

樂友

題 目

(譯者歌譜、曲譜、樂器圖、譜出目中多良為、目二半譜列譜書)

黃友棣：致敬野草詞人

巴赫及韓德爾誕生三百週年紀念專輯

：譯詩

（詩草裡蝶殘（一））

對鶯—王鶯（二）

綠草秋霜（三）

士軒鈞鈞鼎鈞（四）

海韓樂昌告奉太妹向（五）

念馳平國百三主瑪爾蔚韓文赫曰：韓車騏本

三	……曉兆朝	示者即墮昇神中樂音即赫凹脊（六）
五	……高鈞節	品卦樂意即爾蘇韓文赫凹脊（七）
二十	……青華吳	幹小爾蘇韓（八）
四十	……即樹羅	獨酌平生君赫凹（九）

：譯詩交樂

琴瑟學卦意（十）

：附其

八十	……鑄學李	（卦鑄即華五（一十））
九十	……美美衣	郊詩即象喜外（二十）
一百	……即樹羅	卦賀隨身（三十）
二百	……室株資	圓合童兒起水深（四十）
三百	……室株資	圓舞既育爭心專音（五十）

總編輯：曉登研過張書經洪本

章師事；人相晉

蘇嘉姑；具一攝

古耶莫；水滿岸；高醉馬；員 委

職張莫；即圓雲

樂友社出版

香港音樂專科學校編印

樂友第四十二期

(一九八五年二月出版)

(本雜誌於每年二月、六月及十月出版，園地公開，歡迎投稿)

目 錄

特稿：

(一)致敬野草詞人	黃友棣……	一
(二)纔上一層樓	黃友棣……	十
(三)酥炸草鞋	黃友棣……	十一
(四)訪張健誠博士	吳振輝……	七
(五)向校友奉告唱歌雜感	朱慧堅……	十一

本期專輯：巴赫及韓德爾誕生三百週年紀念

(六)從巴赫的音樂中所得到的啓示	陳兆勳……	三
(七)談巴赫及韓德爾的弦樂作品	馮翰高……	五
(八)韓德爾小傳	吳雅倩……	十二
(九)巴赫生平概略	嚴樹明……	十四

樂友精選：

(十)怎樣學鋼琴	周書紳……	十七
----------	-------	----

其他：

(十一)正確的選擇？	李學齡……	十八
(十二)我喜愛的詩歌	方美美……	十九
(十三)歌詞習作	盧卓凡、嚴樹明……	廿一
(十四)深水埗兒童合唱團	資料室……	廿二
(十五)音專少年管弦樂團	資料室……	廿三

本刊經香港政府登記：116416號

督印人：韋瀚章

社長：胡德蒨

委員：馮翰高 賴潔冰 吳雅倩
嚴樹明 吳振輝

致敬野草詞人

(賀韋瀚章先生八十大壽)

黃友棣

野草詞人韋瀚章先生與我合作歌曲，為期較晚；原因是地區遠隔，機緣未至。在三十年代（1932年以後），他與黃自先生在上海合作“思鄉”，“旗正飄飄”之時，我才在廣州開始作成“木蘭辭”，“歸不得故鄉”。在抗戰期內（1938年），他與林聲翕先生合作“白雲故鄉”之時，我正在粵北作“杜鵑花”，“月光曲”。迨大陸變色，他遷居香港（1957年），與林先生合作“寒夜”，“迎春曲”之時，我才作好“問鶯燕”，“中秋怨”。那時雖然同在香港，但合作機緣，仍未出現。因為我在1957年赴歐求師以解決中國風格和聲的問題，一去便是六年。韋先生則在1959年應聘到北婆羅洲沙勝越，任職於文化出版局；直至1970年乃被基督教文藝出版社聘回香港來，重訂“普天頌讚”的歌詞。其間整整十年，韋先生的歌詞創作，入於靜止狀態。

1970年七月，韋先生寄我以新歌詞“水調歌頭”，（譜成歌曲之後，題名為“碧海夜遊”）。我們合作歌曲，乃告開始；至今算起來，已是十五年了。

到了1975年，“普天頌讚”的重訂工作完成，韋先生應香港音專之聘，任為學校監督，並講授歌詞創作。次年，“野草詞”刊行，甚得文藝同仁之重視；隨即列入東大圖書公司之“滄海叢書”，遍銷世界各國。“長恨歌”清唱劇，由林聲翕先生補作黃自先生所缺的三章，也隨着全本印行。從七十年代開始，因工作上的需要，韋先生的歌詞創作，乃重趨活躍。

1976年一月，留港音樂同仁祝賀韋先生七十一歲壽辰，程瑞流先生秉其敬愛韋老之熱誠，負責籌辦由華南管弦樂團出版部印出

兩冊野草詞人作品專輯；一為林聲翕先生作曲的“晚晴集”（一百頁），二為我作曲的“芳菲集”（一百九十頁），分贈給列位樂友，以作紀念。

1973年，香港市政局與樂友社合辦“香港詞曲家作品音樂會”，第二輯，韋瀚章作品”，盛況空前。同年在台北，中國廣播公司主辦“韋瀚章作品音樂會”，聽眾熱烈讚美。一般人都知韋先生的詩詞秀麗，但不是人人曉得其詩詞傑出之處，在於詩中蘊藏着豐富的音樂境界，我們設計“寓詩於樂”，就是不止把他的詩句譜成聲樂曲，而且把他的詩境作成器樂曲。林聲翕先生首先把所作的藝術歌“黃昏院落”，發展成為鋼琴賦格曲；我則把“四時漁家樂”，“狸奴戲絮”，作成提琴曲，又把“夜怨”作成朗誦與長笛的獨奏曲；這都是想把韋先生的傑出的詩詞，在音樂上加以進一步的表彰。

1983年六月，台北國家文藝獎金委員會頒贈給韋先生以特別貢獻獎，林先生與我也連帶獲獎。何志浩先生贈詩“三人行”以賀；詩云：——

歲寒三友松竹梅，三友高節齊崔嵬。
蒼松勁挺凌霄漢，龍擎鶴立生風雷。
翠竹瀟洒塵不染，七賢六逸交相推。
寒梅凌雪春信捷，三冬嶺南一枝開。
野草詞人韋瀚章，大夫松向日邊裁。
大漢天聲黃友棣，鳳管遙響入雲隈。
無雙品數林聲翕，綠萼點珠臨瑤臺。
韋氏若比韋端己，“白雲故鄉”登蓬萊。
黃氏若比黃山谷，“樂谷鳴泉”清流洄。
林氏若比林和靖，“紅梅曲”詠明月陪。
試將古人比今人，古人高躅離塵埃。
試將今人擬古人，今人游刃應恢恢。
文章華國詩和樂，歌“風”奏“雅”傾
百杯。

國家榮獎稱盛會，三友會中同占魁。
特別貢獻天下喻，實至名歸何壯哉！
中山高要新會地，地靈歷產賢哲才。
三友三傑三人行，
更創千章萬章新詞新樂大地頌春回。

這是詩人的遊戲作品，讀者不必太認真。其中提及廣東省的三個縣份，把生於中山縣的韋先生媲美唐代詩人韋莊，把生於新會縣的林先生媲美宋代詩人林逋，實在深得神韻；但把我比擬宋代詩人黃庭堅，則殊不敢當。從體型看，我的瘦骨嶙峋，面有菜色，則甚似一竿青竹；這却是當之無愧了。

韋先生的詩詞，具有溫柔敦厚的氣質；這是我國詩歌的優秀傳統。他樂於扶掖後輩，為學生們改習作，常有點石成金的功力。詩與樂原是仁愛的化身，品德與才華也經常是結成整體。韋先生以其仁藹慈祥感召學生，學生們則敬他以父執之禮，終身不變。他沒有被世俗的財產所束縛，故能自由地翱翔於詩樂的境界中；但却常有衆人的愛心所拱護，故能愉悦地生活於現實的社會裡。諺云：“仁者壽”；這是積福在天的最佳例證。

韋太太吳玉鸞女士是一位難得的賢內助。兩老同甘共苦，相互扶持，歷經人生的狂

濤駭浪，十年前竟然息勞歸主；韋先生一往情深，寫下不少感人肺腑的詩篇。林先生為他譜成的獨唱曲“鼓盆歌”，是傑出的例子。此曲的悲傷成份甚濃，常使唱者因嗚咽而中斷，無法繼續唱完；故林先生將之改為大提琴獨奏。韋先生這種堅貞的愛，實在使人肅然起敬。

近年來，韋先生常受小病所纏，但並不停止了詞創作。歷年所作的聯篇歌詞（愛物天心，佳節頌，鳴春組曲），以及清唱劇（重青樹），皆可見其爐火純青的造詣。近年與林先生合作歌劇（易水送別），以及合唱組曲（香港頌），演出皆獲激賞。尚有頌主詩篇數章，已交由香港音專胡德舊校長作曲，快將完成；來日演唱，必有優秀成績。

韋先生雖然不是從事作曲，但其歌詞中的音樂境界，却是誕生樂曲的泉源。作曲同仁們，皆要用美麗的音樂造成堅強的翅膀，把他歌詞內溫柔敦厚的民族優秀傳統，遍播四海，鼓舞人心。

今逢韋瀚章先生八十大壽，又值雙春閏月之歲，真是喜慶滿堂，門闈藹瑞；謹祝詞人不老，芳菲年年。

一九八五年一月二十日



生日會中切旦糕表情

從巴赫的音樂中所得到的啓示

陳兆勳

「如果我想盡可能簡短地申述一下為什麼我這樣珍視複調音樂（以及歷史上最偉大的複調音樂作者巴赫），那我就會說：因為其中用音樂手法反映出個體與社會、個人與羣衆、人與宇宙的高度統一，用聲音表現出這個統一體中所包含的哲學的、倫理學的美學的內容。這可以使人的心和理智堅強起來。當我彈巴赫的時候，我和這世界是調和的，我也為它祝福。」

蘇聯傑出的鋼琴教育家亨利·涅高茲這一段名言，一直給我留下深刻的印象。但在二十多年前當我初次看到它時，還真是無動於衷，收益極少。其後隨着時間的推移、教學和演出實踐的逐步深入，才對它產生越來越多的興趣，對這段話的真諦總算有一些領略。以我和鋼琴結伴三十多年的經歷來看，彈好學好巴赫及其他作家的複調音樂是極為重要的，這是音樂訓練決不可少的基礎課。當然，要從這個學習環節中吸取音樂的基本養料並收取得一定的功效，除了學習者本身需要有堅強的毅力和刻苦認真的態度外，還必須有一位非常嚴格及具一定經驗的教師才行。回想自己學鋼琴的頭幾年，雖然一直在彈巴赫的作品，但還真不知彈些什麼。只是用手指不分輕重地再現樂譜上的音符。以為彈下一遍沒什麼錯音就算學好了。及至後來考入中央音樂學院才在恍然之中闖出個大悟。原來彈巴赫還有這麼多文章。諸如作品的結構、段落劃分、樂曲不同性質的彈奏處理、聲部層次的不同音色彈法……等等，真是複雜得難以應付。記得當時我已經彈了不少前奏曲與賦格，但老師要我從二部創意曲重新學起，要我從最簡單的兩個線條，以不同的音色彈出互不干擾的兩層旋律。我清楚地記得，光就第六首E大調就彈了足足三個月，那是一個極艱苦的階段，也是我第一次認識到如何去彈鋼琴，如何更好地去學習音樂的難忘日子。

對一個問題有了認識，那只能說明自己有一種向前邁進的可能性，但如果付諸於行動，其結果還是等於零。我在音樂院學習期間，自己的愛好和興趣都偏重於浪漫派時期及近代作家的作品上，在巴赫及其他複調音樂的學習上自然形成只應付每學期考試的需要，這就不能專心地深入鑽研複調音樂作品。因此在我畢業時，老師再三叮囑我今後要不斷加強「古典功」的訓練，也就是說一定要彈好學好巴赫直至貝多芬的作品，而巴赫的作品就是最基本的。

離開學校後通過較長期的教學及演奏活動，從學生的各種學習狀態及自己演奏的效果，都發覺對自己過去從沒有感受到的問題。為了教好巴赫的作品，好給學生盡可能地打穩「古典功」。我再從二部創意曲開始練習。要彈好二、三部創意曲，就一定要明瞭學習樂曲的目的。巴赫在該作品的序文早已提得清清楚楚，但過去我是忽略了。他說：「這是為鍵盤樂器的愛好者，以及希望學習的人譜寫的，使他們（一）不僅能優美地演奏二聲部，而且更進一步（二）也能正確而美好地處理三聲部，學會優異的曲思（Invention），而且能夠巧妙地展開。同時更能學會如歌奏法，也能獲得作曲上的基礎知識。這曲集在這些方面都有清晰的方法和正確的指引。」我覺得這不只是彈奏二、三部創意曲的注意要點，同時也是彈奏巴赫所有鍵盤音樂作品及其他複調音樂所必須遵守的原則。

要做到優美地演奏二聲部或至更多的聲部，就必須練出手指對強音弱音的控制能力，這是一種純粹技巧訓練問題。學會優異的曲思則是更難更進一步的問題，這就要求演奏者對作品的曲意有一定深度的理解，同時通過內心的感受結合着細膩的音樂表現，抒展流暢地表達出來。然後在技巧與音樂感兩者緊密的結合上，才能完美地將如歌的奏法得以體現。「如歌」，簡單說來就是優美的聲

音，我們都知道巴赫的大量鍵盤音樂都是爲翼琴(Clavichord)而寫的，這種樂器雖然也能奏出柔和的聲音，但比起現代的鋼琴，音量要小和發音短，因此用鋼琴奏出「如歌」的可能性要比翼琴要大，效果當然也不一樣。目前世界很多名家都是以正確地表達巴赫作品的曲意上去盡量發揮現代鋼琴的特點來進行演繹的。這方面我們盡可以通過錄音或音樂會去感受到。

我在這裏也很難通過文字將演奏巴赫的技術問題談清楚，但我覺得有必要從涅高茲的「論鋼琴表演藝術」一書中摘錄幾段，以作爲鋼琴演奏藝術探討的一些依據。

「我只是想根據自己的經驗再把這條老的道理重覆一次：研究複調音樂不僅是發展鋼琴家的精神品質的最好手法，而且從技術的觀點來看也是如此，因爲沒有什麼東西比進行緩慢的多聲部結構更能教會在鋼琴上唱歌的了。」這裏說明了練習複調音樂是掌握如歌奏法的必由之路。

「彈奏巴赫時應該用踏板，但要用得恰當、小心、極其節約。……如果在我們現在的鋼琴上彈巴赫的作品而完全不用踏板，那末，比起翼琴來，鋼琴在聲音方面是多麼地貧乏啊！要知道：翼琴的特色是具有一種絕妙的銀鈴般的清脆的聲音，其所以有此可能，只是因爲翼琴和鋼琴不一樣，它沒有制音器。」這裏清楚地比較了兩種樂器的發聲原

理，指出了合理使用踏板的重要性。當然，我們在教學時，要學生彈巴赫不使用踏板，那會教得輕鬆得多，但我們寧可多費一點心思，也要將巴赫作品的踏板課題解決好。

「往往不得不一再提醒學生：時值長的音符（全音符、二分音符、延續數小節之久的音符）照例應當彈得比伴奏的、時值較短的音符（八分音符、十六分音符、三十二分音符等）響些——這仍應當歸咎於鋼琴的主要『缺點』：聲音會逐漸消失（彈奏管風琴時，這條規則根本沒有必要。）」這當然不只是對彈巴赫時的提示，這同時適用於一切鋼琴作品的「多層次」的力度處理。關於「多層次」的問題，是鋼琴音樂的普遍現象，因爲很多鋼琴音樂的精品，必定有複調因素的存在，很多除了主旋律以外的隱伏支聲部，若能給挖掘出來，加上恰當的力度及音色處理，必定會給整個作品增添不少色彩，這種現象時常會在一些名家的演奏中會發現，一些極通俗的作品，一經他們奏出就會給人以面目一新的感覺，這都是因爲他們各自掌握了特別的「多層次」的演奏法寶。當然，這是一種高深的技術課題，但我們一定要努力學到。

以上寫的不算文章，只不過是自己一些讀書心得。現在擺出來，希望能與大家就有關鋼琴教學方面的各種問題進行探討，囉囉嗦嗦了這一大堆，只盼能起到拋磚引玉的作用。



談巴赫及韓德爾的弦樂作品

馮翰高

巴赫的作品是德國對小提琴音樂最大的貢獻。他的弦樂作品均是在1717至1723年間（即刻頓Cöthen時期）所作。

巴赫所作的六首小提琴與鍵琴（harp-sichord）合奏朔拿大（sonata）在形式上是由十七世紀最早的器樂朔拿大（三重朔拿大）的繼續發展。他將教堂及室內朔拿大（Sonata da Chiesa & Sonata da Camera）的原素混合起來而變成的提琴與鍵盤樂器的合奏朔拿大。它們材料的分配是小提琴演奏三重朔拿大（Trio Sonata）裏的第一小提琴，鍵盤樂器的右手擔任第二小提琴，左手則擔任伴奏的大提琴；但因早期的鍵盤樂器的低音部較弱，而且無法不間斷的繼續一個持續音（pedal），故此，這些早期的小提琴與鍵盤樂器的合奏朔拿大多用一具甘巴（Viola da Gamba）加重及襯托著低音部。

巴赫這六首合奏朔拿大，都是根據巴羅克的教堂朔拿大慢、快、慢、快四個樂章的形式，但其中也有參入室內朔拿大的形式因素的，如第三首的第三樂章是一首霞宮舞曲（Chaconne），第四首的第一樂章是西西里曲（Siciliano），第六首完全是一首五個樂章的室內朔拿大。

在同時期中（1717—1723）巴赫也作了小提琴有史以來最偉大的作品，這是他的六首無伴奏朔拿大；它們是用兩種形式作的，第一、第三及第五首是四個樂章的教堂朔拿大，第二、第四及第六首則是五個至八個樂章的組曲（Partita）。其中D小調第二組曲裏的霞孔舞曲是被公認為小提琴音樂裏最偉大的作品，這是一個八小節莊嚴的主題及卅二個變奏曲組成的樂章。但在巴赫作成後的一百年內，這樂章並不受注意；直到1889年才由大衛（F. David）在萊比錫他的室樂演奏會裏首次公開演奏，並由門德爾松即興伴奏。此後，再經各名家如約希姆（J. Joachim）等的演奏介紹而達到了今日的地位。它可算是每個小提琴家的試金石；因為無論在技術，音樂修養，表情，氣概等各方面都需達到真正成熟的階段始能滿意的應付。

巴赫的兩首小提琴孔徹托（Concerto），A小調及E大調，及D小調提琴合奏孔徹托，也屬於這時期（1717—1723）的作品。

巴赫的絃樂器孔徹托，並不是現代由一個大樂隊做背景，盡量表現獨奏樂器的特點及演奏技術的孔徹托；它們仍帶着巴羅克時代的孔徹托格羅索（Concerto Grosso）的性質，所謂獨奏部份，只不過由一具或兩具提琴奏出該曲的主題，與及擔任該樂曲的裝飾，獨奏與伴奏都是處在同等的地位，從頭到尾一齊演奏着的。據奧爾（L. Auer）的意思，巴赫的這兩首孔徹托，除了兩個慢樂章外，並沒有特別的價值。但另一方面，絕大多數的現代小提琴家，尤其是克奈塞爾（F. Kneisel），都覺得它們是小提琴作品裏不朽之作。

至於巴赫的D小調小提琴合奏孔徹托，夫賴什（C. Flesch）認為是在提琴史上，與莫查特的降E調中提琴及小提琴交響孔徹托（Sinfonie Concertante）及布拉姆斯的A小調小提琴及大提琴雙重孔徹托，同為最偉大的三首提琴合奏孔徹托，事實上它是在同類作品中最常見演奏的。

大提琴演奏技術在德國的發展，雖較意大利及法國都遲，但在大提琴樂曲的寫作方面，差不多一開始便超過了歐洲其他的國家，到巴赫的六首無伴奏組曲面世而達到了最高的境地。這些組曲是巴赫於1720年左右在刻頓（Cöthen）為大提琴家林尼克（C. Linigke）作的。在這些組曲裏，大提琴在音樂上的可能性，已被盡量的運用。在第五首裏，巴赫甚至採用特殊調絃法（Scordatura），第六首則是為當時流行的一種五絃（C, G, D, A, E）的小型大提琴（Viola pomposa）作品。在形式方面，這些組曲也是後來一切組曲的模範，它們都是一樣的，每首包含着六個樂章。

在和聲及作曲方面，這些組曲及他的小提琴無伴奏朔拿大乃是單音（monophonic）音樂的最高成就，它們是沒有伴奏的，而且好些時間也只是一個音在響，但事實上它們是充滿和聲及伴奏的，在這裏只不過是一個技

術及工具的問題，巴赫做的只是將一個垂直的和絃拆散了，令各音順序平行進行，因此在快速的單音樂句裏，不獨顯示着和絃各音(Arpeggio)，而事實上它們自己本身便是和聲，因此這些組曲的前奏曲(Preludes)便都是密集的和聲，其完整並不亞於任何樂隊合奏曲，此外小提琴及大提琴都有四條絃，也可以用垂直同時多過一個音響的和絃，巴赫於是也為它們寫賦格，而這些組曲的薩拉邦得舞曲樂章裏，整首都是完整的和絃，不過在這和聲最完整的樂章裏，巴赫仍然保持着令單音表現一個完整的樂思，在這種情形之下，無伴奏的音，同時也就是它自己的伴奏音了。

在欣賞上，我們可以將有伴奏的樂曲與彩色的圖畫相比，這些無伴奏的樂曲則是有力的線條素描。有色彩的畫有深度遠近的表現，線條素描不也一樣的可以表示深度遠近的嗎？

這些組曲，也像巴赫的其他作品一樣，在巴赫死後已被遺忘了，直到十九世紀初才重被發掘出來，但它們的重要性並不為當時的人所明瞭，在1825年普羅布斯特(Probst)在萊比錫的初版裏，它們是「六首朔拿大或練習曲」，最多在大提琴的課室裏採用一二樂章，這樣一直到卡薩斯(P. Casals)十三歲時(1889年)無意間在一間樂器店發現了這些寶藏，將它們帶回家裏研究了十二年，然後在1901年左右在他的演奏會裏把它們重新介紹出來，由那時起，這些組曲便居於大提琴作品裏崇高無上的地位。

除了這六首無伴奏組曲外，巴赫在1717至1723年間，也作了三首大提琴鋼琴的合奏朔拿大，它們本來是為甘巴及古鍵琴作的。這些朔拿大的結構，也像他的合奏小提琴朔拿大似的，是三部的，即大提琴是一部，鋼琴的左右手各擔任一部。其中第三首G小調是巴赫最聞名的室樂作品之一。

與巴赫同時，以歌劇及神曲聞名的韓德爾作了廿六首朔拿大，其中廿一首是各種不同的樂器如提琴、簫、雙簧管等的合奏朔拿

大。十五首是一具樂器與鍵琴合奏的朔拿大，現在世人皆知的六首小提琴朔拿大，便包含在這十五首之內。

韓德爾的六首小提琴朔拿大(A大調、G小調、F大調、D大調、A大調及E大調)於1742年在英國出版，它們都是巴羅克教堂朔拿大，慢、快、慢、快四個樂章的形式構成的，在提琴技術的應用上，這些朔拿大表現着科累利(A. Corelli)及澤明尼阿尼(F. Germiniani)的影響。尤其以第六首E大調為顯著，但整個的說，它們都是韓德爾的器樂代表作。在以往，這些朔拿大都是演奏家用為節目開始的好材料，但現在除了第四首D大調及第六首E大調還不時在演奏會中出現外，其他的只多在課室裏露面了。

至於大提琴作品方面，韓德爾只有一首C大調朔拿大，它原來是為甘巴作的，這是一首巴羅克形式四個樂章(慢、快、慢、快)的朔拿大，於1705年左右當他還在德國漢堡時作的，現在除了大提琴及鋼琴版外，巴黎音樂院大提琴教授巴思列(P. Bazelaire)也將它改編為用樂隊伴奏的孔徹托，而不時在音樂會中出現。

(按：本文內容節自馮翰高老師「弦樂重奏的樂器」一書。)

• 鳴謝 •

本期樂友出版，有賴下列熱心人仕慷慨捐助，特此致謝：

藍綺玲	300元
黃愷瑜	50元
金天德	588元
張材光	300元
孫小蓉	200元
張景賢	30元
高麗蘭	200元

訪張健誠博士談音樂學

吳振輝

張健誠生於星加坡，是英國牛津大學的音樂博士，跟隨國際著名音樂學者 Denis Arnold 及 Frederick Sternfeld 學習。1983 年完成博士課程後來港，任教於香港音樂學院；目前是香港浸會學院音樂系講師。

去年十二月初，張博士接受我們差不多兩小時的訪問，其後還作了些補充；以下是訪問的部份內容。由於訪問以英語為主，本文若與張博士的原意有所出入，責任由筆者自負。

■何謂「音樂學」(Musicology)？

□音樂學這個名詞含義非常廣泛，包括的東西很多，可以說，寫樂評、唱片封套說明等工作也有人算在音樂學的範圍內；不過，這祇是廣義來說的。其實，音樂學這個詞來自德文“Musikwissenschaft”（音樂的科學）一詞。它強調的，是用科學、學術的方法來研究音樂；主要可以這樣說，音樂學是指“音樂的科學”，是“音樂的學術”，這是其中一種看法。他們認為音樂學是研究音樂史這類東西的一種方法而已。

另一個看法則認為，音樂學本身就是研究的範圍及對象；我則認為這兩個觀點雖然不同，但它們其實是相輔相成的，音樂學既是研究的方法，也是研究的內容。

簡單地說，音樂學是對音樂的認真研究，是關於音樂的學術。究竟音樂學研究的是甚麼？它的對象很多，例如音樂理論、樂曲分析、音樂史、樂器、樂譜的編訂及正統演奏方法的研究等等。

■請略述音樂學的發展概況。

□認真地進行音樂的研究工作可追溯至十八世紀初，德國學者如 Martin Gerbert (1720-93) 及其後的 Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) 等開始從事一連串的音樂研究；故此，德國可算是音樂學的發源地，它在兩百多年前已有這類的研究工作。法國固然有類似的研究，但德國比它更重要；原因是音樂學是在德國開始成為一門獨立的學問。

起初，研究音樂的均是業餘的音樂愛好者，有些是醫生、有些是律師、公務員或其他的學者，他們從事音樂研究是純粹基於興趣的；不過，由於當時德國的大學有很多的空缺可供他們講學，故此，音樂學的研究工作也逐漸成為一門專業，研究的人也越來越多。

在 J.N. Forkel 之後，德國也產生了很多傑出的學者，而最著名的，是 Hugo Riemann (1849-1919)。

與此同時，奧國也有不少的著名音樂學者，包括有 Raphael G. Kiesewetter (1773-1850)，August Wilhelm Ambros (1816-1876) 及 Guido Adler (1855-1941) 等。

至於法國方面，Francois Joseph Fétis (1784-1871) 是較著名的學者之一。跟德國初期的音樂學者一樣，上述學者有些仍是業餘性質的，如 Kiesewetter 及 Ambros 等人便是分別以律師、公務員或其他專業為職業；至於 Riemann，Fétis 及 Adler 等人則後來轉為專業的音樂學教授及講師。在此不得不提的著名學者還有 André Pirro (1869-1943)，他可算是法國現代音樂學的巨匠。除了本身研究工作的貢獻極大之外，Pirro



還有很多學生均成了國際著名的音樂學者及大學教授；其中最著名的有：Paul Henry Lang, Jacques Chailley及Nanie Bridgman等。

雖然法國及奧國均有著名的學者誕生，但就音樂學來說，德國仍比它們重要。自十九世紀至二十世紀初，德國可算壟斷了音樂史的研究工作，更重要的，是他們對美國的影響。30年代納粹黨在德國興起，逼使大量的猶太音樂家逃亡到美國，當中除了出色的演奏家外，也有不少是音樂學家，如Alfred Einstein, Willi Apel及Manfred Bukofzer等便是其中較著名的。以前，美國本身也有一位曾到德國留學的音樂學家叫Otto Kinkeldey(1878—1966)，他任教於Cornell大學，是第一位在美國獲得音樂學教授席位的著名學者。因二次大戰的緣故，大量學者流亡到美國，令音樂學在美國興旺起來。結果，不用說耶魯、哈佛等著名大學有音樂學的課程開辦，甚至連一些名氣較遜的大學亦有很好的音樂學者任教。可以說，這其實是現代的趨勢，音樂學是變得越來越重要了。

至於英國，他們的情況稍有不同，早在十五世紀英國已有音樂的大學學位頒發，祇是形式跟德國有所不同（例如畢業時是遞交音樂作品而非音樂論文等），雖然如此，英國也有一些音樂史的研究工作進行，祇不過他們研究的範圍跟德國的音樂學有所不同而已，例如，Charles Burney(1726—1814)的音樂史研究就很著名。到了十九世紀後期及廿世紀初，英國學者進行了更多的音樂研究，特別是關於英國的教會音樂，以及對英國音樂黃金時期（即Elizabethan時代）的世俗及宗教音樂的研究更是不容忽視；Edmund Fellowes便是其中較著名的學者之一。到了二次大戰前後，英國最著名的音樂學者有兩位，一位是牛津的Jack Westrup，另一位則是劍橋的Edward J. Dent(1876—1957)。除了這兩所大學外，其他的英國大學也有不少音樂學的研究工作，逐漸地，英國的學者亦建立了在國際上的地位。

意大利及法國在音樂學的地位都很高，研究的學者陣容也很強大，至於其他英語國家，如加拿大、澳洲及紐西蘭等祇是開始類似的工作不久，成就當然沒有上述那些國家



那麼重要。

■剛纔提及音樂學強調以科學、學術的方法去研究音樂，可否具體的說明它的研究方法？

□G. Adler曾將音樂的研究分為歷史性(Historical)及系統性(Systematic)兩大類，並列表說明研究的範圍，表內包括有音樂的古字學(musical palaeography)、記譜法、歷史上各種藝術的形式、作曲的歷史、樂器史、和聲學、節奏、曲調、理論、美學、音樂教育及音樂心理學等。

舉例說，研究樂器學(Organology)時，學者們會走到那些歷史悠久的教堂去看窗上的圖案及裝飾，因為這些圖案很多時是描繪當時的樂器、演奏者的姿勢等，從這裡可知道不少關於古代樂器的資料，這是其中一種方法。例如，Guillaume André Villoteau(1759—1839)就是第一位以科學方法來研究古埃及音樂的著名學者，他根據古墓及古廟裡所描繪的古代樂器來進行研究；由於很多大城市如柏林、紐約等均開設有樂器的博物館，故此，樂器學自十九世紀開始漸漸興盛起來。

另一種研究的方法是作曲家手稿的研究。例如，近年來有部份學者借助於紙張的水印(Water mark)及筆跡等去研究作曲家們的手稿；由此，可鑑別作品的真偽及先後次

序。透過這類的鑑定工作，我們可以對巴赫、韓德爾、莫扎特及海頓等人的作品先後次序有更正確的瞭解。

此外，對個別作曲家的文獻檔案的研究工作也可以幫助我們多了解樂曲的寫作背景。例如，海頓為何寫作「告別」交響曲呢？是因為樂師們想早些回家，故此到樂曲結尾時祇餘下第二小提琴一人在演奏。這類的工作對研究正統的演奏風格極為重要。

至於我自己的研究方法是集合多種方式而成的，當然，除了上述的，還有很多的研究方法，這裡不再詳列出來了。我的論文是「十六世紀及十七世紀意大利牧歌對英國牧歌的影響」，研究工作大致可分兩部份，前半部是歷史及手稿（或手抄本）的研究，後半部是樂曲的分析及比較。

開始時，我先想：「英國人如何接觸到意大利的文化？」根據史實，大致可從數方面見到兩國文化的交流。比方說，英國人往意大利旅遊時帶回意大利的書本；或是意大利商人到英國經商時攜帶了書本到英國等。於是，我得跑到各大圖書館去參考各種有關的文獻。舉例說，你如何知道 Thomas Morley 或 John Dowland 喜愛意大利音樂？於是你便要找有關他們的文獻，看看他們曾否說過這類的話；然後再研究他們的手稿，看看他們的風格與那時或以前的意大利牧歌有何異同。

從上述的過程我們已可約略知道音樂學的研究工作並非如想像中那麼容易，除了要花費很多的時間及精神外，有時還得碰運氣。不少人花了數年的時間及精力，結果發覺根本找不到足夠的資料而被逼放棄。更令人煩惱的是，以前的版本很多是不大可靠的。當版本有差異時，你得請教有關的學者，共同比較不同之處，然後纔能選出最佳的版本；所以，現今你們用的原版樂譜（Urtext）是花費了很多專家的無數精神研究得來的成果。有時，真是為了一個臨時記號而花了大半天時間也是常見的事。

■ 音樂學與民族音樂學（Ethnomusicology）有何關係？

□ 正如我剛纔說過，學者們對音樂學的定義

仍持有不同的見解。例如著名學者 F. Harrison 就認為：「所有音樂學均屬於民族音樂學範圍之內。」這是關於音樂學定義的第三種看法。一般來說，民族音樂學的範圍亦非常廣泛，它主要研究的，是音樂與其他非西方文化的相互關係。基於「藝術活動應與社會各種行為有關」這假設，民族音樂學者研究的重點是那地方的民族而非那地的藝術手法。研究的對象通常是非洲等較落後地區（當然，中國及印度等國則屬例外），這些地區很多均沒有現成的音樂史料，也沒有完整的音樂理論；故此，特別需要民族音樂學的研究工作。

個人認為，民族音樂學不應被視為音樂學的一部份，而應是與音樂學同等重要的一門學科。以前，民族音樂學的地位並未確立，但它確有越來越重要的趨勢。

■ 若有人對音樂學有興趣，該如何開始？

□ 我想，最重要的是有良好的音樂基礎，如音樂史、樂曲分析等。有了這些基礎，你纔可以開始進行音樂學的研究工作；故此，最好的途徑是進大學去打好音樂基礎，然後，到研究院修讀碩士或博士課程時纔選修音樂學。原因是音樂學需要研究者本身具有豐富的知識。比方說，你得熟悉各時期、各樂派的風格和特點，得多聽各種樂曲等。當然，有些外國的學者仍是業餘性質的，但我仍認為進大學是較佳的途徑。

現在，音樂學在西方已很流行，甚至日本的大學亦有不少的音樂學研究工作；祇是大多數東方人對它仍然不甚熟悉罷了！

■ 可否介紹一些入門性的文章，讓有興趣的讀者進一步瞭解音樂學？

□ 要看入門的文章，最好當然是看有關的期刊及書籍。在香港較易獲得的書本中，我推薦 Dennis Arnold 的 New Oxford Companion to Music 中有關的文章。原因不是說它最好，但對那些不大熟悉音樂學的人來說，這文章比較淺易。看過以後，再看 The New Grove's Dictionary of Music and Musicians 較為適當。

纔上一層樓

黃友棣

我的一位世侄，出國數年，在一間著名的藝術院，以優異成績考取了學位歸來，請我題寫紀念冊。我錄了清代詩人鄂容安“題甘露寺”的詩句贈他：

到此已窮千里目，
誰知纔上一層樓。

希望他能明白聖人所言“學然後知不足”的真意。實在說來，誠心求學的人，必能認識“學無止境”的至理。

身爲藝人，一方面要有堅強不屈的自信心，同時也要有虛懷若谷的好習慣；自信是對自己的激勵，虛懷是對別人的謙遜。當藝人對自己失去信心，就無力量站穩；對人不謙虛，立刻成爲自大狂。此二者，只犯其一，足以把藝人的前程盡毀。

無論在任何時代，藝人們讀到唐代陳子昂的“登幽州臺歌”，就免不了興起“生不逢辰”的悲憤。其詩云：

前不見古人，
後不見來者；
念天地之悠悠，
獨愴然而涕下。

藝人以開天闢地爲自己的責任，這是本份之事；但以此態度對人，則是患了自大狂。這種疾病，能把藝人由天才的邊緣，推入了瘋狂的境界。天才與瘋狂，本來僅隔一線；惟有虛懷的習慣，可

自我民視，天聽自我民聽”；離開羣衆的藝術創作，乃是沒有根基的藝術創作。

也許有人懷疑，大衆所愛的藝術作品，豈不是低劣與平庸嗎？倘若大衆的能力太低，該教育他們求進。縱以救他出於危境。

宋代王安石，登飛來峯，作了一首詩云：

飛來山上千尋塔，
聞說雞鳴見日昇。
不畏浮雲遮望眼，
自緣身在最高層。

王安石的自信心極強，才華高而性情拘執，遂成狂妄。這首“登飛來峯”詩，志氣甚高；但其缺點乃是只知向上望而忘記向下望。身在最高層，沒有浮雲遮着天空，但却有浮雲遮了眼底，使他只見天，不見地，更不見人；遠離了羣衆，遂染狂妄之症。聖哲有言，“天視使他們進步甚慢，也只能忍耐扶持；却不應拋棄他們，離開他們而獨自走上孤僻的道路。教育的作用，就是要把創新與守舊的兩個極端，努力拉近，使文化永不脫節。

袁枚在“隨園詩話”裡，有一段記述，可助解說：

劉霞裳與余論詩曰，“天分高之人，其心必虛，肯受人譏彈”。余謂非獨詩也。鐘鼓虛，故受考；笙竽虛，

故成音。試看諸葛武侯之集思廣益，勤求啓誨，此老是何等天分！孔子入太廟，每事問；顏子以能問於不能，以多問於寡；非謙也，天分高，故心虛也。

這裡說明，人必有高的智慧，然後能虛懷若谷，然後有謙遜的態度。音樂創作者，遠離羣衆，染上自大的狂妄，乃是由於智慧不高之故。音樂的偉大功能是與衆共樂。若不能與衆共樂，只成爲孤僻的獨樂者，就已經走入了窮巷。清代詩人方子雲偶感詩云：

目中自謂空千古，
海外誰知有九州。

這樣狂妄的藝人，根本不配談音樂創作，更不配談音樂教育；他自以爲“已窮千里目”，實在只是“纔上一層樓”而已。

向校友奉告唱歌雜感

朱慧堅

把歌唱好，真是人間美妙的事，聽到美妙的演唱或演奏，更是人間賞心樂事。我想凡是音專的校友們都有同感。不然怎會走入「音專」這塊園地。

回想少年時噪音頗不俗，又羨慕人唱歌，偶遇有些長輩讚自己噪音美，好不自我陶醉，於是乎不怕羞便學起唱歌來，不理自己是否有歌唱的天才或環境，祇是拚命去唱，用盡嗓子去唱。後來發覺越唱越不對勁。怎樣不對勁呢？因為越來越察覺到怎麼自認唱得很起勁；而聽眾不起勁，自以為很有深情去唱、而動不了聽眾的情，反而動了聽眾的毛孔？自以為吐字清楚，而聽眾說：聽您唱歌很費勁像猜謎似的。

檢討之下，發覺到原來自問噪音是不太差，不過唱起歌來，却感中氣不足，呼吸控制功夫不良，因而引起隨歌奉送換氣時產生的噪音，致令聽眾聽得中氣為之頂住的不適

酥炸草鞋

音樂藝術之表達，必須借助技巧。無論是作曲、演唱、演奏，均須運用優秀的音樂技巧，然後能把音樂之美，帶給聽眾欣賞。就是因為技巧佔了重要地位，技巧人才難得，遂使人們慣於崇尚外在的技巧磨練而忽視內在的品德修養；正如只見威風凜凜的守衛兵而不知有手握軍權的司令官。

音樂是直訴於心靈的藝術，並非只用技巧來做娛樂的消遣，而是憑藉真誠的心意，借助美的音樂，把良善與和諧送進人們的深心裡。音樂本來就是仁愛的化身。孔子說：「人而不仁，如樂何！」美不先於善，善亦不先於美；美與善本來就是結成整體，不可分割。這才是「自樂樂人，自正正人」的音樂藝術。

昔有豪門宴客，廚師領了大筆錢到市場採購山珍海味，却在賭場把錢輸光。焦急之際，他看見路邊有一隻舊草鞋，是驕俠所拋棄的廢物；他靈機一觸，就把草鞋檢了回去。他把草鞋洗刷乾淨，切成小塊，以其精巧的烹調技巧，混和鷄蛋麵粉，加以酥炸，配以上湯；賓客們吃得開心，讚不絕口。

許多自命為新派的作曲家，就經常運用技巧，請聽眾吃酥炸草鞋。一般人看見音樂

感覺。再檢討一下，又察覺到聲線不自如——好像整個人受聲線的控制；而不是由人去控制聲線。例如：聲區不統一、走音，聲音會發抖，收了不能放，放了不能收、本欲表達快樂，但聽者却覺煩惱，本欲表達憂傷，但聽者感覺諧趣，面容堆着笑，聲音却充滿痛苦。真怪不得聽眾聽得不是味道。再檢討下去甚至違反了衛生之道，例如有時唱完歌後，人家讚唱得好，可是有苦自家知。因為唱完後喉嚨不舒服，或者聲音沙啞了，或者覺得上氣不接下氣，如跑完五千公尺似的，這還得了！

為了要克服這些醜怪現象，不惜找師傅練武功收服這些妖魔。如果你們問我為什麼？我祇能回答你，老娘生來愛唱歌。但請別誤會我想表演唱歌。因為「愛唱歌」和「表演唱」歌在我心目中是兩件事。

黃友棣

作品的外形華麗，場面堂皇，就無限讚美。那些側重形式之美的美學家，也曾強調其獨到的見解，「美人之美，只在其形貌，不在其顰笑」。他們所推崇的，是死的美而不是活的美；這是「皮相之士」的膚淺見解。試想，當你看見一位如花似玉的美人兒，一開口就粗聲大氣說污言穢語，你有何感想？

音樂藝術，聲音要美，結構要美，內容也一樣要美。動與靜，內與外，皆須平均發展，使美善合一，然後能夠成為有生命的真美。

明代詩畫藝人唐寅（伯虎），題其所繪的「拈花微笑圖」有句云，「問郎花好儂顏好，郎道不如花窈窕。佳人見語發嬌嗔，不信死花勝活人。將花揉碎擲郎前，請郎今夜伴花眠。」——這可以說明美並非徒指外形，音樂藝術也正如此。

那位酥炸草鞋的廚師，其烹調技巧可說高明極了；但其品德則屬劣等。縱使廚師的好友們真的愛吃酥炸草鞋，盡力為他說好話，闡述草鞋的營養價值如何高，那位廚師的行為與產品，也全然不值得讚美；因為他根本就立心不良，這是一件沒有良心的創作，實在不值得推許。

韓德爾小傳

吳雅倩



韓德爾（George Frideric Handel）一六八五年二月廿三日生於德國的哈勒（Halle）。他的父親是侍候薩克遜尼亞的奧格斯大公的理髮師兼外科醫生。

韓德爾從小就喜歡音樂，早就表現他在音樂方面的才能，可是他的父親想把他培養成爲一位律師，所以不准他學習音樂。他只能在午夜裏，從寢室跑出來，在屋頂下面的儲藏室，偷偷地練習彈奏古式的鍵盤弦樂器（鋼琴的前身）。

當他七歲的時候，他父

親帶他到鄰郡的郡主拜仙費爾斯的大公那兒訪問時，他偷偷的彈了宮廷教堂裏的風琴，偶然聽到了的大公，對於這個孩子不可思議的音樂天才，非常佩服，就勸告他父親讓他接受正式的音樂教育，韓德爾因而得以受業於當時的一位風琴師查豪（Zachau）門下。

查豪除了是一位具有天賦才能的老師外，還藏有很多德國和意大利音樂的手抄本，常鼓勵其學生抄襲和模倣這些音樂的不同風格。在韓德爾整生的作曲生涯中，

我們不難發現他很多時都愛把舊的材料或抽取舊的材料改寫成新的樂曲，這習慣可說是他自少受到的薰陶所影響。在查豪的悉心教導下，韓德爾可說是進步神速，他不但學曉了演奏風琴、古鍵琴及小提琴，甚至還學習作曲、和聲與對位等技巧，也曾爲教堂的崇拜作了不少清唱劇，可惜無一遺傳下來。

十八歲的時候，韓德爾到了漢堡，在歌劇院擔任第二小提琴手。一七〇五年，他完成其首兩部歌劇——

「阿蜜拉」和「尼羅」，在該地上演，前者甚受歡迎，特別是歌詞方面，可說是詞勝於曲；後者却非常失敗，甚至連樂譜也失掉了。「阿密拉」（Almira）可說是韓德爾在漢堡期間的一個重要作品，有法國傳統的舞蹈，意大利式的喜劇、古舊德國式的詠唱，整齣劇的風格不甚統一，而且聲樂部分寫得狹窄而器樂化。他這時期的其他作品，如奏鳴曲、清唱劇等，都是旋律較爲單薄，而和聲及對位却很強烈的，兩種截然不同的性格，躍現於同一樂曲內。

當他二十一歲時，到了意大利，在羅馬、威尼斯、佛羅倫斯、拿波里等地演奏了四年，一方面作曲，一方面也常常去聽意大利歌劇。當時的意大利不僅是歌劇、

神劇、清唱劇的溫床，同時亦是主要器樂曲式——協奏曲和奏鳴曲的發源地，當時樂壇上的頂尖兒人物亦經常雲集其地，韓德爾把握了這機會，虛心學習。經過了四年的不斷浸淫，學曉了怎樣去掌握那豐富、自由而變化無窮的旋律，長而柔和的節奏感，從而更能駕御聲樂的作曲技巧，意大利那抒情而華麗的風格，溶化了他那源自德國的古板而不流暢的作風，對其日後的作品，影響極大。故可說韓德爾在最初到意大利時，只不過是一個具有天賦而尚未定形的一位未經琢磨的作曲家，但當他離開時，已被精雕細琢成一位擁有卓越技巧與音樂感的藝術家了。

回到德國之後，哈諾巴哥爾克大公以他在意大利享譽甚隆，故以高薪聘請他擔任宮廷樂長的職位。可是韓德爾上任之後，就立即請了假，到倫敦去了。那是一七一〇年的事，他已經二十五歲了。

當時在倫敦，意大利歌劇很盛，上流社會人士都喜歡到劇院去聽意大利歌劇。同時英國自大作曲家亨利·浦塞爾去世之後，就沒有了音樂人材，因此對年輕的韓德爾來說，倫敦的確是個非常有魅力的活躍場所。倫敦的劇院老闆，立即拜託韓德爾負責歌劇的作曲。他只花了兩個星期，就寫了歌劇「里拿爾德」(Rinaldo)，上演的結果，非常叫座，韓德爾在英國因而一舉成名。從此他以傑出歌劇作家的姿態活躍於倫敦，不但在王公貴族中週旋如意，且榮獲安娜女

皇賜與終身年俸。韓德爾在英，名利雙收，樂不思蜀了，最後並取得英國國籍。

韓德爾的年青時代，是在歌劇最盛的意大利修業，一七一八年定居英國後，還是以歌劇成名，在這期間，他寫了許多歌劇，創辦皇家音樂院，上演意大利歌劇，與意大利作曲家波農吉尼對抗，與另一作曲家哈謝競爭，遭遇過幾次破產的命運……但這一切並沒有使韓德爾屈服，相反地，那種不屈不撓的精神，使他更專心於創作。

一七三七年，這時韓德爾已經過了五十歲，由於疲勞過度，他不得不休息一段時期，但這休息時期正好給他的作曲工作一個重大的轉機。不屈不撓的他，病好了之後，簡直就得到神助一般，專心於神劇的創作，並在創作之後，全力使其上演。其中最有名的傑作，便是「彌賽亞」，這神劇完成於一七四一年九月十四日，當他五十六歲的時候。由於「彌賽亞」等神劇的成功，韓德爾在英國，便成為浦塞爾以來最偉大的作曲家，為皇帝和全國人民所尊敬，成為真正的巨匠。

韓德爾一生當中最後一次的演奏，也是「彌賽亞」。一七九五年四月六日，在哥維特加登指揮了這曲，以精神的力量克服了衰弱的體力和視力，在終曲的「阿門合唱」一結束，他就不支倒地，被人扶下來，從此臥於病床，而在一星期之後逝世，享年七十四歲，葬於西敏寺之詩人祠。

到了現在，韓德爾的歌

劇，幾乎都被忘掉，而他之所以與巴哈被並稱為二大宗教音樂家，主要還是由於他留下了許多以耶穌為主的神劇名作的緣故。他雖然與巴哈是同時代同國家的大音樂家，但兩人的性格是不同的。韓德爾關心於成功與名譽，喜愛華貴的社交，而以堅定的意志與不斷的熱情創造了他的音樂世界。他的音樂，最明顯的是線條和色彩富於聲樂性質，強壯的節奏感，而其美的中心，則在井然有序的「對位手法」，可窺見一斑，抒情和戲劇的因素巧妙聯組在一起的音樂，令人有清朗可親的感覺，抓住人的心，並且深藏心底。他把過去音樂家們留下的神劇和歌劇音樂傑作繼承，並完成它，同時暗示下一個時代的音樂，在音樂史上功不可沒。

韓德爾的歌劇有「西羅」、「阿塔朗塔」、「史基比奧」、「富羅利唐泰」、「朱麗葉西沙」等四十六部；神劇有「以色列人在埃及」、「彌賽亞」、「所羅門」、「桑頌」等三十二部；管弦樂「水上音樂」、「煙花音樂」、「森林音樂」各一套；管弦協奏曲十一首，管弦大協奏曲四十二首，風琴協奏曲十八首，室樂奏鳴曲十五首，三重奏曲二十二首，小提琴奏鳴曲六首，長笛奏鳴曲十二首，雙簧管奏鳴曲六首，大鍵琴奏鳴曲十二首，大鍵琴組曲十六首，鋼琴曲「快樂的鐵匠」等。

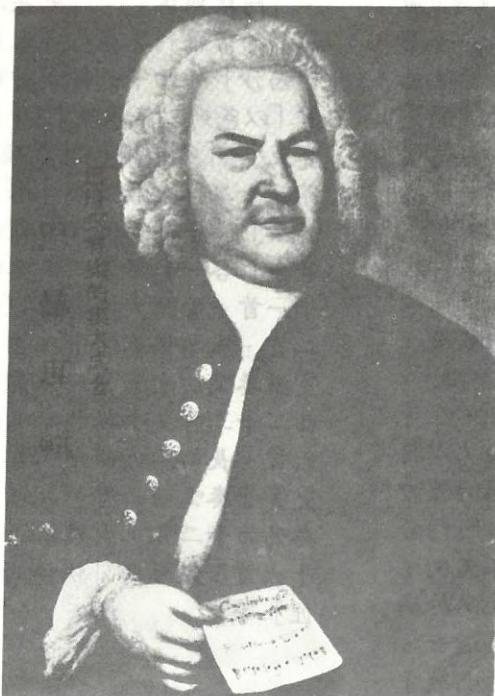
巴赫生平概略

嚴樹明

約翰·瑟巴斯倩·巴赫 (Johann Sebastian Bach) 一六八五年三月廿一日生於德國艾森納赫 (Eisenach)，父親是教會的小提琴家。巴赫在幼年時就顯露出他的音樂氣質與才華，他天生有優美的歌喉，三歲那年已經會唱歌了，也特別愛聽風琴，更有良好的音樂記憶能力。除音樂以外，巴赫還非常喜愛遠足。

他九歲那年，慈祥、勤勞的母親伊麗莎白被神召回天國；次年二月，父親安布羅朱斯也離開了人間。成爲孤兒後，巴赫被帶到四十五公里外的奧爾道夫城，投靠在那裏就任風琴師的大哥約翰·克利斯多夫 (Johann Christoph)。大哥克利斯多夫，兼任父親的責任，而且他又是一位嚴厲的音樂老師。

在奧爾道夫的拉丁語學校，巴赫的成績非常好，而他那優美的童聲女高音也非常有名，是合唱團中不可或缺的明星。由於學校和合唱團的工作太多，白天幾乎都沒有時間剩餘，所以巴赫只能利用晚上的時間來讀書



或學習。可是他的大哥却禁止晚上用蠟燭讀書，他只好在深夜時悄悄地從被窩裏爬起來，燃點著偷藏的蠟燭來讀書；而巴赫最想看的，就是他大哥收藏的名曲集手抄本。這些作品，乃巴赫的大哥認為對他來說是較深的樂曲，所以拒絕借給他。基於好奇、好學的心，巴赫只好偷偷地在晚上抄錄。半年後，當只剩幾頁就將全部樂譜抄完的時候，終於被他的大哥發現了，並將他辛苦地抄好的樂譜丟入壁爐裏，燒成灰燼；經過他的大哥一番開導後，巴赫馬上醒悟過來，以後就更加努力學習，終於成爲曠世無雙的音樂家。

十一歲那年，巴赫首次彈奏風琴，他精采的表現令他的大哥驚嘆不已；成爲風琴家，不斷地彈奏自己的作品，一直以來均是巴赫的夢想。此外，巴赫對神學的書籍，興趣特別濃厚；故此，他所作的宗教音樂比普通音樂家所寫的更優秀、更偉大。得到他那誠實、好學的哥哥紮實的教導，巴赫立下了穩固的音樂根基；那時他已經能非常熟練地演奏小提琴、古鍵琴和大鍵琴等樂器，對他未來的發展留下非常深遠的影響。

十五歲那年，巴赫獲推薦到德國北部流奈堡城的聖米夏爾學校進修。在這裡、巴赫開始接觸法國音樂，並且認識了當時最偉大的風琴家楊·亞當·蘭肯。那時，巴赫感到無比興奮，因爲每天幾乎都有新的發現，他那時譜寫的「在巴比倫河畔」一曲更博得蘭肯的激賞。

一七〇二年起，巴赫就任威瑪大公宮廷室內樂團的小提琴手。次年，他獲得安斯達特城的聖波尼法朱斯教堂音樂家的職位。儘管有些人不信任這個只有十八歲，而沒有名氣的風琴家，但當他們聆聽過巴赫的演奏後，都爲之目瞪口呆，不得不由衷地佩服他。

在這期間，巴赫曾前往三百五十公里外的呂白克，去聆聽嚮往已久的著名風琴家狄特利希·巴克斯泰烏德的演奏，並且接受他非常懇切的指導；巴克斯泰烏德更欲推薦巴赫

成為他的後繼者，擔任呂白克聖瑪麗亞教堂的風琴師，但巴赫却婉謝了他的好意，決定返回安斯達特城。巴赫的內心，由於受到呂白克的刺激，新音樂的曲思，就像清泉那樣，接連湧生，無休無止，更像缺堤的洪水，不停地譜寫新的風琴曲。這些早期的風琴曲中，包括了「E小調前奏曲與賦格曲」，「G大調前奏曲與賦格曲」和「B小調觸技曲與賦格曲」等有名的作品。

一七〇七年，巴赫得到著名風琴製造家約翰·費德利希·本達的幫助，成為穆爾豪森的聖布羅修斯教堂的風琴師。同年十月，巴赫與其堂姊瑪麗亞·芭芭拉結婚，組成一個幸福的家庭。

巴赫在穆爾豪森的工作，相當從容自由；那時，他開始進行舊式教會音樂的改善工作。在這裏，他譜出頗為壯麗的清唱劇「神是我王」，而且博得一致好評；感到無比欣慰的巴赫，在一七〇八年二月，向教會提出

改善教會風琴的請求，於是，在好友風琴製造家費德利希·本達的協助下，著手製造具有新理想的管風琴。可是沒想到在新風琴還沒完成以前，巴赫不得不離開這城市，主要的原因乃宗教的紛爭所引起的；結果，巴赫向市議會提出辭呈，又回到闔別五年的威瑪大公的宮廷裏工作。

在威瑪大公的宮廷裏，巴赫再度發揮他風琴名手的本色，成為這地方遠近聞名，無人不曉的大師，於是每當別處有新的風琴造好，他就被邀請前往試奏，而這樣的旅行，對巴赫的音樂而言，又可以帶來刺激。每年除了秋天的旅行外，平時，他也經常到各地去走動，而在威瑪時代最後一次的旅行是一七一七年到德勒斯登去聆聽法國著名的風琴家路易·馬香的演奏。同年年底，巴赫接受柯登(Cöthen)的領主雷奧博公爵的邀聘，擔任柯登宮廷樂長一職，並且得到高薪待遇。柯登公爵的宮廷樂團，相當優秀，巴赫一成為這個優秀樂團的樂長後，就埋首作曲，於是寫下許多傑出的音樂，其中最傑出的代



表作，就是著名的「布蘭登堡協奏曲」；我們只要聽過這些音樂，就可以瞭解巴赫在柯登所過的宮廷生活，是何等明朗、華麗，每天都充滿了幸福。在那裏沒有任何痛苦與黑暗的陰影，在和平、安寧的小宮廷中，到處洋溢着知性的、生存的快樂；像這樣，在柯登的時期，巴赫自稱爲「我一生中最美好的時代」這也是他的新藝術花開的時期。在這時期，巴赫也曾爲他的兒子們和學生們譜寫「平均律古鋼琴曲集」和「法國組曲」等。

一七二〇年，巴赫的愛妻瑪麗亞突然去世，使得巴赫悲痛萬分。次年十二月，巴赫續娶比他年輕十五歲的安娜·瑪格塔蕾娜·畢爾肯爲第二任妻子；這樣，巴赫才得以跨越喪妻的悲痛，重新渡過安定的生活和作曲活動。這位長得清秀可愛、相當迷人的瑪格塔蕾娜，是宮廷的女高音歌手，父親也是宮廷裏的小號手，結婚以後，她全心全力地幫助巴赫，時常爲他謄清樂譜，而巴赫也非常疼愛這位年輕、貌美又能幹的妻子。另外，我們只要看一看留存至今的，由瑪格塔蕾娜手抄的樂譜，會驚訝於她的筆觸，竟與巴赫的那麼相似，她就好像是巴赫的影子那樣，整個身心，都被他同化了。

巴赫的音樂生活，在威瑪時期是九年；被稱爲一生中最佳時期的柯登時期，只有六年。可是最後的萊比錫時期，却從三十八歲的一七二三年，一直延續到六十五歲的一七五〇年；在這二十七年裏，巴赫擔任的是聖湯瑪斯教堂附屬學校的合唱長。由於大師巴赫的名氣，是在風琴演奏的本領上，而萊比錫所想要的，却是一位音樂教育家，又由於那裏的教會人仕，非常重視學歷或名銜；因此，他們無法信賴不曾讀過大學的巴赫，這一點，也成爲巴赫給人們挑剔及指責的主因。無論怎樣，巴赫仍全心全力地埋首在教會音樂上，繼續譜出不朽的名曲；另外，最令巴赫感到快慰的，就是聖湯瑪斯教堂的管風琴。後來，他那著名的「馬太受難曲」的靈思，就是由於這教堂的管風琴而孕育出來的。

後來，巴赫成爲大學生們組成的音樂協會的指揮，並爲這個合奏團接連寫了室內樂、協奏曲和世俗清唱劇等各式各樣的作品，其中一首具有幽默感的清唱劇，名爲「咖啡」的就是這時的作品。

一七三六年，巴赫被封爲波蘭王兼薩克

森侯選宮廷作曲家，那首「快樂地迎接支配地上的神」的清唱劇，就是在這時譜寫的了。但漸漸地，人們開始喜愛意大利式單純明快的樂曲，而巴赫卻一點不認爲自己是時代的落伍者，於是逐漸孤單起來；他的樂曲也慢慢成爲自我的傾訴，像晚年的鉅作「高得堡變奏曲」和「賦格曲的藝術」等便是最好的例子。

一七四七年五月，六十二歲的老巴赫到柏林看望次子艾曼紐·巴赫的時候被邀請到費德烈大帝的宮殿。在那兒巴赫照著國王所提示的主題即興地彈奏了一曲；後來回到萊比錫時，巴赫又爲這首即興曲做了一些增補，於是完成了「音樂的奉獻」一曲，並題字贈送給費德烈大帝。

在這次晚年的榮耀後，巴赫一點也不曾發覺，死亡的陰影已經接近他的身邊，照樣深夜熱衷在作曲中。他的身體雖然還算健康，可是視力却逐漸減退，最後要看清微細的樂譜，已經感到很困難；這時，喬治二世的眼科醫生，名揚世界的約翰·泰勒，正好來到萊比錫，巴赫雖然接受他的手術，前後共兩次，却沒有成功，而且起初還可以稍許看到東西的雙眼，反而全部失明了。同時，由於烈性藥的副作用，使得巴赫的身體迅速惡化。與巴赫同時代的另一位音樂家韓德爾，也是接受他的手術而照樣失敗。巴赫雖然雙眼完全失明，可是他對於音樂的熱情，一點也不曾減退，繼續用口述的方式，創作風琴聖詠曲；很奇怪的是，在去世前的一剎那，他的眼睛好像突然又可以看到東西，巴赫十分高興，不料很快就斷氣了。一七五〇年七月二十八日，六十五歲的巴赫終於安祥地與世長辭，他的遺體，被埋葬在萊比錫的約翰教堂墓地裏。

巴赫是一位偉大的天才音樂家，他去世了，大家一定很悲傷吧？但當時萊比錫市和教會人仕的反應，却並非如此，他們不僅不曾爲巴赫的去世感到悲傷，反而如釋重負地說：「時代的落伍者巴赫終於不在了，他實在是燙手的熱芋，從今以後，萊比錫市的教育和音樂，又可以認真地幹了！」他們爲這件事高興，因爲他們並不瞭解偉大的巴赫。從此以後，這位偉大的巴赫，就一直被人遺忘，直到一百年後，由孟德爾頌再度發現爲止，他才被後世推舉爲「音樂之父」。

樂友精選

(編按：樂友雜誌創刊至今已超過卅年，其間有不少音樂名家的鴻文是值得我們再三細讀的。本刊特精選其中部份予以重刊，敬希各位讀者垂注。)

鋼琴分平台琴及直身琴兩種，其構造精密複雜，共有黑白鍵子八十八個，謂之鍵盤，內有共鳴板，外有打擊部，此部最為複雜，置兩踏板於下，用足以定音之強弱長短。鋼琴優點是能奏出各種音響，充份的發揮其情節，啟發作者的靈感，和成就高深的學理技術；鋼琴缺點是音響不能連續下去，笨重不便攜帶。世界上最偉大的作曲家、演奏家，無不是取之於琴，用之於琴，更是從鋼琴裏死幹出來的；因此它是音樂的骨幹，也是音樂的泉源。

許多愛好鋼琴者，均立志學習。有從三五歲便開始學習者，也有十歲廿歲才起首學習者。因各人學習方式及環境不同，以致成就各異。我個人的看法，是以三五歲的孩童來學琴，未免太早。單以五歲小孩來說，能數出準確拍子的很少，再加上必須用理解力去記譜，認記號等等更是不易，師生均徒勞無益而已。因此，最理想的開始階段還是六至九歲時最好，十五歲以後，似嫌太遲了點。

一、學習的精神

常常使我感到意外的，是那些肯學琴而不肯練琴的人。他們，她們拿着幾本譜子，整天鬼混。檢討這主要原因，不外乎下列幾種：

(一) 他們尚未入門，不知學琴還得下苦功，用一種自驕之氣忽視了一切。

(二) 可能是學到相當階段後，知難而胆怯着、徬徨着，漸漸的懈怠下來。

(三) 根本就不感興趣，只是人家學琴，我也學琴；或者是家長要我學琴，因而糊裏糊塗去白費光陰。

其實，不論是人家學也好，家長要學也好，都是很好的提倡和誘導。如能立志不苟的學下去，其成就不可限量，當然性近的人

會成就得便宜點，不性近的人，會成就得辛苦點。所以貝多芬曾說：「一分天才，九十九分功夫」。這話就是說，那怕一個絕頂的天才，不練琴是不會有所成功的。

另一方面來說，肯練習而不肯細心去學的，也大不乏人，其效果會適得其反。有一次我曾親自問過一位彈得很高深，學琴在十年以上的學者，她彈過無數的小音階，但却不知道什麼是小音階，自然使我驚異起來。後來，我很簡單的告訴她，從「拉」字開始的小三度音階，叫小音階，從「多」字開始的大三度音階，叫大音階。她果然一次便記住了。

前些時聽到不少學者，死壓着踏板彈音階，不禁令人驚奇。結果，一連串的音混作一團糟，不知彈了些什麼！我想，他們可能是誤會了踏板的真意義。踏板的作用，是在加強音的連接、圓潤、曲調之靈感啟發，及勇猛之強烈音樂表情，決非用之於初學的音階或練習曲上的。

一些成年學者，常常要求教師教他一些曲子，自我指定後，便要求教下去，他們那裏是按步就班的學琴，只是學曲而已。這不良的習慣，會使教師失却了教授法，對自己則失去了自信心。學習的態度，最主要的就是要謙誠自己，信任教師。

二、演奏的姿態

演奏的目的，是將自己精心所得，供諸他人去欣賞，這真是了不起的供獻。反之，假如自己學來只肯給自己聽，那將是最自私的事，也是人類的一大損失。但也有人把演奏看得太隨便，失却了嚴格性。

比方說，有人出台前，譜尚未熟，臨時抓着一本譜上去，慌張得樂譜也看不清，當然這效果是不堪設想了。照我說，看譜演奏是絕對不應該的，因為邊彈邊翻頁、會分散演奏者之注意力，再加翻頁時有聲音，和節奏上無法準確，會影響到該曲之表情及完整性。

怯場也是難免的，但並非不可避免。如

怎樣學鋼琴

周書紳

果能先把曲子練到熟了又熟，臨時聚精會神再求鎮定點，便會以純熟的技巧克服胆怯的情緒。有的太緊張過度，臨時吃茶飲酒，越弄越糟，上台便忘了起頭，或彈高了八度，或不由自主的作出種種怪像來。也有人故意把手抬得高高的，裝模作樣，全身搖擺，以為此種動作可增進表情。其實，曲之表情在曲中，絕非在人身上，但不知不覺的微動也無傷大雅。這都是最普通的毛病，應該盡力避免。

三、練習與指法

這是一個最嚴重的問題。常常因為一時指法上的大意，造成了一生的憾事。多少人彈琴時手腕搖動、發硬、不放鬆，看譜彈又不依指法。結果，不會彈連音，越熟越不清楚，經過一個階段後，再也無法進步，因之失望，灰心。



正確的選擇？

人生旅途是漫長的，在生長過程中總會經過不少階段，而每個階段的最後，便是我們一生中的一個目標，目標的選擇，更是值得我們深思熟慮的。很多時為了要尋求一個理想目標，往往要放棄或犧牲其他很多利益，但我們仍應該要選擇自己認為理想的目標，這個目標是可以操縱在自己手裏的。

我在香港音樂專科學校修讀期間，曾經從老師或同學中聽到一個問題：為什麼要進入香港音專裏修讀音樂課程呢？是不是只為了滿足自己對這方面的嗜好，作為一段時間的娛樂呢？

記得當初我未進入香港音專之前曾作過不少的「掙扎」。因為一般的中學畢業生出來社會做事後，往往會進修一些與自己職業有直接關係的科目，很可能他們本身並不喜歡那個學科，只是為了對本身職業有所幫助，將來倚靠得到的證書，使自己賺到更多的金錢。而我在畢業後進入社會做事，修讀音樂是未能對自己的事業前途有明顯的幫助，所以猶疑不決，但自己對音樂的興趣卻非常濃厚。經過多番考慮，又適逢袁善德及李允協兩位老同窗對進修音樂亦感興趣，終於在互相「誘導」下一同進入香港音樂專科學校修讀音樂課程。

又有彈琴時，人在心不在，手在練琴，心則想去玩。有人一面練琴，一面聽收音機，說話，講故事等，都是壞習慣。一心是不能二用的啊！我認為練琴應分為幾次的好。六歲到九歲每天至少一小時，分二次。十歲到十四歲每日至少二小時半，分三次。十五歲以上，如專攻音樂者，每日應彈六小時以上，分三次。

晨間最好是練看譜，或新譜，腦子清暢易記。日間應練音階，練習曲及繁重的各種大曲，重技巧。晚間是最寶貴的，可能一小時有兩小時的收穫。因為，它能安靜得令人入神，最好是複習日間一切較成熟者，能從自我欣賞中尋求該曲之奧妙與靈感來。這時才能把握着藝術的重點，再加上演奏者的理解志趣——即再創造。這樣完整的進取演奏，才會感到音樂的美麗，而令人心滿意足哩！

（摘自五四年七月號樂友）

李學齡

在香港音專學習初期還是戰戰兢兢，但經過數月後，我開始感覺到自己的選擇是正確的，因為當時我覺得返回音專上課並非沉悶或討厭的，反而從學習過程中，帶給我無限的滿足感，又可認識到一班志同道合的同學，大家相處甚為愉快，真可能是學習音樂的人是比較容易與人相處或比較真誠的。

在香港音專多年的學習過程中，相信各同學都會覺得時間實在是太珍貴了，因為每天都像有做不完的功課或事情，不過自己越忙越感到生活是有意思，每忙一天，便好像浪費少一天的光陰，而學多一天的知識。

當完成了香港音專課程的時候，固然有些依依不捨，而且有失落的感覺，我恐怕會從此與音樂疏遠，曾聽聞有些音專校友在畢業後，便少有從事音樂活動，未能將所學加以應用或發展，那是非常可惜的。現在我能夠在中文大學兼讀學位課程，繼續進修音樂，當然感到高興，這是一次很好的機會，能夠在不同的層面，用不同的方法或方式去學習更多的音樂知識，滿足我對音樂方面的求知慾，以求達到自己的理想目標。直至現在，我對自己的選擇從未作過些少後悔：要知道，實踐理想，學自己所喜愛的，確是人生最難得的一大快事。

我喜愛的詩歌

一九八〇年冬天的一個晚上，我參加了加拿大東部華人基督徒培靈大會，坐在詩班席上，我被一首詩歌那美麗的旋律所吸引，主唱者是多倫多華人浸信會的詩班指揮，也是我們當晚的指揮；這首詩歌不但旋律優美，歌詞更使我留下很深刻的印象。

於是，次日，放學之後，我便趕快去一間福音書局找尋那首詩歌，感謝主，終於給我找到了，就是我希望與大家分享以下的詩歌。

詩歌是以三段體寫成的，A, C兩段是G大調，中央B段則以E大調寫成，^bE調是G調之^bVI調，通常轉調我們多以轉第四或第五或關係大小調，所以^bVI調給人的感覺是比較突出及特別的。說到這裏，我想起我們所敬愛的老師林聲翕教授他也曾寫過轉^bVI調的歌曲如「黯淡的雲天」，「紅梅曲」等，把我們帶進美麗的意境裏。

此曲開始時有一小段引子（INTRODUCTION），由一連串的和弦寫成，由mp漸漸增強到f，好像一幅美麗的圖畫在幕後漸漸被揭開了，跟着把我們帶入一個美麗的回憶裡，在步行着，慢慢地回味着，在很多日子前，我曾經與主耶穌在那天同行，我徘徊在祂所認識的小徑上，景物依然，在美麗的路徑上還散發着和平的氣氛，我曾經在那天行過的地方，也感受到祂的同在。

這路徑把我帶進伯利恆，印象猶新，在加利利的山野上，印有那孩童的腳踪；那神聖的橄欖山景象，是我的主所熟識的；我又看見約但河滾滾湧流，昔日的情景，再重現於眼前了。

（音樂又一間奏，再回復平靜。）我今天彷彿跪在主耶穌曾經獨個兒祈禱的客西馬尼園內，此時，我心中實在一無懼怕，在祂身邊我將我的重擔拿去，我爬上各各他的山嶺上，我一直爬上去……因為這是祂為我被釘死的地方！（音樂到此時把我們帶進一高峯，之後再平靜下來回憶着。）

方美美

我今日曾經行主耶穌所行過的地方，我感受到祂與我非常親近。

我喜愛這首詩歌，不但它美麗的旋律，更重要的是作詞者內心的感受，把我們帶進屬靈裡更深的境界，特別對愛我們的主有更深的認識，更深體會到主為我們的罪被釘死在十字架上，在唱此首詩歌時，使我們回想與主同行的親蜜，有主同在的輕快。

希望我們一同體會此詩歌美麗的意境，深切的歌詞，在我們所行的道路上，成為我們的鼓勵及儆醒。

多年來，這首詩歌幫助過無數的弟兄姊妹，像軟弱的我，當我每次唱此歌時，一股暖流在我心中燃燒着，我不能不把主的道介紹給未信的朋友們，告訴他們認識主，與主同行是何等的善、何等的美，在個人裡，我感受祂無比的愛及溫暖。

願榮耀頌讚全歸與愛我們的神。阿們。

To A. A. T.

I walked today where Jesus walked

Geoffrey O'Hara

Daniel S. Twohig*

Moderato calmato

walked to-day where Je-sus walked, In days of long a - go; I
wan - dered down each path He knew, With heavy - er and slow. Those

* Words used by exclusive permission

Copyright, 1937, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A. (1)

2

3

3

lit - tle lanes, they have not changed - A sweet peace fills the
air. I walked to-day where Je-sus walked, And
felt His pres - ence there.

4 Allegretto

path-way led through Beth - le hem, Ah! mem-ries
ev - er sweet, The
lit - tle hills of Gal - i lee, That knew those
child - ish feet; The

5

Mount of Ol - ives, hal - lowed scenes - That Je - sus
knew be - fore; I
marcelo saw the might - y Jor - dan roll As in the
days of yore.

6

I knelt to-day where Je-sus knelt, Where
all a - lone He prayed; The Gar - den of Geth-sem-a -
ne - My heart felt un - a - afraid! I
cresc. cresc.
picked my heav - y bur - den up And with Him by my

4

5

彩虹——

盧卓凡

家兄留美十二年回港小叙有感

雨晴雲外掛彩虹，歸途客，竟忽忽。

回憶往日情，聚散一場夢，乘風去，萬里遊，來去無踪。

空餘殘淚，追思重重。問一聲：何日再相逢？

雨後

往事如夢幻，一去不復還，依稀雲散。
歡悲何足記，樂得心閒。拋開繁華地，寄情山野間。

綠蔭下，楊柳岸；微風處，碧水邊；知心互並肩，彩蝶翩翩。斜陽照畫船，共結永世緣。

憶

光陰如逝水，去似浮雲。須臾變幻無窮盡，莫負旅途共相親。

適逢同路客，弦樂訴衷心，說話無多，情感相投，豪氣同伸。

恨歲月不留痕，往事成灰燼。抬淚眼，問一聲：蒼天何太忍？往日佳境，夢裡重溫。

路客

殘陽斜照陌路人，揮劍高歌醉態輕。
馬嘶振原野，晚霞伴我行。

歸鳥聚，星月明。

凝望江山千萬里，來日又天晴？

歌詞習作

自由

嚴樹明

海波渺渺，江水長流，
我愛獨駕輕舟，四處勾留；
天邊海鷗，無慮無憂，
我願與你同遊，盡遣閒愁。

才與山峯告別，又向白雲揮手，
自由，自由，我心不斷渴求！

雖然偶遇風雨，仍奮勇向前，永不回頭，
縱使浪花飛濺，也不被環境左右，
誓要猛進，力爭上游！

深水埗兒童合唱團第二屆周年音樂會

資料室

深水埗文藝協會兒童合唱團自一九八二年十一月成立以來，在區內熱心人士的鼎力支持和有關政府部門的指導下，正在穩健而正常的進步和發展中。該團現有甲、乙兩團，團員共約一百三十餘人，大部份是區內的小學生。他們在經驗導師領導下每星期六下午集會，接受兩個多小時的樂理、聲樂和合唱訓練，還有敲擊樂和律動的遊戲。

兩年來，該團除主辦過：「雛聲樂韻慶元宵」（一九八三年二月）；和「第一屆周年音樂會」（一九八四年二月）兩次大型音樂會外，更不時接受邀請在社區內各項文娛活動中演唱助慶，如八三年的龍騰虎躍深水埗、八四年的溫情洋溢深水埗，和兩年的中秋花燈慶團圓晚會；深水埗學界演藝八三。電視節目中的聖誕和新春演唱、「奧運前奏」演唱等……另一方面，團員們亦經常被安排參予各項多姿多采的課餘活動，如集體旅行、團員家長同樂日、欣賞香港管弦樂團和其他兒童合唱團的演出等。

該團的第二屆周年音樂會已定期三月三日（星期日）下午三時正，假座香港大會堂音樂廳舉行，節目豐富而精采，並邀請歷年在學界舞蹈比賽中成績卓越的四邑商工總會黃棣珊紀念中學和寶血會嘉靈小學下午校分別客串演出東西方民族舞各一場，使節目內容更形充實。是次周年音樂會入場券一律票價十元，已於二月一日開始在深水埗政務處及各分處發售云。



香港音樂專科學校——少年管弦樂團

資料室

原名兒童管弦樂團，從八四年十二月開始改為「少年」管弦樂團，因為校方覺得「兒童」這個名稱在年齡方面頗受限制，如改為「少年」則在年齡上可由八、九歲至十五、六歲。

自八四年五月開始，該團每兩週練習一次（星期日下午二時半至五時），雖只有十多次的練習，但經導師譚全先生悉心教導，成績已有顯著進步，曲目方面也增多了。

少年管樂團在八四年十二月二十三日下午五時十五分，應香港電台之邀請在「溫情滿香江」節目中作首次公開演出（地點在東九龍海濱公園）。

演出前一天，氣溫已漸漸下降，幸好當日下午太陽還不時露面，給人有些溫暖感覺。是日下午二時大家聚集在本校禮堂作最後練習，三時十五分兩輛旅遊車及一輛貨車（搬運樂器及譜架）來接載他們出發。隊伍中

除了指揮團員，部份團員家長外，更有鄧超德先生，陳子揚、劉浩森校友，韓立、樊艷卿同學外，還有四位女同學幫忙照顧。

不到四時已到達演出場地。因靠近海邊，海風吹來，頗覺寒冷。到達之後忙着排位、調音、然後有半小時自己活動。五時十五分正式演出。當時天色也漸昏暗了，海風更覺刺骨，但團友們看來不受天氣影響，集中精神演出，看來有點緊張，似乎有愈拉愈快的感覺，不過演出後的掌聲，顯得很受人欣賞。

這個樂團只是幼嫩的苗芽，還待時間、耐性的去慢慢培育，才會成長。

現已定在八五年四月廿七日（星期六）下午三時在大會堂劇院參加藍綺玲的畢業音樂會中，擔任數項節目。讓他們得到更多實際演出的經驗。



少年管弦樂團參加「溫情滿香江」演出情形

這三十多年來，我收到從香港寄來的「樂友」，都極為愉快；閱讀之餘，獲益良多。我甚樂意向列位音樂朋友，音樂學生，介紹這冊香港音樂專科學校出版的免費刊物；更盼望每位讀者，都如我一樣，對「樂友」熱烈贊助，賜以扶持，使它欣欣向榮，發揚樂教。



黃曉月 簽名

1984年九月

贊助樂友表格

姓 名：_____

地 址：_____

本人願意贊助樂友出版經費港幣_____元正

日 期：_____ 贊助人簽署：_____

請連同劃線支票，抬頭寫「香港音樂專科學校」。

寄九龍長沙灣道137至143號五樓樂友社收

• 音樂會預告 •

香港音樂專科學校
聲樂系畢業音樂會

藍綺玲（麥志成教授班）

（同場並有香港音專少年管弦樂團演出）

指揮：譚全

日期：一九八五年四月廿七日（星期六）下午三時

地點：香港大會堂劇院

票價：十五元

售票處：香港音樂專科學校 · 九龍長沙灣道137-143號五樓

電話：3-806016

香港音樂專科學校

卅五週年紀念音樂會

日期：一九八五年六月廿四日下午八時

地點：大會堂音樂廳



香港分行

* 中環德輔道中 60 - 62 號 TEL: 5-230934, 5-230403

* 中環葛量洪大廈 U - 12 號 5-212108 (3 線)

* 銅鑼灣軒尼詩道 521 號 5-762733, 5-762738

* 太古城中心 262 號 5-696111 (3 線)

* 中環愛丁堡廣場 5 號大會堂底座 5-220230

九龍分行

* 尖沙咀金馬倫道 3 號 TEL: 3-7232002 (3 線)

* 灣仔告士打道 389 號 B 平安太廈 3-843787, 3-845648

* 荃灣少祖道 328 號寶石大廈 0-4987820, 0-4987847

TOM LEE

通利琴行

TOM LEE PIANO CO., LTD.

寫字樓 * 九龍尖沙咀金馬倫里 6 號二樓 TEL: 3-7221098 19 線