

樂友

MUSIC COMPANION 67





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：
梁知行	安子介		黃乾亨
費明儀	黃乾亨		
陳玉書			會計師：
吳天安			張彬彬
黃道生			
胡德蒨			

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	胡德蒨	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 貞	
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	黃瓊瑤	陳靜齋 洪 袒
	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	李自榮	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67期
1994年2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
胡德蒨
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
九龍禮興印刷公司
電話：7530301

一	土洋唱法的結合	1
二	下巴與喉頭	4
三	古書論樂（下）	6
四	最有影響的歌劇作家——威爾第	9
五	彈奏樂……鋼琴教學隨筆（續）	10
六	論日本的文化與音樂	12
七	中國人演繹的「春之祭」	14
八	紀念韋瀚章老師	16
九	海內仁君子、詩人稱浩如——念	17
十	關於演繹	19
十一	聖詩兩首	21
十二	歌詞習作	22
十三	我喜愛的詩歌	23

「土」「洋」唱法的結合

葉純之

一

自從西洋唱法傳入以來，中國就出現所謂「洋唱法」與「土唱法」的兩種不同的差別，五十年代起，為了兩者孰優孰劣，在國內還曾引起聲樂界的一場為時很久、規模很大的「土」「洋」之爭。後來，儘管平息下來，雙方也各自向對方吸取長處，但是經過近二、三十年的發展，現狀又是如何呢？大體說來，由於聲樂界人士各自都在自己的崗位上工作，處於分別探索的狀態，因此很多寶貴的心得都未能交流，得到推廣，實在是件遺憾的事。

有鑒於此，在香港大學亞洲研究中心和香港民族音樂學會的支持下，去年曾由費明儀女士統籌主持，舉辦了第一次「中國聲樂藝術的發展方向」研討會，邀請了中國大陸、台灣的部分聲樂專家如周小燕、郎毓秀、沈湘、申學庸、劉塞云、許常惠、趙琴，再加上本港的劉靖之、鄒允貞、費明儀等多人參加。會議雖只開了兩天，卻很有收穫。特別是請到了京劇專家包幼蝶為與會者現場示範，介紹了京劇的演唱方法和吐詞咬字的基本規律，使到會者對我國傳統的演唱方式有了進一步的認識，對研究祖國的寶貴遺產加強了信心。總的來說，在會上大家分別回顧了中國聲樂在三個不同地區的發展歷史演變經過，來自內地的專家也介紹了內地聲樂家早已在「土」「洋」如何相結合的方面做了許多探索，並相互學習的狀況。有意思的是，與會者都提出，在演唱中國歌曲時，必需既又要科學的發聲方法，也要研究中文發音的吐字、音韻和行腔的基本規律，才能真正把歌唱好。可見大家不約而同的從實踐中開始找到中國聲樂應該如何進一步發展的關鍵問題。

但是，這次研討會畢竟時間短

促，又是第一次，只是一個良好的開端。對中國聲樂藝術的深入研究還有待繼續努力。

今年九月底中秋前夕，第二次的“中國聲樂藝術的發展方向”又在費女士的籌劃下召開了。這次的與到會人員與上次略有不同，國內來的大部分都是在聲樂舞台上活躍，在教學上或聲樂寫作上積累了許多年豐富經驗的中年實踐名家，如葉佩英、吳雁澤、何紀光、鞠秀芳、鄭興麗、王世光、金鐵林、朱德九等。台灣參加的也是如此，如任蓉、金慶雲、李靜美（觀察員）。本港也在費明儀和劉靖之兩位主持人外，增加了作曲家陳永華和陳偉光（筆者也應邀參加）。人數雖不算多，但由於討論著重於比較具體的實踐和從中吸取經驗加以總結的方面，因此可以說，研討會是第一次會議的繼續深入和具體化，收穫也極為豐富。

二

第二次研討會的最明顯的特點是，不論以「洋」唱法開始藝術生涯的或本來以「土」唱法成名的聲樂家，在談到如何進一步唱好中國歌曲時，他們的體會全是大同小異，可歸結為一句話：將科學的發聲方法和民族唱法中的優秀傳統相結合。換句話說，就是「洋」和「土」必需結合起來，才能真正唱好中國歌曲。而這中國歌曲不單是指藝術歌曲，也包括民歌和其他類型的歌曲在內。更有意思的是，這個共同的體會不僅僅是純抽象的理論，而是這些藝術家通過長期摸索和經驗的總結，因而更有可信度和說服力。

可以先看一下「洋」唱家的說法。

在北京最高音樂學府中央音樂學院任教多年，並以一首「我愛你，中國」風行全國的著名女高音葉佩英指出，美聲學派唱法是建立

在意大利文五個單母音的純淨音形（或變形）的音響上，因此，根據同樣原理，也可以在中國漢字的單母音的純淨音形（或變形）上建立中國的美聲唱法。她提出一定要處理好漢字的字、句、聲、韻、腔的關係，要注重詞匯和語言的形象、色彩和音響的表達。在唱中國歌時，對美聲發聲法要適當調節鼻咽腔和頭腔的共鳴強度以適應作品風格的需要，才能夠得到最好的效果。

在海外以演唱中國藝術歌曲知名的台灣的女高音任蓉認為，意大利美聲唱法有科學的理論基礎，是學習聲樂演唱的正途，一點不可缺少。但要唱好中文歌仍必需研究具體的中文吐字技巧。在這方面，中國戲曲的優良傳統很值得學習，但又不能簡單照搬，應該因人而異，因曲而別地作出藝術化的處理，找到合宜的音色來表達不同的感情。她提出，純淨均勻的歌聲和細致豐富的表情應是所有歌者努力尋求的目標。而建立中國的歌樂藝術更是大家應為之奮鬥的前景。

第一批留學蘇聯，現在上海音樂學院的聲樂家鄭興麗，介紹了俄羅斯聲樂學派的如何形成以及他們吸取美聲唱法的經驗，提出建立我國聲樂學派的建議。她認為除了要加強創作外，歌唱家應按科學的方法吸收歐洲不同流派聲樂藝術的精華，並向民族傳統學習，努力做到演唱風格的民族化。她特別指出，要從俄羅斯學派發展過程中吸取正負面的經驗教訓，因為這個學派對五十年代以來的中國聲樂發展有很大影響。

台灣師大音樂系的金慶雲則從比較的角度將中外歌曲中不同的詞曲關係作了分析。她指出，在中文歌曲中，歌詞的重要性和對音樂的影響力都比外文歌曲更為提高，因而必需特別考慮漢語字調和旋律的

配合。她認為，對藝術歌曲，唱者要尊重作曲者的指示，而對民歌則有權發揮想像力，以較自由的節奏、裝飾音、滑音來表達語言的趣味。她提出應注意我國的說唱藝術，因為說唱的運用存乎一心，是構成演唱特色的重要因素。

可見以西洋唱法為出發點的聲樂家都認為在運用科學唱法的同時要把握傳統唱法的精華，才能唱好中國歌曲。

那麼，以民族唱法為基本的聲樂家又是如何看呢？

三

或許難以界定究竟是屬於那一種唱法起家但卻以演唱中國歌曲享有盛名的男高音歌唱家吳雁澤介紹了他自己的探索過程，對與會者很有啟示。

他從許多聲樂家如周小燕、應尚能、張權、蔡紹序、馬玉滔、郭蘭英、胡松華等人的演唱中領會到，創立中國的聲樂學派是完全有條件的。他的經驗是以腹式呼吸歌唱法為基礎，使氣息、位置和共鳴腔三位一體協調統一，再輔以微笑狀就可能達到更美好的聲音效果。他的做法是，發聲練習嚴格按意大利發聲，並參照京劇、昆曲、地方戲如黃梅戲、呂劇、曲藝中的大鼓、單弦等的唱法去探索。他說，既要有西洋科學發聲法的基礎，又要有豐富民間民族音樂的寶貴營養的有機結合，對不同類型的歌曲還要有一定的調整，如民歌小調和小抒情性的藝術歌，他用Hai音位，抒情歌則用Ha音位，大抒情歌就用Ho音位唱以取得不同的效果。

以湖南高腔山歌享有盛名的男高音歌唱家何紀光是最初從民間唱法得益。他除了向湖南各民族歌手學習外，還學了花鼓戲、湘劇、川劇和京戲等，以及不少地方曲藝如大鼓、清音、琴書、評彈等，在1982年進入上海音樂學院後，經過

王品素教授的指導，吸收了歐洲唱法的長處，建立了穩定的中低音區，把氣息放下來，找到了正確的聲音支點，用氣息托住要唱的音，改變了口腔的狀態，使聲音質量有了提高，擴大了有效的聲音領域，也創立了新的高腔山歌唱法。可見學習並吸收西洋唱法對於民間唱法是很有必要的。

既受過系統的專業訓練又受傳統唱法影響的女歌唱家鞠秀芳說，在結合兩者的同時要注意三件事，就是審詞度曲、調聲用情和吐字行腔。她的體會是，對民歌可根據內容需要、感情變化和聲調的不同，對曲調作細小的調整以求得更好效果。演唱時要充分表現歌中的情感來打動聽眾，吐字力求清晰準確，運腔要“字領腔走，腔隨字行”，這一切都應為了尋求創立作品風格和進而尋求個人的風格，這樣才能充分展現個人的嗓音、技巧、才華和修養、為創立、發展中國民族聲樂學派做出貢獻。

多年從事民族聲樂教學，現在中國音樂學院的金鐵林的心得又有不同。

金鐵林從他在中國音樂學院多年的教學驗中所得到的認識是，必需先考慮四個方面，就是科學性、民族性、藝術性和時代性，並可歸結為七個字，即聲、情、字、味、表、養和像。簡單說來，他主張在發聲方面以科學方法尋找真聲與假聲的巧妙混合，唱出符合中國人的情感表達方式和欣賞習慣的感情，吐字要做到字正腔圓，有風格和韻味，此外還要具有優美的形體動作和表演能力。為了做到這些，就要有較高的藝術修養和良好的形象、風度和氣質。他認為，提出較高的要求加上嚴格的訓練，是可以培養出高層次、高水平的民族聲樂人才的。

不約而同的是山東藝術學院朱

德九對中國歌劇唱法的思考。她認為美聲唱法是因國家不同、民族不同、風格不同、表現手法不同而出現千萬種差異的。中國歌劇是在民族民間音樂的基礎上繼承戲曲優良傳統，並借鑒外國歌劇的經驗而出現的。對歌劇演員的要求特別高。除了高超的聲樂技巧外，還要有聲音的可塑性和塑造角色的創造性。她要求在唱法上應是美聲再加上民族色彩和中國韻味。

可見從民族民間唱法出發的聲樂家也都主張將西洋唱法（主要是美聲唱法）和民族唱法相結合。這就表明了通過多年的實踐，中國的聲樂家們都已找到了一條正確的道路，問題是大家還未有機會相互交流、取長補短、集思廣益，建立一個全面而統一的發聲體系而已。

通過這次研討會的最大收穫相信是，聲樂家們對建立中國民族聲樂學派的信心更加強了。相互交流學習的氣氛也極為良好。人們可以期待會議為中國聲樂的前途會帶來極為正面的效益。

四

研討會自不單單是專門限於對唱法的研究，還有對聲樂作曲方面的研究。

中央歌劇院作曲家王世光根據他自己創作歌劇「馬可波羅」的體會談了他對如何處理漢語和音樂的關係。他根據劇中人的唱詞、反覆吟誦、想象人物的動作、追蹤語音聲調的行程，從而觸發樂思和戲劇性的表達。特別考慮宣敘調和音樂、宣敘調和詠嘆調之間的結合與滲透。他認為我國戲劇中的獨白、對白、搶白、半白等形式都可供宣敘調的寫作參考。

香港中文大學的陳偉光從西方現代音樂對詞曲關係的突破得到啟示，認為中文歌曲既可以考慮“誦唱法”和中國說唱的有機結合，注入不確定的元素，又可以強調繪形

於聲，設計出類似“音色旋律”的人聲效果。另外，即興演唱和如何重視輔音的運用也是值得研究的。他提出了相當新的設想，引起與會者很大興趣。

筆者也從以往的歌曲實踐中發現，對於“倒字”問題，當代作曲家從音樂的角度出發，在一定情況下會有意忽視，這既為了音樂的要求，也因為聲樂家在演唱時會有意無意的加以補救，這說明在聲樂作品中，音樂比歌詞更佔優勢地位。

對作曲家的專題研究也有兩篇論文。劉請之對江文也的藝術歌曲作了詳細的全面分析。史料豐富，立論鮮明，使人們對江文也有更進一步的理解。而費明儀將“海韻”與“魔王”作了對比，發現趙元任這首合唱曲與舒伯特的“魔王”，不論在曲式、樂曲的起始、結尾和人物設計、音樂形象均有相似之處。說明這首歌在風格上深受德國藝術歌曲的影響，更是非常有創意，是屬於較音樂學方面的有力之作。

篇幅所限，未能進一步詳細介紹，但至少可以看到這次研討會將會為中國聲樂藝術的發展起良好的推動作用。據知，這次會議和第一次會議的論文即將匯集成冊印行出版，我們盼望早日看到此書。

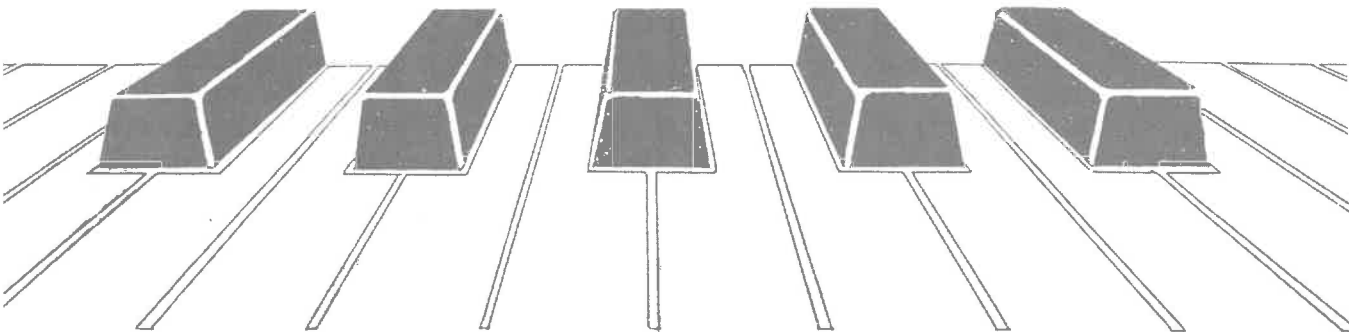
香港音樂專科學校製作：

“中國藝術歌曲選萃”

錄音帶 第一、二輯

演唱者：費明儀 程雅南 張蓮 潘志清 許元貞
朱慧堅 王帆 呂國璋 明儀合唱團
伴奏：蘇明村 唐燕玉 蔣璧輝

蕭友梅：問	趙元任：教我如何不想他
青 主：我住長江頭……	賀綠汀：嘉陵江上
黃 自：玫瑰三願……	劉雪庵：紅豆詞
李惟寧：偶然	陳田鶴：山中
譚小麟：彭浪磯	丁善德：玻璃窗……
江定仙：歲月悠悠	胡 然：浣溪沙
黃友棣：黑霧……	夏之秋：思鄉
李抱忱：人生如蜜	陸華栢：故鄉
林聲翕：白雲故鄉……	黃永熙：陽關三疊
王震亞：漁翁	黃育義：鶯聲慢
周書伸：飛蛾	黎英海：春曉
林樂培：子夜秋歌	
共35首	



下巴與喉頭

郁慶五

下巴，口腔的一半。它在口腔的下部，其能動性比口腔上部大得多。因為下巴承托着舌頭，舌頭的功能很多，吃食靠它嗜味攪拌，又是語言及發音的重要工具。下巴放下來，口腔就打開。下巴放下多少，便是口腔打開的大小。聲樂教師常告誡學生說：“把下巴放下來。”“把下巴再放下一點，更多一點。”“把嘴打開，”“把口張大些，”等等，都是一回事。其中似乎“把下巴放下來，”較為具體和容易理解。

讓我們研究一下下巴吧，你看過博物館的骷髏頭骨嗎？很多人應該見過的！簡單地說只兩大部份，便是下巴骨和以上的全部。而由韌帶維繫下巴與上部的關鍵只有一處兩點，就在兩個耳根旁邊。這個關節的活動，便是口腔的張合。如果我們要把手捏成拳頭或放開成掌，便要活動十四個關節，而口腔張合的關節，唯有在耳根旁的一處兩點。

我會和幾位要好的同行探討聲樂發聲法上的問題，包括正宗的論述及被貶為歪門邪道的觀點，都在我們參政之列，目的只是為自己積累些知識。引起我對下巴在歌唱上重要性的認識的人是勃倫巴洛夫。他是一位保加利亞的聲樂權威。當個聲樂權威也不是憑空的，主要靠兩個方面，一是自己唱得好，二是教出了好學生。他本人是位傑出的男低音，從他灌錄的唱片《鮑里斯，古特諾夫》來聽和看問題，那柔和濃潤的音色，確是蘇俄的男低音相比而遜色的，可惜唱片很少。據說由於哮喘，他四十二歲便退出舞台，只好從事於教學了。他的學生最出名的是嘎烏洛夫，是米蘭斯卡拉歌劇院二百週年紀念演《唐·卡洛斯》的主角人物。中國的施鴻鄂和張利娟在留學保加利亞的時候，也曾在他門下受教。當然，我從不認為一位歌唱家的成就全是一

位名師包辦，主要靠自己努力練習分辨消化，何況老師也未必一個，甚至還有樂理和視唱練耳教師的功勞。

勃倫巴洛夫在講座中的講話有絕對化的傾向，比如各聲部高音換聲點的問題，某聲部一定在哪一個音，差半音也不行，如果在鋼琴鍵盤中呢？有時半音之差而音色呢？但是，我仍信服他的。對下巴問題，我也持此態度。他認為：口腔的張開一定是耳根旁上下頷咬合的那個關節的工作，這就是下巴自然地放下，自然放下來的下巴稍有向後而不可向前，說是只有這樣聲音會鬆弛而語言才清晰。而聲音的不夠鬆弛和語言不清晰正是我當時的缺陷，加以我也是低聲部的，因此對這一講話十分重視。但任何理論不經過實踐驗證，也不算是比較科學的。

實際上當時中國的許多聲樂教師也是這麼主張的，即下巴要自然放下，略微朝後而不前伸，為取得口腔後部有個好的共鳴腔。但是，那時候聲樂界的上上下下，多數只重視外國專家。五十年代出成績的是洋教師，中國教師在文革之後才成績斐然。當然，重視洋人經驗未必不好，只有勃倫巴洛夫講了才信。如果觀察中國的戲曲唱法，尤其是男角，他們的確是放下下巴張口的。這也許是中西唱法的一個共通點？是不是吐字比較清楚就是因為這樣？這些，也不是一抓就靈的，要經過反覆琢磨才行。我雖然認同此說，仍不敢絕對地認同。京戲老生唱法的口形不好看，好在他們有髯口那一大把鬍子擋着，只聞其聲而不見其嘴。但是，唱法上有共通點並不等於相同，因為兩者之聲音的共鳴審美標準不一樣的。

咀巴的張大與口腔的張開也有實質的不同，從外觀上看咀巴是獅子大開口了，但未必是口腔的打開。口腔的打開主要是指口腔的後

部，即軟口蓋的提高和其對面舌頭後部的輕度下壓。這樣便造成口腔後部有個腔體空間以供共鳴振盪，這才是口腔的真正的張開。這個動作近似我們疲勞時的打呵欠，打呵欠是個吸氣動作，痛快而充份地吸取氧氣以減輕疲勞。可是唱歌或發出聲音是呼氣動作，所以我們要以吸氣打呵欠動作應用於呼氣的歌唱或發聲上來。四十年代後期和五十年代初，許多聲樂教師還常提打呵欠的狀態來啟發學生。待到咽音唱法（實際是發聲法）在大陸一度盛行時卻批判了打呵欠狀態，於是怕事的人便不敢再提此，只是在實際工作中各行其是便了。如今咽音法已不那麼吃得開了，但也不必否定咽音的觀念，因為世界上的事均是相對的，只有有了對立才有競爭，才有相對的真理。凡事絕對和絕端都不好，哪有一位駕車者只會朝一個方向轉彎的！？駕車者在路上遇到唯一的左轉彎而向左轉是對的，但在為達目的而前途多變時，並不是所有的向左轉都是正確的。聲樂上唱法與發聲法的各種問題，也應該這麼認識，目的為使發聲法與歌唱更好一些。

下巴自然放下的張口似乎和聲樂領域裡部份嘍咀唱法有點矛盾。但是我認為嘍咀也要分析，有時由於語言和共鳴的需要，短暫的嘍咀也是存在的。而一唱就嘍把咀唇一圈弄得很僵硬，便會影響發聲和吐字。這種嘍咀而唱的現象在中國戲劇唱家和民歌手中是找不到的，而在西洋唱法的行列裡並不少見。在探索的爭辯中，有人說：勃倫巴洛夫在中國的某高足就是嘍咀的，這是事實。另一位早期小有名聲的男高音，他從原來男中音轉男高音時，無意中在#F換聲點，用嘍咀法找到高音共鳴，聲音很好。他後來以此經驗放人，收效不大。方法是多種多樣的，在下巴自然放下和嘍咀兩相比較，嘍咀的聲音比較緊而

過份明亮，不如前者鬆弛華麗，藝術趣味也稍為上乘。勃倫巴洛夫是男低音，而我也屬此聲部而跟着這麼說。這個要由各聲樂從業者自己去觀察實驗，可有傾向而不宜下定論。藝術和哲學往往並不等於科學，算術上一加一等於二，數學上可能一加一等於一，世上無絕對真理，只有相對真理。

再具體明確下巴自然放下的張口，以耳根旁口腔上下頷交匯的關節作為張合活動的關鍵。張開的口腔應是軟口蓋上提，並在其對面的舌根輕微下壓，這才是口腔真正的打開。口腔是能動的，它隨着語言進行和發音高低而不斷變化着。總的來說低音的口腔管道稍微細而長，高音則大而短。

下巴問題講得差不多了，並涉及下巴承托着的舌頭，沿着舌頭向內延伸就是喉頭。我們聲樂從業者所認為的喉頭在張咀的情況下是看不見，因為拐了一點彎，要用喉鏡來反射才看得見。張咀而看得見的喉嚨是口腔的後部，即口咽腔。我們所說的喉頭即聲帶所在的地方喉結，男性的喉結容易看得見，一般地說中低音的喉結偏低，高音的稍偏高。若是用手觸摸喉結上部，那個V形的地方正是聲帶平面圖形狀。聲帶覆蓋在氣管之上，當它閉合而呼氣時便發出聲音，越是高音閉合得越緊，呼氣的力量也越大。歷來聲樂教師都不主張在發聲時喉結上升，因為喉結上升勢必縮小咽腔共鳴的振盪空間，也就影響了咽腔共鳴。聲帶在呼氣作用下所發出的聲音是很小的，若是影響了第一共鳴腔，則一定不利於所有共鳴腔的共振。

有位朋友告訴我，好像斯義桂先生說過：下巴越靠近上胸口越有利。這是一個普遍被認為正確的歌唱姿勢，下巴越是放下便越接近上胸口，不但打開了口腔，又壓住了喉結，使喉結不致上升。聲樂上是

反對“仰天長嘯”的，仰着脖子喊出來的聲音往往缺少共鳴的華彩。不過我們也要注意不走向另一極端，並不是越壓喉結越好，我見過兩位男中音，他們壓下巴過份了，在發較強聲音時，腦袋隨着聲波(vibrato)的振動而點頭不已，所以正確的事做過了頭也是不好的。

那末女性有沒有喉結呢？有的，一般看不見，若以手去觸摸還是可以感覺得到，不過比男性小得多，而且部位稍高，都在下巴皮層水平線處，稍為肥胖便看不見。有時短脖子的胖男高音尚且看不見喉結，何況女性！我們觀察了女中音，按中國人的體格而言，身高一米七五左右者，大都明顯地看得到喉結。雖然女性的喉結小而不去壓它，壓也壓不大着。但作為歌唱的姿勢而言，仍是下巴自然放下，不可“仰天長嘯”，她們的咀似乎比男的更方便地張開。

為了方便唱在自己聲部的高音而喉結上升，一下子聲音靈了，聲帶也不能正常閉合，氣易跑光，這種聲音無光彩，這在正宗和專業者是不許可的。有人一唱輕聲喉結便上升，這種輕聲也叫假聲，即falsetto，在合唱裡使用很多，尤其是無伴奏合唱和宗教合唱，很累人的。因為這種唱法聲帶不閉合緊，十分費氣，在一般聲樂發聲訓練中杜絕此種方法。有人認為假聲是假聲帶發出的聲音，但假聲帶不能發音的，只是一種方法而已。那末輕聲和假聲是否相等呢？是否喉結一定要上升呢？依我個人經驗而言，輕聲和假聲是有區別的，喉結可升可不升的，一般是不升不降狀態。我唱獨唱的時候從不壓下巴和喉結，只是普通的姿聲不上不下。我在唱《伏爾加船夫曲》上下過許多功夫，這首歌有一個延長十拍的高音“烏”的母音，中文俄文一樣，要求從最輕到最強，這個輕聲絕對不可用所謂假聲那種方法，否則便

不能漸強到最強音。從輕到強容易，從強到輕便不容易。如果用中間胸肋作支持點，可以從輕到強，從強到輕，收放自如，有興趣者不妨試試。但是唱《牧歌》的時候便不用此法，那便是用所謂falsetto的假聲方法，否則起不到悠遠地詩一般的效果。但是喉結是否上升了呢？也不！那是用大動作小聲音的方法，喉結被大動作的放下下巴暗暗地壓住了。

喉結部位的上下和舌頭有密切關係，假如我們做一種試驗，把手指按在喉結上，舌頭伸出便感覺到喉結上升，舌頭收縮喉結就下降。當然，任何人採用喉結上升的方法而取得高音時並不把舌頭外伸的，因為舌頭有如螞蟻一樣的功能，可以伸長而細薄，可以縮短而肥厚。如果有人圍着舌頭充塞口腔，那末舌根可以把喉結和聲帶拉上來。文革後期有位軍隊文工團的男高音，為了恢復高音，用毛巾拉着舌頭向外扯，據說拽出了高音。一下成為時尚，前往學習取經者不少，各備毛巾一條，門庭若市。我想拉舌頭的效果無非把舌根和喉結機械地往上扯吧！這樣的高音不是正宗唱法者所取。

綜上所言，講了許多對下巴、舌頭、喉頭的個人認識。但是這些該注意的事項千萬別因此造成緊張，不要一發聲便想到喉頭和舌頭。要知道發聲法是發聲系統的整體合作，不單是聲帶、下巴、舌頭、肺等的工作，是各方面的協同合作。我們在分析問題的時候，可以強調某一部位的重要性，但不是唯獨這一位便是發聲法的一切。

發聲法是歌唱極其重要的手段，不過我還是認為歌唱時最好忘掉發聲法，發聲的時候最好忘掉喉頭。讓歌唱家自由自在地發揮藝術才能，盡情地歌唱吧！

古書論樂(下)

黃友棣

(II) 該矯正的錯誤

(1) 偏尚文靜的雅樂

樂記第九段第二節，（樂論第二段），所說的聽樂活動，說及在宗廟，在鄉里，在家庭，同聽音樂，都能建立起和睦感情。偏重於靜態的「同聽」較多，提及動態的「同唱」，「同舞」較少。孔子說武王之樂「盡美矣，未盡善也」；因為武王是以武功而得天下。歷代學者說樂，都根據儒家思想，「樂以教和」，偏重修養德性，很少談及「樂以教戰」。因為輕視武功，便較少說及集體精神之訓練。

音樂不獨可使人安靜下去，同時也能使人活動起來。荀子說「征誅揖讓，其義一也」，我們運用音樂，實在不應只偏尚文靜的一面。從此我們該曉得均衡地使用音樂教材，不獨要教人愛國愛民，同心同德；也要教人衛國衛民，奮起應戰。雅頌之聲，只是音樂中的一部分；還該補充之以雄偉的，戰鬥的，輕快的，柔和的，按時地情況而使用不同的材料，恰如選擇食品與藥物一樣。

(2) 據歷史演變說樂

從左傳「季札觀周樂」開始，學者說樂，總是根據歷史之演變；用理智去解說音樂而不是用心靈去領悟音樂。在樂記裏，就有三個明顯的例：

子夏向魏文侯解說雅樂。

孔子向賓牟賈解說大武。

師乙向子貢解說歌樂。

實在並非解說音樂本身的內容而是借音樂解說歷史。

由音樂就連帶說到舞蹈，說舞蹈也循着這條路線。舞蹈分為文、

武兩種，通俗稱之為細舞、粗舞。文舞執翟（雉羽），籥（笛），表示「謙恭揖讓，以著其仁，以昭其德」。武舞執干（盾），戚（斧），表示「發揚蹈厲，以示其勇，以表其功」。樂與舞總是携手進行，故說樂與說舞都必然解說歷史演變；如此，就不再是欣賞音樂了。因為音樂只是舞劇的侍從，沒有獨立發展機會，也就無法進步了。

(3) 按詞句批評民歌

「季札觀周樂」批評鄭風太過煩瑣，可能使其國先亡。這句評語，只是根據少部分的歌詞內容來說樂。鄭風裏有很多纏綿的戀歌，也有不少敦厚的好詩，實在不應因其有戀歌而評它為亡國之音。鄭國後來是被韓國所滅，在戰國之中，並非最先被滅亡的一個國，更不是因為它有戀歌而亡國。

左傳所說，「煩手淫聲，惛惛心耳，乃忘和平，謂之鄭聲」。所謂「煩手」，是指較複雜的奏法；所謂「淫聲」，是「聲過於文」，即是歌詞字數不多，而音調很華麗。「淫」字的原意是「太多」，並非「淫邪」。孔子不喜歡聲過於文的華麗音樂，所以把鄭聲與壞人並列。

子夏對魏文侯解說各國的樂曲，說鄭樂太華麗，宋樂太柔美，衛樂太躁急，齊樂太強烈；實在說得太過籠統。每個地方的樂曲，並非只有一種表情，不應如此武斷。子夏說這些樂曲，只是不用於祭祀之中；用於生活之內，也不見得是罪大惡極。

因為孔子說過「鄭聲淫」，後

來的衛道之士就群起斥責鄭國所有的詩歌，使詩經裏的鄭風，也遭厄運。宋儒朱熹毫不留情地指出詩經裏共有二十四首淫詩，鄭風則佔了十五首。這些被指為淫詩的，其實只是民間的戀歌而已。例如王風的「采葛」第一句云「彼采葛兮，一日不見如三月兮」，這樣純粹的思念愛人，怎能說它是淫詩？但朱熹卻一口咬定它是「淫奔之詩」，真是大煞風景了！

學者評樂，常是將歌詞咬文嚼字，卻不是聽賞其樂曲。季札評周樂，就是這樣，只是根據歌詞，以史說樂，以理說樂，卻不去聆賞樂曲本身；遂使各地民歌，蒙受了莫大的冤屈。

民歌原是民族音樂的泉源。民歌之中，蘊藏著我們祖先的靈魂，充滿了我們祖先的血與淚。要建立起真正的民族音樂，必須從蒐集民歌做起；禮失而求諸野，樂失亦應求諸野。音樂不應脫離大眾。我們不可忘記聖人明訓，「天視自我民視，天聽自我民聽」。倘若大眾不能進步，整個藝術文化亦必不能進步的。

(4) 用陰陽五行說樂

司馬遷在其樂書的「跋」中，最後的一段說：

「夫上古明王舉樂者，非以娛心自樂，快意恣欲，將欲為治也。正教者，皆始於音，音正而行正。故音樂者，所以動盪血脈，流通精神而和正心也」。——這段話，乃是概括樂記所言，並無錯誤之處。但隨後的一段話，便把五音與五臟，五倫，五事，五物，配合起來，組成一套怪論，這樣寫：

故宮動脾而和正聖，商動肺而和正義，角動肝而和正仁，徵動心而和正禮，羽動腎而和正智；故樂

所以輔正心而外異貴賤也。上以事宗廟，下以變化黎庶也。琴長八尺一寸，正度也。絃大者為宮而居中央，君也。商張右傍，其餘大小相次，不失其序，則君臣之位正矣。故聞宮音，使人溫舒而廣大；聞商音，使人方正而好義；聞角音，使人惻隱而愛人；聞徵音，使人樂善而好施；聞羽音，使人整齊而好禮。夫禮由外入，樂自內出。故君子不可須臾離禮，須臾離禮則暴慢之行窮外；不可須臾離樂，須臾離樂則姦邪之行窮內。故樂者，君子之所以養義也。

這樣解說音樂，就逐漸變為空談，離開實際的音樂漸遠，離開音樂的基本也更遠了。到了漢末，班固在「漢書」這樣寫：

商，章也，物成熟，可章度也。角，觸也，物觸地而出戴芒角也。宮，中也，居中央，暢四方，唱始施生，如四聲綱也。徵，祉也，物盛大而繁祉也。羽，宇也，物聚藏，宇覆之也。

這樣的解說五音，只是文字遊戲，根本與音樂無關了。

漢代諸位儒者，雜論經、傳，奏之於白虎閣；故其書名「白虎通」。其中解說音樂的文字，都加入陰陽五行的材料。劉歆作鐘律書，便把五音與五行，五倫，五性，五味，五色，五事，五位，組織成為有系統的胡說；今錄其一段為例：

宮，土行也，君象也，其性信，其味甘，其色黃，其事思，其位戊己，其數八十一。其聲重以舒，猶夫牛之鳴而主合也。

這樣的胡說，並非出自一人之手，而是歷經數百年，逐漸組合起來的。這就把音樂材料變為占卜之術了。在律書裏，又把律管長短與節令連起來，造成那荒謬的「候氣

之說」；如此又經數百年，經過唐、宋朝代，使學者們都奉為真理，實成流毒了！

從古書上看，春秋、戰國以前，「陰陽」兩字，在詩、書、易，以及各冊經中，都是指宇宙間的兩種相對的力，與剛柔，動靜等相同，並不含有神秘意味。「五行」兩字，最初見於「洪範」，都是指物質的五類區別，也並無何等術數的意味。用陰陽五行造成邪說以惑世人者，實起於燕、齊、的方士；傳播開來的文人學者，就是鄒衍，董仲舒，劉向等人。司馬遷曾經師事董仲舒，所以樂書就免不了受其影響。劉歆是劉向的少子，也直接傳播這種怪論。

在秦漢之間，學術頹廢之際，鄒衍提倡陰陽之說；在當時，乃是時髦的學說。後來，漢武帝慕神仙，重方士，喜歡講求長生之術，文人學者便以此迎合其嗜好，專使用陰陽五行來解說經書。把五聲（宮、商、角、徵、羽），五行（金、木、水、火、土），五方（東、西、南、北、中），五味（酸、苦、鹹、辛、甘），五祀（井、灶、行、戶、中霤），（註，行是道路之神，中霤是土神），五色（青、赤、黃、白、黑），五性（圓、方、直、明、潤），五畜（馬、牛、羊、犬、豕），五穀（黍、稗、稻、麥、菽），五蟲（毛、介、鱗、羽、裸），五臟（心、肝、肺、脾、腎），五帝（太皞、炎帝、黃帝、少昊、顓頊），（註，這五帝與大戴禮記所列的五帝不同），五神（句芒、即是木神，祝融、即是火神，后土、即是土神，蓐收、即是金神，玄冥、即是水神），四季是春、夏、秋、冬，不夠五數，所以另加一項是「分旺四季」，以湊夠

五的數目。

司馬談作「六家要旨」，將陰陽家與儒、道、墨、名、法、並列。後來班固在「藝文志序」裏，把陰陽家列為第三位，其地位僅次於儒、道、二家，可見其勢力之大。（請參看樂苑春回的專題論文）。

這些胡說，被視為正論，使後來學者受害不淺。唐代詩人杜甫的詩「冬日」就引用葭管飛灰為節令象徵，認為這是真理。宋代文人歐陽修的「秋聲賦」云：「夫秋，刑官也，於時為陰；又兵象也，於行為金。……故其在樂也，商聲主西方之音，夷則為七月之律。商，傷也，物既老而悲傷；夷，戮也，物過盛而當殺。」這些文句，雖然整齊精巧；但全是使用胡說為資料。經過了唐、宋之後，直至明代，乃有學者直斥其非；到了清，乾隆（公元一七一一至一七九九年），乃正式宣佈其為邪說，這已是在胡說猖狂的二千年後了！

(5) 以占卜鬼神說樂

尚書，臯陶謨所載帝舜的話，「予欲聞六律五聲八音，在治忽，以出納五言」，是說，想從音樂聲中，察知治亂情況，以五聲作為出納五種官員的號令，聽其是否合理，是否混亂；這已經傾向於用音樂為占卜工具了。

太公六韜，是托辭三代的偽書，解說五音，全部都用了占卜的方法：

武王問太公曰：律音之聲，可以知三軍之消息，勝負之決乎？太公曰：微妙之音，皆有外候。敵人驚動則聽之，聞枹鼓之音者，角也；見火光者，徵也；聞金鐵戈矛之音者，商也；聞人嘯呼之音者，羽也；寂寞無聞者，宮也；此五音

者，聲色之符也。

司馬遷在律書（史記二十五卷）便這樣寫：望敵知吉凶，聞聲效勝負，百王不易之道也。武王伐紂，吹律聽聲。——這些話，都是根據前人所說，以訛傳訛而來。

因為樂記內提及桑間、濮上之樂是亡國之音，司馬遷就引用一段鬼神故事以說明華麗的音樂便是能使國亡的音樂，胡亂演奏它，必招來災殃。——本來，作者是懷著一片好意來勸世人向善；但用到鬼神故事為題材，就失去學術價值了。

(6) 使音樂流為空談

樂記第十段，師乙對子貢所說的話：「歌者，上如抗，下如墜，曲如折，止如槁木；居中矩，句中鉤，累累乎，端如貫珠」。——這些描述，實在說得很空洞。

「清明象天，廣大象地」，這些句語被解釋為「清明，言人聲也；廣大，言鐘鼓也」。又有解說云，「清明，言樂之聲也；廣大，言樂之體也」。這些不着實際的解法，使人聽了，也不知究竟；所以等於無聊的空談。

論語記述孔子的話：「樂，其可知也：始作，翕如也；從之，純如也，嘒如也，繹如也，以成」。

（八份第三）這裏只是描繪音樂盛大，和諧，明朗，連續不斷。說得過於抽象，令人無法把握其內容；也是不實際的空談。

古書記載荆軻登程赴秦，唱易水之歌的情況是：「始為商音，士皆流涕；繼為羽聲，士皆裂眦。」明代樂家劉濬就斥之為胡說：「此世儒講文義而不識聲音，曲為異說以附會者也。蓋以商者，傷也，故流涕；羽者，清而激也，故裂眦。果士之哀與怒，由於商，由於羽，則變而為宮，為角，為徵，將嬉笑

乎？和平乎？將復流涕裂眦也？」（樂經元義）——這樣的斥責，實為痛快之事。

關於歌唱方面，又有「喉、牙、舌、齒、唇配五音」的理論。這是宋代文人所提出，認為「五音之出，皆本於喉。宮者，元聲之所出也。喉會於牙為商，喉會於舌為角，喉會於齒為徵，喉會於唇為羽；未有一字出而周流於五音者也」。明代樂家朱載堉就駁斥它：

(III) 該從實踐做起

我國古代聖賢，把音樂的哲理說得很精闢。可惜研求音樂理論的學者們，卻拋開了實際的音樂創作與欣賞；終於變成眼高手低，徒以空談為能事。而從事唱奏工作的藝人們，則專心磨練技術，不屑哲理上的探求；結果變成只知奏唱而欠理想的技工。理論與實踐，不能合一發展，就造成了許多無聊的爭執；這實在是違背了音樂生活化與生活音樂化的原則。

我們讀完樂記，樂論，樂書之後，該能正確地認識下列四項結論：

(1) 靜動並重——個人品德與集體精神，同樣重要；不可只重其一。純正的音樂與娛樂的音樂，並行不悖；不可只取其一而棄其二。教育工作者，必須恰當地運用不同性質的音樂在不同場合之中，不可偏於一端。

(2) 鼓舞創作——藝術生活之中，沒有創作便沒有生命。創作不應遠離大眾，所以雅樂與俗樂，必須攜手；唯有雅俗合一，乃能建立起真正的民族音樂。

(3) 教育聽眾——音樂是用以充實生活的藝術，所以必須普及。聽

眾是要加以教導的。倘若聽眾不能進步，音樂文化也必不能進步。詩、歌、樂、舞、結合起來，具有豐富的教育效能，我們該研求更完美的組合方法，繼續發揚。

「喉、牙、舌、齒、唇，雖取象宮、商、角、徵、羽，實與樂調非一途也。蓋人之五音有定而樂之五音無定。殊不思歌者，一字中，五音具焉，隨調宛轉變動不居；豈可以平、上、去、入、牙、齒、舌、喉、唇拘之哉！」（律呂精義外編）。這些言論，可以提醒一般文人學者：若非根據實踐的經驗，不應妄談音樂。

眾是要加以教導的。倘若聽眾不能進步，音樂文化也必不能進步。詩、歌、樂、舞、結合起來，具有豐富的教育效能，我們該研求更完美的組合方法，繼續發揚。

(4) 掃除空談——「無聲之樂」的境界很高，但這是音樂教育的目標而非其過程。要達到「無聲之樂」的目標，我們必須使用人人皆能接受的「有聲之樂」為工具。以往的錯誤，就是談論太多，實踐太少；從此應該猛醒！清朝乾隆編撰「律呂正義」，評樂記云：「雖有精義，無所附麗以宣之，譬如高語勝天而下學之功未踐；則所謂高以下基，神由形著者，何所憑耶？」——這段話是說：雖有精深的理論，卻沒有具體的作品將它表現出來，就好比眼高手低的人信口開河而已。沒有基礎，憑什麼去建築起高樓呢？沒有形貌，憑什麼去表現出神韻呢？——此言有理，值得三思！



最有影響力的歌劇作家——威爾第

周文珊

我相信世界歌劇舞台上演最多的劇目，一定是威爾第的作品，如果有機會參閱一下，各地歌劇院每年的節目表都是以威爾第的作品為首位。七十年代初，筆者遊覽蘇聯，少不了要去莫斯科大劇院見識一下，幸好筆者觀賞的那一晚，正是上演蘇聯的近代作品，而且還是首演，總算沒在那兒看以俄文唱的威爾第作品，因為該年的節目以威爾第佔第一位。

威爾第享年八十八歲；一八一三年十月十日生於意大利北方Le Roncole，一九〇一年一月廿七日逝於米蘭。

在他悠長的創作年月裡，他的樂風亦隨着時代的變化而變化，一般人將他的創作分為三個時期：

一八四〇年，威爾第的愛國熱情，對於匈奧帝國的統治起了極大的震盪，於是將這種激情，寄托於撰寫喚起民族意識的作品。納布珂（Nabucco），是其代表作，其中一首西伯萊奴隸之歌，幾乎代替了意國國歌，在強權統治之下，不許唱國歌。另一部“內南略之戰”（La Battaglia di Legnano），是描寫意國人反抗德國君主統治，聖女貞德（Giovanna d'Arco）這些歌劇都是洋溢着熾烈的愛國熱情，又嚮往自由的中心思想。

初步的成功，使他在經濟上獲得了收益，但在家庭生活中，遇上了無情的打擊，先是兩個愛兒去逝，到一八四〇年，連他的妻子瑪格麗特，亦離他而去，再加上他寫的首部喜劇“一日為王”（un Giorno di Regno），亦遇上失敗，他發誓以後不再寫喜劇，但這個誓到他晚年時破戒了。

由於他寫的愛國歌劇有積極的效果，當時威爾第的名字，幾乎代替了流亡海外的君王艾門紐，革命

同志的口號“威爾第萬歲”（Viva Verdi）其中卻包含着“萬歲意大利艾門紐君王”，請看下面一句，每一字的第一字母雖是“威爾第萬歲”，但實際是“萬歲維多利奧，艾門紐，意大利君王”（Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia），這個口號，終於成功，意大利從異國的統治之下解放出來。

意大利復國，威爾第亦在意國北方布色多買下一間別墅，同時遇到紅顏知己——歌唱家佐瑟萍娜，他們成為藝術創作上的好伴侶。白頭偕老，佐瑟萍娜早他三年去世。

威爾第喜愛田園生活，在此潛心研究詩詞、哲學，為自己的創作開闢了另一條更深遠的道路。一八五一至五三年間，完成了中期的三部傑作——“弄臣”、“遊吟詩人”和“茶花女”，這幾部歌劇仍然是注重歌唱旋律，但對於劇中人心態的描寫極為細緻，演出遍獲佳評。

除了以上三部歌劇之外，這一段時期，可說是他的豐收期，幾乎兩、三年間又有一齣新歌劇作成，這些歌劇都是為不同的國家邀約而寫，如一八五五年的“西西里的晚禱”，在巴黎首演，“命運的力量”，在聖彼德堡上演。

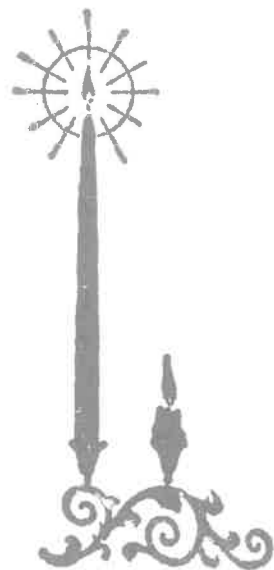
當一八六七年，他完成了“唐卡羅士”以後，紀念蘇彝士運河通行，為埃及開羅歌劇院，撰寫的“阿伊達”，成為他一生歌劇的巔峯之作，一八七三年首演，至今還是最熱門的劇目。

不打算再涉足歌劇的威爾第，這時他除專心譜寫偉大的“鎮魂曲”之外。亦寫了不少歌曲，還有E小調絃樂四重奏及其他宗教音樂等。這些作品反映出恬靜、嚮往天國、頌讚上主的虔誠宗教情懷，充份表現作曲家與世無爭、平淡寧靜

的生活。

一八八六年，另一位比他年輕卅歲的作曲家波意托（Boito），挑起了他再寫作歌劇的念頭，因為波意托的劇本唱辭使威爾第靈感衝動，於是這兩位相交親密如父子的作曲家。完成了兩部傑作，除“奧賽羅”之外，老作曲家以八十高齡，再次創作了他告別喜劇“法斯塔夫”（Falstaff），這部歌劇是選材自莎翁的劇作。

此作品與威爾第以前的歌劇，風格完全不同，以輕描淡寫的筆觸，寫出莎翁筆下的溫莎喜劇人物，法斯塔夫還是喜中帶淚的人間小丑，如果想認識威爾第的另一作曲風格，不妨聆聽一下迪佳九三年最新錄音，由蘇堤爵士指揮柏林交響樂團，及一班頂尖唱家的精采演出。（CD編號Decca 440 650-2）



彈音奏樂……鋼琴教學隨筆(續)

陳兆勳

在上一篇文章中，我曾借用了俄國鋼琴教育家洩高茲的一段論述，說明了聲音與音樂的內在聯系。現在我還是想用他一句話來作為這篇文章的開始。

洩高茲提出“使聲音悅耳動聽，就能把音樂大大地提高。”我們演奏者的目的就是要將作曲家的音樂曲意盡可能完美地表達出來。這樣，我們除了練習或上台演奏時，要理解樂曲的表現意圖之外，作為演奏技術的重要環節——發聲方法，就成了舉足輕重的一項課題了。通過觸鍵擊弦，是鋼琴彈奏最簡單的發聲原理，而這一觸一擊就非常容易產生碰撞的後果，美聲法的鋼琴彈奏，就是在運動過程中，盡量去抵消發聲上的碰撞現象。這就要通過手臂、手腕、手指關節甚至全身的協調動作來力求達到預想的目的，使聲音優美地傳出。聲音的訓練是鋼琴教學中必不可少的重點內容，如果忽視了這一點就可以直接影響到學生們和演奏者的彈奏質量。因此，我們在教小孩子的第一堂課，就要向學生灌輸歌唱性的發聲效果及彈奏方法。

一般來說，教授初學者容易偏重於認譜及在鍵盤上找到音的位置。當然，這些都是課堂內容的組成部份，但如果在教學過程中，忽略了聲音訓練的具體內容，那就違反了在音樂教育（特別是演奏藝術）貫徹感性認識為基礎的重要原則。長期下去必然“後患無窮”，教出來的學生聽覺遲鈍、音準、音質的感覺模糊，這就直接妨礙進一步的深入學習，這種錯誤的發展傾向，必須盡量避免。

在對初學者進行聲音訓練時，一定要從簡單的單音發聲開始。在這方面，我建議參考一下俄國著名鋼琴家Josef Lhevinne的“鋼琴彈奏

的基本原則”中的一段論述。「當手掌下降時，以指尖面積較大的肉墊，盡量適宜地接觸琴鍵，同時手腕盡量放鬆，使腕部自然地垂到鍵盤的平面之下。極力注意手的感覺。音產生於手的下滑動作的時間之內。假如我們能把這種觸鍵動作拍成慢鏡頭電影，我們可以看出沒有停頓點，沒有停頓的地方，沒有在下面停住的動作。如果有停頓的地方，就會發生碰擊的現象。手在這過程中如飛翔般地觸及琴鍵，使聲音飄揚而出，既優美又清晰。……在曲調性的段落裏，各音結束的方法是腕部必須慢慢地抬起，直到手指離開琴鍵為止，像飛機離地起飛一樣。使琴鍵漸漸地上升，當鋼琴的止音器觸及琴弦時不會使聲音突然煞住。……。」上面所說的，就是在彈奏時，避免碰撞動作過程而彈出美音的最基本方法。在通過單音練習，體會到感覺之後，就以兩個音的連音Slur再練，第一個音是下滑動作而連貫到上升動作發出第二個音。三個音以上的連音樂句，就要很好地安排在整個連貫的落與上的動作內完成，一般地說，音符較多較密的樂句，手指要盡量貼近鍵盤，動作要平靜地奏出各個不同的音，在手腕的連貫運動中不斷進行，特別要注意每個樂句收尾時幾個音的處理，要與手腕上升的運動取得協調。

鋼琴彈奏的手指運動，基本上分為兩種：（一）快速觸鍵；（二）慢速觸鍵。

我們彈奏的高速練習曲，當然屬於第一種。我們在練習這類全部都由十六分音符組式的樂曲時，目的是訓練習手指的敏捷快速的運動能力，這是在大型樂曲中不可缺少的技術課題，一首樂曲的表達，除

了有感人的抒情樂段之外，還有很多凝造音樂氣氛，加強各種不同形象音樂效果的技術性樂段。凡此種種，都要通過自己不斷的努力，將演奏技能練至盡量臻於完美。

但是，我們一定要注意，技巧性高的樂曲，在處理其演奏效果時，盡可能避免純粹機械運動的不良傾向，而努力溶入豐富的音樂表現力。這就必須在方法上滲入運用以上所提到的手腕連貫動作的原則，根據每首樂曲不同的音形組織，加以設計處理。以CHOPIN的鋼琴曲Fantaisie-Impromptu op.66來說，第五小節開始的十六分音符群，第一拍七個音是手腕徐徐下落的一組，而第二拍八個音則應該是將手腕慢慢逐漸抬起的另一組。第十二小節是四音短句並標有漸弱符號的經過句，我們可以用四個微小的手腕動作，以四音一組地彈奏。這樣的設計處理，既可將音樂的起伏帶出來，同時也可使手腕免除緊張，增強整個彈奏的耐力。

在這類單音跑句的技術性樂段中，加上手腕連貫活動的方法來輔助彈奏，這是在演奏技巧性樂曲時，避免生硬的機械性，增強音樂表現的重要手段。當然，在練習過程中，加強手指力度及獨立性的訓練是不可忽視的，如高指練習與慢速度快動作的配合（即練習時，每個音都抬高手指使之離開鍵面遠一些，再將樂曲速度放慢一倍至幾倍，而手指的上下動作盡量要快。）這種純粹技術性的練習是必不可缺少的。有些學生在彈奏快速強音量的技術性樂句時，往往要借助抖動手腕的錯誤方法來彈奏每個音，就是因為缺少指力訓練的緣故。每隻手指的前兩關節要堅韌，而指根大關節能發力，這是每天都要花費很大精力和體力經過有計劃

的練習，才能逐漸達至有所成效的地步，技術訓練是沒有捷徑可走的。

手指的慢速觸鍵，主要是應用在曲調性強的抒情樂段裏。在彈奏長樂句的時候，音的數量必然會多一些。整個句子當然需要手腕的連貫動作來組織，但句子當中那些不

同時值的旋律音則必須要以手指的慢速觸鍵來彈奏配合，這樣才能流暢地表達抒情的曲調性質。

鋼琴演奏技術內容包含很多，除了單音彈奏之外，還有各種音程的雙音組合、和弦的各種變化組合……。但歸根到底，單音的旋律彈奏技術，是最基本的和最富於音

樂表現力的。其它各種大難度的技術變化，都以單音彈奏技術為依據的。因此，想要學的鋼琴彈奏，一定要重視單音彈奏的各種基礎訓練，特別要掌握美音發聲的彈奏方法，才能在一個牢固的基礎上更好地攻克一個又一個的技術難關。

Josef Lhevinne, a super-virtuoso blessed with a poetic temperament.



論日本的文化與音樂／樂音

陳明志

當我首次踏上這東瀛島國時，可說是幾乎沒有感受到自己已身在國外，因為到處都是和我們一樣的亞洲人面龐，繁華鬧市也總是川流不息，行色匆匆的路人。但當我能真正的靜下心來，傾聽那風雨蟲鳴，細味那春日櫻花的嫵媚，夏日煙火的繽紛，還有秋日的蕭條和冬日的白雪時，我才越發體會到這島國的一山一水，人們的一舉一動，無不與產生於這塊土壤的音樂息息相關、緊密相連。

相信當我們年輕的時候，總學過一些兒歌吧，這無論是從幼稚園學來的也好，還是從慈祥的祖母那裏學來的也好，兒歌對孩子們來說，雖然並不是有系統的音樂訓練。但實際上已經是一種包括音程、旋律和節奏的完整音樂形式了。這樣可謂最單純的傳授，卻往往同時孕育我們最樸實的樂感。就像在日本民間流傳的歌謠，其基本旋律均以1drms這五聲音階和2拍子為主，這和在學校裏被教授的七聲音階（drmfsltd'）不同，而且歐洲的2拍子歌曲總是被分成強弱拍，而日本的歌謠中，卻幾乎沒有強弱拍這種概念。日本的音樂研究者稱這種不分強弱的2拍子民謠為「表間」與「裏間」的關係。事實上，這種獨特的樂感的出現，與日本的稻作農耕文化有着很密切的關係。

從平安時代中期（約公元1000）到中世（1573）這段年代裏，在庶民中雖仍存着十分具有跳躍感的音樂節奏，但在同一時代的貴族社會中卻漸形成了一種以「靜」為雅的審美觀。這種貴族式的「靜」態節奏感漸次傳到一般庶民的世界。其中，以靜為美的「能樂」便應運而生，且深受當時被貴族的意識形態影響的武士階層所支持。後來，這種靜態的節奏感更被引進歌舞伎、舞蹈、箏及三弦等的創作及表演裏，從而使這種「靜」

得到了進一步的藝術加工，並成就了傳統音樂的重要根基。（當然，由於地理及歷史的因素，位於日本南部的沖繩，其音樂的特徵仍保留了很多鄰近國家的音樂色彩。）

在此，就讓我們嘗試從節奏、旋律和音色等幾個方面來探討一下日本音樂的真髓吧！

談到節奏，相信最能體現節奏感的就是舞蹈。在日本傳統及民間舞蹈中常常出現彎曲膝蓋、降低身高的姿勢。現代的年輕人雖然在思想及衣著上受了很多外來文化的影響，但當我們踏足星期日的原宿街頭或DISCO時，仍不難發現很多追求真我的年青人，他們的舞姿都是以腰及胯部的變化為主，由於重心較低，相繼彈跳的動作亦較少。由此，我想節奏感的形成，應和人們在長期的生活中身體的使用方法、行走方式、地面對人們所產生的不同影響，以及乘用的工具有關，也就是說與人們的生活樣式有着很密切的聯繫。在日本的歷史過程中，水田稻作農耕一直被認為是日本文化的中心。為了適應在泥濘的水田中耕作的需要，就必須降低身體的重心，彎腰曲膝、左右交替，緩慢地前進或後退。這種工作的姿勢，對日本人日常生活中的舉止也有很大的影響。因此，日本人在塌塌米上行走時，那種「靜」、「穩」的碎步就被認為是優美的舉止。當然，在日本的傳統藝能和舞蹈中的身體表現也沒有例外。早在平安時代的貴族中便存在這種靜態美的審美意識，在「源氏物語」就有過詳細的記述。此外，日本除了存在這種靜態美外，還有像沖繩的海島漁民那樣的雀躍式的節奏感。當地舞蹈中最顯著的特點就是每隔一拍身體就上下搖動一次，給人一種隨波逐流的感覺，這也和人們經常乘坐小舟出海有很大關係。（據說乘坐小舟時，若不使身體上下浮動和波

浪一致，便隨時有翻船的可能），此外，舞蹈時所發出的號子聲亦與日本其他地區的有很大的分別。當地號子聲的特點是先拍手，隨後發出呼聲，即先以8分休止符，然後才是切分形式的呼聲。而其他地區則多是舞蹈與呼聲是合二為一的，故較為容易掌握。此外，在山地中生活的居民，他們的節奏變化也就較為豐富。其中最具代表性的要算是岩手縣山村中流行的神樂。他們的舞蹈對於站立的基本功的要求並不太嚴格，但卻通過將重心放在右腿的趾根部，以便使身體處於一種經常能彈跳起來的狀態。當地由於地處山區，到處都是坡路，因此他們便必須使身體經常保持保持着彈跳和柔軟性，以適應危機四伏的山區生活。

日本著名的民族音樂學家小泉文夫曾將日本的節奏分為「八木節」和「追分」兩種，「八木節」是指那種拍子分別，而且整具規律性的節奏；「追分」則指那些較自由，比較難劃分的節奏，唱者於歌唱時可自由發揮，將樂句延長或縮短。所以在一些民謠比賽中，很多人均樂意採用這種自由的歌唱方式，以便充份發揮自己的特長。

在旋律方面，對於很多日本人來說，最容易產生親切感的要算是1dr這組音了。（這組音是以1和r為核心的四度音階（tetrachord）組成，經常出現在兒歌及民謠當中。）由於很多民謠的旋律均是1drmsl'這組音組成，因此也被稱為民謠音階。此外，還有由dmfstd'所組成的沖繩音階，這種音階不僅存於日本的沖繩島，而且盛行於印尼、越南以至南太平洋流域，就像一個環太平洋流域的音階帶。在日本的音階中，作為基本形式存在的音階約為民謠音階（1drmsl'）、律音階（sldrms'）、都節音階（mfltdm'）和沖繩音階四種。律音

階經常出現於日本的雅樂和西日本民謠中。這組音階總體給日本人一種明快的感覺。生活在江戶初期的都市中的人們，為了適應都市生活的抒情式的審美情趣，將s l d r m s中的l和m分別降低，進而形成了所謂都節音階。

此外，在日本的傳統音樂中又大致分為歌唱和說唱兩個方面，兩種旋律結構亦有很大的分別。說唱音樂的旋律大體是遵照語言的聲調構成。近代日本的傳統音樂在旋律的創作方面由於受到武士社會的影響，趨向於追求那種具有儒教色彩的平和舒緩的形式。

轉而到音色方面，我們也許會自然地聯想到我們所喜愛的歌手的聲音，或最容易對我們產生親切感的樂器。而日本人在這方面的喜好也許可以用森進一、八代亞紀那種略帶沙啞的嗓音和尺八那種如風吹過竹林的嘯聲來概括吧。很多人都說日本是一個對自然充滿敏感的民族，相信這和日本一年四季富於變化的氣候有關。這一點在日本語中豐富的自然現象的象聲詞以及在歌舞伎中模仿自然聲音的背景音樂的頻繁出現中可見一斑。

再者，日本音樂的另一個特點就是大量將自然音和人工聲音有機結合，也就是說，經常出現用樂器來表現自然的聲音。這方面，日本的文化人類學家川田順造曾將日本、非洲和法國的聲音方面進行比較，發現後兩者的表現手法相當接近；她們均是將自然作為一種客觀的對象，從理性方面來進行觀察，反之，日本人在觀察自然時，卻是將自己的情緒深刻地融匯進去，使兩者得到交融。在非洲樂器中幾乎可以說不存在着模仿自然聲音的現象。同時在其言語表現中也幾乎很難找到詠讚大自然的描寫。但在日本不僅有和非洲大不相同的表現，且富於聽覺上的擬人化現象。如日

本人常常喜歡把一些鳥的叫聲加上自己的想象和感觸，亦即將視覺和人體的感官混為一體。夏季時，日本的家庭經常會掛上風鈴，便是他們認為這種聽覺上的「清清」鈴聲會同時給他們的身體帶來一種涼爽的感覺。

樂器方面，尺八在日本樂器中可說是最具特色的，也是被認為是「謎」一樣的樂器。在日本學習或演奏這種樂器的人很多均不是從音樂學院出身，當中出色的演奏卻大不乏人。也許正是這種樂器的聲音觸動了他們潛意識中的大和民族情意結，才使他們由於身心的滙合，而順利地掌握樂器吧！尺八的樂音沒有像歐洲銅管樂器的高亢，但卻時而婉轉悠揚，時而空明寂靜，正是樂器與演奏者聲氣合一、蕩氣迴腸。這實際上也是一種將自然音與人工音相結合後的藝術表現手法。

另一種日本人喜好的音色特點要算是將泛音的構造複雜化。如她們的薩摩琵琶，由於琴碼較高且相距較寬，故一經撥絃，就會發出一種「冰」的聲音。同樣，三味線也作了類似的改裝。在三味線的捲絃的地方有一塊被稱為雜音泉源的「山」和「谷」。這裏，三根絃中最粗的那一根從「谷」下翻捲上來，形成雜音的「山」。如果調絃得當，即使撥動其他兩根絃，那種「巴」的雜音也會產生共鳴，而演奏者正是根據這種聲音來進行調絃的。事實上，這種給樂器特別增加雜音的情況在許多神教的國家均存在着，這正與一神教（如基督教）的國家那種通過追求音樂的純粹性從而達到與神更加接近的意識剛好相對，也許這種附加的雜音正是為了實現那種使聲音更具包容力和強大的內在性的願望而產生吧。

此外，對於音色的喜好，相信也可從日本人所發出的聲音得以體會。歐洲人肉食較多，身體輪廓也

較魁梧，所以在需要大聲時，便自然趨向利用身體的胸腔或腹腔共鳴。反之，日本人由於身體條件的不同，很多時候，她們對較高的嗓音猶為偏好，老一輩的傳統唱藝人就幾乎沒有是男或女低音的。但新一代藝人的聲音已與過去改變了很多，並漸與歐洲式的發聲法接近，這大概和日本戰後的發展和飲食生活的改變有關吧！有人會把日本人的高嗓子與歐洲人的聲音戲稱為「醜蘿蔔」和「牛扒」聲，倒是十分形象化及傳神地通過日本人飲食的變化從而反映出其聲音的特點。

至於合奏方面，日本的傳統音樂大多採用支聲複調（heterophony）的形式，在合奏／唱時，除了各自裝飾變奏外，有時甚至不太強調彼此音高的協調，以免過分強調統一而失去音樂的藝術性。為甚麼在日本的歷史上沒有產生像歐洲般輝煌的合唱／奏音樂呢？除了因為以四度為主的音階較不易產生像歐洲以五度為主的音階的和諧效果外，亦與歷史上社會秩序的相對安定，少受外來侵略有一定關係。天皇制穩定地控制着整個國家，使得整個島國不用以合唱來調動民衆齊心協力來對抗外侮，自然不可與歐洲的合唱歷史同日而語。

然而，時代的巨輪是不斷前進的。但儘管當今日本的音樂因不斷受到外來文化的影響而產生了莫大的變化，其音樂的精神面貌亦始終保持着大和民族種種對自然文化的生命觀。因此，當我生活在這文化雜匯的亞洲島國時，會體會到許多和我們不盡相同的地方，縱使是這種不同是朦朧的、細微的，但相信只要我們願意去聽、去看、去嗅、去體會，作為參考也好、學習也好，定必會有意想不到的收穫的。

中國人演繹的“春之祭”

司徒敏青

在二十世紀的音樂發展過程中，出生於俄羅斯聖彼得堡附近的伊戈爾·史特拉文斯基，無可否認是一位重要的人物。從他那充滿傳奇性的一生，和他那獨創一格的音樂風格，使人感到驚奇和讚嘆。有人說，史特拉文斯基的創作大致可以分為三個時期。一九〇五年至一九一九年是俄羅斯風格，一九二〇年至一九五一年是新古典主義時期。一九五二年至一九七一年是序列音樂時期。不管這種劃分是否合理，史特拉文斯基創作出他自己的獨特風格，令人一新耳目。“春之祭”，是他一系列作品中最重要，最受人注目的一部。那是應該認同的事。

“春之祭”THE RITE OF SPRING本來是一部舞劇的音樂，作曲者最早的構思是一部交響樂，後來應芭蕾舞編導季亞吉列夫之邀，才把它寫成一部舞劇音樂，當這部舞劇在巴黎歌劇院首演時，由於音樂的狂熱、粗野，節奏性強烈，使觀眾們感到奇異，曾經引起一場頗大的騷動，人們用口哨聲、尖叫聲、噓聲和大聲議論來迎接它的演出，當時更被人視為“洪水猛獸”。直到一九三〇年，該劇由斯托科夫斯基STOKOWSKI指揮費城管絃樂團演出之後，這部被稱為“稀奇古怪”的作品才獲得較為公正、客觀的評論。

作曲家自己曾這樣說過：“春之祭”的音樂是真正的抽象音樂，它沒有明確的故事內容或標題，在作為舞劇演出時，應配以盡可能抽象的舞蹈。如果把它作為抽象音樂在音樂會中演奏，能夠把音樂與舞劇的情節結合起來，相信會有很大的幫助。這對欣賞這部作品，是一個很好的提示。因此，也有人說，史特拉文斯基這部作品，簡直是一部和俄羅斯音樂風格脫離

關係的作品，他的提示，的確可以幫助人們對這部音樂加深了解。

“春之祭”共分兩個部份，前部份標題是“大地的崇拜”，包括了“引子”，“春天的預兆”——少男女之舞。“假想的誘拐”，“春天的輪舞”，“敵對部族的競技”，“長者的行列”，“大地的崇拜”和“大地之舞”等八段。第二部份標題是“獻祭”，包括了“引子”，“少女們的神秘環旋舞”，“對被選少女的讚美”，“祖先的召喚”，“祖先的儀式”和“被選少女的獻祭舞”等六段，全曲共十四段。全曲大部份樂段都是在強烈，狂熱的節奏中進行，慢板樂段也有優美、纏綿的感情表現，雖然說這部作品是史特拉文斯基改變了創作的風格，從俄羅斯音樂風格走到新古典主義的道路上，但從音樂的格調和旋律的組織上，你會很明確地感覺到俄羅斯音樂的影子，還是隱隱約約地在樂曲中出現，這大概是民族風格的根，很穩固地存在作曲家的腦海之中，很難擺脫。因此，說它的改變只是在創作的技法上，和聲與節奏的組合上而已，如果從另外的一個角度來看，史特拉文斯基的獨創性很強、很新“這當然是在那段時期來說”，單是欣賞“敵對部族的競技”那一段中那些令人毛骨悚然的節奏交替就可以想像到作曲家敢於運用與眾不同的手法，敢於構思一些出人意表的音響結合，因而他的音樂往往使人注目，另眼相看。

錄製這部“春之祭”音樂的樂團很多，當然是每一位指揮都有自己的見解，如果要問那一位指揮演繹得最好，真是一個很難答覆的問題，當翻開美國出版的唱片目錄SCHWANN一看，便會發覺有五十多張不同版本的CD，真是使你眼花撩亂，不知那一張是最理想的，在

這些CD之中單是伯恩斯坦指揮的有四張，布萊茲BOULEZ指揮的有五張，馬塔MAHTA指揮的四張，作曲家自己指揮的也有四張，我想，如果想選擇一下，那就應該多聽幾個版本來比較一下，可能會獲得一點結論，原因是每人都有自己的觀點和感受。因此，欣賞音樂可以說是一件主觀的事，我說這位指揮如何如何了得，你可能不會同意，憑自己的感覺來選擇，那應該是一項最好的事。不過旁人的提示和介紹，當然可以作為一個參考的資料，史托科夫斯基的演繹似乎比較理智一點，欠缺一點樂曲中的粗野和狂熱，可能那是早期的錄音。小澤征爾和阿巴度的演繹則較為接近樂曲的要求，由於是近期錄音的緣故，透明度較為清澈，而作曲家自己指揮的演繹當然是有參考的價值，那是六十年代的錄音，在這段時期也有些唱片的錄音是精彩之作，目前有很多音響發燒人士正在千方百計地找尋這段時期的精彩錄音和演繹，特別是一些產量極少的十二吋四十五轉的大黑碟，因為這種速度的錄音最好，我也存有數張，把它作為一種歷史過程的紀念，那是題外之話，不多說了。但有一點是不能否認，要欣賞這部作品，錄音的好壞，似乎有需要注意一下，如果錄音不好，欣賞起來會失去了對聽音樂的興趣，也沒有辦法領略到作品的表現和一些細緻的變化，特別是這首“春之祭”，如果沒有出色的錄音，樂曲中那些“稀奇古怪”的節奏與和聲變化，你會無法領略到。

在目前，當然是以CD為主，LP次之，CD的錄音一般來說，除了有點過硬之外，應該是可以接受，由於科學的進步，這問題已經開始逐步解決。但有一張在世界性的唱片目錄還是榜上無名的“春之

祭”，大概是較為突出的一張CD，那是本港的兩果製作有限公司出版，華裔指揮家麥家樂指揮俄羅斯愛樂管絃樂團演繹，這張CD特點是中國人指揮，俄國人演奏俄國出生作曲家家的作品，與外國指揮家的演繹，當然有一定的分別，愛聽音樂的朋友們可以拿來比較一下。麥家樂是本港樂迷熟悉的年青指揮家，近期還指揮過香港小交響樂團，頗有成績，兩果的製作很嚴格，注重良好的錄音效果，易有位本身是一位音樂家、音響發燒友，對錄音方面很有研究，這張CD的錄音效果也很出色，在目前的本港出品之中，“春之祭”應該是上乘之作，唱片中還附上一首俄羅斯作曲家普羅科菲耶夫的“第七交響樂”，說它超值也不過份。

「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十一萬五千零三十二元正（HK\$ 115,032.00）。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

※ 鳴 謝 ※

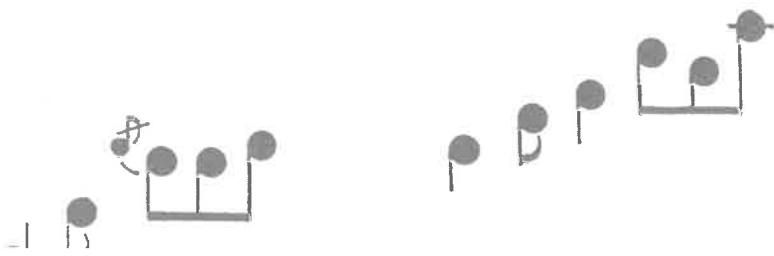
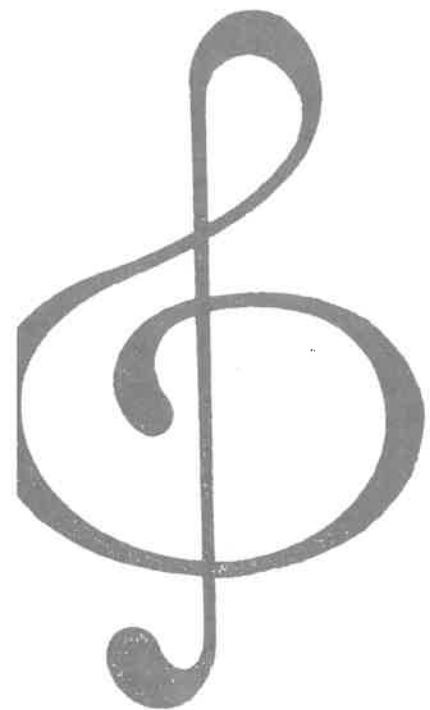
「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」蒙費明儀小姐捐款港幣三千元正（HK\$ 3,000.00），除已發出正式收據外，特此鳴謝。

「香港音樂專科學校胡德蒨校長基金」委員會
主席：凌金園

註：上期所刊登的捐款者名單乃按收到捐款之先後次序排名，特此聲明。

《樂友》雜誌承蒙下列熱心人士捐款贊助，謹此致謝。

李 明先生 HK\$ 1,000.00
林秋婭女士 HK\$ 500.00



紀念韋瀚章老師——過去與未來

小許

又想起韋老師。想起今年一月十七日，我和一位從外地回來的朋友一塊兒去探望他，我還特地買了鬆軟幼滑的蛋糕，因為那天正是韋老師的生日，他八十七歲的壽辰。那天他很有活力，心情輕鬆而高興，說話很是起勁，吃東西還很饞，像個小孩。那段日子他身體看來比年前更好。卻在最令人意想不到的時候，韋老師便悄悄地離開這塵世了。那是他最後一個春天。

無論是到韋老師的家，或者是後來的護老院去找他、看他、跟他聊天，都很容易讓我惹起兩種感覺，其一是慨歎一位畢生把自己才華奉獻，更而達至崇高成就的文藝工作者，在風燭殘年只落得漸漸被人忽視，得不到特別的照顧。另一感覺是眼看老師在簡陋的和孤單的生活中豁達知足，樂天包容。我真是欣賞又羨慕他的滿足現實和大智若愚的單純。那兩種感受雖然有所不同，但一樣使我深深感動。

瀚章老師在二月二十七日辭世了，他的小動作與打趣話我只能在回憶裡搜尋了。每個生命都有終結的時候，但是想到我們的民族裡一顆熱誠地去寫作和創造的心停止了跳動，想到歷史中這個可一不可再的文藝角色的人生苦樂，即使拋開私下情感，我仍會悲慟不已。

韋老師一生以歌詞作家自居，有別於其他詩人墨客。雖然他從不會作曲和奏樂，卻對音樂異常鍾愛，而影響他一輩子創作事業的，是大家都知道，甚至三番四次聽他親述那些在上海音專與黃自先生初期合作那段充滿激情的日子。他在藝術歌曲的體裁中找到自己在文詞寫作的方向，他瞭解歌詞的需要：聲韻與節奏的音樂性，意境形象的描述性，思想和意志的性質各方面，通過與合適而富效果的音樂結合，更能提昇其藝術層次，也使之

更深入人心。

我相信，讓中國藝術歌曲發揚光大足韋老師的理想。中國藝術歌曲曾經有很燦爛的時代，但時移世易，現在藝術歌曲不被一般人重視，又缺少演出，欣賞和研究。我們應該努力把中國藝術歌曲這個樂種維持其生命力和趣味，使其音樂及詞句與時代銜接，而又保有雋永的意義和價值。就韋瀚章老師之詞作來看，不乏包含中國語言文化之菁華而且超越時間性的佳作，今天的作曲家依然可以用來譜曲，使之配上新的音樂面貌，那麼韋老師的藝術生命是仍未停止的，那亦是紀念他的一個很好的方式。

一代宗師終老以後，總有紀念活動，讓他的功績再一次被肯定，讓更多人知道他的名字、他的生平、他的貢獻。今年八月十三日在香港文化中心音樂廳舉行的「韋瀚章教授紀念音樂會」應是韋老師死後第一個大型的紀念性音樂活動，音樂會有近二百人（由十五個合唱團之團員組成）的混聲合唱及香港音專管絃樂團伴奏演出，動員人數是香港音樂廳內少見的。當晚在下半場演出整套蕩氣迴腸的《長恨歌》（中國第一部，也可說是最受歡迎的一部清唱劇），而上半場則是獨唱及二重唱曲目，大部分均是膾炙人口的著名作品。有人可能會批評在選曲上，當晚作品無論在韋瀚章之詞風或作曲家的音樂風格上皆只能反映一個較為前期的面貌，而忽略了他一些富突破性而呈現新象的作品；然而以一場音樂會的時間和演出條件，難免未能盡收所有佳作，作為韋老師逝世只有半年的紀念音樂會，很多人仍懷着悼念的心情，自然也以回顧與思念為重心。

但一個為我們留下了寶貴的文化遺產的重要人物，值得我們常常

紀念，對韋瀚章教授的歌詞創作之研討和評論，他對中國藝術歌樂的影響，他對樂教之推動作用，我們也可以多下些工夫去探索，更應去搜集和演出一些作曲家未有出版的韋詞歌曲。另一方面，我們亦需要歌詞創作的接班人，吾師黃友棣教授說得好：「要紀念這一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。」我們要推展韋瀚章的歌詞藝術，更要宣揚他的藝術心靈，使文藝光華薪火相傳。盼望今後年青一輩的作曲家和歌唱家們攜手努力，同樣抱着先輩們的熱誠去譜寫和演唱韋老師的作品，讓他不斷地為人所紀念。



「海內仁君子、詩人稱浩如」—— 念韋瀚章老師

梁曜麟

今年二月，前校監韋瀚章老師（別字浩如），離我們而去了；雖然在音專的衆多良師益友中，令我懷念的甚多，但曾令我私下領受其仁慈與愛心者，就暫只有韋老師而已。

說到邵光院長創立音專，給予貧苦學生們學習正統音樂的機會，在某些人心目中，他甚至可說是他們的再生父母，但，畢竟和我總是「緣慳一面」，所以我對他的敬意就好像對古代聖人一樣，心中勾起那思念之情，是不會表現得太過強烈；而馮老師翰高，雖則對我亦愛護有嘉，但只算是亦師亦友之情，我與韋老師，不單只有一段時期共食同炊，而且更曾令我感受到，他有時真的比我親生爺爺更疼愛於我。

九〇年五月中旬，原本約好學友周兄在晚上見面，但在當日上午周兄忽來電說他的行程有變，想在晚上探望從前教我們歌詞習作的韋老師，問我可否相就到北角韋老師的家中相敘，我當時忽然想到自三年級起，到如今整有七、八年沒見過他，不知老師是否還認得我，心內正猶疑問，周兄便說韋老師是一個很隨和及好客的長者，只要他知會老師一聲便成了，我隨即答應此事，並說明先到先等。

當晚我準時應約，與老師執禮相談甚久，和他相處也沒甚麼侷促感覺，惟周兄總是遲遲未到，結果本來是同窗相會，如今反變成師生敘舊，到晚上近寢時周兄才至，與周兄匆匆一敘，便要告辭回家，而我與韋老師的奇緣，就此展開。

當年夏天，韋老師因舊居租約期滿而要搬到一間較小的居所，我答應他在搬屋前後去幫助執拾細軟。

從前老師因獨居在過大的房

子，加上年事高而打掃不便，故此可能是一種負累，現在搬進一間較小的，反而較易打理，但因老師的書籍和雜物甚多，一時要作出捨捨，實在是件為難的事，故此在老師新居入伙後，為他料理細軟等雜物，也忙了幾天。

有一天，與老師晚膳後，他忽然在一盛載衣服的鐵箱內，找了一大批恤衫來，對我說這些都是他從前愛穿的衣服，現在已不再穿了，因見我們的身材相約，故此叫我試穿是否合身云。

我試穿之下，恰如貼身訂造一般，結果我就欣然接受了老師這些厚禮。

過了幾天，老師說每晚來他家幫助煮晚飯和打掃的女傭已辭了工，一時間找不到合適人選來接替，這幾天可否來陪他到外面吃晚飯，當時我也樂意地答應了。

第二天晚上到來陪他去吃飯，一面吃一面想到一個問題，就是老師與我吃飯，當然是我這個學生請，但我當時剛巧事業受到挫折，一切都要從頭做起，又處於半失業狀態，要我連續幾天拿一、二百元來上館子吃飯，實在是有點困難，心中正疑慮間，韋老師似乎看到我有心事，於是問我為何一面吃飯一面發歎，我於是將自己的處境如實相告，老師聽後含笑說：「我叫你來陪我吃飯，當然就是我請，世間上師生一同吃飯，未必一定是學生請，這幾天就由我來請客，選些你環境好一點時才請回我就是了。」

我聽了這番話，感動得眼淚也差點流出來，心中除感謝神的恩賜和老師的高義隆情外，半響說不出一語。

晚膳後回到老師家中，想到自己每天下午反正有空，何不暫時來老師家中煮飯打掃，算是做件有食

無功的差事也好！但忽有想到自己雖吃了幾十年飯，最欠缺就是飲食上的文化，別人煮出來，只要是吃得津津有味，有人笑我是飲食上的白痴，我還振振有詞地說：人是為了生存而飲食，非為飲食而生存；只要有營養而無弊漏的的食物，我都照吃無誤，故有「小型焚化爐」之稱。我一向是直性子，想到此就對老師說出來，並想聽他的意見如何。

韋老師聽了我的話後，就點頭對我說：「天下間的學問，是沒有生而知之者，只有學而知之的，你不識造菜煮飯，但我年輕時卻好此道，自問對此亦薄有心得，只要你肯學，將來自然會煮得好，明天下午你早點去買餸後來試試吧！」

就是這樣我就作了「處男下廚」，老師即教，我就即學即煮，幸好我還未鈍到煮飯煮到「三及第」，炒餸菜也不致於炒到半生熟，但味道不夠均勻，鹹淡未能適中，就勢所難免，難為韋老師忍受了我的所謂「廚藝」差不多一個月；才聘得傭人代替。

後來老師更寫了一張支票給我，說是我上月為他煮飯打掃的工錢，我本堅不肯受，但後來還是被他說服了，他說：「你我相識一場，大家總算投緣，我對你亦視同自己子姪，這筆錢已算入了我的經常開支，任何人幫我煮飯打掃我也會給他，既然是已出之物，而我知你現在又可能需要，只要你將來有能力時幫番別人，和緊記我曾對你講的說話，做一個肯上進的人就得了。」我見老師態度堅決，也不再推辭，惟有永記這位長者的教誨和恩義吧了。

此事使我記起韋老師曾經說過在抗戰時，於廣州一所中學任教，

其中一個學生因家貧，在中午時沒有回家吃午飯，故此留在校中徘徊，老師就叫他到自己家中吃飯，從此那個學生每天都到他家中吃午飯，並對那學生說不打緊！只是多一雙筷子而已！

其實老師在當時和退休後，生活也非富裕，而在晚年的生活費，有部份也是親友資助的，但他還是樂意地幫助後輩，這種仁者風範，實有媲美古人「雪中送炭」的例子。

說到這裏，心中忽然勾起一件憾事，就是老師在二月初的追思禮拜，我也不能出席，原想在他逝世一周年時，撰一文以紀念之，如今

值老師在八月中紀念音樂會，就提早動筆了此心願。

稱韋老師為當世歌詞大師，自可無疑，但細究其歌詞之風格，大抵源於宋詞，而宋詞又變自唐詩（即近體詩），唐詩又可追溯至南、北朝以前的古體詩；故韋先生的歌詞亦可稱古詩之變體；蓋詩與詞者，都是精煉了而又濃縮了的文章，只因兩者在某些協韻技術上有差異，故我在題目中以「詩人」一語來形容韋老師，實亦無明顯不妥之處也。

而韋先生那種處事待人的熱誠與愛心，也是音專賴以不斷成長壯大，和當年邵院長賴以創立音專的

力量來源；試想一間學校裏若果只有學習和奮鬥的氣氛，而缺少了互相關心和互助互愛的精神，將變成一個怎樣的地方一勢必變成一個冷酷而又無情的地方，其結果就是遲早會走上衰落之路。

事實上大多數音專的師生門，是不單只有能「取」的精神（即刻苦好學的精神。）也具備能「予」的精神（為社會和別人貢獻自己所長和愛心的精神。）

這就是「音專精神」，也是同學們在校內除了學科和術科外，要貫徹學習的精神。

「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，亦可防郵遞失誤或雜摺了曲譜。

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

第63期「樂友」。部分作品已由多個合唱團演出及列為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——咏詠	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

關於演繹

黃麗紅

音樂除外的一切藝術中，作者與欣賞者的關係是直接的，換句話說，人們欣賞一張畫，一件雕刻品，甚至一座建築物或一篇詩文、小說，並不需要另外一個人來解釋，便可以了解在欣賞着的東西，領略它的美。音樂則不然，無論它是巴哈，貝多芬或任何人的傑作，音樂作了出來，音符寫在紙上，對音樂欣賞者或音樂家，並沒有什麼意義，更談不上作品有多偉大，多美，美在什麼地方，必需借助另一個人，有時甚至要借助一個樂隊，一群合唱者，把它們演繹出來，才開始有一個意義，因此在音樂上的所謂演繹，實際上也就是表演者將音樂作品的內容含義向它的欣賞者表達出來。

有人將演繹分為主觀的——根據表演者自己對樂曲的了解而表演，及客觀的——根據研究作曲家作曲時的環境及心境而表演。不過，在一切器樂及所謂純音樂上都不可能沒有純粹客觀的演繹，只有在聲樂上，因為有一個固定義意的歌詞，歌唱家可以根據歌詞表達所含的情感，因為在器樂及純音樂裏，並沒有歌詞固定的指示，甚至在標題音樂裏，除了模仿其他事物的聲音外，其他仍是要靠表演者的想像力，因此演繹器樂及純音樂時，主觀的原素是很重要的，因而同一的樂曲，也可以有不同的演繹了。

例如我們聽兩個提琴家或兩個指揮者演奏同一的樂曲，他們都依照作曲家寫下來的音符去演奏，但因各人不同的性格，技術及音樂修養，演奏的經驗，或甚至演奏時不同的環境及心情，他們的演繹，當然也不一樣，聽眾對每一個演繹的反應也不一樣，有人喜歡這個，也有人喜歡另外一個，這種情形是很常見的。

樂評家E. Hanslick (1825-1904) 在「論音樂的美」一書中談論到音樂的內容是樂音運動的形式，音樂就是音樂，與感情無關。其實那要視乎各人把音樂看成是什麼樣的東西。音樂是與生活息息相關的。無論演繹一首好歌或彈奏一闕好的樂曲，要引起聽者的共鳴有兩個基本條件：一、是技巧；二、是感情，它關乎於演繹者的人生經歷和對生活的態度。例如兩個學彈鋼琴的孩子，一個喜歡駕駛舢舨出海，一個只喜歡看電視。那個駕駛舢舨的，嬉翔於浩淼的海面上，觸摸了巨浪的脈搏，當坐在鋼琴面前，他便不期然將汪洋大海那股洶湧澎湃的洪音，通過十指溶匯於樂曲中，傳送到聽眾的心靈。相反，這種感染力，是整天坐在電視機前的孩子，永遠也彈奏不出來的。

為此，我們要經常到音樂廳處去聽別人的音樂會。在眾多的音樂會裏，表演者所選的曲調，來去都是那幾個名家的作品。每個音符，每個樂章早已耳熟能詳，那去聽豈不是多餘？不會，因為十個人分別彈同一首貝多芬的樂章，他們所表達的感情是迥然不同。且生活使人成熟，二十歲時與五十歲時所表現出的感情都不一樣。名譽可以永遠保持，音樂不可能永遠保持在一個階段，不進則退。而興趣多樣，經常喜歡往大自然者，便可從生活當中尋找音樂的靈感。音樂是有生命的，音樂亦祇有與生活結合才能產生動聽、感人的曲調。若不，整天把自己困起來，如坐監一樣，祇能產生機械式的調子，縱然沒有一個音符彈錯，也是枯燥無味，毫不感人，更談不上是一個出色的表演者。

好的演繹基本條件，乃是演繹者有沒有足夠的技術，能否隨心所

欲地表達所想的情感，但推動，應用及控制這技術的，乃是演繹者的音樂修養，個人的氣質，表演及生活的經驗，加以明瞭各作曲家及各時代的音樂風格。

演繹是將寫在紙上的音符，藉表演者把它們表演出來，令它變成一個有生命的整體，對演繹者來說，十八世紀以前的音樂比較單純，作曲家只把音符寫出來，最多告訴你那一個樂章是快，那一個樂章是慢而已，而當時的主要樂器，風琴和鍵琴，也還沒有表現音量漸弱漸強的設備，直到十八世紀中葉，音樂的演繹還是一個樂章一個速度，一個強度，或說一個樂章一種情緒，在一七五零年左右，德國Mannheim樂隊的指揮Stamitz才開始在個別的樂章裏，加進了漸強，漸弱等標誌，莫扎特聽過他們的演奏後，也覺得耳目一新而向他父親報告他的新經驗。十九世紀以後，表情的字句如幽靜、熱情、憤怒等也加到樂譜上去。到廿世紀初，作曲家們覺得這些標誌太多了，而有相反的驅勢，甚至有寫上「沒有表情」的。

演繹是一種精微的藝術，能將演奏大師和琴匠分別出來。在演繹的指示中，最重要而又令人最易感覺得到的，恐怕是拍子的快慢了，因為拍子的快慢直接影響着音樂的情感，自從拍子機發明後，音樂家們，無論是演唱、演奏家或作曲家，都有一個準確的標準，但在演繹上拍子的快慢，不單仍是演繹者的問題，同時也是作曲家的問題，作曲家們都根據拍子機來定他們作品的速度，貝多芬及舒曼也不例外，但人們都覺得他們所用的拍子太快，快到差不多不可能演奏，令人感到困惑的；在B. Bartok的一些作品中並沒有拍子機速度的指示，

只乾脆的寫着「大概由十分到廿分鐘，若作品演繹的拍子速度差了一倍，作品的感情也可以由悲到喜，只是看演繹的人喜歡怎樣做了，在這些例子下，只能解釋說，速度的快慢是相對，而不是絕對的，在不同的環境或情緒下，快慢的定義也不同，它也像人的情感一樣，可能隨着環境的變遷而轉移，因此演繹者也只有憑自己的意思來判斷處理，那就是憑我們的技術，音樂修養，表演及生活經驗來處理。

追求如何表達演繹上精微的變化，不但是表演者畢生尋求表達的理想，也是我們「研聽」音樂所要研究的，我想只要肯用心思，肯動腦筋研究動聽的音樂何以動聽，精彩的演奏何以精彩，而不是單憑直覺、喜惡判斷來聽音樂的人，才可以真的能窺視幾百年來精微博大的古典音樂奧妙的地方。當一個愛好音樂的人，通過了多看書及多聽而獲得應有的修養時，音樂給他的享受實在豐富無比。且可以想像，如果能輕易說出二十張不同的貝多芬的熱情「奏鳴曲」的唱片，而根據那些精微差別，決定喜歡怎樣的演奏，其中的樂趣，實在不足為外人道！

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
銅鑼灣軒尼詩道521號
皇后大道中69號萬宜大廈商場U12

華聲琴行：租庇利街17-19號順聯大廈二樓101-2室

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

樂聲琴行：旺角亞皆老街124H號地下

國際琴行：旺角亞皆老街120號地下

浸信會書局：九龍勝利道14號G地下

福音傳播中心：旺角道7-9號威特商業大廈6字樓

種籽書室：九龍太子道141號長榮大廈12樓H座

證主書室：彌敦道749號A興邦商業大廈2字樓

道聲書室：九龍何文田窩打老道50號A

新編聖詩

錄音帶、樂譜
新編聖詩

第一輯



第二輯



第三輯



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 787 3633

香港音樂專科學校及各基督教書局有售

聖詩兩首

陳贊一

朝拜君王歌 (國語韻)

1. 良辰美景，野地的夜色清朗
2. 良辰美景，東方的夜空明亮
3. 良辰美景，教堂的歌聲嘹亮
1. 天使報喜，牧人朝拜君王
2. 景星帶領，博士朝拜君王
3. 聖靈引導，我們朝拜君王
1. 救主降生，彷如劃破黑夜的朝陽
2. 救主降生，彷如驚破死海的大浪
3. 救主降生，成為拯救罪人的真光
1. 救主大愛，彷如無邊無際的汪洋
2. 救主大愛，彷如無堅不摧的精鋼
3. 救主大愛，真是無限無限的深廣
1. 歡唱歡唱，今夜基督降生世上
2. 歡唱歡唱，今夜基督降生世上
3. 歡唱歡唱，今夜基督降生世上

一九九三年四月十二日

夜半鐘聲

靜靜的長空，裝飾著數點疏星，
遠處傳來教堂陣陣的鐘聲，
彷彿是溫柔甜美的歌聲。
叮叮、叮叮、叮
叮叮、叮叮、叮
靜靜的長巷，裝飾著幾盞燈影，
遠處傳來教堂陣陣的鐘聲，
使人懷念馬槽中的聖嬰。
叮叮、叮叮、叮
叮叮、叮叮、叮
傾聽，傾聽，遍夜半教堂的鐘聲，
充滿了基督的柔情。
叮叮、叮叮、叮
叮叮、叮叮、叮

一九九三年四月十四日

＊版權為作者所有

「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) 鋼琴獨奏曲選 (十) 中國藝術歌曲選萃 (合唱新編) (增訂)

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。九龍城郵政信箱89097號，
電話：3833708, 3832763, 3264352

歌 詞 習 作

嚴樹明

夏 雲

我願像天空裏的一片白雲，
 像你那樣的純真，
 時常變幻，娛樂世人；
 我願像天空裏的一片白雲，
 像你那樣的安穩，
 隨風飄蕩，寫意萬分。
 雖時有烏雲蔽日，驟雨陣陣，
 但得蒼生潤澤，普受慈恩。
 且莫問：是淚痕，還是烙印？
 遊歷太空，俯視紅塵，
 只嘆世間太多怨恨、太少歡欣！
 廣闊寰宇，一望無垠，
 獨我一笑，萬象為賓！

秋 月

中秋，中秋，
 又添上一線哀愁，
 月圓，月圓，
 更撩起幾段辛酸！
 薄薄雲霧，點點星光透，
 依稀往事盡上心頭，
 年年素月還依舊，
 為何江水不回流？
 片片追思，滴滴淚兒涓，
 此生難望再續前緣，
 伊人既去永不轉，
 千里有誰共嬋娟？

點絳脣——氣概擎天

浩瀚藍天，白雲千朵浮窗外，
 朦朧山海，自是添姿采。
 飛越群山，不怕寒流大，
 擎天概，胸襟廣闊，盼此情能再！

春 雨

雨，總是下個不停，
 的的嗒嗒，教你留神細聽，
 淅淅瀝瀝，像是訴說心聲；
 雨，又是那般急勁，
 時大時小，似訴胸中不平，
 點點滴滴，彷彿孕育稚情。
 雨，能輕煩躁安寧，
 雨，能把污穢漂淨；
 雨，晶瑩，雨，恬靜，
 雨，求你撫慰我的心靈！

冬 雪

雪花飄，風裏笑，
 染白了蒼松，也漂白了整個山峰，
 寒流趕秋月，長城早飛雪，
 冷冷深秋，碎上心頭。
 雪花飛，遍滿地，
 淨化了心靈，更幻化了一段心聲，
 海角人流浪，天涯誰共闖，
 九月飛霜，倍覺悲涼！

我喜愛的詩歌——沙灘上的足印

振輝

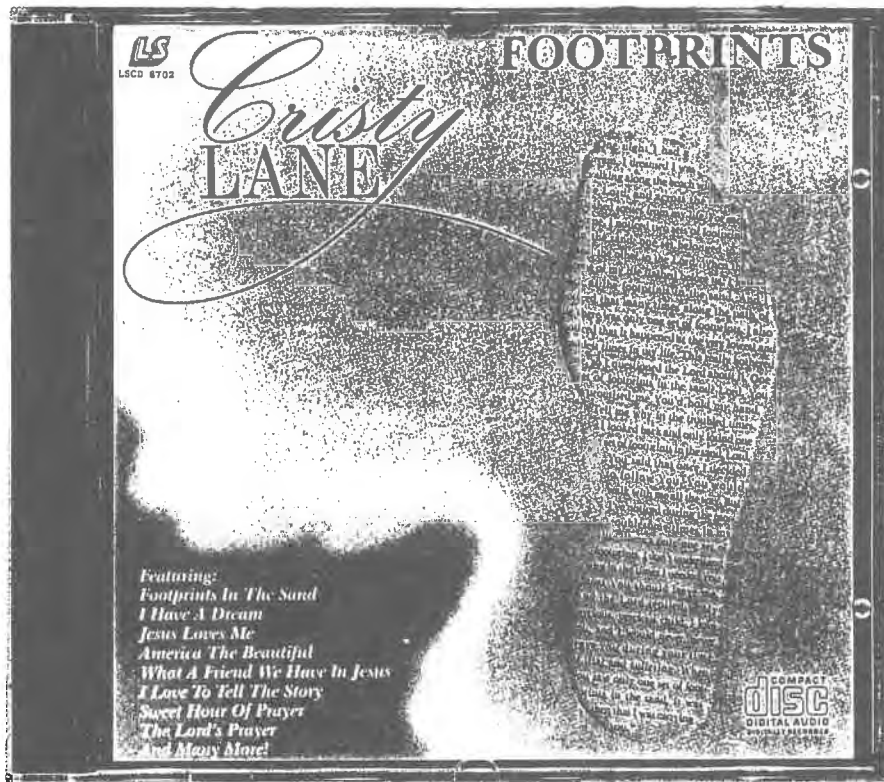
近年在基督教圈子裡流行著一首簡單而感人的詩名為「足印」。內容是這樣的：

「某夜，有人作了個夢。他夢見自己正與主一起在沙灘上漫步。半空中同時一幕幕地浮現他一生的各片段。在每個片段裡，他均發現沙上有兩雙足跡；一對屬於自己，而另一對是主的。」

當最後一個片段也掠過後，他回顧沙灘上的足印。他發覺很多時，他人生道上祇得一對的足印，而這正是他最失意和最憂傷的時候。這發現頓時令他困惑起來，問主「沙灘上祇得一雙足印？主祇會應允會牽我手，祇說過當我決定跟隨祇，祇便一路與我同行。但為甚麼當我困擾時，我找到一雙的足印？我不明白祇為何在我最需要祇時離棄我。」

主回答說：「我至寶貝的兒子，我愛你也永遠永遠不會在你受試鍊及受苦時離開你。當你看到沙灘上祇有一雙足印時，正是我抱著你走的時候。」」

相信很多人都跟我有過類似的經驗，就是當我們在痛苦、絕望、孤單當中總是認為是神遺棄我們不顧。結果是祇懂得質問神為何偏偏選中我來承受這些苦難。在這方



面，「沙灘上的足印」這首短詩確能帶給我們心靈上的極大安慰。實在太喜愛這首詩了，每次在屬靈書局

裡看到它印在不同的書籤、咕、木刻或鏡架上，我總有即時將它買下來的衝動。我甚至希望將它譜成樂曲，讓更多人能分享到這份安慰的訊息。

不久前我終於發現已經有人將它譜曲並灌錄了唱片。嚴格來說，譜成的算不上是出色的作品。作曲者以半朗誦，半歌唱的形式編成，流行曲化的旋律跟另一首聖詩十分相似，伴奏也沒有甚麼特色。雖然如此，在未有更好的版本出現前，這首作品還是值得一聽。現在可買到的CD是由Christy Lane主唱，美國L S唱片公司出品編號LSCD 8702。



香港音樂專科學校校歌

溥心畬詞

邵光曲



天 地 化 育。 民 之 初 生。 感 物 而 動 形 於 聲。



文 文 以 律 其 音 成。 安 以 樂。



政 則 平。 禮 制 心。 樂 和 情。 內 和



外 順 民 不 爭。 窮 本 變。 樂 之 情。



明 節 序。 禮 文 經。 化 民 成 俗 禮 樂 興。

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）