

音 樂 戲 音



第五卷

九十兩期合刊

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，精寫之精美，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及空白目錄紙奉贈。倘蒙委託請開示各篇先後次序，當於三日內裝成。但定裝者至少須選購二十篇以上，同樣裝滿二十冊。

4 本歌曲另有裝成合訂本者，每冊實價大洋八角。

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

藝術書店謹訂

上海塘山路三十六號



音樂教育

第5卷·第9·10期

封面.....錢君匋

• 樂 譜 •

一般歌曲

抗敵詞 (宋·李綱)何安東 1

抗敵戰士悼歌 (任鈞)鄧爾敬 4

馬賽歌 (廬執·得利爾)章枚·沙帆 8

兒童歌曲

鳥的賽會 (吳研因)劉已明 5

民間歌曲

要陪送 [河北鄉間民歌]老志誠 6

短歌六首 [綏遠民歌]呂 驥 7

踏秧歌三首 [四川渠縣農歌]廖正斌 10

樂曲說明 11

• 文 字 •

評 論

關於翻譯音樂名詞的通信² 章 枚 13

西班牙的音樂(約翰·奧布利)..... 巴 淑 17

音樂今昔觀(蒲索尼)..... 何安東 53

音樂家傳記·故事

馬 勒..... 廖輔叔 36

大作曲家的生涯的圖畫²(塔柏)..... 天 華 97

音樂教育

談兒童音樂..... 石 真 49

小學音樂教學法⁴(歧丁斯)..... 歐漫郎 83

理 論

和聲之發達(門馬直衛)..... 曾 葆 73

器 樂

撥絃樂器與鍵盤樂器(樂器淺說³)..... 穆天澍 53

其 他

No.14.節奏樂隊(胡順發問)..... 穆天澍答 110

No.15.口琴風琴鋼琴譜·章枚的作品(吳覺非問)..... 穆天澍答 111

No.16.聲樂作曲法(陳高德問)..... 穆天澍答 111

No.17.作曲自修·樂譜讀法(曾葆問)..... 穆天澍答 112

No. 8.音樂用語·F.P.·轉調·其他(李福臻問)..... 穆天澍答 115

No.19.五線譜器簡譜法(李福臻問)..... 章 枚答 117

本會工作報告..... 12. 72

克勞斯代替斯特勞斯指揮歌劇..... 48

上海救亡劇隊印行曲集..... 35

陸華相等在桂林組織雅樂五人團並舉行音樂會..... 32

省會公私立各級學校教職員抗敵歌詠團組織辦法..... 119

省會各機關公務人員抗敵歌詠團組織辦法..... 119

省會黨政軍機關及學校雙十節遊行歌詠團辦法..... 120

省會黨政軍機關及學校雙十節遊行抗敵歌詠團練習時間地點分配表..... 121

問
答
欄

音
新

規
程

樂
聞

規
程

抗敵詞

宋李綱

Rigorous Moderato

何安東作曲

ff *sfz.*

f 塞 上 風 高， 漁 陽 秋 早，

mf

惆 悵 翠 華 音 杳。

南京圖書館藏

mp 驛使馳，征鴻歸盡，不守雙龍消
 耗， *mf* 念白衣金殿，除恩黃
 閣，未成圖報。 *f* 誰信我致主丹衷，
 傷時多故，未作救民方召。

p *LH.* *piu mosso*
piu mosso
poco rit. *a tempo*
poco rit. *a tempo*
decrac. *3/2.*

Tempo di marziale

ff

f

調鼎爲霖，登壇作將，燕然即須平

掃。擁精兵十萬，橫行沙漠，

奉迎天表。

fff

L.H.

3/4

抗敵戰士悼歌

任 鈞

悲 壯

mf 鄧 爾 敬 作 曲

安 息 吧， 抗

敵 的 英 豪！ 我 們 哀 悼—— 但 不 用 眼 淚， 要 用

最 大 的 慚 愧！ 安

f *mf* *mp* *f* *Cres.* *mf*

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The vocal line has lyrics in Chinese characters. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *Cres.* (Crescendo). The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a vocal rest and piano accompaniment. The second system contains the first line of lyrics. The third system contains the second line of lyrics. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines in both hands.

息吧，民族的前驅！我們還祭，但
不用豬羊，要用敵人的肝肺！

mf *mp* *Cresc.* *ff*

鳥的賽會
吳妍因

Moderato

劉已明作曲

鳥兒一對對，大家來賽會，
雞賽跑，鵝賽飛。

麻雀賽跳舞，鵝鴨賽游水
 賽唱歌的是誰？燕姑娘和鶯妹妹。

要陪送

河北鄉間民歌
 老志誠採錄

正月裡姑娘要陪送兀，前行兒來在上房中。
 見了爹娘忙開口兀，尊聲父母要你聽；今日孩兒要陪送
 兀，要一點兒東西別心痛。要個狐狸皮袄，
 要個赭紅兀，閃緞子袂袄，要個重青；
 裕子荷包兒銀煙袋世，喇叭袖兒大棗紅，
 兀，將軍馬褂要個重青。

短歌

級遠民歌
呂驥採錄

徐熾

你走那天括了一陣風，提心掛胆我不放心。

徐熾

半斤被麵這推窩窩，挨打受氣爲哥哥呀，唧唧！

徐熾

你穿紅鞋唉，你好看呀嗎啲，你把哥哥呀喚，心擾亂呀嗎啲！

中等速度

再不要上房瞭哥哥，好人稀少賴人多！

較快

叫那大(大)娘，你那過得來，我與你說上幾句知心話，大娘呀！

中等速度

哥哥在山頭上，斯婁斯婁割被
麥；小妹妹在山底下，白格玲瓏小手手，
紅格溜溜珊瑚珠，戈卍戈卍劍山藥。

中等速度

城頭上跑馬，掉不回那個頭，
思想起咱們包頭唉呀我就肉呀牙兜抖！

馬賽歌

章枚.沙帆台譯

盧熱得利爾作曲

tempo di marcia

mf

1. 起來健兒法蘭西的救一星看多少人等活—命! 誰無—
 2. 慣了驕奢淫虐的—生—活貪多無厭,專—制閻羅! 黃金和
 3. 自由呵,自由,誰能—捨掉你如寬廣清新—的空氣? 黃牢獄的

mp

mf *marcato*

Cresc *f*

妻兒,誰—無親父母? 看他們流淚,聽聽他們哭! 看他們
 權勢,永—遠不把你煉禁錮,不連不屈的精神—豈被皮鞭服? 連不
 鐵閘不能把

Cresc *f*

mf

流淚—聽聽他們哭! 可恨的暴君在惡霸橫行,率領着他的豺狼成
 空氣也藉—來勒索! 他當我們牛馬一般壓迫,把千力重担令我們
 精神豈被—皮鞭服? 人民痛苦流離已多少年? 看魔王仍在鑄造鐵

mf

mp

羣，鄉里任他嚇詐蹂躪，日月無光那有自由和平？
 馱，但人 是人，可不是騾？我們忍讓他再鞭打驅策？
 鐘！但“自 由”是我們的劍！那怕他們那詭計和欺騙？

mp espress.

f

Cresc.

士！——武裝起來！報仇——那能等待？——前進！前

marcato

Cresc.

mf

進！萬眾一心！不自由就不要命！——

mf

踏秧歌

四川渠縣農歌
廖正斌採錄

獨唱

*m*太陽——呵，落土喂嘿嘿，又落岩嘞吶

呵！老板呢，葫荳喂呢，呢才端出來嘞吶呵。

伊嘞約吶吶喝，嘞呵伊嘞——呵

太陽——呵，落土喂嘿嘿，又落坡嘞吶

呵！老板呢，葫荳喂呢，呢才下鍋嘞呵

伊嘞約吶吶喝，嘞呵伊嘞呵

降級而沉重

1. 太陽那個當頂呢 又招啊 財也 呢，
又吶那個茶來也 又吃啊 酒也 呢，
2. 太陽那個落落土呢 又回山槍 黑打也 呢，
哥哥那個看看見呢 拿槍 打也 呢，

伊嘞啊喂，嘞伊嘞火喂，難為那那是老老板路
伊嘞啊喂，嘞伊嘞火喂，難為那那是老老板路
伊嘞啊喂，嘞伊嘞火喂，難為那那是老老板路
伊嘞啊喂，嘞伊嘞火喂，難為那那是老老板路

送午啊 來也 呢，伊爾爾嘞， 嘞喝伊嘞喂也呢！
那裡啊 有也 呢，伊爾爾嘞， 嘞喝伊嘞喂也呢！
吃豆啊 得也 呢，伊爾爾嘞， 嘞喝伊嘞喂也呢！
捨不啊 得也 呢，伊爾爾嘞， 嘞喝伊嘞喂也呢！

樂曲說明

抗敵詞 據圭璋先生在香港工商日報所稱，“此詞紹興初盛傳，初叙塞上荒涼景象，及國主蒙塵之慘。次叙孤臣報國忠忱，及救民宏願。末叙受知領兵，決心抗敵，必無不勝之理”。

馬賽歌 馬賽歌 (La Marseillaise) 是法國的國歌，以勇壯出名。1792年馬賽 (Marseilles) 地方的軍隊進入巴黎時，羣歌此曲，因以得名，作者盧熱·得·利爾 (Rouget de Lisle, 1760—1835) 爲一工兵上尉，通詩歌與音樂。1792年，他屯駐於斯特拉斯堡 (Strasbourg)。有一天，那裏的市長要他做一首義勇的歌曲；第二天他便做好了這首歌，那時是四月二十五日，當日便在市長家中試唱，大得成功。



得·利爾試唱馬賽歌

短歌 此種短歌均由兩句構成，然情意深長，彌足珍貴。當地稱曰“爛蔗片”以其曲調能適合任何短歌，不為一歌所專有，故名。又因其常為一般行路者歌唱，藉以發揮離情。故又名“爬山調”，每歌均可以第一句名之。

第1, a首，在唱另一歌辭時，曲調亦畧有不同，1, b便是一例。這是民歌的特色。

第1, b首中菝麵為本地主要食糧，較普通麩粉稍黑，以其耐飢（其實是難消化）而價格較普通麩粉賤（本地產之故），故多以之作日常食糧。

第4首在形式上雖亦屬於短歌，他不能適應其他歌辭。且有歌辭多段，全篇連貫，敘述一完整故事，為短歌中之特殊者。

第5首中，斯婁為割麥之聲。麥讀如MIA。“白格玲瓏小手手”，意謂“白而玲瓏之小手”。“紅格溜溜珊瑚珠”為描寫珊瑚珠之辭。戈DIU為削山藥之聲。山藥即馬鈴薯，與菝麵同為本地主要食品。藥字讀如IA。本歌亦為短歌中之特殊者，不能借其調以配別的辭。——採錄者誌。

關於翻譯音樂名詞的通信²

章 枚

編輯先生：

你和歐漫郎先生在4:5 所發表的統一翻譯名詞的通信，我以為很有意義，所以便忍不住插一句嘴。

據我個人的意見，在意譯方面，你說的話很對，我們就照你的意思去做就好了。但在音譯方面，我有一點不同的意見。歐先生說，“統一翻譯音樂名詞現在看來似乎太早，可是遲早也要做的，”這話在意譯方面是對的，但在音譯方面，我想你們大可不必費力不討好，還希望那矛盾百出的漢字能夠音譯出滿意的名詞來。我們先前還不大覺得漢字譯音的笨拙。但中國話拉丁化新文字一出現，漢字的存在價值完全消滅，如同黑暗遇見了光明一樣。漢字的拙劣處有很多，但在音譯方面已經大大丟了醜。我且指出幾點：——

1. 漢字不能用來音譯的最大原因，是因為牠不是拼音文字而是像形文字。像形文字是死的，拼音文字是活的。日本的拼音文字雖然不如拉丁字母國際化，但音譯起來總比漢字好。就是注音字母也比漢字好。（許多人早看到這點，所以有注音字母及國語羅馬字的運動）。比方Hughes一名，漢字沒有這個音，祇能歪譯成休士，結果再翻回原文，便成了Hsiush，與原音相差甚遠。如用注音字母，拼成ㄏㄨㄛ ㄓㄨㄛ，至少不失原音。

2. 但注音字母並不滿意，因為牠不國際化。拉丁化新文字不但是

拼音文字，而且更國際化。注音字母不但不國際化，而且祇限於國語所有的那些音，有許多音簡直譯不出來，比如有m字作尾的音一律以n代替，如Symphony漢字譯作生風里，結果讀成Shengfengli，與原音相差不知幾千里。注音字母也不能譯出，唯有用拉丁字母才能拼得正確。

3. 同一人化出許多的譯名，完全是漢字的罪過！漢字中一個音有許多不同的寫法，你說譯貝多芬，我說譯托墳又有什麼不可以？你說“對某一音用一定的字來譯”我以為必流於武斷而不澈底。如用拉丁化新文字來拼，則Beethoven永遠拼作Beitoven, Symphony永遠譯成Simfouni, 不會有兩種拼法。

4. 用漢字來譯，則祇對某一省人或較相近，但對其他各省則完全失掉音譯的本意。比如Wagner譯為華格納，則北方人讀成Xuagena, 廣東人讀成Wagagnab, 與原音全不對。如用拉丁化來譯，則為Wagner與原文完全相合。

5. 外國文字的b,d,g,p,t,k,z,ts,s,ch,sh……等音尾都非常輕，一經過漢字譯成勃，德，格，柏，特，克，資，次，斯，之，赤，士……等字便太重，結果很繞嘴。比方Margaret這名字多美麗，一經譯成“我親愛的瑪格利特”，多麼難聽呢！

由此看來，漢字(至少在音譯上)為定要破產無疑。我們應該用合理的拉丁化新文字來代替牠。但你也許會發生兩個疑問：

1. “一般人看了羅馬字發不出聲音來”(見5:4, p.49)怎辦？這完全不成問題，因為新文字因為易學的緣故，將來一定會取漢字而代之。

牠的前途無限，不但現在會漢字的人必會拼音，就連全國文盲到那時候一都會用新文字來讀書寫字。現在新文字之所以不能普遍，完全是有一部分人對牠生了一種莫須有的誤會，並不是牠本身有缺點。

2.“如果新文字完善，為什麼牠與外國字拼法不完全相同？”這不是因為新文字不完善，倒是因為外國（尤其是英國）文字的拼音法不合理，沒有一定的標準。比方英文的Hughes一名，牠的gh二字母是沒音的。以不發音的字母放在字裏擺樣子，這是不合理的。又如同一字母就是許多不同的讀法：o字在do裏讀u，在so裏讀ou，在London裏讀e，在loss裏才讀正o。同時不同的字母又常常作同一的讀法。我們的新文字則很合理，因為a,e,i,o,u,y,六個字母音完全是純母音讀法，（英文則不然，a讀ei，i讀ai，o讀ou，都是轉音的）而且祇有一種讀法，不會引人誤讀。英文拼音法之沒標準，人所共知，並且也數不清多少，這裏且不列舉了。

對於新文字，讀者一定發出許多疑問，但因為本刊性質不同，篇幅又少，所以不便詳細討論；讀者如想明白，可買新文字的書籍作參考。中國話寫法拉丁化：理論原則方案一書編得很簡練，敢作介紹。

現在把漢漢字音譯及新文字拼音列一表以作比較：——

原文	漢字音譯及其讀法		新文字拼音
Adam	亞當	ladang	Adam
Addison	愛迪生	Aidisheng	Ad iisen
Beethoven	貝多芬	Beidofen	Beitofen
Eden	艾登	Aideng	Idea

Brahms	勃拉姆斯	Bolamus	Brams
Wagner	華格納	Xuagena	Wagner
Garbo	嘉寶	Giabao	Garbo
Roosevelt	羅斯福	Losfu	Rusfelt
Chaliapin	夏理賓	Xialibin	Shaliapin
Chopin	蕭邦	Xiaobang	Shopang
Berlioz	培利俄茲	Peilioz	Berlios
Richard	李却	Likye	Richard
London	倫敦	Lundun	Lenden
Poland	波蘭	Bolan	Poland
France	法蘭西	Fajansi	Frans
Tolstoy	托爾斯泰	Torstai	Torstoi
Verdi	凡爾第	Fanrdi	Verdi

漢字已經不能適應現代人的需要了！

章枚上

1987年八月

西班牙的音樂

約翰·奧布利(Jean-Aubry) 作
巴 淑 譯

誰也不能否認西班牙音樂的豐富；西班牙的土地是靠了音樂而豐潤的；歌曲是該地開不盡的花朵，舞蹈是當地人民的酷好。色幾底 (Seguidilles)，博勒俄 (boleros)，拍板舞 (Castagnettes)，手鼓舞 (Tambours basques) 等等，凡是提到西班牙和她的音樂的人，都會立即想起來的；但是大家却認為西班牙只有色情的，悲傷的音樂，而沒有更偉大的作品來和其他國家的古典音樂相抗衡，有些人至今還這麼肯定着。

可是在這民族音樂的勃興中，可以說繼俄國，法國之後而起的，便是西班牙，她來給了這運動更活躍的生命，更豐富的養料。

這個給俄國，法國音樂以復興的運動，已經開始了將近五十年了，如果我們注意格林卡，聖松們的來源的話；遲了至少有二十年而起的西班牙的近代音樂，雖然還未結果，而她的花朵已是燦爛炫目的了。此後還不到三十年，他們最初的努力已收到了滿足的成效，在最近的十年中，他們那邊作曲家的量，和這些作曲家的作品的質，已够使大家注目了，而他們的音樂竟單獨成了一派，即是我們知道的西班牙派 (L' Ecole espagnole)。

卡培絨 (Cabezon) 的 Clavicorde 已沉默很久了：差不多已有三個世紀，高貴的維多利亞 (Victoria) 的爐赫，在教堂的寂靜中，酣睡着。

自那時起，有些作曲家便注意到西班牙，這就是斯卡拉提(Domenico Scarlatti)，那特出的天才者的拿波利坦(Napolitain)，看來是有本國風的作品，但在節奏上却完全受着西班牙的影響，因為作者在西班牙住過，受了若干西班牙的薰陶是決不能免的。寧(Joachim Nin)最近的著作就常常指出斯卡拉提所受的西班牙的影響。而寧的許多朔拿大也受着索勒(Pere Soler)的啓示，這位十八世紀的西班牙音樂家，給斯卡拉提的影響更是非常的大，他的作品中保持着個人獨特的情感，而這種情感便使得他的作品格外新鮮，格外雋永有味。真的，如果這些未經人注意的西班牙的作品，不造出另外的索勒來，誰知道西班牙還有這些寶藏呢？

撇開現在那幾個可愛的，真正西班牙的，音樂家來看，在十八世紀初葉，反對意大利風的風氣已一點一點流進這半島上來了，並且造成了一種豐富而同時又枯燥的結果：“Zarzuelas”的未成熟藝術，來補滿了西班牙音樂的不足，但一方面制止了她音樂的富源，只讓她產生了一些貧乏的歌劇而已。

其實“Zarzuela”是不應該忽視的：她包含了西班牙的特性；或者就是靠了她，在十八世紀的末葉，有些真正的音樂家才造出了另外一種音樂形式，即是：把她再灌入法國歌劇中那種優美，單純而可愛的表現法。

就音樂這兩個字的最高意義來講，如果只用“Zarzuela”要將西班牙音樂引入真正的道路，是不會成功的。這是培德累爾(Felipe Pedrell)的功績，她將西班牙音樂的復興的道路分清了，並且將這道路上的

阻礙劃除了，他以他的曲子，著述，談論和給青年音樂家們的意見，來完成了這復興的工作。

雖然帶着出生地卡塔蘭(Catalan)的色彩，但是培德累爾，他，決不自圓於含嫉妬性的獨立論(Particularism jalour)中，他承認他愛他的故鄉，所以他從廣義的，和諧的地方，來觀察他本國的音樂的問題。

培德累爾在現在已成為西班牙音樂復興中的祖師了，大家很可以將利斯特贈給格林卡那個“先知”(Prophete)的徽號給他，培德累爾的確是“復興”(Renacimiento)的“先知”；是他，來引導格拉那多斯(Granados)，法拉(Falla)等人，是靠了他，這些年青的音樂家，給他們的民族音樂搬來了新材料，自動地消除了顧慮與惑疑。培德累爾現已近八十歲了，可是依舊還在為西班牙的音樂藝術努力。他在這方面的活動是驚人的；單只那些活動事件的記述已够填滿一個人的生命史。這些事件是用了激烈的，興奮的精神而寫的，有好些地方，很像培利俄茲(Berlioz)的行徑：讀起來，真如一幅頂活潑的音樂的活動的畫，不說是在西班牙，就是在歐洲其他各國，在最近半世紀中，這幅畫都是不可磨滅的。

不用誇張，大家儘可說培德累爾建立了，或者硬是“發明了”西班牙的音樂學(L'musicologie)；他彙集了維多利亞，卡培絨，維拉隆卡(Villalonga)，布盧毛爾(Brudieu)，夫雷夏(Flacha)，發爾斯(Valls)等人的作品，這給我們看西班牙古代的音樂情形，有着非常的方便。不單如此，這工作還給後來的青年音樂家以耐心，以趣味，因而產出不少美好的作品來。所以，若站在這個觀點上看，他的創造以及他完成

這創造的活動，都應該在西班牙的音樂史上佔一極高的地位，如果他自己的作品還不够推他上去的話，

經過了在法國，意大利，奧大利等國長久的旅行之後，培德累爾受了外國作品的，和外國作家的很大的影響，他於是返到他不再離開的巴塞羅那(Barcelona)來；在1891年，他出版了那著名的小冊子 *Por-nuestra musica*，在這本書中，他指出了西班牙音樂“復興”的目的與路線；同時，他又着手寫了三齣劇(Trilogie)式的作品，這個曲子的豐富和特有的內容，對於西班牙樂壇的影響之大，正如希臘四齣劇(La tetralogie) 之對於德國的樂壇。

用了自己本國那充滿了生命，熱情和彩色的傳說作骨幹，培得累爾作了三個歌劇：Los Pirineos, la Celestina和Raymond Lull。在這以前，他也寫了不少歌劇，如1874年的 El Ultimo Abencerage，1875年的 Quasimodo，1881年的 Tasscen Ferrara和 Cleopatra, Mazeppa等等；除此以外，還寫了很多旋律，交響樂式的詩歌；高山的歌聲 Le chant de la Montagne，是一個“凱旋進行曲”(Marcho triomphale)，于1878年寫贈給密斯特拉爾(Mistral)的；El Comte Arnau，是一個包含了兩部份的舒情的民衆音樂會曲，內容是加泰隆省(Catalogne)那位大詩人馬拉加爾(Jean Maragall)的一首詩作為根據的；在1908年，則產出了那火熱的 Glosa festa jubilar。然而在他的那個三齣劇中，顯露他自己的個性比在這一切的作品中更其清楚；這曲子的力量，優美，音樂隊的色彩，高貴的悲愁和加泰隆的民歌正相匹對。

Los Pirineos在1902年，一月四日出演于巴塞羅那的利塞俄戲院（

Teatro del Liceo)，得到了非常的成功；大家都歡喜那強有力的交響樂的構造，對於平凡事件的感情的真實，這感情的真實，在第二個歌劇比在第一個歌劇的還好，在La Celestina中，培德累爾更劃分一個界限：強有力的感情，和優美輕柔的感情，很明顯地輪替着表現出來，這個歌劇顯出了一個活生生的加泰隆的魂！自然，這是樂壇上，二十五年來，最有力，最原始的作品之一。在我們法國，什麼時候才會有這樣的作品呢？

若說培德累爾在抒情劇音樂上努力，而阿爾培尼斯(Aebeniz)便在鋼琴音樂上建了很多的功績；他的作品，在現在已開始傳佈開來，直到了西班牙最不明瞭樂壇情形的人們的面前；大家已一天比一天地認識了他那些作品的超格的價值，尤其是那未完成的 Iberia 。

若說培德累爾是音樂的意志，則阿爾培尼斯簡直是音樂的心：他將各派各系聯合了起來，在國家的經濟，政治都辦不到的，而他，藝術地，統一了西班牙！（下章再詳述）

在他的 Iberia 中，顯出了西班牙的火熱的，神筋質的，無憂無慮的，色情的魂；顯出了他民族的色彩，熏香，甚至於極微細的一個聲調，顯出了他國土的迷人的風景，充滿了美麗與滿足的悲哀；這一切，在那十二篇樂曲中，他只用一隻鋼琴便表現得無疵可擊。這十二篇曲子，好像一部賀婚詩，使他和他的祖國永遠結合了。

經過了一種險惡的，光榮的，然而寂寞的生活之後，他死了。死得很早，在這種生活中，他浪費了勇敢靈魂的無盡的寶藏。他死時，正在計劃他夢想中幾個大曲子；然而他只留下 Iberia 的第一步建築，

時光便不再等他了！

他在國外住了好多年，到過不少的國度，在倫敦，巴黎住得很久，消磨了他最後的二十年，可是這些旅行對於他毫無用處，他深深地記着他的西班牙！他的愛情，他的聰明，總將西班牙的特色染上他的作品去。

他在法國生活，帶着法國的精神工作，深深地和法國最有名的作曲家聯絡；他的作品在法國出版，而且獲得了不少熱烈的擁護者；可是阿爾培尼斯仍然還是做他的西班牙人，無論在他的天性中，在他的生活中，在他的心目中，以及在他的作品中，他還是時時表現出他民族豁達的，熱烈的德性。

阿爾培尼斯的死是突如其來的，如果他不死的這麼早，他的這種西班牙人的特性，在鋼琴音樂方面，一定會給大家更大的貢獻；他死時，正是他技巧成熟的時候，要是再活若干年，在戲劇上，在音樂隊音樂上，他必有和鋼琴音樂一般廣濶，熱烈，豐富的情感的作品出來。

然而，他倒底給我們遺留了一部千古的傑作，即是用Pepita Jimenez 這題名問世的那個歌喜劇(Opera-comique)，根據了發雷拉(Valera)的小說而作的，真是美好，精神，而鮮活。這部曲子，在其他各國都演奏過了，得到了極大的成功，可是在我國至今還不曾奏過一次。好像是有意做成的壞機會，和不顯明的不願意，從法國抒情音樂的指揮者所表現出來的忽畧等等，我都希望快些結束了罷，愈早愈好；不然，這樣鮮活可愛的音樂給他們視若等閑，不演奏，我們將受若何大

的損失！

西班牙的抒情劇早就產生了，在這些作品中，以培得累爾的 *Cel-estina* 和阿爾培尼斯的 *Pepita Jimenez* 為最著名，牠們給了法拉 (*Manuel de Falla*) 的那幕歌劇 *Vida Breve* 一個新的富源，這歌劇在1913年和1914年出演於尼斯 (*Nice*) 與巴黎的歌劇院，後來，在大戰期間，便在西班牙的各大城市上演。

和阿爾培尼斯一樣，法拉也是最初寫了不少的作品，可是把來撕毀了，或扔在書夾中，一趟跑到法國來，然而他來，不是為了進音樂院，因為在馬德里 (*Madrid*) 已經學過他所應該知道的一切了，即所謂深染了音樂的空氣；他來法國後，便着手研究得彪西，杜卡斯 (*Paul Dukas*)，拉未爾 (*Maurice Ravel*) 等人的作品，同時也和這些人往來。生就了一副好奇的天性，所以不讓半點值得注意的東西空過；然而，也和阿得培尼斯一樣，雖然住在外國，決不湮沒自己的民族性，便在他以法文歌詞而作的旋律上，還是一樣的，自始至終是一個西班牙作曲家。

他的藝術是樸素的，精練的；*Vida Breve* 一曲，是他在未來法國之前寫的，這已顯出法拉是西班牙給我們的最優美的交響樂家了。在那第一幕的第二段中，他盡情盡致地描寫了在格拉那達 (*Grenada*) 鄉間，夜幕緩緩地墮落下來，暮靄一點一點蓋上了遠遠的城市的燈光，這時由天脚下傳來陣陣的高歌；這一幅圖畫；這一頁，真到了音樂隊音樂和牽動人心音樂的技巧的爐火純青的時候了！第二幕，是舞蹈曲，這說明了一個真正的音樂家，是如何地知道，給樂壇上一種真正的，

帶着濃郁的地方色彩的音樂——安達魯西 (Andalousie) 的節奏。

繼Vida Breve 之後，法拉在他的鋼琴曲與音樂會曲三角帽(Le Tricorne)和夜曲(Nocturnes)中，在他的鋼琴曲魔愛(L'amour Sorcier)和幻想(Fantaisie)中，更顯出了西班牙從未有過的，這麼精練而有多面性的音樂天才。他的作品在法國，英國，意大利，西班牙的成功，形成了法拉有着一副全歐的面孔，然而腔子裏藏着一個西班牙音樂家的靈魂。

法國的音樂界對於一派的音樂的完成，是非常贊助的，如杜林拉 (Joaquin Turina)，他的名字今日已傳播得非常之廣，大家常常演奏他的交響詩(Poeme Symphonique)La Proession del Rocio。

和法拉一樣，杜林拉出生於安達魯西，也像法拉那麼愛着阿爾培尼斯；可是他到法國去的態度却與法拉不同了，他是爲了以丹提(Vincent d'Indy)爲領袖的那個音樂集團而去的。在他的初期作品中，可以很明顯地看出這個集團所給他的影響，在他的五重奏(Quintette)中，誰都會喚起對夫朗克(Cesar Franck)的印象和他的學說；可是，他的弦樂四重奏(Quatuor a Cordes)，十年之後，成了他的最原始，最新鮮，結構最精密的作品，和法國，俄國，意大利或英國的最上乘的室內樂比起來，也毫無遜色。

杜林拉還不到四十歲，就已經是許多樂曲的作者了：除了他1907年出世的五重奏和1911年的弦樂四重奏之外，還寫了五個鋼琴曲：卽是1909年的Sevilla, 1909年的Coins de Seville.這是他最好的鋼琴曲；還有1910年用一個西班牙主題而寫的浪漫朔拿大(Sonate romantique)，19

13年的舞蹈曲(Danses)，和1916年的西班牙的女人(Femmes d'Espagne)。自此以後，他又寫了一個交響樂曲，可是我們還沒有聽過這個曲子，因為這曲子還沒有傳播到西班牙國境之外呢，可是我極熱烈地願望在法國能儘早來演奏一次。

杜林拉轉回西班牙去，所受的影響，不如法拉所受的好。他近來的作品帶上了一種他前期作品所沒有的怯弱無力的色彩，不像法拉等人回國以後，所寫的樂曲反而格外有力。可是杜林拉還很年青，還有希望他今後的作品能避免這種拘束，怯弱的可能。

法拉和杜林拉的大部份的作品，（連阿爾培尼斯的Iberia都在內）都是在法國或倫敦出版的。西班牙的民衆對於莊嚴音樂之冷淡，至今（至少有些地方）還是不變；幸好，靠了許多指揮家如阿爾波斯（Arbos）和卡薩（Perez Casas）等人的努力，尤其靠了“國家音樂會”（Sociedad Nacional de Musica）的活動靠了薩拉撒（Salazar），對於法拉個人的熱忱，和他所發表的大膽的言論，民衆的好奇心才將一部份好作品像留在巴黎或倫敦一樣地，留在馬德里和巴塞羅那了。可是，那些出版家對於好音樂的趣味，和對於壞音樂是一樣的，他們有時替一個青年作家的作品出版，但是對於那作品沒有信任，沒有努力宣揚的心思，更沒有使牠們流佈到國外去的企圖。

這種情形，我們必須走到西班牙去才能證明；這在今日的音樂史上，確是罕見的：一個作曲家在他本國已經很有名了，同時他的名氣已傳出了他自己本國的國境，如卡姆波（Conrado del Campo），他的作品是那樣的豐富，雋永，有變化，然而在西班牙却完全沒有印出一

篇來！

不管他是多麼年青(還不滿四十)，他已寫了四五個歌劇，好幾篇交響樂詩，八個弦樂四重奏，十二個旋律，還有不少的鋼琴曲。

卡姆波的天性恐怕要算是最奮激有力的了。他的筆調非常齊整清楚；一種不完全屬於西班牙人的浪漫主義，操縱了他的精神。挨個數來，卡姆波也許是西班牙色彩帶得最少的一個作曲家。他的作品好像受了不少德國古典主義和夫朗克的影響，可是這種影響，或者說這種相似點，終竟成爲了他自己作品的一個特徵，一種格外動人的力。

他用阿斯圖利阿(Asturia)的主題而作的7(si)短調的四重奏(Quatuor)，他最後的一個四重奏(1912年在巴黎上演)，是他的代表作，同樣，他的交響樂詩神聖的喜劇(La Divina Comedia)也是其中之一。可是那最動人，最能表現他自己的作品，還是那弦樂四重奏的後半段，這一段樂曲，很像得了培刻(Becquer)的韻節(Rimas)的啓示，並且題爲Caprichos románticos。這一段曲子和着四重奏在現代西班牙的室內樂中，要算是最好的，可惜音樂出版家都還沒有認出牠們的價值來。

以卡姆波的例來看，知道羣衆的盲從，決不能泯沒偉大的天才，如阿爾培尼斯，格拉納多斯(Granados)，法拉和杜林拉等人，都沒有被大衆的冷淡而湮滅。西班牙的音樂界，自今還是如此，對於一個青年音樂家的鼓勵，激發，幫助往往太不夠，所以音樂家們在西班牙，不是慢慢地枯萎下去，便是逐漸地懈怠起來。如卡姆波沒有離開過西班牙，而能自鼓自勵，到這個地步，實在是難能可貴的。

自然，在西班牙的音樂家當中，還有和卡姆波一樣的，如馬蘭(

Joan Manen)便是其中之一；他是現時最好的小提琴家，可是他蹈了將他自己民族的一切音樂的特性，放入了德國的浪漫主義去的覆轍。

或者這是值得注意的，將今日德國音樂在樂壇上所給的影響和法國所給的比一比；德國音樂所給的影響是陷落的，拘束的，而法國所給的是自由的，活潑的，情感豐富的。看阿爾培尼斯，杜林拉，法拉之對於西班牙，卡乍拉(Casella)之於意大利，恩勒斯苛(Enesco)之於羅馬尼亞，斯特拉文斯基(Strawinsky)之於俄國，洪內階(Arthur Honegger)之於瑞士，伏爾莫林(Alexandre Velemolen)之於荷蘭所造成的音樂傾向和潮流，便可知道了。

到過法國的音樂家，所獲得的幫助便是“自由”(La liberte)。他們在法國的音樂家當中，更明瞭西班牙這塊土是適於產生音樂的地方，而且幾百年來，牠的那些變化無窮的民歌，已足夠使牠的音樂活躍，放肆起來。

可是，我們現時不是要將以西班牙民間的主題而作的作品，編入古典樂集裏面去：因為西班牙的音樂目前已被狹義的，嫉妬的國家主義所包圍，而這問題不是這本書所要討論的。我們所要說的，是如何來利用西班牙音樂的富源，使牠的音樂形式，組織格外有變化，如在索班之後，俄國對於牠本國的音樂一樣。

在西班牙，就拿牠那最出色的作品來看，如交響樂，如劇樂等，都還沒有達到大眾的願望。在交響樂方面，或者還可從法拉的No. 6中，找出牧神的午后的序曲和Amtar來，可是在抒情劇方面，還沒有可以和Boris Godounow或Pelleas相匹敵的東西。其實西班牙的歷史，

傳說和文學很可以大量地拿來利用的。

提到劇樂，恐怕還要經過一個相當的時期，才能將那一大部份人愛好“意大利式”的趣味改轉過來。然而，近十年中，靠了一部份作曲家，指揮家，如卡薩等人；音樂的愛好者，如薩爾發多(Miguel Salvador)等人，青年批評家，如塞拉撒(Adolfo Salazar)等人的努力，這種趣味，在音樂會音樂方面，已迅速地改進了。他們已得到使西班牙人愛好西班牙音樂的成功。可是，在這方面，還需要堅持和努力。就是今日，在西班牙還是只有極少數的人明白西班牙音樂在歐洲的價值。

以上所提過的那些音樂家，自然還不能包括西班牙今日整個的樂壇。在這些人中，誰都知道格拉納多斯的大名和他的不少的作品吧。

他的悲慘的死，引起了大家對於他作品的注意。他是一個道地的西班牙人，在他的Doneses和Goyescas中，表現了他的樂曲不是做出來的，而是出于本能的，簡直是整個的“美”的結晶。Los Requiébros, la Maja y el Ruisenor (屬於Goyescas)二曲，便是和阿爾培尼斯最好的幾曲比起來，也可毫無愧色。提到格拉納多斯，便應該同時提到維拉爾(Rogelio Villar)，他的作品是絢爛的，悅耳的，雷翁(Leon)省因他的Canciones Leonesas和Dansas Montancsas而出名。可是那最好，最具特徵的作品，恐怕還是那以單純的筆法，簡易而充滿了愉快的作風所寫出來的東西。

近代西班牙的旋律(Melodies)，值得提到的，並不多；除開我們已經提出的之外，那最值得注目的，當是拉林那的Rima，法拉用法文歌詞而作的三個旋律(Les Trois Melodies)和莫利阿(Morera)的幾隻

曲子。在這一方面，恐怕還需要西班牙加勁的努力，而且必須設法將那會為西班牙音樂之富源，和全世界民歌的來源的峨特式(Gothique)與“阿拉伯式”(Arabique)的音樂的遺產恢復起來。

晚近二十五年來，才有人注意到這個問題，俄爾美達 (Federico Olmeda) 是其中最重要的一人。他出生於一個宗教音樂的環境，後來成了部爾哥斯 (Burgos) 教寺的音樂主任；他從事於改革羅馬宗教歌 (Plain- Chant) 和維多利亞的巨大的著作。宗教音樂會音樂論 (Le Discours sur l'orchestre religieux) 和貢波斯泰倫聖若克教寺的旅行 (Le Voyage A' Saint-Jacques de Compostelle) 便是他對於這方面工作的意見；同時，在他的 Folklore de Castille 中，收集了三百多隻民歌，還有一篇非常重要的序言。這部集子在宗教音樂與民衆音樂兩方面，都足以和培得累爾 (Pedrell) 的工作相匹敵。

俄爾美達於1909年死了，可是他的努力倒底完成了他一部個人色彩濃厚的作品；這部作品包含一個鋼琴與小提琴的湖拿大，好幾篇鋼琴曲，Rimas et Escenas Nocturnas，幾隻交響樂，其中6(la)調的，是以民歌的主調而寫的，還有不少為風琴而作的曲子。

俄爾美達對於卡斯提拉 (Castilla) 的貢獻，和莫利阿之對於加泰隆的一樣；大眾很可以替他出一個又和諧又優美的加泰隆歌集。莫利阿實在是一個天才作曲家。他大部份的音樂教育是在比國受的，他不曾失掉他加泰隆的特性，正如那幾位安達魯西的作曲家不曾失掉他們的地方特性一樣。莫利阿喜歡作大曲，他的藝術偏重於交響樂；他的交響詩 La Atlantida, Les Tres Tambours，他的戲劇 La Fada, L'Algeria

qui passa, Brumiselda，尤其是以大詩人馬爾幾納(Marquina)的詩而作的Emporium，真是無上美好的音樂作品。

現在再說卡薩，他雖然還年青，但我們儘可以把他當成一個“前驅者”看待，這不單是爲了他的有着古典精神的弦樂四重奏(Quatuor a cordes)，還有他的Suite Murcienne，這作品是西班牙交響樂的開路先鋒，至今還保持着一種新鮮的靈感和特殊的風格。可是卡薩現在專心於指揮樂隊 Filarmonica 去了，不再從事於作曲了，這是多麼令人惋惜的事呵！幸好，除他以外，還有卡薩多(Joaquin Casado)，他爲鋼琴與樂隊而作的L' Hispania，是一篇非常有趣味的交響樂，有着粗豪，坦白，勇敢的特色；此外還有巴利俄斯的格拉納達的印象(Impresiones de Granada)，也是值得道及的。

西班牙的巴斯克省給我們產生了宇桑底撒卡(Uzandizaga)，(可惜死得太早！)，他在他的Llama中，諍諍地顯出了一個青年的天才來；居芮地(Guridi)的Leyendaz vasca也是不可多得的曲子；最近，還有塞巴斯提安(Padre San Sebastian)的那些有變化的，優美的作品出現。同時，在彼累內(Pyrenees)的那一端，加泰隆省給我們產生了兩個新人物：一個是熱爾哈爾(Robert Gerhard)，他爲合唱與鋼琴寫的L' Infantament meravellos de Schahrazada，他的第一部問世的作品，真是奇異，動人；另一個摩姆波(E. Mompou)，他的作品，除了魔歌(Chants Magiques)之外，還不曾有過別的出版；可是我聽過他很短的幾段鋼琴曲，其所表現的情緒非常親切，筆法也極其細膩。法拉的弟子除了這兩個之外，第三個便是塞拉撒，他只出版了三個序曲和三個旋律，但

這已顯明了他是一個天才音樂家，他認識音樂，因此他能產出那樣獨立的作品來；此外斯科特女士(Mademoiselle Rosita Garcia Scott)的才能，已顯出她的前途頗有希望。他們這幾位，自然成了西班牙音樂界看時的先鋒隊，可是在他們的國內，音樂的英雄時期，還未到來呢。你看，塞拉撒還只出版了這麼一點作品，其實，他已經寫了不少了。他對於音樂的認識是很深刻的，而他又是那樣聰明，他的感情又是那樣細膩，無疑地，他立刻就會找着那最完全，最原始的音樂表現法的。

大戰開始時，法拉回到馬德里決定組織“國家音樂會”，這鼓勵了不少青年作曲家的努力，轉變了不少羣衆對於音樂的趣味。

在有着祈希望的音樂會中開始產生了第一流作家埃斯卜拉(Oscar Espla)；他在進者中，是以個人色彩的和強有力的音樂表現著名的；他的個人色彩不是屬於法國，俄國，甚至於西班牙的印象主義的那一種，而是有些像一個Scriabine。

在西班牙還有很多應作的事：一切的音樂活動只在馬德里，俾爾巴俄(Bilbao)和巴塞羅那間進行，可是，靠了在發隆斯(Valence)，阿利康泰(Alicante)，色維爾(Seville)和卡提斯(Cadix)這些地方生長的音樂家，他們恢復了大家認為已經死滅了的在這幾個城市中的音樂愛好的空氣。

西班牙的音樂出版界，好像只在表面做文章，對於音樂的性質和牠的來源是不管的。

音樂雜誌等類東西也很少，可是在El Sol中塞拉撒所發表的那些短文，便是專為新精神而作的好文字。

至少有兩世紀，西班牙沒有認識牠在音樂上的光榮的地位；全國一致的自信力，只那麼慢慢地在增長。那些好作品的特質，實已足立於全世界。或者西班牙自己還沒有知道牠的偉大，西班牙政府和馬德里，俾爾巴俄，巴塞羅那，色維爾等地的民衆，或者都還沒有認識爲這偉大的西班牙去散播音樂的重要。然而我們在這方面還有什麼說的，我們對於法國的音樂又盡到些什麼力呢？

西班牙現時有兩個出類拔萃的交響樂：一個是阿爾博斯指揮的L'Orquesta Sinfonica，一個是卡薩領導的 La Filarmonica，此外還有無數第一流的音樂註釋家和卡薩爾斯(Pablo Casals)，小提琴家如馬蘭，鋼琴家如維烈(Picardo Vine)，寧(Joachim Nin)，蒙托芮幹爾·塔爾斯(Montoriol-Tarres)等人，他們，二十年來，全心全方地專傳播過去的，現在的以及將來的最好的音樂；除此之外，還有女歌唱家如該(Maria Gay)，或巴利查托斯(La Barrientos)，六絃琴家(Guitariste)如羅伯(Llobet)，或塞哥維阿(Segovia)，或馬薩(Regino Sainz de la Maza)等人，都是西班牙音樂界現時的大幫手。

現在，西班牙音樂已逐漸出現於歐洲的各部了，尤其是在鋼琴家和大音樂隊方面。一點一點地，那些好作品的強大的力，奇特的色調，自然的情感，精練的結構，已證明西班牙的音樂是復活了。

音樂今昔觀

蒲索尼 (Busoni) 作
何 安 東 譯

經過一場大毀損後，思想者與藝術者都應負起一個整頓的責任，而且是不厭煩地做去。快樂的園地惟有善思的人才能占有，而勤懇的藝術者又能重新創造那已被毀滅的。但無論在什麼地方總是找不到許多這種偉人，因為這當是一種對於自己不欺騙的人，而且就是無論有什麼事情發生也不能撩亂他們的心志的。一間房子被毀後，許多貴重的品物當然失去，但同時許多廢物也失掉了，所以不要為那失掉了的傷心；人類已經創造過的一切，人類能再創造。

提至音樂，那古典的寶藏事實上是不朽的；不像雕像或畫圖，一次被毀便永遠失去它們的本體了。但想把它們的影響與感應消滅較之設法把它們保全難得多。現在我們當畫一張清算表，指示什麼已經完成，現在又有什麼遮蔽着我們底音樂的人生，又有什麼當計畫去做的。

我生活到現在，是活在音樂的王國裏，貝多芬(Beethoven) 做精神上的專制君王，而華格納(Wagner) 做實際上的。在紀念貝多芬當中，一種審美學的權威應運而生，一種音樂上的審訊，把許許多多創作者與摹倣者葬入墳墓；在華格納勢力之下產生了一個無恥的組織，把全世界遮蓋，而各等各樣的音樂家都得依靠它而生存，只要有誰想起而反抗，他就被“杯葛”了。

所有音樂的思想與感覺都在這情景下蒙了大害。關於精神上的純一

個偉大的名字與現在的偉大名字之中，或許只有索班(Chopin)可以打入牆圍，算是一個比較上沒有害的人物——從政治的立場上看——，其他的作家——如布拉姆斯(Brahms)與布盧克納(Bruckner)，也有他們的熱情灌入他們“自己的第九交響樂裏”——不過是第二流人物，且是那兩個頂天名字的跟隨者吧了。巴赫(Bach)在教堂上得到同一的位置。

莫差特(Mozart)，在過去完全被打下了，如果他在過去一再現形，他定當被人誤解的。人們聽他最多不過給他一個俯愛的笑容，有如一個小孩給帶進了他父母親的會客室裏。因為缺少這種了解，十九世紀音樂的發展於是給弄遭了。

貝多芬淹沒了莫差特，華格納把培利俄茲(Berlioz)嚇跑了。我們欣賞一個作家的純美而把其他作家的無數量的新激刺棄置而不顧，而且一點也不知道。我們漸漸遠離音界的世界而向那偽的哲學——*Weltanschauung*跑；我們失去了音樂的歡愉，而陷自己於玄奧Das Tiefe之中。一切都給一個鐵的，權威的，與沒有仁慈的圈套嚴謹地套着。

我們漸漸發覺自己落伍了，因為我們還繼續保全華格納為他的子孫用死力掙來的勝利。利斯特(Liszt)，每一個作家都研究他的——如法國的夫朗克(César Franck)和聖·松(Saint-Saens)，與俄國所有的大作家，華格納不用說，他從利斯特學得最多——可是利斯特是無聲無息地的被忘却了。他的弱點被人們嫌惡；這是一種多麼平賤的批評？人們只會用手指着他的墨痣而忘却了他的特長。

這些都是在歐戰發生時的事實，同時在前十五年中有一個專一的試驗且湊了效果，就是證明技術的意義不過是將感情更妙巧，更精緻

地表現而已。一個有意識的研求就是將繁雜的，冗長的結構弄簡括了，短了：紀念式的和非我式的風格不要了，所以最低限度我們可以說有一種新的運動已經興起。

我們當今的態度當是：不要丟棄那已完成而有價值的作品，同時要創造一點新的而有留存價值的。我們需要一種新的“貴重的”藝術，貴重是指美，成熟，不朽，簡括與伸訴的而言。所有二十世紀初期的試驗都要着實做去，而且要打破“一成不變”的風格。我們當努力研求，勤懇地工作，寄於一種歡愉的心情上，那末我們也將使他人歡愉了。

再拉雜說說：歌詩要剷除它文學上的障礙而回復它底自身的功用，歌劇要成爲一種戲曲，曲調因爲音樂而得了寬恕；我們需要簡短而明晰的歌劇，有間段與新鮮的空氣。把我們的窗戶開放吧，我們的聽衆並無意嫌惡我們的；我們要他們的笑與淚呢！

上海救亡劇隊印行曲集

上海救亡劇隊第一隊印行全面抗戰曲集一冊，內含全面抗戰，爲祖國戰爭，抗敵先鋒歌，壯丁歌，青年航空員五曲，詞爲塞克所作，曲爲賀綠汀所作。

馬 勒

廖輔叔

二十世紀初期，德國人說起音樂的四大金剛，總是欣欣然有得色。現在時移世易，四大金剛怕要減為三傑了罷！因為馬勒是猶太人。我們一想門得爾松(F. Mendelssohn-Bartholdy)的作品已經漸受惡評，許特勞斯(R. Strauss)的歌劇準備找人另填新詞，那末，馬勒吃虧，自然不是小子的過慮。本來音樂給用作政治鬥爭的一翼，正所謂滔滔者天下皆是，並不是納粹黨的新發明，不過祇問種族，不問內容，結果恐怕祇有八股當令。而且說到排猶的極致，勢非引戈比諾(A. de Gobineau)為同調，打倒耶穌與馬丁·路得不可。不知納粹諸公亦曾考慮及此否？

因為寫馬勒生平，無意中拉扯到大問題，真所謂離題萬里了。還是趕緊勒住野馬，換說馬勒罷。

馬勒(Gustav Mahler)生于卡里胥特(Kalischt)，地居波門(Bohmen)及美倫(Maehren)的交界。他說他的生日是1860年7月1日，一般親好却說是7月7日。這是索班(F. Chopin)以後的生日謎。好在正如孔子的生年爭論一樣，早一年，晚一年，事實上並沒有什末利害，反正我們不想替他算命，他的命運已經決定了，何況相差祇有一星期呢？他的父母是小本營生的猶太人，子女有十一個，他們的生活因此並不富裕。說也奇怪，父母雖然不是音樂家，子女却和音樂發生不小的關係。兩個姊妹嫁給音樂家羅斯(Rose)兄弟，小馬勒的音樂天才顯露

得非常早。他們住近軍營，丘八爺每天唱歌，這個小孩子總是跟着唱。普通小孩子祇會說爸爸媽媽，吃飯，拉屎或者零多一點的發音機關，對於他已經唱歌工具了。（據說他兩歲已經會跟唱或齊唱一百以上的軍歌及民歌！）他生平喜歡使用進行曲的節奏正是童年生的根。

馬勒六歲開始學習音樂，初從維克陀林 (Viktorin)，後來改從勃羅胥 (Brosch)。他進步極快，不久便已經教授一個年長一歲的同伴了。1869至1875年是小馬勒受普通教育的時期。他不算是用功的學生，有時簡直有點不守校規。他的父親看透了兒子的前程，1875年帶他到維也納找埃普胥泰思 (J. Eqsstein) 請求面試，馬勒剛彈完了一些自作的及別人的樂曲，埃普胥泰思已經叫出來：“天生成一個是音樂家！”那個十五歲的少年從此名列維也納音樂院的學籍。鋼琴入埃普胥泰思班，和聲學從孚胡斯 (R. Fuchs) 作曲法從克連 (T. Krenn) 學習，老校長黑爾美斯柏刻 (Hellmesberger) 賞識他對位法的才能，特准免修。他真是鳴一驚人，入校一年便得到鋼琴演奏及作曲的首獎，第二年鋼琴比賽又是冠軍，1878年畢業，證書上的考語是“拔萃”。畢業攷試是寫一部鋼琴五重奏，那章Scherzo被某同學撕毀了，他當夜覆寫一次，演奏時他自己擔任鋼琴部。中間他自修高中課程，到伊格勞 (Iglau) 受成人試驗及格，接着到維也納大學聽講，選修哲學及史學。他是一個書淫，智識的淵博在音樂家中是一種稀罕，他來往的朋友亦多是文化的中堅。交響樂大家布盧克納 (A. Bruckner) (1824—1896) 與他是忘年交，每逢拜訪，這位老師總是從四層樓上直送這位小友到大門口然後作別。可見他是怎樣受推重。

他愛讀的書，哲學方面是康德(I. Kant)，叔本華(A. Schopenhauer)，費希納(G. T. Fechner)，羅宰(R. H. Lotze)，黑爾姆荷爾茲(Helmholtz)特別是尼采(F. Nietzsche)的著作。文學方面則是荷夫曼(E. T. A. Hoffmann)，羊保羅(Jean Paul)及多斯陀耶夫斯基(P. M. Dostojewsky)的。

畢業之後，他靠教授鋼琴維持生活。這不是他的本願，他有心研究前代大師的作品，但沒有充裕的買書錢，於是想到從工作中研究，埃普胥泰恩爲他幫忙，一個僅僅二十歲的青年，一躍而登指揮台。他生平指揮以嚴厲著名，初出茅廬已經鋒銳畢露，但是在樂師眼中他還是一個乳臭未乾的後生小子，因此不能如意工作，加之演習作品又是小歌劇(Operette)之類，於是不幹。1881至1882年受萊巴赫(Lai-bach)劇院的聘請，已經有正式歌劇由他指揮不久，俄爾牟茲(Olmuetz)歌劇院指指暴卒，他又轉到那邊去。他自己雖然有遠大的理想，却不喜歡唱高調。他看透了樂隊及歌人的能力，毫不躊躇地僅演唱表上塗掉莫差特及華格納的作品。當他指揮卡門(Carmen)演唱的時候，卡塞爾宮廷劇院的監督剛巧在場，大加贊賞，立刻聘馬勒爲王家樂正。他指揮一次練習有時經過八小時，那些樂隊隊員都在叫苦，加之他拒絕指揮無聊的，虛浮的作品，結果失去上下兩方的歡心。

1885年閔頓(Mueden)舉行音樂節，馬勒擔任指揮門得爾松的保盧斯(Paulus)，樂隊隊員八十人都是從各城市樂隊選拔出來的精華，合唱隊員也是選手。這一次英雄找到了用武之地，因此打入萊比錫市立劇院。7月同試與滿期，正式聘約訂明是1886至1887年。8月他離

卡塞爾到普拉格(Prag)。普拉格當時音樂界非常混亂，馬勒發揮他的組織天才，給市民一新耳目。他的活動更從歌劇院發展到音樂堂，他背譜指揮貝多芬的第九交響樂。他自己的樂歌也頭一次公開演唱。音樂會的成績哄動一城，捷克人及德國人紛紛向他道賀。

馬勒是倔強的，他最討厭歌劇中的舞劇(Ballett)。有一次他們要上演古諾(C. Gounod)的馬加累特(Margarette)，院長要求馬勒聽從舞劇指導的命令，措辭的橫暴與下流，馬勒說像是把糞漿潑在他面上。他忍耐到1886年夏天合同滿期，要求院長給他寫一封服務成績證明書然後離開普拉格，到萊比錫市立劇院隨尼奇胥(A. Nikisch)之後任第二指揮。

萊比錫是音樂名城，馬勒初入市立劇院，地位祇差尼奇胥一等，這可不是容易。他不獨沒有過失，而且發揮他的特長，許泰尼奢(M. Steinitzer)說，從他的 $erescendo$ 及 $ritenuto$ 得到快樂。尼奇胥一方面獎掖這有為的青年，一方面不使馬勒感到自己是高出一級。1887至1888年間，馬勒指揮上演的歌劇計五十四部，尼奇胥臥病的半年內，全部指揮工作都由馬勒擔任。1888年夏天，萊比錫市立劇院聘約滿期，他受匈牙利王家歌劇院的聘請任院長。當時歌劇院開辦祇有四年，一切還未上軌道。馬勒一到，表演，歌唱，佈景，演奏等等無不逐步改善。八星期之後，居然可以上演莫差特及華格納的作品。演唱段歡(Don Juan)的時候，勃拉姆斯一場一比一場受感動，到下幕休息期間，特別跑到後台把馬勒抱起來，連聲賀他成功。馬勒的第一交響樂亦是在匈牙利首都首次公演(1889年11月)。

他在匈牙利首都的工作繼續到1891年3月。離職之日，劇院同人送他銀指揮杖及銀瓶，同時接到坡里尼(Pollini)的電報，請他到漢堡市立劇院。4月，他上市立劇院指揮台，1892年彪羅(H. von Buelou)病倒了，他兼任樂友音樂會的指揮。明年2月，彪羅逝世，遺言以馬勒承繼他的工作。在這悼會中馬勒指揮勃拉姆斯的德國誄樂(Ein deutsches Requiem)。他在漢堡的工作又是新的，魔彈槍手(Der Freischuetz)及檀回塞爾(Tannhaeuser)的新佈景有立體歌劇之稱，經他首次指揮上演的歌劇有柴可夫斯基(P. Tschaikowsky)的奧涅金(Eugen Onegin)，斯美塔那(F. Smetana)的大利博爾(Dulibor)，布律諾(A. Bruneau)的暴風打磨(Sturm auf die Muehle)，夫蘭凱提(Franchetti)的哥倫布(Columbus)以及馬斯內(J. Massenet)與浦契尼(G. Puccini)的同名歌劇馬農(Manon)。

馬勒的指揮已負盛名，1892年夏天，倫敦德盧利劇院(Drury Lane Theatre)院長哈利斯(Harris)請他做一次客串指揮，上演的歌劇是飛對畧(Fidelio)，特利斯坦(Tristan)及尼貝龍的指環(Der Ring des Nibelungen)。此後每年夏天都是靜靜地作曲，到1897年才又來一次轉變，跳上維也納王家歌劇院的指揮台。維也納歌劇院是官氣頗重的，名角登場，雇人唱采；貴客遲到，昂然入座。馬勒第一步便取消了這些惡習，他成爲維也納的歌劇主帥了。

從1898年冬天起，他連續指揮維也納愛樂社的音樂會三個冬天。他當時受人攻擊的行爲是改編貝多芬第九交響樂的樂隊部，他的敵人直斥他是造反。他在節目單上就說明他改編的理由，歸結于貝多芬晚

年的耳聾及當時銅樂的幼稚，而且華格納有文在先，他覺得自己現在是責無旁貸，他加倍使用絃樂器及一部份木樂器，加用第三及第四銅角，末章加用第三及第四小喇叭。他反覆聲明完全以貝多芬之心為心，絕對不是為了好奇。他做指揮，奉布盧克納做模範，布盧克納的第五及第六交響樂在他手下先後公演，他自己的第二交響樂亦給聽眾深刻的印象（1899）。

使馬勒的歌劇夢完全實現的人物，有一個是畫家羅勒（A. Roller）。他的舞台設計可以說是滿足了華格納一生的憧憬，而且因為羅勒，他認識了他的養女安娜瑪利亞（Anna Maria，她的生父是風景畫家Schindler），1902年3月他與他結婚，享受幸福的，互相了解與慰藉的家庭生活。至于馬勒與羅勒合作的特利斯坦佈景，俄斯卡畢（Oscar Reizenstein）稱為“光樂”。

1904年作曲家協會成立，馬勒被推為名譽會長。1907年10月他辭去維也納王家歌劇院的職務，因為他跟一般人又合不來，告別指揮是飛對畧。在他離去辦公室之前，他把一切謝啓及獎章丟在抽屜裏留給“他的後任”，並寫一封告別書畧發他的牢騷。

馬勒辭職的消息剛剛傳出，新的聘約便從大西洋對舉送來，那自然是美國了。1907年12月他初入黃金國境，在大都會歌劇院（Metropolitan Opera）指揮莫特及華格納的歌劇。明年夏天回到故居專心作曲。（此後每年夏天總是離美返歐），秋深渡海，紐約已經新組織愛樂社，奉他為領袖，他於是又得到御用的樂隊，好好地舉行音樂會。但是他叫苦了，幾乎每天都有五點午茶的約會，他實在過不慣那種應酬生

活，他不願在交際場中做中心人物。還有一件使他生氣的事，愛樂社未曾得他同意，擅自開除了一個小提琴師，因此激起他舊有的心臟病。可是他有一句名言：“稱病是天才的缺乏！”所以他一邊害病，一邊還是工作，與魯迅的“趕快做”可謂異曲同工。1909年他完成了他的第九部交響樂。故老相傳，第九是交響樂的命運數目，貝多芬，舒伯特，布盧克納都是逃不過第十關的。馬勒不獨知道，而且相信，所以他寫成了第八交響樂之後，改作大地歌(Das Lied von der Erde)然後著手寫第九部。實際上大地歌仍是交響式，他滿以為寫了九部已經等於十部，賣弄一次小玄虛，從此算是逃過劫數，毫無罣礙地寫第十部，第十一部了。又那裏知道命運是不懂幽默的呢？寫過第九部交響樂之後，他開始第十部的擬稿，但是他已經走近創作的限期，1911年2月他漸漸支持不住，中途退出指揮台，讓史匹靈(T. Spjering)接手主辦未完的音樂季，自己扶病渡海回維也納。他與皇教是同時害病，報紙登載兩個病人的病狀，教皇的並不比作曲家的更詳細。因為主治醫師的關係，中間曾轉地到巴黎治療，到1911年5月醫師宣告絕望了，才又回維也納與妻子及至友訣別。回來後五天——5月18日夜11時，他便撒手長逝。下葬之日，雨橫風狂正當遺棺入穴的時候，天上忽現彩虹，一隻雲雀破空飛去，亦可謂異數了。

爲了追躡馬勒一生忙迫的生活，使人來不及說他的作品。現在他已經死了，我們可以鬆一口氣說說他的作品了。不過蓋棺論定這句話對於一位非凡的藝術家却還用不着。別說找這個不學無術的後生小子，就是歐洲音樂史家暫時也祇能選定捧或罵的一面，所以我能做的祇

是一段述畧。

說到馬勒的創作，九部，不，十部交響樂自然是它的中堅。德國新派器樂作家能够與許特勞斯匹敵的祇有馬勒一個人。許特勞斯是標題音樂的代表，馬勒則徘徊於“標題”與“無題”之間，他說布盧克納以後的第一個交響樂家，亦並不是過譽。他自己有一段話說明他與許特勞斯的區別（1897年給宰德爾 A. Seidl的信）：“你說得不錯，我的音樂對於標題結果是達到最後的提示，許特勞斯則標題就是排定的綱領。叔本華在什末地方用過兩個礦工的圖畫，他們從相反兩邊鑿進礦洞裏面去，然後在他們的地底路上面碰頭。這使我覺得這是我對許特勞斯的關係恰巧的寫照。”他在巴黎對他的朋友卡塞拉 (A. Cassela) 說過，他的交響樂創作可分三期，第一期包括第一至第四部，第二期，第五至第八，第三期則由第九部開始。

這裏列一個馬勒交響樂簡表，畧附說明：

第一部成於1888年，題名泰壇 (Titan)，內容根據羊保羅的小說，曲中描寫自然的覺醒，人生的發展，命運的威權與生命的戰鬥。有些樂調是從樂歌移用的，第二章顯然帶有布盧克納的手法。

第二部作於1893年，首次公演即著成績，樂器的配合非常雄厚，擊樂器尤其多。還有混聲合唱及女聲獨唱。全曲分五章，唱出生命的成長與消逝，可以說是形而上的音樂。

第三部的計劃產生於1895年，明年夏天脫稿，是馬勒極長的交響樂，演奏時間達兩小時。全曲分六章，總題名為：夏朝夢 (Sommertraum)，分章名為：1. 牧神就位；2. 原上花朵給我講述的；3.

森林羣類給我講述的；4.人給我講述的(中音獨唱)；5.天使給我講述的(合唱)；6.愛情給我講述的。結構是首章與後五章對立。合唱是童聲對女聲。從這部交響樂起，馬勒已經造成他獨立的門戶了。

第四部交響樂的公演(1901年)，諾德拿蓋爾(E. O. Nodnagel)說是“新世紀第一件真正的音樂大事”。樂器的配合比較簡單，音色却依然非常豐富。瓦爾特(B. Walter)說它是“浪漫派的雲中杜鵑的家”，一場樂園的遊戲，迷藏的舞曲，進行曲及牧歌節奏構成潑刺的音樂，代表馬勒創作的快活面。

第五部(1901—1902)開始了馬勒交響的第二期，這種轉變不在思想而在技巧。在這一部他比較傾向古典的形式，但是樂器的配合依然非常繁雜，尤其是擊樂器。頭兩章唱出生命的否定，母題出自他的寫歌(Kindertotenlieder)，中段雖然帶有諧謔的氣息，比較平靜一點，可是奏到Adagietto便又陷入催人下淚的孤獨。據我所知，這是在上海唯一可以聽到的馬勒樂器作品。末章 Rondo-Finale 暗示死的克服。

第六部初稿成於1903年，完全是一部悲劇。馬勒自己這樣命題。依然是馬勒的慣技，縱身投入大自然的懷抱裏，可是這一次似乎天色亦變慘淡了。第三章的Scherzo暴露出作者靈魂的矛盾，幾乎是美非斯托腓利斯(Mephistopheles)式的冷笑。到了末章(演奏需三十分鐘)，過去的一切宛如噩夢，所有魔鬼都掙脫了，陸沈的浩劫就在眼前，作者對於世界亦已經痛惡而且生長了。管絃的色板依然斑斕，消極的，厭世的，陰沈的音樂逐步增加，終於頹然倒下。A小調三和絃最後發出一聲絕叫，於是喇叭傳出疲乏的聲音，送輕微的鼓聲結束這部戰慄的

作品。

第七部(1904年作)還留有第六部的餘悲，第二章顯然繼續第六部的大小調母題，樂隊的構成添上吉太(Gitarre)及曼朵林(Mandoline)，比第六部添用鐵錘及鐘更進一步。技巧的成就很明顯，形式則頗自由。第一章是獨立的，隨後接上兩篇夜曲及一篇諧謔曲，再由Rondo. Finale結束全部。末章有作者題語：“什末是世界的價值”？

現在我們來到第八交響樂面前了。這就是有名的“千人交響樂”，1910年9月12日在明興(Muenchen)公演。他寫信給門額爾堡(W. Mengelberg)說：“這是我到現在為止最大的作品。宇宙開始歌唱與歎息。”就形式上可以說是一部清唱劇(Kantate)，實際上却是一部人聲交響樂。不要說這部音詩的好處是在煌煌巨製，它的偉大與獨特正在全體的碑刻式的簡潔。歌聲充滿統馭樂隊的力量，樂隊依然保持它的領導地位。馬勒的取材是兩部巨作：上半是莫盧斯(Hrabanus Maurus)的頌歌，來，造物主，聖靈的精神(Veni creator spiritus)，下半是浮士德第二部。寫作的時間是三星期，簡直像是“照抄”一般便捷。樂隊起碼要雙倍的添配，兩隊混聲合唱，一隊童聲合唱及七個獨唱。本來馬勒的第二部交響樂已經暗示出人類的得救，到這一部便具體唱出來了。人類的得救仰賴一種神力，因為藝術家憑他的工作得到內心的解放。聖母的典型象徵永恒的女性，世界的一切創造基於入世的精神。前章採用模範曲式，後章則把舊式的Adagio, Scherzo, Finale合一爐而冶之。

大地歌的上演在馬勒逝世之後(1911年11月)。題材是我們中國的詩。當時有一位朋友送他一部中國詩選：中國的蕭(Die Chinesische

Folete)引他的興趣，因此給他寫大地歌的材料。但是他並不是選詩作曲，他從書中找出適當的材料，再加上一番編排然後使用，所以結果並沒有保存多少中國風。六篇詩做骨幹，題名是：將進酒而悲大地，秋天孤客，憶少年，詠美，春日醉起言志及陽關曲。曲中充滿了死亡的預感，馬勒也真的不久於人世了。歐化中國詩曰：“你，朋友，世上的幸福沒有我的份。”詠美一章應用中國五聲音階，給聽衆新鮮的感覺。

第九部交響樂泛濫着傷別的情調，初稿開始於1908年夏天，正與大地歌同時。天假以年，他一定還要大加改削，可憐他已經是來不及了，一切罅漏都永遠無從彌補。殤歌的聲調又可以在曲中聽到，結尾又顯然轉出第五交響樂的末章，真如許培希特 (R. Specht) 的揣測，一個厭倦的人沈入他平生的回憶。至於第十交響樂剛擬好一稿大綱，末頁寫着：“再會，我的琴音！”他聲明不願別人足成他的殘稿。

馬勒生平一方面以交響家而出現，另一方面他的正規工作却是歌劇指揮，對於歌唱可以說是最愛好的，所以貝多芬寫了一部合唱交響樂，馬勒則至再至三，交響合唱，兼籌並顧，這已經够顯出他的歌人性了。他的少作給他焚燬的，據說有三部歌劇及不少的樂歌，他還自寫脚本；器樂曲亦多數“失蹤”，這原因該是自我批評的嚴格。韋柏 (K. M. von Weber) 的歌劇遺稿三位品圖先生 (Die drei Pintos) 是他在漢堡指揮任內可以足成上演的。他的聲樂遺產已經發表的可以從怨歌行 (Das Klagende Lied) 算起(1880年)，性質介於清唱劇及合唱歌之間。1883至1884年，他寫遠逝團的歌 (Lieder des Fahrenden Gesellen)，

1892年歌集(Gesangefuer eine Singstimme mit Klavier)初次出版，所選都是偏僻的詩篇，有敘事詩，有兒歌，有漫遊歌。過來是神奇號角歌集(Wunderhorn-Lieder)，歌辭均選自民歌集兒童的神奇號角(Des Knaben Wunderhorn)。他對留音特別愛好，空五度及四度亦見機使用，伴奏則是樂隊——長笛，短笛，竽，低音竽，英國銅角，銅角及笙。神奇號角歌集以輕鬆清麗勝，窈歌則哀怨纏綿，近乎勃拉姆斯的沈痛，樂調的根據是朗誦。

歌曲共計四十二首，莊諧哀樂，動心波髓，但沒有肉感的作品。

綜觀馬勒一生，創作方面最大的成就是樂調法及建築學。他的對位法也是樂調的演展。建築他方面接受貝多芬的遺產，確立合唱交響樂的典型。他作品的對象不限於藝術界，而是訴諸全民衆。所以那些作品雖然是波瀾壯闊，樂調却常有通俗的，尙欠藝術的雕琢的。這也是神奇號角歌集所以成功一代傑作的原因，他的交響樂顯然帶有布克盧納的承轉法，柴可夫斯基的抒情的調子，胡姆帕丁克(E. Humperdinck)的兒童旋轉舞及奧大利的土風。他那種網羅形式，樂調，音色及民風的工程是值得欣佩與感謝的。至於他那豐富的想像，潑刺的節奏，驅使樂隊的氣魄，活躍的生命力等等，都是音樂界的特殊現象。大體而論，正如前人論蘇東坡詩，說好比“武庫初開，矛戟森然，一一求之，不無利鈍”但是這不害其爲大家。尼曼(W. Niemann)最近是受了希特勒元首的恩典，封爲教授了，不知言論如何，但是在寫現代音樂(Die Musik der Gegenwart)的時候(1913, 1818及1920)，批評馬勒雖然嚴峻，却還認定採取排猶的立場來反對馬勒是盲目的，愚妄的。

馬勒自律極嚴，他說：“我得道德地生活，好爲我眼前就省下一段路。”普非斯納(H.P. fitzner)說過：“在維也納與他演習的時間是我生平唯一不受刺激的劇場回憶。”他答應過佛爾夫(H. Wolf)在維也納王家歌劇院上演他的歌劇 Corregidor，後來不知爲了什末緣故，忽然取消前議，佛爾夫狂病初起的時候，曾經放聲說取開除馬勒，終於屈死瘋人院。這件事大概很使馬勒傷心，所以終於排除困難，指揮 Corregidor 上演。這總總够得上是不欺死友了。

Vita fugas (百年一瞬)，這句話不時掛在馬勒口邊。天曉得他祇活過百年的一半！希望他是“死，祇爲了求生存”，他的令名將與的作品永垂不朽。

克勞斯代替斯特勞斯指揮歌劇

柏林海通社八月二十九日電：著名作曲家李差·斯特勞斯(Richard Strauss)現患枝氣管炎，因此不能親自到巴黎指揮他自己作的兩齣歌劇“Rosenkavalier”和“Ariadne auf Naxos”的演出。這兩齣歌劇將在巴黎“德國文化週”中介紹出來，那時斯特勞斯先生的位置將請克勞斯(Clemens Krauss)教授代替。

章枚譯

談兒童音樂

石 真

兒童是國家未來的柱石，民族前途的重心。

兒童教育問題，世界各國不知耗費了幾多專家的腦汁，在不斷地求進，無限地開展。就是去年1936在英國牛津舉行的第七次世界教育會議（八月十日至十七日我國有代表五人參加），非特立有專組討論，而且關於‘兒童欣賞力的培養’‘美感教育’‘感情態度的合理化和國際化’等問題，視其他各組為尤多。我們從事藝術教育的人，更不應忽視了關於兒童部分的當前大任。

除非不想使兒童的身心得着適當的進展，情感有着合理的培養，那就毋庸提及音樂；如其你不願使兒童埋沒，或者趨於下流，那末對於童兒的音樂教育的實施，決不容絲毫忽視，先進的音樂教育家們，當點頭默許我這句話的。

音樂是無言的藝術，祇許叩諸性靈之門，由情感直接去體會。兒童知識淺短，理智猶未發達，欲其行動和性向的上進，決不是說教般的和他們講道析理所能奏效。要是用音樂來感化和誘導，這是最適宜的方法和手段。

我覺得我國的兒童實在太不幸，出生在無樂之國的中國，宛如長途跋涉於沙漠中的駱駝一樣，除去忠厚耐勞的一點遺傳的民族美德之外，活潑精進的意向，從那兒童去得到推動的原力？而民間所流行的黎派歌曲，更如洪水猛獸般的竟會吃去他們無邪的靈魂，反不如沒有音樂來得好些。所以講到兒童音樂，應有消極的和積極的兩個工作，

爲負有相當責任的人所應該努力從事的。我先來試談消極的工作：

目前無線電事業的勃興，自然是科學上的好現象。可是一般市儈們爲要隨其利慾，不惜迎合低級趣味，電台上的播音節目，無非是些下流的靡靡之音。都市兒童深切的耳濡着，實不亞於目染着強盜姦殺等罪惡，而重大地戕賊其身心。負有教育之責的當局們，實不能坐視不問，應予以相當的糾正，和切實的嚴禁的。即不爲兒童設想，於社會的風尚，又何嘗沒有關係？此其一。

現今一般小學校中，對於音樂一科，仍未脫舊習，視爲無足重輕的課程。而所謂音樂教師，大半係一無研究而自己尙未悉音樂爲何物的人，常常看見有許多小學生唱歌時，張開喉嚨，極聲大嚷。所唱歌曲，又多半是爲社會間流行的下流俗物。這種音樂教員，簡直在摧殘兒童，那裏配稱爲音樂教師？深願負教育行政之責的當局們，想想中國兒童的前途，別因循敷衍，而任此輩不學無術的人，葬送兒童的前途於無形中。此其二。

關於積極的工作，也分兩項來說：

一、兒童歌曲的創作：我國音樂的不發達，是無可諱言的事，兒童音樂的缺乏，自然不能例外。坊間偶而有些，可是比諸轉展抄襲的下流歌曲印本，百不及一。這種畸形的發展，實是音樂前途的大患。深願一般音樂創作家，乘此大家正在逐漸注意兒童的當兒，能有豐富的良好兒童音樂產生。在樂曲方面，務求旋律的明快優美，樂式不妨簡單，而和聲伴奏，却不能沒有。因爲單調的曲律，非特引不起兒童的興趣，而且減少音樂感化的效率。歌詞更宜切重兒童生活化，適合於兒童生活環境。憧憬的幻想和神仙的故事，現在是不需要的了。

二、兒童音樂的實施：創作了良好的兒童歌曲，必須要有効的實施。實施方法，可分三方面來說：1.是關於公衆的：地方政府或教育行政當局，應盡力提倡在公共場所，多奏合於兒童教育的音樂，並由無線電廣播，使一般兒童都能享受到這營養心靈的良好的食料。再提倡舉行兒童音樂演奏會，兒童音樂比賽會等，使兒童自己步入音樂的聖地，引起同伴的趨向，並激發他們的天才。2.是關於家庭的：家長們應該能辨別音樂的優劣，在無線電或留聲機唱片中，多開優美合宜的兒童音樂，給兒童聽。尤其是做母親的，可以常常誘導兒童哼唱甜美的歌曲，以免去無益有害的遊戲的習染。3.是關於學校的：學校的音樂教師們，自己當努力以求長進，不能視教兒童音樂為無關緊要的事。自己至少知道一些發音訓練，和聲大綱，並且必須會彈奏鋼琴，以便兒童歌唱時，為之伴奏，或演奏給兒童欣賞。在教學時，應當培植兒童準確音度的聽覺，和聲伴奏的喜好，複音重唱的習慣。

末了我再得拖個尾巴。我的提倡兒童音樂的意思，並非想訓練出若干個音樂家來。雖然世界上第一流音樂家，如巴赫(Bach), 貝多芬(Beethoven), 莫差特(Mozart)等，都是從小就得到良好的音樂教育，從小就能演奏和作曲的，可是使一般兒童能從小就受到優良的感化，性情的調整，比長大了專攻三年倫理的効力，要大得多。至少像四川某小學的小學生會謀殺同伴的兇劇，是不會發生的。因為沉浸在和洽的音樂空氣中，心頭的兇光，是不會出現的了。

我們要謀民族的復興，培植優秀的兒童，實是不容稍緩的重大工作。而兒童音樂更是佔有兒童教育領域內的重要地位。我們為謀兒童本身的未來幸福，為謀中華民族的未來發展，兒童音樂實是最值得注意的一件事。

26年兒童節之夜。

本會工作報告(九月份)

1.組織抗敵歌詠團 本會為謀藉音樂力量，團結精神，發揚民氣，並鼓舞抗敵救國情緒起見，特組織民衆抗敵歌詠團，每星期練習二次，參加團員六十餘人，已舉行練習十餘次。

2.指導省會各機關，學校及小學教育界抗敵歌詠團練習 省會各機關，學校及小學教育界抗敵後援會抗敵歌詠團，均已先後成立，練習時由本會派員指導。計省黨部及教育廳每星期各一次。小學教育界抗敵後援會每星期一次，計分百花洲，廣潤門，北壇，進賢門小學四處。又保安處及保安處職員眷屬各一次。人數共約三千餘人。

3.編選救亡歌曲集，以供省會及各縣之教材 本會為供給省會及外縣抗敵歌詠團教材，特編選救亡歌曲十一種，裝訂成冊；計有抗敵先鋒歌，軍歌，前進歌，民族解放戰歌，救國軍歌，義勇軍進行曲，民族戰歌，戰士出征歌，弔佟趙，鋤奸謠及抗敵軍歌等歌。除分發省會各歌詠團外，並寄發浮梁，豐城，吉安，臨川，萬載等縣。

4.籌備省會黨政軍機關及學校雙十節抗敵歌詠團合唱 本會為慶祝國慶紀念，奮發精神起見，特籌備舉行省會黨政軍機關及學校抗敵團合唱一次；並擬訂辦法及練習時間地點分配表呈送 教育廳核辦。

5.參加省會黨政軍各機關抗敵後援會及省會教育界抗敵後援會，擔任音樂戲劇宣傳工作 每星期派員參加省會黨政軍各機關抗敵後援會及省會教育界抗敵後援會常會各一次，擔任音樂戲劇宣傳工作。音樂方面，除抗敵歌詠團積極進行外，戲劇方面，注重編輯抗敵救亡劇本，督促並指導各劇園不時表演，以廣宣傳。

6.繼續編輯音樂教育月刊 本會為供給學校音樂教材，特繼續編印音樂教育月刊；第五卷七期業已出版，第八期亦已付印。

7.繼續設立各種樂器班 鋼琴班，提琴班及口琴班繼續辦理，使民衆多有學習機會，每星期練習一次，由本會樂師擔任指導。

8.繼續指導民衆娛樂 除逐日審查省會各劇園及遊藝場劇目外，並派員視導表演或排演戲劇，由視察員指示一切，填表報告。

【附註】本會戲劇組經費每月八百元，自本月起，經省務會議議決取消，所有改良平劇班及話劇團業已解散；關於戲劇工作，除編輯救亡劇本，供給各劇園表演外，故無其他報告，合併聲明。

樂器淺說 3

撥絃樂器與鍵盤樂器

穆天澍

1. 撥絃樂器



曼多林(Mandolin[e])有兩種，一種為拿波里式，有八條絃，一種為米蘭式，有十絃或十二絃。今日普通用的是拿波里式，八條絃分為四對，故也可以看作四條絃，各對絃的調音法，與小提琴同。彈奏時用義甲撥絃發音。因其音沒有保續力，故欲使一音長久保續，必須用 Tremolo 的奏法，迅速鼓動義甲，使同一音反復不絕。這樂器的缺點，便在乎這一點。這種奏法雖也富於變化而有趣，但其音色到底薄弱，不適於偉大作品的表現。然用曼多林演奏感傷的小曲，却另有一番風味。用曼多林于管絃樂中的，也儘有其例。如莫差特(W. A. Mozart, 1756—1791)用他於歌劇左凡尼先生(Don Giovanni)中，為有名的小夜歌的伴奏。



曼多林

[附言]比曼多林稍大的，有曼多拉(Mandola; Mandora)，這猶之中提琴之於小提琴。更大的曼多采羅(Mandocello)。所以曼多林系樂器，常自成一團而合奏。



吉塔(Cuitar)普通有六絃，各絃相隔四度或三度，即 E-A-d-g-b-e¹。奏時以手指撥絃發音。音弱而

音色不明。所以舒曼 (R. Schumann, 1810—1856) 想用牠於他的第四交響曲的浪漫曲 (Romance) 中而終於中止了。歧塔於十三世紀中葉發生於西班牙，不久即流行到意大利，從此逐漸流傳於歐洲諸國。

歧塔系的樂器，有琉特 (Lute)，為最古的絃樂器之一，據說是 270 年頃波斯人曼寇斯 (Manchaeus) 所發明。這樂器，以歷史的意義，用於華格納的名歌手 (Die Meistersinger) 一劇中。



歧塔



琉特



奏琉特(左面)與維俄爾(右面)的天使

豎

琴

撥絃樂器中最重要，當推豎琴 (Harp) (圖見第二回)。豎琴的歷史甚古，古代埃及人早用這樂器為國民樂器。但用在管絃樂中，却是近代的事。近代的豎琴普通有四十六絃，各絃按照全音階的次序而調音，設有七個踏瓣 (Pedal)，可以使絃

音自由升高半音或全音，故轉調自如，迥非昔時的豎琴可比。這七個踏瓣的裝置，為1810年法人埃拉爾(S. Erard, 1752—1837)所創製。



古埃及的豎琴 (右)

音域為 $\sharp C_1 - \flat f^4$ (用踏瓣可使之升高至 $\sharp f^4$)。高音絃用腸絃(第二回)，低音絃纏着金屬的細絃。C 絃染成紅色，F 絃染成藍色，以便奏者的辨認。

豎琴彈奏時，常用 *Glissando* 這種奏法，便是用手指在各絃上迅速地挨次劃奏。*Pizzicato*，即以指撥絃出音，是豎琴彈奏的普通方法。豎琴的音傷感而美妙，只是不十分強顯。

好些作曲家其使用豎琴

於管絃樂中，只當作導入國民底色彩或描寫底表現的一種手段。所以碰到聖經或古典的題材，或意在模仿民俗音樂的時候，使用豎琴。

1898年法國普雷爾公司(Pleyel et Cie)造出不用踏瓣，各絃都照半音而調音的豎琴。

2. 鍵盤樂器



美國的音樂評論家克累彼爾(H. E. Krehbiel, 1854—1923) 這樣記述現代的鋼琴(Piano)：“這是一個音樂的器具，由槌擊絃，使絃振動而發音，槌的運動是受鍵盤(Keyboard)之支配，而其所發之音的力度，恰好應乎演奏者所需要”。

鋼琴依其形狀可分為豎形(Upright)與平台(Grand)兩種。普通家庭用的，便是前者，絃豎張着，槌從正面擊絃。這種鋼琴倘用在演奏會中，音量未免太小，故演奏會都用平台鋼琴，更多用大形的演奏會用平台式(Concert grand)。平台鋼琴的絃是橫張的，槌從下向上擊絃。

鋼琴的音域沒有一定，普通是A₂-a₄。

鋼琴的前面下方，有叫做踏瓣(Pedal)的突出物，最普通是兩個，右面的名為制音器踏瓣(Damper Pedal)或強音踏瓣(Loud pedal; Forte pedal)，左面的名為弱音踏瓣(Soft Pedal)。踏下右面的踏瓣，則壓在絃上的制音器(Damper; Sordini)一齊離去絃，各絃便充分地振動，發音強大而且久長。樂譜上記有Ped. (Pedal之畧)，或 Senza sordini (不用制音器之意)，便是叫奏者踏下這個踏瓣，一直到記着*記號或 Con sordini (用制音器)之處為止。倘踏下左方的踏瓣，則槌向一邊移動，只叩到了一條絃* (高的音每音有三條絃，低的音有二絃或一絃)，音量就減弱許多。故需要踏下這踏瓣時，樂譜上是記以Una Corda (一絃)，不需要時則記以 Tre Corde (三絃)。在這兩個踏瓣中間，有時又另裝一踏瓣，其作用無一定，大多是使特定的音延長，有時是練習用踏瓣(Practice Pedal)，練習時把牠踏了下來，音就變得很輕，不致

*但也有向絃移近，以減弱叩擊的力量的。



弗岐那爾，閉着(左上) 比普通的斯彼內特(中上)
 弗岐那爾，半開(左中) 高八度的斯彼內特
 弗岐那爾，全開(左下) (Octave Spinet)
 斯彼內特，閉着(右上)
 斯彼內特，開著(右中)
 斯彼內特(中下) 十七世紀克拉維科德(右下)



有兩排鍵盤的大形哈普西科德(左) 內部有裝飾的意大利的成巴羅(右)

煩擾鄰人了。

鋼琴固然有好些缺點，例如一音彈出之後，總是由強向弱漸漸消失，更不必說歌聲上的Messa di voce(第一回)了。然而牠奏着曲調的時候，能同時奏出和聲或對位法，又能夠模仿管絃樂，所以鋼琴到底是今日樂器中最有用最便利者。作曲家們爲這樂器而作的樂曲，不可以數計。

[附言]鋼琴的發達——鋼琴的發達路徑，是很複雜的。希臘人用作音律測定器的一絃器(Monochord)，也用於羅馬，在羅馬安上了鍵，作成適於演用的東西。後來絃數次第增加，且應用了風琴的鍵盤。這便是克拉維科德(Clavichord)的起源。克拉維科德長方形，絃左右橫張着。克拉維科德的鍵的末端，附有叫做Tangente的寸許長的銅瓣，這銅瓣觸絃出音，同時將絃分成兩段，使產生必要高度的音。克拉維科德在巴赫(J. S. Bach, 1685—1750)時代，是流行的樂器，巴赫自己也愛用這樂器。

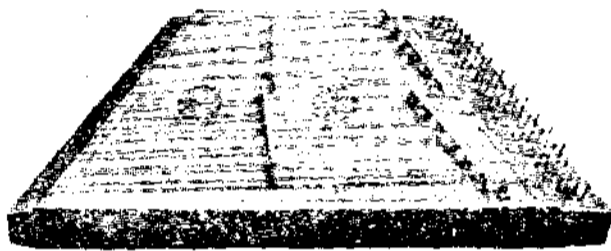
鋼琴的另一前代樂器，是哈普西科德(Harpsichord)，這是由亞述的多絃樂器普薩忒利(Psaltery)(以指撥絃發音)變化而成。其使絃振動的方法，與克拉維科德不同，牠不用Tangente，而在稱作Jack的棒上附一羽莖，以之撥絃發音。形三角，像今日之平臺鋼琴，常有兩排鍵盤。哈普西科德有種種的別名。其在法國名爲克拉韋星(Clavecin)，在意大利名爲克拉維成巴羅(Clavicembalo)，簡稱成巴羅(Cembalo)，在德國名爲克拉非爾(Klavier)*。小形的便於攜帶的哈普西科德，稱爲

* Klavier也指克拉維科德與近代的鋼琴。

斯彼內特 (Spinnet)，或弗岐那爾 (Virginal)。哈普西科德與克拉維科德，何者發生較早，不得確知，一般推想後者較早，然也總是1350年以後的事。

以槌叩絃出音的今日的鋼琴，最後才發明；這分明是拿古代的丟爾西麥 (Dulcimer) (一種擊絃樂器) 的擊絃作用，應用於哈普西科德上。最古時便存在的丟爾西麥的擊絃作用，何以直到最後才被利用呢？

其最大的原因是，擊絃作用需要絃的緊張，而能使絃緊張的裝置，是一直以後發明的。哈普西科德也罷，克拉維科德也罷，絃的張力都是很薄弱的。



十八世紀意大利的丟爾西麥

今日鋼琴上的槌的裝置的發明人，為意大利的克利斯托福利 (A. Cristofori, 1650—1731)，其發表這新樂器的年代，是1709年。在這前後，德人什勒忒 (C. Schroeter, 1699—1782)，法人美利阿斯 (Marius, 十七世紀) 也發明了有同樣裝置的樂器。其所以名為 Piano 者，則是因為克利斯托福利 叫他的新樂器為 “Clavicembalo a piano e forte” (強弱自在的哈普西科德)，後來畧為 Piano-forte，到今日更簡稱為 Piano 了。

鋼琴的奏法，是繼承哈普西科德與克拉維科德的奏法的。在近世的初頭，哈普西科德的名手有斯卡拉提 (D. Scarlatti, 1663—1757)。亨得爾 (G. F. Haendel, 1685—1759)，莫差特 都是哈普西科德的名

手，然莫差特晚年也親近鋼琴。巴赫於1726年試奏鋼琴，嫌其音弱而



貝多芬用過的鋼琴

運鍵費力，因此始終固執着克拉維科德。但其兒子埃馬紐埃爾·巴赫 (Emanuel Bach, 1714—1788) 却是敬仰為鋼琴奏法之父的人。貝多芬少年時代也學習克拉維科德；然洞悉鋼琴的長處，

且作下真能發揮強弱自在的鋼琴的能率的樂曲者，總要推貝多芬為最早了。妙技的鋼琴演奏家 (Virtuoso Pianist) 最初出現於浪漫時代，如索班 (F. Chopin, 1810—1849) 與利斯特 (F. Liszt, 1811—1886) 便是。今日的鋼琴奏法有兩派，一派為波蘭的雷舍提茲基 (T. Leschetizky, 1830—1915) 一流的指動派，由指的運動獲得鋼琴的效果，哧地彈出了音，指便向空中飛起，神氣十足；巴得累夫斯基 (I. J. Paderewsky, 1859—) 是這派有名的代表者。另一派為德國的布賴特豪普特 (R. M. Breithaupt, 1873—) 一流的腕重派，由腕的重量獲得鋼琴的效果，這時運動自須自在，但強音不以指力而藉腕的重壓而奏出。



索班用過的鋼琴

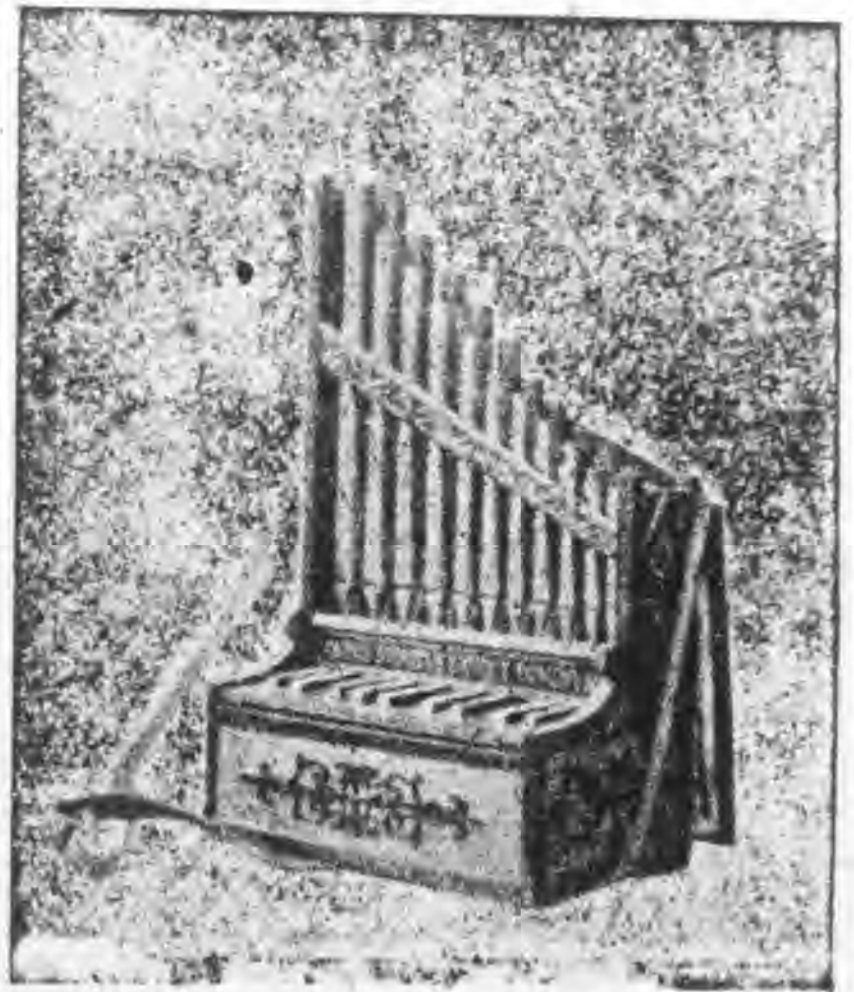
風

琴

風琴* (Organ) 是

送風於音管(Pipe)而發

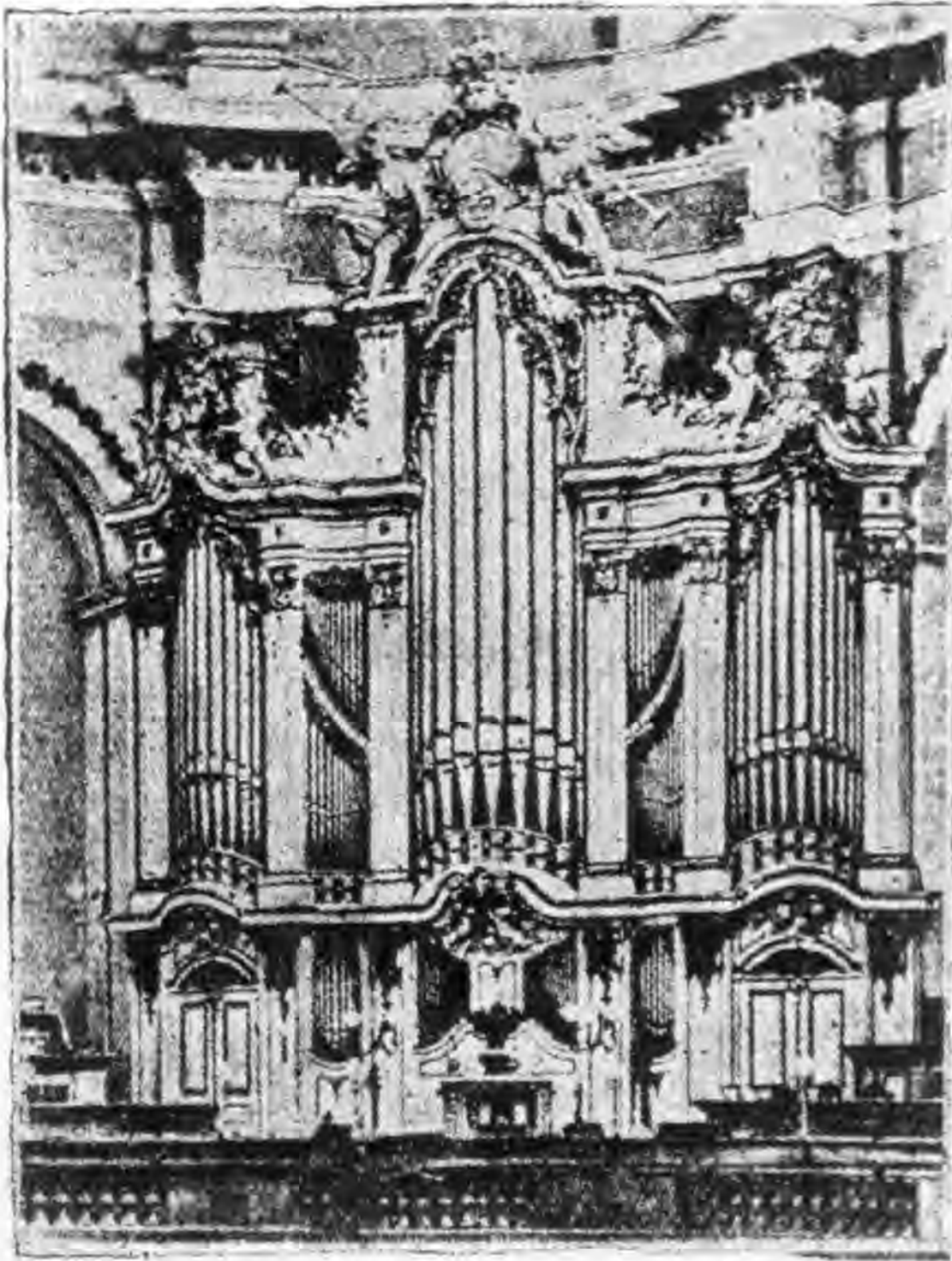
音的樂器，應歸入管樂器中，但牠有鍵盤裝置，故也可以歸入鍵盤樂器的一類裏。風琴是最宏大的鍵盤樂器，普通高五十呎，闊七十呎，裝有木製及金屬製的音管一萬支以上，常以電力送風。發音偉大豐富，教堂中多用之，然大規模的音樂堂亦有置備之者



第六世紀的攜帶風琴

。風琴上以手彈奏的鍵盤，叫做手鍵盤(Mannal)有二排乃至五排；以足踏奏的盤鍵，稱作足鍵盤(Pedal)。此外還有許多的音栓(Stop)，可以發生千變萬化的音。

*也可以牠做大風琴，以區別普通的小風琴。



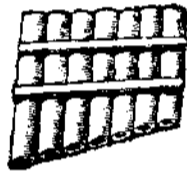
近代的大風琴(在德累斯頓宮庭教堂中)

〔附言〕風琴的發達——這樂器的原型出於潘神(Pan)的編簫(Pipes)；後來加用了空氣作用與水壓作用，第四世紀時東羅馬帝國就通用這樣風琴。鍵盤最初發現于第六七世紀，起初鍵盤有數吋闊，用握緊的拳頭一擊，就發出音來。第十世紀所用的風琴有四百支以上的音管與四十個鍵；從此以後，這樂器便不絕地進步。從維拉特(A. Willaert, 1480——1562)時代到巴赫時代，風琴演奏術的發展，很是顯著。

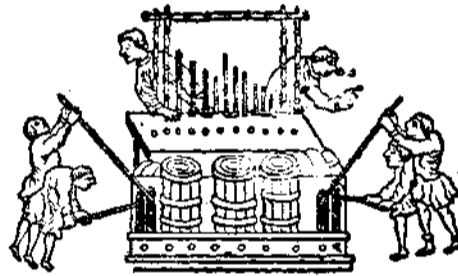
我們不妨說，近世什九風琴的樂曲，都是根據於巴赫所奠定的基礎。

。無論在他以前兩世紀間有不少風琴的偉大作品與優良的風琴演奏大家，但是，能徹底了解這樂器的，沒有人勝過巴赫。

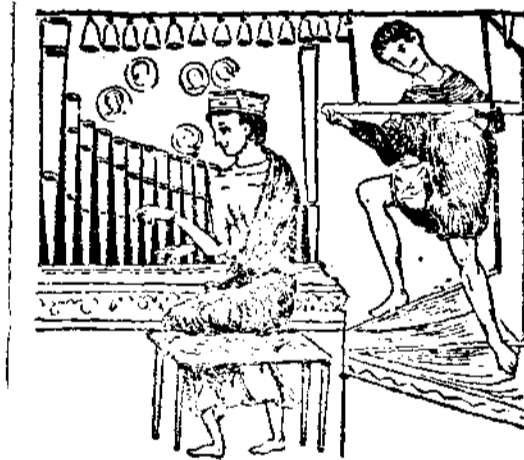
潘神的編簫



水壓風琴

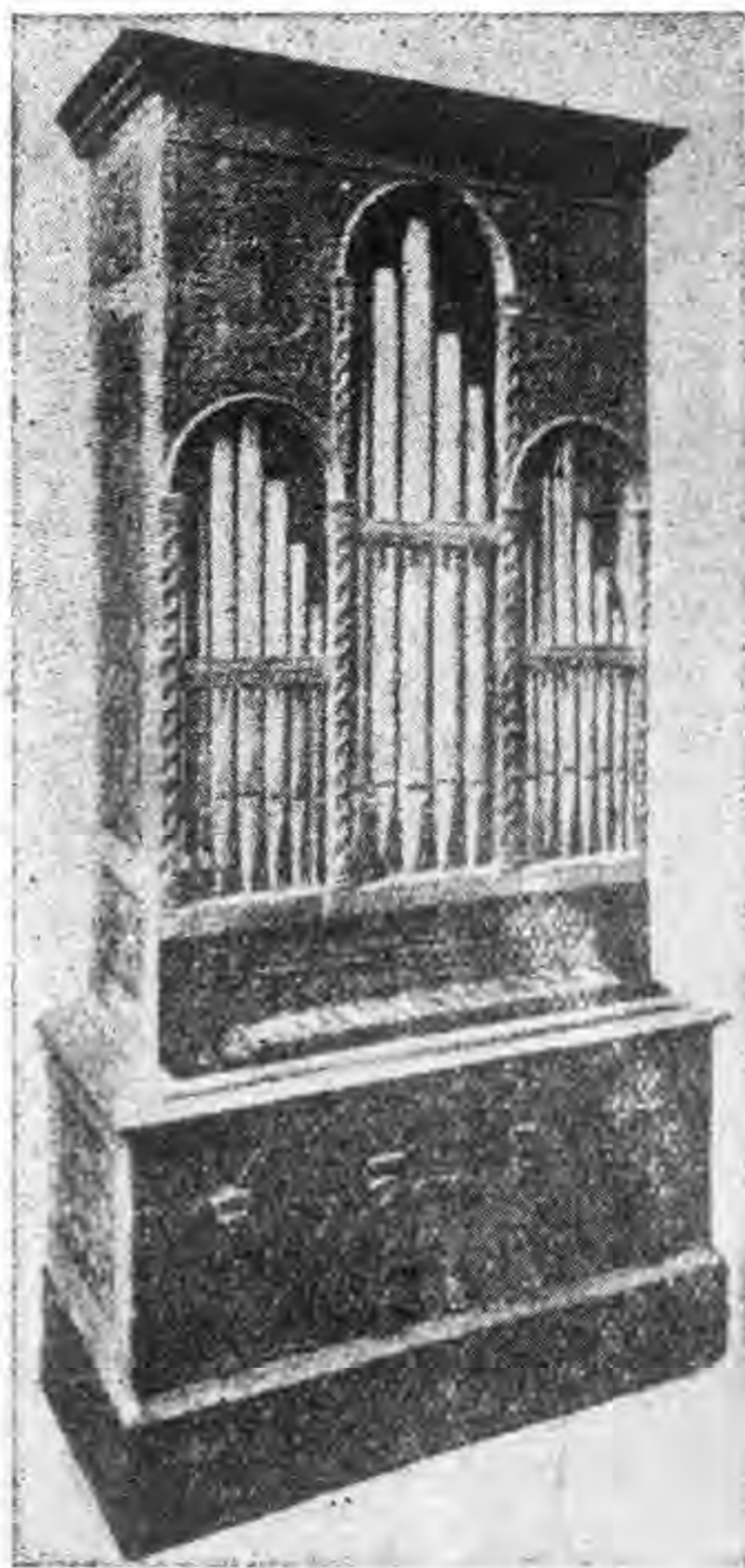


十一世紀的風琴



十三世紀的風琴

風琴以音管發音，故也稱管風琴(Pipe organ)；反之，普通學校所用的風琴，是由簧(Reed)發音，故稱爲簧風琴(Reed organ)，也稱美國



十六世紀意大利造製的風琴

風琴 (American organ) 。這與管風琴相比，不啻一個玩具。普通風琴



巴赫在奏風琴

由吸氣入內經過簧而發音，另有一種由吐出氣發音的風琴，叫做哈摩

尼阿姆 (Harmonium) ，比簧風琴較優，也然有種種的缺點。

論何安東的和聲學

章 枚

關於和聲學上的平行隱伏八度和五度的問題，在國內竟有人在爭論了。這在死氣沉沉，不喜斤斤計較的中國樂壇上本是一件的好現象。但使我很失望的，就是我发现這種爭論並不是由於求和慾的衝動，而是和反的，由於和聲學知識的太缺乏，因此所爭論的問題乃是一種無爭論必要的問題（因為要解決這問題，祇須翻翻和聲學就行）。

何安東君在本刊 5:6 關於平行隱伏八度和五度一文裏，爲他自己的大作作了使人駁不倒的自辯，而且還反指出了我的作品的幾個錯處；但可惜自辯的不過是一種強辯，所指摘的又並非錯誤。（我的作品是自知有犯規處的，並曾對編者講過。如果指出來我倒不致咬牙死不認錯，不過何君并沒指出來。）我想，這種淺白的道理，明眼人自然一看就明白，不必再作辯白；同時國內這種情勢也不允許我們再作分裂之爭，所以我本打算緘默下去。但我又轉念，我國樂壇既這樣幼稚明眼人想是也不多的，同時何先生既能在廣州樂界稱王，他的錯誤必然會影響到許多年青的學作者。

所以不得不在下面再與何君討論一下：

平行隱伏八度和五度的使用，並不是絕對地不許，但牠們的效果顯然很不好，所以除了萬萬不得已，或爲了別的更大的好處而犧牲（即所謂“兩利相權取其重”也）外，我們不應隨便使用的。平行或隱伏本是很容易避免的，牠的誤用的原因，有時因爲各個聲部進行的不自

然，有時因為和弦轉位的錯誤，有時因為重複導音或第三音，有時因為選擇和弦的錯誤，……總而言之，是對音樂本身認識的不足。何君的作品，這種錯誤指不勝數，我之所以光指摘他的平行隱伏者，因這比較明顯，並且有明文規定，不像別的易于詭辯逃脫也。現在讓我們先看看大眾的歌手（本刊5：1，P. 4）。

（1）第二小節第一拍濫用四六和音，（四六和音因為低音與次中音間是個四度，牠的效果不大協和，所以除了在將終止處常用外，平常是不能隨意濫用的），結果又發生平行五度（低音部e—d與高音部b¹—a¹構成平行五度）何君的自辯既沒有指出這種進行的必要，雖說牠可因過渡音及延續音而減少其不良效果，仍是表示作者的能力不夠。

（2）第三小節的平行八度，何君的自辯十分滑稽。他說“一因我可說A是進到G去”，這不過是自圓其說。如果“A是進到G去”，則B是那裏來的？如果音可以從空飛來，則和聲學上就無所謂進行³。這樣說來，什麼平行隱伏不可以隨便亂用？何君又說，“二因G作為一個助長氣勢的和弦，更兼它是爬音，便減輕直接平行八度的毛病。”

（所謂“爬音”，想是由“Crawling tone”譯來，頗費解；本擬查查劉誠甫的音樂辭典，今姑忠厚地當牠是“手民之誤”，不予深究。）助長氣勢而用琶音，似不得當，但此姑勿論；我想忽然間來一個琶音者，並非這裏需要一個琶音，不過是想預伏一筆，以為平行八度之口實耳。其實不但琶音不許犯平行，就是分散和弦也是不許犯的。何君的大作很少有四部和聲，差不多全是用分散和弦作的伴奏譜，如此則可以省得

各聲部進行的錯誤明顯地露出來；然而此法祇能瞞得民衆歌詠團的團員。明眼人因能一看便知。廟後的並不旗杆，而是孫悟空的尾巴”也。

以上的錯誤其實很容易避免。如果改成以下的樣子，雖不算好，至少已不致這樣連續犯規了。



(3)第四第五兩節祇用主和絃“邦邦邦”地打下去，這樣如果也算和聲，則和聲之道實爲不必讀書之簡易事也矣。

(4)第六小節高音部祇寥寥兩音，低音部則爲兩個密集和絃。結果上面的旋律是聽不見了，祇聽見下面牛鳴之聲。這是不善分配之過。如果稍有音學的知識，便當知道：在高音部，一個長二度所引起的“衝突振動”（英文爲beat, 德文爲 Schwebungen，王光祈在音學譯爲“高湧”我以為不能使人明瞭，故暫如此譯，意即二不同顫動數之音互相衝突所引起的振動也）並不覺得刺耳，而在低音部，一個長三度以至純四度所引起的“衝突振動”已覺十分刺耳，何況整個密集和絃一齊來呢？所以在高音部可以用密集位置，以至不協和音程都可以，在低音部則不可有五度以下的音程。到了低音部下加綫上，差不多連五度都忌用了。試看大作家的樂譜裏，像前進一曲裏“快衝上前去吧”一句的低音部的那種密集和絃，是很難找得到的，

(5)第七小節第一拍三部和聲中已有兩部平行八度。那麼剩下的

還有什麼呢？

(6)全曲將終處，“眉”字已經記着fff，這已是濫用，“頭”字後面還有一個 Cresc.，一共還要唱四小節！fff還要更強，至少也要ffff了罷？這是不懂得這符號的輕重之故，祇有貝多芬才會寫這種強記號。（因為他是聾子！）我們的嗓子何辜，要遭此浩劫？

(7)再看前進第五六七小節間的兩次平行八度：



其實是很容易避免的，如果把低音改成：



則無論在單獨進行上及與高音部的關係上都好得多。何君的自辯：“唯其它是八度，則‘進’字格外來得有力起勁”，這句話並沒有解釋出什麼理由。

(8)35頁對前進十八，十九小節的解釋，正足以證明何君並不會讀過和聲學。這種由屬和絃進入主和絃的反向平行八度，本來沒有人說他是錯誤，而何君自己却以為是“犯大不韙”。錯的偏說不錯，不錯的偏說錯。何君至少至少應該讀過吳夢非的和聲學大綱吧？該書27頁

明明寫着：

“從反行進行上所發生的平行五度或八度，大致可以容許，其中尤以從屬和音進於主和音的最好。……”

雖然葛却斯(Percy Goetschius)在他的音的關係之理論與實際(Theory and Practice of Tone-Relations)裏認為“反行的平行五度不可用”

但“反行的平行八度是許可的”。至於由屬和絃與主和絃間的隱伏八度之並無禁用，乃是太淺白的常識，因為如不許用，則任何歌曲均不能進行故也。關於此點，請閱和聲學大綱40頁，亦有明文規定。

(9)何君在35頁裏提到“用c#做根音(Root)未免大殺風景”的話，又表示何君還不懂什麼是“根音”。這裏本應用“低音”(Bass)二字。“低音”與“根音”之意義固相差甚遠也。

(10)關於和絃選擇的錯誤，亦可舉一例以明之：看試何君的奮起救國(本刊5:5,p.2)第26小節：



雖然用分散和絃以避免直接的平行五度，但和絃的性質既是上主音和絃，則平行五度的效果是無論如何逃不掉的。況且11a-1a的接續根本是禁止的，因為牠必然引起平行五度之故（見繆夫瑞譯：對位法概論12頁）。這節和絃應改為下屬和絃：



(11)說了這麼多，何先生大概就可以明白在38頁所指摘我的那種平行八度並非是我的錯誤了。與上述(8)項中的理由相同，拙作槍口對外歌中“前——進”及“打——敗”間之進行皆是屬和絃至主和絃的隱伏八度及反向平行八度，照例可用。至於“外——殺”間的反向平行五度雖不妥當，但“殺”字是另起一句，其間並有一個休止符隔開（何君故意地沒有抄上去），其效果並不明顯。關於“在另起一句時可以不必顧及與前一和絃之關係”這一理論，雖未見明文規定，但在實行方面是已成立的。例如 Old Folks at Home 一歌中，Refrain的第一個和絃是屬和絃，是照正常的方法重新排列而不顧前和絃位置的：



指出別人的錯誤並不能作自己錯誤的口實，縱使我亦有犯規之處，如果並非濫用，何君是不應以為：“五十步笑百步，你不應批評我”的。

何君又舉了一例，指出舒柏特的作品中亦有平行五度的進行，但這亦不能作為何君的平行五度的護符。一來，舒柏特的進行是由主和

絃至屬和絃，這種平行較不顯明，而何君的平行進行沒有一個是與這這相類的。二來，像舒伯特的那種進行事實上也沒法避免，所以是可原諒的。三來，大作家的作品中這種平行進行的例子究竟也不多，何君說“華格納，……………(這裏寫了七個大作家之名)等的器樂譜中，舉列諸如此類似錯而非的例子，我想可以寫成一本蔚蔚乎大觀的書，還是不舉了吧”。這樣看來，何君對各大家的作品似乎十分熟識，我很希望何君真的寫成這樣一本書，不但對何君本人十分有益。並且這種對大作家作品的檢討的書籍，實在也十分需要。

何君又說了一句驚人的話：“和聲學上的這種練習，我最少做過幾千個”。幾千個的確不少，我也姑且忠厚地相信這話並非吹牛，但有一個與我並不熟識的朋友看見了這句話，從遠方輾轉寫信給我，託我轉致何君一句忠言：“假如何君做過‘至少幾千’個練習的話，我很願意好意勸告他再做幾十萬個；是的，幾十萬個，斯可也矣”。

何君最後所說的那句話十分有價值，“做學問有如蠶吐絲，先把自己困起來，然後破繭飛翔，那時是真自由了。”但何君的錯誤是把破繭的時期估計得太早了，自己咬破了繭爬出來時，一看仍是虫虫一條。我們仍在繭裏的，謹此敬告何君，“快快爬進繭來，再困一會兒！”

本會工作報告(十月份)

1. 舉行省會黨政軍機關及學校雙十節抗敵歌詠團分區合唱 本會爲慶祝國慶紀念，奮發精神起見，特舉行省會黨政軍機關及學校雙十節抗敵歌詠團分區合唱一次，由本會派員分別擔任指揮及伴奏。參加者，計有省黨部五十人，政廳十人，教育廳五十人，全省衛生處十二人，保安處，警察局及其他軍事機關一千人，婦女改進會三十人，勞動服務團六十人，扶風社歌詠團四十人，青年學校一百人，童子軍戰時服務團一百人，精誠研究社四十人，各中學校學生一千人，南昌市各小學校教師五百人，本會民衆抗敵歌詠團五十人，總計三千餘人，分別在省黨部，教育廳，市政府，省會警察局禮堂及各學校舉行。

2. 供給省會各機關及學校抗敵歌詠團教材 編選救亡歌曲十一種，刊印成冊，除供給各歌詠團教材外，並分發各機關及學校，以資普遍，而廣宣傳。

3. 襄助首都抗敵歌劇團公演抗敵戲劇 首都國立戲劇學校中國文藝社主辦之抗敵宣傳，鼓勵民衆愛國情緒起見，特來贛舉行公演，由本會襄助一切，供借佈景道具，並擔任招待食宿交通等事項。

4. 繼續指導省會各機關，學校，小學教育界抗敵歌詠團及本會民衆抗敵歌詠團練習 每星期除本會民衆抗敵歌詠團照常舉行練習一次外，仍繼續派員指導各歌詠團練習。計省黨部，教育廳，全省衛生處，扶風社，百花洲，廣潤門，北壇，進賢門小學等處，每星期各一次，人數共計約二千餘人。

5. 繼續編輯音樂教育月刊 本會編輯之音樂教育月刊，仍繼續發行；第五卷八期業已出版，第九十期合刊亦已付印。

6. 繼續設立各種樂器班練習 鋼琴班，提琴班及口琴班繼續辦理，每星期由本會樂師擔任指導一次。

7. 籌備組織歌劇團 戲劇一項，在抗戰期內，實爲有力之宣傳工具，歌劇團之組織，殊屬切要，特擬訂招收演員辦法，籌備進行。

8. 繼續指導民衆娛樂 除逐日派員視導各劇團及遊藝場表演戲劇，糾正一切，填表報告外，並審查逐日劇目及指導排演新劇。計指導新世界平劇場及江西舞臺排演本會新編之模範軍人各一次。

和聲之發達 [續前期]

門馬直衛著
會葆譯

9. 對位法

對於樂曲的和聲效果的感覺是醒覺到了，但要注意這並不就是今日的意義的和聲。爲什麼？因爲和聲之前首先是對位法顯著的發達起來。對位法依照反聲的原則生成，意義是許多聲部各自獨立的進行。這是第15世紀至第16世紀音樂的全體的特徵，一切聲部，旋律方面及節奏方面完全獨立。例如，一個聲部徐緩的進行（用長的音符），其他的聲部急速地進行（用短的音符）；一方上行，其他一方下行，停止着或同度進行；作曲者們到與其關心，用本來聲部的集合而生同時的音結合的效果，甯可是各個聲部的獨立運動。所以，當時的音樂，不如初期的組聲似地許多聲部同時以同一旋律只調子不同的合起來唱，它們是相互的然而不是不同時間的模倣或同時進行，進行方法成對比，這是它的特徵。這即是依據所謂耐碩蘭派及羅馬派的著名作曲者們的手而開複音樂的黃金時代的花。現在舉它最後的代表者巴雷斯特利那 (Giovanni Pierluigi da Palestrina 1526—1594) 的一例在下面：

Palestrina: Musica Brevis

The image shows a musical score for Palestrina's 'Musica Brevis'. It consists of four staves of music. The top staff is a vocal line with the lyrics 'San - ctus, San'. The second staff is another vocal line with the lyrics 'San - ctus, San'. The third staff is a lute or guitar line. The bottom staff is a bass line with the lyrics 'San - ctus, San'. The music is in a simple, homophonic style with clear rhythmic patterns.

這種作法，無疑的是對位法。然當時的對位法與今日極自由的對位法不同，許多場合預先給與旋律（在宗教音樂它是普通格累哥利的歌曲）為基礎，加入新的其他的聲部。像這種場合，給與本來的聲部叫作定旋律（拉丁Cantus firmus, 畧寫 C. F. 或 c. f.），對着這定旋律加入新的聲部叫作對位法（或者是特地的對位，對比旋律，對旋律）（Cp.）

討論對位法的技巧不是本文的目的，現在只簡單地以和聲為主來考察一下。今日我們知道和聲由歷史，看起來，是由對位法發達起來的，又本文的目的在把兩者直接地聯絡起來，因之關於對位法的和聲方面必須稍微加以論述。我們先把協和音的關於巴雷斯特利那的原則來考察一下。

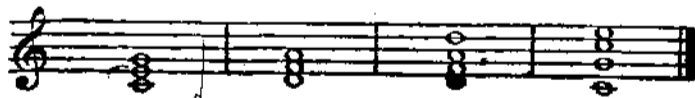
10. 巴雷斯特利那的協和的原則

1) 二聲部的協和音程是同度與八度，長短三度，完全五度，長短六度：

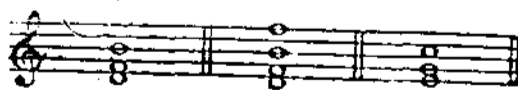


2) 兩個或兩個以上聲部的協和，普通如次：

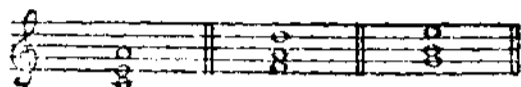
a) 與低聲部成長或短三度及完全五度的：



b) 與低聲部成三度及長或短六度的：



c) 與低聲部成長三度與長六度的：



與低聲部成四度的是不協和的，如下例的(a)；但上面兩個聲部之間的完全四度(b)與增四度(c)，上聲部的各音與低聲部協和時，是協和的。同樣，減五度(d)也是准許的。



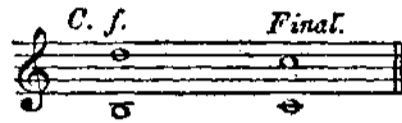
它的理由，可看下面的例：



因為a)與b)由低聲部計算完全是二樣配列的相同的結合，它們由低聲部起都包含有三度與六度。

關於減四度與增五度不特別的來說。這些音程是不供和聲之用的。

無論怎麼樣，這些是當時重要的音結合或協和音，是自由自在地使用着的。例如，它構成物的各音用音階地(接續地)進入或離開，既是一種好的進行，飛躍地離開或進入也是一種優良的進行，只要守住旋律美的這種制限，怎樣使用都可以。但在樂曲的一部結尾，適用特別的規定，即定旋律，在音階的最後音必是一度下行，同時伴奏聲部必以一度上行來終止：



這是稱作：克勞斯拉·拉章（拉丁 *Clausula Vera*，）（若以今日的用語來譯，則是“完全終止”（英 *Perfect Cadence*）的即使是在怎樣多聲部的樂曲上，兩聲部也常常必定以這樣的進行來終止。

11. 和音的起源

巴雷斯特利那的確是對位法的大家，但他又是哥西克時代的最後的代表者來支持終末的複音樂。他的音樂與以前的作品比較樣式是顯著地覺得簡單。複雜性漸漸變為多聲部的簡明的同時運動。例如，看下列：

Palestrina: Musica Brevis.

我們可以知道，這與其說是對位法的樣式，實可說是接近於近代意義的和聲的樣式。在這場合各聲部獨立進行，同時，更着重許多音的同時結合。這與從來的對位法的方法如何不同，由下面的說明即可充分地知道。

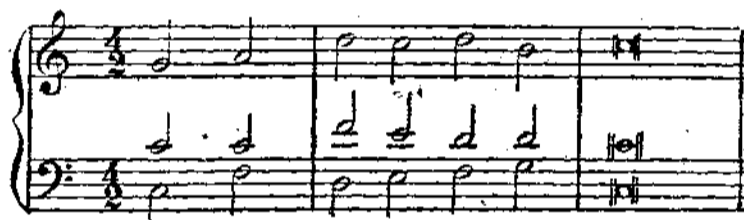
下面的旋律作為定旋律，加入其他的三個聲部，一音符對一音符：



在普通的場合，作曲者恐怕首先是加第一的低聲部 (Bass)：



其次是加高聲部 (Soprano)：



最後是加入中聲部 (alto)：



這樣作曲者們漸漸地不單是看作各旋律的特殊效果，也當作許多音的音同時結合(甯可以這為主)。即說作Do, Re, Mei..... Si各音的結合，把和音看得重大。這，特地呼作和音，並不是舊時代時，在聲部作成上的偶發的結果，在事實上變成支配聲部作成的各個全體。這即是和音與和聲的起源。

12. 三和音的種類

低聲部音圖上重複它的長或短三度與完全五度，這是最普通用的

和音，在英國系理論上叫作普通和音（英Common chord）。以它低聲部的音來區別。例如，上面31例上的1是C (C')的普通和音。初學者對於實際作樂曲的和音的識別感到困難，可把那些在和音低聲部上面的音可能地極密地重複着來看。因為低聲部的音是限制着不變的，它上面的音即使是怎樣的變，也不變和音的性質，普通和音，特別是以它低聲部的三度的性質而有種種的區別。例如，在1上自C (C')至e'是長三度，所以1是叫C的長三和音。自d (d')至f'是短三度，所以3是叫d的短三和音。又，和音的低聲部的音叫根或根音。普通和音也以根音與根音上的長或短三度及完全五度來說明。以根上重複的兩個音與根之間的音程的長短完全這種性質來作分別，只根音與根音上的三度五度的三個音的結合，稱作三和音（英Triad, 德Dreiklang）。C'—e'—g'—是三和音同時是普通（長三）和音。然b'—d²—f²雖然是三和音，却不是普通和音。為什麼？d'—d²雖然是短三度，適合普通和音的條件，但b'—f²是減五度，不合於它的條件，這種有減五度的三和音，叫減五和音或減三音。同樣，c'—C'—g'[#]是有增五度（C'—g'[#]）的三和音，叫作增三和音。

13. 轉回音和

稱作今日和聲學之父的，法蘭西偉大理論者及作曲者的拉摩 (J. P. Rameau 1683—1764) 在他的論著和聲論 (Traite de l'Ha moniel 1722) 上指證下例的a)與b)是根據同一根音的和音：



事實是 b) 只是 a) 的轉回，把它的根音移高八度，原來的三度音留在低聲部。如 b) 這樣，稱為 c 的長三和音的第一轉回。今日也用此名稱。上圖 31 例 4 的和音是第一轉回，6 是 g 的長三和音，7 與 1 相同，5 是 3 的第一轉回。

14. 數示低聲部

和音的觀念發生，根基它，在作曲方面更有種種試驗。

第一是數示低聲部(英 Figured bass; 德 General bass) 的法子起來了。現在以所舉的例子為限來說一說：

a) 低聲部各音的上或下沒有附數字的時候，這音是表示它的上面的三和音(不是轉回形式的和音)；

b) 附着 6 字的表示普通和音的第一轉回。

根據這些和音法的原則，作簡單的曲，就用三個方法。

a) 低聲部先作出來。作曲者想出它上面的和聲。然關於旋律的發展並不特別的來考念。

b) 旋律做出來。同時作曲者把他因這旋律所感覺到的東西整理起來作為和音自然連進及適當的低聲部。

c) 低聲部作出來，同時一定的預期的旋律也與它一起做好。

然在無論何種場合，和音是與低聲部或旋律同時運動的，這是不變的事實。下面的例，用上面所說的任何方法都可以做成。和音充滿在它的後面：



在上例上有×的 d^2 音，不一定要下行二度至C'，這是不得不注意的。在這裏已經不是旋律進行的問題，而是和音的要素的問題。又在這例上，中音部與次中音部此當作旋律看來時，比上例貧弱；這只是充滿的和聲，而不是獨立的旋律。總之，上例不過是表示簡單的和聲行進，它的高聲部也只是像旋律而已。

15. 和音的裝飾

作曲者根基這些和音構成精巧的藝術品。例如，把上例改爲附有鋼琴曲伴奏的小提琴曲。

或用模倣法改爲複雜的鋼琴曲：

像這樣的和音是裝飾的。舊時代的嚴格對位法是音程的本系，我說的和聲是和音的體系。有訓練的音樂者作單一的聲部時，能夠馬上想到它的和聲。在這裏，作曲者的第一要件，是得到和音進行的健全知識。

16. 單音樂

根基于和音的作曲，叫作單音樂（英 Homophony Monody 德 Homophonie Monodie）現在這意義轉變了，只給與一個聲部作旋律，別的聲部對着這旋律作用和音伴奏的樂曲，也叫作單音樂。在第17世的初頭，盛行流特（Lute）的使用，給與這樣式的成功的力，是無疑的，但在一方世俗音樂上劇的表現的需要，引起新和音新旋律的進行的實驗，也是事實。這樣，單音樂就漸漸盛行而與對位法完全不同的作品出來了。這時代叫作文藝復興（法 Renaissance）時代。

和聲這句說話，是根基和音理論的作曲法，即第17世紀初葉以來的一般的方法的意義。和音的體系發達至某程度時，作曲者們開始把舊式樣在新條件之下連合起來。所謂巴羅克（Barock）樣式，即是如此開始的。它的最偉大最後的代表者是巴赫（J. S. Bach 1685—1750）與罕得兒（G. F. Handel, 1685—1750）。他們考察和聲的基礎，然不以此為滿足而作自由的對位法的樂曲。這與以前的耐碩蘭派的作品不同的最重要點，是舊對位法以根基於教會音階為主，受嚴格的音程體系的制約，而巴赫對位法幾乎常常以和聲的音階為基礎，根據可以用和聲的法則來說明的原則，所以它的音程可成為自由的構成。這自由的對位法，海頓（J. Haydn, 1732—1809）莫差特（W. A. Mozart, 1756—1791）及貝多芬（L. van Beethoven, 1770—1827）等所謂古典（英 Classic）音樂（亦譯作模範音樂）就產生了。這是完全根基于和音，在古典音樂內，對位法也使用，但實際完全是和聲的。這種和聲的樣式在第19世紀浪漫的（英 Romantic）音樂上也是本質的不變的。到第20世紀才顯著

的變化起來。

17. 和聲的研究

近代最偉大的理論者之一利曼 (H. Riemann 1849——1919) 分別作曲法的學習有兩個不同的方法。第一個方法是稱為歷史的學習，先由一音符對一音符的對位法開始，次第至複雜的，以至今日的音樂的技巧。還有一個方法，是由一音符對一音符的簡單的四聲部和聲開始，次第達到舊的及新的技巧，叫作理論的學習。這兩種方法，那一種比較科學的實際的，在這裏是不容易決定的。

陸華柏等在桂林組織雅樂五人團並舉行音樂會

陸華柏，張沅吉，沈承明，楊振鐸，郝文桂五人在廣西省府組織雅樂五人團，從事新音樂的推行，九月四日晚在省府大禮堂舉行音樂會招待黨政軍文化教育各界人士，節目有：楊振鐸君的小提琴獨奏(夢幻，舒曼作曲)，陸華柏君的鋼琴獨奏(前奏曲，拉哈馬尼諾夫作曲等)，沈承明君的小提琴獨奏(金燻式，馬利哀作曲)，張沅吉君的獨唱(馬賽歌，得利兩作曲等)，此外尚有鋼琴聯奏，絃樂四重奏等。

小學音樂教學法⁵

岐 丁 斯 著
歐 漫 郎 譯

第八章 練耳

欲做一個良好唱家，不特需有優美歌聲，還要有準確的聽覺，而時間與發音可以無誤。教師們發表很多練耳方法。數目既多而方法奇怪怪竟使練耳一事變為慎重教師們爭辯之的。學生在能合唱或獨唱之前，應多受訓練，這是當然的事，但應精巧行之。

有許多練耳的花樣，害處不只荒費時間。教師或學生唱音而叫別人說出音名之法，亦屬同一範疇。我最近遇着某城的一個小學校長，並問她對於新視察員的印象如何。他對那新視察員很推崇，謂為認真，並謂那視察員已給五六年級一堆新練耳的練習，每日需時十分鐘。他曾對我說，每日音樂功課時間為十五分鐘，我因問她學生唱歌在什麼時候，她含糊答應到底講不清。

普通練耳花樣是不妥的，因為是為學生的將來而非為目前，故沒有教育價值。一切練習欲為有用，有趣，有價值必須對於目前工夫有直接關係才行。練習的需要，應為學生所心許，不然興趣消失，結果費時費力。這種普遍的教育缺陷，不只音樂一科有之。課室中種種工作均然。

最良好的練耳法，由唱歌得來，個人或合唱均然。學生以尋常方法行之，則耳可以精練而不致費時，失趣，耗力。

耳朵有幾種複雜重要作用。耳可令人自知歌聲與別的歌聲或樂器聲合時間合調子與否。耳可令人認識聲音的相對音度，音質，力量並聽見响着的一切樂音。

把歌聲與別聲別器相和，太早不能學得。若在家未學，則在入幼稚園或第一年級時教之。這與柔滑的歌唱有密切的關係。教師應記兒童未能發柔滑平穩的音，則不能開始適當的練耳，因為兒童自己的歌聲已能與別聲相和，方能訓練他的耳朵。沒有其他比此更容易，更有效。他可聽見樂音，但在他未能苦練使己音與別音相和時，則發音不能正確。

兒童初時在校唱歌，只有多少個是能在第一次即能唱準的。這些是天賦的，普通命為“天生的音樂耳朵”——不必教即能歌唱成聲。這些可使他們坐後排。很多其他的能隨着調兒唱，但所唱未能完美。這些可坐在善唱者之前。其餘還有不知所為的，可列在每行前方的座位。

後兩種學生，應多加注意使他們的聲音與其他相和。不久他們即自能隨聲附唱。配這些兒童的聲音，或教他們自己配好，均應如鋼琴配音匠之于鋼琴一樣。

錯 音

以下這種練習，可使教師聽覺進步，令她對於發音不完全時有判別力量。有良好聽覺的教師，遇發音不正，每每失察，因為他們還未知應細聽的地方在何處。

可大聲按琴鍵，每次按一個，要在琴鍵盤中間的。把鍵繼續按下直至聲音消失為止。若鋼琴音畧有不正(宜備音畧不正的鋼琴)，該音

即發生跳蕩。有些跳得快，有些却慢，有些却無。最新式鋼琴，每三絃有錘同時擊其中部。若三絃音同，則發音絕對平穩。若音度不同則音不穩如上所述。教師所欲學的就是把跳蕩的聲音聽出，畧經練習即能之。若跳蕩得快，則錯音很利害。若跳蕩得慢，則音較合。若音十分平穩，則三絃的音完全合一。

教師應聽出學生的錯音，把全班配好音一如鋼琴配音匠之于鋼琴一樣。應教學生自能聽出錯音，又能上下移就，能與班中各人聲音相和為止。

糾正全班發音

欲幼稚園或第一年級學生發音完滿，可用以下方法教之。當全班學熟一枝緩慢而柔滑的歌時，可令學生把歌末一音或句末一音延長，敲一下，當作信號(第四課曾講過)。若發音不柔滑(初時會不能)可令劣者停唱，良好的繼續，直至完好為止。然後令其他逐個參入，錯音的仍令停止。這種練習可在每課抽一二分鐘行之，以後漸能音齊了。不可以為唱錯的在其餘時間都不給他唱。只有在測驗時，才停止他們唱。每次功課他們都須參加練習，直至能隨衆人唱準為止。最小年紀的兒童，亦將能在唱長音時察出錯音而矯正之，其後遇較快段落，亦能應唱無誤。

各部配音

多部唱時，練耳問題又異，因唱錯的機會更多。學生不獨要與同部相和，而且與各部亦應彼此和諧。欲學生對此有學習機會，教師可用第六課中所列之練習，那就是——教師敲一下，學生把唱音的一個

音和各音延長。比如學生分唱三部，先生欲測驗某和絃和諧與否時，應待學生唱至該處，可敲一下，學生即須把該和絃延長。若和絃十分柔滑，教師可敲兩下，令繼續唱下去。和絃中各音相距不合，雖各音十分柔滑地唱出，而和絃聲音到底跳蕩不諧。

此時，學生是應能辨別錯音的，不過姑假設其不能罷了。教師可發令：“要滑滑的唱”，若無效果，可分練和絃各音直至十分柔滑為止。各音分別矯正之後，可續一參入不得有毫厘錯誤。和絃唱得平穩才敲兩下使繼續唱去。

移滑各喉音(Sliding Voices)

在中級測驗一部歌唱時，可令學生上下微微移滑各音，直至音變平穩為止。測驗分部歌唱中之一部時，亦可用此法。把各部配音如小提琴師配四條琴絃一樣。可令學生把自己所唱之部上下微微移滑喉音，直至合唱的聲音柔滑為止。若柔滑歌唱早成習慣及學生常能把和絃練諧，則任何學校學生均能歌唱成聲的。高年級分部唱要和諧如四絃一樣才好。

音樂領域中最可愛是童聲唱適宜而悅耳的樂。練習對於年輕的甚有意味。他們若注意唱錯時各雜音，很快即能唱得合度。

一 教師欲測驗和絃柔滑程度，宜不用鋼琴。教師每到琴邊，把和絃彈出給學生聽。若教師如此，則學生反會學壞。鋼琴和絃音常不正。雖優秀的配音匠弄好仍是不行。同音或八度雖柔滑亦於事無補。在此想解釋理由，實難盡說。總之，學生唱音總比鋼琴好，因為他們能唱出柔滑和絃而鋼琴則不能。另一個練耳方法，唱分部合唱的學生適用

。教師可把辭句或音的字名叫出而學生唱每辭或每字以應之。音不可停，各音之間不可斷。教師宜待每個和絃唱來平穩之後才命唱下一個。唱歌唱得不好，應用此法可有較好成績。這個練習與其他一樣在需用時才用。學生唱音已準確，則此法無用了。這不過是想做成配音習慣的方法，學生所應用的是習慣而不是方法。

記音程

耳朵學熟認識同音之後，應學記熟音程。有些耳朵，即刻能記，故唱曲能準確。關於這種可不論。我們要做的，是為那些不能夠的。發達耳官聽音程的練習，不外是令學生初時慢慢齊唱，其後才獨自唱之。單人唱時發音不準，則應與一善唱者同唱，直至耳官改正音程記熟入於正軌為止。

音質

一個唱家，能知自己唱得準確與否，又能知道所用力量之大小，但判別自己音質則不易。故應令他時時注意自己的音質。差不多個個唱家，對於自己的音質都很自負而反對一切批評。這實在太饒。教師應注意學生不可使有此心。一個唱家，這方面比別方面還需提點，因為他不能自聽音質，故音劣時，更應時時提點。教師應坦白和藹告訴他，學生亦應互相指點。是故宜鼓勵學生自求評判。

若聲音不好，學生可做數事改進。第一，柔和地唱；第二，柔滑地呼氣；第三，把頰稍外伸，口畧開闊。在練聲中一課內再詳言之。

耳聽各部

唱者應學習耳聽各部。這可由前面講過的敲擊練習學得來。那是

先生敲一下，學生即延長歌唱中的某和絃。這是極有價值的練耳法，應多多行之，直至學生能清楚地耳聽各部爲止。延長和絃，令唱者相和，並耳聽各部，不特爲學校歌唱的良好練習，而且爲教堂歌詩班及其他聲樂器樂合奏團體均有莫大效用。

合唱隊及管絃樂隊，宜特別多行此法。新組織的管樂隊及管絃樂隊最有用處。指導者通常第一件事，便是曲中時間及精神。發音應受最初最大的注意。發音毛病每每任由自消自滅。故最宜初時即令奏者延長和絃，使之早早曉得與各音相和諧。

聽 節 奏

唱者應能聽出別人唱的快慢朗靜而與之湊合。這很重要，學校歌唱自始至終均不可離。優秀的四人合唱隊，不久即能臻此。有些唱者天生即能，然大多數均須學習才得。若多給時間練習，則兒童自易得此本領。

教師在學生學新歌或合唱時，不可打拍子。若有不能與別聲別器合拍相和的，則須多給時間，以資練習。若教師打拍子則學生注意隨之，而對其他唱者或奏者均不遑細聽了。若多用鋼琴，則學生隨鋼琴唱，而不能細聽他人。鋼琴彈了仍不能與之相和，而各部柔滑歌聲早爲鋼琴所掩。教師欲學唱快些，亦不可說應快多少，或規定時間。她只可說‘快一點’而令學生自行定之。初時自不免噪雜，而教師每每欲助，但切不可提點，因爲學生們正在運用耳官，學習湊和，宜給良機。此亦教師所應結舌袖手聽學生自便之處。前段所講，切不可誤會，以爲課室中始終不用鋼琴。并不然。理想中的課室，應時有鋼琴，而

且常常用之。學生未能無琴亦能完滿地唱之前，切不可用。同時應當用作伴奏器，不可用作掩護器。鋼琴能掩蓋歌聲的謬誤，但遇歌聲純全者，則又格外出色。

三四百人的合唱隊，應能早早用耳湊和，而不用眼。預備公演時則不同，却應知道隨着指揮棒，則指揮所欲得的表情可由達出。學生苟能善聽各部，用耳彼此湊和，則練習其隨指揮棒歌唱實屬易易。

單 調

真正所謂唱音單調很少見，單調一辭，每用爲唱錯音之意。最初矯正單調方法，是令發完全柔滑的音。此法雖未能常常矯正，但每每有良效。欲防止單調歌聲，擾亂其他學生之耳，可令坐前排，使後坐者不聞。令單調者停唱，實屬不當，蓋令失了學習與人湊和的良好機會。他應學曉令聲音前進，但令他停頓又怎樣能夠呢？他需要聽的是他的聲音與別人的相和的那時候。不唱而聽人唱，於事無補。使單調音者停唱，猶之欲教兒童學行，却只抱着憑窗看鄰人走道，是不可能的。故宜令單調音者，柔滑低唱，則漸能使聲合於音度。

若學生覺曉長音歌唱而能成聲，以下這個練習可助聽別人及同聲的歌唱。令全體唱音比較單調音者所唱高幾級，俟全體唱平穩時，可令單調者將已音滑高，他會在聲音達到相同音度時停止。此法屢試屢效，而於年紀已大未學過音樂的更著。學生初時，或不曾移滑喉音。他未明你的意思。可令此生按手在肋骨發柔滑而長的聲音。此時可令開始唱他的音，其餘則唱較高的一音。教師由單調音者的音滑上，而叫他隨着滑。教師可移滑高於其他聲音。兒童是先聽到闊音程的。單

調音者試一二次後，每在各生所唱之音處停頓。他此時聽到齊唱的音，並能令已音與衆湊和。畧畧幫忙，則他便能自救。

若隨教師唱，仍未能提高聲音，可令喊叫隔室或草地外的人，則他的音度自能變高。應令繼續行之，直至明瞭移滑向上的意思，然後令試將已音移滑至與別人的相齊。

叫小孩子遠遠叫人，可幫助令他提高聲音。每個兒童都能做到。由此較高的音使之與各音相齊進，而全調相合。這宜在課外行之。在規定上課時間欲行救濟工作，時間實屬不足。如適當地叫他們的話，學生們每願在課外幫助同學的。

明朗的分部唱

學生開始分部唱時，每有唱音失度須重配的。三四部唱開始時，每每如是。女低音每致唱音比高音低八度，而男低音亦每會唱低兩個八度。此處教師的耳應如學生的一樣受訓，而敲擊辦法可訓各人的耳，而教師與學生均知音度何時為準了。

學校歌唱遇有男低音加入時，可令男低音坐在第二女低音(second alto)之前以免第二女低音者有傾向唱男低音之勢。他們每每未宜唱時，即有此趨勢，故須注意免其在功課中亦如此。他們遇叫唱自己一部時，每怨過高，遇此場合，作癡聾不理可也。

移動要安靜

另一個練耳重要方式，就是教兒童身手移動無聲。要早早教兒童不可騷擾別人，尤其是在課室中，人人都是留心細聽的。容許學生過位交頭接耳，不特是令學生學自私，而且失了課室的效率。兒童隨意

騷擾別人，切宜話誠，以明任意妄為，實屬自私的一個惡劣形式。吵鬧最堪痛恨，因破壞別人的時間及精神。光對兒童說不應吵鬧，是不夠的，還要指教才行。此種練耳應在家庭行之。家庭既不能常有機會，則在幼稚園及第一年級教師應開始行之。解決吵鬧兒童的問題是簡單的。應教他細聽自己的一舉一動。他學曉了，自然舉動能安靜。

叫全體兒童坐定，不論年紀大小，都是不能夠的。勉強令行不可能的事，適足消失威信。比較妥的方法，是教師可問學生多少個能夠靜坐五分鐘。差不多人人舉手。教師可以說：“我以為是萬萬辦不到的，你們若以為能夠，可試試看。”

幾秒鐘之後，自然有些學生應驗教師所說的話。要人人坐定都不容易。教師此時可以說：你們當然不能夠坐定五分鐘的。沒有人想你們這樣，因為並沒有益。

衆人此時鬆懈起來，聲音回復吵鬧。

教師此時可以問他們：“你們的耳朵行嗎？”他們當然說行。

“你們聽聽聲音多吵呀。”

他們又會變靜了，鐘擺的聲音彷彿大起來。

“這樣才算學校規矩，我們才能把精神集中在工作上。現在我們既然不能坐定，工作時又須安靜，我們怎麼辦好呢？”

答語常常是：“越能靜越好。”

“不行的，我們非得要絕對安靜才對。”其解決簡單極了。教師可向學生道：“一舉一動，時時帶着耳朵，便能安靜了。你動自己的，却不要給人家聽見。”這樣子，學生有了最需要的工具，而自己設

法變為安靜。兒童忘記行動安靜時，可對他說：“你回書位去，你丟了東西了。”他回位後看不見什麼，便會問，教師可以指着耳朵微微地笑。這個玩意兒，于他有效而以後便注意了。

舉動安靜，在個人歌唱進行時最重要。學生應知道起立走到自己的位置，不擾及別個唱者。這個練耳的最末方式，不特在音樂功課上增加效率，與令耳朵機警，且能令學生處處留神謹慎。父母或教師，對學生疏忽了這種練耳法，不獨誤了學生一種良好修養，且令他們為耳所誤而為人所厭。任意騷擾別人，固足以做成自私，更能令人擾人而不自知。

以上所云，切勿誤會著者是個老太婆，在在要小孩子們呆若木鷄才稱心願。我平生最知吵鬧的遊戲及動作自由很有益處。要分辨的是什麼兒童要學的。當他學曉用適當方法，在適當地點吵鬧，則他更能無拘無束，因為他不會阻礙任何人，無須乎喋喋勞氣。上云此種訓練，對於任何聽眾有大大益處。在任何公共禮堂，常聽見節目表聲，穿衣聲，及其他無為人聲。若果此種人不特會學靜聽音樂，並且隨時如何注意別種聲音而減少之，則他們更覺得表演有味——旁邊坐的，自然也是一樣。故欲達此目的，教師在功課時除歌聲外，一律要避免其他各種聲音。翻書頁亦不應使人聽到。若學生吵鬧，除罵他之外，仍有許多方法可以安靜地教他不要騷擾別人。教師可暗中問明學生是否耳朵不靈。常常用這個方法。這可使學生自知錯誤而自善用耳官，額外檢點。總之不可對學生說“坐定”。這是沒有用處而個個兒童都知道的。你說“坐定”時他們會當你是個沒有道理的傢伙。教師自己安靜也

是練耳善法之一。我曾看見許多教師自嘆學生吵鬧，而她在課室每次走動，鞋跟嗒嗒作聲，如軍中小鼓一般。有此榜樣，欲學生安靜安可得哉。鞋跟用樹膠的，亦為練耳要件。（我并未宣傳那一種商標好）。樹膠鞋跟不特令教師舒服，而且能令學生很安靜呢。

第九章 樂理

樂理是人們對於音樂的結構，譜記法等等的學問。實行則為人們運用口聲或樂器在音樂上的本領。樂理對於教師有時頗覺棘手，教師樂理越深，則教學困難越多，兒童由做學曉做，這個教學老格言牢記着，則不致使功課難堪。在中等學校裏的外國文教學，可為明鑑。普通中學學生只能學曉一點翻譯而未學得講寫。若果我們這些近代語教師能研究兒童學習國語那種方法並在教學時應用，則學生必有所得而費時不多比較目前情形有天壤之別。

近代語教師並不把那教學老格言牢記，却常常開始即走錯路，每每把一大堆文字上的學問堆在學生面前，學生因此費時在一大堆費腦汁的工作而不能自然運用外國文了。音樂學生同有此種困難，其理由相同。時間若充足則學生可多學一點音樂學問，可惜甚少能令學生優越地讀譜或解釋樂曲。

我們且研究小學生應識何種樂理，其層次如何，均應照前面講過那個教學規條行之。

第一年級時我們改用信口歌，那時未教樂理。有好些人想在第一年級教樂句，小節，重音，節奏及其他東西，其實並不需。兒童由

做學曉做，但教師應注意在適當時期做適當工作。

兒童在第二年級時即須開始學讀譜，第一張印就的樂譜，應為簡單結構的範歌。印刷要明朗，每句要自成一。裏面應無分割拍子，音符要大而清楚。歌要慢而節奏簡單，音程容易。兒童是要先前記熟此歌而能用準確分句法，柔滑悅耳的音，準確地唱出來。教師應先前教學生唱範歌時如何指着音符。每句既然成了一行，則並不難，兒童自知每音符代表歌中一音而呼吸適當地點就是在一行——或一——句之末。小節及重音此時不必着重。

學生因唱熟範歌，故知音符及休止符號的時值，音樂譜記法最不整齊處可在此處看見。我們一拍子音符不止一個而有數人。最好不過便是只把四分一音符當作唯一的一拍子記號，這樣為青年音樂家掃開一條路徑，而每曲首迷惑人的份數拍子記號可以不用了。只用一個數目字便可表明一小節之內應有幾拍。在初時未及小節，則可對兒童說，若果下面的數目字是四，則四分音符為一拍，若果是八，則八分音符為一拍，等等。其後他便可學得上便那數目字的意義了。目前只可教音符的時而把小節與重音兩者聽其自明便算了事。

兒童在看唱範歌譜及唱新歌時，常用及譜表上的線及間而漸明其作用，認譜表的線及間可由底下起數。

學生漸能認識音符的字名並明各歌的音階關係。此時未可教音程本義。兒童心裏早自然地附記在音階各音之上，而聲音在他們記憶裏已生定了。此處師生每因不按照教學唯一綱要去做以致多費時間。教師們不令學生在讀新舊歌譜而學識音程，却在歌外找音程去操練，費

時實甚。在低音鑰未用以前，教高音鑰無甚用處。低音鑰是多教在第八年級才用的。那時學生便能因須表明唱何譜表而熟悉高低音鑰了。

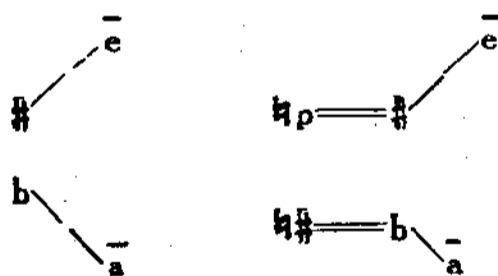
調號可以用作定‘多’(do)音位置之用。可對學生說無嬰無變號時，‘多’是在短線。右手嬰號是‘梯’(ti)音，右手變號是‘法’(fa)音。學生初學抄譜時，因須由黑板或書上抄，故知嬰變號的位置。在第三年級後期或四年級始業時，可教分割拍子。此時教小節亦可，但非必要。因為教小節故應教單節柱及雙節柱之義。

半音階法，多數開始在第三年級有之。

半音階法

若半音階法須在書本上教，則宜在歌唱中唱出，如學普通音階各音一樣。最初那幾個半音，可由教師先唱，全體用耳聽熟學得之。那幾個半音仍須用在不同調的歌裏。可給以下一例與學生記熟：先想音符，無半音符號時是什麼。嬰號表示升半階，字名的嚮音變為‘衣’(e)。變號表示降半階，字名的嚮音變為‘亞’(a)。自然符號在已有變號之音符前與嬰號相等，自然符號在已有嬰號音前則與變號相等。

教此例時可將下列一表列在黑板上：



雙嬰號及雙變號隨單嬰變號例。這樣方法學半音階至易。切不可全學生勉強試寫出各調的半音階來。

以轉調辦法教半音階法最笨不過。比方好些教師教‘梳;費,梳’(Sol, fi, Sol)時却先讀‘多梯多’(do, ti, do)這不獨費時，而且教錯，因會令學生在雖為同調中的附帶音時，心裏亦以為是另外一調。教半音的最好方法就是——唱給學生聽直至他們熟悉為止。

切不可整個地去教半音階。永遠不會用到的。短調亦然。短調的歌學熟了，教師能令學生對於唱出的音注意便足。若果她想向學生解釋該曲，如何認識短調亦無妨。若係短調，則開始一音多數為‘拉’(la)而最末一音則常常都是。

若學生讀長音階時能識半音，則于短調並不困難。好些教師，謂我們教短調歌時，應把短音階第一音讀作‘多’音而不讀‘拉’音。能忍受此種笨拙工作的困苦者，實難明其所以。大概是想把兒童讀譜一事改易就難吧。用固定唱名法亦有同一弊病。

有些教讀譜方法，令兒童在未唱某音程以前，即須認明那是短三度抑長三度。世界竟有此難堪事情，亦屬出人意表，但見過世面的都會認這是未開化地方所常見的事！

兒童才學一部的譜，教和絃有什麼用處呢？他們唱三部合唱時，可以教些少，因為那時他們有機會聽和絃呢。研究音樂事，實與目前工作無用的，不能有助力而且有妨礙。食物中的化學成份知之固佳，但普通兒童，不知食物含有蛋白，澱粉等質，亦能快高長大的。他的消化器自然會把這些東西找出，腦子不必受無聊知識之苦。我們常有強逼兒童腦子容納無關係的種種事實；而怪兒童腦子為什麼這麼不靈活。兒童有忘記所學東西的官能，亦屬幸事。

教樂理時應謹記本課起頭所列教學規條，並須注意所教樂理款款都是需要的，尤須使學生知樂理為實用的。

給兒童看的大作曲家的生涯的 圖畫²

塔柏(T. Tapper)著
天 華 譯

約罕·塞巴斯提安·巴赫

1685——1750

第 一 章

小塞巴斯提安和第八枚針的圖畫

那侏儒開始說道：

“現在，先生，我已經把這位作曲家開演了好多次；倘若你高興，我就讓圖畫跑過一點。你不想看一切的事物，而當你要想對他有所說明時，我們可以停得長久一點的。那麼這樣我們可以在時間沒有終止以前演完牠。第八枚針開始在1644年，所以我便讓時間迅速地過去，一直到1685年，這一年是他的誕生年，現在我們過去：1685，'87，'88，'89，等着這孩子長大起來，1690'91，'92；現在，留心；趕快！這是你所要的孩子，先生！你將看見他常常在作曲調，而又是一個沈靜的小子，雖然一點也不像一個牧師。且請聽着他對着他的朋友罕斯·文該爾(Hans Winkel)被一個桶匠在街上追逐着而發笑。這是一個懇切，忠實的孩子！現在，先生，如果你願意代了我的職位，你可對大眾談到他，打鼓的和我自己司着演動圖畫之職。”

當圖畫繼續着來時，那位先生跨上了棚子，但似乎有點畏縮的樣子，不即開始說話，那侏儒扯着他的衣袖，道：

“開始爲妙，先生！你的少年人長大得非常之快！”

大漢以肘輕輕地推着侏儒，私語着說：

“這將恰如一本對於你的心的書！留心他！”

那位先生開始說了：“請停住圖畫。你們所看到的一個大作曲家是約罕·塞巴斯提安巴赫 (J. O'hann Sebastian Bach)。我可以斷定，你們都會聽過他的名字的。我們只預備利用短短的時間把他的生平的事情開演給你們看，雖然你們對於研究所有他一生的事蹟會感到興趣，如像有些人研究一個貝殼上或一個錢幣上的痕跡一般”。

說到這裏時那個打鼓的嘆息了，道：“真正像一位可敬的教師的談話哩。”

“我很高興把這個棚整天地留在這裏，但是這些先生們尚須到別地開演他們的圖畫，所以我們得趕快些。我將告訴你一點點關於巴赫的事情，大部分他的事蹟圖畫將會演給你們看。我可以斷定那些圖畫將比我的談話給你們更多的歡喜。”

“你說得對啊。先生！”打鼓的說道，“也節省許多時間，”

那位先生一點也沒有理他的話，繼續着道：

“第一個圖是挨塞挪哈 (Eisenach)，德國的一個市鎮，那裏是巴赫誕生的地方。如果你從鐵道走去，或者你在地圖上找他，自來比錫 (Leipzig) 起身。向西經過淮馬 (Weimar) 和 (Erfurt)，走了一百零七哩你便可到挨塞挪哈；在現在看起來並不是怎樣很遠的路程，但在從前

乘驛車或者步行的時代，却不能算近了。”

金色布上一陣混亂之後，圖畫靜止了，我們可看見一個外觀古怪的市鎮，有着高大的房屋，屋頂的三角牆互相傾斜着。好許多房子都有奇異的半扉(註)。街道上的人們穿着奇異的服裝。一家的門口前面，有一個補鞋匠在陰處工作着；較遠處是一片金店；在街道的更遠處，一個年輕的女郎把一些綠的葉子放進鳥籠裏。

(註)半扉：一種旋開扉，僅掩門之一部分。——譯者。

在補鞋匠家的這一面，我們可以看到一家人家，正在那裏忙碌着。母親在忙着做家事。有幾個孩子也在場。一個是一位男孩子，拿着一把小的小提琴，站在大人的旁邊。那個大人有着棕色的頭髮，穿了件寬大的工人外衣。他正對着一頁樂譜教給孩子怎樣拉法。他一會兒拉着，一會兒他的弓輕叩着孩子的肩頭。當他說話或拉琴的時候，孩子聚精會神地聽着，不讓有一句話失了過去。當樂聲在小提琴上響着的時候，孩子的面上現出喜悅的顏色。我們可以看見那大人怎樣不倦地教着，那個孩子怎樣努力地要想從功課之中得到進益。隨後他們合奏了一會兒。有時，室內的其餘一些人會停止他們的工作，傾聽着；當在教着的時候，自始至終他們絕沒有說出一句可以聽得到的高聲的話。

在門外面有兩個孩子：一個是罕斯·文該爾，另一個比較小一點的，叫做彼得·克諾夫 (peter knopf)。他們在等候着小塞巴斯提安上完功課，乘天色還沒有黑之前，一同去做一回遊戲。然而，這一次是辦不到了，因為當功課一完畢時，一家人便坐下來吃早的晚餐了。

我們立刻就可以知道他們的晚飯所以吃得早的緣故了。有許多人

三三兩兩地來了；他們互相誠懇地問候着，至上的親昵使他們個個人都感覺到自在，如像在家裏一般。於是有一點鐘兩點鐘他們在奏着愉快的音樂，那是絕少聽到的。他們唱着，他們奏着，他們笑着；有時一個人獨唱着，有時教個人合唱着。一個人彈着一部鋼琴——這個看起來像一部鋼琴，但是那位先生說這叫做‘克拉維柯特’(Clavichord)；另一個人和一個穿着工人外衣的合奏小提琴。這個人我們知道。當然的，是小塞巴斯提安的父親。

隨後塞巴斯提安自己被人邀請着要他和他的父親合奏他所學習的樂曲，他十分莊嚴地拉着，他的面上現出一點驚慌的顏色，因為在這許多聽者之前演奏的緣故。當到了他們各要回去的時候，他們唱了一首合唱曲(Choral)，個個人都加入唱，連那些奏樂的人。那個桶匠，補鞋匠，和街道上首的女郎，都在那裏。他們偕着罕斯·文該爾的父親一同回去，他們一路上談笑着，我們聽不出他們談的什麼。或許是在談論着午後小罕斯使那桶匠在街上追逐他這一段事情。

數分鐘之內，一切都變得異常靜寂了。沒有一個人可以看得見。最後有一個人提着一盞燈籠走到街上來。他提高了聲音喊了幾句，每家的燈火都熄滅了。一切的歡樂不復不有一點痕跡遺留着。街上變成黑暗了，但是上面的深藍色的天空是明亮的；在那夜，星星向着條鱗吉亞(Jhuringian)的村落看下來，好像是喜悅瀰滿在那兒的和平。

第 二 章

在一個新的家裏

第二幅的圖畫不是埃塞挪哈，雖然和埃塞挪哈是相同的。我們看見條鱗吉亞的山谷，山腹間這裏那裏地密佈着黑點，是森林所投下的陰影。鎮上的房屋簇聚在一堆。牠們有着古怪的三角牆，睡眠一般的窗戶，和尖的屋頂。這個鎮比埃塞挪哈小一點，雖然是一樣的安靜恬適。一個人決忘不了那小山的媚態，這是那麼的靜寂和富於夢幻。生長在這裏的孩子必定是沈思的和溫和的。然而，在埃塞挪哈，是和這裏完全一樣的，罕斯·文該爾却長成爲一個惡作劇的孩子。這個存乎孩子的本性。

在鎮裏有一座教堂。有人在美妙地彈着風琴，聲調是那麼地偉大，以致那個打鼓的，站在那裏看得發呆，忘記了自己在這裏，竟取下他的帽子來。隨後是合唱，和我們在塞巴斯提安的父母大會賓客那個晚上曾經聽過的是一樣的。然而，在教堂裏，却有着更多的歌聲，當唱歌的時候，風琴師奏和着。

霎時間人們開始走出來了。許多人東一堆西一堆地集聚着談話，在最後離開教堂的一羣人之中，有一個人手裏領着一個孩子。那個孩子幾幾乎是跑着才能跟得上。每個人都對那大人說話，但沒有一個向他的伴侶問候。金匠顏孫 (Jensen) 穿了天鵝絨的衣服，攜了一支大手杖，說着一句愉快的“日安”。鎮上學校裏的第二年級教師柏特赫 (Bottiger) 也這樣地說着；牧師，領唱聖詩者，和鎮裏的書記官也都這樣地說着。隨後來了市長，他是一個愉快的人，有着漂亮的面孔和深沉的聲音。

“風琴師約罕·克利斯多夫·巴赫 (Johann Christobh Bach) 今天

好麼？”

那市長是從來不等人家的回答的，他繼續着談下去：

“啊，我曾經聽過許多的音樂，不僅在這裏俄德盧夫(Ohrdruf)，而且在最雷(Celle)，那裏的選帝候(Elector)有一隊優秀的〔法蘭西〕樂隊，和在漢堡(Hamburg)。巴赫樂師，你知道漢堡是一個多麼奇異的地方麼？不，自然不；一個人要知道這些事情必須身歷其境的。但是當我告訴你，——當我告訴你，先生，在漢堡他們有着四個市長，那麼你會怎麼想？四個如我一樣的人！我很奇怪他們竟能找得到這麼許多。”

市長走過去了，但是走了幾步他停着叫出來：

“喂，巴赫樂師，那個小子是誰？他的名字叫什麼？我相信他是一個勇敢的孩子。但是如果他想立身於社會，他必須歡樂；我敢擔保，先生，他必須歡樂！”

市長已經變得十分興奮了。

“可敬的先生，這是我的弟弟塞巴斯提安。在不久以前我們的父母都相繼亡故了，——祝他們安然長眠，——他便來和我與多羅塞阿(Dorothea)同住。我們的生活過的很艱難，因為我們所有的不多，而他是一個強健的孩子。但是這是上帝的旨意，我們只有服從。”

市長完全恢復了常態。

“啊，他是一個好孩子；一個好孩子，聽呀！音樂——他對於音樂怎麼樣？”

“可敬的市長，他唱得頗令人滿意，我們的父親曾教過他小提琴”。

“你願意成爲怎樣的人，塞巴斯提安？”市長問道。“你可願意做一個風琴師如你的祖先亨利克·巴赫(Heinrich Bach)似的在安斯塔特(Arnstadt)彈奏麼？他是一個非常的人物，真的。跟你的哥哥學習着，並且在高級學校裏學習拉丁文，希臘文和唱歌，你將成爲一個優良的人。但是你得愉快。你得愉快，聽呀。”

市長如前一樣興奮地高視闊步盲走下街去，那時，小塞巴斯提安和他的哥哥回家吃午飯。

“喂，”那打鼓的異常興奮地喊道，“倘若那個穿紅背心的老頭子——那位市長先生，如他們樣地稱呼他——現在尙着活的話，我將叫他趕驢子，‘陛下’（註）難道不自鳴得意麼？”

第三章

塞巴斯提安學習勞作

當那個市長走下街去的時候，金色布上現出一片模糊的暗影，如像窗玻璃上的霜。一下子便清楚了，不過光却不強。這是夜間。我們看見一個房間——月光從一口窗子裏照進來，投了一四方塊光亮在地板上。門慢慢地開了，一個孩子靜靜地進來，這是塞巴斯提安，手裏拿了紙。他輕輕地關了門，靜聽着有沒有驚醒什麼人以後，他就走到一個書架旁，拿出一本樂譜來，他把牠在月光裏翻着，一頁一頁地翻下去，直到找到了他要找的地方。隨後他展開他的紙，開始抄起來，左手指着樂譜。他必須把他的面孔靠近紙，這是很艱難的工作，但是

（註）‘陛下’蓋指驢子。——譯者

他熱心地迅速地做去，似乎沒有感到困難。過了一會兒，他把紙移動着，這樣可以使光線充足。我們注視着，希望看見他如來時般地輕輕地潛行出去，但是在這事還沒有發生之前，那位先生却命令把圖畫停止了，他跨上棚子說話。那打鼓的，他永不會失了機會給這位先生下一個評語的，說道：

“當在暫時休息，圖畫停演的時候，我倒高興和‘陛下’談談話”。

他向車子走去。那驢子也許曾經問他他們在什麼時候才起程，因為聽到那打鼓的說道：

“這是沒有効力的。教育是一種很慢的東西，——一種極慢的東西，——但是如果我有機會，我要使他們明白我們的棚子是世界上的奇觀，而我不想來贅一詞，或——就是說，我不來多饒舌。”

但是，大家這時却被那位先生所說的話引起興趣來了。他告訴我們小塞巴斯提安曾從他的哥哥克利斯托夫學習“克拉維柯特”。他進步得很快，所以他要更多的樂譜來彈奏克利斯托夫的藏書室中有一本當時名家所作的樂譜冊子，塞巴斯提安懇求他哥哥把這本給他，他的哥哥却不允許他。然而塞巴斯提安渴想着牠，因此他乘着月夜偷偷地走下樓梯來抄寫這本樂譜。這是緩慢的工作，他一直抄了六個月。他爲了對音樂的熱愛，不怕勞苦。然而他却沒有得辛勤勞苦而來的代價。剛剛抄完這本冊子，不料竟被他的哥哥發覺了，這本冊子便被他哥哥拿了去。那個先生說，他很惋惜克利斯托夫不知道這不是由於塞巴斯提安的不服從，却是因爲他對於音樂的熱愛，引他這樣做。

我們正要看接着來的圖畫時，那個名叫安內特的小女孩向街區裏

起跑來了，走向鼓旁的空場上。那個曾經問那侏儒關於她的鬆餅的男孩子，一看見女孩便嚷道：

“啊，你已經錯過了一切東西啦！你本來可以看到這奇觀的！我們還看見你！我們看見你！你不曾得到一個鬆——”

他沒有說完話，覺得被人扭着耳朵提起來旋了一個圈子。他仰頭一望，看見打鼓的面孔貼近自己的面孔。

“你知道了這一切，你不是麼？一定的！現在，你走到前面去，帶着驢子在街區裏轉了一兩個圈子。別在路上說話，因為那‘陛下’不高興受着攪擾的。”

第二幅圖畫是我們曾經看見的最美麗的一幅。一條非常窄狹而迂曲的街道，房屋櫛着比，許多的窗戶都開着，我們可以看到人們在做着每日的工作。隨後我們看見他們停止了工作，像是傾聽什麼似的。他們向外面望着，我們可以聽得到遠處的歌聲。一個聲音響得比其餘的特別清越好聽。歌聲越來越近了。霎時間可以看見一隊孩子被一人帶領着成雙行地走來了。他們停下來，唱着歌，許多人給他們東西。在一個窗口，我們可以清楚地看到有兩個女孩靠在那裏。

“保拉 (Paula)，”一個道，“如果你是一個男孩，你喜歡不喜歡到學校裏和在街上唱歌呢？”

“利興，利興 (Lischen)，今天你的頭腦害了什麼毛病啦？當然的，一個人可以做一個男孩而不在街上唱歌。市長的兒子夫利茲 (Fritz) 不是這樣的，牟拉 (Miller) 也不的，還有——”

“不，這是一定的，因為沒有一個人唱得和塞巴斯提安一樣。”

“哦，你和塞巴斯提安！你今天要怎樣呀？擲給他一個吻呢，或者一個格羅興(註)”

“保拉，你的舌頭是伶俐的，你的思想是——”

“利興，你的面紅了。已被你說回了，可別再說，擲點什麼吧，我想塞巴斯提安和他的同伴所得的東西還不夠分哩。”

我們很高興看見塞巴斯提安在行列之中。這似乎是會令人納罕的，他在街頭唱歌，像一個奏手風琴者。然而却又不像奏手風琴者，因為人們甯愛聽孩子們的唱歌。啊，利興贊美塞巴斯提安的歌喉是對的，即使保拉開心地作難她。

第四章

徒步旅行

“可惜，”打鼓的道，“孩子們在唱歌表演時沒有驢子和車。這是莫大的幫助和重要的外觀啊。我想在那時候一匹真正好的驢子，如‘陛下’一樣的，價錢定不低，只有公爵才有力量畜一匹哩。”

那侏儒聽從那位先生的指揮，又開演起圖畫來了。每一幅圖畫都有塞巴斯提安在裏面。一幅是結婚儀式，一隊孩子在唱着歌。下一幅我們看見他們在送喪；隨後他在學校裏上拉丁文和聖經的功課，預習合唱。再以後我們看見克利斯托夫，多羅塞阿，和塞巴斯提安。他正要到別地去，他們向他說着再會。我們看見一條康莊大道，兩個孩子

(註)格羅興(Groschen) 德國小銀幣。——譯者。

在走着，——塞巴斯提安和另一個，——肩上都背了一個包裹。

安內特注視着他們出神，對侏儒道：

“塞巴斯提安在數分鐘以前還是一個小孩子，怎麼會長得這樣快的呢？”

侏儒拍着她的頭，笑道：

“問那打鼓的。”

“噯，”打鼓的道，“你看，每個晚上他睡在圖畫裏時，我們保得他很溫暖的，所以他就大起來了。”

“噯呀，”安內特道，“這樣的？我不知道那里有沒有空位給我呢？我歡喜那熱。”

那位先生在講起來了：

“塞巴斯提安現在是十五歲了。他正在到另一個家去的途上。和他一道走的孩子是他的同學挨德曼(Erdmann)。他們到律內堡(Luenenburg)去插聖·邁克爾學校(St. Michael School)的唱歌班。這個唱歌班是只有極優秀的唱歌者才能進去的，塞巴斯提安的歌喉，你們曾經聽過的，是很佳妙的，他的朋友挨德曼也是一個優秀的唱歌者。倘若我們能把這棚子在這裏留得久——”

“倘若我們能，”打鼓的道。

“你們將聽到他在教堂裏和街上唱歌，幫着聖歌領唱者在唱歌班預習時奏伴奏。你們又將看見他在熱心地練習風琴。你們能夠看得出來，當他跋涉於道路上的時候，他是一個貧苦的孩子，而不是一個懶惰的孩子。

“你們可還記得我們會聽那市長——”

“老頭子，紅背心的，”打鼓的插嘴說。

“我們曾經聽那市長提起最雷鎮，他在那裏聽過音樂的，和漢堡城麼？那市長和克利斯托夫那時真想不到這個無名小子會有一天到這兩個地方去的，但是他却好幾次徒步旅行到這兩個地方，在最雷聽選帝侯的法蘭西樂隊，在漢堡的教堂裏聽風琴。

“有一次他在半路上停下來，在一家旅館門口歇息着。他是疲倦而且飢餓，身邊又只留下一點點很少的錢。從廚房裏透出來的食物的香氣使他的飢餓更難於忍受。有人開了一扇窗子，給扔他一些東西。這是兩個青魚的頭，在每個頭裏各有一個‘杜卡特’^(註)。這樣便有足夠吃中飯了，而且還是一宗的財產哩。塞巴斯提安時常愛述說這故事，雖然他永遠不知道到底是誰曾這樣扶助過他。

“下一幅圖畫你們將看見他在一管絃樂隊(Orchestra)裏拉小提琴。這是在淮馬(Weimar)挨恩斯特公爵(prince Ernst)的宮裏。看見他拿着小提琴，會使我們想起在挨塞那哈那個晚上他和父親為他們的賓客奏小提琴這一件事。

“我打算和我侏儒作數分鐘的談話，關於下一次棚子搭在街區對面這問題。當我們到那邊尋找適當的地點時，打鼓的會把塞巴斯提安在管絃樂隊的圖畫開演給你們看的。”

他們去後，打鼓的問道：

(註)杜卡特(Ducat)，1284年創鑄於威尼斯的古金幣。——譯者。

“你們要鎮日地看着奏提琴者麼？當然不。現在這裏有着值得觀看的事物。爲什麼演一幅圖畫些？”

果真不止一幅圖畫，許多的圖畫雜亂而連續地在金色布上現出來：第一幅尙未在布上固定，第二幅便跟着來了。是一個龐雜的市鎮，天空中下着雨點；兩頭老虎爬進竹林裏；鵝向着新月飛去；隨後，亮光一閃，圖畫停止了。

（本章完・全文未完）

問 答 欄

No. 14. 節奏樂隊

- 問 1. 兒童節奏樂隊所用的樂器那裏有出售否？
2. 節奏樂譜除了音樂教育常刊登外，別處尚有否？
3. 節奏樂隊是否一種適應中國環境，最近發現的新奏法？
4. 有刊繆天瑞：引起兒童組織節奏樂隊的動機的故事及兒童節奏樂隊組織法二文的音樂教育（4:9）尚有存書否？
5. 關於節奏樂隊這個問題，有沒有研究專書？——胡順發問。

答 1. 各樂器店，如上海精藝琴行，永興琴行，均有出售，不過那些都是外國貨，貴得很，全套總在百元以上，自己製造十元上下便够了。製造法見繆天瑞：兒童節奏樂隊組織法（本刊4:9）。

2. 節奏樂譜除了本刊外，兒童教育上也常登載。此外本人正在編輯兒童節奏樂隊組織法及其樂曲一書，內容包含樂器製造法，練習法，簡易樂曲法，指揮法，及樂曲二三十首；如果順利，一年之內可以出版。

3. 節奏樂隊在歐美，是早有的。美國的音樂教育名家該肯斯（K. W. Gehrken）以為應溯源於海頓（Haydn, 1732—1809）的玩具交響曲。不過近代的教育意義的節奏樂隊，並沒有這樣長遠的歷史。據亨利（Nancy Henry）說，在英國為人所注意，不過數十年的事。我國之有節奏樂隊，是最近二三年的事。

4. 音樂教育(4:9)已無存書。

5. 此項專書，外國很多。英國刻文 (Curwen) 公司，就有盧塞特 (L. E. Russette) 女士等編的一套叢書，有理論，有樂譜。此外，外國論音樂教育的書中，常提到這問題。——繆天瑞答。

No. 15. 口琴風琴鋼琴譜·章枚的作品

問 1. 風琴口琴譜，請貴刊介紹幾部？

2. 彈奏風琴，或鋼琴時，怎樣以指頭應付復音歌曲？有風琴彈奏方法的專書賣嗎？

3. 枚章先生尙有其他創作與論著否？——吳覺非問。

答 1. 風琴譜可購朱蘇典：新中華風琴課本，(中華書局，\$1.20) 或柯政和：初等風琴教科書(北平中華樂社，\$1.00)。口琴譜可購王慶勳：最新口琴吹奏法(商務印書館，\$1.20)。

2. 在風琴鋼琴上怎樣能彈奏復音(照一般的說法)，是要經過基本練習的。上舉兩種風琴書中都有着這種練習。鋼琴練習書，可購柯政和：拜耳鋼琴教科書(Beyer, op. 101)(北平中華樂社，\$1.80)。

3. 枚章先生的作品除了本刊登載之外，尙有抗戰歌曲數首，被收在孟波等：大衆歌聲(生活書店，\$.10)裏。——繆天瑞答。

No. 16. 聲樂作曲法

問 1. 什麼地方有最好的聲樂作曲法的函授學校？如有請介紹

，沒有則請介紹適于自修的歌曲作法的書！

2. 研究聲樂作曲法，須具備什麼條件？

3. 單單研究和聲學是否已够作聲樂作曲法的基本條件？如果是的話，請介紹和聲學函授學校，或適於自修的和聲學書！賀綠汀譯：和聲學理論與實用是否適於自修？

4. 吸煙是否對於研究聲樂者有很大的害處？——陳喬德問。

答 1. 中國現在還沒有聲樂作曲的函授學校。歌曲作法與聲樂作曲法畧有不同。聲樂作曲法包括所有聲樂曲（如合唱曲，獨唱曲，朗詠調[Recitative]）的作法，而歌曲(Song)不過是聲樂曲中的一種。適於自修的詳盡歌曲作法的專書，中國還沒有。繆天瑞譯：歌曲作法（商務印書館，\$.30）只能於你研究名家作品時，一些較有系統的參考（參看第2條）。

2. 聲樂曲作法是整個作曲法中的一門，正如歌曲作法是聲樂曲作法中的一門差不多，不論你要那一門的樂曲，聲樂曲也好，鋼琴曲也好，提琴曲也好，你總得先把整個作曲法所需要的幾種基本技術修了，然後才談得到作什麼曲。因為，不論在聲樂曲上，器樂曲上，根本的原則，是沒有兩樣的。研究作曲，除了和聲學之外，尚須研習曲調作法，對位法，音樂形式學，[名曲解剖]等。此外，視唱與鋼琴，也是作曲者所必有的基本工夫。學過了這些，你便可以獲得整個作曲法上的基本技術了。從這些技術的訓練，自然會給你某程度的各種聲樂曲作法的知識。如果你只想作極淺易的獨唱(或齊唱)的歌曲，那麼你

學過和聲學與曲調作法之後，畧學一點音樂形式學，再多拿名家的作品（如舒伯特(Schubert)的）來細細地研究，以為模範，同時參讀些歌曲作法之類的書，大約就能應付了。

3.由上可知，單研究和聲學，還不够作聲樂作曲的基本條件。函授和聲學，我也只知道從前蕭友梅先生登過廣告，你在信中說曾去信問，未得回信，那麼一定是停止了。和聲學理論與實用可作自修用。我以為凡是佳良的教本，都一樣適於自修，不過自修不如有人教學得容易進步，原是自然的事（參看本欄No. 11,5:7,P.90）。

4.吸煙於聲樂者有害（參看章枚：唱歌的基本訓練，5:5,P.71）。

——繆天瑞答。

No. 17. 作曲自修·樂譜讀法

問 1.研究作曲，可於自修範圍內成功否？須具何種書籍參考？

2.繆天瑞譯：樂譜的讀法一書，何處有售否？又五線譜讀法，及樂理之說明，有何種書籍可購閱？——曾燦問。

答 1.作曲可以自修：世界上曾有過全靠自修而成功的大作曲家。我給你開下出自一人手筆的很有系統的幾部名著：

- a)Goetschius : The Theory and Practice of Tone-Relation(和聲學)
- b) ,, : Exercises in Melody-Writing(曲調作法)
- c) ,, : Elementary Counterpoint(對位法)

d) Goetschius : The Homophonic Forms of musical Composition (音樂形式學)

(原著者 Goetschius 博士，美國人，是有名的音樂學者，他的畧傳見本刊3:9, P.93。)各書均係美國 Schirmer 公司出版，每本自國幣五元至八元不等，共約二十餘元。

中文音樂書籍很少，勉強找出幾種：

a) 賀綠汀譯：和聲學理論與實用 (商務，\$3.00)

b) 繆天瑞譯：曲調作法 (即上舉b種的譯文) (本刊3:4——4:12)

c) 繆天瑞譯：對位法概論 (開明，\$.25)

或d) 王光祈：對譜音樂 (中華，\$.40)

e) 繆天瑞譯：樂式學 (本刊2:6——3:6)

a, c, e 三種均係英人普勞特(E. Prout)的理論，成一系統，雖則後二者(c及e)很不完備(因為節畧之故)。

除了閱讀(而且加以練習)這些書之外，解剖名家的作品，也是非常重要的。格拉布納(H. Grabner)說：“藝術的最良的教科書，是藝術作品的本身”。這是至理名言！

繆天瑞譯：樂譜的讀法，原由大江書舖出版，大江歇業，轉交開明書店發行。現在初版已完，因為譯者覺得頗有些不妥之處，故擬加以改訂後再來重版。別的讀譜法及初步樂理的書，可閱應尚能：樂學綱要 (商務，\$1.00)或繆天瑞譯：音樂理論初步 (本刊4:1——4:7)

。——繆天瑞答。

No.18. 音樂刊物·f(P)·轉調·其他

問 1.關於聲樂基本訓練的單行本何處有得出賣？編者與定價請一併介紹。

2.上海國立音專的樂藝，傅彥長等的音樂界，黃自等的音樂雜誌，廣洲音樂院的廣州音樂等四種音樂雜誌現在都還繼續出版嗎？請將繼續出版的幾種的定刊地址，定刊價格等告訴我。

3.白蕊先女士：進行曲選下冊第三十六曲“L.H.……”這叫什麼記號？原文怎樣寫？

4.f(P)是強後即弱的意思麼？

5.有許多樂曲常在中途轉調，我雖然看過了一些轉調的理論，但總看不出在那一個音符起已經轉調了，請問有什麼最簡易的法子可以看出某處是轉調了的？

6.有時因為氣候與時間的關係，要嫌琴聲太高或太低，與歌聲不能相合，這時可否移調？（如本來是G調，嫌太高時移低用#F或F調來彈唱。）

7.教小學生彈風琴應該使他們練習枯燥的指法起，還是可以一開始就練習一個簡易的歌曲起呢？——李福臻問。

答 1.聲樂基本練習書有高中的：聲樂研究法（商務，\$1.50）。

2.這幾種刊物現在都已停刊。國立音專現在另出一種刊物，叫做音樂月刊；每冊一角，全年一元一角，發行處：上海馬斯南路58號國立音專。

3. L. H. 是left Hand的略寫，意云左手，即言此數音符派用左手彈奏。

4. f(P)並非強後即弱的意思。倘是強後即弱，應當記着fp，而並無括弧。我沒有看見這記號所在的樂譜，不敢斷定這是什麼意思。如果這一段音樂是有反復的，那麼，說不定是第一次強奏(f)，第二次弱奏(P)。不過碰到這樣的時候，普通是記作f-P(兩字之間加一短線)。

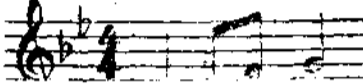
5. 你所說的轉調，不知是指曲調，還是兼指和聲？單看曲調，很難辨別轉調，因為曲調上可以沒升降記號而實際轉了調。有升降記號，不一定便是轉調。如單看和聲，是很容易看出轉調的。和聲上的轉調，一定有升降記號，轉入新調時，普通即出現新調的屬七和絃或屬九和絃。倘只是變化和絃，則不能構成屬和音。用這方法去辨別轉調，就很容易了。

6. 把一個曲調，移高或移低一二音來彈唱，是沒有什麼關係的。固然有人給各調定下各種的變化，但也有人贊成此舉。如蒲索尼 (F. Busoni) 在他的新音樂美論 (Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst) 裏就說過：同一曲調，用各種不同的調來奏出，性質還是不變的(大意如此)；他還舉了一個有趣的譬喻，以為這好像是一個人在樓窗裏露面，與在屋子下層露面時，相貌是一樣的。

7. 給普通的兒童教風琴，等過了必要的起碼的基本練習，即可教以練習曲性質的小曲。

[附言] 所詢各音樂書的價目，請查生活書店出版的全國總書目 (S. 40) 便知。——繆天瑞答。

No. 19. 五綫譜翻簡譜法

問 比如這樣一條正譜  譯作簡譜應該是：3356-，還是應該譯作3356-？抑是兩者都可以譯？——李福臻問。

答 關於簡譜的上下加點問題，我以為要有這樣一個原則：上下加點越少越好。如果一支曲子1字以上的音符較1字以下音符，多則宜用下加點，否則宜用上加點。

簡譜既多用於歌曲而非器樂曲，而歌曲多照人的聲域來定調名，則我們可照人的聲域定一規則。按普通人聲（高音與低音平均）的聲域是B至 \dot{e} ，其中心點為g：



故我們定的規則是：凡g以上的數調（即 $a\flat, a, b\flat, b, c, d\flat$ 六調），因為牠們的1（主音）與 \dot{e} 的距離較與B的距離短，所以牠們的1以上各音應加“上加點”。反之，凡g以下的數調（即 $d, e\flat, e, f, g\flat, g$ 六調），因為牠們的1與B的距離較與 \dot{e} 的距離短，所以牠們的1以下各音應加“下加點”。茲舉實例如下：—

由上例看來，g調與a調是轉變點。依照這規則，加點的音符總比不加點的少。不然，如照從前有些人的方法，把c當作中心點，結果AB兩調的下加點特別多，還是極笨的法子，因為牠不合實際的需要。

——章枚答。

江西省會公私立各級學校教職員抗敵歌詠團組織辦法

1. 省會公私立各級學校，為謀藉音樂力量，發揚民氣，團結精神起見，應組歌詠團，以為抗敵之後援。
2. 凡屬教職員均須加入該校之抗敵歌詠團。
3. 各校教職員抗敵歌詠團，由各該校之音樂教師負訓練之責，在相當時期由推行音樂教育委員會，派員視導。
4. 練習時間，可由各校自行選定課餘時間舉行，每星期至少二次，團員均須準時出席，不得缺席或請假。
5. 歌唱教材，由推行音樂教育委員會編選種種救亡歌曲，分送樣本，由各校自行翻印。
6. 遇必要時，團員須分隊至街頭或近郊歌唱，藉以鼓舞民衆，激發民氣。
7. 各校須將抗敵歌詠團之教職員名冊及進行狀況，隨時呈報教育廳核備。

江西省會各機關公務人員抗敵歌詠團組織辦法

1. 省會各機關為謀藉音樂力量，發揚民氣，團結精神起見，應令公務人員加入本歌詠團，以為抗敵之後援。
2. 練習時間，定為每星期一及星期四下午二時至三時，在省黨部及教育廳分別舉行，凡已報名加入之公務人員，均須準時出席，不得缺席或請假。
3. 歌唱教材，由推行音樂教育委員會編印種種救亡歌曲，統制辦

理，分發團員練習，紙張印刷等費，由各機關負擔。

4. 本歌詠團由推行音樂教育委員會派員指導。

5. 各機關自即日起將加入本歌詠團之公務員名冊分別送至省黨部及教育廳，以便正實成立，開始練習。

6. 遇必要時，團員須分隊至街頭或近郊歌唱，藉以鼓勵民衆，激發民氣。

省會黨政軍機關及學校雙十節遊行歌詠團辦法

1. 省會各機及學校爲謀藉唱歌力量，發揚民氣，團結精神起見，特組織大規模歌詠團，事先練習，於雙十節日舉行聯合歌詠遊行一次，預計參加人數，約三千人。

2. 本歌詠團由推行音樂教育委員會，負籌備及指導之責。

3. 各單位歌詠團之負責人，團員人數，練習時間及地點，另行編定。

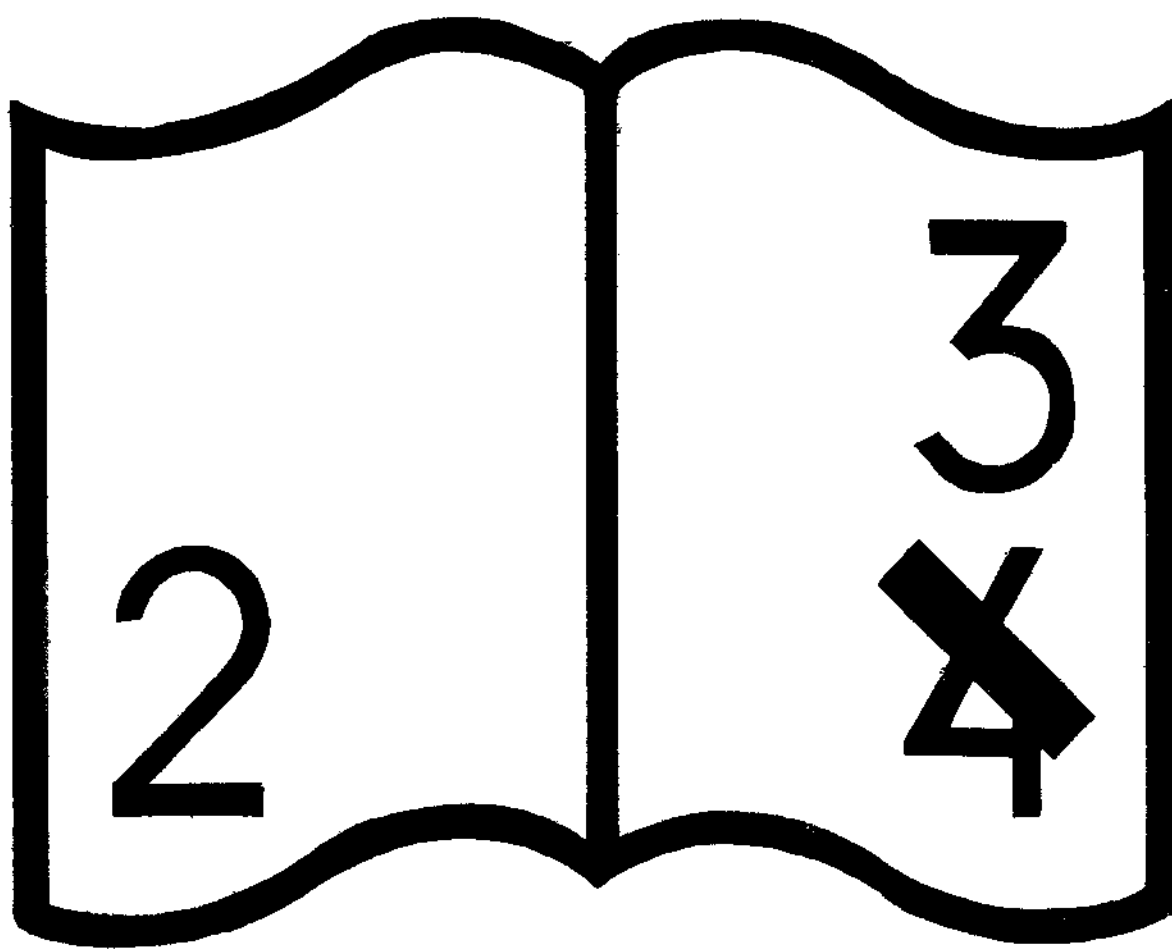
4. 歌詠材料，採用推行音樂教育委員會編選之救亡歌曲義勇軍進行曲，前進，軍歌及抗敵軍歌四種，由該會事先統制辦理，分發各單位歌詠團練習，紙張印刷等費，由各機關及學校分別負擔。

5. 各機關及學校自即日起，應將參加遊行歌詠團之名冊，逕送推行音樂教育委員會登記，以便定期召集，開始練習。

6. 本歌詠團爲使歌唱純熟整齊起見，在雙十節以前，須召集大規模總練習一次，地點在公共體育場，時間由推行音樂教育委員會訂定，並派員擔任總指導。

省會黨政軍機關及學校雙十節遊行抗敵歌詠團練習時間地點分配表

機關或學校	負責召集人	人數	習練時間	練習地點	音教委員會指導員	備考
省黨部	范特派員	50	每星期五下午三時至四時。	省黨部	楊德勛	
勞動服務團	劉特派員	60				
扶風社團	蘇特派員	40				
民政廳	王廳長	10	每星期四下午三時至四時。	教育廳	程懋筠	民政廳及衛生處人數向該廳加派抗敵歌詠團。
全省衛生處	方處長	12				
教育廳	程廳長	50				
青年學校	吳市長	100				
精神研究社	程館長	40				
童子軍戰時服務團	程廳長	100				
南昌市各小學校	熊市長	500	每星期六下午三時至四時。	1. 百花洲小學 2. 廣潤門小學 3. 北環小學 4. 進賢門小學	方楊李宋 大德九居	汪仙田 依南昌小學校抗敵歌詠團。
保安處警察局及其他軍事機關	廖處長 黃局長	1000	軍界練習時間：每星期四、二、四、五下午三時至五時。 警界練習時間：每星期二、四、五下午三時至五時。	軍界在保安處禮堂；警界在警察局大禮堂。	軍界指導員：宋居德 警界指導員：楊德勛	
各中學校學生	省會各中學校校長	1000	由各校自行規定，至少每星期一次。	在各該校練習。	平時練習由各校音樂委員會訂定練習地點，並由各校指導員指導。	
婦女生活改進會	熊芷先生	30	每星期日	環湖路三十號	程懋筠	
音樂教育委員會抗敵歌詠團	程主任委員	50	上午八時至九時。	四育委員會。		



编码错误

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，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) 公曆年代用亞刺伯字，如1936年。
- 13) 全句用圓圈(○)，不用黑點(·)。引號用“ ”與‘ ’，不用「」與| |。
- 14) 文中插圖如係自作，須用黑色墨水繪作，以便製版。插圖係五線譜時，每行長度須在六吋左右。
- 15) 報酬，一萬字以內的，每篇一元至十五元，或贈送本刊半年至一年，一萬字以上的另議；都待發表後寄出。
- 16) 來稿如同時在別處發表，本刊不給報酬。
- 17) 來稿用否，普通不可信，如要回信，須先通知，並附足郵票。不用稿如要退回，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) 稿寄南昌音湖濱公園樂堂音樂教育編輯處收。

INNOVATION

音樂教育·第5卷·第910期·本期另售二角

中華民國二十六年十月印刷初版發行
 [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
 主編人 繆天瑞
 出版者 江西省推行音樂教育委員
 代表人 程懋德
 發行者 江西省推行音樂教育委員
 地址 南昌湖濱公園音樂部
 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
 北平廣樂器行

全年12期·預定連郵一