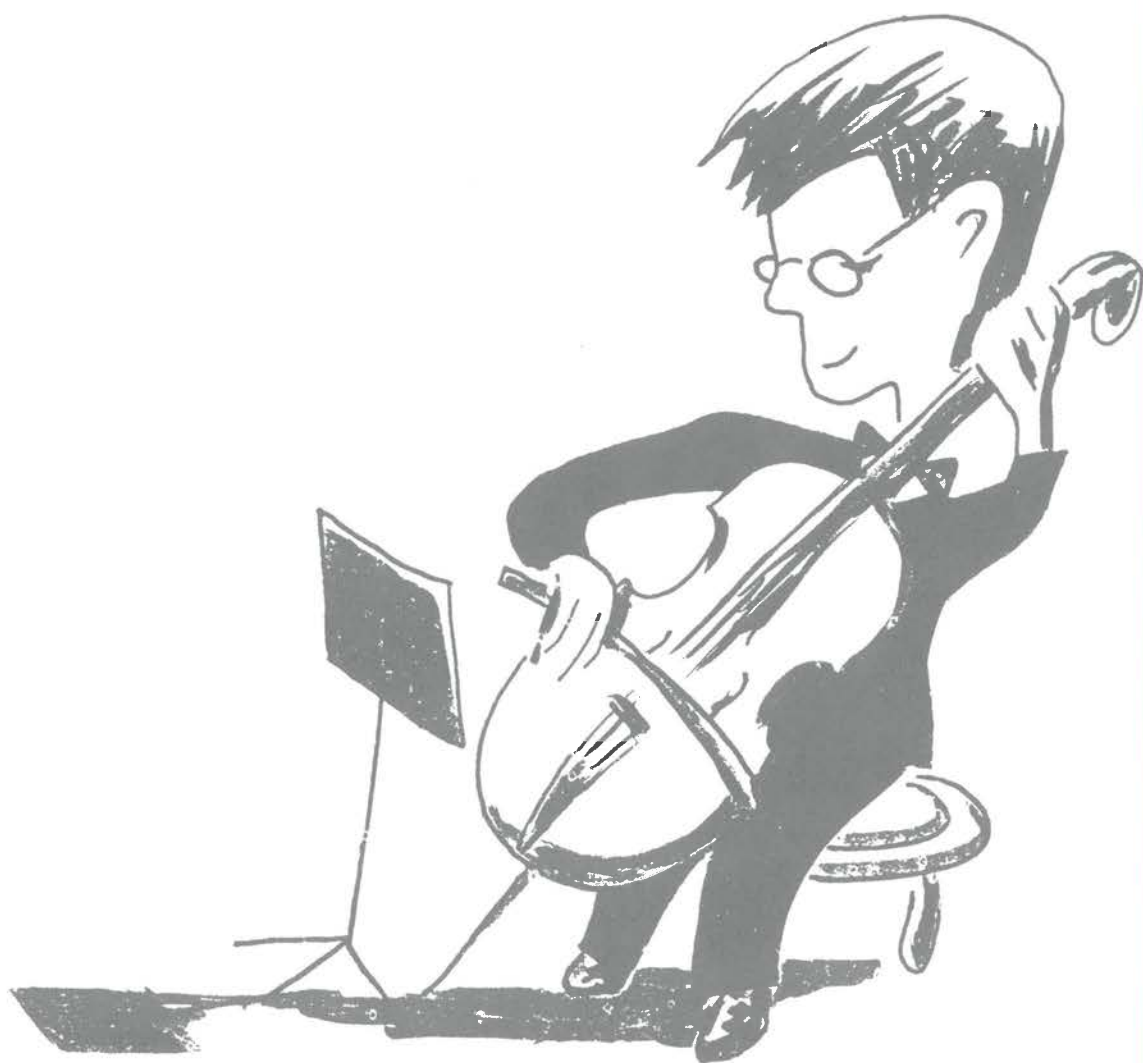


# 樂友

MUSIC COMPANION 63



## 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  
胡德蒨

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：葉純之

顧 問：韋瀚章 黃麗松 黃友棣

校務委員：吳天安、胡德蒨、葉純之、鄭小芬、伍少雄、何鴻傑、  
王玉蘭、李學齡、吳美珍

行政助理：吳美珍

共同科教師：胡德蒨 陳偉強 黃育義 周少石 李學齡  
葉純之 陳兆勳 王玉蘭 吳潔靜 陳子愉  
楊以添

作曲系教師：葉純之 周少石 黃育義 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 容可度

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 馬碧雲 胡德蒨  
黃瑋璠 陳靜齋 洪 昶 陳煜雲 M. Falcone  
徐增毓 黃慧華

管弦樂系教師：朱傑雄 譚 全 王學智 褚耀武

# 樂友

第63期

1992年8月出版



本雜誌於每年2、5、8、11月出版；國地公開，歡迎投稿。

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、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	當代音樂觀念的改變	葉純之	1
二	唱詞的探討	郁慶五	3
三	興於時，立於禮，成於樂	黃友棣	6
四	訪台後感	周凡夫	8
五	艾夫斯——保守派或是改革派	蘇明村	10
六	從「香港」的俄羅斯浪漫音樂節談起	陳兆勳	11
七	音專42周年音樂會記盛	錢迪勵	12
八	談談鐳射影碟和設備	司徒敏青	13
九	「香港中文合唱曲集」值得重視	五言	14
十	基督教音樂事工概況調查報告	容新華	16
十一	到加拿大進修音樂的概況	陳子愉	18
十二	我喜愛的詩歌	紀華達	19

# 當代音樂觀念的改變

葉純之

談到當代或現代音樂，人們很自然就會聯想到陌生的音響、新奇的音色、不規則的曲式以及難以掌握的內涵。習慣於古典或浪漫派音樂的聽眾，最初是很不習慣，然後是無可奈何，但在心裏是既不理解又不欣賞，總覺得音樂不應該是這個樣子的。所以若問一問喜不喜歡現代音樂，可以肯定，不少人會回答說，我聽不懂，不知是好是壞。

現代音樂的範圍很廣，近百年來的發展變化也很複雜多樣。不能說它全是精品，但全部加以否定也是不妥的。實際上，現代音樂的特點之一是音樂觀念與傳統的想法有了不同程度的改變。這就導致了對形式和內涵的新追求，其中有繼承也有創新，更多的是通過對各種新的手段的探索，以求能反映新的樂思。在這種過程中，自有成功也有失敗。所以，對現代音樂採取的態度應是，首先從力求理解的立場出發，在把握其形式和用意以後，再作出自己的結論。或許，更重要的是，在欣賞現代音樂時，先理解當代音樂觀念的變化，就會事半功倍。經過一個時期的聆聽與接觸後，很可能你會發現自己開始愛上了某些現代音樂，從而擴展了對音樂的認識。

在現代音樂中，音樂觀念是如何改變的呢？這裏不妨從組成音樂的若干要素來考察一下，或更會明白現代音樂的來龍去脈。這就是節奏、旋律、和聲、曲式、配器等各個方面。

一

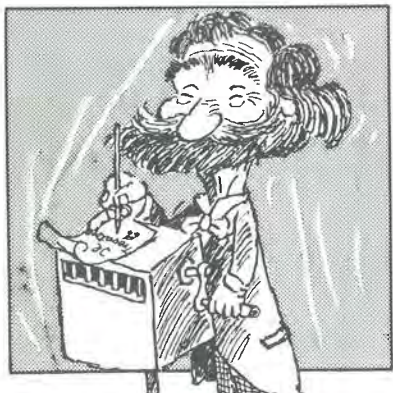
節奏是音樂的骨架，通常可理解為音樂在時間上的組織方式。在西方，節奏是隨着音樂的歷史演變而有不同的。大體來說，到了古典和浪漫時期，音樂的基本節奏不外韻文式與散文式兩種，而又以韻文式為主。韻文式節奏的特點簡單說來就是有規律的強弱節拍不斷重覆再現，在此基礎上建立種種不同的音樂骨架，並構成運動的抽象以便傳達樂思，散文式節奏則類似日常生活和語言的反映，加工較少，雖有親切感但比較難以掌握，因此，一般只見於歌劇的宣敘調，或穿插於韻文式音樂之中作為調劑。在現代音樂中，節奏的演變是各式各樣的，有的把節奏強調到成為音樂的唯一要素的地位，如《春之祭》，但大多數的作法是使音樂的節奏日益複雜化，不規則節奏與多重節奏的同時出現，迅速的節拍變換屢見不鮮，散文式節奏更佔優勢。這樣打亂了傳統的習慣，創造出新的風格。另外一種辦法是反之，乾脆使用固定不變的節奏，造成相反的效果，也能帶有新意。節奏的複雜化意味着當代生活在音樂中的反映，因而是可以理解的。

隨着節奏的變化，旋律的問題也必然提到日程上來。旋律的變化從古典到浪漫派雖有不同，但有兩個共同的特點，就是一定的可歌唱性與激發感情的表現性。為了破除這些特點，現代音樂往往從兩方面入手，一是違反傳統的趨勢來創造旋律，減少其能被輕易上口的可能，這也包括使用不規則結構的曲式，連續大跳的音程進行，以及難以把握的非調性甚至之無調性的使用等等。另一個辦法就是削弱旋律在音樂中的重要性。這樣，複調音樂的使用增多，或是其他音樂要素的強化都被充分運用，而旋律也出人意外、不再出現如古典或浪漫音樂時代那種易被普通聽眾所接受的動聽

旋律，但它們却帶有一種新的感受，如果習慣以後、反而有可能給予一種可令人深思的性質，可稱為具有哲理性的當代音調，會有新的美感。但這種旋律已經不同於傳統的，而是由另外一種新的音樂語言所組成的，其語法結構、慣用語匯則因不同的作曲家而有很大的不同。正由於此，對現代音樂的欣賞，相對說要比傳統音樂困難得多，往往也使聽眾感到困惑。要解決這個難題，不外兩條途徑，一是多接觸，一是從理論上把握他們的音樂言語規律，才能逐步得到要領。幸好的是，近年來，許多電影和戲劇音樂都會因情節的發展而採用各種現代音樂語言作為配樂，所以要初步領會現代音樂還不算太困難的。

再談到和聲的變化就更大了。和聲在西方古代音樂中是不存在的。中世紀的多聲部音樂雖有類似和聲的效果、但那並非有意為之，而是幾條旋律線同時出現時的自然音響的偶合，並非作曲家按共時性考慮縱向音響的果實。只當主調音樂日益發展後，和聲才是組織音樂的重要因素。自從拉莫強調和聲的規律性以後，作曲家才充分發揮它的作用，運用和聲的力量來使音樂出現比複調音樂更有力的效果。

按傳統的理解，和聲就是研究各種和弦的結構，它們相互之間的關係以及連接的規律。根據傳統的觀念，和弦的組成是按照大小調的音體系、以三度疊置方式形成的，其根本是由三個音組成的三和弦，不同音級上的和弦之間又以調的主音為出發點，分別形成不同的功能關係，藉以肯定調性，並以各種規定的模式構成所謂的終止式，藉以幫助曲式結構的劃分。從音響的關係看，傳統和聲的特點之一是從協和而穩定的主三和弦出發，通過運動產生不穩定與不協和，最後又回歸到穩定協和的主三和弦。由於這種功能和聲的規律，通過幾百年的



實踐已成為一種音樂的基本思維方法，也成為極大多數人的審美習慣，所以功能和聲一直被音樂家採用，成為音樂不可缺少的重要因素。

但是由於古典和浪漫派作曲家對三度疊置的和聲已經運用到了至為純熟的地步，特別是後期浪漫派的和聲，除了仍保持功能和聲的基本骨架外，已經突破了以一個調中心為根本的思維方法，而轉入所謂半音階和聲的新規律，在半音階和聲中，只要保持三度疊置的原則，和聲的進行已極為自由，使和聲的色彩性大為增加，功能性則削弱了。可以說，功能和聲已經發展到將近頂峯，難以出現更多的突破。

因此，近現代作曲家一直在探索摸索新的和聲原則。到目前為止、大體可以發現幾種做法。

第一種是，仍保留三度疊置的原則，但對和聲的功能性加以複雜化，起到削弱或破壞的作用。這包括使用更多的七、九、十一、甚至十三和弦，有意減少或違反功能式的五度進行原則等等。

第二種是嘗試使用非三度結構的和弦組織方法，以求出新的音響效果。按這種原則而出現的和弦有四度和弦、五度和弦，二度和弦以及混合各種結構方法的混合和弦等。也包括可解釋為由高度密集的二度和弦所產生的音束（音簇）。這些和弦的進行原則也有自己的法則，主要是以根音的進行為依據的。

第三種方法就是按人為的辦法來構成各種不同的和弦，並按自創的規律來控制和聲效果。通常，這種辦法見於無調性作品為多，而和聲進行只是主要考慮和聲緊張度的變化而已。

和弦組成方法的衆多，事實上帶來音樂觀念的另一個重要變化，就是不協和概念的解放。協和與不協和雖然根據物理學可以得到一些說明，但實際上仍是由聽覺與審美習慣決定的

，是相對的。在古典時期，只有大小三和弦是被認為協和的。而增、減三和弦以及七和弦以上的都被認為是不協和而需要解決。浪漫派時期對不協和的概念已經開始放寬。在現代音樂中，由於大量非傳統和弦的應用，協和與不協和的明確界線已逐步消失，只成為程度的差別。因此，有人說，現代音樂最重要的特 之一就是不協和觀念的解放。十二音技法的創始人助伯格甚至說，不協和只是相隔較遠的協和。可見一般對不協和音響的新的解釋，是現代音樂中很顯著的特點。

節奏、旋律與和聲觀念的改變，同時也使以往相對穩定的調性與調式概念起了變化。在樂曲中，非大小調應用增多了，不但中古調式，民族調式和全音階被廣泛地使用，而且複調式、多調式、和人工調式也有出現，特別是無調式，還以有秩序的（十二音音樂）和自由的兩種形態出現，使得現代音樂的面目更為多樣。

以上各種觀念的變化，自然也對音樂的曲式配器原則帶來新的做法。就曲式而論，雖有時仍會保留傳統的如三段體、回旋曲式或奏鳴曲式的輪廓，但內部的細節往往變化很大。特別是由於散文式結構的增多，曲式安排更為自由多樣，簡直每曲都會有自己獨特的結構方式，要加以概括相當困難。同樣，由於以往的配器是以協和為根本的，在應用於以不協和為主的音樂時，如何處理不協和音，也就會採用與以往不同的安排，例如，十二音音樂往往就很少有八度重疊音，這樣可以基本保持其獨特的效果。另外，由於對音色和力度的要求比傳統常會更細緻，許多會被認為違反音響學原則的樂器組合也是常見的。可以說，現代音樂的配器要比以往更多新意。要認真研究，往往也必須按不同的風格流派分別思考。或許只有一個原則沒有改變，就是，音色的變化與

各種樂器的平衡，仍是作曲家在配器時所追求的目標。

## 二

以上所簡單介紹的，只是最基本的情況。但若對於前衛音樂（或稱先鋒派音樂）而言，音樂觀念的變化就更大了。前衛音樂是一個極籠統的叫法，定義非常模糊。通常可指完全或基本上與歷來的音樂傳統不同的創新作品，類型很多，難以一一介紹。通常具體音樂，偶然音樂，電子音樂，甚至序列主義都可包含在內。這些音樂往往不單是對音樂某個要素有所的改變，甚至對音樂的基本理解也有不同。例如具體音樂大量引入了自然或人為的噪音，並將它們作為音樂的重要組成部分。又如偶然音樂有意強調演奏家的即興性因素，使樂曲每次都以不同的面貌出現。此外，如使用傳統或非傳統的樂器來發出新奇的音響，得出新的音色，更是屢見不鮮的。在這方面，現代作曲家有着極為大膽而又勇於實驗的諸多成果，頗難一一論述。

歸根結底，現代音樂是在傳統音樂的基礎上演變出來的，有的是對傳統的進一步發展和擴充，有的是對傳統的突破和叛離，也有的是通過各種實驗和探索來尋求新的途徑。應該說，現代音樂的創新從二十世紀初開始，到七、八十年代已經出現多次高峯，從技術方面看，幾乎能運用的新穎手段都已被嘗試過了。所以，在九十年代的今天，現代作曲家往往是採用一種兼收並容的態度，不再專門追求技術而是力求在作品中顯示出自己對世界、生活的感受，追求自己個性的表現。如果能理解這點，人們就會更容易欣賞和認識現代音樂，並能對它們作出相應的評價。



# 唱詞的探討

郁慶五

聲樂，是音樂表演領域的一個支流。純音樂是用樂器演奏，而聲樂是人聲歌唱的一種。

聲樂，是創始於意大利的美聲唱法，是歌唱領域的一門藝術。它自二十年代傳到了中國，已經和中國的民族音樂及語言有了一定程度的結合。換言之，它已經中國化了。但它不同於中國其它歌唱藝術，諸如戲曲、說唱、流行曲等。這是不容混淆的，否則不必研究它。

聲樂既然是歌唱領域的一門學問，而歌唱又必然涉及唱詞，於是避免不了對歌詞和唱詞的研究。

歌詞，簡稱詞，是詩的兄弟姐妹。古代的詩源於民歌的唱詞，到曹魏建安文學時代形成五言以至七言，及至盛極多個世紀的唐詩宋詞。詩是吟誦的，詞是明白無誤而為歌唱的。就從宋代算起吧，一千年來，詞已從唱詞演變為純文學，只有詞譜而無樂譜，幾乎和詩一樣脫離了唱。這可能和種種社會及音樂發展的相對停滯有關，不是我們能研究的事了。

如今我們的歌唱活動，畢竟受外來的歌唱方式所影響，並豐富了中國的傳統唱法。已經有了專門創作歌曲的活動，而創作歌曲的第一個階段便是創作歌詞。這樣，作曲家才有所依據而進行音樂創作。

中國原來詩與詞的區別是形式上的不同，是詩的五言七言等與詞的長短句的區別。漢字是一字一音的方塊字，外文大都不是方塊字，所以詩詞不分。現代人寫新詩，詩詞便沒有什麼形式上的區別。但是，歌詞最起碼的條件是要有韻律，沒有韻律還叫什麼歌詞呢？詩，原於民歌的歌詞，經過了近兩千年的旅程，又還原到詞。

歌詞的第一階段是作詞家的事，所要注意的事是歌詞的音樂性和可唱性。所謂音樂性是對作曲家而言的，就是你所寫的詞能夠啟發作曲家的音樂靈感。所謂可唱性是對歌唱家而言

的，就是用字要致慮用開放性而好唱的。尤其在句尾少用“知、此、絲、日”之類閉口音的字，因為作曲家往往在句尾處延長。但也不是絕對不用，歌唱家是有能力唱好的。可是，何必一定要難為別人呢？難為人者早晚在難為自己，閉口音若用在高音，弄不好便不選此歌也罷，而且也難逃舞台的篩棄。

歌詞的第二階段是歌唱家的事了，不妨把歌詞的第二階段稱之謂唱詞。歌唱家不是去寫詞，而是如何去唱那些詞和字。中國的歌唱家不能逃避唱中國歌，因此必須過唱詞這一關。

誠然，唱歌是語言的音樂化。搞聲樂的和中國固有的各戲曲唱法，在這方面的認識是沒有區別的。中國唱法的正宗語言應是國語或普通話，否則不好談。我認為國語和普通話是有點不同的，在於南京和北京多少受影響於當地方言，尤其“言前”韻。但這畢竟是標準漢語。

土洋之爭的時候，人們指出聲樂界存在吐字不清的現象。這個現象不但存在，而且相當嚴重。我們曾為之苦惱，既不願聽別人的指責，又感嘆事實之存在。也可找到許多客觀原因，却迴避不了主觀努力研究之不足。經歷幾十年的共同努力，聲樂界基本上克服了吐字不清的現象，並掌握了歌唱語言的音樂化。但是，噤哩咕嚕不知唱些什麼的現象還是或多或少地存在着，這可能仍有人掉以輕心而未下功夫吧！

土洋之爭對中國聲樂界有很大促進作用，主要對有關咬字吐詞有所鞭策。有一說法叫做“字正腔圓”，頗使人們爭論了好長一段時間，不知現在清楚了沒有？

有人認為：字校正了，腔（聲音）一定會圓潤，這是對“字正腔圓”的一種理解。若是這種解釋成立，則聲樂大可不必搞了，不如去研究咬字學。那末廣播學院培訓的播音員比較

能“字正腔圓”，是否能代替聲樂系的學員呢？顯然不能！是的，我們承認有人忽略了咬字吐詞，但也不能強調過頭，成為唯咬字吐詞派。

“字正腔圓”是一種對演唱的要求，要求演唱者咬字吐詞要正確，而且聲音也要圓潤。這是中國各戲曲唱法和聲樂唱法的共同要求。“字正腔圓”的要求在中國已有相當長的歷史，而且遠在聲樂傳到中國來之前就有了。

若是弄清了“字正腔圓”是一種要求，是中國人對唱法的傳統要求。那末，我們聲樂從業者便不可掉以輕心，而要認真地對待了。誠然，聲樂總的來說是重聲的，但重聲並不等於輕字，何況西洋唱法並不一定重聲輕字，這是有人不瞭解聲樂的一種偏見。但是，重聲輕字的確是存在過，尤其在早一代的聲樂家中存在過。由於歷史的種種原因，我們不宜對其苛求。但在人民共和國成立之後，大批專業歌唱團體的建立，要作為一種專業去演唱了，怎能接受那些“含着橄欖”和“咬着餃子”的嘲諷呢！

知耻近乎勇，於是有人下功夫了，探索研究了。像我這樣在語言上先天不足的人更非動腦筋不可，否則不能搞此專業，努力的結果多少有一點心得可以記錄下來。

雖然漢字是單音節的方塊字，但中國傳統研究唱字的專家，把許多單音節的字分為三部，即字頭、字肚、字尾來研究。這對我很有用，因為我生長於吳越語地區，二十多歲才去北京，濃重的方言根深蒂固，說不好那不普通的普通話。好在歌詞的語氣腔調被旋律音符所規範，只要弄清楚每個字的字頭、字肚和字尾，及其歌唱方法便行。

要使人聽起來咬字清楚，首先唱好字頭。字頭唱清楚了，字的面目就眉清目秀。唱清字頭的功夫在於爆發力，北方的教戲師傅稱之謂“噴口音”

。爆發力是一種巧勁而非蠻勁，即力量要用在點上而非面上。什麼叫點？拿球拍擊球為例，如要球打得有力，關鍵在於球拍觸球之一瞬那，這一瞬那就叫點，用力即用在這一點上之一瞬那，其餘是放鬆的。再以錘子釘釘為例，釘釘的用力在於錘子與釘接觸之一瞬那，這就是用力點和爆發力，是打球和釘釘的巧勁，省力而持久。否則，即使請大力士從頭到底用力，也是事倍功半而不能善其事的。

我們唱字頭所用的巧勁和爆發力，即是千萬別把咀唇和舌頭因持續用力而僵硬化。唇舌一直處在放鬆的機動狀態，只有這樣才有爆發力，在一瞬間完成“噴口音”的工作。字頭都是子音，用唇爆發的音是“BPM”，用舌尖和上牙根作用而爆發的音是“DTLN”等。如果僵唇硬舌地用力，則不會有爆發力，這個大家可以試試，是否這樣！有人要我咬字用力地咬，咬牙切齒地咬。我試了好久，把字都咬碎了，不好聽的，不能成為上乘。這種方法唱慢拍子的歌還可以，唱節奏輕快的歌根本不行。但是，不論唱快的歌或者慢的歌，字頭一樣都要有爆發力。我們常言快歌以說為主，慢歌以唱為主。因為節奏快的歌一個字接一個字，沒有時間去行腔和發揮聲音。節奏慢的歌或有延長音的字，就免不了要行腔去表達字肚子了。

什麼是字肚？字肚就是漢語拼音的母音，也是我們平時練聲時所練的幾個母音。在中等或稍慢節奏及延長音時得到發揮，所謂十三幘，往往是字肚和字尾的複合音，如“昂”是A和ng的複合，“恩”是E和N的複合。

字尾是關係到演唱的歸韻問題，曾有人認為吐字不清是歸韻不到家的問題，於是五十年代大家注意了，如“幹寒”（gan, han）“言前”（yan, qian）以及“人臣”（ren, chen）都要歸落到“n”上。開始忽略了這些，一下又矯枉過正，甚至出現了多餘

的字音“訥”和“恩”，實際上只要有“N”的動作即行，不必強調到出聲的。

雖然可以把一個字分作頭肚尾來加以研究，但單音節的字音往往是一次過的，有時演唱家各有獨特之處，大都能成立。比如有個兩拍的3 12 3唱個“江”字，可唱成“江昂昂昂”“江啊啊昂”唱歌和唱戲的大都如此唱，但京戲有人唱成“機移移央”，把拼音的字母全都分解強調，也一樣能成立，若此種辦法用在唱歌，恐怕不被接受。

如果有時間和興趣，不妨去翻閱一下自元代至今比較成功的戲劇和歌曲的唱詞，就會發現其中較好的唱詞的韻腳多數為“江洋”、“言前”、“幹寒”、“中東”，其次為“苗條”、“微暉”、“由求”等。以上韻腳作為句尾，字音口形較為開放好唱，自然地形成了唱詞用字之可唱性。“花發”詞韻當然好唱，但漢字中此類字較少。“姑蘇”、“魚娛”之類，唱者要有功力了，尤其在高音延長處。“知子思絲”實在難見於唱詞名作之韻腳。

以上這些個人對唱詞的認識，只是在寫作或唱法技術上的見解。唱詞是否能夠帶給我們技術以外更多的東西呢？我想會有的！也許這方面的學問仍是有待挖掘的無盡寶藏。下面談談幾首歌中的字與詞給我的啟發。這些看法不是法律，錯了也不犯法，但求合理而已。

《跑馬溜溜的山上》是大家熟悉的康定情歌。它第一個“跑”字便賜給演唱者一個輕快的節奏，好似見到一位青年或自己跑馬於山坡，那股輕鬆豪放之情盪然於山花綠草之間。“跑”不同於走，不可用慢拍子唱。有一個男高音的錄音帶此歌唱得極慢，變成快睡着的走馬了。漢語的跑和走意近而區別頗大，“節奏是歌曲的靈魂”這句名言，為許多歌唱家遵守，

老一輩歌唱家喻宜萱女士唱此歌時，節奏處理得合理得體。

此歌可塑性頗大，演唱者可以第三人稱也可第一人稱。現今譜刊的第四段是男性的唱詞，去掉溜溜便是“世間女子任我愛”，若是女演員唱，不妨把“女子”二字改為“男子”，當然，這種愛不是亂愛，而是青年男女之自由戀愛。這麼說來唱詞有男性和女性之別，在歌劇裡很明確，藝術歌曲共性居多，民歌中的情歌要小心。《小河淌水》中“哥哥啊哥”一定是姑娘唱的，男的唱此詞不倫不類。

《伏爾加船夫》是一首流行於世的古老俄羅斯民歌，它的中文譯詞有意譯和直譯兩種。從前斯義桂先生錄的唱片之唱詞屬於意譯，如今出版的詞是直譯，而且是錯誤的直譯。有一句直譯為“解開捲起的白樺樹”，我的俄羅斯老師蘇石林先生說：“翻譯沒錯，但也沒注意什麼意思。”漸漸變成了“解開捲葉的白樺樹”，可是白樺樹的葉子並不捲。又變成了“穿過茂密的樺樹林”，這更是陸地行舟的笑話。但是，譜子上俄文就是這麼印的，俄人歌唱家就是這麼唱的，又碰上我這麼頑固的人非要弄個水落石出。東問西問，直到1955年在莫斯科找到一位漢學家才解開了這個結，他說：“解開的是繃夫拉船的纜繩，而纜繩是用樺樹皮的纖維擰成的。”這就通了，樺皮繩呀！正好似中國的麻繩、棕繩和草繩甚至竹絲繩。根據這些道理，我才編出了此歌的中文詞。音樂出版社曾徵詢於我，我即告以上述理由，可是刊出來的還是要“穿過茂密的白樺樹”，可見城市人脫離生活多遠。實際上俄國畫家列賓的油畫“伏爾加繃夫圖”就說明了一切，繃夫們是涉着半膝深的水而拉繃的，當然也會沿着河邊小道走，但絕對不會穿過樹林。所以我們唱歌的人還是要用點心，為了追求一個合情合理。

從唱翻譯歌裡也領悟到另外一點

，即凡遇到地名、河名及人名，最好以近似原文發音為好。比如“伏爾加”應是英文的Volga，它和俄文同音。標準漢語則是fu-er-jia，我曾聽過有人以標準漢語唱，感到不是味兒。同樣，中國許多少數民族語言也非漢字，人名地名的唱法不宜漢化。哈薩克民歌《可愛的一朵玫瑰花》，那哈薩克宜強調哈薩兩音，克字音只在最後意思到便行，不宜在克字上有任何延長。同樣，伊萬都達爾這個人名在譜上爾字延長四拍是不好聽的，宜在達字音上延長，結束在R音上應似意大利文，有些音譯的漢文，根本不必歸韻。

李白詩屈文中曲《春思》，首先應當肯定是好詩好曲。“燕草如碧絲，秦桑低綠枝。當君懷歸日，是妾斷腸時。春風不相識，何事入羅幃。”

這是一首極有音樂感的好詩，才激引出作曲家的音符和旋律。可是這首詩韻轍之可唱性極難極差，要在“絲枝日時識”字上延長，尤其“識”字在最高音上延長兩小節共八拍，不太好處理，硬是要想想辦法哩！但是，李白未必想到一千二百年後有人要譜曲，屈文中激情一來也不管好唱不好唱。若不是詩好曲好，歌唱家可能敬之遠之。

徐志摩的詩《偶然》是一首好詩，新詩是詩詞不分的，因此也是一首好歌詞。李惟寧譜的曲也是好旋律，可能早期的歌曲作家對語言重音的掌握尚缺少經驗，如“是”和“的”等不宜放在小節的第一拍上。但可以在不改動一個字和音符的情況，稍為移位仍好唱而合理。可是或許有人先入為主，認為不遵重原作者，所以只是

說說而已。

歌詞給人的東西很多，喜怒哀樂以及美妙的自然世界，何止是一些技術的磨煉和節奏的快慢?!

我對歌詞的咬文嚼字遠未講完，寫到這裡又有點後悔，生怕給人戴上某些框框。但是，歌唱並不等於說話和說唱，尤其一段旋律配多段歌詞，不可能照顧得面面俱到，更不應以個別音不合韻轍規律而否定全曲。凡事凡物，其主流主導好了就算好。歌唱家處理唱詞也這樣，宜以聲為主流，在這主流之中飄盪清晰的字句。不可因太注重字句而破壞了主流。聲樂的審美裡有一條叫做聲音的集中，歌唱語言不能破壞這個的，但我們仍要使人聽得清清楚楚，有時也未嘗不搞些聲東擊西和歪打正着。

## 新 編 聖 詩

錄音帶、樂譜

新 編 聖 詩

第一輯

思

第二輯

頌

第三輯

欣

四十餘首耳熟能詳的聖詩改編成二、三及四部合唱

適合一般詩班獻唱

香港音樂專科學校製作

由城市旋律協會代理 3116867

香港音樂專科學校及各基督教書局有售



# 興於詩，立於禮，成於樂

黃友棣



戰國策裏的魏策，有一段記載魏文侯的軼事。魏文侯是戰國時代，魏國的君主；周威烈王時，魏、韓、趙、並列為諸侯。他以子夏，段干木，田子方為師友，因有賢明的美譽，使四方賢士來歸，魏國遂成強盛之國。魏文侯喜愛音樂，他曾經很老實地告訴子夏，他並不喜歡古樂而喜歡俗樂；（見樂記第六大段第一節），所以他的師友們，總是找機會來勸告他。這段軼事，是記載他與田子方的對話，標題為「魏文侯樂音」。這裏所寫的「樂音」就是「愛好音樂」。（「樂音」的「樂」字是動詞，讀音為「要」）。其原文如下：

**魏文侯與田子方飲酒而稱樂。文侯曰，「鐘聲不比乎左高」。田子方笑。文侯曰，「奚笑？」子方曰，「臣聞之：君明則樂官，不明則樂音。今君審於聲，臣恐君之聾於官也」。文侯曰，「善！敬聞命！」**

這段記載的內容是：

魏文侯與田子方飲酒，談論起樂隊所奏的樂曲。魏文侯說「聽起來，左邊的鐘聲似乎太響了些」。（註）田子方就笑起來。魏文侯問他笑什麼。他答，「聽說，賢明的君主，愛好行政工作，胡塗的君主，只愛聽賞音樂；你聽樂如此精明，行政必然胡塗了！」魏文侯答，「很好！敬謝指教！」

田子方的見解，與當時的學者相同，認定音樂是消遣品，聲色之娛，小則敗壞個人品德，大則危害國家安全；所以愛好音樂，乃是不良習慣。當時的學者們，尚未能認識到孔子所用的教育方法是何等超卓，難怪他們都如墨子一樣，偏重實用而輕視音樂。

孔子的教育方法，可從他教子（鯉）的說話中見之。（論語，季氏第十六）：

……嘗獨立。鯉趨而過庭。曰，「學詩乎？」對曰，「未也」。「不學詩，無以言」。鯉退而學詩。他日

，又獨立。鯉趨而過庭。曰，「學禮乎？」對曰，「未也」。「不學禮，無以立」。鯉退而學禮。……

孔子說「不學詩，無以言」，是說明「詩」中蘊藏著豐富的知識。讀詩可以由古人之志而啟發自己之志，通達事理，心氣平和；於是學得應對從容，語言流暢的才幹。

孔子說「不學禮，無以立」，是說明「禮」能教導做人。學禮可以使人儀態竣莊，品格溫厚；於是能夠穩健地立足於社會之中。

根據孔子所說的話，「興起詩，立於禮，成於樂」（論語，泰伯第八）；我們可以為前面所述的兩項，補充多一項，成為：

不學詩，無以言；  
不學禮，無以立；  
不學樂，無以行。

補充第三項的原因，請說明如下：詩是心靈的語言，可以從感情去興起向善去惡的良知；故曰「興於詩」。

禮是言行的規律，可以從理智去練就恭敬謙和的行為；故曰「立於禮」。

一個人的品德修養，必須通過感情的薰陶，才可以練成自發自動的習慣；必須借助理智的煅煉，才可以鑄就服從與犧牲的美德。但，學詩與學禮，只是讓人「明瞭」而已；若無樂教之力去推動，就始終未能付諸實踐。只有憑藉樂教的動力，乃能使人從實踐之中，達到完人的境界；故曰「成於樂」。——這就是「不學樂，無以行」的本義。由此觀之，詩教與樂教，必須攜手合作，然後可以達到禮教的目標；因為音樂具有潛移默化之功，能使人人適應大自然的節奏去生活，給人練成靜如處子，動如脫兔的品性。

從靜的方面言之，音樂的和諧陶冶，可以使人切實獲得「內心誠明」的慎獨習慣。「慎獨」的要義，見於中庸第一章：「莫現乎隱，莫鮮乎微；故君子慎其獨也」。這段話的內容

是：越隱暗的地方，越容易現形；越微小的事情，越容易顯露。所以，品德高潔的人，在獨處之時，行為特別謹慎。這種真誠的自律習慣，只有憑藉音樂的和諧陶冶，乃能達到目標。

從動的方面言之，音樂的節奏放發，可以使人切實做到「順事而不滯於物」的明智行為。莊子「養生主」篇中的「庖丁解牛」可以說明這點內容：牛身筋骨結構，好比世上複雜的事物關係，好須順着筋骨結構的紋理，依着音樂的節奏去運刀，則不必狂力去砍骨，不必亂刀去割筋；如此，則刀鋒永不磨損了。這個道理，提示我們，若能順著自然之理去處理世上複雜的事物，則不致有損於心性。唯有音樂的節奏進行，能夠給我們以這種高明的啟示；恰似蘇軾所說的作文

方法，「行於所當行，止於所不可不止」；所謂行雲流水，就是按照自然之理以進行。因此，我們就可以明白，「不學樂，無以行」。

從論語，先進第十一的末段所記，我們更能見到孔子教育見解之精明。這是曾點（曾參的父親）所說的話：「暮春者，春服既成。冠者五、六人，童子六、七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」孔子聽了曾點所說，大為讚賞；記載是：「夫子歎曰，吾與點也！」

曾點所說的話，乃是重視課外活動的效能。他主張在暮春時候帶領衆人到郊外旅行，游泳，吟詩，載歌載舞，然後歸來。這是最佳的教育方法，其中包括了詩教，禮教，樂教；其最終目標便是：「志於道，據於德，

依於仁，游於藝」。（論語，述而第七）。由此可見孔子教育方法之精明，同時也可見田子方的見解，實在是偏狹得很了！

（註）關於「鐘聲太高」的話，該加以解說。縱使是一列編鐘，其每個鐘的高度，都是固定的。魏文侯說鐘聲高，實在是敲得較響。古書所記，聲音之高低，實在是指力度之強弱；合理的寫法是重與輕而不是高與低，尤其是描述女子說話，低聲實在是輕聲。例如周邦彥的詞「少年遊」所寫，「低聲問向誰行宿，城上已三更」，實在是「輕聲問」。所以四十年前許建吾先生寫「問鶯燕」，我就建議他不宜再襲用古人語彙，應改為「輕聲問」；蒙他同意，所以直唱到如今。



# 訪台後感

## 台灣文建會與國立藝術學院

周凡夫

月前隨香港文聯訪問團到台灣訪問了六天，所見所聞，頗有所感。對台灣近年來在文化藝術上的發展，印象尤為深刻。

筆者在台灣之朋友可說不少，過往亦不時應台灣文藝團體之邀前往訪問過，對台灣社會現狀和文化演藝狀況亦不可以說沒有了解。但接受官方接待安排，則這次還是第一遭。為此，對台灣官方於文化藝術上所做的貢獻，了解的已較多，雖然難免目睹的都是積極美好的一面，但憑個人的判斷，和與台灣各文藝工作者接觸所得之印象，發覺即使撇開今日台灣文藝界存在的問題不論，其積極的一面亦已有值得啟發的地方。

### 六大目標的音樂成果

行程中包括拜會台灣行政院轄下之文化建設委員會，和參觀了國立藝術學院，那剛啟用不久的新校舍，並與學院的領導層——各個院系的主任、和學院校長、主任衆人——進行了座談交流，都可說頗有收穫。

### 先看文建會的工作

文建會的職責在於統籌規劃及協調、推動、考評有關文化建設事項，可說是相等於文化部的功能，由有關各政府部門首長，聯同專家學者及文化界人士十五至十九人組成委員會，作為最高決策機構，於1981年底成立以來，逐漸開展工作，到近年可說已有成效。

去年文建會成立十周年，曾將過往十年來之重要大事記要，文化中心營運概況，音樂工作概況，文藝戲劇工作概況，表演藝術工作概況，美術工作概況等分別彙集成書。箇中雖然盡多是錦上添花之文字，但仍是研究台灣最近十年來在文化藝術發展方向，極具參考價值之資料。

從有關資料中可以發現，台灣的文化藝術發展中心仍然有過份集中於台北大都會的現象，但近幾年來，隨著各縣市文化中心的確立，城鄉間的文化藝術活動亦開始活躍，分析有關統計數字，確有令人眼花瞭亂，五光十色之感。

現且以文建會1981年底成立以來，在音樂方面按照計劃以六大目標向前邁進，所取得的成績來看看。

(一) 鼓勵國人創作、國人演出。分四方面進行：

(1) 委托作曲家編寫新曲，自1983年以來到91年間，委托創作之樂曲共有156件，包括有歌劇，清唱劇，管弦樂，室樂，器樂獨奏，獨唱歌曲，合唱重唱作品等，創作費用四萬至三十萬台幣（約一萬至十萬港元）不等。本港作曲家林聲翕、林樂培、黃友棣，屈文中，盧亮輝，陳能濟，胡偉立，吳大江等人都曾獲委托創作過。

(2) 公開徵選音樂創作，自84年至90年間，有七十一件新秀作品入選，各作品可分獲資金三萬至三十萬台幣不等。

(3) 定期籌辦國人創作發表會，自86年開始每兩個月策劃一場「樂苑新曲」音樂會，共辦了八場，88年4月以後轉由台灣現代音樂協會籌辦作曲家系列論壇活動。

(4) 籌辦「文藝季」音樂活動，定期發掘演出國人音樂作品。

(二) 推動台灣本土音樂活動，自85年開始，每年邀請優秀音樂團體與音樂家到各地文化中心做巡迴演出。七年來辦了六十四項二百零三場；同時還主辦了十項具有特別意義的專題性音樂會。

(三) 發揚我國民族音樂。九〇年六月開始，分五期籌建「中國民族音樂中心」，目前已蒐集了不少民族音樂資料，預期明年可施工，兩年後完成中心主體建築。另一方面，中心

籌備小組現並進行改進製作婚喪禮樂的工作。預計本年內可完成。

(四) 培育音樂人才，籌辦了歌劇研習營，作曲家研討會，合唱藝術研討會，南管古樂傳習計劃等活動，以扶植創作演出人才，同時出版樂譜唱片書籍等，以推動音樂學術研究。

(五) 改善音樂發展環境，先後舉辦過「頌我中華」，「歌聲滿人間」，等大衆化音樂活動，又製作「給駕駛朋友」錄音帶。

(六) 拓展國際音樂交流，策辦贊助北管傀儡戲樂團，漢唐樂府弦管樂團訪問歐洲表演，籌辦四屆國際民族音樂學會議，策劃台北國際合唱節等。

單就音樂方面來看，便已極為可觀，其他在話劇，傳統地方劇藝，舞蹈，美術方面的發展，同樣有多姿多采，日趨蓬勃的態勢！

### 藝術學院的藝術信念

其實台灣國立藝術學院早於八十年代初期已籌建，並先後借用了兩次不同地方作臨時校舍，開辦至今已近十年時間，奈何因為收地糾紛，學院校舍興建一延再延，至去年才次第完成，並進入上課，筆者前往參觀時，多個表演場館仍在動工，工地沙塵處處，但已可見學院之規模，儘管被認為「奢華」的香港演藝學院亦變得小兒科起來。

國立藝術學院離台北市中心約四十公里，位於北投關渡坡地上，面積接近四十公頃，佔地極廣，現時校舍完成後，仍保留有不少可供發展的校園，現時學院分為音樂，戲劇，舞蹈和美術四個學系，均各有獨立建築大樓及表演場館，各自有接待室，辦公室，資料室，美術學系各個美術教師均有自己的工作室，還有足夠高度的雕塑工作室空間，音樂學系有音樂廳（可容600人）和小型演奏廳，共有

琴房八十間，鋼琴百多台，演奏廳音樂廳用的是史坦威，琴房用的是「河合」和「山蘇」，此外還有樓高三、四層的獨立圖書館大樓，可藏書二十萬冊，還有各種視、聽資料。

就外觀而言，國立藝術學院的設計者李祖原，雖然是吸收了歐洲宮庭的特色，結合我國傳統紅牆綠瓦的風貌。整個建築羣，從行政大樓，到音樂大樓，音樂館，戲劇大樓，戲劇館，舞蹈館，美術大樓，美術展覽館，飯堂，教職員及學生宿舍，均以同一風格的建築，闊闊的庭院空間，以構成深具氣勢和氣派的佈局。

很顯然地，國立藝術學院新校舍的建設規模充份反映了台灣政府對藝術的重視，和將本土藝術的訓練培養，提升到最高位置的強烈決心。

目前音樂系有學生二百人，戲劇系一百五十人，舞蹈系一百三十人，美術系一百五十人，暫時之編制會在一千人以下，但在未來五年會發展到一千五百人左右。

藝術學院的校舍，令人欣羨，而作為校舍靈魂的師資，訓練課程和學生質素，在經過近十年的發展後，組織、設備和師資人才的累積，亦已見完備，既有海外師資，但更多的是台灣本土和出身於大陸的老師，與學生全無溝通的困難。至於學生質素，據稱似有參差，但基本並未出現招考學生困難的現象，這與香港演藝學院每年均原為能否招請得足夠具水平的學生而頭痛不一樣。

不過，國立藝術學院令人深信心的却是學院領導層，包括院長作曲家馬水龍，訓導長劉思量，戲劇系的賴聲川，舞蹈系的年衡，林懷民等人在接待訪問團的座談會上的發言，表現出對藝術所懷有的理想與信念，那種樂觀和堅定的信心，是在香港文化藝術界中少見的，使人深信，有絕對理由相信，台灣的國立藝術學院在未來幾年間，當會成為向台灣，甚至海外藝壇輸送大量優秀人才的溫床。



## 六年文化建設廿五項

去年一月三十一日，台灣行政院會議通過定案，大力推動「國家建設六年計劃」，費用總額為八兆二千億台幣（約為2730多億港元），其中文化建設部份便有廿五項之多，包括有籌設東北部民俗技藝團，現代文學資料館，民族音樂中心，藝術村，視聽藝術資料館，藝術品流通中心，國際性演藝團隊扶植計劃等。

不僅如此，現時文建會更提出了「藝術家創學貸款」計劃，以極低息率為藝術家個人提供二百萬元台幣，藝術團體提供五百萬元台幣的貸款，可分期二十年歸還，以扶植藝人藝團發展；此外，還會立例規定所有新建建築物須將建築費用的千分之二撥出來，購置美術品以美化環境。

這對於為籌建玫瑰園而原大大削減文化演藝撥款的香港來說，正好構成強烈的對照。

## 大眾媒體仍未能配合

走馬看花，或許所見盡是表象皮毛，但台灣整個文化藝術氣候充滿蓬勃生機，却是不容否認的事實，這與台灣這些年來經濟發展高度起飛，國民在物質消費獲得滿足之餘，追求精神消費，產生文化藝術的需求市場很有關係，加上年來台灣在海外學成回

流的文化藝術人才不少，提供了足夠的人力資源，再配合政治局面的日漸開放，容許文化藝術發揮的空間大增，政府與民間在這方面的投資資源日漸增加，年來更是大為可觀，成為近年來亞洲正在文化藝術上作出積極而可觀投資的少有的政府，在歐洲各國政府亦要不斷削減這方面的經費的時候，台灣政府這種對文藝「一擲千金」的態度，雖然有點「文化暴發戶」的味道，但這終究是一件好事。

其實文化藝術除了可以提升國民生活質素，還可以提升一國一地的形象，台灣年來既然積極部署要在國際舞台上打開更大的局面，何以不加強有關本土文化藝術的海外宣傳，以提升台灣的形象呢？與台灣關係不可謂不密切的香港，對歐美藝壇情況的了解，便遠較台灣的多，港台間這種文化藝術上的隔膜存在已久，甚麼時候才能打破呢？

此外，台灣的文化藝術活動雖然有活力生機，雖然蓬勃，但大眾媒體却顯然未能配合這種發展，不僅電視、電台上難有反映今日台灣文化藝術的節目，甚至報章雜誌的報導和評論，在質與量方面均大大落後於實際發展情況，貧弱不足的現象較香港更甚，這對文化藝術的推廣和深化，均會構成阻力，大眾媒體如何配合文化藝術的發展，看來當會是今日台灣要急須改善的問題。



# 艾夫斯——保守派或是改革派？

蘇明村

艾夫斯的第二鋼琴奏鳴曲雖然作於第一次世界大戰的前夕，但相隔三十年後，才能作世界首演，並且在首演中深受觀眾們的讚賞。而且立即被當時極有權威性的樂評家稱這樂曲為：「在我國，從來沒有一位美國人寫過這麼偉大的樂曲！」從表面看來，這首樂曲似乎很普及，並為一般鋼琴家都樂於彈奏的一首樂曲，但事實上却又不然。它只給一些專門研究艾夫斯音樂的學者和一些熱愛二十世紀音樂的人仕所彈奏而已，國際上知名的鋼琴家却甚少理會。從這點看來，這樂曲似乎談論多於彈奏；被敬重多於愛好。

一首極受敬重和讚賞的樂曲，為什麼會有這樣的情況呢？很簡單，原因是樂曲存在有極高的困難程度（超越一般能想象到的）。在首演時，鋼琴家約翰·却帕立克JOHN KIRKPATRICK亦花了好幾年時間才能把它練至滿意。然則它是否很難聽懂呢？事實上又並不全是。整個樂曲都塞滿了美麗的旋律，而且有很多還是很著名與耳熟能詳的。

全曲分成四個樂章，每樂章都有一個具有詩意的內容與富於特色的情緒——敘事詩的，滑稽怪誕的，充滿感情的，與富於幻想的。因此曲中有些地方要求極高技巧，亦有些地方需要優美，精緻，和寧靜地去彈奏。

當然有些聽眾會對這首樂曲產生一些反感或抗拒，因為樂章中出現了太多看似不大和諧的音調。不過這正是艾夫斯的音樂的要求和成功的要點。他就是喜歡不和諧音調以表達各種不同程度的「動」和「靜」的感情，因為他覺得這樣才會令到音樂感達到更加刺激的高峯。其實最重要的還是不喜歡接受任何音樂理論的框框所限制。他經常說：「為什麼不能這樣做呢？」「為什麼不能把旋律與伴奏在各不同調之下一起奏出來呢？」「為什麼不能將不同節奏的旋律一起奏

出來呢？」「為什麼總要抽出音階裏某些音，好象它是二等公民一樣呢？」正因如此，艾夫斯的音樂以困難、互相矛盾和古怪而出名；而作為一個

作曲家，刻意地使他的樂曲內容看似極為「貧乏」，而又頗令人產生一些特殊的感受。為此他常常呼喊著「為什麼不能夠這樣做呢！」

（下期待續）





# 從香港管弦樂團的 “俄羅斯浪漫音樂節”談起

陳兆勳

今年六月份，香港管弦樂團以“俄羅斯浪漫音樂節”為名，推出了一整套具相當份量的音樂節目。從總的安排來看，不難領略到港樂決策人在設計、構思、排練到演出的整個過程中，都是費盡心思的。這四個星期共八場的音樂會，以拉赫曼尼諾夫的四首鋼琴協奏曲及“巴格尼尼主題狂想曲”為主線，並選出四位具代表性的俄羅斯名作曲家的樂曲加以搭配，這樣的節目組合，一定會給人以新穎、獨特的深刻感受，當然也可以預想到演出效果是相當不錯的。有了總計劃，跟着最重要的一環就是由誰來擔任鋼琴演奏了。

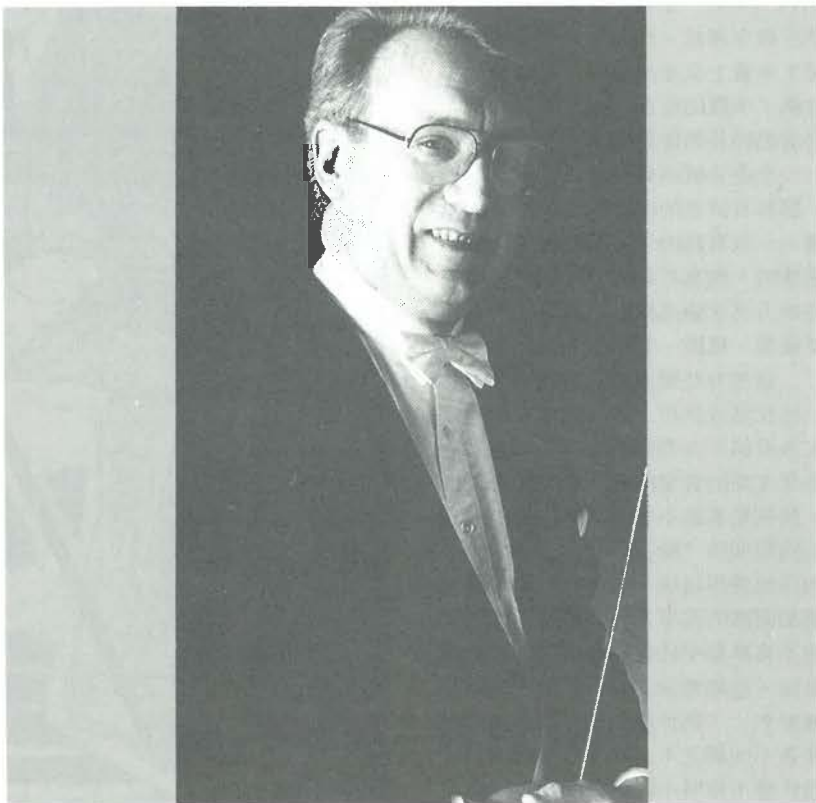
這次港樂邀請到曾三次訪港演出的英國著名鋼琴家彼德·多諾浩(Peter Donohoe)來參與這次隆重的音樂節。這位具名技派演奏風格的鋼琴家，曾三度訪港演出，特別是一九九〇年香港藝術節的一場個人獨奏會，就是在那音響效果不甚理想的香港文化中心音樂廳裏，他那大幅度的音量，快速敏捷的各種技術樂段表現，都給香港樂迷留下深刻的印象。這次第四度訪港，其特別之處就是以主角的身份在四個星期裏共演出八場四套音樂節目。拉赫曼尼諾夫的四首鋼琴協奏曲及《巴格尼尼主題狂想曲》都是在鋼琴技巧及音樂表現上具高難度的作品，曲式和樂曲結構雖然都以傳統的奏鳴曲式及三個樂章為基礎，但由於樂思豐富，其發展手法亦必然複雜，特別在和聲的運用上，明顯地打破了以三和弦為基礎的規律，代之而大量採用各種七和弦、九和弦甚至功能重疊的富濃厚色彩的和弦，再加上各種調式變化的運用，幾乎填滿了鋼琴鍵盤的所有空間。演奏者的雙手，其伸張不足十度都難以應付各種分解和弦的快速跑句，至於要發出宏大音量的密集和弦，簡直可以說是小手莫問了。多諾浩的每隻手指都極粗壯，手掌寬闊，因此他的演奏手型十分固定

，這樣手指上下動作就鬆弛而有力，發音也顆粒均勻，而在彈奏各種複雜的和弦組合時，每隻手指的位置變動也進行得敏捷而準確，因此，在他的演奏裏，錯音是極少的。當然，話說回來，大師級的技術表現，除了手的條件外，嚴格和勤奮的訓練是最為重要的了。

我個人覺得，由於多諾浩具備優厚的天生條件，很容易側重在技術的表現而在音樂的深度表達上就有所欠缺。多諾浩的彈法上，敏捷的快速觸鍵佔的比例甚重，而在如歌的連音彈奏上則甚感不足。例如在演奏第二及第三協奏曲的第二主題時，就明顯地感覺到旋律的句法起伏不夠自然，伴奏音型的音量控制也做得不仔細，這也當然影響到充滿感情的旋律表現。就是第二協奏曲第二樂章的中段，有兩次同一旋律的和弦式樂句高潮，也

由於旋觸鍵太短促而產生拍打鍵盤的敲擊性效果，感人程度當然就大大減少了。在他的演奏中，雖然有令人不夠滿足的方面，但他却是一位有實力的Concert Pianist，他那輝煌的技巧，以及手指、手腕、手臂直至全身的耐力，都有驚人的傑出表現。這次音樂節，以第三協奏曲的效果最好，這不只是因為當晚以壓軸戲安排在下半場的原故，而是因為實在演奏得太好了。當全樂隊與鋼琴結束了最後一個和弦時，全場響出了經久不息的掌聲。音樂會就在這種十分熱烈的氣氛中結束。

一般來說，學鋼琴的人到達較深程度就會接觸到拉赫曼尼諾夫的鋼琴作品。在我的教學中也非常喜歡採用拉氏的作品為重要教材，因為我覺得通過練習他的作品，不但可以學習到很多重要的鋼琴演奏技術課題，而更



# 音專四十二周年音樂會記盛

錢廸勵

聽過許多清唱劇，但全劇以中文唱出的清唱劇極少，亦可說絕無僅有。五月三十一日「香港音樂專科學校」舉辦四十二周年音樂會。演出「長恨歌」一劇。還動用管弦樂隊伴奏，倒是近月來香港樂壇的一次盛會。

「香港音專」四十二周年音樂會在大會堂音樂廳舉行。由於近期香港的音樂會入座率一直未見踴躍。故此當晚座無虛席的熱鬧場面予人欣喜之感。記憶中當晚下着微雨，見到許多音樂愛好者冒雨前往，證明祇要是值得一聽的音樂，還是不乏捧場客。

當晚的節目頗為多元化。除了下半場的「長恨歌」之外，上半場計有絃樂合奏、三重唱及五重唱、鋼琴獨奏以及木琴獨奏。可謂中西兼備。首先以弦樂合奏掀開了音樂會序幕。「音專管弦樂團」奏出韋瓦第作品四季之「夏」。該樂團雖然不是職業性，但演出相當認真，指揮亦頗為嚴謹，可能是近期頻頻操練之故。梁孟傑之小提琴獨奏顯得充滿自信，是位傑出年青小提琴手。第二個節目是莫扎特歌劇「魔笛」中之三重唱及五重唱。二位女高音及女中音均頗稱職。男高音陳鑑明的一段獨唱，先聲奪人。顯

得比以前進步不少。聲音亦頗清晰明亮。唯他演譯之角色為「東方王子」，表情應較為莊重，他在合唱時似乎是略嫌「俏皮」了一點。

鋼琴獨奏節目有陳兆勳與蘇明村兩位，兩位均是「音專」教師。亦都是深厚之功力。演譯一中一西樂曲，具異曲同工之妙。在聆聽陳兆勳演奏屈文中之作品時，想到屈文中已於不久前逝世，故此他奏出的琴韻使得聽眾感受到一股內心淡淡的惆悵。稍感遺憾的是在二位鋼琴家演出之時，後台不斷傳出管樂練習之聲。此種輕輕之聲音為演奏者帶來一定程度的滋擾。到蘇明村彈奏「舒曼」之「蝴蝶」作品之二時，後台傳出來的聲浪已較前擴大。祇見前排聽眾不時在搖頭嘆息。所幸蘇明村的演出經驗豐富，終於能克服環境，堅持至第四首樂曲完畢，且還頗能彈奏出作曲者之神髓。希望此類情形在日後的音樂會中加以留意。

木琴演奏可說是該晚最受聽眾歡迎的一個節目。表現者閻學敏的敲擊技巧已臻無瑕可擊之地步。是項表演是此場音樂會中唯一之中樂節目。受到觀眾熱烈歡迎，「安哥」之聲不絕。

下半場為該晚重頭節目清唱劇「長恨歌」。場面頗為壯觀。合唱團加上管弦樂團超過一百五十人。因為此曲為特別紀念林聲翕教授，故當時會場內一片莊嚴肅穆氣氛。音專合唱團陣容相當整齊。女高音聲部之音量較強，一般合唱團多會出現此種情況。筆者特別欣賞男聲合唱第三樂章「漁陽鼙鼓動地來」，祇覺唱來甚具氣勢。音色渾厚而統一。混聲合唱則較喜歡「夜雨聞鈴斷腸聲」（第七樂章）。作為一個聽眾，可以感受到箇中的哀傷情懷。男中音莊表康音量宏亮，唱來頗具感染力。女高音張蓮音質清亮，演譯貴妃一角恰到好處。尤以二重唱部份，聲容並茂。指揮張毓君是位經驗豐富的指揮家。手法細緻，一氣呵成。場面感人。

「長恨歌」順利完成，在獻花時全場對韋翰章教授特別致敬。男中音莊表康更特地將花束獻給在觀眾席的韋翰章教授，掀起了音樂會結束時的另一高潮。

「香港音專四十二周年音樂會」是一場內容豐富的音樂會。特別再次感謝胡校長的誠意邀約，使筆者能有機會參予此次盛舉。

（續上頁）

為重要的一點，就是如何通過演奏去表達人的感情。當然，練習不同歷史時期的作家作品也可以得到這方面的訓練，但我認為拉氏的作品更能體現現代人的豐富感情。他那纏綿而委婉的動人旋律、在豐富飽滿的和聲及變化萬千的各種流動織體的烘托下，表現了人們相互傾訴，哀嘆，激動、渴望……等等的人之真情，他的音樂之深刻，就是因為表達了最崇高的人性——人類之愛。這樣看來，彈奏拉氏的作品，只着眼在解決技術問題而不去深入理解作品的內涵是不可能將作者的意圖盡心表達出來的。另外，我

們一定要對拉氏的生平及他的創作風格、特點有所認識，才能逐步去彈好他的作品。在這裏我想借用朱秋華及高蓉編著的《現代音樂概論及欣賞》一書中的一段話來結束這篇文章。

“拉赫曼尼諾夫在音樂創作中，力圖表現一個忠實誠摯的普通人所具有的思想感情，他的音樂時常具有幻想和悲劇性的因素，給人留下一種內心人、不可磨滅的悲劇痕跡，有時也以磅礴的力量去謳歌幸福、贊頌祖國大自然風貌，並精心刻畫出一些令人心曠神怡的美好景象，這一切都顯示出他身上所具有的後期浪漫派氣質，

顯示出他與他的前輩柴可夫斯基之間的繼承關係。他的早期作品富於濃郁的情感色彩和悲劇性，形象鮮明，表現強烈，織體繁複，音響豐滿，常常具有俄羅斯遼闊的大自然氣息和民間音調。這些特徵在成熟時期的創作中還一直保持著，他那樂思豐富的幻想性和氣勢宏大的交響性，貫穿於他的全部創作歷程。”

如何去理解和學習拉赫曼尼諾夫的音樂作品，我想上面一段話或多或少會對我們有些幫助的。

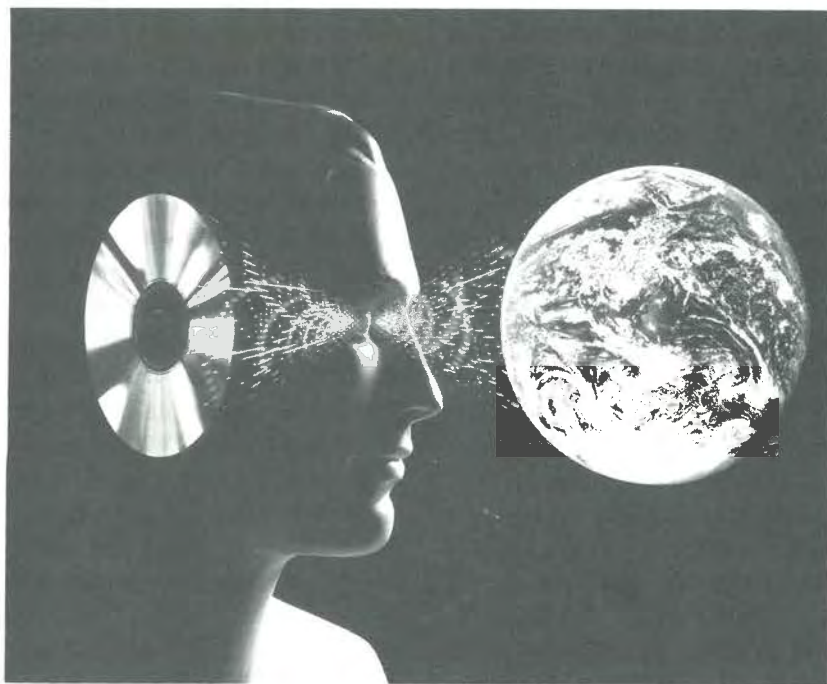
# 談談鐳射影碟和設備

司徒敏青

在以往，一直被稱為文化沙漠的香港，想欣賞一場像樣的音樂會或是歌劇，那似乎是屬於一件奢望的事。雖然，間中還會有一兩位來自外國的世界級演奏家或樂團到訪，那的確是少之又少，而且往往由於演奏場地所限，多是安排在學校的禮堂或是戲院中上演，也有些安排在中環的香港大酒店或九龍的半島酒店中演奏。在我的記憶中，五十年代有一場管弦樂演奏，樂團是來自美國的洛杉磯愛樂管弦樂團，演奏的場所被安排在旺角的麥花臣球場，雖然有上蓋，但和露天差不了很多，而且當適值是炎熱的夏天，演奏的效果是可以想像得到的，一定不會好到那裡，但在當時來說，情況只能如此。

六十年代香港大會堂落成，倫敦愛樂管弦樂團才有一個理想的演奏場所，直到目前，各個地區也有一座像樣的大會堂，藝術的表演便像雨後春筍那樣，此起彼落，使你目不暇給，文化沙漠之名便成為歷史的名稱了。

在科學昌明的今天，確是幸福得多，想欣賞一場世界級的一流音樂會，或是一場規模宏大的華格納樂劇，已經不算得一回事，不但可以在大會堂或文化中心的大劇院中欣賞得到，坐在家中，可以通過電視或鐳射影碟中重播的設備，到影碟會中租一套回家，細意欣賞，如果自己認為是精品時，甚至可以購買回家，作為自己的收藏之物。這樣，世界一流的歌唱家，演奏家，指揮家，合唱團和樂團，可以在任何時間，從你家中的電視機中出現。在音樂廳和劇院欣賞表演，只能從頭至尾欣賞一次，在家中看影碟則可以多幾次，甚至可以重複欣賞其中某一片斷，甚至還可以多次重複，一段甚至一個小節，如果是樂器演奏的話，那更可以用慢的速度Slow細看各種姿勢，動作和指法等。這對學習來說，頗為便利。當然，如果是這樣的話，你家中那套重播的音響設



備就要達到自己的要求標準，才可以欣賞到影碟中的妙處。

談到音響的標準，那是很難作出一個令人滿意的準則，如果有頂級的設備，當然理想，那恐怕不是每位音樂愛好者們能夠做得到的事。但是，如果你的目的只是着重在欣賞音樂的表演藝術，那麼，對音響設備不妨降低一點，不要計較音響的高度質素，不妨走走中庸之道，我的要求便是如此，原因是我發現如果設備高級時，想欣賞一部翻錄三、四十年前的舊作時，那你便會覺得心煩得很，原因是你的重播器材太利害，太先進，不應該走出來的聲音也播放出來。我有一位好友，日前購置一套非常良好的重播器材，我借給他一套和路狄斯尼的舊作“幻想曲”，那是五十年代前的舊作，在那時候，已經是先進的錄音，但比起目前，還是落後得可憐，在他那套頂級器材之中，炒豆之聲，此起彼落，不絕於耳，令他聽不下去，但在我的器材之中，却沒有這般利害，還可以接受。因此，我認為設備走

中庸之道這條路是很適合我們這羣以欣賞表演為主的人是頗為適合，主要的還是經濟的負擔不會太重。當然，能夠擁有一套頂級的器材，那的確是心中一個很大的願望。

鐳射影碟在目前的品種已經很多，已可以有選擇的條件，各種樂器的演奏，附有各地風景介紹的音樂演奏，芭蕾舞、歌劇更是多不勝數，不同的版本也有出現，目前在這裡流行得比較多一些是寶麗金屬下的飛利浦、迪佳和DGG，近期出版那套華格納樂劇“尼伯龍根的指環”是美國大都會歌劇院演出的，不論在錄音、表現和舞台裝置等，都達到了劇中的要求，全劇共十一張影碟，確是一個很大的製作。另外飛利浦也出版了一套名為“莫差特之旅” MOZART ON TOUR 由名指揮家安德烈·柏雲擔任介紹，還加上當地的風光景色，演奏者每地不同，以莫差特的鋼琴協奏曲為主，間中附以交響樂，全集七張，第一張是倫敦，是英女王特准在威頓宮中拍攝，頗為珍貴。

# 「香港中文合唱曲集」樂譜出版

精選作品應得到合唱界重視

五言

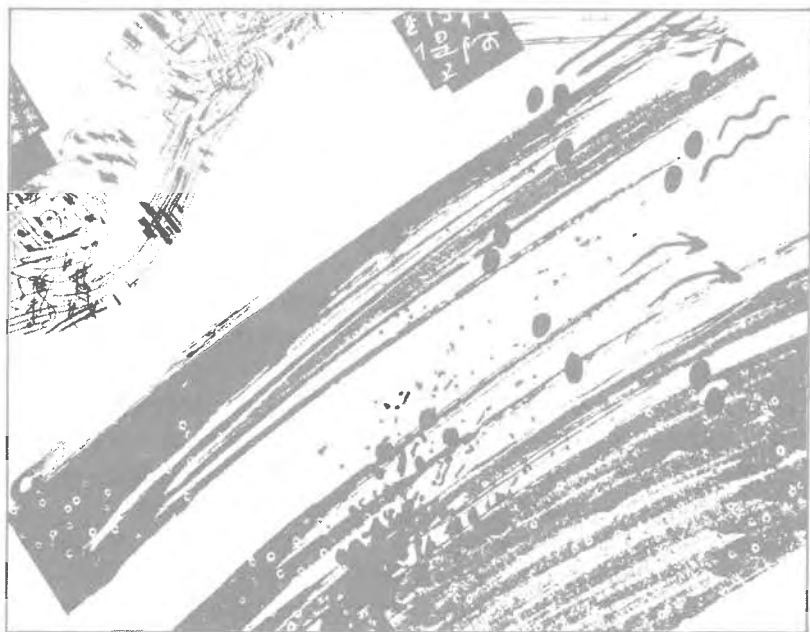
一九八九年八月，當時香港文化中心還是剛落成，仍未正式開幕，在那兒的音樂廳便曾連續兩晚盛大舉行了一次大型合唱活動——「中國合唱作品音樂節八九」，動員了香港最具實力的一些合唱團，其中包括在校際音樂節經常獲獎的學校合唱團，在音樂會之節目中展出了二十多首各類風格的合唱佳作，全部均為中、港、台或定居海外的華人作曲家的中文合唱作品，作品年代有較舊的，但大部分是近年的新作，有數首還是首演的。

該項極富意義的活動由「香港合唱團協會」與「香港作曲家聯會」及市政局等聯合主辦，工作並非易事，而那次音樂節的成績亦頗佳，將來在一定時間之內實應該舉辦同類活動，促進合唱團之交流，更能推動合唱曲的創作，使本地的合唱藝術水平得以提高。

後來「香港作曲家聯會」和「香港合唱協會」計劃把合唱節之作品出版，印行成曲集及樂譜，首先選出十二首香港作曲家的近期作品，着手把原稿謄抄。由手稿變為印刷精美的樂譜，其間要經過多項困難瑣碎的工作程序，而終於這一套「香港中文合唱曲集」便於九二年五月印好了。

這次推出的一系列十二首合唱曲均分別獨立釘裝，便於合唱團員人手一冊。雖然樂譜製作的水平很高，但其售價却相當廉宜，大約幾塊錢便可買到一份樂譜，比複印更方便和清晰得多；當然，用影印機複印樂譜根本是違反版權法的。

香港的合唱活動對於真正熱衷於合唱藝術的人來說必然是未如理想，其中難題如練習場地、財政收支、團員流失及不穩定之出席率等皆是合唱活動的絆腳石，使合唱水準難以提高，但雖然如此，全港仍有部分合唱團取得很不錯的成績，經常有演出，士氣很好的。然而却很少有合唱團以積極推介本地作曲家之作品或其他近代



的中文合唱曲作為他們的任務或特色，這當然可以說是甚少樂譜出版，在尋找曲目上有困難，但合唱團或指揮亦應主動去接觸新材料，如委約新作品。我們去聽一場合唱音樂會，如果節目是一整套長長的神曲之類作品，實在覺得缺乏變化，倒不如能夠聽到多一點較少機會聽到的歌曲那末吸引，而身為現代的中國人，自然對於具有近現代風格的中國作品更有認同和好奇心。為了聽眾，也為了建立本地合唱團的特色，更為發揚中國文化的精神，選唱中文合唱作品是不能忽略的。

有些人或會有個錯覺，以為新作品都是些難唱難明的樂曲，甚至是聲音怪誕的前衛作品。但其實作曲家在譜寫中文合唱曲的時候，往往亦會考慮到語言、中國音樂與文化的特色，詩詞的內容，以至演唱的難度等，務求寫出有創意亦有合唱效果的作品。「香港中文合唱曲集」之十二首合唱曲可以說是一些代表作，各各發揮了中國合唱音樂的特色，並展示出中文合唱的一些發展方向。

這次出版的作品，包括了傳統與現代各種不同風格的樂曲，都是作曲家們的心血創作和探索，當中有混聲合唱與鋼琴之作品、無伴奏合唱、女聲合唱、加有獨唱或朗誦之合唱以及為合唱與電子音樂而寫的作品，歌詞有古有今，內容廣泛，但均為內涵有深度的藝術性作品。各樂曲簡介如下：

《當我死時》余光中詩，曾葉發曲。描寫海外華人對祖國可望而不可即的無奈心情。音樂的主要動機是一組以三全音及二度音程結合而成的和弦，聽來充滿憂鬱之情。

《如夢令》李清照詞，曾葉發曲。作曲家嘗試根據詞的音韻，以現代人的角度模擬宋詞曲牌的旋律，配以調式和聲，表達詞中婉弱雅麗的風格。

《陽關三疊》王維詩，曾葉發曲。以單一旋律配以三次不同的和聲對位手法處理以示「三疊」之意，半音及四度音程貫串全曲，和聲及旋律進行富有新意，表達詩中生離死別的情感。

《虞美人》蔣竹山詞，陳永華曲。樂曲旋律動聽，巧妙地運用聲部模



仿手法，鋼琴部分提示雨聲及風聲，音樂緊隨詞中意境。

《辛詞四首》辛棄疾詞，陳偉光曲。作曲家探討中國詩詞文字與音樂間之配搭，運用新鮮的音調和技法，寫成一篇無伴奏合唱。

《荒城》李樂安詞曲。結合東西方音樂技巧，作曲家透過古城興衰的描寫抒發對人生和事物的一種哲理思想。

《繁星》冰心詩，麥志彪曲。六首短詩分成兩大段，中間以鋼琴間奏，音樂上大膽地混合急速轉調、雙調性、五聲音階及無調性之手法。

《咏梅》陸游詞，許翔威曲。一首纖巧清純的女聲合唱，曲式發展自然而有趣，傳統中國風格旋律上混入變化音和色彩豐富的和聲使樂曲既感

古樸亦覺新穎。

《斷章》卡之琳詩，吳俊凱曲。用富現代氣息的女聲合唱，去表現富現代氣息的新詩，各聲部用上不用調式材料，交織成獨特的色彩。

《水晶半——詠鋏》余光中詩，羅炳良曲。此曲為電子音樂與合唱而作，作曲家運用了獨特的聲響，描寫高科技腕錶裡的機械與人的真切脈搏之對比性及其寓意。

《兵車行》杜甫詩，陳能濟曲。此描寫戰爭苦況的樂曲氣勢磅礴，情感激昂。運用適量不協和音和色彩轉調，探索新的中國音樂風格，樂曲後段以男聲朗誦來表現詞意。

《塵埃不見咸陽橋》杜甫詩，林樂培曲。作曲家運用兩具鋼琴、大型合唱及帶有戲曲風味的男聲獨唱，多

聲部合唱又以細語、呼叫、亂聲之方式把古詩新詞及傳統與現代的風格增強音樂之表現力。

樂譜的出版印行，對於演出，研究和創作皆有實質作用，直接的可使聽眾有更多機會聽到當代的合唱作品，亦間接地蓬勃了合唱活動，激勵交流，提高音樂水平。如果說我們一直缺乏合適的中文合唱曲，「香港中文合唱曲集」已提供我們一些新添的選擇。當然，好的合唱曲實在不止這一批作品，因此我盼望有更多高水準的合唱作品能陸續出版，並得到各合唱團的支持，我們對於作曲家們和一班在背後為出版樂譜、推動合唱藝術而勞苦的功臣應予以致敬，對本土的音樂文化亦要重視。





# 基督教聖樂事工概況調查報告

策劃：容新華

三年級聖樂系

目的：本校聖樂系同學於九二年六月，進行了一項全港性的教會聖樂概況調查，目的在於瞭解香港教會對聖樂事工的重視程度，及在推行發展所遇到的困難，讓有意開辦聖樂課程的機構，能參考實際情況而設計合適的課程。

形式：以郵寄方式發出調查問卷到各基督教會。

## 結果及總結：

發出問卷共 400份  
全港教會總數（根據政府新聞處91年11月資料）共 872間  
發出問卷佔全港教會總數比率：

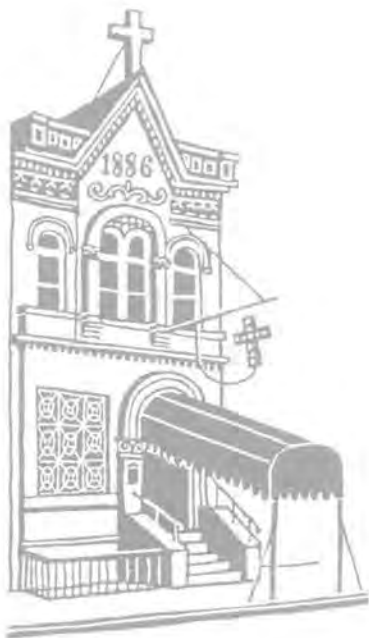
$$\frac{400}{872} \times 100\% = 45.9\%$$

收回問卷共 88份

$$\text{回收率} = \frac{88}{400} \times 100\% = 22\%$$

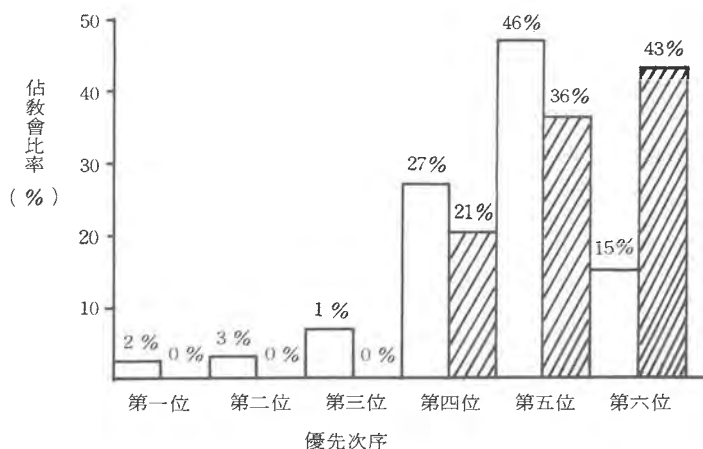
收回問卷佔全港教會總數比率：

$$\frac{88}{872} \times 100\% = 10.1\%$$



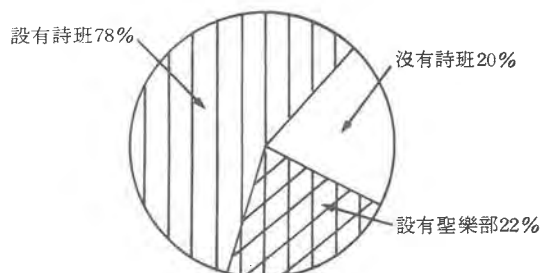
## I 教會聖樂事工概況：

1. 聖樂事工在其他事工（佈道、差傳、栽培、關顧、慈惠、社關、崇拜）中所佔位置：



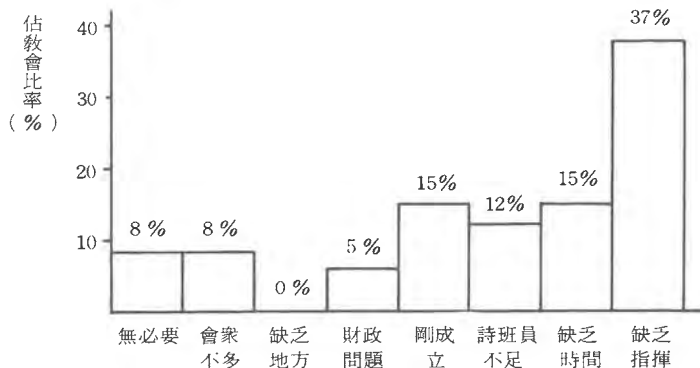
\* 本港教會普遍把聖樂事工放在較次要位置，沒有詩班的教會更甚，佔第六位者（最末位置）幾近一半。

2. 設立聖樂部/詩班情況：



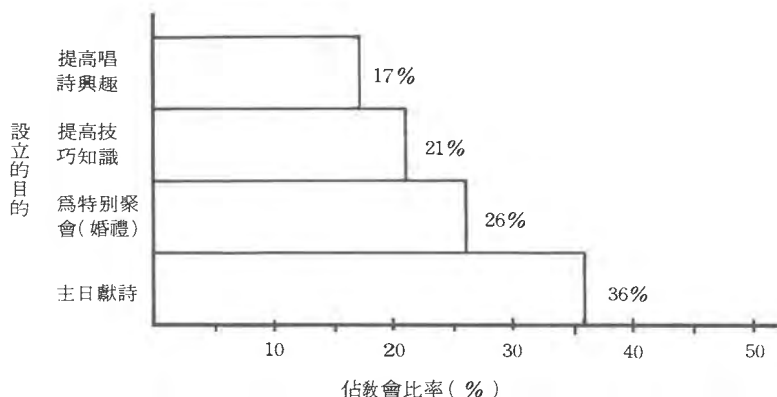
\* 有1/5教會沒有設立詩班 而有詩班的教會中只有約1/3設有專責聖樂事工的部門。

3. 沒設立詩班的原因：



\* 欠缺受過專門訓練的音樂人材，是沒有詩班的主要因素，教會剛成立和缺乏時間亦是原因之一。

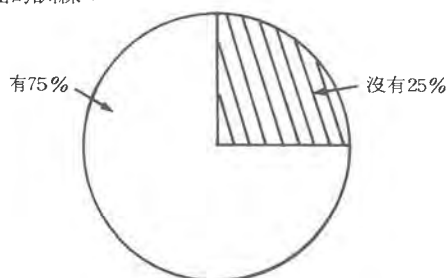
## 4. 設立詩班的目的：



\* 主日獻詩和為特別聚會（婚禮、佈道會等）是設立詩班主要目的。

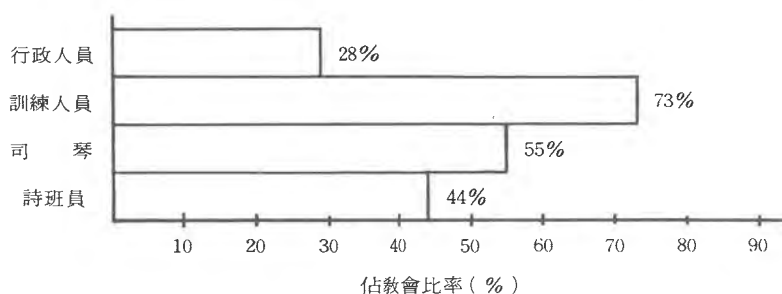
## II 聖樂訓練情況：

## 1. 教會會否為詩班 / 會眾提供聖樂方面的訓練：



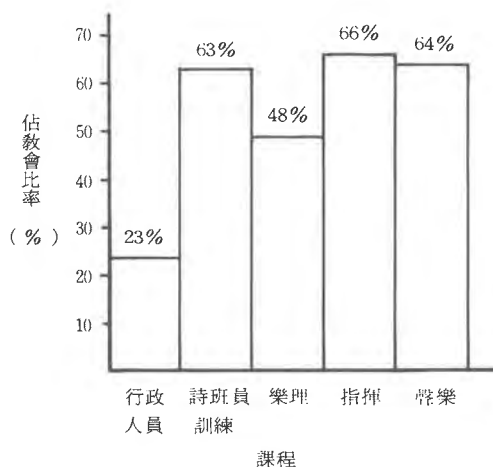
\* 有3/4 的教會會提供聖樂方面的訓練。課程以視唱，樂理及聲樂為主，也有極少數教會曾開辦合唱訓練，司琴及指揮班。

## 2. 教會需要的聖樂人材：



\* 教會最需要的是訓練人材（指揮），其次是司琴。

## 3. 教會希望開辦的訓練課程：



\* 普通教會對各種課程都有同樣程度的需求（行政人員除外），反映教會在聖樂方面人材不足。

# 到加拿大進修音樂的概況

陳子愉

最近遇到數位音專的同學們向本人查詢有關到加拿大修讀音樂的問題，碰巧胡德禧校長吩咐本人為「樂友」寫文章，故此藉這次機會向大家介紹有關情況。

前往加拿大修讀音樂通常有二種途徑：其一是進入位於多倫多的加拿大皇家音樂學院（THE ROYAL CONSERVATORY OF MUSIC），其二是進入當地各大學內所設的音樂系，（SCHOOL / DEPARTMENT OF MUSIC）。前者以訓練表演人材為主，畢業時所領取的是一張演奏藝術文憑（ARTISTIC DIPLOMA），而大學音樂學院所頒授的是學位（DEGREE）。除音樂學士銜（BACHELOR OF MUSIC）外，規模較大的大學亦有，頒授音樂碩士（MASTER OF MUSIC）及音樂藝術博士（DOCTOR OF MUSICAL ARTS）等。一般來說，大學訓練彈性較大，除訓練表演人材外，亦有作曲，音樂教育（MUSIC EDUCATION），音樂學（MUSICOLOGY），民族音樂學（ETHNO MUSICOLOGY）等等不同學科供選擇。學制方面，加拿大以修讀學分（COURSEWORK）為主，完成所需學分，經考試合格便可畢業。有些音樂課程分三年或四年，前者所頒的是普通學位（ORDINARY DEGREE），後者是榮譽、學位（HONOUR DEGREE）。若要修讀研究院，一般都需要榮譽學位。

此外，大家要注意，皇家音樂學院畢業的學生是不能直接報考研究院的，因為他（她）們並沒有正式學士銜頭，所以他們一定要再花二年以上的時間修讀完成一個學士課程，方能繼續上路。所以若不是肯定自己是走演奏的路線，那麼入大學往往比入音樂學院更有利，起碼在時間及資歷都會勝人一籌，但當然，實際情況是因人而異的。

在學科內容設計方面，皇家音樂學院因以演奏為主，其學科亦大抵與演奏有關，如視唱練耳，演奏技巧，伴奏技巧等等，相反在和聲，歷史，分析學科方面，就會相對地減少，所以學術價值亦較低。

相反在大學內修讀音樂，學員得到較全面及平均的發展，在四年課程中，學員要修讀大約25個學分，（約20—25不同科目），這些音樂科目的設計有和聲學，歷史學，視聽訓練，指揮，音樂教育，作曲，演奏，理論，分析。學員除修讀大學設計的固定必修科外，還可自行據本身的意願去選擇一樣主修範圍（MAJOR）（如作曲，音樂教育，理論，及演奏）這樣一個有「必修」及「自選」的課程安排，務求令各學員於畢業後獲得充分的專業知識。有一點大家要注意到的，是大學着重整體全面性音樂訓練（OVERALL MUSICIANSHIP）並不容許學員祇顧及演奏或只顧作曲，而忽略其他學科，若學員只想學習演奏，則大學並不是一理想學府，而應考慮皇家音樂學院。

除繁重的學術要求外，各大學亦擁有其合唱團，管弦樂團，室樂團等等的組織。在四年學習過程中，學員需不間斷地參與一個或以上的組織，從而學習實際表演技巧及經驗，個別學員亦可自行組織不同類型的室內小組合奏（CHAMBER MUSIC），由一位導師或教授作指導，於學期末舉行音樂會，從而獲得學分。

師資方面，大學教授全都擁有博士名銜，而樂器導師則邀請當地管弦樂團的樂師來充擔，每所大學為提高本身的名氣，亦會邀請一些音樂界大師充作顧問教授（VISITING PROFESSOR），若時間配合的話，學員是有機會參與大師所開設的研習班（MASTER CLASS）的。

報讀條件方面，考生應具備加拿大皇家音樂學院二級樂理程度（Grade



2 Rudiments)，樂器及聲樂主修者應有八級程度而鋼琴主修應有十級。此外，各考生亦需符合大學的入學條件，如13班畢業，托福（TOFEL）英文考試等等。

學費方面，皇家音樂學院反比大學昂貴，前者約 \$8,000 加元，後者約 \$6,000 加元。

論名氣，資歷及規模，本人首推多倫多大學（U OF TORONTO），麥基爾大學（MIGILL UNIV），西安大學（THE UNIV OF WESTERN ONTARIO），哥倫比亞大學（UNIV OF BRITISH COLUMBIA），亞伯特大學（UNIV OF ALBERTA），但這並不代表其他大學的音樂系不夠好，相反的，本人認為規模較小的大學音樂系能夠給予較親切（CLOSE）的學習環境，師生關係亦較密切，這對於正在學習音樂的人是非常重要的，在大規模的大學中，便較難找到類似情況了。

希望以上短短的介紹，能夠令大家對加拿大進修音樂事宜有進一步的認識。

香港音樂專科學校



HONG KONG  
MUSIC INSTITUTE

教 育 署  
立 案

---

**宗 旨：**本校以培養音樂專門人材，促進音樂藝術為宗旨。

**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.)
7. 中樂系 (Chinese Instruments Dept.)

**投考資格：**具音樂基礎而志願深造並有中學或同等學歷。

**上課時間：**1. 共同課：星期一至五下午七時十五分至九時半。  
2. 個別主副科上課時間由校方介紹與教師商定。

**地 址：**正校：九龍長沙灣道137-143號五樓（電話：3806016）  
分校：九龍大埔道18號3字樓（電話：7881127）