

樂友

Music Companion

51



樂友社出版

香港音樂專科學校編印

(非賣品)

- 一、黃自與中國藝術歌曲 李德君 1
- 二、聲樂自修的幾點認識 郁慶五 4
- 三、新音樂漫談——訪陳永華博士 吳振輝 7
- 四、略談我國的古代歌曲及其唱法(下) 李明 10
- 五、第三屆中國新音樂史國際研討會的
總括發言 周凡夫 13
- 六、趣味與風格 林聲翕 16
- 七、約翰換靴 黃友棣 17
- 八、懷念 黃道生 18
- 九、我喜愛的詩歌 何啓良 20
- 十、隨想——涉及當代中國音樂 徐飛 21

本雜誌於每年2、5、8
11月出版，園地公開，
歡迎投稿。

本雜誌香港政府登記：
116416

樂行人：香港音樂專科學校

督印人：吳天安

社長：胡德禧

顧問：韋瀚章 林聲翕

黃友棣 馮翰高

編輯顧問：李德君

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：基石制作公司

3-439127



黃自與中國藝術歌曲

李德君

《藝術歌曲》這名詞的來源是從西歐十九世紀浪漫派的德國藝術歌曲(Lieder)傳譯過來的。是指由舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、沃爾夫及史特勞斯、馬勒等作曲家，將大文豪如歌德、席勒、海涅及繆勒及其他詩人的詩歌配上旋律及鋼琴伴奏，將詩的形式溶入音樂的形式、詩的內容注入音樂的內容。因而提高了詩與音樂的新意境，成為詩歌與音樂結合得最完美的藝術珍品。

中國的藝術歌曲應該是由五四新文化運動帶來的一種新音樂產物。由於五四運動時期的文學家及詩人寫了許多新的詩歌(例如胡適、劉半農、徐志摩、劉大白等人的作品)，而當時的新音樂作曲家(大部份是從外國留學歸來的音樂家)便將新詩歌譜成新的歌曲，這些都是運用近代西洋作曲技巧及採用中國風味的曲調等專業藝術手法創作出來的。因為歌詞是中國的新或舊體詩，所以一般人就將這些歌曲習稱為中國藝術歌曲，表示與傳統的戲曲及民歌或是羣眾歌曲有所分別。早期創作中國藝術歌曲的主要作曲家有蕭友梅及趙元任等，但以趙元任的創作歌曲最為成功。

趙元任本是一位語言學家，他除了致力於語言學的研究之外，還是一位音樂修養極高的作曲家。他從一九二二年開始就將詩人劉半農、徐志摩及胡適的詩歌譜成許多藝術歌曲。其中以《教我如何不想他》、《茶花女飲酒歌》、《也是微雲》、《上山》、《聽雨》及《秋鐘》等歌曲最為精采悅耳，還有極具藝術價值的合唱

曲《海韻》等。趙元任的藝術歌曲頗注重歌詞音韻與曲調的自然配合，對歌曲中國化方面的處理也很有心得。他運用鋼琴伴奏塑造音樂形象也很維妙維肖；也許是他的作品風格較有濃厚的學究味道，以致影響他在表達音樂意境的深度，稍遜於後來的黃自。他的藝術歌曲沒有像黃自那麼深刻動人，黃自的作品既有扣人心弦的詩情畫意，亦有慷慨激昂的悲憤情懷。

黃自於一九二九年從美國耶魯大學獲得音樂學士學位回國，被蕭友梅邀請在有中國音樂家搖籃之稱的上海音樂專科學校擔任教授理論作曲課程，在繁重的教務及授課工作餘暇，先後創作了近五十首的獨唱、合唱及作為音樂教材的藝術歌曲(有人將黃自的歌曲分為愛國歌曲、抒情歌曲、典禮歌曲、中小學歌曲等，但我認為只要是文藝性的歌詞，用專業藝術手法寫成的獨唱、重唱、合唱都可統稱為藝術歌曲)，深為國內外的智識份子、學生及社會大眾所喜愛。對於黃自的評價及研究的論著文章甚多，數量與羣眾新音樂作曲家聶耳及冼星海不相伯仲。

黃自藝術歌曲的優點是旋律舒暢而洗鍊，句法工整而有層次，曲體段落分明，音調展開富有邏輯性。對於歌詞音韻的安排及意境的描繪都是匠心獨運、設計精巧的。趙元任曾經撰文讚許黃自歌曲旋律流暢，節奏穩重，歌詞配置嚴格，和聲的樸實和對位的自然。並稱許他是現代中國最可唱(Most singable)的作曲家，認為他的音樂值得研究。

劉靖之在他的《新音樂史論集1920—1950》中對黃自的分析說：『黃自的歌曲深受喜愛的原因是由於①他對詩詞的敏感和理解，並能使歌詞與旋律和伴奏緊密配合而成為一個完整的藝術品。②他對歐洲十八和十九世紀傳統的和聲和調性運用恰到好處，簡潔而有效果。③他的旋律動聽、雄壯激烈，不落俗套。④他對曲體的掌握十分嚴緊而層次分明。他的鋼琴伴奏部份承繼了德國早期藝術歌曲的傳統，既精鍊又能恰巧地烘托聲樂部作。……黃自的鋼琴伴奏，以效果顯著的和弦融入簡單的伴奏裡，使人聯想一個世紀前舒伯特的鋼琴伴奏，抒情的旋律，伴奏使之更抒情』。以上各點正好有力地證明黃自的歌曲，的確樹立了中國藝術歌曲的完善典範，作為後繼者的優良榜樣，至今仍具有影響力，怪不得許常惠也承認黃自是中國現代第一位真正的作曲家了。

汪毓和在《中國近現代音樂史》中提及：『藝術歌曲是黃自作品中數量最多的一種體裁，也是最能代表他的創作風格和成就。其中一部份是以古人的詩詞作為題材的，在這部份作品中他能比較深刻地理解原詩的含意，並通過音樂給予生動的、具體的形象刻劃。在處理詩詞的韻律與曲調的關係上，他也有較細緻的考慮和處理，其中以《點絳脣》(王灼)及《南鄉子》(辛棄疾)最為突出。《點絳脣》的音樂充滿着寬廣的氣勢、明朗樂觀的情緒，是一首富於浪漫主義氣息的，具有一定民族風格的獨唱曲。《南鄉子》的音樂則充滿

着豪壯的氣魄、澎湃的熱情，是作者的一首富於愛國激情的、優秀的抒情獨唱曲。其他像《花非花》（白居易）、《卜算子》（蘇軾詞）等也寫得各有特色」。

黃自的《思鄉》、《玫瑰三願》、《春思曲》多年來一直在音樂會節目中佔有重要的地位。這三首的歌詞是由著名詞人韋瀚章所作的。他的詞委婉動人，配上黃自的旋律和伴奏可稱是天衣無縫般的完美，聽來令人如飲醇醪，滋味無窮。無論在旋律或伴奏方面的處理，都有獨特之氣氛和美感；且能使演唱者儘量發揮聲樂技巧，表達出細膩感人、富有詩意的境界。他的《天倫歌》是揉合西洋及中國調式的創作，有極充沛而豐富的情感。至於一些小型的藝術歌曲如《踏雪尋梅》、《西風的話》、《農家樂》、《雨後西湖》、《燕語》、《農歌》等都是極精緻的音樂小品。從作品質素來說，他可謂中國藝術歌曲的一代宗師。

他的藝術合唱歌曲，短小的如《本事》、《採蓮謠》，大合唱的有《旗正飄飄》及《抗敵歌》等迄今仍是合唱歌曲的優秀典範。至於清唱劇《長恨歌》，更是中國第一部的大型聲樂合唱曲。其中《山在虛無飄渺間》的女聲合唱，也是中國第一首運用五聲音階調式及和聲寫成的精品，直接影响了以後中國作曲家對五聲音階調式和聲與民族風格方面的深入研究和探討。

過去有人對黃自創作風格的批評是說他無論在作品的結構及和聲的應用都有模擬歐西古典音樂的傾向。他的節奏不夠活潑，表現新思想和新事物不如趙元任那麼大胆，喜用舊體詩作曲；對新文學體裁不感

興趣。曲調和聲結構等手法經常重覆某種基調而不能突破。我却認為黃自首先將歐洲理論作曲系統介紹到中國是合乎當時潮流及環境的需要，在上海音專當教授的不是外籍人士就是從歐美留學歸來的中國人，他們無論在音樂理論或表演的內容都是歐西古典音樂。黃自將中國舊體詩詞用新音樂形式寫成典雅的中國藝術歌曲是他成功的優點而不是缺點，舊體詩詞就是注重形式美及含蓄的意境，不能說是保守而沒有突破。

與黃自同時期在外國學成歸來的音樂家也有少數的藝術歌曲作品，直接或間接都受了黃自創作的影響。其中較著名的有黎青主的《大江東去》及《我住長江頭》。李惟寧的《偶然》及《漁火》。應尚能的《拉牽歌》及《無衣》。胡周淑安的《愛》及蕭友梅的《問》、吳伯超的《桃之夭夭》，這些歌曲大都是作為中國聲樂教材而寫成的，使當時音樂會演唱節目不致全部為歐西作品。此後，在黃自指導下的音專學生，受了黃自的悉心教導和薰陶，創作了大批優秀的藝術歌曲。黃自最主要的作曲家弟子有劉雪庵、陳田鶴、江定仙、賀綠汀及林聲翁等。他們都是承繼了黃自的道路，創作了許多具有相當民族風格的藝術歌曲。

劉雪庵在音專學習期間從黃自系統地接受了西歐傳統理論作曲的訓練。他的許多歌曲藝術手法都明顯地受到黃自的影響，如他的《楓橋夜泊》與黃自的《花非花》在風格及局部旋律的處理方面有許多相似。他的《春夜洛城聞笛》用和緩的曲調與清淡的和聲渾然一體。表現惆悵和懷舊之情。《飄零的落花》反映三十年代青年

面對動蕩不安的社會感到苦悶和猶豫的心情。他的旋律寫作從藝術氣質上既可看出黃自等前輩的影響，又逐步形成自己的風格。其他最熱門的藝術歌曲有《紅豆詞》、《巾幗英雄》、《追尋》、《長城謠》、《柳條長》等。

陳田鶴師承黃自，特別是在藝術歌曲上，黃自對他的影響更為直接，這種影響並不表現於所作的歌曲的音符節奏的相仿，而在於歌曲的意境，藝術氣質以及表達這種意境和氣質而選擇寫作手法的一致。這點只要比較黃自的《玫瑰三願》與陳田鶴的《春歸何處》所給予我們的感受就可了然，重要的是陳田鶴能走出模仿而逐漸形成自己的風格。他的歌曲善於根據詞意要求對旋律的發展加以靈活處理，以徐志摩的詩譜成的藝術歌曲《山中》便是一個極好的例子。陳田鶴走的也是黃自的道路：如何運用西洋七聲調式和功能及聲體系來寫出具備中國風格的作品。他也承繼了黃自的《長恨歌》寫下了清唱劇《河梁話別》。其他的藝術歌曲有《江城子》、《秋天的夢》、《給》、《製寒衣》等。

江定仙也是黃自的得意門生，黃自向他講授了全部音樂理論和專業作曲技巧，他早期的藝術歌曲有《戀歌》、《靜境》和《前途》。在黃自主編的初中音樂教科書中發表了《南鄉子》、《漁父》、《春光好》、《田家忙》等小型藝術歌曲，一九三六年寫的《歲月悠悠》是他的藝術歌曲代表作。後期的歌曲偏重於地方性的民歌作風。

賀綠汀早期的藝術歌曲《戀歌》、《離思》、《菩薩蠻》等作品的旋律是受其老師黃自的深刻影響，當然也受了

歐洲古典藝術歌曲的影響。他帶有民族風格的旋律也像黃自一樣，他的第一首五聲音階複調性鋼琴曲《牧童短笛》也是在黃自指導下而完成的。其他藝術歌曲如《雷峯塔影》、《神女》、《思母》等都表現出委婉而細膩的藝術手法。至於《嘉陵江上》更是像朗誦的藝術歌曲形式，是經常在音樂會上聽到的獨唱節目。

林聲翕是黃自的入室弟子，他早年負笈上海音專學習理論作曲，一九三八年出版藝術歌曲《野火集》，其中以《滿江紅》、《白雲故鄉》及《野火》最受歡迎之獨唱節目。他秉承黃自的藝術歌曲道路，於一九五〇年定居香港，繼續努力創作。並於一九六二年出版藝術歌曲《期待集》，其中以徐訏作詞的《期待》、《輪迴》及《鵲橋仙》（秦觀詞）、《秋夜》（韋瀚章詞）、《黯淡的雲天》、《弄影》（許建吾詞）等藝術歌曲，風行於香港、台灣、新加坡及馬來西亞一帶，極為各地歌唱家所喜愛，在音樂會中演出次數極為頻密。其後再與港台其他詞人合作，出版《雲影集》，其中《望雲》及《何年何日再相逢》最受歡迎。此外在一九七二年出版《夢痕集》並受韋瀚章之囑托完成黃自《長恨歌》所缺三闕歌曲補遺。一九七三年寫成了《山旅之歌》聯篇歌曲及七六年之《晚晴集》、七七年之《田園三唱》等藝術歌曲集，作品之豐富遠超其同輩之作曲家，可謂六七十年代中國藝術歌曲之中流砥柱，使從黃自以來的藝術歌曲傳統，得以在海外繼續發揚光大，居功至偉。一九八四年《林聲翕作品全集歌樂篇》由台灣之國立音樂院聯合校友會出版；序中盛讚林聲翕作品“具有古典的完美邏輯，

與浪漫派的至真情愫，印象派的飄渺意象，民族樂派的親切融和鄉土氣息”。

黃自及其弟子們的藝術歌曲在台灣亦有極深刻的影響，在台灣黃自、劉雪庵、陳田鶴、林聲翕及趙元任、黎青主、江定仙、夏之秋、黃永熙等人的歌曲亦在台灣各地廣泛地流行着。台灣當地曾多次舉行黃自作品紀念音樂會，對於黃自的研究書籍及評論亦甚多，如許常惠、劉德義，許世真及劉美燕等都有關於黃自的論著。雖然有人埋怨黃自沒有從美國帶來二十世紀的新派作曲技法，還說他只能用簡單的功能和聲作曲，使其後人不能跑出西歐古典音樂的老套。這些批評顯得是太天真了，試問有哪一位傑出的現代派作曲家，是沒有經歷過十八九世紀古典派的和聲及對位等的基礎訓練而能飛躍到運用現代派的作曲技巧呢！何況直至今現在許多新派作品仍未能受到普遍的認識及欣賞，因為這些新作品是需要時間來慢慢消化的。

此外，在台灣與黃自一脈相承的藝術歌曲作曲家亦有不少，如蕭而化、康謳、李中和、李永剛、呂泉生、沈炳光、李抱忱、楊兆禎及港台著名作曲家黃友棣等人，亦是以中國民族風格的旋律結合西洋調式和聲的創作。劉燕美在她的著作《中國音樂家——黃自》一書中推崇黃自的作品「是歷久長新，經得起考驗，以中學為體，西學為用，汲取西方音樂創作技巧，發揮中國文化精髓，在中國音樂史上佔有領導地位，他為中國建立了音樂新時代里程碑；他的歌曲更為我國藝術歌曲創作，開其先河、樹其典範。其作品富有中國哲理之美、文學美、人性美、流暢自然美，是不可多得的音樂先

賢」。這些都不是言過其實，因此我們對於黃自及其弟子們奠定及發揚中國藝術歌曲的功績，應該是絕對肯定而且尊重的。

參考資料：

《新音樂史論集1920~1945》

劉靖之

《中國新音樂史話》 許常惠

《黃自作品之研究》 許世真

《中國音樂家黃自研究》

劉燕美

《音樂創作散論》 李煥之

《中國近現代音樂史》 汪毓和

《黃自年譜》 戴鵬海





聲樂自修的幾點認識

郁慶五



聲樂專業的學生在每週一兩堂主課之外，其餘的時間便是自修。用來掌握和鞏固教師在課堂上所提出的要求，並加以發展。不僅聲樂專業的學生是這樣，業餘學習者也要花比上主課更多的時間來鑽研，不過沒有聲樂專業學生那麼多時間而已。不論專業還是業餘，總要花時間去自修，若不去自修，那麼即使有經驗豐富的教師來指導，也不會有好的收效。

自修和自學或自習的含義是相同的。任何學問都要靠自己的努力來提高自己的修養，才可以把這門學問成爲自己的學問。聲樂自修便是自我學習和自我練習。自修不是關起門來閉門造車，反而更需要教師的指導和同行間的探討。更加要閱讀有關的書籍，尋找出對自己有用的理論，用以指導自己的歌唱實踐。不可能書本上所有的理論都適合自己，但總有適合於自己的理論。不可能教師和同行的經驗和意見都能適合自己，但總有適合於自己的經驗和意見。

自修要自覺地勤奮，多一分努力便多一份收穫。不但要花時間和體力去做，更要用腦子去思維和分析。否則有許多勞動會白費的，甚至在不正確的路上走得越遠，則回頭路也越長。因爲我們的練習是練一種功夫，練功便是讓發系統的機能適合於發出好的聲音來，並使其成爲一種習慣。我有一位朋友是位很有成就的歌唱家，天賦頗高而極勤奮。她住在我樓下，每天必大聲練聲，但似乎漫不經心而練得粗糙，後來在其藝齡並不高時不能得心應手，十分可惜。我乃引以爲誡，每練必用心，並爲自己規定幾條規則：身體疲乏時不練或少練；心緒不寧時不練；環境不靜不練，練習時必集中精力爲着一個問題，不貪多。

自修者宜端正自己的心理狀態，要相信自己的聲音有許多優點。這優點在不同階段的要求與水平是不同的。初學的認識和較成熟時的認識也不會一樣。我們一定要肯定自己的長處，才能有信心一步步前進。同樣也要承認自己有所不足，才不致於自滿而不思求進。長處與短處相比較而言，前者比後者重要些。在自己練習時能多練並鞏固優點，缺點會自然減少。教師上課時也要多指出學生當時相比較而言的優點，增強其信心。不要這也不是那也不對，弄得學生無所適從而不敢練習。

聲樂自修主要是指發聲法，要儘快確定自己的所屬聲部，確定聲部最妥當的辦法是找出自己的中聲區來。中聲區往往佔音域的一半，約一個八度左右。以中聲區爲基礎，向兩極發展，能唱好兩個八度便很夠用了。確定自己的聲部要實事求是，切忌不顧客觀條件，擅自從個人的愛好出發。弄錯了聲部會浪費很多時間和精力的。確定聲部要嚴格遵照許多書上提出的換聲區（音或點），即中聲區最高那個音和進入高聲區銜接的那個音。一般來說男低音在中央C上八度的#C點，直到男高音的#F。除女中音還有爭論外，大致都已確定了的。我認爲在遵照前人經驗外，也要參攷各人的音色等情況。有些男中音能唱得比某些男低音還低，但他畢竟是男中音。有些男中音能比一般男高唱得還高，但他畢竟還是男中音。甚至有些成熟的男低音也比普通的男高音唱得還高，可是他終究不是高音。

聲部確定之後就要注重音色的美，我認爲這是聲樂自修中頭等重要的事。聲音的美幾乎等於發聲法最好的評價，包括了聲音的共鳴與呼吸方法的接近完善。我們在音樂會上經常讚賞歌唱家們歌聲的美與更美。在美的基礎上能唱得更高更响亮便更好。如果唱得又高又响而不美，那麼聽衆只能清清楚楚聽到那並不美的聲音。所以聲音的美是第一位的，而好的聲音是和好的共鳴伴生的，好的共鳴本身就有一定的响亮程度。美好的聲音共鳴要靠自己去尋找，課堂裡在教師指導下尋找，更多的是課堂外自己去尋找。方法便是發聲系統各部的配合；如呼吸的多一點或少一點，深一點或淺一點，下巴放下來一點或其它，口張得大一點或小一點，軟口蓋抬高些或其它。當發現在動作變換時有好的音响效果，要及時抓住它，多練幾下，體會聲音振動的感受，把它記憶下來，逐漸變爲自己的方法。

我們要提高對聲音好壞的鑑別能力。各種歌唱藝術都有其本身獨特的審美標準。比如京劇有京劇的唱腔審美要求各種地方劇種均有各自的審美觀點。而我們聲樂各聲部的聲音審美觀的主要依據是西洋美聲唱法。凡近似或符合美聲唱法的聲音便是好的聲音。發出好聲音的方法便是好的發聲法。不可能有自認爲方法是好的而效果是糟的。

學生時期提高對聲音的鑑別能力是爲了自己，將來當教師時是幫助學生提高鑑別能力。當自己樹立了對聲音的好壞鑑別能力之後，就可放心而有效地進行自修，這樣聲音的進步便較快。甚至可掌握幾種不同動作不同效果的方法，可唱給同行朋友聽，聽取意見，可靈活應用於不同的歌曲，方法掌握得越多越好，以免唱起歌來都是一個樣。

我在初學唱歌時，對於這方面的知識是空白的。後來爲形勢所迫要研究自學。下面談談自己如何樹立對聲音的審美觀念及提高鑑別能力的過程：

我在一九四八年回到上海，劉振漢教授初步確定我是男低音。劉先生自己是男高音，又是斯義桂先生的同窗。他爲人正直而友善，親自送我拜訪蘇石林先生，並請他收我爲學生。從那時起，我覺得這輩子註定要唱男低音了。於是上街買了一批唱片來聽。中國男低音唱片只有斯義桂先生唱的《教我如何不想他》及《伏爾加船夫曲》那一張，另外是夏略賓的幾張。只要唱片上有男低音字樣的盡量買來，甚至電影歌星平克勞斯貝的唱片也買。那時唱片是78轉，聽一次換一根針，往往聽得滿地是針。就這樣模仿着他們。因爲我的思想裡他們是我的偶像。而夏略賓又被人稱爲歌王，其實夏略賓的聲音並不怎麼好，但他有極高的表演才華和創造力，是位傑出的藝術家。當時代模仿他連他的毛病也模仿，如學他的聲音中的碎抖。爲什麼要學他呢？因爲認爲他的一切是最美的，他是歌王呀！四十年代男低音學夏略賓是潮流。意大利的平查等均不例外，可見對那時男低音的聲音的審美標準是夏略賓，鑑別聲音好壞的尺度也是夏略賓。尤其我的水平也只是聲音，談不上藝術表現。另一個模仿的偶像是師兄李志曙，他不常開音樂會，聽他唱的機會不多，可是《老天爺》這首歌使我難忘。直到一年多以後我從業餘改爲專業，同赴歐洲演出，朝夕相處，他雖很少談唱歌的事，可是我總有許多機會學，何況還有蔡紹序先生等也可隨時請教。就這樣我漸漸提高鑑別聲音的審美能力，在繁忙的工作和沒有專職老師的情況下，我還是能自學而有所進步的。

未到歐洲去之前，有些搞聲樂專業的人士認爲蘇聯是男低音王國，中國人和歐洲比簡直小巫見大巫。但一年多的巡迴演出及聽了幾十場歌劇之後。我覺得李志曙的聲音並不比任何男低音差，若以音色美來衡量，他應在前幾名以內。俄羅斯的男低音是大量的，但美聲者不

多。莫斯科大劇院的奧格尼契夫、列寧格勒的彼得羅夫均和李志曙差不多。最令人難忘的烏克蘭人民演員格梅里亞，他三十八歲才從輪船鍋爐工人轉到基輔歌劇院，他的歌聲華麗光彩、透明甜潤，幾乎開創男低音聲音美學的新天地。在維也納也聽到才華橫溢的加拿大喬奇倫特以俄語演唱《鮑里斯·古特諾夫》。我聽了許多傑出人物的演唱，再以李志曙來相比較，覺得中國人是大有希望的，不過艱苦奮鬥是必經之路，因爲我們的基礎還很薄弱。

通過聽唱片和舞台表演，大大提高了我對聲音審美的鑑別能力，尤其對男低音的鑑別較敏銳，在自己琢磨聲音時就很有用處。所以我認爲聲樂自修在確定自己所屬聲部之後，要多聽和自己同聲部中近似自己的歌唱家的唱片及盒帶，多聽同聲部歌唱家的音樂會，用以提高自己聲音審美鑑別能力，爲自己自修而用。有時要模仿名家，正好像我們在小學書法課上臨摹古代書法名家的碑帖一樣，但最後要與自己的特點結合起來，成爲自己的藝術。

有時要抓住偶然發生的好現象。1949年初我在一次體育比賽勝利之後，心情舒暢，回到住所哼哼唱唱，那時正是我陶醉於聽斯義桂先生唱片的時候，突然發現我的聲音就和唱片很相像，於是大唱特唱，幾位住在這個單身宿舍的同事都來聽我唱，全部家當兩三首歌反復唱了一個小時，直至唱不動。同事們說：“真還有點像唱片呢！”可是第二天再唱便找不到這種效果。後來在無意中出現好效果的次數多起來了，我也用腦筋記憶好效果時的呼吸狀態，口腔動作和吐字動作，體會全身對聲音振動的感受。我終於漸漸能在幾分鐘內找到好的效果，甚至一下就抓住，上聲樂課時老師也肯定了進步。我才明白用腦筋比不用腦筋的差別，也明白偶然性的事物有其必然性，必然性的事物也是寓寄於偶然性之中。我們不少歌唱愛好者也經常有好現象出現，要努力抓住它。抓住這一點點好聲音而加以發揮，會有飛快進步，往往三月不見面目全非。能抓住十次八次更好。

當初步掌握聲樂自修中的聲音審美鑑別能力與方法之後，就得自己練習向深度發展。也就是向更好更高的方向前進。採取的方法是比較的方法。比如把軟口蓋抬高一點或降低一點，會產生近似而不同效的效果，加一點胸腔又有不同，在此不同的效果中自己可以有所取捨。如何取捨要靠比較來鑒別，把比較好的聲音多練加以鞏固，加以發展，越到後來在區別好與更好會更難些。

以上的體會還只限於聲樂的發聲法方面。至於如何唱好歌曲則涉及的範圍更廣。好的發聲法固然極有利於歌唱表演，但畢竟是技術而已。我們還必需相應地提高和聲樂有關的學科的水準，比如視唱練耳等，否則會拖住你動彈不得。還有語言問題要解決，中國語言又似乎比某些外文難唱些，可是作為中國人不去解決怎麼行呢？最後還要提高自己的文化修養，否則又怎能領會藝術歌曲歌詞的含義和境界呢？越到高處越是難，也不要怕難，一步步向上攀登就是了。

我們要先唱好幾首歌。一首歌的要求很多，包括聲音、音準、節奏、語言等，以及在所有技術之外的藝術境界。大家都懂得並不是背熟一首歌等於唱好一首歌，也不是聲音很好或語言清晰就行了。還有許多美學上的要求。有人說：“台上十分鐘台下一百天”。我看這話有道理，尤其基礎不厚者更應這麼下功夫。就是說大致花一個月功夫唱好一首歌。要對任何部

份都是高要求。我練《楊白勞》這首歌大概練了半年，我青年時背歌能力很強，幾遍便能背出，但“命根子”的“子”字要延長四拍，牙齒縫裡的“子”字很難辦，於是成天在“命根子”，走路也“命根子”，到食堂也“命根子”。終於把“子”字唱得既有胸腔共鳴，又和其它樂句統一。聲音是進了一步。但批評意見仍有，說：“你唱的是‘洋白勞’不是‘楊白勞’”！只好再去努力，直到穿上戲衣上台演獨幕劇為止，總算連哭帶喊而唱到多數滿意，半年裡人都變了瘋子。

有了幾首各方面均經得起推敲的歌，以後會對唱其它歌的要求便不一樣，會以高水平來要求自己。在唱好歌的基礎再多唱歌則越多越好。否則即使會唱一百首也等於零。這便是數量和質量的問題，我們寧可要一兩黃金而不要一百兩黃銅。如果都是黃金則多多益善。

任何人都可攀高峯，只要努力便能向上，有志者事竟成。唱歌不大可能發財，卻能使人痛快。

香港音樂專科學校消息

(一) 本校現將中國藝術歌曲按年期把各作家的代表作品作有系統的整理，輯成“中國藝術歌曲選萃錄音帶”，錄音工作已在八月開始。預算在年底完成。

(二) 一九八八年度新學年將在九月十二日正式上課，除原有的課程外將開辦由張蓮先生教授的「聖樂課程」、李明先生教授的「中國音樂史」、張頌慈先生教授的「音樂風格與欣賞」、李琦琦先生教授的「名作分析」，今年更請得剛由法國學成回港的蔡冰冰女士及Mr. Falcone任教。蔡冰冰畢業于音專聲樂系後赴法國深造，她將教授聲樂、法文及任合唱聲樂指導。Mr. Falcone先生在法國專修鋼琴伴奏，將為音專開辦「鋼琴伴奏」課程，蘇明村教授「音樂教學法」。

(三) 多年前音專已開始了擴校運動，今日這願望已實現了。擴校地點落在九龍大埔道十八號中國聯合銀行分行大廈3字樓。面積雖較正校小，並設有五間琴室，三間課室及教務處，隔音設備比較完善，學習環境亦較為寧靜。於新學年，新開辦的課程安排在該處上課。

關於新音樂的問題雖然已談論了數十年，但是直至現在一般音樂愛好者仍對它存有很多的誤解。月前，本刊特別拜訪熱心提倡新音樂的陳永華博士請他談談有關的問題。下面是訪問部份內容：

樂友：陳博士你本身既是作曲家又是音樂教育工作者，可否告訴我們你對新音樂的看法？新音樂為何值得提倡呢？

陳永華：從音樂歷史的概念來說，所謂新音樂是指新的音樂風格。換句話說，如果有現代人用浪漫派的手法去創作，我們基本上便不將它列入新音樂的範圍，而視它為現代人作品。否則，新音樂是指那些所謂前衛音樂。事實上，現在歐洲和北美也有主流音樂和新音樂之分。所謂主流音樂是指那些創作手法較柴可夫斯基等作曲家為新，例如蕭斯塔高維契等人的作品。至於那些聽來很古怪的，他們便叫新音樂。

但我對所謂新音樂的看法是採取廣泛的概念——凡現代人所寫的都是新音樂。我覺得，作為一個現代人，是應該知道現代人在作甚麼的。例如，很多人都並非從事電腦行業，但都有興趣知道有關電腦的知識。又例如時裝，我們都想追上潮流，人穿甚麼我們便穿甚麼。既然如此，我們從事音樂活動（不一定是音樂工作）的人，為何不留意現代人在創作甚麼樣的音樂呢？在這個大前題下，現代人所創作的音樂（無論那種風格），我們都應該知道，喜愛與否是另一回事。我強調的是知道，知道後不喜歡不要緊。但至低限度達到知的階段。如果不知道而說不喜歡便有主觀的成份。

我自己是提倡新音樂的。提倡的意思並不是要每個人都喜愛新音樂或者希望有日世界各處都播放新音樂。我相信每個推動新音樂的人都跟我一樣，完全沒有這種想法。相反，我們很多人都喜歡巴赫、貝多芬等人的作品。祇不過，我們覺得從一個作曲家的立場來說，當我想寫一些現代的事物便不能再用巴赫、貝多芬的方法和音樂風格。例如，當我想表達在上班時地鐵的擠逼景像，用巴赫的賦格曲便無法做得到。我必定要用一些特別的東西，讓人一聽便知道是現代的事物。故此，從作曲家的角度來看，在某些情況下你是無法不寫現代音樂的。當然，如果我去參觀紫禁城，覺得它很偉大，要寫首關於它的音樂。那麼，我可能用很傳

統的、很中國化的手法也說不定。

我覺得傳統音樂有傳統的美，但我祇能接受它的美而不能將它當作現在的東西。正如我現在不會用文言來講話，並不表示文言文本身不好一樣。其實，無論用甚麼手法創作的音樂都是顯示它們當時歷史文化背景和個人的感受。每個時空都有它的音樂語言，從這方面來說，新音樂是值得提倡的。否則，我們將失去一些現代應有的聲音，而祇會從模仿。因為如果我們用古舊的音樂手法去創作或祇停留於十八、十九世紀的音樂，我們漸漸便不懂得用自己的語言去表達。同時，十八、十九世紀的音樂亦表達不到我們現在的心態。這其實是因果的關係。正因為你去聽它，它所傳達的訊息亦刺激起你對現代社會的思考和觀念。這樣，你便不斷地對現代社會有新的看法。但如果我們聽巴赫、莫札特的作品祇會給我們很懷舊式的欣賞和美感，是很個人式的欣賞，但不能刺激到你對當代事物應有的情操。我覺得現代音樂除了作為一種藝術來欣賞外也有它的社會功能性。

樂友：可否說，新音樂不為聽眾所普遍接受是因為它跟傳統音樂風格銜接不上呢？

陳永華：首先，香港（正如東南亞其他地方及某些東歐國家一樣）在現代音樂的認知方面落後了很多。歐洲社會（這裡專指德國、奧國、法國、意大利等日耳曼民族的地方）一直是西方音樂的主流。到了廿世紀初，他們的音樂已發展到很高的高峯。例如馬勒和布魯克納的作品，現在的人如果用他們那種音樂語言也未必能寫到這樣偉大的作品。兩次的世界大戰令社會完全改變。特別是歐洲人，他們的感受是非常之深，受的影響亦很大。大戰前的音樂是很理想的、很美。但大戰後所有的藝術界、哲學界和文學界都感到很灰黯，認為人生沒有希望。音樂界當然亦受到這個影響，那時所產生出來的音樂正代表他們當時的心態。問題是，我們很多時接觸的便是這些作品，當它是廿世紀的音樂。不錯，它是廿世紀的音樂，但祇是早期的一種。其實在七〇年代，特別是七五年，之後這十多年來很多現代作品都是很動聽的。這大概與社會穩定有關。

一直以來，新音樂在歐洲銜接得到，因為這是他們生活的一部份。例如，德國在希特拉

時代演奏很多華格納的作品，因為他歌頌德國人的偉大，希特拉也很喜愛。但戰後，幾個盟國間接地禁止播放華格納的作品，而德國人也很敏感地自動不奏這些作品免得人們誤會他們走回大德國的路線。但一直沒有間斷練習的如柏林管弦樂團演奏甚麼作品呢？不奏華格納、不奏貝多芬他們就沒有甚麼可奏（當然他們也有奏巴赫及其他的作品）。於是乎，惟有奏很多很能表達當時心情的現代作品。德國人基本上是很理性的民族，所以十二音列的音樂在理性上是很自然的產品。十二音列形成的初期是跟表現主義連在一起的（表現主義基本上是表現人生的虛空、是灰黯的）。但值得一提的是，十二音列作品其實在歐洲也並不很通行，直至48年魏本(A. Webern)等人創立塔木士達(Darmstadt)音樂節開始才演奏很多荀伯克(Schonberg)的十二音列作品。在此之前，很多人都祇知道它的名稱或原理而未聽過它的音樂作品。到了十二音列的第二代人物如史托豪森、布萊茲等作曲家，他們所寫的作品已漸漸脫離表現主義。隨著國與國間有修好的訊息，社會續漸穩定，音樂也慢慢地動聽起來。

歐洲本身就在這個轉變當中，所以他們接得到。但出了歐洲，不要說香港，就是在美國當時也未能完全接受得到。即使現在，也祇有那些大城市和文化水準高的地方如紐約和加州等才較接受現代音樂。在東南亞，除了日本、台灣和韓國外，其他地方都不知新音樂是甚麼東西。當新音樂傳到東南亞時，如果我們提倡新音樂鼓勵人們個個去聽荀伯克、魏本等人的作品便不妥。因為，首先那些作品就已經不是新音樂，是已經過了時，描寫二次大戰後人們失落心態的作品。所以從文化、從時代我們都很難再聽30年代、40年代的作品，但我們卻又未先進到去聽70年代和80年代的音樂。如果我接觸廿世紀音樂仍然停留在30年代40年代的作品，但又覺得不好聽。這其實是一個錯誤的邏輯。

除非你能夠代入當時（的歷史背景）去聽，否則，我們是應該聽較近代的作品。

音樂本身有它的民族特質。例如德國人是很嚴謹的民族，他們的音樂無論動聽與否都是很嚴謹的。這些便不是我們自己的民族特質。很奇怪，法國在二次大戰後沒產生過甚麼偉大的音樂理論家。他們仍寫很法國式的印象派作品。所以我們聽法國的現代作品也沒有問題。同樣，我們都會去聽一些寫得好的新歌劇，甚至那些接近爵士樂的美國作品亦能接受。因為

他們所描述的，我們大約都有同感。所以銜接與否得視乎那類的現代音樂及對它的背景有多少認識而定。

最後還有一個喜歡與否的問題。剛纔所講的不銜接是他們根本不想知，或者他們一聽便不喜歡，所以同樣銜接不上。

樂友：有人認為新音樂之所以難於接受是因為聽者接受了太多傳統的東西。因此應讓觀眾一接觸便接觸新的音樂風格，這樣他們便較易接受這些作品。對於這些主張，陳博士有何意見呢？

陳永華：現在北美都有兩派不同的說法。一派主張在音樂院學作曲的，應該一學便學現代的技巧，甚麼對位法、和聲學全都不用學習。但另一派則認為現代的技巧都是從傳統的技巧演變出來的。故此，要先學好和聲、對位才學廿世紀的新技巧。雖然，大家現在還沒有一個共識，但產生出來的現象則是大家都承認的。那些一學便學廿世紀作曲法的，他們開始創作時不錯是很有新意。但繼續創作下去，這些創新派大部份都感到有心無力。他們空有滿腦子很好的構思但沒法表達出來。為甚麼？這正如一個未學好語法結構便立刻去作文的人。他可能創出很多新的語句，但繼續要他們寫較複雜的文章，甚至整部書的話，問題便出現。他們的作品看來也許有些新意，但因為詞語大錯特錯，根本便不能讀。

相反，那些先學習傳統技巧的人，起初往往有傳統的陰影，創新性常常不夠。但到了最後，假若他們能衝破傳統的話，那麼他們寫出來的作品除了意念很夠之外，還有很結實的基礎。而且他們後來的發展是不用人指導也能創作去。

我始終覺得對過去的事物有些認識總較完全沒有好。除非你年紀很大才學作曲，但又不想學傳統的技巧，那惟有給你很多現代作品為參考，希望你能領悟到（學到）一些東西。但如果你有足夠時間的話，我建議還是先從傳統入手。當然，如果你有像莫札特或武滿徹那樣大的天才則作別論。但世上究竟能有多少個莫札特呢？

樂友：剛纔提過30、40年代的作品是已經過時的新音樂，但另一方面大家還未先進到去聽較近代的作品。那麼，你們提倡新音樂時怎樣選擇合宜的作品呢？

陳永華：其實，我反而不擔心選作品的問題。問題是我覺得一般香港人（並非專指音樂人）沒有聽音樂會的習慣（我說習慣，不是愛好）。

在歐洲，很多人週末都去聽音樂會。他們有些人甚至事先不知道演奏的是甚麼作品，純粹是慣性的去聽，就像香港人一回家便扭開電視機一樣。為甚麼我說歐洲人有聽音樂的習慣呢？我自己本人曾經幾次到德國。最近一次是86年我去塔木士達的現代音樂節。那其實是一個連續21日的現代音樂暑假班。每天從早上九時到晚上十二時都有講座和音樂會。我也很奇怪怎會有人願意這些奇怪的現代音樂呢？但每晚都有很多人駕車來臨，音樂會幾乎都是滿座的。我住在他們家裡的那對80多歲的老夫婦也聽了很多晚。德國人就是有去聽音樂會的習慣。拜魯特的華格納音樂節，或者卡拉揚指揮柏林管弦樂團的門券都是一早賣光，沒法即場買到的。

我反為最關注的是如何培養香港人去聽音樂會的習慣。其實喜歡古典音樂的人，祇要將對音樂的看法擴闊，是會有好奇去聽一些現代作品音樂會的。很可惜，香港部份聽古典音樂的觀眾對音樂的看法都很狹窄。這可能是我們根本沒提供現代音樂會給他們聽的原故。他們可能根本沒聽過現代音樂，未聽過自然不會去聽。問中一個現代音樂會他們是不會去聽的。如果常常有的話，他們漸漸便會知道。同時，如果傳播媒介能引導他們一些寬闊的音樂觀（不一定要時常提到現代音樂）也是有幫助的。現在很多人聽巴赫，貝多芬的樂曲時根本不知道他們的年代相差多久，他們的社會背景有何分別。如果在介紹這些傳統樂曲時能作一些文化上的介紹，有了這些概念後，聽眾對音樂的看法便慢慢地寬闊起來。他們便會有興趣知道現在的德國人（或其他）在做甚麼，便自然會去聽聽現代德國人寫的音樂。但是如果他們沒

有這些文化的概念，沒有了文化的內涵的話，他們就不是在欣賞一些藝術，而是聲音上的欣賞。

在此順帶一提，香港部份器樂教育有不完全的地方。很多學生考皇家音樂院的考試，但祇知從A、B、C、D每組選一首樂曲。老師怎樣彈他們便怎樣彈。完全不知原來A組跟C組的作曲家相隔了二百多三百年，彈出來的音樂風格也要不同。老師不解釋，他們也不會去找書看。這樣，可以考完八級也不真正懂那些樂曲。這是音樂教育忽略了文化方面。

其實學習一門藝術是應該對個人的成長有好的影响的（如果那種藝術是好的話）。你多聽的音樂是美的話。你亦不會作些醜惡的事。但如你不從文化背境去入手而祇從聲音的話便沒有這個影响。

樂友：若有人願意接觸新音樂，他應該從何着手呢？

陳永華：首先，應多聽1900年後期的作品。當然，我很難叫他去買很多唱片回家欣賞，但本港的音樂會很多時都有演奏這些作品，應該儘量選有這些作品的音樂會去聽。聽之前一定要早到，要看看場刊的樂曲介紹，因為它能給你很好的幫助。此外，香港作曲家協會和其他機構間中也會舉辦一些新音樂的音樂會，應該嘗試去聽。香港電台第四台亦有現代音樂作品播放。當然，如果喜歡看書的，少不免會買一些參考書，中英文也不要緊。但我建議不要買些太過學術性的、簡簡單單的便已經足夠。而且這些都是很好的生活實驗。我覺得這些是較容易做的。

略談我國的古代歌曲及其唱法

李明

古代歌法和現存傳統唱法

怎樣演唱這一類古代歌曲，怎樣根據古譜去演繹它們，去表現它們，使唱腔能表現古代風貌，令人煞費心機。

我與鄧海倫小姐為《胡笳十八拍》設計唱腔時，她懷疑地問道：「蔡文姬當年會是這樣唱的嗎？」當然，我們都會說，二者決不會相同。那是因為人們對作品的理解和感受有差異，唱法自然有所不同。即使同一類唱腔，各人音色不同，也會有區別的。再說，即使我們千方百計設法，使唱腔能還原到某一程度，我們也無法證明，這種唱腔接近當年蔡文姬的唱法。道理很明顯，因為我們沒有當年錄音實物作對照。

那麼，我們究竟應該根據些甚麼原則去演唱古代歌曲呢？我以為，只有一途，那就是從我國現存的各種傳統唱法中去尋找方法，嘗試從現有各類傳統聲樂實踐中去尋找線索，然後引證古籍中一鱗半爪的聲樂理論文字，比對研究，反覆推敲試唱，找出其唱法規律。

我國古代書籍，於歌唱方法、聲樂方法，向來缺而不備或故意疏漏，如詩、詞作品，有關意境、文學性方面的介紹很多，介紹詩律、詞律的文字就少一些，介紹詩、詞音樂和唱法的文字，簡直是鳳毛麟角，少之又少。所以這一次門學問，被人稱之為「絕學」。宋·沈括《夢溪筆談》，對當時的歌法，記述雖很簡短，但却很中肯，提到字與聲的關係，要使「字字舉」、「皆清圓」，又要「悉融入聲中，令轉換處無磊塊」。也批評一些「不善歌者」，「聲無抑揚，謂之念曲，聲無含韻，謂之叫曲」。即使在今天看，這些提法都很有道理，也都能令人理解。宗·張炎《詞源》中「謳曲旨要」八首，對當時詞的唱法，說得最為全面。宋·陳元靚《事林廣記》對歌法也有所道及。但這一類記述，大多是片斷的，原則性的，文字簡短，遠不夠系統詳盡。直到元代，燕南芸庵的《唱論》，才算中國第一篇聲樂專著，它記錄了當時流行的各種歌唱方法，辨聲論樂，評斷優劣，對呼吸、節拍、運腔、吐字等，都有比較詳盡的論述。可惜這類書太少，又不受重視，它的作者燕南芸庵，生平不傳，至今我們仍不知他是何許人也。明、清兩代涉及到聲樂方面的著作比較多，如明·魏良輔《曲律》、明·沈寵綏《度

曲須知》、清·李漁《閑情偶寄》、清·徐大椿《樂府傳聲》、清·王德暉、徐沅徵《顧誤錄》等，都是比較重要的涉及傳統聲樂的論著。

我國傳統唱法，主要體現在情、字、聲、腔、味五個字上。依字運腔、依字行腔、以字帶聲，字正腔圓，字正然後腔圓。以情帶聲，聲為情役，聲腔為感情服務。情是首要的，是中國傳統聲樂的核心，字是技巧運用的中心。相對來說，聲、腔是附屬物，附從於字和情，聲、腔均依字和情的需要而行吟、變化，像線條一樣，顯現輪廓。當然，情、字、聲、腔是統一的，不可分割的。聲、腔運用細緻精微，別具韻味和特色，一個「味」字，便是風格的體現。中國聲樂的這種情形，與中國畫有點相同，重神韻而不太重形似，大多以單線勾勒輪廓，而不太重視物體整體明暗的分佈。西洋聲樂方法很重視聲音的美，音質的美，注重音量、聲音的張力等等。這與中國傳統聲樂的要求，很有區別，甚而大相逕庭。我們不能以孰高孰低、進步落伍，去簡單、武斷評價。實際上，它們牽涉到東、西方文化源流和審美觀等問題，這裡就不多談了。

採用哪一種傳統唱法？

我國現在仍然保存並且在繼續流傳應用的傳統唱法，有以下幾大類：一、戲曲唱法；二、曲藝唱法；三、民歌唱法；四、吟誦唱法；五、宗教歌曲唱法；六、少數民族各種唱法；七、其他聲腔。這些唱法，自成系統，各有特色，各自有其發展淵源，特別是戲曲唱法，集中保存了我國傳統唱法的許多特點，而且有一套承傳的教學方式方法。我們演唱古代歌曲，採用哪一種傳統唱法呢？我以為，需要先研究古代歌曲的音樂特點，如果古曲旋律風格接近民歌的，就多採用民歌唱法；接近戲曲的，就多採用戲曲唱法；也可以讓各種唱法混合運用，毋需以今人眼光，顧慮風格統一的問題。一般來說，應以吟誦唱法為主，戲曲唱法為輔。風格上，以吟誦唱法為主體；技巧上，盡量採用戲曲唱法的某些裝飾音表現手法，有關呼吸、吐字、運腔等方法，也應以戲曲唱法為藍本。為甚麼演唱古代歌曲，要以吟誦唱法為主體呢？那是因為古代歌曲的歌詞，幾乎全部是古詩詞韻文作品，騷人墨客創作時，往往根據詩

譜、詞譜反覆吟詠、推敲而完成。讀書人懂得音譜，真正按音樂來填寫詩詞的，必竟是少數。而這些詩詞作品的流傳，也與吟誦結下不解緣，原有的音樂，曇花一現，早已亡佚，吟誦方法却世代相傳。舊日私塾，先生教學生詩詞，不都是個個搖頭晃腦，高聲吟誦的嗎？不用說其中某些吟誦調可以追溯到久遠的年代，單只這種吟誦唱法，就給人一種清高典雅，古意盎然，一副傳統讀書人的感受。所以，採用吟誦方法，是沒有違背古詩詞創作和承傳過程中所伴隨的那種方式的。

演唱古曲的參考意見

最後，對演唱古代歌曲，提供幾點意見，作參考。

一、必須有正確的樂譜作依憑

古代樂譜簡略，與實際演唱的「繁聲」往往有很大的距離，而古代樂譜刻印傳抄錯漏很多，必須由有經驗的專家，對古譜鑑定解譯，譯成今譜，再由經驗豐富、師承有自的唱家反覆試唱，最後方能定譜。

二、必須要作精細的唱腔設計

唱腔的設計是以古歌法為本，以傳統唱法作基礎的，因此，這仍是承傳，而不是創新。

三、宜採用古代語音

古詩詞是以當時語音寫的，平仄、押韻都合乎當時語音標準，如果以今音讀，很多字就不能押韻，而且缺少了那種抑揚頓挫的古典美。這次「古典菁華」節目，古詩詞的讀音，就注意到這個問題，很多押韻的字，都查對了古音。如《勝香》一曲，「摘」(Zhai)字，就查對了《廣韻》，而讀作「梯」(Ti)「他歷切」。

四、宜以吟誦唱法為主，戲曲唱法為輔

理由前面已講過，這裡就不重覆了。

五、必須慎重採用伴奏樂器和樂律

要注意每一時代樂器使用的習慣，如唐代燕樂以琵琶為主，宋代燕樂以箏篋為主。我們不能隨便，掉以輕心。在演唱《胡笳十八拍》時，就不應加上淒怨的二胡作伴奏，因為在漢代，二胡這樂器還未出現呢。樂律也應以當時流行的樂律為主，不應生硬地採用「十二平均律」。

以上是個人對演唱古代歌曲的一點粗淺的認識，也是在這次組織「古典菁華」節目中，與徐倩伶、梁少平、鄧海倫三位唱家共同設計唱腔時的一點體會，有待專家、學者和聽眾的批評、指正，多謝各位。

香港音樂專科學校 理論作曲系畢業音樂會

一九八九年一月十六日下午八時
香港大會堂劇院

蔡永求 (陳能濟教授班)
黃偉強

合唱曲，獨唱曲，鋼琴獨奏，
大提琴獨奏，雙簧管獨奏

第三屆中國新音樂史國際研討會的總結發言

周凡夫

剛於六月廿二日在香港大學完滿結束的中國新音樂史一九四六一一九七六國際研討會，已是港大亞洲研究中心第三次召開有關中國新音樂史發展的研討會。今次發表的論文共十八篇，包括音樂創作、教育、器樂和樂隊發展、音樂社團、表演技巧，音樂美學等方面的探討，為三屆論文最多，觸及題材最廣的一屆。

發表論文的各地代表，有香港的劉靖之、吳贛伯、費明儀、李德君、羅炳良，屈文中及周凡夫外，還有來自北京的郭乃安、梁茂春、居其宏、王安國、王穹一、汪毓和，上海的葉純之。來自台灣的有張己任、許常惠、劉岷涓和幾位觀察員，來自美國的則有韓國鎮。

整個研討會為期三天，平均每天發表論文六篇，在最後一天總結時，負責策劃研討會的劉靖之提出了三個問題，要求各與會代表發表評論和建議。

三個問題是：(一)中國新音樂史的分期問題，(二)民族音樂及器樂的改良，應否也包括在新音樂史的研究範圍內？(三)下次研討會的題材範圍如何選定？

大陸樂史的分期

當日總結發言時間，雖然還不外一句鐘，但與會各人發言熱烈，各人均提出了不同的意見，看法和感想，在此謹摘要記述，亦可管窺今次研討會的初步成果。

首先被邀發言的是北京中央音樂學院音樂研究所所長汪毓和：「我祇代表我個人發言。今次海峽兩岸的樂人能聚在一起探討自己國家的音樂發展，是一直以來都有的願望，過去不可能做到，現在能夠齊齊交流，交換資料，這是學術上的大好事情，希望日後能繼續發展下去。」

關於研討會的題材，我看對中國新音樂史的研究，還可以從社會學、美學、民族學，心理學等各方面去加以探討，而且今次研討會的時間太短太緊迫了，多一兩天較好。

分期的問題，大陸也討論過很多次，一般以鴉片戰爭開始到一九一九年，再由一九一九到一九四九，一九四九到現在，鴉片戰爭到四九年為近代音樂史，四九年後則是現代音樂史。不過，這種方法也有不同的意見，有認為應從音樂本身的發展去分期，由鴉片戰爭開始不妥當，應學堂樂隊，大概是一九一〇年左右

起計。至於四九年後，又可分為四九到六六，接着是文革的十年空白期，前後再由一九七六到現在作為一期。

至於傳統民族音樂和音樂史的關係，我覺得音樂史是從上學下來的，傳統音樂存在已久，應包在音樂史內，加入之處，一線變為雙線發展，因為傳統民族音樂並非停頓，而近代民族音樂的創作，又難免受了西方音樂的影響，新音樂和傳統音樂是相互影響的，這相當突出。明顯地，加進去，為了以更清楚音樂發展的情況。

許常惠認為富歷史性

台灣國立師大音樂研究所所長，中華民族藝術基金會執行會長，著名作曲家許常惠同樣表示以個人身份發言，不代表台灣政府，也與其他人士無關。

他說：「今次是海峽兩岸音樂家的第一次有規模的接觸，八一年亞洲作曲家大會時，大陸來了十多位作曲家，有李煥之、丁善德等，當時由於出席的國家代表很多，那次與大陸同行的接觸便多是聊天，打招呼，說不到較深入的交流。一九八四年在紐西蘭開亞洲作曲家大會時，我遇到瞿維，葉小鋼，也是因為國家很多，談不上怎樣交流。前一屆的研討會，祇來了丁善德先生，今次則來了七位之多，大家才真正能深入交流，所以就中國歷史的發展來說，今次研討會是富有歷史性的。」到八月份，在紐約又有兩岸作曲家的對話活動，所以可以說，今年全是中國音樂史上很重大的一年。

學術上名詞要統一

許常惠帶有感慨地說：「我個人覺得，大家都是中國人，連同新加坡來說，是有四個不同的中國人社會，音樂家並沒有政治上的想法，現在要打破政治上的限制還無能為力，不過將來的時間還多。」

此外，許常惠又作出一些建議，他說：「一九四九年後，有些名詞不一樣，如你們叫國統區，我們叫大後方，你們叫解放區，我們叫的是較難聽的匪區，太多名詞不統一了，學術上應要統一下。有些藝術上的名詞，或是西方音樂翻譯的名詞，台灣的與大陸的也不一樣，這個工作要做。」

其次，我們最缺少的是新音樂史的資料，實在太少了，香港是否可做工作？（劉靖

之接話說：沒有問題，我們可以做郵差。）由於資料不足，影響認識，大家討論起來便不深入下去。要深入討論，便要對對方的了解了一些，可以做定題目，每人都弄一點論文提供出來研究一下，大家再來討論便好了。

至於時期的區分，一九四九年後的大時期內的小區分，只能由大陸自己去分，旁人不能代分，台灣有乙分，香港也有乙分，因為各有不同的發展情況。大陸一九四五至四九年是內戰，一九四九至一九六六是一期，文革十年是一期，一九七六至現代化。台灣從一九四五至一九五一年很亂，到一九五一年後才安定下來，一九六〇年開始現代化，如此看來，第四屆的研討會，如果討論一九七六年以後的發展，預料會很豐富，我覺得這會是一個光輝的時期，有更多有才華的人材會出來。

至於民族器樂樂曲的問題，我認為這個時代寫出來的音樂，多少會受到這個時代西方音樂的影響，所以改革的民族器樂樂曲應該包括在內，但要原封不動保留下來的傳統樂曲則可以不計。」

韓國鎮指出中西樂相近

美國北伊利諾州大學音樂教授，兼任「世界音樂中心」主任的韓國鎮，則對他這次發表的論文（民族樂器的改革一九四六~七六），能引起討論民族器樂創作發展應否包含在中國新音樂史的問題感到興奮，他補充說：

「二十世紀以來，寫作民族器樂曲的，多操縱在受過西洋音樂訓練的作曲家的手內，現在參與民族器樂演奏的人也寫了，情況是改變了，寫音樂史的人現要正面對待了。現代交响化的國樂，和西方音樂很相近，越來越受西樂影響，分別越來越少，研究上亦應一樣，民族音樂大部份是漢族的，少數民族音樂歸入中國民族音樂上，也應加入，東西太多，是乎問題，由專家自己來決定。楊蔭瀏的《中國音樂史》將古代傳統音樂發展寫到清代，還沒有受到西洋音樂影響，那很好。至於一九七六年以來，中國音樂發展出現天翻地覆現象，有材料，數量還很大，所以不用担心沒有材料繼續研究探討。

羅炳良感到不大滿足

香港中文大學音樂系講師，香港音樂教育協會會長羅炳良則很謙虛地開始他的總結發言：「香港人口最少，地方也最小，人人都客氣，要由我這個輩份最低的人來發言，我也就說我作為一個年青人的感受。

我出席這個會議，感到非常感動，中國最

困難的時候，台灣也有最困難的時候，我沒有經歷到。我在香港出生、長大，今次可說學習到很多，在音樂上得到很多鼓勵，實在要多謝大家及各前輩。

今次的論文題材多元化，研究者與作曲者都有參加，但我感到不大滿足的是，還有很多音樂學術問題，技巧問題，風格問題可探討。

至於劉教授提的問題，在年期劃分上可以有彈性，民族器樂問題，我首要倒轉來想，為何民族器樂不能包在音樂史內？凡是音樂都是音樂史，這應是大家所共識的。此外，一九七七年以後，是一個很偉大的時代，我參加在這個時代內，很是興奮。日後的研討，可以是報告式，也可以是創作美學上的，都說不定，可能就變成現在這個樣子，我覺得方法上不夠味，音樂學術研究有很多目的，其中一個是幫助音樂發展，研究作曲，這至可能會較實用一點。」

李明痛陳樂人恥辱醜惡

香港民族音樂學會副會長李明則表示有些說話，有如骨哽在喉，不吐不快。說畢他即朗聲讀出發言稿：

「一九四六年至一九七六年，是中國愚昧，動亂落後的年代，曾一度是極端黑暗的年代。大陸歷次運動，嚴酷無比，直至文革，做成大災難。台灣有『二·二八』事件，島上烏雲瀰漫。

古代詩詞，文學與音樂合一，文學、藝術，向來反映當代人民的生活，感情和思想。屈原之所以偉大，是因為有《離騷》「長太息以掩涕兮，哀民生之多艱」一類憂國憂民的作品；杜甫之所以偉大，是因為《茅屋為雅風所破歌》「大庇天下寒士俱歡顏」一類反映人性的作品。這一類作品，光芒四射，千古傳頌，深具藝術的真善美，它所反映了當代人民的疾苦、愛憎和希望。為藝術而藝術的美艷詩詞，在中國音樂文學史上，從來不佔地位。我們不應過份強調文學、藝術的社會功能，不要求它一定要反映現實，但我們也不能迴避現實，更不能有意歪曲現實。

聽了這次新音樂史研討會所介紹的許多作品，使人懷疑：當代音樂家難道在暖房中生活，看不見周圍的事物？難道他們是鐵石心腸，不受人民生活疾苦所影響的？他們一味歌功頌德，粉飾昇華，為權貴塗脂抹粉。《豐收歌》，《歡樂歌》佔領所有舞台。六十年代，大陸老百姓餓死很多人，可是却有大量《馬兒呀你慢些跑》，《看看咱村好風光》一類的作品，音樂美極了。台灣也是這樣，沒有人寫『二·

二八』反映人民心聲的作品。」

爲此，李明痛心疾首地要求：「音樂家不與人民共呼吸，同患難，音樂不能反映當代人民的疾苦，愛憎和希望，我覺得這是我們時代音樂家的恥辱，這羞辱應該要寫進當代音樂歷史中去，讓這醜惡的現象刻記在歷史上示衆。」

民族悲劇

中國藝術研究院音樂研究所副研究員，《中國音樂學》副主編居其宏首先對研討會的設計提了意見，他說：「研討會應作通盤考慮。中華民族當代音樂家聚在一起交流訊息，這是爲數很少的渠道之一，不應關閉起來，要暢通、擴大。」

接着，他就李明剛才的發言作出了回應，他說：

「我對李明的談話很理解。文革十年時，我當時是紅衛兵，廿三歲，會笑，會哭，並不是青面獠牙，也是有生命，有感情的人。文革是在某種特定的歷史條件下發生，實在是民族悲劇，不單止非一、兩句說話可以說得清楚，也非這一代人所能清楚的，我曾經極欲去想清楚，但沒有用。我們這一代人處在這一代中，必然受這一代影響，很難客觀，還是留待將來的時代來評定吧！」

郭乃安說八十年樂史仍短

中國藝術研究院音樂研究所研究員，《中國音樂學》主編郭乃安亦對分期的問題說了點看法，他說：

「歷史上怎樣分期的問題，應根據發展來分，中國新音樂的歷史祇有八十年左右，在人類歷史上是極爲短暫的，有些問題，將來可能佔的篇幅很大，但也可能不大，作書的是要看長的時期，可以分的就分起來算數。現在來看，歷史太短，八十年還祇是一個人的一生，可以留待更長一點時間來看，不必過於急切。」

梁茂春建議合辦江文也會議

北京中央音樂學院副教授梁茂春，除了在分期上談了看法外，還對研討題材作了建議，他說：

「創作性的思作，可以各人有各人的分期，因爲各有各的體會，合起來就是最佳的。這次研討會我很感動，現在有點難分難捨的。第四次的研討會，可以討論一九七六年以後的，但希望容許我在此節外生枝，音樂史上有些問題，要大家一齊才能說清楚，一九九〇年是江文也誕辰九十週年，是否可以幾方面來一齊籌備一次江文也的學術研討會呢？」

台灣的許常惠馬上對此問題作出回應，他

說：「聽說你們今年辦馬思聰的學術研討會（筆者按：十月初於珠海），江文也的研討會可以在台灣舉行。看政治情況會變好一點，我回去會和他們商量，因爲這些並不是音樂上的問題，只要政治情況有轉變，轉好了便有希望辦成，總之，由我來做這件事。」

劉靖之的總結發言

在各方發言暫告一段落時，作爲主席的劉靖之作了一個總結，他說：「我看分期問題可以百花齊放。民族器樂作品受歐洲影響，應包括在內，但問題是，題材太大弄不了。今次第三屆研討會已討論到一九七六，我已覺得看歷史太近，看不清楚，所以我認爲第四次研討會，可以從各種角度來看到音樂史的發展，以此作爲基礎去展望七七年後的發展，和給以前的來個總結，以看看將來。」

今次我本來也是邀請很多位作曲家參加的，不過很多作曲家因爲從事很多不同的工作，將作曲家的身份沖淡了。今次我本來還邀請了林樂培先生，曾葉發先生，但他們都拒絕了，祇請得屈文中先生宣讀論文。

如果兩邊的政治氣候沒有轉變，我們還是可以兩邊寫信去邀請，香港還是好地方，將來成爲特別行政區後，三個中國人住的地方，大家還是可以跑來跑去。至於說到研討會三天時間短促一些，這是因爲經費上的問題，如果能找多一些資助，便可以開多一、兩天，不過，在會後的交流還是很頻繁的，遠遠超過了三天的活動。至於將來在台灣開，還是在北京開都好，我們仍可以兩邊跑。」

亞洲研究中心主任陳坤耀亦以主人家的身份發表了談話，他說：「今次研討會大家討論得很熱烈，今次會議還未開完，便決定下次還要開，亞洲研究中心必定會將所有力量來支持，希望我們在一年後，或者兩年後再見。」

最後，劉靖之再作補充：「我們上兩屆的研討會論文集都已出版，但賣不出去，投下去的錢不回來，日後再出版便有困難，今次我在台灣來的朋友帶些到台灣去，希望能多賣點。其實，現在我們的國家還是中國新音樂還未開花的土地，我們還可以有通史，音樂家評傳，討論，新音樂史要做的事很多很多。我們看看西方，單是貝多芬，巴哈的傳記就有多少本了？我們的音樂史實不成氣候，還望我們大家能一齊努力。」

劉靖之的發言在一片掌聲中結束，第三屆中國新音樂史一九四六一七六國際研討會，亦宣佈結束。

欣賞音樂，因人而異，而不同愛好的趣味，多少都與樂曲的內容、演奏方法，作曲技巧有密切的關係。

欣賞音樂的趣味，約略可分四大類：(一)媚俗低級的趣味。(二)小市民生活的趣味。(三)修心養性的趣味。(四)昇華忘我的趣味。

作曲者經濟掛帥，或表達個人的胸懷，下里巴人、陽春白雪，使各類聽者能投其所好，即使在文藝修養較高的地區，也有「曲高和寡」的情況，而一般傳播媒介所介紹的音樂，也在迎合大眾的心理，大部份都趨向於生活趣味的歌曲，形成了「曲低和衆」的普遍現象。

作曲者作詞者迎合聽衆之趣味，爲普羅大眾寫出一些“鬆弛神經”的樂曲，又可收獲一些經濟效益，這也就是英美式流行歌曲的由來。繼之而起的是日本、台灣，以至香港的粵語流行歌曲。

可是在曲高和寡的情況下，是不是沒有作曲者寫出一些能夠修心養性、昇華忘我趣味的樂曲呢？那又不大盡然，全球的音樂院，音樂系也共同努力寫作這類音樂，而演奏者的培養與訓練也一樣重視，因爲這類樂曲之寫作及演奏，正可以代表每一個國家的音樂文化水平及演奏家的水準；進一步，也可以反映出當代的社會變化和美學思潮。

人生觀、生活體驗、作曲技法與才華，加上社會結構與時代背景，都是形成音樂作品的「個人風格」的因素。

宗教、習俗、節令，傳統的民間風俗，也就形成了「民族風格」。

亞力山大·索忍尼辛在一九七四年諾貝爾文學獎中所發表的演辭“爲人類而藝術”，其中曾提及有關民族性的一段話：

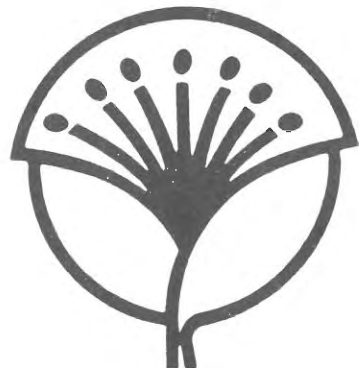
「民族性的消失，其禍患不亞於大家面貌相同、性格一樣、無法辨認。民族性的差異，乃人類之財富，是不同民族性格的結晶，即使其中最小的晶體，亦有其獨特的色彩，並包藏着上帝意旨之特殊的一面」。

也有人說：狹隘的民族主義思潮，可能引致不和，及「頑固自封」，倒不如提倡國際主義，天下統一，那時，音樂豈不也就是世界的語

言？

這種見解，使我想起三十年代在歐洲興起的世界語(Esperanto)，可惜時至今日不但未能通行，實際上卻有煙消雲散的結果。

實驗樂派的音樂語言，傾向於國際化，熱心人士大力倡導，原因是受美術、舞蹈等藝術思潮所影響。再進一步來說，電子音樂興起，不管是電子混凝器(Electronic Synthesizer)，或是用磁碟的電腦(Computer)，都可將音响及記譜法國際化。這類傾向和事實，使我想起日本民俗音樂學家岸邊成雄的談話。他對我說：「當日本明治維新，接受了西洋音樂以後，幾十年的努力，我們爬到西洋音樂的一個峯頂，可是往前一看，卻發現前面更高的一座山峯，正是我們自己的」。這番話，值得我們冷靜而又深入的思考。





約翰換靴

黃友棣



我的老朋友，每次到飯館，所點的菜，常是榨菜肉絲。這天，他下了大決心，要換換口味；於是拿起菜單，由頭細讀，選出四個自己所喜愛的小菜：紅燒蹄筋，蔥爆牛肉，清炒豆苗，豆酥鯉魚。他請來了侍應小姐，將菜式逐一研究，以便挑選其一。紅燒蹄筋可能難於消化，蔥爆牛肉可能太過油膩；清炒豆苗，純屬菜蔬，不夠營養；豆酥鯉魚，魚刺太多，易惹麻煩；考慮結果，仍然點了榨菜肉絲。

這使我想起約翰換靴的故事：

約翰所穿的這雙靴子，並非殘舊；只因用久了，很想換過一雙。這天早起，拿了一筆錢，決心去市場看看。在路上他遇到一位朋友，訴說所穿的新靴子太窄，很想到市場賣掉，另買新的。約翰試穿他的新靴，覺得十分適合；結果，同意補了一點錢，互將靴子調換。約翰穿起新靴，十分愉快；但，走了一段路，就感到小趾被壓得很痛，而且愈走愈痛，難以忍受。於是，找到一間鞋店，請求更換；結果，又是補了一筆錢，把靴子換了。走了不久，又覺得腳跟部份不舒服。在一間舊鞋店裡，終於給他找到一雙合意的靴子，雖然不是新靴，但穿起來却甚感舒適；於是又補錢換靴。回到家中，一身暢快，覺得花了一筆錢，終能換得滿意的靴子，實在是值得的。他脫下靴子，細心洗刷一番，在靴子內側，發現刻有自己的名字；原來這就是早上出門所穿的那雙靴子。換來換去，賠掉了錢；仍是舊的最好。

這是我們常見的事。許多

人讀詩詞，聽音樂，只喜愛已經熟識的材料。他們也知道，這是偏食的习惯，對於健康，會有不良影響；但因知識範圍太過狹窄，內心成見無法放開，對於其他作品，甚難接受。到頭來，仍然只愛已經熟識的材料。

蘇軾的詩云，“賦詩必此詩，定非知詩人”；就是說，只曉得讀一首詩的人，當然不是懂得欣賞詩的人。何以如此？實因見識太少，成見太深所致。（有些印本，校對不佳，把蘇軾這句詩的“非”字與“知”字，調換了位置，成為“定知非詩人”，害得白話解說成“必定曉得他不是詩人”；這是很可怕的錯誤，特誌於此，以作參考）。

杜甫的詩云，“不薄今人愛古人，新詞麗句必為鄰”。這說明，必須心胸廣闊，眼界放開，欣賞能力乃得進展。袁枚說，“余於古人之詩，無所不愛，恰無偏嗜。於今人之詩，亦無所不愛”。能容，故能成其大；但，不學無術的人，絕難達此境界。

回溯三十年前，我創作樂曲，稍覺力能勝任，而總無法更進一步。很想試用其他方法，作更完美的表現；做來做去，仍然覺得使用已經熟練的方法，更為可靠。這正是只想吃榨菜肉絲的習慣，仍是舊靴子穿得最舒服。

當年我作曲調，雖然流暢，但仍未能熟練地使用各種優美的裝飾音，也無法把曲調的節數作適當的伸長與縮短。和絃之使用，只能熟練地使用三個主要和絃，恰如繪畫之只知使用三原色，並不知使用間色；更不知間色之中，有千萬種

微妙的變化。樂曲的轉調，我只熟習於近關係調之轉換與大調之變換，恰如只知表情之有哭有笑，却不曉得尚有嗚咽，低泣，大哭，痛哭，淺笑，暗笑，狂笑，奸笑；更不懂得哭中之笑，笑中之哭。表現能力既差，創作內容便受限制。至於對位技術裡的模仿方法，我只曉得絕對同形的模仿，反行的模仿；却不懂得使用近似的模仿，增減時值的模仿，各種不同度數的模仿。

記得我在民國四十六年九月初到歐洲羅馬，為老師演奏我的作品，他立刻囑我預備數首中國詩詞的獨唱歌曲，在他的學生作品樂展內演唱。他正設計舉辦一次樂展，介紹來自美洲，亞洲，非洲各國的學生作品，以增強他的聲譽。也許他以為外國學生到了羅馬，都期望能演出作品，以便返國炫耀。這對於我，却全不適合。我正要从頭學習，一洗以往的呆滯。他尚未曾把我教好，却先要把我當作怪物來展覽，實在使我甚生反感。我婉辭了，立刻另覓良師，以求進步。直至我尋得嚴格的老師，命我從頭再磨練對位技術，然後我獲得正確的上進道路。脫下了舊靴，穿上了真實合適的新靴，然後能健步前行。

經過這種遭遇，我切實地了解了，人生路上，必須繼續求學；因為不學無術，雖有轉變的決心，而無轉變的方法，到頭來，徒然有心，實則無力。醫生常常提醒各人不可偏食；但因各人知識有限，了解不多。這也不好，那也不好，點菜之時，選來選去，仍然只能選出榨菜肉絲而已。



懷念

黃道生



一九七六年十一月十二日，是香港音專在長沙灣道新校址開幕典禮的紀念日，同時也是我和家人獲得簽證移民來夏威夷州工作的日子，節序轉移，轉瞬快十二年了。

十二年的節序，事物很多已更改，新的事物不斷地增加，舊的也許會消失及被遺忘，就如音專的創辦人——邵光故院長，安息主懷了，同樣十二年後的今天，前人又那會想到音專的第一間分校經已出現了？對於我，雖然也是十二年，然而我並沒有忘記，這與我的記憶力無關，可能是因為我對「他」有一份情深而且又常常懷念「他」之故吧。

這十一年來，每年的春天，都有短暫數天回香港去看看朋友及辦事，在時間上的因素不一定每年都可以回母校一行，但平常，經常收到的樂友，校友刊物，又有校長的通訊與及董事會的紀錄等，所以雖然已身不在香港也叫你不易忘懷也。

今年一月間，校長寄來一卷聖樂錄音帶，也即是現今已發行了「思」的第一輯前身，這是元月一日聖樂欣賞會的錄音，是音專同學努力的結晶，聽了再聽好不開心。突如其來，心中有了一個感動，這樣好的詩歌，既和諧又美妙，不該是香港人的特權吧，我何不設法分享給在夏威夷的華人們聽？我們可以合作藉此去傳福音，因為有了這個感動，遂寫信去校長將這概念告訴了她。

二月份開始，我在本埠華夏廣播電台增設一項福音廣播工作，經過多次禱告和選擇，決定了把「天父必看顧你」作為開始序曲，同時又將「至死跟隨」作為結束呼召的詩歌。稍後又把其中大部份的分別所在與我講題有關的節目內；我想當日不辭勞苦參與唱出的同學們，總不會想到你們美妙的歌聲和事奉，竟會在一個被稱為南海天堂椰樹結他風光的海島上空飄揚出來吧。

稍後又得悉「音專」將要在五月卅日舉行卅八週年紀念音樂會，轉念間又懷念母校今天已有了高水準的合唱團，憶及自己亦有多年沒有親身參與這樣現場性的盛會了，何不將今年的假期押後，排在四月中到五月中時間，這樣便能「從心所欲」了。於是就作此決定。

五月十號晚抵達香港，十一號晚上便回到母校去參觀同學們合唱之練習，人一入內，又

是百感交集，正是「母校依舊，人面已非」，除了胡校長吳牧師，馮老師及兩位舊校友外，可說沒有其他可認識的人了；正好，使我免去寒暄，可以靜心地坐在校務處聆聽同學們的練習，指揮是張毓君先生。同學們都很用心並盡力去練習，其後校長也給我機會去向同學們作音樂會前之鼓勵，我也趁機會報告了借用他們的聖詩錄音在夏威夷作廣播之用，衷心謝謝他們。

五月卅日晚上，一早我便到了大會堂，正門未開，我只有「走後門」，這不是我辦事的原則，而是過去十年在音專共事之時已習慣門路，但見人山人海還有一羣我才第一次晤面的小朋友們，他們在酷熱而冷氣不足又狹窄的後台中分別練習絃樂演出節目，他們的努力和天份，使我感到敬佩，也想到他們之幸福，有這樣好的指揮和環境去培育他們，不禁想起自己與他們同年的時候，連小提琴也未見過，更不用說它有多少根弦線了，你若問我，最多能回答的就是「鬼佬二胡」吧！

這一晚的卅八週年紀念音樂會，場面氣魄之巨，是我個人在默思中估計是音專歷年來中最大的，是校長之努力，教授、校友、同學們之用心締造。終於把這一向先天不足之院校使其在香港樂壇中變為巨人了。秩序一開始是海頓之小號協奏曲降E大調，給我精神為之一振，因為這一首協奏曲自從於一九六三年在界限街球場聯合佈道會中聽到以後便特別喜愛它，（當年由林聲翕教授指揮）自此我亦聽過了許多由不同的指揮灌錄的唱片。為什麼那晚能使我特別精神呢？就是因為由音專少年管弦樂團演出之故。由於我太熟悉此曲，兼且又是首次目睹他們的演出，所以每一小節都細心欣賞而不是比較，理由是他們都是青年少年，是業餘、是新秀，並不是國立或州立或職業交響樂團。

在這一項秩序中，我相信我是大會堂裡拍掌最响亮又最長久的一個，真想不到這一羣青少年能受教到合作，有這樣的表現。除了他們在樂器上的「音準」有少許問題外，可以說完美無瑕。事後我曾想到音準的問題，可能是因為他們的樂器有不少是質地較廉價的製品，易於受環境溫度而很快速地改變，因此當他們在後台準備調正後，一經移動到前台較冷的場面，弦線束音部份即起變化，我不知過去每次在各場合演出都有此種情況，假如真的如是，則有

賴熱心樂教的人士大力指助和鼓勵了。至於名指揮家譚全先生是晚輩不敢加評，還需向他學習，又說到小號獨奏的馮啓文先生，以前我未曾認識他，所以初時看他的身材還担心到第三樂章迴旋曲之時是否會吃力？那知他不僅有大將之風，鎮靜而緊湊地一氣呵成，技藝湛深而氣度雄厚（恕我不會用更好的詞句去形容）聽後深感滿足，萬分敬佩。

其實我寫稿到此時，愈寫愈驚怕，因為我不是音樂家、演奏家，自己只不過自少在教會中成長，聽得多了，亦受過音樂教育數年的人而已，很容易因不慎的「塗鴉」而引起文字獄之患也，又假如是自己的低能和偏見亦會毀譽了他人辛苦學習之成就也，但我所寫的，確是我個人直覺的感受，若有不妥也許會獲得演出者之原諒呵。

音樂會很豐富，演出將近有兩小時，而節目一共有六大項，確實不能一一加以描述，但是，今年的合唱團，其人數之盛、衣飾之整齊和列隊紀律等，給我印象很深，是因卅年前，我也是合唱團的一份子，我也到過隊走上舞台，只是昔非今比了，叫人羨慕不已。

當晚，上半場演出及下半場演出的合唱水準都很高，這是張指揮的心血，正如我一到港的次晚回到母校去已有這樣感受，只是有一項叫我感到有美中不足，亦可算是缺憾的，就是男音太少而有單薄感。因此在其所屬旋律升高或降低到某一階街時，「突出」和「音準」問題便因人少而產生了，同時因為女聲人數衆多，聲量圓厚，即使她們如何減弱遷就，男聲部份仍是那麼軟弱，幸好他們都是音樂人材，在技術上已能作適當的調整，這是指揮者之成就和技巧也。

當晚，我無法入睡，可能是太興奮而未能立刻平靜下來吧。我不住地盤算，音專經過了卅八週年的磨煉，在香港社會和一羣樂界同道中，無論在那一方面都已建立了被尊崇的地位，可是我仍感到除了在器樂、作曲，獨奏和獨唱方面無懈可擊之外，合唱的問題雖年年有進步的表現，人數亦按年而加增，但是按比率而言，男聲的音量始終是有一項不足的問題，因此使到效果打了折扣，倘若能在這方面加以「設法」，豈不是錦上添花麼？

校友們！今天在香港的校友們為數不少，你我今天無論是任職在什麼崗位上，除非你否認自己的母校配不上你的成就，否則你仍是一位音專的校友或畢業生呵！

藝術界歷來的問題就是「門戶」和「成就感」

，這是一件可怕的事，倘若我們能懷念這一間由邵光院長以一生勞力的代價刻苦的精神所建立的母校，又記念既往一羣老師作育的苦心，進而讓你產生「歸屬感」，那麼日後當你肯站在合唱團的行列上之時，將會感到自豪。如此，香港音樂專科學校更有福了。

（附註）本文作者黃道生牧師為本校五六年畢業同學，現任董事及首任校監（六六一七六）。

編後語

編輯同人於日前曾拜訪本港名作曲家陳永華博士，承他於百忙中抽空接見，並闡釋二十世紀新音樂之源流與創作，各人均得益不少。今將其獨特見論，刊於是期篇幅內，愛樂人士不容錯過。

黃友棣教授雖移居海外，仍不忘為本刊撰稿，「約翰換靴」一文，極具趣味性，不僅為音樂修養之道，亦為個人修身之本，值得細閱。

近數期特獲林聲翕教授、李明先生、郁慶五先生、周凡夫先生賜稿，使樂友內容更為充實，對前輩之支持與鼓勵，謹致以衷心謝意。

本刊下期於二月出版，截稿日期為十二月十五日，歡迎賜稿。來稿請寄：

九龍長沙灣道137-143號5樓
樂友編輯部收

每年的十月份，世界各地的信義宗教會都定為紀念改教月，是為紀念一九一七年十月卅一日，宗教改革者馬丁路德(MARTIN LUTHER 1483—1546) 根據聖經把教庭不合真道的地方共九十五條列舉出來，張貼在威登堡(WITTENBURG) 大禮拜堂門外牆上，宗教改革運動從此開始。

聖詩在宗教改革運動中發揮了偉大的效能。它為愛主的戰士們，不斷地加添勇氣和力量。其中有一首聖詩尤為著名，即那「神為其民堅固城牆」作者是馬丁路德本人，這是在他前往沃木斯大會(WORMS)時所產生的作品，充份流露出宗教改革的精神，是極為莊嚴，雄壯偉大的傑作，因此被稱為「宗教改革的進行曲」。

路德生於德國撒克遜省在埃斯勒本小鎮上一個礦工的家裏。大學畢業後，因成績優異，得到留校當助教的榮譽。一五〇五年，他辭去教職，入奧古斯丁修道院研究聖經。三年後，受聖職。

在那個時代，教會所用的聖詩，全是拉丁文寫成的，會眾唱的機會不多，又因為不是本地文字，學習起來也不方便。路德於是大力推行用方言繙譯聖經和聖詩，並推行會眾詩歌。

路德自己曾說：「……音樂不是人的發明，乃是神的恩典和賜予，所以能趕退撒但，而使人歡欣，於是人們忘記了一切憤怒，邪惡，諂媚，和其他各種罪惡。」

除了繙譯聖詩之外，路德自己所寫的共有三十六首之多。而這首「堅固城牆」是根據詩篇四十六篇寫成的。克爾博士(DR. JOHN KER)說：「它蘊儲着也發放着戰鬪的威力，毫不畏懼地正視着火與刑臺，而與那永不屈服的信心，並基督徒的英雄氣概，迸發着震撼寰宇的共鳴。」它不但是宗教改革時期的戰鬥歌，甚至有人稱它為「德國國歌」。

腓勒德力大帝(FREDERICK THE GREAT)稱它為「全能神的投彈戰士進行曲」。這首聖詩，在當時產生了偉大的鼓舞力量，後世也不斷地受着它的影响如：

一六三一年十二月七日，三十年戰爭中的瑞典大英雄—古斯道夫，阿多夫(GUSTAVUS ADOLPHUS)皇帝，與梯利(TILLY)伯爵的軍隊在來比錫戰場上相遇時，他領導自己的軍隊高歌：「神為其民堅固城牆」，並呼喊說：「神與我們同在！」

德國在希特勒時代，政府極力壓迫基督徒。一九三七年四月間的一日，千多位基督徒在教堂內聚會，納粹軍隊企圖進入教堂逮捕牧師

，並阻止聚會。忽然，教堂內傳出全體會眾的歌聲，他們所唱的就是這首聖詩。這時，數以千計的羣眾從四面八方匯集攏來。圍着站在教堂外面。在這樣的形勢之下，納粹軍隊只好在基督徒的雄壯歌聲中悄然引退。

這首聖詩被繙譯成各種方言，世人公認這是最尊貴，最高級的聖詩典範，許多偉大的音樂家都把這首能奮發人心的聖詩，引用在自己的樂曲中，如：

孟德爾仲(MENDELSSOHN)在他的「改教運動交響樂」(REFORMATION SYMPHONY)中的最後一樂章引用了它。

密爾比(MEYERBEER)在他的傑作“LES HUGUENOTS”中引用了它。

華格納(WAGNER)的“KAISERMARSCH”是特為一八七〇年德軍從巴黎凱旋而作的，當這樂曲到高潮時，交響樂隊轟然合奏這莊嚴的「神為其民堅固城牆」。

喇夫(RAFF)和NICOLAI 引用它作為樂曲的序樂。這首聖詩無疑地是一種超人能力的表現，那像隆隆鼓聲的節奏，敲奏出基督徒在戰陣中，爭取自由與勝利的呼聲。

神為其民堅固城牆

A MIGHTY FORTRESS IS OUR GOD

神主任太 為民恩初 其若世之 堅自充仍 固已滿立 城力惡世 歸其魔上 永與如任 不惡強何 勤戰巨仇 搖爭口敵 之必要難

操敗吞損 除！我傷， 我帶我他 們有還必 若一強永 過位立遠 困替不與 苦我甚仇 委抵高岡 傷，摧，傷， 主已有貴

7 必奉主歸 6 拯救罪靈 5 救道助靈 6 免從必與 4 危天勝天 1 亡降過； 1 古若幽仇 5 老開時敵 6 兇所之縱 5 猛進君取 4 仇何獨我 5- 敵名？狂，身

1 攻罪情並 5 擊解徒我 5 不基却財 6 留誓不產 7 餘至受家 1- 地，靈！傷，人， 7 朋又魔我 1 他稱鬼都 7 權無不任 6 能軍能其 6 能之奪奪 5- 計，主權去， 6 作獨因他

6 為一他們 5 可無已仍 6 怕二受非 4 利果齊得 3- 器，神！勝， 1 世權滅天 7 聞地敵國 6 無克只屬 5 能敵要我 6 與致主至 1 他全一永 1 比勝首恆。

這日子裏，香港人愈來愈關心中國的事物，也許是意識到一個屬於他們的國籍吧。人們不單熱烈地談論着政治經濟，許多對中國文化藝術亦趨之若鶩。

在音樂方面，我們一直患着上代遺傳下來的「西化」症候，然而作曲界、學術界、傳播界很多朋友正努力治療這「疾病」。香港較具規模的音樂院校均設有中國音樂課程，但以往真正感興趣的學生似乎不多，特別那些主修西洋樂器演奏的，一望見「黃鐘」、「大呂」、「變宮」、「清角」等名詞便有點頭昏。試想，我們身在東方一隅，身為炎黃子孫，身邊常常響起這民族的樂聲，一些基本的中國音樂知識是不可少的。當然，音樂的優劣並非取決於民族性，而是美、是真誠。搖擺樂、流行曲都有上佳作品；苗族山歌、日本民謠，或蘇格蘭舞曲、或尼羅河畔的鼓擊和嘶叫，各有其音樂意義，只是真正的藝術必然冲破民族性的束縛。

雖然近年中樂活動有所復甦，畢竟一向我們大多數人均從研究西洋音樂開始，西方音樂的知識往往比中國音樂的豐富。歐洲音樂文化在近三數百年不錯是成績斐然，留下不少奇偉的樂章，而其優秀之音樂語言，更流傳至整個世界。然而精神文化不似服裝髮式，可以把中國古舊的傳統揚棄。但許多中國人吃慣了舶來的音樂套餐，腸胃竟消受不了道地的家鄉菜色。有人胡亂地拿地球兩面的音樂作比較，由於先入為主，便把東方音樂視作落後、簡單和不夠科學。在這世紀快要過去的年代，在無數音樂史家和學者已埋首鑽研東方音樂的此際，依然存有那些念頭的人們才算落後。

近年，許多作曲家都嘗試從東方的古代文化寶藏發掘能與當代藝術相結合的材料，創作嶄新的樂曲。中國傳統藝術有着很優異的特色：簡鍊樸素，線條優美，並不拘泥於形式層面，言有盡而意無窮。當中有不少美學觀，跟我們的民族性一般，與西方傳統大異其趣。

此下，已沒人抖膽斷言何種音樂比別的音樂更有價值，隨着東西文化交流日益頻繁，個別民族對各地有了較深了解，可却又不能完全了解。世界藝術潮流似乎正處於漩渦狀態，不同的民族漸漸脫離壓迫而抬頭，但另一方面亦步向一種泛世界的藝術思潮，這向心力和離心

力同時產生於滙流中的漩渦。往後，會造成怎樣一個新局面？無論如何「大同」必有「小異」，「大異」亦必有「小同」。

站在中國人的立場，要走上未來的音樂道路，自然應從家裡出發，但沒有必要把創作的範疇規限於音樂傳統的延續。多嘗試是值得鼓勵的，能得到整個世界的認同當然很好，但不能操之過急，我們學習外語為了與外國人方便溝通，可是運用母語講話和寫作始終是最能表達自己的意思。

然則當代中國音樂作品在創作上產生了不少問題。單單「中國音樂」在詞義上的理解，乃很富爭論性：中國人譜寫的就是中國音樂？有其民族特徵的才算中國音樂？用中國樂器演奏便算中國音樂？眾說紛紜，得不出結論。至於所謂中國風格，更難有統一的想法；有些人堅持中國風格流露於音樂表象如傳統音階、節奏和演奏或演唱方式的適當保留，有些人則認為表現中國文化的內涵及思想等抽象因素更為重要。然而風格，到底從外國人眼裡所看跟中國人本身的看法亦有很大距離，但你不能否認，一幅以西洋技法及材料繪成，而其畫意並無中國色彩的，儘管蓋上朱紋印章，亦算不上是中國畫。中國人有他特有的一種審美意識，例如對線性美的追求，和合的追求，情和道的追求，氣韻的追求。由於目前正處於中和處，新與舊的文化轉換時期，中國新一代作曲家便面對如何把中國傳統和現代及前衛的諸元素相結合的難題，因而衍生極端差異的形態及隨之而至的各種爭論，情況頗為紊亂。傳統與現代之爭論已存在多年，然而爭論是有具建設性的，在新舊文化衝激的當兒，冒出了實驗性的泡沫，而這化學作用大概是在數千年的文化礦石外面多添一層閃爍的物質。

音樂在本世紀因科技急速發展而在具技術及表現力都跨進新時代，但在尋找音樂精神昇華之方向，則與科技不一定有直接關係。有些人指責中國音樂發展步伐緩慢，是國人「老是向後望」所致，這只不過說對一半罷。中國人的確比西方人更歡喜往後看，那是因為中國人有更多值得回顧、保留和使之再生的事物，然其步伐是永遠向前的，只是中國人走路一向較為穩重，但我們不能否認，在這個大時代裡，

緩慢的進度往往是吃虧的，而傳統文化彷彿快要從年青的接棒跑手中滑掉。

人類科技文明不斷向前邁進，却不能肯定精神文明亦必然向前發展，事實精神文明的高低層次是不容易劃出絕對準則的。歐洲在文藝復興時期以至近世的原始派及復古藝術，其實亦從歷史遺產中吸納養份和靈感。不要忘記「現在」只是「未來」的「過去」。有些人很向往到火

星去，到另一太陽系去，到無盡的宇宙去。然而這裏跟別的星體都不一樣，你在原野上眺望，看徐徐飄過的雲朵兒，地平線上的山與水，間或見縷縷炊煙從遠處升起。如果你喜歡的話，大可在盤根老樹下吹起一根竹笛，讓嘹亮的樂韻隨風散播。

在真空裏可以傳聲嗎？

香港音樂專科學校 Hong Kong Music Institute

主辦

新編聖詩欣賞會

第二輯

女高音：蔡冰冰

鋼琴：法蘭康尼·馬可

頌

小組合唱

大合唱

日期：一九八八年十二月五日 下午八時

地點：香港大會堂劇院

票價：\$30

城市電腦售票網（十一月五日開始）

電話：五·七三九五九五



本節目獲市政局資助，謹此鳴謝

新編聖詩第二輯

「頌」

音樂會

一九八八年十二月五日下午八時

大會堂劇院

小組合唱

聖哉三一歌
不過信祂
靠近十架
成聖功夫歌

指揮：胡德禧
鋼琴：方美美

有人叩門
請對我說
傳給萬邦的故事

指揮：吳潔靜
鋼琴、黃玉華

耶穌愛我
郇城美福
祢真偉大
聖名榮光

指揮：吳潔靜
鋼琴：陳馬奇

主恩更多
我要愛主
永遠讚美歌

指揮：胡德禧
鋼琴：方美美

男高音獨唱

王帆

鋼琴：唐燕玉

女高音獨唱

蔡冰冰

鋼琴：法蘭康尼·馬可

大合唱

哈利路亞·阿門
神的榮耀

韓德爾
韓德爾

指揮：胡德禧
鋼琴：方美美

票價：三十元

售票處：城市電腦售票網(十一月五日開始)

香港音樂專科學校
兒童管弦樂團週年音樂會
一九八八年十二月二十五日 下午八時
大會堂劇院

節目表

1. 管弦樂合奏

- ① CARILLON (L'Arlesienne Suite No. 1) G. BIZET
鐘 (“阿萊城姑娘”組曲No. 1) 比才
② FARANDOLE (L'Arlesienne Suite No. 2) G. BIZET
法蘭德爾舞曲 (“阿萊城姑娘”組曲No. 2) 比才
指揮：梁瑞和

2. 弦樂合奏

- ① Minuet L. Boccherini
小步舞曲 包凱里尼
② EINE KLEINE NACHTMUSIK Mozart
小夜曲 莫扎特
指揮：李應禧

3. 長笛獨奏

- ① La Donna e Mobile G. Verdi
善變的女人 威爾弟
① Humoreske A. Dvorak
幽默曲 德沃夏克
演奏：譚巧恩 鋼琴伴奏：譚聖恩

4. 提琴獨奏

- HUNGARIAN DANCE No. 5 J. Brahms
匈牙利舞曲No. 5 布拉姆斯
演奏：何嘉俊 鋼琴伴奏：譚聖恩

5. 鋼琴獨奏

- FANTASIE IMPROMTU in C # MINOR OP.66 Chopin
C # 小調即興幻想曲 蕭邦
演奏：梁敏珊

音專兒童合唱團

6. 單簧管二重奏

- DUET (two clarinets) Mozart
三重奏 莫扎特
演奏：陳允中、沈佩珊

7. 小提琴合奏 Violin Ensemble

- Allegro Pleyel
Rondo
快板、迴旋曲 浦雷爾

8. 管弦樂合奏

- ① Waltz Tchaikovsky
圓舞曲 柴可夫斯基
② Finale from 5th Symphony Beethoven
終曲 (第四樂章) 第五交響樂 貝多芬
指揮：何志偉

9. 香港音專兒童合唱團首次演出

- ① 床前明月光 ③ Jingle Bells
② 望阿姨 ④ Deck the Halls
配合律動、節奏樂演出

— 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
胡德禕

• 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：胡德禕
教務長：馮翰高
顧 問：韋瀚章

黃麗松

共同科教師：胡德禕	馮翰高	黃育義	周少石	張頌慈
方美美	陳能濟	朱慧堅	黃慧華	M. Falcone
吳潔靜	陳兆勳	李琦琦	陳偉強	
作曲系教師：林聲翕	周少石	黃育義	陳能濟	
聲樂系教師：費明儀	江 樺	莊表康	潘志清	呂國璋
程雅南	麥志成	許元貞	張 蓮	劉 慧
潘英鋒	郁慶伍	朱慧堅	王 帆	蔡冰冰
鍵盤系教師：凌金園	吳祖英	嚴仙霞	梁 美	蘇明村
萬思仁	陳兆勳	徐立莉	譚昭儀	
黃瓊璠	陳靜齋	洪 昶	馮慧芳	
陳淑賢	徐增毓	黃慧華	陳煜雲	
方美美	胡德禕	潘舜然	M. Falcone	
管弦樂系教師：馮翰高	朱傑雄	譚 全	王學智	
褚耀武				

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：每日上午九時至下午九時。
- 七、地址：九龍長沙灣道137—143號五樓 (電話：3—806016)
九龍大埔道18號3字樓 (電話：3-7881127)

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	

