

樂友

Music Companion

48



Horn Staccato.



Sincerely — Jascha Heifetz

樂友 48

1987·9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：胡德倩

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

封內設計：Q&Q編印設製

承印：Q&Q編印設製

目錄

一、談卡爾奧夫與高大宜音樂教學法	李德君	1
二、論發聲法之共鳴	郁慶五	3
三、「松竹梅雅集」記盛	李明	6
四、教育愛	黃友棣	10
五、巴華洛蒂論唱	黃友棣	11
六、爲小妹妹捉蛙	黃友棣	16
七、請保持肅靜	小許	17
八、我喜愛的詩歌	馮錦鳳	18
九、海費茲畫傳	資料室	21

談卡爾奧夫與高大宜的音樂教學法

李德君

近十多年來香港學校的音樂教學法，已逐漸吸收了德國卡爾奧夫和匈牙利高大宜的兒童音樂教育體系，也許本港音樂教師由於對兩位音樂教育家的教學思想和方法缺乏深入理解，因此有些人會將兩種並不一樣的教學方法混淆起來。

卡爾奧夫教學法的基本特點是特別強調從節奏方面去進行音樂教育。並且強調要結合語言的、動作的節奏來培養兒童的節奏感。卡爾奧夫不用一般的樂器如小提琴、鋼琴等；他採用各種特選的敲擊樂器，有固定音高能奏旋律的，有或無固定音高僅起節奏作用和音色效果等兩類。作用是敲擊樂器最能突出節奏性，音色鮮明富於個性和幻想性，並且不存在音準指法的困難，因而有助於即興性的演奏。

卡爾奧夫採用民歌、兒歌和舞曲為主要音樂素材，並以調式體系、固定不變低音及不斷反覆同一音型為基礎，因此可能讓兒童作自由即興的演奏或伴奏；這對培養兒童靈活性、創造性及合作能力極有裨益。而且由兒童主動地奏音樂而不是被動地聽音樂，即興創造性地演奏而不是呆板機械地奏樂，充分激發兒童對音樂本能的喜愛，興致勃勃，寓學習於遊戲，是完全適合兒童心理的教學方法。

根據卡爾奧夫兒童音樂教育的思想出發之基本特點，以及他的五卷兒童音樂教材的主要內容概述，可以看出它們是符合兒童音樂的普遍性，也適合各國兒童普遍使用，不過需要根據各國音樂的特點加以全面補充和作一定的改動。

高大宜教學法是統一的音樂教育體系，是根據兒童的自然發展形成的，即根據兒童在其成長的各個時期中的能力來編排課程的。例如四分音符是兒童步行的速度，八分音符是跑步的速度，它們都是日常的節奏；因此教兒童節奏概念時以四分和八分音符開始比用全音符更為合理。同時小三度(Sol Mi)以及在它之上の大二度(La)音程是全世界兒童最通用的樂彙。

此外，由於半音對幼兒來說是很難唱得準確，因此他覺得用五聲音階是對兒童進行唱歌最理想的訓練，最後才唱大小調音階。

高大宜的教學工具是採用首調唱法並借用英國柯文的手勢來加強音程感。同時又採用法國視唱節奏體系相似的節奏音值系統：四分音符唱Ta，八分音符唱Ti，並以符杆及符尾為簡寫法，以便轉寫到五線譜上。教材方面亦採自兒童遊戲歌曲及民間音樂，然後加上名作曲家創作的音樂。他的高大宜合唱方法課程共有二十二冊，是從一九四一年至一九六七年編寫成的，高大宜的方法主要是培養兒童有音樂的耳朵，從早期就用無伴奏的歌唱，到後期學習樂器時兒童對樂音已早有印象。因此他強調在初級課程要避免用鋼琴伴奏；他反對過份依賴鋼琴，認為唱歌準確是靠音與音之間的關連作用，所以很早就運用二部合唱訓練兒童音準，並主張用音叉起音。在高大宜指導下創立的方法已為匈牙利學校規定的音樂教學中普遍使用，目的是幫助兒童在生活和藝術方面獲得平衡的發展和造就具有音樂修養的成年人。

初期卡爾奧夫和高大宜教學法傳入美國時，很多美國音樂教師喜歡將這兩種方法綜合起來，然而這種嘗試是不夠成熟的，因為一般教師對這兩種方法了解不多，直到在舉行教師訓練和發展新教材時才被分清楚了界線，使許多教師明白了兩者的不同；後來却因此引起了一些兒童教育家開始找尋將兩種教學法融為一體或綜合一起的途徑。根據考察事實，卡爾奧夫學院也應用高大宜的部分方法，而匈牙利教師訓練學院也應用卡爾奧夫的敲擊樂器。基本的不同是高大宜的目標是預定發展成為有系統的課程，相反卡爾奧夫並不把他的方法組織成一種體系，不打算成為規定的課程。它可以修改或結合當地情況和音樂傳統而採用。高大宜方法可獨立應用而不需用卡爾奧夫，只用卡爾奧夫方法

而沒有高大宜却很難達到學習目的。有人認為高大宜的方法應先於卡爾奧夫，除非兒童已獲得音樂的技能，否則不應該用樂器來伴奏歌唱的。有些學者反對將兩者綜合的意見是：不可以將高大宜加上卡爾奧夫基本訓練，因為卡爾奧夫方法是學校裏隨時可以供給的練習，它着重節奏、想像力和即興等特性而與樂譜無關，即使它本身很有價值，他的課程並不嘗試去教所有的音樂，只限於給學習音樂鋪上堅實的基礎。它只是建立在兒童能吸收音樂就像吸收語言一樣的論點。如果這論點不是真實的，他的方法就沒有甚麼價值了；如果他的論點是正確的，這種完整的教學法就應該保留下來。不過，卡爾奧夫和高大宜有幾點共同教學法使他們可能結合為一起的：

(一)兩種教學法都不缺少身體動作。卡爾奧夫為了創造音樂，高大宜則作為幫助讀譜。

(二)兩者都是用同樣音程(下行小三度)及五聲音階作為開始歌唱訓練。卡爾奧夫用五聲音階使兒童不會有模仿七聲音階等熟悉的音樂的危險。高大宜用五聲音階因

為兒童很難唱準半音，先要唱準沒有半音的音程。

(三)兩者都強調音樂語彙的發展—高大宜設計口語和手勢記號來練習旋律及節奏；而卡爾奧夫則用音樂化及自然的動作來進行訓練。

四兩者都着重節奏和旋律即興，卡爾奧夫發展音樂感和創造性，高大宜則發展音樂感受和讀譜技巧。

(五)兩者都用集體教學而不是個別教學，因此兒童在各方面都能互相影響而發展音樂概念。

(六)兩種教學法都以兒童本身為對象，並不是從外面把音樂強加於兒童身上。

其實，這兩種教學法目前也沒有完善的綜合課程，決定因素是在於個別的音樂教師，教師們一定會採用他們認為最能適合他們的目標的方法，在實踐上這些方法也常常不能產生最好的效果。但有認識的音樂教師已經有效地運用卡爾奧夫和高大宜教學法，他們綜合應用兩種教學法的要素及傳統的教學法，因而豐富了他們的音樂課程。



馮福珍女士及張頌慈女士攝於七月廿七日沙田大會堂舉行之香港音專擴校籌款音樂會第一輯「馮福珍小提琴獨奏音樂會」。

論發聲法之共鳴

郁慶五

歌唱的發聲法問題就是共鳴問題。什麼是歌唱的發聲法呢？發聲法就是尋找一個發出好的聲音共鳴的方法。

共鳴是聲音在一定的空間裏共振的結果，是一種物理現象。人聲的共鳴是聲音在人的共鳴腔空間裏共振的結果。我們平時練聲是為了得到屬於自己的好共鳴，練聲也是發聲系統各部門盡可能協調地相互配合工作。一切為了取得好的共鳴，在某種意義上講，共鳴也是音量。發聲系統主要有相互關連着兩大部門，即共鳴部門和呼吸部門。這兩部門的配合和協作，諸如動作的大小，力度的強弱、均關係到共鳴的效果。研究發聲法便是研究人體發聲系統生理上的活動和物理上的作用。本文只談共鳴問題，呼吸問題以後再說。

站在中國人的立場來探討歌聲的共鳴問題，自然離不開中國聲樂發展中遭遇的實際情況。聲樂領域裏迴避共鳴這兩個字已有三十多年了。雖然大家在研究它、發展它。但不再提起它是怕引起麻煩。這個現象大致開始於五十年代唱法的“土洋之爭”。有人認為共鳴會使吐字不清、共鳴越響亮吐字越不清。有人說：“洋唱法嘴裏像含着一顆橄欖和一個餃子，嗚嚕嗚嚕地……”。批評西洋美聲法的重點是吐字不清，吐字不清又成了共鳴的罪過。加以當時我國從事美聲唱法的歌手的水平還低，普遍來說尚不能證明美聲法的優越性，即所謂“聲情並茂，字正腔圓”。但簡單地把吐字不清歸因於共鳴是不公平的。吐字不清的原因是多方面的，有演唱者功力不夠的原因，有翻譯歌曲用字配詞不當的原因，有歌詞在譜曲時被音符規範住的原因等等。比如《黃河大合唱》中〈河邊對口唱〉裏有“我的家在山西”的“山西”二字。聽起來總是“陝西”，詞《蝶戀花·遊

仙》中“我失驕楊君失柳”的“柳”字。幾首成功的譜曲效果均為“劉”字。可見字吐得清與不清不完全是共鳴的原因。何況現代作曲也未必要過份拘泥於四聲，還是以重曲調為好，適當照顧就是了。

那末民族唱法是不是不要共鳴呢？不是的，也是要好的聲音共鳴的。除了說唱藝術對聲音要求不強外，京戲唱法可說在民族唱法中最全面的，但和西洋唱法相比，有對聲音共鳴審美標準的不同，而且也只有高音唱法。有人說京戲是三分唱七分白，就是說以說白為主歌唱為次。其實不然，人們在欣賞梅蘭芳和程硯秋，金少山和裘盛戎時，都稱讚他們唱得好而不是說得好。凡京戲名角的成功者，大都練就了好的聲音共鳴。還要練說白和身段等形體功夫，因為是戲，要集唱、白、做三功於一身，不像從事於西洋大歌劇的美聲唱法的人士，練好唱基本即可應付，以兩者相提並論也不甚恰當。時代在前進，社會在發展，若要豐富中華民族的唱法，吸收、學習、研究和融合西洋唱法，在這文化交流日益頻繁的年月，是不容迴避的，也避免不了的。實際上早已影響了中華民族的各種唱法了。回顧三十年來一些有關發聲法方面的爭論，其出發點均有積極的意義，都抱着發展中國民族唱法的願望。藝術上學術上的問題可以爭論，但不宜作硬性規定，更不可允許有稱霸的態度。

既然說共鳴是物理現象，共鳴又必須在一定的空間裏形成，也就是在此空間裏的共振。人體的胸腔、咽腔和頭腔是形成人聲共鳴的特定空間。為什麼每個人說話的聲音不同呢？因為是每個人的共鳴器官生長得不同。為什麼每個歌唱家的聲音會不同呢？因為他們的發聲器官生長得不同，而且發音的動作也不相同。人聲的近

似和相像是有的，但沒有絕對的相同，正好像人的容貌一樣。

歌聲的共鳴一般來說是整體的。即包含着胸腔共鳴，咽腔共鳴和頭腔共鳴。但在不同的音區的比例是不同的，唱高音時頭腔共鳴就多些，但不能說沒有胸腔共鳴。唱低音時胸腔共鳴便多些，但不能說沒有頭腔共鳴。而聯繫頭腔和胸腔的咽腔是重要的。在歌唱進行時，曲調音階不斷高低變換着，各共鳴腔所佔的比例也不斷升降着。我們對這方面的審美要求是，誰能上下貫通，相對地統一，這就算好。往往初學者是不統一的，那末訓練的目的是盡可能地統一。

獨唱演員都要有好的頭聲，沒有響亮的頭聲任何聲部的歌手不可能完美表達歌曲的要求，只在一個八度內的歌曲是很少的。頭腔裏的空間以近太陽穴的蝶竇和接近眉心的額竇的空間為主，這些空間均有管道和鼻咽腔相通，聲音通過這些管道傳到頭腔的空間裏而引起共振。訓練頭腔共鳴往往從閉口的哼鳴着手，把注意力集中在眉心位置，當開始得到頭腔共鳴時眉心位置一帶是有感覺的，甚至頭都有點暈眩，眉心內部間息性跳動，過後也就習慣了。感冒初起時較易找到這種感覺。感冒後期則不一樣，粘液堵住了鼻腔，聲音到達不了那些空間裏去引起共振。頭腔也可稱作高音共鳴區，在正常情形下是最穩定的地區，能動性最小。

有了頭腔共鳴會使聲音聽起來嘹亮鏗鏘，而胸腔共鳴能使聲音聽起來雄偉渾厚。沒有胸腔共鳴的男低音便不成其為男低音、男女中音也有此要求。男低音在唱高音時則不宜胸聲過份濃重，過份濃重了便唱不好高音。反過來說，是否沒有頭腔共鳴的男高音便不成其為男高音呢？我想是的。因為假如這樣，他高音也上不去，即使拼命喊了上去，也不會嘹亮鏗鏘而好聽。每個人的高中低三個聲區的貫通和靈活地轉換，要靠自己平時用心練習，在實踐中逐步掌握。

胸腔共鳴是利用聲帶以下的氣管和肺部許多支氣管的空間而取得共振。凡胸腔共鳴好的人，不但聽得出來，也可用手指觸摸胸背而感覺出來。氣管和支氣管空間

的總和不會小於其他共鳴腔的空間，但胸腔的空間是隨着呼吸而有所變化的，吸氣後較大，又隨着歌唱的呼氣而逐漸縮小。因此歌唱時要掌握好不要把氣用得太枯竭。其次姿勢也有關係，既不過份挺胸，也不是像打太極拳的含胸拔背，而是微挺胸膛精神振奮地。總而言之要保持一個好的狀態。

有人認為胸腔內不會引起共鳴，其理由主要有兩點，一是氣管內有黏液，二是歌唱時氣帶着聲音往外走，不會到胸腔去，對第一個問題的回答是：有黏液是正常狀態，要靠這些黏液把吸進的空氣中的塵埃黏着而吐出，當這些黏液附着在聲帶旁而妨礙歌唱時，人會本能地清理它，清理之後能正常演唱。如因患呼吸道毛病而痰太多，這時候根本不應唱歌，即使這樣，也不可能黏液充塞氣管的。在回答第二個問題時，我們不妨先弄清楚傳速的常識，即聲音在 15°C 的空氣中的傳速為340米/秒，在水中的傳速為1,435米/秒。而鋼鐵的傳速為5,000米/秒。物質的密度越高傳速越快。當空氣中水份增加的時候傳速便高於平常，因此迷霧天的聲音傳速較快。不但濕度影響音速，溫度也影響音速的，每增加攝氏一度，音速會增加零點六米。我們氣管裏空氣的溫度高於外界，溫度也高於體外。從聲帶噴出的氣體每秒不過幾吋，聲音完全可以以高於每秒340米的速度回傳胸肺而引起共振。

共鳴中最重要最基本的是咽腔共鳴，尤其是喉咽腔的部位，沒有喉咽腔的共鳴便談不上包括口咽腔和鼻咽腔的共鳴，更談不上胸腔共鳴和頭腔共鳴。在我國聲樂界首先以咽音名稱強調咽腔共鳴的是上海的高男中音歌唱家林俊卿醫生，他引用一位美國醫生聲樂著作中的咽音一章而加以發揮，對發聲法原理作了明確的闡述，針對當時聲樂界裏一種空虛的發聲法進行了有力的批評，起過有意義的促進作用。可惜未能團結更多朋友，進一步把發聲法的重要問題發展到聲樂藝術更廣大的園地去開花結果。

聲帶以上直到鼻腔後部的垂直空間叫做咽腔，咽腔由下而上又分為三部分，由聲帶至舌根水平線後面的咽頭處叫喉咽，

咽頭向上到軟口蓋後的小舌頭水平綫後面叫口咽，口咽以上叫鼻咽，三者之界限也只能大致區別，有此概念就是了。咽腔的三部分的空間也不是固定不變的，發音時如果男性的喉節上升，便縮小了喉咽腔的空間，哪怕是很小的一點點，也是初學者不允許的。舌根的過份下壓也起縮小喉咽腔的作用，均不利於喉咽腔共鳴的發揮，而喉咽腔共鳴又是多麼重要。鼻咽腔的空間往往受軟口蓋的抬高與否所影響，軟口蓋像打哈欠吸氣抬高時，鼻咽腔的空間便稍微縮小，鼻音就減少，如軟口蓋下塌，鼻音就增多。和口咽腔連在一起的口腔是最能變動的，口腔的後部應從屬於口咽腔，由於其變動性大，歌唱的不少功夫在這裏磨煉。

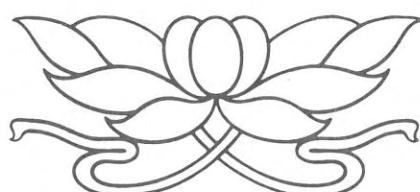
不論張口閉口，口咽腔的空間是存在的。口腔便不同了，可以緊閉起來不留什麼空間，又可以只閉嘴唇而保留一定空間。在練習哼鳴或合唱的哼鳴時，可以閉緊口腔全用鼻腔來哼鳴，也可以只閉嘴唇保留口腔空間作共鳴箱的哼鳴，這兩種哼鳴的音響效果便不一樣。口腔還可以打開，打開的大小更對音響效果起着不同的作用。口腔後部在打開的情況下，又和口咽腔連在一起而從屬於口咽腔。口腔的能動性是各共鳴腔中最大的。口咽腔是中樞地帶，下有胸腔和喉咽腔，上有頭腔和鼻咽腔，各共鳴腔的共振都要經過這裏，又經過硬口蓋以前的舌、牙、唇咬字部位動作的處理。吐字過程中，張合撮切的動作變化無窮，着着都影響共鳴。這裏就有共鳴和吐字間配合的問題，過份強調共鳴的確會影響吐字的清晰，太強調吐字便會近似說話而使歌唱缺乏光彩。是兼而有之或者有所側重，這要看演唱者本人之愛好及功力所決定。說到底這又是演唱中的技術問題，總而言之要做到“字正腔圓”。中國許多民間歌唱藝人有個比喻：“行腔(發聲)吐字，好像去捉住一隻小鳥那樣，既不能用力過猛而把牠掐死，又不可過鬆而讓牠飛掉”。這個比喻是十分巧妙恰當的。

在音響設備還未發明時，有些建築是十分重視音響共鳴的。當我們走進一座古老的教堂或寺院，聽牧師講道或和尚唸

經，會覺得聲音鏗鏘洪亮，餘音如鐘聲迴蕩。好的劇場和音樂廳的音響更要講究，兩三千個座位的劇院每個觀眾都能聽到，這樣的建築全靠高度符合充份發揮音響共鳴的物理原則。音響不理想的劇場變也是有的，即使小到一百多個座位的小劇場，音響效果也有十分乾燥無味的，拿香港大會堂的音樂廳和高座來比較，便可悟得這方面的道理，作為建築物來說，已造成的音響相對也比較固定，要改善它就得增添附加設備或拆掉重建，像北京現在的音樂廳那樣，便是在原有的地基上拆掉重建的。我們的各共鳴腔大致都是能變動的，尤其集共鳴於大成的口腔的能動性最大，我們平時練聲就是尋找合乎發揮共鳴效果的合理動作。什麼叫合理動作呢？合理動作是最符合一定音響審美標準的好音響效果的動作。以最小的力量和動作可以得到最大的效果。比如男低音唱“衣”母音時動作未必大，中國人稱“衣”為閉口音，但可以得到最響亮的共鳴，不但響亮，位置又高而集中，焦點在硬口蓋上，硬口蓋上的感覺又成了聲音必經的焦點。

我們要把口腔看作歌唱成品的總裝配車間，從口腔裏出去後便是成品。假如以紡織品作比較的話，那末我們的氣就是紡織原料棉花，氣經過聲帶成聲便是紡成紗，經過共鳴的處理便算織成布染了色，又經過舌齒唇的剪裁，就生產出形形式式的產品——歌唱樂句來了。

共鳴問題是發聲法的重要問題，又是一個局部問題。發聲法問題是聲樂藝術的重要問題，但也是一個局部的技術性問題。人們對它的認識，隨着社會的發展，將和其他事物一樣，永無止境。



「松竹梅雅集」記盛

李明

由香港民族音樂學會主辦的「松竹梅雅集」，於一九八七年六月二十八日下午六時，在香港大會堂高座演奏廳舉行。雅集為韋瀚章先生、黃友棣先生、林聲翕先生祝壽。三位先生嘗被稱為「歲寒三友」，故雅集以「松竹梅」命名。參加雅集者共百餘人，是香港音樂界、音樂教育界朋友，近年來人數到得最齊、難得多見的一次盛會。

香港民族音樂學會於一九八四年五月創會，為一音樂學術性團體。成員大多為本港大專院校教師，及從事音樂學術研究人士。學會宗旨「以推動及繁榮中國民族音樂之學術研究為主要目的」。三年來，先後與香港藝術中心、中華文化促進中心等機構合作，舉行過一系列音樂學術講座，目前正與市政局合作，舉行「中國音樂與現代文化」專題講座。學會會章規定，對「有關研究」有重大成就之傑出人士，應給予「獎勵及表彰」。本於此，學會已於一九八六年十一月舉行雅集，為本港著名學者、音樂家饒宗頤先生、陳雷士先生、盧家熾先生七十大壽祝慶。同時，已計劃於今年舉行雅集，為「歲寒三友」三老祝壽。

雅集由民族音樂學會副會長費明儀女士主持，會長劉靖之博士首先致辭，說明舉辦雅集的意義和原由，葉明媚博士代表學會宣讀讚辭，讚辭全文如下：

香港民族音樂學會頒授

韋瀚章先生、黃友棣先生、林聲翕先生
榮譽會士銜 讚辭

韋瀚章先生是我國著名歌詞作家、音樂教育家。五十餘年來，與我國著名作曲家合作，創作了大量膾炙人口的歌曲作品，先生詩中有畫，詩中有樂，歌詞中充滿音樂的境界，這些作品，是我國藝

術歌曲最優秀的代表，為我國近代藝術歌曲歌詞創作的最高成就。

黃友棣先生是我國著名音樂學者、作曲家、音樂教育家。五十年如一日，從事音樂創作、音樂研究、著述和音樂教育工作，為中國風格和聲及音樂民族化作出了卓越的貢獻，取得傑出的成就。

林聲翕先生是我國著名作曲家、指揮家、音樂教育家。五十年如一日，從事音樂創作、演藝活動和音樂教育工作，為音樂民族化作出了卓越的貢獻，取得傑出的成就。蜚聲國際，為中國音樂、中國文化增光。

三位先生半個世紀以來，孜孜不倦，辛勤努力，對音樂事業作出了不朽的貢獻。三位先生奮進的一生，就是一部生動的中國近代音樂史。三位先生對青年後進，諄諄善誘，誨人不倦，桃李滿天下。而生活則恬淡質樸，志行高潔，待人和藹可親。是可為當今青年、樂人之楷模。

國人以「歲寒三友」稱頌 三位先生，自是最為恰切。蒼勁挺拔的古松，志節高雅的修竹和鐵骨仙姿的寒梅，傲然獨立於霜雪之中，向來為國人所敬佩和景仰，作為性格剛正耿介、深重節操文人的代稱。欣逢 韋瀚章先生八一大壽，黃友棣先生七五大壽， 林聲翕先生收七三大壽，茲依照香港民族音樂學會常務委員會一九八七年四月九日決議，特頒授三位先生榮譽會士銜，謹表衷心祝賀與崇敬之意。

一九八七年六月二十八日於松竹梅雅集

接着，劉會長頒發「榮譽會士證書」給予三老。會場上爆發出一陣陣熱烈的掌聲。

賀壽節目開始，首先由香港音專合唱團演唱「晚晴」（韋瀚章詞、林聲翕曲）、「碧海夜遊」（韋瀚章詞、黃友棣曲）。指揮：趙杏琴，鋼琴伴奏：陳馬奇、黃玉華。「碧海夜遊」的意境，似乎概括地描繪出同時代的三老、奮鬥一生的歷程。青年時代，抱負雄偉，「浪花翻起千疊，爭與遠山平」。中年時代，「好共魚龍遊戲，空闊任縱橫。仰首作長嘯，胸臆豁然清」。既展現了海闊天空任意翱翔的豪壯，又隱藏了憂患歲月坎坷途程的悲涼。一聲「長嘯」，抑鬱之感，滌蕩無餘，坦然、豁達的情懷，充沛胸臆。老年時代，雖然「滄桑畢竟幾換？屈指寸心驚」，但是「差幸此身頑健」，笑憶平生，全無唏噓之意，豪情猶在。歌曲鼓舞人生、激勵士氣，使人奮發向上，樂觀氣概，溢於言表。音專同學演唱此曲，基本上能把握住感情，聲部均勻和諧，歌聲充滿激情。

明儀合唱團的演出，首先由女高音張蓮小姐演唱「輪迴」和「期待」（均為徐訏詞、林聲翕曲），隨後由費明儀女士親自指揮合唱曲「重逢」（劉明儀詞、黃友棣曲）和「青年們的精神」（韋瀚章詞、黃友棣曲）。鋼琴伴奏：唐燕玉、黃妙玲。青年精神，歌聲激昂，鼓舞人心，感染力極強。

長風合唱團由女高音楊玉芬小姐演唱「問鶯燕」（許建吾詞、黃友棣曲），男中音陳啓靈演唱「鼓盆歌之二記夢」（韋瀚章詞、林聲翕曲），合唱曲為「無字的真言」（金閣寺詩句，林聲翕曲）。指揮：蘇明村，鋼琴伴奏：陳華逸。演出均有較好的表現，感情充沛，刻劃生動。

演奏廳沒有高的舞台，表演者與第一排座位平行，相距不過一、二公尺，歌曲作者的三老，坐在第一排正中座位上，與表演者相隔如此近，就像在家中聽演唱。這使歌曲作者、表演者、觀眾，都感到特別親切。何況德高望重、成就斐然的三老，和藹可親，平易近人，早為音樂界朋友所熟知與敬仰。雅集便在這種親切隨和、真情融洽的氣氛下進行。沒有派別、門戶之見。平日縱有意氣糾紛、心存芥蒂的人，今日見面，也一片祥和，共同祝願二老健康長壽。

雅集的高潮，是壽星酬答，三喜講話，妙語如珠，時而語驚四座，時而哄堂大笑。笑聲掌聲，此起彼落，一片歡愉。

韋瀚章先生首先講話。

「各位親愛的朋友：

我很高興在這裏與各位見面，各位今日很熱情，給我們很大的鼓勵，我們今後要像以往一樣，努力創作，來答謝各位。

我寫歌詞，白紙黑字，啞的。只有當作曲家譜成了音樂，歌唱家演唱出來，歌詞才變成有聲音，才能更加感動人。所以，作為詞人，實在是叨作曲家、歌唱家的光。我在這裏，要多謝作曲家和歌唱家。（衆鼓掌）

我把創作歌詞，作為我的事業，而維持生活則靠職業。做秘書、教員、教幾個私人學生，是我的職業，在一定的時候，就要退休。而我對事業，是永不言退休的，除了手再不能握筆，眼睛再也看不見。（衆鼓掌）

我寫歌詞，只要「興」到，很快就可以寫出來。前個禮拜，我還寫了一首歌詞。午覺後二十分鐘就寫好了。記得為市政局寫「易水送別」，構思花了兩個月，四月一日動筆，至二十一日，三個禮拜就寫好了。二十二日，林聲翕教授已收到我的歌詞作曲了。記得以前在滬江大學做事時，有一位國文系主任退休，校長上午九點多來找我，要我寫一首歌，在朝會為那位先生送別時唱。我用英國「送別」歌的旋律，填了一首詞「滬江舊雨」，還寫在紙上，貼在禮堂。十一點鐘開會，大家就唱出來。總共才用了一個多小時。人們問我，為甚麼寫得這麼快？我說是校長逼出來的呀（衆笑）！我還記得有一首詞是在夢中作的（衆笑），夢醒趕快記了下來。……

寫歌詞是從事中國音樂、音樂教育事業中，很重要的一項工作，從事歌詞創作的人太少，很希望多有幾個年輕朋友參加到這個行列中來。我八十多歲了，也很想把寫歌詞的一點經驗，傳授給後一輩，我不是來這裏招生、賣廣告（衆大笑、鼓掌），確實覺得需要大家重視，值得向青年朋友推廣。

最後，我為大家用國語朗誦一首舊作。

鼓

小鼓咚咚，
大鼓隆隆，
聲音模樣，
像個英雄。
蒙了別個的皮，
挨了別個的揍；
還自鳴得意，
咚隆咚隆。
看它木板撐持，
銅釘拼攏，
描金點漆，
畫綠髹紅；
便聲色俱厲，
伸起腰來挺起胸。
好個英雄！
好個英雄！
一旦臉皮挖破，
薄板劈開，
肚裏原來得個空。」

朗誦聲剛落，人們報以熱烈的掌聲。
韋老忠於事業，永不言休的精神，使人深為感動。

黃友棣先生接着講話，他說：

「把我放在韋老師、林老師二位一起，實在有些「陰功」(作孽)。韋老師的功績很大，很早就寫歌詞，可說是中國藝術歌曲歌詞作家之父。林老師五十年前已很威風，他作「白雲故鄉」、「滿江紅」時，我還在叮叮咚咚學彈鋼琴。(筆者註：自謙也。其實，當年黃教授已作成膾炙人口的「杜鵑花」及「月光曲」)。我在這裏實在是陪他們二位。

我忽然想起，費明儀小姐養了一隻很漂亮的小狗，有一天，費小姐請胡德楨校長出外吃飯，也帶了小狗同去。見面時，費小姐開玩笑，對小狗說：「叫aunt！」小狗：「汪 汪！」、「汪 汪！」好像在說「aunt， aunt」(衆大笑)。酒家伙計問：「是不是擺三個座位？」費小姐說：「是！」今天也是三個座位，我是屬於叫aunt的那一位。(衆大笑、鼓掌)

我很感謝香港民族音樂學會及今天參加雅集的音樂界、合唱團諸位老朋友。劉會長通知我今天來開會，我想起七十年前，我五歲時，就已聽到的對聯，只有上

聯，至今無人對下聯，稱為絕對。於是設法對好下聯，拿來這裏為雅集助興。這功勞歸於雅集主辦者、劉靖之會長。各位今天共聚一堂，對音樂都是有仁愛之心的，以仁愛之心推廣音樂。音樂藝術離不開真善美，我便用仁愛、美善來作下聯。絕對是這樣的：

三友堂前左種松右種梅中總種竹
萬方景內光因善明因美隱引因仁
(衆笑、鼓掌)。如果公主出對聯，對上才能入洞房，我幾大都唔出聲(說甚麼我也不吭聲)，因為這對聯花了七十年才對上，討來的已是老太婆了(衆大笑)。今晚幸虧不是對對聯討老婆，所以我才敢對(衆大笑)。請各位指教。」(熱烈的掌聲)

聽了黃教授自嘲自諱的講座，衆人雖大笑不止，但在陣陣笑聲背後，却隱藏了一個嚴肅的主題。今天，某些青年音樂工作者，羽翼未豐，一知半解，偶有一兩個作品發表，甚至連一首像樣的東西都拿出來，却狂妄自大，目空一切，不知天高地厚。正像一副對聯所說：

牆上蘆葦頭重腳輕根底淺
山中竹筍嘴尖皮厚腹中空

聽了黃教授如此自謙的講話，在笑聲之後，難道不應引起我們自己深省而有所警惕嗎？難怪有人說，黃教授常講笑話，當人們張開嘴巴大笑的時候，黃教授輕易地投了一些東西進去。

林聲翕先生最後講話，他說：

「我只說兩點感想。一個荒蕪的園地，需要人除草、挖泥、播種、淋水。終於有一天開花結果了，衆人都分享了一份喜悅。在座各位都是獨當一面的音樂家，對香港音樂園地，做了很多工作，貢獻很大。今天的會，其實也是我們共同分享一份喜悅。生活是分享的，同時又是照顧的，多謝民族音樂學會和各位，照顧我們，給我們一份榮譽。今晚還有一餐吃(衆笑)。

我的第二點感想是：民族音樂學會所指的民族，當然是指有五千年文化的中華民族，不是指大和民族、日耳曼民族……。中華民族近百年來飽受外侮內患，大家飽嘗流離失所的痛苦，像我們年紀的人，都受過抗戰時期的苦難。民族音樂學

會的成立，對堅定民族信心，擺脫音樂殖民地的影響，意義是很大的。我學西洋音樂出身，以前在香港電台，常在粵曲方面向在坐的熾叔——盧家熾先生請教。(盧家熾：「莫客氣。」)我承認我作的管絃樂曲的旋律，多少受到中國語音、廣東民歌的影響。

今晚學會頒發給我榮譽會士證書，因為這是學術上的榮譽，我特別感到光榮。為了投桃報李，我將近作、寫了一年的《中華頌歌》(歌頌我們民族的作品、合唱管弦樂伴奏)，恭敬地送給學會作紀念。(熱烈的掌聲)

林教授深有感慨、語重心長的講話，在人們心裏留下很深的印象。今日，西洋音樂雖凌駕全球，但是，我們不應忘記，每一民族均有其獨特的音樂文化，尤其是東方文明古國的中國。重視對中國民族音樂的研究，我輩應責無旁貸。

雅集在一片掌聲中結束。照相以後，在大會堂酒樓舉行壽宴。

在壽宴上，音樂界朋友交換意見，認為「松竹梅雅集」帶給香港音樂界乃至文化界一種清新的氣氛。許多自由音樂文化人，四十年來到這塊彈丸之地，在極艱苦的環境下，埋頭苦幹，長期從事音樂創

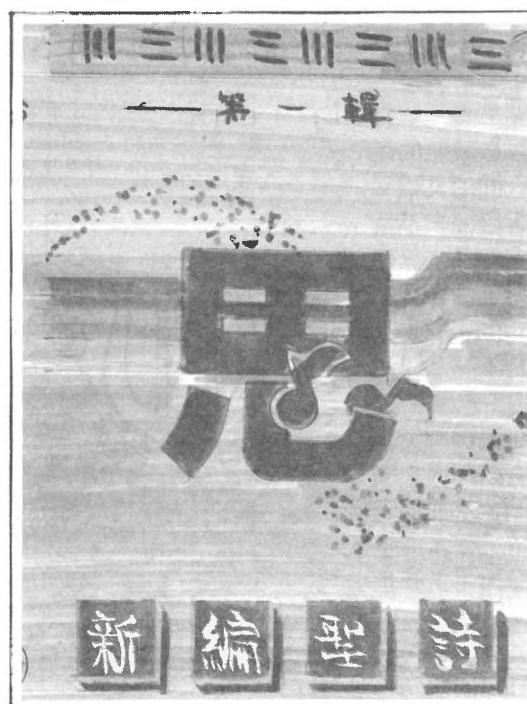
作、音樂教育等有關工作，四十年來的辛勤努力，終於可以看到今日香港在音樂方面，有一個百花紛陳、欣欣向榮的局面，但他們人已老去，青春不再，而其中有些人經濟生活方面，却並未得到應有的改善。「松竹梅雅集」的舉行，似有相濡以沫的況味。難能可貴的是，這些老一輩的音樂家，堅毅不拔、敬業樂業，永不言休，自得其樂的精神，實在是今日青年人的榜樣。孔子對顏回特別器重，《論語·雍也篇》記述道：「賢哉、回也。一簞食，一瓢飲，在陋巷。人不堪其憂，回也不改其樂。賢哉，回也。」一連兩個「賢哉，回也」，是很有深意的。

「文人相輕」是自古以來文人的惡習。今天又有另一種惡習，年輕人往往非議前輩，嘲笑他們「保守」、「落伍」，自己躲在「代溝的幌子下，似乎以為年輕就必然進步。「松竹梅雅集」的舉行，擺明同行相敬，敬老尊賢。對前輩音樂家的敬重，除在音樂文化意義上，肯定每一時期的作品、演奏，均有其永恒的價值外，也揭示了做人的真諦。君不見歷史上多少悲劇：有一些人，窮畢人之力，想做英雄。結果，他連人也沒有做成。

「松竹梅雅集」的意義是雋永的。

胡德璣

香港音樂專科學校的同學們參與教會聖樂工作的相當多，不論是身為詩班員、詩班長以及指揮均感覺到要找到一些適合在成長中的詩班所用的聖詩比較困難，使我產生一個意念：將一些大家熟悉的聖詩，改編成較適合詩班獻唱的詩歌。在一次機會之下與吳潔靜談起，她也有同感，於是邀請到黃育義、馮財一起商量，定下了十七首聖歌改編成二部、三部及四部合唱，內有耶穌恩友、堅固保障、奇異恩典，我寧願有耶穌，天父必看顧你，我靈鎮靜、引人歸主、你孤單嗎？……在暑假期間邀請到約二十同學開始練習，計劃在年底錄音及出版，如時間配合得好，所有樂譜也將在同時出版。願這工作能合乎神的心意，更能榮耀神。



教育愛

黃友棣

從前我教學生奏琴，眼見他們預備得不充份，注意力不集中，我就很生氣，忍命他們“不要學了！”我的老師聞之，大罵我一頓，“你無權命學生停學！”此言深刻在我心，從此不敢亂命學生停學。經過了很長時間，我乃明白，老師實在是命我在教學之時，必須“忍耐！忍耐！再忍耐！”

昔日張良要替韓國向秦國報仇，請力士狙擊始皇於博浪沙，誤中副車，乃更姓名，匿居於下邳。橋上老人命他拾履，又命他納履，又責他失約，最後乃贈他兵書，以扶漢滅秦。其實，兵書乃爲次要；首要的是磨煉他的超乎常人的忍耐力。沒有過人的忍耐力，則成事不足，敗事有餘；博浪沙的妄動，就是欠缺忍耐的表現。

平日我們要求學生“努力！努力！再努力！”但身爲教師則必須“忍耐！忍耐！再忍耐！”每位教師，原本都是愛心豐富，感情深厚；但天天面對頑劣的學生，屢勸不從，屢誠不改，

怎能不生氣？若要心平氣和，必須要認識愛的真諦。

愛有兩種，一種是容受的愛，另一種則是施與的愛。愛聰明，愛美麗，是傾心於對方的既成價值，對方價值愈高，則愛之愈切；這是容受的愛。施與的愛則願將自己所既成的價值，施與他人；故遇對方愈不成熟，愈不完全，則愛之愈甚。這種施與的愛便是教育愛；我國聖人孔子的“有教無類”，足以用爲代表。

在學時期的學生，其表現是未成熟，自以爲是，愚昧而懶惰。教師對着他們，只有灰心與失望，如何能快樂起來呢？教師們必須警醒，不可只看目前的情況，却要看到未來的遠景。我們試讀希臘神話的“Pandora's Box”，就可悟到其中哲理：

Pandora 是天神的女兒，這名字乃是“全部禮物”。天神送他一個精緻的珍寶箱，聲明不可隨意打開；但她因好奇心所驅使，終於試把箱打開來看。一打開，立刻飛出無數醜惡的怪物，那些盡是人間的災禍。她要把箱關閉，已經來不及了！但箱底還有一只金色翅膀的飛蛾，用甜美的聲音，輕輕呼喚“Pandora，放我出來吧！”“你是誰啊？”“我的名字是希望”。它飄然飛了出來。雖無法把那些災禍都捉回來；但能跟蹤而去。災禍所到之處，希望亦即緊緊追隨。希望帶來豐富的生命力，有了生命力，災禍也就受到了控制。

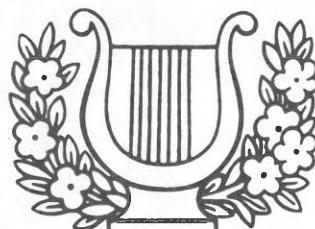
我們生命裏的快樂，其實不在於達到目標的成功時

刻，而在於戰勝困難的過程之中；過程愈艱苦，快樂也愈豐盛。

山川之美在於崎嶇險阻，人生之美在於困苦重重。我們不要祈求較輕鬆的擔子，却要練就更堅強的肩膀。克服險阻，戰勝困苦，其過程本身就是快樂。能了解此，也就必能了解詩人所說了：

“敢云閱歷多艱苦，最好峯巒最不平”。(清代詩人，王雲)由此，我們就曉得猪八戒吃人參果的方法何等愚笨！

當我們被困於黑暗的苦難中，必須燃燒起希望的火炬，振作起忍耐的意志，心平氣和，穩步向前。教育愛就是希望與忍耐的化身，它能把目前的一切缺憾填平，使生命朝向完美的路上走。



巴華洛蒂論唱

編輯部

我學習“美聲唱法”多年，又有長時間的舞台實踐，對歌唱方法，不會沒有自己的見解。人們常說，有多少聲樂教師，便有多少聲樂理論。加之，每個人的聲音如同他的字跡和指紋一樣各不相同，這便給聲樂教師帶來連串特殊的問題。然而，聲樂中某些基本的原理對所有的人來說都是相同的。

最重要的是發聲的支點和呼吸。關於這理論，我多年前就懂了。但直至1965年和鐘·修特蘭(Joan Sutherland)一起往澳洲巡迴演出之後，我才真正掌握，並充分認識到它對長期從事歌唱事業者的重要性。

鐘·修特蘭是位傑出的歌唱家。她有極好的身體條件，軀體高大而平均。弗朗高·科萊里(Franco Corelli)也是一位具備理想的身體條件的歌唱家，他並不像人們想像中那麼瘦。這兩位藝術大師都有非凡的聲音，尤其善於使用橫膈膜的力量。衆所週知，體積細小的小提琴不能發出宏亮的聲音。同樣的道理，偉大的歌唱家必須具備必要的身體條件(恕在此不用“肥胖”一詞)。

強有力的胸腔的支持是十分重要的，它把着力點從聲帶移到橫膈膜上。聲帶是極為敏感的薄膜，而橫膈膜，却是體積可觀的肌肉組織。如果運用恰當，可以令歌唱的時間延長(無論是一次演出，還是一生中都是如此)，而又不必付出過高的代價。關於這個問題，最好的例證是嬰兒的哭泣。即使嬰兒啼哭一整夜，音量也不會受到影響，其原因是他們哭聲來自橫膈膜的力量，而不是來自咽喉。當然，嬰兒哭泣有一個有利的因素，他們的哭聲只有一個音。但是，不管怎麼說，這個例子總能說明一點問題。

聲音是在胸腔中(更確切一點說是在肺部)產生的，而不是在喉。這個道理很

簡單，但許多歌唱家却忘記了這一點。要使橫膈膜對它的支持成為機械的、自然的反映。另外，橫膈膜到聲帶之間的氣流應當通暢無阻。人的聲音千差萬別，有的鏗鏘、華麗，有的嘶啞、乾癟。然而，除聲帶外，人體的結構是一樣的。所以，經過訓練，歌唱家是可以掌握橫膈膜的用法的。

如果不會正確地呼吸，不會運用聲音的支點，氣柱(我們稱它為發聲的動力)便不能自然地、通暢地，適度地上升，那麼，即使有最理想的發聲器官也不能充分發揮其潛力。

第二個基本要素是精神集中。關於這點，全面的理解應該包括怎樣唱和唱甚麼兩方面。我發覺，在演出時，感人的歌唱家都能沉溺在音樂之中。他們無需記掛剛纔那個唱音如何，也沒有必要考慮觀眾是否專注於他的歌聲。歌唱家唯有完全溶合到音樂和音樂表現之中，才能撥動觀眾的心弦。聲音條件最好的歌唱家，如果不能完全進入音樂裏，也不能使觀眾滿意。

另一個重要因素是吐字清晰。我們唱的是詞，如果吐字不清，不僅破壞了意境，而且會給觀眾帶來反感。正因為發音是件簡單而容易被忽略的事，所以反而變成了難題。

吐字的問題，需要下很大的功夫，直至它成為歌唱家不需任何思索的機械行為為止。如果歌唱家不能及時掌握吐字清楚的技巧，以後就難以糾正了。

在這方面，史提芬奴(Giuseppe di Stefano)是個典範。他有許多值得我學習的地方，但首先是吐字清楚。他唱出的每個音節都清晰可辨。人們經常問我，誰是我仿效的對象？其實誰也不是。許多歌唱家都有值得我學習的長處，但從吐字角度來說，史提芬奴是我的榜樣。

從一個聲區到另一個聲區的“過渡”

(passaggio)是最難掌握的技巧之一。大部分歌唱家都不祇有一個聲區，而是有：低、中和高三個聲區。從一個聲區過渡到另一個聲區，會發生明顯的變化。這種變化是可以聽出來的。

歌唱家首先應當掌握“過渡”的位置，並使聲音的變化控制在最小的範圍之內，最好讓觀眾聽不出來，因為你的聲音從一端向另一端伸延時，它始終是統一的。

在這方面，各歌唱家之間的差別是很大的。有人只有兩個聲區，因而他只有一個聲區過渡。聽說，埃賽爾·默爾曼(Ethel Merman)只有一個聲區，沒有任何聲區之間的過渡，因此，她唱最高的高音以及中音和唱低音時，聲音沒有質的變化。

聲區之間的過渡與唱高音有密切的關係。如果用正確的方法從中聲區過渡到高聲區，聲音開得自然，唱出來的“高音B”和“高音C”就有穿透力而且有把握。

原因在哪裏？我也不清楚，重要的是，這個辦法是有效的。從某種意義上說，就像聲音遇到了障礙物一樣，一旦排除了障礙，便會產生良好的效果。如果過渡不得法，聲音就會破裂或發出噪音。所以，唱過渡的音時，一定要有嚴格的控制。應當稍稍關閉喉，過渡完後再放開，並用全部音量唱出高音。這種效果，觀眾喜歡，又較少冒險。實踐證明，經過嚴格的聲區過渡訓練之後，我的學生可以唱出他們做夢也沒想過的高音。

這些東西都太專業了。但是我想，它可以使非歌劇演員讀者了解到：在我們練好聲音之前，需要掌握多少複雜的技巧。當然，如果我們在舞台上還要想這些東西，唱出來的就不能稱其為音樂了。需要進行長期而艱苦的訓練，使這些技巧成為不加思索的機械的行爲。

有人問我，為什麼我學了多年聲樂之後才登台表演？答案是這些技巧。

讓我們再回到唱高音的問題上來。唱高音有許多方法。就拿《團隊的女兒》(Daughter of the Regiment)中的九個“高音C”來說吧。如果在這咏嘆調的其他部分我唱得輕一點，這九個“高音C”我也是可以唱出來的。這是一個句法處理和一

系列控制方法的問題，其目的是使高音聲區不至於過於疲勞。如果掌握了熟練的技巧，那高音雖不容易，但也不是沒可能的。然而，如果強迫自己唱本身條件所不允許的音量，就會出現問題。不少男高音都犯有這個錯誤。

這絕不是說，有了正確的方法，就可以輕而易舉地連續唱出那九個“高音C”。我第一次唱它是在高雲花園歌劇院(Covent Garden)。當時我非常擔心會唱壞聲帶。人們都說，在唐尼采蒂以後，誰也沒以原調唱過這段咏嘆調(一般都比原版低)。那時，我也沒有把握。但是，在綵排時，我唱出了原版的高度，樂隊停下來為我祝賀，我很激動。從那之後，我下決心按照多尼采蒂的要求來唱這首作品。

對男高音來說，唱高音經常是件令人啼笑皆非的事。有時，整個晚上你唱得都不好，然而成功地唱出了帶有胸腔共鳴的“高音C”，觀眾便原諒你；有時，你整個晚上唱得都很好，只是一個高音唱壞了，於是便前功盡廢。所以有人說：“一個高音唱破了，這一晚上就全砸了。”這有點像鬥牛，不能有絲毫的失誤。

觀眾這種作風不知是如何形成的。我想，一個成年男子用他全部的音量唱出難度很大的、超出自然條件的“高音C”，無疑會有某種刺激性。就如同鬥牛一樣，在給牛致命的一擊之前，鬥牛勇士本身也不是沒有危險的。

在歌劇史上，用真嗓唱超高音是較晚的事情。起初，演員用假嗓唱(falsetto)，只是在1820年，一個名叫多梅尼科·東澤利(Domenico Donzelli)的男高音用真嗓唱出了“A”，觀眾認為是個創新。不久，另一位男高音露伊斯-吉爾伯特·杜普雷茨(Louis-Gilbert Duprez)在《威廉·泰爾》(William Tell)中又唱出了帶有胸腔共鳴的“高音C”。對此，羅西尼有個著名的評價，他說，杜普雷茨唱出來的“高音C”就像在屠刀下閹雞發出來的尖叫聲。

然而，歌劇界不同意羅西尼的看法。從那之後，所有的男高音都試圖征服這個高音“C”。我不知道應當感謝還是詛咒杜普雷茨，過分地強調“高音C”是愚蠢的。

卡魯索(Caruso)沒唱過，斯基帕(Tito Schipa)也沒唱過。客觀地說，斯基帕的嗓音本質並不十分理想，但他是個偉大的歌唱家，他有超羣的句法處理。在音樂來說，這一點比其他因素重要十倍。

句法(Phrasing)，是在樂隊指揮允許的範圍內，演員表達音樂的形式。我認為，在大多數情況下，不管你是否有意識，這是一種本能的行為。以我自己來說，百分之五十是有意識的；百分之五十是本能的。然而，歌唱家可以用某種方式強調某個樂句。譬如，在一定的情況下提前唱一個音符會得到較好的效果，反之也是如此。

不過，運用這種變化時要十分謹慎，即使很小的變化也不能粗心大意。“滑音”(Portamento)就是個典型的例子，這種“變化”會把整段音樂踐踏。當歌唱家從中聲區向高聲區過渡時，任意取來一個與應唱的音符相近的音，並以此滑到正確的音上去，使產生了滑音。為達到某種效果，有人竟肆無忌憚地這麼唱，對此，我不能理解，我認為這種效果是可怕的。

樂訊

香港音樂專科學校兒童管弦樂團經已在一九八七年九月六日成立。

一九八七年四月音專少年管弦樂團的三週年音樂會，曾有一項目是由一百七十多名的小提琴手負責演出，成員全部來自本港各小學。音樂會之後，很多學生要求參加音專少年管弦樂團，但因年齡、程度都不符合少年管弦樂團資格，因而組織一個兒童管弦樂團。

第一次在九月六日練習，約有五十多位小學生參加，暫時只有弦樂隊，慢慢再加入管樂及敲擊樂。

練習時間逢星期日(兩週一次)下午二時半分至五時，有意參加者，必須經過面試及考試。報名地點：香港音專(長沙灣道一三七至一四三號五樓，電話：三一八〇六〇一六〇)

為什麼許多人都犯這個錯誤？人們常說，歌唱家應使樂句之間有連貫性。於是，他們便從一個音滑入另一個音，以此把他們連貫起來。本來，歌唱是件很自然的事，但許多人把它複雜化了。連貫性是不可缺少的，但不能從一個音滑到另一個音。

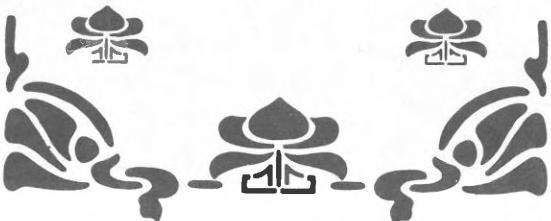
我的啟蒙導師阿里戈·波拉(Arrigo Pola)從第一堂課開始，就把這條規則牢牢地刻在我的腦海裏，他最討厭歌唱家“從後門”進入另一個音。他固地要求我學會準確地唱出每一個音，如果我不聽，他便劈頭蓋臉地罵。我想，這堂課我是學會了。我也決心把這一條規則銘刻到我學生的腦海中。

教師可以輕描淡寫地講一講樂句，也可以讓學生多次重複，直到唱對為止。但是，如果學生自己聽不出來，又不了解其中的道理，下次，他可能又唱不出來。分句應成為歌唱家十分自然的行為，因為他腦中有音樂，也知道如何表現音樂。前面我講了精神集中的重要性，如果歌者心中無音樂，集中又從何談起？



本期樂友出版，承蒙下列熱心人士捐助，謹此致謝。

李明	1,000.00
張國徽	14.03
高麗蘭	200.00





韋瀚章先生(右)、黃友棣先生(左)、林聲翕先生於1987年6月28日「松竹梅雅集」合影



黃友棣先生在雅集講話



香港民族音樂學會劉靖之致辭



韋瀚章先生在雅集講話



林聲翕先生在雅集講話



林聲翕先生向劉會長致送《中華頌歌》原稿



香港音專合唱團唱「碧海夜遊」



盛記」集



明儀合唱團唱「青年們的精神」



雅集後音樂界朋友合影



長風合唱團唱「無字的真言」

爲小妹妹捉蛙

黃友棣

在童年，我拖着小妹妹走過田邊，看見昂首靜坐的青蛙，就迅手捉來給她玩。有一次，伸手捉到的，不是兩寸大的蛙而是兩尺長的蛇，嚇得我汗毛森立。幸而蛇未纏手，我就順勢扔向田裏；看它蜿蜒而逝，心中猶有餘悸。小妹妹却模仿老媽媽的口吻，問我“下次還敢不敢捉蛙”。我則認定“先有心理準備，必可有驚無險”。——這與我獻身樂教的歷程，彷彿相似。

我愛音樂之美，尤愛與衆人同賞音樂之美；因此，我必須練好演奏技術，以備應用。記得抗戰期中，我任教於廣東省幹訓團；常於晚課之後，總隊長請我指導學員們唱歌，我則請他命全團千餘人憩息於月夜松林地上，靜聽我奏提琴。我將每曲內容介紹之後，隨即演奏；例如，舒曼的夢幻曲，舒伯脫的小夜曲，瑪先奈的默想曲，貝多芬的小步舞，柴可夫斯基的如歌行板等等；最後全體起立，齊唱抗戰歌，聲震原野。衆人皆感歡欣，我則倍覺快慰；這是音樂教育的好機會。

由於衆人愛聽民謠風味的樂曲，我不得不着手改編民歌，創作新曲。曾在農曆新春，我用提琴描繪粵北客家歌舞“唱春牛”的歌聲與鑼鼓，使衆人聽得欣喜若狂；於是提醒我重視樂曲內的民族性。以前我所學得的西方和聲與作曲技術，顯然未足應付需要；於是迫使我深入研究。待我尋得穩健理論之後，還須作實際樂曲，用爲例證。自從大學畢業之後，就是如此忙碌地瞬即度過了

五十餘年。我本來只想帶引衆人進入音樂境界，沒想到先要磨練演奏技巧，學習作曲技術，探求古樂根源；還要使用民族風格的樂語，設計民族風格的和聲，創作民族風格的樂曲；範圍愈涉愈廣，關係愈牽愈遠；恰如捉蛙捉到了蛇。幸有心理準備，我不再驚惶，也不扔掉。從此，我却找到消弭中西之爭的方法；因爲崇洋作曲者，急需使用民族風格的樂語，保守作曲者則急需民族風格的和聲；他們若能把曲調與和聲都奠基於中國調式之上，則殊途同歸，意氣之爭可以消失於無形了。

然而，這也給我帶來煩惱；因爲，傾心於世界化的作者，嫌我用民族性格來擋其去路，保守的作者又嫌我用西方和聲與對位技術來造成困擾。我終於提醒他們，園中不應只栽一種花；萬花競艷，然後能顯春光之明媚。諺云“好心遭雷劈”；若能練就銅皮鐵骨，則雷劈乃屬等閒，何須驚怕！爲了要衆人能賞音樂之美，創作實在必需，銅皮鐵骨更不可少。

《請保持肅靜》

小許

在音樂會(我指的是嚴肅音樂的演奏會及演唱會)的門券背後，實在有多加幾項細則的需要。

比起那些在演出進行中，聽眾依然不住移動、交談、吃喝、甚至吵鬧、玩笑的地方，香港的觀眾席上還未至發生很荒謬的事情；然而，不少從外地前來獻技的音樂家，對舞台下的情景，還是感到驚訝。

有些入場券，聲明不可攜帶違禁物品如酒、食物等進場。在音樂會，嬰孩也成被禁之列。但我想，那名單總有點漏洞，讓我舉些例子。如「膠袋」便是，特別是某種質料很不柔順，輕輕一碰便叫起來的膠袋，和那些包裹着人們為抵禦室內的冷氣而帶來的毛衣的膠袋。如果那不是毛衣，而且尼龍風襪，那便加倍糟糕了。我從不張望那些“嘩啦嘩啦”的怪聲的來源，所以也許還有些別的東西作祟。有時候，在優美的古典音樂當中，加插入聲音不大，然而全場的耳朵都察覺到的電子聲響“必必”。把我們從美麗的音樂世界中一下子驚醒的，正是那些每半小時都發出警報訊號的手錶或傳呼機。

對於「噪音管制」，現時音樂會所實行之措施委實不足，不單如此，還給每位聽眾派發一冊場刊、節目單，並在內裏夾上一些很容易跌出來的宣傳單張。無形中使

那些「聲音製造者」如虎添翼，他們肆無忌憚在表演過程中翻閱場刊，彷彿要為音樂打拍子似的；旁邊那位疲倦得睡着了的年青人，還不知道場刊從自己手中滑落地上，把四圍的聽眾的注意力，從表演者轉移到他身上來。想一想，像外國某些地方，場刊和節目介紹是要付錢的，也不是件說不通的事。

香港人大多守法，這可能是怕犯法招惹麻煩所致，然則當節目開始前播放了一段錄音之後，場內便沒有人士吃喝、吸煙及未經許可而攝，錄音或錄影。大概如果在聲帶上加添這麼一句：「聽眾不要發出或造出任何聲響，以致騷擾表演者及其他聽眾」，那末我們才能得到更大保障。

另一件遺憾的事，是這兒的高貴聽眾，大都有遲到的習慣，為了適應他們這樣的「架子」，音樂會一般比原定時間晚數分鐘才開始，但依然，在首個節目過後，還有一大隊「人馬」操進場館來。奇怪是他們仍很從容地搜尋自己那個偏僻的位置，直到表演者再次步出前台時，他們還沒有安定下來。要是表演者不趁那段時間到後台歇一會，他，或他們就只好在台上發呆。偶然，一些特別有氣派的傢伙，竟會遲到超過二十分鐘，慢條斯理地走到前排中間第六把椅

子！我想，若果要為遲來的貴賓設想，第一項表演節目便不應太長，約五分鐘是挺合適的，因為遲到五分鐘還是值得原諒的。但要是希望改善他們這種惡習，我想第一個節目便愈長愈好，罰他們站着聆聽，直站到小腿發軟。又或者，索性拒絕遲到者進場，壓根兒把大門鎖上。你說那可能是殘忍了一點，然則遲到者實在喪失了坐在前排的權利，所以只應悄悄地在後面坐下，可是在客滿「爆棚」的情況底下，他們的黑影仍免不了在你前面移動、轉動和晃動，要是那些黑影還要互相交談的話，你真以為自己來看甚麼影子戲。

說到交談，有不少人喜歡在音樂進行中，跟鄰座的朋友交談，雖然只是喁喁耳語，但相信對左右前後的聽眾，肯定有點影響。那些說話，其實在休息時刻才說也無妨吧。

有一些朋友們，在音樂會中更有一種帶頭鼓掌的嗜好，好像要讓全場的人聽到他那激烈的第一個搶先出線的掌聲，那麼他便是最懂音樂，最會欣賞的人似的。然而往往是這些人，在樂曲的第一個段落，或者是音樂還未正式完結之前，敲出幾下刺耳的掌聲，而喜歡「跟風」的朋友們，會替他添上和聲。這些有鼓掌衝動的人們，偏偏在一些作品的意外

終止，或者沒有傳統終止式的音樂的結束時，却是懵然不知。鼓掌，是對表演者，甚至是該作品和作曲家表示讚賞的行動，也是一種禮貌，和音樂會形式的一部分。很多人還沒有認識到，樂章或樂段之間是不應鼓掌的，在整套作品演奏完畢之前，我們必須保持靜默。若然聽音樂會好像看芭蕾舞或歌劇那樣，在舞蹈中和每段詠嘆調之後拍掌，那麼整個晚上，我們會懷疑自己是到來聽掌聲還是聽音樂。老實說，我便不大贊成那些歌劇和芭蕾舞表演裏此起彼落的掌聲，大概這些古怪傳統，都是從前那些愛出鋒頭的歌

劇演員和芭蕾舞明星一手造成。要知道，有經驗的演奏家，在樂曲結束之後，必然有所示意。當音樂徐徐地停在漸弱的樂聲中，你又何必急不及待破壞那平靜的氣氛和意境呢？

無可否認，聽一場音樂會，不能得到像聆聽鐳射唱片那末清晰無瑕的音樂，或多或少的雜聲是肯定存在的。咳嗽、打噴嚏的聲音，我們是應該容忍的。但願那些引起咳嗽和噴嚏的頑皮細菌，不要在音樂最柔弱的時候，或者趕緊在那個短暫的休止符出現的時候作怪。

儘管那些不守規矩的聽衆，在音樂廳內佔的比率不

高，但少數人拋棄垃圾，便會把街道弄髒，所以有宣傳「清潔香港」的需要。一場音樂會中，除了那些很「冷門」的音樂會，大部分聽衆都並非內行，很多更沒有經常參加這類活動，然而音樂之門為每個人打開，音樂廳之門亦為每個持有票子的人而打開，我們又怎能在門券背後那片細小的空間加上更多規則呢？我們又怎可以要求因意外的「塞車」而遲到的聽衆離去，和給高貴的來賓搜身呢？希望在他們心中，都印着這麼樣的規則：「為別人設想，為音樂設想。」



我喜愛的詩歌

馮錦鳳

一九八五年夏天，我參加了第一屆基督教文化節——華人聖樂作品演唱會之演出。其中選唱之詩歌無論是數目或種類都很多，初次練習時，發覺全是我第一次接觸的，而《主啊，我要更愛祢》是最令我感動和值得提醒的一首。

從詩歌的名稱，我們不難知道這是一首立志的詩歌。但在練習之時，我並不在意，原因可能是對詩歌感陌生，不能同時兼顧詞曲；但更可能是因為我信主以來，屢次向神立下志願，一段日子以後，就不知不覺地忘掉了，漸漸對「立志」抱着輕率的態度。直至演出之時，感情投入的一剎那，才驚覺神藉這詩歌對我的教導和激勵。

在音樂方面，這詩歌是以旋律配以優美的和弦，除了前兩句是女高音齊唱或獨唱外，其餘都是四部合唱的。曲體方面是傳統的三段體。各段落加上不同之感情記號，配合歌詞，使整首詩歌的震撼力增添

不少。

第一段以中強(mf)的聲量道出立志者之心聲。進入第二段時，聲量增至強(f)，節奏改為複拍子，並在很多地方加上突強記號，堅定地表達出神是生命的道路，更常以「晝夜看顧、時刻保護、賜平安、除愁苦」來看待那投靠祂的人。第三段回復與第一段相同的旋律，內容是重申所立之志，但當我留意到這段的聲量是仍然保持與第二段的一樣時，就感到在我經歷神賜與的衆多恩典後，更應確實地向祂回應道：「主啊，我要專心愛祢，為祢獻上自己，一生堅信不移，活在祢的旨意裏。」

「神救衆人的恩典，已經顯明出來，教訓我們除去不敬虔的心，和世俗的情慾，在今世自守、公義、敬虔度日，等候所盼望的福，並等候至大的神，和我們救主耶穌基督的榮耀顯現。」(提多書二章十一至十三節)

主啊,我要更愛祢

Music & Text by
Zuanda Chen

More Love to Thee, O Lord

陳傳達詞曲

Moderato

Soprano Solo or Sopranos

主阿,我要更愛祢。主阿,我要歸近祢。
mf a tempo sempre legato

Cresc.

凡事對立歡喜,合主祢的旨意。
有時遭遇試驗,堅信不移。
Cresc.

主阿我要更加愛祢,一 生日子永不怠。
主阿我要更加愛祢,一 生日子永不怠。

做 容都要讓主歡喜,因為我屬於祢。
做 容都要讓主歡喜,因為我屬於祢。
-3-

單 獄魔鬼設計陷害, 痞 我立永不失敗。
單 獄魔鬼設計陷害, 痞 我立永不失敗。
-2-

Largamente

主 是 生 命 的 道 路, 我 要 跟 隨
主 是 生 命 的 道 路, 我 要 跟 隨
Largamente

主 脚 步 無 搶 境 過 多 錄 著
主 脚 步 無 搶 境 過 多 錄 著
-4-

rit.

我要倚靠主耶穌。 主 當 夜 着
 我要倚靠主耶穌。 主 當 夜 着

rit. Lento

主 賜 我 平 安， 除 我 一
 主 賜 我 平 安， 除 我 一
 主 賜 我 平 安， 除 我 一

願， 主 時 刻 保 護，
 願， 主 時 刻 保 護，

切 慾 菲。

切 慾 菲。

主 啊我要專心愛 称， 願 意為你獻自 己。
 主 啊我要專心愛 称， 願 意為你獻自 己。

con ped.

主 啊我要決意 爱 称， 賦 我 力量更 有 錄。
 主 啊我要決意 爱 称， 賦 我 力量更 有 錄。

我 願一生堅信 不 穎， 只 要 進 行 称 菲 意。
 我 願一生堅信 不 穎， 只 要 進 行 称 菲 意。

-7-

poco rit.
 一 生 路 程 活 在 主 裏， 主 我 願 更 愛 称。
 一 生 路 程 活 在 主 裏， 主 我 願 更 愛 称。
 poco rit.
 poco rit.

海費茲畫傳

資料室

在小提琴演奏史上，海費茲(Jacha Heifetz)是被公認為影響性僅次於巴格尼尼的偉大小提琴家。他1901年2月2日生於蘇聯，3歲開始隨父親習小提琴，7歲進入聖彼得堡音樂院跟隨歐亞(Leopold Aufer)學習。從5歲開始公開演奏到72年底，海費茲在他漫長的演奏生涯裏，無論在技

巧，音色、演繹等各方面均樹立了近乎完美的典範，他的出現，不但令同期的小提琴家黯然失色，也將小提琴的演奏推上一個新的高峯。現年86歲的海費茲雖已不再公開演奏，但他所灌錄的無數唱片和編訂的數十首小品至今仍受到世界各地樂迷和音樂家所喜愛。



海費茲(左一)與家人攝於1911年

JASCHA HEIFETZ



First Records by this
Brilliant Genius of the Violin
who is under exclusive contract with
the Victor Talking Machine Company

海費茲灌錄第一張唱片的宣傳小冊



1907年



與歐亞合攝於1921年



攝於72年10月最後公開演奏會前。



他與盧賓斯坦及皮亞第哥斯基所組成的三重奏，是公認的傑出組合



Heifetz with 18 year old Seymour Lipkin, his accompanist, returning from Europe aboard an Army plane after completing his third overseas tour for USO Campshows. June 29, 1945.

1945，攝於勞軍演奏途中



電影“樂府春秋”一景，1947年

教育司署
立 案

香港音樂專科學校簡章

(HONG KONG MUSIC INSTITUTE)

一、宗旨：本校以培養音樂專門人材，促進音樂藝術為宗旨。

二、學制：本校為專科四年制，設下列各系：

1. 理論作曲系 (Theory & Composition Dept.)
2. 鍵盤樂器系 (Keyboard Instruments Dept.)
3. 管絃樂器系 (String & Wind Instruments Dept.)
4. 聲樂系 (Vocal Dept.)
5. 音樂教育系 (Music Education Dept.)
6. 聖樂系 (Church Music Dept.)

三、投考資格：具有中學或同等學歷及音樂基礎而志願深造者。

四、考試：1. 音樂知識測驗、視聽測驗、術科考試。

2. 插班生加考主副科及呈驗轉學證件。

五、上課時間：1. 共同課：每日下午七時十五分至九時半（星期一至星期五）。

2. 個別主副科上課時間，由學校介紹學生與教授商定之。

六、辦公時間：每日上午十時至下午九時。

七、地址：九龍長沙灣道137—143號五樓（電話：3—806016）

八、共同科與各系必修科目：

樂理	視唱練耳	指揮	合唱	曲式學	音樂教學法
歌曲作法	音樂概論	音樂欣賞	音樂史	廿世紀音樂史	中國音樂史
宗教音樂史	鋼琴教學法	和聲學	高級和聲	單對位法	複對位法
配器法	鍵盤和聲學	賦格	外文	歌劇班	

特別班：

視唱練耳班 樂理班 中樂班 (逢星期六下午上課)

校監：吳天安

校長：胡德精

—本校董事會—

• 註冊董事 •

周文軒(主席)
梁知行
費明儀
吳天安
黃道生
黃飛然
胡德蒨

• 名譽董事 •

許樂羣
李子文
安子介
黃乾亨

法律顧問：
黃乾亨
會計師：
張彬彬

本校教職員

校監：吳天安

校長：胡德蒨

教務長：馮翰高

顧問：韋瀚章

黃麗松

共同科教授：胡德蒨 馮翰高 黃育義 周少石

方美美 陳能濟 朱慧堅 黃慧華

吳潔靜 陳兆勳 李琦琦

作曲系教授：林聲翕 黃友棣 黃育義 陳能濟

周少石

聲樂系教授：費明儀 江樺 莊表康 潘志清

程雅南 麥志成 許元貞 張蓮

潘英鋒 郁慶伍 朱慧堅

鍵盤系教授：凌金園 吳祖英 嚴仙霞 梁美

萬思仁 陳兆勳 徐立莉 譚昭儀

黃璵璠 陳靜齋 洪昶 馮慧芳

陳淑賢 徐增毓 黃慧華 陳煜雲

方美美 胡德蒨

管弦樂系教授：鄭繼祖 朱傑雄 譚全 王學智

褚耀武 陳松安 馮翰高

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: "RONDO TH" Telex: 41508 CFPHC HX

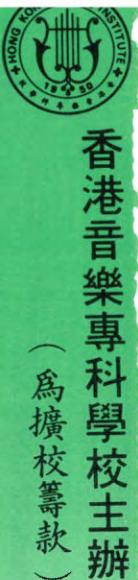
地址：香港皇后大道西77-91號9樓A座 電話：5-478507 電掛："RONDO TH" 電傳：41508 CFPHC HX

HONG KONG MUSIC INSTITUTE

JOINT VOCAL RECITAL

by the

Faculty of Vocal Department
(Extention Fund Raising)



香港音樂專科學校
校主辦

(為擴校籌款)

音樂演唱會

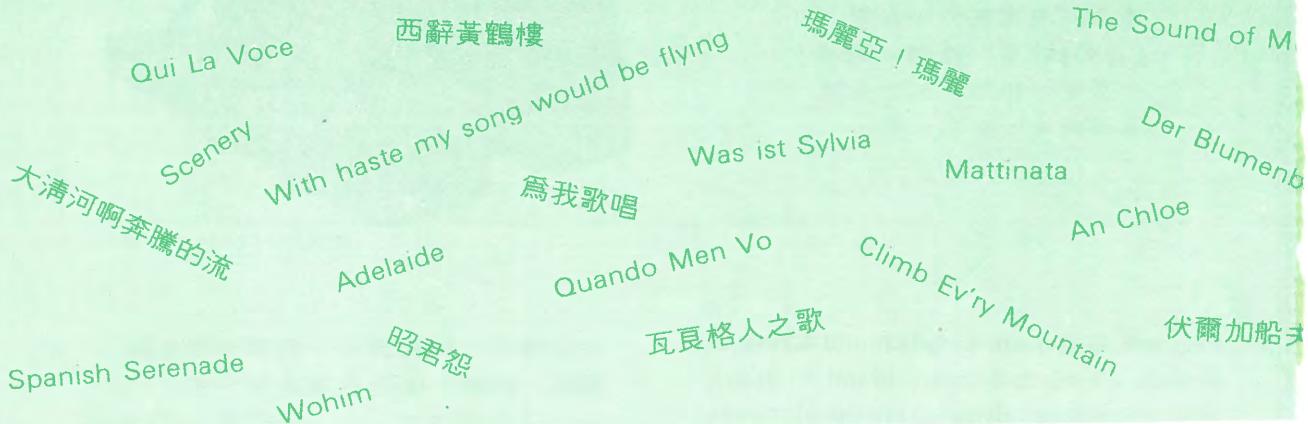
本港十位著名聲樂家：費明儀、江樺、程雅南、潘志清、許元貞、張蓮、朱慧堅、郁慶五、麥志成、潘英鋒（排名不分先後）為香港音樂專科學校擴校籌款，將舉行一場演唱會，這將成為香港樂壇的一件盛事。

香港音樂專科學校由邵光先生在一九五〇年創立，至今已有三十七年歷史。當時由邵光先生赤手空拳在火車站替人搬運行李來維持這香港第一間的音樂學校。當時因經費不足，被迫要數度搬遷，最後總算在彌敦道二〇八號安頓了下來。一九六五年邵光先生率領一批盲人到美國演唱，不幸遭遇車禍，因傷而不能返港。於是有一班熱愛母校的校友鼎力維持，但在一九

七五年因政府要興建地下鐵而必須搬遷，結果由董事會，本港工商界，音樂界及校友會熱心贊助而能購得這位於長沙灣道的校舍。

自遷新校以來，各老師們皆熱心樂教，不計薪酬，通力合作，使校譽日隆，來學青年日增，以至校舍不敷使用，最近終於在大埔道覓得適當地點作為擴校之用，使有志於音樂的青年們，獲得更多的學習機會。

是次音樂會由十位聲樂家演出的作品有歌劇選曲、藝術歌曲及民歌等等。衆價分一百元、七十元、五十元及三十元等，可向下列地點購票。



售票處：香港大會堂租用人票房（十月二日起）
香港音樂專科學校 九龍長沙灣道137-143號五
藝軒音樂中心 荃灣青山道189號
百萬行商業大廈6/F.A座
九龍南京街16號地下
九龍旺角黑布街98號地下
九龍元洲街213號美居中心
商場32號地下
香港灣仔道188H

一九八七年十月七日（星期三）
下午八時 香港大會堂音樂廳
票價：\$100, \$70, \$50, \$30