

第3卷第3期

高麗教育

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3卷第3期

封面 錢君匋

歌 曲	柳枝與竹枝 (賀知章·顧况)·····	李樹化	1
	假朋友假師生 (陶知行)·····	胡周淑安	3
	國恥歌·····	文英	6
	歌曲說明·····		7
論	朔旁·····	廖輔叔	9
	我的生活與工作 (美紐痕訪問錄) (Rose Hoylbut)·····	元慶	30
	美國音樂教育家費仕女士講演記·····	寇銳使	36
	聲樂學程 (A.Gluck談話記) (J.F.Cooke)·····	張汀石	41
	音樂教育論 (青柳善吾)·····	易之	46
	歌聲訓練法 (七·人聲的區分)·····	郭鳴皋	52
	音樂及其名家 (A.Rubinstein)·····	張巴 蔭 誠 淑	57
	我組織與指導合唱團的經過·····	馬應人	65
	拍子節奏及表情 (L.B.Prout)·····	蕭而化	70
	朔拿大形式 (樂式學講座 8)·····	繆天瑞	78
著 簡要音樂字典 (R)·····	蕭而化	91	
本會工作報告·····		95	
本會要聞·····		99	

# 柳枝與竹枝

唐寅知章·顧况

李樹化  
二十四年春西湖

稍慢如歌

(柳枝) 碧玉妝成一樹高。

Gracioso

This system contains the first line of the song. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo/mood is marked '稍慢如歌' (Moderato cantabile) and the performance instruction is 'Gracioso'. The lyrics are '(柳枝) 碧玉妝成一樹高。'.

萬條垂下綠絲條。不

This system contains the second line of the song. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are '萬條垂下綠絲條。不'.

知細葉誰裁出。二月春

This system contains the third line of the song. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are '知細葉誰裁出。二月春'.

風似剪刀。(竹枝) 帝子蒼梧不復

歸。洞庭葉下荆雲飛。

巴人夜唱竹枝後。腸斷

曉 微 聲 漸 赫。

*rit.*

假 朋 友，假 師 生

關 知 行

Scherzo  $\text{♩} = 108$

胡 鳳 淑 安

*Simile*

假朋友，交情肉與酒，肉與

酒，酒肉吃光了，到處丟你醜，吃光了，

丟你醜，假朋友，交情肉與酒，

假師生，

mp

mp

p

Simal

買賣在書本，在書本，一旦要

mf

打倒，只因給分少。給分少，

mf



Musical score for the first system of the song. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 要打倒，假師生，買賣在書本。

國耻歌

文英作曲

Musical score for the second system. The lyrics are: 炎黃不競今海揚波，八十年来爭國耻。

Musical score for the third system. The lyrics are: 多，強敵憑發乎可奈何？可奈何？苦嘗勾踐胆，誓

Musical score for the fourth system. The lyrics are: 揮魯揚戈，男兒齊奮起，齊奮起，恢復舊山河！

## 歌曲說明

### 柳枝與竹枝

- 作者——詞爲唐賀知章與顧况所作。李樹化作曲；
- 曲趣——流暢。
- 曲旨——天然景物描寫。
- 程度——高中二三年級。
- 教法要點——各升音須唱得正確。

### 假朋友假師生

- 作者——陶知行作詞，胡周淑安作曲。
- 曲趣——帶諧謔味。
- 曲旨——如題。
- 程度——初中各年級。
- 教法要點——注意三連音符與有些切分音的時長的正確。

### 國 恥 歌

- 作者——文英作曲。
- 曲趣——有精神。
- 曲旨——如題。
- 程度——初中一二年級

教法要點——前半用較和平的聲調來唱。

後半用急迫勇猛的態度來唱。

### 本刊第3卷第5期內容

今代音樂之途徑和目標	青 主
和絃研究	賀綠汀
帕加尼尼技巧的祕密(E.Istel)	趙伯可
音樂藝人的修養	寇銳使
爲首都八十萬市民設計一個公園夏夜音樂會	張沅吉
研究樂器法所需要的能力(E.Preut)	元 慶
音樂教育論(青柳善吾)	易 之
歌聲訓練法	郭鳴皋
簡要音樂字典	蕭而化
協奏曲及其他(樂式學講座10)	繆天瑞
長調曲調的作法(曲調作法2)	繆天瑞
萬里長城(廖輔叔)	江定仙
海 (MacDowell)	默 生
黃帝的新衣(錢光毅·廖輔叔)	陳田鶴

## 朔 旁

廖輔叔

一說朔旁，Frederic Francois Chopin我便記起老杜的兩句詩：「庾信生平最蕭瑟，暮年詞賦動江關！」蓋朔旁年“未”二毛，即逢喪亂，藐是流離，至於暮齒。他的馬竹爾卡Mazurka，他的坡羅臬司Polonisc，都是對他那不堪回首的故國的憑弔，的憧憬，的懷念，他們的分別就是庾信用文字作他的哀江南賦，朔旁則用音樂作他的‘哀波蘭賦’，然而庾信北遷以後還是厚祿高官，一帆風順，朔旁則雖然病弱到無力上樓，整天在‘墊褥墳’裏面苟延殘喘，却還要出席奏琴，掙錢餬口，不寧惟是，他自己雖然死力抵禦貧病的夾攻，却還要咬牙忍淚，寫信給他的家人，說他出風頭，受歡迎，省得他們着急。他遭遇之難，用心之苦，我們設身處地，忍得住一掬眼淚麼，忍得住一掬眼淚麼？老實說，他的德性，——不單指他的戀愛誠不能令人無微辭，但是一想到他的晚年，便誰也硬不起心腸，再對他求全責備了。何況他自己本不會打起‘道學’的金字招牌，而他對音樂的貢獻，又遠不止‘以功掩過’呢！

朔旁的父親尼可拉，朔旁Nicolas Chopin是法國人，母親玉斯亭妮，克萊札諾夫斯卡Justine krzyzanowska是波蘭人。朔旁生於一八一〇年二月廿二日，他的父親時在華梭Warschau斯泰伯爵夫人Grafin L. Sktarbeck家中任家庭教師，即住居於她的領地哲拉查注，

沃拉村 Zelazawa Wola (他的生年月日向有一八〇九年三月一日及一八一〇年二月二十二日兩說，後經波蘭短命作曲家卡羅維支 W. Karłowicz 發現了朔旁的洗禮證書後一說遂被證實)。尼可拉是一個經驗豐富的教師，所以兒子朔旁受有很好的教育，父親精於吹長笛及彈小提琴，母親善彈鋼琴，唱歌也很不錯，朔旁入世七月，全家即遷至華梭。父親在華梭文科中學任法文教授。

朔旁已有傑出的音樂天才，又有良好的環境，不及四歲，他已經自動在鋼琴上面去找尋優美的和絃。有一天夜裏，他忽然下床，把他平日從母親聽來的舞曲接二連三的在鋼琴上面彈出來。經過這一次驚人的舉動，他的姊姊露衣茜 Luise 便擔任給他鋼琴功課。他的進步又使他的父母決定延請華梭的鋼琴教師邦夫尼 Zywny 做他的先生。邦夫尼是一個巴赫 J. S. Bach 的崇拜者，朔旁日後稱巴赫做他‘精神的祖宗’，就是邦夫尼的成績。朔旁說過：“一個天字第一號的驢子也可以從邦夫尼先生學到一點什麼。”他使他的先生驚嘆的，不單是鋼琴的演奏，還有鋼琴曲的創作。

朔旁當日的第二莫查爾特的名聲，有一幅哥夫 A. C. Gow 的給畫題作：鋼琴前面的五齡童子朔旁。當他將近十二歲的時候，邦夫尼先生已經聲明再無能力可以繼續教授。他的父親是一個教育家，他不讓朔旁荒廢普通的教育，朔旁於是進華梭文科中學。他的父親設有一所學生寄宿舍，他因此有機會交接各色各樣的孩子。他喜歡模擬那些伴侶們的狀態，尤其是他們那些可笑的動作，他的扮演技術，真夠得上說是一個‘千面人’。除了音樂與做戲之外，他兼擅長‘諷畫’ Karikat。

ur。他的伴侶們一一做了他詭弄的犧牲，但是他們並不生氣，因為他會給他們彈好聽的鋼琴，尤其是他的‘即興’ Improvisation。他居然可以用音樂克服頑皮的小孩，甚至於‘大人’。康士坦丁大侯爵 Go Grossfurst Konstantin 脾氣發作的時候，朔旁一彈琴，他便不再生氣了。漸漸的，朔旁變作華梭貴族客堂裏面的‘驕子’。

他的創作生活開始得很早。他的自我批判非常嚴格。他磨鍊，他修改，夜裏還要起床，在鋼琴上面試彈他的新思想。所以他的‘處女作’已經很少幼稚的痕迹。這就是他十一歲作的，獻給他的教師邦夫尼先生的F小調坡羅臬司。

對於鋼琴的演奏技術，他想盡方法去自求完成。他的手指太短小，不能彈奏遠的音程，他竟當臨睡之前，用木劈把手指撐開，然後睡覺。可惜這種努力反使手指變木強，於是他放棄了這種無益有害的方法，從此耐心自然地練習，他的成績是他不久便成為華梭的第一鋼琴名手。一八二五年俄皇亞歷山大第 Alexander 1 到華梭，朔旁出席奏琴，俄皇賜給他金剛鑽戒指。

他父親的朋友裏面有不少知名的音樂家，如吳斐爾 W.Wuerfel, 耶吳勒克 Jawurek 及厄爾斯納 J.Elsner 等。而對朔旁發生最大的影響的是厄爾斯納。

厄爾斯納是波蘭民族音樂的創造者。如果邦夫尼是朔旁的鋼琴方面的導師，則厄爾斯納就啓示了朔旁關於民族的及新的音樂的創作。朔旁每喜歡到田野間聽農人唱波蘭民歌，聽過之後，他便隨手記下。如果一次聽不清，楚他便向他們說好話或用錢請他們再唱。當然他日後

的作品裏面並沒有這種民歌的形迹，他祇因此攝取了波蘭民族的靈魂。

一八二六年他在華梭文科中學畢業之後，入華梭音樂院，他的終身事業現在便正式決定了。

這裏有朔旁十六歲的一篇寫照：

“在佛萊德力克身上當日確沒有預告出他會是歐羅巴貴族紗幪裏面的驕子，更不是一個受多數女子鍾情的男子。中等的身材，孱弱的體質，狹隘的胸膛，使人擔心他會像他的妹妹愛密麗 Emilie 一樣死於癆瘵。他的額是美麗的，莊嚴的，他的眼是有充份的表情的，溫和的：所謂鹿眼。這是要就近視察才可以覺到的。它已不自以美質炫耀，亦不散出天才的光輝。頭髮是豐富的，密的，像他的父親的鬚曲，色暗，帶着淡紅的光澤。那個大鼻子給他的面貌，那本來無從說得上是美麗的，襯出一種出衆的品格。除此不論，朔旁的面孔給人非常同情的印象。他那副早壞的牙齒，給這少年頻繁的，銳敏的痛楚。朔旁有小得出奇的和美好的白皙的修飾很好的手，他每每把它們惹眼地放在膝上。行動的時候他是活潑的，敏捷的，談話的時候他是諧謔而稍近刻薄的。對於姊妹，他滿是親愛，對於父母，他雖然是‘名流’却始終懷抱着一種深的敬畏。他壓根兒就是特別的親熱而具有交際場中優雅的風度。有些音樂天才的神異在他身上是沒有影子的。依諧，愉快，活潑，他做了每一個他參加的宴集的靈魂。他特別鍾愛那些美麗的，親熱的，富有靈魂的女子，末了，我還要特別提出，他是——酒精的仇人。……”

朔旁的氣質是多情善感的，這種氣質與年俱進。十八歲，他鍾情

一個歌劇女歌人，康士坦慈格拉科夫斯卡K. Gładkowska。但是她後來和別人結婚，所以這實在是一場‘片面’的戀愛。

一八二八年他隨動物學教授耶洛奇Prof Jaroki到柏林，最使他高興的是亨德爾G.F. Haendel的祭神樂Oratorio和韋柏爾K.M. von Weber的魔彈槍手Der Freischutz。後來他們從柏林到坡仙Posen, 朔旁在站長室裏面候車，看見鋼琴，不覺技癢，於是即興彈奏，哄動了所有候車的乘客，到郵車開行的時候，大家都不願上車，站長祇得讓郵車依時開行，這些鋼琴迷後來聽夠了才坐上站長特別開出的快車，朔旁則由站長舉到空中直到車上。

這時候他已經創作了他的第一首F小調坡羅桌司，B小調及E大調的旋轉舞，F小調音樂會曲，那首有名的輪旋曲Rondo a la Krakowiak, 還有那些獨具風格的練習曲Etuede。

一八二九年七月三十一日朔旁旅行到維也納，維也納之行是他的聲譽從華梭擴大到全世界的第一步。他自己本來不願出風頭，可是他那個舊日的‘四手伴侶’吳斐爾把他捧了出來，他這才公開演奏。演奏的前一天他還是滿懷愁悶，演奏過後他忽然判若兩人，他寫信回家，說他踏進了這個廣大的世界裏面去。這一次的成績給他增加了“四年的智慧與經驗”。他急欲回家，與家人共談這次旅行的得意，他那時簡直有點浮誇了。

當日的華梭音樂界分開了兩個敵對的營壘，一邊是厄爾斯納的音樂院派，一邊是庫爾平斯奇Kurpinski的歌劇派。庫爾平斯奇因為妒忌敵人的成功，竟利用報紙的力量中傷朔旁，說他在維也納的音樂會



並沒有得到博大的采聲。朔旁回家之後，於是開了幾個音樂會用他的藝術來證明那種謠言的荒謬，同時也想藉此籌措一點日後旅行的費用。但是結果並不如他所期望的美滿，於是他決定早日離開華梭，向外發展。第一步是維也納。可是奇怪，他延期又延期，總找不到起程的日子。他寫信給沃濟卓夫斯奇 T. Wojciechowski 說：“靜悄悄的，不管家人的啼哭與苦留，——起程”但是他又說：我總以為，我這一次離開華梭，便永遠不會回來，總以為，我起程，是去死。……啊，這是多麼辛酸的事啊，不死在自己生長的地方！那將是多麼難過啊，不見親人，祇看見一個冷漠的醫生和一個僕人在我的死床前面！……”他因此想根本打消他的旅行計劃。然而他的行期終於決定了。

在他友人賴恩慈密特 Reinszmit 家的歡送會中，他的朋友們送給他一個高脚銀盃，裏面盛滿故鄉的泥做臨別紀念，勸勉他永遠紀念他的祖國。這一個象徵太傷心了，他爆發出淒厲的嗚咽，但是他強自抑制，他即席寫了一首歌“酒筵”，衛維奇 Witwicki 作詩，結尾是：

“拋棄罷，兄弟，一切的疑慮，

莫再悲哀了，去，飲個痛快！

這是一個魔鬼的世界！……”

他明早出城行到沃拉，他的先生厄斯納爾已經在那裏等着他，為他特譜了一首坎泰泰 Kantata。由他的同學合唱，送他那得意弟子的行。而朔旁這一次的旅行竟真是‘壯士一去兮不復還’了！

朔旁去維也納，他的友人沃濟卓夫斯奇同行。不久，華梭的獨立運動起事，消息傳來，沃濟卓夫斯奇來不及和朔旁說一句話，便趕着

於回去，參加運動。朔旁得到這個消息，立刻趁上特別快車想追上他的友人一齊回去。不過他終究是意志薄弱的人，所以祇趕了半路，便又折回維也納。

波蘭當日完全是受俄國的勢力統治，朔旁的出國護照是由俄國官廳發給的。到期之後，他便要另換新護照，但是經過這一次的‘叛亂’，朔旁簡直就無從想辦法，所以在俄國官憲的眼中朔旁是等於‘犯法在逃’，自此朔旁不獨終身不能再入國門，就是他的遺骸也得不到俄國當局的允許運回華棧安葬。

在維也納的日子再不似他動身時所想像的愉快了。他自己說他不能適應維也納的生活，他的證據是不會跳Walzer。他在維也納的交際除了音樂家之外，就是住在維也納的波蘭人。為維持他的生活，他打算作曲賣錢。為迎合維也納人的嗜好，他便寫旋轉舞，但是找不到出版家，寫坡羅臬司(降E大調)也不行，祇有一首鋼琴及大提琴合奏的坡羅臬司(升F小調)由友人介紹出版，沒有報酬。日子一天天的過去，金錢一天天的減少，窮到極度，他想到變賣那個留在家中的亞歷山大第一賞賜的金剛鑽戒指。

各種的嘗試失敗之後，他決定離開維也納，去巴黎。從維也納到巴黎的途中，他經過許突特革爾特 Stuttgart，得到華棧淪陷的消息，他幾乎昏了過去，摘錄他一段當時的日記，可以曉得他那悲憤的心情。

“許突特革爾特的鐘正打了半夜。多少地上的死屍在此刻搬運，從兒女身邊搶去母親，從母親身邊搶去兒女？多少悲哀，同時又有多

少快樂都因這死屍產生？好的和壞的死屍，賢良的和奸惡的。——兄弟姊妹們，萬一你們是死屍！那可以從這裏看出來，死是人類的最好的工作！什麼才是最壞的？生育就是那種最好的工作的反面！那我真有權利憤怒，我為什麼要出世！我們為什麼要過這種淒慘的生活，難道是祇為變死屍?!”

他擔心父母捱餓‘變死屍’，他的姊妹遭難，他的康士坦慈受辱，他的朋友遇害，他願他的心永遠僵死。“寂寞和孤單，無可形容是我的冤苦！”在那個時候他在鋼琴上面絕望地哀訴，成功了他的C小調革命練習曲 Revolution Etude。他要“搖撼這個地球，在這上面他吞噬這今日的人類”。此外還有他的B小調諧曲 Scherzo, A小調及D小調序曲 Prelude。這幾首作品都是朔旁的靈魂的叫喊朔旁的獨特的風格於是完全確立了。

一八三一年秋天他到巴黎，他寫信給厄斯納爾說：“我要創造一個新的世界！”他不是盲吹牛，他立志完成他的事業，他寫信給他的同學說：“我從這裏的藝術家得到友誼和尊重。……音樂院的學生，莫舍列斯 I. Moscheles，赫爾慈 H. Herz 及卡爾克勃連納 F. Kalkbrenner 的學生，一句話，成功的藝術家跟我學習，把我和費爾德 J. Field 並列，簡言之：假如我比我愚蠢，我便會說，我已經達到我的目的；可是我看得到，我還缺乏多少‘成家數’的條件啊，……”他決定從卡爾克勃連納學習鋼琴，他承認“赫爾慈，李慈特 F. Liszt 及希勒爾 F. Hiller 比起卡爾克勃連納是等於零，因為他是一個壓倒一切鋼琴家，連我在內，的巨人”。（他後來修正了他對李慈特的批評。他

聽見李慈特彈奏他的練習曲的時候，竟不免妒羨李氏手法的高妙。）從卡爾克勃連納研究之後，朔旁的鋼琴藝術才真是‘神妙直到秋毫顛’了。

一個風流倜儻的音樂才子的交際場是巴黎貴族太太的紗櫥，當然有不少的‘韻事’。在他串演喬治桑 George Sand 悲劇之先，他有過兩篇重要的羅曼司。一個是絕代佳人坡托卡伯爵夫人 D. Potocka, 一個是沃德秦斯卡 M. Wodzinska。

當他在巴黎接到康士坦慈結婚的消息之後，他終於收拾了他對她的癡心，不久便認識了坡托卡夫人。她的綽號是‘女裝段歡’，朔旁所以對她鍾情，並不單是為她美麗的容貌，還是為了她美麗的歌唱，到他臨死的時候，她還趕來巴黎和他作別。在朔旁一生，牠是真心愛過朔旁的，當然，這是依據她那種獨特的愛的方式。

沃德秦斯卡是和朔旁訂了婚的，她貌並不美，却有音樂和繪畫的才能，她替朔旁畫像，和朔旁一齊研究音樂，朔旁臨別的時候獻給牠一首 F 小調旋轉舞曲；還有一首 F 小調練習曲，他自稱是她的靈魂的寫照。但是當朔旁從萊比錫歸來，她却和斯泰伯 Starbek 結了婚。經過這種種的波折，現在便轉到那位女詩人：喬治桑。

他們的介紹人是李慈特。桑是一個‘男性女人’與朔旁這‘女性男人’剛剛相反，她替朔旁創造一個舒服的家庭，減輕了朔旁漂泊的痛苦，而且朔旁最不會處理日常的瑣事，有了桑便一切都有辦法了。還有更妙的，就是桑是一個天生的看護。如果沒有桑，朔旁恐怕要死得更早。從前大家都說喬治桑害死朔旁，朔旁的傳記作者卡拉索夫斯奇 M.

Karasowsky把一切過失都推在喬治桑身上，直到桑給朔旁至友格勒齊瑪拉伯爵 Graf Grzymala 的信發表之後，才給這種武斷一個有力的反証：“七年以來（1838）我和他同居的生活如同一個貞女，假如世界上隨便有一個他用得着的女人，那就是我；但是他不願了解。我自己十分明白，大家都把罪過推在我身上。第一是我因縱慾戕害了他的健康，第二是我的任性使他絕望。我揣測，你該知道，這種話有幾分的真實。他現在弄成這樣，是說我對他的‘滯愛’的拒絕使他感到不幸然，而我却絕對的確信，假如我不這樣做，我才無疑的是把他殺死了。”這一段故事非常複雜，喬治桑不很恭維朔旁的人格，也是他們分裂的一個原因。朔旁的姊姊有一次到諾盎 Nohant, 桑的別業，訪問朔旁，同時結識了喬治桑，桑曾經當面對朔旁說：“你的姊姊比你好一百倍”。朔旁默然。至於他們所以不能言歸於好的原因，則因為有波蘭同鄉的挑撥離間。

一八三八年朔旁與喬治桑及她的兒子在瑪約卡 Majorca 島上養病，桑除調護兒子的病之外，兼要照顧朔旁。當日的島民對於肺病還不脫中古時代的迷信，他們不獨拒絕租房屋，甚至於不願承包他們的飲食，他們逼着搬到瓦德莫沙 Valdemosa 的一所破舊的修道院裏去，自己燒飯吃。朔旁在那裏很為怕鬼的心理受苦，本來略見痊可的肺病又因為雨水天更變壞了，他那時的境況實在可憐得很。有一天喬治桑和她的兒子到帕爾麻 Palma 買東西，忽遇大雨，溪澗都泛作江河，他們歸途陷入泥濘裏面，經過種種生命的危險才於深夜回到瓦德莫沙。當她一入朔旁的房門，看見朔旁正在彈他的降 D 大調序曲。他一看見喬治

桑便淒聲叫道：“啊，我明知道，你們是死了的！”喬治桑告訴他在路上經歷的種種危險，他說，他一切都在鋼琴上面親身經歷，而且後來簡直感到自己淹死在水裏了，沈重的冰冷的水點規則地滴在他胸上。因此種種感覺便寫成了這首有名的雨滴序曲（O P. 28, No. 15）

在這個‘養病’期內，他的研究工作是巴赫的序曲，他自己的序曲亦以那個時期寫得最多。除此之外，他完成了——大部份是修改——A大調及C小調坡羅泉司，降A小調諧曲，降B小調模範大曲和G小調及G大調夜曲。還有一首新作的E小調馬竹爾卡。

在瑪約卡養病不成，便起程回法國。朔旁一行人趁的是運獸船——人船不要他坐——朔旁在船上被臭氣薰到吐血。受盡船主，客店的勒索與困辱，他們才到達馬賽，在馬賽休養到夏天，朔旁才隨同喬治桑回到諾蓋居住。

朔旁寫信給他的姊姊，說：‘桑和他這八年的同居，是她生平最有意義的年代’其實朔旁自己亦何獨不然。他在‘桑時代’所作的樂曲可以舉出來的有大部份的序曲，F小調幻想曲，降A大調坡羅泉司，幻想坡羅泉司，B小調模範大曲，多首的夜曲Nocturne和馬竹爾卡，偶成曲Impromptu搖籃曲Berceuse以及搖船曲Barkarole。

喬治桑說，朔旁不愛鄉村生活，他在諾蓋，祇當作是一種生活的變換，不上幾天，他便又思念着巴黎紗襪的脂粉氣了。

他在巴黎的生活規程是：白天教授晚間交際。自然還有彈奏和作曲。他承認教授是一種最高的責任，他嚴格，他認真，做他的學生是極不容易的。他平時是一個一言一動都極瀟灑的溫柔男士，教書的時

2) 候却不時扭斷了他的鉛筆甚至於椅子，樂譜半空飛，詈罵隨口出，女學生多是流淚收場。但是這一掬眼淚，又使朔旁口慈心軟，勸她忘記了他剛才的暴躁。

做朔旁的學生，要過一重難關：淨罪火。他先要澈頭澈尾改變每一個學生的觸鍵法。輕圓！輕圓！這個字他總是不怕麻煩的說了又說，雖有運氣過得這一場‘淨罪火’之後。便有上‘天堂’的希望了。聽他自己奏琴，或是由他伴奏。他讓學生彈奏的作品第一是巴赫的。他自己曾經一氣背彈了十四首的巴赫序曲（二十佛郎一課的學費該不算貴了罷！）他的學生表示驚嘆。他說：“這是終生不會忘記的。”

他的教授步驟第一是克列門提M.Clementi的序曲和練習，跟着便是克喇麥Cramer的練習曲，再進一步就是巴赫的平均律鋼琴集Wohltemperiertes Klavier,序曲，賦格曲Fuge及組曲Suite。巴赫之後，還有胡默爾J.N.Hummel及費爾德。他不讓學生彈貝多芬的作品，因為——太粗魯！舒北爾特F.Schubert和韋柏爾的作品受到較好的待遇，過來便是莫舍列斯，希勒爾及門德爾斯尊F.Mendelssohn。李慈特和舒曼R.Schumann的作品則在屏棄之列。

這種種的功課，實際上是演奏他自己的作品的預備。他自己計劃著一部鋼琴教科書，因為疾病的關係，所以未曾成功，祇剩下一些零件的材料。

他不主張彈音階從C大調彈起，這看起來極易，彈起來極難，所以他主張從降G大調彈起。他不贊成李慈特那種搖頭擺臂的姿勢，他叫它做‘捉鴿’他要求學生取一個嚴肅而靜定的姿勢，他憎惡‘手指體

操式的練習，練習的時候要有思想有靈魂，然後‘設色’和‘裝飾’才有繁的變化。他說：彈奏一首樂曲，等於朗誦一首詩。為學習回轉音及。復倚音的彈奏，他勸他的學生去聽意大利名歌人的演唱。他的格言是：憑感覺彈奏。

朔旁自己的鋼琴演奏技術是怎樣的呢？當他在維也納演奏的時候，有些人說他彈得太嬌軟，他說，嬌軟就是嬌軟，嬌軟也比‘擂鼓式’的好。這‘嬌軟’其實就是朔旁所以不同別人的地方。他的技巧是與生俱來的，他的手細嫩，似乎祇是皮包肌肉，但是彈起琴來却是那麼靈活，平勻，他自稱他沒有‘左手’，他的特色是溫柔，但是他一樣能夠彈剛強的作品，在他的手下鋼琴幾不成其為鍵盤樂器。假如單說演奏的技巧，李慈特可以和他並駕齊驅，至於用鋼琴傳出一個人的思想和感情，則古往今來，祇有朔旁專美。他的 *Tempornbato* 論者多稱為波蘭那種無政府狀態的象徵。至於他那種拈題即興的藝術，更是前無古人，後無來者。當他‘即興’的時候，他總是用雙眼看定一處，整頓全神，沈浸在他幻想的世界裏面。聽的人都說朔旁的作品祇是即興的精粕。海涅 H. Heine 說過： “無上的快樂是聽他的即興，……他不是波蘭人，也不是德意志人，也不是法蘭西人，他有一個更高的血統：人家可以感到，他的祖宗是莫查爾特，拉斐爾 Raffael，歌德 J. w. von Goethe，他的真正的祖國是詩的夢境”。他的‘封號’因此是‘鋼琴詩人’。

在巴黎的交際場中，他受盡歡迎和愛好，他最喜歡和波蘭人往來，一有波蘭人到巴黎，他便做游伴，做嚮導，甚至於被他們敲竹槓。他傾心於貴族的派頭，喬治桑是主張民主政治的，但是對着她他也不



說德謨克拉西好。他需要修飾的時間多過女人，襯衣雪白，皮鞋發亮，他的居室的陳設也是窮極奢華，所以他每年的進款約莫二萬佛郎，在最後那幾年有時弄到囊空如洗。

與喬治桑分裂（1845）之後，他的肺病日重一日，沒有精神再教書，作曲更不容指望，他金錢的來源斷絕了，祇得計劃去做他平日所鄙棄的賣弄藝能的演奏旅行，當他不名一錢的時候，有一個舊日的蘇格蘭女學生斯突靈小姐 Miss Stirling 送給他二萬五千佛郎，才把他從窮困中救出，於是他決定到英國去了。他在英國的時候有人說要和斯突靈小姐結婚，他寫信給格勒齊瑪拉闢謠：“……女人我完全不想，要多想的還是家園，母親，姊妹……上帝替他們保存好的希望。……我距離棺材是比距離合歡床更近啊！……”

他那時寫信回家說他在倫敦的風頭，他所交接的貴人名士，但是實際上他白天躺在床上呻吟哮喘，晚間則穿起燕尾服去彈琴掙錢，奏罷回家，便又捱受呼吸的辛苦失眠直到天明。那時大家都以為不是由體力而是由靈魂支使他的手指，還有更奇怪的，他居然還能夠旅行到曼徹斯特 Manchester, 格拉斯果 Glasgow, 以至愛丁堡 Edinburgh, 他寫信給喬治桑的女兒說：“一線的光明給他增加勇氣”。可憐這一線的光明終於祇是‘一線’，他從蘇格蘭再回倫敦，倫敦的霧更戕害了他的呼吸器，於是他起程回巴黎，他動身之前，寫信給格勒齊瑪拉，請他替他預備大束紫羅蘭，因為他‘還要一些詩意’。死之前他從新佈置他的居室，他自己後來不能起床，由他的學生古特曼 Gutmann 給他奏樂，他並且請他的姊姊來巴黎，那封信寫得很得意，可憐露衣茜接信之

後，趕到巴黎，才知道所期待的天倫之樂原來祇是姊弟訣別！

朔旁的死症已經確定了，但是絕命的時辰却延長又延長，他對一位侯爵夫人說：“爲什麼我要受這樣的苦楚？如果是在戰場上，我還可以明白，因爲我要給別人做榜樣。但是現在我要死在床上，那還有什麼用處，忍耐這種苦楚呢？”他臨死之前，他的神志非常清醒。他絕對禁止在他的面前舉行那種‘懺悔的滑稽劇’。他到死忠實於他的信仰，他反對這種無聊的宗教儀式。喬治桑那時有一封信給露衣茜，說：“一個人可以被兒女（指朔旁，桑每喜稱朔旁做mon enfant）離棄，却並不會中止愛他們”，頗有願與朔旁一面之意。但是那些波蘭人平日已經痛恨喬治桑與朔旁同居沒有正式的結合，現在自然再不許她踏進房門一步，來玷污朔旁的靈魂，或者拆這懺悔的滑稽劇的台。所以她的來信竟得不到答覆。至於朔旁根本便不明白，在他的病榻前面湧着泛泛的一面的朋友或相識，竟始終不見這位女詩人來臨，他常常癡心對他的朋友大提琴家佛朗康 Franchomme 說：“她常常對我說過；‘我祇好死在她的懷中。’”他那裏知道別人玩弄的把戲呢。

在他辭世的兩天或三天之前，坡托卡伯爵夫人聞耗從尼查 Nizza 趕來，與朔旁訣別。她的出現已經使朔旁歡心，聽見她的嬌聲，朔旁更請求她爲他歌唱。她遵照朔旁的意旨唱白里尼 V. Bellini 歌劇白亞特里切·第·天達 Beatrice di Tenda 的一首敘情調。朔旁聽見，接二連三的歡呼：多麼美麗啊，多麼美麗啊！然而一曲未終，我們的音詩人已經昏了過去。

一八四九年十月十七日早上，他忽然神志清醒，他想再聽音樂。佛

郎康要彈他的模範大曲，他說“不，不是我的，給我彈真正的音樂：莫查爾特的。”他懇求他的姊姊，燒掉他那些遜色的作品，他說，他對羣衆，對自己，應負的責任，是專門發表好的作品。他知道俄國人不許他的遺骸運回華梭，因此吩咐把他的心取出葬在故鄉伴着父親和孀妹（他的心後來真的用一個金瓶盛着葬在華梭，一九一五年大戰期內，俄國人在華梭站腳不住，臨走的時候竟垂涎這個金瓶，挖出帶走。這次‘心墳切’證明了俄國人到死却不肯給朔旁一點安寧，死後的心還要遭此慘劫，哀哉！）他的遺體則葬在巴黎墓場Pere-Lachaise故意大利作曲家白里尼的旁邊。他不忘記臨別華梭時朋友送給他的鄉坭銀盃，叫他們把那些泥土撒在他的棺材上面，他更要求舉殯的時候給他奏莫查爾特的誄樂。絕命之前，他用波蘭話反覆說“母親，可憐的母親”，跟着最後一聲氣息僅屬的Matko！（波蘭文：母親）便永遠閉上了他的雙眼。

朔旁是一個鋼琴作曲家同時也是演奏家。他的工作他的成就，都是在鋼琴上面。厄爾斯納雖然勸他寫歌劇，他却就是樂歌也祇寫了十七首。對於管弦樂也一樣不高明，北爾約H. Berlioz說，他的音樂會曲的管弦樂是一種‘冰冷而等於無用的伴奏’。他是一個徹頭徹尾的鋼琴天才，而這個也自有他歷史的必然性。波蘭的音樂界是鋼琴的天下，有博大的聲譽的音樂家也就是鋼琴家。如邱曼諾夫斯卡 Szymanowska（不是現代的K. Szymanowski），康茲奇Kontski都是數一數二的人物，到了朔旁，波蘭的‘鋼琴文學’便到了它的頂點。——這個頂

點已經不是波蘭的。同時也是世界的了。

因為他的天賦的，神奇的幻想與靈興。和出衆的演奏藝能，所以他的志願‘創造一個新世界’，並不是大言欺人。他的作品就是最有力的證據。他的建設不是鋼琴音樂而是整個的音樂世界。他的豔麗的音色，幻化的和音，新異的節奏都把音樂推進一個新階段。如果巴赫的平均律鋼琴集是典型音樂的聖經，我們也就不能否認朔旁的練習曲也一樣豐富了音樂的財產擴大了音樂的領域。當然，巴赫是一個全能的天才，而朔旁則對於管弦樂沒有出色的本領，所以繼承管弦樂的事業祇好讓瓦格納 R. Wagner。至於朔旁與瓦格納的‘精神血統’原來是同一的。他的特里斯坦及伊左爾德 *Tristan und Isolde* 顯然有朔旁的，夜曲的影響，碰巧瓦格納又不擅長鋼琴作曲，所以開闢新音樂的天地便由兩個天才‘分工合作’。我們說朔旁是現代的鋼琴音樂的一個父親，瓦格納則是管弦樂的一個父親，是不會有什麼語病的。

在世界音樂的進化上朔旁是一個時代的父親，在波蘭，朔旁又是民族音樂的創造者。最能夠表現這種‘二重人格’的是他的馬竹爾卡。

馬竹爾卡是朔旁獨創的，前無古人的形式。他是三種波蘭民間跳舞的綜合：馬竹勒克 *Masurek* 庫耶維渥 *Kujawiak* 及阿白勒克 *Oberek*。熱烈的馬竹勒克是勇武好鬥的，沈鬱的庫耶維渥是深思善感的，愉快的阿白勒克是輕浮樂天的。朔旁的馬竹爾卡的基本情調是庫耶維渥的沈鬱性。他藉此表現出他那種無可形容的思鄉的情感。雖然有時好像有些愉快的情調，那也祇是一種淚的歡笑，苦痛的故意的麻醉。至於這些樂曲同‘舞曲’的關係，祇是它的節奏，而一曲裏面每每有不同的

節奏。如F大調馬竹爾卡(OP.68.No.3.)在第一，二部是馬竹勒克，在中部裏面却是阿白勒克。D大調馬竹爾卡( Op.33.No.2. )則開頭是庫耶維涅，到中段便變作馬竹勒克了。他生平寫馬竹爾卡寫得最多，似乎他想借它建設出他那破碎的故國。他最精采的作品之一也是他的馬竹爾卡。一八二九年後的作品已經到達了成熟的境地，我這裏不必零碎的列舉了。全部計五十二首。

坡羅臬司——馬竹爾卡是朔旁獨創的，坡羅臬司則是由朔旁發展到最高的形式。他的先驅是韋柏爾。它是一種波蘭的戰鬥的跳舞，最先經過阿金斯奇Oginski及李蘋斯奇Lipinski的改善，到韋柏爾乃確立了它在藝術的地位。本來到了韋柏爾，坡羅臬司已經不是舞曲，不如說是‘音畫’。朔旁的作品雖然和韋柏爾發生關係，却是更加‘波蘭’的，他澈底表現出波蘭那種戰士的風尚。要認識波蘭，讀顯克微支Siemkiewicz的史詩，還不如聽朔旁的坡羅臬司。全部計十一首(未列入的還有兩首九歲作)。最著名的是那幅戰爭的音畫：降A大調坡羅臬司(Op.53.及A大調(Op.40.No.1.)那首凱旋坡羅臬司。泰諾夫斯奇伯爵Graf S.Tarnowski敘述過，當朔旁獨自在房裏彈奏這首新作凱旋坡羅臬司，忽然好像房門洞開，一隊波蘭裝束的武士及古裝的波蘭太太，跟着他的樂音蜂擁進來，嚇得朔旁慌忙從另一房門逃走，一夜不敢回家。這首樂曲給人一個怎樣的印象，我們從此不難推想了。

旋轉舞——他自己說過，他不適合於維也納式的生活，最充份的證據，便是不會跳旋轉舞，他在維也納寫旋轉舞還找不到出版家，但是他却終於提高了這種樂曲的地位。他是舒北爾特及韋柏爾之後的第

三個。他不是德意志人却寫得出黃金一般的旋轉舞曲。在朔旁的旋轉舞裏面我們看不到波蘭的特性，而多是紗籠的雰圍氣：它的富麗堂皇，它的溫文爾雅，它的風流蘊藉，都一一得到具體的表現。但是朔旁終於忘不了他那亂離的身世，所以他常常‘開眼做夢’。他的旋轉舞曲因此每有乍悲乍喜的意外的變化。他的本色是Op.34及Op.42降A大調那一首。最普遍的是那首降D大調（Op.64）。世稱小狗旋轉舞：是喬治桑的一隻小狗有一天晚上狂追自己的尾巴，朔旁因她的鼓舞立刻寫成的。全部計十四首。

夜曲——朔旁雖然被稱為‘夜曲歌人’，但是夜曲的創造者却不是他而是費爾德。他的夜曲大部份是為稿費寫作，所以在他的作品裏面，以夜曲最為‘良莠不齊’。最普遍的是降E大調（Op.9）。那首升C小調（Op.27.no.1.）是一幕夜的悲劇。芬克H.T.Fink說：“在這四面的的一首夜曲裏面包含着的恐怖的場面和戲劇的情節多過一部四百面的歌劇”。Op.37的兩首亦是朔旁的傑作，至於那首C小調夜曲（Op.48）則稱為‘夜曲之王’，小規模的Eroica,朔旁的‘男性’的作品之一。全部計十九首。

敘事詩Ballade ——在樂器上面寫敘事詩是朔旁開山，李慈特的交響樂詩Symphonische Dichtung不免是受了朔旁的敘事詩的影響。第一首G小調的內容頗朦朧，第二首F大調比較明白，它是因密奇維支A.Mickiewicz的敘事詩斯維鐵慈Switez寫成的。斯維鐵慈是立陶宛的一個湖名，他的詩的根據是一段立陶宛民間傳說。第三首降A大調的取材亦是密奇維支的詩：斯維鐵慈湖中少女。第四首F小調說出朔

旁的一種淒涼的聲訴，它澈底表現出朔旁的詩人天才。可惜他就祇寫了這四首。

練習曲——朔旁的練習曲實際上並不單是練習曲，它是從技巧的練習進於詩意的表現。他反對手指的操練，所以一開頭就給‘技巧的動機’最高的形式的音詩。如果說沒有平均律鋼琴集便沒有巴赫以後的古典音樂，則沒有朔旁的練習曲便也會沒有朔旁以後的新音樂。全部二十七首裏面 Op.10 包含十二首，Op.25 包含十二首，另三首則是為莫舍列斯及斐提斯 Fetis 的“方法的方法” La Methode des methodes 而作的。Op.10 的第三首 E 大調的樂調朔旁自稱是生平最優美的樂調之一，它表現了波蘭當日的無政府狀態，朔旁把它題作 Tempo rubato，當古特曼有一次彈奏這首樂曲的時候，朔旁喟然長嘆曰：“啊，我的祖國！”從第六首降 E 小調我們可以知道特里斯坦的作曲家的淵源。實際上朔旁的全部練習曲都是珠玉，我們很難指出它的優劣，據舒曼 R. Schumann 的意見，是 Op.25 比 Op.10 更有價值。

序曲——朔旁的序曲並非‘前奏曲’或是‘引子’。正如他的練習曲並不光是練習 Exercise 一樣。全部二十五首，是最能表現出朔旁的個性的傑作，所以他有‘序曲主人’的稱號。

除了上面大數目的作品之外，他還作有搖船曲一首，搖籃曲一首，偶成曲四首，諧曲四首，幻想曲一首，輪旋曲五首，模範大曲四首（內有一首是鋼琴和大提琴合奏曲），音樂會曲兩首，音樂會雜曲四首，雜曲九首，樂歌十七首。這些作品大部份是美不勝收，遜色一點的作品是他的兩首模範大曲（C 小調及 G 小調），兩首音樂會曲及九首

雜曲。地的樂歌自然比不上舒北爾特或是舒曼，但是在波蘭藝術樂歌的發展上却有很大的貢獻。最大衆化的是那首‘少女的願望’，後期的三首‘指環’‘無邊落木蕭蕭下’及‘樂調’可以說是奠定了波蘭藝術樂歌的基礎末了那一首‘樂調’的歌辭是克拉辛斯基 Krasinski 的手筆，正道出旁那流離的身世，讓我們把它的意思轉譯過來，為我們的音詩人同基朔聲一哭：

他們肩着十字架的重担，  
從山頭遠望那受歌頌的樂土，  
在山下他們的同胞向那邊進行……  
祇有他們自己永不能再履斯土  
一切歡娛的佳節也永不能參加……  
更可憐他們快要被世人忘却……  
……

(完)



## 我的生活與工作

驚震樂壇的青年小提琴名手約候蒂·美紐痕  
(Yehudi Menuhin 1917年122日生於紐約)訪問錄

Rose Heylbut作

元 慶 譯

我剛過了十五歲的生日，在音樂演奏台上第一次穿着長筒褲子。我離着可為名家的地位真太遠了，可是我也願意告訴關於我自己的工作實況於E tvde雜誌讀者。這麼鼎鼎大名的音樂雜誌竟看重我這音樂學生，真是榮幸萬分呢！

第一關於我的生活，在未學提琴以前我完全記不清楚了；但這是真的：不到一歲我就被帶到舊金山交響樂音樂會去聽音樂，父母從來沒有少帶我去過一次。他們是那樣甚於一切的愛好音樂呢。我得偷偷帶入會場，因為人家以為那樣小的孩子會要哭的，但我從未有過。我也記不清什麼時候開始學音樂，從父母那裏常聽見許多故事，不過這僅有模糊的回憶了。後來，我四歲那年，家中貧困異常，我的父親當教師，用高遠的理想同龐大的計劃實行他的新教學法，可是沒人理他，盼望很久的提琴終久無法弄到手。

接着，在四歲生日那天，因為那時父親做了一個私立學校的指導員，在一個宴會中，一位客人送我一個極小的玩具提琴。當我聽它發出的聲音並不是像交響曲中的提琴一樣，立刻就使我討厭了，我叫喊着打破它，用腳踏碎。母親為此十分忿怒，尤其因為我竟在頗喜歡我的朋友面前如此無理，祖母看我為了一具不好的拉琴竟這般發脾氣，於

是給我二十五塊錢買了一個真正的小提琴。我現在還記着當我第一次弄出聲音時所感到的無限快慰。四歲半時，伯星格（Persinger）教我，五歲時我在舊金山交響樂管弦樂隊（San Francisco Symphony Orchestra）中為獨奏者。現在，我已供職十音樂季（Music Season）了。

### 規律的生活

大家總常問我的生活。我的雙親同我都覺得太多的出演，旅行，興奮是會妨害音樂的，尤其與我自己身體也頗有妨害；因此我們使一切事件都弄得十分安妥美妙。從十一月到四月五個月間我整整出席二十次音樂會，平均一個多星期一次。從四月到十一月我們都在家裏一塊研究，練習，修養及過些戶外生活。現在我們有個可愛的家在法國近於 Versailles 的地方。前面有一片一畝大的花園，後面靠着聖哥得森林（St. Cloud），我們靜靜的住着，任何城市也找不着這樣幽靜的地方，沒有騷擾與紊亂，我們照着自己的高興做着事，同那些可親的人們來往。教師到我家來教我同姐妹們，父母也教導我們。我已說過父親是一個教師，教數學的；我母親能說寫九種語言；我想自己是很聰明能選中這麼光榮的雙親！我們學歷史，地理，各國民情風俗，物理等。我現在正研究經濟學，“資本”與“勞働”的問題使我感到萬分的興趣哩！

在旅行時父親教我功課，我倆一塊念歷史，文學；他還出一些數學同科學的題目來問我。我家用的語言是希伯來文，但非 Yiddish（一註）語而是聖經中的古希伯來文。父母都生於俄羅斯，當在 Jaffa 辦

學的時候，那地說希伯來文的，這恢復了一部分歷史上的希伯來家鄉話。父親“編輯”了一種私人的報紙，特別為我一人用的。他每天先讀些報然後剪下那最有趣的社論等如國際新聞，政治，國府，教育，藝術，音樂，以及運動等種種新聞，把它放在信封裏，於睡前細讀，然後我們談論這當日的新聞。

我高興同我的姐妹們（她們都具有很好才幹的樂人呢！）一塊兒讀書，下旗，頑鬧，划船，遊泳。每天早晨我們練習瑞典語。我又愛開汽車，去年 Galifornia 省政府發給我司機執照，我想長久的住在 Galifornia 甚於世界上任何地方。

### 最愉快的演奏

但是，最大的遊戲是音樂。人家稱我的習音樂為“苦功”(Work) 而問道我在苦功之後找點什麼開心的事，這真使我討厭極了，我可以整天拉琴呢！我平均每日拉三小時，但如果為豫備音樂會，我也許拉三個半或四個鐘頭；在假期間仍然拉兩個半至三個鐘頭。當我練習（不是演奏）時只拉練技巧的練習曲（Studies）。用腦思慮並且體會我的樂譜的認識（Interpretation），不一定非在琴上拉了又拉不可，那樣之後再奏就容易了。我愛找出怎樣使技巧改善，使我的手指更敏捷更流利，自然，這是當然的事了。下面是一些已經證明有用的小經驗：

1. 我把所有的慢速度曲子奏快，而把快的慢拉。努力把快東西奏慢可以免除技巧上的困難，而慢曲快奏可以防止過分的注意曲調的甘美，而忽略該曲的組織綱要。

2. 在特別情形之下（如豫備音樂會）我決不錯過任何音符，並且都誠心容納，詳細研究，那樣纔能稱之為工作呢，馬虎了事是不行的。

3. 顫音（Trills）對於手指可以說是使手指強而有力的最好的練習。我先練第二指與第三指的顫音，次用三指四指，四指五指；再次用二指與四指，三指與五指；再次用三指與四指，三指與五指，二指與五指，然後自己盡量想出種種的配合。

4. 此外，使手指更強硬點，我練十度雙音，我覺得奏它比奏八度還好。

5. 我用輕鬆的全弓練習那些斷音（Staccato）樂句，如比則奏它一定靠着我自己的巧妙（Skill）而不是用弓機械的死壓着弦。

### 半音階的練習

6. 我沒有固定的練習曲我常拿另外不論什麼大曲（Sonata）或協奏曲（Concerto）中的艱難樂句來練習。但我總練半音階（Chromatic Scale）練習。先練單音，六度音，再練八度音，最後練十度的。

7. 其他可愛的練習是找音練習（Totrik all four A's Assimultaneous），即以A弦為基礎，用手指在弦上找出其餘的三個A。

8. 我用上弓下弓奏五個音，用震音（Vibrato）把每個音拉片刻，至十分鐘之久使手指疲倦了，如此則手指強而有力，音色甘美。

9. 當我在感情十分衝動時，決不用匆忙，慌張的心情練琴，那樣常會白消耗我許多光陰。此外，我把它視為初次所見的新鮮東西，我知道怎麼樣在音樂的“裏面”（Inside）找點使我滿足的東西。

10我認爲繼續研究樂理，和聲學等與實在與練習一樣重要。

在出席音樂會那天，就放一天假，沒有功課，沒有練習，也沒有作何種運動，在早飯之後，同父親或母親在空氣良好的地方好好散一會步，中飯後一直睡到音樂會開幕的前一小時。起來後盡量梳洗得清潔萬分，我的親戚們說我竟費那麼多的時間去刷牙呢！然後，我們豫備出場了，每梳洗一回，我就覺得奏的更好點。

### 我童年的伴侶

要問我愛好誰的音樂麼？古典的如巴赫(Bach)莫查德(Mozart)貝多芬(Beethoven)勃拉姆斯(Brahms)，都喜歡。我曾經把巴赫放在第一位，認爲他是最喜歡的，到我奏貝多芬同勃拉姆斯的協奏曲時，又覺得它是最喜歡的。在現代作品中，我以爲任何人都比不上古典的那麼可愛，但 Ernest Bloch，尤其是他那精密的希伯來旋律，我也覺得好極了。我愛奏合奏音樂(Ensemble music)。細心練習它，同別人一塊合奏。它是一種音樂的會話，使每人有機會去說話。在每年夏天，當我同可敬的先生George Enesco學習的時候，我們合奏三重奏與四重奏是件快樂的事。我跟Perslinger學過四年，同Adolf Busch學過兩年，同Enesco學過兩年，我希望仍同Enesco先生學下去。

我喜歡蒐集古版書譜。我的雙親最近送給我一種最佳的禮物：完全原版的Bach Gesellschaft。在讀完之後，我做了一個大封面。許多版本的巴赫無伴奏小提琴大曲(Unaccompanied Violin Sonata)中的快速章(Allegro)我看見僅標明Allegro一字，我常覺着那單純的All

egro有點緩慢，似乎應該活潑愉快點纔好。你可想見我多快活，在那原版上，那樂章上正標明“Allegro Vivace”(快速而活潑)

最使我心喜的是我曾經被選為慶祝光榮的萊比錫 Gewandhaus (註二)一百五十週年紀念大音樂會中的獨奏者。我奏貝多芬同孟德爾遜 (Mendelssohn)協奏曲，它真給我敬畏同狂喜的特殊感覺去奏孟氏的作品，在那孟氏自己曾經指導過的會場中，別人也都聯想着他。我多麼得意同喜歡於我被中選啊！

我的志願麼？做一個道地的提琴家，到世界各地演奏，現在我想到東方去一趟，我們已經要求過，但是我父母覺得我們都太年輕，不便於旅行那樣遙遠而極生疏的地方去，究竟，我剛十五歲呢！

(註一)：一種日爾曼語。

(註二)：Gewandhaus Concert 為世界上遺留至今日中最有歷史的音樂會，在孟德爾遜指揮之下，乃揚名於世，如 Niels Gade, K. Reinecke, A. Nikisch, W. Furfwangle 等名指揮者均曾任該會之指揮職務。

譯者附言：美國勝利公司 (Victor) 有美紐痕所灌之唱片。號碼為 7182, 7317。

## 美國音樂教育家 費仕女士講演記

寇銳使

費仕女士(Miss I DAE. Fischer)生於美國紐約城，現任紐約大學唱歌教學法，音樂史，及音樂聽法等課程之教授，更能勝任的莫過於教授小學教師的小學唱歌教學法，所教的小學教師有一千餘人之多，而每一教師又同時教給四十個小學生（在美國有一種像中國傳習性質的機關）由此觀之，費仕女士一人最少能影響全紐約城的小學生將來和現在的音樂教育。

費仕女士曾一度在加利弗尼亞親授所倡導之方法於一班小學生，以作小學教師的實習，結果三日內能收很好效果，可見其方法之實用。

此次來北平住燕京大學校，於十二月十八日在北京飯店擔任表演燕大合唱團所唱米賽亞中的女高音，成績與名相符，（費仕女士在美國獨唱界頗知名）因於最近將由平去津再轉赴他處，故作臨別演奏及此次之演講，以留紀念，其題目為，“小學唱歌教育”由燕大關女士翻譯。

× × × ×

小學生在不正當的方法下去學唱歌是最容易把那嬌嫩的喉嚨毀壞的，所以諸位對於這一點要切切的注意：在人的發聲機械，是從頭部到肺部下方的橫隔膜，佔全身的一半，發音的機械分為兩部：一為橫

隔膜一為喉嚨，在發音時橫隔膜緊張而喉嚨放鬆，才是正當的方法與一般只用喉嚨叫嚷而與橫隔膜毫無作用的是正相反。可知普通的叫嚷方法，是錯到極點了。

肺部所收的氣量，本很有限，故不得不利用橫隔膜發生作用而吸氣到腹部。肺，腹兩部都吸足氣量時，然後唱起來才能夠用的。發音方法的不正當，不外喉嚨緊張所致，那麼要想矯正這種劣法却是一件有意思的事，那種情形就如在我們嘴中有一種熱的東西要吐出來又不好意思，嚥下去又不可能的時候，那種的動作就是唱歌時正當的發音方法，諸位可以試驗一下。唱者在呼吸的時候，方法正當則其態度必定自然且美觀，因為聽眾是隨唱者的態度自然不自然，美觀不美觀來決定的。例如唱者的態度於呼吸時頗感費力，則聽眾隨之有不舒服的現象發生，這一層也頗重要。發音時要橫隔膜內收而兩旁的肋骨開放，氣如通管的從腹部內直衝頭內部的空隙處，而發出回音也就是共鳴，這種聲音發出後才會是真正的唱歌的聲音。

普通人一提到唱歌而必想到是喉嚨工作開始的時候了。當然是不對的，從喉嚨發音的弊病，就是在唱歌的時候，將下巴抬起，脖子內肌肉發生緊張，以致發聲的部位不對，聲音生硬得非常難聽；本來。是由腦部決定，命令自腹部通過肺與腦部空隙之處而發出的聲音，才會好聽。

小孩子的聲音本來很小，絕不能使其學習成年人之聲音。

小孩子的聲音很像簫，所以應當按照簫的溫柔，幽雅，去發展才對，且更要注意之點是不得使小孩子所唱的音超過五線譜上能記載的



音符。(以不加線爲原則)男孩子比女孩子更能唱到好處，在美國的大教堂裏都是用男孩子來唱，作禮拜的合唱。在小孩子時如能訓練得法那麼也就是使他們將來能成大唱歌家的準備，希望諸位回去以後對於男孩子盡量使其聲音幽雅像簫一樣。對於聲音的訓練法我很願意介紹幾個練習給大家：第一，是練習聲音自如的發出而不用頸肉的任何地方加以阻礙或緊張現象發生，用食指的尖端放在下脣的下方，上下兩脣皆不得開張，且不許顫動，只留微小的一點空隙，而用正當的方法練習“Tiou”的聲音，使其模仿do do re mi re do。第二個練習，是用手指摸着髑骨，使口自由的張合，面部作傻樣的發“Miai”的聲音，也就夠了。(第一練習手指作用是防止脣的顫動，第二練習手指作用是覺察口的自由張合)這兩個練習在每上唱歌課的時候，用五分鐘而像遊戲般的練，經過相當期間以後，定會收到大的效果，不過在最初教授這種練習時候，小學生看見了先生一個像小孩子要吃的樣子，一個像得不到吃的樣子，他們一定會笑起來的，但是對於學習唱歌又有何妨呢？所以希望諸位盡量的試驗去吧！最注意點是頸部不要轉動，氣量由腹部一直衝出，而不受任何阻礙，並且時常應用小學生唱熟的歌調來試驗正當的練習方法。

在小學生好的方法會了以後，則不正當的方法自然不會被他們歡迎而終於厭棄。

前面所談是關於聲音的正確的發出及身體姿式的自然；但聲音之使其美術化，更是重要的一件事：

教者應當預備一只染色淺而稍細的長約一尺有餘的指揮棒，於上

合唱時用以指揮全體學生。棒的拿法是要拇指向下，手持一端，則滿好了。指揮者不得距離學生太近及亂揮其指揮棒，因在指揮時說話不便，於是指揮棒，為教者表達言語的東西，故得特別謹慎而用正當的方法指揮才對。指揮者的態度最重要，千萬不要板起面孔，嚴肅得像不可侵犯的樣子，最好對着小孩子們要有和氣的笑容，腰也有些向前彎，雙手伸出前方，頗有請求的意思，好像是說“大家同我一齊唱好吧！”絕對禁止的是命令式的管理小學生，這樣作來，才能恰到好處；並且使他們都對那只棒發生興味，以致於使他們都以為神棒，因此，關於棒的動作，他們也就都願意注意了，這是棒的用途最好效果。再注意的一點就是先生不與學生同時唱，使小學生唱的時候也要面帶笑容，聲音自然來得舒暢。

在每一首歌的速度與表情由教者拿定主義，雖然在平時慢或快而在必要時使其改變速度與表情，也應收到圓滿效果才好，這一點的成功與否全賴學生平時對於指揮棒的信仰如何了，小學生唱得不好或錯誤時教者應當勸告和勉勵，自然會漸漸好上來。

最後所希求諸位的是最好不要教學西洋歌調，以多學本國歌調為妙。諸位知道最近幾年來，西洋人有多少不是跑到東方學中國的歌調呢？因為中國歌是別具藝術風味的敬待諸位去開拓，完了。

× × × ×

講演者所講的東西，可說是很容易懂且容易作，但是當場的三十餘聽眾，聽得懂切能去真實作的又有幾個？實難預料！因此願刊登於此，以作提醒及廣擴給我們全國為音樂教育熱心工作的同志們！

中國目前的音樂教育，在一般教育泰斗的眼中曾重視過一下有幾個人，何能提到提倡與像美國那樣對於音樂教育的注意及設施呢，像人家音樂教育都能統一的國家，我們又那裏追得及呢？中國地大人多，方法也都另出心裁？！人家希望我們多用本歌國調，可是我國民族性的歌調無論長短，又有幾只歌能在講堂上教授的呢？中國現今的音樂家又有幾個不是爲了謀求生活而妨礙了急進的音樂前程呢？

1935.1.28.夜

### 本刊撰稿者

以姓氏筆劃多少爲序

★	★	★	★	★
王曉湘	王名聞	江定仙	李樹化	李抱忱
李任公	沈秉廉	吳夢非	吳易之	邱望湘
柯政和	周淑安	胡敬熙	唐學詠	陳田鶴
陳嘯空	陳德義	陸華柏	郭鳴皋	
賀綠汀	程懋筠	張香山	張真勳	張巴淑
張葆誠	裘痕夢	裘德煌	廖輔叔	趙伯可
黎青主	錢君匋	錢光毅	錢華孫	劉雪廠
繆天瑞	豐子愷	蕭友梅	蕭而化	

# 聲樂學程

著名女聲樂家 Alma Gluck 談話記

James Francis Cooke 作

張 汀 石 譯

## Alma Gluck 小傳

Alma Gluck 生於羅馬尼亞國之 Jassy。她底父親會拉 Violin，但並非以音樂為職業。當她六歲時到美國。他學 Piano 而自然地唱歌，但從未想過要做個唱歌家。她底聲樂訓練直到二十歲時才開始。那時她底教師是 Buzzi Peccia（意大利名聲樂教師），在那裏學了三年，便從她底研究室一直跑進紐約的“都會歌劇場”（Metropolitan Opera House）。在那兒停了三年，因她底無數的在音樂會的成功帶她離開了歌劇。她又從 Jean de Reszke（波蘭著名男高音歌人），往後再從 Sembrich（奧國著名女高音歌人）學了四五年。此後即在美國各地出現，無不到處成功。她底唱片（Victor 公司出品）是最通行的了。她也常常同她底丈夫 Efrem Zimbalist，一位著名的提琴家一道在無數的聽眾前作聯合演奏。

當我告訴別人說我底聲樂訓練直到二十歲的年齡才開始的時候，許多人都好像很驚奇。在我看來，任何一位姑娘若在二十歲以前便開始嚴格的歌唱訓練竟是一個很大的錯誤，因為女性的聲音，直到這個年齡之前，大都是尚未確定。在此時期以前便開始聲音訓練，雖然經過小心而懂得透的教師之手，也多有損害的。

學生第一個應該學的節目便是“梭法譜”(Solfeggios—用Do, Re, Mi, Fa……七個字組成的無字曲，專為練聲之用的。——譯者)。

。我是相信Solfeggio的。拿牠做基礎，可以保證一個得到輕捷，容易，柔和(Facility)和音樂的精確。有經驗的聽者能夠一下子便告訴我們那一種聲音是經過這種訓練的。要常常記得這件事：音樂家氣分(Musicianship)常常要比一副天生的好嗓子更能使人進步。人底聲音比人底手還需要一種極透澈的技術操練。這是因為在訓練的時候你纔真正在建設你底樂器。在學鋼琴的人是，在他還沒有開始的時候便已經有了完善的樂器；可是在聲樂的情形上是，樂器還需要用練習來發展，有時候竟是來“製造”。當學生練習着的時候，音(Tone)便從量，豐富，以及流暢各方面滋長。Bordogni, Concone, Vacc ai, Lamperti, Marchesi, Panofka, Panserson和許多別的我尚不熟悉的人作的練習曲，假如靈活地學習，是怪有益處的。我唱這些東西都是用一個字音“Ah”，而不依照慣例去用舊式的音節(Syllables)。有人論用Do, Re, Mi, Fa這些音節來唱可以幫助你底看譜能力。

但在我想來，牠們常常反而弄得淆混不清。

### 向古典作品去！

經過Solfeggios和技術練習底操練之後，我要學生做的工作是Bel li ni, Rossini, Donizetti, Verdi及其他作家底歌劇詠嘆調(arias)。這些人曉得怎樣為人類底聲音去作曲。他們底arias是很適合於人聲的，所以學生能藉着牠們以得到聲音的發達而達於確實。牠們是在現代的哲學還未侵入音樂裏面之先寫成的——在那時候，音樂底目的，與其

說爲着要影響人底心思，還不如說是爲着要滿足人底耳朵。我並不想過分誇張這些arias底用處。牠們可以說是對於聲音的補藥，能藉以恢復我們底彈性，使得對於唱歌（Songs）更容易勝任。

當一個人唱歌（Songs）的時候，他必須藉文字來作出一幅一幅的圖畫，他要創造出歌中情調的氛圍氣，所以對於聲音不能不加以抑制，在這里聲音不能暢快地發洩。但是在唱着Bravura arias（意爲“壯麗的arias”，是用輕快鮮明的音作成的aria，專爲顯示歌唱家的技巧而寫的一片段。——譯者）的時候，聲音却可以有充分發洩的出路。在這里，大約有那麼五十小節上下的樣子，不管你所唱的文字是“我底天是蓋滿了烏雲”，“我已經遭人欺騙”，或是“充滿了快樂呵”，都是一樣，因爲在這里的文字底作用僅僅是拿來運載這活動不停的旋律（melody）的工具而已。

當我們聽到像 John McCormack 那樣一個藝術家唱一個通俗的小歌（Ballad）的時候，好像非常容易，但是事實上那種歌極難唱，必須先要有多年的艱苦的訓練然後才可以去唱牠們，否則唱出來一定平庸。牠們比那些清亮的歌劇中的arias要難得多，而對於尙未經充分訓練的聲音真是危險。

### 抒情歌曲

到學生能完全駕馭她的聲音的時候，開始來學習抒情歌曲如 Mendelssohn 及英國古歌等等是沒有危險了。牠們是多麼單純而有魔力呵！那些比較輕快的法國作家如 Hahn, Massenet, Chaminade, Gounod 等人以至 Handel, Haydn, Mozart, Lowe, Schubert, Schumann

與 Brahms。往後，學生可以漸進於 Strauss, Wolf, Reger, Rimsky-Korsakoff, Mousorgsky, Borodin 和 Rachmaninoff。再次便到現代的法國作家 Ravel, Debussy, Georges, Koechlin, Hue, Chausson, 等等。我其所以把法國作品放在後面，是因為從各方面看來，法語對於一個說英語的人比較難唱。它裏面滿是些混合的難發的母音，需要極度的精微的辯察力去克服這些難處，而往往仍殘留了太清楚的讀音而未能做到那種含混的聲調。所以學者最好要請道地的法國人來教法語。

當一個人走完了這一條長長的功課的旅程的時候，他有資格去唱英國的歌和 Ballad 了。

### 美國的歌

在這個國度（指美國——譯者）裏，是歌底量比質來得豐富。歌者要看過幾百首作品然後纔找得出一首歌是有價值的。商業主義湮沒了我們底作曲家們。當他們從事於其作品的時候，他們唯一的問題是“這個會銷得掉嗎？”以這種精神想來孕育作品，那牠首先就被處死了。並非由於靈魂而是由於錢袋的鼓動，所以由美國每天的出版家印行的作品中只看得出謀利心發喊發叫。這並不是說一個歌要作得奇離古怪才算新奇或有永久價值。這是說藝術工作者底赤誠必須參透他底作品，好像在春天的時候綠色的葉子從枯禿的樹枝鑽出來一樣自然。在大批的美國新作曲家裏面，很難找出一打的作家看起來是以藝術家的虔敬的正當精神來接近他們底工作的。

### 爲藝術的藝術，一齣滑稽劇

一些歇斯底里的偽君子老是信口開河地嚷着“爲藝術的藝術”（art for art's sake）。真是胡說！沒有再比這還使我厭棄的事了。假如一個學生自欺地迷誤於想着以爲他是像一個修苦行者一樣在爲藝術而犧牲的精神之下貢獻他底生命，那他就是自我主義底可悲的族類底遭殃者。爲藝術的藝術同爲金錢的藝術一樣地是一種邪曲的態度。真正的藝術家並有他是正爲藝術而犧牲他自己的觀念。他做他所做的，爲着一個原因而且僅僅唯一個原因——他不能不做。正同鳥兒唱歌或蝴蝶飛翔一樣，藝術家工作是由於他底天賦的本性。

每每有學生向我提出迫切的要求，要我聽聽她底嗓音，並且說她很貧窮，希望我給她她一個忠告，看看以她這樣的嗓音，是不是值得繼續學下去呢。我回回都拒絕這種請求，我說，假如一個學生能夠因我底勸阻而放棄她底工作，那末，她還是無需我底勸告便放棄的好些。一個人並非爲着一個目標或終局而求學。一個人唱是因爲他不能不唱（One sings because one cant help it！譯到這裏，使我聯想起Abt作的歌，名叫How can a bird help singing——鳥兒怎能不唱呢？——譯者）。所謂‘目標’十個有九個是沒有什麼重要的。

所謂爲藝術的藝術是工作室中的懶惰者們底假面具。在現在這個時代，聲樂的作品是如此的多得不得了，要去學得一大宗節目是多麼繁重的，聰慧明達的學生會去專注其全副力量去工作，而不把他自己想像做一個爲藝術的殉道者。

譯自 J.F. Cooke 著 Great Singers on the Art of singing

12月,15日,1934 脫稿



# 音樂教育論

青柳善吾著

易之譯

## 第二章 唱歌教材的本質及其種類

### 一 唱歌教材的本質

唱歌教材，無論是“教育的”或“藝術的”，非是優良的東西不行。

所謂“教育的”或“藝術的”判斷，在常識上，是可能的事，但當實際判別時，就發生幾多的困難，而苦於不能判別者很多。例如：其中若有“教育的”意義的，則往往無藝術的成分。又，假如是含有“藝術的”意義的，則又是無“教育的”意義的東西。所以，要選首有“教育的”而又是有“藝術的”優秀的教材，極其少。然而在這裏，所謂“教育的”或“藝術的”云云，究竟含有如何的意義呢？若把這意義究明了，這個問題自然就得解決。

所謂唱歌教材，非持有“教育的”意義不可云云，就是說非從歌曲的內容，在人格上，給與何等的善的影響，而得寄與人間性不可。然而並不是說歌詞應直接的去訴說倫理道德，曲譜，應含有讚美歌風的意義。

透澈人間的心之奧底，而持有內面之生命的，就是因為有永遠性和不變性的力，來迫臨我們的心緣故。這，就能使我們看出教育的內容。但是單是幫助滿足感情的東西，不過是外面的娛樂似的東西。易使人親近，就是軟弱，就是一時的流行性的東西，只在柔軟的耳朵，一

掠而過的東西，是沒有永遠性的。如此的作品，決不能發見教育的內容。

所謂教育，不必一定是道德的才算好。不危害兒童的德性，是不消說的，但尚須進而去開發兒童的創造性，以得構成美的直觀程度的歌曲，才得為是教育的解。

其次，所謂應是藝術的意義云云，不是指止於滿足任何人的官能快感的外面的美而說的。牠是指無論由歌詞或由曲節，都要使人能夠感到力強的生命，因而受到深刻的感銘，而感人格的高揚的意義而說的。進一步說，就是在人生上，得給與怎樣的暗示的意義。究極言之，在這裏，所謂藝術的意義，就是指外形比內容，現實比理想，功利比幻想，世俗比超俗的說法。牠持有不被科學，道德，宗教等所煩惱的的純情世界的意義。

然而，教育和藝術兩者的差別，在那裏呢；“教育的”歌曲，多半是含着“現實的”和“指導的”意義的。藝術的歌曲，多半是含着“創作的”和“自發的活動”的意義的。

學校音樂，應以採用調和這指導的和自發的歌曲為理想，所以，非把這兩方面事，加以十分的考慮不可。

以上，是唱歌教材的本質的略述，下面，我要順次的一述唱歌教材的種類。

## 二 唱歌教材的種類

由唱歌教材的形式及其構成來看，大別之，可分為如下似的分類

1. 人物歌曲
2. 德目歌曲
3. 自然歌曲
4. 動物歌曲
5. 花卉歌曲
6. 生活歌曲
7. 敘情歌曲
8. 敘事歌曲
9. 歷史歌曲
10. 地理歌曲
11. 童話歌曲

### 1. 人物歌曲

人物歌曲，便是以古今的英雄，聖賢，忠臣，孝子，節婦，義士等為題材的歌曲。其目的是令兒童因歌唱他們的一生的事蹟和人格，去追懷他們的風格，而獲得感化的影響。例如：偉人的生涯，大概是極富波瀾的，因此，他們的人生的行路，也不是平坦的，他們的社會生活，也不是單純的。能令兒童了解偉人的生活，就能使其受到感化的影響。但是，牠的長處是：使人時時回想偉人的傑出美點，而發生畏敬，追慕之感，以作自己的模範。牠的缺點是：一個偉人的事蹟，大概只在特殊方面，概稱優秀，而在造就全人這意義上，多半是或有所缺的。所以，祇歌偉人的歌曲，音樂教育，難免要陷於偏的結果。

## 2. 德目歌曲

德目歌曲，是以抽象的道德上的項目為題材的。令兒童憑此去了解德目，為陶冶道德的情操和人格的教養之資。其長處是促進道德感和實踐性的力。因德目要領之富於簡潔雅趣，而使人不忘記一度印象的緣故，能給兒童以不絕的反省和精進。其短處是不能直覺的去了解其內容。又，令兒童唱斷片的德目歌曲，則導向人格的感銘之力，異常薄弱。而且歌唱時，在和內容接觸以前，往往要被旋律的美所魅惑，而於無關心之間，把德目的要領輕輕放過的很多。

## 3. 自然歌曲

自然歌曲，是以山岳，河川，天體等為題材的。其目的是使兒童養成對自然的親切之情，而理解自然美。歌曲的內容，只是表現自然美的本身的姿態。所以，若要藉此去發見道德上的義意的，不得不是錯誤的方法。

## 4. 動物歌曲

動物歌曲，是以鳥，獸，虫，魚，等動物中之能喚起愛憫之情的動物，為題材的。兒童去愛好這種歌曲時，自然能養成他們的愛憫之情。

## 5. 花卉歌曲

花卉歌曲，是以草木中的美麗的可愛的花為題材的。這也須和前述的自然歌曲一樣，以歌出自然美的本身的姿態，為最上乘的方法。

## 6. 生活歌曲

生活歌曲，是以兒童日常的實生活中的事為題材的。例如：滑冰

，運動會，踢毽子等遊戲，都可以用作生活歌曲的題材。這種歌曲，在年幼的兒童，特別有興趣，且能給與深刻的印象。然而生活歌曲的內容，非給兒童以高尚的善的影響不行。

### 7. 敘情歌曲

敘情歌曲，是觸景生情的純主觀的姿態的表現。這種歌曲，能使兒童的感情生活，豐富起來，而感到共鳴似的去愛好。然而，這種歌曲，是充滿着極哀愁和傷感的暗示的，若使兒童過分的去和這種歌曲接觸，易使兒童陷入陰鬱的傾向，所以，教育者對此應十分注意才行。

### 8. 敘事歌曲

敘事歌曲，是以說明的方法，去歌出事象的推移或世相。例如從前所流行的鐵道唱歌。這種歌曲，藝術的效果，既很稀薄，而教育的價值，也很少。

### 9. 歷史歌曲

歷史歌曲，是以史的事實為題材，為喚起史的興趣而作成的歌曲。從來的歷史歌曲，都是歌頌戰爭和勇士的東西。其效果，雖能喚起一般人的勇壯之感，和元氣的振作，但在另一面，牠有使人養成殺伐風氣，和陷於粗野的缺點。所以，史實，非以喚起詩的感興，或使人感到人間的偉大為範圍不可。

### 10. 地理歌曲

地理歌曲，是以名勝，古蹟，神社，佛殿等為題材的。而作成歌

時，亦須以“詩的”，“音樂的”優美的背景，或幽雅的內容為條件，藝術化的地理歌曲，其目的並不是教地理的事實，而是要依憑歌曲，給人以藝術之感銘為最佳。

### 11. 童話歌曲

童話歌曲，能在兒童的生活上，給與喜悅，滿足，和自由想像。以空架的事實為內容，而構成歌曲。童話歌曲，能給兒童以好意義的影響，但是以極端的空架的事實，借了音樂之力，去感動兒童時，易和電影一樣，能給兒童以不良的影響。所以，在實際應用時，對於這點，須大加注意才行。

以上不過是歌曲之種類的大體的說明，各有各的得失，惟對於不偏向於任何方面的事，務應常存戒心。所以，若就歌曲的內容，而加詳細的研究時，非把涉及各種的歌曲，在實施音樂教育時，各各發揮其異性不可。

## 歌聲訓練法

郭鳴皋

### (七) 人聲的區分

小學生經過幾年練聲以後，他們的聲音，固然有的仍適宜於中等高度，但有許多人已有高一點低一點的傾向。教師爲分部教授合唱起見，要把兒童的聲音分類。就在兒童自己方面，也可以分出願意唱高的歌，和願意唱低的歌的兩種。僅以中央C到單點F爲標準所選的教材，就不很合適了。

幼稚生的聲區最低到中央C，最高到單點D或單點E。他們的聲音並不分類，以前所設的練習題，都適合這個特性。十歲到十四，十五歲的兒童，可分成‘第一高音’，‘第二高音’，‘第三高音’三種。就是間或有一兩個真正的‘中音’Contralto，也放在‘第三高音’裏面。

在小學裏有幾種分類法都不對：第一種方法，用女生唱高音部，用男生唱低音部。第二種方法，不管音質如何，分組分唱各聲部，也不問有的音度，有的學生會唱不會唱。第三種方法，分組輪唱各聲部，甲組唱罷這一部，乙組丙組再輪流唱這一部。以上三種方法，第一種絕對不可用，第二三兩種方法，若第一部最高音不出單點F，第二三部最低音不出中央C尚可用。

現在依兒童聲音自然的趨勢，將聲音分別起來；這種分類，是比較完善的方法。

1. 兒童能唱到A', Bb', 或 B' 的, 是第一高音。

Allegro

Loo

半音的依次向上

Loo

Loo

Loo

Loo

2. 能唱低音到A, Ab, 或 G, 音的, 是第三高音。

slowly

Loo

半音依次的向下唱到

Loo

注意：有的兒童，第一，第三高音都能唱，最好個別試驗看看  
那一種聲音好，再決定唱那一種高音。

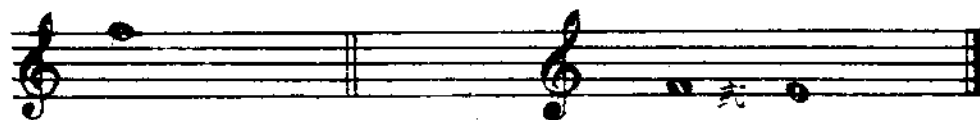
3. 上邊兩種以外的聲音，都可放在第二高音。甚至對於第一，第



三高音不能十分確定，也可先放在這第二高音裏，將來再驗。  
兒童的聲音，常常有新的發展，唱高或唱低，教師應當對第二高音常加考驗，使他加入第三高音或第一高音。鋼琴的音度，終久不變，兒童聲音的分類，以用鋼琴最好。

音質的分類法——上邊那種分法，還比較草率，最好的方法是從辨識音質上着手。音質相同的，分派到一塊。因為由上邊的聲區分法，有時候並不十分準確。常常有真正的第一高音，能唱很低的音，真正の中音，能唱很高的音。現在將各種聲音的特質，分述於下：

1. 第一高音的特質——第一高音是輕快，柔潤的聲音，單點F以上的音質。宏亮自然。F，E以下的音質既不好聽，音量也顯着小。



2. 第二高音的特質——音質也一樣的輕快，柔潤，比F'或G'音高的音，雖說沒有，但自D到E'的中間音，却圓滿有力。



3. 第三高音的特質——較第一第二高音有點笨重。最高音以E'或F'為限度，唱起來也不很響亮，但從A,G,到Bk,A,却很圓潤健全，容易發出。



4. 中音的特質——有幾分同第三高音相仿，最低音非常圓滿充實

。在童聲合唱團，中音屬於第三高音。

經過練聲訓練的童聲，其分類如下

第一高音      第二高音      第三高音      中音  
 First Soprano   Second Soprano   Third Soprano   Contralto



成年女聲與童聲的分別——普通的說法，成年女子的聲音，平均比沒有受過練聲訓練的童聲高，尤其是比男孩子的聲音高。女聲第二高音比較童聲第二高音，強大有力；更有真正的中音（Contralto）代替了童聲第三高音。

成年女聲的分部——成年女聲若與童聲一樣訓練，分部合唱可比兒童早點。她們的聲音已經有相當發展，各部聲音都有顯著的不同。第一高音，最初很少數能唱比A'高的音度；用Loo常常練習上行各種音階，就慢慢的可以唱雙點C了。用這種方法，培練高音，可將第一高音識出。成年女聲第一第二高音的訓練方法，與童聲同。女中音的光榮特性，在他的圓滿充實的低音，音質與音量都與男子的聲音接近。現在將成年女聲的聲區，平均分列於下：

女中音      第二高音      第一高音  
 Contralto   Second Soprano   Firstsoprano



成年男聲的分類——聲區的組成，原因很多；重要的原因有三：

1. 由談話習慣而成，
  2. 由模倣而成，
  3. 由訓練而成。
- 年月增大，就是

善歌者，高度的音也容易遺失，能夠常常訓練當比較好點。現在將成年的聲區。平均分類如下：

中音	次中音	低音
Tenor	Bariton	Bass



第 三 卷 廣 州 音 樂 第 二 期

零售	全	1. 日本的音樂學校及其他 ..... 歐漫郎
售	年	2. 近世音樂之趨勢 ..... 馬葆煉
：	：	3. 國樂的定義 ..... 陳 洪
每	本 外	4. 通信 ..... 何安東
份	市 埠	5. 音樂消息
半	四 六	
角	角 角	廣州惠福東路廣州音樂院出版

## 音樂及其名家 [四續]

Anton Rubinstein著

張葆誠·巴淑合譯

我不知道在意大利有談話似的歌劇存在。

意大利爲喜歌劇（Comic opera）發明了談話式的敘唱（recitativo secco），一種很適當的音樂似的講話的方式，可是他們所唱的却完全是莊嚴的歌劇。

那麼，在這方面，他們在音樂裏可爲他國之冠了？

或者，也許只從這方面說。

格羅克，莫扎德，以及一般的德國歌劇是不是受了意大利作者的影響而發達的？

對於格羅克與莫扎德僅只有外表的影響，特別，是語言與音樂作品的流行的形式！可是在旋律上，在音樂的表現上，在觀念的連系上，却無任何顯著的影響。格羅克既不是意大利的也不是法蘭西的音樂家，雖然他以意大利語和法語寫他的歌劇！同樣地，莫扎德不是意大利音樂家，雖然他也用意大利語寫了大量的歌劇，但是格羅克寫的是格羅克音樂，莫扎德寫的是莫扎德音樂，而德意志人將他們都喊爲“他自己的”（His own）因爲他們感覺到他們身上有德意志音樂家的成份，雖然他們用外國文寫作。

你是贊成或是反對音樂中有民族底創造呢？

照我的意見看來，一個作曲家所生長的地方的民族性常常可以在

68

他的作品中見出來，他可以在外國居住，用外國文寫作——這可舉韓德爾，格羅克，莫扎德，及其他人爲例。此外，還有一種故意的民族底創造（現在很流行）；這雖然很有趣，但依我的推算，却不能支配全世界的愛好；最多只能引起一種人類學的興趣而已。使芬蘭人流淚的曲子，西班牙人可以無動於中！使匈牙利人手舞足蹈的音樂不見得會擾動一個意大利人的安臥，其他可以類推。真的，一國的舞曲，往往會附生到另一國的音樂枝上去，後來那一國竟對牠習慣了——是的，甚至於沿用牠（譬如，圓舞曲已成爲全世界的了）；但是，要兩個國家的感情完全一致，要他們的旋律與舞蹈有同樣的狂熱，永遠是不可能的。假的民族派作曲家應該滿足於他們對自己國家的認識（常常是崇拜），這認識並不是沒有價值的，牠實在是有大價值和給人以十分滿意的。

你忘了告訴我德意志歌劇作家的名字。

這篇名單（nomenclature）可真是浩大非凡。在喜歌劇方面，從第特爾斯多爾夫（Dittersdorf）。傷克（Schenk），廖勒（Muller）到羅體金格（Lortzing），佛羅托（Flotow），格才（Gotze）及其他許多人；在抒情的與戲劇的方面，從汶特爾（Winter）汎格爾（Weigl），克羅倚則（Kreufzer）到瓦格勒爾（Wagner）。果爾德馬克（Goldmark），克雷其馬爾（Kretschmar），耐斯勒爾（Nessler）及其他許多人；在小歌劇方面，從斯特拉斯（Strauss），蘇拍（Suppe），米勒克（Millocker）到我們這些人之中，最要的你已經知道了，其餘的人與其說使樂藝豐富，不如說徒增了名字的數量而已。

現在應當來探討我們所說的那演奏藝術之境域了吧？

是的，在歌劇之次，這第二個境域完全支配了大眾，但是在我們講這第二境域之先，我們應當再回顧貝多芬後期的器樂。

在這方面，是不是要直到舒曼（Schumann）的時候，才值得提到？

在德意志，只有很少數的作曲家專門致力於作聲器曲！其餘的大都每種風格都研究——如韋伯，他除了作歌劇，作歌曲之外，還是鋼琴作家。斯波爾（Spohr），小提琴的德國派的首領，是一位各種音樂形式的作曲家（每一種都很出色，但是，也就在每種中表現出單調，所以，這些東西，大概是不會永存的；但是，像他的歌劇“耶桑大”（Jessonda）。他的交響樂C短調的“鷹鳴”（Die Weihe der Tone）！幾件室內樂作品，在音樂的文獻中，却有一個尊貴的地位。

馬喜勒爾（Marshner），在韋伯與瓦格勒爾之間最要緊的歌劇作者，也另外寫了很多的器樂作品！拉哈勒爾（Lachner）萊西格爾（Reissiger）及其他許多人也是一樣的。

孟檀爾仲呢？

在講到他的出現的價值之先，我們不要遺下一段大家不常提的時期而不講，這個時期真給了我們很多在聲樂方面值得提到的事，但是在器樂方面，是被稱為教師音樂（Capellmeister music）期的。

„教師音樂期”這名詞是甚麼意思。

在這一期中，大家依照一切藝術規則與先例寫作，他們缺乏創作的動機與創作的要求。

那麼誰是這藝術的負責人？

凡是生在我所說的那時代的人都是。我所說的是器樂，所以甚至於馬喜勒爾，萊西格爾，林德伯茵特(Lindpaintner)，非斯加(Felca)，加李弗達(Kalliwoda)及其他都應當加入。

你方才不將馬喜勒爾列在偉大的作家之中嗎？

他的歌劇，“吸血魂”(Vampire)，“但伯勒與芬丁”(Temple und Fudin)，尤其是“漢士海林格”(Hans Heiling)使他在作曲家林裏有了地位！在他的鋼琴三重奏以及別的器樂製作，甚至於在他的歌劇的前奏曲之中，他是屬於大作家一類的，拉哈勒爾，我們不應當遺下不提，他摸到幾分現代的精神，使他自己在他的晚年，以他的管弦樂組曲著名；在創製新格中，充分地表現出他的老練的巧妙的技巧與返老還童的力量，現在，很清晰地把這一段時光帶到你的心裏；可是在歌劇“意皮歌林德門”(Epigonenthum)；在神曲與宗教音樂中，是乾燥的，荒蕪與迂腐的；在交響樂與室內樂，是有冬烘氣的！在鋼琴獨奏中，是最淺薄的歌劇幻想曲和變奏曲的塗鴉(Variation scribble)——你可以估計孟檀爾仲的出世對於音樂的藝術是多麼的有利了？

那嗎，爲什麼，在今日，他甚至被音樂家輕視呢？

主要的緣故是他在生前所享受的珍視太大了！後來的被輕視是必然的反應，同時也不該否認，比起別的藝術大家來，他實在欠缺深湛，懇摯和偉大！但那被許多別的特質所掩殺了，所以我深信，大眾一定會敬愛到他名下來的，而且會特別歡喜他的。

他的主要作品是器樂嗎？

除了歌劇，在全部藝術的任何方面，他都是最高貴的代表者！他的作品包完了形式，技巧與美麗的音色；尤其是，他是多方面的作家。

他的“仲夏之夢”(Midsummer Nights Dream)確是一個音樂的天啓！在發明中，在管絃配色中，在幽默中，在抒情主義中，在浪漫主義中，在仙化的典型中，一切都是新鮮而愉快的，他的“無言之歌”(Songs Without Words)是一個鋼琴音完全的抒情風格的寶盒！他的六篇序曲與鋼琴賦格，一件在舊形式中的新式佳作，特別是第一篇(E短調)！他的小提琴競奏曲(Cocerto)是美，新鮮，令人悅意的技巧與高貴藝術的鑑定；他的“芬加爾的洞”(Fingals Cave)的前奏曲，在音樂文藝中，是一顆珍珠。這些在我看來，是他的最溫和的作品，但是他的神曲，詩篇( psalms )交響樂，室內樂，歌曲等等，也是使他能插身於音樂藝術英雄之林的作品。大概，我要指明他的創作爲古典主義的天鵝之歌。

他的音樂從來沒有深深地動我，如他的：

“誰不曾將麵包與憂愁齊吞，

誰不曾在慘負重重的夜深。”等。

„Who ne'er his bread in sorrow ate.

Who ne'er the sorrow laden nights".etc.

孟檀爾仲與梅衣伯爾(Meyerbeer)也是雙親有錢的孩子，享受了最優美的訓練與教育！他們的家庭環境，就是最高智力的社會環境；大家追求藝術，不爲謀生而爲心的衝動；在他們音樂事業的開始；



認為人生的辛酸，是爲了慾望的不滿足與受損的虛榮心作祟，所以他們不知道生活與地位的煩惱，這在他們的作品中便聽得見：無眼淚，無靈魂的痛苦，無辛酸，甚至幾乎無怨訴。

然而孟檀爾仲的地位、在你的意見中，不是站得很高嗎？

是的，因爲他創造了多量的最美最完備的音樂，而且因爲他將器樂從毀滅中救了出來。

他的同時人舒曼何如？

從這世紀的二十五年到五十年來，在各國文學中翱翔的新精神（浪漫主義），在舒曼作品裏找到了牠的音樂的回音；甚至對於形式的冬烘哲學的，假古典的宣戰，因舒曼得了牠的音樂的錦標！他對着鄙俗的（Philistine）教師音樂的，古香古色的批評，和大衆的低劣趣味宣戰，而宣戰的結果在他的藝術活動的開始，給了他對於音樂創作上的，尤其是對於鋼琴上的異乎平常的興味。無疑地，他比孟檀爾仲要溫柔些，熱情些，有靈魂些，浪漫些，幻想豐富些，主觀些。在我，我覺得他的鋼琴作品確是最可愛的；“克萊斯勒利安那”（Kreisleriana）“幻想曲”（phantasie in stücke），“交響練習曲”（Etudes symphoniques）“謝肉祭”（Carnival），“C長調幻想曲”全是鋼琴文獻中的珍珠；正如孟檀爾仲的小提琴競奏曲在小提琴文獻中是希世之寶一樣，他的A短調鋼琴競奏曲，真是鋼琴文獻中獨一的珍品，除此以外，還有他的歌；我把他的管絃樂作品與較大的聲樂作品列爲第三，新的鋼琴形式（不常是令人歡悅的如（dankbar）之類但是常常是有趣味的），新的節奏，豐富而新鮮的和聲，和着極美的創造與不可思議的迷人的旋律的形式

：這些使他帶上了爲我們所有的音樂中最偉大的之一的特色。

絕對無缺點嗎？

那我可不一定，如節奏的單調累贅的和聲，鋼琴作品中好帶歌曲形式等，使我們常失落偉大思想的奔放與偉大的輪廓；管絃樂與室內樂的樂器常有的錯誤的配置（聲音的倍增 Doubling of the voices）在他的較巨大的聲樂作品中，屢見的唱聲（Singing voices）對位法的處理（Contrapuntal treatment），恐怕這就是他創造的淺淡的幽暗的方面，但是當着他的思想的奇美之前，一切缺點都消失了。

舒曼和許貝特相比，他的歌曲何如？

作這個比較是不容易的，我覺得許貝特的歌曲較可愛些，因為牠們比較自然，溫柔，天真！從另一方面講，舒曼的歌曲則較精美，有詩意——無論如何，許貝特，舒曼，孟檀爾仲三人的歌曲文獻（自從他們這時候起。在這方面許多美麗的作品是被創造來了）是德意志抒情詩的冠冕上的一個黃金圈。

在音樂作家名冊中，誰該被接着講了？

就是與我揀選的人們有關聯而使你發生驚駭的那個人。

蕭邦嗎？現在你引起我的好奇心了。

也許你已注意到我們講過了的那些人中的最大偉的人們了，他們的確將他們的身心，幾乎可以說全部的身心，都交給了鋼琴；但是那鋼琴的騷人，鋼琴狂想曲的作者，鋼琴的心，鋼琴的魂，却是蕭邦。

姑不論是鋼琴的魂附身于他，或是他附身於鋼琴和他“如何”爲鋼琴製作，我都不知道，但要二者相合爲一，才可以使這些作品有生命

。悲劇的，浪漫的，抒情的，英雄的，戲劇的，幻想的，有靈魂的，  
 甜蜜的，如夢的，燦爛的，堂皇的，天真的——全部可能的表現，在  
 他的作品中都可以找得到，並且全都給他在鋼琴上完美地表現出來了  
 。

### 下期內容預告

帕加尼尼技巧的祕密(E. Istel)	趙伯可
鋼琴初步實習法(J. F. Burrowes)	蕭而化
幽默家貝多芬	綠汀
修貝爾特的光輝的故事(H. Borwer)	杜剛
十二律溯源	李鴻梁
音樂教育論(青柳善吾)	易之
歌聲訓練法(八·練聲的訓練)	郭鳴皋
簡要音樂字典	蕭而化
音樂及其名家(A. Rubinstein)	張葆誠 巴淑
朔拿大的連續形式(樂式學講座第9回)	繆天瑞
長調曲調的作法	繆天瑞

### 歌曲 3 首

今年的雨水很足……青主  
 植樹節(韋翰章)……江定仙  
 海(E. A. Mac Dowell)……默生

## 我組織與指導合唱團的經過

馬應人

我先要向讀者聲明，在我所組織的合唱團裏的份子，並不是對於音樂已經有相當常識的，卻是一般孤苦而從來沒有受過教育的孩子們。因我是在一所私立孤貧院裏義務教音樂，在其中有孤貧男女兒童九十多人。他們本身的遭遇是可憐的，在未入院以先，他們就是對於生活也沒有辦法，還能談到音樂嗎？然而其中卻有許多可造就者在，若沒有人去培養，恐怕便終世埋沒了。

不過在一所孤貧院中想教音樂，除了唱歌以外，其他對於器樂方面，都因經費問題而絕對談不到。所以我便竭力在教唱上努力。最初當然都是唱簡單的齊唱Unison，不過在一兩年以後，我發現其中有幾個學生，聽了鋼琴的伴奏，而竟能自行唱出其他一部和諧的音調，便使我大大的驚異。所以我便決意組織一個合唱團。

在未組織以先最重要的，當然是人選問題。當時選擇的方法，是在他們已唱過的曲子當中，選出一個，叫他們當衆個別的唱。選擇的標準有四種：

- 1.音要準：不用說在任何唱歌上這是一個重要的問題。
- 2.聲音要自然：因為在合唱中不一定需要歌聲，自然是歌聲更好，但只要有天然的聲音，便能應用，即便教他們練聲，成功也容易。但對於那假作歌聲，或唱慣黎明暉王人美等腔調的，是絕對不要，因為唱慣了那種腔調，可算是沒有方法可以改正，

並且在合唱中是極難聽，是純粹的搗亂份子。

3. 能唱近代大音調中第四和第七音級：我們都知道中國原來的音調，只有近代大音調中的第一，二，三，五，六五級，而沒有第四，七兩級。但在普通合唱裏，不只這兩個音級免不了，就是半音用的地方也很多。我們想若這兩個音唱不出來，還能唱半音麼？譬如有一個曲子的首句像(a)，許多人唱起來往往變(b)：



我們想唱成這種音調的人，還能唱半音嗎？但唱成這種音調的人卻很多。所以人對於第四，七兩個音級能唱得有把握，那麼對於半音便有辦法了。

4. 能唱切分拍 Syncopation：在合唱中拍節佔了很重要的位置，不然一定唱得亂七八糟。但要知道一個人對於拍節有沒有把握，就必須看能不能唱切分拍，若能唱切分拍，那麼他對於拍節一定很有把握。並且有些曲子在拍節上才能將曲趣表規出來。如在亨代爾Handel的哈喇路呀合唱曲首段Hallelujah Chorus(a)許多人唱起來往往變成(b)：



照這樣唱起來不是把原有曲趣掃除盡淨了麼？

在這九十多學生中，結果合上列標準的有十二個女的，十一個男的。但在這十一個男的當中，有四個不合用，因為有兩個年歲太小不能用，聲音和女聲一樣，有兩個正在變音，不合用，也不敢用，只剩下七個男的，再經過詳細的挑選選出高音部Soprano 七個，中音部Alto四個，次中音部Tenor 四個，低音部Bass 三個。這種人數當然不合合唱音部人數的比例，但我再不捨得淘汰了，好在相差也不頂遠，這樣我們的人選問題便解決了。

接着我們便開始練習，經過多次的試驗知道教他們不能照一般的教法，就是先唱音調而不唱歌詞，或用 mo 等字音來代替歌詞。若用這種方法來教，非但時間費的多，並且音調不容易唱得準，拍節不容易唱得對。所以一開始便使他們歌詞與音調並唱。先只能教一句，不能教多。而只使高音部唱熟了，再使中音部唱，唱熟了，再使高音部與中音部合唱幾遍。再依同法來教次中音部和低音部，唱好了再使四音部合唱，直到他們把這一句唱熟了，再依同法來教第二句，第二句唱好了，再與第一句連起來唱幾遍。照這樣將一個曲子唱完了以後，音調和拍節上可算完全成功了，然後再告訴他們其中的表情 Expression，那麼一個曲子便能入耳了。不過在沒有唱熟以先，可以少用作奏，而很仔細的聽其中若有什麼錯誤便立時加以改正。

但有些曲子是對位Counterpoint，或其他形式的。各音部是各成音調的。如亨代爾的榮耀頌And the Glory of the Lord 當中一段：

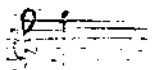
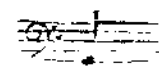


照這種曲子若一句一句的教，是不可能的。所以我便使每一音部將每一段都唱得很熟，然後再合唱。唱的時候自己很小心的指揮，每到一音部該接上去的時候，便將那拍子很正確的指給那音部，自己並唱出那音部所唱音調的頭幾個音。如此帶領他們練習十幾次，他們便能自行接上去。

這樣我們在一個多學期中，已經唱了十幾個曲子。現在把他們已經正式演唱過的曲子名稱，寫在下面：

1. 榮耀無窮盡 Glorious Forever S. Rachmanionff.
2. 加冕曲 Hail Freedom's Hour—Aida— G. verdi.
3. 榮耀頌 And the Glory of the Lord Handel.
4. 凱旋歌 Wake the Song E. O. Excell.
5. 上帝愛世人 God solove the World J. Stainen.
6. 行船樂 Yachting Glcc Old English
7. 主所造何等奇妙 O Lord, How Manifold are thy Works J. Barnby
8. 哈喇路呀合唱曲 Hallelujah Choruse J. Fawcett
9. 哈喇路呀合唱曲 Hallelujah Choruse Handel.

在初，他們唱的時候常常走音，大半都是漸漸低半音。不過最近幾個月這種情形已經沒有了，也許是唱得多的原故。

現在最感困難的是找不着一位能義務爲我伴奏，我自己又要指揮，又要伴奏，還要帶每一音部唱，所以很費時間。還有一種困難是曲子的來源太缺乏，在這裏我要感謝北平李抱忱先生所編的混聲合唱曲集，供給我們材料不少，不過現在只有第一二兩集，還希望第三，四，五…集能趕快出來，此外還有一種沒有辦法的是這些學生年紀都不大，所以他們的音域只是由  到  尤其是男聲更是不十分充足，許多曲子都被這種原因而限制的不能唱。

我們平均每禮拜有兩次的練習，每次有兩小時左右。當我在每次練習完了以後，身體上雖感到十二分的疲倦，精神上卻得了無限量的愉快。

上面是我組織與指導合唱團的經過，當然其中有許多方法是極笨拙，並且在教學的方法上是不允許的，不過我所以不加掩飾的記出來，是要得海內明達，加以指正，以便我們的合唱組織有相當的進步。



## 拍子節奏及表情

Loius B. Prout著

青 青 譯

### 節 奏

#### 節 奏 之 定 義

節奏 (Rhythm) 者“使交互之強音及弱音，於一種有規則的或無規則的距離間作成一種終止的感覺，不管這種終止是完全的或不完全的均可以”。(註十一)

#### 終 止 之 需 要

從我們的這個定義上可以看到，拍子 (Time) 是節奏的一種重要原素，——一個二拍子的樂句和一個三拍子的樂句在節奏上是十分不同。但是在另一方面還有一種重要的理論，沒有了它，節奏便不能成立。將樂曲用縱線分成小節的目的，我們已經說過是用以區分強弱的，但是我們很可以將十六個四分音符正確地分成多數小節而沒有一點節奏的感覺。這就是因為沒有“終止的感覺”。下面我們就會說到：將音符的長度變更是能夠得這種感覺的很重要的幫助；然而，即使在一個都是同值的音符的樂曲裏，我們在旋律的組織的某點上用一個終止法，使起一種終止的感覺，這樣我們便很輕便的就得着一種節奏了。這種終止法，如果是一種有規則的節奏的話，那末，它是放在一個樂句的一定的距離間，譬如說放在樂句的正中間。所以，可以說，拍子是表明一小節的限度內的強音和弱音的關係，而節奏是表明強小節和弱小節的關係，這些小節是護持着那不斷的音樂之流，而又予我們多

少稍息的。

作成一種有節奏的句節，終止法之重要是不可評價的。它之於音樂是正如在文章裏尋常所說的句讀標點一樣，不能句讀的文字還成文章麼？有些旋律的進行和一些和聲均能予我們以終止的感情。沒有這些感情就沒有句節的區別，那末這種音樂就真是沒有節奏了。這種終止點的來復愈是有規則，則這種音樂愈是“節奏的”。譬如說舞蹈節奏，常是分成有規則的四小節或八小節樂句。

#### 樂段，樂句和樂節

樂曲中分成的各種區分和部分的名稱，使用得非常不統一，或許最普通的使用法是這樣的：——八小節一組，其中包括一個較為完全的音樂的概念，叫做“樂段”(Period)或“樂句”(Sentence)。這種樂句普通又分成兩半，叫作“樂節”(Phrases or Sections)而這種樂節也常常分為兩半，而用同樣的名稱——有的人叫半樂句為Phrases，則半樂節為Section，或者反轉。——但是也有許多人叫它為Sub-section(半樂節)(註十二)再小的區分則為小節了，然而那不是節奏的重要區分，因為它們不是終止的界點。

為得要將這樁事弄得更明白一點，現在讓我們從小節開始講上去：一個沒有終止感的小節和一個稍具終止感的小節接合攏來成爲一個“樂語”(section或Sub-section)。一個樂語和一個應答樂語(Responsive Section)組成一個樂節(Phrase)。一個樂節和一個應答樂節(Responsive phrase)(應答樂節常常不分爲兩個樂語，因為分節大多有時就會破壞樂曲的連續性。)組成一個樂句(Period或Sentence)而

一個樂句後面還可以連續一個應答樂句，這個應答樂句或許是和第一個樂句一樣的分節，或許全然不同也可以。這些話可以給我們一種音樂節奏的設計底大概的觀念。

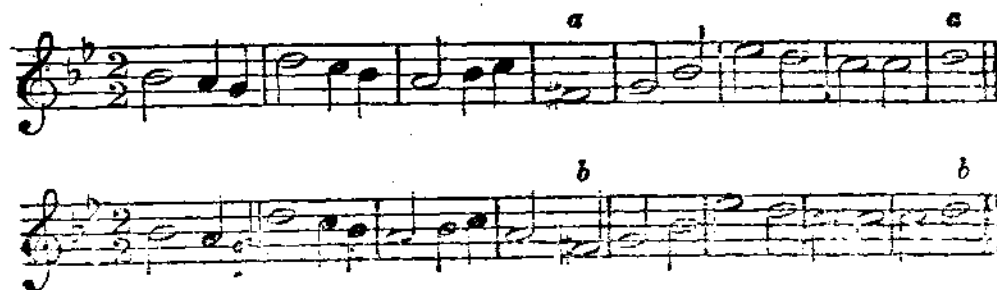
### 節 奏 的 形 式

現在我們將問題換一個方向來研究：剛剛已經說到音符長度的關係和休止符的適當配合對於節奏有莫大的影響。我們常常說到“節奏的形式”“旋律的形式”“伴奏的形式”等等……這些形式都是包含各種長度不同的音符。但是當然不能由我們任意地寫了一串這樣的音符就成的。拿一個很簡單的例來看吧，下面兩個四分四拍子的小節，同樣的音高和進行法，四個四分音符的呆板的進行就缺乏了節奏的意味，而稍加一點變化——如第二小節樣僅加個附點進去就不同了。



### 終 止 之 特 性

或許那音的長度這個問題的最重要的應用是：一個長音符放在一個樂句中的某點，這一點正是我們的耳朵要求休止一下的地方，它就給我們一種很完全的“休止的感覺”。比較那末尾祇是一個短短的音的樂句要圓滿得多（一個休止符當然可以代替長音符給我們已同樣的效果，如一個四分休止符加一個四分音符可以當得一個二分音符，然而這祇能在樂曲中途纔如此，在樂曲的最後就沒有效果了。）拿下列來作一個比較吧。

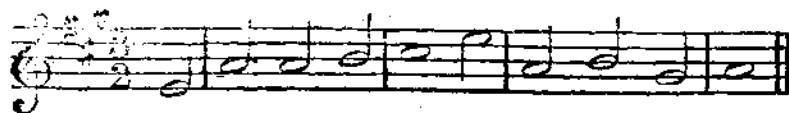


其中 a 較 b 是來得多麼完全呵。

更有可注意而十分重要者：我們的聽覺是不願意音樂在弱音部休止的，所以對於一個樂節（雖然對於樂語不必如此。樂語可以有輕微的終止感。）的最後一音符，大多數必須終於強拍；假使旋律的最後一音符不在強拍，則其和音（最後一和絃或最後的低音音符，和絃的基礎音）亦必如是（請參看本刊第三卷一期拙作“動機的認識”一文。）

#### 節 奏 的 開 始

音樂的句節常常起於小節中第一拍以外之各拍上，這一部分是為的要使終止法正好落於強拍上，但是主要的原因還是為着使各個樂語有一種獨立完善的意味，這種樂語，可說是跨於縱線之間，造成一種顯明的輪廓。因為普通都要使一個樂節正好居於一定的數目的小節內，所以，若是它從第二拍起，則我們的聽覺就會預備聽到那第一個終止點終止於小節的第一拍上。這話解釋了一個樂句的末尾常常使用一個不完全小節的理由。這個不完全的小節即使有時在樂曲裏面不看見，也可在樂曲的末尾找到它，這樣祇是由於以一種節奏式樣的多數樂句串連寫下去的情形。譬如在下圖二分三拍子的樂節的末尾



的小節內，祇有一個全音符……·這個不完全的小節和開始的不完全小節合攏來就完全了。

### 切 句 法

切句法 (Phrasing) 在演奏上是節奏區分的表示，對於樂曲解釋是非常重要的工作，樂曲上面常常畫有一些長的括弧線表示之，但是，如果我們對於樂曲節奏的組織正確地徹底地懂得了即使樂曲中沒有劃這些線，我們也可以很快的把握着，每樂節最後的一個音符，常常要比其原有(寫定的)時值稍短一點，這是因為，如此做來，可以更自然地將各樂節顯示其節奏的效果，而使我們的聽衆在樂曲的節奏區分上得到一種正確良好印象。

---

(註十一)這個定義係引自Niecks的“音樂辭典”

(註十二)本文的作者爲英人，這裏他所說是英國的情形，然而在我國也是一樣，這大概是因爲譯名的關係吧。譬如有的將將英語Sentence一字譯爲樂段，又有的人譯成樂句，這一點正如英文中的情形一樣。Phrase一字有的人譯成樂句或樂節，或者譯成所謂半句，(如上半句下半句等)Section又譯成樂節……十分混亂。“上夫人”說：“名不正則言不順”我想中國音樂界也得正正名纔行。雖然是區區兩個譯名，我却爲其所苦，常常不知怎樣譯纔好，這裏暫且將我個人所擬的譯法寫下候教。

依有規則的節奏說：兩個動機(Motive)構成的單位叫做“樂語”即是英文中的Section或Sub-section，兩個樂語構成的單位叫做“樂節”。

(即Phrase)兩個樂節構成的單位叫做“樂句”(即Sentence)。這樣，字義沒有多大地講求，祇不過是“正名”的意思而已。

## 表 情

“表情”兩字的意義人人都懂得，不須下一個甚麼定義，沒有表情，音樂的真義就完全算失了。又，因為這一點，完全恃着演奏者對於音樂的敏感，所以是沒有絕對不可變通的法則可以規定。在這裏我們祇能說：演奏者對於每個表情記號(或表情標語Mark of expression)必須十分注意，當然事前他們必須要徹底懂得它們的意義，以外沒有別的話可說了。本文的後面附有表情記號解釋表，說明它的用途。(註十三)

但是，在未講到它們之前，我們還得稍事提及一點初步的話，使大家注意。若果我們想要得到表情的演奏，第一步，對於切句法必須有相當的注意。本文第二段已經提到將樂句分成節奏的樂節的單簡的方法。雖然那是基本原則，然而還要更仔細，因為這其中，有時依着作曲者的意思，將樂節還分成小組，或竟祇有二三個音而表示很重要的音樂概念的一部分。

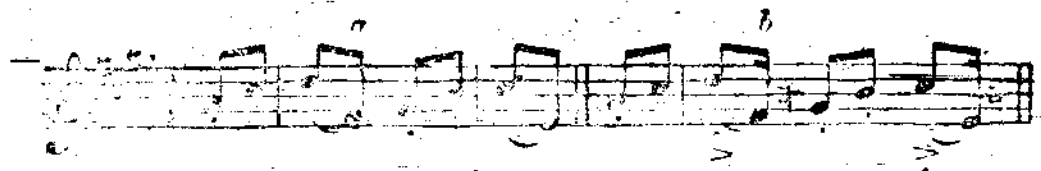
## 圓 滑 及 斷 奏

圓滑(Legato)者，連串彈奏的意思，一個音必要使其持續其時值，直到第二個音剛剛發響為止，因此，此二音間不能有一點微微的休止，也不能有一點微微的交相發響的時間——即是說在二音間的界

點上不能有一瞬息使我們聽到二音同時發響，若使這一點沒有注意到，那末我們就奏成了所謂“過圓滑”(Legatissimo)了。在那須要圓滑奏法的樂章裏，少有別的奏法比這種奏法更不愜意的了。在樂曲裏常常用一條弧綫以表示圓滑，有時或者寫一個字 Legato (略寫為 Leg) 表示，但是，在廣義上說，即使在那些沒有表明記號的地方，也可引為普通的奏法應用。

斷奏 (Staccato) 正與圓滑相反，是不連串彈奏的意思。音與音之間分開得很顯明；常常用 Staccato (略寫為 Stacc.) 一字表示之，或者在音符上面用一個垂點 (▼) 或圓點 (•) 表示之，通常圓點表示奏原音符一半的時間，垂點表示僅奏原音符四分之一的時間，非常急突，在鋼琴彈奏上，手指要拿起得非常快。此外還有一種半斷音 (Half-Staccato) 是在各個圓點斷奏音上還畫有一條弧綫表明之，使成稍有一連串的感覺，每個音分斷，但是沒有急迫的意味。

若是祇有兩個音符用弧綫括着時，這時候須要特別留心切句法。即是第二個音符祇能奏其原有之時值之一半，此外，第一個音符還得要奏得稍強。下面 a 例中的音須奏如 b 例。



#### 重音，延音及其他

重音 (Emphasis) 係指臨時加強的音，不管這音它原來是弱音或強音均可以。常常用 Sforzando, Sforzato 或 Forzando (略寫為 sf, sfz, 或 fz.) 各字來表示，有時用 < 或 Δ 記號寫在音符上面表示之。

當着要特別加強時，常常用ffz (Fortissimo) 表示之。

一條短水平直綫畫在音符上面，是表示此音必保持其完全之時值，(即“Tenuto”)而且爲得要獲得很好的效果，往往在開始的時候稍加一點壓力。音符上面的圓點上面加一條橫短綫也是表示要稍加一點壓力的意思，但是同時這個音還是要斷奏。

當我們想要將一個音符比其原有的時值還要加長的時候，我們就用一個延音記號(⊙)(Pause)。這個加長的音究竟要長多少當然是由演奏者的意思，沒有一定的規則。然而有時也用Lunga pause (特長)或non lunga(不要大長)二字來稍示限制。

---

(註十三)所附之表情標語，這裏從略，讀者可從拙譯“簡要音樂字典”(在本刊逐期發表)上檢得也。

廿四年春未央樓。



## 朔拿大形式

繆天瑞

54. 朔拿大與朔拿大形式 朔拿大 (Sonata) 是什麼？這個名稱起源於意大利語 Snonare，義云彈奏。意大利人爲區別歌唱的樂曲 (Cantata) 與彈奏的樂曲 (Sonata) 而用這名稱。因而有人便把 Sonata 意譯爲奏鳴曲，其實這譯名不甚妥當，因爲今日的朔拿大與昔日所用的，其意義已大不相同了。

今日的朔拿大，至少由二樂部(或樂章)(Movement)連續而成，其中必有一樂部爲朔拿大形式 (Sonata form) (這便是本章所說明的)。今日的朔拿大百中九十九，其第一樂部都作朔拿大形式，很少在第二或第三樂部用朔拿大形式。

朔拿大形式是實際形式中最有趣味的，且最重要。在其複雜且技巧的一點上，可與複加 (Fugue) 形式相匹敵。

用朔拿大形式爲一樂部的，不限于名爲朔拿大的樂曲，他如交響曲，三重奏曲，四重奏曲，協奏曲或序曲等，幾乎都用朔拿大形式，故朔拿大形式的實際的範圍，很是廣大。

55. 朔拿大形式與回旋曲形式的不同 在詳述朔拿大形式之前，先就朔拿大形式與前章所說的回旋曲形式的不同處略加說明，想必于了解朔拿大形式上很有幫助吧。在回旋曲，主題樂章只有

一個，這個樂章反覆再現，在其間插入插曲，每回出現都換一個新的。即主題與插曲是對照的，插曲力求變化，以爲潤色。但是在朔拿大形式上，主題樂章必有二種。其間雖亦插入相當於插曲的樂章，却不是對抗的，而與主題有共通之處。即並不是用入完全新奇的樂想。所以回旋曲形式是以多樣爲主眼，而朔拿大形式則以統一爲主眼。

56. 朔拿大形式的三部 十七世紀用朔拿大這名稱來作曲時，作成的樂曲僅是二部形式的樂曲。史卡拉典(D. Scarlatti)所作的朔拿大，便是這樣。今日的朔拿大形式，是巴赫的兒子厄麥奴厄爾·巴赫(Emanuel Bach)所奠定的。古風的朔拿大形式與近世的不同處有如下數點。古風的朔拿大形式，第二主題一完，馬上在第二主題的終結處的調上再現出第一主題。近世的則不同，第一主題再現時，普通是用原調(除了一些例外)。更重要的不同處是，近世的朔拿大形式上，主題的再現並不匆匆地便開始，第二主題完了之後，還要等改變第一主題而成的展開部也出現了，然後第一第二兩主題反覆再現。因爲有了這中間的展開部，形式上便大大地起了變化。古風的朔拿大形式爲大規模的二部形式，反之，近世的朔拿大形式爲三部形式。

所以，近世的朔拿大形式，分爲三部，各部名稱是(1)呈示部(Exposition)，(2)展開部(Development)與(3)再現部(Recapitulation)。第一的呈示部，介紹了第一主題與第二主題。第二的展開部，是根據這些主題的樂想而作成的對照的部分，相當於插曲。第三的再現部，如文字所示，是第一第二主題的反復再奏。這樣的三個部分，

便構成了全個朔拿大的第一樂部。

## 呈 示 部

57. 呈示部的三部 呈示部也由三個部分而成立。

- (1) 第一主題(1st subject)或本主題(Main theme)
- (2) 連鎖句(Bridge passage)或經過句(Transition)
- (3) 第二主題(2nd Subject)或屬主題(Sub-theme)

第一主題由一樂章而成，至多兩樂章；稍為短小。用完全靜止或半靜止（第五度的和絃）而終止。在中途，轉調比較地少用。第一主題之前，亦有加用極短的前奏的樂節的。但前奏也有延長至十六小節者（如貝多芬的第九交響曲）。

58. 連鎖句 第一主題完了之後，現出連鎖句。這是為引渡到第二主題而用的，為轉調的媒介。故主題的靜止之後，現出轉調的進行時，便可知其為連鎖句的開始。明瞭這連鎖句的開始，在樂曲解剖上很是重要。這在於發現出應在強聲部的第一主題的結尾的和絃。連鎖句經過種種的和絃而行變化，使第二主題的調易於出現；而大抵終止於第二主題的調的第五度的和絃上。

連鎖句的經過轉調，須有接近第二主題的傾向，向着第二主題追來，而不可在與第二主題的調關係淺薄的調上迂迴着。連鎖句也有極短的，只有四五小節。

59. 第二主題 因了連鎖句而介紹來的第二主題，在近世的朔拿大中，普通較第一主題長大得多。第一主題不過一個樂章或兩個樂章，而第二主題却有在三四個樂章以上的，而各個樂章都有不同傾向的樂想。也有人把第二主題中的最後的樂章，特地命名為結尾主題 (Closing theme)。因為第二主題本身並不是單一的東西。所以第二主題全體應該看作聯曲 (Group)；而可分為一段一段來看。

第二主題應轉到第一主題的什麼調上呢？

第一主題係長調時，第二主題可轉入 (a) 五度的 (長) 調即屬調上 (這是最普的)，(b) 三度的調 (長調或短調) 上，(c) 長六度的 (長) 調上，(d) 關係短調上 (這是極少的)，(e) 短六度的長調上，(f) 短三度的長調上。但最後二項認為例外。

第一主題係短調時，第二主題可轉入 (a) 關係長調上，(b) 五度的短調上，(c) 五度的長調上。(d) 六度的長調上，(e) 三度的 (短) 調上。

照古來的定則，第二主題的調，長調時轉入五度的調上，短調時轉入關係長調或五度短調上；貝多芬將轉調的範圍擴充了，從此可以自由轉入上述的次關係調 (上方三度，下方三度) 上了。

60. 悲愴朔拿大的解說 試舉實例來說明。前章講回旋曲時所用的 Sonata Album 的第 2 卷 (Peters 版第 74 頁) 中 貝多芬 的作品 13 悲愴朔拿大 (Sonata Pathétique) 的第一樂章的呈示部，其構造如下。

開頭的 Grave 的十小節，是全曲的序奏，並非附屬於呈示部的前奏樂節。這在描出全曲的悲壯氣分上很有力量，且為展開部的核子。呈示部從 *Molto Allegro e con brio* 開始。

這個朔拿大不消說是 C 短調。第一主題用單音的主音開始，構成簡單的一樂章，到第十七小節的強聲部，用第五度的和絃作半靜止。記有 P 的記號。



即刻從一個 *sf* 的切分音開始了連鎖句。這個連鎖句延長到二十四個小節，竟比第一主題為長；用降 B 的和絃終結。這是第二主題的降 E 短調的第五度和絃。



一小節的經過的曲調之後，便是降 E 短調的第二主題的第一段。這個轉調，便是 59 項中所述的第一主題係短調時 (e) 一條的轉調。滔滔地進行了三十八小節，用降 E 長調的第五度和絃而靜止，而入第二

主題的第二段。

第二段是降E長調，是第一主題的關係長調，相當(a)條。連續到三十二小節。其後現出第一主題之形，這是小結尾(Codetta)，共有十二小節。其最後小節用C短調的第五度和絃而終止；全個呈示部反復一回，由G短調的第五度七和絃再進入Grave的主題。在這個間奏四小節之後，展開部便開始出現了。

## 展 開 部

61. 展開部的價值——展開部是朔拿大的第一樂部的中央部分，相當於三部形式樂曲的插曲。也有人稱之曰自由幻想部(Free fantasia)，在德國稱爲Durchfuehrung，義云續進，貫徹，與英語的Development意義大略相同。要之，是延長，擴張這些事。但是有時候，稱爲自由幻想部倒也適當，這點且待以後說明。

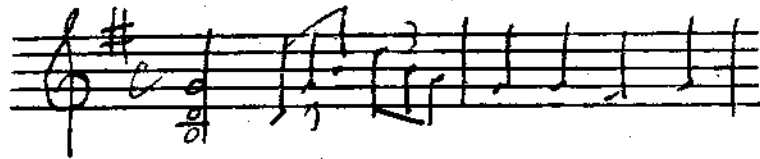
這一部以後，便是主題的再現部，爲使這個展開部能在全曲中彷彿特別浮出一般，其曲調與和聲都得盡量變化。所以展開部是第一樂部中最重要的部分。如前所述，朔拿大形式中各部須有統一與共通，所以這個展開部是最需要作曲者的手腕的地方，從樂理上所見的朔拿大價值，可說全視此部而定。普婁特就說，要作美好的主題，別無問題，倒是在展開部因其作法的良莠，容易顯出大家與似而非的大家的區別來。

62. 展開部的種種 可用於展開部上的材料，須是已在呈示

部提示過的。將這些已提示過的材料再用別的方法加以處理，添出一番新味，在這裏展陳開來。

在平易的朔拿大，展開部極短，作家也不大賣氣力。Sonata Album第1卷中貝多芬的G調朔拿大(Op.48, No.2)，其展開部只有十四小節。其曲調的材料，則採自第一主題。

主題：



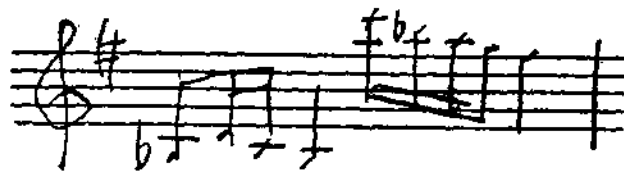
展開部從五十三小節開始。



同是貝多芬的朔拿大Op.7，其展開部由改變第一主題的開始曲調，連鎖句的開始曲調，與第二主題的最後一段的開始曲調而成。但展開部與主題部有異，中途轉調數次，並須注意一事，即同一調決不使用兩回。這op.7，堪稱模範的展開部。

63. 同 前 有的朔拿大，在展開部的開頭，將呈示部中的曲調移了調來使用着。如海登的G調交響曲，在極長的時間內使用着移了調的主題，但是這方法在短時間用之則可，長時間用着，到底不妥。因為移調並非便是展開。貝多芬的Op.10, No.2的G調朔拿大，只將兩小節的主題改變為短調而使用着（Sonata Album第1卷，Schirmer版第156頁，Peter版第111頁）。又在貝多芬的作品，將主題的

最小樂節加以演化，作或長大的新的樂章，也屬常見。前節所舉的 Op.48，便是其一例。又如 Op.53 的華爾德斯坦朔拿大 (Waldstein sonata)，僅取用一小節的經過句。



給移了調，反覆又反覆，而構成展開部。

64. 同 前 又有些朔拿大，展開部並非主題的演化，却是全由新樂想作成的插曲，莫查德的朔拿大中，頗多這樣的例。這不能視為朔拿大形式的定規，只可算是例外。但是，展開部的開頭用入少許的主題，藉以喚起主題曲調的回憶，而大部分則用新規的樂想，這樣的例却很是多見。貝多芬 op.14, No.1 便是一例 (Sonata Album 第1卷，Schirmer 版從第143頁，Peters 版從第103頁  $\bar{1} \ 2$  開始了展開部)。而這却不能說是例外。

又第一主題之前有序奏的朔拿大形式，在展開部常現出這序奏的曲調的變形。前述的悲愴朔拿大，便是一例，克雷敏典的 G 短調朔拿大 (op.34, No.2) 也是好例，序奏的主題 (Thema) 先變了形現出在第一主題上，後來又出現在展開部上。

65. 展開部作法上的注意點 展開部是將出現在主題上的樂句的萌芽信手拈來，加以矯揉，一任作者的主觀使之變化而作成，所以牠與呈示部不同，難以樹立一般的形式法則。現在單就作法上



應特加注意的，與能設立約束的來講述一點。

第一，呈示部中基本的調，即第一樂部的主音的調，與第二主題開頭的調，不得用在展開部之中。展開部可用呈示部的結尾的調來開始，但以後一轉入了他調，不得再歸還這個調。展開部之中倘用了第二主題的調，樂曲便有單調之虞。何故？因為第二主題大抵是長大的，為呈示部的大部分。至於何以不可用主音的調，則是因為展開部之後接着便是再現部，再現部大抵是主音的調，所以在其前面應該避去主音的出現。

**66. 展開部應取的調** 避去前項所禁用的調，用別的調使展開部向前進行，此外尚有兩事須注意。第一便是展開部進行之中，同一調不得長久地保持着。換言之，展開部的調須在中途轉而又轉。因為倘有單一的調長時間繼續着，那調便要留着深強的印象，而變為展開部的基調了。特別是對於原調的四度的調，要避去上述的情形。否則到了後面的再現部上現出主音調時，便好像是轉調，而無歸還原調之感了。

第二件事要注意的是，在展開部的種種轉調的過程中，決不可再進入已轉過的調上。這是說了又說的法則，這裏更須留意。

**67. 展開部作法一斑** 現將展開部的作法作一個大略的記

述：——

(a) 將主題的和聲加以改變；

- (b)主題中的斷片的曲調一段一段地接起或分開而出現；
- (c)在主題上施以新的對位法；
- (d)主題作卡農(Canon)或復加(Fugue)的處理；諸如此類，一任作者之意而自由行使。

展開部用如何的調而終結呢？照原則，這個終結要使得後面的再現部易於用主音的調(即原調)開始。故大多以第五度的和絃或其七和絃終結為妙。亦可以用第五度的保續音(Pedal note)。這些是最普通的方法。

## 再 現 部

68. 再現部的狀態 第一樂部的第三部，是再現部。望文生義可以知道，這一部是將已在呈示部顯示了的主題再行反覆。主題照原出現，或者作多少的變化。當初呈示部是轉了調進入展開部的，所以呈示部不能完全照原形再現，至少要有一點變化。

第一變化的，便是連鎖句。這也有完全改作過的。因為再現部中的第二主題，其調性大抵與呈示部中的不同。

第一主題普通在展開部之後照原形用原調而出現。多少加以裝飾的改變的，固然有，大加刪改却不多見。或是附加以新的對位法，但這也不能算是改變。有時也作延長的改變，然而究竟少見。在貝多芬的Op.10, No.2的F調朔拿大，呈示部的十二小節的主題，在再現部變了作二十七小節。

變化連鎖句時，大多是使之縮短。普通轉到再現的第二主題的調的第五度上而終結，使第二主題易於出現。

有的朔拿大，在再現部乾脆地把連鎖句刪略了，第一主題完了馬上進入第二主題。貝多芬的F調與別的幾首朔拿大，可以為例。

### 69. 再現部中的第二主題 第二主題大抵都變了調而再

現。樂曲係長調時，用主音的調，即與第一主題同調。百中九十九便是如此。但是，倘在呈示部第二主題並非用第一主題的五度的調開始，却不在此例。貝多芬的Op.53的C長調朔拿大，在呈示部第二主題是用原調的三度開始，因此在再現部第二主題並不用主音的調却用六度的調而出現。

第二主題如前所述(59項)分為數段，各段的調多不相同，這些調的相互間的關係，普通照樣出現在再現部上。譬如，第二主題的第一段若是五度的短調，而第二段是五度的長調，則再現部上當是主音調的短調與長調。短調的朔拿大，第二主題用五度的短調開始，所以到再現部時便用主音的短調。這個分配法與長調時同。

### 70. 同 前 但是，短調的朔拿大的第二主題是關係長調時

，則有兩種再現法。其一是用主音的短調來再現，他一是用主音的長調來再現。莫查德多用前法，海登多用後法。貝多芬則是前期的作品用前法，後期的作品用後法。用後法時，可以使用長調來終結，但也可以再轉到短調而附上一個結尾。

短調的朔拿大第二主題係主音的三度的長調時，再現時則用主音

的長調；這是貝多芬的手法。又係主音的關係長調時，再現時則用六度的調；這是孟特爾霜的手法。第二主題的兩部分不同調時，其距離關係，在再現時亦同樣保持着。這一點，與長調的朔拿大同(69項)。

### 71. 同 前

第二主題在再現部帶了變化出現，較第一主題的變化再現為多見。有時省略了一部分，甚之有把其中一段全部刪去了的。反之，亦有作變奏的變化而再現，或是改變得像新曲一般，但兩者之間仍保着充分的類似點。

最是例外的是，第一主題與第二主題竟都不再現，而代以長的結尾，這結尾提示了新的樂想。然而這並不是可贊同的形式。

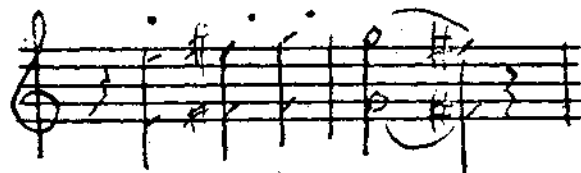
再現部之後附加結尾，其例甚多。結尾長短都有，近世作家的作品多用較長的結尾。這種結尾亦有提示了新的樂想的。

### 72. 實 例

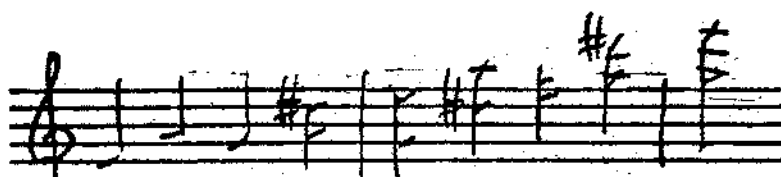
現在試就以前引用過的貝多芬的悲愴朔拿大的展開部與再現部來說明吧。

展開部在呈示部完結之後，帶了四小節的間奏，用E短調而開始(Molto Allegro e con brio)(Peters版第77頁)。

其中，像下面的曲調：



是演化序奏的開頭的曲調而成的。又像下面的曲調之形：



也曾出現於呈示部的連鎖句中。這個形式不久便出現於低音部的曲調上。到三十一小節，用了一個主音的調的第五度的和絃。以後二十小節之間，連續地用着第五度的保絃音。最後用裝飾奏 (Cadenza) 引出了原調 C 短調的第一主題的再現。

第一主題照原形再現，終結時略略變化。連鎖句與呈示部的全然不同，長度約短了一半；用 C 短調的主和絃終結，這是第二主題的再現的調 F 短調的五度。

第二主題的第一段，在呈示部是降 E 短調，現在用主音的四度的調。大體照着原形，以後便入了第二段。第二段在呈示部是降 E 長調，即主音的短三度的長調，現在用主音的調。

同在呈示部上一樣，現出第一主題前樂句之形，構成了短短的結尾，而終止於 G 短調的導音七和絃上。過後經過 Grave 的間奏，便轉為 C 短調，而進入 Molto Allegro e con brio 的十二小節的結尾，於是第一樂部便告了終結。

# 簡要音樂字典

蕭而化

## R

- R. Right之省寫。 右；r.h.右手。
- Rabbia, con (意) 以熱情；以狂熱。
- Raccogliente, con (意) 冷靜地；心平氣和地。
- Raccantando (意) 如敘述故事然。
- Raddolcendo } (意) 次第靜柔。
- Raddolcite }
- Raddolcito (意) 更靜柔。
- Raddoppiato (意) 重複。
- Raddoppiamento (意) 音程之重複。
- Radical kass (英) 根意。
- Radical cadence (英) 由二個正三和音組成之終止法的總稱。
- Raggione (意) 比例。
- Rallentamento (意) 速度之抑制。
- Rallentando (意) 次第緩徐；漸慢。
- Rallentare (意) 漸緩。 Senza rallentare 勿阻其步調。
- Rallentate (意) 緩徐。
- Rallentato (意) 以徐緩之步調。
- Rank (英) 風琴音栓之列。
- Rant (英) 昔日之鄉土舞曲。 Reel。

Ranz des vaches (法) 瑞士之俚謠。

Rapidamente

Rapidita. Con (意) 快；急速。

Rapido

Rappel (法) 模倣鳥聲。

Rapsodie

Rapsody (法) 不規則之形式的樂曲；狂想曲。

Rasch (德) 快，急速。Noch rascher 更快；So rasch wie möglich，盡其可能的快。

Rasgado (西) 用大姆指撥動諸絃，使成一種琶音。(六絃琴之技法)

Rattenendo

Rattenuto (意) 與Ritenendo, Ritenuto同義。

Rauschquinte (德) 一種二級音之混合音階。

Ravvivando il tempo (意) 增加速度。

Ravviare (意) 增加速度。

Ray 代表階名中之Re音階名。

Re (1) 階名之第二音；音階唱法；

二音名。即英美之D音。

Re bemol (法)

Re bemolle (意) } 降D音

Rebec (英) 中世紀時之提琴，形如半梨，有三絃，用腸製成。

Recessional (英) 禮拜完畢時所唱之聖歌，退場樂。

Recht (德) 右；Rechte Hand 右手。

Recital(英)一個演奏者所開之演奏會；或演奏一個作曲家所作之曲之演奏會。

Recitando } (意)朗誦風味；宣敘風味。  
Recitanto }

Recitare (法) }  
Recitatif (法) }  
Recitativ (德) } 宣敘調；速度及節奏可以自由之朗誦曲。  
Recitative(英) }  
Recitativo(意) }

Recitativo(意)鋼琴曲中，速度及節奏自由之旋律。

Recitativo secco無伴奏且自由之宣敘曲。

Recitativo misurato有一定之速度及節奏之宣敘曲。

Reciting-note(英)吟誦歌中應用最多之音；屬音；徵音。

Rectus(拉)同；相似的；Motus rectus同向進行。

Recte(拉)向前。

Redita(意)反復之樂節。

Redoubled interval(英)複音程。

Redowa(英)Bohemian舞曲之一種，活潑輕快之四分三拍子，與Mazurka相類似。

Reduce(英)風琴音樂中，關閉大聲音栓，使音減弱的一種記示。

Reduction(英)將較大之樂曲改編為小樂隊演奏曲，而極力保全其原有之形式。



**Reed**(英)簧笛；辨笛；叫口；以薄小片金屬或木質或蘆葦等製成，使振動發音，用於各種管樂器及風琴。

**Reed instrument**(英)用簧笛或叫口振動發音之樂器。

**Reed organ**(英)以固定振動之簧辨發音之有鍵樂器；簧風琴，普通學校用之風琴均屬此類。分爲二種(A)Harmonium(爲巴黎之A. D ebain於1843所發明。)以風箱中之空氣壓出時通過簧辨而振動發音者。(B)American organ(美國風琴)以吸氣風箱吸入空氣時通過簧辨而振動發音。此二種均有多數不同音栓(Stops)以控制其音質。

**Reed pipe**參看Pipe。

**Reed-work**參看Stop。

**Reel**(英)蘇格蘭及愛爾蘭之一種輕快之舞曲，四分四拍子(有時或爲四分六)；八小節一反復，二對男女舞蹈。

**Refrain**(英)多詞歌謠中之共同後部歌；Chorus；Burden。

**Regel**(德)規則。

**Regens chori**(拉)合唱隊長。

**Regina coeli**(拉)聖母頌歌。

**Register**(英；德)(1)一個音栓所控制的風琴上之一列音；(2)聲樂上之音域之一部，如高部音域(High register)，低音域(Low register)或胸音域(Chest register)，頭音域(Head register)等；(3)器樂上以音質之不同所區分之音域之一部。

## 本會工作報告 (24年2月份)

### 關於民衆音樂方面

1. 昌新舞台：(A) 審查“荀灌娘”一劇提綱。(B) 視察“前後部能仁寺”“甘露寺”“頭二三本白蛇傳”等劇並填視察紀載表。
2. 德勝舞台：視察“天雨花”，“看香頭”等劇，並填視察紀載表。
3. 新興舞台：(A) 審查“頭本薛仁貴跨海征東”“頭本穿金寶扇恨”等劇提綱及說明書。(B) 視察“翠屏山”“擊鼓罵曹”“八大鎗”“頭本薛仁貴跨海征東”“頭本穿金寶扇恨”“一本至四本樊梨花”等劇，並填視察紀載表。
4. 新新遊嬉正場：視察“正德遊南京”“掛袍記”“丹徒縣”等劇，並填視察紀載表。
5. 新新遊嬉分場：視察“一二本許蛟春招親”“姑嫂賢良”“賣油郎”等劇，並填視察紀載表。
6. 明

- 星大戲院：視察“再生花”“春宵曲”等劇，並填視察紀載表。
7. 光明大戲院：視察“香雪海”“酒色財氣”“健美運動”等劇，並填視察紀載表。
8. 劍聲遊藝會：視察“義僕阿福”“險姻緣”“父子雙扮女”“訂婚”等劇，並填視察紀載表。
9. 昇平樂園：視察梨花大鼓，京音大鼓，對口相聲，雙簧，四簧，單絃拉戲等節目，並填視察紀載表。
10. 民樂茶社：視察“神仙世界”“蝴蝶盃”等劇，並填視察紀載表。

### 關於戲劇組方面

1. 平劇班：本班近因都司前順直會館之舞台遷讓與陸軍第五醫院，故公演工作，未獲切實施行。繼續教授“盜宗卷”“文昭關”“二進宮”等劇，並復習已學之新編劇本“胡阿毛”及舊劇本“武家坡”

等劇。繼續教授學員鑼鼓及武把。召開第二次會議，討論第三次公演事宜，議決在新生活總會舞台未修理就緒以前，暫假各娛樂場所公演，限於下月內舉行。變更上課時間，為每日自下午二時起至六時止。開始講授平劇常識。逐日審核教室日誌並值日生服務狀況。2. 話劇團：本團近因都司前順直會館之舞台及辦公處，均遷讓與陸軍第五醫院，故公演工作，未獲切實施行。向新生活運動總會接洽改修該會舞台，并擬改築計劃。

本團地址，現由都司前遷至湖濱公園附近，與平劇班合併工作。繼續選譯“默劇”十一種。印發莎士比亞所寫之安東尼演說辭，並指導各演員習讀。

邵主任赴上海添購大堆光器一副，及各種應用品，已於月中回省。指導各演員參考Hamilton

之戲劇。選購譯劇多種，指導各演員閱讀。

### 關於管絃樂隊方面

1. 管絃樂：擬訂三月份音樂節目預定表。繼續練習葛洛西思特之“美國古舞曲”（每週三次）練習貝多芬“鋼琴奏鳴曲”（作品二十七，第二首）中之快速調，羅沈之“俄皇與船匠”及皮琪之“秋后”（每週三次）2. 三重奏：繼續練習孟特爾霜之無詞歌。練習莫查爾特之鋼琴三重奏（侃希爾五〇二號）。3. 大提琴：繼續練習多瑪之“純潔的告白”。練習格歷之“寄春光”。4. 小提琴：繼續練習伯里奧之“第七協奏曲”及維尼雅斯基之“奧貝太思”。練習孟特爾霜之“春歌”及賈曼之“愛情的敬禮”。

### 關於實際教導方面

指導鋼琴班學員練習鋼琴，（自六十次至六十三次）。指導提琴班學員練習提琴，（自六十次至

六十三次)。指導合唱隊練習合唱“潺潺溪水”及“貓與鼠”二歌(自六十次至六十三次)。指導口琴班學員練習口琴(自五十五次至五十八次)。選派第三四期公民教育音樂訓練員(凡四十四人均為中小學音樂教師)。並擬訂“訓練綱要”請各訓練員依照教學。派員至縣政人員訓練所擔任音樂教師。為新生活運動週年紀念，組織中學生唱歌隊，訓練唱“新生活運動歌”(共分十五隊，每隊二十人均為各校選拔者)。

#### 關於舉行音樂演奏

應江西省醫學會之請前往演奏音樂。參加中華口琴會南昌分會週年紀念音樂會演音樂。

#### 關於編輯方面

第二卷第十二期“音樂教育”月刊出版。彙齊第三卷第一期“音樂教育”月刊稿件。編輯劇曲及電影週刊(自八十期至八十四期)。

編印一月份工作報告表。擬訂二十四年度工作計劃。代國民軍事訓練委員會彙編軍歌集。草擬江西事業叢書中“音樂教育”一項。編“芙蓉花淚”改良平劇本。修改“西門豹”改良平劇本。將改良平劇“胡阿毛”平劇編入鑼鼓點子等項，以備印發單行本。

#### 關於公牘方面

函縣政人員訓練所為准來函，囑代聘音樂教師，業已派定本會職員錢曾寶擔任復請查照由。函國民軍事訓練委員會，為奉省政府訓令，囑派員擔任集中訓練音樂教官，特派本會職員楊德助充任，函請查照由。函請音曲業公會，為本會曾派閔世傑為改良新曲推行員，查該員從未到會工作應即免職，由本會改派裘幹事德煌兼任，並定期開始教授，請派員前來受課由。函公安局，為本市昇平樂園表演相聲，雙簧，四簧

等，插科打諢，間有不雅之處，且有一部份聽衆：怪聲叫好，應請分別訓誡禁止由。函國民軍事訓練委員會，爲准來函，集中訓練地點，既甚遼遠，本會職員楊德助以職務關係，不克遠離，自應遵囑緩派，如有相當人選，當代爲介紹由。函劍聲中學，爲該校所辦之寒假遊藝會，現假期已滿，是否繼續舉辦，請查照函復由。函劇園電影業同業公會爲准來函，天樂窩茶社請求雇用女子清唱一節，既經公安局批示未准，本會亦礙難通融辦理由。批改良平劇班學生同學會，爲所呈組織大綱，公約及啓用會章日期等情，准予分別修改備案由。令昇

平樂園爲該園未將逐日表演節目送會審查，殊屬不合，仰即遵辦由。令新興舞台，爲查“四本樊梨花”一劇，即“薛剛大鬧花燈”之別名，該劇本市曾經表演，准予免除排演手續，惟對於本會取締各點，仍仰切實遵行由。令昇平樂園，爲該園一切表演，均頗純正，惟插科打諢，尙有不雅，本會爲糾正起見，擬派員前往訓話，仰即知照，定期遵辦由。令新興舞台，仰將“頭本穿金寶扇恨”及“薛仁貴跨海征東”二劇提綱及說明書，送會審核，並先期排演，請本會派員前往指導由。令昌新舞台將“萬里姻緣”一劇提綱及說明書，送會審核由。

## 本會要聞

### 襄助省會公民教育委員會訓練公民唱歌

本市公民共五萬餘人，分四期訓練，由本會派員及指定各校音樂教師共同擔任訓練公民唱歌，本會所製應用歌曲，現已訓練完畢，均能上口成誦。茲將本會所擬“公民音樂科訓練綱要”錄後：

1. 用聽唱法教學。
2. 專唱歌詞，曲調可令多聽，不必唱。
3. 教授新歌時，教師應有範唱。
4. 歌詞應加以扼要之解釋。
5. 歌調情感，應由教師充分暗示。
6. 練習方法，應儘量變化。
7. 難唱之歌句，應特別提出練習。
8. 矯正錯誤，應由教師範唱，勿彈琴及多費唇舌解釋。
9. 利用競賽方法，以增進學者興趣。
10. 對不開口之公民，應多用積極言詞鼓勵之。
11. 初由全體唱，中間分組唱，最後以能訓練個人獨唱為佳。
12. 獨唱人數不必過多，先由公民舉手自認，後由教師指派。
13. 教師態度須莊嚴和藹。
14. 注意音調，節拍及唱歌姿勢。
15. 教學順序：
  - A. 簡短之談話(須與歌詞有關)。
  - B. 範唱全歌一次。
  - C. 朗誦歌詞，(教師讀一句，公民跟一句，)並略加解釋。
  - D. 逐句模唱。(先模聲唱，後依琴唱)。
  - E. 分段模唱。
  - F. 範唱全歌一次。
  - G. 默唱全歌。(教師彈奏曲調，公民依琴默唱歌詞，最好不要發一點聲音，即用‘心’唱而不用‘口’唱。)
  - H. 伴唱全歌。(教師伴公民同唱，次數須稍多俾令全歌唱得正確純熟。伴唱時如不彈琴，則教師可按歌調之高低，強弱，快慢，作出種種手勢，以助學者記憶。)
  - I. 矯正錯誤，並提出大

多數認為困難之歌句，再加以“模唱練習” J. 齊唱全歌。(除坐唱外，並應用立唱，分組唱，伴琴唱，無伴奏唱，拍節唱等方法，免生厭倦。分組唱後，可令互相批判優劣。) K. 訓練獨唱。 L. 復習舊歌。

### 參加公民訓練表演遊藝並擬訂遊藝標準概要

本市第三四期公民訓練決定於訓練時間中添加遊藝以增進公民興趣，節目由各中小學校及社教機關擔任，本會亦迭派員參加並擬訂該項遊藝標準概要。按此種概要可作各地社教機關及學校兒童表演之參考茲特登載於後：

甲、亟須發揚及提倡者：1. 三民主義。2. 新生活。3. 忠，孝，仁，愛，信，義，和平之美德。4. 犧牲，奮鬥，勇敢，向上之精神。5. 科學及衛生常識。6. 文藝，國術，運動等興趣。乙、亟須避免者：1. 浪漫，頹廢，妖豔，蕩佚者。(如村歌俗調及黎錦暉一流之歌舞。)

2. 無聊之滑稽。(如雙簧中不良而又冗長之開場白及卑鄙之言詞等，常予觀眾以惡劣之印象。)

3. 僥倖心理(如“花子拾金”一劇。)

4. 消極悲觀。(如表演一愛國青年，結局陷於積極浪漫，或悲觀自殺等…) 5. 殘忍。(如表演對於被俘之土匪及敵人，施以殘酷之刑罰，以示快意之類。)

6. 迷信。(如風水，命運，邪怪之說。)

7. 描寫欺騙。(如扮演騙子之趣劇。)

8. 不合衛生。(如表演時隨地吐痰，容飾污穢等。)

9. 不合時代精神。(如扮演男女間不平等之現象。)

10. 違反教育立場。(如扮演戲弄師友之趣劇等。)