

35

新書

音韻學



第四卷

國立北平圖書館藏

陳恭則·翁之琴·顧曉初·陳學肇編選

小學活頁歌曲

小學活頁歌曲係本店創印，體裁之完備，繕寫之精美，校對之正確，印刷之清楚，紙張之堅潔，定價之低廉，早蒙採用各校交口稱許，無俟贅述。茲為便利選用起見，特印成詳細索引奉贈，如蒙索閱，概不取費。除索引中所篇載目外，本店仍隨時續印，其索引亦可隨時索寄。

●發售簡章●

1 本歌曲用上等報紙印刷，每頁高六市寸餘，闊四市寸餘。甲種專載正譜，乙種除載正譜外，於背面附載簡譜，定價每頁均大洋七厘。學校採用每一篇目同樣購二十份以上者，特別優待，照定價八折計算。

2 採購時請查照索引，開示篇次，篇目，種類及需用份數，以便檢配。但因篇目過多，間有暫時售缺，最好於應用篇目外多選數篇，以備補充。

3 本店設有小學活頁歌曲裝訂部，專代顧客將散頁裝訂成冊，每冊僅收裝訂費二分，備有三色套印書面紙及空白目錄紙奉贈。倘蒙委託，請開示各篇先後次序，當於三日內裝成。但定裝者至少須選購二十篇以上，同樣裝滿二十冊。

4 本歌曲另有裝成合訂本者，每冊實價大洋八角。

5 本簡章所訂定價，裝訂價及優待辦法，均以直接向上海本店購買者為限，各地代售處須酌郵匯寄費，務請鑒諒！

藝術書店謹訂

上海塘山路三十六號

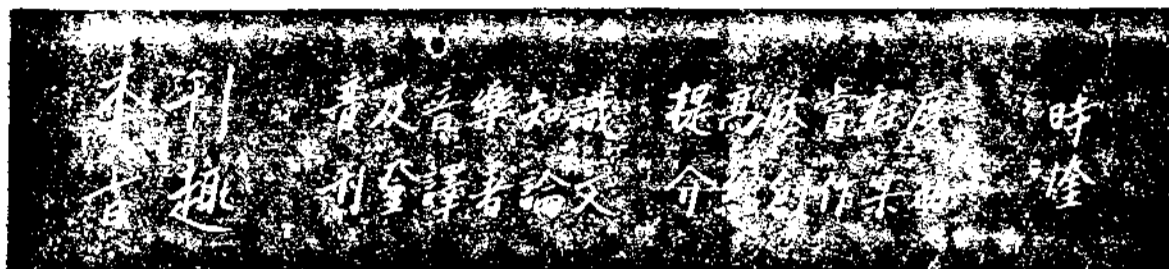
音 樂 教 育

第 4 卷 · 第 9 期



柴班 (Frederic Francois Chopin, 1809—1849)

江西省推行音樂教育委員會刊行



音樂教育

第4卷·第9期

封面.....錢君匋

• 樂 曲 •

女英雄(歐漫郎).....	何安東	1
自鳴鐘.....	陸華柏	7
燕子飛.....	陳自然	8
星(兒童節奏樂隊用譜).....	德國民歌	9
綠的葡萄(兒童節奏樂隊用譜).....	英國民歌	10
樂曲說明.....		11

• 論 著 •

兒童節奏樂隊組織法.....	繆天瑞	13
哲克與摩利(一個引起兒童組織節奏樂隊的動機的故事)(盧塞特).....	繆天瑞	25
莫差特與空斯頓采(大音樂家的戀愛故事1)(科培).....	王雲階	33
利斯特與音樂的民族主義(約翰·奧布利).....	巴 淑	43
索 斑(給兒童看的大音樂家故事9)(塔柏).....	天 華	69
兒童獨唱時之恐怖(草川宜雄).....	曾 葆	85
私立廣州音樂院概況.....	歐漫郎	91
音的平衡——對比與色彩(E.普勞特).....	李元慶	59
卡農與復加.....	天 澍	55

• 附 刊 •

本會工作報告.....	58
新刊介紹.....	83,94

女英雄

歐漫郎

何安東作曲

Moderato con sprito

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The first system shows the beginning of the piece with a vocal line that is mostly silent. The second system contains the lyrics "死囚獲," (Dead prisoner captured). The third system contains the lyrics "九人面蒼白，" (Nine people pale faces), "獨" (Alone), and "有" (There is). The score includes dynamic markings such as *ff* and *cresc.* (crescendo). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

張氏女，英風似俠客。

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are '張氏女，英風似俠客。'. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

mf 少小覽羣書， 握管棄明珠，

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are '少小覽羣書， 握管棄明珠，'. The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking at the end of the system.

piu lento
從爺習拳棒， 不隨娘下廚。 *p*長天目時難。

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are '從爺習拳棒， 不隨娘下廚。 長天目時難。'. The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking at the beginning of the system.

tempo I

深知 社會難； 折箭立大志， 將虎狼推翻。

tempo I

羽翼遍中土， 銳氣不可堵， 肉食意惶惶，

a tempo

紛紛齊隊伍。 張女勇絕倫。

a tempo


 Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff.

陷陣每先人， 披鎧佩利劍， 殲仇血色新；


 Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues in treble clef. The piano accompaniment continues in grand staff.

轉戰立奇功， 英名震西東； 一朝奔敵


 Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes dynamic markings 'dim' and 'expressivo'. The piano accompaniment includes a 'dim' marking.

陣， 誤落牢籠中。 毒刑傷

天 理， 熱 血 拚 一 死。 一 十

L.H.

死 囚 中， 九 人 爲 男 子。 男 兒 淚

盈 盈， 俠 女 默 無 聲。 舉 頭

cresc.

presto

向天禱：*ff*有志事竟成！

presto

自鳴鐘

活潑

華柏作歌並曲

自鳴鐘，真奇怪，滴答滴答擺又擺。

mf

自鳴鐘，真奇怪，滴答滴答擺又擺。

不分晝夜，沒有禮拜，過一響鐘打一回；

自鳴鐘，真奇怪，滴答滴答擺又擺。

燕子飛

中庸速度，表情。

陳自繁作曲

半輕燕子尾巴像剪刀，不剪花朵和柳條。

半窗絮絮低飛向河面， 蕩碎河波又飛高。

輕燕子為何這般忙， 才進窗來又出窗。

半輕一條黑影空中去， 飛過東家白粉牆。

星

天華譯詞

德國民歌
與培治編提拉曲

① Andante(慢)

三角鐵
手鼓
鼓

歌聲

鋼琴

一點一點小小星，多麼神奇耀眼睛！
每當太陽落西嶺，大地罩了黑暗影；

③

三角鐵	③				④			
手鼓 1	2	3	4	5	6	7	8	
鼓 1	2	3	4	5	6	7	8	

高掛在天空上，好像寶石發光明。
你便放出微微光，閃閃燦燦閃不定。

⑤

三角鐵
手鼓
鼓

歌聲

鋼琴

一點一點小小星，多麼神奇耀眼睛！
一點一點小小星，多麼神奇耀眼睛！

綠的葡萄

天華譯詞

美國民歌
提拉與培治編曲

① Allegretto(稍快)

三角鐵 1 2 3 4 ②

手鼓 1 2 3 4 5

鼓 1 2 3 4 5

歌聲 *p*(弱) 漸強 *mf*(稍強) *p*(弱)

綠的葡萄，蒂萊，蒂萊，紅的石榴，我做國

鋼琴 *p* *cresc.* *mf* *p*

三角鐵 ③ 1 2

手鼓 2 3 4 *p*(弱)

鼓 6 7 8 9 10

歌聲 *p*(弱)

王，蒂萊，蒂萊，你做王后，石榴色紅，蒂萊，蒂萊，

鋼琴 *p*

三角鐵 3 4 ④

手鼓 漸強 *mf*(稍強) *p*(弱) 漸強 *f*(強)

鼓 11 12 漸強 *p*(弱) 漸強 *f*(強)

歌聲 漸強 *mf*(稍強) *p*(弱) 漸強 *f*(強)

葡萄色碧，你如有我，蒂萊，蒂萊，我也有你。

鋼琴 *cresc.* *mf* *p* *cresc.* *f*

樂曲說明

女英雄 一首敘事歌曲。曲趣悲壯。變化着的速度，均已在曲上記明。

自鳴鐘 活潑的小歌曲，可供小學二，三年級唱用。

燕子飛 帶一點抒情的小歌曲，可供二，三年級之用。半輕，半嚮，便是稍弱，稍強的意思。唱時須盡量想像燕子的形態與生活。歌詞採自開明國語第四冊。

星 這曲選自提拉與培治二人合編的兒童節奏樂隊用譜 (A. Diller and K. S. Page: Rhythm Band-Book for Children)。作者等根據德國民歌的曲調改編而成。這曲調的英文歌詞有好幾種，提拉等所用的是ABC歌；這裏所用的星，是最普通的配詞之一。歌詞第一節，第二，四兩句採用沈秉廉先生的譯詞（沈先生的原譯見本刊第2卷第1期）。

這曲是最淺近的節奏樂隊譜之一，可供小學三，四年級初練節奏樂隊之用。細詳的教練法，參看本期兒童節奏樂隊組織法一文。

綠的葡萄 與上曲同出處。參看上曲說明。可供小學三，四年級之用。歌詞中“蒂萊”，是人名。尚有第二節歌詞如下，因不適於一般學生唱用，故略去了。

願起長工，蒂萊，蒂萊，趕快做活，
有帶鐮刀，蒂萊，蒂萊，有拿繩索。
有的打稻，蒂萊，蒂萊，有的刈割，
你我兩個，蒂萊，蒂萊，飽暖安樂。

本刊最近各期內容預告

第4卷•第10期

• 樂 曲 •

秋天的夢(陳夢家).....陳田鶴
 什麼好?.....劉己明
 雨(兒童節奏樂隊用譜).....捷克民歌
 奧古丁(全上).....德國民歌
 水仙花圓舞曲(全上).....夫朗克楞

• 論 著 •

貝多芬(哈道).....馬葆煉
 未來的音樂.....張貞徽
 兒童音樂教育談座4.....胡敬熙
 我們的節奏樂隊.....曾葆
 音樂教學綱要1(達姆羅什).....歐漫郎
 利斯特(塔柏).....天華
 聲樂的樂器法(E普勞特).....李元慶
 曲調中的鄰接音(該舒斯).....繆天瑞
 關於翻譯音樂名辭的通訊.....歐漫郎·繆天瑞

第4卷•第11期

• 樂 曲 •

雁子(陳夢家).....陳歌辛
 夏夜(林上延).....林聲翕
 歡送歌.....本會
 走下街道(節奏樂隊譜).....格累

• 論 著 •

索班之禮讚(約翰奧布利).....巴淑
 音階論之基礎(田邊尚雄).....天風
 格拉祖諾夫.....歐漫郎
 貝多芬(哈道).....馬葆煉
 弗提(塔柏).....天華
 音樂教學綱要2.....歐漫郎
 變奏曲與幻想曲.....天澍
 協奏曲及獨奏曲的樂器法(E普勞特)李元慶
 曲調中的倚音(該舒斯).....繆天瑞

第4卷•第12期

• 樂 曲 •

奮鬥(歐漫郎).....何安東
 提倡國貨.....劉雪厂
 那不勒斯歌(節奏樂隊譜).....柴科夫斯基

• 論 著 •

貝多芬與永遠戀人(科培).....王雲階
 現代日本演奏界的概略.....蔡繼琨
 論民歌.....高中立
 蘇聯音樂新聞的評語之一.....沙梅
 音樂教學綱要3(完).....歐漫郎
 華格納(塔柏).....天華
 樂器法的原則(樂器法完).....李元慶
 曲調的發展(曲調作法完).....繆天瑞
 本刊第4卷內容分類索引.....編輯處

第5卷•第1期

• 樂 曲 •

中國人.....趙元任
 哀歌(鋼琴曲).....陸華柏
 快樂黑人(節奏樂隊譜).....培赤忒

• 論 著 •

詩與音樂之比較(哈道).....馬葆煉
 如何預備公開演奏(哈姆部格).....張貞徽
 節奏論1(韋治).....蕭而化
 視唱與聽音練習1(韋治).....李元慶
 格利格(塔柏).....天華
 華格納的藝術及其他.....天風
 得彪西(約翰奧布利).....巴淑
 組曲與舞曲.....天澍
 音階的原理(門馬直衛).....繆天瑞

兒童節奏樂隊組織法

繆天瑞

I 定義與目的

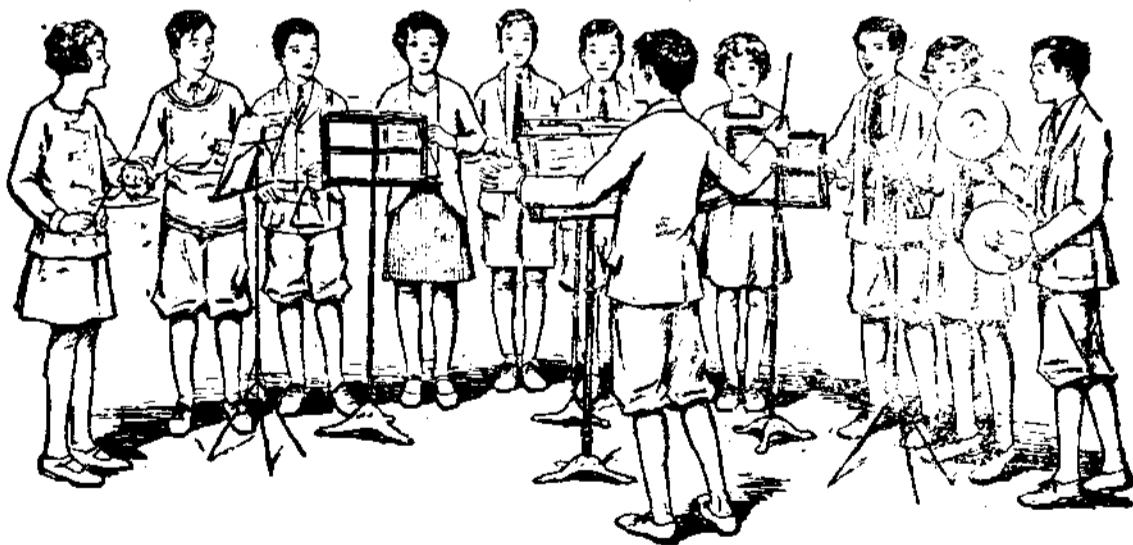
1. 定義

節奏樂隊 (Rhythm-band 或 Rhythmic orchestra) 亦曰打樂器隊 (Percussion band) 或玩具樂隊 (Toy orchestra), 便是對着一首器樂曲或聲樂曲, 由兒童用種種簡易的打樂器給奏出牠的節奏來。

2. 目的

節奏樂隊的目的, 概括地說起來有四:

- a) 教兒童在音樂演奏中充任一員, 藉以從小啓發他們的音樂興趣。
- b) 啓發他們的節奏感。
- c) 教他們集中注意。
- d) 喚起他們的集團意識。



II 樂器

1. 樂器的名目

節奏樂隊中所用的樂器，常因樂曲而異，不能一概而論。因為作曲家或編曲者常自由地用入各種的樂器。現將最常用的幾種列舉如下：

- a) 鋼琴 (Piano) ———— 由教師或年長的學生彈奏
- b) 三角鐵 (Tiangle)
- c) 手鼓 (Tambourine)
- d) 鼓 (Drum)
- e) 鈸 (Cymbals)
- f) 響木 (Castanetts)
- g) 木魚 (Sand Block)
- h) 鑼 (Gong) (可用鈸的一面來替代)

} 由兒童演奏

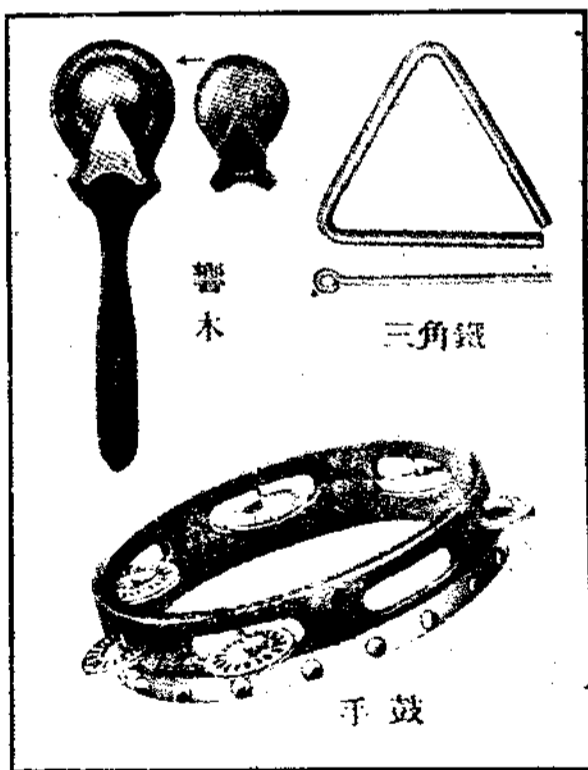
2. 樂器的製造法與選購法

這些樂器之中，有幾種在目前中國還不常見，因此我把牠們的構造加以較詳細的說明，以便於自己製構造與選購。

a) 鋼琴 —— 無需說明。

b) 三角鐵 —— 約成人的小指那麼粗的一條鋼條曲成三角形，每邊長約 6 吋，一個角上繫着一條細薄的皮帶備執手用。另用一條同樣粗細的鋼條，打擊作聲。

c) 手鼓 —— 是一種單面鼓，在木框的一面蒙着羊皮或薄牛皮，框上嵌着五對左右的小銅片。



打時除了鼓皮發音之外，小銅片亦沙沙地響起來。木框上因要挖六個孔(五個嵌銅片用，一個執手用)，所以木框要選堅韌的木材，並且要稍厚些。如果木框質硬，彎不攏來，亦可以用兩層夾起來，不過兩層不如單層的牢。小銅片形狀略如小銅鈸，中心有一個小孔。一根粗鐵絲從不蒙皮的木框緣上穿過去，穿過小銅片的中心小孔，又穿到木框上，這樣，小銅片就連在框上，而又可自由搖動了。

鼓面直徑約7吋至8吋；木框高約2吋，厚約 $\frac{1}{2}$ 吋；小銅片直徑約1 $\frac{1}{2}$ 吋，不可過厚。

d) 鼓——是普通的單面鼓，在簡單的木框上蒙一面皮，以頭上包着絨布等軟物的木槌，打擊作聲。鼓面直徑約10吋至12吋。

e) 鈸——是中國常見的樂器，可向銅器店購買，直徑約6吋至7吋。所要注意者，不要買質料很厚的一種，如平劇中所用的。因為厚的發音過於粗大，在樂隊中打起來將要蓋住了別的所有的樂器的聲音。

f) 響木——亦曰拍子木，形式有兩種：一種是兩片蚌壳形的硬木，拿在手裏相擊作聲，略如中國的檀板；另一種是一條鏟子形的木片，一端修圓，備執手，一端扁而寬大，在其兩面繫上兩片蚌壳形的硬木，拿在手中揮一下，便發出“的答”的聲音來。後者於我們較為適用。

鏟子形的響木，其執手的柄長約4吋；蚌壳形長約3吋，寬約1 $\frac{1}{2}$ 吋，這蚌壳形外面須鼓起，裏面須略凹進，即略挖空，活像一片蚌壳，不過，自然不能挖得太薄，否則一揮就裂開了。又須用紅木或烏木等質料堅硬的木材來製成，否則便不能發尖銳的聲，並且容易破裂。

g) 木魚——便是和尚念經用的，可以買現成的，大小如成人的拳

頭，或者略小一點。

h) 鑼——便是拿鈸的一面，用鼓槌(見d項說明)或鐵條敲打出聲(參看下面各種樂器的奏法一條)。

製造與選購時，還須注意一事，便是同種樂器聲音須差不多，如三個三角鐵，音的高度與音色要一致，尤其是音高要完全一致，自製時須特別留意這點。又，各樂器音色越美越好，不可發過多的噪音。

此外還要購置譜架(放樂譜的架子)多份。但亦可自己用木頭來製成，高低看兒童大小而定。

3. 樂器的需費與數目

a) 鋼琴——普通學校用的每架約 \$ 400.00 至 600.00

b) 三角鐵——自製(向普通鐵匠定製)每份約 \$.50；向正式樂器店購買約 \$ 4.00

c) 手鼓——自製每件約 \$ 1.40；向正式樂器店購買約 \$ 6.00

d) 鼓——自製每件約 \$.90；向正式樂器店購買約 \$ 8.00

e) 鈸——向普通銅器店購買每件約 \$ 1.40；向正式樂器店購買約 \$ 12.00

f) 響木——自製每件約 \$.70；向正式樂器店購買約 \$ 4.00

g) 木魚——和尚所用的每件約 \$.50；向樂器店買約 \$ 4.00

又，譜架——用木頭來製成每件約 \$.80；向樂器店買約 \$ 4.00

(以上均以美金計算。正式樂器店的價目大體根據美國路易鼓行(Ludwig)所定的。)

樂器的數目要看樂曲而定。大體地說起來，十人的樂隊(鋼琴一人除外)，而所演奏的樂曲需要三角鐵，手鼓，鼓，鈸，這樣四種樂

器時，各樂器的數目約如下：

三角鐵	4 或 5
手 鼓	2 2
鼓	3 2
鈸	1 1

人數更多時，可照此比例而增加。

倘樂曲中尚需要響木與木魚，其數目約如鼓，或在鼓與三角鐵之間的數目。如用到鑼，數目可與手鼓同。

總之，音量大的樂器，數目少；音量小的樂器數目多。

譜架看人數而定，但不必每人一個，奏同樣樂器的人，可以兩人合看一譜，即合用一譜架。指揮者另需一譜架。

4. 各種樂器的奏法

除a)鋼琴外，各種樂器的奏法如下：

b)三角鐵——普通奏法是拿鐵條打着三角鐵的下面一邊，如圖2。如樂譜上記着“顫音”二字，則在上面一個角上迅速往返扣擊，如圖3。

c)手鼓——右手執着鼓，拿鼓打左手的指節部分，如圖4。如樂譜上記着“搖”字，則舉起鼓來溫柔地搖着，如圖5。

d)鼓——用槌子打擊作聲，如圖6。

e)鈸——普通奏法是兩手上下運動着，在中間碰到時一拍，如圖7。倘樂譜上記着“邊”字，則豎起右手中的一面打左手中的一面，兩面鈸成直角，如圖8。

f)響木——用右手執着，每一個音符摔一下。

g)木魚——可以不用說明，右手執槌子打擊作聲。

h)鑼——拿鈸的一面，用槌子打擊作聲，如圖1；用包着軟物的木槌或用鐵條，則看所需要的音如何而定。



1. 鐵三角



2. 三鐵角(打)



3. 三角鐵(顛音)



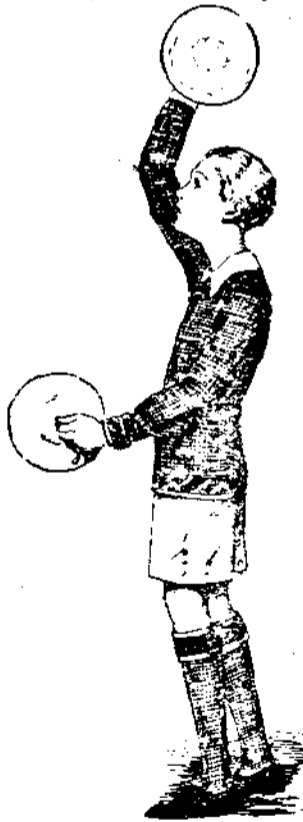
4. 手鼓(打)



5. 手鼓(搖)



6. 鼓



7. 鈸(拍)



8. 鈸(邊)

5. 樂器代用問題

也許有人還嫌這些樂器的置辦的不易而想代用以更便當更經濟的別種樂器，譬如將鋼琴代以風琴，三角鐵代以小鐵片或罐頭瓶子，響木代以兩條硬木等等。這個主意是不錯的，不過我們不無過慮：這麼一來，效果會不會相差得很遠呢？就是說，這樣演奏出來的聲音，會不會與原樂器所組成的樂隊所發的，相差很遠？會不會與編曲者或作曲者所希望的效果相差太遠？

如果不致於如此，那自然是最好沒有的；否則還是設法置備指定的樂器為佳。因為編曲者或作曲者對於每個樂器都有一定的應用法。

其實最成問題的，恐怕還是鋼琴，別的打樂器，如果自製，二十人的樂隊總共花不了20元。簡單的樂曲，如本期所介紹似的由小歌曲改編而成的，倘用風琴來彈奏(略加以改動或者就照原不變)，效果總不至于相差很遠吧。

二 練 習

1. 樂譜的分寫

在本刊上發表的節奏樂隊的樂譜，是指揮者或教師用的總譜(Full score)。所以在練習演奏之前，教師須照着這個總譜，將各種樂器的部分分別抄寫出來，同樣樂器如有兩個以上，則須抄兩份或三份(普通是二人合看一份樂譜)。自然，如買原版的樂譜，是不用另寫的，因為牠們都附有各種樂器的分譜，並且可以添購。(原版樂譜單張每曲約\$1.00，包含十餘種曲的集子，每本約\$10.00。)現在這裏略

去了分譜，不消說是爲節省一點印刷上的費用。

分寫樂譜時，須注意以下各點：

a)分寫的行數及每行的小節數，最好均照着總譜；這樣校對起來較爲便當。

b)所有強弱記號，休止小節上的數字(這是表示休止幾小節的)，以及圓圈中的數字(這是表示樂曲的段落，以便分段練習與中途奏錯時不必從頭再奏)，在每個樂器的分譜上都要抄出，這是最重要的。

c)一樂器的分譜上如有數小節的休止，這時除了照總譜在休止小節上記出數字之外，還要記明這時候是某種或某數種樂器在演奏。譬如在手鼓的譜上有繼續休止八小節的地方，前四小節爲鼓與鈸的合奏，後四小節爲三角鐵的獨奏，這時在手鼓的譜上，須於第一休止小節下面記明鼓，鈸二字，第五小節下記明三字。三爲三角鐵的略稱；其餘樂器均可照此法摘其開頭一字爲其略稱。

d)所抄的音符要比這裏的大得多，以便於兒童視讀。

2. 指揮者的選出與樂隊排列法

預備一支指揮棒，鼓勵幾乎每個兒童都來試一試，最初只教他們用任何種動作來擊拍，慢慢地再教他們以二拍子，三拍子，四拍子的便當的指揮法(方法可參看我所譯的音樂理論初步第V11章，本刊第4卷第3期72頁)。選出優秀的數人，加以特殊的訓練。以後全體兒童練習時，便由這數人輪流着擔任指揮。出席演奏時如奏數曲，每曲可更換一人指揮。

b)關於各個奏者的排列法，要注意這點。如果人數較多，須排一

兩行的話，那麼，最好低音的樂器如鼓，鈸等站在後一排，同時各人相隔的地位要寬一點，使他們可以自由地舒適地奏着他們的樂器。

指揮者面朝全體兒童，背朝聽衆站着，最要緊的是，他站的地方使各個奏者都能看見，奏鋼琴的人也要能看見他。

3. 練習要點

a)練習一新曲時，教師可先把鋼琴部分彈幾遍給兒童聽，等他們有相當印象之後，才來開始練習。

b)樂曲開始時，教師要先數一小節的拍數，以爲開始的準備，並爲速度的標準；第一拍要較響，如：

二拍子——“一 二”

三拍子——“一 二 三”

四拍子——“一 二 三 四”

(大字表示要數得響，小字表示數得輕)

(注意)八分之六拍子作二拍子論，其理見本刊第4卷第2期93頁以下。

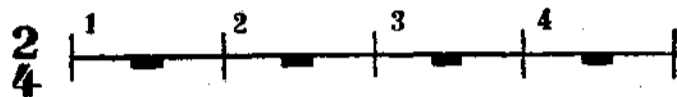
倘樂曲開始於拍弱拍，如二拍子的第二拍，三拍子的第三拍，四拍子的第四拍，那麼數法就不同了：

二拍子——“二 | 一”

三拍子——“三 | 一 二”

四拍子——“四 | 一 二 三”

c)兒童一邊打着樂器，一邊也要數拍，初練習時尤其要如此，而且不妨大聲地數。繼續有數小節休止時，則須把每小節上記着的數字，作爲小節的第一拍來數着。例如二拍子的樂曲中有四小節的繼續休止時，數法是這樣：



數法：一 二 二 二 三 二 四 二

這很容易學得會。這樣數着就不致於把休止小節的數目弄亂了。

不消說，休止時並要注意別的樂器(譜上已有記明)的聲音。

d)開始練習時，要一件樂器一件樂器分別練習，俟略純熟後，才來合奏。

e)必要時可以把一樂曲分為數段來練習。樂譜上圓圈中的數字，便表示樂曲的段落。

倘有某段特別困難，可以特別提出來多練習幾次。又合奏時倘中途發生錯誤，可停止下來，從該段起再奏，不必均從開頭起再奏。

f)在試奏樂器之前，可先令兒童用拍手替代樂器，練習一次，使拍子可以妥當一點。

g)演奏時倘有兒童在樂譜上找不着地位，可令打相同樂器的二人中的一人用手指在樂譜上指着音符，另一人看着演奏。各樂器都可如此，兩個人兩個人交換着來指譜與演奏。

h)有時候可以叫各種打樂器一起練習，而不加鋼琴。

i)有時候可提出同種樂器的數人來演奏，而令其餘的兒童指着自己的樂譜，務使位置絕對不錯，並注意別的樂器的運行法。不消說，這時大家都要數拍。

j)倘所教的是未能看譜的幼童，亦可用記憶法教授(倘使需要的話)，這時自然只能教簡單的樂曲。但學過樂譜(只要知道音符的長度)的兒童，總要使之看譜演奏，才是正規。

k)一個打樂器隊最容易陷入喧鬧，使人厭煩，所以教師要注意，當音樂需要和柔優美的時候，要令每個兒童都能奏得和柔優美。

l)樂譜上單字的意大利術語，如p，f等，可教給兒童，如不可能，則用中文強弱等字。

m)有的樂譜除了鋼琴之外，又有歌聲，這時需要另一班兒童來歌唱的；這歌唱的部分亦可以省略去而單用鋼琴，因為鋼琴上也有主要的曲調。

n)加着歌聲時，特別要注意k)項的指示。就是這時特別要教每個樂器奏者都奏出柔和適中的音量，否則唱歌的兒童將被刺激着，使勁地大聲地歌唱了。這是最壞的效果。兒童的發聲須保持着輕柔的表情，所以合以節奏樂隊時，樂器的聲音須十分柔和，使不致蓋住歌聲，即使是最輕的聲音也不可蓋住。如果辦不到這一點，情願不加入歌聲，雖則這是消極的辦法。

o)快的或較難的樂曲，開始練習時，可以慢一點，等略略純熟後才快起來，而照着正規的速度來奏。正規的速度，Moderato（中庸速度）每分鐘約有90拍，即比常人的脈膊稍快一點（常人脈膊每分鐘72下）；Allegro（快）每分鐘約有110—135拍，即約倍于常人的脈膊而略慢一點；Andante（慢），每分鐘約60拍，即略慢于脈膊。此外，Allegretto（稍快）比Allegro稍慢一點；Andantino（稍慢）比Andante稍快一點。

〔附註〕上文有好些地方參考提拉與培治合編的兒童節奏樂隊用語（Angela Diller and

Kate Stearns Page: Rhythm-Band Book for Children）；同著者的

節奏樂隊教練法(How to Teach the Rhythm-Band)與該肯斯的小學音樂(Karl Wilson Gehrkins: Music in the Grade Schools)第X1章‘節奏樂隊’而作成。

IV 關於樂曲的介紹

關於節奏樂隊用的樂曲，我們將在這裏按期介紹一點。這些樂曲，在內容方面可分為三種：

a)有歌聲的，即有歌唱部分的；這大抵是由聲樂曲編成。如把歌聲部份省去，便成為曲調顯明的簡易的小曲，而一樣地可以使用。

b)由名家的器樂曲(大體是鋼琴曲)編成的；即選古典名家的作品中節奏較顯明或有特殊節奏的，加以改編而成。在某種環境下，這是給兒童接觸名家作品的最好的機會。

c)特為節奏樂隊而作的。這非如以前兩種由別的什麼改編而成，却是本來為這種樂隊而作。

這種樂曲大體適用於小學中高年級，至於低年級與幼稚園，可另用一種簡易的方法，即先唱熟一首歌曲，然後令某幾個兒童用高音的樂器(如三角鐵)奏出歌曲的節奏，同時某幾個兒童用較低的樂器(如手鼓或鼓)奏出該歌曲的每拍，又某幾個兒童用最低的樂器(如鈸，鼓)奏出每小節的第一拍；或諸如此類的各種變化的結合。即對着一首歌曲，教師可以自由地(其實也有一定原則)編成各種的節奏部份。關於這，我想另寫一篇幼童節奏樂隊的編曲法加以詳細的說明。

1936年八月二十八日

哲克與摩利

——一個引起兒童組織節奏樂隊的動機的故事——

盧塞特(Louie E. De Rusette)著
繆 天 瑞 譯

【譯者附言】本文譯自著者的兒童樂隊(Children's Band)一書的第二章；著者對於這篇文章似頗滿意，認為對兒童引起組織樂隊的興趣，很有價值。他在最後聲明，故事的背景可視乎聽故事的兒童的環境，而自然地改變；故事中的景物越自然而適合環境，兒童越能感到興趣。所以，不管本文是照原文直譯，講故事的人却不妨照原著者的意思，看情形酌量加以改易。著者並編有一套節奏樂隊叢刊，包含十餘首節奏樂隊用的樂譜，取材很好，不久我們當介紹一點在本刊上。

哲克 (Jack) 與 摩利 (Molly) 與他們的父母同住在 哈姆普斯泰德 (Hamstead)。哲克〔是男孩子〕快到八週歲了，摩利〔是女孩子〕還只有六歲。他們一想到哲克快要到八歲生日了，真是快活得什麼似的，因為每逢生日，他們的父母總有一番盛舉。

兄妹倆很想知道這回會有什麼玩意兒；他們去問母親，可是結果只知道這回的玩意兒是從來未曾有過的。到底是什麼呢？他們猜想着。他們想着前幾回的生日——看動物院，在河邊舉行野餐，看潘彼得

在肯星吞花園中的劇，在公園中舉行茶會，桌子上張着一柄可笑的洋傘遮住太陽。這些都是可愛的玩意兒。他們試着想想看，還有別的什麼新鮮的東西，可是怎麼也想不出來。

最後禮拜六來了，這天是哲克的生日，在早餐時大家討論着生日的禮物；用過早餐，父親告訴與哲克和摩利說，午後將帶領他們到皇后廳去聽音樂，那裏有一個特別的樂隊，叫做“皇后廳管弦樂隊”。

孩子們以前也曾經聽過樂隊的，但都是戶外的，他們尚未會到過一個真正的音樂會。

那天的午餐吃得很早，因為音樂會在二點半鐘開始。吃了午餐，哲克與摩利急忙地準備好，便同着他們的父母出發到音樂會去了。他們步行走了一段路，在兩部公共汽車的車頂上坐了好一會，然後到了音樂會的大廳。

這個廳從外面看起來很大，進口有一段石級。裏面有一個驗票的人，給進來的客人指示路徑。另一個人對客人們叫道：“節目單每份六辨士”哲克看他的父親買了一份。

孩子們跟着走入裏面，穿過一條過道，找到他們的座位在樓廂的前面一行，剛剛在正中。他們從欄杆上望下去，只見下面一排一排的椅子，再望前看，有一座大台，台上也放着許多椅子，台的前面有些美麗的花。這真是一座很大的廳啊！

人們連接着走進來，尋找他們的座位，哲克的父親在看節目單。哲克問父親可不可以讓他也看看，所以他的父親就讓他一同看着。哲克第一眼看到的是幾個大字：“第一部”，“第二部”，與中央的一行什

麼字。他問父親道：“那是什麼？”父親對他說這是少憩。“什麼是少憩？”他又問。父親對他解釋說，在演奏的半途停了片刻，給聽衆休息一會兒，以免聽衆疲倦，這叫做“少憩”。

這時下面的廳裏滿溢着聽衆，樓廂上也都是人，樓上樓下，連一個空的座位都找不到，在他們上面的更高的樓廂上，也都是黑厭厭的人，但因為太高了，看起來那些人像是很微小似的。前面的台上也有人出現了，坐在樂器的旁邊。那兄妹倆看見有兩面大鼓並排地放着，有幾把大提琴，使得其餘的提琴看來格外地小；此外還有許多別的樂器。

摩利在母親的耳邊輕輕地道：“音樂會怎麼還不開始呢，媽媽？因為指揮者尚沒有來呢，——咦，看啊！他在那兒！”兄妹倆急向那兒看，只見一個人走出台來，登上台中央的一個半圍着黃金色欄杆的小台。大家都鼓掌，哲克與摩利也跟着鼓起掌來，因為他們巴不得音樂會立刻就開始了。這個人行了一個鞠躬，於是舉起他的兩手，在他的一隻手裏，拿着一枝小棒。音樂開始了，一會兒響，一會兒輕，但大致是宏大壯偉的，哲克覺得頗有點像進行曲。指揮者不斷地舞動他的拿着小棒的手，與另一隻手；忽然他的兩手一停，音樂也便立刻停止了。哲克老是注意着這個人，覺得他是一個了不得的人物。

他們又在大的台上看見一個婦人，貼近地站在指揮者的旁邊。她穿淡紅色的衣服，相貌很可愛，尤其在笑起來的時候。她安靜地站着，於是指揮者舉起他的手，音樂開始了。這時音樂不像以前般地響亮，是活潑而輕快的。這個婦人唱了一首仙人跳舞的歌，哲克與摩利聽了，心裏禁不住也想跳起舞來，但是到底沒有跳舞，却跟着大家鼓

掌。當那婦人唱完了，行一鞠躬，笑了一笑的時候，他們覺得她是對着自己笑，他們的心裏非常快活。

接着還有許多的音樂，有時樂隊單獨地奏着，有時一個婦人或男子唱歌。指揮者一直都在忙碌着。每當音樂一停止，大家都鼓掌，哲克與摩利便也跟着鼓掌。

突然，哲克看見那個指揮者離開那半圍着黃金色欄杆的小台，進去了，其餘的也跟着都進去了。摩利問道，“他們爲什麼這樣？”哲克道；“這一定是少憩了”。這果然是少憩！“孩子，你們要不要喝些茶呢？”母親問着他們。這時哲克與摩利突然覺得肚裏異常地饑餓，所以他們便一同出去喝茶，他們真高興這個少憩來得這麼巧。他們很快地吃完了茶，便連忙進去聽第二部，剛剛來得及。指揮者正走上他的小台，於是音樂又開始了，急速而響亮。

後來一個婦人走到台上來。她穿着白的衣服，面貌也生得非常美麗。指揮者舉起他的手時，音樂奏起來了，這個婦人開始柔和地唱歌。兄妹倆聽不出所唱的是什麼歌，因爲她唱的是法文。他們的母親告訴他們說，這是一首一個孩子入睡的歌，於是他們也便覺得這歌聲很像一個人漸漸地入睡的光景。這歌聲使得他們也思睡起來，但是他們很愛這穿白色衣服的婦人，當大家拚命地鼓着掌。要她再來唱一首歌時，他們非常地興奮着。

最後音樂會完了，大家都潮湧似地歸家。人是那麼多，公共汽車被擠得滿滿了，他們只得自己雇一輛汽車歸家。這一次的生日真比以前的生日有趣得多了。

回到家裏後，孩子們非常感謝他們的父母給他們一個這樣有趣的生日。晚上母親給哲克蓋好被時，哲克道：“這是我未曾有過的最快樂的生日呀。”

禮拜一來了，兄妹倆到學校裏去。在講新聞的時間內，哲克告訴他的教師一切關於他的生日的經過：那個大廳；印着第一部，第二部，中間還有少憩的節目單；手裏拿着小木棒的指揮者，偉大的樂隊，與鼓掌。隨後輪到摩利來講了，她講到那穿淡紅色衣服的可愛的婦人唱一首仙人跳舞歌，與另一個穿白色衣服的美麗的婦人唱一首嬰孩徐徐入睡的歌，還有他們一同在喝一會精美的茶。當他們講完之後，哲克道：“我希望我是一個大人，能夠在樂隊裏演奏呢。”教師笑了，說道：“你不必等到長大了才能在樂隊裏演奏，你歡喜在一個兒童樂隊裏演奏麼？”哲克答道：“當然啦”。所有的男孩與女孩都齊聲贊成，他們覺得兒童樂隊一定非常好聽的。

教師也是這麼想，於是事情便這麼地進行了。

首先他們討論着樂器的問題。孩子們知道，許多成人們所奏的樂器，於他們都太大，太難學了。他們決不能拉那放在地上的大提琴，就是小提琴也不能夠拉。長的管樂器也太大，太重，拿都不能拿。惟有鼓是很適合的樂器。有幾個孩子家裏有着手鼓，便問教師這也可以用否。教師答說：“可以的”。又說三角鐵也是極好聽的樂器。這樣，鼓，手鼓，與三角鐵，我們便能有一個很好的樂隊了。那教師問道：“我們是不是一切都完備了麼？”哲克立刻記起來了，道：“不，我們須

有一個指揮者，與一枝指揮者拿的木棒。”

教師道：“是的，這是極重要的。你們記得，這個木棒叫做‘指揮棒’(Baton)。”

哲克與摩利那天回家告訴他的母親說，他們將在一個兒童樂隊裏演奏。哲克補足說：“一個真的，不是假的，這不是很有趣的麼？”

這以後，他們須得等整整的一個禮拜，才能開始演奏他們的樂隊，因為須置備樂器與選擇樂譜。

當兒童樂隊開始演奏的那一天來到了，哲克帶了他那張生日音樂會的節目單到學校裏，給他的教師看。那教師看了很高興，就說，如果他們願意，每一回樂隊練習都可以像一個音樂會，有着第一部，第二部與中間的少憩。孩子們都以爲這樣一定很好聽，正如一個真正的樂隊。

他們第一件事是學習做指揮者，用右手打樂曲的拍子。拍子打得最正確的，便選爲指揮者。他們用一把椅子當作指揮台。

此外就是他們須極其小心地學習怎樣拿樂器，與怎樣地演奏。有時候，一組一組地練習，有時候提出一個人來練習。最後大家一齊合奏。孩子們都覺得這樣地練習奏樂很有興趣，一點也不感到困難。

他們正在那裏奏得起勁時，那教師告訴大家須注意，一壁她在黑板上寫着。這是她所寫的：

“少 憩”

孩子們都笑了，他們知道第一部已經完結。那教師向他們解釋道：“我們不能用茶，因爲這不是喝茶的時候。但是我們可以休息一會，

孩子們是那麼地渴想着音樂會，聽了這話個個都興奮起來了。在那一回練習的少憩時間內，他們便討論音樂會中要用些什麼歌曲與樂曲，隨即擬定了節目單，有第一部，第二部與中間的少憩。

音樂會在禮拜六的下午舉行，學生們的父母很多的來了，哲克與摩利的父母也到場，孩子們覺得非常興奮與快活。一班孩子的樂隊員預先登台坐定，祇等候指揮者出來。接着指揮者出來了，手中拿着他的指揮棒，登上椅子的指揮台。當他舉起他的手，舞動指揮棒時，音便起奏濞牛男了；他的手一停止動作時，音樂便立即停止了。指揮者不止一個人，每奏完一首樂曲，就換了一個指揮者——有時是一個孩，有時是一個女孩。他們奏得很好，每一曲完時，聽衆都鼓掌，個個人都異常快活。有的樂曲響亮如進行曲，也有仙人跳舞的歌，與嬰孩入睡的歌，還有許多別的歌曲與樂曲。當然，有第一部，第二部與中間的少憩。

這是一個極有趣的音樂會，所有的孩子與孩子的父母們都很快樂，尤其是哲克兄妹倆與他們的父母，他們覺得這與他們生日音樂會一樣地有趣。

(教師講完了這個故事，停了一下，隨後向着孩子們問道：“你們可也高興有一個像哲克他們一班孩子們似的樂隊麼？”)

大音樂家的戀愛故事 1

莫差特與空斯頓采

科培(Gustav Kobbe)著
王 雲 階 譯

大約在莫差特 (Mozart) 死後八年的時候，他的妻子空斯頓采 (Constance) 應一處出版公司搜求這位作曲家的遺蹟之請，送去了許多莫差特的遺物，其中有一袋書信，是她丈夫生前寫給她的。爲了轉贈這一袋書信，她曾寫着這樣的話：

“他對我的深情，在每一封信裏都充溢着；可不是麼，試看從我們剛結婚的一年直到他辭世的前一年所給我的信，不是同樣的溫柔嗎？”

她同時聲明，希望在每一種採用她的贈品的傳記裏，都要特別把這件寶貴的事實提明，她這種要求，並不是出於虛榮心的衝動，而是依然珍惜着丈夫所給她的足以自豪的愛。空斯頓采的愛，也是莫差特的一生慰藉。

這位神童在1756年生於德國的薩爾斯堡 (Salzburg)，他幼年時候，時常被父親帶到各宮廷裏演奏，他和姊姊的表演，很博得聽衆的贊賞。他絕不像一般的神童，在衆人面前就會減色；他在早年即具有成人的風度，堪稱世上的大音樂家。然而莫差特的天才，最初並不得世人的認識。現在的人們視莫差特爲天才綽越；性情豪放之波希米亞人的典型，也會因他想到藝術，且久已對他容納了；可惜當他生着的時



莫差特與空斯頓采

代，他要麵包，給他石頭。

莫差特年輕的時候就死去了，他在世上謹活了三十五年。當一個時期，他的痛苦紛至踏來，幸而有一位愛人幫助着他，以她的愛安慰了他的痛苦，而使他終生愉快，——就是空斯頓采。她寫給出版家的話，是千真萬確的；他給她的信，自始至終都是同樣的充滿着熱情。

大約在他死前六個月的光景，她爲了自身的健康，被迫到巴頓（Baben）去。他在給她的信上這樣寫着：

“你也許不相信，你不在這裏我是何等難過，真是度日如年啊！我說不出我現在的情緒，只覺有一種空虛，一種不能滿足的渴望使我痛苦；啊！這種痛苦將永無止息的一天天的加重了！我想，假若此刻

兒子會在去巴黎的中途停那麼久。

當時，他接到了兒子佛爾夫干(Wolfgang)的信，滿篇流露着對於弟子的熱情；又附帶着一個請求，不到巴黎，而要變更原定的計劃，同母親攜帶韋柏的全家到意大利去，以便使愛羅依莎盡量發展她的天才。他明白事情的真像之後，大發雷霆。他對兒子懷有很大的希望，他知道韋柏的家境既貧寒，自己又沒有能幹；而且斷定他們將因自身的利益而設法引誘沃夫剛墜入聯姻的圈套。立刻寫了一封嚴勵的信，命他們母子啓程往巴黎去。當他知道他們母子已經離開那該不祥之地曼海姆，心裏非常安慰。

因了母親的去世，莫差特在巴黎的生活便暗淡的告一段落。他動身回故鄉薩爾斯堡去，雖然滿心想在曼海姆停下來，因為他依然熱念着愛羅依莎；後來探聽到韋柏全家業經遷往牟尼克(Munich)，他便到牟尼克去。但，既經到了那位美麗的青年歌女面前，她的態度立刻告訴了他，她對他的情感已經冷淡了。意外的打擊，使他滿懷的熱情幾乎降到冰點。於是繼續登程，回到薩爾斯堡。他的歸來，給與父親莫大的安慰，但仍不能把他的心繫住。

當莫差特離開牟尼克的時候，他或許想他將不但與變化無常的愛羅依莎永別而且與韋柏的全家永別了。我們命運的警告是如何的脆弱

！因為無論怎樣，只要老天能以妙不可測的力量爲兩個人撮合，沒有不成功的——那兩人就莫差特與空斯頓采了。

愛羅依莎對於莫差特的事業也有相當影響。她同一位歌劇院的演員蘭該(Lange)結了婚，夫婦一起去到維也納，在那裏，她作了劇

院的歌女。莫差特爲她作了一曲歌劇 後宮逃亡者 (The Elopement From Seraglio)，劇中的空斯頓采一角，是爲她而設的。他也爲具有婉轉自如之高音歌喉的大姊約瑟·韋柏 (Josepha Weber) 寫出了他作品中超越的角色之一——魔笛中的夜女王。

作者預先說明這些事實，意思是要糾正一般人對於莫差特的婚姻所容易懷有的一種錯誤的觀念。他爲愛羅依莎寫了空斯頓采的角色以後，不久就同真正的空斯頓采結了婚。這件事曾引起許多人相信他對於這位妹妹懷着不滿，因爲愛羅依莎曾遺棄了他。相信這一點的人，對於莫差特傳記的認識未免太膚淺了。自從在牟尼克離開了愛羅依莎，已經有五年的時光。幼年的事情，早已逸出記憶；當他們再度的在維也納會面的時候，她已經是蘭該夫人了。莫差特和空斯頓采的婚姻，是真誠的愛的結合。這件婚事，他的父親異常反對，始終不曾和兒子所選擇的女人完全修好；母親也不同意。那時夫利道林·韋柏又去世了，種種不祥的徵兆和十足的障礙，若非這一對熱情人，誰都不免要心灰氣餒的。這還是後話，作者把這件動人的故事敘述得太快了。

1781年，莫差特同薩爾斯堡的主教一起到了維也納，然而因爲待遇太苛，便辭去了職務。這時孑然一身的他，除了找老朋友韋柏一家之外，還能找誰呢？韋柏夫人得到賃房給莫差特的機會，非常喜歡。因爲她們的家境像在曼海姆和牟尼克的時候一樣的窮困。這位音樂家的父親一聽到了這種安排，立刻向兒子下了忠告，結果莫差特只好遷居。可是，這樣一來，適得相反的效果；因爲，分離正可以增加青年人之間的愛情。自從他們在維也納再度見面以來，莫差特發現了在曼

海姆時節所見的，十四歲的小姑娘，已經長成青年婦女，他們之間已發生了愛情。

似乎不成問題，韋柏一家人，除了空斯頓采之外，都是無能的。她們曾到處飄泊，最後，因為愛羅依莎同丈夫遷到維也納，她們也遷到那裏。當時，莫差特下了最後決心，要同空斯頓采結婚，不顧一切的寫了一封信給父親，表示他的眼光充分的看到她們一家人的缺點；又以很自然的態度——也可以說是很正直的態度，稟陳他未來的妻子的德性。他們的愛情，顯然不是冒昧形成的，也不僅是基於淺薄的外表誘惑。

他在給父親的信裏，對於韋柏一家人的分析，毫不留情。他似乎對於未來的夜女王和後宮逃亡者的主角太不包涵，未免不顧往日的情感；但我們要曉得，那是一封兒子給父親的信，只有直言不諱是可以邀原諒的。他承認她的母親是一個毫無節制的潑婦；描寫出約瑟的懶惰與粗俗；稱愛羅依莎為賣弄風情的狠心人；頂小的蘇菲(Sophie)，不屑提起，因為小小的年紀，最多不過是一個腦筋減單的好孩子罷了。的確，全家沒有一個人沒有一幅動人的影像是被疏忽的。

他為什麼獨傾心於空斯頓采呢？這個問題須得讓他自己解答。他在寄父親的信上這樣寫着：

“……但這當中的一位，我的良善的妻子——親愛的空斯頓采，在家庭裏頂受苦；或許就是因了這種緣故吧，她的性情最好，最聰明，最伶俐，總之，是全家最優秀的一位……她的容貌並不醜，也不很美麗。她全部的美點，在於兩隻烏黑的小眼睛和秀俊的輪廓。她沒有綽越的才能，但她有充分的常識，足能盡妻子與母親的責任。她絕不

奢侈，而慣於樸素的服飾；因為她母親所能對自己的孩子們有多麼細微的體貼，都施於別人，從臨不到她。的確，她也喜歡雅緻合體的服裝，但決不是昂貴的；而且，女人所需用的東西，她多半都能自己作。她的頭髮，每天都是自己梳理，（在那個時代，女人頭髮的梳理，確有相當困難。）很明白治家之道；又有着世上頂好的性情。我們倆滿心滿意的相愛着。請指示我，我還能再為自己求一個更好的妻子嗎？

信是如此的坦白與真誠，無論誰讀了它，必然的會覺得莫差特為他的空斯頓采所描述的肖像，生活的部分，格外真切。他絕不企望把她描成美麗與智慧的典型。那是被家庭所疏慢之一分子的寫照——她之受疏慢，正是因了她樸素的美德。一朵美麗的鮮花，盛開在這懦弱無能之家庭的黑暗牆縫裏！信的結尾，是一種呼聲，那呼聲從地球的幼稚時代便抵抗着而且消滅了聰明人的質疑：“我們倆滿心滿意的相愛着。”

那位為兒子前途担心的老莫差特先生，專聽着維也納的消息。他聽說當兒子對空斯頓采的傾心顯明的時候，她的保護人已經強迫他簽定婚約。這件事，在他父親看來，又是為自己的孩子般不聞世故的兒子而設的圈套。但是，雷俄波爾德·莫差特不知道這件意外事的結果怎樣。那不成問題，將被後人看作偉人戀愛事蹟，感人的趣事之一。因為，當她保護人離開家裏之後，空斯頓采向母親要來了婚約，剛接到手裏，便撕得粉碎，喊道：“親愛的莫差特，我不必要你的文字婚約，我深信你的話。”

韋柏夫人本認為求婚者莫差特可以作家庭經濟的輔助者，一聽到他和空斯頓采要自己作主，她就非常反對這件親事。後來，一位有爵位的婦人白倫·凡·華斯塔忒(Baroness Von Waldstadter)保護着這位青年，空斯頓采便到她家裏，同她住在一起，以避母親的窘迫。這時，韋柏夫人計畫着以法律手段強制女兒回家。急速結婚，是惟一避免侮辱的方法，而且是法律所不能干涉的。於是，1782年八月四日那一天，莫差特和他的空斯頓采便在維也納的聖·斯提芬大教堂(Church of st. Stephen)裏舉行了結婚禮。當儀式告終，一切障礙都追不上他們了，他倆像一個人似的站在聖壇上，情不自禁的哭了；祭司長和其餘幾位參加婚禮的人，深為他們的美滿姻緣所感動，也都落下淚來。

莫差特雖然很窮，但因了他在音樂上的造詣，頗為一般貴族所熟識；宮廷裏也都知道他。結婚不久以後，他和空斯頓采帶着珍愛的小狗，在普利台(Prater)散步，莫差特想騙小狗叫幾聲，嬉笑的舉起手杖，假裝着打空斯頓采。恰巧皇帝剛從夏季行宮裏走出來，看見莫差特的舉動，發生了誤會，便責備他尙在新婚時期就虐待妻子。當他明白是自己誤會了之後，非常喜悅。後來，他確鑿聽到了這一雙佳偶的熱情。有一位和他同時代的人寫着：“這些事實，有維也納作證。”當愛羅依莎同丈夫決裂以至分離之後，皇帝遇見空斯頓采，談起她二姊的煩惱，因說道：“得一位良好的丈夫，關係何等重要！”

儘管是因貧窮而在困苦中掙扎着，莫差特的婚姻卻是幸福的，因為那是愛的結合。像別的神童一樣，莫差特有種種皮氣，然而空斯頓采

很能處處體貼他，以此獲得他的信任。同時把握住一種權威。不過，那種權威她僅在必要時才偶爾一用。當他運用思想作曲的時候，他的心神離舍，每逢這種情形，她總是即刻遷就他，甚至在棹上爲他割切食物；因爲在這當兒，他往往是茫然出神的忘記了自己的需要。可是，他的作品已經在心意中形成之後，往紙上寫的時候，簡直和抄錄差不多。他又喜歡讓她在自己的身旁講述故事——不錯，都是神話與童話，他似乎依然是個小孩子。他總是一面寫，一面聽，聽到高興處，便丟下筆大笑一場，又繼續寫下去。他的歌劇佐凡尼先生 (Don Giovanni) 公演的前一天，當末次預演已經舉行過後，序曲尙未寫出，預備就在那天夜裏完成；那時，她坐在他的身邊，以活躍的趣話幫助着他，使他忘記疲倦，促成了他的傑作。據說，其間她曾朗讀過阿雷登與神燈（故事見於天方夜譚，內容大意係阿雷登獲得神燈一具，只一磨擦，立刻便有巨人出現，交給他所需要的一切。）無論怎樣吧——她一擦神燈，佐凡尼先生的序曲便出現了。

但願他們生活的素描都能是連續的如此動人的圖畫！可是折磨人的貧困和失望的痛苦也在裏面。他敏感的本質，原經不起頻頻遭遇之物質方面的打擊。尤其可憐的是，每當似乎有轉機的時候，又破滅了。魔笛的產生，曾獲得異常成功，儘管是有些嫉妬他的敵人殘酷的加以非難；新定戶源源而來，都定着優越的契約。可惜命運的轉換，爲時已晚。當時他收到一份匿名的定約，約他作一首“慰靈曲” (Requiem) ——那人後來被發覺是一位貴族，企圖冒名——莫差特早已感到死神的手接觸到他，他聲稱要爲自己的葬儀作一首慰靈曲。甚至被迫

上牀睡眠的時候，在牀裏寫作；他說那是自己的慰靈曲，必須按時預備好，當他辭世的那一天下午，他同三位朋友把全曲演奏一通；奏到“送葬人之淚”（Lachrymosa）的一段，他突然哭起來，晚間便失了知覺，第二天——1791年十一月五日的清晨，與世長辭了！急速的致命原因，是麻疹與腸室扶斯兩種重病交加造成的。他悲傷得發狂的妻子，一心想得同樣的病和丈夫一同死去，仆倒在他的病牀上。她因傷感過度而病倒，以致不能參加葬禮。說起來，真是他朋友們的恥辱，也是很可鄙的事：那天風雨交加，室內儀式剛剛結束，尚未正式埋葬之前，他的朋友們就都離開了；他的遺體葬於一處公共墓地裏，裏面共有十多具屍體，都是預備在若干年後重新埋葬的。空斯頓采剛剛恢復健康，便往公墓去；不幸掘墓人業經更換，向那人詢問丈夫的墳墓在什麼地方，他卻指不出來。直到現在，莫差特的最後憩息之所，也沒有人知道。

我們決不應苛責空斯頓采在莫差特死後十八年而再嫁，因為她從不會忘記她最初傾心的意中人。她的第二個丈夫——尼孫（Nissen）先生是往日丹麥的駐維也納代理公使，他在她的指導之下著了一部莫差特傳，因而成名。他們遷到莫差特的故鄉薩爾斯堡，尼孫先生1826年死於該地。空斯頓采的死期，與莫差特的紀念有密切的關係。好像在她最後的一息，必須回到她的第一個愛人那裏。因為她死在薩爾斯堡的時候，是1842年的三月初六日，正當莫差特的永垂不朽的，潤飾了這位音樂家誕生之地的一片廣場上的紀念造像到了那裏不多一回。她是一位神童的生命戀人，雖非天賦，而她卻明了怎樣去適應他的怪癖；摹擬他的性情；在這一點上，常是烏雲勝過了陽光。特別巧合的是，她殘存了若干年後，終死於一種情況之下，造成她同他的紀念像的新連繫。

〔本篇完·全文內容見84頁下〕

音樂與民族 1

利斯特與音樂的民族主義

約翰·奧布利(G. Jean-Aubry) 著
巴 淑 譯

在歐洲大戰的時候，我國（指法國）的音樂界起了很熱烈的爭論，題目是保禦法國的音樂；有些過激者攻擊德國的音樂，無論是古代的或新興的；如作曲家當中的丹提(Vincent d'Indy)便做了鄙視華格納(Wagner)的首領；他們這一羣自告奮勇，開了一條保護法蘭西藝術的路。

蔑視德國過去的音樂天才，在法國的本身利益上固然是毫無幫助；不過因了這樣，替從前的，現在的，未來的法國和外國的音樂作品開闢了一條互相溝通的道路。

在1914年的德國的挑釁行爲和這五年殘酷的大戰中間，由德國所造成的文化，是使我們不能忽視的；自十八世紀中葉起，它們在音樂舞台上扮演了一個很重要的角色。大家或者不樂意提起巴赫(Bach)，貝多芬(Beethoven)，舒曼(Schumann)或舒伯特(Schubert)等人的名字吧，或會否認華格納的天才吧；然而，就是在大戰猖獗的期間，還是有不少的人來爲德國過去的，以及今日的音樂下着公正的評斷，因爲誰能復興德國舊日音樂的事實是世人所公的。

大家在以下這段批評中或許看不見狹義的愛國主義：“古典的德國人，無論在教育方面或演奏方面，都是太過份了。”

太過份了，不錯：從古代的音樂上着眼是其一面，從音樂的原起直到今日的整個的音樂上着眼，是其另一面。

巴赫的偉大，貝多芬的遒勁，舒曼的嫵媚，舒柏特的新穎，是給了從十八世紀中葉，到十九世紀的作曲家們以一點正確的和有益的觀念。

對於古典德國的極度的拜物教 (Fetichisme)，不會使我國的教授們和音樂家們把法國的克拉韋桑 (鉅琴的前代樂器) 學派 (L'e'cole de clavecin) 完全忘記了麼？這學派從庫普朗 (Couperin) 到拉摩 (Rameau)，當菊利 (Dandrieu) 和獨弗勒 (Duphy) 只出了小小較優美的作品，或者當時意大利的克拉維埃爾 (鉅琴的前代樂器) 學派 (L'e'cole de clavier) 還有斯卡拉提 (Domenico Scarlatti) 的富於幻想的，精湛的，技巧穩定的作品，但這些能夠和巴赫的作品相匹敵嗎？

音樂教育，在我們這個時代，還是完完全全以德國的古典音樂作中心。至少是在其中參入一部份，一大部份，即使說最大的一部份，也是很對的；可是職業音樂家們，對於德國的音樂史，以及他們的著作，最顯著的姿態，德國藝術整個的外形，往往都不明白，這是在常識方面所必需的。這和教美術的人，應該知道拉斐爾 (Raphaël) 時代的繪畫和米開蘭基羅 (michelangelo) 時代的彫刻一樣。有多少的音樂天才傑出者，他們不知道將人類精神的源流灌注到他們的作品中去，但他們偶爾的一疑思，反博得大眾的崇拜。如果我們不知道這些人的時代背景，社會背景，思路的來源等，我們的音樂教育是不會有效果，有生氣的。

如果，當大家稍微傾向于觀察過去幾世紀中，歐洲各國音樂的動向，覺在德國的這一部份太過份的話，那麼大家對於十九世紀以來，尤其是近五十年中，它在歐洲音樂的發展上，一定覺得是更其誇張的了。在十九世紀的音樂舞台上，德國音樂是扮演了這樣一個重大的角色。他不知道含蓄所謂絕對價值，這是不能否認的事實。

如果在純音樂方面，有一個時期給德國獨佔樂壇，它早已不是今日的這個樣子了。的確，在十九世紀初葉，意大利音樂的崩潰，法蘭西音樂的低微，俄羅斯，英吉利，西班牙音樂的滅跡，這時留下這塊自由的園地由德國和奧國的天才去耕種。差不多是唯一的，索班(Chopin) 啓發了另外的靈感，產生了另外的形式，構合了波蘭與意大利之精英，他懷了斯拉夫的靈魂，戴了法蘭西的外貌。在這個時期，大家儘管連索班的天才都反對，但仍不能不承認德國是音樂的源泉：或者可以說是唯一的源泉。

這種霸權若果發生，一定會使它忘記昔日的威力，所以是無法存在的；不過，這是一個繞圓圈的歷史的現象。代替了這一事件發生的，是近五十年藝術史上最奇特的，最重要的：音樂的民族復興運動，(Le réveil des nationalités musicales)。

★ ★ ★ ★

這是很特異的，自十九世紀以來，德國音樂的權威和它本國政治，經濟的發展成了反比例。軍國主義的膨脹，個人自由的減削，已很足說明這一現象的理由了。大家看得很清楚，當華格納將德國音樂的威力提高到極峯的時候，德國君主政體倒下的運動，便加速度的伸張

。這或者除了必然的結果之外，還有更嚴重，更重大的原因存在，但我限於作文的範圍，不再贅述了。

當華格納願意以他天大的熱情，以他富盛的靈感，給德國一種新的偉大的時候，他覺得要衝破當前的難關，達到他的目的，只有一個人很顯明的和他一致，並且已經給了他不少的好處了（不是他的賢妻，也不是一捲音樂題材），這個人飽和了希臘四齣劇（Tetralogie）的光輝，然而，他，並沒有失掉一點別方面的能力；有着寬大，熱情的個性；（這位作曲家的功績，還在繼續不斷被人發現，因為一般演奏者掩殺了他的光輝。）他是在全世界音樂史中，最引人注意，最使人愉快的面相中之一：他即是利斯特（Franz Liszt）。

如果大家要研究華格納的作品，便決不能忽視利斯特這個角色；若將兩個音樂家對比起來，匈牙利的這一位的面孔，還要值得叫人注意些。

大家決不能否認華格納在許多方面，甚至於在音樂的中心上的影響；然而在這個影響旁邊，直接或間接的是什麼？利斯特在晚近這一世紀中葉，對於音樂的諸流，諸系上的是什麼？

音樂的民族主義的運動，普及於全歐洲，約在1860年左右，那時自然毫無成績，而且也不能專靠一個人的作品的力量來支持；這是需要許多國家的政治，經濟，社會的條件來決定的；可是有一個人，他拚忙急速的來推動了這一運動的輪盤，又有什麼辦法呢？

事實是這樣的：自1860年起，樂壇上的鮮花，接接連連地在俄國，法國，挪威，比國，以前在西班牙，現在在英國及意大利的地域上

，爭鬥地怒發，還不算中歐已有三十多年歷史的音樂學校，和大戰前夜的匈牙利新成立的學校等。樂壇上的盛況，這時還不只此，此外利斯特和當時全歐國立音樂學校的創辦人都有關係，他鼓勵他們工作，催動他們努力。

不必涉及題外的種種，這或者是無多大裨益的來提起利斯特提拔格林卡(Glinka)的事，他是第一個認識他，宣揚他的價值的人，他叫他做俄國音樂的先知(Prophete)，他並且一直和俄國的新音樂派發生密切的關係。他的這些書信便很足以證明。

1857年，十月七日，他寫給舍斯塔科夫(Dudmilla Schestakoff)說：“你給我的獻詞，我十二分感謝的接受了；這不單只給我一個巨大的快樂，同時還使我感到須得盡力為格林卡宣揚的責任，他的作品我毫不虛偽的承認，我永遠是有着最可驚的愛好的。”

此後不久，1858年，一月八日，他寫給恩該爾哈特(Basil von Engelhardt)的信，對於格林卡極盡頌揚之能事。

1872年，九月二十日，從魏馬(Weimar)寫了一封信給楞茲(Wilhelm von Lenz)：“你和新興的俄國音樂派，以及其中的領袖們，如：巴拉基累夫(Balakireff)，叩伊(Cui)，利姆斯基·科爾沙科夫(Rimsky-Korsakoff)諸君子有連繫沒有？我最近讀了不少他們的作品，的的確確是值得注意，頌揚和宣傳的好東西。”

之後幾年，他寫給出版家培塞爾(Bessel)說：“我又非常快活的來告訴你，我給你送來幾個俄國音樂家的作品，如利姆斯基·科爾沙科夫，叩伊，柴可夫斯基(Tschaikowski)，巴拉基累夫，普羅丁(Boro-

48
cline) 的……明年，我想大家一定有很多關於以上諸人的批評文章出來。他們是很值得在歐洲樂壇上很莊嚴的介紹的。

兩年以後，他又寫給這一位出版家說：“俄國的民族音樂或許沒有比利姆斯基·科爾沙科夫更能感應，更能了解的了。”

在這個時代，誰來替俄國的新興音樂作護證呢？說到這裏，想起拉羅什 (Laroche) 來了，他是聖彼得堡的名批評家之一，在1874年，當善羅丁的睡美人 (Princesse Endormie) 出世的時候，他批評道：“不錯，這位作曲家的一切作品都好像是以給人不快為目的似的。”在1877年，善羅丁，利姆斯基，利阿朵 (Liadow) 和叩伊等人，作了後來成為非常有名的演化曲 (Paraphrases) 這些演化曲是用了一個固空的主題而包含二十四節不同的變化的鋼琴二重奏，誰像利斯特那麼立刻就寫給朋友替他們宣傳呢？一般批評家都揚言說利斯特不會賞識這個作品的。利斯特看見了這些文字，立刻就寫給一位作曲家說：“如果大家覺得這個作品是狗屁，那末我和你也只剩狗屁了。”

他並且等這作品再出版的時候，還自己作了一段變奏曲 (Variation) 附上去。

1877年，七月一日，善羅丁去看他，他對這青年作曲家說：“你寫了一個很美的交響曲 (Symphonie)……第一段真是完全無瑕……緩曲 (L'andante) 是一個傑作……這一節真是偉大(他於是坐到琴前去彈起諧謔曲 [Scherzo] 的主題來)。不要多和無聊的人交往，不要多看污穢的事情。你離他們遠，對的，這便是你最有價值的地方。不要聽大家的的要求；相信我，你是已走入正確之路了的。你讓藝術的良心保持原來的狀態，不要怕外界的批評。”

差不多直到他最後的呼吸他還以他的熱情來影響俄國的青年作曲家：他從羅馬給麥西·阿戎多伯爵夫人(Comtesse de Mercy Argenteau)寫了一封信，因為她是第一個傳播那些俄國作曲家的作品的人，信內寫道：“對這一羣大無畏的俄國音樂家，我以至誠的心給他們祝福。他們儘可不必為敵對的思想而痛苦，這種病態是在那一國都有的。我敢說他們的價值自會一天天增高，他們的名字自會一天天遠揚……他們的成功，不顧攻擊他們的人如何厲害，是只有一天一天發展的。我替他們宣傳，並不是良心問題，而是我至心相信他們的作品有着至高無上的價值。”

在這些信中，大家可以看見不單是老作家對於後進者的祝福而已，其中還有別的東西。

在音樂方面，可以舉出不少利斯特的熱烈的同情的事件來。也就是這位利斯特在二十年前，給了佛朗克(Cesar Franck)一封長信，爲了鼓勵他，並且替他做出版處的介紹人；1854年，一月二十八日便寫給Gazette musicale報的老板埃斯昆第耶(Escudier)說“好幾年以前，我對於佛朗克的能力便抱了一個很大的希望，聽了他的三重奏（真是美好，崇高的作品，和他近年出版的東西完全一樣），他的神曲(O ratorio)“Ruth”覺得真是包孕了極其優美的東西，而且創造了一種特殊崇高的風格。

又是這位利斯特在1867和1869的七月十九，從羅馬寫給聖松(Camilie Saint Saens)很多又長，又熱烈的信，讚揚他的Veni Creator)和第二音樂會，次年八月四日，他又去鼓勵他寫他的彌撒曲(messa)

。這位利斯特還替他肅清了樂壇上的障礙，不單用文字，用語言，甚至於用動作，在魏馬奏演的時候，他出來向大眾說：“從此以後，大家在聖松的作品中將找出一位音樂的完人，和能夠希望音樂之大成了。”

還是這位利斯特在1865年三月六日從羅馬寫來：“我真愛好斯加姆巴提(Sgambati)，他的能力，他的智力是這樣的優秀，這樣的豐富，真使我感到無窮的興趣。”

他，還在給大公薩克斯·魏馬(Le grand-duc Saxe-Weimar)的信上，將斯加姆巴提當作無上智慧的藝術家而鄭重的談起。

1868年十二月二十九，這位利斯特寫給格里格(Grieg)：“我很高興告訴你，你的朔拿大(op.8)真給了我一個實實在在的快樂。它是一個不能否認的充滿了毅力，智慧，才幹的作品，這種能力一定會將你捧上最高的地位去。我相信你在你本國的成功定然很大；同時你無論走到何地，這成功都不會減少。如果你在這個冬天來德國，我將很虔敬的請你留在魏馬為我們好互相更加深切的認識。”

格里格的這封信，果然不久就實現了，利斯特用了全心靈來招待這位挪威的作曲家。也就是這位利斯特將斯美塔那(Smetana)介紹給來比錫的出版家基斯特那(Kistner)，他在魏馬，後來在羅馬一直不斷的注意整飭他青年西班牙弟子的燥急的精神，這弟子便是：阿爾培尼斯(Isaac Alleniz)。

格林卡，普羅丁，利姆斯基，佛朗克，聖松，斯加姆巴提，格里格，斯美塔那！這些人後來成了俄羅斯，法蘭西，意大利，挪威，波海米亞，西班牙等國的音樂之父。

大家會說這是偶然的吧，然而這個“偶然”是十分值得重視的。在當時的許多無論好或壞的作曲家中，利斯特的鼓勵與同情不單給與優者與秀傑出者，尤其大量地給予了全球各國那為“音樂的國家主義”這一運動而努力，而推動的人。這也是偶然的吧，每個作曲家在利斯特那兒都受了一個共同的影響，那便是風格的轉變和靜穆，愉快的成份加深。

利斯特的影響，在俄國初期的音樂作品中是最顯明的，聖松，斯美塔那，阿爾培尼斯的作品可為其代表；受他影響較少的為佛朗克，格利格等人，他們在最成熟的時期，可說已完全脫離這影響的範圍，然而他們初期的作品仍然為利斯特的影響所左右。大家有一個很長的時期，把利斯特當作狂詩曲（Rapsodies）的作者看待：的確他對於法國交響詩（Poe'me symphonique）的影響比培利俄茲（Berlioz）還大。這個影響直接及於聖松，後來一直到杜卡斯（Paul Dukas）；至於朝聖年（Anne'es de Pe'lerinage）的作者，則在他的鋼琴作品中，表現了阿爾培尼斯及拉韋爾（Ravel）所給他的間接的影響。

利斯特對於宗教的堅決的信仰，在他那個時期決不是偶然的，即使拿他待人和善的這一點特性看，也仍然不是偶然的行為。“很久以來”，他在致友人的一封信中說：“我在整理這些低級社會中人寫來求薦的無聊的信……這些人的環境真是太特殊了。”

我們還記得在1869年，利斯特寫給塞未（Franz Servais）的幾句話嗎？“對於愁斯丹（Tristan）的熱情，我的決不下于你的吧。它能獲得這樣大的成功，真使我快慰極了，可是我不願意這麼偉大的一部傑作，成為你在樹蔭下打盹時的飲料。”

在1877年，善羅丁得着他的信說：“你已經認識德國了吧，作曲家真是汗牛充棟；我在這‘音樂的海中’簡直失了方向，它似乎要把我淹斃一樣；然而，我的天！全是毫無趣味的東西，沒有一點生氣！我想你或者能在德國，替音樂開闢出一條新的途徑。”

四年以後，給叩伊及善羅丁的信，仍然還是談起這問題，他說他在如何比較當時俄國音樂的活力與德國音樂的貧乏。然而，華格納，這個華格納他是不斷地在喜愛，在稱揚的，還有布拉姆茲也正在他眼裏過着好日子。可是利斯特把這兩人分析得很清楚，知道他們決不能產生他所祝望的音樂，他們對於俄國作曲家的模仿，也只有破壞新的意境，整個兒是失敗，因為他們很深的浸浴在他們“自己的國度”裏。

大家一定會疑惑他這種行爲的，如希勒 (Hiller)，約阿希姆 (Jochim) 以及舒曼，布拉姆茲，罕斯利克 (Hanslick) 等人的門徒，對於利斯特沒有好感，甚而至於仇視。或者大家對於他今日所處的地位，都還在感疑，都還不十分明白。利斯特的聰明，給予某一種少年作曲家的善意，無窮無盡的好奇心，不倦的在全歐洲宣傳，使得他完成了“音樂的民族復興”運動的使命。他沒有產生大量的，有價值的作品嗎？他的演奏技巧沒有臻於最上乘嗎？可是他在十九世紀的音樂史歷上，還應該以“前無古人，後無來者”的“偉大的音樂煽動者”而記載才對。若果沒有他，這一運動沒有首領，便決不能發展；同時他也成了音樂界上各派各系的符號。

如果近代的德國有着深刻的判斷力的話，它應該憎恨利斯特，因為德國音樂的霸權，大半是他推翻了的。

不是華格納的輝煌，不是他的天才，不是他繼續產生的作品，不是他作品所引起的正確或誇大的熱情，也不是漫罵所能挽救德國音樂的崩潰和“音樂的民族主義”的滋長的。

在聖松之後，福爾(Faure)的旋律，拉羅(Lalo)的優美，開布利耶(Chabrier)的詩趣，佛朗克及其門弟子們的交響的泉源，得彪西(Claude Debussy)與拉韋爾的細膩的，唯美的技術等，至少在法國光耀了三十年。

俄國的音樂家們將他們作品的音律及色調傳遍了歐洲，亞洲人特有的質樸，光輝，以利姆斯基，巴拉基累夫，善羅丁，謨索格斯基(Moussorgsky)，斯特拉文斯基(Stravinsky)，普羅苛非阿(Prokofiev)等人的藝術，介紹給了那老態龍鍾的歐洲；接着是斯干那維亞(Scandinavie)的格利格和射格楞(Sjögren)；波海米亞的斯美塔拉和德佛乍克(Dvorak)；再接着是西班牙因阿爾培尼斯，培德累爾(Pedrell)，法拉(Manuel de Falla)，去利那(Turina)籌而起的音樂的繁盛時代；後來是意大利的彼塞提(Pizzetti)，卡塞拉(Casella)和努力尋找民族主義道路的馬利披羅(Malipiero)，後來是英國的威廉(Vaughan Williams) 谷森(Eugene Goossens)和少年匈牙利的巴爾托克(Bela Bartok)，科達利(Kodaly)互相在音樂的民族主義上競爭。

在音樂的每一派中，自然各有其民族特殊的感情，傾向，色彩，尤其是生命的力。在這樣的傳播，介紹之下，音樂中便清清楚楚分出各民族性的不同來。

這種運動，對於有國際性的藝術——音樂——真有莫大的功勞，

將千千萬萬優良美好的作品，集聚起來，使它的豐富超出於任何藝術的豐富之上。

然而，担負這個運動的國家都沒有十分準確的觀念；如果大家要看法國近世音樂，在歐洲的價值，和它究竟能與昔日的德國音樂，以及過去和現在的俄國音樂抗爭到何種程度，這是很困難的。如果俄國要自己看看它音樂上的偉大，和它的音樂作品在各國早經掀起的俄國問題中，所佔的是個什麼地位，這也是困難的，因為這又脫不了政治問題。如果深染了低級的意大利主義的西班牙，要它的今日的作曲家們給它立刻拿出怎樣光輝燦爛的美的作品來，也是困難的。意大利一時還脫不了低劣的演奏技術的害；英國是起來了，可是還擺不掉德國音樂的束縛。

音樂的民族復興運動，到底給參加這運動的五六個國家展開了：自此以後，音樂不單如尼采 (Nietzsche) 所願望的只成爲地中海化 (Mediterranise'e) 的音樂，這個運動還一直伸張到拉丁海一帶去了，無論南北，處處都有 _____ (Degermanisec) 的音樂。

如果有人想起貝多芬，舒曼，和華格納等人的話，就讓他們去崇拜罷；我們與其崇拜過去，莫如欣賞現在，憧憬未來：在世界各國，將有更大，更高的音樂家出現，這是決不能否認的。

在音樂的民族主義這一運動的黎明時代，除了利斯特的無所不至的活運以外，大家還應該看到索班的波蘭的魂；在法國，當這運動正在高潮的時候，得彪西的作品中斷得太早了。現在，在頌讚我們的三個鄰國之前，應該先來崇拜這兩個偉大的死者。（本篇完，全文內容見84面）

卡農與復加

天 澍

1. 卡 農

一樂句先在一聲部出現，繼又在他聲部反復再現，這叫做模仿法 (Imitation)。全部的樂句或曲調都行着這種模仿法的時候，這作品稱為卡農 (或典則曲) (Canon) *。原語在希臘語是規則的意思。卡農有兩種，即有終卡農 (Finite Canon) 與無終卡農 (Infinite Canon)。前者有結尾 (第 3 回) 可以結束，後者奏到末尾後又回到開首，反復重奏。

有終卡農

Mozart: Sonata for P.F.&V.



*卡農與下述的復加都是根據對位法的樂曲形式。

無終卡農

Kirnberger



2. 復加

復加(Fugue)主由一主題照了某種法則反復模仿而構成。卡農主用於聲樂曲上，而復加則多用於器樂曲上。Fugue 這字出於拉丁文 fuga 義為逃走，因各聲部相繼加入，好像此遁彼追的光景。

復加的要素，有主題(Subject) 答句(Answer)，副主題(Counter Subject)，插入曲(Episode)，積疊部(Stretto)。

復加先以一聲部開始，奏出主題。待這個第一聲部奏完了主題，第二聲部開始奏出了答句，答句大抵移在屬調上。當第二部奏着答句的時候，第一部用了復對位法，奏出副主題，以伴和牠。

等到第二部奏完了答句，第三部開始奏出原調上的主題，而第二部奏出副主題*，當然用着移調。這時第一部為的補足和聲加入了自由聲部(Free Part)。

當各聲部輪流出現了主題或答句之後，復加的第一部分於是完結。復加由三個部分作成，第一部分稱為呈示部(Exposition)，另外兩部分為中間部(Middle group)與終曲部(Final group)。

* 答句(或主題)與副主題之間，常用入小結尾(第3回)。

三聲部復加的呈示部

J.S. Bach



呈示部之後是一個插入曲。接着便是中間部，這是要用別的調，常現出主題的變奏曲(第5回)。終曲部又回到原調，在那裏主題與答句相隔較短的時間彷彿卡農一般追隨着，這方法便是積疊部了。近完結時，常出現保續音(Pedal-note)也有用結尾終結的。

復加的小規模者，稱為小復加(Fughetta)。

(附言) 復加顯然是一種智巧地技術地構成的東西，故驟然看來，好像缺乏着表情與情緒。其實音樂形式中，比這更有趣的，恐怕不再有了。巴赫(第3回)遺留下許多優秀的復加，在他的兩卷平均律克拉非爾曲集*(Wohltemperiertes Klavier)中，含有各調的復加48首，與各曲前面所附的前奏曲(Prelude)，後人奉為鋼琴音樂的舊約聖經與稱作新約聖經的貝多芬的鋼琴奏鳴曲(第3回)相對立。

本會工作報告【九月份】

音樂演奏 舉行本年度第三次民衆音樂會，招待市民，聽衆達七百餘人。舉行本年度第一，二，三次兒童音樂會，分別招待經堂，湖路，百花洲，普賢寺，狀元橋，北營坊，北壇，右營街等小學校高年級學生，每次出席兒童，均達四百餘人。繼續赴廣播電台舉行播音演奏。節目有管絃樂，獨唱，獨奏及四重奏等。

編輯 繼續編輯音樂教育月刊，供給學校音樂教材。繼續編輯戲劇與音樂及劇場藝術週刊。

民衆音樂 派員視察江西，新興等舞台瘋僧掃秦，呂四娘等平劇；新新，昇泰，洪都等遊嬉場珠簾寨，杜十娘，玉堂春等省劇；昇平，豫章及歌舞樂園雙簧，清唱，魔術等節目；逐次由視察員指導一切，將不良之點，加以糾正，並填表報告。派員指導新興舞台排演呂四娘新劇。取締豫章樂園歌女混入客座及洪都遊嬉場表演杜十娘之神怪各點。函令各舞台及遊嬉場復演本會新編之宣傳戒煙劇本黑籍冤一劇，以廣宣傳。舉行民衆娛樂指導委員會總視察一次。

學校音樂 聯合省會環湖路及狀元橋小學校組織兒童節奏樂隊，並開始教練。代省會法院前小學擬製校歌歌譜。代中國國民黨中央執行委員會宣傳部審查升旗及降旗樂譜。

實際教導 派員指導教育廳特種教育股巡迴教導團學員演劇常，並教授歌曲。繼續指導合唱隊，鋼琴班，提琴班，口琴班及胡琴班之練習。（接84面）

音的平衡—對比與色彩

E.普勞特著
李元慶譯

§ 177. 學習者熟識了各種管絃樂器的音域及特徵之後，自己或將料想已經有資格開始寫一篇樂譜了，再也沒有比這個更錯的呢。一個樂人縱然完全熟悉每件樂器——甚至於他是每種樂器的優良的奏者——但對於怎樣才有效果地組合它們，是毫無把握的。這正是我們現在所論的問題；在這裏，教者所遇的困難要比本文前面所論的大得多。諸位都會曉得，那麼多相異的樂器組合的可能性是變化無窮的；所能做到的只是規定幾條一般的規則來指導學習者，並且盡量地指示出某一些原則是被有名的管絃法諸大師在作品中運用過了。

178. 學習者初試樂器法常易于陷入兩種錯誤：大概不是過於稠密——這因為要使每種樂器都有着相當的事做所致——；就是中間的聲部太薄弱，使管絃樂隊的發聲中部空虛。若是了解了正當的音的平衡的產生方法，作曲者才能避免這兩種錯誤。

♪ 179. 須牢記心裏的最重要的一點是：和聲的每一個聲部，一般的說來，是應該妥為分布的，最低限度，上面的聲部與低音若無音符填滿其間的空隙，它們不得相隔太遠。例如C長和絃；可以用各種方式分布於絃樂全部：——

Ex. 77. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i)

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Cello e Basso.

此例中各聲部的分布，(a)太稀薄，(b)也差不多如此，因為上面三聲部與低音之間的距離過遠。(b)的和絃改成(c)那樣較好，而(d)則更為響亮。(e)及(f)是較緊密的和聲，發聲都豐滿，但不輝煌，因為小提琴與中提琴部必須（最少在後者是這樣）用第四條絃奏。為改正(a)，而第一小提琴仍如舊，可用(g)或(h)，兩者都用“雙絃”（§ 14）；如果為某種特殊的原因，每個樂器只要一個聲音，(i)的分布可以說是所能得到的最好的一個了。

§ 180. 現在，學習者應該參閱前幾章由諸大師的作品中引用的一些器例，看看對於我們現在所說的音的平衡，他們是多麼細心地注意着呢。例14的中間聲部，它離上下兩聲部頗近，與旋律及低音間的距離大體相等。例16的中間聲部，讓兩部中提琴奏，如此的排着，以免產生稀薄的效果；其中的第二小提琴，莫差特也曾經將它寫成與第一小提琴同度，以代替下方八度的地位，但如此旋律就會太強於伴奏，將音力的平衡破壞了。例19是“密集和聲”的例。例21雖然是三部和聲，因為分配得當，十分悅耳。

§ 181. 剛才所引證的例子只限於絃樂的；如果我們再分析下去，無論其樂句是單獨地使用管樂或管樂及絃樂混合用着，都可找到

相同的一般的原則。例41中的兩個巴松形成了全體小提琴的薄弱的伴奏；並且，此處還得顧慮到音色的相異處。雖然巴松奏着它的中部音區〔medium register〕，它的音並不十分強，樂段下又記着Piano，但其銳利的音質仍使它與其他的樂器顯然地分別聽見。此例最後一小節顯明地與上述的一般的規則（§ 179）抵觸；但須注意的：第一，荷恩的長連續音A形成一種連擊物，第二，管絃法的規則，很少沒有例外的，只要作曲者感覺所要的效果與他所運用的手法相同就行了。此處顯明地可以看出，在巴松的低音的和聲之後，莫差特使用了一個尖銳的有規則的對比。另外一個上面聲部距低音頗遠的例，可以在布拉姆茲C短調交響曲某樂段中找到（例76）。

§ 182. 在填排總譜時，中間聲部切不可過於稀薄，這是非常重要的地方。法國有句很切確的俗話：他把管絃樂隊裏的豐滿的中間聲部稱為“bien nourri”——其意為良好的滋養。試參考前面的引錄，就會明白。例42是可注意的一個，但已經評論過了，且舉旁的為例：學習者試研究例56中管樂器聲部的分配，此處兩個夫盧特兩個克拉內特奏的高八度的四部和聲，用兩個荷恩兩個巴松奏的低八度的四部和聲使其平衡，如此獲得了寬至三個八度的緊密的和聲。設若巴松的聲部用兩個俄菩吹高八度地代替它，則此樂段的全體效果全都被它破壞了。因為如此，上面的和絃就太力強，蓋過了小提琴的旋律，而其下方的八度覺着稀薄而空虛。再看例72樂譜的美麗的分配。當第一克拉內特增加了第一小提琴所奏的旋律的飽滿，及用彼科羅注以燦爛的音時，輕弱的荷恩，巴松，特羅姆蓬的音，做成了非凡的飽滿的中間和聲；而各種相異的音色在量方面並沒蓋過主要的主題。在例73中也是一樣，特羅姆蓬及去巴的輕弱的和絃填滿中間八度中，除掉了稀薄的效果，並且就是僅有豎琴的琵琶音亦足以隱藏中間聲部的稀薄了。

§ 183. 然而，不要錯以為和聲的中間聲部都必須全然的填滿了，如剛才所引證的那些樂句一樣。譬如例40，所見的和聲是很稀薄的，中間所包含的只有一對荷恩的五度音；例50中，如果使中間的和聲豐滿，克拉內特獨奏的淒鬱的效果就要受到打擊。關於這一點，在

後面講音的對比時再詳述。

♩ 184. 現在我們再進一步解釋音的平衡：今將 C 普通長和絃的各種製譜的方法列出，以便論述。此和絃的十二個例，都奏以 *forte*，是從十二個最良的樂器法大師的作品中選出的：——

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12)

Flauti. *Fl. Picc.* *Fl.* *Fl.*

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti. *C. Fag.*

Corni in C. *in F.* *in C.*

Trombe in C.

Tromboni. *Tr. Basso.* *Tuba.*

Timpani in C, G. *tr* *tr* *tr*

Viol 1. *8*

Viol 2.

Viola.

Bassi. *Vc.* *Vc.* *Vc.*

C.B. *C.B.* *C.B.*

Tr. Basso==低音特羅姆蓬 Fl==夫盧特. Picc==彼科盧 C. B==低音提琴 C. Fag=
=倍低音巴松 Ve==大提琴。

- (1) 海頓，第二個彌撒。
- (2) 莫差特，拉·克雷門薩·提·提圖。
- (3) 貝多芬，作品115號序曲。
- (4) 開盧仲尼，法尼斯卡(Faniska)。
- (5) 舒伯特，C調交響曲。
- (6) 韋柏，自由射手。
- (7) 門得爾松·律伊·布拉斯(Ruy Blas)序曲。
- (8) 羅西尼，聖母悼曲(Stabat Mater)。
- (9) 奧培爾，馬薩尼埃羅(Masaniello)。
- (10) 莫爾培爾，休該諾教徒。
- (11) 登格納，吟遊歌者(Meistersinger)。
- (12) 布拉姆茲，C短調交響曲。

學習者費數小時的時間去分析及比較這些和絃是很有利益的。若是地位允許，是很容易將比例抄寫數頁之多；但我們僅指出學習者應特別注意的地方足矣。目前為節省地位，把四個荷恩(如果用有四個時)寫在一行譜表上，並且在必要時，將他改調。如(6)，原來是兩個G荷恩兩個C荷恩，(7)，是兩個C荷恩兩個降B荷恩等。此例是按照年代排列的，學習者可比較觀察較舊的及較現代的管絃法的典型。首先應注意各譜中和絃內三個音符(根音，三音，五音)關係的重要性；其次是

參閱高低八度內的各級音底強度，觀查各聲部的分配方法。在某種情形下(例如(2)(3)(11))可以看出其效果是非常的燦爛，其他的(如(6)(7)(12))則豐滿而響亮。

§ 185. 例78中所有的組合都是有效果的，雖然各和絃的效果特性各不相同。我們再舉出幾個 C 和絃的例來結束所論的一部份；這些都是有意拙劣地譜成，為使學習者將它與前者比較，看出何者是應該做的，何者是不應做的：——

Ex. 79.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Corni in C.

Trombe in C.

3 Tromboni.

Timpani in C, G.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Bassi.

這四和絃都比較的，或十分的無效果。讓學習者自己去發現它們的

原因吧。這些和絃全都由例78的和絃變換其中某一部份而成，我要說的只此一點；試將例79的(1)(2)與例78的(6)(8)相較，立刻就會明白一切。我譜這些和絃時，指示給學習者的規則，都很細心地違背着的。

§ 186. 樂器法中重要性並不次於適當的音的平衡，是對比。若是音的同一的強度或同樣的色彩保持得太長久，其效果難免單調。再者，缺乏對比是無可原諒的，因為有許多的方法可以獲得對比呢。其方法有(1)三種樂器羣——絃樂，木樂，銅樂——的變換；(2)同樂器羣中，各種樂器的對比；(3)音的強弱及和聲的飽滿與稀薄的突然地變換，或反之；(4)變化的節奏及伴奏型(figures of accompaniment)的對比。茲舉數例以解釋各種對比。

§ 187. 本書前數章引錄的樂段，可供剛才所述的例子。如例38, 55, 76是變換各樂器羣的例子，各用管樂及絃樂交互着。例47供給我們一個同樂器羣(木樂)各種樂器的對比的例子。例30同時顯示了兩種對比，巴松的與絃樂相對峙，而節奏全不相同。例54是很有意思的對比的例：請特別注意第三小節以下的諸小節；此時旋律給俄善(簧音的樂器)奏，用圓潤的荷恩作為和聲部份；但在下一小節，聲部的分布就相反了，下面是簧樂器聲，而上面是清秀的夫盧特聲。關於絃樂族各部的對比，可參閱例38，此處低音提琴的彈音，在別種絃樂用弓的[*col arco*]連續音之後，顯得非常有效果。

§ 188. 還有幾個選例，頗便於解釋這些道理：——

Ex. 80. *Andante maestoso.* MEYERBEER. "Robert le Diable."

The musical score for Ex. 80 is arranged in three systems. The top system features a Treble Clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. Below it is a Timpani (Timp.) part with trills (tr) and dynamics of *pp* and *f*. The middle system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and three Trombones (3 Tromboni unis). The bottom system shows the String section (Str.) with parts for Violins (pizzicato, *pizz.*), Violas, Cellos, and Double Basses (Fag. for Bassoon). Dynamics range from *pp* to *f*. The tempo is marked *Andante maestoso*.

這段魔鬼的羅柏特的前奏曲 (prelude) 的開始數小節，被寫成縮譜 (compressed score) 了，因為它的管絃法非常清楚簡單，縱然寫成縮譜，亦難有不了然的地方。這個樂段所顯示的，不僅是各樂器羣的對比，並且是同一樂器羣中各部份的對比（夫盧特，俄善的次一小節，跟以克拉內特，巴松），並且都在同度的，稀薄的，飽滿的，和聲的綜錯中；同時我們又可以看見（第七小節）全樂隊猛烈地記以 forte，其後跟着三個樂器的 pianissimo 的效果。彈音樂段所用的“雙絃”，是無須說明的吧。學習者自己是容易找出最簡單，最有效果的和絃的分配法於絃樂中的。

§ 189. 下列小小的可愛的樂器法的例，固然無須詳細地解說。

: —

Ex. 81. SCHUBERT. Mass in F, "Kyrie."

Larghetto.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Corni in F.

Viol. 1, 2.

Viola.
Bassi.

但仍然是研究上的寶貴的材料。試注意最後一小節荷恩及巴松的 Sforzando, pp 的美妙的效果。

§ 190. 這是最末一個關於對比的例：——

Ex. 8z.

GOUNOD. "Funeral March of a Marionette."

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

* Corni in D.
* Trombe in A.
Tromboni.

Timpani in D, A.

Violino 1.
Violino 2.

Viola.

Bassi.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Oboi, Clarineti in A, Fagotti, Corni in D, Trombe in A, Tromboni, Timpani in D, A, Violino 1, Violino 2, Viola, and Bassi. The second system continues the score for the same instruments. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

*譜中第四行，爲省地位，除荷恩最後的一個音符外，都寫成實際的音於一行中。

有兩點可加以解說。我們先看見幾乎全體樂隊都斷然地標以 forte，其後着跟少數管樂的 Piano；最末一小節中有着全然相異的對比——在彈音的後面接連着各部的連音(Legato)。此外，這樂段又證明了我們在開始的一章(§ 5)所說的：即有許多管絃隊所奏的聲音，要比在樂譜上所見的好得多。若是沒有聽過實際演奏此進行曲的人，很難知道這段對比的效果是多麼地動人的。

§ 191. 結束本章所論管絃樂底色彩之前，尚有幾句話要說：樂器法的論著中若沒有述及平衡及色彩，似乎可以理所當然的認為不完整；然而它的優越的支配法是不能夠言傳的。樂人對於管絃樂隊的樂器，正如畫家對於他的顏料盒一樣；每個偉大的作曲者有如偉大的畫家，各有各的色彩的特殊的樣式。熟習諸大師作品的樂人，如果拿出某作曲者的總譜給他看，雖然不告訴他作者的姓名，但根據管絃樂底色彩，十之八九是可以料定作者是誰的。譬如貝多芬，門得爾松，奧培爾，他們的樂器法的式樣決不相同——各以不同的方法獲得同樣良好的效果——內行的人一看就曉得其相異處，但一定要他說出所以然來，大概是很困難的。每種樂器各有各的音與表現的特徵，並且它的組合法，正如圖畫中著色的配合及深淺一樣，是千變萬化的。關於這個，畫家俄彼【Opie】*回答問他怎樣才能調出像他那樣顏色的人說“先生，用腦子！”。學習者調他的管絃底色彩時，也一樣要“用腦子”。廣袤的音色的感覺，有如旋律底創造一樣，是天賦的；但無疑地，可由努力的研探獲得進步。學習者自己去分析諸大師的樂譜，注意他們如何地產生那種效果，以幫助自己的想像力；如果具有色彩的天生的感覺，——如果沒有，最好不必從事於管絃法——將能逐漸學會樂器的有效果的組合形式，宛若天生就有這種才能似地。

*Jehn Opie (1761—1807) 英畫家。



索班的誕生處

索班的父親係法國人，是一個教師。(你們記住，舒伯特(Schubert)的父親也是一個教師。)他的母親是波蘭人。當他是一個小孩的時候，這位未來的大作曲家便熱愛着他的母親的國家，和這個國家裏的人民，正如愛他的母親自己一般。

父親知道他的幼小的兒子具有音樂的天才，便叫他從名師學習。他很留心他兒子音樂的課程，猶如莫查爾特(Mozart)的父親之對於莫查爾特，門得爾松(Mendelssohn)的母親之對於門得爾松和方尼(Fanny) (方尼是門得爾松的姐姐——譯者)一個樣子。

門得爾松和索班的年紀是一樣大的，門得爾松的生日在1809年的二月，索班在同年的三月初。讓我們把他們兩個人的名字永遠地一同留在我們的記憶裏吧。

門得爾松比索班早死兩年。這兩位大作曲家都是鎮日孜孜不倦地埋頭於工作之中，直至生命的完結，雖然兩人的身體都不甚強健。

這是一幅 小索班彈奏給他的少年伴侶們聽的圖。



小索班彈奏給他的朋友們聽

索班年僅九歲，便初次在大眾前演奏鋼琴。據說他曾經哄動過一時。但他却並不因為這個榮譽而荒廢了練習，他知道才藝須從力學中求得來的。實際上，他因了這榮譽而更加努力起來。

隨後來了一個大轉變，他離開他的家，到巴黎去了。他居住在巴黎，後來便終老在那裏。二十一歲時他已經作了兩首鋼琴協奏曲 (Concerto)，他在演奏會裏彈奏這兩首曲時，頗博得大眾的歡心，尤其是他的本國的人們。

索班初次來到巴黎，自然免不了人地生疎。他是離開母親的國土，到父親的生地。和海頓 (Haydn) 一樣地 (海頓是六歲離開他的家鄉) 索班從此就不再在家鄉居住了。

但是他在巴黎却不是一個孤獨的陌生人。音樂界早已聞得他的重名，有些名人對於他的來臨很是歡迎。

讓我們常常想到這些人，他們都和相了解·友善，好像一家人似的，便是：——

利斯特 (Liszt)

培利俄斯 (Berlioz)

邁爾培爾 (Meyerbeer)

海涅 (Heine)

索班

利斯特是一位鋼琴家。

培利俄斯是一位著名的管弦樂(Orchestra)的作曲者。

邁爾培爾是以歌劇(Opera)作家聞名的。

海涅是一個大詩人，許多的歌曲作家曾把他的詩譜成歌曲。這一班人之中，只有培利俄斯是生於法國的。

索班在童年時代，就到處公開演奏，他到過歐洲的幾個大城，其中有維也納、柏林，牟尼克 (Munich)。

在巴黎演奏時，他是一個藝術家。一如在他的家鄉一樣，人人都被他的美麗的樂曲和可愛的彈奏他手法所傾倒。

他有一雙真正的鋼琴的手。他的手稍狹，手指長

而頂端尖細，驟看起來牠似乎是強有力的，然而却是優柔而纖巧的。

真的，索班的樂曲也正是具有這樣的特性：牠具有強有力的高貴性和優柔的情感。



索班的手

或許有人會以為，一個人到了巴黎，受了名家的歡迎，於是一切都便一帆順風了。

但是在索班却不然。他的第一次的音樂會到場的人很少，他在巴黎過了好些日子，尚沒有一個學生。

這使他非常沮喪，他決意回轉他的可愛的波蘭去。

他的好友利斯特勸他不要去，別的朋友們也都苦留他。一個朋友在街上遇見他，他正將要離開巴黎了，那朋友就勸他不要去，如像其餘的友人一樣。

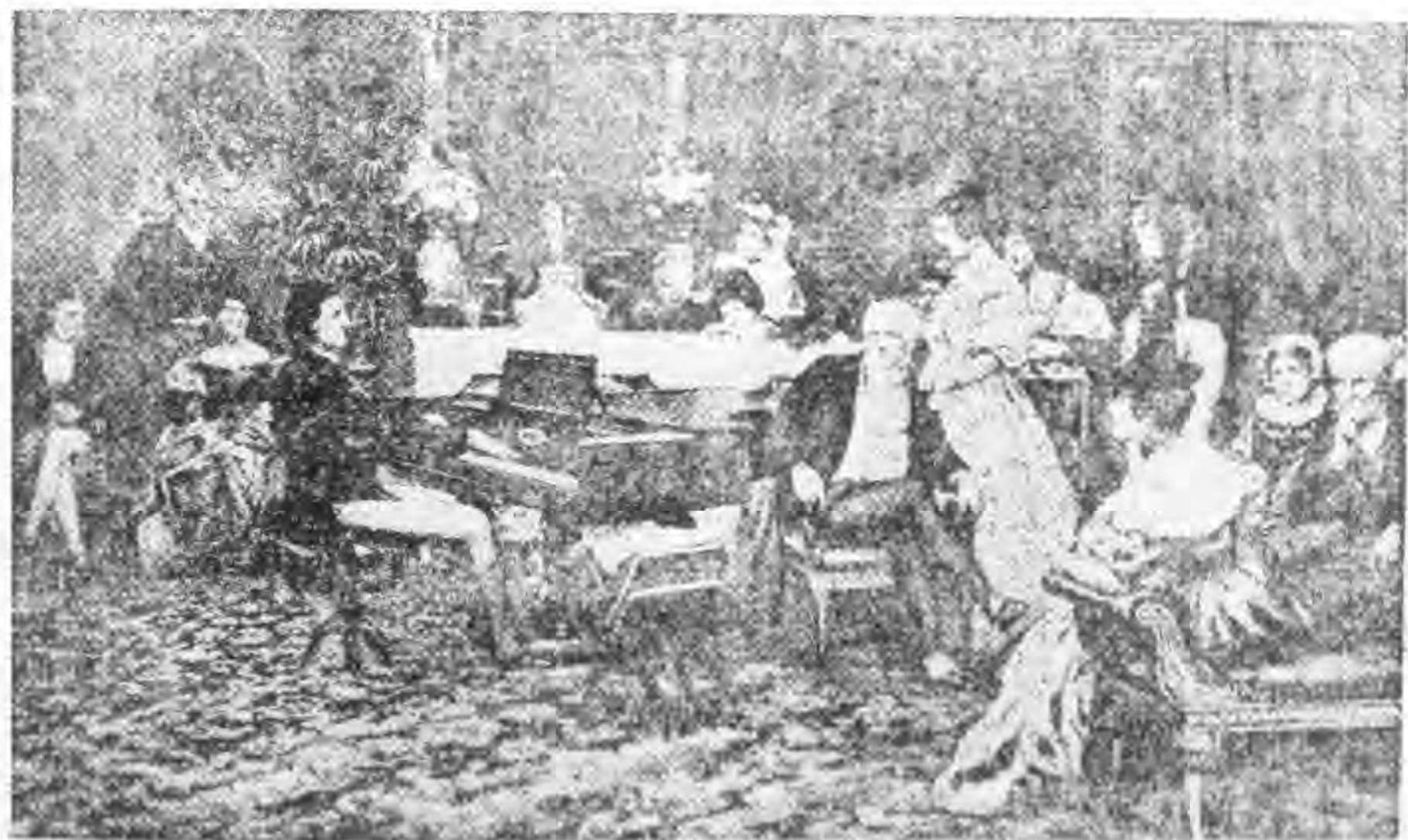
但是不，他正要回鄉了。

這個朋友道，“但是，請先隨我去拜訪一位真正

的音樂愛好者吧。”

於是索班跟他走到羅斯柴爾德 (Rothschild) 的家裏。他在那裏彈琴，他們聽了他的彈奏爲之入迷，便有許多人要求他做他們的教師。

這樣，他的困難一忽兒都烟消雲散了，如像許多的困難所常有的結果似的。這是一幅索班在一個公爵家裏彈奏的圖。



索班爲公爵彈奏

你們要想知道這個波蘭的孩子在巴黎成名以後成了一個如何樣子的人麼？

一個人這樣地說到他：

“索班是沉默寡言的，絕少談論到音樂。但是當他談論音樂時，我們須留心地聽他。”

另一個說：

“他是緘默鎮靜的，特別在賓客的面前，但在他的朋輩之中，他是詼諧的和風趣橫生的。”

他不把他的思想費在言語上，他是把他的思想考考地從事於製作夜曲(Nocturne)，圓舞曲(Waltz)，馬祖爾卡舞曲(Mazurka)，即興曲(Improptu)，以及許多別的樂曲，這些樂曲當我們聽到時，不由得不愛牠們的。

音樂是索班的真正的語言。世人立刻就愛好在音樂裏所說的，而且將會永遠地愛好牠。

看下面他的手寫的樂譜，筆迹多麼秀麗。



F. Chopin

索班的手迹

在那時尚沒有電話或電報之類的東西，但是這遠地居住在德國的舒曼 (Schumann) 不久即聞知有一個天才者名叫索班的在巴黎。

郵差帶給舒曼一本索班的初次印行的樂曲，這是根據莫查爾特的歌劇唐歡 (Don Juan) 中的主題改編而成的鋼琴變奏曲 (Variation)。

當舒曼把索班的變奏曲彈奏給他的朋友們聽時，個個人都叫道：“這是多麼佳妙啊！”

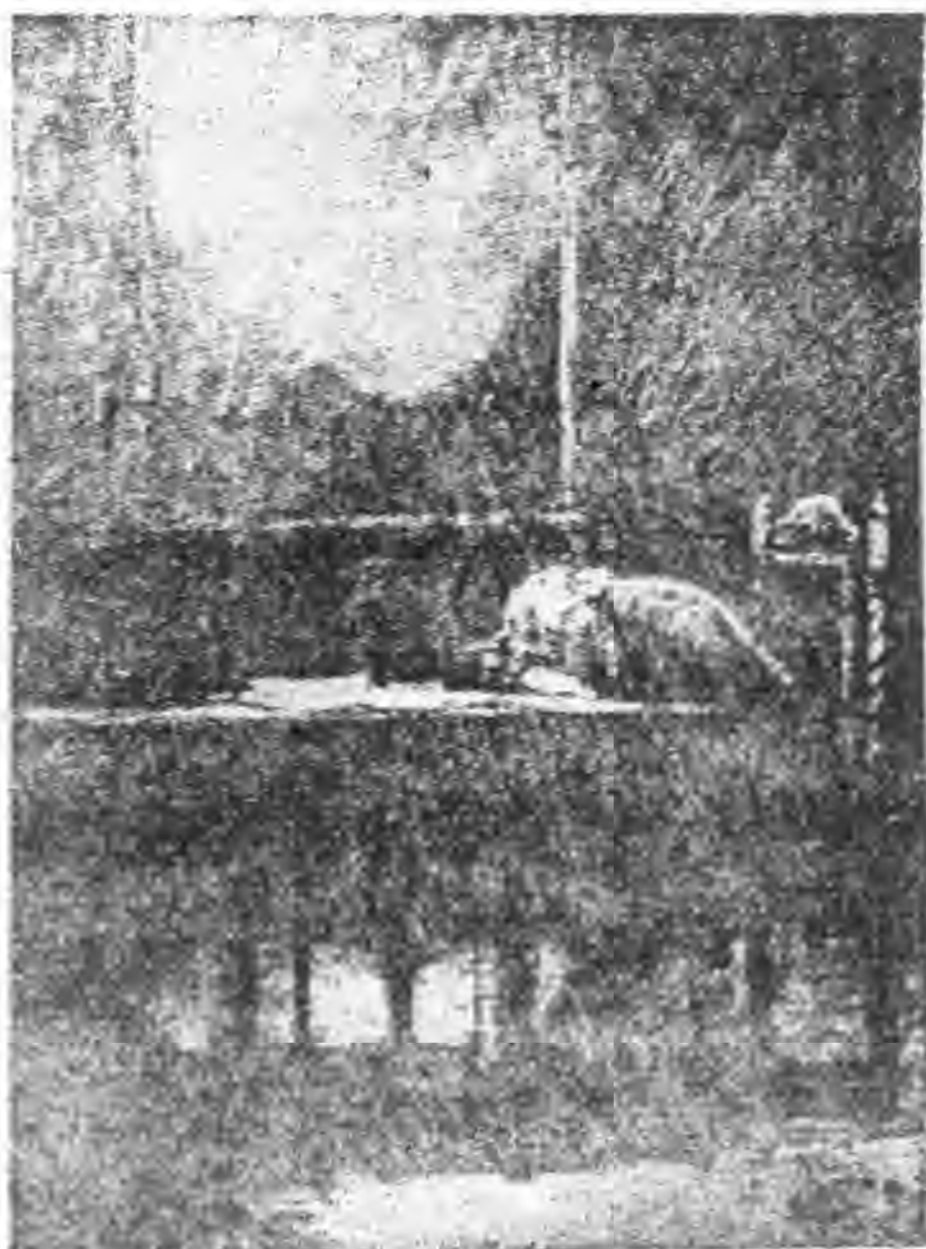
於是有人道：

“索班——我從未聽過這個名字，他到底是誰呢？”

他的思想印成爲樂曲，好像生着翅膀的使者（意謂希臘神話中的神使麥叩利 [Mercury] —譯者註）似地，把他的消息帶給遠方的人們。人們並不老是問着：“他到底是誰？”到底認識出他是誰來，而且不斷地把他的消息傳下去，一直到我們！

索班不是一個強健的人，雖然他的大半生尚過得很好而且很忙。但在晚年，他爲疾病所苦。爲了身體的健康計，他離開巴黎到許多的地方去旅行。

索班將自己奉獻給波蘭，這個可愛的他的誕生之地。右面這一幅圖，是這位大作曲家伏在鍵盤上睡去，夢見波蘭的光榮的將來。



索班夢見波蘭

他曾一次到過英格蘭和蘇格蘭。他在倫敦演奏自己的樂曲，他的巧妙的彈奏，大得英國人的讚賞。

索班的晚年雖患着疾病，他還好好地繼續他的工作。他如平時一樣地彈琴和作曲。他於1849年十月十七日死在巴黎，剛剛比門得爾松遲死兩年，門得爾松是在1847年死的。

有許多的人，如果他們不持勇敢的心，帶着疾病好好地工作下去，他們就將拋棄了一切。

密爾頓 (Milton) 是瞎眼的，但是他口述失樂園 (paradise Lost) 給他的女兒筆記下來。

貝多芬(Beethoven)是聾的，但他不拋棄作曲。

那個著可愛的兒童的詩園 (Childs garden of Verses)的作者斯提文松 (Stevenson)，他一生都在疾病中過日，但却不斷地寫作着。格利格(Grieg)一生幾乎沒有健康的日子，但他也不拋棄他的努力。

你們可曾以為偉人對於我們的心內的美麗的印象往往比有名的大城來得更深否？

我們須在我們的思想之中拜謁許多的城市 和國家，看這些大作曲家在做着他們的工作。如：——

1. 格利格居住於挪威(Norway)。
2. 索班居住於華沙和巴黎。
3. 舒柏特居住於奧國的維也納。
4. 巴赫(Bach)居住於德國的薩克森圖林根 (Saxony Thuringia)。
5. 罕得爾(Handel)居住於德國和英國。
6. 海頓居住於奧國。
7. 貝多芬居住於德國和維也納。(他生於來因河 (Rhine) 畔的波昂 (Bonn) 。)
8. 舒曼居住於德國。

9. 門得爾松居住於德國的漢堡 (Hamburg) 和柏林。

10. 莫查爾特居住於奧國的薩爾斯堡 (Salzburg) 和維也納。

這一定是很有趣的，我們試把上面的人名按照年代的次序排列起來，如巴赫，罕得爾，……一直排到最近的。時常這麼地做着，會使他們的名字長留在記憶裏。

練 習

你們看了下面這一頁後，試寫一篇索班的故事，用你們自己的文句。覺得不能再改善了時，然後抄在你們的筆記簿上。

1. 夫累得利克·夫朗斯瓦·索班生於波蘭。
2. 他的生日是1809年三月一日。
3. 他在華沙和巴黎二城裏度過最多的歲月。
4. 他的父親是法國人，母親波蘭人。
5. 他九歲時第一次在大眾前演奏鋼琴。
6. 許多的名人歡迎他到巴黎。

7. 他們之中有利斯特，培利俄斯，邁爾培爾，海涅。

8. 他在巴黎的頭幾個禮拜是失望的，他的第一次演奏會很少有人注意。

9. 這使他懷歸鄉之心。

10. 但是他的朋友們苦苦地留他在巴黎。

11. 最後終於成功了。

12. 據說索班是一個沉默的人，特別在賓客之中。

13. 他所作的樂曲有夜曲，圓舞曲，馬祖爾卡舞曲，即興曲，協奏曲，波羅內斯舞曲(polonaise)，練習曲(Etude)。

14. 舒曼是最初認識索班的天才的人們中之一人。

15. 索班一生勤勞地工作著。

16. 他晚年苦為病魔所擾。

17. 像密爾頓，貝多芬，斯提文松，格利格似的，他不顧他的疾病，仍然勤勉地工作著。

18. 索班曾一次到過英格蘭和蘇格蘭。

19. 索班極愛巴赫，他慫憑他的學生每天彈奏巴赫的樂曲，當作心靈和手指的練習。

試答出下列各問：

1. 索班生於那個國家？
2. 他居住在那兩個大城裏？
3. 索班生於何年？
4. 和索班同年生的另一個大作曲家是誰？
5. 索班第一次公開演奏時是在幾歲？
6. 當他赴巴黎的時候，他曾經作了兩首什麼曲？
7. 誰等歡迎索班赴巴黎？
8. 他旅行演奏過的大城有幾個？舉出牠們的名來。
9. 什麼緣由使索班要想離開巴黎？
10. 因何轉了心思留在那裏？
11. 那個德國的大作曲家發現索班是一個天才者？
12. 你所知道的帶病工作着的著作家和作曲家有

幾個？試舉出來。

13. 格利格生於那個國家？
14. 莫查爾特生於那個城？
15. 罕得爾居住過那兩個國家？
16. 那一道河流過華沙城的旁邊？
17. 索班作有那些樂曲？
18. 你會聽過索班的什麼曲？

—師範小叢書—

新課程小學校音樂科教學法

第一章	課程標準	第二章	欣賞指導
第三章	基本練習	第四章	歌唱指導
第五章	識譜指導	第六章	演奏指導
第七章	研究指導	第八章	教學實例
第九章	教材教具	第十章	成績考查

—胡敬熙編著 商務印書館印行 實價·45—

(續58面工作報告)

戲劇組 召開改良平劇班第十五次公演服裝，道具設計會，並預定完成日期，以便如期舉行公演。設計並製作改良平劇班第十五次公演之景片圖案。繼續教授改良平劇班學員新舊各劇，並指導崑曲，鑼鼓，化裝等。繼續訓練話劇團演員化裝，發音，動作等基本練習。逐日排練蘇州夜話及回家以後二種話劇。舉行話劇團第十四次公演，劇本為蘇州夜話及回家以後二劇，場內外觀衆達四千餘人，秩序井然，結果尚佳。派員指導沙上坪實驗區建築禮堂及舞台。

接42頁

大音樂家的戀愛故事全文內容

1. 莫差特與空斯頓來
2. 貝多芬與永久戀人
3. 門得爾松與塞西爾
4. 索班與得爾芬·波泰卡伯爵夫人
5. 舒曼：羅柏特與克拉拉
6. 夫朗茲·李斯特與卡羅來恩
7. 華格納與科齊瑪

接54頁

音樂與民族全文內容

1. 李斯特與音樂的民族主義
2. 索班之禮讚
3. 得彭西
4. 西班牙的音樂
5. 意大利音樂的改進
6. 英國現在的音樂
7. 音樂的民族集團
8. 傳略

兒童獨唱時之恐怖

草川宣雄著
曾 葆譯

關於這問題，不單是指獨唱時的恐怖心，也包括獨奏時的恐怖心；不單是在教室內，也包括在演奏台上的恐怖心。担任教唱歌的人們，如何來指導在教室內恐怖唱歌的學生或雖能唱歌却被非常的恐怖襲擊着的兒童，這是十分重要的問題。

研究這問題的，有古德休 (Mary Louise Goodhue) 與羅澤斯 (Clara Kathleen Rogers) 二人。她們都是女子，這是頗有趣味的一件事情。• 超過古德休與羅澤斯的研究，以周到的經驗與科學為立場的是我國（指日本）心理療法的始祖品田俊平先生，他的大功績是決不能忘記的。下面是站在三氏的學說與實驗上進而把這有興味的問題加以研究。

首先，來說一說在獨唱時所起的恐怖的定義。恐怖是由橫置在人們無意識界內的消極情緒而生的不良印象的集合。

這現象，在音樂的演奏或講演等必須持久最大的感情放射時特別來得顯著。即使是品格最高尚的音樂家們，也屢屢因為神經過敏的緣故，而懷記着這恐怖。古德休說：“人們在正規狀態的時候，情緒是極平穩和緩的，一次離開正道，即起舞台上的恐怖，成為神經過敏。兒童却全然沒有這樣的狀態，因為他們有可愛的孩子氣，他們相信自己，態度又自然。”但小學一二年級至三年級雖然完全是這樣純潔的

狀態，可是進至上級，這天真即漸漸隨之喪失而嫌惡獨唱；至中等學校時，這天真更失去，同學在一起，絕對地不歌唱，這是大家都知道的。在小學校裏，天真的學生，在獨唱時非常恐怖甚至要哭泣的事，也有時看到。關於這種學生覺得恐怖的原因及其治療法處理方法等，有充分研究的必要。

關於演奏時恐怖觀念的起因，羅澤斯以為第一是因為精神集中力的缺乏。喚起這集中力的缺乏的原因，在自負心的本身及演奏的東西沒有充分練習；而沒有自信是也是原因之一。這實在是說得不錯的。沒有自信這件事的本身，嚴格的說起來，亦從自負心而來。

但古德休却說恐怖觀念是臨時起來的。下面是她所舉的兩個有趣的實例：

一個女獨唱家，她從沒有嘗過獨唱時恐怖的滋味。某獨唱會時，她站在舞台上，注視着旁邊鏡子上的自己的影，看見襯衣的下端露在外面；心裏一驚，同時也變成不能獨唱了。從此以後，立在台上的自己的襯衣這件事，無意識的記在心中，妨害了她的獨唱。又有某女獨唱家坐着汽車急急趕赴音樂會，聽見各種恐怖的雜音，車內又被滿目的煙塞住，窒息苦悶。她上台獨唱時，就想起汽車內的事情，唱不出聲音來。

因異常事變而起的恐怖心，比之因自負心而起的恐怖心，可以知道前者大多是心理的患者。

這樣看來，恐怖觀念起來的原因，是非常複雜非常糾紛而各種各樣不同的。我們應把這複雜的各種原因明晰地予以分類。當然，這

恐怖的觀念是被當作病的觀念來處置着的。疾病有兩大種類，普通所謂形態上的疾病是狹義的疾病；遵守宇宙的大本體之道，忠順它的狀態是健康狀態；反之，不遵守大本體之道，不忠順它的狀態是病的狀態，如煩悶，憂，苦，恨，辱等廣義的疾病就是。引導至健康，引導至疾病，皆是遍滿在宇宙間的暗示作用，根據品田俊平先生的人生的解決上所說，這暗示可分為十五類如下：

- | | |
|----------|----------|
| 1. 言語暗示 | 2. 聲音暗示 |
| 3. 香臭暗示 | 4. 行動暗示 |
| 5. 物體暗示 | 6. 習慣暗示 |
| 7. 飲食暗示 | 8. 遺傳暗示 |
| 9. 病的暗示 | 10. 健全暗示 |
| 11. 自然暗示 | 12. 抵抗暗示 |
| 13. 至誠暗示 | 14. 正法暗示 |

以上各種暗示起種種聯合作用，憑幻覺，錯覺等的活動，在獨唱時即生恐怖心。

其次，來考察以生理學來說明的恐怖心的起因。唱歌的時候，有這樣的一種刺戟從眼與耳傳到大腦：“有許多人在聽着自已的獨唱”——這是一種非常的警告，直達呼吸中心，呼吸中心受動搖，呼吸即次第迫切起來。呼吸迫切的結果，橫隔膜即不能充分運動。於是心臟受壓迫，心悸亢進，脈搏增多，眼眩，流冷汗，精神動搖，連自己與別人的區別都不知道，平素學得的力量亦就不能充分的表現出來了。

如病的恐怖的心理狀態，如何來治愈它，這恐怕是演奏家，及熟

心的教育家所急欲知道的事情。

欲去掉恐怖心，首先要找到恐怖的原因，這是第一個問題。但起恐怖心的原因，各人皆不同，因此，要列舉一種共通的治療法，不消說是不可能的。現在所說的，不過是比較的一般的治療法，供讀者的參考而已。

根據古德休的主見，我們的心有積極的及消極的兩種想念。擴大消極的想念，且握其權力時，恐怖心即抬頭。所謂積極的或消極的想念是什麼樣的東西，看下面的分類即可一目瞭然：

積極的	消極的
勇氣·····	恐怖
剛毅·····	悔恨
平穩·····	苦惱
喜悅·····	悲痛
愛·····	憎
利他·····	利己
清淨·····	煩惱
謙遜·····	不謙

為欲除去這些消極的想念，各種治療法就成為必要的東西。先是坐着或橫臥着，把眼睛閉起來，用“弛緩”這句話，使身體各部弛緩起來的樣子，即頭，額，頰，下顎，肩，上腕，肘，下腕，手，手頸，手指，胸，背，脊，柱，胃，腰，腿，膝，腳跟，足趾等使順次弛緩起來。

這樣從腦中樞發出命令，若身體各部迅速地活動起來，恐怖心就

自然消滅。“不能”與其他各種消極的說話，必須完全沒有，只有信仰的力。從外界的印象，雖然沉入在無意識界內，但有時憑其他的形的表現，在意識界內顯露，一次被恐怖襲擊着時，這恐怖是由反動的內部顯著出來的。即一切無意識的印象，是吾人所有的思想的總括。

恐怖心起來的時候，應以自信來代替。依古德休所說，這即是所謂轉氣法，是心理療法的一種。這方法也用於作者的暗示術上，但在催眠術上是叫氣轉催眠法，刺戟身體上比較神經過敏的地方，使其處精神集中，放棄持續的雜念，乘精神的空虛傳入暗示，使這起感應而導之催眠。

話入到歧路了，但總之憑了這轉氣法，是“我們相信可以做，所以要做，且決心的去做”結果，獨唱等的恐怖即消滅。這樣，不單不恐怖獨唱，且變成喜歡獨唱。所以，對於兒童可以用言語給以這樣的暗示：“你一定可比從前唱得好，你有成爲上手的實力。你把這實力隱伏着，不充分的顯著出來，真是可惜。你試來唱一次，必定是好的。”兒童信仰着先生，見先生極口誇贊自己的實力，就生出這樣的自信來，“我有優良的唱歌實力，以前雖然是不好，但從先生所說的看起來，我是可以變成好的”，於是就變成能夠大胆地獨唱。兒童唱後，教師又可以拍手讚賞說：“真好，你這樣好的唱歌，爲什麼以前一直隱伏着？將來你一定會變成一個最好的唱歌者”，這是最適宜最合乎心理的暗示法。唱歌不得意的兒童，我們亦應隨時加以鼓勵，當他稍微能夠唱歌似的歌唱時，教師可以這樣說：“你現在唱得真好，你在什麼時候好起來的？你不是劣等生，你是上手。你若肯真心努力的歌唱，即會變成更好。”這樣，兒童就有勇氣。世界的次中音 (Tenor)

歌手卡盧索(Enrico Caruso 1873—1921)在小學校時，唱歌是很不好的，先生說他沒有唱歌的資格，但一朝因某種優良的暗示，發奮成爲世界的大聲樂家。唱歌對於兒童的才能，沒有什麼大的差異。唱歌不好的學生，並不是生來就不好的，應給以良好的暗示，使他奮發。恐怖之念即使一旦襲來，若心裏反復地說“我能夠的，的確能夠的”，口裏也就能唱出來，興奮的神經即緩和恐怖心亦隨之衰退或完全沒有。

防止閉着眼睛看見東西，不聽聞遠的音響，不想隨便什麼東西而入無我之境，也是除去恐怖的好方法，在各種心理治療法上採用着。若以催眠術來說，可以稱爲念觀催眠法，注集催眠法。

研究兒童恐怖地不能獨唱的原因，有不少，如唱歌的分數常常是丙；唱歌時同學皆笑；被同學譏笑歌聲如讀經的樣子；唱歌時大家看着他的臉孔；沒有準備而先生突然叫他唱……等都是原因。苦于丙的分數的學生，可以給以乙的分數；獨唱怕被人笑並怕人看着臉孔的兒童，在唱歌前應給以自己是很好的自信；聲音像讀經這樣的兒童不要給以消極的不好的暗示，而應給以近來唱歌已有進步的良好鼓勵。

此外，避免獨唱等的恐怖的要緊的事還有許多。如常在大庭廣衆之間作唱歌練習；若沒有機會多練習，則至少要練至能在人叢中唱歌而有剛毅的自信的程度。在獨唱之前，應靜靜地作深呼吸，使橫隔膜深深地沉下去，使用靜而長的氣息的音，或以旋法(Mode)開始的曲，首先來練習，這也是很要緊的。

自己努力地把自己的恐怖除去，這更是首先必要的事。若憑了上面這樣的方法仍不能除去唱歌時的恐怖，則只有用心理療法了。

私立廣州音樂院概況

歐漫郎

小 言

數月前承本刊編輯先生囑我寫文介紹廣州音樂院；我因為數月來精神不很好，是以遲遲未作，實在抱歉異常。現在我只簡單地把廣州音樂院（以下簡稱廣音）介紹給讀者們知道。

校 址

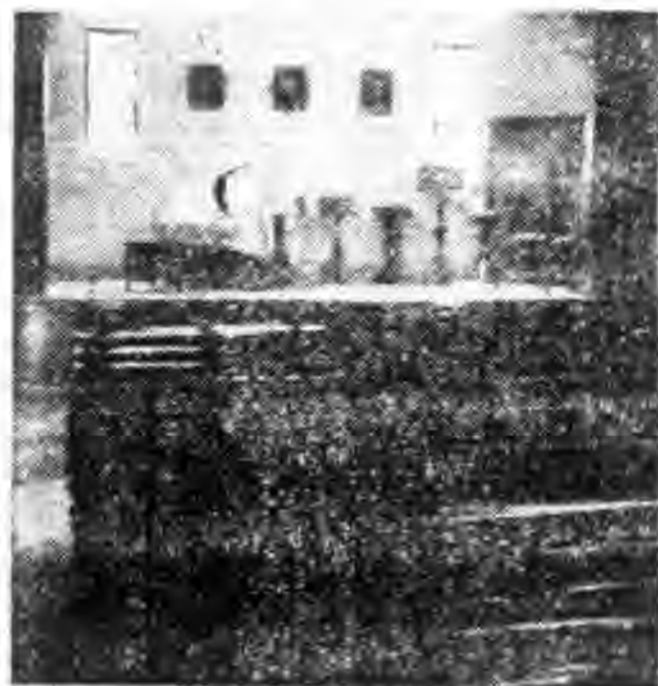
廣音成立於民國廿一年春季；是由馬思聰，陳洪，陳伯華，梁冰絃，胡春冰諸位發起的。內中最關心的還推馬思聰和陳洪兩位。後來又加入了黃金槐，黃晚成，力量更覺增大。陳馬兩位初在白雲路白雲樓賃舍開辦，後搬到惠福東路去。最近已在廣州市梅花村東建了新校舍一座，惟現仍未建有寄宿舍。



新校舍正面

學 科

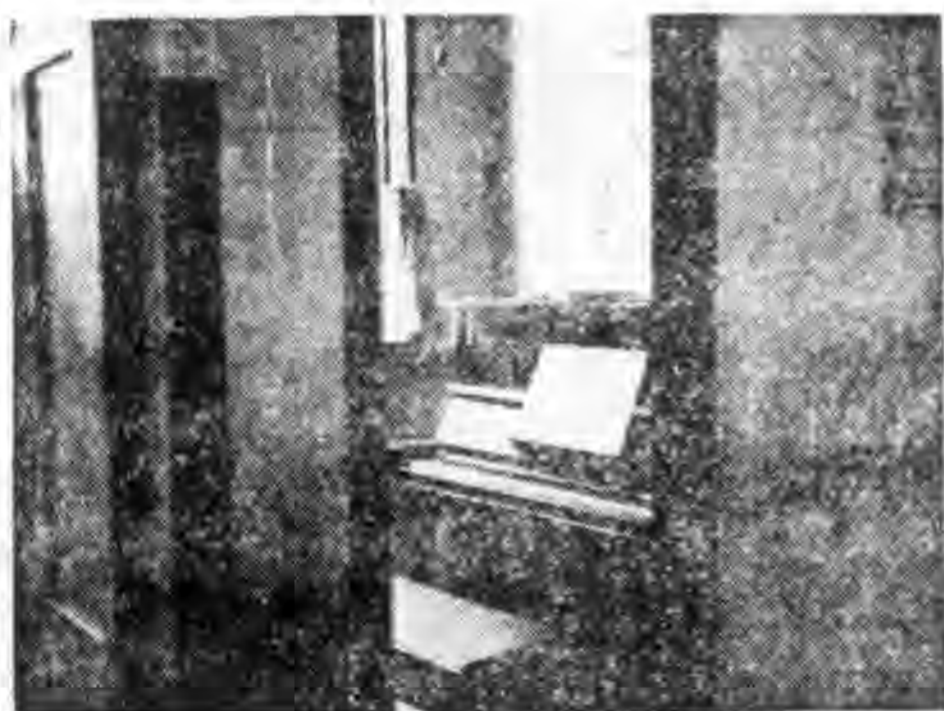
廣音現辦四科，那是專科，選科，師範科，研究科。專科分初高兩級，共修業四年；科目為器樂（鋼琴或小提琴），樂理，視唱，唱歌，音樂史，音樂欣賞，和聲學，和室樂。以前因經費支絀，故不能開辦管樂器班，下學期擬開始聘教授主理。師範科——兩年畢業。目的



小音樂堂

是造就中小學音樂教師。科目與專科的初級班所習的差不多，惟減去作曲學，加多音樂教學法。選科——兩年畢業。學生只習鋼琴或小提琴，其他科目概免。研究科專容納專科及選科畢業生或有同等學力者，無修業年限，科目隨所習而定。各科科目每星期鐘點數目如下：鋼琴，小提琴，唱歌，視唱，和

聲，作曲，樂理，教學法，室樂，音樂史各二小時。音樂欣賞一小時。



琴室之一

學 費

各科學費不同。平均計算每年學費約小洋八十元之譜。另有種種優待辦法，如年幼，工讀，成績優異等。

教職員助教

廣音歷任教職員助教有以下諸人：蕭文，盧碧鄰，陳欣，鄭煥時，黃金槐，陳洪(代院長)，黃偉才，黃晚成，俞安斌，李文淑，林聲翕，馮玉蓮，李擎天，何安東，黃國樑，馬思聰(院長)，歐漫郎諸人

樂 隊

廣音以前因為沒有開辦管樂科，是以沒有組織管絃樂隊。至於絃樂隊，四絃隊，五重奏，合唱隊則有之。學生音樂會每年例舉行四次。公開的師生音樂會一年中最低限度舉行兩次。



廣州音樂院絃樂隊 指揮者：陳洪(X)

刊 物

民國二十二年十一月廣音創刊廣州音樂以鼓吹新音樂運動。歷任編輯有歐漫郎，陳洪，陳超瓊三人。現已出至第四卷第五六期合刊。定價全年大洋六角。

樂器設備

院內設有鋼琴八架，另管，絃，打樂器，留聲機，收音機多件備

學生公用。

學 生

廣音兼收男女學生，並優待幼孩。二十五年春季約有男女學生五十餘人。

結 語

廣音是私立的沒有得到政府分文津貼，只靠學費，募捐（新校舍是在民國二十四年捐來的），校董些微資助去維持。慘淡經營，艱困異常；想大規模辦，目前尚非其時，財政上更是不許可的。“窮有窮的辦法”的確是實在情形。近來廣音當局對於發展院務仍在努力進行中，前途是尚可樂觀的。

玲兒的生日——教育的小歌劇

陳嘯空
•
許靜子
合著

這是二幕的小歌劇，描寫一個兒童拒絕了父親在生日時所贈送的洋貨玩具，當初父親很憤怒，後來聽了大家的規勸，終於覺悟了。

上海藝術書店刊行

\$.15

上海塘山路36號

本刊投稿規則 [1926年九月重訂]

· 樂 曲 ·

- 1) 各種創作的聲樂曲，器樂曲，以及譯詞的歌曲，都歡迎。
- 2) 聲樂曲的歌詞儘量選用適合於現代人生活的，文辭以淺近爲主；並要作曲者加以標點〔參看第13條〕。
- 3) 曲稿勿寫五線譜的兩面。
- 4) 報酬每首一元至五元，或贈送本刊半年至一年；都待發表後寄出。並看第16)，17)，18)，19)，20)各條。

· 論 著 ·

- 5) 凡關於音樂的文字，不論翻譯或自作，都歡迎。
 - 6) 文稿以語體文爲主，非不得已切勿用文言。
 - 7) 譯文或編譯文要寫明原著者姓名與原書名稱，最好附原著者的略傳。必要時得向譯者索閱原文。原文如有插圖，須將原圖寄來。
 - 8) 文稿請橫寫。勿寫稿紙的兩面。
 - 9) 人名，地名，曲名，書名一律要加漢譯，而附註原文。音譯根據商務出版的標準漢譯外國人名地名表 1932年改訂本)。
 - 10) 稿中所附的原文(如英文等)，須將字母一一用楷書分寫，以免誤排。
 - 11) 人名，地名下加記橫線。曲名，書名下加記曲線。(所謂曲名，是指樂曲的專名，如魔王，英雄交響曲)
 - 12) 公曆年代用亞刺伯字，如1936年。
 - 13) 全句用圓圈(○)，不用黑點(●)。引號用“ ”與‘ ’，不用『』與「」。
 - 14) 文中插圖如係自作，須用黑色墨水繪作，以便製版。插圖係五線譜時，每行長度須在六吋左右。
 - 15) 報酬，一萬字以內的，每篇一元至十五元，或贈送本刊半年至一年，一萬字以上的另議；都待發表後寄出。
- × × × ×
- 16) 來稿如同時在別處發表，本刊不給報酬。
 - 17) 來稿用否，普通不回信，如要回信，須先通知，並附足郵票。不用的稿如要退回，也須附足郵票。
 - 18) 來稿版權由作者保留，惟本刊編輯叢刊時，徵得作者同意而選用其一部份。
 - 19) 來稿本刊有修改之權，如不願修改，在投稿時預先聲明。
 - 20) 稿寄南昌湖濱公園音樂堂音樂教育編輯處收。

INYO GIAOY

音樂教育 · 第4卷 · 第9期 · 本期另售銀一角

中華民國二十五年九月印刷初版行發
〔中華民國郵務局特准掛號認爲新聞紙類〕

編輯者 江西省推行音樂教育委員會
主編人 繆天瑞
出版者 江西省推行音樂教育委員會
代表人 程懋鎬
發行者 江西省推行音樂教育委員會
地址 南昌湖濱公園音樂堂
印刷者 江西全省印刷所代印

代售處

上海雜誌公司
上海生活書店
上海大公報館
南京中央書店
廣州上海雜誌公司支店

全年12期 · 預定連郵一元