

20 AUG 1934

音乐教育

第二卷

5

江西少壮社音乐部出版

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

時瑩



音樂教育第二卷第五期目錄

封面 錢君匋

歌	感舊.....	華 柏	1
	不倒翁.....	江定仙	2
	新生活運動歌.....	本 會	3
	燕子哥哥.....	雪 盒	4
	華中運動會會歌.....	馬絲白	6
曲	櫻桃.....	胡 貞	8
	歌曲明說.....		9
	介紹Richard Strauss	青 主	11
論	請易韋齋先生包辦填歌填曲.....	青 主	17
	女性與音樂.....	程懋筠	20
	莫查爾特.....	廖輔叔	25
	各縣流行戲曲之檢討〔九續〕.....	裘德煌	35
	采石磯傳奇.....	蔣士銓	36
	一個初學懷娥鈴者的自述.....	光 毅	40
	簡要音樂字典.....	蕭而化	47
	音樂史.....	繆天瑞	51
	本會工作報告〔四月份〕.....		67
	本會要聞.....		74
著			

感 舊

詞 主 李
曲 後 華

Andante *p*

多少恨，昨夜夢魂中。

pp dolce

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 three flats (B-flat major/D-flat minor) and a common time signature. It begins with a whole rest followed by a melodic phrase. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a series of chords and moving lines. Dynamics include *Andante*, *p*, and *pp dolce*.

cresc. *dim.*

還以舊時遊上苑，車如流水馬如龍。

cresc. *dim.*

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features more complex chordal textures. Dynamics include *cresc.* and *dim.*.

Rall.

花正春風。

Rall.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment also concludes. Dynamics include *Rall.*.

不倒翁

江定仙作曲

Allegro

不 倒 翁， 推 不 倒， 長 長 鬚 子 拖 到 耆。

The first system of the score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major and 2/4 time, with lyrics '不 倒 翁， 推 不 倒， 長 長 鬚 子 拖 到 耆。'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'.

年 紀 雖 然 老，

The second system continues the piece with three staves. The vocal line has a rest for the first three measures, followed by the lyrics '年 紀 雖 然 老，'. The piano accompaniment continues throughout.

脚 力 倒 還 好， 一 拳 打 倒， 馬 上 立 好。

The third system concludes the piece with three staves. The vocal line has lyrics '脚 力 倒 還 好， 一 拳 打 倒， 馬 上 立 好。'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

新生活運動歌

$\text{♩} = 76$

江西首推行音樂
教育委員會編

禮義廉恥，表現在衣食住行，這便是

新生活運動的精神。整齊清潔，簡單樸素，以身作則，

推己及人，轉移風氣，同聲應，綱維正，教化明。

(3)

ff

復興民族新基礎，未來種種譬如今日生。

ff

燕子哥哥

輕快

雪盒作曲

燕子哥哥，樓下做窠，唧泥。

脚草, 毫不 懒 惰. 飞 出 飞 进 活 潑 快

樂, 有 時 高 興 唱 唱 歌. 呢 喃,

呢 喃, 呢 喃, 呢 喃, 有 時 高 興 唱 唱 歌.

華中運動會會歌

謝站作詞
馬絲白作曲

Tempo di Marcia
Cor spirito

日日融融，旗旗飄空，英青年濟濟發，集氣華如虹。

校身技心，術健，尚武勇，復興民，族界挽濟，類大風同。

勿謂敗而辱，勿謂勝則榮。體育重訓練，平時莫放鬆。勿競賽重紀律，氣度貴從容。體偶重顯身手，勿志是弟兄。

江 淮 奔 流 兮 滔 滔 ， 衝 廬
 起 伏 兮 重 重 。 願 勝 會 兮 能 再 逢 ， 願 健 兒 兮 作 前 鋒
 昂 藏 七 尺 將 何 用 ？ 努 力 為 國 建 奇 功 ！

Musical notation includes dynamic markings: *f*, *cresc.*, *mf*, and *ff*. The piano part features triplet rhythms and a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line.

櫻桃

♩ = 168

作 南 司
詞 明 貞
譯

櫻桃紅紅了！ 櫻桃紅紅了！ 雙香鳥

The first system of the musical score for '櫻桃'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are '櫻桃紅紅了！ 櫻桃紅紅了！ 雙香鳥'. The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with triplet patterns.

先甜 未又 報嬌。 櫻桃紅紅了！

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics '先甜 未又 報嬌。 櫻桃紅紅了！'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including triplets.

櫻桃紅紅了！ 弟我 弟們 妹有 妹一 也餐 呀。

The third system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics '櫻桃紅紅了！ 弟我 弟們 妹有 妹一 也餐 呀。'. The piano accompaniment ends with a final chord.

歌曲說明

感 舊

作 者——李後主詞，陸華柏作曲。

曲 趣——哀愁。

曲 旨——如題。

程 度——可供中等以上學校欣賞之用。

教法要點——唱時宜用感情。伴奏底開始及八小節後插入的兩小句均須奏得非常單純而悠婉。

不 倒 翁

作 者——江定化作曲，詞見北新出版之小朋友兒歌。

曲 趣——活潑帶滑稽。

曲 旨——啟發兒童活潑的天性。

程 度——小學三四年級。

教法要點——唱時須活潑有精神。

新 生 活 運 動 歌

作 者——江西省推行音樂教育委員會。

曲 趣——勇壯。

曲 旨——新生活運動集會時唱用。

程 度——小學四年以上至高中。

教法要點——注意開始兩小節中十六分與八分的休止符。『綱』字曲調

是 Si 音，須唱準，勿唱成 Sol 音。

燕子哥哥

作者——劉雪厂作曲。

曲趣——輕快流利。

曲旨——做做燕子的快樂工作。

程度——小學四五年級。

教法要點——注意附點音符的唱法，及「呢喃」後的休止時間。

華中運動會會歌

作者——謝紹竑作歌，馬絲白作曲。

曲趣——如行進曲一般，有精神。

曲旨——華中運動會唱用。

程度——初高中。

教法要點——注意三連音符的時值。第七，八兩小節中第二拍與第四拍的各音符的分配，須正確。

櫻桃

作者——米司南 W. Otto Miessner 選自世界名歌集。

曲趣——快樂而新鮮。

曲旨——寫初夏的景物。

程度——小學高年級。

教法要點——變A長調，要用四黑鍵(bA, bB, bD, bE) 三白鍵(C, F, G)。
。琴聲三連音尤須彈得均勻。

介紹 Richard Strauss.

青 主

住在上海的人們，如果是曉得思量得到一種最高尙的藝術享受，應該知道Richard Strauss這兩個橫行的文字的意義，因為上海公共租界的交響樂隊曾奏過Richard Strauss的樂隊作品，有一個叫做 Drake 的唱歌女藝人亦會憑着剛才說過的交響樂隊的伴奏，唱過Richard Strauss的幾首樂歌。

至於國內那些關心音樂，或是研究音樂的人們，自然更應該知道Richard Strauss這一個名字，因為Richard Strauss的作品，早已在凡有音樂生活的地方橫行。

我因說起音樂生活，所以見得我對於我的國人，或許是希望太過，因為在我們的國境裏面，根本是談不上音樂生活這四個字。沒有音樂生活的地方，就那一般關心音樂，或是研究音樂的人們，亦不容易得到一種關於現代音樂的系統認識。那末，就令國內的一般音樂朋友還未曾聽過Richard Strauss這一個名字，我們不是很可以原諒麼？

因為法西斯蒂是現代最時髦的一樣東西，而Richard Strauss就是現代法西斯蒂化的德意志的音樂局長，所以我見得很有把他介紹過來的必要。同時又因為我對於民族社會主義的音樂見解，思量有所論述，*所以我更覺得有先行介紹Richard Strauss的必要。

Richard Strauss能够做現代德意志的音樂局長，那末，他自然是

*見作者什麼是民族社會主義的音樂一文(本卷第六期)。

一個純粹的德意志人，如果我這篇文章遲至本年六月十一日才發表出去，那末，很適合用來做他的七十壽辰的紀念。

我把Richard Strauss的身世大略說過一遍之後，便可以從他的作品說起。因為凡够得上藝術這兩個字的任何一種作品都有它的時代背景，所以我亦無妨先就Richard Strauss的時代，說它幾句。

Richard Strauss生在Richard Wagner以後的一個時代。在這個時代的初期，——即是二十世紀的初期，一切有志於音樂創作的人們，都感覺到從前的那條音樂道路，已被Richard Wagner行到盡頭，你循着他的創作道路走去，不由你不發生一種正牆面而立的感嘆，你就在他的創作道路上面徘徊觀望，你亦會發生一種會被他的藝術壓倒的感想。但是實際上却又不能夠這樣了事。比方從前有一位羅馬大將說：世界上沒有事業可做了，一切事業均被我們做完了。難道世界上便真沒有事業可做麼？生在Wagner以後的音樂藝人，爲要創作自己的藝術起見，於是不能夠不另起爐灶。自入二十世紀以來，尤其是經過1914—18的大戰之後，西方的音樂，確已到了一種別開生面的妙境。我這裏不是要做十二個音一律平等的宣傳，亦不是要拿四度和音替代尋常的和有色的和音，但是在一般致力於開闢音樂途徑的創作藝人當中，確實是有好幾個可以說是創作成功的。比方生在現代的人，固然是可以按着整整齊齊的 $\frac{2}{4}$ 的節拍，用他的一雙腳腿跑到一處地方，但是又何嘗不可以使用按着另外一種節拍前進的火車，或完全沒有節拍綫的飛機，到達他的目的地呢？人們的兩條腿可以和火車，飛機這一類的交通設備並存，那末，所謂模範派的音樂，論理亦應該可以和現代

的音樂相安無事。但是，因為現時德意志的執政者，如果不是一個焚書坑儒的秦始皇，起碼也是一個罷黜百家，表章六經的漢武帝，所以在現時的德國，祇可以說 Wagner 過世之後，祇有 Richard Strauss 這一派的音樂創作藝人是創作成功。不錯，Richard Strauss 自是音樂界的孔夫子。Richard Strauss 的藝術是好比駛得縮地的特別快車。喜歡在飛機裏面讀齊物論的人們，亦何嘗不可以在特別快車裏面圈點麟經呢？

我因說起 Richard Strauss 那一派的音樂創作藝人，所以毋妨在這裏多寫幾個名字，Reger, Mahler, Pfitzner。這三位音樂創作藝人，祇說他們的姓，便已經很够。至於 Richard Strauss，却非連名連姓說出來不可，因為西方音樂史上姓 Strauss 的有名作曲家，不僅是 Richard Strauss 一個。現已不在人世的 Mahler 開首曾被推為新時代音樂的開山祖，但是，蓋棺論定，因為他的作品始終沒有否認 Tonalität，所以祇好說他是屬於 Richard Strauss 那一派。同一樣早已不在人世的 Reger 雖然很喜歡在他的作品裏面替神聖不可侵犯的 Tonalität 罩上了一重重的薄紗，但是不過是籠罩，並不是抹煞。至於現時還在人世的 Pfitzner，根本是沒有離開浪漫派的壁壘，如果不說他是最後一個最進步的浪漫派的作家，那末，祇好說他是屬於 Richard Strauss 那一派。

在 Richard Strauss 那一派的創作藝人當中，當然要推 Richard Strauss 的造就最為偉大。他雖然曉得跳出 Wagner 的圈套，把他自己的藝術創作成功，但是對於 Wagner 的偉大，他是絕對不敢否認的。

當Thomas Mann起來攻擊Wagner的藝術的時候，他曾提過很嚴重的抗議。在他所做的那部Instrumentationslehre裏面，他更屢曾把他對於Wagner的敬仰明白表示出來。你聽他指揮舊日德意志模範作家的樂隊作品，你有時或許會提出這樣一個疑問：難道這就是作者要表現出來的旨趣麼？但是你聽他指揮Wagner的Lohengrin, Meistersinger或是Tristan，你倒可以感覺得很滿足，這就是因為他曉得體貼Wagner的創作精神，曉得沉醉在Wagner的作品裡面的緣故。

在音的世界裡面，他雖然沒有新大陸的發現，但是他曉得使用音的激昂和音的混響擴大音的領域，同時却又曉得把神聖不可侵犯的Tonalität曲曲保存；他曉得把和音的音色發揚光大，但是各個音的自由演進，却並不因此發生障礙。在解放的Kontrapunktik的充分使用之下，他曉得盡量發揚和音的音響。雖然他沒有打通那座被Wagner行到盡頭的石壁，但是他曉得把石壁面前那一個肥沃的地帶開闢成一個莊嚴燦爛的花園，這就是Richard Strauss對於音的藝術一個最大的貢獻。

因為Richard Strauss具有一種凌駕一切的才氣，所以在他的作品裏面，他那些喜歡使用遼遠的音程的音調綫，洋洋灑灑的演來，好像長江大河的奔流。我們中國人對於蘇東坡的詞章，曾有過“縱橫豪放，誰也捉不住”這樣一個的批評。我以為拿這一個批評，貢獻給Richard Strauss，最為得體。Richard Strauss是從繁華的資本主義社會裏面誕生出來的，所以他的作品亦充滿了一種繁華的氣象。除喜歡使用美的音響和美的音色之外，他那些廣闊的音調綫還纏繞着一串串的鮮

豔的香花，不由你不感覺得他的音域比在柳陰底下拉着錦纜的隋堤還要華麗。但是繁華的生活裏面所包含着的一切恐怖的情景，亦由他的作品得到一種維妙維肖的反映。誰曾聽見過他的Elektra, Salome這一類的作品，恐怕就神經最健全的人，也會感覺得毛骨悚然吧！他最先是染上了Berlioz的習氣，喜歡使用罩上一重帳幕強上加強的樂隊。他那部需要一百一十名樂工的Elektra，就是一個好例。但是到了後來，他那部Ariadne僅需要三十六名樂工，大約對於各種情景的表現，他後來認為不必一定需要強大的樂隊。但是不問需要樂工多少，他都能够盡量發揚樂隊的音色，所以他的樂隊對於各種情景的表現，都能够使人得到各種最深刻的印象，他這一種奇技淫巧——從好的方面說——確是前人所未有的。

在歌劇，交響樂和樂歌這三種創作當中，Richard Strauss都有極大的成就。從我上面關於他的作風所說的看來，便可以知道他是最擅長樂歌的創作，除了可喜的廣闊的音調綫之外，就那些伴奏部份的和音，亦最足以引人入勝。所以在他的歌劇裏面那些演唱的部份，亦是最出色的。我這裡祇說Rosenkavalier；你聽見第一幕的結尾，第二幕贈送白玫瑰的時候和第三幕結尾的三部合唱，你不是好像喝醉了又香又甜的香檳酒一樣麼？至於Salome和Ariadne所以能够霸佔了德意志的歌劇院，固然是作曲者的創作成功，但是裡面那些最足以動人的演唱，亦是最足以幫助作曲者得到最大的成績的。在和音上說來，Ariadne更是一部不可多得的劇院作品，此外如Elektra, Frau ohne Schatten, Schlagobers, Intermezzo和Die aegyptische Helena,裏面都有不

少的美的部份，我用不着一一拿來說了。至於前年第一次在 Dresden 演唱的歌劇 *Aradella*，因為我未曾親自審聽過，所以雖然有人說它是充滿了抒情的音調，又有人說作曲者是江淹才盡，但是我一概不敢附和。

Richard Strauss 的交響樂是採取了 *Sinfonische Dichtung* 的形式，所以祇為說它是交響樂詩。交響樂詩本身的形式本來是再自由沒有的，但是 Richard Strauss 的交響樂詩，在音樂的意義上，倒採取了謹嚴的形式，他把 *Till Eulenspiegel* 寫成 *Rondo* 的形式，*Don Juan* 寫成 *Sonate* 的形式，就是一個好例。他的交響樂詩，如 *Eulenspiegel*, *Don Juan*, *Zarathustra*, *Sinfonia domestica*, *Don Quichote*, *Heldenleben*, *Alpensinfonie* 等等，都有極明晰的音樂內容，你曉得它的題目之後，你就不看它的箋解，你亦可以知道某一段是說些什麼。我上面所引述的那幾部交響樂詩，已經是成為交響樂隊裏面必不可少的樂本了。

本來你要認識 Richard Strauss，你祇好乞靈於他的作品。一切文字上的介紹，都是沒有多大用處的，那末，我還要繼續寫下去做什麼呢？我記得當 Richard Strauss 初得大名的時候，有一個住在柏林萬牲園區域裏面的華貴婦人，因為要得到 Richard Strauss 的光臨，曾對他說過這樣一句話：請到來吃便飯，並沒有什麼客氣的款待。他回答：如果來的是 Richard Strauss，你無妨客氣一些。我這篇介紹現時德意志音樂局長 Richard Strauss 的文章，在別人看來，不曉得是否很够客氣，但是在我看來，已經是客氣到無以復加了。

請易韋齋先生包辦填歌填曲

青 主

我在音樂藝文社音樂雜誌第二期上面(第二十四至第二十六頁)看見易韋齋先生用“現時，我不怕獻醜”這樣的文字開始的一篇文章，和一首易韋齋先生所填的浪淘沙詞，此外還有寫明易韋齋擬調的一篇東西——因為當我坐在寫字台面前的時候，有不少榜的有意義的事情可做，所以讀了易韋齋先生寫在那裏的“不敢自信·求教於華先生及諸大法家指示”這幾句話之後，祇好大略說他幾句。

“不敢自信”的東西，不拿來獨自一個人細細研求，偏要託名“求教”把它發表出去——尋常中國人之所謂法家，同別人寫了一些字，或繪了一些畫之後，很喜歡寫某某仁兄大人教正這一類的字樣，究竟他是真的要人把他教正麼？……易韋齋先生之“求教”，得毋類是？

“不敢自信”的易韋齋先生却“不怕”做關於音樂的文章，“不怕”填曲“不怕”“擬調”——世間上是沒有難的藝術，祇要人不怕。我對於易韋齋先生的“不怕”，十分佩服。

易韋齋先生自認是“不識曲”，自認是“外行”如果這就是“自知之明”這亦是很值得佩服的。易韋齋先生雖“不識曲”雖然是“外行”但是據他自己說來，他對於華先生那首浪淘沙的樂歌，却“亦深知其技術的高妙”，不但是知，而且是“深知”！易韋齋先生這樣能人之所不能，更足以令我們拍案叫絕。

易韋齋先生因為“細細體會後主詞意，及其字聲”，又“按譜”華先

生那首浪淘沙樂歌的“調音”，覺得“似乎有些未安的地方”，所以硬把華先生的曲（據說是“音調極妍曼之至”！）填上一首易章齋先生的詞，“其風味求合於華先生的曲調”（享達利的鐘表，注意達字，這裏注意合字！）另外又就李後主原日那首詞，寫了好幾行的單音，即是易章齋先生之所謂“擬調”——前者是好比一位絕代佳人剃光了頭髮，並在頭上安上了一對道地的犀角，因為犀角是一樣很值錢的東西，所以或者會有人以為因此更足以表示絕代佳人的高貴；後者是好比從地上拾來的幾根頭髮，據說是絕代佳人的頭髮，由這幾根頭髮推想到那位絕代佳人的美，這不是很足以啟發人們的幻想的一回事麼？——

我會把易章齋先生這一回的妙事，告知華先生，華先生很平淡的對我說：“要普通一般人都曉得賞識Beethoven的交響樂，或是Hugo wolf的樂歌，這是客觀上做不到的”。——是的，喜歡吟打油詩的人，未必曉得賞識離騷。但是我的見解是比華先生的見解更深一層，我現在特把我的更深一層的見解，寫在下面：

易章齋先生是最曉得根據聲韻填歌填曲的——什麼是填曲？請參看我登載樂藝第一期上面的那篇作曲和填曲——我主張全世界的語言文字都要講求易章齋先生所主張的聲韻，並要請易章齋先生把全世界的樂歌按照聲韻改作歌文，一如易章齋先生改作華先生那首浪淘沙樂歌的歌文一樣，簡單的說一句，就是要請易章齋先生包辦填歌填曲。

要使世界生民學我聲韻，

相率西方樂聖拜易先生！

〔編者附言〕青主先生這篇文章不管在表面上有些意氣的話，但在

內容上我敢保證是很有意思的。他所說的自有理論的根據，這理論自經他提示以來，很引起一些人的注意。易韋齋先生有什麼意見，倘寫出寄來，我們也無不樂為發表。

本刊下期要目預告

什麼是民族社會主義的音樂	青 主
歌聲訓練法	郭鳴皋
鋼琴雜談	張貞勳
梵啞鈴的沿革史	陳雪清
各縣流行戲曲之檢討(續完)	裘德煌
簡要音樂字典	蕭而化
國民樂派的興起(音樂史講座第六回)	繆天瑞
樂章與樂句·樂節與動機(樂式學講座第一回)	繆天瑞
音樂的起源(音樂常識講座第一回)	巴 淑
音樂的效用(續前之頁)	蔡脫姪

夢 浪 江定仙

小 貓 胡 貞

前 途 江定仙

金 銀 花 劉雪厂

歌 曲

女性與音樂

程懋筠

——在省立南昌女子中學校講演——

各位先生，各位同學！今天能得到和諸位談話的機會，至爲榮幸！現在所要講的題目是：“女性與音樂”，先讓我說女性的能力；我覺得女性的能力和男子並沒有什麼差別。就從智力和體力兩方面來說罷：

智力方面

據美國某大學的統計，女生在二十四五歲以前，成績總比男生好；甚至超過男生幾倍。雖然在二十四五歲以後，女子便多不如男子，這並不足以證明女子天生的是一種到二十四五歲以後便非要比男子退化不可的人種。各種嗜好，社會心理及制度，都會分女子的心，都給女子以不利，都使女子不願刻苦地向前走，所以看起來好像比男子要差。

智力最可貴的是『創造力』，一般人常以爲歐美的女子和男子受教育的機會是均等的，而在創造方面女子仍不如男子，就在音樂方面，除韓樂外，第一流的女音樂家仍不多，所以就認定女子是缺乏創造力。但仔細地想一想；女子有這種現象，除了有上面所說的原因，尚有歷史的背景，而且古今中外的女性中有很大的創造力的人物，並不在少數，現在隨便舉出幾位來：

外國的

希臘女詩人沙浮(Sappho)，為古代最大的女文學家。

法國女科學家居禮夫人(Curie)發明鐳錠(Radium)。

澳洲女聲樂家默爾芭(Melba)，為現存女聲樂家之第一人，與男聲樂家之第一人意大利的卡奴梭(Caruso)同站在世界樂壇的第一流地位。

中國的

漢朝的班昭，續漢書。

六朝時的蘇蕙，發明迴文璇璣圖。

宋朝的李清照，被稱為歷來的第一個詞人。

由上述的幾位女性看來，女子何嘗缺乏創造力！

體力方面

女子的體力從現在一般的看起來是不如男子，但也不是天生的弱於男子，是可以訓練得和男子一樣的。福州鼓山抬轎的女子，恐怕南昌拉黃包車的男子也沒有她們那樣強健。現在外國許多的女飛行家，女探險家，普通的男子也不如她們能耐勞苦。

女子的能力既已證明了在智力和體力兩方面，都可以不弱於男子，那末，有什麼事不可以做？有什麼學術不可以學得好呢？況且女子還有那固有的，比男子還勝一籌的特質呢？倘能刻苦努力，做出來的成績，至少也可以和男子並駕齊驅的！

所謂那固有的，比男子還勝一籌的特質是什麼？就是：

『母性』和『音樂上的優越性』。

女子不但能生人，並且能愛人。女子愛護孩童，的確比男子周到得

多，女子可以用全副精力，犧牲一切地來養育兒童。所以愛倫凱女士以首先提倡女權的人而反對兒童公育，也是認為母性的愛是女性最偉大的特質。歷來偉大的人物得益於母教的很多，如西洋的林肯和達爾文；中國的孟子和岳飛。關於母性這一層，不必多說，現在且僅就女性的「音樂上的優越性」，略舉數端來說：

1. 富於感情：感情是藝術的原動力。作品中的感情越豐富，感動人的力量就越大。藝術的價值也就越高。倘努力去利用感情，善用感情，而不為它所支配；在藝術的創作上，表現上，的確是獲得了一種寶貴的源泉。
2. 性格和平：除了勇敢激昂的情緒外，藝術上的屬性多偏於和平方面。如：愉悅，優美，靜寂，莊嚴，柔婉，憂愁等等。中國音樂更以中正和平為理想。
心平氣和，纔能靜心觀察，不為外物所蔽，進而至於人與人之間，人與自然之間，也都能諧和。所以音樂的演奏者和欣賞者都要心平氣和地從事，然後音樂才能發揮那「潛移默化」的功用。
3. 聽覺靈敏：女子的聽覺，在日常生活中常有比男子靈敏的現象，大約因為女子的性格比男子沉靜的緣故。聽覺靈敏，在音樂的欣賞和學習上自有莫大的利益。
4. 喉音清麗：女子在變聲期後，喉音日見清麗，男子則一到成年，喉音日見混濁。所以世界上有名的女聲樂家比男聲樂家多得多。

- 5.筋骨柔軟： 在同樣的年齡，女子的筋骨，常比男子柔軟。這在學習器樂上，女子又多一層便利。因為柔軟的手指手腕，不必經過太長久的訓練，即能運用如意。所費的時間，自較經濟。

由這樣看來，女子在心理上和生理上，對於音樂都比男子要強，在上述的「男女能力並無差別」的原則上，女子倘能努力於音樂的修養，將來或不僅僅和男子並駕齊驅呢！

至於人何以須學音樂？音樂對於人有什麼益處？可以概括如下：

- 1.安慰心神： 如疲勞憂傷的時候，聽了音樂可以解脫。
- 2.調節勞力： 如工人工作時，藉歌聲以整齊動作，節省勞力。
- 3.發達官能： 如聲帶手指等經訓練而發達。
- 4.涵養德性： 如令人心氣和平，發而中節。
- 5.激發志氣： 如慷慨激昂之軍歌使人興奮。
- 6.充實人生： 如增進想像及思考能力，使生活豐富，具着詩的芬芳，劇的變化。

再從實用方面說：中國文化的基本工具，度，量，衡，即起原於「黃鐘律」；我們的祖先並知道利用「十二律」，以測氣候，名為「葭灰候氣」。古今中外的大思想家大政治家，除一二人外，沒有不推崇音樂的。至於女子學習音樂，除了為自己的安慰和修養外，尚有幾種意義：

- 1.為撫育孩童： 吾國一般做母親的，很少能唱那柔和而優美的搖籃歌，平常撫小孩入睡時所唱的，多半是信口亂。加以拚

命叫喊，常使小孩嚇得不敢做聲。這是一種壓迫作用，和搖籃歌以安慰為旨趣的根本不符。歐美一般做母親的，幾乎人人都有點音樂的知識，所唱的搖籃歌，差不多都是詩人和音樂家的佳作，所以外國人在他們的孩子睡在搖籃裏的時代，便植下了音樂的根基。吾國現在或將來做母親的人，倘要顧到孩子們的幸福，也須學習音樂！

2. 為改善家庭：吾國普通家庭，毫無高尚娛樂。所以常有身為一家的主人或主婦，竟把孩子和家事完全不管，而成天的游賭別人家中；或者把鬪牌為款待賓客的唯一利器。這都是費時曠日的墮落行為。雖應由男女主人同負其咎，但現在的女子，倘擅長音樂，自可將男子感化，彼此擯除惡劣嗜好，從事於音樂的陶冶，在夫婦之間，固可以獲得「琴瑟諧和」的樂趣，省却時間和金錢的浪費，即賓客來臨，也不致除了聚賭，便無娛樂。
3. 為服務社會：在病院傷兵院，監獄和兒童感化院中，現在的女子除了做他們所能做的以外，尚可以利用歌喉或樂器，來安慰及感化那些傷病和犯法的人們，使他們忘却痛苦及改過遷善，這種的服務工作，在女子方面，是最有效果，最有價值的。

最後十二萬分地希望各位同學，能利用這女性的優越性，來致力於音樂，使我們全省美化起來，音樂化起來。並希望在座的同學中能產生出幾位和前面所說的澳洲女聲樂家默爾芭女士一流的人物，在國內固能促進文化的發展，在國際並能增高祖國的地位，那更是我個人所馨香祝禱的。完了！

莫查爾特

廖輔叔

我本來沒有寫莫查爾特的生平的預備。我不配而且也不必。說不配，因為我沒有音樂的素養；說不必，因為在我未寫之前，在中國已經有人寫得比我好，比我詳細，正不必由我再來砥皮論骨。可是最近我看到一篇文章，說莫查爾特的死是投河自盡，却使我拿起我讀過的和未曾讀過的關於莫查爾特的書籍細心翻檢，都找不到相同的紀錄。至於我翻檢的結果。却寫成這篇文章。如有什麼不妥當的地方，希望大家指教。

一七八七年四月四日莫查爾特有一封信寫給他的父親，說到他對死的感覺，有下面的一些話：“……………死，是我們生命的真正歸結，所以我在最近這幾年，對於這個人類的真正最好的朋友，已經是這麼親切，他的形象對於我不獨是不帶絲毫恐怖，而且的確使我感到安息和慰藉，我要感謝上帝，讓我得到這宗幸福，給我一個機會，（你明白我的意思）拿他做我們認識我們真正的福樂的「鑰匙」。我不臥床則已，一臥床，馬上便會想到，或許我（雖然我是這樣年青）明天就不是我了。——可是凡是我的相識，都不會說，或在與人交接的時候，有過不平或是愁苦的顏色。——為這宗福樂我每天都在感謝我的造物主，而且也誠心祝望，我的每一個同類都可以享到這宗福樂。”

在這封信裡面莫查爾特說出他對於生的厭倦。生活決定人的思想

，誠然，當一個人受盡世俗的迫害和殘虐之後，是不會再對這個世界有什麼留戀的，然而出自莫查爾特的口裏却是那麼和平，那麼自然，而且那麼輕快，正如他自己的話，沒有一點不平或是愁苦的顏色，似其所以不愧為天人。正無怪他連自己的形骸都不給後人留在一個確實的處所。但是生平對他磨掌擦掌，死後替他造銅像設立紀念館，正是人類慣給天才扮演的悲喜劇。對於莫查爾特當然也沒有例外。

莫查爾特的名姓是沃爾夫剛·亞瑪台，莫查爾特 Wolfgang Amadeus Mozart。一七五六年一月二十七日生於札爾慈堡 Salzburg，一七九一年十二月五日死於維也納，Wien。

他的幼年幸福的，順利的，享受稀有的榮譽的。他的父親利奧坡爾德 Leopold 是札爾慈堡大主教的宮庭作曲師兼管絃樂隊副指揮。沃爾夫剛出世的時候，他的母親幾乎因此喪命，但是她的健康不久便恢復了，那個嬰兒也漸漸長大，而且不久就在音樂上顯出他超絕的天才，當他五歲的時候，他的姊姊——比他長五歲——學過的鋼琴曲他都自己彈出來，不曾學習便會依譜隨彈絃樂三部合奏的第二小提琴部。祇學習了一課鋼琴彈奏便開始作曲。而且天性又是那麼善良，他的父親說，他從不曾給他的兒子一下耳光。他常常喜歡問他父親的朋友：“你愛不愛我？”假如那個被問的故意說個“不”字和他開玩笑，他的眼淚便會即刻掉下來。

一七六二年那個父親看見沃爾夫剛的音樂天才已經有出神的發展。他的姊姊的鋼琴也已經學成，於是便帶同他的兩個孩子做了一次音樂旅行。這一次的成功決定了他們明年的遠遊。從德國到巴黎，從巴

黎到倫敦，然後再回巴黎，經過瑞士於一七六六年再回到札爾慈堡。這一次的旅行，最出風頭的當然是神童莫查爾特。他那早熟的天才，他那自由的幻想曲及變體曲，他那跟唱音隨手伴奏的才能，都使聽衆驚奇而且讚美。這一年他的作品正式付印：鋼琴和小提琴合奏的模範曲。

十二歲的時候他已經譜成了一部歌劇“Bastien et Bastienne”（說這是一部唱的戲 Singpiel 似乎更適當些，劇名是男女主角的名字）和一部彌撒曲 Messe。十四歲即任札爾慈堡大主教的管絃樂隊首席小提琴師。這以後的一連三年他們父子大部份的時間都是留在意大利。這一次的旅行給沃爾夫剛連續不斷的榮譽，波龍那Bologna的音樂協會請他加入做會員，教皇賜給金質徽章，米蘭的歌劇院問他定譜好幾部的歌劇。這種榮譽落在一個那未成年的童子身上，是從來不曾有過的。

但是命運不慣給天才好日子過，從這時莫查爾特便開始碰壁了。那個札爾慈堡的老大主教亡故之後，他的繼任者柯羅列多伯爵 Graf Gollredo對他便毫不客氣，不答應他請假，因此剝奪了他活動的機會，他請求增高薪金又被他拒絕了。一句話，他拒絕了莫查爾特的一切請求。莫查爾特受不慣這種刻薄的待遇，便索性把他的職務辭掉，再開始一次旅行（一七七七年）。

這一次他的父親再不能伴他同行，但是他又放心不下，知道他的兒子太過好心，太過不知世途的險惡，怕他受到惡人的玩弄、欺騙，因此特別叫他的母親同行。莫查爾特這一次旅行的主要目的是找一件相當的職業，但是結果祇給他意外的失望，在閱賢 Muenchen 和奧機

士堡Augsburg他得不到一點成績，在滿海姆 Mannheim 却發生了一場熱戀，那個女子名叫亞羅衣茲亞，韋柏爾Aloysia Weber(自由射手的作者的姑母)是一個美麗而且賦有音樂才能的女子，但是莫查爾特的職業問題還得不到解決，他還祇得離開滿海姆遠走巴黎，那裏本來是他的舊遊處，他曾經以一個八歲的童子受到天神般的崇拜。但是這一次却兩樣了，他也是一無所得，而且禍不單行，他的母親竟在客中病死，莫查爾特沒奈何，祇得帶着眼淚和失望再回札爾慈堡。後來做了宮庭大風琴師。

一七八〇年當他任職的時候他從閱賢接到一部定譜的歌劇：伊朶墨泉島Idomeneo，法列斯柯A. Varesco 寫的脚本。這年年底莫查爾特到閱賢，打算在那裏完成他的歌劇。些個計劃實現了，一七八一年正月便正式上演。成績也極好。但是在快樂裏又混進了一些刺心的事。那個札爾慈堡大主教要在維也納勾留一些時候，他的樂隊隨行，同時那個少年的，享盛名的宮庭大風琴師，也要調到維也納去彈奏，用他的天才替主人增加開心的資料。這件事對於莫查爾特是倒楣的，那個大主教不准他開個人的音樂會，也不准他在體面的交際場中出頭，他對莫查爾特的要求是專門受他的指使，做他的奴才。這種態度莫查爾特是受不了的，他於是一腳踢翻自己的飯碗，情願在維也納過他清苦的教書生活。

莫查爾特自己說，他與人交接的時候，從不會有過不平或是愁苦的顏色，但是這一次對於大主教的舉動却實在是意外的特例。一個自矜的藝人是不會甘心受這種踐踏的。“他周身發抖，像醉漢一般在街

上亂衝亂闖。今天同昨天一樣留在家裏，但是整個上午躺在床上。”

“憎恨那個大主教直憎恨到要發瘋。”他說：“心地使人高貴：即使我不是伯爵，但是我身上或許比有這伯爵有更多的光榮。不管他是家奴還是伯爵，他侮辱我，他就是一個狗東西！“誰侮辱我，我便要對他報仇。但是報仇的程度決不高過他對我無禮的程度。這祇是報復，說不上什麼罪罰。”

他本來是極愛他的父親的，他說過“上帝之外，便是爸爸！”但是這一次他的父親不贊成他的舉動，他却寫給他的父親說：“我要對你承認，從你那一封信裡沒有一點可以使我認識出，你我是的父親！——該是一個父親罷，但不是最好的，最可愛的，顧到自己以及兒女們的榮譽的父親——一句話，不是——我的父親”他因此和他父親鬧了一些時的意見。他同康士坦慈韋柏爾Konstanze Weber——亞米見茲亞的妹妹——結婚(一七八二年八月七日)也是在他得到父親同意之前。到後來他要同他的夫人一齊回去拜訪他的父親的時候，他問，怕不怕那個大主教把他抓去坐牢，因為“一個宗教光棍是什麼都做得出來的！”

他在維也納的生活專靠學費和作曲報酬來維持。奧大利皇帝約瑟夫第二 Joseph II, 為舉行“國家唱戲”定他譜一部滑稽歌劇：北爾蒙特和康士坦慈Belonte und Konstanze或叫做密約逃出胥拉伊Entführung aus Serail, 這部脚本是司鐵凡尼Stefanie根據勃列慈納Bretzner的戲劇改編的。一七八二年七月十六日在維也納上演，博得最響的，最普遍的采聲。他得到的報酬是一百杜卡田（合九百六十馬克多剛好做他

結婚的費用)。演過之後，那個皇帝對他說，對於這些時下的耳朵，這部作品差不多是太過美麗了，它的樂音真是多得厲害。莫查爾特截然而回答道：“不多不少，正合需要，陛下！”實際上，約瑟夫預備拿來上演的是一種“唱的戲”，一種歌唱和說白參雜上台的舞台作品，但是在莫查爾特手裏都寫成一部規模偉大的德意志歌劇。而且從前他的歌劇還不免受到前人的影響，從這一個時期起，莫查爾特才創立了歌劇的新風格。

因這部歌劇的成績莫查爾特多得到一些學生，作曲的收入也比較像樣。他那個期間特別致力於器樂的作品。他寫絃樂四部合奏，這就是那六種獻給海登J. Haydn最有名的傑作，和好幾部交響樂，傑出的三部是大降E調，小G調及大E調。

對於他的器樂作品，瓦格納有過極妙的話：“他給他的樂器吹進一種人類的聲音的最熱情的氣息，而這種聲音是有他的天才和超越一切的愛溶和着的。他引導豐富的和音的不竭的源泉到曲調的中心。”

莫查爾特當時有一個供給歌劇的腳本的意大利詩人彭特L. da Ponte，他給他寫的第一部腳本是費加羅的結婚Figaros Hochzeit，是根據法國詩人博馬賽Beaumarchais的喜劇編成的。莫查爾特用這部歌劇“讓這似乎枯槁的地面建造一所光華燦爛的樂曲的花園。”一七八六年在維也納上演，幾乎每一段都要重複演唱，但是這種盛況過不長久，一部流行的意大利歌劇佔了它的位置。

這部歌劇在維也納雖然收場，但在蒲拉赫却受到熱烈的歡迎，那個劇院總理杜色克Duschek因此向莫查爾特定譜一部新的歌劇，那就

是段歡 Don Juan。一七八七年他到蒲拉赫，受到極殷勤的接待。交際一多，工作便不免遲延，到上演(十月二十九日)的前一晚，那篇序曲還不會動手寫下，直到夜裏他從一個宴會回家之後，喝了他太太自製的五味酒，才一面聽着他太太講的笑話，一面便寫他的序曲。明天早上七點鐘那個折譜生來拿譜稿，剛剛來得及把它分部抄出來，樂隊預備的時間可沒有了，上演的時候，一律得到熱烈的喝采，約瑟夫第二因此聘他做宮庭作曲師，年俸八百古爾登(約合一千八百馬克)終身支給。

彭特給莫查爾特寫的第三部歌劇脚本是他們都是這樣做 *cosi fan tutte*。這本歌劇說婦人的忠貞是不大可靠的。在題材上當然受到廣大的非難，但是在音樂上却也正得到廣大的讚美。

雖然，莫查爾特得到這種種的成績和名譽，他的經濟情形却還是一天壞過一天。他的太太不時害病，要到有溫泉的地方去療養，求診要錢，買藥要錢，兒子的教養又要錢，宮庭作曲師的年俸正好比杯水車薪，沒有大的幫助，他祇得問人借債。他想方法多多招收學生，而且特別到柏林去另謀活動，結果都祇是精神的枉費，他陷入「貧病交迫」的苦況裏面，而且日甚一日。

後來忽然差不多同時接到了三張“定單”，一部意大利歌劇提圖司 Titus，慶祝列奧坡爾德第二在蒲拉赫加冕紀念用的，一部德意志歌劇，維也納劇院的總理希坎泉德爾 E. Schikaneder 定的，還有一部是祕密進行的誅樂 *Bepuierm*。

提圖斯是要趕快完工的，莫查爾特那時雖然害病，還是勉強支持

，在十八天之內便把全部歌劇寫好了。這是一部軟弱的作品，所以也得到軟弱的反響，莫查爾特帶着抑鬱的心情和困頓的病體重返維也納。回來之後，便即刻動手寫他的德意志歌劇。它的名字就是魔笛 *Die Zauberflöte*。

他的歌劇有最重要的兩點，第一是他會用音樂把劇中人物的個性生動地顯現在我們的眼前。在希坎卓德爾的脚本裡面，太米諾 Tamino 是一個冷漠的王子，但是一經過莫查爾特的音樂的描寫，便使聽眾認出他是一個純潔的，無邪的少年，甘心冒盡種種的危難去解救他的戀人。其次便是管絃樂隊的能言性。在他的作品裏面管絃樂隊再不光是一件伴奏的樂器，它變成表現戲劇的盛情的工具，當歌人不能說話的時候，如太米諾比方說，它代他說明一切，它奏出或好或醜的談諧，它的地位和任意大利歌劇裏面的完全兩樣。它和唱音溶成最完全的一體，給羣衆一幅最鮮明也最美的圖畫。

魔笛是莫查爾特最後完成的作品，最有特色的，典型的歌劇作品。一七九一年九月三十日在維也納初次上演，羣衆的感覺是驚奇過於讚美，但是兩者的表現方法都是喝采。這部魔笛與韋柏爾的自由射手 *Freischuetz* 成爲德國歌劇的雙璧。

當莫查爾特進行魔笛製作的時候，他已經在計劃着那部誄樂。現在魔笛已經大功告成，於是便集中精力來對付這一種新的工作。但是他那時的疾病已經很沈重，他髣髴預感到，他是在寫自己的哀祭樂，果然，他還來不及完成他的誄樂，便於一七九一年十二月五日夜半一時斷絕了他最後的一口氣，未完成的工作由他的學生徐斯梅厄爾 Sus-

zmayer補足，而那個祕密也就揭露了，原來是一個附庸風雅的伯爵要在交際場中出藝術的風頭，所以特別祕密莫查爾特定譜一部作品，預備當作自己的作品演奏，證明他也會作曲。

當莫查爾特出殯的時候，康士坦慈恰巧臥病在床，那些送葬的朋友也都因為受不住那特別淒厲的砭骨的風雪一個一個的退後，讓葬工獨自把他的遺骸安葬。幾天之後，康士坦慈勉強起來，走到墳場裏去，可巧那裏已經換了一個新的葬工，他壓根兒就不知道那裏埋着一個姓莫查爾特的人，於是那個絕代的天才的肉體便永遠從人間消隱。

莫查爾特生平從不和別人結怨，他就是憎恨那個侮辱他的大主教。給他虧吃的是一些當日流行的意大利音樂家，葛祿克 Gluck 的學生沙里利 Salieri 是很出名的一個。他病重的時候曾經說過，他是被意大利人毒死的，這種猜測或者是他神經過敏，但是使到他生出這種疑心，則他受人迫害過來是總可以相信的了。

他的一生在物質上可以說是生於安樂，死於憂患，在精神上他却永遠是和平，忠厚，誠實，認真，活潑，仁慈，謙遜，女性——或者說是童心更為適當。——總之，人類所有的優良品性，在他身上你都可以找出來，他最大的快樂就是作曲和戀愛——純潔的，專一的戀愛。他說：“作曲是我唯一的快樂，唯一的慾望。”他作曲不比巴赫或是貝托芬的吃力。巴赫說過，“十室之邑，必有忠信如丘者焉，不如丘之好學也”，相似的話，想想罷，他的眼是為什麼盲了的？貝托芬作曲的時候，氣急汗流，好像“如對位的軍隊打了一場拚命的大仗”（寫小D調彌撒曲的時候）。但是莫查爾特呢，他的作品正等於花的香氣。花

的香氣是自然發出來的，他的作品也是自然寫出來的。他主意寫一篇曲Praeludium，結果寫成一篇賦格曲Fuge(一七八二年四月二十日)。有一次他要和別人合奏鋼琴和小提琴的模範曲，前一晚才寫了小提琴部，但是他倦了，再來不及寫鋼琴部，於是當開會的時候，就憑着記憶力，跟着小提琴的曲調隨手彈奏(一七八一年四月八日)。

關於他的愛情，祇舉他一封寫給他的太太的信就夠了：“你實在想不出，我在這整個期間內是怎樣的思念你！我不能把我的感覺向你說出來，它是一種空虛，——它使我推受痛苦——一種依戀，永遠得不到滿足，因此也永遠不會休止。——老在繼續。是的，逐日生長；——想起我們一塊兒在巴登Baden(維也納郊外的風景優美的處所)的時候，我們是多麼快活而且稚氣；——可是現在我在這裏過着的是怎樣的愁苦而且悶損的日子啊！——我的工作也不能使我快樂了，因為我是慣當工作的時候，忽然中止，回頭跟你談幾句話的，可憐這一種樂趣，現在竟也是一件不可能的事情。——走到鋼琴面前，從歌劇裏找些歌來唱，也逼着要馬上停止，——它給我太多的根觸！”(一七九一年七月七日)

一句話：莫查爾特的生平是真美善的合一！

要說莫查爾特的生平最先是無從說起；開頭之後，却又找不到結尾。但是到得這裏看看已經可以交卷了，祇可惜沒有多說他的作品。但是與其簡單地寫他的生平和作品(總數將近六百)，還不如專寫他的生平(實際上還是掛一漏萬)，而且我不是一開頭便說過我不配麼？所以這篇文章就在這裏收束了。

各縣流行戲曲之檢討 (九續)

裘德煌

【逍遙津】(一名搜詔逼宮)

漢末建安時，曹操擅權專政，目無君上，將心腹人遍佈宮中。有敢私論曹操的，常被誅殺。一天，曹操帶劍上殿，建議要速除孫權和劉備。獻帝說，萬事憑你作主。操大怒，說道，萬歲口出此言，被外人聽着，豈不說我欺君罔上？獻帝立刻道歉，曹操拔劍欲弑獻帝，被諸臣勸止，即含怒出宮。獻帝將曹操專橫事告知伏后，伏后即請帝修密詔，召諸侯共除曹賊。帝乃修血書，命太監穆順送到伏完府中。不幸敗露，穆順被殺，並誅戮伏完全家。曹操率領華歆，司馬懿等進宮，搜出伏后和二皇子，先將伏后杖斃，後將二皇子毒死。這就是逍遙津的本事。這劇是根據三國演義編的，和正史稍有不同。這齣戲所以能成立和為觀眾所歡迎，不外下列六點：(1)是正生正淨的重頭戲唱做兼重；(2)場面很有變化；(3)表現司馬懿稍帶仁厚，華歆便是逢君之惡；(4)表現曹操的專橫，迎合觀眾厭惡曹操的成見；(5)曹操發誓云，老夫若有二意，定患破腦風而死。即有兩小鬼打他的頭，後來操果患頭風而死，遇合觀眾迷信心裏；(6)曹操逼宮，後來便有司馬師逼宮，適合循環果報之說。

分佈的地域：這劇已分佈於南昌，新建，進賢，豐城，臨川，高安，上高，安義，永修，德安，九江等縣。

報告人的意見：大概均表示深惡曹操，亦有批評獻帝太庸懦者。

編者的意見：本劇沒有什麼害處，可以表演。

采石磯傳奇

蔣士銓

第六齣 村巷

(淨提魚上)撒網斜陽外(丑牧吹笛上)騎牛曉月邊(末農夫上)荷鋤
聽水生(外樵子上)掃葉帶雲眠請了今日前村趙甲錢乙替他兒子娶親聞
得兩個新人乃是當年李翰林孫女兒我們各備分金同去賀喜夥計他兩家
住在一個院子內我們竟在庭中吃酒罷來此已是趙哥錢哥有麼(中淨老旦
同上)喲元來四位兄弟(淨)我們各帶賀儀在此請收了(丑)喜酒是要擾的哩
(中淨)這個自然(外)這桃花下好就此席地坐了罷(老旦)孫子們取酒來(雜送
酒介)(淨)多謝了請呀

(黃鐘)(過曲)(降黃龍)村號朱陳嫁人家喜動桑麻蘆簾紙閣卵石牆邊一樹桃花
喧譁酒鱗風細有麥飯魚羹香滑願明年添了一對孝符生芽(末)趙哥聽得
你的親家李老爺得罪了高公公所以被他讒害此時在雲南不知有些消息
否(中)咳那得消息來(老旦)這是天緣前定若李老爺在家怎肯與我小戶
聯姻哪(丑)好呀(中)

(前腔)(換頭)門閥他甲第清華少什麼貴戚王孫自聯婚嫁(淨)新人生
長富貴人家只怕受不得如此窮苦(老旦)這個不消多慮他們呵釵荆裙布
井臼羹湯逐件無差(中淨)也是家門中落久了若是新今跌薄的便不能如
此憐他牽蘿補屋把翠袖珠鈿拋亞畢竟有三從四德宜室宜家(●)我們去
了(中)多有意慢莫怪莫怪(分下)

第七齣 捉月

(龍王引隊子)(正宮)(南普天樂)駕鼉梁駟鯨浪御雲車排神仗水晶
 簾舊啟蛟宮魚鱗瓦新蓋龍堂小神采石磯龍神是也駕馭冰夷提封揚子今
 日乃上界長庚星返度之期合在采石磯邊尸解爲此率領水仙前來迎接者
 看金星重朗輝連列宿光合教湘妃洛女護從江鄉(下)(生冠帶)花底罷調
(引雜上)珠樹鶴江干間放木蘭舟下官當塗令尹李陽冰是也喜得太白先生謫滿夜
 郎賜環歸里愛此江山清美遂爾淹留今日秋高氣爽特備沙棠載酒向他江
 上一遊左右請學士出來(雜)學士爺有請(小生飾袍白鬚上)老悟南華旨思隨
 知北遊銜杯賦秋水散髮弄扁舟大尹兄何事相喚(生)小弟特備樽酒邀兄
 作江上之遊未知有興否(小生)甚好(生)如此竟請登舟(上船介)(小生)

(北朝天子)泛龍津渺茫逐鷗波浩蕩聽玉簫金管玲瓏唱鴨頭新綠似
 蒲桃春釀好詩成滄洲曠陳馬風檣爲甚的多勞攘楚王台那廂屈原祠這廂
 五湖游可要個鷗夷長(生)先生請浮一大杯

(南普天樂)對江山杯休放看風烟懷須曠美聲名望重朝廷好文詞運
 際明良况秋晴氣爽冥鴻天宇翔不用燃犀下照一任荒唐(小生)大尹兄想
 李白今生直是可憐人也(北朝天子)醉也邪廟堂苦悽清法場險些兒一霎殘
 生喪說甚袖染爐烟身隨天仗消受那御手羹湯可也龍巾益益暗勾消流年賤
 莽蕭條夜郎白瀰漫九江恨才名把我的顛危釀呀看一輪皓月千里澄江大
 尹兄俺待騎鯨捉月去也(投江下)(龍神水仙繞場導引下)(生哭介)我的大白先生
 呀我想他一生豪宕半世流離高才奇氣足以犬擊驕王奴視閹官功名雖不
 自見而薦舉汾陽藉成中興大業今日含笑清流雖死若生矣我不免向牛渚

磯頭建造太白酒樓使千秋萬世之下景企高風却不是好左右吩咐水手五十名分頭駕舟撈取李爺尸首不得有誤(雜)領鈞旨(生)正是豈有安仁能作誅空勞宋玉與招魂(下)

第八齣 祭塚

(外引 仗上)斯人清唱何人和草徑苔蕪不可尋一夕小敷山下夢水如環琳月如標下官江南宣歙觀察使范傳正河南鄧州人也起家黃甲通籍宏詞由集賢殿校書郎歷官此職我這采石磯邊東麓之上向有李陽冰收葬太白先生舊墓一所近日訪得青蓮兩孫嫁在田間他說令祖當時愛謝家青山說道我死當藏骨於此也今求改葬青山下官只得從命工已告竣不免出城到江上祭尊一番左右打導往謝公山去

(黃鐘 過曲)(啄木兒)遷新碣弔故墟芳草芊眠人已古舊游稀不見橋公良會杳誰過黃鱸(他)醉裏騎魚撒波去鮑家詩唱秋墳句今日里有酒誰澆趙州土(雜)稟爺已到李翰林墓所了(外)將祭品擺列起來(上香行禮介)太白先生在上後學范傳正謹獻三爵伏惟昭鑒

(前腔)牲牢潔香帛俱看銀浦流雲雙袖舉把杯時喝月西行搖筆處呼龍起舞歎秋眉幾度添新綠(笑酒介)莫道是酒不到劉伶墳上土(內奏樂二幡女引生小生仙官冠帶携手上)

(三段子)滄溟又枯俊才名高懸太虛桑田換綠好詩篇流傳樂府(小生)少陵先生你我生同偃蹇歿共逍遙幸登紫府仙班已覺前塵如夢范公請了(外)呀敢問雲中兩仙是何名氏(正)我杜甫(小生)我李白(外)元來係二公下官敢不稽首美你詞林合傳堪千古想玉樓供職皆如故恰似這江上團團貼塞玉

(二神將金瓜引神官上) 奉上帝玉旨杜甫陞授碧落左侍郎李白陞授碧落右侍郎共掌人間才子祿籍務使文曜舒芒錢神遁跡以昭文運潤色昇平 (二生) 聖壽無疆 (奏樂同下)(外) 呀天府用人量才授官歷歷不爽如此我范傳正今日遇仙好僥倖也 (雜引二旦上) 稟爺二位李小姐已經請到了(二旦) 大人在上賤妾等有一拜(外) 下官也有一拜名門淑女久辱泥塗忝列有司不勝慚愧(二旦) 田家習苦正自相安齒及先芬愈增惶恐(外) 請坐下官奉請有一言相告

(歸朝歡) 清華胄清華胄當歸士族入蓬門甯堪田婦名人女名人難乘鹿車提汲甕怎親勞苦 (二旦) 妾聞婦人守身如玉從一而終豈有改適之理大人扶植人倫主持風化幸勿多言便金多肯爲秋胡顧琴調瑟弄也 難移柱須信羅敷自有夫 (徑下)(外) 呀看他別而去真不愧青蓮後裔待我將他兩家夫役永遠捐除罷了打道回去正是名媛節比青山固烈女心同白日明 (下) (完)

中華口琴界 月刊

每期大洋五分郵費一分

全年大洋五角郵費在內

郵票代洋十足通用

另售第二期三週紀念特刊

上海

中華口琴會出版

上海貴州路明智里6號

一個初學懷娥鈴者的自述

六

光 毅

我學到第三把位時，陳先生又教我顫音 Vibration，就是在按某音時左手腕和手指微妙地前後平均撼動着，使發出來的音，高度有相當變動。顫音在懷娥鈴上是很重要的，同是一個樂曲，有一個人在演奏時加以顫音，另一個人不加以顫音，則前者要比後者好聽得多。不過陳先生說，懷娥鈴的顫音亦不能濫用，正像唱歌時不能濫用顫音一樣。顫音的速度，視樂曲而異，幽雅性質的音或樂句，顫動的速度須稍慢。奏顫音時，手不能握琴太緊，臂部則絕對不能動搖。——因之顫音就顯得很難了。

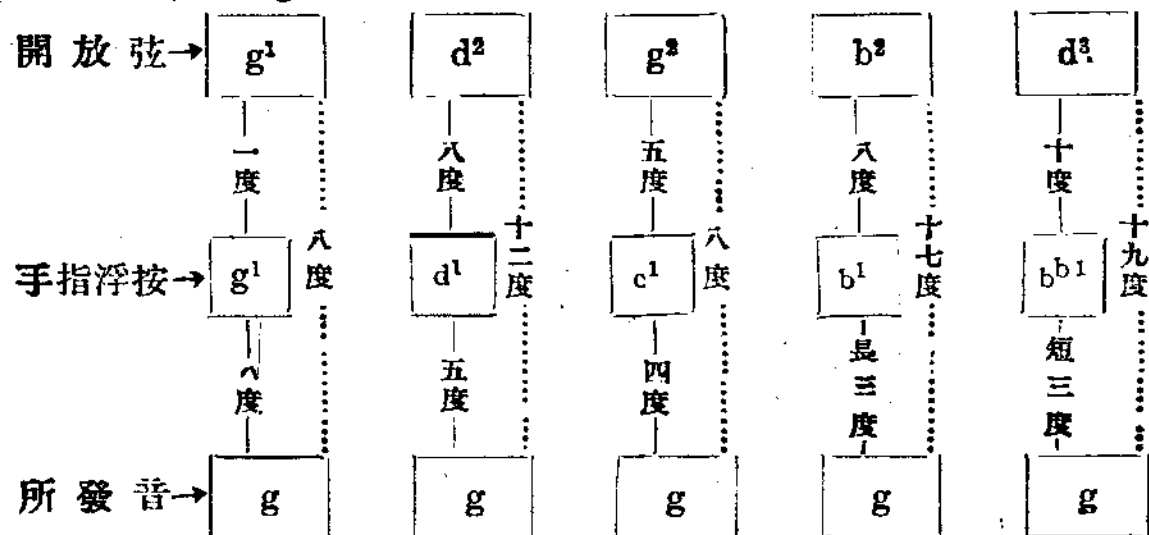
就手指來說，第三指與第二指比較容易，第一指較難，第四指更難。顫音最易犯的毛病，是顫得不平均，有時只顫得前半個音符，後半個音符忘記顫了，因為把注意力移到第二個音符去。美妙的顫音，是十分平均的。

有幾個練習曲，在一個樂句內有許多升降記號及本位記號，有的是臨時性質，有的則是轉調的。這樣的樂句很不容易奏，音位很難按準，有時甚至把譜也讀錯。這真像在黑夜裏走路，路又高低不平，脚步踏上去一點不穩，而心神却加倍的費。

第四冊內又練到泛音 (Harmonics)，起初給我忽略過去，我以爲“8”“4”
o o 的記號，與“3”“4”的指號一樣，拉給陳先生聽時，他就發覺了

，他說這是自然的泛音，0是開放弦，在0以上的數字雖然是表示按弦的手指，但這手指却只微微觸在弦的浮面而已，且須用指腹。另外又有種技巧的泛音，記號是 $\hat{\text{P}}$ ，用食指按在音符所在的音位上，用其餘的某指輕按在菱形所在的音位。

據說第一個應用泛音的是懷娥鈴名家尼古洛帕格尼尼(Nicolo Paganini 1784—1840 意大利人)。泛音的指觸有五個地方：一是弦線之 $\frac{1}{2}$ (全完八度)，二是弦線之 $\frac{1}{3}$ ，(完全五度)，三是 $\frac{1}{4}$ (完全四度)，四是 $\frac{1}{5}$ (長三度)，五是 $\frac{1}{6}$ (短三度)。發出來的音亦有一定高度。譬如以G絃為例，他的自然的泛音就有下面五種：(第一種相隔完全八度，所發之音仍是 g^2 ，惟音色不同而已)。






其餘D,A,E,三弦之自然泛音，可照此類推。至技巧的泛音，亦同此理，因實按之指與浮按之指如相差八度，則必發一度之音，相差五度，發高十二度之音(由實按之音算起)，相差四度，發高八度之音，相差長三度，發高十七度之音，相差短三度，發高十九度之音也。

Hohmann's 第四冊的確難，份量雖沒有第一第二兩冊這樣多，


但直到第二年春假才練完，足足練了七個月。那時，陳先生選了幾個著名的懷娥鈴小曲給我，Hohmann's 第五冊暫行停練。第一個小曲是貝多芬的 Menuetto G，很好聽，是一個舞曲，陳先生先拉給我聽，我幾乎聽得手舞足蹈起來。回到校裏，我把這曲仔細地讀了幾次，就開始練。先是注意節拍，其次是留心表現。這曲子有好幾個地方重複，所以並不怎樣繁難，不過中部Trio大半是Staccato，比較不大順手些。練了一個禮拜，覺得有點純熟了，就去拉給陳先生聽。陳先生說我最大的毛病，是拉不出味道，平平板板的不能動人。中部Trio拉得更沒有神氣。說到Trio陳先生又把關於頓音(Staccato)的一切弓法，概括而周詳地同我說了許多話：

頓音約分強硬的弓法及撞絃的弓法兩種。強硬的頓音弓法，弓不離絃；撞絃的頓音弓法，則弓須離絃。強硬的弓法，又分：

1. 短頓音弓法 (Short Staccato) 奏時值很短而中庸強度的音符時用之。用弓的尖端最適宜，係單純的手腕運動，用力在第一指，除換絃時臂部得上下略助運動外，臂部不能動。記號是在音符上加一圓點 ，每音符均略停，時值約佔各該音符之 $\frac{1}{2}$ 。
2. 強頓音弓法 (Martellato) 奏時值較長而音量亦較強大的音符時用之。用上半弓，係手和前臂運動，用第一指壓弓，一壓即放輕，換絃時上臂亦得加入運動。記號是在音符上加一尖點 ，每音符亦須略停，時值約佔各該音符之 $\frac{1}{2}$ 。
3. 大斷音弓法 (Lagrande Detaché) 奏時值更長而音量亦更強大

的音符時用之。用全弓，係手與上下臂之聯合運動，記號是在音符上加一尖角 ，每音符之初均有 accent。

撞絃的弓法，又分：

1. 跳弓法 (Springing bow 或 Spiccato) 奏時值始終相同而需迅速輕快的音符時用之。係手腕運動，用弓之中部，藉弓本身之力量墜在弦上而跳起。記號與短頓音弓法同，有時或注明 Spiccato。(初練跳弓法，最好單練一個音符，先跳四五次，後逐漸減少為一次；然後與另外的音符聯起來練。手指之離弦按弦，應與弓之起落同時，易弦或換把位時，皆不能使弓跳躍有妨礙。)
2. 擊弦弓法 (Bouncing Stroke) 係手腕運動，或手腕和臂一併運動，用弓之中部。又分兩種：一種是奏時值始終相同而較慢且需強大音量的音符時用之，弓落在弦上時略帶摩擦。記號亦與短頓音弓法同；一種是奏一音符，用弓急速地在弦上上下下摩擦，能表現出激烈，昂奮，不安等感情。記號是在音符的符幹上加二短劃 。
3. 一弓奏數頓音法 (Surlred Staccato) 在快的樂句中，音符長短相等而宜以聯珠式的形式或順適底斷續的奏出來時用此法。用全弓，手腕與臂聯合運動。記號同短頓音弓法而在各音符上面聯一條長弧線，每音符時值，約佔各該音符之 $\frac{3}{4}$ 。

陳先生又說，因為頓音弓法的符號，有幾個是相同的，所以在遇到同一符號的頓音弓法時，到底用那一種弓法，就完全要看樂曲的性

續而由演奏者自己斟酌的。譬如貝多芬的Menuetto的中部，就要用短頓音弓法及一弓奏數頓音的弓法；但也有人用跳弓法的。

陳先生有一張貝多芬的 Menuetto 的留聲片，是某懷娥鈴家演奏的。陳先生拿出來開給我聽。真拉得好，爲我萬萬所及不到。我從前沒有學懷娥鈴的時候，聽人家說懷娥鈴非常難拉，是西洋樂器中最難的一種，我總不大相信，現在自己學了一年多，還拉不出一點神味，才知懷娥鈴的確不容易，對於會拉懷娥鈴而拉得很好的人，也更敬仰了。

我遵照着陳先生的指示，把貝多芬的 Menuetto 重新再練。尤其是中部 Trio，特別的提出來練。這雖然有點單調，但爲求進步起見，也不得不如此。

陳先生第二次選給我練的曲子，曲名我忘記了，但曲內應用到一種新的指法，那就是 Pizzicato，略寫爲 Pizz。這種指法，我以前沒有用過，是用左手指或右指摘彈的，不能碰到指甲。聲音很別緻，清朗優美。據陳先生說，有幾個曲子的琶音，也用 Pizz，有時在同一組琶音內，各個音符寫得大小不同，演奏時應按照音符的大小彈出強弱來

暑假快開始的時候，我又開始繼續練 Hohmann's 第五冊，不過陳先生仍每隔一星期另選一小曲給我，叫我夾着練。

有一天晚上，青年會裏舉行音樂會，是一個業餘的音樂團體主持的。我買了一張入場券去聽。節目有管弦樂合奏，四部合唱，鋼琴獨奏，懷娥鈴獨奏等。當然，我最注意的是懷娥鈴獨奏。那位演奏懷娥

鈴的先生，年紀很輕，不到三十歲，但却拉得很不錯。坐在我旁邊的一位中學教師模樣的人說，他已拉了十五年，是在一個俄國教師那裏學的。他的發聲非常優美，清晰圓潤，絕沒有一絲一毫的沙啞，間斷，正像一個口齒伶俐的女郎在說話一般。表現也不錯。尤其是技巧，真是神妙得不可言。琶音是這樣的明朗，Pizz 是這樣的美麗，Springing bow 是這樣的清楚。雙音是這樣的和諧，——雙音(Double-note)，在我是最難的一種技巧。陳先生常說我的雙音奏得不正確，聲音不和，有時又只拉到一條絃線。陳先生屢次關照我，告訴我奏雙音的要點，什麼把音程弄明白啊，看到一個雙音，要馬上知道兩音間是幾度音程啊，什麼初練時要慢，要仔細聽辨啊，什麼在可能範圍內，要保持手指所按的音位啊……但我實際拉起來，却總是不能美滿，正是無可奈何的事。從這一點，也可以看出學懷娥鈴只明白方法而不加勤苦練習仍是不能成功的。

從音樂會裏出來，我對音樂的興趣，更濃厚了許多，練懷娥鈴也更起勁了。這對我是一個很好的刺激，正像打一針強心針一樣。陳先生同我說，懷娥鈴能夠出席音樂會獨奏，是很難，但管弦樂隊內的第二懷娥鈴，只要好好地練上三、四年，也就勉強可以跟得上。在管弦樂隊內做演員，拉懷娥鈴，比一個人單獨的練有趣，進步也可以更快。陳先生又說，只要我繼續地努力再練一二年，他就可以把我介紹到那邊管弦樂隊內去，他同那樂隊的指揮是認識的。

那晚我做了一個夢。夢見我在一個音樂會裏演奏懷娥鈴。台下是無數的聽衆，肅靜無聲。一曲奏完，如雷一般的掌聲，從台下起來。

“再來一個”——掌聲繼續的響着；我笑微微的向台下一鞠躬，就再來一個什麼曲子……於是又是發狂般的一陣掌聲。我驚醒了！我自己也想得好笑，竟會做這樣的大夢！

因為夾着練習另選的小曲，所以 Hohmann's 第五冊直至第二學期將結束的時候，才完全練完。Hohmann 一書，合計五冊，從開始起，至結束止，一起化了兩年另兩個月工夫，中間曾停練了一個多月，約實練兩年。這樣的進度，雖然不能說快，但也很可以自慰了。

Hohmann's 練完，陳先生叫我接着練 Mazas op 35 Speial, Studies 我的“自述”至此亦暫告結束。(完)

第 二 卷 廣 州 音 樂 第 六 期

全 年 售 價 每 份 四 角 外 埠 六 角

一個錯誤觀念的糾正	陳 洪
近代西班牙作曲家	歐郎漫
初中音樂教育一般論	黃 燊
西洋歌劇略說	陳 洪

廣 州 惠 福 東 路 廣 州 音 樂 院 出 版

簡要音樂辭典

蕭而化

J

Jagdhorn (德)獵笛。

Jagdstueck (德)獵歌。

Jagerchor (德)行獵合唱曲。

Jaleo (西)一人演奏之西班牙舞曲，八分之三中庸拍子。

Jaleme(希)悲歌。

Janitscharen-musik (德)土耳其軍樂。

Jarade(英)西班牙舞曲之一種。

Jeu (法)(1)演奏之法式，(2)風琴之Stop。

Jig(英)與Gigue同，六拍子快板舞曲之一種，Suite(組曲)中末章常為
Gigue。

Jocosus(拉)談諧的；滑稽的。

Jodler (德)阿爾卑斯之俚謠，以胸音及頭音之變換為特性。

Jota (西)西班牙之國風舞曲，三拍子快板，頗類似Waltz。

Jubellied (德)慶祝之歌曲。

Jubilee(英)祭祝之歌，慶祝之歌曲。

Jubiloso (意)慶祝的。

Just intonation (英)正確之音調高度。

K

Kabaro(英)古代埃及與亞述的鼓。

Kalamaika (英)快板四分之二拍子匈牙利舞曲。

Kammer(德)室內的；宮廷的，**Kammermusik**室內音樂。

Kantate (德)即Contata。

Kapelle (德)(1)私人組織之合唱隊或銅樂隊，(2)管弦樂隊。

Kapellmeister (德)樂隊指揮者；合唱隊指揮者。

Kavatine(德)即Cavatine。

Kettledrum (英)鍋形鼓，管弦樂隊中用，能旋轉以調節音之高度，大者能出F(低音譜表下一間)至 \circ 間之音，小者能出bB(低音譜表第二線)至f之音，又名Timpani。

Key(英)(1)鍵，(即鋼琴及風琴之手彈部分之黑白鍵)，(2)調，major key 長調，minor key 短調，又，以某音為音階之第一音即稱為某調，(3)管樂器上所用之補足鍵，(4)扭子(弦樂器用以調節絃音之高低者)。

Keyboard(英)風琴鋼琴等之鍵盤。

Key-chord (英)主音三和音。

Key-karp(英)一種組織類似鋼琴之樂器，但弦音得隨意調節，為1819年Dietz及Second所發明。

Keynote (英)主音；音階之第一音。

Key-signature (英)調號。(附於譜表首端之#或b號)。

Key-stop (英) 截一絃使長度變換而分音之高低之鍵，代指鍵。

Key-tone (英) 主音。

Kit (英) 跳舞教師用之袖珍Violin(提琴)約長十六吋，出音爲 o^1 ， g^1 → d^2 。

Klang (德) 音；音響。

Klangfarbe (德) 音色。

Klappe (德) 管樂器之鍵。

Klarinette (德) 卽Clarinet洋喇叭，

Klavier (德) (1) 鍵盤，(2) 鍵盤絃樂器；十八世紀時卽Clavichord；現在爲鋼琴類樂器之總稱。

Klavierauszug (德) 爲鋼琴而編製之樂曲。

Klaviermassig (德) 適於鋼琴的；鋼琴之風味。

Klein (德) 短；小。(指音程)

Knabenstimme (德) 男孩之聲；最高男聲。

Knee-stop (英) 風琴下部之膝側增音器。

Konzert (德) (1) 競奏曲(見Concerto)(2) 音樂會。

Konzertmeister (德) 導奏者；第一Violin(提琴)演奏者。

Konzertstück (德) (1) 音樂會曲，(2) 自由形式一樂章所成之競奏曲。

Koppel (德) 音栓Koppel ab關住音栓；Koppel an抽出音栓。

Kreuz (德) 升記號，#。

Kriegslied (德) 軍歌；戰歌。

Krome (德) 八分音符。

Kunst (德)藝術。

Kunstler (德)藝術家。

Kurz (德)短的(如促音等)。

Kyrie(拉)Miss之第一樂章。

小學音樂教材的今昔(第二卷第一期)正誤表

頁	行	字	正	誤
53	7	11	到	在
53	13	16	注	鐘
55	3	25	軍國民	民國軍
56	6	2	如	各
56	9	20	遍	通
56	21	2	同	間
57	11	20	著	着
57	12	23	著	着
57	15	16	錄	線
57	18	18		脫是字
59	19	24—25		脫小字
61	8	8	段	段
62	1	3	I	了
62	12	6	著	着
62	12	20—21		脫學字
62	16	3	著	因
63	2	14	著	着
63	5	15—16		脫學字
64	12	10	段	伏
65	9	17	段	段
65	17	15	徵	徵
66	5	5	修	備
66	6	27	爲	的

音樂史

繆天瑞

第五章 貝多芬到華格納的浪漫樂派*

第一節 浪漫派諸作家

如前所述貝多芬集古典音樂的大成，更進而為浪漫音樂的先驅者。貝多芬是兩者之間的橋樑，然其同時代人許伯德與韋柏都帶着明顯的浪漫表情的趨向。

許伯德 許伯德 (Franz Peter Schubert, 1797—1828) 以他的歌曲 (Lied) 給浪漫的作曲家開闢了一條新路。故後人稱他為“歌曲之王”。當時德國因了哥德與席勒的詩，國民對於詩都覺醒了。哥德的詩與貝多芬的歌曲風 (Cantabile) 的精神融合了成為許伯德的藝術。

許伯德是維也納附近一個小鎮中的小學校長的兒子。許伯德幼時在維也納的教會受音樂教育，十七歲入變聲期，不能再為高音歌手，就退學回家，為父親的助手，當小學教師。暇時則從事作曲，最有名的魔王 (Erlkoenig)，便是那時候所作。一八一七年(二十一歲)以後，他差不多都在維也納，過着漂泊生活，終生蹉跎不遇，死時僅三十二歲。然他與莫查德一樣，雖則短命，却作下許多的作品。

*浪漫樂派 (Romantic school) 與古典樂派不同，不注重形式，而注重個性表現。說得詳細一點，古典派音樂專心致意於抽象美的表現，拘泥形式，全體的感是—般的反之；浪漫派音樂是抒情的，描寫的，不為式所羈縛，富於個人的感情。

他的作品之數近千篇，單是歌曲就有六百零四首，其中七十二首是譜哥德的詩的，此外尚有譜席勒，海涅 (Heinrich Heine, 1797—1856)，史可德 (Sir Walter Scott, 1771—1832) 等詩人的詩的。他發表有三種歌曲集，即水車場的美女 (Die Schoene Muellerin)，冬日旅行 (Winterreise) 與辭世 (Schwanengesang)。水車場的美女是歌詠一個思慕水車場少女的放浪青年的心的。冬日旅行由二十四首陰暗的歌曲而成，菩提樹 (Lindenbaum)，道程標 (Der Wegweiser)，琴遊者 (Der Leiermann) 等名作都在此集中。辭世是許伯德最後的歌曲集，係出版者所命名，其中有出名的小夜歌 (Standchen)，在海邊 (Am Meer) 及影 (Der Doppelgaenger) 等。

許伯德是可驚的曲調作者，然他決不耽溺於曲調美，他的曲調都以適合於詩的意義為前題，且憑了暗示的伴奏，表出微妙的氣分。魔王詩為哥德所作，敘述一個暴風雨之夜，父親抱着見神見鬼的病孩在趕路的情景，許伯德所譜歌曲在伴奏部鮮明地描寫馬蹄之音與暴風雨的情景，更可注意者，詩中三個人物(魔王，父親，孩子)的不同性格與氣分，都巧妙地表現出，而且極自然地連續着，毫無破裂之痕。葛雷德欣在紡車旁 (Gretchen am Spinnrade) 伴奏部暗示紡車輪的迴轉，和聲適切地表出詩的意味與氣分。

許伯德的作曲的速率是驚人的，常在一日之間作成八曲。他讀着詩，立即得了感興，作出曲調與主要和絃，以後也再三推敲。聽，聽，那雲雀 (Hark! Hark! the Lark) 據說是與友人們到郊外散步時，在一間飲食店食桌上，拿了一張菜單權作譜稿，在二十分鐘間作成的。

其突發的天才有如此。

歌曲之外，許伯德尚有八篇交響曲其中，C長調因許曼而發見了草稿，未完成是許伯德的傳記作者葛洛夫(George Grove, 1820—1900)所發見。其他有室樂曲，奏鳴曲等。

許伯德較後的歌曲作家，有德國的傅朗芝(Robert Franz, 1815—1892)與葉申(Adolf Jensen, 1837—1879)等。傅朗芝的歌曲的伴奏很是精巧，離了歌曲也自成一極美妙的樂曲。

許曼常常和許伯德並提而論的是許曼(Robert Schumann, 1810—1856)。但他們並不是同時代的人。許伯德是貝多芬的同時代人，兩人在相隔一年的先後去世的時候，許曼還是個十七八歲的愛好音樂的空想的大學生。

許曼生於萊比錫附近的次維考地方，父親是有教養的書籍商。許曼幼時，酷好文藝，兼有音樂的才能。不幸，對他能了解的父親早早去世，母親很固執，不許他學習音樂，將他送到萊比錫大學去學習法律。大學生的許曼，對於法律，不如對於鋼琴的肯下苦功。後來好不容易地得了母親的許可，才得從當時有名的鋼琴教師維克(Wieck)為師，專心練習鋼琴，可是因為了作猛力的練習，把右手的中指弄傷了，這件事迫得他不能把演奏家的希望放棄，從此他就改修作曲。同時他又與同志的友人、創刊音樂新時報(Neue Zeitschrift fuer Musik)，發揚新音樂運動，從事於音樂批評，對於過去的作家如巴赫，許伯德，並世的作家如孟特爾霜，陪遼士，蕭邦，李斯德，華格納，勃拉姆斯等，他都不遺餘力地介紹。有些巴赫與許伯德的遺稿還是許曼發見的。

。晚年精神常呈異狀，曾發狂奔投萊茵河，尋歿於朋附近的精神病院中。

許曼的初期作品，限於鋼琴曲，就中謝肉祭(Carnaval)與兒童情景(Kinderszenen)等，其大膽的和聲，詩的表現，是獨步一時的。一八四〇年，即他三十歲上，不知經過幾番辛苦，他好容易與他的愛人，當時很有聲望的女鋼琴家克拉拉·維克(Clara Wieck, 1819 — 1896) (他的先生維克的女兒)結了婚，這幸福結婚，很激發許曼的創作熱。結婚的一年就作出一百三十多首歌曲。許曼的歌曲，是他的詩的鋼琴曲與許伯德的歌曲的結合物。然像許伯德的天真爛漫的地方很少見，而有一種人間的憂鬱味。伴奏複雜精巧。除鋼琴曲與歌曲之外，他尚有四篇交響曲，以及一些室樂曲等。

孟特爾霜

比許曼早生一年，而齊名於當時樂界的人，是孟特爾霜 (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809 — 1847)。孟特爾霜生於德國的昂不爾厄，其家族係猶太的名門，擁有鉅資。幼年的孟特爾霜跟母親學習鋼琴，九歲時候，即在公衆面前，彈奏鋼琴協奏曲。不久就從師學習作曲。常於家庭中組織小樂隊，由自己指揮，奏演自己的作品。後來遊歷英法意各國。生涯全在幸福美滿中度送，為歷來樂家中所少見。

在鋼琴曲方面，他的無言歌(Song Without Words)很有名。在他的神曲厄里雅(Elijah) 聖·保羅(St. Paul)等，與序曲仲夏夜的夢(Midsummer Night's Dream) (這是他十七歲時作的)等曲之中，他寫出優秀的情景的音樂。孟特爾霜的作品如交響曲，其形式顯然有古典

的傾向，然其精神確是浪漫的。他的音樂極為溫雅，非常抒情。他自己說：“在威尼斯的大畫家，尤其是蒂湘(Titian,1477—1576)的繪畫面前，立住腳，我就覺得有音樂湧上我的心頭。我的發見了音樂，大抵在繪畫與廢墟與自然之中。”的確，他有許多傑作，都是以視覺得來的印象為基礎。華格納批評他是用音來描繪的風景畫家。

以上所述的樂家都是德奧方面的，現在請來一看法國浪漫樂派的盛況。所注意者，在當時法國的樂壇上有許多人是從外國來的。路易·菲力普的宮廷牽惹了當時的文人藝士，好些音樂家都從異國跑到法國來，使法國浪漫樂派漸漸發達起來。器樂方面，有波蘭的蕭邦，匈牙利的李斯德，意大利的帕加尼尼。歌劇方面則有好些意大利作家。現在先從本國的樂家說起。這時候，法國最大的作曲家，是陪遼士。

陪遼士 陪遼士(Hector Berlioz, 1803——1869)，是鄉村醫生的兒子，為要研究醫學負笈巴黎，在巴黎受了藝術的誘惑，不顧一切，徑自進了巴黎音樂院。一八三〇年得獎赴羅馬留學，年餘而歸。其後除了到各國去作演奏旅行之外，大抵都住在這都會。

一世紀以來，法國專注於歌劇，器樂方面直至陪遼士到來為止，實際並無進展。陪遼士最大的成功便是在管絃樂方面。他對於管絃樂中各樂器的運用，有可驚的才能。常用大膽的新的手法來處理管絃樂。他在他的樂曲中，用一種叫做固定觀念(L' Idee fixe)的特徵的樂句，來表現一定的人物等。他排斥無意識的形式美，主張描寫的音樂。所以他常在樂曲上設立明瞭的標題。他的發表於一八三〇年的劃時代

的作品幻想交響曲(Symphonie Fantastique)亦稱藝術家的生涯，描寫他對於一個女伶的單戀的苦悶，全曲分爲五部，各部題作‘夢，熱情的勃發’，‘舞蹈會，愛人的思慕’，‘田舍的情景’，‘向斷頭臺的進行’，‘妖魔的噪宴的夢’，將各種各樣的情緒或情景用音樂來如實地描出。曲中到處出現着他的戀人的幻影所化成的固定觀念：



這曲是標題音樂* (Program music) 的出發點上的傑作。除了此曲之外陪遼士著名的作品，尚有所謂劇的交響曲羅美奧與朱麗葉(Romeo and Juliet)，哈洛爾在意大利(Harold en Italie)，序曲李爾王，歌劇平章奴托·采里尼(Benvenuto Cellini)，特洛伊人(Les Troyens) 及其他宗教音樂等。

有人這樣評論陪遼士：

“革新者且實驗者之中惟一的人陪遼士，背着過去，離開同時代的人們而獨立着，作成有恆久的力與美的作品。在有音樂傳統的狹隘的徑路迂迴着的那漫無涯際的未知的土地——因彷徨迷路而死的許多幻想家與冒險家的骨骼都紛紛地散着的撒哈拉沙漠裏，陪遼士建造了同音樂本身一樣悠久的音響的金字塔”。

*標題音樂便是有標題以說明音樂的內容或情節的音樂。徵諸古例，則有十七世紀末德國的柯奴(Kuhnau)根據聖書故事而作的奏鳴曲。且多芬的田園交響曲固然也可以歸入標題樂的部類，但這曲照作者自己說，不是繪畫，實是氣分的表現。現在陪遼士則斷然地使音樂樂繪畫。

這話或者過分讚賞了他了，然而也就把這天才的特質充分地說破了。

蕭邦 在浪漫運動中使鋼琴音樂達於絢爛的絕頂的，是蕭邦與李斯德二人。現在先來說蕭邦。蕭邦(Frederic Chopin, 1810—1849)，生於波蘭國都華沙附近一個村鎮裏，兒是便顯出音樂的天才，九歲在公開席上演奏鋼琴協奏曲，得“莫查德第二”的美譽。一八二九年在維也納舉行演奏，時人皆目為鋼琴名手，大得名望。一八三一年，離去故國，移居巴黎。因了他那閒雅的態度，巧妙的演奏，以及傷感的作品，他在巴黎成了上流人士間尤其是貴婦人間的寵兒。一八三七年，他與當時著名的女文學家喬治·桑(George Sand)戀愛。然蕭邦素患肺病，體質羸弱，十年之後，桑終於捨棄了他而去。蕭邦度了煩悶的兩年之後，便辭去了人世。

蕭邦的作品，幾乎限於鋼琴曲，他的鋼琴曲奇妙地適合於這樂器的性質。鋼琴曲以外的作品，分量極少，也不重要，鋼琴曲中他的夜想曲(Nocturne)，雖說是踏襲英國斐爾特(見前章)的樂風，然不過是形式方面；其特徵，在於將作者的靈感毫無殘遺地表現在鋼琴的纖細的曲調與琵琶的伴奏部之中。他的馬芝加(Mazurka)與波羅耐斯(Polonaise)是根據故國波蘭的歌與舞而作成，帶有國民的感情。他的練習曲(Etude)在鋼琴技術上開一新紀元。此外尚有序曲(Prelude)，圓舞曲(Valse)，諧謔曲(Scherzo)等。

蕭邦的鋼琴作品大抵是小規模的，在這些作品上，他表出他那詩的漫浪的性格。用作蕭邦的形容詞，恐怕沒有比“鋼琴的抒情詩人”更

爲適切的了。

**李
斯
德** 蕭邦與李斯德同是鋼琴大演奏家，但對着蕭邦的纖弱的彈奏，李斯德是絢爛壯麗的妙技的所有者。李斯德(Franz Liszt, 1811—1886)於蕭邦出世的翌年，生於匈牙利北部一個小鎮裡。少時候從曾爲貝多芬的弟子的奧國有名的鋼琴教授采爾尼(Karl Czerny, 1791—1857)學習鋼琴，從意大利的歌劇作曲家沙里厄里(Antonio Salieri, 1750—1825)學習作曲。在維也納舉行演奏會的時候，聽衆中的貝多芬，挨出人羣，奔上演奏台，抱吻十二歲的李斯德，祝福他的前途。李斯德的青年時代，大抵都在巴黎，從所結交的藝術家們得到種種的感化。他與蕭邦一樣，生涯中頗有些豔事。從一八三六年至一八四四年，他與女文學家達哥爾(d'Agoult)伯爵夫人同棲，所產第三女柯西麥(Cosima)後來爲華格納的妻子。一八四七年以後，他卜居德國威馬爾，努力作曲，對於當時的歐洲樂壇，尤如帝王的地位。

李斯德不僅是大鋼琴家，他又是優良的教師，圓滿的人格的所有者。他幫助又提拔了不少的青年音樂家。他演奏未曾出名的許曼的作品，又將陪遼士與華格納的作品，由自己指揮，介紹給世人。

李斯德以演奏出名，因此生存時在作曲家方面，並不爲人怎樣重視，其實他是最優良的作曲家之一。他的鋼琴曲，使用着華麗的技術的效果。根據匈牙利的舞蹈作成的匈牙利狂詩曲(Hungarian Rhapsody)最爲人所知。又有一些鋼琴曲是改編歌曲，管絃樂曲等而成的，也很出名。在管絃樂方面，他創始了交響詩(Symphonic poem)，在這一點，他可以說是產生華格納與史德裏斯(R. Strauss)的母體。十二

首交響詩中以序曲(Les Preludes)，塔索(Tasso)，奧菲斯(Orpheus)，馬把(Mazepa)最有名。在這些作品裡，李斯德表示他自己是標題音樂的堅定的信奉者。

帕格尼尼 在這個時代，與李斯德齊名的提琴方面的偉人，是帕格尼尼(Nicolo Paganini, 1782 — 1840)。帕格尼尼是意大利人，對於提琴有驚人的絕技；然在作曲家方面，他也是鼓舞浪漫運動的有力的一人。他的作品是一切近代提琴技術的基礎，非常艱難，只有大演奏家才能演奏。

節二節 十九世紀初的歌劇

德國 用德語作成的最初的歌劇，是莫查德晚年之作魔笛。然這還不是以國民意識作成的。真正德國歌劇的第一作，是韋柏的自由射手。給許曼，華格納，蕭邦等多大影響的韋柏(Carl Maria von Weber, 1786—1826)是莫查德的妻康斯丹采·韋柏的姪兒。十四歲即開始做歌劇。少年時候，為歌劇場的指揮者，又作鋼琴家到各處作演奏旅行。三十歲以後，為當時在德國的意大利歌劇的中心地德勒斯登的指揮者。(三十年以後，華格納據了這個地位。)

自由射手(Der Freischutz)是以國民間流行的妖怪談為材料，音樂也用民間流行的，再由德國歌手用德語給表現出來。韋柏的歌劇固然也有陷缺，但他有可驚的想像力。其描寫超自然的東西，很是成功

*交響詩是浪漫樂派理想的產物。簡單說來，是高級的標題音樂的一種，用交響曲所用的管絃樂來演奏，但形式自由，不受奏鳴曲形式的束縛，其與普通的交響曲不同者，是有一定的描寫的意義。

。去世一年他在倫敦發表的奧伯龍 (Oberon)，給後世指示了妖女怪人的描寫法。

韋柏同時代的德國浪漫派歌劇的作曲家，有下列數人，他們多少受着韋柏的影響。

克洛伊查 (Conradin Kreuzer, 1780—1849)，除了卅齣大小歌劇之外，尚有鋼琴曲，室樂曲，歌曲等。歌劇葛拉那大的夜營 (Das Naehelage von Granada) 最為有名。

史博爾 (Lubwig Spohr, 1784—1859) 是有名的提琴家，同時又是歌劇作曲家。十數齣歌劇中以嬌松達 (Jessonda) 最有名。其詠唱調 (Aria) 的伴奏的作法，很優秀，只是因為缺乏想像力，到底為韋柏的盛名遮蔽了。

馬修那 (Heinrick Marschner, 1795—1861) 是與韋柏同型的歌劇作曲家。他帶有國民的傾向，巧於描寫妖怪與超自然的事物。傑作有吸血鬼 (Der Vampyr)，韓思·海林 (Hans Heiling)。

有意大利 有二位屬於前時代的意大利歌劇作家，附說在這裏。便是與貝多芬同時代的侃羅皮尼與史邦典尼。

侃羅皮尼 (Luigi Cherubini, 1760—1842) 是佛羅稜薩人，許多年間任着巴黎音樂院長之職，後卒於巴黎。他在巴黎受教育的時候，葛魯克與披契尼的爭霸戰正很猛烈，他受了這個的影響，作出獨創而又古典的歌劇。名作有挑水夫 (Les Deux Journees)，另外又有優秀的教會音樂。

史邦典尼 (Casparo Spontini, 1774—1851) 自從在巴黎上演了

拉·章思太爾 (La Uestle) 以後，就以其華麗的樂風一躍而為有名的歌劇作家。一八二一年到柏林去，為其地的音樂總監督。

然在意大利本國，自然也有作純意大利歌劇的人。其代表者為洛西尼 (Gioachino Rossini, 1792—1868)。洛西尼于華格納與韋爾諦 (Verdi) (第三節) 出生的一年，即一八一三年，因作歌劇頓克勒第 (Tancredi) 而出露頭角。其喜歌劇塞維拉的理髮師 (Il Barbiere di Seviglia)，以生氣潑刺的純意大利的情緒，征服了全歐，不管有後年的大歌劇的傑作威廉·退爾 (William Tell)，這作品是他的最大的傑作。

洛西尼的盛名，一時沒有別的歌劇作家可與匹敵。他那需要富于極端美飾的聲唱的詠唱調，雖經葛魯克一度加以非難，仍是魅惑了當代的人們。然他阻止歌手於曲調中任意加入裝飾，情願自己作成變化無窮的裝飾句 (Cadenza)，使之歌唱。

承繼洛西尼的，有陶尼才典 (Gaetano Donizetti, 1797—1848) 與貝利尼 (Vincenzo Bellini, 1801—1835)。兩人都住在巴黎，為法國歌劇作曲，然樂風却是純意大利的。

陶尼才典對於劇的表現有非凡的手腕。作品有羅契亞 (Lucia)，愛的妙藥 (Elisire d' Amore) 聯隊的女兒 (La Fille du Regiment) 等。

貝利尼樂風比陶尼才典更為纖細，在夢遊病 (La Sonnambula)，諾爾麥 (Norma) 等，以需要可驚的細巧的聲唱技術的曲調，與洛西尼的美歌 (Bel Canto) 相對抗。

法 國 葛魯克死後，法國的歌劇形成一變轉，其中傑出的人為美游爾，(Henri Mehul, 1763—1817)。他是葛魯克的直系的後繼者，然所作歌劇在富於感情的又劇的表現，與色彩的管絃樂這兩層上，比葛魯克更具有特色。傑作有根據聖書故事的約瑟(Joseph)。在他的作品上，已可窺知法國的漫浪派歌劇的緒端。

從美游爾以後至法國歌劇界的柱石馬雅貝爾的出現為止，其間有許多的作曲家，主要的有下列五人。

波韋爾提歐 (Francois Boieldieu, 1775—1834), 白衣婦人(La Dame Blanche)。

阿勒維(Jacques Halevy, 1799—1862), 猶太女人(La Juive)。

奧貝爾 (Daniel-Esprit Auber, 1782—1871), 弗拉·提亞福珞 (Fra Diavolo)。

愛洛爾德(Louis-Joseph Herold, 1791—1843), 曾巴(Zampa)。

阿丹(Adolphe Adam, 1803—1856), 洛宙慕的馭者 (Le Postillon de Logjumeau)。

這時代的法國歌劇的特徵，在於用輕快的音樂，表現嚴肅悲劇的事件，間或點綴以滑稽的場面，形成一種與古典歌劇不同性質的輕易的歌劇。

馬雅貝爾 (Giacomo Meyerbeer, 1791—1864) 是隴斷十九世紀的法國歌劇的巨歌。他是生於柏林的猶太系的銀行家的兒子。初作鋼琴家，後有志於歌劇，遊學意大利，研究洛西尼的作品。把名字都改了作意大利式(他的原名是Jakob Liebmann Beer)。一八二六年，側

身於巴黎歌劇界。他看破了當時的法國人的觀劇心理，就迎合他們而作歌劇。“使德國的和聲，意大利的曲調與法國的節奏融合在一起：在這一層馬雅貝爾是獨步的，這是黎曼(Hugo Riemann, 1849—1919)的評語。馬雅貝爾更在這要素之外，巧用舞台的效果，使用容易惹人感動的結構，與有變化的獨唱重唱，以取悅觀衆。作品爲後人所知的，有魔鬼洛貝 (Robert le Diable)，猶古諾教徒 (Les Huguenots)，預言者 (Le Prophete)，亞美利加女郎 (L'Africaine)。馬雅貝爾並不是了不起的藝術家，但在生前很得人望，當他風靡歐洲的時候，因了他的盛名，華格納與許曼被困窘了好些時候。

第三節 華格納時代

浪漫樂派至華格納而達於絕頂。所以華格納在音樂的發達上，是與巴赫，貝多芬同爲劃時代的偉人。華格納表面功績，似限於歌劇——或者如他自稱的樂劇，事實上他對於後世的影響，是音樂全般。

華格納 華格納(Richard Wagner, 1813—1883)生於德國萊比錫，少時候長育在戲劇的環境中，他的兄妹都是優伶。華格納少年時代所愛好的，是莎士比亞，貝多芬，韋柏三人。因這三人的影響，使他後年成了樂劇的創始者。

華格納的初期的歌劇，如黎恩濟(Rienzi)等，還脫不了馬雅貝爾的樣式，然從徠德的荷蘭人(Der Fliegende Holländer)以後，他就踏出傳統的一步，漸漸顯出他的獨創了。其次作登諾伊查(Tannhaeuser)以一八四五年發表於德勒斯登。然當一八四九年的德勒斯登暴動時，

當時爲其地歌劇指揮者的華格納，因加入民主運動，對羣衆作煽動的演說，以致爲官憲所逮捕，逼得逃出德勒斯登。暫時在威馬爾的李斯德處寄身，以後就亡命於瑞士。李斯德很能認識華格納的才能，在威馬爾，李斯德先將登諾伊查上演了，以後又把其次作陸恩格林(Lohengrin)也在同地上演了。這是一八五〇年的事，華格納從此就踏向了幸福的徑途。

這陸恩格林很爲巴威王羅微虛所激賞，就招華格納到閔行去，給與很大的援助；到一八七六年，他使華格納在巴洛德建設一理想的樂劇場。當華格納被招到閔行的時候，代表作尼貝龍根的指環(Der Ring des Nibelungen)四部曲，紐倫堡的名歌手(Die Meistersinger von Nurnberg)，德里斯登與伊索爾特(Tristan und Isolde)等，都已脫稿了。他的最後作，是以聖杯故事爲題材的巴西弗爾(Parsifal)。此作初演於一八八二年，這時候他因爲身體不康健，赴威尼斯療養。翌年卒於其地。遺骸運至巴洛德，舉行盛大的葬儀。據說一八七〇年作了他的後妻的李斯德的女兒柯西瑪，將秀美的長髮割下納入他的棺中。

華格納是歌劇改革者。元來歌劇自創始以來，屢次入了歧途，其間雖有羅利，拉慕，葛魯克等根據創始當時的精神，主張劇的表現，加以糾正，無如像史卡拉典唱導的美歌似的東西，到底不是他們所能撲滅乾淨的。十九世紀初期，就還流行着馬雅貝爾的甘美的感動的歌劇。華格納依了他的理想，改革歌劇；他稱自己這些歌劇爲樂劇(Music-drama)。

華格納的理論，在他的論文歌劇與戲劇(Oper und Drama)中詳

細地說明着，而在此論文後的尼貝龍根的指環一劇中充分地給以實現。照他的主張，一切的藝術互有密接的關係，出自同一源流。同一思想感情用任何藝術都可得表現，而形成各自的分野，然應互相調和，打成一片；歌劇在這一層，是最完全的綜合藝術。實行這理論，華格納是不可多得的適任者。他一身兼備文才，詩才與樂才，他自作脚本，自作歌詞，又自作樂曲。他的脚本題材，大抵取自本國的傳說與歷史。

他的劇上的管絃樂決不是無意義的伴奏，却是在本身維持着獨立的意義。他採用叫做主導動機(Leitmotif)的一種有特殊象徵的主題，以表現劇中人物的性格，或這人物的心的變化，以及場面等等，譬如，在尼貝龍根的指環，下例(a)表示少年英雄西格弗里在獵角吹上出的曲調，然在諸神的黃昏(見下)中，西格弗里長成了，這動機就變成了(b)的四分之四拍子的有力的樂型，並藉着樂器的處理添出一段威嚴。

(a)

(b)

他擯斥從來的詠調與宣敘調，而用所謂無終曲調，各詠唱調等不相分離而應了劇而變化，連續不斷。又廢棄從來的獨立的序曲，(Overture)，替用以根據於劇，連續於劇，又適合於劇的前奏曲(Prelude)

(附言)主導動機並不是華格納所發明，譬如陪達士就在他的幻想交響曲中用一定的主題表現一定的人物等(見前)，然微妙地，複雜地使用這種主題的，確以華格納為最早。他最初用這方法於徬徨的荷蘭人中，在尼貝龍根的指環更極顯著地活用着。在勞恩格林，他不僅使用這方法，且以樂器表現劇中人物的個性。勞恩格林的曲調常用絃樂，愛爾莎(Elsa)用木管，亨利王(Henry)用金管。

尼貝龍根的指環由四部曲而成，即萊茵的黃金(Das Rheingold)，華爾克雷(Die Walkure)，西格弗里(Siegfried)，諸神的黃昏 Die Goetterdaemmerung)，一八七六年八月，巴洛德行開幕典禮時，這大樂劇連續演了四天，聽衆有從世界各國而來的。

韋爾諦 華格納的藝術正風靡天下的時候，能替意大利歌劇吐了一口氣的唯一的人，是韋爾諦；他承繼洛西尼的歌劇，靜觀華格納的大業，使意大利式歌劇行到可行的地方。

韋爾諦(Giuseppe Verdi, 1813—1901)與華格納同年生於意大利的普塞特附近的小邑。十六歲便正式地開始了音樂的學習。有名的里哥雷多(Rigoretto)發表於一八五一年，一八五三年又發表了托洛華多勒(Il Trovatore)與茶花女(La Traviata)，這兩劇是兩個月間作成的。後來停筆了數年，去研究華格納。待到華格納的萊茵的黃金與德里斯登上演了以後，韋爾諦就於一八七一年發表了面目一新的阿伊達(Aida)。阿伊達是他的傑作之一。在其中，意大利式的裝飾句已全然潛跡；全劇由注重劇的表現的短小曲調組織而成。管絃樂上且

尼貝龍根的指環的第一部萊茵的黃金，是以一八六九年先在閩行發表的。

用形似主導動機的東西。

從此又沉默了六年，其時韋爾諦已是老年，這沉默分明是爲的仔細省察吧。試看以後發表的作曲家波伊多(Arrigo Boito, 1842—1918)作詩的奧德洛(Otello) (1887)與弗斯塔夫(Falstaff) (1893)，不管作詩者明明步着華格納的後塵，韋爾諦是用了獨自的純真的曲調，簡素的管絃樂，開拓了華格納樂劇以外的新世界。

勃拉姆斯
及其他

當華格納正在樂劇方面活動着之間，有一位在反對方面成功作曲家，出現在德國。這人便是勃拉姆斯了。

勃拉姆斯(Johannes Brahms, 1833—1897)生於漢堡，初以鋼琴家知名。常與匈牙利的提琴名手雷美尼(Eduard Remenyi, 1830—1898)同作演奏旅行。在旅行之中有一段有名的逸話，據說有一回在某演奏會上因爲鋼琴的調率低了一音，勃拉姆斯就把貝多芬的克洛伊查奏鳴曲的鋼琴部全體，移高了一音來彈奏。三十歲時在維也納住下，以後埋頭於作曲。其聲樂曲尤其是獨唱歌曲是浪漫的，但其器樂曲却是古典的。勃拉姆斯不追隨時代的潮流，不曾作過標題樂風的樂曲，只作純粹古典的交響曲與室樂曲。他自己說，“製作歌劇，如同結婚一樣，在我不可能的”；從不曾染指於歌劇。從這點看來，勃拉姆斯可以說是和時世背道而馳的，然其容知的思索的作品，給那因了浪漫派作曲家們變成力弱了的古典形式盛入了充實的內容，到底很有功績。德國的批評家兼指揮者畢羅(Hans von Bülow, 1830—1894)，將他與巴赫，貝多芬並舉，稱之曰“三大B”，因爲三人的姓都是B字開始的。

在勃拉姆斯生活着的維也納，住着奧國生的作曲家勃羅克那(An-

ton Bruckner, 1824—1896), 他深受華格納藝術的影響, 將華格納的方法應用於交響曲上, 作成九篇龐大的交響曲。

與勃羅克那全然異趣的, 在當時的維也納尚有優秀的圓舞曲(Waltz)作家約翰·史德婁斯 (Johann Strauss, 1825—1899), 人稱爲“圓舞曲之王”, 名作有蒲柳·達紐勃 (Blue Danube) 等, 喜歌劇有蝙蝠 (Die Fledermaus)。同時代又在維也納聲望很好的喜歌劇作曲家, 有作波卡喬 (Boccaccio) 的蘇北 (Franz von Suppe, 1819—1895)。

哥諾
及
其他 華格納時代的意與德與奧的情形, 已如上述, 現在請來看這時代的法國。華格納時代的法國音樂, 一般說來, 可以歌劇爲代表, 如哥諾, 妥馬, 皮才的作品便是。哥諾 (Charles Francois Gounod, 1818—1893) 因了浮士德 (Faust) 與羅米奧與朱麗葉 (Romeo et Juliette) 而嶄然露了頭角。妥馬 (Ambroise Thomas, 1811—1896) 有迷娘 (Mignon), 罕姆萊脫 (Hamlet) 等作品。他們這些作品, 都是法國風的洗練的音樂, 有一種的特殊的魅惑力。然使法國歌劇大放光輝的, 是皮才 (George Bizet, 1838—1875), 他是短命的天才之一, 其唯一的作品卡門 (Carmen), 在歌劇史上放一異彩。

與維也納的史德婁斯相對的, 在法國有喜歌劇作曲家奧芬巴赫 (Jacques Offenbach, 1819—1880)。地獄中的奧菲斯 (Orphee aux enfers), 霍夫曼的故事 (Contes d'Hofmann), 是他的輕快伶俐的音樂, 爲今日人們所喜聽。

本會工作報告

二十三年四月份

第二卷第一期（小學音樂教育專號）及第二期「音樂教育」月刊出版。

第二卷第三期「音樂教育」月刊齊稿付印。

編印三月份工作報告。

編印「猴兒酒」歌劇本。

視察環湖路小學音樂教學，並填報告表。

函教廳第一科證明環湖路小學風琴確係破壞，無法修理，請准撥款購置。

視察德勝大舞台「硃砂痣」，「貴妃醉酒」，「八大鎗」，「邱麗玉」等劇，並填視察紀載表。

編輯第三十九期劇曲及電影週刊。

編「河神娶親」劇本。

指導合唱隊練習合唱。

（第二十次。）

指導鋼琴班學員練習鋼琴。

（第二十次。）

指導提琴班學員練習提琴。

（第二十次。）

指導口琴班學員練習口琴。

（第十五次。）

視察德勝大舞台「斬黃袍」，「收關勝」，「思凡」，「立志投軍」，「芸娘」等劇，並填視察紀載表。

印製「力行歌」歌譜，分發各校師生練習。

開第三次創作討論會，討論編輯學校劇。

批德勝大舞台為據呈請表演小本新劇請免于審查一節礙難照准由。

視察光明大戲院「歸來」一劇，並填視察紀載表。

往光明大戲院檢查音樂唱片。

視察康王廟小學音樂教學，並填報告表。

修改平劇「空城記」，「捉放曹」，「桑園寄子」，「取城都」等脚本。

指導合唱隊練習合唱。

(第二十一一次。)

指導鋼琴班學員練習鋼琴。

(第二十一一次。)

指導提琴班學員練習提琴。

(第二十一一次。)

指導口琴班學員練習口琴。

(第十六次。)

視察明星大戲院「泰山鴻毛」一劇，並填視察紀載表。

編輯第四十期戲曲及電影週刊。

視察新興大舞臺頭二本新茶花一劇。並填視察紀載表。

擬「批評新興舞台的新劇」一文。

視察德勝大舞台「路遙知馬力」，

「女丈夫」等劇，並填視察紀載表。

往明星大戲院檢查音樂唱片。

視察德勝大舞臺「石頭人招親」一劇並填視察紀載表。

審查贛縣中學音樂教材。

視察新新游嬉分場「七姐下凡」一劇，並填視察紀載表。

開第十二次民衆娛樂指導委員會。

開第一次戲劇編審委員會。

視察光明大戲院「女鏢師」一劇並填視察紀載表。

函公安局爲據民衆指導委員會議決平劇「閻瑞生」等應令禁演請轉令各劇團遵照由。

視察新興大舞臺「三四本新茶花」一劇，並填視察紀載表。

函省會各中學校調查音樂教師授課時間以便開始視察。

視察明星大。院鐵血主義一。並填視察紀華表。

繕印「伏爾加船夫曲」歌譜供合唱隊練習之用。

指導合唱隊練習合唱。

(第二十二次。)

指導鋼琴班學員練習鋼琴。

(第二十二次。)

視察新興大舞臺「槐陰樹下」一劇，並填視察紀載表。

視察第一職業學校音樂教學，並填報告表。

視察明星大戲院「熱血青年」一劇，並填視察紀載表。

為民衆教育師資訓練所學員設立口琴班。

視察新興大舞臺「賣水記」一劇，並填視察紀載表。

視察高橋小學音樂教學並填報告表。

視察明星大戲院「香草美人」一劇，並填視察紀載表。

編輯第四十一期劇曲及電影週刊。

視察新新遊藝分場「荷包記」一劇，並填視察紀載表。

往德勝大舞臺對演員訓話。

往市政委員會接洽建築湖濱公園音樂堂事宜。

視察新興大舞臺「三美圖」，「新茶花」等劇，並填視察紀載表。

擬訂戲劇組話劇團簡章。

視察光明大戲院「莽漢」一劇，並填視察紀載表。

擬訂戲劇組話劇團志書式樣。

視察新興大舞臺「梁山伯」，「陳世美不認前妻」等劇，並填視察紀載表。

擬訂改良平劇班簡章。

視察明星大戲院「孽海鴛鴦」一劇，並填視察紀載表。

擬訂改良平劇班志願書及保證書式樣。

視察新興大舞臺「刁劉氏」一劇並填視察紀載表。

視察孺子亭小學音樂教學並填報

告表。

視察德勝大舞臺「羅成叫關」「九曲橋」，「火塘寨」等劇，並填視察紀載表。

簽呈廳長請將戲劇組各種簡章及志願書式樣，懇予核備。

視察惠民門小學音樂教學，並填報告表。

視察新興大舞臺「蔡鳴鳳」一劇並填報告表。

編造三月份支付預算書，交教育設計委員會審查。

視察昌新大舞臺「虹霓關」，「慶頂珠」，「盜宗卷」等劇，並填視察紀載表。

指導合唱隊練習合唱。

(第二十三次。)

指導鋼琴班學員練習鋼琴。

(第二十三次。)

指導提琴班學員練習提琴。

(第二十三次。)

指導口琴班學員練習口琴。

(第十七次。)

視察新新遊嬉分場「李三娘」一劇，並填視察紀載表。

往昌新大舞臺對演員訓話。

視察明星大戲院「海京伯馬戲」並填視察紀載表。

編輯第四十二期劇曲及電影週刊。

。

視察新新遊嬉場「秦雪梅吊孝」一劇並填視察紀載表。

視察狀元橋小學音樂教學並填報告表。

視察光明大戲院「桃花泣血記」一劇，並填視察紀載表。擬「談談昌新舞臺的六國封相」一文。

視察昌新大舞臺「三四本華麗緣」一劇，並填視察紀載表。

往省立南昌第一中學指導唱「汗血歌」，「力行歌」及「抗日軍歌」。

。

視察南昌女子中學音樂教學，並填報告表。

視察新新遊嬉場「董永賣身」一劇
 • 並填視察紀載表。辦理戲劇組
 話劇團改良平劇班，平劇研究社
 報名事宜。

視察德勝大舞臺「全部貂蟬」--
 • 並填視察紀載表。

函中小學校校長，中小學校學生
 會唱舉行在即，為謀拍節整齊，

表現一致起見，請轉知各音樂教
 師於二十八日(星期六)下午三時
 • 來廳練習。

函各中學校音樂教師，請照中等
 學校音樂教育討論會議決「請各
 校音樂教師在音樂教育月刊中投
 稿」一案，源源投稿，以資連絡
 。

歐漫郎述

西洋音樂名家軼事

樂風社叢書之一

廣州神州國光社發行

\$•40

本刊前期第2頁歌曲“唱不完”係Canon，誤
 寫為輪唱曲，特此更正。 編者

本會要聞

本會添設戲劇組

本會為謀提高民衆欣賞戲劇之程度以期達到藝術教育之目的，特於本年三月籌設戲劇組，不時舉行公演。經費每月八百元，業經呈請教育廳轉呈省政府 熊主席核發。計分改良平劇班，平劇研究社，話劇團及小管弦樂隊等四種。改良平劇班主任及平劇研究社長由本會襄幹事德煌兼任，聘請滿子善，朱月齋，陳涵舟，陸更生四先生為指導，話劇團團長由本會程主任兼任，副團長及指導聘請邵惟先生擔任；嗣復添聘王家齊先生為指導，助理一切。小管弦樂隊指揮亦由本會程主任兼任。改良平劇班，平劇研究社，話劇團等業已招收學員，先後開始訓練。小管弦樂師除一部分由本會職員兼任外，另請趙年魁，周咸安，穆志清，張貞毅諸先生擔任，至管樂器樂師則就省政府及公安局軍樂隊隊員選拔成績優秀者充任。現亦開始習練。茲將改良平劇班，平劇研究社，話劇團，等簡章錄後：

改良平劇班簡章

宗旨：本班以養成改良平劇之演員，舉行公演，藉以提高民衆欣賞戲劇之程度，期達到藝術教育之目的為宗旨。

組織：本班設主任一人，計劃本班一切進行事項及處理日常事務，由推行音樂教育委員會主任委員聘任之。指導員一人，擔任計劃本班表演上一切事宜，並教授戲劇及導演等工作。名譽指導三人，襄

助教授戲劇工作。胡琴師，鼓師，大鑼師各一人，担任奏樂，均由本會另聘之。會計員一人，担任本班金錢之出納，庶務兼交際一人，担任本班庶務及交際事宜，電光員二人，担任舞台電光工作。保管員二人，担任保管一切服裝及道具事宜。化裝員二人，担任表演時代演員裝束等工作。司幕員一人，担任幕之啟閉。文書一人，担任本班文書事宜。音樂員五人，均由推行音樂教育委員會派員兼任，或另聘之。

演員名額：暫定二十名，(男十四人，女六人。)

基本演員：定額十名，就演員中選拔成績優良者充任之。

入學資格：身家清白，品行端正，有高小畢業及其相當程度，年齡在十五歲以上，二十五歲以下者。

入學手續：經本會口試及格，填繳本人簽名蓋章之志願書，並邀同保證人出具保證書。

學習時間：每日日間學習四小時，每日早間並須自行規定時間練習發聲。

畢業時間：本班暫定五個月畢業，畢業後須繼續研究，並服務二年。(在不妨礙本班工作範圍以內，得本班允許，可兼外面工作。)

待遇：基本演員，在肄業期內，每人每月酌送火食費國幣五元。畢業後每人每月酌送津貼十二元。(火食在內)如表演時售票，得提出票價收入百分之三十，為全體工作人員之獎勵金。

規約：本班學生，有違犯志願書所列各點者。無論已否畢業，均按其情節分別處罰或除名。(基本演員並須繳回以前所領各費。)

公演：在練習純熟後，每月至少公演二次。

附 則：本簡章經教育廳核准後施行。

平 劇 研 究 社 簡 章

宗 旨：本社以改良平劇，舉行公演，藉以提高民衆欣賞程度，以達到藝術教育之目的爲宗旨。

組 織：本社設社長一人，計劃本社一切進行事項並處理日常事務，由推行音樂教育委員會聘任之。指導員一人，擔任計劃本社表演上一切進行事項及指導工作。名譽指導員三人，襄助指導工作。胡琴師，鼓師，大鑼師各一人，擔任奏樂工作，由本社另聘之。會計員一人擔任本社金錢之出納，庶務兼交際一人，擔任本社庶務及交際事宜，電光員二人，擔任舞台電光工作。保管員二人，擔任保管一切服裝及道具事宜。化裝員二人，擔任表演時代演員裝束等工作。司幕員一人，擔任幕之啟閉。文書一人，擔任本社一切文書事宜。均由推行音樂教育委員會派員兼任或另聘之。

社員名額：暫定三十名。(男二十人女十人)學習演劇或奏樂等工作

基本社員：二十人，就社員中選拔成績優良者充任之。

社員資格：凡身家清白，品行端正，有中等學校畢業及其相當程度十二歲以上五十歲以下，經本會同人介紹者。

入社手續：經本會審查合格後，須填繳本人簽名蓋章之志願書。

練習時間：每週練習二次，時間另定之。

待 遇：如公演時售票，得提出票價收入百分之五十，爲全體工

作人員之酬勞費。

規 約：社員有違犯志願書所列各點者，輕則用書面警告，重則除名。

公 演：在練習純熟後，每月約公演二次。

附 則：本簡章自公布之日施行。

話 劇 團 簡 章

宗 旨：本團以研究及公演近代話劇，藉以提高民衆欣賞程度，促進社會文化，期達到藝術教育之目的宗旨。

組 織：本團設團長一人，負本團一切責任，由推行音樂教育委員會主任委員兼任之。副團長一人，襄助團長，處理本團一切日常事務，並負宣傳工作之責，由推行音樂教育委員會聘任之。指導二人，擔任計劃本團表演上一切進行事項，及導演編劇等工作，由本團團長聘任之。會計員一人，擔任本團金錢之出納。庶務兼交際一人，擔任本團庶務及交際事宜。提示員二人，擔任表演時之提示工作。製景員一人，擔任舞台製景之工作。電光員二人，擔任舞台電光工作。保管員二人，擔任保管一切服裝道具之事宜。司幕員一人，擔任幕之啟閉工作。文書一人，擔任本團一切文書事宜。均由本團團長派員兼任之。

演員名額：暫定二十四名，男女兼收。（男十六人，女八人。）

基本演員：定額十二名，就演員中選拔成績優良者充任之。

演員資格：凡身家清白，品行端正，有中等學校畢業及其相當程度

十五歲以上，四十歲以下者，皆得報名。

入團手續：經本團口試合格後，須填繳本人簽名蓋章之志願書。

練習時間：每週練習二次，時間另定之。

報 酬：基本演員，每人每月，酌送交通費國幣四元。如公演時售票，得提出票價百分之五十，為全體工作人員之獎勵金。

規 約：演員有違犯志願書所列各點者，輕則用書面警告，重則除名。

公 演：在練習純熟後，每月約公演二次。

附 則：本簡章經教育廳核准後施行。

附一：本會平劇改良標準概要

(一)劇本多用自編，有時亦採用舊劇，但均須合乎教育與藝術原則。

(二)男不飾女，女不飾男。

(三)用改良髯口，不用舊式遮口之鬚。(舊歷史劇有不得已時不在此限)。

(四)新劇生旦淨，丑，只可化裝，不勾臉譜。

(五)新劇不用引子，及定場詩，自報姓名，職業等唱白。

(六)新劇利用科學佈景，動作及用具在可能範圍內力避虛擬。

(七)新劇兩人在場，一人表現內心祕密，非不得已不用短簡之獨白獨唱。

(八)新劇雖用打武，但只用對打不翻筋斗及各種危險動作。

(九)新劇奏鑼鼓力避燥烈及無意義之音響。

- (十)新劇雖可用花旦，但禁止一切淫穢之唱白動作。
- (十一)力避不合理之發聲方法，男不唱女聲，女不唱男聲，小生不用尖
 噪。
- (十二)新劇務求情景逼真，力戒劇中人之唱白動作故與觀眾發生關係。

附二：話劇團每週課程時間表

課程 星期	時間	午後七時 至 八時	八時 至 九時
星期日		國 劇 概 論	樂 歌
星期一		話 劇 概 論	同 上
星期二		舞 台 實 習	同 上
星期三		舞 台 裝 置	話 劇 發 音
星期四		姿 態 表 情	同 上
星期五		舞 台 實 習	同 上
星期六		休	息

1. 訓練時間定為兩個月，遇必要時得延長之。
2. 在訓練期間內各演員不得缺席。(晚間有職務者可在各課程中選擇重要科目學習，或
 購閱參考書；繳筆記)。
3. 每期訓練終了，即加甄試，給以證書。
4. 凡甄試及格者，即由本團聘任為基本演員。
5. 基本演員，須受本團指派，指導各教育機關之話劇組織事宜。

本刊

本刊

本刊

二卷三期 • 二卷三期 • 二卷三期：二卷四期 • 二卷四期 • 二卷四期

歌
曲

雪花飛.....劉雪厂	陳田鶴.....木馬
唱不完.....江定仙	程懋筠.....汗血歌
跳繩.....華孫	江定仙.....螢火蟲
自家傷感.....錢君匋	程興松.....月中人
蘆葦.....晏卽曙	

論
著

音樂的勢力.....蕭友梅	青主.....音樂當作服務的藝術
早死然而永生的沃爾夫.....廖輔叔	謝康.....鬼王考
改良舊劇的我見.....裘德煌	裘德煌.....各縣流行戲曲之檢討
各縣流行戲曲之檢討.....裘德煌	裘德煌...我爲什麼反對神怪的戲劇
采石磯傳奇.....蔣士銓	蔣士銓.....采石磯傳奇
一個初學懷娥鈴者的自述...光毅	光毅...一個初學懷娥鈴者的自述
簡要音樂辭典.....蕭而化	蕭而化.....簡要音樂辭典
和聲學.....繆天瑞	繆天瑞.....和聲學
音樂史.....繆天瑞	繆天瑞.....音樂史
民 歌.....孫燮榮	朝 祥.....新中國音樂的創造

另售每本一角