

音樂

江西省推行音樂教育委員會

教育

樂曲創作
專刊



本刊旨趣

普及音樂知識

提高欣賞程度

糾正錯誤觀念

供給適用作品

時奎



音樂教育第 3 卷第 1 期

—樂曲創作專號—

樂 曲

食爲民天.....	江定仙	1
林間〔鋼琴曲〕.....	李樹化	2
在叫化婆的懷中.....	青主	6
昭君出塞〔朱湘.....	邱望湘	9
堅勁歌〔鄭板橋〕.....	胡周淑安	12
狩獵〔兒童鋼琴曲〕.....	陸華柏	16
夕暮.....	陸仲任	19
菩薩蠻〔韋莊〕.....	陳洪	21
洋娃娃.....	陳學肇	25
雷峯塔影〔徐志摩〕.....	賀綠汀	26
思親.....	錢君匋	30
農家樂〔劉雪厂〕.....	劉已明	31
春夜洛城聞笛〔李白〕.....	劉雪厂	33
樂曲說明.....		35

食為民天

江定仙作曲

Tempo di marcia

mf

1

炎黃立國，首裕民食，姜嫄后稷，弘茲天職。

mf

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The lyrics are written below the notes. The bottom two staves are a piano accompaniment in bass and treble clefs, also in one flat and common time. A large number '1' is placed to the left of the piano staves.

p

衣食既足，禮義斯興；

pp

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of the musical score. The top staff continues the vocal line, starting with a dynamic marking of *p*. The bottom two staves continue the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *pp*.

f

周孔之教，萬古流芬。

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of the musical score. The top staff continues the vocal line, starting with a dynamic marking of *f*. The bottom two staves continue the piano accompaniment.



林 間

鋼琴曲

李樹化

民國十九年、西湖。

Allegretto(鳥鳴)

2

Piu Vivo(風吹葉動)

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is located at the end of the system.

Murmurando

Second system of the musical score, starting with the tempo marking "Murmurando". It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of *pp* is located at the end of the system.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of *pp* is located at the end of the system.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is located at the beginning of the system.

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is located at the beginning of the system.

8

Piu lento espressivo (泉旁之梦)

mf

leggieramente

p

rit. *mf*

a tempo (寫鳴)

8

p

8

8

8

p ral-len-ten-do *pp*

在叫化婆的懷中

青主自度曲

3

在 叫 化 婆 的 懷... 中， 睡 着 一 個 小 孩。

收進去的手, 說不盡的老爺太太啊

啊 啊 啊... 啊 啊 她看看她的小孩,

她心理十分滿足。她現在做...了母親, 這...是無上的

幸……福。 拉拉,拉拉,拉, 拉, 拉,拉拉,拉拉, 拉, 拉。

rit.

她相信人們的慈善心…腸, 她近來的入息不錯。

她感謝…皇…天, 她…現在用…不着 捱 餓… 啊……

响 响 响 响 响 响

rit.

rit.

昭君出塞

朱 湘 作 诗
邱 望 湘 作 曲

1. 琵琶 琵琶
2. 琵琶 琵琶
3. 琵琶 琵琶

4

呀，
呀，
呀，

伴
伴
伴

我
我
我

的
的
的

晃
晃
晃

晃
晃
晃

趁
這
記

着
兜
得

如
沒
當

今
有
年

入
青
被

馬
草
選

不
發
入

喧新
 京
 嘩；
 芽；
 華；
 只也
 常
 蕤沒
 對

得有
 着
 蹄
 花
 南
 聲
 枝
 天

答
 低
 悲
 答；
 亞；
 吃；

我在那
想救知
鞞道
憑川如
着前今

切蕪去
膚支朝
的
指山遠
甲下嫁

彈只望
將
出有陽
尺水又
裡樹是
的結天
嗟瓊

誘
花
涯

堅勁歌

鄭板橋詞
胡周淑安曲

Largo

5

larghetto

咬定青山不放鬆，

Risoluto e marcato

千磨萬擊還堅勁

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line contains the lyrics '千磨萬擊還堅勁'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords and moving lines in both the right and left hands.

cresc.
立根原在破叢

The second system continues the musical score. It includes a vocal line with the lyrics '立根原在破叢' and a piano accompaniment. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed above the vocal line, indicating an increase in volume. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure.

ff
中，任爾東西

tutto forza

And. * *And.* *

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics '中，任爾東西'. The piano accompaniment features a 'tutto forza' (piano) marking and 'And.' (Adagio) markings. The system ends with a double bar line and the page number '14' centered below it.

南 北 風

Red. * Red. * Red.

6 12 12 *

Red. * Red. * Red. ppp *

狩獵

兒童鋼琴曲

陸華柏作

Vivace

6

sf *p* *mf* *dolce* *p* **Legato**

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with a long slur over the first two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with a slur. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with a slur. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a slur and a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The bass staff has a dynamic marking of *f* (forte) and contains chords.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff contains chords. The system ends with a double bar line.

© V. 1914
© V. 1914

夕 暮

郭沫若作詩
陸仲任作曲

7 *Allegretto*
mf

mf

—— 羣 —— 白 —— 色 —— 的 —— 綿 羊 ，

mf

風——風——塵——在——天——上。

mp
四——圍——蒼——老——的——荒——山，

rit.
好——像——瘦——獅——一——樣。

Moderato
mp

昂 頭 望 着

f *mp*

mf

天，—— 我 替 羊 兒 危 險！——

mf

poco poco rit. ----- *p*

—— 牧 羊 的 人 —— 哪！ 你 爲 甚 麼 不 見！?

poco poco rit. ----- *p*

Two systems of piano accompaniment for the first system of the piece. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The music is in 4/4 time and features a mix of chords and moving lines in both hands.

菩 薩 蠻

韋 莊 作 詞
陳 洪 作 曲

Allegro Moderato

The second system features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked **Allegro Moderato**. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes a repeat sign. The lyrics are:

- 1. 紅 樓 別 夜
- 2. 人 人 盡 說
- 3. 如 今 卻 憶
- 4. 洛 陽 城 裡

堪 惆 恨， 香 燈 半 捲 流 蘇 根；
 江 惆 好， 遊 人 尺 合 江 南 老；
 江 南 樂， 當 時 少 年 春 彩 簿；
 春 光 好， 洛 陽 才 子 他 鄉 名；

cresc. 殘 月 出 門 時， 美 人
 春 水 碧 於 天， 畫 船
 騎 馬 暗 倚 斜 橋， 滿 樓
 柳 暗 花 明 王 堤， 此 時

rit. *p*

和 淚 辭
 聽 雨 眠
 紅 袖 招
 心 轉 迷

p rit. tempo *mf*

agitato

琵琶 金 翠
 鐘 邊 人 似
 翠 屏 金 屈
 桃 花 春 水

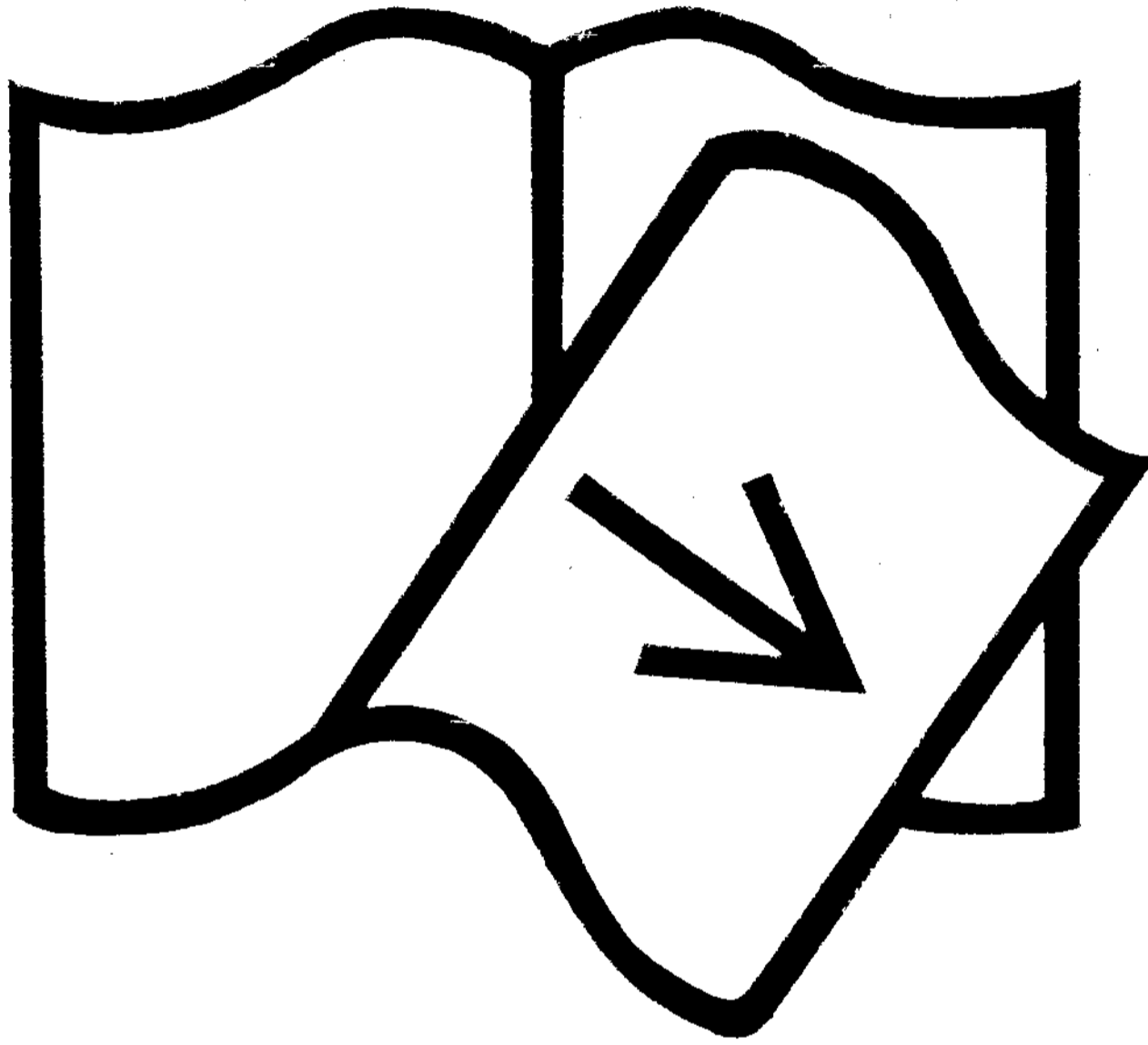
f

decresc.

羽，絃 上 黃 鶯 語； 難 我 早 歸
 月，絃 腕 凝 看 雪； 未 老 莫 還
 曲，醉 入 花 叢 宿； 此 度 見 枝
 涼，水 上 驚 鶯 浴； 凝 恨 對 斜

rit.

家， 線 窻 人 似 花
 鄉， 還 窻 須 斷 腸
 花 暉， 白 頭 君 誓 不 歸
 憶 君 君 不 知



缺 **25** — **30** 页

農家樂

劉雪彥作歌
劉己明作曲

Moderato

12 *mf*

The first system of the musical score is in 2/4 time, marked Moderato. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and a half note E5. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note bass line. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

f

農家樂， 孰似盃我多？

The second system continues the melody and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of forte (f). The lyrics are "農家樂， 孰似盃我多？". The piano accompaniment features a more active bass line with some chords.

mf

賣了蠶絲打了

The third system continues the piece. The vocal line has a dynamic marking of mezzo-forte (mf). The lyrics are "賣了蠶絲打了". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) in the first measure and *mf* in the second measure.

禾，納罷 田租完盡課，闖家 團圓瓜 願 坐，閑對

清風明月 笑 呵 呵。

此 際 真 快 活！

春夜洛城聞笛

李 白

劉尊金作曲

13

Andante Delicato

Sva

rit.

Una corda

p *p* *mf*

誰 家 玉 笛 暗 飛 聲？ 散 入 東 風 滿 洛 城。

a tempo *p* *mf*

Tre corda

mf

此 夜 曲 中 聞 折 柳， 何 人 不 起

mf *mf*

mf *mf*

故 園 情？ 此 夜 曲 中 聞 折 柳，

mf *f*

何 人 不 起 故 園 情？

f *8va*

p *pp* *ppp*

rall

曲樂說明

1. 食爲民天

作者——作曲者江定仙，國立音樂專科學校學生，現任陝西教育廳音樂編輯。

曲趣——有進行曲風味。

曲旨——“衣食既定，禮義斯興”，是本曲的主旨。

程度——初中二三年級。

教法要點——許多臨時變化音，須唱得正確。

2. 林間

作者——李樹化，國立杭州藝術專科學校教授。

曲趣——前後兩段歡樂有生趣，中段富於表情。

曲旨——自然景物描寫。

程度——高中器樂教材，或初中欣賞教材。

教法要點——注意前後段的碎音彈奏法，中段須奏得和婉有韻致。

3. 在叫化婆的懷中

作者——青主，前國立音樂專科學校教授。

曲趣——敘述風的民歌體。

曲旨——描寫窮人的心理。

程 度——初中二三年級。

教法要點——各節曲調略有不同，教時須注意。關於這一層，作曲者有一段話，可以作為參考：——

除了藝術樂歌之外，一切民歌的歌文，都是有好幾首的。因為外國的詩歌，每行是有一定的一長一短或一短一長或一長二短諸如此類的聲響序列做成，所以好幾首的歌辭都可以依照同樣的唱音唱下去。中國的詩歌，不論是新體舊體，就令每行有同樣的字數，亦是不能夠把好幾首的歌辭按着同樣的唱音唱下去。因為樂音的強弱輕重和文字的強弱輕重往往是相反的。比方我那“今年的雨水很足”（此歌不久將在本刊發表）最先只有第一首的歌辭，把第一首歌辭譜成樂歌之後，再按照樂音做第二首歌辭。這種像填詞一般的工作，自然是不是為訓的。因為只有一首歌詞的民歌不可以說是合體裁的民歌，同時又因為作歌人不能夠等到作曲人把第一首譜好之後再做第二首及第二首以下的歌辭，所以，我想出一個樂音遷就歌辭的方法，可以說是相當成功。這雖然是說不上什麼貢獻，但是關於這一點，倒從未曾有人注意過。

4. 昭君出塞

作 者——作曲者邱望湘，出有歌集數種。作詞者為已故的現代詩人朱湘。

曲 趣——哀婉。

曲 旨——描寫一段動人的歷史故事。

程 度——初中一二年級。

教法要點——唱時要有表情。

5. 堅勁歌

作 者——作曲者胡周淑安，國立音專教授。

曲 趣——高亢。

曲 旨——見作者自作說明。

程 度——初中二三年級。

教法要點——注意臨時變化音，及跳躍音程。

作曲者對於本曲的說明

這一個曲的詞是鄭板橋先生所作的一首題畫詩，其意在描寫數株長在山上的松柏。牠們經過多年的風霜，千磨萬擊依舊堅勁蒼翠，卓然不拔！正如英雄豪傑歷過千辛萬苦，還是百折不撓，老而益壯的。作者於“獨立評論”壽生先生的“讀‘信心與反省’後”文中得讀此詩。壽生先生曾作一篇文章，登在“獨立評論”。題目是‘我們要有信心’並引些歷史上的事實來鼓勵中國人的自信心。胡適之先生作“自信與反省”批評他。大意不外中國人“罪孽深重”缺憾甚多，應當閉門自思反省懺悔，不可自私自誇。胡先生要國人認清自己的弱點而努力學人的長處。壽生先生要國人自信自尊，以免萎靡不振自暴自棄。二君所言各有見地。作者讀過二位先生的文章憂喜參半：所憂的是目前種種的不景氣；所喜的是將來頗有一綫光明的希望。這個憂喜參半的心理可以在

這個曲中看出。

此曲的引子有六個和絃。頭五個和絃形容一種悲觀失望徬徨歧路的心緒。到了第六和絃便轉入自信自強奮發有爲的心境。入歌之後自有歌詞歌曲互相映照，互相發明，不必加以解釋。歌詞唱完了還有一段後曲，這段曲形容東西南北風，意義淺顯，不必費解。

奏曲時腳踏鍵盤，這是演奏此曲最重要的技術部分。若不用全副的精神來運用牠，就不能形容詩中堅勁雄壯的精神。唱歌的人應當懷有一種高尚的信仰和堅強的意志。肺部應當有充滿的氣量，唱起來才能感動聽衆。這就是作者對於此歌的一點微意。

6. 狩獵

作者——陸華柏，武昌藝術專科學校學生。

曲趣——生動。

曲旨——事物描寫。

程度——初中器樂教材，或欣賞教材。

教法要點——須注意Staccato及Legato的奏法。

7. 夕暮

作者——作詞者郭沫若；作曲者陸仲任，上海美術專科學校學生。

曲趣——前段輕快，後段哀愁。

曲旨——自然界景物的描寫，而引起自覺。

程 度——初中二三年級。

教法要點——唱後段時，注意升fa與升sol音的正確。

8. 菩薩蠻

作 者——作曲者陳洪，廣州音樂院教授。

曲 趣——哀婉。

曲 旨——憶舊。

程 度——高中欣賞教材

9. 洋娃娃

作 者——陳學鰲作歌作曲。

曲 趣——親和。

曲 旨——小孩玩物的描寫。

程 度——小學三四年級。

教法要點——注意每樂句(四小節)後的長音符的時長的正確。

10. 雷峯塔影

作 者——作曲者賀綠汀，國立音專學生。作詩者徐志摩，已故現代詩人。

曲 趣——全曲情調如在夢境，伴奏中前半係用變強弱節奏(Syncopation)描寫寬廣的湖水，最後右手部分下行的和絃音係開始時的歌聲的反應，其音漸漸消滅，如深潭中的回

音。

曲 旨——抒情之作。

程 度——初高中欣賞教材。

11. 思親

作 者——作者錢君匋，曾任國立同濟大學教授。

曲 趣——有表情。

曲 旨——如題。

程 度——初中一二年級。

教法要點——各音須唱得圓滑，而有和婉的表情。

12. 農家樂

作 者——作曲者劉已明，經歷未詳。

曲 趣——和平。

曲 旨——如題。

程 度——初中二三年級。

教法要點——前序及間序，須令學生靜聽。

13. 春夜洛城聞笛

作 者——劉雪厂，國立音專學生。

曲 趣——悵惘。

曲 旨——因物起興懷念家鄉。

程 度——初中三年級。

教法要點——此曲有點藝術歌的意味，應注意到伴奏上曲調大都是在左手彈奏，右手一串八分音符的連續進行，完全表示一種清脆高遠而又很悠揚的一種笛韻。到“此夜曲中聞折柳”句第二遍重唱時，應該表示出一種更深刻的感情。

愛國合唱歌集

內 容	1. 抗敵歌	混聲四部合唱
	2. 國慶獻辭	混聲四部合唱
	3. 青天白日滿地紅	混聲四部合唱
	4. 軍歌	男聲四部合唱
	5. 旗正飄飄	混聲四部合唱

黃自作曲

商務印書館發行

\$.60

學校樂劇 1

猴兒酒

——小學五六年級及初中一年級適用——

坪內逍遙著·周作人譯
程懋筠改編并作曲

凡 例

1. 本劇係為替代現行之惡劣歌舞劇而作。承周作人先生允許將他譯的“賣紗帽的與猴子”一劇由本會改編。并改為現在的題目。
2. 本劇為節省兒童精力起見，故以對話為主，歌舞為賓。
3. 本劇中歌曲情趣，力求與歌詞情調相符及多有變化，並力避一般卑俗謠曲之風味。
4. 本劇歌曲及舞蹈雖力求淺易，以適合兒童程度；其伴奏雖力求簡單，以減少教師平日練習上之困難，但其作法完全根據西洋樂理及舞蹈原則（舞蹈步法將詳載於單行本中）。
5. 本劇歌曲之音域，通常至低音在高音部五線譜下一線C音上，至高音在第四間E音上。（最後一曲因係二重唱，不得已高音高了半音，在第五線F上。）
6. 本劇樂曲伴奏以鋼琴為主，並可以加一個小提琴及大提琴奏歌唱的旋律，或和聲伴奏。沒有這種樂器的學校風琴亦勉強可以代用。但不如鋼琴之有效果。
7. 一般未彈過複音的教師，對於本劇伴奏，只須經相當練習，在最短時間中，當能正確彈奏。
8. 對話及歌詞概用國語。
9. 須用正常之唱歌法及表現法，勿蹈歷來歌舞劇之覆轍。
10. 本劇伴奏，彈時不可隨意加花或減略和音。

半嶺的樹林中，夏夜。

正面與左右手均挂黑幕，其上半再掛藍色之幕，中間貼銀紙剪成的滿月。台中間裝置紙板所糊的大樹兩株，寬約一尺，上半分枝，自地至枝約高五尺，樹後設梯以備小猴爬上樹去。離樹三四尺處設樹根二處，可以坐人，草叢數處，各生大葉數片。但均須暗示的，不必寫實的。

幕開時有猴子大小五匹，手纔着手，圍繞着大樹，跳舞似的唱着歌跳着。

猴兒酒讚歌

程懋筠編詞作曲

(略快)(大猴唱)

1.《Y》《Y》《Y》，	《Y》《Y》《Y》，	紅的汁是紅的汁是	甜的呀，
2.《Y》《Y》《Y》	《Y》《Y》《Y》，	甜的香的，甜的香的	好酒呀，
3.《Y》《Y》《Y》，	《Y》《Y》《Y》，	一不小心就要發出	香氣呀，

(小猴唱)

《Y》《Y》《Y》，	《Y》《Y》《Y》，	酸的汁是酸的汁是	白的呀，
《Y》《Y》《Y》，	《Y》《Y》《Y》，	甜的香的，甜的香的	好酒呀！
《Y》《Y》《Y》，	《Y》《Y》《Y》，	發出香氣就給人家	找着呀，

(大猴唱) (小猴唱)

紅的和白的	混在一起，	紅的和白的	混在一起，
可不要讓狐狸	找着了，	不要讓兔兒	偷吃了，
小獺來聞就	臭起來吧，	小豬來舔就	苦起來吧，

月光下查看。) 那個特地定做的若是弄壞了那纔是糟哩。
(獨白似的，拏出一頂草帽來看。)

夥計 (憂慮似的) 有沒有弄壞？自己不小心，真是對不起了。

賣草帽的 並沒有弄壞，不打緊，不打緊。

(這時候從右邊走出一個賣扇子的人來，背着那條箱，頭戴涼帽，慢慢前行。賣草帽的人把拿出來的帽子裝入箱內，時時回過頭去望着後邊，掀起鼻孔，彷彿心裏說：‘那裡來的好香氣呀。’賣扇子的人一眼望見了賣草帽的拿在手裏正要收藏的草帽，當初似乎覺得奇怪，但隨即開口詢問。)

賣扇子的 喂，今天好。

賣草帽的 (看見賣扇子的，) 呀，今天好呀。

賣扇子的 天氣太熱，你也是走夜路麼？

賣草帽的 正是如此。

賣扇子的 這真是很難得的很講究的草帽呀。

賣草帽的 是呀，這是一位顧客特地定做的。

賣扇子的 阿呀阿呀，天下真有這樣湊巧的事情。我是個賣扇子的，我也給北邊的一位顧客定做了一把銀地上畫秋草模樣的新式摺扇。

賣草帽的 是麼，這真是新花樣呢。(一面說着話，仍注意後邊的香氣。) 我倒想瞻仰一下呢。

賣扇子的 可以，可以，當然可以，請看。(坐在又一樹根上，放下摺

條箱，從裏邊拿出種種扇子來，又取出銀扇，交給賣草帽的。）

賣草帽的 阿呀，這是難得！而且這是非常考究的東西。（還是注意着香氣，）多謝多謝。（將扇子還給賣扇子的，對着夥計說。）是不是，聞着酒香吧？

夥計 是，有酒香。

賣草帽的 這是怎麼的？這真奇了。（對着賣扇的）是不是，聞見酒香吧？

賣扇子的 的確是的。這真是奇了。可不是有誰把吸膽的酒瓶忘記在這裏了麼？（三人都站起來，四面窺探，賣草帽的探望樹後。）

賣草帽的 呀，這裏是了。（拿去草葉，）這裏的岩石自然的凹下了去，正像一隻酒缸。（用鼻子去聞，）的確是酒。（用手指蘸了嘗嘗）呀，這真好喫。真是好酒呀。請你也來嘗一嘗看。

賣扇子的 （走近，也嘗喫。）的確，很好喫。什麼呀，這是？難道會就是古老話裏的養老泉水麼？

賣草帽的 可不是麼。（又嘗喫）呀，知道了，知道了。喂，這就是那個，那個光是聽人說過的猴兒酒呀。

賣扇子的 唔，猴兒酒？這是什麼？

賣草帽的 猴子這個傢伙，聽說他比人只少三根毫毛，那是很伶俐的東西，他去採集了各種草木的果實來，怎樣做法可是不知道，聽說他就會做出叫做甚麼猴兒酒這東西來。一定這個

就是吧。真找着了好東西了，正在想喝點什麼呢。（對夥計）喂，你拿出那酒來。就把這個去舀了來喝吧。

（夥計拿了酒瓶去舀酒來。這時候賣扇子的從箱內取出一個盒子，拿下蓋子來說。）

賣扇子的 請用這個當作杯子吧。

賣草帽的 這很好。——請喝一杯。

賣扇子的 呀，呀，請你先喝。

（遞讓一會，賣草帽的先喝了，再斟給賣扇子的。）

賣草帽的 好酒好酒！

賣扇子的 這個真不錯。好極好極。簡直是真的酒。——奉還一杯。

賣草帽的 多謝多謝！（喝了，對夥計說。）你也來喝一杯。這簡直同甜酒娘一樣。

（賣扇子的斟酒）

夥計 啊，滿出來了，滿出來了。（喝了，給賣扇子的斟酒。）奉還一杯。

賣扇子的 噢，酒瓶已經空了。

夥計 再去舀一瓶來吧。

（此後大家又喝，漸漸的都已醉了的樣子。）

賣草帽的 啊，快活快活！（拿扇子拍板，開始唱歌。）

月亮姑娘

(中庸的快慢) 程懋筠編詞作曲

p 月亮姑娘，你幾歲哪？

f “十三個七歲哪。’ *mf* 你的年紀還很輕，’

(琴聲)

f 請打扮上南京！(哈哈) *mp* 上南京？

賣扇子的呀，真是有趣得很。這樣的打開扇子來，就不免想要舞一回看了。(站起，且舞且唱)

搖籃歌

(中庸的快慢) 程懋筠編詞作曲

mf 睡呀睡呀，安靜地睡着呀！
睡呀睡呀，安靜地睡着呀！

莫哭莫哭 給你些東西吧： 響亮的喇叭， 粘膠的風車
 兔子兔子 你耳朵真長呀！ 生下時給爸爸 咬住了，拉下來。

都給你罷。 睡呀睡呀， 安靜地睡着呀！
 拉長的呀。 睡呀睡呀， 安靜地睡着呀！

賣草帽的 妙呀妙呀！

賣扇子的 哈哈！

賣草帽的 (對夥計) 噓，噓，你也什麼來一套，來一套吧！

(夥計拿起放在那裏的帽子歪戴在頭上，站起來。)

買 燈 籠

(略快) 程懋筠編詞作曲

我在小的時候略略有點欠聽
 明， 媽媽叫我買個燈籠



去, *mp* *f* 我買個脫底燈籠

(略慢帶哭聲唱)

來見雙親。(阿呀) *mp* 給媽罵一場, 給爹打一頓!(哇!)

賣草帽的 哈哈!

賣扇子的 (同時笑)哈哈!

賣草帽的 (也戴了帽子站起來)我再來一個粘雀兒的歌吧。

粘雀兒的

(略快) 程懋筠編詞作曲

mf 鄰家 女婿太糊塗, *f* 竹竿 粘雀費工 夫。雀兒

樹上高高 站, *mf* 手裏 竹竿短又 粗。

(要問雀兒那時說的是什麼話:“老兄,你是粘雀兒的麼?我就是百舌鳥。”))



賣扇子的 哈哈！

賣草帽的 (同時笑)哈哈！

(在賣扇子的開始歌舞的時候，大小五匹猴子各拿着附有枝葉的桃子從左邊出來，看見三人鬧着的樣子，吃驚，要想逃走，但是看出樹後面的酒已被人舀去喝了，非常着急，一面看那三人很有趣的唱着舞着，〔仍用前面曲譜伴奏〕漸漸入了迷，走近前來。夥計舞了，即躺在地上，睡着。賣扇子的和賣草帽的人在夥計將要舞了的時候已都在打盹，哈哈的笑聲也已經一半帶了睡意。)

賣草帽的 哈哈。(回顧夥計)啊呀啊呀，倒已經很舒服的睡着了。

(再回顧賣扇子的，見也已打呼。)啊呀啊呀，這邊也已經到夢鄉旅行了。哈哈。好吧，我也來同伴一會兒吧。(賣草帽的搖搖擺擺的坐在地上，不久便躺下睡着。)

(猴子們互相看了一會，害怕似的向前走去，先將擺在那裏的帽和扇子拿起來，很詫異的翻弄，隨後再從箱裏拉出帽和扇子來，各自將帽子放在自己的頭上，有的橫戴，有的歪戴。再拿起酒瓶和蓋子，模仿三人的用法，舀出樹後面的猴兒酒來，大家分喝，漸漸醉了，高興起來。一匹老猴拿桃子敲樹枝，像是拍板，餘的四匹便各戴了帽，拿起

扇子，展開了，開始跳舞。（此時可奏開幕時所唱的同樣的歌曲，但不唱歌。）猴子們便跟着這節奏跳舞。夥計先醒過來。）

夥計 （出驚）老板，老板！了不得，了不得！

（賣扇子的也醒轉）

賣扇子的 啊呀啊呀！這了不得！

賣草帽的 把寶貴的貨色弄成這個樣子，這畜生！

（賣草帽的和賣扇子的人都舉起拳頭酒器，夥計舉扁担，追打猴子。猴子們嘍嘍的叫着，從左右兩邊跑逃。只有一匹小猴，頭戴草帽，手拿銀扇，敏捷的爬上樹，留着不走。三人拾集散亂着的東西。）

賣草帽的 啊呀啊呀，這帽子弄成這個樣子了。

賣扇子的 我的扇子也是這樣了，啊呀啊呀，兩把，啊啊，還有三把。
（擊扇子給賣草帽的看）

夥計 老板，這個也破了。啊呀，還有這個，也是這樣的破了。

賣草帽的 俗語說得好，一報有一報。做了 一個人還要去偷猴子的酒吃，太不行了，這是報應呀！

賣扇子的 不，這却不能這樣就算了。那個要緊的銀扇還找不着哪。
（還在尋找）

夥計 這樣說起來，還有一頂草帽也不見了。

（這時候樹上的猴子不知怎的嘍嘍的叫了起來）

賣草帽的 啊呀，什麼地方還有一匹躲着呢。

夥計 啊，在那裏。

賣扇子的 的確不錯。(映着月光望去)，還拿着那銀扇哩。畜生！

(賣扇子的跑到樹上去，猴子在上面張牙厲齒。)

猴子 噯，噯！

賣扇子的 噯，戴着那草帽哩。

賣草帽的 的確不錯。可是，這顆樹是無論怎樣總是爬不上去的。

猴子 噯，噯！

賣扇子的 因為如此，所以他不怕我們的呢。噯，看他那樣的張牙厲齒，吱吱的叫。真可惡的東西！

夥計 拏石頭來打他看吧？

賣草帽的 (止住)不，不，你等一下子，這樣做了，把要緊的東西打破了，那就無可補救了。噯，(到耳邊小聲說)猴子這東西比人只少了三根毫毛，是專愛看人學樣最聰明不過的。讓我們來騙他一下，拏牠回來吧。

(賣草帽的從箱中取出乾糧來，不給猴子看見，偷偷的去放在右邊的草叢裏邊，隨後退回三四步。)

賣草帽的 啊，啊，肚子餓了，餓了！好吧，讓我去作法，生出乾糧來吧。

(脫下所戴的帽子恭恭敬敬捧着，走去放在藏着乾糧的地方，展開手裏拿着的扇子，遠遠的扇着。)

(咒)肚子餓了，餓得發燒！

乾糧呀，快出來吧！

肚子餓了，餓得發燒！

乾糧呀，快出來吧！

（反覆的唱了三遍，在帽子的周迴跳舞，隨後對着帽子把扇子拋去，打倒帽子，同時拾起乾糧，很好吃似的咬着吃。其次賣扇子的同樣做作，吃乾糧。

夥計也照樣演作。

這時候小猴子在樹上很詫異似的又很羨慕似的看着，漸漸的下來。

三人假裝沒有看見他的樣子，躺倒，裝睡。

小猴一面望着他們，走近草叢，先脫下草帽，直豎着，又展開銀扇，像三人所做的那樣，遠遠的扇那帽子，繞着跳舞。（此時可奏開幕時所唱的同樣的歌曲，但不唱歌。）繞了三回，猴子對着帽子把扇拋去。在這時三人跳起來大嚷。）

三人 這畜生！（拿扁担等要打猴子。猴子無處逃走，合手禮拜。夥計和賣扇子的還想打下去，賣草帽的止住。）

賣草帽的 請你饒了他吧。怪可憐的，他在拜着呢。就是猴子也是活物，是我們的同類。而且講到原因，也是由於我們偷他的酒喝。既然帽子和扇平安的擊來了，那也可以饒了他了。

——喊，喊，快逃走吧，逃吧！

（猴子從左邊逃去。）

三人 哈哈！

賣草帽的 啊，差不多就要天亮了。喊，快點下山去吧。

（各自整理箱担，合唱着，從左邊下。）

一報還一報

(慢)

程德筠編詞作曲

賣扇帽的唱

p 猴兒們只少了三根毛，

那野唱

p 猴兒們只少了三根毛，

琴

mf 弄壞了我們三把扇子 三頂帽。 / 偷了猴兒酒是有

mf 弄壞了我們三把扇子 三頂帽。 / 偷了猴兒酒是有

報 應 的 呀， *mf* 一杯是一杯，一報還一報，*p* 定 不 能！

報 應 的 呀， *mf* 一杯是一杯，一報還一報，*p* 定 不 能！

附錄：

坪內逍遙博士逝世

日本文壇巨星及繙譯界權威坪內逍遙博士自去年患肺炎病以來，即在靜岡縣熱海之別莊療養。病勢本有復原之望，而且日本藝術界還準備在五月間，為坪內逍遙博士及仙子夫人舉行金婚紀念，日本女星水谷八重子並將舉行紀念公演；不意在二月二十八日上午十時半坪內突然逝世，享年七十七歲。消息傳來，不能不認為日本文壇上一個重大的損失。他對於日本文壇的貢獻極大，尤其是日人一向所誇耀的莎士比亞全集譯本。

坪內逍遙博士本名“雄藏”，安政六年（一八五八）五月生於岐阜縣加茂羣太田尾張藩代官所。幼在名古屋地方私塾受教育，後畢業於愛知洋學校，縣立英語學校。十八歲時（明治九年）以縣之選拔生資格赴東京，入帝國大學前身之開成學校肄業。明治十六年在帝大文學部政治經濟科畢業，獲得文學士學位。同年即在東京專門學校（早稻田大學之前身）擔任外國歷史及憲法論講師。十八年春，以“迺家”筆名發表“常世書生氣質”及“小說神髓”頗為讀者讚許。此二書是日本寫實派作品的先驅，亦可說是明治文學劃時期的著作。二十四年創刊“早稻田文學”，二十七年十一月在此刊物發表史劇“桐一葉”，企圖演劇革新之實際化。三十年其作品“牧之方”問世。三十二年獲得文學博士。自早大於明治二十二年設立文科以來，文藝作家如金子筑水，島村抱月，正宗白鳥，五十嵐力，中村吉藏，片上伸，長谷川天溪等人多出其門下。明治三十九年發起文藝協會，與島村抱月，土肥春曙等人努力新劇運動，並養成新俳優多人，最著者有澤田正二郎，松井須磨子，上山 人等。坪內一生著作甚富，最著者如“牧之方”，“沓手島孤城落月”，“名殘之星月夜”，“義時之最期”，“法難”，“新曲浦島”，“新曲夏狂亂”，“我們的野外劇”，“英國文學史”，“逍遙選集”，“莎士比亞研究集”，“良寬與子守”。而於最近完成之“莎士比亞全集譯本”，更為日本文壇上一最大之貢獻。

日本朝野對於坪內的逝世，都表示非常的哀悼，所以衆議院特於三月二日會議中，一致通過代表國民贈與弔辭，以追念氏對於日本文壇之偉大的貢獻。這在日本還是一種光榮的創舉，因為日本議會贈與弔辭一向是不贈與文人的。氏之葬儀以早稻田大學為中心，由金子馬治博士為委員長，負責舉行。

——轉載自庸報

學校樂劇 2

皇帝的新衣

由安徒生與葉紹鈞的童話“皇帝的新衣”改編

—— 一幕三場 ——

編劇者 錢光毅

作詞者 廖輔叔

作曲者 陳田鶴

角色

皇帝

大臣甲、乙、丙

織工甲、乙、

內衛甲、乙、丙

小販趙大

趙大妻

小二(趙大子，九歲)

民衆甲、乙、丙、丁

第一場

一個宮殿。

有門三，A通皇宮，B，C通走廊。中有寶座。

開幕，內衛甲，乙在殿前來回的踱着。

內衛甲 喂……

內衛乙 什麼？

內衛甲 你知道那兩個織工嗎？

內衛乙 是前天來的那兩個不是？

內衛甲 是，前天萬歲特地請來織新衣服的那兩個。

內衛乙 怎麼不知道？聽說手段非常高妙。

內衛甲 手段好極了，能夠織最好看的花紋，最新鮮的樣子。

內衛乙 還不止呢，聽說給皇帝做的這套衣服，最特別的是材料的神奇。愚笨的人看不見，做事不盡職的人，也看不見。

內衛甲 愚笨的人還看不見這種衣服？

內衛乙 不但愚笨的人看不見，就是做事不盡職的人也看不見。

內衛甲 這真奇怪了。

內衛乙 所以才說他們的手段高妙呀！

內衛甲 這也是我們萬歲的福氣，找到這樣好手段的織工。

內衛乙 萬歲爺洪福齊天，一點也不錯，哈哈……。

內衛甲 哈哈……。

(稍停)

內衛乙 我們萬歲爺的脾氣有點古怪……

內衛甲 是的。

內衛乙 人家的國王，有的歡喜改良政治，有的歡喜操練軍隊，有的

歡喜打獵，有的歡喜看戲；但像我們萬歲這樣，只一天到晚歡喜穿新衣服，却是少有的。

內衛甲 的確是種怪脾氣。他一天到晚，心裏想的是新衣服，嘴裏說的是新衣服，手裏摸的也是新衣服……。除開衣服以外，他什麼事情都不管。

內衛乙 當然囉，一個鐘頭要換一套衣服，那裏還會有精神來對付旁的事情？

（時忽然在後面吹起喇叭來，表示皇帝出來坐朝了。內衛甲乙即肅然站立兩旁敬禮。皇帝率內衛丙由A門上。）

皇帝（唱）

歌曲一

Andante
p (皇帝唱)

廖輔叔作詞 陳田鶴作曲

形式和陳設都顯得宮殿堂皇，原來享福是

我的心願。莫讓國家大事來傷我腦筋。

有空閒得為衣裳打算，命長命短，命短命長，

祇好教傻子上當，我祇要把神妙的

衣裳穿起，讓百姓認錯我的福氣和逍遙，

我便不在做了一回皇帝。

(唱畢，慢慢踱上寶座坐定。內衛分站兩旁。大臣

甲乙分別從B、C二門上，各向皇帝行禮。)

大臣甲 臣趙學聖見駕，願皇上萬歲。

大臣乙 臣錢世立平身。

大臣甲 謝萬歲。

(大臣甲乙退立兩旁)

皇帝 李大臣還沒有來嗎？

大臣甲 是，李大臣還沒有到。

皇帝 昨天我叫他送三萬塊錢去給那兩個織工，一面叫他去看看新衣服織得怎麼樣了，怎麼還不來報告呢？

大臣甲 昨天李大臣送錢去，湊巧那兩個織工出去採辦衣線去了，等了半天，沒有碰到。所以他預備今天再去。此刻他或者正到織工那邊去了。

(大臣丙戴着老花眼鏡由B門上，向皇帝行禮)

大臣丙 臣李有光見駕，願皇上萬歲。

皇帝 我正在查詢你。你把錢送去了嗎？

大臣丙 是，我把三萬塊錢送去了。

皇帝 那新衣服織得怎麼樣了？

大臣丙 襯衫襯褲已織好，外衣亦快完工，只差一隻手袖了。

皇帝 顏色同花樣好看嗎？

大臣丙 (唱)

歌曲二

Tempo di Valse
(大臣内唱)

廖梅蘭作詞 陳田鶴作曲

好! 誰不看, 枉生了一雙眼睛, 花色頂巧妙,

顏色頂鮮明, 生花比不上它的奇麗

彩雲比不上它的神奇。這種新衣裳

再沒第二件, 我們的高級爺 真是齊天!

皇 帝 新衣服上面的花紋比花朵兒還美麗？

大臣丙 是……是……比花朵兒還美麗。

皇 帝 比彩雲兒還神奇？

大臣丙 是……是……比彩雲兒還美妙。

（大臣丙說話時，惟恐有一字說錯了，故說話顯得吞吞吐吐。）

皇 帝 哈哈哈哈哈，我多快活啊。

大臣丙 不過兩個織工說，絲線還不夠。

皇 帝 絲線還不夠？

大臣丙 絲線還不夠。要萬歲再多給他們一些錢，好讓他們去採辦那人間少有的絲線，把新衣即日完成。因為他們織的衣服，是非常神奇的，絲線也要特別多，不能和普通的衣服相比。

皇 帝 我有的是錢，只要他們把衣服織得好，多化三萬五萬倒不在乎的。趙大臣……

大臣甲 臣在。

皇 帝 你再從國庫裏撥一萬塊錢出來，立刻送到那兩個織工那裏去。你再同他們說，假使錢還不夠，儘管來拿就是。

大臣甲 是。

皇 帝 不過你要關照他們，叫他們趕緊做，無論如何要在今天完工。我想早一點能把神奇美麗的新衣服穿上身呢。

大臣甲 是。

（大臣甲退下，走至B門，忽又被皇帝喚住。）

皇 帝 趙大臣。

大臣甲 是，皇帝還有聖旨嗎？

皇 帝 乘便，你也看看那新衣服到底織得好不好，真比花朵雲霞還
美麗嗎？

大臣甲 是，領旨。

(大臣甲由B門下)

皇 帝 (唱)(歌曲三，與第一曲同)

形式和陳設都顯得宮殿堂皇，
原來享福是我的心願。
莫讓國家大事來傷我的我腦筋，
有空閒得為衣裳打算。
命長命短，命短命長，
祇好教傻子上當，
我只要把神妙的衣裳穿起，
讓百姓認識我的福氣和逍遙，
我便不枉做了一回皇帝。

——幕 下——

(第一場完，全劇未完)

朗誦的理論與實習

廖輔叔

說話是一切生物的本能，不論跳跑飛潛，都一樣有他們的國語。做見證的在中國有公冶長，在外國有吃白蛇的國王。恕我孤陋寡聞，說不出鳥語等等的演變。不過人類因為腦汁特別豐富，所以說話也特別來得高明。他不獨把話隨便說出，而且還懂得把那些話編成節奏和諧的詩歌，唱出內界的喜怒哀樂。因為自從人類走路讓兩腳偏勞，將雙手另有任用以來，除了擘柴造房子之外，還要用來結繩甚至於造字。於是數千年前的文獻我們今日都得到領教的機會。就是可惜古人不會發明留聲機，以致我們一不留心便會把字音念錯。我們沒有保存到古音的蠟片，我們的判斷祇能聽專家的說法。專家怎樣說的呢？有的說古時平仄通叶（吳才老，程迥，陳第，顧炎武）有的說古時的四聲和後來的不同。（段玉裁，江有誥，王念孫）。段玉裁說古無去聲，孔廣森說，古無入聲，黃侃說古無上聲。陳澧有一段話很可供我們參攷：“古以四聲分爲宮商角徵羽，不知其分配若何。宋書范蔚宗傳云！‘性別宮商，識清濁，此但言宮商，猶後世之平仄也，蓋宮爲平。商爲仄歟？謝靈運傳論云：‘欲使宮羽相變，低昂舛節，’隋書潘徽傳云：‘李登聲類，呂靜韻集，始判清濁，纔分宮羽。’此但言宮羽，蓋宮爲平，羽亦爲仄歟？南齊書陸厥傳云：‘前英已早識宮徵’蓋宮爲平，徵亦爲仄歟？又云‘兩句之內，角徵不同，’此但言角徵，蓋徵爲

仄，角亦爲平歟？然則孫緬云宮羽徵商，而不言角，角卽平聲之濁歟？以意度之當如是，然不可考矣。若段安節琵琶錄以平聲爲羽，上聲爲角，去聲爲宮，入聲爲商，上平聲爲徵。玉海載徐景安樂書以上平聲爲宮，下平聲爲商，上聲爲徵，去聲爲羽，入聲爲角”。淹博如陳蘭甫先生對於這個問題還祇能說出這樣的意見，那末，對於這個問題除了音韻學專家負有解決的責任之外，我們正不必作繭自縛，惹蛇上身，拋開話的口語，拿出什麼四聲清濁的論調來和生人開玩笑。實際上我們說話做詩，對象原是生人，並不是想和周公討論女子應該參政還是管家的問題，或是和子貢開辯論會，或者更想孔夫子贊我們的新詩，說道：思無邪。我們試翻開廣韻的辨四聲輕清重濁法，便知道有好些地方我們不能同意如峯字是輕清，風字是重濁，牆字是輕濁，明字是重濁之類。假使我們照正規矩念，天曉得會鬧出怎樣的笑話！我們要換一條新路走走了。我們以爲字音的正確祇能拿國語的標準，同時要可能地拋開平仄，根據字義來決定讀音的輕重！

我們現在是講朗誦 *Deklamation* 因爲朗誦是說話的最高的藝術，它的對象是美文。一個人如果能夠把一首詩毫無缺陷地朗誦出來，他已經很可以放胆說一句：說話的藝術皆備於我了。

詩所以別於散文，主要的原因是在節奏。中國詩的節奏是平仄，西洋詩的節奏是長短。西洋詩的節奏通用的是下面八種：

1. Jambus (短長調)
2. Trochaeus (長短調)
3. Anapaest (兩短一長調)

4. Daktylus(一長兩短調)
5. Spondaeus(雙長調)
6. Kretikus(中長，短，一上長調)
7. Amphibrachys(短長短調)
8. Choriambus(長短短長調)

中國詩因爲一平一仄太過短促，所以大都是用兩個平仄相同的字連在一塊來調和音調的急迫。這樣看去，西洋詩體似乎比中國詩體多變化，但是騷賦等實際上還是詩的一體，而且自從詞曲興起，便更增加了不少節奏上的變化。這是中國詩學的進步，也是中國詩學的光榮。因爲西洋文是拼音字，一字可有數音，於是便將每一個字分出主音節和副音節，從而定出讀音的輕重，對於音調也自有伸縮的餘地。中國文是單音字，一字常常祇有一音，爲了和諧平仄，便產生出很多湊合的字如悲哀，旋轉，孤單之類。所以一首中國詩如果留心分別起來，同時可以具備西洋詩的各種形式。在這裏要說一句不中聽的話了。西洋人分出主音節和副音節，從而定出讀音的輕重，已經是人類對自然立法，自己做了主人。比起我們全照自然的聲調讀詩，我們不得不承認，他們比我們走遠了一步。不過我們的古人是聰明的，他雖然做了自然的順兒，却能夠在‘桅杆頂上翻筋斗’。本來詩的起源同時就是音樂的起源，中國的平仄壓根兒就是曲調的成份多過節奏的成份，如果你搖頭擺腦，嘴裏唱着：“月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠。姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。”一個不懂中國文學的外國人，一定猜你在唱歌，不過曲調稍爲簡單一點罷了。平仄的聯綴愈得法，

詩的節奏便愈美麗，我們的古人看清了這一點於是便死力在這上面做工夫。舊日那些‘倡優同畜’的樂人，論才能，論學力，都不是詩人的敵手。所以中國音樂儘管停滯，音韻的研究却代代有新花樣。這些廢話說起來和朗誦沒有關係，實則我想趁這機會指出他們工作的成績和矛盾。使正在走路的知道：路不通行。未曾開步走的人，不必枉費脚力。現在先說他們在這方面的成績。

中國詩的音韻大體上分做平仄兩類。平聲分做上平和下平，又名陽平和陰平；仄聲則分做上去入三聲。而且還有輕清重濁等等。這種分法對於詩的音節美很有幫助。由長平與短仄發生出來的弛緩與緊張，纏綿與亢奮，能夠使一首詩圖畫般顯現在我們的眼前，心靈的感動自更不在話下。例如周邦彥的蘭陵王：“閒尋舊踪跡，又酒趁哀絃，燈照離席。梨花榆火催寒食，愁一箭風快，半篙波暖，回頭迢遞便數驛。望人在天北。”那一箭風快，半篙波暖兩句一急一緩，活現出一幅‘遠浦孤舟’圖，再用回頭兩個平聲字一延長，接着迢遞便數驛那小節末四個都是仄聲字，結尾來一個入聲的驛字，的確有迢遞便數驛的情景。過拍的‘望人在天北’把低徊凝睇描寫得恰到好處。

蘇軾的江城子：“十年生死兩茫茫。不思量，自難忘。千里孤墳無處話淒涼。縱使相逢應不識，塵滿面，鬢如霜！”這一段一開頭連用四個平韻，悲哀的感情如萬丈瀑布，傾瀉而下。一種愁腸百結，似斷似續的情形，祇要聽的人不是耳聾，便一定受到極大的感動，而且承認它那最高的藝術價值。

吳文英的鶯啼序“幽蘭旋老，杜若還生，水鄉尙寄旅。別後訪六

橋無信，事往花委，瘞玉埋香，幾番風雨。長波妒盼，遙山羞黛，漁
 鏡分影春江宿，記當時短楫桃根渡。青樓彷彿臨分，敗壁題詩，淚墨
 慘淡塵土。危亭望極，草色天涯，歎鬢侵半苧。暗點檢離痕歡唾，尚
 染鮫綃，顰鳳迷歸，破鸞慵舞。殷勤待寫書中長恨，藍霞遼海沈過雁
 ，漫相思彈入哀箏柱。傷心千里江南，怨曲重拈，斷魂在否？”這兩
 段可以說是一篇規模偉大的 Rezitativ。兩段裏面的音調很有相同的地
 方。‘漁鏡分影春江宿’是平順的七言句，‘藍霞遼海沈過雁’一
 句却把第六個字換上一個去聲的過字，於是情調一變，而‘漫相思彈
 入哀箏柱’便得到澈底的效果，第三節的過拍淚墨慘淡塵，土幾乎全
 是一頓一頓的仄聲字，這不是描寫詩人的嗚咽麼？至於歇拍那一節是
 平順的句法正等於歌曲裏面注明的 \underline{p} \underline{pp} \underline{ppp} 唱出了那種無可奈何，
 纏綿宛轉的情緒。還有他的一首賀新郎裏面有前後相同的兩節：

華表月明歸夜鶴，歎當時花竹今如此！

後不如今今非昔，兩無言相對滄浪水。

它們最大的異點是夜字和非字。前一節是追想的，所以很快的說
 子出來，轉入‘歎當時花竹今如此’後一節則弔古傷今，蘊蘊着無窮
 的感慨，所以用了一個平聲字把那句拉長，來表示欲言不盡的心事。
 它的效用正等於一個 rit.，給聽者一種沈鬱蒼涼的感覺。運用平仄的
 技巧達到這個境地，真可以說是極變化之能事了，至於換巢鸞鳳，渡
 江雲，西江月等詞牌忽然轉入仄韻都使人得到一種新奇的 Modulato

寫到這裏，我相信一定有人懷疑我的態度，以為我在替舊詞人捧

場，說不定更有人因此認定詞是最有價值的東西，即使沒有萬氏詞律也要翻翻白香詞譜來過填詞的癮。可是板垣應穗說過，對藝術批評要有溫暖的同情與冷靜的頭腦，我在這裡想把舊賬算個明白，好的還它一個好，壞的也要指出來，省得我們一誤再誤！我們斷不能因為它有這點好處便要永遠馱着這傳統的重担，讓它壓到我們透不出一絲氣息，讓它斲喪我們閃現的詩情，讓它阻礙詩體的解放！就如前面所舉的詩‘月落烏啼霜滿天’那一句，舊日的讀書人念到烏啼的時候，總要把啼字拉得很長，實際上這是說不過去的。祇把啼字拉長，教聽的人怎曉得它是烏啼鷓啼還是猿啼呢？又如‘梨花榆火催寒食’那一句，花字也要拉長，那究竟是蓮花楊花還是梨花呢？這就是祇顧到自然的語音，完全忘卻本來的意義，爲了這個緣故，所以我們要提倡朗誦，再不受平仄的拘束。

或許有人會說：“這種說法是洋化，是奴隸性。就算你說的由字義決定字音的輕重是有理論的根據，但是念書是我自己的事情，我讀它的時候我早已經曉得它的內容了，那何必因噎廢食，來反對國粹的平仄呢？”不錯，誰都有道理。螺旋也不妨說到筆直！不過光爲自己的藝術是早已過去的了。我們不獨要把詩念自己聽，我們還要把它公開朗誦，讓別人來聽，從而得到一種實際的效用。而且想到詩是有被作曲家拿去作曲的可能，歌曲的運命完全繫在唱與聽上面。不依照字義來定字音的輕重，怎麼行呢？所以要補救中國詩學的偏枯，並使中國的樂歌走上正軌，我不怕嚙囉再說一遍：祇有提倡朗誦！

和朗誦有關係的是文學與歌樂。（在這裏本有一段文章論朗誦與

中國新文學的創作和翻譯的關係，爲節省音樂教育寶貴的篇幅起見，所以暫時把它刪去。）在歌曲的演進上是從民歌到藝術歌。它們的區別除了歌辭的內容之外，便是作法的差異。民歌多是用同樣的曲調唱出各段的歌辭。藝術歌則是逐段配音 *Durchkomponiert*。這 *Durchkomponiert* 的樂歌的鼻祖，據 E. Naumann 音樂史說是 W. A. Mozart 的紫羅蘭 *Das Veilchen*，到 F. Schubert 便完全成功。至於樂歌所以需要 *Durchkomponiert*，最主要的原因是爲詩的內容各段並不一樣，雖然音節數相同，斷不能驢頭不對馬嘴般譜出來，成爲詩人的蝨賊！這是一大進步。經過 H. Wolf 的努力，朗誦在作曲上的重要更加沒有人可以否認，他的樂歌的成份朗誦和音樂是 50+50。在中國，文學與音樂關係密切的，詞是一個重要的代表。我們試看，同是清平樂，晏殊的是：“紫微朱槿花殘，斜陽卻照闌干。雙燕欲歸時節，銀屏昨夜微寒。”辛棄疾的是：“熊羆百萬堂堂，維師尙父鷹揚。看取黃金假鉞，歸來異姓眞王。”祇要讀者稍有一點常識，一經比較，便能夠立刻指出，晏詞是凄婉的，辛詞是豪邁的。這就是他們的風格完全相反。而且字音的輕重如‘斜陽却照’和‘維師尙父’，‘看取’和‘雙燕’等等都是含有極顯明的矛盾的。還不單是笑話，簡直是恥辱！我們要認定先有詩，後有歌，詩的內容決定歌曲的表情，絕對不能夠給現成的曲調配上不相干的歌辭。這是兩敗俱傷的辦法。本來受語音的拘束來作曲這回事，歐洲當日的作曲家亦未能免俗，如歌德那首野薔薇 *Heidenroslein* 便有好幾個音樂家作過曲。我現在把各家的起句抄下來給大家做參攷：



頭兩個都是照自然的讀法作曲，祇有Schubert 把輕讀的 den配高了，於是歌德的詩得到錦上添花的表現。現在唱 Heidenroeslein的人一定都喜歡唱 Schubert的作品，大概是事實了罷。可見祇有根據詩的內容來作曲才是正路。到了不能兼顧詩的情感和自然的語音的時候，便寧可犧牲自然的語音。尤其是在這嘗試時期的中國，與其拘謹而迂闊，不如放縱而勇猛。一次嘗試失敗了，還有第二次，祇有抱殘守闕會把中國弄成半身不遂。而且語音遷就音樂，在中國也是古已有之。周德清把入聲分配入平上去三聲，戈順卿替他說明道：“製曲用韻，可以平上去通叶，且無入聲。如周德清中原音韻列東鍾江陽等十九部，入聲則以之配隸三聲。例曰廣其押韻，為作詞而設。以予推之；入為瘡音，欲調曼聲，必諧三聲。故凡入聲之正次清音轉上聲，正濁作

平，次濁作去。隨音轉協，始有所歸。高安（指周德清，他是高安人。）雖未明言其理，以予測其大略如此。”可見爲了‘製曲用韻’轉變本音是免不掉的。在當日音樂幼稚的時代尙且如此，何況音樂——世界音樂——經過十八十九兩世紀的突飛猛進之後，已經成爲一種最有個性，最有勢力的獨立藝術，難道還會受自然的語音的支使來損人利己的麼？如果有人想用聲韻來拘束樂歌的發展因爲沒有看到這一層，那就是糊塗；如果看到了還要胡說八道，那他的居心就更不可問了。假使有人勸孫桂雲參加亞林匹克運動會却同時要求她裹小腳，才算是於迎合世界潮流之中，仍寓保存國粹之意。我們即使不把它送進瘋人院，也要請她免開尊口，不是？

現在，就要正式講到朗誦的方法。

明月自來——還自去，更無——人倚玉闌干。

枕前——淚共階前雨，隔個窗兒——滴到明。

上面附有橫線的地方，是表示中國人從前吟詩的停頓處。這就是說他們逢平念長，逢仄念短，祇依照自然的音勢，不理會詩人的原意。我們稍爲用一用腦筋，便知道除了第一個來字沒有毛病之外，其餘三個都是不合理的。無什麼？什麼前？什麼兒？我們應該把它念成

（）（）（）（）（）（）（）（）（）（）
明月自來·還自去，更無人·倚玉闌干·

（）（）（）（）（）（）（）（）（）（）
枕前淚·共階前雨，隔個窗兒滴到明。

（一）短讀，（—）長讀，（二）長短之間

要研究朗誦，先要注意下面數點：

第一：發音的正確；

第二：重音的位置；

第三：用停頓表示詩的關節；

第四：音色，音的強度，速度。

第一：發音的正確

顧炎武論方音說：“五方之語，雖各不同。然使友天下之士，而操一鄉之音，亦君子之所不取也。”接着他舉出種種事實來說明國語之重要，於是下斷語道：“夫以創業之君，中興之相，不免時人之譏，而況於士大夫乎？”這一段話說得很好，不過一個人要學習國語，並不一定是單爲怕人嘲笑，或者是招不到學生，做不成西賓。因爲現在的士大夫‘語音甚英美’再不怕沒有面子，教外國文比教國文還要光彩，祇爲我們不願意和印度人拜把兄弟，便總應該學習國語。再不要說完‘十四’之後，因爲怕別人聽不懂，必要補說一個 fourteen，才能夠盡了語言的功用。夫以普通說話，還要學習正確的國語，而況於朗誦乎？學朗誦在發音上要注意

甲：韻母的正確：

血 丁一世， 雪 丁ㄣ世；

林 ㄉ一ㄣ， 零 ㄉ一ㄥ；

商 尸尤， 霜 尸ㄨ尤。

乙：聲母的正確：

德 ㄉㄛ， 特 ㄉㄛ；

物 ㄨ， 服 ㄩㄨ；

決 ㄉㄩㄛˋ， 缺 ㄑㄩㄛˋ；

把發音弄清楚了，便可以討論

第二：重音的位置

1. 理論上的重讀。

甲：單音的着重：（1.弱， 2.中， 3.強。）中國文雖然是單音字，但是事實上亦有很多名詞是由幾個單字湊成的，尤其是新名詞。遇到這種‘複數字’便要分別每一個字音的輕重：

3 1 2 寫字檯	3 1 2 桃花源	3 2 3 2 自來水筆	3 2 1 客觀的
2 3 2 3 最後通牒	3 2 3 2 人生哲學	3 2 1 石頭記	3 2 單身
2 3 散髮	3 2 女郎	3 2 神女。	

乙：字音的着重 重讀的字多是名詞：

寒梅着花未？（所以別於寒風寒士。）

夫子之道（因為不是弟子之道。）

紅杏枝頭春意鬧。（因為不是紅梅。）

丙：同等的着重 這種着重法是中文裡面特有的。

歐洲各國凡有兩個意義相反的字同時應用的時候，一定要加一個‘或’字或‘及’字，從不會如中文一樣兩字緊接的。這和 Spondaeus 的調子也不一樣。因為那一個字有接連兩個強音好比中國字的繁華，思想，伶仃，盼望等字一樣不分輕重，而這裡要說的却是相反的兩個單字如浮沉，賢愚，縱橫，壽夭等等。念的時候必須先把第一個字念清

楚而且酌量延長，然後稍一停頓便接念第二個字：

浮——，沉——。呼——，吸——。

2. 修辭上的重讀。

甲：獨立的 與理論上的相同，重讀的多是名詞或指陳名詞與形容詞：

高山 大海 老頭子 死狗 死神
桂花 蘇洲 墨盒

乙：對比的 在這種情形下因為名詞前後相同，所以先要通看全篇，然後將名詞前面那個相反的字重讀：

聽婦前致詞：三男鄴城戍。二男付書至，

二男新戰死。在者且偷生，死者長已矣！

但見新人笑，那聞舊人哭！

雛鳳清於老鳳聲。藝是鍼神貌洛神。

舉頭望山月，低頭思故鄉。

舊恨春江流不斷，新恨雲山千疊。

汎彼柏舟，在彼中河……，汎彼柏舟，在彼河側。

去年元夜時……，今年元夜時。

丙：確指的 這種用法是就情形加以確定的斷語：

夫子自道也。

不重生男重生女。

將縑來比素，新人不如故。

丁：平行的 情景相同，念的時候因此也採用相同的調子。

不過這是說在表情上應該這樣，單字的注意還是需要的。

紅滿枝，綠滿枝。

紅了櫻桃，綠了芭蕉。

醒也無聊，醉也無聊。

戊：高舉的 這種句法多是應用在絕望或是驚駭的場面：

天喪予，天喪予！

我的父親，我的父親！

己：應用在傷心或失望的時候：

斯人也而有斯疾也，斯人也而有斯疾也！

沙灘上再不見女郎，再不見女郎。

第三：用停頓表示詩的關節

每一篇詩都有它的關節，除了那顯明的由詩人自己分成數段，用不着讀者多費思索之外，（實際上還有例外，如辛棄疾的鷓鴣天；出處由來自不齊；——後車方載太公歸，誰知寂寞空山裏，却有高人賦采薇。便不能應用普通的停頓法。又如徐志摩的火車禽住軌第九段末尾的‘把他們不論’是要一口氣連着第十段‘俊的村的命’念下去。（一節有一節的停頓，一句有一句的停頓來表示詩的關節。用的得法便可以把那音詩活現出來，得到朗誦的極大的效果，它的分法是：主語連附加語，動詞連賓語或副詞句，賓語或副詞句連其他停頓之作用。停頓之作用

甲：使聽衆容易明白；

更無人——倚玉闌干，

漢皇重色——思傾國。

何等神明的巨眼——或是手。

乙：給聽衆一個思索的機會，接上來的常常是意外的話：

欲說還休，却道：——天涼好個秋！

上窮碧落下黃泉，兩處茫茫——皆不見。

在他的懷裏——孩子已經死去。

第四：音色，音的強度，速度。

音色是很難說明的，我們可以憑直覺去體驗。如啊啞表示痛苦，唉表示嘆息，嘻嘻哈哈表示笑樂之類，都是很明顯的。我們有時不懂得某一個人說話的意思，但是說話人的情感我們卻可以從音色領略出來。一個目不識丁的婦女可以聽孟姜女聽到出眼淚，就是很好的證據。音色約略可分三種：

1. 理智的；
2. 情感的；
3. 意志的。

理智的音色多安詳，表情總是沈靜的多。——如教員對學生。爲使聽衆不致厭倦起見，轉換和停頓也是需要的。參考崔瓊的座右銘一類的作品。

情感的音色多靈活，表現時需要極多的變化，把詩的內容得體地傳出——悲與喜，愛與憎，誠實與虛偽，誇大的謙卑，熱烈與冷淡，驚奇與安定，……參考曹植的洛神賦等作品。

意志的音色多堅決。轉換的繁複雖然不及情感的，但是總不宜沈靜。參考陳琳的爲袁紹檄豫州等作品。

上面所說的那三種音色，很少是截然劃分的。不必說規模偉大的作品如離騷，哀江南賦或是長恨歌，就是短短的一首五言絕句也可以有錯綜的音色。如“嫁得瞿塘賈，朝朝誤妾期。早知潮有信，嫁與弄潮兒。”使三種音色都具了。

音的強度是沒有一定的，普通總是從平處開始：

帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。

孔雀東南飛，五里一徘徊。

新豐老人八十八，頭髮眉鬚皆似雪。

也有一開頭便需要強大的聲勢的：

車轆轤，馬蕭蕭，行人弓箭各在腰。

八月秋高風怒號，捲我屋上三重茅。

渡江天馬南來，幾人真是經綸手？！

詩中的直接語要有力地讀出，夾敘的句子可以稍爲輕些。

“別搯我，疼，”你說，微鎖着眉心。

“天啊，天啊，”她叫道，“這到底是什麼意義。

音調的低沈很可以給聽衆一種充滿期望的，陰森的或是淒傷的感，覺：

我望着戶外的昏黃，如同望着將來。

它爬過來，同時張開成百的鈎爪。

婦人身旁找不出陰影，月色却是如此的分明。

一首詩有時因為表情的關係不能強讀的時候，誦詩的人便要極力使段落分明，字音清晰：

剗機下香階，手提金縷鞋。

脫履妻拿非易事，竟一錢不值何消說！

啊，輕些！什麼光在那邊窗前透亮？

速度的作用在把人物與情境加以深刻化，它的標準完全憑地方的大小和聽衆少多的來決定。聽衆愈多。音調便愈要慢。這是指全部來說，等於樂曲開頭註明的 Allegro, Moderato 或是 Largo 至於內容的強弱與快慢當然得隨機應變，如樂譜裏那些 P, F, cresc, rit, 以至 a tempo 之類。

現在，這篇嚙嚙的文章可以結束了。上面所說的那些實習的方法，是近於機械底的，同時也保不定沒有遺漏。不過正如我們寫文章，並不是每一句都是從教師那裏學來的，萬事都得靠自己去發現。我們要留心每一篇作品本質上的要點，而最主要的條例還是歌德借浮士德的口說出來的話：

海列那：

說罷，怎樣才會有優美的辭令？

浮士德：

那很容易，祇要是內心的呼聲。

(完)

讀者對於期誦如有什麼意見或問題，請投函上海國立音樂專科學校以便直接商榷。

動機的認識

蕭而化

在將樂節(Phrase)分成樂語(Section)的那種情形上，我們知道結束一個樂節的第二個樂語，有一種較大的圓滿的力量，也可以說，樂節的重心都在第二樂語上而第一個樂語的力量是很輕微的。同時這同樣的情形，在樂節的本身上，我們也可以找到。——一個樂句(Sentence)中含有二個樂節，這是我們已經知道的，其第一樂節中所缺乏的那種完滿的感覺，都在第二個應答樂節中具備着，換句話說，這種應答樂節是藏着一種重力，這種重力在音樂中就是所謂強音。其實這樣的情形，在普通應用的完全終止法(Full cadence)是表示得够明白了。譬如吧，一個完全終止，若是我們將那屬音和音放在強音部，而將那個主音和音放在弱聲部上，這時終止的感覺就完全消滅了。爲得要得到一種完滿的力量，我們將一個弱音部的(或是較弱音部的)屬音和音連以強音部的主音和音，如：



這樣纔成。

依着這種情形歸納起來，那末，我們可以得到一個普通的原則，就是說：——每個弱聲部都是與繼來之強音部相連，而不是與前行的強聲部相連。(少有例外，另當別論)。這是音樂中的一個基礎的原則，由這個原則——一個弱音部繼以一個強音部如上例完全終止式——

顯示我們音樂中最單簡的組織——“動機”(Motive)的形式。這種動機，假科學的詞語來說，我們可以叫他做“原形素”是一切音樂的源泉。從這種最單簡的形式，我們可以發揮至偉大的樂曲。

現在我們隨便拿個例來看吧。如Beethoven的月光曲第二樂章第一主題八小節的樂句，其上方之方括線所表示的，便是那最單簡的動機形式了。



這是很容易明白的，無須再多的說明。

不過，依着自弱到強的動機的原則，在由強聲部起的樂曲上，將何以解釋呢？譬如





其第一音G前面並沒有弱聲音部，那末，難道這個音他獨自就是一個動機麼？那一定不然。一個動機至少須含有兩個音。甚至於是兩個同高同名亦可；更至於兩個同高結合的同名均可，所以這裏我不能把它獨自當作一個動機，也不能把它和繼來之弱音連合。這祇是一種不完全的動機，其弱音部是被省去了。這種方法，在樂句或樂節開始之處應用極廣。即是說以不完全的動機為樂句等之起點，這是非常普遍的事。上例曲調我們可以如下之方法區劃之。其中第二樂節開始處亦是同樣的情形。



要證明我們這種說法是不錯，祇須將強音部的音符略加縮短，寫一個休止符進去，就很明白了。



若果，反轉來，我們不將弱音繼以強音，而將強音繼以弱音，將動機形式倒轉，也拿上例來說吧，我們使弱拍縮短，加以休止符，使與前行的強拍相連，如下：



這樣一來，無論何人，他的音樂的感覺立刻會告訴他這是錯誤。雖然用方括線括着了，而這方括線的位置根本就錯放了。

如上例所提示，祇是動機的最單簡的方式而已，至於在普通應用上，往往是情形複雜，我們且舉一二例來概括地討論一下。



這裏我們所引用的是 Beethoven's sonata 第二號作品第一曲中的一個樂句。現在我們仔細檢查其動機的形式(如方括線所示)，便會看到，除了形式較為繁複外，其第二(2)第四(4)第八(8)等動機是不終止於

強聲部，反之是終止於弱聲部的，爲甚麼是這樣呢？要明白這一點，我們祇要將和聲檢閱一次，便容易知道了。例中第四個動機是一個第一度上的六四和音接着第五度的三和音的半終止，而第八個動機是由第五度至第一度的完全終止，而附有掛留音使然的。我們知道四六和音和掛留音都不能當作靜止法的，所以這裏的動機都不能終止於強音部而終止於弱聲部。終止於弱聲部的終止法叫做陰性終止法 (Feminine cadence)。所以，不管是純然的陰性終止法，或因掛留音及倚音等使然成的陰性終止法，動機是可以使用陰性終止法而在弱聲部上終止的。然而可注意的是它還是要保持其本來形狀，——由弱至強——其因陰性終止法所歸落的弱拍實在是附加的。此外，也有因動機的模倣反覆等形態，使繼來之動機不立刻接上前行的動機的強拍因而延長前行動機至於弱拍的。這種情形，我們可以將其全文的上下連絡的語意比較一下就可以觀察得出。如



這例中的第一及第五兩動機是不完全的，但跟上來的A音及F音也不是屬於第二個動機而是屬於第一個動機，因爲除了這兩個動機來看，餘外的動機都是三個音構成，(於後面三小節中尤爲顯明)，而這兩個動機實在是於不完全的形式中模倣反覆着，這裏我們也可以說，這兩個動機起於不完全而終於陰性靜止。這個與上述的情形實在相差不遠

，並不能當作違反常態或例外看待，除了此二種情形而外，動機必終於強拍。

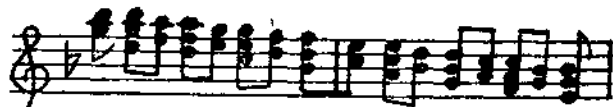
講到這裏，我們是已將動機的形式弄清楚了。現在且再舉一二個例來堅實我們對於動機的認識。黎曼博士 (Dr. Riemann) 告訴了我們，在罷哈 (Bach) 的很有名的風琴曲 D 短調 Toccata 裏一段的分析法，能使我們對於動機的認識更為正確，更加明白。我們將其旋律抄來，以示一般。



這曲的和聲進行法，第一眼望去，似乎是：



這真是最壞的進行了，全部都是平行五度。簡直不能成立。然而，我們假若把他分為動機的時候，我們立刻可以看到這樣的和聲應用是非常正確的了。如：



這不是很顯明的嗎？

這裡我們更舉修曼的 (Schumann) 的 F 調三重奏來看吧。



這其中第alto部每分組八分音符裏面，第二個八分音符似乎都是將經過音錯爲跳進行了。但是我們若將它分成動機時，立刻便可以將這種錯誤的觀察解決了。如



這裏我們可以看到第二個音符是屬於下一個和音裏面的。它實在是一個低八度的先來音。

在這兩個例上，我們可以得着良好的啟示。可以說正確的動機的認識，即是音樂理論上基本的認識，有了這基本的認識，在音樂理論上才有透澈的了解。

+ + + + +

附白： 本文完全根據近代音樂理論大家 E.Prout氏所著Musical Form中Motive章節譯而出，惟文字方面稍有變更，故不稱譯。

Prout 氏爲近代音樂理論家，批評家，作曲家，著作家，於一八三五年生於英國東部之 Peterborough，其地在音樂之板圖中亦甚居重要，稱爲“教堂城”。其音樂教育大致自習得來。一八六一到一八九五之間充風琴師，鋼琴教授，理論教授，合唱隊指揮，一八九四年繼 R.P. Stewart (1825—1891) 爲都柏林 (Dublin) 大學教授，一八七一至七四，四年中主編音樂月報 (Monthly Musical Record) 一八七四後爲學誌 (Academy) 撰述批評文字。一八七九至八九之十一年間爲亞院雜特濃雜誌 (Athenoem) 批評家。一八九五年得都柏林及愛丁堡大學音樂博士學位。作有數百十種各項樂曲，著有數十種音樂教本，均最爲完善，爲現代音樂學生之恩師，其所著和聲學及其應用一書已再至四十二板之多。一九〇九年卒於倫敦。其子 Louis Beethoven，亦頗能承父志，著作頗佳。

民國二十三年最後一日。

音樂解剖學

門馬直衛著
繆天瑞譯

1. 定義

音樂解剖學〔註1〕是解剖音樂作品，研究那作品本身的內容及形式，進而發見音樂全體的原則的一種科學〔註2〕。

〔註1〕音樂解剖學也可稱為音樂分析學。我現在用的音樂解剖學這名稱，是從德語 Musikalische Analysenlehre 譯出。固然英國也有 Musical analysis，法國也有 Analyse musicale，但這些都未曾充分發達，至於示出學術底體系。音樂解剖學恐怕是德國最發達了。我自己就是從德國的音樂學中，最初學得這門科學。本書不外是根據德國這門科學，至少也是由牠而來，或受其刺戟而起的我自己踏向這門科學的第一步。

〔譯者附言〕據原作者在序中所說，本書是根據德國理論家葛拉波納 (Hermann Grabner, 1868—) 所著音樂解剖教科書 (“Lehrbuch der musikalischen Analyse.” 1926) 寫成，雖則有些意見是與葛拉波納不同，甚至相反。

〔註2〕音樂解剖學上的事項很多。將各個音及其合成，解剖為最終的構成分子，這是音響解剖或和音解剖，專用於音心理學及音響學上。這個，我稱之曰音的(或和音)分析，以區別我所謂的音樂解剖。音樂解剖可以分為內容底，形式底，樣式底等諸種，此外又可分為和聲底，節奏底，與形式底3種。所謂和聲底解剖，

便是將一樂曲主任和聲方面加以解剖，對於各個的和音與全體的和聲進行，同樣地重視。關於這方面的著述，我目下正在計畫中。節奏底解剖不消說是將樂曲專就其節奏而解剖。這裏所謂形式底解剖，並非與內容底解剖相對立，不過特別重視音樂藉以構成的那狹義的形式上的關點罷了。完全不顧和聲與節奏，自然不能作形式的考察；形式底解剖，不過不大顧到和聲與節奏罷了。

這種解剖在音樂的理解上，都極有效用，但在音樂本身的原理的理解上，究不及我這裏所講的全般的解剖的重要。

2. 解剖的方法

所謂樂曲解剖，不僅將一樂曲分解為許多的最小構成要素，探求牠們各個間的內在的相互關聯，並且要去發見使各個要素與部分統合為一個一性的藝術作品的那種推動力。所以，單是將樂曲分解或分析為最後的小部分，還是不夠。還得用了對樂曲的發達歷程的充分認識，發見使各個小部分融合為一全體的藝術作品的那種力。

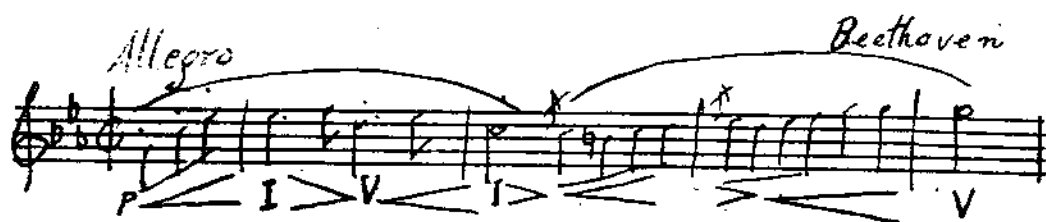
3. 解剖與綜合

我們研究川流時，必定要作那川流中水滴的最詳細的化學分析，然而即使只要做到這一步，我們對於那川流的地理及歷史上的關係，以及其效用，都要充分地知道。更進而探求從涓涓的水源育成到滔滔奔流的江河的那種力，我們這才能够知道那川流的精確又明白的形象與本質。同樣，欲解剖一件音樂作品時，我們不能僅僅研究其形態中

最小的單位動機(見後文)這麼一種最終局的微細的水源 便認為滿足。對於這水源與他水源之間的相互關係，以及使這種水源奔流不息，匯成音響之巨流的那種推動力，都要加以研究，然後才可以說是解剖音樂作品，了解那作品。可見音樂的解剖，同時便是音樂的綜合。

4. 形式特性

關於音樂是如何構成的這種基本知識，讀者一定都已明瞭。音樂可以從各方面來看，如曲調(Melody)方面，和聲(Harmony)方面，節奏(Rhythm)方面，力度(Dynamik)，韻律(Metre)方面，速度(Tempo)方面。其中之一或數個的特性，常常特別顯著。然而若把其中之一完全離開其他來看，便與實際的樂曲無關。這是因為這些特性各互相密接地結合着的緣故。舉一個例來說，即使像如下的一個簡單的曲調：



我們對於其節奏，即如下的音符結合：



以及力度(即強度關係)，和聲(I與V)，韻律(拍子)，速度，都要加以顧視。而這些特性互相綜合着，造成一種力，使樂曲的各個部

分統合為一個一性的藝術作品。所以當我們作樂曲的解剖時，對於其曲調上，和聲上，韻律上，力度上，節奏上，及速度上的特性，都要加以嚴密的考察。

這些形式特性在各個樂曲上如何活動着，則視其樂曲的樣式特有性而異。我們知道，聲樂曲譬如合唱曲，是與器樂曲譬如管絃樂曲有別。同樣，動機主作和聲的發展的奏鳴曲(Sonata)，誰都知道，是與其作對位法的處理者的復加曲(Fugue)在本質上有所不同。

第二卷 廣州音樂 第十二期

全年零售：每份半角	1. 西洋音樂淺釋.....	陳洪
	2. 青年音樂家座右銘(譯).....	歐漫郎
	3. 音樂靈感(譯).....	馬佩文
	4. 波洛丁研究.....	陳超瓊
	5. 音樂消息	
廣州惠福東路廣州音樂院出版		

樂式學講座第6回

舞曲形式的樂曲

繆天瑞

§ 33. 樂曲的原形式與歌曲 凡是樂曲必具有形式。樂曲並非人的言語文字一般，自首至尾，滔滔進行，意義常新；在樂曲中，必常反復着同一的曲調，即使不照原形反復，也反復其變形，即略加變化而反復，則不然，就反復原曲調的節奏。換言之，便是曲調與節奏貫徹樂曲而行周期的反復。形式便從此而產生。

樂曲形式中最簡單者，是構成樂章 (Sentence) 的形式。即同長度或約略同長度的樂句 (Phrase) 兩個或兩個以上集合着而成的一個段落。各樂句內長度是四小節或八小節時，認為是正規的形式；小節之數不平均時，則為不規則的形式。而兩方在根本上都意識着均整的形式。

由相連續的甲乙兩樂章集合而成的樂曲，稱為二部形式的樂曲。很多時候，其中甲樂章在乙樂章之後又反復出現。這叫做首部反複形式 (Da capo form)，普通稱為歌曲形式。

這種歌曲形式雖由三個樂章而成立，然其內容由甲乙兩樂章集合而成，乃不待言。此外又有在甲乙之外，另加入內容與甲乙全異的對照的樂章丙。這種形式稱為三部形式。大曲大多採用這種形式。而其對照的樂章，特稱為插曲，插曲本身也常作二部形式，長度抵得甲乙兩樂章。

§ 34. 實際形式 上面是爲樂曲之根本的形式原型的略述。關於這種形式原型即原形式，在上面五章中，已經詳細地述過了。然而，音樂是活物，不能一味拘泥於抽象的形式，各種樂曲須各有其特殊的樣式。在構成上，在曲調上，或是在節奏上，一樂曲必具有某種的特徵。而這特徵必與別個同種類的樂曲互有共通點。現在便以這共通點爲機緣，來作實際上的樂曲形式的分類。音樂形式各論便是就這種實際形式(Applied form)而敘述。已經知道樂曲的原形式的人，當作曲時，應該在這種實際形式中去尋求自己樂想的發表的範疇。又倘要研究音樂的形式，研究樂曲的性質，也須知道實際形式。

§ 35. 所謂歌曲形式不如說作舞曲形式 歌曲形式這名稱，其實是很不適當的。所謂歌曲的，應該是指樂想的內容而言，而不指形式方面。樂曲的形式重在均整，而樂曲中最需要均整的，是舞蹈的伴奏曲。從舞蹈的定規的拍子的必要上，產生了樂曲的均整，所以對於均整的樂曲形式，與其稱爲歌曲形式，不如命名舞曲形式，更爲得體。即應當稱爲二部形式的舞曲形式，三部形式的舞曲形式。

現在就從與原形式最接近的實際形式，即舞曲形式起，來作解說。其他複雜的樂曲，倘歷史地觀察起來，也都由舞曲形式變化而成。在作解說之前，須注意一事，便是舞曲形式的樂曲與舞曲(Dance music)意義不同。舞曲形式(Dance form)的樂曲，不限於舞曲，即不限於舞蹈的伴奏曲。初起時固然限於舞曲，如莫查德的美奴愛(65例)便是爲實際的宮廷的伴奏而作，所以處處顧到舞蹈者的步伐，但同作者的 0 例，却是純演奏用的重奏曲，故用不規則形式。像那樣任意行音

樂曲節的省略或延長，以破樂曲的單調，在演奏用的樂曲上，常見不鮮。這些樂曲，總稱為舞曲形式的樂曲。由舞蹈伴奏的樂曲到用各種樂器形成為舞曲形式的樂曲的這個變遷上，我們可以想見器樂曲的發達的歷史。故知道上述的概念，在理解音樂形式上認為重要的事項。

§36. 組曲的各部 組曲 (Suite) 在如上所述的歷史的意義上，是最重要的形式。近來因了作曲者的自由的裁奪，組曲內容上已無何等的類型，即已失了組曲的本意，但是這裏所謂組曲，詳細地說起來，是古風組曲 (Old suite)，是由四種舞曲組成，由四個樂部而成立的形式。近世獨立的器樂曲，即由這種形式發達而成。巴赫所作的組曲中英國組曲 (English suite) 等，常附加前奏曲。定規的四樂章，是阿勒曼特 (Allemande)，柯倫特 (Courante)，沙拉班特 (Sarabande)，琪格 (Gigue) 四種。琪格之前，可插入其他的舞曲。在巴赫的組曲中，常用加浮特 (Gavotte) 蒲雷 (Bouree)，帕思彼特 (Passepied)，美奴愛 (Minuet) 等，為插入曲。此外也有插入別的種種舞曲的，不過現在是拿巴赫的組曲作為規範，所以只舉出這幾種。這些舞曲，大抵採用二部形式。

§37. 阿勒曼特 阿勒曼特是組曲的開頭第一曲，是重要的舞曲。形式極不規則，靜止並不週期地出現；蓋在組曲形式隆盛時代，牠就不復為實際的舞曲而存在。速度中庸，四拍子，一小節內有兩個強聲部，曲調及伴奏的節奏的運動，都極纖細，故一小節可以分為兩小節來看。大抵開始於短小音符的上拍。



J. S. Bach

§ 38. 阿倫特 柯倫特接在阿勒曼特之後，是三拍子的爽快的樂曲。其二分之三拍子的與四分之三拍子的，有明瞭的區別。二分之三拍子的，其最後小節，拍子行着變形，生起交錯拍子，成了四分之六拍子。

J. S. Bach

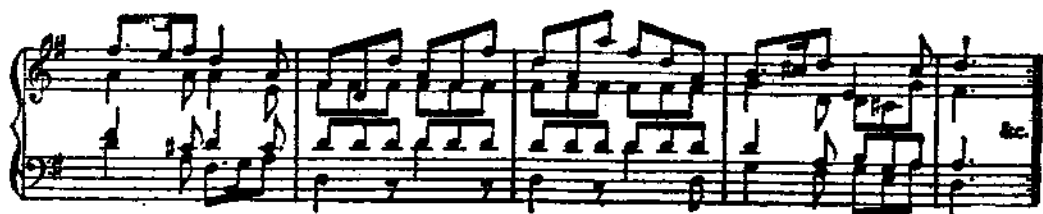
四分之三拍子的柯倫特，大抵用十六分音符構成快速的曲調，比之二分之三拍子的，構造上較為單純。

§ 39. 沙拉班特 沙拉班特是三拍子的緩徐的樂曲。四分之三或二分之三拍子，但不像柯倫特那樣因拍子的不同，內容亦隨之而異。樂曲開始必在強聲部。用特異的節奏，構成曲調與和聲。節奏有下面兩種。



§ 40. 琪格 這是正規的組曲必用以為最後的樂部的舞曲。是輕快的三拍子的樂曲。最普通是 $\frac{3}{8}$ 或 $\frac{6}{8}$ 拍子，有時亦作 $\frac{12}{8}$ 或 $\frac{12}{16}$ 拍子。這舞曲也用於實際的舞蹈伴奏上，故頗多用正規形式作成。但是在巴赫的作品中，往往用不規則形式作成，而很長大。





§ 41. 加浮特 加浮特是插在沙拉班特與琪格之間的舞曲，已如前述。速度稍快，二分之二拍子，大抵從半小節處開始，其中常有一個四分音符從拍外開始。



加浮特大多用正規的形式作成，各樂章的長度，均相一致。可為加浮特的特徵的地方，是往往附加“第二加浮特”。這叫做交替曲(Alternativo)。在交替曲之後，又奏第一的加浮特。倘第一加浮特是長調，則此交替曲用同調，倘是短調，則用同主音的長調。金婚曲(Cinquantaine)是一個適例。有時交替曲附着單調低音(Drone bass)的伴奏，這時不叫做交替曲，而叫做繆塞特(Mustte)。

與加浮特類似的，有蒲雷與里哥東(Rigaudon)。都是 $\frac{2}{2}$ 拍子的。蒲雷與加浮特的異處，在於從拍外的一個四分音符開始。

§ 42. 帕思披特 帕思披特是 $\frac{3}{8}$ 拍子的爽快的舞曲。普通從八分音符的拍外音開始。巴赫的作品中，頗多適例。大體上，樂節的長度是正規的，有延長之類的畸形的，較為少見。



帕思披特與加浮特一樣，有第二部。第二部習慣用三聲部作成，故特稱為“Trio”。此名稱不限於帕思披特；加浮特，美奴愛，進行曲等，其中間曲，一律稱為Trio。

§ 43. 美奴愛 古風舞曲中最重要的，首推美奴愛。何以牠是最重要的？因為上述的種種舞曲形式，都只裝着過去的樂想，全然是“古風”的，惟有美奴愛兼為近代器樂曲的形式，占着優勢的地位。

古風的美奴愛，是 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{3}{8}$ 拍子的幾分莊重的樂曲。大抵有第二部，即Trio。故為三部形式的樂曲（見前§ 24, 29, 30）。有時Trio也用二個。這時不再是三部形式，而是回旋曲形式（下章）了。

拿古風的美奴愛與近世的（海登以後）美奴愛比較一下，可知近世的大抵作 $\frac{3}{4}$ 拍子，速度稍快，帶愉快的氣分。這都是海登所給與的新傾向。樂曲由小節的第三拍開始。因為由實際舞蹈伴奏的樂曲，漸漸

地變為絕對音樂，所以常用不規則的長度的樂節。

§ 44. 諧謔曲 諧謔曲(Scherzo)由美奴愛進化而成，這種樂曲形式可說是天才貝多芬所創造。用這名稱的樂曲，最初見於海登的作品：他的作品33號四重奏曲中的美奴愛，命名為Scherzo或Scherzando。但他實際只用作表現上的術語，其樂曲本身無異於美奴愛。貝多芬作品中的Scherzo，就大不相同，內容奇詭，奔放自在。形式更其自由，其去舞曲形式，蓋已很遠。現在誰都區別得出牠與美奴愛之間的不同了，但牠們却是同出一源的。

諧謔曲漸漸地變形，後來至於產生一種不用三拍子的諧謔曲。同在貝多芬的作品， $\frac{6}{8}$ 拍子的， $\frac{9}{4}$ 拍子的，與四拍子的，都有。到得近世，美奴愛與諧謔曲的Trio，添用兩個，也很普通。因此諧謔曲，就變成非常自由的樂曲形式了。蕭邦(Chopin)的諧謔曲形式非常自由，是盡人皆知的。

§ 45. 圓舞曲 古風組曲中的各樂曲，以及由牠們轉化而成的舞曲形式的樂曲，已如上述。現在來說明圓舞曲(Waltz)，這是近世舞曲形式中最重要。圓舞曲本是德國的民間舞曲，以“德國舞曲”(Deutsche Taenz)這名稱知名於世。莫查德與貝多芬都作過數篇圓舞曲。 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{3}{8}$ 拍子，曲趣輕快，也有加入Trio的。又有附加結尾(Coda)的。許伯德更多此種作品，在鋼琴獨奏曲方面就有二百種，其初期的大抵沒有Trio，較為短小，但後年的作品中，却有長大的，憑了轉調與樂節的延長等將樂曲的規模擴張了。他這些作品影響到蕭邦，就產生了蕭邦的傑作圓舞曲。蕭邦的圓舞曲，如何完善，盡人皆知。近代的圓

舞曲，可說便是沿着蕭邦所開拓的那條路走去。

§46. 麥芝加與波羅耐斯 蕭邦所開拓的舞曲形式中，尚有麥芝加 (Mazurka) 與波羅耐斯 (Polonaise)。兩者都是波蘭的國風的舞曲。麥芝加是 $\frac{3}{4}$ 拍子的頗快速的舞曲，有點像圓舞曲，其特徵是強聲部落在第二拍或第三拍上。



波羅耐斯與麥芝加同，用三拍子，但速度很緩。其特徵是靜止法在弱聲部，主和絃常在最後的一拍上。很多時候，有着如下的節奏的伴奏。



有名的蕭邦的 A 長調波羅耐斯 (Op. 40, No. 1) 的 Trio，是其適例。

§47. 波雷羅 同用上述的節奏的舞曲，是西班牙的波雷羅 (Boleró)。極快活，故速度比波羅耐斯較快，且不作女性靜止。其節奏常在曲調未開始之前演奏在伴奏上。



§ 48. 太倫台拉與沙太勒洛 可與西班牙的波雷羅相匹敵的意大利的舞曲，是太倫台拉(Tarantilla)。這是那波里地方的舞蹈的伴奏曲， $\frac{6}{8}$ 拍子，速度極快速。從上拍開始，不過並非全是如此。



沙太勒洛(Saltarello)是與太倫台拉全然同型的。

§ 49. 進行曲 可以看作舞曲的一種的，是進行曲(March)。本來是為行進之伴奏，速度中庸的 $\frac{4}{4}$ 拍子的樂曲，後來漸漸地進化了，或成為莊重徐緩的樂曲，或竟成為喪禮進行曲似的以哀調為主的

樂曲。極快速的 $\frac{2}{4}$ 拍子的進行曲，特稱為格洛普(或騎舞曲)(Calop)

進行曲多作二部形式，第一樂章反復一回而終結。大規模的進行曲有Trio，成為三部形式。如許伯德的軍隊進行曲，蕭邦的喪禮進行曲，便是。也有用兩個以上的Trio的，這近於回旋曲形式了。

新刊介紹：柯政和編

混聲合唱一百曲集(第一冊)	.50
口琴合奏曲集(第一二冊)	@.50
幽克歷歷二十五名歌集	.40
同聲二部合唱曲集(第一冊)	.50
世界名歌一百曲集(第三冊)	.60
(初中模範)唱歌教科書伴奏譜(第一冊)	2.00
(師範標準)唱歌教科書(第一二三冊)	@.30

北平王府井大街中華樂社發售

本會工作報告

二十三年十二月份

關於民衆音樂方面工作

1. 昌新舞台：視察“雙姝緣”“連營寨”“雙蝴蝶”“湯懷自刎”“萬花船”“頭二本得意緣”“前後本十三妹”“三進士”“空城計”“紅桃山”“寶蓮燈”“穆柯寨”等劇，並“汽車壓人”等武技，並填視察紀載表。
2. 德勝舞台：視察“諸葛亮招親”“捉放曹”“黃鶴樓”“三本狸貓換太子”“粵劇現娥眉”等劇，並填視察紀載表。
3. 新興舞台：
 - a. 指導排演“頭本樊梨花”一劇。
 - b. 視察“三本唐僧取經”“頭本彭公案”等劇，並填視察紀載表。
4. 新新游嬉分場：視察“四九問路”“碧玉簪”“蓮花菴”“瞎子開店”等劇，並填視察紀載表。
5. 明星電影院：視察“舞女春夢”“烈焰”“到西北去”“女人”“萬花

團”“上海小姐”等劇，並填視察紀載表。6. 光明大戲院：視察“青春之火”“鐵鳥”等劇，及妙音歌舞團第一次至第三次節目，並填視察紀載表。7. 國貨展覽會游藝會：視察“死人偷洋錢”“惡婆兇媳”“呆人吃耳光”等劇，並填視察紀載表。

關於學校音樂方面工作

視察劍聲，鴻聲，匡廬，志成，心遠等中學校，及第二職業學校音樂教學，並填報告表。

關於戲劇組方面工作

1. 平劇班：繼續排演“胡阿毛”劇本，並加緊教練，準備公演。繼續印發鑼鼓經講義，教授學員鑼鼓。新生吳釋英，胥榮蓀無故曠課四天，着即開除。以備取生吳雲岑等遞補，又舊生張文英行爲

越軌，新生陶伯武屢決遲到，均開除學籍。考試插班女生程佩蘭，周蘆影，夏樹琳三名。結果，取錄程佩蘭，周蘆影二名。繼續練習已學之舊劇。籌備元旦公演一切事項。如擬“胡阿毛”說明書及置辦服裝道具等。審核逐日教室日誌及值日生服務狀況。

2. 話劇團：委定基本演員 聘鄭寶珊先生為名譽攝影指導。聘胡芳，楊元方等七人為贊助演員。講授“戲劇論”之第一章戲劇是什麼中定義解釋之第二問題——劇作家作劇，受舞台之限制。又第二章劇場觀眾心理一節。指導各演員閱讀戲劇參考書的方法及演劇與生活之關係。並糾正國音及讀劇詞語調。指導各演員以研究戲劇藝術，須習慣化，社會化之種種方法。商榷戲劇與藝術相關之問題。討論新編“文天祥”一劇之編製法，並及平劇與話劇相

互之問題，大致結論，平劇之默劇及服裝兩項，在舞台面上之效力頗為完成。其臉譜則係假面具形式，難於描寫心理轉換。將“戲劇論”之第一章戲劇是什麼全文提要列表，並寫“觀後感”一篇。寫“南昌過去各劇團之成立及其終結”一文。修改“南昌劇團”一文，並寫“關於省立劇院”一篇，在元旦公演特刊上發表。繕印“遺志”“奇巧”“臨別”等劇本，分發演員練習。預決以後公演之劇本及角色之分担。寫“醫生王治康”劇本概要，並“小妹妹”“屠戶”及“愛國商人”劇本說明。閱讀“錢”“劉三爺”“啞妻”等劇本，並做說明。對讀“政大爺”“最後一計”“遺志”“臨別”等劇劇詞，改正聲調，表情，並修正“政大爺”辭句。排“政大爺”“最後一計”“猴兒酒”三劇，並製“政大爺”及“猴兒酒”之舞台模型。指導“猴兒酒”

劇中之跳舞，以簡單美的表情舞爲原則。製平劇及話劇佈景。編元旦公演特刊，在劇曲及電影週刊發表。擬元旦公演話劇說明書。

關於管絃樂隊方面工作

1. 管絃樂：開全體談話會，議決每隔一星期舉行音樂會一次。擬訂二十四年一月份音樂節目預定表。繼續練習“黨歌”波韋爾提歐之“巴格達的回教主”伊拉帝哀之“拉巴洛麥”奧芬巴哈之“船歌”，蘇斐之“輕騎兵”及“詩人與農夫”（每週三次）。練習皮才之歌劇及卡門之“鬥牛歌”（每週三次）。
2. 三重奏及四重奏：練習孟特爾之“無詞歌”及許伯爾特之四重奏（作品第二十九）。
3. 大提琴：練習賞商之“天鵝”及許伯爾特之“小夜曲”。
4. 小提琴：練習伯里奧之“第七協奏曲”及維尼雅斯基之“之奧貝太思”。

關於實際教導方面工作
指導鋼琴班學員練習鋼琴，（自五十二次至五十五次）。指導練習琴班學員練習提琴，（自五十次至五十五次）。指導合唱隊練習合唱，（自五十二次至五十二次）。指導口琴班學員練習口琴（自四十七次至五十次）。派員參加第二期公民教育訓練委員會實施音樂詳練，（每星期一次）。擔任特種教育師資訓練處音樂科教授，（每週一小時）。

關於舉行音樂演奏工作
赴葆靈女中及青年會舉行音樂演奏。參加歐美同學會年會演奏音樂。

關於演講方面工作
赴南昌師範演講，題爲“音樂教學之實際問題”。赴二郎廟小學演講，題爲“大音樂家之幼年時代”。

關於編輯方面工作

第二卷第十期“音樂教育”月刊出版。第二卷第十一期“音樂教育”月刊齊稿付印。編輯劇曲及電影週刊(自七十一期至七十四期)。編印十一月份工作報告表。代心遠中學及農村實用學校擬製校歌歌譜。擬訂戲劇組組織大綱。

關於公牘方面工作

令昌新舞台爲本會議決派員至各劇園訓話，均已次第實行，惟該舞台尙未遵行 仰定於最短期內遵照辦理由。令新興舞台爲“頭本彭公案”一劇，雖可表演，但以後各本，仍須先期開具說明及提綱，送會審查，並須於表演前一二日排演，請本會派員指導由。令新興舞台，爲據視察員報告。該舞台表演“頭本彭公案”一劇。內有骷髏跳舞，鬼魂出現一場

，殊屬鼓吹邪怪應令刪去由。令新新遊嬉分場，爲據視察員報告。該場仍有開場鑼鼓。查各劇園開場鑼鼓，年來業已取消，該分場何得獨異，仰卽知照，以後切實遵辦由。令新興舞台爲“頭本樊梨花”一劇，未經表演應照新劇辦理，着於本月二十六日先行排演，請本會派員指導由。批光明大戲院，爲所呈表演美國武術團武技一節，事屬提倡尙武精神，應准備案，惟須逐日將節目送會審查由。批德勝舞台，爲所呈表演粵劇一節，尙無不合應准備案由。批光明大戲院，爲所呈改聘上海妙音劇團來贛表演一節，仰於表演前三日將節目及歌詞曲譜呈核由。

本會要聞

本會管絃樂隊談話會紀錄

時 期：十二月十七日。地 點：會客室。出席者：王家齊 趙年魁
錢會寶 繆天瑞 張貞猷 魏沃能 程懋筠。主 席：程懋筠。紀錄
：陳景春。

甲、報告事項(從略)乙、討論事項

一、以後出席團體音樂會時，應如何辦理案。決議：1.凡屬團體敦請
出席演奏時，應由該團體正式來函聘請。2.如附有茶話會時，須與演
奏音樂場所分離。3.同時本會可招待觀衆。4.關於各機關連合慶祝會
中，本會參加音樂演奏時，須劃開時間，另編一整個節目。5.凡由團
體敦請演奏，須負擔交通費。

二、個人担任之獨奏或獨唱及三四重奏時，其伴奏人選應如何接洽案
。決議：由個人及三四重奏關係人自行接洽定妥後，將節目及姓名送
交本會。

三、定期音樂會舉行次數，應如何規定案。決議暫定每隔一星期舉行
一次，時間爲星期六及星期日。散會。

本會元旦聯合公演籌備會議紀錄

時 間：十二月二十日下午二時。地 點：本會會客室。

出席者：繆天瑞 張貞猷 魏沃能 趙年魁 楊貞如 王家齊

邵 惟 錢會寶程懋筠 陳景春 裘德煊 滿子善。

主 席：程懋筠 紀錄：陳景春

甲、報告事項(從略)乙、討論事項。

一、元旦公演名稱、分演日期及時間，地點應如何規定案。決議：1. 名稱定為「江西省推行音樂教育委員會慶祝元旦公演」。2. 分演日期，定元月一二兩日為音樂會，三四兩日為改良平劇班，五六兩日為話劇團公演日期。3. 時間及地點，定每日下午七時半在都司前省黨部禮堂舉行。

二、關於票務應如何進行案。決議：1. 售票，贈券一律廢除。每種每張售價六百文。同時購三種者，每份票價減售為一千五百文。凡屬本會義務工作人員，如話劇團贊助演員，平劇班非基本演員及合唱隊員，每種票價約減售三分之一。但每人以五張為限。購三種聯票者，每份減售為一千文。但每人以兩份為限。2. 票數每晚七百張。3. 票式請邵惟先生擬製。4. 說明書各自編印。a. 改良平劇班請裘德煌先生草擬。b. 話劇團請邵惟先生草擬。c. 音樂會請繆天瑞先生草擬。

三、關於公演時招待人員應如何聘請案。決議：話劇團公演時，招待員由本會本部職員及平劇班職員演員擔任。平劇公演時，招待員由本會本部職員及話劇團職員演員擔任。音樂會公演時，招待員由本會本部職員及話劇團平劇班演員共同擔任。

四、公演時工作人員到場時間應如何規定案。決議：凡職員演員須於開演前一時半到場。管絃樂隊樂師須於演奏前二十分鐘到場。其遲到及早退者第一次用書面警告，第二次以後每次罰大洋一元。演員，管樂隊員及招待員罰大洋五角。

五、關於此次公演廣告應如何辦理案。決議：請邵惟先生轉請劉文杰

先生擬製。

六·關於此次公演宣傳工作應如何進行案。決議：向本市各電訊社，各報館及本會劇曲電影週刊登載消息，請王家齊先生負責辦理。散會。

第十九次音樂會節目

——慶祝元旦——

- 1.混聲四部合唱：黨歌程懋筠作——本會合唱隊。
- 2.管絃樂：A.皇冠與面紗圓舞曲，伊·史德婁斯作；B.歌劇“卞門”中之鬥牛歌，皮才作——本會管絃樂隊。
- 3.鋼琴獨奏：挪威的婚禮行列，格歷作——王家瓊女士。
- 4.女高聲獨唱：過印度洋，趙元任作——王筠香女士，伴奏：王家瓊女士。
- 5.小提琴獨奏：第七協奏曲第一樂章，伯里奧作——魏沃能先生，伴奏：王家瓊女士。
- 6.女聲二部合唱：山有樞，羅慕夫作——本會合唱隊。
- 7.管絃樂：A.歌劇“霍夫曼故事”中的船歌，奧芬巴哈作；B.歌劇“輕騎兵”之序曲，蘇裴作——本會管絃樂隊。
- 8.混聲四部合唱：道情，鄭板橋作詞，藍美瑞編曲——本會合唱隊。
- 9.大提琴獨奏：A.天鵝，賞商作；B.小夜曲，許伯德作——張貞猷先生，伴奏：王家瓊女士。
- 10.男高音獨唱：A.西江月詞，中國古曲，陳德義和聲；B.歌劇“麗哥勒托”，韋爾諦作——程懋筠先生，伴奏：繆天瑞先生。

11. 小提琴獨奏：A. “奧貝太思” 舞曲，維尼亞斯基作；B. 歌劇“浮士德” 中圓舞曲，歌諾作——趙年魁先生，伴奏：繆天瑞先生。
12. 女聲二部合唱：春回，許伯德作——南昌女中。
13. 鋼琴三重奏：C. 長調三重奏之終曲，海登——鋼琴：王筠香女士，小提琴：趙年魁先生，大提琴：張貞猷先生。
14. 管絃樂：A. 歌劇“詩人與農夫” 之序曲，蘇裴作；B. 歌劇“巴格達之回教主” 之序曲，波哇爾堤歐作——本會管絃樂隊。

本會戲劇組話劇團第三次公演劇目

——慶祝元旦——

1. 猴兒酒

原作者：坪內逍遙。譯者：周作人。改編並作曲者：程懋筠。導演：王家齊。舞台監督：邵惟。唱歌指導：王筠香。舞蹈指導：魏沃能。音樂指導：程懋筠，繆天瑞，趙年魁，張貞猷。演員——老猴：熊大榮。小猴：蔡星華，傅松華，童華蒙，章玉秀。賣草帽的：夏宗歐。夥計：張振南。賣扇子的：程應鈺。

本劇角色係由本會約請省立第一女子中學初中一年同學擔任，參加本會慶祝元旦公演，特此誌謝。

2. 政大爺(獨幕)

作者：熊佛西。導演：邵惟。舞台監督：田自昭。彫塑師：任浪波。演員——政大爺：陳新民。新兒：高少鵬。達兒：陳魯南。曲兒：

胡江輝。

3. 最後一計(獨幕)

作者：張平羣。導演：田自昭。舞台監督：王家齊。

演員——包師長：田自昭。施定國：王家齊。馬百計：邵 惟。馬堃：
：徐廷敏。

工作 人 員

劇場主任：程懋筠。美術指導：劉文杰。提示員：舒政銓。舞台裝置：
：邵 惟，陳新民。電光：邵 惟。道具：任浪波。保管：涂海濤。
陳櫻南，馬寄生，徐寶元，楊文義，萬步陸，張 淦。

本會戲劇組改良平劇班第二次公演劇目

——慶祝元旦——

胡 阿 毛

劇中角色担任人

(以出場先後為序)

胡姚氏——楊貞如	胡王氏——楊文義	胡金根——彭瑞源
胡阿毛——徐寶元	王全福——陳仲章	王顧氏——梅蘭湘
王李氏——朱玉貞(3晚)	鄭振華(4晚)	王玉英——馬 麗
王春狗——易振芝	王蓮生——閔克強	周水根——汪 錚
周鄭氏——顏 瑛	華壽羣——曹政鈞	陸惠娟——程佩蘭

粗工甲——閔翔凌	粗工乙——汪運鴻	前田見競——俞 凱
日兵A——汪 錚	日兵B——張 淦	日兵C——吳雲岑
日兵D——閔克強	韓堅貴——萬步陞	劉三和——彭滄洲
張二子——曹政鈞	范阿水——閔翔凌	李大昌——汪運鴻
農民子——曹政鈞	農民丑——胡平齋	丁得祿——張 淦
華排長——吳雲岑	華兵甲——陳仲章	華兵乙——續 忠
華兵丙——張 淦	華兵丁——汪 錚	農民寅——閔翔凌
農民卯——汪運鴻	戚慕光——曹政鈞	號兵戊——俞 凱
號兵己——陸辛述	農民辰——閔克強	農民巳——徐寶元
民女甲——梅蘭湘	民女乙——顏 瑛	民女丙——程佩蘭
民女丁——宋鳳鳴		

本會慶祝元旦公演話劇團各演員的批評 邵 惟紀錄

1. 音樂方面

胡江輝 南昌市民對於音樂的鑒賞程度，還不很高，所以此次參加的聽衆數目爲少。本人並覺券價略高。且在元旦，各處均有慶祝表現，此亦聽衆少的一原因。對於音樂本身技巧方面，本人對音樂之認識有限，因無什麼批評。

徐廷敏 將此次聽衆之鑒賞加以歸納：一、聽衆多數對歌唱方面，無論獨唱與合唱，均有興趣。二、聽衆多數對大提琴之獨奏有興趣。

高少鵬 本人覺合唱隊員上台下台太費時間。

涂海壽 本人覺二日之合唱道情節目中開始時聲音太參差。

(邵惟按) (其餘各演員均覺音樂會中之歌唱，時高，時低，時強，時弱，不知爲什麼如此。惟意此數演員大概已有初中一年智識程度，但對音樂之認識，如此幼稚，或於中學或小學之音樂教育之設施，亦即音樂教師之程度有關也。)

2. 平劇方面

胡江輝 平劇比較合於觀衆心理，因之售票成績爲優。在表演之滑稽處，有文明戲味。彭滄洲之老農民表演不錯。飾日本軍官之演員，言語清楚，但態度太和平了。幕數太多，佈景有過於簡單處。唱的都不錯，尤以楊貞如，徐寶元，楊文義爲好。

徐廷敏 胡阿毛之故事可以取材，但編劇方面技巧稍差。其頂點不明顯。劇內似可刪去數場。個人覺在演作方面，有的演員陷於文明戲之胡鬧，此應歸咎於指導之不善。其對白，既不是國語，又不是平劇的對白，因在聽覺上引起一種不舒服之感。本人甚望平劇班能繼此而多加改良，以副改良之主旨。有許多演員在閉幕時而開幕縫看觀衆。

高少鵬 佈景方面，兩家一個佈景，似不適當。胡阿毛的老婆的服裝，似不像是汽車夫的女人。化裝方面，眼部輪廓不清晰，老太婆的顴骨上添了紅色。

涂海濤 奸細的態度太滑稽，太隨便了。以偌大之日本軍營，竟受一奸細之巧言所弄，說辦一人即辦，說不辦即不辦，照事實上，不如此隨便。胡阿毛自歎一場面，那老人在旁之演作覺太呆板。報告胡阿毛被捉消息之演員，上下場均太匆促。

楊元芳 飾胡阿毛妻弟之一位演員，說白太快，像背書一樣。

蕭劍霞 病院場面中，飾受傷民衆之妻之一演員，表情太差。

胡劍霖 奸細被殺時，仍太滑稽，似與劇情不合。飾胡阿毛岳母之一演員，說話太似孩童，不似老年女人。

3. 話劇方面

胡江輝 最後一計：第一日(即五號)田先生與王先生初登場時，發音顯弱。第二日(即六號)全數演員之對話，時間經過，均顯太久。政大爺：第一日煞尾的唱歌，音調顯高。此次話劇未預演，是一錯誤。

徐廷敏 個人對於馬堃之表演，並無什麼把握，在動作上，自覺有許多錯處。

高少鵬 在表演政大爺時，胡江輝對我笑，引得我也笑起來了。司幕缺少固定人員。

涂海濤 猴兒酒演員笑得全不好。政大爺：曲兒與達兒將政大爺拉下時，動作過於累贅。

楊元芳 猴兒酒：演員說話時全有一種勉强的笑容，覺得不好。唱歌的聲音顯得小，在樓上的觀衆，有時聽不清楚。政大爺：唱歌時，手的動作，太不整齊。

胡劍霖 猴兒酒：賣扇子的發音小。其中之對話，有“乾糧”一詞，都說成“乾娘”的聲音了。

附白：這兩日話劇團各人因太疲倦，略事休息。故在批評中僅得五六人之意見也。

民國24年1月11日

編者的話

天 瑞

這一期的稿子，大部分是特約的，直到正月初旬才齊了稿。計算一下，歌譜連同插圖至少也有50頁，一個人整天地抄寫，也要兩個月工夫，因此只得把第2期先行付印。在3月初旬，第2期便印出了，可是第1期依舊未抄好，只得又把第3期與第4期都先付了印，一面仍在趕抄第1期樂譜。所以第1期直到這個時候才得與讀者見面，但讀者總可以知道我們的苦心，而原諒我們吧。

× × × × ×

爲什麼要出這個樂曲創作專號？我在這裏可以不必多加說明。事實是很明白的。創作是音樂中最重要的事。固然我們不能菲薄演奏家（包括器樂家與聲樂家），理論家與批評家，但作曲家無論如何是音樂中最重要。

近來無論懂音樂的人或是不懂音樂的人，都會說出這樣一句話：“創作有中國國民性的新音樂！”這句話在提倡創作一點上，是很好的，但是很容易發生流弊，第一就是有的初學作曲的人，技巧還沒有純熟，急於事功，就故意在種種方面模仿起某一種樣式來，稱之日東洋風味，這種作品常常弄巧成拙，反不如自然地作出來的東西好了。其實生而爲中國人而且長育在中國地方，做出來的東西，多少總已帶着中國的色彩了，倘使那是一件真正的創作品的話。文學者不知誰曾說過大約這樣意思的話：中國人無論用那一國的文字來寫作，寫出來的東

。這就是說，一個作家很不容易擺脫地方的色彩，即使用了別種的表現媒介。

這樣說來，一件作品的地方色彩，只是濃淡問題而不是有無問題。再退一步說，即使這種地方色彩淡到幾乎全無，我想也沒有多大關係，只要牠成爲一件藝術品；因爲地方色彩帶得極濃厚的所謂國民主義的音樂，原只是音樂中的一派，並非非如此便不成其爲音樂。比起那種有意模仿而作得很不自然的所謂東洋風音樂，我覺得倒是自然地作出來的看似不帶什麼色彩的作品要美好得多了。特別是像中國現在這樣的音樂還在草創時代，不勉強所有的作曲者都去作多帶國民風的作品，是比較地妥當的。即使將來只能造成幾位所謂“西洋音樂家”（倘使可能），我覺得也還是無礙的。西洋音樂家多是多了，再加上一個或數個黃面黑髮的“西洋音樂家”，我覺得也還是可喜的，不是無功於世的，正如貝多芬普給全世界人以一律的銘感一樣。論到國家的光榮（倘使有的話），這也未始不是一件光榮。例如有一個中國人，完全不懂中國語，而做得上好的英文，得到莎士比亞第二的美譽，我想這未始不是中國的光榮，倘使真有所謂國家的光榮的話。我們既不輕視外國的漢學者，那麼我們有什麼理由可以反對中國的西學者呢？

第二件可以由“創作有國民性的新音樂”這句話而發生的流弊——不，我希望只是誤會，實際上大約在最近還不致於成了流弊——便是。這所謂創作有國民性的新音樂，並不是想藉此來排斥世界所共有的音樂或是帶着異國國民性的音樂，如最近的某國的那種愚舉一樣。我們知道，音樂是世界共通的語言，全世界的人可以藉此來互相傳達各

種不同的感情。我們倘想用創新來排斥別人的音樂，豈不自絕於音樂之途？總之，所謂要創作有國民性的新音樂，不是想來排斥別種的音樂，而是想在世界音樂的巨大花園中，再添上一株或數株綺麗的所謂東方風的音樂的奇異花卉，可以給全世界人欣賞觀摩。

我們提倡創新，我們鼓勵創新，我們尊重創新，但我們不願在這裡頭有一點點的流弊，雖則有的還是在遙遠的將來的事，但不能無所杞憂。

× × × × ×

這個專號裏，總共包括15位作者，這已是中國大部分的作曲者了。我們無以自傲，這只是我們可憐的小收穫。但我們可以不必失望，因為大部分的作曲者都已認清了前進的方面，照這個方面走去，成功就在前頭等着呢。

× × × × ×

近來時常接到讀者的來信，讚許我們，鼓勵我們，並給我們以各種的意見。這使我們十分感激。對於贊許，我們只覺慚愧而已，我們還未做到預定的計劃的一半呢，雖則現在總算比以前有一點點的進步了。對於他們的各種意見，我們是全盤接受。有人說書中的歐文錯得太多了，我們就特別留意校對，並且要作者把歐文都用正楷來分寫，因為南昌印刷所中一般工人，對於英文很生疏，很容易錯排。有人要求多登小學的歌曲，這我們早就覺到，以後當更留意，現在已徵得陳田與江定仙兩位先生的許多小學的歌曲，不久便可發表。如果可能的話，我們還要把歌曲的頁數增加。有人要我們出一個各地方音樂情

形的專號，爲全國音樂界通消息，這件事出起專號來西還是中國人的，恐怕很難，但我們自然會盡量地登載各處寄來的音樂消息。

× × × × ×

從這一期起，外埠代售從十餘處減少到了三處，這或者要使讀者覺得奇怪的。這是因爲去年年終結賬時，他們許多都賴了賬。我們託他們代售，非僅收不到區區的書價，反要費了大宗的郵費，雖說我們不是做生意，但到底太花不來了，所以決計取消了一大部。有一件使我們又生氣又可笑的事，就是××地方有一間代售處，我們再三去信都不理，就託一個在××的人去交涉，結果那代售處才回了一封信，說是錢已結了，但不知錢如何可以匯到南昌來。這簡直是時下流行的幽默！我們也就告訴他南昌與××一樣有銀行與郵局，都可以匯錢。但是截至5月1日爲止——其間又交涉了幾番，依舊不見匯錢來。別的有幾間代售處，大約是南京方面，就簡直置之不理，無論你去了多少封信。取消大部的代售，一定於外埠的讀者很有不便，但這是無法的，我們希望讀者直接向我們定閱。

● 乘便談談我個人的稿子的事，有幾個人來信問起我的登在月刊上的長稿如和聲學及音樂史等，是否要出單行本。這使我十分慚愧，那樣簡鄙的東西，值得出一單行本麼？和聲學我當時只想寫出一個大綱，所以略去了許多重要部分。有人對於那篇文字的內容還滿意的話，我希望他去看原文或者日文編譯本去。原書名爲“Foundations of Practical Harmony and Counterpoint,” R. O. Morris 著, Mac Millan 公司出版，時價約中金5, 6元；日文編譯本名爲“音樂理論講義”門

馬直衛著，敬文館出版，日金3元。至於那篇音樂史呢，我更不滿意，下半篇寫得大雜亂了。但是爲了一個大家都可以知道的原因，我還是把牠收集起來，加以一番改訂，編入我最近寫成，將在現代書局出版的音樂概論一書中，這書由“音樂的基礎”，“音樂的理論”（包括和聲與對位），“樂器”，“樂曲”，“音樂歷史”與“音樂美學”這樣六篇而成，那兩篇恰好合用。但是樂式學，將來登完了，我却有意給牠出一單行本，並非我特別滿意這篇東西，只覺得這樣的東西在現在還需要；我想給牠改一個名，叫做音樂形式學，再增加些材料，或者能成一本比較有用的書，也未可知。

黎曼的音樂美學，我本來是預備去年年內把牠譯畢的，不幸因爲患了神經衰弱的病，不敢寫作多耗腦筋的文字，所以一直不曾續譯，只好待將來再說了。這篇東西很不容易譯，我已譯的一章中，也略有疏忽的地方，想起來很慚愧，譯得不好，不如不譯。最近只能寫較輕鬆的東西，如門馬直衛的音樂解剖學，同著者的西洋音樂史，以及曲調作法等。對於這幾篇的內容，我都很滿意，希望能夠譯完，將來可以各出一單行本。音樂解剖學與西洋音樂史原文在世界音樂講座中，都未全體刊出，但是，前者曾在月刊樂譜中陸續發表過，我曾零星地讀過；後者呢，因爲我一向欽佩著者對於音樂史上的見解，所以雖未見其全文也敢大胆地便來翻譯了。