

樂友

第44期 MUSIC
COMPANION



(非賣品)

樂友社出版
香港音樂專科學校編印

樂友第四十四期

(一九八五年十二月出版)

(本雜誌於每年二月、六月及十月出版，園地公開，歡迎投稿)

(封面說明：畢卡索 牧神笛音)

目 錄

(一)淺談交響合唱「兵車行」的創作	陳能濟…… 一
(二)音量頌	莊表康…… 二
(三)江樺專訪	吳振輝…… 三
(四)歌劇「易水送別」序言	林聲翕…… 六
(五)怎樣領略詩詞	韋瀚章…… 八
(六)請吃自煮餐	黃友棣…… 九
(七)口琴走了音	黃友棣…… 十
(八)嚴良堃論指揮	資料室…… 十一
(九)二十世紀美聲唱法八大流派	尚家驤…… 十三
(十)美東之旅身歷聲	武夫曼…… 十五
十一)加拿大皇家音樂院	方美美…… 十六
十二)我眼中的維也納	陳子揚…… 十七
十三)歌詞習作	盧卓凡…… 十八
十四)作曲學習雜想	蔡永求…… 十八
十五)我喜愛的詩歌	馮 財…… 二十
十六)音樂營後記	陳佩琮…… 廿一
十七)音樂故事：蘆笛的誕生	古斯塔夫…… 廿四

本刊經香港政府登記：116416

發行人：韋瀚章

社 長：胡德禧

顧 問：馮翰高

委 員：吳雅倩 吳振輝 嚴樹明

淺談交響合唱「兵車行」的創作

陳能濟

七月份有幸應市政局邀請客席指揮香港中樂團，為此特寫了一首以杜甫詩「兵車行」為主題的大型交響合唱作品。想起寫這一首作品的原因，一方面在中學時代早已熟讀我國偉大愛國詩人杜甫的這一首代表作，而詩中所描述的戰爭淒慘景象在腦中留下深刻印象。時至今日也在世界許多地方有其現實的意義，另一方面則是嘗試為民族管弦樂隊的交響化作一番努力。

香港中樂團，經過九年的職業化訓練，無論在樂隊編制、演奏能力、團員質素等方面都具有相當規模和實力。這麼大的樂隊陣容，當然需要有深度、有份量，能充份發揮樂隊潛質、實力的大型作品與之相配合。然而，大家清楚民族樂隊交響化歷史尚淺，成功作品和經驗的積累都還十分的有限。而西洋管弦樂團的經驗也未必能完全為我所用，所以民族管弦樂隊的交響化，實在是一個極富挑戰性和使命感的新鮮事物。除大胆設想外，創作的實踐是唯一可以解決問題的途徑。

十年前，我曾為鐵砧合唱團寫過這首合唱曲，由香港管弦樂團伴奏。這次則將人聲與樂隊做整體處理，且由中國樂器合奏，這樣在曲式、和聲、配器、合唱與樂隊的安排方面就帶來許多有趣的問題。

曲式結構上，長達廿餘分鐘的這首樂曲完全不是西洋音樂結構常用的模式。是中國較為傳統的音樂處理方法——多段式，彼此間用有特性的動機和樂句加以連接和貫串整首作品，當然主要體現在旋律上。這也是中國音樂傳統上的習慣。為符合音樂的內容及營造氣氛，在主題旋律的寫作上主要綜合運用了中國傳統的古調式（包括着變徵、閏音等構成的增音程），與西洋的全音階頗相似。

為了描寫紛雜的戰爭場面、揪心的震撼力、壓迫力、感人的旋律線條，音樂需要豐富的、變幻不定的音响組合。和聲的運用在此受到重大的考驗，需要突破單純的西洋傳統和聲體系，把中國傳統音階上產生的和聲組合法揉合現代新派音樂多種和聲技法。例如音羣，破壞傳統三度疊置的無調性、多線條的多調性的和聲組合等便是。

同以上和聲要求相互密切關聯的便是民族樂隊的配器問題。對於構成樂隊的交響化無疑是一個關鍵性的問題。中國樂器品種多，表現力豐富，而且在感情及風格上用中國樂器表達中國文學作品的內容，是一個很完整的嘗試，但由於中樂團缺乏了銅管樂，給人的印象總以為氣氛不足，但其實不然。運用得當，效果會很好。如噴吶組，香港中樂團職業化之前，我曾改編過管弦樂曲「穆桂英掛帥」，那時尚需要加進銅管聲部，而去年跟吳大江作第二次改編時已不需要加進銅管，而且效果更好。由於香港中樂團在樂隊編制方面比較完善，樂器組合的可塑性很大，需要有心人不斷創作、摸索 實踐。

以上是我創作「兵車行」的點滴感想。在此寫出，以期引起大家對欣賞和創作民族管弦樂作品的興趣。

音量頌

莊表康

早期在音樂院，來港在教堂及未拆的樂宮戲院歌唱，六二年在大會堂劇院演南國劇團話劇，音樂廳歌唱，六七年後與楊羅娜、陳毓申、陳頌棉、林祥園、費明儀等朋友演出歌劇、清唱劇等，上百場的演出中，深深感到演出中「音量」的重要性，特別是歌劇，舞台已將演員與觀眾隔離頗遠，甚至面目都看不清楚，是聲音把演員與聽眾拉近，最近美國大都會歌劇院的歌唱家來港演出及許多次外地歌唱家的演出，我特別注意的是偉大唱家的音量，明白他們演出難能可貴中的重要一環。所以我想在這方面與大家討論一下。

強聲弱聲是音量比較，歌唱弱聲在萬籟俱寂中幽然唱出，感人處自不待言；而強聲，響徹行雲、雷霆萬鈞；獨唱家在合唱及樂隊烘托下叱咤風雲，令人讚賞。舞台上的弱聲，也有一定的音量，讓數以千計人大家聽到——弱聲的意圖，這需要本領，強音更要過人音量。我用下面的數字，讓各位明白，使用不同地方的空間。

音量級別（無擴音）	傳播範圍
1. 極輕（夜深私語式）	平面約 25尺 （前3後2左右5）
2. 普通講話	平面約 70尺 （7+3）×7
3. 演講傳道上課式	平面約 500尺 （前20後5左右20）
4. 歌唱（非正式的廳堂）	平面約2400尺 （前50後10左右40）
5. 歌唱（音樂廳）	平面約6000尺 （前80後20左右60）
6. 歌劇與樂隊（歌劇院）	平面約8000尺 （前100後30左右60）

請注意：

1. 歌唱歌劇演出立體面常常高40尺或以上。
2. 聽眾多至千人計，呼吸氣流，像是氣牆，阻礙正常聲音傳播。（用擴音器當然不同）
3. 舞台縱深約四十尺，當然歌唱家多數站在舞台中前方唱出。
4. 樂隊能使歌唱家威風八面，如果歌者不夠音量，樂隊會把他的聲音掩蓋。

歌劇舞台上及正統歌唱會，都避免使用擴音器，用真本領唱出；歌聲通過管弦樂隊，傳到台前樓上的聽眾耳朵，歌唱家實在不簡單：音準、拍子、清晰的吐字，需要高度技巧，最驚人的是控制下的呼吸，支持過人音量，特別是獨唱者，在重唱、合唱間；樂隊的合作中，強大的音量輸出是成功的關鍵。試想想：合唱隊中強以上音量唱出、銅管在樂隊中發威、個人聲音要與集體同時出現，能全靠作曲家為你不足的音量，作巧妙的安排？！音量使獨唱者優劣立見。

常常聽到一些唱家，在練唱或演出中加些獨白：「對不起，我今天不舒服……，或者最近我很忙，學生太多，教到……點，喉嚨不太舒服唱得不好，多多原諒。」我不知道聽眾原諒多少。不過我個人覺得解釋比不解釋更糟，最少在歌唱自信上，給聽眾不良的印象。音量上唱出則一定七折八扣……。

音量大小是先天身型天賦、發音習慣、自信等條件因素而成。歌唱更要強有力的橫隔膜的支持，肺部作急吸緩呼式的運動；修正的發音技巧，作近乎絕技式的十幾秒長音呼出。（算算平時講話多數祇有二至三秒鐘，音量輸出更是與歌唱不成比例，可知難度甚高。）高度音準要求（視歌唱程度而定）、變幻的拍子、對比的音量、完美的發音，（歌唱易學難精各位想必明白）每一種要求都要化出多少辛勤，特別是呼吸音量、強音多練可能聲帶充血，這可不是開玩笑的，嚴重的會要你退出歌唱舞台。音量是歌唱家體能、力度與高度技藝的表達，歌唱家當之無愧受歡迎的重要因素。

近年來，由於市政局的鼎力贊助，香港機迷每年總有機會欣賞到威爾第的「亞依達」，十一月份有古諾的「浮士德」上演，明年的藝術節更有外國的歌劇團來港演出莫扎特的「唐·喬凡尼」及布列頓的「仲夏夜之夢」等等。

回顧歌劇在香港發展的初期，在各樣客觀條件不足的情況下仍能夠上演歌劇，全賴有一羣不畏艱辛、甘願為藝術而付上不少時間、精神和金錢的樂壇前輩。主要的拓荒者及策劃人盧景文先生我們已訪問過了（見“樂友”第36期）。今年暑假，我們特別訪問了曾為香港樂迷主演過不少歌劇的著名女高音——江樺女士。

早期演歌劇情況

回憶當初在香港演出歌劇的情況，江樺女士說：「我們是1965年開始在本港上演歌劇的，發起人是我在意大利學聲樂時已認識的盧景文先生。當時因為人力物力不足，祇能演出歌劇的片段，每次演四套歌劇的精華片段。由於是我們幾個人自己拿錢出來的，所以請不起樂隊，祇能用鋼琴作伴奏。雖然如此，但因為我們選出來的都是較動聽、較好看的精華片段，所以很受觀眾的歡迎。我們做了兩年均沒有賠本，於是從第三年開始便演出整套的歌劇，首套是唐尼采蒂的“愛情甘露”(Elisir d'Amor)。那次因為是演出整套歌劇，用鋼琴作伴奏好像不夠規模，所以便首次以樂隊作伴奏。也許因為觀眾對這作品不太熟悉，故此看的人不多，加上服裝、合唱、指揮及樂隊等各方面的支出增加了，結果我們那次演出是賠本的。跟着我們便上演了威爾第的“茶花女”(La Traviata)，結果很受歡迎。其後，盧景文因為結婚及工作的關係而停止了策劃的工作，我們也因此而停下來，沒再上演歌劇。

一直到了1977年，盧景文先生又有興趣籌劃歌劇，於是我們便再次上演普契尼的“蝴蝶夫人”(Madam Butterfly)。從這年開始，因為有市政局的贊助，於是便每年均有歌劇上演。我們陸續演過“陋室明娟”(La Bohémé)、“鄉村武士”(Cavalleria Rusticana)、“小丑情淚”(I Pagliacci)、“紅伶血”(Tosca)、“老柏思春”(Don Pasquale) 等歌劇。

自1981年起，美國大都會歌劇院(Metropolitan Opera)有些歌唱家組團來港演出。起初，他們也是演歌劇片段的，他們也曾邀請我演出“杜蘭朵”(Turandot)的片段。但是為了節省排練及在每處地方停留的時間，他們逐漸用自己人，或是邀請那些曾與他們合作、大家已有默契的歌唱家演出主要的角色，祇有合唱團及樂隊是用本地的。」

以意大利歌劇為主

各位若留意到上列曾在本港演出的歌劇的話，會發覺大部份是意大利的作品，尤以普契尼(Puccini)及威爾第(Verdi)的作品為主。箇中原因，請聽江樺女士解釋。「這主要是考慮到票房及觀眾口味的原故。香港觀眾好像對這兩位作曲家的作品較熟悉，所以普契尼那幾套著名的歌劇我們均演過。至於其他國家的作品，我們便要考慮到其中的難處。我們的原則是盡量多用本地的人材，而且盡可能唱原文。在香港，唱意大利文的人較多，而且以唱歌來說意大利文比其他語文如法文等容易些；至於德國歌劇如華格納的作品，對香港人的聲音來說份量可能重了些，而且觀眾會覺得悶些。所以盧景文先生認為應該選些我們較為熟悉的作品演出；這樣，做出來的能表現得較好。」



拍戲與演歌劇

各位讀者也許不知，江樺在未到意大利學聲樂之前是在香港拍了五年戲，一共主演過約二十部電影。究竟她為何放棄拍電影的工作，遠渡重洋到意大利去學習聲樂呢？江樺女士說：「我在中學時代已開始學琴，也喜歡唱歌；無論是電影歌曲、時代曲等，甚麼都唱。來到香港後，在哥哥的鼓勵下開始學唱。我這個人做事相當認真，學的時候是全心全意去做的，所以學了兩年便已經考了L.R.S.M.文憑了。在香港學了三年，剛巧有個外國的歌唱家來港開研習班(Master Class)，他認為我很有意大利風格，鼓勵我到意大利學唱並介紹自己的老師給我。那時香港興起到外國學唱的風氣，例如費明儀去了法國、李冰去了英國等等；剛巧我丈夫又受聘到婆羅州工作兩年，於是我便去了意大利學聲樂。當我學完聲樂歸來，電影公司也有找我拍戲。但一個唱歌的人需要過有規律的生活，拍戲則常常要通宵工作的，所以對唱歌的人來說不太好；而且我又不想白白浪費了到意大利學唱那幾年功夫，結果還是沒有再拍戲。」

「至於拍電影的經驗對演歌劇的幫助，可以說有，亦可說沒有。說有，是因為有了幾年拍戲的經驗，對揣摩角色較易；而且演歌劇因為舞台與觀眾有一段距離，祇要懂戲便夠，表情並不需要那麼細膩。我說沒有幫助，是因為我在舞台上演回自己，當然我會真正投入那角色。所以，有次我在紐西蘭唱“蝴蝶夫人”，當地的報章有這樣的評論：『蝴蝶夫人這歌劇我們已看過很多次，但江樺給我們的感覺是新鮮的。』在外國演歌劇時，時常會到不同的城市演出很多場，但每次我演出時均會很投入，絕對沒有演厭了的感覺。」



茶花女 · 1959 · 香港



蝴蝶夫人 · 1968 · 紐西蘭



Mikado · 1969 · 紐西蘭



浮士德 · 1958 · 香港



近年少演歌劇原因

近兩三年來，香港的觀眾已很少機會欣賞到江樺女士主演歌劇演出。她還會再演歌劇嗎？還是像外國很多歌唱家那樣，年紀漸大時便從歌劇轉向演唱藝術歌曲呢？江樺女士說：

「我現在不是不唱，祇是演歌劇實在是非常吃力的。因為，我們做歌劇那時跟現在不同，那時主要角色均是本港的歌唱家，那些較次要的角色很多是我的學生。結果演歌劇時，除了自己的部份外，還要兼顧學生的部份；於是我每次演歌劇均要學幾個角色。此外，除了唱之外，還要教他們演戲；到了排練時，因為自己是主角，其他角色一定與我有關係，變了每次排練我一定要在場。再加上我日間還要教學生，他們很多均要考試，所以我還是到了最後的時刻才暫停學生的；這樣，令我在精神、體力各方面都感到很吃力。現在年紀大了，體力也沒有那麼好，所以近年是少唱了些。

除了演歌劇吃力之外，唱一場獨唱會也是很吃力的。一場獨唱會約需要二十首歌曲，又要幾種語文；此外，我當然不希望重覆以往唱過的樂曲，加上日間教學生的工作繁忙，自己練習也較以往少，這也是近年較少唱的原因。」

一面聽江樺女士在訴說演出的種種困難，一面看着她琴室內的蝴蝶夫人巨型劇照；我在想，江樺沒有再次演出她最喜愛的角色——蝴蝶夫人是何等可惜的事。還幸，近月來江樺仍擔任不少獨唱的演出，令不少喜愛她歌聲的樂迷得到滿足。

有機會訪問這位經驗豐富的著名歌唱家，我起初還預備了很多問題向她請益；但礙於她還有學生跟着要上課，祇好留待將來了。在回家的途中，我腦海裡還盤旋著江樺女士那段十分坦率的說話：

「若有學生想以歌唱為事業問我的意見，我不會給他一個肯定的答案。因為這條路實在太艱難了，沒人可以保證你一定成功。我已經算是幸運的了，學了不算多（在香港學了三年，在意大利學了三年，回到香港再沒有甚麼的訓練）仍然能夠教學生。我起初是學來演唱的，但結果還是以教學生為主。在香港，即使你成功了，一樣祇能以教學生為主；要到外國發展？外國有更多的人材，競爭更大。所以我不會對學生有太肯定的答案，盲目的鼓勵他們以歌唱為事業。」

樂迷每年總有機會欣賞到西方著名歌劇的演出。遠的不說，今年暑假我們可以欣賞到威爾第的「亞依達」，十一月份有古諾的「浮士德」上演，明年的藝術節更有外國的歌劇團來港演出莫扎特的「唐·喬凡尼」及布列頓的「仲夏夜之夢」等等。



歌劇「易水送別」序言

林聲翕

(編按：林聲翕教授年前應香港中樂團之邀所創作的歌劇「易水送別」是我國音樂史上第一部以民族管弦樂團伴奏的大型歌劇，該劇的寫作特點，足為我們愛樂人仕欣賞歌劇的參考範本。荷蒙林教授俞允，准予轉載該樂譜的序言，特此鳴謝。)

「易水送別」是根據悲壯的歷史故事，寫出愛國、正義及豪俠的仁者精神的長篇史詩。

故事本身是非常富於音樂性，可歌可泣的英雄生涯與事蹟。在史記八十六篇二十六段的刺客烈傳，有下面文字的描寫：

「荊軻既至燕，愛燕之狗屠及善擊筑者高漸離。荊軻嗜酒，日與狗屠及高漸離飲於燕市，酒酣以往，高漸離擊筑，荊軻和而歌於市相樂也。已而相泣，旁若無人者……」

這是充滿了音樂、也充滿了人性的場面，於是我就決定以此作為序幕開場。

至後面記載，更具悲壯豪俠情懷：

「遂發，太子及賓客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水之上，既祖取道，高漸離擊筑，荊軻和而歌之，為變徵之聲，士皆垂淚涕泣。又復前而歌曰：“風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還”。復為羽聲愴慨，士皆瞋目髮盡上指冠，於是荊軻就車而去，終已不顧。」

我在欣賞上文的雄壯激越的情懷之外，我更發現可以用「變徵調或羽聲」等調式來作曲，不但可以豐富了音樂的內容，更具有民族風格的特色，於是我向野草詞人韋瀚章教授請益，蒙他答應寫劇詞，他在二十二天內，一口氣將劇詞寫好，名之曰「易水送別」。於是我日夕與荊軻、太子丹、高漸離、狗屠等為伍，於一九八一年暮春動筆，直至深秋完稿，十二月廿三日至廿七日期間，在香港大會堂演出四場，由香港中樂團主辦。

由於「易水送別」先有劇詞，然後寫音樂，所以也就與傳統民族劇曲的寫作過程不盡相同。我經過多年來研究西洋歌劇的心得

，和去歐洲欣賞西洋歌劇的經驗，決定用下面的十項原則來作曲：

(一) 民族性的風格

在「易」劇的旋律風格，以儘量運用調式為原則，冀能表達出典雅的古代情調。音响的組合方法，則以我在一九七九年參加亞洲音樂會議所發表的論文：「在我的作品中所採用的音响組合方法」作為基礎。樂團的運用：(甲)儘量運用個別樂器的獨特音音色。

(乙)適當地運用對比音色。(丙)更大膽地去運用混合音色，務求儘量發揮中國樂器的特點及優點，以表現出我國音樂的民族風格。

(二) 不用「道白」

在「易」劇的對白中，由於劇詞本身已是美的詩句，音樂性很高，而辭句也很高雅，因之，我全劇除極少數一兩聲以外，全部不用道白，而採用音樂性的「宣叙調」，(Stromentato Recitative)使音樂更能一氣呵成。Debussy的“Pelleas et Melisande”便是一例，Alban Berg的“Wozzeck”及“Lulu”也是如此。

(三) 詠嘆調的運用

在「易」劇的詠嘆調(Aria)或稱「抒情歌」，我儘量避免用得過長。因為詠嘆調本身的功能，是唱者將時間及空間停頓下來，儘量宣泄心中的感情，表達心中的感受。但是，如果用得過份，變成阻礙了劇情的發展，使整個劇情，停滯不前。

(四) 樂團担任之角色

在「易」劇中，樂團所担任之角色，不僅是伴奏唱歌，同時我以樂團的音樂，將劇中人物的感情加以發揮，使他們更能投入而將劇情連貫。所以在唱詞之間樂團所奏出之音樂，一方面是感情繼續的推展，同時也給機會給唱者除了唱以外，更可有戲可演，達到「唱」與「演」渾成一體。

(五) 無女主角

為了忠實於「史記」的記載，決定不用女主角來畫蛇添足。在粵劇「荊軻」演出中，有「別妻」，「別母」兩場戲，唱來十分精采動人。但我以無史可據，故決定不用此場面。正如Moussorgsky的「Boris Godunov」用男低音作主角，也可以有動人的戲劇效果。

(六)肯定了“變徵調”的旋律形態

自西洋音樂傳入我國以來，大家所唱的歌，多數是大調或小調，而民族音樂所演奏或演唱的，多數是民間音樂與戲曲。其中，仍然未見肯定「變徵調」調式所寫出的旋律。粵曲中有「反線二黃」，但與變徵調仍有不同之音响結構。「易」劇中的變徵調，可以說是從理論中而實踐，肯定了這種旋律的形態。

(七)「筑」與其他樂器的選用

「易」劇中所用的道具樂器「筑」，起先參閱中華書局所印行的「辭海」，但其記載，並無圖形；發音如何，更無從稽考。為此，我特專函敬請中國文化大學副校長國樂科主任莊本立教授指導一切。蒙他詳為解說，附以古籍影印圖表，使我茅塞頓開，於是照莊教授的指導造成了「筑」，但此樂器以竹擊之而成聲。目前香港中樂團，仍未有用竹擊而發音的樂器，只好用撥弦樂器以代替之。至於戰國時代之樂器編鐘、鑄鐘，則此時此地尚付闕如，只能求其次用其他同類型之樂器以代替之。可幸笛、笙、箏、琴等樂器，樂團仍可演奏得十分出色而且富有戲劇性。

(八)分幕

由於「易」劇只寫“刺客烈傳”其中的一段，即從荊軻與高漸離在燕市飲酒擊筑唱歌起，至易水之濱出發為止，計分為：開場曲，第一幕「酒肆」，第二幕第一場「結交」，第二幕第二場「催發」，間幕曲，第三幕「送別」，一共是三幕四場，連開場曲與間幕曲共六大段，演出時間（連換景），一共二小時又十分。

(九)分途表達的特點

一般話劇或電影，多數是一問一答；或一演一反應。但歌劇的特點，可以將幾種不同的意念情緒同時發展，這是歌劇的演出形式的特點。在「易」劇第三幕「送別」的一場戲中，我將荊軻與送別羣衆的心聲各自不同的音樂同時唱出以外，更將樂團的高音區樂器奏出“風蕭蕭”的景象，而低音部的弓弦樂器，則奏出「易水寒」的主題，以增強

戲劇性的效果，成為四條不同的音樂河流，有唱有奏，滙合為一大川，以表現出歌劇能夠表現的獨特的方式。這也是西洋歌劇稱為「大歌劇」(Grand Opera)的來由。

(十)嚴肅的悲劇

西洋歌劇以內容來分類，大約可分為四大類；另有華格納(Wagner)所自倡的「樂劇」(Music Drama)。歌劇第一類稱作「嚴肅的歌劇」(Opera Seria)，又名「大歌劇」(Grand Opera)，第二類是「喜歌劇」(Opera Comique)，第三類是「滑稽歌劇」(Opera Buffa)，第四類是抒情歌劇(Lyric Opera)。

中國傳統的民俗戲曲，其內容大多數是以下三類：(一)悲喜劇，(二)歷史劇，(三)民間傳奇。「易」劇是根據中國歷史故事而寫。劇情由「由淡而濃」，發展的順序為：(一)述說戰國時代之背景作為開場曲。(二)燕市酒肆之豪放歡樂，狂歌當哭，愛國憂時。(三)太子丹與荊軻結交，密謀大計。(四)太子丹的思疑與荊軻的決心。(五)悲壯的送別。當劇情發展至最高潮，荊軻就車，不顧而去，戛然而止，何等氣概，何等壯烈！

所以，毫無疑問，「易水送別」在表現上是屬於「嚴肅的悲劇」，而在內容上，則為「中國民族性的史詩歌劇」Nationalistic Chinese Opera)。這是揉合了西洋作曲技術與中國民族音樂文化的傳統的一套嶄新的作品；也是我從事音樂工作五十年對我國樂壇的奉獻。

總言之，在這套歌劇中，從中國曲調的運用與變形，音响組合的方法，多種音樂旋律線條之運用與編織，語言旋律與音樂旋律的融和，中國樂器特色之交响化，在在都與任何一種傳統戲曲以至娛樂性的電影或電視劇，其風格及作風都全然不同。正如一位「娛樂人者」與一位「藝術工作者」之不同。前者「娛人以自娛」；後者則為文化命脈的發揚與延續而努力。

我自三十年代初期到現在，在國內、香港以至南洋等地，接觸過千多二千位高中以上的青年弟子，除了課業上的種種問題之外，我曾經接到一個相同的問題：“怎樣領略詩詞？”這個問題，雖則發問的人，或是國文程度不同，居處的地域與環境不同，作答時可能要適應程度，地域與環境的必要；但原則上相同的。現在我依據原則，把欣賞詩詞的要點，略述於後，以供青年同道們作參考：

(一) 什麼是聲韻

詩詞都是韻文。凡是韻文，誦讀或歌唱起來，必定是節奏有規律，音調很感人，誦讀起來，詞句又上口又順口，聽起來有起有伏，有高有低，非常順耳。這些美好的表現，是我們中國文字的特質，這些特質是值得我們中國人自傲的！上面所說的“順口”，“順耳”，是什麼意思呢？簡單地說：就是每個字發音時的動作和聲音——語音學稱為“聲，韻”。什麼是“聲”“韻”？我在少年的時候，老師解釋說：“發聲為聲”，“收聲為韻”。我聽了仍是不明白，到後來多讀些有關的書籍，多搜尋些有關的資料，終明白了聲韻雖是兩件事；但動作起來是不分“發聲與收聲”，有先有後的。因此，我解釋“聲韻”的時候，我祇說“聲”是說話時口腔（包括唇，舌，齒和喉頭的各部）動作的準備；“韻”是喉間送氣時的發音。當口腔開始動作的同時，喉間的音響必須一齊發動，這樣終能發出一個字的聲音來。譬如：說“東”字，我們須先把舌尖抵住上顎，喉間準備呼出“噶”的聲音，當我要發音的同時，把舌尖用力一彈，喉間也同時“噶”的一呼，兩個動作同時進行，發出的音便是“東”音了。聲也稱聲母或子音，韻也稱韻母或母音。每個字都有聲韻的。在詩詞中，很注重聲韻，所以領略詩詞，一定要首先知道聲韻。

(二) 四聲平仄

這裡的四聲的“聲”字，是指字的音調，與上面所說聲韻的聲不同，聲韻的聲是說話時口腔動作（唇、舌、齒和喉頭）。這裡的四聲的聲字是指字的音調。中文字是與眾不同的文字：字形是方形的，字音是單音的。同一韻母（見上）的音，可以讀成四種不同高低的音，即平、上、去、入，譬如東字，平聲是“東”，上聲便要讀“董”，去聲應讀“洞”，入聲應讀“篤”。平聲又分作陰平與陽平，陰平是較高的音，如“東”；陽平是較低的音，如“紅”；入聲也有高音與低音之分，如“篤”是高音入，“毒”便是低音入了。至於廣東字音，還有九聲之分；但在這裡祇要明白四聲，平（陰、陽）、上、去、入（高、低）就可以應用了。

至於平、仄又為何解釋呢？簡單地說：平（陰、陽）聲的字都屬平；上、去、入（高、低）聲的字，都屬仄。在韻文裡，祇講平、仄聲，以便說明，以便記憶就夠了。譬如唐詩“朝辭白帝彩雲間”七字句，在格律方面說，就是“平平仄仄仄平平”。

(三) 吟誦、朗誦與歌唱

明白了上述的聲韻與四聲平仄之後，便要開始吟誦，朗誦或歌唱了。其實所有的韻文（我國韻文分為詩、詞、歌、賦）都與音樂有密切關係的。我國的詩（從遠古的詩經起）、詞、歌曲（散曲、雜劇、傳奇）都是供人歌唱的。可惜該項樂譜年久失傳，祇能將文字部份留到現在，我們祇當作文學作品來欣賞，太可惜了！縱然如此，我們欣賞古代詩，詞，歌，曲，以至近代歌詞，我們都應該以吟誦（低聲細讀），朗誦（高聲細讀，或公開表演也好），樂歌便應該引吭高歌。非這樣誦唱，我們就不能領略到詩詞句中聲音，更不會領略到字句中的抑揚頓挫的節奏，以及音調的長短高低了。因為詩、詞、歌、曲不但是白紙印黑字的時間藝術，同時，却是有音響的空間藝術呢。靜坐在書房中閱覽詩、詞、歌、曲，等於閱覽些明星照片，而

這裡所說的是指「自己動手烹調的餐」，却不是「自助餐」(Buffet)。自助餐的食品，已經樣樣烹調完成，羅列桌上，食客可以隨意選擇，拿到手就可放入口。更有食客，只盼有人替他選擇，而且把食品送到他口裡，正如元微之的自嘲詩所說，「飯來開口似神鴉」，可說是懶惰冠軍，許多人以為聽音樂會就等於做神鴉，只要張開耳朵，就能聽得身心舒暢了。

其實，聽音樂會，宛如吃自煮餐；與自助餐的差別之處，乃在於食客所面對的，並非烹調完成的食品，而可能是缸中游來游去的魚蝦蟹，會啼的雄雞，會叫的肥鵝，以及連根拔起的蔬菜。食客的第一件工作，是親力親為，把它們用刀宰，用水洗；經過烹調工作，乃得進食。

欣賞音樂，實在並非只靠耳聽，而是要先把所聽的材料，經過一番工夫，組織其內容，然後可以領略其美的樂音，美的結構，美的涵義；喚起內心的共鳴，乃能引出真正屬於自己的音樂，使自己陶醉於其中。老實說，所演奏的樂曲，只是各人內心音樂的敲門磚。先要拋磚，乃能引玉。一般人聽音樂，經常是全無準備，被動地讓心靈浮蕩於樂音的波浪中，並無主動地去做創造的活動；根本手上無磚，如何能夠引玉呢？古諺有云：「音樂並非懶人所能享用的美食」。人們總不曉得，只有運用創造之力去欣賞，然後是真正的欣賞。

一位深知飲食藝術的老翁告訴我，一塊塊的鮮肉，無論烹調得多麼精巧，吃起來，都欠韻味。他發現到，最美味的肉，乃是藏在骨縫中的肉。他

在吃蟹之時，就充份顯示出這個見解。他能把蟹殼隙縫中的肉，皆能一絲不苟地挑出來細細品嚐；這實在不是那些大杯酒、大塊肉的食客們所能了解，更不是那些快餐店的食客與牛飲香茗的人們所能明白的了！

兩個孩子在玩一輛模型汽車，經過一番討論，他們都認定，玩現成的汽車，比不上自己製造汽車之有趣。這個見解，却是千真萬確；因為創造活動之中，蘊藏着最大的快樂。所以玩車不如造車，觀畫不如繪畫，看圖不如砌圖，賞花不如種花。欣賞音樂的趣味，全憑有創造活動存乎其中；創造之中常遇困難，克服困難，則快樂更無窮無盡。由此可以說明，何以許多人不自願安坐家中做神鴉，而喜愛策營荒野，橫渡大洋，馳騁沙漠，攀越險峯。



看不到他們的演技了。

不過，吟誦、朗誦或歌唱的時候，切勿把詞句中的字音讀錯，假如把“塑膠”讀成“朔膠”，不但會引起聽的人笑話；自己也會感到“朔”字的發音比“塑”字難唱得多！字音是很重要的啊，切勿弄錯！

據我的經驗所得，吟誦詩詞，比默讀詩詞較容易理解，容易記憶。這當然是詩詞的字句，都經作者的精意選錄，細心編排，令讀者易於領會，易於記憶。

(四) 細心求解

我們讀詩詞，尤其是古人的遺作，幾乎每一個字都經作者精選過的。他們所用的詞語，多數從他們以前的作品中選抄出來，用在自己的詞句中。這是顯示他們學問高深，用詞造句，都有出處。同時又愛多用典故。把前人的行為舉動，用來描述自己的行動。

甚至現代也有些作舊體詩詞的人也愛用典故，譬如重九登高，明顯地他所登的是九龍獅子山，光着頭沒有帽子（現代大多數的男人不戴帽子了，但他詠詩的時候，句子中却說“登龍山”“落帽子”。我認為這不是典雅，而是自欺欺人罷了。當我們讀到這種襲用古人詞語或典故的時候，我們必須小心查巧一下，看看是否用得恰當或錯誤。恰當的就值得欣賞一番；錯誤的即可作為鑑誡。

(五) 其他參考

除了上述幾點工作之外，關於詩、詞、歌、曲的演變，近代歌詞的創作等的歷史和體制都應該探究一下。關於古詩詞註釋作法等知識，也要搜求，這些資料，對我們領略的工作，很有幫助，萬勿忽略。

最後一點就是要多多誦讀，而且要熟讀，終能收功。

口琴走了音

黃友棣

在一間學校的晚會中，有一個合唱節目是用口琴擔任伴奏。口琴的擴音喇叭，向着聽眾；二十餘位唱者，聽到口琴奏出引曲，就開始演唱。他們一經開始演唱，便聽不清楚口琴的音響；於是唱走了音。到了結尾之時，在場的聽眾皆能聽出歌聲與口琴全不合調。聽眾們嬉笑地熱烈鼓掌，也不知是讚美還是譏諷。

散會之後，他們互相埋怨。經過一番爭吵，大家都一致認定，這是吹口琴的人走了音，以致拖垮了全體。這位吹口琴的同學，感到無限委屈；走來向我訴苦，請我主持公道。我教他立刻向各人道歉，自承錯誤，他更感不平，「是他們冤枉了我呀！我沒有做錯，為甚還要我向他們道歉？」我安慰他，並且輕聲對他說：「且試試看！誠懇地，向他們道歉，看有何結果！」

他照做了。眾人立刻靜了下來。因為他的道歉，使眾人頭腦變得冷靜，良知開始甦醒；於是有人發問：「到底口琴怎會走音的？」眾人似乎忽然清醒起來，良心發現，羣向吹口琴的同學道歉。我讚美他們皆有穆罕默德的

智慧。他們迷惑不解，我乃為之詮釋：穆罕默德說，「既然山不能遷就穆罕默德，則穆罕默德就該遷就山。」口琴不能遷就歌聲，則只有歌聲遷就口琴了。

我為他們說一則笑話：我曾見過有人偶然踏了旁人的腳。被踏者幽默地說：「對不起，我的腳阻了你的路。」那位踏人者立刻道歉。這豈不勝於爭吵？

斥責容易引起反抗，爭吵就此形成。最好是讓他自己發現其錯誤，而不是由我直接糾正他的錯誤。我糾正其錯誤，是由外而內的干涉（這是禮的精神）；他明白其錯誤，是由內而外的自覺（這是樂的精神）。干涉易生敵對的抗拒，自覺則有融洽的和諧。當然，只是對有良知的人纔合用，對於沒有人性的野獸，就全不適用了。

他們問我如何乃能學習到這種處事的習慣。老實說，在生活中，必須通過很多痛苦的鍛煉，然後能夠悟道。我們讀格言，並不困難；做起來，却很吃力。例如王陽明說：「謙虛其心，宏大其量。」；揚雄說：「自後者，人先之；自下者，人高之。」這些名言，實踐起來

，必須先要付出犧牲的精神，然後能夠獲得效果。

昔日有一間教會學校，請我作校歌。我細讀其歌詞，為之作成一首讚美詩風格的校歌。惟恐未盡完善，更請我的作曲老師審閱，我再加修訂，然後交卷。該校試唱之後，來信表示甚為滿意。「但，有人認為，能作成激昂的進行曲，就更好了。」

我本來很生氣，但我仍然能夠忍耐下來。我又將歌詞重新作成一首勇壯的進行曲，再請我的老師指正。老師知道此事，就大發脾氣。我請老人家暫且安靜下來，並說明，我要用忍耐來提醒他們。我把進行曲寄去，並附說明：「外柔內剛，乃為至剛。且看著名畫家如米蓋朗基羅、拉斐爾，其偉大之處，就是能將雄健的魄力，蘊藏於和平的筆觸之內，只有百煉之鋼，乃成繞指之柔；外露的激昂，實在遠不及內蘊的雄健也。」

結果，該校來信說：「再三考慮，決意仍用前一首。」我乃為他們打圓場：「開會時唱莊嚴和平的第一首，散會時奏勇壯激昂的第二首，則更為美滿了。」

嚴良堃論指揮 編輯部

編者按：此篇是一九八五年十一月四日，嚴良堃先生親蒞香港音樂專科學校作專題演講的內容。

× × × × × ×

我是搞指揮的，所以今天我們就來談談指揮。指揮是幹什麼的，記得在十四歲的時候，因為那時是中日抗戰，有很多宣傳工作，我們就到街上唱歌來進行抗日宣傳工作，當時就必須有個人出來打拍子，當時不叫着指揮。所以指揮第一件事就是「打拍子」，能夠將節奏、速度打得準確，整齊這就是第一個功能，而當時我們不會說某某人指揮而是說某某人出來打拍子，我記得我是隨着大家一起唱，一邊唱一邊兩隻手向旁邊向裡面打，我們叫它是蝴蝶飛。

後來在武漢遇見冼星海，當時他大約三十歲，他到每個歌詠團去教唱歌，一次他將各歌詠團組織起來開了個音樂會，在漢口大光明戲院舉行，開會前他出來指揮教大家唱歌，他的指揮就比我高明，他指揮時兩手動作不一樣，當我們唱到義勇軍進行曲起來！起來！起來！起來！時，真是整個人都起來了，很有情緒，如是在戰場上的話那只有前進而不能退後。所以指揮第二個功能就是將音樂的情緒及內容正確地表達出來。

後來漸漸長大了，記得在一九四〇年在重慶看了一齣電影，其中有一段關於著名指揮家 Stokowski（1980年94歲去世的指揮，內容就是有一個業餘的樂隊想請 Stokowski 來指揮，但 Stokowski 覺得自己是專家，不願指揮業餘的樂隊，於是不答應。當這個業餘的樂隊正在客廳演奏時，Stokowski 聽見了大受感動，於是手開始動起來了，最初是很輕微的在下面動，突然手舉起來，音樂就有如雷聲一响有力量。所以一個指揮家除了能打拍子，表達音樂情緒之外應該還有層次，有處理。

一般人去聽音樂會，就會說這個人打拍子好看，那個不好看，這個人清楚，那個人不清楚。但一個真正指揮家的工作不在台上而在台下，在表演之前而在表演之時。因他的表演是他在台下工作的成果，而不是工作的開始。一個指揮家好與不好，關鍵在他排練的工作，譬如在演出時其中排練佔百分

之八十而成果最多只佔百分之二十。所以主要在排練。排練之前應該想到在排練時會出現什麼問題，在排練中我要做什麼事，這些都應該在排練前預備好。如果在排練時與合唱團一起看譜、打拍子，這個指揮就是一個不負責任的指揮。所以排練一小時而預備工作要花兩小時。這樣雖然在一小時的排練，但會很快、很順理的練完，不然則效率不高。這排練之前的工作叫案頭工作，也就是分析作品，處理作品，是了解作曲家的意圖，也可以說是表現指揮者之才能。作品是創作，處理作品是再創作。一位好的指揮家能將一首作品演出得更好，但一位不好的指揮家只能將作品糟蹋了。當分析作品時，指揮就必須了解一些東西譬如作曲的知識，聲樂與器樂的表演上的知識，指揮不一定能唱，但必須曉得什麼是唱得好什麼是唱得不好，對於吹的及拉的樂器必須具有辨別能力，當然主要還是作曲家的意念。

怎樣去演唱或演奏，那指揮必須自己有設計的方案。譬如「保衛黃河」（風在吼，馬在叫……）唱起來很順口、流暢及好聽，如果一個指揮也與別人一樣覺得很流暢，好聽那就完了。但他必須了解作曲者的意思，是講戰爭，必須要有力量、而活躍。所以若唱得太 *legato* 這就不對了，這再創作變成再破壞了。理解作品很是要緊的，如理解錯了，一錯到底，就不可收拾了。所以第一是案頭工作，也就是拿到樂譜後，研究是什麼形式的歌，什麼性格的歌，要理解得正確，這點是很要緊的。這不但是指揮要如此，就是唱，拉的，吹的人，也必須這樣。所以應將這句（風在吼，馬在叫）處理得要有力量，但不能全首都一樣有力，這樣就沒有層次了，所以應該有變化，有起伏有比對，所以唱（風在吼！）要有力，唱到（河西山崗萬丈高，）要輕快，唱到（萬山叢中）則要多點連音。所以這裡就有三個不同形象，這就高明得多了，因從頭到尾有起伏，對比，這叫着音樂的處理，也是指揮的設計。

第三個就是通過手段及音樂表情的手法。如（風在吼……）「在」字唱成滑音，就氣氛不夠了。音樂術語有 *legato*，*Non-legato*，*Marcato*，這些都是死板的記號，如果與你的設計結合起來，就有一個生動的感情。所以音樂上的表現手法與情緒上的設計結合起來，就是一個感動人的音樂，又譬如 *P* 可以代表幸福也可以代表痛苦。所以樂譜上有很多記號，但也有些沒有記號，因為一

切的記號已放在腦中了，所以說一個指揮不要將腦子放在譜上而將譜子放在腦裡。這些叫做橫的處理。

另外一種就是直的分析，但要有直的分析，必須要學好和聲及複調，主調，然後是答應句。

指揮除了要打拍子，腦子要清楚，要有好的處理，但指揮的手是很要緊的。以前有一個指揮家，腦子好，音樂感情好，只是手太長、不太方便，心裡想的，但手不聽話，心裡想快，但手快不起來，這是因為他手太長了。所以要用手的技巧來表現自己心的感受。因此一般指揮不應講太多話，而是用手去講話，應用手來表達藝術上的目的。

打四拍子有四個方向，三拍子三個方向，二拍子二個方向，普通以為右手打拍子，左手是表現，其實右手也有表情。手向下及向外是強拍，向上及向裡是弱拍，這與自然現象一樣。又譬如二拍子可以打上下。也可以打裡外（像蝴蝶飛），但如果是速度快時，向蝴蝶飛的打法就不靈活了，必須打上及下的拍子，每一拍所用的力量不一，而表達的感情也就不一了。所以手是會講話的，能表達人的感情。

其實一個指揮家在演出時不需要大動作，真正大動作只出現一、二次而已。最要緊是大家配合得好。

最後，開始時的預備動作是很重要的，雖然這預備動作很短，只是一剎那而已，但必須作出速度，力量及情緒三件事。

指揮家是否應該吸收多方面的知識？答案是肯定的。他在音樂方面要懂得創作上的理論，及演奏演唱的技巧，要有好的音樂修養，其他如文學方面，能夠背一百首唐詩當然好，對於外國文學如沙士比亞等也要認識，其他如畫畫、下棋等，興趣要廣泛，知識要豐富。

作為一個作曲家，他應該在作品上將任何符號都寫完全。但我們發現有些作曲家就寫得不完全，很多作曲家有才氣但寫得並不細緻，甚至連速度記號也沒有。如遇見這情形就要照自己的意見及經驗來處理。另一種就是作曲家自己寫得不合理，譬如瞿希賢的烏蘇里船歌其中一句，是男高音獨唱其中男高之高音A唱不响，因為合唱之女低音同樣也唱A，所以聽不見男高音獨唱的聲音，於是我將女低音改唱E，這樣就有很好的效果了。故一個指揮家在處理的時候，拿作者的作品，下工夫而將曲中不夠完美的地方弄得更完美。

(齊唱) *f*

風 在 吼， 馬 在 叫， 黃 河 在 咆 哮，

mf

黃 河 在 咆 哮， 河 西 山 岡 萬 丈 高， 河 東 河 北 高 粱 熟 了。

萬 山 叢 中， 抗 日 英 雄 真 不 少！

青 紗 帳 里， 游 擊 健 兒 逞 英 豪！

f

端 起 了 土 槍 洋 槍， 揮 動 着 大 刀 長 矛。 保 衛 家 鄉！

保 衛 黃 河！ 保 衛 華 北！ 保 衛 全 國！

二十世紀美聲唱法八大流派

尚家驤講
黎婉媚記

一個學派不是偶然出現的。每個學派都有一套它自己的訓練方法，（比方說，京劇就有它的一套訓練方法）；有它的一套曲目，（否則別人不承認）；有一套師承的關係；有一套美學觀點。

美聲唱法即美聲學派——Bel Canto。美聲學派在二十世紀有很多的流派。每個老師都有不同的教法，可是所教出來的都有一個好壞的標準，這是耳朵可聽出來的。然而，雖然方法說法不同，可是學派卻是一種。今天說八大派，也可以說是八種學派，都是說怎樣理解聲音、訓練聲音，和怎樣解釋聲音的現象，都是美聲學派。

(一) Garcia

西班牙人（1805-1906）。他曾任教於巴黎音樂學院，他的巨著成爲巴黎音樂學院的經典教材；學院裡有爭論時，都拿他這著作爲標準。

十九世紀開始，人們就發覺唱歌是聲帶在活動。過去人們未曾知道就只用氣要深。可是氣是看不見的，而且每個人的說法不同。那時候就只靠口傳心受，所謂只可意會，不可言傳，都憑各人的理解不同而有差異。到後來，有人發現了唱歌是與聲帶有關的。Garcia 提出了聲門沖擊（Coup de Glotte）的說法。聲門蔽上，使喉部與氣沖擊成聲；可是這不同於一般人所認爲的喉音。唱歌時應避免用喉音或唱得太緊硬，相反地，空了虛了也不可以。好的聲音是明亮的（Chiara），太暗的（Scura）聲音也不好；Chiara-Scura 則明亮又鬆弛，就像飛機降落地面般恰到好處。

他的學生很多，如 Everardi 和 Marchesi，也有很多徒孫。

(二) Lamperti

他的教學經驗很豐富，也教出很多很有名的學生。他用的是十七、十八世紀的教學方法，沒有新的理論。主張

呼吸要深，唱時帶點微笑。其實這不過是聲東擊西以做成放鬆的效果的一種辦法。聲東擊西也是教學的技巧和重點。

他有兩種著名的試驗：一

(1) 用口對着燭火。唱得好，不漏氣，火就不動，因爲動能都變成聲音了。

(2) 用鏡子放在嘴巴底下，假如鏡子上面有水氣，就是氣用得太多。

他的學生 Shakespeare 也主張微笑。又說唱低音時位置要靠前，愈高音則愈往後。也主張開喉嚨（Open Throat）唱法，都屬傳統教學法。

(三) G. Duprez

法國人。歷史文獻關於關蔽唱法自他開始。這方法本來已在意大利存在很久。英文的 covered 或 closed，或中文之翻譯成「關蔽」，均造成誤解，意實指遮蓋。Duprez 很聰明，發現了唱歌跟喉核的密切關係。喉核愈高，聲音愈明亮；喉核愈低則聲音愈暗。技巧就是要找到適當的位置，這樣音色便會豐滿而軟和，而喉核只是微調作輔助。好的聲音可以是又濃又重，卻又快。

(四) Jean de Reszke

波蘭人，面罩（Mask）唱法由他而來。理論是唱在鼻腔。他認爲聲音的共鳴是在鼻腔裡面。練習這唱法是多練 humming，如 m、n、ng。

可是現在科學證明這個說法有可疑，因爲鼻腔裡面是黏膜而不是空的。一個科學證明是 Wooldrige 的。他曾經用綿花塞住鼻喉部，但對發音沒有影響。另一個是 Passavant 把四至六毫米的小管子塞住喉部與鼻腔部位，同樣證明對發聲沒有影響。所以鼻腔唱法不是屬於科學理論，而只是一種啟發性的說法。這唱法在法國特別流行，因爲法國人較習慣用鼻音。

(五)Lilli Lehmann

女高音歌唱家。寫了一本書名為如何唱歌 (How To Sing)。她認為唱歌靠主觀感覺；每個人的感覺不同，老師要表達他的感覺固然難，學生要理解老師的感覺也不易。於是應就各人的感覺教自己，他做對時的感覺如何就應用那種感覺去唱。教學語言和科學語言要分清楚。

她主張靠前唱，愈高音位置愈高。唱時高舌根、低舌頭，但保持通道，塌下去不對，堵上去也不對。

(六)Stanley, Caesari

Stanley 寫過很多書，其中一本叫“Voice”。他是第一個提出聲音是咽喉共鳴，就是喉音。另外他主張靠後唱，主要共鳴在喉咽。（其實Garcia早已說過歌唱家的咀巴在喉咽）。基本母音 (Vowels) i e a o u 的雛形都在喉咽，雖然子音 (consonants) 須靠咀唇的輔助，但仍必須很快回到母音即是喉咽的位置去唱。故他說人的共鳴在喉咽，即往後唱。喉咽共鳴的支持說法是固體傳聲較快，條件有三：(1)離聲源近，(2)腔體 (Volume) 可調整的，(3)硬的。Caesari 也主張靠後唱，愈高音則愈往後。

(七)White, Whaelers

他們提倡竇聲學說。這種學說現在已經被科學證明了不正確。故此，這只是一種「感覺」的說法。

Whaelers 是女中音 Marilyn Horne 的老師。

(八)Vennard

他提出「新機理」學說。主要論點在聲區問題上。Garcia 說聲區有三：即胸聲區、中聲區和頭聲區。胸聲區是胸腔共鳴，是濃的，唱起來輕；頭聲區是頭腔共鳴；中聲區是假聲區。

Marchesi 則說中聲區是混聲區 (Mix Voice)。由一個聲區到另一個聲區往往出現破裂的情形，就像水在上泥在下地分隔了。但 Vennard 認為唱得好的人不應有聲區的分別，水和泥是可混和的。每個人都可以很容易地唱幾個八度，從高到底就好像打一個呵欠般的把音連貫起來——打呵欠、歎氣就完了；又說唱高想低，唱低想高，聲就快到而連貫了。這是美聲唱法的竅門，也可以說美聲唱法就是混聲唱法。

1946年起隨師上海音專與羅比契克 (Robetchek) 及勞景賢教授學習聲樂。1949年赴歐深造，就學於維也納大學音樂學系及維也納音樂學院聲樂系，先後隨師蒂爾 (Thiel) 邁耶惠而芬格 (Hugo-Meyerwelfing) 及薇拉·羅夏 (Vera Rozsa) 在校期間曾多次在電台及舒伯特音樂廳演唱並參加歌劇系的歌劇演出。其後，赴意大利羅馬，隨師那佐 (Nazor) 老師學習歌劇，回國後任職於中央樂團。文革後調任中國藝術研究院外國藝術研究廳副研究員，1979年起兼任中央音樂學院聲樂系及歌劇系副教授，教授聲樂，並歷次擔任國際聲樂比賽全國青年歌手選拔賽評委。歷年來曾在全國各音樂學府及藝術團體進行學術講座及舉行獨唱音樂會，五十年代曾出版譯著

《意大利歌曲集》、《古典抒情歌曲集》、《小夜曲集》、《搖籃曲集》、《世界名歌200首》等，最近著有《歐洲聲樂藝術發展史》即將由香港上海書局出版。

今年父親節的禮物是到美國觀光，使我樂了六天，應向晚輩們致謝。

由多倫多乘巴士出發，紐約州省府為第一站，跟着是紐約市、大西洋城、維珍尼亞水晶仙洞、華盛頓、費城、瓷器廠等。以上地方各有風采，令人流連。正如領隊阮先生所說，單華盛頓科學館一處，兩個月時間也看不完，集體旅遊，走馬觀花，雖說走馬，但有等地方印象至為深刻。

紐約市世界貿易中心（共兩座）是紐約最高的建築物，登臨其上，真是一覽眾山小。聯合國佔地頗廣，整座建築物很有氣氛。主管當局派一位由香港來的黃小姐招待我們，並領導參觀。在這裏逗留，足足有兩個半小時之久，樂而忘返。

好想在紐約看場歌劇或聽場音樂會，但力不從心，未能如願。幸好這些場所都一一看到，我們住的旅店就在林肯中心對面，首先欣賞了後起之秀的費雪音樂廳。多次經過無綫電城歌劇院以及歌劇院林立的百老匯大道，在車上望見了世人共知的柴可夫斯基和托斯卡尼尼光臨過的卡斯基音樂廳。如此情形雖屬堪憐，但望梅止渴，精神上充滿了滿足感。

離紐約到大西洋城，這裏是賭的世界。以面積之廣及設備的豪華，澳門成了小兒科。這裏夜總會，不少香港歌星到此刮美金，跟着前往水晶仙洞，然後到華盛頓過夜，翌日到各處參觀，白宮、國會、紀念堂、太空館等都算看過了。其

中以太空館及紀念堂逗留時間最長。紀念堂面對大西洋，純以大理石建築，氣勢雄偉。

政府較高級官員及傳遞公文多利用直升機來往，機羣之多蔚為奇觀，同時想像到這是個站在時代最前線的國家。

離華盛頓到費城，並在此過夜，費城對我又是一大誘惑。費城交響樂團歷史悠久，馳名國際，早年一套影片“幻想曲”就是由該樂團主演。影片給樂團帶來無比光榮。目前地位仍居全美樂團之首。七月十三日搖滾樂大匯演在這裏舉行。顯然，搖滾樂歌星也承認費城是音樂之都。我們到達費城時天色已晚，筆者長嘆，只好

在客舍憑窗遠眺一番。

此次旅遊獲益良多之外，尚有四樂：（一）在出發登上巴士時，每人獲得一份最新時代週報。這措施受到歡迎，成了旅途上唯一的精神食糧。（二）團友中遇到一位香港嶺光中學的學生羅翹衍。幸她一路照顧，使旅遊倍加愉快。（三）住旅店時，依章為二人一房，我同房團友因病，翌日離團飛回多倫多。其餘幾晚成了一人一房，一覺睡到大天光。（四）兩位領隊及駕駛員相當好，全團（三十八人）氣氛融洽，令人有歸屬感。辦這次旅行的是大多市第一間乘巴士長途旅遊的飛鷹旅行社。



Cartoon: Charles McVicker

加拿大皇家音樂學院於一八八六年成立，原名為多倫多音樂學院。至一九四六年英皇佐治六世正式命名為加拿大皇家音樂學院並隸屬多倫多大學名下。

在一九八四年，該學院於加拿大、美國及歐洲的二百五十個中心，一共舉辦了七萬五千多次考試。而音樂學院的考試成績獲得北美洲和世界各地的學院及大學承認。學員成績，由各學校獨立評估後，將可獲得相應的認可學分。

加拿大皇家音樂學院考試共分為十級；每級課程包括一系列廣泛及精準之演奏曲目，一至七級每級分A,B,C三組，每組均取材自不同時代的作品；而同學可從每組數十首歌曲中只選一首，三組各一首共三首。除一級之外，每級還需多彈練習曲二首，一級只需彈一首。考試課程數年才更改一次，所以同學可有非常充份的時間去預備所投考之科目。

八級分有四組。九級及十級則分有五組，分別為A. 巴羅克時代B. 古典時代C. 浪漫時代D. 廿世紀初期E. 廿世紀後期等作品。除此之外，再彈二首練習曲。

不少來自香港及世界各地的海外學生在該學院攻讀，或在皇家音樂學院的其他中心接受考試，獲得極佳成績。海外學生在接受加拿大皇家音樂學院課程後，於繼續深造或轉作職業性時，均感到其交接過程來得較為順利。

除上述之術科 (PRACTICAL) 考試外，該學院更着重理論 (THEORETICAL) 考試；一至四級不需考任何樂理。但五級開始則要考初級樂理 (PRELIMINARY RUDIMENTS)，六級要考一級樂理 (GRADE I RUDIMENTS)，七級至十級則需二級樂理 (GRADE II RUDIMENTS)；同時九級開始要多加三級和聲 (GRADE III HARMONY) 三級音樂史 (GRADE III HISTORY) 十級之樂理除二級樂理及三級音樂史外，則需加上四級和聲 (GRADE IV HARMONY) 及四級音樂史 (GRADE IV HISTORY)。

完成十級之後，可考取該學院之文憑試。(ASSOCIATESHIP ROYAL CONSERVATORY OF MUSIC OF TORONTO) 即 (A.R.C.T.) 曲目除選自五個不同時代之組別及二首練習曲外，樂理方面，則需加上四級對位法 (GRADE IV COUNTERPOINT)；五級分析 (GRADE V ANALYSIS)；五級和聲及五級對位 (GRADE V HARMONY AND COUNTERPOINT) 或高級鍵盤和聲 (OR ADVANCED KEYBOARD HARMONY) 及五級音樂史 (AND GRADE V HISTORY) 等。

每年每個考試中，一至十級中，每級最高成績的一位同學將可獲得銀獎章一個，以示鼓勵及榮譽。學院文憑A.R.C.T. 最高分者可獲得金獎章。

本年六月廿三日由加拿大註港專員 (MR. M. D. COPITHORNE)；加拿大皇家音樂學院教授 (MR. WILLIAM ANDERREWS)；考試統籌主任 (MRS. KAY TURNER) 於招待新聞、音樂及教育界之招待會上正式成立加拿大皇家音樂學院香港辦事處及委派本人為該校駐港代表。本港知名音樂界前輩各界人士均有出席，為是次招待會盛添光彩，更多謝大家對我們的支持及鼓勵。

八月十八日於藝術中心壽臣劇場舉行個人鋼琴演奏會，由該校教授及考試官莫斯先生 (MR. EARLE MOSS) 主持。十九至廿二日在青年會有一連四天之研討會，由莫斯先生及安德魯先生 (MR. MOSS AND MR. ANDREWS) 主講，莫斯教授是加拿大最出色鋼琴家之一，最擅長於法國音樂，七月中旬曾於美國舉行個人演奏會。而安德魯教授也是多倫多大學講師，精於樂理，著作甚豐，而部份著作更列入香港中學會考音樂科參考書目。

下接 P.22

經過了漫漫長夜（約16小時），飛機到達了奧地利上空。正是清晨（這裏夏天早上五時便天亮，晚上十時才天黑）由機艙望下，山川陸地清晰可見。不一會，已降落了維也納國際機場。千里迢迢，我終於到達了萬千音樂愛好者所嚮往之地，音樂之都——維也納。那種興奮之情，早已將疲倦驅走了。我急不及待地步出機艙，迎面吹來了一陣寒風，身體不自覺地在顫抖。（維也納早晚的氣溫都在20℃以下）環望四周，一望無際，一遍綠色樹木連綿不斷，使人有一種舒暢之感。由機場往市區，約需半小時車程。沿途風景美麗，全是大自然景色，沒有半點鬧市嘈雜之聲，使人心境平靜。一幢幢的古老建築物，呈現在眼前，大部份都只有四、五層高

，與香港相比，真有天淵之別。在陽光照射下，構成了一幅美麗的圖畫，真想將它們一一拍入鏡頭中。

維也納在歐洲城市中是屬於小城，交通很方面，無論你想去那裏，只需半小時就可以到達。這裏人口不多，有時候，在街上車輛的數目比人還多。每當週末或週日，要想在街上見到一個人也難，因為大部份人都到附近城市渡假去了，除市中心外，其他地方都很寧靜，所以很適合學音樂。

這裏大小音樂廳共有二十多間，最突出的相信是「歌劇院」。它外表宏偉，內裏堂煌，所以它是遊客必到之地。在暑假期間，一切音樂活動都停止了，只有一些專供遊客欣賞的音樂會。到九月樂季才開始，相信那時一定十分熱鬧，定

可大開眼界。

未到維也納前，一直幻想着這裏學音樂的人一定很多，音樂之都，音樂學院一定是有相當規模的，但到了之後才發覺與想像中的不很相同，本地學音樂的人不多，不像在香港那般普及，外國來的學生佔大多數。音樂學院只是一幢外表平平無奇的建築物，如你不留意，根本就不知道在那一座建築物內，曾經培養出千千萬萬個音樂的傑出人材。

在維也納生活，算是相當舒適，一般物價穩定，房租比香港廉很多，治安也好。這裏的生活節奏沒有香港那麼急，初到時，真有些不慣，但日子久了，也就慢慢適應了，相信住上一、二年後，回到香港恐怕又要用一段長時間去從新適應呢！



歌詞習作

詞兩首——獻給韋瀚章老師

盧卓凡

（一）隱

茅廬竹徑小橋邊，小泉流水繞農田；清曲傳翠閣，絃聲遍層巒；掛劍春殘時，壯志心裏存。

愛至深時意難伸，利欲斷情成巨恨；貧困縱然無人問，患難有時見心真；饑寒路遠風雪緊，也問常覺顯奇溫。

（二）野草

野外無盡處，廬外暮山青；梅開報春信，溪澗繞香徑。剛見月初升，對酌待黎明；舉杯應共醉，誰為落英淚盈盈？

草綠江邊趣，門前靜看楊花；柔風送暖，柳外煙霞；庭外雞啼犬吠，春色初到陌上人家；汎輕舟，隨流水，寂寞過平沙。

「作曲也要學嗎？我十四歲時已開始作曲了。」——這是一位音樂「長者」對我所說的話。當時我真是無言以對，唯有苦笑。

「作曲系是最難念的」——這是馮老師（音專教務長）說的。當我第一次聽到這話時，並不以為然；在音專的幾年學習裏也常可聽到這句話，每一次都不以為然；直到我開始學習作曲。

不才承蒙不棄，投陳能濟老師門下，錄為弟子，研習作曲。

陳老師曾分別於湖北武漢中南音樂專科學校及北京中央音樂學院學習音樂，在中國著名作曲家杜鳴心教授門下研習作曲；畢業後先後任職於中央歌舞團、中國芭蕾舞劇團、中央交響樂團。

陳老師一九七三年來港，為香港作曲家聯會會員，早期為業餘香港中樂團任指揮。作品包括交響合唱「兵車行」、鋼琴曲「赤壁懷古」、中國民族管弦樂「奔馬」、「大江東去」、組曲「小時候」、「故都風情」、「夢鎖」、改編的「穆桂英掛帥」等。

多年以來，以為作曲是全靠靈感的；靈感一到就下筆如流水行雲，無所不至。到今天，方知道作曲並非易事。在不到一年的學習裏，所遇到的困難，並不是可預見的。且莫說和聲的運用，曲體的安排等，就是旋律的發展也夠頭痛了。

就以旋律的發展為例：昔日以為旋律是最靈感式的、最主觀的、最不能容納任何客觀因素的。今日方知句子的結構必須緊密，素材的運用必須經濟，所表達的形象必須清晰。還有層次的安排，音樂的內在動力（是客觀的）等等都是要慢慢學習和掌握的。

大部份作曲系的同學都是先在音專學習了三至四年才開始跟老師研習作曲的，所以他們對樂理、和聲、對位、曲體等有相當的認識；但理論與實踐畢竟有一段距離。所以，藉此良機，與各位同學共勉一番：努力學好各種基本理論和技術，自當對將來的學習有所裨益。

對筆者而言，音樂的情緒、段落的打破與聯繫比較難於掌握，希望透過多看、多聽

、多寫和老師的指導能漸漸克服困難。

筆者對中國音樂特感興趣；且作為一個中國基督徒，對華人聖樂的本色化亦有負擔。所以去年決定跟隨陳老師研習作曲。在此之前也曾在音專跟陳老師學習了兩年的中國調式和聲，對今日的學習可謂裨益甚豐，希望各位同好多加留意。

讓我們回到「作曲是很易的」這個錯覺上。若音樂的領域是一個餅，那麼作曲就是半個餅。假如沒有諸多的作品，音樂難以發展至今天的模式。以為作曲是很易者大概是自滿於或過份陶醉於浮淺的作品上罷。我們也常聽到一些會寫些少旋律的人甚或一些寫過壹兩首歌（旋律而已）的歌星也被冠以「作曲家」的殊榮。當然，我們不可以說他們不是作曲，但我想真正的作曲需要更深的學問和更多的技術，想要成家，更非學術淺陋者可為。

筆者只是作曲的初學者，自知見解膚淺，望讀者多多包涵和指教。

現刊載同門好友黃偉強同學的作品——旅途——與各位共賞：—

Langhect. 8va. 旅途 P.1

mp

1988

Handwritten musical score system 1, left column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. The music features a melodic line in the bass staff and a harmonic accompaniment in the grand staff.

Handwritten musical score system 2, left column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with melodic and harmonic development.

Handwritten musical score system 3, left column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. A circled '2' is written below the grand staff, and a handwritten 'p.f.' is at the bottom right.

Handwritten musical score system 1, right column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. The music features a melodic line in the bass staff and a harmonic accompaniment in the grand staff.

Handwritten musical score system 2, right column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with melodic and harmonic development.

Handwritten musical score system 3, right column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. A circled '3' is written below the grand staff, and a handwritten 'p.f.' is at the bottom right.

Handwritten musical score system 4, left column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with melodic and harmonic development.

Handwritten musical score system 5, left column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with melodic and harmonic development.

Handwritten musical score system 6, left column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. A circled '4' is written below the grand staff, and a handwritten 'p.f.' is at the bottom right.

Handwritten musical score system 4, right column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with melodic and harmonic development.

Handwritten musical score system 5, right column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. A circled '5' is written below the grand staff, and a handwritten 'p.f.' is at the bottom right.

Handwritten musical score system 6, right column. It consists of three staves: a single bass staff on top and a grand staff (treble and bass) below. A circled '5' is written below the grand staff, and a handwritten 'p.f.' is at the bottom right.

通常我喜愛一首詩歌，必有兩個原因，一是在於旋律是否容易接受，另是歌詞能否引起我的共鳴；但是在許多所喜愛的詩歌中，「以私轉愛」比較深刻和特別，它的旋律與歌詞比較簡單而又重覆；這首詩原有多個中文版本，但我比較喜歡的是在頌主新歌第四百四十四首，因為這首詩歌曾是我決志信主的一項推動力。

這首詩歌分為四節，它像是一幅幅的圖畫，在描寫一個罪人的改變。首先是一個狂傲的青年人出場，對着眾人高聲說：「這個世界沒有神，即使有，也與我無關」，然後洋洋得意地走過。但有一日，神的恩典臨到他身上，青

年人彷彿看見釘在十字架上的耶穌，就低頭說：「世上為何會有這樣的事，我這罪人那值得神來拯救呢！」，他沉思了一會便說：「我知道神是真的。」他開始面對自己，日漸發覺到人的渺小和無能。當他拋開了自我，他發現自己不是無助的，因為有神成為了他的扶助……直至今日，他再大聲的對眾人說：「我知道神是誰，願我能被祂所使用。」

每次唱這首詩歌時，都再一次的在神面前立志，願我能如詩歌所說：「不愛己，專一愛耶穌。」阿們。

我們或活或死，總是在主的人。 羅 14：8

以私轉愛

444

O the Bitter Pain

ALL OF THEE 87 87

保羅頌主詩集 150
THEODORE MONOD. 1874

讚神聖詩1914

1. 3 | 5. 6 5. 3 | 2 1 3. 5 | i. 2̇ i. 5 | 6 - 6. 6 | 5. 5 6. 5 |

1. 惜哉, 憂哉, 罪人 違逆, 何等 愚是我罪孽, 曾對恩主狂傲
2. 何等 恩惠, 罪人 見主 懸苦 架救我罪奴, 心微動矣低聲
3. 日兮 月兮, 主恆 慈我, 醫我心, 指引扶助, 使我謙遜感而
4. 高越 天兮, 深逾 海兮, 主之 恩憐愛愚徒, 今則感傷悲而

i 3 5. i | 7. 5 6. 2 | i - 5. 5 | i. 2̇ i. 5 | 6 - 6. 6 |

言曰: 專愛己, 不愛耶穌; 專愛己, 不愛耶穌; 專愛己, 不愛耶穌;
言曰: 雖愛己, 也愛耶穌; 雖愛己, 也愛耶穌; 雖愛己, 也愛耶穌;
言曰: 少愛己, 多愛耶穌; 少愛己, 多愛耶穌; 少愛己, 多愛耶穌;
言曰: 不愛己, 專愛耶穌; 不愛己, 專愛耶穌; 不愛己, 專愛耶穌;

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

己, 不愛耶穌; 曾對恩主狂傲 言曰: 專愛己, 不愛耶穌。
己, 也愛耶穌; 心微動矣, 低聲 言曰: 雖愛己, 也愛耶穌。
己, 多愛耶穌; 使我謙遜感而 言曰: 少愛己, 多愛耶穌。
己, 專愛耶穌; 今則感傷悲而 言曰: 不愛己, 專愛耶穌。

耶穌對他說: 你要盡心、盡性、盡意愛主你的神。 太 22: 37

這個暑假，我參加了美國西部舉辦的一個音樂營。能與百多位西方弟兄姊妹（營中只有我一個中國人）一起渡過十天高水準的音樂營生活，實在是神的恩典！

營期的第一天下午，一位相熟的牧師及師母送我入營後，我開始感到一點兒孤單，但只有鎮定行事，見人便問該作甚麼，才知道每人皆須參加視唱、樂理等測驗方便編班。

每天梳洗後是升旗禮，早餐過後便開始一天的學習：有樂器組、聲樂組、樂理班、分組合唱練習、樂器合奏練習等。女孩子並要出席「女聲合唱團」練習。此外一些男女營友會被挑選在音樂營的大合唱團中演唱，我是其中一個，且被安排唱第一女高音，實在是難得的學習機會。每天我們有兩個多鐘頭的聲樂訓練，重點是訓練「長氣」、「音質集中」及「頭腔共鳴」，對我來說，這些練習是「正中下懷」。

營中包括我在內共有五位國際學生（International Student）參加，另兩位來自澳洲，一位來自瑞士，另一位來自英國。歡迎晚會中國際學生都要表演一些節目，營監督（Camp Director）要求我說見證後用廣東話唱一首短歌，我選唱了「祂既看顧麻雀」。歌詞是這樣的：「我唱因我得自由，我唱因我無憂，我救主既看顧麻雀，深知我必蒙眷佑」。當我唱時，居然一點緊張也沒有，只是輕鬆地唱出（我從未

發現過自己有這樣好的歌喉），當我坐回位子後，掌聲仍如雷，直至營監督示意我再次站起致謝。會後許多人說很享受我的歌聲。這是何等大的激勵！我突然想起朱老師常說說的「放鬆身體就能唱得好」這句話，我盼望以後能掌握那一刻的經驗。

另一晚是 Soloist night，是銅管樂、鋼琴獨奏和獨唱比賽晚會，自由報名參加，報名者可以參加每天下午的 Soloist preparation class，由專人指導如何選曲、演繹及演出的台風。但參加者必須經試音才准予出賽。我以聖樂作品「O Lord of Mercy」參賽，我知道以一個東方人，無法在這比賽中得獎，但我以心靈誠實把我所唱的獻給主，並緊記我的聲樂老師所說：『用感情去唱』，我花時間誦讀歌詞，務求咬字準確，並且努力克服對這首歌的恐懼，因為它實在不易唱。我實在無法估計神在這次經驗中帶給我的益處，至少我開始克服在多人面前獻唱時的那種震慄和緊張，並且知道自己確能掌握感情把信息傳遞，這從評判給我的評語及其他人真誠的讚賞得知。我能說些甚麼？但願神用我的歌聲！

音樂營的高潮是最後一晚的音樂會（Final night Concert），我們在一 High School 演出在營中所學的一切。會中我被宣佈獲得 Honor Student 獎第三名，是說在各方面，包括學習、參予、態度、反應、

羣體生活皆有良好的表現，這使我何等的學奮！還有……許多寫不完的經歷。

這次美國之行，神確是把我的眼界開了，不但讓我認識西方的文化及生活習慣，又擴闊我音樂知識的領域且把我的靈程提升到另一層面，堅定了我對學習聖樂的信心。如果沒有過去一年在音專的訓練，恐怕在這次營中收獲不會大；如果沒有我聲樂老師過去一年中靈感的教導，相信我不會在營中吸收那麼多。但願營中的日子成為我繼續在音樂學習的鼓舞，期待今後我有更大的進步！

鳴謝

本期樂友出版，有賴下列人仕慷慨捐助，特此致謝：

黃晚成	\$ 388.90
鍾健誠	\$ 400.00
陳國良	\$ 100.00
張美娟	\$ 110.00
高麗蘭	\$ 200.00
陳頌棉	\$ 400.00
音專校友會	\$ 500.00
張材光	\$ 200.00
張國薇	\$ 17.64
金天德	\$ 254.72

試玉要燒三日滿 黃友棣

陳兆勳老師的話

香港音專理論作曲系學生楊以添君，在學校課程行將修滿之際，於一九八三年十月，奉胡德禧校長之命來見，請指導他完成其畢業作品。自從功課開始之後，他專心力學，日有進益，使我深感快慰。

從以往音專應屆畢業生的程度看來，他們在校中修完各項必要的基本課程以後，尚須為他們補充運用技巧的方法，然後創作得以順利向前。我必須給他們再磨練各種和弦之使用方法，鋼琴伴奏的技巧，以及模仿對位技術之活用。對於聲樂作品，(獨唱，合唱)，歌詞字韻之處理方法，總要經過一段磨練功夫，方能奏效。

音專畢業作品之內，必須有一首三個樂章的奏鳴曲。為了要使他們熟習對位技術之活用，我任他們自己選擇一種弦樂或管樂(例如小提琴，大提琴，長笛，單簧管等)，作為主奏樂器；如此，他們就能獲得充份機會去運用其所學到的各種對位技術於實踐中，同時，也可使畢業作品演奏會的節目，多添姿采。

然而，有了作曲技巧，仍然未必有成功的作品；還須憑藉創作的靈感來引導。誠如宋代詩人楊萬里所說，“鍊句爐槌豈可無？句成未必盡像渠。老夫不是尋詩句，詩句自來尋老夫”。雖然靈感並非可以呼之即來，但不斷的勤奮用功，却可以產生靈感。只因經常踏破鐵鞋，故得來不費工夫。這是由於苦學，靈感自然來尋作者，却不是作者去尋靈感了。

楊以添君具有至佳的向學態度，故其作品之中，處處閃耀着靈感與才智的光芒。古人認為真玉經烈火燒三日而不熱，豫(堅實的枕木)章(柔軟的樟木)要種了七年之後，乃能分辨出來。白樂天詩云，“試玉要燒三日滿，辨材須待七年期”。楊君有一貫勤奮的苦學紀錄，實在可以經得起火燒，也經得起時間的考驗；憑此可以預卜，他的成就，指日可待。在此畢業作品演奏會中，仍盼諸位嘉賓，賜予指導，以求改進。謹祝楊君前程遠大，為音專添彩，為樂藝增光。

1

一九八五年十二月

龔書安一貫勤奮向學，對音樂事業抱有滿腔熱誠，幾年來有明顯的進步。今後需要不斷提高全面的音樂修養，使自己的技藝達到更高境界。

龔書安自幼喜愛音樂。曾跟隨李諾黎女士學習鋼琴多年。後又在吳祖英老師門下學習一個時期。一九八〇年入音專盤系，師事陳兆勳教授。一九八四年畢業。



上接 P.16

研討會每天定出專題，講解鋼琴技巧，樂理，演奏，教授法，音樂風格，歷史及視聽訓練等項目，內容豐富，各項活動均受到廣大歡迎，向隅者眾。

他們此次來港是應加拿大皇家音樂學院香港辦事處之邀請，目的除了介紹加拿大音樂界情況外，更協助該辦事處推廣明年三月至四月於本港舉行的加拿大皇家音樂學院鋼琴考試。以後這項考試將逐漸擴大至如聲樂，弦樂等多項課程。報考日期定本年九月十五日至十二月十五日止。

本人藉此機會再次多謝各界前輩，友好，對我們學院之支持及鼓勵，更感謝天父對我之恩典；願主記念及保佑，成為美好的見證榮耀神。

在音樂園地裡，我只不過是一個「小子」而已，然當我做此工作時，發覺神一直為我預備好一切，使我們工作順利進行，各前輩的鼓勵使我們更加增信心，感謝主的恩典，使我在神面前蒙恩，更在人面前蒙恩。願榮耀再歸予愛我們的主。

希望主內的弟兄姊妹們為我們多禱告，各界人士對我們多方面的支持及鼓勵，使這工作成為榮耀神的工作，更使此工作邁向更成功。

香港音樂專科學校

鍵盤系(龔書安—陳兆勳教授班) 畢業音樂會
理論作曲系(楊以添—黃友棣教授班)

節目表

- | 鋼琴獨奏 | | 龔書安 | | |
|------|-----------------------------------|--------|--------|------------------|
| 1. | Fantasy in D Minor KV 397 | | | Mozart |
| 2. | Variations in C Major Hob XVII/5 | | | Haydn |
| 3. | Variations on a Russian Song | | | Glinka |
| 4. | Barcarolle in $\sharp F$ Major | | | Liadow |
| 5. | The Lark | | | Glinka-Balakirev |
| 6. | 變奏曲 | | | 劉莊 |
| 7. | 春舞 | | | 孫以強 |
| 8. | Waltz in $\flat E$ Major op Posth | | | Chopin |
| 9. | Ballade No. 1 in G Minor op 23 | | | Chopin |
| | ××× | ××× | ××× | |
| 10. | 女聲合唱 | 指揮：韓月霞 | 鋼琴：李逢華 | |
| | a. 早春 | | | 楊以添 |
| | b. 雙溪泛舟 | | | 楊以添 |
| 12. | Violin and piano
Violin Sonata | 小提琴：韓立 | 鋼琴：吳潔靜 | 楊以添 |
| 13. | 女聲獨唱 | 李綺文 | 鋼琴：吳潔靜 | |
| | a. 黃花開遍 | | | 楊以添 |
| | b. 桃花幾瓣 | | | 楊以添 |
| 14. | 混聲合唱 | 指揮：許翔威 | 鋼琴：方天恩 | |
| | a. 落花 | | | 楊以添 |
| | b. 幽境 | | | 楊以添 |

地點：香港大會堂劇院

時間：一九八六年一月廿二日(星期三)下午八時

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

音樂故事選輯：蘆笛的誕生 古斯塔夫

可曾聽過德布西(C. Debussy)的名曲“牧神的午後”(Prélude à l'Après-midi d'un Faune)或長笛獨奏曲“西林克斯”(Syrinx)?關於蘆笛(Pan pipe, 是長笛的前身)的誕生,在古希臘神話中有以下一段感人的故事。

傳說中,有個名叫“西林克斯”的仙子,她姿容俏麗、體態迷人,却一心只想學“戴安娜”(Diana 是位掌管狩獵的女神,常率領一羣風姿綽約的仙子遨遊於山谷森林之間)以狩獵為業,立誓終生不出嫁。有一天,當她在森林逐鹿歸來,“潘”(Pan 天生半人半羊的醜怪牧神)瞥見了,便對她產生強烈的愛意。雖然潘用盡各種方法去討西林克斯的歡心;但她却嫌他囉嗦,對他始終不理不睬。為了避開潘的苦纏,西林克斯便奔向荒原,逃到水流平緩、兩岸是沙灘的拉頓河岸。河水擋住了她向前奔逃的去路;情急之下,西林克斯心中橫生一念,急忙俯向河中姐妹,懇求把她的形體改變。在後面追趕的潘往前一撲,以為已經捉到心愛的西林克斯在懷,不料定睛一看却發覺是蘆葦一束。感嘆之餘,只聞得清風吹過蘆管,響出一陣低沉哀怨的聲音,潘把它折成一排的管子,這便成了古代的蘆笛。



編後語

因編者身體欠佳,加上校方又因教務繁忙而未能及時兼顧;延誤了兩個多月的第四十四期樂友終於跟各位讀者見面了!在此,首先向各位關懷本刊的讀者致歉。本期樂友得以出版實在有賴各位教授及樂壇前輩賜稿,令本刊生色不少,在此一并向諸位致謝。盼望我們能獲得各位讀者及作者的繼續支持,惠賜稿件令本刊能繼續為宣揚樂教而作出貢獻。

• 音樂會預告 •

香港音樂專科學校
校友會音樂會

日期：一九八六年四月十六日(星期三)
下午八時

地點：香港大會堂劇院

香港音樂專科學校

主辦

女高音 趙淑莊 演唱會

日期：一九八六年五月二十二日(星期四)
下午八時

地點：香港大會堂劇院

東南亞最具規模 之樂器中心



總陳列室：尖沙咀金馬倫里一至六號 電話：3-7239932(12線)

TOM LEE

通利琴行
TOM LEE MUSIC CO., LTD.

門市部分行：

香港：中環德輔道中60-62號 電話：5-230934, 5-230403
皇后大道中萬宜大廈商場U12 5-212108(3線)
銅鑼灣軒尼詩道五二一號 5-8310133(4線)
鰂魚涌太古中心262號 5-696111(3線)
九龍：尖沙咀金馬倫道6號 3-7232002(3線)
荃灣沙咀道328-330號寶石大廈 0-4987820, 0-4987847
寫字樓：九龍尖沙咀廣東道七號 3-7221098(19線)
海港城環球航運中心15字樓