

廿六年一月三日

# 音韻學



# 10

第四卷

國立北平圖書館

陳恭則·翁之琴·顧曉初·陳學聲編選

# 小學活頁歌曲

小學活頁歌曲係本店創印，體裁之完備，繕寫之精美，校對之正確，印刷之清楚，紙張之堅潔，定價之低廉，早蒙採用各校交口稱許，無俟贅述。茲為便利選用起見，特印成詳細索引奉贈，如蒙索閱，概不取費。除索引中所篇載目外，本店仍隨時續印，其索引亦可隨時索寄。

## ●發售簡章●

1 本歌曲用上等報紙印刷，每頁高六市寸餘，闊四市寸餘，甲種專載正譜，乙種除載正譜外，於背面附載簡譜，定價每頁均大洋七厘。學校採用每一篇目同樣購二十份以上者，特別優待，照定價八折計算。

2 採購時請查照索引，開示篇次，篇目，種類及需用份數，以便檢配。但因篇目過多，間有暫時售缺，最好於應用篇目外多選數篇，以備補充。

3 本店設有小學活頁歌曲裝訂部，專代顧客將散頁裝訂成冊，每冊僅收裝訂費二分，備有三色套印書面紙及空白目錄紙奉贈。倘蒙委託，請開示各篇先後次序，當於三日內裝成。但定裝者至少須選購二十篇以上，同樣裝滿二十冊。

4 本歌曲另有裝成合訂本者，每冊實價大洋八角。

5 本簡章所訂定價，裝訂價及優待辦法，均以直接向上海本店購買者為限，各地代售處須酌郵匯寄費，務請鑒諒！

藝術書店謹訂

上海塘山路三十六號

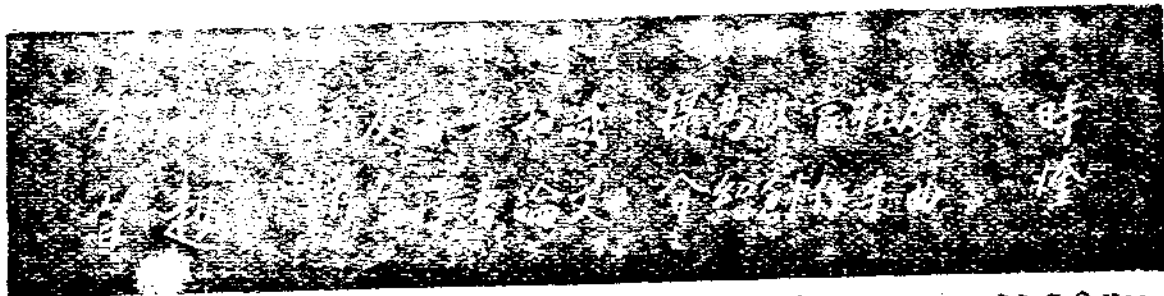
# 音 樂 教 育

第 4 卷 · 第 10 期



利斯特 (Franz Liszt, 1811—1886)

江西省推行音樂教育委員會刊行



音樂教育

第4卷·第10期

封面.....錢君匋

• 樂 曲 •

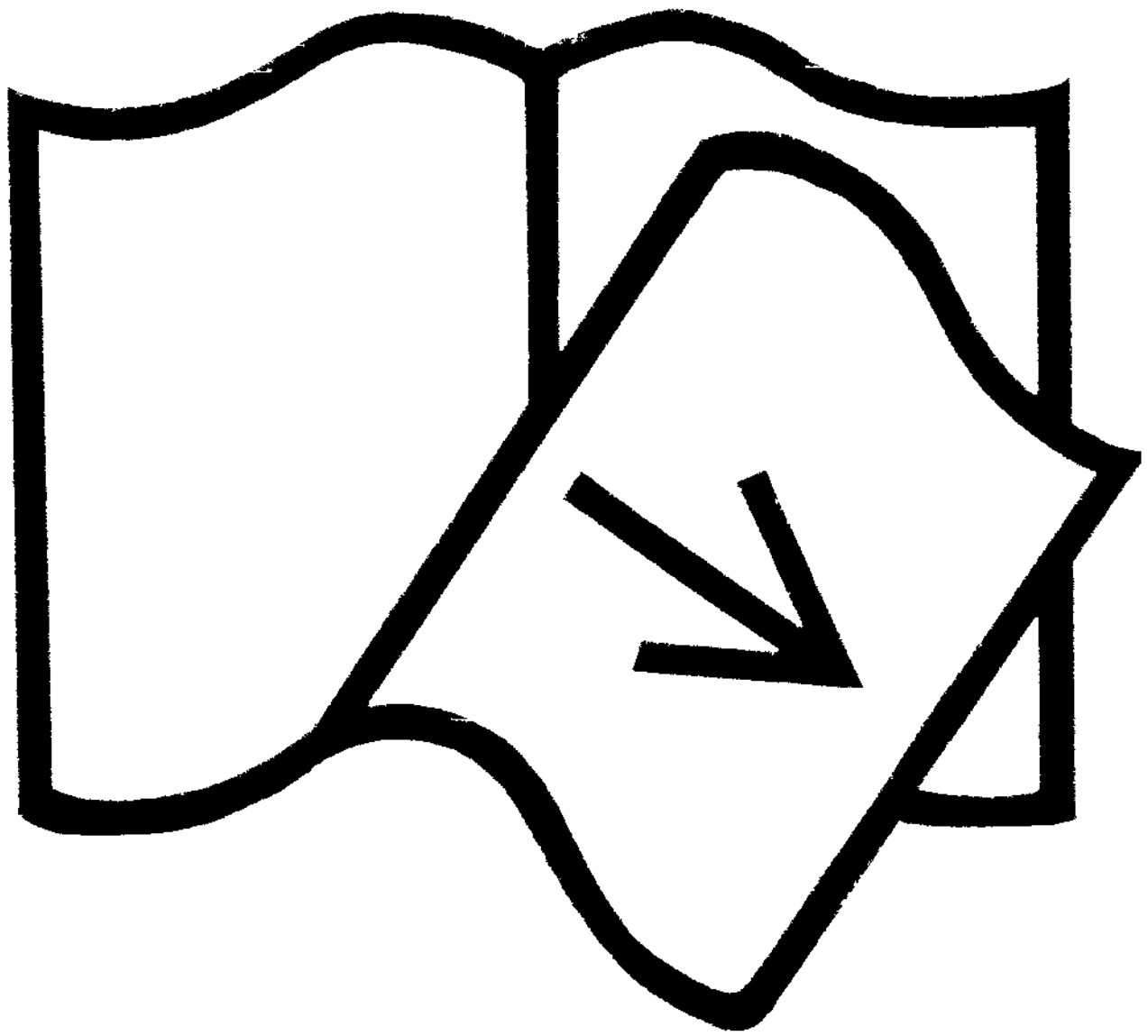
哀輓一位民族解放的戰士(陳梅魂).....	陳田鶴	1
什麼好.....	劉已明	4
汴水流(白居易).....	邱望湘	8
秋天的夢(戴望舒).....	陳田鶴	9
雨(兒童節奏樂隊用曲).....	捷克民歌	11
水仙花圓舞曲(兒童節奏樂隊用曲).....	夫朗克林	12
奧古丁(兒童節奏樂隊用曲).....	奧國民歌	14
樂曲說明.....		15

• 論 著 •

貝多芬〔1〕(哈道).....	馬葆煉	17
未來的音樂.....	張貞勳	43
兒童音樂教育談座〔4〕.....	胡敬熙	45
我們的節奏樂隊.....	曾葆	47
杭州藝專音樂教授普洛苛之死.....	呂白克·李元慶	61
音樂教學綱要〔1〕(達姆羅什).....	歐漫郎	77
聲樂的樂器法(E.普特).....	李元慶	95
利斯特〔給兒童看的大音樂家故事10〕(塔柏).....	天華	111
曲調中的鄰接音(該舒斯).....	繆天瑞	67

• 附 刊 •

國立音樂專科學校瑣記一文更正.....	42
各地樂聞.....	16
本會工作報告.....	122



缺 **1** — **4** 页

# 汴水流

白居易

邱望湘作曲

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of vocal and piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The second system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The lyrics are written in Chinese characters below the vocal line.

*mf* 汴水流，泗水流，流到瓜州古  
*cresc.*

*mp* 渡頭，吳山點點愁。思悠悠，恨悠  
*mp*

悠，恨到歸時方始休。月明人倚樓。

# 秋天的夢

戴望舒

陳田鶴作曲

Andantino

這

*p* *pp*

Detailed description: This block contains the piano introduction for the piece. It is written in 2/4 time and consists of four measures. The first measure has a treble clef and a 2/4 time signature. The second and third measures are grand staff notation. The fourth measure has a bass clef. The music features a series of chords and triplets in the right hand, and a simple bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*).

邊的牧女的羊鈴，搖

Detailed description: This block shows the first line of the song. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is in grand staff notation. The lyrics are '邊的牧女的羊鈴，搖'. The music features a melody with eighth and sixteenth notes, and piano accompaniment with chords and triplets.

落了輕的樹葉。秋

Detailed description: This block shows the second line of the song. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is in grand staff notation. The lyrics are '落了輕的樹葉。秋'. The music continues with a similar melodic and harmonic style to the first line.

天的夢是輕的，那是窈窕

的牧女之戀。于是我的

夢是靜靜地來了，但却戴著



沈 重的昔 日， 唔， 現在我

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics '沈 重的昔 日， 唔， 現在我'. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with some arpeggiated figures.

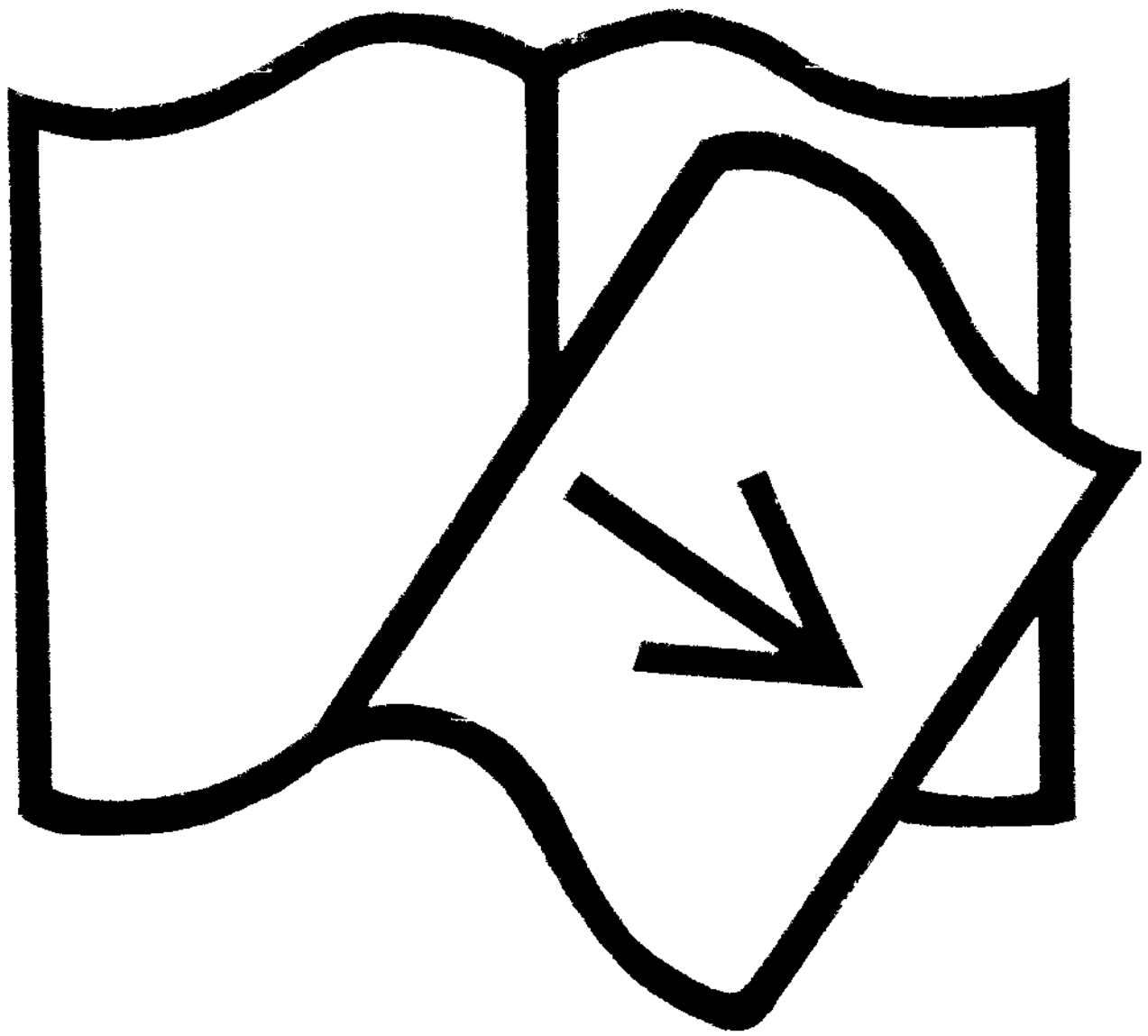
是 有 一 些 兒 寒

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics '是 有 一 些 兒 寒'. The piano accompaniment includes some triplet markings (indicated by the number '3') and a sixteenth-note figure (indicated by the number '6').

冷， 一 些 兒 寒 冷 和 一 些 兒 憂 鬱！

The third system concludes the musical score on this page. The vocal line has the lyrics '冷， 一 些 兒 寒 冷 和 一 些 兒 憂 鬱！'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes triplet markings.

8 Basso



缺 **9** — **10** 页

# 雨

(天華譯詞)

捷克民歌

① *Allegretto* (稍快)

三角鐵	1	2	3	4	5	6
手鼓	[Musical notation]					
鼓	[Musical notation]					
鈸	1	2	3	4	5	6

歌聲

*p*(弱) *pp*(最弱)

滴 瀝 漸 瀝， 滴 瀝 漸 瀝， 打 着 牆， 滴 瀝 漸 瀝， 滴 瀝 漸 瀝，  
 滴 瀝 漸 瀝， 滴 瀝 漸 瀝， 打 着 牆， 滴 瀝 漸 瀝， 滴 瀝 漸 瀝，

鋼琴

*p* *pp*

②

三角鐵	7	8	9	10	11	12
手鼓	[Musical notation]					
鼓	[Musical notation]					
鈸	7	8	9	10	11	12

歌聲

*p*(弱)

敲 着 窗， 斜 風 刮 着， 濕 雲 聚 着，  
 敲 着 窗， 濕 雲 散 了， 天 空 清 了，

鋼琴

*p*

③

三角鐵	13	14	15	16	17	18	1	2	3
手鼓	[Musical notation]								
鼓	[Musical notation]								
鈸	13	14	15	16	17	18	1	2	3

歌聲

*p*(弱) *f*(強) *pp*(最弱)

滴 瀝 漸 瀝， 滴 瀝 漸 瀝， 滴 瀝 漸 瀝， 雨 更 狂。  
 如 今， 如 今， 如 今， 如 今， 如 今， 如 今， 雨 勿 降。

鋼琴

*p* *cresc.* *f* *dim.* *pp*

# 水仙花園舞曲

用圓舞曲的速度

夫朗克林作曲

①

三角鐵  $mf$  (稍強)

手鼓  $mf$  (稍強)

響木  $mf$  (稍強)

鈸  $mf$  (稍強)

鼓  $mf$  (稍強)

小提琴  $mf$

鋼琴  $mf$

②

三角鐵

手鼓

響木

鈸

鼓

漸強

漸強

漸強

漸強

漸強

漸強

②



# 奧古丁

(青主譯調)

維也納民歌

① Allegretto(稍快)

三角鐵  
手鼓  
鼓  
鈸

歌聲

鋼琴

啊，倒霉的奧古丁，奧古丁，奧古丁，

② 漸強 *f*(強) *p*(弱)

三角鐵  
手鼓  
鼓  
鈸

歌聲

鋼琴

啊，倒霉的奧古丁，通通敗清。你姑娘不要你。

③ 漸強 *f*(強) *p*(弱)

三角鐵  
手鼓  
鼓  
鈸

歌聲

鋼琴

你的笑也用盡，啊，倒霉的奧古丁，通通敗清。

④ 漸強 *mf*(稍強) 漸強 *f*(強)

三角鐵  
手鼓  
鼓  
鈸

歌聲

鋼琴

你的笑也用盡，啊，倒霉的奧古丁，通通敗清。

## 樂 曲 說 明

**哀輓一位民族解放的戰士** 這是追悼一位新近逝世的偉人的歌曲，可供一般人及學校唱用。

**什麼好** 小學三四年級適用。

**汗水流** 中學一二年級適用。歌詞是白居易的詞“長相思”。

**秋天的夢** 抒情的歌曲。在伴奏中彷彿可以聽到“迢遙的牧女的羊鈴”。伴奏的低音部最後兩小節要彈低八度的音(8 Basso)。

**雨** 小學四五年級適用。此曲音域過高一點，可改為G調等。詳細的教法參看本刊前期兒童節奏樂隊組織法及本期我們的節奏樂隊兩文。

**水仙花圓舞曲** 小學五六年級適用。圓舞曲(Waltz)是起源於德國的一種三拍子的華麗的舞曲。因為在實際舞蹈時，舞者擺成圓陣，故譯為圓舞曲。

圓舞曲的速度，在演奏會中演奏比用於實際舞蹈時較為快速，若以四分音符為單位數作一拍，則每一分鐘內約有180拍。不過圓舞曲的拍子，雖記明四分之三，却常是隔一小節才有一強聲，因此演奏起來最好當作四分之六拍子來奏(合二小節為一小節)，即以一小節為單位數作一拍，而二拍之內有一強聲。但這于兒童，無論演奏或指揮，都覺較困難，故還是把一小節作為三拍來奏為妥，不過速度要快一點。

這曲加入小提琴(Violin)，這部份非常容易，因為都是開放絃(Open String)，即不用按指。奏者要由兒童擔任。□V是弓法，□是下弓，V是上弓。這小提琴部分亦可以省去。

第十六小節後的“終止”，與最後小節後的“回頭”，意思是這樣：這曲奏到末尾，須再從頭起反覆演奏，但這回並不一直奏下去，而到

了“終止”處，便停下來，爲全曲的終止。鋼琴，小提琴部分上的Fine，D.C.也是這個意思，前者是“終止”，後者爲Da Capo的略寫，即言“回頭”。抄分譜時須注意，每個樂器部份，都得寫上“終止”與“回頭”。

奏手鼓的須注意，從第十三小節起三個小節，須繼續搖着，到第十六小節才一打。其他詳細的方法，見本刊前期兒童節奏樂段組織法一文。

**奧古丁** 小學四五年級適用。這曲的譯詞曾載在樂藝上，現在得譯者的同意轉載于此。“奧古丁”是人名。

### 長沙大時代音樂社消息兩則

**童謠初集出版**——該社社員黃源洛，魏開太，黃伯仁，鍾琳等創作小學樂歌，前應徵首都中英庚款董事會，獲列二獎，現更廣事蒐羅，其大部均經黃自先生訂正，決於最近出版發行，初集包含童歌，民謠共二十首，除專徵諸人作品外，尚有黃燦，羅樹武，劉式昕，王昭碩，李崇久，王知安等作品，該社社員，現均從事中小學音樂教學，推行當極易易。除初集外，並計劃繼續出版二三集，每冊定價二角，歡迎定購。社址：長沙落星田大巷子七號。

**創作音樂大會**——該社自本年六月舉行第一次民謠音樂大會以後，湖南各界對之頗爲信任，因該社創作民謠，爲是會最精彩項目，長沙市府兒童音樂會，亦幾全爲主持，茲爲提高社員創作熱忱，即籌劃舉行第一次創作音樂大會，童謠集屆時贈送，以廣宣傳，三湘音樂巨浪，該社正竭其力以圖掀起之云。



# 貝多芬<sub>1</sub>

哈道(H.Hadow)著  
馬葆煉譯

## 著者略傳

哈道(William Henry Hadow)英國人，是著名的音樂著述家。1859年生於格羅斯忒(Gloucestre)。1890年之後，任牛津大學(Oxford University)的講師等職。1909年離去牛津，為阿爾斯特隆大學(Armstrong College)的校長，牛津大學給他音樂學士的學位。1919年以後任舍非爾德大學(Sheffield University)的副校長之職。著書有：近代音樂研究(Studies in Modern Music)，一個哥羅西亞的作曲家(A Croation Composer)，奏鳴曲形式初步(Primer of Sonata form)，近代音樂的幾面觀(Some Aspects of Modern Music)，通俗音樂教育的必需(Needs of Popular Music Education)，音樂在藝術中的地位(Place of Music among the Arts)，(此書曾由本文譯者譯出，登在廣州音樂院編行的廣州音樂上)，威廉·柏德(William Byrd)，音樂論文集(Collected Essays)，音樂(Music)，與牛津音樂史(Oxford History of Music)第V卷維也納時期。牛津音樂史是音樂史文獻中頗有名器的一部偉著，全書分VII卷現已出至第VI卷；哈道擔任主編，由各著述家分門執筆，惟第V卷是哈道自己執筆。

——編輯處

×

×

×

哈道曾著貝多芬一文，收在音樂論文集中。本篇係從牛津音樂史第V卷中譯出，與前文迥然異殊，特此聲明，以免誤會。——譯者

我們研究海頓(Haydn)的室樂詩，往往因其中的一種預言，一種暗示的音，而感到奇怪；此種音並不明晰清楚，却宛如等候一種確證或滿足。在他中年時期中，大家時時付度着，他那件靈感的外衣究竟要落到何人的身上。在愛孫那城(Eisenstadt)他的學生中，沒有一個穿得起這外衣；普來挨兒(Pleyel)，一個甚佩的作曲家，少年頭角嶄露，但後來終無成就；韋柏(Weber)三弟兄中，以最少的一個為最有成績的，二長者乃不過請客而已，均沒沒無聞；其他的學生，連名字也沒有流傳後世。以人類的壽命論，則海頓之工作的繼續及完成，亦未嘗不可放在莫差特的肩頭上；然而莫氏竟於1791年長辭人間，此希望遂成夢幻泡影。因此，翌年夏天，在他首次遊畢倫敦而返歸故里的途中，他非但因自己本人的損失而黯然傷逝，却又因當時音樂事業，百般凋零，無可收拾，而深悲藝術的損失。

途經波昂(Bonn)時，曾稍作勾留，在該處便滿懷好意的答應給選帝侯樂堂的風琴副手看看一部最近寫成的康塔塔(Cantata)。他對於這本作品，非常感到興趣，因此四方探問，關於這作曲家的事。這才知道作者名凡貝多芬(Van Beethoven)；係教堂聖歌隊中的一個中音歌手之子；其師內夫(Neefe)對其Clavier演奏，極口稱道；而且在赴維也納匆匆遊歷時，曾受莫差特嘉掌數語。或者最後的一項使海頓下了決心亦未可知。他遣人往請那青年，懇篤的鼓勵他一番，而毫不猶豫的聲明，他欲助他到維也納做自己的學生去的心願。當時選帝侯因赴法蘭克福(Frankfort)參加法蘭西斯二世(Francis II)加冕禮，故貝多芬對此獻議未能立即接納；及至選帝侯返波昂時，即予以準許，

而貝多芬乃於十一月中起，定居維也納。

他的功課的成績不大好。海頓本是一個粗率的教師，貝多芬則一執拗倔強的弟子；他的練習題，往往因某種原因，便原封不動，隻字不改。不過他們的關係，仍舊保持下去，直至海頓作第二次遊英之舉為止。此後，他們兩人仍以一種極端相對的氣質保持着友誼。據李斯 (Ries) 所述的一種傳說，謂，海頓聽過貝多芬初作的三闕鋼琴三重奏的演奏之後，他曾勸貝多芬將頭兩闕的稿子拿去付印，第三闕則阻之發表。其實第三闕才是委婉馴熟之作，故貝多芬乃認為海頓此舉係力不勝任，不然，則心懷嫉妬，於是竟演成一種公開的紛爭。然而這種傳說簡直可以不假思索的把它歸入音樂神話的大領域內。第一，海頓何以要貶黜那活躍而具體表現自由（即海氏自己一生所反抗的）的C短調三重奏？此中的理由簡直是无可明瞭。第二，顯然沒有紛爭的事發生，因為下次海頓開音樂會時，貝多芬仍為海頓演奏，并將其新作品題獻於海頓。第三，此三闕三重奏的草稿始見于貝多芬1793年冬季的筆記簿上，而在1794年春，阿爾布勒希茲堡 (Albrechtsberger) 班上的對位法練習題後面，仍舊繼續着：卒於1795年七月出版，而海頓于1794年一月至1795年八月却在倫敦。總之，這一套故事很類似舒伯特對厄斯忒嘿茲伯爵夫人 (Countess Esterhazy) 之熱情，與索班之為喬治桑 (George Sand) 所虐待。

此三闕鋼琴三重奏雖係列入Op.1，然而在貝多芬知名的作品中却非為最早的。在海頓尚未發見到他之前，他已經作過一闕弦樂三重奏 (Op.3)，小夜曲三重奏 (Op.8)，小品數闕 (Bagatelles, Op.33)，兩部幼

稚的奏鳴曲 (Op. 49)，鋼琴奏的兩對回旋曲 (Op. 51)，幾種變奏曲——其中一首係Righini的‘Venni Amore’的變奏曲，此曲曾予他以鋼琴家的資格在維也納公演的初次機會。三年後，更作了Bb調鋼琴協奏曲 (Op. 19)，C調鋼琴協奏曲 (Op. 15)，阿勃與英吉利角 (Oboes & Corno Inglese) 的較弱的三重奏 (Op. 87)，幾首歌曲，及幾首較小的作品，其中包括獻物頌 (Opferlied) 與阿德雷德 (Adelaide)。他並沒有將這發表，却深藏起來，等待一種大傑作的來臨：此種作為原是貝多芬的顯著的特性。上述的一切作品，都帶有一種未成熟的特徵：如結構之不嚴密，特技之因循，或高舉的嘗試，與不穩固的翼膀之痕跡。他所挑選以為第一種貢獻的，要算是一部无可指責的天才與絕无瑕疵的技術的作品。我以為C短調三重奏有值得我們特別留意之處，因為其中有許多足以預表貝多芬以後的體裁。比方，全曲頭一句之將一種因襲的公式轉作新公式之用：——

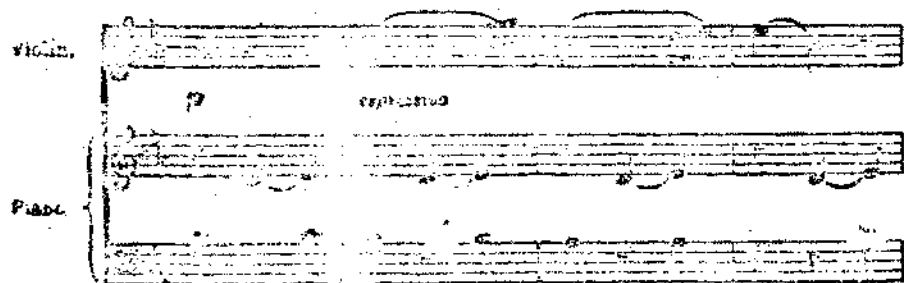


我們早已見到莫差特與海頓對此種方法之用法；貝多芬則把它提到一個更高的興趣的水準。他使主要的音階中，半音半音的進行，其

後在熱情奏鳴曲中亦如是，這樣一來，不但把我們的注意力引到一種嶄新而巧妙的樂裁上，且還使我們的耳準備着，等到此樂句要重新出現時，便可以毫不費力的進行到一種極端的，深奧的轉調中去。如是藉這種簡單的方法，摺過而不爲人所發覺。此種方法原係爲一種副調而設的計劃，結構可以新穎而更豐富，色彩則逐漸鮮明，但仍不因此使其本質的特性曖昧。展開 (development) 之部是如此開端的：——



主題再現 (recapitulation) 時，其開端處亦同樣顯著。再則第二主題披露一種優美如流的旋律 (竟成爲百餘種同樣作品之先河)，然後發出一種惟有貝多芬能夠發出的親切狂熱的叫聲：——





此樂章其餘各部亦如是；情節如此巧妙，以致每一枝節都使我們驚奇，及至明白了，才知道是无可避免的；結構亦精密，簡直沒有一處可以捨棄或更動；然而其尤佳者，則為一種即莫差特與海頓亦不能達到的情感表現。自巴赫以來，這是第一次覺察到音樂之神祕——“一種發音不清，深奧難明的語言，把我們引到無限之邊際，讓我們片刻間，凝視無限。”

Andante 之部，係一種慢調變奏曲，其許多本質的特性已很顯然。若自因推果，則很容易測到變奏曲形式之不充足。結構組織，插段，或變節，極少有活動範圍，宛如其最高目的，只為用不同的字眼，將一件故事述說幾次。貝多芬以前的作曲家，自然感到興味之難於維持，故往往束手无策。如果海頓有一個像帝王聖歌 (Emperor Hymn) 似的佳調，那他儘可以在全樂章中翻來覆去，只將和聲或對偶主題改面換目而已；在他種作品——如著名的 Clavier 奏的 Andante——中，他對付此形式的腕力雖強，然而往往避難就易，要不是把全無關係的題材挾入其中，便是向密紐挨特 (Minuet) 或回旋曲 (Rondo) 這種外來的形式，求一種天外飛來的助力。莫差特之最佳作中，很少有變奏曲。只有幾次他曾對此問題，表示過一種真正的賞識，A 調弦樂四重奏

就是一個絕妙的好例：照例，他對於自己那種精彫巧刻的，優美的主題，倒很滿意，他與柯些呂 (Kozeluch) 或克雷門提 (Clementi) 所不同者，與其說是在於型的錯雜，毋寧說是在於一種金屬的晶瑩澈。然而此種形式一到貝多芬的手上，其原理本身，便經過一層變化。其變奏曲之在沙龍的流行的方法中，宛如指環與書 (The Ring and the Book) 之立於反覆的旅客的故事。這些不但在主題方面要算是獨立的研究，即在基質與環境方面亦如是；他們逐漸的遞升，直至將結論凝聚到焦點之上。然而這並不是說貝多芬能馬上把此方法運用得精練純熟。從C 短調三重奏到克勒最爾 (Kreutzer)，更由克勒最爾到那些給提阿培利 (Diabelli) 寫成的變奏曲，其間的距離很大。然而在最早的作品中，顯然有這樣的一種風格：每一種變奏出現，則此種成分的真意越大，且益顯著，其重複之處亦越模糊，直至最後的一種變奏中，只聞清澈的半音階高升，而主題雖仍成通篇的統一力，然而只不過是其對偶主題的和聲伴奏而已。

以密紐埃特這種狹小的範圍論，亦未嘗不足以顯出貝多芬所喜用之諸方法：如驚奇與對比，伴猶豫的神氣，與思慮過的效果。當那調子中止，游移，發出混亂而試驗的暗示時，我們便看見貝多芬向他的聽衆凝視。我們知道在複雜線處一定要達到目的地：現時我們仍以一種如冒險的喜劇所喚起的幽默的同情，而依運命所驅率之途走。其鼓舞動人的終曲，亦可算為一種特徵：此種終曲預兆着那激起悲愴奏鳴曲 (Sonata Rattigue) 的雄偉力，及至第五交響曲時，則益雄勁：

(a) *Prestissimo*

The musical score for section (a) is titled "Prestissimo". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with a forte dynamic (*f*) and features a rapid, ascending melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system is marked with a piano dynamic (*p*) and continues the melodic and rhythmic patterns, showing a slight change in texture.

然後轉入一種寬洪柔和的旋律，其曲線與節奏美妙完整，終止法則故意延蕩，一則足以增加目前之美，二則足以準備將來那驚心動魄的危機：——

The musical score for the section described in the text consists of four staves of music. It features a wide, flowing melody with a soft, spacious feel. The rhythm is elegant and well-structured, with a focus on melodic contour and phrasing. The notation includes various note values and rests, creating a sense of movement and tension.



至於此曲的結果之比貝多芬天才成熟時的作品更薄弱，則本不待論。C 短調三重奏是一個青年人的作品，猶之乎仲夏夜之夢之與暴風雨，理查士三世之與俄忒羅 (Othello)；無疑我們可以更進一步的比較，因為莎士比亞開始是受馬羅 (Marlowe) 的影響的，而貝多芬的早期作品却可以找出莫差特的風格與語法。此種作品雖受年齡與知識程度之狹小的經驗之限制，但仍然看得出成年後之特性已於幼年時露之。有此，貝多芬即遁其最高成就之途徑走；且在其藝術的全部領域中，着手於嗜好相投的工作。他早期所刊行的三十一種作品中所運用的較大的樂器形式，並非徒然，蓋此種煅煉而成熟的風格，曾予其日後全部工作以絕大的影響。

那麼，在開始時便可以追溯其生長中之兩種基本性質。第一，即其對於樂曲之型的結構法之無上精達。其樂曲非但完全對稱，且還藉一種充實與豐富的細節而達到此完全之境；海頓與莫差特的作品多完全對稱，然而他們的最佳作中却找不到此種方法。此中，聽不見“盛筵中杯盤橐橐之聲”；也沒有休止的時間以減輕人們的注意力，俾得興趣重起時亦得以繼續前事；每一小節，每一樂句，對於主要的結論，均有密切關係，而畫布上的人物，變節，紛紛擁擠，各種均重要，无可拋棄。如果讓人們的注意力一時弛減，那便是將一些極重要之處失掉：橫過舞台上的演員也許是全劇情節的關鍵；故意草率的轉調也許是全部構成法的解釋。在此方面看來，貝多芬（像一切偉大的藝術家似的）無疑是時運皆齊的了。休柏德·巴理爵士 (Sir Hubert Parry) 說：“當時奏鳴曲形式之組織完善，而音樂界又完全熟識此種形式，故對於

形式原理之每一個暗示與指示，很容易跟上；而且當貝多芬恃他們的諳熟程度，而在此熟識的行線中製造一些新的意匠，與請新纖巧的東西，果然他們也能領會其目的；且甚至藉那似乎迷惑他們的方向的進行，而着重此數點：這是貝多芬的好運氣。”在1781年時的維也納，他這種鼓舞聽眾之好奇心，挫折之，然後滿足之的方法，是辦不到的，因為聽眾絕不會理解。然而貝多芬却乘他機會之便（因為結構技能稍遜的人也不會担当得起）以一種宏博的同情與深入的洞見，左右他當日較高的音樂理解力。

第二（為首項之補充），即其情感表現之精力彌滿，天矯雄勁。他是北方的剛復的血統，因此氣質上就具有一種深沈難忘的情感。兒童時代的教育悲澆苦澀，卑卑不足道，因此很早便學到專心凝神與堅決自靠。他寫作的當兒，原是革命時期，自己又是個熱心的革命家，因此竟闖入與亞那彬彬有禮的朝廷，像密拉善 (Mirabeau) 或丹敦 (Danton) 似的，大發雷霆。他作曲的程序簡直是一種肉體上的痛苦——精勤孜孜，而數小時後突然現出一種火山力似的爆發，彷彿是從一種肉體衝突的昏迷中躍出來的。他雖精於即興曲，然而對於其思想之最初形式是從來不滿意的，因此把它燒到白熱，重在鐵砧上，用猛烈的大鎚再三的鍛鍊着。我們可以在草稿簿中找到一個主題之七八個修改，試了又試，棄了又棄，直至以強力逼那難卸的金屬馴服起來。然而此作也不是單為語法的選擇。這不是索班的慘淡經營的佳句，也不是開盧俾尼 (Cherubini) 的合於邏輯的正確性。每一次的表現必使意義增加：每鏈一下，不但字句更佳，即思想亦更活躍，更清晰，而意義

與真味更豐富。如是，在其最佳作中——其數目亦遠超過那少數例外的劣品——簡直沒有一句尋常之句，沒有一點拘泥格式之處。舒曼說：“他的半音階并不像別人的半音階。”他最簡單的一句可以像莎士比亞的一行似的，意味深長，使人銘於心而不忘。

此外，尚有貝多芬所硬求且臻到的更高的表演技能之水準。在他開始立身處世時，維也納人對於靈巧之技術感到異常有趣，因此往往易將藝術家與演奏名手混為一談。如是，當時鋼琴方面，最健全，而最合乎音樂家的學校，要算是英國的了。英國某校是莫齊奧·克雷門提(Muzio Clementi)創辦的。克雷門提的奏鳴曲曾受貝多芬稱道不絕，而其音樂教科書(Gradus ad Parnassum)——一百首由淺入深的練習曲——一書仍為一種有價值的課本。其方法之優良，可於其著名之學生克拉麥(J.B.Cramer) (舒曼的Davidsbund中，唯一的英國作家)，與飛爾德(John Field) (着夜曲之先鞭，故曾影響及索班)中，可以見之。這一點且莫說，當時鋼琴家似乎只求演奏上之巧美。杜舍克(Dussek, 1761—1812)是一個天才的作曲家，然而懶惰成性，毫無籌劃，其思想由是無法表出；其奏鳴曲，甚至祈求(L'Invocation)中，无目的的音階與无用意的段落充斥。斯泰培爾提(Steibelt)只不過是一個有才的走江湖，其最高目標為使聽眾驚心怵目。據說弗爾夫爾(Weyfl)是善於即興曲，然其作品中真真值得傳諸萬世的性質却没有。此外尚有不少演奏家，均技巧靈妙，受過嚴格的訓練，然而也一樣的昧於藝術的意義。競爭的空氣已瀰漫。斯泰培爾提公然作一種鍵盤樂器挑釁；弗爾夫爾發表一闕奏鳴曲，題名為无以上之(Non Plus Ultra)

，意爲果有更難之作，則必爲二人合奏之曲；杜舍克却把他的鴛而上之 (Plus Ultra) 打過去，果然該曲更難，但一人也彈得來。約言之，鋼琴曲早已趨於一種速度與持久的競爭，而大可以柏拉圖金言之自由解釋——即體育與音樂都是爲心靈的好處的——爲藉口。

然而即他們所擅長之技亦敵不過貝多芬。說到手法靈巧則只有弗爾夫爾才堪爲其敵手；其他各方面則嚴然成鷄羣之鶴。托馬斯契克 (Tomaschek) 原是一個有識辯力與多能的音樂家，他從1790年至1840年聽過各個偉大的鋼琴家的演奏，據他說，貝多芬是他們中最偉大的一個。其區別當在於腦，而不在手；此種唯一的區別（甚至對於演奏者）才是真正重要的。演奏名手的氣質往往是自殺的，因爲你一勝過各種困難，這種困難便成爲一種平凡膚淺的東西了。托未先生 (Mr. Tovey) 說：“演奏名手作曲家的所謂協奏曲簡直比什麼東西都容易過，因爲他們所寫的段落都是用一種膚淺與明顯的和聲作成的，一練熟了，便如陀螺旋轉時格格地響着；反之，大作曲家的段落不會將你的手移到你所想到的地方，而且只要筋肉服從心的不斷的指揮，便能夠練熟了。”貝多芬小提琴所運用之方法亦復如此。比方，他給老師舒旁西奧 (Schuppanzich) 作的四重奏，不但需要（甚至爲那淡然无味的音符）柔和與正確；却需要一種不變的，和機敏的智力，俾得以追隨其活動，兜穿其紛亂之處。約言之，他對於自己的技巧正如對其個人的結構的概念一樣，孳孳焉進而發展之；而從此兩者看來，其擴大的方法是一種緊張思想之工具與媒介。

其音樂慣常分爲三個時期：此種分法委實有可取之處，

人易於明瞭，只要我們不持一種偏偏的態度，把分界看得過分。這種根基不能以正確無誤的年代決定：一則，貝多芬當時不會一起將這些方法精練了；二則，當時雖仍略受管弦樂隊之阻礙限制，但對於鋼琴却有完全的自由。因此第二交響曲(Op.36)在風格上與本質上比諸鋼琴奏鳴曲(如Op.27, Op.28, 與Op.31——其實這些奏鳴曲係先於第二交響曲的)近較早期的，不甚成熟的；而C調弦樂五重奏(Op.29)與C短調的小提琴奏鳴曲(Op.30, No.2)，一和C短調協奏曲(Op.37)相比，便近於過渡時期的作品。即拿同一媒介的作品來比較一下，亦往往顯出一種變化。在本質上，其最初的六卷弦樂四重奏之與獻給拉斯奧摩夫斯基(Rasoumoffsky)的三卷弦樂四重奏迥然異殊；或首二交響曲之與英雄交響曲截然不同；而月光奏鳴曲之首樂章，尤其是D短調奏鳴曲(Op.31, No.2)之首樂章，比之以前的任何鋼琴曲，都有一種細膩的，深奧的美。第二個時期與第三個時期的界線可更清楚：第八交響曲可歸入第二交響曲之列；至於第三個時期的過渡期則始於F短調四重奏(Op.95)，G調小提琴奏鳴曲(Op.93)，與Bb調鋼琴三重奏(Op.95)；雖然(此亦值得一提)那鋼琴三重奏係四卷中最早的一種。初期作品，如第一交響曲的Scherzo，往往含有一種後來的方法之預兆；後期作品，如小奏鳴曲(Op.79)，却不時追回一種幾已遺忘的樂語；然而至少此中的內證問題不會比莎士比亞的戲劇更難；而比之柏拉圖的對話集却容易得多。

幾乎一切色彩組合之試驗，都屬於第一個時期；所有弦樂三重奏，管樂三重奏，角栗(Clarinet)三重奏，鋼琴與管樂五重奏，七重奏

奏鳴曲 (Op.17) —— 貝多芬 在一種不自然的時候曾書曰：“鋼琴與角 (Horn)，或小提琴，或中音提琴，或大提琴，或蕭，或阿勃 (Oboe) 或角栗。”此外，則包括一切小提琴奏鳴曲 (但克勒最爾 (Kreutzer) 與 G 調奏鳴曲除外)，最初的十一闕鋼琴奏鳴曲 —— 這些本來是預備鋼琴或 harpsichord 奏的 —— 兩闕大提琴奏鳴曲，Op.5，六闕弦樂四重奏，Op.18，最初的兩部交響曲，及上述的其他作品。這些雖大都是貝多芬 的聲音，然其樂語仍大抵屬十八世紀的樂語。比方，最初的一部弦樂四重奏中，所用的字眼，係海頓 所諳熟的；最初的兩部協奏曲足證明他對莫差特 之縝密的，正確的研究。論旨迥然異殊，修辭法更活躍，更雄勁，血氣更充滿，節奏表情的姿態更多，情感的訴動力更親切，更有效。但以實際的語法論，則此學派的一個非常的青年，一個生氣勃勃，頑強執拗的學生，可有什麼寫不出來的？這是提高至一種更高勢力的十八世紀的音樂。

第二個時期漸漸來了一種轉變。此轉變在文學上曾將華茲華斯 (Wordsworth) 及濟慈 (Keats)，與顛伯 (Cowper) 及湯姆生 (Thomson)，分成兩個時期；而在音樂方面亦同樣驚人。試將莫差特 的 C 調五重奏的開場：——

Allegro  
p

f p

&c. &c.

This musical system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a piano (p) dynamic marking. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a 2/4 time signature. The first staff has a series of chords. The second and third staves have a melodic line in the bass clef and a chordal accompaniment in the treble clef. The piece ends with a repeat sign and 'cresc.' markings.

與第一部拉斯奧摩夫斯基四重奏的開場相比：——

Allegro  
p

mf e dolce

cres. p

&c. &c.

This musical system also consists of three staves. The top staff is a treble clef with a piano (p) dynamic marking. The middle and bottom staves are a grand staff. The music is in a 2/4 time signature. The first staff has a series of chords. The second and third staves have a melodic line in the bass clef and a chordal accompaniment in the treble clef. The piece ends with a repeat sign and 'cresc.' markings.

我們便可以看見此二者實屬於兩種不同的世界：非但樂曲之均稱性異殊，即貝多芬之主題的整個概念亦屬於另一個時代的。其音樂滲進了一種無窮的成分：樂句自身似乎有一種開創力，有一種人格，而藝術家只不過是其使命之傳遞者而已。第五交響曲，熱情奏鳴曲 (Appassionata) 與小提琴協奏曲，其開場如是：其他無數的例證亦如是。這個幻術家儘是把符咒弄着，直至一種強有力的仙術使他從這嚴厲的試煉中獲得一種自自然然的獨立的生命。

如是，在貝多芬第二個時期的最獨特的作品中，分明有一種力，一種活力；此在其早期作品中，雖已有預兆，然而至今尙未能完全實現。作品充滿一種雄勁而圓滿的人格之屬性，“安然沈着的窺着人生，並窺人生之全部。”他能有強烈的情感，也能有深沉的恬靜；或沉思默想，或柔和深情，或滑稽突梯，無所不可；將人性中每種高尚的情感，不分高下輕重的加以解釋。世上有什麼音樂能夠如此方方顧及而仍不失為完整之作呢？有什麼音樂能含這許多的調，而手腕又如此高明嫻熟？也許有些缺點，有些作態主義 (mannerism) —— 華爾斯坦安 (Waldstein) 的終曲未免使人失望，第三部拉斯摩夫斯基四重奏 (除涼曉悅耳之一處外) 則遠遜於其他的拉斯摩夫斯基四重奏 —— 不過如果不太挑釁的話，這些也只不過是太陽中的斑點而已。自Op.27至Op.90的鋼琴奏鳴曲，自第三至第八的交響曲，克勒最爾，與小提琴協奏曲，Op.59與Op.74的弦樂四重奏，A 調大提琴奏鳴曲，與乎他一生譜給鋼琴的最偉大的五種作品：十年間這些作品滾滾而出，成績卓可有觀。



在我們論及第三個時期之前，最好先談談第一，第二兩時期之結構與鋪陳之法。此中最顯著的要算是貝多芬作品（與海頓或莫差特的相比時）之規模宏大。其鋼琴奏鳴曲之梗概猶如四重奏之梗概之大，而其合奏的作品與交響曲，更是宏壯偉大。維也納人初次聽他的曲時，固然把一些視作迷亂與不耐煩的混合物；猶之乎王政復古時，一班才子智人譏笑“那盲教師述人類墮落的討厭的史詩”。所謂宏壯偉大之作者，并非指作品之大小言：勃來克 (Blake) 在幾寸紙上能畫出天上的晨星，而其筆法之妙，確乎不愧與米開蘭基羅 (Michealangelo) 媲美；貝多芬在這驚人的簡潔短縮的第五交響曲中，竟能舒展整整的一部英雄史詩；既明史詩的性質，別妄謂範圍越大，則其伸展的機會亦越大。貝多芬的作品都屬“典雅壯麗”(Grand Style) 的：宏大，自由，如海闊天空，既無海頓之高潔磊落，復無莫差特之纖細妙絕，惟以一種英雄的寬大與崇高的心懷，抵此二者。正因具有此種理解力，他才能夠擯棄當日流行之諸規律與限制。奏鳴曲之樂章的數目是看那作品的特性如何而定：那古板的重複處可以隨意；調的分配之整個計劃，最後得到解放，只要能夠做成一種必要的對照，則任何調亦不妨。他委實是太關心於樂曲結構之諸要件，那裏顧得到這些事件之束縛？

關於其主題之展開方面，則係追隨莫差特之更大規模的交響曲與合奏的曲。沒有一種方法是他創造的，甚至在英雄交響曲的大插段中也沒有；然而其展開之法確係他自己的方法，因為從來沒有一個人曾經用過如此無窮盡的想像力以解決此問題。最微細的一節便成了重要的，最顯著的進行亦變成新穎的；有時這種奸策如此不規則，致使我

們不能不預先屏息，有時却如此糾纏，致使難題無從解決。興趣由是越來越濃厚，直至展開之部已經完成其使命，於是幻術之棒一揮，我們便得以重聞其主要結果，而無可避免之解決，遂浮現目前矣。貝多芬原係一個最善於樂曲結構之大家，然而在一切結構法中最驚人的要算是這種快刀斬亂麻的方法。田園奏鳴曲(Pastoral Sonata)中之出人意外的轉調，英雄交響曲中之角聲，Eb三重奏中之衝突的聲音：凡此均係其成熟方法中之例證。然而即此亦比不上早期的最佳的四重奏，旋律重現時的純然的淳樸與美麗：——

The image displays two systems of musical notation for a quartet. Each system consists of four staves, likely representing different instruments. The first system shows dynamics of *p*, *sf*, and *p*. The second system shows the dynamic *cres.* (crescendo) across all staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *pp* and *f*.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is more sparse than the first system, with fewer notes and some rests. Dynamic markings include *f*.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues with a similar texture to the second system. Each staff ends with the marking *ac.*

如是，結構法(從較大的意義言)可有兩種特點，而此兩點可以此兩個時期的作品說明。第一是貝多芬之喜用開端的Adagio。此原係來自古舊的法國序曲，同時亦能不時採用以為楔子。他以前，這種楔子往往與下文的音樂毫無關係，而其主要目的只不過是一種預告或準備而已。C.P.E. 巴赫 (C.P.E. Bach)在某闕鋼琴協奏曲，曾試將此楔子重複於下文；海頓 (比莫差特更多用之)則不時在第一樂章之收結處重複之：此楔子通常是分離的，極其量也只不過力求與以下的Allegro的特性與調性相對照。貝多芬却喜歡怎麼用便怎麼用，并使之完成他所欲施行的工作。或則用以喚起我們的注意力——如傳達F#調奏鳴曲的美麗的樂句；或則故意使調性含糊——如Op.39, No.3與Op.7a的四重奏；或則預兆結構中之主要部分——第七交響曲；或則實行何勒思 (Horace) 的忠告，而親自扮一個演員——如悲愴奏鳴曲與Eb三重奏。於此可見他的活躍精神的證據，他對形式之同樣的鄙夷，欲使樂曲之每一行真實而富有意義的同樣的決心。約言之，貝多芬之楔子的用法，適如莎翁之引子的用法，而且同樣地運用諸種方法與用意。

第二(此更重要)是處置結論(coda)或尾曲(epilogue)的方法。起初此種尾曲只不過是一種修辭上所需要的結論而已，尤其是在當時的習俗，樂章之後半係原原本本的重複上文的。為避免這種重複主題之古板的結尾起見，乃在末端加上幾個強聲或證確的小節(比方海頓的E調四重奏的終曲，Op.17, No1)；其後人們以為在任何樂章中亦可使用此方法，同時像小說的泐話似的，將最後的情形總括起來，或向所有的人物告辭。我們可以從第一部所羅門交響曲的第一樂章，與周比

得(Jupiter)交響曲的終曲中找到一些絕妙的例證。前者是故意漏去故事中之一個情節，俾得於勸話中有以應用；後者則為結論保留其最崇宏的詞彩，且藉此而奔騰到樂曲之焦點，宛如全部交響曲都是為此焦點而準備的。不過海頓與莫差特的樂曲，少有結尾，即有之，亦非為結構中重要部分；貝多芬則不然，他慣用結論，而此結論在全曲中既佔如此重要之位置，乃自成一部，而不復為尾曲，係一種達於極度的主題，而非為結論也。英雄交響曲的結論差不多與再現之部一樣長；別矣(Adieu)奏鳴曲的結論則佔全部Allegro之大半；鋼琴四重奏之結論則將情節延長，直引至一種不可預測的收場；熱情奏鳴曲的結論則藉一種適當而完美的技巧，導入全樂章之最痛快的主題。有些理論家說，此方法不會使基本的結構起任何變化：我們也不妨說，屋宇的地基並不因新加添一翼軒而更改。無疑 貝多芬作品中，許多結論只不過是前面的旋律或轉調所發出的疑問的答辯而已：有些像希臘戲劇中，合唱部之幾句總結語似的，只對全曲之收場予以一種道德的解釋；不過上面所引諸例，並不是孤立的例外，却足以顯出他對那確定的形式的限制漸不滿意。

如果他在協奏曲中顯出更保守的話，那這是因為莫差特的結構法能堪較大的前型。C 短調協奏曲似乎有一種趨於交響曲形式的實驗，不過這些只不過是一種試驗而已，以後不復看見了。G 調與 Eb 調協奏曲中，鋼琴沒有等到序奏樂器奏完，却竟在全曲之開始便出露頭角了；然而這種所謂“新劍”的東西，却早已在莫差特 (K 271) 與 C.P.E. 巴赫的作品中見之。此外，尚有那鋼琴，小提琴，與大提琴的三重協奏

曲；此曲雖係一種以古代原則適應今代情形之不大成功的嘗試，然而仍不失為一種有趣之作。其中最偉大的要算是那最高無上的小提琴協奏曲，此曲在協奏曲中至今仍未有出其右者。然而即此曲仍甘於採用習俗的結構方法；從插段的運用，與獨奏之分配觀之，雖顯出一種新的處置方法，然而與其說是超出界限，毋甯說是接近界限。

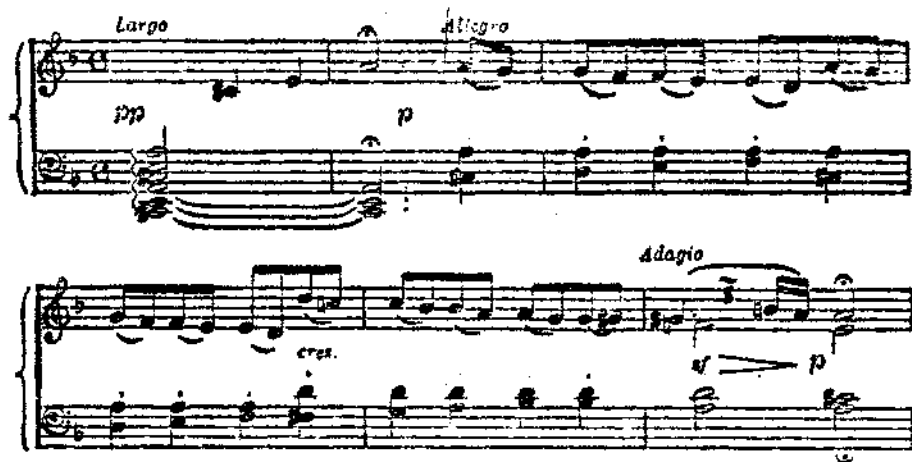
其序曲亦多接受傳統的。序曲本來與交響曲沒有什麼區別，在莫差特的手中便成爲一種簡單的Allegro樂章，其體裁爲一種交響曲的自由形式，往往（雖然不一定）附有一種Adagio的小引子。上自普羅米修士（Prometheus）與科利俄雷那（Coriolan），下至士提凡皇（Konig Stephan）與華廈落成（Zur Weihe des Hauses），貝多芬均遵此計劃作。序曲中，四閱是給飛對略（Fidelio）作的，其他的要不是因受劇作家之請，便是爲特殊的表演時候作的；這些序曲雖然像他所有的作品似的，含有偉大音樂的成分，然而在更嚴格的形式之成功中，却不能算爲什麼界石。故對批評家可爲一種無窮盡的研究的機會，而對史家則只不過是填塞莫差特與韋柏（Weber）期間的一種高尚而充足的作品而已。

D短調鋼琴奏鳴曲（Op.31, No.2）可爲第二個時期之例證。這是很早的一個例：Adagio中的一個旋律使人憶起莫差特的影響：——



不過此樂章（其實首末兩樂章亦如是）的一般性質是不可誤會的。

第一樂章之第一句 ——



純然是貝多芬的；第二個主題的激動湧騰，與插段的激烈的對話，亦如是。其音如滾滾而下的興奮的戲劇，把我們抑制着，逐漸的清晰起來，然後在再現之部突然用一種富於表情的宣敘調來打破第一個主題：  
：——



C.P.E. 巴赫 (C.P.E. Bach) 與海頓的曲中也找得到此種方法的例，但此處的用法却使效果特別顯著；其後在  $A^b$  奏鳴曲， $A$  短調四重奏，吞嚥幻想曲，與合唱交響曲中，亦如是。

回旋曲 (Rondo)，除其固有的美外，其妙處有二。有一種傳說，謂，其拍子——



係由駢駢的馬步得來的，此傳說果真的話，便足以表示貝多芬之任其音樂受外界印象之影響。他像其他的偉大音樂家一樣，對於自然界的景色與聲音，很少作直接表現的嘗試：田園交響曲可謂最近此種表現的了，但却聲明“感情流露，多于描繪”（mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei）。他要表現的非為外界的景色，却是此景色的心理的類似物或符合物，故曾以這些來代替那藝術上的錯誤，即普通所謂標題樂。其拍子非為一種駢駢的馬步，不過能夠喚起一種同樣的急速的印象。然其作品中即如此微小的等質亦比那較模糊，較漠然的情緒更少見——例如第七交響曲的Allegretto：這種音樂已將自己的話說完，並無解釋之必要。

人們一向以為在權利上某種音樂形式係屬於某種內容或處置法；然而貝多芬竟將此種習俗掃蕩無餘。貝多芬以前，人們只承認回旋曲是輕快雀躍的——一種活潑流暢的歌謠曲的拍子，而全曲應以快樂終結——正如海頓的，Scherzo 是一種愉快的戲謔，用以緩和兩個嚴肅的樂章間的緊張性。這種規律經貝多芬一觸便懨懨的逝絕了。他的



Scherzo的特性千變萬化，結構法層出不窮：如第四交響曲中的，是一種精神旺盛的爆發；第五交響曲宛如鬼怪故事，使人駭悚屏營；第六交響曲的則為鄉村放假日；第七交響曲的則為颶風的急旋。同樣地，他能使回旋曲容受任何心境；在某一個奏鳴曲中則愉快活潑，另一個則愁思纏綿，或雍穆嚴肅，或沈思默想，或如武俠騎士，驍勇豪邁。其實正因他這種廣寬深沈的情感內容，才獲得那種伸縮自如的形式。從本質上說，他自始至終是一個音詩人(Tondichter)故表情力乃因詩的需要便應運而生。

## 辛 瑞 芳 歌 樂 會

1936年十月十七日下午八時於廣州青年會大禮堂

### I

1. a) 聽！聽！雲雀 (Hark! Hark! the Lark!) ..... 舒伯特
- b) 流浪者 (The Wanderer) ..... ”
- c) 紡織輪旁之少女 (Gretchen at the Spinning Wheel) ..... ”
- d) 往何處去？ (Whither?) ..... ”
- e) 焦急 (Impatience) ..... ”
2. a) 音樂的瞬息 (Moment musical) ..... ”
- b) 即興曲 (Impromptu in B flat Major) ..... ”
- (鋼琴獨奏)
3. a) 臨水而歌 (On the water to sing) ..... ”
- b) 寒鴉 (The Crow) ..... ”
- c) 海濱 (By the sea) ..... ”
- d) 死與少女 (Death and the maiden) ..... ”
- e) 小夜歌 (Serenade) ..... ”

### II

4. a) 永遠的愛 (Eternal love) ..... 布拉姆斯
- b) 我的愛你安息吧！ (Rest Thee, my darling!) ..... ”
- c) 君之藍眼睛 (Thy blue eyes) ..... ”
- d) 從上而來之曙光 (Twilight) ..... ”
- e) 湖上 (On The Lake) ..... ”
5. 敘事曲 (Ballade in A flat major) ..... 索班
- (鋼琴獨奏)
6. a) 滿江紅詞 ..... 林聲翕
- b) 夏夜 ..... 林聲翕
- c) 花非花 ..... 黃自
- d) 玫瑰三願 ..... 黃自
- e) 教我如何不想他 ..... 趙元任
- f) 茶花女中之飲酒歌 ..... 趙元任

鋼琴伴奏：林聲翕先生

## 國立音樂專科學校瑣記一文更正

### ●國立音專來函●

編輯先生大鑒：頃讀

貴刊第四卷第八期國立音樂專科學校瑣記，對於敝校之紀載頗多不盡不實之處，局外人讀之，易滋誤會。茲舉其重要數點說明如下：

- 1 查本校之改組與杭州藝術專科學校同時。如曰發生風潮，故須改組，則杭州藝術院當時並無風潮發生，其為遵照中央法令從事改組，彰彰明甚；且有教育部公報所載之十八年八月訓令可以覆按。固不能濫拾浮言，率爾執筆也。
- 2 該文所列之“所公佈的建築費”，實為一種估價表。且所抄仍有錯誤，實際開支數目具見紀念特刊。請予更正。
- 3 本校校舍建築由建築師羅邦傑先生設計及監工，圖樣及造法經上海市工務局核准，然後動工建築。完工後並由上海市工務局代表教育部驗收在案。樓上所用空心磚牆數層，乃因樓下（小禮堂等地）無大樑支持，地板上因之不能過重之磚牆，此乃力學之理使然，稍有建築常識者頗能明瞭。所用地板磚瓦均照建築說明書指定材料，該文謂“地板磚瓦均是偷工減料搭成”，殊易引起外人誤會。至裝飾一層，則本校為經濟所限，事實上尚談不到，更無所謂偷工減料矣。

上述三點特其第第大者。此外如學校編制，學生繳費數目與畢業人數等等均有錯誤。詳見本校校舍落成紀念特刊。茲特另寄一冊，至希擇要登載，以明真相為荷！此頌

撰安

國立音樂專科學校啓

### ●更正●

上海國立音樂專科學校瑣記一文中錯誤處，茲根據國立音專校舍落成紀念特刊所載，更正如下；並向該校表示歉意——編輯處。

公布的建築費，為估價表之誤，數目亦有錯誤：正校舍連一切裝修約87,192.67；練琴室二座約15,900.00；南面圍牆1,985.85；廚房800.00。已成工程實際支出之數：1.基地（十五畝七分一厘六毫）地價之一部 10,000.00；2.正校舍一座（連一切裝修）87,965.69；3.練習室二座（連電燈設備）15,648.00；4.女宿舍一座（連衛生電燈等設備）19,427.50；5.南面圍牆1,985.85；6.廚房配菜間一座800.00；7.建築師打樣監工費5,084.92；8.填土工程1,578.85；9.東西北三面水泥柱竹籬779.06；10.東練習室熱水管工程1,500.00；11.鋪草，種樹586.85；以上共計145,356.72。

學制分本科，研究班，附設高級中學，高中師範科，本科師範組（以上為正科）及選科，額外選科與補習班。設理論作曲，有鍵樂器，樂隊樂器，聲樂及國樂五組。

繳費 高中及本科：學費20.00，制服男20.00，女15.00，賠償準備金5.00，宿雜費25.00，膳費50.00，煤衣費10.00，校醫費2.00，體育費2.00，琴租12.00。總計男146.00女141.00。高中師範科及本科師範科惟學費15.00，其他各費均同高中及本科。

畢業生共13名，修了生共3名。

## 未來的音樂

張貞勳

未來的管絃樂將不會有成百的樂師，帶着滿車樂器了。只有十五個或二十個組成一小隊。每人只攜一卷小巧的聲片。這小小的樂隊就能演奏大規模的交響樂，與別的曲子，比之現在幾百個音樂家用各種最高貴的樂器所能演奏的還要精細，還要動人。總之，他們所能表演的成績決不是現在所用樂器能望其項背。因為現在的各種樂器都受着物理上的限制。譬如就音量方面說，現在的樂器最響 (fff) 與最輕 (ppp) 相差限度很有限。就音質方面說，無論怎樣高價的樂器，決不能發出十二分純潔的音。而且發音的時間也受着很大的限制。摩擦樂器（小提琴，大提琴，之類）一弓拉完須換弓。吹奏樂器，一氣吹完又須預備第二口氣。打擊樂器（鋼琴，鼓，木琴等）一擊之後，音量由強到弱而至於無。決不能由弱到強。凡此種種缺點，都足以使好前進的人發生“革命”的野心。

在蘇聯最近有一位無線電工程師愛列米夫 (Ivan Ivanovich Eremeeff) 正同美國飛拉台爾非 (Philadelphia) 管絃樂隊的指揮司多可斯基 (Leopold Stokowski) 合作，完成了他的試驗，裝製一種機械使音樂藝術起了新奇的革命。

這種機械的裝置，像風琴一樣。上部有二付鍵盤如石階似的排列着。用手指管理。下部有十六踏脚 (Pedals) 用腳控制。這三種鍵盤可

同時奏三種聲片•而管理的只須一個人。

有聲電影的聲音的發生于片上所記錄的音跡，這是大家都知道的。這聲片是放在燈光的前面而轉動着，但在愛列米夫的機械裏，這聲片通過了燈光，藉着鍵盤轉動。

聲片的長度是一英吋，或一英吋半，闊九英吋。每一條代表一種樂器•集多條組成一管絃樂隊。譬如代表小提琴這一條，把小提琴所有的音都記錄着（小提琴的音域自g到c<sup>4</sup>計五十餘音），在管絃樂隊中所有的樂器都同樣地記錄它們的音域。把所有代表各種樂器的聲片以六十條為一組膠接成長長的一條。這就成為完備的“管絃樂隊”了。

每條聲片雖然只有九吋闊。却可以包括八十八個音。如鋼琴所具備的音域，它全都有了。（按普通鋼琴的音域為八十四個）有許多樂器並沒有這樣大的音域。例如低音號角（Bass Horn）的音在低音部，而笛（Flute）則在高音部。所以愛列米夫就把笛的音域放在代表低音號角的聲片裏，而保存笛所原有的音色。在實際上的真的笛是不可能的。這種樂器的好處就在發音純潔，表情如意，各種樂器的音色均能充分的發揮。學習方便。而與同樣音質的真的樂器相比，價值也大大的可以減低了。

用這種樂器所組成的管絃樂隊在演奏時，指揮者不復如現在的管絃樂隊站在樂隊的前面了。只有一幅活動的影片映放在銀幕上擔任指揮。樂師們出現在樂台上，真正的指揮者却可以坐在聽眾之前統制樂曲進行的快慢輕重•優美的音樂就從一個很大的喇叭裏流出來了。

## 兒童音樂教育談座 (4)

胡敬熙

### 在教學時間減少之後

不幸得很，教部最近公布的修正小學校新課程標準，竟把音樂科的教學時間，也剝削了一部分！

在教學時間減少之後，我們真正願為推行音樂教育而努力的同志們，還當在沒有辦法之中，想些辦法出來苦幹！例如：

(一)在紀念週之後，或早操之前，或夕會週中間，可以集合全校兒童，舉行集團歌唱；有時還可以由各級輪流歌唱所習歌曲，使交互欣賞。這樣，不啻增加了許多歌唱的複習機會，課內的複習時間，自然可以減少多多。

(二)在工作做罷之後，或正當退課之際，大可以使兒童唱一二首歌曲，以為精神上的調劑，並增加歌唱的複習機會。——這個辦法，我想只要音樂教師能夠提倡，明白教育原理的他科教師，也一定贊同。

(三)在中年級上，關於識譜的指導，應特別注意，以便高年級上施行正式的視唱教學。如有因教學進程較快而落伍的兒童，可以和高年級的插班新生，合組識譜補習班，加以特殊的指導。——高年級的插班新生，往往不能識譜，教學上殊多窒礙。

(四)有一部分課業，如樂譜預習，寫譜練習，歌曲試作等，可以在課內加以指導，而到課外去習作。

(五)加緊課外樂隊的指導，並注意考查其成績，列入正課分數計算，以資鼓勵。

(六)常引導兒童在餘暇時欣賞音樂。

### 聽音練習的方法

接到蘇秉公先生的來信，要我介紹一些指導兒童聽音練習的方法

○即就歷年試行有效者，摘要奉答：

(一)聽音彈琴 教師彈琴；兒童按照指法，各自模仿彈琴的動作

○——這種方法，適宜於聽音階的練習。

(二)聽音計拍 教師彈琴；兒童聽着揮節或擊節。——以靜的計拍法為主。

(三)聽音指譜 教師彈奏樂句；兒童在五線板上或手上，指出各該音的位置來。——五指可以比諸五線。

(四)聽音還唱 教師彈奏樂句；兒童聽過之後，把該樂句還唱出來。——宜多指名還唱。

(五)聽音比較 教師彈奏二個以上不同的樂音，使兒童比較其長短，高低，強弱等。——樂曲速度和樂音美醜等的聽辨，也可以用比較法。

(六)聽音記譜 教師唱奏；兒童記錄。——可由逐音的記錄，進至樂句樂曲的記錄。

(七)聽音問答 教師唱奏過後，設為問題，以考驗兒童的聽辨是否不誤。——如正誤二種節奏的選擇，音程度數或全音半音的對答等。

(八)聽音調音 教師彈奏主音；兒童在弦樂器上調弦。或如上相反的練習。

(九)聽音遊戲 各種應用聽覺器官的遊戲。

# 我們的節奏樂隊

會 葆

1. 概 言
2. 抄譜及分配樂器
3. 第一課
4. 分段練與分部練
5. 特殊訓練
6. 指 揮
7. 登台表演

## 1. 概 言

節奏樂隊在小學音樂教育上佔着個重要的地位。在我國，是最近才被認識的。因之國內除開教育比較發達的地方的小學校，間或組織有節奏樂隊外，其他地方的學校，組織節奏樂隊的實在很少。本會本度決定舉行一次大規模的兒童音樂會，輪流招待省會公私立各小學，提高各校音樂程度；月刊編輯處又決定自四卷九期起陸續介紹節奏樂譜，供全國各地採用；因此就想到索性由我們來與鄰近的小學聯合起來，組織幾隊正式的節奏樂隊，樂器由我們置辦，訓練由我們擔任，訓練成功後即在兒童音樂會上表演。這樣，既可引起各小學的微微組織，也可推廣月刊上的節奏樂譜，多收一點介紹的功効。於是本學期開始後，就着手來從事組織，推定繆天瑞、李元慶、趙年魁先生及會葆四人負責指導。

第一步，是接洽學校。我們原定只訓練一隊，但因一次兒童音樂會的節目須分十餘次舉行，分別招待五十餘小學，單由一校擔任，事

實上發生困難，因之在第一隊訓練好後，接着又訓練了兩隊，共計三隊。第一隊係經堂小學，第二隊係環湖路小學，第三隊係狀元橋小學。每隊連預備員各二十人。因為係示範性質並為便於在短期內訓練完成的緣故，每隊的隊員是就各該校全體學生中選拔出來的。選拔的標準是1.對音樂有興趣者，2.活潑聰敏者，3.身體不過於高大者。每隊皆女多男少，因為女孩子對音樂的敏感性比較強些。

第二步是置辦樂器。為經濟起見，樂器決定由我們自己指導匠人來製造，不向樂器舖購買。三角鐵與響木，我們有現成的樣子，拿到鐵匠舖與木匠舖去仿製，木魚與鈸也有現成的可供選買；最麻煩的倒是鼓與手鼓，得經過三四種不同的匠人，且不易做得理想的好。蒙鼓皮的那個木樞，很難找到適當的木材，要非常堅韌才成，太硬的不能圍成圓樞，過於柔脆的，則又不能蒙緊鼓皮。我們一起置辦了二十件樂器，計三角鐵六，響木三，手鼓三，木魚四，鼓二，鈸二。

第三步，是選定練習的樂曲。我們這次組織節奏樂隊的最大目的，是在引起省會各小學的注意並仿效組織，但同時也可以說是專為參加本年度的兒童音樂會而組織的。我們決定節奏樂隊出一次場，演奏兩個節目，一個須完全用樂器跟着鋼琴打擊的，一個則除開樂器外並加入歌聲，使有變化。代表前者的選定走過街道（不久將在本刊上介紹），代表後者的則選定雨（見本期）。每隊的樂曲皆相同。走過街道有相當的長，打擊法也比較難，本不適宜給初參加節奏樂隊的兒童練習，但調子生動，樂器熱鬧，在音樂會上表演，可獲得更佳的效果。因之也就不顧一切的選定了。



時光很快，轉瞬間已過了兩個多月，三隊節奏樂隊都已先後訓練完畢，且已各出席兒童音樂會表演過了。第一隊係單獨訓練，時間計兩禮拜，每日一小時；第二三隊係合併訓練，時間亦只兩禮拜，與第一隊同。每隊的成績雖沒有我們理想的那末好，但也都還過得去。現在把我們訓練的經過來個簡略的報告，給組織節奏樂隊的同人們做參考，這也許不是無意義的事吧！

## 2. 抄譜及樂器分配

我們訓練第一隊時，兒童所用的樂譜都是用墨筆抄寫的，寫在一張圖畫紙上，大小如普通的小學教科書，（橫抄）以每二人合用一份為原則；訓練第二三隊時，則用油印。因為第二三隊係同時訓練，樂譜至少須每二人有一份，以便別人在打擊時，自己可以瞧着譜子聽。走過街道中，響木，木魚，手鼓的譜子完全相同，用油印，只須費一次的抄寫工夫。關於雨的譜子，在第一隊用手抄的樂譜上，我們並不把歌詞寫上去，但在第二三隊用油印時，却又把歌詞按着分節法附上去了，我們覺得這樣可以方便些。

在學校裏組織節奏樂隊，樂譜當然可由兒童自己抄寫，但學校若備有油印機時，還是教師用油印印發來得便當。因為節奏樂隊的樂譜雖然簡單，但每小節的音符都是一樣的高低，音符的數目，每小節又差不多，兒童極易抄錯。且在小學校裏組織節奏樂隊時，總以一班或一級為單位，正式演奏時原也不必全體出席，但在練習時總以全班或全級學生皆參加為目的。樂譜用以油印，是很值得的。

同是打擊樂器，因種類之不同，打法有難易之別。最難的是三角鐵，有顫音及普通音之兩種打法，顫音之後繼以普通音時，尤其難打。其次是手鼓，有時須用右手搖，有時則左右兩手互相撞擊。此外，打響木也不容易，須用力擊，聲音才能響朗。節奏樂隊的樂器配置法，普通是以三角鐵為高音，鼓，鈸為低音，其餘的則為中音。高音的樂器，打擊法當然比較複雜；但木魚手鼓等中音樂器也有特別複雜的時候，視樂曲而不同。所以組織樂隊在分配擔任樂器的時候，不但要注意到器樂本身打擊的難易，也得先檢查所選定的樂曲，在該樂曲上以何種樂器的打擊法為最複雜，然後再斟酌情形把難打的樂器分配給年齡較大及較聰敏的兒童擔任。

分配樂器時，還有一個地方要注意到，這雖然是一件小事，但也有相當重要。那就是訓練完成後登台表演時的排隊問題。節奏樂隊演奏時，樂器的順序到底應如何排列，還沒有一個確定的意見。有的人說，三角鐵，響木，木魚等應在前面，鼓，手鼓，鈸等應在後面；但也有人說，三角鐵等樂器應在中間，而鼓，鈸等低音樂器則排在兩邊。一隊十幾個兒童組織成的節奏樂隊，隊員難免有高低長短之不同，我們無論採取那一種排列法，在分配樂器時對於隊員的長短高低，應相當的注意，使將來登台表演時沒有過於參差的缺點。

在雨與走過街道二曲中，中音的樂器沒有什麼特別複雜，因之我們就把三角鐵與響木分配給年齡較大的兒童，但為顧及隊伍時的形式起見，鈸與鼓亦由長得稍高大的兒童擔任。（全隊的順序在下面“登台表演”中說明。）

我們第一次訓練時，只有一隊，隊員二十人，剛好每人分到一件樂器。但第二次訓練時，却有兩隊，人數共四十人，樂器仍只二十件。我們用什麼方法以一半的樂器來訓練加倍的人呢？這亦是很值得提出來說一說的。

初，我們是指定每二人合用一件樂器，這二人中有一個是第二隊的，有一個則是第三隊的。有時樂器完全在第二隊的手中，有時則完全在第三隊的手中。這樣以每一隊為單位，練習時可以互相競爭，進步迅速。沒有輪到樂器的一隊也一樣的參加練習，不過以拍手來代替而已。

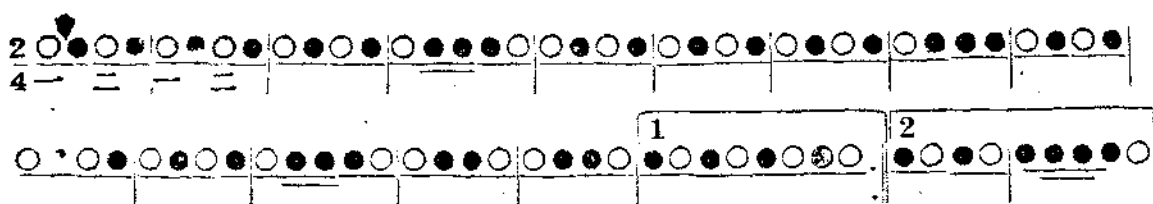
但我們試行了幾次之後，即發見一個缺點，兒童輪到拍手練習時，注意力不集中，提不起精神，有幾個兒童甚至停住不拍手。我們想了一個補救的辦法，找了許多玻璃瓶，洋鐵罐，木片之類的東西來代替樂器，分給沒有輪到樂器的兒童，按着拍子打擊。這樣，聲音雖然太嫌嘈雜些，但兒童却較注意，易收效果。當然，每隔幾分鐘，正式的樂器與非正式的樂器是得互換一次的。

### 3. 第一課

上面已經說過，雨比較走過街道來得容易。在初參加節奏樂的兒童當然以先練簡單容易的為適宜。我們訓練第一隊時遵照了這個規則，但訓練第二三隊時，却是先練走過街道的。雨的歌詞是請各該校的音樂教師幫忙在學校裏先教熟的，接洽第二三隊時，時間比較匆促，雨的歌詞來不及唱，就只好先練走過街道了。

第一課的開始，當然是解釋樂曲中的拍子記號及各種音符，休止符的時值的長短。

走過街道是 $\frac{2}{4}$ 的拍子，各種樂器的打擊法大致相同，只鼓與鈸稍微有點出入。（從這點看起來，走過街道一曲或者也可以說並不很複雜的）第一段的節奏如下，黑點表示用樂器打擊：



新練一個節奏樂譜的時候，須令兒童把那樂曲的拍子在口裏叫出來，如 $\frac{3}{4}$ 的拍子，叫“一二三，一二三”； $\frac{4}{4}$ 的拍子叫“一二三四，一二三四”等。走過街道既是 $\frac{2}{4}$ 的拍子，照理應呼“一二，一二”，但它樂器的配置法有點特別，大半打擊在每拍の後半拍上，（是專給兒童練習“後半拍”的樂曲），在開始練習時就有相當困難，尤其是在初參加節奏樂隊的兒童。我們想了一個辦法，把走過街道當作 $\frac{4}{8}$ 的曲子來練習，以一個八分音符為一拍，每小節四拍。練習時，兒童口呼一二三四，全曲大體變成一三兩拍休止，二四兩拍用樂器打擊。這樣，在兒童方面就容易得多了。

練至相當程度後，我們才改至原來的 $\frac{2}{4}$ 的拍子。更改時，我們是喊“一一，二二”，第一個‘一’及第一個‘二’比較喊得響些，後來即完全改呼“一二，一二”。

因為走過街道裏面各種樂器的打擊法大致相同，所以我們先把樂曲中打擊法同得最多的譜子抄在黑板上，來一個全曲的總訓練。我們從頭起挨次的用教鞭在黑板上指着，嘴裏叫着“一二三四，一二三四……”在樂器須打擊的地方，用教鞭拍一下，給予暗示。兒童們隨着我們喊拍子，並用擊掌代替樂器的打擊。這方法我們覺得很有效果。第一，指導者用教鞭一字一字的指着，兒童的注意力集中。第二，兒童可得到一個全曲的概念，知道全曲中以一三兩拍休息，二四兩拍不休息的打擊法為最多。第三，返覆記號在兒童是個很大的難關，返覆時往往找不着譜子，現在一開始就練習全曲，就可以知道返覆起迄的地方。

這樣在黑板上訓練了幾次，我們就叫他們看着自己的譜子練。為訓練看譜起見，只用左手在腿上拍擊，右手則指着自己的譜子。

我們舉行總訓練時，沒有彈琴，只口數拍子，現在想想，實在是不對的。節奏樂譜中的調子在無論什麼時候都應彈給兒童聽，多聽一次，即可以多記住一些。因為我們發現訓練至相當程度後，有幾個兒童雖然不看譜，却也能打擊得不錯，即使是走過街道這樣很長大的譜子。原因即在他們不知不覺中把調子記熟了。總訓練的時間雖然不怎麼多，但若同時有人彈琴，我想效果一定還要快些。

#### 4. 分段練與分部練

兒童的注意力，不能像成人那麼持久，因此，一個比較長大的樂曲就得舉行分段練習。各種樂器的打擊法不同，為便於指導起見，就

得集合同部分的樂器舉行分部練習。在走過街道中，響木，手鼓，木魚的打擊法相同，故樂器雖然不一樣，但也併為一部來練。

雨的打樂器只有三角鐵，手鼓，鼓，鈸四種。因為它簡單易打，所以沒有經過像走過街道這樣的總訓練；又因為它曲調短小，也就不需要所謂分段練習。但分部練習這個階段是必須經過的。——換句話來說，雨雖然簡單短小，也並不是一開始就令各種樂器同時合練。我們訓練雨的步驟如下：

- 1) 先練三角鐵。——担任三角鐵以外的兒童全體唱歌，唱至應打擊三角鐵的地方，三角鐵的兒童即用三角鐵打擊。
- 2) 其次練手鼓。——担任手鼓以外的兒童全體唱歌，唱至應打擊手鼓的地方，手鼓的兒童即用手鼓打擊。
- 3) 再其次是鼓——法如上。

鈸在雨的全曲中只打一下，打這一下時各種樂器及歌聲已完全休止，且在休止一小節之後。因之鈸的練習，不必單獨的提出來，可與其他任何部分合練。

某部分兒童打擊樂器的時候，為什麼不同時練習唱歌？這是很容易明白的，兒童的注意力有限，若在初練習打擊樂器的時候，同時唱歌，注意力即分散，易打錯，所以宜令其他的兒童代唱。且這樣也可使兒童的歌喉有輪流休息的機會。

走過街道照樂曲的形式可分兩大段，共四十四小節。第二段又可分為三小段。第一大段須重覆一次；第二大段中之第一小段亦須重覆。但每段的長短相差很大，我們為方便起見，全曲分作三個段落。

先練第一段落，練至相當程度後，再練第二段落，第三段落。每一段落，又都經過樂器的分部練習。各部練好，然後全體樂器合起來練。在全體樂器合練時，我們特別細心地在旁邊察看，對於錯誤頂少的部分，用言語加以獎勵，錯誤頂多的部分，則叫他們再去單獨地練習。這辦法有點競賽性質，所以每部分樂器都能互相警戒，努力練習。

為經濟時間起見，在同一時間內，各樂器最好能同時舉行分部練習，但不要在同一地方，免得太嘈雜。各部行分部練習時，有人在旁指導，當然更好。在全體樂器合練時，也可常常舉行分部練習，單叫某部分樂器站起來跟着鋼琴打擊，而令其他各部分兒童靜聽，並在聽後加以批評。這樣，打擊樂器的兒童既能格外當心，不打樂器的兒童亦能靜心諦聽。

舉行分部練習及分段練習時，兒童口裏仍須呼着拍子。

## 5. 特殊訓練

在分段練習分部練習時，每個人雖然都打得無誤，但合起來練時，人一多，樂器的聲音一繁雜，兒童還是要打錯的。尤其像走過街道這樣繁複的曲子。我們找出他們錯誤的原因，一一提出來予以特殊訓練，務使沒有再錯誤為止。

走過街道一曲中，最易錯誤的是

- 1) 變換打擊法的地方。有好幾小節都在二四兩拍打擊的，忽然改爲一三兩拍打擊，兒童的慣性改不過來，常常錯誤。
- 2) 返覆的地方。

3) 受了分段練習的影響。全曲合練時，在每一段落的完了往往要停下來，不馬上接打下去。

4)  $\bullet\bullet\bullet\bullet\circ$  (一個八分音符與兩個十六分音符，接着又是一個八分音符與八分休止符)——這也是一個常易打錯的地方。兒童看見有這麼多音符要打擊，心裏很慌，很着急，因此往往要打成這個樣子： $\bullet\cdots\bullet\bullet\bullet\circ$ 或 $\bullet\bullet\bullet\bullet\circ$ 但也有少數兒童打成 $\bullet\bullet\bullet\circ$ 這個樣子的。

) 三角鐵在顫音後接普通打法的地方。不是顫音的時值不夠，就是後面普通音的打擊太遲。

此外走馬街道中還有一個地方要注意。即中間有一段三角鐵獨奏，其他的樂器須休止四小節，共十六拍，兒童往往在沒有休足四小節就打起來。我們令他們在三角鐵獨奏的地方，大家呼一二三四，二二三四，三二三四，四二三四，免得他們把小節數記錯誤打。

雨沒有什麼易錯的地方。不過鈸須在歌聲停止後休息三拍才打，打了一下後，大家又須休止三拍才接唱第二首歌；但鈸常常只休息一拍或兩拍時就響起來，鈸響後又只休止一拍或兩拍時歌聲即接下去。這亦是要注意的。我們改正的法子是在休息時還令兒童數拍子。

每一個錯誤在特殊訓練時，都打得不錯了，但大家一合練後少數兒童仍有錯誤，那時不妨就在錯誤的地方停下來，從頭開始再練。若練至原來的地方，還是錯，則再從頭開始練。這樣，兒童的刺激較深，就會很快的改過來。當然，為顧及兒童的興趣及經濟時間起見，這方法是不能用之太久的。



兒童唱歌，有一個通病，就是越唱越快，這在節奏樂隊中更充分的表演出來。節奏樂隊的曲譜都有極明顯的節奏，即使是不唱歌，單用樂器來打擊也是越打越快的。在走過街道中，最容易快起來的，是在幾個●●●○的地方，得格外提醒他們。

## 6. 指 揮

兩個曲子在開始訓練時指揮一職都是我們自己擔任，訓練到相當程度後，我們即訓練兒童自己來做指揮。我們把打拍子的方法用圖在黑板上畫出來，加以說明示範，又叫他們放下手中的樂器，全體模倣我們做。先是很慢，使他們看得清楚，然後快一些，同時口中又叫着“一，二”的拍子呼號。練了幾次，大家都不錯了，就彈起琴來，使他們按着琴聲在空中畫拍子，那時指導的人也仍舊打拍，以便矯正中途發生的錯誤。雨與走過街道雖同是 $\frac{2}{4}$ 的拍子，但練習指揮時，每曲都得練。這樣每曲練習兩三次，我們就在每隊中選定兩個指揮，一正一副。做指揮的人須胆子大，拍子正確穩定，且最好能選定平常為同學間之領袖者充任。

為經濟時間並增加正副指揮的練習次數起見，在選出後的幾次，兩個指揮是同時出來指揮的，訓練第二三隊時，即共有四個指揮站在前面練習。以後，正副指揮輪流着由一人擔任。在初做指揮的時候，指揮口裏可仍舊呼着“一二”的拍子數，免得指揮錯。

指揮者指揮時應看着總譜，這總譜是包含有鋼琴譜及各種樂器的打擊法的（本刊上所介紹的節奏樂譜即是總譜）。為顧及兒童的視力

起見，鋼琴譜只要有「行曲調 (Melody) 就夠了，可把低音部刪去，但調子在低音部時，則應把低音部抄出來而刪去高音部。

在我們大人所組織的管絃樂隊中，指揮是全樂隊中最重要的一個人，一個曲子的強弱，快慢，以及其他各種表情都操縱在指揮一個人的手裏。但在兒童組織的節奏樂隊裏，情形却不同。兒童的節奏樂隊是先練樂曲，待練至相當程度後再產生指揮的。節奏樂隊的生命操在鋼琴手裏，指揮不過是裝裝樣子而已。但雖然只是裝裝樣子，樣子却也要裝得有聲有色，須與樂器的打擊互相一致。全體弱奏時，指揮須裝弱奏的樣子，全體強奏時，指揮亦作強奏的打拍。使聽衆相信他是全樂隊中權力最高的一個人。

指揮棒緊握在右手。指揮棒之運行，大半是靠前臂，手腕與上臂則居於輔助的地位。指揮時，左手亦常幫着助勢，左手握成拳形而把食指與中指伸直。兩手運行的高度，普通是在胸前，或在胸前以上。

走過街道中有幾個地方是三角鐵獨奏的。三角鐵獨奏的地方，指揮應斜轉身對着打三角鐵的兒童指揮，獨奏完了，各部分樂器合奏時，再轉過身來對着全體。

有兩個地方，對指揮須加以特別訓練。一個是在樂曲開始時，還有一個則在全曲完結時。兩手平舉在前面，微微向上一抬，然後從上面壓下來，這就是開始的第一拍。（若樂曲係弱拍子開始時，指揮時兩手亦須先向上一抬，然後又由下而上開始指揮）。全曲完結——演奏最後一音時，指揮者應順勢將兩手用力向胸前一收，表示結束。

走過街道的開始法尤其難，因為打樂器都在第一拍的後半拍開始

(照原來 $\frac{2}{4}$ 的拍子而言)，開始就很不易整齊。我們化了好幾分鐘的時間專門練習走過街道的開始法(每次從開頭起只練一兩小節)，大家才完全一致。

## 7. 登台表演

最後得說一說登台表演的事了。大家一定以為一個樂曲訓練純熟後，節奏樂隊就算訓練完成，沒有什麼事了。其實却並不如此簡單。——登台表演時還有許多麻煩。

我們的樂隊，每隊連預備員有二十人，但為顧及有適當的音量起見，每次表演，只限定十六人。內中除指揮一人外，樂器的比例為三角鐵五，響木，木魚，手鼓，鼓，鈸各二。每次樂曲演奏的順序是先雨後走過街道。在每隊第一次登台表演的前一天，我們先來舉行幾次預演，凡正式演奏時須做到的事，在預演時均須一一照做——預演時怎麼做，正式上台時也就怎麼做。現在將預演時應注意的事寫在下面：

- 1) 全體隊員由指揮領導在預備室排隊。
- 2) 分兩行，前行七人，後行八人，後行的人比前行的稍高。每行順序為三角鐵，響木，手鼓，木魚，鼓，鈸，自左而右。
- 3) 分發樂譜及樂器。
- 4) 樂譜拿在左手，樂器拿在右手。
- 5) 隊員整隊登台，在譜架前立正站定，把樂譜放在架上。(不必行禮)
- 6) 全隊站好後，指揮出來。(指揮用的總譜及指揮棒已事先放在

指揮的譜架上)

- 7) 指揮上指揮台面向全體隊員站住。
- 8) 指揮者用指揮棒在自己的譜架上輕輕的敲兩下，使全體隊員及彈琴者預備，然後用目光在全體隊員的臉上巡視一週，看全體隊員是否都拿着樂器看着自己準備了，(若仍有隊員目光他視或不作準備時，則再用指揮棒敲兩下)——全體都準備了，即開始演奏。
- 9) 演奏兩。先由鋼琴彈一句，然後大家開始。
- 10) 兩全體完了後，再演奏走過街道。
- 11) 演奏完了，指揮走下。
- 12) 按照音樂會的習慣，指揮上台或樂曲演奏完了時，若有聽衆鼓掌，指揮應向聽衆敬禮(須不站在指揮台上。)
- 13) 演奏時，隊員應有優美之姿勢，口不能叫拍子，亦不能以點頭或踏腳來數拍子。(只在心裏數拍子)。
- 14) 在未演奏前，不使樂器有些微聲響。
- 15) 指揮下後，隊員拿好樂譜順次魚貫而下。

照着這樣的規定，每隊演習了幾次。在預演時，我們就臨時充作聽衆，在他們上台時鼓掌，或在演奏完了時鼓掌，訓練指揮有從容的行禮態度。

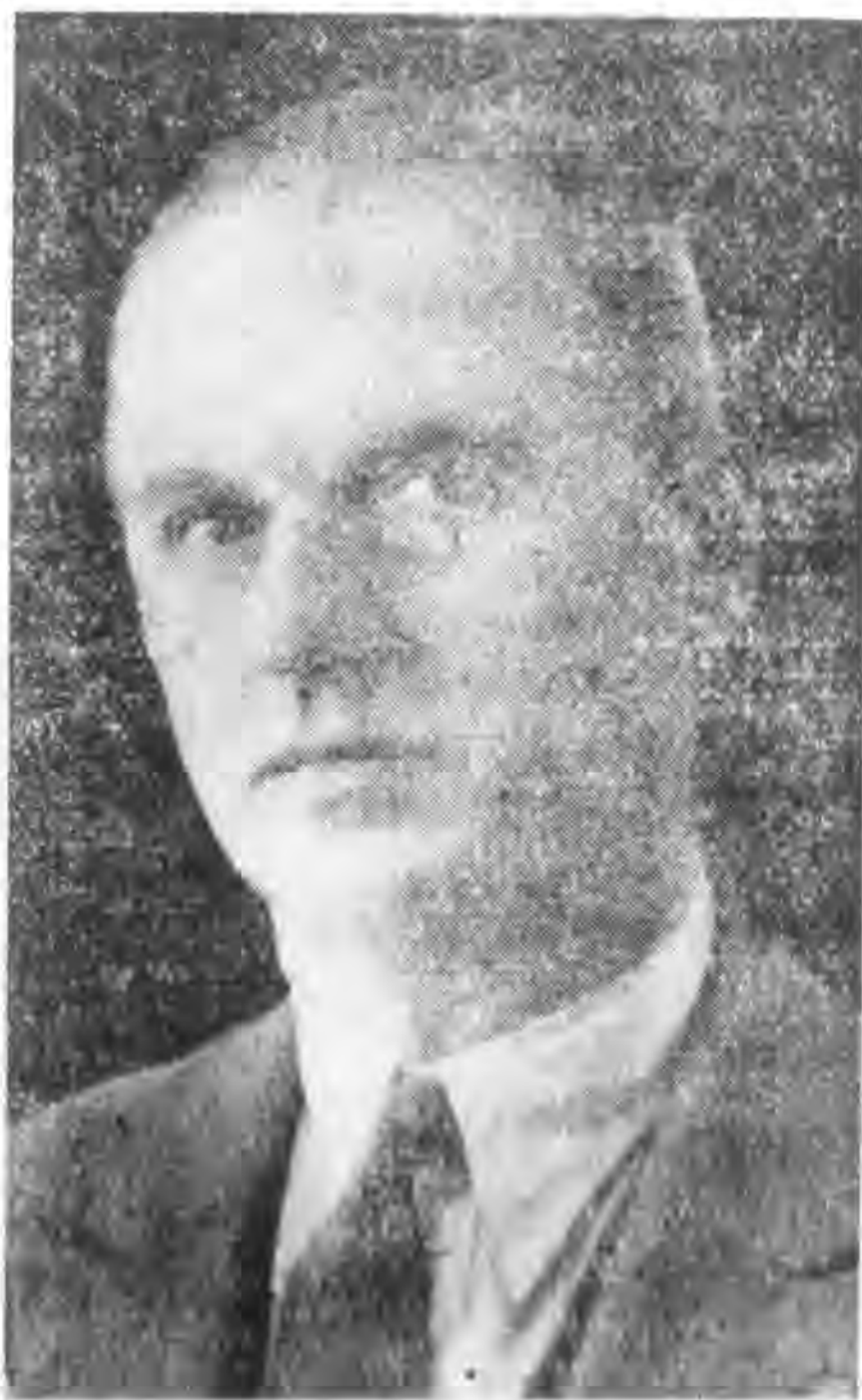
爲免得兒童忘記這些要點起見，在每次正式登台表演前，我們總擇要的提一提。當然，在演奏前，我們也不能使他們的神經過分緊張，空氣過分嚴重，所以我們每次又叮囑他們，叫他們不要心慌害怕。

# 杭州藝專音樂教授普洛苛之死

白克·元慶

普洛苛先生於1933年任杭州國立藝術專科學校的絃樂，管絃樂合奏，視唱，合唱的教授職時，我是做爲他的學生而認識他的。1934年秋，我雖離開了藝專，但仍不斷地和他通着信，受着他的教導，直到

他離開人間。在這三四年中，我（不僅是我）受到他的幫助是難以述說的。他與只知道計鐘點算錢的野鷄洋教師絕不相同：除了熱心，忍耐，細心地教着我們的音樂以外，對於較貧苦的學生物質方面的幫助，



D.M. 普洛苛(1890—1936)

所花費的錢也是很可觀的。拿我個人來說：我那時同他初學大提琴，他只要看到我的琴絃已經在打結用着，下次上課時，他已由上海帶來一包新的絃給我，我問他多少錢，他知道我窮，總不肯告訴我，笑着用

中國話回答我說：“馬馬虎虎！”；所用的琴譜也是這樣，所以我到底欠他多少錢，也算不清了。然而最可感謝的還是他給我們的許多音樂

知識，這些知識在書本中是不容易找到的（如奏琴的發音法(intonation)，樂曲的解釋法(interpretation)，樂隊合奏及室樂出演時的正確的習慣，樂曲改編法(arrangement)等)。並且那樣和睦慈愛地對待學生，是絕少遇到的。在他給我的二十餘封信中，每封都鼓起我的勇氣來忍受音樂學習中的困苦。可是，他突然地死了，不僅對於我是一種沉痛的打擊，並且對於杭州藝專受過他的幫助的別位音樂學生也是同樣的，因為他的慈愛惠顧到每一個肯努力的學生。

再者，他的死是死於指揮中，死於熱心的教學裏，他雖然是蘇聯人，却在中國的樂壇的荒地上辛苦地播下音樂的種子，並且因過度的勞苦而死了。關於這些，在後面的呂白克君的信中可以看出來。

他雖不是頭幾流的小提琴家及作曲者，但他是一個一生忠於音樂的工作者及教育者，我懷着悲痛的心情，由呂白克君，普洛苛夫人，普洛苛先生的友人馬巽(P. Mashin)君那裏獲得一些材料，爲他編了一篇小傳，並附呂君信一，算是我們對於這位慈師的一點紀念吧。難道一個平凡的樂人之死，不足懷念麼？——何況他有作品留給世人。

元慶九月十日

## 普洛苛先生傳

D.M.普洛苛(Dimitriy Michailorich Prokopchuk) (註一) 1890年五月二十六日生於南俄烏克蘭一個中產的家庭中。五歲時母親逝世，父親帶着他遷居於莫斯科。父親又結婚了，在後母的手下，他得不到一點慈愛，常住在小朋友的家裏避去那近於虐待的家庭環境。有一次他在小朋友的家裏，遇到一位老音樂教授喜契(Shche)，老先生很喜歡

他，啓發了他的初步音樂知識。十歲近入莫斯科中學時，喜契教他鋼琴，發現了他的天分，慫恿他正式學音樂，但是固執的父親雖是個中產者，有錢足夠供給他兒子學生音樂，却始終反對着，不肯拿出學費來。幸而老教授喜歡他，買了一個小提琴，並且替他付學費，如是者數年，終於十八歲那年考入莫斯科音樂院同J. Hrimaly (1844—1915)等學習小提琴。(註二)但是，因此違了父命不得不獨立地半工半讀了。畢業後供職於莫斯科歌劇院。此時在假期中曾往英法德意各國旅行。1914年大戰中，他在戰爭中傷了左股與右手食指指尖。在這養傷中，他作了很多的軍樂，司令官看了很高興，傷愈後任他爲軍樂隊的指揮官。1917年俄國革命政府成立，近東戰線結束，此時他曾往美國住了年餘，復回莫斯科。那時才結婚，國內正在革命與反革命的苦鬪中，但他對於音樂的工作仍然沒有間斷過。此時作了不少的民謠歌曲，舞曲，小歌劇，歌劇，器樂曲等等(註三)。1925年到中國，在哈爾濱，青島，香港任樂隊及小提琴教師等職。後住上海，除樂隊任事外，另組有絃樂四重團。1933年被聘爲杭州國立藝術專科學校的絃樂，管絃樂合奏，視唱，合唱的教授同時仍供音樂職務於上海。此時的作品有一個交響曲，及絃樂四重奏，鋼琴五重奏，鋼琴三重奏，小提琴朔拿大，等等。並用英文著有提琴演奏術一書(此書由張家鈞君譯出，將在商務出版)。1936年五月二十日，於指揮浮士德歌劇中，患腦沖血倒地，次晨二十一日逝世。

他是蘇聯國籍人民。有一個女兒是鋼琴家，在蘇聯。他稱本國的政府爲“Our soviet government”但爲什麼不住在本國，未詳。

(註一)這是他自己規定的中國姓氏，原名應譯為普羅科普楚克。

(註二)教他理論及鋼琴的先生未詳。

(註三)作品的名稱及出版處，因時間關係，未能調查出來。

## 普洛奇先生的死

元慶：

實在我的心荒亂得很，本想在普先生逝世的翌晨，即預備寫信給你的，但是真動不起筆；就是現在，也不知從何寫起。

他的教學的努力及熱心你是知道的，他的死，却祇有我最清楚，完全是因浮士德而死，尤其是須趕在十月十號出演。其他的原因是他太健康了，自以為過度的工作是能勝任的，因此，患腦沖血而逝。

在去年，未預備上演浮士德之前，功課似乎是比較地空閒，但因學生過多，也不得不忙二十餘小時（雖然聘書上是書明十六小時）。從星期二上午八時至星期四下午四時，除了晚上抽點時間上大禮堂看電影外，白天是不空的。自從預備出演浮士德之後，連晚上及回上海後的空時間都費在浮士德身上了。我們演浮士德的合奏譜，並非是校裏花錢買的，都是他從鋼琴部份改編，並且一人抄起來的；所以他的空時間都忙在改編與抄譜上，沒有人注意到這些是他致死的初因。今年四月後少一年級一班，五月後本科一年級去軍訓又少一班，這樣他似乎可以空了，但是仍一樣的忙，因為空出的時間花費在浮士德的伴奏上——因為這樣馬先生可詳細地教唱。這些都可以證明他的努力。

五月二十日上午，他對我說，今天合奏要在二時開始，因為杜勞先生請馬先生與他到家裏去吃飯，並討論關於浮士德（這三位先生在



浮士德中，杜先生是担任舞台佈景，馬先生教唱，普先生任樂隊指揮，還有杜太太教舞蹈）出演的同題，叫我轉告同學們等他一會兒。那天天氣特別熱，討論畢，他在太陽底下曬着起來，沒休息就開始指揮了。這指揮又比不得職業樂隊，每個人有相當的技巧，我們非但程度不齊，並且不像職業樂隊的演奏員一樣放在心上，更難的是還要伴着唱，我們的唱，從最初到現在不上一年，況且每週，校裏祇給半小時，如遇到放假，簡直半月一次，一月一次，而一次又很少的時間，在如此情形之下的唱，配如此的樂隊，叫指揮者怎不心煩呢？但他雖是心煩，還是十二分的原諒我們，用各種方法提起學生的興趣。

那天兩點鐘開始指揮，到三點左右，他用手按了眼睛，撞到隔壁小房間裏，手抱着頭撐在桌上，那時誰都不注意。他以前曾有幾次因過度工作，而使眼睛失明，我以為這次和以前一樣，即刻放了我的琴去看他，拿一張凳子給他坐下，再去拿冷水給他按眼睛，那時費小姐來問他，他還說不要緊，十分鐘就能好的。結果不能照他的預料，一分一分地壞下去。以後請校醫楊士達先生和侯祕書來了，診察的結果，證明是腦沖血，到校醫室裏拿小眠牀給他睡倒。在扶他睡下去的時候，將吃過的東西都嘔出來了，足也抽動起來，打了止血針以後還是常嘔，常抽筋，並陷于睡眠狀態，呼吸很響。醫生也沒有別的好辦法，借了市立醫院的病車送到杭州算最好的廣濟醫院。我們伴病車到醫院，在車中還是如此情形，到醫院中還嘔了兩次，那時校長與校長太太杜、勞先生劉先生等也來了。這醫院，我們真覺心煩，有二位中國醫生，他們說院中規定外人是不准華人看的，所以祇能等洋醫生來看，時

間很長地等過去，終於醫生來了，但還是沒有辦法，祇好叫家族來。打長途電話到上海兩次，普太太都不在家裏……搬進病房後，情形還是一樣，呼吸的聲音真是可怕。使人難堪的是，在呼吸困難格格格的聲音中，天是暗下來了，情形不好也不更壞。晚飯後回到醫院裏時，適上海來電話，說已九點了，火車當然沒有，坐汽車來也是不可能，因為橋樑不能通過，普太太祇好等天明乘第一次火車。但病人有什麼好辦法呢？醫生說祇有抽脊髓有一點希望，但也渺茫得很，並且需家族簽字方能用手術。後來校長與杜勞先生保證用手術後，呼吸覺得一點點低下去，我們是以爲是好了，本決定杜勞先生與校長太太陪在那兒的，但醫院裏祇許可一人，所以有杜勞先生伴他，我們回來已十一點多了。

清晨得到普先生於晚上二時二十分身故消息，即刻到醫院裏，一個人也沒有，太平間裏去看，太慘了，所見不是人，而是一個包裹。只有腳露在外面，從小腿起用一方單被斜了捲好，上面用剩餘的摺起蓋好面孔，用一個針扣住。這印像在我腦裏永久不會忘記的。弄開單被看他的臉，還沒有洗，鼻孔都是分泌液。……

在這情形之下，有什麼法呢！我們要求今天停課，校旗下半旗誌哀。校長都答應了。大家回到校裏，十時，召集全體師生，校長報告停課一天，並通知軍訓的同學回來送他上火車，一點五十分，火車載了不復在人間的慈師的身體，離開我們了。

五月二十八日開了個普先生的紀念會。演奏了一個普先生的絃樂合奏。……他，爲了教導我們，不息的工作着，死了。我們怎樣的紀念他呢？

白克 五月三十一日。

## 曲調作法12

## 曲調中的鄰接音

該舒斯著  
繆天瑞編譯

## 第1節 三音音羣

143. a) 簡單的曲調中的本質音，或重音（不論是本質的或非本質的）；可以于其前面放一較高或較低的鄰接音（Neighboring-note），以為裝飾。

b) 很多時候，本質音（或主要音）并出現在鄰接音的前面，因此，全體便成為由三個音構成的裝飾音羣了。這三個音便是兩個相同的本質音，與插入其間的一個較高一度或較低一度的鄰接音。換言之，即在普通的反覆音之間，插入一個鄰接音。

c) 這音羣可以採用任何節奏形式，三音中任何一音都可以為一拍中的強聲部；牠們的長度也可自由。但是最簡單又最普通的形式，是三個音同屬於一拍或一節奏音羣。舉例如下（○即表示鄰接音）：

本質音 裝飾以鄰接音

節奏不佳 好

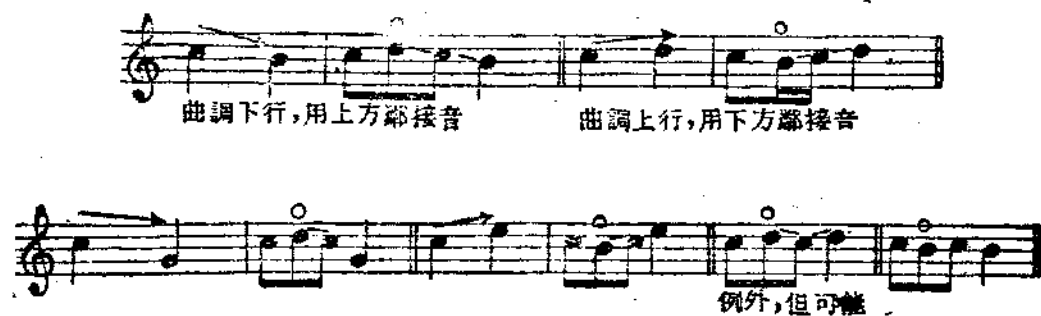
反覆音 施以裝飾

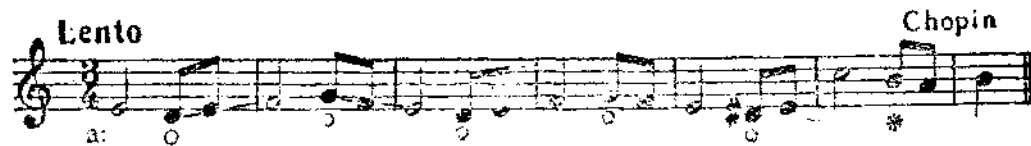


144. 鄰接音與經過音的不同。在於這一點：鄰接音回到本來的本質音上，而經過音則進行到別的本質音上去。試拿第135項中的例與上項中的例留心比較一下，便可明瞭。即鄰接音只有一個本質音或重音；反之，經過音常有兩個不同的本質音。所以前者是局部的裝飾，後者是進行的裝飾。

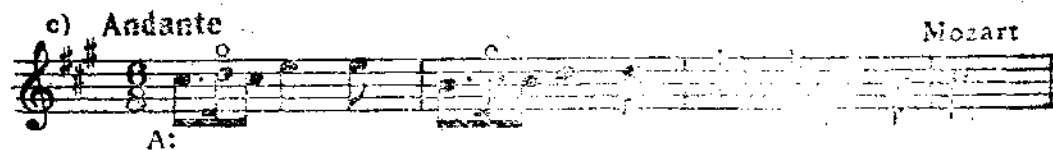
145. 要用上方的鄰接音還是要用下方的鄰接音，這多少要看原曲調上該鄰接音以後的音的位置如何而定。其法則如下：

a) 正規的音羣形式，若鄰接音以後的音在下方（即原曲調係向下方進行），則鄰接音須用上方的音；若鄰接音以後音在上方（即原曲調係向上方進行），則鄰接音須用下方的音。換言之，鄰接音須取與次音相反對的方向。這麼說來，鄰接音對這個音羣（由兩本質音與一鄰接音所構成的）的最後音，給與了自然地向下音逼進的力。舉例如下：





b) 這種音羣有許多個繼續出現時，亦可以不管對於次音的方向，各音羣均取同一的方向。這時有些音羣便成為不正規了；但這種不規則性普通因了統一的反覆而被取銷（第65項，第73項）。舉例如下：



【注意】不論在什麼地方，這種連續的(或對應的)音羣的節奏，總是統一的。

146. 其次，關於鄰接音的記譜法，須服從以下的法則：

a) 上方的鄰接音須與占勢力的音階相一致。舉例如下：

Example a) shows a melodic line with notes circled. The first part is labeled '適用於C, F, G, Bb, Eb, c, a, g' (applicable to C, F, G, Bb, Eb, c, a, g). The second part is labeled '也用於e (降低的七度)' (also used for e (lowered seventh)). The third part is labeled '適用於Ab, Db, bb, f' (applicable to Ab, Db, bb, f). There are question marks above the notes in the second and third parts.

Example b) is labeled '全部 C:' (all C:).

Example c) is labeled '全部 Ab:' (all Ab:).

Example d) is labeled '全部 c:' (all c:).

下方的鄰接音也可以與占勢力的音階相一致；在性質莊嚴的曲調上(或者碰到鄰接音是長的音符)，常是如此。但是普通，特別是在華麗急速的曲調上，下方的鄰接音常不問調如何，放在本質音的半音下。但本質音係音階的第七度(導音)時，却不如此；第七度音的下方鄰接音，常放在本質音第七度音的全音下。舉例如下：

a)  $\frac{1}{2}$  鐘在一切含有g音的調上，都是可能的；只  
 有在Ab調不可能，在Ab調，g是導音：  


b) Lento  
 (稍不普通)  
  
 $\frac{1}{2}$  # (較佳)  


c) Allegro  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   
 普通而不會誤解  $\frac{1}{4}$  # (較佳)  


d) Moderato  
 全部g:  $\frac{1}{4}$  # (較佳)  


147. 練習第二十六

a) 從第一回至第五回練習中，選取節奏單純的許多曲調，照上面的說明，裝飾以三音音羣。

這些三音音羣可以不時地應用于單一的音上。惟這時須注意節奏的效果。倘將弱拍加以分解(分解為三個音)，則節奏是正規的；反之，倘將強拍加以分解，則節奏為不正規的。不正規時須調濟以反覆。

先舉一例如下。譬如把第21項中b)例，加以裝飾，結果便成這樣：



或者三音音羣繼續不斷地使用着，即曲調中所有的音均裝飾以三

音音羣，也無不可；惟普通最後一音(靜止音)不在此例。

b)用各種的拍子，又交互地用長短兩調，作成許多四小節與八小節的曲調，特別裝飾以三音音羣。並不要忘記使用以前所說的各種非本質音。

## 第2節 大音羣

148. 三音音羣還可以用種種的方法使之擴大，成爲四音音羣，五音音羣，六音音羣，以及更大的音羣。各種的擴大法如下：

a)在三音音羣之前或後，加入屬於本質音的和音內的某音；或是插入反覆音或八度音。舉例如下：

a) 四音音羣

全部C: I

b) Allegro 施以裝飾 Beethoven

原形 C: I V I

c) Allegro Czerny

D: (反覆音) etc.

d) Allegro Beethoven

(八度音) D: I V F IV



b) 在其前或後加入經過音。

關於鄰接音與經過音的區別，可重溫第 144 項。當學習這種多少有些混亂的形式時，要牢記着，凡是鄰接音(在這裏暫時)必有同一的主要音，並出現在其前面(第143項b)。舉例如下：

a) 裝飾以四音音羣  
 原形 C:I V I  
 b) 施以裝飾  
 原形 C:I IV  
 c) Allegro 四音音羣 Beethoven  
 D:I  
 d) Allegro Beethoven  
 f: I  
 e) Lento Chopin  
 Db:

(150)

各例均用左手奏出指定的和音。

c) 先插入第一個鄰接音，次又在主要音的反覆之間插入另一鄰接

音。

這麼一來，至少也有五個音了。如同時再用別的方法，便成爲五個音以上的。舉例如下：

a) 節奏不佳  
五音音響

b) Allegro Weber  
五音音響 三音音響  
Eb: I V

c) Allegretto Chopin  
五音音響  
a: I I

d) Lento Clementi  
五音音響  
A: v I v I v I

e) Allegro Beethoven  
五音音響  
F:

f) Allegro Chopin  
五音音響  
Ab:

g) Presto Chopin  
七音音響 八音音響  
c#: I

h) Allegro [148a] Beethoven  
 C:V 六音音羣 I V

i) Allegro [148b] Beethoven  
 Eb: 六音音羣

j) Allegro Chopin  
 C#: V I V<sup>7</sup> I  
 其後 二十音音羣 V I V<sup>7</sup> I

d) 將鄰接音反覆(與第144項同樣);不過這較少使用。舉例如下:

a) Andante Schubert  
 G:I V I

b) Lento Chopin  
 E:I V I V<sup>9</sup> I etc.

c) Allegro (a) Chopin  
 F#:i V etc.

d) Allegro moderato Beethoven

注意

G: I ————— V ————— I

e) 任何速度

c) 例中記着(a)處的兩個升 $d^1$ 音，與前面兩個升 $d^1$ 音有異，須加注意；前面兩個是鄰接音，後面兩個是經過音【第144項】。

〔附註〕許多裝飾音，如同音(Turn)，顫音(Trill)，倚音(Appoggiatura)，碎音(Acciacatura)，漣音(Mordent)等，都根據鄰接音的原理而構成（根據原著者作曲素材 P.210, 398）。關於倚音，後面還有詳細的說明。

### 149. 練習第二十七

a) 從以前的練習中，選取節奏單純的曲調，裝飾以大音羣。或不時地用在單一的音上，或如前回練習〔第147項〕中所指示，貫通全曲調使用着，均無不可。

b) 應用這種裝飾，製作新的曲調。

本文前回中錯誤更正

第4卷第8期第59頁第二行中星號\*，應帶括弧，如(\*)。

# 音樂教學綱要<sub>1</sub>

達姆羅什著  
歐漫郎譯

## 譯者小言

### 夫朗克·達姆羅什略歷

夫朗克·海諾·達姆羅什(Frank Heino Damrosch)是雷俄波爾德(Leopold)的大兒子。弟弟就是名指揮華爾特(walter)。這本音樂教學綱要(Some Essentials in the Teaching music)發表於1916年，由美國許爾馬(Schirwer)公司刊行，現已出至第四版。氏以1859年生於德國布列斯老(Breslau)，曾師事普魯克納(Pruckner) (不是Bruckner)，雅德(Jean vogt)，方·恩登(Von Inten)，摩什科夫斯基(Moszkowski)。1871年氏與弟隨父僑美。二十三歲開始從事音樂生涯，做詠唱隊指揮的工作。1904年氏受耶路大學音樂博士學位。1905年氏創立樂藝學院(Institute of Musical Art)於紐約，自為院長，是為氏畢生專注的工作。1933年氏以年老告退，優遊林下以娛晚景。

氏除著音樂教學綱要一書外，還著有視唱教科書一册並編訂合唱樂譜多種。

## 原 序

余嘗論教學上之疏忽因循與乎教員多屬天性資格都不適宜的在各科中無有甚於音樂。整千累萬的人差不多只馬馬虎虎奏唱幾首小曲小歌，便自以為足以教音樂了。他們以為這是混飯吃的一個好途徑，兼之知道國家雖曾鑒定師範各科師資而於音樂教學却未十分標出資格問題，便以為可獻身問世而無妨礙了。因為普通大眾不甚內行更使他們得以濫竽欺世。又因他們有宣傳，個人，交際等勢力，甚而草率了事

，也常常能夠吸引許多學生歸其門下。

然而那些較有訓練而有博大音樂技巧和本領的教師，也不免缺乏真正教育原理知識，却常常貿然從事於教學。他們光以為把自己的本領全盤搬給別人便算了事，並不知道良好教育乃是由學生內心去培養與乎明瞭學生的本質而按其自然長育而發展之的意思。這些教師光去研究這個方法，那個方法，但無論方法是好壞，若對個個學生照樣行之必有許多不妥之處。

上面曾經說過，這種情形大部份是因為普通大眾外行之故。有些為父母的當子弟初學時只交給“便宜先生”訓練，不知這時正是兒童發展歷程的最要關頭，如基礎不固必至影響日後進步，適足引起日後懊悔。第二種父母却又走向極端，以為只要是個名師便足以傳授其子弟。這種教師或於高級程度學生有裨益，但未必對於初期音樂培育工作有湛深旨趣；且費用大而功效少。此種父母並不知道藝術深造的教師是有裨益於藝術深造的學生，在未達到這個地步以前，功課是要由一位能了解兒童心理並曉得怎樣去發展肉體的，理智的，心情的官能的人指導才行。

是以苟有尊教學為藝術而非買賣的，決應研究教學之術，以為其本領之一面。若果沒有的話，那麼他們雖有音樂才幹，演奏本領，音樂科學的常識，到底得不到怎樣好成績來。

我寫這本小冊子為的是希望對於有志為純正教師給與良好助力；此書內容極力避免專門名辭，對於為父母的似每有相當貢獻。因為父母若果不能相當了解教師工作的旨趣，那麼最不可缺的，最有用的雙方

合作必無成立餘地。

還有要聲明的便是：有了這篇專論的知識之後還未足以成爲一個良好教師。一個良好教師應是有修養的，有品賦的，受過良好教育的；是個在奏唱上有技巧，有準確性，有理智，有旨趣的良好音樂家；是個於樂理有深造的；是個充份領略音樂文學而於樂藝各方面的標準作品瞭如指掌的；最後還有一件便是：他應當有崇高藝術理想並能使學生有同樣發展與陶冶的。

有了這樣準備，若果他還能按照以下各篇內容做去，雖未必即能造就一個克賴斯拉 (Kreisler) 一個帕得累夫斯基 (Paderewsky)，或是一個塞姆布力克 (Sembrich) 但最低限度也能把每個學生培育達到音樂高峯，藝術優良像自己所賦有的一樣；進一步講，若果學生中有一個是有大藝術家種子的則那個學生的成熟機會必比落在普通世上的碰運氣教學法的手中來得多一點。

另一方面說，若果那個學生只有平庸才幹，最低限度他也可養成爲一個能了解並欣賞，表演優美的雅樂的良好愛好者；能夠有此成績亦屬難能無憾了。

## 第 I 章 培育習樂官能初步 教學程序

無論教授那一種學科有三個程序是不可少的。第一是引起學科的興趣 第二是培育便於精習該科的肉體的和心理的官能。第三是明瞭該

科的範圍及其在人生上的關係與應用。但藝術教學還有第四種程序，那就是：發展及培養相當的心情官能以便對該科能了解及表現之。

以後才討論到以上各種程序和音樂教學的關係。但須先明白，雖則分別討論，然而各程序的實地運用不是先後進行的而是混合進行的；換一句說，便是四種程序進行，由首至末，是要互相關連的。由初級生的第一課至專科生的最高功課都要這樣；總而言之，終其身都要這樣做去。

### 引起樂趣

第一個程序——引起興趣——惹起相當心理學上的問題。教師方面對於音樂學生，尤其是那些年幼開始學習的，應慎重考察以便找出適當的出發點，由此得到兒童的真心注意和合作。大概青年音樂學生可分為兩種。一種是天生愛好音樂以求表現。一種是父母好音樂而欲兒女亦以之為一部份生活。在後一種可以找出慧鈍之分，但若有良好的指導，雖極低能的兒童，假使不能變為良好音樂家的話，亦可養成為卓絕的音樂愛好者。

### 天 聰

在第一種學生——天生愛好音樂的——裏面想發生其興趣並不困難，但為師長的應仔細考慮以導其興趣向純正的藝術理想去。兒童敏於記憶調子或在琴上巧於成曲，必易把街頭濫調或是鄰居婦人哼着的情歌及留聲機上的舞曲記憶着。是故教師方面的第一個問題便是把兒童的興趣導入適其年齡及能發展其愛美觀念的正軌去。



## 中等樂才

對於第二種學生，教員的精心細緻最不可少。此種兒童的環境或為音樂勢力所不達，甚至各方面還有惡勢力的。是以第一步辦法決為找出該童最有興趣的東西使之與音樂發生關係。若果女孩兒喜歡她的小人兒，那麼可唱奏一枝搖籃歌，使牠睡或是彈一枝圓舞曲使之舞。若果男孩兒喜歡他的鼓，那麼可奏一枝進行曲。很多良好的兒童歌集中，有許多關係及兒童種種身體，心理，心情的活動的。為師長的應該很熟悉這些歌集內容並應當有相當搜集以備應用。

## 音樂應為兒童日常生活

兒童的音樂培育至此地步時，教師應把音樂安置在兒童日常生活中，切不可使之成為隔絕孤立。這種辦法之能夠成功，當然是要靠適當教師或家長給與兒童接近音樂的日常機會。此時未可出諸練習的方式而應參插入其日常活動如逛公園，砌木屋，看畫書之類。

## 引起興趣可生求學慾

我們教學若無學生方面的合作必定無甚好成績。因此我們開首便要引起學生的興趣，這興趣能生出求學慾。若學生無求學慾，無論教師方面費盡許多心血，結果也屬徒然。

## 求學慾生出努力

求學慾生出努力以求得到所慾望的對象。因此教師方面的工作得

到最良好的助力。以後的事只是把正當對象準備好，一經開始無不向着正確方面進行去。

“努力”生於由興趣而生的求學心，已曾言之，現在且把“努力”的性質去分析。努力或為不知不覺的，那是由於天賦。或為知覺的，那是由於興趣發生了，本領獲得了，心身精神發展了而以努力為自己表現的媒介。努力在最優美形式時便是知覺的和不知覺的動作的組合。不知不覺的努力，每需相當的約束以免在有引誘性的外界有過度進行；但若在精細指導之下，不知不覺的努力可為發展知覺的努力及其所關係的心身訓練諸種動作最良好的興奮劑。

努力引起目標的領解（包括心理的，心情的程序），苦練表現上的技巧，和應用適當的音樂媒介去自己表現。

## 自己表現

此種自己表現的努力為一切藝術工作的機樞，如果沒有的話，那麼奏出來的音樂雖然悅耳，技巧完滿，或是表面有吸引力，但必缺少深刻意義和直達情緒的效果，因為情緒是真切個性表現的結果。此種性質可以教得來的嗎？當然可以，但非得有一個非區區普通訓練員而是一個真正教育家方可。所謂教育家便是其人能夠由學生內心着手培育使其長成。我們若把訓練員和教育家的方法分析，或者因此得以認清他們差異之處。

訓練員開始便把預定的工作交給學生，學生却要照訓練員意思做去。訓練員以模倣，反覆實習或推理官能為其主要工具。最好的結果

不過是能夠把自己的本領或某名家的照樣抄一份而已。

真正教育家却一開始便設法引導學生到個性表現的道路去。這不是說任憑學生胡亂任意把音樂弄得一塌糊塗；意思是說應把學生培植使其自己表現的方法合乎藝術原理及作曲者的精神。換一句話說，一個真正音樂教師是應超乎音樂教師的。他應該知道如何可以開發學生的精神上的稟賦。如啓發其想像力，奮與其心理活動，培養其旨趣與判斷，提高其品格與乎鼓勵及保存其個性等便是。

### 發展精神上的稟賦

藝術的最優點在其為精神的表現。若果從事藝術而沒有相當精神上的稟賦的發展，一開始便會失敗。由此可推知第一次音樂功課不應先教音符或琴鍵名稱與乎兩手在琴鍵盤上的適當位置等。以上種種在適當時候，適當方法之下是不可少的，但在起始時還有比較更為重要的工作。

### 研究學生的品質

一位真正的教師常常觀察其學生以便尋着其心靈，心情的種子而培植之如春花開放一般。他能巧妙地量度學生精神的，理智的，肉體的本領而給與音樂生活，由此把音樂表現與學生的本身經驗自然地攜手起來，使學生曉得應用音樂為表現自己的工具。

### 教師的工作

可知一個音樂教師的工作不是易事。那種工作實在是最複雜，最

嚴謹不過的。很少很少自命為教師是有資格做這種高貴事業的。但把此種事業的問題和範圍都明白解決了，却是最有興味不過的工作。真正的教師對無論那一個學生與那一課功課的片時片刻都覺得有趣味。若有把教學認為苦差的不是個好教師——簡直不成為教師了。

### 感受與表現的機關

我們現在且把音樂達到我們的悟性及我們借音樂去表現自己所通過的種種機關去研究一下子，因為感受與表現這兩種程序是應受永久培養的。

感受機關是：

- a) 耳朵與眼睛(肉體的)
- b) 腦子，理智(心理的)
- c) 情緒，精神(心情的)

表現機關是：

- a) 情緒(心情的)
- b) 腦子(心理的)
- c) 聲音，手指及其他(肉體的)

### 音樂的感受

我們先由耳朵或眼睛感受音樂，那是說聲浪激動耳鼓，或是代表音樂的符號由光浪射入我們的眼簾。這些感受得的印象被傳送到腦子去，腦子把這些感受得的印象送到意識去並使之有整齊關係。最後這

些印象達到情緒，而情緒爲對於音樂的精神上的性質有反應動作的。

### 由音樂去表現

我們發出音樂是想把我們的情緒表達出來。理智把表現的性質或方式規定了，聲音或手指便聽高級官能的指揮而活動。

### 這兩種程序的比較

這兩種程序是恰恰相反的。感受由肉體達到心情，表現由心情達到肉體，但兩者都以腦子爲過渡。由此可知教師的工作應該對於種種程序都與以同一的留意，因爲若忽略了一個程序必定跟着有一扼要之處錯過了。

### 按照柏斯塔羅西(pestalozzi)原理去發展官能

(譯者按柏氏爲著名瑞士教育家)

我們已經把音樂感受與表現所經過的幾個程序明瞭了其大概，我們且去研究怎麼可以把指揮牠們的幾種官能去發展。在未開始前最好是把柏氏所創定各科教育基礎的教學綱要標出，因爲此種教學綱要經過長久時間與經驗已有相當立足點了。

### 按照其天然次序去培養官能

第一個綱要是：按照其天然次序去發展心理官能。牠們(指官能)的天然次序爲何？第一，由感覺爲媒感受事實或現象；第二，把這

種單個印象連貫起來使成爲思想的合理方式；第三，把這種思想方式與別的有一個或一個以上相同之點的思想方式組合起來；第四，應用自己表現所應有的思想資料。

例如：領帶一個孩子到一個小島去。他知道自己腳踏實地。環行小島一周後，他知道有水四面圍着。他由兩種感覺上的印象便能夠用合理方式表達出：——海島是四周都有水圍着的一片陸地。再和他到各處去探幽，令他知道半島，山脈，江，河等不同之點，由某種不同之點他即能把舊經驗——聯想，——分別，因此把自然地理的種種現象給與整齊的關係。由此種方法得到的學識或爲他自身所有，他還能夠按照個人思想的方式去應用而成爲自己表現的一種工具。

### 令兒童自己去發現

第二個綱要是：引導兒童自己去發現。兒童去實行，教師則指導。把先前的例證去講，我們應知孩子在教師指導之下由自己感覺發現出自然事實和現象並組成爲合理思想，又能用歸納方法做成常識的，這種程序是最高貴不過的。

基於別人經驗的學問是不十分正確的。無論什麼事實怎樣真確，要是把牠們硬搬進未有相當經驗的腦筋去，其心內所得的印象必定是模糊的。況且兒童的心鏡，在未得感覺上的經驗給與時間空間觀念時，是不能在任何思想概念上得其要領的。然而却有許多教師硬把事實搬進兒童心裏去，最了不得時不過是兒童心信教師爲通天曉罷了，但這些事實與兒童的經驗沒有淵源，兒童到底不能領會。

## 由已知到未知

第三個綱要是：由已知到未知；由現實的到抽象的；由單個的到總括的。

要知兒童一知一行皆爲其登高的第一步，而爲第二步的基礎。換一句話說，知識不是由上至下而發展的，乃是由下至上而發展的。由感覺所得的單純事實與現象是爲基礎。用心理活動把這些基礎連貫起來成爲新鮮的思想概念。在此種程序之後，繼續便是用種種聯想，比較，系列，推論，使常常生出新鮮的思想事實，每一種思想事實都是基於以前思想資料所得到的思想事實而成。如是，兒童由他自己而發現出的一線微光把未知的暗室照耀得光明起來。

此種知識爲其自身所有，遇需要時，即可拿去應用以求自己表現。

## 此種綱要在音樂教學上的應用

既經創立了以上三種教學綱要，我們現在可以開始研究牠們在音樂教學上的應用。這些綱要簡單可曉，簡直可以說無人可非的自然之理，但在教師方面若應用時須處處留神從詳計劃。好些人以爲這些綱要只適用於初級教育，對於高級的是不適合而無效果的。對於此說應與大大駁斥，我這篇文章在反證上可爲一大助力。應用此種綱要越需周詳，理智，意思時則工作的技巧上，理智上，美質上的問題越覺複雜這是當然之事，但此種問題的解決全靠着此種綱要的順序進展，若忽略了，拋棄了實屬心盡怠惰，足以引起誤解和機械的，反乎藝術的

結果。

## 如何發展興趣

我們第一個問題是把兒童的興趣發展起來。我們想做到這點先要知道兒童的家庭環境與其自身的天生趨好所養成的興趣至若何程度，兒童的心好像鏡子一般。心鏡把從環境接受來的印象反映出來使兒童模倣注意到的諸種動作與聲音。是以常常見到好些兒童在未十分會說話之前早已能哼出母親唱給他聽的催眠歌。在兒童早年時多唱些良好簡單的歌曲給他聽，不特能養成準確的音樂耳朵並能培養其愛好音樂心。若此步已經做到，則教師方面的工作可因之較易。可惜這種情形在美國非常罕見；那麼第一步工作就是把這種基本的條件（即興趣）準備好。

## 小歌爲音樂感受的第一個媒介

音樂感受和音樂表現的第一個媒介應爲小歌。小歌把兒童所能領略的思想和適當的調兒結合起來，此種調兒把句語烘托起並補充其意義，力量而引起想像力。選擇此種歌曲時應十分謹慎以求能引起兒童的興趣並能培養其旨趣，訓練其耳朵，使之明瞭正確的音樂竅要。兒童品着模倣天性，即能學會唱歌。但他不特會模倣辭句與調兒，還會模倣音性，辭句的語氣，節奏及其他種種細微之處。可知教師方面應有良好表率是如何重要的一件事。

此時不必計及兒童將來是要學鋼琴抑或小提琴；他的第一步應爲



唱歌。

爲什麼呢？因爲如想從內心發展兒童的音樂觀念，我們必須利用兒童天賦的感受與表現的器具，即耳朵和聲音，我們並不需用鋼琴琴鍵或絃線，此種物件會把兒童的專注轉移了。兒童能不知不覺地運用其天然器具則必留心唱歌。

### 發展兒童的愛好音樂心

應知此時我們第一個宗旨不是想去培養兒童的歌喉或耳朵，只是想把兒童的愛好音樂心和音樂旨趣發達起來。興趣發展了，熱烈的求學心便生而爲日後苦功的動機。然我們雖得那兒童的美麗純粹歌聲，但未必準得其發音準確，蓋此爲日後音樂事業所關，此時爲兒童發展中的未安定時期，稍有疏虞，必貽日後無窮之患。

### 訓練耳朵爲第一步工作

耳朵爲輸送音樂印象到心靈去的機關，亦爲心靈制裁我們的音樂表現器官所必經之道，由此可知教師的第一件及常應注意的事，決爲耳朵的嚴格訓練與使用。

我們說的耳朵不是說耳官本身，耳官本身應無生理上的缺陷，這是當然的條件；我們是指‘心耳’而言。所謂‘心耳’是指腦子的某一部，該部把聽官的刺激接受了，留起來，分別其爲聲音抑或樂音，然後把這些集合起來成爲精細的樂想，又把這些樂想的情感成份送到情緒去；總而言之，把所有音樂印象送到我們的意識去。

## 耳朵所辦的手續

是故耳朵的手續非常廣大。肉體的耳，感受音樂印象之後傳送到腦子去。如未經訓練過，其印象必為膚泛而易消失的。在感受時或有愉快之感，但不久即行消滅，而引起愉快的音樂印象遂失。若果心靈是經已訓練好的，必能於音樂留存在腦子的細胞上時，立刻活動起來。心靈能分別出各聲音的性質及其互相的音度關係(Pitch relations)其節奏的佈置及其重音與時間等；總而言之，心靈接受了音樂訊息，明白了還保留起來遇需要時得再喚起，甚至只感受過一次，好久還能重新躍出，

‘心耳’又在音樂表現方面有其重要工作。在聲音或樂器未發聲以前，‘心耳’便須將該音的高低，時間，性質等的樣式認清了，在此種形式之下，聲音變為良好樂想之一部。聲音發出之後，‘心耳’還須在下意識的活動中預先把計劃佈置好，發出號令，運用發音機關的神經與肌肉使其與腦子所想出的樣式一致。

這樣看來以前對於這種重要的官能——‘心耳’——的發展工作，豈不是過於忽略嗎？對於‘心耳’必須最先注意，而‘心耳’是不能常常都得我們的注意亦屬司空見慣之事。

## 應用唱歌產出的音樂意識

我們先假設兒童已經喜歡唱歌，並且有相當唱材，此種唱材是足以代表其自身的娛樂，遊戲，與天然環境所共生的思想情緒者。此時借此根基更利用其在唱歌所得的無形中的特質，從事形成音樂意識的主要

體系，蓋此為整個音樂基礎所在。

### 了解音的關係(tone relations)

此書並非論教學法乃是論音樂教育學的原理。此種原理之應用任憑教師本身的意思行之。第二步工作，即發展心靈，有幾種辦法可行。普通辦法是由長音階着手，把各階間及各階與調音(Key note)的關係明瞭了，以求得到一切全音階音程的學識。另一個辦法是利用兒童所熟悉的唱歌教材令其了解其中所有的音程。有些教師以為最先應發展兒童的準確音度(absolute pitch)的悟性。但是無論方法如何，最扼要的事情都是訓練耳，使其由牠本身經驗認識確切的音的關係。若果這個工作完成了，兒童便當認識長短二度，三度，六度，完全五度及八度和增四度，減五度等音程及其解決方法。其餘的音階音程，自然無大困難了。

### 應用真確原理

音程這個音樂概念是否照實講去抑或只將一個音階中順序的組合指出，全按學生的年齡與內心成熟程度為定。比方一個年紀很小的小孩能唱出音階中的‘1 — 3’但未必把‘長三度’這個各字與這個音的組合(tone-combination)的意義連貫起來。比較大一點的孩子唱過該音程並明瞭其聲感(sound effect)之後，並不難牢記其為‘長三度’並能聽見各字即能應唱。學生自己由實地經驗得來的音樂概念才可由教師給與各字，此為最要之點。

若果教師把‘長三度’奏出而對學生道：“這個叫做‘長三度’”學生當然承認，但不久或即忘記了該各字所示的聲感了。但若該生是常常都唱‘1——3’的，當教師彈唱‘1——3’時即能認出並且由此熟認其為一種實在的音樂概念（tone-conception）。他當教師說出名字之後，即能應唱無誤。換一句話說，學生由實行學識了一件音樂事件，他已由舊事件找出新事件；他由已知的走到未知的；他自己找出新事件，剩下給教師的工作只是叫該事件為約翰·史密斯，格蘭將軍，蘇珊·鍾士或‘長三度’而已。無論名字叫做什麼，都能使兒童內心與教師所欲立的音樂概念相應起來。

是故我們的規律應是：先做，後名。

這個規律應得嚴格遵守，因為只有此法可使教師令每一個名辭能引起其所指的明確概念。

### 音程練習

唱歌練習與認識各種音程或只是一個音階的順序，各階音程的練習應每日行之，其時間長短，以學生的年齡，體力及精神貫注程度為準。短時間的多次練習比長時間的少次練習得益較大，此為常例。由學生年齡看來可能苦練抑只能行之於課餘，此為教師應辨別者。如確能苦幹，則應由學生的興趣與求學心使工作變為有興味。和絃練習可緊接在音程練習之後，蓋此不難了解也。一個學生能夠認識音階中的‘1——3——5’或一個‘長三度’與‘完全五度’必不難在教師把名辭與該音的組合相聯時認識其為‘長三和音’。

## 節奏的感覺

學生由實行漸漸認識所有全音階及多少半音階的組合，并能見名而生義。與此種音度關係 (pitch-relation) 的工作參雜進行的，還有一件音樂表現中另一種要素是要領略的，那就是——節奏。

缺乏節奏感覺大概為多數音樂學生最受指責之點。這種情形多由於在初步習樂時，此種音樂表現的教法不充份，不正確之故。程度老是這樣：教師把全音符指示出並叫學生看見全音符時數四下；半音符數兩下；四份一音符數一下；八份音符，數一奏二；十六份音符，數一奏四等，結果學生在易奏時能數得快，難奏時便差了；這樣當然發展不出節奏感覺來。這種教法與我們的原理——先教義，後教字；先教事實，後教符號的原則——相違背。

在我們談及‘時間’，‘格律’ (Metre) 又名節奏之前，我們先要發展節奏感覺並在音樂表現中應用之。教節奏不可用符號而應先從節奏的動作入手，因為藉着節奏的動作，節奏感覺成為學生自己的機能之一部。無論在何一個學生都喜歡操兵和跳舞，此為教師發展節奏的最大助力，演奏一枝進行曲使學生操兵，令左足重踏。進行曲的時間可時時變換但不可在同一功課中行之。其後可令習唱一枝有進行曲節奏的小歌並同時操兵，在每小節的第一拍下重音。三拍子的莊嚴進行曲如波蘭舞可同樣行之。以後跟着可行圓舞，波爾加舞 (polkoa) 等，此時不必急急談及格律或節奏，扼要的是令學生能感覺節奏，認識重音回復的確切性。遇有疏忽處即矯正之，身體動作的音樂練習應繼續進行，直至教師覺得學生節奏準確無誤為止。

## 本章總結

在此應更聲明我們現在並非論音樂各門教學法，只是討論發展音樂感受及表現所需的官能而已。我們正在把音樂進出之門開放。如果沒有良好的音樂耳朵與其重要部分——節奏感覺——則無真正音樂本領可言。這種基礎工作所需時間，不可因循了事，遇必要時，正式的鋼琴或小提琴功課亦應延遲一年甚至兩年為妥。如基礎弄好，質量上進步均更大，更速。為家長的似應知道這一點，不宜以機械方法所得的本領作為進步之證。

### 音 教學綱要全文內容

- 第 I 章 培育習樂官能初步
- 第 II 章 訓練心耳
- 第 III 章 論解釋
- 第 IV 章 學習法
- 第 V 章 實行工作與理論工作的連帶關係
- 第 VI 章 教 材

(分三期登完)

## 聲樂的樂器法

E.普勞特著  
李元慶譯

§ 192. 現在開始講樂器法的另一部門了，我們必須另眼看待管絃樂隊。但如果這另一部門並非是樂曲中唯一的要素時，仍當遵守從前的原則；等到與聲樂組合時，大部份就降於次要的地位了。本章敘述以伴奏為目的的管絃樂的處理法。

§ 193. 第一個重要的原則是：當人聲與管絃樂組合時，前者是主要的，後者是次要的部份。這條規則，無疑的有許多的例外，這是將要援引一些為參考的；然而諸大師帶管絃樂的聲樂作品，若說二十節的聲樂中總有十九節人聲是處於顯越的地置，也決非是過甚之詞。初學者譜聲樂時往往造成過於猛烈的錯誤。太強的伴奏蓋過人聲，或即使不蓋過它，而亦足以破壞聽衆的注意力，是最常見的技巧上的錯誤。

§ 194. 上面已說過，這條規則亦有例外的時候。或者說常在歌劇音樂裏遇到。學習者試研究歌劇飛加羅【Figaro】的開始，飛加羅用尺量他的房屋的牆時，是一個很好的例子。當他時時自語着“五尺，十尺，二十尺”時，管絃樂伴奏含着有表情的樂句，樂器給我們描寫出才于於室內的脚步聲，此時管絃樂處於顯著的地位；但不久他同蘇桑那【Susanna】講話，人聲部又擔任重要的地位，管絃樂變為次要的了。

○還有許多描寫的音樂也是這樣，熟練的作曲者把握着管絃樂，享有着寫實底繪畫般的力量；在這一方面，聲樂是不能同它競爭的，此時聲樂就降至次要的地位了。有兩個動人的合唱，即海頓的四季〔Season〕中的聽這深沈可怕的聲音〔Hark! the deep tremendous voice〕，及韋柏的朱俾利交聲曲〔Jubilee Cantata〕中的禍哉暴風雨〔Woe! see the storm-clouds〕可做爲上說的例解。

§ 195. 加伴奏於獨唱時，有兩點須牢牢記住，即清楚與對比。若是管絃樂的部份太重或太精緻，歌者的聲音就難以分辨了；而且無論是聲樂與器樂間相異音質的對比或伴奏型及節奏的變化的對比，或各種組合的對比，都不能獲得了。例如 7 例，只有音色的對比，人聲伴奏幾乎都是單旋律的〔homophonie〕；但在 8 例，雖同樣用了中提琴及大提琴，我們會看到人聲的連續着的旋律與管絃樂的分離着的和絃的對比。23 例中人聲及大提琴的二重奏給我們一種音的對比；而第二小提琴八分音符的移動的伴奏型與人聲部比較着，增加了節奏的對比。

§ 196. 須注意剛才所引用的樂段，僅有絃樂伴奏着人聲。一般地說來，絃樂供給了人聲獨唱的最好的伴奏，不僅因爲它十分易於壓制；避免了蓋過旋律的危險；並且它們的對比要較管樂爲佳，因爲管樂中有些樂器，尤其是克拉內特與巴松，極似人聲。因此我們可以看到（當然也有許多例外）諸大師普通都把絃樂做爲獨唱伴奏部的主要成份。

§ 197. 下列樂段，僅有絃樂伴奏：——



Ex. 83. GLUCK. "Iphigénie en Tauride."

Violino 1.

Violino 2.  
Viola.

Voice.  
ORESTE.  
Dans cet objet tou-chant à qui je dois la vi-e, Et

Bassi.

這是一個上面所講的對比的良好例。我們可以看出伴奏中三個相異的形式，沒有一個伴奏型與人聲部相似的。第一小提琴聲部的小節中強拍上的八分休止符使它所占有的地置顯示出來，但同時又不使它過於顯著，致與人聲抵觸。

§ 198. 要使人聲部較通常更為顯著時，絃樂的彈音是最合用的伴奏了。幾乎所有的現代樂譜都可找出這個例子來。前面(§ 46)已經提到過一個例了。下面是不僅難於遇到，並且它是很少見到的應用音彈於快速樂段中為伴奏的例子：——

Ex. 84. AUBER. "Le Domino Noir."

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Voice.  
ANGELE.  
Ah quel-le nuit! le moin-dre bruit me trou-ble et

Bassi.

m'in-ter-dit, . . . et je m'ar-rête, hé-las, . . . à cha-que pas.

199. 有時人聲與某器樂的二重奏獲得了優越的效果，如下  
 面伊來查中有名的一段：——

Ex. 85. *Adagio.* MENDELSSOHN. "Elijah."

Violino 1, 2.  
Viola.

Voice.

Violoncello.

Basso.

ELIJAH. *cres.* *dim.*

I am not bet . . . ter, I am not bet ter than my ;

*dim.*

還有管樂，也常與人聲相似的組合着，有用俄普的（如海頓四季中的詠唱調多麼悅意〔Oh, how pleasing to the senses〕），有用克拉內特的（如拉·克雷門薩·提·提托中的Parto），有用英國荷恩的（惡魔的羅伯特中的Robert, toi que J'aime），有用巴塞托荷恩的（拉·克雷門薩·提·提托），甚至還有用特拉培特的（如罕得爾的光榮的天使〔Let the bright seraphim〕及特拉培特將鳴〔The trumpet shall so tnd〕）。

§ 200. 這須記牢：一般的規則，伴奏部須低於人聲部，以免模糊了人聲。上面的器樂聲部與人聲同度也不是不常見的；但許多的樂段還是不要用任何樂器重複旋律較好，至少不要在同音上重複它。前面（§ § 84, 85）引用的兩個例子可解釋此點。還有一點須記住，應用此條規則時，不必顧到女聲與男聲的相異；偉大的作曲者往往將次中音或低音獨唱的伴奏與高音或中音獨唱的伴奏（在高度方面）做成同一的樣式。然而兩者組合着用時（如高音與次中音的二重唱）兩個音區

100 的八度方面的相異處，却不可忽視的。

§ 201. 雖然上面講過人聲獨唱重的伴奏的最重要的部份，普通是給絃樂的奏的，但決不能因此就說管樂偶然地為此相同的目的而用時，就沒有卓越的效果。無論如何我們須記住：第一，管樂器的音比絃樂容易使聽者厭倦；第二，它更易於被人聲的音質所同化，因此，在對比時須特別小心；第三，它比絃樂有力得多，除非極有鑑別地用它，多半蓋過了人聲。有兩個例可解釋此點：——

Ex. 86

Flauti.  
Clarineti in A.

Corni in A.

Soprano.

Andantino.

WEBER. "Jubilee Cantata"

pp

Lord, we pray Thee, Lord, we pray Thee.

此處，人聲用保持着的和絃伴奏，只有少數的管絃器，並且pp(很弱)地奏出，所以它的旋律不難被聽出。再注意此時的伴奏，它在人聲部的上面，給我們一個與前面所講過的方法不同的例——管絃法的規則多少總有例外的，雖諸大師所為，亦所難免。這裏夫盧特音域中下面八度內的軟弱的音，非常輕微，決不會擾亂了旋律的。

§ 202. 下例所譜出的要比上例飽滿些：——

※克拉內特譜所記的音，是實際的音。

Ex. 87. MENDELSSOHN. "Lobgesang."

*pp Moderato ma con fuoco.*

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in E-flat.

Seprano.

*pp* *f*

Praise thou the Lord, O my spi . . . rit, and

. my in - most soul, praise His - great lov - ing-kind ness.

這裏我們看到門得爾松所愛好的手法，——此處管樂的複奏音（試與56例比較）與人聲的連續着的旋律做成了有效果的對比。學習者再注意音的平衡一方面：它的人聲是forte(強)，而伴奏部却是 Pianissimo (很強)。第三第四小節內夫盧特雖高於人聲，而後者用俄善加強它的聲勢；如此，旋律依然是很顯露的。

§ 203. 銅樂也可以做為獨唱的伴奏，甚至比木樂還多見，但須極慎重地處理它們。例68是一個卓越的例子，在現代樂譜中，特別是發格納的作品，含有許多可供參考的樂段。用銅樂做男聲的伴奏，比做女聲的伴奏為少；用於女聲時，不易蓋過了人聲；這一點須注意。

§ 204. 若管樂與絃樂都做為獨唱的伴奏，頂好把管樂用得極有限制，只在表現特殊的效果時用它。倘然與絃樂連續地組合着，就太重了，會妨礙着伴奏部份。莫差特的歌劇的樂譜可供這一方面做特殊研究的參考；我們且從他的一個不大被人知道的作品中選錄出一段為例，因為這容易着手究探：——

Ex. 88. SCHUBERT. Mass in F.

*Larghetto.*

Oboi.

Fagotti.

Corni in F.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Soprano Solo.

Bassi.

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son

試解剖上樂段，會得到很好的報酬的，這裏面沒有一個音符不含有特殊的目的。特別是小節弱聲部的管樂的 *sforzando* (特強音) 所產生的

美麗的效果。

§ 205. 諸大作曲者的宣敘調〔recitative〕的伴奏部，大部份用絃樂，或用連接着的和聲(有時用震音)，或用短促的分離着的和絃介於各人聲樂句之間。管樂也可以用，不過用得適當的却較少些。宣敘調的樂器法，是無法置以固定的規則的；學習者最好參考諸大師的樂譜，從它們那裏學到所照該做的。如飛加羅中的E Susanna non vien，佐凡尼先生中的D on Ottavio, son morta，飛對略中的徒惡！你忙着往何處去？〔A bscheulicher, wo eil, st du hin?〕，及聖•保爾，伊來查，開盧俾尼的諸歌劇中的宣敘調都可視為優越的模範。老式的無伴奏宣敘調〔recitativo secco〕，現在幾乎完全廢止了。

§ 206. 現代作曲者常用豎琴於獨唱的伴奏部中，特別在歌劇中。若是有鑑別地處理它，頗會有好效果的，但須顧到它的較弱的音，不要被太多的別種樂器蓋過它。頂好單獨地用它，而伴以絃樂的彈音(或絃樂的連結着的音，但須極弱)，不然就用較軟弱的管樂。邁爾培爾，羅西尼，古諾，發格納的樂譜中充滿了有效果的豎琴伴奏部。音樂會音樂〔concert—music〕中用它的良例，可在舒曼的浮士德第三部裏上低音獨唱 Hier ist die Aussicht frei 中找到。

§ 207. 上面我們只說到獨唱的樂器法，為合唱的伴奏部，則需要全然相異的處理法。並且雖於合唱音樂中，作曲者也得注意到他所譜的是為舞台上用的還是為音樂廳中用的。若是舞台上的，豫計歌者約有數十人；若是音樂廳中的，歌者至數百人之多，也不是不常見的。管絃樂隊的人數，無疑地，決不會同上面所說的兩種合唱隊的人數

相稱；因此，製譜時考慮着兩者間的比例關係，是十分重要的事。例如好的歌劇管絃樂隊大概有六十到七十的演奏者，而歌劇合唱隊就得盡量的增多。但一個合唱團含有四五百的歌者，至多也不過用銅樂隊來伴奏；並且，我們立刻可以查覺到聲樂與器樂之間音的對待的強度，在兩者間會有相距頗遠的差異來。這一點，作曲者必須記住的。\*

§ 208. 合唱音樂的管絃法中最重要的一點，須記住的是：我們甯願以全體的效果為目標，而不斤斤於瑣屑的小部份。有些部份在伴奏獨唱時是很可愛的，但當合唱隊唱起來的時候，就要聽不見了。當然，這不並是含有要將管絃樂隊中所有的強度都連續地使用出來的意思。這些處置的手法，並不比處置一個交響曲乏味些馬虎些。然而作曲者應甯願為管絃樂隊本體現露出伴奏部而不願為獨奏的器樂底效果現露它。某個樂器羣（絃樂，木樂，銅樂），無論單獨地，或混合地伴奏着聲樂，都可以的；但就一般的規則說來，獨奏的樂段（如夫呂特，俄菩，或克拉內特獨奏）是難以聽見的，除非合唱隊正唱得Pia-

---

\*英國的一般的傾向，合唱隊的比例太多於管絃樂隊；致使管絃樂常有“全軍覆沒”的情形，並且重要的樂器底效果簡直就聽不見，因為合唱隊太大了。最近著者注意到一件事實，它是這種傾向產生的偏執結果的例子。有一個合唱隊舉行的音樂會，銅樂隊的人數近於五十，合唱人數有一百四十左右，有些聽眾就聲稱“銅樂隊太響了。”事實上，那回演的奏，管絃樂隊相當的顯著，而不使合唱隊高於一切，其音的平衡要比習慣所形式的正確得多；這可以斷定那些意見是錯了。關於這個，我們許多的合唱團貽誤了世人的鑑別力。



nissimo。

§ 209. 在對位音樂中，尤其是遁走曲〔fugue〕，最好能特別地注意到聲部的清楚。若過於瑣碎，必會損傷樂曲的。希望學生者按普通的規則，在譜遁走曲的伴奏時，使它同聲樂成爲同度或八度。事實上，諸大師也創製過爲遁走曲用的獨立的管絃樂伴奏部的良例過（例如海頓的第一個彌撒中的 *Et vitam venturi*；門得爾松的聖·保爾中的那無淵全然的黑暗啊！〔Behold now, total darkness〕）然而除非能將細緻的對位法操縱自如的作曲者外，要照他那樣式作，是很難處理得成功的。

§ 210. 如上面所說的情形，若是合唱隊與管絃樂隊之間有着良好的平均分配，是有利益的；但也常遇到某些情形，那時却宜使人顯着。一個樂段的開頭，要是支配得法而不用伴奏，所產生的效果是再好也沒有了；同時也常遇到這種情形：那時將伴奏部處于不重要的地位，僅用以防備歌聲的高度的低陷罷了。順便說一聲：這是很重要的，作曲者對於艱難的或靠不住的發音法的樂段，頂好不要讓人聲無伴奏，否則當管絃樂再加入時，也許會高度不準呢。

§ 211. 宗教音樂（如神劇等）及某些歌劇場面中，管風琴常爲伴奏的目的與管絃樂隊混合的用着。我斷然地勸告學習者勿用此樂器，除非他有着勝任的實際知識；不然，譜出來的多半不能合用；並且它的音強而有力，拙劣地譜出的風琴聲部將毀壞了別的管絃樂的效果。假使學習者對它有了充分的了解，容略述一些意見，以備處理它與管絃樂隊合唱隊合用時之用。

§ 212. 巴赫，罕得爾在宗教音樂作品裏充分地運用了管風琴。  
 ○巴赫，由他的作品的證明來斷定，他似乎是不斷地全篇用着管風琴，幾乎從頭到尾有含着飽滿的和聲。罕得爾則不同，（我們從騷爾的管風琴聲部中，他自己的註釋中看出來\*）他使管風琴與合唱隊的人聲同度齊奏，有時也用於詠唱調中以加強部低音（用單鍵獨彈〔tasto - Solo〕）。海頓，莫差特在他們的彌撒中大多用管風琴於強樂段中，有時也分配於弱的樂段及獨奏聲部中。這些大師的樂譜的管風琴聲部都是不寫完全的，只用數字低音〔figured bass〕標明，和絃的適當的分布及填配是由奏者擔任的。首先將管風琴聲部，寫完全的例，大概要算貝多芬的D調彌撒。在這裏面，他將它保留着，預備表現特殊的效果，如在需要巨大的音響時，或音的突然的對比時才用它，承續這種管風琴處理法的人，並且更為成功的，似乎要算門得爾松了。他的聖·保爾，以來查\*\*\*，讚歌〔Lobgesang〕諸樂譜是最可寶貴的材料，學習者切須研究它們。現在我從讚歌裏舉出樂句中最巧妙地插入管風琴的例來；——

\*見Chrysander的音樂知識年鑑(Jahrbucher für Musikalische Wissenschaft)408—428頁。

\*\*\* 聖·保爾及以來查樂譜普通的版本，並不把管風聲部都寫出來，僅以 col Organ（用管風琴）及 senza Organo（無管風琴）二語指示之。新版的門得爾松作品全集（B. Breitkopf harteI版），才把作者原來的管風琴聲部照原有的抄進去。

Ex. 89. *Allegro di molto.* MENDELSSOHN. "Lobgesang."

1 Corni in B-flat. *mf unis.* *sf*

Violino 1, 2. *mf*

Viola.

Alto (Chorus). *(2 Oboi unis. colla voce.)*  
And let flesh

Organo. *Allegro di molto.*

Bassi. *mf*

*mo.* *fp*

*ndo.*

mag-ni-fy His might and His glo-ry.

*mf* *with 16 ft.* *fp*

§213, 要擴大管風琴與管絃樂隊組合的效果，自然，須依靠奏者的“音區”的樣式。每座管風琴各不相同，作曲者確定地標明所要用的音檢、stop]是不可能的；縱使能夠，也是不足取的，因為大半

† 譜中“corni in b-flat”所指示的見55例註。

須靠合唱隊及管絃樂的大小，演奏實的音響底品質等決定它。因此，最好僅標明一般的用法，如門得爾松在上例樂句中所用的  $f \cdot mf \cdot P$ ；8 feet (八呎管)，16 and 8 feet (十六呎及八呎管)，8 and 4 feet (八呎及四呎管) 等等。

§ 214, 管風琴間或亦用於歌劇音樂特殊的場景中，例如惡魔的羅伯特第五幕，羅恩格林第二幕等。有時也例外地用於較輕快的歌劇(喜歌劇)中，例如奧培爾的黑衣僧第三幕修道院一場中。但有很多劇院並沒有安置管風琴，那管風琴部通常用吹簧風琴奏之。但這不過是唯一的彌補好法子罷了；雖然對於輕弱的樂段，吹簧風琴可做良好的代替品，然而要在任何簧樂器中獲得像風琴的風管 (diapason) 的那種宏大的音是不可能的。除上述用法外，吹簧風琴幾乎從未用於管絃樂隊裏過。用它的例，(大概是僅有的一個)可在利司特的神劇耶穌基督 [christus] 找到，那裏面管風琴與吹簧風琴交替地用着。

§ 215. 我們在前面並沒引錄出帶有管絃樂的全部合唱樂段，這一半因為用法太多了，佔據很多的地位，非簡略的本書中所能容納。一半也因為學習者容易弄到賤價的各種完全的總譜，它足供學習者做為模範。我特別舉出海頓的天地創造；門得爾松的聖·保爾，以來查，讚歌，發爾浦基斯祭日之前夜諸樂譜給學習者細心地研究考查；如此所得到的，會比我寫出五十頁所說的還要多哩。合唱的器樂法最須重視的一點就是人聲與管絃樂隊之間的正確的平衡。為完整起見，我舉出一個合唱的，帶着大管絃樂隊及管風的樂段，做為本章的結束：  
：——

Ex. 90.

MENDELSSOHN. "98th Psalm."

*Allegro.*  
*f*

Flauti.

Oboi.  
(Clarineti in C, col  
Obol.)

Fagotti.

Corni in D

Trombe in D.

3 Tromboni.

Timpani in D, A.

Violino 1  
Violino 2.

Viola.

Soprano.  
Alto.

Tenore.  
Basso.

*Allegro.*

Organo.

Bassi.

And the peo- ple with truth, and the peo- ple with

truth, and the peo - ple, the peo - ple with truth.

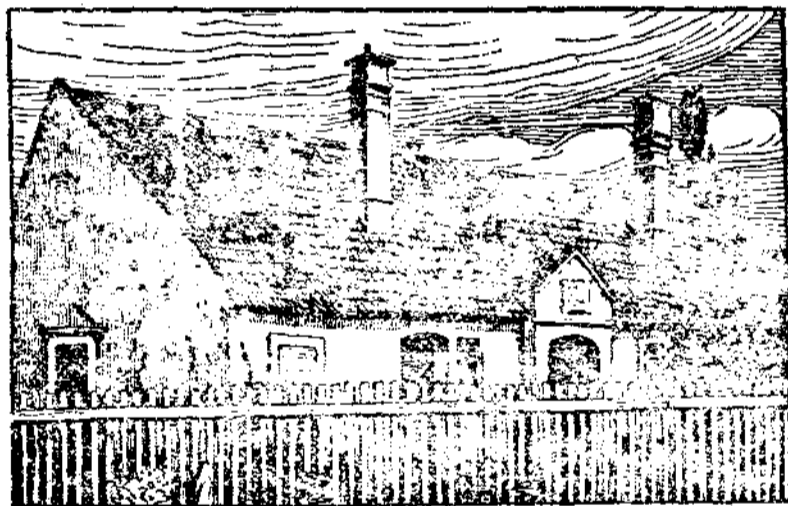
上面選例中，我們先看各樂器羣的對比：人聲及絃樂之後，跟以木樂及銅樂的回答。又在第五小節，開始了人聲與樂器全體的強有力的組合。細心地分析這個樂段，學習者必有所獲的。

# 利 斯 特

——一個長成爲大鋼琴家和教師的孩子的故事——

塔柏(T. Tapper)作  
天 華 譯

在這所住宅裏，一個未來的出名的鋼琴家和大教師曾經誕生。這所住宅在匈牙利的賴亭格(Raiding)。



利斯特誕生的住宅

如今在住宅的門口掛着一方木牌，上面寫着道：  
1811年十月二十二日夫朗茲·利斯特(Franz Liszt)誕生於此。

你們還記得海頓(Haydn)的事情否？他曾在挨斯忒哈齊公爵(Esterhazy)的邸舍裏充作樂長，頭上戴着

一根假辮子，穿着奇特而顯赫的制服。

離海頓的時代好久以後，利斯特的父親阿丹 (Adam) 也在這挨斯忒哈齊的家庭裏過着生活。他做了他家的管家，掌管一切財產上的事務。

他也頗愛好音樂。所以我們可以相信，他曾對他的孩子夫朗茲說到大音樂家海頓的。阿丹不僅是一個愛好音樂者，他還給他的兒子初步的鋼琴課程。他的母親是日耳曼血統的，生於奧地利。

小夫朗茲很熱心而認真地練琴，我可以斷定的，所以他在九歲時，便開了一個公開演奏會。他彈得非常佳妙，幾個關心他的人就主張送他到維也納去繼續學習音樂。

因此這個孩子便離開家鄉，到維也納去，後來竟成爲一個當時最偉大的鋼琴家。他的鋼琴教師是一個鼎鼎大名者，他有一副滾圓有趣的面孔，看起來是很和氣的，但當他的學生的功課使他不滿意時，他也很嚴厲的。

他的名字是徹尼 (Czeriny)。

小夫朗茲十一歲那年的元旦，他在維也納公開



演奏鋼琴。這真是一個盛會，所有的名人都在那裏，貝多芬 (Beethoven) 也在那裏。

隨後阿丹帶他的兒子到巴黎去；心想送他入音樂院，但是音樂院的院長開盧俾尼 (Cherubini) 拒絕了他的入學，因為他不是法國人。所以，像大多數我們似的，他只得在巴黎跟一個私人教師學習。他又遊英國歷和歐洲所有的國家，到處開演奏會。他的名望漸漸地大起來，凡是聽到他的彈奏的人，莫不爲他醉心。下面是兩幅夫朗茲幼小時的像，他所穿的服裝和現時孩子穿的是不同的。你們不以爲他的面孔很可愛麼？充滿了生命和熱情的光彩麼？



幼小時的利斯特

夫朗茲十六歲時，他的父親去世了。他們父子之間，簡直和朋友一樣。他們一同旅行，談天，談到音樂以及音樂家的事情。這個孩子失了一個這麼親切的伴侶，他的逾常的憂傷是不待言的。但是爲了謀母親及自己的生計，他還得繼續着切實地工作下去。他認識許多的偉人，我們可以斷定的罷，每個人都會樂意幫助他的。



利斯特在鋼琴旁

的。

我想你們一定歡喜知道利斯特坐在鋼琴旁邊的樣子是怎樣的罷。這是一幅他在彈奏時的圖。你瞧，他的鋼琴是多麼的簡陋。但是他能夠全然地駕馭住牠，致使人們聽了沒有不驚歎他的技藝。這是我們從偉人的傳記中學得來

的：他們不自暴自棄，永遠忠誠於他們的才能。



利斯特的手

利斯特遊歷了全個歐洲之後（他未曾到過美國），就在淮馬（Weimar）的宮廷劇場（Court Theatre）裏充作指

揮者（Conductor）。他對於這個新的音樂工作很感興趣，從此他拋棄了旅行各地演奏的鋼琴師的事業。他曾經幫助許多的作曲家，使他們的歌劇（Opera）在淮馬場裏劇的表演。有些初次在那裏表演過的歌劇，到現在還是很著名的。

如華格納（Wagner）的羅恩格林（Lohengrin），坦華瑟（Tannhauser），飄泊的荷蘭人（The Flying Dutchman），和舒曼（Schumann）的哲諾未發（Genoveva），曼夫累德（Manfred）。以及舒伯特（Schubert）的阿爾封索與埃斯特累拉（Alfonso and Estrella）。假如舒伯特能聽到這個消息，他必定非常快樂的，但是他，可憐的人兒，却早於數年前去世了。

利斯特在淮馬甚爲一班鋼琴家所敬愛。他開了一個鋼琴班，把他的奇妙的彈奏的秘訣傳授給那些具有天才和能夠領會的人。他是一位慷慨寬大者。當一個有天才的但是付不出錢的人來請求他的指教，他沒有不慨然地教給他的。當演奏會付不出錢時，他自己常受了虧損，不使人家得受損失。

這不是使我們欽佩的事麼，一個被大眾所敬愛的人，他這麼慷慨地給予他人？實在，給予是比受惠好。

後來利斯特離開淮馬，在部達培斯特 (Budapest)，羅馬等處度他的晚年生活時，他還是樂善不倦的。永遠有一羣人圍繞着他。他的寬大豪放的性質使他常爲他人的利益而工作。他時常提起貝多芬 (Beethoven)的話，“作曲是一件極好的事。譬如一個朋友遭了不幸，而我手頭沒有錢可以幫助他，我就坐下來，作了一首曲賣了，去救濟他。”利斯特大約是同感於這幾句話罷，因爲他自己也常常幫助人家的。

我們曾經看見利斯特坐在鋼琴旁的樣子(看前頁的圖)。下頁有一幅利斯特站在指揮台上的圖。你們可

有看見他的指揮棒(Baton)和架上的總譜(Score)麼？還有他的左手的姿勢？當利斯特指揮管絃樂(Orchestra)時，吹奏者注意他的手的每一動作，和他的眼的每一看視，以求演奏得一點也不失了他的旨意。



利斯特指揮時

利斯特對於那些來有求於他的人都很親切。他曾經對一個音樂家盡了許多的力。這個音樂家我在上文已提到，他作了許多的歌劇，都很出名，其中有一齣叫做飄泊的荷蘭人，另外還有巴西法爾 (Parsifal) 等；你們試說出這位音樂家的名字來。

你們他日倘看到華格納的歌劇時，你們將會受到莫大的喜悅。他的歌劇起初是不為聽衆所愛好的。華格納很少朋友，他的生涯是艱難的。但是利斯特欽佩他和他的作品，所以他樂於幫助他。

先是華格納不喜歡利斯特的，他嘗說道，“我決

不作第二次的拜訪利斯特。”他這話便是說，他們的交情就此完結。利斯特知道華格納不了解他，他便盡力使他們的友誼穩固起來。利斯特是不願誤解他人的。所以，不久華格納對於利斯特的批評便改變了，他後來道，“因了這位稀有的朋友的愛，我的藝術得到了真正的寄託。”

這是不錯的：我們須把我們昔年的思想保守到終生。我們少年的時候的朋友和思想常常會賜福給我們，如果我們曾經聰明地做去。

小夫朗茲當十三歲時，有一次在英王佐治第四(George IV.)面前彈奏。六十年之後，他又作了英國人民的賓客。

這真是足以喜悅的，利斯特重又遇到許多他童年時代的朋友。他這次到英國時，他已經是一個龍鐘的老人了。當他登台演奏（最後的一次）的時候，個個人，即使那些擠在大廳門口不得進去的，都高高地歡呼着，喊得聲音也嘶啞了。那些在裏面的站起來歡迎他，用着眼淚和歡呼。這只有對於全世界的王才會如此的。

利斯特不僅是一位大鋼琴家，他又是一個作曲家。他作了鋼琴曲，管絃樂曲，聲樂曲。還有交響曲(Symphony)，彌撒曲(Mas.)，神曲(Oratorio)和交聲曲(Cantata)。有一回，當他尚是一個孩子時，他在維也納遇見舒伯特。在他暮年，他把許多舒伯特的歌曲改編為極美妙的鋼琴曲，——如舒伯特的魔王(Erl King)，你是我的安息(Thou Art My Peace)，聽，聽那雲雀(Hark, Hark the Lark)。

我們可以結束了說：夫朗茲·利斯特是一位終生寬大率直的偉人，世人永遠敬愛他所作的事業。



*F. Liszt*

利斯特的手迹

## 練習

試閱看下面這些關於利斯特的事實。並用你們自己的文句寫一篇利斯特的故事，寫完了請求你們

的母親或教師看過一遍，覺得再不能改易一字了，然後好好地抄在筆記簿上。

1. 利斯特生於匈牙利的賴亭格。
2. 他的生日在1811年十月二十二日。
3. 他的父親是他的第一個教師。
4. 他在維也納從徹尼學習鋼琴。
5. 隨後他到巴黎去。
6. 利斯特兒時的明輩中有貝多芬，舒伯特和索班(Chopin)。
7. 在做了許多年的赴各地演奏的鋼琴家之後，利斯特在淮馬充作歌劇的指揮者。
8. 他將華格納的很多的歌劇介紹于世。
9. 他是一個偉大的鋼琴教師，許多歐洲和美國人都來從他學習。
10. 他作了許多佳妙的樂曲。
11. 其中有好些是由舒伯特的歌曲改編而成的鋼琴曲。
12. 利斯特在1886年死於羅馬。得年七十有五歲。
13. 利斯特為他的朋友索班作傳。



14. 據傳記，者說像夫朗茲·利斯特般地樂於幫助人，在音樂家中沒有第二個。

### 問

1. 夫朗茲·利斯特生於何時并何地？
2. 誰是他的第一個教師？
3. 他的父親充作什麼職務的？他生活在誰的家庭裏？
4. 他的母親生於什麼地方？
5. 夫朗茲在維也納從誰學習鋼琴？
6. 他在維也納遇到那個有名的音樂家？
7. 舉出利斯特在淮馬開演過的幾個歌劇的劇名來。
9. 他在意大利的什麼城裏住過？
10. 他把誰的歌曲改編為鋼琴曲？
11. 利斯特寫了那一個大音樂家的傳？
12. 夫朗茲·利斯特死於何時并何地？

## 本會工作報告(十月份)

**音樂演奏** 舉行本年度第四五次兒童音樂會，分別招待省會實驗，婁妃墓及私立豫章，葆靈附小學校中高年級學生，每次出席兒童均達四百餘人。繼續赴廣播電台舉行播音演奏。節目有管絃樂，獨唱，獨奏及室樂等。

**編輯** 繼續編輯音樂教育月刊，供給學校音樂教材。繼續編輯戲劇與音樂及劇場藝術週刊。擬訂南昌市壯丁訓練音樂科訓練綱要。

**民衆音樂** 派員視察江西，新興等舞台姜尚休妻，紅鬚俠客等平劇；新新，昇泰，洪都，德勝等遊嬉場清官冊，趙五娘，玉蜻蜓，合明鏡等省劇，昇平，豫章及歌舞樂園魔術，清唱等節目；逐次由視察員指導一切，將不良之點，加以糾正，並填表報告。派員指導新興舞台排演奇畫姻緣，紅鬚俠客等平劇；新新，洪都等遊嬉場排演狸貓換太子，玉蜻蜓等省劇；昇平樂園排演鄭旦訓子話劇。派員審查德勝遊嬉場組織一覽表，並函請公安局准其備案，恢復營業。派員參加新委活運動促進會檢查各娛樂場所新運成績，計新興舞台，明星電影院歌舞樂園，昇平樂園，新新遊嬉場，德勝遊嬉場及昇泰遊嬉場七處。派員赴本市各娛樂場所，召集藝員及職工訓話。

**學校音樂** 代國醫專科學校擬製校歌歌譜。繼續訓練省會環湖路及狀元橋小學校兒童節奏樂隊。

**實際教導** 派員担任南昌市壯丁訓練音樂科教師。繼續指導合唱隊，鋼琴班，提琴班，口琴班及胡琴班之練習。

**戲劇組** 舉行改良平劇班第十五次公演。劇本爲本會自編芋羅二村女及舊劇討漁稅二劇。凡兩晚，觀衆達一千四百餘人。舉行改良平劇班第十六次公演。召開改良平劇班第十五次公演工作批評會：檢討過去工作，預定將來計劃。重製西門豹劇中佈景。赴廣播電台廣播話劇回家以後及湖上的悲劇二劇。選定紀念日及東北之一頁話劇劇本，印發演員練習。排演話劇最後一計一劇。

## 本刊投稿規則 (1936年九月重訂)

### · 樂 曲 ·

- 1) 各種創作的聲樂曲，器樂曲，以及譯詞的聲樂曲，都歡迎。
- 2) 聲樂曲的歌詞儘量選用適合於現代人生活的，文辭以淺近爲主；並要作曲者加以標點〔參看第13條〕。
- 3) 曲稿勿寫五線譜的兩面。
- 4) 報酬每首一元至五元，或贈送本刊半年至一年；都待發表後寄出。並看第16)，17)，18)，19)，20)各條。

### · 論 著 ·

- 5) 凡關於音樂的文字，不論翻譯或自作，都歡迎。
- 6) 文稿以語體文爲主，非不得已切勿用文言。
- 7) 譯文或編譯文要寫明原著者姓名與原書名稱，最好附原著者的略傳。必要時得向譯者索閱原文。原文如有插圖，須將原圖寄來。
- 8) 文稿請橫寫。勿寫稿紙的兩面。
- 6) 人名，地名，曲名，書名一律要加漢譯，而附註原文。音譯根據商務出版的標準漢譯外國人名地名表(1932年改訂本)。
- 10) 稿中所附的原文(如英文等)，須將字母一一用楷書分寫，以免誤排。
- 11) 人名，地名下加記橫線，曲名，書名下加記曲線。(所謂曲名，是指樂曲的專名，如魔王，英雄交響曲。)
- 12) 公曆年代用亞刺伯字，如1936年。
- 13) 全句用圓圈(○)，不用黑點(●)。引號用“ ”與‘ ’，不用『』與「」。
- 14) 文中插圖如係自作，須用黑色墨水繪作，以便製版。插圖係五線譜時，每行長度須在六吋左右。
- 15) 報酬，一萬字以內的，每篇一元至十五元，或贈送本刊半年至一年，一萬字以上的另議；都待發表後寄出。  
× × × ×
- 16) 來稿如同時在別處發表，本刊不給報酬。
- 17) 來稿用否，普通不同信，如要回信，須先通知，並附足郵票。不用的稿如要退回，也須附足郵票。
- 18) 來稿版權由作者保留，惟本刊編輯叢刊時，得徵得作者同意而選用其一部份。
- 19) 來稿本刊有修改之權，如不願修改，在投稿時預先聲明。
- 20) 稿寄南昌湖濱公園音樂堂音樂教育編輯處收。

# INYO GIAOY

音樂教育·第4卷·第10期·本期另售銀一角

中華民國二十五年十月印刷初版行發

(中華民國郵務局特准掛號認爲新聞紙類)

編輯者 江西省推行音樂教育委員會  
主編人 繆天瑞  
出版者 江西省推行音樂教育委員會  
代表人 程懋篤  
發者行 江西省推行音樂教育委員會  
地址 南昌湖濱公園音樂堂  
印刷者 江西全省印刷所代印

## 代售處

上海雜誌公司  
上海生活書店  
上海大公報館  
南京中央書店  
廣東上海雜誌公司支店

全年12期·預定連郵一元