

友之樂音

(刊 月)

期四十第



社友之樂音所究研樂音立國

版出日五十月三年八十四國民華中

本期目錄

論著

論鋼琴伴奏……

申學庸

對創作現代中國音樂的幾項建議……

許常惠

共匪音樂方面的病象……

程其恆

樂聲中的語音技術……

魯玉鵬

評介

「復仇」的解說……

張錦鴻

歌曲

復仇……

莊漢詞
駱明道曲

圖片

陳運旺兒童絃樂班演奏……

本社資料室

中興國樂社演奏……

本社資料室

樂訊

音樂之友月刊

MUSIC LOVERS MONTHLY

(第十四期)

四十八年三月十五日出版

發行人：鄧 昌 國

主編：彭 虹 星

社址：台北市南海路二十九號

電話：二九一二五號

零售新台幣二元

訂閱全年二十元 半年十一元

內政部雜誌登記證內警台誌第一〇四三號

中華郵政台字一一〇〇號

執照登記認為第一類新聞紙

台灣郵政劃撥帳戶六四八號

承印者：中興書局

音樂之友徵稿簡約

一、本刊園地公開歡迎來稿。

二、稿酬暫定每千字三十元至五十元

三、來稿一經刊登版權即歸本刊所有

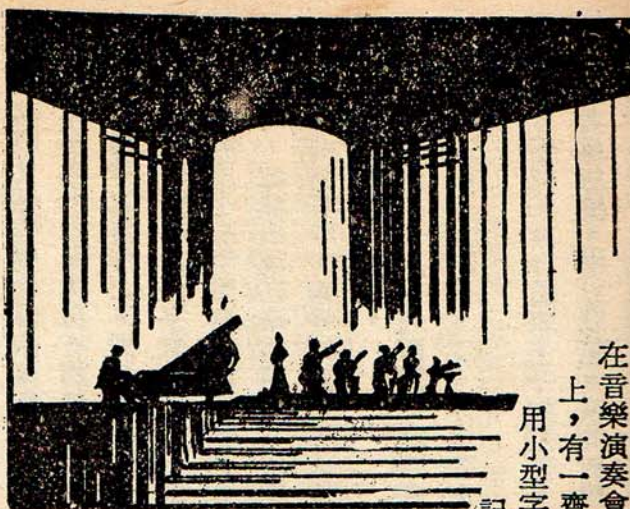
四、本刊有刪改權來稿如不願刪改者

請註明。

三、來稿不論刊登與否概不退還如希

論鋼琴伴奏

申學庸



在音樂演奏會的節目單上，有一齊整簡短，用小型字體寫的註記，通過位於節目單之底端與鋼琴之名稱及音樂會經理之營業地址並列，此註記前面為一個琴師之姓名。

此註

記為「鋼琴伴奏」。在世界各地音樂廳裏有寫成「U. klavirer」「Cee piano」「Vid flygel」「Przy fortepianu」者。然無論在任何地方，或使用何種語文，其意義相同，在演奏進行中，若干人只在偶感煩悶時，始賜於此註記忽然一瞥。

從事伴奏的專業頭銜伴奏家，而此伴奏家並不因此稍感榮耀。有些頭腦輕浮的人物稱他為「伴隨家」，即使精神經病專家為醫界伴隨家，亦不應對此名符其實的伴隨家如此稱呼。縱如此對於伴奏事業尚無多大損失，有若干更奇特更可怖之事實，聞而令人寒心。

旅行演奏時，他與獨奏家沿途搭擋演奏（他大致不說「與」誰伴奏而說「為」誰伴奏）。每次演奏完後，即參加當地名媛主持的宴會或招待會。實則參加此類聚會為施行表演者必要之社交生活。會上

人們按次向獨奏家道賀，有的慎重選擇適當詞句，有的則熱情過份，有人持喜悅誠摯之態度，亦有人充份表現英雄崇拜之熱狂。此時伴奏家近在咫尺，亦在接收若干酷愛音樂者之讚譽，這些人多係由嚴格挑選特地邀來與此藝術家相會者。從積年累月之經驗中，伴奏家也還納出一套專為他這類音樂家所儲備的一套讚詞。這套讚詞包括：「我們永不會忘記你的伴奏」，「我也很欣賞你的伴奏」，「你怎麼同他配合這麼好？」「請再問閣下貴姓？」（如此發問者多是主婦）「如果能聽你單獨演奏多好啊！」伴奏家對此類讚頌頗感難於回答。

此即伴奏家與音樂聽眾之關係。此關係包括對其姓名之不知與輕視曲節的誇獎，尤甚者，此關係建立在對此類音樂家之真正作用的錯誤觀念上。大多數聽眾認為伴奏者係對於歌唱者或獨奏者之必要托襯，以便造成和音，並維持獨唱或獨奏者之音調，即使偶而單獨奏出，亦無非略示變化以免單調乏味。

吾人應瞭解，作曲家之任何作品，旨在創造一不可分之整體。並不是說所有原素均有同等重要性。而每根譜線（Melodie lines），各組音符（Rhythmic figures），及其他據以編曲之原素，均有不同等級之重要含意，並有各種表現方法。設若一偉大作曲家在其作品之任一小節中，竟承認某一原素毫無意義，或在演奏時無須統予此原素與卓越之章節同等照顧，則此作品無論多長或如何複雜，斷不是優越作品。這就是說：如獨奏者之演奏卓越輝煌，伴奏者之演奏同樣卓越輝煌。任何藝術作品最簡單之定義，為力求統一之努力結果，鋼琴伴奏即為此共同努力中生動有力與極關重要之一環。

鋼琴在音樂藝術中，佔一顯著範圍。聲樂中若

千歌曲僅需鋼琴彈奏一段簡單和音，如舒伯特之 Meeres Stille 即為一例。此係歌德名詩之配曲，該詩描寫沉靜的浩瀚海洋恍然若思之景色。在此令人欽服的優美作品中，鋼琴固僅佔一簡單和音進程，然欲求生動深刻之演奏，則琴聲剛柔，音韻抑揚，以及高、中、低音之樂音均衡等，均為重要因素。

茲再舉舒伯特另一作品為例。該作品仍係配在歌德名詩「韓尼采特」上之譜曲，此曲由鋼琴單音獨奏開始，表示話中之青年韓尼采特臥於光中之幸福與安靜，繼而描繪夜鶯歌唱，然後以獨特之音程描述此青年飄向雲端之激動情緒與快樂。歌唱部份終了後，鋼琴上之輕柔和音漸次高揚，表示該青年到達奧林匹斯山巔。

此優美歌曲之歌唱部份，自然同樣重要，因其表達詩文，與哲學蓄意。然若有人認為此歌曲之鋼琴部份，僅是歌唱部份烘雲托月之陪襯，全部歌曲之神韻與意境，全可由獨唱完全表現，則此人永不能創造如此優越作品。

杜賓西為保羅弗蘭之 Il Pleure Mon Edur 配成譜曲。他用鋼琴明顯繪出細雨中之恬靜單調，整個歌曲充滿詩文中所表達之絕望情緒。只有寫作聲樂與鋼琴樂兩者才能有此卓越配合，方能獲致杜賓西對此歌曲之構思能力。

鋼琴與大小提琴或其他獨奏樂器配奏時，兩者相對之重要性，近日在器樂界亦存有若干奇異觀念。在絃樂器與鋼琴配奏之廣大領域中，作曲之類型固然很大，而恰似聲樂，欲尋索任何與作品整體無明確關聯之鋼琴部份，循屬徒勞。在演奏所謂奏鳴曲時，聽眾對兩種樂器何者較為重要，或許更感無法分別。

大小提琴之演奏會上，向例採用各種方法與慣例，以資顯示奏鳴曲演奏時，鋼琴演奏者與提琴演奏者兩者之演奏部份，具有同等重要性。打開鋼琴蓋彈出全部琴音；提琴演奏者縱在樂章緊湊階段，亦能巧用樂譜，獲取瞬間喘息，鋼琴演奏者既一向如此，提琴演奏者自應偶而如此。再者演奏終了後，兩人在掌聲雷動中，同時向聽眾鞠躬，歸返舞台。此種作風目前尚普遍。但若演奏奏鳴曲以外之樂曲時，同時鞠躬之現象較屬罕見，此時伴奏者是否起立接受聽眾之喝采，應看獨奏者肯否向彼揮手招請。

從某一觀點看來，上述情形自亦理應如此。以貝多芬，布拉姆斯所作之若干偉大古典奏鳴曲而論，貝多芬稱此類奏鳴曲為鋼琴提琴奏鳴曲，而不稱提琴鋼琴奏鳴曲，足見自有用意。對此類作品如不視為名實相符之合奏曲，則心胸狹隘，有失藝術家之風度。然普通聽眾似乎忽略此點，他們看到鋼琴師之姓名利用小型字體寫於節目單之底端，而演奏奏鳴曲時，忽然出現在略為顯著之位置，於是更深信非奏鳴曲演奏時，鋼琴伴奏只不過是舞台點綴，無關宏旨，不值一聽的。

對這種現象吾人想起兩個基本問題，一、伴奏者與音樂評論家之關係，二、伴奏者與獨奏者之關係。

近日新聞音樂評論家，一如往昔，對於專業性演奏之考慮態度，樹立風範。彼等對於音樂與音樂家之每日評論，自然影響經常說音樂會之外行人。如音樂評論家以報導何人何事，何地的新聞記者自居，則彼等之新聞作品，不一定永遠禁起有關鋼琴伴奏的，基本考驗。紐約的評論家們業已樹立一音

樂評論之風格與範式，全國各地一致倣效。吾人能在彼等之態度上，找到若干實例，以說明全國音樂評論之特色。

他們的評論公式是：將伴奏之評論部份放在評文末端，而且總是寥寥數字：「某人演奏」。很多時候讀者在評文上找不到演奏者之姓名，（當然指慣常尋找此類姓名者而定。）在這種場合，節目單上可能沒有兩個演奏者必須精確調和的作品，或鋼琴部份應鄭重考慮的作品，實則並無這類節目。凡無演奏者姓名的評文，決未討論包括一兩支奏鳴曲的節目單，或鄭重利用此鋼琴師之節目單。

紐約名評論家弗吉爾·湯姆生，曾在紐約先鋒論壇發表之評文，收集成冊，名曰「樂景」。集內評文並未整個忽略演奏者。湯姆生先生用數頁之巨幅評論珍妮桃萊、愛福萊姆、載姆巴里斯特、傑斯查·海費茲、伊賽可·斯特恩等之音樂演奏。普桃萊小姐的節目單上，至少有十支鋼琴居主要地位之歌曲；提琴獨奏的節目單上，有貝多芬，莫札特，理查·史特勞斯與杜褒西等所作奏鳴曲。這位評論家措詞諛諂，探討深入，但對那些演奏會上之鋼琴演奏，竟隻字未提。而這些演奏者是：埃里奇·伊鐸可汗，夫萊地麥·索可羅夫，埃瑪紐·貝，與亞力山大·宰可恩。這四位是紐約音樂協會第一流會員。彼等演奏之優劣，姑且不論，但在演奏會上演奏之事實，不容否認。這種情形猶如打網球，網之對方必須站立一人，以付打球之要求。因此，音樂評論家對於演奏之評價，獨奏演奏兩者之表現均應照顧。

對待奏者之此種原則，使人憶起一代以前評論

絃樂四重奏的習慣。不再稱四重奏之第一提琴手為「領導者」，尚是最近的事。舉例而言，蕭伯納在一八九〇年音樂評論中說：「我每次聽到喬吉木所領導之四重奏，便喚醒並增加我對他的欽佩。」近日的音樂評論家，在此國家內正與一般嚴正不苟的藝術家，攜手建立一實質健全的音樂文化。以布達佩斯四重奏為例，評論家不會只討論第一把琴手裘斯天·魯斯曼之演奏評定優劣，致將四重奏之絕對均力歪曲。因此今日之演奏者要求賜予注意，實非份。至少希望對於作曲家給予演奏者之部份予以述評。

正因鋼琴演奏如此重要，從事演奏之音樂家無不竭盡所能履行任務，俾提高獨奏者之藝術專長。演奏前不厭辛勞反復預演，力求各方面均達藝術水準。以確切調和而論，伴奏者應如何注意；例如某一樂段，鋼琴應輕彈緩奏，琴音似細流喃喃，若干時刻以後，則聲韻昂奮，似狂流洶湧。然事前盡管如何縝密考慮，詳細研討，以及反復演練，而「鋼琴伴奏不夠」或「鋼琴聲音太多」等輕浮議論時有所聞。這類議論雖使人煩惱然却有趣，能使最有經驗的伴奏家落入圈套。演奏進行中，伴奏者須牢記繁多細節，如預定之拍節速度，何處應強奏，何時開始漸強，及所望之漸強程度等。有時獨者突改演奏方法，此類改變儘管微不足道，伴奏者須在剎那間適應調整事前協定原則。使獨奏獲致成功，幾乎是伴奏者與生俱來之渴望。而鋼琴聲音之剛柔，換言之，亦是獨奏者之音調應如何均衡，才是最難解決之問題。

兩個音樂家對其他問題，均易獲致解決，惟對

於音調均衡，時時發生爭執。所謂音調均衡，係鋼琴與歌唱或另一樂器配奏時，在任一定時，樂音相應於歌聲或另一樂器之強度。然在工作室或在廳內，縱預演千百遍，亦不能圓滿解決此問題，因為只有在聽眾滿座的禮堂內實際演奏時，兩人纔肯試圖解決此基本工作之一，以便樂曲圓滿奏出。

在美國若干禮堂內，如紐約卡奈基音樂廳，波斯頓交響樂廳，或洛杉磯音樂廳等，奏出或唱出之聲音，易於充滿此廣大空間，使人有聲音貫達後排之感覺。英國最優秀伴奏家之一，吉萊特姆爾曾說：他認為這種環境之所以優越，不僅因音樂批評家可坐亦可睡，且因音樂奏出後，每人均能聽到。另一方面，在若干較小的音樂廳，聲音拘限於舞台，不肯移往所望之地點。在此兩類之間，尚有各種在傳音上不能解釋的環境，在某種舞台上，幾乎不能聽到個人之聲音，而演奏後，聽眾却說諸事完美與優越。相反的，某一舞台看來良好，但演奏後，有人來到後台，竟抱怨未聽到聲音。

因此在每一種音樂會裏，兩個藝術家必為音調均衡問題，發生新的爭執。搭擋演奏兩百次以後，他倆如仍對此問題爭吵不休，他們並非神經質或聽覺欠靈。事實上二人的聲音是否恰當彼此無法判斷。獨唱或獨奏者總位於鋼琴前面，然却很靠近。因此鋼琴聲音在他看來，如一擴大交響樂團；他總要求鋼琴聲不要太強，並希望伴奏者牢記：他不願勉強演奏（唱），同時不要忘記：現代的鋼琴容易淹沒次中音之柔軟聲音。

同時鋼琴演奏者位於獨奏者數呎之後方一旁，此音質熟悉之聲音，勢如來自數十碼以外。此中況味，真似同一背向你的人談話，你談他也談之情景。在此情形下，兩人如竟能圓滿配合——實則在任

何情形下亦如此，則彼等問題之解決與順利發揮作曲者之意圖，二人應共同負責。

那麼，我們應問，何以伴奏者之姓名用小型字體寫於節目單之底端。蓋從純音樂之立場看來，實無法合理解釋。

一個獨唱或獨奏家，藉其聲譽獲取聘約，至於誰來伴奏之問題與聘約之獲得絲毫無關。因而一個藝術家與其經理人有最大理由感覺；人們之所以買票進音樂會，全係此藝術家對社會之一般引誘力所致，伴奏之角色對於賣票毫無助益——縱有，僅只極少數的而已。

一個伴奏者既不能協助獨奏者獲助聘約，復對賣票毫無助益。但在聘約實際履行時，他却應該，而且確實在藝術領域內扮演重要角色。因此，一個藝術家與其伴奏者在音樂藝術上關係密切，但在酬金之物質範圍內與姓名之字型關係疏遠。

良好的伴奏家并不一定不是良好的鋼琴獨奏家。當然，他們同那些終於成為鋼琴獨奏家的人們，會同樣開始學習，同樣彈奏若干年，可能亦有同樣抱負。但在進展途中，各種影響力將彼等追求獨立事業之熱情，導入了另一方向，然而很多稟賦優厚，飽經訓練，且能力極強的音樂家，居然未能踏進獨立一途，偉大的聲樂家與器樂家，一定具有各種品質異乎尋常之配合，且比例成份適當。這些品質為：卓越之天才專業知識與訓練，工作與學習之能力，善良之營業感等。然而仍應加添對舞台歷久不泯之愛好以及與此愛好關係密切之事業特質。

一個獨奏家固應具備若干優異品質，而伴奏家亦需若干調合完善的素質，方能勝任斯職。除精熟本身之樂器外，尚具須備一種獨奏家所沒有且不需

要之才能，此為與他人配奏之才能。這種條件雖難來簡單而具備這種條件的天才音樂家却鳳毛麟角。

認為伴奏是「追隨」的日子早已過去。一個藝術家不希望伴奏者追隨。他所希望的是，伴奏者能預料，感覺，並及時掌握某些音樂素質，以使獨奏家之特長充分發揚。譬如何時應變化音調，如抑揚起落，剛柔強弱等，一個有天賦才能的伴奏家能於剎那間及時感知。一個聽者雖不懂如何使演奏合乎藝術水準，而他却知鋼琴尾隨獨唱或獨奏者每一樂音，是一無益並令人煩惱的作為。伴奏者修煉本身藝術技能之階段，亦正是培養迅速吸收（且在樂器上苦練）各時代音樂作品之過程。他漸次熟悉歌劇聖譚曲、民謠、抒情曲；奏鳴曲、幻想曲及各種合奏曲等。

伴奏家須精通室內音樂，應真正愛好鋼琴三重奏，四重奏，五重奏等樂曲，因此除必須精熟所有伴奏樂曲外，更須能培養高度的看譜力。

伴奏者須有銳敏之韻律感及優越的音色辨識力。積累這些優良素質以後，他亦有資格取得所有演奏者最關切的，尤其是被同業藝人所恭稱的頭銜；他是一個「音樂家」。

除此以外伴奏家對於音樂見解上，應有涵養，如此方能在別人對某樂曲如何演奏的看法上，發現可取之處。幾乎在各方面，認為同業藝人的見解缺乏思考，是音樂界人所共知的。因而一個伴奏家須有柔順性格，以接收獨奏家之信念，並依此信念進行伴奏。在任何情形下，實不任表現迫於金錢需要在忍受精神痛苦。（摘譯自（Ralph Berkowitz 原作）

對創作現代中國音樂的幾項建議

許常惠



貝多芬一七七〇年生在波昂（Bonn），一八二七年死在維也納（Wien）。他一生活動的範圍也就是限定於波昂到維也納一帶的地方。這意義很重大；因為在十八世紀末年這位最大的音樂天才不出現在其他的地方，而却生在當時音樂環境最進步，最普遍的德、奧地域。西歐音樂中心到了文藝復興以後似乎從意大利移到德奧。而當時維也納在音樂史上演的脚色和過去意大利的佛羅倫薩（Florence），近代法國的巴黎有同樣的壯觀。不用說奧國這時期音樂的盛行和文化的集中與當時奧國在政治上優越的地位有密切的關係（註一）。

再讓我強調吧：「貝多芬沒有生在美洲或非洲，却生在西歐的德國，而他一生的範圍不超過德奧」。這很明顯地而且很自然地證明了，一個音樂天才不生於貧窮的，幼稚的音樂環境裏而只能生在豐富的，高級的音樂環境裏。近代以來中國還沒有出過一個真正的音樂天才，但這事實既不是驚異的事，又不能由無考慮的哀惜，責備或吶喊來挽救，來換取一個天才。最大原因無疑是我們的音樂環境還不能達到產生天才的程度。天才不從天上掉下來，縱令從天上掉下來，也不會掉在不毛之地的沙漠上。而且產生他的條件和環境更要決定他後來存在的重要意義。

今天我們無論政治或文化都在復興建設的道路上。我們必須趕上世界水準，然後才能在世界和平的舞台上演一個勇士的脚色，在世界文化上創造出燦爛的一頁。講到音樂，在努力創作現代中國音樂的今天，我們更期待着中國音樂天才的出現。可是我們得先問自己，我們的條件夠不夠？有沒有針對今天的中國音樂環境找出適當而基本的道路？有沒有培養、保護過有數的音樂人材？讓我們

們看看今天音樂工作者所居的社會環境，音樂家本身的條件以及我們所做的工作吧！

① 社會環境

我們都知道宗教音樂是近代西歐音樂最重要的祖先。初期西歐音樂家大多數是工作於教堂裏（註二），換句話說他們的生活是由教會保證着。到了中世紀的後期，隨着政治上的君主制度的發展，我們又看到貴族音樂和民間音樂的抬頭。這時候音樂家不是在教堂裏工作，便是受了王侯，貴族或民間團體的生活保證。音樂家生活的方式直到近代，不外於以上幾種。這並不是說音樂家安閑地或懦弱地依靠着別人的協助，或是說音樂家是王侯或貴族的奴隸，更不是說音樂是政治或宗教的工具。而是音樂負擔了道德或教育的任務，教堂、皇宮及社會需要它，音樂家除了完成這些任務外，更創造了最大的藝術。過去音樂家的生活和音樂作品的精神。在有力地證明他們的獨立性。近代以後，跟着民主思想及其制度的發展，音樂又走上了另一條路。沒有教堂，王侯貴族再保證他們的生活了。同時音樂在社會上成了一種職業，音樂家需要靠自己謀生活。音樂本身的精神也脫離了宗教、皇宮的色彩，表示個人的思想反映出地方或國家的人民情緒。從此以後音樂家的生活可以說比過去艱難，然而自由的，沒有生活完全的保證，但有更廣大的人民的對象。除了在音樂會場發表作品外，還有更多的機會和其他的工作，如：電影、戲劇、廣播等合作，也有音樂作品出版社買他們的音樂出版，適應社會的需要。這是現在音樂工作者的大概的生活方式。（註三）。

現在我們回到今天中國的音樂環境來看一看。譬如有一個青年剛畢業音樂專科學校，然後開始作曲，他自己也立志以音樂為終身職業。我敢說窮苦、輕蔑、孤獨在他的前途等着。甚至他會因此犧牲到一生。試問在今天的中國社會有多少人把音樂當為正當職業，有多少政治家認為音樂是一項重要的國民教育或一門滋潤的民族文化？

王光祈是近代中國的一位罕有的音樂史家。但當他病倒在柏林國家圖書館時（毋寧說是窮死在那裏），有幾個中國人了解他，哀惜他呢？不但哀惜他，而且認為這是音樂家應該走的「浪漫的末路」。這太殘忍了。可憐或輕蔑一個音樂家還要加以嘲笑。這才是阿Q式的思想！王光祈不過是許多同樣情形的音樂家中的一例而已，特別是作曲家和音樂理論家在今天的中國社會環境裏是可慘的。近代中國音樂之不興，不僅是因為沒有音樂天才的出現，同時和一般人了解音樂，甚至要妨害音樂的發展的關係更大。然而對指導一般人的思想和教養有最大影響的是什麼呢？那便是國家的政策和教育制度。

以及他們對音樂所取的態度吧。我們會發現到從前多數的大政治家都兼思想家，教育家，而不只是對教育和思想，即對藝術也抱有他們的大理想，對音樂更表示讚仰。這是從前中國稱為「禮樂之邦」的道理。這是我們無法詳細地舉出過去的政治家對音樂的看法的情形以及其遷變，但將來如果有人編著「中國音樂思想史」的時候，一定會把「禮樂之邦」的道理敘述明白。我們試隨意舉出僅是在過去的政治及文化的歷史上有關係的人物，如：孔子、管子、司馬遷、蔡邕、楊雄、蘇軾、白居易、趙孟頫、朱載堉以及皇帝漢高祖、武帝、唐明皇、梁武帝、清康熙等等，幾乎無法枚舉，都是很好的音樂家。

這種情形在西洋歷史更為明顯。希臘時代的大哲學家無一不提到音樂的重要性羅馬時代，幾乎所有皇帝都是音樂家，這是有名的史實。後來天主教既然重視了聖歌，當然每一個教皇對音樂都具有深刻的修養，我們更不要忘記，中世紀教皇在政治上的勢力，往往要超過國王。古代中國人是以「禮樂」為立國的根本，以「禮、樂、射、御、書、數」等為教育的基本項目；古代西洋人不但賦與音樂以道德或教育的任務，更把音樂當為科學和藝術的綜合者。所以從彼得果納斯直到鐵可兒得（Descartes）的西洋大哲學家，都認為音樂是從天文學、算術、幾何學等裏面分離出來的。由此我們可以知道，在過去，無論東方或西方，重視音樂的情形，不僅是歷史上的事實，而且是一個共同的傳統。今天西歐還能保持其音樂的盛觀，無疑是靠這傳統的生命繼續存在。再看看近代西歐思想史上的幾個大人物吧：路得（M. Luther）、叔本華（Schopenhauer）、尼采（Nietzsche）、盧騷（J. J. Rousseau）、羅曼（R. Rolland）等等，說音樂是最高的藝術，甚至要說是最高超的思想，而且他們本身都有很好的音樂修養。不幸地，中國自從近代以來就喪失了這傳統，音樂當然隨之衰落。這雖然不能專怪政治家或思想家（因為近代以來政治上的不安定便他們考慮不及音樂）但今天我們的政治家，思想家或教育家缺乏廣闊的文藝修養，却是一個事實。

② 音樂家本身的條件

西歐樂制的始祖彼得果納斯，是一位大科學家兼大哲學家，西歷初年的音樂權威波也思（Boece），同時是文化上及政治上的權威，訂定天主教聖歌的克利歌兒（Gregoire），也是一位傑出的教皇，這都太古老了；近人伯利奧（Berlioz）、修曼（Schumann）都是很有文學才能，華格納（Wagner）的歌劇是音樂、戲劇、詩的最高的綜合，而他的思想會震撼了西歐的整個藝術界，大音樂家巴拉德夫斯基是一個國家的總統。這也都不過是音

樂家三三三有表現四情形。事實上每一個大作曲家對於整個藝術都有很深刻的了解。因此在研究音樂史時，不能不和美術史、文學史以及一般文化史甚至社會史發生關係。音樂思想史上的某一時期的某一運動和同一時期的其他姊妹藝術的運動都有極密切的關係。杜麥西（Debussy）、佛瑞（Faure）等的音樂和當時的賽桑（Cezanne）、幕耐（Monet）、馬耐（Manet）、雷諾（Renoir）等的畫、馬拉買（Mallarme）、范瀾（Verlaine）等的詩，梅泰林克（Maeterlinck）的戲劇，都有互相不可分離的關係。他們是以不同的媒介或方法表現共同的藝術思想。中國明朝最發達的昆曲，魏良輔、袁髯、張野塘、梁伯龍等將「歌」「舞」「劇」三者融合，顯示了我國古典歌舞劇優美的特色。這不是也靠他們廣闊的藝術思想嗎？

前一些時候，一般人常蔑視奏西洋樂器者，稱他們為「洋琴鬼」。但在反駁這句話以前我們應該虛心地反省，一個只能輕佻地拉幾曲爵士（Jazz）音樂或小夜曲的「小提琴家」和一個能動人地演奏貝多芬的奏鳴曲的小提琴家，或者一個只能作幾曲靡靡的流行歌的「作曲家」和一個能創作表現人生不滅的情感的作曲家，他們相異的地方，不僅是技巧上優劣的不同，尤其是思想上高深和輕薄的不同。我們有時候會見到手裏玩着幾個西洋樂器，嘴裏喊出幾個西洋音樂家的名字而自以為唯美派的超然的音樂家。這太可笑了，這種人既無西洋音樂的正確的修養又無中國文化傳統的教養，不但破壞中國音樂家的名譽而且侮辱了音樂。這裏我想起了我的老師夏野（J. Chailley）先生講的一句話。有一次我問他：「要做一個好的音樂史家需要如何條件？」他說：「至少要通四種現代語言和兩種古代語言，不僅要精通音樂史，對於其他的藝術史（文學、繪畫、建築等歷史）也要多方地了解，然後對文化史和一般歷史也要有相當的知識。至於音樂技術方面，和聲、對位、曲式、音響學及樂器法總要懂得，然後最好能彈幾種樂器……」。這許多條件實在嚇壞了我，我想這幾乎是不可能的事情，因此我不耐煩地再問他：「這許多條件需要多少時間才能達到？」他答：「音樂史是一生的研究工作這些條件也需要一生不斷的學習」。我想這對音樂史家要求的條件對於作曲家也相似，好的作曲教授除了會教學生各種作曲技術或帶學生領略過去作曲家的作品之外，還會指導學生向其他藝術的分野接近。這才會幫助創作的能力，作曲法不過是幫助整理，組合及構成音的技術能力。

如果要提高音樂家在社會上的地位，如果想使一般人愛好音樂，更如果要創作真正的現代中國音樂，我們本身的條件是需要猛省的。

③ 幾件最急要的基本工作

① 整理過去中國音樂的遺產：儘管現代的中國作曲家都向西洋大師學習，西洋音樂也改變不了我們中國作曲家這「中國」兩個字。有意無意之中，

究竟我們所依靠，所表現的根本精神是中國的。如同西洋音樂家，無論如何演變，也脫離不了他們的傳統精神（註四）。當我從西洋教師口裏知道西洋樂制也有「三分損益法」和「十二平均律」而中國早就有了它們的時候，我自己是多麼慚愧，又當我看到西洋大師終日不倦地在尋找他們的古代音樂或民謠而我們的音樂家却皮毛地在模倣他們的時候，是何等的遺憾，「回去中國重新看自己的東西」，這確實是這幾年來我在西洋所得到的最大收穫之一。中國音樂過去的遺產，無疑是創作現代音樂的最大源泉。（註五）

◎收集民謠：關於民謠的重要性已在前項說到不再多述，這裏我想簡單地提出現在西歐民族音樂學者對於收集及整理民謠所行的方面，供國人想工作於這方面的參考。

收集民謠當然要深入民間去尋找，去的時候最好攜帶錄音機。第一步，只管錄音。第二步，把錄好的音帶回來做聽寫的工作，正確地寫成五線譜。第三步，對於所得到的民謠做分析工作。分析可以分兩方面，即音樂技術方面（節奏、旋律等分析。如果民謠是合唱或有樂器演奏的時候，當然也要做和聲、音色及樂器法等分析。）和民族學上的分析。

◎編輯音樂辭典：如果辭典可以代表一個國家的文化程度，現代中國沒有一本音樂辭典應該怎樣說呢？現代我們雖然不在百科全書時代，但各方面的辭典分科，編輯的情形似乎比過去更發達。因為各種科學有驚人速度的進步，所以辭典也需要年年改正。在自然科學裏「今年的一個定理，一種解釋到了明年將要失效。在人文科學裏，年年不知有多少新語要加進新辭典裏。就音樂辭典來說，這世紀初著名的德國禮曼（Riemann）辭典，法國拉非洛克（Lavignac）音樂百科全書至今已有了陳舊之感。連現在最著名的英國的格洛夫（Grove），法國的拉兒斯（Larousse），德國的默賽兒（Moser et），等辭典年年都要修正，可見音樂本身日日發展的情形了。

宋代陳旸編著的樂書，可以說是我國第一部音樂百科全書。後隊又有明代朱載堉的湛深淵博的樂律全書問世。但自從清代莊親王的律呂正義後編和九宮大成譜後，已無人重新去作此類的書了。

中國自從接受西洋近代音樂以來，已有幾十年，因為無計劃無系統地吸收，今天中國的音樂字彙，混亂到了極點。

在新的音樂字彙方面，最大的原因是中國語言本身不是由拼音字母構成，這完全與西洋的字母語言相反。再加上可以意譯也可以音譯更糟糕的是意譯的所謂「意」乃根據每個人的「意」思隨「意」來譯音譯的所謂「音」乃根據每個人喜歡的任何一種外國語言的「音」來拼。如「Sonate」是一種曲式的名稱，一般通用的翻譯是「奏鳴曲」，大概是從日本翻譯學來的。但是「奏鳴曲」這三個字在「次」上「一點意思也沒有。所有的器樂曲都不可以說是「奏鳴」的曲嗎？日本人翻譯得不好，我們也跟着他們不好，何況「Sod

ase」又不是日本人發明的，在這場合就不如音譯聰明。再如音樂家Bach的譯名吧，大概可以找得到三種：巴哈、巴赫、巴克等。原因是從德文、有從英文，也有從法文來翻譯，但是德、英、法文的發音都有少許不同。我想關於專有名詞的翻譯應該採取其本國的發音音譯，如Bach在德文當然以巴哈最相近。

在舊的音樂字彙方面，最大的原因是一方面現代中國音樂家缺乏古文的知識，另一方面古代中國音樂只在書上有記載而音樂本身大多失傳，因此對現代的人無具體的感覺。再加上一個字彙跟着時代的遷延也要改變其含義（這情形在西洋也相同），既無人去整理它，便使後人格外覺得艱難。如古書上常提的「音」、「律」、「聲」等三個字，往往會分不清楚所指的意思。再如所謂周代的樂舞就有：雲門大卷（黃帝時代的），大咸（唐堯），大磬（虞舜），大夏（夏禹），大獲（商湯），大武（周武王），象，勺（周公旦），騶虞（周成王）等等之多，但其音樂實際上的區別，現在大概無人知道。這種中國音樂字彙不統一，不清楚或不完整的情形，對於寫音樂文章的人或翻譯外國音樂書籍的人不僅是形成日常的痛苦，而且是致命的負擔！編輯一本中文音樂辭典，固然是音樂專家本身緊要的工作，同時也是推進音樂教育的基本工具。如果沒有共同的、完整的、清楚的語解，如何能去傳達，解釋，教授別人或者互相了解呢。

（註一）維也納，位在中歐，夾在拉丁文化和日耳曼文化之間，同時和中國有地理上的連繫，在當時是最適合於發表音樂，吸收音樂家的地方。同時不要忘記這時候室樂和初期交響樂的發達，換句話說音樂從教堂或宮殿裏漸漸地搬到公共場所及家庭裏。這都是音樂社會史上的問題。

（註二）至少是在音樂史上留了名的音樂家。西歐中世紀的這種文化和教會不可分離的情形，在文學，繪畫以及建築各方面都是一樣。

（註三）這又是音樂社會史的範圍。這裏我們附帶注意，今天中國不只是在音樂創作及演奏方面落後，在音樂學上更無人做研究工作。在西歐音樂學發達的國家這種研究工作可以分為：一般音樂史、音樂思想史、音樂社會史、音樂理論史、民族音樂學、音樂心理學、音樂美學、音響學等等……。希望國內同志快脫離介紹「音樂常識」的範圍，從事專門的研究工作。

（註四）我認為在西歐文化的傳統精神裏最大的兩個潮流是：人文主義、（Humanisme）和基督教精神（Chretienisme）。

（註五）在整理音樂作品方面，應該把它翻成五線譜；在整理音樂理論方面，最好把古文翻成白話文，這樣可以節省後人的寶貴的時間和勞力。寄自西德閱興國家圖書館

共匪音樂方面 的病象

匪情
分析

程其恆

匪徒竊據大陸已快十年，但是在音樂方面距離匪的要求尚差得很遠，到現在為止，還是毛病百出，匪幫無法克服，筆者在此，特將匪幫在過去一年來自己的招供原文照錄於下面，以供音樂家朋友的參考，當然有的地方，匪認為是病象所在，而正是我們希望它在匪區繼續存在的。

匪認為音樂方面的大問題，就是黃色歌曲問題，匪雖然竊據大陸已快十年，但是對黃色歌曲，還是毫無辦法，現在我們看一看匪自己的招供就知道了：「去年有一個時期，不法商人私印黃色歌片在市場發賣，大大助長了黃色歌曲的傳播，對羣衆特別是青年起了腐蝕毒害的作用」。

「有某工廠，一車間的青年工人在宿舍聽放黃色歌唱片，經常放到深夜，男工睡眠，因此發生了破壞勞動紀律遲到早退的現象，其中一青工（註：匪語「青工」係青年工人之稱）因精神萎

靡不振結果還工率達百分之五十，其他類似這類或者更惡劣的事例，近年報刊上經常有所揭發。」

「解放後一度消聲斂跡的黃色歌曲，又在全國範圍內重新傳播開來，根據報紙上的反應，黃色歌曲在一些機關，企業，工廠，學校，商店以及一些公共娛樂場所和家庭舞會（筆者按：此當然指極少數大都市而言）中廣泛地流傳，有的人甚至還把日偽的反動唱片拿出來唱，不分敵我界限……直到解放後九年，居然還有些人肯出極高的代價購買黃色歌曲唱片。」

「有些地方（註：指台廣播電台）的選擇尺度寬了，一些黃色的，甚至是反動的歌曲也在人民電台廣播了，比如天津台舉辦了「舊歌重放音樂會」，先後共放了舊流行歌曲，電影歌曲五十首，這裏面有歌頌紙醉金迷生活的「夜上海」，有教人離開生活和鬥爭，陶醉於個人愛情小天地的「鳳凰于

飛」插曲和「扁舟情侶」有以日本歌曲「支那之夜」填詞的「春之夢」，還有以歌黃色歌曲著名的白×唱的「期待」，還有低紙趣味的「睡的贊美」和「相思夜」等，一時天津的住戶、商店、工廠舞會上都響起了舊歌的聲音，天津大學有一個班，原打算搞個小型的舊歌欣賞坐談會，結果是到會二千人，而且在電台的協助下出版了一本「舊歌選」。

「天津青年不加批判地載登了一些宣揚黃色歌曲的文章，天津電台還登廣告征集舊版唱片，讓人們獻出珍藏供全市人民欣賞，這些都起了不好的作用。」

「黃色音樂最重要而最有力的陣地就是舞會，舞會是最廣泛最經常地傳播黃色音樂的場所，我們過去沒有注意，因此黃色音樂就佔據了這個陣地，日夜從那裏放射毒素，貽害人民。」

大陸的老百姓喜歡聽過去的流行歌曲，可以說一種懷舊的心理在驅使他們，而

匪幹在電台也要播送流行歌曲，可以說是匪因為一切要為政治而服務，絲毫不顧及人民的娛樂，匪幹自己也要輕鬆一下，因此假借為聽衆服務，而舉行「舊歌重放音樂會」天津大學一個班的小型舊歌欣賞坐談會，結果竟到了兩千人，匪區人民的心理，也就可以想見了。

「近二、三年來，首都羣衆音樂活動走上一條曲曲折折的窄路，那就是脫離廣大羣衆的基礎，一味追求不適當的提高，就拿學校來說吧，據「藝術館」同志的反映，本來各個大學差不多都有自己的歌詠活動的，自從把各校骨幹抽出來成立混聲，民歌、男聲、女聲四個合唱團以來，各校校內的歌詠活動就相對地顯得消沉了，被集中起來的骨幹着重技巧的提高，大家都專注于唱大型的或外國的合唱曲……集中起來的這四個合唱團原來都由杜馬舍夫同志（歌詠也操縱在俄國人手裏）所主持指揮訓練班的學員來擔任輔

導，指揮班結業，學員各回原單位後，這些合唱團無人輔導，也就支持不住了，最後不得不再合併，路也就更窄起來」。

「工廠的歌詠活動情形也和學校的相類似，近年來許多工廠的歌詠團活動都不經常，現在大多數廠的歌詠骨幹都參加了市一級或文化館的歌詠團，他們很少唱齊唱的羣衆歌曲，多是願唱技巧複雜一些的，這些東西也多半不適宜到工人羣衆中去普遍推廣，所以排練時間一過，就沒有歌聲了，因為各個聲部都單獨不能唱，至于工廠裏的歌詠團，也有不少成員在愛好，趣味、選材上，存在着與廣大職工羣衆脫節的現象，合唱團的成員，很少能經常在車間裏起骨幹作用，通過合唱團把全廠都帶動得很差，當然有的工廠有時發動車間比賽，在準備

期間合唱隊員也能發揮一些作用，但不經常，一陣風過去也就完了。」

在作曲方面「有些作曲家往往偏重于細節的外在的描寫而忽略了概括深刻的感情表現，因此使作品顯得瑣碎，浮淺，另外有些作品則缺乏鮮明的標題性，即使有些比較好的作品如「花鼓」等，在內容的表達上也還比較單純，還不夠豐富，許多作品在曲式上大多還限於三部曲式或變奏曲這幾種，情緒也僅是作到明朗、活潑、抒情等，沒有更多的注意巨大的標題性題材和豐富的感情刻劃」。

在戲劇配音方面：「曾經有某一劇團在樂隊中加了大提琴，被人看見了，就批評他們破壞了傳統，後來演出者把大提琴放在不易看見的地方演奏，沒有給批評者們發覺，他們說音樂很好，

又比如，川劇高腔雖經加入了民族樂器伴奏，受到羣衆的歡迎，但後來也遭到反對，也有人說是破壞了川劇高腔的徒歌式的傳統」。

「有一位音樂工作者輔導農工羣衆創作，採用古老的學院式的方法，他給輔導者出一個「動機」，讓學員根據它來發展，以作爲練習，結果大家整了滿頭大汗，足足苦撐了兩個鐘頭，雖熬過了這一關，大家敗興而散，又有專業音樂工作者給工農音樂訓練班設計的標語中寫道：音樂既能感動人，而且能「陶情養性」」。

李匪波所寫「回憶延安的秧歌運動」一文中說：「近些年來反映現代生活主題的作品是比較少了，同我們轟轟烈烈的社會主義建設很不相稱，這是爲什麼？」這很簡單，匪高壓下，音樂家不敢隨便創作，動輒得咎，

當然作品比較少了。

匪又批評厚古薄今的人如下：「我以爲對於我國現代作曲家寫的交響樂作品要加倍愛護才對，不願演奏，吹毛求疵或不恰當地拿來與某些歐洲古典作品生硬地對比，教條的硬套都是錯誤的，我們自己的交響樂作品，得不到本國演奏員的支持與愛護或盡遭受他們的白眼，這是極不公平的現象，應當是徹底解決這些問題的時候了」。

「有的人說，只有思想上重視爲農民，那怕一年一場也沒有到農村去演出，也不能說是不爲農民服務的，這種說法真是令人陶醉的一支羅曼斯，農民們理當馬上感謝才對，：我想，如果我們的農民不願意領這個盛情，也用這個心到了的邏輯來推論一下的話，情況可能很糟，「音樂家們，只要我們

心上重視了你們，那怕我一年一粒糧食也沒有供給你們吃，也不能說是沒有爲你們服務」：脫離當前鬥爭，脫離實際，脫離羣衆，這還不是少、慢、差、費的問題，這將會使我們交響樂藝術走上一條死胡同，走向一條絕路。」

此外，匪區又出現一種較黃色音樂更爲嚴重的歌曲，那就是利用匪所謂嚴肅，雄壯的曲譜如「東方紅」、「社會主義好」等調子，而填上另外一些歌詞來發洩胸中的積鬱塊壘，根據匪新聞日報四十八年二月十五日供認，目前上海市最流行的歌曲是：「阿拉阿爸好，阿拉阿爸好，阿拉阿爸會得賺鈔票賺得多吃得飽，吃魚吃肉不會比吃蕃薯芋頭肚皮痛：」這首歌詞所有的孩子都會唱，而配的却是「社會主義好」的調子，匪認爲這是資產階級思想借屍還魂，宣傳吃喝主義，消沉青年的意志。

樂壇動態

△著名歐洲歌劇樂壇的費曼爾小姐，二月十三日在巴黎國家歌劇院作第五次「蝴蝶夫人」演出，觀眾爆滿，據聞費曼爾小姐將於今年秋季返回台灣作短期的演唱與訪問。

△法國女小提琴家波鳳女士於二月二十日飛抵台北，二十三至二十五日，與鋼琴家劉年璫小姐在國立台灣藝術館練習，二十六日在國際學舍演奏，其演技深獲聽眾稱讚，波鳳於三月三日離台。

△由施爾曼率領的美國「小交響樂團」將於三月二十八、三十日，在台北演奏兩場，該團係十二年前由施爾曼創辦，一九四七年十月二十日在紐約首次演出。

△省文化協會於二月二十五日，在台北中山堂舉行第六屆全省中小學生比賽。

△美國最著名的黑人四重唱「金門合唱團」，於三月五日來台，六日在台北國際學舍演唱，七日在台中省立一中演唱，八日在高雄女中演唱，九日在台南新生社演唱，十一日離台飛往韓國。

△全國各音樂團體及有關文教機關，為慶祝第十六屆音樂節，由中華民國音樂學會，邀請以上各團體，於三月三日在台北舉行籌備委員會及進行慶祝事宜。

△國立音樂研究所所長鄧昌國先生，應台北美國新聞處邀請，於三月十三日在該處演講「美國音樂教育」。

△國立音樂研究所暨國立台灣藝術館，為慶祝第十六屆音樂節，邀請全省各縣市音樂界，於四月二日至七日在台北國立台灣藝術館，作為期六天的聯合音樂會演奏。

△台北美國新聞處二月二十八日，三月一日、二日，作為期三天的室內音樂會，由司徒興城（小提琴）張寬容（大提琴）薛耀武（洋簫）章飛利（鋼琴）高坂知武（中提琴）倪慰祖（小提琴）演奏。



右：
陳運旺兒童絃樂班在
新竹演奏，由陳運旺
指揮。



左：
中國國樂社在屏東
國樂演奏時合影。

O 有兩種讀法：

1. 張口的讀法 如(o)在英文 troic 中的讀音。意文如：

povero 貧窮的。 nota 記號，筆記。 oggi 今日。

2. 閉口的讀法 如(o)在英文 own 中的讀音。意文如：

ombra 蔭。 pozzo 良好地。 ordine 次序，命令。

U 如(oo)在英文 moon 或 food 中的讀音。意文如：

luna 太陰。 uno 一個， tutto 全數，所有的。在雙重母音中的每個母音必須分開來讀，意文如： Europa, 歐洲， buono 佳良。 miei 我的。

意大利文子音的讀法：

一般的法則：即使是剛硬的子音，都應比英文的子音要讀得柔軟些；柔軟的子音都是很脆弱的。

b, d, f, l, m, n, p, t, v 這幾個字母常與英文的讀音相像；當兩個相同的子音連接在一起時，各個子音應明白地讀出，如： bello, 美麗； birra, 啤酒。

C 在a, o, u 或其他子音(除去 c)之前讀如英文中之 k, 如： calamaio, 墨水瓶架； cosa, 物事； cuore, 心； culla, 搖籃； chiesa, 教堂； occhio, 眼； chiave, 鑰匙； chiamare, 招呼，稱謂。

C 在 e 或 i 之前讀如 ch, 如 cea 在英文 chase 或 chee 在英文 cheese 中的讀音，如： cena, 晚餐； citta, 城市； cielo, 天空； cibo, 食物； civile, 公民間的； bacio, 吻； ce citta, 盲目； cioccolata, 巧克力。

CC 在 e 或 i 之前讀如 tch, 如： faccia, 臉面； accento, 重音； eccellenza, 卓越。

G 在a, o, u, 之前發硬音；如G在英文 God 中之讀音，如： galante, 美的； gallo, 雄雞； g overnatore, 治者。

G 在 e 或 i 之前發軟音；如G在英文 general 中的讀音。如： gente, 人民； genio, 天才； gentile, 溫和的； gigante, 巨人； ginocchio, 膝頭。

GG 在 e 或 i 之前讀如 dg, 如： coraggio, 勇氣； raggio, 光線，射線； oggetto, 事物。

GHE, GHI 如英文 guess, guilt 元讀音，如： ghinea, 基尼； ghiaccio, 冰； ghitton e, 饕餮者； alberghi, 旅館。

GL 其後跟隨 a, e, o, u 時，讀如 gl 在英文, gland 中的讀音，如： glancula, 腺，堅果； gleba, 地球，教會附屬地，土地； gloria, 光榮。

GLI 如 lli 在英文 brilliant 中的讀音，如： egli, 他； magl'io 鎚； aglio, 大蒜； gigli o 百合； figio, 男兒。

後面的字： Anglia, 英國； glicerina, 甘油； negligere, 疏忽，和 gli在英文中的發音一樣。

GN 讀如 ni 在英文 opinion, 或 companion 中的讀音，如： campagna, 平原，鄉里； agnello, 羔羊； magnifico, 壯麗的。

H 不讀者。

J 如像 Y 在英文 you 中的讀音。

Q 其後常常跟着 u, 讀如 qu 在英文 question 中的讀音，如： quattro, 四； questo, 此，這； quindici, 拾伍； nacque, 生，出身。

R 讀時舌尖與硬上顎接觸，捲舌發音，並必須要明明白白地讀出，如： raro, 稀少，絕妙； arti e, 技藝； ramo, 枝； tortura, 苦痛。

S 與英文的讀音相同，如： sensibile, 可感覺的； simpatia, 嗜好； servo, 僕人； seta, 生絲。

S 在兩個母音中間應讀如(z), 如(s)在英文 rose 中的讀音，如： mese, 月； asino, 驢子； offesa, 罪咎； esilio, 放逐。

SCE, SCI 讀如(sh)在英文 shell 中的讀音，如：

scendere, 下去；沉沒； scena, 場面，風景； scettro, 王位；帝威； scienza, 科學；技術。

Z 有時讀軟音如 rs, 如： zelo, 熱誠； bronzo, 青銅； canzone, 歌曲。

Z 有時讀氣音如 ts, 如： zio, 伯父；叔父；舅父；姑丈；姨丈； zitto, 寂慰； zampa, 獸掌。

(未完)

SC 在 e,i,ae,oe 之前須讀如 (sh)，如：

suscipe 讀作 soo-shee-pay descendit 讀作 day-shen-deet

T 仍讀如 (t)，如：

venturus 讀作 vain-too-roos

T 在 i 之前，不是重音，如後面隨着一個母音，須讀如 (ts)，如：

gratia 讀作 grah-tsia ratio 讀作 rats-i-oo

TH 須讀如 (t)，但遇 R 必使舌尖捲向上，如：

thronum 讀作 tro-noom

S 如果在兩個母音中間，則須讀如 (z)，如：

Jesu 讀作 yay-Zoo

Rex 讀作 raix Dexteram 讀作 daix-tay-rah (m)

拉丁文主要的讀音方法已如上述，我們通常唱拉丁文，總是根據意大利文的拼音，上面的舉例，用英文來拼拉丁文，當然不能完全準確，因為就拿拉丁文中的 e 字來說，英文中就拼不出這個音來，現在用 ay 來代表這個音，是很勉強的，並且還要注意尾音不可以有 e 音，因為英文中的 a 字就帶有 e 字的尾音。同時，在讀拉丁文時，口部須較讀英文時張得大些；音色也要光明，這一點就是在讀意大利文時也應如此。

貳、意大利文

意大利文 (Italian)，在聲樂上是特別重要的，因為不但在歌曲中，意大利文被普遍地應用，而且一切音樂上的術語，也大都以意大利文來表示。意大利文的每一個音都能夠很亮地發出，最適宜用於唱歌，故有「歌之語言」之雅稱。

意大利文有二十二個字母，其中 A, E, I, O, U 是五個母音，餘為子音。讀法如下：

A, ao.	G, gee.	N. ennay.	T, tee.
B, bee.	H, ahk-kah.	O, o.	U, oo.
C, chee.	I, ee.	P, pee.	V; vee.
D, dee.	J, ee loong-goh	Q, koo.	Z, zay-tah.
E, ay.	L, ellay,	R, erray.	
F, effay.	M, emmay	S, essay.	

在意大利文中無 K, W, X, Y 四個字母，X 這個字母或可在某些意大利文中看到，如：Xanto，是為了要與 Santo 有所區別。(Xanto; Xanthus 河 Santo; 聖善的)。

一、意大利文發音的一般法則：母音要很開朗，決不可發不純正的母音或雙重母；母音在重音音節的終端讀作長音，在無重音的音節，或在重音音節之尾有一子音時讀作短音。如子音重疊時，兩音子音都應該讀出，但着重在第一個音節；例如：ecco 的發音為 ek-ko 不是 ek-o
重音音節讀得比英文弱一些。

二、意大利文的五個母音有七種讀法：

A 讀如 (ah)。如 (a) 在英文 rather, art 中的讀音如：amare, 愛；andare 行；去。
lana 羊毛。

E 有兩種讀法：

1. 閉口的讀法 (close E) 讀如 (a) 在英文 Mary 中的讀音。意文如：
fede 信心。penna 鋼筆。sera 黃昏。

2. 張口的讀法 (open E) 讀如 (e) 在英文 were 中的讀音。意文如：
trofeo 紀念物，獎品。sette 七。era 是。

聲樂中的語音技術

魯玉鵬

歌唱者所演唱的「歌曲」，是「曲」(將各種快慢高低的聲，合情理地有規律地組織起來，就變成歌曲)與「歌詞」(不同於說理抒情所「文詞」，或表演戲劇的「台詞」)有機的融合。歌唱者要把歌曲中歌詞的涵義通過曲調準確地表達出來，才可以算是「唱歌」。歌唱者要把文字咬清，然後才能表達出來的意義。所以，歌唱者一定要明瞭語音的技術。

在聲樂中語音是一門很重要的技術。它的範圍很廣，包括：讀音準確，咬字清晰而有力，運用歌聲去發出各種適宜的語音，使聲韻有高低變化，準確的呼吸，適當地傳達情感，以及使每個重音分清等等。

文化的交流，對於促進國際間彼此的瞭解，有很大的幫助。我們要明瞭歐洲的音樂，並把美好的歐洲歌曲介紹給國內，就必須懂得幾種歐洲主要的文字，這幾種文字在聲樂曲裏可看到，這裏只能把發音的方法略為講一些。

壹、拉丁文

拉丁文(Latin)在合唱曲中常要用到，尤其不用伴奏的教堂式歌中，更常要用到。拉丁文讀音的方法如下：

一、拉丁文母音的讀法：

A 讀如(ah)，如：

Mala 讀作mah-lah Gloria 讀作glaw-ree-ah
Amen 讀作ah-main

E 讀如(aF)或法文字母中(e)字之音，如：

Deo 讀作day-oh Christe 讀作kree-stay De讀作dar Credr讀作kray-doy.或讀如(ai)或法文字母中(e)字音，如Rex讀作raixDexteram讀作daix-tay-rh(m)

I 讀如(ee)，如：

Vidi 讀作vee-dee Vir 讀作veer
Domine 讀作do-mee-eay

U 讀如(oo)或德文字母中(u)字，如：

Unum 讀作oon-oom Cum 讀作coom Sub 讀作soob Lux 讀作loox
Cur 讀作koor

Y 讀如(ee)，如：

Kyrie 讀作kee-ree-ay

O E或A E讀如(ay)，如： Terrae 讀作tair-ray

二、拉丁文每個母音必須分開完全拼出，如：

die 讀作dee-ee-ay eum 讀作ay-oo-m eis 讀作ay-ee-z laus 讀作la-oo-z
Qui 讀作kwee cui 讀作koo-ee

三、其他須注意的地方：

C 在e,i,ae,oe 之前須讀如(ch)，如：

parce 讀作par-chay cinis 讀作chee-nees coeli 讀作chay-lee crucifixus

G 在e或i之前須讀(j)，或讀如(g)在英文

general中的聲音，如： gere 讀作jay-ray plagis 讀作plah-jees
Genitus讀作Jay-nee-toos

GN 須讀如(ny)，或讀如(n)在英文 onion中的聲音，如：

magna 讀作mah-ny-ah agnus 讀作ahn-yooce

J 須讀如(y)在英文 you中的聲音，如：

judex 讀作you-decks jam 讀作yahm Jesu 讀作Yay-zoo cujus 讀作koo-yoo-z

Handwritten musical score system 1. The vocal line (treble clef) includes lyrics: 浩氣如虹貫斗牛. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score system 2. The vocal line (treble clef) includes lyrics: 破斧沉舟. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score system 3. The vocal line (treble clef) includes lyrics: 憑此拳揮戈同進矣. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score system 4. The vocal line (treble clef) includes lyrics: 回頭. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

ff 誓 作 長 驅

征 戰 炎 黃 華 霄 木

低 頭

齊 奮 起 雲 奇 羞

人 不 寐 滿腔 忠 憤 幾

經 秋

mf 泉 國 恨 豈 干 休;

f 當膽 卧 薪 為 復 仇

復 仇

(男高音獨唱曲)

莊漢詞

駱明道曲

Adagio Sentimento

The first system of the musical score is written for a male alto soloist. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo and mood are marked 'Adagio Sentimento'. The music starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody is characterized by a long, sweeping eighth-note line that spans across the first two measures, followed by a triplet of eighth notes. The accompaniment consists of chords and single notes in the bass line.

The second system of the musical score continues the melody. It features the lyrics '朝 興 暮 望 神 州' (Chao Xing Mu Wang Shen Zhou) written below the notes. The melody is composed of eighth and quarter notes. The accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass line. The dynamic remains mezzo-forte (mf).

The third system of the musical score continues the melody. It features the lyrics '掃 穴 犁 庭 志 未 酬' (Sao Xue Li Ting Zhi Wei Chou) written below the notes. The melody is composed of eighth and quarter notes. The accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass line. The dynamic is marked forte (f).

The fourth system of the musical score continues the melody. It features the lyrics '在 焉 枕 戈' (Zai Yan Zhen Ge) written below the notes. The melody is composed of quarter and half notes. The accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass line. The dynamic is marked fortissimo (ff).

「復仇」的解說

張錫鴻

駱明道君的作曲，我曾作過多首的批改，幾乎是在曲曲的進步中，駱君懂得對歌詞的意境與韻律的分析，能穩重地把握住樂音，配上恰當而能吻合旋律，在和聲上，駱君也能按着作曲的原則進行；這是一個作曲者應該奠定的學識與技巧的見解。

「復仇」一曲的曲式，是一首在樂曲的基本曲式中，屬於一段形式（Die Eintellige Form），誠然是由一個十六小節構成的長樂句，可是經過兩次的反覆，却有似三段式的曲式，如果從樂曲的構造上來看，它應該是A+A+A的形式，爲了求得作曲法上「統一」的規則，在鋼琴伴奏譜的和聲，也同樣採用了統一的進行，這不致使整個樂曲有支離破碎的感覺。

全曲調性的構成，是建築在C調的和聲小音階上，第七音（導音）上行的升高半音，顯出和聲小音階特有的力量，充分表達了歌詞的情感，在全曲進行中，駱君能絲毫不亂的遵照作曲法的規則處理，這是駱君對作曲的忠實處。

開首由鋼琴彈奏四小節四三拍子的引句，高音譜上密位主三和絃延長地奏出，低音譜上同同時奏出一個四分音符的主三和絃，接着就出現十六分音符和三十二分音符的分解和絃，這種分解和絃的連續地向上躍進，充滿着全曲志高氣壯的魄力。

唱句的開始是旋律逐漸下行，沉重有力而慢慢地唱出，伴奏部份却相反地彈出急促的分解和絃，低音譜上每一拍前半拍，和高音譜上的每一拍後半拍，三和絃出現，烘托出歌曲悲憤激的激昂氣氛，此後旋律逐漸向上進行至完全終止處；節奏即變換成四二拍子進行，速度加快，樂音變強，兩小節的密位主三和絃奏出過門，使歌曲氣氛顯得更激昂而有力，兩個切分音符短促有力地唱出，緊接着一字一音地唱出三度向上進行的主和絃歌句，這是全樂句中的高潮處，節奏又回到四三拍子，恢復到原來稍慢的速度，帶有些微變化的主題句再度出現，隨後伴奏部份又奏出前引句的和聲進行，結束了長樂句的樂段。

十六小節的長樂句反覆出現，旋律與和聲依舊，唱出不同的歌詞，至最後的「破斧沉舟憑此舉，揮戈同進莫回頭」句處，這是全曲最高潮的表現處，充分含着強有力和奮勇直前的精神而終止全曲。

MUSIC LOVERS



14

Published By The
SECTION OF SOCIAL ACTIVITIES
OF THE N M R I