美國紐約大都市歌劇院演出，受到了觀眾的熱烈歡迎。接着，他到南美洲演唱，他已變成人們崇拜的偶像，名聲

大振！

一九一八年在美國，他與梯科烏索（Doro Thicouso）女士結婚，生一女，名葛羅莉亞（Gloria），孩子給卡魯索的生活增添了許多樂趣。

在他逝世的前幾年，他的嗓音更爲宏亮，正是他歌唱的黃金時代。通過藝術實踐，他的聲音越唱越好，應該說，他還能多唱幾年，但是，正當他的歌唱事業達到登峯造極之時，他竟患上了嚴重的頭痛症，加上他經常害怕自己會失聲，導致神經過敏，精神緊張，思想負擔沉重，從他陷入苦惱、憂鬱、痛苦之中，經常孤獨一人靜坐在書房裏，猶如與世隔絕。那時，他已變得蒼老多了。

一九二〇年十二月聖誕節前夕，卡魯索的身體很不好，但是還得抱病參加演出，於是，他在紐約大都市歌劇院作他一生中第六七〇次的演唱，突然，他面色清白，口腔吐血，支持不了，暈倒在地，不能再唱了。他抱病回到自己的家鄉那坡里城。原來卡魯索患上肋膜炎，後來惡化成肺炎。雖曾多次醫療無效，終於一九二一年八月二日病逝於出生地那坡里城，終年四十八歲。

卡魯索的一生，是自我奮鬥的一生。他曾說過：「必須認識，這是一件艱巨的作業，不僅具有好的聲音和正確的訓練，而且要了解這道路是彎彎曲曲的，需要經歷長長的歲月研究，強記一切音樂知識、樂曲和其他有關的學問。」<sup>⑤</sup>他沒有受過專門音樂教育，自學自練，經過長期的刻苦鑽研和藝術實踐，他從一個不怎麼樣的男高音逐步奮鬥成爲舉世聞名的歌唱家。在卡魯索一生的歌劇事業中，他扮演過六十七個不同的角色，在凡爾弟（Verdi 1813-1901）、普契尼的歌劇

中，卡魯索擔任的主要角色，尤爲富有藝術表現力。他的保留節目共有五百多首歌曲。他的音樂記憶力是十分驚人的<sup>⑥</sup>。卡魯索是世界第一個把歌唱節目錄製成唱片的歌唱家。卡魯索還是一個很有才能的漫畫家，會有一段時期，每星期專爲一家周刊畫一幅漫畫，會出版過一本諷刺漫畫集。另外，卡魯索又是一個雕刻家，還當過電影演員。

卡魯索曾說過：「一個聲樂家，他的生活實在不是糊糊塗塗的。」<sup>⑦</sup>他成名成家後，在與社會名流接觸中，沾染了一些習氣，生活奢侈，揮霍浪費。他喝酒是驚人的，有時往往喝到爛醉如泥的地步。他花了很多錢和時間去收集古錢和郵票。他也很講究衣着，每次出外回家，都要換一套衣服。他又很迷信，他是不敢在星期五外出的。

卡魯索著有「聲樂知識」一書。他的夫人梯科烏索根據卡魯索的生平寫了「卡魯索的一生」（Enrico Caruso his life and death）一書。近代還有許多人爲卡魯索寫書。五十年代初，美國根據卡魯索的事跡和戀愛故事拍成電影「歌王艷史」（The great Caruso）。

## II

卡魯索是世界聲樂史中最出色的男高音，是意大利聲樂學派最傑出的代表人物之一。他的演唱技術已達到很高的水平，在歌唱藝術方面，對人類作了貢獻。卡魯索的呼吸方法、發聲方法和藝術表現，值得我們認真研究。

卡魯索說：「要呼吸得連肚子也肥大起來時就不要過份地單單追求胸腔的擴張，而特別注意肺向下腹下壓。同時用相反的運動（即下腹向上



收縮)，漸次吐出氣息來。包圍胃的左右各機構，橫隔膜附近的各種有彈力性的組織，和周圍的肌肉，依照方法練習到有相當的收縮力時，對於呼吸是很有益處的，這些都是支持一個音時的重要因素。橫隔膜好像一副抽風機，它的任務也正相同，和用橫隔膜作為控制機關，供給各種適當的呼吸。

「⑧又說：『我們希望呼吸時給橫隔膜能有盡量的擴大和收縮的範圍。』」⑨卡魯索的鋼琴伴奏福契多說：「卡魯索運用的是兩肋——橫隔膜聯合呼吸方法。」⑩這種方法是意大利聲樂學派傳統的歌唱呼吸法。卡魯索的歌唱藝術特點之一就是他的科學地、高明地繼承、發展了這種歌唱呼吸法。卡魯索認為呼吸是聲音的原動力，正確的呼吸方法是歌唱聲音的基礎，因而，很重視歌唱呼吸的鍛鍊。他到了中年時期，體重二百多磅，身體魁梧，胸部健壯，喉頭寬大，發聲器官完善，呼吸量特大強大。但是，他仍然一絲不苟地努力練習歌唱呼吸。經過長期的訓練，使他的橫隔膜非常發達，學生用力頂住他的橫隔膜兩側，他的橫隔膜壓縮力能把學生的手彈到很遠。在演唱的過程中，他的呼吸運用得很巧妙，觀眾總覺得他的呼吸是綽綽有餘的，而且很難察覺到他在什麼地方呼吸（換氣）的。歌劇中很難的樂句，他唱得一點也不費勁兒。他從來不花費一口半嘴的氣息。卡魯索能夠把一個持續音從最弱（Pianissimo）的音量唱開到最強（fortissimo）的音量，而且還能反覆多次，這是一般歌唱家很難做到的。他唱的延長音是不會出現動搖不穩的現象的。卡魯索具有這麼強大的呼吸力，是很驚人的。另外，卡魯索的男高音是包括了男高音領域中所有各種類型的男高音（抒情的、Spinto的⑪、戲劇性的），這是很可貴的，這就要求歌

家要具備有多樣化的音色。卡魯索就是運用正確的呼吸技術來操縱聲音，得心應手地使用不同的聲音共鳴，達到音色多變。我們可以從他灌錄的唱片聽到，不論是樸素的意大利民歌或是各歌劇中的咏嘆調或是歐洲著名的藝術歌曲，他的聲音運用自如，音樂處理細緻，音色變化多樣，別具一格，很有藝術獨創性。

卡魯索的歌唱藝術特點之二，就是他具有科學的、完美的發聲方法。他的發聲方法是根據兩肋——橫隔膜聯合呼吸運動的調節來發聲的，他運用這種呼吸方法來控制聲音，使氣息的流出和聲音的發出配合得十分好。他善於把所有的氣息都變成聲音發出來，而且多用上部共鳴⑫，避免了其他發聲器官的緊張。所以他歌唱時，口腔等各部肌肉非常自然、鬆弛、聲音宏亮、明晰、豐滿、圓潤、集中。他認為，要想得到完美的發聲，就必須用自然的姿態，讓所有的發聲器官，肌肉羣完全鬆弛，保持精神上的平靜，就必須注意兩個條件，第一個是外表的條件，即指歌唱時的姿態，要自然；第二個是內部的條件，即指頸部等肌肉羣，要放鬆。這兩個條件不注意，就會發出不良之音。

卡魯索很反對自己力所不及的勉強去發聲，既使是在歌劇中，情緒達到高潮時，他也不會運用超出自己所能控制的音量去演唱。

卡魯索非常重視聲音的統一，經過長期的刻苦鍛煉，他的音域很寬，達到三個八度多，而且他的三個聲區（低、中、高聲區）銜接得很好，非常協調統一。從他灌錄的唱片的歌聲中，聽不出他的聲音有什麼不同的音域。為了使聲音達到統一，他經常一氣不停地從中央c練到high c<sup>3</sup>⑬，低聲區時，是用自然的音唱a母音；中聲區

時，逐漸改用o母音；高聲區時，則過渡用u母音，使幾個母音融合連貫。他採用這種發聲方法來擴大音域統一聲音，使聲音上下通暢，效果十分好。

The image contains musical notation for vocal exercises. At the top, there is a scale exercise starting on middle C (C4) and ascending through the vocal range. Below it, there are several staves of music. The first staff shows a melodic line with a 'u' vowel marking. The second staff is a similar exercise. The third staff is a more complex exercise with a 'u' vowel marking. The fourth staff is a scale exercise. The fifth staff is a scale exercise. The sixth staff is a scale exercise. The seventh staff is a scale exercise. The eighth staff is a scale exercise. The ninth staff is a scale exercise. The tenth staff is a scale exercise. The eleventh staff is a scale exercise. The twelfth staff is a scale exercise. The thirteenth staff is a scale exercise. The fourteenth staff is a scale exercise. The fifteenth staff is a scale exercise. The sixteenth staff is a scale exercise. The seventeenth staff is a scale exercise. The eighteenth staff is a scale exercise. The nineteenth staff is a scale exercise. The twentieth staff is a scale exercise. The twenty-first staff is a scale exercise. The twenty-second staff is a scale exercise. The twenty-third staff is a scale exercise. The twenty-fourth staff is a scale exercise. The twenty-fifth staff is a scale exercise. The twenty-sixth staff is a scale exercise. The twenty-seventh staff is a scale exercise. The twenty-eighth staff is a scale exercise. The twenty-ninth staff is a scale exercise. The thirtieth staff is a scale exercise. The thirty-first staff is a scale exercise. The thirty-second staff is a scale exercise. The thirty-third staff is a scale exercise. The thirty-fourth staff is a scale exercise. The thirty-fifth staff is a scale exercise. The thirty-sixth staff is a scale exercise. The thirty-seventh staff is a scale exercise. The thirty-eighth staff is a scale exercise. The thirty-ninth staff is a scale exercise. The fortieth staff is a scale exercise. The forty-first staff is a scale exercise. The forty-second staff is a scale exercise. The forty-third staff is a scale exercise. The forty-fourth staff is a scale exercise. The forty-fifth staff is a scale exercise. The forty-sixth staff is a scale exercise. The forty-seventh staff is a scale exercise. The forty-eighth staff is a scale exercise. The forty-ninth staff is a scale exercise. The fiftieth staff is a scale exercise. The fifty-first staff is a scale exercise. The fifty-second staff is a scale exercise. The fifty-third staff is a scale exercise. The fifty-fourth staff is a scale exercise. The fifty-fifth staff is a scale exercise. The fifty-sixth staff is a scale exercise. The fifty-seventh staff is a scale exercise. The fifty-eighth staff is a scale exercise. The fifty-ninth staff is a scale exercise. The sixtieth staff is a scale exercise. The sixty-first staff is a scale exercise. The sixty-second staff is a scale exercise. The sixty-third staff is a scale exercise. The sixty-fourth staff is a scale exercise. The sixty-fifth staff is a scale exercise. The sixty-sixth staff is a scale exercise. The sixty-seventh staff is a scale exercise. The sixty-eighth staff is a scale exercise. The sixty-ninth staff is a scale exercise. The seventieth staff is a scale exercise. The seventy-first staff is a scale exercise. The seventy-second staff is a scale exercise. The seventy-third staff is a scale exercise. The seventy-fourth staff is a scale exercise. The seventy-fifth staff is a scale exercise. The seventy-sixth staff is a scale exercise. The seventy-seventh staff is a scale exercise. The seventy-eighth staff is a scale exercise. The seventy-ninth staff is a scale exercise. The eightieth staff is a scale exercise. The eighty-first staff is a scale exercise. The eighty-second staff is a scale exercise. The eighty-third staff is a scale exercise. The eighty-fourth staff is a scale exercise. The eighty-fifth staff is a scale exercise. The eighty-sixth staff is a scale exercise. The eighty-seventh staff is a scale exercise. The eighty-eighth staff is a scale exercise. The eighty-ninth staff is a scale exercise. The ninetieth staff is a scale exercise. The hundredth staff is a scale exercise.

卡魯索愛用以上這些發聲練習曲，從中央C開始，每次提高半音，聲音逐漸上升，最後練到high C。

卡魯索的關閉(Close)是非常漂亮的。#f<sup>2</sup>音是男高音的經過音，他就開始關閉。中聲區的(f<sup>1</sup>—f<sup>2</sup>)，他唱得很自如、華麗，一點也不吃力。#f<sup>2</sup>—b<sup>2</sup>的幾個關閉音，唱得很優美，b<sup>2</sup>音是男高音很重要的一個音，卡魯索關閉得很扎實。卡魯索的high C音，確是像金質的聲音那末光澤。他唱high C，沒有失敗過，而比

high C 低半音的 b<sup>2</sup> 音，他却唱得大理想。

「美聲唱法」(Bel canto)是意大利聲樂學派中的一個特徵，也是意大利的傳統唱法。這種「美聲唱法」，注重音調華麗，分句完整，吐字清楚，共鳴圓滑，歌聲婉轉，聲音優美，這種唱法在歐洲樂壇影響很大，蔚然成風，卡魯索也是沿用這種「美聲唱法」，這是卡魯索的歌唱藝術特點之三。卡魯索說：「我唱的時候，從來不想歌唱技術、我的舌頭、我的嘴等等，我完全集中於歌詞的意義。」他又說：「我們不僅能駕御聲音，而永遠不做聲音的奴隸。」<sup>⑭</sup>卡魯索的歌唱藝術致所以能感人的一點，就是他的演唱注重表達曲子的內容，他處理的歌曲也很樸素、適度，在藝術表演上也不賣弄聲音技巧。在世界音樂史歌劇舞台領域中，能夠把角色表演得有聲有色、生動感人的，卡魯索還是第一個。

「美聲唱法」的特點之一是歌唱中的連貫唱法 (legato)，這種唱法是要使音與音之間沒有痕跡的演唱方法。卡魯索在音調中的連貫唱法是很有獨到之處，在同音進行、小音程進行和大音程進行的連貫唱法中，音與音的走動，都連得很好，氣息不斷，共鳴平均，造成一種柔美、圓滑的音流，根本聽不出有什麼空隙。在發聲方法上，他的連貫唱法也是很出色的，字與字之間的改變，也進行得十分圓潤。凡是用子音起音唱的樂句，他都唱得很柔和，但却很有力度。在他灌製的唱片中，還沒有發現過因把子音唱得尖銳而影響到母音的例子。

在意大利的聲樂學派中，還有一種叫做「沖的唱法」(Colpo di glottide)。這種沖擊聲帶的爆發式的發聲方法，可以使聲音嘹亮，力度強大。但這種唱法不科學，容易損壞嗓子。在歌劇

演唱中，根據情緒的需要，卡魯索有時也採用了這種「沖的唱法」，但他運用得十分穩重、適度。他在演唱民歌中是不用這種唱法的。

卡魯索在演唱方面，是有成就的。但是，他在聲樂教學方面，沒有多大貢獻。

註：

① 過去有人把男高音 (Tenor) 譯成男中音，與 Baritone (男中音) 分不清，概念模糊。

② 又有一說是二月二十七日，待查。

③ 香港馬國霖在他的小冊子「唱歌法」(一九四九年香港樂林出版社發行)中說：卡魯索是從男中音 (Baritone) 改為男高音 (Tenor) 的。

④ 卡魯索一生中結婚過兩次，此是第二次。第一次的夫人名叫卓凱蒂 (Ada Cichetti)，女高音，一八九七年同居，生有兩子，一九〇八年情變出走。

⑤ ⑦ ⑧ 卡魯索著「聲樂知識」。

⑥ 卡魯索認為：「歌唱家要有90%的記憶力，10%的智慧。」(見卡魯索夫人著「卡魯索的一生」)。

⑩ 福契多 (Fucio) 著「卡魯索的歌唱藝術」。

⑪ 所謂 Spinto 男高音，就是屬於抒情男高音和戲劇性男高音之間的男高音。如果說抒情男高音善於演唱歌劇「茶花女」(La Traviata)，歌劇「卡門」(Carmen) 規定要戲劇性男高音來担任角色，那麼，「蝴蝶夫人」(Madama Butterfly) 就適應於 Spinto 男高音演唱。意大利著名男高音歌唱家居利 (Beniamino Gigli 1890—1957) 就是 Spinto 男高音。

⑫ 所謂上部共鳴，即指鼻腔、頭腔共鳴。

⑬ 即小字三組 C 音 (C<sub>3</sub>)。

⑭ 卡魯索夫人婦科烏索著「卡魯索的一生」。

## 天涯若比鄰

### 奧麗莎奇遇記

武夫曼寄自多倫多

在加拿大理髮不包括修面和剃鬚，只是剪髮。我初次理髮不知規矩，剪完髮後等待剃鬚。「完啦」，師傅見我不動，加以提醒。付賬時請示師傅後才明白。來加後一直幫襯「奧麗莎」理髮廳，老板很和藹，與我同姓；三百年前可能是一家，因而特別親熱。

最近一次剪髮，見到三位女士罩着大頭盔在焗髮。其中一位中年婦人，我一進門就向我瞞，大家看看，我若無其事的拿份畫報坐在梳化上。兩位女士已完，師傅叫我上座。

「貴姓？從那裏來？職業是？」那位似曾相識女士站在我背後，面對大鏡而談。我一作答：「啊！我們是同事」，她大聲過來。原來是麗澤中學同事。因時間距離太遠，已忘記姓名。敘談間提到梁明鑑。

「梁明鑑已故」，我認為消息靈通。

「知，黃友棣先生來信相告。」提到兩位音樂家；尤其提到黃大師，腦門一閃，竟然想起她姓名——吳淑媛。

我離開「麗澤」說少已有二十五年，除梁逸芬校長外，其餘同事姓名已不復記憶。一次，由黃大師安排，與吳淑媛晚飯，梁明鑑也有參加。這餐飯距今也有十多年，從此再未見過吳女士。

「喂，你們說的梁明鑑是音樂教師？」吳淑媛走後，一位白髮老人問我，并補充說：「他小提琴拉的很好。」這時我髮已剪完，輪到他上座，他不良於行，要以手杖協助。這次到我站在鏡前對話。我重述梁明鑑不幸事，他不勝驚訝。香港聖巴拿巴學校，梁明鑑曾在該校執教多



# 和聲的語言(五)

吳文勝

表(一)(見樂友第廿六期)編號04的「和弦進行級數」和表(二)的十二種「和弦進行」,可配合成下列十六種和弦進行的效果:

編號: 04 MM 04 Mm 04 MA 04 MD

下面二例的和弦進行在傳統的和聲學上是避免運用的,因為第二個和弦的根音是第一個和弦的第三音,這兩個和弦結合的效果相當於一個七和弦,故和聲進行的效果不明顯。

例 I. 編號: 04 MM 蕭邦 OP. 32 No. 1

例 II. 編號: 04 Mm 杜步西 Moonlight

例 III 的和聲效果甚有特色,第二個和弦的根音與第一個和弦的第三音不同。

例 III. 編號: 04 MM 蕭邦 OP. 9 No. 2

年,這位老先生正是當年的林校長。一次在地下鐵車廂遇到一位學生,陪太座看醫生,那位醫生原來也是學生。到華埠走走,酒樓飲茶,經常有奇跡出現;偶然的相遇,拾回一份回憶,無限溫暖。理髮店遇朋友還是「首演」;更可貴的是,已謝世的朋友對我仍有用——他介紹林校長相識。在這裏,朋友就我仍有用——他互相幫助,互相勉勵。我們交換了名片。吳淑媛說聲「拜拜」就離開理髮店,并未交換地址電話。「相逢何必曾相識,同是天涯淪落人」。巴士上儘是碧眼紅髮,車速很快,經過多

倫多瞭望塔,駛向曠野。「在交會時互相放的光亮」,幾位朋友的身影化為一片雲,襍不到一絲回答。我必須寫點什麼寄「樂友」發表,原因之一是在會担任「樂友」編輯,對它有「忘年之交」;再是證明我尚在人間,並仍能執筆。「慕湘棠在多倫多市街頭擺烟仔檔。」慕兄來加不久,香港樂壇開始謠傳。言下,凡離開香港的,生活肯定走下坡。我來加後,很快與慕兄取到聯絡,原來他在多倫多大學圖書館(東方部)任職。他離開音樂界是實情,但無烟仔檔。「人言可畏」,

我會吃過苦頭。「噢!你幾時出來的?」有人說我因病入院,尖沙嘴遇到一位朋友關心地慰問,我說根本未病過,更未入過醫院。謠言發生在我職業又比較調高當兒。工作崗位退休,但另一崗位仍在工作。為避免不必要誤會,不想把退休實事宣傳。可是你愈不想宣傳,消息傳的愈廣愈快;我還未正式離開崗位,消息已傳到正在新大陸旅遊的朋友處。「除死之外,人無退休。」這是我的格言;實在也是大眾格言。

# 詩班員在音樂上的事奉態度

何鴻傑

音樂與崇拜，是常常聯在一起的。從聖經所記的最早時期起，直到現在，人們的心靈和聲音，都是藉着讚美和感謝，高昇到神的面前。當他們的心思，與宇宙萬物全能創造主的心思協調之時，他們的心靈，就滿有美好，曲調，節奏，及和諧的詩歌。

「以各樣的智慧，用詩章，頌詞，靈歌，彼此教導，互相勸戒，心被恩感，歌頌主。」（西三16）是的，今天，凡是基督被宣揚的地方，都有音樂，可見音樂在崇拜，或說在基督徒的生活中，是何等重要。教會音樂當中，有着不同的職事，負責不同的工作，其中詩班的組織，却佔着很重要的地位，因為無論任何形式的教會，詩班通常都在音樂上肩負着領導地位。因此，詩班的成功或欠理想對整個崇拜或教會音樂方面必有很大的影響；而詩班是由一羣詩班員所組成，因此，詩班員在事奉上的態度如何，對整個詩班組織也有一定的影響。

教會詩班的目的既然是服務教會，因此就有別於其他的歌詠團體，教會詩班是直接向神負責，任何的工作或行動，無非是要使讚美和敬拜達到神的面前，使人和神的靈相通，協調，因此詩班員必須認識本身的崗位和使命，從而堅持他們的態度，對主盡忠。

既然如此，詩班員的責任和使命與牧師或傳道沒有多大分別，只是崗位不同罷了，因此詩班員的資格，與傳道牧師一樣，要有基督的生命（必為基督徒），要有奉獻自己的心志，要有清楚蒙神呼召的感動，更要有音樂的恩賜。

雖然天使比世人能力大得多，但許多事奉工作，神並沒有差派天使去做，而特別愛我們，願意用我們這些無能的人來事奉祂，主要的要教我們藉今生短短的時間，去賺取永生永遠的賞賜。所以我們千萬不要視事奉為重担，應該視之為大福份。在舊約裏，神見利未人不拜金牛犢，有神忌邪的心，神就特別的賜福給利未人，把事奉祂

的祭司職位賜給他們；別的人是不能參與聖工的。可是，到了新約，聖經清楚的告訴我們，每一個基督徒都是蒙召作祭司的（彼前二：5）（啓五：10）。這是說：人人都當事奉主。今天的詩班員，即舊約中負責音樂的祭司，我們能不專心謹慎的事奉主嗎？

為要使我們的生命像主，使我們的生命豐盛，使我們所唱的詩歌有灵性，有感染力，我們得從根基做好，像祭司一樣，每天要與神親近，交通，藉日常的禱告及讀經，使靈性長進，我們唱出的詩歌，就是我們的生的表現。

一個專心事奉主的詩班員，要有敬業樂業的精神，在台下，每次練習必須出席，不早退遲到的領導，與弟兄姊妹共同合作，務求發揮所唱歌曲的精神。

詩班既是一個團體，詩班員就應當盡自己的責任，發揮互助互愛，共同在主裏長進；因為通常詩班若有甚麼問題發生，多是人事上的問題，人事上的問題解決了，其他的困難當可迎刃而解。所以詩班員要認清本身的使命，在詩班中，注意自己，不鬧情緒，要有愛心，肯吃虧，言語柔和，對開罪自己人的樂意饒恕，輕看世界的榮辱得失，心靈間常湧出喜樂和讚美來，這樣，詩班才會長進。

此外，詩班員在台上的態度也應注意，除了應有的出台的儀態外，更要注意是有敬虔的心，唱詩時要專心，不可像唱流行曲一般；要表達內心的讚美，為會衆作一個好榜樣；當其他的崇拜程序進行時，詩班員要安靜，切勿交頭接耳，或剪指甲，補粉（化粧），看其他書刊等。相反地，我們要專心於崇拜，我們既是崇拜中的一份子，就要參與每一項崇拜的程序，不論行動上或心靈上，好使整個崇拜完全無缺，如一隻無殘疾的公羊，呈獻上主之前。

除以上所述之外，詩班員既是一個音樂的事

奉職事，就應在音樂的造詣上下功夫。學無止境的進修，多聽音樂會或唱片等以期參攷別人的演唱，並可多受音樂的感染；和其他詩班員常作討論有關音樂的知識和經驗；參閱音樂的書刊雜誌等；參加一些音樂的訓練班或講座等。

這樣看來，要作一個詩班員，好像很困難，很多限制。是的，我們既然有一個事奉的心志，願意獻上自己的才能為主，就應靠主作最好的事奉，信心能勝一切，亞伯拉罕能夠獻上以撒，皆因有信心。我們的義，在神面前，不過如破爛的衣服（賽64：6），唯靠神的恩典，就能站立得住；靠着我們的主耶穌基督並祂的十字架就可得勝有餘了，更可坦然無懼的站在神面前。如開頭所述，教會詩班既有別於一般歌詠團，並且是以神為中心為歌唱的對象，所以神自己必負責，因此，只要肯倚靠神，肯讓神帶領，必定能做得好，合乎神心意的詩班員，在事奉上得神喜悅的。最後，願意以幾句十多年前在詩班台上有感而寫的散句（不是詩句）和大家共勉：

- 我身穿潔白衣袍，
- 我的心是否潔白？
- 我口唱讚美詩歌，
- 我的心是否同和？
- 我口常禱告感謝，
- 我的心是否獻上？
- 我口常屬靈自稱，
- 我的心是否屬靈？
- 我耳常聽神的話，
- 我的心是否聆聽？
- 我手雖拿着聖經，
- 我的心是否牢記？
- 我腳雖常往神家，
- 我的心是否同在？
- 主啊！求祢赦免！
- 「我的心啊！
- 你要讚美耶和華
- 我選活的時候，要歌頌我的神。」（詩146：1-2）



# 音樂在教會崇拜的地位

張玉玲

愛音樂是一種人類的天賦本能，它能夠激發人的志氣，振奮人的內心，柔和人的脾性，哀憫人的胸懷，難怪人人皆說音樂能陶冶性情了。在我們的生活環境裏，每天都與音樂接觸，甚至一個短短的廣告也少不了配上一首廣告歌曲或音樂。

音樂可說是與我們的生活息息相關的。同時在宗教的範疇中，也佔着重要的地位。宗教與音樂二者是互相關連的，也可以說音樂在宗教上是扮演着極重要的角色。我們可以看見一些原始民族進行祭神禮儀時，也以擊掌、打鼓來作崇拜的。這也可以算是一些最雛形的音樂。

基督教被稱為是音樂的宗教，實在是由於她在使用音樂上比其他的宗教為多，尤其在詩歌的創作方面更具權威性，因此在使用方面更是多姿多采的。這許多的聖樂作品正表現了神所給予愛祂的人豐富的寶藏，作為人對神歌頌敬拜時的工具；更表明了神是喜歡人使用音樂來歌頌讚美祂的。

讓我們看看什麼是教會音樂：

- 一、這必須是在教會中使用的音樂。
  - 二、它必須含有信仰的內容——讓唱的人能藉着詩詞將我們所信奉的眞神向外傳遞。
  - 三、它所表達的對象必須是我們所信所敬拜的上帝——信徒能藉着詩歌作為讚美，作為頌揚及禱告。
  - 四、它必須含有屬靈的韻味——使應用歌曲的人能透過它得着屬靈的幫助。
- 音樂在聖經中佔着一個怎樣的地位呢？我們查考聖經，可以看見有許多不朽的詩歌

。這些詩歌都是用來頌讚神的，例如：舊約出埃及記第十五章記載：摩西、米利暗過紅海後，一個領男聲，一個領女聲向耶和華神歌唱，被稱為「摩西之歌」；申命記一章一至四十三節被稱為「磐石之歌」；撒母耳記下一章十七節記載大衛作歌用掃羅及約拿單，被稱為「弓歌」；新約中路加福音一章四十六至五十五節記載，當天使向馬利亞報訊，稱她為蒙大恩的女子，她就唱出了我心尊主為大的「尊主頌」。這些歌頌都是人感受了神豐富的恩典後向神的回應。可見神是悅納人向祂歌頌向祂敬拜的；祂也重視我們向祂歌頌的。如新約啓示錄記載神的永遠計劃，最終這班曾被基督寶血買贖的人，有一天在天上不停地唱：「聖哉、聖哉、聖哉，被殺的羔羊是配得稱頌的」。

既然音樂在聖經中有它一定的地位，我們便不能忽畧，因為神是喜悅我們用歌聲去頌讚祂的；且事實上音樂在我們的信仰裏是融為一體的。聖經中雖沒有命令信徒唱歌，却處處提到唱歌與靈性生命的關係，如保羅、西拉被下在監裏，仍然歌唱感謝。這是一個見證，見證了基督在人心裏的喜樂。這許多的事例，也證明了音樂的重要。

在基督徒的崇拜當中，音樂也佔着一重要的地位，因為這是一個引領我們敬拜及親近神的行動。例如一個司琴在崇拜前彈奏序樂，音樂一開始，表示崇拜的開始，會衆當安靜默禱思想親近神。又因為我們敬拜的對象永遠是神，因此崇拜當中，一切的項目如講道、歌頌、啓應詩篇、禱告等都是向神而發的。而音樂在崇拜當中的重要

性：（一）它是一種傳達的方法，又可以說是神、人的對話。以弗所書五章十九節：「當用詩章、頌詞、靈歌彼此對說，口唱心酌的讚美主。」表明了這是一種靈交。信徒是應當這樣向神傳達讚美及感謝；更可從詩詞中去領會神的恩及愛；更是信徒從心底向神發出的敬拜。（二）可以構成一個整體性的敬拜，當信徒聚集一處歌頌讚美彼此說同一讚美的話，同一感謝的話及同一祈求的話，是一個見證，是信徒的交遊。（三）有教導能力的，在眞理的教導、靈性的引領上有一定的作用。（四）它是一種祭物，希伯來書十三章十五節：「我們應當靠着耶穌，常常以頌讚為祭，獻給神，這就是那承認主名之人嘴唇的果子。」這是信徒獻給神感恩的祭物，也是信徒的見證。

音樂是神給人的恩賜，在崇拜當中更是不能缺去的。我們更應當好好使用它及發展它，使它更能發揮其應有的效用，榮耀神及傳揚祂的名。

## 編後語

第卅期樂友又遲出版了，因學校自年初來一連三個音樂會演出（二月廿二日應荖灣大會堂開幕日演出合唱節目，三月廿九日畢業音樂會，及即將在六月三日大會堂舉行之卅週年紀念音樂會）。工作繁忙所以只有將樂友壓後出版，希讀者見諒。這一期又蒙史君良先生賜稿，特此多謝。

自一九七九年度開始，本校特請何獻冀牧師教授「聖樂史及詩班指揮」，學生得益不少，這期有何鴻傑之「詩班員在音樂的事奉態度」與張玉玲之「音樂在教會崇拜的地位」，均為上課後之心得。



# 記畢業音樂會

## 古軍

一個月前，我們在臺灣大會堂演出之後，又準備這次畢業音樂會，時間的緊迫可想而知。而在這幾個月來的預習排練中，同學們其實是得益不少的，因為音樂技能的培養有賴親身體驗；而坐在一旁欣賞音樂又怎比得上自己去演出來得更有趣呢？又何況這次音樂會純粹是同學自己的演出，今次畢業同學也就是自己未來的榜樣，我們一方面為她們的成就而感到欣悅；另一方面也為我們未來前途而有所鼓舞。

大部份同學出場經驗豐富，合唱演出自能應付裕如，但據說仍有位新來同學，臨上台前，神色緊張起來，還告訴人不知如何是好呢！

女聲二重唱，這次請到校友程愛華演出，增光不少。作曲的便可以有機會坐在一旁細心欣賞自己的偉大作品了。

小提琴獨奏，方國強以其一貫的台風，奏來頗有即興趣味，好幾個重音簡直把小貓的叫聲也拉出來了。

女高音獨唱，據我所知，這還是王玉蘭第一次正式演出，好歌當前，無人願意錯過，是故音樂會前數日，還見她四出撲飛。聽她這次的表演比起在一年級時，簡直是判若兩人，無論在音色的控制，運腔的技巧以及台風姿態都達致一定的水平，也打破了我一向的看法以為天賦不佳便學不好聲樂的論調。

久違了的虞哲，以其圓熟的技巧，作聖人畫像之演繹，娓娓道來，使人俗慮全消。

半場休息時，座中見許多小朋友，看來是捧老師場的，果然音樂會開始，琦琦步出，便見他們熱烈鼓掌，真是禮貌可嘉，其志可愛了。賴潔冰駕輕就熟，也最能投入歌中感情，所以能夠從

浮雲之上直唱到微雨之中了。

小提琴奏鳴曲「海」，奏出了海不同的形態，也奏出了作者孤潔的心懷。

長笛聲音最富原野風味，而陳國超奏來更能襯托出牧人的高貴行徑，伴奏陳才瑩，馮老師會說她技巧進步良多，沒有以前的板滯。

最後是大合唱，女同學的白色長裙，把舞台映照得光亮奪目，氣氛迷人，更加吸引着觀眾的情緒。這次由葉靜儀負責指揮，以其練習有素，故注目揮手之間，皆能把歌中意境表達出來，合唱各部音色融和，效果良好，高聲部沒有「突」出來，成績是不錯了。

事後校長內心一定樂開花，聞說最後一次預習後，校長回到家，坐世不安，吃也不吃，整晚就是担驚受怕，怕我們的歌聲嚇壞了人家，其實嗎，我們的演出一定不會差，千萬個心兒也可放得下。



李琦琦 黃友棣 陳月珍



黃友棣 李琦琦 韋瀚章 馮翰高 陳月珍 胡德禱



由葉靜儀指揮之合唱



# 教育司署案 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.)
- 三、投考資格：具有中學或同等學歷及音樂基礎而志願深造者。
- 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三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. 插班生加考主副科及呈驗轉學證件。
- 六、學費：1. 共同課每年學費共計港幣八百二十元（分十期繳納，每月港幣八十二元。）  
2. 主副科個別教授，學費另定。
- 七、上課時間：1. 共同課：每日下午七時十五分至九時半（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。
- 八、報名時間：每日下午三時至九時。
- 九、報名處：九龍長沙灣道137—143號五樓（電話：3-806016）

### 十、本校共同科暨主副科教授：

陳頌棉	馮翰高	黃育義	周少石	韋瀚章	黎覺奔	莊表康	李德君
吳文勝	陳能濟	朱慧堅	翁靈文	李錦麗	方美美	嚴寶斯	何獻莫

#### 主副科教授：

黃友棣	汪西三	林聲翕	凌金園	潘志清	許元貞	陳其隆	徐美芬
費明儀	程雅南	鄭繼祖	嚴仙霞	陳正平	程路禹	吳祖英	陳兆勳
陳之霞	楊羅娜	陳煜雲	徐增毓	盧淦宗			

### 十一、共同科與各系必修科目：

樂理	視唱練耳	指揮	合唱	曲式學	音樂教學法
歌曲作法	音樂概論	音樂欣賞	音樂史	廿世紀音樂史	中國音樂史
宗教音樂史	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	格外文		

校監：韋瀚章

校長：胡德禧

### 暑期練耳班招生

- (一) 皇家音樂院第七、八級
- (二) 上課時間：逢星期六下午3.00—4.30 4.30—6.00
- (三) 由七月十二日至八月十六日（共六課）
- (四) 全期收費一百八十元

東南亞最大規模

# 鋼琴中心

服務最佳信譽昭著 世界名廠樂器總匯



 **YAMAHA**  
 **STEINWAY & SONS**  
**PETROF SCHOLZE**  
**WEINBACH** *Rösler*  
*HSINGHAI* KAISER  
 *Maddison*  
**Bösendorfer** **Kimball**  
**HAUSMANN**  
**ESTONIA** **OTTOSTEIN** **BACHMANN** **EDELSTEIN**  
**WEISMANN** **BECHSTEIN** **CALLSIA** *Lauter*



總代理/經銷：**通利琴行** Sole Agents & Distributors  
**TOM LEE PIANO CO., LTD.**

香港\* 中環德輔道中60-62號 TEL: 5-230934 九龍\* 尖沙咀金馬倫道6號 TEL: 3-678682  
 \* 中環萬宜大廈U-12號 TEL: 5-221777 \* 尖沙咀加拿芬道51號 TEL: 3-662859  
 \* 銅鑼灣軒尼詩道521號 TEL: 5-762738 \* 彌敦道389號B平安大廈 TEL: 3-845648  
 ● 寫字樓: 九龍尖沙咀金馬倫里8號 TEL: 3-675087

TL-065179