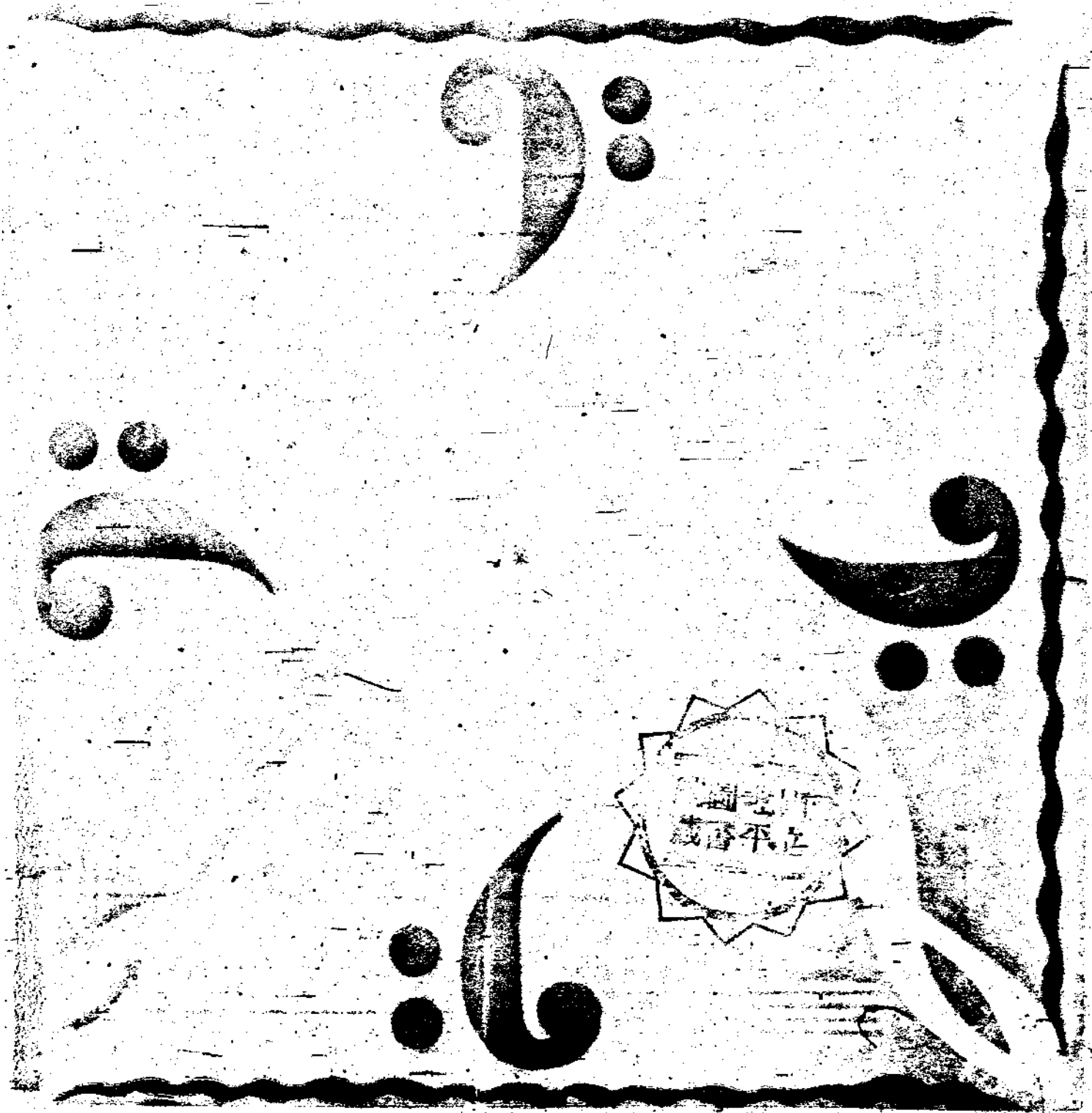


77 DEC 1953

新中華

第三卷



新標準初中教本

唱歌

錢君匋 邱望湘 合編

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

上海 開明書店 發行

〔請聲明由音樂教育月刊介紹〕

本刊旨趣

普及音樂知識

提高欣賞程度

糾正錯誤觀念

供給適用作品

時奎



音樂教育第3卷第8期

樂	月光光(廣西民謠).....	陸華柏 1
曲	紡紗歌(明妻彼).....	周淑安 2
曲	春的報曉.....	黃廷貴 4
曲	在月亮底下(法國民歌).....	樹化 6
樂	樂曲說明.....	7
論	機械音樂.....	錢學森 9
論	韋貝爾.....	廖輔叔 21
論	唱歌的風格.....	郭鳴皋 33
論	音樂家的厄運.....	胡亞 37
論	音樂及其名家(A. Rubinstein).....	發 葆 誠 39 巴 瀨
論	音樂教育論(青柳善吾).....	易之 45
論	簡要音樂字典.....	蕭而化 55
著	調的要素(Louis B. Prout).....	李元慶 69
著	絃樂的組織(E. Prout).....	李元慶 77
著	曲調中的變化音.....	繆天瑞 89
本會工作報告(7,8兩月份).....		98
本會對於播送音樂唱片之意見(附錄).....		104

月光光

廣西民謠

陸莘柏

Allegretto

月 光 光， 照 地 堂。 一 文

p

The first system of the musical score for 'Moonlight'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and begins with the lyrics '月 光 光， 照 地 堂。 一 文'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The melody is simple and characteristic of traditional Chinese folk music.

餅， 兩 文 糖： 阿 哥 送 我 上 書

mf

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics '餅， 兩 文 糖： 阿 哥 送 我 上 書'. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody continues with a similar rhythmic pattern.

房 阿 哥 送 我 上 書 房

p

The third system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics '房 阿 哥 送 我 上 書 房'. The piano accompaniment ends with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a final chord.

27

手 比 紗 兜 健, 秋 常 斷
丈 夫 催 下 田, 兜 要 吃,
好 把 寒 衣 聯, 脚 兜 凍,
換 了 買 米 錢, 心 兜 冷,

手 不 閒, 農 家 辛 苦 誰 看 見!
娘 未 眠, 農 家 辛 苦 誰 看 見!
手 兜 戰, 農 家 辛 苦 誰 看 見!
身 兜 顛, 農 家 辛 苦 誰 看 見!

rit. *p* *pp*

春的報曉

黃廷貴

Allegro

p

cresc. *p* *cresc.*

Legato

più mosso

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dynamic marking *dim. rit.* is present above the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.


Fourth system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking *dim.* is present above the treble clef. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The system concludes with a double bar line.

在月亮底下

法國民歌
樹化譯詞

Moderato



在月亮底下——，彼羅朋友呀，



借我你的筆——，要寫幾句話；我的油燈熄了，



沒有了火光，請你開開門——，給人方便呀

樂曲說明

月光光

作者——陸華柏作曲。詞為廣西民謠。

曲趣——天真。

曲旨——給兒童唱。

程度——小學1,2年級。

教法要點——要是小孩子不能讀譜的話，可用聽唱法教。〔作曲者自作說明〕

紡紗歌

作者——明裘彼作詞，胡周淑安作曲。

曲趣——帶哀婉。

曲旨——描寫農家的辛苦。

程度——小學5,6年級；初中1年級。

教法要點——伴奏中描寫着車輪旋轉的聲音，奏者須巧為彈奏。

春的報曉

作者——黃廷貴。

曲趣——愉快。

曲旨——描寫景物。

程 度——初高中欣賞教材。

教法要點——可以對聽者說明，曲調中有着郭公鳴聲的「仿（八分之六拍子）與彷彿小鳥噪晨的聲音（四分之二拍子）。

在月亮底下

作 者——法國民歌，李樹化譯詞。

曲 趣——朴素。

曲 旨——民間的歌謠。由作曲者加以整理，配上和聲。

程 度——小學3,4,5各年級。

教法要點——彼羅(Pierrot)係民間遊藝丑角。

重要更正 本刊第3卷第6
期第86面應與第87面互換

機械音樂

錢學森

1

愛德文·費爾巴說（註1）：

“機械到處‘取而代’着活的人。機械，在種種的藝術中，都使精神方面的功用減小，而技術方面的功用加大了。電影是價廉普及的演劇底代用物。留聲機，雖有種種的限制，也已成爲保存現代音樂所不可缺的媒介物。無線電話，也幾乎代替了音樂堂和劇場了。”

“機械音樂，已經隨時能夠代替獨奏和現在的合奏。但機械音樂底意義，並不在此；是在略加改良，就可以成爲現代藝術中獨立的一部門的這一點。機械音樂，並非要替活的音樂，乃在動作活的音樂所不能動作的事情。”

那麼什麼是機械音樂所能作，而活的音樂所不能作的事情呢？這可以說是完全在技術一方面的。在今日底音樂中，良好演出底要素，可以舉出3項：

第1，是曲譜。這是作曲家底事。

第2，是技術。這是演奏者底事。

第3，是樂器本身底表演可能性，一般都承認，曼多林或簧風琴缺乏表演可能性；也就是樂器底價值低下。這是樂器結構底事。

機械音樂和活的音樂底分歧點，就在第2項和第3項。一個活的

演奏者，他在技巧方面的發展，決不是沒有限制的。一個鋼琴家或一個提琴家，他的技巧爲他兩手肌肉底組織，發達的程度，和神經敏捷底程度所限制着；超特的速度和力度是不可能的。——要不然，傳說中薩拉薩典（Sarasate）演奏他 Zigeunerweisen 底技巧，怎麼會成人間的奇蹟呢？同樣，一個聲樂家或吹樂器演奏家，他的技巧爲他的肺量所限制；在一定力度之下，他所能不換氣的時間是有一定的。這當是每一個作曲者所熟知的事吧。這種演奏人自身生理上的限度，雖然是因人而異的，要看他的體格和訓練底程度而定；然而，在人類中有着一個共通的，最高的限度，也是不能否認的事實吧？研究徑賽的人不是說過嗎？百米賽跑底十秒三底紀錄，已去人類體力最後能力不遠了。說到樂器自身因構造而生的限制，那更是明顯的了：每一種樂器有他一定的音色，雖說小提琴四條絃底音色不是一樣的，但他總是一定的小提琴音色呀。再說橫笛（Flute）吧，雖說他每一均底音色都不一樣，可是他總是一定的橫笛底音色呀。我們對一種樂器底音色，我們是無力任意改變的；而且我們在現在我們所有的各種音色之處，我們也就沒有其他的音色了。但是音色底問題，不過其中之一端，還有發音底力度，同時可以發幾個音，一個音可延長的時間等等，我們在現有諸活音樂所用的樂器中，都有了各各的限制。

機械音樂之所能，也就是活音樂之所不能，就是打開和除去這兩種限制：演奏者生理上的限制，和活音樂上所用樂器本身底限制。這種解放，正如機械工業之於手工業——機械工業把工業從人力和工具方面的困難中救出來；所以機械音樂把音樂從演出技術底限制中出救

來了。正如保爾·斯退凡所謂“機械是開拓更大的自由的路，更大的可能性的路”的。

2

現在我們再來討論一下機械音樂底美底價值。我們知道藝術，是始於人將在圍繞着他的現實的影響之下，他所經驗了的感情和思想，再在自己的內部喚起，而對於這些，給以一定的形象表現的時候的。所以現在我們所要研究的是：(1) 機械音樂是否在人自己的內部喚起；(2) 用來表現的形象（在這裏是聲音了）是否能無阻地，正確地與這種被喚起的感情和思想相符合。

關於第一個問題，在普通的音樂，都是作曲者把他的感情，思想記錄在曲譜上，在演奏的時候，再由演奏者從新把死的曲譜變成演奏者自身底感情思想，表現出來。這一種經過，在機械音樂，並沒有兩樣。也是發生於作曲者，經過演奏者內部喚起，然後才表現出來。雖然在某種（見後）機械音樂，是直接把作曲者底感情和思想，記錄出來，以後就分毫不差地把這記錄變成聲音；然這仍是由樂曲創造者，由自身內部喚起的東西，仍然是活的東西，仍然是完全在作曲者控制之下的。

其實在音樂創作全過程上，機械音樂和一般音樂，惟一的分別，就在由演奏者底感情思想，到聲音底表現，這一個距離，一般音樂比機械音樂是更直接。吹橫笛（Flute）的，口中一出氣，手指一按鍵，就能出聲了；但是無線電呢？聲音必經過放時電台底許許多多的直空

管，繁複的電路，然後再由電波跑上幾千里路，再由收音機底天線走到又是一套真空管，電路，臨了還得經過擴聲筒，才到了聽衆底耳朵。因爲這一個遙遠的距離，使人覺得作曲者和演奏者底作用小了，看不見了，似乎完全是機械在控制一切。但是這只要略略想一想，就會知道是錯誤的。

至於第二個問題，表現出來的聲音，是否能與作曲者和演奏者底感情思想相符合。在這一點上，機械音樂必能勝過一般音樂。爲什麼呢？因爲我們要達到這一點，必須我們用來表現的樂器，能夠隨作曲者和演奏者底心願，要怎樣便怎樣。我們在前面已經說過，一般樂器底技術上的限制，而機械音樂是有着更廣大的，自由的表現能力的，所以，必然的，機械音樂比較更能正確地，無阻地表現出作曲者和演奏者底感情思想了。

我們由以上的考察，可知機械音樂底美底價值，無論如何，決不會在一般音樂，即所謂活的音樂之下的。因此，他能成爲現代藝術中之一部門，是無可疑義的了。這裏我們必須加帶說明的，就是機械音樂必有專爲他作的曲，因爲唯有如此，我們才能充分利用機械音樂在技術上的特長。

3

機械音樂底樂器到底是些什麼呢？由他底發音原理，我們可以分作下列四種：

1. 機械發音(Mechanical Tone-Production)

2. 機械電力發音(Mechanical-electrical Tone-Production)

3. 電力發音(Electrical Tone-Production)

4. 光電發音(Photo-electrical Tone-Production)

屬於機械發音的是自動鋼琴這一類樂器。凡是這類樂器，都是用一條紙帶在一個槽裏滑動。這個槽上有一排和紙帶進行方面垂直的一排小孔，小孔底數目和這個樂器所能發的音底數目一樣。——有一個音，就有一個孔。每一個小孔下面都連上一根管子，每一根管子都與一個鍵相連。在紙帶上做了一條一條的空隙，這空隙是平行於紙帶前進的方向的，而且空隙都能和下面槽中的小孔符合。在紙帶上面是一個壓縮空氣箱，所以當一條空隙走過一個小孔的時候，上面的壓縮空氣就可以穿過小孔，跑到管子裏，再去運用連結上的鍵。一個音發聲時間底長短，也就是速度(Tempo)，是以空隙底長短來決定的。空隙長，發音長；空隙短，發音短。發音力度，是有另外的一排小孔和紙帶上的空隙，這一排小孔，控制着壓縮空氣底壓力大小，因此影響到發音機構底能力，而得到各種強弱程度。壓縮空氣由一個小的空氣壓縮機得來，這個壓縮機和紙帶都是用一個馬達拖動的。由此看來，這類樂器底精髓是在紙帶上。紙帶底空隙可以用手做，也可以在一個鋼琴家演奏的時候，用一套聯動機關，像打字樣地記錄在紙帶上。但第二個辦法，只能作為一個記錄，而且其最大的成就，也不過和活人一樣而已，只有用第一個方法，才能達到人力以上的技巧。這類樂器底分類很多，以鋼琴為發聲機關的，就是自動鋼琴；以管風琴為發聲機關的，就是自動風琴。還有所謂 Orchestrion，那是一座包括鋼琴

，管風琴，三角鐵，大小鼓等等的繁複的機構。

還有一類和這種樂器相類的樂器 (Pianola Phonola 等)，紙帶底進行和發聲，都以壓縮空氣來作，而壓縮空氣不是用馬達，而用足踏風箱得來(就像簧風琴)。同時力度和速度也可以任意改變；紙帶只管發聲高低。演奏時，一人坐着，用兩足踏風箱，右手移動一個杠桿，拉制速度；左手相似地控制力度。所以這種樂器是半自動式的，據說也要練習很久才能如意地演奏呢。

保爾·欣特米德(Paul Hindemith)曾為奧斯加·史雷美 (Oskar Schlemmer)底悲舞劇作了一曲伴樂，是專為自動管風琴寫的。

4

第二類底機械樂器是機械電力發聲的。什麼叫做機械電力發聲呢？就是音波底震動由弦線得來，這和普通絃樂器或鋼琴沒有兩樣；但這種震動並不用共鳴作用來加強，所以差不多聽不見。這微弱的震動傳到收音器上，變成電力底震動，然後再用真空管等將震動擴大，最後用放聲器 (Loudspeaker) 把電力震動變成聲音，放出來。這種樂器底特點，在開始弦線底震動非常之弱，因此得到很多異常的效果。譬如，一種電鋼琴，就是把鋼琴弦底震動用電力來擴大的；但打錘底力量只有普通鋼琴底二十分之一，而且低音部底鋼弦張得很鬆，所以聲音可以延長到一分鐘之久，這是普通鋼琴所決不能夠的。此外又因電力擴大底程度，可以任意加減，所以一個聲音能夠漸次增強；或漸次增強再漸次減弱。這也是普通鋼琴所不能的。這一類底樂器，還有

電力小提琴，電力大提琴等。他們都是沒有共鳴箱的，弦底震動在胸底附近傳入電力收音器。弦的震動是不能聽到的，但擴大底倍數很大，即使把弦放鬆到能在小提琴奏低音提琴底聲音，也不妨事。再發音底強度，與弓子走的速度無關，一弓子愛拉多少音，就能拉多少音，不用巧妙的弓法了。有一種電力提琴，其電力擴大程度是用足踏來控制的，這把演奏者底脚也用去了。

但這種樂器最重要的一點，是音色底變化。因為我們只要在電力擴大機構中，來用一種手法，使波動底形態改變，我們就可以把音色自由變化。所以電力鋼琴上，可以奏出如吼的 Trombone，或牧歌味的 Oboe；電力提琴上，可以奏出銳利的 Piccolo，或光輝的 Trumpet。朋友，這把樂器表現力提高了多少呢！

5

至於第三類完全電力發音的樂器，那是一開始就是用真空管底電路得到電力震動，把這個電力震動放大後，就用放聲器把擴大的電力震動變成音波。這種樂器底開山祖是坦尼耳·羅依內曼 (Daniel Bayneman) (註2) 所發明的 Elektrophon，這也是有鍵盤的，每音底距離為半音，發出的聲音是怒吼的，令人戰慄的。羅依內曼 在 1922 年利用這部樂器作了一個交響樂，其樂器包括：Electrophon, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophon, Horn, Chimes, Harp, 2 Mandolins, 2 Guitars 及人聲。比這個少微後一點，又有約爾·馬格爾 (Joerg Mager) (註3) 發明了 Sphaerophon，這樂器底每

音距離很小，而且音色也特別。在1926年底多腦音樂節(Musikfest in Donaueschingen)，馬格爾曾用這樂器出演，但這樂器只能奏單音。所以後來，馬格爾又製造一個有鍵的電力樂器，名為 Kaleidophon，這是可以自由的音程奏出各色的和弦，有流動的和弦 (Fließenden Akkord)之名。

本來真空管電路震動起來，其週率都非常大，廣播無線電所用的，就是每秒1,000,000次左右。所以這種震動，即使用擴聲器變作聲波，也在人類聽覺能力之外。但我們知道，如果把兩個略微差別的震動放在一起，他們會互相干涉，將震動忽強忽弱。每秒強弱底次數，等於兩個震動數之差。因此，如果我們把兩個真空管電路底震動合在一起，一個每秒1,000,000次，另一個每秒999,600次，那麼我們可以得到一種每秒強弱400次底波動。把這個波動整流 (Rectify)，就可以用放聲器變作音波而聽到了。(約在g和a之間)這種辦法，在無線電學中，叫作外差法 (Hetrodyming)。

雷呵·德爾曼教授 (Prof. Leo Thermin) (註4) 就作用這個辦法造了一種電力樂器 Thermin。他把兩個真空管電路震動之一固定不變，但把另一個週率變化，因此得到各種不同的聲音。變化那個週率是用右手接近或離開一個金屬棒得來，因為如此就能變化電路中的電容量，週率也就隨之而變了。演奏者底左手和一個線圈底距離，可以控制發音底強度。演奏的時候，但見演奏者兩手飛舞，姿態很特別而神氣。據說這種樂器最難的是演奏頓音：必需同時運用強弱控制，否則你就無法把每一個音隔開了。這個樂器，在今日要算電力樂器

中最出名的一種，有不少的作曲家，爲牠作曲。

但他底缺點在只能奏單音，後來有人改進，造成一種名叫 Heterion 的樂器。這樂器共有五均底音，手指底地位控制音底高低，手指底壓力控制強度。再後，又有德國人特老凡因 (Trautwein) 改良成另一種樂器 Trautonium，牠能發高如 Piccolo 的音，低至 Drum 的音，音色也能變化。其構造爲一條張在金屬軌條上的一根金屬線，在線上有鍵盤，以便演奏者找到要奏的音；此外又有許多拉手，可以變化音色。

6

所謂光電發音，是想出一種方法把光底強度，弄成忽強忽弱的震動，再用光電管 (Photoelectric Cell) 把這個震動變成電力震動，經過擴大後，用收音器變成聲音。一般片上發音的有聲電影即是用這個方法的。

有聲電影底一種，阿西愛“話照機”(RCA Photophone)，發聲帶是黑白的鋸齒形。沒有音的時候，半邊白，半邊黑。如果把一細條垂直於聲帶前進方向的光射在片子上，那麼所能通過的光，就要看黑白分布的比例，黑的愈多，通過的光也就愈小；白的愈多，光才能強。因此將片子搖進的時候，這光度就搖擺不定；經過光電管和擴大電路，就可以用收音器變成聲音了。鋸齒長，光度變化大，所以音愈強；鋸齒密，光度變化快，所以音愈高。

這種黑白鋸齒形的發聲片子，在有聲電影中，本是自收音機得來

的；但一位德國的教授（在1933年底12月份紐約時報 New York Times 有這段消息，但現在記不起這位教授底大名了。）却把黑白鋸齒形用筆畫在一條寬約一尺紙帶上。演奏的時候，把這畫出的聲帶用透鏡縮小集中在光電管上，於是就可以像有聲電影一樣地發音了。據說這位教授，花費了很長的時間和不少的精神，埋頭於各種樂音底波動形狀；所以他有能力隨意把小提琴或 Clarinet 底聲音，或幾種樂器底合奏畫出來。不但如此，他還能創造新的音色——其實創造新音色，在這裏並不難，隨意亂畫，就是新音色；難在如何得所需要的音色。這種看來，將來作曲家，也許會不再像以前那樣在五綫譜上寫曲子，而是在一尺多寬的紙帶上“畫”曲子了。

7

雖然在發音機構方面講，我們必須把留聲機，無線電和有聲電影包括到機械音樂裏去；但我以為，既然他們底目的，不在創造新的技術可能性，而且他們也不能離開一般音樂而獨立，他們和以上所說的諸機械樂器是有分別的。而且我們也不能說他們是樂器，而是一種傳播底工具吧。留聲機，無線電和有聲電影底功績，不是由他們可以得到新的東西，而是因有了他們，把固有的音樂在社會中所加於人類底作用增加了，強化了而已。

然而我們如果說他們完全不能創造新的技術底可能性，也未盡然。因為在有聲電影底攝製過程中，對話，音樂，唱歌等元素是分開個別收音的，以後再把分別攝製的片子，對好了時間，一齊發音，再

灌入攝製，才得到最後的聲帶片子，這是把不能同時發出的音響，製成如同一齊發生一樣。最近報紙所載：美國發明家已經得到分別灌留聲機唱片的方法。就是說一個提琴獨奏，可以先灌提琴底部分，後來再在同一底片灌入鋼琴伴奏部分，演唱時，就同一齊奏的一樣。我們姑且不去說，這種方法在藝術價值方面如何，然其開拓了一條新的路，則是不可疑義的了。

真的，新的技術，新的可能性，就是機械音樂底特點。可顯見的，我們底音樂藝術，將有飛躍的發展，我們現在不過走了機械音樂底第一步；但必然的，我們已經開始了一個新時代了。

註1：見1927年3月26日出版的 *Litery Digest* 中的 *A Defense of Mechanical Music*。

註2：坦尼耳·羅依內曼 (Daniel Ruyneman) (1886—) 是一個荷蘭的作曲家。雖然在安姆斯特丹音樂院學習過一些日子，然大致是一個自習的人。他底作風是受爪哇音樂及新法國派影響的，可以說是荷蘭長新派音樂底代表。

註3：約爾·馬格爾 (Joerg Mager) (1880—) 是一個德國鐘表匠之子，卒業師範學校，但同時學習管風琴。大戰後因俄國底四分音作曲家 Jem Wischnegradsky 及 Alois Haba 底鼓勵，努力於四分音音樂底研究，並且開始計劃電力發音的樂器。後來他就了學校底教職，這計劃也放下了，但終於得了文化部底資助，才完成了第一架 *Sphaerophon*。

註4：雷阿·德爾曼 (Prot Leo Thermin) 是一個蘇聯底特許工程師。1896年生於列寧格拉，為當地理工專門學校底卒業生，又在音樂學校及從 A Garpf 學大提琴。Thermin是和他助手 Coldberg 共同設計製造的。

胡周淑安作曲

兒童歌曲集

開明書店出版

第1册

1. 升旗歌
2. 不做工的不配吃飯
3. 國旗歌
4. 蜜蜂
5. 螞蟻愛工作
6. 外婆橋
7. 紅眼睛
8. 月亮白光光
9. 猴戲
10. 我願
11. 洗澡好
12. 蚤傳鼠疫
13. 種蓮子

第3册

1. 運動歌
2. 野外
3. 天也寬
4. 老鼠
5. 掃帚
6. 新娶的媳婦
7. 張大哥
8. 笑
9. 吹肥皂泡
10. 蟬
11. 摘西瓜
12. 洗手歌
13. 刷牙歌
14. 勸勤力

第2册

1. 早晨
2. 兒童節兒歌
3. 讀書好
4. 小老鼠
5. 我願做個好小孩
6. 草兒
7. 說甚東西
8. 不倒翁
9. 拍蕎麥
10. 燕語(一)
11. 鴿姑姑
12. 燕語(二)
13. 放紙鷂
14. 蒼蠅歌(一)
15. 蒼蠅歌(二)
16. 蚊子
17. 少吃多滋味
18. 牆上挂面鼓

第4册

1. 今天有事今天做
2. 愛國布
3. 鐘
4. 海波的歌
5. 風不吹
6. 自己會動手
7. 我問你
8. 放鴿鷂
9. 我的世界快樂多
10. 小朋友
11. 睡得早
12. 夜晚到了

每册實價洋4角

韋貝爾

廖輔叔

瓦格納生平說過：“哦，我光榮的德意志祖國，我應該怎樣愛你，我應該怎樣對你憧憬，這原因，就是在你的地面上產生了魔彈槍手！(Der Freishuetz)！我應該怎樣愛德意志民族，他們愛魔彈槍手，他們今天還在相信這癡騷的傳說的神奇，他們到了今天已經是成人，還在感覺到這甜蜜的 祕密的 從少年起便打動他的心的寒戰。啊，你可愛的夢幻！你對森林的，對黃昏的，對星辰的，對月色的，對鄉村寺樓鐘打着七點的憧憬！一個人應該多末幸福啊，他能夠跟你一樣相信，感覺，夢遊而且憧憬！這使我多末高興啊，我自己是一個德國人！”——這一段話讚美盡了韋貝爾，也讚美盡了魔彈槍手。雖然德國歌劇憑藉魔笛Die Zauberfloete及梨婀娜萊非迭利烏Leonore und Fidlio已經有了基礎，但是真正的德國歌劇還是由韋貝爾創造出來的，因為正如一個法國人說的，魔彈槍手不是歌劇乃是德國本身。莫查爾特寫信給他的父親已經說過：“每一個民族都有他們的歌劇，為什麼我們德國人不應該有？”不錯，他寫了約逃離開西拉伊 Die Entfuehrung aus dem Serail和魔笛，但是他的意大利色彩終究脫不掉，比不上魔彈槍手道地。所以民族歌劇的桂冠便落在韋貝爾頭上了。還有一件事，浪漫主義文學在抒情和敘事兩方面都有極有價值的成功，就是戲劇有點不相稱，——唯一的例外是克賴斯特H. von Kleist(德國大詩人1777—1811自殺)——魔彈槍手一出，浪漫主義音樂居然跨了文學的

灶了。至於就音樂的進化說，韋貝爾的貢獻也不小，沒有他貝爾約 H. Berlioz, 瓦格納以至許特勞斯 R. Strauss 也許都會是另一個樣子。這一點留到後面再說，現在先從他出世講起。

韋貝爾 Karl Maria Friedrich Ernest von Weber 生於 1786 年 12 月 18 日。他的搖籃放在德國北部的窩亭 Eutin。他是法蘭士·安東·韋貝爾男爵 Franz Anton Freiherr von Weber 繼室的長子，莫查爾特夫人的堂弟。韋家累代都是音樂及戲劇的密友，到了法蘭士居然弄到把音樂做正規的職業。他從軍官變到做旅行劇團的指揮，終於在窩亭做了職業音樂家。但是老韋貝爾從來不高興久留在一處地方，所以小韋貝爾出世才幾個月，他又辭職，自己組織一個劇團，他前妻的八個兒子都加入做演員，老韋貝爾於是再開始他的漫遊生活。

他十一歲，母親逝世，一切都由父親照料。他的父親生平有一個願望，把他的兒子教育成音樂家，對於卡爾當然一樣看待。可惜他的兩個兒子雖然得到海頓 J. Haydn 的指導依然沒有什末特殊的成績，卡爾小時候也似乎沒有出衆的才能，他的哥哥有一次對他說：“卡爾，也許你什末都可以做成功，但是做一個音樂家却永遠不行！”這句話究竟有多少真理，我們現在已經雪亮，不獨是我們，就在他十歲的時候，已經有回許凱爾 J. P. Heuschkel (1773-1853) 作證了。因為他有‘真實的，最好的根基來達到他那有力的，清楚的，富有簡性的演奏法，而且在鋼琴上面他一雙手得到均勻的訓練’。1797 年他受海頓 J. M. Haydn (1737-1806, 爸爸海頓的介弟) 的賞識，被收做他的

弟子。這一次的成績是六首小賦格曲出版。但是老韋貝爾希望他的兒子成功一個戲劇家，所以他們於1798年底遷居到閱賢 Muenchen，拜卡爾俠爾 N. Kalcher 做先生，他的作品歌劇愛與酒的權力 Die Macht der Liebe und des Weins，彌撒樂，三重奏及模範大曲等等接二連三的產出。這些東西的結局是一把火（他的兒子麥克司 Max 說是卡先生家中失火，殃及樂譜，穆西峨爾 Musiol 及顏 Jaehn 則說是韋貝爾親手消滅的，因為他認為那些東西不免幼稚云）。除了彈琴作曲之外，他還學習唱歌，這一方面的成績也很不錯。

老韋貝爾是一個頗為輕浮的人，他拚命替他兒子的作品去找出版家，後來沒有辦法，卡爾覺要自己動手學習製版，在短時間之外印行了他的六首變體曲，不過這種工作對於一個有創作慾望的少年是不會長久的，所以他放棄了這種工作，加倍高興回到作曲方面去。

使他放棄製版工作的主要原因，是一部歌劇。1800年11月他的歌劇沈默的林中少女 Das Stumme Waldmaedchen 先後在佛賴堡 Freiberg 及謝姆尼慈 Chemnitz 上演。韋貝爾後來自己承認它是一部極不成熟，祇偶然有些地方還不至於全無獨創的作品。歌劇上演之後，他的父親與批評家大開筆戰，結果離開佛賴堡再來一次漫遊。1802年他在札爾慈堡 Salzburg 寫成了他的第三部歌劇彼得許莫爾和他鄰人 Peter Schmoll und seine Nachbarn 上演的成績並不見好，於是他們父子便於1803年春天流浪到維也納。他想跟爸爸海頓學習作曲，被他一口拒絕，後來他做了施格勒爾 Abt Vogler (1749—1814) 的學生。施格勒爾是創造管絃樂音色的效果的老手，他發覺到韋貝爾從前的

研究缺乏系統，於是逐一彌補了他學識上的罅漏。這樣過了一年，施格勒爾表示他已經有能力擔任正式的工作，韋貝爾因此做了勃列斯勞 Breslau 市立劇院的樂隊指揮。那些工作如演奏計劃的確立，管絃樂隊的改良，演員的支配等等都充份發揮了他組織與指導的天才。不過一個藝術家不時要碰到敵人的陰謀詭計就等於在死水邊要受蚊蟲的吸血一般尋常，韋貝爾受到不少的惡氣與挫折，終於在1806年辭職。

辭職之後，他在卡爾斯盧亥 Karlsruhe 做了吳爾添堡公爵 Herzog Eugen Von Wuerttemberg 的音樂監督，同時再開始創作。在勃列斯勞他已經寫了一些歌劇斷片山神 Ruebezahl 及中國前奏曲 Overturachinesa (後來改做成圖蘭朵特 Turandot 前奏曲) 現在便寫了一部銅角協奏曲，“Vien qua, Dorina bella”變體曲及兩部交響樂。

福星還不會這末早便照在韋貝爾頭上，拿破侖的侵略逼得吳爾添堡公爵去打仗，管絃樂隊因此解散，但是那位公爵不忍讓韋貝爾流連失所，他介紹韋貝爾到他兄弟路易 Ludwig 那裏去，做他的秘書。1807年7月他們父子到了許突瓜爾特 Stuttgart。爲了吃飯，他做路易的公子的教師，處理他的文件同時還要管他的糊塗帳。路易的經濟情形本來不好，他自己又少不更事，弄到後來被人控告，竟當樂隊的一次練習被人抓去吃官司。審判的結果雖然證明他無罪，可是他們父子終於受到驅逐出境的判決。——他那時期的作品有降D大調Polonaise, Kantate 第一聲 Der erste Ton 及從沈默的林中少女改編的歌劇西爾法娜 Silvana。這部歌劇已經洩露出韋貝爾這方面的天才，而且決定就要公演，偏偏來了那場官司，把他的計劃打成粉碎。韋貝爾那次所

受的刺激實在太深了，那種近乎輕佻的維也納生活態度現在變成嚴肅了，生活經驗也有了，他明白了立身處世的方法，在他的日記裏面他寫着：“我可以平心靜氣而且真實地說，這十個月來我是改好了，我的可悲的經驗教我變成聰明，在工作上我是像樣的勤勉了”。——“君子之過也，如日月之食焉。其過也，人皆見之；及其復也，人皆仰之”。這一段話用來論韋貝爾最是適合。

接着他又過了三年的流浪生活。(1810—12) 1810年他在丹城 Darmstadt 再從施格勒爾研究，同學中有梅雅貝爾 G. Meyerbeer (1791—1864) 根斯巴赫爾 J. B. Gaensbacher (1788—1844) 施格勒爾老先生最喜歡韋貝爾及梅雅貝爾，他說：“假如我未曾教授他們兩個學成之先已經脫離人世，那該是一件多末可悲的事啊！”在那幾年間韋貝爾寫了不少的樂歌，它們幾乎全是異章同調式 Strophisch，夜候歌-Serenade，乞兒歌 Bettlerlied，祕密的愛的痛苦 Heimlicher Liebe Pein，自在 Unbefangenheit，雪鐘花 Schneegloekchen 等都很受人歡迎，那首引眠歌睡罷，心愛的兒子 Schlaf, Herzenssoehnehen！是至今還在民衆口上流傳的民歌。除了這些之外，還有一部鋼琴協奏曲(C大調)滑稽小歌劇父親哈山 Abu Hassan。

1810年西爾法娜在梅恩河畔的佛朗克府 Frankfurt a. M. 上演，主角是卡羅梨娜·勃蘭德 Caroline Brandt，一個美音的女歌人，那位深情的指揮作曲家愛上了她，1817年兩人結婚，算是音樂史上一對圓滿夫婦。

在滿海姆·丹城 Mannheim-Darmstadt 時期，韋貝爾從事音樂

的文學工作。他是一個批評與創作都有成就的音樂家，他的文筆很有風致，他那部‘致卡羅梨娜的旅行書簡’給我們宣示這位音樂家純潔的心地與高貴的人格，他的兒子麥克司寫過一部韋貝爾的傳記，是認識這位作曲家的重要的文獻。他生平也計劃過一部小說音樂藝人的世界漫遊 *Tonkuenstlers Erdenwallen* 來敘述自己的生活，這部書雖然未曾完成，但是已經够證明他的文才並不低下，與賀夫曼 E. T. A. Hoffmann 精神上很有共通的地方。

在柏林他的作品受到頗嚴酷的批評，說他忽略結構的謹嚴與形式的完整，故意追求音色的炫惑，有心迎合流行的趣味，這使他對自己的創作才能起了懷疑，他在日記裏寫道：“要是我沒有錯綜的匠心，那我顯然是缺乏天才。難道我應該為一種藝術犧牲了我生平一切的努力，一切的勤勉，一切的熱烈的處，而上帝在我的靈魂裏面並不曾放進我真正的職業？——這種游疑使我極度不幸；不論為了什末好處我也不願意祇跟一千又一千的作曲家羣佔有一個中等地位。假如我不能達到高的，獨立的一級，那還不如不要活下去，或者做一個職業鋼琴家靠教課來討飯吃”。但是三個月以後他的西爾法娜在柏林上演，優美的成績給他安慰，他於是又記下：“連我的敵人都承認我有天才，那末，我一面辨識出我的缺點，一面也不必喪失我的自信，我要勇敢地而且小心提防，在藝術的路上前進”。柏林的居留結束了他少年的浪遊時代。

1813年他到蒲拉格 Prag 任歌劇指揮，勃蘭德女士任主角，‘傾向工作，傾向創造的潛力是這末高昂，正比戀愛一樣不能忍受絲毫的

強制’這是他對勃蘭德的心事。

蒲拉格的指揮工作繼續了三年，他不高興再做下去，因為那種工作是‘一種永續的死亡’。1816年10月他離職回到柏林，那裏到處都唱着他的歌集‘琴與劍’*Leier und schwert*（德國愛國詩人柯爾納的詩集，大都歌頌與激勵民族的解放戰爭）他歌頌滑鐵盧戰役的 *Kantate* 戰爭與勝利 *Kampf und Sieg* 亦到處受人歡迎。這原因是愛國家多於愛音樂，現在它已經大半被人忘卻了。在柏林他寫了兩首鋼琴模範大曲，降A大調及D小調，極盡溫柔香豔之能事。什末緣故呢？因為勃蘭德女士已經答應和他訂婚！這一年還有一件大事，他受聘為薩赫森 *Sachsen* 王家樂隊及新創辦的德國歌劇院的指揮。1817年正月他起程到德列斯頓 *Dresden*，那裏從此成為他的第二故鄉。巍峨的紀念像使人想見他當日的光榮，但是他初到德列斯頓的時候，却是生氣多過一切。他說，那些意大利人使盡天堂和地獄的手段來排擠他和德國歌劇。種種卑劣的陰謀，真可以使人太息痛恨，不過這種下賤的行為大概已經成為人類的一種根性，而且經一事，長一智，鋼刀不夠還有軟刀，明槍不夠還有暗箭，自己還要打起藝術的招牌，那真是太過玷辱藝術了。

韋貝爾到德列斯頓不久，已經計劃着一項偉大的工作。這項工作給他一頂不凋的桂冠，那就是魔彈槍手。

1810年他在海黛堡 *Heidelberg* 看到一部怪異錄 *Gespensterbuch*，那些怪事打動了他的心，他同他朋友杜胥 *A. von Dusch* 一塊閱讀，讀到魔彈槍手那一篇，兩個人同時叫了出來：“這是一篇好材料！”於

是杜胥立刻編脚本，不過當時他正在全心寫他的父親哈山，所以沒有空間來理會魔彈槍手。這是他的福氣，因為杜胥自己後來也承認他的脚本遠不及肯德 F. Kind 的那本好。肯德寫脚本的時間不過十天，韋貝爾寫起來也非常得意，雖然經過的時間非常長久。他全副精神都用在魔彈槍手上面，他覺得他的曲調湧出來，他的藝術，他的愛情，都借魔彈槍手的音樂具體化了，而且得到不朽。卡羅梨娜貢獻了很多有價值的意見，韋貝爾無不虛心接受。她非常精細而銳敏，看出不少歌劇裏面的缺陷，所以韋貝爾常常稱她做‘一雙眼睛的民衆座’，她的兒子說‘對於韋貝爾的工作她是一位比所有美學教授湊攏來還更大大有用的顧問。’他自己相信做了一種事業，領演音題 Leitmotiv 在他歌劇裏面得到定規的運用。他支使樂隊的本領雖然不及貝多芬，但是他把樂隊藝術改換了新面目。每一種樂器的音色都有它的特點，那部前奏曲實際上已經指出全劇的內容。他自己說誰懂得聽這篇音樂，他便可以明白歌劇的內容，所以絃樂器的震顫中的那一段齊奏獨奏使貝爾約 H. Berlioz 低徊讚歎，說那是獵人未婚妻的現身，雙眼向天，在深沈的，受狂風搖撼的樹聲裏面發出柔和哀訴。前奏曲開頭的號角就是獵人的音色，大提琴奏出麥克司的心情，那一段 Allegro 正相當麥克司的詠歎調；陰森的力量終歸包圍着我們。結末來了一場天堂與地獄的決鬥，地獄快要得勝了，純潔的靈魂却終於唱出凱旋歌，（C 大調）趁這凱旋的機會 Agathe 主題的歡唱做了結束。形式上他忠實於模範曲式，却同時是一首交響詩，一首標題前奏曲，詩意與巧妙的形式完全沒有一點破綻。這種音色的效果，表情的功能，光明與暗影的

大胆的轉調，都是十九世紀新音樂的基礎。貝爾約瓦格納都對他表示真誠的景仰，固其宜也！

韋貝爾寫魔彈槍手在1817年7月2日開始，到1820年5月13日才全部完成，正式上演却一直延遲到1821年6月18日。上演之前歌劇的法蘭西派，意大利派及德意志派正是劍拔弩張，德意志派把整個希望都放在魔彈槍手上面，他的朋友都在那裏着急，他們知道那些敵人的手段！祇有韋貝爾自己却冷笑道：“任憑天意”！那天早上他居然能够安心完成他的傑作鋼琴協奏曲（F小調）他彈給他的太太及在座的朋友聽，同時給他們解釋，這首樂曲是有標題的：分手（Allegro），愁歎（Adagio），痛苦，安慰，重逢的歡呼（Finale）。

魔彈槍手上演的時候，戲院觀眾擠得水洩不通，韋貝爾一登指揮台，打雷般掌聲立刻發動，前奏曲簡直弄得大家發狂，樂隊祇得再奏一遍。那天過後，花冠，頌詩，向韋貝爾雪片飛來，滿街滿巷的百姓都唱着魔彈槍手的曲調，他不獨爭回民族的光榮，而且給德國人恢復了自信力。當然，反對的人是有的，甚至於有人罵他的前奏曲是枯燥無味的‘索引’，切爾貼爾 K. F. Zelter (1758—1832) 亦說這部歌劇是巨大的空虛。——由他去罷！

1819年他寫過一些鋼琴曲，最傑出的是那首 Polonaise in E major 及邀舞 Aufforderung Zum Tanz。這首邀舞是韋貝爾最本色亦最普遍流傳的作品，潑刺與熱烈，嫵媚和真摯，妖冶與熱情，在每一節都得到靈活的表現。他的節奏及音響，直是近代舞曲的開山。約翰·許特勞斯 J. Strauss 及朔旁 F. Chopin 都受到他的影響。他把

它獻給他的卡羅梨娜。

魔彈槍手完成之後兩個月，他給沃爾福 P. A. Wolff 的戲劇 *Frezziosa* 配上一部美妙的音樂。它和魔彈槍手精神上是姊妹篇；民族的特性，即使有一切流民的及西班牙的原題，一個純潔的異鄉少女仍然保持德意志浪漫主義的形相。

待到魔彈槍手在維也納上演之後，巴爾巴雅 Barbaja 請他替維也納寫一部歌劇，他因此寫了露爾染特 *Euryanthe*。論音樂這是他生平最完壁的作品。假如魔彈槍手是民衆歌劇，那末，它就是藝術歌劇。他追求着一種綜合藝術，不獨是音樂，而且要有詩的結構，舞台的真實與繪畫的好尚。魔彈槍手的題材是民間的，露爾染特則是中古的王室的場面及騎士的地方色彩。他表示簡別的文字要應用適當的朗誦，因為‘歌唱的第一的和最神聖的義務是對朗誦盡可能地忠實’。他完全取消對話，他說，露爾染特是‘一種純粹的戲劇的嘗試，它的效果在希望由各種姊妹藝術得到一致的結合，沒有它們的協助，一定是沒有效果的’這一步他在實際上還做不到，但是他做了瓦格納的先驅。

對於露爾染特的批評當時的意見很複雜，貝多芬是喜歡它的，他去拜訪貝多芬，這位大師把他抱起來，一面叫道：“你在那裏，你這傢伙，你這鬼傢伙，上帝祝候你”！這一次的會見，韋貝爾認作他生平最得意的一件事。

現在來了一個沈默的時期。這原因，第一是忙，第二是病，第三是失意。直到1825年年頭他才重新創作，替倫敦寫一部歌劇峨比隆，*Oberon*。爲求澈底了解腳本的內容，並且使自己作曲時能夠純熟起

見，他努力學習英文。可是剛寫了幾個場面，他的喉病及肺病已經越來越兇，他不得不停止工作，到鹽池 Ems 去療養。身體稍為復原，他又繼續作曲。但是他不久便要到柏林，因為別人躑蹋他的靄爾染特，他祇得去親自指揮。到峨北隆正式完成，他的身體已經虛弱到不成樣子，可是他還決定去倫敦指揮他的峨北隆上演。他的太太，他的朋友，都勸他靜養，他却對一個朋友說：“去也罷，不去也罷，一年之內我歸歸是一個死人。假如我去，即使我死了，我的兒子也可以有飯吃；我留在這裏，他們反為要餓肚子。”他就像以垂死之身，再替家庭做一次牛馬。這部歌劇是他用盡殘餘的力量作成的，奇怪的是裏面充滿了愉快的音響，全不像是在淚水和嗟嘆下面產生的。它是韋貝爾生平最晴朗的歌劇，它代表他童話和神話的一面。

1826年2月16日早上，經過徹夜的哭泣，終於於辭別了他的太太，他的兒女，和長笛專家孚斯田瑞 A. B. Fuerstenau 一同起程赴英國。車門關上的時候，卡羅梨哪哭着喊：“我聽見棺材打釘！”在英國他受到少有的優待與崇拜，可是他實在太疲乏了，他做完了他的工作，一條心祇希望回家再看一次他的妻兒，便死了也就可以沒有遺恨。他的歸期決定在六月六日，已經寫信通知他的太太，可憐在六月五日的早晨他已經斷絕了他的氣息，再也不會醒過來了。離開心愛的太太，離開心愛的兒女，一個人在異鄉結束了苦鬥的一世！他的遺體當時葬在倫敦，下葬的時候，儀式隆重到賽過王侯，音樂家唱着莫查爾特的誄樂。到了1844年瓦格納再把他的遺骸運回德列斯頓安葬。

憑他四部有名的‘戲劇音樂’，他算是觸及浪漫歌劇的各部門。

Preziosa 是冒險的，浪漫的異鄉的以至謎樣的民族的羅曼忒克。魔彈槍手則描寫德國的森林幽谷，以及它那或是生根在國民信仰裏面的神怪或是現實生活裏面的居民，同時聯結着鄉土詩歌，它刻劃出兩個女性的原始典型：一個憧憬的，嬌豔的獵人未婚妻 Agathe，一個率真的，新鮮的，伶俐的 Aennchen。靄爾染特是中古宮庭的婦人服役的騎士風度。峨北隆則是充滿了溫柔，馨香和光彩的靈異以至東方的彩鮮豔的世界韻語。

至於鋼琴方面韋貝爾的成績也很可觀，他自己本來是演奏專家，他的作品因此極適合於鋼琴技術，一方面盡量發揮鋼琴的技能，一方面却能够使種種難人的技巧得到安閒的表現。誰人與安閒能够調和起來，這是一種大大的成功。他的鋼琴曲像後來的李斯特一樣常常含有管絃樂的音色，他的邀舞，他的Grande Polonaise以至他的C調協奏曲都是適宜的代表，他的鋼琴曲也一樣洩露出他是一個歌劇作曲家，進行曲的引子，協奏曲的尾聲都是實例。除此之外，他的音階，他的琶音，他的跳音，他的過板，也一樣可以證明他的特點。他的基礎大體上並不是建立在和聲上及轉調上，而是在節奏上及曲調上，跳舞的節奏尤其是出色。一般批評家說，與貝多芬同時的鋼琴作曲家的作品能夠在百年之後，保持他原日的光彩的祇有一個韋貝爾。不過他的琴曲託命的地方是紗籠，實質上是比不上貝多芬的。他對音樂最偉大的貢獻究竟是在歌劇方面。他的魔彈槍手給馬胥納 H. Marschner (1795-1861) 指示一條大路，靄爾染特給瓦格納，峨北隆給門迭爾斯尊及舒曼，(約略地說)一個音樂家能夠有這末大的成就與貢獻，自然不必害怕，像他自己說的，祇跟一千又一千的作曲家羣佔有一個中等地位了。

唱歌的風格

郭鳴皋

甚麼叫做唱歌的風格？就是在唱歌中應用美的定律，把唱歌的技術，美化起來的意思。這個問題，實際上有兩種意義，一個人唱起歌來，普通都可以有風格，但各人更有他個別的風格。普通的風格，因基於現成法則，可由學習得來。至於個別的風格，那就因人而異，不能夠普遍應用。完美的風格，必須多聽名家的演唱，研究偉大的作品；欠缺唱歌基礎能力的人，談不到甚麼風格。一個精明的聲樂教師，應該發展學生的特長，尊重學生的個性，不要教他們奴隸性的模仿任何典型。著名的藝術家 Victor Maurel 曾說過，模仿的方法，在藝術教學上是最壞的方法。唱歌的既成法則，基於真理，並且經過時間的考驗，遵守這種法則，不能算是模仿；聰明的藝術家，能把這些法則，參加個人的特點靈敏的應用起來，才有完美的風格。譬如文學的作品，雖然各人有各人的作風，但基本的文法組織，是全一樣的。現在就音色的表情，音量的變化，句讀的完整，滑唱法及變速度，將唱歌的風格，分析於下：

音 色

在唱歌的風格裏，最有聲勢最能感動人的原素，也可以說是抒情唱家的成功基礎的，恐怕是音色的表情了。音色的表情，在器樂家也是很重視的。樂器本身上，就有為變化音色而設的東西。鋼琴上的響板及制音器，不但變化音響的強度，更能表現種種不同的音色。一個

唱歌的人，無論他的聲音，如何好聽，假是他的調聲盤內，僅有一種單調的顏色，表演起來，仍是乏味得很。在唱歌上明亮的音質，適於快和的歌詞；沈暗的音質，適於憂鬱歌詞。這種現象，也是一種心理作用。我們的聲帶是最容易受感動的，心理的諸現象，很快的就表現出來。快樂的音素，活躍於聲帶上，結果成為明亮的音質；憂鬱的音素，聲帶減少活動力，致使音色沈暗。

聲音裏要有金屬質的原素，沒有這一種的原素，就談不上甚麼音色的表情。金屬質的音素，可以分為金的，銀的，銅的三種。金的音質，是響亮的；銀的音質是可愛的；銅的音質是有力量的。軟滑的音質，好像棉花一樣沒有力量，是最壞的一種聲音，要是不同前三種的任何音質聯合起來，是最沒價值的一種聲音。普通的唱歌者，僅能控制成兩種音色：一種響亮清楚，一種暗淡沈悶。有能力聯合音色與強度的唱者，實際上，又能把這兩種音色，漸強的，漸弱的，變化起來，應用於無窮。這兩種音色，對比的應用起來，更有力量，更有風味。在許多作品裏，就有這樣的例子，前邊唱得很清楚宏亮，後邊接着唱得沈悶暗淡。

音 量

‘強度’這個語術，是就音量的大小而言。在樂曲上任何長一點的音，都要唱成不同的強度。把音量增加或減少的能力，唱歌者是異常重視的。常常費去很多的時間，穩定的將聲音由柔弱漸漸唱成強大，再由強大唱成柔弱， $(p < f > p)$ 。這種練習，在練聲功夫上，每天要佔相當時間，用幾個韻母，在音階各音上訓練。唱歌者務必將任何一

個聲音，唱成三種漸變的強度：柔弱到強大($p < f$)，強大到柔弱($f < p$)，和柔弱到強大再由強大到柔弱($p < f > p$)。強度的控制，在唱歌上是最有價值的。唱歌者能把各種不同的強度，和各種不同的音色聯合應用起來，那就更有効力。在 Gluck 和 Handel 的歌劇裏，常用強度的對比；更有時用猛然的強度對比。甚至聯合‘音色’‘音重’與變速度，將劇情和曲意，充分的表現出來。

在唱歌上，所共認的‘重音’有兩種：一種是音樂上的重音，一種是詩詞上的重音。第一種的，是由美的見解，將樂句內的一部分音，特別加強，使他明顯。第二種的，是由詞句的意義上，將某字特別加重。音樂上的重音，可以表現樂曲的特性，對於唱歌的風格上很關重要，所以須從節奏的重音，及詩詞的重音，分別出來。樂譜上的 < 記號，為使唱者注意，將該音唱得正確的意思，能略微唱強些就可。作曲家不見得對於音律很有研究，旋律上的重音，常常與文詞上的重音，不見得吻合，唱者可斟酌情形，將文詞上的重音，移於樂曲的重拍上。

句 讀

句讀在音樂上，可以說是樂曲的標點或句逗。完美的唱歌，有賴於智識的瞭解。當唱歌之初，學者應將文詞細心誦讀，以探尋作者之立意。分析其句法，而形成呼唱起落之概念。俟後再觀察旋律的形式，何字音長，何字音短，及何字重音。有時數音唱一字，則第一音可略微唱長一點。若為三連音符，其第一音，亦可略長。不過在這種地方，拍子切忌急促。

想支持句讀之完整，在控制氣息上應多用功。換氣必行於句與句之間，若必須在其他地方換氣，形容詞與名詞中間，或聯詞中間，是不許可的。意志的控制氣息，可支持長的歌句。呼氣須充足，每句唱完後，若仍有餘氣能再唱數音，最佳。

句讀也是同前邊所談的‘重音’一樣，分爲音樂的句讀。與詩詞上的句讀。這兩種句讀，常有衝突的地方：若照音樂的句法唱去，有傷詩意的完整；若照詩詞的句法唱去，有傷音樂的完整。到這種情形的時候，唱者可斟酌二者之重要性，改變詩句或樂句。

滑唱與變速度

有益於唱歌風格的次要効力，要算是滑唱與變速度唱法了。滑唱由字義上就可知道，是由一音滑到另一個音上的一種唱法。滑唱在歌曲上，總是一種裝飾品，偶然一用，聽來很感覺有點味道。要是常常從這個音滑到那個音唱去，是很大的毛病，有訓練的耳朵，是聽不入的。滑唱不要太慢，好像用半音階唱上去的一樣。滑唱的音程，除非有特別的用意，不要少過三度。滑唱的採用，作曲家註釋得很清楚，演唱者可忠實的遵照原譜。

變速度在 Verdi, Bellini, Donizetti 等歌劇作曲家的作品裏，常常被採用。Ritardando (漸慢)，Accelerando (漸快) 及 A tempo (回復原來速度) 等變速度用語，都是表情上的重要方法。至於在甚麼地方才能採用，則關係於樂曲的理解及唱歌的風格，須有名師指導，不要隨意亂用，用得不當，反覺鄙俗單調。

音樂家的厄運

胡 亞

“不景氣”像是黃河狂流一樣，全世界各階級，不論貧的富的都受了這狂流的影響。聰明些或幸運些的人至少也得受幾許損失，普通的大眾們則誰也逃不了這狂流衝激，沉入於“失業”的深淵裏。拿報紙來看，幾乎沒有一天不載着因經濟困迫而自殺的消息。他們默默地向我們宣告他們是弱者，是絕望援絕的不幸者。也許他們在臨赴死之前也會伸一手以求我們的援救，也會喊出最後的聲音求住在上層社會的人的憐憫。可是正在與狂流掙扎的我們能有多少力量？住在上層社會裏的人的耳朵裏，說也聽不到這微弱的呼聲！所以只有這樣的放棄了他一切的意志希望……沉溺下去了！

在音樂界裏也早已受着這狂流的衝激。歐美各國受這狂流打擊而致失業的人不知多少。中國呢，雖然沒有統計可查，但依作者耳聞目見的失業者也不在少數。尤其是最近五六年內，這種激流更深地打入音樂界各層裏。使努力半生的音樂家無法立足，使未來的音樂家徬徨不敢前進！

舉例來說吧：六七年前，一般較大的電影院都請樂師來配奏影片的情節。樂師的人數二三個以至十餘個不等，而待遇每人每月至少也有一百五六十元以上。及至有聲電影出世後，這批樂師就失業了。因為有聲電影只須裝置一部機器費用。當然不如樂師薪金支出之大。所以電影院開支既省，獲利自然較多了。（至於音樂的效果自然各有利弊的）其次呢，這五六年內，跳舞場勃興，以前的電影院的樂師不是改行，便只好走進跳舞場了。跳舞場樂師待遇很不一律。視舞場大小與營業盛衰而定。最少的七八十元最多有月至千元的。工作時間大概

每日下午六時起，舞客少，一曲終了，還有休息的餘暇，否則就須不停地做上十小時到半夜後四點舞場打烊纔好歸家安寢。這種生活實在不是人過的！你想，如果你是個吹手，簡直你的嘴唇會吹得失知覺，會皮破出血。頭，吹得發昏。彈的拉的呢，背直腰痛十指發木了。這樣地工作做上一年半載少不得生一場大病！至於他們的消耗，Violin的絃，鼓的皮，Clarinet的簧等等幾天或十幾天就得換新的。而六七百元的一隻Saxophone也只能用六個月。因為日子一久，聲音就會變壞。只就這種消費情形，也可以知道他們的生活是怎樣艱難的了。

但這還是應該的，最苦的則是中間人的剝削。你知道失業的既然很多，自然爲了生活的壓迫不能不貶價出賣他們的勞力。所以，如有人替你介紹了工作，你得送他一筆酬勞費。正如要做官的人出運動費一樣，這在舞場樂師的一階級裏已成了常規。專門做介紹工作的人同舞場老板連絡，你不由他介紹就找不到工做，即使找得了工，沒有按月付這筆介紹費，你做不上幾天就會失業。所以這種人只要能介紹五六個樂師，每月就可坐收一百幾十元“介紹費”。新近有個朋友謀得了一個四百元一月的工作，正在高興得意之間，不上三天就失業了。因為他還不知有這一套手續哩。

近一二年來，一般小資本經營的跳舞場因開支浩大，生意清淡，陸續倒閉了不少，而西人(如美人，菲律賓人)因自己國內無法立足，相率來華謀出路，遂致粥少僧多，謀一噉飯之地更形困難。這種“不景氣”的狂流深入樂壇；政府與人民僅有極少數對音樂愛好者提倡。可是這種提倡彷彿盆中栽花，只能使這花供案把玩，對於大眾能產生些什麼力量呢？我們如果愛護這顆花必得把這花盆打破移植到廣大的土地上，使她可以盡量地吸收大自然中的太陽與土中養料，使她盡量地繁殖成爲大眾的花園，這樣音樂纔有正當發展，音樂家也有正當的事業可做，而成爲真正的藝人了。

7月23日

音樂及其名家^[9續]

Anton Rubintein作
張葆誠 · 巴淑合譯

你要把我對於他的羨慕磨滅，還不行。

我向來沒有把我的意見強迫你接受，雖然我和你討論了各種各樣的問題，而我只將那些問題解釋給你聽。第三個，“Ars Militans是李茲特——音樂的魔君”；我要這麼稱呼他！大家被他激發，被他的幻想弄得發狂，被他的優美蠱惑，身不由主地被他時而拋上無邊的雲空，時而擲入深不見底的淵谷；脫離了一切固有的形式：理想和實際之結合；知道一切而能描寫一切；可是——都太膚淺，不誠懇，好爭論，太做作，肚子裏懷着惡毒的主義。他的藝術事業有兩個時期：——第一期，藝術演奏家期；第二期，作曲家期。照我算來，第一期是他最輝煌的時代。鋼琴的彈奏方面，真有天下無敵手之慨。在他的藝術演奏作品中，最有趣味的，要算歌劇幻想曲，練習曲，改編的歌曲，匈牙利的狂想曲，小音樂會曲等等。從‘30年到’52年，他真是音樂的天空中最明亮的一顆星星，牠的光照耀着全歐羅巴的羣衆。他和爾伯格(Thalberg)同時，大家只要看他們二人以“董芳”作題材而寫的幻想曲，便知道那他們的分別——有如天大的分別——把他們隔離着。他爾伯格是裝飾的，文雅的，無意義的，道地的社會人（從音樂意義上講）；李茲特，詩意的，浪漫的，有趣味的，十分音樂的，儀表端正的——有長的、蓬鬆的頭髮，有但丁(Dante)的側影，有着一種迷人

的姿態。他的鋼琴彈奏，非筆墨所能描寫——在任何方面都是不能和他相比的；凡是鋼琴表演所需要的，他都做到了登峯造極的地步，這是多麼可惜的一件事，在‘40年與’50年之間，沒有留聲機來收取他的演奏，幫助後代對於鋼琴真正的藝術演奏沒有觀念的人們。

一個人要聽見蕭邦，李茲特，他爾伯格與韓塞爾特的演奏才知道真正的鋼琴演奏是什麼。李茲特，除了他有鋼琴藝術演奏家的偉大之外，他還有用言語，文字，與他的藝術幫助了許多無名的，被忘記了的，或是不被重視的作曲家，使他們被人認識，把他們介紹給大眾的功勳。他的作曲期——自1853年起——在我看來，是一種很憂愁的時期。在他的每篇作品中，都顯現出“目的立定之後則可隨心所欲而變更其音調”(Man merkt die Absicht und wird davon verstimmt)的主張。標題音樂發展到極點，永恆的裝模作態(eternal posing)；他的宗教音樂，是放在上帝面前的；他的管絃樂，是定就了放在大眾的面前的；他的歌曲改作，是安排好放在作曲家面前的，他的匈牙利狂想曲，則是放在吉卜色人(gipsies)面前的，——够了！永遠而且盡是，裝腔作態。在藝術中必使其偉大，(Dans les arts il faut faire grand)是他的一句口頭禪——所以便形成了他的作品中的散漫性質。他對於新的慾望，(以無論怎樣的代價，à tout prix)使他想將一個同樣的主題作成他全部的作品，如朔拿大，競奏曲，交響樂詩(symphonic poem)，都只用一個主題。這是一種絕對非音樂的辦法。一個主題，必有其特性和特殊的情調；假使強制着，要藉着拍子與節奏的改變而變其性質與情調，整個作品便失去它應有的性格與情調了，充其

量也只能升到變奏曲的地位*。作品的形式不是“一個”作曲家的怪想，而是因了時間與審美的需要而發展的。朔拿大的形式也是如此——要是把這形式扔開，那就是卽席作曲了；所以，一個幻想曲無論如何，既不是一個交響樂，也不是一支朔拿大，更不是一首競奏曲，建築學若從牠的基本原則而言是與音樂最相一致的。你能够想像得出一間沒有形式的房屋，或是教堂或是其他的建築嗎？你看見過這樣好建築物沒有呢：正面是禮拜堂，這一部份是火車站，那一部份是花亭，另外一部份又是工廠等等？所以音樂中的形式缺乏就是卽席作曲；是的，幾乎近於離題 (divagation) 了。交響樂詩 (他以這名目叫他管絃樂作品) 是被認作爲另外一種藝術的形式；或是一種需要或是足夠生存的生命力，如瓦格正素綫勒的音樂劇，時間應當告訴我們的。他的管絃樂的樂器配置表現着像倍尼阿茲與李茲特一樣的超絕——甚至於具有他們的特徵。可是，關於這，是要記得的，他的鋼琴是管絃樂的鋼琴，這不僅從力的意義講，就音色的變化上面說，也應該這麼承認的；而他的管絃樂隊却是鋼琴的管絃樂隊，因爲他的管絃樂作品的聲響有如特爲管絃樂而作的鋼琴作品。完完全全地，我看出倍尼阿茲，瓦格勒與李茲特裏都是藝術演奏家的作曲家，我非常高興地相信他們的“破除所有的束縛”是對於將來的人才有莫大的利益的。可是，從特殊的音樂的創造方面講，我却不承認他們中的任何一個是真正的作曲家

*許貝特的C長調幻想曲也是建築在一個主題之上的。可是，第一，牠是一個幻想曲——如此，形式有合理的自由；第二，牠是四個樂章，每一個是以一種決絕的情調作成的。所以沒有裝模作態的插句 (episodic) 出現——如牧童加一點點亞達奇阿 (adagio 徐緩)，一點點阿雷格羅 (allegro 快速)，一點點諧謔 (scherzo)，一點點悲劇的性質等等。

。再補說一句，就我的一切觀察，他們三個都缺乏主要的創造的迷力：天真 (naiye) —— 那一種溫柔的特徵，而且同時證明了天才家到底仍是一個人的特徵。他們三人對當時作曲家的影響很大，但是我想，這影響對他們是不健康的。觀察他們三人當中那一個，在那塊地方的影響最大的事是有趣味的：在德意志，是瓦格勒，影響了大多數的年青作曲家；李茲特影響了少數的器樂作家。在法蘭西與俄羅斯，則是倍尼阿茲與李斯特二人，然而僅影響了器樂作家而已，因為在法蘭西，歌劇還是跟隨着梅衣伯爾的指引，在俄羅斯歌劇仍依着一種故意的國民的風格而表現着它自己。在意大利，是李斯特單獨的勢力，支配了年青的作曲家轉向器樂的製作——這一支流，直到現在，還似乎是違反意大利人的天性的，我相信這會一直保留到永古。

那麼，你以為今日的樂藝只是個過渡時期？

最多是那樣。或者牠有發展，不管牠要發展成向什麼方面去發展，時間會告訴我們的，我今生是看不到了，所以我在巴比倫 (Babylon) 的水邊哭泣，而為我，豎琴也沉寂了*。

假使那是真的，那麼你已經吃了智慧之果 (Tree of Knowledge) ，因着這，便失去了你的快樂的樂園 (Paradise of delight)**。

**公歷前586年，尼布甲尼魯王Nebuchadnezzar召猶太京城耶路撒冷，猶太人被擄至巴比倫國——譯者註。

*聖經舊約創世紀第三章：始祖夏娃在伊甸園聽了蛇的話，吃了智慧樹的果子，因而眼睛明亮，發覺自己是赤身露體。她的丈夫也聽她的話吃了，遂同被上帝逐出樂園——譯者註。

只有記憶的快樂還是我的。

照你說來，那末，在音樂的園地上，再沒有什麼美麗的與偉大的東西可以期待了。

誰能預卜將來呢？我只講，而單講到現在。

但是，作曲家中活着的，像勃拉姆斯(Brahms)，德伐沙克(Dvorak)，格歷(Grieg)，哥爾德馬克(Goldmark)，馬思南(Massenet)，聖沙恩(Saint-Saens)，韋爾諦(Verdi)，古諾(Gounod)，柴伊科斯基(Tschaikowsky)，及其他許多作者；還有演奏藝術中的約希姆(Joachim)，沙拉沙特(Sarasate)，畢羅(Below)，達爾伯特(D'Albert)，斯多克好森(Stockhausen)，法爾(Faure)，巴諦等人呢？

從生命中除掉佳良的什麼都不取(De vivis nihil nisi bene)！而且，你所提到的大半都是早期的孩子。我的意思是說再一次的成長(after-growth)。

那麼，假使一個人不愛現代的音樂，他可以享受從前的音樂；這在現在比他任何時代都能更常常聽到的，而那些是絕妙地被演奏的。

常常，不錯——可以說是太常常了；今日的音樂真是太多了。

那麼，你是反對音樂的大眾化了？

這問題有要分作兩方面來說，每一面都有牠的正確點，可是，我雖然常常想，我却不能決定那一方面是更好些。自然大眾應當來了解樂藝的傑作；聽牠們，帶着要理解牠們的理解來聽牠們；爲着這，是必須設立花園和大眾音樂會等等的。建設音樂學校，組織合唱隊，愛樂會，交響樂音樂會等。但是，從另一方面講，我覺得音樂需要一種

奉神的態度，一種廟宇中的既定宗教的儀式 (Cultus)，而這廟宇中僅有奉教的人才得准入。她要求最後之被選者，換言之，要具有某種神秘。兩者之中那一種觀點對呢？我是決不願意，在一所花園或是大眾音樂會中聽見多芬的第九交響曲，或是最後的絃樂四重奏，或是最後的鋼琴朔拿大的；我決不怕人不懂牠們而是怕人們或者努力去懂牠們。

你真太愛給人以似是而非之論了。

我也不明白純藝術的博物館是不是，或者已經在造形藝術上，對於民衆有教育之功用(從真的意義上講)了的，其實，那只成爲某市中有教育的一部份人的教育機關罷了。

我相信樂藝比起造形藝術來是屬於爲民衆的教育的最高法則的，所以兩者不能相比。

好吧，那末我們將要放下這個問題不談了。可是我，十分認真地，有這麼個意見——爲了“聽”與“作”太多的音樂——要一個作曲家集中他的心力是很困難的(這創造中的一個主要的需要)，因爲他不得不聽和演奏別人的那麼的多的音樂，而“不是他自己的”；在一個激烈的冬季與不止擁擠之春日的音樂節期之後，還是不得不(關於大眾不多說什麼，而只希奇他們對於音樂的巨大的愛心)疲倦地支持下去，甚至於也許病了，到一個休養之處，每日還得聽三次音樂，假使節目是舞蹈曲，民歌，軍樂之類的倒也好。——但是，又是“湯霍伊查”(Tannhaeuser)前奏曲，“情火之魔力”(Feuer-Zauber)，莫札德，韋伯，等等。

音樂教育論

青柳善吾著
易之譯

第三章 發聲指導

1. 唱歌和發聲

唱歌，確是音樂教育的中心。

然而所謂唱歌的意義，究竟是什麼？這，若以簡單的定義來說，就是要借藉發聲器官，依憑音樂的法則，來表現我們的內部的生命。以這個意味，來解釋唱歌，那末唱歌的成立條件，就可分作二方面來說。一，是完全以發聲器官爲主的肉體的方面；一，是以豐富的感情爲主的精神的方面。這兩方面，若能有機的結合起來的話，那就是順應藝術的條件，而使唱歌生動的原因。可是爲要順應藝術的條件，兩者都要由訓練而被統制着。即，發聲器官，要由練習，更加去發揮牠的機能；感情，要憑經驗，更加使其豐富。

唱歌的根本，就是發聲。所以，發聲的研究，在唱歌教學，是非常重要的。

2. 發聲器官及其運用

人類的發聲器官，可以分爲三種。即，準備音——肺和器官；其次是喉音；再次是更精練的咽腔，口腔，鼻腔，硬及軟口蓋，舌，齒，唇等的音。

這些器官，如何使之合理的去活動？如何能保持其最適當的連絡？這是發聲法最苦心之點。

休倍爾脫說：“積有修養的歌手，就能自由的去支配呼吸，發出純而柔的音。”

爲要使音到達純而柔的境地，必須要把發聲器官和附屬器官，很微妙的結合起來才行。

3. 正確的發聲及其要領

所謂正確的發聲法，無論如何，決不是像有些人所說的是近似於魔法的特殊的方法。自然之聲的發聲，就是正確的發聲的根本，否則，就不是正確的發聲。假如以爲聲樂，是需要特別的發聲的，這樣去想，往往會去施以錯誤的技巧，使發聲變成爲極不自然。一般人都是致力於喉音的。喉音，易使聲音變成震聲，易使聽者感到不安。失了聲音的安定，結果，就是非藝術的唾棄的聲音。

所以，歌手所發出的聲音，都從肺器官出來的圓而且飽的聲音。

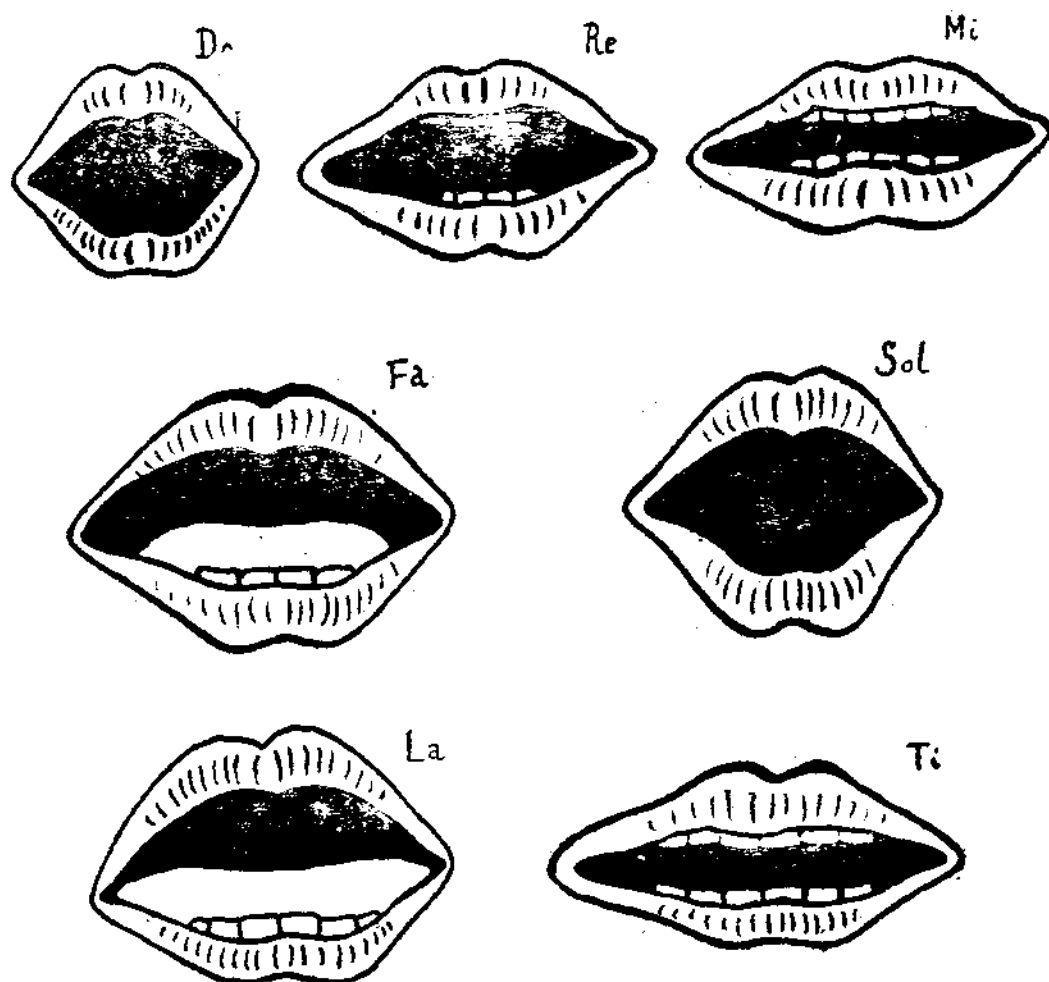
圓，飽，自然的聲音，就是我們所要求的正確的聲音，幼稚園和初級小學初入學的兒童，多比較地近於自然的發聲法。但經過若干的歲月以後，因教師的不注意，和見解的錯誤，會漸漸變成不自然。（不是指聲音的強弱而言。）所以，發聲的要領，就是以自然的發聲爲根本，去指導初入學的兒童。

4. 發聲的基礎要件

發聲的時候，第一應注意的事，就是姿勢。其次是口形，呼吸法等。這都是發音之前的最重要的事項。對於這些事，若不施以完善的基礎工作，那末作業的效果，是沒有希望的。

對於姿勢，沒有什麼特別的要求，只要有好姿勢就行。所謂好姿勢，就是兩足要直立；兩腕要很自然的垂在身體的兩側；肩平胸挺；兩眼向前視，如此而已。

口形的練習，如下圖。



呼吸法已在基本練習項內述及，不贅述。

5. 兒童的聲區及換聲指導

變聲期以前的兒童的聲音，大體和已成人的女聲相同。女聲，大都是位於 Alto (中音部) 和 Soprano (最高音部) 二部的音，同樣，兒童的聲音，也是屬於 Alto 和 Soprano 的。

從一個聲域內的最低的音起，唱到最高的聲音，決不能以同樣高低的聲音來唱。普通都能用二個或三個相異的聲音來歌唱。例如從低音順次唱到高音，到了不能再唱出音的場合，就須設法轉變唱法，使其把不能唱出的高音，也得歌唱出來。這，就是因發聲器管的作用，而轉變其聲音的緣故。這，就是普通所說的“換聲”。

換聲，在成人的場合，最普通的有三部。即胸聲，中聲，頭聲是。

胸聲 胸聲，就是依聲帶全幅的振動而發出的聲音，聽去好像是來自胸部的，聲音低而洪大。普作叫作“地聲”的，大概都帶着極重的聲質。在唱歌時，如令兒童用“地聲”來唱，就是大錯誤。

中聲 中聲，就是位於胸聲和頭聲之間的聲音。換言之，就是不高不低的中位高的聲音。聲音的發出的感覺，是離開胸部而移向喉頭的。這中聲，是從胸聲移到頭時，緩和其急劇變化的聲區。

唱歌時所用的最多的音，就是這中聲。所以指導兒童唱歌，須特別注意中聲。

頭聲 頭聲就是位於中聲之上的高音，是依聲帶的邊緣的振動，而發出此音，所以，聽去極像從頭部發出。

換聲，究應怎樣去指導才適當？這，單藉文字的說明，是不能把“聲”這東西，示現出來。對於無生理之解剖智識的兒童，去行口腔和聲帶的說明，教以頭聲，就是由這樣的筋肉的活動而來的，在實際上，也是沒有效果。

簡單的指導，是示以模範，最為適切。或者試行如下的說明也可。

即，在胸聲的場合，須命令兒童要發出不亂暴的自然聲音；在中聲的場合，須命令兒童發出更自然的而且帶有柔味的聲音；在頭聲的場合，須命令兒童發出更含柔味而又好像用力去拔出來似的高聲音。像這樣的一面示以模範，一面實地去練習，自然就能領會聲之奧妙的。總之，避免無理的發聲的指導法，是最有效果的方法。又，當換聲時，急激的變化，也應避免。

6. 變聲期的處理

對於發聲的最後的問題，就是兒童的變聲期的處理法。男孩大約在小學五六年級，就會發現這徵候。一般的男孩，在十三、四歲，女孩在十二、三歲的時候，就是入於變聲期的時候。這是任何人都不能避免的生理的變化。在女孩，變化的徵候，不甚顯著，但男孩，普通都變為 Octavo 的低聲。這期間，聲音已變成皺嘎，而且在發聲時，還感到痛苦。

在這期間，使用無理的聲音，要非常的謹慎。而且在變聲期間，全然隔絕唱歌的事，是悖乎教育的趣旨的，所以應當在不令其使用無

理的聲音的狀態中，也能達到音樂教育的目的。這方法，便是音樂的鑑賞指導，或者去教授音樂的歷史事項，和音樂通論等。然而一學級的兒童，最初決不會在同時入於變聲期的，多半是由四分之一或三分之一的兒童開始，而漸次把那數量增加，所以，在實際指導上，就發生許多困難。例如：一學級中的一部分兒童，雖然在不妨礙使用聲的狀態的，但其他一部分兒童，則已入於變聲期，其發聲，已到了不堪在唱歌上使用的狀態。遇到這樣的情形，一定要把全級的兒童，分成二組來教。倘若在不能採用這方法的場合，就該以應急處置的方法，令那些入於變聲期的兒童，來批評其他兒童的唱歌；或以拍子練習，或以樂典的事項，使入於變聲期的兒童，藉此活躍起來。這樣，就不會減少教育的效果。

第四章 歌法指導的注意

1. 曲譜

關於唱歌之根本的發聲指導，已在前章約略的述及了。然而唱歌指導，還有其他應注意的問題殘留着。先就曲譜來看罷，拍子，節奏，休止符，速度，高低等記號，以及其他的特殊的歌法，表情法等，均須注意。若在專門的方面講，除唱歌外，要注意的還很多，但兒童的唱歌，和專門家，自然不同，故省略之。

拍子 要使兒童的拍子觀確實這件事，在唱歌教學，是很重要的。在平常唱歌時，要時刻去注意兒童能否理解拍子的歌法。

關於各種拍子上的 Accent (音節) 的位置，應該使兒童體驗得。教授拍子的種類的時候，應先看明拍子記號，再用一，二，三等數目去數。例如二拍子，應數一，二；三拍子，應數一，二，三；四拍子，應數一，二，三，四；這樣反復數到一曲完結為止。否則，若去數一小節內的音符的數目，那就極易把八分音符組成的四分之三的拍子，與八分之六的拍子混同。總之，拍子的練習，不是憑智識，而是憑經驗的。

節奏 節奏和拍子，似乎是個別的東西，但這兩者之間，含有極密接的關係。所以，要明確地把節奏歌唱出來的事，就是間接的去正確其拍子的意義。

音樂是時間的藝術，節奏就是分割時間之單位的東西。假定一個音，保持一定的時間，而繼續彈奏，自然會現出一種強弱的週期的有規則的反復着，這便是關於音的強弱的節奏。

節奏又有交互的因音的長短而起的，這便是關於音的長短的節奏。

從音的強弱上規定種種方法，便構成拍子；從音的長短上規定種種方法，便構成節奏形式。

所以，節奏可以說就是歌曲的活的生命。無論怎樣好的歌曲，在唱歌時，必須令兒童把那歌曲中的自然的 Rhythm 唱出來才行。否則，就失了音之美。

在選取歌曲的場合，如遇較困難的 Rhythm，就應特別抽出來的練習，同時，在基本練習中，關於音階練習和音程練習中所交織的

Rhythm 感的啟發，也應十分的努力才行。

休止符 休止符，並非就是為呼吸而休止的。若從休止符的美的價值來看，在一首樂曲當中，休止符也含有相當的重要性。

原來，用休止符的地方，並不是說，樂想流到這地方是須休止的意義。牠依然是繼續的。牠依然是進行的。所以，說休止，是不合理的。與其說是“休止符”，不如說是“默止符”較為相宜。頗有像這樣主張的人。實在的，休止符，含有極重要的美的價值，無論怎樣短的休止符，在歌唱時，也應極明確的把牠唱出來。

速度記號及其他 速度記號，附點，延長記號，反復記號，連結線，連合線等等，在兒童歌曲中，也是常見的。在唱歌時，對於這方面的指導，也應十分注意。

2. 歌詞

歌詞的歌，應當注意(一)發音明晰圓美，(二)須依據詞的法則，把詩的內容，完全表現出來。此外，關於語句，Accent，抑揚等等，在唱歌上，也占了極重要的地位，茲略述如下。

語句 所謂語句，就是詞的 Accent，就是詞的抑揚，在唱歌時，這 Accent 和抑揚，關係於歌詞唱法甚大。

所謂 Accent，就是音的高低強弱之組織的極重要的要素。在作曲的時候，最費苦心的，就是如何使歌詞包含極自然的 Accent。無論什麼歌曲，假如不注意這 Accent，那就談不到所謂唱歌。所以，歌唱時，理解 Accent 的本質，及其特性表現的歌法，非用心練習不

可。

抑揚 無論說話或唱歌，詞的自然的起伏，在論理的意味外，尙應含有表現感情，直接的把內容傳入於聽衆的靈妙的特質。尤其是對於和普通談話相異的韻文及歌唱，更爲必要。雖然是一首極簡單的歌詞，但能否理解抑揚？與詞的生氣有至大的關係。所以，只依賴旋律，只機械的去唱歌詞，決不能把真正的詞中所包含的詩的情緒，發揮出來。

詩的內容 味得歌詞的內容，在唱歌時，也不可等閒視之。把捉要領及其內容的事，非常常顧到不可。

歌唱法的微細的技巧問題，非常的多。在這裏，不過是普通教育上特別重要的一部分的略述而已。總之，美的歌法，便是要喚起兒童對於歌唱，發生喜悅和憧憬。同時，把他們的心情，因藝術的高尙和美，而獲得覺醒呵！

湖南長沙大時代音樂社舉行音樂會

該會爲黃源洛、譚坤琳、黃榮、黃源澧、黃文蔚、張曙、劉臥蓮等所組織。於23年1月27日在四方塘青年會大禮堂舉行第一屆音樂會與歌劇公演，節目有絃樂合奏、混聲四部合唱、小提琴獨奏、童聲二部合唱、鋼琴獨奏、女聲獨唱、提琴二重奏……等等，歌劇：幼童之殺戮時代。6月17日舉行第二屆音樂會，節目有男聲四部合唱、小提琴獨奏、男聲獨唱、絃樂合奏、齊唱……等等。

作曲法

實價6角.20開本,101頁
上海大東書局刊行

本書是最基礎最切實用的作曲法。原書於1927年發刊後，至今已重版至十餘次之多。書中指示單音樂曲的作法甚詳，對於旋律（即曲調）的展開與變化等等，舉例豐富明確，實為初學作曲者之良好門徑書。如採為教本，更覺相宜。內容：第1章旋律法，第2章旋律與和聲，第3章樂段的考察，第4章靜止法，第5章複旋律處理法，第6章樂曲的形式，第7章樂曲的習作，第8章聲樂曲的習作。

繆天瑞編譯
兩種：

世界兒歌集

實價3角
開明書店出版

簡要音樂字典

蕭而化

S

S. 於 al Segno; dal Segno 成語中，當作 Segno 的略寫；爲 Senza, Sinistra, Solo, Soprano, Sordini 等字之略寫；在 V. S. 略號中，當作 Volti Subito 之略寫。

Saccade (法) 以 Violin 弓用力壓擦多數琴絃，使多絃同時發音。

Sackbut (英) (1) trombone 之前身。(2) 於聖經中當作 Sabet 一字之譯詞，猜想爲一種像豎琴樣的樂器。

Saite (德) 絃

Saitenhalter (德) Violin 絃之縛絃板。

Saiten instrumente (德) 絃樂器。


Saitenton (德) 絃樂器之音。

Salmo (意) 聖歌；讚美詩。

Salmodia (意) 歌詩學；聖詩集。

Salpinx (英) 古代希臘之號角。

Saltando (意) 跳越進行。

Saltarella, —o, (意) 八分三或四分三拍子的，意大利之一種快束步調之跳舞曲；——又，十六世紀頃，多數跳舞曲中的第二部分之名稱，三拍子，其跳躍之步調之節奏爲 

Saltato (意) 參看 Springing Bow。

Salteretto (意) 6-8 拍子的節奏型，如 Saltarella 者，參看 Saltarella。

Salterio } (意) 聖詩；或聖詩集。
Saltero }

Salto (意) 跳；di salto 以跳越；跳之；——又，輕跳越，或“分

- 開”。
- Salve regina(拉)聖處女瑪利亞的讚美詩。
- Sambuca(希)古代之一種絃樂器。
- Sambucus(希)古代之一種管樂器。
- Sampogna(意)直留之一種。
- Sanctus(拉)Mass之一部分。
- Sanft(德)柔靜，低弱。
- Sang(德)歌曲。
- Saenger(德)歌者。
- Sans(法)無，不。
- Saraband(英)西班牙國風舞曲之一種，或發源於東方之舞曲；器樂曲之 Saraband 常有二個八小節反覆之樂句，徐緩速度，三拍子；在 Suite 中，當作徐緩樂章 位於 Gigue 之前。
- Sarabanda(意) } Saraband
 Sarabande(法，德) }
- Sarrusophone(英)銅樂之一種
 • 於一八六三年為管樂隊長 Paris 之 Sarrus 氏有發明，中有雙套發音簧。
- Sartarella.—o.(拉)拿蒲利登舞曲之一種。
- Satz(德)樂節，主題，或樂曲；作曲法；簡單之樂曲；樂曲之風格。
- Saxhorns(英)銅樂器之一種，一八四二年比利時人 Adolphe Sax 氏所發明；為有鍵號角或低音喇叭所改進而成，有三或五個瓣蓋，當作鍵用。
- Saxophone(英)有鍵銅樂器之一種，一八四〇年 Adolphe Sax 氏所發明，單簧而用 Clarinet 之叫口，其鍵之用法及指法亦似 Clarinet 其音質嘹亮而尖銳。
- Saxotromba(英)銅樂器之一種
 • 為 Sax 氏所發明，實為有瓣蓋之 Trumpet。
- Sbalzato(意)急進；短促。

Sbalzo(意)跳越；跳進。

Sbarra doppia(意)雙縱線。

Scala(意)Scale

Scale(英) (1) 無論由任何長調或短調所組成之全音階之音系。或半音階地進行之半音階之音系；(2) 人聲或樂器之音域；又，管樂器上除固有之音外能以超吹法所得之音系；(3) 管樂器及管風琴中，管之徑及其長度之比率。

Scagnello(意) Violin 等樂器上所用之馬子。

Scemando(意)漸弱。

Scena(意) 一種有伴奏之戲劇的獨唱曲，其中為半歌謠半宣敘之Arioso及宣敘調，終結則大都為小歌調(Aria)

Scenario(意)歌劇戲劇等之概略。

Schalkhaft(德)諧謔；遊戲；浪漫的；滑稽的。

Schall(德)聲音。

Schaurig(德)死之恐懼之表情；命運之恐怖之表情。

Scherzandissimo(意)極其談諧的。

Scherzando
Scherzante
Scherzevole
Scherzoso } (意)遊戲的，嬉戲的，弄玩的態度，；談諧；輕快。

Scherzhaft(德)遊戲的；談諧的。

Scherzo(意)談諧語；笑談；——(1) 一種具有談諧性之曲譜，談諧曲；——(2) Symphony中之一樂章，具有特殊之節奏及和聲等之對比性，往往為第三樂章。

Schiettamente
Schiettezza, con
Schietto } (意)單純地；文雅地；純良地；完美地。

Schlag(德)敲擊。

Schlaginstrumente(德) 打擊樂器。

Schleifbogen(德) 連結線，表圓滑者。

Schleifer(德) 圓滑的；裝飾音。

Schleppen(德) 延長，Nicht Schleppen 不要拖延。

Schleppend(德) 延長。

Schluss(德) 終結；終止。

Schlüssel(德) 譜表記號；調號。

Schlussfull(德) 終止式。

Schlussatz(德) 終止樂章。

Schlusszeichen(德) a pause。

Schmachtend(德) 憔悴的，切望的。

Schmeichelnd(德) 諂媚地；動人的地；小心翼翼的地。

Schmerz
Schmerzhaft } (德) 苦痛的；悲
Schmerzlich } 哀的。

Schnabel(德) 管樂器之頭部。

Schnell(德) 快，速。schneller 更快；nach und nach schnell 漸快；sehr schnell 非常快。

Schottisch(德) } 四分二之圓舞
Schottische(英) } 曲，為Polka之變體 緩速度。

Schreibart(德) 法式；形式。

Schule(德) 樂器之用法。

Schulgerecht(德) 正確之樂曲。

Schwach(德) 弱；輕。

Schwaecher(意) 更輕；更弱。

Schwebend(德) 浮泛的，空想的，輕快的；如昇空的。

Schwegelpfeife(德) 風琴上之開放管，為四呎或八呎之律高度，其管之上端較尖小。

Schweige(德) 休止符。

Schweizerfloete(德) 風琴上音管之一種。

Schwellen(德) 漸強。

Schwer(德) 沉重的，困難的。

Schwermet(h)ig(德) 悲哀的地。

Schwindend(德)漸弱。

Schwun, mit }
Schwungvoll } (德)波動地；漂

浮地；激盪地。

Scialumo(法)於clarinet(洋笛)

譜中，表示較原音符低一八音
演奏。

Scintillante(意)燦爛；光明。

Scioltamente }
Scioltezza, con } (意)自由地；流
Sciolto, —a }

麗地。

Scivolando(意)鋼琴彈奏法中，
以姆指於鍵上滑行，使得一極
快速之音階彈奏。參看 Gliss-
ando。

Scoop(英)以高低不齊之音由一
較低之音滑唱而上。

Scordato(意)走調；出調。

Scordatura(意)絃樂器(如Vio-
lin之類)之特殊調音法，目的
在使得一種特殊之效果，或使

曲調易於演奏，獨奏時多使用
之，故又名之曰 Slo pitch。

Score(英)器樂或聲樂曲，以一
定之系統排列，而各部分寫之
總譜表，總譜表；close或co-
mpressed score 縮寫譜表，又
名曰Short score；full score
或Orchestra score 總絃樂總
譜表，總譜表；pianoforte se-
ore管絃樂曲編成之鋼琴譜表；
Open score 總譜表；Organ
score與piano forte score同；
有時有第三行譜表以記長低音
之用；Supplementary score
一頁譜不記完時所附加之譜表
；Vocal score 合唱總譜表。

Scoring(英)器樂法，管絃樂法。

Scorrendo(意)}
Scorrevole(英)} 圓滑；流暢。

Scotch scale(英)蘇格蘭音階，
無第四音及第七音，與中國音
階之五聲音階相同。

Scotch snap或 Catch (英)從許多蘇格蘭民曲中所發現之特殊

節奏之動機型。如 

Scozzese, alla(意)蘇格蘭式的。

Sdegno, con

Sdegnosamente } (意)以揶揄，

Sdegnoso

輕蔑，憤怒或忿恨之表情。

Sdruciolando(意)滑音；同gl-

issando, 以一指於琴鍵上滑進

。

Se (意)倘若，如果 Se disogna

心要時。

Sec (法)枯燥；單調；平凡；不

華麗的。

Secche(意)Secco之複數。

Secco (意)無味；單調；平凡……

…Recitativo secco 僅有定型

低音之伴奏之樂曲。

Secheresse, avec(法)不要演奏

得華麗。

Sechs(德)六。

Sechzenthel note (德)十六分音符。

Second (英) (1)二度音程；—(2)

中音部 (alto)—(3)同種聲音或

樂器之第二者，如第二提琴等

…(4)第二者如第二線等…。

Seconda,—o(意)同上。

Secondary chords(英)副和絃。

Section (英)二動機所構成之樂語。

Secular music (英)俗樂；宗教音樂以外之世俗音樂。

Secunde(德)二度音程。

Segno(意)記號………Al segno

至記號處；Dal segno從有記

號處，回復一次。

Segue(意)(1)接着；—(2)同樣。

Segue la finale接着末章演奏。

Segue l'aria接着演唱歌謠。

Seguendo(意)接着；跟着。

Seguendo il canto見col canto,

calla voce. 伴奏跟着歌聲。

Seguente(意)接着；跟着。

Seguidilla(西)三拍子之西班牙
 舞曲，性質活潑，其更體則較
 徐緩；常為短音階，以 guitar
 和歌聲為伴奏，間亦雜以拍板
 以彈節奏。

Seguito(意)接着。

Sehnsucht, mit }
 Sehnsuechtig } (德)切望地，
 以仰慕之表情。

Sehr(德)非常。

Sei(意)六。

Seitenbewegung(德)斜行進行。

Seitensatz(德)鳴奏曲之第二主
 題，副主題。

~~Semi(拉)半。~~

Semibreve(英)全音符。

Semichorus(英)以半音量所唱之
 合唱曲。

Semichroma(意)十六分音符。

Semidemisemiquaver(英)六十
 四分音符。

Semidiapason(英)減八度。

Semidiapente(拉)減五度。

Semidatesseron(拉)減四度。

Semilitone(拉)短三度。

Semifusa(拉)十六分音符。

Semiminima(拉)四分音符。

Semitonics(英)半音的(音程)。

Semitonium(拉)半音；一律。

Semitonium modi(拉)導音。

Semituono(意)半音。

Semplice

Semplicemente } (意)以單純的

Semplicita, con }

• 自然的而無情愛的表情。

Sempre(意)常常；繼續；都是
 ……。

Sensibile(意)可聽到的；可感到
 的；nota sensible導音。

Sensibilita con(意)以感情。

Sensibile(法)導音。

Sentence(英)樂句，常為八小節
 • 而終止於完全終止式。

Sentimentale }
Sentimento, con } (意)有感情的。

Sentito (意)深於感情的；表情。

Senza (意)無，不——(略寫為

S) senza di slentare 不要緩

延；S. misura “無小節”，即

是：不必嚴守一定的拍子；S.

passione 不要熱烈，安靜一點

；S. piatti 以一個演奏者操低

音鼓與鈸；S. rigore 不必嚴守

一定之拍子；S. rallentare 不

要緩延；S. sordini 去弱音器

；S. suono “無歌聲”即是，用

說白的聲音；S. tempo, 不必

嚴守一定之拍子。

Sept (英)七度音程。

Septchord (英)第七和絃。

Septet (te)

Septett (德) } (意)七重奏；七重

Septetto }

聲或以七個獨奏樂器所奏之樂
曲。

Septime (德) }
Septieme (德) } 七度音程。

Septimenakkord (德)七和音。

Septimole

Septiole } (德)七個一組之同

Septole }

種音符，奏於四個或六個同種
之音符之時間內，其各音值相
等。七連音符。

Septuor (法)七重奏。

Septuplet (英)見Septole

Sequene (英·法)

Sequenz (德) } 旋律或和音

Sequenza (意) }

以同樣之音程進行反復多次者
；反復進行。

Seraphine (英)呼出式風琴之一
種。

Serenade (英) } (1)“小夜樂”；子

Serenade (法) }

夜歌；歌唱於愛人窗下之歌曲
；(2)具有上述性質之器樂曲。

Serenata(意)(1)十八世紀所流行之一種具有戲劇意味之康答答(Cantata)；—(2)介於組曲及新黃崗(Symphony)之間之器樂曲之一種，但其形式較稍自由，常有五或六樂章，為細樂(室樂)性質；—(3)Serenade。

Serenita, con } (意)平靜地；明
Serenoso }
朗地。

Serietà, con (意)慎重地；莊嚴地。

Serio, -a (意)莊嚴的；Opera seria莊嚴之悲歌劇。

Serioso (意)以莊嚴的，認真的表情。

Serpent (英)一種低音管樂器，於一五九〇年為Canon Guillaume of Auxerre 所發明。今日幾乎廢棄不用矣。

Sesta(意)第六者。

Sestet } (意)A Sextet。
Sestetto }

Sestina }
Sestole—a } (意)A Sext-plet。
Sestolet }

Settima(意)第七度音。

Settimino(意)七重奏。

Setzart(德)樂曲之風格。

Setzkunst(德)作曲之技巧。

Seventeenth (英)二八音加三度。

Seventh(英)七度音程。

Seventh-chord(英)七和音；三和音加其根音之第七度。

Severamente

Severita, con } (意)嚴格地；注
Severo }

意樂譜上所書之速度及表情標語及記號。

Sext (英) } 六度音程。
Sexte(德) }

Sextet(英)六重奏；六部聲音或樂器所奏唱之樂曲。

Sextole (德) }
Sextolet (法) } A sextuplet.

Sextior(法) A sextet.

Sextuplet (英) 六個一組之同種音符奏於其四個同種音符之正確的時間內，六連音。真正之六連音，其第一，第三，第五各音符均為強音，偽六連音，但重復之三連音耳。

Sextuple(苦) 雙重小節之舊名。

Sfogato(意) “蒸發”。聲樂上用
以表示唱成漂空之音之意味。
——Soprano sfogato 高女子
高音部。

Sforzando }
Sforzato } (意) (略寫為Sfz,

Sf, 或用 >, ^, = 等記號書於
音符之上方以表之)。表示將一
音或一和音特殊加強；特強。

Sfumate }
Sfumato } (意) 極輕；如輕煙之
環繞。

Shading(英) 解釋樂曲時，於各
級強弱間之種種聯絡及更替，
使得一種藝術之效能。

Shake(英) 戰動之音，使原音及
其上方之一音快速作響；Sh-
aked graces 戰動裝飾音，今
已不用。

Sharp (英) 昇記號(♯)用以表示
升高半音 Double-Sharp 重昇
記號，表示升高兩個半音。

Sharp(當作形容詞用) —(1)就聲
音或樂器說，表示過高；—(2)
就音程說，表示長音程或增音
程；—(3)就調說，表示用昇記
號作調號之調；—(4)就風琴之
音栓說，表示高音音栓；—(5)
就琴鍵說(指多數)，為黑鍵，
或其間無黑鍵之二白鍵中之在
高之白鍵。

Shift(英) 易；移。Violin 類族
之樂器，拉時左手位置之移動
；從第一位置移至第二位置，

曰半易位 (half-shift) ; 從第一位置移至第三位置曰全易位 (Whole shift) ; 從第一位置移至第四位置曰重易位 (Double shift) ; 出了第一位置之外，曰“在易位” (on the shift)。

Si (意, 法) — (1) 音階之第七音 (即 B 音) — (2) 移去…… Si leva il sordino, 移去弱音器 ; Si levano i sordino 移去弱音器 ; (指多數) Si piace, Si libet 隨意 ; Si replica 反復 ; Si segue 前進 ; Si tace 平靜 ; Si volta 倒轉 ; Si ha s'immaginar la battata di 6/8 當作八分六之拍子。

Si bemo (法) 降 B 音。

Siciliana (意) }
 Sicilienne (法) } 西西里農民之
 舞曲 ; 田園風樂曲，徐緩速度，
 6-8 或 12-8 拍子，常為短音階
 …… Alla siciliana 田園風味。

Side drum (英) 軍樂用鼓。

Siebente (德) 七度音 ; 第七者。

Signalhorn (英) 角號。

Signature (英) 寫於樂譜首端之各種記號，如調號及拍子記號等……。

Signaturen (德) 定型低音 ; 註明和音記號之低音。

Signe (法) 記號。

Signes accidentels (法) 臨時記號。

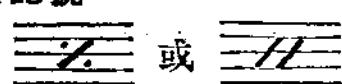
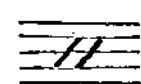
Silenzio (意) 肅靜，休止。lungo silenzio 長時靜止。

Si maggiore (意) }
 Si majeur (法) } P 長調。

Similar motion (英) 同向進行。

Simile (意) 同樣 ; 同前 ; 和前面一樣 ; 表示後來一小節或數小節，和前面的一樣的方法奏唱。

• 其記號：

 或 

Si minore (意) }
 Si mineur (法) } B 短調。

Simple (英)單一的。就音程說爲單音程(實際上沒有超過八度之音程);就對位法說爲單對位。(即不能轉回之對位。)沒有變化的單節奏,模倣等……。

Simplement (法)單簡的,自然的,未經變化的。

Sin 卽Sino之省寫。

Sincopa 見syncope

Sinfonia (意)—(1)A symphony
—(2)歌劇序曲。

Sinfonie(德)Symphony。

Singbar(德)如歌唱;可歌唱的;
;Sehr singbar vorzutragen,
奏如歌聲。

Singend(德)可歌的;如歌。

Singhiozzando(意)噓唏;大息之聲。

Singkunst(德)唱歌術。

Singschule(德)唱歌學校。

Singspiel(德)喜歌劇。小歌劇。

Singstimme(德)歌聲。

Sinistra(意)左·meno sinistra
(省寫爲M.S.)左手;Colla sinistra,用左手。

Sino(意)至;迄……Sino(或Sin)
al fine至終止處。

Sirenengesang(德)女妖之歌,
迷魂之輕歌。

Sistrum (英)古代之打擊樂器。

Six pour quatre(法)sextuplet。

Sixteenth-note(英)十六分音符。

Sixth(英)六度音程。

Sixth-chord(英)六和音。

Sixty-fourth-note(英)六十四分
音符。

Skip(英)旋律二度以上之音程進
行;跳進;disjunct。

Skizze(德)譜稿。

Slanciante } (意)“排斥”。猛烈
Slanciato } 地。

Slancio, con (意)急擊;猛敲;
(常寫作con slancio)。

Slancio, di(意)如鎚擊之音；明亮清晰之音。

Slargando } (意)漸緩。
Slargandosi }

Slargato(意)更緩；更延長持續。

Slentand(意)漸緩。

Slide(英)(1)trombone之滑動U形管；—(2)三個或四個音階之上下快奏；—(3)Violin弓下端之能滑動張絲之木塊。

Slide-horn(英)以滑管之伸縮代簧瓣而吹奏之銅樂器。

Slide-trombone } (英)同上述之
Slide-trompet }

樂器。

Slur(英)括於多數音符上之弧線，表示演奏圓滑者：連結線；在聲樂曲上之應用為表示以一口氣歌唱所連結之音，這些音名之曰Slur。

Slurred-melody(英)二個或多數音符唱一字音者；(與Syllabic

—melody相反)。

Small-octave(英)小均；低音譜表第二間起之一組音。

Small-orchestra(英)普通管絃樂隊而少trombons, 二個horns, 有時或更少clarinets和鼓者。

Smanicare(意)移位(參看shift)。

Smaniante } (意)熱情地。
Smanioso }

Sminuendo(意)漸弱。

Sminuito(意)更弱。

Smorendo(意)漸弱。

Smorfioso(意)如有所感之表情。

Smorzando } (意)漸弱。
Smorzato }

Snare-drum(英)底面張有響絃之小鼓，即普通軍中用之小鼓。

Soave } (意)柔情的；甜
Soavement }
Soavita, con }

蜜的。

Soffocato (意)悶聲的；含糊不清的；悶塞的。

Soggetto(意)主題。

Sognando(意)夢幻的。

Soh音階唱法中Sol之唱音。

Sol(意)亞爾內笛年(Aretinian)音階唱音法之第五音；意大利及法蘭西代表G音之音名。

Sol-bemol(法)降G音。

Sol-diese(法)昇G音。

Solenne

Solennemente

Solennita, con

嚴肅的；莊重的。

Sol-fa' 音階發音之代名詞；音階唱法；階名。

Solfège(法)

Solfeggiamenti(意)

Solfeggiare (意)聲樂練習實習。

Solfeggio(意) (複數為Solfeggi) 聲樂練習，無論用單母音，或

階名，或字音練習均是。

Soli(意)Solo之複數。

Solid chord(英)整和音。

Solito(意)通常的，普通的；Al Solito如常。

Sollecito(意)小心地。

Solmisation (英)用階名教授歌唱音階之方法，據說為Guido d'Arezzo (生於990年?)所發明。其名為根據六聲音階所作，長音階開始之六音名c, d, e, f, g, a 分名之曰 ut re, mi, fa, sol, la; 其後十七世紀時始增加第七音，導音之階名曰Si，同時並將c音之階名ut，改為Do，然直至今日，法蘭西依然保持古代之唱法。又，今日第七音Si之唱法，與昇sol音衝突，故易之曰ti。

Solo(意)獨；獨奏；獨唱。以一個聲音或樂器奏唱，或以一個聲音或樂器為主而附加一樂器或多數樂器為伴奏而奏唱。在管絃樂譜中“Solo”(或以“I”表示之)表示以一個樂器為領導部。在“單人”鋼琴會曲編製中，Solo表示鋼琴獨奏開始處。Violino Solo表示“提琴獨奏”或“第一提琴”。

和聲解剖學講話 1

調的要素

Louis B. Prout 著
李元慶 譯

本文原名爲“Harmonic Analysis”倫敦Augener公司1894年出版。原著者普斐特氏(譯註1)對於和聲學中各問題的寶貴的論述，及其理論體系的正確性，用不着我來先說；我所希望的是：本書頗多艱奧處，誤譯定會有的，如蒙讀者指正或對於譯名有意見時，祈賜函譯者，當立刻在本刊中改正或討論，以免貽誤旁位讀者，並且在出單行本時可以得到較正確的譯文。各理論家對於解剖和聲的論著，多半都是在和聲學書中提到，專書仍然很少；最近出版的據我所知僅有論轉調及現代和聲的書數種：

H. A. Miller: *New harmonic devices*. (1930) Ditson 公司出版。已有門馬直衛日文譯本。

A. W. Foote: *Modulation and related harmonic questions*. Schmidt 公司出版。

P. W. Orem: *Manual of modulation*, Theodore 印書館出版。

C. Zoeller: *Art of modulation* (1930), Reeves 書店出版。

T. Otterstron: *Theory of modulation* (1935) 劍橋大學出版部印行。

H. Andrews: *Modern harmony*. (1934) 牛津出版部印行。

R. Lenormand: *study of modern harmony* (1935), B. F. Wood 音樂公司出版。——譯者附言

引 言

關於解剖和聲的問題，似乎很少有人根據它的至高的重要性而有所論著過。本文企圖給那些需要這種學科指導的學習者一點重要的暗示及意見，這些暗示及意見都給過著者及著者的學生們許多的益處。本文包含各種常見的理論術語的解釋及定義等，想使本文盡量完美一

些；但有一點 卽一般基本的常識如音程等，著者認爲無須再述說了，如果連音程尙未深記心中 尙未澈底的了解 還想研究什麼和聲學呢。

譯者註(1)

Louis Beethoven Prout 1864年9月14日生於倫敦，爲英國著名理論家 Ebenezer Prout (關於他的略傳，見本刊3卷1期88頁) 之子。1888年任Crystal Palace藝術學校和聲學教授，作有讚美詩九十三首。他的著作除本文外，尙有“Sidelight on Harmony” “Time, Rhythm and Expression” (本刊3卷2,3期有青青先生譯文) 兩書，出版處均爲倫敦Augener公司。

律特(Richter)(譯註2)的解剖學體系是隨着一般人常用的法則的：
 大寫字母後面置放一個支點表示長調，小寫字母表示短調 (G: = G長調；a: = A短調等)；意大利斜體羅馬字從 I 到 VII*所包含的數字用以表示音階上的每一個音符；非意大利體的大寫字母表示由長三度上組織起來的和絃；小羅馬字表示由短三度上組織起來的和絃；字後記着 ° 或 ' 表示和絃的五度是減音程或是增音程；數字後面的小7字表示一個包含着三音，五音，七音的和絃(譯註3)。小寫字母 b, c, d, 加在後面(加在“主音階名唱法”(Tonic Sol-fa)的後面) (譯註4) 表示其三音或五音或七音是在低音部，(通常稱爲和絃的第一或第二或第三轉位) 見 § 46。(譯註5)

* I. = 主音(tonic), II. = 上主音(supertonic), III. = 中音(mediant), IV. = 次屬音(subdominant), V. = 屬音(dominant), VI. =

次中首(submediant), VII=導音(leading note)。普通體的(非意大利斜體的)羅馬字表示在這些音所形成的和絃。

譯者註：

(2) Ernst Friedlich Richter(1803-1879)德國理論家，曾任萊比錫音樂院教授，樂隊指揮等職，著有“Lehrbuch der Harmonie”“Lehrbuch der Fuge”等，為當時之標準教科書。作曲方面有劇，彌撒樂等。

(3) 關於和聲解剖的記號，有一種較簡易的記法：即長短和絃均以大寫羅馬字代之，尤其在對位法中，很常用它。此外還有一種Riemann博士所用的，以T代表主和絃，D代表屬和絃，S代表次屬和絃等的解剖記號。和絃的轉位，在原位時有以a表示的，但在和聲學中常略去不用，亦有以1, 2, 3, 表示原位，第一轉位，第二轉位的如Goetschius博士的和聲學即採用此法。增和絃有用加號(+)記的。

(4) 主音階名唱法為英國Sarah Ann Glover女士所發明，通用於英美日諸國之普通的音樂教育中，所謂移動唱法(Movable-Do)即起源于此。這種唱法是根據每一個調的主音(Tonic)為起點，按照調號表示出來的自然音階的次序，在長調將第一級(主音)唱為Do，第二級唱為Re等依此類推，例如G調之主音G唱為do，C之主音唱為fa；如為短調則主音唱為la，第二級唱為Ti等。其中臨時記號凡升高半音將母音唱為i，如升fa升sol唱為fi si，凡低半音將母音唱為e，如絳Ti唱為Te。此外尚有一種叫固定唱法(fixed

一Do)即C音不論升降，一律唱Do，G一律唱sol等，不受調的影響，各國正式音樂教育機關多用之。此處係指羅馬字的用法而言，即凡調的主音以I表明，上主音以II表示之，……，因調的不同而易其地位。

(5) 此處不過略講一點解剖記號，詳細的用法在後面四十六節中會說到。

語術“協和和絃”(concord)及“不諧和和絃”(discord)其意為“靜的和絃”及“動的和絃”，因此後者需要他本身的“解決”(resolution)。這一點學習者應牢記在心的。

研究調心(tonality)(譯註6)是和聲解剖學的第一個原則；我們知道，音樂不能離開調(Key)而存在，很明顯地，在沒有明白音樂所經過的調及轉調(modulation)的正確的特徵之前，是無法確定關於和聲組織的真相的。因此怎樣才認識它們的問題，有待解剖者來解決了。

譯者註：

(6) 調心或譯調性，據日本門馬直衛先生的意見，譯為調心較妥當。因為德語有 Tongeschlecht 一字，意為長調與短調對立的性別，頗適於譯為調性，故譯者尊從他的意見，譯為調心了。他的意義見第七節。

調的要素：自然音與色彩音

§ 1. 關於調記號及其意義 自然讀者早已熟悉了 因為沒有人任尙

未了解它們就來弄和聲解剖學的。然而在開始之前却可以把調的界限加以確定，有些尋常的立足點是必須從我們由調而知道的正確的定義中找出來的。著名的理論家對於調中包含各音的數目各有各的意見，有將它計算爲七個的，十二個的，十七個的；但是他們都承認調是某一些音與某一個音間的關係，選出該音爲各音之靜止點（稱爲調子音〔Key-note〕或主音），其餘的音（除去主音唯一的補足音程〔complement〕（譯註7））以外，其餘在普通和絃〔common〕中所有的音都具有由動向靜的關係，所以也可以說它們都有一種基本的傾向。

譯註：(7) 所謂補足音程，即某一種音程上面，再加上一個音程，使其成爲八度，這個加上去的音程稱爲補足音程；如完全五度之補足音程爲完全四度。此處所謂主音之補足音程爲一個完全八度無疑，用以指較主音差一個八度的音。

§ 2. 那些將調限爲包含七個音的理論家們，把調記號(Key signature)或自然音階(diatonic scale)（譯註8）做爲研究的基礎；除了裝飾音(ornamental note)（§ 17）以外，將所有的臨時升降音都論爲含有轉調的意味。著者感覺到這種對於調的界限尙有許多要補充的，比那些“戴氏派”(Day's theoriste)（譯註9）的理論家們（下面所說到的仍襲用戴博士的理論體系解釋一切的人們）所願承認的更多些；因爲他們的論著都通通將色彩和絃(chromatic chord)——（含有調記號以外的半音的和絃）——論爲它是不屬於該調中的音，並不與自然和絃(diatonic chords)般的有着相同的意味。其實，“轉調”一語的意思是調的

改變(即主音的改變)所以將轉調一語誤用於含有仍傾向着相同的主音或“靜止點”的臨時升降音的那種和絃上了。關於這些，下文中常要提到的。(譯註10)

譯者註：

(8) 自然音階一語或譯為全音階，但現代樂派中有 Whole tone scale一語較適於譯為全音階，恐怕混亂，譯為自然音階了。後者或譯為半音階，但又有 half tone scale一語，適於譯為半音階，故又照該字之原義譯為色彩音階了。二語之初步的意義，可參閱樂典書籍。

(9) Alfred Day博士，1810年生於倫敦，1849年歿，著名的音樂理論家及物理學家。

(10) 這段文意頗費思索。茲再詳解如下：——那些認為“除了裝飾音以外，所有的臨時升降都含有轉調的意味”的理論家及戴氏派的理論家們，都將色彩和絃論為是“不屬於該調中的音”。即是說，它是含有轉調的意味。他指出這種錯誤，因為“轉調一語的說思是調的改變”而色彩和絃並無“調的變改”的作用，色彩和絃是“含有仍傾向着相同的主音或靜止點的臨時升降的的那種和絃”，所以將轉調用在色彩和絃上是錯的。

§3. 因此，調中除自然音以外還有另外一個基礎，即色彩音。對於這個，馬克法閏 (Macfarren) (譯註11)氏對於該“色彩音”的定義：“含有帶着臨時升降音的音，而該音並無轉調”是對的，不必再修改了

。各位讀者都知道色彩音階含有十二個不同的音，假如我們將臨時升降音稱爲一個名字，或上升或下降，可獲得五個色彩音，即調中共總有十二個音；但是如果將臨時升降音稱爲兩個名字(升半音及降半音)，照這樣計算起來，會有十個色彩，即一共十七個音。(譯註12)關於這個問題，及下面所要講到的，各有各的主見，各有各的擁護者(見下面§5)；但著者敢以爲戴博不明瞭的地方可以說是在於他把色彩音與自然作爲調中的相等的立腳點。

譯者註：(11) G. Alexander Macfarren爵士1813年3月2日生於倫敦，卒於1887年10月31日，爲英國著名的作曲家及學者；曾任Lucas及Potter皇家音樂院教授，直至雙目失明之後。1876年得劍橋大學音樂博士學位，1876年任皇家音樂院校長，1883年得爵位。作有交響曲，歌劇，神劇，鳴奏曲等。又著有教科書，論文等。Banister曾作過他的傳記。

(12) 如C與D之間的半音，或爲升C，或爲降D，故曰每個色彩音可加以兩個不同的音名。

§4. 因此可以說調包含着兩個要素，一爲自然音一爲色彩音，後者僅因爲它的解決在調中，所以說他是屬於該調的。這個觀念將在下面論到，然開始即須把它清楚地把握着。色彩音或和絃可以當做(除了一兩個例外)從那些常用的某一關係調中(§6,ii及vii)“借來的”音或和絃。

§5. 由上述的見解看來，可以說任何色彩音凡上行而解決的應寫

爲升號，凡下行而解決的應寫爲降號，但將它假定爲包含在同一調中顯然是不合邏輯的，例如將升C及降C認爲都屬於同一調中等。無論如何戴博士的爲色彩音階所用的固定的和聲記譜法 (fixed harmonic notation) (譯註13)給予解剖學簡單化了，並且獲得現在所說的這種理論的根據。故色彩音階含有十七個音之理論，本文中亦不再重視了。

譯者註：

(13) 指和聲色彩音階 (harmonic chromatic scale) 記譜法，即將每一個色彩音固定地冠以一個適於該音和聲進行的升或降的記號，詳論見下章“戴氏理論”第七條。

徵求本刊

恭則現缺音樂教育第1卷第1第2各一期，及第2卷第2第6各一期，如承轉讓，當奉新出音樂書籍，以答雅意，惟後至及污損者璧還。

上海塘山路澄衷中學陳恭則啟

樂器法講話 4

絃樂的組織

Ebenezer Prout 著
李元慶 譯

§ 43. 已經說過每種絃樂器的音域及處理方法之後，現在該來說說其組織的理論了。於初學者的限制之中，除了指示出一些普通的規律之外再要說些別的，是不可能的。從前已經講過(§ 23)絃樂常寫成四部的和聲。但是，現代的作曲家很少仍然繼續地使用嚴格的四部和聲，即使僅為絃樂時，亦復如是。有時常重複某一部，或用同度或用八度，如下列Mozart的兩個例：——

Ex. 15. MOZART. Overture, "Don Giovanni."

Molto Allegro.

Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Cello.
Violoncello e Basso.
Basso.

Ex. 16.

MOZART. Symphony in G minor.

Allegro molto.

Violino 1.
Violino 2.

p

divisi.

Viola.

p

Violoncello
e Basso.

上例因欲節省地位，兩部小提琴同印於一行譜表上，但學習者須記着在真正總譜上則每一部都應分開來寫了。唐·喬望尼序曲的開始至最後的前一小節止，可以看見只有三聲部的和聲，中提琴與大提琴同度齊奏，僅最末一小節不是這樣；這並且給了我們一個無低音提琴的和聲的例(見 § 32)。十六例中可以看到四聲部的和聲，其中第二小提琴低八度地重復着旋律，此樂段中的中提琴部亦正好是前面二十五節所說的中提琴分部(*division*)的例。從他方面言之，僅用絃樂器也可以用雙絃(§ 14)中獲得五部或六部的和聲。這種例子幾乎在每一個現代的作品中都可找出來。

§ 44. 由於各種絃樂器其音質上的一般的相似點，將某一個伸展着的樂段分開置於數部絃樂器中，而無音色上之顯着的變換，這是可能的。此說可於下例中見之：——

Ex. 17.

BEETHOVEN. Overture, "Leonora," No. 1.

Andante con moto.

Violino 1.

f *p*

Violino 2.

f *p*

Viola.

f *p*

Violoncello.

f *p*



同樣之樂段亦可用不同的管樂器奏之，但因為音色之相異，就不會有與上面相同的效果了。

§ 45. 將全體絃樂齊奏(自然，指一度及八度)在 forte (強) fortissimo (更強) 的樂段中總是很有效果的，——倘若留心勿把它們分得太遠。如下例——

Ex. 18.

(a) V. 1. V. 2. ff
Viola. ff
Cello e Lasc.

(b) ff

(c)

在(a)中的聲部的分配法不良好，該第二小提琴與中提琴間相距兩個八度，中間有空虛之感。如果特別需要那顯赫的高音部，則應寫如(b)；但如(c)之編雖不甚顯赫，然豐滿及響亮則過之。並且對於全體的和聲部中(即非齊奏時)絃樂樂段亦應有同樣的注意：盼學習者在 Beethoven 的 C 短調交響曲的結尾章中研究這一點，謹記牢此地所規定的普通規則，去觀查他是怎樣的寫成功了那個總譜。

§ 46. 絃樂的彈音可以用種種的方法運用之。如下例，我們將看

到所有的絃樂器全用彈音，並無何種別的伴奏：——

Ex. 19. *Allegro con fuoco. MENDELSSOHN. Symphony in C minor (finale).*

Violino 1.
Violino 2.

Viola.

Violoncello.
e Basso.

學習者須注意在它的進行中，上面的第一小節內，和聲的中音部低於第二小提琴的音域時，作曲者是怎樣地用中提琴去幫助他。這種情形是常會遇到的：彈音往往用如某獨奏部之伴奏，其獨奏部或為聲樂或為管樂，如此則獨奏部較用弓奏絃樂時更為顯露。如：——

Ex. 20. *Moderato. SPOHR. Overture, "Jessonda."*

Corno 2 in E \flat *.

Violino 1, 2.
(*unis.*)

Viola, Bassi.
(*unis.*)



這種效果的例子可於Weber“渥伊里昂典”(Euryanthe)第一幕次高音所歌的“Unter blueh’nden Mandelbaeumen”中找出來。同樣別的良好例，在Auber的“黑衣僧”(Domino Noir)歌劇“如此良宵！”(Ah! quelle nuit)一景之開始時亦可找出來。中音部的彈音伴奏，有時也可以同別的用弓奏的絃樂器在一起演奏；如：——

Ex. 21. BEETHOVEN. "Prometheus," No. 15.

Adagio.

Violino. 1. *p*

Violino. 2. *pizz.*

Viola. Bassi. *p*

The musical score for Example 21 is for three instruments: Violino 1, Violino 2, and Viola/Bassi. It is in 4/4 time and marked 'Adagio'. The key signature has two flats. Violino 1 plays a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Violino 2 plays a rhythmic accompaniment using pizzicato (*pizz.*). The Viola and Basses play a similar rhythmic accompaniment with a piano (*p*) dynamic.

此例僅有三部和聲，中提琴或同度或八度地重複着低音提琴，但是因為第二小提琴的分裂和弦的形式，足以避免任何和聲上薄弱的情形。學習者試注意其和聲的嚴緊及各部的位。

§ 47. 弱音器的效用已經說過了(見 § 20)。它的重要的用途在於表現憂鬱的，有時是神秘的效果，或非常輕弱而靈妙的樂段；例如，Berlioz的“羅美奧與球麗哀德，”(Romeo and Juliet)中之“麥波女王諧謔曲”(Queen Mab scherzo)，或Raff的“林中”交響曲中的“特麗

亞得之舞”(Dance of Dryads)等。它也常用為聲樂的輕弱的伴奏。Beethoven又常僅把它放在小提琴上，而不放在旁的絃樂上，如：——

Ex. 22. *Adagio un poco mosso.* BEETHOVEN. Concerto in E-flat.
Con sordini.

Violino 1. *p*

Violino 2. *Con sordini.*

Viola. *p*

Bassi. *pizz.*

cres.

cres.

cres.

此處中提琴有力的音符在第四條絃上發出，常較有弱音器的小提琴更為明顯。此外也常加弱音器於中提琴上，並且有時(然很少地)也用於大提琴及中提琴。上面所引用的還給我們一個低音提琴之彈音用如伴奏的例子。下面所選的例顯示出有弱音器的絃樂可以怎樣地用為伴奏部份：——

Ex. 23. *Allegro assai. Con sordini.* AUBER. "Le Domino Noir."

Violino 1. *Con sordini.*

Violino 2. *Con sordini.*

Viola. *Con sordini.*

Voice. ANGELE.
L'heu - re, la nuit tout m'est pro - pi - ce,

Violoncello. *Con sordini.*

Basso. *Con sordini.*

du cou-ra - ge, ne tremblons pas,

上例之低音提琴雖記有弱音器，但如果用起來，也不容易聽清楚，因

此許多奏者常不用它。學習者在這例中還有可注意的；就是他將大提琴的美妙效果用為旋律的樂器，在歌聲部下六度地移動着。

§ 48. 在現代的作品中，小提琴部常分為數部，即通常將第一及第二小提琴各分為兩部，有時尚不止此數。雖然這種方法在Handel的時代，他曾經在他的“愛達利亞”(Athalia)序曲中用四個小提琴聲部來代替二個聲部，奇怪的是Haydn, Mozart, 或 Beethoven 似乎並沒有那樣地用過。這種現代用法的例子，最早的其中一個要算“中夏夜之夢”的序曲了：——

Ex. 24. MENDELSSOHN. Overture, "Midsummer Night's Dream."
Allegro di molto.
divisi.

Violino 1. *pp*

Violino 2.

有時僅將第一小提琴分開奏如八度，為的是要使它的旋律非常顯明，如Rossini的“聖母哀悼歌”(Stabat Mater)的“Cujus animam”中之一個樂段：——

ROSSINI. "Stabat Mater."

divisi.

Violino 1.  &c.

§ 49. 沒有一個人再能呈現出比Wanger 更巧妙的絃樂分部法了。許多樂人都知道在“羅安格林”(Lohengrin)前奏曲中，由其高音部各級的提琴分部法所得來的那種微妙的效果吧。

Ex. 26. WAGNER. "Lohengrin."

Lento.

Violino 1. 

Violino 2. 

Violino 3. 

Violino 4. 

dim.



他的後期作品裏，Wanger 想更複雜地運用分部法。舉例來說，“**特**斯丹與綺瑟”(Tristan und Isode)第二幕(總譜第239頁)中的絃樂分為十五個聲部。這種苦心創造的編製法包含着那麼多演奏上的實際困難

。勸學習者還是限定照通例將每部分為兩部較好，並且，除非爲了某種特殊效果時沒辦法從他種手段獲得時而外，以不用它爲妙。分配聲部愈簡單則愈可以獲得適當的良好的演奏情況。

§ 50. 有時獨奏小提琴部與其他絃器組織起來，很有良好的效果，但不能像助奏(Obligato)樂器那樣全樂章地使用它，只能說偶然地爲了某種特殊的樂段時用之。關於小提琴運用如獨奏樂器的處理法，將於後面詳論。下面的樂段可做剛才所說的解釋：——

Ex 27. *Poco lento.* SCHUMANN. Symphony in D minor.

Violino Solo. *p dol.*

Violino 1.
Violino 2. *p dol.*

Viola. *p dol.*

Violoncello *pizz.*

Basso. *pizz.*

tr

這段總譜也包含着號恩(horn)及叭竦(bassoon)，但不過僅重複某部以增加和聲而已，為節省地位，略之無妨。學習者注意最後第二小節，中提琴出現了兩次的升G臨時記號；這時須牢記住：當兩部寫於同一行時(如此處，或有管樂器的地方)每一部份都應該記以臨時記號，因為抄譜者一定是將每一部份分開來抄寫在單獨的譜表上的。同樣的好的獨奏小提琴部的例子可在Brahms的C短調交響曲緩慢樂章中近於結尾的地方找到。

§51. 希望學習者在這個時候對於管絃樂隊中的絃樂部分的處理方有一些概念，當做一個個別的部分。下章我們將試着指出它與管樂器怎樣的用種種方法組織它們。學習者必須不要忘掉絃樂是管絃樂隊的基礎；所以作曲者作品的效果應當大部份視他的絃樂作曲的手法而定。

〔第四講完〕

中華口琴會

徵 求

男女新同志!!!

“口琴音樂”自本會創始提倡以來，現已成全國普遍之勢，良以“口琴”小巧玲瓏，音韻清雅，攜帶便利，學習簡易，經濟而興趣無窮，不論男女老孺，自樂同樂，均極適宜。本會素以研究口琴音樂，提倡高尚藝術，發揚民族精神為職志，宗旨純正，辦理嚴肅，教授認真，創立迄今，瞬經五載，所辦事工：如賑災救國音樂大會，慰勞傷兵，慰勞剿匪將士演奏會等等，成績卓著。現有男女同志七千餘人，全國各地分會支會達八十處，本會總會及各分會並定於本年十一月十六日同時舉行“五週紀念賑災音樂大會”，聊盡國民救災天職。茲為普及此項高尚音樂起見，特徵求外埠函授男女新同志，歡迎全國愛好高尚音樂諸君加入研究，並歡迎組織分會，支會，共同提倡。函授章程及組織分支會簡章均已印就，承索即奉。本會發行“中華口琴界”會刊及精美“口琴樂譜”，並代辦口琴一切樂器，詳細請向本會詢問可也。

中華口琴會 會長兼指導 王慶勳謹啟

名譽會長：蔡元培 褚民誼 潘公展

董 事 長：王曉籟 林康侯 顧毓琦

董 事：戴季陶 孫 科 朱家驊 張公權

吳鐵城 許世英 程柏廬 黃麟書等

顧 問：程懋筠 黃今吾 繆天瑞 胡周淑安

何安東 陳 洪 戴逸青 余育秧等

新會所：上海江灣路公園坊一號

來函請聲明由“音樂教育”介紹

曲調作法 5

曲調中的變化音

繆天瑞

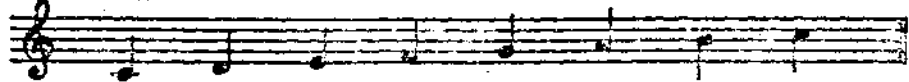
第 1 節 長調中的變化音

87. 音階中的某度音，可以作半音階的(Chromatic)變化。換言之，不用原來的音，而替代以半音階變化的音。

這種變化音，不用說帶着升(♯)降(♭)這種臨時記號，即不變音符在譜表上的位置，而僅加上臨時記號。

變化音種類繁多，現在單就所謂變化音度(簡稱變化音)(Altered scale-step)的來說。長調上各變化音如下(按照應用程度的廣狹而順次排列着)(+表示升高，-表示降低)：

a) 原音階




全C:

b) 變化音

較不普通	少用
降六度 (6-)	升四度 (4+)
升二度 (2+)	升五度 (5+)
升一度 (1+)	升六度 (6+)

c) 用變化音的例



上例c)的第一小節第一音上所附的降記號，並不表示轉調〔第97項〕，降 a^1 音用作C長調中降低的第六度，以替代本位的第六度音。

同例第二小節第一音上所附的升記號，也是如此，即升 f^1 音是升

高的第四度。其餘變化音類推。參看第90項a)。

88. 摘要

長音階上的各度音，除了上行時以半音進入次音的第三度與第七度以外，都可以作半音階的升高。然而，可以作半音階的降低的，只有第六度。

89. 現將長調上各變化音的出現狀態，分述如下：

a) 當作原音度的直接的半音變化音而出現，即變化音出現在原音的後面：



b) 當作原音度的替代音而出現。這時，對着變化音可以從其鄰近的音度而進入，最好是從最接近於這變化音的音而進入。但是，照原則須避去增二度的音程：



c) 對着變化音又可以照了第25項的規則，從跳越而進入。即對着降六度，可以從任何音的上行跳越而進入（因為第六度可以下行解決

[第90項a)]；對着升高的各變化音，可以從任何音的下行跳越而進入(因為牠們可以上行解決[第90項a)])：

全C:
 4+
 [87c1%)
 2+ 5+
 (任何一音)
 1+ 1+ 6+
 [87c1%) (任何一音) (任何一音)
 Adagio Mozart
 Eb 5+ 4+

d)很少對着升高的變化音，從上行跳越而進入。只有下舉各例尚可用。

4+ 最好 4+ 2+
 C:
 5+ 1+ 6+
 ?

e)反之，對着降六度却可以順遂地從下行跳越而進入(因為這個變化音顯然是上述一切變化音中最自然的一個)，但限於構成佳良的和音的時候：



90. a) 變化音的正規進行即其解決法如下 (某程度內必然地如此的):

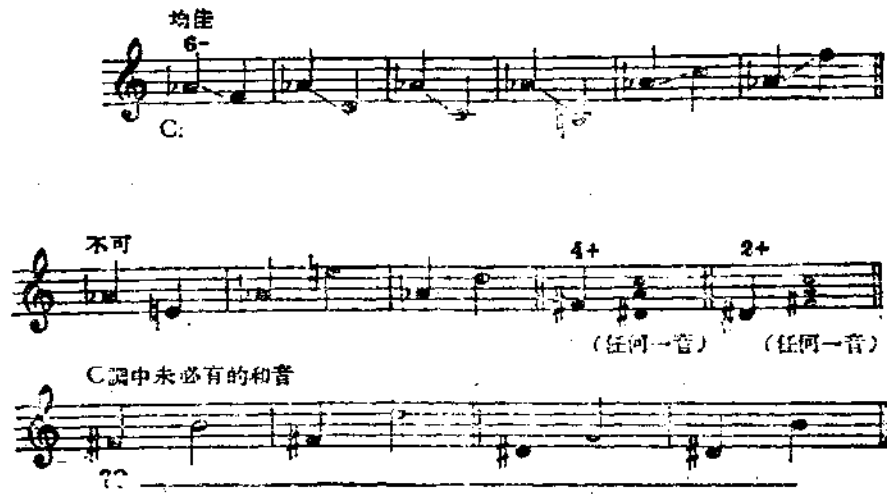
降低的變化音(第六度)下行而解決——一般按度地下行;

升高的各變化音均上行而解決——一般按度地上行。



並看第87項中的c)例。

b) 例外: 照了第89項e)條的理由, 則降低的第六度亦可以用構成佳良和音 (IV 或 V⁹) 的音, 作上行或下行的跳越進入別的音上。這種進行法在升高的變化音中之最良者 (升四度與升二度) 也屬可能, 但究竟少用, 因為這樣一來, 若不轉調就難於確定那分明佳良的和音了。



c) 升四度與升二度，很少照了第12項(異狀進行)的原則，強着作半階音的下行進入原音。但在徐緩的節奏，一音符至少占着一拍時，認為可用：



上例(a)處決不能記作降 g^1 (C長調上的)；這總是用升四度，即升 f^1 。看第88項，那裏分明沒有降低的第五度，即C長調上沒有降 g^1 這個變化音。並看第120項c)例第一與第二小節。

同理(b)處不能記作降 e^2 ，因為C長調上沒有降 e^2 這個變化音。降 e^2 是構成c短音階的音。

91. 變化音並不表示轉調，即不承認其解除原調。變化音總是為通過各節或章而保持着的某指定的調的印象所支配。

一般的例如下：

a) Allegro Beethoven
 Ab: 6- 6- 6-

b) Allegro Beethoven
 Ab: (S9b的例第八小節) 2+ 4+

c) Allegro Schumann
 E: 5+ 1+ 4+ 6+

d) Allegretto Chopin
 全A: 4+ 1+

e) Andante Schubert
 全D: 6- 4+

e) Moderato Schubert
 全D: 5+ 6-

g) Largo Wagner
 全Ab: (90c) 4+ 2+

92. 練習第十二

在一切的長調上作成許多的四小節與八小節的曲調，不時地用入些變化音。這些變化音不可過短，以致像了裝飾音；須分明地是本質音(Essential tone)。照原則，每個變化音不得短於一拍，而常常超過一拍。不起調的變化(第91項)。

在開頭的幾個練習上，單用最好的(最多使用的)變化音，並用正規的方法。到以後，逐漸地應用例外的形式。

復習第 8 項與第 26 項 •

第 2 節 短調中的變化音

93. 和聲短音階上的變化音如下（其先後次序照重要的程度而排列）：



短調中的變化音不像長調中的變化音一樣，可以作便利的摘要；牠們須個別地加以記憶。

94. 處理短調中變化音的規則，大體與長調中的相同，但並不全同。分述之於下：

a) 升四度（這個變化音的出現狀態，無論在長調或在短調，都是一樣的）是唯一既可以當作原音的半音變化音，又可以當作原音的替代音而出現的音。即牠可以作半音階的變化而導入〔第 89 項 a)〕，又可以從最接近的音（第五度）而進入〔第 89 項 b)〕，又可以從任何較高的音用跳越而進入〔第 89 項 c)〕：



b) 其他各變化音不能作半音階的變化而導入，而只可以當作原音的替代音而出現。普通最好從最接近的音而進入，很少以跳越進入。

但在升六度與降二度認為例外；即對着升六度，可以從任何較高的音而進入〔第89項c〕，對着降二度只要能構成佳良的和音，可以從任何方向（高方或低方）用跳越而進入：

Two musical staves in G minor (one flat) illustrating scale degree resolutions. The first staff shows a sequence of notes with annotations: (只能這樣) above a 7- degree, 6+ above a note, 2- above a note, 2- above a note, and 6+ above a note. Below the staff is the text "全c:" and "(任何一音)". The second staff shows a sequence of notes with annotations: 2- above a note, 2- above a note, (這些只起於轉調時) above a group of notes, and (並非變化音) below a group of notes. Roman numerals II are placed below the first two notes.

c) 學習者大約都已充分地知道第43項的重要性吧。試再去翻出來看看。旋律短音階由升高和聲短音階第六度(上行時)與降低其第七度(下行時)而成。這兩個變化音因為非常重要又時時出現在實際的音樂中，所以一早就用在練習中了。

95. 短調中的變化音與長調中的一樣，凡升高的一般上行到隣接的較高的音而解決，降低的一般下行到隣接的較低的音而解決〔第90項a〕。但亦有二三的例外，看下例便知：

Two musical staves in G minor illustrating scale degree resolutions. The first staff shows a sequence of notes with annotations: 4+ above a note, 6+ above a note, (只可這樣) above a 7- degree, and 2- above a note. Below the staff is the text "全c:". The second staff shows a sequence of notes with annotations: 例外 above a note, 4+ above a note, 5 above a note, 6+ above a note, 7 above a note, 2- above a note, and 佳 2- above a note. Below the staff are the labels "[90c]", "[33]", and "II".

一般的例：

a) Allegro Beethoven

b) Allegro Beethoven

c) Vivace Mendelssohn

d) Allegro Mendelssohn

e) Allegro Mendelssohn

f) Adagio Rubinstein

記着(a)的地方，爲一非和聲的裝飾音，等以後講到接近音時會詳細加以說明。

並看第84項中b)例，檢閱其第二小節中的降 b^1 音，與第七小節中的升 f^1 音。

96. 練習十三

在一切短調上，時時用入各變化音作成許多的四小節與八小節的曲調。覆查第91項；溫習第92項(練習第十二)中的一切指示。

本會工作報告

—— 7 月 份 ——

舉行音樂演奏

舉行第21次音樂會（贈券招待市民聽衆達二千人）。舉行第22次音樂會（招待省會中等學校暑期補習班全體學生同時舉行會唱）。

。參加第2期縣政人員訓練所畢業式遊藝會演奏音樂。赴勵志社舉行音樂會。

編輯方面

第3卷第6期音樂教育月刊付印。

。編輯“劇場藝術”自12期至15期。

。編印6月份工作報告表。修改“西門豹”平劇本。

民衆音樂方面

派員視察江西，新興，昌新等舞臺平劇（計“雪弟恨”“探親家”等20餘齣）。派員指導江西，新興兩舞臺排演“七劍十三俠”“彭公案”等劇。派員視察德勝舞臺及

新新遊藝場省劇計“蓮花菴”“狐狸報恩”等十餘齣。派員視察民樂茶社羣賢樂園等遊藝場所大鼓及清唱等節目。派員視察明星，光明兩電影院電影，計“良宵”等5片。並填報視察紀載表。派員出席南昌市各機關推行新運聯席會議（凡3次，提出議案2件：

1. 取締本市各娛樂場所增加臨時座位實行對號入座取消叫賣送茶送巾及改善廁所等件；
2. 請南昌廣播無線電臺停播黎錦暉一流歌曲唱片，均照通過）。

派員參加省黨部執行委員會組織戲曲編審委員會。召開第22次民衆娛樂指導委員會（議決要案三件並禁演及刪改平劇“封神榜”等八齣。省劇“狐狸報恩”一齣）。

學校音樂方面

調查省會中等學校暑期補習班音樂課程時間及教師姓名履歷。派員視察各中學校暑期補習班音樂教學。舉行省會中等學校暑期補習班學生會唱黨歌，救國歌，新生活運動歌，復興歌，汗血歌，青年勞働服務團歌，及抗敵軍歌。（參加者計12校，學生一千餘人）。

管絃樂隊方面

1. 管絃樂

練習波厄爾提歐作歌劇“白夫人”之序曲，愛洛爾特作歌劇“曾巴”之序曲，格歷作“無窮的愛之歌”等曲（每週3次）。繼續練習“救國歌”伊凡諾維契之圓舞曲“多瑙河岸”查美克尼克之“形形色色”等曲（每週三次）

2. 四重奏：練習海登之“創世紀中的詠唱”孟特爾霜之“吾需兼愛”等曲。3. 大提琴：練習馬利之“金婚式”波巴之“加浮特

舞曲”等曲。4. 小提琴：練習克萊斯勒之“美麗的羅絲瑪麗”及特那之“紀念”等曲。

實際教導方面

指導鋼琴班學員練習鋼琴（自80次至83次）。指導提琴班學員練習提琴（自80次至83次）。指導口琴班學員練習口琴（自75次至78次）。指導合唱隊練習合唱“開遊”歌（自80次至83次）。指導南胡班學員練習南胡（自第5次至第8次）。設立胡琴班並開始指導。

指導婦女生活改進會藝術組學員唱歌（每週1次）。派員赴農村合作委員會教練唱歌。

戲劇組方面

1. 平劇班：參加新生活運動促進總會遊藝會，表演平劇繼續排演新編劇本“芙蓉劫”及舊劇“文昭關”等劇。繼續教授學員鑼鼓，武把，國音，戲劇常識及舞臺動

作。

2. 話劇團：1. 改訂訓練時間自上午九時至11時，下午8時至10時止。2. 設計第6次公演之舞臺裝置，並製成試驗小模型。3. 編製歌劇劇本“鵲橋仙”。4. 詳訂兒童歌劇“猴兒酒”之舞蹈姿態及動作。5. 選印曹禺所作之“雷雨”一劇發交演員練習，6. 繼續排演“保險櫃”“奇巧”“蘭芝與仲卿”三劇。

公牘方面

函公安局爲昌新舞臺聘請桃花歌舞團表演歌舞等情，准其表演7天，期滿請令飭離贛由。函清音曲業工會爲第2期民衆歌曲訓練班學生受課期滿，行將畢業，請轉令各生各送最近2寸半身相片1枚，以便填發畢業證書由。函公安局爲據視察員報告江西舞臺表演“探親家”一劇，丑角劉進才語多穢褻，不堪入耳，請將該伶嚴加處罰，以儆效尤由。（已得

復函將該伶劉進才嚴加申斥，並罰洋一元五角以儆）。函公安局請通令售留聲唱片之商店，將所有唱片試唱並將唱片目錄由本會派員審查由。函公安局爲據視察員報告，新興舞臺表演“五六本彭公案”一劇其中鬼魂托夢一場，於排演時已令刪去，該舞臺竟違禁表演，應請予以懲罰由。函劇園電影業同業公會，爲第22次民衆娛樂指導委員會，議決禁演“封神榜”等劇，請轉令各劇園遵辦由。函劇園電影業同業公會，爲准兒童年實施委員會，函請轉令各娛樂場所，於兒童年開幕日（8月1日）表演有關兒童教育之娛樂，並優待兒童由。函各機關推行新運聯席會，爲派本會裘幹事德煌代表出席，請查照由。令德勝舞臺爲據視察員報告該舞臺仍有臨時加座情形仰令以後不得再有此項情事由。

令新興舞臺爲據視察員報告該舞臺排演“五六本彭公案”一劇，其口尙有鼓吹邪怪及淫穢各點，應令刪去仰該舞臺切實遵照辦理由。令各娛樂場所，以後不得再聘歌舞團來省表演由。令和記新新

遊嬉場，爲該場表演節目，近日未送本會審查，殊屬不合，仰即補呈來會由。令江西舞臺爲該舞臺所請，表演“七劍十三俠”新劇，應令先期排演，請本會派員指導由。

—— 8 月 份 ——

舉行音樂演奏

舉行公開演奏（每隔1星期，在湖濱公園演奏1次任市民自由欣賞，每次聽衆達數千人）。

編輯方面

第3卷第5期“音樂教”育月刊出版。編輯劇場藝術。（自16期至19期）。編印7月份工作報告表。

民衆音樂方面

派員視察江西，新興，昌新等舞臺平劇（計“丑表功”“扛嶼山”等二十餘齣）。派員指導新興舞臺排演七，八，九，十本“彭公

案”及二本“紅羊豪俠傳”等劇。派員視察德勝舞臺，新新遊嬉場，洪都遊嬉場省劇（計“蜜蜂記”“湘子傳”等十餘齣）。派員視察明星，光明兩電影院電影（計“秋扇怨”等四片）。派員出席南昌市各機關推行新生活運動聯席會議（凡4次）。派員審查本市各商店留聲唱片，共計三百餘種。

學校音樂方面

召開第2次中等音樂教育討論會，議決要案4件。聯絡各校音樂教師籌備組織中等學校音樂教育研究會。

管絃樂隊方面

1. 管絃樂：練習特里哥之“滑稽師的小夜曲”韋爾諦之“阿伊達進行曲”（每週三次）。繼續練習波厄爾提歐作歌劇“白夫人”之序曲，愛洛爾特作歌劇“曾巴”之序曲，格歷作“無窮的愛之歌”伊凡諾維契之圓舞曲“多瑙河岸”，查美克尼克之“形形色色”等曲（每週三次）。2. 三重奏：練習海登之“美奴愛舞曲”。3. 大提琴：練習哥特曼之“B短調第三協奏曲”波巴之“悲歌”等曲。
4. 小提琴練習許伯德之“音樂的瞬間”，馬斯南之“冥想曲”丹克拉之“變奏曲”等曲。

實際教導方面

指導鋼琴班學員練習鋼琴（自84次至87次）。指導提琴班學員練習提琴（自84次至87次）。指導口琴班學員練習口琴自84次至87次。指導合唱隊練習合唱（自84次

至87次）。指導南胡班學員練習南胡（自第9次至12次。指導胡琴班學員練習胡琴（自第3次至第10次。指導婦女生活改進會藝術組學員唱歌（每週1次）。參加兒童年開幕典禮，指導唱歌。

戲劇組方面

1. 平劇班：召開第3次會議，討論進行事宜，並決定11,12兩晚舉行第5次公演劇本為“文昭關”“草橋關”“汾河灣”“竇母探監”四劇。籌備第6次公演一切事宜。繼續排演“芙蓉劫”“汾河灣”等劇。繼續教授學員鑼鼓，武把，國音，戲劇常識及舞台動作。
2. 話劇團：繼續排演第6次公演所選之3個劇本。繼續設計並製造第六公演所用之道具，景片等項。設計及製造第6次公演之服裝。編輯第6次公演特刊。24日，25日，公演兩天，為維持秩序起見，酌收入場券費，兩日觀衆

共計一千二百餘人，場外觀衆每日不下五六千人。舉行工作批評會一次，檢討第6次公演中之錯誤，並決定選“屠戶”一劇爲第7次公演之劇本。

公牘方面

函南昌市各機關推行新運聯席會議，爲審查留聲唱片，分別列表，請轉請綏靖公署，令飭南昌廣播無線電台照辦由。函送中央廣播電台，省會公安局，上海國立音樂專科學校留聲唱片審查一覽表，請查照由。函公安局，爲據視察員報告：新興舞臺將“丑表功”一劇，插入開鑼戲表演：查該劇業已禁演，而該舞台劇目內並未列入，殊屬有意蒙混請加懲

罰由。函戲園電影業同業公會，爲洪都遊嬉轉聲請登記，經派員實地察勘尙無不合，應請備案由。函清音曲業工會，爲送發第二期民衆音樂訓練班學生畢業證書由。令新新遊嬉場，爲“蜜蜂記”一劇應令刪改由。令本市各舞台，爲逐日所送戲目，應將所演各劇盡數列入，不得遺漏亦不得臨時改演他劇由。令昌新舞台職員遊藝會，爲所請繼續開演一節，爲維持該舞台職員生活起見，准予備案由。令新興舞台，爲所請表演“二本紅羊豪俠傳”及七、八、九十本彭公案等劇，應令先期排演，請本會派員指導由。

附錄：對於播送音樂唱片之意見

江西省推行音樂教育委員會(民國24年7月31日擬)

- 1.每日放送音樂之比例：最好中國優良唱片佔十分之六，世界名曲唱片佔十分之四。
- 2.現在流行之樂曲，歌舞劇及電影曲唱片，業經本會詳加審查計分合格，中下，取締三類，除合格類可以放送；取締類須停止播音外，其餘中下類為適合一般民衆嗜好起見，可在最低限度內，偶爾放送。
- 3.中樂平劇，崑曲，秦腔，大鼓，粵曲，灘簧，時調等，雖可播送，但其歌詞及唱奏法，須嚴加選擇，播音次數，愈少愈佳。
- 4.每次放送之先後順序，由放送者自行決定，惟須分類放送，勿將中西音樂及曲趣迥不相同者，夾雜一處。
- 5.隨時注意唱盤旋轉速度之平均，務使唱片之音能優美傳出；無中途低緩現象。
- 6.播音時，勿在唱片中途開始或停止，須將全曲播送無遺。
- 7.凡流行之樂曲，歌舞劇及電影曲片，因南昌市商店現未經售，無從試聽，不能加以審查者，均已編成一表，希望南昌市播送音樂機關能將此類唱片送會審查；其調查遺漏之處，亦希全國播音及音教機關有以匡正之。