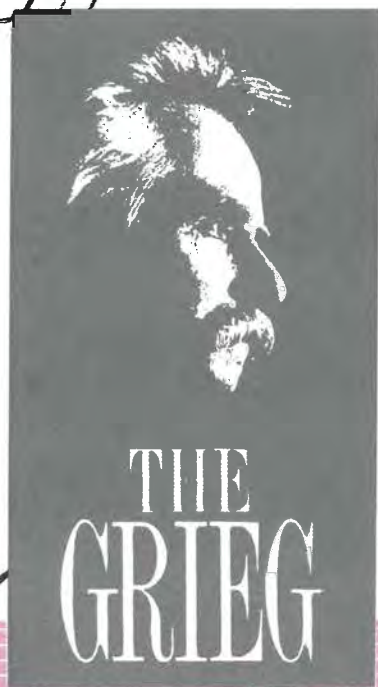
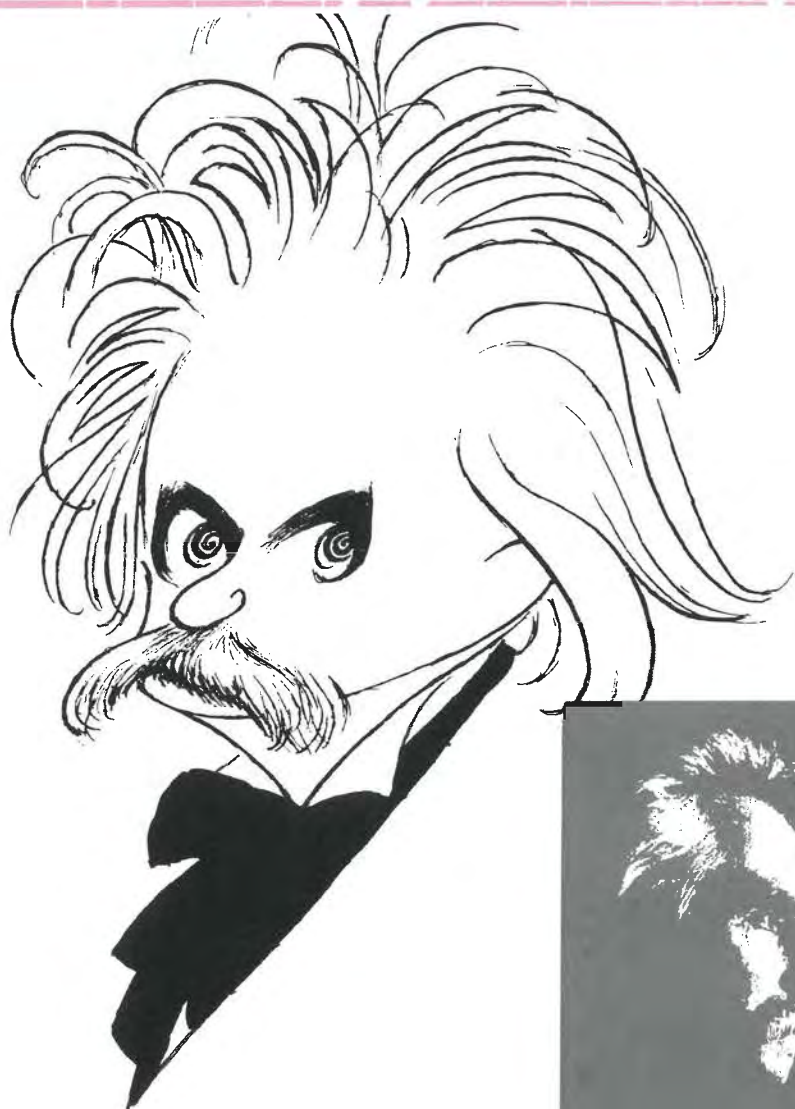


樂友

MUSIC COMPANION

香港音樂專科學校編印
樂友社出版
(非賣品)

新 65 期





本校董事會

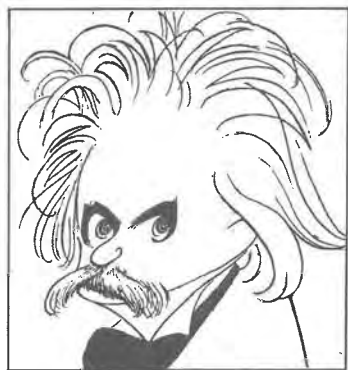
(註冊董事)	(名譽董事)	(名譽校長)	
周文軒 (主席)	李子文	胡德蒨	法律顧問： 黃乾亨
梁知行	安子介		
費明儀	黃乾亨		會計師： 張彬彬
陳玉書			
吳天安			
黃道生			
胡德蒨			

本校教職員

校 監：吳天安						
校 長：葉純之						
教務長：陳兆勳						
顧 問：韋瀚章	黃麗松	黃友棣				
校務委員會：葉純之	胡德蒨	陳兆勳	鄭小芬	伍少雄		
	王玉蘭	李學齡	吳美珍			
行政助理：吳美珍						
共同科教師：黃育義	周少石	李學齡	黎端娜	葉純之	陳兆勳	
	王玉蘭	陳月珍	楊以添	李琦琦	李丁儒	李 明
	林泳怡					
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	梁 美	蘇明村	龔書安	陳兆勳	
	徐立莉	馬碧雪	胡德蒨	黃瓊璠	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			
中樂系教師：吳韻伯	蕭白鏞	程秀榮	霍世潔	魏冠華		
	李崇吉	陳鴻燕	張向華	陳森林	王 靜	
	羅永華	張慶崇	閻學敏	吳曉紅		

樂友

第65期
1993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。

發行人

香港音樂專科學校

督印人

吳天安

社長

胡德蔭

顧問

黃友棣

編輯顧問

李德君

編輯

吳振輝·嚴樹明·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

一	論傳統的繼承與發展	葉純之	1
二	古書論樂(上)	黃友棣	3
三	追念蘇石林先生(下)	郁慶五	5
四	悼歌詞大師韋瀚章	樂友	7
五	彈音奏樂	陳兆勳	8
六	民族樂團除了交響化還要保持傳統	司徒敏青	10
七	樂評兩則	周文珊	11
八	談三重奏鳴曲	李德君	12
九	訪穗演出後記	譚全	13
十	黃友棣教授新作「樂境花開」	武夫曼	15
十一	音樂美學理論初探	容新華	17
十二	在雅俗樂中求同存異	黃妙娟	19
十三	看「盲童奇遇記」念邵光院長	梁曜麟	20
十四	一封航空信	小許	21

論傳統的繼承與發展

葉純之

經常有機會聽到人們談傳統與創新的關係，特別是論及當代中國音樂時，作品的是否符合傳統似乎已成為一些人衡量作品優秀與否的一種標幟。例如，近年來爭論很激烈的“中樂交響化”，其重要論點之一就是“交響化”破壞了中國音樂的傳統，而前年莫扎特鋼琴大賽的不同議論也來自參賽者的演繹是否符合傳統。可見，正確理解傳統的含意，對於創作、表演、理論研究以及學習都是很重要的事。從當前的情況看，對傳統的認識還是有一些分歧，可以作些探討。

一

對傳統的理解歷來沒有一定的界定。手頭一本漢語字典權威《詞海》這樣解說：“傳統：由歷史沿傳下來的思想、道德、風俗、藝術、制度等”。按此說明，“沿傳”是個關鍵的核心。所謂沿傳，自然指經過一段時間後，仍然保持下來的東西。可是這一段時間究竟多長呢？曾經沿傳一個時期而後來又因故未能沿傳下來到今天的，算不算傳統呢？可見，《詞海》的解說儘管可以理解，也合乎一般常情，但却還有進一步探索的餘地。

將這個解說用在音樂方面，問題也同樣不少。以西方音樂而論，對傳統的用法是較為靈活的，在不同的領域中可有不同的理解。如古典傳統，在相對於巴羅克音樂與浪漫派而言時，通常泛指由維也納古典樂派，即海敦、莫扎特和貝多芬為代表的音樂傳統。但若與現代派相提並論時，古典傳統就可能有包括巴赫、韓德爾、拉摩等更早期作家的含義在內，甚至還可包括許多其他的音樂在內。

中國音樂的情況也差不多。一般來說，在西方音樂引進中國以前，原來存在的音樂，大抵均稱為傳統音樂，似無疑問。但對稍近代的如劉天華和華彥鈞（瞎子阿炳）的作品算不算傳統就有爭論。另外，《春江花月夜》用琵琶獨奏時應是傳統音樂，但經過

後人改編成樂隊合奏後，算不算傳統呢？認識就未必相同了。

歸根到底，問題似乎首先仍在如何對傳統音樂下定義，以及它的具體範圍如何。

若按《詞海》的定義，沿傳下來的音樂可以理解為傳統音樂的話，那麼，更進一步作些分析會有助於理解。

二

從理論角度看，能成為傳統，首先是這些音樂在存在時具有某些特點，因而易被一些人所接受，從而得到流傳，在流傳中，後來的人或是將它完全不誤的保留起來，再通過自己的演唱、演奏流傳給後人。在這種情況下，可算是嚴格的保持了原樣。

但在實際中，嚴格的不變是相當困難的。音樂的得以保持，不外兩種手段，或是通過口傳身授（在古代和民間是最常見的），或是根據樂譜的記錄而傳授。但口傳身授總需要演奏和講授，由於音樂再創造的特點，每次演出本不可能全然相同，再加上演出者也會有意，無意加上自己對音樂的解釋，使口頭傳授帶上個人的特色。如此一次、兩次，一代、兩代，原有的音樂不可避免的產生一定程度的變化。而根據樂譜的記錄雖然看起來比較可靠，但樂譜對音樂的記錄也並非完美無缺的。古代的記譜法（包括中、外在內）之有各種不足姑且不論，目前世界通用的五線譜，問題也不少（至少記譜時對力度的和速度的變化都帶有很大的相對性），使人們對音樂的理解可有一定的變異（這雖可算是缺點，但也給演奏家帶來再創造的廣闊天地）。於是，可以理解、所謂沿傳下來的音樂，實在已包括了許多人的創造、發展、在實際上帶有一種集體的意味。這樣，對古代的無名之作或近代署名之作，所謂傳統往往包括兩方面，一是作品本身的特點，二是演奏，也即再創造的特點，兩者既有關連又可分開。前者是音樂本身

的風格問題，後者則是演奏的流派、風格問題。

但不論傳統本身意味着有某種隨時間和歷史過程而可能出現的變化，但也要看到它有基本不變的一面。就是，被後人看作傳統的音樂，在音樂語言、形式、體裁、演出方式各種音樂要素，都隨音樂的一步步沿傳而趨於相對穩定，如有變異也只是非根本性的變化（如果變得太多，就會被認為是違反傳統）。在這樣情況下，傳統音樂體現出羣衆的審美趣味、審美習慣，和由此而形成的羣衆心理特點與精神面貌，也可認為是一種民族（或地區）性在音樂上的反映。正由於此，人們之所以重視傳統，實在是珍惜自己民族的一種表現。至於傳統音樂的特點，就不可一概而論，要視時代、民族、地區、國家等的變化而有不同。

若理解傳統是在變化中形成其一定的穩定性和不變性的話，那麼保存傳統、繼承傳統以及發展傳統的區別在哪裏呢？

我想，在目前的情況而論，保存傳統的意義應該是，盡量收集和掌握已存在的多種音樂資料，盡可能的運用各種科學手段把它們保持到當今為止所存在的原有音樂面貌。其方法可包括錄音、記錄、原樣演出等等。

繼承傳統則略有不同，繼承的含意有兩層，一是接受前人的遺產、財富等，比較單純。可以理解為盡可能的學習和掌握傳統，另一個含義是在前人的基礎上繼續前進。對音樂來說，或可以包括在不失原有的基礎上加以一定的整理，甚至改編和豐富。在這種意義上，繼承與保存、甚至與發展的界限是很難說清楚的。也有少人單獨把繼承提出來考慮，而總和保存這個詞連用在一起。

對於發展傳統，爭論就多了。如何才算是發展而不算背離或破壞，到底其界線在哪裏，又應根據什麼原則

來判斷，不論在中外都有過爭論。如在一個相當長的時期內，貝多芬的每一首新作都曾被樂評家指斥為違反傳統，只到後來才被承認是對傳統的創新。而對民族音樂的議論就更多。自從五十年代以來，民族化，西化的爭論從未停息過，一直延續到今天的《中樂交響化》和使用現代技法的《新潮音樂》是否是傳統的發展，都有不同的看法。可見其複雜之一般。論其根源，還在於對傳統的理解的不同。

三

對中國音樂的傳統的認識，可有本義與廣義之分。所謂本義就是如前面所說，指本世紀初前後，未受當代西方音樂影響的，以民族、民間樂器和民族唱法為表現手段的音樂遺產。無庸說，其範圍是很廣泛的。通常人們所指的就是這一個龐大領域中的各種音樂傳統。正是按照這種理解、人們才會說那些作品是符合傳統或如何。

另一種廣意的傳統概念。其時間性可能包括了近、現代，如接觸了西方音樂文化後，五四以來的近現代音樂傳統等等。這些音樂既有古老傳統的影響又結合了吸收、融化西方音樂的特點，也是一種類型（不過對於這類音樂也有些人認為不應放入傳統的範圍之內。為行文方便，本文是按傳統的本意來討論的）。

如前所述，傳統的形成往往是經過時代和許多人的傳授加工而成今天的面貌。於是在本質上，傳統就有其不變性與可變性的雙重因素存在。在作為保存的時候，雖然會力求不變，但實際上仍會有極細微的變化，用哲學術語可稱為“量變”的階段。無庸說，這量變是越少越好，但也却是無法避免的。在演出的流派中，這種情況也很明顯。老師的技藝無論他如何傳授，到學生手裏，其基本神韻可以不變，細節總難全部相同。於是，保存傳統，首先遇到的問題就是能否盡量減少變動，特別是當一首樂曲出現

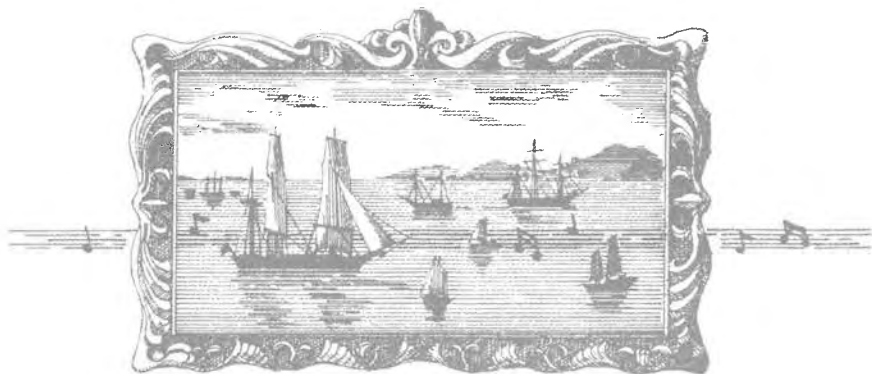
不同的變體時（這在中國傳統音樂中極為常見），哪個才是真正的傳統呢。目前常見的辦法是全部加以認可，再根據其他方面的因素來作出評價。正因如此，對傳統的整理和研究成為音樂家很重要的工作之一。

更難以判斷的是，當並非完全按傳統來創作、演奏時的判斷。典型的例子之一是將原有的獨奏曲按目前的中樂隊編制改編成合奏曲，也即是“古曲新編”的問題。對此，通常認為只要保持了原曲的意境和精神就是成功的作品。對成功與否是個價值判斷，但對是否保存、繼承或發揚了傳統，極可能有很不同的看法。所以，改編作品的“程度”如何，總是一個令人困惑而因人而異的事情。這還是以中樂樂器演出，如用“外來”樂器如鋼琴、小提琴、管弦樂等來演出，人們的要求倒又低一些，可能是有所諒解的關係吧。

是否繼承、或發揚傳統的爭論主要是對一大批新創作而言。本世紀以來，由於西洋音樂的引入，論作曲家 and 演奏家都有形無形受到了它的影響，在創作新曲時，對傳統的保持與創新的尺度如何，就因人而異。《中樂交響化》就是一種追求在中國音樂中

既具有民族傳統的同時而又能吸取西洋音樂的特長的努力。以前，所吸收的不過是西方古典和浪漫派的手段、近年來更擴充到現代音樂的多種手法，出現了極為多樣化的局面。這樣，對發展傳統的理解和領會就有多種的分歧，到今日仍未能得到較為統一的想法，引起了無休止的討論和爭論。

從中外的音樂史看，傳統的保持雖然需要，但音樂事業的推進，主要還在於對傳統的不斷豐富，往往是先由“量變”、然後逐漸進入“質變”，但這新的質變經過一個時期後，其中合理的部分又會被人們接受而變成新的傳統。中國歷史上被認為帶有“胡”氣的胡琴，如今已成為具有代表性的民族樂器，劉天華的一些作品也被認為是近代二胡音樂的經典之作。可見，既要看到傳統的可貴，予以保留，繼承，更要在這個基礎上不斷前進，對傳統作很狹隘的理解是不適當的。我們的任務應是在努力保持傳統的同時，為發展甚至突破傳統而進行探索。只有這樣，對傳統才能真正發揚廣大。應該說，認識還易，要做到更難，需要人們共同來解決這個重要的課題。



古書論樂（上）

黃友棣

禮樂的精神就是秩序與和諧。人類生活必須與大自然的節奏協調，秩序與和諧，就是生命的整體。儒家看清楚此一關鍵，故將禮樂相輔，用為教育基礎；這是卓越之見。

宋儒程頤（伊川先生）說得最簡明，「禮只是一個序，樂只是一個和；天下無一物無禮樂。且置兩隻椅子，攙不正便是無序，無序便是乖，乖便不和」。

宋儒朱熹說得最清楚，「樂有節奏，學它底急也不得，慢也不得，久之，都換了他一副情性」。

禮是從外入於內的秩序，樂是從內發於外的和諧；因此，音樂能用最快捷的途徑，直訴於心靈，影響行為，改造德性。禮樂相輔，就如鳥之兩翼，合作飛翔。

樂記，樂論，樂書，都是專論禮樂精神的典籍，其中有珍貴的雋語，也有錯誤的傳聞；我們必須詳加分析，以作實施樂教的南針。今分別論之如下：

（一）對禮樂的卓見

（1）至樂無聲

樂者，非謂黃鐘、大呂、弦、歌、干、揚也；樂之末節也。（樂記第五段第三節）

這說明奏唱舞蹈，只是音樂的外形；真正的音樂，不在聲音的豐盛而在內心的和諧。由此再加伸展，便達到了「無聲之樂」的境界。

禮記第二十九卷，孔子閒居，子夏問及禮樂之原。孔子答他要「致五至而行三無」。

「五至」是：

志之所至，詩亦至焉。詩之所至，禮亦至焉。

禮之所至，樂亦至焉。樂之所至，哀亦至焉。

「三無」是：

無聲之樂，無體之禮，無服之喪。

這是重視內心的德性修養而輕視外在的物質表現。孔子曾經說過，「

禮云，禮云，玉帛云乎哉！樂云，樂云，鐘鼓云乎哉！」（論語，陽貨第十七）；又說，「言而履之，禮也；行而樂之，樂也」。（禮記，二十八卷，仲尼燕居）。正如莊子所說，「至文無字，至樂無聲」，這是卓越見解；但過份側重內心修養，輕視了音樂的實踐工作，就容易流為空談。倘若生活中的音樂，變為水中月，鏡中花；則使人人陷入迷惘境界，這不是教育工作者所樂見的事。

我們重視禮樂之本，（內心的真誠），同時也重視禮樂之末，（儀容與聲音）。宋儒司馬光（涑水先生）說得好，「禮樂有本末，中和者，本也；容聲者，末也。禮非威儀之謂也；然無威儀，則禮不可得而行矣。樂非聲音之謂也；然無聲音，則樂不可得而見矣。譬諸山，取其一土一石謂之山則不可；然土石皆去，山於何在哉？」（資治通鑑，樂論）。這段話說得極為明確。無聲之樂是教育目標，卻不是教育的過程。要達到無聲之樂的境界，必須使用有聲之樂為工具。有聲之樂，是絕對不能拋棄的橋樑。試看發射太空船的火箭，太空船尚未抵達太空軌道時，絕對不能把它拋棄。每個人，時時刻刻都需要有聲之樂為助；故有聲之樂，時時都有用處。明白了此，就不致陷入空談的陷阱去。

（2）樂觀其深

大樂與天地同和，大禮與天地同節。（樂記第二段第四節）

樂的和諧，禮的秩序，實在與大自然相配合。大自然是在一個偉大的節奏中運行，人類面對着這個節奏，實在是失之者死，得之者生。正如在海上航行，能使身體適應海濤起伏的節奏，則必然感到輕鬆愉快；若與海濤節奏相抵觸，就會導致暈浪，體力不支了。

儒家思想是以人性為本，順應自然，修德向善。能徹底認識大自然的

節奏，也就能夠了解禮樂的本原；所以說，懂得音樂就接近於禮了。（知樂則幾於禮矣——樂記第一段第四節）。由此就可以明白，從音樂表現就可深入地觀察到社會情況。（樂觀其深矣——樂記第三段第一節）。

（3）樂具真誠

德者，性之端也；樂者，德之華也。唯樂不可以為偽。（樂記第四段第一節）

教育工作者著重於人人修德，使有之於內，然後表之於外。音樂是直訴心靈的藝術，是心與心互相交通的捷徑。音樂並非從理智去使人服從命令，絕對遵守；而是從感情去使人徹底領悟，自願信服。因為內心必須真誠，所以不能虛偽。憑音樂之力，可以感動人心，影響它，改善它；故西諺有云：一首樂曲之演奏，勝過千言萬語的文章。

（4）大樂必易

大樂必易，大禮必簡。（樂記第二段第三節）

最好的樂曲，淺近易懂；最好的禮法，簡單易行。這就說明禮樂是用來實踐而非徒事空談。既然是人人都要用來實踐於生活之中，則必須是簡易的，普及的，而不是專為少數人設立的。

也有人擔心，普及大眾的音樂，可能是內容粗劣，價值很低。這樣的見解，實在是大大的錯誤見解。大眾對於專門技術也許不高明，但對於音樂的內容是真誠還是虛偽，卻具有敏銳的辨別力。事實上，那些技術複雜的音樂作品，其內容並不能勝過簡樸的民歌；倘若剝去那些炫人耳目的技巧，可能立刻變為淺薄的材料。盛服濃妝的美女，其美麗程度，常比不上樸素的村姑。清代藝人袁枚論詩云：「求其精深是一半工夫，求其平淡又是一半工夫。非精深不能超超獨先，非平淡不能人人領解」。此言具有至理。

昔日俄國文豪托爾斯泰（一八二八至一九一〇年）特別重視大眾化的藝術；他斥責那些內容虛偽的矯揉製作。他在其所著的「藝術論」中說，「好的藝術作品是大眾所明白的，如果我們不明白它，只因爲我們不必去明白它。少數人所喜愛的藝術，決不是真正的藝術。」

我們該知警惕，切勿製作衆人不能了解的音樂以自豪。反之，我們該從民間學習那些看似簡單，實則艱深的歌謠；將它們整理，研究，煉其精華，棄其渣滓，然後還給大眾，啟發他們，與他們一起進步。倘若大眾沒有進步，則藝術也無法進步；一切理論，皆是空談而已。

（5）樂爲心聲

審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。（樂記第一段第四節）

聽賞音樂，並非只聽其外表的樂音，而是聽那蘊藏於樂音裏面的思想。不是徒然用耳朵去聆聽，而是用內心去領悟。我們要訓練的，就是這種具備智慧的「心耳」。

用「心耳」去聽音樂，可以聽到崇高的精神呼召，可以聽到發自心靈的語言，聽者整個心靈得以沐浴於聖潔的光輝中，於是精神隨着音樂不斷發展，不斷擴大，不斷高揚，達到無極的境界。欣賞音樂之所以能改善品德，其理在此。

從音樂裏可以聽到民間生活的實況，但被解釋爲聽什麼樂器就想到什麼官員，（樂記第六段第四節），或用陰陽五行來解說音樂，就離題太遠了。

（6）美善相樂

形而不爲道，則不能無亂。（樂記第九段第一節。樂論第一段）

樂行而志清，禮修而行成，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧；美善相樂。（樂論第九段）

從生理學解釋，抑制情緒，使神

經系統受到壓迫，就很容易損害身心健康。我國古訓，常教人要收斂感情；「塞翁失馬」的故事，便是教人要做到悲喜不形於色。這實在違背了心理衛生的原則。我們不必強迫人人做到悲喜不形於色的地步，而要教人把悲喜之情，作適度的發表；悲哀時表露悲哀而不至於頹喪，喜悅時表露喜悅而不至於放縱。這纔符合健康教育的主旨，也就是樂記所說「形而不爲道則不能無亂」。

荀子提及「美善相樂」的結論，實爲卓見；因爲美與善原是合一的。我國在宋代刻本，便是作「美善相樂」

。在元代刻本，則作「莫善於樂」。清代著名國學家王念孫說：元刻本以上文說及移風易俗，又以孝經說及移風易俗，莫善於樂；故認爲荀子所說，是「莫善於樂」。其實，根據上文所說，樂行志清，禮修行成，是以天下皆移風易俗而美善相樂。下文倘再說「莫善於樂」，則不成文理了。就文字結構言之，當依照宋刻本「美善相樂」爲是。

清代另一位國學家王先謙，也認爲王念孫的見解很對；所以「美善相樂」是正確的。

以下地點均有“樂友”刊物免費贈閱

香港音樂專科學校：九龍長沙灣道137—143號五樓
：九龍大埔道18號3字樓

通利琴行：尖沙咀金馬倫里1—9號
皇后大道中69號萬宜大廈商場U12
銅鑼灣軒尼詩道521號

華聲琴行：租庇利街17—19號順聯大廈二樓101—2室

國際琴行：旺角亞皆老街120號地下

樂聲琴行：旺角亞皆老街120B號地下

會福琴行：油麻地南京街13號地下

香港結他社：油麻地南京街14號地下

漫信會書局：九龍勝利道14號G地下

證主書室：彌敦道749號A興邦商業大廈2字樓

種籽書室：九龍太子道141號長榮大廈12樓H座

福音傳播中心：旺角道7—9號威特商業大廈6樓

道聲書室：九龍何文田窩打老道50號A

追念蘇石林先生(下)

郁慶五

(七) 任教於莫斯科國立音樂院

一般地說，蘇聯當局並不信任長期居外的僑民，除極少數例外，蘇石林先生便是這少數之一。中國文化部給他的好鑑定起了一定作用，那時中蘇兩黨尚未交惡，所以能夠回到列寧格勒或莫斯科。否則，只能到小城市求職，甚至只能在西伯利亞之東。

先生回到列寧格勒之後，先是很不適應，一時老友相知未得聯繫。一次他去看歌劇，劇院一位看門老人認出他來，於是他回來的消息不脛而走。正好列米謝夫也來開五十歲獨唱音樂會，得知先生回蘇的事，並告訴了蕭斯塔科維奇。蕭斯塔科維奇是世界知名作曲家，他和莫斯科國立音樂院院長謝波林，青年時期曾替蘇石林先生作過獨唱伴奏，關係頗密切。蕭斯塔科維奇告知謝波林正在國外訪問，待他回來後計議邀先生去莫斯科任教。

事有湊巧，中央樂團的小提琴家楊秉孫去匈牙利而途經莫斯科，住烏克蘭大旅館。巧逢蘇石林先生也因應聘事住在同一旅館，得知先生將去莫斯科國立音樂院的事確定了。又過了幾個月，楊秉孫又遇蘇石林先生於該旅館，那時，先生已正式任教於音樂院，只是住房尚未解決，只好暫以旅館為家。當第三次楊先生經過莫斯科時，先生已得到一個公寓，並告訴楊說：“莫斯科小偷很厲害，我在門口安裝了鐵閘，配上海帶來的鎖，也許他們一時沒辦法偷。”可是後來小偷還是光顧了一次。

就這樣，他在莫斯科國立音樂院聲樂系一教十八年，加上在中國的三十二年，加起來正好半個世紀。1974年因病退休，時年正好八十歲。返蘇後的十八年中，他的學生有人民演員、功勳演員及慕尼黑和加拿大國際聲樂比賽的獲獎者。正好像他在中國一樣，五十年代的國際聲樂國際獲獎者的名字，常和蘇石林聯繫在一起。

(八) “我們中國”和“中國教

授”

蘇聯自十月革命成功之後，斯大林等十分重視重工業而強過。但人民的生活却從未好過，原子彈和氫彈是不能啃的，終於垮台了。

1951年冬天我到列寧格勒去演出，先生教我帶幾件上海出品的羊毛衫給他的姐姐，這是蘇聯百貨商店見不到的高級“洋貨”。我們為中國的羊毛衫而自豪，也覺得那個“中國之明天”太苦了。

蘇石林先生的姐姐和先生兄弟倆長得十分相像，是好幾家飯店的聯合經理，先生落葉歸根之初就落到姐姐那裡。弟弟幾十年不見了，當然要在自己經營的飯店裡招待以俄羅斯大菜，而得到的評議却是：“你們的菜比我們中國的差多了。”他的姐姐生氣地說：“你到底是哪一國人？”並發誓不再請他吃飯。事實上並不是羅宋湯不好，而是先生在上海的三十年，過慣上層社會的生活，口味被中國菜寵壞了。

到了莫斯科之後，他仍懷念中國的人和事，說慣了“我們中國”，因此在莫斯科音樂院得到了“中國教授”的昵稱。實際上他的家庭是大半個中國化的，夫人是中國人，自己在中國工作和生活了半輩子。

音樂界的知名和不知名的人士，都以到先生家一品為快，吃中國菜嗜東方味，這就苦壞了師母周慕西，她原是嬌生慣養的一族，記得1955年先生決定回蘇聯之後，師母在苦學俄語之外又勤練廚藝，想不到在莫斯科大派用場。她辛苦了便向先生提名抗議，但還是像原來一樣熱忱好客。人們到蘇石林先生家作客的另一欣賞，是聽他講“東方夜譚”和中國見聞，無意之中宣揚了中華文化。

中國、中國，在他不如意或發脾氣的時候，便喊叫：“我要回中國去！”1974年他病重退休之後，幾次心力衰竭之際，仍喃喃“想回中國”，

想在病癒之後東來。這樣，又奇跡般地活了四年，於1978年10月23日逝世。

(九) 蘇石林先生是幸運的人

當蘇聯初建缺乏麵包和牛奶的時候，先生來到東方，一路順風而進駛上海，雖然中國在動蕩，他在租界裡仍可安定舒適地生活，並得到華人學子的尊敬。1956年他歸去時，又是中國解放後的黃金季節，怎能不使他懷念那個“我們中國”呢？

現在，歷史已經證明了他歸去後的變化。中蘇開始論戰，爭論誰是真的馬列主義者？罔顧人民生活 and 經濟發展，有的甚至墮入唯心主義泥坑。這些怎能是一位天真的藝術家知曉呢？我們不是搞藝術生產而搞運動呀！

先生回去之初的兩年，我們還能通通信，後來越來越難了，因為初級社會主義有檢查民間國際通訊的幼稚病，也就不寫信了，以免檔案袋塞得滿滿地。但是，先生和學生之間的信息並未中斷。師母周慕西經常回來探親，在莫斯科音樂院的留學生也是傳遞口信的渠道，直到1966年文革才完全停頓下來。

1956年至1966年的十年，我們之間尚可申舒懷念之情。接着是十年災難，忽然冒出幾個小丑，他們在調查什麼“蘇石林學生集團”的蘇修特務嫌疑。於是忽然想到先生是個幸運的人，如果他仍在中國，至少師母會免不了七門八鬥的命運，而先生怎能忍受此種屈辱？所以他的回歸是及時的，好運氣！

(十) 賀綠汀先生評蘇石林

1982年我從香港回到北京，聽到賀綠汀先生有個提議：慶祝上海音樂學院建立五十五週年。那是從1927年蕭友梅創辦音專開始算起的。

於是我們幾位來自上海的樂人私下談論這件事的可行性，並提到賀綠汀先生另外的一個設想：在校園內為三個人塑半身像，即柏器（鋼琴、指揮）、富華（小提琴）、蘇石林（聲



樂)，以紀念三位在音樂專業上有貢獻的專門家。可是我們認為行不通，因為這三位都是洋人，很難被某些強調民族自尊的人所接受，而他們都是有權的。但是，在振興中華的大前提下，若欲振興中華的音樂事業，一定要借鑑西洋的音樂技術和知識，如果還在那兒“工尺上”肯定是上不去的。縱觀中華民族的歷史，凡強盛的朝代，均善於接受優秀的外來文化，以充實發揚自己的文化。閉關而固步自封是改革開放之大敵，不合當今的時代精神。

賀綠汀先生又說：“蘇石林是中國聲樂的奠基人。”這個評價是中肯的。不過我想還是在這句話之後加上“之一”較為妥當，以加強歷來不太團結的聲樂界的團結。事實上在同時期還有幾位從事聲樂耕耘的人仕，如應尚能先生和周淑安女士等，這樣似乎好一些。但若以所授門生之多，成就之卓，條理系統，影響之廣，則無人能出蘇石林先生之右。

浮雕塑像和紀念碑之類的建立與否是無所謂的，主要是看被紀念的人的事業和貢獻如何？是否在音樂領域於人們心裡樹立起一座心碑！若是這樣，則賀綠汀先生的意願似乎已經實驗了，何況塑像之類也會在風雨中剝落。

（十一）先生的成就有夫人之心血

蘇石林先生在中蘇學生的心裡建起一座心碑，他葬在莫斯科地下鐵路一個終點的公墓裡，並有個大理石半身像留人憑吊，這是師母周慕西和先生愛情的高峯。此後她孤獨地留在異國，常到墓旁獻花徘徊，此情此景，想來也使人心酸。

師母對先生管教甚嚴，主要是禁俄國男人視為第二生命的酒，因為先生高血壓。若要管住酒，必須“搜括”得口袋裡一無所有。有次先生要替我挑選鋼琴，他說：“慕西，我要車錢。”我說：“不必了，我有。”他說：“你懂什麼！”結果討價還價拿了十元。那時上海兩角錢可在小食攤買醉，就在那天他叫三輪車停下就喝，並說我不會喝酒不是男子漢，唱不好《彼得大街》。我自工作之後學費由公家支付，而小額酒錢是秘密的“君子協定”。聽說有一次先生喝醉後由別人送回家，幸而那時我不在上海，看來“君子協定”另有其人。在酒的問題上，他在夫人面前是老風。

有一次成了老虎，正好我去上課，師母說：“先生在發脾氣，把收音機打破了。”原來他要一位學生換鋼琴伴奏，而收音機播放一首那位學生唱的新歌曲時仍未更換，他就拿收音

機出氣。嚷着：“答應了我不該騙我！”後來氣消之後，他忽然講起唱低音的人老婆彈鋼琴的多，如斯義桂、李志曙、溫可錚。我又補上北京的王福增和李維勃，於是先生又開心地笑了，並教師母替我做媒等等，並要請我吃飯，必須喝酒，師母都答允了。

先生在和師母結婚之前較為潦倒，被同居的白俄女子弄得家不成家。後來師母嚴格家政，這才產生祥和的局面，學生上課似回家。這個家從中國帶到蘇聯，前後三十一年。不！它遠遠不止三十一年。先生逝世之後，這個家依然仍在。在安葬了先生之後，她仍在墓旁廝守。一待中蘇關係解凍，1981年她第二個勇敢地申請回來，並帶回先生七十歲之後的演唱錄音分贈學友。大家勸她回來，她說捨不得先生一個人在那兒。直到1988年我的學生鄧錦嫦小姐遊蘇，我教她到先生墓前獻一束花，周慕西女士仍在那兒接待。那時，先生逝世已經十年了，她，1989年五月病故於北京。

人們常說：“成功的男人的一半是女人。”雖不普遍却也不少！是耶非耶？

（成稿於1992年10月22日，蘇石林先生逝世14周年前夕）

悼歌詞大師韋瀚章

樂友

我國近代歌詞大師韋瀚章教授不幸於本年二月廿七日逝世。喪禮已於三月七日在香港殯儀館舉行，有香港音專師生及校友，音樂界知名人士及各界友好共三百多人參加。

韋瀚章老師，字浩如，廣東中山人。生於一九〇六年一月十七日。七歲喪父，得祖母倍加疼愛。少時在鄉中讀小學，在上海中學畢業後，入滬工大學文學系。

大學畢業後，應聘上海國立音專為註冊主任，因而認識了教務主任黃自先生，奠定了日後兩人的合作，為中國藝術歌曲開創新頁的機緣。

韋老師自幼對詞學特別喜愛，大學時得前清翰林林朝翰老師的薰炙，加上韋老師的天資，更是日後在詞學方面成就的基礎。

韋老師第一首詞作為「思鄉」，得黃自先生為之配曲，自此展開了天衣無縫的詞曲「雙藝合璧」。抗日戰爭開始，韋黃二人更寫下了不少唱遍大後方和振奮人心的抗敵歌曲如「旗正飄飄」等。此外，清唱劇「長恨歌」、藝術歌曲「採蓮謠」、「白雲故鄉」……等，都已是膾炙人口的作品。

一九三四年韋老師與吳玉鸞小姐在澳門結婚，夫妻恩愛。

抗戰開始，韋老師携眷返廣州，在沙灣教書。抗戰勝利後，韋老師重回到上海，任母校滬江大學秘書。暇時仍不忘歌詞創作，這時黃自先生已去世，幸得黃先生傳人林聲翕先生合作，「詞樂雙璧」得以繼續。

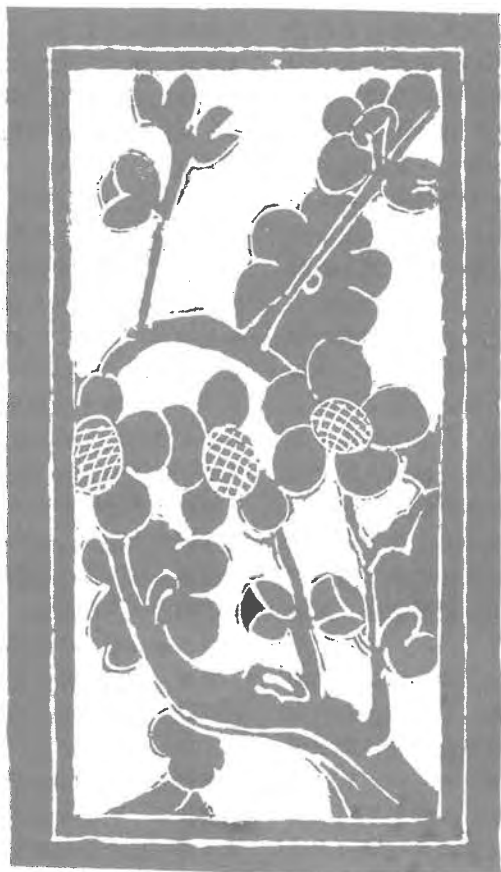
一九四八年八月韋老師受浸加入教會，是位虔誠的基督徒。

一九五〇年，韋老師因母病而來香港，在中國聖樂院（現香港音樂專科學校的前身）擔任教務長一職，教授歌詞寫作，兩年後兼任浸信會出版部副經理兼編輯。一九五九年應聘前往砂撈越首府古晉協助創辦婆羅洲文化出版局，兼任華文編輯主任。三任期滿後退休在彼邦教中文。七〇年，

香港基督教文藝出版社社長黃永熙博士專程到古晉邀他返港重訂「普天頌讚」。四年後該書重修完成出版。一九七四年韋師母不幸逝世，令韋老師失去了好伴侶。一九七八年，韋老師出任香港音樂專科學校校監兼教授歌詞創作至八六年退休。之後閒時只在家教授有志於歌詞寫作的青年學者。在港期間，除林聲翕先生為其詞配曲外，復得黃友棣先生加入，因合稱「歲寒三友」。此外，應尚能、慕湘棠、陳田鶴、梁漢銘、江定仙、劉雪庵、李抱忱、邵光、呂泉生、曾景賢等作曲家亦以韋老師之詞寫過不少歌曲。在台灣、在香港、先後都有舉行過「韋瀚章詞作音樂會」，一九七三年底台灣僑委會並頒予「海光獎章」

。一九八一年寫下第一部歌劇「易水送別」，由林聲翕先生作曲，獲台灣文藝基金會頒發「特別貢獻獎」。一九八四年由香港音樂專科學校主辦兩場「韋瀚章歌詞創作五十年」音樂會，在會中由市政局主席張有興先生頒送紀念品。一九八七年七月台灣大東圖書公司特將韋老師過去詞作共二百餘篇結集出版，名「野草詞總集」。

韋老師畢生致力歌詞創作外，更是誨人不倦，每有好學的朋友向他請教，他無不熱切指導。韋老師「亦師、亦友」的教學態度向為各界所稱頌。現在息勞歸主，確是當今樂壇及各親友的重大損失。



彈音奏樂……鋼琴教學隨筆

陳兆勳

我由於工作關係，每年都有多次機會聆聽大量學生的鋼琴考試及各種不同類型的學生演奏會。對我個人來說，能參予這一系列的實踐活動，確實收益不淺。主要是通過觀察學生們的演奏表現，能吸收到許多教師們的教學特點與經驗，繼而達到共同推進的目的。

香港的鋼琴學習者多不勝數，我所接觸到的，只能是一小部分而已，但屈指粗算一下，這十幾年來，所教或所聽過的學生也有幾百人，在他（她）們當中，自然有表現傑出者，但這總還是少數，大部分學生在不同程度上都存在着這樣或那樣的問題，以至學習多年在一些根本問題上都沒能有所突破，可以說是浪費了不少時間和精力。

作為一個致力於專業鋼琴教學的教育者來說，理應經常根據學生的演奏表現及學習進度來檢查自己的教學效果。這是推進教學工作的重要動力。眾多的學生中，各自存在着不同類型的問題，由於每個學生的質素不盡相同，問題的存在，不能全歸咎在教師身上。我絕對不同意聽聽某一學生的彈奏，是問題的都簡單直覺地推論到某教師的教法有問題。我覺得音樂教育比起數、理、化……等等教育要複雜得多，特別是非純理論的音樂表演藝術教育，更是難之又難。但話又說回來，一個自我嚴格要求的教師，除了不斷學習之外，經常自覺地檢討自己的教學（包括方法、內容、示範效果……等等）。都是甚為重要的。這項工作是完全不由外力，而是完全自我認真地進行的。

在這篇文章裏，主要想提出一些學習鋼琴過程中比較突出的問題，談一些個人感受。

被稱之為樂器之王的鋼琴，它的音域廣闊，音量大，可奏出飽滿而震撼人心的和聲效果弱奏的和聲組合，特別是中、高音區更具迷人的魅力。

但唯獨存在一個致命的弱點，就是容易發聲而不易彈出連奏音Legato。我覺得音樂感情表現，最主要通過Legato這種手段來表達。因此，連音方法的掌握，不光對聲樂、管樂、弦樂都非常重要，對鋼琴來說同樣都是重要的，儘管這對鋼琴來說顯得困難得多。目前，眾多的鋼琴學生中，存在着嚴重的“只彈音而不奏樂”的錯誤傾向。“音樂”本屬一體，但許多人在不知不覺中將它拆散了。記得從前學過“樂記”，古人早已對音樂下了明確的定義，如“樂者，音之所由生也”，在論及音樂本原時，認為音樂乃由於人心之“感於物而動，故形於聲”。按我個人理解，即“樂”是屬於人們內心世界的，是屬於精神、有靈性的內在因素。音則屬於外界感官的東西，是通過樂而起作用的。因此沒有通過內心而發出的聲音，絕對不是音樂。有所謂“有於內形於外”，“聲由心出”。都深刻地闡明了音樂的內在含義。所以我認為音樂即“樂音”，非“雜音”、“噪音”或其他一切不屬表達人們內心感情的種種聲響。這種屬於根本性的概念認識，每一個從事音樂教育和學習者，都要在其本身的實踐中，不斷去認識清楚，我說的“不斷”，是因為不可能一下子認識清楚。我在這方面的探索，也只是極膚淺和極初步的。看來，要想再進一步去着手研究，即使窮一生之精力也未必能收到理想的效果，真是學無止境，此話一點不假。

由此引伸，我們從事音樂表演藝術的人，為了更好地將人們豐富的思想感情，通過表演體現出來，那就必須努力去掌握各種表演手段，也就是具體的方法問題。我覺得特別是彈鋼琴的人，其聽覺器官只感受到鋼琴這種樂器“叮叮噹噹”的原始音響是絕對不行的，我們一定要善於去感受甚至捕捉其他樂器美好的聲音，那就一定要隨時留心傾聽其他樂器的演奏。

我有些學生，有很多已經是鋼琴老師了，他們除了鋼琴的音樂會或錄音之外就什麼都不去聽，當然也有些就連鋼琴音樂都很少聽，這些學生就很難說得上有什麼聽覺上的感覺了。弦樂器和管樂器，因為有弓法和換氣的特定原則，加上它們有明顯的漸強及漸弱表現，（特別是弦樂器），句法表情就細膩豐富。在這方面，人聲的歌唱就更為自然優美。有些鋼琴學生，不喜歡歌唱或甚至不喜歡聽聲樂演唱，要知道，我們彈鋼琴的人，其雙手及十隻手指就等於歌唱者的聲帶一樣，唱者是通過聲帶來發聲歌唱，彈者則通過指頭的觸鍵來歌唱。方法不同，但目的則一樣，都是通過歌唱來表達人的感情。

安東·魯賓斯坦是十九世紀俄羅斯偉大的鋼琴家、作曲家兼鋼琴教育家，他的演奏具強烈的感染力，在當時的歐洲，其名聲僅次於李斯特。有人問他，他的表演為什麼會對聽眾留下不尋常的印象。他說：“也許這在某種程度上是由於聲音強度很大，而主要地是由於我下了許多功夫使得鋼琴發出歌聲”。要使鋼琴發出歌聲，這應該是每個從事鋼琴演奏和鋼琴教學的人必須牢記的金玉良言。其實我們只要留意一下巴赫在一七二三年創作完成的“二部及三部創意曲”(Two and Three Part Invention)，其序文就已經清楚地要求通過練習學好如歌奏法，要知道當時巴赫喜愛使用的只是發音微弱的(Cavichord這種鍵盤樂器，要比起現代的鋼琴，如歌奏法的可能性及其發聲效果都要小得多，就是在那種條件下，偉大的巴赫已明確指出了要使樂器歌唱的發展方向。這個標準對現代鋼琴演奏還是同樣適用的。但有許多鋼琴學習者往往忘記了這一點。

我覺得強調聲音的要求與純粹技術的訓練進行是不矛盾的。練習一首樂曲，應該先要有一個發聲效果的設

想，有具體的想像，這樣才能動腦筋指揮手指去不斷摸索，逐步找出自己所預期達到的聲音，只有這樣才能練出一種肯定的彈奏方法，達到發出美好聲音的目的。在這一步完成後，再結合對樂曲的理性分析，細微地處理各種樂句的起伏，句頭句尾的起與收，最後才能將內心歌唱的感覺，一一表達出來。俄國著名的鋼琴教育家亨

利·涅高茲（Heinrich Neuhaus）在他的名著《論鋼琴表演藝術》中，明確地指出“既然音樂即聲音，那麼每一個演奏者首先應當關心的是聲音的訓練”。“聲音的掌握是鋼琴家應該解決的技術問題中最首要的一個，因為聲音就是音樂素材的本身，使聲音悅耳動聽，就能把音樂大大地提高”。

把聲音練好去把音樂大大地提高，這是無限的奮鬥目標，但這是每一個致力於鋼琴演奏及鋼琴教育的人必須去努力實踐的。在下一期“樂友”裏，我想就個人的一些學習體會，具體談一些方法問題，好與大家共同研究，開展一些學術性的探討活動，再見！

||

香港音樂專科學校本年度 （九二至九三）設有之獎學金

- （一）周氏獎學金（由周氏基金捐出）
每年兩次頒予分數超過八十分之音專學生。
- （二）校友會獎學金（由音專校友會捐出）
每年兩次頒發予主科成績優異之音專學生。
- （三）邵光獎學金（由邵光基金捐出）
每年兩次頒發予主科老師推薦之優異學生。

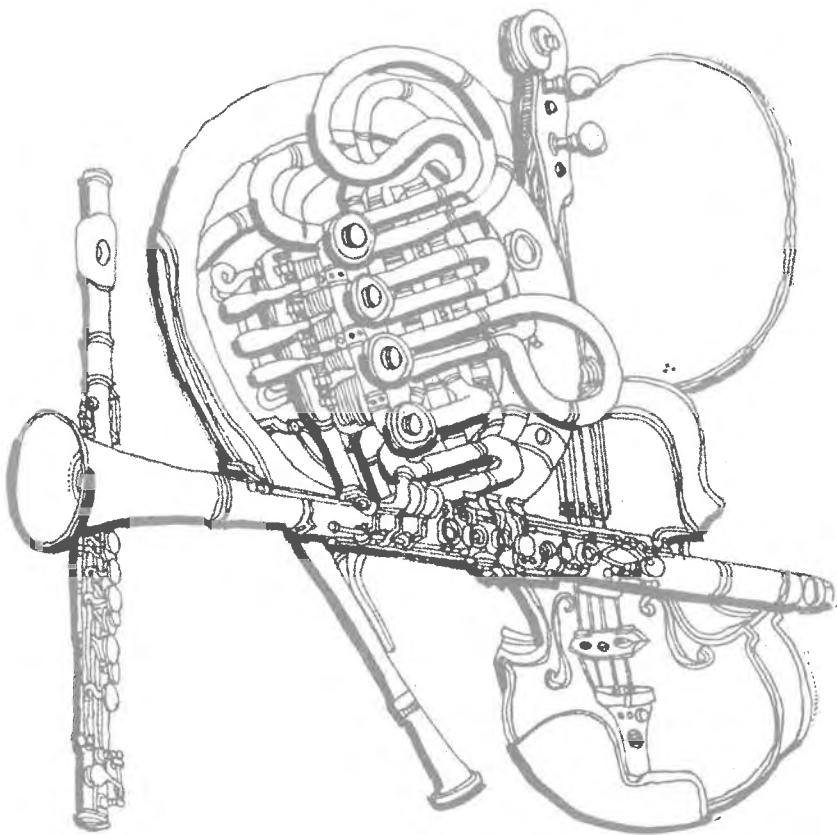


民族樂團除了發展交響化，還要保持傳統

司徒敏青

自古以來，中國的民族樂器在民間生了根，很多有名的演奏家和作曲家，都是來自民間藝人，一直以來都得不到重視，從劉天華那個時期開始從外國引進一些創作的技法和有關樂器演奏的技巧，才開始豐富了我國民族樂器的表現力。當然，不引進外來技法，我們的民族樂器有自己的特性和表現能力，引進了外來的技法之後，使民族樂器能夠發揮出它的潛質而把表現能力擴闊吧了，其實民族樂器在劉天華時期也不安份於傳統性的齊奏和加花的現象，開始演奏一些經過簡單改編的樂曲，而樂團的樂器配備也開始注意加入低音樂器，據說當年所用的低音二胡的共鳴箱曾經嘗試過運用以前盛載火水的火水罐來造，後來發現音色不理想而放棄了，那是三十年代的事，目前當然不需要。低音樂器發展得比以前良好。這大概可以說是民族樂團向交響化發展的初步時期吧。

真正的擴闊和大力發展，應該是新中國成立初期，大約是五十年代初，當時國內很多地方都組織了一些民族樂團，或者是中西的混合樂團，而本港也有很多社團在一些合唱的伴奏中，也運用了以民族樂器為主，加入其他樂器為輔助的樂隊伴奏，我手頭上有一份五二年上演“黃河大合唱”時的伴奏樂隊中有二胡、三弦、秦琴、笛子加上口琴和牧童笛及敲擊樂器等，樂隊雖然簡單，但樂譜是經過致編的，因為有編曲者的名字。五十年代後期，跟着國內的“中國廣播民族管弦樂團”成立之後，本港的“華南電影工作者聯合會”成立了本港有史以來的一個具有規模的民族管弦樂團，演奏了一些經過外來技法改編的廣東音樂，我還記得是“漢宮秋月”，“金蛇狂舞”和“賽龍奪錦”等，無可否認，當時的表演是轟動一時，好像有這樂團表演的音樂會，肯定是座無虛席，要求重奏兩三次聽眾才肯離



場。在當時，也曾引起一些議論，一些老一輩的音樂工作者不大讚成這種演奏方式，認為這種改編的演奏對傳統的演奏方式和組合有點破壞的作用，演奏時缺乏一些樂曲應有的韻味。一些比較開放一些的音樂工作者却很讚賞這一類的改編樂曲，認為這樣可以發掘出民族樂器另一面的表現能力，樂曲經過改編之後，音樂的描寫似乎更具體化，更形象化。以當時的兩首廣東音樂“賽龍奪錦”和“驚濤”為例，改編後龍舟競賽的情景和驚濤拍岸的畫面便很明確地活現在人們的腦海之中，如果以傳統的五架頭或七架頭演奏，聽眾便要加上一些想像才能領略到樂曲的表現，但樂曲的韻味則更為濃厚，那是各有好處，各有特色。

我是支持民族樂團向交響化發展的人。因此，在這麼多年來單是本港

來說，目前的業餘民族樂團已經有很多漸漸地成長起來，有的還堅持了卅年之多，而這些民族樂團的樂器配備都很齊備，既然如此，走這條路線應是理想當然的事，不然的話，實在是沒有必要組成那麼大型的樂團，由於民族樂器還沒有西洋樂器那樣先進，也沒有一套完整的創作技法，因而不能不借助外來的技巧，這似乎是發展中必然經過的路程吧，希望能夠在這些勤懇的民族樂團組織者們加上一把勁，繼續前進，走出一條通順的道路。

另一方面我又同意在一面發展的同時，也保留一點傳統的演奏方式，因為我國的歷史文化藝術是值得保存下來，不然的話，只顧前進而遺忘了固有的傳統，那是極不應該的事，同意發展的人向前進，同意保持傳統的人繼續保持，那是兩全其美的事。何樂而不為呢？

樂評兩則

周文珊

色藝雙全的慕達

由藝海娛樂事業公司主辦，“YSL 名家演奏獻禮”，最後一場音樂會，美麗而又有天份的小提琴家安—蘇菲·慕達，帶給文化中心音樂廳全場聽眾，一個高度藝術享受的晚上。

她的表演是自然、熱情、奔放、細膩，加上鋼琴伴奏林伯特，奧却斯的精湛，而又和諧的合作，使他們的表演更如虎添翼，強化了藝術的魅力。

先奏出印象派大師拉威爾的奏鳴曲，第一樂章有洶爛的浪漫色彩，兩件樂器你起我落，傾訴出活潑生動的主題，第二樂章怨曲，提琴以一種帶點沉重憂怨的撥奏和弦，鋼琴却是連貫的哀歌，整個樂章是具有激情式的哀傷。

第三樂章充份顯示他們的默契，合作得純熟，鋼琴伴奏時側面望着小提琴家，她却是忘我投入樂韻之中，這是首難度很高的作品，他們傑出的表演使人印象深刻。

第三首是歌曲大王舒伯特的C大調幻想曲，它是一首風格與上一首迥然不同的樂曲，充滿了作曲家抒情如歌的曲調，因為此曲不但技巧高深，而且需要兩位合作者有超凡的和諧性，慕達的技巧是達到爐火純青的地步，尤其在一個強音後隨着減弱到最輕音，她的琴音有勾人魂魄的魔力，中段的變奏曲舒伯特選材自他的歌曲“給你問安”，兩件樂器在這旋律上開拓了技巧的最高境界，這一段和舒伯特的那首“鱒魚五重奏”，有異曲同工之妙，最後結束在活潑的快板。

下半場是貝多芬的著名“克羅采”奏鳴曲，這是首難度高，篇幅長的奏鳴曲，貝多芬也認為它是大型協奏曲式的小提琴奏鳴曲，貝氏的許多室內樂常常給予演奏者高深的技巧，並不像海頓或莫扎特，業餘音樂愛好者，可以坐下來興之所至的奏一下，這樣的樂曲是需要專業人仕，花功夫練習

以後才能表現出其深刻的內涵，第一樂章的緩板轉入急板，兩位表演者全情投入，豪邁激情，不似一位女流之輩。第二樂章的變奏千變萬化，委婉喜樂兼而有之，最後樂章的熱鬧氣氛，使聽眾的情緒高漲，意猶未盡。熱烈的掌聲，她再拉一首德彪西的“晚安曲”。

戲劇性濃郁的傑作 ——奧賽羅

香港喜愛歌劇的觀眾有福了，市政局去年演出的歌劇“奧賽羅”，將給我們帶來豐富的視聽之娛，這部歌劇可以說是威爾第晚年的不朽傑作，是一部由頭到尾都有戲劇效果的作品，音樂與歌聲交織成動人心弦樂韻，使人目不暇及，此劇的要求甚高，所以並非經常演出的劇目，尤其是男主角不但要有戲劇性的聲音；還要將角色的威風，妒嫉，悔恨，憐愛的不同感情演繹出來，據盧景文說：這次請來了一位十分理想男主角。

一八七四年威爾第完成了他的“彌撒安魂曲”後，安居北方的科莫湖畔別墅，打算安享餘年。意大利青年作曲家波意托（Boito），將莎翁的名劇改寫成意大利文的唱辭，他們二人感情甚好，波意托有如他的親兒，威爾第自己沒有兒女，他們的相投又激起了威爾第的作曲熱情，更花了一番苦功，去創作此劇。前後用了七年的長時間。一八八七年此劇在米蘭拉斯卡那劇院上演，極為轟動。

威爾第當時傾心研究華格納的作品，常常乘火車赴維也納去看華格納的歌劇。一八七五年他與波意托不約而同的在火車上相遇，他們都是前去看“坦漢瑟”歌劇演出，因此這部劇的音樂除了保留了作曲家一貫的旋律歌唱為主的原則之外，在配器上更有

雷霆萬鈞之勢。

歌劇開始急促的樂韻描繪着大風浪，岸上的人羣，焦灼的等待奧賽羅的軍船，迎着狂風巨浪回到塞浦勒斯港口，羣眾的歡呼，迎接凱旋歸來的英雄，這一開場與以往威爾第的歌劇佈局很不相同。

狂歌熱舞之後，奧賽羅和愛妻的二重唱，又是與眾不同，不是那種青春少艾的談情說愛。開始低音弦樂的引子，帶一抹淡淡憂傷，一個是英雄氣慨，妻子的柔情萬千，在此彷彿已埋下了悲劇的伏線。這是首很有深度的愛情二重唱，其中一句：一個吻，再來一個吻，是一句貫穿全劇的主導動機，頗有華格納的韻味。

第二幕壞蛋雅哥的著名詠嘆調“魔鬼的信仰”，是男中音很有表現力的一首名作。

第二幕一段女聲和兒童的清麗合唱，讚頌了女主角德絲蒂蒙娜的美德，此歌極富田園風味，用了結他及曼陀鈴伴奏。

第二幕結尾是奧賽羅的妒火開始燃燒，他唱出了一首很激情的獨唱，除了緬懷往日與妻子的深情和他自己的豐功偉蹟之外，伴奏部分一浪高於一浪。值得細心欣賞。

第三幕達到了戲劇的高潮，因為雅哥偷了德絲蒂蒙娜的定情手帕，而放在疑是她情夫的卡西奧袋中，引起了夫妻的最深誤會，妻子聲淚俱下的哀求，亦得不到諒解，最後是大合唱加上七重唱可說是作曲家精湛之作。

威爾第只安排了女主角在臨終前唱出：“垂柳之歌”和“聖母頌”，並不是表現外在的聲音和技巧，而是非常含蓄的兩首詠嘆調，女主角預感死亡將臨，而唱出這首哀怨的告別之歌，並祈求聖母使她靈魂得救。

奧賽羅最後唱出“無人懼我”，充分表現出戲劇男高音的特色，在這一曲中感情由妒恨轉變成悔恨，可說是莎翁與威爾第的戲劇與音樂結晶！

談三重奏鳴曲 (Trio Sonata)

李德君



在最近改訂的英國皇家音樂院樂理考試範圍中，從第六、七級起就很注重數字低音 (Figured Bass) 或稱通奏低音 (Basso Continuo)，英文稱為 Thorough Bass。在第八級試題中，就有三重奏鳴曲的片段寫作，這些名詞對考生來說是頗為陌生的。一般中級鋼琴學生大概只知道古典派的奏鳴曲，因為他們所彈奏的大都是海頓、莫扎特、貝多芬的奏鳴曲；然而三重奏鳴曲，却是古典樂派前一巴羅克時期最普遍的器樂合奏類型。

三重奏鳴曲的原名 (Sonata a tre)，照字面解釋是「三部奏鳴曲」，其實意思是指需要三份分譜的奏鳴

曲，但却要有四位演奏者。高音兩部旋律是由相同音區的樂器演奏，通常是兩把小提琴；通奏低音部由一個旋律低音樂器，如低音維奧爾 (Bass Viol) 或維奧龍 (Violon) 作為協奏式演奏；還有一個依據數字低音，即與彈奏出和弦的樂器，如風琴、羽鍵琴或雙頭琉特琴 (Theorbo) 等，兩位演奏者只共用一個分譜。直到一六六〇年，作曲家有時採用其他樂器，如以木管號 (Cornetto) 代替小提琴，以伸縮號和巴松管代替低音絃樂器；在十八世紀時，長笛常常代替了小提琴。

我們注意到並不是所有三部旋

律的音樂，都根據三重奏鳴曲的概念而寫的。像有些三部具有同等重要的獨立旋律的器樂作品，或是兩部女高音和男低音部的合唱，都不屬於三重奏鳴曲的形式。三重奏鳴曲以兩個高音樂器與獨立旋律及和聲的低音部，形成音樂合奏的最經濟手法，這種演奏方式是當時十七、八世紀整個歐洲宮廷生活不可缺少的一部份，也是採取複音音樂的舊觀念及用和弦伴奏旋律的新概念的綜合產物。即與演奏亦是與其他照譜彈奏的方式殊異的。

最早出版的三重奏鳴曲是意大利作曲家羅斯 (Rossi) 和齊瑪 (Cima)；波隆尼亞派的作曲家卡扎蒂 (Cazzati)、維塔利 (Vitali)、巴薩尼 (Bassani) 等人是發展三重奏鳴曲的重要人物。當時的三重奏鳴曲分教堂奏鳴曲 (Sonata de chiesa) 和室內奏鳴曲 (Sonata de camera) 兩類：前者是莊嚴肅穆的音樂，用於教堂宗教儀式，是古典奏鳴曲的前身；後者是舞曲節奏的音樂，常在宮廷和貴族客廳裡演奏，是古典組曲的前身。對三重奏鳴曲起決定作用的，是意大利作曲家哥雷利 (Corelli)，一六七〇年他成為波隆尼亞愛樂學會會員。他的教堂奏鳴曲採用慢板、快板、慢板、快板四個樂章；室內奏鳴曲則在引子之後，包括三或四個舞曲樂章 (阿里曼地、沙拉班地和吉格等)。意大利的塔爾蒂尼 (Tartini) 和洛卡泰利 (Locatelli) 喜歡用三樂章的奏鳴曲形式，通常是行板、快板、小步舞或變奏曲，或者是慢板、快板、急板。這種形式的三重奏鳴曲，為巴羅克後期的作曲家所普遍採納，進而流行全歐。德國的巴哈、韓德爾，法國的古柏隆 (Couperin)，英國的普賽爾 (Purcell) 等也寫了不少的三重奏鳴曲。可是在一七六〇年間，通奏低音便逐漸減少而被摒棄，到了一七七五年時，三重奏鳴曲已經大部份消失而湮沒了。

香港音專管弦樂團訪穗演出後記

譚全

日前，音專葉校長囑我寫一篇學校管弦樂團在去年除夕赴穗演出的報導，因這次音樂會頗為成功，理應作個介紹。時隔月餘，我乘春節假期往歐探望在維也納音樂學院學習的女兒，耽擱了一段日子，加上工作忙碌，至今才匆匆執筆。

去年二月，我返穗會晤了星海音樂學院院長蔡松琦教授，我們談到了音專管弦樂團與星海音樂學院合作演出的可能性，雙方均認為此乃是一項頗有建設性的交流活動，可以推動樂教、聯繫感情，對我們來說也是音專團員的一次鍛煉機會。我們約定了暑假後再進一步接觸。及後，經過樂團管理委員會的商討，同意該項活動。我們更兩次前往廣州，多次長途電話，公文往返，終於確定了一九九二年十二月二十九、三十、三十一，三日廣州行。

定了日期就好辦了，我們拜訪了新華社有關人員，經由廣州文教廳審批，兩個月前就得預購集體的來回直通火車票，傳真機傳來遞去因為聖誕及元旦期間適值旅遊旺季，非常難買車票，也需預訂酒店。期間，跟着向團員發通告，收取旅費；還得籌款印製節目表，跑印刷公司，編寫及校對場刊，爭取廣告客戶支持以解決演出的雜項開支，向報社發宣傳繕稿……要做的工作真多，麻煩兼瑣碎，幸而有內子協助，各難題均能迎刃而解。

要演出成功，最大的問題是安排音樂會內容及把節目排練好。節目包括威爾第之「西西里之晚禱」序曲、莫扎特「D小調鋼琴協奏曲」作品二十、德伏扎克「E小調第九交響曲」、作品九十五「新世界」。還邀請了曾參加國際比賽獲獎的廣州星海音樂學院青年女鋼琴家何琦小姐擔任莫扎特鋼琴協奏曲的獨奏，音專管弦樂團每月只有兩個星期日的下午為排練時間，準備如此有份量的幾首大作品，實在是不容易的。團員大部份是來自



港九新界不同的中學、大專院校，師從不同的音樂家。而在十一月二十六日、十二月二十二日有梅廣釗、莫健兒兩位音專同學的畢業作品音樂會，接着十二月二十七日紀念香港大會堂三十週年綜合音樂會，均由樂團參加不同節目的演出，時間緊迫，很使我擔心，但各團員均能理解合作及充滿信心，並全力以赴，使這幾次音樂會從排練到演出，均順利進行。

一九九二年十二月二十九日晨七時，紅磡火車站大堂已是鬧哄哄一片，團員分批抵達。有些團員是第一次前往大陸，較年輕的還是第一次離開父母集體上路，仍帶着稚氣的臉流露出熱情與興奮，稍年長的三五成羣，高談闊論，樂器、背囊，隨着行李堆放在一處，領隊之一的李靖梅小姐用小喇叭點過名後，一聲起步，魚貫入關。李小姐帶頭、譚太押尾，我則巡視前後，葉純之校長及楊樺先生隨同出發，浩浩蕩蕩佔領了大半個火車廂。導師黎景方、李嘉明先生及各聲部長負責整個旅程之安全。火車上絕不寂寞，三數知己早已佔據有利位置，打撲克、聊天說笑，吃東西，看書報，溫習功課，各適其式。兩個半小時的直通車程，很快便消磨完結。

廣州星海音樂學院從院長，系主任，老師，外事科工作人員均十分重視這次的交流演出，他們在二十九號上午，早已在廣州火車站等候我們。旅遊車載團員們至距星海音樂學院附近的雲山大酒店入住，午飯後稍作休息，晚上排練。

三十日上午，團員探親訪友，遊覽廣州名勝古蹟，很多團員前往新華書店購買大量音樂書籍及樂譜，收穫頗豐。中午，這次音樂會主辦單位—星海音樂學院和廣東省音樂家協會的領導及前輩音樂家宴請我們，席間談笑甚歡，友誼洋溢。午後，樂團進行第二次綵排。晚上，星海音樂學院禮堂燈火輝煌，牆上張貼了巨幅的歡迎海報，門口擺設了多個齊與人高的大鮮花籃，這個禮堂音響效果頗佳，聽眾均是有心人、行家、音樂文藝界人士，包括廣州樂團、珠影樂團、戰士歌舞團、小天使交響樂團、師範學院音樂系……。門票由星海音樂學院安排送出，有些住在宿舍的學生以為平時一樣進場而不需要出示入場券的均被擋駕於禮堂外。音樂會開始後，聽眾安靜且專注，跟以往一些音樂會進行時亂拍手掌，出出進進，吃東西及小孩不安於席的情況真有天壤之別，

我全神貫注的指揮，鼎力以赴，鋼琴協奏曲何琦小姐與樂團合作得天衣無縫，效果良佳，搏得熱烈掌聲。其他兩個節目亦能不過不失，奏出了音專管弦樂團的應有水平。最後，並加奏一首進行曲，音樂會結束時，領導及老一輩的音樂家上台祝賀，並送上巨型花籃。在音樂會中，廣州電視台派了工作人員來攝錄，並在第二天的電視新聞節目中，於晚上七時及十一時播出兩次，介紹香港音專管弦樂團和演出片斷。另外，也有報社記者現場採訪，由葉校長接待。

三十一日，星海音樂學院派出兩

部旅遊車和三位老師、工作人員帶隊，把我們全團車往番禺蓮花山一日遊，前幾天廣州均下雨，這日則風和日麗，山上鳥語花香，團員們興高采烈、鬆弛了昨晚演出的緊張，三日來共同生活。一日吃四頓，包括早、午晚三餐及宵夜，日夕共聚，排練與演出的親密合作，感情融洽，玩起來倍覺開心，謀殺了不少菲林。

是次演出，雖非十全十美，樂團還須在今後的日子裡細心練習，不斷提高，這是我的最大願望。經過此趟旅行演出，團員之間加深了了解認識，亦對樂團增加了歸屬感，星海音樂

學院還希望樂團和學校有機會再前往演出。

在此，我衷心感謝星海音樂學院和廣東省音樂家協會的領導，以及學院管弦樂系參與這次演出的同學和台前幕後的工作人員，廣州樂團鄭祖綿先生。與此同時，我校校監吳天安牧師大力支持演出及協助籌款，學生家長禰靜華女士熱心捐助及聯絡廣告客戶，楊權先生在排練中提出寶貴意見，使樂團得益不淺，我再道聲謝謝！

明年是樂團建團十週年的大日子，祈望各界人士繼續關懷支持樂團向前發展，取得更好的成績。



「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」

香港音樂專科學校多年致力音樂教育，已設立多項獎學金，以獎勵成績優秀之學生。最近為對胡德蒨校長榮休表示敬意，特設立「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」，基金之用途將資助有志繼續深造音樂之香港音樂專科學校同學。本基金至目前為止收到之捐款共港幣拾壹萬零肆佰貳拾圓正（HK \$ 110,420.00）。但此數額仍未能有效地幫助到有需要之學生。祈望各界人士繼續鼎力支持。如蒙捐款，將由香港音樂專科學校寄回收據，憑收據可向稅務局申請免稅。捐款請以劃線支票（抬頭請書「香港音樂專科學校」）寄九龍長沙灣道137-143號五樓。

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」委員會

顧問：周文軒 主席：凌金園 委員：胡德蒨 葉純之
梁知行 費明儀 李學齡



黃友棣教授新作「樂境花開」

原載於加拿大《城居週刊》 武夫曼

剛收到黃友棣教授題贈我其新作「樂境花開」這本書，萬分感謝！以往二十多年來台北東大圖書公司先後為黃教授刊出八冊音樂文集，計有「音樂人生」；「琴臺碎語」；「樂林華露」；「樂谷鳴泉」；「樂韻飄香」；「樂圃長春」；「樂苑春回」；「樂風泱泱」等，而這本新作「樂境花開」則是第九冊。

這九本音樂文集的內容，皆是根據音樂大眾化的原則，以趣味的小故事來解說生活音樂化、音樂生活化的大道理。我認識黃教授凡卅多年，無論音樂界、文藝界、教育界皆知黃教授乃標準君子，學養豐富，談吐風趣，待人處事，光明磊落，故其文章亦如是。

概括來說，無論他寫的文章，作的音樂，均是借音樂作為一個教育工具，助人走向善、美、真的境界，做到有一個完美的品格。

這本「樂境花開」我閉門夜讀數晚，樂而忘寢，讀畢這本書，使我更加明白宇宙的一切事物，皆循着自然法則而動，也明白到福來不必喜極忘形，喜完之後，立即拋開，不為所累。遇禍之時應憂，但憂而不失望，憂完之後，立即拋開，不為所累。這些哲理，皆能使人心胸廣闊，精神愉快。想起這位良師益友，常常使我遙遠懷念和感激！

此書內容，共分三大項目，首項是講述「樂教生活」，共有十九篇散文，內容教人以仁愛待人，腳踏實地，切戒空談，忍談從事，默默耕耘等人生道理。

在此書首篇文章「樂境花開」最後一頁裏，他強調藝術創作，必須基於真誠，再加鍛鍊，乃具生命之力。一切貪多，貪快的陋習，皆須掃除淨盡，這是音樂教育工作者常記心頭的守則，他更指出善心的栽花者，對花呵護備至。可惜愛之不得其法，竟使羣花變成營養不良，不能適應大自然

的環境。

許多生長在優良環境中的學生，物質設備，樣樣齊全，技術訓練，堪稱傑出，但意志脆弱，心靈空虛，每遇困難就不知所措。恰似嬌弱的牽牛花，只能依賴籬笆生長，經不起狂風吹、暴雨打、烈日曬、冷霜侵。

這種營養失調的狀況，是欠缺維他命P的病症。（P代表Pain, Poverty，即是痛苦與貧困）。對於生長在幸福環境中的孩子們，這是一種致命的病症。從來都不曾受過痛苦與貧困的磨練，到頭來，就具有虛弱的體質，萎靡的意志。栽花的人必須時時自省，以免愛之適足以害之。

捱受得起痛苦與貧困的磨練，是值得讚美的，但更值得讚美的，但更值得讚美的，是能把痛苦與貧困，化作健康的營養素。世界上所有偉大的藝人，都是如此誕生出來的。痛苦與貧困，實在是值得祝福的營養素，沒有它們，事業絕難成就。請看污水池的野花叢叢盛開，而肥沃園中的玫瑰却是容顏憔悴，善心的栽花者就該明白其原因何在。這是音樂教育工作者時刻不忘的省思。

在這音樂境界中，為了要把羣花從根培植起來，黃教授重視切實的耕耘。他認為與其在廣場中高談闊論以討喝采，不如在園地上栽出鮮花供人欣賞。他摘錄了一首小曲的歌詞，甚得人喜愛，其詞云：

且莫呆等將來纔做世界偉大事，更莫空想把光照遠方。

在你面前許多事情要你用力幹，無論到何處，放光芒！

（這是音樂教育工作者堅守不渝的信念。）

有人迷失路途，你要指引他方向，無論到何處，放光芒！

（這是樂教工作者的意向，這是「樂境花開」的信念。）

次項是專題研究，有論文兩篇。首篇是研討莊子的「逍遙遊」和孟子

的「衆樂樂」，第二篇論文是研討「從樂教立場分析詩經裏的（淫詩）」。

（A）莊子的「逍遙遊」和孟子的「衆樂樂」。

此文指出道家主張逍遙物外，偏愛離羣獨處，以求人生解脫：這是藝術家們寤寐以求的理想。而儒家則主張實事求是，側重教育大眾，立志入世渡人，這是每個人努力向上的榜樣。雖然兩種主張各行其路，但站在音樂立場上來看，莊子的「逍遙遊」與孟子的「衆樂樂」，並非是相剋而是相生，並非相對而是相成，兩者雖分道揚鑣，各自發展，到頭來，却是殊途同歸，融成一體。這篇論文主要重點，乃是教人要：

（一）順乎自然——凡事都要順乎自然，不必妄逞智巧。

（二）側重和諧——音樂是和諧的具體表現。偏於智巧的現代音樂，看起來巧妙，實際上既不善，也不美。大眾的歌謠，具有純粹的美，切勿輕視它。孟子說：「今之樂猶古之樂」，「獨樂樂不如家樂樂」，這種音樂大眾化的見解，實在是藝術教育的最高境界。

（三）自由節奏——莊子所說的天籟地籟，孔子所說的無聲之樂，其基本見解，完全相同。

儒家認為，要達到無聲之樂的境界，必須使用有聲之樂為工具，要獲得飄逸的自由節奏，必須通過嚴格節奏磨練。一切虛無縹緲的理想境界，儒家都要運用教育方法，使其逐步實現出來。

道家所說的逍遙遊，在世人看來，宛如由固體實然昇華為氣體，令人難以相信。經過儒家的教育設計，固體加熱而成液體，液體加熱而成氣體，就可切實感到世上無難事了。

黃教授認為我們該以道家思想為藝術目標，以儒家思想為教育路向，如此，我們的文化建設，成就必更輝煌，使我們生活在人間，有如活在天

上。

從樂教立場分析詩經裏的「淫詩」

黃教授指出歷代學者讀詩經，因拋開音樂，只談義理，不獨引起眾人懷疑樂經失傳，而且激發了「淫詩」的爭論。從詩經國風的詩句看，從今日民歌的樂曲聽，很容易使我們領悟出這個結論：

只談義理，好詞句也變成了劣詩篇。

協以音樂，劣詩篇也變成了好詞句。

由此認識到，有詩無樂，實欠圓滿。好比鳥兒單翅，如何能夠飛翔呢？

宋代詩人杜小山說得很明白：

寒夜客來茶當酒，

竹爐湯沸火初紅。

尋常一樣窗前刀，

纔有梅花便不同。

有茶，有月，還須配以梅花，便生奇麗境界。

宋代詩人盧梅坡說得更清楚：

有梅無雪不精神，

有雪無詩俗了人。

日暮詩成天又雪，與梅並作十分春。

有詩、有雪，還須配以梅花，境界更為清逸。

綜上所言，茶、月、梅、詩、雪、梅、詩、歌、樂，都該結成整體，然後創出圓滿的藝術境界。因此，黃教授勸我們不可再學盲人摸象，不可拿局部當整體。詩經裏的所謂「淫詩」原本皆是樸素的心聲。我們切勿只從義理便說，把它們醜化下去，而該憑藉音樂的演繹，把它們美化起來。詩與樂結成一體，縱使出於義理污泥濁水之中，仍可借助音樂的陽光而生長向上，終可出污泥而不染，受譏諷而更清。我們對這些詩篇，不應斥責而該讚美，不應藐視而該表揚。

作品解說

這是該書最後一大項目，計有：

A. 安祥歌曲的精神——解說台北安祥禪學會的禪曲，着重品德的修養。

B. 程瑞流的抒情詩——程先生是當代的熱血青年，抒寫出這個動亂

時代的種種無奈，家人星散，悼亡友等感人詩篇。

C. 「良口烽煙曲」與「新生兒童大合唱」之編整——兩部大合唱均是二次大戰時的抗戰歌曲，因各地合唱團的需求，故重新編整。

D. 「小貓西西」與「大樹」兩部兒童舞劇的重訂——兩部兒童舞劇皆是鼓勵兒童奮起振作，勇往直前，永不落後。

E. 獨奏的民歌組曲——爲了使民歌的氣質高貴化，故有編作合唱民歌組曲，又用這個編曲原則，把民歌編給鋼琴獨奏，以利編爲樂團合奏之用。

縱觀黃教授歷來音樂創作和文學著作目的，均是爲地方、爲民族、爲國家而做，引導大眾走向一條康莊的大路，振作人心，鼓勵和培養兒童有良好堅強的性格，奮發向上，幫助好人做好事等。這些爲維繫和發揚我國文化的工作，實在值得我們嚮往和尊敬他啊！

樂訊

「黃友棣作品專集」出版

我國當代傑出作曲家及音樂教育家黃友棣教授五十多年來共創作了數量甚多、風行中外的音樂作品。爲應愛樂人士之需求，香港幸運樂譜服務社按樂曲類別，共選輯印成共十大冊的「黃友棣作品專集」。

- 計爲
- | | |
|------------|-------------------|
| (一)唐宋詩詞合唱曲 | (六)提琴、長笛獨奏曲選 |
| (二)獨唱藝術歌曲選 | (七)兒童藝術歌曲選 |
| (三)合唱藝術歌曲選 | (八)少年合唱歌曲選 |
| (四)合唱民歌組曲選 | (九)大合唱與歌劇選 |
| (五)鋼琴獨奏曲選 | (十)中國藝術歌曲選萃(合唱新編) |

經多年重新謄譜及校訂，專集已全部出版，華聲琴行及各大琴行均有代售。詳情請與香港幸運樂譜服務社或白雲鵬先生聯絡。

音樂美學理論初探

容新華

音樂美學早在西方的古希臘及中國的古代均有論述，但真正開始有系統研究者是在1750年，德國的鮑姆嘉通，他把美學從哲學中分離出來，後又把音樂美學從美學中分出來的一個分支。音樂美學一詞是德國音樂學家舒巴爾特在「關於音樂美學思想」一書中，首次被提出。後經漢斯立克等音樂美學家的發展，而成爲一門專、獨立的學科。

在整個人類音樂歷史中，經無數古代哲學家、美學家和音樂家的探索及音樂實踐，產生了許多不同的美學理論，但其中最重要，影響最深遠的要算是：模仿論、情感論、愉悅論以及形式論等四個重要的學說。

音樂模仿論是音樂美學中最早學說。其中認爲音樂起源是人類模仿自然音響、進而模仿動態事物、感情等。

西方最早論述模仿說者是古希臘的赫拉克利特（540—470B.C.），他認爲「音樂審美過程和音樂美的本質，就是人類模仿自然音響所得的結果」。主張模仿自然、再現自然。

在東方，古代的中國思想家也認爲音樂是模仿自然音響而來的。如「呂氏春秋」中就有：「聽鳳凰之鳴以別十二律」、「效八風之音」、「乃效山林溪谷之音以歌」等記載。

從實際音樂創作中可以看出，模仿自然理論所佔的重要地位。我們可以在大量的作品中，不難找出很多以模仿自然音響的片段。例如里姆斯基·柯薩科夫的「沙皇薩爾旦的故事」中，描寫蜜蜂飛行的聲音；聖桑名作「動物狂歡節中」，描繪出各式各樣自然界的響聲等等，都是極成功和著名的例子。

單純模仿自然音響，是屬於狹義的自然模仿論。古希臘的柏拉圖和亞里士多德，把這理論進一步擴大其觀念，他們把「人」也納入「自然」的一部份，而成爲模仿「人」和人的性格、感受及動作等的成熟模仿論。在

亞里士多德的「問題篇」中說：「節奏是運動，而人的動作也是運動」，亞里士多德把人的生理運動與自然律動聯繫起來，使模仿論的概念擴大至感情和性格上，打破了單純模仿論的局限性。他可說是情感論的先驅。

文藝復興時期，「人」受到充份的肯定，強調重人性、重科學、重情感等人文主義思想。當時的藝術家認爲「音樂可以像語言一樣表達人的感情」。十七、十八世紀時，更把感情從「自然」這個概念中提升出來，突出了人的主體作用，強調人類的感情是受外界自然音響刺激和模仿的產物。在審美過程中，著重引發情感的內在規律和客觀實體類似的依賴性。認爲音樂是極富表現性、最能抒發人的內心情感的藝術。這理論不但取代了模仿論的統治地位，更使情感論在十八世紀後，成爲音樂美學中影響最大、最深遠的學說。

情感論美學思想影響著從古典主義晚期到浪漫主義的音樂實踐。標題音樂即其產物之一，就是以音樂爲語言，抒發對人、社會、自然的體驗和內心的感受。

不少浪漫派音樂大師都是情感論支持者，肖邦曾說：「音樂不是生理滿足的工具，音樂是人類精神最精緻的產物之一」。李斯特認爲「音樂不假任何外力，直接滲入心脾的最純的感情火焰。它是從口吸入的空氣，它是生命，從血管中流淌著的血液」。

這些大師們都是以音樂爲語言，來表達出他們對人、自然及社會的熱情，理想和幻想等各種內心體驗與感受。

正當十八、十九世紀，模仿論與情感論兩個學派爭論不休的時候，愉悅論卻靜悄悄的冒頭來。音樂愉悅論在十七、十八世紀，英國經驗主義美學基礎上，以著重心理、生理和自然科學相結合，以探討音樂美學本身的規律，強調音樂對人心理、生理所

產生的刺激以及給人帶來的快感和愉悅。

愉悅論雖是後起之輩，但正因它以自然科學和實驗科學爲依據，又能充份論證音樂對人的心理、生理所引起的快感作用，所以便能在音樂美學理論中佔一席位。

其實，早在亞里士多德時代，已指出音樂有三種目的：教育、消遣和精神享受。其中消遣就是要達到愉悅的目的。法國印象派大師德布西直說：「音樂的目的就是帶來快感」。

愉悅論認爲音樂美的本質就是給人帶來快感，給人帶來美的享受，主張音樂應做到悅耳、娛樂性和實用性。把音樂變成所有人共享的藝術。因此，不少作曲家把音樂內容的深刻思想性轉爲典雅、娛樂消遣性。無論在節奏、曲式、體裁等都從複雜化爲簡單，以適應普羅大眾的口味和程度。約翰·史特勞斯的圓舞曲，就是典型的例子。他的作品以動人、優美的旋律見稱，無論古今，都是雅俗共賞的。受到他的影響，輕歌劇，音樂會序曲等各種輕音樂相繼產生，這些創作實踐爲音樂愉悅論立下堅實的基石。

廿世紀的今天，愉悅論在通俗音樂中，更發展蓬勃起來。爵士樂、搖滾樂、酒吧音樂和流行音樂等都爲愉悅論提供了實踐的依據。

早在古希臘時期，畢達哥拉斯就提出「和諧爲美的一切根源，是在於數的比例關係。」中國古代「呂氏春秋」也記載了「音樂之所由來者遠矣，始於度量，本於太一」，也認爲音樂是數的關係。

文藝復興時，達芬奇說：「美在神聖的比例」和他的黃金分割理論，認爲一切自然（包括人本身）都有一定的比例關係，這就是藝術的規律。康德更提出「形式」才是「真實」和「純粹」的美。漢斯立克就是在康德這種「音樂是純形式美和不假外求」的觀點上，建立起影響後世極大的自

律派形式主義音樂美學體系。

漢斯立克的理論是：「音樂美是一種特殊的，只為音樂所特有的美，是一種不依附，不需要外來內容的美。它存在於樂音與樂音之間的音響運動組合之中，是產生音樂美的主要根源，而任何外加的東西都不能產生音樂的美」。他更進一步提出：「音樂的內容，就是音樂的運動形式。音樂只能表達與情感相呼應的物理屬性，而不能表現情感本身。

漢斯立克的學論，形成了以形式主義為主導的藝術風格潮流。從十九世紀末到廿世紀初，形式論的審美標準佔據了重要地位，很多音樂創造實踐皆沿著這方向發展。就如現代主義音樂大師史特拉汶斯基說：「音樂的現象，給我們提供了唯一的目的，就是在各種事物之間，建立一種秩序。這種秩序唯一要求的，且無可通融的就是結構」。漢斯立克的理論宣言，再加上史特拉汶斯基等音樂大師實踐驗證，使音樂形式論能在廿世紀中佔領導地位。

從動伯格的十二音列作曲技法，韋伯恩的序列主義音樂、現今的具象音樂、偶然音樂、電子音樂以及電腦音樂等，都是以結構、形式和編排音與音之間的組合而成的，更有根據各種數學原理，按數字排列組合而創作的音樂，如史托豪森的電子音樂等，明顯地都是形式論的支持及實踐者。

以上四大學論，在音樂美學中，影響深遠，任何人的音樂審美觀，都或多或少的以這四大理論為依歸。它們有如此大的影響力，當然各自有其獨特之處，但亦無可避免地有著自身種種的片面性及局限性。

就如模仿論，它以探討音樂起源為出發點，認為客觀的自然（包括人自身的感情、性格），是人類藝術和審美意識的根源，這是模仿論最個人之處，能給我們關於音樂起源這個問題的啓示。但它局限於「模仿」這個



狹隘的層面。

情感論則高舉「人」本身，認為情感的表現，是音樂藝術的根本和最終的目的。從無數的創作實踐中，它揭示及証實了音樂是最富表現情感的藝術。它且能夠音樂實踐與美學理論緊密結合；較之模仿論中，理論與實踐相脫離的純哲學家式的美學理論，就顯得較為優勝。但極端的情感論者，則導致自我表現論，它過份誇大了人的主觀表情作用，使音樂脫離了現實聲音基礎，走向模糊、抽象、理想化或幻想性的聲響效果。出現病態式的自我表現，使之與原始的情感論互相矛盾，甚至對立，這就是情感論自身的缺陷性。

愉悅論則影響著廿世紀的今天，現代人的音樂審美標準和觀點。消閒、享受、娛樂成為聽音樂的主要目的，實用主義音樂乘時興起。商人亦同時大量製作此類音樂，此舉一方面使音樂普及化；另一方面卻使普羅大眾摒棄以往富思想性、哲理的古典音樂，導致音樂文化趨於簡單化，純粹官能刺激和享受，而忽略了音樂中哲理性的思想表現，情感表現以及音樂結構中的形式美等特質。愉悅論是以心理

學，生理學等為論証基礎，與科學技術相結合，在高舉科學驗證的今天，受到極大的歡迎和支持，它亦開創了用科學化方法，去探討、論証音樂美學理論的先河。這都是其他美學流派所不及的。

漢斯立克的形式論則指出，其他音樂美學理論的通病，是在於人們喜歡習慣於在音樂自身以外，去尋找音樂美的規律和本質，他建立的音樂自律論豐富了音樂美學思想領域，打破了音樂他律論一向以來的壟斷局面，使人意識到可以從另一新的角度去探索音樂美學理論，從而擴大了人們的視野，這是形式論重要的價值之一。漢斯立克的形式論也存著種種的缺陷，甚至某些觀點被評為缺乏科學性，哲學上缺乏嚴謹性等。就如形式論過份誇大了結構的形式美，並將之絕對化，進而否定了音樂能表現情感、及與現實有關連等觀念。導致現今的現代音樂，趨向追求純音響、純形式的理論。甚至在傳統音樂定義上加上噪音，或者索性連聲音都取消，更有完全否定音樂本身真正定義的前衛音樂，使形式論美學走至極端。

身在歷史的長河中，我們可以看到各種音樂美學思想、理論的興起，發展過程，及實踐情況，不難發現每種學說，都有它獨特之處。一種新學說的興起，無疑點出了舊有學說的不足，片面性或局限性等。所以，不同學派的理論，互相對立，影響，而致建立起折衷的，或全新的理論體系，能使音樂美學理論更臻豐富、完善。我們可從一個更高、更闊的角度（相對於古人），去縱覽所有的學說和理論，正確地、客觀地認識、分析各理論的特點，區分各學派理論的片面性和局限性，把握理論與理論之間的關係，平衡各自的觀點及概念，取長補短，無需自我局限，或固執地堅持於某一學派或理論中，而建立起自己獨有的音樂審美觀。

在雅、俗樂中求同存異

黃妙娟



孔子曾說：「惡鄭聲之亂雅樂也；」又說「鄭聲淫」《論語》，而班固撰《前漢書》記載：「魏文侯最好古，而謂子夏日：寡人聽古樂則欲寐，及聞鄭衛，余不知倦焉。」這些記載好像給雅樂與俗樂劃了一道很清楚的界線，更引起很多學者們的爭論。然則，音樂的基本作用是什麼呢？荀子《樂論》中記載：「夫樂者，樂也；人情之所必不免也。故人不能無樂。」音樂是直接訴諸於心靈的藝術，它足以傳遞情感，抒洩情感，能增進聽者的身心健康，改造其性格。

雅樂之為何被認為流於空泛，太虛偽，太形式化。中國為一個文明古國，有着源遠流長深厚的文化寶藏，又有系統的制度，因着這個背景使歷代帝皇均對天地，神明莫不敬重萬分。中國也有禮儀之邦的雅號，故對一

切禮節卻十分講究。在這些祭典、慶典的儀式中，為使禮儀能在有氣氛中進行，故配一些莊嚴肅穆的音樂，使參與者更能投入禮儀中。試看歐洲的宗教音樂不是很莊嚴有氣勢嗎？令信眾們都熱切地祈禱與神交往。是故宗教音樂在歷史上，是有其地位與價值的。

雅樂的表達方式較含蓄，因而被認為是呆滯，沒有生命的東西。反之一般在民間流行的樂曲，是由於發自人民的內心，是他們生活的反映，有着他們對人自然，對愛情的流露，沒有華麗的修飾，只是直接地將感受表達，故較易被接受，易於流傳。但因此而流於通俗，有的更以粗劣的手段來演譯以求達到目的。故此一般較有知識的文人都難於接受。但這些有內容，有情感的音樂是能夠將一些思想

感情表達的，倘若聽眾有這些經驗，更會引起共鳴而得以抒發內心的情感。如沒有這種經驗，則難起共鳴，投入其中了。

中國古代文化大部份是十分珍貴和有價值的。雅樂就是這些傳統文化中的一部份，先人曾經努力的成果。很多中國人缺乏適當的教育和修養去欣賞這些珍貴的承傳。若都能得到充實的教育，大家都在劃一的水準上，便有能力去接受和欣賞雅樂。將這些典雅的修養與個人的情感融會貫通，成為身心合一的活動，使生活更充實，更有內涵。我們也應有廣闊的胸襟，能容納其他不同的意見。在雅俗樂兩者之間求其相同之處而又保存各自的特色。讓中國的音樂得以發揚光大，再創高峯，成為真正的「生活的藝術。」

看「盲童奇遇記」念邵光院長

梁曜麟

九二年，有幸參加香港音專四十二週年音樂會的合唱部份，結識了學長黎汝洲先生。黎先生是已故邵光院長的高足，也是前「香港盲人音樂訓練所」的高材生，有幸相逢，實與有榮焉！

回想於八三年春，在禮堂聽到胡校長宣佈邵先生逝世的消息，當時雖不大在意，但後來也參加了追思會，當知道邵先生一生的事蹟後，就對他產生了無限的尊敬和思念之情。

今年的二月廿二日，正值邵先生逝世十週年紀念，特撰一文以紀念之。

回說與黎學長交談中，得知有一部名為「盲童奇遇記」又名「光明必再來」的粵語片，是邵先生為擴建盲人音樂訓練所而拍攝的，令我非常高興，更蒙黎先生相借回家播影，可說是邀天之幸。

我曾將該片（錄影帶）在家中再三觀看，片中雖只是粗略地介紹了邵先生創立「音專」和「盲人音樂訓練所」的經過，但也令我感動不已。

片中說到邵先生曾將學生們捐贈出來給他購買新鞋，以代替已破爛舊鞋的金錢，轉贈予貧苦學生作為練琴的費用，就可知其愛心的顯明了。

此事可謂與春秋時代，晉文公有「不敢忘足下」之事恰巧相反。當年晉文公因曾受恩於介子推而有「不忘足下履」的故事，而邵先生卻因施恩而「甘忘足下」——甘心忘記足下還穿著爛鞋之苦，亦可謂相映成佳話矣！

影片の後半部，說到盲人學生因一些小挫折而動搖了對學習音樂和追隨邵先生的意志，幸得邵先生不單只不加以責備，並且還盡力為他們爭取演出的機會以為鼓勵，確是令人欽佩。

且說音專的學生一向以苦學見稱，但他們如此苦學背後的原因和心態，又有誰盡知呢？

筆者從前在一篇名為「風雨饑良師、濃情會益友。」的文章中見樂友第六十期，曾提到了部份原因，在這

裏也不妨補充一二。

在音專學生中，應以音樂根底較差的一羣，對邵先生與音專老師們感恩之情最為濃烈，這又為甚麼呢？

因為但凡音樂底子差的音專學生，亦大多是較清貧者。他們很多甚至連中學也沒機會唸得好，又那有能力在青少年時學習音樂。所以當音專取錄他們時，就可能是他們一生中第一個（或者是唯一）的學習正統音樂機會，和成為音樂家的惟一機緣。

如果沒有邵先生當初辛苦籌辦中國聖樂院（即今音專）的功勞，很多肯學的學生，恐怕一生也找不到肯教的老師。邵先生可說是五、六十年代很多貧苦學生與好老師們的橋樑。沒有邵先生，他們或許一生也沒有相逢的機會，這個音專之父的恩德，筆者在有生之年也不敢忘記也。

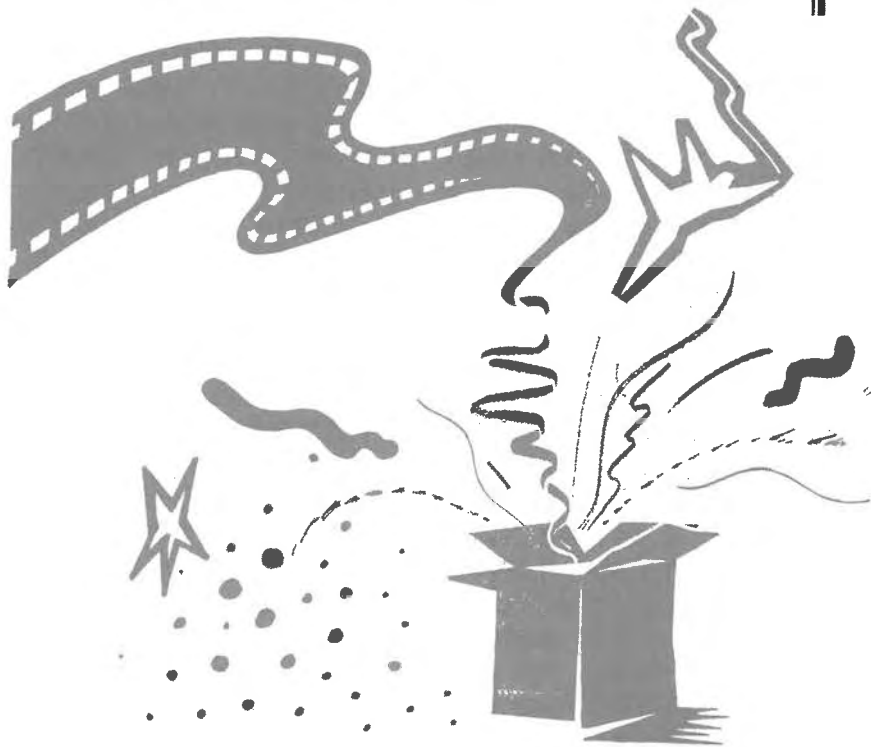
所以不論在六十年代，邵先生在某些人心中，因籌辦盲人學校而間接對音專產生某些不愉快之處也好，

在我心目中，他也是最偉大的；人誰無過，古語云修一大功當能補諸般小過，語即於此。

我肯在音專磨上十年八載也不氣餒，隔了數年的今天，我還肯與母校再續前緣，重修我當年未合格的科目，究其原因之一，皆因念及當年邵先生創校之苦，而不甘放棄此一學習機會。

另一原因，就是我从知道邵先生的事開始，就希望寫一部清唱劇來作為紀念他之用，並可作為我作曲系畢業的功課，此部名為「再世師表」的清唱劇，筆者還未邀得寫詞人選，還望上主與先生在天庇祐我完成此志也。

我撰寫此文，一則以紀念邵先生，二則以邵先生的事蹟來鼓勵自己和其他學友。每個人與音專師友相叙的機會，一生可能只得一個，若不用這機會盡力去完成自己的目標，不單只在將來可能會追悔莫及，而且還辜負了當年創校者的一番苦心啊！



一封航空信

小 許

親愛的A，好嗎？很是掛念。

你在那邊的功課忙嗎？在一所著名的音樂學院裡學習，是否有點壓力？記得你小時候，別的孩子都常常在外面玩耍，你却喜歡留在家中練琴，大家都看得出你很有音樂天賦，雖然那時你只是彈奏一些簡單的小曲，但我已聽得很陶醉，我知道你是可以成材的。學西洋音樂的能夠到西方去是最好的，可以走在從前那些偉大的作曲家、演奏家所走過的道路，所踏過的田野。在音樂的殿堂內親身去體驗那環境、那氣氛、那文化，聆聽道地的、傳統風味的樂曲，必定加深你對古典音樂的認識。

從前你爸爸頗反對你學音樂，說很難以音樂作為生計，家裡又不是富裕，還怕你沒有機會留學進修，怎知你能得到獎學金，真了不起！這也說明了你的努力是不會白費。你犧牲了多少歲月，捱了多少苦我都知道，你如今一個人在外國，我更不能常常照顧你了。你仍要辛勤地學習，要靈敏地觀察、深入地研究，吸收更多經驗，聽取新的觀點，不要一成不變地模仿別人，要塑造自己的風格。讀書的目的，不是只為了一紙畢業文憑，考試不能夠作為你追求知識的界限。沒有真材實料的人、沒有付出和貢獻的人，縱使擁有許多獎座和證書，亦沒有多大意思。現今許多年青人都急功近利，學音樂的對金錢亦斤斤計較，視學位與頭銜為自己的身價；很多學生家長也對孩子們學習音樂的意義糊里糊塗，老催迫着他們參加考試和比賽，結果便只是虛有其表，基礎根本打不好，便急不及待勉強去應付高水平的考試。要知道音樂這門藝術，就是天才也得花上許多年去鑽研磨練呀，音樂的天地是那麼碩大廣闊，窮一生的精神和時間也可能略懂一二。當然，學會一點便有一點樂趣，每個人，不論是音樂家抑或初學者，都會從音樂裡頭找到喜悅。

學習音樂的人也不能光是對着音樂，涉獵其他藝術是很有幫助的。我一直叮囑你要多欣賞舞蹈、戲劇、繪畫、雕塑以至電影和文學等等，你也應該明白了吧。藝術是文化，要真正的掌握好藝術，還要對歷史、哲學、社會學、心理學有點兒認識呢。從事藝術表演和創作固然不易，但即使當一個有鑑賞力的人，也得具備很好的知識和經驗，那是要畢生積累的。

這兒一連幾個星期正舉行着藝術節，本地和外來的表演一晚接一晚的，我也選了數場音樂會和一些現代舞和話劇去欣賞。月初聽了一個鋼琴獨奏，都是二十世紀的新派作品，跟慣常聽到的莫扎特、蕭邦那些樂曲大異其趣。原來現代作品雖然有部分是譁眾取寵，只求新穎奇特效果的聲響，但是也有一些聽來很有感覺、很有心思的樂曲，我們必須要把音樂用心去消化、活潑地想像，不要過份保守，才可以領略這些富有時代感的新格調新內涵。我想，你要用功於經典的作品是不在話下，但亦同時要挑選一些突出的現代佳作，更或是一些東方色彩的作品來探討和演繹，這不單會擴闊你的曲目和表現層面，還實踐了你作為現代人、東方人的一種使命。

說起新作品，我在另一場由一羣年青人聯合演出的音樂會裡聽到幾首新穎的聲樂曲，演出者還加上燈光和道具的運用，很有新意。能夠在適當的情況下打破傳統的形式，大膽地嘗試一下亦使人感到新鮮而有活力。很多人硬要把現代作曲家的作品跟古典時期、浪漫時期的作品用同一個標準來比較，或者認為今天的作曲家沒法子寫出他們習以為常的美麗音韻，那是錯誤的。現代人有現代人的生活、現代人的心靈，寫出來的音樂和所要表達的意念都跟過去不盡相同，連恆久不變的、不朽的一些概念，現代作曲家也可能運用一些不同的技巧、形式和表現手法去描寫。

另外也值得鼓舞的，是業餘的音樂家和團體在種種困難之中，仍有不少人滿懷熱誠地籌備演出，那不但要花很多精力和餘暇，而且往往還要掏腰包來維持呢。我希望那些酷愛音樂的人可以把自己的理想堅持到底，無論水平如何亦各盡所能，繼續不斷演出，不斷進步，這對於本土音樂水平的提高和普及有着推動作用，並引發更多青少年去學習音樂藝術，陶冶性情。

其實學習音樂，志在修養身心和造福社會，個人的名和利是不應看得太重，切勿本末倒置。音樂家不是最重要的，音樂才是最重要。你把自己鍛煉成爲一個優秀的音樂家，也是爲了把美妙的音樂傳送給大眾。人是很難滿足於自己的收穫和成就，但只要曾經勤勞地工作、耐心地栽培，便可以對自己所付出的感到自豪，成敗得失亦自得其樂。

繼續努力，不要害怕孤獨，走在一條不平凡的人生路上，你或者會覺得一般人都都不了解你，但來自你心中的樂韻必定有一些知音人與你共鳴的。在這嘈雜混亂的世界，人與人之間的溝通，在言語的層面仍少不免有誤解、有局限，反而在音樂那清逸的天地裡，最疏遠的兩顆心也可以感通。

我最近參加了以前一班校友組成的一個合唱團，你爸爸也給我拉了去唱男低音，有了一些音樂活動，他亦覺得生活顯得更加精彩。你妹妹的二胡也拉得蠻不錯了，她的志願是當一個護士，沒打算把音樂作為職業，她只是每星期去參加業餘樂隊的練習，他們水準也挺高的，每年都有演出。這暑假你小妹還預備跟幾個朋友到北京找老師上課呢，也算是短期留學吧。

這時節你那邊比香港可冷多了，得穿夠衣服啊，千萬要小心身體，照顧自己。 祝 每天進步

最疼你的媽媽

一九九三年二月十四日

新 編 聖 詩

錄音帶、樂譜

新 編 聖 詩

第一輯

第二輯

第三輯

思

頌

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

《香港中文合唱曲集》可在音專直接購買

由「香港作曲家聯會」及「香港合唱團協會」出版的「香港中文合唱曲集」十二首獨立釘裝的香港作曲家中文合唱樂譜於今年年中開始接受郵寄訂購，反應良好，現在各位更可在香港音樂專科學校之正校及分校直接購買，更省時方便，亦可防郵遞失誤或雖摺了曲譜。

該曲集得到「香港作曲家及作詞家協會」轄下之「香港音樂基金」及「香港演藝發展局」之贊助，並用低成本印製，以推廣藝術音樂為本，廉

價發售，平均每本樂譜只售數元。如果一次購買全套樂譜更可獲優待，原總值\$98只售\$80，而購買總數量五十本樂譜或以上即可獲原價之七折優惠，實在非常廉宜。此套樂譜對於演出、研究、創作參考、欣賞等各方面均很有價值，得到許多音樂家推薦。

各樂曲之簡介可參閱宣傳單張或上一期「樂友」，該等作品之錄音及作曲家之訪問亦會安排於香港電台第四台之「音樂萬花筒」節目中廣播，敬請留意。

作品名稱	作曲家	編號	單價
當我死時	曾葉發	HKCM 1	@HK \$ 8.00
如夢令	曾葉發	HKCM 2	@HK \$ 6.00
陽關三疊	曾葉發	HKCM 3	@HK \$ 6.00
虞美人	陳永華	HKCM 4	@HK \$ 6.00
辛詞四首	陳偉光	HKCM 5	@HK \$ 8.00
荒城	李樂安	HKCM 6	@HK \$ 10.00
繁星	麥志彪	HKCM 7	@HK \$ 10.00
咏梅	許翔威	HKCM 8	@HK \$ 8.00
斷草	吳俊凱	HKCM 9	@HK \$ 6.00
水晶牢一咏鏡	羅炳良	HKCM 10	@HK \$ 10.00
兵車行	陳能濟	HKCM 11	@HK \$ 10.00
塵埃不見咸陽橋	林樂培	HKCM 12	@HK \$ 10.00

香港音樂專科學校暑期進修課程 (1993年)

- 初級視唱練耳——馮錦鳳
逢星期五 8 : 00— 9 : 30p. m. 七月二日開課
- 五級視唱練耳——區月美
逢星期六 4 : 30— 6 : 00p. m. 七月三日開課
- 六級視唱練耳——吳美珍
逢星期五 6 : 30— 8 : 00p. m. 七月二日開課
- 七級視唱練耳——鄭小芬
逢星期四 6 : 30— 8 : 00p. m. 七月一日開課
- 八級視唱練耳——李丁儒
逢星期五 6 : 30— 8 : 00p. m. 七月二日開課
- 李丁儒
逢星期五 8 : 00— 9 : 30p. m. 七月二日開課
- 五級樂理班——陳月華
逢星期六 2 : 00— 4 : 00p. m. 七月十日開課
- 黃孝梅
逢星期五 7 : 00— 9 : 00p. m. 七月九日開課
及逢星期六 4 : 45— 6 : 45p. m. 七月十日開課
- 王秀英
逢星期五 7 : 00— 9 : 00p. m. 七月九日開課
- 八級樂理班——許翔威
逢星期六 4 : 45— 6 : 45p. m. 九月十八日開課
- 聲樂初階——容可度
逢星期二 7 : 00— 9 : 00p. m. 七月二十日開課
- 古典結他——周啟良
逢星期二 7 : 30— 9 : 00p. m. 七月十三日開課
- 合唱指揮——葉長盛
逢星期三 7 : 30— 9 : 30p. m. 八月四日開課
- 管弦樂隊指揮——楊樺
逢星期一 7 : 30— 9 : 30p. m. 七月十九日開課

於五月中旬可向香港音樂專科學校索取章程

地址：九龍長沙灣道137-143號4字樓 電話：380 6016

九龍大埔道18號3字樓

電話：788 1127

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）



香港音樂專科學校
HONG KONG MUSIC INSTITUTE

四十三週年音樂會

43rd Anniversary Concert

16th May, 1993 (Sunday)
8:00 p.m.
City Hall, Concert Hall
Tickets of \$60, \$50, \$40 are available at
all Urbtix Outlets.

一九九三年五月十六日(星期日)
晚上八時
香港大會堂音樂廳
門票：六十元、五十元、四十元
於城市電腦票房有售



Programme

HKMI orchestra (B)
A Rameau Suite

Conductor: Lai King Fong
arr. A Hedger

Works by composition graduates

Two piano pieces
Piece for Cello unaccompanied
"Adieu", duet for viola and piano

Mui Kwong Chiu
Wong Kin Ming
Mok Kin Yee

Chorus (A Singers)
Lord most holy
Go along with Jesus
Do not worry about your life

Conductor: Helen Woo Teh Chien
C. Franck
Helen T. C. Woo
Shao Kwong

Piano in 4 hands
2 Slovenian Dances

Ho Kwong Wah, Derek Mak
A. Dvorak

Dizi Solo
Boat Song (Paidi)
Spring in the Frontier (Koudi)

Lee Chung Chi

HKMI Chorus
(with orchestral accompaniment)
Song Cycle "Mountain Lily"

Conductor: Ip Shun Chi
Ip Shun Chi

節目

音專管絃樂團(B) 指揮 黎景芳
拉摩組曲 赫雷斯改編

作曲系畢業生作品

鋼琴獨奏(一)序曲第一號 梅廣釗
(二)夏

無伴奏大提琴曲 黃健明
中提琴、鋼琴二重奏"別" 葉健兒

合唱(希聲雅士) 指揮 胡德菴
神聖天父 法朗克
跟隨祂行 胡德菴

不要為你衣食憂慮 邵光

鋼琴聯彈 何廣禕、麥炳真
斯拉夫舞曲二首 德伏扎克

笛子獨奏(中樂小組伴奏) 李崇吉
水鄉船歌(排笛) 蔣國基

邊疆的春天(口笛) 新韻民間樂曲

香港音專合唱團 指揮 葉純之
(管絃樂團伴奏)

《山百合》組歌 葉純之

