

音 樂 超 音



五 卷

2

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。除索引中外所載篇目，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。

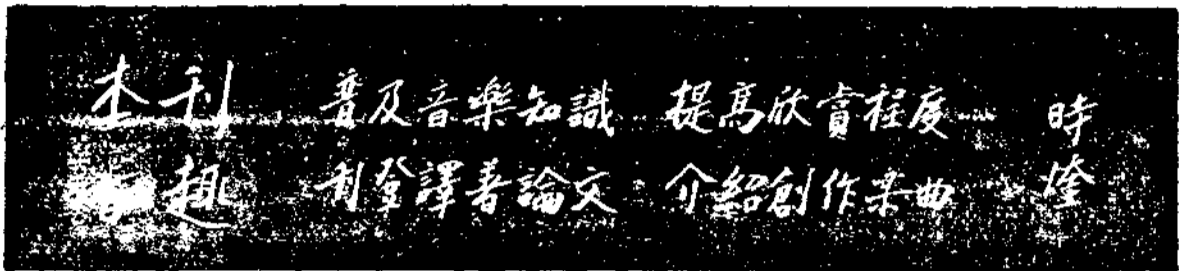
3 本店設有小學活頁歌曲裝訂部，專代顧客將散頁裝訂成冊，每冊僅收裝訂費二分，備有三色套印書面紙尺空白目錄紙奉贈。倘蒙委託，請開示各篇先後次序，當於三日內裝成。但定裝者至少須選購二十篇以上，同樣裝滿二十冊。

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，各地代售處須酌加郵匯寄費，務請鑒諒！

藝術書店謹訂

上海塘山路三十六號



音樂教育

第五卷·第二期

封面.....錢君匋

•樂譜•

兒童歌曲

團體操.....江定仙 1

電影歌曲

搖船歌(沈西苓)[出自船家女].....賀綠汀 2

一般歌曲

怒吼.....陳洪 4

四萬萬的大眾起來.....陳洪 5

民間歌曲

十朵鮮花[北平民歌].....劉貴英 6

手扶欄杆[南昌民歌].....程賢惠 6

•附錄樂譜•

兒童節奏樂隊用曲

伏爾加船夫曲.....俄國民歌 1

重大事變.....舒曼 4

樂曲說明..... 7

•文字•

報告

中央文化事業計劃委員會音樂研究會.....張貞勳 9

學習・修養

- 舒曼語錄(利忒).....歐漫郎 11
鋼琴視奏的學習(什密特).....何安東 15
簡易低音部譜表看法(希爾同).....劉天浪 88

音樂教育

- 音樂教育心理學 2.....鄒敏・鐵明 65

歌 劇

- 自然主義歌劇的前因後果.....廖叔輔 18

音樂家評傳・故事

- 得彪西(約翰・奧布利).....巴 淑 47
莫差特怎樣完成他的歌劇童歡的序曲.....張孝秩 29

演 出

- 如何預備公開演奏(哈姆堡).....張貞黻 2

樂曲解說

- 變奏曲與幻想曲等.....天 樹 41

其 他

- 問答：No.3固定唱名法・兒童變聲期(錢琇華問).....章枚答 89

- | | |
|------------------|---------------------------|
| 音
樂
新
聞 | 大衆的歌聲瀰漫了廈門..... 14 |
| | 山東省立劇院成立管絃樂隊並將演歌劇..... 39 |
| | 中華口琴會慰勞隊在綏遠..... 64 |

- 本會工作報告.....40

- 規程：本會兒童唱歌隊簡章.....38

- 本刊剩書減價出售..... 31

- 本刊爲音樂教學情況特輯徵稿啓事..... 90

團體操

如進行曲

江定仙作曲

1. 我們在運動場，—— 宛如滿—— 天的星，
2. 兩臂向左右舉，—— 就像鐵—— 桿一樣平，

1. 星兒分佈天空，那有這—— 樣齊—— 整勁？
2. 兩臂伸屈向前伸，那就比馬—— 腿還整勁？

呼 一、二、三四，我們從規律中長—— 成。 呼 一、二、三四，我們是集體的

生—— 命。

摇船歌

沈西苓
(出自电影船家女)

贺绿汀作曲

Allegretto

莫把船兜翻 了, 莫把船兜
翻 了, 努 力 向 前 摇, 努 力 向 前 摇!
嘿 哈 嘿 哈, 嘿 哈 嘿 哈。 1. 风 光 大;
2. 划 船 人;
波 光 高, 小 小 船 兜 浪 中 漂。 嘿 哈 嘿 哈。
划 到 老, 渡 越 几 多 大 好 老。

先 把 方 向 確 定 了， 確 定 了， 只 要 努 力 向 前 搖，
 還 是 一 身 破 棉 襖， 破 棉 襖， 將 來 總 會 有 一 朝。

向 前 搖， 嘿 哈 嘿 哈， 不 處 怕 處 搖 不 到，
 有 一 朝， 嘿 哈 嘿 哈， 不 處 怕 處 搖 不 到，

不 處 怕 處 搖 不 到，
 不 處 怕 處 搖 不 到。

怒 吼

進行曲

陳洪作曲

文明五千年，同胞四萬萬，神州吼一聲，偉力傳無限。

努力救危亡，大家齊攜手，中國阿——怒吼！

怒吼！萬家一條心，兄弟們快攜手。

救民族危亡，把敵人趕走，中國阿——怒吼！

四萬萬的大眾起來

陳 鉄作曲

四萬萬的大眾起來, 挽救危亡, 爭得民族解放!

壓迫着的大眾起來, 把敵人趕走, 爭得民族自由!

喚醒同胞, 齊聲怒吼, 萬眾一心, 驅逐強寇!

快把敵人趕出領疆, 爭得自由, 爭得民族解放!

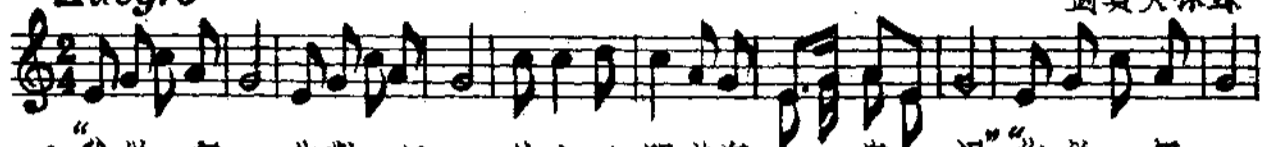
十朵鮮花

(對唱)

北平民歌

劉貴英採錄

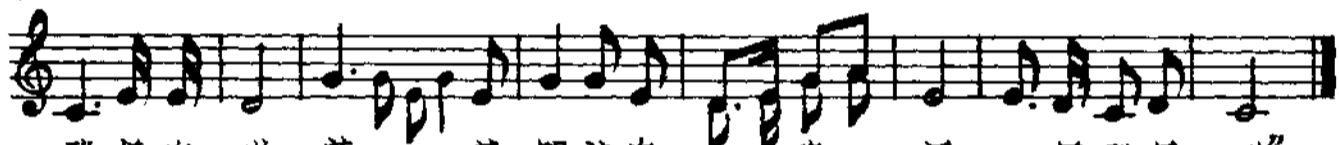
Allegro



1. 我說一個一，你對一個一。什麼呢開花兒一身泥？你說一個一。
2. 我說一個二，你對一個二。什麼呢開花兒一根棍？你說一個二。



我對一個一，什麼呢開花兒一身泥：這朵鮮花兒騙不了的我。
我對一個二，什麼呢開花兒一根棍：這朵鮮花兒騙不了的我。



雅根兒呦，草 薺開花兒一身泥，一個雅根兒呦。
雅根兒呦，馬 蓮開花兒一根棍，一個雅根兒呦。

手扶欄杆

南昌民歌

程賢惠採錄

Andantino

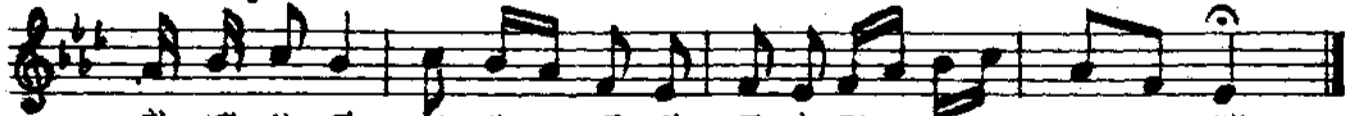


手扶欄杆口嘆一聲，——舊年想妹到如今哪。



舊年想妹由己自可，——害得我做事沒有心。

a tempo



乾哪妹子，想你不到死也不甘心哪！

(本刊徵集各地民間歌曲辦法見前期35頁)

樂曲說明

團體操 此歌尙3,4二節歌詞：

3. 兩隻一手叉 | 着腰，身軀 | 左傾右— | 傾， |
誰也不差 | 一霎，好似 | 風吹草— | 經。 |
一二三四， | 我們從規律中 | 長一成， |
一二三四， | 我們是集體的 | 生一命。 |
4. 挺胸一傲深 | 呼吸，個個 | 氣爽神— | 情， |
彼此呼吸 | 均齊，脈搏 | 也就相— | 應。 |
一二三四， | 我們從規律中 | 長一成， |
一二三四， | 我們是集體的 | 生一命。 |

十朵鮮花 此歌在山東也有，歌詞相同，惟曲調不同。現在曲調是照北平的。其餘各節歌詞如下：

3. “我說一個三， | 你對一個三。 | 什麼呢開花兒 | 賽個刀子尖？” | “你說一個三， |
我對一個三， | 什麼呢開花兒 | 賽個刀子尖！ | 這朵鮮花兒 | 瞞不了的我， |
雅根兒嫩， | 馬蓮開花兒 | 賽個刀子尖， | 一個雅根嫩。” |
4. “我說一個四， | 你對一個四。 | 什麼呢開花兒 | 一身刺？” | “你說一個四， |
我對一個四。 | 什麼呢開花兒 | 一身刺！ | 這朵鮮花兒 | 瞞不了的我， |
雅根兒嫩， | 老鸛頭開花兒 | 一身刺， | 一個雅根嫩。” | (字下加線表示兩音唱一拍)
5. “我說一個五， | 你對一個五。 | 什麼呢開花兒 | 一榔頭？” | “你說一個五， |
我對一個五。 | 什麼呢開花兒 | 一榔頭！ | 這朵鮮花兒 | 瞞不了的我， |
雅根兒嫩， | 藤蘿開花兒， | 一榔頭， | 一個雅根嫩。” |
6. “我說一個六， | 你對一個六。 | 什麼呢開花兒 | 一碟肉？” | “你說一個六， |
我對一個六。 | 什麼呢開花兒 | 一碟兒肉 | 這朵鮮花兒 | 瞞不了的我， |
雅根兒嫩， | 芙蓉開花兒 | 一碟兒肉， | 一個雅根嫩。” |
7. “我說一個七， | 你對一個七。 | 什麼呢開花兒 | 在水裏？” | “你說一個七， |
我對一個七。 | 什麼呢開花兒 | 在水裏！ | 這朵鮮花兒 | 瞞不了的我， |
雅根兒嫩， | 菱角開花兒， | 在水裏， | 一個雅根嫩。” |
8. “我說一個八， | 你對一個八。 | 什麼呢開花兒 | 滿桿兒爬？” | “你說一個八， |
我對一個八。 | 什麼呢開花兒 | 滿桿兒爬 | 這朵鮮花兒 | 瞞不了的我， |
雅根兒嫩， | 扁豆開花兒， | 滿桿兒爬 | 一個雅根嫩。” |

9. “我說一個九，| 你對一個九。| 什麼呢開花兒 | 紅絲肉？”| “你說一個九，| 我對一個九。| 什麼呢開花兒 | 紅絲肉！| 這朵鮮花兒 | 瞞不了的我，| 雅跟兒 易，| 鷄冠子開花兒 | 紅絲肉，| 一個雅根 易。”|
10. “我說一個十，| 你對一個十。| 什麼呢開花兒 | 照滿池？”| “你說一個十，| 我對一個十。| 什麼呢開花兒 | 照滿池！| 這朵鮮花兒 | 瞞不了的我，| 雅跟兒 易，| 荷花開花兒，| 照滿池，| 一個雅根 易。”|

手扶欄杆 這歌尚有另一種更普遍的歌詞，因為不如這歌詞好，所以採用這個。歌詞都有許多節，不過這個詞只找到一節。不消說，這種民歌，不是學校教材。南昌的民歌，除了這首之外，尚有調兵送郎，玩友，噴梅亭，都非常流行。這些歌，將登在以下幾期中。

伏爾加船夫曲 這不是普通搖船時所唱的所謂款乃曲一類優閑的歌曲，乃是在岸上曳着船走的一班勞苦者的怨苦的呼聲。所以牠的節奏是與普通的船歌(Barcarolle)完全歧異的。音量由極弱(PPP)漸漸到了極強(fff)，又從極強到極弱，彷彿由遠而近，復由近而遠。全曲由兩個主題反覆而成。可分為七段；易于記憶。譯詞根據商南與包天笑二先生所譯的兩種譯詞而編成。編曲盧塞特女士(Louis E. de Russette)本刊曾介紹過她一篇文字引起兒童組織節奏樂隊的動機的故事(繆天瑞譯)(4:9)。樂器的配法，照編曲者指定，是九個三角鐵，兩個鈸，三個手鼓，四個鼓。練習法及樂器製造法等見本刊4:9 繆天瑞：兒童節奏樂隊組織法一文。

重大事變 根據浪漫派音樂大家舒曼(R. Schumann, 1810—1856)的兒時情景的第六首重大事變(Wichtige Begebenheit)而編成。編曲者為格林非爾德(Marjorie H. Greenfield)。奏這曲時可講舒曼的故事(本刊4:8 舒曼)給兒童聽。

中央文化事業計劃委員會 音樂研究會

張貞勳

高樓危坐，傾聽窗外烈風怒號，大雨如傾，正當心驚肉跳，百感齊集的當兒，忽聞樓梯足音，這時候，你將會感到怎樣的欣喜？我們的音樂界久已處在這樣的高樓上，一任邪風淫雨的浸襲，已非一朝一日。現在中央已聘定了陳果夫，褚民誼，齊如山，楊傑元，胡彥久，金律聲，丁燮林，張道藩，黃自，趙梅伯，吳夢非，甘貢三，蕭友梅，溥侗，張冶，唐學詠，吳伯越，方治，王世杰，陳白諸先生為音樂研究會的委員。對於這樣久已無人護良齊莠的音樂界加以整頓提倡，關心音樂界的社會人士聞此足音，不將也會感到驚喜嗎？

他們已于本年一月二十日（正在二月十五日的三中全會之前）齊集南京開了一次大會。大會所討論的按照文化事業計劃綱要而決定。業經各委員提出討論的有下列幾件：

1. 整理本國固有音樂並獎勵富於民族意識之創作樂曲。（吳夢非先生提議）
2. 設國樂學校或在音樂專科學校增設國樂組。（甘貢三先生提議）
3. 復興固有音樂。（胡彥久先生提議）
4. 請中央補助改良中國樂器研究並設廠製造優良樂器。（丁燮林先生提議）
5. 關於推進音樂事業。（蕭友梅先生提議）

6.關於社會音樂意見。(黃自先生提議)

7.關於提倡音樂教育。(吳伯超先生提議)

上面七個議案經討論後，歸納成下列五件：

1.整理固有音樂。

2.改良現行樂器。

3.獎勵音樂創作。

4.整飭社會音樂。

5.提倡音樂教育。

這五個決議案已由該會委員分別起草：

1.關於整理固有音樂及改良現行樂器部份，設立國樂研究機關，主持一切進行事宜，向中央建議之。

2.關於整飭社會音樂部份，如音樂出版，電影音樂，廣播音樂等項，先行規定標準，分別審查及取締；請黃自先生起草辦法。

3.關於提倡音樂教育部份，如設立暑期音樂補習學校，恢復音樂課程，時數等歸教育部辦理。其中設立暑期音樂補習學校辦法，請吳伯超先生起草。

4.為提高音樂情緒起見，舉行音樂比賽，以利策進；請蕭友梅先生起草辦法。

我們看了上面四種辦法，不問內容如何，其將來或效如何，終究在寂寞的危樓中聽到了足音，私心不免感到欣慰而引頸以望的。但願各委員同心協力地上來，為社會的福利，為國家的光明，犧牲個人的成見，做一番事業，不至“只聞樓梯响，不見人上來”吧！

舒曼語錄

利忒(F. R. Ritter)英譯
歐漫郎重譯

[編者附言]舒曼(Robert Schumann, 1810—1856)是浪漫派音樂的驍將，在作曲與評論兩方面都轟轟地活動着的十九世紀的音樂大家。本刊曾屢次介紹他的歌曲作品及評傳，見3:6蓮花，同舒曼，3:11 你像一朵花兒，4:8舒曼。

[譯者識]前曾譯氏語錄卅三則括名為青年音樂家座右銘，刊在廣州音樂第二卷第十二期(1934年十二月出版)。今又譯得三十則獻給愛音樂的同志們看看，不必說，是很有裨益的。原文見利忒(F. R. Ritter)女士編譯的舒曼文集(英國威廉·利夫斯[William Reeves]書局出版)。

1. 訓練耳朵是最要緊的事。及早努力分辨音樂與音調。對於鐘聲窗葉聲，杜鵑聲都要分辨出牠們所屬的音調。
2. 你應該勤力練習音階及其他指頭習課。有人却以為光這樣幹什麼都能達到；可是直到年紀大了還是天天花上幾個鐘頭練習機械的習課，這與天天把‘人之初’三字越練越快有何分別。要能善用時間才好。
3. 啞鍵盤已經發明了。練習一會兒便知沒有用處。跟啞子學談話

是不成功的。

4. 不要害怕音樂名辭，樂理，和聲進行，對位法等等。你和牠們混熟了，牠們也和你廝熟的。

5. 光把指頭彈熟曲譜是不夠的。你應能不用鋼琴也能記清才行。把想像力尖銳化了然後才能不特能把作品的旋律記熟，和聲也能够了。

6. 應能不用樂器而把樂曲唱出。聲音不好也無防。這樣你的耳會漸漸靈了。若果有一副好歌喉要立刻訓練切不可錯過時機。要認定這是上天給你的大禮物才好。

7. 當你年紀老了可不要彈光是時髦的東西。時間是寶貴的。試想我們只學好的也得要活一百代才行呢。

8. 不要先從事於絕對技巧的工夫如所輝煌演奏(bravura)之類。應把作曲家在作品中的目的表達出，可是不要過火；超乎此就算畫蛇添足了。

9. 若有把名家作品竄改減少或加些新花樣的東西宜屏絕之，因為那些東西對於藝術有莫大害處。

10. 你不要被向大演奏家發的掌聲所惑。一個大藝術家對於你的讚賞比一般民衆的有價值呢。

11. 向社會人士表演實在損多益少。故應研究你的聽衆。如有心中覺得羞愧的切不可演奏。

12. 平均律鋼琴曲集應為你的每日糧食。這樣你必有成為良好音樂家的可能。

13. 音樂功課之餘，宜多讀詩集。露天體操亦宜多行。
14. 提波特 (Thibaut) 所作樂藝純粹性論一書是本好音樂書。年紀大了時多開卷有益。
15. 你經過教堂聽見大風琴聲應進去聽聽。若果技癢難熬欲親這偉大音樂力量的話，可把自己指頭着摸彈去。
16. 不要錯過練習大風琴的機會。碰着作品或演奏糊塗混沌時，牠立刻就會給利害你瞧。
17. 接近男女大唱曲家你有許多益處，可是切不可盡信他們。
18. 多在合唱隊裏唱歌尤要多唱中音部。這樣可以令你的視唱良好而有音樂家的本領。
19. 你應早早認識最重要的四部人聲的音域。在合唱隊裏細聽而認出各聲部的重力在音程又最表現柔和的地方在於何處。
20. 及早練習讀舊式音鑰 (clefs)，不然，過去的好些寶貝便和你絕緣。
21. 不要錯過一齣好的歌劇。
22. 判斷作品時應能分辨出是屬於藝術的抑或是屬於玩家小品。當然要取第一種。但對於第二種也無須拔劍怒目。
23. '旋律' 是玩家的口號。音樂沒有旋律當然不成為音樂。是以你應了解玩家對於 '旋律' 的觀念。在他們心目中，有節奏而易彈便算是了。然而還有好些旋律與此大大不同的。試翻開巴赫，貝多芬，莫差特等的作品看看，那些旋律向你露出千百種不同的微笑來。你若果知道這一點，你當然會對近來意大利歌劇中千篇一律的旋律厭倦的。

24. 你應及早學曉指揮術。常常參觀名家指揮。閒暇無事應自己私行練習。這樣對於功課的認識不無補助。

25. 切實地觀察人生和觀察其他藝術科學一樣。

26. 一磅鐵只值一錢銀而從牠可製造價值千百的鐘表彈簧來。天給你這一磅東西就要能善用才好。

27. 有人曾說過：一個完全音樂家應能初次聽一枝複雜樂隊作品即能把整個曲譜冥想出來。這個音樂本領可謂難能可貴了。

28. 你如能在琴上隨便彈出旋律亦屬美事。如不用琴而旋律自出於腦海這是更可喜了。因為由此可以證明你的音樂內感在裏頭跳動呢。

29. 須知他山亦有人居住。宜謙遜才好。你所能想出發明的，人家或比你更先。若果能比人先一着亦應認為上蒼所賜，要和人家共分其利。

30. 表現技巧的音樂段落隨時會變遷。爽脆本領用在高尚目標，才算有價值。

大眾的歌聲瀰漫了廈門

陳必宗

大眾的歌聲，已瀰漫了全廈門了，到處都可聽見“救，救，救中國”和“起來，不願做奴隸的人們”這類的流行曲。

廈門青年會，是大眾歌聲的集中點，民衆歌詠團已增至數百人了，大都是店員，市民，工人，學徒，學生男女都有。將來要沿街演唱以喚醒市民。

鋼琴視奏的學習

什密特(C.F.Schmitt)著
何安東選譯

[譯者附言]本篇所說雖只限於鋼琴的視奏(Sight-Playing)，然別種樂器視奏方法大致相同。

遇到新譜能够立刻奏出來，是比較只能奏出幾首經過若干年月指頭上熟練的譜子實用得多。前者好比一個人隨便拿起任何一張報紙，一本雜誌或一本書迅速地閱讀，所過目的都瞭然於胸，而後者正如一人從未練習過閱讀，不過只會抽讀幾段吧了。

有好些頗聰慧的人能够奏幾首頗好的曲子而不能看譜立刻奏出一首聖詩(按即教堂中的詩歌)或一首簡單的伴奏譜的，這未免太於受限制了！由此看來，則視奏的完美實超出純粹的技術與指定的譜子的練習之外，這是需要特別的練習呵。有以爲視奏的能力純出自天賦而不是可以練習得來的，這是怎樣無稽呢！無論誰，只要有較好的彈奏技術而願意依隨以下建議的方法練去，六個月內，每日平均有三十分時間的練習，他定能得滿意的結果。記着這句格言吧：“只有賣盡氣力做到你所能做的，將見奇異的效果”。

比如這裏有一個學彈鋼琴的人，他能奏得頗好的譜子如Clementi和Kochler的Sonatinas, Heller的Studies, op.46, Czerny的“School of Velocity.”與在他程度以內他感覺有點困難的譜子，又比如他在音階與琶音(Arpeggios)上有了相當的基礎，則他的視奏練習宜從簡單的譜

子入手，把拍節機的錘子移到他以為適宜的速度上代他打拍子；他又宜在第一個星期內提高嗓子把拍子數出來——後來在心裏數，這是重要不過的。他無論何時都要數拍子，就是他的手指來不及，音符在鍵盤上無聲無息地溜過，他也要繼續數去！

他宜養成一個“前視”(即能看讀未彈到的音符)的習慣。如最初他只能看見一二個未彈到的音符，一星期後他該最少能前視一個小節；但他的座右銘常常是：‘拍子要數得準確；在可能範圍內彈出所有寫在譜上的音符與乎手指的合宜位置，但切勿停留以改正你的錯誤！’既把全個譜子彈過，然後回頭習全個譜子若干次，把整個速度漸次加快，然後用同樣方法習別的譜子。

聯奏曲(Duet)的彈奏——一個月以後，當他覺得視奏有了相當進步時，當打算彈聯奏曲了。這種玩意兒不獨有趣，且利益甚大：因為他們可以與他的同伴對證。具有戰勝之心於進步上有無限助力。他當找一個同樣興趣的同伴先奏些淺易的合奏曲，但事前當個人先行練習，第一鋼琴部(Primo)第二鋼琴部(Secundo)，都要練習過，可使雙手之G譜與F譜純熟，同時又可更換彈奏。再者，就是個人練習無論第一部或第二部也要注意在鍵盤前所坐的部位，他理想中當有他的同伴在旁坐着，奏着。第一部者的身宜正對着高音譜表第五線上之G鍵，彈第二者部宜正對着低音譜表第一間中之A鍵。

關於聯奏曲的選擇，切不可選太通俗的，因為這些譜的旋律與重要部份都讓給了第一部而第二部只不過供給和絃(Chords)吧了。故當選那旋律與節奏都平均地分配於兩部的譜子，這樣能培養一個較好的

音樂者，且比較有趣，爲此，作特者介紹如下最好之合奏曲：

Four-hand Sonatinas, op. 208, 209——Jacob Schmitt作

Four-hand Sonatinas, op. 32, 33, 37, 38, 73——Diabelli作

Four-hand Sonatinas, op. 44, 66——Koehler作

（上列各曲都屬較難的，爲那程度較淺的起見，我以爲最好購一本美國Theo. Presser co.印行的Music Lovers' Duet Book, 本書內容很充實，且與上列條件吻合——譯者誌）

想成爲一個美好的視奏者，唯一方法是多奏，多奏……○德國人有句俗語說；想變爲一個完善的視奏者，他當是一個“音符的蠹蝕者”。

伴奏譜——獨奏與聯合奏之外，還當習奏些聖詩與伴奏譜。聖詩的彈奏對於學習和聲學有無上的幫助。

在練習伴奏時，眼睛當同時注意那獨奏之部，把他唱出或哼哦出來，用意是：除開有助於瞭解全個樂譜之外還可以練習“跟隨”，就是說，與獨奏者發生直接關係。有時候你會在短期間或愴悻間被邀去伴奏一首獨奏譜，故視奏爲第一要事。獨奏者常有權限將樂譜之速度奏至隨其所欲，又可隨其意將音符之時價延長或縮短的，由此可知在伴奏時同時跟隨獨奏之部是如何地重要。

至於技術之進步當然有助於視奏，故指法與鋼琴獨奏譜的練習不可輕忽！

自然主義歌劇的前因後果

廖輔叔

想像的翅膀也和鳥的翅膀一樣：若是常常用它，是要疲倦的。——F. Lohie

自從華格納的歌劇產生之後，對於舞台，若浪淘沙，若風偃草我們想一想，十九世紀可以與華格納對立的歌劇作曲家祇有弗提(G. Verdi)(1813—1901)而弗提晚年的作品如俄忒羅(Othello)(1887)如佛爾斯塔夫(Falstaff)(1893)，正如克列區馬(Hermann Kretzschmar)(1848—1924)說的，變成一個使人感動的熱心的華派，誠然，弗提和一般藝術猴子有別，他到死保持意大利人的本色。——回頭說華格納的歌劇，震天價的樂隊，神話的內容，冗長的表演時間，雖然可以憑天才的粗蠻的拳頭打碎其他的舞台，但是終究使人有時覺得吃不消。闖人吃過大漢筵席之後，有時還會想到清茶淡飯，歌劇羣衆想鬆一口氣，而且也想在舞台上看看自己中間的有血有肉的凡人，自然是勢所必至。而當時索拉(Emile Zola)的自然主義已經確立，從文學發展到音樂領域，原也史無例外，於是自然主義的歌劇產生了。

自然主義歌劇的繁盛是在意大利，但是它的發源地，却並不是“充滿生氣與熱情的民族”的搖籃——長靴半島，而是法蘭西。開山的作品是俾最(G. Bizet)(1838—1875)的卡門(Carmen)，尼采(F. Nietzsche)甚至於指出它是與華格納對立的傑作。值得注意的是它的混雜，它包含悲劇的氣份，自然的真實及輕鬆的幽默，這些相反的成份，善

惡界外的場合，火刺刺的民族色彩正是自然主義歌劇的主要特徵。卡門對於自然主義歌劇的進展因此保留巨大的歷史的意義。沒有卡門，馬斯卡尼(P. Mascagni)(1863—) 雷翁卡發羅(R. Leoncavallo)(1858—1919)以至達爾柏(E. d' Albert)(1864—1932)是不是有今日的結果，我們是不能隨便下斷語的。

可悲的是俾最生當法國音樂的混亂時代，抱殘守闕的音樂家已經死拉住過氣的大歌劇，實力不如邁爾貝爾(G. Meyerbeer)(1791—1864)，別一羣又向華格納豎起降旗，更有一些呢，企圖來一個折衷辦法，結末是那些甜津津的，大歌劇與趣怪歌劇的混血兒Drame lyrique佔了上風，卡門所受到的待遇因此是一聲嗟！俾最也就敲不過淒慘的失望，還不足三十七歲的盛年已經長辭人世。

意大利的自然主義 Verismo 一方面受到外來的影響，一方面承襲祖宗的遺產，祖宗是誰？就是弗提。他的三部曲利哥列圖(Rigoletto)，騎士歌人(Il Trovatore)及茶花女(La Traviata)完成於三年之內(1851—53)這表示弗提向戲劇的真實性追求及創造有血有肉的人間角色的企圖。雖然他後來自悔少作，說過下面的話：“依照真實說出來，也許是有相當的目的，但是這是照相，不是繪畫，不是藝術！用幻想找尋真實，是更好，好得多。”但是他的三部曲所發生的影響以及在歌劇史上的地位却是卓絕的。後來自然主義歌劇就沒有可以與利哥列圖等等比肩的作品。

離開作品論史實，弗提晚年傾向華格納，意大利已經喪失了悲歌劇的盟主地位，後來意大利歌劇當衰頹之後，仍然能夠重整旗鼓，在

歐洲舞台上風靡一時者，不能不爲功於自然主義。

不錯，自然主義不能損及華格納的一分毫，但是以華格納的餘威竟不能肅清甚至於防止自然主義的歌劇，可見藝術永遠不能定于一尊，而道地的意大利式的歌劇(Opera)終有它存在的價值。寒來暑往，秋收冬藏，世界就是這末一回事。

自然主義算是華格納的反動，除了題材從神到人之外，便是形式從大到小。極端的例是馬斯卡尼的農民的體面(Cavalleria rusticana)祇有一幕，表演的時間，祇有五十五分鐘，試比一比華格納的匠師歌人(Meistersinger)就可以，用不着說到尼貝龍的指環(Der Ring des Nibelungen)了。樂器的應用及歌韻的悠揚本來意大利有她的歷史，跟華格納的根本兩樣，這裏也不妨算作區別點。

自然主義的宣言我們可以從雷翁卡發羅的小丑(Pagliacci)的序引裏面找出來：“藝術的目的不單是神話，詩人也描寫眼見的東西”。

詩人要描寫眼見的東西了，他們的眼不望向雲端，不望向紗櫥，却把視線投射到下賤的階層，這也是所謂時代感，當時的風習是這樣，不寫實則已，一寫實却總是暴露，總是解剖，於是自然主義歌劇的題材便寄託在妒忌，姦殺，陰謀，劫掠等等上面。這些正表示現出意大利人的澈底性、熱烈的，不管戀愛還是憎恨；強項的，不管理直還是理屈。國民的生活不獨寫在紙上給人讀，也演在舞台上給人看了。而且不會先來一套引述，讓人先兜大圈子，一出手就是開門見山。這種“電報體”的脚本也是自然主義歌劇的歷史的貢獻。我們可以從舞台上看見活躍的人生。莊嚴隆重的祭禮，恃嬌撒潑的行爲，陰森慘淡

的生活，忍心害理的計謀，迴腸盪氣的歌唱，指天誓日的癡情，……歌劇舞台做了人生的一面大鏡子。所以在音樂上，自然主義歌劇未必勝過前人，在題材上却無疑是進步了的。而且劇中不時引用鄉土氣息的樞歌，小夜歌，謔笑歌等等，平民的生活因此更加逼真了。

自然主義歌劇的典型是馬斯卡尼的農民的體面。

馬斯卡尼以1863年12月7日生於意大利的利佛諾 (Livorno)，米蘭音樂院出身，初任小規模的旅行歌劇團的指揮，1890年松楚諾 (Sonzogno) 書局懸賞徵求一部獨幕歌劇，馬斯卡尼的農民的體面得到首獎，同年5月17日在羅馬上演，一帆風順，沒有一個城市的歌劇院不把這部歌劇列入演奏日程裏面去。歌劇界簡直流行了馬斯卡尼熱。在音樂上這部歌劇含有一種動搖的題旨，母題的重演或高或低，銅樂器強力的對立造成粗野的，虛偽的效果。華格納的頑演母題，弗提的過渡曲調，使劇中人物具備獨特的性格。特別作為自然主義歌劇的特徵的，是曲調的裝飾加入高揚的三連音，對於這個有好些批評家譏為庸俗，可是馬斯卡尼創作曲調，安排人物，構造場面的才能却是不能抹殺的。

農民的體面之後馬斯卡尼接二連三的寫歌劇，可是馬斯卡尼熱已經低落，他的作品如友人法利慈 (L'amico Fritz) (1891)，依利斯 (Iris) (1898) 等都有盛名之下其實難副之歎，面具 (Maschere) (1900) 及依沙波 (Isabeau) (1910) 在意大利也得不到出色的成績。1934年他還有所作尼郎尼 (Nerone) 與世人見面，他的信徒雖然宣傳了一陣，但是不得不承認不及少作的有力，合唱也貧弱，總之，馬斯卡尼的黃金時代是

過去了，他祇得保留意大利的曲調和陽光。——農民的體面內容如下：

復活節，珊圖查並不快活，因為她的好情人圖麗都另外去愛羅刺。羅刺現在是亞爾非烏夫人了，從前和圖麗都有過一段羅曼司，現在爲了不甘心珊圖查享受幸福的愛情，反過來逗引圖麗都，而且嘲笑珊圖查。珊圖查情急了，向亞爾非烏告密。——出了禮拜堂，大家到圖麗都家裏去舉行飲宴，亞爾非烏辱罵圖麗都，咬他的耳朵，結果是一場決鬥。圖麗都天良發現，珊圖查自知鹵莽，可是都已經遲了，圖麗都的命抵償了農民的體面。

× × × ×

農民的體面上演後兩年(1892)，雷翁卡發羅的小丑在米蘭露臉。雷翁卡發羅原籍拿波里，生于1858年3月8日，在故鄉受音樂教育。早年的生活是流浪的，德國，荷蘭，法國，英國及埃及都有他的足跡，因為小丑一劇名聞天下。他作品的命運跟馬斯卡尼走着同一的路。小丑之後，美迪齊氏(I Medici)(1893)察脫吞(Chatterton)(1896)窮藝人(La Boheme)(1897)察察(Zaza)(1900)以至1904年接受德皇威廉二世的特約作曲的羅蘭在柏林(Roland in Berlin)都不能得到羣衆照舊熱烈的歡迎。他於1919年逝世。

雷翁卡發羅創作力的豐富不如馬斯卡尼，但是他有他的特長，他有比較高超的技巧，熟練的配器法，而且自寫脚本。——小丑的內容如下：

開場沒有正式的序曲，一陣樂聲之後，小丑陀尼烏上台朗誦開頭

白，表示作者的見解，（這種辦法使人想起我們的琵琶記）接着，“戲可以演了。”

第一幕是市集，丑脚來演戲。老板卡尼烏從車上跳下來，他的女人（戲中戲扮柯倫畢妮）涅達要幫陀尼烏（戲中戲扮塔迭烏）的忙，吃了丈夫一記耳光。卡尼烏進酒店去了，陀尼烏便走過來向涅達獻殷勤，他太忘形了，涅達賞他一鞭。他懷恨。現在來了涅達的情人西爾維烏，商量今夜的幽會。陀尼烏聽個分明，便去叫卡尼烏來。他來，西爾維烏跑了。他追不到，便回來質問涅達。他的短刀正要戳進去，陀尼烏及貝坡過來勸開了。

第二幕是戲中戲。晚上，鄉民聚集到市場戲台前面，西爾維烏也在鄉民中間，戲名柯倫畢妮，劇情正是第一幕的縮影。柯倫畢妮知道丈夫不在身邊，使用手招引哈萊肯（貝坡扮）。可是進來的不是哈萊肯而是塔迭烏，（陀尼烏）。他想來求愛，看見哈萊肯便又得避開。到本夫門，哈萊肯已經溜之大吉，但是他還聽到他們話別。於是做出顏色來，逼妻子告訴他姘夫的姓名。她不肯，他忽然省起下午發生的真事，一下子把戲當真，對正那個反身逃走的妻子一刀飛去，西爾維烏知道不妙，從台下走上來幫忙，卡尼烏認出正面的敵人，刀下也就不肯留情了。羣衆起先看遍供做得逼真，大聲叫好，後來弄假成真，正在目瞪口呆，他却平一平氣，向羣衆宣佈道：“這齣戲做成了！”

x

x

x

自然主義的潮流泛濫了一個時期，出色的作家並不多，卡塔拉尼（A. Catalani）（1854—1893）塔斯卡（A. Tassara）（1864—），佐達諾（U.

Giordano)(1867—)，斯彼內里(N. Spinelli)(1865—1909) 都是隨起隨落的浪花。意大利人中間真有才能，克服自然主義的單調，擴大自然主義範圍，再造成一種獨特的，普遍的世界語的作曲家是浦契尼(Giuseppe Puccini)

浦契尼工作一生，得到的批評是毀譽參半。但是不論是捧是罵，有一點却是一致的，就是承認他是弗提以後最偉大的意大利作曲家。他生于1858年6月22日，畢業于米蘭音樂院。他的少年作品如威利(Il Villi)(1884)，哀嘉爾(Edgar)(1889)，澈頭澈尾是自然主義派。到馬農列斯柯(Manon Lescaut)(1893)他改變了進路的方向，原因是受了法蘭西的影響。但是他走了一程，回過頭來，重理自然主義的舊業。這便轉入他創作的全盛期。他的特色是描寫微末的人情和世態。他說，他喜歡渺小的東西。窮藝人(La Boheme)描寫拉丁過的窮寒的文化生活，妥斯卡(Tosca)是實心眼的熱情女郎，蝴蝶夫人(Madame Butterfly)充滿了遠東的異國情調。這些劇本使人感動的，是凡人的生活也蘊藏着永久的悲哀，通過這層永久的悲哀，却顯現出人性的莊嚴與靈魂的光耀。但是浦契尼有一種毛病，他不脫一般意大利人的謬誤的觀念，祇當脚本是音樂的一種根據，這種道理莫查爾特(W. A. Moz.)

也發過一筆議論，不過他的音樂到底是劇情的工具，從內部出發，到面相的分明，因此熱情的奔放，場面的緊張，都可以得到預期的效果。浦契尼則慣于掠取事態的浮面，固然，這裏顯示他的本領，他的歌劇在演唱日程上已經像是鑄成的鐵版，誰也磨不掉了。不過那是台上羣衆的入迷，並不全是劇中人物的真切。還有一點要為浦契尼

的運氣。歌作曲家有一個致命傷，就是不容易得到好腳本，浦契尼的合作者賈柯薩(Giacosa)及伊力卡(Illica)都是腳本好手，頗使人有二難之感。

窮藝人(1896)是使浦契尼一躍而成世界名家的作品，接着是一部血花射眼的安斯卡(1900)，再過四年，蝴蝶夫人上演，劃定了浦契尼歌劇成功的限度。1910年作黃金的西方的少女(The Girl of the golden West)，被一般批評家譏為電影化。歐戰期內(1917)作燕子(La Rondine)，本來是為維也納製作的，因為歐戰發生，藝術也不能超然存在於政治之外，所以改在蒙脫卡羅(Monte Carlo)上演。1918年寫了獨幕三部曲：外套(Il Tabarro)姊妹安哲利卡(Suor Angelica)及斯奇奇(Gianni Schicchi)。外套是自然主義歌劇的餘波；姊妹安哲利卡是一篇感傷的修道院故事，帶點神秘性；斯奇奇是一部滑稽歌劇(Opera buffa)，它不獨是三部曲的中堅，簡直是浦契尼生平作品中最完美，最本色的珍品。

1919年10月，浦契尼向亞丹密(Adami)要求一部腳本，他介紹杜蘭朵(Turandot)。杜蘭朵是哥齊(C. Gozzi)(1720—1806)寫的一部戲劇，劇中人物是中國人，地點是古代北京，除了少數人以外都是穿着中國服裝，但是這部戲劇太把中國神話化了，亞丹密的改編又可以說是愈走愈遠。然而浦契尼對於東方感到極大的興趣，所以很用了勁兒來工作。爲了求真，他向大英博物館借閱中國古樂集。不幸的是杜蘭朵的配器工作還未曾全部完成。小劉的絕命還未收場，浦契尼的生命却先完結了。(1924年11月29日)最後的二部合唱及第三幕第二場是

亞爾法諾(F. Alfano)續成的。

窮藝人一劇描寫巴黎拉丁區一班落拓的藝術家的生活，證明浦契尼保持意大利作曲家的傳統——曲調專家。昔人論秦少游的滿庭芳過拍“斜陽外，寒鴉萬點，流水繞孤村”，以為雖不識字人，亦知是天生好景緻。聽窮藝人亦可以借用說，雖不識五線譜的人，亦知道是天生好曲調。我們可以聽一聽魯朵夫與密蜜的二部合唱，穆特的旋轉舞以及第四幕蜜蜜彌留時的合唱。還有特出的浦契尼式空五度在第三幕描寫冬天的破曉情景得到出色的成功。

妥斯卡在藝術上不及窮藝人，受到的批評也比較嚴酷，卡普(J. Capp)以為這種賤賤神經，驚心動魄的戲劇效果如第二幕者簡直是音樂史上最下流的製作，音樂的成績還不及邁爾貝爾。有價值的是第一幕的卡瓦拉朵西的詠歎調，卡瓦拉朵西與妥斯卡的二部合唱，妥斯卡的禱告及第三幕那段帶有牧童歌聲及羅馬晨鐘的風景描寫。

蝴蝶夫人是浦契尼繼窮藝人之後的又一次大貢獻。第一幕結尾的偉大的二部合唱，蝶子企望來船的詠歎調，誰不受到深深的感動呢？蝶子向牠的孩子訣別的那種心酸腸斷的情景，的確可以引起羣衆的同情淚，音樂更充滿東洋音色。大體上說，結構並不是大規模的，因為用不着小題大做，而結構的謹嚴與音樂的完美，形成渾然的整齊，的確可以說是屬於二十世紀不可多得的歌劇。

斯奇奇是被公認為一部無懈可擊的歌劇，說者以為浦契尼當工作的盛年，傾心于淒絕人寰的悲劇，因為他神經健全，不怕刺激；到了晚年，衰病侵尋，索然寡歡的時候，這才着手成春，來一齣輕鬆的歌

劇，用以自娛，他也知道人間所願望的並不光是哭聲淚影了。斯奇奇的故事是這樣的：

博梭死了，屋裏聚滿親戚。面子上說是來弔喪，骨子裏却在等候分點遺產，據傳聞，死者把他的遺產大部份送給一所修道院。大家很擔心，忙着去找遺囑。果然，遺囑證明傳聞無誤，全捐給修道院。大家譁然，咒死者，也咒修道院。利努克丘滿以為可以分潤一點做結婚費用，他的未婚妻羅列塔是斯奇奇小姐。斯奇奇先生是弔客中唯一有辦法的人物，因為他知道舞文玩法。一對未婚夫婦緊逼着斯奇奇，斯奇奇偏說沒有辦法。大家都很失望。忽然靈光一閃，辦法來了，因為博梭的死耗還不會傳揚出去。於是一面請醫生，一面斯奇奇裝作博梭躺在病床上。大家都巴結他，希望分到多一點。事先他警告衆人不得洩漏，因偽造遺囑是犯法的，知情不報的也要治罪。喜劇開場，他告訴醫生病情轉好。醫生走後，筆錄官被請來，他變聲念出“他的”遺囑。一切分停當了，大家仍然着急，因為房屋及磨坊等等還沒有承繼人。揭曉了！給誰呢？斯奇奇！大家要鬧，他舉手警告。到筆錄官走了，大家便動手搶東西。斯奇奇為了保障他的“既得權益”，把那些亂子手趕出去，自作主人！那時在露台上是一對戀人，利努克丘及羅列塔。他感到自己是一個“慈父”，問他會不會有更好的分配。——念兩句鹹詩他指出這場活劇的出處：但丁神曲的地獄界。

x

x

x

農民的體面及小丑傳到德國，不獨觀衆歡迎，作曲家亦來顯本領。1893年柯堡公爵 Herzog von Koburg 懸賞徵求獨幕歌劇，烏姆勞夫特

(P. Umlauf)(1853—)的愛凡提亞(Evanthia)及福斯脫(J. Forster)(1845—1917)得獎，但是這些作品現在都已經壽終正寢，此外短命的自然主義歌劇還有胡姆美爾(F. Hummel)(1855—1928)的安格拉(Angla)及馬刺(Mara)，勃列希(L. Blech)(1871—)的亞格刺雅(Aglaja)及凱魯比娜(Cherubina)。使自然主義有改絃更張的希望的是達爾柏的歌劇低地(Fiefland)(1904)他就劇中人物薩巴斯洽諾及培德羅造成性格的對立。一邊是墮落的，卑性的，自私的，無恥的地主，另一邊是純潔的，勇敢的，多情的，自然的牧童，可以說是一種華格納的倫理思想與自然主義的實地觀察的糅合。音樂是自然主義的，同時却有華瓦納的藝術法度，思想有獨立而一貫的發展。進一步可以從平凡的生活顯示出崇高的藝術。但是不幸，低地的成功，使達爾柏陷入投機的泥塗。他的歌劇越來越淺薄，到後來簡直得到爵士歌劇(Jazz-Oper)的稱號。(里蘭花Die Schwarze Orchidee)。其他歌劇舉其重要者如下：愛情的鍊(Liebesketten)(1915)，死眼睛(Die toten Augen)(1916)，俄利維刺的公牛(Stier von Olivera)(1918)革命的結婚(Revolutionshochzeit)(1919)鬱蒸的西南風(Schirocco)(1921)吳先生(Mr. Wu)(1932樂隊部大部份由勃列希就他的遺稿補作，一部暴露中國官僚的殘忍的歌劇)。

自然主義歌劇在意大利以外所以不能繁榮滋長的原因，我們不妨說是地理與國民性的關係。至于不是全盤複製，則我們可以在意大利以外超過空間與時間找到不少自然主義的脚印。瓦爾脫斯豪孫(H. W. von Waltershausen)(1882—)沙蓬洽(G. Charpentier)(1860—)甚至于最新的作家如科恩坡爾特(Kornpold)許勒克爾(F. Schreker)(1878—)等等都是。但是自然主義的全盛期究竟是已經過去。印象主義耳目一致的機運已經達到成熟的地步了。

莫差特怎樣完成他的歌劇 童歡的序曲

張孝秩

這個在許多歌劇當中很有名的歌劇人人都知道是由這位大師當他居留在帕拉赫(Prag)爲了固特柴尼(Guardasani)領導的意大利歌劇協會而作曲同時編排的。那定好了要上演“童佐凡尼”(Don Giovanni 即童歡Don Juan的德文名字)的一天，十一月三日(1787年)，已經很迫近了，但是對於序曲莫差特却一個音符也不會寫過。於是固特柴尼催促他，他的朋友也勸他寫——莫差特只是笑着說：“今天下午我將要開始寫了！”就在那個下午莫差特却又同他的夫人一同到鄉下去散步。這使固特柴尼非常的失望。他把家中的僕役都派了出去。可是莫差特總是無處可找，同時虛德路罷哈(Strobach) (管絃樂隊的隊長)也不得不答應，在最危急的時候借伊獨曼那依斯(Idomeneus) (莫差特在1781年作的)的序曲來上演。

半夜裏，當莫差特的馬車停在他自己家門口的時候；他的朋友，固特柴尼領着頭，立刻把他包圍住，有的請求他有的責難他。莫差特跳出車廂：“不要來擾亂我，馬上就要開始工作了！”走進屋內，鎖緊了房門，坐到廳位上開始工作。不過沒有幾分鐘他就跳了起來，笑嘻嘻的對他妻子說：“現在真不興！我倒想睡一個鐘頭；停一刻來叫醒我，再替我預備一些五味酒”(Punsch) (由米酒，糖，檸檬，茶，水五種原料配起來的熱飲料)。衣服也不脫，立刻就睡去了。空斯賴頓

采 (Konstance) (他的妻子) 預備好了那五味酒，過了一小時走到她丈夫的床邊預備喚醒他。可是他却睡得非常的甜蜜，使得她不忍心去擾亂他。她讓他又睡了一小時。可是到了那時候，時間已是非常的侷促了。莫差特擦擦眼睛，振作精神以後，集中他的思想直接開始他的工作。空斯頓采給了他五味酒精以後就坐在旁邊，對他講各種有趣的和可怕的故事，如藍鬍子 (Blauhart) (法國童話中生有青黑鬍的騎士) 或美麗的曼干羅娜 (Die Schoene Magelona) (發源於法國而在十六世紀流行于德國的一本通俗文學書裏的一個女英雄的故事) 她都講到。這完全是想保持他愉快的心情的緣故，使莫差特繼續不斷地寫或笑，甚至於使他快活得流下淚來。這樣直到四點鐘，他的工作才完畢而放在桌上。莫差特站起來；但是已經立不大直了。

“這一次總算弄好！”他喃喃地說“但是以後我再也不願意再做！”同時又去睡了。大約到七點鐘左右，謄寫樂譜的人把原稿拿了去；但是在他謄完分譜 (Stimmen) (即英文的 Part) 以前，時間却已是晚間七點半了，因此上演的時間只好延遲到八點鐘。抄寫得非常的侷促的分譜，濕而鋪着一層灰 (當時代替吸水紙用的) 馬上就被帶入管絃樂隊而分發給隊員。這稀有的作曲經過不久就像連續射擊一般又在所有的聽眾之間演繹下去。當莫差特走向管絃樂隊的時候，被所有劇場裏的聽眾用了如雷一般的掌聲和歡呼聲招呼着。他深深地鞠了一個躬，同時轉過身來對樂人說：“諸位，要想來一個預習，現在我們已經不可能了，不過我知道我和你們有着怎樣的本領。好！馬上開始！”他拿起指揮棒，指揮着，好像雷聲一般那慢調的第一個和絃就開展了下去。接

着在下邊的快調也很值得人們欽佩地由樂隊奏了出來。當序曲一告終，聽衆的歡呼聲和掌聲簡直瘋狂得比暴風雨還利厲。“其間似乎有幾個音是被奏錯了的，不過整個的說起來，乃是很莊嚴而偉大，”莫差特微笑地說“我對這些出力的人們真不知要如何感激才好！”

本文譯自德國歌德學院(Das Goethe-Institut der Deutschen Akademie)所編輯的“Wir leten Deutsch”內第114頁，原名爲Wie die Ouvertüre zu Mozarts “Don Juan” entstand? 無原作者之名。

本刊剩書減價出售

第1卷·第8,9期合刊 138頁·原價.20,減售.14,郵費在內

劉雪厂,程懋琦等歌曲11首·豐子愷,柯政和,錢君匋等論著15篇

第2卷·第1期“小學音樂教育專號”150頁·價同上

陳田鶴,賀綠汀,江定仙等歌曲20首·吳成均,廖補叙等論著9篇

第2卷·第2期“本會湖濱音樂堂落成紀念”83頁·原.10,減.07

湖濱音樂堂,本會管絃樂隊銅版插圖二面·邱望湘等歌曲4首·巴淑等論著10篇

第2卷·第11期 82頁·原.10,減.07

田鶴,雪厂等歌曲3首·易之,光毅,郭鳴皋等論著11篇

第2卷·第12期 76頁,原.10,減.07

舒柏特(默生譯)等歌曲2首·陳洪,胡敬熙,蕭而化等論著9篇

第4卷·第1期“特大號”全國音樂界總動員!190頁原.20,減.14

撰稿者20人的照片·青主,高中立,陳洪,劉雪厂,陳田鶴,裘夢痕,老志誠,陸華柏等樂曲12首·懷玉,張沅吉,穆華,張貞獻,默生,柯政和,李樹化,程懋琦,李元慶,宋壽昌等論著24篇

第4卷·第3期 90頁·原.10,減.07

陳歌辛,陳田鶴樂曲2首汪麗君,歐漫耶,曾葆等論著10篇

如何預備公開演奏

哈姆堡(M. Hambourg)作
張 貞 勳 譯

教師預備學生出去公開演奏的最大困難，是學生們過于熱烈地希望自己要“一鳴驚人”了。他們巴不得第一次的出演便奏利斯特(Liszt)狂想曲(Rhapsody)，或者其他同樣高深的作品。學生們很少有願意從容易些的東西開手的。好像他們第一次上台不夠艱深！可是，不！他們以為非顯示他們技術的高深，不足以折服他們的親友。這毋須說，一個初出道的人而想在第一次公開演奏就作他的能力所不能勝的工作，那是沒有比這更錯誤的事了。如果這樣一次一次的下去，到頭來他會失敗場台了。聽衆也不會有好的批評，學生已沒有勇氣再來了。

我希望新出道的人找些他所知道的最容易的材料作為第一次出台演奏的試驗，使他的技術能夠勝任，他纔有機會發揮自己的才能，表現正確合理而良好的演奏。這樣，他對於下次的嘗試有更多的把握。演奏者要想得大衆原諒他的技術的缺點是無用的，這是太晚了。如果他非要獲得聽衆始終注意不可，他至少要把材料選配得恰當。

如果有學生要開音樂會，第一件事是他的演奏技術須具備得完全無缺。要得到良好的成績，這是非常重要的。年輕的人第一次上台，看見他週圍廣大的地方，仰頭等望着的聽衆，以及一切不習慣的環境，刺激他的神經，這時候，能夠戰勝困難不被環境制服的，只有他的早已充分熟練的手指與記憶力才能控制他。

但是練習一個曲子僅僅達到有這樣的控制力，還是不能滿足的。

演奏者要在大眾之前出演還須更大的努力哩。因為他以為音符都彈得不錯了，樂曲能夠全部記牢了，而彈出來還帶着幾分毛病的話，那末，前面還有一級最後的而是最困難的階梯等他去爬哩。爬過了這階梯他才能升到技術完滿的境地。所以學生們應不倦地把他的曲子每段仔細地反覆練習，務使曲子深入他的內部。順熟得如成習慣。毫無一些生硬的形跡。

學到了這樣正確順熟的演奏以後，接着來的是怎樣盡力地吸引住音樂會場內的聽衆的注意這是無疑的，要想在大眾之前演奏，必得把自己養成能在大眾前演奏的習慣。這對他是最大的幫助。我在童年時，正在維也納(Vienna)求學。我們那班學生每禮拜至少要演奏一次，聽衆不僅限於我們全體的同学，有時，我們的教師請了校外大批的客。他們都是音樂的愛好者。這樣我們得以養成當着聽衆演奏的習慣。在大庭廣衆之前，習慣真是能夠戰勝一切困難。恐懼足以破壞良好的演奏。所以，我以為“家庭演奏”(一時想不出較好的名詞)為預備出席音樂會最好的練習。因為這種演奏，無論在什麼時候，一遇親戚朋友就可舉行的。

教師必須注意學生的態度，不使有輕狂不實的舉動，受人竊笑，這在大庭廣衆之前容易激起的。控制過分的舉動是必須的。並不單從較高的藝術的觀點上限制它，即就為了集中聽衆對於演奏者所演的作品的注意，也是必要的。自然，如果演奏者是屬於下等一類的人，那末這種輕狂的舉動也許可以奪到聽衆的注意，他所演奏的東西與他演奏的技藝都可給混過！這樣，他們的注意力給他的狂態佔據了，他們

將把他的不良的演奏摒棄了。

不過有許多演奏者因此而獲得的效果與聲望反比老實地以真實技藝所應得的更大。但是他們的獲得並不是爲藝術最高的結果，而且也不會達到。學生的目標應當在追求技藝的絕頂，時時努力改正自己一切虛僞的矯揉造作的傾向。

自制力的獲得

有些演奏者當着演奏時給自己的雜聲破壞他們的演奏，如沉重的嘆息咳嗽等。我有一次看見一個很好的小提琴家，正當他演奏時，始終發出一種輕微的短促的叫聲，藉此發洩他自己的情緒。因此，他在演奏的當時好像房子裏有隻小狗。其實，音樂會的演奏者應當絕對控制自己，不使有特別的形態。演奏者與聽衆之間只許樂音存在。這種自制力只能得之于平時的習慣與經驗，而在大庭廣衆之前更應當注意；至于年輕的音樂家尤應養成良好的習慣。有的人對於台上演奏特別優於別人這是無疑的，自然，在大庭廣衆之前，各人要表示自己良好的印象，有的是出於天賦，有的則只能求之於訓練。

那些幸運的音樂家，自然賦與優秀的天才，開始就得着很大的方便。他們常常受聽衆的鼓勵而佔着優勢。因了樂場裏空氣的激勵，號召力與自信力也增強了。不過這種天才雖然對於學生是一筆財產，使他不費力地得着公衆的贊賞；但是，有一種危險潛伏着。一不小心，就會使他失敗了。這種危險，特別在受人過分誇獎時，失却了自制力而易於突然地發生。有時，甚至因過度的興奮而致迷霧了自己。所以

，在大眾之前有特別演奏天才的學生，不要過於放任自己的情感，必須繼續克制着自己。竭力地把握住他自己。公開演奏，對於神經病的朋友是一種試驗，可以叫他學學自己的遺忘。

初出茅廬的學生，在音樂會開幕時應當非常仔細地留心。情感足以左右一切的效能，甚至極微細的地方，更能增進演奏者的自信力。譬如說，年輕的演奏者在開音樂會的那天，應當預先把他的節目在會場裏的鋼琴上試彈幾小時，以堅定他的演奏。有的鋼琴家因彈到會場上的鋼琴的鍵盤與自己家裏所彈慣的發覺意外地完全不同而致演奏失敗。也有因演奏台上的椅子高低與他家所坐慣的不同，因此他自己與鍵盤的距離不適當，感到不舒服，不能安心而致失敗。或者踏板(Pedatl)不聽話，或者它發出怪叫，於是演奏者吃苦了。所以，聰敏的演奏者在每次音樂會開幕前，先要熟知鋼琴的性情。試試踏板的靈不靈椅子高低軟硬合適不。注意過這種細碎的地方，然後不再會有意外事情了

盧平斯泰恩也在那裏

還有一件事，對於初上台的人也須時常記得，就是不要看輕聽衆。不論何時何地，要常常當心地演奏。有一個近代最有名的鋼琴家，喜歡講這一類的故事。有一回，他在德國一個不重要的小鎮上受人約定去演奏。他到了那裏，一個朋友告訴他說：“好極啦！這裏你無論如何，不必擔心，不必害怕，不論你彈得怎樣，這裏的聽衆，沒有一個會懂得些的。”

我的朋友笑了。但當他跑上演奏台上，看見一排排的帶蠢相的面孔，個個冷落地看着他。他心裏暗暗的想：“不要緊，倘使這裏沒有賞識我的成績，我還是要請我自己彈得好，讓我自己來領賞我的技藝吧。”但當他把他的節目彈完之後。向下面聽衆又看一次，忽然發見了一個客，正坐在會場的中央，盧平斯泰恩(Anton Rubinstein)最大的鋼琴家！他想不到住在這個小鎮裏，來出席一個音樂會，誰也不會知道的。“謝謝上帝”我的朋友叫了出來，“幸而我很當心地演奏，那位大人物原來始終傾聽着哩！”

所以，學生應當留心，常常有想不到的人會在聽衆裏的。有時你若大意些，或不集中你的心神，只要一次，也許這時正有高明之士在傾聽你所彈的呢。切不要像駝鳥那樣蠢，把自己的頭埋在沙堆裏，以爲人家看不見它了。你如果相信，沒有人懂得你彈得蹩腳的，但因此，却常有一二人在聽衆裏會精明地認識你所彈的是優秀或惡劣了。

要想在音樂會出台的學生，不要因偉大的技術的成功底魔力而誤解以爲把曲調彈奏所應具的純潔的連音，動人的音調，與奇麗而舒適的指觸可以不必小心從事，無論如何，技巧的發展是無止境的。偉大的技術底困難常使鋼琴家感受非常引人入勝的問題。事實上，音樂的演奏所應具的要素與方法不外於悅耳的聲音與巧妙地表現出來的曲調。盧平斯泰恩常常說起他對於他的奇怪的使盛大的羣衆去聽他的吸引的，並不是爲了他的技術的奇妙，而是爲了他彈索班(Chopin)的夜曲，與門得爾松(Mendelssohn)的無詞曲。這些曲子經他奏出純潔的時常出現的曲調，把聽衆激起了迷人的美感。因此，我想起了在童年時代

聽過盧平斯泰恩的動人的音調而受着怎樣的迷戀呵！

但是，年輕的演奏者在台上運用踏板還是須得很慎重。踏板是一種秘密，穩藏在彈奏者的足下，給與不少方便。濫用了它，會使你的教師所希望於你給他以清楚的技巧與淨潔的音而至失望。在大眾前不熟練地使用它會受影響，猶如世界大戰時所用的煙幕用以掩護海上船舶的行動。

大多數年輕的演奏者，甚至素有經驗的老手，一到音樂會台上開始演奏時，他們好像變成了蟲。但是，如果只要能克服這畏縮的心理。則演奏者就像勇猛的戰士地鼓起自己的勇氣盡心地去開始他的節目。(誰還更有所求嗎?)他也許更能彈得好些。不過，他常會記得他期望着人們對於他的演奏加以容忍地傾聽。因此，這對於他無異拯救出他的苦惱。

因胆怯而受害

有幾個成功的演奏家畢生怯於上台演奏，始終不能戰勝這種苦惱，正像海上有的水手一樣始終要生“暈船”病。大鋼琴家道西(Tausig)就是其中不幸者的一個。(因胆怯而受害，我的意思並不是指暈船病)。他常常害怕地開始他的演奏。因為他自己養成這種習慣，即有人勸誘他上台還是不敢。主管者常時聽他喃喃自語地說：“蠢貨！驢子！阿木林！”(指正等着的聽衆)他們誰也不能比我彈得好，我為什麼怕他們？”這個自己鼓勵自己的怪人確實也把他勇氣打發出來開始彈奏了。

講到公開演奏，必須提起學生注意的是音樂會演奏者的生涯裏需要很大的犧牲，那裏不會常有讚美與捧場，激勵與崇拜，像一般人所想像的。鋼琴家欲在音樂會中得到演奏的成功，最要緊的是對於上台演奏必須謹慎，這就是說，即使他所預備的東西知道得很透澈，但是還需要化功夫去練習。每次分別上台以前，必須把每個小地方仔細地重新溫習一下。照這樣做，也許會使他厭倦的。他經過長途旅行已經很疲倦了，或者得不到休息或吃飯的工夫；也許他受着他的朋友關心地包圍呢，使他在開會以前常時不得清靜地練習。但是演奏家若把種種機會放棄不顧，不加以利用是一個蠢貨。

而且在不絕的旅程中，有旅館的不便，過不慣的環境，不合口味的食品等，使你嘗遍異鄉的情調。甚至有時因此而影響到健康須得加以休養。近代的音樂藝術家對於良好物質的享受是必須的。否則，因一切他所受的精神會過度的不安。例如，若第二天午後有音樂會，他就不能整夜的玩或跳舞。他若這樣做了，他將當衆出醜。因為那天下午的音樂會他所預備表現給聽衆的會不值得受人領受了。他若有一二次印象這樣地給與聽衆，聽衆將會唾棄他；即使他們對他們所尊敬的人能加以原諒與寬恕。若他繼續地這樣冷淡對待聽衆，他們必將給他一個不理，而他就失却人們的注意。總之，學生如要成一演奏家，必須把自己整個的生命傾注進去，着實地做。因為這是一件最嚴肅而不能隨便的專門職業。

我且把音樂會演奏關於節目的編排法用幾句話來做一個結束吧。每個年輕的演奏者都想把他的節目單怎樣地編排一下。若編排得恰當

，對於他的音樂會的成功會起很不同的效果。精彩的節目是基於它的變化的。所謂變化，就是說各種所選的曲子調性的變化，又曲子各種不同的情調，曲子的體裁，甚至曲子的長短。節目單的配合需要各種不同性質的曲子，不使聽衆的耳朵因千篇一律的或單調的音樂而起厭倦。

大眾的愛好

演奏家達到了某種地位時，常受許多困難所苦。其中的一個是聽衆會要求他所常奏的名曲或者甚至某個特別有名作家的作品。因此，真正的演奏家應當預備些各種性質的樂曲，自己有了豐富充分的準備，臨時就可應付裕如了。他的節目怎麼還會不精彩呢。

1936.10.6號

山東省立劇院成立管絃樂隊並將演歌劇

濟南山東省立劇院所組織之劇院管絃樂隊於1937年一月成立。指揮者爲陳田鶴君，樂師共十五人，計第一小提琴四人，第二小提琴三人，大提琴二人，低音提琴一人，夫盧特一人，克拉內特一人，特拉培特一人，巴松一人，俄菩一人，鋼琴一人，其他樂器正在添置中。該劇院院長王泊生君所著之新歌劇脚本荊軻（四幕劇）經陳田鶴君製譜，以該劇院管絃樂隊爲伴奏將於1937年七月中公演云。

本會工作報告(二十六年二月份)

音樂演奏 赴廣播電台舉行播音演奏。

編輯 繼續編輯音樂育教月刊，供給學校音樂教材。繼續編輯戲劇與音樂週刊。

民衆音樂 派員視察江西，新興等舞台對金瓶，高廷贊等平劇；昇泰，洪都，德勝等遊嬉場紫金盃，羅帕寶，寶蓮燈，絲帶記等省劇；昇平，豫章等樂園滑稽平劇清唱等節目；新新市場平劇，大鼓，雜耍等遊藝；逐次由視察員指導一切，將不良之點，加以糾正，並填表報告。派員審查新新市場組織情形，並函請省會警察局准予備案。派員審查平民省劇社簡章，加以修正，分別呈請 教育廳及函請省會警察局准予備案。取締新新市場歌劇中之淫穢科譚。取締各劇園臨時增加或變更劇目情事，並函請省會警察局嚴令各劇園須絕對按照報告單所開之劇目表演。召開第二十八次民衆娛樂指導委員會，議決禁演平劇姜子牙招親一劇，併取締平劇玉堂春及百花亭二劇之不良科譚。舉行民衆娛樂指導委員會總視察，計到江西舞台，新興舞台，新新遊嬉場，新新市場及昇泰遊嬉場五處。代保安處教導大隊修改隊歌歌譜。

學校音樂 擬訂兒童唱歌隊簡章，招收失學兒童，俾有補習唱歌機會。繼續訓練省會環湖路及狀元橋小學校兒童節奏樂隊。

教導 繼續派員擔任南昌市壯丁訓練音樂科教師。繼續派員

(接45頁)

樂曲淺說 5

變奏曲與幻想曲等

天 澍

1. 變奏曲

將一主題在作曲技巧方面作着種種的變形，這在古時就發見在各種樂器曲中。今日有一種把全曲的興味的中心置在主題的變化形方面的樂曲。變奏曲(Variation)便是這樣的樂曲。變奏曲即根據一個單純的主題，在後面附加種種變形的樂曲。故也名主題與變奏曲(Theme With Variation)。這種樂曲不僅用作奏鳴曲的一樂章，亦為獨立的一樂曲。

變奏的方法，一任作者自由。其主要方法如次：

- a) 將曲調施以裝飾的變化，如加入經過音 (passing note)，琶音 (Arpeggio)，而保持原來的和聲與節奏。這是最初步的方法。
- b) 和聲照原不變，而變化其曲調。
- c) 反之，曲調照原，而變化其和聲。
- d) 拍子變化着，如由二拍子變為三拍子，或是節奏變化着，如給主題以行進曲 (March) (第 6 回) 或波羅內斯 (Polonaise) (第 6 回) 的節奏。
- e) 主題作對位法的處理，即用模仿法 (imitation)，復加曲法 (第 4 回) 等。

2. 幻想曲及其他

幻想曲(Fantasia) ——不受形式上的拘束，全然依了作者的幻想(Fantasy)而作成的一種器樂作品。

幻想曲中又有一種是由接續歌劇中的曲調而成的。這是另外一種東西，與**集成曲**(Pot-pourri)相同了。

狂詩曲(Rhapsody) ——一種敘事風的樂曲。利斯特(F. Liszt, 1811—1886)的匈牙利狂詩曲(Hungarian Rhapsody)，很是有名。這是集合特殊地方或時代的曲調加以藝術的精巧化而成，使人聽了可以想起其地方或時代。大多是由徐緩的，感傷的拉桑(Lassan)(徐緩的匈牙利舞曲)與急速的夫利斯卡(Frisca)組合而成。

狂想曲(Caprice) ——變幻無定的形式自由的樂曲。**小狂想曲**(Capriccio)幾乎是同樣的東西，但其實並不是小形的狂想曲，乃是因作者的謙遜而用的。

即興曲(Impromptu) ——主為鋼琴而作。普通由前中後三部成立。舒伯特(F. Schubert, 1799—1828)與索班(F. Chopin, 1809—1849)等喜用這形式。舒伯特的音樂的瞬間(或**瞬想曲**)(Moment Musical)，幾乎是同樣的東西。

夜想曲(或**夜曲**)(Nocturne) ——一種抒情的樂器曲，以空想的情調為基礎而作成，然有時那種甘美的夢常因熱情的爆發而中斷了。例如索班的許多夜想曲，常有極熱情的亢奮的插句。與索班的夜想曲齊名的，有非爾德(J. Field, 1782—1837)的夜想曲。其形式大多為三部歌曲形式。

小夜曲(Serenade) ——在聲樂曲可譯為**小夜歌**。起源於意大利的

，一種二部或三部歌曲形式的抒情而甘美的小曲。本來是青年爲引誘戀人在她的家左近唱着的歌。舒柏特的歌曲集辭世(Schwanengesang)中的小夜歌，是有名的例。

晨朝曲（或黎明曲）(Aubade) 和小夜曲相對，是天明時歌唱的，當然也有器樂曲。

無詞歌曲(Song without Words; 德Lied ohne Worte)——是沒有歌詞的歌曲，即器樂用的歌曲。性質甘美而感傷。門得爾松(F. Mendelssohn, 1809—1847)的無詞歌曲可爲代表。

譚詩曲(Ballade)——本來是隨伴舞蹈的歌曲，今日成了敘事風的器樂曲了。索班遺留有好些優秀的譚詩曲。

浪漫曲(Romance)——一種浪漫的小曲，一般有緩徐而甘美的曲調。

搖船曲(Bacchante)——威尼斯工多拉(Gondola)（一種船名）船夫搖船時所唱的歌，或模仿這個的一種歌曲或器樂曲，大多六拍子。工多拉歌(Gondoliers)同此。門得爾松的無詞歌曲中，有這種樂曲的著名的例。俄芬巴赫，(J. Offenbach, 1819—1880)的喜歌劇荷夫曼的故事(Contes d'Heimann)中有出名的搖船曲。

搖籃曲(Nursery song; 法Berceuse)——是擺着小兒的睡籃時所唱的歌曲，或從此發達而成的聲樂或器樂的小曲，形式單純，純美。舒柏特，布拉姆斯(J. Brahms, 1833—1897)與索班的器樂的搖籃曲，都很有名。

哀歌（或輓歌）(Elegy)——是悲悼死者或同樣性質的歌曲形式的歌

曲或器樂曲。大體是黯然的情調。有時也破了作着基調的沮喪與沉着，發出宛然是痛號的激動與急調。馬斯內(J. Massenet, 1842—1912)的哀歌，很是出名。

前奏曲(Prelude)——奏在別的作品特別是歌劇似的大作品之前的，比較短小的器樂曲。巴赫在他那平均律克拉非爾曲集(第4回)中各復加曲前所附的前奏曲，是一種小形的，很有名。索班的短小前奏曲，雖有其名，却無其實，並不奏在別的作品之前，乃全然獨立的抒情作品。

諧謔曲(Scherzo)——速度快速，氣分愉悅且帶強顯的幽默(Humor)性的一種器樂曲。但回溯往古，器樂曲的諧謔曲，並不重要。我們知道，Scherzi musicali 是十七世紀時的一種簡易的通俗小歌曲。諧謔曲的作着樂器曲而有重要的地位，始於貝多芬，貝多芬憑了他那無限的天才，在奏鳴曲(第8回)及交響曲中，替代了往時的密紐換的地位，用入這個諧謔曲。諧謔曲除用在大曲中之外，也有獨立的諧謔曲，索班與布拉姆斯有這方面的模範作品。諧謔曲最普通是大三部形式。

練習曲(Etude)——以技術練習為目的，即為使手指運動敏捷，而作的樂曲。然另外又有一種音樂會用練習曲(Etude de concert)，為優秀的作曲家所作成或編成，用以發揮技術家的手腕。普通的練習曲中最膾炙人口的，是許多徹尼(K. Czerny, 1791—1857)的作品。音樂會用練習曲的逸品，則在索班與利斯特等輩的作品中可以找到。

卡發提那(Cavatina)——抒情的小曲。

干左那(Canzona)——抒情的小曲。其小形者曰干左內塔(Canz-

onetta) , 大體相同。

本文前回更正：

卡農與復加(4:9, P.55)應是樂曲淺說4而非5。

又附言中脫落關於平均律的註：

*平均律(前作平均率)(Equal temperament)為法國理論家兼作曲家拉摩(J. P. Rameau, 1683—1764)所唱導，便是將一個八度分為十二個完全相等的半音的一種音制度，即今日通用的音制度。反之則為純正律(即不平均律)(Unequal temperament)。

克拉非爾(Klavier)即Clavichord為鋼琴的前代樂器之一種。

(接40頁本會工作報告)

任計縣政人員訓練音樂科教師。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 赴廣播電台舉行平劇播音，計坐皇宮，寶母探監及掃松下書三劇。參加第六期縣政人員訓練所畢業遊藝大會，表演平劇，宮井埋香記一劇。擬訂戲劇組被邀演劇辦法。舉行平劇班工作討論會，議決第二十二次公演之劇本及日期。繼續排練販馬記，飛來的禍等平劇，并製佈景。繼續訓練話劇團新舊演員國音，動作，話劇常識等基本課程。指導話劇團舊演員練習導演術。襄助婦女生活改進會排練話劇軟體動物一劇，並為設計舞台裝置。分派話劇團各受訓者之工作，計三十餘人，如發音欠佳者，就其能力而分別學習舞台工作或燈光管理及化裝術等，尙有成績。

作曲法

黑澤隆朝著 · 繆天瑞譯

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。內容：

第1章 旋律法

第5章 複旋律處理法

第2章 旋律與和聲

第6章 樂曲的形式

第3章 樂段的考察

第7章 樂曲的習作

第4章 靜止法

第8章 聲樂曲的習作

大東書局刊行

2開本 101頁

上海福州路810號
各埠大東書局

實價 6角

音樂與民族 3

得彪西 (Debussy, 1862年八月二日生)

1918年三月二十六日卒法國音樂家)

約翰奧布利 (Jean Aubry) 著
巴 淑 譯

……華美的夢引不起每個人的興味……

——C. B.——

大家會更了解他作品的真實，深遠的理論，和他藝術的價值嗎？
會更懂得他何以能成爲第一流的藝術家，他的作品比起目下所流行的
來，何以格外的動人，格外的新穎嗎？

我想，大家爲了狹義的崇拜，或隱藏不住的憎惡，都一定認他爲
一個“例外的藝術家” (Un artiste d'exception)。我們常遇見有些浮誇
的音樂者，他們故意標新立異，只注重外表而不講求內容，想方設法
地把自己造成一個奇怪的藝術家，結果他們只產生了一種頹敗無用的
藝術。因此，那不朽的“死”終於將得彪西送到了他應該登達的地位——
列陳于法國及其他各國的第一流作曲家之林了。

當他還活在世的時候，大家實在早已給他這“例外的藝術家”的銜
頭了。好像非先“例外”了以後，不能成爲一個藝術家，一個真正的創
作者似的。可是大家的這種稱揚，真污辱了這美好的名字，尤其是給
予一個藝術家，因爲大家根本連這字的意義都還沒有懂得。

在另一方面說來，他也實在當得住這個稱號！在他的那個時期，

沒有一個作曲家遭過像他這麼多的攻擊，漫罵，和刻毒的嘲諷！只有培利俄茲(Berlioz)華格納(Wagner)的遭際可以和他相比吧。

將近十年的光景，得彪西寫成了他全部作品的一大半，這時在書攤上，便發現了一種小冊子，書名叫做得彪西事件(Le cas Debussy)，是用了尼采的手法寫的；其實誰是最無智，最不講理，大家也還是不知道。

在風捲雲湧的爭吵，漫罵和不清楚的浪潮中，得彪西取的是一種隱退的態度，他不參與一事，不接見一人，除了自己的知己友朋之外，但對於那些使人生厭的，似是而非的理論，則給以最切實的諷刺和糾正，對於那些無聊的新聞記者，只以一笑置之；他的願望是深切的真實，決不是什麼“訪問記”，“轉載”中的那些膚淺之論。

x x x x

想起來，真是幸福，我曾有個時期，常常和得彪西會晤，而且很自由地和他閑談，這並不是爲了要寫我的文章，實在是樂於見他，樂於聽他那個華美的夢想的原故。我們的交際大概有十二年之久，自然我們之間有了很深的友誼；在他的那些談話之中，使我深深感到法國的音樂園地還沒有盡量地給他墾殖。

他對我所表示的信任，在我的生命中，是一個很珍貴的光榮。我常常聽他訴說他的願望，這些願望有時是非常大胆和不切實際的，可是他的一個想頭或一種情感都完完全全是出自內心的要求，儘管在我們看來是一種飄渺難尋的願望，但他對這願望確是出奇地忠實。

當我在心裏酌量他對於那些批評他的文字所發表的意見的時候，

當我考察他的全部著作的時候，我看出了他的一貫的論理和主張，他的主張是順着他精神和感情自然發展出來的，不是矯揉造作裝在一定的規矩中的。

恐怕一直到現在，大家還沒有注意到得彪西那最顯著，最不能改換的思想和情感，這種思想和感情，可以說是他一切思想和感情的中心，拿幾個具體的字來代替，那便是大家所說的“民族主義”。

提起這，並不是因了他曾經摹倣過法國十八世紀出版物的形式，將他最後的幾個朔拿大叫着培雷阿斯與美利桑得（Pelleas et Melisande），在他的名字後面，又署着“法國的音樂家”。自然，這一半是來適合當時一般人好古的傾向，才摹倣了這題名，這格式的。可是，倒底說來，這還是出于他天生的趣味，這種趣味，他認為，是爲了在他藝術中浸浴的法國，爲了法國人特有的道德與精神，爲了法國人那種精細的，熱烈的感情所決不可少的。

他曾經希望成爲，後來真是成爲“法國的音樂家”了。我不懂那最精幹的民族主義者的老前輩，何以還不能和他的著作，他的思想相比。

大家不要以爲他不喜歡結社結黨，分界劃域，便把握不住他思想的中心，其實只要拿他的一件作品來看，就可以得着不少的證據。

從他從生到死，在他所發表的那些最大膽的意見當中，我看見了他真正法國人的意志(或者是本能)。年紀很青的時候，剛從羅馬回來，這一邊在歧路摸索，但一邊就邁了大步向羅馬教堂的聖調(Le plain-chant)與法國中世紀的表現方法上走去了。後來，他便反對拉摩一直

到格盧克，駁斥俄爾非(Orphee)的作者和達達紐斯(Dardanus)作者的理論。當他知道誰在摹倣華格納，他就宣告這種舉動的危險，同時便勸大家要自由發展。有一個時期，他幾乎成了單人的獨馬，不與任何人同流，可是在越來越複雜的協奏曲作者亂網中，他建立了不少的綱領，他要極力追還那表現上的單純，他說：“你有了二十個小提琴，這已經够叫人聽見的了，可是還要加上一隻喇叭或一隻號角來加強這聲音。這真是太過份了。大家一定會被這雷震似的聲音驚走的吧。爲什麼不能夠與其叫這些器樂同聲和鳴，不若叫這些器樂一個個地演奏呢，這樣，大家也一樣能夠聽得很清楚的。”他追究每種樂器的個性；他攻擊冬烘氣的論斷主義，他主張音樂的表現必須隨內心的情緒變化，不要死板板地套在外面的理論上；他沿引他的每一件作品來做例，指示出其中的精微處，其所採取的格調，其固定的理智與流動的情感的混合……是的，如果他沒有這種法國人的精神，怎裏能成其爲法國的音樂家呢？

在大戰快要爆發之前，他寫過這麼一段文章：“一種民族所特有的天才，是能夠轉與給另一民族的，這對於前一種民族毫無損失；在音樂方面，有些人常常誤解，以爲不合於法國人的特性的東西，便不可採用；其實，把這些拿來，仔細和我們自己所有的比較比較，看我們缺少甚麼，便努力去把它找出來，不必改換我們的思想的節奏。如此，我們自己的“產業”(Patrimoine)才會一天一天加多起來。”自大戰爆發以後，也和我們一樣，想趁此時機造出一種自己的藝術來。然而，他并不自囿於藝術的愛國主義，也不鋒芒十足地跑在前頭去克服那

一個，在末後幾年，起來譏評華格納的，並不是他；可是，自1902年，或者比這更早，他就致力于掉轉藝術的方向，使脫離上巴頁爾地（Bayreuth）（Baviere 的一個城，在萊茵河的左岸，德國的要鎮之一——譯者註）去的道路。

大家一定覺得這太似是而非了，他剛才寫了培雷阿斯與美利桑得，這作品幾乎就是一個華格納式的戲劇；大家一定覺得這太奇怪了，他一方面攻擊拉摩，但對於他的幾頁好的鋼琴曲，又致以莫大的禮讚；大家一定覺得這太心志不定了，這個改革者，這個被認為是一個革命家的人，不管時人所接受的思想，不管崇拜他的人們的感情，他對於古諾（Gounod）和馬斯內（Massenet）的同情，始終并不放棄。

大家實在是沒有讀明白他那些批評的文章。不必要他自己給那些文章一種了不起的價值，我們也應該反覆地多看幾回，至少使他能和十年或十五年以後的人保持一種永續的趣味。然而，他自己當時不曾注意到這一點，而我們又誤解了他大部份的傾向和心志，草草地看一看他的言論，連文章的本身都常常沒有弄懂。

大家還把他當做偶像破壞者，有着不敬的精神的人，因為他敢說貝多芬的趣味有時是很低劣的；用了華格納的四幕的歌劇（Tetralogie）來作裝璜的店舖，並不一定常常地覺得是不滑稽可笑的；還有大家沒有將引導動機（Leit-motiv）體系認作是理想的音樂劇，在他“給格盧克騎士（Le chevalier Gluck）的公開信”上說（有着多少的理由！）伊非基尼阿在奧利得（Iphigenie en Aulide）的作者沒有把合聲弄好，又說：“拉摩那優美而動拔的演說中所舉的例，才給他是有用的。”

自然，格盧克在他，好像成了一個中流砥柱。他給他提起自培利俄茲以後便中落了的法國音樂上的傾向，他說法國的音樂抱在華格納的懷裏去了；“我真不敢想，”在他“給格盧克騎士的信”上，他說：“如果沒有你，不單這危局一定會到來，就是整個的法國音樂，也會給許多人拋失去的。”

在這裏面沒有願望嗎？在這裏面，大家還沒有覺察出對於他自己的種族，有着很深的熱情嗎？得彪西，在當時只有得彪西認為法國的音樂是能夠獨立存在的，他列舉了從中世紀到十八世紀當中的許多例，說明法國音樂應當脫離十九世紀的外國音樂的影響，而以自己特具的優美，柔曼等等來成為自己獨立的音樂。

x x x x

得彪西，這位法國的音樂家，是在聖日爾曼羣島 (Saint-Germain-en-Laye) 中法蘭西島 (Ile-de-France) 上的大帝城 (Ville du Grand Roi) 裏生的；這個地方好像是註定了來生產法國有名人物的哩。

他生于1862年八月二十二日。從他平日對我閑談的話當中，知道音樂在他的家庭內，并不比在一般人的家庭裏來得活躍，而他小時決不像什麼有天才的孩子，更不特別愛好音樂，一直到十歲，都還沒有顯露出將來能成為一個音樂家的痕跡。

一個人的成就，有時確是機會造成的，得彪西之能成為後來的音樂家，其最初的啓示是莫特夫人 (Mme. Mautet) 給他的，這位夫人即是魏倫 (Verlaine) 詩人的岳母。可是一直到她看見她的女兒和在英國與朗善 (Arthur Rimbaud) 小住的好歌 (La Bonne Chanson) 的作者分離

的時候，她還看見這位將來的作曲家的意向仍是動搖不定的。她真沒有想到這位搖惑不不定的人，後來利用了她給予他的靈感，將她那天才的，落落難合的女婿的詩譜入極其美好的音樂中去呢。

得彪西正式進音樂學院，是1873年的事，未曾輟過學，可是沒有大的進步；跟拉維涅克(Lavignac)學唱，跟馬蒙泰爾(Marmontel)學鋼琴；他對於和聲學沒有強烈的嗜好，這正說明了當時一般教授和聲學的人，只知教一些陳腐的原則，而這些原則只有使他乏味頭痛。

從1873到1880年，音樂學院的課程對於得彪西只成了一條毫無情趣的路徑。在1880年，他獲得了一次伴奏的獎賞。他好像一個非常不用功的學生。其實大家儘可將他的懶惰看作是一種有耐心的用功，是對於那些教授們的成見在仔細地考察。

1879年，得彪西在俄國度了一個夏季，住在莫斯科一個工程師的家裏。這次旅行，在這位作曲家的生活上有着很大的影響。有些浮薄的批評家說得彪西是在這一次的國外小住中，才發現利姆斯基，苦羅丁及其他等人，並且說因此才走上了達馬斯(Damas)路線。實在，在那個時期，這些俄國的大作曲家，連他們本國的人都還毫不相識；得彪西所受着的唯一的影響，是那種民衆音樂的，如畫的，色彩鮮明的環境，是和聲與旋律的自由，這種自由吸引了這青年音樂家的注意，使他傾向於法國中世紀的多音音樂(polyphonie)上去了。

在俄國的這一次盤桓，雖然爲時很短，可是使得得彪西對於俄國音樂能夠那樣的昌盛繁茂，感到異常的驚奇。他因此準備了在再一次的小住中，一定要抓住摩索爾格斯基(Moussorgsky)的特長，要盡情採

摘俄國音樂的優點，來改善法國音樂的陋習；這是無疑的；是可大家說如得彪西這樣的作曲家，沒有俄國音樂便無法存在的話，要不是出于惡意，便是出于愚蠢，在事實上決不會如此的。

得彪西對於偷竊抄襲的事，非常敏感；我記得有過這麼一回事體：一天晚上我向他匆匆告別，說要去參加提阿基雷夫(Diaghileff)樂隊在歌劇院出演的善利斯·哥多諾夫(Boris Godounow)的第一次的演奏，他站在門口，握着我的胳膊，帶着諷刺的嚴肅看着我說：‘啊！你去聽善利斯，那裏面全是培雷阿斯呢。’別人抄襲他的作品，他一點都不糊塗，可是他總給他的對手一種諷刺的寬容，同時也表示責備是無用的。在1879年，得彪西已經是得彪西了，他的收在忘記了的短歌(Ariettes oubliées)集中的在幽黯河裏的樹影(L'ombre des arbres dans la riviere embrumee)，是在1880作的，這個曲子已完完全全是得彪西式的了。在拉諾阿先生(M. Louis Laloy)記載的關於得彪西的逸事中，說在1882年，得彪西進了歸落德(Ernest Guiraud)的班，他將根據了蓬維爾(Theodore de Banville)的在林中的月神(Diane au bois)而作的曲子的一部份給他的先生看，歸落德大加稱讚，可是勸他以後寫這類的曲子時要當心，如果他想獲得羅馬獎金的話。

這個勸告沒有使歸落德失望，夫累得工得(Fredegonde)的作者時時記住在心的。得彪西一方面採取這明白的勸告，一方面仍舊保留着他自己的主張，他因此得到了評判員的好批評，而于1884年獲得了羅馬獎金。

他獲得這獎金的是一首交聲曲(Cantate)，以浪子(L'Enfant prodigieux)

gue) 爲題目。大家認爲這合奏樂是他最成功的作品的事，使得他非常發怒。他向我說過好多回，他覺得這種獎金什麼的，多多少少總有若干的欺騙在內，儘可以說由于評批者的偏見，愛給誰就給誰罷了。可是。在當時的許多音樂會中，連續了好幾個月都演奏 Lia 或這合奏樂的一部份；許多的獨唱家也只唱這樂曲，因爲她們要迎合當時聽衆的嗜好。浪子一曲當然也不是全無價值的，如護衛(Le cortège)，舞蹈(Les danses)這幾段已表現出他很像牧神的午後的序曲(Prelude a l'Après-midi d'un Faune)的作者了。然而，無論如何，這決不是十分精巧的摹倣馬斯內(Mas enet)的東西，雖然想勉強使得那樂曲美好，但終于沒有完全除出那歌辭的拙劣。

得彪西在羅馬的盤桓，沒有給他多大的影響，而大家也不知道那時有些什麼作品，只有培利俄茲(Berlioz)明白，他追述道：那戲劇似的作品阿爾曼索(Almanzor)的前部，是根據了海內(Henri Heine)寫的；還有爲音樂會及大合唱的一首詩，叫做春(Printemps)的，這顯然是牧神的午後的序曲及夜曲(Nocturnes)的起點，這些曲子是差不多往後十年作的，唯有當選的女士(La Damoiselle Blue)才是從羅馬寄來的作品。

當選的女士才是真正得彪西的作品，我想大家決不能否認這個神曲(Oratorio)是在他二十五歲時，毫無他人指示之下作的，所以那全部，至少那最具特徵輪廓，是有着作者的個性的。

在心理方面，在技巧方面，當選的女士和培雷阿斯，當中的關係是很容易看出來的。自1887年起，得彪西便握住了他自己內心的傾向

：他發現了表現流動，質朴，純潔的新方法；我認爲沒有另外的作者，即使培利尼(Bellini)或華格納在他的巴西法爾(Parsifal)中都不知道這表現法的。

從當選的女士中，我們不單看出得彪西在音樂上的成見，並且看出他對於音樂的傾向；他在這曲中才露出他受了詩的薰陶的真面目，同時也說明了他除了福耳(Gabriel Faure)所循進的路之外，如何捨棄了大部份音樂家所追蹤的途徑，而去找他自己的簡易的表現法，用很少的樂器來表現方法。

當選的女士，是羅塞提(Dante-Gabriel Rossetti)的一首詩，自然是不容成爲一個囂囂的音樂隊的。這個樂曲似乎是着意選擇的，在旁的作品中，當然也用了比這較爲複雜和更多的樂器。

當選的女士還指示出這天才的音樂家，如何改善了那不爲人重用的格式；要沒有這個作品，只剩詩句合奏樂和神曲，大家一定會覺得。將近代的作品分列在這兩種曲名之下，是如何的平凡無味呢！

當選的女士的原稿，放在的書夾中，差不多有五年之久。得彪西知道他那時所處的環境是如何的困難，因爲大家對他的指責正高，雖然他並不把這一切擺在心裏。他從十五歲起，才寫一些關於旋律的短文，和小小的鋼琴曲；繁星之夜(Nuit d' Etoiles)，良夜(Beau soir)和麥之花(Fleur des Bles)是在1878年的左右寫的；這些作品都不曾預示他們的作者，將來能成個偉大的音樂家。在這個時期，他所最崇拜的詩人是都爾熱(Paul Bourget)，他的詩自白(Aveux)是爲他最狂愛的。的確，得彪西在誦讀魏倫和菩德雷(Baudelaire)的詩的時候，是找不到

他近代旋律的真概念的。這是一件很不容易的事，要想將他在當選的女士(1887)和牧神的午後的序曲(1892—1894)當中那個時期所寫的作品，定出個確實的年月來。總之，忘記了的短歌集中所彙集的那些作品，優雅的祭日(Feses Galantes)的第一卷，普德雷的五首詩(Cinq Poemes)，凡是為歌唱而寫的，都可以說是這時期的作品；還有為鋼琴而寫的初期的作品，如夢想(Reverie)，舞蹈(Danse)，亞拉伯式(Arabesques)，柏加摩的組曲(Suite Bergamasque)等，也是這個期間的產物。

這個時期的作品和他為鋼琴而作的曲子，是無法比較的，他的鋼琴曲，如影像(Bstampes)或肖像(Images)等，得彪西給法國音樂的旋律以一種新的音節；他在這藝術中，將他大音樂家的詩的情緒，他的內心，他的音節。他的環境完全顯現出來了。得彪西所處的環境和常相往來的朋友，與其說是音樂的，毋甯說是文學的；當時一般的青年作曲家，都自囿於摩倣華格納，似乎非做華格納式的東西，不能滿足那被華格納炫惑了的精神；而得彪西則將他的愛好，移到象徵派的文學上去了。在獨立藝術書店(Librairie de l' Art independant)後面那幾個小小的集會中，大家是看見他非常有恒地出席的，這集團中的份子便是累尼埃(Henri de Regner)，紀德(Andre Gide)，盧倚(Pierre Louys) 得尼(Maunce Denis)和書店的主人。

這也是一件值得注意的事：得彪西最初的重要的作品不是由音樂出版家印行，而是在一個書店發售；他的五首詩和當選的女士是在1892和1893年由獨立藝術書店出版。

沒有一個人，就是丟巴爾克(Henri Duqare)在旅行請柬(Invitation au voyage)或在先前的生活(La Vie anterieure)中，都沒有比得彪西將苦德雷在音樂中表現得這麼成功。在法國，我們還沒有一個詩人，他能夠將苦德雷轉譯得毫無瑕疵。可是得彪西做到了這一步，至少在他五首詩中的迴廊(Le Balcon)和蒐集(Recueillement)是做到了這一步的。自然，情人之死(La Mort des Amants)和噴泉(Le Jet d' Eau)也一點沒有失去原文之美，但這比較不如前者之深奧。這些旋律，大家唱得很少，非常少；原因是一般浪漫派的唱歌家不能唱；這些旋律中的那種柔和，不是普通的唱歌家所能表現的。大家在這些作品中，也可以尋出一點華格納式的痕跡；可是，無論怎樣，它們是能滿足我們所能滿足我們對我們所愛好的詩人的要求的。

得彪西的敵人最初批評這些作品的單調：聽了那不合於他們習慣的耳朵的兩三個曲子之後，他們便四出宣揚，說這些東西不過是一陣羸弱的，病態的戰慄而已。

如果將他取魏倫的詩材而作的曲子，如忘記了的短歌集和優雅的祭日來看，大家也定會一樣地批評他的。他們批評說：傀儡戲(Fantoches)愉快的節奏，和那是凝神嗎？(C'est l'extase?)中的甜美的旋律與飽和的柔曼相不相似呢？微響(En sourdine)中精微的溫婉，和木馬(Chevaux de bois)中的狂歡相不相似呢？這種空虛的批評，只有廣淺者才會覺得有道理的。其實得彪西真成了這些詩人的代言人了，他將他們表現得如此精微，恐怕只有舒伯特才能和他較量吧。

每當作一個曲子的時候，得彪西決不輕易寫一個音符，他總是盡

量地來設法適合於他所選的詩的要求；他斟酌了又斟酌，思量了又思量；他必須要覺得這詩生存於他自己的身體之內了才止。我們在一塊兒談了好幾次關於將詩譜入于音樂中的問題；我覺得他之所以寫些作品，的確是出於內心的要求，出于詩情的激動，決不是偶然的湊合。我不相信他是自欺的，我也不相信當時在這方面，有比他更好的。這，在他的培雷阿斯中已顯現出來了，已經指示出作者的成功之點了，他的成功點，是他選擇一個作品，便能適恰地表現這個作品；而舒情的手腕，在他真可謂奇蹟的。

他選擇菩德雷，魏倫或者盧倚和我們初期文學的作家，如查理（Charles d' Orleans），維隆（Villon），特利斯坦（Tristan l' Hermitte）等人，完全是愛好他們細膩的質朴和天真；所以無論表現那一個作家，都是成功的。維隆的短歌曲（Ballades de Villon），和兩個情人的散步場（Promenoir des deux Amants）：“我看見你的顏色便戰慄，”這一段，無論如何，是和迴廊與比利諦斯的歌（Chansons de Bilitis）前二首一樣可愛的。

或者是他的旋律，即或者是他的鋼琴曲，最初獲得了大眾。有一個時期大雨下的花園（Jardins sous la pluie）對於他，幾乎成爲了一種打碎了的花瓶（Vase brisé）。那些最不了解法國音樂的和最鄙視近代音樂的音律家，一點一點地給這些優美作品把握住了。

從快樂島（L' Isle joyeuse）起，直到序曲第二冊止，陸續出來的，都是極其新鮮美好的東西，在這些帶魔術性的旋律中，便是那最反對他的人，也屈服了；儘管他們抗議，他們可禁不住要常來聽；終於他

們的耳朵習慣了，而也承認這些作品的價值了。

不必進到他的技巧的研究，和指出他如何在彫像和肖像中，獨特地有了新的鋼琴音樂上的表現法，如何追隨于索班與開布利耶 (Chabrier) 的指示，便知道將整個樂隊的色彩，置于這單獨的樂器中，我們便可以看見他是用了怎樣的藝術觀，怎樣細微的感覺來表現柘榴園中之夜 (Soiree dans Grenade) 穿樹葉的鐘聲 (Cloches a' travers les feuilles)，或者月光的公堂石階 (La Terrasse des audiances du e'clair de lune)，他表現那動流動性的音樂，比利斯特在他最得意的愛斯特莊中的水戲 (Jeux d'eau de la villa d'este) 裏所描寫的水中的倒影 (Reflets dans l'eau)，金魚 (Poissons d' or)，掩斃了的教寺 (La Lathedrale engloutie) 還要好；尤其是他能處處顧到法國音樂的格式，色彩，精神和感情，他能使一隻鋼琴在麻色頭髮的姑娘 (La Fille aux cheveux de lin) 中，在灌木 (Bruyeres) 中，在孩子們的角落 (Children's corner) 中，將那最單純的情緒表現得十分完全，同時在月兒降落在逃遁的寺院上 (Et la lune descend sur le temple qui fut) 中，在拉摩之禮讚 (Hommage a' Rameau) 中，在聲音與香氣 (Les sons et les parfums) 中……將那最深刻，最纏綿，最神秘的情緒，也表現得盡善盡美。因此，這豐富的情緒的寶庫使得在那麻木的大眾中的藝術光明起來了，正如法蘭西島上的科羅 (Corot) 使得那和諧的海灣同貝色的海霧長永不朽一樣。

單只這些旋律和這些鋼琴曲，已可使得西彪的名字永垂不朽，可是得彪西在另一種音樂形式上也是成功的，認清這一點的人很少，而我是明白的，那便是他的四重奏曲 (Quatuor) 大家批評他，說他在這方

面寫得太少，不若莫差特(Mozart)，海頓(Haydn)，貝多芬，舒曼等人寫的多；然而他這唯一的第一四重奏曲，即是一個傑作。在外國，愛法國音樂和認識法國音樂的價值的人，比在我國國內的還多些，所以得彪西的四重奏曲是被列入最上乘的古典音樂之林的；而音樂界愛他這四重奏曲的美妙的表現的影響，約有三四十年之久。

到了晚年，他又回到室內音樂去了；他打算要寫六個朔拿大，而只成其三；而這三個曲子已顯出他的精神和力量的衰微來了，至少是他的感覺已給疾病弄麻木了；可是他的三部合奏朔拿大(Sonate en trio)仍然是非常美好的。他常常爲了大家對有些樂器冷淡而痛苦，他對於這些爲人不注意的樂器有着特別的愛好。他不能寫完他所願寫的小小的朔拿大了；在他逝世之前不久，我向他說我是怎樣地欣賞那銀笛，笙簫的，和喇叭三種樂器的單獨的音樂會時，他說：“呵！還有其他各種的配合呢，在這方面，大家都不注意；你看罷，這就是我的秘密！”

荒冷的墳墓將這個秘密和其他許多寶貴的東西，一齊吞進去了！

他對於他的作品，一向是很秘密的；若和他談起來，他的話總是不着邊際的，叫人難於捉摸。他在法國音樂會的音樂中，遺留了兩部最大的傑作：牧神的午後的序曲和夜曲，此外還有一部抒情劇。

牧神的午後的序曲是受了馬拉美(Stephane Mallarme)的牧歌的靈感而成的。這個光明，熱烈，悲傷的曲子，差不多寫了二十五年。最初，大家責備他，說和聲太奇特了，後來又說構造太不整齊；可是，漸漸地大家懂得了這個光輝的和古典作品一般穩健的曲子，那體材原

是應該捉摸不住的；漸漸地，大家懂得了那廣大的意義，安排了一切的佈置，成規的構造法便不能固定了。這種情形不單在這個曲子中如此，在他的一切作品中都如此，因為得彪西奉行了拉摩那個最好的主張：“用藝術來掩藏藝術”，牧神的午後便實現了這一步。

一般聽衆來了解牧神的午後顯得非常遲緩，但對於夜曲便不如此了，了解的進度比較的迅速了不少；可是大家的認識，我以為還不够公平，他的海(La mer)，在我看來應該算是他首屈一指的傑作；肖像當中的伊培利何(Iberia)最低限度也得算是他偉大的作品中的一頁。海的末後一節，在原質上說，是無與倫比的；而這個糞重於原質的音樂又是用了如何淡淡的方法來表現的呢？

還有培雷阿斯。這需要來介紹嗎？那一個音樂家不知道這部抒情劇呢？那一個人不了解這個動人而純潔的作品呢？的確，大家沒有輕視這部曲子。在大戰以前喜歌劇(L' Opera-Comique)很吝嗇每年只上演這麼七八次，因此，每次的聽衆都非常湧擠；然而，在大戰的時候，四年多沒有上演過一次。

在這方面歌劇院應該感到羞愧，像這樣包羅了一切法蘭西之美的作品，他們却隨便把它扔在屋角黑暗處，這不單湮滅了作品，也湮滅了作者的本人，這個“法國的音樂家”直到死時都沒有享受成功的快樂。

當我們代為不平的時候，得彪西只微笑着將兩唇一聳，好像對於人世原無所求似的。在他給我的許多信當中，有一段說：

……“音樂這東西，不多常是被這等人在表演，即是把音樂看作公事

房的這等人，他們到那裏面去不帶一點熱情，但他們却希望這公事房成爲他們有益的隱居和養老的所在。”

“自然，我們看見音樂給這麼擺佈了，是憤慨的！可是，我們的好友，不要太感情了罷，須知道我們所常談到的那種‘壞音樂’，說不定比我們所歡喜的那種‘好音樂’更合于聽者的口胃呢。”

他對於一切人和一切物，所抱的都是這種懷疑而譏諷的態度；可是，在他的藝術上，我不知還有別人比他更誠懇，更謹慎，更有良心的。他死的時候沒有得政府的一點恩賜：這或者是一個無可補償的損失，沒有將他算作學會(Institut)的一員。有人說：“他將來會成爲那其中一員的。”如果認爲他有這資格，便應該在他寫成了培雷阿斯就請他入會的，然而直至他死都還沒有……在光榮這方面說，他的確還比不上一現燦爛的曇花。

我在旁的許多地方，已經說明了我對於現時法國樂壇上那些偉大的，可愛的面貌，一點也不模糊，可是，無論如何，在這樂壇上，得彪西是應該坐第一把交椅的；除此以外，在我們的鄰國中，他也是最好，最深刻的一個作曲家，尤其是近來的十年或十五年，法國音樂因了他，而放光明於全世界。在國外；無論是年青的或年老的作曲家，都受到他很深的影響。

凡是在國外住過的人，都知道他在外國樂壇上所佔的地位。大家都公認他爲最帶法國音樂特性的作曲家。他們是多麼注意地去學習他那不能模倣的風格！他們是多麼地重視他自1902年以後所發表的理論。他們是多麼小心地去品味他作品中一切的一切！

近來還有人在譏笑他的理想，因為他曾經說過：“我要寫一個愁斯丹(Tristan)，這題目還沒有人做過。”他所要寫的，並不是像華格納的愁斯丹與綺瑟(Tristan et Iseult)，完全脫離了法國中世紀的風格，而成了德國的我一種翻譯。有人以為他這理想是“大言不慚”，其實，他為什麼不能有這理想呢？以培雷阿斯，維隆的三個短歌曲的作者，還不能真正根據了培堤耶(Joseph Bedier)的著述寫一個愁斯丹嗎？還不能放胆說“還沒有人做過”嗎？他說這話，完全是出於對自己民族所感到的驕傲，決不是逞個人虛榮；這證據從他的每個作品中都可找到……。想到自己國家給他的冷淡，自己國人給他的惡遇，我除了以朋友的資格對他表示深切的同情之外，還應該為這無可彌補的損失在這“法國的音樂家”得彪西的墓前俯身表示哀痛。

中華口琴會慰勞隊在綏遠

中華口琴會北平分會為慰勞在塞外冰天雪地中抗敵之綏遠將士起見，特利用寒假餘暇，組織慰勞隊，隊員十八人由王慶勳率領于二月一日赴紅格爾圖，百靈廟，歸綏，大同，平地泉等地演奏，先後計時半月。演奏之節目有黨歌，統一前奏曲，赴戰，勝利進行曲，阿彌陀佛，漢宮秋月，慰勞忠勇衛國的將士歌，瀋陽月，奮起救國，祖國萬歲(以上為合奏)梅花三弄，憲兵進行曲，(以上為二重奏)惜春歸，光明燦爛及馬賽曲(以上為獨奏)等。

音樂教育心理學²

鄒 敏
鐵 明

第二章 音樂的學習

教育的結果是學習；音樂教育的結果是音樂的學習。學生在音樂方面的經驗，如技術的進步，樂譜的認識，情感的引起等，無一不需要學習；故音樂教師非明瞭音樂的學習原理不可！

學習原理

我們在這裏不能把整個的學習原理加以詳盡的討論，不過有一些新的理論對於音樂的學習很有關係，覺得有介紹的必要。照向來的理論，學習是用反復練習的方法來造成種種習慣。這種理論是以記憶試驗和動物試驗為根據的。

(一)關於記憶的試驗，最初是學習無意義的音段(Nonsense Syllables)，用以斷定需要多少次的重復纔可使學者把這些音段完全“裝到腦子裏面去”；後來的試驗轉變了一些方向，改用了各種有意義的材料。學者在這種材料中間便可以得到種種知覺和聯念，因而有感情伴以俱起，記憶因之比用無意義材料時有很明顯的進步，而和日常生活中的學習較相近似。我們可以斷定記憶決不是把一些材料不問內容如何，用多次重復的方法，硬“灌輸”進一個處於被動地位的腦子。記憶須以一事物所引起明晰的想像和多數的聯念為基礎，而個人的興趣、態度、智力、材料的意義和吸引力，都較重復更為重要。學生所喜歡

學的那些有意義，有吸引力的教材，並不需要怎樣多的重複便能記憶；而同是這幾個學生對於他們所不能了解感覺乏味而不願學習的材料，即使勉強反復誦習，仍是不能記憶。這些都是可以用我們日常經驗來證明的事實。

（二）關於動物的試驗，是把一只小動物放在一個籠子裏，這個籠子的門須經依次把幾個困難解除纔能打開。試驗的結果是動物在籠子裏起初是盲無頭緒的試用各種無效的方法，後來因觸機而漸漸達到開門的目的，經過若干次同樣的經驗之後，受試動物纔能簡捷地運用牠所學得的方法去開籠門。這種學習叫做“試行錯誤法”。但我們知道一只小動物關在試驗籠子裏的時候，完全失却了牠正常的情形，而不得不完全依賴“試行錯誤”作為牠學習的方法。其實小動物在自然環境中，“試行錯誤”的學習是很少見的。牠往往很快，很少錯誤，就能學得一種新的態度或技能。人的學習是在自然環境中的學習，決不是一只小動物關在裝有特殊機巧的籠子裏的那種學習！

我們的經驗是學生的興趣和態度對於學習極關重要。如果學生並不感覺有何興趣，並無要學習的態度，則雖重複多次，效果還是不良。培忒孫(Peterson)⁽⁴⁶⁾的試驗很足以證實此點。從前私塾中好動的學生，雖被譴責，雖經多次重複，還是不能把他們所不能了解的書背誦出來。現在大家已公認這種教育方法有改善之必要；但是許多教師還用同樣的方法去教學生們練習視唱，或背誦歌詞；那簡直是把學習音樂的學生當作關在試驗籠中的動物看待了！怎樣可以自圓其說呢？

我們必需明瞭無意義或是不成功的重複，都是毫無價值的。非但

如此，這種無意義和不成功的經驗，更足引起學生的不愉快和厭倦，造成了這種“心不在焉”的態度之後，便生出“視而不見，聽而不聞”的結果；即使再多重複，有何好處？在教學生學習唱歌時，必先使他們喜歡唱，要學着唱。在學習的時候，設有困難，教師應該設法給他們解除，而使他們有愉快的經驗。兩三次成功的練習對於學習上的功效，當遠勝於十百次失敗而乏味的重複哩。

普通心理學裏往往說多次的反複練習可以使傳達刺激的各神經原中間觸處(Synapse)距離縮小，互相取得密接的聯絡，而成爲一條選路(Preferential route)，因而造成一種不易變更的習慣。這種學說是一種理想中的譬喻，並沒有取得物質上的根據。我們有許多動作或聯念並不經過許多次的重複，就成爲很難磨滅的習慣；他有許多動作雖經多次重複，反而習慣還未成立。這種事實很足以證明重複至多祇是養成習慣許多因素中之一，其重要性實不容過於誇大。再進一步說，我們覺得與其說學習是養成習慣，無寧說牠是破除習慣。我們注意觀察一個有音樂天才的學生，從他在幼稚園學遊唱起，一直到他在中學校的唱歌團表演爲止，他並不是逐漸把他在幼稚園裏所已經具有的唱歌方法加以修飾，而養成固定的習慣；而他在這十年間是逐漸把他的舊習慣拋棄了，循着根本不同的新途徑，去發展他的能力，去獲得音準，增高音量，表現情感。所以：拋棄舊的習慣而獲得完全新的發展途徑，纔是學習最正常的方式。祇是純粹的反複練習，對於學習是沒有多少價值的。

我們覺得學習可以有許多方式。其中最正常，是逐漸擴大活動範

團，採取更新的，更有興趣的，更合標準而能引起快感的途徑，作一種自動的發展。每進一步之後，的確需要若干反復練習。這種反復練習，也許在事實上可以使學生對新獲的方法加以固定，對存留的缺點得以發現，對以後的進步可以試探方針，但是這種反復的練習決不以此為目的。學生之所以作這種反復的練習，祇是因為興趣，滿意，和愉快。續繼不斷的進步，便得到續繼不斷的興趣；繼續不斷的興趣，又促成繼續不斷的進步；這是學習的基本原理。

學生在學習音樂時，常有許多錯誤，有些錯誤且係屢犯。照舊的學習心理而論，他應先竭全力去糾正牠，然後方可前進，否則習慣愈養愈牢，終止無法收拾。他們的意思却不盡然。阻止前進，反復練習，竭力糾正，正所以使學生感覺到學習音樂的艱苦。即使在繃緊眉頭的情形之下把那錯誤果然糾正了，也使學生因乏味畏難，失掉興趣，而發生厭惡。還是因噎廢食，得不償失！所以學生有屢犯的錯誤時，固然應立即加以注意，立即要設法保持他的興趣，催促他繼續前進，並使他有繼續前進的勇氣和熱忱。向前進展的結果，便能使他逐漸拋棄他原有幼稚的或錯誤的習慣，正如在繭中的蛹變成蝴蝶一樣，自能脫離舊的束縛而飛出來的！

根據舊的學習原理，學習即是許多習慣的養成，所以音樂教育就需要多量的正式的練習。我們以前面所提出的新的學習原理為立場，便認為多量的練習祇應是自然的，而非勉強的結果。一個熱心學習音樂的學生，在已經覺得音樂有意義有興趣之後，還怕他不時刻去練習嗎？我們以前親身經歷的經驗却是這樣，從來無須乎任何督促，一有

空閑，一到規則所不禁止的時候，就立即自動去練習了。音樂教師的責任，祇在設法鼓起學生的興趣，增高他的熱心，減除他的困難，和加增他前進的勇氣而已。

綜合與分析

在進行學習的時候，學者往往先有一個粗畧概括的綜合，再經過若干複雜而變易的分析，然後逐漸得到一個較為完善的綜合。在孩提學語的時候，他並不照發音學從一個個不同的音，或照文法學從一個個不同的詞入手，他第一步便是一個任意的，粗淺而具體的嘗試。此後纔把各種音或各個字，漸漸分別開來；把發各種音所需的動作或說各個字所含的意義，慢慢體味出來。這是分析工作。有了這種分析工作之後，各部份既已較前進步，他又把各種音各個字湊合起來，作成一句較難的話。這是一個較為完善的綜合。人的學習，類多如此。我們是在“綜合—分析—綜合”循環裏學習一切，得到一切的進步。

(一)學習的開端 學習的開端應該是一個有意義的綜合經驗。這和“試行錯誤”不同。試行錯誤是陷在迷陣中莫明其妙的一種情形；決不是有計劃的教育所採的步驟。學生決不是試驗籠裏的小動物；而教師更不應有袖着手站在試驗籠外面觀察那可憐的小動物在籠內掙扎時那種冷漠的態度！學生應對他們學習的問題感到意義；而教師尤其應當給他們以指示引導，勿使有徘徊歧路，莫知適從之苦。在學習開端時，就作純粹技巧式的練習，是很不相宜的。要知道：我們對於學習的見解，不是養成種種的習慣，而是越早越好要得到一個有意義的綜合經驗呵！

在教一首歌曲的時候，第一要使學生得到一美麗而整個觀念。所以最好的方法，就是由教師先把全部唱一遍，然後說明歌詞或樂曲的意義，使學生發生相當的興趣。經過了這一番籌備之後，學唱的計劃于是成立，以後的工作祇是輔導學生去使這計劃逐步實現而已。

樂器的學習也是這樣。我們不看見小孩子學吹軍號嗎？他要能吹響；他要能和號兵同樣吹一個什麼曲子。他決不在乎運氣之是否舒徐，發音之是否圓潤，種種技巧方面的問題。等到他會吹之後，他自然而然希望技巧上的進步。倘若未到相當時機，在剛能吹得響的時候，立即不許他去吹他聽熟的那些號兵所吹的曲子，而強迫他去作技巧的練習，那一定會使他興趣喪盡，而以練習吹號為一件苦事的！

教樂譜的閱讀，必須注重各種符號對於音樂上所發生的影響，而決不在呆板地背誦那些符號的名字。符號的名字并不是不必知道，但那祇是一件小事，在整個音樂教育上是無關宏旨的。我們看見過許多感覺到音樂興趣的人，不知道♩或♪的名稱叫做什麼，却居然會孜孜不倦去看，以至於能看了譜唱。同時，也有許多人勉強着把符號的名稱定義等機械式地背得爛熟，可是他們非但不能把這些符號湊在一處而得到一個綜合的觀念，並且從此視音樂為畏途，決不高興自動去和他們所熟習的那些符號發生多少關係了。

在音樂欣賞的教學開端時，當然談不上什麼詳細的研究。重要的工作是給學生們許多機會聽好的音樂，使他們漸漸地養成一種對高尚音樂的嗜好。有了這種綜合觀念之後，纔能進一步作各種分析的研究。

(二)局部研究 在得到了一個良好的綜合觀念之後，就要把其中重要部份分別加以研究。這是分析工作。這種分析工作和尋常正式的呆板的，關於技巧的練習並不相同。技巧的練習是注重在這種技巧的本身，並不在乎牠在音樂美感上的價值。無論在聲樂或器樂裏，正式技巧的練習還不是以“克服某種困難”或“養成某種習慣”為目標，而練習的本身總是一些那麼呆板簡單而且乏味的曲調麼？有誰聽了這種練習而發生他對於音樂的興趣或熱心？有誰在技巧練習的過程中能沒有不得已而為之的感想？我們所主張的，是從本身有價值有藝術的音樂中間去提出局部研究練習的題材來。在唱一首熟習的歌曲時，教師使學生注意到某一行上面以前所沒有理會的〈和〉兩個符號，說明了牠們的意義，把這一行依着他兩個符號的指示再複唱幾遍，然後再把這首歌全部複唱，或把別首有這兩個符號的指示再複唱幾遍，然後再把這首歌全部複唱，或把別首有這兩個符號的歌來練習幾遍，以視學生能否應用牠們新學的材料。如此，則研究的材料俯拾即是，祇在音樂教師們去善自選擇。學生在學習的過程中，並不覺得有什麼艱苦。每一次他都明顯地覺得所學那些材料，在下一次就能應用出來，所以他的自信力和邁進的願望自能與時俱增，作為他以後繼續努力的原動。這樣依着我們“綜合—分析—綜合”循環公式的教學，豈不妥善？又何必定要採用學生們視為畏途的練習教材和方法呢？

(三)綜合改善 學生在學習開端的经验中所感覺到的問題，經局部研究而得到了進步，因之而得到了一個較前更完善的綜合。這種綜合改善是學習過程中一個小段落，一面結束已往的學習，一面鼓動以

後的努力。學生自學習開端時就應以此為目的。最合理的教學中所必不可少的條件，是使學生準確地明瞭他們每一件工作的目標。祇有教師自己知道學生的程度在那裏逐漸增高是不足夠的；必待學生們自己認清他們的進步，覺得今天能做昨天所不能做的事，纔有效力。當然我們必需承認學生綜合改善所能獲得的成績，并不能合乎怎樣高的標準。就是大音樂家對於他們自己的成績，也時常感到不滿足的啊！此中最重要的問題，却在學生自己明白他的起點與終點，而知道的確在學習過程上向前進着，並未開着倒車。那種以養成習慣為方法的學習，在教師或許是抱着一定的方針，如在學生是毫無目的，不知所之地在那裏依樣畫着葫蘆，正不知道葫蘆裏賣的是些什麼藥！又怎能引起多少熱心，而作最大的努力呢？

(四)教材的繁簡 照向來的理論，教材一定要從簡至繁，自易而難。簡易的習慣尚未養成，怎能希望勝任繁難的工作呢？可是我們覺得這種理論在研究的結果中，並無根據。尤其是赫爾(Hull)⁽⁸⁸⁾的報告，更和此理論的相反。學習既不基於什麼習慣的養成，而實在在“綜合—分析—綜合”的循環中推進，那末教材必需 1)具有音樂上的價值和 2)能喚起學生自動學習的興趣。所以教材取捨的標準，是牠所引起的綜合的影響，而不是牠局部技巧上的問題。我們常見到學生能因興趣所在而學會很多的歌曲，其間技巧上往往有許多地方是舊式音樂教師所認為非他們的程度所能學習的。同時在奏鋼琴或其他樂器時，學生也往往能一面演奏着，一面體味着，在一個具體的綜合的觀念中得到舊式音樂教師想像不到的效果。但他偶或離開了綜合的觀念，而

轉念到其中某一項技巧上的問題時，往往會反而因之發生錯誤。這種普通的事實，都是以證明“綜合—分析—綜合”是惟一的學習方式。並且也可以證明過去一般教師們忽視綜合觀念，不顧教材之是否能適合學生胃口和提起學生興趣，而徒在小處局部的技巧上較量其難易繁簡，是多麼的不合學習原理。

當然，我們要顧到學生的能力：不能以他們所不能了解，距離他們過去已有經驗太遠的材料認為合宜。教師們須在 1)有意義，有音樂價值，有興味，和 2)學生能得到相當滿意的成績，這兩個條件裏去找出合宜的材料，作為教材。我們覺得以音樂家的眼光所編成的音樂教科書，往往太注重“由易而難，由簡而繁”的理想，而有不能提起學生們良好的綜合觀念的缺點。我們以為最好的音樂教科書，決不是充滿着“練習”的那一種，而是一本合于學生胃口的唱歌集。明眼的音樂教師，不難于這種豐富的庫藏中去找尋適當的教材。同時在學生遇到困難時，教師決不應袖手旁觀，以看學生在失望中掙扎為樂事。在這種情形之中，教師尤當予學生以同情的援助。學生因有興趣而自動努力，比了因失敗而不得不努力，對學習上效力高出何止百倍！祇有因為有興趣而自動努力，纔能使人類天性中所蘊藏的音樂才能，自然地施展出來。

學習的態度和願望

態度和學習大有關係。據哈特勃萊特(Heidbreder)⁽³⁷⁾的研究，學生在學習時所取的態度，顯然可分為參加和旁觀的兩種。

(一)參加者態度 學生對於學習，常取參加者態度，對於學習上

的問題，繼續不斷地注意着，進攻着，而有一種“總要想點法子”的精神。凡屬抱着這種態度的學生，大却對學者上很有成功。這種態度通常發生兩種結果：1) 學生即使在學習過程中偶而遇到什麼困難或小小失敗，能不因之立刻灰心。這種情形更足以證實我們前面“祇要學生能繼續不斷的前進，稍有錯誤或困難之處，對於整個計劃並無影響”的主張。2) 學生在開始學習時，就能以某種進步為目標，而熱烈地希望達到這個目標。一等到得着了這種進步，便能發生很大的自信力和以後努力的勇氣。

在音樂教育中，使學生具有和繼續保持這種參加者態度，是異常的重要。在學習一種新的材料的時候，切忌把他做成一件照例刻板的工作。教師應造成一個情勢，使學生們感覺到這種學習是極有價值，極有吸引力，而以有機會可以學習這種美麗有趣的音樂為幸運。在教學音樂的欣賞或節奏等的時候，也應同樣使學生們預先得到一種極良好的綜合印像。在使他們取得參加者態度之後，纔能希望他們注全副精神來體會其中的奧妙。總之，所有音樂教學，都應以生動活潑的方式，引起學生積極參加者態度為開端。

(二) 旁觀者態度 那些隨聲附和的學生，大半抱着旁觀者態度。他們的成績大都不十分好。但是哈特勃萊特 (Heidbreder) 以為在相當的時期中暫時抱着這種旁觀者態度，也或許可以得到很好的效果。在學習上發生了失敗的情形時，暫時取着旁觀者態度，也許可以使學生不致“往牛角尖裏愈鑽愈深”，而從觀察所得到的結果裏，求得改進的途徑。我們前面已經說過了，學習是擺脫舊有的束縛而另謀向前進

展。所以旁觀者態度在上面所說那種情形之下，實有幫助學習的功效，全在教師去設法應用牠。

“學習的願望”是蒲克(Book)和諾威爾(Norvell)⁽³²⁾所創立的名詞；布賴安(Bryan)和哈透(Harter)⁽³⁴⁾的研究證明牠和學習有絕大的關係。沒學這種願望，學習幾乎是不可能的事。有了學習的願望，學習上所得的影響，據研究結果，有下列幾項：

1)學習的願望在學習開端時，有加增學生局部分析時努力的功效。倘若一班學生，很希望學唱某一歌曲，他們一定能很起勁依着教師指示他們途徑去學習。他們對於音質，段落，頓挫，和節奏，格局等各方面，都容易注意；而學習這只歌曲過程的全部都能較學習別只歌曲為圓滿。

2)學習的願望能使學生急于改正他們的錯誤。一個被動的學生，即使犯了很多的錯誤，也往往漫不在乎，不肯費力去加以糾正。但是一個有學習的願望的學生，對於他自己的成績極其關心，不肯容許錯誤的存在，而往往不惜費極大的努力去糾正所有的錯誤。

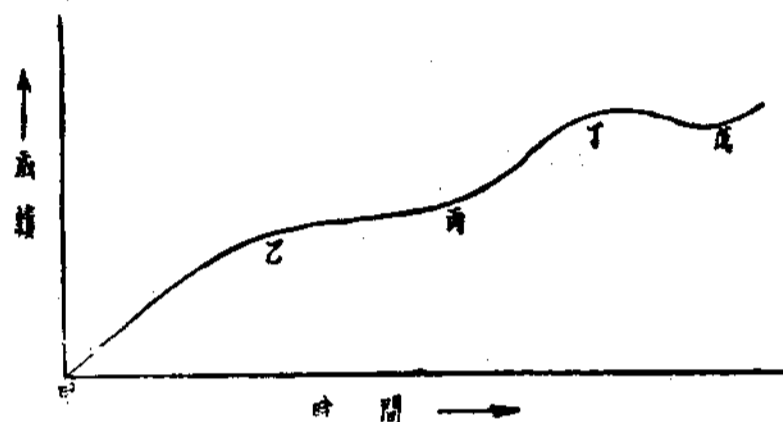
蒲克(Book)，諾威爾(Norvell)⁽³²⁾和布賴安(Bryan)，哈透(Harter)⁽³⁴⁾的研究，也提到幾種學習不能進步的主要原因。這些原因很值得音樂教師們深切的注意。1)學生不進步，因為他們以為他們學習的材料並沒有多少價值。所以音樂教育的第一要義不在什麼習慣的養成，而在乎使學生對於音樂發生信仰，使牠們感覺到每一件工作都有努力學習的價值。這樣他們纔會極積地自動去學習。2)學生不進步因為他們祇是被動的。學生也許覺得很喜歡這一只曲調，而並不能說不

願意去學會牠。但是他這種態度還是消極的；還是被動的。倘使不費什麼力氣，也願意學習的，否則他似乎不想多找麻煩了。這種態度是不進步的重要原因。我們務必要使學生在學習前獲得積極的學習的願望。3) 學生不進步，因為教師指導目標的錯誤。倘使學生很能積極去學習一首歌曲，而教師太注重發音的技巧，和聲的原理，和每個音節的關係等，而在這些方面所作的討論，詳盡到討厭的地步，艱深到祇有極少數人能領畧的程度，學生們也就要半途而廢了。以上三項學生不進步的原因，可以顯出音樂教育不在“灌輸”，而在學生自動的努力；不在習慣的養成，而在興趣的發生和願望的確立；在能認定了一個明晰的目標，而對牠取積極的攻勢。

學習的停頓和突進

學習的進度是很不一律的，有時停頓，有時竟然退步，而有時很快的向前突進。倘使用統計圖表示時間與成績的關係，我們就可以得到一條代表學習進度的曲線。在線上甲乙一段代表在學習開端後很均勻地進行着。但過了若干時期，到了乙丙一段曲線上平坦之處，學習停頓，沒有多少進步。到了某一時期，學習忽然會表現出突進的現象，如丙丁一段所示。突進了若干時期，也許又有停頓。有時竟也會有退步的事實，如戊處所示。在教育統計上這都是很普遍的情形。

學習進度曲線



究竟爲什麼學習會停頓，以致沒有多少進步，甚至竟會反而退步呢？

(一)停頓往往因爲學生所用方法過於簡單，思想或工作的單位過小，因之不能同時應付較爲複雜的材料。布賴安(Bryan)和哈透(Harter)⁽³⁴⁾的研究就有這種結果。學習打英文電報時，學生在把每一字母的電碼逐漸用熟的時候，進步很爲均勻。此後在發電速度上，經過許多時候，縱使照常練習，也沒有進步。在學習進度曲線上發現了很長一段平坦之處。直等到後來學生能把他工作的單位擴大，不必每個字母加以思索，而簡直是以每個字爲單位了，他發電的速度，又登時加高。學習進度曲線，便很快地向上突進。這樣進步了一時，學習又停頓了。學生的成績已經好到在他用這種方法時的最高峯了。即使練習，也不會再有什麼進步。必須要等到他把他的方法再設法改善，把思想或工作的單位再設法擴大，纔能再有進步。這種情形很足以證明我們所主張的綜合法的重要。教師應使學生有許多機會去綜合他們所學得的每一件材料。倘若每一件材料都是單獨存在，同他們整個的經驗

不發生密切的聯絡，那末不久學生所須注意應付的方面就太多了，以致不能再有進步。我們所主張的綜合法，就是在學生每學得一些材料之後，就要使他們有充分機會去明瞭這新學的材料的意思和應用，不讓新學得的材料單獨存在，而能使牠融化在他們整個經驗裏，成爲其中不可分離的一部份。這種“步步爲營”的綜合法，是我們認爲減少學習上停頓，縮短平坦之處的最有功效的學習方法。

(二)學習停頓的另一原因，是興趣的失去。在學習過程的中間，學習開端時所有的興趣已經逐漸消失，而成功的希望仍屬遙遠。在這個當口，學生的興趣最難維持，而學習停頓的現象，也最易發生。教師須想種種方法鼓勵學生的勇氣。這個問題我們預備在“音樂教育法”一章中再作較爲詳盡的討論。現在我們祇要重新提出我們前面的主張，學生應對他們所學習的問題感到意義，而有一個他的意識所能領悟，而在相當短的時期內所能達到的目的。教師不妨自己先定一個很高深的目標和一個很遠大的計劃；但是學生並不能領悟這個高深的目標，他們也沒有耐性去期待這個遠大計劃的實現。教師應當把這些路程分做許多短時期能達到的小段，而每一小段另立一個容易看見的目的。這樣一來，學生便時時因感到自己的進步，自能發生更向前進的興趣和勇氣，而很遠的途徑，也就很順利地在不知不覺中過去了。

學習停頓的原因歸納起來不外乎上面兩項；避免和縮短學習進度曲線上平坦之處的方法，也已經提到。至於學習的突進，我們往往可以利用一種適當的情勢去求得。凡屬能夠加強學生學習的目標和增加他們興趣的種種刺激，都可以隨機應用。參觀外界的音樂會，可以提

高學生對於音樂的興趣。在參觀以後，至少在短時期間，往往特別興奮，在音樂的學習上，表現出突進的狀態來。校內的音樂演奏或音樂競賽，可以把學生的目標變為更具體而接近的。在學生格外努力去預備演奏或競賽的中間，有許多本來不易得到的進步，都可以趁此機會得到了。明瞭學習心理的音樂教師，當不難時時利用新的局勢和新的材料，去給學生新的刺激，使他們的學習，時常可以從停頓的狀態中解放出來，而向前突進的。

學習的標準

標準對於學習的關係極為重要。桑戴克 (Thorndike)⁽⁴⁸⁾ 報告許多日常工作，如人名的記憶，數字的加法，看書等工作的成績，大都遠在我們可能的最高限度以下。我們所得的往往祇是中等的成績，而自己也很以為滿足。蒲克 (Book)⁽⁵¹⁾ 報告一件很有興趣的記載。在1906年全世界打字速率最高者，每分鐘打82字。她自己宣佈，她相信這個記錄是很難打破的了。但此後她竟把自己的記錄從每分鐘82字增高至87字，又從87字增高至95字。在1925年她的記錄竟已達到147字。這個記錄或許還能打破，也未可知。我們相信，祇要自己不要太輕易感覺自滿，祇要繼續去努力以求進步，大概總是有把成績提高的可能的。須知學習不是把舊有的能力養成習慣，而加以修飾。一個剛剛學唱的小學生，也許音樂才能很高，但是那種幼稚的能力養成習慣之後，縱使修飾，希望究屬有限。如其他能拋棄他舊的習慣，擺脫他舊的束縛，而發現新的進展的途徑，每一次的發現就足以使他顯著的進步。所以前面所講的那個打字生，竟能出乎她自己意料之外，跳出82字的

限度，而一直進步到147字的地步。要學生們進步，第一先要使他們知道還可以有更大的成就，他們纔可以描準了這個較高的標準，去求更高一層的進步。

音樂教育所採用的學習標準，若求其發生効力，一定要使學生能充分了解。用言語說明，往往是不足够的。祇說“你們要唱得好一點”或“你們的發音要準確些”，是不會有什麼效果的。學生們憑着他們的經驗，也許不知道怎樣纔算唱得好，怎樣發音纔算準確。教師一定要把他所懸的標準，很明顯地放在學生面前，他可以自己把這一首歌或其中某一段唱給他們聽，以示模範，使他們知道到底在發音方面，在頓挫方面，在音量或表情各方面，有多少改進的可能，於是他們纔能照着這個標準做去。用同一級中能力較高的學生，做能力較低的學生的標準，也是一個很有效的方法。音樂課若以能力分班，固然有些好處，但也足以使能力低的一班中的學生：1)感覺到他在那班中并不算怎樣好，因而容易自滿。2)教師的標準太高，他或者不敢希望，同班的學生又和他一樣的不好。即使他們自滿，也沒有適宜的標準可以遵循。所以能力分班，在音樂教育上是否完全適合，實覺還有討論的餘地。

音樂的學習，應採用一個比較高的標準；而且標準一經採用，一切的學習，務必要够上這個標準。許多草率的學習，往往不如少數透澈的學習。每逢學生學習一首歌曲，我們覺得應該使他們達到藝術上完美的程度。這樣纔可以把學習標準的効效充分地表現出來，纔可以使學生充分地感覺到學習標準的力量和意義。所以在音樂教育裏，有

三項應注意的：1)所用的教材應該要有透澈學習的價值，而在藝術上有完美的可能。那些技巧的練習曲就很難適合這個條件。2)學習一首新的歌曲時，應該要學到很完美的程度，然後暫時擱置，而在以後再行提出研究。所謂透澈的學習，並不是永遠停留在一首歌曲上。3)把已經學好了的歌曲，應時時重新提出研究。以使用新的眼光，去看見從前所見不到的意義；用更豐富的經驗作基礎，去獲得比從前更多的情感和樂趣。學生在這個時候，可以感覺到他能比以前達到一個更高的標準，一個更完美的程度。總之，學生所學習的歌曲的每一首，都應該認為精習的材料，而同時在整個學習的過程中，也應該是一個很有價值的階梯。

無意的學習

寇伯屈力 (Kirkpatrick)⁽⁴⁰⁾做過一個試驗。第一組學生先把算法表記熟後再計算。第二組學生從頭就在計算的時候，檢查這算法表，並不存心去記憶牠。他試驗的結果，是第二組學生學習的結果反比第一組學生的要好得多了。他認為在尋常各種科目的學習中，往往採用先記熟而後應用的方法，因而在時間精神和興趣上，都有極大的損失。他以為在許多科目學習中，都可以利用無意的學習。所謂無意的學習，就是那些用作工具的教材，在用得着的時候，隨用隨學。在音樂教育裏，至少樂譜的閱讀，和奏唱的技巧兩項，都不是學習的目的，而祇是在音樂教育的過程中的工具，都應該在應用時作無意的學習。這一點我們在前面早已曾經提到過。樂譜上的符號，祇應在用到時逐漸加以說明；技巧上的問題，祇應是學生在要唱某歌奏某曲到使他自己

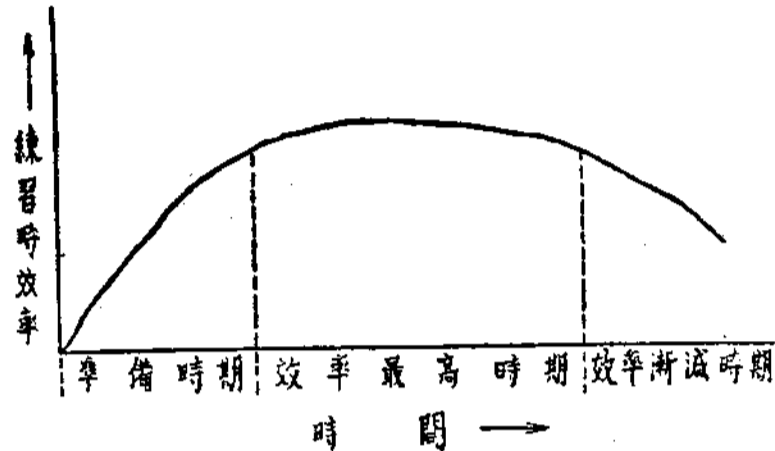
能滿意的那種勇氣中，自然地分析出來，加以研究。許多音樂教師，却都輕重倒置，本末相反，不知讀譜是奏樂唱歌的工具，反而以唱歌為學習讀譜的方法；不知技巧的研究祇是音樂進步中的一個助力，反而為了技巧的研究，以致不惜使音樂的進步完全停頓！這種謬誤的觀念和方法，我們以為是不能聽其繼續存在的。

練習的指導

練習怎樣纔能發生充分的功效呢？教育心理對於這個問題，有極多的研究^(29,33)。我們現在祇預備把與音樂的練習最有關係的幾點，畧為提及。

(一)練習時間不宜太長。一次長的練習，其功效遠不如幾次短的練習。每次練習究以如何長短最為合宜，却是很難說定。大半要看練習的材料，和學生的年齡。學生年齡越小，每次練習的時間應該越短。在每次練習開始的時候，總有一個集中注意轉變方法的準備時期。練習的效率，在準備時期內逐漸加高。到準備完竣之後，纔能得到最高的效率。再過了相當時期，因為疲乏或厭倦的緣故，又入於效率漸減的時期。倘使練習時間太短，準備時期占去了一大部份，所剩效率高的時間太短了，這是很不經濟的。倘若練習時間太長，勢必在練習的後半部，效率漸減。所以練習時間最合宜的長度，是包括準備時期和效率最高時期，而在效率開始減低時停止。這樣，練習纔能得到最大的功效。

練習效率曲綫



(二)每次練習的題材不要太單純。如其題材單純，學生便很容易感受到厭倦和乏味，其結果便是效率最高時期的縮短。倘使所用的題材，能相當的駁雜，則在練習的時候，學生的興趣較為濃厚，注意較能持久，而練習的功效，也就可以大得多了。

(三)有許多音樂教師，對於學生期望太殷，所以在練習的時候，往往有太草率的弊病。在聲樂方面，因為亟求見效，所以學生的練習，都在匆忙急迫之中過去，不及把歌中的比較精妙的部份如感情等，細細的辨別出來。這在音樂教育上，是一個很重大的損失。在器樂方面，學生在練習時，尤應有機會去體會各種技巧上的奧妙。倘樂譜上所註的是快的速度，在練習時不應勉強去趕上這個速度。學有了充分的基礎之後，自能得到快的結果。勉強催趕，是有弊無利的。我們覺得音樂的練習，大都不宜匆忙急迫，可也不必過于拖延。音樂的練習應該相當的安閑靜徐，學生有了思量和辨別的時間，纔會有良好的功效啊！

音樂的記憶

記憶並不是“塞到腦子裏去”，而是從“綜合—分析—綜合”的格局中，建築起一個深刻而不易磨滅的印象。該茲 (Gates)⁽³⁶⁾證明試背對於學生很有益處。牠的功用在於能把已經學習過的教材中間，找出比較生疏的地方來，以便再加研究。我們根本不應以記憶當作一種機械的工作。記憶完全是以興趣和願望作為基礎，而以綜合觀念和分析工作作為方法的。牠在教育上有很重要的地位，因為要想記憶，學生于學習時必需將教材的各部全都要注意到。柯伐士 (Kovacz)^(42,43) 和諸合賽 (Jubaey)⁽³⁹⁾ 的研究，證明音樂的記憶以想像音樂的意義和精神入手，最為有效，而注意調的改變，音的名目，樂曲的格局，或是手法的運用等項，祇有從旁幫助的功效，而不能認做記憶音樂的主要方法的。默唱或默奏，本身並沒有什麼價值，不應作為音樂教育目的之一。牠們是一種綜合的方法，使學生對於音樂教材的全部，都能注意到；尤其對於音樂的意義和精神，可以趁此得着體味領悟的機會。

本章提要

1. 用反複練習的方法來造成習慣，並不是正常的學習。
2. 學習往往是拋棄幼稚或錯誤的舊習慣，而在擴大的活動範圍中，另覓自動發展的新途徑。
3. 學習的方式，是先有粗畧概括的綜合，經過局部的分析研究，然後得到一個綜合的改善。教材祇求其能發生美的綜合觀念和能適合學生的胃口，而不一定要十分較量其繁簡難易。
4. 在學生遇到困難的時候，教師應當予以同情的援助。因為成功而愉快的經驗，對於學習上的價值，遠勝于許多次失敗而乏味的重

複。

5. 讀譜和技巧的練習，都應在無意中學習。

6. 學生在學習時有一個明顯而淺近的目標，可以引起參加者態度，而後學習上容易得到成功。

7. 學習進度上平坦之處，不是因為方法不良，就是因為失去興趣。新的局勢和新的材料，往往可以促突進的實現。

8. 用實例做學習的標準，可以使學生有向前努力的目標。

9. 練習的功效，一次長的不如幾次短的。最適宜的長度，是在效率開始減少時停止。

10. 音樂的練習，應該安閑舒徐，不宜急忙草率。

研究事項

1. 試舉音樂學習中應用“綜合—分析—綜合”方法的實例。

2. 學生雖有許多次反複練習，而有時仍不免失敗，這是什麼緣故呢？

3. 擬訂在下面各種工作中引起學生興趣的方法：一、學唱一歌，二、研究一首歌曲的結構，三、節奏的研究。

4. 從自己的音樂經驗裏，舉出幾個參加者態度和旁觀者態度的實例。

5. 在聲樂和在器樂的教學方面，匆促潦草有何弊害？

6. 試診斷學生進步停頓的原因，並草擬促成突進的辦法。

重要參考

29. 廖世承 教育心理學大意 中華

30. Book, W. F. How to Develop an Interest in One's Tasks and Work. *J. Ed. Psych.* 18, 1—10. 1927.
31. Book, W. F. The Psychology of Skill, with Special Reference to Its Acquisition in Typewriting. Gregg. 1925.
32. Book, W. F. & Norvell, L. The Will to Learn. *Ped. Sem.* 29, 305—362. 1922.
33. Brown, W. Whole and Part Methods of Learning. *J. Ed. Psych.* 15, 229—233. 1924.
34. Bryan, W. L. & Harter, N. Studies in the Acquisition of the Telegraphic Language. *Psych. Rev.* 4, 27—53, 1879; 6, 345—375, 1899.
35. Gates, A. I. Psychology for Students of Education. Macmillan. 1923.
36. Gates, A. I. Recitation as a Factor in Memorizing. *Arch. Psych.* 40, 1917.
37. Heidbreder, E. An Experimental Study of Thinking. *Arch. Psych.* 73, 1924.
38. Hull C. L. Quantitative Aspects of Evolution of Concepts. *Psych. Monog.* 28, 1. 1920.
39. Juhacy, A. Zur Analyse des musikalischen Wiedererkennens. *Z. Psych.* 95, 142—180. 1924.
40. Kirkpatrick, E. A. An Experiment in Memorizing vs. Incidental

- Learning. *J. Ed. Psych.* 5, 405—412. 1914.
41. Koffka, K. *The Growth of the Mind*. Harcourt & Brace. 1924.
 42. Kovacz, S. Ueber das Verhaeltniss der erkennenden und mitteilenden Gedaechnisse auf musikalischen Gebiet. *Arch. gesammte Psych.* 37, 283—299. 1917—18.
 43. Kovacz, S. Untersuchungen ueber das musikalische Gedaechnis. *Z. ang. Psych.* 11, 113—135. 1916.
 44. Mursell, J. L. *Principles of Musical Education*. Macmillan. 1927.
 45. Ordahl, L. E. Consciousness in Relation to Learning. *Amer. J. Psych.* 22, 158—213. 1911.
 46. Peterson, J. Learning When Frequency and Recency Factors Are Negative. *J. Exp. Psych.* 5, 270—300. 1922.
 47. Pyle, W. H. *The Psychology of Learning*. Rev. ed. Warwick & York. 1928.
 48. Thorndike, E. L. *Educational Psychology*. Vol 2. *The Psychology of Learning*. Columbia Univ. 1914.
 49. Wheeler, R. H. *The Science of Psychology*. Crowell. 1929.

簡易低音部譜表看法

希爾同(E. S. Hilton)作
劉 天 浪 譯

要想很快的能够認識低音部譜表，那麼有兩件要注意的事情：第一，就是要將音樂上所用的英文字母 —A,B,C,D,E,F,G— 從第一個到第七個完全記熟。然後再去記熟高音部譜表上的 E,G,B,D,F五個音位。現在我們將E字省掉，在F上面加一個A音，那麼低音部譜表的綫上就是(E)G,E,D,F,A了。第二，要記熟高音部譜表間上的F,A,C,E。現在又照着上述的法子，將F省掉，在E上面加上一個G，於是低音部譜表的間，就是(F,)A,C,E,G了。

現在將牠們對照一下：

♩	線——	E	G	B	D	F
	間——	F	A	C	E	
♮	線——	G	B	D	F	A
	間——	A	C	E	G	

諸位試試看，一定可以使你很滿意的而又很快的能够認識低音部譜表呢。

本會兒童歌唱隊簡章

- 1.宗旨：本會為謀普通失學兒童有補習唱歌機會，并藉音樂力量以教育兒童起見，特設立本唱歌隊。
- 2.年齡：自九歲至十五歲。
- 3.資格：對於唱歌具有興趣而現在失學者。
- 4.名額：五十人。
- 5.學費：不收。
- 6.指導時間：每週三次。每星期一三五下午二時至三時半。
- 7.內容：教授五線譜，齊唱，合唱及節奏樂隊。
- 8.講義：由本會印發。
- 9.規約：須遵守時間秩序，缺課三次或常不聽從指導者，開除。
- 10.報地名址：湖濱公園音樂堂內，隨時報名。

問答欄

NO.3.固定唱名法·兒童變聲期·其他

問 1.根據教育部修正課程標準音樂科採用固定唱名法教學，B 音的固定唱名是Te，還是si？

2.兒童到了變聲期，要停止歌唱，大約要停幾星期？變聲期所發的聲音，與單音兒童所發的聲音有什麼不同？

3.小學裏沒有英文一科，七個音名仍用英文字母教學，可以嗎？

4.小學裏對於樂理也很注重，請介紹一本相當的樂理教本。——

錢琇華問

答 1.B 音的固定唱名是si，不是Te。

2.沒有一定，要看那孩子變聲過渡時期長短而定。在已起始變聲以後，直到完全變成成人聲音以前，都不要唱歌及多說話；因為在這時期內，孩子的聲帶正在很快地發育，由柔軟變成堅韌，所以需要休息；同時因了這突然的變化，他還不會熟習這新長的聲帶的發音法，所以常常連說話也說得很不自然，唱歌更不用說；如果任他亂唱，便會養成錯誤的發音法，使他以後許久都改不過來。所以教聲樂的先生不肯，也不應收十八歲以下聲帶沒有變定的孩子做學生。各音樂學院都有一條規則，就是學樂器的學生可從五六歲就教起，學聲樂則非過十八歲不收。至于變聲期所發的聲音，就是一種不自然的，常常沙聲的，忽然像成人，忽然又像兒童的聲音，牠的原因就是不習慣于新聲

帶的發音法而致，所以與兒童先前的聲音完全不同。這種聲音到了那新帶發育完全，並且用慣了以後便會消失，成爲一種自然的成人聲音。

3. 可以，因爲英文字母並不比中文中任何一個字難學。

4. 中國對於音樂的書籍太少，不足以選擇。祇能隨便介紹開明出版吳夢非的初中樂理教本。這雖說是“初中”，小學也可以用，大學也可以用，看學生的“音樂”程度而定，不在他別的資格。不過教書時最好不要死板地照教科書來教，最好當牠是參考書，自己另編講義。這樣才不怕不能適合學生的程度及需要。

——章枚答

音
樂
教
師
注
意
!!

本刊爲音樂教學情況特輯徵稿啓事

本刊爲披載各地音樂教學之實際情況，藉供教導者之研究及改進起見，擬於最近出一音樂教學情況特輯。歡迎全國中小學音樂教師，歌詠團領導者，專門教授，及其他音樂方面之指導者，各抒偉見，踴躍投稿，無任感荷！辦法如下：

1. 內容：a) 經驗及心得；b) 困難及感想；c) 改進意見；d) 其他。
2. 字數：自二百至四千。
3. 報酬：依照本刊投稿規約第15條辦理。
4. 截稿期：本年七月底。

〔附註〕來稿署名前最好註明某地某校（或團體，之教師。

音
樂
教
師
注
意
!!

伏爾加船夫曲

俄 國 民 歌
L.E. 盧塞特女士編曲

三角鐵
鈴
手鼓
鼓
歌聲
鋼琴

①

把八只 把八只，大家整起隊來啊！把八只，把八只。

三角鐵
鈴
手鼓
鼓
歌聲
鋼琴

②

大家拉起繩來啊！一步一步向前走，拉着拉着不放手，呀呀呀呀呀。

三角鐵
鈴
手鼓
鼓

呀 呀 呀 呀 呀，拉着拉着不放手。 厄 叭 叭， 厄 叭 叭， 大家整起隊來啊！

三角鐵
鈴
手鼓
鼓

厄 叭 叭， 厄 叭 叭， 大家一齊用勁拉！ 繩頭勒得肩胛麻，皮肉晒在

三角鐵
鈴
手鼓
鼓

烈日下，呀 呀 呀 呀 呀，呀 呀 呀 呀 呀，不知幾時方才罷！ 厄 叭 叭， 厄 叭 叭， 我們勞苦

三角鐵
鈴
手鼓
鼓

無 休 停， 厄 八 以， 厄 八 以， 伏 爾 加 母 親 可 為 證。 我 們 的 母 親 是 全 能，

三角鐵
鈴
手鼓
鼓

請 聽 你 兒 子 的 呼 聲： 呀 呀 呀 呀 呀， 呀 呀 呀 呀 呀， 伏 爾 加 母 親 救 我 們！ 厄 八 以，

三角鐵
鈴
手鼓
鼓

厄 八 以， 伏 爾 加 母 親 救 我 們！ 呀(吞音)-----

重大事變

舒曼作曲
M. H. 格林非爾德編出

Vigoroso (強有力) $\text{♩} = 136$

三角鐵
手鼓
鈸
鼓

鋼琴

with pedal

終止

Fine.

漸強

漸強

漸強

漸強

cresc.

D.C. al Fine.

本刊投稿規約 [1936年十一月重訂]

• 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，文辭以淺近為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) 文稿以語體文為主，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。
- 9) 人名，地名，曲名，書名以及音樂上各種名詞，都要加漢譯，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) 公歷年代用亞刺伯字，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，普通不迴信，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，得自由選入。
- 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5卷·第2期·本期另售一角

中華民國二十六年二月印刷初版發行
[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 程懋筠
發行者 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 南昌銘記印刷所

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
北平孟廣樂器行
廣州上海雜誌公司支店

全年12期·預定連郵一元