

樂友

MUSIC COMPANION 55



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

（逢星期六下午上課）

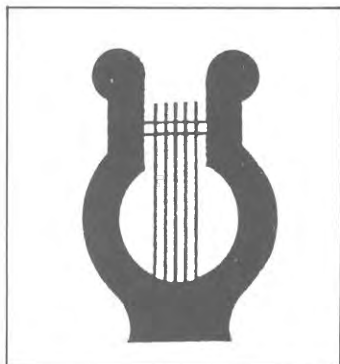
校 監：吳天安

校 長：胡德禧

樂友

1990年4月出版

55



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 李學齡

許翔威

出版者

香港音樂專科學校

九龍長沙灣道137-143號5樓

電話：380-6016

裝幀設計

基石製作公司 388-6268

一 和聲學理論教學與實踐的矛盾如何解決	葉純之	1
二 先生不及後生長	黃友棣	3
三 漫談中國民歌	郁慶五	4
四 對九十年代香港樂壇的期望	周凡夫	9
五 任重道遠	林聲翕	10
六 感想	黃道生牧師	10
七 四十歲的香港音樂專科學校	馮翰高	11
八 歷史的回顧及感想	陳兆勳	12
九 「音專」——向您致敬禮	凌金園	12
十 香港音專與我	劉樂章	13
十一 民歌的襯音	黃友棣	14
十二 印象派音樂大師——德彪西	文學修	15
十三 曲「新」和寡	徐飛	16
十四 談聲樂和器樂	翁宜	17
十五 我喜愛的聖詩	關淑慧	18
十六 創作的心路歷程	李樂安	19

和聲學教學與實踐的矛盾如何解決

葉純之

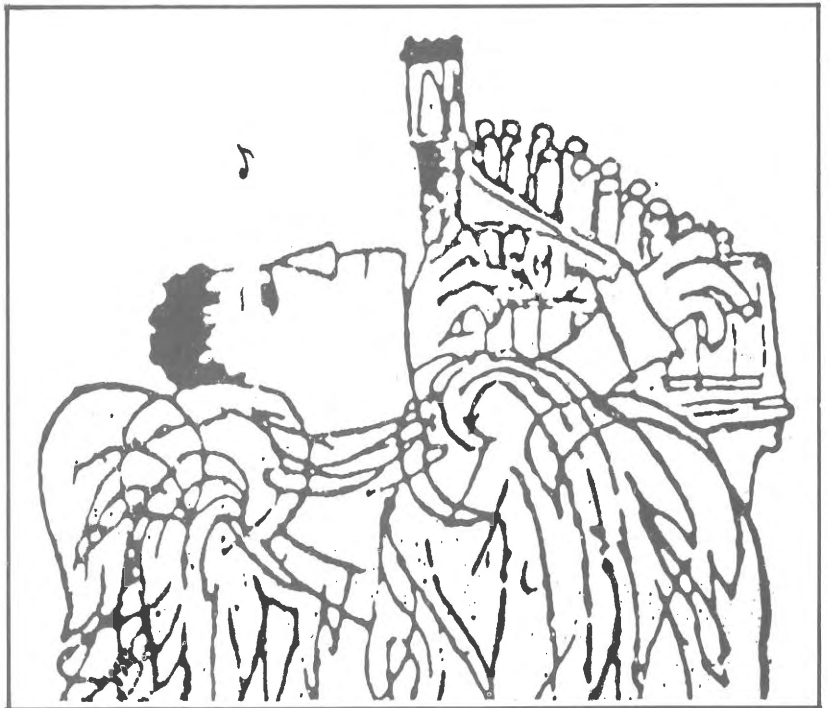
在作曲教學中，也許最困難的課題之一是如何幫助學生們將所學到的各門基礎技術理論實際運用於創作實踐之中。在四門技術課，和聲，對位，曲式及配器法中，尤以和聲學的實際運用最為複雜，多樣。這是因為除了純單聲部的，以旋律為唯一手段的單音音樂之外，總是多聲部的進行，而自主調音樂出現以來，和聲就成為極為主要的音樂表現手段之一，和聲節奏的安排，穩定與不穩定的對比，緊張度的變化，和聲功能性與色彩性的處理都能影響音樂的實質。也許更突出的是，這一切往往通過和聲織體的變換而表現出來。如果再考慮到，和聲與對位的關係，即前者表現為各聲部縱的，即共時性的關係，後者為各聲部橫的，即歷時性的對照，那末，在處理和聲進行時，同時也需要思考到對位因素，於是在具體創作時，和聲的運用，決非單純課堂上所學到的那樣，只限於最基礎，最概括的基礎技術。在創作中的運用實在千變萬化。

更有甚者是，和聲學的教學，一般是以十八、九世紀的古典、浪漫派音樂語言為基礎的，而且在學習中，基本上是從四聲部的聖詠式和聲（又稱為柱式和聲）出發的。於是，即使在良好的掌握後，所得往往也是形成條塊狀的，以功能和聲為主體的西洋大小調體系的古典音樂風格。而在創作實踐中，實際上就可能存在着和聲風格的改變（例如，為了體現中國民族風格的旋律寫作與民族和聲的探求，或為追求較現代風格的非傳統和聲語彙）。這個問題雖然可以通過進一步學習或分析各種類型的不同風格的作品得到一些解決，但無疑地給學生們帶來了技術理論與創作實踐有所脫節的困惑和難題。再退一步講，即使完全按傳統的音樂思維進行創作，那末，在實際寫作中，純四聲部的聖詠式和弦進行，除混聲四部合唱曲中應

用較多外，（四部混聲合唱也未必完全都是聖詠式進行），在其他情況下，具體聲部的安排總會因表現手段，表現工具的不同而出現多於四部或少於四部的變化。例如，管弦樂曲的寫作，可能出現幾十個聲部，即使為獨唱曲寫首鋼琴伴奏，鋼琴也不可能純粹使用四部和聲，其聲部變化可能有八個聲部之多（如有琶音更可能多達十個聲部以上），或減少到表面上看來只有一個聲部進行的分解和弦式的伴奏。於是，如何將四聲部和聲變化為多種織體，以適合創作的要求，更成為具體創作中的難題，通常，這些課題，是通過鍵盤和聲以解決鋼琴寫作，通過管弦樂法或配器法來掌握樂隊寫作技巧，但即使這樣，作曲學生就面臨一個實際問題，即必須學完所有技術理論後，才能真正從事初步的合作，甚至寫首歌曲也發生困難，因為他只能寫很好的旋律，而無法寫好鋼琴伴奏，更不用說，以室內樂，小型樂隊或大型管弦樂為伴奏了，（如

果是用中樂器伴奏，還要加學民族管弦樂配器法）。於是，技術學習與創作實踐的矛盾，對於一些具有創作熱情的中、初等程度學生，往往成為一種極大的苦悶。

但是，是否基礎和聲的學習完全屬於浪費呢？這又決並非如此，從和聲語言的運用來說，自十六、七世紀西洋音樂逐步進入主調音樂以來，傳統功能和聲已經形成了極有體系，最符合一般西方聽眾審美感受的表現手段，它是具有生理基礎的。（作為功能和聲基礎的大三和弦，取自泛音系列中頭六個音的組合）其給人們的協和感也最富於美感，而傳統和聲中 I—IV—V—I（主—下屬—屬—主）的模式進行，又符合了大、小調音階中，穩定到不穩定再回到穩定的動力化進行，符合於生理—心理的要求。因而，自拉莫奠定了功能和聲的基礎理論以來，在西方通過數百年的實踐，已經形成西方主調音樂的基礎，為廣大音樂家及聽眾所



普遍接受採納。功能和聲的形成，是從中世紀西方複調音樂的實踐所逐步摸索發展形成的，具有其一定的科學性和體系性。而浪漫派後期的音樂語言，從調性的逐步模糊，游離，以致於背離，甚至走到無調性，其出發點仍然是功能和聲體系，即以最無調性著稱的十二音音樂的創始人勳伯格，他對古典傳統功能和聲仍然是極為精通和充分把握的，他的一些理論著作如《和聲學教程》，《和聲的結構功能》，《作曲基本教程》，《對位法初步》，都是探索傳統功能和聲的基本規律為主，然後再逐步引伸開去，予以發展變化或突破和叛離。可以說，如果要寫出現代風格的作品，即使是前衛派，先鋒派，其基點自是要求創新。而創新必需知道何者不新，那末，掌握傳統功能和聲仍然是必需的，更何況，即使如勳伯格這樣的現代派大師級經典人物也仍然承認：「十二音音樂不能代替傳統功能體系的音樂呢」，事實上，到今天為止，世界上大部分的樂曲（包括嚴肅音樂，應用音樂及通俗音樂）仍然是以功能和聲體系為其基本起點，於是，作為作曲的技術理論的第一步，仍然應是充分掌握傳統功能和聲的知識及其運用技巧。

至於和聲學的以四部聖詠式和弦作為其起點，也是有其原因的。兩個聲部只構成和音，三個聲部雖可基本上構成三和弦，（傳統和聲以大小三和弦為基礎）但在混聲合唱時，不能完全適應不同男，女聲部的音區，終於在中世紀合唱音樂中形成了多於四部的聲部，最後人們終於發現，四聲部所構成的和弦，可以達到最符合和諧與相對完美的地步。據說，曾有音樂學家認為四聲部可比之於宇宙，男低音部好比大地，是整個和聲的基礎。男高音聲部可比於水，覆蓋着地面，孕育着力量。女低音則是空氣，決定了和弦的性質（按，這當是指在開放位置時，女低音常為和弦的三音），而女高音是旋律，給和弦以生命。

可見其推重的一般。事實上，當掌握了四部和聲之後，就會發現，以此為基礎發展下去，少於四聲部或多於四聲部的和聲進行，實則是四部和聲的簡化或複雜化，原理並未改變。因而，在和聲學上，就總是以四部和聲做為基礎的，從此出發是具有極有力的條件的。

問題自在於，這種和聲寫作練習與實際寫作通用的差異和變化。前面已經提到，通過鍵盤和聲與配器法的學習是可以解決一部分，再進一步的要求，自是沒有窮盡。

為了使學習四部和聲更有實用價值，解決理論與實踐的矛盾。通常，這是通過多方面來解決的。一是在和聲教學中，尤其在後期中，適當加入一些具體經典樂曲的和聲分析及說明，並逐步引入非四聲部的應用和聲練習。二是在曲式學中，加強指出和聲在曲式結構中所起的結構功能與色彩功能的作用。配合和聲的教學。三是在配器法中更多地講授多部和聲的配置方法。自然，這些僅是一些補充，根本的問題，還在於根據條件與可能，設置一些有關實用和聲學的課程或系列講座，進一步幫助學生進入實踐，而作為作曲主科教學的教師，更肩負着如何綜合各種技術，使學生能付之實用的重擔。則是斷言的。

從以往國內、外音樂院校作曲系所使置的課程來看，似乎有兩門專題是極為重要的。一是在二次大戰以前出現年數不多的音樂分析課，這個課程不單單是分析曲式，而且涉及音樂整體的研究，包括音樂的組織層次，織體運用，和聲變化，音色，力度以及其他一切音樂組成要素的細部分析及其綜合。它不但分析音樂的形式，也涉及形式所表現的內容，從技術上一步步解剖，使學生（也包括作曲系以外的同學）對音樂有進一層的理解。這門課題是曲式學的深入，也是其他技術理論課的進一步應用的闡釋。因而，對作曲學生將會起重要的啓示作

用。第二門課是音樂風格史，這門課着重強調了西洋音樂中不同風格流派的特徵，主要也着眼於技術、技巧方面的解釋和分析不同時代作曲家的寫作特點。這兩門課的開設，相對於作曲學生，特別是高年級學生，將會有莫大的幫助和啓示，對於進一步消除基本技術理論與創作實踐之間的差異將會起有益的作用。

自然，並非每個音樂院校都有可能開設這兩門課程的。就一般現狀而言，或許較可行的辦法，仍是各科教師在致力於本來的教學內容之餘，儘可能地多將理論與實際寫作加以連繫。另外，為如何將和聲化之為具體寫作增設一些專題性講座，作為補充性的輔導。而作曲系的學生，自也不能完全採取純被動的方式，等待有體系的講授，而是應在平時接觸各類不同音樂作品之時，仔細觀察分析，找出和聲原則如何被如此消化，變形，如何在樂曲中以不同形態存在，並發揮其作用。只有這樣，和聲的寫作才不會停留為一種固定的程式，而變為創作中一個不可分離的有機組成部分，在這裏，比較容易掌握的，自是鋼琴曲的寫作方法，不但因為同學們都會彈奏一些樂曲，也因為鋼琴的曲譜最易獲得，也便於分析。大體來說，在學習初期，莫扎特的作品是能夠給人們以啓示的。這以後，自貝多芬，舒伯特，蕭邦以至李斯特，拉赫瑪尼諾夫等都會給學習鋼琴寫作帶來更多的可能性。而當鋼琴寫作初步把握以後，對和聲的運用，當已打下良好基礎，再深入就困難不多了。

總之，要克服和聲學習上的理論與實踐的差異，並非不可能做到的，關鍵既在於教師，更取決於學生的努力。以往的大量教學實踐已經證明，和聲的傳統教學是重要的基礎，進一步消化則是在這結實基礎上的發展和成長。如何克服這個困難，並取得成果的任務正放在每位作曲同學的面前，也是教師應幫助解決的重要課題。

先生不及後生長

黃友棣

一雙小姊妹在草地上玩耍，八歲的小妹妹跑得滿頭大汗，姊姊正在替她擦汗。小妹妹一本正經地對姊姊說，「現在你比我大兩歲。三年之後，我就比你大一歲；輪到我做姊姊，替你擦汗了！」

現在的國小學生，用這句話對老師說，真的可能成為事實。自從老師任職之後，工作纏身，對於進修學問之事就從此拋了錨；而小乖乖們則天天銳進，不久之後，真的「輪到我做姊姊」了！

我們常可見到，學生們進步很快而老師們的教法則總是停滯不前。恰似小妹妹拖着狗兒散步，經常不是人拖狗而是狗拖人。較低級的學生，成績很高；較高級的學生，成績愈低劣。看來，老師的教學能力，似乎總無法跟着學生一起進步。

為甚麼老師的學問功夫停滯不前呢？一個人給生活的瑣事纏身，給繁重的職務磨難，誠然很難再專心研究學術。若能保持敬業樂業的精神，常存努力求進的心願，則可以自強不息，免於頹喪。

我曾見過，許多人自從做了老師之後，就不再閱讀書籍，不再自求進步。在課室中，只與學生們閒談瑣事，尤愛大發牢騷，以罵人為樂。也有些老師，上課只說笑話，而這些笑話與功課全無關係。到了學期考試就隨意應付，只求塞責了事。學生們對於這些不予家課的老師，甚感輕鬆愉快；很少人會想到，歲月蹉跎，受害者乃是自己。

這樣的老師，只是懶漫於工作，不負教導責任，欠缺敬業精神；還不算是最壞的一種。更有最壞的一種老師，是自己懶於進修，無法教好學生，便轉了方向，來討好學生。他們經常稱讚學生優秀，說是已經達到成熟境地，不需再磨練基本功了，可以放膽自由創作了！

我也曾親身受教於這種老師，所受的痛苦記憶，至今印象猶新，值得

記敘於此。對於作曲工作，我的經驗已有不少；當年我仍感基礎不佳，乃遠赴歐洲求師。最初的一位作曲老師，是由當地國立音樂院所介紹。這位老師態度很好，看完我的作品，極為滿意。給我兩個主題，三天之後就要交出一章鋼琴奏鳴曲，使我又忙又亂。作好之後，立刻抄正，呈上審查，足足細看一小時，然後大讚作得優秀傑出；這使我深感失望。我是自知基礎欠佳的，例如，和絃選擇欠缺原則，低音進行不夠流暢，正待老師賜我指導，正待從根再加磨練；他却要我作大曲，使我甚不愉快。他又囑我多作幾首中國詩詞的獨唱曲，可在他的學生作品樂展裏演出。他認為，他的學生們來自許多不同的國家，將來作品名字印在節目表上，拿回國內，可顯威風。這種鼓勵虛榮心的設計，也許適合於別人；但却使我心頭作嘔。

幸而有一次我聽音樂會時，遇到一位阿比西尼亞的學生，談得很投契。他是由其國家保送來學作曲，已經在音樂院讀完七年，正在準備考畢業試。他說及近日處處尋找一套英文版本的書，是林姆斯基可薩可夫著的「管絃樂配器法」，遍尋各大書店，總無法找到。那時我手邊剛有這套書，次日立刻拿去送給他；他大大感激。細談之下，他告訴我，七年前，他初入學院，便是隨我這位老師學習，總感到他的教法甚差。後來乃找到另一位好老師，為他重建根基，至今乃能

應付畢業考試。他帶我去見這位老師，就是後來給我助力甚大的老師馬各拉教授。馬各拉教授開始並不給我作大曲，給我很淺的材料而用很深的方法去處理，作給我看。憑此基礎，遂助我跳出愚昧的境界。這實在算是我的最佳運氣。

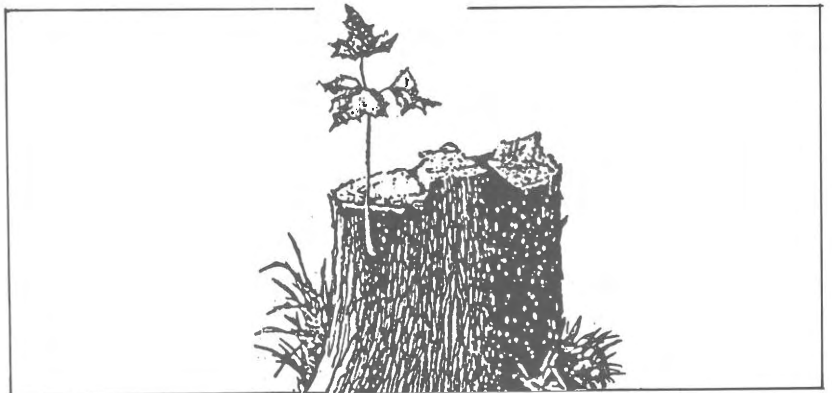
倘若老師太早給學生自由發展，到頭來，實在是有百害而無一利。恰似那位好心的小妹妹，看見蝶兒在繭中掙扎，便動了憐憫之心。她急忙剪開繭口，讓蝶兒輕易地爬了出來。但蝶兒未曾經過拚命的掙扎，缺少了基本的力量，爬出來，却無力飛翔。要再跑回繭去，已經太遲；此生是完結了！愛之適足以害之，皆因教導無方，種此惡果。

傳說清代藝人袁枚，幼年嬉戲，跨過孔夫子的畫像。老師很生氣，告誡他，童子跨在孔子之上，乃是不合禮法。老師用隱喻作出上聯，囑他試對：——

目瞳子，鼻孔子，瞳子豈在孔子上？
袁枚才思敏捷，不久對成，獲得老師嘉許。對云：——

眉先生，鬚後生，先生不及後生長。

這副對聯，可以用為「後來居上」的註腳。事實上，後來居上是極為合理的；否則，世界如何能有進步？但願身為老師者，能知振作，自強不息，與時俱進，不要讓小妹妹「三年之後做了姊姊」。



漫談中國民歌

郁慶五

一、民歌光輝的歷史作用

中國民歌和世界其它國家和地區的民歌一樣，是誕生和存在於山野農林間人民羣衆中的歌曲。它是人們在日常生活勞動中的聲音，經過流傳和補充與淘汰而逐步完善的。它是那樣地樸素清麗而又純美自然的歌曲。它反映的內容極其廣泛，包括當地的風土人情，人們的喜怒哀樂，對生活自由美好的嚮往，對壓迫者的仇恨和反抗，其主要的組成部份是有關愛情的歌曲。民歌當中當然也有糟粕，但是這無損於民歌的瑰麗，因為任何事物都有其陰暗和不足之一面。

民歌被認為是音樂的源泉是合理的。它是涓涓細流而匯聚成滔滔的江河。它幾乎從人類有語言開始而同時誕生和存在，它滋潤着人們的靈魂，影響和薰陶了歷來的許多作曲家，使作曲家們自然地表現出自己的民族風格和田園氣息。德意志的貝多芬，俄羅斯的柴可夫斯基，意大利的伏爾第等，都把民歌融匯於作品之中，甚至直接應用，並加以豐富和提高。民歌也被直接應用於宗教音樂和戲劇音樂，中國的各個地方戲劇音樂，都是由當地民歌填詞發展而定型的。即使流傳較為廣泛的京戲，它也是由江西弋陽腔發展起來的，由於在流傳過程中，它善於汲取各地方的音樂，諸如崑曲和黃梅戲及漢劇等等，因此比起其它劇種來，它是最豐富和完整的。它的說與唱的語言本是江淮及河南的中州韻，只是清代後期到了北京，後來才稱它為京劇。

近半個世紀以來，中國的作曲家也成功地應用中國民歌於自己的作品之中。如賀綠汀先生為電影《馬路天使》譜曲，而由周璇唱的〈四季歌〉，曲調基本上是江蘇民歌〈哭七七〉。男高音歌唱家黃源尹在電影《柳浪聞鶯》唱的〈思鄉曲〉，便是馬思聰先生以內蒙古（當時綏遠省）民歌〈城頭上跑馬〉為基調的。陶行知先生

填詞的〈鋤頭歌〉的曲調是江蘇江寧民歌〈一把扇子〉。黃友棣先生改編的一組雲南民歌，把單聲部變為多聲部。還有如〈瑤民長鼓舞〉管絃樂曲等。這些對民歌的應用和改編，是對民歌的豐富和提高、賦予新的生命而更廣泛地傳播。

但是，隨着社會的發展，在經濟文化發達的地方，城鄉差別日益縮小的地方，人們文化娛樂比較多樣而豐富，民歌便相對地衰落。即使民歌仍會在人們勞動生活中誕生，凡會記譜的人都會以創作歌曲而署名，大都不再以民歌形式問世，總的趨勢就是這樣。它會越來越衰落下去，但民歌作為人類音樂文化的光輝歷史作用，將是永遠不會磨滅的。

二、民歌是音樂的資料寶庫

自從中華人民共和國成立之初，文化部藝術局對民歌十分重視，開始有組織地收集整理民歌。民歌是屬於“下里巴人”和勞動人民的歌曲，在抗日戰爭和解放戰爭中起過喚醒民眾參軍和鼓舞士氣的作用，也就是說起了政治作用。首先是在延安的音樂工作者，他們填詞和改編了幾乎所有的流行開的陝北民歌，又隨着形勢的發展而帶向全國。

一九五三年初春節前後，文化部派出幾百人的音樂舞蹈工作者，分赴各大行政區及省市，組織第一屆民間歌舞匯演，並通過匯演選拔參加第四屆國際青年聯歡節的節目。要求深入民間去聽歌記譜，由下而上逐級調演。我愉快地參加了這一工作，並分配在華東區江蘇省。在省縣文藝工作者的協助下，在江寧縣的秦淮河和青浦的滄山湖一帶做了一些收集工作。其中最有意義的是青浦田歌，也許是鄰近昆山縣的緣故，其音樂和歌唱方法及審美標準極似昆曲。青浦田歌極難記譜，它是多聲部的，一般演唱時有六人至八人演唱，時獨時合又此起彼

伏地互相呼應。歌詞也很難辨，唱者多數是文盲，經多方查攷，原來均是文言。傳說清朝乾隆皇帝經過時聽到田歌，問地方官是甚麼聲音？答曰：“此田蟲叫也”。於是叫人抓來看看，原來是幾條漢子，乃給賞賜，其後人們稱此地民歌為青浦田歌。

自從一九五三年起有組織地收集民歌，其後由各縣市的文化館及其所屬的文化站的工作人員繼續這一工作。到一九五七年的粗略統計有五萬餘首，把其中雷同而小有差別的合併起來，也有三萬餘首之多。其中只有數百首流行於各自的本地區，真正流行到全國，而由作曲家配上鋼琴伴奏譜的優秀民歌，也不過一百來首。但是民歌給作曲家們提供了極豐富的資料庫藏。

由於我國古代記譜方法落後而不統一，所以民歌的有組織收集和整理工作，只有在人民共和國的重視下才能完成。它幾千年的流傳方式主要靠口傳，口傳之中包括了音樂和口頭文學。其次是筆傳，但筆傳只有文字記載而甚少有記譜的。現在的流行方式大致有下列三種：

甲、全歌曲形式：

即是有詞有曲的歌曲，它是收集工作中主要的依據。也是演唱者的歌曲。

乙、純音樂形式：

即抽掉歌詞而以器樂演奏的，它在民間以民族樂器演奏，數量遠遠少於歌曲。現在也有改編為鋼琴提琴和管絃樂曲的。

丙、純文學形式：

古代《詩經》中的《國風》便是，它把口頭文學筆記下來。近來也有不少無譜的民歌出版。

三、民歌是中國文學之源泉

《國風》是最早的民歌文學，共一百六十篇，又稱十五國風。（包括有周南、召南、邶風、鄘風、衛風、

王風、鄭風、齊風、魏風、唐風、秦風、陳風、檜風、邠風)這十五國風大都是地名，範圍包括黃河中下游廣大地區。相傳周王室有派專人收集民間詩歌的制度，稱為“采詩”。所以《國風》大概是周初至春秋中葉收集的民歌文學。《史記》等書認為《國風》是孔丘所刪，近人頗懷疑之。我認為孔丘編這本書至少是出了力，完全是他收集則可能性不大，因為關係地域頗大，有些地方恐怕他未必去過。但作為“下里巴人”的民歌則是肯定的，連宋代名儒朱熹也說《國風》為“民俗歌謠之詩”。

西漢劉向編輯的《楚辭》，收集了戰國屈原、宋玉等的辭賦。後來東漢王逸增入他自己作的《九思》共十七篇，這也是一部加工過的民歌文學。它運用楚地的文學樣式，方言聲韻，叙寫楚地的風土人情。而助詞“兮”歌唱時應唱作“啊”或“噢”，這和現在的民歌是近似的。

民歌可能和人類語言同時誕生的，及至創造文字之後，由口頭文學進為文字文學，由簡而繁。漢代趙曄編著的《吳越春秋》卷九中的《彈歌》是兩字句，“斷竹、續竹、飛土、逐肉。”

斷竹——伐竹子以製作彈弓。(註)
續竹——在竹弓兩端續弓弦。
飛土——射出黏土陶土彈丸。
逐肉——追逐獵物以取肉食。

民歌的歌詞近代基本上以五言七言句為主。漢字詩詞就是由民歌發展而來的。我們如果讀廣西《劉三姐》和安徽黃梅戲劇本的唱詞，就會是欣賞一部民間詩歌著作。上述兩個劇種基本上是民歌歌劇。

中國的詩詞歌賦，以及其它文學體裁，又何嘗不是起源於民歌的口頭文學呢！

註：彈弓的弓近似射箭的弓，弦中有彈槽，五十年代初在北京尚可購得，以玻璃珠為彈，力能斃野狗。

四、多樣的民歌演唱形式。

民歌是當今世界比較統一的稱謂，在我國還有許多稱謂，諸如民謠、山歌、漁歌、牧歌、田歌等等。從這些名稱也反映了民歌所在地區的特點。其演唱形式也是多種多樣的，有獨唱、對唱、齊唱、領唱而衆和，現代有多聲部的合唱。也有表演唱（戲劇和歌劇的萌芽），如秧歌舞劇。西北各少數民族載歌載舞於草原之上，是很活潑和豪放的。

除了大家熟悉的舞台式民歌演唱形式之外，在民間最為流行的是哭喪和唱讀詩詞文章。這兩種民間歌唱活動，完全是即興的，由哭喪者和唱讀者自行決定旋律或編詞，但它也有一定的傳統規律，有比說唱音調更豐富的旋律和節奏。

哭喪在漢族地區最流行，比起少數民族來民歌相對少的漢族，哭喪的地位便顯得突出。人們往往評論某人哭得好聽，哭詞編得精彩，於是多方模仿。人死了要邀請親友中的哭喪能手來助陣，整天哭唱，聲傳一里之外，喉嚨往往哭啞而眼睛未必紅的。其開頭是“傷心哪”三個字的拉長腔，大多採用“3 3 3 2……”或“5 7 6……”三個音，在靈堂外就嚎啕起來，直撲死者跟前，然後才各顯其長。

民歌在演唱的開頭有個拖長腔最很普遍的，在《劉三姐》的對歌之前，必先唱個“噯……”。雲南的《小河淌水》，安徽的《放牛山歌》，新疆的《手挽手》等等都是這樣，江西的民歌之開頭必有個“噯呀啾……”。這種拖長腔實際上是一種提示，表示“我要唱歌了，你們聽吧”。比如在雲南的山頭上，有位姑娘在山頭上勞動，而對面山頭上有位男青年便“噯……”了起來，然後便讚美對面山上姑娘長得如何美麗動人，勞動又好等等。姑娘便也“噯……”着回答，用當地流行的曲調填詞，於是經常會“噯”到一起。如果聽到“噯”而不

感興趣，那就不必回答。在大理洱海旁的點蒼山，白族的繞山林，便是村與村的集體對歌比賽。兩陣對圓之後，據說有的要比三天三夜呢！有的專門唱、女性佔多數。而男青年中幾個編詞能手便忙於編詞，告訴下一位唱者。也許賽歌的對手素不相識，却可唱到一起而成為朋友的。

上面提到的哭喪歌唱，是以女聲佔多數而只有少數男聲。但民間也有以男聲為主的歌唱，那便是牌經，是打麻雀牌等時的即興歌唱。江蘇省農村有一種和麻雀牌一樣的紙牌，長約四寸，牌頭有雀牌圖案，並繪有《水滸》及戲劇人物。打九筒時唱諸音“九龍山上捉強盜”上面畫有戴宗。打二索時唱“二先生鬍子已翹”，上面畫了個《三盜九龍盃》的楊香武。打一個晚上的牌便唱一個通宵，如今內地禁賭，恐怕牌經已成絕唱了，假如偷偷地打牌也是不敢大聲唱的。

民歌歷來被認為是“下里巴人”的。但是歷史的發展却把它的一部份推向近於“陽春白雪”，許多作曲家改編的民歌便是雅俗共賞的了，既保持了民歌的樸素和田園氣息，也帶有幾分雅意。古文的即興吟詠便是一種民間歌唱，半個世紀之前，我在上海租界民立中學讀古文時，老師是嘉定縣人，他朗讀歐陽修的《畫錦堂記》時是這樣唱的：

$$\begin{array}{cccc} \overset{\frown}{\underline{5}} \underline{3} & \underline{3} \underline{2} & \underline{3} \underline{5} & \overset{\frown}{\underline{5}} \underline{3} \underline{2} & \overset{\frown}{\underline{3}} \underline{5} \\ 仕 & 宦(啊) & 而 & 至 & 將 & 相 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} \underline{5} \underline{2} & \underline{3} \underline{5} & \overset{\frown}{\underline{5}} \underline{3} \underline{2} & 3 & 5 \\ 富 & 貴 & 而 & 歸 & 故 & 鄉 & 此(啊) \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} & \overset{\frown}{\underline{5}} \underline{3} \underline{2} & \underline{3} \underline{5} & \underline{5} \underline{6} \underline{6} \\ 人 & 情 & 之 & 所 & 榮 & 而 & 今 & 昔 & 之 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} \underline{5} \underline{6} & \overset{\frown}{\underline{5}} \underline{3} \underline{2} & 3 & \\ 所 & 同 & 也 & \dots \end{array}$$

後來我到蘇北的南通地區，老師在朗讀曾鞏的《寄歐陽舍人書》時，是帶着方言色彩的另一種腔調：

$\underline{6} \underline{1}$ $\underline{\underline{6}} \underline{1} \underline{2}$ $\underline{2} \underline{1} \underline{2}$ $\underline{3} \cdot \underline{2}$
 去秋 人 還 蒙 賜 書 及
 $\underline{2} \underline{2}$ $\underline{3} \underline{1}$ $\underline{2} \underline{1} \underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{1} \cdot \underline{2}$
 所撰 先大 父基誌 銘 反 復
 $\underline{3} \underline{3}$ $\underline{3} \underline{1} \underline{3}$ $\underline{2} \underline{2} \underline{1}$ $\underline{6}$
 觀誦 感 與 慚 并……

這些不再是“下里巴人”的民間歌唱，却和“下里巴人”的歌聲匯成了歌唱的海洋。和尚唸經，道士設壇擺籙，一概吟唱不停，伴以絲竹和鐘鈸等樂器，民間幾乎無所不唱。中華民族歷來生活在歌唱的世界裡，誰說中國人缺乏音樂細胞？但是，生活的發展、時局的變化，莫使人沉默了！

五、多彩的民歌演唱語言

舞台上演唱家唱中國民歌的時候，大都用普通話和國語來唱。但在民歌的誕生地，漢族用本地方言來唱，而各少數民族則用民族語言來歌唱。

各少數民族人數少，民族語言相對地較為統一。十億以上人口的漢族，文字是統一的，但語言極不統一，各地有各地的方言。正因為民族語言和地方方言的多姿多彩，才有如此百花競艷的民歌，民歌是語言的音樂化！

恐怕沒有一個人能夠聽得懂所有漢族方言，更談不上說所有方言。至於五十六個民族的語言則更加談不上能全部精通和粗通了。那末唱民歌又如何呢？傑出的民歌演唱家能掌握兩三種便算有成就。由於民歌出於地方語，即使用普通話來唱，其音調便有方言色彩，尤其漢語的北方語系統。漢語方言實在太多，大致分三大系統

：一是北方語系統，範圍最大。二是吳越語系統，包括江浙兩省的大部份地區。三是閩粵語系統，包括廣東廣西福建的大部份地區。

中國民族語言分五大系

(A) 漢藏語系的四個語族為漢語族、壯侗語族、藏緬語族和苗瑤語族。三十二個民族語言屬此系。

(B) 阿爾泰語系的三個語族為突厥語族，蒙古語族，滿——通古斯語族。有十九個民族語言屬此族，地域為北部和西北地區。

(C) 南亞語系只有三個民族，為雲南省的佤族，崩龍族和布朗族。

(D) 南島語系只有台灣的高山族。

(E) 印歐語系有斯拉夫語族和波斯語族。

中國的各族大都有自己的語言和文字，只有三兩個人口在兩千人左右的民族只有語言沒有文字，在五十年



代才用新的漢語拼音創造了文字，但青年學生讀書只好用漢語。可是有無文字並不影響唱民歌，早期的民間歌手很多是文盲，但他們繼承並保持着悠美的口頭文學，有時以民歌敘述自己民族的歷史。而漢族各地方劇種、如粵劇、越劇、滬劇、淮劇、湘劇、豫劇等等，其音樂與歌唱均來自當地方言與民歌。京戲的唱和說白，原本是湖北漢劇的中州韻，現代京劇則用標準漢語（普通話）來唱和說，這兩種並存的局面，會隨着新劇的創作而後者多起來。戲劇如此和語言親密，各地的民歌唱舞劇花鼓燈和秧歌劇等，更顯示它和民歌與方言的血緣關係。

六、愛護人民的公產民歌

民歌是蘊藏在民間的文化藝術財產，這個財富是人民公有的，它不屬於任何個人和集團私有，却又是人人可以分享。因此我們有理由和責任愛護它和保護它。

民歌當中主要是清新健康的，如我們平常在舞台上聽到的那些便是。不能夠以尊重民歌為理由，以為一切民歌都是寶貝。民歌裡那些庸俗下流的貨色如（十八摸）等，（那是摸女性各部位的歌）便不應有它的地位而不必留之於冊。至於民間的哭喪和牌經等，雖有粗俗之感而無傷大雅，有時有諷刺時弊的進步作用，則是另一回事了。民歌中健康和不健康的分野是一直存在的。

應該鼓勵大家去開發應用民歌素材，名家可以應用，非名家也可以應用，如果非名家應用得好，那也應該承認其自然流行的成功。不可以因為有名有地位的專家應用過之後的民歌，從此便不見於民歌文冊，於是成為私有之嫌。但是，要應用得超乎名家是極難的，可是後來人應享有這極難之權利，這不是抄襲名家。最好是融滙於自己的作品之中，這種作品往往是純音樂的交響樂，如貝多芬、柴

可夫斯基、德伏夏克的作品。幾乎整個民歌搬到作品中的也有，如伏爾第在歌劇《弄臣》裡，把意大利民歌〈夏天過海洋〉改詞為〈女人愛變卦〉。馬思聰先生的〈思鄉曲〉，賀綠汀先生的〈四季歌〉，都是成功的例子。近來歌手崔健應用民歌素材創作〈一無所有〉等歌曲，雖然嗓子沙啞得很，却一腔熱情為人們所愛，聲震華廈。

我們是否也應該拯救一些民歌呢！在中國共產黨上升時期，尤其抗日時期，人民對它抱有希望，因此填詞於民歌，對黨和領袖作出愛戴的歌頌，這是可以理解的。但是，領袖早晚要死的，填的詞可以跟着死去，而那早已存在的曲調是否也要陪葬？能否還其本來面目或填新詞而賦以新的生命？那些歌頌絕對正確的歌詞，在出現連續失誤的時候也該收斂。國家雖然強了起來，而人民生活尚不自在，那些個人的創作由它去吧，而民歌却應該拯救！



香港音樂專科學校
四十週年紀念音樂會



日期：一九九〇年五月二十七日下午八時

地點：香港文化中心

票價：50、40、30

節目：

指揮：譚靜芝、吳天安、譚全

獨唱：江樺

小提琴獨奏：黃麗松

鋼琴雙重奏：陳兆勳、龔書安

二重唱：潘志清、呂國璋

音專合唱團

兒童合唱團 及 小組合唱

中樂作品：廟——許翔威

中國音樂雅集第十輯
韋瀚章詞樂音樂會



時間：一九九〇年四月二十四日下午八時

地點：沙田大會堂

獨唱：江樺 楊羅娜

費明儀 朱慧堅

呂國璋 陳供生

梁靜儀

合唱：明儀合唱團

香港音專合唱團

對九十年代香港樂壇的期望

周凡夫



儘管港督衛奕信爵士在八九年施政報告中為九十年代的香港展示出的美麗藍圖中，並無片言提及文化藝術，祇是含糊地透露，九十年代末期，在中區的新填海地區，現時香港大會堂的鄰近，會有一座新的「文娛中心」；而在「六四事件」以後，港人對基本法，對九七前後的信心更一再跌至新低点，但我們仍應對未來的十年提出一些努力奮鬥的目標。儘管在風雨飄搖的時期望金光燦爛的陽光有點不切實際，但提出對九十年代香港樂壇的期望，畢竟是一個音樂工作者對人生的一種積極態度。

筆者對九十年代的一個最根本，但也是最重要的期望是能辦好中、小學校的音樂教育，將有系統的音樂教育，結合其他藝術文化課程，使每一位中學畢業生在離開學校前對音樂和其它藝術文化已有一定的欣賞能力，和培養出正確的觀念，祇有這樣，香港的音樂藝術人才會增多，才會提供

音樂發展的穩重原實基礎。

在這個基礎上，我們才可以期望九十年代誕生第二個，甚至第三個職業化管弦樂團，才可以期望出現職業化的合唱團，甚至歌劇團，而業餘的音樂團體才有可能在數量上增加，在質量上提升。

回顧過去香港的樂壇發展，從六二年香港大會堂的建立，七十年代初期市政局財政獨立，大力推展音樂文化活動，而六、七十年代的數次大陸移民潮，帶來不少接受過專業訓練的音樂家，大增香港樂壇實力，因為在七十年代先有香港管弦樂團的職業化，繼有香港中樂團的職業化重組，各業餘管弦樂團，合唱團的湧現，都使七十年代的香港樂壇充滿了蓬勃的生機。

八十年代則增添了更多的音樂會堂，音樂界內各行也結社組團成風，香港作曲家聯會，香港民族音樂學會，香港合唱團協會，香港音樂教育工

作者協會，香港鋼琴音樂協會，香港弦樂教師協會等都在八十年代湧現，八十年代的發展得到了穩定。但六、七十年代放洋深造有成的新一代音樂好手，在八十年代初回歸發展後，八十年代下半頁却因「九七問題」明顯地減少了，甚至本地樂人亦因移民潮而開始流失。

在這種情況下，在九十年代期望有更多在海外深造有成的音樂家回歸香港發展，便似乎較期望有更多音樂家繼續留在香港發展更不切實際了。不過，當風向改變，氣候改變，這種種期望是隨時會出現的。

記得一九八二年，陳達文在聯合國科教文組織於香港舉行的國際音樂研討大會開幕禮上致詞表示，香港一方面自國際間請來表演者，但也希望改變單向交流，向海外展示本港的藝術和創作。事實上，音樂交流最能建立國際形象，然而過去的一段日子中，我們却看不到政府及市政局對香港的音樂團體外遊作出實質的資助，民間音樂組織祇能靠本身資源到海外演出；為此，筆者一方面期望在九十年代本港有更多音樂團體，音樂家到海外去表演，擔起香港音樂大使的任務，為香港在國際間建立美好形象；另一方面則期望有關當局和工商機構，能夠在財力上對這些外遊團體作出實質支持。

音樂藝術發展需要有一個自由的環境，特別是作曲家，在今日仍可以擁有喜歡寫甚麼便寫甚麼，喜歡怎樣寫便怎樣寫，甚至有不唱歌，不演奏，不作曲的自由，當然，我們都期望這樣子的音樂自由能夠貫徹整個九十年代。

這種種期望並非天馬行空的奇想，但一切仍須奠基於一個繁榮安定，安居樂業，自由和平的社會環境，這不是幾位領導人說說保證，一紙基本法作為依據便會實現的事，神州大地一日陰霾不散，香港這小島的陽光又豈能持久燦爛呢！

任重道遠

林聲翕

四十年前，中國聖樂院創立在九龍樂道堂，以宣揚基督，培訓教會音樂工作人材為主旨。創辦人邵光先生，以向往無前的精神，艱苦奮鬥的毅力，集合了當時從國內來港的音樂及文藝人材如：許建吾先生，韋瀚章先生，顧毓琇先生，綦湘鏞先生，范希賢先生等，創立了香港第一所聖樂學校。不但對教會音樂工作者有積極的訓練，同時也培育了不少音樂教育的人材，在當時的社會環境，大家都說香港是文化沙漠，從「無」變「有」，我們可以想像到艱苦過程，但是邵光先生憑着「信心」，經過四十年來志同道合的老師和同學，孜孜不倦的工作，今天，香港音樂專科學校，已經屹立與壯大，在香港的音樂教育園地中，作出了一定的貢獻。

不論文化或文明，在在都與音樂有密切的關係。文化是「藝文」與「教化」的總稱，儒家以「禮」、「樂」、「射」、「御」、「書」、「數」為治天下之基本原則；而「文」，則包括了詩歌，小說，美術，戲劇。「教化」，是人倫與人性的流露與表現，所謂：「移風易俗」，「化民成俗」，這種「潛移默化」的功能，音樂也發揮了極大的作用，也是「教化」的基本原理。

文化從智慧而來，智慧從靈性而來，歸根到底，還是培養靈性才產生智慧，然後有優秀的文化，有美妙動人的音樂與詩歌。

文明是以科學進步而改善人類生活的目的。由蒸氣機時代而至電氣時代，又至原子、核子以至今日的電腦

時代，科學已作了很大的正面建設，也產生了副作用的負面影響。可是在音樂的天地來說，錄音技術，實在使欣賞音樂，帶進了一個新天地。我們目前要做的，實在很多，可是最起碼應該將：「文化」與「文明」，作出有智慧的揉合，也就是以純正的音樂作品，優秀的演奏人材，加上高科技的錄音，使我們的社會更健康、更進步、更和平及更有生的樂趣。

回顧四十年來的脚印，瞻望前面的道路，願我們大家都有靈性、智慧、文化、文明，配合時間的飛逝與時代的前進。

祝賀香港音樂專科學校，穩健地踏進了她的五十年。

感想

黃道生牧師



進入九十年代適逢香港音專為四十週年院慶之年，而我呢，人不在香港，又不在母校服務已有十四年之久，到底可以寫一些甚麼呢？

人類很喜歡將時間去區分為過去，現在和將來，也習慣把十年之時間作為一個年代，又以百年稱之為世紀。就從這一個思潮帶來個人的感言。

音專的歷史確實是這樣。五十年代是創立時期；六十年代是危機及艱苦期；七十年代是復興及發展期；八十年代是全盛期，在這時期中連第二分校也出現了，是奇蹟，是神的恩典。我們不必每年都如此這般地去重談寫昔日如何艱苦，如何怎樣的努力才有今天。理由並不是我們忘本，而

因為有歷史作為見證人。簡單分析就夠了。每一個年代，人事，世事都有很大的波動和變動，我們不妨細細去追索，你必然會同樣產生不少的感嘆，不然我們的老祖宗便不會說：「十年人事幾番新」了。

九十年代已在開始了，我們要絕對相信往後十年間，音專將會有極大的變動，雖然我們無一人能知道會演變到怎樣；但，人事轉移，行政管理，將必有不同於今情景的出現。

四十年了，是一個悠長的歲月，憶古人所說：「十年樹木，百年樹人，將提醒我們要怎樣去堅立音專為一永不改變而成為一所「樹人」的音樂院校呢？我想，我們很難找到一位能

看到音專百週年紀念的人，可是若音專在往後時日中若失去樹人的目標」的話，即或各仍在，但已失去價值觀了。

「四十」在聖經觀念而言，是一個「試探」的數目，由舊約到新約中所記，可以找出很多很多有關「四十」的歷史；因此，我在四十週年院慶之期，遙望在校同學，也呼籲在全世界之校友們，同心為我們的母校祝福支持；深願我們母校在進入九十年代和四十週年以後的年月月中不要讓她落在試探中而失敗，繼續保守她的貞潔，以樂教教人，以愛心服務社會和人羣。這是我們該有的願望和祝禱。

主曆一九九〇年一月夏威夷

四十歲的香港音樂專科學校

馮翰高

若果我們相信十年樹木，百年樹人這句話，那麼四十歲的香港音專，還不過是在青年時代，事實上世界有成就，造就了人材的名學府，在音樂方面，最早的是羅馬的一五六六年開辦的聖西西李亞學院（Academia di S. Cecilia），巴黎國立音樂院（Conservatoire National de Musique de Paris）則於一七九五年開始，聯會來香港每年舉行音樂考試的四間英國皇家音樂學校，倫敦的RAM 開始於一八二二年，RCM 一八八三年，皇家蘇格蘭音樂院一八九〇年，曼徹斯特音樂院一八九三年，它們多已超過一百年、美國是新興的國家，但紐約的朱利亞特音樂院是一九〇五創辦的，費城的扣提斯音樂院（Curtis Institute of Music）則於一九二四年由出版界巨子扣提斯·布克夫人用一千二百萬美元獨資創辦的，它也是現在美國唯一限制入學年齡的音樂學校，至於朱利亞特的基金，一九二三年時正是二千三百萬美元了。

現在看看我們的香港音樂專科學校罷，香港音專是在一九五〇年，由邵光創辦的，十年後到一九六〇年，增設了盲人音樂訓練學校。

當時，任何教育機構，尤其是關於藝術方面的，除了人的問題外，當然是經濟方面的，香港音樂專科學校的經濟來源，也像多數的學校一樣，只是靠學生的學費來維持的，不過由開辦到一九六三年，學生的人數從來沒有超過四十人，因此教員們都沒有薪金，每月看學費收入的多寡，而有一點車馬費，事實上每月車馬費，只是五元或十元也是常事。

此外還有一個大問題，就是校舍的問題。音專由一開始，校舍便是由教會或學校借用，開始是在九龍，然後搬到香港去，隨後又再搬回九龍來。到一九五五年租到了彌敦道校舍，才算得喘一口氣，但好景不常，當香港開始建造地下鐵，音專所在的房子被徵用建造一個地鐵站（現在的佐敦

站），校址的老問題又復發了，當時邵先生因而帶着盲人合唱團往美捐款，遇了交通意外，不能返港，委託了由曼徹斯特音樂院回港的音專舊同學胡德禱為校長，校友黃道生牧師為校監，學校要搬家已問題落在她們的肩頭上了，於是校方、校友等在彌敦道新樂酒店開了一次救校會議，大家都同意根本的解決方法，是有自己的校舍，但在沒有能力購買之前，還是要暫時找一處棲身之所，於是校長、校監及筆者，在九龍到處的跑了一回，發覺地方多的是，但每月的租金却不是音專整年的收入能擔負的，隨即只有集中火力的攬捐款救校運動了，當時的感覺是，要募捐六七十萬也並不是絕對不可能的事，但恐怕最少也要二三十年來完成，到時不知還有沒有人記得香港曾經有過一間音樂專科學校。

募捐運動開始時，音專舊校友陳顯祐將他歷年節衣縮食積蓄得的一萬元捐給音專作開始，在這次募捐運動中，董事會也加入了這運動，關於周文軒董事長，我們不能不在這裡交代一下。

周董事長與香港音專的關係，是偶然建立起來的，有一天周董事長走過彌敦道，見了香港音樂專科學校的招牌，於是便上去，見了校監黃牧師，說要捐幾個獎學金給音專，當時把黃牧師嚇了一跳，但幾日後支票來了，一直繼續到現在。

募捐運動開始，周先生也加入了，由於他屬下的機構的大力支持，音專買了長沙灣道正校的校址，實獲董事會，社會熱心人士，音樂界，校友，同學等支持。

香港音專有了自己的校舍後，學生人數也在逐年增加。目前已有一百多人，其中有全科生、選科生及特別生。香港音專，每週上課五晚，每晚三小時，捱了四五年，畢業出來的學生，除了在香港以外，東南亞的國家裡，如星、馬、泰等已建立了相當的



地位，開辦日校的意念，也一直在音專當事人的心中萌芽着，結果在董事會的同意下，買了大埔道十八號三字樓，以為開辦日校之用準備，希望於不久將來能夠開辦日間開課，而將香港音專帶進去一個新紀元。

歷史的回顧及感想

陳兆勳

經過荊棘滿途，風吹雨打的艱苦歷程。我們的音專又邁進了光輝的第四十個年頭。回首往事真是感慨萬分。音專能發展到兩所自己的校舍，具相當規模的教學體制及教師陣容，再加上不斷有眾多的學生來源。這的確是一件不容易的事情。

我是在邵光院長全力支持和幫助下，於一九五二年追入中國聖樂院（音專的前身）的。當時，我是一個十幾歲的窮學生，要學鋼琴而沒有鋼琴，邵院長就要我每天到他家進行練習，晚上就到臨時借用的尖沙咀樂道堂上共同課。當時是用活動隔板分成兩個課室。我們低班同學在這邊上由范希賢老師執教的和聲學，同時也就能清楚地聽到那一邊由林聲翕老師主持的高班曲體分析課，就是在這種環境下，我們都能專心地聽講，不斷地進步取得一定的成績。一九五三年，我們在當時邵光學校呂陶英校長的幫助

下將校址搬遷到跑馬地禮頓道邵光學校。那時我們大部分同學都住在九龍區，每天傍晚時分，我們就會不約而同時由佐頓道碼頭乘船到灣仔碼頭，然後步行到跑馬地上課。我們一大羣學生經常與邵院長一起上學放學，一路上有說有笑，這種歡樂的情景，就是在三十幾年後的今天都會不時想起。邵光院長雖然與世長辭，但是他那偉大忘我的辦校精神，永遠是我們工作、學習的巨大動力。

一九五四年我因考入中央音樂學院而離開了香港，在一別二十二年之後，終於在一九七六年底重歸舊地。這時我看到音專仍然健在，而且發展到有了自己第一所校舍。我還記得第一次返回母校作專題介紹中國鋼琴音樂時，新校舍的文軒堂擠滿了學生，人數之多是我在聖樂院就讀時代所未遇到過的。這種盛況實在令我感動不已。

音專的四十年是在困難重重的逆境中走過來的，在這過程中，也確實為社會培養了不少音樂人材，其成績的取得，除了有大家所信賴的校董會之外，還得到社會上眾多熱心人士的支持。我們廣大的校友更是與音專共同極力扶持。比如在一九六六年，我們學校最困難的時期，留港校友在校友會的組織下，發起了轟轟烈烈的護校運動，幫助母校渡過了極困難的時刻。現在，我們的校友遍佈各地，他們在百忙中都在關注着母校的發展，這確實是令人感到鼓舞的。在母校準備大學慶祝校慶四十周年的一九九〇年初，我們留港校友在校友會的組織主持下，推選出一批年青有為的新力軍來負責校友會的經常性事務工作。我希望所有校友主動地與校友會保持聯繫，為做好四十周年校慶活動盡一分力量。

「音專」——向您致敬禮

凌金園

以培養「音樂藝術」人材的拓展為經。

以增進「福音廣傳」聖樂的撰寫為緯。

半個世紀以來，香港音樂專科學校建校的宗旨，迄今仍豎立不移；十年樹木、百年樹人，甚得本港及海外人士的推崇，特別向參予工作者，深深的欣賞！

董事會——一羣熱心音樂教育的各界賢達，無條件的襄助，為社會作育人材盡上綿力，在經濟及精神上鼎力支持。

校監——把持大局，以行動對人對神負責，帶領着整體。

校長——犧牲小我，成全大我的精神，知識、金錢及時間上的獻出，在在表現出一個重生的基督徒的好榜樣，為神自己為揀選的，是學校的靈魂。

導師——為最重要之一環，有專業的條件，絕無計較應得的報酬，只是循循善誘，雖然耕耘，將畢生研究的心得，毫無保留地灌輸給芸芸眾學子，俾能更正確地傳留給下一代的接棒者；其中尤以共同科目的導師，任教非一年半載，更非一月數月，延續至數十年的，大有人在，實在令人肅然起敬！

出版——「樂友」這本定期性、非賣品、內容之寬、富教育性、啟發性、有份量，為一般音樂學生及愛樂者的必讀的；亦為圖書館所珍藏，以備閱覽，及人手一卷的刊物。

年來更改編及創作聖詩，以饒趣味性、有變奏的新手法編寫，並製作錄音帶，供各教會團體採用，幫助各教會的詩班取材，以更美的音樂獻給神。

學員——該深深的受到讚賞，白天八小時或以上的工作時間，披星戴

月、舟車勞頓、所謂晚餐，也不過只靠攜帶在身邊的少許「乾糧」，數年如一日，學畢還抵家門，已近深夜，還要預備功課、術科的練習，以及音樂會、教會事工的參予、閱讀參攷書、預備白天上班的事宜；其中部份學員還需料理家務，事奉老幼……

時間唯有在睡眠方面去支取；有時為了學校音樂會預備的加時練習……實在不敢再想下去，不過，他日學有所成，能把所學的，服務社會，人羣、學校、教會……，回味這一大段時光，實在畢生難忘，一點兒也沒有白費，衷心的感謝導師們及學校，為他們所做的一切。

正如聖經所論的——

「凡流淚撒種的，當收割的時候，必要歡呼！必要歡呼」！！

「音專」——我向您致敬禮

香港音專與我

劉樂章

啊，香港音樂專科學校今年已四十歲了，撫着稀疏的頭髮，無限感慨湧上心頭。

我與香港音專，早在邨光學校時代已有來往。當時的校名是「中國聖樂院」，借用該校上課。這間學校位於保良局左鄰，現在不再存在。我那時在幾間中學擔任鐘點式音樂教師。工餘時間則在報章撰寫音樂專欄。順理成章，於是成了聖樂院熟客。不用說，也成了創辦人邵光先生的朋友。

聖樂院遷移彌敦道。校址雖然是租來的，但總算有了固定校舍，遂展開校務工作。不久，中國聖樂院正名為今名。知音者增加，校務更為繁忙。這一時期雖然造就了許多人才，但也出現了驚人事件。邵先生率領盲人樂團赴美演奏，不幸遭遇車禍。邵先生不能回港，以致校務陷於停頓。在最困難時刻，胡德禱由英學成返港，接任了校長職務，校友黃道生牧師任校監。學校重新振作起來，很快回復舊觀。

那時期的音專，對我來說，關係最為密切；該校所有公開活動，我幾

乎全部參加，包括大小音樂會，周年校慶，以及各類型學術講座等。此外，有件事必須提及且聽我道來。

「樂友」是香港音專定期出版物。由邵光先生創刊。邵先生發生意外留在美國，「樂友」出版隨告中斷。胡校長將校務推上軌道後，計劃將「樂友」復刊。胡校長邀了幾位朋友組成編輯委員會，而我是其中之一。開始時，「快樂詩人」許建吾先生有參與。稍後，黎覺奔先生及音專現任教務長馮瀚高先生也參加。「樂友」今天的出版編號乃復刊後重新編制。如果由創刊號算起，肯定是香港歷史最悠久而又最具學術性的音樂刊物。

「樂友」編輯會議召集人是胡校長和前任校監黃道生牧師；不用說，兩位都是當然編輯委員。會議多數在學校附近的車厘哥夫餐廳舉行。整個出版工作，我只能擔任校對工作。其餘如來往印刷公司，運送刊物到各大琴行，均由胡校長和黃牧師親力親為。當時我本身工作也相當忙碌；除「飯碗工作」外，還撰寫三個音樂專欄（香港時報、音響半月刊及音響月刊

，以及華僑日報音樂版主編）。胡校長知道我很忙，將校對工作改為郵遞方式（將大部分交由各作者自行校對）。

這一來，我減輕了工作，而胡校長則加重了負荷。如是者一路維持到我離開香港。

香港音專遷往現址（長沙灣道），終於有了自置校舍；同時又增設了分校。校務發展如此多，但也收成不易。在成功的果實裏，胡校長的貢獻是最顯著。

香港是我第二故鄉，與論過去，現在及將來，永遠懷念這個美麗而自由的城市。而「香港音專」是懷念的重點之一。我來加拿大已十二年了，但「音專」依然關懷我。學校一切出版物均按時寄來，從未間斷。連發行的錄音帶，如聖詩新編「頌」、「思」及「中國藝術歌曲選萃」等均一一寄下。隆情盛意令我萬分感激。

歲月有如一首交響音詩，在消失的時間裏留下甘苦回憶，香港音專正當不惑之年，在彩色的人生道路上，以碩壯而響亮的脚步，奏出最理想的樂章。（一九九〇年復活節草於多倫多）。



民歌的襯音

黃友棣



吟誦詩句，常加入或多或少的襯音，學者們稱之為泛聲。當這些泛聲，都填入實字，則字數整齊的詩，便變為長短句；唐詩之演變為宋詞，其途徑就是如此。

古詩句內的「兮」字，實在是吟誦時所加入的襯音；例如，詩經「王風」的「采葛」：

彼采葛兮，一月不見如三月兮。
彼采蕭兮，一日不見如三秋兮。
彼采艾兮，一日不見如三歲兮。
如果除去了襯音，各句實為：
采葛，一日不見如三月。
采蕭，一日不見如三秋。
采艾，一日不見如三歲。

民歌之中，所用的襯音，並不限於一個「兮」字。所有那些節奏化的音響，都可自由運用；例如，龍格龍格，丁丁那切，得兒飄飄，都是常用的音響。請看「康定情歌」的各句，就可明白：

跑馬溜溜的山上，一朵溜溜的雲
啣！

端端溜溜的照在，康定溜溜的城
啣！

月亮彎彎，康定溜溜的城啣！

這首歌詞之內，實在只是兩句七言詩；溜溜的，啣，當然是襯音，連

「月亮彎彎」也是襯音。這些原本是過門的句子，沒有樂器就一併用口唱；為了只有音響，沒有字句，於是按其音調隨便填入音響相近的字句，並無任何意義。「月亮彎彎」只是過門的樂句，它與歌詞全無關係。且看粵北客家民歌的「香包調」，便容易了解。歌詞原本是：

正月香包香過蘭，香包外面繡牡丹。

唱起來的時候，就加入許多襯音句子：

正月香包過蘭囉，沙溜浪沙浪。
香包外面繡牡丹，沙溜浪，劉三妹，
眼晶晶，雪花飄飄。

為甚又說及劉三妹，眼晶晶，雪花飄？甚麼是沙溜浪？聽眾們却奇妙地能知取捨，只聽這兩句詩，不為這些沙溜浪所干擾；恰似善於吃魚的食客，能夠只吞魚肉不吞魚骨。

甘肅民歌「刮地風」把一年之內每個月都唱三句七言詩，第一首是「正月裏來是新春，青草芽兒往上升，天憑日月人憑心」。在唱出來之時，加上襯音，就變成：

正月裏來是新春呀，青草芽兒往上升那啣嘿啣。天憑上日月你就人憑上心呀，人憑上心呀，那哈衣呀嘿。

這些襯音字，常使音樂會裏編印歌詞的主理人感到困擾。到底應否把所有的襯音字都印出來呢？當然不用印出來；但，許多編者總不敢把它們省掉。

例如這首陝北民歌，「不車水來稻不長，哎哎啣，昂哎，哎啣！哎哎啣，哎，哎啣！不啣荷山歌啣荷心不爽，哎，心不爽，哎啣，哎啣啣！」這麼長的歌詞，值得印出來的，實在只是兩句，「不車水來稻不長，不啣山歌心不爽」；其餘那些哎啣，盡是所加的襯音，不是詞句。但許多音樂會的場刊，總把哎啣印滿紙上，使讀者看得眼花撩亂。

演唱民歌，加用襯音，是民歌的特色；這些特色，是藝術歌所不用的。因為藝術歌重視詩句詞藻的優美，民歌則重視節奏聲響的妙趣。如果把襯音過份誇張使用，很容易變成打諢的雜耍，不再純屬音樂了。現在，試把「康定情歌」的唱法來唱「楓橋夜泊」，你的感受如何？

月落溜溜的鳥啼，霜滿溜溜的天
啣！

江楓溜溜的漁火，對愁溜溜的眠
啣！

月亮彎彎，對愁溜溜的眠啣！

印象派音樂大師——德彪西(DEBUSSY)

文學修

德彪西一八六二年誕生於法國的聖哲明，他的音樂天才是被曼特夫人所發現的，她的文學作品對日後德彪西的音樂影響極大。德彪西七歲正式學習鋼琴。十一歲進入巴黎音樂院，在學校中學習了十一年，獲獎無數；十四歲所作之歌唱練習曲首度獲獎，十五歲時再以鋼琴第二次獲獎，至二十二歲獲得了最高的榮譽——羅馬大獎。德彪西因此而能在法國政府津貼之下於羅馬學習三年。大獎是由他所作的一首清唱劇「浪子」而獲得。在這首作品裏完全看不出他日後將成爲一偉大的音樂改革家的痕跡，但却不失爲一首輕鬆愉快的音樂，尤以一個二十二歲青年來說，確是非比尋常的。

德彪西返回巴黎後，仍然從事作曲，並不時演奏鋼琴，撰寫音樂評論。他也是一位極優異的鋼琴教師，他在鋼琴教學及寫作鋼琴上均有極大成就，是任何作曲家所無法比擬的。德

彪西的重要作品有鋼琴序曲兩冊，兒童組曲，弦樂四重奏，三首管弦小品「印象」、「牧神的午後」、「海」。夜曲三首：雲，節日，女妖等。

當時迂腐與道學的人士都不能同意德彪西的音樂，因爲他完全不顧慣用的形式及和聲，他自己獨創了一套新奇而美麗的和聲系統。因爲他不循「常理」，所以也就飽受責難。雖然後來他的作品已不致引起噓聲，但對於本世紀初的音樂評論家們而言則是無法忍受的。德彪西音樂中的那種豐碩而清澈的特質，完全由於他對和聲獨具的見解而造成的；由於某些奇特的原因，這種和聲自身具有強烈的大自然氣息，暗示出海洋與流水，浩瀚的天空與靜靜之飄動的白雲，以及森林中孕藏着的奧秘。對於這些都找不出適當的解釋，因爲德彪西並不是以音樂來模仿自然界的聲音，而僅是一種暗示。

有人認爲德彪西的音樂作風的細膩，過於缺少男子氣概；但也有人說任何大藝術家都是一半是女人，一半是狂人，也許這句話對德彪西能有所解釋吧！

德彪西的「月光」是一首纖巧的音詩，選自他的伯干莫組曲，它有幾種不同的管弦樂編曲，史托考斯基所編的只適合於大樂隊演奏，其中銅管部份音色容易過份粗糙，最忠於原曲精神的是蓋理葉的編曲，它在各方面都極克制，纖細而精緻，深刻的抓住了月光那種不可捉摸、清澈、難以理解的氣質。

曾有人說在德彪西的音樂中總會有水的聲音與流動，的確他在很多地方都顯示出對海的喜愛，因而他的交響作品中的傑作描寫的是海也就不足爲奇了。「海」交響素描三首的第一段是海上的午前，第二段是波之戲，第三段是風海對話。充份表達他對自然的偉大力量的印象。

夜曲三首之一「雲」無意於描繪出浮雲在空中的飄動景像，他的目的乃欲喚起一種意境——多變的印象與獨特的光輝。夜曲之二「節日」雖是一首小曲，但却永不會被遺忘，聽到它就像把我們帶回一個醒復遺忘的夢境片段中。夜曲之三「女妖」加入了無唱詞的女聲合唱，使這首神秘可愛的音樂增加了一層朦朧的美感。

在「牧神的午後」這首神秘奇妙的音樂中，樂隊造成了夏日午後昏沉欲睡的燠熱與誘人的芳香，織成了夢境也引出了幻想。在所有的音樂中，再無人能這樣熟練優美的描寫出燥熱而沉靜的午後情調，牧神的午後原爲法國大詩人馬拉梅所寫的一首詩，它本身就是一個模糊神秘的作品。但音樂則不難於了解，而實際上也無需去了解它，僅只聆賞與感受就已足夠了。德彪西說這首作品並非詩的描述，而只是它的一個背景，誘導出一種與詩的意境相同的情調。



曲「新」和寡？

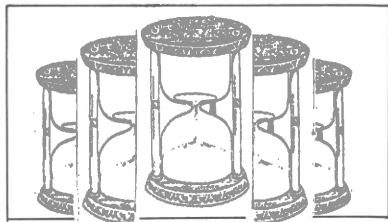
徐飛

上月某一天，我到某一所音樂學院聽了一場新作品音樂會。像那種形式的音樂會，我是絕對捧場的，由於它們是稀有的，並非隨時隨地都能聽到當代音樂的演奏，所以每逢有新作品演出，尤其是本地作曲家的作品，我會盡量把握機會到音樂廳去，聽聽他們最近在忙些什麼，弄出點什麼東西來。然而每次我除了懷着熱切的期待，還要作好心理準備，使耳朵能抵受一些使人煩燥的聲音，那些要你坐在那兒活受罪的聲音，你只希望那樂章早點完結。當然，我不是說在那些音樂會我會一無所得，偶然我會發現一些佳作，更擴闊了我的「聽野」。

以我的經驗，新音樂演奏會的聽眾人數是很少的，而且以常客居多，大概包括一些作曲的師生、樂評人、一些對新作品好奇的人、一些特別喜歡新音樂的人、還有些很少接觸新音樂的人，但總的加起來，竟也還是人數不多。在這些音樂會，我發現某些聽眾常露出不耐煩、莫名其妙、或者是含有譏諷的表情；交頭接耳、甚至臨時離場亦是司空見慣。所謂曲高和寡，很明顯，新音樂並非走通俗文化之路線，然而亦不能老是閉門造車、自我陶醉。好的音樂，自然應傳播得更廣更遠。一首樂曲如果只可在三數十人之前彈奏一次，那實在意義不大。

「新音樂」對很多人已不是個陌生的名詞，可是却變成一個可怕的名詞。也許現代一些前衛藝術家，已把觀衆聽衆置諸腦後，那些作品或者只應該留給他們自己欣賞，又或者真有些傑作，留給我們子孫的子孫欣賞！在現代藝術的浩瀚海洋裡，魚目畢竟比珍珠還會更多。但我也相信藝術並非要求人們完全明白領會，或者我們和藝術保持一定的距離，藝術才發揮它的神秘力量，而我們才能產生更多的想像，更多的主觀感覺。在深沈的思考中，我們亦獲益匪淺。當然作品本身需具有其迷人的魅力才成。就像該日頭一首樂曲，曲名與內容，儘管

作者本人用言語加以解釋，我依然不知所云，然而當樂曲奏出來時，我能感到音樂中有具動力，我領略到作者的心思和佈置。雖然那只是首簡單的二重奏，但實在是寫得很不錯的現代作品。然而該作者同場的另一首聲樂作品，我却沒有好感，我這不識貨的傢伙，只感覺到一片造作、賣弄和聲音的堆砌，至於標題中的意境，我並未找到。不能否認，許多新音樂作品，就似現代作曲技法的展覽板，或實驗試管。不斷地追求創新最後亦變成乏味的花招，感情被抹煞了，內容被框死了。一般聽眾若沒有一定程度的現代音樂知識，說不定會在怪誕刺耳的音響中昏過去！而即使你對新音樂有較多的認識，仍然會「一頭霧水」。



每個時代都有當時的新音樂，起初從個別或少數作曲家手上萌芽，後來可能發展到一個潮流，許多人一窩蜂的仿倣，然而其中大部分經不起考驗的作品，會消失於時間的洪流中，而一些嘩衆取寵、標奇立異的樂曲，亦也許變成太空垃圾。新音樂可能不會立即被人們接受，藝術家的觸覺往往較一般人敏銳，他們拉動着時代的巨輪。可是在這個世紀，這巨輪顯得份外難於移動，似乎有些人索性把繩纜鬆掉，逕自到處亂跑，自以為做先鋒探路，或者他們早已迷失方向。但我們不用擔心，巨輪依然徐徐向前滾動，依然有堅實的新銳份子在前方努力，亦有歷史，傳統一股巨大力量在後面前推着。

音樂的新與舊毫不代表其價值之高低優劣，新的始終會變成舊的，重要的是藝術品本身的生命力、美感、質素和思想內涵，相信這些要求是恆

久不變的，雖然在每個時代都有不同的準則。不協和音不等於難聽的聲音，無調性不等於混亂。問題在於我們如何運用各種相異的材料去創作。音樂不單是一堆聲音，正如圖畫不獨是一堆顏料，詩不單是一堆文字一樣。

在我們居住這都市裏，許多音樂工作者都懷着一些矛盾的心理，新與舊在衝突，中與外在糾纏。但為何我們要用自己的矛刺自己的盾呢？為何不團結起來呢？有些人割踞一方，有些人孤芳自賞，音樂會的曲目只像偏食者的菜單；難爲了老實人的耳朵，蒙蔽了後學者的眼睛。然而在這片音樂文化初生的土壤中，每個人都希望看到盛放的鮮花，獨特而清新的花朵，有不同的顏色、不同的形狀。在我們居住這都市裏，應不難找到滿腔熱忱的新音樂工作者、拓荒者。其數目可能遠比我們能在報章電台或音樂會海報中發現的幾個爲多。我並沒有懷疑目前一班推動新音樂的人所付出的努力和他們的功勞，我們實應感激他們在艱難的環境中仍作出有用的貢獻。然而新音樂在本地仍未引起廣泛的注意。例如去年曾舉行國際現代音樂節，雖然組織了不少演奏會及研討會，但在刺激本地新音樂活動的成效很低。主辦者是否只注意現代作曲家的交流，忽視了本地的聽衆？坦白說，新音樂在目前還未成氣候，但如果能有較多佳作演出，讓更多人有機會欣賞和評價，那麼對新音樂的發展將會很有幫助。相反地，如果作曲家的創作漠視本地聽衆，而聽衆又把本地的作品和新音樂拒於門外，只盲目追求名牌貨和舶來品，那只有變成爲一個僵局。

我深信現代人能創作出現代藝術的典範，中國音樂亦能創作出中國的典範，香港同樣能產生香港的典範，我懷着熱切的期待。我僅僥着某一天，聽到一場很好的現代音樂演奏會，有好的作品，好的演奏，還有聽衆的熱烈反應。

談聲樂和器樂

翁 宜

音樂可以分為聲樂和器樂兩類。聲樂主要是由人聲演唱的。有一些聲樂曲要用樂器來伴奏，有時樂器演奏的部份在這首樂曲中可能佔有比較重要的地位。有一些聲樂曲完全不要樂器來伴奏。有一些聲樂曲可以用樂器來伴奏，也可以不用樂器伴奏。

器樂曲是由一個樂器單獨演奏或者兩個以上的樂器一起演奏的樂曲。但有一些器樂曲也使用了人聲，譬如貝多芬的「第九交響曲」的第四樂章。

聲樂曲和器樂曲主要區別（或者說，它們的主要特徵）並不是在於一種用人聲演唱和另一種用樂器演奏，而是在於：聲樂曲是以人類的語言（或是語言的初步形態——聲音訊號）跟音樂的表現手段相結合的一種藝術，更簡明一點說，就是語言和音樂相結合的藝術；而器樂曲却幾乎是完全依靠音樂本身的各種表現手段而形成的，雖然它有時也加入聲樂因素。在近代，有一些由人聲演唱（有樂器一起演奏）的音樂作品完全沒有語言，譬如一些稱作聲樂協奏的作品就是如此，如格里愛爾的花腔女高音協奏曲。嚴格地說，這是屬於器樂類型的音樂作品。

由於聲樂曲是語言和音樂相結合的藝術，因此，我們可直接從這類作品的語言部份（歌詞）所表達出來的思想情感，以音樂的感染力來大大地加強語言（歌詞）所具有的動人的因素。這樣，語言和音樂在聲樂作品中的結合構成了一個不可分割的統一的藝術形象。

因此，我們在欣賞任何聲樂作品的時候，必須力求明瞭歌詞的內容，不懂得歌詞的內容，也就難以理解你所聽到的作品。有些人在聽不懂別人唱的歌曲的時候，常常說：「好像在唱洋歌！」其實，洋歌並不是一概都是不好的，而是因為「洋歌」所使用的語言是別的國家的語言，我們聽不懂，不了解它的內容，因此不感興趣。

器樂曲的內容完全是由音樂表現

手段來表達的，各種音樂表現手段的多種多樣的結合給予我們各種各樣的音響印象，通常我們稱它做「音樂形象」，我們就是通過對音樂形象的感受、分析而最後理解器樂曲的思想內容的。

聲樂曲的音樂部份也同樣形成音樂形象，但它是跟歌詞的藝術形象緊密聯系在一起的。通過對歌詞內容的了解，可以幫助我們了解聲樂曲的音樂形象，而當我們了解聲樂曲的音樂形象的特點以後，又可以進一步了解這作品的思想感情的表現。

對於器樂曲，我們就不可能像對聲樂曲一樣借助於語言（歌詞）內容的理解來了解它，因為它沒有語言因素，和語言結合的只是很少的例外，這就是為什麼我們欣賞器樂曲時不容易聽懂的主要原因。

器樂曲為着要使得它的音樂形象鮮明，讓聽的人易於理解，因此它有着比較嚴格的形式，它的音樂形象通過這種形式呈現出來。聲樂曲也要求有鮮明的音樂形象，因而同樣要求完整的形式，不過，聲樂曲的形式經常以歌詞的文學結構和內容為轉移，因此它的形式是比較自由和有着更多的靈活性。但另一方面，在形式上聲樂曲和器樂曲也有着很多共同點。

按照不同的形式、體裁來分，聲樂曲和器樂曲又可以分為很多種。聲樂曲一般可分為民間歌曲、羣衆歌曲、藝術歌曲、清唱劇及神劇等等。器樂曲一般可分為標題性樂曲、輕音樂、室樂、組曲、協奏曲、交響詩及交響曲等等。



我喜愛的聖詩

關淑慧

每 一 天
Day By Day

LINA SANDELL, (Swedish) Tr. by A. L. S. OSCAR AHNFELT

1. Day by day, and with each pass-ing mo-ment, Strength I
2. Ev-'ry day the Lord Him-self is near me. With a

1. 每 一 天 所 度 過 的 每 一 刻, 我 得
2. 每 一 天 主 自 己 與 我 相 親, 每 時

find to meet my tri-als here; Trust-ing in my Fa-ther's
spe-cial mer-cy for each hour; All my cares He fain would

看 能 力 勝 過 試 煉; 我 倚 靠 天 父 週
刻 賜 下 格 外 憐 憫; 我 掛 慮 主 願 安

wise be-stow-ment, I've no cause for wor-ry or for
bear and cheer me. He whose name is Coun-sel-lor and

詳 的 供 應, 我 不 用 再 恐 慌 與 掛
慰 與 擔 當, 祂 的 名 為 策 士 與 擔

fear. He, whose heart is kind be-yond all meas-ure,
Pow'r. The pro-tec-tion of His child and treas-ure

念。 祂 的 心 極 仁 慈 無 可 測 度,
能。 祂 保 護 祂 的 兒 女 與 珍 寶,

Gives un-to each day what He deems best, Lov-ing-ly
is a charge that on Him-self He laid; "As

祂 每 天 都 有 最 好 安 排, "不
祂 熱 心 必 要 成 全 這 事, "你 日

ly its part of pain and pleas-ure, Min-gling toil with peace and rest.
days, thy strength shall be in meas-ure, -This the pledge to me He made.

憂 或 喜 祂 慈 愛 顯 明, 勞 苦 中 祂 賜 安 泰。
子 如 何 力 量 也 如 何, "這 是 祂 向 我 應 許。

我越發覺基督教的神，是一位豐富無比的神。就以「基督徒」而言，也有各種類型；無論開朗、沉靜，主觀、客觀，有學問或文盲，男、女、老、幼，不難在基督教的圈中尋找到。而我自己是屬於固執、主觀的那

一類。

每當我聽到「每一天」這首歌，便使我想起神給我的一個教導。那時，大概在我信主5、6年間，自覺在基督徒的路徑上走得不錯，無論在教會生活，在家庭生活中，都頗感滿意

，我也深知在信徒的一生中，倘要與神更親近，必須付上代價的，我便在生活中實踐出來。

曾經有一段日子，我沒有工作做，「衣、食、住」方面依靠家庭供應，「行」則要自己想辦法了，但神多次用不同方法供應我，使我們能按時參加教會的聚會，然而，祂總要鍛鍊我。

有一次，我身上只有一元，而往佐敦道聚會則需一元二角，那怎麼辦呢？我既不願向家人伸手，也不願向朋友要，唯有看神如何為我預備，後來，我知道神為我預備了一雙腿；於是，決定由家走往美孚新邨，再乘車往聚會地方。因為當時除了喜愛聚會外，也想多經歷神。

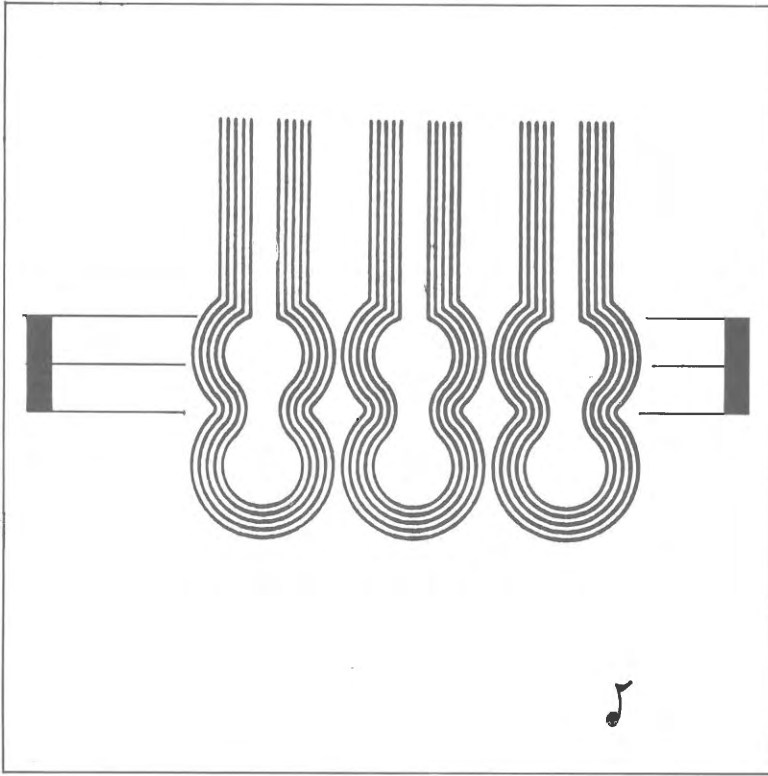
那天傍晚，梳洗整齊，比往日提前一小時出門，踏出家門時，內心那種患得患失的感覺真不是甚麼味兒，但這段路程上，正好讓我嘗與神同行共話的滋味，加上詩歌相伴，就這樣，路遠易達，當還有300公尺到巴士站的時候，只聽見在後方有一急速腳步跑過來，便對神說：他趕往那兒呢？他是與我同路的麼？不一會，他便走在我前頭了。但他突然轉向我，手拿一支修指甲的指甲銼，開口說：「把身上的錢都拿出來。」內心只覺好笑。不是嗎？我若有足夠金錢，也不用靠雙腿走到這地方來。在爭扎中，我呼喊，當然無人理會，因已是晚上七時半，附近沒人居住，而來往車輛，也許恐怕我們是尋仇互鬥罷，竟都疾馳而去，最後一輛的士停下來，那賊見有人相助便溜掉了。

事情雖然過去了，但我得了很多提醒。我一直以為神與我同在便不用怕，況且走在正確的路上，更不用擔心了；我却忽略了「愛惜自己」，神愛護我，我也得顧惜自己才行嘛！不能把責任推卸在主耶穌身上。

聖經中申命禮說「你的日子如何，你的力量也必如何」。真的，走神的路，絕不是靠自己的。

創作的心路歷程

李樂安



音樂的學習過程，正好像一條崎嶇不平、峯迴路轉的長路。路途上眾人朝着同一方向，期望邁進更高的音樂領域。然而，現實的環境因素，往往會把你纏繞過來，正如路上的絆腳亂石，使你前進的步伐大大減慢，甚至停頓下來。當你身邊的朋友或同學們正在謀算着自己的前途，計劃進修什麼電腦、商業的課程時，你卻獨自在音樂的道路上，孤獨地探索追尋，豈不是與時代的洪流背道而馳嗎？我想，短暫的生命歷程上應建立一個有意義的人生價值觀，從興趣理想出發的目標（音樂），自然是穩固不移，也成為了生命的原動力，帶出積極的生活動態。

當你堅定了信念，對於學習音樂的前途滿懷希望。但實質之困難是必然的面對。學習器樂的人每天練習時間少不了數小時或以上，除了要克服

直接的技巧問題外，在風格的演繹上，亦須通過學術性及官能性的訓練，才能成爲一個較爲全面的器樂學習者。而創作學習的進程中，更使你三千的煩腦絲上，再多添了一點點的斑白。從理論的基礎學習到自由創作的境界，須步上一段頗長的路程，在途中或會迷失方向、或會失意氣餒，但祇要你能堅持到底，積極地尋找出路，新的音樂境界將會呈現在你的眼前。

在作曲的學習上，每個階段也自然地產生不同的創作要求；思維的道路，亦隨着不同層次的藝術修養，逐步地擴張開闊，從單純到複雜，從複雜到單純。當我還在學習課堂上之和聲、對位或曲式結構的時候，內心總期望能寫出一首像巴羅克或古典時代般的好作品，結構要精密嚴謹，一切皆從學術上的理性爲創作的出發點；完成了一件美麗的藝術品，是多麼的

沾沾自喜呢！然而，美麗的還是軀殼的美麗，卻缺乏了一種內在的感情因素，一首沒有內在情緒的作品，又怎能引發聽者的共鳴呢！也許祇可算是學術上的習作吧。感性，是人類最寶貴的東西。喜怒哀樂或悲歡離合，每人也會有着親身的體驗，若把這些感情從音樂創作上表現出來，是多麼的快慰，多麼的舒暢啊！因此，音樂寫作的技巧，故然不能缺乏理性的測度，而創作的內容，更少不了感性的表現。

隨着個人的成長，思想總覺有尋「根」的需要，對着自身的民族文化，也產生了莫大的情懷；在創作上，也自然放上了民族的特色和情感，作品結合了民族的情操，不論奏者、唱者或聽者，他們心靈思想有如繫於一弦之上，祇要輕輕的一觸，弦韻的共鳴自然響遍心中。同是黃的皮膚，黑的眼睛，思想與感情，早被錦綉山河的大地所維繫着。所以，創作若脫離了自身的民族文化，也等同於遠離羣衆，孤芳自賞；這是何等的寂寞呢！

今天的世上，每事每物也不斷在變化中運行，今日的新事，便是明日的歷史，時代巨輪帶領着我們的思維，無止境地向着茫茫的前路推進。站在路旁的我，正在徘徊不定，究竟跟隨前方的新音樂路線，還是後方的傳統派呢？從創作上的立場看，不斷求變與創新，這是創作的本意義，但過份盲目地求新，也容易陷入一個「自我」的危機當中，令聽衆難以溝通理解；而尾隨的傳統，雖則保留了歷史文化的意義，但與時代步伐有所脫節，成爲了一個沉重的包袱，束縛着創作的思路。在傳統與前衛之間，能否開闢一條「通道」呢？或許這是我們所要尋找及探索的方向。我期望着某一天，能把傳統的文化精品，透過一條合適的「通道」，帶進這個新面貌、新氣息的時代，與現代的文化和感情，自然地滙合起來。

— 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
 胡德禧

• 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：胡德禧

教務長：馮翰高

顧問：韋瀚章

黃麗松

共同科教師：胡德禧

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

黃璵璠

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

胡德禧

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

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

周文珊

香港音樂專科學校暑期進修課程

- 初級視唱練耳——馮錦鳳
逢星期五 8 : 00— 9 : 30p. m. 七月六日開課
- 六級視唱練耳——吳美珍
逢星期五 6 : 30— 8 : 00p. m. 七月六日開課
- 七級視唱練耳——方美美
逢星期五 6 : 30— 8 : 00p. m. 六月一日開課
- 鄭小芬
逢星期三 6 : 30— 8 : 00p. m. 七月十八日開課
- 八級視唱練耳——方美美
逢星期五 8 : 00— 9 : 30p. m. 六月一日開課
- 陳月珍
逢星期四 8 : 00— 9 : 30p. m. 七月十九日開課
- 五級樂理班——趙杏琴
逢星期六 2 : 00— 4 : 00p. m. 七月七日開課
- 王秀英
逢星期五 7 : 00— 9 : 00p. m. 七月六日開課
- 八級樂理班——許翔威
逢星期六 4 : 00— 6 : 00p. m. 七月七日開課
- 加拿大皇家音樂院二級樂理——趙杏琴
逢星期六 4 : 00— 5 : 30p. m. 七月七日開課
- 民歌結他——曾子超
逢星期二 7 : 00— 8 : 30p. m. 七月十日開課
- 聲學初階——王帆
逢星期四 7 : 30— 9 : 00p. m. 七月五日開課
- 古典結他——周啟良
逢星期二 7 : 00— 8 : 30p. m. 七月十日開課

尚有合唱指揮班及聲樂初階課程開課時間容後公佈

章程可向香港音樂專科學校索取

地址：九龍長沙灣道137-143號4/F樓 電話：380 6016
九龍大埔道18號3字樓 電話：788 1127