

樂友

MUSIC COMPANION 66





本校董事會

(註冊董事)

周文軒 (主席)
梁知行
費明儀
陳玉書
吳天安
黃道生
胡德蓓

(名譽董事)

李子文
安子介
黃乾亨

(名譽校長)

胡德蓓

法律顧問：

黃乾亨

會計師：

張彬彬

本校教職員 (1993~94學年)

校 監：吳天安

校 長：葉純之

教 務 長：陳兆勳

顧 問：黃麗松 黃友棣 凌金園

校務委員會：葉純之 胡德蓓 陳兆勳 鄭小芬 伍少雄 王玉蘭
李學齡

共同科教師：黃育義 李學齡 黎端娜 葉純之 陳兆勳 王玉蘭
陳月珍 楊以添 李丁儒 林泳怡 蘇明村 鄭丹
劉廣寧

作曲系教師：葉純之 周少石 黃育義 符任之 陳能濟 王強
吳俊凱

聲樂系教師：費明儀 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 卓真

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 胡德蓓 黃瓊璠 陳靜齋 洪昶
陳煜雲 劉蘭生 黃舜娥 徐增毓 黃慧華 M. Falcone
李秋 朱珊珊

管弦樂系教師：朱傑雄 譚全 王學智 褚耀武 李詩曼 張惠堂
白哲敏 李白榮 韓銑光 黃日照 沈榕 陸展球
陳華珍 林僑國 湯龍

中樂系教師：吳贛伯 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66期
1993年8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

胡德蓓

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

禮興印刷公司

電話：7530301

一	關於音樂的再創造的若干問題	葉純之	1
二	悼念中國傑出的鋼琴教育家范大雷	陳兆勳	3
三	淺談教好學生的體會	范大雷	4
四	歌唱的表演與表情	郁慶五	9
五	色相皮囊一例空	震旦	11
六	懷念歌詞大師韋瀚章教授	黃友棣	14
七	參加了一個瑶族的火把節之夜	司徒敏青	15
八	香港聲樂學生的學習和出路	周文珊	16
九	從一張CD談起	陳兆勳	17
十	唱長恨歌有感	莊表康	19
十一	淺談聖詩歌詞創作與屬靈操練	陳贊一	20
十二	從樂器談起	陳明志	21
十三	三位年青的音樂家	何鴻傑	22

關於音樂的再創造的若干問題

葉純之

同樣的樂曲在不同的演奏家手下會有很不同的結果，這是人所皆知的。這種不同是由於音樂藝術的特性所產生的。音樂是聲音的藝術，而聲音是發出之後就立即消失的。這樣，爲了使音樂能保存下來，無非是，一、將音樂保存在音樂家的腦海中變爲記憶，以便隨時可以原樣重復演出。二是通過記譜把音樂變成某種符號加以保存，使後人看到符號就可如實把音樂再現，變爲音響。但不管這兩種方法如何，實際上都給音樂帶來一個再創造的問題。因爲通過記憶來保存音樂，歸根結底是要能隨時演出樂曲。但靠記憶來再現和保留音樂，不可能始終完美無缺的注意到所有細節。重復演奏一首樂曲時，這一次與那一次也不可能完全一樣，總會出現一些差異。而根據記譜來演出時，由於任何一種記譜法都無法將音樂的多種要素毫不遺漏地記載下來。有許多只能是一種相對的指示。例如力度，強與弱就難有一個絕對客觀的標準，音色的要求更是難以說得清楚。速度的快慢盡管可以用每分鐘有多少拍來規定，但實際上，除非嚴格的練習曲，音樂總會有些微小的速度變化，於是，漸快、漸慢就大有伸縮的餘地。進而言之，即使記譜非常完善，在重復演奏時仍不可能絕對相同，這就造成了實際的演出與樂譜總有一些差異。正是這種差異使音樂藝術的再創造成爲可能，也給音樂藝術帶來了更多的天地。有了再創造，人們才會多次去欣賞同一首樂曲，豐富了音樂本身。在一定程度上可以說，作曲家雖創作了音樂，但真正使音樂的生命變爲活生生的聲音，使作品到更充分的展現，還在於演奏、即再創造。這種情況對於所有需要二度創作的藝術，如戲劇、舞蹈、電影等都是類似的，不過各有規律罷了。

就音樂而論，演唱、演奏的第一步應是整體地認識樂譜。演奏音樂的基本要點是把樂譜上的符號轉化爲

音響的時間運動。這樣，對樂譜的充分熟悉和把握就是首要的。但要做到這樣，並不簡單，在實際過程中存在許多微妙的問題。

以最常見的鋼琴曲爲例。對於一首新作品的把握，有着很不相同的方法。有些人是一句一句彈，一段一段練，最後才彈出整個樂曲。這種“分而食之”的方法初步看似很合理而且細膩，其實並不合算。因爲結果是開首的樂段最熟，最後的樂段最生疏，更重要的是缺乏一個整體感，很可能將樂曲彈得支離破碎。比較全面的方法應當是先全部試彈一下，從整體來把握作品的曲式結構、織體變化、節奏與和聲的發展變化，高潮點的所在等等。在對作品有初步的認識後，再對細節加以掌握。在“細嚼”時，還要盡可能的注意樂譜上所有的符號標記和表情記號。只當我們認識了原譜上的一切符號時，才有可能進行真正的藝術再創造。

在把握樂曲時很要緊的是視譜。一般習慣的是邊彈邊視譜，這固然可以使視覺和彈奏結合起來，但對背譜不利。如果能養成一種真正的“視奏”，即只用眼來觀看，通過心中的無形音響來“演奏”作品，結果會有助於把握全局，豐富想象力，更促進背譜的能力。

鋼琴演奏是如此，對其他如管弦樂曲也何嘗不如此，不過這時責任落在指揮身上更多而已。

單單熟悉甚至可以無誤的背奏樂曲，對真正的演奏家只是第一步。更重要的是對樂曲有深入的理解，並將自己的這種理解在演奏中表現出來，并使聽衆得到共鳴。要做到這點。有許多問題需要思考。

我們知道，一部樂曲其實可以反映出許多方面。從大的看，有時代與民族特徵，有作曲家本人的個性。另外，作曲家有沒有描寫一定的客觀對象還是只抒發自己的內心活動，是絕對音樂還是標題音樂等等。這些如果

不是“心中有數”，那演奏出來的音樂就很難有深度，更談不到甚麼再創造了。

在時代風格方面，也許最易掌握的是音樂形式上的區別。同樣的裝飾音，巴洛克時期的演奏方法與古典時期不同。不同時期對力度變化的要求也不同。即使是漸慢、漸快的處理，不同年代也是各異的……這些還只是就形式而言。在情感內涵方面，其差別就更大。巴洛克音樂的激情雖然強烈，但它是在精密、多裝飾、強調形式結構的音響中表現出來，而同樣充滿激情的浪漫派音樂，卻更多通過文學、繪畫、戲劇的聯想，在不拘泥於嚴格的曲式結構的情況下，把音樂化爲富有個性的感情傾訴。這些既微妙而又的確可感的差異，就要依靠演奏家表現出來。如果按照巴洛克的方式去解釋浪漫派的作品，自然有不同的效果。如何熟悉每個特定時期的慣用語彙、表現手段和感情表現的方式是很重要的。而對民族風格的把握或許更爲困難。具有明確民族特點的作品，儘管樂譜本身在音樂語言如音階、旋法、節奏特徵等方面已由作曲家作了規定，但許多獨特的演奏習慣，包括音準的微小差異、速度、音色、力度等的細致變化，是樂譜所無法記得全面的，需要演奏家自己去認識、領會。大體說，時代和民族特點的展現需要演奏家熟悉有關的音樂傳統，並對作品有較深刻的認識，才能較妥善的表現出來。至於對作曲家的進一步理解還包括他個人的生平、創作背景、思想境界、藝術觀點、美學趣味等衆多方面就更複雜了。所以，真正的再創造並不是停留於對具體作品進行分析、研究，而會考慮得更多，需要演奏家付出艱苦的勞動。

在充分掌握作品的真髓後，再創造會以何種情況出現，這是個有趣問題。

總的來說，音樂再創造的具體表現可以歸納爲演奏家對樂曲的處理方

式的不同。這包括演奏速度、緩急法、發聲法、分句、強弱對比的幅度、以及對音樂某些因素的強調或削弱等，都可出現相當多樣的結果。而這種在音樂語言表達上的細致差異，往往就構成了再創造的形式特徵，反映出演奏家對樂曲的認識。也很重要，這種細致差別的幅度也有一個不成文法，就是要在不損害作品的本意的條件下才可出現，否則就會成了對作品的曲解或歪曲。談到感情的表現就更因人而異，難以絕對一樣。另外，同一首作品、會因時代、地點、或藝術思潮的不同而有不同的理解。以蕭邦為例，在他生前，由於正處於浪漫主義高峰時期，大多數人只讚美他的浪漫風格、沙龍性的典雅和纖細。只有少數的同行和知音如舒曼、李斯特等人才理解他對祖國波蘭所懷有巨大愛國熱情。然後到了二十世紀，又有人從他對民族音樂精神的發揚和繼承方面入手去解釋他的作品。這說明不同的角度去解釋同一部作品是很常見的。這樣，問題就來了，這些不同的認識以及因而產生的再創造，那些是符合或接近作曲家的原意呢？

嚴格說來，這牽涉到作曲家原來意圖與表演家的認識的矛盾。表演者的認識是因人而異的。既受時代、民族、社會等多方面的影響，又受他本人個性的影響。一部作品有很多解釋的可能性，通過演奏家的處理，往往呈現出作曲家本人也未必可能想象到的面貌和效果。這就是演奏家對第一次創造的不斷深化和豐富。所以，與其問那些再創造符合作曲家原意倒不如問那種再創造豐富、深化了作品更為合適。

作品只有通過表演才算是真正的完成了創造的過程。即使演奏非常嚴格地按曲譜演奏，但由於無數的細節仍需要演奏家去補充，這裡也存在著解釋的問題。實踐證明，好的演繹或再創造不外兩大類：比較嚴格遵照樂

譜的指示去演奏的、以及較多的按演奏家自己的認識去處理的不同。通常，前者稱為較嚴格的演繹，後者則是較自由的演繹，但其界限的劃分是相對和不夠明確的。往往，只是程度上的差別而已。但若就演奏家所表現出來的情感而論，那麼，嚴格派是力求在傳達樂曲時不加上自己對作品的感情體驗，態度比較客觀而理性因素為多。自由的演繹則通過樂曲充分表現自己對它的情感態度，主觀性較強。至於那種更好就很難說。在音樂史上，兩類演奏家都存在，均受聽眾的歡迎。可見他們都符合實踐的需要。

不宜將再創造的理性、感性與作品本身的理性、感性混淆起來。我們通常說，古典派作品中理性與感性的關係較為平衡，浪漫派作品則感性較強。但演奏家對浪漫派作品也可以用嚴格的演繹來體現，這是既有關連而又有區別的兩件事。當然，作品本身相對嚴謹時，太自由的演繹未必恰當，而已經很抒發感情的作品若太自由地處理，也易變為“過火”。關鍵仍是取決於“分寸感”。

在演奏時還有一個微妙的問題是技巧與表現的關係。

不論對作品的認識多麼深入，又考慮到會如何去表現，但若缺乏足夠的技巧，仍是不切實際的空談。歌唱家音準不佳，缺乏良好的共鳴，鋼琴家彈不出樂曲的不同層次，沒有速度和力度的變化，指揮家無法以動作駕馭樂隊，又怎能談得上表現？但掌握了技巧常會出現“為技巧而技巧”的現象。這常被稱為“炫技”。炫技可以理解為演奏家滿足於以熟練的技術去產生音響，卻忘記了音響的出現是為了表現完整的音樂本身。演奏和演唱中的困難被有意識的強調，提到不必要的高度，結果手段變為目的，聽眾和演奏者本人的注意力都放在技巧的顯示上，音樂卻被忘記了。應該說，在真正的藝術創作中，高度成熟

的技巧自然是需要的，但它應融化在音樂之中。高明的演奏家總是使技巧為音樂服務的。人們在贊嘆之餘才會發現，原來他的技巧是多麼高超。

但還有一些情況是音樂本身就帶有炫技性的，如協奏曲的華彩樂段、小品中的“無窮動”，“托卡塔”以及一些為訓練技術而作的練習曲等又如何理解呢？其實，這些樂曲的炫技本身也不單單是技術。也帶有一定的抑揚頓挫，並通過曲式的布局帶來一種運動感，間接並抽象地顯示出作曲家對生活與現實的某種認識和感情態度，因而也是有一定內容的。如果單純認為炫技而炫技去演出，那麼仍然是片面的。

炫技對演奏家很有吸引力。技術自是每位演奏家所必不可少的。音樂作品中也總有需要高難度技術的時候，聽眾也很容易對高超的技術表示贊賞，為了追求掌聲，有意無意的炫技現象難以避免。要很好的控制自己使技巧服務於樂曲常是一個難題。真正的藝術家所追求的應是在演奏中既保持再創造的熱情而又能從心所欲的控制自己的技術。或許只當技術已成為一種無條件反射的狀態時，才能把心集中於音樂的表現。能做到這一點就可以在音樂藝術的宮殿中得到應有的榮譽了。

· 編按 ·

本期稿擠，黃友棣教授“古書論樂（下）”一文及“我喜愛的詩歌”專欄移下期刊登。

悼念中國傑出的鋼琴教育家——范大雷

陳兆勳

今年三月十四日，由上海人民廣播電台組織了一場非常感人的學生義演鋼琴音樂會。在現場廣播中提到「范大雷在十多年的時間裡，先後培養出孔祥東、周挺等在國際鋼琴比賽中為祖國爭得榮譽的學生，這位我國年輕的鋼琴教授，帶著病，克服了種種難以言喻的困難，在十多年的教學實踐中，摸索出了一套嚴謹又科學的教學方法。」而在次日，即三月十五日，由記者俞亮鑫寫的一份報導中談到「人間處處有真情，一場洋溢着動人師生情誼的特殊音樂會，昨天下午在上海商城劇院演出時，使觀眾們激動得淚花閃爍。旅美青年鋼琴家孔祥東和兩度在國際鋼琴大賽上獲一等獎的周挺，含着熱淚，以他們動人的演奏，為生命垂危的范大雷教授捎去了一片愛心。……孔祥東在結束了音樂會後，即與周挺赴醫院探望范教授。此時，范教授心情激動，嘴裡一直哼着拉赫瑪尼諾夫的《第二鋼琴協奏曲》的旋律。到今日凌晨0:27分，因多種疾病併發，這位年輕的教授心臟停止了最後一次跳動。今天，正值他四十七歲生日。」

我與范教授雖素未謀面，但對他在國內的教學業績，早有所聞。特別在前些時候，有機會拜讀了他於一九九一年在全國鋼琴教學會議上的一篇講話稿後，更進一步認識到范大雷先生是一位不可多得的鋼琴教育家。對於范教授的英年早逝，我與所有同業一樣，深感悲痛與惋惜。現在，我得到香港音專“樂友”編輯部的同意與支持，將范教授的遺作——《淺談教好學生的體會》全文刊出。這樣除了深深地向范大雷先生致以緬懷之情外，更希望廣大關心鋼琴教育的人士，能從范大雷教授的精神裡，領會到充滿活力的積極因素，將我們共同的鋼琴教育事業，無止境地不斷發揚光大。



范大雷教授遺照

淺談教好學生的體會

范大雷

演奏藝術是一門深奧，複雜的藝術，不僅其包羅萬象，而且由於各個學派，各個不同氣質的人，表現情感的方法不同。人們的生理條件也不一樣，所以人們詮釋和解決各種演奏技巧有着不同的觀點和方式。在鋼琴教學的領域中，每個人的經驗都是從多年的教學和演奏實踐中積累下來的，都是寶貴的財富。我教學十餘年，得到的最大啓示就是“要找到適合自己的所走的路，並且堅持下去，條條道路通羅馬”。我希望我的“體會”能給大家一點啓示，但路是要自己走出來的。

《走好第一步》

對初學者來說重要的是“走好第一步”。從生理上講，改正一個動作比學會一個動作要困難得多。一個新學生來到我班上，我總要對他進行一些調整。如果調整到位，就好象把一輛車子推上鐵軌，以後順著軌道推就很省力了。

先學會用手臂的重力，再去練手指的機械性的力是很見效的。一個放鬆，下沉的手臂是很“重”的。手指尖（尤其是弱指四、五指的指尖）承受到手臂的重量，從而使指關節得到了鍛煉，很快就能站穩。而手臂的重量由於找到了支撐點，就顯得放鬆，不容易累，音色也飽滿。有的學生帶著某種教學法的烙印，我看是有必要改變一下的。如強調“手架子”，一個鍵放一個手指，手指呈半圓形，每個手指關節凸出。我不贊成這種方法。“架子”是一種緊張狀態，它不使手臂的重量集中到手指尖上去，而是把手臂重量平均的分攤給五個手指，它不利於手臂，手腕的放鬆，也不利於發音的集中。正確的狀態是自然下垂的，收攏的，也有的方法強調“在彈一個音的同時，下一個手指要作準備”。我認為這也會破壞手的下垂，放鬆狀態。我從來不會孤立地要學生手指關節不要癢，而使手指手腕

變得非常僵硬……任何不放鬆的，不下沉的動作都會使手指失去重力，都是不好的狀態。如果調整好學生的第一步驟完成後，下一步就可以開始對手指的獨立性，力度，靈活性等進行訓練了，我認為找到了正確的方法，學生的手指就能在今後的彈奏中（包括在彈樂曲中）不斷得到練習，而且即使不做許多枯燥的練習也能獲得技巧。反之如果沒有掌握正確的方法，再多的“練”也是無用的。像孔祥東、周挺他們的第一步走得很好，我從來也沒給他們練過甚麼手指練習。

《培養用腦練琴的習慣》

我感到人們有時過多地強調肌肉的重複的練習，往往對一些技術重複練了幾十次，上百次仍覺得不放心，而對用大腦控制彈奏這一點卻不夠重視。其實學會用頭腦控制可以節省很多練習時間，而且能在沒有琴的情況下練琴，它能使人更有信心地演奏。記得孔祥東第一次開半場音樂會的情景。他一刻不停地在後台練琴，似乎看不到琴就發慌，最後該他上場，他卻要上廁所了。我覺得這種心理狀態必須改變。我開始加強他對音樂會心理準備的訓練。方法有二種，一種是強調不用琴（如看譜指揮和默練——不用琴，不用譜的練習方法）另一種是在開音樂會的當天不許多練琴，如果是晚上開音樂會，下午午睡後只許稍微活動一下手指，大部分時間只是看譜子。實踐證明這是行之有效的。後來在莫斯科的柴可夫斯基鋼琴比賽前，由於參賽的人很多，初賽每人只有二個小時練琴，我很驚訝地發現竟有人在這寶貴的二小時中練音階，手指，而孔祥東只是片斷練一些銜接部分。每天默練數小時，結果彈得很好。後來，孔祥東告訴我，有一次一位蘇聯鋼琴家因事故不能前來開獨奏會，主辦者臨時拉他去替場，他在不到一小時內的汽車路程里，用腦練琴，一到就上台彈奏，結果反映很

好。由此，可以看出，從小培養用腦練琴的優越性。

《從樂曲中學技術》

我認為這是個既能提高技術又能積累曲目的辦法。當今國際上出現這樣一些神童，他們年紀很小就出現舞臺，不但技巧高超，表現深刻，而且已掌握大量的曲目。1986年我在莫斯科舉行的柴可夫斯基音樂比賽開幕式上，看到14歲的Kissin極精彩地演奏了Prokofler的第六奏鳴曲及幾首練習曲，CD也不斷地推出。我看到的協奏曲就有Haydn、Mozart、Prokofiev、Shostakovich、Rachmaninoff、Tschikowsky等，我想如果用一本本地把車爾尼練習曲彈下來，這種傳統方式對待這些神童，無疑會貽誤人才。事實上我想Kissin的保留曲目這樣多，他的老師一定是教他通過學樂曲本身的過程學技巧的。我的父親范繼森在三十多年前就用這種方式教過許斐平。據我回憶，許斐平只用過很少幾首740練習曲，而他在附小就彈了大量的蕭邦作品，象敘事曲、練習曲、協奏曲、波蘭舞曲、夜曲等，我也同樣在孔祥東、周挺等人身上進行實踐，效果很好。他們每學期所彈的曲目要比一般學生多得多。這樣，他們在十六歲參加國際比賽時，很快就能拿得出比賽曲目，而且實踐證明他們的技術一點也不比別人差。

巴赫的復調快速作品不但是手指獨立的理想教材，而且能培養學生用腦控制手進行多聲部的彈奏，另外從協奏曲的技術片斷也能學到各種技巧。孔祥東在高中三年級時就彈了不少協奏曲，如貝多芬的NO.3、5，蕭邦的NO.1、柴可夫斯基的NO.1、布拉姆斯的NO.1，周挺在初二下僅一學期內就彈了三首貝多芬完整的協奏曲，NO.1、2、5，而他們在學這些協奏曲的同時，其它的曲子也沒有少彈。

從樂曲中學技術有不少優點，由

於音樂形象比較具體，所以學生對用力的方法，聲音的控制等都能更充分的理解。以學八度為例，過去我們總是先練八度的手架子，再練一些跳動不大的練習曲，似乎練習用手腕跳的練習曲寫得較多，造成很多人誤以為八度都是用手腕來彈的，實際上在浪漫派、現代派的樂曲中，八度常表現出有力的戲劇性的形象，用手臂結合手腕彈更為常用。我曾見過一些人用純手腕彈奏黃河協奏曲，顯得既僵硬又乏力。我的學生周挺從來沒有練過八度，我就讓他彈李斯特的西班牙狂想曲。八度架子不練，我讓他用4、5指並在一起彈，就顯得有力量。前半段結束前的分解減七和弦八度，我要求他用小臂結合手腕，最後再用小指勾一下的方法來彈，他很快就掌握了。這樣速度既能彈得快，又有力，準確。以後當他遇到樂曲中輕巧敏捷的八度時，他很自然地用手腕來跳。就這樣，他很快地掌握了八度的各種彈法。反過來看，這些音樂上敏感的學生理解了他們要演奏甚麼內容後，就會以更大的熱情來克服各種技術難點。周挺在彈Ravel的Ondine的主題時，遇到了麻煩。這段音樂的右手是很輕快的和弦加重複音形。這是一種獨特的難度很高的技巧。當周挺讀了貝特朗“夜之幽靈”這部散文詩後，對水妖的內容更加了解了。他知道左手是表現“水妖”歌唱的悲哀音調，右手部分的音形是表現神祕的水波在閃爍的背景。他理解為甚麼右手部分要彈PP了。他花了很多時間很多精力去練這段技巧。後來他彈這段彈得極極了。

以樂曲來代替練習曲這種方式並不適合所有學生的，一般說來程度比較淺的學生還是讓他們多練一些練習風及音階等基礎技術。學生學到中等以上水平後（像車爾尼OP740練習曲）可選擇各種樂曲的餘地擴大了。就可以逐步以樂曲代替這些藝術性不太高明的練習曲。

當然作為老師，的確要多動些腦筋去選曲目。這樣做雖然辛苦些，但對學生來說得益非淺。

《不鑽牛角尖》

由於每個人的生理條件不一樣，所以應該允許各人的彈奏姿式不一樣。有人習慣於手指攤平些彈，有人習慣於小手指直彈，也有人大拇指關節生來就是凹進去的。我認為不必為這些彈奏姿式費很大精力去納入規範，這些不是原則性問題。如果學生習慣那樣彈，也許是他自發地找到了與其生理機能相協調的平衡點。總的來說，我倒是偏向把手指攤平彈，譬如孔祥東的音量很大，在彈一些響的和弦、八度時，常把手指彈得皮開肉裂，我讓他把手攤平些彈，不但解決了這個問題，而且他感到彈得自在、放鬆了。手指的敏感部位觸鍵點更多了，也更能控制好聲音。周挺來我班時小指是直彈的。我覺得沒有必要去花很多時間，把小手指的每個關節都練凹出來，他就一直直彈到現在，直彈一樣能承受很大的力量。我認為只要能彈得快，彈得放鬆、省力、持久，聲音好聽，就證明你的方法是行得通的，條條道路通羅馬嗎？雖然鋼琴技巧是一種複雜的學問，但有時你不妨把它想象得簡單些為好。人們在一種輕鬆、自如的心理狀態下，往往較容易掌握某些複雜的技巧。要防止一種危險的傾向，那就是過份地分析。過份地分析會自找麻煩的。有個真實的故事能說明這種情況，那是在文革期間的“黃河學習班”上有個愛鑽牛角尖的學員，他覺得某一段技巧很難，去請教另一位基本功很好的學員，問了許許多多的“為甚麼”？又仔細地問了每個動作的步驟，結果，那位基本功很好，原來彈那一段沒有問題的學員反而不會彈那段了。後來他告訴我他一看到那位愛鑽牛角尖的朋友來找，就象躲瘟疫一樣地趕緊把門反鎖上。

《摸索一套適合自己的彈琴方式》

技術的獲得，在某種程度上說取決於會不會練琴，要善於總結一套適合自己的練習方法。譬如我從不喜歡用變節奏的方法來練習，而喜歡用改變重量和速度的方法（如原來用120速度，後來加上更多的手臂份量而速度不變，等練順了以後，再減輕份量加快速度）因為我覺得這種方法對我更有效。

孔祥東在參加柴可夫斯基比賽前，彈得較粗糙，分析下來，我認為是他不會練琴，雖然他練琴的熱情很高，但通常是一遍遍自我陶醉地在彈。我告訴他練習的習慣很重要。不只是一要“多”練，關鍵是要“會”練，要學會分析那曲中的“難”點，然後各個擊破。一個有經驗的鋼琴家能預料哪些是他最容易出差錯的地方，而進行“重點”練習；另外要知道掌握一些難度較高的技巧，不能急於求成，速度要在能控制好的範圍裡慢慢地加上來，技巧才能鞏固，有時錯音是心理狀態太緊張或太激動時造成的，這時就要調節好心理狀態。……後來孔祥東在我陪他練了多次琴後，懂得了怎麼練琴。周挺則比較會練琴，他練琴很仔細。速度很保守，總是練得很有把握了，速度還不肯上去。對他我只好採取“趕鴨子”的方式，把他的速度潛力“挖”出來，後來我也養成了一種習慣，常常有空就到學生琴房裡去看看他（她）們是怎麼練琴的，特別對那些要參加比賽的學生格外關注。一旦遇到問題就馬上解決。每解決一、二個問題，學生的心理負擔就減輕一些，學到的東西也能掌握得牢靠。

《自信心的培養》

要做好一件事首先要有信心，在舞台上自信心就顯得更為重要。沒有它，演奏者立刻會感到要出毛病。自信心的建立應該從二個方面著手。一

方面需要踏踏實實地學習，牢固地掌握音樂和技巧。另一方面需要別人的鼓勵，支持及讚揚。在這一點上，我自己有深刻體會的，我從小生活在音樂環境裡，這個環境的確使我學到不少東西，但是也有不利的一面，那就是彈得好的人出現很多，特別是看到許斐平彈新作品上手很快，從不會遇到技術困難，我感到遠不如他。我幾乎把家庭範圍內表演的機會全都謙讓給他了，結果我反失去了過去一度會有的良好感覺。很可惜，那時沒有人幫助我分析一下，我的優點，實際上每個人都有自己的長處，如果充分發揮出來，都會取得相當大的成績。認識這點以後，我在教學中很重視這一點——那就是“捧”，把學生的自信心象捧明星一樣地捧出來。這樣可以充分地發揮學生的學習積極性和聰明才智。孔祥東在1988年的Gina Bachaner比賽後對記者說：“以前沒有人會想到我會成為鋼琴家，是范老師給了我信心。”確實如此，記得第一次上課時，他還是個迷迷糊糊的孩子。甚至不能流暢地彈車爾尼練習曲。那次他彈的好象是第44條，不是這裡背錯了就是那裡接錯頭。在我幫他分析後，他還是不行。第二次上課又是如此。我想一切都要從新開始。要有一個好的“開頭”。我告訴他這是一條寫得很囉嗦的練習曲，像繞口令一樣繁瑣，咱們不彈它了，我給了他一條旋律性很強的練習曲，只要求他下次上課彈出來一半，但要求他把音符和調性弄清楚。從此我給他外加了一門新課程——就是泛讀。開始我用孟德爾松的“無詞歌”中的一段，要他分析後再彈。在彈的時候不能中斷，即使彈錯了，也等第二次彈再改過來。以後隨著他的能力的提高，我再選無詞歌中長一些的、複雜一些的曲子讓他彈，以改變他不用腦子練琴的壞習慣。這種“泛讀”練習一直堅持了好幾年。要求也越來越高，記得有一次我讓他在一星期裡把舒曼的幻

想曲集中的“夜”背下來。我知道這對他是有一定難度的。我對他說，如果時間來不及可以把其它功課都暫時停下來，只彈這首，如果還來不及，就把你所自由支配的時間全花在這首作品上，一定要背出來，“逼”他一定要“完成”任務。後來他的確被逼出來一套本領，在他參加柴可夫斯基比賽前，我給了他勃拉姆斯第一協奏曲，一星期後上課，我們就在課上合了第一樂章。他已背出來了。在孔祥東開始來到我班上後，我常抓住他的優點表揚他，如他的旋律彈得很動聽，聲音很優美等（哪怕是很小的優點我也抓住機會給予表揚），他練琴的積極性也不斷提高。另一方面，我幫他做大量的“份外”工作，如每次演奏前幫他默背譜（通常不用琴不用譜的）有的在黑板上填fugue填充聲部練習。為了使他在演奏上有充份的思想準備。我常私下請老師或朋友來聽（或者說是嚇唬）他。我還常把他帶到家裡請家人聽（請家人捧他）這以後在演奏會上一次比一次彈得好，自信心也就逐漸建立起來了。自信心抹去了蒙在他身上的塵土，使他的精神面貌煥然一新。他每次比賽都彈得比平常好，甚至在老柴決賽時，他同第一名道格拉斯同彈Branms第一。道格拉斯彈了以後聽眾反映非常熱烈，孔祥東卻說：“沒有甚麼了不起的，他用腦子彈，我用心彈！”一次他去日本演出，一個多月後，又要去西班牙比賽，在此期間我還是要他參加文化課考試。文化課複習及考試使他一個星期沒有琴而考試一完就要連開二場曲目完全不同的獨奏會。其中有些曲子他好幾個月沒有練過，只來得及走台過一下，但他很沉著的走上舞台。雖然這二場獨奏會不太理想，但他說在那種狀態下他都對付下來了，比賽時一定會發揮好的。還有個很能說明泛讀了幾年之後，使孔祥東的自信心更強的例子，那是在西班牙比賽前一個月，一位美國曼哈頓音樂院的教授聽

了孔祥東彈後認為他彈得很好，他問我們拿到為比賽寫的新作品沒有，我們說還沒寄到。他認為新作品是節拍複雜的，多聲部無調性的“無窮動”長達十分鐘。他的學生接到譜後已決定棄權了。他認為中國人對新作品了解甚少，不可能在短短一個月內彈出來。不久我們收到了寄來的樂譜，的確十分難彈，幾乎是一小節一小節啃出來的，好不容易練了一次，然而灰心的是第二天早晨去彈，又象是彈生譜一樣，把前一天練的忘了。好幾次孔祥東把琴譜甩到地上，我分析給了他聽，他現在彈新作品的上手已很快了，你覺得難其它選手也會感到難的，要堅持下去，他又只得拾起再彈，後來孔祥東每晚挑燈夜戰。到要比的前一天終於彈下來了。而他才發現有些選手還彈不下來，氣得把譜子都撕了。後來聽說連評委都認為這次的新作品份量太重了。可是以前彈新作品很慢的孔祥東闖過關。

自信心建立後，甚至使一些技巧也變得容易解決了。在穩定、自信的情況下，你會感到一些高難度的技巧顯得容易對付。譬如我的二個學生在彈西班牙狂想曲結束前的雙手大跳，開始都感到很難彈準確。我告訴他們找彈大跳時的經驗。一方面在彈奏大跳時要用拋物線從一點到另一點直接找到位置（因為曲子的速度快，不允許先找到位子再彈）另一方面就是要相信自己一定是準確的，不能有絲毫猶豫。我彈大跳前對要跳的和弦的位置有一種預感，這種預感會讓你覺得這不是一種冒險，而是勝利的喜悅，後來他們在彈這些大跳時也領會了，而且跳得非常準。順便說一下，在教學中老師的自信心也很重要，我自己也弄不懂為甚麼我在一開始教孔祥東時就那麼有自信心。我在教孔祥東一個月後曾對學校的一個同事說：“孔祥東在一、二年內會成為學校最出類拔萃的學生。”因為我深信這一點，所以我就願意在他身上多花工夫且有

耐心。我的自信心還表現在具體的教學中，學校常有國外的名教授專家來講課。這當然是個學習的好機會，但是其中會出現一些南郭先生，而且即使是非常權威的專家也不一定很了解學生的情況。當他們給我的學生上完課，我總要來個總結，那些要改、那些不要改，那些以後再改。如一次一位專家聽了周挺彈的 Mozart Concerto 後，說他的聲音風格不對，像彈貝多芬的風格，課後我馬上對周挺說：“不！你的聲音很好！彈莫扎特協奏曲要同樂隊合作，就是要這種豐滿圓潤的聲音，後來在日本的比賽中，評委們特別指出周挺彈的莫扎特協奏曲音色和風格都很好，我覺國際間的文化交流能學到很多先進的東西，的確需要踏踏實實地學，但另一方面，我們應該走自己的路，有自己的觀點，不要盲目迷信外國權威的東西。記得有一次，14歲的周挺彈蕭邦的第一敘事曲給一位專家聽，那位專家說。任何16歲以下的孩子，都不應該彈蕭邦的這些有愛情內容的作品，因為他們不懂愛情，所以也不好。只有一位孩子例外，那就是他們的神童 Kissin。首先我不贊同這種“不懂愛情就不能彈涉及愛情內容的作品”的觀點，其次我也為我們有才能的孩子悲傷。蘇聯為他們的天才兒童創造了無與倫比的學習條件，而我們的學生卻在壞得難以想象的破琴上練習。我想我們的國家如果能再多關心一些我們的音樂事業，我們不久也會培養出自己的 Kissin 來的。

《因材施教》

因材施教使我想起我國的根雕藝術，老師傅先尋找到了一些他滿意的奇形怪狀的樹根，再仔細觀察並加以想象之後，把它雕成藝術品。一個好的鋼琴老師也應該像根雕藝術家一樣有洞察力和想象力，他應該是設計師，而不是像老式作坊一樣，用單一的工藝做千篇一律的產品。

學生有各種性格、氣質，生理條件也不相同。我按照各人的情況進行不同的安排。如孔祥東，他性格熱情，體格健壯，我一開始就讓他多接觸一些涉及八度技術，讓他全面地掌握大型技術，而對一些手小的女孩子，我當然更注意她們的內在氣質，使他們的小手更具有靈巧性。在教過孔祥東以後，很難不被他的熱情氣質和輝煌技巧所感染，當他畢業後，我是多麼再想教出個孔祥東來啊！而我遇到的是跟孔祥東完全不同的周挺，他性格內向身材矮小，但他彈莫扎特的純樸無華的風格給我很深的印象。他很會聽自己的演奏，我感到這是塊子料（我回絕了當時他們那屆被認為是最好的一名學生，而答應教周挺），同時我也意識到我要塑成的這塊料應和孔祥東完全不同。

周挺的視譜、背譜很快，在這方面完全不用我去費心。我利用他聽覺敏銳的特點，較多的示範給他聽聲音，借助聽覺使他領會各種觸鍵技巧。我比較強調具有穿透力的顆粒性強的聲音，這是手指技巧的基本功。回想開始教周挺時，我給了他莫扎特19協奏曲，一個星期後上課，他能和我合奏第一樂章了。我發現他有潛力可挖，就換蕭斯塔可維奇的C小調協奏曲。對於他來說，這是個陌生的領域，作品很多的要求鋼琴象打擊樂器，清脆，明亮。通過對這種風格的理解，他很快就把這種具有穿透力的顆粒性技巧掌握住了。以後我基本上用學習樂曲來解決技術問題，我發現這對於聽覺敏稅的周挺是條捷徑。

周挺的浪漫氣質是很有節制的。所以有些人認為他不太樂感。的確，孔祥東的浪漫氣質使他在慢板時氣息特別長，他可以彈得很慢而旋律的內在張力仍然存在，是不是要學學孔祥東呢！不行！我覺得周挺在音樂的結構上有天生的平衡感，他的整體感使他不習慣這種太浪漫的抒情。他應該要走自己的路。我一方面選擇合於他

的作品（如印象派、近代、現代的作品），另一方面在彈古典和浪漫派作品時，我更注意他的整體結構和聲音的多層次，發揮他的長處。譬如他和孔祥東都彈過李斯特的西班牙狂想曲，都彈得不錯，然而風格是不同的。周挺在結構上顯得更精煉，音色變化更細緻，而孔祥東則顯得宏偉浪漫熱情。

因材施教是人人都知道的好的教學法，但是有時老師為找到合適的教材要付出很多的精力去準備課，而且花了精力是否能見效呢？拉威爾的“夜之幽靈”是鋼琴文獻中最艱難的作品之一，我一直認為這是適合周挺的曲目，但開始我給周挺彈時，他不喜歡，我堅持要他彈並背出。然後過一段時間再來彈，這樣反復了幾次。該曲中各種各樣的技巧就在這一次一次的反復練習中被攻克了。它的效果終於出來了，周挺也喜歡它了。這次在美國的斯特拉文斯基比賽中他彈奏的 Scarbo 獲得好評，今年夏天在香港演出，周挺彈的 Scarbo 也贏得評論界的讚揚。他在這個曲子上花了不少功夫，並且學到不少技巧，最後得到了果實。

《進入音樂王國》

有一個好的音樂環境對學鋼琴的學生來說是至關重要的。難怪這次許斐平回來時，我問他在朱利亞特音樂學校學習印象最深的是甚麼，他說：“是非常好的音樂環境和氣氛。”在那裡每天都能聽到世界一流的鋼琴家、音樂家的演出。我自己的親身體會也是在好的環境中得到的音樂養料，這比一個星期一次的專業課上得到的多。我小時有良好環境，我能有機會聽到許多老師和同學的演奏，以及音樂會後他們對演出的討論。我十多歲起就常幫父親去音樂書店買唱片和樂譜，並是家裡藏書和唱片的主管。盡管那時我不能算懂音樂，但是我卻獲得了許多音樂知識。文革時，

由於不能練琴我們一群熱愛音樂的學生自發地聚在我家，組成了自己的音樂圈子，我們的活動多種多樣，用毯子捂住喇叭音樂，討論音樂，還有用假聲彈唱歌劇的詠嘆調……好不熱鬧。我們是狂熱的音樂迷，有最崇拜霍羅維茨的，也有最崇拜Serkin的（後來甚至同Serkin有不間的書信往來）。我覺得在這個圈子裡我學到了很多東西，藝術趣味不斷地提高。我覺得在這個“大教室”裡我如同上完了鋼琴史的課。更重要的是那時我在工廠裡做了十幾年的工人，可是我對音樂的興趣卻有增無減，因為我的生活裡充滿了音樂。很可惜，今天當學校的各種音樂資料比以往什麼時候都多時，卻失去了這迷戀音樂的氣氛。所以我有意識地在教學以外去創造這種氣氛，讓學生迷上音樂，補充各種養料。

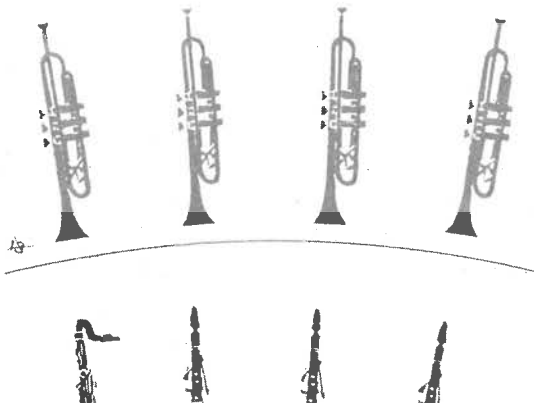
記得開始時用佈置回家作業的方法，要他們去聽一些和他們彈奏有關的作品，他們常常不介意，沒去聽，就是聽了也不知道是誰演奏的，更說不出好壞，但是我堅持要他們聽，同他們一起討論。我常常把學生帶到我的圈子裡去熏陶，讓他們聽我收集的音響資料。我發現指導他們聽這些音響資料是十分必要的。要不他們總是只會聽速度。記得孔祥東初三那年夏天，學校放暑假不能住人，他就在我家，除了他到學校練琴外我讓他在我的環境中熏陶，中午休息，我們一邊下棋，一邊聽音樂，晚上又是音樂欣賞，有時候我特地找出好幾個演奏家彈的同一作品，細細地逐一比較。我告訴他我的觀點。藝術欣賞是作曲家，演奏家和聽眾都參與的活動，其中演奏家是聽眾同作曲家的媒介，演奏家既要尊重作曲家的意圖，又要在這個基礎上，再創造，表現出自己的個性，這才是好的演奏。聽眾應該首先考慮到演奏家是否按照作曲家的風格在演奏，其次才是他的本人的個性的表演。從這個觀點出發，我不太喜

歡多人推崇的霍羅維茨彈奏的蕭邦馬祖卡。雖然他彈得節奏很活潑，旋律彈得很迷人，但似乎彈得不像蕭邦的馬祖卡，而像霍羅維茨本人的馬祖卡了。我常向學生們推銷我喜歡的演奏、如米開朗其里演奏的拉威爾G大調協奏曲。演奏者不但把作曲家的風格把握的如此好，而且在音樂結構上和音色上也處理得無與倫比。我覺得雖然我們借助書本能了解到一些有關作曲家的生平和創造過程，但是我們只有多聽他的作品才能真正領會作者的風格。這部作品究竟應該甚麼情緒，甚麼速度……。我們聽多了也會知道為甚麼彈某些作曲家的作品時，可以把P強成F，而卻不能把分句和重音顛倒。在年青一代的鋼琴家中，我很向學生推崇帕拉夏（Murray Perahia）他的演奏精緻、客觀，能很好地把握作品的內質。達到一般演奏家達不到的深度。但我本人更欣賞魯普（Radu Lupu）他既能把握作品的內涵，又把自己的個性和想象力表現進作品裡去！他熱情，有生氣地演奏更具有感召力。在我的影響下，一些學生也開始熱心地收集起唱片，錄音來了。如孔祥東他的琴房裡貼上了他喜歡的演奏家像片，在他房裡常有人給他寄國外的音樂評會、節目單及唱片磁帶。所以我在課間休息時也愛往他房裡跑，我在那裡能得到很新的訊息。說來好笑，孔祥東現在在美國，他常打電話來，一打就是個把小時，

談的幾乎都是有關音樂的事。我常提醒他以這種方式來談音樂，代價太昂貴了。

我記得在教周挺的第一次課時，我送給他一盤蘇聯神童Kissin柴可夫斯基比賽開幕式上的實況錄音。以勉勵他好好向人家學習。今年夏天我們去香港演出，也逛了唱片店，他自己買了好幾盤Kissin彈的C.D.從這意義上來說，我已把他帶進了音樂王國。當然並不是所有學生都能進入這個王國的。有些學生只肯聽他們自己所彈的作品，也有的人的確很喜音樂，收集了不少資料，然而並不懂得怎去欣賞音樂。但是我覺得學音樂的人不迷上音樂，怎麼能使學習的熱情長長呢？

以上我所談的點滴體會及觀點所舉的例子也總是孔祥東和周挺。按理說“教學法”應拿一般才能的學生作例子，才顯得有普遍性，而現在我卻舉好的學生為例，這似乎沒有太大的說服力。但是我覺得我們的學生是世界上最勤奮的學生，只要我們教得其法，就都能成為出色的人才。我的一位教鋼琴的朋友二年前定居美國了，他來信對我說，他一切都很好，就是特別想念中國的學鋼琴的學生，他們是那麼勤奮，有才能，在國外再也教不到這樣的學生了。我覺得為了這些學生我們老師也應該不斷在教學中探索新的經驗，盡快更多地培養出自己的人才來。



歌唱的表演與表情

郁慶五

這裡所講的歌唱的表演與表情，是指歌唱領域中的聲樂而言。自意大利美聲唱法在二十世紀二十年代傳到中國之後，在發展中起了變化，它已經和中國的語言及民族風格結合了起來。雖然其主要藝術風貌依然存在，但我們也可放膽地說：這門外來藝術已中國化了。因為在聲樂傳來之前，中國是沒有這門歌唱藝術的。

歌唱家登上舞台進行聲樂表演，主要是用歌聲把歌曲的內涵傳給觀眾聽眾。聲音是只能聽不能看的，聽眾在聽着台上的演唱。看就是看表情，表情是只可以看而不能聽的，於是又聽又看成了台下欣賞表演者的全部。因此，要談歌唱的舞台表演，離不開歌聲與表情，可聽與可看這兩個方面。

先談歌聲，歌聲並不等於發聲法，發聲法只是一種技巧，卻又是極重要的技巧。不具備好的發聲法的歌唱家，便是一個不完美的歌唱家。但是，如果只有很好聲音本質和發聲技巧，甚至只滿足於玩弄技巧而不重視其它藝術方面的修養，弄不好會被人評為發聲匠的。

歌聲本身也是有一定表情的，有表情的歌聲才有感染力。但是要用文字和語言來說清楚歌聲中的表情是極其困難的，因為它雖然很具體，卻又十分抽象，這一點只能靠理解了。聲音中的表情雖然看不見，卻肯定存在着，當它離開了舞台也能單獨存在。比如聽唱片和錄音，就能感覺到歌聲中的表情多寡的區別。

現在來談談看得見的表情，它往往被某些歌唱家所忽略，甚至擺在很不重要的位置，這是不恰當的。表情和歌聲作為聲樂舞台表演合二而一的兩個部份，兩者互為影響不能分離。當人們欣賞歌唱家在舞台上表演的時候，不僅聽着歌聲，同時注視着唱者的表情。假如歌聲悅耳又表情豐富，則是錦上添花。如果歌聲悅耳而表情呆滯，那是一件令人遺憾的事。若是

歌聲普通而表情尚生動得體，也會令人有滿足感，這便是視覺幫助了聽覺。又若是歌聲實在不佳，表情又太過份，那麼會使人覺得聲嘶力竭張牙舞爪了。作為舞台表演的聲樂藝術來說，雖然提倡聲情並茂，但永遠是以聲音放在第一位的，表情只是重要的第二位，因為這畢竟是聲樂而不是戲劇。如果是戲劇，那麼聲音和表情的位置可能要對調。

表情在某種意義上講也是一種技巧，它和發聲法一樣可以通過適當訓練而得到。有時，我也認為稍加注意便能達到要求。所謂聲情並茂是很具體的，它總被特定的歌曲內涵所規範，而這被歌曲內涵所規範着的感情是統治着一切的，也就是感情統治着歌聲和表情。

人們在聽歌唱的同時也感受着歌聲以外的表情，歌聲以外的表情就是身體語言。身體語言對歌唱家而言雖不是主要的，卻也是相當重要的。身體語言對舞蹈家和啞劇表演家來說是主要的，但歌唱家的身體語言甚至不如話劇演員那麼重要。不重要也不可缺少，缺少身體語言的歌唱家便不是一個完整的歌唱家。因為身體語言是歌唱家歌唱語言的一部份。

姿勢是身體表情的基本，許多聲樂教師在教學生的入門第一課就是姿勢，首先是站立的姿勢，因為站姿的正確與否直接影響發聲。有的教師要求學生後腦後背背部和腳根緊靠牆壁或門板，這時下巴收緊小腹收縮胸部微挺，這種站姿雖然有些機械，也缺少放鬆自然，卻是正確的。中國民間有對人體姿勢的諺語：“臥着像把弓，坐着像口鐘，站着像棵松。”我們站在舞台上是否也要像一棵松呢？那樣勻稱自然挺拔平衡！

站姿最重要的是如何安排一對腳，立正不好，內八字顯得無力。雙腳的距離應和肩膀差不多垂直，或用自己的腳橫過來度量，約一腳之距，由於腳掌大於腳根，所以看起來有輕

微的外八字。要把身體重心放在腳掌上，至少把重心擺在腳心之前，好像女子穿高根鞋那樣。這樣，小腹自然會收縮，胸口會自然挺起，這就很接近較好的歌唱站姿。稍息和立正，都不是歌唱家在舞台上的站姿。幾十年前，日本有位歌唱家以立正唱歌聞名。立正唱軍歌還可以，但局限性很大。稍息則十分糟糕，既用不上力，形象也吊而郎當。

以上所講的站姿，也是活動而不是呆板的。活動的範圍以獨唱而論，一般不超過一個半平方米。活動的方式即身體重心的變換，前前後後，左左右右，如此而已。啊！這是看來十分簡單的問題，是任何歌唱家水到渠成的問題。但是為何不在開頭便加以注意呢！多數是先開渠道而後引水的呀！

當歌唱家走上舞台站定位置的時候，觀眾只注意着演員站立的神態及演出服等。待到進入演唱後，台下的人由觀眾變為聽眾。雖然注意力的中心點在於唱，但仍時時感覺到歌聲以外的一切。假如體態有所不當或别扭，即違反了自然和合理，則會有損於歌聲的美滿和演唱的完整。接著，臉部表情就顯得十分重要了。因為人們在聽和感受體態的同時，都時刻看着演唱者的臉部，看着那噴出歌聲的咀巴是否自然和合理。臉部奇妙的表情的統帥是眼睛，眼神和歌聲的合作體現了感情的流露。眼神太奇妙了，無論大眼和小眼，戴着眼鏡的近視和遠視，在舞台上看起來那麼小而遙遠，卻反映了演員對歌曲藝術理解城府的深淺。以眼神為統帥的臉部表情，是歌唱舞台表演中歌聲的相依共存不可缺少的伙伴。

上面講到了自然和合理，即歌聲的表情的自然和合理，主要是自然，自然本身就是合理。比如自然界的生態，老天爺本來就安排得合理而平衡的，因此也是美滿的。若是破壞了自然，便要遭災甚至成為沙漠而無美可

談。如果順應了自然規律，加以改造和提高而不破壞自然的美，則是人類的理想。那末我們歌唱的自然美是甚麼呢？那就是歌聲的自然美，表情的自然美。

歌聲的自然美是逐級上升而發展的，初學發聲法的人，其歌聲是初級而原始地自然。一旦開始學唱，教師便按美聲法的標準這樣那樣地訓練，這就破壞了原來的自然。之後經過練習而掌握了一定方法，又顯得自然了，這是上了一個階段的自然，高了一級的自然。而新的要求又不斷地提出，不斷更新着舊的自然，周而復始，邁向更高的境界。歌聲可以人工訓練出來，它的完美境界是達到自己聲部的普遍公認的美學要求和審美標準，聽起來是那麼地自然和運用自如。

那末，如果一個人發聲法很好，聲音很漂亮，是否就算自然而完美呢？非也！聲音美好固然可喜，但應用不當便既不自然也不自如。我們把美聲的要求往往寄托在高音和強音上。比如一位力士有舉一百公斤的能力，若他用一百公斤的力量來拿一本書或撿一枚針，這種神態看起來很不自然。殺雞用牛刀和用殺牛的力氣，吃力不討好。又好似用一百元買一元的貨，浪費！

一部份歌唱家不必通過太多的訓練而能達到歌聲與表情的一致，可謂天份高而水到渠成地聲情並茂了，但多數要經過嚴格的訓練和鍛煉來達到聲情並茂的境界。五十年代，中國聲樂得到一個十分好的發展機遇，“土洋之爭”後的和平共處，也就存在着悄悄地和平競賽，均努力彌補自己的不足以求發展。在以前所謂西洋唱法，即美聲唱法的學院派而言，確是舞台形象太呆板。比諸自我標榜為民族唱法的歌手來說，要呆板得多，儘管其本身也有呆板淺薄之感。既知有所不足，就有鞭策的力量。這力量主要來自社會上觀眾的壓力，上級的要求，

以及自己為生存發展競爭求勝的內力。

各方一致要求歌唱演員動起來，反對“恭喜發財”。說起來似乎很簡單，動起來談何容易！不管動得合理不合理，只要有所動作，台下總報以一陣掌聲，一時的社會要求便是這樣。五十年代中期，在文化部小禮堂舉行過多次獨唱音樂會，組織者的意圖是鼓勵動起來。中國老一輩的歌唱家應尚能先生也參加了，他唱山西民歌《刨洋芋》，當唱“啣”的時候，不知怎地雙手提着褲腳管在台走了幾步，引得台下歡聲雷動。老一輩的人尚且敢於嚐試，於下架子，年青人有何不敢呢！？另一位男中音唱《三套黃牛一套馬》，唱到“大轆轤車呀咕嚕嚕地轉呀……”時，一手像農村姑娘紡棉花那樣地搖了起來，也逗得台下前俯後仰地狂笑不已。接著人們自然會研究動得合理不合理，漸漸邁向一舉一動的自然自如。

要向民間演唱家們學習，幾個音樂學院都聘請當地的說唱表演家任教，也向當地的劇種學習。學他們的唱和表演，北京則傾向於京韻大鼓和京劇。也發現生搬硬套是不合乎歌唱家的表演。比如京劇的排練十分逼真，但當化粧而塗了一層油彩之後，反而不如排練那麼好。戲劇的表演是有點程式化而過於誇張，歌唱的表演則不宜那麼誇張，只能站在自己的立

場上，學一點民族的曲藝而潛移默化。在總結學習表演的過程中，覺得演一點小戲或獨幕劇很有幫助，更不用說演歌劇了，演過歌劇的演員一般地說較為活潑。

有時候社會上觀眾的要求是一種潮流，這潮流是一種力量，我們是順應這個潮流而不能隨波逐流。經過多年的努力，所謂學院派的演唱家們普遍地活動起來，在這個過程中也擯棄排除了不合適於自己的東西。有些演員不在歌聲及表演的深度上做文章，熱衷於表面化。比如唱第一首歌是西藏歌，便穿上藏靴藏袍。第二首是新疆歌了，便進側幕去換了一頂維吾爾小帽，手裡搖着薩巴伊（一種木棍上有大小鐵環的打擊樂器）。這樣一首歌變一個樣真夠忙碌和辛苦的了。軍隊文工團也有許多表演唱，那是以軍服為演出服的，可塑性很大，只是不知為甚麼男軍人要學小腳老大娘的動作，真是走火入魔了。但是不管怎麼說，那些表演唱是有利於聲樂表演的。那時尚有一定對藝術表演探索的民主討論，取捨在於自己。不過，歌唱中的聲樂舞台表演，永遠以歌聲放在第一位，以表情為輔。而第二位表情也是不可缺少的。無論演歌劇、獨唱、合唱都一樣。至於合唱，歌劇裡的合唱以符合劇情為主，一般的合唱的表情，則是指揮表情的反射。

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

色相皮囊一例空

——韋瀚章先生逝世百日祭

震旦

瀚章叔去世時，氣候還是料峭春寒，恍眼間百日已過，夏蟬又已鳴唱，龍舟鼓亦已敲響了。這段時間裡，在報章上讀到了不少懷念他的文字，有些是往事的追憶，有些是學術性的評價，我都細心閱讀了，而且也覺得人們，尤其是香港人，對這位近年來已經在音樂圈子裡逐漸淡出了的老人，還存著這樣深厚的情誼和真摯的敬意，確是一種人間溫暖。我滿以為：在這充斥著似通不通的流行歌曲的社會裡，大多數的人，那怕是號稱喜歡音樂的，也會較偏愛於那些包裝得比較漂亮的歌曲，而對比較製作嚴謹的藝術歌曲，尤其是它們的創作者，自然會忘記了。正因為看到了這種對他老人家的追思和評論，加上這百日以來我整理了他遺下的文字、日記和靜下來時對他的回憶，我感到要把自己的一些看法和所知的資料寫出，一來藉以作紀念，二來也希望可供研究他的作品和中國近代音樂發展的人參考。

（一）簡歷

在「野草詞總集」的卷首，文谷的「韋瀚章傳」是一篇比較詳盡的傳略。這是基於他本人的口述，然後由作者作了藝術加工的。總的來說，內容較忠實，雖然，某些地方藝術加工的裝飾過濃。簡括地說：載於瀚章叔身份証上的出生日期是一九〇六年一月十七日，而實際上我家每年為他賀生日都是在農曆的「謝灶」。出生地是廣東省中山縣（今為珠海市）翠微鄉。卒於一九九三年二月廿七日香港聖保祿醫院。孩提時喪父，叔僅有一兄（即先父），皆庶出。我當然沒有見過祖父，也未見過正式祖母，據說，正是由於她無所出，所以祖父便納了妾，結果如願以償，得兩子，但不久便去世了。那時先父兄弟年幼無依，便從鄉下到上海投靠宗叔伯，那時韋姓家族在滬滬一帶營商頗有成績，所以兩少年可以得庇。先父學習

營商，再無受正規學校教育；而叔父則一方面性情較活潑為學，同時而因得到兄長支持，所以可以繼續入學，直至大學畢業。

我家人丁微薄，瀚章叔無所出，先父則只有一子一女。太平洋戰爭時，叔孀居於穗市，提遷居市郊，我家則回鄉避難。戰後，叔孀北上滬江，五〇年後到港，後南渡砂撈越，至七十年代後回港，全家才較安定地在一起。

叔孀感情甚篤，輾轉各地之際，兩人都互相關懷照顧，所以，一九七四年孀去世時，叔創傷實甚，寫出了幾闕感人肺腑的詞。俟後，他由於習慣了二人世界而不願與家人同住，因此，他寧可獨居。起初仍住在九龍柏苑，其後由於方便我們對他的照料，便在港島北角健威花園租住一單位，及後由於業主不斷加租，為長久計，我便為他安排了附近另一單位，讓他安心居住。但是，這時他已年逾八十，體力漸弱，加以請人照料十分困難，所以，在九一年五月，由於他健康更差，大小便不禁，便只好送他進維多利老人院，獨居一室。此時，他的腎功能退化，數度進醫院治療，亦曾在將軍澳的靈實醫院療養過較久。至九二年底，他的記憶力和其他身體功能繼續衰退，一度入院輸血救治。九三年初，體況更差，二月廿六日臥床不起，心脈轉弱，不進飲食。送院後，據醫生說輸液也有困難，遂在逐漸失去反應下心臟慢慢在廿七日清晨七時停止搏動。一代詞人，盡然長逝；色相皮囊，畢竟成空。

（二）創作

以技巧言，瀚章叔的歌詞創作的特點是「詞中有樂」。與他合作無間的當代名作曲家黃友隸先生在「野草詞總集」的讀後中分析得最中肯和詳盡，指出他的歌詞是寓樂於詩。這種效果，相信是來自他對中國文學特色的理解——方塊字、單音、四聲平

仄；以及他對由文學的浸淫和對聲韻學的湛深修養有關。所以，他的歌詞，本身就是可以吟誦詠唱的作品。他創作技巧的第二個特色是意境的深邃，從景中帶出樂和音響；典型的例子是七二年的「日月潭晚望」和七四年的「秋夜聞笛」。

由於不少學者已經對他的作品音樂性有了研究和肯定，這裡不再贅述。我僅從他的創作數量的演變去探討生活對他創作的影響。

瀚章叔曾多次對我說：好的文學作品是「寫」出來而不是「作」出來的。我也深有同感，我偶有詞作，必請他斧正。如果作品是經心靈的震動而凝結出來的，他可以看出，而且加以讚賞。在他五十年創作生涯中，生活的坎坷或舒坦，平靜或起伏，確實對他的創作起了一定的作用。從作品的數量上說，在這五十年中曾出現過六個高峰：

1. 一九三二——三三年：這兩年內創作了歌詞三十多首。初試啼聲，滿腔熱情，加上愛國的激情和思鄉的離情，交溶冶煉。恰巧又遇上新知黃自，得到支持與鼓勵，互相唱和。這時期不單止創作的數量不少，而且質量也不差。流傳至今的有：思鄉、春思曲、旗正飄飄、去恨歌、採蓮謠、農歌、前途的光明等不朽之作。
2. 一九四五——四七年：這是經歷了日本侵戰的艱苦歲月後的時期。他蟄居於廣州市郊教學，產生了一些詩作。但此時他仍未與作曲舊友恢復聯繫，故未有即時譜曲。直至和平後，重上滬江，在大學工作，生活號仍屬「食年魚」，但已較戰亂時安定。這時期的作品有「滬江舊雨」等，在質和量方面都比不上前一期。可說是經過了第一時期的創作高峰後，沉寂了十多年，然後因為生活在戰亂後相對安定和心情較開朗而促發了這第二高峰。在此之前，一九三八年香港創作了膾

炙人口的「白雲故鄉」，這是由於日本侵華而厭抑在內心的憤懣的爆發，可惜，在這十多年內僅有些一珠玉之作。戰亂過度的奔波，扼殺了他的創作力。

3. 一九五七——五八年：與第二期相距亦約為十年。這十年內，他經歷了又一歷史轉變。安定的生活又起了波瀾。他從上海回到香港，慢慢地與舊友恢復了聯繫，與林聲翕教授等合編初中音樂教材，因此，產量較多，遂形成這一高峰期。隨後，他便遠去南洋，開拓另一種生活。在這高峰期，突出的作品較少。唯獨五年的「一剪梅——答客問」是一首很有禪意的作品，加上慕湘棠先生的配曲，相得益彰。慕先生在紀念林聲翕教授的「永懷我師」一文中，尊稱瀚章叔為「師公」，對這歌的創作過程有很生動和詳盡的描述。本文題目就是摘自該詞的一句。
 4. 一九七二——七五年：與前一高峰期相隔十五年多。在兩高峰期間，他在南洋擔任教育行政工作，後改教學。在南洋溫暖的氣候裡，他夫婦兩人生活舒暢，工作順利，收入也穩定，暇時種花澆菜，住的是獨院洋房，我相信這是他一生中最愜意的日子。本來，在這美好的環境中應有更多的創作，為甚麼在這十五年竟沒有留下更多更好的作品呢？太安逸的生活不一定對創作有利，逆境對創作當然也有阻礙，但創作的靈感往往是在際遇有突變時才誘發出來。「草木之無聲，風機之鳴」，在風平浪靜的日子裡，反而沒有創作靈感，失去了創作慾。在這南洋舒倘的日子裡，偶有的佳作是「飛渡神山」和六四年祝先父花甲大壽的「水調歌頭」。前者很有氣魄，後者摯情動人，聲調鏗鏘。
- 經過了南洋的一段生活，他又重返香港，與昔日的老友們重叙，漸漸

恢復了歌詞創作。七二年台灣之行，更激勵了他的詩情。在寧靜的日月潭畔和鬼斧神工的天禪道中完成了兩首不朽之作，由此也起了這一創作高峰。七四年至鸞嬸的逝世，確然對他是一個巨大的打擊，在他的心弦上敲起二歷久的哀音。他紀念亡妻和抒發憶念之情的詩篇，恍為清冽的泉水，汨汨沁泄，匯成了撼人的「鼓盆歌」、「週年祭」、「蝶戀花」等嘔心瀝血的力作。生活的風暴使這一時期的作品在質量上都達到另一高峰，這恍如冰山上的雪蓮，與第一時期那在處女地上萌發的雛菊互相輝映。第一時期的「旗正飄飄」等是青春的號角，充滿了活力、生氣和戰鬥氣息；而這第四時期的作品，則恍似洶湧的激流已泄進了大海，江面遼闊，舒展平靜，但深不可知，似乎蘊藏著無限的深情與哀傷，痛切的苦難和悠久的歷史，偶爾也穿插幾聲怨嘆。七十載的生命，在這時受到如此沉重的衝擊，也激發了他創作的靈感與熱情，但是，他同時也感到自然規律的壓力，因而，這時期的作品帶著晚晴的霞來，當光華散落時，他的創作生命也逐漸暗淡了。

5. 一九七八年——這一年他的創作在數量上又有了一個高峰，但是，作品的藝術價值已經不能超越前期。在這一年，他為美國新聞處譯了三十首民歌，另外還有一些零星作品。
6. 一九八一年——這是他創作生命最後的一個高峰期。雖然，這一年他的作品不足十首，但是，我把這一個時期也列為另一高峰，主要是由於「易水送別」是在這一年首演。在他創作生命中，無可置疑，「長恨歌」是首本，這部被視作是空前中國清唱劇，確實在中國歌曲創作史上應佔一重要席位。而八十年代的「易水送別」，應該也有特

殊意義。這是他唯一的歌劇，是為香港市政局的文化活動而創作的，合作者又是老拍檔林聲翕教授，所以，他對此非常重視，演出時十分興奮，我也為他能完成這作品而高興。這一年，也許可以視為他創作生命的分水嶺，俟此以後，在藝術上可以登上殿堂的作品再也難現，作品大多是應酬的為多，雖然有一些例如「香港情懷」等，縱然是應酬式的作品，但水平還是較高的。

以上是六個在他五十多年創作生命中出品較多的時期。其中，以第一和第四兩期是量和質並重。不朽的作品大多出於這兩期。我把他的創作活動和人生歷程聯繫起來，其目的是希望引起學者們對他的作品進行研究時要同時顧及他的生活狀況和時代背景，而同時也企圖說明他創作高峯是在他生活的轉捩點，而不是在他的物質生活最富裕的時候。

無可置疑，瀚章叔在我國藝術歌曲創作上作出了貢獻，可惜的是，以他學業和造詣來說，他留下的作品還不算太多。他比較孱弱的體質和晚年孤獨的生活和過於擔憂經濟和健康的精神狀態，使這位近代詞人的創作源泉過早枯竭了。

另一影響作品產量的原因是他非常強調他的事業是「樂教」，他在填寫個人資料時，在職業一欄填上「歌詞創作」。平時，任何離開了這範疇的事都不太熱衷。他是為了歌曲而創作，假如，他不過於執著於這點，而是讓靈感天馬行空，當詩情勃發時，憑著他對音韻和格律的熟諳，是可以手到拿來地將構思衍成具體的詩詞的。其實，他詩詞的就是歌，他的職業應是「詩詞創作」。他早期自號為「野草詞人」，及後，很少見再提這別號，而潛心做一個發揚中國樂教的拓荒者。當然，在這方面他有了建樹，然而，作為他的詩詞的愛好者，總覺得他不能多留一點文學遺產而覺可惜。不過，他孜孜不倦，只顧耕耘

不計收獲的為中國樂教事業而工作，的確也鋪下了一些基石。只不過，教育事業在我國歷來都是吃力不討好的工作，音樂教育尤其為此。因此，他留下的基石很不為人所察覺，而甚至會有湮沒的可能。只希望目前和將來與他志同道合之士，繼往開來，拓展成果，使樂教事業發展起來而且也發揮她對社會的作用。

(三) 人生

他的生命差不多跨過了整整的二十世紀。壯年時適逢第二次世界大戰，太平洋戰爭影響了南中國，也影響了他。然後是國共內戰，他奔波於香港、廣州、上海之間，基本上是以教學工作為主，生活還不是太坎坷。直至五十歲時，在南洋的生活才算是小康吧，告別了典當借債，甚至還有一點積蓄。十多年後，從南洋回港，夫婦倆生活還算安逸，當然不算是富裕。可是晴天霹靂，一九七四年五月六日玉鸞嬪去世。至此，他的生活便亂了套。他的遺物有說七四年直至九一年入住老人院初期的日記，我用了一些時間把它整理和略讀了一遍，了解到在他生命的最後二十年裡，他內心充滿了緬懷、憂鬱、不安以至後期對疾病的恐懼和對經濟的困擾，可以說是一首悲曲。讀完了那十多冊日記，我黯然掩卷，慨然嘆道：「最怕人間見白頭」。

他的一生最愛學生與青年，四十年代和五十年代的往事，在文谷寫的傳記中可知一二。六十年代後，有些我親自看到。他尤其愛那些欣賞他的作品，跟他學藝的青年，視他們如己出，除了教授他們歌詞寫作之外，在生活上和經濟上都關懷他們，幫助他們。四十年代後他皈依基督，本來已經具有儒家的溫良恭讓的情操，於是更添以基督的信望愛精神，數十年來，在廣州、南洋、台灣、香港不知有多少受他薰陶資助的青年認他作乾爹，更有不少人至今銘懷他給予的幫

助。在他的靈堂就有義子送來的花圈，也有流着淚向我憶述數十年前瀚章叔如何資助他求學的中年人。不過，同時也有一些敗類，利用他的愛心和善意，甜言蜜語，裝着虛心向學，實則套取他的同情，繼而就向他借錢，然後是去如黃鶴或者需索不絕，使他精神困擾。尤其是晚期，孤寂的老人，一方面有感於壯志未酬，未能完成他建立樂教基石的宏願，於是便想爭取利用僅餘的歲月去幫助有志於音樂事業的青年。另一方面，由於獨居的寂寞，能有一些人對他表示關懷，他是衷心感激而想在事業上和經濟上幫助這些人。一些朋友和親人曾多次勸他不要輕信那些無良青年，但是他往往表示，就算有些人存心不軌，他也不忍拒絕，而是希望以容忍，以基督的愛去感動教化他們，使他們回頭是岸。在現實香港社會，負面的影響是這樣多，憑他那微弱的一己之力，當然是改變不少這些敗類的行徑，於是，他一方面擔心自己的經濟，另一方面卻對這些人疏財，這種矛盾使他的晚年生活添加了不少壓力。他最後的一兩年，時常擔心醫療費用和生活費，其實，他毫無斷炊之虞，朋友和親人對他仍是關懷照顧。不過，那時他已失憶而且體能嚴重退化，他那由於生物的自然規律所主宰的退化機體，垂垂老去，回想他以前那睿智的言談、多采的風姿，不禁使我嘆息色相皮囊只是一場夢。

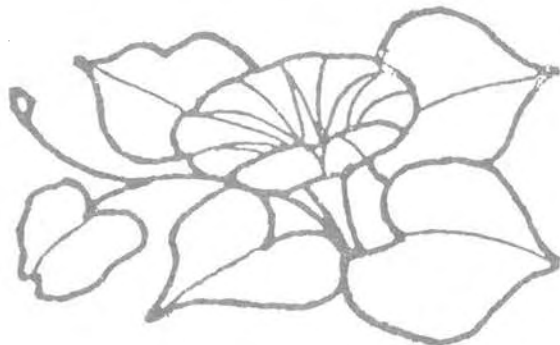
我相信他在寫「春思曲」時是沒

有很明確地想到以樂教為終生事業，他對樂教是有一個認同過程的。一直到住進了老人院，有一次還在幾位學生的攙扶下，到大會堂參加了一個演唱會。鞠躬盡瘁地為樂教吶喊，為藝術歌曲搖旗，這是他至死不論的信念。

平時，他對時下流行的流行曲很反感，也很不理解為甚麼那些歌曲可以如此流行。時代的發展和要求，對藝術的尺度有所改變，藝術家要推陳出新，兼容並蓄。我曾經對他提過：以其讓流行曲充斥市面，為甚麼藝術歌曲不可以組織起來，找出對策，向流行曲奪回陣地？當然，移風易俗，其困難與複雜處非我這門外漢可知，但我希望的是藝術歌曲工作者應該還以顏色，總比較徒呼負負更積極一些吧。

一九八四年當他極度擔心自己的健康時，曾寫了封信給我和我的姊夫，吩咐了一些身後事，其中一條是要將他的骨灰撒到山坑裡，然後讓雨水把它沖到大海。我依照遺言，但是稍有修正，我把他的骨灰埋在二十年前為了紀念玉鸞嬪而種在一個斜坡上的黃槐樹下——先讓分別了二十年的夫妻在黃槐樹下相會，縱然已是各歸塵土，縱然是色相皮囊已成空，但為了他們這不泯之情，他那不息的志，還是讓他倆好好地先叙叙心曲，然後再讓雨水把骨灰沖進大海，繼續完成他的遺願吧。

(一九九三年六月七日於鍊鋼廬)



在歌詞創作上，他給我們的太多；
而我們為他做的，實在太少。

懷念歌詞大師 韋瀚章教授 ■黃友棣

要紀念這位一生奉獻給歌詞創作的大師，我們不應徒作空談，而該切實培植歌詞創作的人才。必須先有更多優秀的歌詞，藝術歌曲乃能蓬勃展開。

二月二十七日上午，歌詞大師韋瀚章教授令侄（子剛先生），從香港來電話，告訴我：其叔於凌晨七時十分，在銅鑼灣聖保祿醫院逝世。香港音樂同仁，刻已成立治喪會，定三月七日（星期日）下午三時，假香港殯儀館舉行追思大會。韋教授生於民國前六年（1906年），享年八十八歲。循俗例添上閏年計算，該是享年九十有一。

韋瀚章教授在十九年前（1974年）其賢內助吳玉鸞女士病逝之後，對於創作歌詞，曾不少懈；但近年來，體力日衰，心情寂寞，意志消沉。前年（1991年）其好學生兼摯友林聲翕教授突然中風辭世，他就更感孤零；幸而留居香港的音樂同仁，皆對他備極關懷；更有他的侄兒伉儷與其侄女伉儷，對他日常生活，照料周詳，遂能享有安靜的晚年歲月。

韋瀚章教授一生從事歌詞創作，造福樂教，他給我們的太多；而我們為他做的實在太少。撫心自問，深覺慚慚。

韋教授所作的歌詞，到底好在那裡？

凡我國人，從幼至長，對於韋教授作詞的歌曲，縱使未曾唱過，也都聽過。例如，黃自教授為他作曲的抗戰歌「旗正飄飄」、「抗敵歌」；抒情歌「思鄉」、「春思」、「採蓮謠」；清唱劇「長恨歌」裡的「山在虛無縹緲間」；都是膾炙人口的作品。

我國文壇，由古至今，歌詞作品，數量甚多；何以韋教授所作的歌詞，卻受到國人如此偏愛？到底，他所作的歌詞，好在那裡？我們應該有所認識。

韋教授所作的歌詞，除了創作技巧完美，承傳溫柔敦厚的風格之外，

還有兩項特點，是其他作品所難以達到的。

（一）聲韻鏗鏘而富於時代氣息——詞句之中，字字聲韻鏗鏘，使唱者唱得開心，使聽者聽得愉快。其所作的抒情歌詞，救國歌詞，修德歌詞，諧謔歌詞，皆洋溢著時代的特有氣息，殊非只談花月的詩人所能寫得出。

（二）詞淺意深而蘊藏音樂境界——這個音樂境界，甚利於作曲者，唱奏者，從音樂方面加以發揮。通過音樂開展，全曲就增強無限魅力，使聽者傾心不已。

遍觀我國歷代詩詞，無論是詩經裡頭的風、雅、頌、南、或者是漢歌、唐詩、宋詞、元曲、其中蘊藏著音樂境界的作品，為數不少；可惜字句之中，總是欠缺鏗鏘聲韻，不利於唱。能有鏗鏘聲韻，又缺少了音樂境界，內容索然無味。能兼具鏗鏘聲韻與音樂境界的作品，卻又欠缺了時代的氣息。因此之故，韋教授所作的歌詞，就深受國人的喜愛。試讀其「野草詞集」（東大圖書公司滄海叢刊），便知吾言不謬了。

我曾讀過不少堆砌口號、展示教條的歌詞，為之作曲，就好比要在光禿的荒山上建高樓。並非不可能，只是很吃力；到頭來，事倍而功半。

為韋教授的歌詞作曲，就好比將青山綠水的林地闢作公園。環境本優美，工程易進行；到頭來，事半而功倍。

因為韋教授所作的歌詞富於音樂性，所以獲得人人愛護。1983年，香港音專籌辦「韋瀚章歌詞創作五十三年音樂會」，邀請列位樂人參加演出，反應非常熱烈。實在，所有音樂同仁，都對韋教授常懷敬佩之忱；隨時都樂意駕綵車，載詩人，在春風得

意的艷陽下，讓他一日看遍長安花。若**想藝術歌曲蓬勃開展，先要培植多量作詞能手。**

韋教授雖然不是從事作曲，但其歌詞中的音樂境界，卻是產生樂曲的泉源。他的歌詞創作，乃是推動藝術歌曲诞生的主要力量。

要紀念這位一生奉獻給歌詞創作的大師，我們不應徒作空談，而該切實培植歌詞創作的人才。必須先有更多優秀的歌詞，藝術歌曲乃能蓬勃開展。

清代藝人鄭皮橋喜愛聽鳥唱歌，卻不是愛聽籠中的鳥唱歌；於是，他先種樹。他要「廣栽綠樹，遶屋數百株，扶地茂密，為鳥國鳥家。將旦時，睡夢初醒，尚輾轉在被，聽一片啾啾，如雲門、咸池之奏」。〈見「與弟書第二封」附頁〉這是偉大藝人的最佳設計。種樹就是培植作詞者。我們要種清雅秀麗的樹，而不是乾澀枯索的樹；我們要作樂境豐富的詞，而不是只談義理的詞。樹林茂密，群鳥自然雲集爭鳴；歌詞豐盛，作曲自然蓬勃開展。這是樂教的至佳設計。

韋瀚章教授在晚年勤勞教學，他實在是想：盡其有生之年，為國家培植新一代的歌詞作者，多年來，他的高足為數頗多；我在黃聲賢弟所作的歌詞中，得見其師韋教授的卓越風格，深感欣慰。甚盼韋教授的諸位高足們都能秉承師訓，為國珍重，努力創作，培植後輩，不負國人殷切厚望，以告慰賢師在天之靈。

參加了一個瑶族的火把節之夜

司徒敏青

我們的國家是一個多民族的國家，在眾多民族之中，他們都有自己的生活方式，風俗習慣，也有着自己的節日和慶祝的形式，廣東和廣西是兩個頗為重要的省俗。一貫以來被稱為兩廣，廣東的漢族人比較多，而廣西則是壯族人佔了很大的比例，雖然如此，在兩省之中，其他的少數民族也不少，粵北的瑶族和苗族聚居在山區，而廣西的少數民族比廣東多，據資料顯示有瑶族、苗族、侗族、佬族、彝族和毛南族等，但卻遍佈全省各地，一般多是居住在山區，在眾多少數民族的風俗習慣貫之中。對歌這種形式似乎比其他地區多，像“劉三姐”電影中的對歌場面，就很熱鬧，充分地表現出少數民族的靈敏與機智。一直以來，都想找一個機會參與其事，欣賞一番，看看當時的真實場面。我們廣東的客家山歌和鹹水歌都有機會欣賞過。

舊曆四月廿六日和六月廿六日正是廣西賀縣附近的浮山，瑶族和壯族的對歌節日，應廣西梧州朋友之邀，專程乘坐十二個小時的快船到梧州，翌日再乘坐六個小時的汽車，到達賀縣“有人稱這地方為八步”的賀街。再轉坐四十五分小汽艇才到達浮山，這個浮山有一段很美麗的傳說：“浮山下有一個大岩洞，住着一對寶鴨，十分美麗，這對寶鴨把整座山馱浮起來，不管江水怎樣大，也淹不掉它，後來不知怎樣來了幾個外地人，劫走一只寶鴨，而另一只也被弄瞎了眼睛，從此浮山就浮不起來了。

到達浮山後，首先參觀了那座香火鼎盛的浮山寺和在寺前不遠的廣場上的廟會，非常熱鬧，人山人海，在這集會之中，有售賣當地土特產的，也有一些當地的民俗特色表演，像獅舞，龍舞，木偶戲，雜耍和一些民間藝術的音樂演奏等節日，頗有民族特色和地道的韻味，初時天氣良佳，陽光普照，不知怎樣，正在準備乘船到河的對岸欣賞對歌時，突然烏雲密

佈，來了一場傾盤大雨，把在山上準備對歌的年青人淋個不亦樂乎，變成了一群落湯雞，這場雨下得很長，也很大，對歌的年青人便各散東西，天不造美，欣賞不成，只有懷著惆悵的心情，離開浮山，回住所去了，回到住所時我們也被雨淋得鞋襪也濕了。但這時卻雨下了，真是給他戲得哭笑不得，雖然對歌聽不成，但晚上卻參加了一個在賀街附近的山區名為“黃洞”瑶族的火把節，可以說此行不虛，也有點收穫。

黃洞離賀街只有半小時的車程，那裡是一處山明水秀的山區，瑶族同胞聚居之地。火把節便在這裡一個山上的廣場中舉行，只見到沿途燃點着光亮的火把，一直照到半山的廣場上，廣場上圍繞着很多火把，沒有電燈，全靠火把照明，中間的火把特別大型，把整個廣場照得明亮。雖然如此，我的攝錄機還是因光線過弱而不能拍攝，火把節開始時鑼鼓齊鳴，嗩吶和蘆笙吹奏出瑶族的民間曲調，這些曲調聽來有點熟悉，可能是從一些民間音樂曲集中看過，也可能有些是從唱片中聽過的片斷，但從他們的吹奏中，聽到是土味濃厚，熟練而流

暢，沒有經過整理和加工，雖然有點單調，由於吹奏的技巧熟練，還算動聽，接著是一些年青人的歌舞和互相對唱，曲調頗為單調，相信是一些固定的旋律，配上即景的歌詞，當然是用瑶族自己的語言唱出，我們不懂瑶語，只能像欣賞意大利的歌劇和俄羅斯民歌那樣，只能欣賞唱出的曲調，這些年青人不論男女，全沒化裝，也沒有彩色斑斕的服飾，只穿着平時穿着的民族服裝，看他們那些自然而純樸動作，完全沒有一點表演的味道，好像他們在玩耍，在沉緬在歡樂，愉快的氣氛之中，很多形式的舞蹈，全是表演出瑶族人民的日常生活的一部分，很多舞蹈的動作和姿態，雖然比較簡樸，但很少在舞台上看得到。而這些年青的瑶族人也把我們是客人，不時在舞蹈中邀請加入他們的歡樂舞蹈中，共同渡過這個歡樂的火把節，當這個節日結束時，已是深夜十二時之後，我們當然是回到居所，聽說有多位年青人住得很遠，要步行三至四個小時的山徑才能回到家中，相信在這個火把節中，不少年青人會找到他們的意中人，很快會共成眷屬了。

「韋瀚章基金」成立

為了紀念韋瀚章教授，繼承他生前意願，推廣音樂教育事業，速進歌詞寫作進一步繁榮，香港音樂專科學校於一九九三年七月成立「香港音樂專科學校韋瀚章基金」委員會，統籌基金之運用事宜。並蒙韋教授親人韋子剛先生等將韋教授追悼會所收到之帛金及韋教授生前餘款共港幣六萬零九百五十五元正（HK\$60,955.55）全數撥入韋瀚章基金內。

至目前為止韋瀚章基金之結存為港幣六萬七千七百一十元正（HK\$67,710.00）。為使本基金能充份發揮作用，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。

香港聲樂學生的學習和出路

周文珊

聲樂本來應是最普及的一種表演，可惜本港沒有誕生能在世界歌壇，一顯光彩的歌唱人材，除了幾間大專院校有音樂系之外，演藝學院更是專門造就這方面人材的地方。近年該院成立了歌劇系，也演出了多齣歌劇，但劇中的主角往往是舶來品。而經過這兒精雕細鑿之後，他們亦未能成大器，在世界舞台一鳴驚人，其原因何在？值得我們這些聲樂老師深思。

筆者從事聲樂教學整整三十年，也遇到不少有天賦的學生，但是他們不敢貿貿然作為一全職歌唱家，記得多年前教過一個很有潛質的學生，當時外子提議馬上鼓勵她；我們送她一張機票，要她赴意深造，結果她的回答是：“周老師我怕學完了，回來找不到工做。”如此這般，她就當上一名小學教師至今。

香港這個競爭很激烈的社會，藝術是很難賺錢的，一般的學生都是業餘愛好，很多學生家中都沒有地方放置鋼琴，為了興趣所在，每週來老師處上課一次，能夠維持這樣的興趣已是難能可貴了，這樣比較起來，那些能以聲樂為全職，而且進入了本港的最高藝術學府，他們應該是幸運的，但我亦遇到好幾位，他們畢業以後還是要轉行。

出路問題很重要，香港沒有歌劇院，也沒職業合唱團，學了一身本領也唯有當教師一條出路，筆者七〇年代，在英倫參加多次聲樂教師研討會，除了討論一般的聲樂技巧，作品分析之外，並有專家來講青年歌者出路問題，他們倒真是可以聲樂維持生活，有表演天才的經過一些專業的訓練，他們都能找到合適的工作崗位，所以歐美樂壇聲樂人材輩出，研討會中，更有專家講述作為一職業唱家的預備功夫，例如登台的儀態等，證明歌唱人材在歐美還是大有可為，自中國開放改革以來，不少中國的青年歌唱家，都登上了世界著名的歌劇院，

而回顧中國的演藝事業卻一直在萎縮，本來經濟的增長、應可推動演藝事業，但……。

為了珍惜這一群喜愛音樂的青年人，我每年不辭勞苦的主辦學生演唱會，真是出錢出力的去鼓勵他們，雖然他們未能成為職業唱家，但總比在藝術的殿堂門外徘徊要好，所以有幾位同學，雖然工作很忙，他們都很樂意去參加香港的歌劇演出，也更加緊的學習其他理論知識，而通過學家音

樂院的考試，這種鍥而不捨的精神，可以說是我們師生同步邁進的。

今晚參加演出的同學，有一部分學齡較長，大部分都是學習不久的，但我仍然給他們機會演出，縱使他們不是專業，但在人生的旅程上，再下一些藝術的點滴，也是值得記取的終生回憶！

附註：此文為今年七月四日，在文化中心劇場，舉行的師生演唱會而寫。

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：旺角亞皆者街120號地下

樂聲琴行：旺角亞皆老街124H號地下

曾福琴行：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

浸信會書局：九龍勝利道14號G地下

證主書室：彌敦道749號A與邦商業大廈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字樓

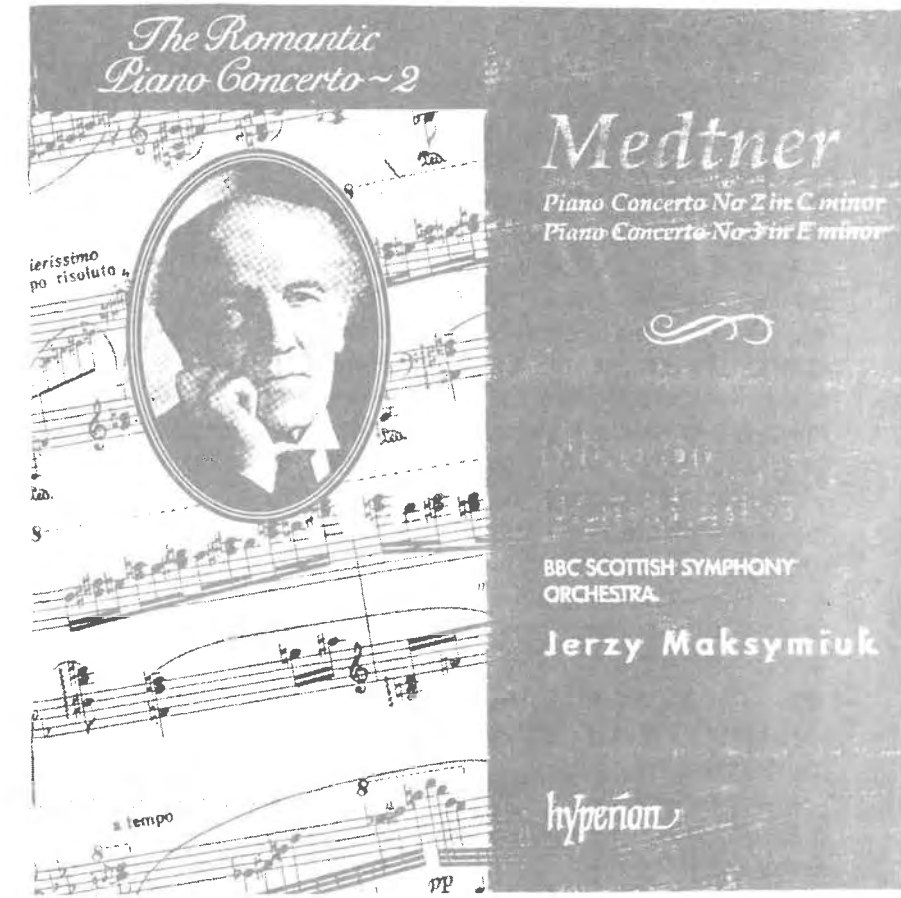
道聲書室：九龍何文田窩打老道50號A

從一張 CD 談起

陳兆勳

我們只要稍加注意的話，不難發覺自十九世紀浪漫樂派興起後，許多音樂家都熱衷於創作鋼琴協奏曲。這顯然是由於鋼琴樂器的日趨完善與演奏技術的表現形式不斷擴大有着直接的連繫，同時也能清楚地看到管弦樂法的運用，越來越複雜和日漸豐富，許多作曲家視創作一首鋼琴協奏曲和創作一首交響樂同等重要，演奏效果當然也認為是旗鼓相當。這樣，鋼琴協奏曲的創作及演奏，在形式上已衝破了室樂的範疇，穩步踏上交響化的地位，這具體表現在十九世紀末葉許多俄羅斯作曲家的音樂上。我們所熟知柴可夫斯基、拉赫曼尼諾夫以及近代的普羅可菲耶夫、蕭斯達高維契、哈察都量的鋼琴協奏曲都充分說明了這一點。其實在當時，也有別的作曲家都會致力於鋼琴協奏曲的創作，但由於各種原因，未能在世界上作廣泛演出罷了。

最近，英國的HYPERION唱片公司以 Romantic Piano Concerto 為題，自一九九一年六月開始有計劃地錄製了共五張CD，收錄的曲目都是不大為人知曉的，如波蘭作曲家及鋼琴家Padrews、德國的Mosz Kowski、俄國的Medtner、Arensky、Bortkiewicz、Rimsky-Korsakov、Bala Kirev.....等等。動員了幾位具相當實力的年青鋼琴家如Nikolai Demidenko、Malcolm Binns、Stephen Coombs等。他們都是曾經在國際重要鋼琴大賽上奪得榮譽的。而第二輯Medtner的第二、第三鋼琴協奏曲更獲得英國權威性刊物——留聲機雜誌選為一九九二年的最佳協奏曲錄音。獲得這種榮譽當然在演奏上首先要表現出色。鋼琴家Demidenko是1976年蒙特利爾國際鋼琴比賽和1978年莫斯科柴可夫斯基國際鋼琴比賽的獲獎者，他的演奏充滿活力，在音樂表現上，形象刻劃對比鮮明，不同音樂性質的轉接，表現十分自然，造句細膩。在技術上，音量幅度大，



音色變化豐富，難度大的樂段應付自如。Medtner（麥哲拿）是十九世紀末至二十世紀中葉的俄國鋼琴家及作曲家。他在二十歲時就獲得過安東·魯賓斯坦鋼琴比賽金牌獎，曾在歐洲各國旅行演奏，名噪一時。三十歲後即專心作曲，創作了大量鋼琴曲。麥氏雖然在二十世紀生活了五十一個年頭，但他的創作嚴守古典傳統路線，由於深受布拉姆斯作品風格的影響，絕對不因鋼琴技巧輝煌而忽視了音樂的深度，故被稱為《俄羅斯的布拉姆斯》。由於這些特點，Demidenko在兩首具高難度的鋼琴協奏曲的演奏處理上，絕對沒有誇耀技巧的傾向。不論在快速的技術性樂段或慢速的抒情性樂段，都同樣具甚強的說服力。而指揮家Jerzy Maksymiuk（麥斯末克）對樂隊的處理及控制也甚見功夫。樂曲在樂隊配器上音量幅度雖然很大，但從不掩蓋

鋼琴各種不同音型的音樂織體，因此能讓鋼琴在不同力度的音量表現上，都具相當的穿透性。另外，由他所領導的英國廣播電台蘇格蘭交響樂團，亦有高水準的表現。

麥斯米克特別熱衷於鋼琴協奏曲的演奏，這顯然跟他本身是一位鋼琴家有直接關係，他曾於1964年獲得波蘭Paderewski（柏特列夫斯基）鋼琴比賽冠軍。在近年Hyperion所製作的《The Romantic Piano Concerto》中，由等一至第四集，都是由他擔任指揮的。除了獲得嘉許的第二集外，其餘三集都有高水準的表現。

這位原籍波蘭，自一九八四年起任英國廣播電台蘇格蘭交響樂團首席指揮的麥斯米克，今年六月曾訪港作兩個星期共四場音樂會的演出。在兩套不同組合的音樂會節目裡，當然也少不了他所喜愛的鋼琴協奏曲。在這篇文章裡，我不準備對兩位鋼琴家的

表現，作評細的評述，只想對指揮家在兩套音樂會的現場演出談一些感覺。

“熱情奔放”是麥斯米克的最大特點。指揮時，他能全神貫注地投入音樂，香港管弦樂團在他的帶領下，音樂表現也顯得積極而充滿活力。他的全身動作相當大，左右手經常輪流使用，在指揮台的站立位置及姿態亦經常改變。在樂曲衝向高潮時，甚至兩手緊握指揮棒，打出節拍的圖式，真是衝勁十足。可能由於樂隊還未能適應他的風格特點，在音樂的情緒表達上，給人有不甚合拍的感覺。但是我想，像麥斯米克這樣具強烈個人風格的指揮家，要一個交響樂團每一個成員都能適應的話，還真需要較長時間的合作才行。

通過聆聽兩場音樂會，我覺得麥斯米克是一位偏於熱情而稍欠冷靜的指揮家，這可在每一首作品的速度處理都稍為偏快這現象而感覺到。另外在音量控制上，也感到有強音過強弱音欠弱的不平衡效果，兩首鋼琴協奏曲都有掩沒鋼琴的傾向存在。這顯然與他錄製CD的表現有所不同，進入錄音室，肯定會冷靜一些，再說錄音演奏肯定不是一次過的程序，它需要

反複演奏及錄音剪接的工序，難怪經錄音室出來的演奏總是盡偏於完美，但卻在一定程度上失去了應有的現場真實感。現場音樂會可貴之處，就是氣氛好，具有一定的感染力。在音樂表演藝術上，有許多名家都喜歡將音樂的實況錄成唱片，那怕在表演過程中出現一些瑕疵也不在乎，這是很可理解的。在我個人儲存的資料中，有不少這種CD和唱片，最近由Music & Arts唱片公司發行的一款CD，記錄了已故俄國鋼琴大師Emil Gilels於1966年五十歲時在法國的一場音樂會實況。曲目有貝多芬的兩首奏鳴曲和李斯特的B小調奏鳴曲，整個演奏過程當然能聽出一些瑕疵，但他那種嚴格遵從傳統和具獨到見解的音樂處理，確實感人而有充實的演奏效果。俄國另一位鋼琴大師Sviatoslav Richter也給我們留下了不少珍貴的現場錄音。值得一提的是，現今在世界樂壇叱咤風雲的俄國鋼琴新星Eugeni Kissin，更有長江後浪推前浪之勢，他所錄製的CD，可以說大部分都是音樂會的現場實況演奏，從他在十二歲時錄製的蕭邦兩首鋼琴協奏曲音樂會後，不斷將他在世界各地的音樂會製成CD推出，其中以1990年9月30日

在美國紐約Carnegie Hall（卡納基音樂大廳）的音樂會更是轟動世界。最近由Sony製作的一款CD，記錄了他於去年五月在維也納的一場一樂會，曲目有舒曼的A小調鋼琴協奏曲及一組獨奏曲（計有舒曼、李斯特、格里格的作品）。聆聽之後，更感到這位“音樂神童”，隨着年齡的增長，再加上實際的苦練，在音樂表現的深度及鋼琴技巧的全面性上，都有強烈的震撼性效果。

在現今科技高度發展的時代，音樂訊息的傳達，實在到了驚人的地步。作為致力於專業音樂工作的人們，實在有福了，日新月異的音響科技，確實給大家提供了不少學習鑽研的良好條件，但我覺得光靠音響器材來提高自己的音樂藝術修養還是不足夠的。必須積極地參與欣賞各種音樂會的演出，獵取和積累親身感受到的東西，才能成為實際的知識與本領，不斷將自己的認識無止境地往前推進。“學無止境”“精益求精”是我們工作及思想上最好的座右銘。

從一張CD談到這裡，雖然沒有甚麼章法，但還免強算得上是一首隨想曲吧！

「黃友棣作品專集」全部出版

樂訊

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。為應愛樂人士之需求，香港幸運樂譜服務社按樂曲類別，共編輯印成共十一大冊的「黃友棣作品專集」。

- | | | |
|----|-------------------|------------------------|
| 計為 | (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(A)(B) | (八) 少年合唱歌曲選 |
| | (四) 合唱民歌組曲選 | (九) 清唱劇、舞劇歌劇選 |
| | (五) 鋼琴聯奏奏選 | (十) 中國藝術歌曲選萃(合唱新編)(增訂) |

經多年重新騰譜及校訂，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。九龍城郵政信箱98097號，電話：3833708，3832763，3264252

唱長恨歌有感

莊表康

長恨歌作者是唐臣白居易在壹仟貳佰多年前天子至尊例稱千秋萬歲頌唐玄宗（明皇）多才多藝，艷福長恨。事實上玄宗（李隆基）助其父睿宗殺韋后平亂治國，即位後任用賢臣勵精圖治：「開元之治」歷廿九年功在國族，其時四海昇平，胡族臣服（胡將多為邊塞將帥）玄宗精通音樂，梨園戲人衆多為前所未有，天寶年已近六十，所以“漢皇重色傾國……”年華廿七歲的楊玉環得寵封貴妃，善解人意及色藝雙全使她寵冠六宮。裨官野史稱安祿山為楊貴妃反，歷史稱為楊國忠反，在廿世紀九十年代仍是解謎的課題；「七月七日長生殿」中年近七十的玄宗與三十多歲的貴妃是否如此浪漫，看看他們部份年表，可能大家有不同想法：

唐明皇（玄宗）公元685-762年
公元713年接位年號「開元」

共29年（至741年）

公元742年改元「天寶」元年

745年61歲寵楊玉環27歲封貴妃

公元755年71歲「天寶」十四年
安祿山反

公元756年三十八歲貴妃死於馬
嵬坡；肅宗即位於靈武玄宗退
居太上皇

公元762年玄宗七十八歲薨

作太上皇六年幽居南內，晚景淒涼，對貴妃思念是人之常情，“碧落黃泉無消息，料人間天上再也難逢”道出長恨。

白居易寫的長恨歌經韋瀚章教授編撰分成十段詞，六十一年前（1932）黃自教授是原作曲者，黃自英年早逝，未完成部份由林聲翕教授補遺而成目前較完整的清唱劇已是1972年，時間竟相隔四十年，當時在香港大會堂首演我唱的是唐玄宗一角。91年林教授過世為紀念林教授及香港音樂專科學校四十二周年慶，92年仲夏由葉純之教授將林教授生前未全部完成的樂隊配器部份，可以補

配完畢。這樣，有樂隊伴奏的長恨歌終於完整的首演於大會堂，本人也以明皇角色把聽衆的讚譽獻花轉給在座的韋瀚章老師。今年的演出長恨歌作者三位大師中的詞作家韋老師也過世了。

離國立上海音樂院來港卅多年，作為歌唱家及合唱團指揮也卅多年了，接觸三位大師作品頗多；黃自的思鄉是我喜愛的中文獨唱曲，旗正飄飄是混聲合唱常選的曲目，我讚嘆林聲翕的合唱你的夢曲詞的配合是如此精彩；我曾經作電影及電視藝員導師多年，自以為控制情緒有些功力，75年我為韋瀚章唱鼓盆歌（一套三曲林聲翕作曲）詞曲的感染，練習及香港電台錄音後，久久影響我的情緒，前妻為此勸喻我不作台前演出。大師的功力，可敬可佩。

我唱的角色中有蘇武漢元帝（昭君出塞）費加羅花木蘭的父親甜姑的爸爸，神曲「十童女」「彌賽亞」「以利亞」內的部份人物，最多的唱演是唐明皇，與我合作較多的貴妃是

移民加拿大的陳頌棉，每次演出角色努力及投入，人緣也佳，是難得的合拍對手；去年的張蓮女士不知蓮駕何處。今年的楊羅娜女士，學問修養是我極為佩服的。1967年在大會堂演出歌劇「費加羅婚禮」（孫家雯先生導演）我這個費加羅意大利發音及詞的瞭解得到她許多修正，她可以把男中音的長段歌詞每字每句背誦及解釋，使同台的留學意大利朋友驚服，也使我以後演出中有所長進。

長恨歌補遺中我喜歡（七）夜雨聞鈴腸斷聲，這首混聲合唱曲詞是如此出色，旋律優美而淒切，把無奈，慌亂，傷感配襯得合作無間；作為獨唱者，七十年代我曾反映給林教授我比較喜歡（四）（九）二詞部份能編成合唱與獨唱，我的理由是（四）「沒奈何帶領百官棄了長安……」（九）「怕見那：梨園子弟，阿監青娥……」朗誦者使站在旁邊唱者唐明皇的角色曖昧：作為歌者，總想唱多一些，頗有遺憾。

· 樂 訊 ·

為紀念韋瀚章教授對中國樂壇之重要貢獻，香港市政局於一九九三年八月十三日於香港文化中心音樂廳主辦「韋瀚章教授紀念音樂會」，由費明儀女士擔任統籌兼指揮。內容完部

為韋教授之著名歌詞作品，包括中國第一部清唱劇《長恨歌》等。參加演出者有多位本港著名聲樂家及十四個合唱團共二百餘人。

淺談聖詩歌詞創作與屬靈操練

陳贊一

對於屬靈偉人來說，他們每時每刻都與神「合一」，「心」有所「感」，寫出來的詩歌，就是很出色的聖詩歌詞。

對於「非屬靈偉人」的初學寫聖詩的人來說，雖然不能達到時刻與神合一，但透過恆常的屬靈操練，對寫作聖詩歌詞，也有很大的幫助。在這裡，我嘗試提供三種屬靈操練的方法，相信對於初學寫聖詩歌詞的人會有一定的幫助。

一、安靜

香港人一般生活都很匆忙，人們不斷地趕，不斷地忙碌，很少機會能夠安靜下來。然而以賽亞書說：「你們得救在乎歸回安息，你們得力在乎平靜安穩。」（三十章十五節）主耶穌在世上的時候，也常常離開繁忙的工作，離開衆多的人，獨自到山上去

禱告。

唯有我們在忙碌的工作中停下來，安安靜靜地來到主跟前，我們才能察覺到自己的罪，才能發現到神的偉大、慈愛、圓滿和完全等等。

當我們察覺自己的罪，向神懇求赦免，當我們數算神賜給我們許許多多的恩典，我們向神感恩，當我們發現神創造宇宙的大能，我們向神發出讚美……當這些懇求、感恩、讚美等透過優美的詩歌表達出來，就成爲了一些不錯的聖詩歌詞了。

二、體會聖經的啟示

當我們透過不斷查考聖經，研讀聖經和默想聖經等，我們會對聖經的啟示有較深切的體會，當我們用優美的詩歌將這些體會寫出來，就會寫出不錯的聖詩歌詞了。

三、禱告

禱告是人和神直接溝通的方法，透過不斷的禱告，我們對神的認識加深，當我們用優美的詩歌將神的「本相」描寫出來的時候，也就會寫出一首不錯的聖詩歌詞了。

以上三種屬靈操練的方法，很多時候混合來用的，例如安靜中發現自己有罪，於是禱告，或在默想聖經中感到神的偉大，於是發出讚美的禱告，又或在禱告中更體會聖經的啟示，更能達到安靜等等。

盼望各位初學寫聖詩歌詞的弟兄姊妹，不單只追求寫作聖詩歌詞的「技術」，更要追求跟神有緊密的關係，甚至最終做到神人「合一」。

一九九三年七月三日

（註：版權爲作者擁有）

「支持中文合唱藝術」

《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一九九二年印成後，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及分校直接購買，更省時方便，亦可防郵遞失誤或難搵了曲譜。

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，以推廣術音樂爲本，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

第63期「樂友」。部分作品已由多個合唱團演出及列爲校際音樂節比賽曲目，整套樂譜極能反映中文合唱作品的多種風格。

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
詠梅	許翔威	HKCM 8	@HK\$ 8.00
斷草	吳俊凱	HKCM 9	@HK\$ 6.00
水晶牢——咏歎	羅炳良	HKCM10	@HK\$ 10.00
兵車行	陳能濟	HKCM11	@HK\$ 10.00
塵埃不見咸陽橋	林樂培	HKCM12	@HK\$ 10.00

從樂器談起……

陳明志

在音樂的殿堂裡，無論是聲樂演唱也好，音樂評論也好，相信總會經歷過學習樂器的階段，因此當我們被問及到樂器的象徵意義時，想必很自然地把樂器與演奏家的身體連在一起；正如指揮家的神仙棒一樣，大手一揮，音樂便戛然而起。樂器，就是能讓我們的情感和訊息傳達開去的一種工具。然而，樂器除了它的形制及演奏技法外，樂器本身的價值及其與人類的的生活文化的關係，相信倒是研究音樂的人一個比較有趣的問題。

從廣義來說，無論是以發出聲音為目的，還是僅僅發出聲音的裝置或道具，都可被列入樂器的行列。就如寺院中的法器——木魚或是日本家庭中常見的風鈴等等。人類為了表達情感、傳達意志，透過身體的擺動，歌唱、呼喊，又或拍打身體而發出各式各樣的聲音，構成各種音樂的來源，但由於文化背景的差異，使我們不能對音樂或樂音作一個比較劃一的定義，所以我們只能說凡是能夠製造聲音的均可被指為樂器，相反樂器卻不是構成音樂的唯一手段。

在研究樂器時，我們很可能會把注意力放在樂器的構造、發音原理等純音樂要素方面，從而忽略了各民族中，樂器與物質文化生活的聯繫。曾幾何時一些原作為人類生活用具的東西，已漸被用作樂器使用。如盛行於中國內蒙額爾多斯區的筷子舞：專業團體演出時，用的是十支一束、網上紅綢的彩漆筷束，但當地人在慶祝豐收的「那達術」大會中，便直接使用日常家庭用的筷子。又如居住在南印度的人們，很喜歡把陶壺夾在膝間，透過敲打壺的不同部分所發出來的聲音自娛，所以當我們聆聽塔普拿（tabla），演奏時，便不難想像他們日常生活的情景。

但是，無論通過擊打身體的某部分或生活用具所得到的音樂效果，雖然在某種程度上起了樂器的作用，可是在特定的民族空間和文化體系中，

便不能只局限於研究樂器本身的特性了。我們的生活方式、勞動生產、藝術生活都依賴於我們所生存的這個物質世界裡。不同的國度和自然環境，均一一反映在我們的藝術上。那麼，一種樂器為什麼在某一地方以某一形式出現？甚麼人能以演奏這種樂器為職業？關於這種樂器有着怎樣的傳說？這種樂器在那種場合被使用？與宗教又是否有關？這些都是非常值得我們去追尋答案的。

從地理上來看，潮濕地區由於比較適合竹類的植物生長，所以竹製如笛子等樂器便較普遍。如氣候濕潤的日本，她們的尺八、能管和篠笛等便在傳統音樂中佔了非常重要的地位。而中國古時更以竹管作為定律之用。同樣，在一些由於乾燥竹枝不能生長的地方，蘆葦及木材便成為製作樂器的主要材料。至於一些更為乾燥及不適宜粗大樹木生長的地方，由於材料的限制，樂器的共鳴箱也就相對地縮小。如絃樂器的琴弦，在蒙古（馬尾）及江南（絹絲）就完全不同了。所以，不同地域產生了不同的樂器，又被賦與不同的樂音、豐富了各地域的文化藝術。

此外，處於不同的自然環境、人類的生活方式及生產活動也隨之而改變。而樂器與人類也就有着密不可分的關係。生活在內蒙草原的牧民，馬既是他們的交通工具，更為他們帶來日常生活不可缺少的馬乳酒，所以他們的樂器——馬頭琴除了在琴首上刻有馬的形象外，琴弦、弓弦也是由馬尾所做，加上各種有關馬頭琴的傳說，馬頭琴便彷彿成為他們的民族標誌。縱使現代文明已取代了馬騎，但舉凡與馬有關的物品，已深深地與人民的生活溶為一體。

另外，作為物質的樂器更常被賦與人的特性。正如我們在形容琴聲時，會常常用到「抑揚頓挫、悠揚婉轉」這樣的詞彙，仿似在形容人的歌聲。於是原本由沒有生命的機物在制

成樂器後，在人們的手中便重新賦與生命，謳歌著一闕闕動人的故事。人們或拿、或搶，又或是面對着樂器，透過它來表達自己的情懷。這時，人的生命與能量便轉化給了手中的樂器。就在這瞬間，樂器彷彿成了人體的延伸，人體又彷彿成了樂器的本體，兩個生命一心同體，共同謳歌、傾叙。人們為適應社會，在不同的文化條件下，創造、使用着樂器；一種樂器的存在更不只有技術、技巧的存在，且更包容着那個時代、那個文化背景下的人類睿智。在廣義上來說，樂器也同時地叙說着一個時代、一種文化。

因此，每一種樂器，都應在文化中佔有相應的位置。人類和樂器之間的關係產生偏倚，音樂文化也會因而產生偏移。尺八能為日本樂器走向世界的過程中所起的前衛作用，正好給我們這個由於機械文明而產生不協調的社會帶來一種寶貴而且纖細的感性。中國音樂中所追求的氣韻生動相信也具有相同的道理。

所以，日後當我們學習或研究一種樂器的時候，除了樂器的分類、演奏技法外，不妨追查一下該樂器的來源和文化的象徵意義。這樣，除了可加深對人類音樂文化的認識外，在學習的過程裏，定會為大家帶來了不少學習的情趣。



三位年青的音樂家

何鴻傑

作曲家之中我最喜愛莫扎特，並非純粹因他是天才橫溢，這不過是原因之一罷！在我心目中，莫扎才是真正的音樂家，因他的音樂就是音樂，怎麼說呢？莫扎特的音樂從不借題發揮，也沒有藉音樂來發洩自己的情緒，更沒有流露絲毫他一生不幸遭遇的痕跡。

他的音樂風格具有“純粹的音樂性質”。在其他的音樂家如貝多芬、白遼士或蕭邦等人的作品中，多少都可以感受到他們當時的生活、情緒或經驗。但在莫扎特的音樂中卻無法追溯他當時的生活情景。他的音樂所表現的，純然是音樂本身的至真、至善與至美。他的創作過程，好像輕而易舉，反之貝多芬甚至海頓，創作時每需反覆推敲、多翻修改、勞心勞力，但莫扎特卻好像一條打開了的自來水龍頭，清泉之水源源不絕。作曲在他來說，好像是將他腦袋中的音樂形像，謄寫在五線譜之上。雖然如此，你卻不能說他的作品沒有過性，相反地你只可說這是他的特色，他的音樂是這麼超脫，他本人也是這麼超脫，只有這樣才能產生他這樣的作品，充滿音樂的音樂，既純真又充滿靈性。

在我心目中，莫扎特永遠是年青的，有活力，並不是因為他只有36歲壽命的緣故，而是從他的音樂中，感受到那種青春、活潑、有朝氣和生命力，在人生的低潮時，聆聽一點他的音樂，信心又很快復元了。

最近一次偶然的機會，欣賞到一次國際性鋼琴比賽的錄影帶，比賽曲目指定是莫扎特鋼琴作品；經過連場緊張而激烈的比賽，勝出冠軍者為一貌美如花的少女；實際上，這次比賽參賽者皆為年青人，由於屬國際級比賽，而所欣賞到的錄影又為決賽的過程，所以比賽的水準之高，可以想像得到，各參賽者彈奏技術已臻化境。

這次比賽，奪得冠軍者，當然是技壓群雄（雌），唯一使我感覺美中不足者，在她的音樂中，莫扎特好像



「老」了一些；也可說是成熟了的莫扎特，聽起來總覺得欠缺了一些莫名的活潑、和我心目中的莫扎特有點兒不相同。

另外一次乘搭飛機到外地公幹，在慢長的旅程中，帶上耳筒，剛巧欣賞飛機上古典音樂的播放：莫扎特第23A大調鋼琴協奏曲，作品編號K488；使人感到驚奇和雀躍萬分的是彈奏者除彈出美麗的音色外，莫扎特那種年青、活潑、可愛的生命，活然於音樂中，更使一個呆坐了快十小時飛機，又有點思家之情（當時是第一次和妻子分開超過兩星期時間）的我，開心得不得了，於是趕快翻閱手上的節目介紹，看看是誰彈奏此曲，原來是一個年將六十的鋼琴家——阿

殊堅納西（ASHKENAZY）。

我用三個年青的音樂家為題，是想指出，莫扎特是如假包換的年青音樂家，不論年紀或音樂上；至於那位鋼琴比賽的得獎者只不過是以年歲計算的年青音樂家，而阿殊堅納西年紀雖最長，但以音樂的來說，他也是年青的音樂家；從他的演奏，我感覺年歲只不過一個數目字而已；其實無論欣賞、演奏或演唱莫扎特的音樂，都應暫時放下內心的纏繞、各種的顧慮、各樣的壓力，全然投入；不要把煩惱帶進他的音樂裏；願我們再次聽或演他的音樂時，又或許有一天我們都年華老去，讓我們從莫扎特的音樂中找回一點青春吧！

「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。剛成立之「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」承蒙各界人士鼎力支持，現籌得之捐款已達港幣十一萬二千零三十二元正（HK\$ 112,032.00）。為使本基金能實際及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

捐款者名單

周文軒	\$25,000.00	何廣樺	500.00
梁知行	25,000.00	王美莉	500.00
吳美珍	2,000.00	張蓮	2,000.00
周文珊	1,000.00	李天翔	200.00
陳玉書	10,000.00	陳振興	1,000.00
胡德蒨	11,120.00	吳天安	2,000.00
周永泰	1,000.00	賴潔冰	100.00
馬碧雪	1,000.00	馬楚生	500.00
鍾美玲	1,000.00	鄭小芬	5,000.00
黃乾亨	10,000.00	李明	2,000.00
黃麗松	2,000.00	吳振祥	1,000.00
李丁儒	1,000.00	鍾潔明	1,000.00
林羅愛珍	3,000.00	余鴻瑞	612.00
葉純之	2,000.00		<u>\$112,032.00</u>
郭麗容	500.00		

※ 鳴 謝 ※

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」於九二年九月十八日至九三年七月十三日共收到下列人士捐款，除已個別發出正式收據外，特此鳴謝。

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」委員會

主席：凌金園 委員：胡德蒨 葉純之
費明儀 李學齡

姓名及數額如有錯漏，敬希原諒並請與香港音樂專科學校聯絡。

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）



REGIONAL COUNCIL &



HONG KONG MUSIC INSTITUTE JOINTLY PRESENT

區域市政局與香港音樂專科學校合辦

Orchestral Concert by Young Talents

管弦新秀耀樂壇

HONG KONG MUSIC INSTITUTE ORCHESTRA

香港音專管弦樂團

Music Director, Conductor: Tam Chuen

音樂總監·指揮：譚全

Guest Conductors: Yeung Wah Lai King Fong Tam Sing En

客席指揮 楊樺 黎景芳 譚聖恩

Children's Violin Grand Performance

二百人小提琴大合奏

Solo: Cheung Fook Tin Piano: Yung Wing Gi

獨唱：張福天 鋼琴：容穎芝

Piano Quintet in A Major "Trout" Fourth Movement... Schubert

A大調鋼琴五重奏「鱒魚」第四樂章 舒伯特

Siu Pui Yin Leung Tsun Kai Wong Ngai Yue

蕭佩賢 梁臻階 黃雅好

Wong Ka Fai Yam King Lam

黃嘉輝 任景林

Wind Quintet: Sonatina op. 55 No. 1.....Kuhlau (Arranged by Fung Kwok Tung)

木管五重奏：小奏鳴曲，作品五十五，第一號 曲勞 改編：馮國東

Wong Yim Chuen Fung Kwok Tung Yu Chi Man Joyce

王艷銓 馮國東 余智敏

Yong Chung Tze Louisa Cheung Ki Kitty

楊頌詩 張淇

Four Violins Concerto in B Minor

from L'Estro Armonico op. 3 No. 10.....Vivaldi

B小調四小提琴協奏曲，選自「和諧的幻想」作品三，第十號 韋發第

Oboe Concerto in E^b Major.....Bellini

降E大調雙簧管協奏曲 貝里尼

Solo: Chu Yuen Kai

獨奏：朱遠佳

Flute Concerto No. 1 in G Major First Movement.....Mozart

G大調第一長笛協奏曲，第一樂章 莫扎特

Solo: Tam Chiao En

獨奏：譚巧恩

Polka for 2 Clarinets.....Fuchs

單簧管二重奏「波爾卡舞曲」 富士

Clarinet: Fong To, Tse Ming Chu

單簧管：方濤、謝明珠

Overture: "Der Freischütz".....Weber

序曲：「魔彈射手」 韋伯

Aug. 30, 1993 (Monday) 8:00 P.M.

Auditorium: Sha Tin Town Hall

Tickets: \$ 50 \$ 40 \$ 30

Now available at all URBTEXT Outlets

Telephone Reservation: 7349009

Enquiries: 8860799 3806016

一九九三年八月三十日(星期一)晚上八時正

沙田大會堂演奏廳

門票分五十元、四十元、三十元

現已在各城市電腦售票處發售

電話留座：七三四九〇〇九

查詢：八八六〇七九九，三八〇六〇一六