

西洋音樂知識

豐子愷著

# 西洋音樂知識

豐子愷著



開明書店

開  
明  
書  
局  
發  
行

音樂知識

西 洋 音 樂 知 識

一 九 四 九 年 六 月 初 版

每 冊 定 價 五 五 〇

印  
刷  
者

開  
明  
書  
店

發  
行  
者

開 明 書 店  
代 表 人 范 洗 人  
上 海 福 州 路

著  
作  
者

豐  
子  
愷

著 者 作 權 \* 不 准 翻 印

(74 P.) K

譜

## 復刊序言

抗戰前，我曾以中學青年爲對手，而寫這十篇音樂講話。發刊數年以後，抗戰軍興，原稿紙版燬於兵火，遂告停刊。今勝利復員，開明書店百廢俱興，我這冊書也跟着復刊。原名西洋音樂楔子，今更名爲西洋音樂知識。這是一冊音樂故事兼理論的書，普通學生所應該知道的音樂知識和學習法，大體都包含在這十講中了。

音樂知識及學習法，大都是枯燥的記述，不能引起青年人閱讀的興味的。因此，我便用關於音樂大家的有興味的逸話，作爲每次講話的開場白。這好比是在苦味的金雞納霜上面包了一層糖衣，使吞服時容易上口些。

但吞服金雞納霜須得全部吞下去，不可舐食了外面的糖衣而唾棄了裏面的藥！

三十七年秋，子愷記於上海開明。

# 目次

第一講	拂拭灰塵的拍子	一
	——節奏的話	
第二講	破洋琴與大演奏家	一六
	——音階的話	
第三講	可驚的記憶力	三六
	——樂譜的話	
第四講	以唱歌救國王的樂師	五〇
	——聲樂與器樂的話	
第五講	維多利亞女皇的害怕	六四
	——唱歌的話	
第六講	晚餐的代價	七六
	——風琴洋琴的話	

第七講	御賜的名樂器……………	一九三
	——懷錶鈴的話……………	
第八講	十分鐘作成的名曲……………	二〇四
	——樂曲的話……………	
第九講	雷聲的伴奏……………	二一八
	——管弦樂的話……………	
第十講	屠戶的髮的幸運……………	二三一
	——歌劇的話……………	

## 第一講 拂拭灰塵的拍子

——節奏的話

從前德國有一位音樂家，他的名字叫做奧芬罷哈（Jacques Offenbach, 1819—1880）。他一生專門研究音樂，連他的日常生活都要音樂化。他的住處必須選擇很幽靜的地方，使周圍沒有不快的聲音來擾亂他的聽覺。他家中有很好的洋琴，很好的風琴和留聲機。窗外所有的是清脆的鳥聲和潺湲的水聲。總之，他的生活完全是音樂化的。有一天，他忽然把他的勤懇而忠實的僕人回報了。但那僕人每天忠實地給他打掃住室，侍候他的起居，並沒有做錯事體，萬萬想不到主人要回報他的。他就向奧芬罷哈說情，請求他說：

「我服侍主人，並不會失誤事體，想不到主人要回報我。我是沒有家可歸的，如今主人突然回報了我，教我歸到哪裏去呢？所以我懇求主人，留用着我，使我免得失業和飄泊，心甚感激！」

奧芬罷哈聽了他的話，覺得很是可憐。他想了一想，對那僕人說：

「那麼我給你介紹到我的朋友M先生家裏去做事，好麼？」

僕人一想，倘能仍舊有職業，只要工資不減少，在他橫豎是一樣的，就回答說：

「這也很好，不過要請主人寫一封介紹信，給我帶去。並且請你在信上說明，我在你家裏做工，不會失誤事件，也不會犯過，好教M先生知道我是一個可用的人，給我同樣的工資。」

奧芬罷哈點頭允許他的要求，就寫了一封信給他。那僕人就辭別了主人，懷着這封信而去訪M先生的家了。

M先生拆信一看，見信上說道：

「親愛的M兄：我今天介紹一個僕人給你，我確知這人一定能使你稱心。因為他一向在我家做工，從來不會失誤事件，也不會犯過。他是很忠實而可靠的僕人，請你信用他，並給他相當的工資。我是負責任的介紹人。你的信友奧芬罷哈上言。」

M先生正要雇用僕人，現在得奧芬罷哈負責介紹這樣可靠的一個人，自然很歡迎，就雇用了他，並且給他工資與奧芬罷哈所給他的相等。那僕人就欣然地在M先生家裏就職了。但M先生心中覺得很奇怪：他既然一向在奧芬罷哈家裏做工，從來不會失誤事件，也不會犯過，而是忠實可靠的僕人，那麼奧芬罷哈爲甚麼不留着自己用，而要介紹給我呢？而且看這個人做事，的確很勤



謹而忠實可靠，於是他心中更加懷疑了。有一天，他特地去訪問奧芬罷哈，請問他這個理由。他向奧芬罷哈道：

「你介紹給我的僕人，做事非常忠實而勤懇。但不知道你爲甚麼不自己雇用而介紹給我？」  
奧芬罷哈回答他道：

「朋友，這僕人在我這裏做事的，確很是忠實勤懇。但他過於勤懇了。不但房屋打掃得極清潔，又顧着我的衣服上的灰塵，時時來拿我的衣服到門外去拂拭，一天要拂拭好幾次。不過他拂拭灰塵的時候，拿刷子在衣服上亂打，發出來的聲響不合於音樂上的拍子，使我聽了很感不快。所以我不要雇用他了。」

他的朋友聽了這話，不禁大笑起來。他想：做音樂家的僕人真不容易，拂拭灰塵都要合拍子！

諸君聽了這故事，也覺得可笑麼？奧芬罷哈的耳朵非常銳利，在西洋音樂家中是有名的。在他的周圍的一切聲音，特別容易惹起他的注意。所以做他的僕人特別困難，連拂拭灰塵都要合於音樂上的拍子。爲了勤拂灰塵不合拍子而回報僕人，豈不是一個大笑話麼？

但我以爲這不算笑話。這不是完全由於奧芬罷哈的耳朵過於銳利、脾氣過於奇怪的原故。

原來「拍子」不僅是音樂上的一種要素；在我們的生活中，拍子也是一種很重要的東西。不合拍子的聲響，我們普通人聽了也都不歡喜；何況奧芬罷哈是耳朵銳利出名的大音樂家，要他每天聽好幾次拂拭灰塵的嘈雜的聲音，難怪他不耐煩了。

怎樣叫做合拍子？例如一種繼續發出的聲音，有強有弱（即有重有輕），強音和弱音相隔一定的時間而交互發出，即為合拍子。反之，各音繼續發出，而強弱沒有一定，長短也沒有一定，即為不合拍子。凡人都歡喜合拍子的聲音，而不歡喜不合拍子的聲音。試看挑重擔子的勞工，他着氣力的時候，口中喊出一種聲音：

「杭育，杭育，杭育……」

杭字強而育字弱，強音和弱音相隔一定的時間而交互發出，這在他便覺得爽快而可以助他着力。我們在旁邊看他挑擔的人，聽見這合拍子的「杭育，杭育……」漸漸地遠起來或近起來，也覺得很爽快，可當它是市街風景中的一種點綴，而暫時忘卻其為勞動者的汗血的工作了。諸君想都看見過挑銅匠擔的人，那更加富有音樂的意味了。他的擔子中滿裝着銅器，分量很重；他的毛竹扁擔是發軟而有彈性的；當他挑着擔子在街路上一步一步地走去的時候，這毛竹扁擔便跟着他的脚步而一起一伏地彈動，擔子上掛着的銅片也便跟着了這彈動而振盪，發出一種惺

惺忪忪的聲音，這聲音的長短都有一定，強弱也有規則。那真是所謂合拍子的聲音了。凡脚的跨步，扁擔的彈動，銅片的振盪和發音的強弱，一齊密切地合着同一的拍子，成爲一種極調和的音樂的現象。我們倘傍着了這銅匠擔而走路，我們的脚步一定會不知不覺地去湊合它的拍子。不一定要舉杭育和銅匠擔爲例，就是我們自己平日的走路，也都可證明我們是歡喜合拍子的。譬如走路，你的兩脚踏步的快慢一定要相等，而且步聲一定要一重一輕地交互繼續。例如走地板，你的步聲一定是「屯登，屯登，屯登……」走沙地，你的步聲一定是「沙薩，沙薩，沙薩……」即屯字重而登字輕，沙字重而薩字輕。這方纔使你覺得爽快而能幫助你的脚力。倘然不許你兩脚踏步的快慢相等，而要你忽快忽慢，沒有定規，你一定大感不快。又倘然不准你一輕一重地踏步，而要你兩脚踏得一樣輕重，成爲「屯屯屯屯……」或「沙沙沙沙……」的聲音，你一定更不舒服，而容易疲倦了。

又不但跨步歡喜合拍子，其實我們的日常生活，處處在用着拍子。我們走路的時候，兩手歡喜一前一後地交互振盪，也合着一定的拍子。我們偶然用手指在桌上或板壁上敲拍，也一定敲出合拍子的聲音來。我們閒坐的時候，倘要搖擺我們的身子，或振盪我們的兩腿，也一定合着了一定的拍子而搖擺或振盪。又不但日常生活而已，其實在我們的身體中，從生出來的時候就已

具備着拍子。所以我們的脈搏的跳動合着一定的拍子，我們的呼吸聲也有一定的長短與強弱。我們睡覺的時候所發出的睡鼾聲，更爲合拍。所以歡喜合拍，可說是萬人共通的心理；同時拍子在我們人類生活上的重要，由此也可以確信了。

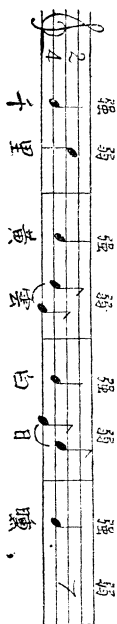
人是歡喜拍子的動物，音樂是人所造出來的藝術。所以拍子在音樂中，是最重要的要素。這彷彿是地圖上的經緯線。畫地圖須先畫正確的經緯線。倘不以經緯線爲標準，地形和面積就畫不正確。同理，奏音樂須先正其拍子，倘不合拍子，其所奏的樂曲也不能正確。音樂發生的時候，拍子最先出現。試看動物，如牛馬雞犬等，都知道合拍子而行動或叫號。馬的行步，得的蹄聲必然合着拍子。母雞生了蛋之後，牠的叫聲「各各各各——，各各各各——……」更有一定的拍子。黃牛臥在草地上，牠的尾巴能合了一定的拍子而搖動。狗的搖尾也是這樣。從前德國有人在一荒島上發見許多黑猩猩，牠們的發育已與人類很相接近，牠們能聯絡起來，一齊拍手而跳舞，和人類跳舞相似，不過牠們的口不能發音唱歌。這種實例都可證明音樂是從拍子而產生的。故拍子在音樂中非常重要。倘拿人體來比方音樂，則拍子是骨格。沒有了骨格，人體便要崩潰；沒有了拍子，音樂便要解散。倘拿圖畫來比方音樂，則拍子是輪廓，輪廓不正確，圖畫的根本已經破壞；拍子不正確，音樂的根本也已破壞，沒有進步的希望了。

欲學習音樂，必當學習正確的拍子。但讀者一定要問：「如何辨別拍子？」答曰：人們本來具有拍子，人們都歡喜合拍子而行動，這是一種「感情」；即人們都有歡喜合拍子的感情。但音樂是「藝術」，藝術必以感情為根基，而以「理性」為約束。僅乎感情，不能成為藝術。我們的感情悲哀的時候，發出哭聲；感情快樂的時候，發出笑聲。但哭聲和笑聲，只有感情而不受理性的約束，故不能稱為藝術。必須在哭或笑的聲音的長短高低上加以限制，然後成為悲哀的音樂或歡樂的音樂。這限制便是所謂「理性的約束」。音樂上的拍子，並非就是銅匠擔的拍子，行步的拍子或黃牛搖尾的拍子，而是「理性化」的拍子。理性化的拍子，比僅由於感情的拍子複雜得多，進步得多。所以人們雖然本來具有拍子，又本來歡喜合拍子的行動，但對於音樂上的拍子，則必須用心學習，方能正確。

音樂上的理性化的拍子是怎樣的？可略述如下：

音樂上欲分別音的強弱，用「小節」的方法。即用一根垂線，把樂曲的一行分別為數段（普通歌曲一行分四段），每一段名曰「一小節」。每一小節中，至少含有兩拍，則前面一拍為強音，後面一拍為弱音。每小節含有兩拍的樂曲，名曰「二拍子」的樂曲。我們唱二拍子的樂曲的時候，

候，必須把第一拍唱得強，第二拍唱得弱。這是音樂中最簡單的拍子。我們的行步和日常行動大都是合着這二拍子的。舉例如下。（原曲見中文名歌五十曲第十五頁——開明版。）



但二拍子太簡單了。音樂上的拍子，必再加以複雜的理性化。於是把二拍子加倍，使每小節含有四拍，

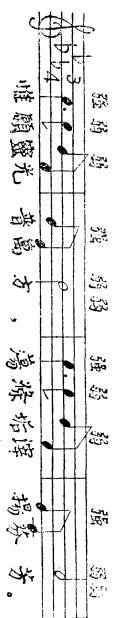
名曰「四拍子」。四拍子的小節中，第一拍強，第二拍弱，第三拍次強，即比第一拍稍輕一些，第四拍又弱。這樣一來，拍子的強弱變化更加豐富，音樂的音節就更加複雜，而唱起來更加好聽了。舉例如下。（原曲見同上第三十二頁。）



以上所述的二拍子和四拍子，雖然簡單與複雜不同，但總是屬於同一性質的。即四拍子為二拍子的

加倍。這種拍子，在音樂中最為基本的，又最為自然的。這也根基於吾人的感情。因為如前所述，行步和呼吸，都是二拍子的，故二拍子及其加倍的四拍子，最接近於吾人的生理狀態及感情，而為音樂中最基本最自然的拍子。故四拍子稱為「普通拍子」。

但理智的要求對於這種普通拍子，終嫌其過於簡單，而要求再加變化。於是把弱拍子的時間延長，使每小節中一個強拍子之後繼以兩個弱拍子，即成爲「三拍子」。三拍子的樂曲的每一小節中，第一拍強，第二拍與第三拍皆弱。這樣一來，強拍子的時間短而弱拍子的時間長，即興奮的時間短而休息的時間長。經過長時間的休息之後，發出第二小節的強音來，就覺得更加着力，而強弱的對比更加顯著，樂曲的感情也就更加輕快而美麗。故跳舞曲大都用三拍子。感情輕快或幽遠的音樂，也大都用三拍子。舉例如下。（原曲見同上第八頁。）



再求複雜，把三拍子加倍，即成

爲「六拍子」。六拍子的小節中，第

一拍強，第二三拍皆弱，第四拍次強，

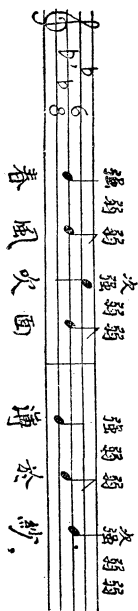
第五六拍皆弱。這就變成了四拍子的變相。即把四拍子的第二拍和第四拍的弱音各延長爲兩

拍，就是六拍子了。故六拍子是四拍

子與三拍子的混合。其感情也是兩

種的混合，大都自然正大而又輕快

活潑。舉例如上。（原曲見同上第三



十五頁)

上述的四種拍子，即二拍子、四拍子、三拍子、六拍子，是普通音樂上所常用的拍子。除此四種以外，尚有種種變化複雜的拍子，但音樂上極少用着。例如把六拍子加倍，使每小節含有十二拍，名曰「十二拍子」。十二拍子的第一拍強，第七拍次強，第四與第十拍又次強，其餘皆弱。即其每小節中的強弱順序如下：

—— 強 弱 弱 弱 次強 次強 次弱 弱 弱 次強 次弱 弱 ——

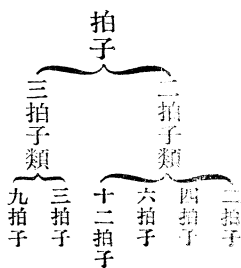
倘把三拍子加以三倍，即成爲「九拍子」。九拍子的小節中，強弱的順序如下：

—— 強 弱 弱 次強 弱 弱 次強 弱 弱 ——

又可把二拍子與三拍子兩者混合，使成爲「五拍子」及「七拍子」。但這比十二拍子與九拍子更爲稀用，故不贅述。

總之，拍子可大別分爲二類，即二拍子類與三拍子類。故上述的六種拍子可列表如下：





就這兩大類的拍子的性質而論：二拍子類所以最自然而為普通拍子者，是因為其最合於我們的感情的要求的原故。即如前所述，我們的脈搏、呼吸和行步，都是二拍子的。又吾人的身體的形狀，大都是左右相對稱的，故步行的合於二拍子的規則，便是因為兩條腿左右對稱的原故。三拍子就沒有這種根據，故比較起二拍子來，為不自然的，同時又是新奇的。據音樂研究者說，三拍子是中世紀音樂中所創用的。因為中世紀的西洋人，都尊重「三」字。無論甚麼事務都要求其成三，方為完美。因了這點迷信，他們就造出音樂上的三拍子來。但兩個三拍子合成六拍子，仍舊變了一個大形的二拍子，統一了這變態。故可知二拍子具有最基礎的性質。

拍子進行的緩急，名曰速度。速度也以吾人的自然的要求為根基。例如最平穩的速度，名曰 Moderato，（例如中文名歌五十曲中的幽居、春曉等）每分鐘間含有六十拍至八十拍，這是根

基於吾人的脈搏的跳動的。健康人的脈搏，每分鐘跳動六十至八十次。故我們唱 *Moderato* 的樂曲，最感自然。又有一種最通常的速度，比 *Moderato* 稍緩的，名曰 *Andante*。（例如中文名歌五十曲中的憶兒時與涉江等。）這字的意義是「步行的速度」，即依照我們通常跨步的速度而按拍子。故 *Andante* 譯曰「併步調」。又可知音樂上的拍子與速度，都是以吾人的生理為根基的。但諸君須注意，拍子的最重要的意義，是強弱的表出。學者須先能正確地表出拍子的強弱，然後練習各種速度。練習拍子，須每拍均勻，同時又須充分表出強弱。均勻是容易練習的。倘只是均勻而沒有表出強弱，樂曲就散漫沈悶而沒有生氣。例如唱「銀燭秋光冷畫屏」一句。倘七個字一樣輕重（即強弱）而均勻地繼續，便像和尚念經一般，而詩歌與音樂都沒有生趣了。必須表出強弱，然後詩趣與樂趣都生動起來，照音樂上的規則，「銀」字與「冷」字須唱得重（強），「秋」字和「屏」字次重（次強），其餘的字皆輕（弱）。必須依照了這規則而歌唱，始成為音樂。這規則，在音樂上名曰「節奏」。節奏是音樂上極重要的一種規則。音的強弱合了節奏的規則，即發生「拍子」。音的長短合了節奏的規則，即發生音樂中的所謂「節奏形式」。詳細說來：保持一定的間隔而繼續唱出的許多音，其強弱有一定的返復的，即名為「強弱的節奏」。由強弱的節奏發生「拍子」。又交互繼起的許多音，其長短有一定的順序的，即名為「長短的節

奏，一由長短的節奏發生「節奏形式」。

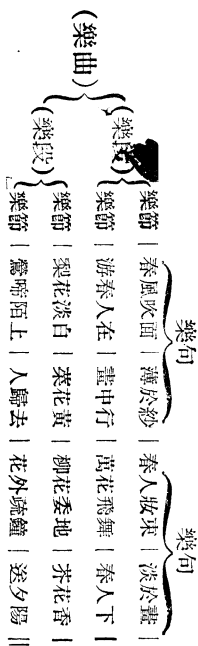
故可知拍子是節奏中的一種。節奏的範圍很廣，一樂曲的部分和全體，都須服從節奏的法則，而作成各種的「節奏形式」。樂曲部分中的節奏形式，大致有下列四種，而各表出一種特殊的感情。

- 長 短 — 長 短 — 長 短 — 長 短 — (平和，穩靜)
- 短 長 — 短 長 — 短 長 — 短 長 — (快活，憧憬)
- 短 短 — 短 短 — 短 短 — 短 短 — (興奮，不依)
- 長 長 — 長 長 — 長 長 — 長 長 — (靜肅，威嚴)

即長音在前而短音在後的樂句，有平和、穩靜的感情。例如中文名歌五十曲中的悲秋中，含有這種節奏形式甚多。短音在前而長音在後的樂句，有快活與憧憬的感情。例如舞蹈曲中，這類樂句最多。各音皆短促的樂句，有興奮與不休的感情。中文名歌五十曲中的落花中含有這種實例。又各音皆悠長的樂句，有靜肅與威嚴的感情。中文名歌五十曲中的人與自然界中含有這種實例。

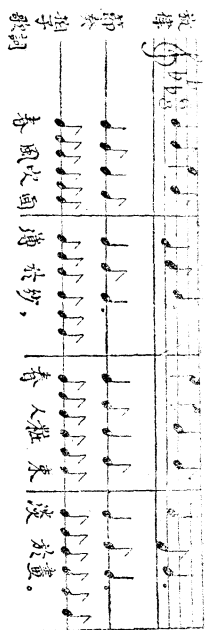
樂曲全體的節奏形式，也可舉一簡單的例。例如前述的春游（見中文名歌五十曲第三十五頁），全體分四行，每行分二句，每句分兩小節，共十六小節，構成一個樂曲。這構造也是合於節奏形式的。即全曲十六小節分爲兩部，每部八小節，名曰「樂段」(period)。每樂段更分爲兩部，

每部四小節，名曰「樂節」(phrase)。每樂節又可分為兩部，每部二小節，名曰「樂句」(section)。這順次兩部的組合，各部長短保持着均衡，故全曲自首至尾，布局穩定而感情圓滿。這樂曲便是依照了節奏的法則而做成的。今表之如下：



這種節奏形式，在樂曲中最為普通。因為依照這種節奏形式，樂曲的布局最容易穩妥而安定，故作曲的實例也最多。律詩也是依照這種節奏形式的。故節奏不限於音樂，詩歌和美術，也都是服從節奏的法則的。

要之，音的強弱和長短，都須服從節奏的法則。強弱的節奏便成為「拍子」，長短的節奏便成為樂句、樂節、樂段、樂曲的種種「節奏形式」。節奏形式可簡稱爲節奏。爲欲區別「拍子」與「節奏」，可將春游的第一行圖解如下：

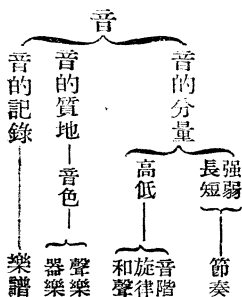


符代表三拍。則第一二兩小節中七個音符的長短是「兩拍、一拍、兩拍、一拍、兩拍、一拍、三拍。」這便是這兩小節的節奏形式。再看第三行，是這旋律的拍子，這是六拍子的樂曲，故每小節含有六拍，拿最後一行歌詞合了這拍子，這節奏和這旋律中的音的高低而唱起來，即成爲樂曲。

上述的種種規則，就是所謂理性的約束。音樂以感情表現爲本，但又不是感情的放縱；必使其感情受種種的理性的約束，然後能成爲藝術。所以學習音樂，不僅是感情的享樂，也要經過理性的鍛鍊的苦功。不懂的人，每每看輕音樂，以爲音樂是娛樂的。青年學生中也多誤解音樂的人，以爲英文算術是喫苦的功課。而音樂是娛樂的功課。於是上音樂課時就不肯喫苦，而一味要求先生教有趣而好聽的歌。然而他們都不曾經過音樂的理性的鍛鍊的苦功，所以他們對於音樂的好壞，沒有正確的辨別力。他們所謂「有趣而好聽的歌，」其實大都是「卑俗的，」「淺薄的」

上圖中，第一行的五線譜爲旋律。旋律就是這樂節的音樂。第二行是這旋律的節奏形式。其中沒有尾巴的音符代表兩拍，有尾巴的音符代表一拍，旁邊有一點而沒有尾巴的音

音樂。不但音樂如此，對於圖畫也是同樣的。毫無美術的訓練的人，聽憑了他自己的貧乏而幼稚的眼力，大膽地信口地批評畫家的作品，說那一幅畫得好，那一幅畫得壞。這種惡習，實在是他們的學問前途的致命傷。青年應該覺悟：凡百學問，都要經過一番苦功，然後受用。世間決沒有不費勞力而能享樂的學問；有之，必是卑俗淺薄的東西。進一步說，所費勞力愈多，則其所得的享樂亦愈大。大作曲家用他的豐富的天才來研究了音樂上的種種艱深的學問和實技之後而作出的高尚的名曲，在修養深厚的音樂愛好者聽了，能非常感激而至於流淚；但在沒有音樂修養的小學生聽了，茫然而莫明其妙。可知欲享樂音樂，必先用功研究。音樂的研究分實技與理論二大類。實技即實地練習唱歌或奏樂，理論即研究關於音樂的學問。關於音樂的學問很多，今天所說的節奏，不過是關於音的常識中的一小部分而已。關於音的常識，如下表：



右表中所舉各種關於音的常識，可總之曰音樂初步的知識。這是音樂研究的準備。關於音樂的理論研究，必修的有下列各種：即和聲學、旋律法、伴奏法、對聲法、作曲法、樂式學、聲樂法、器樂法、管弦樂法以及音樂鑑賞法、音樂史等。這等學問，每種都有專書。而且研究的時候，必須伴着相當的實技工夫。不是像數學、歷史等學問的，可以僅看書籍的。故欲得音樂的享樂，須以刻苦的研究工夫為代價，決不是可以坐得的。

從爲了拂拭灰塵不合拍子而回報僕人的趣事說起，說到了這種板臉孔的話，我自己也沒有預料到。讀者們感到頭痛了麼？對不起！下回再講有趣一點的故事罷。

## 第二講 破洋琴與大演奏家

音階的話

從前德國有一位大音樂家，名叫勃拉謨斯（Johannes Brahms, 1833-1897）。這音樂家從小就有洋琴演奏的天才。六七歲的時候，已能用他的小手在洋琴上彈奏很艱深的練習曲。十四歲的時候，已在音樂會中出席演奏洋琴，技法非常巧妙而純熟，滿座的聽衆大家拍手喝彩。他從小生在音樂的家庭中，故音樂容易進步。他的父親本是在鄉下開飯店的，因爲自己愛好音樂，就放棄了飯店。遷居到德國的大都會不爾厄地方，做了一個劇場中的音樂演奏員。他除了赴劇場演奏以外，餘多的工夫，只是在家裏自己練習音樂。所以他的家庭裏，沒有一天不奏音樂，真是一個音樂的家庭。勃拉謨斯做了這人的第二個兒子，而生在這音樂的家庭裏，音樂自然容易進步了。勃拉謨斯十四歲在昂不爾厄的音樂會中演奏成功以後，便愈加用功練習，音樂愈加進步。到了十九歲的時候，他的父親命他伴了他的朋友，赴德國各地方去作演奏旅行。勃拉謨斯所伴着的朋友，是波希米地方的人，名叫雷梅尼。他和勃拉謨斯平日常常一同練習演奏。勃拉謨斯是



演奏洋琴的，雷梅尼是演奏提琴的。他們兩人常常合奏。這一回兩人同去演奏旅行，所奏的也有許多是合奏曲。雷梅尼所用的提琴，形狀很小而且輕便，可以隨身帶赴各地旅行。但勃拉謨斯所用的洋琴，是很笨重的，不能隨身帶走。故每到一處地方，必須向其地的音樂場或劇場借用洋琴。有一次，他們兩人旅行到一處很小的市鎮中，想在那裏開演奏會，但那市鎮很小，音樂會場裏的洋琴非常粗劣而破舊，幸而勃拉謨斯手法很熟，對於洋琴的好壞不甚計較，就決定借用這口破洋琴。當天晚上在那地方開演奏會。到了晚上，音樂會開幕了。第一曲就是勃拉謨斯和雷梅尼兩人合奏。勃拉謨斯坐在那口破洋琴面前，想要開演了。忽然覺得那洋琴所發的音和雷梅尼的提琴的音高低不同，不能和合。原來那洋琴是極粗劣的製造品，其所發的音沒有較正，比真正的洋琴降低半個音。他們所合奏的樂曲是C調的。勃拉謨斯按了C調的鍵盤而彈奏，但所彈出來的音是比C調降低半音的B調，與雷梅尼的提琴的C調不能和合。這一點他們沒有預料到，臨時覺察了這毛病，兩人都很焦灼。演奏臺上的招待人覺得很抱歉，就對雷梅尼說，只得請他把提琴的四個弦線各放低半個音，使和合於洋琴的調子。但提琴的弦線，是不可以隨便放縮的。平時慣合於那樣高低的音，一朝把它放低了，便不自然，而且「音色」也會不好起來。故雷梅尼對於那招待人的請求，實在難於答允，他皺着眉頭，表示不可。但臺下的聽衆已端坐着靜候演奏的開始，

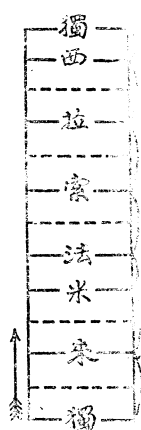
數百對眼睛一時注集在兩位演奏家身上，使他們更加慌張了。勃拉謨斯當這難關，便顯出他的本領來。他想，洋琴是降低半音的，雷梅尼既不肯把提琴弦線放低半音以湊合這洋琴，只得我在洋琴上升高半音而彈奏，以湊合他的提琴了。他就決然地對雷梅尼說：「好，我自有法子，你只管照舊拉奏便是了。」他就在那洋琴上改彈比C調高半音的「升C調」的鍵板，所發的音就和雷梅尼的提琴相和合了。勃拉謨斯平時彈奏這樂曲是用C調的，現在換了調子，彈起來卻和C調一樣純熟而活潑。很長而很艱深的樂曲，竟一口氣彈完了。臺下的聽衆全不知道有換調的一回事，他們只管拍手喝彩，贊美勃拉謨斯的演奏的高妙。

聽衆倘知道了換調的一回事，恐怕他們的拍手喝彩還要熱烈呢。因為彈長大艱深的樂曲，要臨時換調，是很困難的一件事；非有熟達的手腕，是辦不到的。這天晚上的音樂會，幸而遇到了勃拉謨斯的大演奏家，倘換了第二個人，一定爲了這口破洋琴而臨時閉會了。

換調有甚麼樣的困難？這完全是因了音階中的「半音」而來的。因為音階中有半音，所以琴上必須有黑鍵；因爲琴上有黑鍵，故換調就很困難。現在就把「半音」的意義和黑鍵的作用說一說。

試把音階上的階名唱一遍看「獨，來，米，法，索，拉，西，獨，」順次高起來。但其中從米到法，和從

西到獨其距離比別的兩音之間要知一點距離就叫做「半音」別的兩音之間的距離都比它長一倍，叫做「全音」。故音階上的各音間的距離，即如下圖：

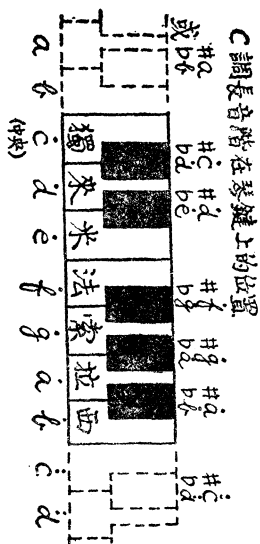


由此可知一個音階平分爲十二個「半音」。以兩個「半音」爲一個「全音」。則一個音階中含有五個「全音」和兩個「半音」。且這兩個「半音」的位置，必須放在

第三第四兩音間，和第七第八兩音之間。這是音階造成的規則。

所以人們製造洋琴（或風琴）時，就依照了這個規則而排列鍵盤。我們坐在洋琴面前，看見許多並列的白鍵，上面又有二個一組和三個一組的黑鍵。試用右手的大指，按住鍵盤中央兩個爲一組的黑鍵的左隣的一白鍵，這白鍵所發的音便是音階的第一音的「獨」。在它右面的白鍵，即爲「來，米，法，索，拉，西」順次地排列着。我們可看見「米法」兩白鍵之間沒有黑鍵，「西獨」兩白鍵之間也沒有黑鍵。其他每兩個白鍵之間，必有一個黑鍵。可知黑鍵的作用，是把其左右兩白鍵的音的距離平分爲二，而造出半音的。故「米法」和「西獨」這兩對白鍵，形狀闊狹雖然和別的白鍵同樣，但其所發的音的距離是半音的。洋琴的鍵盤因爲要合於音階的規則，所以特地這樣製造。故我們以這個白鍵爲「獨」字而彈音階，可不必用黑鍵，全用白鍵，便合於音

階的規則。這全用白鍵的音階，名曰「C調長音階」即如下圖：



為甚麼稱為「C調長音階」？因為琴

的鍵盤上每塊鍵板所發的音，各有一定的名稱。剛纔我們所按的音階的第一音獨字，名叫「上一點c」，即在小寫的c字上加一點。因為這「上一點c」的鍵板恰好位在琴的鍵盤的中央，故又稱為「中央c」。

以c為音階的第一音，故名曰「C調長音階」。每塊鍵板所發的音，雖然各有一定的名稱，其實不過是C D E F G A B的七個字母的返復。即「中央c」以右的七個鍵板所發的音，都用小寫字母，上方加一點，總稱為「上一點七音」。更向右的七個音，也用小寫字母而上方加兩點，總稱為「上二點七音」。再向右為「上三點七音」。「中央c」左方的七個鍵板所發的音，用小寫字母不加點，名曰「小字七音」。更左方的七個音，用大寫字母而下方加一點，名曰「下一點七音」。餘類推。假定我們的洋琴共有六組（即六個七音），則每塊鍵板的音定名如下圖：



等的「階名」是不固定的。倘以C爲「獨」，則無論大C小c，有點的c或無點的C，都唱作「獨」。同時D就都唱作「來」，E就都唱作「米」。這個以C爲「獨」的音階，名叫「C調長音階」。C D E F G A B的七個音名，都可以當作「獨」字。倘以D音爲「獨」字，則E就唱作「來」。但倘以E爲「獨」字，卻不能把F唱作「來」。必須用「升F」的黑鍵唱作「來」。因爲E F之間沒有黑鍵，其距離爲半音；但照前述的音階的規則，「獨米」之間必須是全音，故必須用「升F」爲「來」字。總之，我們欲在琴鍵上彈奏音階，必須依照前述的音階的規則，即第三四兩音之間和第七八兩音之間隔着半音，其餘每兩音之間隔着全音。黑鍵的作用，便是把琴鍵上所有的全音劃分爲兩個半音，使每組鍵板共分爲十二個半音，以便我們自由換調的。

現在我們再回想大演奏家勃拉謨斯的臨時換調的故事：勃拉謨斯所彈的破洋琴，比正確的洋琴降低半音，即其「中央c」的鍵板所發的音不是「上一點e」而是「小字b」，與雷梅尼的C調提琴不能和合。現在勃拉謨斯升高半個音而彈奏，即用「中央c」右隣的黑鍵「上一點升e」的鍵板當作「獨」字，即換用了「升C調」的「獨」字的鍵板，其所發的音，便是真正的C調的「獨」字，就和雷梅尼的提琴相和合了。但我們試檢點這時候勃拉謨斯所用的鍵板，可知其和真正的C調的鍵板大不相同了。在正確的洋琴上彈C調，「獨，來，米，法，索，拉，



G A B「七種音的返復；但這七種音的白鍵，再加了其中間的五個黑鍵，一共有十二種不同的音。這十二種不同的音，每個字都可拿來當「獨」字，即每個音上可以造出一個音階的調子來。故琴鍵上的調子，不同的共有十二調。從C調起順次數下去，即：

- |           |           |            |           |
|-----------|-----------|------------|-----------|
| (1) C 調   | (2) 降 D 調 | (3) D 調    | (4) 降 E 調 |
| (5) E 調   | (6) F 調   | (7) 升 F 調  | (8) G 調   |
| (9) 降 A 調 | (10) A 調  | (11) 降 B 調 | (12) B 調  |

但如前圖上方所示，可知第二種「降D調」就是「升C調」，第四種「降E調」就是「升D調」，餘類推。

要知道各調在鍵盤上的位置，可依照前述的音階的規則，而自己在上一圖中認定各調中的七音的鍵板。例如我們要彈D調，則以「上一點d」為「獨」，「上一點e」為「來」，「上一點f」為「米」，「上一點g」為「法」，「上一點a」為「索」，「上一點b」為「拉」，「上一點升c」為「西」。其餘各調，均可依照音階的規則而認定各音的位置。

音樂上的十二個調子，各有特殊的性質，這也應該練習辨別。初學的人，以為從C調改換D調，不過樂曲全體升高了一步，此外並無甚麼關係。故往往把作曲者所指定某調的樂曲，任意移



低幾步或提高幾步。例如把指定爲F調的樂曲，任意移換爲C調；把指定爲C調的樂曲，任意移換爲G調。粗心地聽來，原不過全體高了一些或全體低了一些，於樂曲內部並無甚麼關係。其實樂曲的趣味，已經隱隱地改變了，不過初學的人的耳沒有進步，聽不出這細微的差別罷了。有的樂曲，其內容對於幾種調子的性質都能適合，原也不妨依照唱歌者的喉音的高低而隨意移換。但有的樂曲，不宜換調，換了調子就要損害樂曲的趣味，那便不可任意移換了。普通樂曲所最常用的調子，其性質的差別如下：

C調——正大，明白。

D調——華麗，活潑，熱鬧。

降E調——有力，有勇氣。

F調——愛情的，有精神的。

G調——愉快，華美。

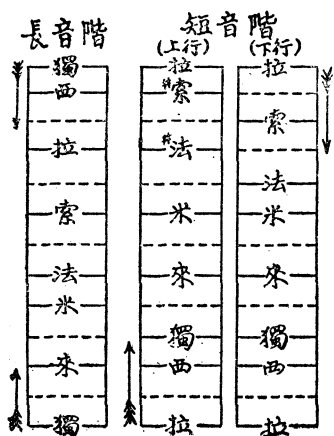
A調——雅緻，歡喜的。

降B調——高貴，雅緻。

B調——有力，有光輝。

小學的唱歌曲中，以F調、G調、C調為最多。因為這三種調子的性質是愛情的、有精神的、愉快的、華美的、正大的、明白的，最適合於少年人的氣質。

但以上所舉的各種調子，都是「長音階」的調子。音階在性質上可分為兩種，即「長音階」與「短音階」。「長音階」的調子，大概是快活的、陽氣的。故上述的各種調子，雖然有的是正大的、愉快的，有的華麗，但總是屬於快活的、陽氣的方面。「短音階」的調子，就同它相反，大概是嚴肅的、陰氣的。這兩種音階怎樣地分別呢？從「獨」字開始的，名曰「長音階」；從「拉」字開始的，名曰「短音階」。即長音階是「獨，來，米，法，索，拉，西，獨」；短音階是「拉，西，獨，來，米，法，索，拉」。以前所



說的音階的規則，即第三第四兩音之間和第七第八兩音之間相隔半音，其他各音相隔全音，是長音階的規則。短音階的規則，就和它不同，其半音的位置有兩種排法：從低音唱到高音的時候，半音排在第二第三兩音之間和第七第八兩音之間；從高音唱到低音時，半音排在第二第三兩音間和第五第六兩音間（也是從低音數到高音的）。今把短音階的兩種排法

和長音階的排法比較如下：

凡樂曲倘用「獨」字開始，或用「獨」字結束，或樂曲中屢屢用到「獨」字和「索」字（即長音階的第五個字）的，其樂曲便是一「長音階」的樂曲。這種樂曲的性質，大概是快活的、陽氣的。

凡樂曲倘用「拉」字開始，或用「拉」字結束，或樂曲中屢屢用到「拉」字和「米」字（即短音階的第五個字）的，其樂曲便是「短音階」的樂曲。這種樂曲的性質，大概是嚴肅的、陰氣的。

短音階也有各種調子，每一調子也各有特殊的性質。但我們普通所唱的樂曲，長音階的樂曲居多數，短音階的樂曲很少；且短音階的各種調子，雖然也各有特殊的性質，但大同小異，其差異不及長音階的各調的明顯。總之，短音階的樂曲大概是嚴肅的、悲哀的、陰氣的、憂鬱的。

欲知長音階和短音階的性質的分別，只要在風琴上彈奏各音階中四個最重要的字就可明白。試向風琴的C調長音階中彈奏「獨，米，索，獨」四個音，次再彈奏「拉，獨，米，拉」四個音，而仔細辨別這兩樂句的趣味，即感到前者快活而有光輝，好比晴明的白晝的光景；後者陰暗而深幽，好比風雨之夜的光景。前者便是長音階樂曲中最常用的字眼，後者便是短音階樂曲中最常

用的字眼。但這兩句在實際上有甚麼差別呢？在上圖中便可看出。試向上圖中的長音階表中（自下向上）認取「獨米索獨」四個字的位置，再向上行短音階表中認取「拉獨米拉」四個字的位置，而比較其各音的位置。即可知兩者所差異的，只在第二個字的位置，其餘各音位置均相同。即長音階樂句「獨米索獨」的第二字「米」，比短音階中樂句「拉獨米拉」的第二字「獨」，位置提高半音。其餘的三個字，各在同一水平線上。這是很神妙的一種關係。只有一個字相差半音，兩句音樂的性質就如此大異，豈不神妙？即在前句中，第一第二兩個字的距離較長；在後句中，第一第二兩個字的距離較短。「長音階」和「短音階」的名稱，便是從這點上來的。這時候，我們稱前句為「C調長音階」中的樂句；稱後句為「A調短音階」中的樂句。因為凡調子的名稱，必依照音階的第一個字的音名。短音階用「拉」字開始，「拉」字適為C調長音階中的A音，故曰「A調短音階」。其他的調子也都如此。例如用「G調長音階」中的「拉」字（E音）作一短音階，其短音階名曰「E調短音階」。用「F調長音階」中的「拉」字（D音）作一短音階，其短音階名曰「D調短音階」。更向前面的兩圖中檢點一下，便可明白。

以上已把音階的構造說過了。現在再來談技術的話。要熟達琴鍵上各調的位置，而能像勃拉謨斯地自由換調，最初的工夫是勤修音階練習。音階上的七塊鍵板，規定須用一定的手指來

彈奏，不可像普通那樣做一指法。我們手上的指，各有定名。大指名爲1，食指名爲2，中指名爲3，無名指名爲4，小指名爲5。例如彈「C調長音階」時，右手的手指須這樣用法：

右 來 來 法 來 拉 西 獨

1 2 3 1 2 3 4 5

左手的手指須這樣用法：

獨 來 來 法 來 拉 西 獨

5 4 3 2 1 2 3 1

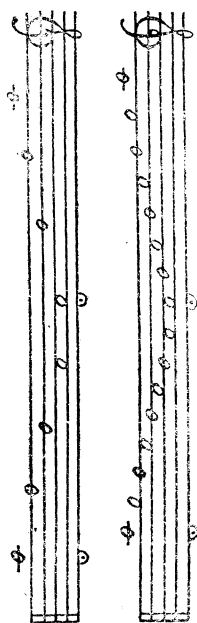
但其餘的十一個調子，手指的用法不一定是這樣的。學習洋琴的人，須就這十二個調子，按照正確的指法而熟練。

不請先生教授而自己獨習彈風琴的人，往往不講究指法，隨意亂用手指。這是音樂學習上最不好的事。他們看輕音樂，以爲只要音不按錯，就是會彈琴了。他們所彈的只是一種最容易的單音的旋律，換錯一個手指似乎沒有甚麼妨害。但彈琴是很高深的一種技術，彈到高深複雜的樂曲的時候，非講究手指的用法不可。倘初學的時候亂用手指，沒有養成手指的正確的位置與姿勢，遇到這種高深複雜的樂曲，就不能彈。到這時候要重新矯正指法，便很費力了。故初學的時候，指法最要講究。每次彈琴開始的時候，必須認真地練習音階彈奏法。把音階練習了數遍，然後

練習你的樂曲。音階練習當然是很枯燥的工作；但認真地練習起來，自然也有一種深刻的興味。倘一味貪求興趣，而不肯下一點苦功，其彈琴練習便永遠不會入門了。

音階是音樂的基礎。一切樂曲所用的音，不過是音階上的七個音的返復。所以「音階練習」在音樂上是最重要的。一種「基本練習」不但彈琴要注重音階練習，唱歌上的音階練習，尤加重要。

音樂學習者對於音階練習，猶之基督教徒的對於祈禱，佛教徒的對於念佛，是返復不厭的。每天每次開始唱歌的時候，必先練唱了幾遍音階，然後練習唱歌。這叫做「每日練習」，唱歌者的每日練習，普通依照這樣的一種練習課：



即先將音階上的音從低音唱到高音，即「獨，來，米，法，索，拉，西，獨」最後一音延長一點，略微停頓（括弧中一點，即名為延長記號。）再從高音唱到低音，即「獨，西，拉，索，法，米，來，獨」亦稍稍延長停頓。然後再唱音階中最重要的三個音，先從低音唱到高音，即「獨，米，索，獨」延長

停頓，再從高音唱到低音，即「獨」字，到「索」字後休息，每次唱字的時候，這個練習至少須唱一遍。爲甚麼要特別練習「獨」字，「索」字這三個音？因爲在音階的七個音中，這三個音最爲重要。把這三個音的距離練習正確了，其他的音的距離也更容易正確。音階上的七個音，性質各異。故各音有一定的名稱：「獨」字在全音階中爲最重要，故名曰「主音」；第二個重要的音是「索」字，索字從屬於獨字，故名曰「屬音」。第三個重要的音是「米」，米字位在主音和屬音的中間，故名曰「中音」。這主音、屬音及中音，是音階中主要的三個音。其餘的四個音，比較起來不是主要的，但也各有其特性與效用。即「來」字隣接在主音的上面，故名曰「上主音」；「法」字隣接在屬音的次位，故曰「次屬音」；「拉」字的性質與中音的「米」相近似，故名曰「次中音」。最後的「西」字是引導入於其次的音階中的介紹者，故名曰「導音」。故音階上的七個音的名稱，可順次列記之如下：

(導音)	(西)	(次中音)	(拉)	(屬音)	(索)	(次屬音)	(米)	(中音)	(法)	(上主音)	(來)	(主音)	(獨)
------	-----	-------	-----	------	-----	-------	-----	------	-----	-------	-----	------	-----

音階中的七個音，很像家庭中的一羣人員。「獨」字最重要，是音階之主腦，猶之家庭中的

主人。「索」字第二重要，是從屬於主音的，猶之家庭中的主婦。「米」字位在主音與屬音的中間，猶之它們的大兒子。「拉」字名爲次中音，猶之它們的小女兒。其餘的三個，「來」字彷彿是隨侍主人的男僕人，「法」字彷彿是隨侍主婦的女僕人，而「西」字便好像是這人家所雇的司關人，進出的時候必須經它引導。看似由簡單的七個音作成的音階，內中卻有這樣複雜的性質和這樣密切的關係。所以學習音樂的人，切不可輕視音階。充分理解音階中各音間的關係和各音所有的特性，音樂研究的基礎便可穩固。所以無論學習鋼琴或唱歌，必須注重音階練習。

唱歌的音階練習，不但各音的高低距離要唱得正確，還要注重發音的正確。即唱出「獨」來，「米」，「法」，「索」，「拉」，「西」七個字的時候，字字要認真發音，不可稍有含糊。欲求發音的正確，必須講究唱歌時的口的形狀。即唱「獨」字的時候，口必須向前突出，作小而圓的形狀，始終保持這形狀而繼續唱出，不可中途變形。唱「來」字的時候，口須作扁而大的形狀。唱「米」字的時候，口形扁而留一細縫。唱「法」字的時候，須將口張大作圓形。其餘的三個字，口形與上重複，即「索」字與「獨」字同樣，「拉」字與「法」字同樣，「西」字與「米」字同樣。總之，音階練習時，口的形狀一共有四種，即圓而小（獨，索），圓而大（法，拉），扁而小（米，西），扁而大（來）。學習唱歌的人，身邊宜備一面小小的鏡子，練習音階的時候，可向鏡中觀看自己的形狀是否正確。爲甚



隨聲這樣動，而地是空口的形狀呢？因為在唱歌中，字眼的發音第一要正確。在音階練習的時候，必須早早養成這正確的習慣。彈琴練習須講究指的按法，唱歌練習須講究口的形狀，兩者是一道理的。初學音樂的人，往往看輕這兩點，或者亂用手指在風琴上彈奏小曲，或者一邊笑而一邊唱歌。他們都是不知道正當的音樂學習法的。音樂全是技術的學問，全靠用手和口來巧妙地表演。巧妙是須從正確出發的，不從正確出發的巧妙，是卑下的東西，或是一種遊戲，決不能成爲藝術。故在音樂學習上，手的指法和口的形狀，第一要正確，只有正確能引導你們進於藝術的花園中。

## 第三講 可驚的記憶力

——樂譜的話

我們的記憶力可分爲三種：第一種是對於事理的記憶力；第二種是對於形象的記憶力；第三種是對於音響的記憶力。這三種記憶力的性質各不相同：第一種是理智的，例如要你記牢汽車的號碼，你可以把幾個數目字在心中暗誦幾遍，或用別種聯想的方法來記憶它，只要數目字的順序不錯就對了。第二種是直觀的，例如要你記憶某人的相貌，你便不能暗誦，也無法聯想，只得用眼睛看取那人的樣子，使它深深地印在你的腦中，一閉眼睛，便可想像出來。但所想像出來的樣子，只有你自己感到，除了畫出來給人看以外，沒有方法可以告訴別人，所以叫做直觀的記憶。第三種也是直觀的，但沒有樣子，故可稱爲無形的直觀。例如要你記憶C調的 $\text{C}_4$ 字的高度，你不能暗誦，無法聯想，也沒有樣子可看，但把你的耳朵對於這C調的 $\text{C}_4$ 字所感得的一種無形的感覺保留在腦際，使它以後可以隨時再現，便是記牢了。小說家、數學家、史地家等富有第一種記憶力；畫家和雕刻家富有第二種記憶力；音樂家則富有第三種記憶力。這三種記憶力當然

各有其長，但在此邊的性質，比較起來，第一種最爲第二種次之，第三種最爲難得。因爲對於事理的記憶，是日常生活中所時時應用的，磨練的機會最多；對於形象，便少有記憶的必要；對於音響，則普通僅注意其音色，而全無辨別音的高低的必要，便更加疏遠。故畫家和音樂家，必須在先天上對於形象和音響具有特別敏銳的感覺。就中對於音響具有特殊的先天的人，尤爲難得。所以在世間，畫家比其他的學問家爲少，音樂家比畫家更少。

大音樂家對於音響，有可驚的記憶力。現在請舉幾個實例來談談。距今約一百五十年前，德國有一位大音樂家，名叫莫札爾德（Mozart, 1756-1791）。這人是音樂的神童，從小對於音樂就有可驚的先天。他三歲的時候，就會在洋琴上彈奏和弦。四歲的時候，已會彈跳舞曲。五歲上開始作曲（他五歲時所作的曲，見開明書店出版的近世十大音樂家第七十七頁）。六歲就赴各地演奏旅行，到處博得聽衆的喝彩。音樂的先天這樣豐富，對於音響的感覺當然敏銳，記憶力更加可驚。據說他幼年的時候，有一次聽到了吹喇叭的聲音，忽然昏倒在地。這是因爲他的感覺異常靈敏，故在喇叭中聽到了別人所不能感到的況味，就昏倒在地。有一次，他的父親的朋友來他家裏演奏懷娥鈴。莫札爾德聽了他的演奏，連他的懷娥鈴的音調的高低都牢記不忘。過了幾天之後，這朋友來他家裏，對莫札爾德說道：「你前天聽我奏懷娥鈴，今天和我合奏，好否？」莫札爾

德回答他：「你的懷娥鈴比我的懷娥鈴降低四分之一音呢！」莫札爾德對於音的高低辨別力和記憶力實在可驚！所謂四分之一音，就是半音的一半。琴鍵上從一白鍵至隣接的黑鍵的距離，叫做半音。音樂先天貧乏的小學生，半音都還不能辨別，唱起 *ni, fa* 和 *si, do* 來發音往往不能正確。半音的一半，相差更微，稍有音樂訓練的大人，也不易辨別。況且那個朋友的演奏已經過去了數天，莫札爾德還能詳細記牢他的懷娥鈴的音的高度，他的記憶力實在可驚！

更有一個可驚的記憶力的實例：莫札爾德之後約半個世紀，德國又產生一位大音樂家，他的名字叫做孟檀爾仲 (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)。他的家境和他的音樂的天才一樣豐富。他的父親是猶太人，是一位銀行家。孟檀爾仲幼時，家庭間的音樂的設備十分充足。他的父親見他富有音樂的天才，便不惜金錢，爲他購置種種樂器，請許多先生來教他學習。又教家庭間的人——兄弟姊妹以及傭人等——大家都練習音樂，陪伴孟檀爾仲研究。他的家庭宛如一個小小的音樂學校。每星期的六天之中，大家分別練習各種樂器。到了星期日，家庭間的人合組一個小小的管弦樂團 (orchestra)，而表演一星期內所練習的樂曲。幼年的孟檀爾仲在這小小的管弦樂團中，常擔任最重要的指揮者。他雖然年幼，但對於樂曲都能完全理解，對於各種樂器都能演奏，故充分具有指揮者的資格。但當那時候，歐洲的音樂沒有像現今一般地發達，樂

往往是由先生或當時的音樂名家借來的。有一次，他家裏偶然發生了一次雜亂的事件，不知怎樣，竟把他們所借來練習的管弦樂譜失掉了。這樂譜是向先生借來的，而且他們練習尚未純熟，現在紛失了，既不能繼續練習，又無法歸還，管弦樂團中的人們大家非常不快，但是沒有法子可以解除這困難。幼年的孟檀爾仲全無難色，他安慰着全體的演奏者，說：「不要緊，失掉的樂譜我都記得，今晚讓我默寫出來。」我們練習了之後，就拿寫本還給先生罷。」他費了一個黃昏，竟把那管弦樂譜全部默寫出了。次日，大家再來看了寫譜而演習，那寫譜竟和原來的管弦樂譜絲毫不差。家裏的人們和先生，大家佩服孟檀爾仲的可驚的記憶力。此後孟檀爾仲就常用這默寫的方法。他每次赴音樂演奏會，聽到了他所歡喜的樂曲，就牢記在心中，回家之後，把它默寫出來，給家中的管弦樂隊練習演奏。複雜而長大的管弦樂曲，聽了一遍，就會絲毫不差地把它全部默寫出來，孟檀爾仲真有可驚的記憶力！

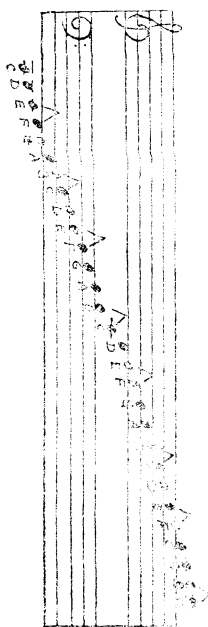
這兩件關於記憶力的故事，是西洋音樂史上有名的逸話。原來具有這樣可驚的記憶力的人，在大音樂家中也是罕有的。兩者比較起來，莫札爾德的記憶是關於音的高低的感覺的；孟檀爾仲的記憶則在高低之外，又須記憶音的進行和組織。後者比前者更爲困難。一首長大的樂曲

之中，高低不同的許多的音作種種變化的進行而複雜地組織着，欲記憶全曲而默寫其樂譜，必須完全記憶這許多音的高低和快慢。樂譜的效用，便是這二者——高低、快慢——的記錄，故孟檀爾仲的頭腦竟同一冊自動記錄的樂譜一樣，他只要拿自己的頭腦當作樂譜而記錄一切艱深的樂曲，不需要紙上印刷的樂譜了。普通人和他比較起來，就相差很遠。普通學習音樂的人，全靠依照了紙上印刷的樂譜而練習；初學音樂的人，連樂譜的記錄法都不曾懂得，還要費不少的時間來學習樂譜的讀法和記法呢。

現在我們就來談一談樂譜的話罷。看慣簡譜而初學正譜的人，往往覺得正譜難於認識，而歡喜在正譜上註明簡譜。這是沒有根本地學得正譜的記錄的方法的原故。把正譜的記錄法根本地研究起來，其實也很簡單。總之，樂譜的作用，不外乎要表出音的前述的兩種狀態——高低和快慢。

音樂上所用的高低不同的音，自最低至最高約有數十個。但其中性質不同的，只有七個，即 C D E F G A B。許多的音，都不過是這七音的返復。樂譜要表出這些高低不同的音，其法用十一個並行線，每一線之上，和每兩線之間，記錄一個音，由下向上而漸高，又把中央的一根線省去，要用時臨時添描，即成爲上下兩個五線譜。自最下至最上，共可記錄二十三個音。倘欲用比這更

高或更低的音可在上方或下方讀作全音的距離即如圖



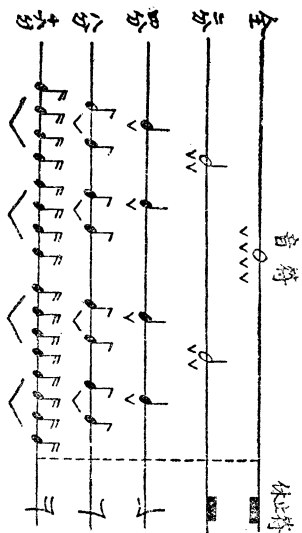
樂譜上的音，讀法如下：

C	D	E	F	G	A	B
do	re	mi	fa	so	la	si

音階上第三四兩音(mi, fa)之間，和最後的一音(z)與其次的音階的最先一音(do)之間，其距離比別的兩音之間短一半，名曰「半音」。別的每兩音之間，都名曰「全音」。故樂譜上凡E F(mi, fa)之間與B C(si, do)之間，其距離也是半音的。在前面的圖中，畫有角線的，便是固定半音的地方。所以C調的樂譜，讀起來最爲便當。半音的位置不必變更而自然相合。若改用別的調子，必須用升降(♯♭)的記號來調節半音的位置，方可閱讀。猶如風琴或洋琴上，彈別的調子

上圖的樂譜中央的短線上的  
一個音，名曰「中央C音」，是樂譜  
的最中，也是樂器的最中。拿這個音  
當作 do 字而作的曲，即爲C調的  
樂曲。C調是基本的調子。這時候的

時必須用黑鍵來調節半音的位置一樣。所以C調稱為基調。假如我們現在要換一個調子，以G音當作C字，則第二個半音的位置就不合。我們必須在F音上加一個#號，即表明把F音升高半音，以合於G。這就稱為G調。若再換一個調子，以F音當作C字，則第一個半音的位置就不合。我們必須在B音上加一個b號，即表明把B音降低半音，以合於F。這就稱為F調。樂譜上對於音的高低紀錄法，即如上述。



其次，關於音的快慢的記錄法，則以拍子的長短為標準。拍子的長短，即用音符的形狀來表示。如上圖所示，每一線上的音符，時間長短相等，但音符的個數不等。即愈下方的音符愈短促。若用V表示一拍，即圖中每行四拍，而四拍中所包含的音符個數不等，每一種音符歷時的長短，次第減半。

從音符的位置上辨識音的高低，又從音符的形狀上辨識音的長短。初學看譜時要兼顧兩方面，當上述。故看譜的時候，須同時兼顧兩方面。即



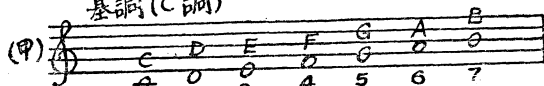
然感到困難，但我們須知道樂譜的道理，前明並不困難，困難卻在於熟練。我們記牢了它的簡明的道理，以後只須多看樂譜，自然會熟達起來。

調子的移變，要算是樂譜學習上最麻煩的事了。do, re, mi, fa 等七個字，在五線上沒有固定的位置，而常常移變，且無論那一個音都可當作 do 字。但這道理其實也很簡明，困難仍在於熟練。現在我們可把調子的變化用一覽圖表明之如下。讀者按照了說明而理解了這一覽圖之後，樂譜的知識便已大體學得了。

先在(甲)圖中認明了基調的各音的位置與名稱，然後用升記號來變化調子。即如(乙)圖。用降記號來變化調子，即如(丙)圖。欲知(乙)(丙)兩圖的變化，可參看(戊)的說明表。即升記號的寫法，從第五線開始，為G調；次向下第四步上再寫一個，為D調；又次，向上第五步上再寫一個，為A調，餘類推。降記號的寫法，從第三線開始，為F調；次向上第四步上再寫一個，為降B調；又次，向下第五步上再寫一個，為降E調，餘類推。升調欲辨識這是何調，do 字在哪裏，可按照最後的一個升記號而辨識。即凡最後的升記號所在的地方，一定是這新造出來的調子的 do 字，由此向上走一步，或向下走六步，即可找到該調的 do 字。這 do 字適當某音（看甲圖），該調即為某調。降調欲辨識這是何調，do 字在哪裏，可按照最後的一個降記號而辨識。即凡最後的降記號所

## 調子記號一覽圖

基調(C調)



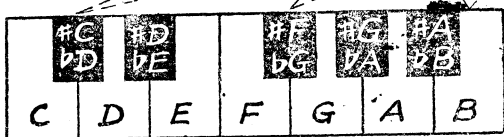
升調七種



降調七種



(丁)



(戊)

記號	#	b
寫法	始於第五線，以後下四步，上五步。	始於第三線，以後上四步，下五步。
識法	最後之#，必需新調之si字。	最後之b，必需新調之fa字。
數法	見一#順數五步，首尾相映。	見一b逆數五步，首尾相映。

#順數

(己)



在的地方，一定是這新造出來的調子的  $\text{do}$  字，由此向上走四步，或向下走三步，即可找到該調的  $\text{do}$  字。這  $\text{do}$  字適當某音（看甲圖），該調即為某調。但不由最後的升降記號，也可辨認這是何調， $\text{do}$  字在哪裏。即如（戊）表中的數法所示，見一個升記號，順數五步即  $\text{do}$ ,  $\text{re}$ ,  $\text{mi}$ ,  $\text{fa}$ ,  $\text{so}$  (1 2 3 4 5)， $\text{so}$  在（甲）圖中為 G 音，故知其為 G 調，即以（甲）圖中的 G 的地方的音為  $\text{do}$  字。倘見兩個升記號，則數 1 2 3 4 5, 5 6 7 1 2。2 字在（甲）圖中為 D 音，故知其為 D 調，即以 D 的地方的音為  $\text{do}$  字。餘亦類推。若遇降記號，則逆數，即  $\text{do}$ ,  $\text{si}$ ,  $\text{la}$ ,  $\text{so}$ ,  $\text{fa}$  (1 7 6 5 4)……亦可依法求得調名及  $\text{do}$  字的所在。數法的順逆即如（己）圖所示。讀者倘依照識法或數法的說明而試驗（乙）（丙）兩圖中的十四個調子，便可懂得調子變化的法則了。

但（乙）（丙）兩圖所示的十四個調子，內中有三個是重出的。即如點線所示，升 C 與降 D 同是一鍵，只須用一個，餘一個重出。又升 F 與降 G 同一鍵，B 與降 C 同一鍵，亦均屬重出。結果（乙）（丙）兩表中共有十一個調子，加上基調，共得十二調。故西洋音樂上共有十二調，與中國音樂上的十二律相同。

樂譜記錄的根本的方法，已包括在以上的三圖中。讀了樂理書籍（如音樂入門等）之後，倘對於其詳細的說明不能一一記憶，便可參看這三幅圖表，而概括地學得樂譜的讀法。

理解了上述的一覽圖之後，回想西洋樂譜，即可知道這樣的記錄方法，是非常精確明瞭的。我們中國的工尺譜，以及古代的琴譜等，其對於音的高低和長短的記錄，都沒有這樣精確而明瞭。工尺譜的記錄方法，比簡譜還不精確。簡譜在初學唱歌的人看來，覺得明瞭而便於認識；且其關於音的高低和長短的記錄，似乎也很精確。但它的記錄方法很不完全，只能用以記錄簡單的歌曲的旋律，而不便記錄複雜的樂曲的和聲。它的明瞭而便於認識，對於學者反是有害的。看慣了 1 2 3 4 5 6 7 的記錄法之後，對於形式上表出音的高低的正譜的記錄法，便覺難於認識。因為簡譜由號碼代表音的高低，看譜的人只須認明號碼，而不必辨識地位。後者則音符個個一樣，全靠音符在譜表上的位置而分別 do, re, mi, fa 等字眼。故我們讀譜的時候，用心的方法兩者完全不同。讀簡譜注重思索，讀正譜則注重眼力。用慣思索的人，其眼力常被閒卻。一旦要他屏除思索而用眼力，當然感到困難。但簡譜的效用限於簡單的旋律的記錄，要深究音樂的人，決不能常用簡譜。中途捨去簡譜而改用正譜，不如最初就從正譜着手，可以免卻無意義的困難。現在通行的口琴樂譜，大都是用簡譜的。但這是因為口琴的組織，規模較小，口琴音樂的程度亦較淺，簡譜的記錄法已足夠表示，故可不用正譜。但學習音樂的人，不能局限於口琴。研究口琴的人，對於別的音樂也應該研究。故正譜是研究音樂的人所必須熟習的。現今的世界上，公認五線譜為

最進步的樂譜記錄法。世界各國的音樂教育，一致採用五線譜。五線譜已成爲一種人類普遍用的世界語了。

這最進步的樂譜記錄法，原是經過了數千年的變化改良而成功。五線譜的源泉，實出於希臘。希臘時代的音樂，注重聲樂（唱歌）。聲樂是依照詩歌而吟唱的。故希臘時代的樂譜，只用幾個字母表明音的高低，而沒有表明音的長短。因爲長短已有詩歌的字數的限定，在樂譜上無須表明了。這時候的樂譜，正與我國工尺譜相似，可說是西洋樂譜的發端。希臘滅亡，這種樂譜也滅亡。羅馬時代就改用各種形狀的記號以表示音樂。其記號名曰「紐碼」（neuma）。紐碼是記錄在一條水平線上的，這一線譜可說是五線譜的直接的起源。到了十一世紀的時候，紐碼的記錄法更進一步，添用一根線，共爲兩線。且這兩線用兩種色彩，一紅一黃，使便於表明音的高低的位。置。這便變成了兩線譜。後來在這兩線譜上又添加了兩根黑線，成爲四線譜。但以前的記錄法，都只表明音的高低，而沒有表明音的歷時的長短。到了十三世紀時，紐碼變出六種形狀來，有的像一面旗，有的像一個杓子，有的沒有柄而只有一個小方形的頭。這六種形狀，便是今日的全音符，二分音符，四分音符的前身，從此樂譜的記錄法愈加完備了。經過了長期的四線譜時代之後，又添加一線，紐碼的形狀也加以改良，就成爲今日的五線譜。今日的五線譜，實爲最進步的樂譜記

錄法。除了音的高低和長短的精確的表示以外，又能表出樂句的強弱和樂曲的發想。非常複雜的洋琴曲，非常迅速的懷娥鈴曲，非常龐大的管弦樂曲，在五線譜都能精確明瞭地記錄出。使遠方的人、後世的人看了樂譜都能照樣演奏出微妙的音樂來，五線譜的功用實在太偉大了。就中管弦樂譜的記錄的精確，尤為可驚。管弦樂，就是數千百種樂器合奏的大樂曲。各種樂器所奏的音樂，和而不同，即各種樂器所用的譜表不同。故管弦樂譜的表，不是單一的五線譜，也不是洋琴譜似的兩個五線譜，而是由十數個五線譜聯成的大樂譜。這大樂譜特稱為史可亞（score）。史可亞的讀法非常困難，你的眼睛要同時看到十數個的五線譜。管弦樂的指揮者，第一應學得閱讀史可亞的能力。指揮者看了史可亞，知道各種樂器所奏的音樂，然後指揮一切樂器而使之合奏。指揮者的眼力的明敏，實在可驚。

但剛纔所說的逸話中的大音樂家孟檀爾仲的記憶力的強大，更加可驚了。孟檀爾仲所失掉的樂譜，正是他的家庭中的小管弦樂團所用的管弦樂譜，即史可亞。孟檀爾仲在家中的管弦樂團中做指揮者，指揮過幾遍，就能把史可亞默寫出來，他的頭腦中真像有鬼神的！大天才的頭腦中，鬼神雖不會有，但一定有一種特殊的組織。如前所說，對於音響的記憶力，有種特殊的性質。在普通的人，最易於記憶的是事理，最難於記憶的是音響。因為他們的頭腦中不會完備那種特

殊的組織，但這種特殊的組織，不是全然屬於先天的秉賦的。後天的訓練，也會漸漸地養成這種特殊的能力。完全沒有學過音樂的人，因為平日沒有辨別音響的性狀的必要，故其能力萎縮而不發達。於是音響的世界，在他只覺得混沌而全無條理。但能每天親近音樂，漸漸磨練，對於音響辨別的能力自會發達起來。逸話中所說的大音樂家，原是特例中的特例。我們研究音樂，無須辨別四分之一音，更無須默寫史可亞。惟研究音樂的人，對於音響本身的性質的辨別力，是必須磨練的。磨練起來自然發生興味。舉最淺近的例來說，音階上的七個音，各有其特殊的性質。故  $\text{C}$  字稱爲主音， $\text{G}$  字稱爲屬音，這兩音在音階中，猶如一家庭間的主人與主婦。其餘的五個音，也各有特殊的名稱與性質（詳見前回）。讀者空閑的時候，設向風琴上扣彈這七個音，而仔細辨別它們的滋味，這是非常有益而又有興味的一種消遣。

## 第四講 以唱歌救國王的樂師

——聲樂與器樂的話

今天要講的是十字軍時代的一件故事。十字軍這個名詞，諸位大概都是知道的。這是西洋歷史上很有名的一次大戰爭。即在距今約八九百年前，當中國宋朝時代，基督教在歐洲非常得勢。宗教的首領叫做法王。法王在政治上，有最尊貴的地位與最偉大的勢力。歐洲的國王，都要聽命於法王，猶如我國封建時代的諸侯們都要聽命於天子。有一個法王叫做格雷各理七世的，因為嫌惡德意志國王，竟罰他在雪中站立三天。法王的權威比天子的權威重大得多呢！人們對於耶穌當然更加尊崇。耶穌的墓在耶魯撒冷，耶魯撒冷就被稱為「神都」。歐洲的教徒，每年赴神都拜謁耶穌的墓，名曰巡禮。有一次，土耳其人占奪了神都耶魯撒冷，並殺了從歐洲來的巡禮者。法王大怒，發大軍東征土耳其，一定要奪回神都。他的軍士，肩膀上都有一個紅色的十字，以為記號。這便稱為「十字軍」。歐洲各國，大家出兵加入十字軍而東征。一直戰了一百多年，到了第七次十字軍，方纔奪回神都。這百餘年間的戰爭，比最近的歐洲大戰厲害得多呢！



現在所要講的，是第三次十字軍時的故事，第三次十字軍東征的時候，英國國王李卻特一世親自將兵而加入大軍。戰爭中，英王得了大功，各國的國王便妒忌他。旋軍的時候，英王在途中被人擄去。英人失了國王，四處尋找，終於不知下落。英王平日愛好音樂，當時法國一種上流社會的音樂研究的團體，名曰「德羅罷獨爾」(Troubadour)。這團體中的人精通音樂，自己都能作曲唱歌，又對於當時的俗樂很有研究。英王聘請一位法國的「德羅罷獨爾」的樂人，名叫勃隆特爾(Blondel)的，任他爲宮廷樂師，並且十分優待他。平日英王與這樂師一同研究音樂，英王自己也頗能作曲唱歌。這時候英王在旋軍途中被人擄去，這宮廷樂師勃隆特爾懷念英王對他的恩遇，便改裝出國，漂泊於歐洲各地，以尋覓他的主人。他每到一個都市，便坐在其地的宮殿邸宅的牆下，高聲吟唱英王所作的歌曲。他料想英王一定被禁閉在王侯們的宮室邸宅中，他聽見了牆外的歌聲，一定會響應起來。後來他飄泊到德國地方，在奧侯的邸宅的牆下高聲唱歌。唱完了一曲之後，隱約聽見同樣的歌聲從牆內發出。他仔細聽辨一下，知道這的確是他的主人的歌聲。於是英王李卻特一世的蹤跡就被這唱歌者所探得。後來英國出了二十一萬銀元，向德國贖回李卻特一世。——這是西洋史上有名的一段逸話。十八世紀，比利時歌劇家格雷德理(Gretry)所作的歌劇李卻特獅子王(Richard Löwenherz)，便是用這段逸話爲題材的。

唱歌可以救出英王，「德羅罷獨爾」樂人實有大功於英國，但這不過是一段奇妙的逸話，樂人偶然得了救王的功勳而已。中世紀的樂人，在音樂上有更大的功勳；這功勳不僅是救出一個國王，而是救出「音樂藝術」。現在我們就來談談這個問題。

中世紀的時候，歐洲地方盛行這種樂人。法國和德國尤為這種樂人出產的地方。法國有兩大樂人團體，其一叫做「瓊格爾樂人」，其二便是前面所說的「德羅罷獨爾樂人」。德國也有兩個樂人團體，其一叫做「明內歌人」，其二叫做「馬伊斯德爾歌人」。

「瓊格爾樂人」即 Jongleur，其來源很遠，當三四世紀的時候，羅馬被歌德(Goth)人所侵占，羅馬人民流散四方，其多數逃入法國，以唱歌乞食為生，便是「瓊格爾樂人」的起源。最初他們所唱奏的都是一種流浪音樂，其人品也卑下，猶如我國走江湖的乞丐。到了十二世紀，他們音樂改良，地位也高尚起來。他們的進步是因為「德羅罷獨爾樂人」興起的原故。

「德羅罷獨爾」是法國的貴族和上流社會的人士所組織的音樂團體。他們並非以音樂為生活，乃專為自己享樂而研究音樂。他們所研究的大都是當時的俗樂和俚謠。他們自己作曲唱歌。他們都是貴族和搢紳，故團體的勢力很大，因此俗樂和俚謠的地位也被他們提高了。

德國的「明內歌人」即 Minnesinger，也是上流社會的人們所組織的俗樂團體，盛行於

十三世紀他們對於唱歌非常講究有比賽唱歌的會，名曰「鬪歌會」。當時鬪歌會中有一健將，名叫湯霍伊才爾。近代德國大歌劇家華葛納爾（Wagner）所作的有名的樂劇「湯霍伊才爾」（*Tannhauser*），便是以「明內歌人」的鬪歌會為題材的音樂劇。

「明內歌人」創辦一個學校，以養成歌人。這學校的教法注重作曲。於是這班學者就另立了一派，名曰「馬伊斯德爾歌人」，即 *Meistersinger*。華葛納爾的著名的樂劇「馬伊斯德爾歌人」便是以這班歌人為題材的音樂劇。

上述的四種樂人團體，雖然性質各有差異，但都是研究「俗樂」的音樂團體。「俗樂」的研究，便是中世紀樂人在音樂上的一大功勳。

因為在中世紀時代，基督教盛行，宗教在世間有無上的權威，一切文化藝術都受宗教的支配，猶如一切國王都受法王的支配。中世紀的美術，都是描寫基督、聖母、聖徒等的繪畫，和教會寺院等的建築。中世紀的音樂，也都是教會儀式上所用的經文歌、讚美歌、祈禱歌與神劇等宗教樂。當時的人，視宗教樂為唯一的高尙的音樂；至於民間的俗曲俚謠，都是卑下的東西，為上流人所不齒的。俄羅斯人更為嚴格，認為音樂只限於寺院中可用，世俗用了是罪過的。倘有人在家中玩弄音樂，其人死後必墮入於地獄。在這樣的信念之下，音樂就只有宗教音樂而沒有世俗音樂了。

但這明明是宗教的虐待藝術。藝術原是人類的思想感情的自由的表現。音樂受了宗教的拘束，做了儀式的裝飾品，便不能自由表現人生的思想情感，而失卻其藝術的獨立的資格了。真能表現人們的生活感情的，正是俗樂。因為俗樂是人們的日常生活之中的悲歡的自由發表。例如山歌、船歌、眠兒歌、戀歌等，都是有生氣的藝術。一向因為宗教勢力猖獗，音樂做了宗教的奴隸，真有藝術的價值的俗樂就不發達。這些貴族措紳們的俗樂研究的團體出現之後，俗樂的內容大加改進，俗樂的地位也被提高，音樂從此可以脫離奴隸的地位，而成爲獨立的藝術了。故中世紀樂人的提倡俗樂，是從宗教的桎梏中救出音樂，這是他們在音樂上的一大功勳。

自從上述的四個團體出現以後，世間對於俗樂漸漸注意，四方好樂的人日漸增多了。但上述的四團體，都是「聲樂」的，即研究唱歌的，故稱曰歌人。因為在當時，音樂注重人聲的唱歌，用樂器演奏的「器樂」尙未發達。當時的宗教音樂都是教徒的合唱。其俗樂也都是歌謠。宗教樂的合唱與俗樂的歌謠雖然同是聲樂，但辦法有些不同：即宗教樂的合唱曲，大都有許多並進的旋律，各部分任各旋律而同時合唱，作出諧和的效果。俗樂的歌謠則大都每曲只有一個主要旋律。且大都爲獨唱曲。即在作曲上，宗教樂的作曲法稱爲「複音樂」(polyphony)，俗樂的作曲法稱爲「單音樂」(monophony)。複音樂是宜於聲樂的，單音樂是宜於器樂的。自從中世紀的

俗樂團體興起以後，音樂的作曲漸漸由複而趨單，音樂的演奏漸漸由聲樂而趨於器樂。後來的俗樂團體都用器樂演奏。即在十三世紀時，已有一班漂遊樂人，抱了樂器而遊行，在各地演奏器樂，宛如近世的管弦樂團(orchestra)。近世的管弦樂，正是由這種漂遊樂人的器樂演奏發達而來的，故這是近世管弦樂的先驅。到了十五世紀，器樂更加流行。當時歐洲有一種吹笛的人，名曰「市中吹笛者」(town piper)。用笛吹奏旋律的樂曲，而在都市中遊行。技術最精的人，名曰「吹笛王」(piper king)。他們所吹奏的樂曲，大都旋律鮮明，拍子強烈，這正是近世風的音樂。近世音樂便是從這些俗樂發達而成的。且他們這些民歌風的樂曲，完全不用對聲法而用近世的長音階與短音階。故這種樂人團體，正是近世器樂勃興的預兆，這，又是他們在音樂上的一大功勳。要之，中世紀的樂人團體的興起，對於近世音樂的發達有兩大功勳，即其一是脫卻宗教樂而進於世俗的音樂，其二是由聲樂進於器樂。

脫卻宗教音樂而進於俗樂，使音樂藝術獨立而進步，其理由已在前面說過了。由聲樂進於器樂，也是音樂藝術的一大進步。因為聲樂只是人聲的唱歌，人聲的音色簡單，音域狹小，又受歌詞的限制，故其音樂的表現力決不及器樂的豐富。人聲雖也有男聲、童聲、女聲等高低各部，但其音色只限於肉聲，終是同類的音色。器樂則有弦樂器、金屬管樂器、木製管樂器及打樂器各種，每

種各有特殊的音色。各種混合而演奏「管弦樂」時，其音色非常複雜而多變化，因之音樂的表現也非常豐富。其次，論到音域，普通人聲以最低的男聲以至最高的女聲，其間不過二十六七個音。即自大譜表的低音部譜表下方第一加線起，至高音部譜表上方第一加線止，為普通人聲的音域。器樂的音域即較為廣大：管弦樂團一切樂器所奏的音，自最低至最高，其間共有四十四五個音。即自低音部譜表下方第五加線起，至高音部譜表上方第五加線止，為管弦樂的音域。即管弦樂的音域比人聲的音域幾乎廣了一倍。故其用音高低非常自由，因之音樂的表現力也非常豐富。又次，用人聲奏樂，便是唱歌，唱歌必有歌詞，樂曲是依照了歌詞的語氣與感情而作出的。故作曲的時候，音樂必受歌詞的牽制而不能自由行動。樂器則不然，沒有歌詞而只有高低不同的音。但用音的高低緩急的進行來描寫吾人心中的感情，音的行動就非常自由，因之音樂的表現力也非常豐富。——即在上述的三點上，器樂均優於聲樂，故從中世紀的聲樂時代進於近世的器樂時代，即音樂藝術的進步。

市中吹笛者所用的笛，當然是簡單的樂器，所奏的只有旋律。人們對於只有旋律的音樂，覺得不滿足，而要求其音節的複雜變化。到了十八世紀初，便有音節複雜的樂器的發明，這樂器便是「洋琴」(piano)。洋琴有四五十塊鍵板，能發高低不同的四五十個音，其音域之廣與管弦樂

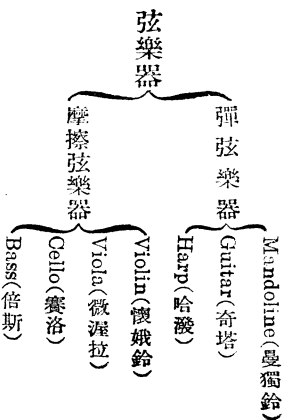
大致相同。演奏者的兩手按在鍵盤上，同時可發出許多高低不同的音。即在一個主要旋律之外，可以附飾許多別的音。這些附飾的音，名曰「和聲」。故洋琴音樂只有一個主要旋律，而聽起來音節非常複雜華麗。和聲的附飾法，名曰「和聲法」。中世的音樂是用「對聲法」而作曲的，近世的器樂是用「和聲法」而作曲的。

洋琴的音節雖已複雜華麗，但其音色只限於一種，又覺得不滿足，故近代音樂上又有管弦樂的發達。管弦樂中所有各種樂器，並非完全近代所創造，在從前早已有之。不過從前的樂器，製造未曾完備，且大都只能獨奏單純的旋律。近世管弦樂則改良各種樂器，又發明巧妙的配合法，能集合數十百件樂器而合奏的音樂非常複雜的大樂曲。這種大樂曲稱為「交響樂」(symphony)。交響樂是表現力最豐富的音樂，人類所有一切微妙複雜的感情，在交響樂中均能盡量地表出。故交響樂可說是器樂表現的登峯造極了。

近代音樂上所用的樂器，大致可分為四類，即弦樂器、管樂器、打樂器與鍵盤樂器。今分別說明於下：

(1) 弦樂器，是由於弦線的振動而發音的。其形狀大都小巧，便於攜帶。其所奏的大都只限於旋律。其發音有兩種方法，或由彈撥而發音，或由摩擦而發音。前者稱為「彈弦樂器」，後者稱

爲「摩擦弦樂器」今舉普通數例列表如下：



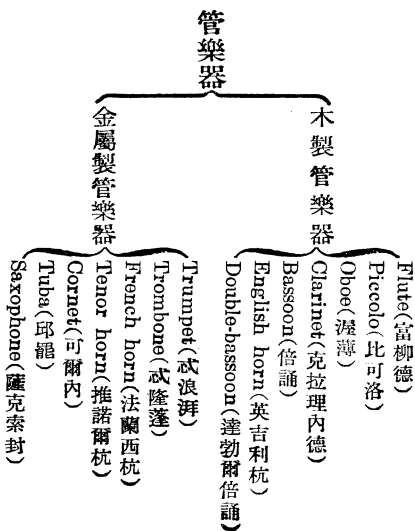
就中懷娥鈴是最高尙而又最難學的樂器。這樂器能奏出微妙的旋律，音色近似於肉聲，在一切樂器中最爲雄辯。微渥拉、賽洛和倍斯，構造都同懷娥鈴一樣，不過形狀順次增大。這四件樂器同屬於一類，但後三種發音均比第一種爲低，音色都不及第一種的華麗。故在合奏中，懷娥鈴常司演奏主要旋律之職，後三種則用爲伴奏。這四種樂器都能獨奏，但懷娥鈴爲專長於獨奏的樂器。

彈弦樂器大都品位不甚高尙。因爲由彈撥而發的音，瑣碎而雜亂，其音色不甚可取。故曼獨鈴與奇塔，大都不加入管弦樂合奏的團體內，而僅爲娛樂的獨奏樂器。其學習也不甚困難，稍有音樂才能的人，均易於上手。惟哈澆與前兩種不同，具有龐大的形式與清朗的音色，爲管弦樂合



奏所常用。

(2) 管樂器，是用口吹管而發音的樂器，身材大都短小，便於攜帶而在野外演奏。其質料或用木料製成，或用金屬製成。前者名曰「木製管樂器」，後者名曰「金屬製管樂器」。今舉最普通者數種如下：

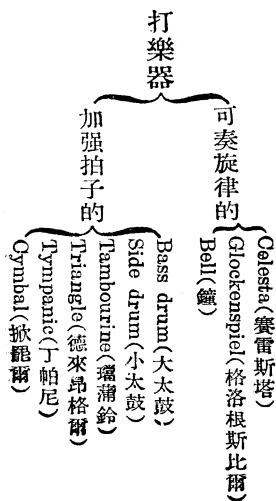


木製管樂器都是細長的直管形的樂器，猶如我國的簫笛，不過構造比簫笛為複雜而精緻。

管上有瓣，吹時用手指按瓣，發出高低不同的各音。有幾種頗能獨奏；但普通大都是結隊而合奏的。

金屬製管樂器，都用黃銅的曲管製成。軍隊中所用的喇叭，便是屬於這一類的。但音樂上所用的金屬製管樂器，構造都很複雜，曲管上大都附有捺瓣，吹奏時可以按瓣而發高低不同的音。管樂器的音色，大都鮮明而嘹亮。又音量最為宏大，故宜在野外演奏。

(3) 打樂器，是敲打膜板或棒等彈性體而發音的。有的能發樂音，有的僅發噪音。發樂音的也可以演奏旋律。但打樂器多數是僅為加強拍子而用的，故常為合奏中的一部分，而不能獨奏。舉其最普通的數種如下：



但能奏旋律的打樂器，普通都不使用。管弦樂中所用的，大都是加強拍子的打樂器。大太鼓與小太鼓，與普通軍樂隊所用的銅鼓同類，不過製造精良，形狀有大小兩種。璫蒲鈴也是一面鼓，不過鼓的四周附有許多小的銅片，打鼓時銅片相接觸，發出金屬音，與鼓聲相和，成爲一種鬧熱的音響。德來昂格爾是一根彎成三角形的銅條，敲擊銅條，發出尖銳的音。丁帕尼也是一種鼓，其形似鍋，有大中小三種，又稱爲 *Kettle drum*。撒罷爾就是鐃鈴。

(4) 鍵盤樂器都是大形的，大致可分爲兩種，即風琴與洋琴（或稱鋼琴）。風琴又有兩種：由簧發音的，稱爲簧風琴，普通學校所用的小風琴都屬其類。由管發音的，稱爲管風琴，其構造非常複雜，形狀非常龐大，竟像一所建築物，固定在一處，不便移動。較大的教堂中，都用管風琴。洋琴有平弦洋琴與豎弦洋琴兩種，平弦洋琴臺面廣大，其弦即橫張在臺板下面，故又稱爲 *Grand piano*。豎弦洋琴便是普通家庭學校中所用的洋琴。

鍵盤樂器具有最完備的表現力，既可奏旋律，又可奏和聲。故在一架洋琴上，可以彈出與管弦樂一樣複雜而熱鬧的樂曲。這種樂曲稱爲奏鳴樂，即 *sonata*（索拿大）。奏鳴樂與交響樂，是形式完全相同的大曲；這種大曲用洋琴演奏時稱爲奏鳴樂，用管弦樂演奏時即稱爲交響樂。

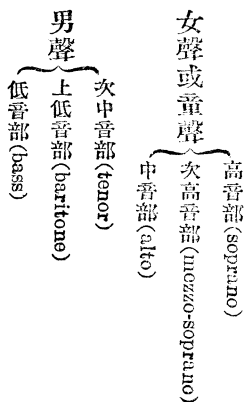
近代音樂上的樂器，種類繁多，構造精巧。如上所述，主要樂器已不下二十餘種。所謂管弦樂，

便是這許多樂器的合演（惟鍵盤樂器大都不用），其音樂的效果非常偉大。故近世稱爲「器樂時代」。

但在器樂時代，聲樂並不偏廢。中世紀時專重聲樂而偏廢器樂，近世則器樂勃興，同時聲樂在音樂上仍有相當的位置，故近世實可謂音樂的圓滿發展。近世音樂上的聲樂，占有獨特的地位，而與器樂一同發展。故獨唱、合唱等是音樂研究上的專科，而爲音樂演奏會中的重要節目。聲樂的真價，便是下列兩端：

第一、音樂是人的感情的發表。聲樂是用人聲演奏的音樂，故聲樂的發表感情，最爲直接。最直接的表現，最爲自由，且最易感染。因這理由，聲樂在音樂上有根本的價值。器樂原是聲樂的輔助；卽因人聲的音域有限，不夠應用，遂用樂器代替喉音而作更廣大的表現。換言之，聲樂是直接用喉音唱歌；器樂是在心中默唱，而以樂器代替喉音而發表。故聲樂爲器樂的根本。無論學習何種音樂，必須從聲樂研究——唱歌練習——開始。凡擅長器樂演奏的人，同時必擅長聲樂；不過其喉音未經磨練，不能開口直接表現而已。普通學校中的音樂科，必注重唱歌而旁修器樂，便是根據這個道理的。欲習洋琴提琴的人，不能直接從洋琴提琴入手，必須先經相當的唱歌練習，然後再去學習的。聲樂爲一切音樂的根本，故雖在器樂萬能的時代，聲樂自有其存在的價值。

「二部」有優劣的音已爲一切樂器所不能代其器樂中的提琴（Violin）正是以近似肉聲的音色爲特色的。管弦樂中的音色雖已變化而多樣，獨自缺少一種肉聲的音色。故近代管弦樂中，常有加用聲樂合唱的辦法。像裴德芬（Beethoven）的有名的「第九交響樂」（Ninth Symphony），便是在管弦樂中加用聲樂合唱的著例。故此曲又稱爲「合唱交響樂」（Choral Symphony）。且肉聲分爲高低六部，每部各有其特殊的音色。六部的名稱卽：



六部歌聲的音色：高音部與次高音部澄明透徹，中音部帶澀味，次中音部清朗，上低音部與低音部則深沈力強。各部可以分別而獨唱，例如「高音部獨唱」、「中音部獨唱」等；又可數部混同而合唱，例如「二部合唱」、「四部合唱」等。四部合唱卽在六部中刪去次高音部及上低音部，而用其餘四部，音色的配合最爲圓滿，故四部合唱爲音樂演奏會中最常見的節目。

現今的音樂專門學校中，大致分爲聲樂與器樂兩大部，各部中再分專科。聲樂部別視其人的喉的高低音而區別其音部。器樂部則依樂器而分爲洋琴科、提琴科等。但普通學生的學習音樂，則必須先習唱歌。

## 第五講 維多利亞女皇的害怕

### ——唱歌的話

在第三回的講話中，我曾經談過，德國大音樂家孟檀爾仲（Felix Mendelssohn Bartholdy，1809-1847）有可驚的記憶力，能默寫管弦樂的總譜的故事。今天再來講一段關於這大音樂家的逸話罷。

孟檀爾仲的名字叫做 Felix，這字的意義是「幸福」。這真是名符其實，他的一生完全是「幸福」的日子。他的父親是猶太族的富豪，為當時有名的銀行家；而且他對於子女的教育，非常注意。如第三講中所說，這父親爲了兒子愛好音樂，曾特聘種種教師來教授他；並在家庭中創辦管弦樂隊，以供給他的練習。孟檀爾仲幼年學習時代的幸福，於此便可想見。

學成以後，他享受更光榮而幸福的生活。他的音樂的天才，一早就被世人所認識而讚仰。十七歲時所作的「中夏之夜的夢」（Midsummer Night's Dream），作成後，立刻開演，受大眾的拍手與喝彩。此後孟檀爾仲便成了世界的大音樂家，不但在德國著名，全歐各國的樂壇上都有

他的面影，他的作品在到處的音樂會中都演奏了。當時英國的維多利亞女皇及皇塔阿爾罷德親王對於這位青年的音樂家十分敬愛。孟檀爾仲每遊倫敦，必受皇室的親切的招待。感情豐富的維多利亞女皇，非常的愛好音樂，常在宮中開音樂會，她自己就出席唱歌。她所唱的歌，有許多是孟檀爾仲的作品。

有一次，孟檀爾仲來遊英倫，訪問維多利亞女皇。女皇殷勤地招待他，預備爲他唱一闕他所作的歌，以表示愛慕之心。她平日在宮中的音樂會裏獨唱，技術非常純熟，表演非常自由。但這一天在這大音樂家的面前，覺得十分拘束，似乎唱不出來。她看見室中掛着鸚鵡的籠，便親自起來除去這鸚鵡籠，把牠移到裏面的室中去；孟檀爾仲來幫她掛籠，這使她覺得更不自然，她便請孟檀爾仲先彈一闕洋琴，然後由她唱歌。孟檀爾仲遵命先彈了洋琴。隨後女皇就唱出孟檀爾仲所作的一闕歌來。但她唱的時候，態度異常局促，發聲很不自然。唱完之後，女皇自己似覺得不滿意，她帶着羞慚的笑容對孟檀爾仲說道：

「我本來唱得很好呢……你可以去問拉勃拉修君……但是你在這裏，我覺得害怕……」

女皇在孟檀爾仲的面前唱歌，真是所謂「班門弄斧」，自然覺得羞慚；她見孟檀爾仲猶如學生見了老師，自然覺得害怕。可見藝術有超越世間一切榮華的尊貴性。在政治上，維多利亞是



他支配的一個人民，但孟禮爾仲並非是專門的聲樂家，他是一個作曲家。他所作的樂曲，大都是洋琴曲、戲劇、交響樂和歌曲。但聲樂的唱歌是一切音樂研究的基本，故孟禮爾仲雖然不是專門的唱歌者，但作曲家對於聲樂的唱歌一定是有銳利的批評力，況且女皇所唱的歌正是這作曲家所作的樂曲，女皇在他面前演唱，自然不免害怕了。

聲樂是一切音樂的基本，這話在前講中已經說過了。所以凡學音樂的人，無論其將來要作演奏家或作曲家，必須從唱歌練習開始。今天我們可專就唱歌練習而談談。

唱歌和彈琴比較起來，最顯著的異點，是唱歌有樂曲又有歌詞；彈琴則只有樂曲而沒有歌詞。歌詞是文字作成的，就是文學中的詩歌。故嚴格地說來，唱歌不是純粹的音樂藝術，而是音樂與文學合併而成的一種綜合藝術。惟有全無文詞的彈琴曲等器樂，方是純粹的音樂藝術。人們常常說文學與音樂有密切的關係，這密切的關係就在於唱歌。唱歌是以文學中的詩詞為材料，以音樂中的歌曲為方法而合併表現。在這合併的表現中，詩詞與歌曲有怎樣的關係，是學習唱歌的人所不可不知的事。我們可以先把唱歌中的詩詞與歌曲的性質檢點一下：

唱歌既是以文詞為材料而以樂曲為方法的表現，可知文詞是唱歌的本體。所以作歌曲的

時候，必先作文詞，然後在文詞上加以樂曲。文詞不限定自作，選取古人或別的詩人的作品亦可；總之，必先有文詞而後作樂曲。例如有名的歌曲作家修斐爾德（Schubert）常選取詩人哥德（Goethe）、莎士比亞（Shakespeare）等的詩為歌詞，在其上加以旋律，而作成有名的歌曲。他的作法，先拿詩句反復誦讀，充分理解了這詩句的情調與精神，然後配以相當的音樂，作成一首歌曲。他平日常常手執哥德等的詩集一卷，在室中漫步而朗誦。一面加以深刻的吟味，以體驗詩人作這詩的時候的心情。等到完全體驗了的時候，他便能從這詩的音節中發見一個相當的旋律，旋律的情趣與詩的情趣完全相符合。於是他立刻拿起筆來，在五線紙上記錄這個旋律。這樣作出的歌曲，其樂曲與文詞的結合，在音節上，在情趣上，都十分融和而圓滿。這便是文學與音樂最自然的結合，即最良好的綜合藝術。倘顛倒順序，先有曲而後作歌詞，方法不及前者的自然，因而難得那樣融和而圓滿的結合。因為如前所說，文詞是歌曲的本體，我們所唱的到底是幾個文字聯成的詩句，不過加以音樂的旋律而已。故先作歌而後作曲，為根本的方法。現今一般學校中的作歌曲，例如作校歌、運動會歌、開學歌、級會歌等，往往先請音樂教師選或作一首曲子，然後在曲子下面用圈子表明句讀字數，再請會做詩詞的人依照了圈子的句讀字數像填詞一般地作一首歌。倘作歌的人也是理解音樂的人，能依照了樂曲的音節與情調而配上歌詞，當然也能產

生佳作；但倘作歌的人是不曾學過音樂的人，這歌曲的結合一定很生硬而不調和，或竟有可笑的錯誤。故最妥當的辦法，是先作歌而後作曲。

歌曲的產生既如上述，故學習唱歌的人，必先明白理解歌詞的意義、情調與音節，然後合上音樂而唱歌。學習唱歌的順序，原是先練樂曲，然後把歌詞合上去唱奏。但在合上去唱奏之前，必先吟誦歌詞，務須充分理解了歌詞的內容、意義與情趣，然後唱歌。

「文詞是歌曲的本體，」故練習唱歌必先充分理解歌詞的內容意義。但倘過分偏重文詞，而忽略其樂曲，就發生更大的誤謬。故同時我們又須記牢這一句話：「樂曲是歌曲的精神。」

樂曲，就是高低長短強弱各異的許多音的組織。這些音的組織不能表出意義，而只能表出一種情趣。但這情趣就是歌曲的精神。我們學習一首歌曲，猶如認識一個人。理解文詞，猶如認識其身體姿態，理解樂曲猶如認識其精神思想。對於人，身體姿態容易認識，而精神思想不易知道。對於歌曲亦然，文詞容易理解，而樂曲不易理解。文詞由字句組成，字句表出具體的意義，人們可用智力去辨別。樂曲由音組成，音不能表出具體的意義，而只能表出一種抽象的「樂語」(music language)。樂語不能用智力去辨別，而必須用感情去品味。樂語比普通的言語為深刻。故在歌曲中，樂曲比文詞更為重要。

故練習唱歌，不可專重歌詞，必須把興味集注在樂曲上，而努力表演其音樂的效具。僅能理解歌詞而不能理解樂曲，其唱歌猶如肉體發達而精神不振的人，一定沒有生氣。必須理解文詞的意義，同時又理解樂語的情趣，然後可以合成圓滿的唱歌表演。

唱歌是用人的聲音來表現的，即用喉代替樂器而演奏。人們的喉雖然都會發出聲音，但普通說話時所需的聲音，只求清楚，而不講求其音色。要把聲音當作樂器而演奏，則必須用特殊的方法，而加以磨練。磨練聲音的方法，根本的有三種，即呼吸練習、聲區練習與發韻練習。學習唱歌的人，必須勤修這三種練習。

所謂呼吸練習者，就是空氣的呼出與吸入的方法的練習。肺臟呼出的空氣，觸動喉頭的聲帶，使之振動而發生聲音。所呼出的空氣的分量的多少，與聲音的音量的大小有關。故欲發健全的聲音，必須練習相當的分量的空氣的呼吸法。呼吸的方法不正確，決不能發生健全的聲音。故唱歌練習的基礎正是呼吸練習。

呼吸練習有四種方法，即緩吸緩呼法、緩吸急呼法、急吸緩呼法與急吸急呼法。

緩吸緩呼法，先取直立的姿勢，頭部正直，胸廓充分張開，兩肩向後方，口稍張開，徐徐將空氣吸入，至肺中充滿空氣，不能再吸為止。此時肺中所充滿的空氣須留意勿使漏出，令暫在肺中存

然一二秒鐘後徐徐將空氣呼出。其吸入及呼出愈緩愈佳。如此復，即緩緩呼法之練習。

緩緩急呼法，吸入的方法同上，不過空氣在肺中存儲一二秒鐘後，急速地噴出。即吸入時愈緩愈佳，呼出時愈急愈佳。

急吸緩呼法則反之，急速地吸入，空氣在肺中儲存一二秒鐘之後，徐徐地噴出。

急吸急呼法，即急速地吸入，存儲之後，又急速地噴出。

練習呼吸，最初宜請教師指導。請教師用指揮棒或教鞭調節呼吸的速度，比學者獨自練習穩當得多。即教鞭揚起的時候表示吸入，教鞭放下的時候表示呼出。教師已有相當的唱歌修養，其對於時間的調節必然適宜。若初學的練習者，則緩急之度每每不勻，因之其練習不易獲得良好的效果。由教師指導若干時之後，學者漸漸習慣其方法，便可獨自練習。每日清晨在空氣新鮮的園林間行這呼吸練習，不但有益於唱歌上，而且於身體的健康上很有補益。

凡歌曲的開始及有休止符的地方，唱者宜行充分的吸入，以準備唱歌時的呼出。在歌曲的進行之中，倘沒有休止符，宜在樂句交替的地方的音符中借用歷時的幾分，行迅速的吸息。這方法最要迅速敏捷。不可因吸息而延長拍子，又不可因急速的吸息而在唇間發出吵音。

第二種磨練聲音的方法，是聲區練習。人的聲音的性質，因其發聲的方法的不同而有一地聲、「上聲」及「裏聲」的三種區別。這就叫做聲區。但普通男聲僅分為地聲及上聲兩種。

我們唱歌的時候，發高聲時與發低聲時，並非是常用同樣的發聲法的。發低音時所用的，名曰地聲；發高音時所用的，名曰上聲；發更高的音時所用的，名曰裏聲。在唱歌上巧妙地應用這三種聲區，使唱歌的表演十分優美完全，即名曰聲區適用法。

凡音，因其共鳴狀態如何而音質各異。人的發聲機關的構造，猶如風琴類的樂器，肺臟猶如與風機，聲帶猶如發音的簧，氣管（胸部）、咽喉（後頭部）及口腔等，都是作成共鳴的空窩。聲區的分別，主由於這等空窩的共鳴狀態而來。上述三聲區的音質，其共鳴部分的差等，大致如下：

（一）地聲 地聲為最強固廣闊的音，發聲時喉頭及氣管皆大擴張，聲帶全部振動，胸部全體起共鳴，故或稱為胸聲。地聲是男子的最主要的聲區。

（二）上聲 上聲的音質比地聲稍細，呼吸的壓力及分量亦稍減少。其共鳴部分主在於喉部及口腔。上聲又稱為中聲，為女子的最主要的聲區。

（三）裏聲 裏聲的音質比上聲更細，呼吸的壓力及分量亦更少。其共鳴部分主在於後頭的內部（喉頭），故又稱為頭聲。

要之，聲高的差別，在於發聲機關的形狀及作用、呼吸的方向、分量及壓迫的多少等。簡言之，即聲音或從胸出，或從口出，或從頭出。最初須請教師實地指導而練習。以後可憑自己的生理的感覺，辨別聲音出發的來源，而自行練習。

第三種磨練聲音的方法，就是發韻練習。唱歌所唱的是歌詞中的語言文字。語言文字的正確的讀法，便叫做發韻法。文字的音，大都有音頭及音尾，其音頭稱為子音，其音尾稱為母音。例如一個「花」字，用西洋字母拼起來便是 *FLOWER*。這時候頭上的 *FL* 即為子音，後面的 *A* 即為母音。只有 *A E I O U* 等母音，其發音始終不變；其他由子音拼成的，其發音的最開始及其延長一定不同，即開始處為子音，延長處為母音。例如將「花」字延長起來，到後來就變成 *A*（阿）音。唱歌與普通說話的異點，即普通說話大都音尾短促，唱歌則音尾多延長。因之，唱歌中的母音，比會話中更為重要。故唱歌中特重「母音練習」。發韻法的主要的練習，便是母音練習。

母音的差別，大致由於開口的度（下顎放下之度）、舌的位置（詳言之，舌的前部、中部、後部或全部，裝置在口腔內的下段、中段或上段，因而上顎與舌之間所生的空隙的差異）及唇的形狀（或向下開，或向橫伸，或圓，或突出等）而生。音樂上所練習的母音有五個，即 *A*（阿）、*E*（哀）、*I*（衣）、*O*（屋）、*U*（烏）。各母音的發聲法大致如下：

A —— 先把口張大，齒間的廣度約可插入二指。把舌放平，裝置在口腔的下部，然後發聲。

E —— 口作扁平形而張開，齒間的廣度約可插入拇指。舌的中部裝置在口腔的中段，然後發聲。

I —— 口作扁平形而張開，但比前更狹，齒間的廣度約可插入小指。舌的前部（但非舌尖）裝置在口腔的上段，然後發聲。

O —— 口形稍窄而開作圓形，齒間的距離宜比拇指之幅稍廣。舌的後部裝置在口腔的中段，然後發聲。

U —— 口仍開作圓形，不過稍狹，齒間的距離以插入小指為度。兩唇突出，舌的後部裝置在口腔的上段，然後發音。

上述五個母音的發聲法，就口的形狀而言，不外圓形與扁形兩種。但開度的廣狹不同。即

廣圓 —— A      中圓 —— O      狹圓 —— U      中扁 —— E      狹扁 —— I

初學唱歌的時候，宜用小鏡子一面，照着自己的口，而練習母音的正確的發聲法。母音練習有兩種利益：第一，母音發聲法正確之後，唱歌的發聲也便正確。因為一切唱歌中所用的字，都是子音和母音拼成功的。第二，練習樂曲的時候，不用 do re mi fa 等字而用母音，則於音程練習



上大有利益，例如常用 A 音來練習一樂曲，則樂曲中所有的音都唱作 A 字，僅由各 A 字的高低表出樂曲的旋律，這時候各 A 字的高低相差，非仔細辨別而表明不可。這比較用 do re mi fa 等字練習樂曲更爲困難而嚴格。故對於音程的練習上很有利益。同時其對於樂曲的理解，也可得不少的幫助。因爲如前所說，歌曲的精神在於樂曲上，即在於音的高低強弱長短上。故屏去別的字眼而僅用一極字（例如 A）來表出音的高低強弱與長短，即歌曲的精神的純粹的表現。這純粹的表現可以促進學者對於音樂的理解。

以上，關於聲音磨練的三種基本的練習法大致已經說過了。但這種練習，宜在教師的指導之下實行，要完全個人獨習，頗有困難之處。因爲凡是技術，不能全憑講義的說明而自習，都需要實地的指導。講義的說明，不過是實技練習的一種輔助而已。

學習唱歌，除了上述的三種練習必須勤修之外，還有幾點不可不知的事，現在也得講一講。凡美是由於真實與正確的技術而產生的。不真實不正確的技術，即使有人歡喜，一定不是正當的美。唱歌的材料是聲音，故求聲音的真實與正確，是唱歌研究上的第一大事。世間有幾種音樂，表面聽來非常華麗悅耳，但其中沒有真實與正確的技術，故其性質卑俗。對於藝術的理解力淺薄的人，往往愛唱那種華麗悅耳的音樂，而對於真實正確的基本練習，覺得枯燥無味而不

願實行。這是趣味的墮落，爲藝術研究上的致命傷，須知真正確的練習，一時雖覺枯燥無味，但入門以後，即可感到深刻而廣大的興味，爲那種華麗悅耳的音樂所萬不能及。這時候你便發見向藝術的國土的道路了。

音樂是耳的藝術，音樂的訓練是耳的訓練。唱歌雖然由於喉音，但喉音不過用爲表現工具而已，歌聲的正誤與美惡，全靠耳朵來辨別，故唱歌仍是歸根於耳的訓練。以上所說的磨練聲音，可說是唱歌的樂器（喉）的用法的磨練。倘喉音健全而耳朵沒有辨別力，終於不能唱出完美的音樂。故耳的訓練是一切音樂訓練的基本。訓練耳力，除了多聽以外沒有別的辦法。例如臨音樂會，開蓄音機，或聽教師的範唱，都是耳力訓練的良好機會。但聽的態度非認真不可。倘用聽戲的態度，全以自己的娛樂爲本，或僅依自己的偏好而取捨樂曲，則雖多聽，亦少利益。必注意傾聽，用感情體驗音樂的滋味，全不執着偏見而廣泛地鑑賞一切的音樂，則其藝術研究的道程自會寬大而進步。現今最進步的蓄音機，其發音與真的肉聲幾乎沒有差別。辦取世界著名的聲樂家的蓄音片，以爲唱歌練習之助，比聽教師的範唱當得更多的利益。

唱歌是人聲的演奏，卽以人的身體爲樂器的。故唱歌者的身體的姿勢，也是一項重要的練習。姿勢不正當，猶如樂器的構造不良，便不能發出美的音樂。唱歌的正當的姿勢，第一胸廓須充

分張開，兩手下垂，身體直立。練習時坐唱亦可，但總不及立唱的合理。故正式的出席唱歌，總是立唱的。又唱歌者的衣服，不宜太緊，胸部尤不可略有束縛，束縛則吸入的空氣的分量減少，其唱歌即不自由。唱歌者的顏貌宜溫雅而從容，口形宜略作微笑。唱歌中頭的位置不可變動：發高音時不可把頭仰起，發低音時不可把頭俯下。手足亦不可動搖。但爲求拍子正確，不妨用一足尖輕輕扣拍。——總之，唱歌者的姿勢與態度，須十分鄭重而認真，不可略有輕佻放浪之態。現今一般社會對於唱歌一事，視爲一種遊戲，因而取輕忽的態度。但他們是不解藝術，侮辱藝術，藝術上的唱歌是嚴肅而尊貴的一種事業，我們應當取鄭重而認真的態度去研究。

## 第六講 晚餐的代價

——風琴洋琴的話

波蘭有一位大音樂家，叫做曉邦（Frédéric François Chopin 1809-1849），他是洋琴音樂的專門家。他自己作洋琴曲，又自己演奏。他的洋琴演奏，在當時歐洲名望極大，人們稱他爲「洋琴詩人」。因爲他能在洋琴上發表微妙的思想感情，如同詩人用語言文字發表一樣自由。他的祖國波蘭已經滅亡了，他的愛國心非常熱烈，常在洋琴上發表自己的亡國的哀思。因此他的演奏最能動人。當時的人士都渴望聽這大洋琴家的演奏。

但是這音樂家的性情非常特別，他歡喜一人躲在暗室中，而不歡喜和別人交際；尤其不歡喜彈洋琴給別人聽。白天，他在室中關上牕戶，點一枝蠟燭，獨自彈洋琴。他的崇拜者便偷偷地立在室外，把耳朵貼住他的門縫而竊聽。你倘請他在音樂會出席彈琴，真要達到他的心情快樂的時機，方纔能得他的允許。故他的一生中，出席演奏的機會甚少。他所最嫌惡的，是人們的強請他彈琴。有的時候，他對於這等無禮的強請，竟用非常嚴格而辛辣的手段來對付，使得強請的人很

難忍受。現在就來講一段這類的逸話：

有一晚，有一個紳士招請曉邦到一所大菜館裏去用晚餐。這紳士點了極上等的肴饌，宴請許多賓客，而延洋琴詩人曉邦坐在第一位置，其目的正是要在喫好之後請曉邦彈一曲洋琴給許多賓客聽聽，而且他是已經和賓客們預約好的。藝術家大都注重趣味，因而有種種奇特的習性；但世間的俗客往往不能理解他們，而觸犯他們的趣味。像現在所說的這個紳士，真是不知趣的俗物，但他不幸而碰到了這嚴格的曉邦。

晚餐用畢之後，主人請曉邦離席，引導他到別室去坐。他引導他到了一架開蓋的洋琴的面前，向他一鞠躬，用非常客氣的語調請求他：

「衆賓朋久慕先生洋琴神技，今天一定要聆教！」

曉邦一見開蓋的洋琴，就蹙眉頭；聽了他的強請的話，更覺可嫌；就用嚴詞拒絕他。但這不知趣的紳士又是更深地一鞠躬，只管用更客氣的話請求，竟是硬要他彈琴。曉邦動怒了，冷笑着，高聲地對那人說：

「哈哈！我已經喫了你一頓晚餐，原來你要我付鈔！我喫的一客該多少？把錢算還你就是了。」同時伸手入衣袋中，摸出錢囊來要付他錢鈔。那紳士方纔知道觸犯了他，連忙收回請求，但已經

太遲了，這宴會的散席非常不快。

凡藝術的表現，例如作畫、寫字、吟詩、彈琴等，都以伴着興味爲第一要件。畫興到時作畫，詩興到時吟詩，其作品方有生趣。倘自己全無興味，僅因別人的請求而勉強從事表現，就變成敷衍應酬的東西，而不能成爲高貴的藝術品。古來的藝術家大都注重興味，所以其人多少總有一些奇特的脾氣；不過曉邦是最極端的注重興味的人，故其脾氣亦最古怪。況且彈琴比較作畫，更加需要興味。因爲音樂是時間的藝術，繪畫是空間的藝術；時間藝術比較起空間藝術來，性質更爲活動，表現的時候更需要一貫的氣勢。倘興味不濃，或心有不快，氣勢便不能一貫，大有妨礙於他的演奏。故不但大音樂家如此，就是普通初學音樂的人，練習彈琴的時候，心情的安定愉快也是最要緊的一件事。

今天我們就來說說彈琴的話罷。一切器樂之中，最完全的莫如鍵盤樂器，即風琴與洋琴。因爲它們既能自由地奏出旋律，又能自由地奏出和聲。故學習器樂，以彈琴爲主。風琴與洋琴，其構造的音色各異；但根本的彈法大致相同。即同是用十根手指按鍵盤而彈奏的。故兩者可說是大同小異的樂器。

風琴有兩種，即管風琴 (pipe organ) 與簧風琴 (reed organ)。前者是由風通過管而發音

的發音其音調與鋼琴的音調音質的相異之處所構成的音調與音質，我國普通所稱為風琴的，是指簧風琴。管風琴組織極大，其音域之廣不亞於洋琴。每音設一管，因管的長短粗細而分別音的高低。下部風箱的組織，和普通所用的簧風琴的相同。按鍵盤時，這鍵盤所屬的管開放，下方風箱中吹出的風就通過這管而發出一定高低在某音。簧風琴規模比管風琴小，音域亦較狹，每鍵下方有一片銅製的簧，因簧的長短厚薄而分別音的高低。按鍵的時候，這鍵所屬的簧受風，即發一定高低的某音。簧風琴有大小各種，最小的約三組音（即三個 octave），最大的約五組音。又有單簧雙簧之別，雙簧的音量較宏，音色較佳。

洋琴構造比風琴複雜。簡單地說，是並張許多金屬製的弦線，每弦設一槌，槌柄附着於鍵盤。按鍵盤，則槌打弦而發音。構造複雜，音的強弱變化也自由得多。故洋琴在獨奏樂器中，占有最主要的位置。洋琴依形式而分為兩種：其弦平張者曰平弦洋琴，直張者曰豎弦洋琴，但構造原理相同。洋琴價格比風琴昂貴。在藝術上的地位，洋琴也比風琴為重要而正大。風琴在宗教樂時代盛行。但因爲它的音色莊重而威嚴，宜於宗教樂而不宜於世俗的音樂。故自洋琴發明之後，風琴的用途就限於教會內，而世俗的家庭學校中都用洋琴了。近世的大音樂家，多數是研究洋琴的人。專爲這樂器而作曲的人很多。例如罕頓（Haydn）、莫札爾德（Mozart）、裴德芬（Beethoven），

李斯德 (Liszt) 勃拉漢斯 (Brahms) 和剛纔所說的洋琴詩人曉邦等，都是近世最大的洋琴音樂家。

洋琴與風琴，在彈法上是大同小異的。現在我們先就彈琴所宜共通注意的要點說一說。

要學彈琴，第一要熟識正譜及其與鍵盤的關係。學習音樂，正譜當然非通不可。僅學唱歌，有時還不妨看看簡譜；但學習彈琴，絕對不宜用簡譜，非用正譜不可。因為正當的彈琴方法，是眼看樂譜而手按鍵盤。決不可先把樂譜讀熟，然後眼看鍵盤而彈奏。慣用簡譜的人，往往犯這惡習，因而阻礙其進步。倘用正譜，即可免此惡習。因為正譜上的音符，以位置的高下來表示音的高下，與鍵盤的由低趨高相一致。看見譜表上高一位的音符，手指使可在鍵盤上向右移行一位，高二位的音，向右移行二位。即譜表與鍵盤在形式上有對照的關係。故習熟之後，眼睛看到譜表上的音符時，手自會在鍵盤上摸着相當的鍵盤，即手與眼相關連而一致動作，為彈琴練習上最重要的技術。簡譜是由意義表明音的高低（例如用數目字 1 表示  $\text{C}_1$ ，2 表示  $\text{C}_2$  等），在形式上不能與鍵盤相對照；又簡譜不能記錄重音及和聲，故在彈琴上，宜絕對廢棄簡譜而用正譜，且必須熟達正譜與鍵盤的對照的關係。

青年們往往聽見別人彈行進曲或舞曲，覺得好聽，因而自己也發心學習彈琴。但是你們必



直接照教則本而從枯澀的基本練習學起，決不可直接從行進曲或舞曲練習。別人彈行進曲等彈得好聽，正是他們的基本練習的辛勞的收穫，你們決不能不勞而獲。彈琴的教則本，是專門的技術家根據了自己學習的經驗，苦心編製而成的。一課一課的基本練習，難易適度，進行有序，都是循循善誘的教程，練習者應該絕對信仰而服從。一課彈練純熟之後，方可進於次課。每課均須熟練，不可自由刪節。

彈法上最根本的要事，是手的指法。正式學習彈琴，手須有一定的姿勢，按鍵須用一定的手指。沒有經過正式的訓練的人，往往亂用手指，只求鍵板按得不錯，而不拘用那個手指，最為惡習。這亂用手指的惡習養成之後，後來矯正非常困難。這惡習的來源，也是由於不肯依照教則本漸進而欲躐等先試有趣味的樂曲之故。倘能依照教則本而漸進，則手指的運用自能合於一定的規則。兩手上的手指，都有一定的名稱，即自大拇指至小指，順次稱爲1 2 3 4 5，左右兩手都如此。教則本中樂譜的上方或下方所註的1 2 3 4 5的數字，便是指法記號，並非do, re, mi, fa, so的簡譜。五指之中，4 5兩指平時運動最少，其肌肉最不靈敏。故彈琴時對於這兩指的練習，尤宜注意。

音階練習及五指練習，最爲重要，可說是基本練習的基本練習，二者都是平均發展各指的。

能力的練習。音階練習，左右兩手的指法不同，不妨先把兩手分別練習，然後合併彈奏。但在練習樂曲的時候，必須兩手同時進行，決不可把兩手分別練習。初彈時覺得困難，可把拍子放得極緩，徐徐練習。漸熟，則拍子漸漸加快。樂曲的緩急，有拍子記號及速度記號等規定着，宜依照所規定的速度而彈奏。五指練習及音階練習等，以手法磨練爲目的，則拍子越速越佳，但不可因過速而彈錯。彈琴的人，膽欲大而心欲細。膽大則流暢而有生趣，心細則不致彈錯。

流暢是純熟爽快的意思，但拍子音符等仍須按照樂譜而正確彈出，不可任意緩急或擅加不必要的裝飾音等。往往有未受正式的彈琴教養的人，歡喜在樂曲上漫附無謂的裝飾音，最爲惡習。很高尙的樂曲，常常被他們彈成惡俗不堪入耳的音調。梅花三弄等中國樂曲，其曲趣本來柔膩不振，演奏者又把它加上了華麗的裝飾音，便更加油滑而難聽。又有人彈琴，歡喜濫用八音，即常把左手的大指與小指按彈相隔八音的同名音，甚或左右兩手皆彈八音，以致把樂曲的音量無端地增大，而樂曲中的音符都變成促音一般。這種都是遊戲的彈法，最有傷害於音樂的美，正式的學習者決不可效尤。在玩弄這種遊戲的人，也許不認爲這是傷害音樂的美，而反認爲增加音樂的美。但這是他們的音樂鑑賞力低下的原故。他們不能辨識崇高、優美、深刻等高尚的音樂美，聽到華麗、複雜、柔軟、急速的音調，便以爲是可貴的藝術。這猶之不懂色彩的調和對比的美，

而專重色彩的複雜。顯見其眼光的低淺。在前面也曾說過：美是由於正確而來的。不喜正確而喜油滑，不能得美而反得醜。油腔滑調的音樂，使聽者感覺異常的不快，便是爲了不正確而醜惡的原故。音樂技術最重正確。十九世紀世界大洋琴家裴洛（Hans von Bülow）教訓學習洋琴的人說：「洋琴家有三要事：一技術，二技術，三技術。」他的意思就是「由正確的方法，按正確的時間，而奏正確的音符。」這話可當作彈琴學習者的座右銘。

以上所說，是風琴、洋琴的學習者所宜共通注意的幾個要點。兩樂器構造既不同，彈奏上亦各有特殊的方法。現在再就兩者的特殊的要點談一談。

風琴奏法的特殊點，是踏板的用法、音栓的用法及增音器的用法。這些都是洋琴奏法上所沒有的。分述如下：

踏板的功用，是伸縮風箱，使箱內空氣上通於簧或管而發音。故踏板的輕重與音的強弱有關。往往有彈風琴的人，兩足合着樂曲的拍子而踏踏板，這是不好的習慣。因爲在樂曲進行中，有時須把踏板重踏，以增加音量；有時須輕踏，以減少音量。養成了合拍子而踏踏板的習慣，便不能自由緩急輕重了。學彈風琴，宜在心中按拍，而兩足專司踏板。兩足踏下時的用力，普通宜大，宜深、宜緩。遇特別需要強大的音量時，可以加急。但踏板不可太急，太急往往有發音粗雜之弊。

音栓 (stop)，就是鍵盤上方樂譜下方的圓形木栓。這些栓的用途，是加潤音色。拉出某一音栓，則風琴所發的音添加某種特殊的音色。彈琴者按照樂曲的性質，拉出某幾個音栓而彈奏，其樂曲更富生趣。音栓的數目無定，最小的風琴沒有音栓。較大的風琴，有音栓自二個至二十個、三十個不等。各音栓位置的配列，亦沒有一定。音栓頭上附有文字，其文字為樂器名稱或關於強弱的術語。彈琴者看了音栓的文字而選擇應用，故音栓上的文字的意義不可不記誦。今將風琴上普通所用的音栓的名稱及意義記述如下：

Melodia —— 清脆。

Viola —— 圓滑，婉美，如微渥拉。

Viola Dolce —— 流利，明朗，如微渥拉。

Vox Humana —— 發音顫動。（不宜獨用）

Creble Coupler —— 彈中音部各音時，高音部的同度音與之聯合發音。

Bass Coupler —— 同上，與低音部聯合發音。Flute —— 清朗如笛。

Forté —— 強烈，雄壯。

Diapason —— 流動，平滑。

Dulciana —— 爽利。

Dulcet —— 弱而優美。

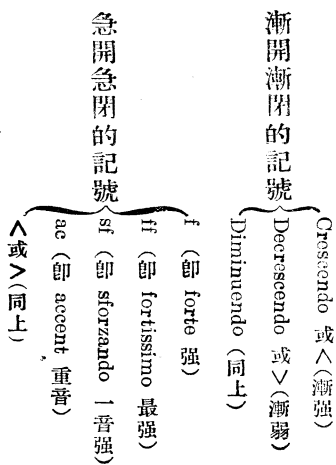
Piano —— 柔和。

Clarabella —— 柔弱而愉快。

最初練習彈琴，可不用音栓。彈樂曲的時候，可審察樂曲的性質選用某幾個，音栓不可濫用。

濫用則損失鋼琴的趣味。

增音器 (Pedal) 位在膝的近旁，其作用是增大音量。小風琴上只有右方一個，較大的風琴則有左右兩個。左方的增音器的作用等於全部音栓的作用，故又名 Full organ。增音器用膝開閉。開閉之法有兩種：一是漸開漸閉，一是急開急閉，都須視樂譜上的記號而實行。



踏板、音栓及增音器，對於風琴音樂的表現上有很大的關係。不善應用這三種機關的人，所彈的樂曲往往板滯。善於應用，其音樂就多變化而有生氣。洋琴奏法上的特殊的技術，是運指法及踏瓣的用法。

洋琴的鍵構造與風琴不同，故按鍵的方法亦不同。風琴上的鍵只要按下便發音；洋琴上的鍵則徐徐按下不能發音，必稍用力一彈，內部的槌方始扣弦而發音。故彈奏洋琴，手指的運動更要活潑。欲求手指運動活潑，須多練五指練習及音階練習。五指練習實為洋琴練習的基本教練。凡是認真的教師，一定勉勵學生勤修五指練習。但是練習的人，往往因為其困難而沒有興味，不肯用功；甚或閑卻五指練習課，躡等而進，以求有興味的樂曲，其實反而損失了興味。因為基本不固，彈奏任何樂曲都不能充分感得有興味。

踏瓣位在洋琴的下部奏者的兩足的近旁，大都是銅製的兩個瓣。右方的一瓣名曰 *Damp-er Pedal*，又稱 *Forte Pedal*。左方的一瓣名曰 *Soft Pedal*。

*Damp-er Pedal* 用右足踏下時，洋琴內部遏止弦音的機關不發生作用。因之弦線一經發音之後，繼續振動而延長其餘音，且同調弦的共鳴更加強大，使洋琴所發音有熱鬧、壯大的音色。右足離開踏瓣，則內部遏止弦音的機關依舊作用，音的振動經過相當時間即便中止。樂曲中欲發強大、豪壯的音時，用這踏瓣，其在樂譜上的記號，即 *Ped.* 音符下面附有這記號，即從這音起踏下右方的踏瓣，表示停止踏瓣的記號，如  $\times$ ，音符下附有這記號，至此音右足離開踏瓣。即彈上述的兩記號之間的音符時，右足須保留在右方的踏瓣上。踏瓣的用法須正確而敏捷。樂曲上沒有

註明上述的記號，不可混用踏瓣。

Soft Pedal 用左足踏下時，洋琴內部槌與弦的距離縮短，槌扣弦的力就減小，使洋琴發音微弱。樂曲中欲某數音發音柔軟時，用這踏瓣。其在樂譜上的記號是 *Una Corda*。停止的記號是 *Tre Corda*，或略作 *T. C.*

要之，這兩個踏瓣的作用，是使音加強與減弱，即 *Piano* 與 *Forte* 的自由表出。故洋琴彈奏看似用不到足，其實是的運動也很重要。

洋琴音樂上還有種種特用的記號，也是學習所應該知道的。現在記述在下面：

R. H. 卽 Right hand (英)

M. D. 卽  $\left. \begin{array}{l} \text{Main droite (法)} \\ \text{Mano destra (意)} \end{array} \right\}$  用右手彈奏

L. H. 卽 Left hand (英)

M. G. 卽  $\left. \begin{array}{l} \text{Main gauche (法)} \\ \text{Mano sinistra (意)} \end{array} \right\}$  用左手彈奏

2 Hands (英)  
 2 Handen (德) } 獨彈  
 2 Mains (法)

4 Hands (英)  
 4 Handen (德) } 二人聯彈  
 4 Mains (法)

## 2 Piano zu 4 Handen —— 兩洋琴兩人彈奏。

洋琴彈奏的技術非常複雜，有時在右方的鍵，因為右手無暇，須得把左手伸過去彈奏，其處的音符上即須加註 L. H. 等記號。反之，左方的鍵要用右手彈奏時，須加註 R. H. 等記號。有時兩人四手合彈一洋琴，有時兩人兩洋琴合奏一曲，可見近世的洋琴音樂非常進步而發達。

西洋樂器種類甚多，有彈奏樂器、吹奏樂器、打奏樂器，不下數十種。而洋琴在一切樂器中，獨占特殊的地位。因為它構造複雜，音色優美，節奏詳明，既能自由演奏旋律，又可完全演奏和聲。別的樂器都沒有像它一般十全的表現能力，提琴及管樂器只能奏旋律，打樂器只能加強節奏，



洋琴則兼備各器的優點，故洋琴有「樂器之王」的稱號。複雜長文的洋琴演奏，聽來無異於由數百人用數十種樂器而合奏的管弦樂。這實在可說是全能的樂器！所以外國的學校、團體、家庭大都置備洋琴。近世的大音樂家、大作曲家多半是洋琴家；即使從事歌劇或提琴研究的人，也必從洋琴研究出發，或旁修洋琴音樂。故關於洋琴音樂的書，特別豐富，初學者往往欲選擇而無從着手。普通學習洋琴的人，採用下列的幾冊書，即初學宜用：

F. Beyel: Piano Method

Czerny: op. 139

Czerny: op. 639

Czerny: op. 848

有相當基礎後，可續彈較深的樂譜，即：

Sonatinen Album

Sonaten Album

## 第七講 御賜的名樂器

——懷娥鈴的話

西班牙有一個音樂的神童，名叫薩拉薩推。他的姓名的原文很長，寫起來是 Pablo Martin Melión de Sarasate (1844-1908)。我偶然用了「拉」和「推」兩個字來翻譯他的姓，恰好他正是擅長於拉和推的音樂家，即懷娥鈴演奏家。懷娥鈴 (violin) 是一種四弦的小形的樂器，大體好像中國的琵琶、月琴，但是用一把弓放在弦線上拉推而發音的。

懷娥鈴這樂器雖然構造簡單而形狀小巧，但演奏非常困難。一切西洋樂器，要算懷娥鈴最難演奏，要學習這樂器至於成功，有音樂先天的人也非五六年不可。但薩拉薩推似乎是生下來就已學過的，五六歲的時候已奏得很好。他的左手上的四根小指頭活動異常靈敏，好像裏面裝着一種巧妙的機械似的，這些手指能在懷娥鈴的四根弦線上迅速地飛走，使人看不出手指的痕跡而只聽見微妙的音樂。他在十歲的時候，已能演奏很艱深的懷娥鈴名曲，而在音樂會中出席演奏，聽衆都驚歎而稱他爲音樂的神童。薩拉薩推的神童的名聲達到了西班牙女王伊薩伯

拉的耳中女王召他到宮中，要聽一聽神童的演奏。薩拉薩推挾了他的琴，翩然地來到女王的面前，即刻演奏一曲極複雜而長大的樂曲，使女王聽得出神了。奏畢之後，女王起來握他的手，撫摸他的頭髮，並熱情地對他說：「神童，我十分佩服你的天才，想要賞賜你一些東西，但不知你歡喜甚麼？你要金銀或要別的東西，由你自己說。」薩拉薩推想了一想，從容地回答道：「我除了音樂以外，沒有歡喜的東西，請吾王賞賜我些音樂，別的東西我都不需要。」

女王聽了他的話，覺得困難，她怎樣能拿音樂賞賜他呢？後來她想了一想，對那神童說道：「好，你等一下，我一準賞賜你音樂。」

不久，侍臣們從裏面扛出一隻裝璜極華美的箱子來，放在女王的面前。女王開了箱子，取出一具色澤都很陳舊了的懷娥鈴來，遞給薩拉薩推，對他說：「這是世間稀有的珍貴的樂器，最美的音樂都在這裏面。你用了這樂器，自能奏出更美的音樂來。」

薩拉薩推初見時覺得這是一具極平常的舊樂器，而且色澤亦遠不及他自己的一具的好看。然而他拿上手來試奏一下看，覺得這樂器實在特別，不須用甚麼力，而極美的音自然地流露出來。他就用這樂器再奏一曲，果然比在他自己的琴上奏成績優良得多。薩拉薩推歡喜之極，拜謝了女王而告退。從此，他捨棄本來的琴而用這具御賜的樂器練習，他的技術的進步更加快速。

了。

讀者知道女王所賜的樂器是怎樣的一種寶貝？原來這樂器叫做「史德拉第伐利斯」懷娥鈴，是十八世紀初歐洲最有名的懷娥鈴製造家意大利人昂篤尼奧·史德拉第伐利斯（Antonio Stradivarius, 1644-1737）所製造的名貴的樂器。他所手製的懷娥鈴，優良無比。但薩拉薩推的時代和他相去一百多年，這種珍品遺留於世間的已經極少；且懷娥鈴越舊越好，故當時世間所保存的「史德拉第伐利斯」懷娥鈴，幾乎成爲無價之寶了。女王賜給薩拉薩推的一具，是昂篤尼奧在千七百二十四年親手製造的樂器，本來是意大利拿頗利的禮拜堂的所有物，後來被卻爾斯三世所得，帶到西班牙來，一直寶藏在宮中。現在伊薩伯拉女王把它拿出來送給懷娥鈴的神童薩拉薩推，名手得到名樂器，真可說是「物得其所」了。

在曾經見過懷娥鈴而不知道細情的人想來，一定覺得奇怪，懷娥鈴是很簡單而短小的一種樂器，看來比琵琶還簡單，製造法有甚麼祕訣，而必須昂篤尼奧的製品纔算好呢？現在我先把懷娥鈴這樂器的價值及其製造的困難說給你聽。

在一切西洋樂器中，要算懷娥鈴的價值最高，而演奏法亦最困難。它的價值的要點，是發音的自然和音色的美麗。因爲懷娥鈴上的音的字眼沒有規定而完全用左手的手指在弦線上摸

出來，又用弓在弦線上摩擦而發音，故所發的音好像人的喉嚨的唱歌聲，非常自然。又懷娥鈴的琴身的質地、形狀和構造，都極講究，使十分利於傳導音響的振動而共鳴，故所發的音的音色非常美麗。琵琶能及得它麼？不能，因為琵琶雖然也有四根弦線，但音的字眼用格子固定，又是彈撥弦線而發的音，其所發的音瑣碎而不自然；且琵琶的琴身的製造不及懷娥鈴的講究，共鳴的效果不甚良好，故音色亦遠不及懷娥鈴的美麗。三弦和胡琴能及得它麼？也不能，因為三弦雖然沒有固定音的字眼為格子，但也是彈撥弦線而發音的，且其鳴作用也不及懷娥鈴的精良。胡琴雖是用弓摩擦弦線而發音的，但其構造過於簡單，不能演奏複雜的音樂，音色亦很粗陋。所以懷娥鈴看似與琵琶三弦等相彷彿的樂器，但在音樂上的價值比它們高得多。同時演奏亦比它們困難得多。西洋樂器中最有獨奏樂器的資格的是有兩種，即洋琴與懷娥鈴。演奏的技法，懷娥鈴實比洋琴更不易精通。學習洋琴只要指頭靈敏，學習懷娥鈴又要耳朵對於音的辨別力。故洋琴是手的樂器，懷娥鈴是手與耳的樂器。缺乏先天的人，學習洋琴或別種樂器不過進步慢些，總有一些成績可見；但學習懷娥鈴竟全然不能入門。反之，倘是像薩拉薩推的先天豐富的人，一旦遇着這樂器，就感到無上的興味而猛進。技術越是進步，興味越是濃厚，懷娥鈴音樂的高深實在沒有止境。這小小的樂器能載沒有止境的高深的音樂，故其製造法當然很值得講究而非常困難。略舉

製造法的數點來說：例如琴身的木箱，形狀、體積和材料，對於其鳴作用很有關係，非精細研究不可，材料的選擇尤為精細。製作這小小的樂器，須用到數種的木材。例如琴的腹板須用松木，取其疏鬆而利於傳導音響；背板須用楓木，取其緻密而可以堅固琴身。又如弓的木材，須用布拉齊爾地方特產的一種輕而堅緻的木材；弓毛須用長短粗細相同的一種馬的尾毛。其他各小部分，亦都根據一定的理由，選用一定的材料與製法。例如腹板兩旁的「丁」字形孔，不是僅是一種裝飾，而在傳達弦線的振動的腹板上有重大的作用。又如木箱周圍的一條黑線，也不僅是一種裝飾，這黑線名曰「象眼木」，是在腹板與背板的周圍刻了一道小溝，而用黑色的細木條填入的。有了這象眼木，腹板與背板的木質的振動受了限制，可以集中於箱內而作成強力的共鳴。——以上所舉的，不過是懷娥鈴製造法上的數點，但由此已可窺知這樂器的製造的困難了。所以專門的懷娥鈴製造者對於製造法須費長年的研究工夫，經過累代的改良進步，然後產生最良好的樂器。世界上製造懷娥鈴最有名的國家是意大利。

懷娥鈴的起源遠在於古代埃及；但懷娥鈴本身是意大利人所創造的。據說二千年前，埃及 尼羅河地方有一個人名叫麥寇雷（Mercury）的，有一天在尼羅河畔散步，他的脚偶然蹴動了地上一種東西，發出鏘然的美音。原來這是一隻死久而乾燥了的龜壳，因了壳內的空氣的共鳴

而發出美音的。他就模仿這龜壳的形狀製造一種四弦樂器，名之爲「拉伊亞」(Lira)。這便是懷娥鈴的遠祖。後來這拉伊亞漸漸發達，到了十一世紀而形式一變，就稱爲「微奧爾」(Viole)。這便是懷娥鈴的近祖。到了千五百年，有意大利人把微奧爾再加改良，成爲現在的懷娥鈴的形狀，這便是懷娥鈴的創生。懷娥鈴的真的生命與價值，是意大利人所賦與的。因爲微奧爾像琵琶一樣，有劃分音的字眼的格子，意大利人開始把這些格子除去，而改造爲沒有格子的懷娥鈴。當時世人都非笑他們，以爲沒有格子是不便於演奏的，其實這正是懷娥鈴的特色。沒有了格子，在演奏法上固然困難得多，但發音自然而變化豐富，從此這樂器一躍而占有一切樂器的最高位置了。

故意大利是懷娥鈴的故鄉。十六世紀時，意大利製造懷娥鈴的名匠輩出，供給最優良的樂器於世間。就中最有名的製造者有阿馬諦 (Amati, 1596-1684)、薩洛 (Gasparada Salo, 1560-?)、格爾內理 (Garneri, 1640-1745) 及前述的史德拉第伐利斯 (Stradivarius) 諸家。最後的史氏全家都研究懷娥鈴製造法，在意大利諸家中最爲著名。而史家諸人中研究最精的，便是前述的昂篤尼奧。故昂篤尼奧是自來世界上最大的懷娥鈴製造者。他曾經費了二十年的工夫，苦心研究懷娥鈴的製造法。結果，他所作的懷娥鈴質料最良，造法最精，因而發音亦最美。他是

意大利克雷莫那（Cremona）地方的人，因這原故，懷娥鈴又稱為「克雷莫那」。西班牙女王所贈與薩拉薩推的，正是世間最著名的一克雷莫那。

如上所說，懷娥鈴的價值最高，製法最難，故表面看來好像是與琵琶、胡琴等同類的小小樂器，其性質卻高貴得多。就其音樂而說，自來有無數大作曲家專為這樂器製作高尚艱深的樂曲。我們如欲把所有的懷娥鈴名曲學習過，恐怕畢生的精力與時間亦不夠用。就其樂器的價格而說，在抗戰以前，最普通的懷娥鈴亦需數十元，良好的製品每具價值數百元。至如「史德拉第伐利斯」的懷娥鈴，在現世差不多是無價之寶了，故西洋樂器中的懷娥鈴，可說與中國樂器中的古琴相似。古琴音樂實際如何，在我們已不容易聽到，但看見古書上所說，姜伯牙的鼓琴只有鍾子期一人能知音，子期死了，伯牙不復鼓琴，可見他的琴上所奏的音樂一定非常高深；又如所謂古桐琴，向來視為一種稀世的珍品。關於西洋的懷娥鈴，雖然沒有這樣神祕性的逸話，但世間所最著名的，在歐洲空前絕後的懷娥鈴大家也只有二人，即前述的西班牙的薩拉薩推和比他早半世紀的意大利人巴格尼尼（Niccolò Paganini, 1782-1840）。讀過孩子們的音樂（開明書店版）的人一定記得巴格尼尼在皮鞋上張四根弦線，當作懷娥鈴而奏出微妙的音樂的逸話，這逸話也已有些不可思議了。薩拉薩推自作一曲懷娥鈴名曲，名叫「流浪音樂」，即 Zigeuner。



Wagon。這樂曲音節非常複雜，拍子非常急速，非有充分的訓練的人不能演奏。現今世間的人所演奏的，已比薩拉薩推自己演奏的拍子放緩二倍，然而現在聽人還是嫌它過於複雜迅速。回想薩拉薩推自己的演奏，一定是變化迅速而神出鬼沒的。薩拉薩推以後，世間沒有出現過可以匹敵他的第三個懷娥鈴大天才呢。

現在我們要談一談關於學習法的話了。學習懷娥鈴，第一要認識樂器的性質與價值，而作相當的準備。頗有些愛好音樂的人，因為不會明白懷娥鈴的性質與價值，而輕易地選習這樂器，這種人在我看來是明明地向着失敗而進行的。他們既沒有相當的先天，又沒有充分的忍耐力。和時間，他們想在課餘、業餘花費少量的勞力和時間而換得音樂的享樂。倘然他們所選的樂器是較容易的東西（例如曼獨鈴或口琴等），或者可以相當地達到他們的目的；但倘輕易地選習了懷娥鈴，他們的練習將來一定要受困難的障礙而半途廢止。故學者的準備，第一是要檢點自己已有否相當的先天，即指的能力與耳的能力。這一點自己或者難於正確判別，宜請求懷娥鈴的先輩的試驗與忠告，倘然先天不甚豐富，還是捨棄這最難的樂器而另選較輕便的樂器。第二須準備相當的時間而下一個極大的決心。時間每日至少須有一小時，不可間斷。但所謂一小時，不是確數的一小時，非有些餘裕不可。譬如你兩點鐘下課，三點鐘又要上課，其間空閑的時間確

數雖有一小時，但是除去休息和預備等，總要打一個七折，則練習時間的淨數不過半小時多一些，故一小時的音樂練習，其實須有兩小時的空閑的準備，方始從容。好學的青年往往打如意算盤，預算在一個假期中要讀完若干本書；但到了開學的時候，往往大失所望，而感到懊喪，這就是計算時間過於精確而忘卻了餘裕的必要之故。練習懷娥鈴比較讀書更費精力，故時間的餘裕非更加充分不可。在元氣不甚旺盛的人，兩小時的課業中間的一小時空閑，實在不宜於練習懷娥鈴。倘勉強支撐，一定不能持久，且有妨礙於練習的進步。練習之前須有相當的休息以涵養其精力，練習之後又須有相當的休息以恢復其疲勞，則練習的時間即使不長，效力一定顯著。

既然有了充分的準備而開始練習了，須得注意這二事，即第一是須用正確嚴格的態度而從事練習，第二是須親近其他的音樂以輔佐懷娥鈴音樂的進步。

正確是音樂技術修練上最必要的一種精神。練習懷娥鈴這至難的樂器，開始時尤須正確。除音的長短與音的高低當然要正確以外，又有演奏姿勢與指法，弓法均要求絕對的正確與嚴格。演奏姿勢就是身體的態度，琴身的持法，指的按法，弓的移動的方法等。這些都有一定的規則。故學習懷娥鈴的人，最初須對着鏡子而練習。從先生得着指導之後，自己又須時時向鏡中檢點自己的姿勢是否正確。指法就是左手上除大指以外的四根手指的運行的練習。進步以後，關於

指法有專門的練習書，但初學時的基礎先非正確穩固不可。指法除了服從練習書上所註明的以外，還有種特殊的應放應抑的方法，須實地從先生學習。這種特殊的方法看似不甚重要，其實對於技術的進步上很有關係。故懷娥鈴不能完全獨修，閉門造車，一定不利於將來的進步。弓法就是右手的弓的運行法，進步以後，關於弓法也有專門的練習書。初學所應修的基礎，最重要的是弓的用力的輕重與弓的移動的方向。用力的輕重與發音的強弱有關，方向的正確與否與音色的美惡有關。這完全是右腕的筋覺的練習，筋肉習慣於正確的活動之後，即能在弦線上自由地奏出正確美麗的音了。初學者更有要正確地實行的事，是對於練習課的熟達。凡練習一課，必須練得全部精通純熟，奏起來毫無一點停頓疑逗之處，然後進而練習其次的一課。練習書上的課程，是懷娥鈴的先輩根據了他的經驗和必然的順序而編制的，學者必須逐課純熟練習。一課的技法未曾練習純熟，決不可貪快而遽習其次的一課。各課都有聯絡的關係，對於一課的技法未曾體會到，不能進而修得其次的一課的技法。故貪快而急進的人，其進步反而遲滯了。又有初學者不肯照練習書依次漸進，擅自刪略自己所不歡喜或困難的課程，而專選富有興味的小曲風的課程，這是懷娥鈴學習上大忌的一件事。一般人的見解，往往視音樂為娛樂的東西，以為弄音樂可以全不費力而獲得陶醉與享樂。但在具有正當的音樂訓練的人，一定確信音樂練習是非

常刻苦而嚴肅的一件事。它當然有興味，但不是像他們所想的一種淺薄的興味，而是用刻苦與嚴肅的奮鬥而換得的一種深刻的興味。淺薄悅耳的興味，是下流的音樂的所有物。音樂的價值越是高貴，其所含的理性越多，即練習與鑑賞時遇到的困難越多。一個音樂的初學者不肯依照正確的練習書而刻苦用功，一味追求滿足自己的興味的樂曲，他明明是自己阻礙自己的進步。因為他沒有經過訓練，他自己的興味是淺薄的，能適合他自己的興味的樂曲一定是淺薄的音樂。若固執己見，從此便不能從事於高尚的音樂了。初學者應該胸中毫無成見，用了極謙虛的態度而恪守練習書的課程，這是練習上第一要注意的事。

第二件要注意的事是親近其他一切音樂以輔佐懷娥鈴音樂的進步。前面已經說過，懷娥鈴是並用手和耳而演奏的樂器。因為懷娥鈴上的音的字眼沒有格子規定，全靠演奏者用自己的左手的四根手指去摸出來。手指是聽命於耳朵的，耳朵對於音沒有正確的辨別力，手指決不能摸出正確的音的位置。故學習懷娥鈴須訓練耳朵。換言之，學習懷娥鈴的人不可專弄懷娥鈴，應該預習或旁修其他的音樂，例如學習唱歌，聽各種的演奏或聽蓄音機等。凡對於耳的音樂的訓練有補益的事，學懷娥鈴的人都宜親近。初學者多習唱歌及聽賞，可使手指所按的音正確。進步的懷娥鈴學習者多聽別人的演奏，可以幫助他的技術的上達。我有好幾個朋友對於懷娥鈴

已修得相當的技術，他們自己說，他們會從收音機上獲得不少的幫助。——因為在中國聽懷娥鈴或其他音樂演奏的機會是很少的。

懷娥鈴同類的樂器有四種，形體最小的是懷娥鈴，稍大的叫做「微渥拉」(Viola)，更大的叫做「賽洛」(cello)，最大的叫做「倍斯」(bass)。這四種樂器構造是完全同樣的，不過形體大小不同，故音樂者稱它們為「弦樂四姊妹」。懷娥鈴獨似最小的妹妹，但是它的才華最豐富，發音最明亮，表現最雄辯，雖然其他的三者也都可獨奏，但在音樂演奏上，以懷娥鈴獨奏為最正大而最盛行，便是爲了其最雄辯的原故。這四者都是「磨擦弦樂器」，即用弓磨擦弦線而發音的。此外還有「彈弦樂器」，即用指甲彈撥弦線而發音的。彈弦樂器的價值不及懷娥鈴的高尚，學習起來也不像懷娥鈴的困難。愛好音樂的人想學一種弦樂器而沒有充分的準備，不宜選習懷娥鈴而大可選習彈弦樂器。彈弦樂器中最普通的是曼獨鈴(mandoline)與奇塔(guitar)。曼獨鈴也是四弦的(兩根合爲一組，共八根弦線)，奇塔有六弦，故可稱爲六弦琴。這等樂器學起來不費多大的勞力，但也可獲得相當的音樂的陶冶。普通音樂愛好者的選習這種樂器，最爲輕便而穩妥。

## 第八講 十分鐘作成的名曲

——樂曲的話

十九世紀初葉，奧地利亞出了一位專長唱歌曲的大音樂家，其人叫做修裴爾德（Franz Peter Schubert, 1797-1828）。雖然他對於音樂的各方面都有作曲，但他所特別愛作而特別著名的是短小的唱歌曲。他一生所作的唱歌曲近於千首，內中有許多是不朽的傑作，現今地球上到處的音樂書店內都有他的歌曲集發賣。世人稱他爲「歌曲之王」。西洋音樂史上沒有比他更高的歌曲作者了。

人們說，修裴爾德的歌曲不是作出來的，而是流出來的。因爲他作曲時不必慢慢思索，只要用筆在五線紙上一氣寫出他心中所起的感想，美妙的音樂像水一般地從他的筆尖上流出來。這些水一般地流出來的音樂，全然不必再加修改，就此成爲千古不朽的傑作。

他的傑作中最有名的一首歌曲，名叫魔王（Erkönig）。魔王原來是同時的德國大詩人哥德（Goethe）所作的詩。修裴爾德最愛讀哥德的詩，平居時手中常執一冊哥德詩集，而在室中徘徊。

徊，有時高聲朗吟詩句，有時按卷冥想。他讀了詩而心中發生音樂的感想的時，立刻走到案邊，援筆疾書，不久就為哥德的詩譜出一首樂曲了。修裴爾德的歌曲集中，依哥德的詩而作的歌曲很多，都是這樣迅速地產出的。就中「魔王」的產出，尤以迅速有名。

修裴爾德十八歲的時候，家境非常貧困，在鄉下的小學校裏做教師以糊口，然而音樂的天才早已卓絕地發露了。有一個星期日，修裴爾德同他的一個朋友共讀哥德的詩集，讀到魔王的時，修裴爾德覺得頭腦裏有一個與詩趣完全適合的音樂的旋律在那裏響出了，便對那朋友說：

「對不起，我似乎要作曲了，請你到室外散步十分鐘。讓我一人在這裏記錄了我頭腦中的旋律，再請你進來看。」

朋友聽了立刻出室，把修裴爾德關閉在這房間裏，自己到室外的草地上散步去了。他想，作曲總不止十分鐘，恐要等待他半個鐘頭也未可知。他就點起一枝紙煙，一邊吸煙而一邊在草地上徜徉。但他的紙煙還未吸完，修裴爾德已在窗中向他招手了。他在走回來的途中，心裏暗想，修裴爾德一定是作曲失敗了。走進室中，看見修裴爾德的桌上的五線紙上已寫滿了音符，墨水還沒有乾，一曲新歌早已作成了。修裴爾德想把這新歌唱給這朋友聽，但是他的家中很貧乏，不曾置備

鋼琴。沒有伴奏的樂器，兩人就攜帶了這樂譜，跑到附近的小學校——修斐爾德的母校——裏去借用鋼琴。就由修斐爾德彈琴，而請那朋友和這學校裏的先生們合唱一遍。這曲非常優美，唱的人和聽的人都很感動。這學校裏的音樂教師聽了，感佩之餘，上前來擁抱了這青年的作曲者，熱烈地吻他的額。

作魔王詩的大詩人哥德後來也曾唱過這首歌曲。他非常感激地讚道：

「我只能用有意義的文字表出詩想；修斐爾德卻能用沒有有意義的音符表出同樣的詩想。」因爲這曲的曲趣與魔王的詩趣完全一致；聽了樂曲所起的感情，與讀了詩所起的感情完全相同。

修斐爾德的歌曲，大都是迅速而自然地產生的。故他的一生中所作出的歌曲非常豐富。因爲迅速而豐富，有時連他自己也會忘記自己的作品。修斐爾德另有一個朋友，在歌劇場裏充當唱歌人。修斐爾德每作一首新歌，必拿去給這朋友試唱。有一次，修斐爾德又作了一首新歌，帶了去訪問這朋友。不意他的作曲音調高了一些，與這朋友的喉音不合，不能試唱。他就把那曲拋置在這朋友的桌上，而拉他同去散步了。這朋友散步歸來，自己把修斐爾德的作曲改寫成低幾度的曲譜，而在歌劇場中唱奏了。過了二星期之後，修斐爾德再見這友人，他就把這曲唱給修斐



爾德聽。修裴爾德靜聽他唱完之後，感激地說道：「這曲很不壞，是誰作的？」

修裴爾德是專長於歌曲的大音樂家。歌曲在一切樂曲中，形式最爲短小。像小學校裏所唱的歌曲，最短的每曲只有一行，兩行或三行、四行。最長的歌曲也不過十來行。但須注意，形式的短小並非就是音樂的價值低下。音樂中的歌曲，同文學中的詩同一情形，五言絕詩一首只有二十個字，但詩人的佳作比無聊的論文價值高貴得多。同理，修裴爾德的一首小小的傑作，其價值也比庸俗的作曲家的交響樂高貴得多。故修裴爾德是音樂界中的詩人，他是專作小曲的大作曲家。

今天就從這最小形的歌曲開始，而談一談樂曲的形式與種類的話。

樂曲雖因長短及性質而有許多種類，但一切樂曲都是從這最小形的歌曲發展而成的。故歌曲是一切樂曲的基礎。歌曲中最短的只有一行或兩行。但這些歌曲形式過於簡單，大都是幼稚園或小學校的低年級生唱的一種練習曲，不能稱爲正式的音樂作品。歌曲中能成爲正式的音樂作品的，是三、四行的歌曲；而四行的歌曲尤爲正當而完全。這也是根基着最自然的道理的。作曲的一件事，實在同作文一樣，作文是用言語來發表思想感情，作曲是用音符來發表思想感情。不過言語能告訴我們一種意義，我們可從意義而理解其文章的思想感情；音符沒有意義而

只能給我們一種感覺，我們只能從耳的感覺而理解其樂曲的思想感情。雖然兩者的情形不同，但其發表思想感情是同一的。我們發表一種思想感情，大都歡喜依照一種極自然的順序，便是所謂「起承轉合」。一個完全而圓滿的思想感情，天然符合着這順序，不是人們有意造出來的。試看詩便知道了。例如這一首大家都知道的李太白的詩：「牀前明月光，疑是地上霜；舉頭望明月，低頭思故鄉。」這四句詩起初說看見牀前的月光，次說誤認它爲地上的霜。但牀前地上不會有霜的，故誤認之後立刻覺悟它是月光，便舉起頭來望月。望見了月亮，這離家而客居他方的人便想起他的故鄉。古代交通不像現今的便利，離家作客的人難得回到故鄉，故古人多鄉愁，這首詩的本旨便是寫行客的鄉愁的。但你看他說話的順序，從目前所見的樣子說起，繼續說他心中的感想，然後轉成望月的動作，最後以行客的鄉愁結束全詩，很自然地按着「起承轉合」的順序。

樂曲也是這樣發表思想感情的。雖然我們不能從音符上聽出像上述的看月思鄉的一件事實來，但在我們的耳的感覺上，也有像上述的「起承轉合」的情趣。例如下面所揭的秋、夜、歌，共有四行，便依着「起承轉合」的順序。讀者暫時不要唱它的歌詞，而僅唱其音符。這四行的音符本身表出一個完全的思想感情。有起有承，有轉有合，使人唱完了覺得有圓滿之感。

## 秋夜

眉月一彎夜三更，  
 畫屏深處寶鴨篆煙青。  
 唧唧唧唧，唧唧唧唧，秋蟲遠砌鳴。  
 小簾涼多睡味清。

樂曲的感情，只能各人用自己的耳來聽，猶似食物的滋味，只能各人用自己的舌來嘗，卻不能請別人用言語爲你解說。但表面上的最淺近的幾點，也可以用言語來解說，可從這淺近的解說進而自悟更深的樂曲的感情。先就音的高低上說，第一行上半部兩小節皆由低而升高，下半部兩小節則由高而降低，全行音符的高低作成橋的樣子。但最後是 re (來) 字，re 字不是結束的字，可表明這一行是「起」，不是走下了橋就停止的。第二行上半部由高降低，即取第一行後半部的形式；第二行下半部先由高降低，次由低升高，終又由高降低，作成一個橫臥的 S 的形式，即把第一行中所有的升降再三地返復。可知這一行分明是承接第一行的。但最後終於 do (獨) 字，do 字是結束的字，即表示暫

告結束。就拍子的節奏上說，第一行中四小節共有三種節奏形式，即「 $\underline{\text{眉}}\text{月}\text{一}\text{與}\text{一一}\text{一}$ 」上面兩節同是由三個音符作成的一種節奏形式；「 $\text{夜}\text{三}$ 」上面的一節是四個音符作成的一種節奏形式；「 $\text{更}$ 」字上面的一節是一個音符和一個休止符所作成的一種節奏形式。第二行中所有的節奏形式，完全是第一行中的節奏形式的返復。即「 $\text{畫}\text{屏}$ 」與「 $\text{深}\text{處}$ 」與「 $\text{篆}\text{煙}\text{青}$ 」上面的各節是第一種節奏形式，「 $\text{寶}\text{鴨}$ 」上面的一節是第二種節奏形式。由音的升降與節奏的形式上看來，可知這兩行明明是性質相同，氣脈相連，一起一承而暫告結束的。用前述的詩來比方，這猶似「 $\text{牀}\text{前}\text{明}\text{月}\text{光}$ 」與「 $\text{疑}\text{是}\text{地}\text{上}\text{霜}$ 」牀前明月光先提出一種現象，分明是還要繼續說下去（終於  $\text{re}$ ）；疑是地上霜一來，加以解說，而這件事已暫告結束（終於  $\text{do}$ ）。這兩句性質相同，氣脈相連，一起一承而暫告結束。

但第一行提出各種升降及節奏的形式，第二行僅把它們再三返復，並未另外提出新的形式來和它們對比；倘這曲就此告終，不免過於單調而不全，猶似說了「 $\text{牀}\text{前}\text{明}\text{月}\text{光}$ ，疑是地上霜」之後不再說出新的意思來，終是一首未完成的詩而沒有圓滿之感。故第三行必取與第一二行特異的形式。試看第三行第一二兩小節，升降形式已經複雜，節奏形式更爲以前所未見。以前第一二兩種節奏形式，都是有附點八分音符的，現在第三行的第一二兩節是純粹的八分音符，而

自韻是促音，音符上方加間點表示發音短促。第三小節又是一種新奇的節奏形式，由五個音符作成，含有附點八分音符及十六分音符。唯有第四小節不是新造，而取用第一行第四小節的形式。由此可知這第三行性質特異，但是仍舊與上兩行保持聯絡，這第三小節中的附點八分音符與第四小節，便是與上兩行聯絡的地方。倘第三行全然特異，而毫無與上面聯絡的地方，這便成爲與全曲無關的東西，或別的樂曲中的一行，而不能在本曲中發生對比的作用了。用前述的詩來比方，「牀前明月光，疑是地上霜」是靜止的，繼續用動作的「舉頭望明月」可以互相對比，但所說的仍是關於月亮的事，故可與上文保持聯絡，而爲這詩中的一部分。「舉頭望明月」仍是一個未結束的提案，下面續出「低頭思故鄉」，然後全詩完成。在樂曲上也如此，第三行最後的 *re* 字不是結束的字，正是喚起第四行的結句的。第四行第一節取用與第三行第三節相類似的形式，第四節又新創一種節奏形式，以加強後半部對於前半部的對比性，最後兩節返復以前所屢見的形式，以作成安定圓滿而首尾呼應的終結。

以上不過是表面的淺近的解說，希望讀者能先從直覺感得這樂曲的內容情味，然後證以上述的解說，使其直覺更加明確。倘自己對於音符漠然不能感動，而欲全從上述的解說感知樂曲的內容，恐是難能的事。要練習對於音符的感覺，也有方法，便是不唱歌詞而常常親近音符的

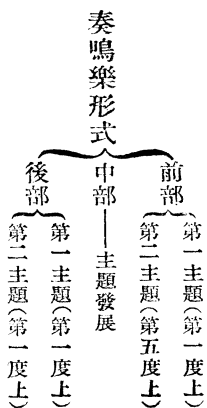
本身。例如上面所揭的秋夜，其「眉月一彎……」的歌詞自身也有起承轉合，與樂曲相符合。故能配合爲一首良好的歌曲。但「眉月一彎……」的歌詞中說着一種具體的事實，我們若將興味傾注在這方面（歌詞方面），只是文學的欣賞而不是音樂的欣賞了。欲欣賞音樂本身，須在高低長短不同的音上面去尋味。哥德說裴爾德能用沒有意義的音符表出魔王的情趣，便是這個意思。所謂音樂，其本身原只有音。故樂曲中大多數是器樂曲，即沒有歌詞而用樂器演奏的樂曲；唯聲樂曲因爲是用人聲唱奏的，故必須有歌詞，剛纔所說的歌曲便是其一種。但這不是純粹的音樂，而是音樂與文學的混合，是音樂中特殊的一類。我們倘注目於其文詞，猶之誤認賓客爲主人，便不能進而理解其他許多的器樂曲了。

現今音樂界所演奏所欣賞的，大部分是長大的器樂曲。但這些長大的器樂曲，都是從上述的短小的歌曲發展而成的。即上述的起承轉合的四行歌曲，稱爲「二部歌曲形式」。因爲轉的一行往往與上面兩行特異，彷彿把樂曲分爲互相對比的兩部。由此更進一步，把第一部在最後返復一遍，使全曲成爲三部，即名爲「三部歌曲形式」。較長的歌曲及行進曲、舞曲等，都屬這形式。再進一步，互相對比的兩部交互繼起，每次稍稍變化而輪流轉進，稱爲「旋轉調形式」。變化最複雜而最長的，稱爲「奏鳴樂形式」。由奏鳴樂形式、旋轉調形式及種種舞曲形式等集合而

成的組織最廣大的器樂曲，也是一交響樂。一首歌曲雖極短小，卻是一切長大的樂曲的基礎。我們理解一切長大的樂曲，先須理解歌曲。現在把普通所常見的幾種器樂曲略說於下。

器樂曲大致可分為二類，其一是注重形式的組織的，其二是注重樂曲的內容的趣味的。注重形式的樂曲中，重要者有下列數種：

(一) 奏鳴曲 (奏鳴曲即 *Sonata*)，普通全曲分為四樂章，其第一樂章便是前述的「奏鳴樂形式」。第二樂章普通用歌曲形式，第三樂章用舞曲形式，第四樂章用旋轉調形式或仍用奏鳴樂形式。故「奏鳴樂」與「奏鳴樂形式」(*sonata form*)不可混同。後者是前者中的一樂章，這樂章的組織分為三部如下：



奏鳴樂不一定由四章成立，省去第三樂章，僅由一、二、四的三樂章成立的奏鳴樂很多。現代作曲更加自由，有的只有兩樂章或僅有一樂章。奏鳴樂是一樂器獨奏或兩三樂器合奏的大曲。

音樂家嫌其音色過於簡單，而要求用許多樂器來合這大曲，即成交響樂。

(二) 交響樂——即 *Symphony*。其樂曲形式與奏鳴樂全同；不過是用數十百具樂器而合奏的。這數十百具樂器的組織，稱為「管弦樂」，即 *orchestra*。管弦樂中的樂器分爲四大部，即弦樂器部、木製管樂器部、金屬製管樂器部及打擊器部。幾乎網羅一切樂器，能表現各種的音色。故用管弦樂演奏最龐大的樂曲，可說是音樂極度的表演。

(三) 室樂——即 *chamber-music*。室樂所奏的樂曲也與奏鳴樂相同，不過是用三四種或五六種樂器而合奏的。例如兩個 *violin*，一個 *viola* 和一個 *cello* 合奏的，稱爲「弦樂四重奏」，即 *string quartet*，或用一個 *piano*，一個 *violin* 和一個 *cello* 合奏的，稱爲「洋琴三重奏」，即 *piano trio*。又有洋琴四重奏，再加其他樂器，即成爲五重奏、六重奏，總稱爲室樂。

(四) 司伴樂——即 *concerto*。這是專爲發揮某幾種樂器的演奏能力而作的樂曲。其所用樂器爲 *piano*, *violin*, *cello* 等。樂曲形式亦與奏鳴樂相同，不過大都省去第三樂章。因爲要適應樂器的特性，故各樂章中形式常多變化。這是其與室樂不同的地方。

(五) 旋轉調——即 *rondo*。亦分爲前中後三部，但第一第二兩主題交互輪流而出現，故名。其曲趣大都注重拍子的節奏。



(六) 組曲——即 suite。由四個或四個以上的舞曲組合而成，故名。各樂章同一主調，且拍子緩急交互輪流。急拍子之次繼以緩拍子，緩拍子以後又繼以急拍子。但近世的組曲形式變化自由，不照這規則的也有。

(七) 變奏曲——即 variation。先作一段音樂，名曰主題，以後跟這主題而作出種種變化，或變化其拍子，或變化其和聲，或變化其音階。聽一曲猶似聽主題返復演奏數遍，但每遍有一種特別的變化。

(八) 追覆樂——即 fugue。是用一種特殊的方法作曲，其方法名曰「對聲法」。其曲先作一主題，然後在其音階的第五度上模仿主題而作同樣的旋律，名曰答句。主題與答句交互繼起，作種種的模仿，最後另附一結束，名曰結句。

以上是注重作曲的形式的樂曲。注重樂曲內容的趣味的，常見者有下列各種：

(九) 序曲——即 overture。就是歌劇開幕前所奏的音樂。這音樂暗示歌劇的內容，例如悲哀的歌劇用悲哀的序曲，愉快的歌劇用愉快的序曲等。但序曲不一定附屬於歌劇，可當作獨立的樂曲而在音樂演奏會中演奏。

(十) 幻想曲——即 fantasia。這是形式最自由的一種器樂曲，可全憑作曲者的幻想而

自由作曲，曲趣都極幻的，拍子大抵徐緩。

(十一) 卽興曲——卽 *impromptu*。大都是洋琴上演奏的樂曲。卽興就是想到甚麼彈奏甚麼的意思。故曲趣都瞬間的，拍子很急速。這也是一種形式極自由的器樂曲。有名的洋琴作家曉邦 (*Chopin*) 喜把幻想曲和卽興曲合併而作曲，名曰「幻想卽興曲」。一曲中拍子徐緩的便是幻想的部分，拍子急速的便是卽興的部分。

(十二) 夜曲——卽 *nocturne*。是曲趣非常幽靜而像唱歌一般的樂曲，大都是洋琴曲。前述的曉邦所作的洋琴夜曲，最爲有名。與夜曲相類似的，有：

(十三) 小夜曲——卽 *serenade*。這本爲野外演奏用的管樂合奏曲，後來用於室樂及弦樂。小夜曲與夜曲都很幽靜，但夜曲更爲幽靜，小夜曲則含有戀愛的及輕快的情趣。

(十四) 無言歌——卽 *song without word*。德名 *lieder ohne worte*。這是有名的德國音樂家孟檀爾仲 (*Mendelssohn*) 所創作的一種洋琴曲。是純粹表現感情的敘情曲，故名曰無言歌，卽不用歌詞而表現歌的情趣的意思。

注重內容的器樂曲，除上列數種外，常見的有譚歌 (*Ballad*)、浪漫曲 (*romance*)、船歌 (*barcarolle*)、眠兒歌 (*berceuse*) 等。這些本來都是聲樂曲，後來轉變而成爲器樂曲的。其曲趣大概

是較情的歌謠風的，形式都很自由。最後還有兩種形式較小而極普通的樂曲，即舞曲與行進曲。

(十五) 舞曲——舞曲種類甚多。最流行的曰「圓舞曲」即 waltz。這是四分之三拍子的舞曲，有的實際伴着跳舞而演奏，有的獨立爲器樂曲。後者以曉邦所作爲最優秀。其次有「梅奴哀」(mimch)，也是四分之三拍子的舞曲，常被用爲奏鳴樂中的一部分。或作獨立洋琴曲或提琴曲。又有「波羅內斯」(polonaise)，也是四分之三的舞蹈曲，本是波蘭地方的舞曲，曲趣華麗，波蘭大音樂家曉邦所作的最爲有名。又有「馬芝爾加」(mazurka)也是波蘭的舞曲，而以曉邦的作品爲最佳。又有「茄復德」(gavotte)，是四拍子的舞曲。各種樂器都有作曲。這些舞曲本來都是實用的，但後來都已脫離跳舞而成爲獨立的藝術的歌曲了。此外舞曲種類甚多，上述者不過是最常見的幾種。

(十六) 行進曲——即 march。行進曲的來源很遠，本來是古代祭禮上所用的音樂，後用於歌劇，最後獨立而成爲一種器樂曲。例如曉邦的「送葬行進曲」前面所說的歌曲之王修裴爾德所作的「軍隊行進曲」是最有名的藝術的作品。但行進曲長短難易不定，其淺易者每曲只有四五行，與簡單的歌曲相似。故在器樂中爲最普通的樂曲。練習彈風琴或洋琴的人，稍稍修得基本練習之後，便可演奏簡易的行進曲了。

## 第九講 雷聲的伴奏

### ——管弦樂的話

在十八世紀以前，西洋音樂注重人聲的唱歌，而不注重樂器的演奏。樂器演奏從十八世紀漸漸發達，到了今日而盛行。故以前叫做聲樂時代，現在叫做器樂時代。器樂時代的音樂比聲樂時代的音樂進步得多。因為人的喉音力量有限，不能作複雜的表現；樂器則有各種的音色，各種的強弱高低，能夠自由地表作曲家的樂想，而作最複雜的表現。現在我要講一段關於初提倡器樂時的故事給讀者聽。

十八世紀的初葉，德國有一位大音樂家，名叫亨代爾（Georg Friedrich Handel 1685-1759）的，是提倡器樂最努力的人。同時德國有一位名叫罷哈（Sebastian Bach 1685-1750）的大音樂家，也提倡器樂，但罷哈沒有充分研究器樂演奏的方法；亨代爾則努力研究各種樂器的合奏法，即所謂管弦樂法。管弦樂（orchestra）就是用管樂器和弦樂器合併演奏。樂器共有三種，其中最主要的是管樂器與弦樂器；此外尚有一種是打樂器。三種樂器齊備而同時合演，稱為管

弦樂是音樂中最複雜的演奏了。亨代爾在音樂上的大事業，便是管弦樂法的研究。他創行用喇叭類的樂器（即管樂器）輔助弦樂器的演奏法。他搜集各種樂器，每器重用數具或十數具，又爲各樂器特別作曲，使之合演壯大的管弦樂。故音量宏富，變化複雜，猶似大海中的怒濤駭浪的起伏，使聽者無不震驚。有一天，亨代爾舉行最大規模的管弦樂，臺上排列演奏員數十人，各持一樂器。前面一班演奏員手持弦樂器，演奏樂曲的主要的旋律；後面一班演奏員各持管樂器或打樂器，爲弦樂器作伴奏。聽衆席非常擁擠，當時有名的音樂家，王公貴人，都出席聽賞；國王喬治二世亦在聽衆席中。管弦樂開始演奏了，潮水一般的音樂奔騰而來，忽高忽低，忽抑忽揚，變化無限，滿座的聽衆都出神了。

這正是早秋時候，天氣陰晴不定。正在演奏管弦樂的時候，忽然黑雲四布，風雨欲來。聽衆籠閉在音樂堂中傾聽演奏，全不知道外間的情狀，只聽見演奏達於高潮的時候，臺上一切樂器一齊鳴響，變出一種最強烈的音，轟轟然，隆隆然，壓迫聽衆的感覺，使他們都畏縮。國王勃然變色，旋轉頭來向左右的侍臣說道：

「唉！何等奇特的音！何等驚人的伴奏！亨代爾的音樂真是偉大！」

他的話剛說過，臺上的音樂已漸趨沈靜，而那種轟轟然，隆隆然的聲音依然鳴響在音樂堂的屋

頂上。聽衆纔知道這是雷聲，是個樂師人在管弦樂的伴奏中的。國王辨別了雷聲之後，臉上的嚴肅之色立刻變成笑顏，和左右羣臣相視，大家哄笑了一會。但回想剛纔的誤認雷聲爲伴奏而認真地讚歎，不免帶些難爲情的樣子。

看了這段故事，可知管弦樂在十八世紀初的亨代爾時代，早已有大規模的演奏了。雷聲能被誤認爲伴奏，可知其管弦樂中的喇叭和打樂器的用法一定非常發達，而音樂的音量一定非常宏大了。現代管弦樂的發展已達於絕頂，有「千人交響樂」，即由千餘人合演的管弦樂，又有應用大礮爲伴奏的管弦樂。亨代爾的管弦樂雖然沒有千人的組織，但是雷聲可以併入伴奏，則其音量與用大礮爲伴奏的管弦樂相去亦不遠了。所以亨代爾是管弦樂的最初的大家。現今最進步的管弦樂法，都是根據了他的研究而來的。

現在我們就來談談管弦樂的話罷。管弦樂是現今音樂界最正大又最盛行的一種演奏。在音樂會繁盛的外國，管弦樂演奏是一般人日常慣見之事；但在我國，即使住在通都大邑的人，也很少有聽管弦樂的機會，人們只能在蓄音機的照片上聽到管弦樂演奏的大概。良好的蓄音機，也能逼真地演奏，不過音量比真的演奏弱小得多。我們只聽見蓄音片上流出極複雜的音樂，有清脆的，有沈重的，有急速的，有遲緩的，有的像繁弦急管，有的像巨鼓大鐘。這種音是怎樣地發出

來的？倘使我們知道了它的演奏的情形，聽起蓄音片來一定更多興味；而且將來遇到真的管弦樂演奏，也可以知道它的內容組織的大概了。

先來談一談管弦樂所用的樂器。管弦樂所用的樂器，差不多就是西洋音樂上所有的一切樂器。西洋樂器（除鍵盤樂器而外）共有三大類，即弦樂器、管樂器和打樂器。細別之，可說有五種，即弦樂器中可分為彈弦樂器與摩擦弦樂器，管樂器中可分為木管樂器與金屬管樂器，打樂器共得五種。在以前的第四回講話中，我已經把西洋一切樂器分類列舉其名稱了，現在再來談談這等樂器的性狀及其在管弦樂團中的用度。

弦樂器是由弦線發音的。因其發音的方法，可分為兩種：第一種，用爪類之類彈撥弦線而發音的，稱為彈弦樂器。中國的琴、琵琶、三弦，也是屬於這一類的。西洋管樂器中所常用的彈弦樂器，僅有一種，名叫「哈潑」(harp)。這樂器形似大弓，有弦線甚多，彈撥弦線而發音，似中國的琴瑟，其音丁冬，清脆而明朗。這是西洋最古的樂器，據說是由打獵的弓變形而造成的。管弦樂演奏時，「哈潑」大都位置在臺上的左方的外角上（聽者的左手），普通用一個至六個。其樂器比人身高大，這是最顯著惹目的一件大樂器。彈弦樂器中除了「哈潑」以外，還有「六弦琴」(guitar, 即奇塔)、「曼獨鈴」(mandoline)。但這兩種樂器氣品比較的狹小，管弦樂中是很少用的。

第二種，用馬尾毛的弓摩擦弦線而發音的，稱爲摩擦弦樂器。中國的胡琴，也是屬於這類的。管弦樂中所用摩擦弦樂器爲數最多。這是管弦樂中最主要的樂器，樂曲的主要的旋律，是由這種樂器演奏的。管弦樂中所用摩擦弦樂器，大小計有四種，由小而大，順次稱爲「懷娥鈴」(violin)、「微渥拉」(viola)、「賽洛」(cello)和「倍斯」(bass)。這四種樂器同一形狀，都有四根弦線，都用弓拉奏。只是大小各異，發音高低不同；後兩種形體甚大，直立在地上而拉奏，故腹部的下端均有一尖腳，猶似旗子的竿的腳；最後的一種「倍斯」，腹部的上端作△形，形式上的差異不過這幾點。管弦樂團中最重用這四種樂器，而第一種最小形的「懷娥鈴」尤爲重要，差不多是管弦樂全體中的君主。現今的管弦樂中，都要用數十個懷娥鈴。他們把懷娥鈴分爲兩羣，稱爲「第一懷娥鈴」與「第二懷娥鈴」。每羣用十二個至十六個，或更多些。第一懷娥鈴羣位在演奏臺的左外方，第二懷娥鈴羣位在演奏臺的右外方，都在演奏臺上占據最重要的位置。其餘三種較大的樂器，在這兩羣的後面，樂器個數也很多，「微渥拉」用十二個，「賽洛」用十二個，最大的「倍斯」也用八個（但多少沒有一定）。演奏臺上最近聽衆的重要的地方，都被這四種弦樂器占據了。因爲這等弦樂器所奏的音樂，正是樂曲的最主要的旋律，所以音樂家重視它們，給它們位置在演奏臺的前面，使它們易被聽衆聽見，又易受指揮者的指揮。指揮者是指揮全曲演



奏進行的人，猶似軍隊中的司令官。他手持指揮棒，背著聽衆，立在演奏臺的外口的正中的高臺上，支配全體演奏員的動作。他的身旁，左邊就是第一懷娥鈴琴，右邊就是第二懷娥鈴琴，這兩琴重要的樂器都依照指揮者的命令而演奏。

指揮者的前面，即演奏臺的正中，是管樂器羣的位置。木管樂器位在外面，金屬管樂器位在裏面。因為木管樂器聲音幽靜，須放在更近聽衆的地方；金屬管樂器聲音強大，故須放在遠離聽衆的地方。這些管樂器有時奏主要旋律有時作伴奏。木管樂器比金屬管樂器爲重要，奏主要旋律的時候較多，故位置排在前面。

木管樂器中常用的有這幾種，例如：「富柳德」(Flute)，是一種直吹的笛，管旁有複雜的瓣，用手按瓣吹出音階，其音清脆，其數普通用三四枝。小形的富柳德，稱爲「比可洛」(piccolo)，形態構造大致與富柳德同，不過發音更爲銳利。管弦樂中不一定兼用富柳德與比可洛，有時僅用一種。管口略作喇叭形，吹口成彎曲形的，名曰「克拉理內德」(clarinet)，這是管樂器中最重用的樂器，其數用三四個。管口作喇叭形的木管樂器尚有兩種，其喇叭口作直線形的，稱爲「渥薄」(oboe)，普通用三個。其喇叭口作圓球形的，稱爲「英吉利杭」(English horn)，普通只有一個。還有一種，喇叭口向上彎曲，形似旱煙筒，而吹口另有一彎曲細管附着在大管的橫部的，名曰「倍

「巴松」(Bassoon)，或稱爲「法各德」(Fagot)，普通用三四個。以上數種是管弦樂中常用的管樂器。這團體的音色，大都清脆而幽雅，類似中國的簫、笛，而音量較中國樂器爲宏大，音色亦較爲複雜。

金屬管樂器，即喇叭之類，其發音在全體樂器中，最爲響亮而強烈，近聽時喧聒難堪，故位在臺的後面，遠離聽衆席的地方。但它們也有特別效用，因爲喇叭類的音色鮮明華麗，可以使樂曲音節嘹亮而生氣活潑。故作曲家往往巧妙地使用這種喇叭，而造成特殊的效果。這種樂器都是黃銅製的，形狀屈曲玲瓏，光輝燦爛。軍樂隊和喜慶喪葬的儀式中所用的樂隊，便是金屬管樂器和打樂器（鼓等）結合而成的。管弦樂團中所常用的金屬管樂器，有這樣的幾種：「可爾內」(cornet)，是一種大形的喇叭，其彎曲管上裝有複雜的瓣。「法蘭西杭」(French horn)，其管變成渾圓形，全體好像一個大的煙斗，其形狀最爲特別。「忒浪湃」(trumpet)，形狀大體似「可爾內」，瓣的機關較爲簡單。「忒隆蓬」(trombone)則管身細長，彎成S形。「邱罷」(tuba)管的彎曲形狀與「可爾內」等相似，而吹口位在喇叭口的近旁。這些形狀的變化，都是爲了音色音量的關係而變化出來的。各種形狀的管所發的音，各有其特色。管弦樂團中所用金屬管樂器，其數目大抵爲三個或四個，也有特別多用的。

打樂器位在演奏臺的最後方。這種樂器所發的音，強大而簡單。它們大都不能演奏旋律，只

能加強拍子放在管弦樂中不甚重要但也是不可缺少的。因為打樂器能使樂曲的節奏強明，效果顯著。試看普通的軍樂隊，倘沒有鼓而只有喇叭，其音樂必散漫而沒有強力的效果。管弦樂中所用打樂器，有「大太鼓」(bass drum)，「小太鼓」(side drum)，就是普通軍樂隊中所見的銅鼓；有「丁帕尼」(bymbanic)，形似鍋子，鍋上張皮，鍋下有架子；有「掀罷爾」(cymbal)，形狀就同我國的鐃鑄一樣，是用兩片圓形的金屬相敲擊而發音的；有「德來昂格爾」(triangle)，是一根彎成三角形的鋼條，用槌擊之，發丁丁之聲，猶如我國的磬；有「璫蒲鈴」(tamboourine)，是一面扁形的皮鼓，鼓的四周裝有金屬的小片，敲鼓則金屬小片震響，與鼓聲合成一種熱鬧的音響。管弦樂團中所用打樂器，普通每種不過一二具已足。

管弦樂中也有加用洋琴、風琴、六弦琴、曼獨鈴或別種樂器的；但普通最常用的，只是上述的幾種。這三類樂器，對於一個樂曲的表現各有其特殊的用處：弦樂器演奏樂曲的主要部，管樂器做它的輔助，打樂器加強演奏的效果。拿一間房屋來比方，弦樂器好比柱，管樂器好比牆壁，打樂器好比窗戶。實際聽過管弦樂演奏的人，一定知道這比喻是很確切而有趣的。

管弦樂所用的樂器這樣繁多，故其所奏的樂曲也是非常複雜而龐大的。這種大樂曲名曰「交響樂」(symphony)。交響就是各種樂器交互響出的意思。交響樂是一切音樂中最偉大最

完全的表現。它的音量的宏大可以參與雷鳴與大礮。它的音域的廣度，自最低音至最高音約六個音階有餘。管弦樂中各樂器所發的音，最低的是低音部譜表下方第五加線之下的音；最高的是高音部譜表上方第五加線之上的音，即其音域共為四十三音（六個音階有餘）。這些音都是交響樂中所應用的。演奏一曲交響樂，至短須費數十分鐘；長大的交響樂須歷數小時。這大曲的構造，普通分為四樂章（也有三樂章或兩樂章的）。在以前第八講中，我們已談過樂曲的形式的話。那時曾經說起「索拿大」（sonata）和「交響樂」的兩種樂曲名稱。原來索拿大和交響樂是同樣形式的一種大曲；不過單為一二種樂器（例如洋琴、懷娥鈴）作曲的，稱為「索拿大」；為數十種樂器（即管弦樂）作曲的，稱為「交響樂」。交響樂的作曲，自然比索拿大複雜；作曲者必須對於各種樂器都有經驗知識，必須顧到各種樂器的性質。所作的樂曲，不像唱歌樂譜地每行只有一個五線譜，也不像洋琴樂譜地每行只有兩個五線譜，必須為各樂器設一五線譜，由十數個五線譜連成一行大譜，這大譜名曰「史可亞」（score）。故交響樂曲一行須占一頁。這一頁上的許多五線譜的左端註明各種樂器的名稱，規定某樂器演奏某個五線譜上的音樂，各樂器同時演奏，即成為交響樂。

交響樂作曲的困難，自不必說；就是「史可亞」的讀法，也是很困難的事了。古人稱讀書聽

明的人爲「一目十行」就是說他看一看可以看到十行文字這句話拿來形容讀「史可亞」的人，最爲適當。「史可亞」有十餘個五線譜重疊排列着，讀譜的人必須同時閱讀這十餘個五線譜，纔知道管弦樂進行的狀況。善讀「史可亞」的人，就是管弦樂隊的指揮者。

指揮者手執指揮棒，背着聽衆，立在演奏臺的外口正中央的高臺上，他立在這地方，眼睛可顧到一切演奏員的動作，他的身體高高地聳立着，爲一切演奏員的目標，他們都服從指揮者的命令而動作。在指揮者的眼前安置一個放樂譜的架子，這架子名曰譜臺，譜臺上放着所演奏的樂曲的「史可亞」。指揮者一面閱讀「史可亞」，一面用指揮棒指點演奏員的動作。樂曲應該高揚的時候，他高舉指揮棒而用力舞動，又用身體表示昂奮的樣子，演奏員就用力演奏。樂曲應該沈靜的時候，他的指揮棒向下降低，又用身體表示退縮的樣子，演奏員的用力也隨之而消滅。樂曲的速度、表情、曲趣，全靠指揮者用棒的舉動和身體的跳躍來表出。故指揮者對於樂曲，必須充分理解其內容。同一名曲，因了指揮者的理解的深淺，而演奏的效果優劣不同。指揮者彷彿是在彈奏一座大洋琴。臺上的一切演奏員彷彿是這大洋琴的鍵板。彈洋琴的人用手指按鍵板而奏曲，指揮者則用指揮棒按演奏員而奏曲。故指揮者是管弦樂團的主人，交響樂可說是他一人所演奏的。

亨代爾是研究管弦樂有大功的音樂家。他在十八世紀初葉就發起大規模的管弦樂演奏。他的演奏團中曾用第一懷娥鈴十二人，第二懷娥鈴十二人，賽洛和倍斯各四人以上，金管樂器每種二人以上，木管樂器更多，每種四人或六人，風琴、洋琴，也都加入。就演奏的形式而論，當時的管弦樂與現在的管弦樂相差無幾了。但就在演奏的樂曲而論，當時遠不及現在的進步而深刻。因爲在亨代爾的時代，交響樂尚未十分發達。亨代爾只研究樂器的合奏法，而沒有研究樂曲的作法。在他以後，奧國又出一位大音樂家，名叫罕頓（Franz Joseph Haydn, 1732-1809）的，開始努力研究交響樂的作曲法。管弦樂演奏就更進一步。不久德國出了一位世界最大的音樂家，名叫裴德芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）的，用非常的天才而專門研究交響樂，交響樂到這時候就大成功。世人說起交響樂，便想到裴德芬。

裴德芬生平の傑作，是九大交響樂。其曲順次名爲「第一交響樂」、「第二交響樂」以至「第九交響樂」。就中第四交響樂名爲「英雄交響樂」，第五名爲「運命交響樂」，第六名爲「田園交響樂」，第九名爲「合唱交響樂」。九大交響樂中最有名的，便是這有曲名的四曲。「英雄交響樂」是描寫拿破崙的英雄氣概的，曲趣雄壯。「運命交響樂」是描寫裴德芬自己的生涯的不幸和奮鬥的精神，曲趣悲痛。因爲裴德芬抱着偉大的天才，但是他的耳朵聾了，這可悲的

運命使他的天才不易自由發揮，然而他的精神非常力強而偉大，拚命和這可悲的運命奮鬥，終於克服了這運命，成功了他的傑作。「田園交響樂」是描寫田園中的山水花鳥的風景的，曲趣非常愉快。裴德芬平日愛好自然風景，他把小川的景色，雷雨的光景和田園生活的樣子，用音樂描寫而成爲這名曲，使人聽了好比看見田園的風景畫。第九的「合唱交響樂」在裴德芬的九大交響樂中尤爲千古不朽的傑作。這是裴德芬兩耳全聾以後的作品，裴德芬只用他的天才寫出這首傑作，自己卻沒有聽過它的演奏。聾子能夠作曲，而且所作的又是千古不朽的傑品，真是奇怪的事！這是爲了他的精神非常偉大，能克服兇惡的運命，故有這樣的奇蹟。第九交響樂是世人所最崇拜的音樂。現在還是不絕地在全世界各地被演奏着。裴德芬百年忌辰的一天，上海市政廳裏也有外國人演奏這第九交響樂。現在蓄音機上也有這曲的片子，我們要聽也不難了。這曲所以名爲合唱交響樂者，因爲其管弦樂中加用着人聲的合唱。把人聲當作一種樂器而加用在管弦樂中，是特別的辦法。原來人聲另有一種特殊的音色，爲一切樂器所不能有。故管弦樂中加用了人聲，其音色當然更加複雜，效果當然更加偉大了。

裴德芬以後，十九世紀中葉以來，研究管弦樂演奏法及交響樂作曲法的大音樂家很多。現在管弦樂演奏的進步發展，幾乎達於絕頂了。人們讚美現代音樂的表現力的偉大，稱之爲「管

弦樂的殿堂，」又稱之爲「交響樂的水晶宮。」就是拿宮殿的建築的壯麗來比方音樂的表現力的豐富的努力於這宮殿的建設的人是誰？我們不可以不紀念。卽亨代爾、罕頓、裴德芬以後，法國有大音樂家裴達士（Louis Hector Berlioz, 1803-1869），人們稱之爲「交響樂詩人」；德國有大音樂家華葛納爾（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883），是樂劇的建設者；最近德國有大音樂家得洛斯（Richard Strauss, 1864—），人們稱之爲「音詩人」；法國有大音樂家杜褒西（Claude Debussy, 1862-1918），人們稱之爲「印象派音樂家」；俄國有大音樂家史克里亞平（Alexander Scriabin, 1871-1915），人們稱他的作品爲「現代音樂最高水準。」這等偉大的音樂家，都是我們所要永遠紀念的。



## 第十講 屠戶的髮的幸運

——歌劇的話

十九世紀中，德國有一位大音樂家，名叫華葛納爾 (Richard Wagner, 1813-1883) 的，非常的天才。他不但是一個音樂家，又是近世的一個偉人。他的名望和托爾斯泰、易卜生等一樣地爲世人所仰慕。而在世的時候，他更受世界各國人士的熱烈的歡迎。歐洲各國的人聽了他所創造的音樂劇，沸騰地讚歎。他們都渴望華葛納爾演奏旅行而降臨到他們的國裏，猶似大旱時候的農民的渴望雲霓。

今天我們就來講一段華葛納爾演奏旅行中的趣話：華葛納爾有一次借了他的夫人同赴演奏旅行，來到了意大利的那不勒斯地方。意大利是音樂劇的故鄉（音樂劇是意大利人造出來的），華葛納爾是提倡新派的音樂劇的人，所以意大利人的歡迎華葛納爾，比別國的人尤加熱烈。他們崇拜這位音樂的大天才，猶似凡人崇拜神仙一般。當他到達那不勒斯的時候，無數的音樂愛好者擁擠在火車站上歡迎他。他們認爲能看見他的臉孔，已是很大的光榮；倘能握他的

手，實在是幸運太好了！

華葛納爾在那不勒斯地方開演他的傑作的音樂劇，天天受萬衆的喝彩。煩忙了好幾天之後，有一天晚上，覺得頭痛起來。他就差僕人去通知劇場人員，說他明天要休息，停止演奏。他的夫人對他說，「你久不理髮了，你的頭痛恐是頭髮太長了的原故，今晚去請理髮師來理髮罷。」華葛納爾漫應了一聲。請理髮師的電話已經打去了；但華葛納爾覺得身體非常疲倦，晚上不願意理髮了，又請他的夫人打電話去回報理髮師，請他改在明天早上來理髮。

理髮師得了電話，十分高興。他想，爲華葛納爾理髮是非常光榮的，而且可以從此獲得一筆錢財。因爲外國人的習慣，歡喜珍藏他所崇拜的人的切身的東西，例如吸剩的香煙頭，口中吐出來的果核，衣服上的鈕扣等，都是他們所歡喜珍藏的；至於頭髮，更加切身，是最寶貴的紀念品了。理髮師想，那不勒斯市中希望得華葛納爾的頭髮而珍藏爲紀念品的人，一定很多，而且華葛納爾的頭髮作金黃色，尤爲人們所讚美的。現在華葛納爾請他理髮，倘把翦下來的金黃色的頭髮整理起來，使成爲數十百個小小的髮束，拿來賣給他的崇拜者，每束金幣二圓，買的人一定很多，這不是可以小小地發一筆財麼？歡喜之下，他就整理用具，預備出發；但忽然又接到一個電話，說請他改在明天早上去了，他只得暫停。生意雖然沒有逃脫，但是發財的心很急切，他就想出預約

的法子來當夜他跑到華葛納爾崇拜者們的地方，宣傳他明天將爲華葛納爾理髮的消息，並且向他們預約：如果有人要得這最寶貴的紀念物——大音樂家的金黃色的頭髮，他可以爲每人代辦一束來，但須先付定洋金幣一圓，辦到後再付一圓。結果，預約的人很多。理髮師當晚收到了許多金幣。

次日早上，理髮師帶了用具，欣然地來到華葛納爾的寓所。大音樂家的金黃色的頭髮果然經他的手剪下了許多。他隨時把剪下來的頭髮藏入衣袋內，落在圍巾上的只是一些極短的頭髮。剪髮將畢，華葛納爾的夫人手中拿了一個封袋走進室來，請理髮師把剪下來的頭髮藏入這封袋中，交與她收藏。因爲向來華葛納爾剪髮，她總是收藏剪下來的頭髮，以表示她對丈夫的愛情的。理髮師聽了這話，大失所望。他已經接受了那些人的定洋，沒有頭髮如何交代他們呢，他只得從衣袋中取出頭髮來，向夫人老實說明他的用意和困難情形，並且請求夫人把頭髮賜給他。但這是夫人的重大的紀念物，她決不肯輕易地送掉。一方面想想理髮師的情形，的確很困難。她躊躇再三，後來代他想出了一個兩全的方法，對他說道：

「前幾天我看見這裏的隔壁有一個屠牛的人，他的頭髮也作金黃色，和音樂家的頭髮很相像。你可去向他商量，送他一次理髮，要了他的頭髮來，當作音樂家的頭髮分送給你的定

戶，便成事了。」

理髮師信了她的忠告，立刻去請求隔壁的屠夫。屠夫正想理髮，便歡然地承諾了。理髮師剪了他的頭髮回去，用紅絲札成小束，分配給許多華葛納爾的崇拜者，收全了價洋，他們都狂喜地愛護這束屠夫的頭髮。男子們用黃金的小匣珍藏它，女子們則把它裝在鑲寶石的胸飾中。

華葛納爾的音樂劇要明天開演。開演的前夜，那不勒斯市中有無數音樂愛好者的枕底下放着那屠夫的頭髮而睡覺。

這屠夫的頭髮真是幸運！但華葛納爾何以能受世人這般的崇拜呢？現在我們可把音樂劇的性狀和華葛納爾的製作說一說。

中國的劇，總是伴着音樂的。但西洋不然，有的只用尋常的說話，完全沒有音樂；有的用唱歌代說話，又伴着音樂演奏，和中國的劇相似。前者稱爲「演劇」，後者稱爲「歌劇」(opera)。現今我國所稱爲「新劇」的，就是外國的「演劇」。「歌劇」則在我國絕少舉行，大多數的人都沒有見過；但將來一定會流行到中國來的。

歌劇是聲樂、器樂、舞蹈、背景（繪畫）科白等合併而成的一種藝術，但音樂最爲重要，劇中用音樂最多。開幕之前所奏的音樂叫做「序曲」，各幕之間所奏的音樂叫做「間奏」或「前

奏，「各幕內都有合唱、獨唱，伴着音樂演奏。作歌劇的音樂家，先以一種小說、神話、傳說之類的事情爲根據，把它分幕，作歌詞、作音樂，加背景，使劇情、音樂與場面十分融合。故歌劇的製作，比作曲更爲複雜，其人須兼有音樂、文學、演劇、美術等天才。名作歌劇中的音樂，可以取出來成爲一種獨立的樂曲。例如開幕前的序曲，常被取出作爲獨立的器樂曲；也有專爲某事情作一序曲，而並不再作歌劇者。從此序曲就不附屬於歌劇，而成爲器樂曲的一種。例如俄國的大音樂家卻伊可甫斯奇 (Tschaiikowsky, 1840-1893) 以拿破崙攻莫斯科的事實爲根據，作一序曲，名曰「序曲千八百十一年」(Overture, 1812)，是世界有名的序曲。他並不作歌劇，只在音樂中描寫千八百十二年拿破崙進攻俄京莫斯科，遭逢大火大雪，又被強悍的哥薩克軍所襲擊而大敗的事實的。故序曲已成爲器樂曲的一種了。又如歌劇幕中的獨唱、合唱，都是很好的歌曲，也可以取出來使成爲獨立的聲樂曲，音樂會中，音樂教科中，常有從歌劇中選出來的唱歌曲。例如中文名歌五十曲 (開明書店版) 第五十八頁的傷春，便是從意大利歌劇家洛西尼 (Rossini, 1792-1868) 的歌劇中取出來的。口琴吹奏法中所附的名曲，有許多是歌劇中的音樂。這都是歌劇中的一部分，我們唱了或聽了已經覺得很好，倘能看到歌劇的全部的開演，一定更多興味。我希望我國不久就有歌劇團的出現呢。

歌劇有兩種，其一種名曰「正歌劇」即 *opera seria*，大都是嚴正的、悲壯的。又一種名曰「喜歌劇」即 *opera buffa*。大都是歡喜的、滑稽的。這是歌劇所由產生的意大利國的名稱。後來流行到了法國、德國、英國，名稱就不同。法國人稱正歌劇爲 *grand opera*，稱喜歌劇爲 *opera comique*；英國人稱喜歌劇爲 *light opera*，德國人稱喜歌劇爲 *oprette*，華葛納爾把歌劇大加改良，稱之爲「樂劇」即 *musikdrama*。樂劇是最進步的歌劇，音樂與歌劇非常調和，融合而成爲一種全新的藝術。這是華葛納爾的天才所創造的，所以世人那樣地崇拜華葛納爾。

但在華葛納爾以前，歌劇也經過長時期的進步發展。前面曾經說過，「意大利是歌劇的故鄉。」原來這種音樂劇是十六世紀時意大利人所造出來的。在古代希臘，文藝非常發達，有一種「悲劇」是伴着音樂的，但希臘亡後，文藝衰落，悲劇也不傳了。到了十六世紀時候，意大利人努力提倡文藝，有名的藝術家出了不少。這時期稱爲「文藝復興期。」就是古代希臘的文藝重復振興的意思。歌劇也就在這時候產生於意大利。故歌劇是從古代希臘的悲劇的模仿而來的。然而初創的時候，非常幼稚，不過在演劇中加配音樂，全然不講調和。到了十八世紀，奧國出了一個大音樂家，名叫格羅克 (*Gluck von, 1714-1787*) 的，把歌劇加以改良，使它進步。其後研究歌劇的音樂家相繼而起：同國的人有莫札爾德 (*Mozart, 1756-1791*)，德國人有韋伯 (*Weber, 1786-*

1835)，意大利人有洛西尼（見前）都有優良的作品遺留在世間。他們的作風稱爲「浪漫派」。到了十九世紀，大天才華葛納爾出世了，他覺得浪漫派歌劇的缺點很多；他們過於注重聲樂的唱法；他們把許多長大的唱歌曲連成一齣歌劇，而不注意劇的全體的連貫。他說他們的歌劇是「聲的體操，一缺乏藝術的調和。華葛納爾自己對於文學、音樂、演劇、美術，都有豐富的天才，他就推翻從前一切舊形式，而另創新式的歌劇。他的主張，劇中音樂與文詞同等地重要，故自作文詞，又自作樂曲，使二者完全調和而融合一氣。這樣作出來的，就是「樂劇」。故說樂劇是最進步的歌劇。同時法國也出了兩位新歌劇家，一位叫顧諾（Gounod, 1818-1893），一位叫比才（Bizet, 1838-1875）。他們的作風，稱爲「現代樂派」。其後俄國人又創「國民樂派」的歌劇，其作家就是卻伊可甫斯奇，史德拉文斯奇（Stravinski, 1882-）等。波希米亞也有一位有名的國民劇作者，名叫特復約克（Devorak, 1841-1904）。他們的作品現今還在西洋各國的歌劇場裏開演着。

歌劇的情形已經大略說過了。現在可以舉一齣歌劇的實例來談談。在我所譯的孩子們的音樂中，會有關於華葛納爾的傑作樂劇羅安格林的話。華葛納爾的傑作中最爲世人所欣賞的，除羅安格林外，還有湯霍伊才爾。這樂劇中的音樂是最高名曲，其樂情亦是最高的悲劇。現在我們就來談這樂劇：

這劇中所演的是德國歌人的傳說。十二世紀時，德國有一班抱了豎琴而遊行唱歌的人，其團體名曰「明內歌人」，即 *Minnesinger*。他們自己能作詩、作曲。自己彈琴唱歌，所唱的稱爲「至純之愛」的歌。這羣歌人中有一個人名叫湯霍伊才爾的，技術最高。在國王所開的唱歌競技會中比賽，曾獲得第一名。但他被山中的一個女妖所誘惑，逃到妖魔山中，和那女妖同度放蕩的生活。後來覺悟了，回來見國王。別的歌人說他已犯罪，要殺死他。但國王的女兒愛他，救他性命，勸他到羅馬法王那裏去巡禮，以贖罪過。羅馬法王不肯赦他，國王的女兒得知這消息，就自殺了。湯霍伊才爾失望歸來，見王女已死，自己也死在王女的柩旁了。歌人們大家爲他倆祈禱死後的冥福。劇情的梗概如此。

華葛納爾的樂劇，先奏序曲，以後分爲三幕而演出。其情狀如下：

〔序曲〕——這序曲是古來有名的傑作，曲中描寫惡與善的爭鬪，非常深刻。惡就是湯霍伊才爾和女妖的放蕩生活，善就是湯霍伊才爾的懺悔而巡禮（巡禮就是到羅馬去拜謁羅馬法王）。湯霍伊才爾是爲了這惡與善的爭鬪而死的。這曲由巡禮合唱開始，次爲山中的女妖的音樂和湯霍伊才爾讚頌女妖的歌，最後又以巡禮合唱結束。

〔第一幕〕——舞臺上開開幕來，即見山中的妖魔的洞窟，湯霍伊才爾和女妖凡奴史（*Vo-*



min)一同住着，遠處飄來妖魔的音樂。湯霍伊才爾已在山中過了好久放蕩逸樂的日子，現在覺得厭倦，想要回到人世間去了。凡奴史挽留他，對他說人世間如何苦惱，勸他不要記念人世，但在山中唱「愛的歌」。湯霍伊才爾彈起豎琴，高唱讚頌凡奴史的歌。唱畢，仍舊想到世間，他的良心已經覺悟，想回到世間來悔過贖罪。凡奴史百般引誘他，迷惑他。但湯霍伊才爾已經決心悔過，高唱「我的幸福在於天」之句。女妖凡奴史就連她的洞窟一併消滅了。舞臺上一變而為山谷的風景，晴爽的山野中有牧童在那裏吹笛，遠處有羅馬巡禮歸來的人們的歌聲。湯霍伊才爾逃出妖窟，出現在這山谷中，聽到了巡禮的歌聲，他心中充滿崇高之念，跪在山野中了。巡禮隊中的國王海爾芒(Herman)和歌人鄂爾弗蘭(Wolftran)，許久不見湯霍伊才爾，現在看見他跪在山野中，便來慰問他。湯霍伊才爾不答而去。鄂爾弗蘭挽住他，報告他唱歌競技會是他獲得第一名的消息，並且告訴他，國王的女兒愛麗若佩德(Elisabeth)慕他的歌才，已傾心戀愛他了。原來湯霍伊才爾在國王的唱歌競技會中出席比賽之後，就進妖魔的窟，全不知道他自己獲得第一，更想不到愛麗若佩德是這般地在愛慕他的。他就跟了國王和鄂爾弗蘭，歡喜地去探望王女愛麗若佩德。舞臺上的人在歡喜的合唱中一同退場。第一幕完。

〔第二幕〕——開開幕來，是國王海爾芒的邸宅中的光景。國王開唱歌會，歡迎湯霍伊才爾

的歸來。王女愛麗若佩德先在舞臺上出現，鄂爾弗蘭引導湯霍伊才爾來見王女，國王也出來了。行進曲開始演奏，表示唱歌會的賓客的來到。這行進曲稱爲「大行進曲」，是這樂劇中有名的樂曲之一。賓客絡繹來到，舞臺上人滿，大合唱就開始。國王發表競賽的歌的題目，是「愛之歌」。鄂爾弗蘭先唱，湯霍伊才爾聽了他的愛之歌，忽然又想念女妖凡奴史，唱起凡奴史的讚頌歌來。在座的騎士們聽了，以爲湯霍伊才爾唱這種妖豔的歌，是褻瀆這神聖的唱歌競技會，大家拔劍上前，要殺死他。王女愛麗若佩德以身當劍，代他求救。國王命令湯霍伊才爾赴羅馬巡禮，以贖罪過。巡禮的合唱又起，賓衆一同退場，幕閉。

〔第三幕〕——開幕前先奏「前奏曲」。這前奏曲稱爲「湯霍伊才爾的巡禮」，是名曲之一。幕開了，現出秋日的夕暮的山谷的場面。愛麗若佩德穿着白衣，在山野中祈禱聖母。鄂爾弗蘭立在遠處看她。她的臉色非常悽慘，她的態度非常莊重。她在那裏等候湯霍伊才爾巡禮歸來；她虔誠地祈禱，願湯霍伊才爾得羅馬法王的宥赦，雪了罪回來。不久，羅馬巡禮歸來的歌聲遠遠地聽見了。隊伍來到的時候，愛麗若佩德在人叢中找求湯霍伊才爾，可是不見他的歸來。她失望了，她高唱着悲哀的祈禱歌，向山中求死去了。這祈禱歌是這劇中最有名的樂曲。歌聲漸遠，天色漸漸黑暗，明星照耀在秋宵的天空中了。鄂爾弗蘭彈着豎琴，唱着「宵之明星」的歌而目送她。這

宵之明星是有名的一首上低音獨唱曲。夜深，湯諾伊才爾作巡禮的服裝而出現，他的神氣非常疲勞而懷喪。他對鄂爾弗蘭說，羅馬法王不許他贖罪，要等到法王的手杖上發出綠葉來的時候，他的罪惡方可赦免。湯霍伊才爾失望之下，高呼妖女凡奴史的名字，凡奴史出現了。湯霍伊才爾要跟她去，鄂爾弗蘭口中連呼愛麗若佩德的名字而勸止他。湯諾伊才爾聽見了「愛麗若佩德」之名，心中感動，躊躇不進。這時候聽見遠處的愛麗若佩德的獻身的頌歌，愛麗若佩德就在這時候爲湯霍伊才爾捨身了。妖女凡奴史便逃走。後來，愛麗若佩德的葬列來了。湯霍伊才爾知道了愛麗若佩德的死，跪在她的柩旁號哭，痛悔自己的罪惡，也死在她的柩旁了。這時候又有羅馬巡禮的隊伍來了。他們拿着一件寶物歸來，這寶物便是一根生綠葉的手杖。原來羅馬法王不許湯霍伊才爾贖罪，說他的罪須待法王的手杖上生了綠葉纔可赦免。不料湯霍伊才爾去後，法王的手杖上果然抽芽發葉了。法王知道必然有人爲湯霍伊才爾獻身贖罪，所以有這樣的奇蹟；故把手杖交給巡禮者帶回，以證明他已經雪罪。然而湯霍伊才爾和愛麗若佩德都已死了。

黑夜已經過去，朝陽的光輝照遍了大地。巡禮的人們合唱莊嚴的祈禱歌，以祝死者的冥福，謝神明的恩惠。歌畢，幕下，全劇告終。

這歌劇中有許多有名的音樂。合唱有巡禮者的合唱，競技者的合唱，獨唱有五個主要人物

(海爾芒·湯霍伊才爾、鄂爾弗蘭·愛麗若佩德、凡奴史)的獨唱，就中愛麗若佩德的獻身的祈禱歌，鄂爾弗蘭的宵之明星，尤為有名。器樂曲有序曲、大行進曲、湯霍伊才爾的巡禮的前奏曲，都是可以獨立演奏的名曲。這些音樂都是華葛納爾所作的，合唱獨唱的歌詞也是他所作的；舞臺的布置、演劇的順序，也是他自己安排的。所以劇中的音樂、文學、背景、演劇、舞蹈，都非常調和。這許多藝術融合而成為另一種新藝術，便是華葛納爾的「樂劇」。



# 開明青年叢書

## 近世十大音樂家

豐子愷著  
一·三〇

在最近二百年中，西洋音樂呈突飛猛進之勢，其樂派之分化，樂風之嬗變，樂曲形式之進展，樂曲之發達，音樂表現力之增大，音樂演奏法之革新，均足使人驚異；而音樂大家之輩出，實爲之主動。本書敘述罕頓，莫札爾德，裴德芬，修裴爾德，裴達士，曉邦，修芒，李斯德，華葛納爾，卻伊可甫斯基等十人之生平及其軼事，不特爲愛好音樂者所必備，卽一般人作爲故事書閱讀，亦極饒興趣。

## 生活與音樂

田邊尚雄著 豐子愷譯 〇·六〇

你知道音樂是怎樣的一種藝術嗎？你知道音樂在我們的生活上佔有怎樣重要的位置，和學習音樂應取怎樣的方法嗎？你讀了這部書，對於這些問題都可以瞭解。一般愛好音樂的，或未得門徑的，或已入門而想升堂入室的，讀之尤可爲自己生活藝術化上的助力。文字淺近而有趣味，絕無枯燥難解之處。

· 售缺已久 · 重版出書 ·

# 開明書店印行

以上各書定價均照同業規定倍數發售



# 談美

凡是讀過朱光潛先生作的「給青年的十二封信」，沒有不希望他多寫幾封信的。現在，信來了，本書就是朱先生繼作的第十二封。

先生對於美學，頗多心得，他自己說：「我裏我就想把一些心得介紹給你，右你看過以後，看到一首詩，或是一片自然風景時，比較能感覺到更濃厚的趣味，懂得什麼樣的經驗才是美的，然後再以美感的態度，推到人生世相方面去，我的心願就算達到了。」他的態度的親切，談話的風趣，是和「給青年的十二封信」一樣的。讀過這部書的，不可不再讀這部書。

朱光潛著

○ · 五五

開明青年叢書之一

# 藝術趣味

豐子愷著 ○ · 五〇

豐先生的小品文，筆調輕快而雋永，所以誰都喜歡閱讀。本書以小品文的體裁，寫成繪畫與音樂方面的理趣，共有文字二十二篇，讀之勝讀數部藝術論。欲獲得藝術的知識和領略藝術的趣味的人，請一讀本書。

# 藝術概論

黑田鵬信著 豐子愷譯  
每冊定價 ○ · 五〇

這部書的原著者黑田鵬信，在日本藝術界久享盛名。本書為其取精采的作品，論述廣大，故曾轟動日本全藝術界，讀後可增進不少藝術知識。

## 開明書店印行

