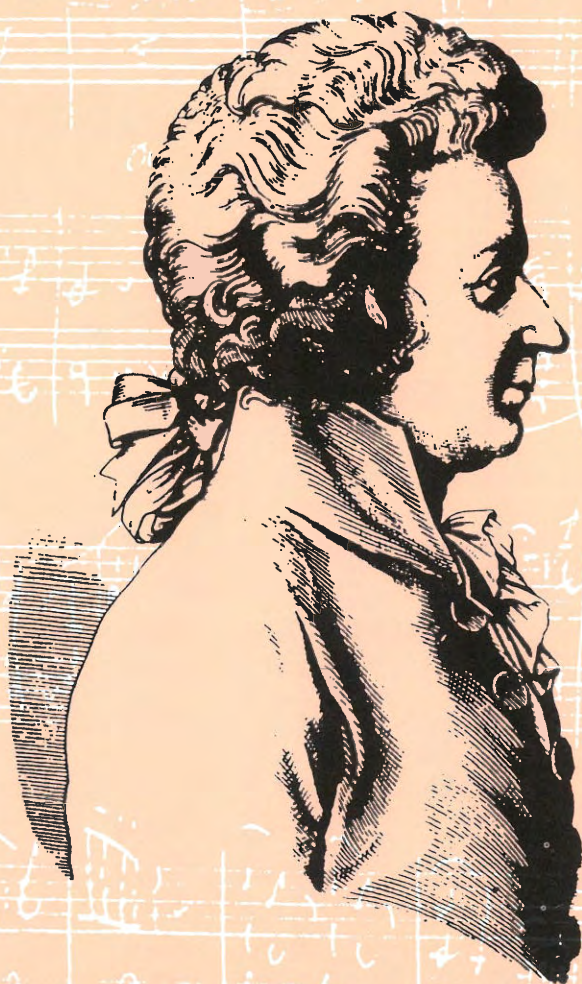


# 樂友

MUSIC COMPANION 59



## 本校董事會

( 註冊董事 )

( 名譽董事 )

周文軒 ( 主席 ) 李子文  
梁知行 安子介  
費明儀 黃乾亨  
陳玉書  
吳天安  
黃道生  
黃飛然  
胡德禧

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 林聲翕 黃友棣

共同科教師：胡德禧	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：葉純之	周少石	黃育義	屈文中	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	周文珊	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
龔書安	陳兆勳	徐立莉	方美美	胡德禧
黃瓊璠	陳靜齋	洪 昶	陳煜雲	M. Falcone
徐增毓	黃慧華	馬碧雪		
管弦樂系教師：馮翰高	朱傑雄	譚 全	王學智	褚耀武
校務委員：鄭小芬、伍少雄		行政助理：吳美珍		

# 樂友

1991年5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：1 164 16

發行人  
香港音樂專科學校

督印人  
吳天安  
社長

胡德禧  
顧問

韋翰章·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 合唱歌聲中的詩樂合一	黃友棣	1
二 如何扼要地把握配器這門技法	葉純之	5
三 無酒也醉論聲樂	郁慶五	7
四 商人音樂家——查理·艾夫斯	蘇明村	9
五 訪問台灣輔仁大學及牧歌合唱團指揮蘇慶俊先生	謝恩光	10
六 《梁祝》版本初探	周凡夫	11
七 欣賞音樂宜着重比較	司徒敏青	14
八 俄羅斯民族樂派作曲家——莫索爾斯基	樂人	15
九 悟性歌唱與靈性	吳燕屏	16
十 介紹幾套紀念莫扎特的郵票（一）	吳天安	17
十一 略談莫扎特的鋼琴音樂特色	陳兆勳	18
十二 春秋戰國時代音樂思想討論會選粹（下）	陳月華等	19
十三 我最喜愛的詩歌	陳馬奇	21
十四 憶邵光院長及音專二、三事	張之明	22

# 合唱歌聲中的詩樂合一

黃友棣

## I 詩樂合一的教育效能

### (一)用合唱助人了解詩詞中的境界

古諺云，“取來歌裡唱，勝向笛中吹”；因為歌中有詩，可以同時從感情與理智兩方面來把聽者的心靈，帶入美的境界去。詩與樂本來是不可分離的藝術。宋代藝人鄭樵說得好：“律其詞則謂之詩，聲其詩則謂之歌；作詩未有不歌者也。詩者，樂章也”。後人拿起詩來，只說義理而不唱為歌；遂使詩篇失去了音樂的感性與動力。西方諺語云，“必須有樂之弓，乃能把詩之箭射進人們的心坎去”。從教育立場看，此言深具至理；詩與樂必須融成整體，乃見功效。獨唱與齊唱的歌聲，靈活有力；合唱的歌聲則更具鮮明的色彩，能把詩境渲染得更瑰麗，把感情表達得更真切，教育效能就更顯著。

### (二)用合唱榮耀古代詩人們的成就

世界上任何一個國家的國民，都敬愛其古代詩人們的作品，都常用音樂，繪畫，戲劇，舞蹈，為之表揚，使國家文化增添光彩。我國在本世紀初，引進西方文化來使國家現代化；國人就有了崇洋的傾向。大家都敬重莎士比亞，歌德，雪萊，拜倫，多過敬重李白，杜甫，白居易，蘇東坡；這實在是一大憾事！古代詩詞，也許文詞較為深奧；但這是我們祖先傳下來的財富，我們必須教育大眾，使人人都知所珍惜，誠心愛護。如果能借音樂為助，用合唱的歌聲為眾人作嚮導，則可使人人都容易了解，懂得欣賞，認識古代詩人們的成就，乃曉得更敬愛我們的文化財富。

### (三)用合唱發揚我國語言的音樂性

世界各國皆一致公認我國語言是音樂化的語言；為了我國文字的讀音，能用平仄變化而產生豐富的涵義。國語的四聲變化，粵語的九聲變

化，都是讀音上的音樂變化。這種讀音變化的知識，可藉音樂訓練將其普及宣揚，發揚光大。在歌曲創作之中，若能小心處理文字的聲韻變化，則樂曲就能表現出純正的民族氣息。

### (四)用合唱表彰我國音樂的民族性

不久之前，我國樂壇，明顯地分成兩個壁壘：一邊是崇拜西方音樂，一邊是堅決故步自封；前者忽視民族性，後者拒絕現代化。如果我們了解“禮失而求諸野”的明訓，重視民間音樂，就該曉得要研究自古傳來的音階，（即是各種調式），以之為基礎，造成民族風格的和聲，融滙民族風格的樂語，應用於音樂創作之內，則必能表現出濃郁的民族色彩；兩個互不相容的壁壘，就可消失於無形了。由此現之，詩樂合一，乃是民族音樂創建的基礎，是當前音樂創作的正確路向。

## II 愛護古人的詩詞傑作

常聽人談及，創作歌曲到底是先有詞還是先有曲？在古代，那些詞牌，就是固定的曲譜，例如，滿江紅，西江月，浪淘沙，不是先有曲譜，後來填上新詞的嗎？按譜填詞，未嘗不可；但這並不是藝術歌的原則。藝術歌之產生，乃是由於要用音樂來表彰詩句的內容；必然是先有詩，後有樂。樂曲是替詩句量身裁所縫製的衣服。一首描述海上遨遊的詩，作成歌曲，其中可能充滿浪濤澎湃的聲音；如果把此曲改填為爬山之歌，則其伴奏的浪濤聲音，就全不合用了。至於填入歌詞的詞牌，實在常不合適。同是一位詞人所作的“西江月”，例如蘇軾的“世事一場大夢”與“照野瀾瀾淺浪”，前者是感慨的，後者是豁達的；情有別而曲相同，唱出

來就有衣不稱身的毛病。這不是藝術歌的原則。許多詞，只誦而不唱的習慣，也就是由此演變而成。

有些作曲者，不顧詩詞本身的風格，只按個人的癖好，替詩詞披上自以為是的音樂彩衣；據說要使古詩現代化。這是他們的道理，卻並不是敬愛古詩的正途。他們喜歡替楊貴妃穿上比基尼泳裝，替林黛玉穿上低胸晚禮服，造成了並不和諧的現象，聊以自娛。其實，為詩作曲的人，必須真心愛詩，而且要愛之以其道。小妹妹愛游泳，硬要抱了她所愛的貓去游泳；老太太愛蘭花，日日施肥，終於把蘭花都弄死了。愛之不以其道，就不是愛護而是虐待。為了不要傷害所愛的古詩，該注意下列各項：

### (一)詳細攷查詩中的文字與典故

古詩印本，常有錯字，印書的人，並不負責更正；於是訛傳訛，害人不淺。愛詩的人，為詩作曲，必須先做一番攷証的工作。今舉兩個例以說明之：

試翻開任何一冊唐詩印本，都可見到這個標題，“聽董大彈胡笳兼寄語弄房給事”。胡笳是胡人所吹奏的樂器，何以說“彈胡笳”？這首詩是讚頌房給事（瑄）的為人高雅，並無戲弄的意思，何以說“弄房給事”？這都是有待更正的錯誤。加以攷查，就可明白，昔日蔡文姬被胡人擄走，她採取胡笳吹奏的調子，唱出她一生的慘痛遭遇，作了十八段歌詞，取名“胡笳十八拍”。後人將它用琴彈奏，便成為“胡笳弄”；所謂“弄”，就是琴曲的通稱。因此，唐詩版本的這個標題，顯然是排印時把“弄”字放錯了位置；其正確的題目，應該是“聽董大彈胡笳弄兼案語房給事”。但那些編印唐詩的人，誰也不敢去更正；恰如畫師臨摹古畫，照樣繪上那些發霉的污漬。污漬黏在名畫上，已經成為神聖之物，無人敢去碰它！我為此詩作

成樂曲，實在也有一個心願：盼望以後刊行詩集的人，勇於負責，敢於糾正這個錯誤，以免貽害後學。

另一個例是宋詞，蔣捷所作的“舟過吳江”(一剪梅)。詞的開端是“一片春愁待酒澆，江上舟搖，樓上帘招。秋娘渡與泰娘橋，風又飄飄，雨又瀟瀟”。許多版本，都為他改成“秋娘容與泰娘嬌”；這是那些自命風流的文人所改訂，硬要為此詞多添些浪漫色彩。其實，這首思歸的詞，描述春愁，風雨，最後更說時光飛逝，紅了櫻桃，綠了芭蕉，根本與“秋娘容與泰娘嬌”不合格調。更有些版本，說“秋娘容與”的“容與”，乃是“閒適”之意，解說得真是離題萬丈。如果看看這位詞人的另一首詞“舟宿簡灣”(行香子)，後段云，“待將春恨，都付春潮，過窈娘堤，秋娘渡，泰娘橋”；就可明白，改為“秋娘容與泰娘嬌”，實在毫無意義。

為了要助讀者正確地認識蔣捷這兩首詞，我把它們組成合唱曲，取名“舟中”，以描繪歸心似箭的旅人，沿江思潮起伏的情況。我期望：憑藉合唱的歌聲，可使讀者不再受訛傳之苦，從此不再使古人的傑作受屈。

## (二)重視詩句中每個字的聲韻

我國文字，因聲韻的平仄變化而產生不同涵義；為此之故，作曲者必須加倍小心，以免因疏忽而引起聽者的誤會。例如，相思與想死，大道與大刀，同心與痛心，飛鳥與肥鳥，新鮮與神仙，買茶與賣茶；都要小心處理。提倡的“倡”並不讀“昌”而是讀“唱”，男有分的“分”，並不讀分離的“分”，而讀“份”，“筆”讀音是“比”，倘唱音稍高一些，就會鬧笑話。

也許有人要問，“為了曲調進行之美，歌調可否稍作讓步？”答案是“不能！”因為歌詞直接傳達意念，必須先受尊重。在歌曲之中，只要一個尊重。在歌曲之中，只要一個字音處理失當，就可使全曲淪為笑料。那位外國牧師，流暢地用中國語言講道，使人人讚美；但他把“耶穌上山變化面貌”說成“變花面貓”，就使全場聽眾笑聲不停，莊嚴氣氛就給破壞殆盡。這值得作曲者引以為誡。

## (三)分析句段結構，使樂曲組織嚴謹

除了詩中的每個字義與聲韻之外，更須分析整首詩的句段結構。詩與文相似，其起承轉收的佈局，絕對不可忽視。不論其組織如何自由，必然少不了合理的回應。那些結構散漫的詩篇，作成散漫的歌曲，聽者很快就覺煩厭。

有些文字技巧對仗極為工整的詩，卻無嚴密的組織，使人只覺其亂；試讀這首五言詩，你有何感想？——日出八腳桌，風吹兩曬漿。掌上飛三百，堂前走萬章。蛙翻白出關，蚓死紫之長。隔鄰王二嫂，門前兩狗相打”。

## (四)流暢運用中國樂語，使樂曲中國化

雖然說音樂是世界語言，沒有國界；但其中仍然存有民族的氣息。一切藝術作品，鄉土氣息足以增加親切感；這是不爭的事實。

有人以為使用五聲音階作曲，就能使樂曲中國化；這個見解並不可靠。能使樂曲中國化的，是中國的樂語而非只靠五聲音階；因為五聲音階並非中國音樂所獨有。世界各國的民歌，常用五聲音階造成；例如，蘇格蘭民歌“友誼萬歲”，是五聲音階樂曲，它全無中國風味，原因是其中缺少中國的樂語。

要使樂曲中國化，必須流暢地運用中國的樂語。在聲樂曲中，樂語是由字句的讀音得來；只需正確處理歌詞中的字音，就很容易達到中國化的目標了。

## (五)朗誦與歌唱，可以融成整體

昔日歐洲的作曲家，認定朗誦與歌唱是兩個敵對的世界；如果同時使用，必須犧牲其一。(羅曼羅蘭在其所著的“約翰克利斯朵夫”中引述此種說法是好比一隻鳥與一匹馬同時縛在一輛車上)。但，我國的語言，單音字的平仄變化，實際上就是字音的音樂變化；詩的朗誦，本身就具備了節奏性與曲調性，朗誦與歌唱，根本沒有截然的界線。為了證明這點，我必須以實際的作品為例；下文所解說的

一首“傷別離”，就是其中之一。在這些例中，敘述情節的段落，適宜用朗誦；感情豐富的詩句，適宜用歌唱。誦與唱，可以隨時變換，其間並無顯明的差別。

## (六)避去方塊句子，以免樂曲呆板

詩詞之有對偶句與樂曲之有模進，原是為了結構上的均衡。整齊的詩句，常使作曲者用得太多模進句子，以致全曲陷入呆板的方塊陣裡。

模進並非不可用，而是不可多用。古詩的四字句，唐詩的五字句，七字句，後來演變而為長短句的宋詞與元曲，原因就是避去節奏上的呆滯。現代樂曲之所以喜愛素歌式的自由節奏，實在只是想擺脫節奏上的束縛；可是，節奏變化太多，又使人感到紛亂。所以，一切變化的方法，均須適可而止，不宜過份。如果模進的同形句子，連續出現三次，就該加以變化；只要微小的變化，就可有不平衡的相稱，也就可以避去方塊句子的呆滯了。挪威作曲家葛利格(Grieg)，最愛使用模進句法，我們不宜完全學他；參考勃拉姆斯與舒曼的作品，便可明白改善之方。

## III “傷別離”詞的作曲設計

南宋詞人辛棄疾(公元1140-1207)所作的詞“賀新郎”，題為“別茂嘉十二弟”。“賀新郎”是詞牌名稱，原本名為“賀新涼”；此詞牌更有幾個不同的名字。這原是蘇東坡為歌妓秀蘭所作的詞，其前段句云，“乳燕飛華屋，悄無人，桐蔭轉午，晚涼新浴。……簾外誰來推綉戶，枉教人，夢斷瑤台曲；又卻是，風敲竹。”此詞因此又名“乳燕飛”，又名“賀新涼”，又名“風敲竹”。“賀新郎”只是訛音，其本身並無特殊意義。葉夢得詞有“唱金縷”之句，故此詞牌又名“金縷歌”，“金縷詞”，“金縷曲”。張輯詞有“把貂裘換酒長安市”之句，故此詞牌又名“貂裘換酒”。因為詞牌“賀新郎”並不能顯示此詞的內容，我乃為之取名“傷別離”。下列是此詞的原文：

綠樹聽鶉鳴，  
更那堪，  
鷓鴣聲住，杜鵑聲切。  
啼到春歸無尋處，  
苦恨芳菲都歇；  
算未抵，人間離別。  
馬上琵琶關塞黑，  
更長門，翠輦辭金闕。  
看燕燕，送歸妾。  
將軍百戰身名裂，  
向河梁，  
回頭萬里，故人長絕。  
易水蕭蕭西風冷，  
滿座衣冠似雪；  
正壯士，悲歌未徹。  
啼鳥還知許恨，  
料不啼清淚長啼血。  
誰共我，醉明月。

詞的開端，歷舉三種春天的鳴禽：鶉鳴是與杜鵑同類的鳥，其啼聲是“歸去，歸去”；杜鵑的啼聲，是“不如歸去”；鷓鴣的啼聲，是“行不得也哥哥”；皆能增添別離傷感。這首詞，以鳥聲佈成別離的氣氛，實在是優秀的音樂境界。

辛棄疾的十二弟茂嘉，當時是因獲罪而被謫徙，與作者乃是同病相憐，故倍感惆悵。他在詞中列舉古代最令人憤慨的五個別離故事，以洩悲痛的情懷；這五個故事，簡述如下：

(一) 漢元帝（漢武帝的玄孫）宮女王嬙（昭君）嫁給匈奴，永別祖國，乃是極端委屈之事。（公元前三十餘年）

(二) 漢武帝后（陳皇后）被廢，居於長門宮。她辭別宮門之時，內心充滿無可奈何的悲怨。（公元前約九十年）

(三) 春秋時，衛莊公妻（莊姜）與妾（戴嬀）情誼深厚，自從夫喪子亡，送妾大歸，依依不捨，曾作傷別詩“燕燕”。（見詩經，邶風。詩云，“燕燕于飛，差池其羽，之子于歸，遠送於野，瞻望弗及，泣涕如雨。”）（公元前四百七十餘年）

(四) 漢武帝時，李陵將軍，因戰敗無援，降給匈奴。在他之前，蘇武出使匈奴，被扣不屈，牧羊於北海邊，十九年後，匈奴與漢族和好，乃得遣還；而李陵則含冤莫白，無法歸

國。他們二人，原是摯友，在河梁話別，從此永訣；這是激昂而悲痛的別離故事。（公元前約六十年）

(五) 戰國時，燕國太子丹為報國仇，求荊軻往刺秦皇，眾人皆穿白衣送行。荊軻慷慨悲歌“風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還”；這是從容就義，氣壯河山的別離故事。（公元前二百二十餘年）

這首詞描述別離，有很深刻的感情。詞句少而情節多；如果只將詞句唱出，聽者就很難獲得親切而深刻的感受。五十年前，我很想為此詞作曲，終因想不出週全的設計而擱置。

在此，讓我舉出兩位作曲家為例，可作參考。德國的兩位詩人，歌德(Goethe)，海涅(Heine)，由於個性不同，其詩作就各具特性。歌德的詩，如胸懷坦蕩的大丈夫，敘述事理，簡潔明快；舒伯特為他的詩作成藝術歌，是優美而流暢。海涅的詩，如多愁善感的小姑娘，說話總是半吞半吐；舒曼為他的詩作成藝術歌，常要使用音樂為間奏，替他補充說出詩中所隱藏的心事，像“傷別離”這樣，境界變換頻繁的詩篇，為之作曲，必須使用舒曼的手法，用樂聲去繪出詩中所蘊藏的心聲，以使聽者能夠獲得完整的印象。我要用朗誦以敘事，使聽者易於了解；用合唱以詠嘆，使感情表達深切。我更要採取人人已懂的樂曲，用作佈景的素材，恰如戲劇導演之使用舞台裝置。關於這種處理手法，我想舉例以說明之：試聽那首兒童們所喜愛的鋼琴曲“少女的祈禱”，然後聽黃自所作的小曲“本事”；試聽挪威作曲家辛定(Sinding)所作的鋼琴曲“春聲”，然後聽黃自所作的藝術歌“春思曲”(韋瀚章作詞)；聽完之後，必然明白我所說的“佈景方法”了。

從聽者的立場來說，“傷別離”演出的進程是這樣：

鶉鳴的啼聲“歸去，歸去”，喚出主題曲調，句尾夾著鷓鴣的啼聲“行不得，哥哥”，與杜鵑的啼聲“不如歸去”。

合唱歌聲唱出詞中的前段“綠樹聽鶉鳴，更那堪，鷓鴣聲住，杜鵑聲切。啼到春歸無尋處，苦恨芳菲都



歌；算未抵，人間離別”。這段是以鳥聲為佈景的開場白。

接著，樂聲奏出古曲“昭君怨”的句子，使聽者感覺到，這是說及王昭君的故事；然後，全體女聲朗誦出詞句“馬上琵琶關塞黑”，為之詮釋。當朗誦繼續說出“更長門，翠輦辭金闕”之時，樂聲輔以一串串下行的半音階，為之嘆息。

當合唱歌聲唱出“看燕燕，送歸妾”之後，一陣輕煙似的女聲合唱，迷濛之中，唱出詩經，邶風的“燕燕于飛”；這就是當年莊姜送妾大歸所作的惜別詩，我要用它來為詞句做註腳。

激昂的詞句“將軍百戰身名裂”是由樂聲奏出。樂聲當然無法敘事；但激昂地奏出之後，立刻由男聲齊誦詞句，替樂聲譯述出來。“向河梁，回頭萬里，故人長絕”，都是先由樂聲唱出，朗誦為之譯述；樂聲唱得感慨萬千，朗誦也由激昂漸變為哀傷。河梁話別是李陵與蘇武的訣別，悲憤委屈之情，蘊藏在這首民歌“蘇武牧羊”之內，長久以來，活在中華民族的血液裡。

繼之而來的是一串向上急升的半音階，伴著戰鼓之聲，帶出強烈的男聲齊誦“易水蕭蕭西風冷”。這回是朗誦先行，樂聲為之註釋，誦了這句，樂聲立刻奏出荊軻所曾唱的歌聲“風蕭蕭兮易水寒”。朗誦了“滿座衣冠似雪”之後，樂聲立刻奏出眾人穿白衣送行的原因，“壯士一去兮不復還”；於是，男聲的合唱歌聲為之詠嘆，“正壯士，悲歌未徹”。在杜鵑哀啼之

在這首樂曲之中，樂聲與朗誦，合唱，三者立於同等重要的地位。指揮者把此三者恰當地揉合為整體，就足以表現出全首詞句的精神；恰似牛奶加入咖啡，再加糖，只要手法獨到，就可成為一杯美味飲品。

與此曲同類的其他兩首唐詩，“聽董大彈胡笳弄”，“琵琶行”，前者解說見“琴台碎語”（第一百一十篇），“樂苑春回”（第二十五篇），後者解說見“樂韻飄香”（第二十二篇），三冊書均列於東大圖書公司的滄海叢刊之內，故不再在此多說。

## 結語

詩樂應該合一，尤其是用合唱的歌聲，可以圓滿地達成教育任務。下列三項是備忘材料：

（一）我國語言是音樂化語言，是祖先留給我們的珍貴財富，我們必須愛護它，發揚它。朗誦與歌唱的結

合，乃是極為自然之事。詩樂合一，必能產生更新穎，更豐厚的作品來。

（二）古代詩詞，清新秀麗；民間歌曲，樸素自然；只要把兩者結合發展，必可使我國詩樂放出異彩。根據我國語言聲韻，使用我國的調式為基礎，創作中國風格的曲調，配合中國風格的和聲，融匯我國民間的樂語，必能建立起真正的，進步的，民族的詩樂作品。

（三）詩與樂，本是同源的藝術；無論是唱奏者，作曲者，指揮者，以及繪畫，舞蹈，戲劇的專家們，皆應勤讀我國歷代的詩詞傑作。從詩詞行雲流水的聲韻中，必可悟出而且親歷畫中有詩，詩中有樂的境界，從而獲得更切實，更深刻的啟示，來創出我國藝術的新境界。

中，合唱歌聲乃註解，“啼鳥還知如許恨，料不啼清淚長啼血”。

至此，前奏的鳥聲重現，然後合唱把尾句唱出，“誰共我，醉明月”。初猶有憤慨之情，但隨即恢復平靜，孤零之中，再顯灑脫；這是詩人的豪爽性格：拂袖而行，不再猶豫。

香港音樂專科學校

主辦

# 全港中國藝術歌曲演唱比賽

評判：林聲翕 費明儀 江樺 程雅南  
林祥園 曾葉發 胡德舊

決賽

日期：一九九一年六月二十二日下午八時  
地點：香港大會堂音樂廳  
票價：三十元、十五元  
城市電腦售票網  
(五月二十二日開始)

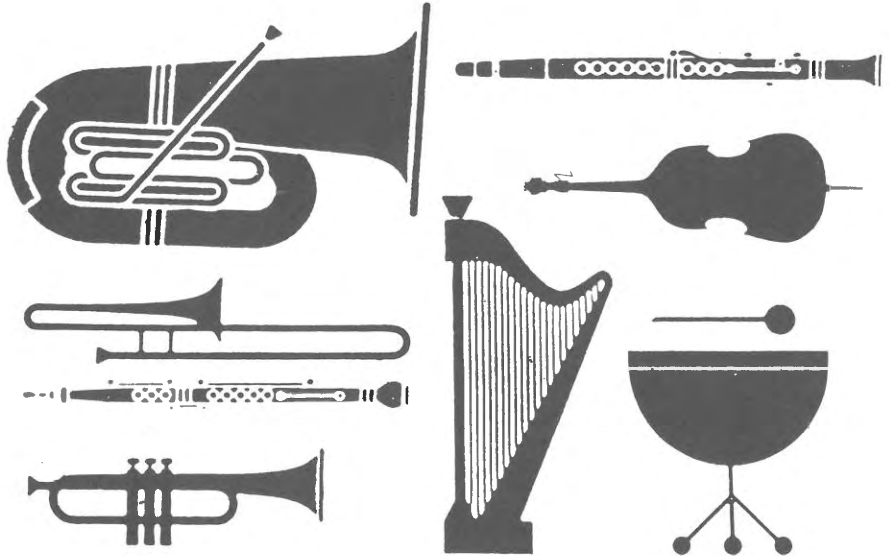
# 如何扼要地把握配器這門技法

葉純之

在諸多作曲技術之中，配器法（或稱管弦樂法）是比較難以把握的一門學科，儘管目前已有不少較好的配器法書籍，有些已屬於經典性的，如里姆斯基柯薩科夫的《管弦樂法原理》，以及貝遼士，理查，斯特勞斯的《配器法》。本世紀以來還有許多知名的同類著作可供鑽研攻讀，作為參攷，但問題在於青年作曲家從學習到自行寫作，往往是停留在紙面的總譜階段，（全世界任何一間音樂院校也不可能將學生寫成的配器練習全部以樂隊演奏，並由導師指出其優缺點，或作多次不同手法的試奏），音符不能化為具體的音響。這樣，方脫離（或正處於）學習階段的青年作曲家，總感到落筆時心中無數，缺乏信心，更有甚者的是，如果爭取到機會正式演奏。往往是一次定局，排練時修改機會不多，演出後取得相當成功尚好，否則以後的機會就更少了。更減少了對配器的信心。

誠然，配器的學習與實踐，能全部聽到具體音響的機會是不太多，這不僅是學生如此，較成熟的作曲家也並非每個樂隊作品都能很快有機會演出的，但這並不等於不能通過各種途徑較好掌握配器的手段，關鍵是在於爭取什麼方法。就個人認為，也許最需要做為前提的是，如何來理解配器本身的意義，目的和作用。觀念清楚後，其他就事半功倍了。

按傳統的做法，配器不過是將鋼琴譜轉化為一定規模的管弦樂譜（在本港及中國或還可以加上中樂隊的樂隊譜）的一種技法，為掌握這種技法，自然首先應了解樂隊中各種樂器的本身特性（這可稱為樂器法），以後無非就是將鋼琴譜的音符適當以不同的方式化為總譜。學習的過程不外是由簡入繁，如先寫純弦樂，再加入木管，最後擴大到銅管及打擊樂，一般音樂院校是以能掌握雙管樂隊為基本的。



至於學習的方法，不外兩種，（一）教師提出一些基本原則，一些基本的樂器組合方式，舉一些經典作品的片斷作為例子，然後選一段鋼琴譜要求改編，再通過對習題的評講使學生得以提高，這是綜合性的做法。另一種是分解式的，按音樂組成要素來講解介紹，某種性質的旋律可以由什麼一些樂器擔任，和聲又應怎樣安排，對位如何考慮，樂曲由弱到強應怎樣，如何考慮不同的伴奏寫法等等，最後才結合為整體。這可以說是分解合成的方式。

應該說，這兩種教學方式都不錯，歷來也均有成效。但問題可能在，這樣的學習只是一種從鋼琴譜變換為樂隊譜的目的出發，而且往往因時間關係，局限於某一個樂句，或某一個短小的樂段。作為細節的把握可能得，卻缺乏一個更大的整體觀念。當學生面對一首即使較短的鋼琴樂曲時，這些細節如何有機地結合為一個完整的整體，就會發生困難，造成只見樹木，不見森林的不足。也許，對於考試（例如英國的皇家音樂院的文憑級）：只要求八小節的改編，是有餘的。但對於真正需要作曲或指揮的學生來說，畢竟缺乏更多的全局構思。

若再考慮到，這個即使是已經符合配器原則的總譜，又很少機會能變為具體音響讓配器者聽見，問題或就更多了。

可見，如要較進一步的把握配器技術，而又很少機會聽見自己總譜的實際音響的不足，需要有另一些音彌補指量。

這種指量很簡單，但也很重要，就是將配器認為是音樂的不可分離的要素，而不是單純理解為一種技法。

用繪畫來作為例子，黑白色的版畫可比為鋼琴曲，水彩畫或油畫可比於管弦樂曲，儘管其對象可能均為人像，基本構圖相同，但具體畫法自有不同。這正等於鋼琴曲與樂隊曲的差異。再換句話說同一樂思用鋼琴需鋼琴語彙，用樂隊則要管弦樂語彙。

於是配器的關鍵要領，是要學會管弦樂語彙。這個語彙的特徵並不能專門理解為什麼樂器為旋律，一個和弦如何分佈在樂器間，這些只是最基本的技術。雖然是必不可少的。

配器或管弦樂語彙的核心是要考平衡與對比。這主要體現在四個方面，即音色，音量，力度與織體，都要取得變化的統一，並根據音樂的展開



而依樂思的呈示，過渡，發展，高潮以及結尾而做妥善的安排。同樣樂思，在呈示時，即第一次出現時，往往旋律音色比較清晰，伴奏織體明確，如在連接部或發展部時，可能出現混合音色或新的音色，音量有變化，甚至厚度也改變，織體也豐富得多。而在於再現部時，同樣旋律也可能反覆出現，也可能更多豐富的變化。至於用於高潮段，無疑往往是全奏（Tutti）方式。可見，同樣一小段鋼琴譜，以不同的配器方式出現，可能都是正確的，但考慮到整個樂曲的地位，其選擇的可能性就又要重新思考了。

從上述的分析來看，配器法的掌握相當關鍵之一，是要對同一段鋼琴譜能設計或持有至少兩個以上的不同總譜的能力。

然而問題又回過來，鋼琴樂思如何能換為管弦樂思呢？在這裡，前面所述的第二種學習方式的進一層領會又成為必要了。

以鋼琴而論，一般是可以分為由各種音樂要素所結合成的，旋律與伴奏織體是最常見的。旋律的寫法一般是以適合鋼琴指法應用為基本，伴奏織體也不超過兩個手所能彈的範圍。至於對位式副旋律等的使用也都受手指涉及的限制。於是常需注意的就是同一伴奏織體，在鋼琴上彈來至為順暢，但如改成樂隊，要其效果接近，就必須適當轉換，可保持基本的節奏型，但這個節奏型可能祇在一種樂器上出現，也可能在一組樂器中以整體出現，更可能在不同樂器組分別或同時展開，鋼琴語彙變為樂隊語彙其核心在於節奏型的不輕易改變，而常出現加厚，豐富，或形成群體的‘層’的現象，這是不宜忽視的原則。

更要注意的是，在樂隊寫作中，由於多種樂器的合奏，以及大自然的泛音規律所在，中間聲部的安排至為重要，通常是低音部安排得較稀疏，

越高其音越密集，所謂‘下鬆上密，中音又不能留空’。因此，即使是一種極簡單的分解和弦式的鋼琴伴奏，在樂隊中也可能出現多種的設計，並都各有長處。

從另一角度看，配器並不難，書本及教師所傳授的基本要領一旦掌握後，不聽到音時也能寫出符合規律的總譜。可它也是難的，因為可能出現不止一個的良好答案，選擇的變化較多，根本的問題就在於如何掌握樂隊語彙。

配器法另一個難題，是音色感與平衡感。對音色的敏感，以及對細緻音色的差異是因人而異的，要培養靈敏而很有自己特色的音色感，通常不能確信書本或口頭講授而取得，必須通過聆聽，這自然需要自行尋找機會。多聽音樂會是最好的。但如今科技發達，聽CD或唱碟也可以，問題在於最好對一些樂曲備有總譜，事前做些案頭分析，再對著實際音響來仔細‘辨味’，從中取得較理智的認識與感官上的體會。為了便於深化，式許先從一兩首被公認為配器好的樂曲著手。一個例子是可以從《圖畫展覽會》著手，這曲原為穆索爾斯基的鋼琴曲，由拉威爾配器。若具備樂譜與兩種音響，並認真化一段時期去分析理解，將會有極大益處。

至於平衡感的取得，也是如此。從聽與看雙方面結合入手。必有所得。至於如何安排音色的變換，樂器的連接與對比，這個問題同樣也可通過‘聽看’結合而得到啟示。

做為一個小結論，應該說，學配器除書本及教師外，至為不可缺少的是上述‘聽與看’的結合研究，‘持之以恆’可使自己對樂隊思維的瞭解更深入許多。

配器最後一個問題，則是不同時代，不同風格的作品，其配器原則雖未大變，但其手段各有特點，自然，最好的找一本配器史或樂隊史方面的

書籍來參考。一個簡便的方法是從各個時期的代表性樂曲著手，例如古典時期，浪漫時期，以至後浪漫派，印象派和現代音樂，都各找些作家的作品來進行分析研究，必不可少的自是要具備總譜與唱片兩者，通過音樂風格的學習而理解配器因風格不同而帶來的各自特色。

以上的簡介，可以發現，學配器的確是極需要自行尋找條件而又需時較久的學問。從某個角度看，配器實在就是作曲的一種特定過程。腦海中的想象音響總要通具體樂器（或人聲）來實現，再因樂器的多寡差異而變成不同的組合方式，並帶有特定樂器的語彙及表現方式，使用管弦樂來作曲，本身的音樂思維就應按管弦樂的規律來塑造。歷來所採取的將鋼琴譜片斷改為管弦樂，在語言及組合方式上常會有很大變動。純鋼琴思維的樂曲，例如蕭邦的許多作品，本身不一定就具有改塑的可能性，換成管弦樂，勢必有許多改變。但從另外角度來看，可能正是對不同思維的轉換起了有益的作用。反之，有不少樂曲本身常已潛在地與樂隊思維有關，尤其是浪漫派與民族樂派的鋼琴曲。這樣改編就比較容易。可見，在作配器練習時，所選的鋼琴課題，本身也暗示著配器的風格與技法，在這裡，除了純歸納性的配器原則以外，對各重要作曲家的器樂作品詳做分析，是有必要的。

最有利的是配器學生常有機會參加不同規模，不同時代的樂隊演奏活動，豐富的樂隊經驗對寫成良好的配器有很大幫忙。

從前人的樂隊實踐中摸索，研究，分析，對一些基本配器規律的把握，再加上自己豐富的樂像想象力，有這三者，再多爭取實踐的機會，配器會是極有趣味而又考驗人的手段，能為今後的創作活動起有益的推動。

# 無酒也醉論聲樂

郁慶五

既然不會喝酒也沒有酒喝怎麼會醉呢？會的，這就是陶醉？人們往往會陶醉於清風明月之中，陶醉於湖光山色之間。更有人陶醉於自己所從事的事業，尤其在文學藝術領域，真醉假醉地發表議論和創作的人，古往今來，實在難計其數。陶醉還有君子之風，“君子陶陶”。《史記》屈原傳有“陶陶孟夏兮”之句，是光明磊落，楚辭之滔滔不絕。

醉酒了以後似乎不太好，因為容易酒後出狂言。但也有人酒後吐真語，能把心裡的話，不論是正確的或者錯誤的，均公諸於世，讓人們自由地去評價。

酒後之言又往往近於胡說八道，若是如此論及學術性問題，似乎又缺少點嚴肅性。但是，太嚴肅了又難於暢所欲言，帶些歪門邪道也不壞。上海人稱很好為“邪氣好”！所以有點邪氣也未必不好，何必道貌岸然。

聲樂，本來意大利人稱之謂Vocale，英文為Vocal，傳到中國來才譯之謂聲樂。真正從事於聲樂的人們，大都對聲樂兩字的含義是清楚的，聲樂是指人的嗓音歌唱的一門藝術，是源於意大利美聲唱法的一門學問。歌唱的範圍較為廣泛，在中國而言有唱戲、說唱、唱民歌、唱時代流行曲和音樂學院聲樂系的聲樂，聲樂是從屬於歌唱範疇的。聲樂有其獨自的審美標準，不宜和歌唱相互等同起來，否則不利於研究和探討問題。聲樂的歷史應從十六世紀歐洲文藝復興後期算起較為合理，真正當作一門學問來研究而求發展，大概是和歌劇的興起而同時攜手並進的，其歷史至今也不過四百年而已。

聲樂流傳到中國來，起點應從蕭友梅先生創辦上海國立音專開始，才算一門系統的學問而加以研究，其歷史才六十多年。前時在報上讀到五千年之前，我國即有聲樂活動之發現，把時間推到炎黃二帝之祖先，恐怕是把

聲樂與歌唱的概念混淆了。前時有位文化部副部長，在介紹京劇“四大徽班”進京二百年一文中，也有“在聲樂上，各行當唱法的完備”之說，顯然是他的祕書在這方面認識之不足。在聲樂上的行當，應是男女高中低音，細分之還有戲劇性和抒情的，以及高兼中和低兼中、極高之花腔女高音，極低之合唱隊的低男低音，一共十多種。京劇的唱功行當之生旦淨丑，若細分之也有十來種，是不分男女的清一色高音。聲樂是極注重唱功藝術的，至於舞台表演只是第二位。京劇則正是周南先生在《振興京劇》一文所言：“溶舞蹈、音樂、美術、詩詞文學、武術、雜技為一體”的綜合藝術，主要分為唱功，唸功和武功，所以它不是以唱為主的。而京劇裡的唱的審美標準和聲樂的審美標準是不同的，本來就是不同的藝術品種嚟！

聲樂，簡言之即意大利美聲唱法。美聲就是美聲，並無其它含義。美聲是聲樂的審美標準，也是其從事的人們追求的目標。雖然水平有上下，但目標是明確而相同的。

聲樂傳到中國來六十多年了，但真正得到大規模地發展，還是在中華人民共和國成立之後的五十年代。那是一個朝氣蓬勃的時期，人們充滿希望。由於政府的支助，許多音樂院校聲樂系的建立，人材得到發揮和挖掘。專家請進來，留學生派出去，聲樂內外交流頻繁。生活相對安定、基本上歌唱家受到尊重，能不發揮熱情？所以有熱情，有觀聽之群眾。也就在這一個時期的前期，人們的思想尚屬自由活潑，在聲樂理論上進行探索和爭論，為聲樂事業打下了良好的基礎。也不可否認，這種理論上的探討是在毛澤東文藝思想指導下進行的，是認真而嚴肅的。為了求得本身事業的進步，本著知無不言，言無不盡的天真想法，果然一度促進了聲樂的興旺。

聲樂既然傳到了中國來，不可避免地要和中國的有關歌唱文化相結合，首先是語言和詩詞文學。聲樂的重要部份是歌劇，因此又不可避免地要和中國的所有戲劇互為影響，尤其是具有代表性的京劇。京劇的唱法有其根基深厚的傳統，至於是否要學西洋的發聲法呢？我看目前還沒有這個必要。但是否已經受到聲樂的影響呢？在年青一代就難免了，有的戲校就聲樂教員，多少會受點影響。曾經也分過男聲女聲，比如淨角本來稱為花臉和黑頭，一度叫做粗獷男聲，這也是一種嘗試吧？而聲樂的民族化則是一定要學習曲藝和京劇的唱法。音樂院校均聘請這方面的教員。京韻大鼓藝術家良小樓女士，長期駐教於中央樂團，若是真誠學習，確可得到教益。京劇富連盛輩的孫盛文先生，也多年執教於中央樂團。他們並不干預美聲唱法，也讚譽我們唱“京戲歌”之洪亮與華麗，因為我們是死不悔改的美聲派。

京劇唱法之不宜稱之謂聲樂，因為聲樂畢竟強調美聲唱法的。京劇可不完全這樣，它是強調多方面的綜合藝術。有位被稱為京劇行家的著文說：“千斤唸白四兩唱”，按原來十六兩一斤來推算，唱的分量只有唸白的四千分之一，多麼微不足道！實際上京劇還是重唱的，無論梅蘭芳、程硯秋、尚小雲、荀慧生等四大名旦，譚富英、馬連良等幾位老生、金少山、裘盛戎等黑頭，都是唱出名的，人們都稱道他們唱得好而不是唸得好。有名望的京劇表演家，多數是唱多出來的，這個唱有其特有的審美標準，卻又不完全崇尚美聲。比如藝名麒麟童的周信芳先生，他是一位極具才華的藝術家，以滿腔激情來感染人，但嗓音是沙啞的。這種被戲稱為派派唱法的現象，在京劇界裡並不少見。而這種沙啞的發聲法，不宜誤會為美聲唱法的聲樂。有一位唱時代歌曲《一無所

有》的崔健先生，應該為他的激情和時代精神而熱情鼓掌。若說他的沙啞是美聲唱法，那就成為諷刺了。長江就是長江，黃河就是黃河，不能因為都是奔騰萬里的大江河而稱黃河為揚子江。

我們必須清楚聲樂的基本概念，才不致於和其它的歌唱藝術混為一談。但是，我們又要承認聲樂事業民族化的成就，即它不完全是等同於西洋的聲樂，這是在中華的大地上不可避免的成果。或者說中國的聲樂產生了兩種觀念，第一類是百分之百的純西洋審美觀念，另一類則是有近似而不完全是前者的審美觀念，後者也是在舞台實踐較受台下歡迎的，他們既不是純西洋唱法，卻也不是中國任何劇種或民歌唱法，他們無法在國際聲樂比賽中得獎，卻能贏得台下較多的掌聲。正如毛澤東在形容中西結合時講的：“非驢非馬，是個騾子也不壞”。騾子是馬和驢雜交而產生的一種家畜，能吃苦耐勞，不必像馬要優質飼料，深受中國農民歡迎，在農村的價值甚至高於馬匹，但不能系統地繁育後代。普遍認為騾子是不能生育的，近來農學院已成功地繁育了騾的後代，但很麻煩，而具有返祖現象，生些不三不四的騾和馬，所以乾脆仍以騾和馬來生騾子。

純西洋的聲樂觀念，早期在上海頗有代表性，現在的香港有點像當年的上海而水平高於上海。音樂院校的聲樂系裡，有些教師和學生即抱有這種觀念。我認為有些人抱有這種觀念是好事，才不致於把一門外來的藝術失去其基本色彩。但是，他們的苦悶在於較難受到普遍的歡迎。花了許多精力，學了些西歐傳統的歌曲，甚至比老師還唱得好，可以在國際比賽得獎，回來卻英雄無用武之地。這個問題是很難責怪誰的，在中國而言，訓練人材原本是為中國人民服務的，學生是經過選拔之後才收的，可以千萬之中挑選一個。收上了之後，不交學費而有生活津貼，有富有經驗的教師及相當安定的學習環境，再學不出點成績來真也對不起上帝了。再由官方送出去比賽，得獎之後算為祖國爭了榮譽而有所交待，然後出外求發展。

由於語言等各種緣故，出去了也未必心情舒暢。中國共產黨也心情不舒暢，費了這麼多力氣培養的人材卻走掉了，有的還回過頭來罵老娘，以後怎麼辦呢！？還培養嗎？而第一代師資也老而退休了。

四十年的聲樂實踐，在中國漸漸形成了一種不中不西亦中亦西的唱法。按純西洋聲樂觀念的人士的看法，他（她）們不認為這是美聲唱法，而地方的歌唱專業人士又往往稱之謂“洋嗓子”。這種唱法的人士大都是音樂學院聲樂系裡培養出來的。也有是歌唱表演團裡按西洋美聲法訓練出來的，以及受西洋美聲唱法教師訓練出來的民歌手。具代表性的男聲如李雙江。胡松華、金鐵林以及去了台灣的成明等。女聲如才旦卓瑪（藏族）、文征平等，而地方音樂院培養的近似演員就更多了。再觀察如分析一下上述演唱家的成長過程，他（她）們都是接受過嚴格的聲樂訓練，又都是在舞台上打出天下來的，是順着觀眾鼓掌所指引的路走過來的，在一個時期內是合乎時代潮流和人意的。這也許是中西結合吧！不禁又想起毛澤東那句“非驢非馬”的話來。

但是，那種“洋嗓子”的隊伍是超過了純西洋聲樂觀念的，卻在聲部上又未必完備，這可能和中國人的傳統以高為好的觀念有關。實際上不僅在中國，其它國家也有此現象，即高音較低音受歡迎，何況中國！可是歐美這方面比較完備，而我們尚待逐步完善。否則如何發展聲樂的重要部份的合唱和歌劇！？如何逐步完善呢？我看首先要重視舞台實踐，有合乎時代情趣的中國歌曲創作作品。要學習研究中國歌唱語言之吐字方法，這不等於能講國語和普通語那麼簡單，有些出生於北京的歌手也未必吐字清晰，而外地方言濃重之人卻也能唱得頗有條理。最重要的是把理論水平提高，這才能促使實踐水平的提高。理論和實踐是相輔相成的一對，正好像人的兩條腿，一左一右，一前一後，這才能前進。西洋聲樂移植到中國來而一成不變是不現實的。

第二類聲樂人材是第一類教出來的，第一類聲樂教師不但教出了第二

類，也教出了第一類。可是第二類聲樂教師至今尚未見教出第一類人材，卻教出了不少第二類甚至第三類。若從聲樂是一門獨立的歌唱藝術來看，不宜離開意大利美聲唱法的審美觀太遠，至少在一定歷史時期內不宜太遠。美聲唱法的聲樂，既然在一個十幾億人口的國度裡生了根，中國又是一個有幾千年悠久文化傳統的社會，那末聲樂民族化的問題，歷史必然要有所解答。恐怕也是迴避不了的。

這種第一類和第二類並存的局面，是否就是朦朧中的中國聲樂學派的雛形？我看差不多！這也只有中國才有這特有的條件。記得在“土洋之爭”

的時候，有一位頗具威望的歌手說：“啊！難道只有你們這些洋嗓子可以叫聲樂？我們就不能！”可見聲樂兩字頗有高貴之意。誰說不是呢！？

我一直認為標識著中國聲樂學派之形成是歌劇，有許多共識之士在如此努力著，他們試備譜寫些純西式的歌劇來，可惜至今鮮有成就。但是以第二類唱家為主角的歌劇的成績卻給人以希望，這些歌劇是《洪湖赤衛隊》，《江姐》，《紅珊瑚》，《赤葉河》等，都是紅色標題。我十分喜愛其內容和旋律，多少和中國的戲劇有所結合，不再是呆呆地傻唱了。只是在角色聲部的安排上，各地方均受條件的限制，未能盡情發揮，往往女聲很強而男聲則不能算是專業的。這種專門唱革命歷史英雄業績的歌劇，到文化大革命也停了下來。

文革中所謂的京劇“樣板戲”，原是一九六四年全國現代京劇匯演中就已經有的了，根本是江青搞的，而是她抓的。正因為是她抓的，才能夠集中人材來搞。江青這個人在政治上極其惡劣，若說她在文藝上一無所知卻又未必，也只有她的地位才能把“樣板戲”提高水平。演京戲用管絃樂隊伴奏也未嘗不好。而將來中國的歌劇，很可能就近似“樣板戲”，只是音樂和唱法不同罷了。京戲的男聲唱法似乎不適應現代劇場的規模，靠舞台佈景中暗裝的揚聲器麥克風總不是好辦法。而聲家是不要這種東西的。

# 商人音樂家——查理·艾夫斯

蘇明村

查理·艾夫斯 Charles Ives 1874-1954 出生於美國東北部新英格蘭的康乃狄格州。他父親喬治在美國內戰時期曾當軍樂隊長，並對康乃狄格州的音樂活動非常活躍。喬治雖然不是作曲家，但對和聲，對位法等理倫，與巴哈的音樂都非常熟悉，因此，查理自少便在一個充滿音樂氣氛的環境下成長，尤其是對各類奇特音響更有興趣。他回憶其父對他音樂上的影響時說：「他常要我在Eb調上唱歌，而他用C調在鋼琴上伴奏，以擴展和強化我的音樂感。」

查理十二歲時便開始作曲，十四歲那年開始，成為教堂的管風琴師達十六年之久，因此，在他很多的作品中，經常都會引用一些聖詩的旋律，加以變奏。二十歲那年進入耶魯大學，隨賀雷秀·巴爾克 Horatio Parker 學習作曲。師徒兩人經常不大協調，因查理認為用傳統的和聲寫成的音樂是「愚蠢」的音樂作品。雖然如此，但查理對老師卻非常尊敬，並很敬仰他的教條。

在耶魯的四年裡，他的作品已超過七十五首，其中包括弦樂四重奏第一首和第一交響樂曲。

畢業後，為了安定的生活，被迫放棄以音樂謀生。就是這樣，他就成為一個商人，還成為紐約美國最大保險公司經紀之一而馳名。在這段時間裡，他不停地寫作樂曲：無論晚上，週末，假日，或在上下班的火車上，都從未間斷寫作。雖然他寫作了那麼多的作品，但在他有生之年能公開演出的，卻只是他眾多作品中的一小部份而已。原因是他的作品，在當時的社會裡，實是「新派」的風格，這並非一般人仕所能接受的。每當他把這些作品交給一些指揮家，演奏家希望引起他們的興趣時，總是獲得掃興的答覆：如「根本不能演奏！」經過多次挫折之後，查理再不把他的手稿出示給別人，只是自己草草彈奏一遍後

便放在一邊，樂譜越積越厚，難怪當今美國作曲家柯帕蘭 Aaron Copland 稱他是一位「處在荒野中的天才。」

他在「白晝生意人」和「晚間作曲家」的雙重生活裡，對他的健康帶來嚴重的影響。他四十四歲時（一九一八年）患了心臟病，健康亦日漸衰弱，還是如此這般地又活了近四十年之久，還增添了不少作品。

在音樂藝術上，查理扎根於新英格蘭的「生活平淡，思想崇高」的傳統之上。很多的音調是來自童年時代的日常音樂、聖詩、流行的民歌，節日遊行時小鎮管樂隊，田園歌曲，和響村市集中所聽到的各類音調等等。

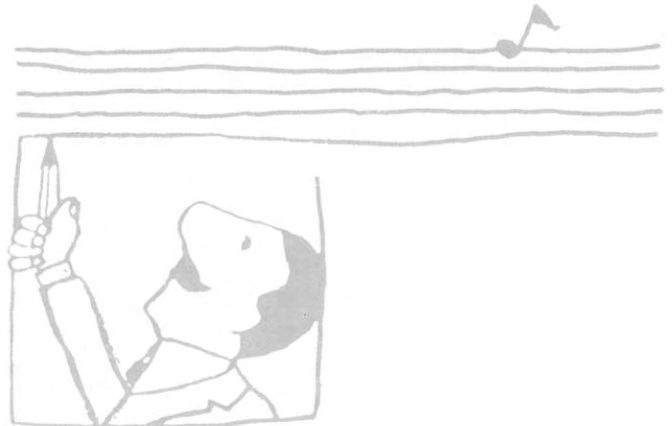
雖然當時很多作曲家，也有給美國音樂所吸引著，但他們大多是取材於歐洲的傳統作曲方法所寫成，而查理則在這歐洲的傳統中脫穎而出。他憑著他尖銳的聽覺，還發現一般唱民歌的現象——當許多人同時唱一旋律時，有人唱高，亦有人唱低，因此形成了「不協條」的和弦。亦有人唱快、有人唱慢、這形成了復節奏。他亦注意到在遊行隊伍中，兩個或以上的樂隊同時在不同的調上奏不同的旋

律，湊合了很多有趣的音調。他亦聽到小提琴手常奏出介乎半音之間的 $\frac{1}{4}$ 音……他認為這並不是「不正規」的音調，而這正是美國音樂的正常現象。因此，他以自己的方式，創造出了一套無調性，多調性，復和聲，集束和弦，和復節奏等的新概念。

有一點必需指出，他採用這些作曲的革新技術，是在十九世紀末期，而同一時間，在歐洲的勛伯格 Schoenberg 還在學習著華格納的風格。巴托克和史特拉文斯基還未開始他們的作曲生涯呢。

查理·艾夫斯重要的作品有交響樂五首，樂隊套曲兩首，四首小提琴奏鳴曲，兩首鋼琴奏鳴曲，兩首弦樂四重奏，一首鋼琴弦樂三重奏，一一四首歌曲，以及合唱，管風琴和鋼琴作品等。

勛伯格曾寫道：「本世紀有一位偉人，一位作曲家。他解決了如何保存自己和如何學習的問題。他用藐視回答疏忽。他從不被迫接受誇獎和詛咒，他的名字是艾夫斯。」



# 訪問台灣輔仁大學及牧歌合唱團指揮 蘇慶俊先生

謝恩光

台灣的輔仁大學音樂系室內合唱團及台北愛樂牧歌合唱團在本年一月下旬的訪港是台灣合唱團來港演唱的第一次，所以這次訪問很有紀念性。合唱團先在一月廿一晚在大專會堂演出，蒞臨的音樂家有葉惠康博士、楊育強教授、歌唱家費明儀女士和指揮家張毓君先生等。繼而在廿二日黃昏在演藝學院音樂廳演出，廿三日則在中大邵逸夫堂作午間音樂會出。筆者則在大專會堂和邵逸夫共欣賞了兩場之多，亦為他們寫了一篇樂評，於一月廿九日在香港時報刊登。輔仁大學合唱團可算是水準非常高之大學音樂系合唱團，而牧歌合唱團技藝超卓，演出嫻熟，與本港之重要合唱團不相伯仲，也有些地方比我們進步。

感謝此次港台音樂交流主催者夏經荃小姐的安排，使筆者得以訪問這兩個合唱團的指揮蘇慶俊先生。這位年青的指揮待人熱誠，深受團員愛戴。他很有音樂感，並且很有涵養。他在台上單用手指揮；他的身體差不多每一個部份也輔助他指揮。由於合唱團在港的活動和排練安排得很緊湊，筆者要「隨軍」多天，才能完成這個訪問。

謝：輔大音樂系合唱團有多少是主修聲樂的？

蘇：輔大合唱團有三十個團員，其中有十六或十七個是主修聲樂的。（輔大音樂系有一個合唱團和一個管絃團，學生必須選擇參與中一項活動。）

謝：香港有些合唱團的指揮並不喜歡團員學過聲樂，他們認為一些學過聲樂的團員反會破壞合唱團和諧的聲音。你的看法怎樣？

蘇：我認為愈多學過聲樂的愈好，但是要學得好的。他們會更知道怎樣和別人配合。只要他們注意不要在合唱中弄出太多的震音（Vibrato），效果一定比一些由沒有學過聲的人組成的唱團好。

謝：這兩個合唱團是否各有特色？

蘇：輔大的團員質素平均，她們的演唱給人一個整齊的感覺。（按：輔大合唱團是全由女子組成的。）只是聲量較少。牧歌合唱團是一個公開的合唱團，約有三十個團員，團員中有的還是大專院校的在學學生，有的從學校的合唱團畢業仍無法忘情於合唱，有的正從事音樂教育工作。他們的特色是發聲乾淨，音色透明。他們非常喜歡唱，也唱得非常投入。



謝：你如何訓練合唱團唱出融和（Blend）的聲音？

蘇：音準、氣息支持、發聲位置、頭聲、嘴形的統一，低音部自然的胸腔共鳴等全是影響合唱團融和音色自然的東西，所以要在這些方面逐訓練一個合唱團。

謝：牧歌合唱團有多少是學過聲樂的？

蘇：有五份之一。

謝：合唱團有沒有偏重某些類別歌曲的演出？

蘇：輔大合唱團是以宗教歌曲為主（按：輔仁大學是一所天主教辦的大學。）牧歌合唱團選唱的曲目多為盛行於十六世紀英、法、德、西班牙、意大利等國的牧歌及彌撒、經文歌等無伴的宗教歌曲。近來也演唱浪漫派與近代作曲家之品，也有演唱中國聲樂品，每年也有一兩場之多。

談了一輪技術性的問題後，跟著我們談到現在台灣合唱團的情況。他告訴我現在台灣還沒有職業的合唱團，但半職業的則有兩個，一個有台幣四千元，另一個有六千元月薪為車馬費。業餘的合唱團大約有三、四十個。社會上唯一給合唱團一些支持的是台北愛樂文化基金會為一些合唱團免費提供練習場地，牧歌合唱團是其中之一獲供練習場地的合唱團；其他的支持便沒有了，一切還得靠自己。合唱團除了遇到經費的問題外，還有團員要出國，男團員要服兵役等問題。他覺得一個合唱團能到外地演出是很好的，因為經過長期總有一勞累的感覺，到外地演出至少可為合唱團帶來良性的刺激，使合唱團更能唱得完美一點。

筆者相當同意蘇慶俊對合唱團訪問其他城市演出的好處，但我更認為台灣兩個合唱團來港能夠產生積極的文化交流作用。因為香港以往有很多高水準或世界水準的外國合唱團來港演出，但對本港的合唱團影響不大，因為本港的合唱團指揮與團員都會這樣說：「這是當然的，外國的音樂環境比港好嗎？香港又怎可以和外國比呢？」這次台灣兩個高水準合唱團的來港，起了切磋、砥礪的作用。因為大家也是中國人，兩地的經濟情況也差不多，如果台灣的合唱團有那些地方做得比香港好，本港的合唱團自會反醒為甚麼我們做不到。希望以後兩地的合唱團多交流，兩地的音樂更蓬勃地發展。

# 《梁祝》版本初探

周凡夫

何占豪與陳鋼合作的《梁山伯與祝英台》小提琴協奏曲，儘管從音樂上較高層次的藝術角度來看，和「偉大」作品仍有距離，不少音樂界人士亦對之採取較為保留的態度，但不容否認的是，《梁祝》已在中國現代音樂史上創下了一個「神話」。

這個「神話」是音樂會祇要演奏《梁祝》，票房便不成問題，祇要是《梁祝》的唱片，都會暢銷一時，「神話」難免會有些誇張，但事實顯示，《梁祝》在中國人社會中所受歡迎的程度，已達到無法用常理來解釋的程度。

所謂「中國人社會」當然亦包括台灣在內，過去《梁祝》在台灣亦被稱為「匪曲」，唱片祇能在「地下」發售，但隨着《梁祝》當年初奏的俞麗拿，於去年十月自滬經港赴台，與台北市之交響樂團在台北國樂音樂廳演出，再加上台灣滾石唱片公司投下鉅資，在西德灌錄《梁祝》製作出首張可以在台灣市面公開發售的《梁祝》唱片後，台灣的《梁祝》熱潮月來正在高漲。

其實《梁祝》的「神話」，也在於改編版本及錄音版本之多，也創下了中國管弦樂作品的紀錄。

## 不同樂器與形式的版本

《梁祝》小提琴協奏曲於一九五九年誕生時，祇有一個版本，但發展到今日，已不僅是最多人熟悉的中國管弦樂作品，相信也是被改編成不同樂器，以不同形式演出版本最多的中國音樂。

就演奏形式來分，《梁祝》的改編版本可分為兩大類，一類是仍保持着協奏曲形式的，另一類則改編以其他形式來演出，筆者聽過的便有口琴獨奏的《梁祝》隨想曲與木琴獨奏的版本，鋼琴獨奏的《梁祝》主題變奏曲，香港作曲家關聖佑移植用古箏獨

奏，也編過一個用鋼琴伴奏的高胡，中胡獨奏版本，還在台灣發行唱片，不過樂曲名字則改用了《蝴蝶夢》此外也有合唱團填過歌詞，以混聲四部合唱形式公演過，更妙的是，《梁祝》來自戲曲，但亦有人重新填詞，以戲曲唱法重新唱出。

不過，《梁祝》有些版本的產生，背後卻蘊藏了不少故事，有些還牽引出不少風雨，較新的例子是八九年底在香港新界多個會堂於同一個月內有兩個《梁祝》五重奏在四場不同音樂會中首演，鬧出「雙胞」的風波，演出雙方均不大愉快。其實兩個五重奏的改編均不相同，由《梁祝》原作者之一的何占豪改編的琵琶、古箏、胡琴（二胡及高胡）、革胡及鋼琴寫成；而鄭濟民改編的版本則用笛子、胡琴、琵琶、大提琴與鋼琴演奏，是兩個演奏效果很不相同的作品。

其實第一類協奏曲形式版本，背後的「故事」更多。最初動念改編用高胡來奏《梁祝》的是吳大江，時在一九六八年十二月，香港百代唱片公司（EMI）繳約吳氏製作高胡《梁祝》唱片，當年吳氏用了一個星期時間，在夜間編寫，日間錄音灌唱片完成，高胡由吳氏自己演奏，錄音協奏的是湊合而成的管弦樂隊，這張唱片一度頗為暢銷。

一九七七年香港中樂團樂職業化，吳大江擔任音樂總監後，再將《梁祝》改為中國傳統民族樂器組成的大型樂團協奏的高胡《梁祝》，出現首個全國樂版本的《梁祝》，於一九七八年首演，並成為國樂可以「交響化」的一個見証成果。

吳大江此一高胡《梁祝》，八三年八月時還曾由何占豪指揮香港中樂團演出過，當時何對吳之改編，大為讚賞，認為是成功之作，並對筆者表示不會考慮另外改編，然而一九八五年吳大江下台，關迺忠上台後，何占豪卻接受了委約，另外再編出一個高

胡《梁祝》來。於八六年首演，一九八八年五月香港中樂團訪問台灣，打破「禁曲」之例，獲准演奏而瘋魔寶島一時的高胡《梁祝》，便是此一何占豪版本，香港中樂團八七年首張唱片灌錄的亦是該個版本。

另一方面，關迺忠在出任香港中樂團音樂總監之前，則以《梁祝》原樂曲主題為「發展部」中原主題引伸變奏的旋律，填上用紹興話唱的新詞，重新配器產生了聲樂版本的《梁祝》協奏曲，並於八四年十二月首演。

何占豪不僅改編過高胡《梁祝》，一九八四年間還改編出一個琵琶《梁祝》，並由青年琵琶演奏家何樹英與原飛雲指揮的上海民族樂團灌成唱片。《梁祝》另一位作者陳鋼亦於一九八五年寫出一個鋼琴《梁祝》來，此一版本以「剛」取勝，鏗鏘有力，矯健活潑，於同年六月由已在美國發展的大陸青年鋼琴家許斐平獨奏，施明漢指揮香港管弦樂團首演，同時並灌成唱片。《梁祝》兩位原作者改編工作上，似乎都不甘示弱呢？

較奇怪的是，有兩個中西合璧的「混血兒」版本在演出時卻從未提及執筆改編的作曲家。香港管弦樂團演奏過很多次的高胡與管弦樂團的版本，和香港中樂團與小提琴合作的版本相較，雖然以前香港演出較多和較受歡迎，亦唯有該版本灌成唱片，於一九八八，八九年間由福村芳一指揮上海交響團與黃安源灌錄。小提琴與民族樂團的版本與原裝版本的純西樂比較，效果上顯然有所差距，也就較少演出了。

在電腦電子音樂日漸流行的今日，《梁祝》亦已有了電子化的版本，一九八八年倫永亮便曾經在可容萬人的香港體育館，以電子合成器（Synthesizer）演奏《梁祝》，一個人奏出整個樂隊之效果。

但使人感到奇怪的是，在《梁祝》甚至已被歌星填上歌詞，變成流行



曲所唱的今日，作為《梁祝》前身的「小梁祝」——弦樂四重的版本，卻被人遺忘了，這似乎祇是上海音樂學院女子弦樂組的「專用品」一樣，至今還未聽聞有其他人演出過呢！

《梁祝》弦樂四重奏，是一九五八年八月，何占豪與上海音樂院另外五位同學自發組成的「小提琴民族實驗小組」，探索創作及演奏有中國民族風格和中國音樂語言的小提琴樂曲過程中，賞試創作出來的作品，這個小組的成員有拉小提琴的丁芷諾、俞麗拿、負責理論研究的張欣和朱英。陳鋼是後來創作「大梁祝」協奏曲的，才和何占豪合作的。

## 「日本版」與「大陸版」之爭

《梁祝》雖然改編成形式不同的版本，但從唱片錄音的銷量來看，最受歡迎的仍是「原裝正本」的小提琴《梁祝》。

事實上小提琴《梁祝》的錄音版本也最多，引起的爭議也最多，其間還鬧過一場不大不小的「大陸版」「日本版」的唱片廣告戰風波，這段風波發生在一九八六年，但卻涉及了一九五九年的第一張《梁祝》唱片。

小提琴《梁祝》在海外市場上出現過的錄音版本，確數有多少，從未有過完整的統計，至今估計「大陸版」，「香港版」和「日本版」合計，最少已超過十個。

第一張《梁祝》唱片是中國唱片社出版的十吋唱片（編號MO四三），俞麗拿獨奏，樊承武指揮上海音樂學院管弦樂隊協奏，當時用的仍是單聲道錄音，因此音色層次並不分明，錄音效果並不理想，直至一九七九年俞麗拿與陳燮陽指揮上海芭蕾舞團管弦樂隊重錄這個作品時才改用立體聲。俞麗拿的第三個《梁祝》錄音是一九八六年和陳燮陽指揮的上海交響樂團合作。俞麗拿這三個《梁祝》錄音，單是在中國大陸的銷量，已很驚人，

相信會是《梁祝》的銷量冠軍。

其後中國大陸小提琴家灌錄的《梁祝》，在海外可以買到的還有沈榕版本（最近HUGO）翻出CD編號是NRP903-2樊承武指揮上海音樂院管弦樂團，沈榕已移居港並已加入香港管弦樂團，和中國唱片社出品的湯寶娣版本。至於在中國演奏的版本則未見在海外發行。

「香港版本」的提琴《梁祝》有三個流通較為廣泛，其一是香港樂城出版，由香港管弦樂團前任音樂總監林克昌（現定居澳洲）指揮兼獨奏，有精裝版及普通版，錄音水平較佳，樂隊湊合而成，以鋼琴取代豎琴，演出效果打了折扣。

其二是風行唱片公司出品劉元生擔任獨奏的版本。其三是一九七八年的飛利浦產品（編號Philips G598939），由德國指揮漢斯斯特新特，蒙瑪（Hans Günter Mommer）指揮香港管弦樂團，與林克漢（林克昌之弟）合作的錄音，也是香港管弦樂團至今唯一的《梁祝》錄音。不過，直至目前為止，在海外銷量最多的《梁祝》，毫無疑問是香港唱片公司為居港日本小提琴家西崎崇子所灌錄的兩個不同錄音，第一個錄音由林克昌指揮的日本名古屋交響樂團協奏（編號HK1003），於一九七八年四月在東京灌錄，第二個錄音則由石信之指揮日本群馬交響樂樂團協奏（編號HK6240103），於一九八二年八月在日本利根沼田錄音。

西崎崇子這兩個錄音都在日本製作，樂隊和獨奏者都是日本人，故稱為「日本版梁祝」。這兩個錄音不同的地方在於第二個錄音採用的是《梁祝》作者之一的陳鋼的修改版本。這版本產生據知是一九八一年陳鋼在周文中市安排下，得到亨利路斯基金會資助在美國訪問和講學返國途經香港時，與有關方面洽談收取七八年第一個《梁祝》錄音版稅不果，改而

在香港唱片公司之邀，將《梁祝》加以修改，由此便產生陳鋼修改版本，自此，小提琴《梁祝》也就有了兩個版本。不過，此一修改版本，其實祇是在原由上一些較有彈性發揮的地方，加以「規範化」，註上了更多的力度強弱記號等，因此，現時演奏用的仍是「原裝正本」。

但無論如何：這兩款「日本版梁祝」的銷量在海外可說一技獨秀，推出幾年間，單是在香港已突破五倍白金唱片之銷量，成為香港首張正統音樂的白金唱片，而西崎崇子亦因此而成為首位獲得白金唱片的小提琴演奏家。

「日本版梁祝」在香港能夠壓倒「大陸版」和「香港版」而後來據上，暫時撇開一般人都都不甚了了，而不難以清楚界定的「演繹」問題，仍是不難理解的，原因是從錄音技巧和唱片質素上比較，全新數碼錄音的「日本版梁祝」確非過去各版《梁祝》所能相比，如以西崎崇子所用之名貴小提琴，音色的出眾亦是特點之一，再有計劃和規模的宣傳包裝下，「日本版梁祝」也就輕易雄霸香港市場了。

在此，如雄的攻勢下，一九八五年，第二版之《梁祝》進而向中國大陸進軍，到八六年初僅一年時光，在大陸已銷出錄音帶十萬盒，為此，大陸有關方面還特別給西崎崇子頒授「金提琴獎」，以表揚她在推廣中國音樂的貢獻，香港唱片公司為祝賀西崎崇子之獲獎，還特別限額發行了第二版《梁祝》的透明紫色小晶膠製作紀念唱片。

現在最新的一個《梁祝》版本卻是本港的資金與大陸人才結合的產品，由胡炳旭指揮北京中央樂團交響樂隊於去年十一月在北京音樂廳灌錄，擔任獨奏的是曾經兩度獲得中國作品演奏比賽冠軍的孔朝暉——一位多次出國演奏，在大陸極為活躍，而在本港仍乏知名度的年青小提琴演奏



家，從現時推出的唱片質素來看，演繹與錄音之水平，音樂迷與音響迷都應滿足。

## 「女性版」與「男性版」

在九十年代以前的小提琴《梁祝》錄音，有好幾個較為共通的特點，首先是能風行一時最為人熟悉的，幾乎全是女性小提琴家演奏的錄音，數來在大陸的便有俞麗拿，沈榕、湯寶娣、寶君怡，在海外有日本的西崎崇子，「香港版本」的林克昌、劉元生、林克漢的「男性版」錄音，銷售氣勢和受歡迎程度都遠不及「女性版」；其次是協奏的樂團即使不是大陸和香港的樂團，總歸還是屬於東方的日本樂團，而指揮就更。全是華裔的指揮家。「唯一例外是香港管弦樂團版本的指揮家蒙瑪。」

不過，踏入九十年代，這些共通特點開始有所打破了。首先是九月下旬在香港推出的西崎子的第三個錄音，擔任協奏的是以捷克名城布迪斯發（Bratislava）為基地的捷克電台交響樂團（Czecho-Slovak Radio Symphony Orchestra）（唱片編號 Marco Polo 8223350），而在相近時間，台灣滾石音樂有限公司製作的《梁祝》，亦是由西柏林電台交響樂團（Radio Symphonie Orchestre Berlin）擔任協奏，一下子《梁祝》便「衝出」了亞洲，出現了東歐和西歐樂隊的版本。

當然，很多人都會懷疑，西方的樂團在演繹中國傳奇故事《梁祝》方面是否能夠勝任，事實上《梁祝》的樂隊部份也用上了些中國族樂器中的特有手法，如大提琴的撥弦，有些地方便使用了像琵琶的「掃」，才會有效果。幸好，筆者聽過這兩個錄音，基本上並無大問題出現，這當與兩個錄音仍保留着一貫以來《梁祝》錄音均由華裔音樂家指揮的特點也很有關係。指揮捷克樂隊的是香港管弦樂團

的首席客指揮甄健豪，指揮西德樂隊的是今日在方樂壇上炙手可熱的大陸青年指揮家湯沐海。

這兩「亞洲樂隊」的《梁祝》版本能否打破消費者的心理障礙，看來應該是樂觀的，尤其是湯沐海指揮的版本（編號Elite RM332），薛偉的獨奏表現，更很有可能打破《梁祝》錄音的另一共通特點，衝破「女性包圍」，成為第一個能風行一時的「男性梁祝版本」。

其實《梁祝》發行「女性版本」，有其一定的原因，何占豪便曾經很清楚地說過拉好《梁祝》這個作品，非要強調「情」這個子不可，他認為要了解三點：

①《梁》有濃厚的戲劇性，而不是一般的抒情性，要奏出祝英台的悲歡離合的心聲，就要有激情，而且是那種古代女人的激情。

②曲中快速的五聲階不易對付，因此演奏者，需要高度的技巧。

③由於素材取自越劇，所以要有濃郁的江南風味——地方情。

《梁祝》的故事和音樂，其實主角在於祝英台多於梁山伯，內容在於刻劃祝英台的內心感情多於描寫梁山伯，由女性來演奏，自然易揣摩出女性有的細密情懷。不過，要達到何占豪所提的三種要求，卻還是不容易的，就以俞麗拿的首演版本來說，在技術上仍有個別地方是未過關的，而在四人幫倒台，大陸開始實施開放政策以後她所灌錄的第二個《梁祝》，和八六年的第三個《梁祝》，更能顯出藝術上和技巧上的成熟感。

事實上，過去各個「女性」梁祝演繹上均各有不同的特色和偏重，沈榕的演奏抒情憂美而激情，有時冷靜裡有如旁觀或述說故事者，湯寶娣的演繹也較規整，仍很細膩，寶君怡的演奏有一段清新感，但自信感亦很強；俞麗拿探訪上海越劇，當年又間接地參與了《梁祝》的創作，對一個

作品的了解自然較為深刻，看來自信心感最強，中國韻味亦最濃厚，感情也最真摯，純樸，自有一般鄉土的親切感。

其實，「大陸版」的女性《梁祝》，都為淡雅，激情部份亦較內斂，未有盡放（中國人的性格？）就有如水墨畫一樣，散發出自然的民族氣息。相對來說，西崎崇子的《梁祝》，感情與音樂色彩都較濃烈，也較激情，就有如西方油畫一樣，尤其是陳鋼的修改版，對比性尤為強烈，就如用色鮮明的油畫，至於西崎崇子現時與東歐樂隊灌錄的第三個《梁祝》，顯然在刻意地減少第二個《梁祝》的過份強烈對比，但色彩仍較第一個錄音為濃。

現在薛偉與西德樂隊的《梁祝》，不僅在技巧演奏上不成問題，薛偉對江南風味的掌握亦恰到好處，這與他曾經在上海音樂學院浸淫了五年歲月，多少有點關係而擔任指揮的湯沐海，更是自小在上海成長，在上海越劇的戲曲聲中長大，《梁祝》的故事音樂都曾經是他也所生活中的一部份，因此我們大有理由相信，薛偉的《梁祝》，大有能力打破「男性」版本《梁祝》的不幸「宿命」！而錄音效果更佳的孔朝暉與中央樂團的版本，亦有機會異軍突出，且看事後發展如何了！





# 欣賞音樂宜着重比較

司徒敏青

在現代這個社會之中，有很多潮流會應時而興，偶像的崇拜在藝術的領域之中，不論電視、電影、戲劇、舞蹈和各類型的音樂表演，一般欣賞者都會有他自己所崇拜的偶像，其實不單是流行曲，古典音樂也會有，不過所崇拜的人物沒有流行曲那樣表面化，像很多人在欣賞音樂之中，很喜愛某一位指揮、演奏家或演唱家和樂團，甚至有些欣賞者也會在購唱片時，非自己所崇拜的藝術家不買，那就是一種偶像性的表現了。這種情況好與不好，這裡不去討論它，任由它自己去發展好了。

從崇拜偶像的發展，很容易便形成了一種明星的制度，不然的話，著名的指揮家卡拉揚，伯恩斯坦和已故的托斯卡尼尼那樣地成為音樂上的英雄人物了。

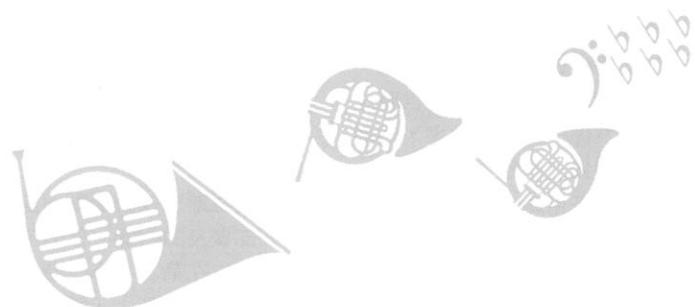
當然，任何一位藝術的表演者，能夠令人對他讚賞、崇拜、一定是他過人之處、絕對不是憑着一些誇張的宣傳可以成為人們心目中的英雄人物。但古典音樂的範圍很廣泛，不要談遠古的，單是從巴羅克時代到目前，經過了二三百年的發展和演變，的確是千變萬化，算你是一位博學多能，天才揚溢的人物、相信也不可能把音樂中各種類型的作品演繹得透徹，演彈得淋漓盡至，項項皆能，因此在音樂的演繹上，便會產生一些對某作曲家演繹得最出色的專材，就拿鋼琴演奏這一項來說吧，一直以來，很多人都說舒拉堡 Schnabel 對貝多芬鋼琴奏鳴曲的演繹是無人可比，但很多人卻喜歡；近代的金夫 Kempff 說他的演繹生動而有活力。吉澤金 Gieseking 的莫扎特鋼琴奏鳴曲有人說是典範之作，但現代的女鋼琴家黑布勒 Haebler 對莫扎特的鋼琴奏鳴曲演繹得比吉澤金更有吸引力。蘇聯鋼琴家吉列爾斯 Gilels 與指揮賴納 Reiner 及芝加哥交響樂團演繹的柴可夫斯基第一鋼琴協奏曲。利帕蒂

Lipatti 與指揮加里略 Galliera 及愛樂管弦樂團演繹格里的A小調鋼琴協奏曲，和魯賓斯坦與其他的鋼琴家所表現的都有些差別，捷克指揮家安徹樂 Ančerl 與捷克愛樂演奏的德優夏克的新世界交響樂，牧拉文斯基與列寧格勒愛樂演奏的柴可夫斯基第四、五及六交響樂等，這些大師們的表現，的確是否各有所長、無人能及，這些例子實在很多，舉不勝舉，只要你能著重地找到這些資料，比較一下，當會比我發現得更多。

不能否認，很多時候在欣賞音樂之前，會先找一些有關的資料參考。因此，很容易便會受到一些唱片的宣傳而影響你對某表演者的評價，那是常有的事，因為欣賞音樂每人都有他的想法，觀點與角度不同，便形成了對演奏者的看法不同，但當你接觸音樂的日子多了、欣賞音樂的作品也多了，到時你會發覺某一位名家專長於演奏某一位作曲家的樂曲，因此，在欣賞的時候，以乎是著一下互相的比較，相信這樣會有意想不到的收穫，以前有一位音樂前輩說過，如果沒有比較，你不會想到音樂的表現是那麼廣闊，作曲家的心靈之中，蘊藏著那麼深厚的濃情深意。

我自己對音樂的表演，沒有任何

一位偶像，也沒有對某一作曲家的作品有特殊的喜愛，但卻喜歡拿幾位演奏者演奏同一部作品來作一比較，根據音樂歷史上的一些記載，以及前輩們的評價，來作為自己對某一部作品的要求，或者可以說，對藝術家演繹的一些準則。可能有人會說，那音樂的欣賞與演繹，豈不全是主觀性，其實藝術的欣賞，基本上是主觀的成份很重的，因此，我也很同意採用互相比較這種方式來欣賞音樂，在購唱片時，經常會購買多款不同演奏家演繹同一首樂曲的唱，說起來一點也不誇張，貝多芬的第九交響和柴可夫斯基的第一鋼琴協奏曲，我目前存有不相同版本的，應該是超過二十款了，有時候拿出來比較一下那一位指揮家和演奏的演繹如何，那一個樂章和樂段的速度相差如何，強弱如果，那是一個很有趣的玩意，最近從唱片商店中發現了有一些以作曲家為中心的選集，每集包括十張鐳射唱片，其中所選的樂曲全是該作曲家的代表性作品，由不相同的藝術家演繹，目前似乎只得三集，柴可夫斯基、蕭邦和布拉姆斯，是寶麗金屬下的PGG版本，以這些樂曲為中心，再找一些其他的藝術家的演繹來比較，這對欣賞和學習，應有很大的幫助，不妨一試。



# 俄羅斯民族樂派作曲家——莫索爾斯基

## 樂人



莫索爾斯基遲至二十二歲才開始以音樂為終身事業，他原出身於一音樂家庭中，幼時也顯示了可觀的天才，但隨着一般俄國中上階級兒童所受的教育，使他埋藏了自己的愛好。直到他在俄國陸軍中任職軍官之後，無意中認識了幾位傑出的俄國音樂家，才使他決心放棄職位與優厚的待遇，而去過極不安定的藝術家生活。他接受了一個薪給微薄的職位，以便從事音樂工作，同時也因之招來了無數煩惱。他日漸沉溺於酗酒與麻醉品，終致健康受損。

莫索爾斯基沒有受過嚴格的音樂訓練，因此他的作品雖然具有它們的偉大，但均需經過其他音樂家修改，方能顯示它們的特質。當他在世時，始終未被認為係一偉大作曲家，然而他的許多樂壇知己卻深知他的優點，都盡可能的給予協助。

他雖然粗率大意，多病而衣冠不整，但仍有他極為吸引人的個性，他的沉溺於藥物，使他失去了受到良好支持的機會。他於四十二歲去世，英年早逝，令人嗟嘆。

他的名作「荒山之夜」曲中表現

出來的狂縱景象，決非肉眼所能見到。在音樂中有如野蠻可怖的夢魘。這首作品是經過他的摯友柯薩可夫修改及編配管弦樂曲，才使它成為一首可以演奏的作品，原曲的譜本上有一段簡短的解說：「神秘的鬼怪聲音，黑夜的幽靈顯形，黑暗的神隨即出現，讚頌黑夜的集會、狂歡、姿慾。高潮時傳來了遠處教堂的鐘聲，幽靈紛紛逃匿，黎明到來。」

莫索爾斯基的歌劇鮑里斯，哥多諾夫是根據普希金的戲劇而作，它有一段奇妙而複雜的歷史。莫索爾斯基最初寫成的形式非常散漫而不完整，柯薩可夫把它修改了兩次，使得它和原著出入甚多，莫索爾斯基出版了一套不完全的聲樂譜，而在一九二九年又有一套完整的管弦樂譜出版，兩者相差極大。

鮑里斯以技術觀點而論，不能算是一部優良的歌劇。作者亦深知這一點，所以在第二次修改時就將名稱改為「民間音樂劇」。原劇的故事是敘述鮑里斯謀殺了查瑞維齊王子，奪取了俄國的王位。有一僧人無意中獲知這件事情的經過，欲為王子復仇，就

化裝成王子出現。鮑里斯聽說查瑞維齊沒有死，大感驚恐。假王子在波蘭居住一個時期後，就出發到莫斯科去，意圖奪回王位。鮑里斯則因恐懼過度而逝於宮中。

莫索爾斯基有一位好友是一建築師畫家，名叫哈德曼，但他不幸年方三十八歲即夭逝，莫氏深感悲傷，哈氏的友人為了紀念他，特將他的作品舉行了一次畫展，莫索爾斯基為它寫成一首輕快的音樂「圖畫展覽會。」作品原是鋼琴曲，管弦樂曲係拉維爾所改編。

音樂由一深具俄國風格的主題開始，命名為「漫步」，描寫一位偶然光臨的參觀者，走進會場東張西望，似不知該由何處看起。主題由銅管樂器演奏，先由小號吹出，然後轉入法國號及長號，最後由低音號加入，弦樂器與木管樂出現後，這位漫步者走向一幅畫：侏儒——他是一個拐着腿的小矮子，姿態古怪的顛躑着，木管與彈撥的弦樂器，以及弱音的法國號呈示了這幅圖畫。「漫步的主題漸慢下來」，我們又到另一幅畫前：古堡——這是一座中世紀的古堡，有一位歌手站在塔影下對心上人唱歌，低音管先呈示，然後轉入中音薩氏管，由弦樂伴奏。「都里瑞斯花園」是巴黎上流社會的兒童公園，兒童的歡鬧呼叫，褸母的呵責聲，柔和可愛的背景代表着四月的清晨。「木造牛車」是波蘭農村常見的，曲中蹣跚不定的節奏顯示出車輪的聲音。「未孵出的小雞」描寫小雞在蛋殼裡啄擊鳴叫。「猶太人」描寫一個豪富的猶太人與他同伴的對話和糾纏不清。「里芒吉斯市場」描繪主婦們購物。「墓穴」中長眠着殉教的牧師，主題變得嚴肅而自宗教氣氛。「女巫的小屋」是喜歡收集人骨坐在泥磚上以桿划行飛過天空。「基輔的紀念門」是一座有巨門的俄國古式建築，音樂高貴而宏大，色彩豐富。

# 悟性歌唱與靈性

吳燕屏



上兩期筆者曾提及以悟性歌唱是基督徒一個正確的唱詩態度。歌唱者除了需要了解詩歌的背景和功用外，還得在歌唱的技巧上下功夫：例如學習唱歌技巧、視唱、樂理等。但是，有了頭腦上的知識和實際的技巧外，還有一個更重要的因素影響著歌唱者的歌聲（或稱音樂祭）是否能夠榮神益人。這就是歌唱者的靈性了。

簡單來說，靈性是基督徒與神的關係。靈性好是指基督徒常與神有溝通，神認識他、他也認識神，並且他愛慕神的話語，也樂於遵行神一切的命令，行事為人都與他蒙召的恩相稱。靈性好是事奉神最重要的基礎，音樂的事奉也不例外。

詩班員在參加了詩班一段較長的日子之後常常會出現一些毛病，以下有幾項現象，你不防給自己一個測試：

1. 對每星期的練習和獻詩當作例行公事，對所唱的詩歌無動於衷。
2. 遲到、早退，無故缺席，沒有責任感。
3. 練習時心不在焉，毫不投入。
4. 對指揮及其他詩班員常發怨言。

5. 失去對音樂事奉的異象。

6. 對歌唱技巧、視唱及樂理的認識十年不變，從沒有進步。

7. 從來沒有為詩班祈禱。

8. 沒有為將要獻的詩歌作好準備，包括細讀詩詞、曲調熟練、事前禱告等。

以上各項現象都是詩班員、指揮及司琴的危機。若果你的紅燈已經亮了，那你不妨參考以下一個在不段追求長進的詩班的模式：

1. 舉行聖樂主日或退修會——讓詩班員認識音樂事奉的原委及聖經基礎。

2. 常作提醒——讓詩班員清楚了解自己祭司、先知和教師的身份。

3. 培養責任感——音樂事奉不是單憑興趣，乃是向神委身的一個事奉。

4. 主日學——詩班員的靈性若單靠練習時五至十分鐘靈修分享是不夠的，詩班員應參加主日學或教主日學，使他們對聖經知識有根有基，讓神的話語成為他們事奉的支柱和動力。

5. 傳福音——詩班員也應積極參與傳福音事工，因為這是主給每位信徒的大使命。

6. 訓練——積極在音樂知識和技巧上求進步，這是詩班員應有的表現。開設訓練班或鼓勵出外進修。

7. 禱告——多禱告多有力量，少禱告少有力量。詩班員常彼此代禱，互相支持勉勵。

最後，你還可以在每一季作一個靈性的反省：

1. 在這一季中那一首詩歌最感動我？
2. 感動我的原因是什麼？
3. 我會背這首詩歌嗎？
4. 我認識這首詩歌的作者和背景嗎？
5. 從這首詩歌中，我認識神那一方面的屬性和作為？
6. 在這一季裡，我的靈性有進步嗎？

總結：

要達到榮神益人的歌唱，靈性、悟性和技巧都扮演著同樣重要的角色。詩班員要常作檢詩，好讓這三方面都得著均衡的發展。

# 介紹幾套紀念莫扎特的郵票（一）

吳天安

自少便有集郵的習慣，隨著歲月的增加，使郵集發展為兩個主題，其中一個便是音樂主題。照所知，收集音樂郵票的集郵愛好者，在世界各地也不少。在香港，稍為有歷史價值的音樂郵票已不易得，例如世界上第一張音樂郵票，是波蘭在一九二七年為紀念蕭邦而發行的一張，我便要在去年十月於紐西蘭屋倫市旅行時才購得。

由於今年是紀念莫扎特逝世二百週年的年份，特在此與各位讀者分兩期介紹幾套及幾張有關莫扎特的紀念

郵票。

其實世界各國為莫扎特而發行的紀念郵票有很多張；一九四一年計有波希米亞及德國；一九五六年有奧地利，保加利亞，捷克，東德和蘇聯；一九七〇沙查猶長國；一九八一計有馬里和摩納哥；一九九一產油國奧曼等。另一類是一套音樂家紀念票中有莫扎特在其中的，一九六九年有猶長國拉亞卡馬；一九八一年有蒙古；一九八五計有保加利亞及羅馬尼亞的全張。及一九八七年的摩納哥。

今期介紹的是三套不同的郵票，

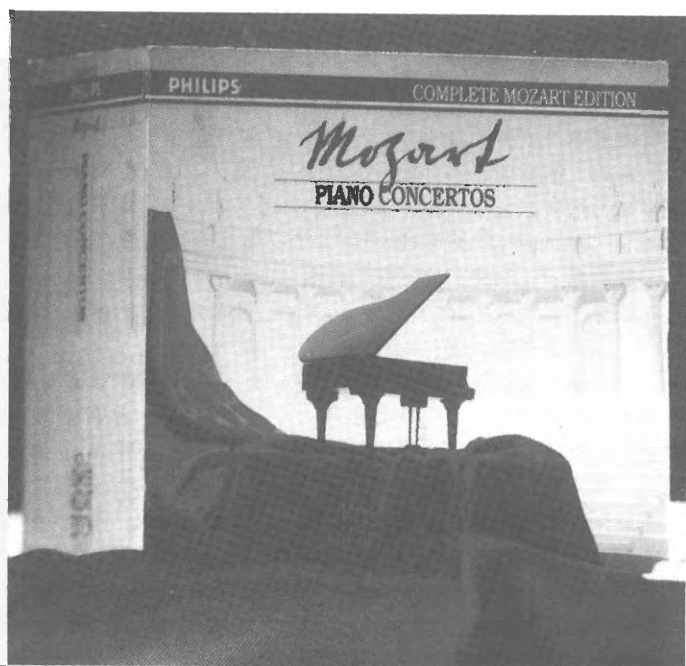
包括一九七〇年猶長國沙查的一套十張共五款，每款兩張，五張平郵及五張空郵，包括人像及故居。第二套是一九八一年由摩納哥發行的一套三款。第一款是莫扎特十歲彈鋼琴時父母在傍邊拉小提琴及唱歌，第二款是莫扎特肖像，兩張同是畫家Carmontelle的作品，第三款是莫扎特指揮安魂曲的情形，那是畫家Bavde的作品。最後是產油國奧曼一套五款的紀念票，是最近才發行的，其中兩款與沙查國的相同；一款與摩納哥的相同，相信讀者很快可分別出來。



# 略談莫扎特的鋼琴音樂特色

(兼介紹飛利浦最近推出的莫扎特鋼琴協奏曲全集)

陳兆勳



鋼琴演奏藝術的發展，如果從意大利人克里斯多佛里於一七〇九年製作出第一台鋼琴算起，也已經有二百多年的歷史了。在這漫長的歲月里，許多致力於發展鋼琴音樂的作曲家與演奏家，各施其才，通過各種不同的方式去相互促進，共同推動鋼琴音樂創作和演奏技術的變化發展。根據歷史的一些記載，我選擇了一則音樂史實，作為本文的引線。

一七八一年元月初，在維也納奧國國王約瑟夫二世御前，奧國的莫扎特與意大利的克里曼弟，舉行了一次鋼琴演奏比賽。這是音樂史上的一件大事，因為通過這次活動，使日益發展起來的鋼琴演奏藝術推向另一個發展的新階段。這場比賽雖然得不出一個結果，但公眾評論則認克里曼弟在技術上取勝，而莫扎特則在音樂上取勝。自此，技術與音樂的關係就成了音樂創作與表演藝術上必須重視和不可分割的大問題。據說在比賽之後，莫扎特於一七八二年一月十六日給他

父親的信中說：「他（克里曼弟）是一位優秀的大鍵琴演奏家，但只是這樣而已。他的右手非常熟練，可是僅僅是一位機械式的演奏家罷了。」我們只要細心地領會這段話的含義，就能理解到莫扎特所要求的音樂絕對不是單純停留在技術性地再現音樂，他需要的是將人的感情與音樂結合起來，再通過細膩的演奏，充分地表達出音樂的感人力量。莫氏在當時被譽為具有豐富感情的演奏家，這真是當之無愧的。

由於莫扎特的音樂充滿了人類之愛，因此他在演奏上特別要求“如歌”的奏法，在鋼琴演奏上連快速的跑句都需要柔和而明亮的聲音，因此有Allegro Cantabile的獨特處理，這也就成了莫扎特鋼琴音樂的最大特徵。當時所採用的鋼琴，有所謂“維也納式擊絃機”結構與“英國式擊絃機”結構之分。“維也納式”的觸鍵較輕，能夠彈奏快速的十六分音符音群。莫扎特主張用指力彈奏快速音群而

不加臂力，這樣能取得輕盈明亮的如歌跑句音色。因此他一直採用維也納式的鋼琴。反之，克里曼弟則主張加臂力以加強音量。因此，他採用了“英”式的鋼琴。這個歷史事實給我們用現代鋼琴演奏這兩位音樂家的作品時，提供了寶貴的參考資料。當前世界許多鋼琴家在演奏莫扎特的作品時，都喜歡巧妙地使用弱踏板，這與莫氏喜歡使用“維也納”式鋼琴大有關係。

掌握技術與運用技術為了更好地表現音樂的內容，這是莫扎特的音樂所具體所具體表現出來的最大特點。就如我們這些從事業鋼琴演奏及教學的人來說，努力學好彈好莫扎特的鋼琴作品及其他品種的音樂作品，都將會給自己在提高音樂修養和增進技術上有莫大益處。

莫扎特在短暫的一生中寫下了大量鋼琴作品，其中以他的二十七首鋼琴協奏曲，被稱之為經典之作。在這些作品中，有鮮明而多樣的音樂形象，旋律與豐富的和聲配合，有著流暢、優雅、明麗的音樂風格。慢樂章那種傾訴式的真情流露，使人感到哀傷之中又有溫暖，真是寫盡人間酸、甜、苦、辣與悲、歡、離、合之情，使聆聽者能隨著音樂的進行和發展，在精神上能得到一絲慰藉。

最近由Philips發行的莫扎特鋼琴協奏曲全集，是一套非常珍貴的唱片資料，全套共12張CD。由聖·馬田室樂團與多位獨奏家合作錄製，計有Alfred Brendel, Semyon Bychkov, Imogen Cooper, Ingrid Haebler, Ton Koopman, Katia & Mariella Labèque。其中有早期的四曲Piano-forte演奏，另外有三首根據J. C. Bach的奏鳴曲改編的協奏曲則用Harpischord演奏，甚具時代特色，其餘則會用現代鋼琴演奏，演奏及錄音都甚佳，愛好鋼琴音樂的人士，絕對不可錯過。

# 春秋戰國時代音樂思想討論會選粹（下）

## 墨子《非樂》之 今日觀

陳月華（理論作曲系·四年級）

墨子誠然是一位品德高尚的智者，他對美麗的事物及人之常情都有很真確的體會。例如，他能夠欣賞藝術品的美麗，如彫刻和圖畫；而對樂器所奏出來音樂，他也覺得悅耳；珍饈百味也當然是可口之物；寬闊舒適的房子更是人們能以安居之所呢！

雖然墨子承認這些事物都是美好的，但他又認為美好的音樂對社會無益，反之有害。因為當要從事音樂活動時，需要兩大條件，一是樂器，二是演奏者。樂器於製造之前，必需先有財力，所以國家便要從人民當中抽取財物以作製造樂器之用，這樣便加重了人民生活的擔子，而且，樂器並非可以好像舟車一般實用；國家於民間徵財以造舟車，成事後可用之於民，使人們工作時能更方便，但樂器卻不能有任何幫助。

當樂器製成後，是需要有靈巧的演奏者可以發揮其用處。靈巧的演奏者便由壯年人來做，因為年老的人不夠靈巧，孩童的智能發展未夠成熟，也不能擔此工作。壯年人不去從事生產活動而去演奏音樂便耽擱了生產，影響了人民的生活。這樣看來，音樂實在是一些「勞民傷財」的事。

再者，當樂器和演奏者都齊備，人們便可以欣賞音樂了。既然音樂是悅耳的，恐怕以後的日子裡，皇帝、官吏會終日欣賞音樂，荒廢國事。治理天下的事務，一旦荒廢，社稷之安定便不保了。另一方面，倘若老百姓也沉迷音樂，那麼日常的工作便受影響，不但生計會出現問題，也會危害社會經濟。

墨子所處身的社會背景顯不出當時人生活有三大困難：一、吃不飽，

二、穿不暖，三、工作勞碌艱苦不歇息。一些國家恃強凌弱，時有戰爭發生，人們生活中間也是弱肉強食，治安方面更舛賊猖獗。對於這種種問題，音樂根本是無濟於事。

由於上述種種原因，墨子認為：若果統治階層欲造福社會，有好的政治的話，便必須止音樂活動。

關於墨子「非樂」的記載已有兩千年歷史了，縱觀整篇《非樂·上》第三十二，可見「樂」還包括其它的享樂的。時至今天的現代社會，音樂流傳並未見有所衰廢，可見其中必有一些音樂的好處是墨子未曾提出的。關這點，本人有以下一些粗略的見解。

音樂的構成主要是基於二大要素：一是旋律，二是節奏。二者所構成的所謂「音樂」；的東西，其實是一種「溝通的媒介」。「語言」是溝通的媒介言中的一個表者，其它媒介還有文字、雕刻、繪畫等，音樂也是其中一種，這些媒出一些恩想和感情。既然音樂本身是可以有表達力的，那麼它便可以有很多的功能。

例如，以前民間的青年男女以山歌對唱來傳情達意；人們於勞動中唱來調和沉悶的一作。人們一起唱歌時，不單於情感上有交流，更促進人們之間融和的關係。輕鬆抒情的音樂可以舒緩人們緊張煩燥的情緒；而當人們憂愁、痛苦時聽一些哀怨、悲淒的音樂，可使人的情感得着宣洩，與音樂共鳴起來是心靈中不能言喻的安慰。所以，音樂即使不能當飯吃，當衣穿，它卻是人們生活中的良朋。當你吃得飽，穿得暖的時候，你仍需要它與你作伴。

話說回來，心理學把人類的需要分為好幾類，最先所要滿足的需要稱為基本需要（Basic needs），包括，衣，食、住、行，基本上是生存最先決的物質需要。唯有當人們滿足了這些需要後，才會去追求其它精神上的需要，如音樂藝術等。所以，根據墨子

的見解，當人們的生活基本需要仍未得着解決時，發展音樂是多餘，這個也很合理合理，然而並不表音樂於這些時候要完全消失。祇是很難續發展罷了，祇等機會一到，它便會繼續生長。

音樂既有其具體功能，發展音樂活動時所花費的人力，物力是有其價值的，從人類文化歷史看，音樂是每個國家，民族的文化遺產中一件無價寶。

雖然墨子又認為發展音樂所需要的「壯丁」會損害國家生產力和人們的生計，其實未必如此嚴重，例如墨子是一位學者、說客，他的責任重大，要勸諫統治階層，提倡道德，然而這工作卻與音樂家一樣，不事生產。可見社會是需要不同專長的人發揮不同功用的，以滿足各方面的需要，因為人非禽獸，不是吃飽穿暖便足夠的。

音樂與科學有同一的特點，就要有進步，便要有專人研究和發展。所以，雖然樂師，音樂家們都不能於物質生產上有貢獻，反之要仗賴社會的支持和供養，但他們為社會所作出的服務是「值回票價」的，人的社會不能用物質來衡量一切。

人們常說，「音樂可以陶冶性情。」音樂有其教育功能。一直以來，學習音樂的人都要經漫長的歲月來掌握音樂的技術和理論，這漫長的學習過程很多時都會替學習者磨練出忍耐、恆心、堅定的意志和修養；勵志的音樂可鼓勵人們從失敗中再站來；表達美善事物，頌揚道德的歌曲和音樂，可改善道德風氣，例如近期流曲中的「真的愛妳」便喚醒很多人要孝敬父母。

但世事時常都有正反兩極的現象，音樂雖可揮善美的功用，但也有其惡的一面；它可以發出荒淫的思想，影響迷惑人心。過份濫用音樂都會帶來墨子所說的壞後果。

所以我們應以歷史為鑑戒，走中庸之道享受音樂而不過份，以善良的目標來發展音樂，使人類生活更和諧。

## 老、莊音樂思想的異同

黃雅玲(鍵盤系·四年級)

春秋戰國時代，社會變革日趨複雜，西周初期規定的禮樂制度，也隨王權的衰落而失效，加上貴族之間的鬥爭，使貴族地位動搖，很多學術文化遂流入民間，激起了多種思想的出現，計有儒家、道家和墨家等，他們對音樂都持有不同的看法，其中的道家，跟墨家和法家一樣，對藝術持否定的態度，「但不同於墨、法兩家的功利眼光，而是在否定背後觸及了與藝術特徵相類的許多獨特現象。」（劉紹瑾《莊子與中國美學》）老子認為「大音希聲」，莊子謂「至樂無聲」，故此他們便被視為同一學派。

道家思想的代表人物老子和莊子，他們對音樂、美學的見解到底有什麼同異之處，而使他們的理論有別於其他的派別呢？

首先來看看兩人的出身背景。《史記》、《莊子·天道》和《禮記》等書，皆稱老子為「守藏史」、「柱下史」和「太史」，故此，可以肯定，老子為史官。身為史官，必定博學，精通先生事蹟，故此老子對美、對文學藝術的看法，皆隨他的洞悉古今事變、反覆權衡事物正反得失而來。據《史記》記載莊子曾做過「漆園吏」，是一個小官，但據《莊子》一書記載，他似乎是更喜愛「釣魚閑處，無為而已矣」，以「終身不仕」的「遊戲」生活「自快」。由此可見，老子的審美眼乃來自對右往今來事物的洞悉，而莊子則來自對大自然及內心精神領域的頓悟。

老、莊雖同樣以較低調及保守的態度對待音樂，但也不是全然反對的，他們的「大音希聲」與「至樂無聲」同是默認了音樂客觀存在的價值，只不過要用一個特別的審美眼光來看罷罷了。

老、莊音樂觀的不同處，在於對宇宙，對美的看法有別。

老子認為何藝術作品，包括音樂，要表現宇宙的本體生命，才有生命力，「萬物得一以生」。

莊子認為道是客觀存在，是最高、絕對的美，大美即大道，如果觀者不能擺脫實用的功利來考慮，就不能發現美的自然，就不能從一草一木中發現美而引起愉悅。「有為而累者人道也，主者天道也。」

另外老子又提出「言有無、別修短、知白黑」，認為藝術要虛實結合，才能反映生命世界，不僅要有具體的物象，還要有物象以外的虛空。我覺得中國的詩、畫，着重空間，大約就是受老子的影響吧！

莊子則如魯迅先生所云：「莊則欲拼有無、修短、白黑而一之，以大歸於『混沌』，『不譴是非』，外生死，無終始」。莊子更超脫，他認為美醜不僅是相對的，本質也沒有差別，美醜可以轉化，藝術也一樣不在乎美醜，乃要有生意，「一氣運化」，一件藝術作品，只要能表現宇宙一氣運化的生命力，就沒有美醜之分了，他不獨認為黑白須合，更應是結合，真理與藝術形象相結合，成為一種意境。

總括而言，莊子雖是承繼老子的思想，發揚道家精神，但老子對美學、音樂及其他事物的看法，大抵以虛靜，無為、沖退，自守為主，在種種矛盾間，找一平衡；而莊子則是徹底的超脫，性格曠達，以遊戲、忘我的胸襟來看待事物，視音樂為大自然的一部份，是在天地萬物的運行氣化中。

## 孔子的音樂觀 (摘要)

鄧妙萍(音樂教育系·四年級)

孔子很愛好音樂，他對於音樂，有相當的知識，因他是哲學家、政治家和教育家，所以他能廣闊地看音樂。他對於音樂，也有實踐。他自己能唱歌，能鼓瑟、彈琴，吹笙及擊磬等。他編成了中國歷史上第一部詩歌總集《詩經》，他相當嚴肅地把音樂作生活中重要的構成部分，主張把音樂的活動與人們生活情況，很好的協調起來，所以他平時教學生，非常重視詩歌教學。他也十分重視音樂的內容（質）與形式（文）。他主張內容與形式應很好地統一起來。他說文和質若結合得適當，才是最理想的。孔子對於音樂的估計很高。他認為人的全面修養不能缺少音樂；有了其他方面的修養後，再加上音樂的修養，才能視為完全的人。此外，他也認為音樂有着極大的政治作用，音樂的政策，最好由高統治者制定。在古與今之音樂上，他是偏於相信和愛好古代音樂的。儒家認為音樂是物質世界在人們生活中的反映；承認音樂有着極大的社會功能，所以認為音樂內容應首被重視。



# 我最喜愛的詩歌

陳馬奇

馬灣是我從小長大至今的地方，也許別人感到陌生。甚至馬灣在何方也未曾聽過，神卻讓我在這裏生活，奇妙的就是這裏的鄉民大部份都是拜祖先，偶像，正所謂滿天神佛，甚麼都有，他們根深蒂固地接受着這些“信仰”就是與我一起成長的摯友亦是接受這些“傳統”感謝主！祂揀選了我成為祂的兒女，使我得到滿足。

可是當我唱“不過信祂”歌詞中「不久離世要往何方？地獄或是天堂？永生永生都是久長，迷信。莫再觀望！只要信祂，只要信祂……」的時候，腦裏便出現很多問號我已得救，但是我的親人呢？我的好朋友呢？將來在天家會與他們團聚嗎？到了那時，甚麼都是永遠，想到這裏我的心也實了。

信主多年，自問有幾多時候是為主作見證？又或是與別人分享信主的經歷？原來我就是一個這樣的基督徒，只滿足於自己的圈子當中，實在太慚愧了。

歌詞重複的強調，只要信祂便成了，恩門已隨時為我們打開。神藉詩歌使我重新思想自己的信仰，不單是自己接受福音的種子仍有待我們去散播，雖只是相信祂那樣容易，然沒有人去傳講，仍是徒然，尤其是在馬灣，特別有承擔這使命的感覺，神在馬灣建立了祂的教會，深信必定有祂的美意。

“不過信祂”除了是我喜愛詩歌外，也是神藉此不斷提醒自己的詩歌。

## 不過信祂 Only Trust Him

5 | 5̣. 6̣ 5̣ 1 | 3. 3 2 1 | 5 5 3 1 | 2--3 | 5. 5 3 1 |

1. 被 罪 壓 傷 衆 人 快 來 救 主 在 此 等 待 祂 要 救 你 安  
2. 耶 穌 爲 你 被 何 釘 十 架 捨 身 在 作 你 出 贖 價 救 恩 已 成 功  
3. 耶 穌 愛 你 既 願 無 窮 切 爲 你 流 血 開 時 機 洗 你 罪 過 不  
4. 耶 穌 久 離 世 要 往 何 方 恩 慈 愛 何 地 或 是 天 堂 永 死 永 生 都  
5. 不 久 離 世 要 往 何 方 恩 慈 愛 何 地 或 是 天 堂 永 死 永 生 都

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

你 心 懷 只 要 你 肯 信 賴 ！  
效 無 涯 只 要 你 肯 信 賴 ！  
全 清 潔 只 要 你 肯 信 賴 ！  
能 再 來 趁 此 信 莫 再 觀 望 ！  
是 久 長 速 信 莫 再 觀 望 ！

(副歌) 只 要 信 祂，只 要 信 祂，

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

現 在 信 靠 祂 ！ 祂 必 救 你，祂 必 救 你，現 在 拯 救 你。

耶穌—親到教會的現，不要怕，只要信。 可5：36





# 憶邵光院長及音專二、三事

張之明

一九五三年我自大陸來港養病。一九五四年經友人(他學校的校歌就是由邵院長作曲的)介紹從邵院長學鋼琴。記得當時的音專臨彌敦道，樓層不高，街上的嘈雜聲都聽得到。邵院長事務繁忙，但教課很認真嚴格。可能看我身體瘦弱、精神憂鬱，因此對我特別寬容。上完課，邵院長常請一位姓謝的同學(名字已記不清)送我回家！從談話中得知他是一個由邵院長夫婦收養的孤兒，他們並精心陪養他成為未來的小提琴家，他說邵院長叫他每日練琴數小時。師母又教他風琴。……我同情他的清零，欽佩他的刻苦，我常把成排的朱古力塞在他手裡，起初他不肯收，我一再堅持，他

才肯收下……後來，我又返回北京，經過相當長的一段時間，我父親從香港寄給我一張剪報，記敘謝同學\*啟程赴法留學前告別拉小提琴二重奏的照片。……提起陳兆勳同學，我記起一件事：由美國來了一位青年小號專家拜訪邵院長，邵院長請陳同學為他伴奏，這位小號家太習慣於“獨”奏了，吹奏起來如脫韁的野馬，速度飛快，不顧節板，只見陳同學在毫無準備的情況下表演出驚人的視奏能力，反應神速準確，技巧爛熟，初出茅廬，已具大師風範，他當時竟能跟上伴奏，令我嘆服不已！

註：謝同學就是謝顯華，他現任盧森堡樂團之首席小提琴。

## 音專開放日

日期：一九九一年八月十一日(星期日)

香港音專

open day

- 內容：(i) 展覽會 (下午二時)  
樂器表演，音專各系介紹，相片展覽及書展等。
- (ii) 音樂會 (晚上七時半)  
獨唱，小組合唱，結他演奏，鋼琴獨奏，小號及弦樂四重奏等。

1991年)  
香港音樂專科學校  
暑期進修課程

- 五級樂理 A 班——趙杏琴小姐  
逢星期六 2:00 ~ 4:00p.m.  
七月六日開課 (分校)
- 五級樂理 B 班——黃孝梅小姐  
逢星期五 7:00 ~ 9:00p.m.  
七月五日開課 (正校)
- 八級樂理——胡德舊校長  
逢星期六 4:00 ~ 6:00p.m.  
九月二十一日開課 (分校)
- 聲樂初階——容可度先生  
逢星期一 7:00 ~ 9:00p.m.  
七月十五日開課 (正校)
- 合唱指揮——葉長盛先生  
逢星期二 7:30 ~ 9:30p.m.  
七月三十日開課 (正校)
- 古典結他——周啟良先生  
逢星期二 8:00 ~ 9:30p.m.  
七月九日開課 (正校)
- 音樂美學——葉純之先生  
逢星期四 7:15 ~ 9:15p.m.  
七月十八日開課 (正校)
- 初級視唱練耳——馮錦鳳小姐  
逢星期五 8:00 ~ 9:30p.m.  
七月五日開課 (分校)
- 第六級視唱練耳——吳美珍小姐  
逢星期五 6:30 ~ 8:00p.m.  
七月五日開課 (分校)
- 第七級視唱練耳——鄭小芬小姐  
逢星期三 6:30 ~ 8:00p.m.  
七月三日開課 (分校)
- 第八級視唱練耳 A 班——方美美小姐  
逢星期五 6:30 ~ 8:00p.m.  
六月十四日開課 (正校)
- 第八級視唱練耳 B 班——方美美小姐  
逢星期五 8:00 ~ 9:30p.m.  
七月十九日開課 (正校)



## 教育司署 立 案

- 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：3806016）  
九龍大埔道18號3字樓（電話：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 |   |   |   |   |   |   |

校 監：吳 天 安

校 長：胡 德 蓀



香港音樂專科學校

# 41週年音樂會

日期：一九九一年六月二日(星期日)下午八時

地點：香港大會堂音樂廳

票價：30, 40, 50元

城市電腦售票網(五月二日起)

一、大合唱：香港音專合唱團

莫扎特 C 小調彌撒曲

客席指揮 譚靜芝博士

鋼琴伴奏：蘇明村先生

獨唱：陳少君小姐，葉綺娟小姐，王帆先生

二、女高音獨唱：張蓮女士

莫扎特歌劇選曲

鋼琴伴奏：吳亦兒小姐

三、男低音獨唱：郁慶五先生 鋼琴伴奏：馬碧雪小姐

四、希聲雅士(小組合唱)

新作品首演

紅棉頌 黃友棣

山中 李樂安

霧中的樹 許翔威

五、雙鋼琴八手聯彈

吳潔靜，陳馬奇，何廣樺，麥炳真

美國民歌聯奏

莫斯可夫斯基：西班牙舞曲

六、管樂五重奏

莫扎特作品編號 K452

王芳，朱遠佳，李嘉明，梁寶根，蕭家偉

七、音專管絃樂團

莫扎特費嘉羅的婚禮序曲

指揮：胡德蓀

