

樂教新語

黃友棣著

譚志天

廿五·八·廿七日

懷遠書局印行



樂教新語

黃友棟著

編
懷遠書局印行

中華民國三十五年八月初版

樂教新語

版權所有 · 翻印必究

著者 黃友棣

發行人 李宗嶽

發行所 懷遠書局

廣州漢民北路五十號

印刷者 懷遠印刷廠

經售處 各大書局

(本書校對者蕭金聲)

卷首語

音樂教育具有「全人教育」的力量，因為它兼備着德、智、體、羣、美各育的效果，我們把這種「全人教育」的音樂教育，稱爲「新音樂教育」。

爲了理論上，實施上，都需要詳細的解說，故作者寫成了那冊「新音樂教育」。現在，這冊「樂教新語」，却是「新音樂教育」一書的補充材料。其中包含數十篇短文，都是從我國古書，西洋雜誌，搜集得來的材料，以趣味爲中心，而以闡明一種正確的樂教觀點爲目標。因此，可供讀者用爲故事，可助音樂教師查攷瑣碎的材料，可助上課講解時的需要。

卅三年九月，日寇犯西江，作者輾轉南行，在茂名，得海珊中學湯魯煥校長之好意幫助，使在流離途中，得以整理舊稿。「樂教新語」，便是當時寫好的。謹誌於此，以表謝忱。

三十五年六月。友棣誌於廣州

目次

一	戰鬥的音樂	一一
二	活躍的音樂	一三
三	健康的音樂	一五
四	歌的力量	一七
五	節奏樂隊的教育效能	一九
六	鼓的威力	二一
七	抑揚頓挫	二三
八	音樂的節拍	二五
九	拍子的單位	二七
一〇	混合的拍子	二九
一一	速度的研究	三四
一二	表情的速度	四一

一三	音樂與跳舞	四三
一四	語言和音樂	四五
一五	說話與唱歌	四七
一六	唱的技术	五一
一七	唱歌的重要	五四
一八	怎樣聽音樂？	五四
一九	音樂是心聲	五七
二〇	無聲之樂	五九
二一	聽之以心	六二
二二	戰勝厄運的音樂家們	六四
二三	瞎了眼的音樂家	六九
二四	聾了耳的音樂家	七三
二五	音樂者的品格	八一
二六	苦練成功的帕格尼尼	八四
二七	記憶樂曲的奇才	八七
二八	瞎子湯姆	八九

二九	靈感的神話	九三
三〇	藝術歌曲史話	九七
三一	短歌作者福司脫	一〇〇
三二	音樂並非孤立學術	一〇三
三三	卡農與輪唱	一〇五
三四	「夏天已經來到了」	一一一
三五	教堂調式與現代音階	一一七
三十	長調與短調	一二三
三七	主調唱名與簡譜	一二六
三八	不協和絃的應用	一三一
三九	古典派，浪漫派	一三五
四〇	絕對音樂與標題音樂	一三六
四一	匈牙利的音樂	一三八
四二	民歌的運用	一四二
四三	節目單的編排	一四五

樂教新語

一 戰鬥的音樂

我國的音樂節日是紀念古代軒轅黃帝作樂教民的本旨。在「帝王世紀」裡有這樣的記載：

黃帝與蚩尤戰，（因為當時蚩尤暴虐天下，兼併諸侯），至漳河之濱，車不能渡。黃帝乃命他的樂師伶倫，作「渡漳之歌」在歌唱中，士氣大振，勇往直前，渡漳殺賊，終於得到大勝。

從這段史蹟看來，我們便應曉得：音樂並非用為享樂的遊戲，却是戰鬥的利器；它為戰鬥而生，為增強工作效率而存在。蔣委員長有言：「古今中外的音樂，都是起於軍事。上古發明弓箭的時候，因為箭發於弦，鏗然有聲，於是人類才發明琴瑟。其實不止是音樂，人類一切文明，都是由戰爭而發生，因戰事而進步。」這話實有卓見。曾國藩也曾說過：「樂律之不可不通，以其軍事文章相表裡」。由此我們可以認識音樂的重要氣質。

在歷史上觀察，音樂自從落在士大夫的手裡，慢慢的便變了質素。他們捨棄了音樂的動力，而偏重了音樂的靜力；忍視了音樂的戰鬥性，而偏向於慶賀昇平，防淫杜亂的一面。像古書載：「以樂教

和則人不乖」，（周禮）「君子聽樂以平其心」。（昭平）都是側重於個人的內心修養，而忘記了集體的戰鬥訓練。直到後來，音樂淪入了一般文弱書生和演戲優伶的手裡，音樂便流為玩耍式的消遣品，自思自嘆的呻吟了。

本來，樂以教和，慶賀昇平，也是音樂的正當用途；但這只是它的一邊，而非其全面。它，除了能夠教和，還有教戰的力量；它有靜的陶冶之功，同時也有動的刺激之力；我們實不應偏取其一，而不知其二。古來一般文人，便多犯了這個錯誤，總以為悲哀才是動人的高尚音樂。他們愛說好的音樂是「如泣如訴」是「滿座重聞皆掩泣」是「使我三軍淚如雨」，似乎悲傷才是音樂的靈魂。在皮黃小調之中，人們所最愛唱愛聽的，總是些自嘆、訴冤、哭奠之類的東西。隨處我們都可以聽到「我好比籠中鳥，有翅難展啊……」的自思自嘆。所謂「長歌當哭」，真是把歌唱的功用，偏列於悲傷消極的一邊。因此，竟致有人懷疑音樂，說它只是消遣的無聊東西，玩物喪志，只能使人意志消沉，沒些良好的價值。

我們今日，生長於艱苦的抗建中，所需要的音樂，不是自思自嘆，訴冤、哭靈之類的東西，而是「渡漳之歌」一類的氣質。我們需要戰鬥性的，積極性的音樂，使國人振發起來，復興民族。從下列的事蹟中我們可以明白，我國古代，也曾有許多例子，運用音樂為戰鬥的武器，正如「渡漳之歌」的例子一樣。

有田僧超，能吹笛為壯士歌，項羽吟。將軍崔延伯出師，每臨敵，令僧超為壯士聲，遂單馬入陣

(唐，段少卿，酉陽雜俎，卷二)

留贊爲將，臨敵必先披髮叫天，因抗音而歌，左右應，歌畢，乃進戰。(聞奇錄)

世宗取泗洲，周師步騎數萬，水陸齊進，軍士作「檀來之歌」，聲聞數十里。(南唐世家)。——檀來歌，原是樂府的名稱，爲周世宗伐南唐軍中所作。根據「五國故事」說：「周師未南征時，淮南市井小兒普唱曰檀來，人頗怪之。未幾，泰州陷，周師入。先鋒騎兵，皆作檀來之歌，聲聞數十里。」莊宗雅好音律，凡用軍，前後隊伍，皆自撰詞，使揭聲而歌，唱至入陣，不問勝負。馬頭纜轉，樂聲齊舉，故人忘其死，亦用兵之奇也。(珍珠船)

(註)我國音樂日定於每年四月五日。

二 活躍的音樂

快樂的音樂與悲傷的音樂，都能洗滌人們的心靈；但爲振奮人心，改造風氣，復興民族，則必須盡量提倡活躍的音樂、快樂的音樂，而不要偏重悲傷頹喪的音樂。下列的兩段事蹟，是膾炙人口的音樂奇蹟，但它們只說明了音樂的片面作用，——消極的，悲傷的作用。

★

★

★

劉疇，字玉喬，少有美譽，善談名理。曾避亂塢壁，賈人百數，欲害之，疇無懼色，援箎而吹

之，爲「入塞」「出塞」之聲，以動其游客之，思於是皆垂泣而去之。（晉書）

★

★

★

劉邦與項羽戰，張良乘月夜，以楚聲唱悲歌，勸楚人棄甲回鄉，勿受戰死之苦，於是楚兵皆動鄉愁，爲之星散，項羽遂敗。

★

★

★

這些事蹟，都偏於音樂的消極力量，不足以代表音樂的全部作用。音樂是具有積極的性能，可以鼓舞人心，奮發振作的。下面所紀，是一些可靠的史實：

管仲，字夷吾，齊之賢相。輔佐公子糾出奔於魯，以避內亂。後，齊君被弑，國中無主，乃護送公子糾回國，以繼君位。然未至，齊人已擁糾之弟小白爲君，於是齊魯互戰，魯兵敗。魯莊公歸國，殺糾議和，並以囚車押送管仲返齊。

囚車既行，魯莊公念及管仲乃一奇才，若歸齊國，則無異助長敵人之威力，不如派兵追殺，以絕後患；於是遣兵追之。管仲早已料及此，爲欲早日逃出魯境，於是編成雄壯活潑的歌曲，曰「黃鵠歌」，使推車之兵伏齊唱。載唱載行，不覺勞苦，日夜兼程，追兵不能獲之，猶以爲有神人助彼速遁也。（春秋）

★

★

★

第一次世界大戰時，一團英軍由蒙斯（Mons）退却，以連旬苦戰，已筋疲力竭；抵聖桓廷（St

Quentin) 之時，已無法前進了。長官湯姆 (Tom Bridges) 明悉德國軍隊正在後面緊追。然而這團人，却疲勞得不能動彈，置生死於度外了。湯姆便從破爛的玩具店中，找出了一個鼓，口吹着一個笛哨。諧趣地吹着「英國羽林軍」以及各種進行曲，敲着活躍的節奏的鼓聲，周旋於這羣疲勞的軍士間。那些疲勞的人們，漸把頭抬起。他更搜羅了玩具店中的口琴，派給他們，吹起活潑的進行曲。他們就此被音樂恢復了疲勞，大家吹着，唱着，快樂地離開這個地點，向安全的地方前進了。

現在，我們正需要盡量提倡這類的活躍音樂，以洗滌民族的頹喪氣質，以振發起熱烈的情緒、積極的力量，復興我們的民族。

三 健康的音樂

在現實的生活中，我們總要遭遇到許多不如意的事情；如果要應付得妥當，則首先要具備愉快的身心。因此，我們需要用健康的音樂以培養起健康的精神。我們要盡量運用一切活潑的工作歌曲，雄壯的進行歌曲，趣味的遊戲歌曲，以及偏於積極振作的抒情歌曲，使人們得到音樂的積極力量，以助益於工作、生活。

當人們唱着：「我好比，籠中鳥，有翅離巢……」之時，一種灰暗的憂鬱，便包圍着我們的心。

這些悲傷的嘆息啊！使我們記起了生活中的各種不如意事件，掃却幾許興味，增了無邊懊惱！——真是有毒的歌聲啊！

試想，生存於這困苦的環境中，誰沒有千萬重悲苦的遭遇？誰沒有千萬塊積壓的抑鬱，但我們貴在能忍耐，從困苦中勇敢擔當；却不貴乎徒然地向人訴苦，以尋求同情的安慰。因此，音樂應該偏於活潑愉快，而不應徒然流淚與啼噓。

雖然，有時悲傷訴苦的音樂，也有反激的功效；流亡的悲歌，也有時可以激發壯士雪恥之志。可是，這對於一般人，是不適宜的。積極性的鼓勵，常較消極性的訴苦來得容易收效。積極的、活潑的音樂好比強心的滋補劑，許多人都樂於接受而且有益處。消極的、哀傷的音樂好比刺激性的瀉藥，許多人受不起。雖然瀉藥與補品，總是相尅相生，運用得宜，則各有好處。但對於大眾，尤其是要造成良好的風氣，造成復興氣象，則必須盡量運用強心的滋補音樂。這就是活潑的、愉快的音樂；牠才是健康的音樂。

現代的醫學，證明了音樂之所以能影響精神者，大半由於生理作用。音樂不僅影響神經，而且更影響周身的肌肉和血脈的運動。——海德(H. A. M. H. V. o.)報告，悲傷音樂可以使血脈速度變緩，愉快音樂可以令血脈速度變快。生理的變遷與心理的變遷，是平行的。對於醫治疾病則愉快的音樂效果更大。根據這可靠的報告，我們便應曉得如何運用健康的音樂於生活裡。牠不僅能舒暢心情，且能增加工作的效率。

我們要掃除那些哀怨的小調，正如掃除一切病菌一樣。阮籍在他的「樂論」裡說得很好：「以悲爲樂，則天下何樂之有？天下無樂而有陰陽調和，災害不生，亦已難矣！樂者，使人精神平和，衰氣不入，天地交泰，遠物來集，故謂之樂也。今則流涕感動，晞噓氣傷，寒暑不適，庶物不遂，雖出綠竹，宜謂之哀，奈何俛仰歎息，以此稱樂乎？……」這些話，雖然說得偏激一點，但實在甚能矯正以哀爲樂的見解。

在這抗建的期間，我們要求音樂盡量尙積極的、活潑的，以使環境充滿鼓舞的欣欣氣息。爲了大家的心理健康，我們要禁止那些喪人志氣的哀傷自嘆；因爲，這些有毒的歌聲，其貽害於大眾的精神，實在有如誨淫歌曲和奸宄散放謠言一樣。

四 歌的力量

集體的歌唱，充滿了興奮精神，增加勇氣的力量。我國春秋時代，最能了解音樂這種威力而把牠應用起來的，是齊國的宰相管仲。他被囚於檻車之中，想急逃出魯兵的追趕，便教士卒們唱這首「黃鵠歌」：

「黃鵠黃鵠，戢其翼，縈其足，不飛不鳴兮籠中伏。高天何跼兮，厚地何踏！下陽九兮逢百六，引頸長呼兮，繼之以哭！」

黃鵠黃鵠，天生汝翼兮能飛，天生汝足兮能逐。遭此羅網兮誰與贖？一朝破樊而出兮，吾不知其升衢而漸陸！嗟彼弋人兮，徒傍觀而躑躅！」

唱着這首歌，士兵們不覺勞苦，追兵到底趕不上他們。

後來，管仲幫助齊桓公，帶兵征伐孤竹。遇到險峻的大山，擋住了去路，軍士車輛都難前進。管仲立刻創作「上山歌」，「下山歌」，教士兵們唱：

上山歌——山鬼鬼兮路盤盤，木濯濯兮頑石如欄，雲薄薄兮日生寒，我驅車兮上巉巖。風伯爲馭兮，兪兒操竿。如飛鳥兮生羽翰。陟彼山巔兮不爲難！

下山歌——上山難兮下山易，輪如環兮蹄如墜。聲轆轤兮人吐氣，歷幾盤兮頃刻而平地。擣彼戎盧兮消烽燧。勸勸孤竹兮億萬世！

軍士駕着車，唱起這些歌來，你唱我唱，輪轉如飛。齊桓公看了，不禁歎道：「今日我才曉得，人力是可以唱歌唱去獲得的！」

管仲答他道：「昔日我被囚在檻車之時，恐怕給魯國的人追趕，也是作了歌曲以教軍伙，他們樂而忘倦，故能有兼程的功效。人們身體勞動得多，精神也就疲倦起來；若使其精神愉快，則可以忘記了身體的勞苦。」——這便是認識音樂力量的卓見！難怪當時齊桓公大爲驚嘆，讚賞他：「通達人情，一至於此！」

我們現在也要把歌的力量，這樣發揮起來，去幫助工作的效率。上列的各首歌曲，只有歌辭，却

無唱譜，這是記載不詳，無可考究。但古人歌譜，用於今日，也並不適宜。我們只要把黃鶯歌、上山歌、下山歌的精神發揚起來，用現代的唱法、現代的曲譜，以獲取歌唱的偉大力量。

五 節奏樂隊的教育效能

節奏訓練，是音樂教育的基本工作。從節奏感覺，節奏發表等等訓練，可以促進每個人的心智、身體，使有靈敏的反應能力。

訓練節奏感覺的最好方法，是運用節奏樂隊的助力；它可以培養起個別的身心靈敏，同時也可以培養起團體的合作精神，而且它本身便充滿了趣味。節奏樂隊，現在已經成爲音樂教育的重要工具，兒童音樂教育者總不會放棄了它。

從前，節奏樂隊只是一些玩意兒。傳說有一次海頓（Haydn）在遊樂場裡買到七件玩具——仿杜鵑叫的兩件，仿鸚鵡叫的一件，其他便是一個鼓，一個哨笛，一個三角鐵，和一枝喇叭。他便作了一首交響曲，用這七件孩子玩具的樂器，及加入兩個提琴及一個低音提琴。當那班樂師奏着之時，簡直笑得顛頭倒倒，一時傳爲佳話。這首交響曲，是C長調的，作成於1788年。

後來，另一位作曲者，羅姆拔（Andreas Romberg）也試用這幾件玩具來作成一首交響曲，加入鋼琴二重奏及一個急响器和一個鐘。他寫得較爲複雜，可是沒有海頓那麼純真有趣。

孟德爾仲 (Mendelssohn) 却仿海頓所作的方法，寫了兩篇：一是爲1827年的聖誕作的，二是爲1838年聖誕節作的。這兩篇曲，現在已失傳。

這些樂曲，用玩具加入樂隊，只是些遊戲，是樂人的偶然創作，以爲嬉笑的玩意。直至現代，許多音樂教育者，發覺到這種玩具樂隊，有其深厚的教育作用；於是乃有節奏樂隊的組織及訓練。

節奏樂隊的樂器，包含一切可以敲擊的東西。經常用的是三角鐵、鐃、鈸、拍板、小鼓、大鼓、鈴子、木魚和响棒等等。這些只有節奏聲響的東西，常須依附着鋼琴而生光彩。沒有了鋼琴，它們便如飄忽飛絮，無所依據了。有些節奏樂器，是可以敲出高低的音調來，如鐵琴、木琴、玻璃盅，（這是以玻璃盅盛水，增減水量，可排列成爲音階的次序。）或者瓷碗、茶杯，都可敲成音階的次序。它們的敲擊方法，除了用棒輕輕敲擊之外，尙可用雙棒密敲，各種敲法是可以臨時按每種東西的性質而創用的。

現實的節奏樂隊要充份運用一切可敲的東西，如農人的鋤頭、鐵鏟、耨耙；工人的鐵鎚、釘子。一切瓷器的丁當，銅鐵的鏗鏘，鑼鼓的冬當，竹木的得得，都是很好的樂器。讓我們組織一個農具樂隊吧，或者廚房樂隊吧，或者鐵工樂隊吧，或者路工樂隊吧，或者盥漱樂隊吧，它們都怪有趣，而且包含着節奏教育的力量。

節奏樂隊，沒有鋼琴爲伴，總可與集體歌唱携手發展。開始，按着唱歌自由敲擊；過些，便教他們讀譜，按譜敲出來。寫譜給他們，用一線譜便夠，因爲敲擊的節拍，並不需要高低音。如此，他們

練習讀譜，便訓練起手腦合作的能力來了。

節奏樂隊實在是一種趣味濃厚的團體音樂遊戲，在音樂訓練裡訓練個人的身心，同時也培養着分工合作的團體精神。它是很有價值的教育活動，因此，讓我們好好去運用它。

六 鼓的威力

鼓是最原始的樂器，最簡單的樂器；可是它却具備着無上的威力。音樂是以節奏為靈魂的藝術；因此，鼓在音樂中，始終佔據着重要的地位。在軍樂隊中，鼓手是最重要的一個。

鼓的聲響，沒有高低的樂聲，只有強弱，快慢，疏密的敲擊；但這已經能夠表達許多意思。非洲的部落民族，用節奏的鼓聲，傳遞訊息於廣闊的林野之中，把敲鼓的技術發展到精緻的程度。他們的龐大木鼓，位於河邊，以巨棒搗之，可以聲聞二十英里之遙。這些節奏的鼓聲，實在是他們的原始「電報密碼」。那些土人，常能從其「鼓的語言」裡，辨別其為那一個部落的通訊。「鼓語」，在他們，乃是一種「普通話」，常要經多年的學習，乃能熟練。

我國古代，能夠把鼓發揮成樂曲者是禰衡。禰衡是後漢時的人，少有才辨，只是性情剛傲了些。當時曹操（魏武帝）召他做鼓吏，大會賓客，使他穿起鼓吏的服飾，以侮辱他。他便直前在曹操面前更衣，裸身而立，換了衣服，便搗鼓為「漁陽三搗」。音節雄壯，座客無不動容。後來曹操對人說，

本來想着辱禰衡，怎知却被他轉羞辱了自己哩。禰衡後來因爲性情狂傲，卒被江夏太守黃祖所殺。可是他所奏的「漁陽三搥」，却成爲膾炙人口的鼓曲了。

鼓樂是充滿雄壯的氣質；因此，它便是軍中的重要樂器。「黃帝內傳」記云：「黃帝與蚩尤戰，元女請帝製角二十四以警衆。又請帝製鼓鼗以當雷霆」。軍中以鼓爲雷霆之聲，在戰爭上，能壯士氣而收勝果。這是鼓的最大威力。故搥鼓以合軍歌，搥鼓上陣，其力量之宏大，實非空想可得的。（註）宋時，金兀朮領兵十萬，渡江來犯。鎮江守將韓世，忠領兵八千與之大戰於黃天蕩。敵衆我寡，勢甚危急。韓世忠之妻梁紅玉，武裝上陣，親自搥鼓助戰，士氣倍壯，竟把金兀朮打退了。這便是鼓聲的威力！

在軍隊裡，鼓聲甚至可以卜測吉凶的。古人說：「鼓不能聲，破亡之兆也」。「李陵傳」記說：陵將步卒五千，出居延，與單于連戰。陵曰：「吾士氣少衰而鼓聲不起者，何也？軍中豈有女子乎？」搜得，皆劍斬之。——由此也可見古人對鼓的威力所生的迷信心理。

在歐洲，也有一段悲壯的事蹟是關於鼓的。歐洲三十年戰爭時，波希米的將軍威茲卡（Wizka），是一位英勇善戰的鐵漢子。他曾卒領四萬民衆，趕退了十萬的「十字軍」。他臨死，心中念念他的士兵。他說，死了之後，仍然要帶領着他們；於是下令，待他死後，要把他自己的皮張在鼓上。以後，搥起這個鼓來，士兵們無不肅然奮起，勇氣百倍。

鼓的威力多麼宏厚啊！我們的集體進行曲，跑步歌，以及一切雄壯的合唱，何不精密地設計，運

用及它？

(註)國語：「執抱鼓於軍門，使百姓加勇焉。」

文獻通考：「昔東海流波之山有獸焉。其音如雷，命之爲夔。黃帝得之以作鼓，搥以雷獸之骨；聲聞五百里，以威天下。」

七 抑揚挫頓

音樂之能感人，乃在其所蘊蓄的情感之深邃。音樂的抑揚頓挫，最基礎的一點，可以說是力度的變化運用。許多人唱奏樂曲，總是把樂曲澈頭澈尾唱奏，沒有使用強弱的對比變化；因此便使樂曲毫無活氣，實在難以感動聽衆。

優秀的唱者，奏者，總是巧妙地運用強弱的變化於樂曲之中，以把握着聽者的心靈。古人記述音樂演奏，對於強弱變化的描寫，特別有趣。白居易的「琵琶行」這樣說：

「……大絃嘈嘈如急雨，小絃切切如私語，嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。閒關鶯語花底滑，幽咽流泉水下灘。水泉冷澀絃凝絕，凝絕不通聲暫歇。別有幽愁闇恨生，此時無聲勝有聲。銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀槍鳴。曲終收撥當心劃，四絃一聲如裂帛。東船西舫悄無言，惟見江心秋月白。……」

韓退之的「聽師頌琴詩」這樣寫：

「呢呢兒女語，恩怨相爾汝。剴然變軒昂，勇士赴敵場。浮雲柳絮無根蒂，天地闊遠隨飛揚。喧嗽百鳥羣，忽見孤鳳凰。躋攀分寸不可上，失勢一落千丈強。」

這些寫法，全是運用音樂力度的對比變化，造成詩篇的抑揚頓挫。難怪宋朝的陳善說：「予因學琴而得爲文之法。文章之妙處，在能掩抑頓挫，令人讀之塵塵不倦。」（見所著「捫虱新語」卷五）我們可以說，從詩歌的描寫，足以悟到音樂力度變化之對比運用。

現代的音樂，把強弱變化的程度，發展到極其精細的地步。強力（*f*）稍弱，記錄的爲 *ff*，更強則用 *fff*，最強則用 *ffff*。現代的作家，也用及四個以上的 *f*，但實則沒有什麼意思了。至於弱（*p*），也有幾個等級。更弱些是記錄爲 *pp*。貝多芬的樂曲常在 *ff* 之後突然變爲 *pp*，這正是「失勢一落千丈強」的情調。到了韋白（Weber），作曲也用到 *ppp*，這正與 *Quasi niente* 的表情標語相當。（這標語的涵意是「等於沒有聲音」樣。）以後，樂隊作曲專家白利渥士（Berlioz）却用到 *pppp*，歌劇作曲家凡爾底（Verdi）在他所作的「銷魂曲」中，却用到 *ppppp*。孟德爾仲對他的朋友說：「我最不喜歡用到 *ppp*」。可是柴可夫斯基（Tschaiakowsky）在他所作的「悲愴交響樂」裡，却沒有接受這話，竟用到 *pppppp*。

強弱的等級，雖然可以分得精細到極點；但普通我們所用的，不外是幾種。就是 *pp*, *p*, *mf*, *f* 這幾種。它們可以突然地互相變化，也可以漸層地變化。靈巧的演唱者，演奏者，作曲者，對於這些變

化，總是經過積年累月的時光，去認識它們，領略它們，運用它們。因為音樂沒有了這些變化，便毫無活力，必不能感動聽衆了。英國的指揮者高爾德說得好：

「漸強和漸弱的聯合運用（A V）是世界上最有力的音樂效果。」

八 音樂的節拍

音樂是時間的藝術，它的生命乃寄託在其進行的節拍上。因此，學習音樂，最基本的工作，便是擊節訓練。音樂的節奏，原包括了快慢、強弱、抑揚、喜悲等等的調協進行；但節奏之最主要者，乃是拍子的正確。

唐代王元之所作的「拍板謠」寫得很有趣：

「麻姑親採扶桑木，鏤脰排焦其數六。變成捧立王母前，曾按瑤池白雲曲。律呂與我數自齊，絲竹望我爲宗師，總驅節奏在術內，歌舞之人無我欺。」（小畜集）

拍板，是節奏樂器，它專司節拍的職守。它是用堅木三片，束其二，以一片拍之。一對拍板，便有六片，故說「鏤脰排焦其數六」。本來，下一片略厚，從前都是用有節的木片造的。到了魏晉間，有一位善擊節者，名叫宋纖，不用有節的木，而改用拍板，於是稱爲拍板。拍板是樂隊裡的主腦，正如現代軍樂中的鼓，是執行號令者。廣東的俗語：「撞板」，便是「做錯了事」的意思；這純是樂手

的專門。

吳瞿安說：古樂原是有拍，只是宋纖之後，才有拍。古樂擊節的單位，是用九板，後來又改用五板或四板。古代的板，並無記錄。唐明皇命黃番綽造譜，始有記錄。牛僧儒解釋拍板做「樂句」，謂以拍板來分開詞句成若干節；因此又稱爲節拍。（詞餘講義）唐明皇使黃番綽造板拍譜。他却在紙上繪了兩隻耳朵。唐明皇問他是什麼意思。他說：「只要有耳道，自然合節拍，何必記錄呢？」

所謂「耳道」，便是指「節奏的感覺」。愛好音樂的人，總具備超卓的節奏感覺；故當時黃番綽拿這個與唐明皇開玩笑。其實音樂的節板，漸發展成爲複雜，便必須記錄成譜；否則不易奏得正確。

現代我們所用的拍子，是二拍子（強弱相間）、三拍子（強弱弱）、四拍子（強弱相間，而第一拍較強）這三種是最基本的拍子，最單純的拍子。

至於複合的拍子，便是二拍、三拍、四拍，這三種拍子的變化（它們的強弱位置仍是像單純的拍子一樣，只是每一拍再分爲三等份）成爲六拍子，九拍子，十二拍子。複合拍子實在很簡單。如果先能明瞭二拍，三拍，四拍子的強弱所在，則絕不困難的。

因爲節拍是音樂的生命，我們在音樂訓練中，必須側重它。要每個人都能把各種拍子正確地敲擊出強弱來，要每個人都能由聽而辨別出各種拍子，這才是最好的節奏訓練，聽覺訓練。這才足以把每個人的身心，練成靈敏，健全。

九 拍子的單位

現代的拍子，是以二拍，三拍，四拍為基礎的；它們的強拍位置總有規則。如果把這些拍子混合應用，則有了五拍，七拍。如果把這三種基本拍子，每拍分為三等份，則成為六拍，九拍，十二拍；這便是複合拍子。

它們的拍子計算，所用的單位，通常是二分音符、四分音符及八分音符。拍子記號的寫法，上面的數目字便是每小節所有的拍數，下面的數目字，便是以什麼音符為單位。

以二分音符為單位的是： $2 \frac{1}{2}$ $3 \frac{1}{2}$ $4 \frac{1}{2}$ $5 \frac{1}{2}$ $7 \frac{1}{2}$

以四分音符為單位的是： $2 \frac{1}{4}$ $3 \frac{1}{4}$ $4 \frac{1}{4}$ $5 \frac{1}{4}$ $7 \frac{1}{4}$

以八分音符為單位的是： $2 \frac{1}{8}$ $3 \frac{1}{8}$ $4 \frac{1}{8}$ $5 \frac{1}{8}$ $7 \frac{1}{8}$

在複合的拍子之中，也是如此：

以二分音符為單位的是： $6 \frac{1}{2}$ $9 \frac{1}{2}$ $12 \frac{1}{2}$

以四分音符為單位的是： $6 \frac{1}{4}$ $9 \frac{1}{4}$ $12 \frac{1}{4}$

以八分音符為單位的是： $6 \frac{1}{8}$ $9 \frac{1}{8}$ $12 \frac{1}{8}$

然則，用四分音符做單位的拍子，與那些用二分、八分音符做單位的拍子，又有什麼不同呢？我

們說，有的。在氣質上，八分音符做單位的，較為輕快。普通人都知道，同是三拍子，而 $\frac{3}{8}$ 比較 $\frac{3}{4}$ 輕巧些。這是什麼原故？這點，我們是不可不知的；尤其是指揮者在處理樂曲和作曲者在選擇拍子單位之時，不可不熟悉它。

威士特福爾（Westphal）在他所著的「音樂節奏原理」裡面，指出一個奇妙的情況：凡在慢樂章裡。總是多用十六分音符和三十二分、六十四分音符；在快樂章裡，則多用二分、四分、八分音符。音樂者總把二分，四分音符看作是「沉重的音」，而把八分十六分音符看作是「輕巧的音」。當他們看見一篇樂曲，裡面的音符如果以八分音符為最短的音符；則這篇樂曲乃應以沉重的風格奏出來。如果全篇以四分音符為最長的音符，則應以輕巧的風格奏出來。

這個原則，也是很正確的；但有一個例外。就是園舞曲（Waltz）的拍子，總是以四分音符為單位的；而他應該以輕巧的風格奏之。至於梅利哀舞曲（Minuet），諧謔曲（Scherzo），都是以四分音符為單位，他們也一樣屬於輕巧的風格。

由於這原則的啟示，我們便可明白： $\frac{3}{8}$ 總較輕巧於 $\frac{3}{4}$ 而 $\frac{4}{8}$ 總較輕巧於 $\frac{4}{4}$ 。雖然拍子的單位並不包含樂曲的表情；但由於音符長短有其特質，故也使拍子的單位有了表情的因素，兼從表情、標語、速度、旋律、和聲等等去觀察，則樂曲的風格與處理方法，便有可以把握的地方。

$$\frac{4}{4} \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline 5 & 3 & 1 & 2 & 1 & 7 & 6 & 1 & 6 & 4 & 4 & 3 & 2 & 2 & 5 & 5 \\ \hline \end{array}$$

(喪家失業的人們)

山 是 故 鄉 的 高 水 是 故 鄉 的 深

如果上面的唱法，硬要把「是」字唱成兩拍那麼長，則我們應該也把它放在弱拍，而讓「山」、「水」等字佔在強拍。上一句，把兩句話裡強弱相當的字，剛倒置在強弱不同的地方，故甚失策。照原譜的歌唱效果，應該寫成下面的樣子：

$$\frac{2}{4} \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline 5 & 3 & 2 & 1 & 7 & 6 & 1 & 6 & 4 & 4 & 3 & 2 & 2 & 5 & 5 \\ \hline \end{array}$$

山 是 故 鄉 的 高 水 是 故 鄉 的 深

這裡，只是把「是」字唱音延長一倍，便乾淨清楚，也用不着什麼混合拍子。許多抗戰歌曲的作者，對於縱線的運用，並不熟練，反而常常鬧着黎錦暉所鬧過的笑話。（黎氏所作的「妹妹我愛你」應該是雙數的拍子，但他却為了數目的方便，把它劃分為三拍子的歌曲。）

至於六拍子，是二拍子的變化。二拍子的每拍分為三等份，便是六拍；六拍子是二拍子的複合拍子。它的強拍是在第一拍、第四拍。六拍子是兩個三拍的連續，永遠不是2+4或者4+2，乃是3+3。因此「保衛中華」的分節，却是作者的疏忽：

$$\frac{4}{4} \underline{1} \underline{3.5} \underline{1} \underline{1} \parallel \frac{6}{4} \underline{1.7} \underline{6} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{1} \underline{1} \underline{0} \parallel \frac{4}{4} \underline{2.2} \underline{4} \underline{4} \underline{6} \underline{4} \underline{2} \underline{0} \parallel \underline{5} \underline{5} \underline{0} \underline{1} \underline{1} \underline{0} \parallel$$

看 東北 河山

依舊時天白日滿地紅飄，

聽四萬萬大眾唱

自由。 平等

$$\frac{6}{4} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{0} \parallel$$

解放。

這裡所有的六拍子小節，都應取消，而改為「2+1」，爲了便利，兩節都改作二拍子與四拍子，來得便利多了。（註二）這曲的改變拍子，都是雙數的交替，故亦不能算是「混合拍子」；因爲它並非有單數的三拍子，雜於雙數拍子之中。

我們要明瞭自由的拍子，必先要熟悉嚴格的拍子；要了解混合的拍子，則應先熟練基本的拍子。在進行曲裡以及一切集團歌曲中，規則的拍子，是很重要的。如果在集團歌曲裡用混合的拍子，根本便失掉團體精神訓練之本旨；這便不是自由，只是混亂。有許多幼稚的作曲者，以其無知，故犯了這種毛病；使許多不懂音樂的聽者，也感到歌聲紛亂，真是莫大的罪過！下面是一段學校團體的「朝會歌」，詞句寫得甚好，可是作曲者却把握不到節奏的精神。又因欠缺技術，把輕重的字眼，胡亂放在不適合的位置上。這可以說是一個「混亂拍子」而非「混合拍子」的例：

一一 速度的研究

樂曲所用的各種速度，都有其特殊的性格；正如歌劇裡的各種聲部，都是表現着不同的性格一般。無論速度劃分到多麼精細，我們總可以把它分做三類來認識。中等速度是在中間，快的速度，慢的速度，各成一類；它們可以再分為許多種。現在，我們按照現代的拍子機所分的名稱，由慢到快，各加詳細的解釋：

Grave (沉重)——這是最慢的速度，在拍子機上，是每分鐘打四十拍。其實，每個人的處理，常有不同，也不是一定每分鐘打四十次。這個「沉重」的標語，實在表現「性格」的成份多於「速度」的成份。那些沉重的樂章，總是屬於嚴肅一類作品。例如，莫扎爾德的「鎮魂樂」，貝多芬的鋼琴鳴奏曲「悲愴鳴奏曲」，都用及這性格化的速度。

Largo (寬濶地慢)——這種慢速度全是寬濶宏厚的性格，它包藏着徐緩、豪放、端莊的氣質。亨德爾所作的「水上樂」，便有一個「寬濶的慢樂章」，最為世人所欣賞。

Lento (慢)——這種慢速度，依各人處理，大有差異。實則它與「慢的行板」(Slow andante)有相似的速度及氣質。

Adagio (柔美地慢)——這個名稱，意大利文原意是「閒暇，容易」，因此，它在徐緩之中，

帶有悠然的閒意。它的性格是柔和、溫雅、優美，近於悲哀，而 *Largo* 則較偏於莊嚴寬濶。以前的作曲家都是把慢的樂章稱爲 *Allagio*，例如海頓的第六交響曲（所羅門交響曲），第二樂章雖是用 *Andante*（行板），但他却稱之爲 *Adagio*。大概說來，*Adagio* 的樂章，在柔和、美麗的風格中，多用裝飾音及流暢的進行，在 *Largo* 的樂章則永不如此。

Larghetto（小寬濶的慢速度）——這是具有「寬濶的慢」，而有「行板」的速度；說來，它是稍快的豪放慢板。

Adante（行板）——這是最常用的慢速度，原在意大利文爲「行路」的意思，故通譯爲「行板」。這「行」的意思，是指「徐步而行」的速度。這也如 *Adagio* 一樣常被用爲慢樂章的名稱。（約每分鐘六十四拍）。

Andantino（小行板）——這個字的來源，是由 *Andante* 變化而生；原意是「不要走那麼快」。可是許多作家便解爲「不要走那麼慢」。於是以訛傳訛，沿用爲習慣，總是比 *Andante* 快一些。普通總是要看樂曲的內容，而定它慢成什麼地步。平常每分鐘約爲七十二拍。

Sostenuto（延續不斷）——這是使樂音支持着應有的時值，與「頓音」剛是相反。這實在並非一種速度，而是一種聲音表情的標語。

自從浪漫派作曲家的運用，便成爲「稍慢些」（*Meno mosso*）的意思，正如樂曲裡「稍慢」（*ritenuto*）至「回復原來速度」（*atempo*）之間的緩慢一樣。這個字，全是由作者而有不同的用意，故

甚紛歧；甚至同一作者，在各曲之中，用這個字，也有差異的涵義。

Comodo (便利的速度，也有寫爲 Conmodo)——這字義是「容易」，「閒適」，是不必趕急之意。這原來要按各曲而有不同，故全是一種處理方法的標語，而非一種固定的速度。普通這個字，總是與「快板」相連；因為想說明快速度之中，可勿忙迫趕急之意。

Maesoso (尊嚴)——這種莊重的速度，與表情甚有關係。它應該是較「行板」稍慢。可是也要依據不同的樂曲，然後能夠決定速度。實在，行是指「性格」的成份，多於「速度」的成份。

Moderato (中等速度)——這是最通用的一種速度；可是它的速度標準，却不能規定。它可以慢得有如「行板」，快得有如「快板」，都是依據處理者的自由決定。這字，也常與其他的速度名稱合併使用。例如 Allegro moderato 便是稍快的中等速。Andante moderato 却是稍慢的中等速了。

Alligretto (稍快速度)——這指「快板」略減其速，故是介乎中等速與快速之間的一種。它也是表明一種性格。究竟快慢如何，仍然要根據樂曲而有差異。這種速度，也常用為樂章的名稱，像「柔慢」，「行板」等等一樣。

Allegro (快板)——這字，原意為「愉快活潑」。在樂曲中，它不獨表明其速度，也說明了「快生動」的性格。米爾頓 (Milton) 作了一篇「Allegro」的詩，直把這用為一個性格人物的名字，是可以參攷的。這種速度，乃介乎「最急速」(Presto) 與「行板」之間；因為各曲的不同內容，它也有很大的差異，無法統一。

在「快板」之中，也有「絕對的快」(Allegro assai)，比較快些。更有「活躍地快」(Allegro vivace)是表明性質偏向於活潑生動，雖然拍子機上，把它列成比「絕對的快」更快；但實際上，仍然要看樂曲的性格如何，才可決定。

Vivace (活動地)——這是說，盡可能活潑起來，全是側重性格方面。速率則介乎「快板」與「最急速」之間。這字常與其他速度名稱連用，成爲表情標語。

Presto (急速)——它比各種速度都快，成爲急激的性質。凡在一個樂章的中途稍快，則作者常標以「頗急」(Piu presto)，這樣說來，它的意思，乃偏於性格，而非全指速度而言。

Prestissimo (最急速)——這是最急的速度，其中亦有很大的差別，因各人所用而有不同。

上列各種速度，都各有個性。它們根本便不是全指速度，却是包含着「一種」性格在內。每種速度，就好比戲劇裡的角色，或者各個段落，各有特性。因此史丹尼導演「茶花女」，把各場的排演用音樂速度名稱去表示出來，實在是一種超卓的見解。

音樂的速度，既然是不同的性格，那麼，許多人豈不是很難把握到正確的速度了嗎？爲了要使速度有所依據，不可不有一個標準，因此音樂工作者便思量着創製量度拍子的機器。

1936年，巴黎便有一位工作者，名叫羅里 (Etienne Louie) 寫了一篇「文章，描述當時運用一個「測時器」。它是以繩繫錘，繩子愈伸長，則可使拍子增慢，如此伸縮繩子，可得到七十二種速度。

但當時沒有人注意及這件工作。

到了十八世紀，法國，德國，人們對於「測時器」的製作，異常熱鬧。有人主張用吊錘式，直至1813年，仍然無大進步。當時的機械師斯多客爾（Stoekel）與貝多芬等，都共同研究；那時的「測時器」，因為繩子要三十多吋長，頗為麻煩，有待改善。

到了1812年，荷蘭有一位機械師溫客爾（Winkel）改用了雙錘式，（就是一桿的兩端有錘，而中間穿以軸，使它左右擺動平穩），於是大大的改善。但仍未得到推行，故不會獲得什麼利益。

那時奧國有一位機械師，名叫密茲爾（Maelzel），他常想改善「測時器」，稍有成就。當時他的製品，大為貝多芬等所讚賞。後來，他帶了他的改善品，巡迴展覽以獲利。到了荷蘭，看見溫客爾的雙錘式拍子機，他便靈機一動，偷了這個方法，馬上奔返巴黎。1816年，他便開始大量製造。溫客爾知道了，便跑到荷蘭控告密茲爾；可是太遲了，直至現在，拍子機都說是密茲爾所發明，竟都稱為「密茲爾式的拍子機」了。（Maelzel metronome）通常樂曲開始，註明M.M. $d=64$ ，這是說密茲爾式的拍子機上，在每分鐘時間裡，二分音符有六十四次。

密茲爾，全名是Johann Nepomuk Maelzel，（1772—1838）他是一個風琴製造師的兒子，曾經發明不少的音樂用品。

在一七九二年，他住在維也納，決心以教音樂為職業。那時他製造了一個自動的樂器，裡面包含有笛、喇叭、鏡、絃樂，能夠奏出海頓，莫扎爾德的樂曲。後來又改善，添入提琴，蕭等等樂器。這

件自動機器他稱之爲Panharmonicon，於一八〇四年，表演於維也納，哄動一時。

密茲爾與貝多芬交情頗好。在貝多芬窮困時，他亦以巨款接濟他。後來他請貝多芬爲他的自動樂器作了一首曲，是描寫一八一三年滑多里亞（Victoria）的戰爭。貝多芬作好了，他們兩人便同往倫敦，預備巡迴各地表演以賺錢。因爲密茲爾在節目表上，自命爲該曲作者，（他說用款給了貝多芬，買了這滑多里亞戰曲），於是貝多芬與他大大的鬧翻了。倫敦之行，便去不成功。

後來他到荷蘭，看到溫客爾的雙錘式拍子機，他便偷取這個方法，改善而成現代的拍子機，大量製造推行。

他是一個尖刻、慧黠的生意家，歡喜討取別人的便宜來圖自己的利益。拍子機的製造，他是從溫客爾的方法，取得靈感；實在，他自己也費了許多心思，然後改善。拍子機算是他所發明，雖然有點不值，但他的功績，也是不能一口抹煞的。

★

★

★

樂曲的速度，却不能機械地以拍子爲標準。速度標語，常是顯示了樂曲的性格，而非其快慢。對於音樂工作者「速度」（Tempo）並非只說時值，拍子的計算，而是指內心所感受到的適切風格。「速度」只是一個比較的名稱，而非可以數目爲絕對標準。

莫扎爾德說：「我們最重要的工作，是尋找樂曲的適當速度。」這裡所說的「速度」，實在不只說是每分鐘多少拍的數目，而是速度裡的人格。

華格納說：「指揮者的重要工作，便是找尋適切的速度。」

勃拉姆斯說：「那些拍子機的數目，是毫無用處的！你應該自己找尋到適合的速度。」

拍子機只能給我們認識各種速度的概要。對於初學音樂的人，這是必需的磨練。經過了「數目計算的速度」之後，便要進入「內心感受的速度」去，這是有性格的速度，是有表情的速度了。

★

然則怎樣去決定一首樂曲的速度呢？

★

決定樂曲的速度，應該着眼於該曲的本身，與及演出的情況。下列是一些要素：

(一) 樂曲的性質——悲哀，快樂，或者其他微細的性質，最容易顯示該曲應取的速度。這是要細心玩味該曲乃能體察清楚。

(二) 樂句的長短——樂句越長的，速度常是快；越短的則越慢，這與聽者接受方面，大有影響。至於長樂句裡，可以分爲許多短的「音羣」，體味這些「音羣」的內容，便可以決定它應該用什麼速度的。

(三) 和絃轉換的疏與密——快速的樂曲，和絃總是單純些。慢的樂曲，和絃便常變化。觀察樂曲的和絃，換得愈頻繁，則其速度必愈慢。試看許多名家作品，慢樂章裡，總是充溢着和絃的變化；而急激的樂章，則低音較爲簡單，這是爲了聽的效果而來的。

(四) 樂曲創作的複雜程度——如果樂曲是齊唱，齊奏，或是主旋律之下只用和絃音響爲伴，則

速度必快。如果是每拍再分爲許多小份的，或包含着幾個流暢的對位旋律，則速度必較慢。能夠把握曲裡的主要旋律來觀察，則決定其速度，必更穩健的。

(五) 唱奏人數之多寡——集體唱奏，常比獨唱、獨奏稍快；因爲集體的樂曲，稍慢些，便會流爲疲勞的狀態。同是一首樂曲，每因團體表演，或個人表演，便有不同的速度。

至於演出的情況，應該加以注意。在游藝會，紀念會，同樂會，祈禱會，慶祝會，不同場合，便有不同的情緒，同是一首樂曲，也是有不同的速度。由此，我們便可以明白這話：

「速度的處理，表露出我們全部音樂才幹。」

一二 表情的速度

一切優美的音樂表演，都是不依拍子的。什麼！不依拍子也是優美的音樂！他們並不是亂七八糟的不依拍子，却是運用着「表情速度」(Rubato) Rubato的字義，是「削取了時間」。許多人總以爲是「削此而補彼」，在一小節中，偷了這個音符的時間，必須還給別個音符，愈能熟練該曲的性格，則可以愈得自由處理。樂曲並非逐一小節計數的，而是以一頁，一章，整個樂曲爲單位。因此並非是「削了這一拍，要立刻在別一拍歸還」。

表情速度，是情感化的速度，自由化的節奏表現。演奏者，歌唱者，總是藉它之力，乃能充份地

發揮其才幹。誠如斯梭爾（Seashore）博士所說：「表情速度的節奏，乃是演奏者全人格的流露。」表情速度的自由節奏，實在是出於嚴格速度而來。在最嚴正的拍子進行中，通過了熟練的技巧，加入了內心的情感，便自然地流出表情的速度。這是很合理的；唯有通過嚴格訓練，乃得到真正的自由；否則只配稱為放縱。

「節奏只可以感而不可以數」，這句舊語，告訴我們：節奏是從感情深入人心，而不是從理智去說服聽衆。但在開始訓練之時，一切表情的速度，都要化為最基本而可以用數目計算的拍子。通過了嚴格的數拍子訓練，便可以進為自由的節奏表演。

曉邦（Chopin）是運用表情速度最多的鋼琴演奏家。他說及歌曲的奏法，便解釋了表情速度的意思。他說：「歌謠曲的歌調，可以不照嚴格拍子；但其伴奏必須保住嚴格的節奏。試看風中搖曳的樹木，其樹幹總保住嚴格的節奏，猶如伴奏；但其樹葉，却可以自由飄蕩，就如歌調。」這話使許多人無法了解；如果歌調自由，伴奏却保持嚴格節奏，豈不是弄得紛亂之至？其實，他所說伴奏的「嚴格」，並非指「機械」；只是樹葉搖曳於感情的風裡時，樹幹也有隨着樹葉搖擺的可能，不過它總是較樹葉為穩定而已。

曉邦鼓勵着表情速度，同時也鼓勵他的學生參加集體的演奏；因為從集體合奏裡，甚能培養起嚴格的速度，這正是滋長起表情速度的最好方法。

表情速度，是每個人不同的，因此，同是一首樂曲，便因各人所用的風格，各有差異。許多奏

唱者登台，表演的樂曲總不能使聽衆感動，這是因爲他們缺乏了表情速度，自由節奏。待他們能夠使用表情速度於演奏裡，那時候，能否感動聽衆，便要看他們的內在品格了。表情速度與自由節奏，實在直接表現着他們的內心。他們的品格如何，便表露成如何的風格——是雄厚，是柔婉，是精細，是辛辣，是仁藹，是尖刻，都將在表情裡顯示無遺了。巴垣(Burton)說得好：「風格就是本人。」(Style is the man.)

十三 音樂與跳舞

音樂與跳舞，都只是不同方式的節奏表現：所以，在原始民族中，節奏的動作，節奏的歌唱，節奏的音响，都看作一個總體。薛治(Neutsch)說得好：「他們從沒有歌而不舞的時候，也從沒有舞而不歌的時候。」

格羅氏(Grosz)說：「跳舞的特質，是在動作的節奏之調整。」現在，我們正要用歌唱和跳舞的活動，改造人們的呆滯聲音和麻木動作；把他們都用節奏之力，使活潑起來。

我們不獨要藉音樂、跳舞之力，使人們活潑起來，而且要藉音樂、跳舞之力，使人們身體康健及增強團體的意識。格羅氏說：「跳舞的最高意義，全在於它的社會化。——狩獵民族的跳舞，一律是羣衆的跳舞。除了增進親切的感情之外，也準備戰爭；因爲操練式的跳舞，實在相當於軍事訓練。」

屬於跳舞的社會影響，大部份也屬於音樂的；而這種影響的主要部份，應當歸功於節奏。從體育的觀點看來，身體的鍛鍊便是主要的目標。但跳舞訓練，在其過程中，我們收穫到社會的作用；在其結果上，我們收穫到內心的調和；身體健康，却在於不知不覺之中完成。由此，我們便曉得，應該怎樣去運用音樂與跳舞為教育工具。

我國古代的跳舞，傳下來的多是昇平時代的宗廟舞，禮教舞。在動作裡，把舞姿象徵着忠、孝、節、義，呆板地只是些傀儡動作。這種「倫理的舞」毫不適合於我們現代的生活。那些「方澤舞」，「禮穀舞」，「大廟時享舞」都是千篇一律地呆滯與滑稽；由倫理化而成為形式化、虛偽化，都為我們所不取。我們需要那些「勇敢地，大步走出來，跳着，跑着，把頭抬起來，把手伸出來，表現出我們祖先的英雄堅忍精神」的跳舞動作，（見「鄧肯女士自傳」）人們都活潑起來，勇敢起來，健康起來，團結起來！

我國古代，也有些記載這樣跳舞的史蹟，且找兩段來看看：

閩中有渝水，濱民多居水左右，天性勁勇。初為漢前鋒陷陣，銳氣善舞。高帝善之曰：「此武王伐紂之歌也。」乃令樂人習之；今所謂「巴渝舞」也。（華陽國志）

北齊蘭陵王，長恭才而貌美。常著假面以對敵。嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍。齊人壯之，為舞以效其指揮擊刺之容，謂之「蘭陵王入陣曲」。（文獻通考）

我們現在，正需要這種的舞，無論「巴渝舞」，「蘭陵王入陣曲」，這些發揚蹈厲的跳舞，實在

足以完成體格訓練、內心訓練以及團體精神訓練於節奏活動之內。

現在，音樂與跳舞應該聯繫運用起來。樂曲應該偏於活躍，刺激人們振作；跳舞應該側重健康、內心、團體精神的各方面。我們需要司特洛士（Strauss）的特長，運用雄厚的音樂，鼓動人們奮發起來。（註）

（註）司特洛士是世界上最著名的「圓舞曲之王」，他的傑作甚多，「藍色的多瑙河」是其中之一。Loon 批評他的特點是：「他努力引動人們起舞，而不以人們的傾聽為滿足。」

一四 語言和音樂

語言之與音樂，正如書法之與繪畫，步行之與跳舞，實在是同源。

語言與歌調（即是旋律，Melody），關係特為密切。講話時的發聲，其強弱高低，節奏，都與音樂有關連。我國的語言，更與旋律相切合，那些平、仄、陰陽的聲韻變化，全是音樂上的變化。盧梭昔日承認法國的語言，比不上意大利的語言之適合歌唱；現在，「我們乃發見到，中國語言比意大利語更利於歌唱。」（見Lafuze所著的「中國音樂藝術之基礎」。）

不論中外，古代的朗誦經文都是歌唱式。它的唱法，並非有固定的曲調，却是依據詞句的字音，隨時誦唱而成。因此，我們可以明白：自然的歌唱，是由於語言的音調而決定。

我國的語言，更用平、上、去、入的聲調變化，而使字音發生不同的意義。所謂「平聲平道莫低昂，上聲高音猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。」這全是字音的音樂變化。巴頓(Barton)稱呼這些平、上、去、入的變化為「音樂上的繼續滑變」。外國人稱中國的語言為「音調的語言」(Tone Language)，也很有道理。

西洋的歷代作曲家，都一致承認，旋律不能勉強作出來。他們說，創作旋律，乃是一種靈感與天才。旋律只能夠用人力去開展，編整，或加伴奏；却不能機械地以人力砌成。可是，在我國，却全不是如此。中國的詩詞，在朗誦裡，便決定了唱法；它的旋律，是由語言所決定的，根據平、上、去、入的聲韻，便大堪完成美麗的旋律。

西洋音樂，看重和聲的研究，承認從和聲中，可以產生旋律。但中國音樂，則全不重視和聲，却用全心全力，去精製旋律。西洋音樂，以和聲為主，而旋律為次；中國音樂，便剛與此相反，是以旋律為首要的。

因為中國的旋律是依據詩詞的聲韻而生，所以有了詩詞的字句，便能因朗誦而取得其音調。由此看來，中國樂譜之不精細，是意中事。音調依附詞句而存，有詞句便可以唱；故自詩經以至於流行民間的大鼓書、木魚書，都是有字句而無譜表的。文人研究音樂，便偏於填詞、填句，都是文字上的玩意，而非從音樂本身做工夫；這真是一件大大的憾事。(註)

現在，我們認識了中國語言是最富於音樂性，中國詩詞最富於音樂的旋律；便應該把它從朗誦之

中，改善發揚。如果能夠用新方法，從音樂的研究去把中國的詩詞化為樂曲，則必可掃除了以往「以文字為遊戲」的弱點，而建立起進步的新音樂時代。

歌德說：「作曲的人，應該是詩人底唱着的朗誦者；字和音，句和曲調，應該是結成一體。」我們要求每個為詞作曲的人，都先認識我國語言文字的優點，然後配合以進步的音樂技巧；如此則必能把中國歌曲發揚到一個燦爛的階段。

（註）華蓮圃在所著之「戲曲叢譚」裡有一段說及文人的作詞作曲，（注意，這裡的「曲」字並非指樂譜，而是元朝的劇曲，都是指詞句）有這麼一段：「今之研究曲學者多矣，雅能知音者，百不一見，其故何哉？一言以蔽之曰：彼等所能者，詞也；至於譜，則弗能通也。操觚之士，但解填詞，而將製譜點拍之事，一概託諸梨園歌師，而已若無與其間者。甚或違譜妄作，聲調乖迕，豈不惑哉？故凡有志於曲者，即當拾此擊緒。」

一五 說話與唱歌

說話與唱歌，實在很難劃分一個界限。說話與唱歌，都是以聲音表達出內心意思的藝術。說話之中，有唱歌的成份；唱歌之中，也有說話的成份。廣義地說，說話便是唱歌，唱歌便是說話；它們只是量的差別而非質的。正如跳舞與步行，其間是沒有截然分界的。

最熟練最自然的唱歌是逼近說話的。最優美的說話，也是逼近唱歌。如果詳細把它們加以分析，便可以發見到，它們都需要正確的呼吸，正確的口形，正確的運聲，正確的力度。如果我們以為說話是不必如唱歌般呼吸與運聲，只是因為錯誤的習慣，使我們誤認那壞的說話方法為正當之故。聲樂家育家華倫蘇（Warren Shaw）說得好：「正確的呼吸方法，運聲方法，只有一種。不獨是歌者要獲得這種正確的技術，一般人也應具備它！」

應用唱歌的技術於說話裡，最顯著的莫如演講者及話劇的演員說白。因為人們在日常生活中缺乏正確的聲音技術，尙可以勉強應付；但站在台上說話，要用力，要用氣，便感到吃虧之至了。由此，我們便設計着，要從唱歌裡發展人們的聲音，從唱歌裡磨練起說話的技術。意大利古語說：「能說的便能唱；」我們便要倒過來說：「能唱的乃能說。」洪深先生告訴我，他要演員們每日練唱各種音階，使發展他們的說話技術；這是千真萬確的方法。

洪深先生寫的一本「戲的唸詞與詩的朗誦」，把說話與唱歌的異同，解釋得很詳細。他是站在戲劇的立場來分析此二者的差別，我便站在音樂的立場來分析；其中所有意見的異同，是可以詳加討論的。洪先生說，說話與唱歌，在其表現方面，有其相同的地方：

（一）不論說與唱，都不應在每個字音上用同樣的氣力，而應該連綴數音，成爲短語（Phrase），在短語的每一拍，給予適當的加重。

（二）諸短語之間，應該有音色上的、及力度（Dynamics）上的對比。同樣短語重複數次，則

每次音色應不相同。

這兩點，都是極其正確的。不論說與唱，都應有色彩，有表情，使聲音的進行，表現出優美而有內容的詞義。那些板滯麻木的說話，正如板滯麻木的唱歌，都應全部掃除的。

至於分析說話與歌唱的不同之點，我却與洪先生的意見頗有不同。現在將洪先生的各點列下，並附加我的意見於各點之後：

(一) 唱時從一音到另一個音的高度，必須跳躍，有如爬梯子。說話時則用滑音，各音滑進如走斜坡。——這個分析，頗嫌未夠詳盡。唱音階，誠然是有如爬梯子；但唱歌時，却常有用及滑音。奏提琴時，也用一些滑音 (Portamento)，可是永不用很多。說話時，也不一定用滑音；如果多用滑音，其醜陋之態，正如唱奏時的滑音過多一樣壞。我們常常可以在鋼琴上 (沒有滑音) 正確地模仿出某句說話，或某人的名字；這可以證明，說話並非必用滑音，而唱歌也不是必不用滑音的。

(二) 唱時每個音的高低長短必須準確。「說誦是心靈指導的藝術，而歌唱則是聲音指導的藝術。」——這點觀察，最不確實。不論說與唱，其實都是心靈指導的藝術。如要勉強劃分，只能把說話列於「理智成份較厚」一邊，而把唱歌列在「感受為主」的一邊。其實，理智與情感，在運用起來之時，都是互相錯綜，難以截為兩面。至於唱時，高低長短必須準確，却是真的。但通過了這嚴格的準確階段，便進於自由的「表情速度」，唱的每句，每段，都成為個性的自由發揮，那時的唱，便與說相吻合，難以分辨何者為唱，何者為說了。說話之中，每個音的高低長短，屬於自由的節奏，這與嚴

格的節奏，乃是量的差別進而為質的差別，它們並非絕對相反的。

唱時，韻母常保持久些，所謂振音，全在母音上做工夫。說話時，則韻母不能過份拉長，亦無振音。——關於振音，常用於歌唱，却是真的；但唱歌裡亦有許多如說話一般，韻母亦不一定保持久些。在說話時，尤其是山上的牧童隔山傳話，或在遠距離呼喚一個人的名字，韻母也常被拉長，也可以有振音。他的呼喚是說話而不是唱歌；但實則包含着唱的成份。唱與說，就是這樣二而一，一而二的。

(四) 唱時，韻母可以用數個「音高度」(Pitch)，說話則甚少如此。——誠然，唱時一個韻母可以唱幾個音高度，升降變化；但說話也是一樣。人們所說「喂」，「啊」等等音響，常常包含着數個音高度。最顯著的是嘆氣的「啊」音，裡面實在包含着下列行的半音階，不過，它是滑進的。唱歌時也常用及這種滑進的聲音；故唱與說均有此情狀。

(五) 唱時側重聲母，說時則聲母較輕；且有略音 (Glide)，使數個字音結成一片。——唱時側重聲母，說時也一樣側重聲母。如果說時較輕，只因整句話的連串，各字進行，不克把某個字故意側重。這種情形，在流暢如說白的歌曲中，也是一樣常見。至於說話裡所用的略音，唱歌時也一樣的運用。凡是可以說的，都可以用於唱。數個字音結成一片，在唱時也一樣可以用的。

(六) 唱時須多用力。說話的正常高度 (Normal pitch)，一般地較唱為低——唱與說的用力程度，是很難有分別的。對着千百人唱歌，與對着千百人講話，其用力的程度，恐怕毫無分別。唱歌也有輕輕的時候，正如說話也有輕輕的時候一樣。說話的高度，與地方習慣及個別生理方面大有關連。

許多地方，人們的說話高度，徘徊於五度距離之間；同時他們所唱的歌曲，也便是只有五度的音域（Compass）。歌唱的高度，與說話的高度，常是携手的。但藝術歌曲則不然；作曲家可以把人聲的全個音域運用出來，故其高度可以比說話高些。所以，我們應這樣說：日常說話的高度，一般地較藝術歌曲為低。

根據上列的分析，我們相信說話與歌唱都是一件事。爲了要增進人們的說話能力，故要推行「歌唱的訓練」。我們的嗓子，並非已經完整的一件樂器；却要每個人自己去把發聲的器官聯絡起來，乃得應用。歌者與奏提琴者相比，便有着極其不同之點。——如果提琴是拆開來的零件，奏者先要把各件膠合起來，乃得演奏；這便近乎歌者的工作了。人們總是沒有好好的把嗓子磨練，用着錯誤的方法去發聲，說話；於是與歌者習慣迥異，竟以爲歌唱與說話絕不相同了。

一六 唱的技巧

好的歌唱技術，不外是呼吸與發聲爲其基礎。

著名的男高音歌者卡羅索（Caruso）說：「不善於控制呼吸的人，決不能唱得好。」女高音歌者瑪爾巴（Melba）說：「正確的呼吸，是造成美麗聲音的重要技術。」由此我們在練習歌唱時，先要解決呼吸和發聲的技巧。

如果要學習正確的呼吸方法，便該以嬰孩為師。嬰孩的呼吸是自然的，不是像成年人那般「吮」着氣。他是由胸部擴張而吸氣，並非因呼了氣而擴張。許多人吸氣時，要聳動肩部，要吮着，抽氣進肺去；這是人為的、錯誤的方法。

試觀察嬰孩的吸氣吧，他的呼吸與發聲都聯繫得很密切。他所發的聲音，總是圓潤的，飽滿的；可是缺了了控制的能力。我們要學他的自然呼吸方法，同時也要練習到可以受意志所控制，然後能夠運用自如。這裡的歌唱方法，是弗林明（Fleming）教人的，我們也可以試試看。

站立的姿勢——直立，任一脚稍伸前兩寸，使身重放於兩個腳跟上。全身不可緊張。把胸部挺起，挺得很高，不可駝着背。把下頷收進一點，不要把面向上仰。肩部與頸部都要放鬆。橫膈膜收緊。開始，假定吹熄一枝燭火。每一吹的動作，橫膈膜都要向內推。吹一口氣，要用多少氣量，便吸多少，不必貪多。每日練吹二十次，漸進而至每日吹五十次。每吹一次，都要把喉頭放開，全身放鬆，胸部挺高。每吹一口氣，可以慢慢地吹，直至把氣吹完，再吸氣；可是吹時總要有力，假作要把面前的燭火吹熄的樣子。

我們練習，永不可練到疲倦的頂點。應該在疲倦之前，便要休息。每次練習，十五分鐘至二十分鐘便夠，稍休息後，再練。如要練習一小時，則把一小時分為三四個段落，中間有些時間休息，便是最好的方法。

進一步，便把每吹一口氣，都變為「嗚，嗚」（Woo, woo）的聲音。這可以用不太高不太低的

動作上，（就是橫腦膜的向內推）。你會見過白燕的歌唱嗎？女歌者德烈絳尼（Dragonette）。便是因爲觀察白燕唱歌而悟到唱的秘訣。她說：

「它是那麼細小的鳥兒，却能唱出如許精美嚶啾的歌聲來！它在唱時，不獨是小小的喉頭震動，而是全身都在震動！實在，它的喉頭在發聲，而整個身體都在歌唱着；整個身體都是一個共鳴的箱子。因此我們曉得，歌唱不是喉嚨的局部工作，而是全身的工作。人們所說的「深呼吸」，不如改做「完全的呼吸」，更爲澈底；因爲呼吸徒然有深度是不夠的，還要有飽滿的力量，然後可以使整個身體活潑起來。」

許多歌者，唱時不曉運用全身之力以獲共鳴的效果，於是壓着喉頭，有如叫喊一樣，自以爲很有力量。其實壓迫喉頭，實在是傷害了歌聲。緊張的喉頭，是無法唱得好的。有力的歌聲純賴於共鳴；用力壓迫，只得到粗劣的效果。聽衆所愛的是美麗自然的歌聲，却不是多麼強大或者多麼尖銳的歌聲啊！

一七 唱歌的重要

在器樂技巧尚未發達以前，音樂之中總是以唱歌爲首要。嗓子便是最完善的樂器。用美麗的歌聲，便能同時夾着美麗的詩詞，從感情，從理智來直達聽者的心坎。歌唱是多麼完美的音樂表演啊！

我國古代，也有這樣的名句：「取來歌裡唱，勝向笛中吹。」那時總倚唱歌，而不讚賞絲（絃樂器），竹（管樂器）。人們總歡喜聽唱（肉聲），而不喜歡聽奏（器聲）。芝庵論曲謂：「古云：絲不如竹，竹不如肉；以其近之也。」因為當時總要樂中有詩；所謂「樂無詩，非樂也」，便是重視唱歌的基本原因之一。

從前，我國也有許多著名的歌者。他們有優美的聲質，又加以苦心鍛鍊，於是造成聲樂上的光榮史蹟。這裡是唐代一位女歌者的故事，取自唐代段安節撰的「樂府雜錄」。

開元中（唐玄宗）內人有許和子者，吉州永新縣樂家女也。開元末，選入宮，即以永新名之，籍於宜春院。一日，賜大酺於勤政樓，觀者數千萬衆。誼譁聚語，莫得聞魚龍百戲之音。上怒，欲罷宴。中官高力士奏：「請命永新出樓歌一曲，必可止誼。」上從之。永新乃掠鬢舉袂，直奏曼聲；至是，廣場寂寂若無一人。

這樣的歌聲，我們總可以想像得到，是如何地豐厚美麗，是如何地具備吸引力量。這種歌聲，半是生成的優美嗓子，半是自幼訓練起來的結果。在其磨練之時，總是經過口形的改正，呼吸的調整，共鳴之發展，然後達到完善的境地。許多人沒有正確的練習，徒然用喉頭去拚命的喊，當然是不能感動聽衆的。

沈括說：「不善歌者，聲無抑揚，謂之念曲；聲無含韞，謂之叫曲。」（筆談）要使歌聲有抑揚，有含韞，必須練習正確的呼吸，正確的發聲；否則便展發無之可能。

也有許多人以為聲音愈大愈好，或者以為唱得愈高愈好，這是十分錯誤的見解。如果歌聲沒有豐富的內容，則無論怎樣大聲、高聲，都不過是嘈吵的喧鬧而已。街上的叫賣小販，也有不少很大的聲量；豬兒的叫喊，實在也有很高的音響；可是那又有甚麼好聽呢？由此我們便要曉得，只要歌聲有情感，有內容，也不一定要求大聲與高度。

直至現代，樂器進步了，奏的技巧進展到驚人的地步；但唱歌仍然是音樂裡的重要地位。這也正如芝庵所說：「以其近之也。」我們希望每個人都練習唱歌；因為在唱歌裡，我們可以得到很多利益。但是在練習唱歌之前，必須把錯誤的唱歌習慣掃除，才有進步的希望。甚麼是唱歌的壞習慣呢？那就是唇兒半開，牙齒不開，喉嚨緊張，舌頭隆起，口形不確，吸氣動肩，面部不鬆——凡此種種，都要改過來。

兩個喝醉了的船夫，要駕小艇渡河。跳到艇上，划了整個鐘頭，還沒有到達對岸。兩個人，互相埋怨不夠努力。結果酒也醒了。細心一看，原來小艇的繩子還縛在碼頭，未曾解掉。——壞習慣就好像一條繩索，它把我們縛着，不讓我們進步。讓我們先把一切錯誤的發聲習慣改善，然後努力練習，必有好成績的。

一八 怎樣聽音樂？

一個粗劣的提琴演奏者，每晚都奏着些乾澀的曲調以自娛。鄰居的老婦人，每聽到他奏曲，便總是感動得眼淚盈眶。他知道了，便欣慰地自知這是提琴的魅力。有一次，他奏完曲，看見那老婦人，哭得很悲傷。他不由得停下來，對她說：「老婆婆，我的琴聲使你感動得如此厲害，你有甚麼心傷的往事呢？」

那老婦人便很忠實地答：「是的，先生，你的琴聲使我想起我的亡兒。他生前每日每夜都在這裡彈棉花的。」

這位自鳴得意的奏琴者，聽了這話是如何失望，我們是可以想像得到的。

人們是怎樣聽音樂的呢？是不是因為學習過音樂的技巧？是不是因為愛它的美麗聲音？是不是了解曲體的結構，音律的數理？凡此種種，真是難以一言答覆。據美約士（C. B. Myers）所說，一般聽音樂的人，都可以分為四類：——

（一）主觀類——他們只是注意音樂對於感覺、情緒和意志的影響，以致忽略音樂本身的形式。他們歡喜聽這曲，憎惡聽那曲，完全因個人的主觀愛憎而決定。這種態度，不是欣賞的。因為他沒有在藝術和實際人生中，維持一種適當的距離，故其美感程度最低。

（二）聯想類——他們專注重聽曲時的聯想，而忘記音樂本身。例如那聽提琴而悲哭的老婦人，她所聽的樂曲，也不一定是良好的演奏，亦不一定是奏着悲哀的曲調。她只是因琴聲而聯想到彈棉花，由彈棉花而聯想到死了的兒子。由聯想而生的快感，悲感，往往不是美感；只是有時偶然吻合而

已。

(三) 客觀類——這種人多數是經過高深的音樂訓練。他們熟悉音樂的技巧，因此聽曲時便處處用了批評的態度。這種客觀的態度，實在是批評，而不是欣賞。因此，這種聽者，常常比不上聯想類的聽者之獲得快感。

(四) 性格類——這是把音樂的各種聲調，加以擬人化的聽法。他們聽出各種曲調的內在性格，他們聽到每種樂器、每種速度，都有特殊的性格。他們在聽曲時，能使物我同一境界，故其美感程度，較前三種聽者，來得高。

一般人聽音樂，實在都偏向於聯想的一類。實在說來，有聯想然後有可把握之點，否則聲音如此抽象，一般人是難以捉摸的。也有許多人，不懂音樂而能真真嗜好音樂。他們所玩味的，不是音樂本身，而是音樂所引起的幻想。他們常把音樂翻譯為生動的情節或鮮明的圖畫；詩人們尤其是偏向於此途。可是「純美派」的人，却極力反對，說這並非純粹欣賞音樂，甚麼壞的聲音，例如彈棉花一般的提琴聲，也可算是音樂嗎？

我們站在教育的立場來普遍推廣音樂，無論人們聽曲時用甚麼方法，主觀式、聯想式、客觀式，性格式，我們都一律接納。因為無論那一種聽法，都是足以培養起良好的身心反應的好活動哩。

一九 音樂是心聲

音樂並非徒然是些悅耳的聲響。無論是唱歌，是奏琴，主要的工作，便是通過唱奏的技巧，表達出心聲來。因此，唱奏音樂，乃是表達心聲；聽賞音樂，便是領略心聲；樂音只是傳遞心聲的媒介而已。

樂記說：「樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲嗚以殺。其樂心感者，其聲嘒以緩。其喜心感者，其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。六者，非性也；感於物而後動。」

既然音樂是「感於物而後動」，聽曲者也便要有精微的心耳，然後能夠接受得到；所謂心聲默契，便是此意。古代關於伯牙與鍾子期的故事，是其最著者：

伯牙善琴，鍾子期善聽。伯牙鼓琴，志在高山；鍾子期曰：「善哉！峨峨兮若泰山。」志在流水；鍾子期曰：「善哉！洋洋兮若江河。」伯牙所念，鍾子期必得之。伯牙遊於泰山之陰，卒逢暴雨，止於岩下。心悲，乃援琴而鼓之；初如霖雨之操，更造崩山之音。曲每奏，鍾子期必窮其趣。伯牙乃止琴而嘆曰：「善哉！善哉！子之聽夫志！想像猶吾心也，吾於何逃聲哉！」

在音樂裡，蘊藏着深厚的心聲；因此音樂便是品格的流露，如果學習音樂，不能把握這一點，則

仍然是很膚淺的技巧而已。昔日孔子從師襄子學習鼓琴的事蹟，可以供給我們參攷：

孔子學鼓琴，師襄子十日不進。師襄子曰：「可以益矣。」孔子曰：「丘已習其曲矣，未得其數也。」有間，曰：「可以益矣。」曰：「已習其數，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其志也。」有間，曰：「已習其志，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其爲人也。」有間，日有所穆然而深思焉，有所恬然高望而遠志焉。曰：「丘得其爲人矣。黯然而黑，幾然而長，曠如望羊，如王四國；非文王其誰能爲此也？」師襄子避席再拜曰：「師蓋云文王操。」

試看孔子學習奏琴，多麼小心而且重視內心的修養，他學習了這首樂曲，還要精細地去研究曲中的律數，曲中的意志，並且潛心學習曲中的品格。這樣學習的精神，該給我們奉爲模範。

音樂是表達心聲的，學習唱歌與奏琴，除了表面的技術之外，還要注意到這最重要的內心修養。一切「技術至上」的演奏者，歌唱者，都是因爲眼光狹窄，故養成了淺陋的見解，待他們再磨練多些年份，只要他們真是誠懇地研究音樂，便終會發現到音樂之學習，最重要者，不是聲音上、指頭上的技巧，而是品格上的修養。蘇東坡有一首「琴詩」，幽默之中，很能說明這個道理。他的詩是：

「若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴？

若言聲在指頭上，何不於君指上聽？」

（岩棲幽事）

二〇 無聲之樂

有聲之聲，不過百里；

無聲之聲，施於四海。

——謬稱訓

樂音未嘗不美，然而非人間之最美者。樂音屬於暫時的，而靜默屬於永遠的；樂音有易忘性，而靜默則有永久性。古來聖哲，凡了解音樂的，也必了解靜默。莫扎爾德是音樂的奇才，他說：「說話靜止之處，便是音樂開始之時。」樂聖貝多芬也說：「聽得到的音樂是美妙的，但聽不到的音樂，更為美妙。」他在晚年，雙耳已全聾了，但仍然憑其心聲，寫成那套世人稱頌不已的「第九交響曲」。（合唱交響曲，共分四大樂章，其第四章，則用龐大的合唱與樂隊相融和，詞句乃是席勒所作的「快樂頌」；因為這是交響曲而以合唱為主，故被稱為「合唱交響曲」。）

靜默之中，蘊藏着無盡的音樂。如果欣賞偉大的音樂，便該向靜默的世界裡找尋。可惜這種無聲之樂，却不是人人能聽懂的，故需要有人為他們翻譯，有人為他們從靜默裡偷出一點來分給他們享受——這些人，我們便稱之為音樂家。

最偉大的音樂，是內心的音樂，而不是有聲響的音樂。孔子說：「至樂無聲，而天下之民和。」

（大戴禮，主言）莊子在「天地篇」裡說：「視乎冥冥，聽乎無聲；冥冥之中獨見曉焉，無聲之中，獨聞和焉。」又在「天運篇」裡說：「聽之不聞其聲，視之不見其形，充滿天地，苞裹六極，汝欲聽之而無接焉。」揚子在「解難」裡說：「大味必淡，大音必希。」這都是說明音樂要內心的和諧，而不是要那徒然的音響；內心既得和諧，則靜默之中，便有音樂，不必向外求取表面的聲音了。因此，孔子說：「樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」莊子也說：「鐘鼓之音，羽旄之容，樂之末節也。」（天道篇）

陶潛藏為素琴。這琴是沒有絃綫的。他每在醉後，便撫之以寄意。（見「陶潛傳」）這實是極端重視內心的好樂者。高渥在其「無聲樂賦」說：「厥初造化，衆籟未吟，寂兮寥兮，有此至音，毋聽之以耳，將聽之以心。」可是，用心來聽，聽那無聲的音樂，到底是神祕無稽，不能捉摸。對於現實的生活，反而不切實際。因此，我們要先用有聲的音樂，以啟示無聲的音樂；要先用聲響的音樂，以啟示內心的音樂。如果不是經過有聲的音樂訓練，決不能了解自由的節奏一樣。明白這點，則不致陷入「皇帝的新衣」所指示的笑話了。

★

★

★

倘我們在音樂生活中，知道聲響比不上靜默之偉大，則亦必能在日常生活中，了解言語遠不及靜默之有力量。從音樂裡，我們曉得毫不苟且地運用着聲音以表達心聲；所以也曉得毫不苟且地運用言語去表達心意，塞滿音響的，並非好音樂；因此，我們也不要再在生活裡，喋喋不休地講，講個不停。

孔文子說：「時而後言，人不厭其言。」

孔子說：「天何言哉，四時行焉，百物生焉！」

孟子說：「天不言，以行與事示之而已矣。」

這是多麼偉大的靜默！在靜默裡蘊藏着苦幹不懈的積極精神，實在是現代青年們應該深深體會的。人們終日喋喋不休地說話，運用着虛偽的文句，狡詐的言語，實在很難了解到靜默的偉大。如果人們讀過莫泊桑的「一段小繩」，領悟到這種人生悲劇之來源，便會透澈地了解這句瑞士的名言：「言語是銀，靜默是金。」（註）

生存在現實的環境裡，我們不能過份地偏重了唯心的靜默；但應努力去認識它，了解它，以增厚人生的內容。我們並非教人不用音樂，而是教人去了解音樂的泉源；並非教人不言，而是教人慎言；並非教人以消極的停頓，而是教人積極地苦幹。倘若以為靜默只是忍耐、退縮，或者以為被辱而不言，乃是靜默的本旨；則實在犯了嚴重的誤解。大勇誠然若怯，大智誠然若愚；但他們在靜默之中，都是英勇積極地幹去，却不是喋喋不休，「華而不實」地輕浮亂嚷。這種革命者的靜默精神，是中華的兒女們所應具備的；憑藉它，我們要洗掉那些「說了不做」的污點，從而建立起復興民族的豐功來。

（註）莫泊桑的短篇小說「一段小繩」敘述一個鄉人拾起了小繩，被人誣告是拾了別人的錢袋。雖然後來水落石出，因為他過份地解釋表白，喋喋不休，反惹起人們的疑心。後來他是被閒言所苦，因惱恨焦慮而致病身死。

二一 聽之以心

聽音樂時，我們是用內心去領略樂裡所表現的心聲。所謂「毋聽之以耳，將聽之以心。」經過這種心耳的訓練，則聽任何一種音響，便都能夠直接聽到隱音後面的真情了。

人們不曉得用心聲去聽樂曲，故總不了解琴聲的微妙。人們不曉得用心聲去聽一切日常生活的聲響，故總不能審察微細的事體。他們對於「審察聲音以知真情」的事蹟，便都引為奇蹟了。

韓晉公泯，在潤州，夜與從事登萬歲樓，方酣，置杯不悅，語左右曰：「汝聽婦人哭乎？當近何所？」對：「在某街。」詰朝，命吏捕哭者訊之信，宿獄不具。吏懼罪，守於屍側，忽有大青蠅集其首。因發髻驗之。果婦私於鄰，醉其夫而釘殺之。吏以為神，問晉公。晉公曰：「吾察其哭聲，疾而不悼，若強而懼者。」——晉公從婦人的哭聲裡，聽到她的哭聲沒有真情。經過驗屍，乃知婦人是因與鄰舍私通，而謀殺了丈夫。從哭聲裡審察得如此精細，怪不得一般人感到神奇了。（原載「酉陽雜俎」，唐·段少卿撰）

王充「論衡」云：鄭子產晨出，聞婦人之哭。拊僕之手而聽。有問，使吏執而問之。卽手殺其夫者也。異日，其僕問曰：「夫子何以知之？」子產曰：「凡人於其所親愛，知病而憂，臨死而懼，已死而哀，今哭已死而懼，知其姦也。」

這種精明的觀察力，是從「心耳」之力而來。在日常生活中，我們很容易找到這種顯淺的例證。譬如，烹飪的婦人，從聽鍋中的水聲，便知道水沸與否。熟練的機器工人，從聽電機的聲響，便知它的毛病在甚麼地方。老練的教師，從兒童的說話神態裡，便知道他是否撒謊。這都是最易看到的「心耳」之運用。

因此，我們對於紅線的故事，便很容易了解：

潞州節度使薛嵩家裡，有個女僕人，名叫紅線。她是精通音律，能以心耳聽心聲的。有一次，軍中大宴，奏樂時，紅線對薛嵩說：「羯鼓的聲音，響得十分悲切，那位奏者，必有心事。」薛嵩便召了那位羯鼓的奏者來，問他。他答道：「我的妻昨夜死了，我又不肯請假回去，所以心中很苦。」於是便給他請假回家。（見袁郊的小說「紅線傳」。）

人們對於公冶長的能解鳥語，視為神奇。其實，他是憑藉心聲去體察鳥鳴的內心情緒，而非去聽鳥類的詞句——由這點看來，公冶長的故事是可以入信。他聽到小鳥們快活地唱着，表示不遠之處，有可吃的食品，却是真的。但，說他聽見小鳥對他唱：「公冶長，公冶長，南山有隻虎拖羊，你吃肉，我吃腸。」那便是後人穿鑿的神話了。聽到小鳥們驚慌亂叫亂飛，表示那邊有人追逐它們，却是可能的事實。但，說他聽到小鳥報訊，謂有敵人來攻打城池，那便又是後人編出來的傳奇了。

如果我們能夠運用心耳去聽一切聲音，立刻便可發現到大自然裡無處不有美妙的音樂。一切藝術家們，都是憑藉其心耳、心眼，去從大自然為師，去從大自然裡汲取新材，來貢獻給一般人們欣賞而

已。我們雖不創造藝術，若能以心耳去聽，以心眼去看，那就不愧爲一個真正的藝術家。我們要求每個人都能達到這境界，實在，這是可能的。

二二 戰勝厄運的音樂家們

心理學家告訴我們：當人們遭遇到不幸的襲擊，可以有兩種絕不相同的反應：一種是利用此爲事業失敗時的藉口；另一種則用作成就事業的橋樑。這些不同的反應，乃由於個性之不同而來。古來許多偉大的人物，都是由於不幸的襲擊。我們不應說「他們雖然遭遇到不幸也能成功」，却應該說「他們因爲遭遇不幸，所以成功」。這裡所列，是一些音樂家的事蹟，堪爲我們的模範：——

(一)

賽姆白烈治夫人 (Mme. Marcella Sembrich) 是最著名的女高音歌者，爲波蘭籍的美國音樂家。她的父親是很著名的樂者，因爲常用交響樂曲譜，而沒有錢買，故總交給她抄。她在兒童時代，便開始這種抄寫樂譜的工作。

抄樂隊的總譜，真是一件繁重的工夫啊！她在十歲時，每夜都要在燭光下，抄到深夜。開始，她很討厭而不願做；但她的父親實在需要，她又不能不做。後來，她便細心去抄，把每件樂器的譜，都像着奏出來是甚麼音響。這樣做去，無形之中，便熟悉了旋律的進行，和絃的結構。這便是她兒童

時代的唯一玩具。待她到維也納求師時，教師爲之驚詫；因爲她的音樂知識，早有了很好的基礎了。這幼年時的苦工，竟給她轉爲助益一生事業的基石。許多歌者，只有好的歌喉，要費許多時間去學那必讀的樂理，故很吃虧。賽姆白烈治夫人，却把苦役用作助益成功的工具了。

(11)

修芒漢克夫人 (Schumann-Heink) 是美國當代最優秀的女低音歌者。她是與惡運苦鬥成功的。早年，她貧困得無法生活。有一次，決心要投身鐵軌，給火車輾死；但她的最幼兒子說：「媽媽！我愛你！」於是她心腸一軟，死不成了。

她的身體又短，又胖。她會謁見一個指揮者，表白自己想成爲女低音歌者的願望。但，那指揮者不禁大笑起來，說，她不如做個諧劇演員，還來得適合。

又因爲她讀譜技術不良，有一次演唱，弄得聽衆大笑。這種恥辱使她決心磨練讀譜能力；果然，給她努力學到了。

最使她麻煩的，是有了八個孩子。她曾在倫敦演出歌劇，臨上台時，接到電報，說她的孩子病危；她立刻離了戲院，跑回德國去。從此，英國歌劇院，再不聘她了。後來又因爲快要生產，約定的美國演唱旅行，只好停止。多一個孩子，又要多養一個，經濟困難，使她異常之痛苦。但她苦練上前。惡運不能打倒她，於是成全了她。終於她成爲現代全世界最著名的歌者。

(三)

修芒 (Robert Schumann) 是德國的偉大作曲家。他在早年，便因為傷了手指，使他很淒楚。他本來決心成為鋼琴演奏的名手，故特到 Leipzig 尋師，住於維克士 (Wicks) 家中，以全心去磨練演奏技術。他進步得很快，但他很急切，特創了一個方法把右手第四指舉起，以增強手指靈活力。可是，一不小心，竟把第三指的筋肉弄傷了；醫治不良，更把它成了殘廢。他不得已，只好放棄了鋼琴演奏的事業。這惡運結束了修芒成為演奏名手的理想，可是，却正開始了他成為作曲家的決心。現在，我們是從作曲裡認識修芒的偉大。

(四)

薛奇伯爵 (Count Giza Nichy) 是匈牙利的貴族，他決心要磨練成為鋼琴演奏者。有一次，在狩獵時，因為受傷而斷了右臂。只有一隻手的人，看來是絕望於演奏事業了。可是，他還有一隻左手，他可以練成左手的演奏家！

那時候，左手演奏的曲譜是很少的。於是他勤勉地學習作曲，跟隨李斯德 (Liszt)，霍曼 (Robert Volkmann) 學習，自己編作了許多左手獨奏的練習曲和鋼琴曲。由於獨手演奏，他便成為各國知名的鋼琴家，這是具備雙手的人，不能獲得的盛譽。

我們也記起這樣的傳聞：謂有一個演奏家，戰時斷了右臂，特用萬金為酬，請作曲家多都斯基 (Leopold Godowsky) 替他作一首左手的鋼琴競奏曲。這樣只有一隻手的演奏家，却比雙手的更有進取的勇氣哩！

純鋼，總是要經洪爐百鍊的；藝術家也是一樣要百鍊而成。惡運也許橫加挫折；有志者不但不會喪氣，且增強了前進的力量。看意大利歌劇作家弗爾提（Verdi）的例子，便可明白了。

弗爾提，因為決心做個歌劇的作家，切望學習，故從小城跑到米蘭（Milan），要求考入皇家音樂院去研究。他終於被考驗了，給院長及其他的教授面試，又把他的作品表演，結果這位未來的偉大歌劇作家，被判定不及格，不准入學。

後來，弗爾提成名之後，音樂院的主持人，便說明當時他受試驗之不及格，並非因為沒有才幹，只因年紀太大了，音樂院的定例，是不收二十歲以上的學生。可是弗爾提却說明，他受入學試時是一八三二年六月，那時他只是十八歲。

無疑地，弗爾提的不及格，刺激他很大；但他絕不放棄，而奮發努力，以雪此恥。於是求教於劇作家拉韋拿（Lavinia），乃得上進機會。倘當時他考取了音樂院，不經挫折，也許後來無大成就哩。

一 (六)

試看那些最著名的作曲家，他們都是給苦痛的生活煉出來的。孟子所謂「勞其筋骨，餓其體膚，恆拂亂其所為，」孫武所謂「投之死地而後生，致之亡地而後存」，都是這個意思。

舒伯脫（Schubert）早年作曲，窮得五綫紙都買不起。他在維也納，教了三年貧童學校的數學、

國文。他作曲時，總是寫在碎紙上，書皮上，或寫在牆上。他頗受胃病之苦。這些困難的生活，只使他更勤奮於作曲。

莫扎爾德（Mozart）常患發熱的病，這使他的幻想、情緒，都與常人有別；故作出來的曲譜，特為精美。

亨德爾（Handel）的生平，當受癱瘓症所苦。晚年給這病所侵，拚命作曲，直至盲了，也還照常演奏。那時的作品，才是精到的傑作。

曉邦（Chopin）的生活，大半都在病苦中，這是人人知道的。

韋白（Carl Maria von Weber）是浪漫派歌劇的創立者，他不獨常為疾病所苦，且跛了腳，不良於行。

帕格尼尼（Paganini）是空前絕後的提琴名手，常患喉嚨結核症，使他經常苦惱着。

貝多芬，更是不幸，他給聾了耳的災難所苦。可是，他們都驚人地，做出光輝燦爛的事業來。

（七）

托斯卡尼尼（Arturo Toscanini）是現代偉大的指揮者。他却是從苦鬥裡成功的一位。

他原來是樂隊裡的大提琴奏者，因為近視眼，故讀譜困難。他便決心把所奏的譜，都記憶起來。不獨記憶了他自己的部份，同時把整個樂隊的各部份，都熟記在心。這種驚人的記憶力，是由於眼力不佳，從訓練而成功的。

有一次，他們的樂隊演奏於利奧（Rio de Janeiro）那晚，指揮者病了，便臨時由別人替代，但聽衆們嘩然，把替代者逐去。再覓一個替代者，同樣給聽衆不滿意。當時，有些同伴，知道托斯坎尼的記憶驚人，能夠默熟樂譜，必不致有錯誤；於是提議請他指揮。那時，他不過十九歲，從來未有正式登台指揮過樂隊。聽衆看見這個年青的生面指揮者，也便好奇地，靜下來，讓他指揮，看看如果不好，便再趕他下來。

他莊重地指揮，由記憶中，把大樂曲正確地演奏出來；這使聽衆們驚奇地、狂烈地喝彩。從那時候起，他便成爲第一流的指揮者。

也許有人說，厄運侵害我們，而不能打倒我們，乃與年齡的大小有關。但試看那些因厄運而成功的人，也不一定是在年青時期的。總之，在任何年齡，惡運都能使一個人成功或失敗；不過，這決定權却仍操在各人自己的手中罷了。

附記——這些材料，取自 Doron K. Antim 所作的篇中，載於1930年七月份 Etude 雜誌。

二三 瞎了眼的音樂家

巴赫，亨德爾，麥法倫，三位作曲家都是晚年雙目失明的。但他們都仍然奮發不懈，其

勇毅精神，足為後人的模範。前兩位，讀者較為熟悉，故這裡所載的乃是一些較難找到的材料。

★

★

(1) 巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685—1750)

巴赫是德國多玲鎮 (Thuringian) 地方的一個家族。他們從十六世紀開始，直到近代，都以音樂為專業。在音樂藝術上，會建功績的，共有六十餘人，而以巴赫 (通稱為 J. S. Bach) 和他的兩個兒子 (Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel) 最為傑出。現在，我們所要說的巴赫，便是父親巴赫 (J. S. Bach)。

巴赫從幼年在月夜偷抄哥哥的曲譜那時開始，(註一)便一貫地那麼勤勉。在這樣勤勉的生活中，目力便因之損壞。眼力漸弱，到了六十四歲，更成了嚴重的眼病了。由於朋友的勸告，他乃就診於一位眼科醫生。這位醫生名叫泰洽 (Chevalier John Taylor) 是喬治三世的御醫。(他也醫治過亨德爾的眼病)。在施手術之後，這醫生自己記錄說：「這眼病者是一位著名的音樂大師……我以為，必可以像醫治亨德爾一樣，為他醫好，使他重見光明。但當我把他的眼膜拉開，乃發見到，裡面早給癱症所損壞了；故毫無辦法。」

終於，巴赫數次被施手術，敷用藥品，非特無效，且增痛苦。結果他成了全瞎了。他在暗室中，度過幾許悲傷的時光。在精神稍健全些，便計劃如何去修訂他的十八首合唱序曲。

臨死前十日，他的眼病，忽然好轉，甚至能夠看見東西；可是，隨着便是一場發熱，癱病侵來，羣醫乃告束手。1750年七月二十八晚，他安靜地與世長辭了。三日後，被安葬於Johannis-Kirche教堂的南門。這原是公共墳場，他的墓也無特殊標誌。在1864年，這教堂重修牆界，發掘出三副骸骨，也無人能辨出那是巴赫的骸骨。終於由一位解剖學者希士（Geheimrat, W. His）證明其中的一副較大者為巴赫，乃改葬，重修墓碑。

從音樂史上觀察，巴赫乃是新舊時代的聯繫者，新形式的創造者。他的偉大成就，是複音音樂的完成。（註二）他運用對位法於合唱曲和神劇裡，使Cantata, Oratorio, Motet等等宗教合唱曲，成為有生命的藝術作品。（註三）

在巴赫看來，音樂乃是「崇拜的用品」。他的樂曲特性，便是宗教的虔誠氣質。那時，他未曾注意及鳴奏曲形式（Sonata form）的改善，也無興趣去做歌劇的創作。這些工夫，都待後來海頓、莫扎爾德、貝多芬等去努力完成。

巴赫的風琴奏法及風琴曲之創作，是無人能及的；但當時能認識的人甚少。直至貝多芬、孟德爾仲、修芒等給以最高的評價，建立巴赫研究出版協會，後人乃得認識其偉大。他的奏琴技術，乃因通過他的兩個兒子之力，始影響意大利樂壇，從而傳佈各地，以至今日。

（註一）他的哥哥藏着德國名家的樂曲，不准他看。他便在月夜裡，偷抄該譜，費時六個月，始得抄完。這種抄寫的工作，損壞了他一生的眼力。

(註二) 昔日的對位作曲法，可分為兩個時期，一是和聲學發達以前的對位法，一是和聲學發達以後的對位法。前者的代表作家是巴里斯特連拿 (Talstrina) 後者的代表作家便是巴赫。因此，近代音樂創作，便以巴赫為「音樂之父」。

(註三) Cantata 是以人聲為主的大合唱曲，它包含數個樂章。如果不是用人聲，而是用樂器，則稱為「鳴奏曲」(Sonata)。Oratorio (神劇) 是偏於戲劇性質的宗教大合唱。它與歌劇是携手前進的。實在，Cantata, Oratorio, 兩者與歌劇，都有共同之處；因各作者用名之差異，這三者都難以辨出嚴格的界限來。Motet 則是宗教合唱詩，用對位法編作而成的，盛行於中世紀。

★ ★ ★
(11) 亨得爾 (George Frederic Handel, 1685—1759) 亨德爾是與巴赫同時的德國音樂作者，精於對位法及樂隊樂曲之寫作。

他的作品，以歌劇及神劇為主要。在1751年，正寫作他的神劇「依美達」(Jephtah) 便感到眼力很差。從事治療，經過三次手術。1753年，他便全然瞎了。(根據他的朋友所說，並非全瞎。) 但他仍然舉行演奏會，由他的繕寫助手的兒子史密斯 (Christopher Smith) 扶着登台。在演奏時，他總是由記憶而表演他的「風琴競奏曲」。

以後數年，他仍然被扶着，奏演風琴以指揮樂隊，與唱歌團合作，表演所作的樂曲，效果甚佳，極得聽眾之讚賞。1759年，四月六日，他還在風琴邊指揮所作的神劇「救世主」(Messiah) 十四

日，便安靜地逝世。

★

★

★

(三) 麥法倫 (George Alexander Macfarren, 1813—1887)

麥法倫是英國的著名作曲家及音樂教師。

他幼年便性近音樂，一八二九年，入皇家音樂院，專學作曲。一八四三年，留在該院任教職，創作樂曲與歌劇，數量甚多。

他的眼力，早年便比較弱，後來愈趨嚴重，終成全瞎。但這種不幸，絕不使他頹喪。他繼續在該院任職，努力作曲，由一位助手爲他記錄成譜。就這樣作成許多著名的神劇。一八七五年被聘爲康橋大學的音樂教授。一八七六年，被任爲皇家音樂院的院長。

麥氏一生，除作曲外，對於和聲學研究，甚有心得，理論著作甚多。他的苦幹精神，值得我們引爲模範。

二四 聾了耳的音樂家

貝多芬在晚年，成了聾的作曲家。古來的音樂家，罹耳病的並不止貝多芬一人；在他之前有馬諦生，在他之後有史密坦拿及弗朗茲。他們雖然聾了，但仍苦幹到底，待完成了燦爛的功績，然後長辭

人世。這種嚴肅的事業精神，堪爲我們模範。

★

★

★

(一) 貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770—1827)

貝多芬是苦幹向上的音樂名人，他的事蹟，我們常可讀到。這裡所說是一些難得的材料，專敘述他的不幸境遇。

他在中年時，便感到耳裡喧鬧着嘈雜的聲音。他訪問了許多醫師和親友，都得不到好的診療方法。那時，他便陷於絕望的悲困境中。可是，在一八〇一年，寫給他的朋友 W. Cramer 信裡說：

「在造物者的生靈中，我雖然是個不幸的人；但我仍要反抗到底！我必須與惡運戰鬥，它必不能把我拖倒！」

他已經認識了他生命的真義，因此不肯徒事悲歎。從一八〇一年十月至次年五月，他在筆記部裡寫着這樣的話：

「每天我都更接近於我的標目了。這目標，我切實地感覺得到；可是不爲具體地敘述出來，我只爲這目標而生存。……我只能產生音樂而生存。剛寫完一曲，又是開始第二曲。我在寫作之中，同時總是做着三件，四件的工作。」

當時，他已經出版了許多作品。著名的「月光奏曲」及其他樂曲，都甚獲聽衆歡迎。(註一)但他總不滿意於自己的作品。根據他的學生查爾尼 (Chopin) 就是鋼琴教本最著名的鋼琴教育者) 說，

他曾經講過：「從今日起，我要創出一條新路徑！」

但他的耳病，日漸加重了。就診於許多醫生，乃決心易地休養。他擇定一個小村 Ielligemstadt，為暫居之所。那個地方，山林秀美。他便勤奮寫作，完成作品甚多。雖然有時也寫苦惱的信，訴說生命的痛楚；然而他也作成了第二交響曲，曲中充滿鼓舞、愉快的氣質。這是不足為奇，因為他說過：「寫信並不會表現我的重要思想。我的生命乃在所作的樂曲之中。」

以後，直繼續了二十四年，他都是在耳聾的生活裡，完成許多偉大的樂曲。一八二六年，他雙耳全然聾了。由於這不幸的缺陷，反使他聽不到周圍的凡俗嘈鬧，減却許多煩惱。這時，他能專注地，聽到自己的心聲，聽到靈界的音樂了。他每日都虔誠地，委身於創作之上。克倫（Michael Krahn）是他的忠僕，記錄他的行動，切實而逼真：

「五時半，他起床，坐在書桌邊，手脚打着拍，唱着，哼着，寫着。七時半，早餐。剛吃完，便匆匆出門去，漫步於田野之間，呼喊着，舞動着手。忽然走得極慢，忽然走得極快。有時突然站着不動，在小冊子上狂寫。十二時半，在家午餐。食後便休息。直至下午三時左右，再在田野漫步，以至日落。以後的時間，便不再外出。七時半，晚餐。食後，回到房裡寫，直寫到夜裡十時，然後就寢。」

在他臨終的三年中，寫作得很勤勞，似乎往昔所作的許多曲譜，都只是一些引子。我們曉得，昔日物理學家牛頓（Newton）曾經說自己好比一個小孩子，只在海邊拾到幾片貝殼，却未能探求那龐

大的真理之海。貝多芬也用相類的語調，描述他自己：「我感到，我只寫下幾個音符罷了！」

他說：「我仍想貢獻幾件作品給世人，然後像一個老孩子一般，安靜地度此凡俗的餘年。」可是，他這種理想，並不能實現。在他忙着計劃寫作第十交響曲之時，死神便來把他帶走了。

一八二七年三月，他病倒了。窮困之中接得鋼琴家莫舍勒士（Mochales）從倫敦寄他一百鎊的款項，說要爲他開音樂會，故先匯他一筆，以救目前急需。他感激無限。在三月十八日，詳覆莫氏一信，說及他的第十交響曲之寫作計劃。說：「這交響曲的大綱和一些其他的新曲，都已準備妥當，只差動筆，便可完成了。」（註二）可是，他自己和一班朋友，總想不到，八天之後他便逝世了。

他在病中，來探問的人並不多。他早年的許多朋友（他會獻與作品的，或演奏他的作品的人），都已大半死亡，或遠去任職了。他漸知來日無多，不禁幽默地，像昔日拉比里士（Rabbi's）所說一樣，對他的朋友們說：「戲已演完了！人生的交響曲是完了，閉幕吧！」

三月二十六日黃昏，這偉大的作曲家，就在雷電交作，狂風暴雨之中，長辭人間。在他死後的幾個鐘頭裡，他的頭髮全給來客剪光了。（註三）

（註一）月光鳴奏曲（Moonlight Sonata）原是貝多芬所作的升C短調鋼琴鳴奏曲。「月光」的綽號，乃是世人根據黎爾斯答（Reichab）的批評文字而來；他說，這曲的第一章，其靜美好比瑞士湖上的月夜。後人穿鑿附會，謂此曲乃描寫月夜與狂風，或謂此曲是替盲女作成，或謂此曲專爲他的

愛人裘小姐 (Guicciardi) 而作，均屬無稽。

根據裘小姐本人的日記，便可明白。她寫：「貝多芬要把他所作的 G 調迴旋曲送給我，但因沒有別的作品呈獻給李諾夫斯基公主 (Lichnowsky)，於是把這迴旋曲拿去了，改把升 C 短調的鳴奏曲給我。」

(註二) 他的第十交響曲，預定先用一個柔和的引曲，是降 E 長調的。隨之以有力的 C 短調快速樂章。整個樂曲已在他腦中作好。據他說：「這曲具有嶄新的風格，與前所作各曲，大不相同。」可是死神中斷了他的工作，我們今日，只能看到他的草稿而已。

(註三) 客人們是爭着把貝多芬的頭髮剪下，存為紀念品。

★

★

★

(11) 馬諦生 (Johann Matheson, 1680—176)

馬諦生是德國的作曲者。他是多才多藝的人，對於古典文學，現代鋼琴的前身，稱為 (Harpisichord)，又熟諳樂理，嫻於跳舞，精於劍術，真是難能的多才者。

他從事於音樂，開始是擔任歌者職務於歌劇裡。會與亨德爾成爲摯友，繼因爭執而決鬥，終於隔絕。但他自認，會跟亨德爾學德很好的對位作曲法。

他常在歌劇裡，唱完一部份，又坐在琴邊指揮樂隊。在一七二八年，忽受耳病所侵，於是全然聾了。但他絕不畏氣，還把全生涯獻給寫作。他決定要每年出版一種作品，故耳聾了三十六年，勤勉不

懈。直至他死時，是八十三歲，而出版的作品，竟達八十八種；更有未付印的樂譜，未算入內。

他在教堂音樂裡，做了很大的改革工作。他把教堂的合唱曲（*Cantata*）加以發展，後來巴赫便繼續努力，把這種曲體發揚光大。他認定，只用集體歌唱，容易流為單調，於是在數個樂章之中，兼用了詠嘆調（*Aria*），二重唱，三重唱等等。這個原則，後來巴赫也常用的。當時，教堂的合唱曲，是不用女性的，但他却破了此例，引用女歌者於詩班中。在當時，這實在是很有胆量的改革了。

★ ★ ★
(三) 史密坦拿（*Bedrich Smetana, 1824—1884*）

史密坦拿是捷克的著名作曲家，民族音樂之創建，他的功勞甚大。

他的鋼琴演奏甚精練，李斯特（*Liszt*）是他的好朋友，很早便認識他的才幹。他作了許多成功的歌劇和各種器樂曲。在鋼琴曲中，他直接受到李斯特的精巧技術所影響；在風格方面，則受曉邦（*Chopin*）的民族色彩啟示甚多。一八七四年，他便感到耳裡有些毛病。這使他不能再担任歌劇院的指揮工作了，只能休養，作曲。

開始，他覺得聽音時，兩個耳都各不同，尤其是高音，在右耳聽來很覺怪樣。耳內不停地有嗡嗡的聲響嘈雜着。這種情形，與貝多芬的病狀一樣。他就診於許多醫生，有些囑他暫停聽樂音，以寧靜聽覺神經；有些則用局部的治療方法，但都毫無效果。

他在苦惱之中，悲痛着；有時呆坐終日，無法工作。然而他終究是英勇起來，像貝多芬一樣，要工作來洗除生活的苦惱。在這期中，寫作了許多絃樂合奏曲。他說：「六年來，我全聾了！我不會聽到任何聲響。我想像着音樂，有如在夢中聽到的一樣。我寫作絃樂合奏曲，以消磨這些難耐的時光！」

一八八一年，他的歌劇「黎巴沙」（Libussa）第一次上演，他全然聽不到一個音響。但他絕不灰心，還繼續工作，完成很多美麗的聲樂作品。

一八八二年，他的耳聾帶來了腦病。他寫道：「在我耳裡不獨有嗡嗡之聲，而且有許多說話的人聲。我看不見說者是誰；但他們終日嘈吵着，吹着口笛，有時又唱着，狂笑着，侮辱我，罵我做蠢才！」這些病，真是難以忍耐的痛苦！有時偶然痊癒數日，他便努力創作，完成了他最後的歌劇「魔鬼之城牆」及一些其他的曲子。以後，他便患了精神病。一八八四年，死於癲狂院中。

史密坦拿在十年的耳聾生活裡，為事業盡忠，把波希米的音樂，奠定了根基，後開民族樂派的途徑。這種功豐偉績，值得我們景仰。

★
(四) 弗朗茲 (Robert Franz, 1815—1892)

★
弗朗茲是德國藝術歌曲的首要作家。

★
開始，他的父母不讓他學習音樂。他是自己努力學習而成的。直至廿歲，然後正式從師學習樂理

和作曲。他在暇時，便自己分析巴赫，貝多芬，舒伯脫的作品。作了許多藝術歌（替詩作譜），引起修芒的注意；乃在刊物上加以介紹，便又得孟德爾仲，李斯德等賞識。以後便任職為風琴師及詩班指揮者。

1841年，他的耳開始呈現病狀，數年之中，日漸加重，迫得辭去一切職務，休養家中。幸得李斯德等很慷慨，為他開演奏會，籌款給他作為養病之用。這種偉大的友情，使他感激無限。

他在聾了之後，直到死，其間經過五十年，這是多麼苦悶的綿長日子啊！但他傾其全力，為巴赫，亨德爾的作品，編作伴奏。當時這些作品的伴奏部份，只是附寫數字於低音之上，（以記明這低音上所該用的和絃），臨時由司琴者奏出，所謂「數字低音」（Figured Bass）便是指此。他乃運用其精練的作曲才幹，用複音音樂的作曲法，把各曲的伴奏部份作成。又把風琴的伴奏改編為管樂之用。後人乃得到很大的便利。

他所作的歌曲，絕不採用戲劇化的素質。他的主旨，乃是用歌曲創建出理想中的平靜美麗的境界。他說：「我的歌曲，最主要的是其倫理作用；憑它之力，可產生平靜與調和的境界。」他對李斯德說：「我的歌曲，並不誇張，只求平靜地引導出詩句來。」因此，他永不寫作戲劇化的歌舞曲。

在他的歌曲裡，很少錯誤的地方。因為他常是作好了之後，經過數年時間，再加洗煉，直至自己感到滿意，乃出以示人。時至今日，他的歌曲，還具有不朽的價值。

★

★

★

從這四位聾了耳的音樂家生命史上看來，我們得到很大的啟示。造物者對他們縱使殘酷，而他們却如從容就義的殉教徒，毫不喪氣地完成其任務。上帝有知，能不感愧！

他們從事於音樂創作，沒有了聽力，仍然能夠創建大業，這正足以證明我國古代音樂理論之精明。樂記說：「樂者，非謂黃鐘大呂，弦歌干揚也，樂之末節也。」孔子昔日所崇尚的「無聲之樂」，可在此說明其涵意。他們都是先經過了「有聲之樂」的訓練，成熟之後，故能藉心聲以創作樂曲。倘他們生來便是聾子，則他們必不能有此成績。因此，我們便可明白，「無聲之樂」是內心的和諧，它是有待運用「有聲之樂」以磨練達到的。要培養大眾的內心和諧，非用「有聲之樂」為工具不可；音樂之學習，並非目標，而是向着目標的工具。

二五 音樂者的品格

有人說，音樂者的脾氣總是有些古怪。其實，無論那一種專門人才，總有些怪癖，却不止是音樂工作的人。許多人都引證貝多芬從宮中的音樂會裡逃了出來，曉邦也是從富人的宴會裡憤然而走，不肯奏曲，於是硬說音樂家的癖性太厲害。其實，這皆起於人們的互不尊重，如果被人侮辱，把音樂演奏看作賣藝的賤人，則憤然離去，也是難怪的。

實在，音樂者都有很好的品格。他們都具有深厚的同情，誠懇的謙遜，慈藹的心腸。如果他們一

味暴躁，只會發脾氣，則他們決不能成功於音樂藝術。我國名諺：「樂者，德之華。」（樂記）孔子說：「人而不仁，如樂何？」（論語）都說明音樂與品格的密切關係。沒有優良的品格，總不堪有所成就，尤其是音樂藝術。

下面所舉，是一些著名的軼事，可以說明音樂者之偉大品格：

溫約夫斯基（Wieniawski）是波蘭的著名提琴家，他在柏林開演奏會時，中途忽然患了抽筋症，只好暫時停止演奏。那時的聽眾們是多麼失望啊！約克甘（Joachim）是當時有名的提琴師，毫不遲疑地走上台去，拿起溫氏的提琴，繼續演奏，把這晚的節目完成。聽眾們爲此意外的收穫，興奮得狂烈至無可形容。他誠然奏得非常之好，而且，他愛護同志，幫助他人的仁誼品格，更爲大眾所讚美哩！

李斯德（Liszt）是一位仁愛爲懷的鋼琴名家。他有一次住在旅舍中，鄰室有一個女鋼琴師，冒名是李斯德的學生，在該地公開演奏。李氏原諒她的苦衷，叫她即席試技。後來他還教導了她，對她說：「你現在可以稱爲我的學生了。如果你在演奏會中，需要我幫忙我也可以參加節目。」

華格納（Wagner）說：「李斯德是沒有自己的，他時時準備爲別人犧牲，猶十字架上的基督。」李斯德自己也說：「把握理想，同時要常常實感這理想，是我們的生活之最高目的。」李斯德的理想，便是和藹助人；他的一生，都受人欽仰，並非偶然的結果。

帕格尼尼，是著名的提琴怪傑，他原是很吝嗇的，但在路上爲一個貧苦的青年奏曲捐錢。叫這

位青年，拿了錢便不要再在路上奏祖國的曲調，免羞辱了祖國的尊嚴。當那偉大的作曲家白里奧茲（Bellini）演奏失敗時，他却贈以巨款，鼓勵他不要懼怕一時的失敗，而祝福他繼續努力，以獲成功。白里奧茲感激極度，發奮努力，終於，他成功了。

柏德留斯基（Paderewski）是波蘭的鋼琴家，赴美國演奏旅行，獲得鉅大的款項。他把這些巨款，捐給了祖國，還清了祖國的公債。後來波蘭獨立，他被選為總理。把國事整理，弄好了頭緒，次年便辭去，寧願從事音樂事業，以終天年。這種愛護祖國的深情，使人何等敬佩啊！

音樂者對人，對羣，總是敦厚仁愛的；對己，對工作，總是真誠而謙遜。下列這些，便可為例：貝多芬（Beethoven）是承繼古典音樂，發展之而開了浪漫主義之路的一個重要作家。他一生不懈地創作了幾許名曲，但他還惋惜着說：「我不過只寫了幾個音符吧了！」

現代著名的提琴家海費茲（Heifetz）常說他自己只是練習提琴的學生，因為還有許多困難技巧，尚待用苦工去克服。

舒伯脫（Schubert）是以詩入樂的聖手。他所作的許多歌曲，都是世界人士愛唱的名曲。他在亨德爾（Händel）的「神劇」曲譜。他說：「我發現到我要學些什麼東西了！」於是他立刻尋得教師，要開始習對位法。可是，他剛準備好去上第一課，便給疾病所纏，竟夭折了！所謂「壯志未酬身先死」使世人何等哀痛啊！

偉大的人物，其偉大的品格，並非故意要給我們欣賞，而造作出來。只因他們有深厚的同情、誠

懇的謙遜、慈藹的心腸，故無所爲而爲，流露出來，自然如此。孔子所說：「知之者，不如好之者，好之者不如樂之者。」便是指此；他們使我們敬仰的，也正是爲此。

二六 苦練成功的帕格尼尼

帕格尼尼 (Paganini, 1781—1840) 是提琴演奏的傑出者。他生於日內瓦，自幼給父親監視，苦練鋼琴及樂理。到了九歲，技術已經很精深。父親把他帶到提琴名家洛拉 (Folla) 家中，想請洛拉教教帕格尼尼奏琴技術。洛拉剛因小病，沒有起來。在他的廳中，桌上放着他的提琴及新作成的競奏曲。帕格尼尼的父親便命兒子試奏這新譜看看。帕格尼尼便即刻奏起來，奏得非常完善。洛拉從病床中，驚問這是誰奏得那麼好。家人告他，這是一個孩子奏的。他却不相信。直到他見到帕格尼尼，便說：「我教不得你了。」隨着便介紹帕氏的父親，去找別位更好的教師。

後來，實在洛拉也教了他數個月。這孩子因勤勉而好才幹，於是進步甚速。隨着便另找教師，學習作曲術。

帕格尼尼因爲只是磨練技術，對於處世，人事上的知識，却很差。自從成名之後，却給賭博害了。有一次連他的提琴都輸掉；登台演奏，却沒有了琴用。幸得有一位商人慈悲爲懷，送了一個好琴給他，乃得解決困難。

後來，他終於醒悟過來，重新再埋頭苦練。有一次在宮廷裡演奏，因為要對一位貴婦表示愛意，便作了一首「愛情曲」，只用兩根琴絃，表示兩個人的情話。這次演奏，大為成功。當時的公主把他讚揚得飄飄然，對他說：「你能把兩根絃也奏得如此美妙，何不試試只用一根絃線呢？」他於是答應了。於是只用低音的G線，加上倍音（Harmonic）的奏法，便奏出三組音階於一根絃線之上。這一絃的樂曲，終於完成了，名稱爲「拿破崙」，演奏得甚爲成功。

許多人都說帕格尼尼因爲犯罪入獄。在獄中要奏琴，獄卒怕他用絃線自盡，只給他一根絃線。因此他練得如此之好。——這些全是虛偽的傳說。事實是這樣，當時有一個奏提琴的人，名叫都拉甫斯基（Duraowski），被人控告犯了謀殺之罪。人們便把這名字，弄錯了他的名字，乃有此謠傳。

帕格尼尼的演奏技術，實在自成一家。詩人摩爾（Thomas Moore）說及他的演奏，這樣描寫：

「他濫用着他的力量，原來他是可以奏得很聖潔的，他也真的這樣奏着；可是不過一二分鐘的光景，他的技術和驚人的技巧便出來了：弓是騷動着，倍音像喘命的貓一樣叫個不了。」

實在，這是他的個性，他並非不能好好地演奏，只是他却愛好用各種特殊的大胆奏法，去震駭聽衆。有一次，他在宴會中，應一班好奇者之請，在靴上裝了幾根絃線，也奏得很有趣。當時真是駭絕了一般聽衆。

傳說，帕格尼尼登台演奏，從來不肯定絃。站在台上慢慢把琴絃來定音，使與鋼琴的音調相合；

這在他是不需要的。有一次，他演奏完了之時，有人乃發現他的提琴各根絃線，全不合乎標準的音調。這可以證明，他的手指按音，實在達到了精熟的極點。隨便各絃是甚麼音，他都能以指法來適應它，以致奏出來，絕無不協之處。這是苦練得來的神技哩。

下面的故事，也可以表現他的怪癖性：

有一次他到英國某個城市去演奏。有三位富人，對於他很仰慕，無論他行動何處，都暗中追隨；只想接近着他，看看他是怎樣練習提琴的。他們終於幸運地找到一家旅店，住在帕格尼尼的鄰室。等了很多時候，果然給他們等到機會了！在演奏時間未到之前，他們偷偷地窺望着他的動作。只見他在房中，四顧無人，便把提琴從盒裡拿出來，用小指輕輕地撥撥琴絃，忽然雙手把琴高高舉起，誠懇吻了一下；於是再把它放回盒內。這三位富人，說不出地快樂，但也說不出的失望。

試想，帕格尼尼是否不用磨練便可登台呢？不！他已經有過特殊嚴格的基礎，故技術有了穩固的把握。他在年輕時，每天練十八個鐘頭的哩！許多人，只看到偉人成功後的鎮定，看不到他在奮發努力時的苦練；故總相信他之成功，是由於「天才」。其實，甚麼是天才？拿破崙說：「天才便是勤勉。」法國的社會學家說得更清楚：

「用一生時光去做一件事，便是天才。」

二七 記憶樂曲的奇才

有些人，聽了樂曲一次便立刻能夠記憶。這些是特殊的才幹。因為他們的聽力敏銳，腦力精密，記憶力特強，故能把樂曲聽過，便記在心上。對於一般人，總要慢慢加以訓練，然後能把這種記憶發展到一個程度。我們以音樂為教育工具，要使每個人都從音樂的聽、唱、奏裡，把聽力、聲音、雙手，一一發展，使整個人身心康健，智慧增加。這是可能的，並非徒然的空談。

我國古代的故事，敘述這項的奇才，有羅黑黑與張紅紅。羅黑黑是一個奏琵琶的能手，張紅紅則是歌唱的女子。現在試把這兩則故事，記在這裡。

唐太宗時，西國進一人，善彈琵琶，作一曲「琵琶絃撥倍臙。」上每不欲番人勝中國，乃置酒高會，使羅黑黑隔帷聽之。一遍而得。謂之曰：「此曲吾宮人能之。」取大琵琶；遂於帷下，令黑黑彈之。不遺一字。番人謂是宮女也。驚辭去。西國聞之，降者數十國。（朝野僉載）

唐代宗時（大歷），有才人張紅紅者，本與其父歌於衢路，丐食過將軍韋青所居。青於街牖中，聞其歌者喉音寥亮，仍有美色，即納為姬。其父舍於後戶，優給之。乃自傳其藝。穎悟絕倫。嘗有樂工自撰一曲，即古曲「長命西河女」也。加減其節奏，頗有新聲。未進聞，先印可以青。青潛令紅紅於屏風後聽之。紅紅乃以小豆數合，記其節拍，樂工歌罷，青因入問紅紅如何，云，「已得之」。青

出，給云：「某有女弟子，久會歌此，非新曲也。」即令隔屏風歌之。一聲不失。樂工大驚異，遂請相見，歎服不已。再云：「此曲先有一聲不穩，今已正矣。」尋達上聽，翌日召入宜春院，寵澤隆異。宮中號爲「記曲娘子」，尋爲「才人」。（樂府雜錄，唐，段安節撰）

這裡的兩人，羅黑黑，張紅紅，都是音樂才幹特高，而又經過嚴格的訓練，故能創此奇蹟。世界上也有這種奇才，例如瞎子湯姆，及現代的指揮者托斯坎尼尼（Toscanini），都是人所共知的。

對於一般人，我們也應該加以音樂的訓練，使身心靈敏起來。實在音樂家的耳、眼、手，本來也與一般人無大差異。只因年齡漸長，所受教育不同；於是「性相近，習相遠」，漸成爲絕不相同的才幹。這裡有一個故事，是最能解釋這個意思，可引用於此：

有一個人，養了一尾很美麗的魚。他每天從魚缸裡，減少一杯水。漸漸這魚在缸中，只有少少的水養着。直至這缸的水乾了，這尾魚已經習慣了，沒有水也能過活。這個人，便大感興趣，拿了這尾不用水也能活的魚，隨處給人欣賞。真的，許多人都爲之驚奇不置，奔走相告，說這尾魚是一件奇蹟。後來他拿着這尾魚，經過木橋，一不留神，給人碰了一下，竟失手把魚丟下水中。看！這尾魚却給水淹死了！

魚，本來是生於水中的，怎麼會給水淹死了？無他，只因「習相遠」吧了！人們的音樂才幹低劣，也正是因習慣而成；竟致被指爲「毫無音樂才幹」，豈不冤枉！

二八 瞎子湯姆

——一件樂壇上的奇蹟——

瞎子湯姆 (Blind Tom)，在 1849 年五月二十五日，生於美國約芝亞省哥林巴斯附近的村中。他的父母是純粹的黑種人，是農場的工人。他是第二十一個孩子，生下來便是個瞎子，在嬰兒期中，並無若何的特點。但，年紀稍長，這孩子對於聲音，特感興趣。無論什麼音響，由長篇的會話以至於音樂的聲音，他都能記憶及模倣出來。他狠歡喜跑到田野去玩，尤其愛好夜間的田野，每當他的母親晚間忘記關門之時，他便溜了出去，隨處玩耍，像在日間一樣。也許因為夜裡清靜，沒有了日間的喧鬧，故使他能聽到更微妙的聲響吧？

當他二歲時，便表現出具有音樂的才幹。到了四歲，便表露了出來。農場主人貝桑 (Bethune) 將軍的家裡，有一座鋼琴；平常有人奏琴時，湯姆總在聽着，他是默記着許多聽過的曲調。有一夜，他從母親的臥室，摸索出來，走到琴邊，便第一次奏起琴來。天亮之前，琴聲便給人聽到了。直至人們出來，才發現到，是湯姆奏琴。誠然，這是他的初次奏琴，奏得也尚未像樣子；但家人們都驚訝地圍着來看他。他用兩手奏着，並用白鍵與黑鍵。

自此以後，他便得到主人的特許，准他到琴前玩弄。他把平日所聽過的東西，都奏出來，而且

自己創造着，以琴聲模仿大自然的聲音——風聲、樹聲、鳥聲等等。似乎大自然會把美麗的聲音教過他，他奏着人們所未聽過，而看不到的聲響。人們都說：「上天給他以靜默的教導。」

當他五歲時，聽到一場很大的暴風雨。完後，他立刻摸到琴邊，把風雨聲、雷聲都奏出來。以後，這成爲他登台演奏的創作曲之一，名爲「暴風雨」。(The rain storm)

後來，湯姆便被教導，從聽覺去模仿奏琴，從記憶去演奏。稍有成績，便被他的保護人帶着，旅行演奏。有位女教師 Eugenie B. About 記載她的所見，是這樣：

我那時還是二十一歲的女教師。有一天，聽說瞎子湯姆來開演奏會，我便十分好奇，想去看個究竟。我非但想聽聽他的演奏，更想看看他如何模仿；因爲他在演奏會裡，有一個時間，是任聽衆登台奏些曲子給他立刻模仿奏出來。

到了請聽衆登台試驗之時，我便前去應請。我選定的曲子，是舒伯脫 (Schubert) 所作的「鮮魚」(The trout, 該曲原爲聲樂，由 Heller 改編爲鋼琴曲)。當我坐在琴前時，經理人來告我，「不要奏得太長」。我便告他，隨時他叫我，我便停止。在我奏曲之時，我感到這瞎子聽得津津有味，舞手動脚，引得聽衆嬉笑不已。

那經理人又來告我：「請繼續奏去吧！」待我奏完這曲，他才告我，因爲湯姆以前曾聽過這曲了，故請我另奏別的曲子。我便另選了一首曉邦的圓舞曲。果然，他模仿得很美滿。直至演奏會的中途休息之時，經理人便來訪我，說明先前聽衆們何以嬉笑的原因。他說，在兩三年前，湯姆曾聽人奏過這

曲，「鮮魚」。他立刻渴慕着學習這曲。可是，沒有人留心那一首，遍請各人試奏各曲。問他，都說不是。現在，湊巧我把這曲奏出來。這孩子的驚喜情形，不禁形於神色，故惹得聽衆嬉笑。臨行，他並要求我次日教他奏這曲。

次日，經理人帶了湯姆來訪我。他的身材是中等高低，體魄強健。他學習時，很安靜而文雅。他的雙手，很靈活，故奏琴時很順利。他平日，每天練八個鐘頭，已經很有技巧。開始，我把全曲都演奏，然後分段教他。我奏時，他站着，全神領會音樂。聽了些時，他便試奏出來。

有時我把小段奏二三次，他很留心聽着。待他奏時，每奏錯些，總搖頭自示不滿，而用動作，請我指正。分段奏完，便全曲連貫起來奏出。這樣，聚精會神地繼續了四小時，他便順利地能把全曲奏出了。兩個月後，他再來訪一次，請我教他奏這曲的表情技術。兩小時後，他便奏得像我一般熟練。

★

★

★

湯姆開始登台演奏，是從八歲開始。1891年，貝桑將軍與他赴紐約演奏旅行。南北戰爭時，他們便在歐洲周遊表演。

許多音樂家，生理學者，都把他當作奇蹟來加以試驗。特來多 (James M. Trotter) 說：「誰會聽過一個呆子而具有如此的記憶力，如此良好的音樂感受力，以及如此條理，有方法？讓我們稱他爲音樂性靈的化身吧！我們實在沒有方法去解釋他了。」

1898年，他受鋼琴大師莫舍勒士 (Ignaz Moscheles) 詳細地測驗，使他在琴上模仿奏出許多不

同的原作曲譜。又隨意在琴上奏出各音，使湯姆說出所奏是何音。每次所答，均甚正確。莫氏只能說他爲天賦的音樂奇才。

愛丁堡大學的音樂教授奧克里(H. S. Oakley)說：「我在風琴上奏些孟德爾仲所作的歌曲，又奏些巴赫的賦格曲，他聽了一次，便能奏出來。風琴，他是不諳的，但也毫不困難。我又奏些自己作的歌曲，以爲他必未聽過的；但他一樣地能在聽後奏出來。他不獨能把任何響出來的和絃，說出名稱，且更能唱出任何音名的絕對高度。縱使有嘈吵的不協和音騷擾他，他也能正確地把某音的高度唱出來。」——這個試驗，是在湯姆十七歲的時候。

他的演奏節目中，材料是貝多芬、曉邦、孟德爾仲所作的競奏曲，貝多芬的六首鳴奏曲，以及許多傑出的獨奏曲。更有他自己所作的描寫樂曲(如「暴風雨」等等)他奏並唱。直至他死時，(享年五十九歲)他能奏的曲目，共有七千之多。

湯姆的音樂才幹，包含着音樂的靈感、直覺、記憶力、模仿力，而能夠綜合爲一體，這實在是人間罕見的音樂奇蹟。晚年，貝桑將軍的媳婦把他好好照料，隱居簡出，有時便出現於表演會中。

在他死前三星期，忽然患了麻痺症，他的手只能奏出些不協和絃。他便哭得像小孩一般，說：「啊！湯姆的手指，不能再奏了喲！」1908年六月十三日，他再走到琴前，輕輕地唱。可是，他的聲破裂了。他傷心地哭着，站起來，說：「我完了！都完了！」於是大叫一聲，倒在地上。湯姆死了！音樂是他的生命；當他不能再奏琴，他便不能留在人間。

附記——本文根據 1940 八月份 Ende 雜誌的材料寫成。

二九 靈感的神話

靈感是一種心理狀態。它像突然的光輝，燦爛地，給人們以寶貴的啟示。因為它突然而來，瞬息無蹤，稍縱即逝；於是使人們為之驚奇不已。

實在，靈感好像擦洋火一樣。它一觸即燃，可是必先配合好了各種的物質，然後可以有此效果，事前沒有準備，却是不可能的。例如，大砲的威力，可以在一瞬之內完成破壞的任務；電光之閃耀，迅速無比；但它們在未發之前，總有一雷潛在的準備工夫，直至準備完成，乃可一觸即燃，發出驚人的力量。

每個創造藝術的人，無論他怎樣聰慧敏銳，總要先行熟悉各種創造的工具，發表所用的符號；因此他必須經過一段刻苦的準備工夫，乃能一旦豁然貫通。人們僅看到貫通的一刹那，於是以為天才，以為靈感，豈不可笑？靈感是什麼？就是早有準備而又極專心致志所生的結果；若不先熟悉一切傳達情感的符號與工具，那又怎有天才、與靈感之可言？因此，我們明白，天才與非天才，靈感與非靈感，都是一個「量」的差異，而不是「質」的不同。

就是因為人們不了解這點，於是對於靈感、天才，總是委之於神蹟。古來的藝術家、音樂作者，

其超越之才幹、突發之靈感，人們都用神秘的眼光去欣賞，總使與夢、與鬼神相聯繫。實在，夢中的研究，乃表示全心放於工作之上，以致下意識都向着工作。這種熱心狀態，對於創作者，是常有的現象。例如詩人凱滿（Caedmon）與柯里列治（Coleridge）都是屬於這種情形的。因為是從夢而獲得靈感，人們又不了解夢是精神狀態之一，於是總把它與鬼神發生關係，現在試把這類的故事列下，以作研究之用：

凱滿，是第七世紀的英國詩人。他在寺院中，因為不能唱詩，故每在黃昏唱詩時候，總是退席，回到自己的住室去。有一晚，忽然聽見有人叫他的名字。原來是一位天使，站在他的房門口。叫他唱歌。他說自己是不能唱的；但天使硬要他試試看。於是他隨意創幾詩句，自由唱出來。以後，他竟成爲詩人。

柯里列次，在1199年，在睡夢中作成了三百行詩句。醒來，很清楚地記憶出來，便立刻寫出。寫了六十行，便給來訪的人打斷了；於是忘記了下文。現傳的「忽必烈漢」，便是那首詩。

從這些故事裡，我們不難尋找到，凱滿是深心想唱詩的，柯里列治也是全心傾向於詩的創作；因此，他們的下意識，不斷工作着，便成了成果。至於說及天使，也許是他意中的幻像，也許是後人所描述其靈感來源，總不是很重要的材料。我們從這故事，總可以知道「心嚮往之」的誠意，可以產生靈感的了。

音樂家的說夢，在西洋，也甚多例子。這裡是兩位傑出的提琴家的事蹟：

達天尼 (Tartini, 1692—1770) 是意大利的著名提琴家，他對於奏琴技術，發揚很多，弓的改良，也賴他之力。他告訴一位朋友，說及他所作的提琴曲「魔鬼的顫音」，是一首鳴奏曲，裡面盡量炫耀顫音的指法。乃是從一個夢的啟示而作成。他說：

「有一夜，我在夢中與一個魔鬼訂契約。他侍候得我很妥當。我忽然想及，拿我的提琴試試他，看他能不能也奏好。於是我把琴拿給他。這真使我驚訝得非常，原來，他也能奏得非常之精到！他用驚人的技巧，奏一首鳴奏曲給我聽。其巧妙，奇偉之處，使我震驚，狂喜，迷醉。我連呼吸也窒息着——於是醒來了。我立刻拿起琴，試把他所奏的再記出來，但終無大效果。我便憑記憶，再自己創作，便成這篇「魔鬼的顫音」，其實，與夢中所聽到的，相差得很遠哩！」

其實，他在夢中，所聽到的，全是他自己的心聲。這可以證明他是多麼誠心地向着提琴的研究。每個作曲者，都是這麼狂烈地去追尋其心聲的。

溫約夫斯基 (Wieniawski, 1835—1880) 是波蘭的著名提琴家。他在研究跳弓的技術，苦思不得。在一晚，夢中發見到奏的方法，醒來試試看，果然學到這種技術了。人們也許可以說他是神授的吧？但他實在是潛心準備，刻苦深思，一旦豁然貫通，人們便說是神授的靈感了。

我國古代，也有一個故事，說及嵇康從思神學得「廣陵曲」。其實，這都是後人不解苦學而得的靈感，因而杜撰為鬼神所授。但杜撰也很神怪，故為世人所愛聽。這故事是這樣的：

嵇康從孫登學琴，登不教之。曰：「子有逸羣之才，他日必當被戮於市。」康遂別去。（注意，

嵇康求師不到之時，他是很失望的，以後由此發奮苦練，便是意中事了。南行至會稽山王伯通家求宿。伯通造得一館，成來三年，每夜有人宿者，不至天明即死；伯通遂常閉之。至是，康留館中。一更後，乃取琴彈之。二更時，見有八鬼從後館出。康懼，問鬼曰：「王伯通造得此館，成來三年，每夜有人宿者死，總是汝八鬼殺之。」鬼曰：「我非殺人鬼，乃是舜時掌樂官；兄弟八人，號曰伶倫，舜受佞臣之言，枉殺我兄弟，埋在此處。主人王伯通造館，不知，向我身上築牆壓我。我見有人宿者，出擬告之。彼見我等，自懼而死，非我等殺之，今願先生與主人說，取我等骸骨，遷別處埋葬。期半年，主人封爲本郡大守。今償先生「廣陵曲」，天下妙絕。」康聞知，大悅。遂以琴與鬼，鬼彈一遍，康即得之。自彈至夜深。伯通向宅中忽聞琴聲美麗，乃披衣起。坐聽琴音，深怪之。乃問康具言其事。明日，伯通使人掘地，果見八具骸骨；遂別造棺，就高潔處遷埋。後晉文帝時，伯通果爲太守，康爲中散大夫。帝令康北面受詔，教宮人曲。康不從命。後帝殺康於市，遂抱琴而死。（廣博物志）——從來所謂「廣陵曲」，都是膾炙人口的作品。嵇康被害，臨刑前，援琴奏之，他歎道：「袁孝尼嘗從我學廣陵散（散，是曲名）我不肯教他，從今這曲便絕了！」

著名樂曲，總是作者的嘔心傑作，他費了若干苦心，積年累月，然後得到。人們便不了解這些，却謂他是從鬼神學來的。這豈不是推諉於鬼神而掩飾了自己的懶惰嗎？

三〇 藝術歌曲史話

巴赫 (Bach 1685—1750) 所作的歌曲，都以宗教歌曲為主，他的作曲技術是精練的，卅年間，沒有誰可與他相比。當時，德國的作家，Graun, Agricola, Marpurg, Kirnberger 等所作的抒情歌，現在看來，都沒有何等歷史上的價值；Gluck 的歌曲，也是一般地乾燥無味，直至歌德 (Goethe) 的抒情詩出，然後刺激起作曲者的靈感，鼓舞起新的路向——歌曲的發揚光大，實在我們要致謝詩人的恩惠。

1780年，Reichardt印行他的歌集 (Songs from Goethe) 以歌德的詩作曲，1793年，再印一本新作，1809年又把它們印成全集。這種以詩作曲的工作，有Zelter, Eberwein 等做法創作。雖然現在我們都忘記他們的作品了；但當時，Goethe却很歡喜他們所作的旋律，寧取 Reichardt 所作，也不肯稍讀貝多芬、舒伯脫的作品。

這種以詩作曲的創作方法，在 Weimar 燃燒起火把，各地的歌曲作者，爭相模仿，直到了海涅 (Heine) 手中，便有燦爛的光彩。現在，讓我們看看維也納作家的數個主要人物，是怎樣寫作藝術歌曲的吧。

海頓 (Haydn) 所作的歌曲，旋律很圓潤，伴奏很複雜，曲裡常有長長的 Ritornelli (所謂樂教新語

沒有誰可與他相比。當時，德國的作曲家，Graun, Agricola, Marburg, Kirnberger 等所作的抒情歌，現在看來，都沒有何等歷史上的價值。Gluck 的歌曲，也是一般地乾燥無味，直至歌德 (Goethe) 的抒情詩出，然後刺激起作曲者的靈感，鼓舞起新的路向——歌曲的發揚光大，實在我們要致謝詩人的恩惠。

1780年，Reichardt 印行他的歌集 (Songs from Goethe) 以後的詩作曲，1793年，再印一本新作，1809年又把它們印成全集。這種以詩作曲的工作，有 Zelter, Eberwein 等做法創作。雖然現在我們都忘記他們的作品的了；但當時，Goethe 却歡喜他們所作的旋律，寧取 Reichardt 所作，也不肯稍讓多芬，舒伯特的作品。

這種以詩作曲的方法，在 Weimar 燃起火把，各地的歌曲作者，爭相模仿，直到了海涅 (Heine) 手中，便有燦爛的光彩。現在，讓我們看看維也納作家的數個主要人物，是怎樣寫作藝術歌曲的吧。

海頓 (Haydn) 所作的歌曲，旋律很圓潤，伴奏很複雜，曲裡常有長長的 Ritornelli (所謂樂新語) 所謂

譜紙，他便可離開這世界，而走進那自己創建的王國裡生活。他自己也說：「我每天上午都用爲寫作，完了一首，又開始另一首。」

舒伯脫的寫作藝術歌，成熟得很早。二十歲時，已寫了很多歌德詩的曲譜，而且經成功於各地。他把詩與樂，融成一體，以後修芒（Schumann）之替海涅詩作曲，勃拉姆斯（Brahms）之替狄克（Tieck）詩作曲，質的方面並不能勝過他的作品。

單純的敘事曲（Ballad）可以旋律化；戲劇的詩篇，可以朗誦，但藝術歌則介乎兩者之間，要把旋律化、朗誦化，統一而爲圓滿的作品。舒伯脫對於這項工作，是特具才幹的。他能用短短的表情詩句，發展成爲旋律，與詩意相融結，經過融結之後，便開展而成樂句、樂段，再用樂器與之相呼應，便增強了情感的效果。他又善於運用和聲方法，常用之以獲得突然改變情緒的表現力。在其早期作品中，常用遠轉調，使人料想不到。此外則用許多創作的節奏樣式（Rhythmic figures），以描繪詩中的背景——如描寫水聲、風聲、葉聲、心境狀態等等，使伴奏部份成爲不可減省的有機組織物。這種創作方法，在當時是極新的；直至現在，仍然是很有用而有力量的技術。這種寫作方法，正是畫家們所說的「氣氛」（Atmosphere）。

也有人批評舒伯脫的文學辨別力太差。因爲他所選爲歌詞的詩，多數並不是最好的詩。在他所選的詩作者羣中，歌德的詩佔大多數，計有七十首以上，Schiller的詩則有五十首以上，其他則爲 Scott Shakespeare, Heine 等等。有些詩作者，如 Mayrhofer, Schöber, 等，則是他的好友。他選取詩句，

並非站在詩人的立場，他是用音樂的標準去取捨詩句，其目標，乃在於真正的詩意。

舒伯脫的情感是誠懇而認真。他說及其所作的「聖母頌」作成，說：「除非我真的被這種崇拜的誠心所主使，我不寫作祈禱歌。」這正可以說明他全部作品的特點。他的內心，是充滿同情與敏銳感動力，對於每點滴的情緒起伏，都有共鳴。詩句鼓起他的幻想力，立刻使他的內心震動着，化為歌曲的樂句傾瀉而出。他的慣常題材，是偏於真正的抒情詩，如溪邊、林裡、冒險的、浪漫的、人性的愛情、宗教的虔誠。他能捕捉着生活的瞬間印象，表現為驚人的美麗樂音。

舒伯脫的歌曲，已經發展到成熟的頂點。以後便傳到浪漫派作家的手中，修芒、勃拉姆斯便繼續發揚。

修芒的藝術歌，是偏向器樂曲的。他之為海涅詩作曲，正如舒伯脫之運用歌德詩篇。歌德總是說得很明朗，而海涅則常是半吞半吐，留待讀者神遊；這項工作，修芒使用樂曲為它演繹。在他的歌曲中，伴奏部份更重要，人聲部份只成一個提示而已。到了勃拉姆斯則重視低音，使與聲部相伴，他的伴奏特別豐富，有成為沉重。他們的藝術歌，說來並不比舒伯脫的作品傑出，因此，現在我們學習藝術歌曲，總是以舒伯脫為主要作家。

三一 短歌作者福司脫

——美國的民歌作者史話——

福司脫 (Stephen Collins Foster) 是美國的短歌作者，他的「懷念家人」(Old folks at home)、「我的肯德基故鄉」(My old Kentucky home) 都是流傳全世界的珍品。下面一段史話，是人們所傳誦的：

福司脫在貧病交迫之中，無可奈何，拿了他所作的「我的肯德基故鄉」到書店去求售。老闆請他試唱，他便坐在琴前，奏唱起來。在歌聲中，他唱出了遊子思鄉的熱情，唱出了誠懇的懷抱，早把老板的女兒感動得滿眶熱淚。他唱完，老板給他五塊錢的版權費，他却又不忍賣掉這首作品。看見那位女郎如此感動，他便說：「這歌我不願賣了，但送給這位小姐，我是願意的。」說完，放下該曲，便走了。老板的女兒，把這歌反覆歌唱，思慕不已。次日便訪問福司脫的踪跡，可是他已經在昨夜病逝了。他唱着，流着熱淚，說：「可憐的福司脫啊！你雖長辭人間，但你的歌曲，是永遠爲人們所歌頌的！」

這段關於福司脫的史蹟，是異常地美麗；可是，這却是後人虛構的，正如貝多芬的「月光鳴奏曲」故事一般，是後人所編作。福司脫的生平，並非這樣。

★

★

★

福司脫，1826年七月四日，生於美國的彼斯堡 (Pittsbery) 附近，(彼斯堡在 Pennsylvania 省)，在 1864 年一月十四日，病死於紐約，享年三十六歲。他畢業於彼斯堡附近的一間學院 (Jefferson

college)，並無受過多少音樂的專門訓練。他是傾向於德國的古典派樂曲，常常自己從曲譜上研究探求。在學校時，他的第一首樂曲創作，是一篇四笛合奏的圓舞曲（Waltz）。

1842年，他是十六歲，開始出版他的歌曲「愛人啊，打開窗吧」。（Open the lattice, Love）因為頗得好評，以後便大量出版他的作品。他常是自己寫詞句，自己作曲，歌曲裡有一種大眾的氣質，故許多首，都能流傳於附近地方。

福司脫的歌曲，統計起來，約有一百七十五首，都是感情化的短曲。有人說，他的歌調，常採自山野的黑人所唱。其實，歌調總是他創作的；只因適應黑人歌唱隊的唱出，故常編取黑人的語句為詞。美國的批評家，都說福司脫的作品是真的民歌（Folk song）。其實，都不是民歌，而是具有民歌的性格；應該歸入「創作民歌」的一類。

他的作品，最得人愛好的，約有十數首，其他的都少人唱。最多人知的，當然是「懷念家人」（或稱為Swanee ribber），其次則為「我的肯德基故鄉」，「愛犬特里」（Old dog Tray），「主人長眠泥土中」（Massa's in de cold, cold ground）「老黑奴」（Old Black Joe），「蘇珊娜」（Oh, Susanna）「蘇珊娜」流行於加里福尼亞省，簡直成爲它的省歌了。

昔日，「懷念家人」在出版時，曾用克里斯諦（Christy）名字印行。這是一個黑人的歌者名字。因為福司脫拿這曲抵押給克里斯諦出版，以借一筆款爲代價。但只抵押第一版，而不是永遠。故會有人以爲福司脫偷取他人的歌曲爲自己的作品。

福司脫的生活，並非貧苦如一般人所說。他的歌曲版稅，入息很好。雖然比之出版商人所得，相差甚遠，但也是很寬裕的。據可稽的記載，他某一次，得到一萬一千元的版稅，而該款期間，是起訖於何年何月，則無註明。他臨死之前半月內，又取得一首歌曲的版權費六百元。這筆款的數目，在當時，實在等於戰前的一千二百元，購買力是很高的了。

當他病倒於紐約，臨死前兩日（1864年1月11）發出一信給他的兄弟莫里遜（Morrison Foster）。這信是由一個不相識的朋友谷巴（G. Cooper）所代筆。這信說：

「我很爲你不安，你的兄弟（Stephen Foster）病危，在這裡的伯里匯醫院。他很窮困，希望我執筆告訴你，請你給他以一些款項上的幫助。」

福司脫就在一月十四死了（也有人說是一月十三日）。死後，身上只有三十八個銅元。這也許是一般人都說他生活窮困的原因。

福司脫是天生傲骨的，秉性孤傲。他有兄弟在鄉間，生活也豐裕，但他永不向兄弟求助。直至病倒紐約，也不肯早些求助，而至病危時，才由別人代筆。他平日是很歡喜揮霍的。他的入息並非不豐厚，但他很放縱，毫不節制地花錢，故臨死之時異常之潦倒，人們便爲他編作了許多可歌可泣的窮困故事。

三二 音樂並非孤立的學術

許多年輕的人，自命爲性近於藝術，便輕視了一切數理及自然科學。他們以爲愛好藝術，便可以專心做藝術工夫；總想不到藝術與自然科學有着多麼密切的關係。尤其是音樂藝術，如果我們只有唱、奏的技巧，却不研究數理與自然科學，則結果只能淺薄地、一知半解地做，總不能成爲設計、創作的人才。

倘若我們研究數理，研究自然科學，則對於和聲學（即是音響的物理關係），以及發聲、共鳴、筋肉運動實況等等，都有莫大的幫助。偉大的音樂家，賴有數理知識而成功的，爲數甚多。因此，我們應該曉得如何去運用各種科學知識，來助長音樂能力之發展。

以前，就是因爲學習音樂的人缺乏數理知識，鬧出不少幼稚的笑話。且在此引兩段看看：

沈括在他的「筆談」裡敘述：「友人家有一琵琶，置之虛室，以管色奏雙調，琵琶絃輒有聲應之。奏他調則不應。寓之以爲異物。」——這種共鳴的道理，他們全不了解。其實任何一個琴，凡有一個樂音與它的絃音爲同音或和絃音，它的絃線必生共鳴作用。如果不懂這道理，聽見琵琶自己响起來，便寓之以爲異物，那真是愚人的舉動了。

洛陽僧房鑪磬，子夜輒自鳴。僧懼而成疾。樂工曹紹夔鑪磬數處，其聲遂絕。僧問所以。曰：「此磬與齋鐘律合，故擊此此應。」僧大喜，疾遂愈。（國史纂異）——這也是共鳴的作用，把磬鑪了之後，音律便變，故不再共鳴。如果曹紹夔故神秘些，假裝念咒畫符，然後鑪磬數處，恐怕那位僧人，也信爲鬼作祟。因爲缺乏物理知識而疑神疑鬼，因懼而致病，說來也是無知得可笑復可憐。我們

希望現代的人，都能够充實學識，不再踏此錯途，因此，學習數理、自然科學，便成必需的了。（註）

且看希臘古哲畢達哥拉斯，他用絃線的震動，便研究出音律的知識。這使西洋樂律，在實踐上發展得很快。他們運用了科學方法來改造樂器，改善奏法，改進作曲，由此便有了飛躍的進展。絃樂所用的倍音（Harmonic），都是根據物理學的研究而運用於音樂之上，這些我們怎能不趕快追趕上去？

到了現代，一切機械的發達，更使自然科學對音樂發生更密切的關係。例如無線電播音、擴音機、蓄音片，都能直接使音樂有了大大的變化。如果我們不能學習它們，仍然愚昧地以音樂是孤立的學術，則真是辜負了這個偉大的時代！我們再不要做一個玩玩音樂的所謂「樂人」了！實在，我們必須研究數理，研究自然科學，以增強音樂的發展可能性。中國新音樂的研究者，對於這方面，應該多麼注意啊！

（註）中國傳用的典故，「銅山西崩，靈鐘東應」，實在頗有一點共鳴的見解。可是，東方朔的解說，却有點神怪。歷代相傳，這便成爲神怪而非科學了。它的原文，見「世說，東方朔傳」：漢，孝武帝時，未央宮前，殿鐘無故自鳴，三日三夜不止。詔問東方朔。朔曰：「臣聞銅者山之骨，山者銅之母，子母相感，山恐有崩弛者，故鐘先鳴。」後五日，南郡太守上書言：「山崩延袤二十餘里。」——這些都屬於迷信的記載，神怪的解說。

三三 卡農與輪唱

卡農曲 (Canon) 是各聲部嚴格模仿的樂曲。Canon 在希臘文的原義，是指「規則、標準」，故卡農曲即是一種依照規則限制而寫成的樂曲。(有人稱它為「典曲」，便是此故) 這是兩個聲部先後追逐，嚴格地模仿着追逐。兩個聲部，相隔八度，或同音，或五度的最常用；其他，相隔任何度數都可以用。下列的例，是相隔八度的卡農曲，第一聲部先行兩小節，然後第二聲部加入。實在，兩聲部相距，是可以任作者歡喜，不必肯定為兩小節；但一經作好，便不能移動它倆的距離了。

{	(1) 1 - 2 3 2 - 3 4 3 - 2 1 4 - 3 2 5 - 1 6 - 1 7 5 1 3 5
	(2) 0 0 0 0 0 0 0 0 1 . 2 3 . 2 - 3 4 . 3 - 2 1 . 4 - 3 2 . 5 - 1 1 -
{	(1) 4 6 3 4 3 - - - 2 - - - 1 - - -
	(2) 6 - - 7 . 5 - 1 - 1 - 7 - 1 - - -

這卡農最後三小節，是一個「尾聲」(Coda)，從那裡開始，兩聲部便不再模仿，而共同進到靜止之處。這稱為「有限的卡農」。(Finite Canon) 即是沒有回頭再唱的必要。

下例是一首聲部相隔五度的卡農；它也是「無限的卡農」。因為兩聲部追逐模仿，也沒有「尾聲」把它們共同結束，可回頭再唱，唱個不停，故稱為「迴旋式的卡農」。(Infinite canon, 或為 Circular canon) ..

(1) 5-67 : 1-7- | 6-71 | 2- | 0765 | 1-3- | 6716 | 712- | 5-67 :
 (2) 0 0 0 0 : 1-23 | 4-3- | 2-34 | 5- | 0321 | 4-3- | 2342 | 345- :

在卡農裡面，也有許多種機械式的作法。中世紀荷蘭作曲家們，總是拿卡農的創作，用為磨練智慧的工具。最常用而有趣的，是反行的卡農、鏡子的卡農、倒讀的卡農、鏡子兼倒讀的卡農、增時的、減時的卡農。現在且舉些例來看看。

(一) 反行的卡農，是兩聲部剛向相反的度數移動，而成諧和的合唱……

$$\left\{ \begin{array}{l} 1-6- | 3- | 2176 | 5 | 7 2 4 | 3 \cdot 2 1- \\ 1-3- | 6- | 7123 | 4 2 7^\# 5 | 6 \cdot 7 1- \end{array} \right.$$

(二) 鏡子的卡農——這是應該在五線譜上來看的。把五線的中間一條線做第一音（試把高音譜表用B調的讀譜位置）則兩聲部的移動，剛是相反。如果把中間一線當作水平線，則該線上下的音符，剛似照着水影一般。兩聲部唱主音時，必是相同音。

$$\left\{ \begin{array}{l} 671 | 276 | \#567 | 123 | 321 | 233 | 432 | 1- | \\ 321 | 723 | 432 | 176 | 671 | 766 | \#567 | 1- | \end{array} \right.$$

(三) 倒讀的卡農——從左讀到右是一聲部，同時把這曲從右到左，即是逆讀回去，便是第二聲部，唱起來便得諧和的效果。這因是逆行的，也稱為「蟹行的卡農」。(Canerizans)



(第一聲部) →

← (第二聲部)

(四) 鏡子兼倒讀的卡農——這種也如倒讀卡農一般，是兩聲部各由左端、右端開始，可是兩個唱者，却是對面站着，把譜放在兩人的中間。這應該是以五線譜為工具，因為簡譜是不能兩人對面讀的。所用的譜表，也是以中間的一條線為主音（高音譜則用B調位置）。



上列的譜，從兩端讀起，都是一樣。但在五線譜上，兩個唱者相對着，則站在對面的人，所讀的便與正面讀的譜成為鏡子卡農，他所讀的譜，應是



盤式，以及一切古怪的形狀。直至巴里斯特連拿（Palestrina, 1525—1594）之時，他乃取締這種噁噁式的記譜，把各聲部詳細寫出來。

這種卡農式的樂曲，全是「眼睛的音樂」，看的成份較聽的成份為多，因此，亦受情感為主的作者所輕視。但，我們正可利用它的「看」的成份，來推廣讀譜的興趣，故實在大有好處；而且，一切進步的「追覆曲」，其原則也可從卡農曲練習了解的途徑，因此，我們應該好好運用它。

輪唱曲（ ）是同高度的卡農，但它的旋律，有固定的句段。總是以一個句子為單位，使各

組輪流加入，把全曲反覆唱着。它的作成，也是用對位的作曲法。許多人以為隨便一首短曲，反覆唱的都稱為「輪唱曲」，實在是錯誤。輪唱曲是要分組加入，追逐着唱，而得到諧和效果的小曲。輪唱曲多數是分爲三組（全曲分爲三單位），也有四組的；五組以上便很少用。下例是一首外國的作品；

(1) 3. 4 5 4 | 3. 4 5 4 | 3 5 6 4 | 5. 4 3 —

(2) 1. 2 3 2 | 1. 2 3 2 | 1 3 4 2 | 3. 2 1 —

(3) 1 — 5 0 | 1. 7 5 0 | 1 — 2 — | 1. 7 1 — :

輪唱曲總是把曲分爲(1)、(2)、(3)，這便是各組開始之點。第一組人唱了(1)，開始(2)之時，第二組人才開始唱(1)，任何一首輪唱曲，都可齊唱全曲，都可用兩組人輪唱而得良好效果。下例是四組的輪唱曲，但只分兩組人，輪唱起來也一樣好：

(1)	(2)	(3)	(4)
1 1	1. 2 3 3. 2 3 4	5 - i i i 5 5 5	3 3 3 1 1 1 5. 4 3 2 1 -

還有一種偏向諧謔的輪唱曲，名爲「追逐曲」(Catch)，這兩種小曲，最流行英國。這類的小曲，用以訓練大眾唱，聽和聲，及養成靈敏的聽力，是特殊有效的工具。因此，音樂教育工作者，也常常設計着，盡量供給這類的新材料。

至於Round的意義，除了輪唱，還指迴旋式的跳舞。跳者圍成一個圓圈，集體跳一段，個人跳一段，又是集體跳。這種舞曲，昔日稱爲Rowndel 後來成爲一種樂曲的形式，稱爲Rondo(迴旋曲)。也有人把Rondo這幾個字，寫成「Round O」(圓的圈形之意)這真是頗妙的事。

三四 「夏天已經來了」

——最古的著名卡農曲——

「夏天已經來了」是十三世紀的英國古曲。從來這曲影響於作曲者很大，故在音樂史上，有了不

朽的價值。華爾卡(Walker)博士在其所著的「英國音樂史」裡說：「這曲具備着聲音的美麗與慧敏的發明，古代音樂作品從來未有過。站在藝術的立場說，在此曲後的二百年中，一切作品都望塵莫及。」這曲的寫作年份，有人說是在1240年，也有人說是1297年。經過詳細的考證，它總在1289年以後才有。也有人懷疑這曲究竟是一下作成的呢，還是數經改正的呢？實難於攷證。有人以為這曲是里丁寺院(Reading Abbey)裡約翰(John of Fornsere)所作。這曲的詞句，是用威西斯(Wessex)方言寫成的。

這曲在中世紀音樂作品中，成爲首要的代表作。它之所以成爲重要，有六個要素：

- (一) 它是最古的卡農曲——它是三部的同高度卡農曲，追逐着進行。
- (二) 這是最早用和聲方法寫成的曲，直至今日，也仍爲唱者、聽者所歡迎。
- (三) 這是最早的六聲部作品——三聲部爲卡農追逐，兩聲部爲低音。
- (四) 它是最早採用現代長音階作成的曲——古代所用的教堂調式，共有六個主要調式，與現代長音階相同的，是愛奧尼安式(Ionian)這曲所用便是愛奧尼安式。
- (五) 這是最早採用「固定低音」的曲子——所謂「固定低音」(Ground bass)便是低音專用相同的短句，反復出現，而上聲部則根據低音的和聲，自由變換旋律。固定低音，也是變奏曲的作曲法，十七世紀末流行甚盛。許多大樂曲都用這種作曲法。
- (六) 古代樂曲原是以宗教詞句爲重，這曲則並用世俗的詞句，這是很稀有的例子。

爲了它的價值特高，我們應該也細心玩味。在十三世紀而有此精細的樂曲，直至今日猶保存其地位，我們豈可不細心把它研究嗎？

下列便是該曲，唱時可以把高音分調唱卡農的三部，而低音分爲兩部。在混聲合唱裡，可以用兩部女聲（高音，低音）唱第一、第二部，男高音唱第三部，男低音分爲兩部，唱下二部。這中文的詞句，是朱自清氏所譯的，聲韻甚好，讓我們都唱唱看。

詠	1	7	6	7	1	1	7	6	5	3	3	4	2	3	0	0	1	3	2	4	3	3	2	1				
夏	天	已	經	來	到	了	歡	欣	且	高	唱	來	到	了	歡	欣	且	高	唱	來	到	了	歡	欣	且	高		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	7	6	7	1	1	7	6	5		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	7	6	7	1	1	7	6	5		
3	4	5	0	0	1	1	2	1	2	1	2	3	5	4	5	0	0	5	4	5	0	0	1	3	2	4		
高	聲	唱	來	到	了	高	聲	唱	來	到	了	高	聲	唱	來	到	了	高	聲	唱	來	到	了	高	聲	唱	來	到
1	2	1	2	3	5	4	5	0	0	1	3	2	4	3	3	2	1	1	2	1	2	3	5	4	5	0	0	
高	聲	唱	來	到	了	高	聲	唱	來	到	了	高	聲	唱	來	到	了	高	聲	唱	來	到	了	高	聲	唱	來	到

許	3	5	6	6	5	0	0	i	6	i	0	0	3	3	4	2	3	5	3	1	3	2	2	7
明	媚	風	光	光	高	聲	唱	唱	依	依	母	乳	下	懷	子	寬	草	河	依	依	依	依	依	河
1	3	2	3	3	3	2	1	5	6	6	i	0	0	0	5	3	4	2	5	5	5	5	2	
草	木	百	鳥	鳥	許	如	如	高	聲	聲	高	鳴	鳴	如	許	明	風	光	高	高	高	高	高	高
3	3	4	3	3	1	0	1	3	6	6	3	2	2	3	3	5	6	6	3	3	3	3	3	
歡	欣	且	唱	唱	草	木	鳥	鳥	風	風	光	和	和	如	許	明	風	光	高	高	高	高	高	高
1	.	2	1	1	5	4	0	5	.	.	5	0	0	1	1	2	.	1	1	1	1	1	1	
高	高	聲	唱	唱	高	聲	來	高	聲	聲	高	來	來	高	高	聲	.	唱	高	高	高	高	高	高
5	.	4	5	.	1	2	3	1	.	.	1	2	3	5	.	4	.	5	.	1	.	2	.	
高	聲	聲	唱	唱	高	聲	來	高	聲	聲	高	來	來	高	高	聲	.	唱	高	高	高	高	高	高

3 . 0 0	1 3	2 2	4 4	3 3	2 2	1 1	3 3	5 5	6 6	5 . 0 0	1 . 6 . .	1 . 0 0	
唱	草	木	茂	百	鳥	和	鳴	如	許	明	媚	風	光
<u>1 1 7 . 6 5</u>	3 3	3 3	4 2	3 .	0 0	1 1 7 . 6 5	3 3	1 1	3 3	2 2	3 5	6 6	5 . 0 0
來了	歡	欣	且	高	唱	來了	草	木	茂	百	鳥	和	鳴
1 . 0 0	1 7	6 7	1 1 7 . 6 5	3 3	欣	且	高	草	木	茂	百	鳥	和
忙	夏	天	已	經	歡	欣	且	高	草	木	茂	百	鳥
1 . 2 3	5 . 4 .	5 . 0 0	1 . 2 3	3 3	1 . 2 .	1 . 2 3	5 . 4 .	1 . 2 3	5 . 4 .	1 . 2 .	5 . 4 .	5 . 0 0	
唱	高	聲	唱	來	高	聲	唱	來	高	聲	唱	來	高
5 . 0 0	1 . 2 .	1 . 2 3	1 . 2 .	1 . 2 3	5 . 4 .	5 . 4 .	5 . 4 .	5 . 4 .	5 . 4 .	5 . 4 .	5 . 4 .	5 . 4 .	5 . 0 0
唱	高	聲	唱	來	高	聲	唱	來	高	聲	唱	來	高

三五 教堂調式與現代音階

現代的音階（長調、短調）其半音與全音的排列次序都完全相同，例如 C 長調與 G 長調，或任何

長調、它們裡面的半音、全音的排列，都是一樣的。各調所不同的地方，乃在其「高度」（與G便不同高度），而不在半音全音的位置。

可是教堂調式便適與此相反。它的各個調子，並無一定的「高度」。各調的差別，乃在其半音、全音所在的位置。試在風琴鍵上只用白鍵，奏出任何八個連串的音，便可產生各種調式（Mode）。這些調式原是希臘的產物，但傳入歐洲便成爲複音音樂時期的基礎。數百年的宗教樂曲，均是以這些調式寫成。

教堂調式，主要的有六個，它們是：（弧線是表示相距半音的位置）

- (一) 多里安(Dorian) 2 3 4 5 6 7 1 2
- (二) 非尼基安(Phrygian) 3 4 5 6 7 1 2 3
- (三) 里底安(Lydian) 4 5 6 7 1 2 3 4
- (四) 米索里底安(Mixolydian) 5 6 7 1 2 3 4 5
- (五) 伊奧里安(Aeolian) 6 7 1 2 3 4 5 6
- (六) 愛奧尼安(Ionian) 1 2 3 4 5 6 7 1

因爲7音開始，其第一與第五度之距離爲減五度音程，嫌其不和諧，故廢去不用。原來有七個調

式，故實用六個。

如果一首樂曲，開始的音與結尾的音，都是用該調式的主音，便是正調，(Authentic, 意爲較好的調子)。倘用該調式的主音爲結尾，而開始却用該調的主音下四度(即是用屬音開始該曲)，則稱爲副調，(Plagal)。若用任何聲音開始，則稱爲混合調(Mixed)因爲當時的合唱歌曲，總是以第三部(男高音)唱主要旋律，只要看看它的首、尾是什麼音，便知其爲什麼調式。

上列的調式，各調的「高度」是隨意的，故各調的差別，乃以各個半音的位置而辨別。

爲了 $1-4$ 的五度距離是一個減音程，故凡用及此音程，唱者必須臨時把7音唱低半音，或把4升高半音，使成爲完全五度音程。這些升降符號，本來是不寫於譜裡，可是唱者一時不知，便生惡劣的效果。終於，譜中乃應用了升降的符號。這些有升降音的樂曲，從前稱爲「假音樂」(Musica ficta)意思是說「人爲的音樂」。初爲一般宗教作曲者所不用。後來因用了十二平均律，轉調用升降音，甚爲便利，然後爲人人所採用。

這六個調式，是怎樣變成現代音階的呢？最大的原因有二：

(一)樂曲在靜止時，在里底安與奧尼安兩個調，比較圓滿。原因是它的第七度與主音相隔很近(距離半個音)，有導入主音的趨向，故聽起來甚覺自然而且圓滿。因此，其他各個調式，都以此爲例，把第七度音升高半音，使之貼近於主音。

(二)旋律的進行，兩部的進行，總要力求避免減五度增四度的進行。且遇到 $1-4$ ，或者 $4-1$

的音程，必須加以升降半音，使它們成爲完全音程，以求諧和的效果。

由於這兩個原因，各調式立刻有了很大的變化。他們都以愛奧尼安爲模範。試看下表便可明白了。

- | | |
|-----------|-----------------|
| (一) 多里安 | 2 3 4 5 6 7#1 2 |
| (二) 非尼基安 | 3 4 5 6 7 1#2 3 |
| (三) 里底安 | 4 5 6 7 1 2 3 4 |
| (四) 米索底里安 | 5 6 7 1 2 3#4 5 |
| (五) 伊奧里安 | 6 7 1 2 3 4#5 6 |
| (六) 愛奧尼安 | 1 2 3 4 5 6 7 1 |

從上列各調看來，(四)(六)是完全組織相同的。它們的半音位置完全一樣。(三)的開始四度(4-1)是增四度音程，下行時必須降低7音。1274年，有一位古樂家瑪則他士(Marchettus)所定的原則，便是：「里底安音階上行時，其第四度是本位音，但下行時，則必須降低半音。」這幾種：(三)、(四)、(六)的第三度，都是長三度距離，實在即是現代的長音階。

至於(一)、(五)都是有短的第三度，故與現代的短音階相同。只因(五)的第六度與第七度

距離大遠，故產生了三種形式，就是現代的三種短音階：

6̣.7̣1̣2̣3̣4̣5̣6̣ (伊奧里安式 || 自然的短音階)

6̣.7̣1̣2̣3̣4̣#5̣6̣ (因升高導音而成爲和聲的短音階)

6̣.7̣1̣2̣3̣#4̣#5̣6̣ (第六度第七度均升高，下行則均不升，爲旋律的短音階)

它的變化總在第六、七度，第三度終是短三度，沒有變。

至於非尼基安，則依(五)的變化一樣，要把第六、第七度升高，使音階進行自然些。如果按照(五)的上四音 3#4#5 6，來處理(二)的下四音，則(二)亦可變成了長音階的組織。因此，它們便成爲這樣：

(一) 多里安 2 3 4 5 6 7#1 2 (即是現代的 D 短調)

(二) 非尼基安 3#4#5 6 7#1#2 3 (即是現代的 E 長調)

(三) 里底安 4 5 6 7 1 2 3 4 (即是現代的 F 長調)

(四) 米索里底安 5 6 7 1 2 3#4 5 (即是現代的 G 長調)

(五) 伊奧里安 6 7 1 2 3#4#5 6 (即是現代的 A 短調)

(六) 愛奧尼安 1 2 3 4 5 6 7 1 (即是現代的長調)

上列各調式可以歸納為兩大類：

第一類——第三度是長音程的。(一)(三)(四)(六)便是。

第二類——第三度是短音程的。(二)(五)便是。

昔日稱呼，總是用開始的一個音名為該音階的名，而聲明其第三度是長或短。例如，多里安式，便稱為「有短三度的D調」。(Key of D with the lesser third)。現代則通稱長三度的音階為長調(Major)，短三度的音階為短調(Minor)。

複音音樂的結尾，凡是短三度的音程，都要升高，使成為長三度。短音階的樂曲而用長三度音程結尾，通稱為「披卡諦的長三度」(Tierce de Picardie)。何以短音階要用長三度結尾呢？這純是因爲諧和學的原則。在倍音(Harmonic)定律裡，證明每個樂音之响出，都同時夾着它的三和絃各音。其自然的倍音裡，第三度却是長三度而非短三度。因此，樂曲之中便要長三度為結尾。

因爲短音階的第三度可以升高，長音階的第三度也便可以降低，從此，它們便可以自由變換。在十二平均律裡，樂曲之作成，常是運用這兩類調子的互相變換。

總括來說，教堂調式，因爲應用上的需要，乃因升降之故，把許多種調式，漸變而為長音階，短音階。它們的差別，不在各個半音的位置，而在乎「高度」之差異。無論長短音階，它的各度音，都

有了固定的稱謂：

第一度 主音 (Tonic) —— 以這音爲主要。

第二度 上主音 (Supertonic) —— 在主音之上方。

第三度 中 (音 Mediant) —— 在主音與屬音正中。

第四度 下屬音 (Subdominant) —— 在主音下方五度。

第五度 屬音 (Dominant) —— 在主音上方五度。

第六度 下中音 (Submediant) —— 在主音與下屬音的正中。

第七度 導音 (Leading note) —— 與主音貼近，有導入作用。

第八度 主音 (Tonic)

在一切樂曲裡，總是觀察其第三度，以決定其爲長調或短調。短調樂曲把第三度升半音，立刻成爲長調。反之，長調樂曲把第三度降半音，也立刻變爲短調的。長調與短調所差，只是第三度的半個音而已。

三六 長調與短調

一切樂曲都可以分爲兩個相對的基本風格。即是長音階與短音階 (Major scale and Minor scale)。

所作成的長調與短調。(Mode)

長調是自然的，它之產生，是由於自然的物理原則。短調則是人爲的。長調是安靜的，莊嚴的，聖潔的，它善於表達出崇高、英雄、強力的氣質。短調則充滿了人生的氣質，感情化而富於戲劇化的感覺。

長調是光明的，而短調却是黑暗的。它們在音樂中表現着陽光與黑夜。我們的生活，便是在日夜交替之中，故作曲者也如此運用着長調短調的交替出現，以取得對比的色彩變化。它們是完全相反的，各有其不同的個性與心智上的特點。試將一段短調的樂曲，奏成長調，（即是每把其第三度音程升高半音），或把一段長調的樂曲，奏成短調，其性質便完全變了，正如風景之在陽光下和在陰雨中所見的差別一樣。

普通解說短調的來源，共有三說，都有不盡善之處：

(一) 李曼 (Hugo Riemann) 用數學的方法解釋，謂短調是長調的反轉進行。粗糙地說來，短調下行的各音程，頗能與長調下行時的音程相同。

(長調的上行音程) 1 2 3 4 5 6 7 1

(短調的下行音程) 6 5 4 3 2 1 7 6

從這兩列音階比較，只是大部份相同，而不盡同。可是問題並非在此。我們只要問，爲甚麼只解

釋了「自然的短音階」，而不解釋「和聲的短音階」（升第七度的）及「旋律的短音階」呢？誠然這是很巧妙的一種數理解釋，但終是偶然之事，不能作為可靠之說。

(二)有人說，短調乃是由於教堂調式的「伊奧里安」式用下來。但我們却要問，為甚麼許多調式，只有一種推用出來？為甚麼原來的各調式又不推用出來？因此，這種解說也不健全。

(三)又有人說，A短調乃是由C長調推出來。這種「關係短調」(Relative minor)的解釋，只能解說給學生聽，以助其記憶之用。實在，這全然是錯誤的見解。

上列三說，都是不健全的解說。

長調與短調，全然不同，各具特性，兩者都是獨立的。它們絕無關係。C長調是C調，A短調是A調，它們雖有相似，但相似而已，並非相同。好比人們的面貌，相似的人很多，但終非相同的。如果說，短調是由長調第六度開始的音階，也是同樣錯誤。因為每個調子、音階，必須從第一音開始。A調便從A音開始，不論它是長調，短調，也是從A音出發的。

長調與短調，是可以互相變化的，但總是不相同。通常這兩者的互相變化，乃在其第三度與第六度。隨着我們便要問：「為甚麼要變化它們的第三、第六度而不把其他各度變化？」

原因是這樣：倘把音階的其他各度加以升降，則立刻要引起和聲上，各度音程上的紛亂。例如，升高第一度吧，則第四度的三和絃便成為增和絃，主和絃又要成為減和絃。若只降低長音階的第三、第六度，則只把第四度和絃與主和絃變為短和絃，其他絕不致使各和絃紛亂。

我們可以歸納來說：長音階的第三、第六度降低，便成短音階，這種短音階，是「和聲的短音階」。（第七度升了的）它是最真實的短音階；因為它不論上下行，都是相同的。

可是，第六度又可以隨時變的。有些長音階，爲了要用第四度上的短三和絃，亦把第六度降低。因此，長短音階的可靠差別，仍在其第三度。

和聲的短音階，其第六度與第七度之間，距離很遠，（是一個全音又一個半音），它是表示特性的音程。在匈牙利、土耳其、亞刺伯的音樂，常常以它爲標誌。故樂曲中也不是絕不用它的。

因爲短音階是人爲的，非自然的，故沒有自己的調子記號，而借用長調的記號。C短調，則借用其短三度的降E長調的調號；實則，第七度的降號是多餘的。（因爲這是短調的導音，每要升高）就是因爲借用調號之故，乃與「關係長調」有了密切的聯絡。這樣，又竟使一般人誤會了短調是由長調推出來的了！

三七 主調唱名與簡譜

五綫譜的視唱方法有兩種，一種是固定唱名，就是無論什麼調，都以C調的do, re, mi階名來唱，只是當某音應該升、降的，便唱成升、降。這些do, re, mi是各音固定的名，故名爲「固定唱名」。另一種是主調唱名，隨時因調子不同，而do, re, mi的位置也不同。它的讀法，是先辨別該曲是什麼調，然

後把該調的主音唱作 do ，因為 do 音是移動的，隨主調而定，故有此名。

固定唱名法，適合於器樂的學習者；主調唱名法則唱者用之較為簡易，其實，這兩者並非絕不相容的，而是互相補益的。對於一個作曲者，兩者他都要熟練。固定唱名習用於西班牙、法國、德國，而主調唱名，流行於英美。昔日意大利所用的視唱，原是主調唱名。固定唱名，乃是器樂發達後所用的。現在許多音樂工作者以固定唱名與主調唱名相紛爭，實在，門戶之見的成份較多於教育批判的成份。

固定唱名重視音階各音的「絕對高度」。其實在唱歌來說，移調也是常有的。如果原來的 do 是 Sol mi re ，移低了一個音，便要改唱為 Si re fa re do ，（下加綫的都要唱高半音）那真是一件不必要的事；其實把 do 音降低一個音，照樣唱 do mi sol mi re 豈不方便得多？因此，主調唱名法便流行於歌詠團體之中。他們總想直接在歌詠上做工作，而不費力於工具上的糾紛。

主調唱名的教法，總是把音階的各個音的特性，告訴唱者，使他們能夠感受到旋律的情感風味。例如， do 是主音，是安定的； mi 是莊嚴的， fa 是憂愁的；這些希望去達到「內心的效果」，說來頗為粗糙，不過也有其理由。主調唱名的特點，可列為數項：

(1) 旋律的氣質明朗——在旋律可以了解樂曲。如果固定唱名，便沒有這力量。例如：



(F 調譜表，用固定唱名) 4 3 4 6 | 2 i^b 7 9 | i - - - | 3 - - - ||

這兩譜的最後兩節，同為 do, la，實則各有不同的風味。如果用主調唱名，把 F 調的譜唱為

1 7̣ 1 3 | 6 5 4 3 | 5 - - - | 3 - - - ||

便更為明朗。因此，我們說，固定唱名對於歌者，沒有主調唱名那般助力。

(二) 轉調時比較準確——樂曲的轉調，實在是主音的移動。如果知道 C 調轉到 G 調，則馬上把 G (sol 音) 當作 do 音，便不必多顧臨時的升降符號了。用了這個方法，昔日較難唱的亨德爾合唱曲，一般人也都能合唱，而不為其轉調所掣肘了。

在固定唱名，對於降 G 調（有六個音要降半音的），或者 B 調（有五個音要升半音的），都特別困難。但主調唱名，只要把主音唱出，則全曲進行，毫不費力。如果中途轉調，譬如由降 G 調（六個降半音的）忽然轉到 A 調（三個升半音的），固定唱名者，要很精到的技術；可是，主調唱名者，却並不困難，只要取得新調的主音便可順利進行了。

(三) 對於和聲的了解——和聲乃是各音响的關係效果，而不是與絕對高度有關連。因此，明白了主音何在，明白了音階各度的和絃，則和絃關係，在各調裡，都是同樣。用主調唱名，訓練聽辨協和絃與不協和絃，實在容易得多了。

(四) 對於記錄曲調的幫助——聽小曲而寫為譜表，往昔總認為是一件難能的工作。但以主調唱

名的方法來聽寫，則甚為容易。現在，英美學校的小學生，也用聽寫小曲的音樂訓練了，這種練習正如默寫文句，以發展語文能力一般重要。

(五) 解釋短調，較為便利——短調的氣質，用 $\underline{2}$ 音開始，以主調唱名，幫助唱者易於了解旋律之進行。因為C長調與A短調調號相同，故了解其關係較易。

由於主調唱名之簡單化，一般合唱團體便都運用了它。實在，音樂大眾化，非專門的音樂活動之蓬勃開展，賴這種方法之助力不少。英美的歌唱能夠普遍民間，主調唱名是其重要的工具。

跟着主調唱名而來的，便有人創造較簡單的樂譜記錄方法；用文字的譜，代替了五綫譜。這便更為簡單了，可惜只是沒有了進步的前程，却限死了高深的進境。簡譜可以分兩種來說：

第一種，是流行於英美的簡譜，是用英文字母來代替各音名稱。do, re, mi, fa, sol, la, si, 都是 \dot{a} ，故把第七度稱為 \dot{a} ，用 \dot{a} 字代表。這種文字簡譜，是一位諾威的女教師伊利莎伯小姐(Elizabeth Glover, 死於1851年)所創用，她用以教兒童，甚有效果。後來英國的約翰卡爾文(John Curwen 1816—1880)把它發展起來，用為普及民衆音樂教育的工具。它設立了一間「主調音名學院」(Tonic sol-fa College)以推廣這種簡譜的運用。該院設於1869年，歷屆院長，都是著名的音樂教育家。它的教育力量，也甚有效果。英國許多著名的合唱團，都是採用這種簡譜的。

第二種，是流行於法國、日本的簡譜，是用亞刺伯數目字，替代do, re, mi的名稱。1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 1, 這些簡譜，現在是我國各地所用的。原因是從前一班留東學生推開來，其次便是由於戰時印刷不

便，都用了這種譜表。

數目字的簡譜，原是法國人蘇海提（Souhaity）所創用。盧梭便把它加以改善，於1743年發表。因為盧梭的讀譜技術很差，故為大眾設計，把簡譜介紹給大眾使用。後來，有一位法國的數學教師賈林（Pierre Galin, 1776—1821）把這種簡譜發展得完美些。他的學生巴理斯（Aimé Paris, 1798—1865），再把簡譜增入許多應用術語，與主調唱名法的一般。後來又有一位醫生始威（Emile Chevalé 1804—1834）把它詳加訂正，於是成為現在的數字簡譜。因此這種譜，被稱為「賈林·巴理斯·始威的簡譜」（Galin-Paris-Chevé system）。

在法國，這種譜引起很大的紛爭。這種情形，在我國也一樣有過。許多專門音樂家，認定簡譜是有害的，學了它便沒有了前途。同時又有許多教育家，主張用此為引導學習五綫譜的工具，並用為推廣大眾的音樂教育。經過了很大的爭執，法國教育部乃在1883年七月二十三日，正式公佈，這種簡譜應用於公共學校的初級部。到了1900年，應用於師範學校裡。這種簡譜，被安得列女士（Andrade）及佈倫（G.W. Bullen）介紹到英國去。

簡譜的推行，目標只為幫助大眾了解音樂及參入音樂活動之中。簡譜本身，決不是完美的樂譜，只是合唱團體用了它，也可以解決目前的需要而已。學習樂器演奏的人，尤其是鋼琴演奏，提琴演奏，他們都是側重於音符位置與指法運用，簡譜對於他們，實在毫無好處。因此，我們的結論是：

非專門的音樂學習者，可以用簡譜工具，

熟練了簡譜的人，應該立刻開始學習五綫譜。

熟練五綫譜主調唱名的人，應該也練習用固定唱名，以增加唱音準確，

學習器樂與作曲的人，無論如何，要用五綫譜，兩種唱名也要精熟。

至於一般人們之酷愛簡譜，有許多熱心的教師往往要阻止他們，硬要他們改用五綫譜。我們都以爲，這是不必的。簡譜與五綫譜只是「量」的差別。任他們用到相當時候，便因嫌它簡單而自願用五綫譜的。學習生於需要，如果在他們未需要之時，硬要放棄已經熟練的工具，改用生硬的符號，恐怕會掃掉他們對音樂的興味。我們要記得，學習音樂，是學習活的音樂；樂譜符號的學習，並非音樂教育之最後目標。

三八 不協和絃的應用

在和聲學裡，總是以協和絃爲主幹，它們是悅耳的，使聽者有安定的感覺。至於不協和絃，卽是七和絃、九和絃、十一和絃、十三和絃，以及一切增減的和絃，它們都是不悅耳的，使聽者感到不安定，故它們都要解決，（便是進行到協和絃去）自己沒有獨立的力量。

往昔，作曲者只把不協和絃用爲輔助，只把它們與協和絃並用。以取得對比的效果。可是，在近三十年來，它逐漸成爲重要了，本身便有了獨立的力量。現在，全世界都瀰漫着不協和的狀態，音樂

也正是這個樣子。現代的和聲學，已經把「屬七和絃」（即是以屬音為根音的七和絃），當作基本的協和絃使用了。現代的音樂，充份表現着一種「動的」、「不休止的」氣質。

在巴赫與亨德爾的時代（十八世紀）不協和絃，永不獨自存在。不協和絃之來源，只因旋律進行有些經過音。例如：

(旋律) 1 2 3 4 5 — | 6 5 4 3 2 | 1 — | 1 — 0

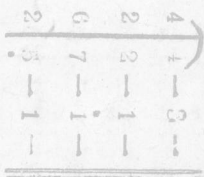
(低音) 1 — | 1 — | 1 — | 1 — | 5 — | 1 — | 1 — | 1 — 0

在第一節裡，所用的是主和絃(1.3.5)因此旋律的經過音2,4,都與低音成了不協和絃，這些弱拍上的經過音，總不會碍耳的，故當時被應用得最多。

最初，作曲者用屬七和絃，其第七度（不協和的音程）也先在前面的地方，加以預備，然後出現，乃不致碍耳。後來漸慣了。屬七和絃便不用預備，可是其他七和絃，則必須預備，以減輕其粗澀的氣質。在李斯德，曉邦時代，仍然是這樣。現代，則完全進展為自由運用，都不必一定加以預備了。因此，缺乏訓練的聽者，總對現代樂曲沒有好感，因為他們始終未感到不協和絃之美麗何在。

現代的樂曲，不協和絃的出現，有四種情形是常見的：

(一) 與和絃同時出現的不協和音——屬七和絃的第七度，原是不協和的音。最好是把這音先在前，成爲一個和絃出現，然後留到現在的和絃，成爲七和絃。例如：



這裡的 4 是「和絃的第七度，先在前面 (S.M.C.) 是一個協和絃」預備，然後與 3 成爲不協和，再解決於主和絃。

但以後，都很少預備了。到了杜比西 (Debussy)，密爾賀 (Milhaud) 等作曲，便成爲自由應用，不獨沒有預備，且用最高的不協和絃與和絃同時响出來。(註)

(二) 在旋律進行時，出現於各聲部之間——這些是常用的，見上文所舉的例。

(三) 兩個以上的調子同時進行——現在，最新鮮的「多調樂曲」(Polychord) 是把兩個調子同時進行，即是 G 調的樂曲與 C 調的樂曲，同時奏着，而得諧和的作曲法。在大樂隊裡是很有趣的，但在鋼琴曲則無好效果，因爲這裏樂器的音色爲助力。

杜比西在鋼琴上，曾經用「全音階」以作曲。這種全音階，是每兩音的距離都是長二度(中間有半音的)。

C D E \sharp F \sharp G \sharp A C

這音階共只有六個音。實在本身便沒有調子，因爲它是每個音都一樣可以爲主音。故杜比西的「全音階」樂曲，乃屬於「無調的音樂」，裡面所用的音程，多是增五度音程，故爲不協和絃。

桑伯爾格 (Schoenberg) 所著的「現代音樂的秘密」說得很清楚：「我並不以我的樂曲爲多調 (Atonal)，實在却是無調 (Nontonal)」，我感到音階裡的各個音乃是統一的，無須以那一個爲主。現

代作者的樂曲，根本不用調子，根本不需要感到那個是主音。」

(四)和絃裡加上不協和的音响——這是四十年前才開始用的。許多作家說：「主和絃可以加上其他的變體音，尤其是音階裡的第二度和第六度，加入之後，不致擾亂該和絃的音响。」所謂「加六度和絃」(便是F.G.1加上一個G.音)便是最著名的一個。這些加二度，加六度，乃是七和絃、九和絃之轉位。這些和絃總不應該用在樂曲之結尾的，但杜比西，早已把它隨意應用在樂曲的結尾，表示一種無可奈何的心境。

現代音樂可以說是「不協和絃的時代」。作曲家嘗試着各種的方法，企圖增強音樂的表情能幹。有許多實驗是成功的，也有許多實驗只是好奇的玩意，未堪稱爲優美的藝術。有許多人，厭棄這些不協和的樂曲，極力推崇古典的音樂，認定不久便要再恢復十九世紀的音樂狀態。我們對於各種改革的實驗，不妨虛心去吸收，但仍要放開眼光，去批判其好壞，然後去接受它。

(註)杜比西(1832-1918)是法國的新派作家。他所用的和聲，實在是最新與最舊的混合產物。最新的，便是專用倍音(Overtones)原理，把七和絃與其他不協和絃，都當作基本和絃來處理。又常用全音階的和絃，這便有了很多的增減和絃了。最舊的，便是專用教堂調式以及千年前的對位法，許多平行的四度、五度，也被運用於樂曲裡。他的樂曲，有許多地方特佳，也有許多地方很空虛。他是一個很敏銳的作曲者。他的世界也許很小，但他在其中，却是個偉大人物。有時也有很特別

的卓見。他乃為現代印象樂派的創立者。

密爾賀(1833年生於法國)歡喜創用各種不協和的音響，以增厚其歌劇樂隊的效能。

桑伯爾格(1874年生於維也納)是現代作曲者之首要者，他用無調的樂曲，用各種不協和絃，創立許多新的和聲法則。他說：「人們不歡喜聽我的樂曲，只因他們不歡喜那些不協和絃，與我的樂曲無關。」

三九 古典派，浪漫派 (Classical, Romantic)

音樂裡的古典派，浪漫派，都是借文學的派名為名。

古典派的音樂，特別指十八世紀末期的各名家作品，他們的器樂曲則偏重於鳴奏曲形式，歌劇則依據一貫的傳統作法。「浪漫派」的名稱，便專為與「古典派」所對而用。當時如修芒(Schumann)等，特別看重樂曲形式結構之美，故均以「古典派」稱之。

其實，古典與浪漫兩者，根本不能有截然的分界。所有古典派的作曲者，都具有一點浪漫派的氣質，而一切浪漫派的作曲者，也有些古典派的氣質。那時，浪漫派的作者偏尚內容的豐富，以「自我創造」為最高原則。當時「浪漫派」的意義，與現代的「現代派」(Modernity)意思一樣，是說明他們傾向於新作風。

盧梭(Rousseau)說：「我所見的人都與我有些不同，如果我不是較他們優秀，則至少我也與他們有分別。」——這話最足以證明浪漫派的內在精神。

貝多芬死後，那些徒重形式的作曲風氣便隨着結束了。他實在開了一條新路，使後來的作曲者可以自由發揮個性，自由表情。在歌劇的創作，所取的材料，也不再被限於希臘神話與羅馬傳奇，而改用了民族的故事及幻想的創作。曉邦，修芒等，把鋼琴演奏技術發展到有色彩的變化，因此，作曲者都繫向浪漫派的「自由創造」路上走。

直至現代，爲了有了更新的「現代派」，故「古典派」之名，却包含了以前的古典派、浪漫派，以至於印象派、民族樂派。

四〇 絕對音樂與標題音樂

老實說，一切音樂作品都是標題音樂，因爲音樂是表現作者的心境及性情的藝術品。如果作者不用「快速」、「緩慢」等這些名稱去做曲名，而加上「賦味地」、「莊嚴地」；或者，在鳴奏曲，交響曲之開端，冠以「田園風味」、「悲愴氣質」等字眼，則顯然重視了樂曲的內部表情。凡有內部表情的樂曲，多少都帶了一點標題的性質。

可是，同時又該曉得：一切音樂作品，都是絕對音樂，因爲它總是藉結構之美，來刺激起聽者的

感情。我們聽曲，總可以從樂曲之結構和音調而得到愉快。無論甚麼標題的樂曲，若我們不知道它的標題，則亦可當作絕對音樂一般來欣賞。至於奏巴赫，貝多芬的鳴奏曲，我們也不必想像甚麼故事來聽，這並非因為聽時不能想像甚麼東西，而是在聽時可以不必憑藉標題之助，也得到愉快。

注重形式之美的一派美學者，最反對「標題音樂」，他們以為「田園交響樂」、「命運交響樂」等等名字，往往帶人的思想走錯了路。這派的美學者格爾尼(Gurney)說：「音樂之美不在情感，正如美人之美，不在她的憂喜。」這些解釋也是有理的。可是側重內心感情的人們，尤其是詩人們，便大為反對這種形式美的理論。

絕對音樂，雖然沒有冠以種種標題，但它並非沒有情感，與沒有內容。絕對音樂恰似無題的詩篇，它的內容，可以說，不是一個標題能夠包藏得完。它並非沒有情感而不用標題，而是情感太濃厚，故非一個標題所能盡意。我國詩人袁枚(隨園)說得好：「詩到無題是化工。」這却是深得三昧的話。

最低級的標題音樂，便是模仿自然界聲響的音樂。音樂原有其氣質，不能全用為模仿自然界。那些模仿戰爭裡的聲音、暴風雨、鳥鳴、鷄啼、水流、馬跑等等，雖有精巧的技巧，但都屬於報告文學一類的東西，而不是純粹的音樂作品。

在絕對音樂裡面，總是運用「暗示」的方法以描繪大自然的音響，而不用「類同」的純粹模仿。標題音樂，總要靠聽者的想像力，故無須那些「類同」的模仿。我們應該曉得，雖然模仿的音樂屬於

低級的標題音樂的最好嚮導，因此它具有豐富的教育價值。

★

★

★

交響樂裡的標題樂曲，經李斯德之發展，便成爲「交響詩」。這是用交響樂所表現的詩篇，而不是用文字造成的詩篇。

李斯德最初用「交響詩」的名稱，是根據法國詩人拉瑪丁(Lamartine)所作的詩「默想」而作成。這詩的大意是：「生命的一切起伏，不過是永恒的前奏而已！」這個中心思想，是最高昂的情緒靈感，最崇高而莊嚴的好題材。李斯德便用交響曲把這詩意表現於音樂中。他就稱此爲「交響詩」。

李斯德這曲的成功，不僅由於主題的動人，而且，因爲這裡面沒有故事。「說故事」，原本不是音樂的職責。純粹的器樂曲，最好還是限於情感的表現，而不必具體描繪出來。如果要說故事，則還是用歌劇演出，歌曲唱出來得清楚了。

後來，史特洛士(Chaus)所作的「音畫」，也如李斯德的「交響詩」一樣，屬於標題音樂。

總括說，凡是表達情感的樂曲，必有其嚴密的結構。無論它的形式是如何自由，但總是有組織，有結構，而不是紛亂地堆砌成功。因此絕對音樂與標題音樂，並非相反，這祇是一篇樂曲的兩種看法而已。

四一 匈牙利的音樂

匈牙利的音樂，是充滿熱情的。自從經過李斯德採匈牙利民歌改成「匈牙利狂想曲」，便名震世界，對於匈牙利音樂，我們應該透澈了解。

匈牙利是包括幾個種族的國家。人口最多的一族便是摩耶族（Magyar），他佔全國人口四分之一以上。摩耶族的祖先是韃靼蒙古族，他們由烏羅山移往卡士邊海，然後抵達基夫（Kiev），在第九世紀便於匈牙利建立起國家。除了摩耶族之外，匈牙利的其他種族，便是斯拉夫族、日耳曼族、華列芝族、猶太族、吉卜賽族（Gipsy）。這麼多的種族裡，摩耶族便是地主，而吉卜賽族便是特權的音樂家。這兩族便代表了匈牙利的全體性格。因此，我們曉得，匈牙利音樂便是指摩耶的音樂，也即是吉卜賽的音樂，吉卜賽人是流浪的，故也稱為流浪人的音樂。

摩耶的音樂，以節奏的趣味為首要。吉卜賽的音樂則旋律中充滿裝飾音，及具有東方的特性音階。兩族的音樂特性併合起來，便造成現在的匈牙利音樂。

他的音階，包含着兩個增二度音程，1—#2，4—#5：

G 7 1 #2 3 4 #5 6

這些特殊的氣質，是亞洲所特有的。現在且把節奏與裝飾音兩者，分開來說：

（一）節奏的特點，來源於摩耶音樂——多用切分的拍子。

這些切分的拍子，他們稱為「Alta zoppa」，就是說，「有如跛着的步法」。如果旋律裡沒有切分，伴奏部份也有的。下面的旋律是勃拉姆斯（Brahms）所記的匈牙利舞曲之一，其中第六節、第九節、

第十節、第十四節，便是典型的切分拍子...

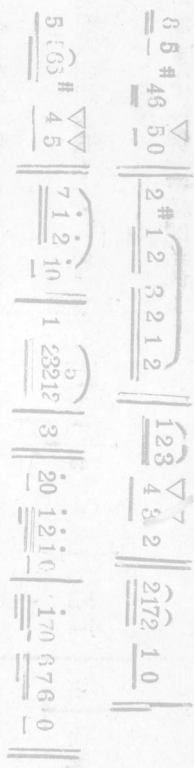


三拍子的歌曲，摩耶是全然沒有的，只是現代的匈牙利作曲者，才引用它到慢樂章裡。下列是一首三拍子的慢樂章(Lassu)...



這些慢樂章的速度，全憑歌詞唱時而定。

(二)裝飾音的運用，來源於吉卜賽，是從東方傳來的——裝飾音在印度、亞刺伯，總是任奏者加入旋律去。下列是匈牙利樂曲所常用的幾種裝飾音，回音：



運用匈牙利音樂特性於作曲中，最顯著的一位，是海頓（Haydn）。他所作的「匈牙利迴旋曲」（或稱吉卜賽迴旋曲，Gipsy rondo），甚得當時人士的欣賞。以後舒伯脫（Schubert）便數次運用這種地方色彩於其樂曲中。

李斯德，勃拉姆斯，約克甘（Joachim）屢屢運用匈牙利的主題以作成狂想曲，交響曲，提琴競奏曲，都使世人熱烈地愛好。這便使匈牙利音樂發揚光大了。

匈牙利的民間跳舞曲，可分為數種：

- (一) 薩打斯 (Zardas) —— 這種舞曲原為波希米的舞曲，傳到匈牙利，立刻便發展起來，成為大眾通行的跳舞。薩打斯舞曲必分為兩個部份，一是慢樂章 (Lento) 慢得莊嚴沉鬱；一是快樂章 (Tris) ，快得急激活潑。這兩章是交替出現的，常依舞者以手勢發令而更換。這種跳舞，最初表演於布斯達 (Pest) 的一間酒店中，便以該酒店「薩打」(Zardas) 名此種跳舞與音樂。
- (二) 交際舞 (Korallen) —— 是集體的跳舞，包含健身的動作。

(三) 豬郎舞 (Kamasz-tánc)——這只是平民的下層舞，用爲嬉笑消遣的。

四二 民歌的運用

古代的音樂，被宗教所專用，故宗教音樂與民間音樂，始終是各自存在，各自發展的。宗教的作曲者，常常看不起民間的歌曲。偶然有人試運用民歌，也要受人怪責的。後來有些傑出的大眾歌手，便溝通了貴族與平民的音樂界限。可是，更大的調和工作，還未做得到。

十八世紀，英法的詩人們高呼「回到自然」，於是，民歌便以「自然」的姿態抬頭。當時的盛譽作曲者海頓，最先應用民歌於其大樂曲裡。這種嘗試，得到熱烈的讚美。這便開了貝多芬後來的創作新路。

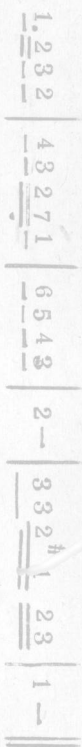
海頓的家鄉是克羅愛西亞 (Croatia) 是屬於斯拉夫族的。他的家鄉民歌旋律，便都被他運用得很成功。甚至奧國國歌「神佑我王」，都是他的家鄉民歌改出來的傑作。

奧國國歌的開始是……

1. 2 3 2 | 4 3 2. 7 1 | 6 5 4 3 | 2 3 1 5 —

而克羅愛西亞的一首民

歌「Stal se jesein」便是這樣開始的……



民歌旋律，具有活的氣質，自然的風味，不論美或醜，都有其特具的質素。這些自然之美，絕非教堂音樂可以與之比較的了。有人說，海頓運用民歌於樂曲中，正如英國人羅拔龐斯(Robert Burns)之運用蘇格蘭鄉謠於詩歌裡一般，給予當時的作家以很大的影響。自此以後，音樂創作便打開了一條新鮮的、用之不竭的富源，使樂曲增加了無限光彩。民族歌派的作家，便由此開展了。

★

★

★

俄國的民歌，是特殊豐盛的，帝俄時代，便由政府設立了搜集研究的機關。一班音樂研究者，都共同研究。這對於俄國後來音樂雄立歐洲樂壇，實在極有關係。下面各點，是他們所得的民歌知識。

(一) 民歌並非一定是齊唱的，其中也有許多旋律，互相模仿出現。這些大眾的對位法，誠然是很粗糙，但它始終不是齊唱。下列是一首斯拉夫的合唱歌，唱於慶祝季節的盛典裡，為農家歌曲之一。這歌是由一聲部唱出，另以一個聲部為陪襯唱着。

A 調 $\frac{5}{4}$ (第一部) $\dot{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{2} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6}$

(模仿部) $0 \underline{0} \underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{7} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{0}$

本來，樂曲也許是齊唱的，但唱衆却求變化，用這樣的方法，唱成模仿的對位樣子。

(二) 民歌的拍子，總是自由的；非規則的。由於搜集民歌的結果，乃得到許多歌曲是七拍子的，五拍子的，更有二拍與三拍交替出現的。不過舞曲則甚富於規則的重拍，尤其是吉卜賽的舞曲。俄國的新作家，以其自由的節奏樂曲，驚動全世界，乃是從民歌研究得來的心得。

(三) 民歌的調式，與現代的長短音階不同。民歌的調式，多數是 *3 4 5 6 7 1 2 3* 的音階，說來乃相當於教堂調式裡的非尼基安式 (Phrygian mode)。這些調式的樂曲，現代的人聽來，便總覺得其調性無定。有時他的樂曲，終結也不一定是主音，故特具風味。柴可夫斯基 (Tschairowsky) 把所記錄的幾首民歌送與耳爾斯泰，附說道：

「我要老實承認，這些歌曲仍然編作得不夠完善，因為改編之後，它們的原有美質都損失掉了。最大的原因，是我勉強把它們都劃分為規則的正確拍子。這些抒情式的民歌，與舞曲全然不同。此外，我把這大部份歌曲，都用現代的長調音階寫成，其實，這全然不能真確地表現出俄國民歌的調性。民歌所有的，是不確定的調性，我們只能與古代教堂調式相比較而了解它。」

俄國經過了搜集民歌加以研究、分析的階段，便轉入了創作民族音樂的階段去。格林卡 (Glinka) 的歌劇，沒有運用現成的民歌旋律，而都是創作出來。他經過很長時間的研究，了解民歌的調性及和聲，故所作都充滿民族的色彩。

當時俄國的五位大作曲家鮑羅亭 (Borodin)、比拉列夫 (Balakeirev)、丘 (Cui)、莫索斯基

(Moussorgsky) 林斯基可薩可夫 (Kinsky-Korsakov) 都是能够研究了民歌特質而創作民族樂曲的名手。至於盧賓斯坦 (Rubinstein) 與柴可夫斯基，則是特殊的兩個。盧賓斯坦的作品。充滿了西方的氣質；他以修芒爲模範，故非純粹的民族樂曲。柴可夫斯基則個性多於民族性。可是他們兩人，却能夠在歐洲樂壇上佔首要位置，因此，便把俄國的民族性介紹到歐洲去了。

由這樣看來，搜集民歌旋律，研究之，分析之，加以創作之力，然後得以發揮起民族的音樂，在這時候，一方面我們要普及大眾的音樂教育，同時也需要培植起多量的創作人才，乃能負起這個任務。

四三 節目單的編排

一個團體的音樂會，編排節目是一件重要工作，這種編排的技術，常常影響到音樂會的成敗。編排節目，不獨要給聽衆以好印象，同時也要給奏者、唱者以便利，因此下列各項是應該注意的：

(一) 不要太艱深的樂曲——有許多較爲艱深的樂曲，偏重於某種學術的嘗試，(例如不協和絃之多用，不規則拍子之運用，多調性的樂曲，) 對於一般聽衆毫不適宜，應該避免。好的樂曲，並非一定包含艱難的技巧。如果表演者才幹未達某一程度，則不要選那些樂曲。倘若僅僅能夠學得到，

也只能夠奏出音符，而不是奏出內容來。因此，最好選用表演者的能力勝任愉快的優美樂曲為表演材料。

(二) 節目內容要有變化——表演的種類，要盡量變化。可能的時候，運用不同的樂器演奏，夾於歌唱節目之間。若只是歌唱表演，也要運用合唱、獨唱、小組合唱、全體合唱、男聲獨唱、女聲獨唱、二重唱、女聲合唱等等，為之調劑，聽音樂有如看風景，總不喜歡千篇一律的山水樹木，而想變換一下趣味。

(三) 節目的全部時間不可太長——一個音樂會，不要超過兩小時。預算每個歌曲所應佔的時間，要較為準確。把節目分為兩半，而後半較短些。如果全個會只有一個半鐘頭，則中間的休息可以取消了。

(四) 把握聽衆的趣味所在——編選節目，總應明白聽衆的愛好與憎惡所在。宜多多運用民歌改編的大樂曲及勇壯的進行曲。民歌對他們有親切性，但若遠地的民歌，他們不熟習的，却沒有這種力量。因此，能夠運用他們所喜愛的小曲，加以改編、發展，是很好的，除了欣賞之外，還附有教育的效能。

(五) 節目單的開始與結尾，必須小心安排——開始與結尾，總要較雄厚的力量。進行曲式的樂章，宜用於此處，或中間的休息之前。甚至「再來一個」的時候，若選用進行曲，也應限在開始、結尾，與休息之前。其他的節目，則應偏於輕巧、靜美。在全個節目的結尾，總不應該用柔和的小曲，

使聽衆半睡地便送走他們。

(六)各曲的調子高低，也要考慮——連續的兩首樂曲，它們的調子，應該有些關係。最好是同調，或相距四度、五度、三度，而不可距離太近。即是說，兩首歌的主音，互成一個協和音程，便是最好。例如唱完C調的歌，隨着來的一首是降B調，或是D調、降D調，便是不完美。因為聽衆總覺得不自然。盧賓斯坦(Rubinstein)演奏鋼琴，每奏完一曲，總是隨意奏一兩句，把調子從這曲轉到下一節目的調子去。這樣，在聽衆是覺得很自然而且暢適的。所以，如果一定要把兩首不同調的歌曲編在連續之處，則兩曲盡可能稍改其調，使不致兩個主音成爲短二度、長二度的距離。這是頗爲容易的事，並非難做的。

(七)關於「再來一個」的處理——遇到聽衆熱烈的要求「再來一個」(Encore)，必須看看當時情形而定。如果他們是極愛好那首表演的曲，則再表演一遍，全曲太長，則擇其一段精彩的再奏。如果聽衆是讚美表演者的技術，則可以另選些曲來表演。「再來一個」的材料，應該有如「驚訝的禮物」一般，使他們聽了爲之絕倒，故不應先在節目單上公佈。其實，「再來一個」的要求，有時也不一定需要再表演，只要表演者出來再答謝一個禮，便夠了。

上述各項，都適用於學校團體的音樂會。表演之中，總有些好的節目及劣的節目，編排時最好能夠漸層的列出，免使聽衆有不耐煩的心情。在休息的前後，總應分配有一些較好的、台柱的節目，否則便要使人失望的。