



本刊旨趣

普及音樂知識

提高欣賞程度

糾正錯誤觀念

供給適用作品

時燻

音樂教育 第一卷 第九期 目錄

歌 曲

- 蕩小船..... 德國民歌・林秀瑛譯詞(1)
- 抗日軍歌..... 陶陶作歌・程懋筠作曲(2)
- Gael民族的搖籃歌..... 林秀瑛譯詞(3)
- 秋..... 錢君匋作詞(4)
- 年齡與嗜好..... 英美兒歌・程懋筠譯詞(5)
- 小孩的夢鄉..... 英美兒歌・繆天瑞譯詞(6)
- 划船..... 英美兒歌・華孫譯詞(7)
- 空軍行進曲..... 劉雪厂作(8)
- 春聲..... 德國民歌・徘徊譯詞(10)
- 雨點..... 俄國民歌・華孫譯詞(11)
- 小貓..... 英美兒歌・徘徊譯詞(12)
- (附歌曲說明)..... (13)

論 著

- 關於省會小學校唱歌競賽會的感想..... 程懋筠(17)
- 中國音樂的發達概況..... 柯政和(24)
- 爵士音樂..... 豐子愷(40)
- 南歐各國的音樂..... 錢君匋(42)
- 近代音樂的傾向..... 大田黑元雄作・繆天瑞譯(49)
- 關於鋼琴的話..... 天 澍(57)

改良舊劇的我見〔五續〕…………… 裘德煌(61)

各縣流行戲曲之檢討〔五續〕…………… 裘德煌(63)

漫 談

一個初學懷娥鈴者的自述…………… 光 毅(65)

中世吟遊樂人的一面觀…………… 徘 徊(76)

字 典

簡要音樂字典…………… 蕭而化(83)

講 座

和聲學…………… R. O. Morris作・繆天瑞編譯(94)

音樂史…………… 繆天瑞(106)

通 訊

答彭笑菁君來函…………… (112)

讀者之頁

音樂救國…………… 輕 蕤(115)

由音樂藝術談到社會文化…………… 沈隱痕(117)

本委員會要聞

舉行省會小學唱歌競賽會…………… (121)

民衆娛樂指導委員會第七次會議記錄…………… (125)

附本省樂聞一則…………… (126)

本委員會工作報告

九月份十月份及十一月份工作報告…………… (128)

本刊第二卷第一期(小學音樂教育專號)要目…………… (137)

輕快

蕩小船

德國民歌
林秀瑛譯



輕々蕩, 輕々蕩, 河水粼々閃著光。



輕々浮, 輕々浮, 水波微々揚。



讓歌聲混入波中, 讓歌聲混入風裏,



蕩着呀, 唱着呀, 在這小船上。



悲壯 *allegretto* 抗日軍歌

陶 陶作詞
程懋筠作曲

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a forte dynamic marking (f) and contains a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation includes the first line of lyrics: "呵朋友，大家奮起，我在前線等你" (He friend, everyone rise up, I am waiting for you at the front line). The lyrics are written below the treble staff. The musical notation continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

The third system of musical notation includes the second line of lyrics: "呵朋友，大家奮起，我在前線等你！" (He friend, everyone rise up, I am waiting for you at the front line!). The lyrics are written below the treble staff. The musical notation continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

The fourth system of musical notation includes the third line of lyrics: "呵人生難得沙場死，成功讓後人，犧牲自我始！" (He life is hard to get a death on the battlefield, success for the future, sacrifice of self is the beginning!). The lyrics are written below the treble staff. The musical notation continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

The fifth system of musical notation includes the fourth line of lyrics: "呵盡忠報國志不移，誓雪重之耻。" (He loyalty to the country and will not change, I swear to wipe away the shame). The lyrics are written below the treble staff. The musical notation continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

Handwritten musical score for a song. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a 'rit.' (ritardando) marking and a dashed line indicating a gradual deceleration.

朋友，大家奮起，我在前線等你！

註：此曲歌詞為本會徵集抗日歌曲常選之作品，經本會審加增改。茲將作者原註錄後：

“我在前線等你”是孫殿英將軍的話，「成功讓後人，犧牲自我始」亦是宋哲元將軍說話的大意。我們民眾唱這歌，便會聯想到二位血戰沙場的民族英雄！”

靜寐 Gael民族的搖籃歌 林秀英譯詞

Handwritten musical score for 'Gael民族的搖籃歌'. The score is written on three systems of a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the notes. The piece is in a 2/4 time signature and ends with a double bar line.

靜呵，滾滾的海浪，白沫
飛，白沫揚； 蒼々工作
海中央，寶々安睡 在眠床。

静寐

秋

钱君自作词

p con espress

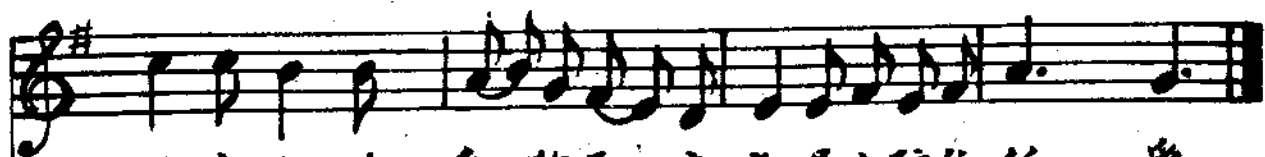
看 一 片 秋 影， 處 處 皆 衰 草。
 望 長 空 迢 迢， 明 淨 雲 翳 少。
 山 邊 楓 葉 似 火 燒， 水 畔 疏 柳 刺 空 條。
 紅 透 落 盡 蘆 花 皓， 松 柏 長 青 菊 正 好。
 斜 陽 影 裏， 風 過 竹 梢， 與 秋 共 吟 嘯。
 月 明 如 水， 數 聲 雁 叫， 與 秋 共 吟



輕快 年齡與嗜好 英美兒歌
程興松意譯



1, 什麼使他們成小孩? 什麼使他們成小孩?
2, 什麼使她們成女孩? 什麼使她們成女孩?
3, 什麼使他們成少年? 什麼使他們成少年?
4, 什麼使她們成少婦? 什麼使她們成少婦?



蝸牛水蛙和狗尾, 這都是小孩們所愛。
甜的香的糖和餅, 這都是女孩們所愛。
裝模做樣假嘆息, 要惹得人人愛憐。
花邊絲帶與嬌容, 教她們眉飛又色舞。



幽靜

孩子的夢鄉

英美兒歌
缪天瑞譯

mf 天 上 明 月 發 光，

影 在 水 中 搖 蕩。
cres.

孩 子 停 了 游 戲，

又 在 夢 中 歌 唱。
dim.

mf 在 那 明 媚 廣 場，

在那青草地上，

手携手兒齊歡唱，一

dim. 切美好無雙!

活潑 划船 (輪唱) II 英美兒歌
華孫譯詞

盪，盪，盪着呵，放在河中流，

漂呀地，漂呀地，漂呀地，漂呀地，好似夢中遊。

空軍進行曲

moderato con spirito

雪庵作

極目蒼冥遠，空際任迴旋，報國懷

壯志，相期復我河山。海陸而外

(8)

還有領空權。

努力! 努力! 自來風紙鳶

進至輪機鼓動翼冲天。 不断的

奮鬥犧牲, 空軍制勝非偶然。

優美活潑 春聲

德國民歌
徘徊譯

mf

鳥兒們都回來了，帶來一片喧鬧。

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in two flats and common time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

鳥兒們都回來了，帶來一片

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The vocal line continues from the previous system. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

p

喧鬧。鷓鴣欣然唱着歌，

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The vocal line concludes with a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment also concludes with a dynamic marking of *p*.

麻雀終日 喳喳叫，喜 天快樂

來到了！牠們給我報 告。

寂 靜 雨 點 俄 國 民 歌
華 孫 譯 詞

雨點敲着 窗 棧，沒 有 人 答 應。

牠們互相 問 道：“枉 敲 了 不 成？”

(可愛地)

小 貓

英美兒歌

徘徊譯詞

小 貓真可愛，一身皮大衣。我

不去惱怒她，她決不生氣。我坐在爐邊，給

她一塊肉，她便非常愛我，向我“叭叭叭”。

歌曲說明

1. 蕩小船

作者——德國民歌，選自小林愛雄所編世界童謠集。

曲趣——輕快，優美。

曲旨——搖船之歌，亦可供實際情形時歌唱。

程度——小學四五年級。

教法要點——注意優柔的表情。

2. 抗日救國

作者——陶陶作詞，程懋筠作曲。

曲趣——悲壯。

曲旨——參看作詞者原註。

程度——高小及初中，高中學生唱也不妨。

教法要點——注意休止符及切分音符的時價，及第一第二和最後三句旋律的差異。高半的E音(即 5)，要唱得正確。

3. Gael民族的搖籃歌

作者——Gael民族為蘇格蘭的塞爾(Celt)人。

曲趣——靜寂。

曲旨——母親撫兒入睡時所唱之歌。

程度——小學六年。

教法要點——全曲雖沒有一個升記號，但曲調仍然是短音階的。

4. 秋

作者——作詞者爲錢君匋，作曲者不明，現在略加改編。

曲趣——優美略帶傷感。

曲旨——抒情之作。

程度——初中二三年。

教法要點——注意柔和的表情。最後兩行，較難唱，注意其歇氣的地方。

5. 年齡與嗜好

作者——英美兒歌，作曲者不明。由“Natural history”一曲意譯，歌題爲程氏所擬。

曲趣——輕快。

曲旨——描寫「人類在什麼時代便有什麼愛好」，頗有哲學的意味。

程度——高小初中。

教法要點——第六小節A音的時長，可唱成十六分音符，勿延長。接唱D音時不要慢了。

6. 小孩的夢鄉

作者——英美流行之兒歌，作者不明。

曲趣——幽靜。有圓舞曲(Valse)風。

曲旨——用慢的圓舞曲的調子，描寫孩子在夢裡遊戲的情景。

程度——小學六年級。

教法要點——六度的音程須唱得準確。第四行第四小節中最後兩音，
只在琴上彈奏而不歌唱。

7. 划 船

作 者——不明。

曲 趣——活潑。

曲 旨——見本刊第四五期“晚鐘”說明(P.14)。

程 度——小年四五年級。

教法要點——見本刊第四五期“晚鐘”說明(P.15)。

8. 空軍行進曲

作 者——劉雪庵作。

曲 趣——雄壯威嚴。

曲 旨——鼓舞敵愾，注意航空。

程 度——初中三年級或高中一年級。

教法要點——臨時升記號，Staccato，務須特別注意，求其準確，第
二步是使強弱清楚，表情切適。

9. 春 聲

作 者——德國民歌，曾被莫查德(Mozart)引用，故很為一般人
所知道。

曲 趣——活潑，優美。

曲 旨——景物的描寫，敘春天到來的愉快情景。

程 度——小學三四五年級。

教法要點——曲調很簡單，唱時要有表情才好聽。最後小節爲漸緩。

10. 雨 點

作 者——俄國民歌。

曲 趣——略帶淒情。

曲 旨——事物擬人，頗有詩意。

程 度——小學四五年。

教法要點——可稍慢，最後一句須以疑問口氣出之。

11. 小 貓

作 者——不明。

曲 趣——優柔可愛。

曲 旨——養成愛物之心。

程 度——小年六年級。

教法要點——五度(第三小節)，增四度(第四小節)及六度(第八小節)

各音程，須唱得正確。⌒記號爲延音記號。

關於省會小學校唱歌競賽會 的感想

程懋筠

省會小學校唱歌競賽會在十一月十九日下午一時隆重地開幕了。在省會的小學和幼稚園共有五十四校，除了南昌鄉村師範的附屬小學因路遠沒有通知它，和幾個省立中學的附屬小學，幼稚園及少數私立的小學沒有加入外，其餘都已參加，共四十七校。到會的人數也有一千餘人。總算是空前的盛會了！

此次各校團體所唱的「黨歌」，除極少數外，大致都還不差。個人自由選曲的獨唱，也各有長處。尤以葆靈附小學生熊明華獨唱「咕咕」，在一個有時不奏旋律 (melody) 而僅把和弦 (chord) 延長的伴奏上，竟能將旋律唱得很正確；最後一句的 ritardando (漸緩) 也唱得非常自然；發聲法也還對；「咕咕」的發聲惟妙惟肖，有如空山鳥語；小學生能這樣地歌唱，真是難得！又廣潤門小學學生徐震夏獨唱「小小義勇軍」，表情很好，發聲雖大而不是叫音，最後「步伐口令」前兩小節與後兩小節，拍數雖不同，而能整齊合拍，於此可知節奏的訓練不差。而且個人優勝的前三名學生中，年齡也算他最小了 (八歲)！又經堂小學學生李成林獨唱「懷舊」，三連音符唱得很正確，「夜夜除非好夢留人睡」一句，有 Rit. (漸緩) 及強弱記號處，都能够充分表達，雖因初次登台，致令發聲有點不自然的顫動，和表情稍覺誇張，然觀其努力表現，可以知道那學生對於全曲的精神，是很能領悟的！其餘許多學

校，對於表現及節拍，也能相當注意，不勝枚舉。

但是，嚴格地批評，尚不免有幾點值得今後注意的地方，現在把我個人的感想寫在下面，以供各校音樂教師的參攷：

1. 表現(記分標準為百分之廿五)

- a, 有許多學校的學生，唱起歌來千篇一律，每句強弱完全一樣，毫未顧到表情。要知道表現是藝術的生命，也是音樂教育上一個最重要的目的，無此便成機械的唱法了。
- b, 唱歌任意加花，如唱小調。此種習慣固足破壞曲中情趣，且對於作者是無上的侮辱，務宜禁絕。
- c, 「黨歌」中「以進大同」一句的 Rit (漸緩)記號，有些學校表現得不自然，反不如簡直不用，而依照普通拍子歌唱。
- d, 「黨歌」中「三民主義」是一句，應在「義」字截句(即換氣—Breath—)，而不應兩字一斷。「吾黨所宗」以下的句子，都應如此。
- e, 某校唱「抗日軍歌」的學生，表情過於興奮誇張。其實「抗日軍歌」的曲性固宜唱得雄壯，但也須帶點沉鬱的表情。

2. 發聲(記分標準為百分之廿五)

- a, 歌聲的美惡，全靠發聲訓練。大聲的亂叫，固然刺耳，很小的聲音唸，也不是令人感覺到好處，都不能使發聲進步及表現適當的感情。

某校唱「黨歌」，用歌聲來打拍子(例如「以建民國」的「國」字，後兩拍拖成廿一，廿一等)，不但在發聲上難聽，並且使表情流于粗俗。

- b, 唱到高音(如E音)時，聲音總近于叫喊。須知高音並不一定需要很大的聲音，有時並可以用小點的聲音來唱。因為未經訓練的聲音，一唱大便會炸的。
- c, 某校唱「黨歌」，把一個延長的音忽大忽小，忽抑忽揚地唱，很不好聽。須知一個延長音有時可以唱成>；有時可以唱成<；有時可以唱成<>；但絕對沒有這樣：<◇◇◇>的唱法。(注意：普通的震動音—Tremolo 或 Vibration—，並不是這樣的。)
- d, 滑音(即 Portament. 像用一個手指在琴線上推揉而成的聲音。)非在必要時，不可濫用。國樂中許多的曲調，本身並不大壞，但因濫用滑音的演奏，往往把一個正派的歌曲，弄成滑稽穢俗的腔調，此次有許多學校唱「黨歌」也用滑音，像唱小曲一般，把「莊嚴和平」的曲趣完全破壞了。

3. 音調(記分標準為百分之廿五)

- a, 「黨歌」中「為民前鋒」的「民」字的音調是7(ti)，有許多學校唱成了6(La)的音。
- b, 「矢勇」的「矢」字「必忠」的「必」字，某校合唱竟改成了下面的唱法

:

$$5 \mid \underline{5} - \cdot \underline{6 \dot{1}} \mid 5 - \cdot \dot{1} \mid \dot{1} - \cdot \underline{6 \dot{1}} \mid 5 - \cdot$$

矢 勤 矢 勇 必 信 必 忠

- c, 某校學生唱唐學詠先生作軍歌第一首，其中「灑在邊疆」四字完全唱反了調。

- d, 某校學生唱「從軍去」歌，其中「到戰場」的「到戰」二字音調，是四連音，唱得含糊不清。
- e, 某校一女生唱「早秋」，雖愁眉苦臉，用盡氣力，而毫不能成腔，當時即以爲該生年齡必正在變聲時期，後經檢查，果爲十四歲。按兒童在變聲時期（男生十五六歲或十四五歲，女生十四五歲或十三四歲。）唱歌最宜注意，一不小心，足令兒童一生的美麗歌喉，付諸流水。在此時期，最好讓他多聽或小聲歌唱，絕對不能大聲叫喊。該校音樂教師竟令那女生參加比賽，殊爲憾事！
- f, 教師幫助學生唱，無異證明自己的學生對於歌唱毫無把握，一定要依懶先生，這是要注意的。

4. 節拍（記分標準爲百分之十五）

- a, 「黨歌」每拍的速度，有些學校唱得太快，有些太慢，或前慢後快，都不能達到中正和平。它的速度最好以每分鐘奏六十四拍（即 $\text{♩} = 64$ ）爲適宜。
- b, 「黨歌」中「三民主義」的「民」字「義」字都要唱三拍，有許多學校唱成兩拍，把莊嚴的歌曲一變爲輕快的 Waltz（圓舞曲）了。「吾黨所宗」以下的句子，也是一樣。
- c, 某校學生唱「美麗的秋天」，三連音符唱得時間不平均。又另有一校唱「懷舊」歌，其中三連音符也犯了同樣的毛病。
- d, 附點音符在樂曲中，看起來似乎是很細小而無關大體的音符，所以有許多許多的學校都不注意此點。其實作曲者之用此類音符，自有其作用，尤其在活潑的樂曲中，常常用到。

- e, 沒有附點的地方唱成附點，也同樣地不對。
- f, 某校唱「抗日軍歌」，把原來的 $\underline{5\ 3} \mid \underline{3\ 2\ 1} \underline{7\cdot 2} \mid \underline{1\ 0}$ 改唱成 $\underline{5\ 3} \mid \underline{2\ 1\ 7\ 2} \ 1 \mid$ ，第二第五兩句的最後三小節也是同樣的錯誤。節拍上細微的錯誤，有時或是學生的過失，但顯著的錯誤，是無疑地應當由教師負責的。

5. 國語發音(記分標準為百分之五)

- a, 國語發音，除極少數學校外，概未注意。其實在個人獨唱，用國語發音，固然清脆好聽，在團體合唱，如不用國語，一任學生發種種方音，則聲調不能完全諧和。某校唱「復興」歌，「湯湯」兩字本應唱為「ㄉㄤ，ㄉㄤ」的陰平，竟唱成了「茶湯」的「湯」字，這又不僅是國語發音上不正確的問題了。
- b, 「國」字當讀為「ㄍㄨㄥ」的陽平，但多唱為「ㄍㄨㄥ」的入聲。
- c, 「復興」歌中「降」字之意本作「平」字解，當唱為「ㄉㄥ」的陽平，某校學生却唱成了「ㄍㄨㄥ」的去聲。
- d, 「愛」字當唱為「ㄞ」而不應唱為「ㄞㄞ」。
- e, 「宿」字當唱為「ㄙㄨ」而不應唱為「ㄙㄨ」。
- f, 「旅」字當唱為「ㄌㄨ」而不應唱為「ㄌㄨ」。
- g, 「德」字當唱為「ㄉㄜ」而不應唱為「ㄉㄜ」。

6. 姿式(記分標準為百分之五)

- a, 唱時身體搖擺，有如背書，頗不雅觀。
- b, 顯著地用身體或腳來打拍子，也不好看，最好訓練學生在心裏計

算拍子，在腦裏感覺節奏。

- c, 一面唱一面拉衣襟，是張皇失措的表現，須在平時促學生的注意。
- d, 愁眉苦臉，最易令聽衆發生不快之感，也應使兒童知道。

7. 彈琴伴奏

- a, 某校伴奏者，彈琴錯亂，中途簡直停頓下來，幸而獨唱的學生，能力很好，竟能獨立地安全通過，唱的成績，也還不差。
- b, 有許多學校的伴奏，彈琴時常加花，影響到學生唱歌也有花腔，這是很要注意的。
- c, 在學生未唱之前，伴奏者普通須先彈四小節或一樂句，以便學生知道歌調的高低。此次有幾校的伴奏，彈琴和學生的歌唱一齊開始，不給學生一點準備，致令歌聲琴聲毫不相諧。

8. 教材

- a, 獨唱的歌曲，間有超過小學生程度的，以後對於選擇教材，亟宜注意。例如：「總理紀念歌」，歌詞既太深，曲風亦不純正，絕非小學校的良好教材。
- b, 「志士沙場死」歌，爲怒潮劇社，羅海沙君之作，亦非理想教材。前軍委會訓練總監部軍訓處曾請鄙人將該社歌集加以批評。茲特將個人對於「志士沙場死」的批評大意，摘錄於下：

「1. 該曲歌詞僅係空洞之呼號，無切實有力之字句。

2. 該曲中之樂素 (motif, 或譯爲動機, 樂旨, 卽曲中最短的片斷。) 間有佳者, 惜不知利用作曲法中「返覆模仿」及「對

比」法，致減少全曲之價值。例如：

$\underline{3.5} \dot{1} \mid 7 - \underline{7.1} \dot{2} \mid \dot{2} -$ 一句，無論在其兩句歌詞之曲
火光閃 耀，炮火響 亮，

調自身之「對比」上及與後面 $\underline{3.5} \dot{1} - \mid \underline{7.1} \dot{2} -$ 之「反
我們要 毀滅那

覆模仿」上，均須將「耀」字曲調之 7 (ti)，改為 $\dot{1}$ (do)。

3. 該曲作者不解樂式 (musical forms)，故所作歌曲，全體散漫，毫無前後呼應之作用，不合平衡，統一等美學上之原則。」

c. 某校獨唱，選了黎錦暉的歌曲，當時因為該曲內容是關於抗日，且曲調亦不甚壞，所以未加阻止，特此聲明。

此外關於「復興」，「救國」兩歌的唱法，沒有說到的地方，可參閱本月刊中該兩歌曲之說明，及拙作「關於省會中等學校唱歌競賽會的感想」一文。

以上所述，有的雖是少數學校的缺點，但也有的是大大多數的通病，希望我們大家以後特別注意。南昌為「首善之區」，全省小學的音樂教育，都要以南昌為榜樣，所以我們的責任也就特別的大，需要努力的地方也就特別的多呵！

十二月十七日完稿

中國音樂的發達概況

柯政和

(一) 中國的古代音樂

中國最古的樂器 中國的音樂發達極早，在紀元前三千年以前，就有了相當的樂器與音階的理論。相傳伏羲氏作五絃的琴和三十六絃的瑟。琴和瑟算是中國最古的國民樂器。琴起初是五絃，到了周朝增加二絃成爲七絃。五絃的音恰與五聲音階相等，頗爲適用。到採用各種音階時，就需要七聲階，故於原有的宮，商，角，徵，羽五聲之外，嗣後又添加變徵，變宮二聲改爲七聲，但五絃琴改爲七絃琴的並不是增加變徵，變宮二音的絃，而只把五聲的音域擴大而已。

琴 琴的長度舊制三尺六寸六分，是做一年的週日三百六十六日而做的。上圓效天，下方效地，五絃象徵五行。這種解釋都是後世的人所加的。(琴圖見後)

瑟 瑟的絃數不等。到周朝已有十七絃，十九絃，二十三絃，二十五絃，二十七絃，三十六絃，四十五絃，五十絃等種。(瑟圖見後)

笙與簫 相傳女媧氏作笙與簫。笙發生於南亞細亞現在成了中國的主要樂器。女媧氏也作五十絃的瑟。這種瑟不是像現在的八尺長的瑟，而是似屬於波斯人或阿剌伯人叫做“卡瑟”的樂器。(笙簫圖見後)

黃帝時代的音樂 據傳說，黃帝曾作十二律管爲樂律鑄鐘定十二律。所謂黃鐘，太簇，姑洗，蕤賓，夷則，無射，大呂，夾鍾，中呂

，林鍾，南呂，應鍾，的律名便是根據十二律而定的，作律管的竹是嶢崙山 嶢谷取來的。由此就可知道當時中國與中央亞細亞的關係。

在黃帝時代，絃樂器有琴，瑟；管樂器有笛，笙，角（喇叭的一種）；打樂器有鼓等。既有這些樂器，當時一定有了合奏。相傳黃帝命伶倫作律管，故當時必有能奏特種音樂的專家。此時也作「雲門」，「大卷」等的大曲，以做國民藝術的模範。由這些成績看來，中國國民音樂的基礎是到了黃帝時代纔確定的，故黃帝可稱為中國國民音樂的建設者。

舜代的音樂 舜代音樂頗有進步。舜改良琴，瑟等，採用磬，簫等新樂器，整理樂律，命音樂大家夔作大合奏曲，「大韶」。此曲成了後世作曲的模範。周末孔子在齊聽過「大韶」時，三月忘去肉味，說：「牠是盡善盡美！」由此評語看來，就可知道「大韶」在藝術上的價值多大了。又相傳：“夔若奏唱，百獸來舞”。這也可以推測當時演奏技術的程度。

紂代的音樂 禹王作「大夏」並努力提高音樂。夏末桀王厭正樂而喜淫樂。夏亡之後，殷湯再起而復興正樂，作「大護」。當時的宰相伊尹亦幫着王取締淫樂，而提倡雅樂。無奈俗樂的勢力甚盛。殷末紂王亂國時，頗好「北里舞」，「靡靡樂」等淫靡的俗樂。故俗樂更得勢力，風行於世。當時的俗樂以歌為主奏，以琴，瑟，笛等為伴奏。紂王時代的著名音樂家是師涓，他不幸遇着愚王，不能將他的樂才發揮於正樂，只作如「靡靡樂」的淫樂，致留污名於後世，實在可惜。

殷滅後繼而周起，武王大興正樂，作「大武」曲。但完成周的禮樂

的是成王時代的首相周公。

周代的音樂 周代的音樂，其規模之大冠於世界。據禮記着，奏「肆夏」時，歌與絃在階上，笙竹鼓在階下演奏。唐代的樂分爲「登歌樂」（階上的大管絃合奏團）與「軒架樂」（階下的大管絃合奏團）兩種；其中所用的樂器有數十種，這些樂器若由其材料分類，可分爲金，石，糸，竹，匏，土，革，木八種，（舊稱八音）。其樂器數如下所列共有四十餘種。

（金） 鐘，鈺，鏞。

（石） 磬（玉磬）。

（糸） 琴（大琴，中琴，五絃，素琴），瑟（大瑟，中瑟，小瑟）。

（竹） 籥（葦籥），管，篪（篴），篴，簫。

（匏） 笙，簧，竽。

（土） 埙，缶，

（革） 鼓，鼗，賁鼓，鼙鼓，應鼓，匜鼓，縣鼓，鞀，鞀，土鼓，附搏，壎擊，魯鼓，薛鼓，相，雅，楹鼓

（木） 祝（控），敔（楬，圍）。

在上列各種樂器之中，最特別的是祝與敔。祝是木製方形箱，用棒打其底面，用爲大合奏開始之號。

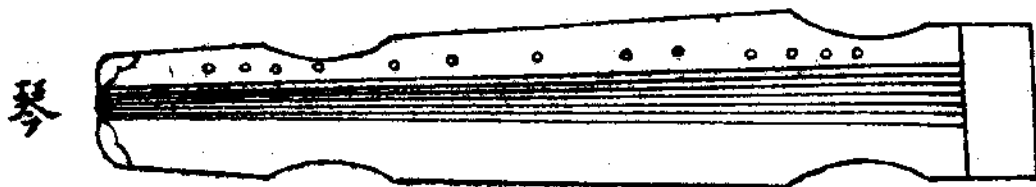
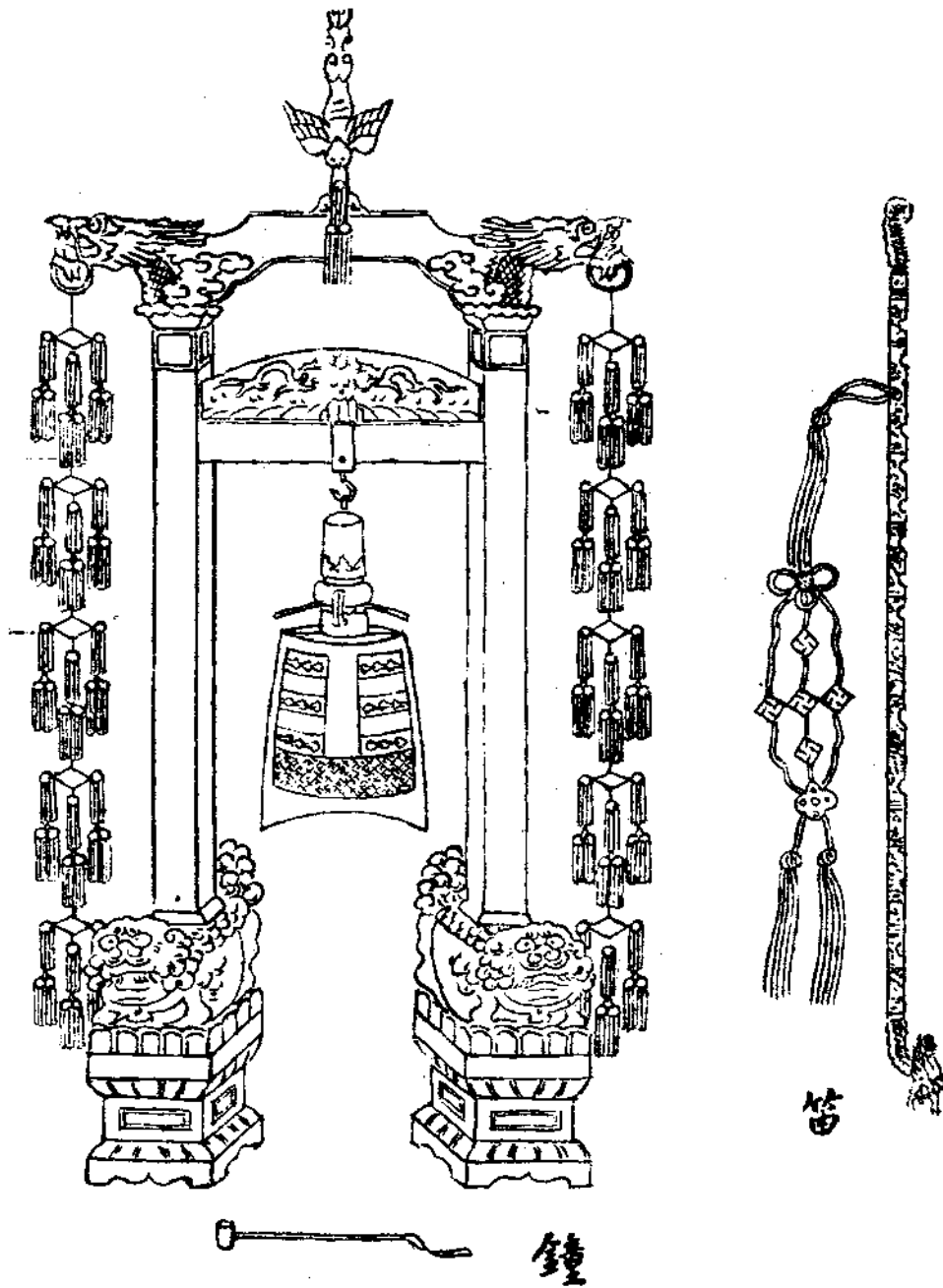
敔是木製的臥虎似的形狀，用毛帚摩擦背上的節齒，用爲大合奏終止之號。

這兩種樂器的聲音極大，適用於野外演奏。

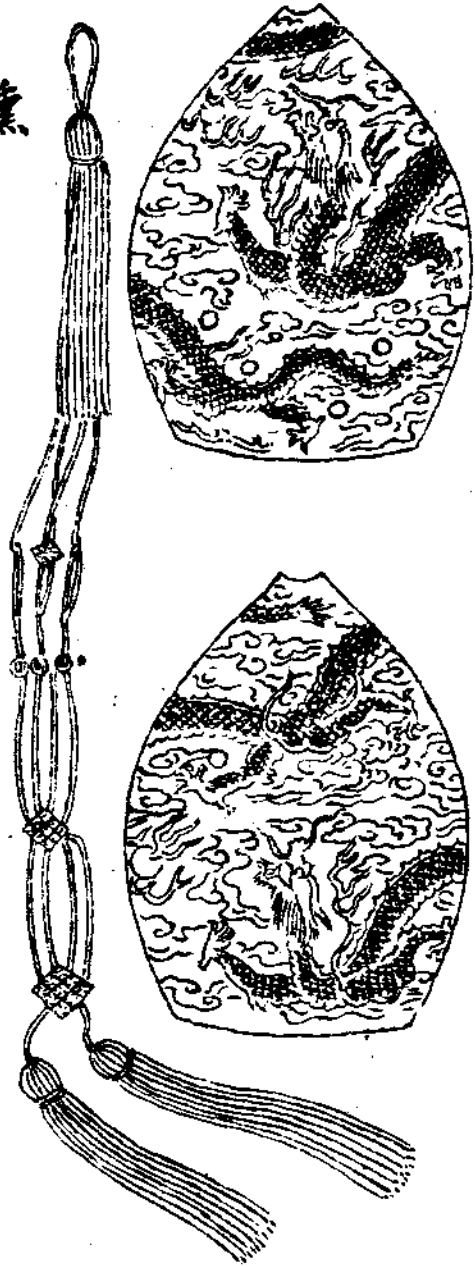
鼓類是由西域及南部亞細亞的許多民族送來的。因爲當時中國的

文化高於亞細亞各地方，故其文化集中於中國。

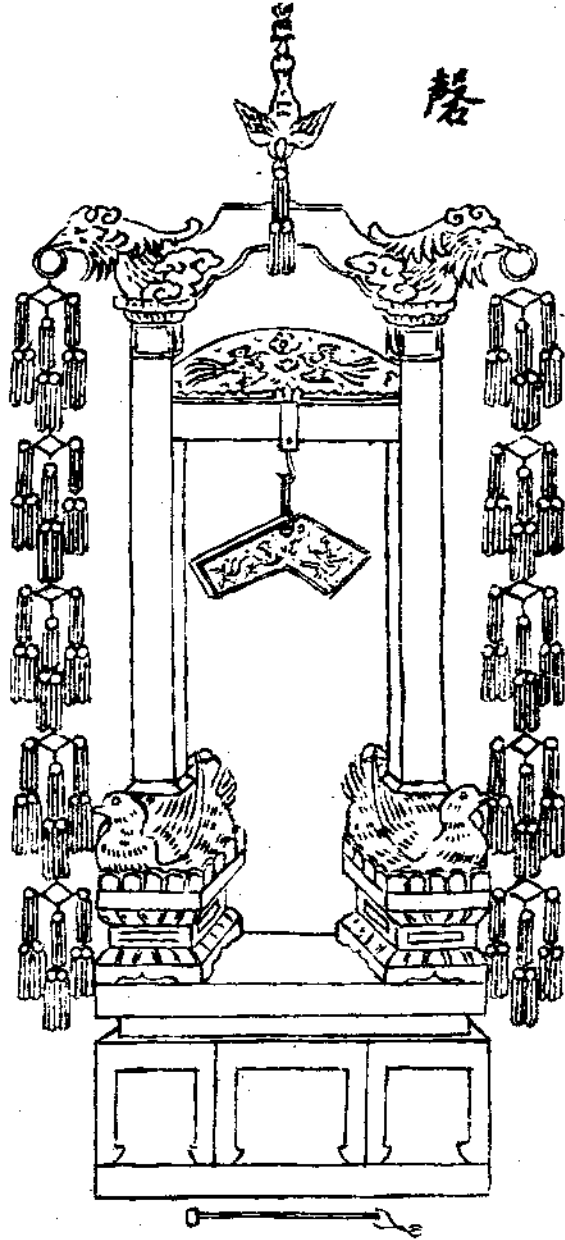
鐘，磬，鼓，壎，笛，管，篪，排簫的形狀如下：



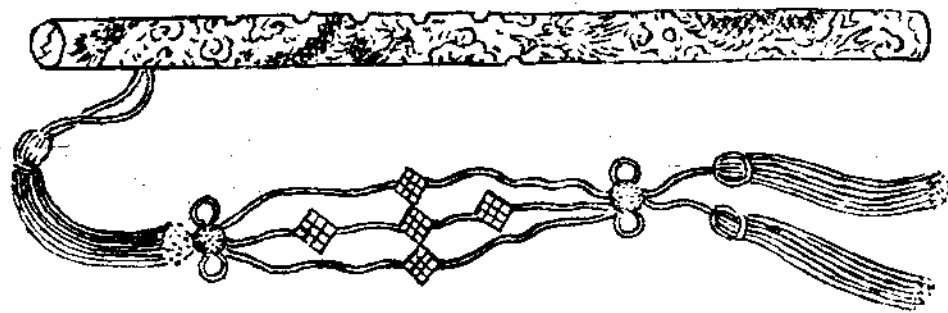
璪



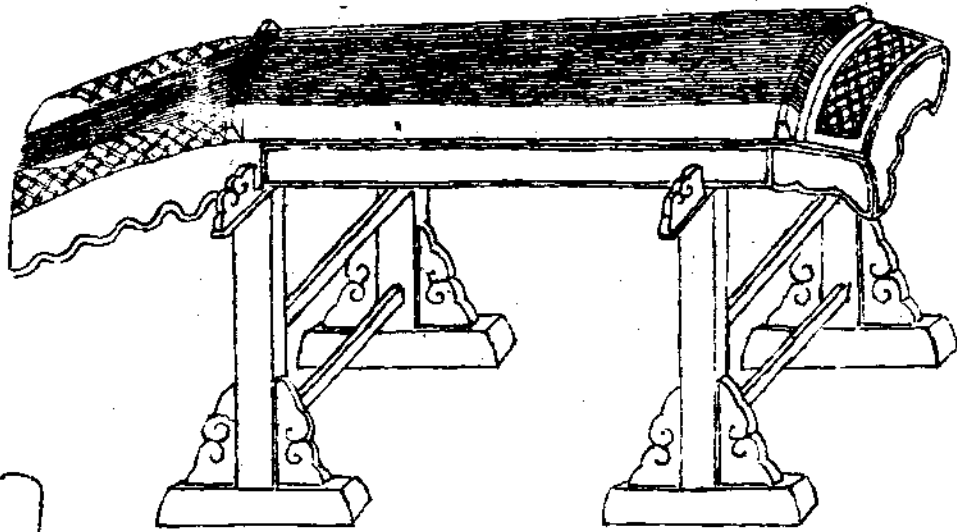
磬



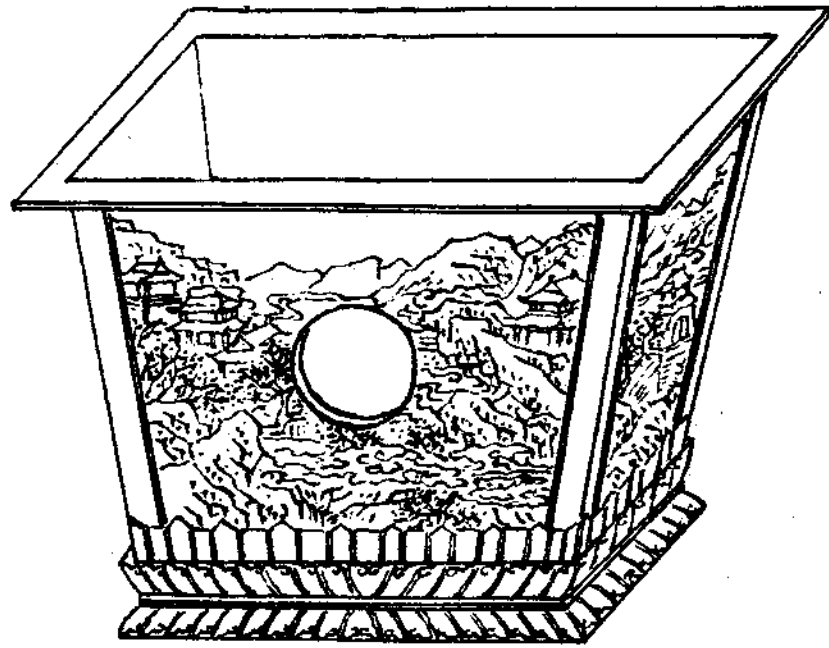
篔



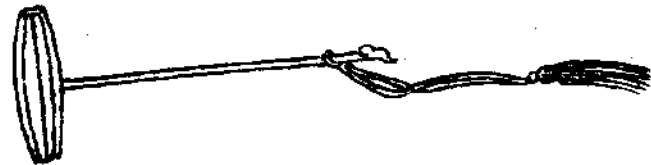
瑟

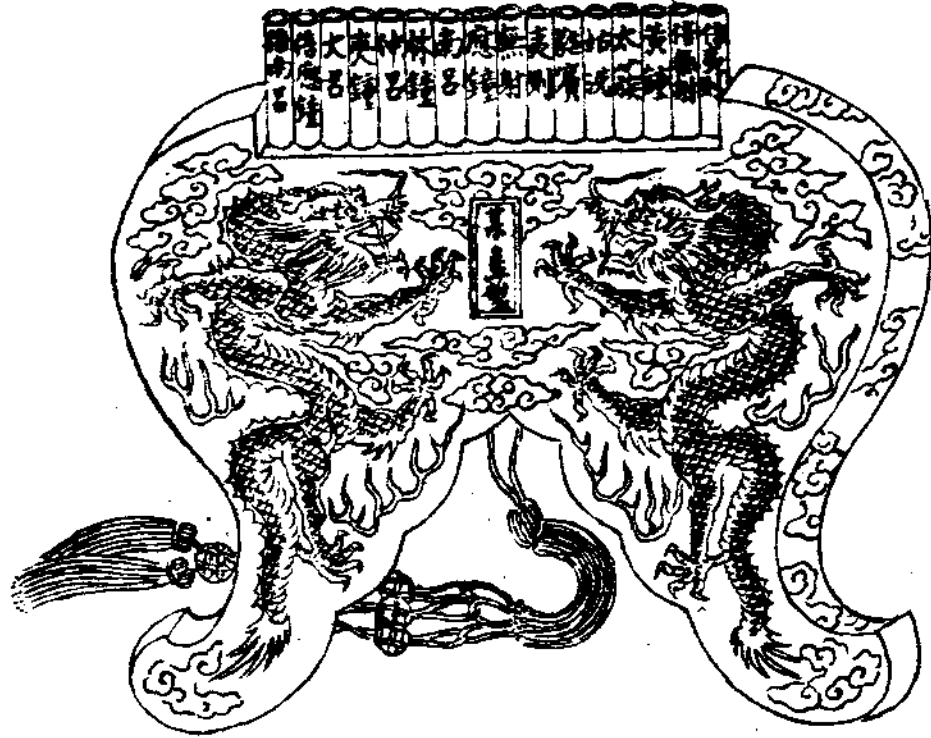


祝



祝

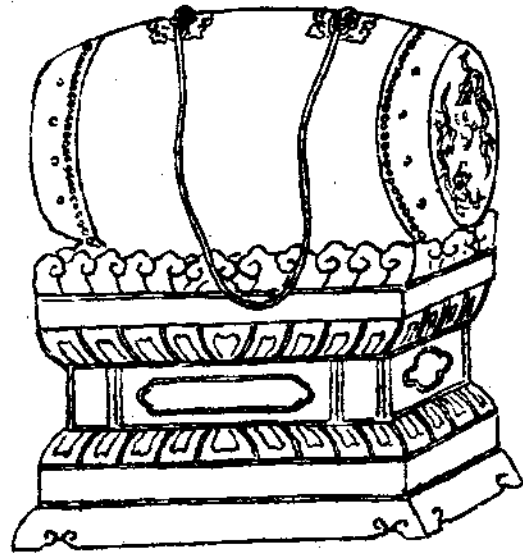
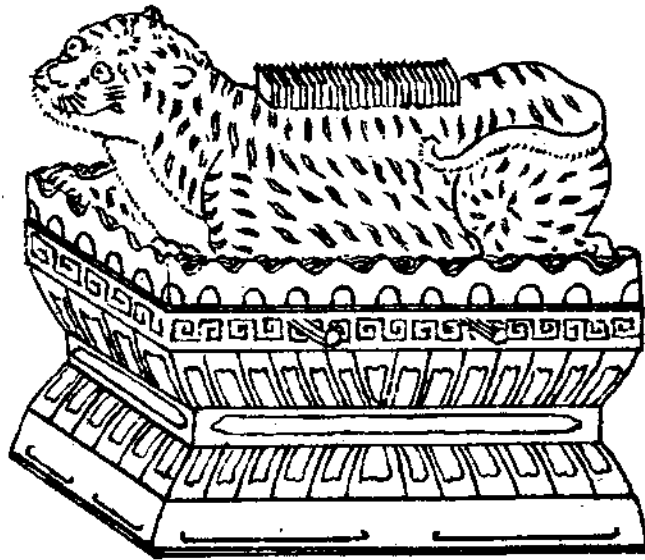


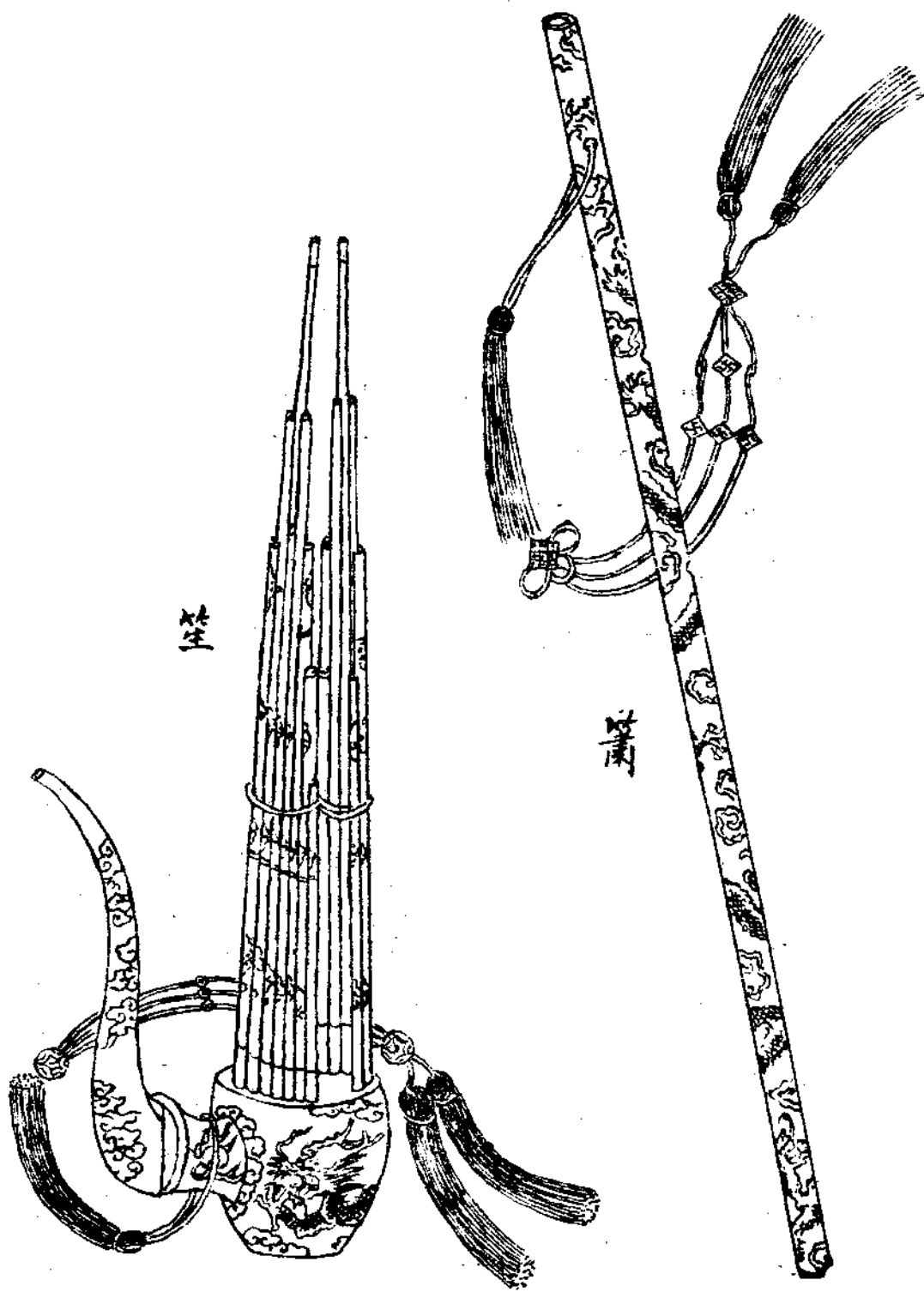


排箫

鼓

鼓





朝廷有這樣大規模的管絃合奏，民間的聲樂也很發達。詩經就是搜集周代各地方的風俗歌而編成的。

春秋時代的音樂 周代盛興時，器樂與聲樂都甚發達。周末春秋，時代國內大亂，思想頹廢生活不安定，再加上王室衰微，無力維持大管絃合奏團，故優雅的雅樂逐漸消滅而殺伐的凶聲與淫靡的鄭聲，風靡於世。孔子大論音樂與道德的關係，致力於雅樂的復興。然而大勢無可如何，經過戰國，到了秦代，周代的音樂已經消滅，於是中國音樂造出一轉機。秦由西方來統一中國，故西域及亞歷山大帝國的音樂亦輸入中國，因此中國音樂遂起一大變化。

漢代的音樂

到了劉邦平定楚國之後，他好楚聲作房中樂，又採集歌謠設立一個衙門叫做樂府，專管民間音樂。因此俗樂得到皇帝的特殊待遇列入國樂了。這種音樂就是漢族自己作出來的。

(二) 隋唐與宋代的音樂

古樂的復興 漢朝古樂失掉大部分，嗣後由西域及印度方面輸入了許多新的樂器。因此中國音樂的性質大起變化。由晉至南北朝，起了一部分反動。由北魏的太武帝起，經獻文帝至孝文帝努力於復興周代的古樂，完成禮樂典章。這種古樂的復興對於唐代音樂的勃興，頗有幫助。

古樂的復興與外來音樂的隆盛成爲隋唐音樂發達的一大原因。南北朝既有大規模的舞樂，隋統一南北朝之後至煬帝時代，宮室極其華

舞，俗樂的發達卓著，尤其宮中燕饗時所用的舞樂，需要多數的舞妓與樂工。

唐朝的音樂 唐太宗平定隋末的大亂，於是漢人建設一極盛的大帝國，復興古樂，制定禮樂，征服四方的胡夷，將亞細亞大陸的文化集中於皇室。由太宗至玄宗之間，唐朝藝術的發達實在可使人驚嘆。當時的中國音樂冠於世界，宮中有一千多名的樂人，排置百餘種樂器，以數百人的管絃樂作數百人舞蹈的伴奏。祀宗朝與文廟則用雅樂，宮中的儀式用法樂，饗宴用燕樂。演奏時分為階上，階下兩部分，階上的叫做登歌樂，階下的叫做軒架樂。登歌樂用琴，瑟，琵琶，箏，笙，簫，笛，篳，篥，笙篥等發優美聲音的樂器，軒架樂用編鐘，編磬，建鼓等彪大的樂器，其音響到數里之遠，極其雄大。這種雄大莊嚴的音樂，早已失掉無從探究。唯當時登歌樂的一部分傳到日本，如今叫做雅樂，仍然保存在日本宮中。在雅樂方面，「八佾之舞」也復活了。此舞分為八列八行，而作文舞和武舞。文舞右手執翟，左手執籥；武舞右手執干，左手執戚而舞。此舞傳到朝鮮，如今還保存在李王家。

要而言之，唐朝的音樂，包括器樂與聲樂，室樂與大合奏，內容的音樂與形式的音樂，雅樂與俗樂，劇樂與民歌等。而各種音樂都發達到極高的程度。

玄宗以後，唐逐漸衰退，由唐末的大亂至五代之間，唐朝所造成的先輝燦爛的音樂，完全絕了根跡。

宋朝的音樂 宋雖起而統一中國，不久受北方蒙古人和滿洲人的壓迫，遂退守華南保其餘命。此間中國的音樂又抬起頭來了。這種新

的音樂不是像唐朝那種雄大的，世界的音樂，而是小規模的國民音樂。

宋朝的音樂概括起來，其特點有下列四種：

1. 小規模的音樂居多，大規模的音樂甚少。
2. 聲樂居多。即吟詩唱詞似的聲樂曲，後來成了戲曲的基礎。
3. 散樂很發達，唯偏於技巧，沒有像唐朝那樣活潑。
4. 佛教的音樂占着一部分的勢力。

(三) 蒙古的勃興與音樂的關係

蒙古的勃興 十三世紀初葉，蒙古的勢力異常之大，成吉思汗率大兵征服亞細亞大陸的大部分，末了攻入歐洲，將露西亞的東半部歸入版圖。這個大帝國在最盛時代，包括中國，滿洲，蒙古，中央亞細亞，波斯，阿剌伯及歐羅巴露西亞的東半部，亞西亞大陸中，不受其支配的，只有印度與印度支那而已。因這大帝國成立，故亞西亞大陸的文化亦隨之發生變動。不過統一的時期極短，成吉思汗死後，這個大帝國遂分裂成爲元，窩闊臺，察合臺，欽，伊兒汗等部，各部宛然如獨立國，故效果不甚大。但因東西的交通漸繁，西方樂器也被輸入中國。那時唐朝的音樂爲世界之冠，而西部亞細亞却屬幼稚，故由西部亞細亞輸入的新樂器多半不合於中國人的趣味。其中被採用而留到後世的只有三絃和胡琴兩種而已。

三絃 「三絃」的名稱自唐朝就有了。唐朝所謂「三絃」的是與「阮咸」(樂器名，爲晉人阮咸所造，卽以其名名之。)同種的，完全和現

在的「三絃」不一樣。現在的三絃是到元朝纔輸入中國的。三絃，三四千年前發於埃及，叫做「那布拉」，嗣後輸入阿剌伯，其形狀及奏法雖稍有改變，大體却仍保存三絃的原狀。由阿剌伯再輸入波斯之後，其一部大變形狀，絃數增加到六絃。這種樂器經過西班牙，輸入歐洲，遂成了吉榻和曼德林的先祖。

埃及的「那布拉」和阿剌伯的三絃，胴都是木造的，胴蒙動物的皮的大概是波斯或土耳其斯坦地方。尤其土耳其斯坦的沙漠地方，自古就有蒙動物皮的樂器。如秦朝征西軍由西域帶來的絃鼓，便是一種。這皮不是蛇皮而是獸皮。

蒙蛇皮的三絃不知起於何代。但似不很古，大概是在唐朝以後。最初用蛇皮的地方許是西藏，印度，四川，甘肅，雲南。現在中國所用的蛇皮，都是這些地方的出產。這種樂器輸入中國的是元朝，由四川省沿着楊子江而下，盛行之於江蘇，浙江，福建各地。就中福建人尤好三絃，成了中等家庭的普遍的樂器。

這地方的人，自南宋起，便都好高尚優雅的音樂，各人都以音樂為涵養人格的工具，現在廈門，泉州所流行的「御前清曲」便是一例。

(四)元朝的音樂

元朝的音樂 元朝的音樂是由金與宋的音樂合併而成的。蒙古的音樂原來不甚發達，不能用之於朝廷的儀禮燕饗，因而不得不採用前朝禮樂，故滅金則採用金的禮樂；滅宋也採用宋的禮樂。金左祖虜用前遼的音樂，遼繼承唐末大亂之後，已將唐朝燦爛的雅樂和大管絃完

全失掉，當時所存在的只有由各地方發達出來的國樂，雅樂，大樂，散樂，饒歌，橫吹樂等。這些音樂不是中國的正樂，而是夷樂。宋朝的音樂規模雖小，還存着唐朝正樂的根跡。但其所用的樂器却有相當的變化。自經北方金與元壓迫之後，由北蠻輸入的新樂器很多，曲調也多少帶着夷調的風味。

蒙古與西藏音樂的影響 元代採取金和宋的禮樂之後，又受了蒙古，西藏的影響與羅馬教的感化，西藏式的鼓吹也被採用於中國音樂。從此中國的國民樂器大起變化，胡琴喇叭，三絃，銅鑼，鈺，單鼓等都變成國民樂器。

元曲的勃興 在元朝音樂之中，要特記的是元曲(即雜劇)的勃興。在金朝演劇已經萌芽，相傳章宗每開譙會時，必召優伶演劇。當時的文學大家董解元作「西廂搦彈詞」。搦彈詞是一伶人自彈琵琶且唱曲。

清樂的發生 金朝末有清樂的發生。清樂是歌者一人(這叫做司唱)，舞者有末泥旦兒之別，伴奏用笙，笛，琵琶，各一人，舞臺有欄干，優伶在其間演劇。宋繼唐之後，把戲劇叫做華林戲，優伶與樂器的數稍有增加。元朝起初，發達於南宋的南戲盛行；嗣後由金朝的戲曲發達出來的北曲，遂壓倒南曲。因為北曲聲音恰合於元人的嗜好。

北曲與南曲 北曲是一人在勾欄內歌舞，以笙，笛，琵琶為伴奏。這原由金末的清樂發達出來的。到了元朝主南方的文化逐漸發達。也產生一種南曲出來。北曲每劇有四齣，曲以詞句為本，多成自律語

，一人獨唱。南曲詞數不定，唱者有數人。北曲以慷慨悲壯的黃河流域音調為主；南曲以剛不足而柔有餘的長江流域音調為主。北曲的著名作家有作「西廂記」的王實甫，有作「兵陽樓」的馬致遠；南曲的著名作家有作「琵琶記」的高則誠，作「幽閨記」的施君美等。

(五) 明清樂

明清樂 明朝繼承元朝之後，努力於音樂的普遍化，欲使牠成爲國民的音樂，惜未能完成。到了清朝康熙乾隆時，天下太平，國力充實，音樂頗有進步，遂確立國民的音樂。這明朝與清朝的音樂總括起來，叫做明清樂。

雅樂 明清的宮廷音樂叫做雅樂。雅樂所用的樂器是：九雲鑼，笙，箏，篋，哨，海笛，笛，簫，洞簫，提琴，二提，雙琴(卽阮咸)三絃，懷鼓，單皮鼓，堂鼓，大鑼，齊鈸，大鈸，拍板等。其樂曲現存的甚少，器樂曲有朝天子，小開門，萬年歡，花八板，春從天上來，雙飛蝶，梅花三弄，錦庭樂，榜棹臺，五福降中天，出水蓮，百家村等；聲樂曲有水調歌頭等。上列的樂曲都是明朝的宮中樂，清朝的宮中樂有喜遇等。

傳奇 明朝劇樂在民間非常有勢力。明遷都於南京之後，北曲衰退，南曲勃興，雜劇逐漸消滅，傳奇日益流行。傳奇作家著名的是湯顯祖，沈青門，陳大椿，袁韞玉，阮大鍼等。湯顯祖的牡丹亭與阮大鍼的燕子箋，結構精妙，在文學上具有偉大的價值。

崑曲 此時特別值得我們注意的是崑曲的發生。因此中國戲劇上

開一新生面。崑曲是明朝嘉靖隆慶年間，由江蘇省崑山人魏良輔，梁伯龍等作成的。因為牠是由崑山產生出來的，故把牠叫做崑曲。

崑曲所用的樂器是：文場用笛子，簫，絃子，琵琶，笙，提琴，九雲鑼，夾板，懷鼓等；武場用堂鼓，單皮鼓，大鑼，小鑼，大鈸，齊鈸，哨吶，海笛等。

劇曲的勃興 康熙即位後，復興古樂，整理禮樂，命全國文廟演奏雅樂。但他一方面也好劇曲，故劇曲的勃興進步，極其卓著。茲將由各地勃起的主要曲調列舉於下：

高腔 明末政綱廢弛，受北方滿洲人的勢力之壓迫，由直隸高陽方面勃起的高腔，遂漸流行。高腔輸入江西弋陽之後，也叫做弋腔。其歌調取自崑曲而聲高調銳。

高腔北京人叫做得勝歌。據說清兵征某地時，學了這腔，凱旋時用以代替凱旋歌，故高腔以請清兵一曲為最著名。

樂器文場用夾板，單皮鼓，手鑼，武場用堂鼓，單皮鼓，大鑼，小鑼，大鈸，小鈸，哨吶；其性質稍嫌粗野。

秦腔 這是陝西人創作的腔調，自起初直到現在沒受過別種曲調的影響。其組織與崑曲相差不多。惟用商聲(悲調)與參用竹木節樂(俗稱梆子，係秦所用的特殊樂器)兩點與崑曲不同。

梆子 梆子起始於山西，陝西間。乾隆末年四川金堂人魏長生介紹梆子於北京，清末頗流行於世。

皮簧 皮簧是由湖北省黃岡與黃皮以西的歌曲發達出來的，故叫做二簧，西皮。乾隆時，二簧，西皮輸入北京，大為流行。因此把二

簧西皮總括起來，叫做京調，京調逐漸壓倒高腔，遂成為現代中國劇樂的中心。

要而言之，以上所列的曲調比較起來，二簧圓穩有趣，西皮淒楚激昂，梆子悲壯激越，崑曲溫雅幽靜，高腔樸直有神。有人評曰崑曲高尚如秦西之音，京調上品如興國之音，梆子為亡國之音。

開明書店出版音樂書目 (一)

初	中	樂	理	教	本	吳	夢	非	七	角
音	樂	樂	入	門	門	豐	子	愷	五	角
音	樂	小	辭	典	典	繆	天	瑞	在印刷中	
音	樂	樂		史	史	成	紹	宗	在印刷中	
近	世	十	大	音	樂	豐	子	愷	八	角
孩	子	們	的	音	樂	豐	子	愷	六	角五分
西	洋	音	樂	楔	子	豐	子	愷	六	角
和	聲	學	法	大	網	吳	夢	非	七	角
作	曲	法	初	步	步	蘇	典	等	五	角
對	位	法	概	論	論	繆	天	瑞	二	元五角
洋	琴	彈	奏	法	法	子	愷	等	一	元二角
懷	娥	鈴	演	奏	法	子	愷	等	二	元
口	曲	吹	奏	法	(上	黃	涵	秋	一	元二角
工	用	鋸	拉	奏	法	高	治	平	在印刷中	
小	學	校	音	樂	集	嘯	治	等	五	角五分
英	文	名	歌	百	曲	豐	空	愷	一	元五角
中	文	名	歌	五	十	夢	子	痕	八	角

爵士音樂

豐子愷

江西音樂教育月刊社向我徵稿，我久不從事音樂教育了，愧無可觀的貢獻，只能略寫些感想：

近來爲病所困，蟄居鄉間，難得到都市去走一遭。自己雖久不弄音樂，然別人的唱歌奏樂，常常把音浪送到我的耳中來。在鄉間時，常常送到我耳中來的，是一班小學生或工人們所唱的一種柔媚圓滑的歌聲；到都市時，常常送到我的耳中來的，是無線電或蓄音機所發的一種粗噪激昂的音樂，前者是我國流行的一種小歌劇，後者是外國傳來的“爵士音樂”。

我起初聽到這兩種音樂時，都感到“淺率”。我們的耳朵曾經聽過十九世紀諸大作家的精微奧妙的 Sonata, Symphony, 何嘗慣聽這種東西？然而這種東西的蔓延力很大，日漸風行。到現在，鄉間不學音樂的人都唱小歌劇，都市的街道上充滿着爵士音樂之聲了。據我推考牠們的普遍風行，實有原因，而是現代音樂的傾向的一種。

“淺率”在藝術上是不良的，他在普及上是良導的。現代社會的大衆，有幾個人受過專門的音樂教育？有幾個人經過高深的音樂訓練？尤其是我國社會的大衆，有幾個人知道 Sonata, Symphony 的名字？有幾個人見過 Piano, Violin 的影子？然而人類大家有音樂愛好的本能，大家有音樂享樂的慾望。高深的 Sonata 與 Symphony, 須要有了長年的訓練，然後能演奏或欣賞。這是大衆所不能辦到的事。只有“淺

率”的音樂，能無條件地適合於一般人的音樂本能而普及於大眾。

“爵士”是 Jazz 的譯音。這是最近在美洲產生的一種音樂，即所謂“Jazz music”。據說，Jazz 這文字，由於 Charles 轉訛而來。Charles 是一個有名的鼓手的名字。故爵士音樂重用太鼓(Drum)，節奏非常強明，拍子非常迅速。類似向來的舞曲 Fox trot，而趣味更為粗率。沒有音樂訓練的人，一聽見 Jazz music 的演奏也會感動而手舞足蹈起來。爵士的所以風行現代，便是爲此。小歌劇是構成簡單的小曲，聽了幾遍人人會唱。據我的感覺，小歌劇“柔媚圓滑”，爵士音樂“粗噪激昂”。用“淺率”二字來形容這兩種音樂，小歌劇該分得一個“淺”字，爵士該分得一個“率”字。

爲社會大眾的音樂教育計，“柔媚圓滑”不如“粗噪激昂”。爲藝術的價值計，“淺”亦不如“率”。藝術大眾化時必然淺率化，是一件憾事。國貨的小歌劇不如花旗牌的爵士，又是一件憾事啊！

一九三三年十二月一日於石門灣

[編者附言] 豐先生在這篇文章裏說小歌劇與爵士音樂，容易流行，亦且爲普及音樂的良導，這些話，讀者幸勿誤會，以爲豐先生是在讚美目下流行的小歌劇(如黎錦暉之流的東西)，或提倡咖啡店裡的爵士音樂。他是說，這種小歌劇與爵士音樂的音樂形式，其構成淺率，在某一種情形下，容易流行，且可爲普及音樂的良導。所以利用這種小歌劇的音樂形式，未始不能作成同樣清淺而趣味高尚的東西，正如歐洲有些大作曲家利用爵士音樂的音樂形式，作成有同樣特徵而藝術性質的爵士作品一樣。

南歐各國的音樂

錢君匋

(一)南歐的音樂

“陽氣的國”南歐諸國的音樂——我是將意大利和西班牙稱作南歐——是情熱的，有明快之感。貝多芬的偉大的交響曲，不能求之於意大利。同樣像“La Paloma”似的有特殊節奏的情熱的歌曲，不能見之於英國。“曼多林”(Mandolin)和“其塔”(Guitar)似的明快而又傷感的樂器，只能在南歐看到。然而，即南歐一地，意大利和西班牙，其音樂又幾乎完全不潤。兩國的音樂，固然有不少共通的地方，例如，如前面說過似的，性質的明快與情熱，樂器的類似或共通等，便是。但這是拿兩國的音樂和他國的比較了看時，所感到的，倘單拿兩國的音樂自相比較一下，便可以在其間看出很大的不同來。例如，意大利的“Santa Lucia”一類歌曲是和西班牙的“Habanera”全然不同的。意大利的“Tarantella”和西班牙的“Borelo”也是完全相異的。概而言之，意大利的音樂是洗練的，是純然西洋式的。反之，西班牙的音樂略帶幾分粗野，到今日也未曾脫却東洋的色彩。這原因是，意大利為今日西洋音樂發源地，而西班牙却是從他國——尤其是東洋——輸入了音樂。兩國的音樂的不同，還不單在這一點。就說意大利的音樂是旋律的，西班牙的音樂是節奏——尤其是東洋風的節奏——強顯的，也未始不可。前者可以說是抒情的，後者可以說是敘事的。一方是歌的

音樂，一方是舞蹈的音樂。所以當我們講述南歐的音樂，應該把兩者區別了來說。

(二) 意大利的音樂

歌作“有地有地香嫩馨”的意大利，便是不借彌尼紅之口，說甚麼“濃碧之中橙子燃黃金，和風吹自青天青，番榴靜，橄欖樹高擎”（根據郭沫若譯的“迷娘歌”），我們也知道牠是美的；陽光的又傳統的境地。在那裏，古時便有美妙的音樂。意大利的音樂，是今日西洋音樂中最古的一種，今日所有的西洋音樂多少都受有牠的影響。

在陽光和美和傳統的國意大利，當然盛行着世俗音樂。世俗音樂是着重旋律的。故意大利的音樂是旋律的音樂。拿意大利的任何小歌曲或舞曲來一看，其旋律沒有一首不優美的。牠是優雅的，平穩的，極其洗練的。只是因為過於洗練了，以致失之於過分人工的，曲復不少。在音樂上，倘說節奏是男性的要素，則旋律可說是女性的。故意大利的音樂有人便評為女性的。又既是旋律的，所以歌曲不消說是很盛行。歌曲可以說是意大利人的感情的最自然的表現。意大利的歌曲太多是充滿着陽光和美和女性的一種抒情的東西，不似德意志的那般深刻的；而較為 delicate（哀雅）；意大利的音樂是女性的，旋律的，抒情的；德意志的音樂是男性的，和聲的，智的，正相反。所以在意大利產生韋爾德（見後）和洛爾屈（見後），是當然不過的事，而不會產生貝多芬，勃拉姆與華葛那。

女性的，旋律的且抒情的意大利的音樂，當然以歌劇為主。總而

意大利的歌劇，不像德意志的那般和聲的，有着深刻味的。牠是全然以旋律爲本位的華麗的生的閃脫的。不但如此，歌劇且可以看作意大利的特產。意大利歌劇歷史，很是古遠，關於這，此處不能詳述，要之，自此國的富裕的愛好家們在十七世紀時開始模仿古代希臘戲劇以來，經了卡契尼(Giulio Caccini, 1558?—1615?)，悲李(Jacopo Peri, 1561—1633)，蒙台韋爾諦(Claudio Monteverdi, 1567—1643)等大家，歌劇的形式便成立了。其後到了史卡拉典(Alessandro Scarlatti, 1659—1725)，伯歌勒齊(Giovanni Battista Pergolesi, 1710—1736)，披磬尼(Nicola Piccinni, 1728—1800)等的時代，意大利歌劇日趨隆盛，漸漸傳到外國去了。法蘭法和德意志歡迎意大利歌劇，且模仿了製作，也是這個時期。其後在意大利，沙里厄里(Antonio Salieri, 1750—1825)，史邦典尼(Gasparo Luigi Pacifico Spontini, 1774—1851)，洛西尼(Gioachino Antonio Rossini, 1792—1868)(有名的“塞維拉的理髮師”和“威廉·推爾”(William Tell)等作曲者)，多尼才典(Gaetano Donizetti, 1797—1848)(“呂克蘭斯鮑夏”(Lucrezia Borgia)，“拉美莫亞的露雪亞”(Lucia di Lammermoor)，“聯隊之女”(La Figlia del Reggimento)等作曲者)，貝利尼(Vincenzo Bellini, 1802—1835)(“諾爾馬”(Norma)作曲者)等的時代，可以看作意大利歌劇的全盛期。更後到了韋爾諦時代，可以看作絕頂時代。然而從此以後，大大地受着外國——特別是德意志派——他們以前是取法意大利的——的影響了。韋爾諦(Giuseppe Verdi, 1813—1901)，誰都知道他是作“厄那尼”(Ernani)“里哥雷特”(Regoleto)“特拉伐多雷”(Le Traviatore)，“茶

花女”(La Traviata)“阿伊達”(Aida)等許多歌劇的有名的人，然而“阿伊達”以後，全然受着華葛那的影響。他以後，有作“喬公達”(La Gioconda)的蓬克愛利(Amilcare Ponchielli, 1834—1886)，作“美費史篤弗爾”(Mefistofeles)的波伊多(Arrigo Boito, 1842—)，作“蝴蝶夫人”“多斯卡”(Tosca)等的普契尼(Giuseppe Puccini, 1858—)，“在鄉軍人”(Cavalleria Rusticana)的馬斯卡尼(Pietro Mascagni 1863—)，“漂浪優伶”(Pagliacci)的萊翁卡華洛(Ruggiero Leoncavallo, 1858—1919)等，都是世界知名的。

意大利是基督教的中心地。故在此國，宗教音樂應當隆盛的了。然而事實上，却並不十分隆盛。不消說，此國從帕勒斯德里那(Giovanni Pierluigi Palestrina, 1525—1529)起，出了許多的宗教音樂家，努力複音的宗教音樂。然而這種宗教音樂也有着女性的，旋律的，抒情的意大利音樂的特徵，並不是深刻，敬虔，威嚴的東西。

觀察意大利音樂時不能忘記的是，Serenade和Barcarola。Serenade有人譯作“小夜曲”，人人皆知的。這是夜間在戀人窗下唱着的歌曲，初起時是即興的。伴奏主用“其塔”。“瑪里亞·瑪里”(Maria Mari)和“薔薇的小夜曲”等，可為代表的東西。Barcarola是船歌，船夫所唱的，或者是模仿這個的。意大利有許多的 Barcarola，其中以共多拉(Gondola)的船歌特別有名。這據說起於威尼斯。不待申說，威尼斯是水之都。在那裏，叫做“共多拉”的船往來不絕。照了操這“共多拉”的舟子所唱歌曲的韻調而作成的，便是共多拉船歌。

意大利舞蹈方面，以 Tarantella 最為有名。這是八分之六拍子，

非常急速快活的樂曲。關於牠的起源，意見紛紜而不一致，然一般說是由毒蜘蛛之名而起。據說被這種蜘蛛咬着時，狂舞一番，毒便自消；這時使用 Tarantalla。但恐怕不是正說。

要之，意大利音樂的妙味，可以說不在複雜的和聲，也不在富於變化的節奏，單在於抒情的洗練的美的旋律。然而今日，却是一步一步地衰微下去了。今日世界的音樂，憑你怎樣說，到底是以德，美為中心了。年後的意大利音樂將要如何，不得而知。把這當作有興味的問題，留在諸君的面前吧。

(三) 西班牙的音樂

要知道西班牙的音樂，須先明瞭牠的地理和歷史才行。西班牙位於歐洲大陸的西南端。和外國的交通，很是頻繁。然而內地，尤其是北部，多山而且貧乏，因此那裏的農民的多數，不能出國境一步，難得有接受外國文化的影響的機會。這就使得此國留下了好些古代民歌的音樂。若說從來的西班牙的音樂的特徵是如何樣的，那大抵都是外來的，不像意大利或是德意志那般，是自國固有的。這是什麼緣故呢？倘知道其歷史，就不言自喻了。

從第七世紀中葉起，在小亞細亞亞利伯地方出了一名豪傑叫做穆罕默德，首倡叫做回教的新宗教，以“左經典，右寶劍”為標語，發揮非常的勢力於四鄰。其後繼者更以非常的勢力征服了亞非利加北部，越過Gibraltar海峽而侵入西班牙。既征服此國又侵入法蘭西。然在法蘭西却敗北了，其勢力範圍因此只及於西班牙。其後，七五五年，

西班牙獨立，建都於Cordoba。因此，此國的人種，成爲土着的歐洲人，小亞細亞人及亞非利加人的混種，其中文明程度最高的是亞刺伯人。同時此國的文化，亦是各國文化的混合，就中特別顯著的是阿刺伯式文化。例如，Alhambra的宮殿之類，便是以傳襲阿刺伯文化而著名的。可是到了近代，此國的勢力衰弱，文化也淪亡了，所留的也只是昔日的餘燼而已。因爲有上述的種種情形，所以西班牙的音樂一點也不受近世音樂的影響，還是保留着同昔日一模一樣的形姿。而這所謂昔日的形姿，是一種的混合的形姿。在其中，各地方的特色都多少地帶着一些，最顯著的，要算東洋色彩。

然而，同是西班牙的音樂，又各有其地方的特徵。例如，南方——特是安達羅西亞(Andalusia)地方——多產美的民歌，北方——特是格里契亞(Galicia)地方——多產華麗的舞曲。然而兩方，東洋的色彩都帶得很濃。

在音樂上所謂東洋色彩，也由于音階而起。東洋與西洋，其音階的構造各異。此外誰都會感到的東洋色彩，是因了華飾的豐富，節奏的特異等而起。實際，像西班牙音樂那般華飾豐富，特異的節奏強顯的音樂，世界上是再也沒有的。惟有匈牙利的吉卜西的音樂稍稍似之。然而吉卜西的音樂比西班牙的較爲洗練，而多帶西洋風。例如，吉卜西的音樂的華飾，甯說不是華飾，而是美化了的本質的裝飾。和這相反，西班牙音樂的華飾，覺得是單爲好新奇而用的。

西班牙的樂器中，“其達”(Guitar)是有名的，誰也知道，其達是六絃的樂器，今日東西各國都已盛用了。

有人說西班牙的音樂完全是舞曲。原來，在此國，節奏強顯的舞曲風的音樂，非常的多。西班牙的舞蹈中，有四分之三(或八分之三)拍子的 Jota, Bolero, Seguidilla, Fandango, Habanera 等很有名。Habanera 據說是從 Havana 島傳來，故有此名。

西班牙曾經一時雄飛於世界。因此，其音樂亦相當廣遠地流佈。例如在菲立濱，古巴，墨西哥，加利福尼亞等處，西班牙的音樂非常流行。西班牙的音樂，由法蘭西的杜褒西取用在“卡門”(Carmen)中，最爲一般人所周知。

葡萄牙的音樂，與西班牙的大同小異，茲不贅述了。

中國名歌選

中學教科適用

錢君匄編

開明書店

\$.60

近代音樂的傾向

大田黑元雄作・繆天瑞譯

音樂是無時無刻不在進步的藝術。所以無論那一時代的音樂，都有成爲次一個時代的古典音樂，或者就埋沒了的命運。我這裏所述的音樂上的‘近代的傾向’，也只是根據了現在的情形而言，這種傾向到了二十年三十年以後將要成爲陳腐的東西，那是可以豫料的吧。

從來西洋音樂的要素是曲調，和聲，節奏三者。現在就先把這種要素來說一說。近代的曲調變成了器樂性質的曲調，即曲調不以人的歌聲爲基礎，而以樂器爲基礎而構成了。從來絃樂曲之類上面寫着‘如歌的奏演’（Cantabile）等標語，在今日是完全成爲相反的了。因此曲調變成複雜而且困難了。此外對於曲調製作上舊時的種種規則，也漸漸地輕視起來。對於從前的刻然的句讀，常置之不顧。舉一個例來說，自由詩似的不規則的形式，時常有人去使用。曲調帶着器樂的性質，這使歌曲和歌劇中的歌起了顯著的變化。華格納（Richard Wagner, 1813—1883）的‘無終曲調’，於這點給了很大的影響，乃是無可諱言的。

曲調既然優越化，和聲便也變得自由了。事實，音樂上的近代傾向，在和聲上最爲明白。到了浪漫派，和聲漸漸成爲半音階的。這個傾向在華格納的德里斯頓和伊索爾特（Triston and Isolde），已達於完成的絕頂。德意志某研究家的大著浪漫派的和聲，便是由了華格納的這作品的和聲研究而作成的。

和聲倘作歷史的觀察，則是完全發生於人的歌聲，後來主音音樂隆盛起來，和聲也就對樂器的絃而言了。同着音樂藝術的進化，協和音的範圍亦漸漸擴充。然而和絃之被看作獨立的東西，是浪漫派以後的特徵。這可以說是因了對於音色的感覺變成銳利而產生的一種現象。法蘭西印象派樂家的作品，根據於和絃的效果之處，最為多見。

節奏到浪漫派成爲薄弱的了。據德意志的批評家華伊斯曼博士（Adolf Weissmann, 1873—1929）所說，這是因爲意志力敵不過感情的緣故。節奏上近代傾向，便是從來正確的拍節，漸漸失却了。節奏成爲非常自由了。作曲家沙典（Eric Satie, 1866—1929）曾作成完全不用縱線的樂曲。於是差不多每小節都變了拍子記號，也不視爲希奇的事了。

節奏自由，當然影響於形式。

浪漫派音樂的主要特徵，是從抽象形式的脫却。使音樂成爲表現的工具，又使音樂與其姊妹藝術接近。遂在浪漫派音樂等，從交響曲產生了交響詩。然而，努力着想從浪漫的一切脫却的現代作曲家，又漸漸感到交響詩的不滿了。因此產生了兩個反動：其一是舞蹈音樂的勃興；另一是向交響曲，奏鳴曲等古典形式的歸還。

管絃樂諸樂器的精巧化，與樂器奏者的技巧的進步，以及對於音色的感覺變成銳敏，使管絃樂法成爲極其色彩的了。今日的管樂絃法完全以音色爲中心。所以現代意大利的代表作曲家卡塞拉（Alfredo Casella, 1883—）主張音樂的新要素應當是‘音色’。

十年以前，全世界的音樂以德意志的史德婁斯（Richard Strauss,

1864—)和法蘭西的杜步西(Claude Achille Debussy, 1862—1918)爲代表。然而今日新音樂的主導者却是史德拉文斯基(Igor Stravinsky, 1882—)和欣堡(Arnold Schönberg, 1874—) 沙典，拉韋爾(Maurice Ravel, 1875—)等四人了。

一看今日音樂的技巧上的手法，均爲三國的產物。卽德意志產和聲，法蘭西產音色，俄羅斯產節奏。

德意志是和聲的國。種種的轉調的手段，都由華格納，勃拉姆斯(Johannes Brahms, 1833—1897)盡數地實驗過了。德里斯頓和伊索爾特是半音階和聲的紀念碑，這在前面曾經說過。然而半音階音過多使用，能使調性不明的。欣堡的藝術一言蔽之，卽極度地運用半音階音。以前作水平看的音樂，至主音音樂進步，變成了作垂直看了。(和絃的獨立卽因此而生。)然而欣堡重新把音樂改成作水平看的東西。他不顧一個個和絃有如何的關係，只是竭力自由地展開各部的曲調。換言之，卽他作成了無視各曲調間的相互的關係的一種新的複音音樂。結果就產生了一切的不協和音。同時靜止法(Cadence)就消失，調性也自然難於認明了。

—法蘭西的音樂自來以明快和單純爲特徵，和聲與節奏寧爲裝飾全體的構成而用；如德意志音樂那樣，以和聲支配一切，是不許可的。這個傾向，在杜步西或拉韋爾的作品裏，可以明白地看出。法蘭西人對於音樂的最大的貢獻，是使音色的感覺發達。由杜步西所喜用的全音音階(Whole-tone scale)——音階各音間的關係都是全音，卽C—D—
—F \sharp (Gb)—A \sharp (Bb)—C，或C \sharp (Db)—D \sharp (Eb)—F—G—A—B—

C 音的一聯音——所得的和絃，如果照向來的和聲學上的規則，則是不協和音；然而實際上却獲得甚美的效果。

沙典是以最小的手段獲得可驚的效果。由他為指導的六位少年作曲家，為今日音樂的一支勢力。其中米羅 (Darius Milhand, 1892—) 與奧立克 (Georges Auric, 1899—) 是複調音樂 (Polytonality) 的選手。這與欣堡的某作品的全然沒有調性者 (Atonality) 不同，乃是有兩個以至兩個以上的調性。譬如，這裏有一首鋼琴曲，高音部以C 調而低音部以C 音調作成。事實，在米羅的樂曲中像這樣的例是一點也不希罕。因此時常產生意想不到的不協和音。

俄羅斯的音樂視節奏為第一要素。史德拉文斯基生於該國，決不是偶然的。俄羅斯音樂的節奏發生於舞蹈。這非獨俄羅斯音樂如此，從來的西洋音樂都發生於舞蹈。古時的組曲便是一組舞蹈曲的連續。由組曲轉化而成的奏鳴曲 (Sonata)，也依舞蹈的節奏而構成。史德拉文斯基是作成了新的節奏的音樂。他從舞蹈的節奏出發，後來又把這節奏破壞了。換言之，即對於發自舞蹈的形式的反抗。

現在更就種種形式考察一下。

交響曲因交響詩流行，曾一時陷入了危急存亡之境，今日又回復到堅實的地步了。而且試着使牠成為有機的一員，遂至產生了循環主題的使用和單一樂章的作品。

交響曲是決不會死滅的。只是在描寫的題材上確已看出了變化。陪遼士 (Hector Berlioz, 1803—1869) 的‘幻想交響曲’似的浪漫的情景，早已不為今日的作曲家所喜愛了。近時如奧納加 (Arthur Honegger,

1892一.)似的，以急行的列車為題材，作成了醒目的一曲。

奏鳴曲和交響曲一樣，許多的現代作曲家為牠傾注全力。在奏鳴曲，可以說比交響曲更多採用單一樂章的形式。

室內樂也是這樣，不過只有一樂章的樂曲却很少。將交響曲作室內樂化的，是欣堡和許萊卡(Franz Schreker, 1878—)等。室內樂的組織上的變化，也可注意。自來絃樂器是樂器的中心；然在杜步西的奏鳴曲之一，以夫呂特(Flute) 維奧拉(Viola) 哈普(Harp)作成。此外，愛用克拉里納特(Clarinet)，也是一種特徵。新的法蘭西的室內樂中，常使用這個樂器。

舞蹈音樂的勃興，在二十世紀初頭的音樂中，很是顯著。對於標題樂感到不滿，對於歌劇也厭惡了的作曲家們，受了提亞基勒夫(Sergei Diaghilev, 1872—)的俄羅斯舞蹈的刺激，看出了新的進路。實際近代音樂中多數傑作，都發見自舞蹈音樂。從史德婁斯，杜步西起，大部分的現代作曲家，都有作這一類的嘗試。

聲樂曲上，曲調的變化已顯著地覺到。近代聲樂曲是由詩和音樂融合而產生。大體曲調是朗誦風的。詩的全體的情調，則由伴奏而描出。欣堡，史德拉文斯基等作品中，歌聲完全當作一種樂器而處理；其曲調，照從來的眼光看來，是極其非曲調的。特別是欣堡，他是實際地使用‘語的曲調’，澈底地把歌聲作成非音樂的。

歌劇自華格納革新以後，正在危急存亡之際。華格納的影響及於四方。杜步西的貝勒阿斯和美利申特(Pelleas et Melisande)可以看作對華格納的反抗。這是華格納以後歌劇(音樂劇)方面的唯一的革新。

64 ~~杜步西脫却主導動機(Leitmotiv)的暴虐，使法蘭西歌劇重回到新的簡素的路上去。~~

當然，今日世界上有許多歌劇作曲家存在着，但是他們的作品，根本沒有比杜步西再進一步的。然稱得新的嘗試的，也還能舉出幾位。如西班牙的法里亞 (Manuel De Falla, 1876—) 以吉柯德先生 (Don Quixote) 爲題材，使戲劇與歌劇相結合。意大利的馬利比洛 (Francesco Malipiero, 1882—) 作成七首歌的作品，這是由除了管絃樂演奏的音樂以外，沒有任何連絡的七個場面構成的。七個場面無休無止地演於單純的背景前，各場面和各首歌共始共終；演技僅用單純的姿態。各首歌，像是各場面中的中心人物在實際情形時所唱的。此外，根據安徒生的童話作極幻想的歌劇鴛鴦的史德拉文斯基，後來作喜歌劇麥夫拉 (Mavra)。然而他漸漸傾向於歌劇和舞蹈的結合。其結婚是默劇和合唱的綜合，管絃樂以多數的打樂器和四架鋼琴爲主體而編成。

總括今日音樂的傾向，有三個主要的現象。

- 一 從全音階的脫却；
- 二 對於出發自舞蹈的形式的反抗；
- 三 從‘藝術的’音樂的脫却。

實際全階音在過去二百五十年間已發掘無遺，故半音階必然發達起來，到得今日，許多有識者都承認十二音音階的存在。所謂十二音音階即從來的平均率的半音階，無全音半音之分，而各音都有自身獨立的價值者。所以，若依這個音階，C 音是一個獨立的音，既不能

看作C之高半音，也不能看作D之低半音。這種音樂若推廣起來，則從來的煩瑣的記譜法恐要單純化了。至少這個可能性是很充分的。何以言之？因為假如能想出方法使C并音可不用升記號而表記出來，則升記號可不必用了，同樣降記號也可以不必用了。其實，新的記譜法已有許多人給發明過，只是未供實用罷了。

若照現在的情形下去，則西洋音樂的基礎，結果還是用平均率音階。大鋼琴家同時又是卓越的作曲家兼理論家的波索尼(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866—1924)曾有把音階分爲十八音的理想，然他只在理論上主張着，若說實行，就是他自己也不曾有過。惟有匈牙利的赫罷(Alois Haba, 1893—)主張四分音，曾發明新的記譜法，並發表了根據這個理論而作成的絃樂四重奏曲。(此曲已由Universal Edition出版。)對於鋼琴一類的樂器，也應用這個方法，不消說是不可能的。

四分音的一般化，在樂器上有種種的不便，到底不能急於實行。所以在最近之間，十二音音階恐怕是西洋音樂之基礎了。

對於由古舞蹈出發的形式的反抗，我在前面曾舉出史德拉文斯基爲例，此外還有一件大家都知道的事情，即對於節奏的一個新影響，是從亞美利加的Rag-time, Fox trot 等民俗樂所給與的。又爵士音樂(Jazz Music)的節奏，對追逐新奇的歐羅巴的青年作曲家們，給與不少的衝動，今日也漸漸地認明了。

從藝術的音樂的脫却這句話，也許不大明瞭。這就是說，今日的作曲家將靈感逼求於人生的諸相，希望離開所謂‘藝術的’音樂。前面

說過的奧納加的以急行列車爲題材而作成的樂曲，可爲適例。現代的作曲家們恰是過於競鬥新奇了。他們不是爲了美去嘗試新，却是以驚倒他人爲目的，而嘗試新。這是完全不合邏輯的，容易墮爲感覺的遊戲。又作曲家的自意識過重，是會把音樂的純潔的時代完全絕滅了的。依我個人看來，今日大多數的音樂都是過於。“思考”思考是陳腐了的東西；這是從前流行的，現在誰也不要看了。

語雖如此，歷史會告訴我們：一時代所產生的真的傑作，是極少數的。所以，近代音樂的作品即使有使我們失望者，我們也不是引以爲悲。主音音樂確立以後，繼續進展着的西洋音樂，現在正在過着新的混亂。法蘭西的某批評家發表過樣的意見：拿今日的狀態去和十六世紀末比較，從某點上看，能得正鵠。各種新的運動還要由許多作曲家逐一嘗試吧。然而手段雖變，音樂的本質是不易的。馬雅斯在他的近代音樂一書的最後，這樣寫着：“不問在聽巴赫(Bach)或在聽史德拉艾斯基的作品，我們只可被領到未知的鄉土的邊際，窺見神祇的薄衣的後形。其一在右手引導我們，其一在左手引導我們。到底要揭開那一隅好呢？兩方都不足取。——究極的啓示是同樣的吧。”這是至理名言！

江蘇學生

第三卷第一三期合刊十二月一日

說理.....

妥協了之後我們應該怎樣.....王允輔

中國教育病態之史的觀察.....俞 珩

鄉村小學教師應有的本領.....陳振榮

鄉村學生與生產教育.....蘇文煊

鄉村師範生應有的認識.....海 天

小學教師職業的真義.....周炳文

挽救民族末路的鄉村教育.....廷 生

斐斯塔洛齊.....全菊圃

學校音樂教育.....郭 鑫

學習之技術.....浦漪人 陳瘦石合譯

理論的理論.....陳善彰

看海京伯劇戲所得之教訓.....劉丕基

歸宿.....胡野人

昨夜的夢.....郭光亞

突擊.....傅曙東

團體生活的要義.....滕維漢

我們常忽略的事.....梁鏡生

小題大做的尾聲.....王德林

(其餘目錄插圖不及備載)

江蘇省教育廳編審室發行

全年 一元五角
定價 本期三角

優待學生八折
歡迎直接定閱

音樂叢書

繆天瑞譯編：

- 作曲入門 井上武士原著.....\$.50
鋼琴基本彈奏法 J. Lhevinne 原著.....\$.50
小學音樂教學法 與金世惠合編.....\$.50

傅彥長編著：

- 音樂文集.....\$.40
音樂問答.....\$.30

繆天瑞編著：

- 中學新歌.....\$.50
小學新歌.....\$.20
簡易看譜法.....\$.10
鋼琴風琴合用譜.....\$.60

呂班路蒲柏坊
上海三民公司出版

關於鋼琴的話

大 樹

(上)現代的鋼琴

克雷貝爾(H. Edw. Krehbiel, 1854—)這樣記述現代的鋼琴(Piano):“這是一個音樂的器具，由槌擊絃，使絃振動而發音，槌的運動是受鍵盤(Key-board)之支配，而其所發之音的力度，恰好應乎演奏者所需要。”

鋼琴依其形狀可分為豎形(Upright)與平臺(Grand)兩種。普通家庭用的，便是前者，絃是豎張着，槌從正面擊絃。這種鋼琴倘用在演奏會中，音量未免太小，音域也太狹，故演奏會都用平臺鋼琴，更多用大形的演奏會用平臺式(Concert grand)。平臺鋼琴的絃是橫張的，槌從下向上擊絃。

鋼琴的音域沒有一定，普通是A₁—a⁴。

鋼琴的前面下方，有叫做踏瓣(Pedal)的突出物，最普通是兩個，右面的名為制音器踏瓣(Damper pedal)或強音踏瓣(Loud pedal; Forte pedal)，左面的名為弱音踏瓣(Soft pedal)。踏下右面的踏瓣，則壓在絃上的制音器(Damper; Sordini)一齊離去絃，各絃便充分地振動，發音便強大而且久長。樂譜上記有Ped. (Pedal 之略)，或 Senza sordini (不用制音器之意)，便是叫奏者踏下這個踏瓣，一直到記着*或 Con Sordini (用制音器)之處為止。倘踏下左方的踏瓣，

則槌向一邊移動，只叩到了一條絃(註)(高的音每音有三條絃，低的音有二絃或一絃)，音量就減弱了許多。故需要踏下這踏瓣時，樂譜上是記以Una Corda(一絃)，不需要時則記以Tre Corde(三絃)。在這兩個踏瓣中間，有時又另裝一踏瓣，其作用無一定，大多是使特定的音延長，有時是練習用踏瓣(Practice pedal)，練習時把牠踏了下來，發音變得很輕，便不致煩擾鄰人了。

鋼琴固然有好些缺點，例如一音彈出之後，總是由強向弱漸漸消失，更不必說歌聲上的Messa di voce了。然而牠奏着曲調的時候，能同時奏出和聲或對位法，能够模仿管絃樂，所以鋼琴到底是今日樂器中最有用最便利者。作曲家們爲這樂器而作的樂曲，不可以數計。

(註)但也有向絃移近，以減弱叩擊的力量者。

(下)鋼琴的發達

鋼琴的發達路徑，是很複雜的。希臘人用作音律測定器的一絃琴(Monochord)，也用於羅馬，在羅馬安上了鍵，作成適於演奏用的東西。這樂器後來絃數次第增加，且應用了風琴的鍵盤。這便是克拉維柯特(Clavichord)的起源。克拉維柯特長方形，絃左右橫張着。克拉維柯特的鍵的末端，附有叫做Tangente的寸許長的銅瓣，這銅瓣觸絃出音，同時將絃長區分，使產生必要高度的音。克拉維柯特在巴赫(Johann Sebastian Bach, 1635—1750)時代，是流行的樂器，巴赫自己也愛用這樂器。

鋼琴的另一前代樂器，是哈普雪柯特(Harpsichord)，這是由亞述

的多絃樂器普沙代里(Psaltery)變化而成。其使絃振動的方法，與克拉維柯特不同，牠不用 Tangente，而在稱作 Jack 的棒上附一羽莖，以之撥絃發音。形三角，像今日之平臺鋼琴。常有兩排鍵盤。哈普雪柯特有種種的別名。其在法國名為克拉章申(Clavecin)，在意大利名為克拉維欽巴羅(Clavicembalo) (簡為 Cembalo)。小形的便於攜帶的哈普雪柯特，稱為斯彼納(Spinnet)，或章琪那(Virginal)。哈普雪柯特與克拉維柯特，何者發生較早，不得確知，一般推想後者較早，然也總是一三五〇年以後的事。

以槌叩絃出音的今日的鋼琴，最後才發明；這分明是拿古代的多西麥(Dulcimer)(一種擊絃樂器)的擊絃作用，應用於哈普雪柯特上。最古時便存在的多西麥的擊絃作用，何以直到最後才被利用呢？其最大的原因是，擊絃作用需要絃的緊張，而能使絃緊張的裝置，當時還不會發明哩。哈普雪柯特也罷，克拉維柯特也罷，絃的張力都是很薄弱的。

今日鋼琴上的槌的裝置的發明人，為意大利的克里斯篤福里(Angel Cristofori, 1650—1731)，其發表這新樂器的年代，是一七〇九年。在這前後，德人許雷達(Christopher Schreter, 1699—1782)，法人馬流斯(Marius, 十七世紀)也發明了有同樣裝置的樂器。其所以名為 Piano 者，則是因為克里斯篤福里叫他的新樂器為“Clavicembalo a piano e forte”(強弱自在的哈普雪柯特)，後來略為 Piano-forte，到今日更簡稱為 Piano 了。

鋼琴的奏法，是繼承哈普雪柯特與克拉維柯特的奏法的。在近世

的初頭，哈普雪柯特的名手是史卡拉典(Domenico Scarlatti, 1683—1757)。韓德爾，莫查德都是哈普雪柯特的名手，然莫查德晚年也親近鋼琴。巴赫於一七二六年試奏鋼琴，嫌其音弱而運鍵費力，因此始終固執着克拉維柯特。但其兒子厄麥奴厄爾·巴赫(Emanuel Bach, 1714—1788)，却是被敬仰為鋼琴奏法之父的人。貝多芬少年時代也學習克拉維柯特；然洞悉鋼琴的長處，且作下真能發揮強弱自在的鋼琴的能率的樂曲者，他是最初的人哩。鋼琴演奏大家(Virtuoso pianist)最初出現於浪漫時代，如蕭邦與李斯德便是。今日的鋼琴奏法有兩派。一派為雷雪底茲基(Theodor Leschetizky, 1830—1915)一流的指動派，由指的運動獲得鋼琴的效果，瞬息彈出了音，指便向空中飛起，神氣十足；波蘭的鋼琴家帕特雷夫斯基(Ignaz Jan Paderewsky, 1860—)，是這派的有名代表者。另一派為勃萊德豪普德(Rudolf Maria Breithaupt, 1873—)一流的腕重派，由腕的重量獲得鋼琴的效果，這時運指自須自在，但強音不以指力而藉腕的重壓而奏出。

• • 樂譜的讀法 • •

門馬直衛著 繆天瑞譯

\$.45

1933. 上海大江書舖

改良舊劇的我見 (五續)

裘德煌

(七) 習慣方面

舊劇除了戲劇本身外，關於伶人方面，還有許多不良的習慣；幾乎成了他們的天經地義。現在也順帶討論一下。

(1) 坐科 舊劇發源之地，近百餘年，是在北平。北平有許多科班(上海也有科班，但甚少)科班即是伶人的製造場。如喜連成，(後改富連成)三樂，(後改正樂社)福清社，斌慶社，現在只存富連成，斌慶兩社。學生取名，要照科中的派輩，很像我們的宗族。如富連成有喜，連，富，盛，世五輩。侯喜瑞，便是喜字輩，馬連良，是連字輩，譚富英，是富字輩……。坤班有維德，慶和成，蓉仙社等。

童伶坐科，學習七年。初入科三月，便令登臺，叫做打炮。此七年中，過的非人的生活。每早雞啼便起，學唱工的，隨師到野外吊嗓。學武工的，則練習翻筋斗，旋子等技能。(按破齧折脊，便在此時)每日三餐，早餐吃饅頭，午晚兩餐，方才吃米飯。菜雖時時更換，但都是粗劣之品。而且晚間要睡在陰濕的土地上，故意使童伶患疥瘡，流膿帶血，使晚間常常痛癢而醒。醒了又要練習。教師執鞭在旁，如童伶有錯誤，立即捱打；這是一件。又凡習旦角的，故意使他飢寒，使他肌膚黃萎。幸而死裡逃生，然後稍稍給以美味，又每日用鵝油皂等物塗臉。久而久之，面色白嫩，自可以美色動人；這正是洗髓伐毛

的工夫。（按從前有一種像姑，訛稱相公。即是學花旦的少男，可以召來侑酒，唱歌，甚至做龍陽君，侮辱優伶的人格，到了極點。如某名士贈某旦角結婚的文，竟有「莫把壺蘆依樣，舍正路而弗由」之語，廉恥道喪，一至於此。幸民國以來，此風已漸革除。而捧坤角，漁色的，却如雨後春筍，這等淫棍，也非剷除不可。）又學文場的，也要受苦受難。如習嗩吶，要練習兩手互換地位而吹，（即左手捺上把，右手捺下把；可換成右手捺上把，左手捺下把）如有錯誤，立即捱打。若在雪天，竟推之跪在雪中自吹；要經過三小時，方許起來，這竟是人間地獄了。

（2）階級 在專制時代，把娼優隸卒，看做賤業。就現在看來，娼妓操皮肉生涯，當然是賤業，但被生計逼迫，或受人愚弄，也是萬分不得已而為之。（引女起解中的白口）優伶，可算社會教育者，皂隸是官署的工人，卒是武裝同志，有什麼賤！不過把優伶看做賤業，是外界的眼光，優伶弱者，豈能反抗？然而伶人自己，也分出階級來，便是自暴自棄了。伶界以丑角為最尊，丑角不施粉墨，淨角便不敢勾臉。而且無論什麼箱，丑角可隨意坐。旦角最卑，雖在盛暑，化了裝便不許露體，只有旦角的衣箱可坐，簡直把他們看做男尊女卑時代的女人，這種封建思想，非澈底革除不可。 （未完）

各縣流行戲曲之檢討 (五續)

裘德煌

〔文昭關(一名一夜白鬚)〕

楚平王無道，父納子妻，伍奢力諫被殺，并令誅戮全家。奢子伍員，號子胥，聞信出奔，平王命畫影圖形捕之。伍員逃至昭關，遇隱士東臯公，留宿，告以昭關懸有圖形，難以混過。子胥大戚，一夜之中，鬚髮皆白。次日東臯公見其形容頓改，與圖形不類。即約一友人皇甫納，假扮子胥，以爲魚目混珠之計，因皇甫面貌，頗似子胥，且黑鬚黑髮，更與圖形相合。於是皇甫與子胥一同出關，皇甫被捕，子胥混出，逕投吳國，後來東臯公步至昭關，證明被捕者爲友人皇甫納，並非伍員。關吏乃釋皇甫之縛，且道歉。此即文昭關的本事。這齣戲所以能成立，和得觀衆所歡迎，不外下列四點：(1)是老生的重頭戲，唱做並重；(2)唱工有西皮二黃兩種，且慢板快快二六等俱全，頗覺受聽；(3)暴露平王的無道，和孤臣孽子的可憐；(4)混出昭關，雖像兒戲，但適合觀衆淺薄的心理。

分佈的地域：這齣戲據調查所得，已分佈在南昌，新建，奉新，安義，靖安，新喻，高安，宜豐，清江，豐城，九江等縣。

報告人的意見：(1)唱做均重；(2)平王無道，宜其亡國；(3)伍員全家被殺，只伍員一人得逃，可謂天理昭彰；(4)伍員一夜白鬚，未免附會；(5)皇甫納貌似伍員，未免太湊巧；(6)曲調優美。

編者的意見：這是一齣歷史戲，劇本編的很好，形式雖有點像捉

放曹，但是小同大異。伍員一夜白鬚，似是附會，但是事所或有，因為憂慮過度，能使鬚髮變白，確是事實。惟一夜變白，未免太快。演戲不必過為認真，這種附會，並無大害。皇甫納貌似伍員，而又是東卓公之友，固然太湊巧；然而不能說事所必無。以假亂真，使伍員得混出昭關，也很合情理。雖然淺薄，總比借重太白星君，觀音大士……高得幾倍；我主張這齣戲，可以永遠表演。

【小放牛】（一名牧童放牛，又名杏花村）

這齣戲的來源。傳說不一，有說是明太祖少年的故事；有說是影射牛郎織女的；有說是文人描寫鄉村牧童和鄉女的愛情的。這些，我們可不必深究，實在宜從第三說，因為很有文學的意味。這齣戲所以能成立和為觀眾所歡迎，不外下列四點：（1）是文丑花旦的重頭戲，且唱且做；（2）純用笛吹，另有一番趣味；（3）關於男女愛情，適合觀眾心理；（4）表演若不過火，便覺樂而不淫。

分佈的地域；此劇勢力極大，幾乎有大戲的地方都有。

報告人的意見：（1）花旦嬌小玲瓏，委實可愛；（2）音調好聽，（3）動作太單調—（4）不應有淫穢的表情；（5）花旦裝飾華美太過。

編者的意見：這劇完全是玩笑戲，倘將淫穢的動作避去，再將花旦扮成鄉女的裝飾，便不妨表演了。（未完）

一個初學懷娥鈴者的自述

光 毅

一

要我告訴你我學懷娥鈴的動機，實在很難。勉強說起來，或者是我還在紹興讀書的時候。有一天晚上，天氣很熱，吃過晚飯，同許多同學在操場上乘涼。忽然有一個同學說道：

“你們看見過懷娥鈴嗎？嗚，真有趣，一個扁平形的葫蘆，裝着四根弦線，攔在肩脾上拉。聲音好聽極了。”

大家問他在那裏看見的。他說在宋先生家裡，宋先生還拉一個曲子給他聽呢。接着他又把上身搖擺起來，右手在胸前一來一往的動，說懷娥鈴是這麼拉的。

我們都覺得很有趣。

宋先生教我們音樂。第二天，剛巧有宋先生的課，我們大家要求宋先生定個日子拉懷娥鈴給我們聽。

宋先生笑笑，說：

“好的。不過不巧得很，昨晚斷了一條弦線，紹興又買不出，等弦線買到後再說吧！”

我們大家很失望。那天宋先生不講樂典，把懷娥鈴的身世說給我們聽。他說得很詳細，我却只記住了這麼一點：

據說二千餘年前埃及人麥克來 Mercury，有一天在尼羅河畔散步。忽然足踏着一個龜壳，覺得聲音很好聽。回家後，即仿龜壳形創製

一樂器，上面張着四條絃線，名拉伊亞Lery，這是懷娥鈴的遠祖。十一世紀中葉，拉伊亞變形為微奧爾 Viol，按音的地方，有格子。絃線自三條至八條不等，形狀亦不一，有的像現在的懷娥鈴。這是懷娥鈴的近祖。十四世紀以後，懷娥鈴的種類更繁多，至十五世紀末，有人把按音的格子除去，限定絃線四條，這就是現在的懷娥鈴。但也有人說，懷娥鈴是由亞拉伯的Rebec和英國的Crowth兩種樂器合成的。

宋先生又說懷娥鈴是樂器之王。製造很講究，傳聲及共鳴都很合科學原理。音色美麗，柔和，又極自然，像人歌唱的聲音，所謂肉聲。不過他不能像鋼琴這樣奏繁複的和聲，這是他的缺點。

我學懷娥鈴的動機，或許是這時候就潛伏着的。

但我之第一次與懷娥鈴見面，却是三年後往杭州讀書的時候。我考進了××中學，在開學的那天，學校舉行開學式。壁上的秩序單上，除……致最敬禮及訓話……等外，還有一項“王××先生提琴獨奏。”我心裏很高興，提琴就是懷娥鈴，我想今天得與懷娥鈴見面了。行過儀式，接着是師生行相見禮，又接着是師長的訓話……。等到司儀的先生喊“王××先生提琴獨奏”時，禮堂上就是發狂般的一陣掌聲。只見在先生的羣裡，站起一個穿黑色西裝戴眼鏡的先生來，走到講台角去，大家的目光也都跟着他。原來講台角上早有一狹長的小箱子擺着，那個先生把箱子開了——我第一次見到懷娥鈴了。

王先生拉得真好。起初是很緩慢，聲音優美柔和，慢慢地快起來，急起來，最後只見他的四個手指機械似地在絃線上迅速飛走，聲音忽高忽低忽抑忽揚的變化着，神妙極了。全場肅靜，大家都不敢大聲

的呼吸。忽然琴聲戛然停止，於是又是一陣熱烈的掌聲。

禮成，我茫然的跟着同學出了禮堂。

“懷娥鈴真不愧為樂器之王。想不到這麼小小的一個傢伙，發出來的聲音，竟能這樣動人！如果我有一隻懷娥鈴，又能像王先生這樣神妙的演奏，我是如何的幸福啊！”

我要一隻懷娥鈴！一隻可愛的懷娥鈴！！

王先生是教音樂的。兩個禮拜後，我同王先生就混熟了。有一天，音樂退課，我跟着王先生，到他的房裏。

“王先生，我想跟你學懷娥鈴，你肯教我嗎？”

“你要學懷娥鈴？”

“是，很想學。聽說懷娥鈴很難學，像我這像蠢笨的人，有資格學否？”

“那裏，你很聰明……。在各種樂器中，懷娥鈴的確是比較難的一種。你要學，很好。不過最要緊的却在你有沒有堅強不變的決心！”

“這當然，我總得好好地學。”

“我見過許多學懷娥鈴的青年，開始時往往熱度很高，意志很堅定，願耐受任何種艱苦……可是不到兩個月，熱度退降了，意志動搖了，終至於把懷娥鈴冷冷的擱在書架上，讓塵灰封蔽！……”

“我不至於吧！？”

“學懷娥鈴的人，耳朵要特別好。懷娥鈴的按音板上不像琵琶月琴這樣，有固定的音階格子，Do Re Mi Fa Sol……完全要靠耳朵同手指去找出來。一個對於音的高低沒有敏捷正確的判別力的人，任他靈

盡畢生精力學懷娥鈴，也不會有多大的成就，我可確鑿的說。一個十分愛好音樂而沒有一雙好耳朵的人，還是直截爽快的去學有鍵盤的鋼琴，或有音格的曼獨鈴，這樣，或許倒有很好的收穫。”

“啊喲，有這麼難嗎？不知我的耳朵靠不靠得住？”

“可以試驗。在鋼琴上彈C調的La字，然後你把懷娥鈴上的A線捲高或放低來，用你的耳朵，去辨別使A線與鍵盤上的La字高低相合——如果高低很合或相差很微，試驗就算及格。”

“從前有一個音樂先生曾對我們舉行聽音測驗。他先在琴上彈一彈某調的音階，叫我們靜靜聽着，然後又彈出一個旋律來，連彈三次，叫我們默寫在樂譜上。這種聽音測驗，也可測驗一個人的耳朵吧？我記得，我那時的成績還好，即使是一個比較繁複的旋律，錯誤也很少。”

“那你耳朵的鑑別力着實不錯。在可能範圍內，耳朵也可訓練。普通學懷娥鈴的人，都彈彈鋼琴，就是這個道理。”

“我沒有練過鋼琴，風琴倒不三不四的學過一點。”

“風琴與鋼琴差不多。你會彈風琴，學懷娥鈴也當然比較得有把握。”

上課的鈴聲響了，談到這裏，我就向王先生告辭。

我想學懷娥鈴的心願，日漸強烈起來。一個扁平而帶葫蘆形的東西，不時在我腦膜上盤旋。我時常想：

“耳朵既够得上學懷娥鈴的資格，就決計來學一學吧！堅強的意志，始終不渝的毅力，艱苦耐勞的精神，自信也還俱備，決不至於虎頭蛇尾，始戀終棄的”

有一天晚上，我又到王先生的房裏去。

“王先生，一隻懷娥鈴要多少錢？”

“你真的要學嗎？”

我點點頭。

“在從前，金子沒有現在這樣貴，二十塊錢的也勉強可用了。”

“現在呢？”

“現在？現在也還有十幾塊錢一隻的貨色，不過那是太醜了。如果你預備好好地學一學，犯不着買那種太壞的。我想，最低限度，應當買三四十塊錢一隻的。配上弓，琴箱，關子笛等附件，大約要五拾塊錢！在中國自己不會製造以前，那祇好要受這種經濟上的損失的！”

“.....”

說到這裏，王先生把他的懷娥鈴從書架上拿下來，這就是他在舉行開學式那天演奏的。琴箱是黑色的薄皮做的，已上了點年紀，楞角及邊沿，很有些破舊，揭開琴箱，一隻精巧的黃色的懷娥鈴，很合式的橫臥在箱內，箱內四周，墊有天藍色的天鵝絨，襯顯得懷娥鈴分外可愛。一支弓，張着白鬚般的馬尾，被攔在箱蓋內。王先生把琴身各部的名稱一一說給我聽，什麼絃捲，按音板，象眼木，f字孔，腮托，支橋……我記也記不清楚。又說腹板普通用乾燥的松木來做，木質疏鬆，便於傳達音響；背板用堅實緻密的楓木，以固琴身。背板與腹板，有獨塊及兩塊合成的兩種，後者較前者為佳，因獨塊木板，其紋理疏密相差一定很遠，振動強弱不勻。琴的側面及頸部亦用楓木，繫絃板，按音板，絃捲及弓等，則大都用堅硬的烏木，支橋用楓木。

王先生又說，“你不要小覷懷娥鈴，他雖是這麼瘦小簡單，他的各部分却都一一合科學和美的原則。如腹板上的兩個 f 字孔，不但爲美觀，而且在便於振動腹板並將振動傳導於腹內。又如腹內的橫木及魂柱，也與腹板及背板的振動有關係，一隻懷娥鈴，假如沒有魂柱，就簡直沒有生命。製造懷娥鈴的手續很麻煩，據說製一隻精美的，要費數年工夫！”

說了，王先生就把懷娥鈴照舊擱在書架上。

“最貴的懷娥鈴，要賣多少錢？”

“這沒有一定。英國有一個女懷娥鈴名家，名叫 R. Parlow 的，他的懷娥鈴，有人肯出十萬塊美金，她還不肯出賣哩。她的琴固然是好，但其所以如此值錢，因爲是一個十七世紀有名的懷娥鈴製造家 Antonio Stradwarius 氏做的，簡直變成古董一樣了！你預備化多少錢買一隻？——你家裡情形怎樣？還好吧？”

“不”我搖搖頭“……我想併幾塊錢買一隻，一切附件都在內。”那時我的兩頰發熱了。

“好，那也很好……”

“……”

二

我東拉西扯的勉強湊足了三十五塊錢。剛巧有個朋友到上海去，就托他乘便替我買套懷娥鈴，並照王先生的話買一冊基本的練習書 H ohmann。過了一個禮拜，那朋友回來了，我興匆匆地跑去看他，懷娥鈴果然已替我買了，因爲他同那家樂器店認識，還特別替我打了個九

折。不過三十五塊錢却也並沒有得多，還缺一塊二角錢。我把琴拿出來看一看，覺得很滿意。我謝過友人，挾着琴，滿身輕快的跑到校裏，邁向王先生房裏闖。王先生正在房內看書，我把琴向他桌上一放：

“買來了，王先生。”

“什麼？買來了？好快！”

王先生把琴從箱內取出來，返來覆去的看了一會，又用手指在琴背上彈了一陣，大概是試驗琴身是否是破的。後又把琴攜在肩上試奏起來，不過弓是用王先生自己的，因為我的新弓沒有擦過松脂，要擦過松脂才可用。

“還不頂壞。一起是多少錢？”

“三十六塊兩角”

我突然想到了一個問題：

“王先生，懷娥鈴的好壞怎麼分別的？”

“這完全要聽他的聲音”王先生把琴放下來。“好的懷娥鈴，音量洪大飽滿，音色柔和美麗，而發聲又很敏捷。鑑別懷娥鈴很難，最簡便的方法，是請懷娥鈴技藝不十分高妙的人拉給你聽，在近處聽，又在遠處聽。好的懷娥鈴，自己演奏時，往往覺得聲音並不洪大，聽別人演奏起來，則聲音很大。鑑別的時候，能拿一把好的懷娥鈴去較量，作標準，當然更可靠。又由它的「泛音」，也可以測驗琴的構造正確與否的。”

.....。

過一會，我又問王先生我怎樣開始學。

“先學姿勢及琴與弓的拿法。現在，我先把你的弓擦上松脂。”

王先生叫工役去拿滾開水，沖在白瓷的茶壺裡，把蓋緊緊地蓋了，然後拿弓及松脂貼近茶壺外邊，將弓毛及松脂燙熱，後又將松脂擦在弓毛上。

“新弓不易擦上松脂，這樣一熱，松脂就易擦上。”

“每次練習前，都要擦松脂嗎？”

“不，這倒可不必，普通大概每隔二三天擦一次。擦的時候，要稍用力，不過要仔細，別弄斷弓上的毛。”

於是我開始學姿勢。關於身體方面，坐或立均可，左足前出，全身的重心，須常置於左脚。關係持琴方面，王先生說的話很多，總括起來，持琴應當：

1. 置琴於右鎖骨上，尾部向頸，以右頤壓琴面顯托上。
2. 琴須緊夾於肩與頤之間，頭部略向左傾側。
3. 琴身頂端以向上為佳，且宜傾向右下方約四十五度。
4. 琴頸在左手拇指與食指間。琴頸左側，在拇指第一節上，琴頸右側在食指根部關節和手掌相接觸處，使琴頸下面拇指與食指之間有一空隙。
5. 拇指向後仰，且須比食指較近弦枕。食指却在比開放弦高一整音的位置。
6. 臂部適宜地向內方彎曲。
7. 除開拇指外，其餘的四個手指要在按音板上，作預備按音的姿勢。不要縮在按音板的旁邊。

8. 手腕須柔軟自然。

王先生又再三叮囑我說，如果持琴的姿勢優美適宜，技巧的進步就格外快。

至於右手的持弓，是把拇指放在弓的下端弓毛與弓竿之間，其餘四個手指扶持弓背；拇指不可伸進太深，其餘四指接觸弓背之程度亦不大，食指約在第二節，中指約在第二節與第一節間，無名指約在第一節，小指約在指端。各指排列不可過疏過密；拇指位置接近中指和無名指的第一關節，並須向外凸出。

王先生又告訴我，弓的下端有螺旋柱，向右迴轉，馬尾毛緊張，向左迴轉，馬尾毛寬弛。練習或演奏時，弓毛須相當地緊張，不用時，弓毛應寬弛，以保持他的彈性。

王先生把自己的琴拿下來，現身說法的做給我看，我照着樣子學。我覺得拿琴的左手很吃力，拿弓的右手不滿意，頸部及左鎖骨一帶，尤其不舒服。

“王先生，鎖骨痛得很，琴也好像要滑下來的樣子。”

“你把左臂連同左肩稍稍彎一點進來，但也並不是完全用肩胛來支琴，你看我……”

我拿下琴，緊緊地看着王先生。

“手握琴不要太緊。頂好能不用左手，左手離開琴頸，而琴仍舊能夠保持正確的位置。”

說到這裏，王先生的左手果然離開琴頸，垂下來了，於是琴就孤另另地夾在肩與頤的中間。我擔驚得很，琴不會跌下來嗎？不道王先

生竟這樣的用弓來調絃，而琴雖然受到壓力，仍舊很穩固，位置也沒有改。真不容易。

“琴持得穩固是很要緊的。頸太長，肩太垂的人，要用手巾或特製的襟墊來補救。好在你是短頸寬肩。”

於是我又把琴放在鎖骨上，把左臂連同左肩彎進來，使肩部稍微支着琴。不知是心理作用呢，還是真的給我知道持琴的巧法，琴果然穩固了許多，鎖骨也沒有剛才這樣疼痛了。

“持琴毋須左手着力而能穩固，手指就可自由伸縮，將來用移指法時有許多便利。”

王先生看我持琴的姿勢大致不差，接着就叫我調弦。

“懷娥鈴的四條弦線，有一定高低。每相隣的二弦，其音程的相隔，均為完全五度。調弦法，普通用調子笛。捲高或放低琴上的E,A,D,G弦，使所發的音，與調子笛的E,A,D,G音各各相等。用鋼琴或風琴也可調弦，先按C調(中央)的La字，捲第二弦A線，使所發的音與La字相等，後以第二弦為根據，同時拉第三弦D線，使A,D兩弦成五度正確的和音。同樣以第三弦為根據，同時拉第四弦G線，最後復以第二弦為根據，同時拉第一弦E線；使各相鄰的兩弦，各成正確的五度和音。調弦時用弓須輕重一致。”

王先生說了，特地把他自己琴上的各條弦線鬆了，又拿出調子笛，把A管啣在口中吹出A音來，右手的弓在弦上一來一回的擦，左手的拇指與食指就去迴旋A弦的弦捲。初聽時，A弦與調子笛的A音相差很遠，但自A弦的弦捲迴旋了一陣後，聲音就慢慢地協和起來，終

至於高低完全一樣。

王先生把四條弦線都調好後，叫我也試試看。我把調子笛A管啣在口內，弓在A弦上擦，左手去轉A弦捲。旋了好一會，總覺得弦線的音與調子笛的音不一樣。弦捲多旋了一點，弦線的音太高，少旋了一點，又覺調子笛的音太高，難得到恰好的地步。不由我性急起來，弦捲的回旋也越沒有把握，兩者的相差也越加遠了。回旋弦捲時，左手離開琴頸，琴身雖然給左肩與左頤緊夾着，到底沒夾慣，搖搖欲墜。兩隻手臂又感到酸痛，執弓的右手也覺無力，弓的重量也似乎逐漸增加起來了。

“初學調弦，可把琴端斜下來，支着桌面，既省力，琴身也較穩固——現在，讓我來替你調，你慢慢地學吧！”

王先生把自己的琴放下來，啣起調子笛，接過我的琴，把琴端斜下來支着桌面，嗒嗒唔唔一陣響，不到一分鐘工夫，就調好了。我接過琴，將相隣的二弦各各同時拉一弓，覺得都很協和，沒有剛才這樣嘈雜及不快之感了。

王先生翻開練習書 HoHmannn，把上下弓及手指的記號告訴我，又把C調長音階各音在琴弦上的位置說了，叫我自己照着練習書練。最後又說每禮拜教我一點鐘，時間暫定在每禮拜一的晚上。有不懂的地方可隨時去問他。

於是我挾着我的新懷娥鈴，向王先生行個虔誠的敬禮，走出王先生的房門。

這是我的第一課！可紀念的第一課！！

（待續）

中世吟遊樂人的一面觀

——一個音樂的故事——

徘徊

數年以前，我教起音樂課來，興致確乎比現在好一些。那時我在一個中等學校教課，學校的音樂設備還算過得去。我每次去上課，總覺得興致勃勃的。可惜這心情不能持續到多久，大約第二個學期過了一半光景，就漸漸地冷淡下去了。以後在我心中，常常記念着這一學期半中所過的種種事情，久久不能忘懷。

那時我除了給學生們教些最普通的歌曲，講些最淺近的樂理之外，在課外，我還給少數學生教一點點鋼琴。有時還給他們講一些音樂上有興趣的故事。有一回，偶然一個學生問起街頭賣唱的人，在音樂上有沒有什麼價值。這個發問很打動了當時的我的心，第二次上課時，我就講了一個關係於遊唱樂人的故事給他們聽。那故事的內容如下。

× × × ×

我們今日所見的遊唱樂人，也許是很被人輕視的，但在音樂史上曾經有過一個時期，這些遊唱的樂人居然占上了重要的地位（自然，他們的性質，比起現在我們的這種來，是大不相同的）。這個時期便是中世紀。中世時，歐洲的音樂，一方有教堂培養着“宗教音樂”，另一方就有這些遊唱樂人流佈着“民俗音樂”，他們彈着絃琴，唱着歌曲，一處一處地漫遊，很是受民衆們的歡迎。這些巡遊樂人們之中，以

德國的“明耐歌人”(Minnersinger)“馬伊斯塔歌人”(Meistersinger)，法國的“瓊葛萊爾”(Jongleur)等最為有名。

很古的時候，人們便承認音樂與詩歌，有一種奇妙不可思議的力，因此以這事為對象的故事，在各國的神話和傳說中常常可以看到。如奧菲斯(Orpheus)的故事，便是最出名的一個。單在德國的詩歌中，就有不少這種樂人的故事。因為德國的詩歌，很多以樂人與音樂為題材的。曾有人說過，樂人與音樂是德國近世史詩的主要材料之一。這句話是很不錯的。哥德，席勒不消說了，其他許多詩人們的作品中，也多有取材於音樂與樂人的。如浪漫派詩人 Eichendorf，作有數十篇關於樂人生活的抒情詩。對於中世時巡遊各地，過着所謂 Zigeuner 生活的漂泊樂人的故事，詩人們更多採用，以為歌詠的題材。E. Geibel 的詩，便是其例。不僅如此，德國詩人中，尙且有同時是樂人又兼勇士的，作名篇“琴與劍”的 Theodor Korner，便是這樣的一個人。又古代的詩人 E. von Wildenbruch，則是僧侶而兼樂人的。所以，在許多德國詩人的詩中，探究中世樂人的生活，不僅在文學上很有興味，便是從音樂史家的立場，也不能輕易看過的吧。

然而，現在倘要把這些詩歌一一加以說明，實在不勝其煩，故我在這裏，只把取材於樂人與音樂的德國詩歌中最代表的三篇，揭出來說一說。

〔一〕哥德的“歌人”(Der Saenger)。

哥德的“歌人”，是一篇很出名的史詩(Ballade)。其梗概如下：——

可看鄭振鐸著“戀愛的故事”128頁以下。

王城之外響着歌人的音樂，王命侍童召歌人進來。歌人走入殿中，在王和從者之前，奏着立琴(Harle)，高聲地唱起歌來。騎士和貴婦們聽了，都非常感動。王也十分贊許，出黃金之數為酬。歌人辭而不受，向王道：“把這留下給防敵的騎士或精忠的宰相吧！”

我們歌人呀，好比樹頭的鳥兒，

只曉得唱歌。

衝喉而出的調兒，

便是我們充分的報酬。

假如王能允許的話，就請賜我一杯葡萄美酒”。歌人舉杯一飲而盡。向王道謝而去。

從這個梗概看來，我們可以知道，這首詩描寫着歌人有極高潔的心。像這樣，描寫出歌人十分神聖，不僅是這首詩，便是席勒，烏蘭特(Uhland)的詩上也可以看到。不過中世紀所有的歌人，是否都是這樣，却是疑問。又詩中所寫的歌人，究竟是馬伊斯塔歌人呢，還是明耐歌人，我只好老實說不知道。

(二)烏蘭特的“歌人之咒”(Des Sängers Fluch)。

烏蘭特的“歌人之咒”歌詠着如下的一段故事：——

從前有一個極其宏壯華美的王城，城中住着一位傲慢的帝王。王每戰必捷，領土擴張，雄視一方。然王顏色蒼白，陰鬱寡歡。蓋凡王所思的，都是恐怖，王所見的，常是憤怒的，王有所說，必帶叱咤，王有所記錄，必是膏血。或日，有兩個歌人，向着這座王城走來。兩個歌人中，一個是白髮老翁，一個是金髮美少年。老歌人背上背着

立琴，騎着馬，少年則徒步相從。老歌人向着少年說道：

“今天是用音樂的力，來感化暴戾之王的鑽石一般的心時候。須好好準備一下，不得有誤。”一會兒，兩人便走近了王城。走到王座之前，老人就拿起立琴奏了起來。少年用着美妙的聲音，高聲地歌唱，老人更和以沉重嚴肅，贊美歌一般的音響。

“歌人們歌詠青春和戀愛，

歌詠歡樂的青春時代。

歌詠自由，權威，

歌詠忠誠，神聖。

歌人們歌詠搖撼人心的歡娛的一切。

歌人們歌詠提高人心的高尚的一切。”

聽衆們對於歌人的歌，都很感動。聽得出神了的人，幾疑歌人是神仙化身。王妃取下了胸前佩着的薔薇花，投給了歌人。不料暴戾的王看見這個情形，以爲歌人有意來誘惑自己的妻以及諸侯臣下，不禁大怒起來，叱咤一聲，從旁邊拿起了劍，急急投向歌人。劍中少年之胸，登時從少年的胸中，代替了黃金的歌聲，迸出鮮紅的血潮來。少年仆倒在老師的膝上，一霎時就斷了氣息了。老人用自己的外套把少年的屍體包裹起來，把牠繫在馬上。拿起立琴，自己也跨上馬去，走出了王城。一出城門，老人立刻就將他那比任何都貴重的立琴，在大理石的門柱上打得粉碎。立琴化爲微塵，飛散四方。老人於是提高了聲音，呪詛逆天行事的屠殺者。老人叫聲，九霄可聞。只在一瞬間，城壁破了，殿堂崩了，最後留着的一台石柱，也終於倒了。只在一夜

之中，馥郁的園庭，化爲荒蕪的原野，一株樹木的影兒也沒有，一些泉水的聲響也聽不見。到了現在，沒有一節傳頌王之事業的歌，沒有一冊英雄傳。一切一切不留半點痕跡地，全都沉亡湮沒了。

從以上的梗概可以知道，這篇詩和上述的哥德的所敘述的“歌人”一樣，以中世的歌人生活爲題材。所敘述的歌人，最初彷彿是受了神的指使，爲了感化暴逆之王的心，撼動一切人們的心而歌唱。詩的這部分非常有名。王怒殺少年，表出王的勝利。然而最後還是歌人勝利。卽此詩的背景是說歌人的神聖，視歌人爲神的預言者，恰如哥德詩中所表出的一樣。又在這詩中，是敘述着音樂的奇妙的力，和詩歌的宗教上的效果。只是當時歌人所歌的曲調，究竟是如何樣子，後人無傳之者。然樂器是立琴，又歌人的聲，高而且美妙，老歌人和少年，在某種意義上，也許是“二重唱”(Duett)，這都是很明白的。至於聽的人，與其說是被音樂所感動，不如說是爲詩歌與聲唱所感動。這不僅此詩如此，在詩人作品裏面的樂人，大多輕視曲調與和聲，而注重詩歌與聲唱。

〔三〕席勒的“哈蒲斯保伯爵”。

這詩的內容如下：——

在都城阿海(Aachen)，古老的宮廷裏面，皇帝特羅夫舉行卽位式，自萊茵的方伯以至其他諸侯，都貢獻自國的物產，祝賀皇帝卽位大典。皇帝環顧諸侯而言曰：

“式典不謂不盛，肴饌不謂不豐；朕心尙覺有不滿者，是缺少一個歌人，帶着快樂來的歌人。歌人帶來了快樂，動蕩朕之心胸。朕常

從歌人得到尊貴的教益。

此時一老歌人，長袍儒裝，走入了殿堂，說道：

“黃金的絃中，睡着美妙的聲音。

歌人所讚揚的是對戀愛報酬的歌詠，

人們的心願，人們的思念；一切高貴的心情。

皇帝即位大典，有什麼值得讚稱！

帝笑而頷之。歌人奏起立琴來，歌道：

“歌人是不供人差遣的。歌人不是履行神聖事業的人麼？好像暴風在空中疾吹一般，歌人不知何處而來。好像從人所不知的岩穴深處，湧出了泉水一般，歌人從胸間深處湧出了歌曲。牠是睡在人們心間的思想的喚起者啊！”

接着歌人就敘述出哈蒲斯保伯爵的可敬的故事來：——

某日，伯爵與從者一同出去遊獵，途中遇一僧侶，携經文一束，徒步而來。到了河岸，便把經文繫於腰際，把靴也脫了，露出一雙赤腳來。在對岸的伯爵恭恭敬敬地問道：

“爲了什麼事情呵？”

僧侶以“近村有人患病，危在旦夕，不能耽誤時間而疏忽神聖的職務，因將跣足渡河”答。伯爵遂以自己的馬給僧侶渡過河來。

“你就騎了這馬去吧，好快點把神聖的職務完結了，”伯爵這樣說。那天伯爵便騎了從者的馬回家。僧侶騎着伯爵的馬，到得村裏，很順利地便把神聖的職務完結了。翌日僧侶來訪伯爵，歸還昨日借去之馬。

“給神服務過的馬，再給我作獵狩之用，豈不是大不敬？還是給你帶走，永遠獻給神吧！”伯爵這樣說。僧侶爲伯爵祝過了福，然後回去。

皇帝聽了這件事情，眼中泛起感激的淚來。

從上面的故事看來，可知這篇也描寫着歌人的神聖，音樂與詩歌的力的偉大等等。特別是在這篇詩中，敘述了皇帝對歌人的表示敬意，及音樂與詩歌的由來。這也可以看作席勒自己的固定思想。

——一九九三三年六月六日

• 柯政和編 •

初中模範唱歌教科書(全三冊)	每冊0.50
高中模範唱歌教科書(全三冊)	每冊0.50
初中模範樂理教科書(第一冊)	0.70
音樂通論	3.00

中華樂社出版

北平王府井大街六十號

簡要音樂字典

蕭而化

C

C.近代音階之第一音；C長調之第一音。中央C振動數256。

法國作 ut，意國作 do。

Cabaletta (意)輪唱式之曲調。

Cacola (意)打獵之音樂；獵歌。

Cacofonia (意)不協和；噪音。

Cadence (英)曲終；終止。

Cadenza (意)曲終之裝飾經過句。

Calando (意)漸輕漸緩。

Calcando (意)加快速度。

Calma (意)平靜；安靜。

Calore, Con (意)以熱與愛。

Cam Panella (意)小鐘。

Canon (英)輪唱曲。分歌者為二部或多部。第一部先將歌調唱一二小節(或多小節)後第二部再從歌首開始(二部以上。順次加入)，使第一之歌調自身成為複音歌曲。

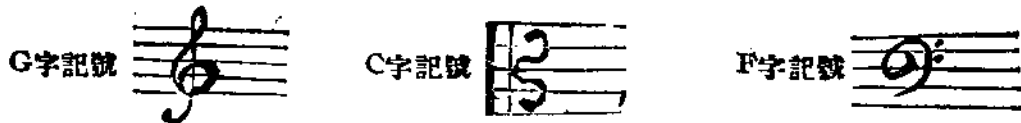
Cantabile (意)唱歌似地；歌謠風味。

Cantacchiare (意)輕唱；低唱。

Cantata (意)一種較短神曲；聲樂曲。

- Canto (意)歌調；高音部之旋律。
- Canto fermo (意)旋律；對位法之主題。
- Cantus (拉)歌調；旋律。
- Cantus firmus (拉)對位法之主題；歌調。
- Canzona (意)民謠；世俗之歌謠。戀歌風之器樂曲
- Caoinan (英)愛爾蘭之葬歌。
- Capo (意)曲首；歌曲之開始。
- Capriccio (意)自由奔放的樂曲；幻想曲。
- Caprice (法)同上
- Carezzando (意)撫愛的；溫存地。
- Carmen (拉)小歌曲。
- Carol (英)祝聖誕之歌曲。
- Catch (英)滑稽之三部或四部之輪唱曲。
- Catena di trilli (意)顫音連接之樂句。
- Cauda (拉)與「Coda」同。
- Cavaletto (意)(小小馬之意)愉快的小曲。
- Cavatina (意)戲劇風味之小曲。
- C^b dur (德)「C」長調。
- Celeramente (意)快速地。
- Cello (意) Violoncello 之省寫。大提琴。
- Ces (德)降 C 音
- Ces dur (德)降 C 長調。

- C flat (英)降 C 音。
- Chamber music (英)室內音樂。
- Changing note (英)交替音。
- Chiarezza (意)清晰；伶俐。
- Choir (英)教會之合唱隊。
- Choral (英)合唱的；合唱曲。
- Chord (英)和音；和絃。結合二音以上之音同時發響。
- Chorus (英)合唱隊。
- Chromatic (英)半音的。
- Cis (德)升 C 音
- Cisis (德)重升 C 音。
- Cis-dur (德)升 C 長調。
- Cis-moll (德)升 C 短調
- Cmoll (德) C 短調
- Clarinet (英)洋風喇叭。木管樂器之一種。
- Classico (英)古典的；古典樂曲。
- Clavichord (英)過去之鍵盤樂器之一種。Piano 之前身。
- Clef (英)調子記號。音部記號。



C-major (英) C 長調。

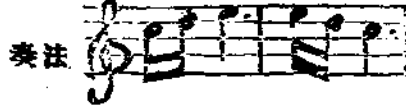
C-minor (英) C 短調。

- Close harmony (英)密接和音。
- Coda (意)結尾。
- Coi, Col, Coll', Colla, Collo (意)(均爲)以.....用.....(之意)
- Colla destra (意)用左手。
- Colla Sinistra (意)用右手。
- Come (意)如.....；與.....一樣。
- Come Prima (意)如前。
- Come Sopra (意)同上。
- Comes (拉)覆追樂之答句。
- Comodo (意)平靜；平易；不急迫(之速度)。
- Common Chord (英)普通和音。未轉位之三和音。
- Common time (英)四分之四拍子。普通書C字於譜表前以奏之。
- Compass (英)音域。
- Composer (英)作曲者；作曲家。
- Compound intervals (英)複音程；八度以上之音程。
- Compound time (英)複拍子。如八分之六等。
- Con (意)用.....以.....。
- Concert (英)音樂演奏；演奏會。
- Concertante (意)演奏中間有器樂獨奏之管絃樂曲。
- Concertino (意)小競奏曲；小司伴樂。
- Concerto (意)競奏曲；司伴樂。以管絃樂伴奏之器樂獨奏曲。普通爲三樂章。

- Conductor (英)樂隊指揮者。
- Consequent (英)覆追樂之答句；模仿部份。
- Conservatory (英)音樂學校。
- Consolante (意)以愉快之態度。
- Consonance (英)協和音。
- Contra (意)低；下。
- Contra-basso (意)倍低音；下低音。
- Contralto (意)女聲最低音部；與 Alto 同
- Contrappunto (意)對位法；對譜學。
- Contrapunkt (德)同上
- Contrepoint (法)同上。
- Contrary motion (英)反行進行。



- Contra-violine (意)低聲提琴。
- Corale (意)歌曲；合唱曲。
- Corifeo (意)合唱隊隊長。
- Cornet (英, 法)銅號。
- Coro (意)合唱隊。
- Corona (意)(原意為皇冠)延音記號。◌
- Coule (法)連結；圓滑。



Counterpoint (英)對位法。

Couronne (法)延音記號。

Crescendo (意)漸強。省寫爲 Cresc.....，記號爲

Crescendo poco a poco (意)慢慢地加強。

Croche (法)八分音符。

Croma (意)同上。

Crotchet (英)四分音符。

Cymbal (英)鑊鈸

D

D C長調之第二音；D長調及短調之第一音。

Da (意)以……；於……，從……，因……，如……。

Da camera (意)以室內樂形式。

Da capella (意)以教堂樂形式。

Da capo (意)從頭(起)；從頭(再奏)省寫爲D. C.

Da capo al fine (意)從頭(再奏)至Fine處完結。

Da capo sin' al fine (意)同上。

Da capo e poi la coda (意)從頭(再奏)後接奏coda部份。

Da capo sin' al segno (意)從頭(再奏)至 ♩ 記號處接奏coda部份。

Dal (意)從……，因……。

Dall' 同上

Dalla 同上

Dallo 同上

Dal segno (意)從♯記號處(再奏一次)•省寫為D. S.

Dal segno alla fine (意)從記號(再奏)至Fine完結•

D dur (意)D長調•

Debile (意)細弱地•

Debole 同上•

Debut (法)技術家初次之公開演奏；處女演奏•

Deceptive cadence (英)假結束；詐僞終止，從屬和音進於主和音以外之和音之終止法•

Decima (拉)十度音程•

Deciso (意)大胆地，決然•

Declamando (意)以朗誦之表現•

Decrescendo (意)漸弱；記號為 \rightrightarrows

Dedicato (意)獻曲•

Del (意)……的……

Deliberato (意)從容地；審慎地•

Delicatezza, con (意)美妙地；纖細地

Delicatissimo (意)極美妙，極纖細•

Delicato (意)美妙地，纖細地•

Deliro (意)狂暴；興奮•

Dell' (意)……的……

Della 同上。

Delle 同上

Dello 同上。

Demi (法)半；一半。

Demisemiquaver (英)三十二分音符。

Des (德)降D音。

Des dur (德)降D長調。

Des-moll (意)降D短調。

Desto (意)快樂地；活潑地。

Destra mano (意)右手

Determinato (意)決然；斷然。

Detto (意)如前；與前者一樣。

Developmet (英)(樂曲之)展開部；

Di (意)……的……，爲。

Dialogo (意)二人問答歌唱。

Diapason (希)八音；八度音。

Diapente (希)完全五度；純五度。

Diastema (希)音程。

Diatesseron (希)完全四度；純四度。

Ditonic (希)自然音階，指自然地含有全音與半音之普通音階。

Diaphonica (希)不協和音程。

Diesare (意)高一音；升高一(半)音。

Dieze (法)升記號

Di grado (意)依次序；次第，**Di salto**之反面。

Diluendo (意)漸次消滅。

Diminished intervals (英)減音程，比短音程及完全音程更小之音程。

Diminuendo (意)漸弱，次第減弱。

Di molto (意)很；十分。

Direct motion (英)平行；並行。

Dirge (英)喪歌；弔歌；挽歌。

Dis (德)升D音。

Di salto (意)跳躍；

Discant clef (英)高音部譜表。

Discord (英)不協和音。

Disdis (德)重升D；倍升D。

Dis moll (德)升D短調，上D小調。

Disperazione, con (意)失望地，絕望地。

Dissonance (英)不協和，不調和。

Distanza (意)距離；音程。

Distinto (意)清明，明晰。

Dito (意)指；手指；

Ditone (意)長三度；二全音。

Ditonus (拉)同上

Ditty (英)小歌，單簡之謠曲。

Divertimento (意)輕快歡愉之短歌曲(聲樂或器樂用)。

Divisi (意)分開；分奏。

Divot (意)虔誠地；崇敬地。

D moll (德)D短調。小D調。

Do 第一階名，法蘭西指C音為Do。

Doctor of music (英)音樂博士。

Dolce (意)優美；柔和。

Dolce con gusto (意)優美；柔和，以吟味。

Dolce maniera (意)優美的柔和的歌法。

Dolcezza con (意)以優美

Dolente (意)悲哀；感傷。

Dolore (意)悲哀；哀愁。

Doloroso (意)悲哀地；愁苦地。

Dominant (英)音階第五音之學名

Doppel-Be (德)重降；倍降。

Doppel-kreuz (德)重升；倍升。

Dopo (意)……之後。

Doppio movimento (意)二倍之速度，快一倍。

Doppio tempo 同上。

Double-bemol (法)重降；倍降。

Double counterpoint (英)複式對位法。將原有之對位部之某部移高或移低若干度而不失其法度與協和。

- Double diese (法)重升；倍升。
- Double flat (英)重降。bb
- Double fugur (英)複覆追樂，二主題之覆追樂。
- Double note (英)二全音符。||o||
- Double sharp (英)重升；倍升。x。
- Dramma lirico (意)歌劇；樂劇。
- Drammatico (意)劇的；戲劇的。
- Drтта (意)右，如 mano dritta 右手。
- Due (意)二；兩；二部的。
- Duet (英)二部合奏或合唱。
- Duett (德)同上
- Duetto (意)同上。
- Duo (意)二部合唱；二部合奏。
- Duolo, con (意)以悲懷；悲哀。
- Dur (德)長調；大調；陽調。
- Durate (意)粗野地；大胆地彈奏強音。
- Duramente 同上。
- Durezza 同上。
- Duro 同上。
- Dux (拉)覆追樂之主題，指揮者。

(D字部完)

和聲學

B. O. Morris 著
繆天瑞 編譯

第三章 三和絃

第一節 根音位置

長調上各和絃的運用法

長短兩音階上的三和絃應用於四聲部和聲上，必須重複某音(前章)；進行時須依照前述的許多原則。此外還要注意下舉各點：——

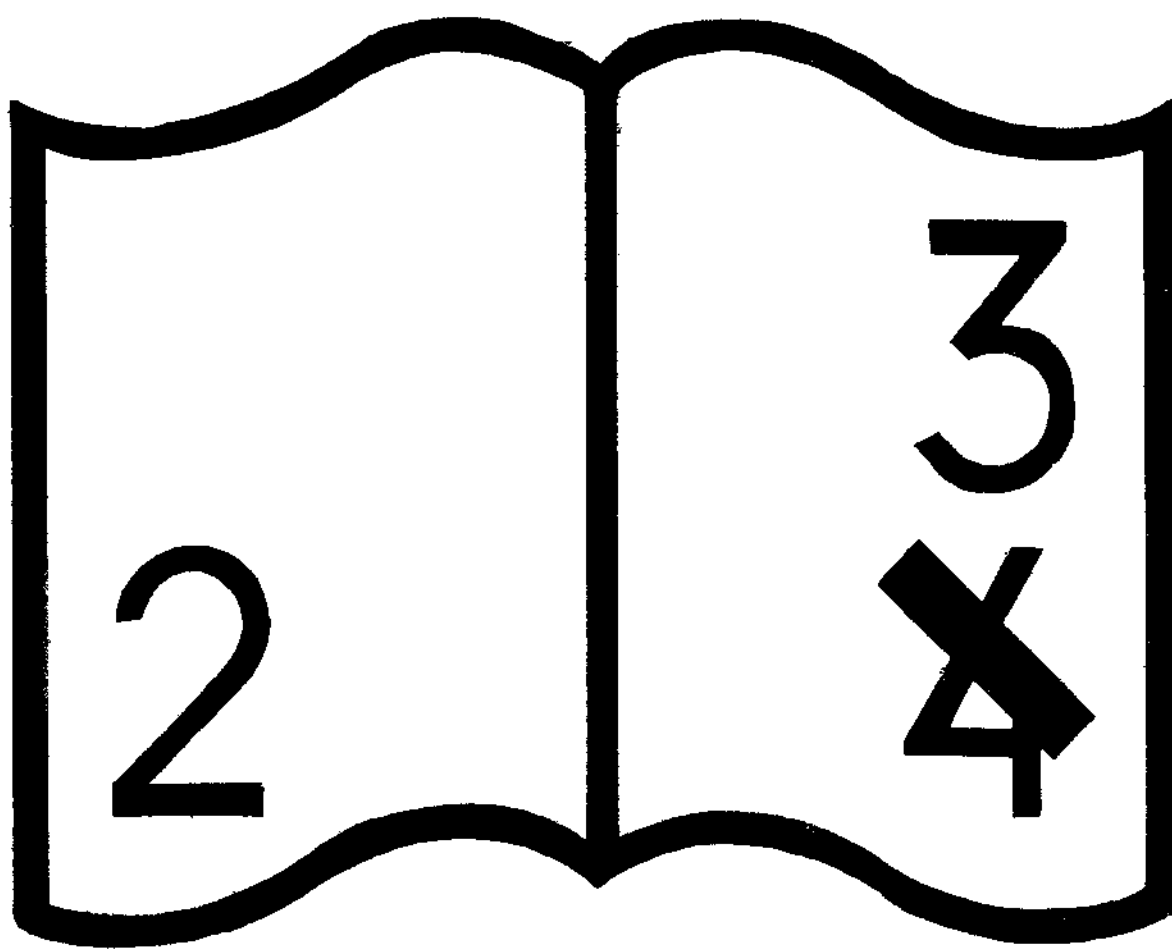
(1) IIIa 須特別注意。初學者可先把牠用於有關聯(即有共通音)的和絃(特別是 Ia, Va 或 VIa)的前後。IIa — IIIa, IIIa — IVa 及其逆進行，常不能滿足，但在一定的位置上却是好的。其判斷，全憑於學習者的音樂才能。

(2) VIIa 的使用，在初學者是困難的。因為牠含有減五度。但 VIIb 却可以自由使用。

短調上各和絃的運用法

短調上有和聲的和旋律的兩種音階。和聲短音階的和絃，其使用上有着限制。IIa, IIIa 與 VIIa, 因為有不完全五度，故難於使用。IVa — Va 與 Va — IVa 是正當而且有效的進行；但是除此以外，初學者便覺困難了。

旋律短音階方面比較地自由。現在以 A 短調為例來說明。我們可以自由選擇 F 井或 F 卩，G 井或 G 卩，於是便構成了 IIa, IIIa 與 VIIa。但有三個限制如下：



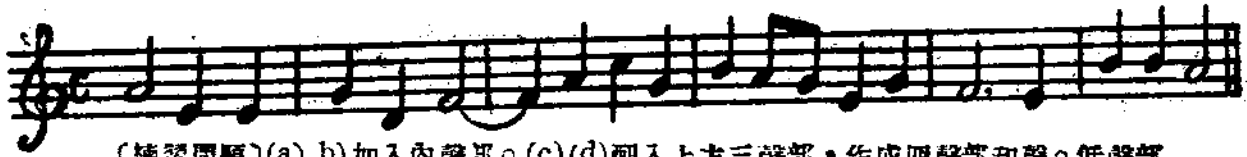
编码错误

(1) F 音只用於同聲部有 G 音繼續着的時候。否則就要引起調的不明確。故初學者把 IIa 單用於 IIa-Va 上，最為安全。

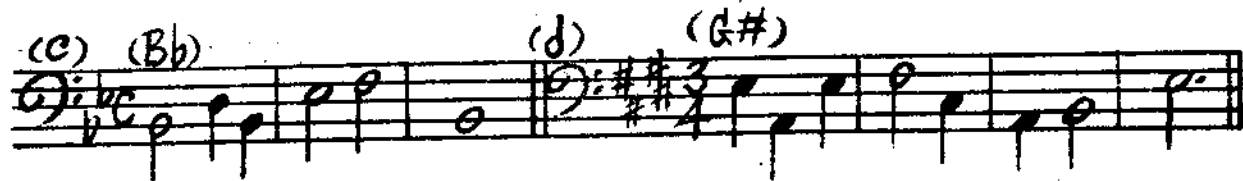
(2) G 音在靜止法上是必要的。

(3) 同一聲部上不可從 G 音半音階地進行到 G 音，或其反。

除了這些情形之外，G 音可以看作短調音階的本質音，可以自由使用。而因了 G 音會使生起不良音程的時候，尤其要如此。下例倘不用 G 音而用 G 音，結果便非常不良了。



〔練習問題〕(a) b 加入內聲部。(c) (d) 配入上方三聲部，作成四聲部和聲。低聲部上的音名，指示高聲部用什麼音。



第二節 三和絃的第一轉回

所有三和絃的第一轉回(六和絃)，都可使用。長調音階上的 VII

• 和聲短音階上的 II 與 VII, 其根音位置不如其第一轉回更為多用, 而運用上也是後者更為簡便而有效果。

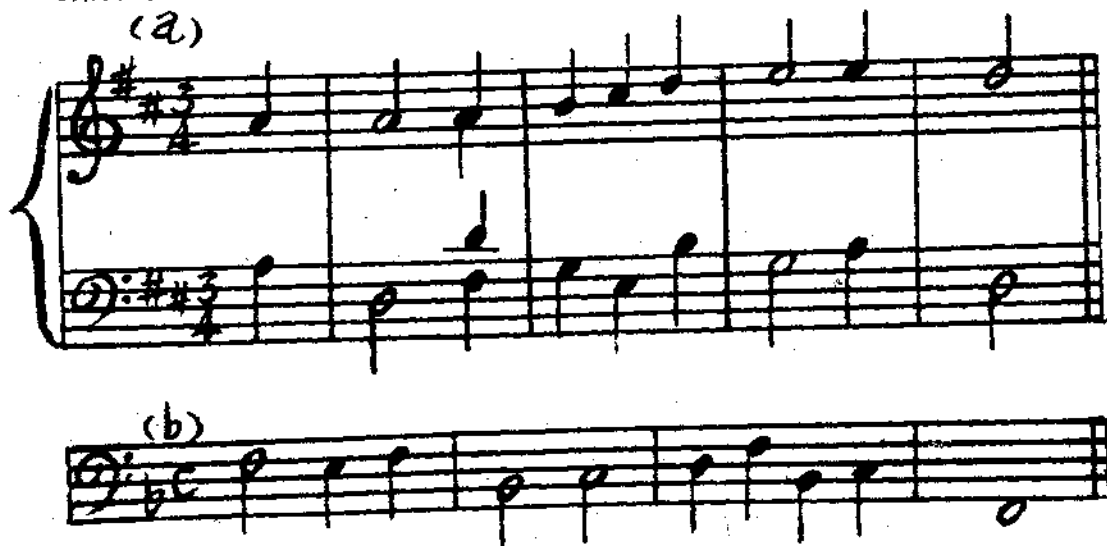
IIb 與 VIIb, 與其重複最低音的六度音, 不如重複低音或三度音 (和絃的五音); 其他各六和絃, 則與其重複低音, 不如重複三度音或六度音。但像下面似的進行(a)是例外。

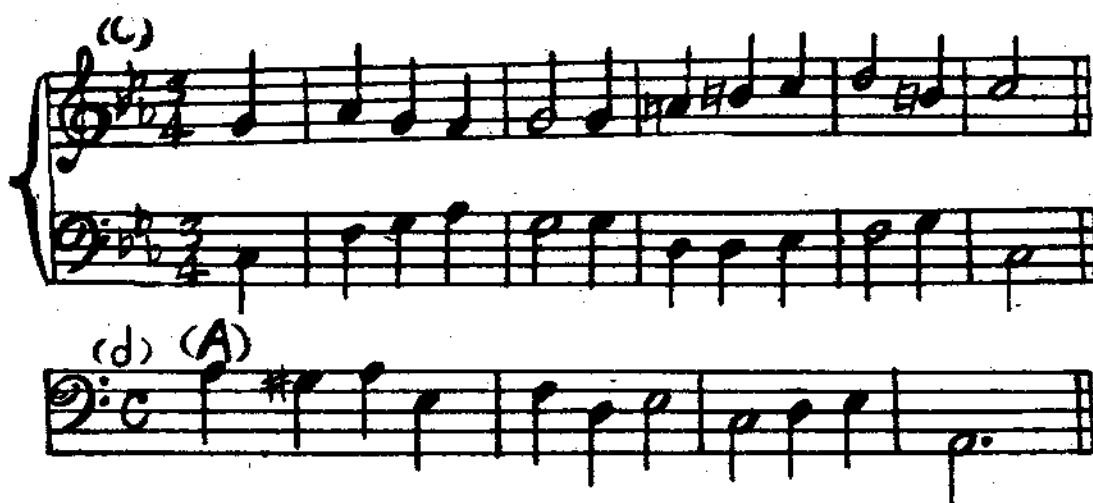


此例重複中央和絃的E, 這為的是使次中聲部有圓滑的接續進行, 故許可。

連續着的數個六和絃的低聲部, 作連接進行時, 倘各和絃全都重複同音, 就要生起並行八度。這時須交互着重複三度音與六度音。(上例 b)

(練習問題)(c)(d)係短調。





第四章 ◀ 曲調配和聲法

給曲調配上和聲，最便當的方法，是先配上低聲，次從低聲順次加入上方聲部。現在就來一說用上面述過的和絃，來給簡單的曲調配上和聲的方法。

低聲的音以離曲調音成八度，五度，三度或六度（自然包括複音程十五度，十二度等），最為安全。初學者不妨單用這些音程。

一個曲調音，可以看作各種和絃的根音，三音，五音或第六度音，而配上種種的和聲。從這種種的和絃裏，選出適當的和絃，當然需要音樂的天才，然也有大體的法則。

(1) 曲調的最後，是用靜止法。最普通是完全靜止法。故最後兩個音符容易決定。

(2) 如是較長的曲調，須先加以分節(Phrasing)，以決定中間靜止法的位置。中間靜止法普通用不完全靜止法，然也用其他靜止法。

(3) 曲調開頭的和絃，普通用 I (特別是 Ia)。強聲部開始的曲調，尤其要如此。但弱聲部開始的曲調，開頭用 V, 也很多。此時普通

V 後繼以 I。而兩和絃，最好有一個是根音位置。

(4) 兩外聲部同時跳越，效果常不佳，特別是同方向行進(並行)的時候。

(5) 低聲不得離開高聲過遠。普通在兩個八度(十五度)內，過此就很少見。兩個八度又一個五度(二十度)是極限。

(6) 爲使有變化，須應用斜行與反行的進行。

(7) 因了低聲上的音符的反復而起斜行進行的時候，這種反復，在“強——弱”這樣的位置上，比在“弱——強”的位置上，來得更有效果。

(8) 低聲部全體須有一定的秩序和對稱。換言之，即須依照上面述過的聲部作法的基本原則(第二章，第二，第三節等)。

(9) 除了靜止法，不可濫用根音位置的 I 及 V，尤其是強聲部上。

(10) 同和絃不得期於從弱聲連到強聲的兩音上。不過在樂句的開頭却無妨。在別的地方，就要產生不良的效果了。(下例a)。

(11) 靜止法之前，不得先現着同樣和絃的進行。但在樂句的開頭無妨(下例b)。



(12) 完全靜止法之前的強拍上，不可用 Ia(上例c)。

(13) 完全靜止法的 Va 之前，不得用同樣的 Va。

(14) 三拍子上，當不用的兩和絃，用於強拍與接着的弱拍上的時

候，兩和絃中後面的和絃，照原則不得在接着的第二弱拍上反復。



現在試在下面的曲調上配置四聲部和聲。



音符上的數字，表示音符是第幾個。這由八個音符構成的曲調，是沒有中間靜止。惟一的靜止法便是終末的(完全)靜止法。故低聲部最後兩音，一下子就可以決定了。對 I 的 a'，不消說是不會用 V 的；這當用 I，故低聲部第一個音是 f 音，可以自明的。

其他各音不能看作一個個各自獨立的，應從曲調全體上綜合了來看。b' - a' 的連續(3-4, 5-6), 須加以注意，不然和聲便難免單調了。對第二個 a' (6)，倘在低聲部用 f (I)，則反復了 8 的 f 的同音，使接着的靜止法的效力減弱了。用 d，則起並行五度。用 c，則低聲的音從弱拍反復到強拍，節奏效果不佳。剩下來的只有 a。而從前面的 b' 看來，配以 Ia 比配以 IIIa, 要安全得多(第三章，第一節)。對 5 之 b，倘用 c，要生起不完全五度，故不可。其餘是 d 和 g；g 對於後面的 a 甚是適合。作譜示之如下：



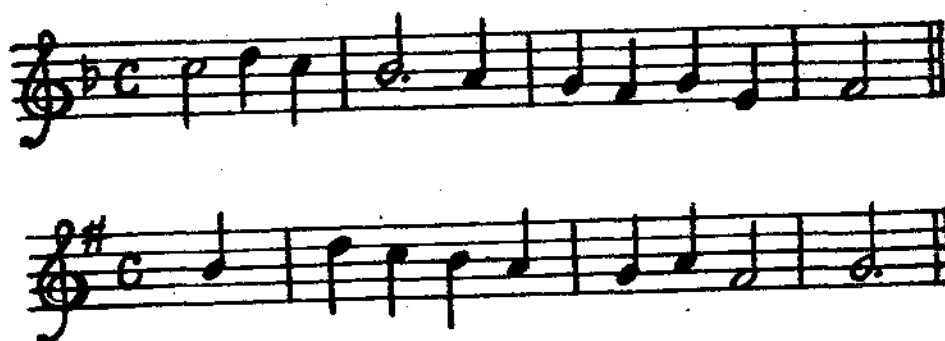
把低聲G-A-c的進行升高八度，也未使不可，但這麼一來，低聲可就太高，內聲部(尤其是在靜止法)弄得沒有地方安置了。所以最好是用較低的低聲。再說，到5上來的低聲進行，與其從4突然作下行大跳越，不如從2起便順次下行，一直到5的G。2不用上行的a，而用下行的e或c。3的低聲不得不用d。何以故呢？用e，要起不完全五度；用^bB，不是同着c作成並行八度，便是對着e作成三全音關係；用G，在其本身倒還不差，可是使5的G效果減弱了。所以從全體看來，1-2-3的低聲，以作f-e-d，結果最為滿足。

現在只剩下一個4了。4的低聲用f(或F)，A，d及c，都是可能。不過呢，倘用f，結果平凡不必說了，若是高的f，則對於後面的G，進行上很不自然(七度的跳越)，若是低的F，則從前面的d進行過來，也很困難。用A本身很不差，然和聲不能用IIIa而須用Ib(見第三章，第一節)，這一來，就要因為先現了一個六和絃，使和聲單調了。C，對着5的和絃要產生不良結果。所以d是最適宜的。用d，能得最優良的和聲。低聲上同一音符的反復，倘是從強聲反復到弱聲部，且不屢屢使用又不特別顯著，却能收得優良的效果。在這個例上，這些條件全都適合，故能起良好的效果。全體的和聲如下：

三全音(Tritone)，包括三個全音的音程，即增四度。

〔注意〕所要注意者，上面是用分析的方法詳細說明和聲配法，然而實際上，對一定的曲調作出簡單而又美好的低聲，在有相當的和聲感覺的人，並不那麼困難。

〔練習問題〕試將下面曲調配上和聲。



第五章 四六和絃與屬七和絃

第一節 靜止法的四六和絃(I₆與V₆)

四六和絃是三和絃的第二轉回(第一章，第四節)。關於這和絃的運用，要注意下舉各點：——

(1) 四六和絃的四度是不協和的，常作連接的下行而解決。四度不可重複，不然就要產生並行八度。

(2) 四六和絃上可重複的唯一的音，普通是最低音。

(3) 上面述過的一切和絃的第二轉回，都是可能的，然最普通用的，是 V₆，其次是 I₆。VII₆ 不可用，其餘雖則可能，但不多用。

(4) V₆ 及 I₆ 都解決於同低音上的根音位置的和絃上。換言之，低聲部反復(停止)着，四度作連接下行而解決，(六度普通一同作着連接下行)。但倘是 V₆，屬七和絃(下節)也是很好的解決和絃(下例a)。

(5) 這和絃沒有豫備的必要。但在低聲部上，倘不是從根音位置

的和絃過來，而是從其他和絃過來，就不得用跳越進行。又，倘不是從同和絃的六和絃過來，而從其他六和絃過來，就只能用連接進行(b)(c)(d)(e)。

(6) 四六和絃是不協和絃(含有四度)(第二章，第三節)，故同一般的不協和絃一樣，要放在比解決和絃較強的拍上。最好是出現于強拍而解決於弱拍。倘出現於弱拍，則宜解決於同拍。

四六和絃主用於靜止的地方。此時這和絃稱為靜止的六四和絃。用靜止的四六時，倘低聲停止在主音或屬音上，則特別有效果。曲調的終結倘從 8 向 7 或從 3 向 2 下行，這時宜用靜止的四六和絃。下例 (a) 的半靜止法及 (b) 的完全靜止法上，使用這個四六和絃。這個和絃，只在靜止上，才真有用。

第二節 經過的四六和絃

四六和絃也可以像經過音(見第六章)似地着用。這經過的 $\overset{6}{4}$ 可用於強聲部，也可用於弱聲部，惟兩外聲部常須以反對方向作連接進行。

(但也並不一定要如此。)

(附言)上例並不是理想的和聲，現在舉在這裏只為的指示經過的 $\overset{6}{4}$ 怎樣用在小節種種的地方，而獲得相當效果的情形罷了。這並不是絕對必要的和絃，故對於牠的使用感覺困難的人，不妨索性不去用牠。

第三節 屬七和絃

七和絃中以屬七和絃($V_7^{\#}$)最為重要。這和絃本就有四個音，在

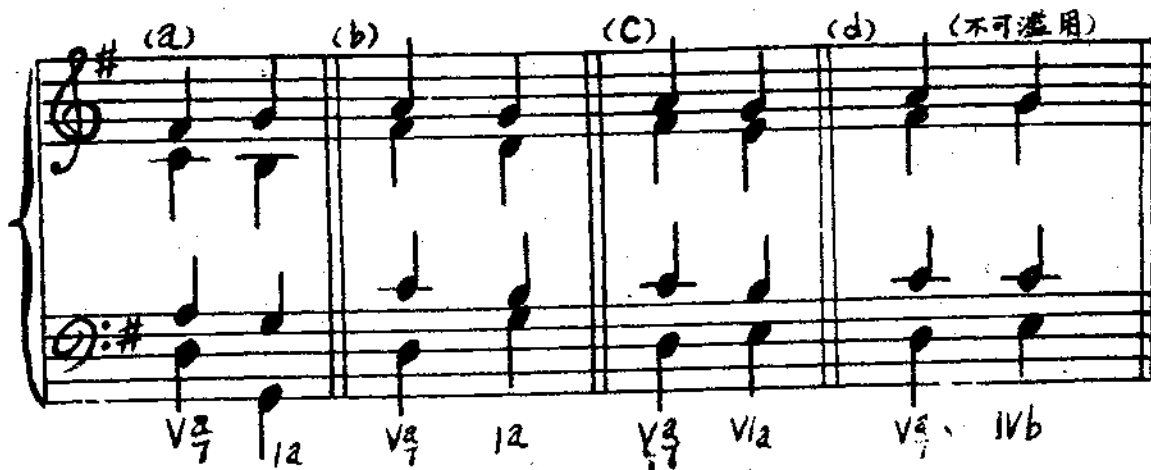
四聲部和聲上可以不重複，但有時候，重複根音而略去五音，却是很好的。



屬七的解決法

屬七和絃是不協和絃。屬七(與⁶一樣)不需要豫備。但必需解決。其主要的法則如下：——

- (1) 七音作一度下行。(倘在內聲部亦可停止着[d]。)
- (2) 三音(導音)有上行到主音的傾向，但除了是在最高聲部之外不一定要依照這個傾向做去。
- (3) 低音四度上行(轉回了，五度下行)，或一度上行。



【附言】屬七和絃在給與靜止法以種種變化這一點上，認為很有效用；在別的地方：

除用於轉調(見第七章)(轉調上這和絃是很重要的)以外,這和絃並不頂重要。

第四節 屬七的轉回

屬七的三種轉回 (V_b^7 , V_c^7 , V_d^7 , 或 $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{2}$) 的解決, 與根音位置的一樣, 只是低聲不再作四度或五度的進行而作連續進行。即普通七音是下行一度, 導音是上行一度。

The image contains two systems of musical notation. The top system is in treble clef and shows four measures of a dominant seventh chord resolving. The notes in the treble are G4, A4, B4, C5. The notes in the bass are E3, F3, G3, A3. The figured bass below the bass staff is 6/5, 4/3, 4/2, 6. The middle system is in treble clef and shows four measures of a dominant seventh chord resolving. The notes in the treble are G4, A4, B4, C5. The notes in the bass are E3, F3, G3, A3. The figured bass below the bass staff is 6/5, 6. The bottom system is in treble clef and shows four measures of a dominant seventh chord resolving. The notes in the treble are G4, A4, B4, C5. The notes in the bass are E3, F3, G3, A3. The figured bass below the bass staff is 6/5, 6.

(1) 但第二轉回 ($\frac{4}{3}$) 上的第七音, 亦可上行(上例e)。不消說, 上舉各例, 都是完全靜止法的變形。中斷靜止法(第二章, 第四節)亦可依同法獲得種種的變形(用 V_b^7 , V_c^7 , 只是不能用 V_d^7 。)

(2) 例外, 七音亦可停止着(上例e), 又在解決之前, 亦可轉入接近位置(Neighbouring position)(如 $\frac{4}{3}$ 轉入 $\frac{6}{5}$ 或 $\frac{4}{2}$) (f)。

音樂史

繆天瑞

第一章 古代的音樂

古代人民的音樂怎樣，今日只能憑壁畫，雕刻，或歷史家的考證，以及詩人的詩歌等，想像其一二而已。古代的音樂，常附屬於宗教儀式或舞蹈等，並不是獨立的東西。古代印度，中國，亞述，埃及，波斯等處的音樂，大抵缺乏實際的價值，惟有古代希臘的音樂，有許多地方值得注意。

希臘音樂 希臘人對於一切藝術，都有可觀的貢獻。在建築雕刻方面，他們有巴爾推濃 (Parthenon) 神殿及米洛島的凡尼司像 (Venus de Milo) 等傑作。希臘人視音樂與詩歌，同為繆斯神 (Muse) 所創造，兩者有不分可的關係。他們朗讀詩歌時，常合上了曲調而歌唱；他們把音樂看成附屬於詩歌的東西。關於希臘音樂的實際情形，雖不明白，但希臘音樂確是今日音樂的遠祖。如當時的四絃律，便與今日的音階有密切的關係。又今日的許多音樂上的術語，多有直接發源於希臘語或同義的拉丁語者。Mus-ik(音樂)一語即發源於希臘語，義為繆斯神的技術。

希臘的詩樂人 希臘的音樂既與詩歌有不可分的關係，所以古希臘的詩人可以說便是樂人。希臘音樂的大部分全賴有這些詩樂人，才得進步。希臘最早的詩樂人，據說是紀元前九世紀時的

荷馬(Homer)，以伊利亞特(Iliad)與奧特塞(Odyssey)作者知名於世。略後則有奧菲斯(Orpheus)，安菲翁(Amphion)等敘事詩樂人。據傳說，奧菲斯的音樂，能感動萬物以至鬼神，曾彈唱着到陰司去找尋亡妻。這神話風的故事，為後日歌劇的題材。

然希臘音樂史上最早的重要的人，是台班特(Terpander，紀元前630)，有“希臘音樂之父”之稱。這人在彈唱之外，更將當時的撥絃樂器理拉(Lyra)，由四絃增至七絃，又在種種方面將希臘音樂開拓着。其後至紀元前六，五世紀，希臘音樂很是繁盛。出了莎弗(Sappho)，阿寇斯(Alcaeus)等抒情詩樂人，以及阿里翁(Arion)，平達爾(Pindar)等活潑的讚歌，酒歌的作者。莎弗是女詩樂人，因戀愛不遂，投海身死的，在戀愛詩方面有佳作傳世，頗為一般人所知。平達爾作有許多樂曲，對於希臘音樂的向上頗盡了不少的力。下曲即為平達爾所作的特爾非(Delphi)地方的阿波羅(Apollo)〔註〕的讚歌。

希臘原譜

Υ Υ Γ Θ Ι Υ Γ Θ Ι Υ Γ Θ Η Ι
(Solo) Χρυσά φέρμεν Ἀπόλλωνος καὶ Ιουλιαιῶνον

Θ Η Μ Ι Θ Γ Θ Γ
Σύνδικον Μοιρῶν χιάνον

Υ Γ Θ Ι Γ Θ Ι Θ Γ Η Ι Μ
Ἰὰς ἐκούει κερ βῆδισ δὴλ αἶας ἀρχῆ

Υ Υ < Υ Ν Ζ Ν Υ <
(Chorus) Πειθονταί δ' ἐοῦσιν ἀμάρτυ

Ζ Ν Υ Υ < γ γ υ γ γ < γ
Ἄγησθ' ὅταν προσηύω

Υ Ν Ζ γ < < Υ Υ < γ <
Ἀμβόας σέθεν εἰσιζόμενα

υ υ γ η ζ Ν Υ < γ < γ
Καὶ τὸν αἰχματῶν κερανίου ὀσσηύεις

譯為今譜如下

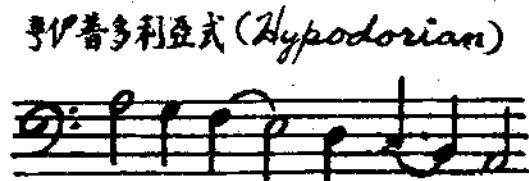
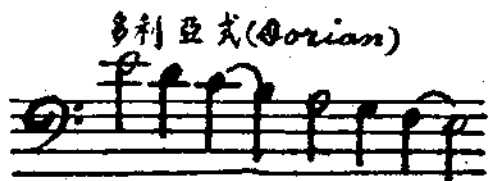


(註)阿波羅(Apollo)為古希臘的光之神。據傳說，阿波羅奏着理拉，整理諸星的運動，使天際調和。故阿波羅也為詩之神，音樂之神。

希臘
的
音
律

希臘音樂史上不能忘記的，是其音響學(Acoustics)的理論的進步。這是應用數學於音樂上；最有名的人為彼達哥拉斯(Pythagoras，紀元前582—500)，人們推他為科學的音響學的遠祖。是他發見了構成完全八度，完全五度及完全四度的二音間的比例。

這時代已有所謂四絃律(或四音音階)(Tetrachord)，結合兩個四絃律，可以作成一個音階。希臘的音階，通稱為希臘音式(Greek mode)，分為數種，名稱各不相同。



<p>弗利其亞式(Phrygian)</p> 	<p>亨伊普弗利其亞式(Hypophrygian)</p> 
<p>里第亞式(Lydian)</p> 	<p>亨伊普里第亞式(Hypolydian)</p> 
<p>米克索里第亞式(Mixolydian)</p> 	<p>亨伊普米克索里第亞式(Hypomixolydian)</p> 

今日的音階，本質上是上行的，反之希臘音階本質上是下行的。又希臘音階與今日的音階不同，牠是沒有主音的。但是有一個音當着支配的職司，大多的曲調上的關係，都與這音有直接或間接的關聯，這便是中音(Mediant)(上例各式中中間部分的二分音符便是)。在多利亞式音階，中音為A音。故多利亞式音階在希臘人聽來，有些像我們之聽着A調短音階。

(附言)希臘人將一切的德性與精神上可驚的力，都歸之於音樂。希臘的哲學家精細地定下了各音式的道德上的特徵。多利亞式峻嚴，亨伊普多利亞式寬大而愉快，伊奧尼亞式(Ionian)(即亨伊普弗里其亞式)逸樂，弗里其亞式為酒神信者的狂醉。柏拉圖(P-lato，紀元前429—347)與亞里斯多德(Aristotle，紀元前344—322)充分地發揮了音樂之影響於熱情與道德本性的理論。他們在強緩道德的音樂與能教人去謀個人及社會的養育的音樂之間，加以慎重的區別。他們視音樂教育為國家的問題，與同時代的人們共同努力去研究。

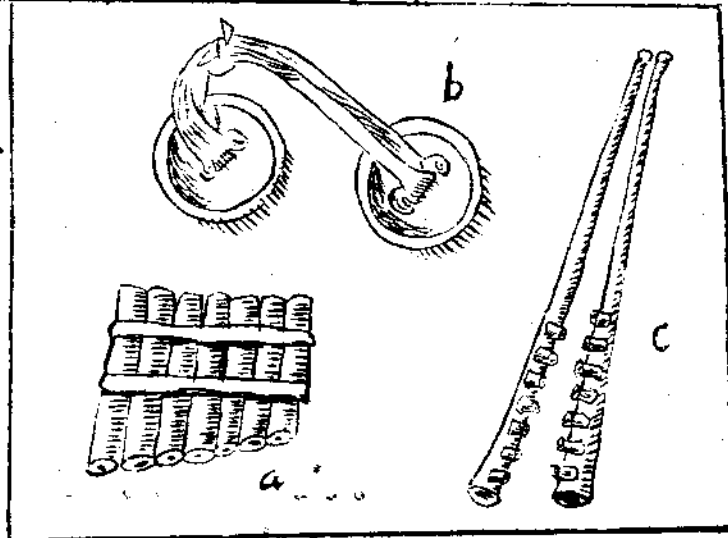
希臘的樂器及其他 希臘人最喜用絃樂器，如理拉(或拊琴)(Lyra；英Lyre)，基塔拉(Kithara)很是流行。圖中即為奏理拉

的婦人。基塔拉形式與理拉差不多。希臘的管樂器有奧洛斯 (Aulos)



← 奏哈響·基塔拉
和理拉的婦人

- a. 西林克斯
b. 欣巴爾
c. 奧洛斯



· 西林克斯 (Syrinx) 等，奧洛斯是木製或竹製的一種直簫，有音孔數個，常同時使用兩支，如圖(c)。西林克斯一名“卜恩的簫”(Pan's Pipe) 是一種排簫，圖(a)。打樂器有欣巴爾 (Cymbal) 等，這是鑄鐵之類樂器。此外尚有一絃琴 (Monochord)，這不供演奏之用，而專供音律研究用的。

希臘的音樂是單音音樂 (Homophony)，合唱也只是同音齊唱。

或相隔八度而和唱。希臘音樂的樂譜是文字樂譜，即用字母爲樂譜，加在歌詞上以表示音的高度；在作詩法上，各音綴的長度，有一定的規則，故遺留着的古代希臘樂譜，今日還能夠閱讀（見前面亞波羅讚歌）。

羅馬
的
音
樂

繼希臘而起，在歐洲稱霸的，是羅馬，羅馬人的音樂學自希臘人，樂器也沿用希臘的。羅馬人是勇敢好戰的人，故最喜用金管樂器，代表的有杜巴(Tuba)（一種筆直的信號喇叭）；管身細長，末端曲成J字的里多思(Lituus)；以及管身曲成圓形，全體長至以一丈以上的蒲契那(Buccina)三者。很有軍隊的效果。

繆天瑞編譯 對位法概論

伊
庭
孝
原
著

對位法是和聲法中最古而最重要者，特別是在二十世紀以來的新音樂對位法大有復活的模樣。故凡初學音樂者，均有研究對位法的必要。

開明書店刊行

實價二角五分

通 訊

彭笑菁君來函

1. 問 固定唱名法既沒有長短及半音階之唱法，那末調號上既有的升或降記號是不是要升或降？例如唐學詠先生之軍歌為G長調，所有的F音却應該唱作#F，若依固定唱名法，是否仍唱作F？
- 答 在固定唱名法中，沒有音名(A, B, C, D等)，只有階名(Do, Re, mi, Fa等)的唱法，即階名的唱法中也沒有長短音階及半音階(如普通唱法中之1, do; #1, di; 2, Re; #2, Ri等)之分，但遇有升或降音如#1, #2時，口裡雖仍舊唱do, Re, 而不唱di, Ri, 而實際音之高度却要唱得高半個音。(即所唱之音度，仍要唱到#C及#D一樣高。此種唱法，並不難，正如唱歌練聲時專把一個母音“A”來唱音階，雖階名只一“A”字，而音階各音則仍逐漸高上去。)所以唐學詠先生之軍歌，若依照固定唱名法，其所有的F音都唱為Fa(並不如普通唱法之唱為Fi)而其實際之高度，却要唱得等於#F。總而言之，唱名雖然是固定的，音的高度却事實上有變化。
2. 問 #1究竟是唱什麼音？
- 答 在普通唱法中唱為di，在固定唱名法中，仍唱為do，不過其實際音之高度仍等於普通唱法中之di。
3. 問 讀繆天瑞先生譯的休止符的價值一文，似乎很有理由。不過兩

小節以上的休止符，我却少見到，尤其是十二小節，十三小節以至二十小節的休止符。

答 休息兩三小節的樂曲，在Chopin的鋼琴曲中有之。休息十幾以至廿幾小節的樂曲，在大規模聲樂曲中或合唱曲中常有之，不過其間常插入器樂的伴奏。一如國樂之過門。在一般人觀之總以為樂器既沒有停響，在音樂全體上，不能認為休息；但在聲樂一方面觀之，則實已休止，而且有其需要休止的道理，如表現回憶，沈默，幻想時，最好口不要唱，祇用樂器插入一段演奏，以表示潛存內心之情緒與冥想。

4.問 茶花女中之飲酒歌一曲，在我是十分滿意它，然而在現在中國正值禁烟酒的時候，在學校裏能否拿它來出席什麼演奏會；或請求音樂教師將這歌曲教給我們？

答 茶花女中之飲酒歌是法國文豪小仲馬描寫茶花女的浪漫的一段，趙元任先生把它譜成歌曲，這祇是一點壞的方面的描寫，不能據此批評茶花女全劇的好壞。我們只能把它作為正文中一段遊戲文章來看，不能把它裏面所說的話當作主義。這是欣賞文藝的必要條件。所以在了解這點的高中以上學生，即使唱了這曲，也無妨礙。初中的學生，最好先告訴他：「這曲中的話不過是描寫茶花女一流享樂派的心理，並不是作者的主旨」，然後再教他們唱。這曲雖有一點玩世的態度，但其誘惑程度，不比那些低劣誨淫的戲劇歌謠，倘欣賞的眼光沒有弄錯，是無害處的。我們固不能一天到晚專唱這一類的歌曲，猶之我們

音樂救國

藝 輕

記得好像是去年在南京的時候，有位朋友，剛從外國回來，不消說充滿了實足的洋氣！『外國的社會狀態，的確有秩序，有組織；絕對的不像鬼搶糟的中國』！相見之下，開口便這樣的稱美着。『不說別的，我們跑慣了長江碼頭的，總該嘗够了那般滋味：船還沒有靠岸，狂蜂似的接江，小販，挑夫，……一齊擁上來了。中和棧，長發棧，新聞報，新申報，瓜子，香煙，洋火，板鴨，鹹蛋，……異種異樣不調和的雜聲，叫得你死我活，一般旅客，差不多有種共同的心理，就是怕靠碼頭！我們只要一出海口，經過一個外國的碼頭，看看他們的社會秩序和組織，便會使人立刻浮上一種羞愧的感想！……』話是這樣說着，我雖沒有到過外國，吃過麵包，但在中國社會裏，沒有組織沒有秩序的毛病，却也隨處看得出；長江碼頭上的描寫，當然是最顯明的一個例子，我認爲要診治這個社會病態，任何中醫西醫，恐不爲功；只有推行音樂教育，才是對症下藥的辦法。

音樂，是一種最有組織，最有秩序的時間藝術，同時且具有陶情悅性潛移默化的魔力，凡是一個文明的國家，音樂教育，一定是很發達的，西洋人士，以爲高尚的人，非平素接近音樂，不能營養精神生活，和每日不吃飯，不能營養身體一樣，故謂『音樂，乃精神的食料』，我們屢屢經驗過：在電影院裏，或是京戲台下，未開幕以前，嬉笑

聲，怒罵聲，五香瓜子聲，鼓掌辟拍聲，站的，坐的，走的，放紙箭的……形形色色，亂七八糟，種種無秩序無組織的表現，真是難以描寫。試問當時，有那種力量，可以鎮壓下來？但是等到音樂片子一開，鑼鼓一響，便寂然無聲的一个个注目貼耳，坐着，靜着，看着，聽着。大馬路上，也該紊亂極了罷！又嘗看到一大羣的軍樂隊走來，隨在背後的士兵，當然是不用留心的一二一魚貫而走；我想就是整條馬路上的行人，雖不盡是上過兵操，怕得聽了軍樂的節奏，也會引起共鳴，不期然而然的按步前進。又如小孩子正在發潑的時候，哭得死去活來，善解兒童心理的媽媽，只要隨手拿起筷子，敲兩下有節奏的聲音，或是隨口唱幾句很諧和的催眠曲，天真的小孩，也會立刻停了哭聲，聳耳而聽，有時且會懶洋洋的送到快樂的睡夢中去。論理，愛看電影的小姐少爺，愛聽京戲的公子哥兒，大馬路上的僕僕者，以及襁褓中的嬰兒，難道個個都有欣賞音樂的程度嗎？未見得盡懂什麼『和諧』『節奏』罷？因為人們的活動，發於內心；內心的興奮，出乎感情；而感情之鼓動，多導須於音樂，欣賞音樂，可以說是人類的本能；而音樂之『諧和』『節奏』，實足以支配人的感情，而左右其活動，同時愛好之秩序和組織，也是人羣生活上共同的需要，因為受了物質的引誘，勢利的轉移，環境的支配，畢竟形成了這樣的現在——你搶我奪，爾詐我疑，無組織，無秩序，醜態百出了。我們要救濟現在，要使整個的中國，走上有秩序有組織的大道，抗日剿匪，固未可緩；而厲行『音樂救國』，却是基本工作。

由音樂藝術談到社會文化

沈隱痕

在一個沙漠似的人生，我相信，只有藉着藝術之花來收獲些慰藉；就是人類的自私，自利，虛偽，殘酷……等，這些惡習，也許只有藝術的力量，可以澄清掃滅吧！我更相信，假若人類的生活與精神的文明相隔絕的話，可以說便與下等動物毫無分別了；人類只藉着藝術的力量，才能提高精神的文明，藝術在人生上，很顯著是有了極大的功績。

藝術究竟不是空幻的感情，以及心情隨意的遊戲，藝術根本就是生活之認識，生活意識之下的產物，牠具有直接影響民衆的生活內容，使人類的情感有所寄託，喚起人們的良善感情，高尚人格；所以牠能够把民族間生活充實起來，同樣，整個的社會文化進展，也是仰給牠的有力的暗示；在這樣廣大的藝術中，對於人類感情底最具有直接表現的，恐怕只有音樂與舞蹈了。這兩種藝術底發生，比言語還早得多，我們只要到那在母親懷裡吃乳的嬰孩身上，可以找着切實的例證；嬰孩在開始學習講話的時期，總要發出一種聲來歌唱，並舉手舞蹈；這就證實了音樂與舞蹈，是最直接影響人生的藝術。

現在我們祇單獨地來講音樂藝術。根據音樂本質，音樂是人類感情最直接而且抽象地發表的唯一的藝術；據瓦格涅說：『音樂就是一種語言。』葛丁夫人（法國的女文學家）也說了：『音樂如一種世界公

用語言，牠溫柔地訴說生命上的一切情感。」總而言之；音樂藝術就是表示情感的東西，牠永久是隨着世界文明並適應各時代的需要，而不停留地演進，說牠是文化的源泉，時代的先驅，這是誰也不能否認吧！

這樣，音樂藝術在人生與社會密切地發生了重大的關係，那末牠須具有深入大眾羣裡的必要性，使優美的藝術，傳遍民衆的腦海，擊動民衆的心弦，陶冶良善的情感，高尚的人格，使整個社會文化，得有進展。

我們可以知道，一切藝術的最精巧，最高尚，而且最超俗，當然莫過於音樂了；所以音樂在風教上的重要，就為古時的東西哲學家所公認。我國的哲學家孔子，他是極其地讚揚音樂，以為音樂是民族間所必修的要務。子在齊聞韶，三月不知肉味，這顯明地是孔子在當時被音樂感動的例證。還有古代希臘的哲學家亞力斯多德，也有同樣底見解，他以為音樂藝術，是人類感情的表白，能夠影響國度的文化；所以在歐美諸邦，沒有不把音樂藝術當作一種文化上強有力的運動，並且認為是民衆生活的淵泉；他們以為不能真正地理解音樂的人，他的人格是一定不會高尚。可見對於民族的健全，社會的文化，音樂藝術是具有極大的權威。

因此，在歐美間，承認音樂藝術與人類生活中佔着極有力量的地位，他們是何等地頌揚，讚美……呵！再轉過視線來看看我們的中國，不幸得很，號稱東亞文化先進的古國，音樂藝術的光焰，雖然在唐代放射了爛美的光輝，極一時之盛；然而，因為固步自封的緣故吧，

終於自元代直至現在，不是一點進步也沒有嗎？來與世界各國相比較，那是墮落到了極端；這樣裹足不前而且衰亡下去，能夠影響到整個民族文化，當然是必有的現象，更加上了民衆的誤解與謬見，以爲音樂藝術，不過是一種消遣的玩意兒罷了，甚至於視爲一種無謂的勾當；所以音樂藝術依舊地陷在一個幼稚的地步。要是像這樣衰落下去的話，恐怕不久的將來，獸類也要和我們談起平等吧！

很明瞭地認清楚了優美完善的音樂藝術，能夠影響社會文化，民族生存，同時也就有感動人類的情感去充實生活的內容；而其在我們人格教育上，也有莫大的偉力，能夠直接地，自由地，感化着。所以牠在教育上的效果，比較任何道德力更其偉大。

的確，在歐美諸國的國運盛衰和民族文化，幾無不視其音樂程度之高下爲標準，德法二國音樂很是發達，而文明之發揚，恰與之成了正比例。整個民族組織，社會底現象如何，民衆人格修養如何，絕對不是憑着你的大聲叫喊，或者給於其他的壓力，這終歸是一種隔靴搔癢罷了；却是憑着一種具有醉性的化育，其本身的活動性，有如電感似的，釀成共感共鳴的最強的自覺，這種育化，就祇有音樂最爲合切而更有效力。

所以音樂藝術，形成了民族唯一的優秀教育，受着牠的醉感化育之下的大衆，在每個的心靈底深處留下一個不可磨滅的印象，永遠在腦海中波動，使人們一切的行動與思想，都很自然地感到尙真，尙美，尙善的趨向，走向人生真美善唯一的途徑，達到國度文化的造極。

照上面所說，音樂藝術與人生有這樣的關切，而我們國內又是那

樣的衰敗，淪落。究竟要怎樣才可以達到復興的效果呢？我覺得只有從對於民衆音樂教育設施着手，擴大藝術教育，把藝術精神輸入教育裡去；整個社會文化，從此才可以發現走向進展之階梯，隨着時代勇敢地前進了。

兒童歌曲集 · · · ·

本集中歌曲，均屬創作。曲調純正，和聲伴奏富有描寫的意義。誠國內不可多得之小學音樂教材也。

胡周淑安 著

中華慈幼會 \$2.0

世界名歌選 · · · ·

本書所選，大抵係西洋名曲，歌詞優美，可作中學音樂的教材；可作家庭音樂的珍本。

錢歌川 凌麗茶 編譯

中華書局 \$1.2

本會要聞

舉行省會小學唱歌競賽會

本會爲考察各校音樂教育之成績起見，曾於六月十日舉行中等以上唱歌競賽會，已誌本刊第一卷第三期。茲又於十一月十九日舉行省會各小學唱歌競賽會。競賽種類分團體及個人二種，團體規定唱黨歌，個人歌譜則自由選擇。是日，與賽者，共計四十七校，到會人數約千二百人。由程廳長主席，程懋筠，繆天瑞，蕭而化三先生擔任評判，獎品分團體及個人二種，團體優勝者，計十一名，各得大號獎品一具；個人優勝者，計十人，外特獎一名，各得中號獎品一具，其餘個人參加者，亦各得小號獎品一具。茲將評判結果附後：——

團體(以三〇〇分爲滿點一八〇分爲及格)

- | | |
|---------|---------------------------|
| 第一名 | 法院前小學(二七二分) |
| 第二名 | 經堂小學(二六八分) |
| 第三名 | 葆靈附小(二六五分) |
| 第四名 | 滕王閣小學(二五七分) |
| 第五名 | 康王廟小學(二五六分) |
| 第六名 | 一中附小(二五四分) |
| 第七名 | 鳳凰坡小學(二四六分) |
| 第八名 | 射步亭小學(二四五分) |
| 第九名(二名) | 北壇小學(二四三分)
繩金塔小學(二四三分) |

第十名 積谷倉小學(二四〇分)

以上十名定期給獎

第十一名 普賢寺小學(二三九分)

第十二名 廣潤門小學(二三七分)

第十三名 狀元橋小學(二三五分)

第十四名(二名) 環湖小學(二三一分)
北營坊小學(二三一分)

第十五名(二名) 豫章小學(二二九分)
女子公學(二二九分)

第十六名 東壇巷小學(二二八分)

第十七名 惠民門小學(二二五分)

第十八名(二名) 天后宮小學(二二四分)
基培小學(二二四分)

第十九名 婁妃墓小學(二二二分)

第二十名(二名) 進賢門小學(二二〇分)
順化門小學(二二〇分)

第二十一名(二名) 二郎廟小學(二一九分)
右營街小學(二一九分)

第二十二名(二名) 百花洲小學(二一八分)
省會實小(二一八分)

第二十三名 宏道小學(二一七分)

第二十四名 女職補習(二一五分)

第二十五名 棉花市小學(二一四分)

第二十六名 大成小學(二一三分)

第二十七名 高橋小學(二一〇分)

第二十八名 孺子亭小學(二〇六分)

第二十九名 將軍渡小學(二〇四分)

第三十名 明德女學(二〇二分)

- 第卅一名 永建所小學(二〇〇分)
 第卅二名 正蒙女學(一九八分)
 第卅三名 毛家橋小學(一九三分)
 第卅四名 牛行小學(一八六分)
 第卅五名 珠市小學(一八五分)
 第卅六名 陶英女學(一八二分)
 第卅七名 均智小學(一八〇分)
 第卅八名 潮王洲小學(一七四分)
 第卅九名 三眼井小學(一六一分)
 (特獎)一名李露華一中幼稚園(二五六分)

個人(以三〇〇分爲滿點一八〇分爲及格)

- 第一名 葆靈附小熊明華(二八六分)
 第二名 廣潤門小學徐震夏(二六九分)
 第三名 經堂小學李成林(二六〇分)
 第四名 康王廟小學萬廷春(二五九分)
 第五名 永建所小學湯茂媛(二五一分)
 第六名 北壇小學何佩金(二四八分)
 第七名 一中附小謝引華(二四七分)
 第八名 滕王閣小學蕭滙英(二四六分)
 第九名 進賢門小學黃淑蘭(二四二分)
 第十名 天后宮小學李克羣(二四一分)
 第十一名(二名) 環湖路小學梅榮海(二四〇分)
 鳳凰坡小學胡世芳(二四〇分)

- 第十二名(二名) 正蒙女學周水根(二三七分)
順化門小學熊思雅(二三七分)
- 第十三名 豫章小學萬元善(二三五分)
- 第十四名 培基小學王秀瑛(二三四分)
- 第十五名 高橋小學魏秀璋(二三三分)
- 第十六名 普賢寺小學曾名記(二三二分)
- 第十七名 將軍渡小學李國寶(二二八分)
- 第十八名 三眼井小學萬紹梅(二二五分)
- 第十九名 省會實小洪棟孫(二二二分)
- 第二十名 棉花市小學段克昌(二二一分)
- 第二十一名 積谷倉小學熊典念(二二〇分)
- 第二十二名 婁妃墓小學陳楚媛(二一九分)
- 第二十三名(三名) 繩金塔小學唐尚淑(二一七分)
均智小學劉雯賓(二一七分)
成大小學鍾本仁(二一七分)
- 第二十四名 狀元橋小學熊如生(二一六分)
- 第二十五名 東壇巷小學朱金標(二一五分)
- 第二十六名(二名) 惠民門小學徐盛灼(二一〇分)
孺子亭小學童慶舜(二一〇分)
- 第二十七名 女子公學戴瓊華(二〇九分)
- 第二十八名 百花洲小學鮑繼全(二〇八分)
- 第二十九名 明德女學童慶麟(二〇五分)
- 第三十名 法院前小學劉克鶴(二〇四分)
- 第三十一名 女職補習葉佩璉(一九九分)
- 第三十二名 毛家橋小學王秀蘭(一九二分)

- 第卅三名 射步亭小學魏運榮(一九〇分)
 第卅四名 宏道小學方麗芬(一八六分)
 第卅五名(二名) 北營坊小學熊有璋(一八一)
 潮王洲小學徐志剛(一八一)
 第卅六名 陶英女學傅慶文(一七九分)
 第卅七名 二郎廟小學余世忠(一七七分)
 第卅八名(二名) 珠市小學萬香貞(一七二分)
 牛行小學何昌閻(一七二分)
 第卅九名 右營街小學林增禧(一五六分)

(凡參加個人者均有獎品但前十名另有贈獎)

江西省會民衆娛樂指導委員會第七次會議紀錄

時間：十一月十六日下午一時

出席：胥光蘇 裘德煌 饒鈞鳴 陸 曦(裘德煌代) 段心哲

列席：程懋筠 楊德勛 錢曾寶 陳景春

主席：裘德煌 紀錄： 陳景春

開會如儀

主席報告(從略)

討論事項

1. 劇園電影業公會常委請求對於開場鑼鼓不予取消，應如何辦理案。
 決議：開場鑼鼓必須取消，惟代以雅樂與否聽便。
2. 劇園電影業同業公會常委請求每晚收場延長時間，應如何辦理案。
 決議：暫許延至十一時半收場。
3. 關於戲劇應否繼續取締案。

決議：平劇如「胡奎賣人頭」「八仙得道」，省劇如「菜刀記」，「喻老四拜年」，「反情」，「十二想」，「十二嘆」，「打瓦回頭」等八劇，均應禁演。

上列各案，應請推行音樂教育委員會函請公安局執行散會。

附本省樂聞一則

臨川中學附屬小學校於十一月廿日下午一時起在該校大禮堂舉行音樂會，到會師生有四百餘人，至三時四十分鐘始演奏完畢。其節目如下：

1. 舉行儀式
2. 唱復興救國二歌.....全體師生
3. 絲竹合奏(旱天雷，漢宮秋月).....朱子丹 李軼羣 胥覺公
4. "Holy night" "Santa Lucia" (二部合唱).....謝若安 朱子丹
5. Traumerei (Violin獨奏).....朱子丹
6. 秋來了(二部輪唱，佈穀(二部合唱)，楊柳(三部輪唱) ...親團學生
7. 愛中華，國音歌.....愛團學生
8. 抗日軍歌.....精團學生
9. 軍歌.....誠團學生
10. 國語運動會會歌.....智團學生
11. 客來了.....仁團學生
12. 收回租界.....勇團學生
13. 表情唱歌.....和團學生

- 14聽琴動作.....平團學生
- 15自立歌.....單級學生
- 16崑曲合奏(賞荷藏丹).....胥覺公李軼羣
- 17清唱.....周威白 謝需林 陳俊民

音樂教育
第六七期
第一卷
要目

- 少年樂手.....愛爾蘭歌曲•裘序譯詞
- 復興歌.....穆杵應作詞•程愷筠作曲
- 天神似的英雄.....徐志摩作詞•田 毓作曲
- 五月節.....汪厥民歌•徘徊譯詞
- 黑羊.....英美兒歌•櫻天瑞譯詞
- 喪歌.....王易作詞•李彥如作曲
- 雨.....錢素鈞作詞•陳東原作曲
- 夢.....J. J. Rousseau作曲•繆天瑞譯詞
- 小明星.....J. W. Elliott作曲•徘徊譯詞
- 舞.....勞世民歌•華孫譯詞
- 大舞至唱(輪唱曲).....英美兒歌•華孫譯詞
- 關於勃拉姆斯的紀念.....伊令眉清
- 關於死後五十年紀念.....陳雪筠
- 華北低級文化民族的歷史.....程愷筠
- 英國的音樂.....錢君鈞
- 和聲學理與實用序文.....R. Prout作•賀錄汀譯
- 改良舊戲的我見(中續).....裘德煌
- 各縣流行戲曲之檢討(四續).....裘德煌
- 視察報告.....楊德齡等
- 音樂神話.....小泉洽作•繆天瑞譯
- 和聲學.....R. O. Morris作•繆天瑞編譯
- 簡明音樂字典.....蕭而化
- 答蔡震離君來函.....程愷筠

本委員會工作報告

九月份

製各縣平劇分佈調查表，(業經調查者，計有一百零八種)，各縣採茶戲分佈調查表，(業經調查者，計有九十八種)，本市清音曲業者調查表(計四十五家，百十三人)，各縣歌曲分佈調查表，(業經調查者，計有一百十一種)，本市公共娛樂場所調查表(計平劇園兩所，採茶戲園兩所，電影院兩所，說書場八所)，本會全禁及刪禁戲曲一覽表，(計全禁平劇十六種)，刪禁平劇十三種，全禁採茶戲六種，全禁小調六種)製暑期學校音樂組學員一覽表(共計六十二人)。

指導新新游嬉場排演「元寶記」「汗巾記」「三四本元寶記」「燒包記」三劇，及昌新大舞台「三四本華麗緣」一劇，參加省會特設民衆學校開學典禮，指導民衆音樂訓練班學員，演奏新曲。

視察明星電影院「脂粉強盜」「脂粉市場」「姊姊的悲劇」「健美之路」，光明大戲院魔術團表演魔術，「除夕」「覺悟」「都會的早晨」，新新游嬉場「頭二本元寶記」「三四本元寶記」，昌新大舞台「頭二本華麗緣」「劉美案」「宋十回」「四演梅龍鎮」，德勝舞台「新玉堂春」「美良川」「梅龍鎮」「轅門斬子」「探親家」「塔子溝」「坐宮盜令」，新新游嬉場「汗巾記」「燒包記」，怒潮劇社「生路」「可憐的裴迦」「壯士沙場死」，國術館游藝會「獻西川」「打鼓」「別寒窰」「南天門」，並各填視察記載表。

函公安局爲查獲唱本及木刻板，瑕瑜互見，應審查後再行焚燬。

並請將每種各檢送一份，以備審查。函公安局爲查獲之書籍唱本及木刻板業已審查完竣分別留燒，並附清冊四本。函公安局爲德勝舞台新排「綠珠墮樓」一劇，事先並未請本會派員前往指導，請傳該舞台負責人員，加以處罰，以維法令，而杜流弊。函清音曲業工會調查民衆音樂訓練班學員之年齡籍貫，住址以便填發證書。函清音曲業工會，調查本市流行之一切歌曲，〔計八十種〕。函清音曲業工會令催民衆音樂訓練班學員來會補考，〔凡五名，經補考後，均已及格〕。函請各委員來廳參觀教育成績展覽會本會出品。函西樂業同業公會請派員攜帶所有之樂譜送會以備審查，〔業經送會審查，并令以後不得演奏俗調，並已由會供給優良樂譜〕。函本市劇團電影業同業公會爲各舞台排演新劇之先，應請本會派員前往指導，而德勝舞台迄未遵辦，應請轉飭遵行，否則加以處罰。函國術館爲該館游藝會排有已禁之「寶蟾送酒」一劇，請改演他劇，又「打花鼓」一劇亦須避免淫穢之唱白動作，〔已由該館自動改演「南天門」一劇〕。函省內外音樂專家徵集稿件，擴充「音樂教育」月刊篇幅，〔預定以月刊五分之二登載較深理論，五分之三登載普通樂理〕。

審查鄉村師範出版之農村歌謠兩集，審查公安局查獲之唱本及木刻板。〔計須焚燬唱本八十六種，須保留唱本二十八種，須焚燬木刻板一百二十種，須保留木刻板九十一種〕。

綜計暑期學校民衆音樂訓練班學員成績報告教務股核發證書〔計及格者十名，均發給附有本人相片之證書各一紙〕。整理六月份會計賬目。彙集本會半年來之工作，參加教育成績展覽會（出品凡六十四

種)。彙集裝訂暑期學校音樂組教材(計唱歌，風琴，鋼琴，唱歌教授法，民間歌謠，作曲入門六種)。繕印練習提琴者調查表及時間表。繕印八月份工作報告表。繕印「全國運動會會歌」分發出席全國運動會選手，並指導練習。

十月份

視察光明大戲院「故都春夢」「我們的生路」「樂師割愛」「清白」「一夜豪華」「二狐女」，明星大戲院「春風楊柳」「滿江紅」「西線活地獄」「母與女」「馬戲江山」。昌新大舞台「頭本趙匡胤出世」「二本趙匡胤出世」「三四本趙匡胤出世」「五六本趙匡胤出世」「刺王僚」「黛玉葬花」「南天門」「過五關」「霸王別姬」。新興大舞台「八百八年」「送親演禮」「花鈿錯」「轅門斬子」「得勝回朝」「掃松下書」「花蝴蝶」「四盤山」「盤絲洞」「美良川」「保狀元」「吳漢殺妻」「捉放曹」「全本鴻鸞禧」。德勝大舞台「捉放曹」「鴻鸞禧」「斬顏良」「三擊掌」「收姜維」「金榜樂」「人面桃花」「斬黃袍」「馬義殺家」「雙珠鳳」「蓮花湖」「虹霓關」「小放牛」「啼笑姻緣」「八百年」「天堂州」「樊梨花」「霸王別姬」「李廣催貢」「女起解」「關公出世」「鐵弓緣」「花鈿錯」「打漁殺家」「五雷陣」「文昭關」「新安驛」「關山府」「古城會」，「彭公案」。藝化劇團公演「一對愛國的男女」，「可憐的農民」，「九一八」，「潑婦」，軍事委員會政治訓練處電影放映放映宣傳電影，

視察百花洲小學，省會幼稚園，北壇小學，積谷倉小學，省會實驗小學各校音樂教學，並填報告表。

指導德勝舞台排演「彭公案」「關公出世」「驪珠夢」「啼笑姻緣」昌新大舞台排演「三四本趙匡胤出世」「二本趙匡胤出世」「頭本趙匡胤出世」「五六本趙匡胤出世」，新興舞台「盤絲洞」各劇。

函公安局爲據民衆娛樂指導委員會議決，各劇園應提早收場及廢除開場鑼鼓，又第三次禁演及刪節各劇，亦請查照辦理。函公安局爲新興舞台十九日晚表演「盤絲洞」頗多淫態穢語，請加以處罰，又二十日晚之「玉堂春會審」及「翠屏山」二劇，亦請警告避免淫穢之唱白動作。函公安局爲德勝舞台本月四日加演日戲，竟將戲目蒙混「薛二爺」，並已公演，應請予以特別懲罰。函公安局爲本市民衆團體常借各劇園演員及地點表演游藝，請嚴令各劇園經理，無論以何種名義，一概不得表演禁戲。函公安局爲昌新大舞臺預告表演已禁之「全本飛龍傳」，請令其立即取消以儆效尤。函李委員請參加國慶紀念會音演樂奏。函教育部電影檢查委員會，爲本市各電影院演映有聲電影仍有黎錦暉之作品及類似此項歌曲之音樂，請以後關於有聲電影中音樂方面，嚴加審核。函劇園電影業同業公會，爲昌新舞臺已將「全本飛龍傳」之預告，改爲「趙匡胤出世」，該劇是否「飛龍傳」之化名，請轉知該舞臺將此劇內容報告來會，以憑審核。函西樂社同業公會爲省政府及公安局附近商店之營西樂業者，仍演奏小曲俗調，請轉爲制止。函劇園電影業同業公會，爲本會視察員已派錢曾寶繼任，以後視察職務，概由楊德勛錢曾寶負責，請轉知各劇園及電影院知照。函南昌市清音曲業工會請通知練習員程玉華等五人，將本會創作新曲，分向同業傳授，以利推行。函光明明星兩戲院爲映演電影所配音樂唱片音調喧噪刺激聽覺

過甚，且多與影片情趣不符，應行改善，並擬辦法四條，令其遵照辦理。簽呈廳長為初等音樂教育討論會議決本學期自三年級起，一律廢止簡譜，用五線譜教學，請轉令各小學切實遵照施行。簽呈廳長為據繆幹事報告，北壇小學風琴，確係損壞不堪，無法修理，理合具文證明。

調查街坊書販，搜集業經公安局焚燬之唱本，而易之以本會新編小調。調查搜集採茶戲之脚本百餘種。造存留或焚燬唱本及木刻板清冊四份，送教廳轉呈省政府。

繕印分發第六次民衆娛樂指導委員會紀錄。編印提琴班講義。繕印「凱旋歌」(備西樂研究組合唱隊之用。)編製並繕印「抗日軍歌」譜分發各中小學教練。整理七月份會計賬目。編造七月份支付計算書。

編輯第十五，十六，十七，十八各期劇曲及電影週刊。譯休止符的價值一文。續編音樂字典。續撰「各縣流行戲曲之檢討」。續撰「改良舊劇之我見」。擬「合唱隊員應當知道的事」一文。擬國慶紀念會中等學校參加音樂演奏辦法，並函請各校師生有一藝之長者參加。

舉行合唱隊成立大會(計到隊員九十六人。)舉行國慶紀念會音樂演奏(並函民衆音樂訓練班學員參加演奏)。派裘幹事德煌赴公安局監視焚燬誹淫書籍唱本及木刻板。開第六次民衆娛樂指導委員會。

製復興歌複音譜。編「賭博十害」小調。赴飛機場採錄工人歌曲。製飛機場工歌。製勞工歌及譜。編輯第十，十一，十二，十三，十四各期劇曲及電影週刊。第五期「音樂教育」月刊齊稿，與四期同樣理由，未能付印。

往公安局警樂隊教練勞工歌及飛機場工歌並令警樂隊赴飛機場教練。

參加全省教育成績展覽會評判成績（計擔任中等學校及社會教育機關之兩種評判）。設鋼琴提琴班並擬訂辦法，（鋼琴由繆幹事指導，提琴由錢觀察員曾寶指導）

十一月份

視察光明大戲院「摩登女子歷險記」「邊海情潮」。明星大戲院「飛絮」「生機」「母性之光」「前集紅淚影」「後集紅淚影」「地獄大本營」「獸林怪人」「殘春」「大鼓」「銀漢雙星」「蘭谷萍蹤」。新興大舞台「八仙得道」「桑園會」「四杰村」「珠簾寨」「汴梁殺宮」「吳三桂」「彩樓配」「拾黃金」「戰皖城」「鮑超出世」「打姪上墳」「審潘洪」「梅龍鎮」「三俠劍」。新興大舞台「收良將」「乞吳市」「上天台」「弄碧雲」「瞎子觀燈」「過五關」。新新游嬉場「賣油郎獨佔花魁女」「張秀英」「蝦蟆告狀」「新菜刀記」。昌新大舞台「八錯奇緣」「彩樓配」「陽平關」「罵金殿」「左維明巧斷」「無頭案」「投軍別窰」「五六本趙匡胤出世」「胭脂虎」「梅龍鎮」「劈三關」「洪錦章」「龍鳳環」「刁劉氏」「解珠寶」「烏龍院」「奔月宮」「玉堂春」「望兒樓」「紅梅閣」「長板坡」「箱屍案」「全本蝴蝶盃」。德勝大舞台「吳三桂」「小放牛」「奪小沛」「樊梨花」「頭本佩鳳緣」「催皇貢」「小放牛」「七星廟」「佩鳳緣」「滑油山」「白門樓」「武家坡」「取西川」。新興大舞台「五雷陣」「一枝桃」「虹霓關」「捉放曹」「廣泰莊」「戲迷傳」。德勝大舞台「俞伯牙」「查頭關」「破洪州」「烏龍院」「八大鎚」「風雲會」「釣金龜」「惡虎村」「拾黃金」「四郎探

母」「薛仁貴出世」「逍遙津」「鴻鸞禧」「屠賈恨」視察民樂茶社清唱京調及小曲，並各填視察紀載表。

指導新興大舞台排演「八仙得道」「鮑超出世」。新新游嬉場「蝦蟆告狀」。

視察省會實驗小學，環湖路小學，繩金塔小學，射步亭小學，婁妃墓小學，天后宮小學，普賢寺小學，經堂小學，大成小學各校音樂教育並填報告表。

續編音樂字典。續編提琴班講義。擬製「賭博十二害」小調。擬「為什麼取消開鑼戲」一文。譯「和聲學講座」一文。譯「音樂神話」一文。擬「再談本市各劇園的新劇」一文。續撰「改良舊劇之我見」。擬「從瓜子花生說到開場鑼鼓」一文。續撰「各縣流行戲曲之檢討」。擬「談談新興舞台的「鮑超出世」」一文。編輯第十九二十三期劇曲及電影週刊。代九江女子師範學校擬製校歌。「答蔡震離君」文討論中西音樂之優劣。擬省會小學唱歌競賽會辦法及評判表。

舉行省會小學校唱歌競賽會。（省會公私立小學及幼稚園參加者凡四十七校。分團體唱黨歌及個人自由獨唱兩種每種取錄十名）。核算省會小學校唱歌競賽會分數通告各小學校，並擬製獎品樣式。（團體第一名，為法院前小學，個人第一名，為葆靈附小學生熊明華。）教練省府樂隊並糾正節拍。（黨歌及儀節上應用之曲調，均已加以指導）。指導合唱隊隊員唱「凱旋歌」。（合唱隊隊員包羅各界人士，共一百二十餘人，每星期六下午四時舉行）。指導鋼琴班學員練習鋼琴。（每星期五個別指導一次）。往民衆教育館講演部推行民衆音樂。（並

於事前由裘幹事德煌作一關於音樂之講演。與民衆教育館接洽每星期由民衆音樂訓練班學員輪流在該館講演部唱奏「抗日救國」等新曲三次，以利推行。開第七次民衆娛樂指導委員會。

編造八九十月份支付預算書交教育設計委員會審查。印行「快報國仇」單行本。編印十月份工作報告表。印發第七次民衆娛樂指導委員會紀錄。第四五期合刊「音樂教育」出版。（因印刷店之繁忙未能如期付印故合刊出版）寄發省內外教育機關及本省公私立學校第四五期合刊「音樂教育」。

函公私立小學校音樂教師徵集「小學音樂教育專號」稿件。函省會公私立小學爲本會已先後設立鋼琴，提琴，口琴及合唱四班，請通知音樂教師，以便前來選習。函公安局駁斥劇園電影業同業公會所呈各節，並請對於取消鬧場鑼鼓及禁演各劇，嚴厲執行。函公安局爲據民衆娛樂指導委員會議決，各劇園鬧場鑼鼓必須取消，每晚收場暫准延至十一時半，不得再延請轉令各劇園切實遵辦。函市政委會李主任委員請派一人加入民衆娛樂指導委員會，以謀辦理手續上之統一。函各劇園經理爲本會取締各點及民衆娛樂指導委員會議決各案，務須切實遵辦。函新新游嬉場爲本會爲根本改良戲劇起見，擬派員前往對各藝員訓話，望通知各藝員於日場散戲後，靜候聽講。函清音曲業工會請將傳授同業新曲之情形及營業之狀況，尅日報告來會。（據報告謂本會三種新曲，所受顧客之歡迎程度，以「抗日救國」爲最，「四季歎洋煙」次之，「嫖客十歎」又次之）。函南昌市清音曲業工會，爲本會已與民衆教育館講演部接洽，每星期由民衆音樂訓練班學員熊詠揚等十

人在該部輪流唱奏「抗日救國」等新曲三次，請通知該十人照辦。

四季嘆洋烟	銅元五枚	民 衆 歌 曲
賭博十二害	銅元五枚	
嫖客十嘆	銅元三枚	
快報國仇	銅元五枚	
抗日救國小調	銅元五枚	

本會出版

音樂教育 第二卷 第二期 要目預告

小學音樂教育專號

歌 曲

晨歌	伊令眉詩・田鶴曲
權歌	伊令眉詩・田鶴曲
春遊	伊令眉詩・田鶴曲
好國民	伊令眉詩・田鶴曲
春天的歌	伊令眉詩・田鶴曲
風刮得好大	沈秉廉詞
小小星	沈秉廉詞
麻雀在電線上	錢君匋曲
春去了	錢君匋作
小朋友們，你知道麼	陳學鞏歌
漁父	綠汀曲
喜春來	雪厂作
黎明	江定仙曲
催睡歌	英美兒歌・華孫譯
林間	瑞典民歌・華孫譯
蠅	英兒兒歌・華孫譯
叫你知道我	程與松詞

- 咕咕.....英美兒歌・王家瓊譯詞和聲
 唱個搖籃歌.....程與松譯
 給蝴蝶.....F.Schubert曲・程與松譯

論 著

- 低年級的音樂教育.....易之
 小學音樂教材的今昔.....錢君匋
 華格納的童年.....伊令眉
 蘇聯的小學音樂教育.....吳承均譯
 音樂中的思想和情感.....歐陽采薇譯
 黎明暉一流的歌曲爲什麼應該取締.....程懋筠
 學校視察感想.....光毅・天瑞
 審查小學音樂教科用書報告.....繆天瑞
 小學音樂教育的目標與教材.....李垂銘
 小學音樂教學上的幾個重要問題.....朱士成
 音樂科在小學教育上的地位.....李世駿
 唱歌的導引與音階唱法.....晏卽曙
 小學音樂教育談.....劉忠謀
 音樂會的功用.....曾學蕙
 小學音樂教授法.....蔡敏然

投 稿 簡 約

1. 本刊為音樂之刊物，凡一切關於音樂之文字，無論著譯述論及音樂作品，均歡迎投稿。體裁文言語體不拘，但須標點清楚。
2. 投寄之稿請繕寫清楚，寫法須用橫行(每行三十字每頁二十二行)。
3. 如投寄樂歌，請用與本刊同樣大小之白紙，用五線譜寫清，以便製版。
4. 投寄之稿中有圖者，請用黑墨繪清，以便印刷。
5. 投寄之稿，本刊編者有修改之權。如不願修改，須預先聲明。
6. 投稿者請註明詳細住址及姓名，以便通訊。稿上署名聽便。
7. 投稿者請於來信簽名蓋章，領酬時須蓋原章於收據，否則無效。
8. 投寄之稿，掲載與否，概不退回。如聲明在先，且附有郵票二分者，不在此例。
9. 投寄之稿，一經掲載，酌具薄酬，暫定每千字一元至四元。如不願受酬者，請預先聲明。
10. 來稿經本刊登載後，其版權仍歸著作人保留；惟本刊編集各種彙刊或選刊時，得自由採入。

中華民國二十二年十二月卅一日發行

音 樂 教 育 月 刊

本期定價大洋二角 外埠郵費在內
(郵票十足通用但以一分為限)

本刊 編輯處 江西省推行音樂教育委員會

地址：江西省教育廳內

本刊分售處 上海開明書店 現代書局
北平中華樂社

本刊印刷處 南昌新記合羣印刷公司

本刊廣告價目表

地 位	每 期	半 年	全 年
全 頁	五 元	二十八元	五十元
半 頁	三 元	十六元	二十八元
四分之一	二 元	十 元	十六元

本刊

本刊爲力求普及起見 自二十三年起
將價格特別減低並徵求定戶
全年十二期 計洋一元 郵費由本刊贈送
另售每期一角 專號加倍 32開60—80頁

徵求定戶

十二期
全年一元

