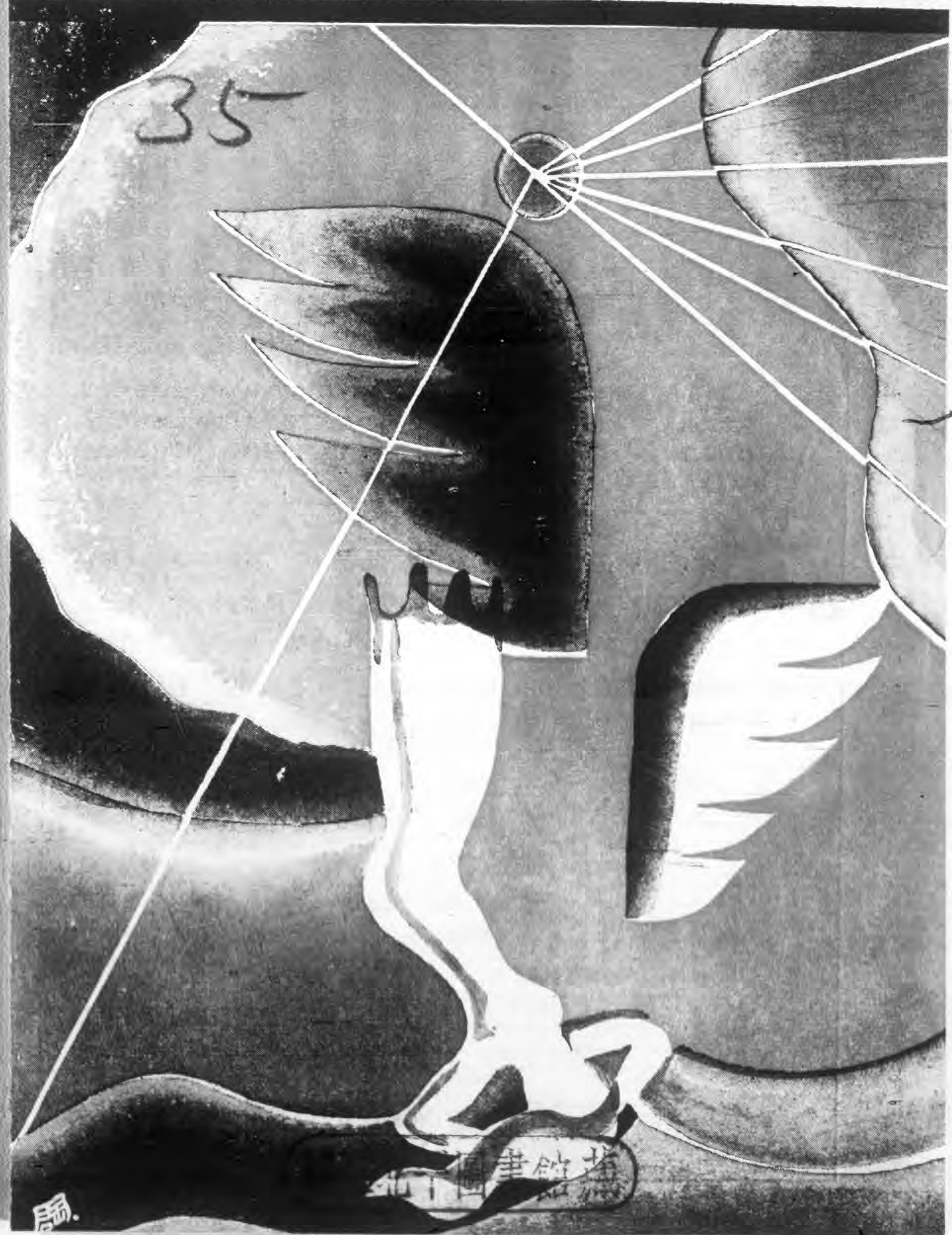


高麗威聖

第四卷
第八期



圖

北京圖書館藏

陳恭則·翁之琴·顧曉初·錢君匋編選

小學活頁歌曲

小學活頁歌曲係本店創印，體裁之完備，格調之精美，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，特印成詳細索引本冊，如蒙索閱，概不取費。除索引中所目外為數，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，專代顧客將散頁裝成訂冊，每冊僅收裝訂費二分，備有三色套印書面紙及空白錄目紙奉贈。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

上海藝山路三十六號

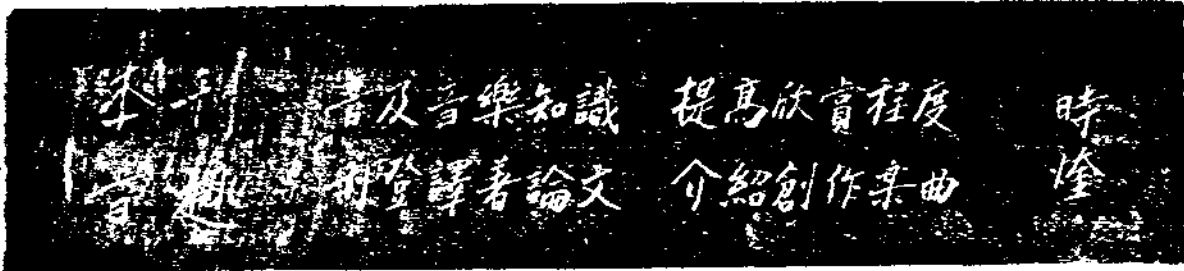
高 尚 戲 樂 音

第 4 卷 · 第 8 期



舒 曼 (Robert Schumann, 1810—1856)

江西省推行音樂教育委員會刊行



音樂教育

第4卷·第8期

封面.....錢君匋

• 樂 曲 •

孤 兒.....綠 汀 1
 春花秋月何時了？(李後主).....陳歌辛 2
 寒蟬淒切(柳 永).....張定和 5
 燕 子(吳研因).....劉已明 10
 樂曲說明..... 10

• 論 著 •

從部編小學音樂教材說到黎錦暉.....光毅·曾葆 18
 爵士音樂黎錦暉一流音樂與廣東劇的檢討...章 枚 19
 意大利一歌曲的故鄉(庫克).....汪麗君 41
 上海國立音樂專科學校瑣記.....微 之 51
 音響心理學概觀[6](高野潤).....曾 葆 51
 舒 曼[給兒童看的大音樂家故事 8](塔柏).....天 華 73
 奏鳴曲.....天 澍 87
 不常用的幾種樂器(E. 普勞特).....李元慶 63
 曲調中的經過音(該爾思).....繆天瑞 57

• 附 刊 •

本會工作報告.....91 本會要聞.....92
 新刊介紹.....56 各地樂聞.....40

孤兒

綠汀作詞並曲

1. 我 們 都 是 零 丁 兒 沒 有
2. 麻 布 袋 兒 作 衣 裳 沒 埋 塚

The first system of the musical score for '孤兒' consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with two verses of lyrics. The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 1. 我 們 都 是 零 丁 兒 沒 有; 2. 麻 布 袋 兒 作 衣 裳 沒 埋 塚.

爹 孀 也 沒 有 媽 孀 好 像 那 時 斷 線 的 在

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 爹 孀 也 沒 有 媽 孀 好 像 那 時 斷 線 的 在.

風 街 等 頭 隨 風 後 飄 蕩 到 在 天 荒 野

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 風 街 等 頭 隨 風 後 飄 蕩 到 在 天 荒 野.

春花秋月何時了？

李後主

陳歌辛作曲

Tempo rubato

The musical score is written in C major and 4/4 time. It begins with a piano introduction in the left hand, marked *mp*, *ff*, and *mp*. The vocal line starts with the tempo marking *Tempo rubato*. The lyrics are: 春花秋月 (Chun Hua Qiu Yue), 何時了？ (He Shi Le?), 往事知多少！ (Wang Shi Zhi Duo Shao!). The score includes dynamic markings (*mp*, *ff*, *mf*) and performance instructions such as *Andantino* and *Colla voce*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and more melodic lines in the right hand.

小樓昨夜又東風，

molto

rit. molto *a tempo*

故國不堪回首 月明中！

cresc. *a tempo* *sfz*

雕闌玉砌應猶在， 只是朱顏改。

問君還有

ad lib no dim.

幾多愁? 恰似一江春水向東流! *Allegro*

rit. molto

寒蟬淒切

柳 永

Moderato

張定和作曲



寒蟬淒切對

長亭晚，驟雨初歇；都門帳飲無緒，

方 留 戀 處, *dim* 蘭 舟 催 發.

mf
 執 手 相 看 淚 眼 竟 無 語 凝 *rit.*

噓;
a tempo *f* 念 去 去 *ms.* 千 里 煙 *p*

mol rit.

波 暮 霭 沉 沉 楚 天 隔。

a tempo

cresc.

mol rit.

mf a tempo

tr.

dim. e rall

Andantino

mp 多 情 自 古 傷 離 別， 更 那 堪

mp

冷落清秋節； 今宵酒醒何處？

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics '冷落清秋節； 今宵酒醒何處？' and features a melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines in both the right and left hands.

poco rit.
楊柳岸 曉風殘月。

poco rit.

The second system continues the musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics '楊柳岸 曉風殘月。' are placed under the vocal line. The tempo marking '*poco rit.*' is present above the vocal line and below the piano accompaniment, indicating a slight deceleration. The piano accompaniment features a prominent bass line with chords and moving lines.

The third system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is mostly silent, with a few notes and rests. The piano accompaniment continues with its harmonic and rhythmic pattern, ending with a final chord and a double bar line. The system concludes with a change in time signature to 6/4.

tempo 1

mf 此去經年，應是良辰好景虛

mf

rit.

設便縱有千種風

a tempo

f

mp

mf

p 情，待與何人說！

mol rit.

a tempo

a tempo

p

molt rit.

rall

燕子

吳 妍 因

劉 已 明 作 曲

Moderato

1. 燕子飛來 低又高， 一天到晚 不嫌勞。 忙忙碌碌
2. 莫說他們 辛苦多， 常常作樂 唱新歌。 人非辛苦

穿門戶， 衝草衝 泥工 做小巢。
怎能樂？ 鳥不 做那 有窠？

樂曲說明

孤兒 一首哀婉的歌曲，可供小學六年級或初中一年級唱用。歌詞共有四節；三四兩節如下：

3. 多 少 | 嬌 養 的 | 小 兄 弟， | 生 在 |
快 樂 的 | 家 庭 | 裏， | 吃 的 | 穿 的 |
樣 樣 | 足， | 睡 在 | 爹 媽 | 懷 抱 | 裏。 ||
4. 想 起 | 當 年 | 爹 媽 | 在， | 也 是 |
一 樣 | 嬌 養 | 的， | 而 今 | 已 是 |
零 丁 | 兒， | 爹 媽 呀， | 永 無 | 相 見 | 期。 ||

春花秋花何時了？ 這歌的歌詞是李後主的有名的詞“虞美人”。照作曲者的意思，這歌演唱起來時，伴奏者不可濫用鋼琴的踏瓣(Pedal)，這樣可以保持着伴奏部的尖銳性，不然便要軟弱化了。

寒蟬淒切 別離的歌曲。歌詞是柳永的詞“雨霖鈴”。樂曲在抒情中帶着淒涼的表情。唱時中間有一段(四分之四拍子)稍慢(Andantino)，到了仍用四分之六拍子時，速度復元，與開頭時一樣(tempo l)。

燕子 描寫生物的歌曲，可供小學四五年級唱用。第二節歌詞帶着警惕之意。

世界兒歌集

繆天瑞編譯

三十二開本六十頁

每本實價大洋三角

本集包含英美兒歌二十九首，其中有八首爲著名兒歌作曲家 J. W. Elliot 作所，有三首爲輪唱曲；法國兒歌四首，德國三首；捷克四首；芬蘭，瑞典，俄國，西班牙，日本，中國，加拿大，愛爾蘭，提羅爾各一首。程度自小學一年級至六年級均有。作爲教材頗稱適宜。小學生唱了可以知道異國的小朋友們是在唱些什麼歌。

開明書店刊行

上海福州路二七八號

從部編小學音樂教材說到黎錦暉

曾 傑
光 毅

提起教育，我們就聯想到三種東西。一種是教師，一種是學生，還有一種則是教材。這三種東西裏邊，尤以教材為更重要。教材是教育活動的客觀材料，單有教師、學生，而無教材，是不能成為教育活動的。反之，有了學生、教材而無教師，倒還可說是一種教育，因為學生還可從自修中學得一點什麼東西。所以，教材在教育活動中佔了一個非常重要的地位。教材的好壞，不但直接影響于教學的效果，且與教育的最後目的也有莫大的關係。

音樂科的教材就是樂曲。欲音樂教育有好收的獲，非有優良的音樂教材不可。

去年六月底，教育部音樂委員會編選的小學音樂教材初集出版了，這實在是令人非常可喜的事，雖然有人評論說是編選時沒有經過作者的同意，侵略了作者的版權，但就教育方面來說，這總是一樁好事，特別是我們音樂界！

全集分初、中、高三部，共歌曲一百八十七首，係費了三年工夫由全國各書坊及各小學所編著的小學教材二千餘首中選出。大體說起來，總算是還精密可靠的。

該書的選材標準，計分歌詞、歌曲及詞與曲的相關等三方面，共計十六條，每條都訂得相當的適宜，似經過一翻研究而不是隨便列舉

出來的。最值得注意的，是“詞與曲的相關方面”的標準，茲特抄錄于下：

- a. “時值”長短與詞句語氣緩急及詞類虛實相應者；
- b. 在文法爲助詞及其他輕聲地位之字不居曲之主拍者；
- c. 意義較具體之字不用極短之音表出者；
- d. 重要字音與國音聲調相合者；
- e. 曲趣與詞意協調者；
- f. 句法與曲譜組織相稱者。

這六條標準中，尤其是a. b. c. 三條，大抵係根據藝術的朗誦法，可爲一般歌曲創作者之重要參考。

藝術的朗誦法，是自然的朗誦法之反。在歐美各國一向就很被重視。我國因歷來之詩詞注重平仄，平聲的字不論重要與否，皆以長聲或強音來讀，因之後世的作歌配詞受其影響，多違反藝術的朗誦法，甚不合理。最近才漸漸有人注意起來。第一個提倡藝術朗誦法的人，可說是慶青主先生。經他提倡後，不但是後輩羣起應和，在作曲配詞時儘量加以注意，就是前輩如趙元任先生亦無形中受其影響，這，只要把趙先生最近的兒童年歌等與他先期的新詩歌集中的作品比較一下，就可知道。

作曲配詞能依照藝術的朗誦法，無疑的是一大進步。

當然，部編小學音樂教材內所選的歌曲，未必每一首每一句都遵照這藝術朗誦的標準，其中也難免有少數歌曲，仍然在第一拍上配一不重要之字或重要之字不以長聲或強音表出者，但大概的來說，大

半的歌曲是合乎這標準的。

其次，在新編小學音樂教材內第二件值得注意的事，是全書一百八十七首歌曲內沒有一首黎錦暉一流的作品。這，在黎氏一流作品已被打倒的現在，原沒有什麼可值得欣賞的；不過從這裏也可看出黎氏一流作品，不但為我們音樂界所唾棄，也是為教育部所不贊成，不滿意的。

數年前，黎氏一流作品非常流行，不單是在金迷昏醉的歌舞場裏，就是在以教育為本旨的中小學校內也十分盛行，充滿着黎派的歌聲。音樂界有不少人起來反對，在報章雜誌上批評，說黎氏一流的作品如何不良，如何有害青年，但那時教育部却並沒有一些明白的表示，好像默認黎氏一流作品可以作中小學的音樂教材似的。鬧了好久，教育部才下一道通令，禁止學校選唱淫媠歌曲，但仍並不指明應取締的是黎氏一流作品，所以黎氏一流歌曲也仍然在各中小學校裏走運，當作必修的教材。現在，教育部在所編的音樂教材內不把黎氏一流作品編選進去，對於黎氏一流作品，至少可說是一個十分明顯的表示，告訴教育界說黎氏一流作品是不配被選為教材的。所以，這也是個可喜的地方。

說到黎錦暉一流作品，不禁想起數年前黎氏在某報上發表的一段談話來。他說，不管他的作品是好是壞，但風行全國，到處普遍，總是真的。上自大學教授，下至剃頭師父，沒有一個人不喜歡唱他的歌曲。那時他雖被懂音樂的人所攻訐，但仍是很紅，所以他的談話氣概非凡，不可一世；他的作品也真好像是刮刮叫了不起的樣子。但我們

仔細一想，這話實在有點靠不住。大學教授喜歡的東西，不一定就是好的，有時倒也正可表示那大學教授的淺薄，蹩腳；普遍亦因社會經濟條件而定，普遍的東西，也不能就證明說是好東西。

一向，批評黎氏一流作品的人，大多從他的歌詞及唱法方面來着眼，如說他的歌詞如何頹廢，唱法如何月蕩等。這，原也是黎氏一流作品的缺點，但不是根本的批評法。最徹底最妥當的辦法，莫不如來檢討他樂曲本身方面的價值，抓住他曲調作法上的根本缺點，這，從音樂的立場來說，也是最公正最切要的。

黎氏一流作品，最大的缺點是沒有一定的節奏與形式。一個樂曲，若沒有一定的節奏與形式，就不成爲藝術作品，而是隨便胡湊的亂七八糟的東西。

據說，該派作曲者製作曲調時，並不先寫拍子記號。等全曲完成後，乃以二或三除之，若二能除淨者，該曲作爲二拍子或四拍子的歌曲，若三能除淨者，該樂曲則爲三拍子——這也許是一個笑話，並不可靠；但看他們的作品皆沒有一定拍子的情形，却又不得不令人相信是千真萬確的。

正規的作曲法，每小節的第一個音應強，時值亦須較長，節奏總用“二”來倍進，如二拍爲一小節，二小節爲一中節，二中節爲一樂句，二樂句爲一樂段，再由樂段成爲各種曲子。這，並不是偶然的湊合，乃是人類根據自然的及生理的要求才如此的，里普斯(Lipp's)的“二數的原則”(Prinzip der zweizahl)亦即因此到產生。所謂二數的原則，就是說一個樂曲的節奏，由兩個部分的直接組合而總起時，那樂曲

就整然而統一，亦是最自然最易於把握。

由二數的原則變化出別種東西，如把二拍子的第一拍延長，變爲三拍子；把兩個二拍子聯起來，在力度上加以變化，成爲四拍子；把四小節的樂句加以延長或縮短，成爲五小節或三小節的樂句；有時也故意使長音不放在第一拍上，使成爲不規則的小節，但普通此時多把這不規則的小節返複一次，以求自然——雖有各種各色各樣的變化，但總逃不開這基本的二數原則。

統觀黎氏一流的作品，就大都犯了沒有一定節奏與形式的毛病。也許有人說，藝術以自由爲根本原則，不應該有什麼規則形式的，如黎錦暉的老弟黎錦暉（？）化名黎錦亮，即以此爲理由曾在開明的音樂專號上替他令兄辯護，以爲黎氏的作品奔放自由，是最近代的產物，不能拿一定的節奏形式來作準繩。——這話實在不值識者一笑。

藝術是傳達感情的東西（亞里斯泰說）。這感情須用某種手段來表示，別人才得了解，這某種手段，就是人們大家所能了解的合乎自然的一定的節奏與形式。一個樂曲，全體固然不盡由一種節奏支持到底，但在小部分的過程中，必用一定的節奏。至于所謂形式，並不是特定的狹義的形式，乃是指廣義的形式而言。音樂之有形式，正如文字之有文法，不合文法的文字，人家看不懂；七拼八湊沒有一定形式的音樂，人家也不能理解。所謂形式自由，應如文字中之“詩”，詩在文字中其文法比較自由，但並非就沒有文法。音樂中，即使是奔放不羈的近代主義的作品，也有牠某種形式，不過牠的形式係脫却舊形式而另創一新形式就是，這新形式也是人們所能共同了解的。近代音樂中

，原也有一種過于怪誕的作品，不過這已成為個人主義的產物而不是現社會所需要的了。

專作電影歌曲的聶耳君等，對於黎氏一流的作品也很反對，但他們自己的作品，氣味雖然比較純正，在作曲方面却也大半犯了同樣的毛病，沒有一定的節奏及形式，缺乏統一均齊之美。胡蝶女士從蘇俄參加電影展覽會回來，好像曾說過這樣句一話“歐美人士聽到我國電影上的歌曲，都捧着肚子大笑！”這實在不是無理的。

話說得太遠了，就此拉住吧。

【編者附言】關於黎錦暉一流歌曲，也有人說教育部曾於數年前明令取締過的，但我們遍查近數年來教育部所發的案卷，却無此事，只在廿二年十二月廿九日，有一個檢查各校音樂教材並取締俗樂的通令，這是根據國立音樂專校的呈請而頒發的，內中也只籠統地取締淫穢的俗樂，並無他語。根據這，我們可以推想教育部在這以前大約沒有明令查禁過黎錦暉一流的歌曲，否則國立音專怎會重複地去呈請呢？不過這只是一種推想，不能絕對地斷定。可惜這裏又找不到一份廿二年以前的教育公報（教育部編），不然，拿這來一查就可明確地知道了。

我好像記得早在民國十八年的時候（或者還遲一點），教育部曾通令禁止各小學表演葡萄仙子，月明之夜等歌舞劇，但其原意並不在取締黎錦暉一流歌曲，而是防止各校因表演遊藝而荒廢學業。這完全是另一件事。

音樂藝術往那兒去？

(QUO VADIS, MUSICAL ART?)

章 枚

III 爵士音樂黎錦暉一流音樂與廣東戲的檢討

關於爵士(Jazz)一類下流音樂的藝術價值，本來是不成爲一個問題的，在音樂界裏沒有一個人肯這樣幼稚，把這問題提出來；因爲一個人，如果他受過一點音樂教育，不，祇要他肚子裏有一點藝術的觀念，他便不會去承認爵士音樂是值得我們去提倡的。就是因爲太不成問題，而沒有人去討論，便有些剛學了一點音樂的皮毛的人們，把爵士音樂當作最好的音樂，（也難怪，因爲他們根本就不懂得比這更好的音樂。）趁着時尚所趨，替他大作宣傳，果然得到社會上一般低級趣味的人們歡迎，於是更加得意，引以爲爵士的勝利。他們又利用古典音樂的弱點，說古典音樂高深難懂，不如爵士音樂受人歡迎；並以爲趣味兩字本是各人主觀的嗜好，並無高低之標準；更進而否認世上有善惡之分，及真理的存在。這種人的論調是不值識者一笑的，無謂和他們爭論，但是他們既然在一般人中佔有相當的勢力，恐怕我們的大衆被他們領到錯誤的路上，而單鄙笑他們是沒有力量的，因此我不得不在這裏把這不成的問題的問題討論一下：

第一我們先要明白“趣味”(Taste)的意義：據韋氏字義的解釋，趣味有兩種意思，一是“理智的嗜好”一是“審美能力”。照第一個意思

，嗜好是應當有“理智”的，不祇是個人情感上的好惡，或感官上的愉快與否。照第二個意思，趣味是包括對於藝術的了解的。總括來說，趣味是有高低之標準的，“高級趣味”是“理智的嗜好”或“具審美能力的嗜好”反之，“低級趣味”就是“不理智的嗜好”。或“無審美能力的嗜好”。

但是，人是有兩種嗜好的，一種是上說的“理智的嗜好”，還有一種是“情感的嗜好”。理智是一種指導，教人應當怎樣做，情感是一種衝動，叫人去做去。有了理智沒有情感便如一隻船有了舵沒有槳，便不能動；可是有了情感沒有理智便如一隻船有了槳沒有舵一樣，亂走起來了！所以情感是需要的，但是牠必須被理智管束。

但是，什麼叫做情感的嗜好，什麼叫做理智的嗜好呢？情感的嗜好是衝動的，祇求感官愉快的，無一定標準的。例如娼妓，賭博，喝酒，吸煙等最下流的嗜好固然是屬於情感的嗜好，就是比較上流的娛樂如看馬戲，看賽球等也算是情感的嗜好，因為牠們除了使感官愉快之外並無其他作用；這種情感的嗜好便是低級的趣味。至於理智的嗜好，是合理的，有思想的，除了求感官愉快之外還要求精神上的滿足的。這種嗜好，就是屬於藝術的嗜好。同時我們也可以說，這種“理智的嗜好”，這種“高級的趣味”，祇有“藝術”才能滿足牠；這就是藝術之所以為藝術：藝術之所以受人重視，就是因為牠能滿足人類的“理智的嗜好”的緣故。

我們既認清楚高級趣味的意義，下面便從“理智的”，“藝術的”，“審美的”觀點來對爵士等音樂作一嚴格的檢查。

A. 爵士音樂

1. 爵士音樂的來源 “爵士”一字在音樂字典裏是沒有的，牠是二十世紀的產物，到了最近五六年才盛行起來的。據人傳說，美國有某舞場樂隊的鼓手名叫查爾士(Charles)，因奏跳舞的音樂時，發明特別的節奏(Rhythm)，使舞客不知不覺便隨着牠的節奏聳肩，搖臂，扭股，伸腿，踏足，作出全身皆動的舞蹈來。美國人因牠有趣，便相繼效尤，且把這種有特別節奏的音樂叫做查爾士音樂，後人把音念成爵士(Jazz)，因為本無考據，便隨意叫爵士了。這是一種傳說，不一定可靠，好在可靠不可靠也沒有什麼關係，姑妄聽之便了。但有兩點我們是可以斷定的：

(a) 爵士音樂不是獨立的音樂，却是“跳舞”的附屬品，是利用音樂的節奏來幫助，加強跳舞的節奏的。跳舞本身是需要節奏的，因為沒有節奏便要亂跳，有了節奏便可規律而劃一。先時跳舞是用嘴喊“一二三四、二二三四”來作節奏，如同體操一樣，但後來覺得太單調了，便利用音樂的節奏來作牠的節奏。於是產生了“跳舞音樂”(Dance Music) 但是我們必須認清楚“跳舞音樂”的意義：一則有些音樂家利用跳舞的節奏來作成一種音樂形式，也叫做“跳舞音樂”，其實不是要來跳舞的，這種跳舞的音樂是獨立的音樂，不是跳舞的附屬品，所以有很高的藝術價值。而前一種是跳舞家利用音樂的節奏來作成的，這種音樂是跳舞的附屬品，並不注重音樂的成分，所以沒有很高的藝術價值。這兩種必須分得很清楚，不可混為一談。二則古時用來跳舞的音樂是比較文雅的，祇有近來流行的爵士跳舞音樂才弄得這樣粗鄙俚

俗。所以我現在攻擊的不是跳舞音樂本身，而是現在流行的爵士音樂。這點也是要聲明的。

(b) 爵士音樂既然在美國流行了之後，便遇着有聲電影的發明，把這種流行的音樂傳播到全世界，連我們中國也被波及了。有聲電影是一九二九年才傳到中國的，所以爵士音樂也是從那時流行起來的。

2. 爵士音樂的特質 爵士音樂是很特別的，一聽更聽得出來。常聽無線電播音的人大都能隨時指出那一種是爵士音樂，那一種不是。關於牠的“分析的特質”(Analytic Characteristics)將留到以後再講；現在先指出牠的幾種“綜合的特質”(Synthetic Characteristics)。

(a) 輕浮的 我們每聽到爵士音樂，往往會不知不覺地聳肩扭腰起來，作出很輕狂的樣子，實在是被牠那輕浮的性質所引起來的緣故。但爲什麼牠是輕浮的呢？有兩個緣故：

(1) 因爲爵士音樂是跳舞附屬品 這並不是說凡是跳舞的音樂就必須輕浮；但跳舞音樂的輕浮程度，因那種跳舞是否輕浮而定。古時的跳舞是較樸實的，故古時的跳舞音樂較樸實；但因近來的跳舞變得輕浮，以致爵士音樂也必須變得很輕浮，以適合這種跳舞。由此可知爵士音樂是受了跳舞利用，而被牽入歧途，失了原來的藝術資格的。

(2) 因爲爵士音樂是美國的產物 美國人的性情是很奇怪的，無論好事壞事全部做得很起勁，但他們做事的動機不是看那一種事是好是壞，而是看那種事做出能不能引起人的興趣；他們的目標是“新奇”！是“趨時”！是“打破世界紀錄”！而不管有沒有意義，所以有人批評

美國人是“瘋狂的”(Crazy)。這種“瘋狂”的精神也十足表現於美國的音樂裏。祇要受人歡迎，祇要能賺許多錢，便不顧牠好不好，拚命地瘋狂地把大鼓播得耳聾，把“薩克索風”(Saxophone)吹得頭昏，這種“美國精神”，在美國其他的各種事業裏都看得出來的。

(b) 拙劣的 我們覺得爵士音樂是很粗率而拙劣的，不合乎藝術的條件。差不多每一支爵士樂曲，流行了一兩個禮拜後，便都再也引不起人的興趣，永被遺忘，這點可以證明牠是拙劣的音樂。這自然也有牠的緣故：

(1) 因為爵士音樂既成了跳舞的附屬品，牠不是一種獨立的藝術，以跳舞的目的為牠的目的，以跳舞的思想為牠的思想，以跳舞的情感為牠的情感。所以牠不必注重藝術的條件，祇要達到協助跳舞的目的，便够了，完了，因此爵士音樂已經失了牠的藝術條件，而嚴格地說來，牠已經不是藝術了！但是牠仍掛着音樂的空名，具有許多無知的人還當牠是好的音樂，好的藝術，這簡直是污辱了藝術，污辱了音樂；魚目混珠，弄壞了音樂的聲譽！這是我們愛護音樂藝術的人所應大聲疾呼，喚起大眾的注意，免得被牠冒牌的！

(2) 受了美國環境的影響 這一點我可以引蕭友梅氏在音樂雜誌第二期發表的話來說明：“美國向以富力著名，各大學在設備方面，全世界推為第一……。有這種充足的經費，豐富的設備，良好的教員，似乎應該產生許多音樂名家，作成許多偉大的著作了；但是結果出乎意料之外，除掉一位Mac Dowell之外，很少可以同歐洲作曲家比擬的；世界樂壇上也極少美國樂藝名家的脚印，這又是什麼緣故呢？有

人說美國向來是以經營實業著名的國家，美國人致富的法子和機會很多，比較靠音樂作品的版稅或演奏會售票的收入容易得多，所以大家都不大願意拿這樣窮藝術來做他的職業。”事實上，在“黃金狂”的地方，那裏還容得了藝術的正當發展呢！

3. 造成爵士音樂的勢力的原因 在藝術的音樂界裏，爵士音樂是完全絕跡的；在稍受過音樂教育的人中間，爵士音樂也很難施其技倆；在完全不與音樂接觸的勞苦大眾之中，爵士音樂也不比古典音樂有伸展的可能；爵士音樂的勢力，不過在那少數的頹廢的沒落階層中，如時髦的少爺小姐之類，成爲一種流行一時的音樂罷了。這樣看來，古典音樂（即對其藝術的價值已有定評的音樂）雖然未達到大衆化的程度，爵士音樂亦未嘗比古典音樂大衆化一點，牠的勢力是不可以作過高的估計的。不過牠雖然祇受沒落階層的歡迎，但牠漸會把這種“已成之事實”來矇蔽別人的眼目，以致一部分的小市民階層也相信牠就是好的音樂。因此“我們不得不提出抗議，並否認牠是好的音樂。現在我們指出造成牠勢力的幾個原因，不過是幾種并不高尙的勢力罷了。

(a) 易懂 易懂差不多成爲擁護爵士音樂者的最大理由。他們以爲藝術的音樂雖然好（他們承認牠好。至于怎樣好法，他們未必明白），但是高深難懂，（其實藝術的音樂不全是高深難懂）不能大衆化。（其實音樂之不能大衆化不全因爲牠高深難懂，最大的原因是在這個社會制度之不平等，使大衆不能受教育）而爵士音樂比較易懂，比較大衆化，（但爵士音樂並不比較大衆化）所以要提倡爵士音樂。這種強辯

爲牠就是最好的音樂。可是這種淺薄的東西倒底不能支持長久，到了最近的兩三年，歌舞影片及爵士音樂因爲內容空虛，漸趨沒落，不但失去人的興趣，並漸引起人的憎惡；并且到了梅蕙絲(Mae West)紅起來以後，爵士音樂更趨下流，因此引起美國一般人士的反對，發起影片的清潔大運動，大家聯合來抵制，不看這種影片，以致影片的營業大受影響。嚇得好萊塢的製片老板們趕緊設法，把一切影片作一個大檢查，把一些最下流的收回去不敢公演，於是輿論才漸漸平復下來。這種清潔運動的精神又漸漸傳到我國，最近各大都市都有電影檢查的機關，檢查並刪剪下流的電影；並且由社會局取締無線電臺播送下流的音樂，這些都表示一般人對於下流的藝術漸漸有了覺悟，發生厭惡之感。可惜中國政治機關仍舊腐化，在一般檢查電影及無線電播音的機關，仍不免有賄賂的事，以致那些下流的電影及音樂，仍然在社會公演，這是極痛心的事，希望我們的“清道夫”注意。

至於美國的電影商人們，近來也漸覺爵士音樂不能賣座，便試驗把歐洲上流的音樂介紹到電影裏，請意大利的歌劇家如伏爾皮(Volpi)傑蒲拉(Jan Kiepura)等做了幾個片子，結果還不錯；於是又請女高音唱家格蕾絲摩(Grace Moore)，做了兩個片子，把意大利的有名歌劇如卡門(Carmen)，蝴蝶夫人(Madame Butterfly)，波希米藝人(La Boheme)等穿插在電影故事裏，並藉機會來譏刺爵士音樂的無聊；結果大得一般人的歡迎。在美國一般電影雜誌的評論中，已漸看出一般評論家及觀衆的覺悟，有些說，“好萊塢已漸有了‘歌聲覺悟’及‘作譜覺悟’的了。”有些說，“我們要將我們的爵士曲調改變成較純潔優美的音

”對於爵士音樂的漸趨沒落，由此可見一斑了。

由此看來，爵士音樂所倚仗的幾種勢力，原來不過是這幾種并不高明的東西；而在最後一個——有聲電影，也漸漸覺悟起來，將來一定會把牠完全拋棄。到了那個時候，爵士音樂失掉一個提攜最力的勢力，那便是牠消滅的時候了。

4. 爵士音樂的分析 以上是爵士音樂綜合的概論，以下更作內部的分析，使大家明瞭牠在藝術上的價值。

(a) 作品方面

(1) 思想 前面說過，爵士音樂是跳舞的附屬品，因此牠是以跳舞的思想為思想的。例如爵士歌曲中最醉人的一支早晨三點鐘 (three O'clock in the morning) 裏面所表示的思想，便是一種頹廢荒淫，耽溺于聲色的思想。讓我把牠抄下來：

“It's three o'clock in the morning,
 We've danced the whole night thru,
 And day-light soon will be dawning.
 Just one more waltz with you;
 That melody so entrancing,
 Seems to be made for us two,
 I could just keep right on dancing,
 forever, dear, with you.”

大意如下：

早晨三點鐘正敲，

我們倦舞已通宵，
不久東方天將曉，
團舞不妨再一跳。

樂調似爲我倆作，
婉轉幽揚消魂魄，
我願生世同汝舞，
忘却一切求一樂。

這首歌是頗醉人的，怪不得有許多青年被這類的歌曲薰染，漸趨墮落的路走。其餘一般歌曲中的思想，還有許多比這更糟的。青年的思想無形中被牠誘惑的不知多少呢！

(2) 旋律 (Melody) 爵士音樂家爲了多作，故不惜粗製濫做，牠的旋律大多數是貧乏而無聊的，六月時我去廣州，一個朋友打開琴面上的一支爵士曲譜，叫我唱給她聽，據她說這支是她喜愛的歌曲。現在讓我把這歌曲的旋律默下來研究一下，因爲牠是一個大學學生所喜愛的：

C調 $\frac{4}{4}$

“ 3 5 5.5 | 1̇ 5 5.5 | 4 5 5 — | 5 — — — |
4 5 5.5 | 2̇ 5 5.5 | 3 5 5 — | 5 — — — |
1̇ 1̇ 2̇.2̇ | 1̇ 1̇ 2̇.2̇ | ”

底下的記不清了。我們試看頭兩“樂句”一共二十二個音符，其中竟有十六個是“5”，而第二“樂句”不過是第一“樂句”的倒轉。這樣多的重

便表現作者創作力的貧乏。我們看第三“樂句”中，第一“動機”(Motive)和第二“動機”又是雷同，可惜我把底下的忘了，不然還可指出第四“樂句”還不過是第二“樂句”的變相，還要聲明一句，這支歌並不是一個例外，一般的爵士歌曲都有這種旋律貧乏的毛病，這不過是比較明顯的一個例子罷了。

(3) 和聲(Harmony) 爵士音樂對於和聲方面也是不大注重的。爲着加重每一個小節的第一拍和第三拍，往往將這兩拍的高音部省略而代以休止符，爲的是要顯出那個低音部的強音。這樣一來，祇有第二拍和第四拍是有和弦爲之襯托，第一拍和第三拍是空虛的。在這種和聲法便無所謂和聲的進行，我們不過聽見一些新斷續續的稍帶和聲意味的和絃罷了。固然，這並不是說不可以這樣做，如一般進行曲和舞曲多半也用這種方法，不過爵士音樂的和聲並沒有發達到很深的程度，多半是敷衍的，空虛的罷了。

(4) 節拍(Rhythm) 爵士音樂既是跳舞的附屬品，牠便是以跳舞的節拍爲牠的節拍。跳舞的節拍是一定的，規律的，循環的，所以爵士音樂的節拍也是很單調而缺少變化。如果這是一支圓舞曲(Waltz)牠的節拍便是從頭到尾都是“蓬拆拆、蓬拆拆、”如果這是一支狐步舞曲(Fox Trot)，牠的節拍便永遠是“蓬拆拆拆、蓬拆拆拆、”這種死板的節拍本來是爲着跳舞不得已而用的，但如果拿來做音樂的節拍，那便單調而使人厭倦了。所以節拍是爵士音樂最大的弱點。如果爵士音樂退而自守，承認自己祇是跳舞的一種附屬品，那麼對於牠的藝術內容，我們便不去批評牠，反正無論牠怎樣拙劣，祇要用一個大鼓打出

“蓬拆拆”的節拍來使舞客可以隨着跳舞，那便已盡了牠做附屬品的責任了。但是現在牠偷跑到藝術的範圍來，冒充是一種音樂，欺騙大眾，那麼我們便不得不拆穿牠的假面具，指出牠那毫無藝術價值的內容，使大家對藝術有個正確的觀念。

除了牠的單調外，爵士音樂的節拍還有一個特徵，就是常常加強每小節的第二拍和第四拍或是每拍的後半拍；牠的效果就是使得這種音樂很輕佻。爵士音樂之所以令人聳肩扭腰手舞足蹈的完全是這種節拍在那裏作怪。如果爵士音樂祇是為跳舞而用的，那麼便無可批評，但如果當做一種音樂，那在這點看來，牠便是一種輕佻的音樂。

(5) 形式(Form) 爵士音樂的形式是一種跳舞的形式(Dance Form)。跳舞形式是音樂形式之一，牠的特徵便是“一律”(Uniformity)，在“旋律”上和節拍上都是從頭到尾一律，缺少變化的。這種形式是一定的：每兩個“動機”(Motive)組成一個“樂節”(Section)，兩個“樂節”組成一個“樂句”(Phrase)兩個“樂句”組成一個“樂段”(Period)。這種整齊齊的組織法，是音樂形式中最極端的，所以不免使人覺得單調厭倦。但是這種形式比較簡單淺顯，使人易于學習及領略，所以爵士音樂之所以能夠得一般膚淺者的愛好，就是因為在這種簡單的形式上討着便宜之故。

(b) 演奏方面——技巧

(1) 器樂 爵士音樂因為要加強牠的節拍，所以常常多用——以至濫用敲擊樂器(Percussive Instruments)，如大鼓(Bass Drum)，銅鼓，(Kettle-drum)，鑼(Cong)，鈴(Bells)，饒鈸，(Cymbals)，三角鐵(Tri-

angle) 等。這種樂器的特徵就是有一定不變的聲音，而善於表現一種刺激的，跳動的情緒。因此牠們不能奏旋律，也不能奏和聲，只能奏節拍。因為過於注重節拍的緣故，常常使敲擊樂器的聲量蓋過旋律樂器與和聲樂器的聲量，便成了一種喧賓奪主的情勢。但我在前面講過，爵士音樂的“節拍”是爵士音樂的最大弱點，而這種節拍樂器喧賓奪主的演奏法適足以暴露這個弱點。於是我們所聽見的祇是那種敲擊樂器從頭至尾一成不變的單調聲音：“蓬拆拆拆、蓬拆拆拆”，而在旋律及和聲方面，容或有好處也被牠蓋住聽不見了。這一點就是爵士音樂之所以這樣拙劣的最大原因。

至於其他的各種樂器，如“薩克索風”(Saxophone)和鋼琴等雖然算是旋律樂器及和聲樂器，但牠們都有側重節拍的傾向：牠們常常濫用斷音(Staccato)或重音(Accent)，以至過度地縱容了節拍的囂張，使得演奏出來的音樂如同一個喘着氣向前奔走的火車頭所發的聲音一樣，費方而不討好。

(2) 聲樂 在聲樂方面，爵士音樂是太不注重技巧的。我們甚至可以說，爵士的歌唱家簡直不懂得唱歌的技巧。關於這個，我們可以分開來講：

(i) 爵士歌者的發音法(Voice Placing)是錯誤的。據馬拉費奧蒂博士(Dr. Marafioti)研究所得說，“德國人用喉發音，法國人用鼻，英國人用口與鼻，美國人用喉與鼻，唯意大利用口腔發音，才是對的。”爵士歌者多數是美國人的發音法。所有爵士的歌王歌后歌星，如薛發黎(Maurice Chevalier)，阿爾喬生(Al Jolson)，那佛羅(Ramon

Novarro)，梅蕙露(Mae West)，冰克羅斯比(Bing Crosby)等的發音法都是錯誤的，其餘的電影明星更不必說了。在美國電影明星唱爵士歌曲的祇有三個人發音正確，就是羅倫士鐵拔(Lawrence Tibbet)，珍妮麥唐納(Jeanette Macdonald)，與但尼斯金(Dennis King)，他們都受過相當訓練的，但他們許久沒有做戲了。至於曾受過歌劇訓練的約翰麥高密(John McCormack)，占傑滿拉(Jan Kiepura)，及格蕾絲摩(Grace Moore)三人的聲喉自然是很好的，可是他們從來不唱爵士歌曲。這三人的發音法，祇要讀者拿他的唱片去和一般的爵士歌者的唱片一比便覺出誰高誰低來，至於詳細的解剖研究，非要當面口傳耳傳聽不能明白，並且屬於專門性質，在這裏不能詳細說明。讀者如要略窺門徑，可以從北平圖書館借 Practical Singing by Clifton Cooke 一書一閱，便明白唱歌劇的藝術的大概，而知道那些爵士歌者之所以錯誤了。

(ii) 爵士歌者的“假嗓子” 爵士歌者既然用喉與鼻發音，他們越唱到高音，他們發音的地方越往後退，到了最高的幾個音(b到a)便成了所謂“假嗓子”(Falsetto)。這種假嗓子，除了在唱歌練習裏利用牠來發達“真嗓子”外，在藝術的唱歌裏是不用的。這種唱法，如果不是由教師指導下特別訓練過，便會顯着不自然，以至于怪誕。但是我們的爵士歌者因為不能用真嗓子來唱高音，所以苟且偷懶用假嗓子來代替，相沿成習，以致連低音的發音法也錯誤了。這也是爵士唱歌的技巧上的缺點。

(iii) 爵士歌者的“滑音” “滑音”(Portamento)在藝術的唱歌裏是偶然而用的。牠是有用意的，在適當的地方偶然用一下不但無害，反

可以增加牠的韻味；但是如果濫用，或者用得不適當，便會肉麻不堪了。在藝術的唱歌裏的滑音多半是由下向上滑，而滑的距離是很短的，滑的地方多半是前面已有一相同的音，而爲着要使後面的音與前面的音相連而含混的緣故。便將後面的音稍微由上滑一下。如下例：

$\underline{4} \underline{2} \underline{7 \cdot 1} \mid 1 \text{ ---} \mid$

在後面一個“1”字前滑一下。這種滑音的效果是很微妙的，但是如果濫用，如近來的六絃琴(Guitar)過於濫用滑音，便有發音不正，將旋律弄得含混的危險。近來的爵士音樂常常有這幾種毛病：第一、滑音的距離太闊；第二、滑音的時間太慢；第三、常用由上至下的滑音；第四、用得太多；第五、用得無意義。

這樣看來，爵士音樂是一種下等的音樂。如果有人喜歡牠，我也認爲這是一種情感的嗜好，你問他爲什麼喜歡，他也講不出什麼道理來的。這種嗜好是一種“低級趣味”，談不到“審美”，更談不到“藝術”。

B. 黎錦暉一流音樂

所謂黎錦暉一流音樂，便是由他開始的“歌舞團”音樂的總稱。目下由什麼電影明星歌舞明星所組織的什麼“清風歌舞團”等等在播音台所廣播的那種下流音樂，便是其一。對於這種音樂，一般輿論都以爲是“淫靡之音”，而加以反對，並且聽說社會局也打算檢查及取締這種音樂的流行，雖然不見諸實行，但也可見一般人已經知道牠是壞的音樂，不用我再來攻擊牠。所以我在這裏也不多說，祇把牠擱在那裏

搬出來。

“歌舞團音樂”的起源本是在六七年前黎錦暉作“葡萄仙子”，“月明之夜”，“麻雀與小孩”等小歌劇時起始的。這幾齣小歌舞劇本是為幼稚園或初等小學的小孩子來表演的，內容是一些神話故事，表情及唱歌都很簡單，很適於小孩子的表演，本來是不错的，可是後來時髦起來，各學校在開遊藝會的時候，竟用十七八歲的“大姑娘”來表演這種小孩子的戲，結果是裝腔做調，矯揉造作，肉麻不堪，使人毛骨悚然，失去原來天真爛漫的性質不必說，並且成爲一種下流的音樂。到後來，這班常在遊藝會裏出風頭的小姐們畢業後，就有人組織職業的“歌舞團”到處公演，並以淫靡肉麻的詞句編入歌曲裏，以肉感大腿作爲跳舞的號召。說是提倡藝術，其實是誘惑青年以圖利。這種歌舞的內容，當然是下流的，人人都明白，但是他的形式上的缺點在那裏呢！

現在我且撇開內容上的思想及表現其思想的詞句不談，看看牠的形式。牠之以下流不在牠的旋律，因爲如果不看牠的詞句，牠的旋律並沒有很顯明的下流性質；因爲牠根本就沒有和聲；也不在牠的節拍，因爲牠並不像爵士音樂那樣加重牠的節拍；也不在牠的“音樂形式”，因爲這種歌曲並沒有一定的形式，還談不到什麼音樂形式；牠之以下流，除了牠的詞句以外，完全在那般歌舞明星的演奏技巧的錯誤。但是至於她們的技巧怎樣錯誤，我實在也無法一評，因爲她們簡直還談不到技巧，簡直是張開口哇哇亂叫而已。如果將來還允許這種歌舞團存在的話，便須改良其內容思想及詞句，並且從新學過唱歌的

技巧，最近上海劇院公演“西施樂劇”，雖然在歌和舞的創作上仍有許多不滿意的地方，可是在唱歌技巧方面已完全與一般歌舞團不同，飾西施的程靜子女士唱得最好，是很有希望的。（當然還應該再從名師努力學習。）其餘的演員雖然唱得不好，可是已不像一般歌舞明星那樣肉麻。上海劇院在陳大悲先生指導之下，牠的前途是很遠大的，雖然這條路是很難行而長遠。

總之“歌舞團音樂”如果能把牠的詞句和唱歌技巧改良，那麼牠雖然不算是高等的音樂，至少可以成爲一種正當的音樂，等牠成爲正當的音樂以後，才談得到改良牠的旋律，和聲，節奏，和音樂形式等等問題，來造成一種高等音樂。在現在，牠連正當的音樂還不算上，這些問題當然是談不到的。

C. 廣東戲

廣東戲的藝術程度是比京戲還差得遠的。牠實在幼稚到連幾個音樂要素還不完備。分述如下：

1. 思想 在思想方面牠是很下流卑劣的，在牠的道白和打諢中我們可以聽見那種用肉麻不堪的聲調說出的下流話。住在上海的人又可以在北四川路“上海大戲院”(Isis)門口看見那些離奇怪誕的戲目：什麼“鹹濕伯父”啦，什麼“乖孫”啦，由這些戲目我們也可以猜想出牠一般的內容來。嗜好這種戲的人也祇有一些廣東的老頭兒老太太，因爲從小在狹窄無聞的環境裏沒有別的娛樂，而這是他們唯一的音樂；京戲是用北平話唱的，他們聽不懂；爵士音樂是用英文唱的，並且又是

新傳進來的西洋音樂，他們也聽不慣；於是便接受了這種可以逗逗笑樂的東西。至於年青一點的人，有些聽過爵士音樂的，便不會爵士音樂，不去聽牠了。

2. 旋律 廣東戲的旋律是不完全的。牠實在和道白差不了許多，不過牠是道白的音調化罷了。如果你把牠的音調寫下來和牠的詞句一比，你便可以發覺牠的音調的高低是依照那詞句的平仄（粵語的平仄）而定的，並且往往一句話的頭幾個字是沒有音調，祇是和說話一樣，見下例：

5 1 2 5 5 1 5 2 6 1 3 2 1 6 5 6 1 5 ……
 ● ● ● ● ● ● ● ●

我如今，人到此時，唯有求天助格，天呀！……………

“我如今”三字是不能用音調來表出的，因為縱使牠有音調，牠也不停在那音調上，而是稍稍着有一點更“滑”(Slide)下來的。在後面的“此”字和“天”字，也不是純正的“2”，而是滑下來的。這種戲詞，雖然用音調表示出來，而可以用二胡同奏，但是如當作一種旋律，這種旋律的進行便被平仄管束着，不能有很大的開展，而不免單調無味了。上海國立音專音韻學教授易章齋先生在音樂雜誌第二期發表一文，提倡歌調依照字聲高低而行，以為：“在樂音裏，命定某字的音，與其原聲，能純粹不舛，固為無上，至少亦當相差不遠”。但據我淺見，如果歌調與原聲純粹不舛，不但不能成為“無上”的旋律，而且根本就消滅了旋律，祇剩了道白之聲，如廣東戲一樣；而廣東戲中之所以還有旋律者，都是因為有些地方并不依照字聲去唱，如最後“天呀！”拉長了唱，才成為一個旋律。廣東戲因為沿用這種法子，所以旋律上是很貧

乏而沒有多少變化的。

3.和聲 根本就沒有和聲。二胡與歌聲先後錯着奏，或者可以叫做最初步的“對位”(Counterpoint)，但這是完全沒有規則而亂來的。

4.節拍 節拍沒有一定的規則，極其自由，這是單音音樂(Monophonic Music)的特點，這也許可以說是中國音樂的長處。但如果將來中國的單音樂進化成為複音音樂，這種自由也要消滅的。

5.音樂形式 沒有一定。是依照戲詞而定的。

6.演奏技巧 很不講究。

總括來說，廣東戲固然比京戲差得甚遠，就是比爵士音樂也是差得多的。廣東人真是可憐，他們祇能聽這樣劣等的音樂。他們什麼時候才聽得到好一點的音樂呢？

至於我們一扭開無線電收音機便聽見的許多不倫不類的怪音樂，據說就是灘簧。這種壞音樂更不如廣東戲，我也不去批評牠，簡直把牠禁止便完了，至於怎樣去禁止壞的音樂，怎樣去建設好的音樂，又怎樣把好的音樂大衆化，使得人類的大多數能夠欣賞；這些問題，確值得從事音樂教育的人去從頭想一想。

IV. 音樂藝術的出路

自從五四運動以後，藝術界的思想便開朗起來，喊出：“出了象牙之塔！”的口號。“出了象牙之塔”後往哪兒去呢？“到民間去”！可是口號已經喊了許多年，我們的藝術却仍然跑不出“象牙之塔”到不

了“民間”去。原因是我們的藝術家祇會喊口號，祇知道理想的目標，而不去找實踐的路徑。他們以為藝術家的責任祇是去創造好的藝術，至於怎樣去使大眾的生活提高，使他們有機會欣賞藝術，那是革命家的責任，他們可以不聞不問。殊不知藝術家固然應當在藝術上下功夫，但在能力範圍之內仍應處處協助革命的努力，促進革命的成功，以達到藝術大眾化的目的。在這方面，文學界的藝術家們的確曾經一度努力奮鬥，雖然中途餒氣，但仍保持相當的潛勢力；至于音樂界和繪畫界，則始終不聞不問，到現在仍然在象牙之塔裏轉來轉去，人家文學藝術的思想已進化到現實主義，而音樂和繪畫藝術仍然在什麼印象主義，什麼唯美主義之間兜圈子，可謂落伍極了。現在撇開繪畫不談，先指出音樂藝術界的思想的落伍有以下數點：

A. 音樂現在仍甘心受宗教利用，許多音樂界的活動都在有意無意間來宣傳宗教，間接地麻醉民衆。譬如最近耶穌誕各處歌詠團的演奏，都是在為宗教大作宣傳，領導的人或者說是利用宗教來宣傳音樂，其實是因為音樂事業不能獨立，要藉着宗教勢力庇護之下才能生存，于是反被宗教利用。雖然音樂在現在的社會中是處於一個可憐的地位，不得不倚靠別人的勢力，但音樂家應當引以為恥，而努力尋求自救的出路，不應當自暴自棄，甘心受人利用。如果這樣苟且偷生下去，不但生得無意義，而且這樣的偷生反成為以後尋找出路的阻礙。

B. 現在的音樂祇是供有閒階級消遣的娛樂品，而音樂家們並不引以為恥。例如各大音樂團體開音樂會時，門票皆在一元以上，聽衆都是有錢的人，而演奏者都穿起禮服，以表示這是“上等”的音樂。雖

說需要收入以支開銷，但他們的開銷有許多地方用在奢侈上和虛榮上的。那些大音樂家教授音樂也要收很貴的學費，不是爲維持生活，而是求奢侈的生活，於是學音樂的學生都必定要有錢，而有錢的學生多半爲消遣而學音樂，而真想學音樂的人反倒沒有錢學，這些矛盾的現象，一部分是因爲這社會制度不好，一部分也是因爲音樂家自己不覺悟，不但不能極力改善這社會制度，而且自私自利，不爲大衆的利益着想。

C.音樂家祇顧埋頭研究音樂，不努力求思想的進步。例如文學界所出版的書籍雜誌很多，這表示他們肯積極努力研究藝術，交換思想，并求藝術的大衆化；但音樂界所出版的雜誌祇有兩種：就是音專音樂藝文社的音樂雜誌，及江西省推行音樂教育委員會的音樂教育，但現在前者已停刊了。現在與音樂稍有關係的還有大公報的藝術週刊。而且以往的幾種雜誌祇研究幾個極狹窄的問題，對於藝術家所應有的正統思想，則毫不重視，無怪音樂界暮氣沉沉，思想落後；更不用希望他們也起來領導思想，完成革命了。

以上數點是音樂家本分上不應有的錯誤，希望趕快努力改正，然後再積極起來與文學界拉起手來促進革命的成功。須知一切文化，藝術也在內，都建築在社會的經濟基礎上，經濟基礎如果腐化，則一切文化都不能發展；如果要求文化的發展，必須先根本解決社會的經濟制度，然後一切文化上的問題自然迎刃而解，而唯有這個才是根本的解決方法，唯有這個才是音樂藝術的出路！

有人以爲音樂是無力量來促進革命成功的，這是自暴自棄的話。

音樂實是奮發民衆精神的極有力量的工具。目前正是我們弱小民族生死存亡的關頭，讓我們趕緊發起一個比五四運動更有力量的民族解放的鬥爭，音樂界的藝術家們自然也當負起一份的責任。那麼，作曲家們作一支民族革命歌，聲樂家們組織許多唱歌隊，樂隊指揮們組織許多軍樂隊，奏起軍樂，唱起革命歌並且打起軍鼓，振起精神，齊整步伐向反帝國主義，反抗資本主義，反抗法西斯蒂主義的前綫上衝去！

寫于1936年的前夜

陳歌辛獨唱會

八月八日晚八時半。在牯嶺Auditorium

I

1. a) AmarilliCaccini
b) Caro mio ben.....Giodarni
2. a) Aria from "Don Giovanni".....Mozart
b) ,, ,, "Barber of Sevilla".....Rossini

II

1. a) Fongottenone } Moussorgsky
b) Song of Flea }
c) Mounded Birch.....Gretchaninov
d) Don Juan's serenade.....Tchaikovsky
2. a) El Pano Moruno } de Falla
b) Jota }
c) 草兒在前 } 陳歌辛
b) Sayaunara }

意大利——歌曲的故鄉

——卡盧索談話錄——

庫克(J. F. Cooke)記
汪 麗 君 譯

卡盧索，這位已經去世的歌王，他的談話，雖然只有一小部份可作我國音樂青年的實際的教訓，但從其餘的部分中也可窺見在音樂文化上發達的美國怎樣在走她的路。這，對於新音樂正在萌芽的中國也不無可供借鏡的罷。——譯者

卡盧索傳略

恩利柯·卡盧索(Enrico Caruso)以1873年2月25日生於意大利之拿破里。他很小的時候就愛音樂；將他所節省下來的錢花很多到San Carlo(拿破里最著名的歌劇院——譯者)去聽歌劇和當時第一等的歌人扮唱各種角色，那些角色就正是他後來扮演的。他在十八歲時才正式開始學唱，跟在威廉莫·未爾基內(Guglielmo Vergine)的教督之下。在1895年，他在卡遂爾他(Caserta，意國西部城市名——譯者)的奇馬落沙戲院(Teatro Cimarosa)初次登台。他底初次出現並未引起人們對於他底工作有什麼注意，那些聽了他唱的人們更未想到他後來的偉大。但由於他底堅忍的用功，使他底藝術漸漸更為世所知。在1902年他作倫敦的演唱旅行。次年他來紐約——這個在四分之一世紀以來即為世界最大的歌人們所發現的世外桃源(El Dorado)。於是他馬上被宣稱為一切次中音歌人

(tenors) 中最偉大的。從那時以後，他的成功是扶搖直上的。實在他的聲音是如此奇異而特別，以至于難於與他的偉大的諸前輩如他馬弱(Tamagno, 1851—1905意大利人)，康拍尼

尼(Campanini, Italo 1846—1896，

意大利人)，兌雷司克

(de Reszke, 1855—1917

波蘭人)等

人相比，在歐洲與美洲他都被人們喝采歡迎，

年八月二日，結束了這位歷史上最偉大的男性歌人的藝術生涯。

意大利的歌劇與公民

無論那個旅行過意大利的人，必定感覺到由歌劇季開始所表現的興趣。這情形不僅限于受過中等及高等教育的人，而是簡直可以說是極普遍的。在美國，除掉上等階級之外，其他的人們只會對於世俗的遊戲如棒球之屬表現其狂熱；但在意大利同樣的人們，却以同樣的熱



他的唱片則廣布于那些從來沒有別的機會來接觸他的聲音的音樂愛好者們的千萬家庭。卡盧索先生對於繪畫與雕刻也有出衆的才天。1921

情注意于著名的歌劇的上演。伴着歌劇的上演而來的是一種不可形容的熱情。這熱情簡直是“在空氣中”。全國的國民似乎都在呼吸着歌劇。小孩子們都知道主要的旋律，並且常常討論各個演出的特點，當他們聽見他們底父母談起來的時候，正如美國的小孩子細述他底父親對於目前政治上的競爭或者對於球類決賽的意見一樣。

可是千萬不要以為那對於羣衆不是一種犧牲，因為從某種意義上講，歌劇在意大利是比在美國更費錢；我們要記得金錢在意大利的價值是與在美國完全不同的。

普通一個中常的意大利人看一個里拉(lira, 意國之單位銀幣，約值美金二角——譯者)比一個美國人看與牠同價的二角美金有價值得多。他的進款很有限，所以他必須小心而聰明地去花費牠。再則，在米蘭(Milan)，拿破里(Naples)，或者羅馬(Rome)等大歌劇中心，票價常與產品的價值相當。第一等的產品的價值在意大利人的立場看來常常是很高的。舉個實例吧：在米蘭的la Scala歌劇院裏，當一個歌劇由真正的大歌人扮唱的時候，一個廳座的票價可以漲到三十里拉(合美金六元)這個金額即使是對於富足的意大利人也比對於富足的美國人來得貴。

一個歌劇，以同樣的舞台效果，同樣的著名歌人來表演，同樣的布景，在意大利的票價要比在美國來得高。實際上，在這個世界上沒有一個地方能像美國紐約的大都會歌劇院(Metropolitan)這樣上演得多的歌劇，而且都是世界上最聲望的歌人扮演的。現在在美國無論誰也用不着專為聽好的歌劇出演而到歐洲去作一個短期旅行。當然，假

如他們樂于以一種與美國的大都會歌劇院的演出作一個比較的立場去跑到歐洲的中心城市去看看他們的出演呢，這旅行也是有趣味的。無論如何，世界上最優秀的歌者常常到美國來，而且出演都是為最幹練的人導演，為甚麼美國不應該以這種能夠欣賞歌劇的機會自豪？復次，大眾也表現出對於高尚音樂的理解力與欣賞力。在美國歌唱是一件很愜意的事，因為你可曉得只要你唱得好，聽衆是會馬上與你共鳴的。

意大利語，音樂的語言

意大利的聽衆之所以比較更懂得歌劇的出演，大概是因為他們本國語言可以增加進歌劇院的趣味的緣故。這，除掉一些近代的歌劇作品之外，無論如何還是一個問題。一些古老的台辭由戲劇與詩的立場看來是有很多毛病的，但意大利語終歸是音樂的語言。只要說得正確，它本身實在就是音樂。請注意我們所說的是“要說得正確”。美國的姑娘們到意大利去求學，當然也希望求得些語言上的知識，因為她們知道那語言於唱歌是很有益的。她們所得到的僅僅是一點皮毛，而不想下功夫去獲得一口純熟的意大利腔調。結果大約如一個冒充德國僑民的丑角跑到美國的舞台上所得的效果一樣地好笑。

假如你要開始學意大利語，你非堅持直到已經真正可以精通它為止。在做的期間你的耳朵將要經過好像以前沒有過的一種訓練，一種連續的練習。你將要去聽那些好像從來沒為聽過的母音。因為為着要去懂得這語言的文法，你必定要聽清楚每一個字最末的母音與所有的子音。

關於意大利語另外還有一個特點。假如一個學生他平常學習與唱歌都是用英語，德語，法語，俄語，而一旦再試着去唱意大利語歌的時候，那麼他對於他的歌唱工夫真正是打開了明亮的探照燈了。假如他在他用本國語言歌唱中隱匿得有錯誤，那些錯誤將在他開始用意語歌唱的時候立刻被發露出來。我不曉得這是由于意大利語的母音讀音具有更高的文化標準呢，還是因為那些字音本身的純淨與光滑，所以才容易暴露一切的缺點。但是不管原因怎樣，事實總是如此。一個只學了六個月意大利語的美國姑娘就想用意大利語唱歌而不致引人發笑，實在是自欺。要精通一種語言是需要多年的工夫的。

觀眾在世界各處都是一樣的

觀眾與個人都是一樣感覺敏銳的。意大利是被認為“歌劇之故鄉”；但是，就熱忱的表現上而言，我發見世界各處都是一樣。假如羣衆是被滿足了的話，那無論是在維也納也好，在巴黎，羅馬，布奴司愛雷（Buenos Aires，阿真廷的首都），紐約，或者阿石可施（Oshkosh，美國一城市）也好，羣衆是一樣的喝采。一個藝人常常很快地覺到他與羣衆的關聯。他知道他的觀眾是否快樂或者僅僅只是有趣味或者在他登台後不過幾秒鐘，他們便已漠不關心了。我能够由觀眾的態度立刻來判斷我自己的工作。沒有一個藝人能够在連續的兩晚上唱得完全一樣的。那是不可能的事。雖然每個忠實的藝術家每次都想做得儘可能的好，但無論如何總有好有壞。假若我唱得特別好，觀眾也特別熱烈地喝采；假若我自己覺得不大舒適而從我的歌聲反映出來了，我立刻也可以由不十分熱烈的觀眾中知道了。這如同一個氣壓表一樣永遠

不會錯的。這也是一樁可供青年歌者考慮的要緊的事情。聽衆是根據真實的價值來下批判而不是根據名譽的。

名譽可以吸收金錢到你的賣票房；可是聽衆一經進了歌劇院，你這個藝術家就必須真正地使他們滿足，不然便是他們的損失。青年歌者們除了想着“唯有真正的價值可以持久”以外，不應有其他的想法。如果聽衆沒有應和，不要非難聽衆。假如你唱到很美以致可以強迫得到感應，而那感應是你所知道必然會跟着真正的藝術上的成就而來的時候，聽衆是一定會應和你的了。不要歸罪于你的教師或者歸咎于你的無時間練習，或者任何東西與任何人，應該歸罪于你自己。聽衆的評判是比由一百個專門家所組成的考試委員會還要來得好些。有一種東西使得聽衆好像是一個單一的巨人似的，不管是在拿破里也好，或是聖佛蘭西斯哥也好，假如你能觸動聽衆的心或者滿足聽衆的美感——一種爲人類所共有的對於可愛的音樂的胃口——那末，聽衆就是你的了，不論是在意大利，法國，德國或美國。

在意大利的歌劇的籌備

有真正的好嗓子 and 好的聲樂訓練與音樂素養的美國學生，一定有很多機會與意大利的小歌劇院訂合同，簡單的原因是那裏有更多的歌劇院和更多的歌劇團。記在心裏，無論如何，意大利的歌劇大半靠所聘來上演的歌人底地位。在一些較小的城市裏，總是由地方上籌出一筆特別的款項來充當上演的保證金或補助金。於是通知一個歌劇團長說那一等的歌劇和歌人是市民所需要的。於是這歌劇團長便照着他們的需要去進行。往往這城市很少，而爲這個需要而出的款項也就爲數

甚少了。結果這個出演是比較平凡。美國的學生們有時因想與大歌劇團訂合同沒有成功便想在小歌劇團裏去得經驗。有時候他們是成功了，但是擔任這種工作之前他應該知道，很多真正有好聲音的意大利本地的歌人也正在尋求同樣的機會，並且也很少得到了真正值得注意的成功機會。

歌劇永遠是很費錢的

當然啦，如果他的聲音與才能可以保證的話，他應當努力去尋求大歌劇團的合同。那兒有很多的錢，那兒的藝人有定薪可得，也有最美的歌劇佈景。這是自然之理，歌劇是很貴而且會永遠很貴的。珍奇的歌聲的供給既常是有限，那麼，它們的所有者的服勞所需的報酬當然很高。這是基於一個適用於人生一切事象的經濟原理。青年的歌者應當知道，除非他能達到他的職業的最高峯，他必被強制列入那既少才能也少昇遷機會的歌者之群中去的。

有件事是美國非常缺乏而繼續存在于意大利的。就是在意大利極少的戲院也要花很多的時間去預演。在美國的預演是出奇地浪費而不時還連帶着第一次的上演也受損失。我實在懷疑聽衆是否了解歌劇是怎樣費錢的東西，聽衆很少有機會去看後台。它只看見功德圓滿的公演，而這公演是唯有在傾注了數量驚人的心力，體力與財力之油在這“機器”上，它才能轉動靈活自如呢。我常常聽見在紐約這兒的人們說：“我今晚花了五十元買了一個坐位”。那是不合理的事。——這錢並沒有走到正當的路上去而是走到投機者那裏去了。這錢都糟塌了，一點也沒有用在與藝術有關係的事上。它並沒有裝進歌劇院的金庫裏去

使得出演改良，乃是落在一些巧於剝奪聽衆的買票機會的那班傢伙的手中去了。聽衆當必要的時候好像也有那麼富足去付一筆非分的錢去買坐位。如果廢除了門口的投機者而將現在值七元的票售爲十元，不還好些嗎？這樣一來就可以有更多的預演也有更好的歌劇，而且還免得一些錢送給那些站在門口的不應當得錢的流氓們。

學生的準備

我聽說在美國的人有許多都有以爲我的唱歌的才能是“上帝所賜的”禮物的印象；那就是說，有些東西我是沒有費一點力就得到了的。這是很可笑的，我簡直不能相信有常識的人們會有一刹那去相信這種說法。每一個聲音(Voice)都是發展的成果，在我的情形是尤其如此。由Carrara(意大利西部海邊之一省，以產大理石著名于世——譯者)礦山中得來的大理石或者是很美很白而無瑕的，但是假若它不經過雕刻家的理智，心與手之後它自己決不能形成一件藝術品。

讓我舉個實例以表明這種一般俗人之見是如何地可笑吧，就是當我十五歲的時候，每個聽了我的歌聲的人都宣稱我是個Bass。我到Vergine先生那里用心學了四年的唱。頭三年大部份的工作是塑鑄與捏定我聲音的型像，後來便學了一年的歌劇節目而初次登台。雖然在那時我已經有了經驗，但是想立刻成大功是不合理的。在真正值得提及的成功被我得到之前，我一直很努力地工作了至少七年之久。在那整個的期間我唯一放在心上的事是不能讓一天過去了而看不見我的聲音有所改進。挫折是常常有而且很厲害；但是我一直工作與等待，直等到一個機會來到倫敦與紐約。最主要的事就是，不停止。不要以爲因爲

得到了大城市的諂媚的歡迎就停止了我的工作，完全相反地，我仍然工作着直到現在還正在工作，每當我登台一次我就努力去發現一些可以使我的藝術更值得為公衆所接受。每一個歌劇的每一幕都是一個新的功課。

不同的角色

去賦與一個角色以個性是很不容易的，我沒有拿手好戲。我避免這些，因為當一個人只揀取愛做的角色去扮演時，他便只成為一個專家而不能成為一個藝術家。一個藝術家無論做那個角色都是一樣好的。我有在無論那個歌劇裏如Fedora(U. Giordano作于米蘭, 1898) Adrienne (Cilea作，公演於1902), Germania (A. Franchetti作，公演于1902), Girl of Golden West (Puccini作, 1910由Caruso等初演于紐約大都會歌劇場)，Maschera (Mascagni作，以上均為近代意大利歌劇，且皆不是著名的作品。——譯者註)等等，都能創造出許多角色普遍的經驗。這是很傑出的經驗，因為它常課歌唱演員以創造的才能。尤其在新的意大利歌劇作家或者說一些從發格納(Wagner)革新歌劇以來在意大利工作的作家的作品中是如此。無論如何可以說，使現代意大利的歌劇受影響最大的是發格納。那怕是偉大的弗提(Verdi) 也被誘導去在 Aida, Otello, 和Falstaff 改變了一些方法——這幾個歌劇都比他前期的作品表現出更高的藝術。無論如何，發格納雖然建立了一個改革，但他却沒有搶奪去意大利天賦的旋律(Melody)也沒有影響現代作曲家們如浦契尼(Puccini), 馬斯卡尼(Mascagni) 和雷翁卡伐羅(Leoncavallo) 到毀壞了他們的家鄉本色與豐采的那種程度。



中華口琴會

徵 求

男女新同志

“口琴音樂”自本會創始提倡以來，現已成全國普遍之勢，良以“口琴”小巧玲瓏，音韻清雅，攜帶便利，學習簡易，經濟而興趣無窮，不論男女老孺，自樂同樂，均極適宜。本會素以研究口琴音樂，提倡高尚藝術，發揚民族精神為職志。宗旨純正，辦理嚴肅，教授認真，創立迄今，瞬經五載，所辦事工：如賑災救國音樂大會，慰勞傷兵，慰勞剿匪將士演奏會等等，成績卓著。現有男女同志七千餘人，全國各地分會支會達八十處，最近本會總會及各青島分會等，并已於去年十一月同時舉行“五週紀念賑災音樂大會”，所得券資一概助賑，聊盡國民天職耳。茲為普及此項高尚音樂起見，特徵求外埠函授男女新同志，歡迎全國愛好高尚音樂諸君加入研究，並歡迎組織分會，支會，共同提倡。函授章程及組織分支會簡章均已印就，承索即奉。本會發行“中華口琴界”會刊及精美“口琴樂譜”，並代辦口琴一切樂器，詳細請向本會詢問可也。

中華口琴會
會長兼指導 **王慶勳** 謹啓

名譽會長：蔡元培	褚民誼	潘公展	
董 事 會：王曉籟	林康侯	顧毓琦	
董 事：戴季陶	孫 科	朱家驊	張公權
	吳鐵城	許世英	程柏廬
顧 問：程懋筠	葉今吾	繆天瑞	胡周淑安
	何安東	陳 洪	戴逸青
			錢君等

新會所：上海江灣路公園坊一號

上海國立音樂專科學校瑣記

微 之

讀者諸君願意知道上海國立音樂專科學校的情形嗎？有許多人雖然知道中國有這麼一個音樂學校但因為與自身不發生關係也就漠然置之。有許多遠地青年愛好音樂，想投身于音樂的世界裏，千方百計地在打聽留心附屬於各大學的音樂系，音樂科或音樂學校的情形。然而充其量，他們只能在章程上找得一些簡略的概念罷了。所以記者特地去參觀一下，在這裏作一個較為詳細的報告。

國立音樂專科學校（以後簡稱音專）實在就是民國十六年十一月成立的國立音樂院。那時規模很簡單。校舍是向人租來的住宅，合禮堂，課室，辦公室只有六七個房間，教師也只有一個鋼琴教師，一個小提琴教師及聲樂（即唱歌）理論，琵琶，國文教師各一而已。有許多事務都是由教師兼任的。學生也只有二十幾人。那時經費據說是每月二千六百元。後來逐年發展而成爲現在這樣好的校舍，現在這樣多的熱心的學生，現在這樣多的高明教師。想起來實在覺得人生是很有興味的哩！

“國立音樂院”後來爲什麼改爲“國立音樂專科學校”呢？據該校校刊上的記載是這樣：民國十八年七月國民政府修正大學組織法，以爲大學組織法內，無音樂藝術兩院之規定，遂令……本院改組爲國立音樂專科學校。蕭君（友梅）即向教育部辭去院長職務，同年八月，教育部復聘蕭君爲本校校長。但實際，據說是因爲學生不滿校長，發生這

62

縣長風潮所致。所謂改組只是爲應付那次學潮另立一個名目而已。

話說得遠了。我且先把該校現在的情形，盡我所知的介紹給讀者吧。

該校校舍在上海市中心區市京路底。“市中心區”是上海附近的一大片寂寞的農田。原來只有幾處零星農民住的小瓦屋，“農田”自經政府劃歸公地以後，于是有礙市政的小瓦屋陸續被拆去了，富麗堂皇的近代式大建築散散落落造起來了。如市政府，公共運動場，游泳池……。平滑寬闊的柏油馬路交叉地結成交通網。私人汽車，公共汽車也通行了。既有都市之便，復有鄉村之靜，確是最宜埋頭用功的地方。可是當記者去參觀時，正值時局嚴重，謠言很盛，你說日軍今晚五點鐘要佔據市中心區這校長限我們四時離開學校，他說大隊×軍已在市中區來游行示威……。終日人心惶惶，使他們精神大受苦痛！使他們無心用功。記者到該校時學生大多數已走了，只有胆大些的幾個在那裏徬徨，議論，嘆息。

該校校舍佔地十六畝。現在只有一座正校舍，和兩旁二座鋼琴練習室。此外如男女宿舍，大禮堂……尙在計劃中。據該校公佈的建築費如下：

1. 基地約十六畝	約 39,290.00
2. 正校舍連一切裝修	約 87,192.69
3. 練琴室二座(每座十七間)	約 35,900.00
4. 男女生宿舍各一座	約 35,630.00
5. 南面圍墻	1,965.85

6. 廚房一座	800.80
7. 建築師打樣監工費(4%)	5,658.46
8. 填土工程	5,000.00
9. 東西北三面水泥柱竹籬	3,573.00
10. 舖草種樹	5,000.00

以上總數約為200,000.元

這二十萬經費中，國民政府出十二萬，四川楊森捐壹萬，其餘都是零星捐集或學生音樂會收入等。

校舍為假三層。最高一層中間設有一播音室。改為絃樂器練習處，職員臨時寄宿室。中層為校長室，教務主任室，事務主任室，註冊課，會計課，庶務課，會客，教師休息亦各有專室。東首是圖書館關於音樂方面，中西文書籍搜集不少。有名的樂譜及留聲片為數也很可觀。這是為求專門研究者所樂聞的。教室大部在下層。裝有雙重門據說是“防音設備”之一。西首是小禮堂，約有三百座位，台的佈置很精緻。平時絃樂合奏(String Orchestra)就在那裏練習的。

校舍走馬看花似的約略看過了。所得的印象是“精美”。可是領我的一位朋友說“你只看得見這座校舍的表面，裝修得很漂亮，體面，你却不見房子骨子裏是很“先天不足”哩。“怎麼先天不足呢？喏大建築不是經過專家設計的嗎？”我問。“專家設計嗎？三寸厚的空心磚不用水泥黏，而用泥土糊。你不信請隨手推推這牆壁，看看會不會動。我雖不是專家。但泥水木匠經驗豐富，他們說他們造過很多大房子，從沒做過這樣“撒爛污”的生活，而錢却化得這麼多。地板磚瓦，裝飾

都是偷工減料搭成的”。友人略帶憤恨的語氣說。“是呵！這‘偷工減料’‘先天不足’‘面子漂亮’的情形正是現在中國社會的縮形，有朝一日自會場倒下來，那時你們再來重新建築好了，氣他作！”我半開玩笑的安慰他。

出了校舍，跟友人到他的家裏去，一路他告訴我：音專的學生現在總計約有一百四十人，全國各省學生均有。其中還有幾個華僑，及俄國人，朝鮮人。學生有入預科的，高中班的，高中師範科的，本科師範的，選科，以及特別選科的。各科學生因其所學東西不同而有鋼琴，小提琴，中提琴，大提琴，長笛，聲樂，理論。（包括和聲作曲，指揮等）國樂只有琵琶，橫笛，二胡。學生入學資格是初中畢業。但實際上，高中畢業以至大學生也有。年齡雖也有限制，但大多數是超過限度以上的。學費因科目不同，有幾種分別，最大的要算特別選科，每月大概須二十元（視教師不同分高下），不過可不受學則限制，選科呢，以學期計算分爲三種，初級二十五元，中級三十五元，高級四十五元。如不曾學過普通樂理，和聲學，練耳，視唱等，須另繳十五元，到這些功學完爲止。其他各科均爲二十五元。所學的功課除上述外，還有英文，國文，黨義，合唱，音樂史，領略法……很多很多，一直要修足規定的學分，所以畢業的年限也沒有一定。音專開辦到現在已經八年，而畢業的人數還不過十人。從這學期起學制又改變了，總分起來是師範組，樂隊器樂組。師範組預備推廣音樂教育各省增設音樂學校用。樂隊器樂組預備組織樂隊用。每級學分也從二十學分改到三十學分了。

我們一面走一面談，經過不少棉花地，農夫農婦及孩子三三兩兩地正在田間工作。踏着狹小的土繩，不知轉了多少彎，纔到他家。他是住在農夫家裏，當我們一跨進籬笆門時，立刻有三四隻鵝抬高了頭吵起來，二隻狗也追過來狂叫。我雖略略一驚，但却如回到自己故鄉似的有興味。真的，我有幾年不見故園了啊！

據他說學校的宿費每人要三十六元一學期，飯費要六十元。而他住在這裏房租只化三元錢，可住二三人，飯自己燒，小菜托農夫們帶，每月每人不過六元。而住在學校的宿舍裏，還要付十二元的琴租，每天還只能彈二小時。住在外面要便宜不少哩。

我還有一點忘了告訴讀者的是該校教師。該校教師俄國人佔十個。意大利人一個，國人也是十個。這些西籍教師有一部分是在上海工部局管絃樂隊當樂師的，有一部分另有私家的工作。

每個青年要找一個終身努力的方向，在這個社會裏必須有一個先決條件：就是“錢”。你如果沒有錢，即使有怎樣大的抱負，怎樣豐富的天資……也還是難隨你的心願。所以你如果想進這個中國唯一的音樂專科學校，你必須計算一下你的父母能不能供給你的一切費用，一直到畢業。否則半途中輟，就會使自己受莫大的損失。音專最少限度的費用每一學期：

學	費	25.00
制	服	15.00
保	證	金 5.00
飯	約	50.00

宿 約 30.00

樂譜書籍 15.00

琴 租 12.00

總計：152.00

如果你學絃樂器如小提琴，中提琴，或大提琴，那末還須約一百元自己買個樂器，以後每學期約須20元絃用。所以第一個學期的費用大約須三百左右。有了琴，有了制服，以後這筆費可以不要了。全年連洗衣理髮等雜用，大概也須四百元。如果你常時要聽聽音樂，還得加上20元音樂會費(包括車錢)。你如有了經濟的來源，還須于開學前預備好。因為，在過去，有些遠地學生(如南洋，四川……)錢一時匯不到，去向校長要求寬限幾天，他冰冷地對你說“你沒有錢，下一學期來好啦！”

1935年歲暮

中 級 兒 童 模 範 唱 歌

黃 貴 祥 編

現代兒童教育社出版

曲調中的經過音

該舒思著
繆天瑞編譯

第2節 連續經過音

138. 上節所述的，是單經過音(Single passing-note)，現在來說連續經過音。

曲調中構成四度跳越的兩音之間，可以插入兩個向着同方向作接度進行的連續經過音(Successive passing-note)。

這兩個連續着的經過音，可以不在強聲部上(即在第一音[構成跳越的兩音中前一音]所屬的拍或節奏音群之中)；亦可以照着所需要的節奏效果，用其他任何方法將牠們安放在兩個本質音之間。試與第136項及第129項比較。舉例如下：

a) 原形 不美 好 施以裝飾

b) 原形 施以裝飾

好 可能



c) **Presto** Beethoven

d) **Allegro** Mozart

e) **Allegro** Beethoven

f) **Andante** Mozart

g) **Allegro** Schubert

h) **Allegro** Mozart

例中記着 (a) 的地方，那所記明的和音，須用左手在適當的低音部給彈奏出來。

139. 四度是可以插入非和聲音的經過音的最大的音程；故倘於四度以上的跳越(五度，六度，七度或八度)之間插入一系列經過音，就不能全用非和聲音，而必有一個或數個為和聲音。然而，這一系列音的

效果，是非本質音的效果、尤以快速進行時為然；因此常被視為非本質音而處理。下例中記有 * 的即為和聲的經過音。

a) Allegro Beethoven

b) Allegro Beethoven

Vivace Beethoven

Presto Haydn

第3節 半音階經過音

140. 相鄰的二度，其間相隔較大(長二度)時，可以插入變化半音給連接起來。這種變化半音的經過音即半音階經過音 (Chromatic passing-note)，實際上極似變化音，因此，上行連續比下行連續較為普

通。但牠與變化音究有不同，變化音是本質音，反之，半音階經過音是一時的，所以分明是非本質音。

在較大的音程間，可以將半音階經過音與普通的(自然音階的)經過音以同方向交互連續地使用着。舉例如下：

a) Adagio Beethoven

A7: I

b) Allegro Mendelssohn

A: I

c) Allegro Beethoven

A: V (a) V7

d) Allegretto Bizet

d: I II7 V

e) Lento Saint-Saëns etc.

Db: I

f) Allegretto Beethoven

記着(a)的地方，奏出指定的和音。
 並看第91項中g)例第一小節。

第4節 反復經過音

141. 以前用過的音的反復的方法，也適用於經過音上。這種反復經過音 (Repeated passing-note) 用時最好有充分的長度，有重要地位，一部分能舉出本質音的效果。舉例如下：

a) Allegro Schubert

b) Andante con moto Schubert

c) Allegro molto Raff

d) Presto Chopin

e) Allegro Beethoven

142. 練習第二十五

a) 拿以前做好的曲調，于其種種大小的跳越間，插入適當的經過音（自然音階的，半音階的，反復的），以事裝飾；但須充分地注意可知覺的節奏效果。

舉一例如下，譬如把如下的一個曲調加以裝飾，

結果便成這樣：

b) 直接運用這種經過音，作成新的曲調。前幾回練習中所用的材料（即先現音，延留音，單經過音等），也須記得，而常應用。

不常用的幾種樂器

E. 普勞特著
李元慶譯

§ 162. 現代管絃樂隊裏所常用到的樂器，都熟悉了之後，我們該接下去略談一談比較少用的幾種樂器了。至少，對於它們須略為知道一點。這裏雖然所述不多，但學習者在某些形情下，自己也可以試用它們；因為可以在諸大師的樂譜中遇到它們，領悟出它們的效果來。目前除了簡略地指出它們的音域及其效能外，無法再說旁的了。學習者如要詳細地知道一切，須參閱培利俄茲及該發特[Cevaert]的巨大的著作。現在我們仍採用以前的樂器的次序，先講絃樂，次講木器，再次講銅樂，打樂。

§ 163. 本章所述的絃樂器，最主要的是豎琴(英名harp 德名Harfer, 法名harp, 意名arpa)。它的音域含有六個八度又一個四度，從：



但因脚踏 [pedal] 的作用，每根絃都能升高一個半音或全音，故它的向上的音域能到：——



須記牢：因為它的機械構造，豎琴主要的部份還是自然音(或稱全音)的樂器，這是非常重要的。色彩音的樂段，無論是連續的音階或和絃，都是不可能的，即使用了，也不會有好效果的。簡單的和絃及琵琶是它最有效驗的用法。一般地說來，適用於鋼琴的樂段也適用於豎琴，但須有下列諸限制：(1)必須不是色彩音的；(2)每只手所含的音量

好避免超過八度；(3)音符的重複及顫音，均無良好效果；(4)突然的，及疏遠的轉調是不可能的；除非有了充足的休息足夠奏者變換脚踏。若將這幾點深記於心，譜擊琴時就不那麼困難了。

§ 164. 較舊的作曲者鮮有用豎琴於管絃樂隊中的。無論黑頓或莫差特* 的作品，我們找不出豎琴的例來，就是貝多芬也只能在他的集諸作品之長的普羅密修斯[prometheus]中舞誦曲[ballet air]中找到。現代作曲者則頗為自由地用它；例如門得爾松的阿塔利阿，安提哥尼[Antigone]，扶提巴斯[Oedipue]；及邁爾培爾[Meyerbeer]，古諾[Gounod]，發格納諸氏的歌劇中都常見到豎琴。它同銅樂器組合起來尤其適宜；試閱下列：——

Ex. 73. BRUCH. "Odysseus."

Adagio.

Corni 1, 3, in E.

Corni 2, 4, in E.

3 Tromboni. Tuba.

Timpani in E, B.

Arpa.

Viol. 1, 2.

Viola.

Violoncello. Basso. (Fag. 1 col Vcello.)

Basso fixo.

* 莫差特寫過一個為夫盧特，豎琴用的協奏曲，但他從未在較大的歌劇中用過豎琴。

Ex. 73—(continued).

The musical score consists of ten staves. The first two staves are in treble clef, and the remaining eight are in bass clef. The first staff has a 'pizz.' marking above it. The second staff has an 'espress.' marking above it. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is arranged in a system with a brace on the left side.

上例正可解釋前面(§71)所說的。其中第一荷恩聲部與第二荷恩聲部顯然有別。我們會看到第三荷恩反寫在第二荷恩的上面；這是因為第三荷恩是第二對荷恩的第一荷恩，而(第二對的)第一荷恩的奏者，慣於吹高音的C，如第二荷恩奏者奏第三荷恩聲部，就不甚可靠了。

§165. 其他的絃樂器，偶然能遇到的有歧塔 [Cuitar] 同曼多林 [Manoline] 兩種。關於前者，培利俄茲說過，若是沒有歧塔的專門奏者，要想把它講好，幾乎是不可能的。因此勸學者勿為其所擾，或參閱培利俄茲的關於它的處理法的所詳細述論。至於曼多林，(雖然佐

凡尼先生裏的夜曲中可遇到它)，現在已廢而不用，於我們無所留難了。

§ 166. 除 § 89 所說各種夫盧特外，還有旁的種類可在軍樂隊中遇到。即降D的夫盧特及降D的彼科羅，兩者常不正確的稱之為“降E的”（這種錯誤的解釋，見 § 94 關於“第三夫盧特”所說的）。我所以要在此處提到它，是因為舒曼在它的天堂與妖魔裏曾經以降D的彼科羅代替通常的彼科羅，奏出一句迅速而頗難的降B短調樂段。學習者略思片刻就會明白，如將此樂段給降D的彼科羅奏之。只要寫成A短調——一個頗容易奏的調——就行了：——

Ex. 74. SCHUMANN. "Paradise and the Peri."

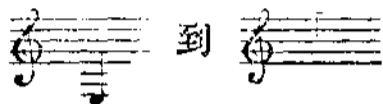
Allegro.
Piccolo in D-flat. *sf*

Sza.
(Effect.)

順便說一聲，舒曼曾經註明“降E彼科盧”於樂譜中，這是不正確的。

§ 167. 英國荷恩（英名 English horn 或 cor anglais；意名 corno Inglese；德名 Englisches Horn）——這個美麗的樂器實在是一種大型的俄若[o]boe，指法是一樣的，但低了一個完全五度。它寫成改調樂器，比實際的音高一個五度。音域是從：——

實際的發音是從：

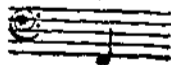


過高的聲音很少用到，不應該寫得高於：——



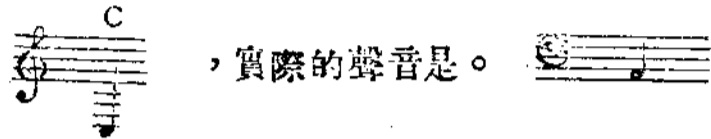
即實際的音不得高過第五線。反之，較低的音用得很多，並且很有效果。音質方面，英國荷恩與俄菩相同，然不甚尖銳，宜於憂鬱的表現。巴赫常用它，稱它為oboe da caccia，但十八世紀後頁以來，似乎已經廢止不用了，直到後來又用在幾個現代歌劇音樂中（羅西尼的威廉·泰爾；維爾培爾的惡魔的羅伯特 [Robert le Diable] 等；阿雷維 [Halevy]的拉·朱伊夫 [La Juive]）；發格納的羅恩格林·特利斯坦與伊蘇爾特 [Tristan und Isolde]，尼培倫根的指環諸劇中都非常有效果地使用着它。

§ 168. 巴塞特荷恩 [英名basses-horn，意名corno di bassetto] ——它與C的克拉內特的關係正如同英國荷恩與俄菩的關係一樣，實際上是一個F的克拉內特。C的克拉內特最低的音是E，照道理，巴塞特荷恩的最低音是：——



*有些意大利的作曲者(如羅西尼在威廉·泰爾的序曲中)把它用採另一種記法，即較實際的發音低一個八度地寫於譜表上。

但由於外加的機鍵的作用使管子加長，它的向下的音域可展至：——



為避免用過多的加線，低的音(正如荷恩一樣)常寫於F譜表中，並且把應當所處的地位寫低一個八度(參閱§ 59)，例如：

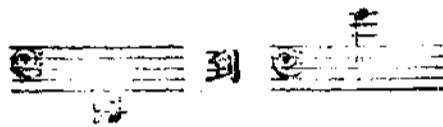
Ex. 75. *Allegro.* MOZART. "Clemenza di Tito."

Corno di Bassetto in F. (Effect.)

巴塞特荷恩的音比較克拉內特豐滿而柔和。莫扎特很有效果地應用它於魔笛，及鎮魂樂裏的祭司音樂中，又在拉·克雷門薩·提·提圖(La Clemenza di Tito)裏的詠唱調 Non piu di fiori 中，把它用如獨奏樂器(這一樂段已在上面選錄出)。但現代音樂中，絕少再遇到它了。

§ 169. 低音克拉內特(英名 bass clarinet)——它比降B的克拉內特低一個八度，許多作曲者把它的聲部寫於G譜表上，較實際的音寫高一個長九度，但發格納在他的後期作品裏很自由地用它，將它寫於F及G兩譜表上，根據所需的聲音，而決定；並且比實際的音寫高一個音(正如降B的克拉內特)。他又用過A的低音克拉內特，如同用降B的一樣。低音克拉內特的最低八度之內的音，特別的豐滿而有效果；然而將它用於管絃樂隊中究竟不普遍，勸學習者勿用它。它的用法的良例，可參閱休該諾教士(第五幕)，同發格納的羅恩格林及尼培倫的指環等樂譜，尤其是發格納的作品。

§ 170. 薩_三特，(英法名serpent；意名serpente；德名Schlangenrohr)其意爲蛇形——在現在，這樂器幾乎完全廢止了。是用木製的，外包以革，奏時吹其盃口，如同銅樂器一樣。它的音域從：——



再高點也成，但是就於演奏了；它的音強而有力，然而粗糙，現在都用俄井克來得或低音丟巴代替它了。門得爾松在他的聖·保羅及序曲 平靜的海 [Meeresstille] 裏用過它。

§ 171. 倍低音巴松 (英名double Basson；法名contre-basson；德名Contrafagott；意名contrafagotto)——這個宏大的樂器，其高度比普通的巴松低一個八度，它們的關係正如大提琴與倍低音提琴的關係一樣。所記的譜比實際的音高一個八度。音域不宜超出：——



當然，所發的聲音要比這低一個八度。須記住快速的樂段不適用於這個樂器；並且把它的低音弱奏也是不可能的，恰與此相反，須強奏之。爲重複管絃樂隊的低音，用它特別有效果。貝多芬在它的C短調交響曲及台唱交響曲的最終樂章裏用過它，D調大彌撒裏也用過它。布拉姆茲在他的黑頓的主題的變奏曲 [Variation on a Theme by Haydn] 及C短調交響曲中曾經很巧妙地處理過倍低音巴松：——

Ex. 76. *All. & a. 2 Flauti, all. & a. alta.* BRAHMS. Symphony in C minor.

Oboi. *f*

Clarinetti in B. *f*

Fagotti. *f*

Contrafagotto. *f*

Corni in C. *mf*

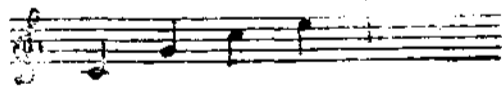
Trombe in C. *mf*

Viol. 1, 2.

Viola.

Cello e Basso.

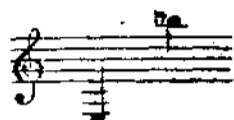
§ 172. [活塞]科內特(英名cornet; 法名cornet a piston; 德名Cornett; 意名cornetto)——不幸有許多管絃樂隊竟用它來代替特拉培特。它是降B調的，它的關鍵音符的泛音群是：——



當然，降B的實際所發的音比這低一個音。活塞(它有三個)的機構，已在述說活塞荷恩時講過了。如此，它含有色彩音的音域是從：——



如給降B的奏，當爲：——



科內科也有A或G的彎曲管，它使每個高度，較所書寫的，低一個短三度或完全四度。旁的彎曲管也有，但只有上述的較爲常用。

§ 173. 奏科內特遠較特拉培特爲容易，這無疑的是爲什麼常用它代替後者的原故。然而它的音粗糙而俗鄙，不甚宜於古典作品的演奏而宜於舞蹈音樂的演奏，或者露天音樂會〔promenade concert〕所奏的歌劇曲選中的獨奏部分。快速的樂段是容易演奏的，但在高貴的嚴重的音樂中，它是完全不適用的。

§ 174. 其它各種銅樂器，偶然亦遇於樂譜中，尤其是歌劇，有時在劇場裏用着軍樂隊；例如軍號〔bugle〕，各種丟巴，中音荷恩〔alt-horn〕次中音〔tenor〕荷恩等等。因爲他們並不是一般絃管樂隊中的基本部份*，所以僅在這裏提一聲；打算諳習它們的學習可參看較巨大的樂器法的論著。對於某些打樂器——如小鼓〔side-drum〕，手鼓〔tambourine〕，鑼〔gong〕，響木〔castanet〕，梆子〔sand block〕，等——也可以這樣講。它們的記譜法是很簡單的，每種各用同一的音符來記它。學習者有了它們的知識，實際是沒有多大的用處的，因爲能妥當地使用它的機會是絕少遇到的。

*發格納在他的尼培倫模的指環裏用過四個丟巴及一個倍低音丟巴〔contrabass-tuba〕

；但這是例外的情形。

§ 175. 這裏還有一種沒有說過的重要樂器須加以注意——管風琴[Pipe Organ]。雖然薩利凡(Sullivan)的在美摩頓姆[In Memoriam]序曲中用它獲得了優越的效果；並且本書作者也出版過一個管風琴與管絃樂的協奏曲，但在器樂中是絕少用得着的。然而宗教音樂中管風琴是最常用的樂器，因此它的固有的處理法且等我們論聲樂的伴奏時再講吧。還有吹簧風琴[harmonium]，也是如此，當一時找不到管風琴時，常做爲代替品。

§ 176. 總之，本章所述的樂器的運用，都是例外的，而不是規定了的，尙不能使學者確切地理解它。要知道，最成功的熟練的管絃法是在以以最經濟的手法獲得最大的效果。學習者與其以邁爾培爾及發格納的樂譜爲模範，不如選黑頓，莫澤特，貝多芬的好。我們時時地引證過前者的作品，它呈示了我們所能做的事；但決不能由此推論，這些都宜習作的。審慎地配用少數的音符於樂譜中，總比每一行擠滿了音符的樂譜更有效果。往往結果會與所運用的手法相反呢。

舒曼

——一個曲中有畫的孩子的故事——

塔柏(T. Tapper)作
天 華 譯

羅伯特·舒曼(Robert Schumann)當孩子時常在鋼琴上彈出他的朋友們的描繪，以為娛樂。他能夠作曲摹擬人的狀貌，聲音和動作。

有一天他對他的朋友說：這像一個農夫從田間歸來一壁唱着歌的樣子。



快樂的農夫

他日你們將能夠彈到許多舒曼的有圖畫的曲，在這些曲裏描繪出極有趣的事物，像真的一般無二。有一首是狀一個孩子騎木馬的模樣。

還有一首是狀一個小女孩的入睡。

小兵的進行曲(A March for little Soldiers)活像一隊兵士的行軍。

此外還有坐在火爐邊(Sitting by the Fireside)，

他們在教堂裏所唱的 (What they Sing in Church)，和一首頭四個音拼起來是一個作曲家的名字的曲。

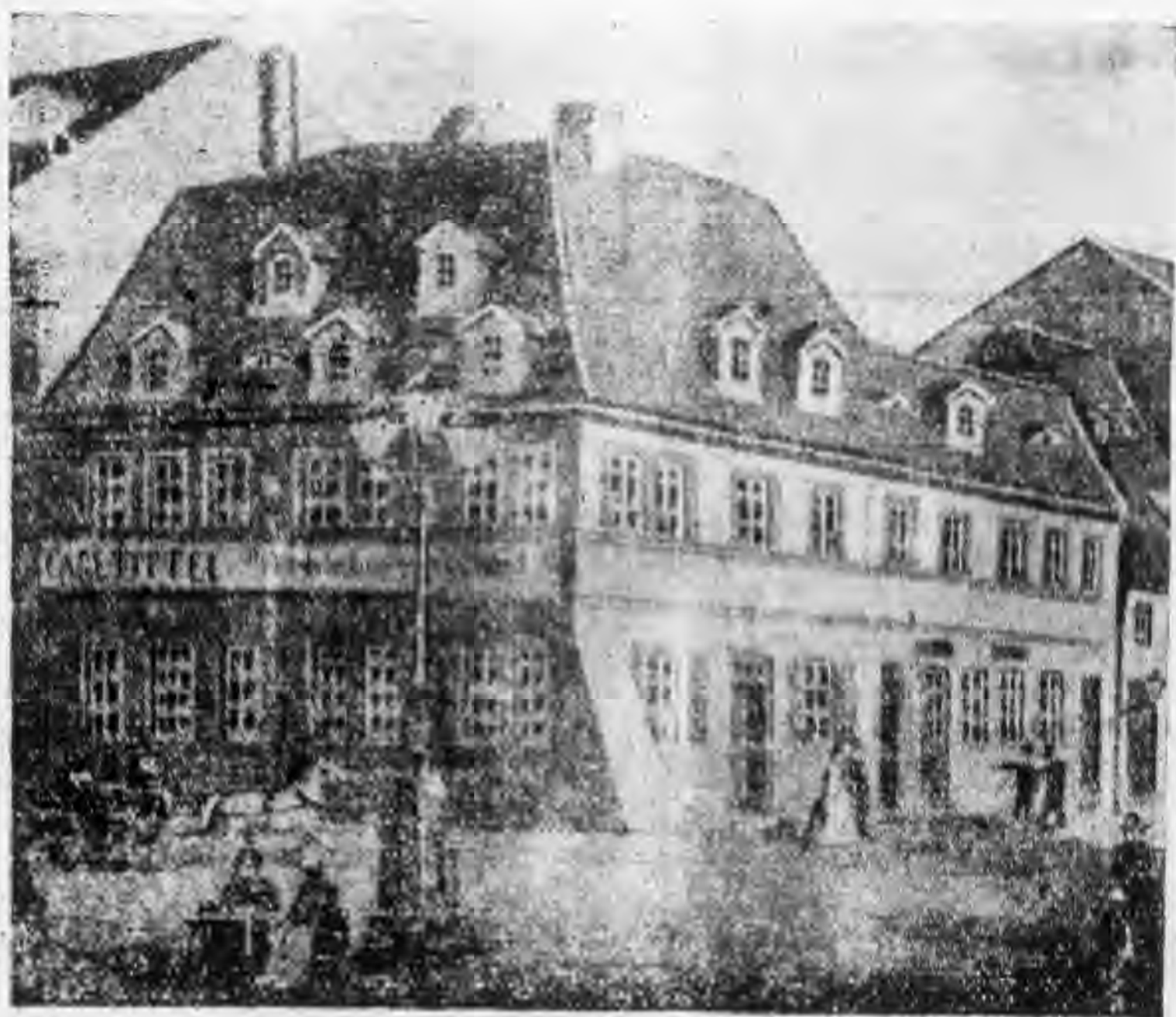
這位作曲家是舒曼的好友，丹麥人。

加得的原文是 Gade；G A, D, E 都是音名，舒曼便拿這些音名作為樂曲的開始——譯者



加得

這一座是舒曼在那里誕生的屋子，在德國的茲維考 (Zwickau)。



舒曼的誕生處

舒曼是一個壯健的少年，他有許多的朋友和美滿的生涯。



少年時的舒曼

舒曼的父母滿心希望他們的兒子將來成爲一個法律家！

舒曼有同胞手足五個，他是最小的一個，他極愛嬉玩，各種的遊戲他都弄得來。他在學校裏很愛讀劇本。

他也愛寫小劇本，常和他的同伴在家裏父親專爲

他建築的舞臺上表演自己所作的劇本。



摩舍雷斯 (Moscheles)

他從小便學習鋼琴。

剛在他要進高級學校之前，他聽到了一位鋼琴家的巧妙的彈奏，從此他便決心要做一個音樂家了。

這個鋼琴家的名字你們將來會熟悉的。

舒曼和他的同伴在家裏也

常常弄着音樂，並且他也嘗試着作曲。

上面不是說過舒曼的父母要他成一個法律家麼？但是，他竟沒有成爲一個法律家呢。他對於音樂非常努力。他的教師維克(Wick)有一個女兒，名叫克拉拉(Clara)，她的鋼琴彈得很好。



克拉拉

舒曼對克拉拉發生戀情

，但是她父親維克却反對他們的戀愛，阻止他倆的結婚。

經過了許多的磨折，後來這一對情人終於成了眷屬。克拉拉終於做了舒曼夫人。

這是一幅他們兩個並坐着的圖。



舒曼和舒曼夫人

在和克拉拉結婚的十六年之中，舒曼作了許多的鋼琴曲 (Piano Piece)，歌曲 (Song)，交響曲 (Symphony)，和別的樂曲。

他曾在萊比錫音樂院當過教授。門得爾松 (Men-

delsson)，索班 (Chopin)，布拉姆斯 (Brahms) 都是他的朋友。

舒曼以作曲家最聞名于世，但他也是一個教師，指揮者，音樂批評家。他做過多年的音樂新時報的主筆，對於介紹新的音樂和推薦新進作曲家，其功甚大。他在少年時發心成爲一鋼琴家，因爲要使右手的中指能和別的手指一樣地靈敏，他用一個機械將中指與別的手指結住，不幸這却傷了他的手指，從此他再也不能彈得好了。可憐的舒曼晚年發了狂，於1856年七月廿九日狂死。

克拉拉在舒曼死後尚活了四十年。她作過許多人的教師，有的還從美國遙遠地來跟她學習，她也是一個作曲家，和一個出席演奏的鋼琴家，自從十歲以後，她便開始公開演奏了。

練 習

試閱看下面這些關於舒曼的事實，并用你們自己的文句寫一篇舒曼的故事，寫完了請求你們的母親或教師看過一遍，然後好好地抄在筆記簿上。

1. 羅伯特·舒曼以1810年六月八日生於德國茲維考。
2. 當舒曼九歲時，他聽了大鋼琴家摩舍雷斯的彈奏，便決心做一個大鋼琴家。
3. 舒曼小時顯露出作詩的天才。
4. 舒曼的父親是一個重利書籍商。
5. 舒曼極愛讀德國作家保羅(他的全名是，約翰·保羅·利赫忒[Johann Paul Richter])的著作，他有好些的樂曲都是表示着對於這位神仙故事作家的尊敬。
6. 舒曼在廿一歲時傷了手指，從此便拋棄了做鋼琴家的雄心，改意做一個作曲家。
7. 舒曼的家裏很富裕，生活安逸，不像莫查爾特(Mozart)，舒伯特(Schubert)等似地窮困。
8. 舒曼和克萊拉有八個孩子，有幾首舒曼的最佳妙的曲是為娛樂孩子們而作的。
9. 舒曼死於1856年七月廿九日。

答出下列各問題：

1. 舒曼生於那個國家？

2. 你能舉出舒曼作的一些鋼琴曲否？
3. 他在孩子時寫了什麼？
4. 他小時聽到那一個大鋼琴家彈奏？
5. 舒曼從誰學習鋼琴？
6. 舒曼和誰結了婚？
7. 寫出你所知道的關於她的事情。
8. 舒曼在那里當過教授？
9. 他的朋友之中有些誰？
10. 在快樂的農夫一曲中他描繪了什麼給我們聽？
11. 誰的名字是這四個音拚起來的？



12. 舒曼生於何年？
13. 舒曼以什麼最聞名于世？
14. 他怎樣幫助人們發現新進的作曲家？
15. 他在晚年遭了什麼不幸？

音響心理學概觀〔6〕

高野瀨著
會葆譯

第II章 音樂的根本現象〔續〕

第四節 音量知覺

普通所謂音量，並不是表示單純的音的特性，而是結合的意義，其中大多含有下面這樣的主要的構成要素：

1. 大小性

如前面所述，音，隨着它的高低有一種大小性，所以在音樂的效果上，為得到大的音量，首先我們常常選用低音。一高一低的兩個音，它們的強度雖然相同，但低音比高音在大小性上却更大。我們，普通是把音的大小性是與音源的大小聯合來考察的。例如說小的荷恩(Horn)，短的絃綫或長的絃線等，與樂器的大小有關係。然這是音之大小的體驗的第二義，而不是本質的。

2. 強度

音量也是表現強度的說話。我們把一個音又以強力打與弱力打時，知覺着音量的大小，但這是在音的強度，與音之大小性幾乎是獨立的。

3. 音色

音量也被看作豐富性或音色的說話。例如鋼琴的中央C，比同樣音高的音叉的純音C，音量來得豐富。所以為得到這種音量，與其用

比較發近乎純音的樂器，當可用發豐富的音的樂器，這樣效果可以大些。

4. 反復及重復

許多音急速的反復或同時的重復，亦是給與音量的效果的。樂隊的音樂，到遠的地方聽起來，音量非常大，大多是因爲同音的重復。又在音樂上各種樂器或各聲部以同音或八度進行，惹起偉大之感，這似亦根基于這音量的音樂效果吧。

所以，所謂音樂的音量，是由音色的大小性，音強度，音色及重復或反復等成功的，這各種東西複合起來成爲無限的複雜的全體。

音量的知覺，在音樂上有着重大的意義。然音量，可以分爲以上諸要素，不能當作全體來看，毋甯診斷其一一的能力，這樣，目的才能達到。

第五節 運動的統制

我們在音樂的活動上不得不承認運動統制的必要。特別是音高，強度及時間的統制，是音樂能力重大的一部分。在這三種的基本統制以外，我們也可以舉出用在音複合表現上的更複雜的能力，即音色，韻律，協和及音量的統制。

然作爲這運動統制的最基本的東西，我們似乎以採取音樂以外的一切場合皆適用的東西來得適宜。

許多人，在運動統制活動的自然的力上常有錯誤的事，那是很知道的事實。在我門裏邊有慢鈍而確實的，有慢鈍而錯誤的，有敏捷而

者，是音樂理論家，音樂美學者，前者是普通的演奏家及鑑賞家。

不管怎麼說，我們在考察音樂的表象及想像的問題之前，須把關於心之表象的一般來說一說。因為音樂是除聽覺表象以外並不是全然排斥其他表象型的，特別是運動的表象等，到某程度止也有大關係的時候。

第七節 音樂的記憶

記憶是含在表象中的。音樂的記憶，與聽覺表象有密接的關係。故與表象型上的三型相同，在記憶型上，也有三種型，即聽覺的，視覺的，運動的記憶型。

記憶，是包含在表象之中的東西。在這裏特別提出來的理由，因為在表象之中，尤其是記憶表象，在診斷音樂能力的目的上擔任着重大的職務。音的正確的記憶，音的持續的保持，若不是音樂家，這些事到底是不可能的。

第八節 音樂的思索

音樂不是本質的論理的東西，但憑它所表現的知力能給與音樂的特質以某種變化。音樂的思索，不消說，有程度的差別。即形式，傾向，及意志的大的變化。大音樂家常常是有大知力的人。他在科學或科學的理論上是貧弱的也未不可知，但在音樂上是大思想家。

音樂的思索，關係着音樂上所起的問題的特殊化。思想的形式與內容雖然也變化着，但這些需要與數學或哲學上同樣的理論的把握。

數學者未必就是哲學者，哲學者未必就是數學者，然兩者却都是思索家。同樣，音樂家雖然不是數學家或哲學家，但可以說是思索家。

我們在診斷音樂能力的目的上，我們要能區別音樂知力的三種普通特質。第一是自由聯合，第二是反省力，第三則是一般知能。

作為大藝術家的音樂家，是常常思索着。他們在深入旋律底調和的世界以前，有許多時候，生活在大的思索之中。然這在音樂上決不是第一次的東西，而常常變為第二種的特質。

在這樣的大思索之中生活着的時候，思想的法則，可以了解，作曲的原理變成非常明白。他的心，一切變成自由的，他的精神在創造之中向前邁進。這樣作成的作品，是他大思索的表現。

對於作曲家的理論的要求，是可以明白的。音樂在這意義上，可以說是思索的表現。

第九節 音樂的感情

在音樂的實驗心理學，對於測定感情的繼起及其情緒的表現或通過藝術而傳達感情的能力，是沒有效用的。何以言之？因為音樂情緒的經驗及表現，是作為全體的有機活動，它實驗的研究方法，不是現在發見的。

然音樂的感情，不論它是直接的間接的都由感覺的音樂印象而來，也未可知。所以，若從這點看起來，我們既已研究了音樂印象的源，就可以開始作音樂感情的分析了。

音樂的感情，不是憑單純的快與不快的感情而能解決。結合於音

樂認識方面的音樂感情，是複合的美的感情。

其次，在音樂上的趣味，是與其他的東西同樣地拿不住的成素。所謂美的標識的東西，是不存在的。因為美是永在發展着的目標。然若有高尚的趣味，即證明有美的判斷。若沒有高尚的趣味，單根據于教育，則這趣味也只能成為表面的形式主義的東西。

又，沒有情緒，即沒有真的音樂；同時世上沒有不表現自身的情緒。科學者，哲學者及發明家的生活，常常被看作不是情緒的，但他們的情緒，是與知的公績比列着而顯著起來。同樣的原理，在音樂方面也適用。最偉大的情緒，是在最大而最深的音樂波浪之中波動着。

最後是音樂感情的傳達問題。傳授他人的音樂感情，有三個必要的條件：第一是演奏者的天才之音樂感情，第二是音樂的活動，第三是獲得的技巧。

音樂上的藝術的表現力，大部是離開音樂，而憑各個人之力。例如，個人之氣質，社交上的魅力，身體的健康等，均有大的關係。完美的音樂家，有優良性向的音樂家，在社會上能吸引人的合理的均齊的音樂家，不論是身體方面，道德方面，精神方面，是合乎這音樂感情傳達的目的的。

[全文完]

奏鳴曲

天 澍

1. 奏鳴曲的形式

爲了說明上的便利，在說奏鳴曲之前，先來一述奏鳴曲形式及回旋曲形式。

奏鳴曲形式(Sonata form)，由呈示部，展開部，再現部三部而成。

呈示部 呈示部(Exposition)有着互成對比的兩個主題(Subject)，第一主題好像提出了一個問題，第二主題好像與之辯駁。這比喻雖說多少有些誇張，却可以把事情說明得很清楚。第一主題作在主調上。第二主題不但曲調進行，節奏構成或是表現樣式與第一主題相異，便是調也不相同。普通第一主題倘是長調，則第二用其屬調；第一倘是短調，則第二用關係長調(長三度上的長調)或屬短調(五度上的短調)。然也有例外的。

兩主題之間，普通用一種稱爲連句(Link)或橋句(Bridge passage)的中間樂句，使兩主題的轉調圓滑化。兩主題之後，常用一小結尾(Codetta)，以結束呈示部。

展開部 展開部(Development)是將呈示部中的主題加以變化。作者在這裏顯示其對於主題展開的技巧，從別方面表現主題，使與呈示部成對比。

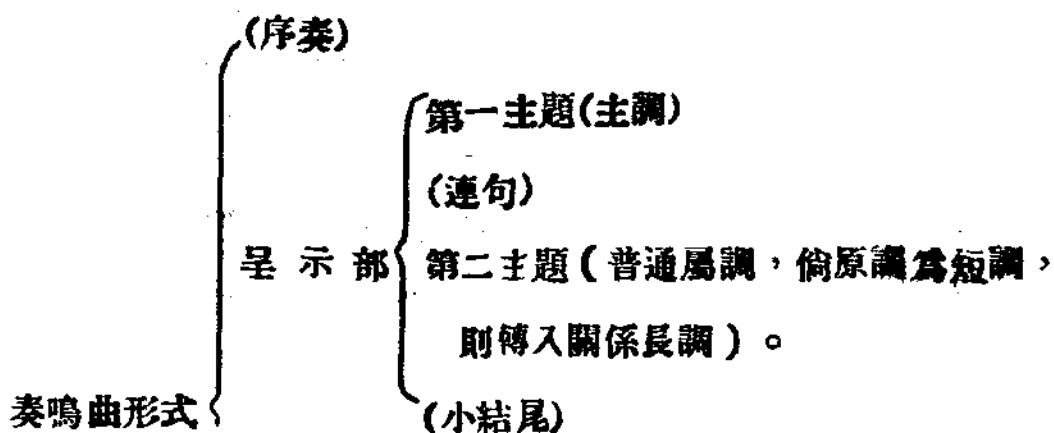
展開法的要點如下：

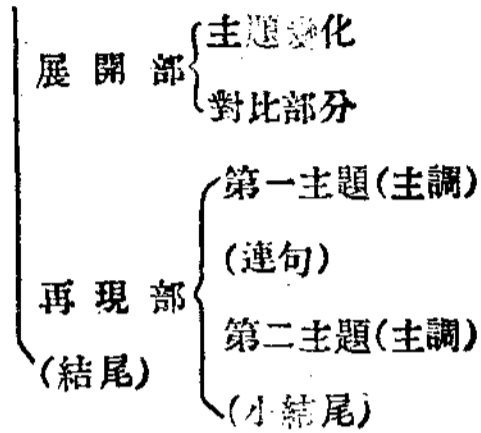
- (a) 將主題移到別的調上，或八度上下移動。
- (b) 將調變化，由長調變為短調，或其反。
- (c) 照着原來的曲調而配以不同的和聲。
- (d) 裝飾以倚音等。
- (e) 強聲部或拍子加以變化。
- (f) 曲調中的短小部分用了反覆與模仿而推進着。
- (g) 用着複對位法卡農與復加法(第4回)。
- (h) 插入新的曲調。

再現部

展開部以後便是再現部(Recapitulation)，其形式與呈示部相同，也有兩個主題。這是呈示部的再現部分。不過第二主題不用屬調，而與第一主題同，出現在主調上。因為兩主題的對比性已在呈示部顯示過了，現在需要安定性與統一性了。

呈示部與再現部首尾相應，中間插入展開部，而形成完全的三部形式。又，呈示部之前常加用序奏(Introduction)，再現部之後常加入結尾(Coda)，更作表示如下：





現舉貝多芬 (L. von Beethoven, 1770—1827) 的所謂月光奏鳴曲 (作品第 27 號, 第 2 首 [Op. 27, No. 2]) 的第一樂章為例, 解剖之如下。雖則這不是標準的形式, 但看了總可以知道一個大概 (大數字表示小節數, 括弧內的小數字表示拍數)。

- 1—5⁽¹⁾ 序奏 (升C短)
- 5⁽⁴⁾—9 第一主題 (升C短—主調; 終止于E長)
- 10—15 連句
- 15⁽⁴⁾—23⁽¹⁾ 第二主題 (始于B長, 終于升F短)
- 23⁽⁴⁾—42⁽¹⁾ 展開部
- 42⁽⁴⁾—46⁽¹⁾ 第一主題的再現
- 46⁽⁴⁾—51⁽¹⁾ 連句
- 51⁽⁴⁾—60⁽¹⁾ 第二主題 (始于升C長, 終于升C短)
- 61⁽⁴⁾—69 結尾

2. 回旋曲形式

將三部歌曲形式, 作更複雜的聯結, 得如下的形式:

$$A+B+A+C+A+B+A$$

回旋曲形式除用作大器樂曲中的一樂章(下節)以外，亦有獨立的回旋曲。獨立的回旋曲，常在前面加用序奏。

3. 奏鳴曲

奏鳴曲
的
構
成

奏鳴曲(Sonata)與奏鳴曲形式意義不同。奏鳴曲由兩個以上的樂章(Movement)成立，其中至少有一樂章(大多是第一樂章)，是用奏鳴曲形式作成。奏鳴曲的樂章數目沒有一定。今日以四樂章制為最普通。一般第一樂章急速(例如Allegro)，用奏鳴曲形式；第二樂章徐緩(Andante, Largo, Adagio等)，最多用歌曲形式；第三樂章為急速的諧謔曲(Scherzo)或密紐埃特(Menuet)(前譯為美奴愛，今照本刊標準譯法改譯)；第四樂章即終曲(Finale)，急速(Allegro, Vivace, Presto)用回旋曲形式或奏鳴曲形式。由三樂章成立的奏鳴曲：普通略去第三樂章，二樂章成立的奏鳴曲，又省去第二樂章。

這樣奏鳴曲是由一聯的樂章組成，故全個形式常稱作聯環形式(Cyclic form)。說奏鳴曲是什麼調，是指第一樂章的調而言。又各樂章雖是全然獨立的，却互相關聯着。故奏鳴曲是今日器樂曲中規模最大，形式最完備，又最能確保着統一性與多樣性的，最高級的樂曲形式。奏鳴曲也有一種較為小規模的，這稱為小奏鳴曲(Sonatina)。

奏鳴曲
的
應
用

在近代音樂，奏鳴曲這名稱，只對着用了一件或兩件樂器來奏的樂曲而言，如鋼琴奏鳴曲，提琴奏鳴曲，或鋼琴提琴奏鳴曲等。同是用了奏鳴曲的方法作成而需兩件以上的樂器來奏的，那就不用奏鳴曲這名稱，而要用別的種種名稱。即需要三件

樂器時，稱爲三重奏曲(Trio) 四件樂器時，稱爲四重奏曲(Quartet)，等等；同樣的樂曲爲全班管絃樂而作時稱爲交響曲(Symphony)(第7回)，又爲一二件獨奏樂器與管絃樂而作時，稱爲協奏曲(Concerto)(第7回)。凡這些樂曲，在形式上實際都是奏鳴曲。

奏鳴曲
的
發達

奏鳴曲的語源出於意大利語動詞Sonare, suonare(義爲奏着，鳴響着)。今日的奏鳴曲，其歷史並不久長，其出現在音樂世界是18世紀中葉。然而有着奏鳴曲這名稱的樂器曲，17世紀初期就已有了。以後漸有一定的形式。這種奏鳴曲，便是所謂室內奏鳴曲(Sonata di Camera)，大體上，如後述的舊式曲(Suite)(第6回)一般，由許多樂章而成，各章雖不像組曲似的全用舞曲，但也不像今日的奏鳴曲似的，限定用某一種東西。到了18世紀中埃馬紐埃爾·巴赫(Emanuel Bach, 1714—1788)(巴赫[見下文]的次子)的時候，遂有近似今日之奏鳴曲的樂曲出現。今日的奏鳴曲可以說開始於海頓(F. T. Haydn, 1752—1809)。對海頓與“奏鳴曲之父”與“交響曲之父”這些尊稱，倘意在說他是這些樂曲的創始者，則正如利曼(第1回)所說，在歷史上是不對的，但倘說他是奏鳴曲交響曲的初期作者之一，而作有許多的作品，給後世以很大的影響，却是完全對的。比海頓遲生而早死的莫扎特(前譯爲莫查爾特，今照本刊標準法改譯)在奏鳴曲方面也有很大的功勳。承維希頓與莫扎特的傳統而集其大成者，是貝多芬。他的32首鋼琴奏鳴曲，是鋼琴音樂中最偉大的作品。後人稱巴赫(J. S. Bach, 1685—1750)的平均律克拉非爾曲集(第4回)爲鋼琴音樂的舊約聖經，稱貝多芬的32首奏鳴曲爲新約聖經，推重備至。

本會工作報告(25年8月份)

音樂演奏 舉行本年度第一二兩次音樂，會招待市民。每次聽衆，均達六百餘人。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 編輯商人愛國劇本弦高犒師及模範商人二劇。編製商人節歌譜。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，新興等舞台拾葦金，八義圖，天河配等平劇；新新，昇泰，洪都等遊嬉場金榜樂，女秀才，四進士等省劇；新興舞台武技，歌舞等節目；歌舞樂園清唱；逐次由視察員指導一切，將不良之點，加以糾正，并填表報告。派員指導洪都遊嬉場排演雙進士一劇。召開第二十七次民衆娛樂指導委員會。議決：(1)以後無論何種技術團體，一概禁止少女加入歌舞。(2)定期舉行總視察。(3)定期舉行劇團訓話。(4)繼續取締羣芳會唱之歌女混入客座。

學校音樂 聯合省會縣堂小學組織兒童節奏樂隊，藉以提高學生音樂程度。審查上海藝術書店發行之小學活葉歌曲，加以評語，并介紹學校採用。

實際教導 派員參加兒童年閉幕典禮指導唱歌。繼續派員擔任縣政人員訓練所音樂教授。繼續指導合唱隊，鋼琴班，提琴班，口琴班及胡琴班之練習。

戲劇組 舉行改良平劇第十四次公演。劇本爲復演本會自

編之西門豹一劇。凡兩晚，每晚觀衆均達千餘人。召開改良平劇班第十四次公演工作批評會，並決定第十五次公演劇本及日期。加緊排練新編平劇荊羅二村女及舊劇打漁殺家二劇，以備平劇第十五次公演之用。繼續教授平劇班學員新舊各劇，並指導昆曲，鑼鼓，化裝等。繼續指導話劇團演員發音，動作，表情等基本練習。逐日排練話劇蘇州夜話，回家以後二劇，以備話劇團第十五次公演。計劃修改樂群電影院舊址之舞臺面，化裝室，道具室及配置燈光等。赴廣播電台播送話劇。劇本爲愛情的結晶及蘇州夜話二劇，成績頗佳。

本會22年度第一次音樂會

八月二十二日下午八時

1. 管絃樂：a) 蕩歌，程懋筠作曲；b) 花歌，關詒作曲；c) 歌劇“塞維雪的理髮師”序曲，羅西尼作曲——本會管絃樂隊；指揮：程懋筠先生。
2. 鋼琴獨奏：春聲，星丁格作曲——曾寅青女士。
3. 絃樂四重奏：波羅內斯舞曲，貝多芬作曲——第一小提琴：趙年魁先生；第二小提琴：錢曾葆先生；中提琴：徐訓夫先生；大提琴：李元慶先生。
4. 小提琴獨奏：小夜歌，彼埃內作曲——陳健先生；伴奏：王笛香女士。
5. 大提琴獨奏：密訶扶特舞曲，發楞星作曲——李元慶先生；伴奏：曾寅青女士。
6. 混聲四部合唱：a) 幽靜的岸灘，荷恩作曲；b) 滿江紅，劉雲厂改詞編曲——本會合唱隊；指揮：程懋筠先生。
7. 小提琴獨奏：抒情的徐緩調，柴科夫斯基作曲——趙年魁先生；伴奏：羅天瑞先生。
8. 鋼琴四重奏：農夫歌，舒曼作曲——第一小提琴：陳健先生；第二小提琴：錢曾葆先生；大提琴：李元慶先生；鋼琴：王笛香女士。
9. 管絃樂：a) 歌劇“阿爾斯利阿人在意大利”序曲，羅西尼作曲；b) 波斯舞曲，圖姆克尼克作曲——本會管絃樂隊；指揮：程懋筠先生。

新標準初中教本

唱歌

錢君匋 邱望湘 合編

本書遵照教育部新頒標準編輯，分訂三冊，供初中三學年之用，其編制力求精密，所有教材均經詳加編選，妥為排列，為國內罕見的有系統有組織之教本。書中練習曲續樂曲為有機的配合，尤屬創舉。且於較難之節奏，又特設節奏練習曲，以解決其困難，所用歌辭，類皆新撰，激蕩奮發，精湛圓熟；樂曲則搜羅世界名曲，統附伴奏，曲趣皆高潔雄壯，為坊間同類書所僅有。緣編者身為中學音樂教師十餘載，學說經驗並富，故能有此偉構，至以樂譜之清晰，形式之美觀，印刷之精良，尤其餘事也。全書早經出齊，每冊定價大洋六角，實售八折。

本刊代印者：南京銘記印刷所

上海開明書店發行

INYO GIAOY

本刊投稿視約

1. 凡關於音樂文字，或各種樂曲，均所歡迎。
2. 譯文須寫明原著者姓名與原書名稱。時得向譯者索閱原文。
3. 文稿須用方格紙謄寫，以便計算字數。
4. 稿中如註有外國語，須將字母一一用分寫，以免誤排。
5. 文中插圖須用黑色墨水繪作，以便製版。圖係五線譜時，每行長度不得過六吋。
6. 來稿一經登載，每千字酌酬國幣一元。元樂曲每首一元至五元，均俟發表後發。
7. 來稿統由作者保留版權，但須在本刊之後，始得向他處發表，並須聲明轉載本會編輯叢刊時，得自由選入。
8. 本刊對來稿均有修改之權，如不願修改，在投稿時預先聲明。
9. 來稿收到後概不回信，如需退還，須預明，並附足郵票。
10. 稿寄南昌湖濱公園音樂堂音樂教育編收。

音樂教育

第四卷·第八期·本期零售一角·定全年十二期·連郵一元

中華民國二十五年八月印刷初版行發
(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 程懋筠
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

代售處 上海開明書店
上海雜誌公司
上海生活書店
上海大公報館
上海中華口琴會總會
南京中央書店
廣州上海雜誌公司支店