

音专通讯

一卷五期

(1941. 3. 15.)

音 專 通 訊 第五、六期

中華民國三十年三月十五日出版

編輯者：福建省立音樂專科學校編譯室

經售者：永安撫溝街改進出版社

永安中華書局分局

印刷者：福建省政府祕書處印刷所

定價：半年六冊國幣一元四角

全年十二冊國幣二元五角

香港，澳門，國外郵費另加。

郵匯不通之處，郵票代洋亦可

，但以一分四分與八分爲限。

來件：請直接寄永安上吉山福建省立音樂專科學校編譯室

每期零售國幣二角五分

領袖語錄

蔣委員長說「普及音樂體育發揮民族精神，促進國民生活的現代化。音樂乃是激發國民高尚情感的，體育乃是鍛鍊國民強健體魄的，這二者都是發揚我們民族精神最重要的條件，「禮樂不可偏廢」是我們立國的古訓，「健全的精神屬於健全的體魄」是一句至理名言。我們精神總動員所列舉的五大要項，其根本意義在達到國民精神的徹底改造，所謂國民精神的徹底改造，第一，要求國民精神的充實，要使全國國民的精神熱烈奮發，堅強勇敢，有克服環境抵抗任何艱難的力量；第二，要求國民精神的集中，要使全國國民的精神整齊團結，萬眾一心，達到休戚利害生死與共的境地；第三，要求國民精神的革命化，要使全國國民痛革自私的舊習，愛國家，愛民族不惜犧牲一切，以獻身於革命的事業。我們要達到這三個標準。最基本的工作，就要從陶冶民族情感和鍛鍊國民體格做起。我們要用集體的音樂，陶養國民奮發活潑的精神，使個個國民有豐富的情感，向上的氣概，樂觀的情緒，蓬勃的朝氣。我們要用普遍的國民體育鍛鍊國民強健堅實的體魄，使個個國民有耐苦的本能耐勞的德性。今天重慶的集體音樂合唱和體育表演，是我們今年精神動員紀念的一個特點。我希望今後全國各地均能積極努力，做普及體育和音樂的工作使之成爲一種風氣，那麼則我國體格的增強和國民情緒的提高，一定可以進一步增強我們民族的偉大精神，成爲抗戰建國最偉大的推動力」。

音專通訊

第五卷

目 錄

一 卷 五 期

四十年來伴奏的經驗…… Coenrad V. Bos作 吳玉德譯

中國需要廣大的絃管樂隊…… P.vof. E. Macus陳喬德譯

小提琴的教學談…… Mr. P. Nicoloff張右軍譯

論 小學教師應具的幾個條件…… 陳景倫

談歌劇的表演術…… 林有條

文 我對於音樂教學的經驗…… 陳喬德

每月音樂家——勃拉姆斯…… 編譯室

書報介紹——良口烽煙曲…… 編譯室

歌 小朋友…… 曾亮詞并曲

曲 我來放鞭炮…… 曾亮詞并曲

年紀小…… 曾亮詞并曲

樂 訊…… 編譯室

文 巡迴演奏旅途日記…… 周鑑冰

藝 吉山小詩集零…… 落 石

校 聞 校友春秋

校友工作報告 惠棠答

56

福建省立音樂專科學校編譯室主編



四十年来伴奏

奏经验

Coenrad V. Bos 作

吳玉德 譯

伴奏者有無自己的園地和事業？

有了四十年經驗的我，這回答是斷然地「有」，不過我這話須有一個條件。伴奏者要有訓練，也要他的性格能相宜；他若像一位失望的藝術家無精打采做起這工作，他必定鑄成大錯。伴奏不是那些不能成為鋼琴家而來轉途的玩意兒。進言之，伴奏不是獨唱或獨奏的附庸，或是點綴而已。伴奏本身即是藝術，嚴格要求特殊才能，自成為專門事業。依此而言，伴奏家是生成，不是學來。

我不曾想做一個鋼琴獨奏的人。我的個性和職務最好的成就由於我用全力和人家合作。我以為未必人人都能成為大鋼琴獨奏家，也不一定人人需要這。當我才十歲在祖國荷蘭時，人家早看到我對於音樂有特殊資質，我最先的小提琴教師每於禮拜天帶我到他家裡一起閱讀巴哈Bach貝多芬Beethoven的樂曲。在阿姆斯特丹（Amsterdam）音樂傳習所，後來在柏林音樂院，我對於室內樂和鋼琴伴奏這兩門功課，成績都列第一。恩師朱理而思，樂琴（Juleirs Roentgen）（愛克司光線發明者樂琴的堂兄弟），是一位名伴奏者，他使我經驗到合奏所給予人們的快意，由是我明白將來何所適從。這很可感謝。各人所志，恰合工作，也是幸福。假如你志為巴達魯斯基（Ignacy F. ozef Paderewski）鋼琴家兼作曲家）那樣人物，而遭遇到障礙，

你不要於失望之餘勉強選這門工作。但是，若經過小心診斷，你的資質相宜於學習那一部門的音樂，伴奏這科目會給你一所肥美的園地。

活動之選擇 伴奏者該早決定他是否適於爲聲樂家或器樂家的伴奏。我雖然當過佐喜姆（Joseph Joachim）薩刺沙特（Pablo Sarasate），克萊斯納（Kreisles）卡薩爾斯（Pablo Casale），達微德頓伯（David Popper）等的伴奏者，但我總喜爲聲樂伴奏。沒有語言表情的器樂曲總有點美中不足。伴奏聲樂要有更佳的技術，因而伴奏的效果亦更大。人的發聲器官有其生理限度，因此伴奏聲樂的人須負更大責任。呼吸的控制依然是聲樂家的重大問題。器樂家可以隨心所欲演奏一樂節，聲樂家則非考慮自己的呼吸能否接續不可。聲樂的伴奏者之職務不僅僅對譜彈奏，還要與唱的人合作，與之同一感覺，同一思想，同一呼吸，極力幫助他，使之不至暴露呼吸的破綻。這樣和別人同感覺，同思想的技術是優良伴奏者之第一條件。

伴奏家還要別的學問。嚴格說，伴奏家要懂幾種外國文，本國文之外英德法等三國文字都要懂得。和音樂很有關係的義大利文，也要懂得一些。此外能學到更多的外國文，當然更好，不過英德法和義大利文是必需的。自己必須懂得歌詞原文，才能幫助人家唱牠。尤其是年幼歌唱者每不懂所唱歌詞的原文，這時有經驗的伴奏者常須指示他們讀得正確。

伴奏者該與歌唱者融洽一氣，同時也要有自己的立場，無經驗的伴奏者每以爲無情感的彈奏，和老鼠般的畏縮，即是融合。這是大錯特錯。歌唱者當然是主角，有他的作風，而伴奏者協助之，使旋律進行能美備也極其重要。伴奏者工作時該體會這事，他必須爲歌唱者之從屬，直到他表現出自己的作風，即時以全力扶助之，大胆地彈，使其響亮，從鋼琴上面彈出樂曲的生命和情感來。

扶助歌唱者 聲樂的伴奏者確須洞悉若干問題。第一即是扶助歌唱者的問題。伴奏者容易看到譜表上強音或弱音等符號，且是絕對的。粗壯的人唱瓦格納底男聲上低音（Wagnerian Bariton）雖曰「

柔繃) (Piano)，其音量或許比輕聲的人唱裝飾樂句 (Colorature) 底最強音 (Fortissimo) 還要大。伴奏者必須兩者都能適應。他不能拘泥譜表上強弱音的符號，而須隨機應變，切忌呆板。

再，無論歌唱者聲音如何深長，如何宏亮，沒有人能於唱低音域時一如其唱高音域時之力氣。彈叔伯特 (Schulert) 作 Aufenthalt (逗留) 之伴奏時，伴奏者更要善於活用這事實。這裡開始的樂句即是下降的音域，歌唱者必須好好調節其氣息。然而這單靠人的聲音是不可能。伴奏者須稍為收斂以協助之，迨至同樣的旋律重覆於高音域時，歌唱者容易有充量的氣息，伴奏者便須用勁彈與之調和。他應注意譜表上的旋律，音升高時應該增加情感使之生動，反之，音下降時，他就要收斂。這樣問題不會發生於器樂伴奏者，蓋樂器的音域易於操縱故。

自然，歌唱者要自己安排如何將樂句唱出，惟伴奏者却能因其協助之程度而增減其效果。我深信呼吸法之重要，伴奏者對於一節長的樂句要巧妙而且不露痕跡地加速其中間的節奏，迨乎句末，才回復原來旋律進行的速度，俾歌唱者能從容唱到完。我不是說伴奏者要彈得將別快；我的意思是伴奏者要留心勿使句末要唱得慢才有表情的樂句，在開頭將其拖延而已。舉一例如 Mainacht (五月之夜) 內…… und die einsame Jraene Riunt (淒淚漂零) 這一句要使聽者能聽到他是流利地唱出，同時歌唱者也要和道伴奏者在幫助他唱下前頭這幾個字。應該慢唱的樂句，不應在開句就拉長，犯這過失便是無經驗的伴奏者。

伴奏者之救急 伴奏者發現歌唱者對於某一音誤唱低半音或高半音時，宜即時把那音稍為用力一彈以提醒之，使旋律進行迅速回復原來的音調。

歌唱者與伴奏者之聯繫的理想是合作以達到美滿的合奏。最好歌唱者，事先和伴奏者交換意見，如此雙方便能廣泛地合作。不過這樣理想的聯繫，不常可能，沒經驗的歌唱者也許會和老練的伴奏者發生工

作上的阻礙；反之沒有經驗的伴奏者亦然。所以雙方都要虛心合作，使整個樂曲的演出越顯精彩。然歌唱者總站在領導的地位，即使伴奏者學識遠較歌唱者優越，他還是要順從他的意向和他可能做到的限度。我曾有一次為一個呼吸格外急促的聲家伴奏，他堅持要唱叔伯特（Schubert）的 Abendrot（晚霞）這首歌裡邊 O Will Schoenheit deino Welt（汝之世界為何共享麗）這一句，唱時祇要長而呼吸。他終於沒有辦法，把這句分成兩個呼吸唱。我明知他錯，也只好隨機應變以適應之。好的伴奏者，不一定本身會唱，但要懂得呼吸法也要懂得如何協助歌唱者的呼吸。伴奏時一面彈，一面要將樂句一句一句默唱在心底。雖然伴奏者固須極力來適應歌唱者，總要不露聲色，不許給聽眾覺察到。

幾種必要資格 青年伴奏者，別無需要何種特殊訓練，不過他須能精通音樂各樣的樂式和宗派，讀譜要能流利，要有獨奏的本領，雖然他不以此為職業。我以為伴奏家除了對於鋼琴要有熟練的技術以外，還要求其精進。例如叔伯特（Schubert）作 Wohin（何處去）他不但照譜上的音符伴奏，他還必須小心使每個音都能明晰，清脆，而且均勻。彈這樣樂曲慎勿過踏踏板。再如布刺謨茲（Johannes Brahms 1833-1897）作之 Derschmied（鐵匠），伴奏者僅須照譜上彈奏就得。可是，句裏明明是八分音符之前是十六分音符，但十個伴奏者有九個把牠彈成一個裝飾音符的音，而一段鐵鎚上面鐵鏈跳躍的描摹遂完全毀滅。

伴奏者應該善於應付，最好能有機會當過許多歌唱者的伴奏，越多越好。他因此能集合許多名家的精粹，並能體會各名家作風之所由來。我當過痕拍爾（Frieda Hempel 1888）的伴奏，他唱那一曲像在夢境般迷離恍惚的歌曲如 Aus dem Wasser Zu Zin Gen（水上之歌）的技術可謂無個敵手。我也當過朱理阿·卡爾伯（Julia Culp）的伴奏，她的天才相宜於唱比較持續不斷的歌曲，（卡爾伯的音域甚短，但卻聰明不敢冒險越過這限度，而且巧妙地使聽眾不至察覺她這缺憾

）。我前後伴奏的作風即因之而不同。這兩位藝術家所要求伴奏者的協助又與他人所需要者也許又不同，伴奏家必須明白歌唱者各人的作風而提供恰合他們所需要的奏法。

伴奏的藝術極其奧妙，非僅求正確與節奏不誤而已。所以差不多每篇伴奏都是曾經研習過鋼琴者所能彈奏的；實在說，許多偉大的歌曲，間有很多伴奏是簡單的，簡直小孩子都可以練習得來，不過若僅呆呆板板對譜表上的音符彈奏，這不算伴奏。伴奏者要和唱或奏的人通力合作，使音樂有登峯造極的表現，才達到伴奏的最佳境地。伴奏者有自己肥美的園地，他若適合這門工作，他便能體會到。

中國需要廣大的管弦樂隊

Prof Marcus作

陳喬德譯

近代管絃樂隊是經過長時期發展的一個功績，我們如果回頭去觀察一下，我們可找出卡法列利的作品神劇（Caralieris Oratorio），用一架古鋼琴，（Harpsichord），兩個手琴（Lyres），低音撥絃樂器（Lute），兩支橫笛（Flutes）。巴哈（Bach）的組曲D長調的作法是用三個喇叭（Trumpets）二支複瓣木笛（Oboes），幾個鑼鼓（Kettle-drums）及絃樂器。莫札特（Mozart）在他的比得交響樂（Jupiter Symphonie）內用兩把小提琴，一把中提琴，低音橫笛，兩支Oboes兩支，低音豎笛（Bassoons）兩支次中音喇叭（Horns），兩支Trumpets，一架Kettledrum貝多芬（Beethoven）在他的英雄交響樂（Eroica Symphony）內就更進一步用兩支Flutes，兩支Oboes兩支洋簫（Clarinets）兩支Bassoons，兩支Trumpets，三支法國Horns，一架Kettle Drum和兩把小提琴，中提琴，大提琴及低音提琴（Double Bass）。

管絃樂隊既用這麼多的吹奏樂器，我們也一定要增加一隊的絃樂器，來平衡聲量。好像華格那爾（Wagner）的歌劇，在維也納（Vienna）演奏要用十四把第一小提琴，十二把第二小提琴，十把中提琴，十把大提琴，八把低音提琴及其他需要的演奏員。我聽過卡勒歌（Gurrelieder）的演奏，由作者亞爾諾德伯（Arnold Schoenberg）親自指揮用二十把第一小提琴，二十把第二小提琴，及其他的管絃樂隊。

但還有！在維也納，我參加過演奏會，由李查斯特勞斯（Richard Strauss）指揮的，用八十把第一小提琴，及全樂隊用三百種樂曲，約翰斯特勞斯（Johannes Strauss），圓舞曲之王，有一次曾指揮一隊絃樂隊用九百人，演奏他的作品藍多惱河。Blue Danube在美

國波斯頓的地方我親自聽見一隊管絃樂隊用一千八百七十二位演奏員，包含二百把第一小提琴，一百五十把第二小提琴，一百把中提琴，一百把大提琴，一百把低音提琴，二十四支Flutes，二十四支Oboes，二十四支Clarinets二十支Bassoons，二十四支法國Horns，二十四支Trumpets，長管喇叭（Trombones）四支中音喇叭（Tuba）四個小鼓（Side drums）一個最大的鼓，六對Kettle Drums二架低音鼓，二支三角鐵（Triangles）。

當然，那樣巨大的管絃樂隊是例外，但無論如何，我們起碼需要七十人的管絃樂隊，因為近代的會場建築得更廣闊，近代的作曲家也需要更熱鬧更響亮的樂隊，去迎合近代的聽衆，不再是住在宮庭大廈的人們而是普遍的大衆，所坐的音樂會場，當然也要比最好的古典樂曲演奏場大了十倍，如照樣用古典曲的樂器去演奏或將失掉了他工作的風味。

今天的音樂並不單屬於少數有閒階級，貴族大人，好像過去匈牙利太子愛斯德哈西（Est. rhazi）自己有私人管絃樂隊，請了約瑟海頓（Joseph Haydn）在那裏担任作曲與指揮至四十年之久。在管絃樂的發展中我們也可再找出社會的進展，今日的管絃樂隊是個有好秩序的社會表現，如民主國似的，因為許多不同的人員都情願服從於好領袖的志望與領導，假如每個人都好好地盡他們的職務，我們或可得到將來理想的世界，那是多麼和諧呀！中國現正在建立起音樂文化。必要用很大的努力專心於管絃樂，因為管絃樂隊不但能表現大作曲家偉大的人格，而且能介紹普通事物給聽衆，許多的人用不同的方法來娛樂大衆，這是我們今日所迫切需要的。

三十年三月十日

小提琴的教學談 By: p. nicoloff 張右軍譯

我抱着無限的熱誠，想貢獻我的微力來建立一個音樂的園地，在你們偉大的新中國。

音樂不能夠困在象牙之塔，爲一些特殊階級所特有；，在一個國家裏，每一個國民都應該享受音樂的藝術生活，同時並需要音樂去促進生活文明的進步，養成奮發的士氣。

音樂是一種藝術，她接觸着人類的生活；偉大的音樂使人類的心靈發生感應；不分畛域，種族，階級；她融合着一切人類的感情，靈魂和靈魂密切地共鳴。

我是愛好音樂的人，同時我是一個小提琴的雅好者；，就談談一些關係提琴的話吧！

小提琴在音樂裏佔着重要的位置，可以說是樂器裏一件最難學的東西，她在樂器裏有着悠久美麗的歷史，這裏我們姑不多談；現在我要談的是小提琴的學習和教授。

學習小提琴是一件不容易的事情，一個初學者常常花去許多時間和精神，消費在練習拿提琴的姿勢上面；同樣的一個教師，在指導學提琴時不能忽略其適當的姿勢，因爲姿勢的好壞，足以斷定他學習的結果的。

初學的人，應該有很好的耐心去學習適當的姿勢，不應該過度興趣地過急地去學習歌曲的彈奏；一個音樂家或且一個成功者，是注意於技術的修養和欣賞，他很少而且不喜歡在舞台上演奏，特別是初學者，更應該潛心地研求，才會得着很快的進步。

在教授方面，一個良好的教師和一個能力薄弱的教師，他會給學生很大的影響，很可悲的是一個初學者碰到不良教師，他沒有獲到正確的指示，而埋沒了他天賦的才能。

所以一個優良的教師，他在教授時，要應用他以往的經驗，在他

自己以前所有的教師的教授法裏找出最適當的方法去領導他的學生。他會細心地指示你學習的要訣和目標，他會告訴你怎麼渡過最困難的階段，他會很明確地指示你學習的大綱和他以前曾經用過什麼方法去克服困難。

一個教師對於他學生的讚揚或貶嫌，必須很公平的，他初教的時候常常有許多的學生，但他認真教學的却是很少數；一個學生表現在教師面前過於保守，所以常常經過很久的學習，還是一個很平常的學生。

在十二個小提琴教程裏，一個初學的學生必需有很熱心很有能力的教師的領導，他諄諄善誘，使學生得到很好的進步，反過來說，就是一個壞的教師，他每每使學生失敗於初步的學習。

一個成年的人是比較適合於當教師。

年青的人常常意志軒昂，把自己抬高到雲端，和一切星星并駕齊驅，老年的人嫉妬於他們的驕傲，所以一個好的教師必須知道每個學生的個性，使他們腳踏實地去學習，使他們知道許多事實，甚至一個人的生命，常常是不像星星一樣光明，常常在他的下面，最好的教師，還得由教學裏不斷地學習才會進步，他要經過不斷的學習和無限的勇氣，才能够有造就。



小學音樂教師應

具的幾個條件

陳景倫

我國對於音樂之重視，非自今日始，實遠在古代之時，其所以被人稱為「禮樂之邦」者，可為鐵證。民國以來，當局把音樂正式配在各級學校的課程上，這算是音樂教育初步的奠基。自七七事變以後，音樂在抗戰建國當中已一躍而為一座堅強有力的堡壘；因為它能激發前方士氣勇往直前奮不顧身地衝鋒陷陣，又能鼓起後方民衆敵愾同仇的情緒。記得在不久以前，教育部陳部長曾經發表一篇關於音樂教育之偉論，他不但把音樂在抗戰期中的重要說得淋漓盡致，而且還希望各省各地教育當局對於音樂教育切實推行與改進。最近教部并通令各省市教育當局於各中小學經費內須制定音樂經費，按年籌增，各校並應切實提倡音樂活動，足見音樂教育在今日之重要性，已是無可疑義的了，這不但予音樂提高了地位，且將為我國音樂教育奠定了宏基！

音樂教育之重要既如上述，那麼，推行音樂教育自是日前迫切需要的工作，欲言推行音樂教育並謀改進，當從學校音樂着手，小學音樂尤為學校音樂之基礎，要求學校音樂能夠有良好的成績表現，捨從小學音樂注意不為功，小學音樂教師負有指導，推行與改進之責任，其對音樂一科，自不能不有相當的學識與素養以担当這個重任，聊乎此，筆者認為要做一個小學音樂教師，至少應該具備下列幾個條件：

(一) 普通樂理必須通曉——一個小學生因為年齡低小及學識淺薄

的關係，對於音樂的各部門不能作有次序的研究，但初步及簡單的樂理，不能不讀，爲音樂教師者若非對此有相當研究，必感到教學困難。

(二) 看譜彈琴並作範唱必須熟練——小學生對於音樂既不能作專門的研究，那麼，做小學音樂教師者，並不一定需要專家才能勝任。小學校裏有的是風琴，這裏所說看譜，自然係指普通小學裏應用的歌曲而言，一個音樂教師當其上課時，對於一支歌曲的彈奏及作範唱給小學生聽，那當然是不能少的，有時小學生還拿着新的歌譜請教師彈，爲教師者，平日對此如非具有很好的根底，勢必難以應付。

(三) 低淺的歌謠曲須能自己寫作——普通一般小學教師，在學校裏所發生的問題，常不是教的困難，而是教材的缺乏，這已成爲今日普遍的一種現象。因爲過去的歌曲，已經失了時代性而不適用，新來的又因交通及其他關係很難找到，就是有了，雖適合時代性亦未必適合小學生程度。在這情形之下，爲教師者若能自己寫作，不但能顧到時代性與小學生的能力，且能適合於他們的心意並和他們的境過生活相一致。自然的教材既出乎自己之手，當然可以取之不盡用之不竭，而此難題亦可迎刃而解！

(四) 教學方法必須時加研究——一個小學音樂教師有了佳妙的教學方法，而對於音樂能力低劣，這不能算做音樂教師，但，反過來說，一個音樂實力非常充足而拙於教學方法的人，亦非良好的音樂教師。小學裏學生，各級的年齡與程度都有不同，爲教師者，有了通曉理論與優良的技術及適時的教材以後，還要時常研究適當的教學方法，依照實際情形，細心推求，細心實驗，這樣，才能得到良好的效果。

(五) 性格與學術的修養必須隨時加以注意——音樂乃是一種感情的教育，所以做一個小學音樂教師，對其自身性格的修養決不能少。至於學術方面，更非不斷繼續的研究不可；因爲無論那一種學問，總是進則退的。因此，做音樂教師，對於技術不斷的練習和理論隨

時研討乃是一件極重要而不可避免的事。

以上所述五點，僅就筆者管見所及括要而言，其中難免有掛一漏萬之憾，惟願與小學音樂教師們共勉，並希指正！

談歌劇的表演術

——師專 林有條——

嚴格說起來，一個演員在舞台上全身沒有一處不是在表情與動作。演員爲要表現劇中人底情感，不得不急動他的口，爲要表現劇中人的情緒才變動面部及肌肉，才動他底四肢及軀幹，這些那一點不當表情解呢？不過，在歌劇里面，演員在說話當歌唱，一切面部及肌肉的運動變化叫做表情動作，亦稱表演術。

這兒單是指明歌者的唱歌藝術已修練到了相當的程度，能在行止坐臥間不受任何動作與姿式的拘束，能巧妙地運用其美麗自然的歌聲，然後方可以與言動作的表演。茲舉歌劇動作表演之原則如下：

(A) 自然：——歌者在舞台上的一舉一動均須在嚴格的音樂節奏下出以自然的姿勢當把自我融化於劇中，歌曲的演唱如能出自心靈的深處，則其動作亦能自然表演出來，而與音樂打成一片。如當你在情人窗下唱着月夜幽情曲的時候，決不會圓羞兩個脖子吭喉疾呼而作出呆板的動作來，相反的當你在唱着大地進行曲你是會開闊闊大的步伐勇往邁進的精神在向前走着。

(B) 瀟灑——一個歌劇的演唱者須具有充分的生命力，表演時的一切動作均宜生動活躍，切忌呆板遲鈍而使舞台陷於陰沉的氣氛中，然後你所唱的那段歌曲是一個徐緩而帶傷感的調子，但動作上的表現既不可失之輕浮但却也不能沒有活力而失舞台效果，如果我們看過杜尼絲，克茵(Doris Keane)在愛德華，雷爾登(Edward Sheldon)的"Romance"——劇中扮演那首席歌女一角，我記得當時是多麼驚異

。有一種聲音直達它的目的就像一個姿態一樣的打中那感覺，那突然的驚人的濃濃的音調隨時在言語中跳出來，那笑聲就像一條明快的鞭子打進那契機之中。還有一種優美的造型的特別才能，一種手之活的運用，那雙手頓在它的線條上是富於表情的，當這個女演員走動時就有一種美的活潑飄然的動作顯現在舞台上了。

(C) 優美——音樂家兼歌劇家莫差特氏對於歌劇的表情會有這樣的主張「歌劇的表情，無論你怎樣淋漓盡致，但總不可令人作嘔。」這是很明顯的告訴我們：歌者肉體各部的表演動作，歌者的身段動作都要合於曲線的移動本則，處處當與音樂相諧和，以自然優美的姿態，充分表現其內在的情感。所以一個獻身於舞台的歌者須具優美的品質，表演的時候，當以美的再現為主。

(D) 調和——首先要肉體本身各部份的調和，次則要動作與音樂間的調和，不過音樂中有所謂「和諧」的學問，是非常嚴格而精密的，歌劇的表演術亦當歸納在歌劇與音樂的「和諧」原則之下，若舞台與音樂失掉了「和諧」的原則匪特動作之本身是失敗了，而且音樂方面亦將被其破壞，所以當依着音樂的節奏，曲調的進行表現出一種互相融合的情感，使整個舞台藝術得到美滿的表現。

以上所舉僅為歌劇動作的一般法則，然而獻身於舞台的歌者應該要起碼認識的，而且要時時刻刻把握着才可以。至於技術的動作可分別為本能的動作，敘述的動作，活動的動作，性格的動作，補助的動作，大家將參考專書，或讀以後再行介紹。