

# 樂友

Music Companion

54



樂友社出版

香港音樂專科學校編印

(非賣品)

# 樂友

1989.11月出版

54

## 目 錄

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

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 馮瀚高

編輯顧問：李德君

編輯：吳振輝 嚴樹明

吳雅倩 李學齡

許翔威

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：基石製作公司

電話：3-886268

一、音樂學的研究極須加強	葉純之	1
二、我國遠古時代音樂思想探蠡	李明	3
三、下里歌聲	黃友棣	6
四、從北京一場音樂會談起	郁慶五	7
五、談指揮	司徒敏青	12
六、作曲家拉維爾	文學修	13
七、圈中人議論紛紜「紐約愛樂」訪港的評價	周凡夫	14
八、對外國音樂教學法的幾點認識	德羣	15
九、獻己於主	凌金園	16
十、道家學說與嵇康音樂思想	梅廣釗	17
十一、鴻溝上的橋樑	許翔威	20
十二、試論元代宮廷音樂與傳統禮樂思想的關係	李學齡	22

# ◆◆◆◆◆音樂學的研究極須加強◆◆◆◆◆

葉純之

一、

在本港，近年來音樂活動可稱豐富多彩了，海內外的音樂家紛紛先後來港獻藝，本港也自己培養或從各處來了不少音樂家，使樂壇更具有實力。然而，要仔細分析一下，就可以看到，本港在演藝（即包括聲樂、器樂、中樂在內）方面力量很強，作曲家（包括配器者）也有一定實力，這兩方面蜚聲海內外者也並不太少。但從事音樂理論的人卻聊聊可數。本港包括各類大學學院、音專在內，音樂理論的專門人材，與演藝、創作人材相比，似乎不成比例。而且在這相對較少的理論人士中，主要是兩大類，即中國音樂史的學者，以及民族音樂學的專家。其局限性非常明顯，甚至我曾聽見這樣的感嘆，在香港要研究音樂學幾乎是難上加難。

這自然有社會的影響，在本港，任何理論工作幾乎都不受重視，更何況相對專門的音樂理論呢？

但若希望本港音樂要進一步、更快的發展起來，音樂理論研究是不可或缺的。音樂理論的範圍極廣，而且各有其作用，對整個音樂藝術起着無形的推動與促進深化。任何一門藝術，實踐即藝術作品的創作，演出自是決定性的。但這些實踐的成果，需要有理論工作的人來分析、研究、總結，才能更快的進展。在某種意義上說，理論對於實踐來說，是相互促進，互為賓主的。

從西方的例子來看，自古希臘以來，音樂的實踐與音樂理論幾乎是同步成長的。在漫長的中世紀裡，複調音樂從單音音樂演變而成，少不了理論家的總結和分析，文藝復興以來，西歐音樂的逐步進展，又出現了大批音樂理論家，而進入古典音樂時期，在德、法、意各國都同時有大批理論家出現，十九世紀以來，音樂學成為極為主要的龐大學科，與浪漫派音樂的熱潮不可分隔，到本世紀，音樂學家更是不勝枚舉，世界性的音樂學學會更成為極重要的國際性組織。歐美主要國家，包括日本在內，音樂學的研究已經蔚然成風。

在中國大陸，近年來，儘管經過許多政治上的波折，但也一直注意音樂學的研究，八十年代以來，有了專門性的各種音樂研究所，不少院校也建立了音樂學系，這些相對西方來說，自然起步較晚，但也取得了許多成就，近年來本港一些學術性會議，大陸學者參加的佔了一定重要比例。在台灣，音樂學家雖不太多，發展可能不夠全面，但在民族音樂學以及中國音樂史方面也有不少專門學者為人所

注目。

就整體而言，大陸及台灣都在開始或已經注意音樂學理論的研究了，（是否能全面發展，自然要看將來），本港是否應該加強重視這方面的研究，更快更好地培養人材呢？我願借此園地發出一些呼籲，要求有識之士加以重視。本港具有相當優越有利的條件，是東、西文化交流最方便的地點，資料搜集、人員學術交流都比較方便，祇要真正重視起來，是可以事半功倍的。

二、

音樂理論到底包括什麼？所謂音樂學(Musicology)又是怎樣一門學問呢？

音樂學這個名詞是十八世紀下半葉才出現的一個詞，意思是指研究音樂的科學，因此在德國又稱為音樂科學(Musicwissenschaft)，其原意是指，研究音樂應該象研究科學一樣嚴密。在西方，自古希臘以來，早有對音樂的研究，但近千餘年來，一直接近于綜合性的探討，沒有仔細的分工，音樂研究的各種專門化。還有十八世紀以來，隨着科學的發展才也逐步嚴密起來的。

不擬詳細介紹音樂學如何發展演變的歷史了，就想指出，在本世紀以來，對音樂的各種研究已經極為多樣化，既有分工，又有綜合，因此音樂學已經成為一切研究音樂的學科的總稱，而音樂學的下面，又可細分為許多大類。

在目前，音樂學的下面各學科如何分類，已經成為音樂學流派的區別標準，而音樂學家的稱謂，既包括對音樂學的整體研究，又也適用於除研究作曲、演奏技術以外的所謂「史論」專家。事實上，音樂大抵都會對至少幾門學科有廣泛的基礎，並對一門以上的專門學科有較深入的研究。

音樂學到底包括那些學科呢？

如不局限于某一學派音樂學家的分類法來看，祇少可以先劃分成兩大類，第一類是對音樂史的研究。第二類是可自成體系的研究。

對音樂史的研究，通常像一般歷史那樣，首先是音樂通史，然後是分期史（斷代史）、地區史（各國史），以及專業史（如聲樂史、器樂史）、也包括對單獨作曲家的研究。無庸說，不論對音樂作那一方面的研究，都會牽涉歷史的問題，通常，這往往劃歸那個專門學科中的範圍，而對音樂史的單獨研究，可能是比較綜合的，以及具有較大範圍或專題性的。



一般性音樂院校內所教授的，其實僅是通史，而且有局限性，例如西洋音樂史，主要是歐美各國，但東方各國，包括阿拉伯、印度、東南亞、日本以及拉美，往往就有所忽略，不計在內，這是因為至少在十九世紀以前，西洋音樂的發展佔了重要地位，在研究方面自也形成了「歐洲中心」的偏向，這種情況，本世紀以來已有改變，但在一般院校裡，西洋(或外國)音樂史，實際上還是歐洲音樂史。(而非歐洲國家的音樂研究往往列入民族音樂學的範圍內。)音樂史再進一步就是音樂史學。

對於有體系的研究，其範圍就廣了，通常音樂學主要指這部分而言。

首先是對音樂本身的技術性研究，這又稱為技術理論，(但很奇怪，一般人卻不以為這屬於音樂學範圍，如前所述)技術理論中，最基本的就是樂理，即基本理論，(也就是本港考八級樂理的「樂理」)這包括主要的記譜法，簡單的和聲原理……等等。屬於學音樂的必備知識，然後，就是和聲學、對位法、曲式學、音樂分析、配器學、以及旋律學、節奏學等。這些技術，大體是作曲家所必須掌握的手段。演奏家也少不了。

這以後，可以從這幾方面分類：

與自然科學方面相結合的，如音響學、律學、音樂生理學、音樂心理學、音樂工程學、音樂治療學等。

與哲學或美學相結合來思考音樂的是音樂哲學、音樂美學。前者更多形而上的思考，後者考慮寫美及美感方面更多。這屬於更抽象，概括一些。大抵追求音樂的某種最一般的具有概括性的規律。

與社會科學相結合的，有音樂社會學、音樂教育學、比較音樂學(又視其研究重點而稱為民族音樂學)、音樂人類學等。

還有比較綜合性的如音樂文化學、音樂風格研究、音樂闡釋學。更細緻的如音樂考古學，音樂文獻等，古譜學、版本研究、音樂教育心理學等等，難以一一列舉。但不能缺少的至少還有一樣，就是音樂評論學。

或可以說，在今日，人門已開始從各個方面，從整體到細節對音樂藝術作了多種研究，隨着科學的發展，音樂學的研究更會深入而日新月異。

三、

如果對照上面所說的一些學科名稱而言，就可以明白我為什麼提出亟需要加強對音樂學理論的研究了。事實上，每一門學科都需要音樂界人士的關心和逐步建立或健全起來，而且也是學無止境的。

有人會說，在目前，研究的條件尚未具備，物質條件不足，人手不足。的確，以大陸或台灣的條件來說，音樂學也不能說已經極有成果，全面開花，但至少，已經在重視，並不斷在培養力量。那末，做為香港，應不應該有所考慮呢？

一個比較可行的辦法，是就現有的人力物力，至少在已經具有相當力量的中國史與民族音樂學的基礎上，一方面深入，另一方面擴大並開展對其他音樂學學科的介紹，創造有利條件吸引那些既對音樂有興趣，又有一定鑽研精神的青年樂人投入音樂學的研究。千里之行，始於足下。相信祇要音樂界人士能夠重視起來，本港音樂學的發展還是會很迅速的。後來居上，未必不是不可能的。

注釋：(上接第5頁)

註1. 參考侯外廬等編《中國思想通史》第1卷第23頁。

註2. 《晉書·阮籍傳》說籍嗜酒能嘯，「籍嘗於蘇門山過孫登，與商略終古及栖神道氣之術，登皆不應。籍因長嘯而退，至半嶺，聞有聲若鸞鳳之音，響乎岩谷。乃登之嘯也。」又，《晉書·成公綏傳》也說：「綏雅好音律，嘗當暑承風而嘯，冷然為曲」。可見「嘯」在晉代仍是流傳一時的。

註3. 見王國維《宋元戲曲史》，第1頁。

註4. 轉引自蔣孔陽《先秦音樂美學論稿》第15頁。

註5. 見揚蔭瀏《中國古代音樂史稿》上册第5至第6頁。

註6. 見呂驥《從原始氏族社會到殷代的幾種陶埙探索我國五聲音階的形成年代》一文。刊《文物》1978年第7期。

註7. 見揚蔭瀏《中國古代音樂史稿》上册第12頁及第12頁注。

更正：

《樂友》53期拙作《如何評價嵇康的我見》一文中，「晚了一個半世紀」句，乃「晚了十五個世紀」之誤。

# 我國遠古時代音樂思想探蠡

李 明

## 前言

音樂起源，衆說紛紜，其中一個重要的原因，是對「音樂」一詞，概念界定各不相同的緣故。自從有了人類社會，經過長期實踐，建立了某種有規律的音階制度，才可以說音樂正式產生。在這之前，縱使出現某些樂音現象，我們也不能認爲它就是今天公認的音樂，最多當它是音樂的萌芽。劉勰《文心雕龍·明詩篇》說：「民生而志，咏歌所含」及沈約《宋書·謝靈運傳論》中說的：「然則歌謠所興，宜自生民始也」。都應是在音樂和語言產生以後，人們已經得有意識地用音樂來表達心志以後的事了。

研究人類語言、思想的發展過程，我們發現：人類思維發展的規律，都是從簡單到複雜，從具體到抽象。從殷商卜辭來看，很少有抽象的概念，大多是一些具體的關於時間、空間(地點)、數量等方面的詞彙(註1)。從音樂的發生來看，先民對具體的、與生活有關的樂音有所感覺，才產生模倣、創作、使樂音再現的欲望，當他們對樂音有美的感覺時，這便是混沌初開，抽象思維開始了。因爲美是一種抽象的概念。可以說，音樂的萌芽，標誌了人類思想一大進程。自從先民對樂音有了抽象的美的概念，然後才有將這美的聲音規律化、也就是音階化的要求；才有以美音表現思想感情的欲望。因此產生了歌謠。對於美音這樣一個抽象的概念，無論在歌曲或器樂曲中，都是獨立存在的，雖然它也往往伴隨着具體的概念存在。《呂氏春秋·季夏紀·音初篇》記載了遠古時候一首歌謠產生的故事：「禹行功，見塗山之女；禹未之遇，而巡省南土。塗山氏之女乃令其芒屨禹於塗山之陽。女乃作歌，歌曰：『候人兮猗』！實始爲南音。」這歌謠其實只有兩字：「候人」，「兮猗」是歌聲的延長。這延長的聲音可能包含着感情，是「候人」感情的延續；也可能僅是一種抽象的美音的表現，與具體的概念可以不發生關係。我們可以從古代許多聲樂作品例證中證實這一情況。例如《詩經》百零五首全部可以合樂，而其中大量虛詞，是與「候人兮猗」的「兮猗」作用

相同的。又例如，直至魏晉時代尚流傳的「嘯」這一聲樂品種，就是純人聲而無語言的(註2)。筆者1978年在日本東京，曾觀賞由文部省主辦的亞洲民族樂匯演蒙古民樂表演會，一位蒙古男演員用顫抖的「哦一」聲(喉舌音)，連續高唱了五分鐘的單音，無旋律無語言。這是至今仍流行於蒙古的一種唱法。這一唱法不可能含有具體的概念指向。聲樂如此，遠古樂器埙、磬、骨笛等純器樂曲，表現抽象性的純音樂就更明顯了。音樂的發展與人類思維發規律相同，從具體到抽象。音階產生以後，音樂就一直是在抽象美的範疇內自我發展了。

至於音樂思想的形成，則是人類社會完善以後的事了。部落社會的爭戰，需要規範人們的行動和思想，以求一致對敵，謀求部落的生存。加之遠古時代人類生存條件極低，在規範人們思想、行動的同時，自然以有關人類生存條件的實用性借口，來解釋規範行爲本身。我們在先秦著作有關音樂思想論述中，便可以看到這種情形。可以說，遠古時代絕大部份有關音樂思想的見解，都打上了實用主義的印記。而音樂美的抽象性的一面，自始就被壓抑，得不到重視和探討，因而也就談不上發展。我國在春秋戰國時代，儒墨等各家均從音樂的實用性來詩論音樂，是有其歷史根源的。

本文試就我國遠古時代音樂思想的諸特徵，作一初步的探討，茲略述如下。

## 一、音樂與祭祀

遠古時代，歌與舞是緊密結合的，有歌必有動作配合，即有舞蹈；而舞蹈也必與歌唱節奏配合。歌舞又與巫人祭祀有關。卜辭舞作爽或夾。舞又與巫相通。《說文》釋巫：

巫，巫祝也，女能事無形以舞降神者也。

象人兩袖舞形。

卜辭中的舞字，在小篆和楷書中即成巫字：

卜辭舞字      小篆巫字      楷書巫字  
巫·爽 → 爽·夾·巫·巫·巫 → 巫

卜辭舞象一個人兩手執着兩條牛尾。巫之事就

是用歌舞降神。王國維說：「歌舞之興，其始於古之巫乎？巫之興也，蓋在上古之世……古代之巫，實以歌舞為職，以樂神人者也。」(註3)。巫以歌舞祭神，神是大自然的控制者，祭神的目的就是希望神降惠於民，消災除禍，風調雨順，祈求豐收或酬謝豐收。《禮記·郊特牲》記載了一首古人年終舉行「蜡祭」祈求來年豐收的「蜡辭」：

土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作，草木歸其澤。

人們希望神令土、水、昆蟲、草木，符合人的願望。至於祈雨，遠古時是常事，而且有一個專有名詞「雩」。《說文》釋雲：「雩，夏季樂於赤帝以祈甘雨也。」

《周禮·司巫》：「若關大旱，則帥巫而舞雲。」

《禮記·月令》：「大雩帝，用盛樂。」鄭玄注曰：「雩，吁嗟求雨之祭也。」

《爾雅·釋訓》：「舞，號雩也。」

郭璞注曰：「雩之祭，舞者吁嗟而請雨。」

《春秋公羊傳》：「大雲者何？旱祭也。」何休注曰：「雲，旱請祭名……使童男女各八人，舞而呼吁，故謂之雩。」

以歌舞祭神，祈求甘雨，希望獲得豐收。遠古時人，對大自然的奧秘不了解，對大自然的威力深為恐懼，只有把希望寄托在巫術祭祀上，中外原始部落情形大致相同。由於歌舞重要，巫官兼樂官，甚至掌政令。《周禮·樂師》說：

凡樂宮掌其政令，聽其治訟。

《國語·楚語下》記載：

古者民神不雜，民之精爽石攜貳者，而又能齊肅衷正，其智能上下比義，其聖能光遠宣朗，其明能光照之，其聰能聽徹之，如是則明神降之，在男曰覡，在女曰巫。

做巫師的條件相當高，難怪巫的地位崇高了。劉師培在《舞法起於祭神考》一文中說：「古代樂官，大抵以巫官兼攝。掌樂之官即降神之官。三代以前之樂舞，無一不源於祭神。鐘師、大司樂諸職，蓋均出於古代之巫官。」(註4)為甚麼遠古人選用歌舞來祭神呢？這是因為遠古人非常喜歡歌舞，以自己至愛的樣式獻給神，取悅神，他們將神人格化了，以為自己喜歡的，神也必喜歡。至於為甚麼人們會喜歡音樂呢？除了以人們喜歡肉食(祭神則為犧牲)來相對照外，遠古時人並未有簽案。要到儒、道、墨家出現以後，才有一定的解說。在遠古人看來，音樂的實用價值是高於一切的。祭神的目的全是有

關自身生活、生存所需。

## 二、音樂與生活

遠古人類，知識貧乏，幼稚，工具缺乏，生活環境異常艱難險惡，生存極為不易。人們相依為命，共同勞作、狩獵，共同生活。每個人都要參與其事，沒有太多的餘暇，養不起音樂家，部落首領付出的辛勞更多。音樂、舞蹈是人們生活的一部分，甚至直接加入生產勞作中去，大顯組織和鼓動功效。《呂氏春秋·古樂篇》記載了一些傳說和故事：昔日襄氏之治天下也，多風而陽氣蓄積，萬物散能，果實不成。故土達作為五弦瑟，以來陰氣，以定羣生。

昔萬天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闕，一曰載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五谷，五曰敬天常，六曰建帝功七曰依地德、八曰總禽獸之極。

昔陶唐氏之始，陰多滯伏而湛積，水道壅塞，不行其原，民氣鬱闕而滯著，筋骨瑟縮不達，故作為舞而宣導之。

以上三個故事的朱襄氏、葛天氏和陶唐氏，都應是遠氏族，他們都以音樂舞蹈直接加入生產勞作，甚至以之治水。楊蔭瀏《中國代音樂史稿》中能釋「八闕」說：

八首說歌曲的第一首《載民》是歌頌負載人民的地面；第二首《玄鳥》是歌頌黑色的鳥——黑色的鳥是一種作為氏族標志的「圖騰」；第三首《遂草木》是祝草木順利地生長；第四首《奮五谷》是祝五種谷物繁盛地生長；第五首《敬天常》是述說他們遵重自然規律的心願第六首《建帝功》是述說他們有充分發揮天帝的功能天的願望；第七首《依地德》是述說他們要依照地面氣候變化的情形進行工作；第八首《總禽獸之極》是說明他們的總的目的是要使鳥獸繁殖，達到最高限度(註5)。

《古今圖書集成》引《辨樂論》說：「昔伏羲氏因時興利，教民佃漁，天下歸之，時則有網罟之歌」。又：「神農……教民食谷，時則有豐收之詠。」這些都說明了遠古時代，音樂舞蹈是與人民生活營作密切相關的。

直接以音樂節奏，協調人們勞作時動作，古埃及人從尼羅河中搬木已有運用，西洋音樂史書中有所記載。《呂氏春秋·謠辭篇》也有這一類的記載：

今舉大木者，前者輿譟，後亦應之。此其於舉

大者木善矣。(高誘注：「輿譎或作邪譎，前人，倡後人和，舉重勸力之歌聲也。」)

從我國出土的遠古時代樂器來看，幾乎都與生活、勞作有關。《尚書·益稷》有「擊石拊石，百獸率舞」的話。擊、拊之名，打中了野獸，野獸跟踉掙扎，活像在跳舞。據說埴就是狩獵工具——石流星(飛彈)的仿製品(註6)。相傳黃帝時有一首《孫歌》：

斷竹，續竹，飛土，逐穴(肉)。

砍竹削竹，裝製彈弓，土製的彈丸，飛速擊中野獸，大快朵頤。狩獵過程生動逞現在人們的眼前。「土」可能是陶製的彈丸。陶埴的出現，也就不足為怪。1931年4月山西萬泉縣荆村出土三個新石器時代的陶埴，分別有一孔、二孔和三孔。二孔者可吹一小三度二音，三孔者可吹一小三度、純五度和七度二音(註7)。《爾雅·釋樂》說：「大磬謂之馨」。郭璞注：「馨形似犁瑯，以玉石為之。」可見特磬(即獨磬)是直接由犁瑯發展而來。原始的磬應既可用之犁地，亦可擊之作樂器。《說文》釋缶：「缶，瓦器，所以盛酒漿。秦人鼓之以節歌。象形。」《易》比初六：「有孚盈缶。」釋文：「缶，鄭云，汲器也。」缶原為生活用具，後成為樂器。《禮記·明堂位》說鼓：「土鼓、賁桴、鞀籥，伊耆氏之樂也。」土鼓大約是陶盆鼓，用草扎的槌子敲擊。《呂氏春秋·古樂篇》說：

帝堯立，乃命質為樂。質乃效山林溪谷之音以歌。乃以麋輅置缶而鼓之，乃拊石擊石，以象上帝玉磬之音，以致舞百獸。

遠古人漁獵生活，全以自己熟悉的物品製作樂器。此處的「舞百獸」應作化粧成百獸舞蹈觀能。音樂舞蹈就是在生活勞作中自然產生。雖然音樂舞蹈曾用於祭典，用於勞作，但它與遠古人生活分不開。遠古人一樣會經歷人生的悲歡離散，迷惘、彷徨，他們一樣會以音樂來表達他們的感性、他們的希望。壯麗的日出日落，磅礴的大自然氣勢，松濤陣陣、地籟轟鳴；流泉汨汨，百鳥和唱，在他們的心中一定會引起共鳴，他們也一定會用音樂表達樂思。很可惜，這一部份資料並沒有保留下來。

### 三、音樂與享樂

遠古時代，人們共同生活，共同享受音樂歌舞，當時生產水平所限、養不起閑人。以後生產發達，青銅器工具出現，國家建立。國君和一部分上層階級人士便可以完全脫離體力勞動，不事生產。社會分工明顯。但有些統治者窮奢極欲，專門享樂。

下層人民生活極苦，受到凶殘的壓迫，根本沒有享樂的權利。這本是國家制度造成的罪惡，與音樂本身無關。但春秋、戰國後一些述古著作，卻往往連帶歸罪音樂，把音樂分成好壞兩類，甚至將某類音樂稱為「亡國之音」。《史記·殷本紀》說：

帝紂……好酒淫樂，嬖於婦人……於是使師涓作新淫聲，北里之舞、靡靡之樂。

《管子·輕重篇十三》說：

昔者桀之時、女樂三萬人，晨澡於端門，樂聞於三衢。

《呂氏春秋·侈樂篇》說：

夏桀殷紂作為侈樂大鼓，鍾磬管籥之音，以巨為美，以眾為觀。

《樂論》說：

鄭衛之音，亂世之音也，比於慢矣。

桑間濮上之音，亡國之音也。其政散，其民流，誣上行私而不可止也。

雖然音樂彼人為歪曲了形像，但仍可以見到遠古時人已知音樂有豐富的娛樂性，有其感人的力量，可以陶冶性情、滌蕩心靈。以至在周代，人們把音樂進一步運用到政治、倫理、教育等各方面。

### 結 論

人類社會建立之初，音樂產生於先民的生活、勞作、祭祀、慶典之中，後人記載只說先民將音樂用於生產、祭祀，強調了實用的一方面。我們都知道，記載這些事例的書，都是春秋、戰國，甚至漢代人寫成的，距離遠古一千數百年，甚至一、二千年以上，他們沒有出土實物證實他們的論據，也沒有遠古文字作依憑，根本不知有甲骨文其事。他們依靠的大部分是傳說。很明顯，在利用傳說的同時；他們加上了自己的觀點，加上了儒、墨、道家等自己對音樂的觀點，用自己的觀點強加於遠古人身上。這與春秋、戰國以來，將古代、闢新政治理想化的思潮是相通的。儒家拼命貶低俗樂，正是俗樂伴隨遠古人生活了千百年。今日音樂史家、文史學家往往不察，引用春秋、戰國甚至漢代的著述，去論述遠古音樂，實在是瞎子摸象，歪曲了遠古時代音樂的真實情況。在民族音樂學(Ethnomusicology)興盛的今天，大量遠古時代文物出土的今天，我們必須用新的觀點、科學的方法，去重新評價我國遠古時代音樂及其素樸的音樂思想。

(註釋參照P.2)

# 下里歌聲



黃友棣

“戰國策”，“宋玉對楚王問”說及歌曲的性質：

……客有歌於郢中者，其始曰下里巴人，國中屬而和者數千人。其為陽阿薤露，國中屬而和者數百人。其為陽春白雪，國中屬而和者數十人。引商刻羽，雜以流徵，國中屬而和者，不過數人而已。……

這裡提及郢中歌客所唱的四種歌曲，應該加以說明：—

(一)下里巴人——下里是鄉村，巴是指巴，蜀之地；古代認定巴，蜀乃是蠻夷所居住的地方。“下里巴人”就是鄉村的蠻歌，也即是粗野的民間歌曲。愛聽而又能和唱的人為數甚衆。

(二)陽阿薤露——這是柔和的抒情歌，漢代以前已經有的悲傷歌曲。其歌詞是說，人的生命很短，恰似薤上的露珠，瞬即消失了。曹植的“短歌行”所導的“對酒當歌，生人幾何，譬如朝露，去日苦多”正是演繹此意。愛聽而又能和唱的人，比之“下里巴人”少得多了。

(三)陽春白雪——是文辭高雅，風格清新的藝術歌。由於內容較深，並不能一聽就懂，更不能一唱就熟；所以愛聽而又能和唱的人更少了。

(四)更有變化複雜的歌曲，樂句之中，兼用臨時升降的半音進行。這是聽衆未能熟識的樂曲，愛聽而又能和唱的，只有數人而已。

其實，變化複雜的歌曲，大眾未能了解，當然很難會愛好它。陽春白雪太高深，陽阿薤露太典雅，衆人有待學習，乃能了解；爲此我們提出“藝術歌曲大眾化”的原則，使音樂創作不可遠離羣衆。

“下里巴人”使人感到親切，故能一聽就懂，一唱就熟。在我國對日抗戰的期間，爲了要借助音樂

之力來教育大眾，下里歌聲的力量，實在深厚無比，使我們不能不愛護它，尊重它。然而，我們決不能讓下里歌聲永不進步；所以必須設法使它發展起來，增其高貴氣質。

如何能夠使下里歌聲改進？下列是一些可行的設計：—

一、在曲調裡，掃除那些俗氣的裝飾音。用純正的奏唱方法，不再使用那些肉麻的滑音。要表揚民歌曲調的樸素純潔，秀麗端莊，而不是厚塗脂粉，亂添顏色。

二、爲中國民歌的曲調，找尋適當的中國風格和聲方法；好比給予村姑以稱身的中國衣服，而不是三點式的時髦泳裝。

三、在伴奏之中，加入趣味節奏；好比使村姑振作起來，變爲活潑，掃除呆滯之態。但活潑總應有個限度。我不想用大複雜的節奏變化；因爲我只想村姑活潑得可愛，不想她變成嬉皮士。

四、將民歌組織成大型的樂曲，例如，迴旋曲體，奏鳴曲體，或把數首歌曲連串起來，有如串珍珠而成項鍊；使不再是零零碎碎的小物件。

五、把民歌的詞句，加以淨化，以增文藝的價值。好比教導村姑，清除其粗野的說話，訂正語言的文法，使有高貴的談吐。請詩人為民歌配作新詞，是文藝復興工作之一。這件工作，說來容易做時難。昔日英國民歌因爲得到許多詩人為之創作新詞，遂有輝煌的成就。(例如，羅勃龐斯填詞的“友誼萬歲”，便是著名的例子)。中國民歌，也要借助詩人的努力，然後可有更光耀的前程。爲了此項工作，我讚美何志浩先生默默耕耘的精神。不論你對他的配詞喜愛與否，他的努力都值得欽佩。



# 從北京一場音樂會談起



郁慶五

多次在報刊上，讀到趙瀟先生流淚與自打耳光的消息。緣由是這樣的：趙先生在某音樂學院，出席澳大利亞一個水準頗高的樂團之音樂會。進場時只見三十多位聽眾，結束時聽眾更少。後來在另一個場合談及此事，自覺無顏，乃自打耳光而流淚，把眼鏡也打落下來。

趙先生是音樂界的領導人之一，五十年代初是文化部辦公廳主任及部長助理，後來調任到天津中央音樂學院任（五八年遷北京）副院長。那時文化部門流行着民主人士掛名正職，實際工作是共產黨員任副職去做。如文化部長為沈雁冰，副部長是周揚。中央音樂學院院長為馬思聰，副院長是趙瀟。

趙先生的耳光好像也打在我們搞所謂正統音樂的臉上，覺得火辣辣地有點痛。至於把自己打清醒了呢？還是打得更加暈頭轉向而糊塗了呢？我並不太清楚。但是，有勇氣談談對音樂會及歌曲的看法。

如果這場音樂會是在中央音樂學院禮堂舉行的，那末三十位觀眾只佔座位的二十六分之一真的太少了，禮貌上也有點過不去。不過，香港也有知名度頗高的音樂家來表演，台下聽眾三五十人經常有之，只要放在小一點的劇場去，便不顯得那麼寒酸而不足為怪的。時代的現實就是這樣！

我不清楚那場音樂會的門票是公開發售的？還是內部派發的？但是，無論怎樣也不能責怪別人不來聽，更不必責備學生去談戀愛和跳舞或“炒更”，也難企求發個號召扭轉這個“不良風氣”。

音樂是一門表演藝術，它之生存與發展，有賴於觀眾的踴躍支持，正好像戲劇、美術、相聲、雜技一樣。文學巨匠巴金先生說得好：“作家靠讀者養活，而不是靠領導養活”。沒有人來讀看聽的文學藝術，大概是發達不了的，脫離時代和社會的。誠然，藝術院校仍以教授正統技藝為主，但到社會上去表演，卻有商品的意義，不能和觀眾頂着幹。觀眾不願來聽，怪誰！？

如果門票是派發的，這種可能性在北京是司空見慣。那末最先得到票的人。應該是社會上音樂界的賢達，名流、評論家等等。北京有的是既不演也不唱又不寫的音樂活動家和各級領導人，足可以

坐滿一個音樂廳，來為澳大利亞水準頗高的樂團捧場。實在派發不出去時，也應該先想到音樂學院的幾百名職教人員，其次才是學生。

可是，現場只有三十來位聽眾。而其中是否又是真心來欣賞高尚音樂藝術的呢？為什麼又走掉一些呢？留下來的人又如何呢？真是悲劇！

不能責怪音樂院的學生、因為學生口袋裡未必有多餘的錢來買票，也談不上學風問題。學風問題是教師和學生共同的問題。如果說學風不正，則何解釋四十年來的成績！？他們的教和她們的學，在國際比賽中，為祖國摘取過許多金光閃閃銀光亮亮的獎章；被外國的演出經理所明目善昧，紛紛以廉價聘請而移居國外；成績和成就的春風，永遠也不會吹進賴人的羅帳的。

音樂領域裡人們的努力和成績，曾被寫成社會主義的優越性的成果，我看某種意義上也說得通。因為中國是優越性的成果，我看某種意義上也說得通。因為中國是共產黨領導一切的國家，一切文化藝術均是黨辦的，文藝最高領導機關為在文化部之上的中央宣傳部。一切院校的培訓目標自然是做黨的馴服的宣傳工具。來宣傳黨的方針政策，頌揚領導的英明偉大，讚美社會主義建設以及歌舞昇平。同樣，理所當然地要批判形形色色的剝削者和寄生蟲，軍閥官僚和貪官污吏等等。想為藝術而藝術是這樣，不想為藝術而藝術也是這樣，四十年的文藝史就擺在那裡。

中國的最高學府都是國立的，音樂學院也不例外。而國外發達國家的音樂和表演團體甚少是國立和政府辦的，大都依靠財團的支助，少數有政府津貼。香港的演藝學院便是靠賽馬會的資助才得以建立和維持。祖國，從人民共和國成立之初，在一個殘破不堪、經濟落後、又經歷了百年戰亂的山河上，人們憧憬百廢俱興的時候，藝術院校和表演團體如雨後春筍般地出土了。她們以稚嫩的芽葉，膽怯地接受陽光和雨露風霜的放驗。四十年來，國家仍然並不富裕。但是，再窮的大國總比財團的力量大。何況放音樂院想走後門也難，繳白卷更不可能，沒有一定才能休想放得進去。一旦放進去之後，便有一個相對安定的環境和條件去專心學習技藝，師資

也很優良。好在藝術和高科技關係不算太大，全世界音樂院的教材和訓練方法，和上一個世紀相比，似乎仍無多大差別！

我們應當承認音樂院所做的一切是正統的，是主流。雖然曾多次被批判為資產階級大洋古，也沒有被批倒鬥臭，甚至越批越興旺，越鬥越香。但是，學生畢業後向何處去？從唱歌的立場而言，美聲法難道不能為中國人民服務？我看也不見得！關鍵在於一些領導人如何去引導。想以國家的力量來滿足自己為藝術而藝術的理想，恐怕行不通的。想以百年前的藝術皇冠戴到無產級的頭上去恐怕他們會大笑而逃走的。誠然，欣賞古董的人仍大量並將永遠存在。可是畢竟時代是不斷前進的，人們的思想與愛好也是不斷發展的。為什麼流行曲和時代曲受人歡迎？又為甚麼所謂嚴肅的音樂與歌唱藝術賣不出票去？這是一個值得嚴肅思考的問題！也是一個嚴肅的音樂者工作的活命與發展的問題！

我曾在北京的中央音樂表演機構搞了三十年的舞台表演工作。拿當前北京音樂界流行的話來說，是屬於叫做“嚴肅音樂”範疇的嚴肅歌唱。最值得回憶的是五十年代中期，我們的門票曾在幾小時內一售而空，通宵排隊買票的現象也有！何也？那是在飽嚙板着面孔一味販賣所謂真材實料的苦頭之後，才想到嚴肅的伙伴“活潑”來。使節目符合時代精神與情趣！

音樂會的觀眾的要求是多樣的，不但要求嚴肅，而且要求活潑，不要刻板而要生動，要雅俗共賞，普遍地要求通俗而不要庸俗。我們不去和觀聽眾嚴肅地對抗，他們沒有欠我們債，我們用不着去怒目相向。除了公演之外，還有送上門的演出，一天三場亦常有之。我們的節目單好比一張張中草藥方：比如到科學院和大專院校，凡知識份子眾多的地方，便唱些雅而藝術性強的歌，世界名歌，通俗的也有，不過比例少些。如果到工農兵中去表演，便側重於民歌和新歌，藝術歌曲也有一定比例，他們是樂於接受新鮮歌曲的。

什麼叫新鮮歌曲？當時新鮮歌曲大致分兩種：一種是新創作的歌曲，大量的電影歌曲，新填詞的民歌。另一種是南洋歸國華僑帶回來的歌曲，外國電影歌曲。有些本來也是老歌，但對比較閉塞的社會來說，人們也感覺是新鮮的。前者的代表歌曲如〈克拉瑪依〉〈我們走在大路上〉〈兩個小伙一般高〉〈姑娘生來愛唱歌〉等等。後者是印尼民歌〈寶貝〉，印度電影插〈拉茲之歌〉等，大量蘇聯歌

曲如〈莫斯科郊外的傍晚〉也是經常演唱的。音樂會上也唱戰鬥性強的歌曲，因為戰神總在我國附近轉來轉去，硝煙正從朝鮮半島吹向印度支那。五十年代的事實就是這樣，總不能說中國在威脅外國吧？也沒有這種能力！

五十年代，值得回憶的五十年代中前期。我們嚴肅而活潑的歌唱事業的確過了一陣好日子。在這一段日子裡也鍛煉出一批演員，演員也只有到舞台上，才能夠提高自己，形成了歌曲保人和人保歌曲的說法。即好歌曲能促使演員成名，名演員能把歌曲推廣出去。也就是英雄與駿馬相得益彰的邏輯，這是最理想的。不過，劣馬就是劣馬，不好聽的歌永遠是次貨，再好的演員也不願去唱它的。

五十年代，我們上下一致的努力，是否順應了人民的思想潮流？是否符合了一定的時代精神？我想是的！那末我們當時搞的是否便是流行曲和時代曲？我想也是的！因為時代曲的節奏是和時代脈搏一起跳動的，只有這樣的歌曲才能夠流行一時。

由於地球上人類發展的社會階段不一樣，語言不一樣，生活遭遇也不一樣。所以，時代曲與流行曲有一定的地區性和時間性。有的有普遍性與共性。

民歌是最早的流行曲，拿中國的〈跑馬溜溜的山上〉來說，它本來流行於康定地區，現在不但流行於中國，也在世界上其它地區流行。正好像某些愛爾蘭、意大利和俄羅斯的民歌流行於全世界一樣。也不是所有民歌能流行於全世界，有些只能流行於本地區一段日子而已。凡能流行於全世界，有些只能流行於本地區大段日子而已。凡能流行於本地區之外的歌曲，一定是曲調悠美而為大家普遍接受，經久不衰，這便是歌曲之所以能流行的普遍性與共性，以及它反映的時代精神。民歌又隨着時代的發展和社會的變化，而由其它歌曲所代替，或融他補充了。

從歌曲的發展而推理，宗教歌曲是否也是某一個社會時期的流行曲呢？我想可以這麼說！說它是封建社會的流行曲也未嘗不可。因為幾大宗教都有一兩千年的歷史。在歐洲，那時的人們在生產勞動之餘，一個星期一次到教堂去過一次集體活動。不論貧富，精神上平等地唱唱歌，歌聲傾訴着共同的信仰，衷心地祈禱，讚美上帝。大家相敬相愛，進入一個崇高肅穆的精神世界。宗教歌曲有一部份是由民歌填詞改編而來，但大量的還是信徒的創作，其中優秀的歌曲，至今仍流行於歌唱領域。

進入資本主義時代以後，便有市民可以買票聽歌劇，有了歌劇院。於是歌劇選曲中的某些唱段，風靡於大街小巷。同時，藝術歌曲也應時而起。可以說上兩個世紀，歌劇選曲和藝術歌曲，是那個時期的時代曲和流行曲。那時社會的發展比較緩慢，事物的變化不那麼急遽。人們容易逐漸適應那些演變，但是雅俗之間成進取與保守之間的矛盾始終存在。當某一潮流發展成爲主流的時候，它往往會排斥其它新的潮流。這在政治、文藝、經濟領域中是屢見不鮮的。歷史證明，結果又不可避免地成爲某種程度的會流，又共同排斥更新的潮流。

現在的所謂流行曲與時代曲，是隨着電影與電子音響技術的發展而急速發展起來的。在沒有電影和電子音響之前，人們只有研究和挖掘人體發聲器官的共鳴，來滿足大劇場的音響需要，這便是現在音樂學院聲樂系的美聲唱法。現在的時代曲與流行曲不需要有大音量了，但歌星們是否受到美聲唱法的審美觀所影響呢？我看還是有所影響的！在華人社會而言，早期的龔秋霞，白光，周璇。現在的鄧麗君，徐小鳳及內地的李谷一等，都是有頗高的歌唱技巧的。現在有的歌星也學一點學院派的發聲法了，我想，學院派的作曲配器技巧，以及歌唱方法，完全可以和時代曲與流行曲有機地結合起來，互爲影響補充，這會有利於音樂與歌唱事業的發展的。當然，交響樂仍然是交響樂，大歌劇仍然是大歌劇，它會長期存在於人類社會的。

老的事物總要排斥新事物的，而新事物的嫩芽總有旺盛的生命力，頂開壓在身上的頑石而生長。上一個世紀，奧地利作曲家約翰·施特勞斯(JOHANN STRAUSS 1825-1899)，他以節奏靈活、結構簡單、旋律優美的圓舞曲，迷醉了當代的

市民百姓。但是，是否也被自認爲主流者所認可呢？美國的斯梯芬·福斯特(1826-1864)作的歌曲，不但流行於美國，也流傳到世界各地和中國，至今仍流傳。不過曾經不能上音樂會舞台。現在則不同了，因爲它聽起來也有點古典味道。

某些保守的偏見總要被歷史的浪濤所沖走，據說香港大會堂的音樂廳，在二十多年前是不允許唱中文歌曲的。我比較相信這是個不成法定的規則，因爲當年上海英租界也是這樣的。後來男高音何君靜先生打破了這個習慣，真是一個勇敢的歌手，他當時遭受某些華洋人的非議，看來也很值得。現在，不僅中國藝術歌曲可以唱了，民歌可以唱了，連某些流行曲也上了大會堂的台。本來嘛！古典藝術歌曲也是古代的流行與時代曲。

拿中國文學潮流來比喻，也許更能說得清楚問題。從大約一千五百年前算起吧！南北朝時代以駢文爲主流；唐代以詩爲主流；宋代以詞爲主流；元代以曲劇爲主流；明代又興起小說的潮流；而每當一種文學體裁興起的時候，其它文體包括散文等在內照樣也兼容並包地發展和存在，滿清似乎就是那樣；文學的長河如此，歌曲的長河又何嘗不如此呢！

歌曲和其它文化藝術一樣，一進入本世紀就熱鬧了，尤其在中國。它隨着軍事政治的變化而動蕩，最明顯的是在抗日前後和人民共和國成立以來。

五四以後，直到現在。歌曲和其它文藝一樣，基本上一直存在左右之爭，至今尚無寧日，這種爭論應該是促使事業的發展。如抗戰前後，歌曲得到蓬勃地發展，看來是符合當時中華民族同仇敵愾的精神，那末一切抗戰的歌曲，便是中國的時代曲。人民共和國成立以後，中國人民在經歷很多年戰亂



和幾天翻一番的通貨膨脹之後，大多數人的確過了幾年太平日子，建設也從無到有地發展，這些也在歌曲當中得到反映，感到自豪，感謝領導。我們由衷地要歌唱這段日子。但是在五七年之後，上層內部權鬥不斷，國力鬥一次損一次。每次都涉及文藝、因人波及作品，又從作品及人，如此鏈式反應，搞得文藝工作者無所適從。能夠說今日的舞台是欣欣向榮的嗎？四人幫是該批判的人，但是要比四人幫時期做得好才行啊！千萬別連四人幫都不如。

我愛唱歌，在故鄉讀小學時，教音樂的女校長給過我最高分。但童年的心好像祖國山河一樣地破碎，有許多國恥紀念日，我們幾乎是半殖民地的半亡國奴。小學生唱歌是〈寒衣曲〉、〈毛毛雨〉、〈挑花江〉〈大刀進行曲〉〈打回老家去〉〈打倒列強〉及〈義勇軍進行曲〉等。那時，到處是一片抗敵的呼聲，〈義勇軍進行曲〉等是時代的民族的呼聲，每一個音符和字句，打動了愛國者的心，這是符合當時中國時代精神的時代曲，能流行於中國廣大地區和世界各地，因此也是流行曲。

但是，時代曲與流行曲是有一定的時間性和地區性。就拿八、一三淞滬抗戰之後來說，抗戰的歌曲不可能在敵佔區流行，甚至上海英租界也如此。但電影歌曲是可以唱的，如〈夜半歌聲〉〈黃河之戀〉〈熱血〉〈木蘭從軍〉〈秋水伊人〉〈千里送京娘〉等。周璇，白光唱什麼，我們便跟着唱什麼，男聲聽黃飛然的唱片，女聲也聽李香蘭的。只有在慰問四行孤軍的時候，孤軍團長謝晉元才教我們唱些抗日歌。我那時讀初中，在復旦大學附中的音樂教師是陳歌辛先生，他教我們唱他自己作曲的歌；“我愛雲霞，我愛老家，最難忘是小橋下，流水潺潺夕陽斜……”我很感動，因為我也有這般美麗的老家呀！我的故鄉被敵寇佔了呀！

歌曲的流行與否，的確和社會的政治統治有關的。不大可能在上海的英租界和法租界裡公然唱〈打倒列強〉。少年時，由於愛唱歌和唱京戲，也認識些正統歌曲的愛好者，漸漸聽到些提法：如古典歌曲，爵士輕音樂，黃色歌曲……也不清楚。

珍珠港事件爆發了，日本兵開進了租界，鬼子的耳光和皮靴，把十四歲的我踢到了江蘇北部的江海平原。我們唱的歌是〈黃橋燒餅〉〈蘇北進行曲〉〈流亡三部曲〉〈黃河大合唱〉（獨唱、齊唱）等，至今仍可背出二十來首。這些是戰歌，它鼓舞了自己也鼓舞了別人。我們沒有其它路可走，只有用戰鬥來爭取生存和獨立自由，作為一個青少年，

也不想什麼民主和主義。就這麼簡單，一無所有，飯可少吃，命可不要，歌不可以不唱。對歌曲的狂醉程度，恐怕現代歌迷也難相比。我認為這些戰鬥性的歌曲，便是抗日時期根據地的時代曲與流行曲本身，其次才是演唱者的水平。這些歌曲中的一部份有相當藝術價值，但大多數隨着社會與時間的變移，而消失在歷史的長河中了。

階級鬥爭的邏輯，使歌曲也打上階級的烙印，歌曲不可避免地捲進了政治鬥爭的漩渦。歌曲能否自然流行和硬性流行，其價值要看政治行情。作為大多數善良的中國人來說，的確希望明天就變成富強之國，希望共產黨推倒三座大山的力量之再現，希望都做不自私自利的人。所以，在反右之後，歌唱着大躍進，學雷鋒王杰和焦裕祿，學大慶大寨和解放軍，一直學到唱文化大革命。再唱語錄歌和樣板戲。一個浪頭接一個浪頭，台上和台下的人幾乎來不及攷慮，照樣有人聽和唱，也照樣客滿！何也？大家思攷吧！？

歌曲有革命與不革命及反革命之分，由曲及人，否定了很多歌曲。一九三六年，劉雪庵先生在一部歌舞片《三星伴月》譜寫了一首探戈舞曲，舞曲本來沒有歌詞，後來編劇黃嘉謨填詞為《何日君再來》。自那以後，歌曲在淪陷區廣為流行，甚至直到現在的某些華人社會仍在流行。劉雪庵先生卻因別人填詞而遭災禍，由《何日君再來》而波及其它歌曲。我們現在抗日根據地只知唱歌而不問作者是誰的，從沒想到那令人難忘的《流亡三部曲》主要是出於劉雪庵先生之手，多麼令人難忘詞曲呀：“泣別了白山黑水，又走遍了黃河長江，流浪逃亡……”，由聽歌曲的眼淚中激發出來多少力量！？還有他作的〈紅豆詞〉〈長城謠〉等等歌曲，又何嘗是反動黃色的呢？就拿別人填詞的〈何日君再來〉的詞而言，“好花不常開，好景不常在”兩句也是現實而有哲理的。好花能常開而不凋謝嗎？興旺一時的好景能常在嗎？人會萬歲嗎？勝利而驕傲後將是什麼？是誰之流把劉雪庵先生打成反革命的！？

就算因《何日君再來》作為黃色歌曲而否定劉雪庵先生，批判他的人可以嚴肅正統古典革命而自居。那末，毫無黃色痕跡的中央音樂院的江文也先生又如何？

千百年來，詩歌和文學藝術，一直存在主流和交流，清流和濁流的分野。拿現代人的眼光看，濁流即是被污染的河流。可是，剛下過雨之後的江河流，往往也是不清的河水裡是無魚可釣的。所以

，正統嚴肅的文藝，過去現在和將來，將會一直以主流而存在，聲樂作為歌唱的主流仍是現實而繼續。但是，長江是以千百條巨川細流匯聚而成，它不會排斥任何支流來豐富自己的。許多年來，似乎有些自認為正統的主宰者，他們戴着“黃色”的有色眼鏡來看待世界，看待早期的輕音樂和近期的時代曲與流行曲。實際上這些正是比較普及的羣衆性的歌曲，不宜簡單地加以否定，也是否定不了的。因為它生根於廣大人民羣衆之中。至於健康與否？則是如何去理解了，任何藝術形式，甚至古典作品之中，也未必都是健康的。

聶耳的作品應該會是中華民族時代的呼聲，他的作品仍是歌曲的典範，但我們不能把他看作是神。他曾批評黎錦暉先生的作品為黃色的，作為他個人可以這麼批判，但別人以聶耳批判過他而人云亦云實無必要。黎錦暉在早期帶民歌性的通俗歌曲的創作是有貢獻的，他甚至可以說是歌曲啟蒙時期的開路人。他那時期的“黃色”大概是“小妹妹我愛你吧”！可是據說聶耳在自己的日記中，在日本海濱不止一次地描寫“富士山”(日本女人性裸泳，“富士山”即乳房)，這比“我愛你”又如何？人不是神，誰是完人？後來甚至有人批評起賀綠汀先生的〈秋水伊人〉來，真不公平。這種勢力是當今阻礙羣衆性歌曲的攔路虎，他們打着維護毛澤東文藝路線的

旗號來反對毛澤東的文藝路線。試問：沒有普及何來提高！？文藝方面的理論也被片面地濫用，如現實主義和浪漫主義，政治標準和藝術標準。有些文藝新作品的審查者，就憑這四把刀子把關，真是一夫當關，萬夫莫開。而把關的如“相信羣衆”，羣衆比有些老爺高明多了，羣衆有分辨好壞之能力，優勝劣敗是古來之真理。

文藝界的負擔實在太沉重了。今年五月四日，我在祖國主要報章上看到有關教育經費的論述，即教育經費要養活百分之四十的後勤人員。

音樂學院是否也是這樣？藝術表演團是否也這樣？那些協會是否更是這樣？我看都存在着類似現象！因為總要有人來領導，要有人來做思想工作，要有人來搞檔案袋。這些當然是不可缺少的，但實在太多了。音樂機構裡誰是生產者和勞動者？應該是能寫能唱能拉能彈的人，但是一遇到住房分配等福利事，就可看到近水樓台誰先得月了。這樣，幹勁怎能有的呢？難免有人在背後被指着脊骨，罵之謂新時代的寄生蟲和剝削者。現在的中華大地上，到處在清查貪官污吏，批判官倒和腐敗，如有歌曲及時諷刺之，則很可能成為時代之流行曲。但願有些當權者不要懷疑為諷刺自己。則歌曲幸甚！文藝幸甚！民族幸甚！

## 聖樂欣賞音樂會

### 新編聖詩(第三輯)



大合唱指揮：張蓮  
男中音獨唱：何鴻傑  
香港衛理兒童合唱團

小組合唱：大哉聖名      榮耀歸於真神  
禱告良辰      讚美祂  
親愛主，牽我手      榮耀歸神  
十餘首新編聖詩

日期：一九八九年十二月二十六日

下午八時

大會堂劇院      票價：30元      城市電腦售票處





# 談指揮

司徒敏青

指揮，在音樂的領域之中，是一門很重要的工作，也是一門專業的學問，曾經有人這樣地談論着指揮的重要工作，說指揮是一個樂團或合唱團的靈魂，假如把樂團或合唱團作為一隊軍隊的話，那麼，指揮者便是一位統領着大軍的總司令，能不能使這場仗打得漂亮，那便要看這位總司令的本領與經驗了。

不錯，在音樂的整表現之中，負責指揮的人，是擔當了一個很重要的角色，怎樣才能把樂團或合唱團的音色能夠統一起來，怎樣令樂團或合唱團的表演有層次，有線條，怎樣能夠使整個樂團或合唱團在你的示意之下，有一致的，集中的表現，這些，都是落在指揮的身上，是指揮一項頗為重要的工作。

當然，作為一個指揮者，應該是熟悉這一門工作的專業知識，例如一些創作的技巧，像和聲學，對位法，曲式學，管弦樂配器法與讀譜等，如果不熟悉這類知識的話，一份新創作的樂譜到達你的手上時，你便無法把作品一個詳細的分析，不可能知道那些樂句該有輕重，對比的劃分，也不可能領會到作曲者的表現。因此，熟悉專業知識是一件作為指揮者必難要學習的一種技能。在另一方面來說，作為一位指揮者，也要有靈敏的聽覺與靈敏的反應，不然的話，某一聲部有些差錯時，你聽不到便不能立即糾正錯誤，如果反應不靈敏，在演出的過情中，遇到一些突發的事情，你會變得手足無措，無所適從，我也見過有些指揮在碰到這些突發事情時，顯得不知如何是好，方寸大亂而令到整個演出變成一團亂糟糟的，到達一個不可收拾的局面，終於要停下來，從頭開始，因此反應靈敏在一位指揮來說，是不可缺少的一項條件。

指揮的動作是千變萬化，各有特點，可以自己花點心思來設計創造，也可以模仿一些前輩高人的動作，自古以來，世界上出現過的指揮者是數以百計，似乎沒有兩位指揮者的動作完全相同。如果你能夠發現出有相同時，那可以說是一項很大的發現，但也不能否認，在很多基本的，和必要的動作上，很多位指揮都會有相似的地位，那只是局部而矣，最重要的一點是要動作簡單，線條明確，每一項動作都是發自內心，有目的，切忌把動作做得花巧，古怪，或過份誇張，這些指揮只能說他想突出自

己，標奇立異的做法，與音樂的表現似乎拉不上甚麼關係，相反地會令演出的成員看不懂，難以捉摸指揮者的提示。有一位樂壇前輩曾經這樣地說過：一位指揮者在出場時，聽眾們會感到他的存在，當音樂開始後，慢慢地便把聽眾帶領着走進音樂的描寫之中。這時候，聽眾們正在沉緬在音樂的意境之中，便不會感到有位指揮者站在演奏成員之前，直到樂曲終結時，聽眾才覺得這位指揮者站在演奏成員之前，直到樂曲終結時，聽眾才覺得這位指揮是不能缺少，那樣，才是一位成功的指揮者。

一位指揮者的主要工作應該不是站在舞台之上，而是舞台之下，在排練場上。在練習的過程中，指揮者應該有辨法引導樂團或合唱團的成員，去表達他對樂曲或歌曲的處理與表達，領會他的要求，這樣做好準備工作，當指揮站在舞台上便有理想的，成功的表演，另一點是當演奏的成員習慣了他的動作，表情與眼神的提示，互相取得信任的溝通後，他在舞台上使不一定雖要從頭到尾都揮動雙手，只要在需要時才發出一些稍為誇張的動作來作為提示，使會產生好的效果。如果你的動作不停地重複着時，會使演奏成員看得太多時，一到重要的提示時，很容易會錯過了而看不到，這是不可防的。

很奇怪，有些指揮一出舞台，聽眾們立刻便會產生一種溝通的感覺，對這指揮產生出無比的信心與好感，很快便會被他帶着，走進音樂的描寫之中，但有另外一些指揮雖然出盡九牛二虎之力，始終是無法把音樂中描寫表達出來，聽眾還是感到平平無奇，這大概是在音樂的領域中所說的一些氣質與音樂的感染力吧，很難說，這些氣質似乎是有生具來，很難培養得出，這些指揮可以說是百中無一，可遇不可求。

但是，作為一位指揮，我覺得在出場亮相的一刹那，似乎頗為重要，態度的誠懇，自信是必要的條件，有些人出場時作謙虛之狀，把頭低低的向下望，也有些出現一些商標式的笑容，也有些高視闊步，當聽眾不存在的，這些態度似乎不大好，相時反會令聽眾對你失去信心，總之一句話，當你出場時，你表現得信心十足，從你的態度中告訴聽眾，“我係得嘅”。這是師傅教落的名言，學習指揮與在指揮工作中的朋友們，不妨考慮這句話，相信會得益不少呢。



# 作曲家拉維爾

## 文學修

拉維爾於一八七五年三月七日誕生在法國西南部的一座小城西伯里中，早年即遷居巴黎，一八八九年進入巴黎音樂院。五六年之後他寫了一首哈吧奈拉舞曲，引起了世人的注意。這首短小的樂曲日後他又將之編入「西班牙狂想曲」中，哈吧奈拉出版之後，他仍留居巴黎，隨名師吉達爾及福瑞學習。吉達爾係一位著名的對位法及賦格專家；福瑞則係近代偉大的作曲家。拉維爾在他們二人門下獲益良多。此外還有一位奇特的天才人物薩蒂對拉維爾影響也很大，他的音樂常被認為是富於諷刺，及具有革命性的和聲。

拉維爾在這一學習期中，仍然寫了不少重要的作品，一九〇一年他從事競爭羅馬大獎，但他受了幽默天性之累而遭受失敗。這次競賽的題目是一首清唱劇，需要寫出憂傷作品，但拉維爾卻以喜歌劇中抒情的圓舞曲形式寫成了他的作品。裁判們對他的這種諷刺行為大為反對，因為使得本可到手的大獎付諸東流，僅獲得大個空虛的二獎。一九〇二及一九〇三他再度嘗試，結果仍然是失敗。至一九〇五年他甚至被拒參加競賽。不過時拉維爾早已成名，甚至那些不贊成他的藝術作風的人，也不得不承認他已是一位非常重要的作曲家了。

波里洛(Bolero)是拉維爾的代表作，他寫成這首樂曲後，竟在短短的十幾天之內就獲得了過去五十年都未曾獲致的盛譽。這首作品立時就受到熱烈的歡迎，迅即傳過各地。在一般情形下，如果某一作品流傳過速，是一件非常危險的事。但是這首波里洛則能始終屹立不動，它那瘋狂的節奏，熾熱光輝的色彩，它那驚人的高潮，永遠會使聽眾感到興趣。

波里洛除了是一首傑出樂曲外，更是一首管弦樂法的習作與心理學的測驗。以一個不變的節奏，不斷的反覆一直到超過了煩厭的限度，而達到瘋狂的邊緣，在音樂中並不是新奇的辦法。但在這首作

品中所表現的技巧則是獨創的，且極具效果。拉維爾用一個單一的主題，反覆演奏了二十分鐘，而由樂隊色彩的變化，使它的每一次反覆都有一種清新有趣的感覺。

這首作品係獻給當時最偉大的舞蹈家艾達盧賓斯坦的，於一九二八年十一月由她在巴黎作首次演出。舞台上是一個西班牙酒店，舞蹈者在一張巨大的桌面上表演。盧賓斯坦的表演引起了極大的騷動。音樂的振奮，節奏的催眠力，再加上盧賓斯坦演出的動人，引起了極度的混亂，表演者僅只倖免受傷而已，觀眾與演員都介入了瘋狂的混戰。

這首樂曲和拉維爾的其他作品一樣，充滿了西班牙的風味。它的主題明顯的分成兩個部份，第一部份由幾小節以鼓聲敲出的徐緩節奏之後，以棋笛獨奏吹出。主題的第二部份不久即由單簧管獨奏呈示。然後管樂器開始互相交替演奏，由低音管開始，隨即轉入降E調單簧管，中音雙簧管，再由加弱音器的小號繼續，然後是中音薩氏管及高三音薩氏管。最後又轉為成組的樂器演奏，第一組是鐵琴與短笛，旋律則由法國號奏出，造成了一種奇特的效果。另一特殊的組合則是雙簧管，中音雙簧管，英國號、單簧管及低音單簧管，然後樂隊的力量稍形收斂，主題由長號呈示出來。

音樂的潛力與逐漸堆積而成的效果，實非筆墨所能形容。音調永遠不使人厭倦，節奏則單調到了苦悶難忍的程度，而它正是作者意欲造成的效果。主題的每一次重覆，樂隊的威力更形增強無休止的變化與光耀色彩愈益奇妙。樂器出現互相比又互相溶合，旋律之下則是瘋狂而持續的節奏。最後整個樂隊都在狂野的節奏下擺動起來，似乎是發出了最後的威力。但結尾仍未來臨，作者在這巔峯上將旋律及音調再加變動，最後在長號粗啞的呼叫及不協和的滑音之後，以一聲擠迫的強音結束了全曲。

# 圈中人議論紛紜

## 「紐約愛樂」訪港的評價

周凡夫

「在太多的音樂會中，樂團似乎是有當無力地敷衍。器樂合奏是慵懶的，結構是鬆散的，勁道祇輕輕帶過，而音樂大體上則給人可有可無的感覺。梅達顯然關切他的樂團和他指揮的音樂，也正因為如此，才使得他的反覆無常與漫不經心的演奏更令人感到大惑不解。

「梅達在這裏指揮的時，他有足夠的精力、技術和攝人魅力，讓一個二流的樂團聽起來頗為刺激、興奮，在某些粗獷，精力充沛的光輝作品中，他可以有效地嚇嚇人，他所欠缺的是優雅、感性、內斂、或是一種創造的心靈。」

「梅達的工作並未呈現任何優越的音樂品質，因此，他在紐約的期間、對當地的音樂生活，不論是演出或節目的風格方面，都毫無影響。」

這幾段刊登在美國報章新誕生的樂評，有人認為是對蘇賓梅達和他的紐約愛樂管弦樂團的苛評，然而令人吃驚的是，如果從「苛評」——或者說是要求較高的角度來看「紐約愛樂」最近於八、九月間訪港的演出，卻有着驚人的相似，仿如對梅達和他的樂團在香港表現的評價。

其實，梅達和「紐約愛樂」在港的演出，最低限度以筆者臨場欣賞過的首晚（演藝學院）和最後一晚（大會堂）的情況來看，並非像這些專家評論那樣差勁，畢竟「紐約愛樂」仍保有大樂隊的氣派，音色仍是有光彩、鬆軟而令人聽得舒服，演奏過程中也沒有大的錯失，梅達在台上的表演仍是帶有迷人魅力和光彩。

然而，如果像專家們將「紐約愛樂」放在一個頂尖兒的樂團的地位來要求，便顯然會覺得「紐約愛樂」未能給人的滿足感，在各方面都差了一點兒。首晚演出是作為贊助機構的招待場，奏的是舒伯特的《羅莎蒙》序曲，海頓的降E大調協奏曲，美國現代作曲家史威歷殊的《森波倫》，還有林姆斯基——高沙可夫的《天方夜譚》，樂隊奏來全無負擔，輕鬆自如，樂曲本身亦極着重表面色彩效果和外露的感情，特別是《天方夜譚》，尤為切合蘇賓梅達的風格。當晚既然是一場公關色彩濃厚的演出，但求台上台下盡歡，已達目的，看來亦不宜多所苛求，不然便會覺得本文文首所引述的專家所指的種種毛病與不足都出來了。

### 大會堂演出失望

然而，在大會堂的演出，大家都難免會對這個美國歷史最悠久樂團有所期待了。

當晚再奏《森波倫》，還有德伏扎克並不出色的A小調小提琴協奏曲，史特勞斯份量不少交響詩《英雄之生涯》，儘管大多數聽眾都反應熱烈，獲得了一定程度的滿足感，特別是《英雄之生涯》的爆棚高潮很有效果。但我們仍然可以點數出不少頂尖兒的樂團不應出現的瑕疵，和差了點兒的表現。

首先，成為當晚焦點之一的十八歲日本女小提琴手美島莉，她的獨奏具有準確和強烈的音樂感，但欠缺了點強大的力度，力量少了點兒。

其次，樂隊的表現，強勁、粗獷有之，但幼細、深刻不足，弦樂音色雖美，但仍可更好，其他樂部亦然。而更使人疑惑的是，大部份團員的演奏也少了點勁兒，以正面的角度來說是奏得「從容自如」，但以負面的眼光去看，則是不認真、不投入，偏激一點更會認為對香港聽眾輕視，未有全力以赴，有違職業樂團道德。

其實，「紐約愛樂」在美國，已被不少樂評家摒在「五大」之外，《紐約時報》的首席樂評定DONAL HENAHAN，《紐約客》雜誌的ANDREW PORTER，更曾一度放棄了梅達與「紐約愛樂」的演出。

為要尋求梅達與「紐約愛樂」間出現的問題，有人歸結出好幾個原因，首先是「紐約愛樂」的演出已過度繁重，從九月到翌年五月的樂季，每月四次定期音樂會外，還有年俸基金音樂會，兒童音樂會，現代音樂節，公園免費普及演出，可以說，「紐約愛樂」承受着世界其他樂團所沒有的龐大演出壓力。

在這種壓力下，音質、合奏表現上，又豈易能有細膩，具有深度的表現呢。

但雖然如，「紐約愛樂」的所有演出，儘管所有樂評家拒絕入座仍經常有九成至九成八的票房紀錄，此一現象，或許正好解釋了「紐約愛樂」訪港後，何以圈內人士說論紛紛，至今未息，既有人陶醉，但亦有人不以為然，頻呼三百二十元的門票也不值了！



## 對外國音樂教學法的幾點認識

像所有的科學、藝術一樣，音樂教學也應該學習和借鑒外國成功的經驗，以不斷改進教學方法，提高中小學音樂教學質量。因此近年來高大宜、卡爾柯夫、達爾克羅斯等一些在國際上有影響的音樂教法也被介紹到本港，使本港學校音樂教師不僅開闊了視野，而且也獲得了有價值的教學參考資料。

從近年來介紹的幾種教學法來看，它們都有着各自的教學體系來完成音樂教育任務。例如卡爾柯夫教學法在強調節奏訓練的基礎上，進行全面綜合的音樂教育，高大宜教學法注重以兒童身心的自然發展和接受能力來編排教材的順序，運用多種教學方法進行教學；達爾克羅斯的體態律動教學則「以人體為樂器，通過動作來表達對音樂的體驗和感受，從而提高樂感。從根本上說，他們共同的基本經驗，主要有以下兩點：

- ① 尊重和遵循音樂藝術的規律。音樂教學必須按照音樂的特點來進行。例如，節奏是構成音樂的重要因素。因此在兒童的音樂教育中，就應該把節奏教學放在突出的位置，採取多種多樣的方式，進行節奏訓練。再如，音樂是一種藝術美，音樂技能、技巧的培養和訓練，必須在這種美感的陶冶中進行，才能「寓教於樂」。因此選擇各種音樂教材，必須是真善美高度結合的藝術作品和優秀的民族、民間音樂。
- ② 注重適應兒童身心的發展。由於兒童是受教育的對象，音樂教學是在兒童自身的實踐中進行的。因此必須掌握兒童生理和心理上的特點，並按照其認識規律來進行音樂教學，這是十分重要的。例如兒童的走路速度接近於四分音符的節奏，跑步的速度接近於八分音符的節奏，對初入學的兒童就應以四分音符和八分音符為起點，而不應按音符本身邏輯系統從全音符講起。

學習外國音樂教學經驗，應從教學法的指導思想來理解，就可以避免單純地從形式上去模仿，從而因地、因校制宜，創造性地學習運用。任何國家、民族、經過長期實踐的經驗總結。這些成功的經驗，在其它國家和民族來說，一方面有一定的學習借鑒的價值，另一方面又不能一定完全符合各國及各地的具體情況，因為音樂教育是社會科學，不是自然科學，所以各國之間的差異就較為明顯。

例如卡爾柯夫教學法重視節奏訓練的經驗是應該汲取的，但他的「節奏第一」的教學觀點，則是我們所難於接受的。這不僅是因為今天的音樂中，節奏不可能脫離旋律而單獨存在，而且我們中華民族傳統的音樂審美趣味是注重旋律的美感，節奏作為構成音樂的要素溶化在旋律中而產生藝術功能作用。把節奏強調到「第一」的位置，儘管在某種音樂的邏輯概念上可以說得過去，但從音樂發展史上看，則是一種倒退。在我們中小學音樂課本中，除了少量的純節奏（無音高的）訓練外，大都仍然通過旋律來訓練節奏。

不論是高大宜教學法、卡爾柯夫教學法，還是達爾克羅斯的體態律動學，都不是個人在短期內所創造的，而是長期的集體實踐的智慧結晶。例如高大宜從一九二三年着手為兒童合唱團作曲，到六十年代高氏教學體系得到進一步發展。是經過三四十年的實踐。其中既有他和他的學生們的辛勤勞動成果，又汲取了十一世紀圭多首創的流動唱名法和英國柯爾文手勢法，才逐步形成了完整的教學體系。再例如卡爾柯夫在二十九歲就和京特一起致力於音樂教育研究、編寫音樂教材、進行教學實驗。經過五卷「兒童音樂」的出版，「卡爾柯夫研究所」的創立，直至教學法的確立、完善，也是一大批音樂教育家在卡爾柯夫主持下，長期反覆實踐的結果。希望我們有成就的音樂家，也能像高大宜、卡爾柯夫那樣，為提高教育的素質而從事研究。

# 獻已於主

詩歌主題：表達個人向主完全的奉獻

參考經文：代上29:5，太22:31，羅6:13，12:1，林前6:19-20，提後2:20-21

作者介紹：海弗格爾(Frances Ridley Havergal)在一八三六年十二月十四日，生於英格蘭的愛司「特壘(Asrley on Worcester-shire, England)。她有一對虔誠又愛主的父母。父親是教區長，也是一位著名的音樂編著家，海弗爾在音樂方面的天才，就是由他栽培成功的。十一歲那年，她的母親去世，由父親繼續鼓勵她，扶助她發展她的天才。雖然她體弱多病，神卻賜予她豐富的靈感，寫出很多優美的詩歌。自從信主以來，她努力追求和操練屬靈的事。凡事倚靠神是她的習慣。失望時她深信這是神的安排，她覺得自己的禱告常有虧欠。她臥病在床的時候，也曉得學習等候神。

一位屬靈的人，才能寫出一首屬靈的詩歌。她認為以詩歌事奉神的人，應該要徹底的熟練一首詩，使它成為自己生命的一部份，將自己整个人浸在它裡面，然後祈求神使它成為祂的信息。除此之外，她所寫的詩歌，無論是詩詞或曲調，都是神給她靈感帶着歡樂和感謝寫出來的。

詩歌背景：這首詩歌是海弗格爾於一八七四年在英國的Areley House寫的。有一次，她到一位朋友家裡作客，那家裡一共有十個人，其中有幾位還未信主。其餘的雖然是基督徒，但他們都失去了屬靈的喜樂。海弗格爾便為着他們迫切地禱告主說：「主啊！求祢把他們都交給我吧！」結果，神應允她的禱告。當晚，一位女教師的兩個女兒都信主了。他們非常喜樂，海弗格爾更興奮得不能入睡，整夜在讚美主。她重新奉獻自己給主，便寫了這首詩歌。四年後她的靈性更誇進一步，願意將一切都獻給主。除了留下紀念她母親的別針外，她把一切金銀首飾賣掉奉獻給教會。

## 凌金園

第一節說到因主慈愛的感動，她願把自己的一生奉獻給主以雙手為主工作。

第二節說到她願遵從主的吩咐，奉獻雙腳為主走路，又願以口時常讚美頌揚榮耀的君王。

第三節說到她願奉獻金銀和光陰。

第四節說到她願以主為生命的中心，一生聽從主命。

曲調分析：這首詩歌的格律為7.7.7.7rep.意思即每一節有四句，最後一句重複，即共五句。而每句皆為七字句。詩歌之曲式可分析為A,A1,B,C,D。首四句之特色是三拍開始。旋律間單，容易上口，很適合會眾唱頌。和聲也是以三個主要和弦(I, IV, V)為主。但四部各有獨立旋律線條，以混聲四部合唱，也不會太單調。此曲調乃Henri A.C.Malan(1787-1864)所作。

458 (第二調)

獻已於主

恆生生活—事奉獻身

Take My Life, and Let It Be

詩歌編號：1，原詩句，是聖樂的，是神所喜悅的。 第121

原詩句與海弗格爾詩155, 1904  
Frances R. Havergal, 1836-1879

HENDON 1227, mp.  
Henri A.C. Malan, 1787-1864

1. 我願 我願 我願 我願  
2. 願我 願我 願我 願我  
3. 願我 願我 願我 願我  
4. 願我 願我 願我 願我

1. 我願 我願 我願 我願  
2. 願我 願我 願我 願我  
3. 願我 願我 願我 願我  
4. 願我 願我 願我 願我

為活祭，我願我雙手為主工作，因被  
主吩咐，願我光陰為主用，讚美  
諸主行，我心成爲主寶座，願  
Lord, to Thee: Take my hands, and let them move At the  
ful far with hold: Take my voice, and let me sing All  
long - er mine: Take my heart, it is Thine own; Let them  
It shall be Thy roy - al throne, It shall be Thy roy - al throne.

主我願 我願 我願 我願  
主我願 我願 我願 我願  
主我願 我願 我願 我願  
主我願 我願 我願 我願

主我願 我願 我願 我願  
主我願 我願 我願 我願  
主我願 我願 我願 我願  
主我願 我願 我願 我願

Offer your bodies as living sacrifices, holy and pleasing to God. Rom. 12:1  
THE CHRISTIAN LIFE — SERVICE AND DEDICATION



本文的目有兩個：

(一)試圖說明道學說與嵇康音樂思想的關係。(二)進一步將二者的音樂思想從美學角度作一比較。

道家的學說，以老莊為代表。它是唯心主義。老莊的道，是萬物背後的道理，是所有自然界，宇宙所蘊藏的一種無形的規律。由於是由「我」（指老子）所悟到，或是理解出來，故此它是唯心主義的哲學。

這個道生一，一生二，二生三，三生萬物，萬物負陰抱陽，中氣以為和。這是老子的「宇宙發生論」，（註一及二）。意指道生氣，即（一）混沌的氣，氣生（二），即陰陽，二者交合生（三），即互通成和合狀態。故此道是有以下的特點：

(一)它是原始混沌

(二)道產生萬物

(三)道出自自然，（即沒有意志，沒有目的

四）是自己運動，不是靜止

(五)有無的統一。故此在老子「道德經」第一章，便有道可道，非常道，名可名，非常名。

由於道是沒有意旨，故此雖然道是唯心主義，它亦有唯物主義的傾向。

老子的道，便是所有問題的最終答案。將道放在政治層面來說，便產生無爭這回事。意思是一切順其自然，鬥爭反而阻礙這個自然力量的發展。如果放在音樂上來說，便是「大音希聲」。從莊子的說法，便是「至樂無聲」。因為莊子認為，「天地有大美而不言，覆載天地刻雕衆形而不為巧，澹然無極而衆美從之，聖人法天貴真。」

反過來，看一看我國音樂理論家嵇康的音樂思想。

嵇康對音樂的看法，可從「聲無哀樂論」一書中，可見一斑。以下為其撮要。

●(一)嵇康認為音樂的來源，本體，有以下的看法：「天地合德，萬物資生……章為五色，發為五音」。

「聲俱一體之所自出。」「樂之為體，以心為主。故無聲之樂，民之父母也。」（註三）。故此音樂的本體，是源於天地，存在於宇宙之間。

●(二)音樂的性質是和平和。因為他說：「音樂有自然之和，」「聲音以平和為體」，和聲無象。」

●(三)至於音樂的作用，則有：

「至和之聲，無所不感，托大同於聲音，歸衆變於人情」，

「音聲有自然之和而無繫於人情」，

「聲音以平和為體，感物無常」，又說「理弦高堂，而歡感並用者，直至和之發滯導情，故令外物所感得自盡耳。」（見註四）。楊蔭瀏生生（我國近代音樂史學者）解釋為：

『音樂本身不是有什麼具體內容使人感染；它並不能用它一定的內容去感化人；它與人的情感，並無直接關係，它只能用它籠統而抽象的和的性質，起出誘導作用，使人心中所原來已有的互相疏異的哀樂情感各自表現出來。』（註五）

又「夫會賓盈堂，酒酣奏琴。或欣然而歡，或慘爾而泣……其音無變於昔，而歡感並用。……夫惟無主於喜怒，亦應庶主於哀樂，故歡感俱見。」（註六）

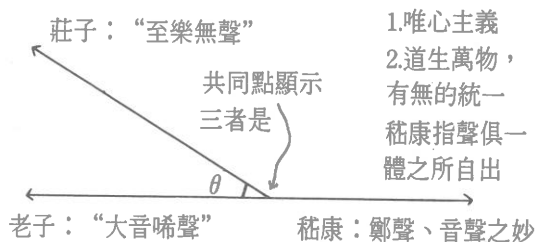
這段話的意思是，音樂對不同感情的人，將起出不同的作用。

那麼道家哲學思想，與嵇康的音樂思想之間的關係如何？

從「聲俱一體之所自出」，及「天地合德，萬物資生，……章為五色，發為音」等，嵇康對音樂的看法，主要是將老子道家學說的思維方法運用出來，放在音樂的層面上來看音樂。二者是唯心為出發點。

但是有一個很重要的區別，是老莊二人是哲學家，他們對道作出了理解和貢獻，嵇康是生於魏晉時代的音樂家及音樂理論家，他將道的思維方法實踐於音樂層面上，提出聲無哀樂論的見解，進一步發展他對音樂理論的看法。

我們可以用圖解釋一下：



註： $\theta$  比喻莊子較老子更具實踐性。

圖中看到三者的思維方法是源出一樣，可以說嵇康是受到道家學說影響來看音樂的。但是三人對

音樂的美則有不同的標準。由於老子的大音希聲與莊子的至樂無聲有相同之處，或是非常接近，故此與嵇康的鄭聲至妙是持相反角度。我們試了解一下：

為什麼老子說音希聲？

老子對美有以下的看法。(註七)

● ( ) 從道氣象角度來說：

a) 道包含象物

b) 象必須體現氣道，才有美，才能澄懷味

c) 必須突破象，取之象外，才有意境。

影響是：任何藝術作品，包括音樂，要表現宇宙的本體生命(道氣)，才有生命力。

● ( ) 有無虛實

原來道是有無的雙重性，是虛美的統一。宇宙本體虛無充滿氣，使萬物流動運化，才有生命。

影響：藝術要虛實結合，才能反映生命世界，氣韻生動，不僅表現在具體的物象，還有物象外的虛空。而境是包括象外的虛空，故此中國的詩畫，重視空白，也有計白當黑的說法

● ( ) 美味妙

老子提出一個味字，有淡乎其味，平淡的趣味，無味亦是且味一種，即一種平淡，恬淡的趣味。又提出妙，即體現道的無規定，無限性，故有微妙之回事。有妙不可言，即超出有限的物象，使中國古典美學的範疇的特點，不限於概括具體的審美對象或審美過程，包含有形而上的含義。

● (四) 滌除玄鑒

滌除是清洗乾淨，玄鑒是觀照，即認識最高的目的，即萬物本體和根源的觀照。整句意思是排除主觀的慾念，及主觀成見，保持內心的虛靜，達致心齋坐忘。影響：虛靜的心胸是實現審美現照的必要。

有以上四點老的美學想，不難明白老子的五色章(註八)。

「五色令人目盲；五音令人耳聾，五味令人爽，……」又有大音希的說法。因為五聲是不能體，五聲令人更加迷茫，談不上有無虛美，不能體會聲音外的無限，更不能達致心齋坐忘。故此大音，最好的音是希聲。

為什麼莊子提出至乎無聲？

先了解莊子的美學觀。(註九)

莊子美學觀可從以下數點分析：

● 自由和美。

莊子認為道是客觀存在，是最高絕對的美，大美即大道。觀道可達到至主樂。但是觀照者必須無

忘，排除生死得失。他提出四個步驟。

a) 外天下，即排除世事的思慮。

b) 外物，即拋棄得失，及各種計較，

c) 外生，即生死置於度外

d) 朝徹，見濁，即實現對道的觀照，實現心齋，坐忘精神狀態。

莊子認為空虛的心境，遊心於物之槪，實現對道的觀照。人要排除邏輯思考，外於心知，借助感覺器官，從本質上說不是耳目知覺，因為「耳止於聽，心止於符」，道是無限，所以要用空虛的心境直觀，才能把握無限的道的「逍遙遊」，遊戲人生的自由境界。

影響：莊子自由的意義是，如果觀照者不能擺脫實用的功利考慮，就不能發現審美的自然，就不能從有限的一草一木一山中把握宇宙無限的生機，就不能得到審美的愉悅。

以審美創造來說，如果創造者不能從利害得失的觀念中超脫出來，他的精神就會受到壓抑，他的創造力受到束縛，得不到創造的自由和樂趣。

● 長期實踐

道是技的超越，技是單純的技術性活動，以實用為目的。道是審美的境界，超越了實用的目的。但道不外於技，是技的昇華，技達到了高度的自由，超越實用怎的功利境界，進入美的境界。

● 曾厲與西施，道通為一

美醜不僅是相對的，但本質沒有差別，道是最高美，美醜可以轉化，但是本質還是道氣。故此大小，美醜、貴賤，生死也是無差別。

影響及意義：即藝術不是美醜，要有生意，即宇宙的生命力，就是「一氣運化」，所以在中國古典美學體系中，美和醜並非最高範疇，一個自然物，一件藝術作品，包括音樂，只要有生意，只要它充份表現了宇宙的一氣運化的生命力，那麼醜的東西也可以得到人們的欣賞和喜愛，醜也可以成為美，越醜越美。

● 象罔

象徵有形與無形，虛和實的結合。象是境相，罔是虛幻，藝術家，音樂家創造虛幻的境相，以象徵宇宙人生的真際，真理閃耀於藝術形象裡，這是意境說的最早源頭。(註十)。

以上數點：( ) 自由和美。( ) 長期實踐，( ) 道通為一，象罔說四個環節，我有以下分析：

( ) 莊子的美學觀比較老子為實際。他起碼評定藝術作品。包括音樂的創造者的創作自由，(雖然這

方面目的是為達到大美，)他落實了長期實踐的重要性，(因為這樣，才有技，而技是達致道的工具。

(-)他更具體說出任何藝術品，不是單看表現的美醜，要看內容。

(-)從有形的內容引入抽象的罔象的意境說，這反映出作品內容最深的靈魂，是作品的意境，這數點可以幫助我們了解莊子的「至樂無聲」的說法。更進一步解釋在P.5(前圖表)的目的意思。

θ的意思是說明老子的道德經及道家哲學，偏重玄，在哲學上及美學上比莊子較為抽象。反過來說，莊子的美學觀提出一些步驟使人去追尋美，較偏重實踐。

最後看嵇康為何說鄭聲至妙。

嵇康在聲無哀樂論提出：

「聲音之外，其猶臭味在於天地之間，其善與不善，雖遭濁亂，其體自若而無變也。」

「聲音以善惡為主，則無關於哀樂。」

「聲音有大小，故動人有猛靜，……然皆以單複，高卑，善惡為體。」

「琴賦」序

「余少好音聲，長而學之。以為物有盛衰，而此無變。」又說「若夫鄭聲，是音聲之至妙。」

我們可以清楚了解嵇康對音樂有以下看法

(-)聲無哀樂，視乎受從的個人感受

(-)聲音有高低，單複，猛靜，善惡之分，亦有宮商集比。

(-)鄭聲是至妙之聲

這一推論，是更具體對音樂作出一門獨立藝術看待，是在有哲學背境的基礎下，作一更為科學化的內部細分研究。它當然比老莊對音樂的看法更具實踐性。在奏彈音樂作品的同時，他提出了各種不同的彈奏法，是將音樂確確實實表現其藝術出來。據了解，嵇康本身是演奏家，作曲家，故從音樂美學來說，較為實際。

總結

嵇康是受到老莊道家思想影響，去看待音樂，或是處理音樂上的問題。作為一個真正的音樂家，不能不對音樂理論有一番見解。是這樣，嵇康音樂思想受到道家的哲學思想影響，在概念上二者都是唯心出度，嵇康更運道道的無形的規律，去探討音樂的抽象性，及其具體特性，得出聲俱一體之所，以平和為體，和聲無象。這是從思維方法，老莊及嵇康的共同之處。

進一步來看，嵇康更提出「聲無繫於人情」，感物無常，聲無哀樂論點。這一方面，開始與老莊的美學觀，有分歧的看法。主因是老莊是哲學家，嵇康在這問題上是音樂理論家，故此，老莊提出大音希聲，至樂無聲的背後，是有一番美學及哲學的背境。

因為嵇康是音樂家，及其獨特的聲無哀樂，使它將音樂從哲學的範疇中脫穎而出，將音樂提高至一門獨立藝術，成立了獨立的音樂美學觀點，更由於老莊並未有將音樂如此細分，使嵇康的音樂美學與老莊的美學互相比較研究。

不過在文章結束前，我會問，究竟嵇康本人在彈奏音樂作品的時候，如此投入，他會作何解釋？又如果他彈奏他本人自己作品時候的投入，有何解釋？答案應該是，他的作品創作時候有哀樂，演奏時沒有哀樂，但是自己聽下來又有哀樂！

無論怎樣，答案是怎樣，好比我們今次寫文章時一樣，總結並非最重要，最重要是在過程中的思維。一如嵇康的聲無哀樂，不管是對或不對，在思維上，在音樂美學範圍上，他已經作出了極大的貢獻，使我們中華文化加添一火花，在音樂史上留下一項貢獻。

註釋：

(-)源自「中國美學的發端」 作者葉朗「老子的美學」

(-)「論道氣象」 中國美學的發端

(-)「聲無哀樂論」 嵇康

(-)「聲無哀樂論」 嵇康

(-)「中國音樂史稿」 楊蔭瀏 第一八二頁

(-)琴賦 嵇康

(-)「中國美學的發端」 葉朗 老子的美學部份

(-)「道德經」 第十二章 老子

(-)「中國美學的發端」 葉朗 莊子的美學

(-)中國美學的發端 葉朗 莊子的象罔說

參考書籍

老子 許嘯天編 成都古籍書店山版

老子哲學 張起鈞著 正中書局

中國古代音樂史稿 楊蔭瀏著 丹青閣書公司

中國美學的發端 葉朗

魏晉玄學和文學 孔繁著 中國猛會科學出版社

哲學漫談 陳楊著 中國青年出版社

聲無哀樂論 嵇康

嵇康集注 黃山書社

# 鴻溝上的橋樑

許翔威

對於橋，我總有份莫名的情懷，或者是喜歡陶醉在水中央，那不知是橋流還是水流的幻覺中沉思的瞬間，一切聲色都變得很美，回憶與憧憬都是那麼美。

如果你發現我在橋上行立良久，也許你會覺得我有點傻態，因為橋是那樣窄窄一條，似乎只是兩處被水分隔的地方的通道，人們總是在其上匆匆而過，從此岸到彼岸，從彼岸到此岸。沒有誰會在這兒逗留，或者他們流覽一下風景，卻沒有看清楚這道橋。

試想，如果沒有一道橋，兩岸被鴻溝所隔絕，人們沒有交往，音訊不能傳達，只會造成許多猜疑和誤會。橋是很重要的連接。

今天的音樂創作，亦出現了兩種不同形態被一水分隔的局面。這兩種形態便是新銳音樂和傳統音樂。一方面前衛音樂不斷標新立異，已脫離了大眾的聆賞能力，另一方面傳統音樂卻一成不變、固步自封。兩個極端的反向拉力產生了一道鴻溝，愈來愈寬闊。這是危機！傳統與現代應該是連成一線的，今日優秀的文化，即是以後的傳統。

在現代中國音樂創作，新與舊的隔閡更形明顯。現代音樂的創作觀念及技巧是前所未有地衝擊著有深厚根基卻又因循單調的中國音樂，然而西方音樂藝術的無止境追求創新，跟我們承傳數千年文化的習性是有出入的，正因如此，今日的中國音樂在發展上面對不少矛盾。在矛盾的急流上面，我們要架起一座橋樑，完善的音樂教育與積極的創作活動是最堅實的材料。

我們常常聽到所謂「前衛派」、「實驗派」、「傳統派」、「保守派」等名稱，來形容當代新作品的創作風格和手法。然而一個完全而獨特的作曲家，又是否能把他隨便納入某一派呢？理論家所喜歡的這些名稱，被冠以頭銜的作曲家也未必予以承認。在藝術創作中採用數理般清楚的分野是頗為不智的。可是在二十世紀亦快將過去的今天，新與舊的兩極竟已拉開得相距那末遙遠，其差別天是那麼明顯，使人感覺它們是完全相反的。前衛音樂總似是要跟傳統背道而馳，要新酒而不要舊瓶，幹盡從前不容許的事宜。否定的態度是不健康的，兩者在音樂史

上，務必須走在同一路上，並肩前進，互補長短。

但長期以來，現代與傳統並沒有足夠的共悉，除卻一些不著邊際的交談，還老是各自走路，各自凝結成一團硬塊，最後是互相排斥各不相容，在音樂藝術的領域，存在門戶之見實在是一種病態，為何前衛音樂的擁護者，要譏笑別人古板落後？而傳統音樂的擁護者，又把前衛音樂家視為瘋狂的破壞者？這些離經叛道和墨守成規的人活像仇敵一般。固執地堅持自己的原則並非壞事，但否定別人的看法卻是不該的。說實在音樂雖然有新與舊之分，卻沒有對與錯之分，每個人都有自己的選擇自由，最後，無論是何種風格，音樂亦只有優劣之分。

我總覺得，現代作曲家如若不是那種孤芳自賞、放縱不羈的人，或是靈感如泉不用思索的天才，那末他在創作時必然要考慮兩個客觀因素：一是作品的對象，二是作品的作用或意義。音樂的對象是那些人？悅耳易懂的作品自有多點聽眾，而清高深奧的則比較難於接受，雖然有些近似噪音的樂章會使人作嘔，但仍有喜歡它的聽眾。至於音樂本身是屬於娛樂性、思想性、抑或具有社會效用，抑或純粹音樂上的探索拓展，都會影響其用語。

論創作，不斷探求和創新是基本的立場，偉大之作品均為追尋前人無法表達的事物及其表達方式，當然那並非意味一種進步。浪漫時期的音樂不能說是比古典時期的音樂更為進步，然而不斷變革，發揮不同時代之特色，卻是音樂歷史中的必然現象不變使人沉悶煩燥，劇變卻又令人詫意驚愕，漸變，實在是最為順暢自然，漸變就像一道橋，橋是很重要的連接。

一位朋友曾戲言：「前衛派作品的演出提前了一二百年；學院派的作品只限於學院範圍內演奏，實驗派的音樂會就是拿表演者和觀眾來做實驗……」雖然這實在是以偏蓋全的抨擊，忽略了新音樂的長處和論理，但從那些作品的演出頻率及聽眾反應看來，那些戲言也不無發人深省之處。

顯然我們需要在鴻溝上架起橋樑，而且要相當穩固和通暢。橋下並非時常平靜無波，而是充滿激流暗湧。中庸，說來容易，做起來卻是相當困難。建橋，首先要熟識兩岸陸地上的情況。建音樂的橋

，便要對現代新銳及傳統老套的觀念及寫作技法都有一定程度的了解，並能得出自我的一套理論。把不同元素的揉合，稍有不妥，只會兩面不討好。音樂思維和技法之靠攏前衛或傳統，在平衡上要下不少功夫。這類作品，卻往往被無知的新音樂擁護者視為折衷、妥協、沒有個性。

關於造橋的方法，我們可以想出幾種。如果沒有準確的量度，從別處搬運一條已建成的橋樑來裝置，那不會很合用的。從某一端逐漸伸延至對岸，也是費時失事。最佳辦法，莫不如從兩端同時開始，在中間恰當地會合。然而這橋是那麼難於築成，因為兩岸對於這橋樑的漠視；如果人們不願與對岸打交道，他們自然不會付出一點努力去幫助建橋。那些志願融合傳統與現代的音樂家，承受著更大的壓力和煩惱，他們的橋墩，需要更沉實的基石。

無論怎樣艱辛，鴻溝上的橋樑必須架起。我深

信不落俗套而兼具創意，卻又不致脫離聽眾的理解能力的作品，便是現代人所需要的音樂。今天人們既不滿足於古舊過時的音樂，亦不能消化那些內容技巧跑到那麼前頭的音樂。這些作品都不能反映這個時代、這個社會和現代人的思想。現代人複雜的思想感情，是需要多種不同的表現方式。我們有屬於今天的音樂，運用我們的語法，訴說這一代人的故事。當然藝術是可以超脫現實和生活，只要賦予生命和精神，任何風格的創作都是甚有價值的。百花齊放的景象是每個熱愛音樂的人都願意看到的。

讓我們踏上鴻溝上的橋樑，去擴闊一下視野，學會欣賞那值得欣賞而不曾欣賞過的東西，走進一個新的境界。也許你會說，窄窄的橋不能讓很多人走過。不錯，橋並非一件矯飾媚俗之物，橋是重要的連接，只有願望跨越自己一片狹隘的土地的人才會盼望走到橋上來。

## 音樂會預告

### 六絃集周啟良結他演奏會 節目： 香港結他社主辦

1. a. Andante Sentimental  
(A. Alba)  
b. Penas  
(A. Alba)
2. El Decameron Negro  
(L. Biouwer)
3. Invocacion Y Danza  
(J. Rodrigo)
4. Sonata  
(J. Turina)
5. Fantasia Original  
(J. Vinas)
6. 本港作曲家新作
7. 3 Etudes  
(H. Villa-Lobos)
8. Intro .et Theme Varie Sur Lair OP.9  
(F. Sor)

門票於十一月十日城市電腦售票發售  
日期：一九八九年十二月十日(星期日)  
時間：晚上八時  
地點：大會堂高座演奏廳  
票價：\$30.-

### 香港音樂專科學校理論作曲系 畢業作品音樂會 陳能濟教授班 李樂安、許翔威

李樂安作品：-  
《聞鈴》女聲合唱及男中音獨唱，  
《月影》小提琴與鋼琴，  
《念》絃樂四重奏，  
《空山隨想》鋼琴獨奏，  
《歷史的火種》女高音獨唱，  
器樂三重奏，  
《荒城》，《哀鳴》混聲合唱

許翔威作品：-  
《咏梅》女聲合唱，  
《夢》鋼琴組曲，  
《桑梓》絃樂四重奏，  
《寒夜》、《出水蓮》，女中音獨唱與鋼琴，  
《剪影》管樂三重奏，  
《來去》小組合唱，  
《吶喊中華》混聲合唱

日期：一九九〇年一月廿三日(星期二)  
地點：香港大會堂劇院



在談到元代宮廷音樂與傳統禮樂思想的關係時，首先我們應該了解何謂傳統禮樂思想，再而認識元代的宮廷音樂，才可以作出比較而談到兩者之關係。

當提及傳統的禮樂思想，雖然沒有一個確實的界定，不過中國從古至今，主要是承受着儒家學說的思想，或許間中都有其他學說或理論的滲入，但儒家思想已經根深蒂固地受到一般人民的接受，更相信可作為討論傳統禮樂思想的主要根據。

儒家學派對待音樂的態度較為積極，主張把音樂當作一種維護統治的工具。它的音樂理論，我們可從《樂記》中知其大概。

樂記：「凡音音起，由人心生」。

「故治世之音安，以樂其政和；亂世之音怨，以怒其政乖；亡國之音哀，以思其民困，聲音之道，與政通矣」。

傳統儒家認為音樂與政治是相通的，由旋「音由心生」，音樂是不能矯揉造作，弄虛作假的，而且能夠反映出真實的思想感情，故重視音樂社會教育作用的觀點，強調音樂對人們心靈的巨大感染力，認為音樂亦都是鞏固統治的工具。除此之外，儒家的樂論更注重「德音」，所謂「德成而上」，「藝成而下」，強調其政治與道德之標準。

至於元代的「宮廷音樂」，在不同的時期，有不同的表現。元代以外族身份來統治中國，他們本身是游牧民族，在統治中國之前是四處為家，居無定所，很可能沒有一種正式而較有系統的音樂體制。亦有人提到：這些游牧民族既無他們固定的皇宮，又何來「宮廷音樂」呢？表面自來，也有其道理，但我們也無需要寸局限這「宮廷」音樂，其實可以包括一些被統治者或政府所採用的音樂。

元代統治中國的初期主要是承襲遼，金的遺制，之後便不斷收集漢族的音樂，以制訂元代的雅樂，我們從史書中很多時都看到，元代很多帝王都是聽到朝臣提出關於傳統禮樂的好處和重要性，知道音樂與政治的關係密切，明白到音樂是維護政治的

有效工具，所以採集以前傳統的音樂，加以利用。所以，我們可以說元代的宮廷音樂基本上與傳統之禮樂是相同的，但我們亦應該相信他們所實行的方法與目的很可能和傳統儒家思想所希望的有所不同

前文曾提到過，傳統儒家的禮樂思想是注重「德」，重視社會教育，強調音樂對人們心靈的感染力，認為禮樂是鞏固政治的工具，更強調政治與道德之標準。而從《元史》中，或許我們會察覺到，元代很多皇帝本身都不甚重視或喜愛音樂，例如他們很多時是聽從朝臣的介紹才收集傳統的音樂，他們採用這些禮樂作為元代的宮廷音樂，很可能是基於下列幾點理由：

(一)自己沒有一套有系統及完備的音樂體制，由於本身是游牧民族，雖然不至於完全沒有其自己的音樂，但相信很難找到有系統及完善的宮廷音樂了。

(二)安撫漢人：元代以外族身份統治中國，必然會引起漢人的不滿，對於由蒙古人帶入的音樂，相信亦加以排斥，故元代統治者採用漢人所尊崇而且沿用着的傳統禮樂，推行時不單止較為方便，而且更可以減低漢人的不滿情緒。

(三)階級觀念的推舉：因為傳統儒家思想是重視「君，臣，父，子」等的階級觀念，各人都自主其位，有自己的本份。正好被元代統治者所利用及推廣這種階級觀念，使皇帝的地位提高，亦希望人民能夠安於本份，對政府不加以騷擾，以能達到政府安穩的目的。甚至可以把歧視漢人的醜行加以掩飾。

(四)宣傳政府：元代的統治者，很多都採集以前之禮樂，制訂出朝廷禮儀，或祭祀等的音樂，其規模嚴肅盛大，既能表示出皇帝的尊貴，更可表現出時代盛旺的氣象。除此之外，對於表揚或歌頌政府的音樂，極力推崇，而對於批評政府，對政府不滿或不利的音樂便嚴加禁止，以收宣傳政府之效用。

總括來說，元代的宮廷音樂主要是承襲傳統的禮樂思想，但其本質及推行方法可能有所不同，主要因彼此之文化背景及所持的目的有所分別，相應地所得到的效果也可能會互有差異呢！

## 香港音樂專科學院 校外課程班

課程名稱	教師	課程簡介	開課日期 上課時間及地點	全期節數	全期學費
五級樂理班	趙杏琴	英國皇家音樂院第五級樂理考試課程	十一月四日 逢星期六 2:00-4:00p.m. 大埔道分校	1990年2月 考試	\$480
八級樂理班	胡德禱校長	英國皇家音樂院第八級樂理考試課程	十一月十六日 逢星期四 7:30-9:00p.m. 長沙灣正校	1990年6月 考試	\$1,600— (分二期繳交)
初級視唱練耳班	馮錦鳳	培養學生讀譜及聽音能力	十一月二十四日 逢星期五 7:30-9:00p.m. 大埔道分校	10	\$240

### 新編聖詩

(第二輯)

錄音帶·樂譜

# 頌

聖哉三一歌：靠近十架·稱頌偉大·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

### 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 / 天父必眷顧你 / 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

## 89年重新灌錄



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

# — 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

共同科教師：胡德蒨 馮翰高 黃育義 周少石 李學齡

葉純之 陳兆勳 李德君 張頌慈 王玉蘭

方美美 李琦琦 陳偉強 吳潔靜

作曲系教師：黃育義 周少石 葉純之 符任之

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 郁慶五 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

黃瓊璠 陳兆勳 徐立莉 譚昭儀

陳淑賢 陳靜齋 洪昶 陳煜雲

方美美 徐增毓 黃慧華 M. Falcone

胡德蒨

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		

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：胡德禧

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	趙元任：教我如何不想他
青 主：我住長江頭……	賀綠丁：嘉陵江上
黃 自：玫瑰三願……	劉雪庵：紅豆詞
李惟寧：偶然	陳田鶴：山中
譚小麟：彭浪磯	丁善德：玻璃窗……
江定仙：歲月悠悠	胡 然：浣溪沙
黃友棣：黑霧……	夏之秋：思鄉
李抱忱：人生如蜜	陸華栢：故鄉
林聲翕：白雲故鄉……	黃永熙：陽關三疊
王震亞：漁翁	黃育義：聲聲慢
周書伸：飛蛾	黎英海：春曉
林樂培：子夜秋歌	
共35首	