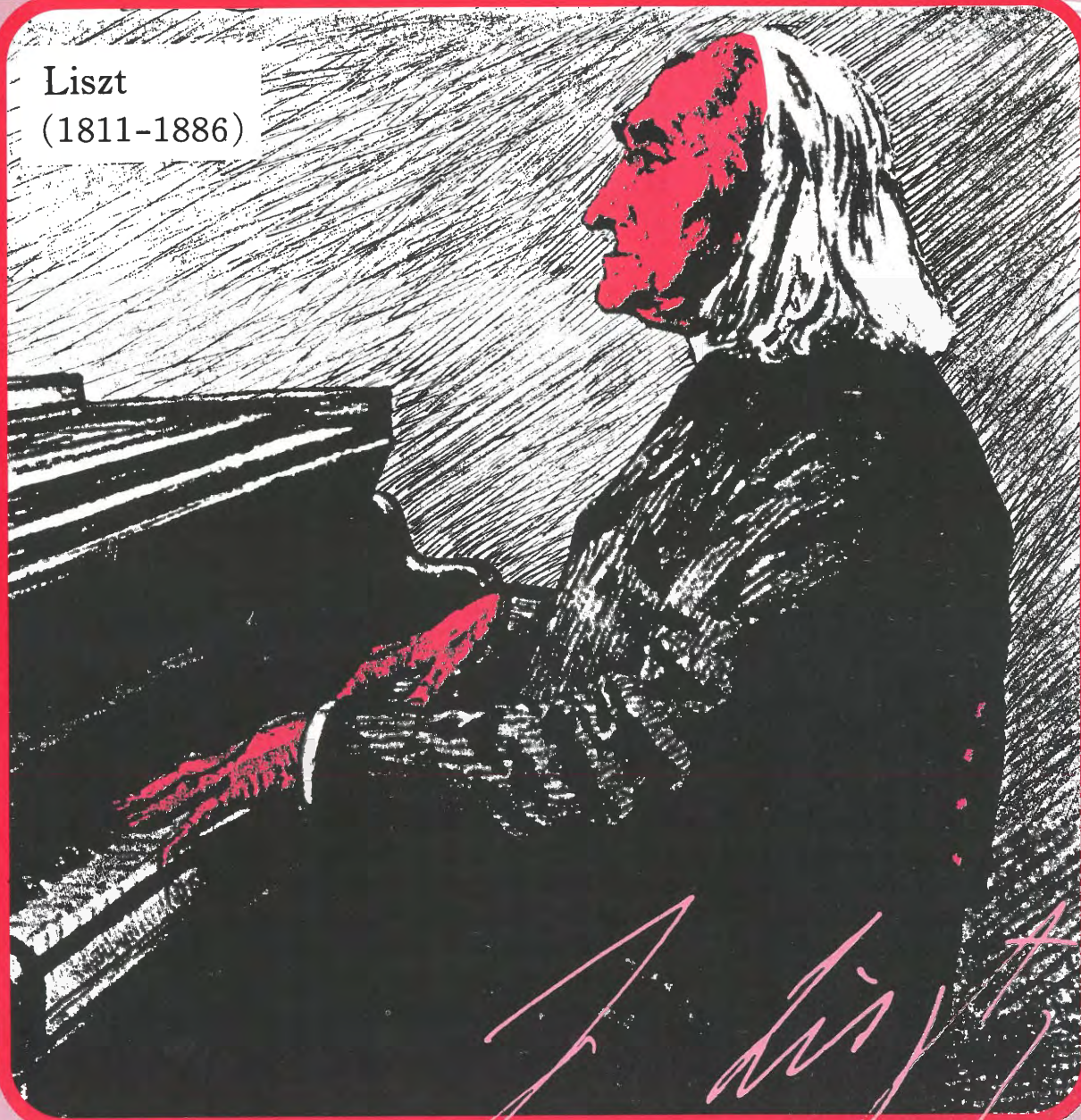


樂友

Music Companion

46

Liszt
(1811-1886)



樂友 46

1986 · 11月出版

本雜誌於每年2、6、10月出版，園地公開，歡迎投稿。

本雜誌香港政府登記：116416

發行人：香港音樂專科學校

督印人：吳天安

社長：胡德蒨

顧問：韋瀚章 林聲翕

黃友棣 馮翰高

編輯：吳振輝 嚴樹明

吳雅倩

出版者：香港音樂專科學校

地址：九龍長沙灣道

137-143號5樓

電話：3-806016

封面設計：嚴樹佳 許翔威

封內設計：Q&Q編印設製

承印：Q&Q編印設製

目錄

一、真誠力學	黃友棣	1
二、對音樂的認識	林聲翕	2
三、歌詞寫作心得與見解	韋瀚章	4
四、談聲論唱	郁慶五	6
五、從一張唱片談起	陳兆勳	9
六、訪女高音歌唱家朱苔麗	賴潔冰	11
七、葉純之教授談音樂美學	吳振輝	13
八、牧童睡起	黃友棣	16
九、廿世紀合唱音樂點滴	東籬	17
十、教學有感	朱慧堅	19
十一、痛苦與藝術	許翔威	19
十二、複節奏的練習法	古斯塔夫譯	20
十三、音樂欣賞資料選輯(一)	資料室	21
十四、我喜愛的歌曲	樊艷卿	23
十五、樂訊	資料室	24

真誠力學

敬棟

讀書求學，對人處事，必須真誠；古諺云：「不誠無物」。宋儒朱熹認為求學的真誠，好比源頭活水；沒有源頭活水，就只是死水一池，了無生趣。他的詩云：「半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊。問渠那得清如許，為有源頭活水來。」

在求學的道路上，真誠的具體表現便是恒心。

秉持真誠之心去學習音樂，可以使人反應更敏捷，思想更靈活。我們常見一般在校學生，年級越高，功課越忙；不少習琴的學生就停了習琴，以便有更多時間應付功課。但這些學生，成績並無轉好，反而變得更差。經過精密的調查，乃發現其真正的原因：習琴能夠磨煉得反應更敏捷，思想更靈活。停了習琴，反應變成遲鈍，思想趨於呆滯；雖有更多時間去做功課，但却無法做得更好。

由此看來，學習音樂，並非只是學習奏琴技巧，而是磨煉整個人的身心活動。凡用真誠去學習音樂的人，都必能變得更聰明，更靈敏。因為真誠學習，可使整個人的身心投入工作之中；於是常能產生無法解釋的奇蹟。所有這些奇蹟，通常被稱為藝術上的靈感。

第七世紀，英國詩人卡德夢（Caedmon）的事蹟值得我們注意：他的歌喉很差，所以每在晚禱之際，他就退席，回到修道院的宿舍去。有一晚，他走回住室之時，聽到有人呼喚他的名字。他看見門邊，站着一位白袍的天使，請他唱詩。他回答，只因唱得太劣，不敢開聲。但天使再三請他試唱；他就隨心所想，唱出自己所作的詩句。以後，他就有了創作的信心；繼續創作新詩，終於成為當代著名的詩人。

十九世紀，英國詩人哥爾利治（Coleridge），讀了忽必烈大帝建築園林的史蹟，便很想為之作成一首長詩，取名「忽必烈漢」（註：忽必烈是元世祖，

滅了宋朝，統一中國，強霸亞洲；他是元太祖成吉思汗的孫）。他在睡夢中作成了三百行詩，醒後，清楚記錄出來；但寫了六十行，便給來訪的客人打斷了，無法再默寫下去。今在其詩集之內，「忽必烈漢」就只是六十行的作品。

由此看來，卡德夢，哥爾利治，都因為真誠愛詩，內心潛藏着創作詩歌的願望，潛意識不斷工作，遂生奇蹟。

十八世紀，義大利提琴家塔替尼（Tartini）所作的「魔鬼顫音奏鳴曲」是從夢中得來的。十九世紀，波蘭提琴家溫約夫斯基（Wieniawski）的跳弓技巧，也是從夢中獲得的奧秘。這都是真誠力學的結果。為了他們專心嚮往，「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」（柳永詞「鳳棲梧」的名句），結果是「衆裏尋他千百度，驀然回首，那人却在燈火闌珊處」（辛棄疾詞「青玉案」的名句）。只因經年累月「踏破鐵鞋無覓處」，所以能夠「得來全不費工夫」；這是真誠力學的奇妙結果。世人無法解釋其原因，乃統名之曰靈感。

我希望諸位同學有暇細讀一篇好小說，這是十九世紀英國詩人哈代（Thomas Hardy）的「人面石」（The Great Stone Face）。其中敘述山上有大石，宛似一位慈祥老人的容貌。村中的一個小孩子，朝夕仰望這塊人面石，全心嚮往，潛移默化，到了老年，面貌與石頭相似，村人皆認為他的品德與顏容，就是人面石的化身。這是真誠力學的最佳例證。

真誠力學，側重實踐的恒心，永不放在口頭多講。擇善固執，默默耕耘，就是一種美德。清代藝人鄭板橋云：「奮苦數十年，精神專一，神將相之，鬼將告之，人將啓之，物將發之」，就是這個意思。

一九八六年秋季開學伊始，願與諸位同學共勉之。



對音樂的認識

林聲翁主講 樂

友記錄



- (一)音樂的本質：甲. 藝術、乙. 文化、丙. 科學
- (二)音樂的哲理：甲. 人生觀、乙. 宇宙觀
- (三)學習音樂的態度：甲. 真誠、乙. 悟性、丙. 耐心、丁. 力行、戊. 虛心

× ×

(一)音樂的本質 ●

到底音樂是什麼呢？雖然聽得見但摸不到，眼雖然看得見樂譜，但樂譜自己不能發出聲音。任何物件，有其本質，任何生命有其本質。而音樂的本質與三件事有關。

甲 藝術——如只學音樂而對其它藝術不認識，那是絕對不夠的。因為美術、戲劇、詩歌、文學、雕刻等都與音樂有密切的關係。有很多音樂家他們的作品與畫有關，有的題材與戲劇有關。如果以為見到音樂只要吹得響，打得響，而對音樂的表達完全不知，那就變樂匠了。

譬如沒有讀過唐詩、宋詞，對於中國語文的音韻不認識，同樣對於唐詩、宋詞的意境也不了解。不然當你唱出一首歌時，只能唱出它的音，但不能唱出它的神韻。又譬如想了解莎士比亞，就必須對希臘神話有所認識，這樣當聽到孟德爾遜的「仲夏夜之夢」時，就能明白這首樂曲了。由於印象派的畫，就產生了德布西、拉威爾的五彩繽紛的音樂。所以如對印象派的畫不認識，怎能彈出印象派的音樂

呢？當看見一座莊嚴的銅像，你會用什麼音樂來表示呢？所以學音樂与其它藝術的關係應一步一步慢慢去研究，音樂與藝術有關，因為音樂的本質就有藝術的成份。

乙. 文化——每一個民族有其文化，每一個國家也有其文化，文化的成因與氣候、環境、宗教、習俗等有關。當聽法國與聽德國的音樂時候，雖然大家的記譜是一樣，但因國家的文化不同，所以他們的音樂聽起來就不同了。為什麼維也納樂派寫出這樣多交響樂，像海頓就有百多首，另外還有貝多芬、莫扎特、勃朗姆斯等，這與他們的文化有關。像中國的西施，其中話劇、劇曲、電影等都拿來做題材，這是與中國的文化有關。

巴哈的「二部」、「三部」創意曲，這是德國文化。世界文化又是什麼呢？必須先有鄉土文化，才有民族文化，有了民族文化才產生國家文化，最後將國家文化貢獻到世界上，就產生了國際文化。如貝多芬的「快樂頌」，它本來是民歌，但現在已屬於世界性了。

中國文化已有幾千年歷史了，最古的音樂文化是七弦琴，孔子也會彈，論語中記載：「子在齊國聞韶，三月不知肉味，若不圖為樂之至於斯也。」別人是繞樑三日，而孔子是繞樑三月；琵琶是漢朝才有，其它還有箏、二胡，每一件樂器與文化有

關。歷史的發展與哲理有關，也與音樂有關。想了解音樂，必須了解音樂是出於那一個系統的文化，這才是真正學音樂的步驟了。

丙.科學——爲什麼音樂會與科學有關呢？譬如一架鋼琴的製造必須用科學去分析十二平均律、純律，比例上有什麼不同呢？多年前在韓國參觀一間鋼琴廠，每一架做好的鋼琴必須經過一架機器不停的彈奏半音階三個星期，再檢查琴鍵有沒有鬆，因爲一架好的鋼琴其高、中、低音部都必須一樣響。弦的粗細、小提琴的油漆都必須精密的去計算。

(二)音樂的哲理 ●

一首好的作品，不論是長或短的，都必須有內容，如果沒有內容，就好比是將不同的音響堆砌起來，音樂本身是表示一種哲理。

甲.人生觀——哲理與哲學有關，哲學（Philosophy）就是愛的智慧。由於哲理產生了不同的人生觀，不論是基督教、佛教、道教，都有它不同的人生觀。道教講「悟道」，基督教講愛心、照顧、分享，不是佔有、搶奪。譬如：「我從何來，此生爲何，我將何往。」這就是人生的謎，從這個謎中找出你的人生觀，找出你應走的路。

音樂就是分享，你唱或彈給別人聽，就是與人分享了。藝術中有些未必是分享，譬如張大千、齊白石的畫用高價買回來掛在客廳

中，這就是佔有了。音樂本身有沒有人生觀呢？有，譬如貝多芬的第五交響曲的開始——就是命運的敲門，快樂頌——四海之內皆兄弟——這就是人生觀。每個作曲家有自己的風格，這就是他們的人生觀。實際上，每個人必須建立自己的人生觀，而這個人生觀必須建立在積極、奮勇及助人之上。

乙.宇宙觀——將人生觀擴大就形成了宇宙觀，中國先賢說：「天人合而爲一。」要求到和諧。「日月風雲山川雷電」這現象從何而來？從這宇宙中看見自己的渺小，從而找出自己的人生觀。

(三)學習音樂的態度 ●

甲 真誠——舒曼曾說：「沒有熱情（Passion）必無益處。」當你的感情（就是喜怒哀樂）發展到極點時，就形成熱情，這熱情也就是真誠。對朋友，對事務，都必須有真誠。當你付出真誠而令到你目前吃虧，但終必因你的真誠而成功。「一曝十寒」是學習音樂的一大忌。

乙 悟性——老師教你的，必須做出來，但有時雖然明白而做不出來，就要有悟性，而且必須舉一反三。

丙 耐心——一塊石磨成一修藝術品，除了技術之外，還需要有耐性。學音樂是沒有速成的。

丁 力行——所謂「力行近乎仁。」更所謂「知以及知，仁以行之，勇以成

之。」所以要成功必須努力，必須「勇」才能成功。

戊.虛心——不要爲了一點點的成就而高興，強中自有強中手，所以必須要虛心。

× ×

當在沒有標題之下而寫出一段旋律，這音樂是否有內容呢（以上是學生發出一個問題）？

爲什麼有些音樂聽出來很庸粗，但有些却有唐詩、宋詞的意境，或戲劇性呢？這是將你的創作心態——變成了音樂的意境（雖然沒有標題）與個人的生活，個人的人生觀的內涵息息相關而最後表達出來。譬如柴可夫斯基的音樂，雖然他的旋律很美、感人。但他的句中多重複與顯得庸俗模仿，而法國的Faure他的音樂一出來就有哀怨、幽情、優美的感覺，這與他們的生活有關。

總結 ●

必須建立個人獨特的人格，將你獨特的品質表達出來，讓聽衆與你有共鳴。

（以上是林聲翕教授在九月十二日在香港音樂專科學校的演講。）



歌詞寫作

心得與見解

韋瀚章講述 嚴樹明整理

一、歌的產生

一首歌是怎樣產生的呢？歌，是先有詞，再有曲；這一點就是本段的結論。最初，人類互相溝通的時候，是沒有說話、沒有文字的，歡喜時便哈哈地笑，悲哀時便嗚嗚地哭；由於人類的情感是豐富的，單是笑和哭是不能將心情明確地表達出來，隨着文字的出現，情感的表達就更清楚了，聽的人也更能容易產生共鳴，準確地知道到底為甚麼事快樂、為甚麼事悲傷，好與說者一同感受那快樂與悲傷。這是情感表達互相往來的一種表現。這樣，人類的情感表達便進了一步，從沒有說話，發展到有說話；從沒有文字，發展到有文字。但人類的情感有時是用說話或文字也不足以表達出來的，於是便譜上樂音，編成一首歌曲，將內心那些抽象的感受藉音樂表現出來，情感的表達也就更完全了。不但用說話來表達，還包含着音樂的昇華在裏面，一首歌也因此而產生了。這亦可以證明，最初人類情感表達的最高方法，是用自己的心情，編成說話之後，造成一首歌唱出來，這效果比笑或哭，或單用說話好得多，這一首歌的歌詞便是詩了。

二、詩與樂的分合時期

詩歌與音樂最初是結合一起的，隨着時代的更替、文化的進步，與及各人類種族的思想、說話、情感不斷進步，有時覺得寫一首幾句口語化的短歌來唱也不足以表達情緒，於是那些讀書比較多、文學修

養比較高的人將詩越寫越深，使到一般人都不容易明白理解，因此，詩也漸漸與音樂分離了一段時期。例如詩經起初都是用來唱的，其中的風便是民間的歌曲，雅是朝廷慶典的音樂，頌是祭祀祖先神明的樂曲，但到了後來，詩經產生變化，在文學方面運用了艱深的詞彙，使聽的人難以明白，詩與樂也隨之分離。詩經時代的詩多是四字句的，到了漢魏晉時代，詩又進步了，有五字句、七字句，甚至有長短句的詩體出現；那時，人類唱歌的慾望，自從有了歌以來，便成為了人性的一種要求，沒有歌唱便想唱歌；有有及此，那些會作詩的人，便將心裏頭所想的，用淺白的字句寫出來，於是，又有歌可以唱了，詩與樂又再次結合。到了隋唐，漢魏晉時代的詩體已變得太古板了，於是又成為文學家的創作。到了唐朝，人類唱歌的慾念仍然旺盛，新的詩體也相繼產生，近體詩便是那時代的特產；近體詩分絕詩（句數為四）、律詩（句數為八）及排律（句數不限）幾種，其句法與漢魏晉的五字句及七字句相同，但聲韻與格律却規限得很嚴格；絕詩、律詩及排律是用來唱的，近體詩的出現，人類又回復昔日的歌唱了；盛唐時代，詩樂又再次結合了。但到了中唐、晚唐之後，文學修養好的詩人，又再一次走上文學的道路，將詩寫得太深，用含蓄也太深，使人難以理解及欣賞；況且，唐詩的句數（四句及八句）格律很呆滯，聽得多也生厭了。到了殘唐五代，又有新的詩體出現，初稱詩餘，後稱為詞，其特點乃長短句，靈活性強，變化多，這種新的產物，成為新的歌唱體裁。其實，長短句的句法，早在李白的時候便已出現，只不過到了五代時才成為一種流行的詩體，是可以唱的。寫詞寫得最好，以南唐李後主的詞為宗，詞中之帝便是人們給他的稱號，他是以白描的手法見稱；做了亡國奴之

後，他的詞寫得更好，那種心情寫得既真且實，與當時的花間派那種金堆玉砌的寫法有別。詩與樂到這段時期也再次結合了。到了元朝，在外族統治之下，文人多受委屈，欲把胸中苦悶吐露出來，而詞風格太深，不易運用，於是藉古代歷史故事，採取適合諷刺當代時政的情節，作成方言化的「散曲」，以及「劇曲」，流行甚廣。明、清兩代，也有「傳奇」之作。

三、歌詞名稱的由來

詩經時代的詩，是中國最古老的詩體；而漢魏晉時代的詩體，稱為古詩；唐代的詩體，稱為近體詩；宋朝的詩體，則稱之為詞；元朝的詩體，稱之為曲。到了近代，寫給人作曲及歌唱的，我們稱之為歌詞；其起源可溯自早期的上海國立音樂專科學校，那時大約是三十年代初期，由於當時的合唱教材過於缺乏本土的材料，縱使有的話，大都是翻譯自外文的。有見及此，我們試圖自己創作本國的材料，於是我學黃自首次合作試寫了一套清唱劇，名為「長恨歌」，除了給與學生作合唱材料之外，也藉以諷刺時弊；那時，人民抗日情緒非常高漲，不少的抗敵歌也應時而生，其中以「抗敵歌」及「旗正飄飄」最為膾炙人口。歌詞的名稱，也在當時被確立，務求詩與樂的再結合。

四、歌詞寫作的原則

(1)必須是長短句。因為長短句的句子較為容易與音樂的句子配合，而且讀起來也好聽。所謂抑揚頓挫，有高有低，有起有伏，如果句句都是五字句或七字句的話，未免較為呆板，而且聽得多也會生厭。

(2)必須要協韻。協韻，廣東人叫「順口」，因為協韻對於抒情及段落方面是有很好的表現，每一個有韻的地方，可能是一個整句或抒情段落，乃情感凝注的地方，而且讀起來好聽，唱的人容易記憶，聽的人也順耳。

(3)協韻必須配合詞情。若果詞的內容是屬於悲哀的話，韻要用低沉憂鬱的韻，

如烏、衣及於等；若是屬於快樂的話，韻要用響亮豪放的韻，即開口韻，如唐、高及山等。

五、歌詞寫作的事前準備或基本條件

(1)必須具備國學的底。這一點很重要，尤其是對古代的詩詞歌曲要有些認識，嘗試多讀、研究及寫作。

(2)必須有聲韻的知識。所謂聲，是口腔的動作；韻，是喉嚨發出來的聲音。而雙聲疊韻即是兩個字同一個口腔動作，如瀟灑，與及兩個字在喉嚨發出來的聲音是一樣的，如逍遙。中國字是單音字，其形態是方塊字，且有四聲之分別，平上去入是也。明四聲，辨平仄，是給作曲的人予以方便，不可使他們感到困難。

(3)必須具備理解及欣賞詩詞的能力。詩詞的範圍包括古詩、唐詩、宋詞及元曲等，並且嘗試了解其體裁，加以研究，這些常識是不可缺少的；還須培養欣賞詩詞的能力。到了某階段後，然後可動筆寫作，請緊記，若要寫作的話，必須先在腦海中想妥了整篇的輪廓，然後才可動筆，這才有連貫性及文氣暢順；不然的話，便缺乏連貫性及文氣破碎了。寫好之後，看看有甚麼地方需要修飾，這才慢慢推敲。最後，不妨用國語及廣東話誦讀幾遍。

(4)必須知道一些音樂的曲式結構。寫作歌詞，若是沒有一點兒音樂曲式的知識，我們怎會寫出歌詞去給人配合作曲哩！

六、我們今後的責任

我們要面向前方，無論那些時代曲及流行音樂興盛到甚麼程度，他們有他們走的路，我們仍走我們的路，我們必須認定自己的方向，推行純正的音樂教育，提倡樂教，要將近代的中國音樂創出一個新的局面，造成一種新的勢力，我們不問收穫多少，只要努力耕耘，我們應該一齊努力，作曲的用心作曲，作詞的用心作詞，使到中國的藝術歌曲，由我們創造出新的境界。



談聲論唱

● 郁慶伍 ●

人們往往把歌唱和聲樂完全等同起來，其實是有所區別的。歌唱的範圍比較廣泛，它包括了聲樂、唱民歌、唱戲、唱時代曲等。而聲樂是指音樂學院裏聲樂系，以意大利美聲法為基礎來演唱歌劇歌曲及藝術歌曲的唱法。

聲樂是伴隨着資本主義和歌劇的發展而發展起來的。在資本主義早期，歌劇從王宮貴族轉向市民自由買票聽看歌劇的時候，大型劇場興建起來了，座位均在一千以上，要適應這麼大的劇場，再加上一個幾十人的管絃樂團在舞台口樂池所組成的一道音牆，於是歌唱者勢必要具備並研究一種歌唱方法，來穿過那條無形的音牆而使歌聲灌滿全場。漸漸形成聲樂這門學問，而音樂學院裏也有了聲樂系。她的高峯期約在上世紀末和本世紀初。1866年在意大利舞台上偶然地在男低音聲部首先發現了換聲區（即中聲區和高聲區的轉捩點），其後各聲部先後建立了自己的換聲區，把聲樂藝術推向一個鼎盛時期。可以說聲樂是隨着資本主義社會的發展和歌劇事業的發展而發展起來的，她也順應着社會的發展和觀眾的需要。

後來，有了廣播，電影及音響設備越來越發達，以及輕音樂和流行歌曲，以符合時代潮流的精神，吸引了大量聽眾，相對之下歌劇和聲樂事業的發展，在某些地區顯得緩慢甚至停頓，在有些地區尚有進展，但不管怎麼看，聲樂至今仍是歌唱領域的主流。

聲樂藝術的重要組成部分是發聲法，發聲法是為歌唱而使用的技術。發聲法的好壞固然影響着歌唱，但常常聲音很好的歌手並不感人，而發聲法並不完美者

却唱得很動人。當然，最理想的自然要推聲音好而又唱得動人，即所謂聲情並茂。從此我們可看出發聲法並不是聲樂藝術的全部，而又是那麼重要的組成部分。

當西洋聲樂藝術發展到高峯的時候，也是傳到中國來的時候。至於如何傳來及通過誰傳來的說法很多，我想還是以蕭友梅博士在上海辦國立音專作起點為好。音專有了聲樂系，才算是一門專門的學問加以推廣，至今快六十個春秋了，已經在中國人的社會裏有深遠的影響和成就，本來在中國古老的大地上，樂器只有高音樂器而沒有低音樂器，唱法只有高音唱法而沒有低音唱法，即使最有根底的京戲唱法也全是高音唱法。拿老旦與銅錘花臉的發聲來說是比較寬闊的，被譽為黃鐘大呂的金少山前輩也是屬於高音聲部。西洋美聲唱法的種子在中國大地上萌芽、成長、開花、結果，又再傳播到如今已經大大豐富了中國的唱法。無論在香港和海峽兩岸，已經培養了一批掌握美聲唱法的歌手，而美聲唱法也已經和民族戲劇、曲藝、民歌互為影響，並取得成果，實際上也影響着流行歌曲的演唱。

在我回顧中國聲樂事業的六十個春秋的時候，總要想起在聲樂界的前輩，如應尚能先生、胡然先生、斯義桂先生、趙梅伯先生以及喻宜萱女士等。他們是開路先鋒，不論他們的個人成就如何，路是由他們帶頭走出來的。我也緬懷着在中國聲樂啟蒙時期的二十年代來到中國，並貢獻出他最壯盛年華的俄羅斯聲樂家蘇石林先生，他是我的老師、童年時被沙皇讚為「彼得堡夜鶯」的男低音歌手，如今安眠在莫斯科地鐵盡頭處，他可以稱得上桃李

滿中華的。

中國聲樂事業發展最快的時期，要數人民共和國成立後的五十年代，主要是在政府支持下，各大行政區都有音樂院聲樂系，還有許多師範學院、藝術專科學校也有聲樂系，又有數以百計的文藝工作團、歌舞團、樂團、歌劇團均有合唱隊及獨唱演員。這些音樂院校和表演團體培養和鍛煉了大量歌唱人材，他們雖然都說以意大利美聲法為宗，但不再是「全盤西化」的了，不可避免地要和中國民族的唱法結合，這是社會和觀眾的需要促使的必然結果。五十年代也有這方面的爭論，大的爭論是「土洋之爭」，一方是老解放區來的名演員，她們大都是黨員而手中有權的；另一方是所謂學院派了。一方說對方吐字不清，嘴裏含了顆橄欖；防守的一方則說對方唱法不科學，尖聲喊叫。一時爭得很熱鬧，臉紅耳赤，也傷了點和氣，甚至五七年反右時也有所反應。儘管雙方以不分勝敗而告終，但在其後的藝術實踐中，均注意到被互相指責過的缺陷，努力追求「聲情並茂」，「字正腔圓」。所以在學術上的爭論能促使事物的發展，凡一家獨鳴時便萬馬齊喑，便不利於聲樂的發展。後來的小爭論是「咽音」問題，這個問題是一位當醫生的業餘歌手於1953年提出來的，由於他支持了「土洋之爭」的土派，而得到政治上的支持，搞了個聲樂研究所，把咽音的研究提高而強調，使大家在發聲法共鳴的概念上，有進一步明確的認識。這是好的，但這僅僅是發聲法的局部問題，更不是聲樂藝術的全部，若以此來否定音樂學院聲樂系的教學方法，則是十分不恰當的，但這並不是說咽音的研究不好，判斷學術理論的正確與否是決定於實踐，決定於聲樂教學和舞台實踐的成果，如果經歷三十年而收效甚微，那麼這種指導實踐的理論的價值就成問題。

既然說西洋美聲法在中華大地上已經生根開花結果，是否可以談談中國聲樂學派這個名稱呢？據說斯義桂先生曾提過，我是十分贊成並有興趣探索這問題，希望有這麼一天，中國聲樂學派能如往年早已

形成的意大利聲樂學派等一樣屹立於世界的舞台上。但目前這只能是追求的目標，還遠遠沒有形成，只能說正前進在形成的道路上。研究一下歐洲聲樂學派吧！首先是意大利歌唱家們在美聲唱法上積累了經驗，這種唱法必然結合着意大利語，而大量的歌曲又磨煉着歌唱家們的歌喉與唇舌。即使外國歌劇到了意大利，大都譯成意大利語而歌唱，標誌着聲樂學派形成的高峯往往是歌劇的上演，所以聲樂學派的形成過程中，要歌唱家和作詞家、作曲家共同攜手前進，這又離不開民族語言問題。著名的三大聲樂學派是意大利聲樂學派、德奧聲樂學派和俄羅斯聲樂學派，他們的歌唱語言是意語、德語和俄語，即民族語言，他們都有大量的聲樂作品財富，意大利傾向在高音上發揮，德奧傾向於中音，俄羅斯傾向於低音。那麼聲樂學派的形成的三個要素是：(1)意大利美聲唱法；(2)美聲唱法和民族語言的結合；(3)大量帶有民族色彩的聲樂作品。上述三個要素必須為某個學派的強大隊伍所具備和掌握。

再看看我們中國的情況：六十年來先後有不少歌唱家基本上掌握了美聲唱法，到現在掌握的人越來越多，而且各個聲部都有，海峽兩岸及香港都有些頗具水準的歌唱家。我很欣賞台灣的一批女高音，最近又有機會和僑居日本的華裔男高音歌唱家黃耀明（丈二、高）先生同台演唱《易水送別》他的歌聲一流，國語咬字十分清晰，不禁使我想起在北京的老朋友男高音臧玉琰來，他倆是十分相似的。當然，在大陸各地的人材更多，她們又更傾向和戲曲唱法的結合，也有點混雜不清，但這是事物發展中的正常現象，有了她們可不必擔心「全盤西化」。我講的是聲樂界的隊伍，在這個隊伍中的少數成員即使一輩子只探討全部是西歐某國的聲樂作品也是好的，這有利於向西洋先進的經驗學習，但我們所服務的對象，應是十幾億華人社會的觀眾，假如沒有觀眾的支持，聲樂事業不會發展，所以任何時候不要忘記觀眾。

既然要爭取十幾億華人社會的支持，必然要以國語來歌唱。我國漢語地區文字

是統一的，但語言極不統一，好在大家均努力推廣國語或普通話。舞台上除了民歌及流行曲用地方方言演唱外，一般都用國語來唱。掌握一定美聲法技巧而用國語歌唱的水平，也較三十年前提高了很多，再過一段時間的努力，一定會更普遍。國語較易為華人普遍聽懂而受感染，有機會學點中國戲曲及曲藝，學習他們的歌唱方法是十分有利於西洋美聲法的民族化的。

我們還缺少大量藝術歌曲，尤其缺少大歌劇的創作，如果把歌唱家比作好射手，但沒有槍炮彈藥，也是打不中靶心的。在聲樂萌芽時期，老一輩的歌曲作家寫了不少歌曲，也是聲樂事業的開路先鋒，他們是作曲家黃自、趙元任、劉雪庵、冼星海、賀綠汀、林聲翕先生等，和歌詞作家韋瀚章、劉半農先生等。他們創作的許多獨唱曲及大合唱，至今仍在舞台上放射出輝煌的光彩，可惜後繼者不多。有一個時期受政治干擾太多，受到損害，

白白浪費了人材，但願以後會好些。近來有個傾向，受過作曲專業訓練的作曲家們不大愛寫歌曲。誠然，寫歌曲很難，尤其語言的四聲和曲調的進行不易融合，但老一輩的歌曲作家如趙元任等便處理得好，所寫的歌曲易上口，好唱也好聽，經得起時間的考驗。漢語似乎較西語發音難些，可是我們不能迴避艱難，只要努力去克服困難，一定會取得經驗，取得成績。更期望音樂院校的作曲系和聲樂系加強中國詩詞和語言的教育工作，將來中國聲樂學派的形成，一定有作曲家和詞作家的功勳。

不管時間多長，要經過多少代人的努力，我深信中國的歌唱家們終有一天會以西洋美聲法結合國語的精采唱法，演唱鮮明民族風格的歌曲與歌劇，為廣大的中國觀眾及全世界的愛好者所雅俗共賞。這一天一定會到來，新的歌劇高潮也一定會湧將起來，因為不可能用唱流行曲的方法拿着麥克風來演歌劇的。

香港音樂專科學校 理論作曲系畢業生 (70-85) 作品

第一輯：獨唱

共四十七首

售價港幣七十元

第二輯：合唱（男女聲二部、 三部、混聲四部）

共五十二首

售價港幣壹佰元

出版：香港音樂專科學校

地址：長沙灣道137-143號五樓

電話：3-806016

香港音樂專科學校 (校外課程)

〈A〉五級樂理十一月二十二日開課

(明年二月考試)

逢星期六P.M.2:30-4:00

〈B〉八級樂理十一月二十二日開課

(明年六月考試)

逢星期六P.M.2:30-4:00

~~~~詳情可致電查詢~~~~

地址：長沙灣道137-143號五樓

電話：3-806016

# 從一張唱片談起

陳兆勳

前幾年，Decca唱片公司用現代科技複製了幾位名鋼琴家的歷史性錄音，重播效果很好。其中Rachmaninov和Lhevinne的演奏，以前已經聽過多次。這次複製Moriz Rosenthal的錄音，我還是第一次聽到，這位橫跨兩個世紀的大鋼琴家，其技藝實在驚人。唱片的第一曲是蕭邦的雙三度練習曲（作品廿五號第六首），他那明亮的音色，大幅度的音量，音樂表現的流暢性都足以把聽眾的情緒緊緊抓住。更驚人的是他的演奏速度竟達到♩=160，這樣的速度就是在單音跑句已經不容易了，雙音快速音羣能達到這種境界，真只能說是出神入化。我也拿了現代幾位鋼琴家的唱片作比較，如Maurizio Pollini、Vladimir Ashkenazy、Tamas Vasary、Abbey Simon，他們演奏該曲的速度亦只是介乎♩=138~144之間。當然，這種純技術的比較，只能說明演奏形態的部分問題，但只要再聽聽Rosenthal演奏幾首不同類型的音樂作品，就會認識到他確實是一位偉大的鋼琴家，比如他彈奏李斯特改編蕭邦的歌曲「可愛的人」就很有特色，右手簡單的緩慢旋律，彈得十分富於歌唱性，音色柔和而明亮；左手分解和絃的伴奏音型控制得弱而有起

伏；幾個華采樂句的處理也是顆粒分明同時又富於音樂表現，絲毫沒有純技巧的乾枯表現。這位1862年出生於波蘭的鋼琴家，十歲時就跟隨蕭邦的學生Karl Mikuli（米古里）學習。1875年隨父母遷居到維也納後，就跟隨李斯特學習多年，很好地掌握了李斯特的演奏風格。從此，他在巴黎、俄國及羅馬尼亞的演奏都得到很大的成功。據說，Rosenthal的演奏以驚人的力度、速度及耐力稱著。現在聽了這張唱片，也確實能明顯地感覺得到這些方面的威力。他的演奏生涯一直至1940年才結束，即近八十高齡，1946年他在紐約約逝世。

說實在，我對李斯特這



位音樂歷史上的傳奇人物，一直都抱着敬佩及好奇的心理。李斯特在創作、演奏、教學方面的巨大貢獻，的確給後人以非常積極的影響。另外他還以充沛的精力扶植後進，這也是他一大功績。至於對他那種玄妙的演奏描繪，可真是引人入勝。其技巧之高超，決非凡人表現，這點可以從他譜出難度極大的鋼琴作品中明顯地體現出來。比如那首直到現在還被公認為最難彈奏的「唐璜主題幻想曲」，就是一個有力的例證。遺憾的是，李斯特沒有給後世留下錄音資料，因此，像這類作品經他自己彈奏該會是什麼樣的效果，這真是很難想像得到。這次聽Rosenthal的演奏，似乎令我得到李斯特演奏風格的一些具體感覺。

李斯特的演奏特點，簡單地說，就是將鋼琴管絃樂化，音量幅度大，音色變化也豐富。要彈出這種效果，當然就要強調臂力的重量，甚至全身力量參與演奏。當然，這種彈法開始自Clementi，後來貝多芬又加以完整運用，李斯特從小就崇拜貝多芬，這很自然會受到貝多芬的影響。李斯特有一段回憶寫得挺有趣味，他說：「我最尊敬的老師Czerny（徹爾尼）帶着我前往貝多芬住宅，那時我大約十一歲左右吧。過去徹爾

尼曾經告訴貝多芬很多關於我的事，希望貝多芬無論如何能夠聽一次這孩子的演奏。然而貝多芬『討厭天才兒童』，他很固執地拒絕徹爾尼的要求。但是，貝多芬禁不住徹爾尼的一再游說，終於屈服了，並且說：『既是如你所說的那樣，那你就把這小孩帶來看看吧。』於是徹爾尼才敢帶我來到貝多芬在修瓦茲巴尼亞豪斯的狹小住宅，當時大約是早上十點吧，或許看到我畏首畏尾，顯得有點害怕的樣子，徹爾尼溫和地不斷鼓勵我。

走進房內一眼便看到貝多芬伏在窗邊狹長的桌上寫着什麼，匆匆看了我們一下，他即起身與徹爾尼談話，我在一旁沉默不語。然後，徹爾尼向我招招手，示意我開始演奏李斯特的鋼琴小品。貝多芬問我：『有否彈過巴赫的「賦格」？』我便選了「平均律C小調」。彈完之後，貝多芬又說：『移調試試看』，我急忙答：『是』。當我彈琴時，偶而抬起頭來，不期然接觸到貝多芬的眼光，感覺到他好像看穿我的心底。突然，貝多芬面帶微笑走近我身邊，彎下腰來撫摸我的頭髮，並且稱讚道：『很好，很好，這個小孩的確很優異。』我鼓起勇氣問他說：『我彈彈您的曲子好嗎？』貝多芬莞爾一笑，點頭答應。當我彈完了「C小調協奏曲」第一樂章之後，貝多芬握着我的雙手，在我的額上親吻了一下，並且柔聲地說：『你非常幸福，許多人都很幸福，而且能夠得到喜悅，世上再

也沒有比這個更美、更好的了。』

從以上摘錄，可以看到李斯特的神童形象，而他與樂聖貝多芬的會見更是感人至深，據說，貝多芬不止一次地接見過李斯特，這確實對李斯特的成長有着一定的影響。難怪在後來李斯特的演奏活動中，大力宣傳貝多芬的音樂，連貝氏的九首交響曲也改編成鋼琴獨奏到處表演。另外，從貝多芬如此重視巴赫的作品來看，可以得知若要彈好鋼琴，甚至可以說要學好音樂，巴赫的音樂訓練是絕對不可缺少的。

在李斯特的音樂創作和鋼琴演奏上，不難看出他是一位善於總結前人經驗及主動吸取同時代人們精華的一位偉大的音樂家。因此，在他的作品中，大部份都充滿着無窮的活力。一些認為李斯特的風格就是「響」，就是顯耀技巧，這都是不全面的。在他的作品中確實不乏美麗的抒情樂章，如「安慰曲」、「夜曲」、十四行詩」及「巡禮的年代」中不少小品，就是在他那結構龐大並具巨大威力的「B小調奏鳴曲」中，也有大量迷人的抒情樂段。當然，在他的演奏中也絕對不是只突出一個「響」字的。偉大的蘇聯鋼琴家、教育家Neuhaus（涅高茲）曾說過一段很有意義的話，他說：「李斯特一生中有一件小事和這個問題——聲音在鋼琴樂曲中的作用——有關係。當他初次聽到那位具與眾不同的「天鵝絨」般音色的Adolf Henselt（1814~1889）的

表演時，他說：『我也能彈出這種天鵝絨似的聲音的。』李斯特具有廣闊的、創造性的表演意境，對他來說，「天鵝絨般的觸鍵」，只是他的技術手法的庫房中的一個零件，而對Henselt說來，這却是主要的目的。我之所以寫這件事情是為了要再三強調，聲音是鋼琴家應當掌握的全部手段中最重要的一個（與節奏並列），然而它僅僅是手段，而不是目的。」

涅高茲這一段話，清楚地說明了李斯特所掌握的高超琴技，完全是為了表現音樂內容而服務的。因此在他的演奏中，不存在盲目賣弄技巧的錯誤傾向。這次聽Rosenthal的錄音，也能明顯地感覺到李斯特的優良傳統。

李斯特的一生中，教學工作佔據了他大部份時間，培育出的鋼琴家可真不少，目前活躍在世界各地的演奏家，很多都可以歸納到李斯特的體系上。如已故偉大波蘭鋼琴家魯賓斯坦及現已達八十二歲高齡的霍洛維茲，也是李斯特體系的傳人。準備明年來港開獨奏會的智利鋼琴家Claudio Arrau就是李斯特的徒孫。

聽了唱片，隨想而寫，當然顯得雜亂無章。粗交一編只是想向李斯特逝世一百週年紀念的日子裏，向這位偉大的音樂家表示崇敬及緬懷之情，並進一步學習他那積極投身到音樂事業的精神。



# 訪女高音歌唱家 朱苔麗

賴潔冰

相信許多喜愛歌劇的朋友，聽過七月中在香港上演的唐尼采第歌劇「英宮恨」（Maria Stuarda）後，都對飾演劇中女主角的女高音歌唱家朱苔麗的出色演唱技巧及演繹留下深刻的印象。承蒙歌唱家麥志成先生居中邀約，朱苔麗小姐答允與筆者會晤，暢談她的學藝經過、演唱心得及意大利歌劇界情況。

## 留意學藝成績優異， 屢獲國際聲樂比賽首獎 ●

朱苔麗出生於音樂世家，父親朱永鎮是出色的歌唱家，曾作一首歌曲「涼州詞」，可能有些學唱歌的朋友也唱過；母親楊海音也是歌唱家，朱苔麗年僅八歲時，便隨母親到意大利，在羅馬聖西斯利亞音樂學院學習鋼琴，兩年後返回台灣。十七歲那年，由於音樂才華受到賞識，獲得台灣教育部保送，再度赴羅馬，考入聖西斯利亞學院，隨當代名音樂家法華雷度（G. Favaretto）及娜比亞（Perea Labia）學習聲樂，七六年以滿分成績畢業，其後繼續在該院攻讀歌劇演唱班。朱苔麗多次獲得各音樂學院頒授獎學金、獎狀及最高榮譽文憑。此外，她亦曾參加多項國際聲樂比賽，屢獲冠軍。現時，朱苔麗除了活躍於羅馬、威尼斯及杜林歌劇院，演出西方歌劇外，她也被台灣音樂界邀請，於去年十月，演出由香港作曲家屈文中創作的歌劇「西廂記」，當時公演情況哄動一時，成為台灣音樂界的一大盛事。

## 努力和堅強意志是成功的因素 ●

對於這些成就，朱苔麗自謙地說：「我的歌唱先天條件只是普通，能夠有今日的成績，主要是靠後天努力和堅強意志所致。」她舉例在歌劇「英宮恨」中，她有一句樂句是需要一口氣持續唱九小節，最後以強音結束，唱這樣的樂句，不單只靠技巧和體力，還需要意志——「我一定要唱好，一定要做到」——這樣支持才行。此外，在外國爭取歌劇角色演出，中國人一般是更難，除了輪廓和皮膚顏色外，西方人通常懷疑東方人是否能夠將角色中的意大利人、西班牙人或法國人的性格及感情表達出來，因此，若要在西方歌劇界爭一席位，中國人要比外國同業更加倍努力唱好和把角色揣摩好，始可以取得他們的信任和選用。

## 演出歌劇，歌唱與演戲同等重要

談到演出歌劇的心得，朱苔麗認為要演好一齣歌劇，唱功與演戲同等重要。一個成功的歌劇唱家，除了掌握高度的歌唱技巧，良好的音樂修養和語言天才外，還要對所演角色的文化背景和思想感受有深刻的認識和瞭解，才能把角色發揮得淋漓盡致。因此，做一個歌劇演員，要研究和瞭解不同國籍的人的脾性，生活習慣和思想方法，才可以把角色扮演得維肖維妙。她又認為最好的方法，是有機會在外國住上一段時期，俾更能體驗不同國籍的人的特性。

## 在意大利作職業演唱家， 競爭很大 ●

朱苔麗又說，在意大利以演唱為職業，競爭很大，因為幾乎所有歌劇院都不設駐院歌唱家，每一齣歌劇都分別向外聘請不同的歌唱家擔任要角，換句話說，這些歌劇院是採用客席歌唱家的制度，而歌唱家所簽的都是部頭合約，演出受讚揚的話，會接到更多聘約，因此歌唱家的心理壓力頗大，生活亦沒有保障，還須要奔波於不同的城市的歌劇院。相反地，在其它西歐國家，例如德國和瑞士都有駐院歌唱家，所簽合約通常是一年至兩年，這樣對歌唱家的生活就有保障得多了。



## 以中國名字自豪 ●

朱苔麗表示她在國外演唱這麼多年，一直不用洋名，甚至姓名的拼寫也是根據中國人名的習慣，先姓後名，即是Chu Tai-Li這樣拼寫，並非依從西洋的習慣，先名後姓，因為她認為外國人也應該尊重和學習中國文化，認識中國人讀寫姓名的習慣，不能總要中國人遷就他們。另一方面，當西方樂迷和音樂界人士讀着這樣一個中國名字時，更加使他們認識到這是一位中國聲樂家。朱苔麗小姐以中國名字自豪和她對歌唱藝術的認真態度，給我留下深刻的印象。

# • 葉純之教授談音樂美學 •

吳振輝



葉純之先生，現任上海音樂學院音樂研究所音樂美學研究主任、中國音樂家協會理論委員會委員、「人民音樂」編委及多份報刊的專欄作家。早在四十年代末、五十年代初，葉純之便已是活躍於香港樂壇的作曲家。算起來，葉先生與香港音專也頗有淵源。他曾在中國聖樂院（香港音專的前身）任教音樂美學，也曾為早期的「樂友」負責專欄。今年中，葉純之先生以「人民音樂」特派觀察員身份參加「第一屆青年作曲家音樂節」活動。經李德君先生邀約，葉純之先生和筆者就音樂美學暢談了數小時，以下是訪問的部分內容。

## 音樂美學是甚麼？●

音樂美學在古代便有人研究。古希臘時，畢達哥拉斯、柏拉圖、亞里斯多德等人便曾經對音樂的理論、音樂跟宇宙和人的關係等問題進行研究。我國亦不例外，春秋戰國時諸子百家對音樂都抱有不同的見解；其中最重要的著作是「樂記」。雖然如此，「音樂美學」一詞是到了十八世紀末德國音樂家兼詩人舒伯特（D. Schubert 1739-91）出版了一部名叫「關於音樂美學的思想」的著作才開始採用的。不過，該書其實祇是一部近乎音樂概論的著作而已。音樂美學的源流很長，但一直到十九世紀末，里曼（H. Riemann）出版了「音樂美學概論」及「音樂美學原理」兩書才較接近我們現在所理解的音樂美學。

## 音樂美學之範圍 ●

音樂美學所研究的，基本上有幾個問題：

(1)音樂的本質。

(2)音樂與非音樂（例如情感、靈魂、宇宙等）的關係。

著名音樂評論家漢斯立克（E. Hanslick）等主張音樂應該是獨立的藝術，無論好壞也不應與其它事物有任何關連。但很多人（特別是作曲家）則認為音樂至少跟情感有關。這便是所謂「音樂自律」與「音樂他律」的爭論。不過，這些問題直至現在還沒有定論。事實上，關於音樂的美，從古希臘到現在，曾有過無數不同的觀點。所以，一般介紹音樂美學時，都是先介紹美學史，特別是東西方這兩種不同的文化對音樂的理解。

簡單地說，音樂美學在十九世紀主要有「音樂他律論」和「音樂自律論」這兩大流派。二十世紀初，自律論（特別是和現代音樂有關時）佔較大的優勢。到第二次大戰後，派別繁多，差不多哲學上有甚麼流派，音樂美學便有甚麼流派。所以，直至現在還沒有兩本書對音樂美學的定義是完全一樣的。基於這個原因，研究音樂美學時，若沒有自己基本的觀點便會變成沒有原則的介紹。

## 與其它學科之關係 ●

我們一般的看法是，要研究音樂美學不能單純就美學來研究；它最少可以從四方面來研究：

#### (1)音樂與哲學的關係

作為一門藝術，音樂跟藝術家的哲學以及哲學家的藝術等不同觀點有關。這是一個很重大的問題，因為哲學是形而上的，即是說，提高到最抽象、最概括的層面來說。不同的哲學家有不同的看法。另一方面，音樂家（特別是作曲家）都有自己的哲學觀，這些哲學觀影響到他們的作品。

#### (2)音樂與心理學的關係

從三、四十年代開始，隨着心理學的發展，研究音樂對人直接的影響以及人的心理對音樂造成的影響便成了一個很重要的流派（特別是美國）。由於音樂表達的技巧和方法是倚仗人的，於是無論聽眾也好、作曲家也好、演奏家也好，如何將美感傳達給人便成了必須研究的重要課題。但這方面目前似乎尚在開始起步的階段。

舉例說，聽眾為甚麼覺得這作品美呢？美在那裏呢？為甚麼有人得不到這美感呢？這些都變成了音樂和心理學的關係。在美國，音樂心理學已發展到近乎科學的階段，他們希望測到甚麼的音響能給人怎樣的美感。

關於所謂「他律」——例如，如何得到樂感等問題，音樂美學和心理學都有研究。不同的，是音樂心理學是從心理學的角度來研究，即是說著重音樂對人心理活動的研究。音樂美學則從心理活動對美感的獲得作研究。不過，這些問題目前還有人在爭論；究竟是先有美，還是先有美感呢？國內和國外說法各異。

#### (3)音樂社會學

音樂對整個社會的影響、音樂與非音樂的關係、音樂和其它藝術的關係等都是音樂社會學研究的問題。這些問題到了二十世紀變得很重要。但一般來說，目前還是比較空白。日本、德國和一些社會主義國家比較注重這些問題，也開始研究得比

較早，但似乎還沒有定論。

#### (4)音樂本體的問題

音樂本身究竟是甚麼呢？一般書本對音樂本身的特點很少論及。哲學家、文學家對這問題常常省略不提，因為不是音樂行家是不懂的。例如，要托爾斯泰、康德等人深入地論音樂是論不到的。

音樂的本質究竟應該如何理解呢？在國內，我提倡音樂最好理解為信息（Information）。根據最新的科學解釋，其實世上只有三樣東西：物質、能量和信息。舉例說，當我寫了些東西而希望別人知道時，便產生傳達的問題。當我發出了信息後，你若要接收我的信息便得運用我的方法來接受。例如，你聽十二音列的作品若不按照十二音的規則來聽便領略不到它的奧妙所在。當你俱備了解信息的條件時便可明白和解決很多問題。所以，我差不多是國內第一個提出將音樂視為信息的運動的人。

上述四個是研究音樂美學的範圍和對象。但基本上有點不同，它不是則重社會學、心理學和哲學，而應該是則重與美感有關的東西。不過，直至目前，音樂美學還沒有一個絕對的定義，它是美學的一部分，也是音樂學的一部分，既特殊又複雜。

透過上述四個音樂美學範圍的解釋，我們便可進一步探討音樂本身的基本形態問題。經過音樂本身基本形態的分析後，便可提昇到比音樂分析更高的層面——達到美學方面來完進行研究。例如，美感如何形成？為甚麼某些作品較其他動聽？等等問題音樂美學在某種程度上提供答案。舉例說，歷史學家要研究簫邦為何寫作出這樣的作品時，會跟當時的社會拉上關係，各人可以有各人不同的立場和見解。但我們研究音樂美學的，則會主張：—

(a)要全面的看問題（辯證的觀點）及  
(b)要歷史的看問題（歷史的觀點）——這可以說，已是馬克斯主義的基本原則。還有



(c)反映論，則是指音樂必然是作曲家（也可包括演奏家）對實際他所接觸的生活的一種經過主觀再表現出來的結果。這就是反映，而不是簡單的，像一面鏡子那樣反射出來。

### 實用價值 ●

音樂美學並非單單是少數研究理論者的事情。作曲家對音樂美學有認識後，當考慮音樂本身的問題（例如，以甚麼手法去表現自己想表現的東西）便會考慮得更深入。當他對音樂的理解更深入時，便能更好地發揮他的才能。演奏家研究音樂美學，可以幫助他理解作曲家的意圖，可以幫助他懂得如何傳達給觀眾。對於一般聽眾來說，學一點音樂美學有助於提高他們對音樂的理性認識和感性認識，培養正確的審美觀點，豐富他的審美享受和精神生活，從而反過來說，也會促進音樂事業的發展。



### 國內的情況 ●

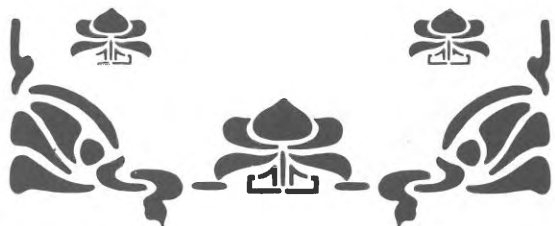
在國內，音樂美學會議最早於1979年在廣州舉行，83年舉行了第二次的全國音樂美學會議。去年則舉行第三次的會議，全國大概有數十人就各式各樣的美學問題提出討論。不過，一般來說，專職研究音樂美學的人不多，主要是上海音樂學院和中央音樂學院有音樂美學研究室。並正式開設音樂美學課程。近年，國內也派了很多人到外國深造。

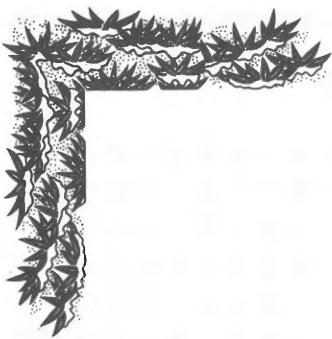
（按：本文未經葉純之先生過目，若與葉先生原意有所出入，文責由筆者負）。



### 鳴謝

凌金園……………1000.00  
陸達本……………112.00  
靳定芳……………1200.00





# 牧童睡起

黃友隸

「牧童睡起朦朧眼，錯認桃林欲放牛。」

這是唐代詩人（佚名）詠紅梅的佳句。牧童把冬天的紅梅，誤作春日的桃花，以為春日的芳草鮮美，就想放牛去吃草；詩意堪稱奇麗。

這兩句詩，借來刻劃今日的藝術批評家，却甚恰當。他們常是未看清楚，未聽清楚，未想清楚，就大發議論。以下這個比賽視力的故事，值得欣賞：

兩位視力甚差的朋友，雖然自知視力不佳；但仍堅認自己比對方勝一籌。於是，請了一位老朋友來作評定。他們都同意這個比賽設計——由證人選出一幅題有詩句的名畫，掛起在距離一丈遠的牆上，讓他們朗誦出畫上所題的詩句；錯得最少者為優勝。

這兩位朋友，各出奇謀，托人查探到那幅畫上所題的詩句，默記在心中。比賽快要開始，老朋友們都來湊高興。證人看見牆壁上有很多污漬，臨時遣人在牆上先掛起一幅白布，然後把名畫掛上。兩位參賽者，看見白布掛起之時，以為那就是要看的那幅名畫；於是忙着把默記在心的詩句，趕快朗誦出來。他們朗誦完畢，那幅畫仍未掛起；惹得眾人哈哈大笑。這兩位參賽者都暗自思量：「有什麼好笑！當

然是我念得又快又準了！」

這故事的奇妙之處，是：

(1)事先默記在心，發表出來，又快又準，全不用看，也不用想，多麼方便！

(2)名畫尚未掛起，就能一字不漏地朗誦出來，視力何等奇妙！

我們常見，音樂會的次早，報紙的幅刊上就有詳盡的樂評（誰都知道，副刊版上的文字，是先兩天已經排好印好的）。有人認為，聽完之後寫樂評，很難下筆；不用聽，按節目表去寫報導，其易無匹。這是聰明人的聰明辦法。遇到唱奏者因病缺席，樂評還說他們才華出眾，全場唱采不絕哩！

昔日的牧童錯認桃林，只是想放牛，却不一定放牛。後來的牧童，易衝動，脾氣大，尚未看清楚就大罵：「為甚麼桃林之中不見芳草地？真是豈有此理！」今日的牧童，樣樣都自己認第一。他們憑着勁力向前衝，忘記慎思與明辨的訓誨；不是「錯認桃林欲放牛」，而是「一見桃林想做牛」；更期望那不是桃花林而是牡丹谷，一邊啃牡丹，一邊聽彈琴，其樂無窮也！



# 二十世紀合唱音樂點滴

東籬

二十世紀八十年代快將要過去，而二十一世紀也已在望。然而我們的二十世紀音樂仍未能為一般音樂聽眾所接受；未能成為音樂會節目表上的「寵兒」，可與古典浪漫諸大師的作品互爭長短；更未能成為一般音樂課程裏的音樂欣賞教材。這並非香港獨有的現象，而有其一定的普遍性。美國現代作曲家柯普蘭在其「新音樂」一書也曾指出：「大部分的新音樂的活動仍是由一羣專門組織是類活動的『特別社羣』（Special society）所組織……（他們活躍於）受保護的大學校園裏……（而新音樂則）永遠無法觸及一般音樂表演者或聽眾。」

香港的合唱團都沒有太多嘗試新派的中國合唱作品或二十世紀的外國作品，這是可以理解的。許多聽眾或團員只要聽到「二十世紀音樂」這名堂就生畏而裹足不前。然而沒有嘗試就沒有認識，沒有進步。難道我們真的要等到下一個世紀才來回顧我們的二十世紀的音樂嗎？

八月二日，香港的一個業餘合唱團學士合唱團就率先以「二十世紀合唱新動向」為主題，在藝術中心演出了一個二十世紀合唱音樂的專場、嘗試了不同風格的二十世紀合唱，甚獲觀眾的歡迎。這說明二十世紀合唱音樂並非真的完全難於理解與欣賞，只要多嘗試接觸一下，就會有不同的體會。

筆者有機會得悉雅歌合唱團將於十一月十二日舉行

名為「現代雅歌」的合唱音樂會，選唱了自巴托以來至今的一些合唱曲，曲目的風格大致可歸入「新調性」的一類。筆者不自量力，想借他們所選唱的曲目來簡介一下這些新音樂的一些特點。

自德布西開始，西歐的作曲家都嘗試擺脫大、小調及半音音階的束縛，努力探求新的音樂素材及理論體系。他們從旋律、和聲、曲式、節奏各方面去探討新音樂的各種可能性，加上二十世紀的思想複雜，而產生了各種的新主張。

有的要斷然與傳統分裂，然而有的却到傳統裏找靈感。有的到東方的文化體系裏找新音樂美學及理論的依據，有的却將傳統的美學、理論、或技術賦予新的生命。在新思想如「四分一音」、「無調性」、「新媒體」甚至放棄傳統強調的秩序的「偶然音樂」等衝擊之下，仍有許多作曲家主張音樂仍須有調性，有中心音，只不過他們不只有大、小調之功能和聲或半音階和聲的體系之內。他們的創作仍甚可觀，與傳統並非割裂的，反而是一種發展。

在「現代雅歌」的音樂會中，他們選取了佛漢·威廉士的「G小調彌撒曲」、史特拉文斯基彌撒曲的「榮耀經」、湯姆遜的「阿利路亞」、馬太亞斯的「城門，請抬起頭來」、高大宜的「孔雀」、巴托的「四首斯拉夫民歌」、米堯的「巴比倫」、陳怡的「芭蕉樹」、

黃友棣的「遺忘」等等。從二十世紀初至八十年代均有，然而這大體都可歸入「新調性」的一類作品。在藝術風格上，這些作品仍是豐富而多采的。

有些作品素材的靈感取自傳統素歌（格里哥利素歌或拜占庭素歌），如佛漢威廉士的「G小調彌撒曲」之「悲經」（Kyrie）及史特拉文斯基的「榮耀經」（Gloria），旋律流暢而具自由節拍感，並應用了古老的教會調式（Church modes）來寫成，給人古樸而敬虔的感覺。有些作品應用了傳統奧干農的平行聲部進行，即在功能和聲體系裏嚴禁的平行五度與八度（及四度）。「G小調彌撒曲」裏，米堯的「巴比倫」及陳怡的「芭蕉樹」，黃友棣的「遺忘」等都應用了這些手法。有的則利用複雜式

（Polymodality）的寫作方法（即各聲部用不同的調式寫成），如「G小調彌撒曲」中的（Gloria），及「巴比倫」及陳怡的「芭蕉樹」。

民間音樂也是他們這些作品的取材來源之一。有的直接採用民歌如巴托的「四首斯拉夫民歌」，但由於所用節拍及調式與西歐古典浪漫派截然不同，巴托在處理上保留了這些民歌本來的鄉土氣息而用了較自由的和聲手法，比如和弦是從旋律中取出一些音來疊成而非用一般的和弦，連接時也不大考慮功能和聲的應用。霍斯特的「我愛我的愛人」的旋律為多利安調式（Dorian mode）而作者就給它配上調式和聲。有些並非直接採用民間曲調而創作一些極有民間音樂特色的旋律如陳怡的「芭蕉樹」就以一合成的

調式寫出有戲曲韻味的曲調，以複調的方法並以由旋律音疊成的和聲來襯托其主旋律，效果既有現代感而又有傳統色彩。

在節奏、節拍方面，自史特拉文斯基及米堯等人從非洲音樂及爵士樂裏取靈感，並對節奏、節拍方面探求新的表現手法。史特拉文斯基的（Gloria）中的一段就有較多的節拍的轉換，馬亞太斯的「城門，請抬起頭來」就廣用了大量的切分節奏，令新音樂更具動感。

綜合上述的瀏覽，可見「新調性」其實也有很多不同的處理手法，然而這不過在二十世紀新音樂裏的一個小環節而已。若果從這些合唱音樂入門，去欣賞二十世紀音樂，也許會覺得二十世紀音樂並不是全部難於理解，令人望而却步的「化外之物」。

The image shows a musical score for Gustav Mahler's 'The Banquet' (from his Symphony No. 8). The score is written in G minor (three flats) and common time. It consists of six staves labeled A through F. Staff A is the vocal line, starting with a piano (p) dynamic and a 'poco più f' (poco più forte) instruction. Staff B is the first vocal part, starting with a forte (f) dynamic. Staff C is for strings and woodwinds, with dynamics ranging from f to pp. Staff D is for strings, starting with a piano (p) dynamic. Staff E is for strings, starting with a pianissimo (pp) dynamic. Staff F is for two trumpets, starting with a fortissimo (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## 羅密歐與朱麗葉譜例

# 教學有感

朱慧堅口述  
趙泳琴筆錄

我在音專任教已十多年，由七六年至今，接觸過很多學生，發現他們雖有志於學習音樂，但由於不是從小開始學習；又或者爲了生活，日間工作完畢才拖着疲乏的身軀回校上課，所以在學習上吃了不少苦頭，這點苦情我非常體諒。年青時的我也很想學音樂，可惜當時學音樂是有錢人的專利，加上家長的反對，我當然不能達到的目的。我個人認爲，音樂是順天而生，人人皆有權利學習音樂、享受音樂。

通常一年級同學人數比其它級別較多，好幾十人擠在一個課室裏，各人在音樂上的程度當然不同，少部分程度較高的同學在學習上固然輕鬆；相反的就使勁練習了。作爲教導者，我很想盡辦法幫助每一位有心學習的同學，可惜，我很抱歉未能全部照顧。聖經說：「萬事都互相效力，叫愛神的人得益處。」可能少部分程度高的同學是全班的祝福，他們在輕鬆學習的當兒，未知能否付出耐心與愛心幫助其他同學，正如聖經所說：「施比受更爲有福。」想必在幫助他人的時候，自己也得益處哩！千萬別以爲自己比別人好，就存驕傲之心，其實何爲「好」呢？就是在自己能力範圍內盡力，所得成果便是最好了。

很多人學音樂只着眼於演出的成果，忽略了在學習的過程中享受音樂；我們學習音樂是要得着快樂，藉音樂使世界加添美麗，所以無論學習、演出，我們都要享受音樂，樂在其中；若果能掌握這觀念，我相信很多同學的苦臉都會消失。

近年入讀音專的人不斷增加，證明社會越進步，越多人重視精神生活。我認爲應該多開辦幾間「音專」，使更多人擁有權利學習音樂，享受音樂，善用他們的時間。

我經常強調學音樂是享受，音樂能令自己快樂，也使別人快樂，這樣世界就會更美麗；若果未能樂在其中，我贊成倒不如不學。希望同學共同努力，使我們生活的社會變得更可愛。

# 痛苦與藝術

許翔威

當一個人立志獻身於藝術，他便註定受苦。

痛苦——不獨是塵寰的悲劇，那更甚的，長期在那裏煎熬的，蘊藏在人的內心。

真正的藝術家，擁有偉大人格的藝術家，與生俱來抵受着痛苦，而且曉得苦難就是他的酬報，也是他不斷奮鬥的燃料。

他悲苦，因爲他愛這世界；然而他將會快樂，也比任何人都快樂，因爲他愛這世界，他貫徹自己的信念，履行自己的使命。

只有不怕苦澀命運的人，只有勇於正視痛苦、瞭解痛苦和歌頌痛苦的人，才不致偏離他要走的崎嶇、迂迴，但唯一可行的路，才能發現痛苦就是愷樂的鑰匙。

他隻身上路，既然他消受不了平庸的規則。但他並不感到孤單，他可以聯起世上每顆默默作戰的心。他那微不足道的苦痛，又怎能企及普羅美修斯的苦痛？或者是耶穌基督的苦痛？從貝多芬、米蓋蘭琪羅，他領略痛苦的意義；從Manfred, Faust, Jean Christophe，他的痛苦得到撫慰；從屈原到魯迅、徐志摩，他找到許多光榮的英魂……。

於是痛苦成爲他的食糧，成爲他的朋友。藉着磨難，他鍛鍊剛毅的意志，他領悟人生乃是甜蜜。痛苦是創作的泉源；矛盾所形成之巨大磁力，是探索真理的洪流。

他微笑。他註定受苦。

富貴與歡樂都不是他在世上追尋的東西。他要搜羅生命的印記，及收錄大自然的囁語，讓所有人都來分享他描畫的世界。

只是，他的世界比誰所認識的還要博大，因爲他會創造自己的天地，他有無窮盡的夢想，他能夠把夢想變成事實，他可以幻想人生彷彿是一隻蝴蝶的夢。

他玩味着從生命核心散發的哀與樂；他的心靈是曠闊的共鳴箱，繫上堅韌而纖巧的琴絃。思想和生活撥響了琴絃，震動着宇宙的微妙韻律，迸發出美麗的音符！

# 複節奏的練習法(1)——二對三

古斯塔夫

我的老師柯托爾(A. Cortot)常常告訴我：“別讓你的右手知道左手在做甚麼。”不過，要實踐起來真是談何容易呢！像他這樣經驗豐富的演奏家彈奏複節奏差不多已成為本能了，所以當他們論及彈奏複節奏的技巧時，常常將事情看得太容易。也許，他們祇會給你像“小心傾聽，直至你能同時清楚聽到兩種節奏為止”之類的忠告。

其實，學習複節奏除了小心聆聽外，也得利用我們感覺和參與。第一個步驟是找出拍子的細分，令兩手的所有音符均落在節奏之上。例如，彈奏  $\downarrow$  對  $\downarrow\downarrow\downarrow$  時，每個  $\downarrow$  便要分作6份。然後，慢慢地大聲如例1的數出各拍子來。

漸漸，你可以用拍子機代替大聲的數拍子，直至感覺到、聽到而又明白那複合的樣式為止。接着，為這節奏配上順口的句子，例如：

“Go climb a tree, one two and three”(見例2)，完全掌握後，可以將例2移到其他調上。

麥道維(E. MacDowell)作品39第8的“影子舞”練習曲的第45—48小節為我們提供了很好的練習機會。(見例3)

二對三也是貝多芬所常用的，他的鋼琴奏鳴曲(Op. 2, No. 1)最後樂章的第30至31，31及169至172也是很好的練習機會。像前面練習

麥道維的作品那樣，逐小段的練習，直至能彈奏得對而又感到自然為止。蕭邦的降A大調練習曲(Op. Posth)是特別為練習加強這方面的技巧而作的，而貝多芬的鋼琴奏鳴曲(Op. 14, No. 2)第一樂章的81—98小節則比上述例子更具挑戰性，請好好加以練習。

下期我們將討論另一種複節奏——三對四。



Ex. 1.

Ex. 2.

Ex. 3.

Beethoven Sonata, Op. 2, No. 1, last movement, bars 30-31.

Beethoven Sonata, Op. 14, No. 2, first movement, bars 80-83.



## 音樂欣賞資料選輯 (一)

# 羅密歐

# 與朱麗葉

# 幻想序曲

資料室

一直以來，莎士比亞的著名悲劇「羅密歐與朱麗葉」不單祇受到世界各地的讀者所歡迎，也成為作曲家創作的熱門題材。較著名的作品有：

(1) 貝爾利奧士 (H. Berlioz) 的戲劇性交響曲，作品17；

(2) 古諾 (C. Gounod) 的歌劇；

(3) 普羅哥非耶夫 (S. Prokofieff)

芭蕾舞曲，和我們今期要介紹的：柴可夫斯基的幻想曲。

創作背景

羅密歐與朱麗葉幻想序曲，作於1869年。是柴可夫斯基 (P. Tchaikorsky 1840-1893) 第一首成功的管弦樂作品。當時，他常常與俄國「五人團」成員之一的巴拉基雷夫 (M. Balakireff 1837-1910) 一起討論音樂上的問題。巴拉基雷夫建議他根據莎士比亞的悲劇「羅密歐與朱麗葉」寫一首作品，並且對樂曲的內

容、結構、甚至各段的調性提出了周詳的意見。於是，柴可夫斯基將他那年的失戀感受全部傾注入這首樂曲中，並且花了數月的時間完成這作品。

樂曲於1870年3月在魯賓斯坦 (N. Rubinstein 1835-1881) 的指揮下於莫斯科首演；但是很不幸的並沒有獲得成功。於是，柴可夫斯基於那年底根據巴拉基雷夫的意見將樂曲加以修訂，並在歐洲各地演出；但同樣未獲成功。現今流行的版本，是他在1880年作第二次修訂的版本。樂曲題獻給巴拉基雷夫，但沒有加上作品編號。

配器

演奏這樂曲，需動用一隊大型的管弦樂團，計有：短笛、兩枝長笛、兩枝雙簧管、兩枝單簧管、英國號、兩枝巴松管、四枝法國號、兩枝小號、三枝伸縮號、定音鼓、大鼓、鈸、豎琴和弦樂器。

曲式

一般來說，浪漫時期或以後的作曲家創作像「羅密歐與朱麗葉」這類標題性作品時大多以曲式較自由的交響音詩 (Symphonic poem) 寫成。但是，這首樂曲却是以古典的奏鳴曲式寫成的。這也許是為甚麼柴可夫斯基稱它為幻想序曲而不稱作交響詩的原故吧！樂曲的結構如下：

(1) 序奏 (第1~111小節)

(2) 呈示部 (第112~272小節)

(3) 開展部 (第273~352小節)

(4) 再現部 (第353~484小節)

(5) 尾聲 (第485~522小節)

(1) 序奏：

樂曲開始，單簧管及巴松管以低音域奏出升f小調的讚美詩式旋律，莊嚴而帶憂鬱。柴可夫斯基利用單簧管及巴松管互相交疊以造出風琴似的音色來代表羅倫斯神父莊重而仁慈的胸懷。(例1)

弦樂器及法國號相繼於第11小節起加入。分奏的大提琴以連串的三度音視托那互相交疊的長笛和單簧管。這裏，和聲的進行差不多是靜止的 (f小調)，樂器間的音程是遠的，給人一種溫柔之氣氛中帶

有空曠的感覺。接着，豎琴由28小節起連續三次重覆奏出七個琶音，給樂曲添上生氣，也彷彿將羅密歐與朱麗葉初次在舞會中相遇的情景重現我們眼前。隨後，撥奏的弦樂帶出羅倫斯神父主題的再現；但調性已由原來的升f小調轉到現在的e小調，配器也較前豐富。持續的弦樂撥奏令人有不安的感覺，而第76小節那陣輕柔的定音鼓更預示出悲劇的徵兆。跟着，羅倫斯神父的主題在木管樂器、法國號和中提琴上急躁不安的呼應着，暗示出兩個家族的敵對。音樂突然被雷鳴似的定音鼓所中斷，不久，如歌的旋律又再重現。最後，木管與弦樂交替地奏出和弦，樂曲又暫時回復原來的平靜。速度漸漸的再快，進入呈示部的主部。

#### (2) 呈示部：

B小調的第一主題，代表着孟達鳩和卡比雷爾族間敵對的主題。(例2)柴可夫斯基以節奏焦急和緊張、音調激烈、和聲不協和、高鳴的定音鼓和狂嘯的弦樂來刻劃兩族的對立和衝突、爭執的激烈。

#### (例3)

弦樂器似風般急速上行、音樂中充滿慌亂；木管和銅管樂器奏出的和弦中，敲擊樂器傳出了吶喊與刀劍相擊的聲音，顯示出兩族又有新的爭鬥產生。(例4)

漸漸，械鬥的聲音消逝了，經過連串的轉調，終於在184小節起由中提琴和英國管所奏出降D大調的副部——柔麗的羅密歐與朱麗葉的愛情主題：(例5)

不過，亦有人將這個被李姆斯基·高沙可夫(N.A. Rimsky-Korsakov 1841-1908)喻為俄國音樂中最佳旋律之一的主題當作羅密歐，而將加了弱音器的弦樂所奏出的副部第二主題當作朱麗葉：(例6)

輕柔得像夜間的喁喁情話。經過數次的轉調後，那歌唱的主題又再重現。這次由長笛與雙簧管在降D大調的屬音持續音上吹出，令人有產生一股忐忑不安的感覺。接着，法國號傳出來自副部第二主題的音調，熱情而又彷彿在申訴似的發出嘆息；木管與法國號的結合，有如愛情的二

重唱。然後，在豎琴柔和而明朗的和弦伴奏下，最後一次奏出愛情的主題，帶有催眠的味道；巴松管與英國管奏出溫柔的對話，給人一片平靜與安寧的感覺。

#### (3) 開展部：

敵對的主題再次出現，調性則轉到B小調，比以前更加黯淡、驚慌與不安。而讚美詩式的羅倫斯神父主題由小號在335小節吹出，在整個樂隊強有力地奏出敵對的主題時，小號的聲音就好像羅倫斯神父力竭聲嘶地努力調解雙方的爭鬥。

對主題的節奏，響應着小喇叭。接着，木管、銅管和敲擊樂器的和弦，伴以弦樂的怒吼，形成一個激烈的衝突場面。

#### (4) 再見部：

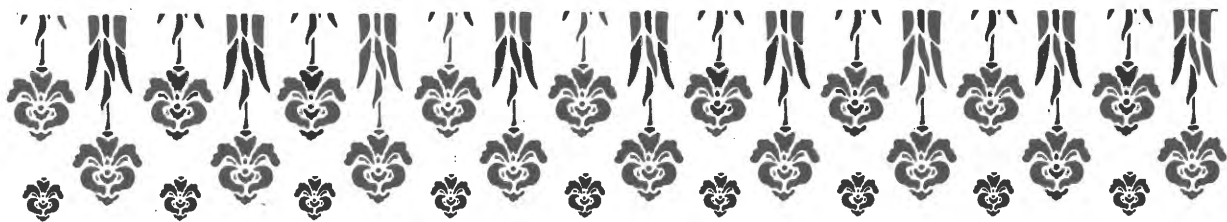
它以縮短的主部開始，然後由雙簧管與單簧管吹出柔和與溫情的副部的第二主題，背景裏却傳出小提琴焦急不安的聲音，充滿驚慌的色彩，顯然神父的調解奔走全屬徒然，兩家的爭端益加激烈。不久，愛情主題以熱烈緊張的形態出現：短笛和弦樂器奏着主題，兩枝法國號吹着全音符的和弦，配合着巴松管、低音喇叭和低音提琴的低音部，同時伴着另外兩枝法國號的嘆息和木管樂器急促的三連音，兩個情人的愛情烈焰更加熾熱，敵對主題突然橫掃而來，又出現了殘酷與狂暴的廝殺場面，搏鬥的聲音，冷酷的穿過木管和銅管樂器，最後只剩下低音樂器——(b. 419)巴松管、大提琴和低音大提琴——所奏的愛情主題。然而，定音鼓急劇哀鳴，宣告戀人們的殉情，一切都靜止了。

#### (5) 尾聲：

定音鼓靜靜的敲打，低音提琴的撥弦，展示出喪禮的進行。第一小提琴、大提琴與巴松管奏出愛情主題片段，像是傷心的回憶；嚴肅而黯淡的神父主題，儘是毫無掩飾的悲傷。音樂又自憂鬱中明朗起來，奏出的愛情主題，彷彿在說羅密歐與朱麗葉雖死，但却化解了兩族彼此間的仇恨。最後樂隊以緊迫的節奏，奏出強烈的和弦，是抗議，也是傷痛：

「古往今來，多少離合悲歡，  
誰曾見過，這般哀怨辛酸！」





# 我喜愛的詩歌

樊艷卿

這是一首流行的詩歌，作者用他自己一生的道路來闡釋曲中真義，使聽者得到很大的鼓舞，然而得益最大的，乃是 George Beverly Shea 自己。

一九〇九年，薛伯利生於加拿大渥太華，父親是牧師，母親是鋼琴家，後來他家庭移居紐約市。薛伯利雖然出生在一個虔誠信仰的家庭，但他自己却沒有清楚地找到人生方向，他母親雖然一再勸他全心服事神，但他都充耳不聞，他渴望成名，渴望賺錢的慾望勝過一切，他是不願意再陷入貧困之中。有一天他母親讀到了 Mrs. Miller 寫的一首詩——我寧願有耶穌，送給薛伯利，結果深深打動了他的心，忽然有一股難以遏止的力量，引導他不由自主的在鋼琴上譜成伴奏，邊彈邊唱，心中澎湃着難言的激盪，從此以後，這個野心勃勃的青年，便改變了一貫以來的人生目標，並且成爲忠心的福音歌手，憑詩歌四處讚美神，聽衆得着極大的幫助。

## 我寧願有耶穌 I'd Rather Have Jesus

RHEA F. MILLER

BEVERLY SHEA

1. I'd rather have Jesus than silver or gold, I'd rather be  
 2. I'd rather have Jesus than men's applause, I'd rather be  
 1. 我寧願有耶穌，勝於金錢，我寧願於  
 2. 我寧願有耶穌，勝於稱揚，我寧願於

His than have riches un-told; I'd rather have Jesus than  
 faith-ful to His dear cause; I'd rather have Jesus than  
 蘇，勝過財富無邊；我寧願有耶穌，勝  
 主，滿足主的心腸；我寧願有耶穌，勝

hous-es or lands, I'd rather be led by His nail-pierced hand  
 world-wide fame, I'd rather be true to His ho-ly name  
 於地土，願主釘痕手，引導我前途。  
 於美名，願對主忠誠，宜揚主聖名。

### 副歌

Than to be the king of a vast do-main And be held in sin's dread sway;  
 勝過做君王，雖統治萬方，却仍受罪惡捆綁；

I'd rather have Jesus than an-y-thing This world af-fords to-day.  
 我寧願有耶穌，勝於世上榮華、富貴、聲望。

# 樂訊 資料室

你最喜愛那一位作曲家？最為人欣賞的管弦樂作品是那一首？最受歡迎的指揮家是誰？不同國籍的人士對音樂的喜愛又是否有異？

日本出版之《音樂の友》最近曾向讀者發出問卷調查，選出「你最喜愛的……」，內容凡三十項之多，並在其本年八月號公佈調查結果，現摘錄於下，看看與你的意見有何出入。

## A. 最受歡迎的作曲家

1. 貝多芬
2. 莫扎特
3. 布拉姆斯
4. 巴哈
5. 蕭邦
6. 馬勒
7. 柴可夫斯基
8. 華格納
9. 威爾第
10. 舒曼

## B. 最受歡迎的樂曲

1. 貝多芬：第九交響曲
2. 莫扎特：魔笛
3. 莫扎特：費加洛的婚禮
4. 布拉姆斯：第一交響曲
5. 貝多芬：第三交響曲
6. 布拉姆斯：第四交響曲
7. 巴哈：馬太受難曲
8. 李察·史特勞斯：鄉村騎士
9. 莫扎特：安魂曲
10. 華格納：崔斯坦與伊梭德

## C. 最受歡迎的交響曲

1. 貝多芬：第九交響曲
2. 布拉姆斯：第一交響曲
3. 布拉姆斯：第四交響曲

4. 貝多芬：第七交響曲
5. 貝多芬：第三交響曲
6. 莫扎特：第四十交響曲
7. 貝多芬：第五交響曲
8. 莫扎特：第四十一交響曲
9. 柴可夫斯基：第五交響曲
10. 馬勒：第五交響曲

## D. 最受歡迎的管弦樂曲

1. 拉威爾：菠萊羅舞曲
2. 呂姆斯基·柯薩可夫：天方夜譚組曲
3. 史塔溫斯基：春之祭
4. 史麥塔納：我的祖國
5. 巴哈：第二管弦樂組曲
6. 穆梭斯基：圖畫展覽會
7. 霍爾斯特：行星組曲
8. 巴哈：第三管弦樂組曲
9. 李察·史特勞斯：英雄之生涯
10. 李察·史特勞斯：查拉士斯塔這樣說

## E. 最受歡迎的協奏曲

1. 貝多芬：第五鋼琴協奏曲
2. 貝多芬：小提琴協奏曲
3. 柴可夫斯基：第一鋼琴協奏曲
4. 蕭邦：第一鋼琴協奏曲
5. 布拉姆斯：小提琴協奏曲
6. 布拉姆斯：第二鋼琴協奏曲
7. 孟德爾頌：小提琴協奏曲
8. 拉赫曼尼諾夫：第二小提琴協奏曲
9. 佛德亞克：大提琴協奏曲

10. 柴可夫斯基：小提琴協奏曲

## F. 最受歡迎的歌劇

1. 莫扎特：費加洛的婚禮
2. 莫扎特：魔笛
3. 比才：卡門
4. 威爾第：茶花女
5. 莫扎特：唐·喬望尼
6. 李察·史特勞斯：玫瑰騎士
7. 威爾第：阿伊達
8. 威爾第：奧德羅
9. 華格納：崔斯坦與伊梭德
10. 蒲契尼：波希米亞人

## G. 最受歡迎的宗教音樂

1. 莫扎特：安魂曲
2. 巴哈：聖馬太受難曲
3. 佛萊爾：安魂曲
4. 威爾第：安魂曲
5. 巴哈：B小調彌撒曲
6. 貝多芬：莊嚴彌撒曲
7. 布拉姆斯：日耳曼安魂曲
8. 韓德爾：彌賽亞
9. 巴哈：聖約翰受難曲
10. 巴哈：第147清唱劇

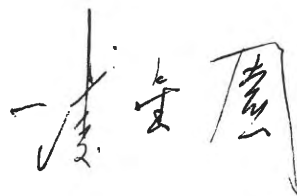
## H. 最受歡迎的演奏家

1. 克萊巴(指揮家)
2. 波利尼(鋼琴家)
3. 小澤征爾(指揮家)
4. 愛嘉麗治(鋼琴家)
5. 卡拉揚(指揮家)
6. 伯恩斯坦(指揮家)
7. 阿殊堅納西(鋼琴家)
8. 阿巴度(指揮家)
9. 多明高(歌唱家)
10. 馬友友(大提琴家)

## 愛樂人士：您想更了解——

音樂知識，音樂家生平；從巴羅克到近代西洋音樂作品及風格之研究、史略；中國音樂史；二十世紀各地及本港作曲家之精心創作，新曲新詞介紹，分析；音樂理論；樂曲演譯；宗教音樂史；經典作品與新作。音樂專科學校作曲系同學及校友新作；各地及本港音樂演奏動態；人物專訪、珍貴圖片刊載……。

「樂友」這份由香港音樂專科學校出版的免費刊物，卅多年來與讀者分享，對音樂的推動和教育上作出無比的貢獻、本人拜讀之餘，深得教導、啟發熱烈贊助，衷心支持該是我們應作出的回應。



---

## 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

**H. TONART V. B. CO.**  
**弓藝提琴專門舍**



代理出售：

法國、英國、德國、美國、  
 中國名家各級大、中、小提琴弓。  
 木料質優，採用巴西名產(Pernambuco)  
 木料；工藝精巧，彈跳力特佳，有適合  
 學生、樂隊、演奏家備用。所有提琴弓  
 分別級類上配上白鋼、純銀、純金，  
 弓箱部份用上優質烏木、象牙、牛骨、  
 玳瑁，並配上精緻高質貝殼圖案。

獨家代理：

德國(Rose)廠中、小提琴盒；四方形、尖  
 筒形、葫蘆形，配上高級數碼鎖  
 金色配件，盒身非常輕巧。  
 琴身內裝，採用高級絲絨系列，  
 外身皮革，採用高級真皮、  
 蛇紋革、仿羊皮革，同各  
 琴盒外套。



清抹所有樂器特別光潔  
 (海虎絨)布。特別：鋼琴、  
 小提琴、結他，加上光腊、  
 清潔噴油，特別光亮。

**French, German, English and Chinese**  
 violins, violas and cellos made to order.  
 Sole agents for Rose(**Germany**) cases.  
 All reparations, including bow rehairing.  
 All accessories and wood for violin  
 making from **GEWA, Hofner and Roth,**  
 all of **Germany.**

各國提琴、弓買賣——代客定造法國、  
 德國、英國、中國名家提琴、弓  
 ——提供修理大、中、小提琴、弓(包括  
 轉換弓毛)代客預定各國名廠配件、木料  
 (包括**GEWA、Hofner、Roth、紅棉牌**)  
 歡迎提琴寄售、零沽、批發出口。

Address: 77-91 Queen's Road, West, 9/F., Flat A, Hollywood Centre, Hong Kong.

Tel: 5-478507 Cable: "RONDOTH" Telex: 41508 CFPHC HX

地址：香港皇后大道西77-91號9樓A座 電話：5-478507 電掛："RONDOTH" 電傳：41508 CFPHC HX