

樂友

Music Companion

52



樂友社出版

香港音樂專科學校編印

(非賣品)

樂友 52

1988·2月出版

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：胡德蒨

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

3-886268

目錄

一、中港台音樂創作現況	周凡夫	1
二、鋼琴教學隨談	陳兆勳	2
三、詞與唱	郁慶五	6
四、音樂之旅在歐洲	周文珊	10
五、從原汁原味談到風格問題	司徒敏青	11
六、音樂寓言三則	李明	12
七、真龍與假龍	黃友棣	13
八、我喜愛的詩歌	張蓮	15
九、憶西班牙之行	周啟良	16

中、港、台 音樂創作現況 周凡夫

個人對香港音樂創作之了解較深，對大陸和台灣的音樂創作情況了解得並不全面，從作品的接觸來說，則大陸的多過台灣，所以個人並不足夠條件對中國音樂創作現階段作出客觀而全面的評估和檢討。

其實，在目前的情況下，中、港、台三地的音樂創作交流仍未能全面展開，要將三地之創作來綜合評估檢討，必然會不大穩妥，個人且嘗試從香港的角度，就三地目前的「音樂創作環境」，和「音樂創作本身」兩個層面，談談個人皮毛之見。

從香港作曲家聯會剛編印出來的會員介紹出版物中，我們可以發現各個成員均以作曲以外的工作作為主要收入來生活——唯一例外是林敏怡，她的主要收入來自商業音樂創作——台灣的同行亦然，祇有大陸仍有演藝團體養起專職創作的作曲家。

但從大陸的經驗我們得知，儘管政府養起作曲家，音樂創作並不一定會因此而蓬勃發展，一個良好的音樂創作環境，應該有一套健全，富有激勵性的創作制度，在此制度下，任何人的作品，無論成熟與否，都有機會獲得發展，有價值的樂曲，會錄音，會出版樂譜，會有一再演出的機會。香港和台灣，年來已出現委約創作制度，正朝向此一目標發展，但要達到理想目標仍遠，仍要爭取設立更多創作基金，有更充裕的資源，此一創作制度才能完善，大陸在這方面則仍較被動。

此外，良好的創作環境還要有高水平及對演出本土音樂創作有興趣的演出者（包括個人及團體），能接受或容忍創意性作品的聽眾。同時，更要有健全的音樂創作版稅制度，保障作曲家成品的應有權益，此點，香港顯然辦得最有成績。

要建立，進而此一良好的音樂創作環境，人力與財力資源均同樣重要，現時大陸擁有最多的人才，但經濟條件顯然成為改善的最大阻力，台灣人才數量和經濟條件均較香港來得深厚，但現階段做得顯然還不如香港，至於香港本身，財力資源方面仍可開發，但明顯地受制於人力之不足，出現有心無力現象，音樂創作環境的改善，祇能抱審慎之樂觀。

在音樂創作本身的問題，三地受過專門音樂創作教育的作曲人才，目前都會是中國音樂

史上數量最多的了，而作曲家對西方作曲技巧的掌握、控制，亦應是中國近代樂史上最普遍和最成熟的時期，所以現階段用作為創作手段的作曲技巧，在作曲家來說，普遍不存在問題。

困擾現時中國作曲家的問題在於怎樣去建立個人的作品風格。這個問題，不僅是思想哲學、美學上的問題，對大多數中國作曲家來說，還承受着悠長但却幾已失落的數千年文化傳統的重壓，作曲家有意無意地肩負了發揚中華音樂文化的責任。

在這種情況下，作曲家如何去追尋文化的根源、探求美學的根本，便很重要。

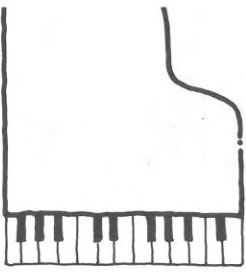
大陸的同行，在文革時經過生活磨練，對民間及少數民族的音樂、風俗具有深刻體驗的作曲家，濃郁的泥土味，獨特的民族氣息，便成為建立個人音樂風格的重要元素。但這些元素和中國數千年傳統文化的精神關係如何呢？中國文化的精華和根源似乎仍未能在這些元素中跟尋出來。

台灣方面則因社會日形富裕，生活上缺乏較深刻的體驗，大家雖力求在文化傳承上作出貢獻，但每因文化主根在大陸而顯得有些茫然，在作品上難掩強烈的西方化現象，民族精神如非表面化，便是難以令人捉摸。

香港的音樂創作，應該已解開了民族的情意結，反正香港的本位文化是典型的東、西方文化的混雜，大胆一點來看，如脫離中國大陸的母體，香港開埠百餘年的文化，並不存在傳承的問題，情況便一如美國，亦急於在東、西方文化融合的特點下，建立香港本身的音樂風格。很顯然地，拋開了民族傳統的束縛，如何去尋找香港本身的文化根源，如何去探求美學上的依歸，就更是一需要更長時間才能解決的問題。

最後，本人不能不以欣然的口吻來總結，音樂創作的根本在於一個自由創作的環境，香港一直以來，都較兩岸享有更大的自由度，現階段雖有九七陰影，尚幸此種優點仍然保持，而更令人欣喜的是，兩岸的開放風氣，使創作自由亦不斷在提高，當然，個人的感受仍然覺得，儘管台灣的開放程度較大陸高，但仍未如仍是殖民地的香港！

（一九八八年十月廿八日現代中國音樂研討會上的發言稿）



鋼琴教學隨談

陳兆勳

在香港，鋼琴教師可稱得上是一支最龐大的職業隊伍。許多學了幾年鋼琴，勉強考了英國皇家音樂學院五級或六級試的學生就可以有辦法收徒開教，考上八級的就更可以應徵到各處無數的琴行中任教。在香港這種什麼都可變成商品交易的商業性社會裏，此等現象也可以說是正常的。因為這在一定程度上還能解決了一些教與學的需求問題，但與此同時就產生了教學質量粗劣的不良現象。我有些學生在考獲八級不久，在一些琴行就要負責教授六到八級的考試曲目，這種負荷超重的傾向，必定帶來不少弊病。要知道鋼琴演奏是一門規律性很强的學問，演奏技術的訓練一定是循序漸進而不可能一步登天。當然，進度的快慢也因每個人的才能高低和練習時間長短而有明顯的區別。另外，彈奏鋼琴與掌握一套正確的鋼琴教學法，肯定是有一段距離的。一個有經驗的鋼琴教師。他除了掌握一些合理的演奏法之外，還會有較豐富的音樂知識及較全面的音樂藝術修養。同時，敏銳的洞察力和辨別能力也是不可缺少的。剛剛開始進行教學的年青教師，經驗當然不足。但如果想教好學生，必定要掌握好正確的彈奏法，同時要不斷去熟習各類不同的教材，增廣不同時代不同風格的曲目認識，這樣才能選取適合的教材結合正確的彈奏法去進行有效的教學。

鋼琴演奏和其它樂器的演奏，都不外乎心理與生理兩方面的結合運動。我們彈鋼琴時手指的上下動作，手腕的靈活控制及手臂的放鬆再加上上身和雙腳踏踏板的細微動作，都屬生理運動方面的，是眼睛所看得到的。我們在教學時都較容易覺察得到，比如手指前兩個關節太軟不夠結實；手指第三個關節不夠靈活有力；手腕僵硬不放鬆；上身擺動過大，這等等毛病純屬外在動態，教師能即時通過視覺感官觀察得到。容易馬上指出改正。當然，長期養成的不正確姿勢，亦需要一定時間才能改過來，但這總還是可以解決的難題。心理動態在演奏上的表現則是一個複雜的問題，這種屬於內心感覺的東西，確實是因人而異的。在我幾十年的教學過程中，遇到過一些音樂資質甚高的兒

童，他們有很好的節奏感，對音量的幅度，音色的剛柔厚薄發聲效果都極為敏感。教這些孩子彈奏各種不同的句法，比如句子的起與收怎樣結合手腕的活動，句法的起伏線條與呼吸在鋼琴發聲的變化。我只要稍加示範和簡要的說明，他們都能很快地掌握要領，通過較短時間的練習就能彈出曲意。這種心理動態在音樂上的表現，我們通常稱為“音樂感”，誠然，這種內在因素，很大成份是天生的，但如果缺乏有系統的正确引導，好料子也是很難成材的。因此，我們要相信天才而同時也不能迷信天才。

前些年，蘇聯出現了一位音樂神童Evgeni Kisin，他於一九八四年十二歲時在莫斯科音樂學院演奏廳開了一場蕭邦鋼琴協奏曲音樂會，由莫斯科國家交響樂團協奏，上半場彈第一首，下半場彈第二首。這場音樂會在經由日本製作或大量鐳射唱片運銷世界各地後，在國際樂壇引起很大的震動。當我第一次聽到這兩張唱片後，真是感動不已，很難想像到一個年僅十二歲的孩子，能在音樂感情的表達和鋼琴技巧的發揮上都有如此全面甚至是驚人的表現。我看着唱片封面——一個小孩子全神投入的演奏神態，一面聆聽着由音响器材發出的演奏效果。我的視覺感受與聽覺反映總是感到矛盾的，因為他的演奏出神入化，簡直是一個成年的名家表現。後來直至我買到Kisin於一九八七年在日本東京開獨奏會的鐳射影碟，連續看了幾遍，這才叫視聽感受統一過來。在文章中插進這麼一段，絕對不是為了宣傳，而只是想道出真正的心裏感受，繼而給自己的認識上不斷提出一些問題來思索。

神童Kisin之能有如此大的成就，這除了他個人的天份之外，還有很重要的後天培養因素。蘇聯在音樂教育上是有其厚實的傳統基礎的，這只要看看現今還活躍在演奏舞台上的老一輩演奏家和年青的一代就能認識到。我過去雖然也接觸過蘇聯鋼琴教學法，但認識甚膚淺。後來由於有條件並主動爭取多聽唱片和各種音樂會，才慢慢從名家的演奏效果中悟出一些鋼琴教學的要領來。

我覺得聽覺訓練是音樂教育的基礎，而在

鋼琴教學中尤為重要，鋼琴是通過手指碰擊器械來發聲的樂器，手指在鍵盤上的運動過程中，感覺是多種多樣的，但運作的好與不好，完全要由發聲效果來檢驗。學習鋼琴的人一定要逐步訓練到善於辨別聲音的好壞，而這一課題當然要由教師負起最大的責任。教師在每一課中，都要積極地示範和講解，務求將在鋼琴上能彈出美麗的聲音灌輸給學生。在這一課題上，我覺得最好用對比的方法來進行，特別對小孩子，這一教學程序更不可缺少。即強調怎樣去彈才能有好的發聲效果，好與壞的效果都要彈給學生聽，這樣才能在對此中逐步增強學生的聽覺辨別能力。當然，收效與否肯定是因人而異的。

我覺得在音樂表現中，連音(legato)是最富於感情的一種演奏手段。在各種不同的器樂演奏上，如何去掌握好連音演奏法(Legato playing)，是技術訓練的重要課題，而在鋼琴彈奏上更是一課重要的難題。因為鋼琴的發聲有別於弦樂器或管樂器的一面，就是發聲後就漸弱消失，單獨一個音沒有漸強的可能性。因

此平穩的樂句處理，每一個音都要在發聲上非常均勻，不同手指的觸鍵都要取得相同的感覺才行。漸強的連音就是要觸鍵的力量要逐個音增加而控制到不出現任何突然的重音，漸弱則感覺相反。二十世紀初，偉大的俄國鋼琴家 Josef Lhevinne (他和夫人 Rosina 是美國 Juilliard School 的早期首席教授。)在其名著 Basic Principles in Pianoforte Playing 中談到連音的基本原則時指出：Legato 一詞意思是各音連接着奏出；它使很多學習者迷惑不解。把音連接起來彈奏，這好像並不難，但怎樣才能彈好，確實是一個問題。連奏(Legato)至少有兩個音。作連奏時，如果前音過長，在後音出現後還繼續着，兩音互相交越，這種連奏是不好的。反之，後音未出，前音即停止，兩個音接連得不夠緊，則已不是連奏，而是“半連奏”了。在鋼琴上要彈好連奏，連接的兩音必須由一音“漂入”它音。這裏要注意一點，要想獲得這種“漂入”的效果，各音的音色必須統一。換言之，各音必須是同樣的音色。所以，在一個連奏的樂句，如果各音的觸鍵不同，則



這個樂句就會被破壞。連奏樂句中的各音，可比喻成一串珠子。

這一段話，可以說對鋼琴連音奏法極為精確的論述。有些人認為手指的連續動作就是legato，這是極片面的，只看手指的外在動作而忽視了觸鍵統一的內在感覺，這都不能做到音响表達上真正legato的“漂入”效果。

練習連音彈奏，一定要用各種音階與琶音的不同組合來進行。我覺得要在鋼琴上彈出固定的強與弱的音量是容易的，但要彈出各種不同大小、不同長短的漸強與漸弱是十分困難的，而正好這是音樂表現中最有動力和富於生命力的內在因素。缺少了這種因素，音樂的表現力就會削弱。我們每練習一首樂曲都要十分注意這一問題，就是音階、琶音都要加入這種漸強、漸弱的力度變化來練習，這會有助於指尖、手腕、手臂各部位的相互聯系感覺及彈奏中的連貫感覺。

下面我想談談一個容易被忽視的問題。我們都知道音樂是時間及聲音的藝術。時間是由速度及各種節奏型的組合來體現。而聲音則由音準、音量大小及其幅度的細小變化和音色的變化調節來表現的。一般練習一首樂曲的時候，特別是技巧性的快速樂段或樂句，容易偏向只求速度，不注意聲音的錯誤方面。這樣就容易產生音質粗糙，音色不均勻的毛病。我們在練習快速及技巧難度大的樂段或樂句時，一定要放慢速度練習，在這過程中要做到節奏準確，音位正確，音質扎實，音色均勻。在這方面我有一段難忘的經歷：那是一九五七年的事，當時我還是個音樂院鋼琴系學生，有一天世界著名的蘇聯鋼琴家Sviatoslao Richter到音樂學院來演奏，（那一次是Richter首次來中國幾個大城市作巡迴演出。）聽說他要在上午九時就要到音樂院禮堂走台，但他要求場內不許有人，我們只好等到晚上七點半才能進場欣賞。中午十二點半，有一個同學來告訴我，Richter還在試琴，我們兩人就偷偷鑽進禮堂後台，當時琴聲非常清楚，但不知道彈的什麼作品，大概過了十五分鐘我才聽出是Shostakovich的一套Prelude and Fugue中Prelude的一段

快速跑句。原因是他將這一句放慢了幾倍作反復練習，而令人無法一下子認出是什麼。大概過了四十五分鐘，他換了一首Rachmaninov的Prelude (op. 32 no. 12 in G# minor)同樣是放慢幾倍來彈奏。我和同學都沒耐心再聽下去了，於是結束了這一次“偷聽”行動。晚上聽他的演奏，簡直精彩萬分，不論是緩慢的樂章或極困難的技巧性樂段都震撼人心。怎會想到他那輝煌的音樂效果，是通過上面長時間的慢速練習，精彫細刻磨煉出來的。“台上兩分鐘，台下二十年功”這話一點都不假。

我們練習鋼琴，慢練才能使指尖有更深的感覺，才能用耳朵細心地聽到每一個音符發出聲音的延長音，好讓我們更好地辨別到，怎樣的觸鍵感覺才能彈出好的聲音出來。

上面談的只是想給一些年青的鋼琴教師提供一些意見，希望有助於他們在學習鋼琴及教學方面，逐步提高質量，不斷取得好成績。

關於鋼琴演奏和教學的問題，用文字來表達只能說出其中的一部分。因此，這篇文章免不了有不全面之處，希望讀者提出批評指正。

鳴謝



潘元劭 \$500元

香港音樂專科學校製作：

“中國藝術歌曲選萃”

錄音帶 第一、二輯

演唱者：費明儀 程雅南 張蓮 潘志清 許元貞
朱慧堅 王帆 呂國璋 明儀合唱團
伴 奏：蘇明村 唐燕玉 蔣璧輝

蕭友梅：問

青 主：我住長江頭……

黃 自：玫瑰三願……

李惟寧：偶然

譚小麟：彭浪磯

江定仙：歲月悠悠

黃友棣：黑霧……

李抱忱：人生如蜜

林聲翕：白雲故鄉……

王震亞：漁翁

周書伸：飛蛾

林樂培：子夜秋歌

共35首

趙元任：教我如何不想他

賀綠丁：嘉陵江上

劉雪庵：紅豆詞

陳田鶴：山中

丁善德：玻璃窗……

胡 然：浣溪沙

夏之秋：思鄉

陸華栢：故鄉

黃永熙：陽關三疊

黃育義：聲聲慢

黎英海：春曉

詞與唱

郁慶五

詞是語言結構的基本單位，能獨立運用，具有聲音、意義和詞法功能。詞與辭通，常見的如：發刊詞；歡迎詞；致詞；歌詞等等。本文要講的詞就是歌詞。

詞，是中國自古以來屬於詩歌類的一種文體名稱，嚴格地說就是歌詞。任何時候它總是歌曲的主要組成部份，沒有詞便不成其為歌曲。假如把一首歌的詞抽掉，那就是單純的音樂，只好用樂器來演奏了。雖然也有無詞的聲樂協奏曲，從頭到尾只唱一個“啊”。但畢竟極少，偶爾聽也很新鮮，若太多了恐怕聽眾吃不消。另外韓德爾清唱劇《彌賽亞》中的〈哈利路亞〉，江文也先生〈酒宴之歌〉也只唱“哼哈囉喲”幾個字音，均精彩地表達了作者心中感情。但大量的歌曲還是要有歌詞。歌詞和曲調結婚便產生了歌曲，歌唱家們才有歌好唱，歌唱家們是免不了要唱歌詞的，沒有詞便沒有唱！

中國古代的詞與詩是近似而不同的文體。詞體萌芽於南朝，形成於唐代，盛行於宋代。句子長短不一，故也稱長短句。最初也稱為“曲詞”或“曲子詞”，又有詩餘、樂府、琴趣、樂章等別稱，都是配有音樂的。從配有音樂這一點來看，它和樂府詩及民歌一樣，是形成而來自於民間的帶有音樂的文學。可能由於那時記譜方法不夠完善，逐漸跟音樂分開，成爲一種獨立的文體而存在。

無論詩歌或散文，在幾十年前都是朗讀的。朗朗書聲之中，有朗讀者即興的簡單曲調。這種曲調有一定的規律和自由。尤其是朗讀古體絕句詩和古代稱爲近體詩的格律詩。因爲是五言和七言，即一句五個字和七個字。絕句四句，格律詩八句，只有二十八字和五十六字。雖然有地方方言影响而有不同之聲，却又有師生傳接雷同之音。長此下去難免顯得單調，於是人們自然要新鮮一點的文體，不再是五言七言的詩，那就是駢文。

駢文起源於漢魏，形成於南北朝，流行一時。全篇以雙句（儷句偶句）爲主，和詩一樣講究對仗和聲律。其中以四字六字相間定句的也稱四六文。這種文章大大豐富了詩的節奏，又有點散文的性質，是古代文體發展中的里程碑。任何事物的發展是無窮無盡的，詞就是在五言七言的詩和以四言六言爲主的駢文的基礎上發展的產物。或者說詩和駢文的進一步發展就是詞。

任何文藝總是隨着社會的發展而形成，也一樣地由萌芽而興盛及衰落。衰落也不會滅亡，只不過由更新的來代替罷了。正好像人一樣，由幼小到老死，但人類却長存。

詞起初被稱爲“曲詞”和“曲子詞”，說明詞是和曲調結合在一起的文學，是可以歌唱的文學。也許一千年前沒有專業作曲家，只好爲某個現成的曲調或民歌填進唱詞。先有曲調而填充唱詞進去的就叫做填詞。這種詞是隨着曲調走的，肯定不會完全是五言七言，也不是四六句或儷句偶句。它是有韻律的，但不必逢雙句必押韻。它是脫胎於詩和駢文的文學。在唐詩裡便有不少已經是詞了，如李白的〈行路難〉，〈長相思〉，而他的〈清平調〉則是詩亦是詞，而詞牌〈鷓鴣天〉和〈菩薩蠻〉簡直是五言詩和七言詩的混合體。詞的形成是文學的發展，也是詩的解放，給了時人以更廣闊翱翔游衍之天地。

詞不但保留了詩和駢文的許多特點，從每句字數來看，幾乎可以從一個字到十一個字都有，而字數多的句子，往往由兩個或三個字組組成，這些字組在朗讀或歌唱時可叫做音節，可以在音節之間停頓甚至吸氣。

一字句——極少，只有〈十六字令〉有，如“山，快馬加鞭未下鞍”。（毛澤東詞）

二字句——“知否，知否？應是綠肥紅瘦”。（李清照詞〈如夢令〉）

三字句——“轉朱閣，低倚戶，照無眠。”（蘇軾詞〈水調歌頭〉）

四字句——“年年柳色，灞陵傷別”。（李白詞〈憶秦娥〉）“對酒當歌，人生幾何”。（曹操詩〈短歌行〉）是兩個二字組。

五字句——“明月幾時有，把酒問青天”。（蘇軾詞〈水調歌頭〉）是前二字後三字組，同五言詩。

六字句——“秦淮一片明月”！“寂寞避暑離宮”。（薩都刺詞〈念奴嬌〉）是前二字後四字組或前四字後二字組。

七字句——“千嶂裡，長烟落日孤城閉”。（范仲淹詞〈漁家傲〉）是前四字後三字組，同七言詩。

八字句——“莫等閒白了少年頭”。（岳飛詞〈滿江紅〉）。“誰信被晨雞催喚回”。（劉克庄詞〈沁園春〉）是前三字後五字組。

九字句“浪淘盡千古風流人物”。（蘇軾詞〈念奴嬌〉）“倩何人喚起紅巾翠袖”，（辛棄疾詞〈水龍吟〉）是前三字後六字組。

還有十字句和十一字句，但最基本的應是二、三、四、五字。八字以上的句子，中間大都點得斷的。後來戲曲的唱詞不少是九字句和十字句，九字句是上三中三下三字組。十字句則是上三中三下四字組和上三中四下三字組，後者也是前三後七字組。

還有一字豆。它實際是上一下四字組的五字句，如劉克庄和毛澤東的詞〈沁園春〉中的“喚廚人斫（音濁，砍伐）就，東溟鯨膾；圍人呈罷，西極龍媒”。“望長城內外，惟餘莽莽；大河上下，頓失滔滔。”喚字和望字是一字豆，它引出了四字律句，成爲整齊的對仗。所以語言學家王力先生說過：“一字豆是詞的特點之一。懂得一字豆，才不至於誤解詞句的平仄”。詞的特種律是指比較特別的仄脚四字句和六字句，如“馬蹄聲碎，喇叭聲咽”及“昨夜雨疎風驟，濃睡不消殘酒”。詞的拗句甚少，但也有，如不知天上宮闈，“一時多少豪傑”。因爲它不符合詞牌的平仄才叫拗句。詞是有其本身的韻律、格式等特性的。這些又大都繼承於格律詩。

當古體詞發展到全盛時期的時候，也是它脫離音樂而成爲一種屬於詩一類獨立文體的時候。由開始時以詞填曲演變爲以詞填詞。以詞填詞即以前詞爲譜的字句字數及平仄和格式來填詞。這樣形式雖同前面的詞牌，內容則不一定相同，好在它已經脫離了音樂，否則會產生

某些不協調。因爲音樂原來表達的喜怒哀樂與抑揚頓挫，一旦碰上填進來的詞反其道而行之，那便會不協調。

古體詞全篇字數最少的是〈十六字令〉，只有十六個字。最多的是〈鶯啼序〉，有二百四十個字。又以字數的多少來分爲三類：（一）小令；（二）中調；（三）長調。五十八字以內爲小令；五十九字至九十一字爲中調；九十二字以上爲長調。也有以字數來命名詞牌的，〈菩薩蠻〉叫四十四字令，〈清平樂〉叫四十六字令，〈念奴嬌〉正好一百個字叫百字令。詞綿延至今一千多年了，它和古體詩一樣在文學史上有光輝的幾頁。至今仍有人偶爾作之，佼佼者乃毛澤東，但畢竟是少數人的事了。填詞又受着詞譜所規定的格式來填，思想難免受到束縛，甚至因形式而傷意義，削足適履或常有之。但有志於作詞的朋友，不妨以此來磨煉筆頭功夫。千萬不要沉醉，酒不能當飯，要餓傷人的！

二十年代初，五四新文化運動的浪潮席捲中華大地。白話文詩應運而生，它和西方來的翻譯詩一樣，詩詞很難分家，詩即是詞，詞亦是詩。不再受中國古詩詞格式所局限了。既然新詩詞不再分家，但一家之中兄弟姐妹之間的區別還是有的。因爲新歌詞是一定要用來歌唱的，否則叫做詩便了。因此在歌詞用字上要有利於歌唱的發音，有利於音樂的發揮，少用艱澀字眼爲好。尤其在一個音節和詞句的最後一個字，作曲家往往要寫成延長音，感情激昂處還要唱高音強音。如果這些高強長音的地方，用“資此思”一類的字便不好唱，一般人唱起來技術上有困難。這種歌詞即使配上較好的旋律，也難成爲好歌曲而經得起舞台和時間的放驗。

雖然詩詞不分家了，但作爲歌詞的詩必須具有較多的音樂性，在它的字裡行間飽含着音符的點滴雨露。有沒有音樂性是詩和詞的本質區別。但也不能說詩無音樂性。拿古詩來說，凡浪漫主義色彩詩人的詩，其音樂性使人感覺多一些，比如唐代李白的詩要比杜甫的詩似乎多一點音樂。這裡並不是說杜甫的詩一點音樂也沒有，不過感覺上少一點而已。詞在古代當它脫離了音樂而成爲一種獨立文體之後，有些詞也和某些詩一樣，並不太適宜於歌唱的。因爲其中有些只是文學，也許還很深奧呢！郭沫

若經常與毛澤東詩詞唱和，達到拋磚引玉的作用。拿填詞〈滿江紅〉來看，郭沫若的詞是沒有什麼音樂性的，但不必懷疑他填詞技巧的嫻熟。再看一下毛澤東的詞，大都有其特有的氣勢磅礴的音樂性。可惜後來發表的土豆燒牛肉及放屁之類的詞彙，便不是什麼音樂性的詞了。

歌詞寫得好而富於音樂性，不但能促使作曲家易於產生音樂靈感而創作出好的旋律，而且更能促使歌唱家聲情並茂，因為歌詞最簡明而直接了當地讓歌者進入歌曲意境。所謂聲情並茂的聲情兩字是有區別的，聲字主要指發聲法和歌唱技巧。情字是技巧所不能代替的，它是歌唱藝術的精髓和靈魂。當然，技巧越高會更有利於表達歌曲內涵，我們還是要盡可能去掌握它。歌唱家和歌星在聲情並茂這個問題上，歌唱家偏向於對美聲的追求，歌星則側重於感情。歌唱家和歌星所追求的歌唱美學要求有所不同，但聲情並茂畢竟是大家所爭攀的最高境界，這又往往取決於對歌詞的理解。歌曲本身的特定情感，只有到歌詞中去尋找才是。

有些歌唱家的聲音技巧堪稱一流，對歌譜上作曲家所規定的表情符號處理得很正確，咬字也清楚標準。但舞台效果不理想，被評為“白開水”。這種聲茂情不茂的原因是忽略了對歌詞的深入理解，換句話說靈魂未進入情景沉處。這種現象在聲樂領域中會經常見到，以為“有了聲音便有了一切”（這句話的含義在大陸還包括名譽地位待遇在內，這裡只指歌唱表演），實際並不盡然。另一類型的歌手，按學院派美聲唱法的美學觀點來衡量，聲音並不理想，却很能在聲音之外去尋找表演手段。凡能以情感人者，很善於從歌詞中找激情，這類歌手擅長演譯以詩詞譜曲的藝術歌曲，假如不能領會詞意怎麼行呢？

那末是否善於歌唱的人們一定要對文學中的詞有高深的造詣呢？却又未必！比如民歌歌手及有些舊時代藝人，他們識字不多，甚至有些幾乎是文盲，却也能唱得情真意深。因為他們唱的內容是自己熟悉的，何況民歌、戲劇、曲藝有地區的限制性，對聲音的要求也不如美聲法這麼講究。大部份靠師傅傳徒弟口授身教聽會的。但是時代不同了，現代的歌手應是有一定文化的歌手，理應對歌詞有較深的認識。

一般來說是能夠認識的，只是不太注意吧！

西洋詩詞在形式上是無分別的，從西洋傳到中國來的創作歌曲方法是以曲譜詞，即先有詞後有曲。當作曲家被一首好詩觸發了他的音樂靈感。一首歌曲便創作出來。先詞後曲的方法，至今仍是歌劇藝術歌曲甚至流行歌曲的主要創作方法。我國古時盛行填詞，但以詞譜曲的方法一定會有，不過很難查攷。二十年代上海有了音樂專科學校，用西洋作曲技巧以詞譜曲的方法才開始萌芽。韋翰章先生和黃自的合作，開闢了新歌曲創作的先河，其深遠的影響，是中國歌曲史上不可磨滅的。

但是，以詞填曲仍是有的。這種現象往往由於缺少作曲家的緣故，嚴格地說填詞是比較困難的，因為詞的內容要符合音樂的內容。而歌曲曲調的音樂內容肯定要被前詞的內容所影響，它們之間是有共鳴的。而新填進去的詞要超過前詞談何容易！這裡指的不是詞本身的文學水平，而是指詞的音樂性和可唱性是否合乎原來曲調。

大家較為熟悉的岳飛〈滿江紅〉是一首好詞，據說這首詞誕生於明代，我們且不去研究其真偽。但這首詞曲調却不是原來的，它借用了元代蒙古族詞人薩都刺詞〈滿江紅——金陵懷古〉的曲調。有位資深的搞民族音樂的朋友告訴我，該曲調大概在1908年出於南京的一位教師之手，後來在反抗外敵的潮流中，有人以岳飛之詞代替薩都刺的詞，它符合大多數中國人的感情而廣為流傳。雖“鵲巢鳩佔”但仍覺可愛。不過兩首詩的內容不同，以致該“壯懷激烈”時曲調反而低沉，而林聲翕先生等為岳飛詞〈滿江紅〉所譜的曲調，唱起來覺得詞曲較為吻合。看來填詞者最好要瞭解一點歌曲為上。近來以詞填曲之風盛行，主要表現在電影電視片及流行歌曲，其中頗有些好詞。可能曲調平易也是好填的原因，而歌曲作家又這麼少。但填詞是一件嚴肅的事情，也要有點文德。用《貝多芬第九交響樂》中的〈歡樂頌〉，及比才的歌劇《卡門》中的〈鬥牛士之歌〉，填上些令人哭笑不得的詞來唱，這似乎不宜吧！也不宜把還活着的詞曲作家的名字抹掉而冠以“中國民歌”或填詞。我們誠然承認某些曲調有其可塑性，但內容最好要基本符合。

歌詞不可避免地受到大量西洋歌曲翻譯詞的影響。有時譯者中文未必上乘，意思譯出而用字不當者常有，多數不像詩詞。好在有時一首歌詞有多位譯者，我們往往拿來綜合，在試唱中理成可唱的歌詞。因為是翻譯過來的，在不損害原意的基礎上，用字有一定的自由。在演唱外國經典性的作品時，不妨先盡可能地唱原文，這樣有利於配譯文歌詞。有些外國歌仍難免不宜用中文唱，唱起來似乎不是那首歌了。但是多數是可以的，不過要多下點功夫。在華人社會的舞台上，還是以譯文為好。歌詞常受外來語彙及語法的影響，聽多了也會習慣，也豐富了我們新時代的歌詞。如果多保留些中國詩詞的傳統，那就是最理想的了。

有志於作歌詞的朋友們，你不一定是專業歌手！但你一定要熱愛唱歌，熱愛歌曲，在歌詞中吸取營養。甚至在作詞時哼哼唱唱，好像在填某些曲調的局部。你最好找作曲家作知心朋友，允許在譜曲過程中合作修改歌詞，可以精簡掉不必要的字，也可增加幾個可有可無的字，一切爲了曲調的通順流暢。我認識的詞作家中，有偏愛自己的文詞者，愛字如子，癩痢頭兒“字”自己的好。要改他一個字或一個音節的詞簡直要命，後果不好。可是字字都是嘔心瀝血的呀！歌詞能標新立異固然可貴，但奇字怪詞最好免用。紙面上看得懂而不易一聽就明白的詞要少用，因爲人在劇場是來不及翻字典的。說來說去以通俗易懂爲妙，能雅俗共賞則更好。

我爲什麼主張現代詞作家要熱愛唱歌呢？因爲唱歌也是學習。在我曾工作過的專業歌唱團體裡，前後會有六位專職詞作家，只有金帆有較成功詞作。其他幾位平平，而他們的文筆又不在金帆之下。其中有位畢業於大學文學系的高材生，他天生五音不全，不能唱歌，十幾年只寫了一首詞也不能譜曲。反而幾位出身於合唱隊的業餘作家成績較好，如王凱傳等已成爲專業詞作家。爲什麼？我認爲他們的功力在於唱過多年的歌而有心於詞。在值得回憶的五十年代，三年背出五百首歌不算希奇。所背出的大量歌詞便是他們的學習和營養，會體現在他們的詞句中，有較多內容的音樂性和字句的可唱性。正如前人所說，熟讀唐詩三百首便會

作詩的道理一樣。

華人歌詞作家是有苦悶的，在於受政治干擾而不能盡情發揮。大部份作家和藝術家都熱愛中華民族的山河，光明磊落而傾向正義，都有其個人好惡及對政治者的態度，他們自然地會歌唱社會上的光明與美好，也同樣要對社會上的陰暗面進行揭露和批判。他們對官僚主義、貪官污吏及腐化墮落均疾惡如仇。對之進行揭露、批評和諷刺有什麼不好呢？如果只許歌頌美好與成績，勢必形成千篇一律，以美麗的外衣掩蓋病弱的軀體，這不會有利於民族、社會和國家。

海峽左岸近四十年來創作的歌曲成千上萬，其中有好的歌曲，從而鍛煉和培養了大量詞曲作家和唱歌人材。但一首歌曲的誕生要闖過重重關山。最重要的是上級機關官員的審查，這些官員中只有少數是行家，有些只看得懂歌詞，但只有在歌詞的政治傾向上決定命運。弄得作曲家往往和海峽右岸一樣，只好偏向於譜古詩詞，改編民歌，造成歌唱藝術嚴重脫離了時代，脫離了廣大觀眾。當然，嚴肅的歌唱藝術在全世界普遍地存在與社會脫節和自我關閉的現象。爲什麼不向時代曲學習一下呢？時代曲中也有好詞好曲，只好詞好曲才能流行。好的流行曲總是通順易懂，親切近人，生動活潑。我雖有這些認識，但要放下原有的架子也不容易。

歌詞的寫作貴在深入淺出與直接了當，一聽就明白。一首詞的中心內容不宜龐雜。比如寫懷念故鄉吧，月亮和風水可以差不多，但不可能生長甘蔗和椰林的熱帶，一會兒又飄起雪花來。不要去寫那些早已不符合中國實際情況的“無邊森林”。自己沒把握的事情要違避。假如自己沒有在海外生活過，便不要去寫什麼海外遊子思鄉之情。可寫可歌的事情是很多的。總而言之要合情合理。

歌唱家們想唱新歌，仰着脖子望着作曲家，作曲家望着詞作家，詞作家或許要望望老天爺。願老天爺保佑我們，讓人們自由自在地愛和恨吧！讓人們自由自在地謳歌和詛咒吧！主宰歌唱事業興衰的是社會上的廣大觀眾聽衆。是真金還是沙礫，在歷史的浪濤沖洗下會一清二楚。絕對不是什麼權威人物。

音樂之旅在歐洲

每年英國有幾家旅行社，都會寄一些該社的資料給我。歐洲也以英倫我去得最多，有許多地方都是參加這些旅行社而成行的，例如十多年前的蘇聯之遊，還有東歐諸國：匈牙利，捷克、波蘭等。

去年（1988）他們寄來一份音樂之旅，包括了歐洲幾處重要的音樂活動，特摘譯以供同好：拜魯特八月（Bayreuth August）組團欣賞華格聯篇樂劇《尼伯龍根指環》，共四場。或者三晚不同歌劇：《羅汗克林》，《伯西法》，詳情要待今年十二月或明年一月，這是歐洲極熱門的歌劇節，今年訂位，明年成行已是非常幸運。筆者為成此劇院座上客，等了六年才達成願望。

烏茲堡（Wurzburg），在奧國舉行的音樂節，烏茲堡為一很富浪漫色彩的古鎮，旅遊時間為期一週。這音樂節，主要演出莫扎特的作品。

薩斯堡（Salzburg），莫扎特的故鄉，風光如詩如畫，每年夏季的音樂節，在八月舉行，旅程是一週，欣賞歌劇和音樂會，一共四場，另加一場當地最著名的巨型木偶歌劇。

貝根茲（Brogenz），法、奧邊境的城市，在康斯坦斯湖畔（Lake Constance）的音樂節，很富吸引力，此間有一座水上劇院，八月中舉行，一星期的遊覽包括，奧芬巴哈的歌劇《荷夫曼的故事》，聖桑的歌劇《參松和達利娜》，另加兩場器樂演奏會。



多瑙河上的音樂（Music On The Danube）這是一個很有情調的音樂之旅，食宿在豪華遊輪上，順著多瑙河而下，途經幾個音樂名城：慕尼黑、布達佩斯、維也納，在這幾處都可欣賞到歌劇，或音樂會，留在船上的，每晚亦有弦樂四重奏可欣賞。

維隆娜（Verona）意大利北部的歌劇名城。露天歌劇的壯觀場面，令樂迷畢生難忘，八月中參加此團為期一週，可以欣賞到三齣著名歌劇：《歌女》、《杜蘭多》、《阿伊達》。

斯特莎（Stresa）意大利近瑞士的瑪齊蕾湖畔（Lake Maggiore），還有伸展在湖中的波羅門島（Barromean Isles），那是一個充滿夢幻的神奇地方，在此欣賞來自世界著名的歌唱家，演奏家表演，的確是人生最高享受。

布拉格之春（Prague Spring Festival），捷克的首都，是一個頗具歷史價值的都市，而且捷克出了數位名震寰宇的作曲家：史美坦那、德伏夏克、楊納瑟克，這一項音樂活動，除了演出這些作曲家的作品之外，還演奏外國作品，並邀請世界各國音樂家前去助陣。

布達佩斯（Budapest），匈牙利亦有數位著名作曲家：李斯特、巴托克、科達伊，這整作品吸引了不少顧曲周郎，何況布達佩斯是東歐共產國家甚有代表性的城市，值得一遊。

莫斯科和列寧格勒這是一條新的旅遊路線。旅行社安排了四場演出的門票，一次是在莫斯科，三場在列寧格勒。蘇聯的藝術水準相當高。

帕瓦洛帝在蒙特卜羅（Pavarotti In Monte Carlo），意大利歌王在賭城華麗的歌劇院，演出《愛情甘露》一劇。

值得一提的是；每一位導遊都是音樂的專業人士，如有興趣想了解詳情，可直接寫信給 Heritage Travel Ltd

21 Darset Square London N/5 P.G.
U.K.

周文珊



從原汁原味談到

司徒敏青

風格問題

在衆多食物之中，由於各人的口味不同，興趣各異，有人喜歡吃中式的，也有人喜歡吃西式的，同樣地也有很多人會走中間路線，喜歡吃中西混合式的東西，因此，大蝦沙律與中式牛柳便在這個社會中出現，應該是無可厚非的事，人究竟是人，智慧與喜愛也各有所不同，生活應該是多姿多彩，不能像機器一樣，整日重複做着同樣的工作，不然的話，也不會出現着“一樣米養百樣人”這句名言了。

音樂也是一樣，你喜歡粵曲，我喜歡藝術歌曲，你喜歡民歌，我喜歡流行曲，你喜歡外國的交响音樂，而我則喜歡自己的民間音樂，你認為小提琴可以演奏很多神奇的，高技巧的作品，但我却感到二胡是無比的親切，總之，你和我雖然同是一個音樂愛好者，但由於大家的志趣不相同而有所分別，但你不能說粵曲不是音樂，外國的藝術歌曲才是音樂，也不能說中國的民間音樂單調乏味，而外國的交响音樂豐富多姿，因為它們都是音樂中的一個細胞，缺少了任何一類都會使整體的音樂黯然無光的。這樣說法，相信會有人同意的。

食物也是如此，有人覺得榴槿是香的，但我却感到不是味兒，很難入口，東江豆腐是著名的一種民間食品，據說它的特色是在用料方面，加上一小點“九棍”咸魚，才能有那樣濃郁的好食味，而中式牛柳則是取材於外國的燒牛扒與牛柳的製作技巧，再加上我國傳統的上乘廚藝混合而成的一種頗為適合中國人口味的菜式，它比蠔油牛肉好吃的地方是有厚度，鬆軟而甘香，加上一點茄汁與隱汁來調味，使牛柳的味道更能促進食慾，在菜式的設計這一點上，你不能否認那是一種大胆的嘗試，雖然目前的中式牛柳已經是大行其道，但你不能不佩服最初創製這味菜式的人，那種驚人的創作意圖。

交响音樂是外國的產品，製作這類音樂的技法，也是外國人所創製的，它的存在也有超過二百多年的歷史，在這個長時期的發展中，也經歷了不少朝代，也歷盡了幾許滄桑，從海頓到貝多芬，到布拉姆斯，到德彪西，到柴可夫斯基，到史特拉文斯基，到目前，甚至以後，交响音樂的變遷到達那一種程度，相信你和

我都很難估計得到，除非你是一位專門研究這種問題的專家，不然的話，你大概和我一樣地“睇餸食飯”，到達那個階段便聽那種東西而矣。

談到我國的民族音樂，相信也和交响音樂一樣，從古老的樂曲直到目前的新創作，大概也演變了不少吧，很抱歉，我並不是專門研究中國古代音樂的專家，因此我沒有辦法從遠古時候的音樂情況，談到現代的中樂交响化，與及有系統的比較，我只能就近代的中樂情況來談談，但也不一定完整。就從劉天華開始吧，劉天華是近代一位中樂的一代宗師，把外國音樂的創作技法和演奏技巧加入我國的民族樂器之中，他似乎是這方面的第一個人，他很成功地把四根弦的小提琴演奏方法應用在二根弦線的二胡上，明顯地使二胡的功能和表現能力大大地擴闊和提高，使二胡的演奏技巧也變得複雜、花巧，請原諒我用“花巧”這兩個字，我實在想不到用更好的字眼來形整它。而在樂器的合奏上，也是在這幾十年間，演變得頗為驚人，從單調而平凡的齊奏進而變成複雜而帶有交响意味的合奏，同樣地令民族樂器的合奏大大地提高，這樣，不單只樂器的構造有所改變，連創作的技法也和以前有很大的不同，由於參入了外來的各式各樣的創作技法，使創作出來的樂曲，在音响效果上有了豐富的表現，這樣便出現了一個風格和韻味的問題，五十年代中期，國內的作曲家時常地提出了一個風格問題來討論，結論似乎在任何的創作中，都要照顧着和保存着原來的面貌與格調，不能相距得太遠，這種論調好與不好，這裡不肯定它，但有一點頗為值得注意的，就是我國有一句老話，是“做那樣要似那樣”，不論你用任何技法去創作或改編一首樂曲，大概也應該如此吧，好像創作一首二胡的樂曲，你可以用傳統的或是現代的技法，但二胡的特點與氣質應該是存在的，不然的話，那應該不是一首成功的作品，相反地可以說是一首失敗之作，盡管有人大力地提倡現代創作技法，但在這個風格和韻味的原則上，應該是缺少不了，正如我們吃東江豆腐時，發現缺少了一些咸魚的味道一樣，立即便會感覺到那不是正宗的東江豆腐，外國人吃中

式牛柳相信大概也會有這種感覺吧。

人類是每日都在進步，正如地球每秒鐘都在轉動一樣，音樂的演奏技巧與創作技法，應該是跟着時代的進展，絕不能停留在任何一個階段，如果停下來的話，那是絕不合理的，我很同意用任何技法與演奏技巧來創作樂曲，但是，我也同意在任何的創作或改編之中，也要保存着原來的風格與韻味，絕對不能顧彼失此，也不能把一首樂曲創作或改編得非驢非馬，難於令人接受。

外國人吃牛扒是燒的（有點“焦焦地”才能發散出牛肉的香味，演奏海頓與莫扎特的交響樂，要有上述兩位大師的風格和氣質，那才是成功的上乘的演奏，不然的話，那應該是一項失敗的演奏，演奏中國的交響音樂作品，也應該有中國作曲家的風韻，特別是一些地方音樂，要像中式牛柳那樣可口，既是西方的技巧，也有我們適應的口味。不然的話，會像外國一些地方的中華料理一樣，缺乏中國的風味，也沒有西方的技巧那才是糟糕的事呢。

音樂寓言三則

李明

一

河邊，一羣人在送葬，哭聲震天。某音樂家聽到哭調，覺得旋律很美，要求錄音。眾人把他拋下河去。

二

洋人訪某村，村民初見大駭，繼而自慚形穢，連夜舉行會議，研究對策。後來決議：全體剃光頭，戴上棕櫚樹黃衣假髮，臉上抹白粉。第二日，村民莫不趾高氣揚，與洋人平起平坐矣。

（以上二則為1988年6月25日日本人在香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會主辦「中國音樂與亞洲音樂國際研討會」總結會上的發言。）

三

某生携二僮赴京趕考。時值嚴冬，冰天雪地。一日，行經一山谷，滿山冰樹、銀花，風乍起，叮噹有聲，此起彼應，山谷和鳴。生與二僮留戀再三。不及驛站，天色已晚。只得暫宿深谷棄廟。僮生火，竹根吹火筒，發奇響。生付：此誠尺八良材也。即以火鉗燒紅，鑽數小孔，宮商角徵羽，五音備矣。生引商刻羽，僮擊大小木魚，樂聲繚繞徹夜。

翌日清晨，環視破廟，雖年久失修，然庭院古雅，至為清幽，堂舍亦未坍塌。三人奮力，剪修樹木，清除雜草，打掃殿堂、僧房。生取偏殿斷樑殘木，斫而為琴，使僮赴山下鄰村購置食用。暮鼓晨鐘，香煙不絕，兼且日日管弦，樂音悠揚。

如是盤桓數月。遠近聞之，進香者日眾，僧尼相率歸來。時試期已過，生僮三人，欣然賦歸。

新編聖詩（第一輯）

錄音帶·樂譜

思

以馬內利來臨歌 / 奇異恩典 / 恩友歌 / 天父必看顧你 / 你孤單麼……等十六首耳熟能詳的聖詩名曲，現重新編錄成二、三或四部合唱，適用於教會崇拜獻唱。

盒帶及樂譜於香港音樂專科學校及
各基督教書局發售



香港音樂專科學校製作

PRODUCED BY HONG KONG MUSIC INSTITUTE

地址：九龍長沙灣道137-143號五樓 電話：3-806016

真龍與假龍

黃友棣

鄰居的小弟弟，喜愛國樂，更愛學奏胡琴。他的父親買了一把特佳的胡琴給他。他非常開心，向我描述，胡琴柄端，雕刻着一個龍頭，十分精緻。我告訴他，這不是龍，是龍的兒子

他瞪大了眼，極感驚異地問，『龍的兒子不是龍嗎？既然不是龍，是甚麼？』

我國人自認是龍的子孫，龍的傳人，實在也要像小弟弟這樣發問。我也該考查古書，詳為解答。

我國在明代（公元十七世紀初葉），學者們編撰的文集之中，有三部文集，都有記述龍子的材料，它們是：

（一）李東陽蒐集唐、宋，諸家的精華，編成『懷麓堂集』，共有一百卷。

（二）楊慎、張士佩編的『升菴集』，共八十一卷。

（三）陸容編的『菽園雜記』，共十五卷。

根據各集所記，簡要說明如下：

關於龍子的話，有一很著名的警句，就是『龍生九子不成龍，各有所好』。

龍的第一個兒子，名字叫囚牛。平生愛好音樂，在胡琴柄端所刻的獸頭，便是它的遺像。由此看來，所有愛好音樂的龍子龍孫，皆是囚牛的後裔；愛奏胡琴的，更是它的嫡系骨肉了。

小弟弟聽了，皺着眉說，『這名字多難聽！』——是的，這個名字實在很醜，似乎專給愛音樂者開玩笑。

龍生九子，各有所好；除了囚牛，其他的又是如何？它們的面貌又是怎樣的？今將其他各個龍子列下：

（二）蒲牢——最怕海中的鯨魚。每被鯨魚襲擊即大鳴。後人欲鐘聲宏亮，故鐘鈕上所刻的獸頭，是其遺像。

（三）睚眦——這是怒視的獸頭，性好殺，刀環上所刻，是其遺像。

（四）螭吻——形似龍而色黃，性好望，屋頂的獸頭，是其遺像。

（五）霸下——形似龜，好負重，碑座下的獸頭，是其遺像。

（六）狻猊——形似虎，性好訟，今獄門上的獸頭，是其遺像。世人稱牢獄為狻猊，乃源於此。

（七）饕餮——是兇惡的獸形，性好食，故刻在鼎蓋上。

（八）金狻——形似獅，好煙火，故刻在香爐上。唐、宋、詩詞，常說及金狻，也就是說香爐；例如李清照的『鳳凰台上憶吹簫』開首的一句是『香冷金狻，被翻紅浪』。陸游詩也有『微風不動金狻香』。

（九）蚩蝮——性好水，橋柱上所刻是其遺像。

以上所述，皆屬於傳說的神話題材。其實，龍是否真有九子，根本無須爭論。九，只是表示多數而已。子孫是否必有祖先的性情與面貌，也是未可確知的因素。『龍生九子不成龍』的意思，乃是說，龍的子孫為數甚多，他們雖有相同的遺傳，亦因環境不同而有變化；因為『性相近，習相遠』。到底何者為真龍，何者為假龍，人們所愛者是真龍還是假龍？都可從下列的一則寓言得到答案：（這是漢，劉向所撰『新序』裏的記載）。

葉公子高好龍，居室雕紋以象龍。天龍聞而下之。窺首於窗，拖尾於堂。葉公見之，棄而遁走，失其魂魄。——這是說，葉公並非喜歡真龍，只是喜歡那些似龍而非龍的假龍罷了。

其實，我們可以理解，人們喜愛的乃是高貴優雅的龍而不是粗野狂妄的龍。無論是龍父或龍子，如此『窺首於窗，拖尾於堂』，一派無賴作風，殊無可愛之處，葉公見而遁走，也是值得同情的。

龍的生命無窮，從古至今，兒孫何止千萬？子孫之有變化，乃是當然之事；有些可能變好，有些可能變壞。袁牧論詩，說得不錯：『子孫之貌，莫不本於祖父；然變而美者有之，變而醜者有之。若必禁其不變，則雖造物，有所不能。當變而變，其相傳者，心也』。這是指內心的真誠，必然持續；外貌之變，則無法避免。

雖然我們無法控制先天的遺傳因素，但能運用後天的教育之功。憑藉教育力量，我們必能引導龍子龍孫，自動自覺，朝向真、善、美的目標生活。決不是任他們各有所好，為所欲為而害人害物；却是要使他們各有所長，盡力向善而造福人羣。

無論是真龍或假龍，我們所愛的，是好龍而不是壞龍。

新編聖詩

(第二輯)

錄音帶 • 樂譜

頌

聖哉三一歌：靠近十架·稱真偉大·耶穌愛我·我要愛主。
傳給萬邦的故事·聖名榮光·永遠讚美等……十四首耳熟能詳的聖
詩名曲，現重新編錄成二、三及四部合唱，適用於教會詩班。

盒帶及樂譜於香港音樂專科學校及各基督教書局發售

香港音樂專科學校製作

地址：九龍長沙灣道137—143號五樓

大埔道18號三字樓

電話：3—806016

3—7881127

我喜愛的詩歌

張 蓮

「認識神的旨意是至大的智慧，實踐神的旨意則是至大的成就。」

G. W. Truett (1867-1944)

美國德州達拉斯城第一浸信會會牧

「充滿我，充滿我，懇求聖靈充滿我，求將我心，洗滌潔淨，懇求聖靈充滿我。」存著一顆懇切的心，和大伙兒一起唱著這首令我感受良多的詩歌，我看到自己敞開心門，讓聖靈進入內心深處，洗滌潔淨…我一面唱，一面獻上心底的禱告：盼望聖靈改變我、光照我，賜我力量為祂作美好的見證。

「懇求聖靈充滿我」。已經忘記什麼時候認識這首詩歌了，只記得一開始，它便成為我的心愛詩歌，唱出我的所想所求。我不能說出那一節歌詞是我最喜愛的，因為每一節歌詞都有它獨特的信息：從第一節求聖潔、求光照；第二節求順服；第三節求忠心火熱至第四節願獻上專求主活，都是我們對愛我們的主所應具備的心志。

我也喜愛紀哲生先生優美的譯詞。如「直到心潔如璧，讓主光輝，照遍心底，使無黑雲遮蔽。」不但文字優美，具體的形容詞，令人更能領會實質的意義；配上B. B. McKinney 的 Truett 調（註一）唱時就有一種轉上、再轉、又轉上的感覺（註二）好像要把內心的境界一層層的剖開，直達神的施恩寶座前。

還有，每當我唱這首詩歌時，很自然地便會省察自己的內心光景：有否得罪神、得罪人？參著一種認罪、懊悔死行，懇求引領的情操，與神交通。唱完這首歌之後，所得著的安慰，亦再次印證了主是與我同在的，祂隨時在我身旁，光照我的道路，叫我如鷹振翅，生活得力。
「我們若是靠聖靈得生，就當靠聖靈行事」

加拉太書五章廿五節

懇求聖靈充滿我
Breathe on Me

聖靈
226

紀哲生譯，1973
EDWIN HATCH, 1879
Alt. B. B. MCKINNEY, 1937

TRUETT 76 048
B. B. MCKINNEY, 1937

5-1 6-6 | 5 3 1 3-2 | 1-1-0 | 5 3 4 5 -- | 4 1 2 3 -- |

6-6 5-3 | 4 3 4 5 -- | 5 3 4 5 -- | 1 7 i 6 -- | 1 7 6 5 3 1 | 3-2 1 -- ||

409特靈道我，全福音的報恩我得生。 拍 3 : 4

©Copyright 1939, Hoesmer 1946, Wordman Press. All rights reserved. Used by permission.

註一：McKinney是一位現代的詩歌作曲家，他在1937年把這首詩詞作了一個頗大的改編，然後配上曲調定此曲詞名為Truett。Truett是廿世紀初美國著名的牧者，他曾有名句：「認識神的旨意是至大的智慧，實踐神的旨意則是至大的成就」。大概McKinney覺得Truett的名句與這首詩歌內容甚為配合，故採用了Truett的名為此詩的曲調名。

註二：McKinney的Truett 主要用了一種下行半音轉上行，再下行的模色來表達，一種婉轉懇求的內心，唱時就有一種轉上、再轉，又轉上的感覺。



Sevilla的金塔(Torre de Oro)

最初認識西班牙這個國家，可以說是通過音樂。記得當初彈古典結他時，從 Issac Albeniz 及 Enrique Granados 的鋼琴作品改編過來的結他曲中，對西班牙這個國家產生了些微印象。後來又從彈 Flamenco 結他的朋友口中，得悉更多關於西班牙的資料，從而開始令我對這個結他發源地產生嚮往之情，遂於84及87年兩度到訪西班牙。

84年到訪西班牙是因為得了一個獎學金，到西班牙學習西班牙音樂演繹課程。這次的經驗令我發覺，若要更深入了解西班牙音樂，必須對其文化及風土人情等，均要有所認識。因為色彩強烈的西班牙音樂大部份來自民間，就如吉卜賽人的 Flamenco，祇是西班牙眾多民間音樂中的其中一環，而西班牙各省各縣，年中都有很多不同的慶典節日，每當節日時，就正是人們載歌載舞的時刻，所以其實西班牙的民間音樂，正是其音樂的一豐富資源。基於此理由，我在87年再訪西班牙時，除了希望隨名師進修結他外，更懷著對其文化及風土人情等直接的接觸而作生活體驗之目的。

西班牙位於歐洲西南部的伊比利亞 (Iberia) 半島。約於公元前3,000年被認為是北

非一個民族的伊比利亞人，開始在半島的南部及東部定居，最後半島就以他們的名字命名。西班牙幾佔半島的六分之五，其餘祇有半島的西南部屬葡萄牙，還有南部頗具爭議，而現仍屬英國殖民地的直布羅陀 (Gibraltar)，跨過直布羅陀海峽就是非洲大陸，北部越過比利牛斯山脈與法國鄰接。東南全屬地中海的海岸線，西北則面對大西洋。約於公元前200多年，伊比利亞半島曾屬羅馬帝國的一個省份。後來於公元八至十五世紀期間受到信奉伊斯蘭教的阿拉伯人統治，直至1492年由西班牙國王 Ferdinand 及皇后 Isabel 收復阿拉伯人於半島上最後一個據點 Granada 後，於十六世紀西班牙才統一。

無論從地理或歷史背景的觀點看，西班牙是一個極豐富的國家。它隔開了兩大水域——大西洋與地中海——和兩大塊形成大陸的陸地——非洲和歐洲本部。因它雖屬於歐洲大陸一部分，但其實西班牙有很大部份地區，在地形及氣候方面均極像北非。

記得87年剛到西班牙時，到了南部名城 Cordoba 參加了一音樂節，那裡到處是羅馬帝國的遺蹟（據說還有不少這類的古蹟有待被發掘）。Cordoba 最著名的名勝首推位於瓜達爾基維爾 (Rio Guadalquivir) 河邊舊區的大清真寺 (Mezquita)，這清真寺是於阿拉伯人統治期間建造的，此寺院十分宏偉，它是現今世上最長的清真寺之一，所以後來當國王 Ferdinand 收復 Cordoba 後也不忍把它拆去，還在寺內加建了一天主教堂，從中可看出阿拉伯與歐洲文化的交織。

Cordoba 更是 Flamenco 藝術發源地之一。Flamenco 是被認為是來自印度北部的遊牧民族吉卜賽人所特有的一種藝術，初時 Flamenco 是吉卜賽人對艱苦的生活及生命慨嘆所唱的一種哀傷的歌謠，後加上了結他伴奏，鮮艷的西班牙民族服式及節奏強烈的舞蹈而形成獨特的表現形式。Flamenco 本身融滙了很多西班牙本土的民歌，古老的調式（甚至還包括教堂內所唱的古老調子）還汲取了阿拉伯人及北非遊牧民族的神秘調子，可以說 Flamenco 本身就是一種混血的文化。



馬德里西班牙廣場(Plaza de España)的唐吉訶德像

在西班牙期間筆者大部分時間住在首都馬德里(Madrid)，馬德里是西班牙第一大城，全國的行政機構大都集中於此，而它更是全國的文化中心，如位於馬德里市中心，全國最大的拍拉度博物館(Museo Prado)，就是筆者常到的地方之一。此博物館雖然比不上巴黎的羅浮宮，但規模也算不小，它裡面收藏了很多西班牙名家的作品，如其中有維拉斯基(Diego Velazquez)及哥雅(Francisco de Goya)的大部分畫作。後來Granados的鋼琴曲‘La Maja de Goya及歌劇Goyesca等的靈感均來自Goya的畫。當然筆者更不會放過近年才得以運回西班牙的畢加索名畫古埃尼卡(Guernica)。

近代西班牙音樂家中，首推法雅Mauuel de Falla)最有份量，曾被Stravinsky形容“謙虛畏縮得像蠍”的Falla、音樂則猛烈如火，因他的音樂深受Flamenco影响，如他的“魔術師之戀”(El Amor Brujo)及“三角帽”(El Sombrero de Tres Picos)等題材均十分Flamenco。其實Falla本身是Flamenco迷，他於1922年和西班牙當代偉大的詩人加西亞·洛爾卡(Federico Garcia Lorca)在Granada 舉辦了一個以推行西班牙本土音樂的音樂節。後逐漸發展為現時每年一度的法雅音樂節(Curso Manuel de Falla)，筆者今年有幸適逢其會能夠參加這盛事，為期三星期的音樂節，除了有來自世界各地及西班牙的名家表演外，更有講習班，令到筆者對西班牙音樂有更深一層的認識。值得懷念的是此音樂節的創立人Garcia Lorca 在1936~39年內戰期間被謀殺，而Falla亦於此期間離開故國，到阿根廷的鄉間隱居，最後客死異鄉。

筆者在西班牙期間曾追隨過多位名師學習，但最令筆者印象深刻的則有兩位。第一位是

來自阿根廷的Miguel Angel Girollet，Girollet是南美結他宗師Abel Carlevaro的弟子，並曾於1976年與Eduardo Fernandez 平分了巴黎國家電台大賽的二獎。最初認識這位大師是因為馬德里的皇家音樂院為他舉行了一次大師班，筆者旁聽了他的大師班一課後，很冒昧的要求跟他作私人個別學習，他竟然沒有拒絕筆者，甚至還很熱誠的與筆者傾談，後來發覺他為人十分隨和，沒有所謂大師架子，而更重要的是他的教學十分細心，能夠耐性地觀察學習者的問題所在，然後與學習者討論解決的辦法。他現時彈奏的一把結他是1980年的Daniel Friedrich (法國結他名匠)，當我第一次欣賞他這把名琴時，發覺指板後面的琴頸(當彈奏時這部分通常祇有左手姆指接觸到)的油漆由第一至第九把位有很大部分都剝落了，可見他平時是十分勤力用功的，據他對筆者說他平時在家每天最少都有四小時練結他及學習新音樂，可見他現時的成就絕非僥倖得來。

另一位令筆者難忘的是Leo Brouwer。很偶然的機會下得悉這位原籍古巴的大師在馬德里舉行一個大師班，因筆者曾經學習過他的作品，故順理成章的就參加了他的大師班。Brouwer雖近年活躍於指揮及作曲，但於五十年代時他曾經是古巴最出色的結他演奏家之一，但可惜他的右手其中一隻手指受到永久性的損傷之故而退出演奏之行列。Brouwer給我的印象是魄力過人(他能連續四、五小時的講課而面不改容)為人熱誠、幽默。在他的課堂中經常有怪招出現，因他的結他技法並不限於傳統的古典，更混雜了Jazz，Flamenco，流行音樂等的技術，更重要的是我發覺他對結他及音樂的愛好是出自真誠，並非是令他獲致名利的工具。最後，他還鼓勵筆者創作結他音樂，並說希望能有機會到訪香港。

西班牙人是一個熱情而友善的民族，南方人更多一份爽朗(筆者就於Granada 結識了不少結他製作家)，西班牙在歐洲雖然屬於較窮的國家，但其人民給我的印象十分有教養及有禮，雖然他們的工作效率較香港人低很多。總括這次西班牙之行是一個難忘的經歷，收穫頗豐，並能擴展我的視野及胸襟。借此更特別感謝曾經對我鼓勵及支持的師友們。



許元良歌曲集

馬來西亞著名音樂家許元良先生應檳城音樂協會之建議，將其歷年所寫之歌曲收集出版，名為“許元良歌曲集”。

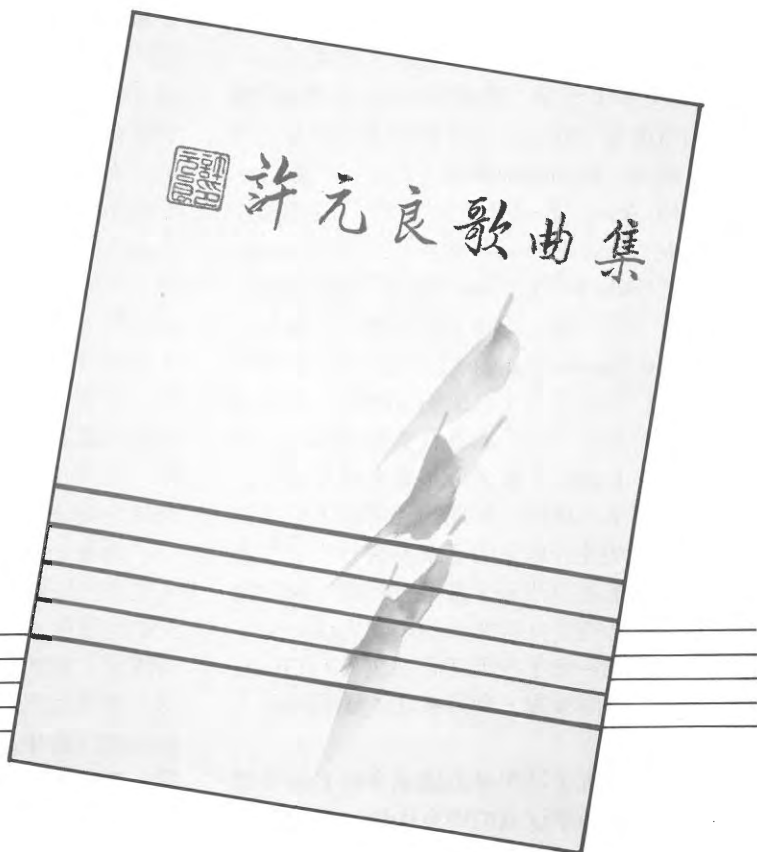
許先生早年曾在香港音專就讀，繼又往英國倫敦三育音樂院深造，得名師指點，學藝精進。一九六八年學成返國，在檳州積極展開音樂活動。

《許元良歌曲集》共收集了十三首獨唱曲及十三首合唱曲。詩詞的取材，多來自五十年代馬來詩壇上一些新詩，包括了生活和願望。「鄉村來的消息」，乃描述馬來亞動亂時期，人民苦痛難當的情形；「椰樹的呼喚」則以詩歌來呼吁青年、教育青年熱愛故鄉；「我的村莊」充滿浪漫主義的美麗情調，動人的哀怨；而「百花齊放」却通過大自然，來歌頌村中可愛的姑娘，樸素、芬芳又勤勞。此外「鄉土

頌」、「檳威大橋」、「我為馬來西亞而生」……這些歌曲的內容以國家背景、民族生活習慣為重。作曲者以歌聲來表達詩人的內心世界，同時也把詩人的感情思想傳播給異族朋友，以期各民族能互尊重重和衷共濟。

各首歌曲，不但旋律優美，和聲豐富，節奏鏗鏘，且每樂句與詞句之配合，音調高低，長短輕重，各得其宜；加上鋼琴伴奏寫得恰到好處，真是不可多得的作品。

出版：(Penang Philharmonic Society
43 Lebuhr Kimberley
10/00 Pulau Penang)



編後語

今期樂友再獲李明先生、郁慶五先生、周凡夫先生、陳兆勳先生、周文珊女士、張蓮女士及司徒敏青等前輩賜稿，使內容更為充實，對各長輩之不斷支持與鼓勵，謹致以衷心的謝意。

編輯部同人於月前曾拜訪本港名音樂家譚靜芝女士，討論有關現今教會在推動聖樂工作方面所遇到的問題。由於篇幅關係，訪問內容將刊於下期

樂友，關心聖樂工作的人士不容錯過。

此外，黃友棟教授撰稿之「真龍假龍」，此文極具趣味性，不僅為音樂修養之道，亦為個人修身之本，值得回味細嚼。

本刊下期於五月出版，截稿日期為三月卅日，歡迎賜稿。來稿請寄：
九龍長沙灣道137-143號長利大廈五樓
香港音樂專科學校
樂友編輯部收

香港音樂專科學校

少年管弦樂團五週年 紀念音樂會

日期：一九八九年三月三十日下午八時

地點：香港大會堂音樂廳

票價：三十元、二十五元

售票處：城市電腦售票網

獨唱：潘志清 歌劇選曲
王帆

二百小提琴手大合奏

西貝流斯：芬蘭頌

德伏扎克：第九交響樂第四樂章

— 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

方美美

吳潔靜

作曲系教師：林聲翕

聲樂系教師：費明儀

程雅南

潘英鋒

鍵盤系教師：凌金園

萬思仁

黃瓊璠

陳淑賢

方美美

管弦樂系教師：馮翰高

褚耀武

馮翰高

陳能濟

陳兆勳

周少石

江 樺

麥志成

郁慶伍

吳祖英

陳兆勳

陳靜齋

徐增毓

胡德禕

朱傑雄

黃育義

朱慧堅

李琦琦

黃育義

莊表康

許元貞

朱慧堅

嚴仙霞

徐立莉

洪 昶

黃慧華

潘舜然

譚 全

周少石

黃慧華

陳偉強

陳能濟

潘志清

張 蓮

王 帆

梁 美

譚昭儀

馮慧芳

陳煜雲

M. Falcone

王學智

張頌慈

M. Falcone

呂國璋

劉 慧

蔡冰冰

蘇明村

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	

