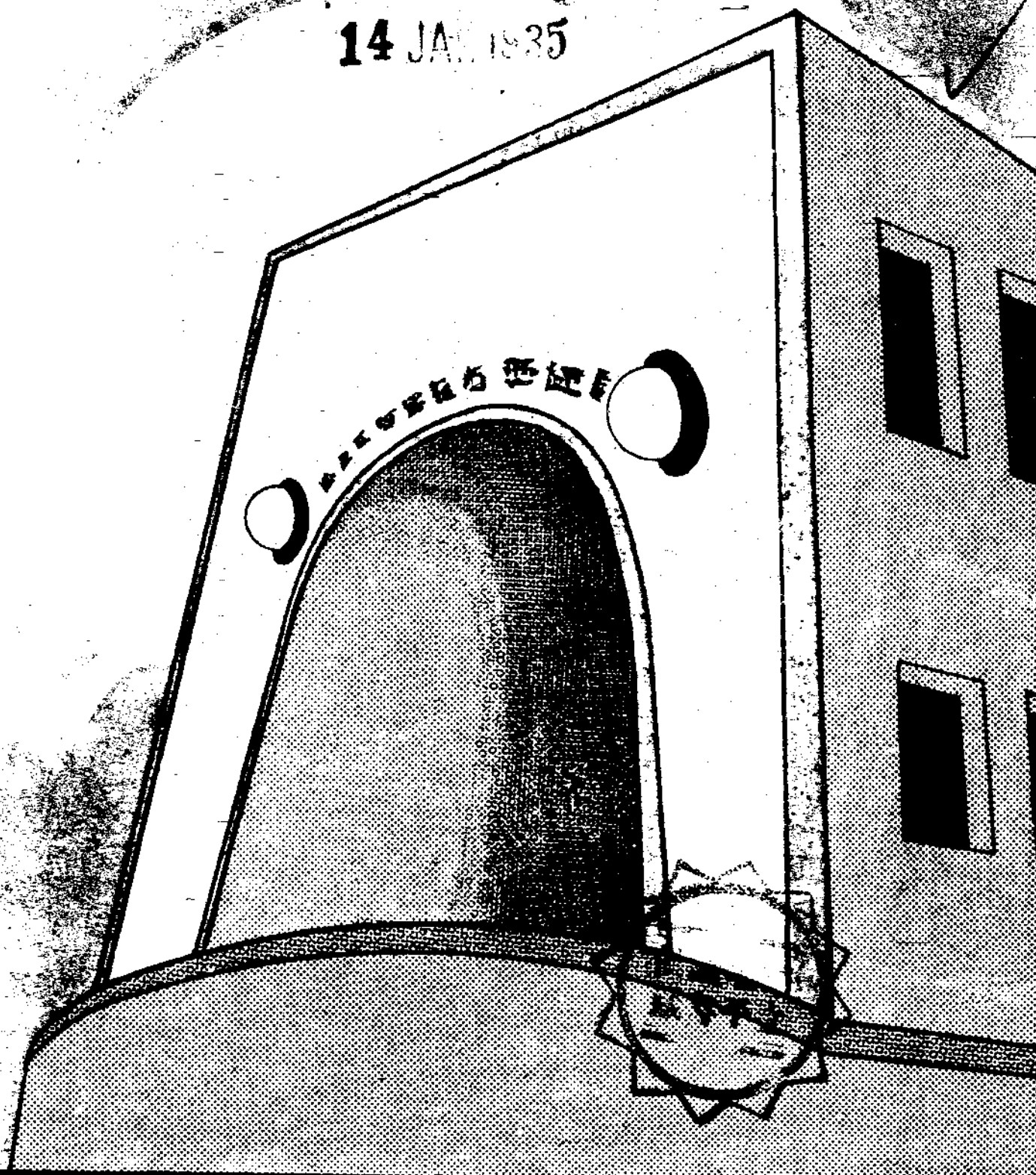


14 JAN 1935



音樂教育

第二卷 湖濱音樂堂落成紀念 第十期

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

時瑋



音樂教育第二卷第十期

——湖濱音樂堂落成紀念——

插圖	湖濱音樂堂	卷首
	本會管絃樂隊	卷首
	為湖濱音樂堂落成紀念告市民諸君書	本會 8
歌曲	漂泊者的夜歌(Goethe, Schubert)	默生 1
	月夜(沈秉廉)	邱望湘 2
	相見歡(納蘭容若)	陸華柏 4
	快樂多	雪盒 6
	歌曲說明	7
論著	音樂及其名家(A. Rubinstein)	張葆誠 12
	“Colour Music”(A. B. Klein)	王名聞 21
	歌曲作家瑪克道爾(H. T. Finck)	穆華 28
	歌聲訓練法	郭鳴皋 36
	音樂表現的原質底要素(H. Riemann)	繆天瑞 39
	匈牙利的音樂(門馬衛直)	穆靜 55
	中國古代音樂及樂器的發達與變遷	吳繩海 57
	廬山會傳奇	蔣士銓 65
	簡要音樂字典	蕭而化 69
	二部形式(樂式學講座第四回)	繆天瑞 74
	本會工作報告(九月份)	81
	本會要聞	84

封面

錢君匋

高32呎

深38呎

寬44呎

湖濱音樂堂

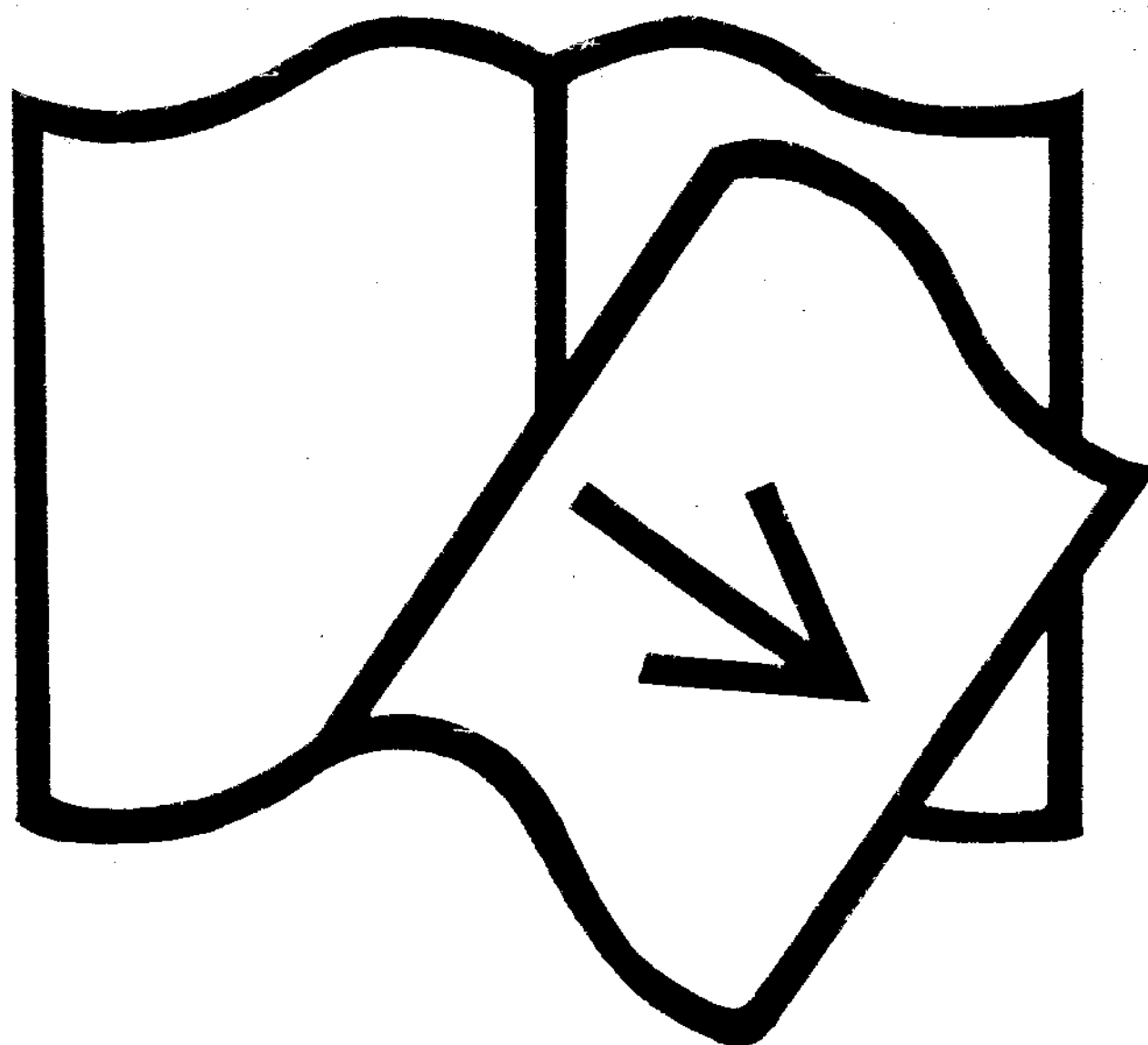


內分兩層共有會客室辦公室化妝室寢室大小七間外地下室一層

西江省推行音樂教育委員會



本會管絃樂隊



缺 **1** — **2** 页

月如何皎潔，溶溶吐清輝！

記取青春如流水，一生望月有幾回？

願君許我，移樽花前，陶然共一醉！

(3)

相見歡

詞 蕭 容 若 詞
陸 華 柏 作 曲

Delicato

mf

落花如夢淺， 煙微；

P

又是夕陽潛下小樓西。

怒無限，消瘦盡，有誰知！——

poco cresc.

This system contains the first line of music. The vocal line is on a single staff with lyrics in Chinese. The piano accompaniment consists of two staves. The first piano staff has the marking *poco cresc.* and includes a fermata over the final chord. The second piano staff continues the accompaniment.

聞教玉籠鸚鵡念郎詩。

P

This system contains the second line of music. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment features a piano (*P*) dynamic and includes a triplet in the vocal line and piano accompaniment.

pp

(5)

This system contains the third line of music. The piano accompaniment starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The system concludes with a double bar line and the number (5) centered below the staff.

快樂多

活潑

雲盒作曲

你打鼓，我敲鑼，跳舞又唱歌 嘻嘻哈哈多快樂

The first system of the score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in C major, 2/4 time, with lyrics: '你打鼓，我敲鑼，跳舞又唱歌 嘻嘻哈哈多快樂'. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clef) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

真是多快樂，多快樂，多快樂，聰明孩子快樂多，

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '真是多快樂，多快樂，多快樂，聰明孩子快樂多，'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern.

古怪孩子沒奈何，沒奈何，沒奈何，自己古怪奈誰何？

The third system concludes the piece. The vocal line has lyrics: '古怪孩子沒奈何，沒奈何，沒奈何，自己古怪奈誰何？'. The piano accompaniment ends with a final chord. A circled number '(6)' is printed below the piano part.

(6)

歌曲說明

漂泊者的夜歌

作者——詩爲德國大詩人哥德作所，是德國最有名的短詩之一，詩人于寓居條林吉亞的山上的1878年9月8日，寫在他的寢室的壁上。曲爲誰都知道的“歌曲之王”許伯德（Franz Schubert, 1797—1823）所作（Op. 96, Nr. 3.）。第二段的鋼琴部分的切分法，與歌詞非常適合而有效果。

曲趣——靜寂。

程度——初高中鑑賞教材。

月夜

作者——沈秉廉作歌（詞見國立音樂專科學校校刊），邱望湘作曲。

曲趣——幽靜。

曲旨——抒情之作。

程度——初中一二年級。

教法要點——第二小節“美”字上所配的二音，第六小節“潔”字上所配的二音等，須用頗圓滑的 *Legato* 來唱。

相見歡

作者——納蘭容若詞，陸華柏作曲。

曲趣——溫柔。

曲旨——抒情的小歌。

程度——中等學校。

教法要點——唱時宜輕幽而稍慢。伴奏中曲調在低音部的時候，左手要彈響一點；並須圓滑。

快樂多

作者——雪齋作曲。

曲趣——活潑天真。

曲旨——養成合羣快樂之心。

程度——小學三四年級。

教法要點——速度要快點，以充分表出兒童的喜悅的神情。

爲湖濱音樂堂落成紀念 告市民諸君書

親愛的市民諸君：

本會湖濱音樂堂現已落成，今天是正式和大家見面的一天，我們是如何地歡欣鼓舞！

誰都知道音樂有“安慰心神”，“調節勞力”，“發達官能”，“涵養德性”，“激發志氣”，“充實人生”的種種功效，在教育上實居重要；古今中外的大政治家，大哲學家，除一二狹義的功利主義者外，沒有不推崇音樂的。

歐戰當時，法京巴黎幾爲德軍所破，法國政府却在紛亂當中，把音樂家遺稿及美術作品看作和重要文件一樣，很鄭重地藏在地窖裏，以避兵火。歐戰結束，德國大敗，割地賠款，民財窮盡，德國閣議却通過了一件撥幾百萬“馬克”來改造一所國立劇場的提案。他們對於美術音樂的重要性，能有深切的認識；以爲在國家安定富庶的時候固然要提倡，在國家多事多難的時候，也須照常注意。因爲在國民日常生活中固不能一日缺乏慰安和鼓舞，在國家文化進展上，也須和其他科學一樣地並行不悖，預先培植根基。倘待國家富強之後，再從事提倡，那未免太遲呵！

吾人當此國難省難時期，正宜利用音樂教育，喚起民族精神，涵養愛國愛鄉思想，以中正和平的音樂，一洗暴戾恣睢之氣，以鼓舞發揚的音樂，振作頹廢萎靡之心；所以本省政府不因財政困難而廢樂教，特組織本會，附屬教廳，以示提倡。推行目標，不外：

除害 使頹廢淫靡的音樂絕跡，然後純正典雅的音樂方不受影響。

革故 把組織不完全的舊樂改良，使成爲更合理更有用的音樂。

創新 應用科學方法，參考西樂組織，創製一種適合吾國國民性的

新音樂。

本會成立以來，迄今年餘，成績如何，自己也不敢說，但會中同人的謹慎奉公，不敢怠逸，是可告天下而無愧的。至於已着手的較重要工作，是：

- 一、組織小管絃樂隊，於每星期一、三、五晚間練習，并舉行公演。
- 二、設立合唱隊，口琴班，提琴班，鋼琴班，使機關職員，學校師生及一般民衆有學習機會。
- 三、舉辦話劇團及改良平劇班——不日即可正式公演。
- 四、出版音樂教育月刊，以供給學校教材；電影劇曲週刊，以披露視察劇園報告。
- 五、視導學校音樂教育，利用寒暑假，設立音樂教師補習會；監督民衆娛樂場所，禁演不良劇曲。
- 六、創作“救國”“復興”等應用歌曲及民衆音樂代替品，訓練學校師生及一般營歌曲業者，使廣爲傳播。

但我們深以爲憾的，是關於演奏會次數的少及不普遍。音樂的功効，常靠音樂會來表示，所以我們認爲舉行公開演奏，是我們最緊要的工作之一。本會雖也曾先後舉行了十幾次的音樂會，但地點都在教育廳，未能供大多數市民享受，自覺效力微小。現在，湖濱音樂堂既已落成，此後當不時在這裏舉行演奏，熱天在晚上，冷天在日間，歡迎市民諸君時常蒞臨欣賞！

建築音樂堂舉行公開演奏，在國內由政府主持的，恐怕要以本省爲創舉。希望親愛的市民諸君好好地利用和愛護，倘承不時地給我們以真摯的指導，那更是我們無上的光榮。敬祝諸君康健！

江西省推行音樂教育委員會

湖濱音樂堂落成紀念

音樂會節目

第一部

西 樂

1. 男女混聲合唱 (Mixed chorus) 管絃樂隊伴奏……………本會合唱隊
黨 歌……………程懋筠編譜
2. 管絃樂 (Orchestra) ……………本會管絃樂隊
(a) 梅奴愛舞曲 (Menuet)……………L.J.Paderewski作曲
(b) 匈牙利舞曲 (Hungarian Dance)……………Joh. Brahms.作曲
3. 小提琴 (Violin) 獨奏 ……………趙年魁
歌劇“浮士德”中圓舞曲 (Waltz From “Faust”) Gounod作曲
4. 男高音 (Tenor) 獨唱 ……………程懋筠
(a) 西江月詞 ……………古國古曲，陳德義製和聲
(b) 馬賽曲 (法國革命軍歌 La Marseillaise)……………Rougte作曲
5. 鋼琴四重奏 (piano Quartet) 繆天瑞，趙年魁，錢曾寶，張貞黻
(a) 第二交響樂曲中一節 (Larghetto)……………Beethoven作曲
(b) 陸軍進行曲 (Marche Militaire)……………Schubert作曲
6. 女高音 (Soprano) 獨唱……………王筠香
也是微雲……………胡適作詞，趙元任作曲
7. 大提琴 (Cello) 獨奏……………張貞黻
千里駒 (Vito)……………C. Goltermann作曲
8. 男女混聲合唱……………本會合唱隊
月下獨酌……………唐李太白詩，法 Boieldieu 作曲
9. 管絃樂……………本會管絃樂隊
(a) 天使之夜曲 (Angels' Serenade)……………G. Braga作曲
(b) 歌劇“夏夜之夢”中婚禮進行曲 (Wedding March from
Midsummernights Dream)……………F. Menpdealssohn作曲

湖濱音樂堂落成紀念

音樂會節目

第二部

中樂

10. 崑曲獨唱 田自昭先生
醉打山門
11. 橫笛獨奏 陳仲子先生
夜樂(元曲)
12. 平劇 本會改良平劇班學員
(a) “捉放曹”全劇…曹操—俞凱，陳宮—徐寶元，呂伯奢—曹政鈞
(b) “教子”全劇…王春娥—朱玉貞，薛保—萬步陞，倚哥—易振芝

本會管絃樂隊隊員姓名

指揮(Conductor)程懋筠

第一小提琴 (1st Violin)	李紹周	洋 笛 (Flute)	黎筱保
	趙年韜	第一洋鎖喇 (1st Clarinet)	王藝之
	魏沃能	第二洋鎖喇 (2nd Clarinet)	羅志清
第二小提琴 (2nd Violin)	魏自中	第一洋號 (1st Trumpet)	熊福榮
	晏即曙	第二洋號 (2nd Trumpet)	陳兆雲
	鄧雅賓	低音洋號 (Trombone)	程賢惠
中 提 琴 (Viola)	錢曾寶	三 角 鐵 (Triangle)	彭士源
大 提 琴 (Cello)	張貞馥	小 鼓 (Side drum)	前 人
重低音提琴 (Double Bass)	王家齊	大 鼓 (Drum)	帥文斌
鋼 琴 (Piano)	繆天瑞		

音樂及其名家

Anton Rubinstein原著
張葆誠·巴淑合譯

——音樂談話——

鳳(Von)夫人光臨在彼得和甫(Peterhof)我的別墅，敘罷普通的寒暄，她意欲在我的居所到處看看。在音樂室她注意到四壁的半身像，就是罷哈(J.S.Bach)，貝多芬(Beethoven)，許貝特(Schubert)，蕭邦(Chopin)，格林卡(Glinka)，於是大為吃驚，問道：——

僅這幾個，為什麼沒有韓德爾(Handel)，海頓(Haydn)，莫札德(Mozart)以及別人呢？

這幾個就是我在我的藝術中所最尊敬的人。

那麼你不景仰莫札德？

喜馬拉雅(Himalaya)與金波拉梭(Chimborazo)是世界的最高峯；這意思並不是說白嶺(Mont Blanc)是個小山。

但是莫札德普通正被視為你所說的最高巔；實在，在他的歌劇中他已經將音樂所可能的都給我們了。

依我看來歌劇是我們的藝術中的附屬的一支。

那麼你完全反對時下的觀點；他們主張聲樂是音樂的最高的表現。

我反對——一，因為人類的聲音限制了旋律，樂器則不然，而此項限制為人的靈魂——無論其為歡樂或是悲哀——所不容許；二，因為字，甚至於是那最美麗地詩意化了的，都不能表現感情之富麗——就是不可表現底情緒；三，因為人極樂時，固然會對自己哼出或唱出

一個旋律，但是不能給這旋律配上字——在沉痛時也是如此；四，因為歌劇中沒有悲情動人得像貝芬的D短調三重奏的第二樂章，或是他的F長調，E短調，F短調以及其他絃樂四重奏的亞達奇阿(Adagios 徐緩)，或是罷哈的降E短調“平均率鋼琴曲”(Wohltemperirte Clavier)，或是蕭邦的E短調序奏曲(Prelud)；同樣，沒有鎮魂曲(Requiem)，便是莫札德的也不出例外，除了康服大底斯 Confutatis與拉哈麗莫沙Lachrimosa)，能發出那麼深刻的印象好似貝多芬的英雄交響樂(Symbhony“Eroic”)的第二樂章(為死者的一首整個的彌撒Mass!)，或是普遍地包含着那在名家的器樂作品中所能聽到的，同樣的快樂底表情與靈魂底情緒的均衡。我想，譬如來渥諾來第三序曲(Leonore Overture No.3)以及斐得理歐(Fideio)的第二幕的導入曲(Introduction)比之歌劇本身是有較高的劇的表現。

可是，有些作曲家專門製作聲樂作品；你也蔑視他們麼？

這樣的作曲家，對於我，像是只有權利答覆向他們提出的問題的人，可是無權利來提出問題或是申明又表現他們自己。

但是為什麼每個作曲家，如我們所最知道的貝多芬，都渴想着作歌劇呢？

迅速的與普遍的認識裏面有牠的誘人之處——看見神，君王，祭司，英雄，農人，以及各時代，各地，各種的人扮演，又歌唱各人的旋律，這裏面很有誘人之處；可是，那最高的表現——就要牠們來表現自己(to express one's self about them)——却只有器樂才能做到。

雖然，大眾愛歌劇勝過交響樂。

因為他們懂歌劇懂得快些。即使沒有劇情所喚起的興趣，歌詞也解釋了給他們音樂。交響樂需要完全可欣賞的音樂的理解，而有此種才能的大眾，僅佔最少的數目。器樂是音樂的靈魂；但是這個靈魂必須加以測量深度，預料，獲得，與發見。聽一個作品時，大眾總不肯這樣麻煩自己。名家(古典的)的器樂作品中所有的一切美點，大眾靠着父母的熱心以及先生的意見從孩提時代起就知道，但是，大眾必須由自己去發見牠們的美點。

你可不是完全贊成器樂？

自然，但并非完全；無論如何，贊成的程度也不淺。

莫札德不是也作了不少的各種的器樂作品？

並且是非常美麗；但是白嶺畢竟不如金波拉梭的高。

那麼，何以蕭邦與格林卡列入了你的樂聖之林？

解釋起來，我恐怕累乏了你或者使你感覺無味。

—請你解釋罷，不過有個條件，只要請你不強我同意於你所要講的一切。

不會的，我很願意聽你對於我的意見的抗議，不過請你不要太被我的似是而非的言論所驚駭就是了。

請你講吧。

我常常耽於一種有興趣的沈思，音樂到底是不是非但反映着作曲者的個性與心靈的情緒，而且也是那時代的，與那時代的歷史事件，社會情況，文化等等的回聲或反映。並且我相信對於最微細的末節也

是如此的。——作曲者作曲當時的服裝與時樣，全然離開平常視為某一時代的古香古色的特徵 (rococo)，——是否也可以認得出來，——從音樂脫離了文字之解釋的地位，變成了本身的一種語言以來起，即自器樂發達以來。

普通以為音樂不容許任何種的絕對的特徵；就是同一旋律可以因所配上的字的性緒而發音決樂或是悲哀，這是真的嗎？

我想只有器樂可為標準。我以為音樂是一種語言——真的，是一種象形的，音象的性質的語言。一個人先得把象形字翻譯，然後他才可以讀出作曲者所要說的一切。如是便只剩下了那些特別有所指的意思。這些意思，便是翻譯者的工作。舉例說，貝多芬的奏鳴曲作品第八十一；在第一樂章，叫做“再會”(Les adieux)，導入曲後的阿雷格羅 (Allegro 快速) 的情調並不始終表現着通常別離時的悲哀的觀念。那麼，這些象形字的暗碼當如何的翻呢？那便是離別的憂慮與準備，留着的人的無數的別詞和誠懇的同情，對於這長時間的旅途的不同的思慮、致意；一言以蔽之，是離別我們所愛的人時的一切相互間的摯愛的言語，行動與思想。第二樂章叫作“睽遠”(L'absence)；設若演奏者在解釋時能夠表現悲哀與渴望的靈魂的音，便不需要更多的詮註。第三樂章叫着“歸來”(Le retour)，翻譯者必須向聽眾呈獻出一整首歸來時快樂的詩——那不可名狀的溫柔的第一主題（你幾乎可以看見那相會時的愉快的有淚珠的視線）；隨後便是他的平安的懽欣，重述他的經過的興趣，以及那總是重覆的，“再見你多愉快！再不要離開我們(我)；我們(我)決不讓你走開！”諸如此類；終結之前又是

一個愉快底滿意的一瞥，隨後就是擁抱與歡狂的最高點。將器樂稱爲一種語言，是不可能的嗎？自然，設若第一樂章僅僅用一活潑的拍子演奏，第二樂章只用緩拍子，而第三就只是生氣勃勃的拍子，演奏者不覺到需要更多的表情，那麼我可以稱器樂是無表情而將聲樂看爲唯一的真能表情的了。

再舉一個例——蕭邦的第二F長調小曲 (Ballade)。演奏者不能不感覺到需要將下列的種種呈獻給聽衆，便是一朵被狂風所搖撼的野花；風對於花的撫愛；花的掙扎，風狂暴的強迫；花的哀求，但花終至零落委地。意譯出來，野花代表村姑，風代表騎士。每個器樂作品都可以說是如此。

那麼你是一個“標題音樂”(Programme-music)的主張者嗎？

不盡然，我所主張的乃是必須揣度與必須想出的標題，並不是一首作品的指定的標題。我深信每個作曲者不僅用既定的調，既定的拍子，既定的節奏來創作，還須要有一個中心思想，那卽是他的作品的標題，懷着使演奏者與聽衆能夠了解他的一個合理的希望。有時他把他的作品裏用一個普通的名字，作爲演奏者與聽衆的引導；此外便不必要了，因爲繁瑣的情緒安排不能用文字表達出來。

所以我並不將標題音樂看爲確實的事或物的反映的音畫 (Tone-painting)；音畫只在天然的與滑稽的意義上認爲可能。

但是貝多芬的“田園交響樂”(Pastorale Symphony)總是音畫吧？

在音樂裏，牧歌 (Pastorale)是那鄉村的，快樂的，簡單的，壯

健的，人們的，顯著的特徵，以低音的五度來表現着當作固定低音，(pedal-notes)* 此外還有自然現象的摩作，如暴風雨雷霆，閃電之類，（這正是上面所提過的音樂中的“天然”(Naivete)）這和摩倣斑鳩的咕咕與百鳥的鳴聲是一樣的，以另一眼光來看音畫，那貝多芬的交響樂都只是反照大自然和鄉下人的式樣而已，其實這就是標題音樂最合理的表現。

那末，若無標題，那些“羅曼司底幻想底風格”(Romantic-fantastic Style)——妖精，女巫，仙人，水鬼，侏儒，魔鬼，好的惡的妖怪與魂魄等等豈不是便不能明瞭了嗎？

對的，因為這全建築在作曲家與聽衆的“天然性”上。

但是近來所出版的每張樂譜（除了題目表明音樂的形式如朔拿大等），都有一個名字，那即是標題的題名嗎？

這大半應歸咎於書賈，他們強迫作曲家爲他們的作品題名以免大衆難懂的麻煩——并且許多題名，如夜曲(Nacturno)，羅曼曲(Romanza)，即興曲(Impromptu)，狂想曲(Caprice)，船歌(Barcarole)等，一經製版，便利於大衆的了解與演奏，不然，這些作品將有由聽衆取名的危險，這裏有一個非常可笑的例子，即是“月光曲”(Moonlight Sonata)的定名；在音樂裏，月光原需要夢境，幻想，和平以及溫柔的光輝的表現；可是現在，這升c短調朔拿大的第一段從第一個音起直到最末一個音止全是悲傷的，(短調本身表明了不)，同樣的，雲天也還是黯澹的情調；末一段則是狂風暴雨激越，熱情，剛

還就不提及俄羅斯的民歌，牠的性質完全不同，並且大都是屬於聲樂藝術的。

好和平靜的月光相反；僅只短短的第二段可以表明轉瞬的月光——可是這個朔拿大却給全世界稱爲“月光曲”！

那麼你以爲唯有作曲家才能給他的作品一個恰當的題名嗎？

我並不是那樣說，就是貝多芬的那些命名，除了“田園交響樂”“朔拿大”及“作品第八十一”，我個人都不甚滿意，假使我要滿意的話，我不得不假定他是依據一樂章，或是一樂章的主題(Theme)，或是一樂章的插句(Episodic phrase)的性質而爲全篇取名的，譬如，“悲愴朔拿大(Path'etique Sonata)想是從他的第一段的序曲以及牠的插句的重覆的性質而得名，因爲“第一阿雷格羅”(First Allegro快速)的主題有一種決斷的，戲劇的，生氣勃勃的性質；第二段因了牠的鍵音(Mo-rdente)的原故，其情味勉強談得上悲愴二字；至於最末的一段，真的，牠又有什麼悲愴的情味呢？所以他的這個朔拿大僅只第二段勉強可以接受這個名字。照我的意見，“英雄交響樂”這名字也不十分合式；拿音樂的術語來說，英雄的意思應該是，勇武，威赫，輕敵；或者，換句話說，即是悲壯，可是這交響樂的第一段並不悲壯而是用長調；3——4的拍子和悲壯相反的情調來表現的；除此以外，第一主題的滑奏(Legato)明顯的有着抒情的情味，第二主題明顯的有着願望的特性，第三主題的性質，却是憂鬱與夢幻。出現於這樂章的生氣勃勃的句子，並沒表明什麼；本來在憂鬱性質的作品中也可以有生氣勃勃的片段的，但對一切主題，都決然反英雄性質的樂章我却不能稱牠爲英雄性質的交響樂的第三段，大概是狩獵的歡騰的音樂；第四段帶變奏曲(Variations)的主題(設使用銅樂器加入強聲(forte)的演奏還可

以叫做有英雄性質的) 其中最多也只有兩曲，有英雄的色彩。這交響樂之有英雄的名稱，或者，僅僅是因了第二段的原故，的確，這一段十足地表出了悲壯淋漓的英雄的性格！這證明了在那個時候，作曲者可以取他的作品中的一段來定全章的名字的。現在可不同了，(也許更對些) 一個題名應該概括整個作品從頭至尾所含着的特性。

你現在僅只說到器樂；那麼你對於音樂該是從海頓開始了？

哦，早多了！需要兩世紀來做海頓的形式與音的成熟期，我稱直到十六世紀後半頁這個時期為音樂成為藝術的有史以前的時期，我們毫不知道古希伯來人的，希臘人的，以及羅馬人的音樂，就是他們僅僅的科學進步——而他們的科學進步也只從耶穌紀元到上面提到的時期——和關於民歌 *一 與“舞蹈——節奏”這兩種最普通的音樂的表現，我們幾乎都一點不知道 *二，所以我指明上述的時期為藝術音樂的萌芽時期 *三。

巴勒士特林拉 (palestrina) 的宗教作品是最先的藝術作品 (我所謂藝術作品就是那東西不以科學為準繩而是以精神和情感為要素的)。
 依“這”個意義弗雷斯科巴爾底 (Frescobaldi) 的風琴作品使將藝術的性質給了這樂器，蒲爾 (Bull)，比爾特 (Byrd) 以及其他的人們也有過將藝術的性質灌入斐金拿爾 (Virginal) 以及克拉費金 (Clavicin) (我們現代的鋼琴) 的努力。

我們能不能將這音樂中初萌芽的“藝術性”歸於那時代的歷史，或是歸於那時代的文化情形呢？

*一除了安伯羅斯僧人的 (Ambrosian) 以及格里歌里教皇的 (Gregorian) 各種讚頌 (Chants)，我們不能說民歌配上宗教的語句便成了宗教歌，反過來說宗教歌加上了俚俗的字句便成了民歌。

*二關於特技歌人 (Troubadours)，明烈樂人 (Minnesingers) 呢，是的，甚至關於後來的那些梅斯特歌人 (Meister-singers)，我們也僅知其文學的歷史而已。

*三這德蘭時代我算為僅僅是音樂藝術的科學時代。

宗教音樂，直接受了天主教 (Catholic Church) 的轄制的影響，因為教皇們，被新教派的攻擊所激勵，感覺他們不得不在修道的與教會的事件上施行更嚴厲的紀律，和更高的標準，不得不在宗教問題上有更熱誠的目的與更理想的觀念，俾俗音樂自然是受了當日宮庭中的繁華的影響，尤其受英國以利沙伯當朝時為宮庭的影響，她對於音樂以及斐金拿爾 (Virginal) 的夙好，引起作曲家遊戲地寫作，並且，按照那時的標準，即興地寫作。——

在他們的作品中找得着內心情緒的表現的程度夠得上你稱牠們為藝術的沒有？

自然沒有；我可以先稱牠們為器樂地表現個人本身的努力之作。

那即是藝術的天然 (Naive) 的表現嗎？

是的，自然是的，最先的“標題音樂”就是天然的模仿和社會的娛樂的意義，這個風格，支配了一個整世紀，就是，直到組曲 (Suite) 的時代 (當時流行多數舞曲合成的形式) 在法蘭西還要流行得長久些，因為那兒的兩位大音樂家古普浪 (Couperin) 與拉莫 (Rameau) 覺着前者的風格很合式，而且在這種風格上，下了一番非常的工夫。

在意大利呢？

那兒，宗教音樂特別地興旺，但是後來漸漸的為新起的一種藝術風格，——歌劇——所替代了。在器樂方面，除了許多風琴家，只有兩個名字能引我們注意，即就是在小提琴 (Violin) 上努力的可勒理 (Corelli) 和在鋼琴上有貢獻的史卡兒拉底 (D. Scarlatti) (史卡兒拉底叫他的作品為朔拿大 (Sonata)，就是鳴，奏，的意思——但那些朔拿大與後來的朔拿大的形式完全不同。)

“Colour Music”

A.B.Klein著
王名閱譯

“Colour Music”這個名詞，很通常的用作描述一種藝術，這種藝術的要素，是利用各種不同的燈光以表情。這種藝術首先爲人注意，是在十八世紀。從最古時代，雖然是由或種推究，已竟注意到光色(Colour)同聲音(Sound)，特別是虹的幾個主色，同音階的七個主音。關於諧色(Colour harmony)與合聲(Sound harmony)的推究，亞里斯多德(Aristotle)的“論感覺”(De Seusu)也注意到了。在十六世紀阿心博多(Arcimboldo)一位米蘭的畫家，也發現過所謂諧色，是根據色階而來，牠的排列也正類似合聲之與音階。

在提出關於光色同音聲的神祕的基本的關連，這樣自然的假定的時期，是給“音樂的霧圍”(Music of Spheres)增添了哲理上的推究。無疑的克布拉(Kepler)的“宇宙的合諧”(Harmonies of Universe)很影響了牛頓，他這篇推究的鼻祖，造成無上的威權，一直存留到今日。牛頓在推究光的幾個主色，佔據在相連的空隙，同音階的主音的比例，曾受過打擊的，不過因爲他這種觀察，完全依靠着特別三稜體的方向，他所致力的結果是不可靠的，所以可能的，他後來也承認這自然的錯誤。這是不成問題的，雖然他把下雨的時候的無限度的光色，任意的分成七個主色，直到後來在十九世紀才給發現出來“光的藝術，”才完全從音樂藝術內獨立出來而證明他的錯誤。

“光”的顫動的理論，首先由湯母司楊(Thomas Young)在皇家學會以前，1801年的Bakerian雜誌上倡發的，後來又由馬克衛(Cler

k Maswell)等又併歸到電磁學的一般理論裏去，好像一個新的算術的公式，建豎在這些不倦的推究者們有一次，豎立了他們特別的制度一樣。顯明的射光的波長的度量，這樣罕見的事，就是顯明的射光的通常的圍限。形同一個聲音的接近音區，物理上的行爲的電波，與機械的音波的基本的相似，皆爲助向這兩組現象的。內在的關連，增加了信心，只有像亨厚資(Helmholtz)這樣的大物理學家，似乎可以覺察這兩組的艱深的分歧，並且最後論及這微弱的一點的推究的論調，所謂的——這不同的組織與性格的回響，包括這兩種知覺的感官，眼睛和耳朵的刺激。

蓋司忒(Louis Berterand Castel, 1688—1757)算是第一個組發了“Colour Music”藝術。在1688年十一月十一日生于Montpellier。他變成了Jesuit,並且被公認爲一位卓越的算學家。1720年他第一次描述了“Colour Music.”在1763年，他死後出版的“偉傑蓋司忒的精神，超凡與出類,”(Esprits, Saillieset Singularites du Pere Castel)的一章“看見了鋼琴”(Clavessin pour les Yeux) [註Clavessin即鋼琴之前身之謂也]裏著了Colour Music的概論，並且寫了光色鍵盤是這樣建造的：音鍵不只激動了橡皮舌頭去打響銅絲，還可以表露出或種透發的光帶。或然的他注意到了按放各種光色素在琴的側面。

蓋司忒用了非凡的熱誠追究他的檢驗，並且著作了同其他對於這樣問題的努力的著作。但是不可避免的爲當時的人們所鄙夷，幾乎爲崇拜他的人們給忘掉。這樣事實正是表示着，假若從Colour Music發生出若何的效果，蓋司忒要緊握住這偉大的先知的一席，他須佔首先

生于地上的地位。他是Giotto,他是Colour Music的Guido D,Arezzo.

傑姆生 (D.D.Jameson) 在1844年寫過一篇單簡的小著作，關於Colour Music 他給了一個解釋，同時舉例以說明。他顯然的製造過器件，及其憑證。他使得玻璃製造內參雜以光色的液體，從漏光器內射出光影到滿裝錫片的地方。機械的，固定的窗子被利用了。

在“音樂與其途徑”(Music and Morals),1875年霍維斯(Rev.H.R.Hawis) 作，在這本書裏曾預言過：“我願意說明我的證實，就是光色藝術非常的相似音聲藝術——音樂，是可能的。我不知道這種藝術有那一些是不相似的，無論在光華的效果同差別的充用上。”

紐約，愛塞縣 (Essex County) 貝布瑞居 (Bainbridge) 教主讀了Chevreul and Field, 在1877年他製在一種射光器裝置在室內風琴之內部。他利用這樣方法，把光色混然的射放到一個小的銀幕上，同時演奏起音樂來，把槓桿從窗子接到鍵盤上，先把日光引進來，然後再把光通過光色玻璃裝進弧形的電氣機。

斯克零 (William Schooling) 在“第十九世紀”(Nineteen Century, July 1895) 一文裏描述着Colour Music藝術是排列在音的推究的較線上的，並且是用了不同的真空玻璃管，牠的力率的制限，等于鍵盤的制限。這樣論調是在1893年發表的。

同一個年代，瑞蒙唐 (Alexander Wallace Rimington 1854—1918) 教授已竟獨特的認識認了光色風琴 (Colour Organ) 的意義，由他製造出來，並且得到出售利。在1893年完成了之後，到了1895又在

倫敦St. James Hall 發表個人對於這種東西的力的證實。他的立論，試驗的集成，在他著作的Colour music裏的“活動光色的藝術”(Art of Mobile Colour, 1911)可以找到的。

射光後來又被“法沃”(Louis Favre) 研究着，在“Colour Music 與音樂之將來”(La Musique du Colours et les Musiques de L'Avenir, 1900)一書可以見到。同年來德(E.G.Lind) 美國建築學會會員(F.A.I.A) 探討着Colour music制度同射光器，在他著作的“光色的音樂及第七”(The Music of color and the Number Seven) 裏述說了意見。

克潤瓦德(Mary Hallock Greenwalt)美國的女畫家，為今日最有力的試驗家了。她雖是沒有主張色與聲的併合藝術，可是她曾耗費過最大的勞力才達到成功了一條“美律”(Aesthetic Unity) 並且她的那些端利品同器件，在這樣情形，變成很重要的。

魏弗瑞(Thomas Wilfred, 1889)生于丹麥，由1905年起始驗試，成然的是當代同時的光色音樂家們最活躍的一個。論及獨立的排列，他拒絕第一次從聲音上來推究的迷濛，1919年在美國，他現在的居所，他完成了他第一篇重要的東西“色的射光”，他合之為“Clavilux”，他給美國以光色的佈置，1925年他又佈置了巴黎，倫敦，同克本哈岡。魏弗瑞的事舉是把幻想的人物用散光射放到銀幕上，用節奏的活動，同時變轉他們的姿勢，與光色。

在英國，海克忒(Alexander Burnette Hector)費了幾年的工夫試驗出各樣的Colour Music。他是第一個把光色風琴，用了普通光

亮的燈，參加以Gessler同X-ray玻璃管。盧克虛(M. Luckiesh)美國電光工程師，也對於這問題有相當的注意，並且爲活光色的效果，用各種器件做了許多試驗。

其他的驗試者們，在法國有貝蘭德(M. Carol Berand)，同白諾德(M. Valere Berneired)，英國有太來(C. Taylor)，布瑞登(Claude Bragdon)，同克雷(A. B. Klein)，這位克雷已竟製造了一種組合光的器件，用三稜形的分散鏡射放光色，復加之白光，以制遏波長的過度，與光的太強。射光器是主宰電力工作的鍵盤面，並且適合於各種形式的Colour Music的試驗工作。

深究這 Colour Music 藝術的理論問題之下，應當首先把光色考驗的現象給以簡單的討論，有許多音樂家用不同的光色結合不同的音鍵。最早的現象的考查之一，由加魯頓(Francis Galton)在他的“人類能力之疑問”(Inquires into Human Faculty, 1883)書裏記載着。

司克來賓(Scriabin)俄國作家，他的“色的所感”(Coloured-hearing)使他寫成功火神(Prometheus)裏的火詩(Poem of Fire)，在這部作品裏他附帶着寫了光色的變化。1911年在莫司科實踐了他的主張，建製一種“色射光器，結果顯然的不起作用。過幾年：到了1915在紐約的Carnegie Hall又發現了“光色鋼琴”(Clavier a Lumieres)雖然結果也不起什麼反應。

Colour Music 因爲具有情感的表現，能不能承認牠在諸大藝術裏佔一席之地呢？現在來講是不可能的。不過好像尚無異議，如何唯美的享樂，皆爲音樂的合組的學位的感覺所誘惑，其各部皆已及時的顯

露出，而不應該華昇，同樣的，爲了觀察各種光色的組合，效果的連結，同這些邏輯演進，告成功了光。這樣見解，有時候闡明了，光色只有一滴或許全無趣味，如果把牠從形式，或形態上拆散開，不過牠的文學性這一部門，却是充滿了熱烈的宣告，由那些對於Colour Music是有學識的確證的人們發表出。

大物理學家米欠倫(Michelon)教授，論及光色的效果與利用射光器的人們之密切關係，在“光波及其功用”(Light waves and their uses, 1903)寫過這樣的話：“誠然，在我是非常強烈的效力于這些光色的現象，我敢大胆的預言，在不久的將來一定會有光色的藝術相伴聲音藝術的Colour Music。改革者生在文學的光色的半音階前面，能演奏漏光器的光色，隨便你繼續下去，或是連結起來，所有可能的光色的等次，都要射放在銀幕上，同樣的，或是任意延長，按着你所須要的演出最愜意的，同微妙的光與色的變音，或是最輕快的同悸驚的對寫，與光色的合諧。我看來，這裏同舊的藝術是具有同樣偉大的力的表現，所有人類的心情，幻想，目的與情感。”

關於Colour music的書籍：——

L.B.Castel:——

Nouvelles Experiences d' Optique et d' Acoustique
(1734)

Esprits, Saillies, et Siingularites du pere Castel(1763)

Hooper and A.Morley:——

Explanation of the Ocular Harpsicard(1757)

Dr. Busby:—

Assimilation of Colours to Musical Sounds (1825)

D.D. Joneson:—

Colour Music (1844)

M.L. Favre:—

La Musique des Couleurs (1890)

A.W. Rivington:—

Colour Music, the Art of Mobile Colour (1911)

M. Lucksiess:—

the Language of Color and its Applications (1918)

A.B. Klein:—

Colour. Music, The Art of Light (with bibl. 1926)

第 二 卷 廣 州 音 樂 第 九 期

全 零
年 售
; ;
本 市 每
四 角 份
外 埠 半
六 角

音樂的教授與學習.....	陳超瓊
論做音樂家.....	歐漫郎
音樂學生的種類及教師應取的態度.....	黃晚成
音樂家軼話.....	歐文
山中.....	何安東

廣 州 惠 福 東 路 廣 州 音 樂 院 出 版

歌曲作家瑪克道爾

H.T.Finck 著
穆 華 譯

設若有人要我舉出兩個近代的最偉大的歌曲作家，我一定會舉格里 (Edvard Grieg) 和瑪克道爾 (Edward MacDowell)。在這兩位作家之間似乎有着某種關連，無疑地，是他們都有着蘇格蘭的血液。格里和瓦格納爾底影響在瑪克道爾底歌曲作品中隨處都可找到；然而這祇是在和聲氛圍裏當他進到某種情緒態狀之中與他們共同呼吸着而已。至於他那豐富的樂想却常是他自己底。祇有一點瑪克道爾與格里和瓦格納爾是共同的，便是他底一個學生所說的一種原野底印象。誠如胡勒克爾 (James Huneker) 所說，“瑪克道爾深愛野外，因為在野外有草原，有微風有高原石岩，有蔚藍的天。”在他底音樂中絕對不會令你感到熱悶的屋子裏底濁氣，却常常使你吸到樹蔭草地清鮮的空氣，或者好像躺在那日光洋溢的田野，聽着天空一聲兩聲的鳥鳴。這才真是音樂呢，充滿着活潑新鮮和獨創。無疑地瑪克道爾是一個天才——一如哈里 (Phillip Hale) 嘗說的，“不是一個波士頓天才，而是一個真正的天才呀。”

在所有用腦的各部門中思想家是非常少，音底思想家是尤其少；但是瑪克道爾是個一思想家；你一聽他底音樂便會知道，同樣，你看看他底一幅像片也會知道；他既有着默想力再加上他稀有的天賦的獨創的理想。有一次有人問洛西尼做一個大歌唱家主要的是什麼，他回答說，“第一，聲音；第二，聲音；第三，聲音。”從他那主張鮮明

流麗的觀點上說，他是對的。不過實在應當有一個過高的理想才對，特別是作曲家。設若有人問我一個偉大的作曲家必需具備三個什麼必需的條件，我一定說，“第一，理想；第二，理想；第三，理想。”形式與洗練當然也是重要的；不過這都是每個人能夠從學習得到，而理想則是稟賦自天，不能任人創造，除非創自天生的腦。瑪克道爾有着這樣的一付頭腦，這就是爲什麼他是一個天才；不祇是一個模擬者或附和者，如他底許多同學那樣的緣故。同時他也以無限的小心琢磨着他底樂曲；他提防着曉邦，瓦格納爾與格里所說過的那種平庸。就使一師兵士也不勉強他作出一行陳舊的曲調或連續的幾個平庸的和絃，像許多歌曲作家祇顧着生意經濫等充數地製作，他是不來的。他底音樂之最大的可愛處有一點是：在一個地方你希望他一定來一個差不多是必不可免的和絃，然而出乎你意料之外，他却來一個完全另外的和絃。他有一種這樣的能力，用一個簡華的和絃或轉調感動着聽的人以至於流淚，這是祇有最高等的天才才能做到的。他決不隨意地寫作，除非他得到了一點新的東西，而且高興寫出來，他一經寫完便馬上停止。他是一個慢而艱難的生產者，他常驚奇於他底一些同學底豐富，他們底作品產生之快好像是從桶子上搖落下來似的。倘若他底那些同學也像他那樣，一定要等到他們有一點新鮮的東西才動手寫的話，他們會永遠不要寫作了。

要決定哪幾曲是他最美而最重要的作品，真不是容易的事情，他底三十九曲歌，很多的鋼琴曲，以及管絃樂曲同樣地顯示着他極精妙的色彩，尤其是他底鋼琴部份及鋼琴樂曲，那樣地迷人。他自己認爲

有永久價值的作品是兩首古舊的歌(Two Old Songs) 記着作品第九號。第一曲雖然是取之蘇格蘭詩人苞恩士底“Ye banks and brass O bonnie Doon”却有着更其濃厚的德國氛圍氣，第一小節隱約地暗示着李斯特底“Kennst bu das Land”。這是一首美麗的歌曲，其精神用表情記號記明了(這，作者照例是很仔細地用英文註記着)“Slow, with pathos, yet simply.”(慢慢地，深情地，單純地。)沒有一個人聽到作品第九號之第二曲而不知道是一曲催眠歌，它把我們引入“朦朧的夢境。”這種情緒的寫實便是瑪克道爾底歌曲中一般的特性。

和上面所說的兩曲獨創性和特性稍微少一點的是五個歌爲他底作品第十一號及第十二號。在這些歌曲中有很多有趣的地方，不過這些主導的樂想不都是各自特殊的，足以傷害這些歌曲——如許多其他作曲家底作品一樣——無法補救。自作了這些歌曲之後，隔了一段很長的時光沒有從事歌曲製作，這時候作者致力於鋼琴樂及管絃樂之製作，一直到他底作品之第二十六號，我們才又看到作者另外一些新的歌曲——這裏包含六支歌曲，題名“遊古花園後”(From an Old garden) 詩作者爲媞蘭 (Margaret DeLand)。“這是瑪克道爾呵！”我們一開始看第一曲，The pansy (紫羅蘭)便隨口叫了出來，當我們聽到最後一曲，也許是其中最好的一曲The Mignonette (藤藥花)時，我們便結束了一卷未曾聞聽過的花名曲集。瑪克道爾雖沒有取Du bist wie eine Blume (卿似一枝花) 作成歌曲，但他所作的歌曲都有如花一般。紫堇花一曲令人聯想到舒伯爾特。

搖籃頌 (Cradle Hymn)，在作品第三十三號內，是一闕溫柔而

單純却並不特別新穎的歌曲；而村歌 (Idyll) 却是所有的歌中，最獨創最迷人的一曲。“輕輕地，美妙地，不要太慢。”從頭至尾，告訴我們一隻嗡嗡的蜜蜂如何吻着那鐘形花，其和聲非常像特里斯丹與伊梭羅蒂——爲什麼不像呢？——如在歌辭 “Ah! Surely, they're not?” 那地方。在我底琪恩 (My Jean)，曲中，每小節都溢着蘇格蘭氣味，一如其詩。

我底琪恩前面的一歌，Menie，當然要贏得特別的注意，這是所有瑪克道爾底歌曲中間最憂鬱的一個，也是他底最好的歌曲之一。在整個歌曲寶庫之中，從舒伯爾特到格里，我沒有見到有比這歌曲中把 “When nature all is sad like me.” 譯成音樂的這些和絃再美妙，再憂鬱，再輕柔的了。“憂鬱地，絕望地。”便把這整個歌都給描寫出來了；雖然這種絕望設令主要地是由於從一位少女的眼裏所看到的鄙視所致成，同情的聽者猜想這許是當一個天才創造了一件這麼美麗的事物，而他本能地實現了，因此感到頹喪與絕望，這怎不教人臉紅許久，如其不是永遠的話。

瑪克道爾底最流行的歌是你明亮的眼睛 (Thy beaming eyes)，這歌曲雖不及 Menie 或他後期的作品，但還不失爲光輝的樂曲，有着它自己底樣式。這是作品第四號，情歌六曲中之第三闕。也許正因其和別的作家之作品沒有很大的差別，人們才更快地接受吧，這正好比孩子們之見着陌生人而顯出其羞澀一樣。這個集子中其餘的各曲也都很好，雖然與沒有宣示作者想像中之任何新穎的事物。

題名八歌集 (Eight Songs op 47) 的這些歌曲，比之以前所說過

的那些歌更加富麗獨創性，更其迷人，從前面所說的那些歌曲看來還不能夠知道瑪克爾屬於最優秀的歌曲作者之列。在這八個歌曲當中有三曲其詩也是瑪克道爾自己作的，這些詩，一如其音樂富有着想像的和浪漫的特性。其第一闕，紅胸雀歌唱在蘋果樹裏(The Robin Sings in the Apple Tree) 那溫和的求愛的歌聲，令人沉醉，實屬近代情歌中之最可愛的一個，近來一般唱歌家及愛美者都愛唱它。堅信(Co-nfidence) 是給愛情能消滅的這一意見之詩的反證，他以那清鮮的飄飄然的音樂之引力把那騙子趕走，最後獲得其愛情。第三曲，西風在柏樹裏低唱(The west wind Croons in the Cedars trees)，每一小節都印着他底名字的略寫E.A.M.。平常，瑪克道爾不大注意于演奏會，或歌劇，因恐無意地受別人底影響。這曲歌正是他這政策之聰明的證明之一。它不暗示到任何作家，那樣的獨特有如探險者在伯拉齊森林中發現的新的蘭花一般。

在這曲集之中有兩首抒情歌是取自哥德，兩曲都極其優美。仲夏夜催眠歌(Midsummer Lullaby)，曲從其音樂照映出那睡夢中的銀色的微雲，和那顫抖的蘆葦以及哥德底詩之精神，那真是如何美妙呵！更好還是林中(In the woods) 極少新鮮的一支歌曲——如同莎士比亞底一首抒情詩。你聽那第十三面的“*Ia, Ia, Ias*”，再到下一面，那奇特的和聲及輕輕的歌聲徐徐地流着，你在音樂園野裏聽過比這更精美的音樂麼！然而這還不能代表歌曲作家的瑪克道爾底天才之極峯。在這八個歌曲之中取用何爾士(W.D.Howells)底詩有三曲。這幾首詩都非常適宜於製成歌曲；就我所知，瑪克道爾是發現了它好製歌曲的

第一人。民謠是那十月的寒風麼 (Is it the Shrewd October Wind?)？是瑪克道爾底蘇格蘭風歌曲中最美麗的一曲。在所有真民歌之中有比這更悲慘的麼？特別是最後一行，她底情人去了，她在那寂寞的台階上頹然坐了下來哭泣着。在那深沉的悲哀之中有着一種甜蜜的信心閃着在淚珠裏；作者好像準備了這種情感在他心頭，當“哭泣”這字，即最後一和絃，忽然從小調變到大調的時候——有一種極尖刻的感覺，過草原(Through the Meadows) 是另一個極其瑪克道爾風的歌曲，其獨特處及其可愛的地方不是文字所能描寫的，除了用鏡頭能寫出那日落底美景。這八個歌曲之中最偉大的一曲還是海(The Sea)，誠如胡里喀爾所說“爲自舒伯爾特底海濱之後描寫海最有力的作品。”這稀有的詩的藝術，何爾斯用之把那離別的情景擺在我們底眼前，她底情人出發海上了，她便站在岸上哭着，接着便有沉船一景，他昏迷地躺着，遙遠地，便死了在那珊瑚床上——在音樂中被重複着，在其和聲中顯露着情緒色彩之極卓絕的天賦，無論在什麼觀點上來看這都是個完全的歌曲。不僅是這八個歌曲中之最好的一個，實是瑪克道爾底最好的一個，所有美國歌曲中間最好的一個，全世界最好的一百歌曲中之一個。我永遠不會忘記那愉快的瞬間，當我把這歌曲介紹給巴德列夫斯基，他從頭到尾地看了一遍的時候。

作者以一八六一年生於紐約，死於一九〇八年。美國音樂，如歌曲，鋼琴樂，之能與歐洲音樂列於同一水平線上，都是他底功績，瑪氏底音樂教育一部份得於家庭，一部份得自巴黎，一部份得之德國，曾師事於拉夫(Raff)，他堅定着他底心志傾向於音樂中間的繪圖浪漫

主義——文字底極其詩意的標題音樂。一八八九年回到美國，下居於波士頓，日常從事於創作，教課，直到一八九六年始去哥倫比亞大學任音樂教授(註)。每當夏天便和他底音樂家的，批評家的，富於同情心的妻子——她是他底至大的安慰者和在工作上幫助他的人——到新漢州之比德波羅 (Peteboro) 附近去避暑，他住的那所屋子深藏在密林之中，離他底住屋不遠有一棟木版小屋，一陣一陣的微風不時把那奇怪的和聲從那兒傳送出來。瑪克道爾就在這兒創製了他底鋼琴樂林中小景 (Woodland Sketches) 和海上雜曲 (Sea pieces) 一如其最後的七個歌曲——作品第五十六號四闕及作品第五十八號三闕，這七個歌曲的詩都是他自己作的，其內容，我們由下面這首題名日出 (Sunrise) 的一詩可以窺見其一斑：

Sunrise gilds the crested sea
 That mocks grim Oban's night;
 But at his feet sways sullenly
 A ship that died' the night.
 The ocean's breath doth throb no more
 For such a wreck as she.
 The rocks gnaw at her broken heart;
 The sun shines pit'lessly.

因為美國音樂約緣故，瑪克道爾之決定成為作曲家，而捨棄其詩人底造就——這祇是一個選擇問題——實是非常幸運。我們已經有了幾個大詩人；但音樂中的詩實在很少，一直到瑪氏才豐富了起來。在他最後的七個歌曲之中是充滿着詩境的。其中有幾曲——如篤信 (Co

nstancy)，紫丁香(Lilac)，女郎輕唱(A Maid Sings light)，和很久以前(Long ago)，它真像一曲民歌，由藝術家加配了和，聲使得人們一聽便愛，更進而要求再聽，如聽別的好音樂一般。另外的幾曲如當黃昏襲來時(As the Gloomng Shadows creep)及愉快的晨歌(A Welcome Moring Measure)都有着深刻的雋永的可愛處，這是祇有親那密的朋友間才能理解的，所以我們愛他如同愛我們的朋友。我個人最喜歡的一歌是作品第五十六號中第二曲——天鵝與水蓮(The Swan-Bent low to the Lily)，像他三十九個歌中之許多別的歌一樣，這樂曲示明着女性的溫柔與男性的狂熱之結合，這便是瑪克道爾底特性。在他所有的樂曲之中都有着一種顯明的雄偉的威力與生命力，然而他最喜歡用的表情記號却是“溫柔地。”對於瑪克道爾樂曲中之這些表情記號歌唱家及演奏者必須仔細地觀察理解其本質。在他底樂曲中常有極其迷人的清鮮而美麗的歌唱的曲調；然而要是那鋼琴家知道何如用力重奏那些情緒的和聲，那樂曲會多麼增加其感人的力量呀！近代風味需要常時不協和底激刺；然而這種激刺決不是為其本身的緣故而存在，祇是把它當作增加曲調之風味的東西而已。

少部份人認音樂為如何幼稚的藝術。音樂藝術各部份中最幼稚的又要算藝術歌曲。從許伯爾特到瑪克道爾其間不及一世紀；然而從這幾頁論文中看來，我們有着如何豐富的天才之寶藏呀！

(註) 本文作者Henry T. Finck曾作過“瑪克道爾生活素描”一文，載一八九七年一月號世紀雜誌(Century Magazine)

本文譯自薰克氏歌曲與歌曲作家(Songs & Songwriters)一書。

歌聲訓練法

郭鳴皋

〔三〕聲區

唱歌普通有一種錯誤的觀念，以為唱高音用力要大，唱低音比較用力小；其實是大大的不然。人聲有一定的限度，有的能發高音，有的不能發高音。成年人發音，多數比‘F’（高音部譜表第一間上的）音低。這就是說‘F’音以下的音，比較可以唱圓滿些。兒童和婦女發音比較高，‘F’音不過是他們所發的低音。那麼‘F’音倒成了高低兩種聲音的分水嶺了。不過這種情形也不是絕對的。有的成人唱得却比‘下’音高，有的女子唱得還比‘F’音低。

註：‘F音’以音樂會標準音而言。

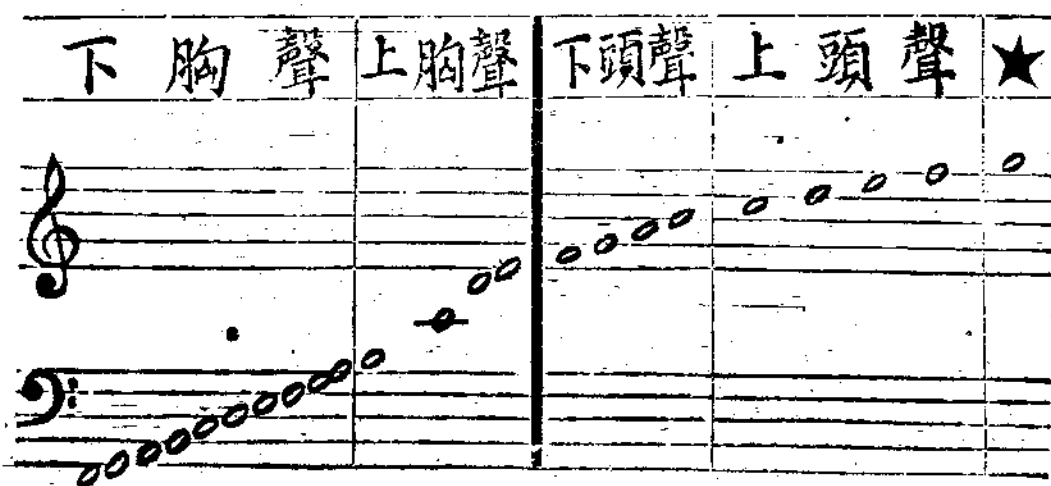
利用喉頭鏡可以發見比‘F’低些的音，聲帶是全部振動，比‘F’高的音，聲帶僅是一部分振動。至於那一部分振動，就是精巧的喉頭鏡，現在還辨別不出來。馬克堪塞(Sir morell Mackenzie)曾說；這時候的聲帶是三分之二相連，三分之一振動。白恩克Behnke却說僅聲帶的窄邊振動。但實在說來都不可靠。由喉頭鏡的發現，我們總可知道有一組聲音，聲帶是這樣情形，另一組聲音，聲帶又是那樣情形。因為聲帶振動情形的相同，才發出音質相同的各組音來，這各組音就叫做聲區。顯然的分出音質不同的聲區來，在發音上是不美的現象。練聲重要的一個目的，在調和這種音質不同的聲區。

聲區大別為頭聲，胸聲兩種。胸聲自最低音至‘F’音或‘F’音上下

頭聲自‘F’音到最高音。偉大的音樂批論家如蓋爾西(Garcia)白恩克(Behnke) 都以爲聲帶有五種振動不同的情形。聲區應當有五種。馬克堪塞(Sir Morell Mackenzie)却堅決的說，觀察聲帶振動不同的情形，實在說來不過兩種。馬氏在練聲方面，因爲有很好的成績和實際豐富的經驗，所以他的意見是有重大的價值的。現在暫且拋開這些細密問題，爲練聲的實際目的起見，普通都把聲區分爲兩種。更爲完全起見，將上邊說的四種分法及近似的界限，圖示於下：

(★現在有多數人主張分三種聲區，即頭聲，中聲，胸聲。)

各聲區的界限



上圖中間的寬直線，爲頭聲區胸聲區的分界綫；窄直線爲各聲區上下聲的分界綫。‘★’記號表示上頭聲以上的聲區，有時稱爲細聲。中央c即c調的do，相當兒童女子的低音，相當成人的高音。大多數唱歌的人，很清楚的分成如上圖兩種聲區來。但也有人很自然的唱上唱下，好像是一個聲區。

我們不能說，頭聲繼續向下超過限度，沒有害處；同樣的胸聲用

力繼續向上超過限度，也不能沒有害處。胸聲超過限度繼續向上用力唱，緊隨的害處有以下幾種。

1. 將音度唱低。
2. 音階不正確。
3. 不能將高音輕輕唱出，或將高音唱得持久。
4. 用力擴充聲區，聲音容易粗暴。

提高聲區既然不能將聲音練好。我們應當常用‘聲區練習’，將頭聲區的音質同胸聲區的音質一樣響亮；各聲區的音度更應當自動的，習慣的發得正確。

附言：現在也有分胸聲中聲頭聲三種的。

第 二 卷 廣 州 音 樂 第 十 期

全 年 ： 本 市 四 角 外 埠 六 角	零 售 ： 每 份 半 角	1. 音樂之面面觀(譯).....馬佩文
		2. 指揮術的演化.....歐漫郎
		3. 關於拍子的起源(譯).....陳 洪
		4. 音樂消息
		5. 搖船歌.....陳 洪
		廣 州 惠 福 東 路 廣 州 音 樂 院 出 版

音樂表現的原質底要素 (續第七期)

Hugo Riemann 著
繆天瑞 重譯

9. 音與色彩

音與色的關係，自經牛頓(Newton)提示以來，引起了好些人去研究。有些人爲原始的神祕主義所禍害，竟至謂七音階與虹的七色有密接的關係。更有進而按照音樂底諧和的同例，模仿振動數的此例，試着作成一種色彩底諧和。最初有卡斯台爾(Louis Bertrand Castel)發明色彩鋼琴(Colour Piano)(1739)。到得近代，溫革(Fr. W. Unger)在波昆陀夫(Poggendorff)的年鑑與他的論文造形藝術(Die bildende Kunst)(Goettingen 1858)之中，也作此說。此外如美學者親麥曼(Zimmermann)以至顯爾姆霍爾茲(Helmholtz)也都述過同樣的事。據他們所說，紅—黃—藍的原色是長和絃的色，橙—綠—紫爲短和絃的色。其間自然也有辯駁這種學說的研究。勃柳克(E. Breck)在所著對於工藝美術的色彩的心理學(Physiologie der Farben fuer die Zwecke der Kunstgewerbe)(Leipzig 1866)中，對於色彩配合的美學底原則就不一律加以承認；哲學家又卓越的批評家羅采在其德國美學史(Geschichte der Aesthetik in Deutschland)(Munich 1868)裏，也表示對色彩和聲學(Farbenharmonie)的理論的懷疑的態度。羅采說，“兩種色彩如紅與藍似的，其間差異的程度，遠勝過兩音之間所有的，幾乎不能比較”(P.290)。當羅采作這個駁論時，是抓住了色彩論者之認定紅與藍是與五度協和音相同之說。倘使他將顯光

推廣到八度以外，而拋棄了七個色彩音的色彩音階的空想，他或者會發見別樣的色彩與音的類似，如最低音到最高音的一行音列與分光景(Spectrum)的比較。

色這東西，是以某種最少限度內的振動數為條件而映入人目；超過最大限度的振動數，則為人目不能見。大家都知道，暗紅色是振動數最緩的色，紫色是最快的色；超過這兩色的範圍以外，色彩便不得辨別。在兩個極端之間，有許多的階段，由紅而黃，而綠，而藍，依次遞進。這階段的數目即色別，依各人的意見而自由制定。

音的高低與這正相類似，高的音也好，低的音也好，都有某種程度的限制。振動過緩的(一秒鐘間振動16次以下的)與振動過快的(一秒間40,000以上的)，我們的感覺都不能捕捉。從最低到最高之間的各音，給人耳以各種的印象如同各種色彩一樣。但是兩者也有不盡同之處，便是，最高的音與最低的音，顯然不同，絕不相似，而最快的色與最緩的色却都帶暗色，而相近似。將十一個半八度之間各音，根據普通音樂上的感覺，用音的分光機給辨別出來的那種色彩，倘就人聲來命名，便是低音(Bass)，次中音(Tenor)，中音(Alto)，高音(Soprano)四種，雖則這四種一總也只占着全體音的中間部分的四個半的八度的音域。除此以外，尚有更低的最低音(Contra-bass)，更高的最高音(High soprano)。在低音與次中音之間，又有上低音(Barytone)，在高音中與音之間，又有次高音(Mezzo Soprano)。本於我們的本能的感覺，比這種聲區於色彩，則高音為紅色，次中音為黃色，中音為綠色，低音為藍色，久已成了習慣的看法。在必要的時候，且將歌手

的樂譜的封面用着色的叢條或紙色來區別。這一面，低音與次中音，那一面，中音與高音，有着補色。這些聲音的高度與分光景中的色彩的順序相衝突。因為次中音的特性音不在其音域間的中央部分，而在其高部，同樣，中音的特性音不在中央部而在低部。

10. 音高 = 音質

將音的高低的變化視作運動時，是積極消極的差異，分量上的增減的差異，即表出活力的增進減退。然將高低不同的兩種音分別放着，沒有一方向他方移動的關係，則恰如色彩的不同一樣，只顯出性質上的變化，且在其間不能直接地感到振動的速度的增減。這事實的發生的理由，多分是因為在音的高低的差異上，有兩種在分量上相反的東西互相起了關係。音愈高，則振動愈速，但運動量却愈小；音波的長度常與振動數成反比例。且引羅采關於這點所說的話吧：——

“音的高度的上昇有階級，同樣音波的數的增加也有階級。然而高度的增加，却不一定能給與音波的數量增加的印象。但給了一種特殊的印象，可以說是性質上的強度的增加，活力的增加。此外，我們還得考察另一種現象。跟着高度的增加而離開強度，則音愈高就愈感到稀薄，尖利，敏銳，愈低就愈感到廣寬，魯鈍。這種特性，大約因為高的音其音波的運動的持續時間較暫，而反覆的回數較多的緣故……總之，離開強度，一切的音都有根據其性質的內在的機能，是很明白的事，而這種音的力有活力的分量可以測度。但是這種力在兩個方向却會使自己消失了。便是，倘使音一意不斷地增加其活力，增加其高度，結果便超出了聽覺的範圍，不再有什麼音了。恰如為生

命之根源的肉體緊張到了極度，即行死滅一樣。另一方，低的音達了極限，聽得見的廣度與質量越出了活力以外，也一樣沒有了音。所以，最高的音意示速度的不斷的增加的運動，同時意示運動着的質量的減少。最低的音意示無限地增加的質量之不斷地懈弛。”

11. 強弱性(Dynamik)的原則

從這一番話，我們容易知道，正與一般世俗之見相反，高度的下降有時候也示出積極的運動，上升有時候也示出消極的。足見音的降低，並非速度的減退，却是質量的增加；音的升高並非速度的增加，却是質量的減少。這個矛盾的效果，出現在音的降低伴着 *crescendo* 與音的升高伴着 *diminuendo* 的時候。世有定評的柏林的美學者兼聲樂教授恩格爾(Gustav Engel)在其音樂藝術美學(Aesthetik der Tonkunst)(P.48)中說，“在低音部，音之力帶厚重的性質，在高音部則帶緊張的性質”。他又說——這一節，據我看來不很妥當——“*crescendo* 要用得正當，須放在從低音部向中間聲部與從高音部向中間聲部的進行上，*decrecendo* 則用在反對的情形上”。也許反其道而行之，更為正當吧？據恩格爾的觀察，最高與最低都是弱的音，他就根據這個前提而立論。這一層，恕我不能贊同。雖說在風琴(Organ)上32ft的C不容易發出，但這是有原由的，便是風的供給的困難；我不承認Contrabass tuba的音會比horn或trumpet的弱，piccolo的音會比clarinet的弱。由這個前提，產生了下面的結果。

12. 音 色

如上所述，兩種要素即運動的物體的質量與速度互相干涉又調和

，憑乎這事實，我們就想在高音與低音之間，定出美學價值的差別。這個我們稱之曰音的色，雖則這與世間慣用的意義稍有不同。照一般的說法，振動遲緩而音波長的音，常叫牠做低的又暗的；反之振動快速而音波短的音，叫做高的，明的。這是以明暗的感覺為標準而說，高音屬明，即接近於光明，低音則遠避光明。關於明暗這一層，我們再來作一些關於分量上的區別。元來音的階段，是與色的階段不同的，到愈高的時候並不回到暗色，却是愈來愈明，可以說是成了眩目的閃亮的白色，使人失了判別力。

現在我們即使執着色彩感的論調，謂低的音沒入黑色，高的音升入白色，也只是見到一個個音的效果的一部分，於音的強度一節却是全然置之度外了。實際，音的各種的性質，因樂器而異。這便是普通所謂音色，亦即顯爾摩霍爾茲所說的色。譬如說，同是一個中央C音，由cello與由violin發出，由flute與由bassoon發出，由女聲與由男聲發出，其美學底效果各不相同。由cello, bassoon 或男聲發出的中央C,音高而明澈，由violin, flute或女聲發出的中央C,音低而幽暗。cello所發的中央C與bassoon所發的中央C,又不相同，別的樂器也是如此。而且即使同一cello，同一C音，亦可由不同的弓法產生不同的音色；又在聲樂家，且不說因各人的咽喉不同而發聲各異，亦可以由種種的吐音法(Attack)，發聲法等等而產生各種各樣的聲質。

總之，多少有些意義的這個異同，一般稱之曰音色。然其原因却有許多。近世恩格爾對於高度的美學底效果，作下了確實的論據，很是成功，他推演了顯爾摩霍爾茲之將音色的差別歸因於一音間結合

着的各種陪伴音 (Overtone) 的強弱這主張，以為高的陪伴音強顯時，就因了這理由，發出銳利的音，因為高的陪伴音方面偏重；反之，沒有高的陪伴音的音，聽來就覺笨重遲鈍。當然，我們不僅可由此而了解不同樂器的音色各異的理由，且可由此知道因特殊的弓法發聲法而生各種音色的理由。此外尚有一點要加以考察，便是，樂器的音色的不同，由於製造樂器的材料的各異，因為材料有異，音在空氣中傳播的狀態便各不相同，於是產生不同的音色。誰都知道，絃樂器的胴體，譬如鋼琴的響板(張絃的木板)，於音的美醜有重大的關係；風琴的音管用錫與用鉛，發音也非常不同；又金管樂器的喇叭口，也與絃樂器的胴體同樣。這些不僅使音強大，且支配一音的陪伴音，影響到樂器的音色。這個音色，我們特稱之曰Timbre，而其原因則在於陪伴音的強弱，是明白的事。

音色與高度實係同一物的兩面觀，而高度一面更為重要。第一，作為對人耳給與格外明瞭的印象的那根絃音的絕對高度，第二，作為特殊樂器的音域內與用作共鳴體的各部的面積大有關係的關係底高度，第三，作為各種樂器的特殊的音色，第四，作為由樂器的特別奏法而生的音色的變化，高度齎得了種種的效果。

13. 音樂的主觀性

——為精神產物的音樂——

所以，我們能夠聽到的音，千差萬別，不計其數。而牠們一一異其美底價值。換言之，其訴與我們的靈魂各不相同。對於音的感覺，視各人的精神狀態或經驗而異。如前所述，聽到高度與強度都不變的

音的連續，我們的心地亦隨之而平靜，統一；反之，高度與強度都有變化，我們的心地也就會變動。這個效果，決不是客觀地被覺察出來的，却是主觀地經驗到的，這一點須注意。當我們覺到 horn 發出澎漲的張翼一般的音的時候，那澎漲張翼般的音已不是我們的身外物，局外物，却已變成了我們的感情，彷彿我們自己在澎漲，張臂了。從諸如此類的音而起的感覺，都不是在音本身具有着這種形體而表現出來，却是侵入在聽者的我們的那曲調在活動着。即這邊那邊動搖着，忽悲忽喜者，是我們自己。這並不是音樂所喚起的聯想作用，却是音樂的本質。音樂從作曲者的心中湧現作活生生的情緒，又在聽者的心間直接化作了活生生的情緒，精神上的經驗。作曲者照着自己的所感來作曲以外，倘又用某種目的來作音樂，便算是從音樂的本質底機能的界限，踏出了一步了。此點且待以後說明。

羅采在他的著述(見前)中，有一節批評黑爾特(Herder)的“Calligone”，敘述黑爾特的思想，講到人目所見的物體的形態，如何在我們的精神的經驗中變了形(這種變形，據說是模寫藝術的根本的要素)。因為他所說的，亦可以為人耳所聞的印象之在人們經驗內變形這事實的論據，所以就把他的全文引用在這裏：——

“人是精神與肉體的結合物，所以一碰到一種運動，不僅看牠便了，同時且用了我們自己的運動，將他表演出來。我們雖然不能直接地覺到四肢所傳出的運動，但我們的機能的他部分，確是受其搖動，幾同實行一樣。這是一種同情的錯覺。我們的意志活動力將變化降到四肢的狀態上，而這種運動的感覺又回到我們的意識中。這種感覺的

變化，漸次得勢，帶起細微的筋肉的緊張弛緩來，於是我們就感到欲動的意志力，體驗到自己是跟着對象的變化而變化了。

“所以，我們要能理解對象的運動，能識別那運動的特性。倘沒有這種反省力，則我們在外界所見的物象的運動，只覺得是從左向右移動的無意義的東西了。有了內部的運動與感情的經驗，我們方能從隆起的線的硬軟享受愉快，於整形中的不平衡感到不快。因了外部的狀況給我們的身體以定安，於是我們對安定感到愉快，反之，看見各部安排得不適當，我們就起不安之感。所以，物體的安排的安定不安定，是要用同情底關係去觀照的。這種許多的小感覺，集合着，使我們的身體四肢的輪廓有所知覺，且指示給我們如何的緊張，如何的刺戟以及如何的活動是睡在我們的身體內，於是我們對於外界的珍奇的對象都有所理解了。

“我們不但要洞察自然界中接近我們的現象，如鳥兒飛翔，羚羊疾馳；不僅把我們的感情的原質縮成微乎其微，去夢想那小蛙的生活，對那蛙殼翕翕的開合感得興趣；不僅對那微搖曳小樹的枝梢，喚起感覺；我們且用了理解的透澈力，突進與我們的形態殆無何等接近點的領域，將畸形的曲線，正四角形，作為機構或觀點的均整的配置，或是因了不可思議的力而浮動的東西，無論什麼奇形怪狀的形象，都把捉作可理解的特徵的快感。即一切空間的形象，只要他是我們的經驗範圍內的快不快的表象，我們都能在其間齎得美的效果。”（註）

（註）羅采這番議論，無疑地，曾引起了韋爾弗林(Heinrich Wölfflin)的論文建築的心理學序論(Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur)(Munich,

1886)。這論文爲紳特爾(Arthur Seidl)的關於音樂的莊嚴(Vom Musikalisch Erhabenen)(Leipzig,1887)一文所引用，有云，“建築上的情緒的印象，在於無意地試着要用我們的器官去模仿外界的形式這事實，換言之，即把建築的形象的存在，憑了感受這形象的我們的身體的狀態來判斷。……強固碩大柱石，給我們以緊張作用……彷彿感到我們自己是那些支撐着的柱石。……”韋爾弗林也不會忘記把他的所說應用在音樂中。他說，“倘使我們不能在音中表現感情的活動，那我們就不能在別的音中理解其意義了。”我之在本文插入這些文字者，因為我在講完第二講之後纔知道紳特爾的議論。他這議論發表在何時，沒有爭論的必要，因為羅采早就把牠暗示了。又豪塞革(Dr.Friedrich von Hausgger)的極有益的著書表現的音樂(Musik als Ausdruck)(Wien1885)，雖則在結論中陷入了對於劇的歌唱的偏激的讚賞，略覺欠缺，但那書的主導思想，也有同樣的主旨。(豪塞革與葛雷爾一樣，弄了一個錯誤，以爲言語，即使是極複雜的語句，都是原質的表現方法。)豪塞革的書，我是直至完結這講演之後纔看見的。

以上所論，倘給搬到音樂上來，自然有許多不適合的地方，不過，在聽覺的範圍內，倘加以必要的變更，也未始不可以拿來應用一下。要點便是感受物的內的經驗——即主觀化。耳所聞的對象，比目所見的對象，較爲容易考察。因爲耳聞的東西，沒有空間上的廣度，只是在時間上經過，對於牠的變化的心理作用，便是牠的全部了。目視也好，耳聽也好，都不外是神經的機能。不過目視的東西，除了要看得精細，需要時間以外，普通一眼就可以看清楚。聽覺的活動可就不同，是要聽那接續的順次的變化，換言之，要觀察那音的時刻的經過。聽音樂時的美底享樂，不在知道那些音的原因及其變化的理由，而在乎沒入了因音而送來的永續的對象之中，別無目的地將這種感覺接受了。

不論是視覺聽覺，就其快感方面說，對於我們過去所經驗的事的記憶，即對於內部所具體地意識過的感覺的記憶，是主要的要素。所以，比較這事比之初次經驗能構成更密接的連結。我們天生成能夠發聲，我們慣常用聲音來表現我們的心境，無論是用言語的聲音或是歌唱的聲音，正與用手舞足踏來表現一樣。雖說文明人當發想時不輕易逸出常規，因此動作不能成爲真的表現，言語也只留着尋常的表現，喜怒哀樂的叫聲不能便成爲音樂，然而，還好不會忘記了動作與叫喚的真意義。不管手舞足踏與舞蹈或默劇(Pantomime)其間有幾分相似，而叫聲與整理過的歌曲，相去較遠，我們對於兩方却都是就其本質的東西即極單純的活動而言。即一方是歡喜而伸臂，或是悲哀而斂手，一方是歡喜而高呼，或是失望而消沉。所以，我敢於斷言，我們所能共鳴的聲音的活動，我們都能把他感知爲人類的靈魂的過程之可以理解的表现。我們聽取這種聲音的繼續，在精神中將他經驗化了，於是起了感情的醇化與類別，這種感情的醇化與類別若單憑我們的反射運動，只覺其爲不可測的深邃的東西——換言之，音樂不僅打碎了一切的哲理，且有一種底力，可使欠銳感的靈魂覺醒，使之更加充實起來，以便去體驗有天分的藝術家所提供的充實的感情。

我不欲進而述到細部，如精究某種音的結合或某種節奏的音形有美底價值，某種形式的音樂能誘起某種的感情。問題不是關於感情的表現，却是在於音樂這東西與感情並行着而去感動人們的感情，而這感動不帶一點的勉強這些事。所以，因同音的運動，喚起全然相反的感情，今日不復成爲問題了（亨斯里克【Hanslick】的論音樂美中，說

到這事)。關於這種事，不能細述，不然就要違反我的不涉及我所謂音樂的技術這主旨了。

關於音的運動與精神的活動的關係，我已經述了一個大概，即，高度強度的上昇，速度的加增，是一種的意志力的表現，表示前進，反之，就表現退縮。至於何以會有這樣的事，無需細說。憑了我們的自己省察，我們可以知道，我們的意志力的增大，感情的高潮，使得我們的聲音不知不覺地提高而且快速，待到興奮平靜了下去，聲音也就漸歸低緩，而至於冷靜，平穩。

14. 人聲的區域的標準意義

照上面所說，可知這不是偶然的事：最能惹起我們的感覺的音的高度，是人聲的音域內的音。在這件事上，對於我們所聽到的音感覺我們自己都能發出，無疑地是有力的活動。但是並不是各人只對自己能發的音域內音才感到快感。這所謂音域是包括全人類的一般的音域。還有一種情形，便是與性愛有關；異性的音域內的各音，能使人深受感動。然而這些音達到了最高與最低的極限，便起幻滅之感。即，女聲，violin, viola, oboe, clarinet 的音域，能使男性深為感動，男聲，horn, Cello等類的音域能使女性感動，而非常高的高音或非常低的低音又漸漸地失掉了同情感。

15. 主觀化的界限

——莊嚴與滑稽——

Violin的高位置或contra-bass 的最低絃的音，鮮能直接訴與人的靈魂。這種音域內的音，是在我們之外的，便是屬於客觀的音，不是

主觀的音。因了這種音的使用，在音樂中產生了一個分科，即用沒有主觀的效果而有客觀的效果的音，將某種事象描寫出來。關於這些，且待第三講中細述吧。

音的強度有很大的影響及於我們的態度。然而強度向了弱的方面變化時，這影響就不甚顯著。聽到消失一般的pianissimo的音時，在我們的心中一定生起與這音類似的情緒，尤如遊離現世，或如聞恐怖之囁嚅，諸如此類的情緒。但是，轟轟的trombone或tuba的音，尖銳響亮的trumpet的音，在強度上比之人聲大相懸殊，因此難使我們發生同感。tuba等，於男聲固有共通點，但對於女聲，強力的fanfare可就沒有絲毫的共通點了。這些發強音的樂器常用作客觀的表現，換言之，有劇的，敘事的效果。古典派的巨匠們在純器樂曲中所以不用trombone或trumpet吹出曲調者，就是因於他們認定音樂是全部主觀的緣故。到得近世，客觀的音樂漸次抬頭，因而trombone與trumpet的使用亦漸次頻繁了。

用了三個trumpet，三個trombone，四個horn以及別的低音樂器的全隊管絃樂的fortissimo的巨響，定能給我們的感覺以原質的激動。這種巨響不易在我們的內心生活中主觀化了，却與我們對立着，現作偉大的破壞力，或超越我們之上的大勢力，因此這種音常被用作表現莊嚴的手法。對着這種音，我們驚嘆讚仰，同時只覺自己的渺小，感於牠的偉大，心中不禁起了敬畏之念（註）。席勒(Schiller)在他的論莊嚴美的講演終結，巧妙地說到描寫藝術，以為這種藝術單描出莊嚴的現象，而不提供其實質。我們不妨倣效他的論調，以為音樂

上的莊嚴，亦如其他藝術，能使我們的精神鞏固，且給我們對於美的感受性以新的力。席勒說：

僅僅的莊嚴感情，常使萎靡了的精神回復了彈力……。人支配在物質的缺乏之下的時間內，不能發見一條路可以逃避這種狀態，又不能在自己的胸中發覺了高邁的自由這時間內，自然界中不可知的物象只使人感到人智的範圍的狹小，破壞的大威力只使人感到人們對於自然界無力的無力。因此，對於不可知的東西，他不起什麼好感，對於破壞力感到恐怖，避之惟恐不及。但是，待到人們有了對自然界萬象的自由審量，待到人們在奇怪的大洪水中也能發見可久留不滅於心間的某物，則人間的周圍的奇像怪物，都能用了特殊的話語向人心訴說，而人間以外的比較偉大的物象，也成了照見人身內絕對偉大的某物的一面明鏡了。於是不再不安恐怖，却喜悅中攪着思懼去接近那人們能夠想像的可怖的事象，並且用盡了全力去設法把那永遠殘留在他們的感覺中的東西再現，以期更加明瞭地感知那應付感覺界最高點的他們的觀念的絕頂了。”

樂音的超人間的強度，及樂音高低兩方的範圍的廣度的超人間性，倘拿去與有人間性的人聲相比，其沒入主觀中的程度，顯然較遜一籌，但是仍能經驗作人間的東西，只要聽能化作印象映入我們的感情生活中，如席勒所說，有管莊嚴的兩方面的力，即同時壓抑人又使人向上，粉碎又兼更生。這種莊嚴的力，在音樂的作品中，固然常被純人間的融和力所征服，成了高度與強都有調節，主觀的感情重又加強，驅逐了受動的感情的狀態，而生起意志的自立。但是，我們不會不看到，

因了樂音的漸次升高增大，鍛鍊了又展開了人的感情，至於使他對於管絃樂的fortissimo 也能感作伸張至最高點的人們精神的壯大的表現。這事貝多芬常常使用，而且很成功。還有一點須得提及，不但強度與高度之過大者，毫無準備地提供給我們，我們無法把牠主觀化，便是普通稱為醜的概念中所有的一切性質的範疇，我們都要拒絕作‘不能起同感’，並不主觀地却是客觀地給聽取。當然，這也有幾層階段。拿bassoon 爲例，第一印象覺得是很不快的音色，即不能起同感的音。但是牠有一種滑稽味。這種特性，當牠與別的有崇高的音色的樂器合奏時，格外顯明易辨。所以海登(Haydn)常爲對照而用這樂器。但是，這樂器的數個合奏與單一獨奏，或是與其他類似的樂器併用，其效果就變得薄弱了。這好比對一個相貌可厭的人，多次接觸，也就成了習慣，不復覺得了。bassoon 以外，如套了弱音器的 trumpet，還有oboe，他們那種所謂鼻聲(Naeselnd)的音色，也會使我們感到與上述相彷彿的情形。這鼻聲的表情，不外是拿人們所抱的心地類推到音樂上來的觀念。人們的歌聲，儼然是估計樂器的音色的美底價值的尺度，的標準。所以，如同對罹了感冒的人的聲我們感覺不快一樣，對於這類的樂器的樂音也會使我們感覺不快。即不能與之起同感，而替代着音樂中表現出來的情緒的內面感受，生起了一縷憐憫之情。這種情緒與音樂上的情緒，性質上恰是相反，乃不待言。某種音色能誘起哀感，這種效果便起因於此。滑稽呀，憐憫呀，都由于不能主觀化的狀態而生起。所以重在客觀價值的樂曲，多用這種音色自較得策。詳細情形，且待以後說明。這裏我們僅僅講到什麼是音樂藝術的

原質底材料，既不觸及造成音樂藝術的樂曲形式的構成法則，也不述到有意或無意地加入純粹的樂曲形式之中的聯想手法。倘把這些手法或法則加了進去，音樂的美底價值自然要改變了。

(註) 這個思想也見出於帥特爾的書中(前舉, P.85): “莊嚴是超越我們器官的感情，所以與無限大併馳時，常表明了我們的無力……或者不如說，因此起了我們到底難於企及的概念。”他這思想是從韋爾斯林的論文得來的，那論文中云(前舉P.12): “我們察覺沒有力可以與無限大併馳——我們的關節都鬆懈了——。”這意思便是說，莊嚴逼迫我們，主觀不能發見確固的地步的時候，便生起了眩惑。帥特爾還有一句很明白的話(P.82): “人聲是別的一切樂器的力的尺度。”此外我對於帥特爾關於莊嚴的思想不能首肯者，覺得他過於用這思想來解釋一切東西了。(譬如，重視原質底要素甚過形式底要素，以致出了純粹的美的界線以外了。)但是我仍然十分樂意地引用他的定義: “莊嚴便是喚起偉大或力量的一種無限性，這種偉大或力量是客觀地壓倒的，超越人間的比類，又超乎感覺的尺度而引導我們的心意。”惹了這意思，我承認莊嚴的主觀化的可能性。

16. 結 論

我們將上面所述的的總括了一看，音樂的原質的活動不外是：——人耳所聞的樂音互相接合，因了我們有發聲的性能，又有用發聲器官來表現感情的狀態與經驗的性能，就按了那些樂音的高度與強度的特質，產生了各種各樣的美底價值。這些樂音我們不感覺其為我們身外之物，却是當聽着時我們總是主觀地感受，視若身內經驗的東西。詳言之，一般高度的上昇，強度或速度的增加，以及這些擴張的步驟的增加，是積極的展開，感到生活力與意志的增大；反之，高度的下降，強度的減退以及這些縮小的步驟的衰退，則感到消極的變化。

將這種要素作種種的結合，成爲總體，其效果與我們的精神在喜怒哀樂時所經驗的正確地相呼應，只是這些感覺與實感迥然不同，與伴有苦痛的現實相去很遠，這須特加注意。凡有的音樂，特別是優良的音樂，雖說多由作曲家用現實世界中所體驗過的種種心地，如悲喜之類而作成，但是那藝術作品振作了作者，他在音中吐露出的苦惱的呻呼已變成了慰撫他的音，在美的形式中橫流了。他之與爲創作之核心的現實世界的交涉，在作者自身已消失淨盡了，他用了在自己作品中所表現的東西，將他的經驗概念化了。所以，近代的音樂批評家解剖名家的作品時，常去參照作曲當時的那作曲家的記事錄，日記之類，以期尋出植根於作曲家的靈魂底裏的作品的源泉，這好比看見開花的草生根於泥中，就去掘翻冷冷的泥塊給花以滋養，既是可喜，又是很可感激的。

可見對於音樂底效果的原質底要素的答案，也可爲音樂的實質如何這問題的答案了。——這所謂音樂是指絕對音樂而言，即從人的心情直接流露出來的音樂，這種音樂除了作爲藝術家的心情的自發的顯露而存在之外，別無意義。至於音樂形式的要素是如何樣的東西，且待次講加以考察吧。

【譯者附言】次講爲音樂的構成底要素，本刊第三卷第二期起繼續刊登。

匈牙利的音樂

門馬直衛著
穆 靜譯

一般說起匈牙利常和奧國併在一起，然而在音樂上，非分開來說明不可。什麼緣故呢？因為奧國幾乎完全是德意志人種，反之，匈牙利混居着種種的人種。其中最多的，是真的匈牙利人的馬其亞人種，吉卜西人，德意志人，猶太人，斯拉夫人，希臘人等。故其音樂有一種與他處全然異趣的特異性。

去今約一千數百年前，亞細亞地方有叫做 Huns 的人種侵入了歐洲，在其地建立國土。這便是今日的匈牙利。所以匈牙利的中心人種，是亞細亞系。因為久居在歐洲，以致如前所述成了多數人種的混居地了。在這一點，匈牙利的音樂與西班牙的音樂，是非常相似的。不過西班牙方面，亞細亞（阿剌伯）的侵入的年代較近，且其土地偏在大陸的一隅，和他國很少交涉，因此牠的音樂並非近世的，却保有着中世的或亞細亞的特徵。反之，匈牙利方面，介於東西兩洋之間，和德意志，俄羅斯等來往頻繁，很受牠們的影響，所以匈牙利的音樂，一方是亞細亞式的技巧的裝飾的，同時他方是非常近代的。

有叫做萊蘭德 (Leland) 的人，謂匈牙利的吉卜西人“比其他歐洲的人種，有更深廣而且獨創的音樂的感情”。實際，匈牙利的吉卜西人的音樂，是現今歐洲音樂中最有特徵的之一。牠是熱情的，色彩的。這有幾種原因：

(1) 匈牙利的音階與別處不同。匈牙利的音階普通是短音階，然這個短音階與普通的不同，第四度是升高半音的。即第四度作了增四

度。例如A B C D# E F G# A。這種音階在給與異常的強烈的效果上，很有力量。

(2) 匈牙利的旋律也和普通的異趣。牠是一種特別的東西，盛用着亞細亞人的華飾。

(3) 匈牙利的節奏也是非常特別的東西。拍子大抵是二拍子，切分法很多用到。

因這種種，匈牙利的音樂便成了特別的東西，惹起了許多人的注意了。

在匈牙利作為名物而存在着的，是我們知道為“吉卜西樂隊”(Gypsy band)的一種遊歷詩人的團體。這種團體，在匈牙利境內，幾乎窮鄉僻壤都有牠的蹤跡。所用樂器是Violin和Cembalom。Cembalmo是拍節奏用的。當第一Violin把一個熟知的旋律，附了些華飾即興地奏了起來的時候，其他的奏者便本乎直覺給配起和聲來。樂譜是不用的。

匈牙利的舞蹈中有名的，是Czardas。這Czardas據說是因了最初舉行這種舞蹈的旅館而得名。普通由兩個部分構成，第一部叫做Lassen，徐緩速度，一般用短調作成，富於憂愁性。第二部是激烈急速的Friska。待到速度增加到了極端，便又回到Lassen

把匈牙利的音樂加以藝術的整理的人，很不少。其中特別有名的，是李斯德(Franz Liszt, 1811—1886)。李斯德在他的“匈牙利狂想曲”(Ungarische Rhapsodien)，將匈牙利的音樂化成了永遠有生命的藝術品。

中國古代音樂及樂器的發 達與變遷 下篇

吳繩海

以下將各種樂器的變遷一一加以敘述。

1. 琴 在琴操中載得有這樣的話：「伏羲作琴修身理性以反其真」琴在伏羲時或者已經有了。在舜的時候又作五五絃，歌南風詩。文王，武王又加二絃成爲七絃，以象七星。關於琴的構造，琴操中的說明是「琴長三尺六寸六分以象三百六十六日，廣六寸以象六行，文上曰池下曰沼，廣後狹以象尊卑，上圓下方以法天地，五絃以象五行，大絃爲君，小絃爲臣，後加文武二絃，取剛柔以合君臣之義」。三禮圖的敘述是「琴之第一絃爲宮，第二絃爲商，次爲角，次爲徵，次爲羽，次爲少宮，次爲少商」。秦漢以前琴的制定似乎是上述的樣子。春秋的時候有伯牙和師曠的鼓琴的故事，漢成帝時有張世安鼓琴成「雙鳳離鸞」之曲，司馬相如歌「鳳兮」之曲，蔡邕作焦尾桐的琴的記錄。晉時有戴逵，稽康，宋時的臨川王義慶的妓妾作「烏夜啼」的琴曲，梁時元帝的纂要裏面，古琴有清角，鳴籥，脩祝，藍脅，號鐘，自鳴空中，繞梁，綠綺，焦尾，鳳凰等等的名目。唐太宗時蘇易簡作越江吟的琴曲，又將竇賀若弼作的「琴曲十小調」改爲「不換金」。宋朝有「瑤池燕詞」琴曲。「越江吟」最饒風趣，牠的詞句是：

「非雲非烟瑤池宴，片片碧桃，冷落黃金殿，蝦鬚半捲天香散，
春雲利，孤竹清婉，入霄漢，紅顏醉態，爛漫金輿轉，霓旌影爛簫

聲遠」。

2. 瑟 帝王世紀中記載有「伏羲作瑟三十六絃」，和漢書中記載得有「黃帝命素女鼓瑟，帝悲不止，故破五十絃」。禮記中述及瑟的構造是「瑟琴類，長七尺二寸，廣一尺八寸，有二十五絃」等。瑟若是伏羲時所造，在黃帝時當然是可以供實用的了。周代的時候瑟的制也規定了。其他散見在各文獻中關於瑟的記載也不少。例如荀子勸學篇中，瓠巴鼓瑟，遊魚也到水面上來聽，有名的「膠柱鼓瑟」這句話是出在揚子中的，蘭相如傳中也有趙惠文王和秦王會於灑池鼓瑟等等的記載。總之在秦漢以前瑟的使用已經是有如此的記錄可考，漢以後關於瑟的記載在史書上更多了。

3. 笛 據前律歷志的記載的大意是黃帝命伶倫到大夏之西，崑崙之陰去取了竹來，從兩節切斷吹之，成黃鐘之宮，制十二笛，聽風的鳴聲，雌鳴六和雄鳴六，比做黃鐘之宮，而且這也就是十二律的起源。風俗通中記載得有笛的構造，「長一尺四寸，有七孔，笛音一定，諸絃歌皆從笛爲正」。笛的出處有雲夢之竹，衡陽之幹，柯亭之竹等。楚時候的宋玉曾作得有「笛賦」。西京雜記中記載得有高帝入咸陽宮的時候，在府庫中發現了三尺三寸長的笛，六孔的銘上記的是「昭華之管」。漢時有馬融的「長笛賦」和伏滔的「長笛賦」。晉大始十年荀勗，張華使郝王鼓箏，宋同吹笛的事蹟。其他例如陶潛，阮屺等俱有關於笛的詩文。唐明皇月夜登樓，使貴妃的侍者紅桃歌涼州曲，依曲吹玉笛之類的風流韻事，在雜錄中記載得有，到現今還是有名的。唐以後關於笛的詩歌更加多了。

4. 鼓 黃帝內傳的記載是黃帝和蚩尤戰的時候，玄女為黃帝造了一個夔鼓以當電雷。用夔皮造的鼓所以有這樣的名稱。六帖中說唐堯時就有敢諫鼓，周禮中記載得有「韓人冒鼓必在啓蟄之日」，禮記中記載得有「廟堂之下，懸鼓在西，應鼓在東」等等的記錄，其他在左傳，古今樂錄，始興記，後漢書等類的書中俱可找出關於鼓的記載。例如禰衡做了曹操的鼓吏後，漁陽三搥，蹀躞而舞的故事，到現今仍是誰也知道的。唐朝的時候，在羯鼓錄中記載得有明皇使花奴的故事。•開元遺事中更記載得有明皇因花苑的百花盡皆凋落，擊鼓催花，花柳皆發等神妙而且風雅的遺事。在宋朝，蘇東坡的詩中都有「腰鼓有面如春雷」的句子。

5. 角 徐廣車復儀的記載是：「角前世未載，或云本出北方，驚中國之馬，又或云黃帝時請製角二十四以警衆」。秦以後由北方傳來的角和黃帝時所製者是否相同，現今是不得而知，總之，黃帝時已經有了角似乎是事實。通禮元纂中亦記載得有：「蚩尤帥魍魎與黃帝戰，帝始命吹角作龍鳴以禦之，軍中置之以司昏曉」等。秦漢以後，邊塞的胡角用以和詩歌一同歌唱的記錄非常的多，在唐以後的記錄，較之前代更加多了。

6. 磬 據世本的記載磬是堯的臣子名無句者所作，樂錄中又稱磬是磬叔所作。尚書中載得有夔的話「擊石拊石百獸率舞」。這裏所謂的石就是磬，磬是由堯到舜的時代就使用的了。淮南子中「禹以五音聽政，懸鐘鼓磬鐸，置鞀，待四方之士」的話，我們也可以推想到周以前就有磬了。而且我們可以找得出磬除了作為樂器的使用以外，還

有相當的價值。例如國語中記載着魯的臧文仲因為饑年用玉磬到齊去告糶。左傳中也記載得有齊侯用「紀獻玉磬」賂音的故事。此外漢書，洞冥記等書中亦記載得有關於磬的記錄。還有很有名的故事，就是楊妃善擊磬，去取了藍田玉來，彫成非常精巧的磬，後來明皇幸蜀的時候將這磬給於太常。

7. 簫 風俗通的記載是：「舜作簫，其形參差以象鳳翼」。五經通義中記載得有簫的構造是：「編竹爲之長尺有五寸」。博雅中的記載是：「簫之大者二十三管無底，小者十六管有底」。有名的伍子胥鼓腹吹簫乞食於吳市的故事，也是記載在史記中的。莊子齊物論中的所謂的「人籟」，也是簫的變稱。秦漢間吹簫有名的人有秦女棄玉，仙人簫史等，漢元帝，靈帝等。秦漢以後簫的發達更盛了。

8. 鍾 周禮的記載稱鍾是鳧氏所作。尚書大傳中稱天子左右各有五鍾。爾雅將鍾分爲大中小三類，稱爲鏞，剡，棧。鍾的構造在周禮中記載的是：「兩樂謂之鈸，鈸之間謂之干，干之上曰鼓，鼓之上曰鉦，鉦之上曰舞，鍾懸曰旋，旋虫曰幹，鍾帶曰篆，篆之間曰枚，枚之間曰景，凡鍾磬各有筭虞寫鳥獸之形，大聲有力者以爲鍾虞，清聲無力者爲磬虞。」古今樂錄中又稱六種金屬的樂器全是鍾類，今分別如下：

- 一、 鍾
- 二、 鏞 形如鍾較大。
- 三、 鐃 鐃干，圓如椎頭，上大下小用以和金鐃鼓。
- 四、 鐃 鉦，形如小鍾，行軍時用以鼓節。

五、 鏡 形如鈴無舌，有柄可執。

六、 鐸 形如大鈴。

古時的鍾有大林鍾，景鍾，九龍鍾，十龍鍾，千石鍾等名稱。鐘在周代用的是非常之多，禮記，周禮，三禮圖，樂什圖徵，韓詩外傳等書中都載得有周代的鐘。其他關於鐘的故事在各文獻中散見的也很多。

9. 缶 缶就是水盞。堯時的「擊壤而歌」的壤就是和缶一樣的瓦器。但是又有一說，認為壤並非瓦器是用木做的形像如履一樣的東西。就算堯時的壤不是和缶一樣，周代確是已經有缶了，毛詩中有「坎其擊缶，宛丘之道」的句子。釋器文的解釋缶是瓦器，可以擊疏或者節樂，又可以盛水盛酒，所以稱為水盞。戰國時秦趙會於緄池的時候，秦王擊缶的事實，就可以證明周代是已有缶的了。

10. 笙 爾雅中稱大笙為箏，小笙為和。說文中有笙的構造的說明。大意是笙有十三簧，聲如鳳鳥。笙是從周代有的，但據說文似乎是從舜時就有的了。穆天子傳中明明是記載得有周時候的「吹笙鼓簧，中心翔翔」這樣的歌句，其他各文獻中也有笙的記載，例如韓子中的南郭先生吹竽的故事到現在還是很有名的。周代是很盛行吹笙。白虎通中列舉得有善吹笙的周的王子，晉董雙成，漢桓帝，魏杜夔等人。晉以後有潘岳的笙賦，王廣的笙賦，李白的笙篇等有名的文字。

11. 琵琶 琵琶本來是胡中的樂器，這兩字的意思是手向外彈絃稱為琵，向裏拘絃稱為琶。琵琶的發源似乎是在秦代。風俗通中稱琵琶是近代樂家所作，不知起於何地。牠的構造是長三尺五寸，表示天地

人和五行，四絃是象徵四時。漢晉以後善於彈琵琶的人和關於琵琶的文章也不在少數。在唐代關於琵琶却出了一件可注意的記錄，就是在唐樂志中述及琵琶是由西舍利國獻來，和龜茲國所製者相同等等。（此處無詳述的篇幅，只得待以後的機會了。）此外在貴妃外傳中亦可以看得出當時琵琶盛行的敘述。白樂天的琵琶行，到現今還是膾炙人口的。唐宋以來直到今日，琵琶是成爲民間樂器之一了。

12. 箏 箏是秦樂，相傳是蒙恬所造。五絃筑身，并，涼二州的箏形如瑟。箏的構造在阮瑀的箏賦中是長六尺以應律數，十二絃象徵四時，柱高三寸以象三才。魏晉以降關於箏的詞賦作得很多。顏愷之侯瑾，陶融妻之陳氏，阮瑀，傅玄都有箏賦。杜甫，李白，蘇軾人等的詩中，也時常有箏的詩句。

13. 箏篥 箏篥就是笳管，用蘆葉做頭，截竹爲管，本來是出於胡地的樂器，據說文所記，出處雖是胡地，但可以推想是秦漢以下所製的東西。箏篥本名「悲栗」，原來是龜茲國的音樂，因托的聲音悲咽如笳云。傳來的時期是秦或是漢雖現今已不能確定，但傳來的路徑大概可以確定爲由龜茲經過西域而傳到中國來的。唐時尙未見多用，只有明皇幸蜀的時候，能夠吹貴妃所作的「雨霖淋曲」的人，僅有張野狐一個人用箏篥吹她作的曲，因之這曲也得傳了。唐宋以後箏篥漸漸才占了重要的地位。

14. 篳篥 篳篥又名「坎侯」。吳兢的解題中云：漢武帝祭「一大后土」的時候，命樂人侯調吹琴作坎侯。後來坎侯的音，訛做了篳篥。樂府錄稱篳篥是鄭衛之音，亡國之聲，所以號爲「空國之侯」。其制

有二十絃云。事實上鄭衛的時候已有了箏，與否現已不可考。同時「釋名」中稱箏是出於桑間濮上之音，又似乎是周代的製作了，但這也不能確定為事實。不如視為漢武時候所造最為確當，由白帖的記載看來，似乎是由西域傳來的。魏高陽王雍的美人徐月華彈「臥箏」，作「明妃出塞曲」是很有名的。彈箏有名的詞句，例舉下列二種。

國府樂手彈箏，赤黃條索金塔頭，早晨有勅鴛鴦殿，夜靜逐歌明月樓。

大絃似秋鴈聯聯度關，小絃似春燕喃喃向人語，手頭疾，腕頭軟，來來去去似風捲，聲清冷冷鳴索索，乘珠碎玉空中落，美女爭窺玳瑁簾，聖人捲上珍珠箔。

15. 筊。筊是北方人用蘆葉捲起來吹的樂器。漢張騫自西域將這法子傳來，但當時只知道「摩訶兜勒」一曲。後來李延年更因胡筊而造出「新聲二十八解」來，成為武樂，有「出塞」，「入塞」，「楊柳」等十曲。李陵答蘇武書，是很有名的形容胡筊的文字。晉劉琨視胡人包圍於晉陽，中夜乘月登樓奏胡筊，使那些胡人都起了望鄉之思，胡人果然棄圍而去。這也是關於筊的一個有名的故事。

16. 阮。通典中云阮就是晉的琵琶。唐武后的時候自蜀人蒯郎的古墓中發掘出一種銅器，形似琵琶而圓。但是阮的製造是始於晉代的阮咸，阮咸命匠人用木製造，稱做「月琴」。所以「月琴」又稱「阮琴」。阮咸所製的「阮」備有五音可彈。近世改為方形較小，以成雙韻，仍舊稱做「阮」。依琵琶的樣子做的稱為「要琵琶」。月琴在今日

是成爲很俗的一種樂器了。

17. 拍板 魏晉的時代，宋識善於擊節，用拍板代擊，這就是拍板起源了。樂府雜錄中尚無拍板的譜，明皇命黃番綽製譜。宋代又稱做檀板。

18. 方響 方響形似應石，用鐵所作，但仔細看來，似乎是由編鐘轉變出來的東西。始於梁時，琵琶錄中有關於方響的敘述，李尤方所作的方響歌，敘述牠的聲音：

迴風繞指驚泉咽，季倫怒擊珊瑚催，靈芝整鬢步搖折，十六葉中侵素光。

以上十八種樂器的起源及變遷大都極概略的敘述了一下，總括的看來，琴，瑟，笛，鼓，角，磬是始於堯舜之前；簫，鐘，缶，笙是舜以來經過夏，殷，周三代所造；琵琶，箏，箏篋是造於秦代，用於漢魏以後；箏，箏篋是造於漢代，經過魏，晉，用於唐，宋，元，明之間；阮，拍板是造於魏晉；方響是造於梁。其中有一部份傳到現今，已是將近絕跡，很少有人能夠吹奏，其他一部份到現今却成爲很通俗的樂器了。

(完)

槐花集

小學音樂教材

黃恩壽石聲淮作

定價 長沙書院坪
二角 大有書教育用品社代售

廬山會傳奇

蔣士銓

(末大匡君上)秋英已綻菊枝黃仙院初焚壽字香試看三星輝朗處紫
薇花對紫薇郎小仙廬山大匡君是也今本山有古槐三株枝承雨露配南國
之甘棠秀絕寰區作西江之廣蔭常有慶雲籠罩其上今日聞福祿壽三星齊
來照臨已曾約兄弟小匡君同去一觀敢則到來也(老旦小匡君上)伯仲之
間原洒落神仙而外足遨遊哥哥請行(合)

(仙呂過曲)(醉扶歸)參天材大皆梁棟香柯古葉自
蔥籠百尺依稀嶧山桐豫樟白日翻風動(皂羅袍)說甚東
南竹箭枝摩太空絕勝徂徠松柏根蟠臥龍雲烟中有神靈
擁(排歌)影卓午星正拱朝陽鳴鳳正嚶嚶(下)

(五老白髮金冠錦被全白鹿銜芝隨上)

(南呂過曲)(梁州新郎)(梁州序)風標高峻鬚眉滿
洒巍然天半相偕肩隨如是何須左拍洪崖(淨)我等乃廬山
五老是也列兄你看秋光濃郁山翠空濛前面雲霞變星彩光明不知有何
祥瑞同向前山一觀何如(衆)使得恰好氣籠川岳光應星辰一朵紅雲蓋
高樓何處也紫微開去問匡家兄弟來呀那邊天子幃下有古槐三株烟凝
霧合佳氣非常(賀新郎)神仙事山靈解聽笙鐘萬壑吹天籟
(本序尾)烟霧底有人拜(下)(小旦淡粧仙扮上)

(懶畫眉)懶與甄妃鬪明粧閒聽潮音下馬當何曾輕
易嫁彭郎婀娜誰見凌波相堪笑詩人直恁狂

峯巒爲髻月爲梳分領江天是小姑鑿翠幾人開戶牖仙山樓閣易
 糊小神乃彭蠡小姑是也驅魚龍而引駕控笙鶴以凌虛往來烟水之
 間游戲江山之際今日天闊波平不免去約大姑向匡廬一游則個

(前腔)螺黛青青鏡中央若有人兮啓曲房塔鈴風外
 語 則問蓮花誰替弓鞋樣銀榜該題履道坊

(旦下大姑上)

(前腔)風滿靈旗自飛揚葉葉輕帆下皖江蛾眉新號
 水仙王威儀莫道人無兩嬌小憐他姊妹行 (女兒港口小江
 神羞煞人間妒嫉津生受江村兒女拜大姑原是女兒身我乃江神大姑便是
 那邊小姑到來須索迎他(小旦上)鏡中雙影合江上兩峯平(旦)妹子何往
 (小旦)江山清晏人壽年豐正該及時尋取佳勝欲扳仙駕向廬山一遊(旦)
 如此便去(合)

(前腔)敷淺高原翠帷張九疊屏風三石梁秋江如帶
 繫潯楊銀河倒挂青天上(旦)你看那邊茂林中好熱鬧也爲問羣
 仙底事忙(外白髯黃蟒袍仙裝背葫蘆上)

爲霖安衆望出岫本無心兩仙稽首(旦)仙師何來(外)我乃明代老寧
 王平生最愛匡廬入山學道自號臙仙兩仙主何洞天向未相識(旦小
 旦)我等乃大小孤山之神偶然游戲至此敢問葫蘆中是何靈藥(外)
 此乃本山六時雲氣被我陸續收藏在內每當風日清美孤峯坐嘯時徐
 徐放之聊以自娛耳(小旦)前山異彩飄揚不知有何勝會(外)此乃星
 聚三槐非常之慶小仙亦欲出彩雲擁護(旦)原來如此同去一觀便了

(外)仙姑這雲呵

(北梁州第七)映靈台祥烟華旭佐薇垣甘雨和風可
知道玉皇原愛紅光捧臬金爐氤氳爲彩護龍麟上下相從
煥朝廷文章五色紀官僚爵秩三公合虹霓千門佳靄門岩
巒一帶奇峯 則見他 出深山布護瀰漫倚青天飛揚洒落離
絳霄舒卷從容登封獻頌這飄飄未許神仙控向人寰隨意
湧慰蒼生著眼江天雨露濃人壽年豐

(旦小旦下)(內奏樂外揭葫蘆繞場放雲衆仙童持雲上遮定場面內

將三槐置場中雲漸漸開外領仙童舞雲下)(末生小生扮三星上)

南仙呂
入調雙(忒忒令)爛輝輝龍光射天明顯顯星精同現只這雲
嵐一幅是廬山真面 可愛他 映芙蓉秀南天那疏林際康王
谷水晶簾乍捲(生)我乃天福星君(小生)我乃天祿星君(末)我乃長
庚星君這廬上真乃洞天福地神仙窟宅也(生)我等今番陟降須擇一最佳
勝處以彰輝映(小生)那邊三株古槐天挺奇秀試爲照臨何如(末)妙極正
是三公喬木千年壽奔葉孫枝五代榮(各倚一槐坐介)(合)

(嘉慶子)看古柯疊萃龍勢展不記當時手種年何異
靈光魯殿森瓊樹畫階前添月蔭玉堂邊

(五老東上二匡君二姑西上列侍介)(合)

(江兒水)五老移仙履三星合彩躔山中別有蓬萊院
雲間合有神仙眷堂前兼有瓊瑤饌鳳詔銜來光豔氣轉鴻

鈞不比尋常良宴(淨)天保定爾以莫不興(副淨)如出如阜(丑)如岡如陵(二雜)如川之方至以莫不增(末)如日之升(老旦)如月之恆(旦)如南山之壽不騫不崩(小旦)如松柏之茂無不爾或承(三星)多福多壽多男子(衆)共拜三台拱列星(白鹿銜芝上中立)(雲童暗上介)(合)

(川撥掉)朱霞豔護雲芝一朵圓愛白鹿特地盤旋(三星)盞華簪一班列仙望香爐凝紫烟望東林開白蓮(合)

(前腔)水飲西江清且漣人似匡廬壽永綿奏笙歌一曲延年(三星)大羅天何殊世間桂輪秋照幾筵菊花香樸幾筵(合)

(尾聲)三槐自昔風流擅今夕三星不在天都向人間作善緣(衆下雲童舞雲下)

介紹唱片 勝利公司出品

5 4 4 6 7 應 尙 能 獨 唱

1. 小 詩 2. 思 鄉 3. 教 我 如 何 不 想 她

5 4 5 1 5 男 女 四 音 合 唱

1. 長 恨 歌 2. 目 蓮 救 母

5 4 5 1 4 男 女 八 音 合 唱

1. 抗 敵 歌 2. 國 民 黨 黨 歌

音樂簡要字典

O }
Od } (意)或者；或。

蕭而化

Obbligato(意) } 字義原意爲“需要”或“要求”今日於音樂上通義作爲

Obbligat (德) } 助奏或助伴奏之意。即於一旋律上以對位法式作以

Obblige (法) } 另一旋律以助伴之。

Ober(德)於上……，上。

Oblique (motion)(英)斜行的(進行)。

聲部中一部保持他部上行或下行。



Oboe (英)木管高音樂器之一種。有九或十四個鍵。音域有二八音及七音。至 b^b 自 a_3 。

Oboe da caccia(意)大型Oboe，低音-Oboe。

Oboe d'amore(意)Oboe 之一種。較普通Oboe 低三音。

Oboista(意)Oboe 演奏者。

Ocarina(意)鳥形之吹奏樂器。

octave(英)(1)八音；八音音階。(2)八度音程。hidden (或Concealed, Covered) Octaves 隱伏八度。Consecutive Octave 連續八度。

Octave-coupler(英)使上或下八度共鳴之音栓(stop)。

Octave-flute(英)即piccolo；小型洋笛。

Octet(英)八重奏之樂曲。

Octuor(法)全上。

Octuplet(英)八連音符。八個
同值音符與同值的六個全
值音符全值。



Ode(希)歌曲；歌調。

Odeon(希)公共音樂演奏之處。

Oder(德)或。

Odeum(希)odeon。

Oeuvre(法)作品；樂曲。

Off(英)推入風琴之 Stop(音栓)。

Offen(德)開放。

Offertoire(法)

Offertorio(意)

Offertorium(拉)

Offertory(英)

} 獻樂。羅馬教會中祭獻時所奏樂。

Oficleida,-e(意)Ophicleide。

Ohne(德)無；沒有。

Omnes(拉)全；所有。

Omnitonic (英)

Omnitonique(法)

} 能發所有之音；半音(樂器)。

Ondeggiamento(意)振蕩；搖動。

Ondeggiante(意)如振蕩然。

Onduliren(德)戰動音。

One-line(英)於音名之後畫一小線，如 C'……表示音之一定高度。

One Step(英)二拍子之舞曲。

Open(英)開放。

Open diapason 風琴之開放音。

Open harmony 散位和聲；開放和音。與密接和聲對稱。

Open Pedal Piano 下右方之Pedal。

Open notes 或 one tones 絃樂器上之開放音。未按截絃位所發之自然音。

Open String 開放絃。

Oper(德) }
 } 歌劇。樂劇。發源於意大利。集聲樂器樂及其他姊妹藝
 Opera(意) }

術之大成，常分爲數幕，(亦有獨幕者)開演前多有管絃樂偉大之序曲，予觀衆以劇情之概念。

Opera bouffe(法) }
 } 輕歌劇；較小之歌劇。
 Opera buffa(意) }

Opera Comique(法) 喜歌劇，

Opera Seria(意) 即 grand opera 無科白之大歌劇。

Opera Lyrique(法) 抒情歌劇。

Operetta(意) }
 } 小型歌劇；有白詞之歌劇。
 Operette(法) }

Ophicleide(英) 低音銅樂器。今日使用者甚少。

Opposite motion (英)反行進行。

Oppure (意)或，或者。略寫為Opp。

Opus (拉)作品，略寫為Op.其後常附有數字表明作品第幾號。

Oratorio (意) } 敘述聖經故事之大規模聲樂曲。含有戲劇意味，

Oratorium (拉) } 以管絃樂或風琴(或二者並用)為伴奏，但不扮演。
聖劇。

Orchestra (英，意) }
Orchester (德) } 管絃樂。絃樂，管樂，及打擊樂合奏之大集
Orchestre (法) } 團。

Orchestral (英)管絃樂的。如管絃樂的。

Orchestration(英)管絃樂法；；管絃樂編曲法；管絃樂組織法。

Orchestrion(英)自動管絃樂器。

Order(英)和音位置之排法。

Ordinario (意) 普通的；常用的。

Organ (英) } 風琴。教會用風琴，以管發音。有手彈之鍵數盤及足
Organo (意) } 用之鍵一盤。普通家庭用之風琴以金屬簧舌發音，規
Orgel (德) } 模甚小，可以遷移。故有管風琴Pipe organ及簧風
Orgue (法) } 琴Reed organ之分。

Organista (意)風琴演奏家。琴風家。

Organ-point (英) }
Orgelpunkt (德) } 和聲學上之低音固定和音；長音。

Organun (拉)(1)風琴。(2)中世紀時，最初之和聲法。常為二部五度平行或四度平行。

Ornament (英) }
Ornamenti (意) } 裝飾音；華彩裝飾。
Ornemens (法) }

Osservanza, Con (意)注意，嚴格地。

Osservato (意)嚴格的。嚴密地觀察。Stile Osservato嚴格的形式。

Ossia (意)或者。(與Oppure, Ovvero全)

Ostinato (意)固定的。Basso Ostinato 固定低音，變奏曲之低音主題。

Ottava (意)Octave, 八音。於樂譜上常略為8va或8……表示照音符原位高八度演奏。Coll'8va……以音符原位及其八度全奏。Ottava alta高八音演奏，Ottava Basso 低八高演奏。

Ottavino (意)Piccolo flute。

Ottetto (意)Octet

Ou (法)或；或者。

Ouvert (法)Open。

Ouverture (法，德)Overture。

Overblow (英)使管樂器發泛音。

Overtone (英)泛音。

Overtura (意) }
Overture (英) } 序曲。前奏曲。Opera之開幕前奏曲。或似類其形式之樂曲。

Ovvero(意)或，或者。

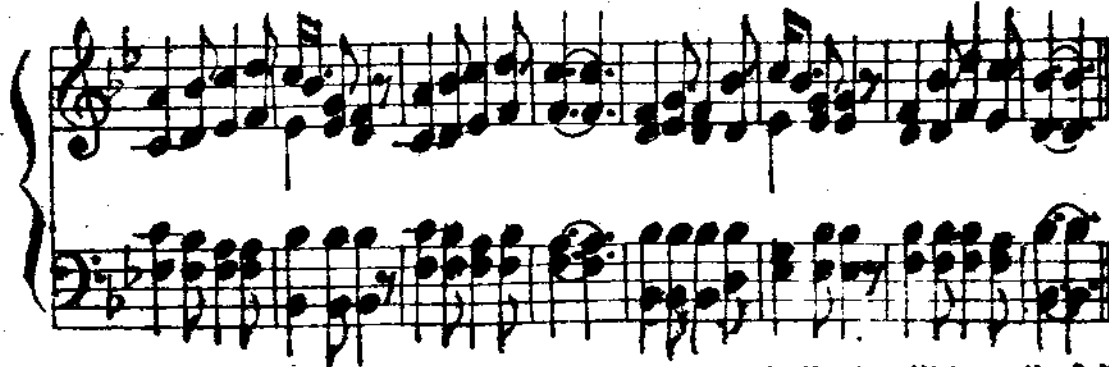
二部形式

繆天瑞

§23. 二部形式的原則 簡單的樂曲，由上面說明的樂章一個而成立，但很多時候，僅有一樂章的樂曲視為希有的東西，頂簡單吧，也用兩個樂章構成一樂曲。這種形式的樂曲，叫做二部形式(Binary Form)樂曲。結合動機成為樂節，結合樂節成為樂句，結合樂句成為樂章，結合兩樂章成為樂曲。再則，結合二部形式樂曲而成大曲，如何的大曲，都由二部形式的樂曲而成立。二部形式是樂曲的形式的根本。

二部形式樂曲的明瞭又簡單的實例，以讚美歌為最宜。34例的讚美歌137首的全曲如下：

(第五十九例)



這由等長的二樂章而成。兩樂章之中，含有共通的樂句。作式解之，如下：

$$\overbrace{A + B} + \overbrace{C + B}$$

(本章以下，單獨的ABC等記號，表示一樂章，表示結合的樂句，則用 $\overbrace{\quad}$ 。)

兩樂章用同樣和絃的完全靜止來終結。下例稍有不同。



前樂章的結尾是主和絃，和絃的第三音現出在高音上。其構成樣式如下：

$$\overbrace{A + B} + \overbrace{A + C}$$

下例與59例同樣式，兩方的後樂句，都是不規則形式，延長成五小節。

(第六十一例)

§24. 二部形式的實例 大體說來，民歌與舞曲多作這種二部

形式。民歌中最簡單的“Santa Lucia”，試拿來一看，

(第六十二例) *Donsa Santa Lucia*

即 A + A + B + B

第八小節的曲調是第五度音，和絃是主和絃。這裏是樂章的終結

，故宜用主和絃

有名的民歌蘇格蘭的釣鐘草，最後的玫瑰都與這同形式。



上曲形式為 A + A + B
(第六十四例) A B *The Last Rose of Summer*

The image shows three staves of musical notation for 'The Last Rose of Summer'. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is divided into sections labeled A and B. The second and third staves continue the melody, with a section labeled C appearing in the second staff.

上曲是 A + B + C + C'，第二樂章轉入同調子記號的短調，而終止於其調的主和絃。再由 a caPo 使 A B 反複一次。這種形式在歌曲中非常多見。又第二樂章的結尾轉入同主音的短調上，在二部形式樂曲上，也是常常見到的。

簡單的二部形式，如前舉各例所示，是歌曲中最多見的形式，故又名歌曲形式(Liedform)。現在舉一個非歌曲的例。便是莫查德的美奴愛(Minuet)，由三個樂部而成，第一部為美奴愛，第二部為中

部(Trio)，第三部同第一部。這裏所載，為美奴愛的全曲，為考察這曲，有把牠分為兩個二部形式樂曲來研究的必要。

Mozart Minuet, No. 2

(第六十五例)

The image shows the musical score for Mozart's Minuet No. 2, divided into two binary forms. The first binary form is labeled '(第六十五例)' and consists of three staves of music. The second binary form is labeled 'Trio' and also consists of three staves of music. Both binary forms are marked with '(4)' and '(8)' to indicate measure numbers.

第一個二部形式，是 $A + B + C + B'$ 。A 不重複出現。

第二個二部形式，是 $A + A' + B + A'$ ；較前曲，形式上稍為簡樸。

○(關於這個樂曲，在第五章將再加以說明，望讀者注意。)

前舉各例，第一樂章都以完全靜止或主和絃的假靜止而終結，然而也有用半靜止來終結的。這時，各樂章的長度，互相一致，照規則都作八小節，最為安全。

§25. 海登的實例 下例為二部形式稍加變化者，要充分給以注意。樂曲由A與B兩樂章而成，但B的長度二倍於A，藉以破除單調。

(第六十六例) Haydn

The musical score is presented in two systems. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G2. The second system continues the piece, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are dynamic markings 'p' and 'f' throughout the score. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for both the right and left hands. The first system contains five measures, with labels (4c), (5), (5a), (6), and (6a) positioned below the bass staff. The second system contains one measure, labeled (8=4) below the bass staff. The third system contains two measures, labeled (4a) and (8) below the bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

第一樂章只有八小節，這樂章到終結重又出現。中間的十六小節便是B了。這個B在中途用種種的延長法，雖可歸納為八小節，但形式上仍是十六小節；而對着2 A保住均衡。這種不規則形式，在大曲上頗多類例，須特別注意。

「未完」

本會工作報告

九月份

視導民衆音樂方面

1. 昌新舞台：a. 指導排演「一本至六本寶翠娥」「天香慶節」二劇。b. 視察「八百八年」，「絨花計」，「斬黃袍」，「葭萌關」，「麻姑獻壽」，「一本至六本寶翠娥」，「樊梨花」，「大登殿」，「牛頭山」，「瓊林宴」，「李鴻章攻打岷山」，「天香慶節」，「遼宮慘史」，「豔陽樓」等劇及電氣鋸人等魔術，並填視察紀載表。
 2. 德勝舞台：a. 審查「血濺桃花扇」說明書及「奇劍姻緣」提綱。b. 視察「禍起焚椒」，「戰宛城」，「血濺桃花扇」，「路遙知馬力」，「奇劍姻緣」等劇，並填視察紀載表。
 3. 新興舞台：a. 審查「民族英雄」提綱。b. 視察省劇「道情試帖」，「改良蔡明鳳」，「正德戲鳳」，「湘子化齋」及平劇「長坂坡」，「百花亭」，「大破金刀陣」，「罵殿」等劇，並填視察紀載表。
 4. 新新遊嬉正場：a. 指導排演「五美圖」一劇。b. 視察「五美圖」，「二三四本珍珠塔」，「七星圖」等劇，並填視察紀載表。
 5. 新新遊嬉分場：a. 指導排演「滴血珠」一劇。b. 視察「滴血珠」，「王婆罵鷄」等劇，並填視察紀載表。
 9. 明星電影院：視察「華山豔史」，「健美的女性」，「同仇」等劇，並填視察紀載表。
 7. 民樂茶社：視察「黑夜槍聲」並填視察紀載表。
 8. 中華國術馬戲團：視察馬戲各種武術，並填視察紀載表。
- 開第十六次民衆娛樂指導委員會
議決平劇「五元哭坟」，「戲中戲」
「全本封神榜」，「雙搖會」，「五花

洞」，「蔡明鳳」，「打麵缸」，「雙釘記」，「雙鈴記」等，均應禁演。「劈山救母」一劇除「寶蓮燈」外前後亦均禁演。「五虎平蠻」，「木蘭從軍」，「昭君出世」，「花鈿錯」等劇，應大加修改，省劇「孟蘭會」及瑞劇「五美圖」均應禁演。

視導學校音樂教育方面

視察豫章小學，潮王洲小學，義務女學，陶英女學等校音樂教學，並填報告表。

戲劇組方面

1. 平劇班：繼續講授國劇概論。繼續舞台實習，教授工架，身段，台步及唱白動作。（自八十九次至一百一十次並於本月起開始化裝及用鑼鼓。）繼續教授「捉放曹」，「武家坡」，「馬鞍山」，「桑園寄子」，「草橋關」，「三娘教子」，「浣紗記」，「坐宮」，「魚藏劍」，「羊肚湯」等劇。（每日二劇

列表輪流教授。）開始練習「胡阿毛」新編劇本。印發鑼鼓經講義，教授學員鑼鼓。審核逐日教室日誌並值日生服務狀況。

2. 話劇團：聘請田自昭先生為名譽指導，任浪波先生為道具製作員。練習「保險櫃」，「月之初昇」及「父歸」對詞並佈景實習。製「月之初昇」及「保險櫃」服裝及舞台上布幕。計劃公演時劇場佈置。指導各演員化裝。開公演籌備會，議決工作人員之分配，入場券之贈送，並報告工作情況。編輯公演特刊在民國日報劇曲及電影週刊發表。籌備公演一切事宜。舉行成立紀念公演。（共三日觀衆達二千餘人。）

管絃樂隊方面

練習「黨歌」，蘭格的「花歌」，勃拉格的「天使的夜歌」，華格納的「結婚合唱曲」（每週三次。）繼續練習帕奴斯基之「米奴哀舞曲」，

孟特爾霜之「結婚進行曲」勃蘭姆士之「匈牙利舞曲」；及却柯夫之「柯薩克人之狂歡舞」。(每週三次。)第一小提琴師周咸安先生辭職。聘請魏沃能先生繼任。

實際教導方面

指導鋼琴班學員練習鋼琴。(自四十次至四十三次)指導提琴班學員練習提琴。(自四十次至四十三次。)指導口琴班學員練習口琴。(自三十五次至三十八次。)指導合唱隊練習合唱「黨歌」。(自四十次至四十三次。)派員參加公民教育訓練委員會實施音樂訓練。(每星期一次。)擔任特種教育師資訓練處音樂科教授。(每週五小時)

舉行音樂會

舉行湖濱音樂堂落成紀念音樂會。(第十六次音樂會。)

編輯方面

第二卷第七期「音樂教育」月刊出

版。第二卷第九期「音樂教育」齊稿付印。編印八月份工作報告表。編輯劇曲及電影週刊。(自五十九期至六十期。)

公牘方面

函公安局為准民衆娛樂指導委員會函，大中國馬戲團來贛表演，請准予備案由。函公安局為據本會改良平劇班報告，該班學生在湖濱公園練習發音，有流氓到場搗亂，請飭令該管分局，加以保護由。函公安局為昌新舞台演「紡棉花」一劇，插有淫曲，請加懲辦由。函劇園電影業同業公會，為大中國馬戲團表演國術馬戲，應准備案，惟對於設備，須力求安全，更換節目，亦須先期報告本會，以備審核由。函劇園電影業同業公會，為昌新舞台，講求表演魔術，倘無違禁之點，應准備案，惟須逐日將節目送會審查由。函劇園電影業同業公會，

爲新興舞台改組表演平劇，應准備案，惟對於一切手續，應照向例辦理。函公安局爲新興舞台表演「改良唐僧取經」一劇，經民衆娛樂指導委員會議決，須在表演前二日排演，經本會派員指導，並須將提綱送會審查，請轉令該舞台遵辦。令新興舞台，爲

所請表演「改良唐僧取經」一劇，業經民衆娛樂指導委員會議決，該劇須根據大唐西域記編劇，不得將「西遊記」改頭換面，並須先期排演，請本會派員指導。令新興舞台爲二十八日劇目列有已禁之「黑風帖」（即「高旺過關」）一劇，仰即改演他劇由○

本 會 要 聞

本會戲劇組話劇團成立紀念公演籌備會議紀錄

二十三年九月十八日在本團練習室。出席人：王家齊 程懋筠 高少鵬 舒文輝 徐廷敏 鄭寶珊 裘德煌 邵惟 陳新民。主席：邵惟 紀錄：王家齊。甲、開會自下午八時三十分起。乙、工作報告，邵惟報告：本團自六月中旬開始工作。至七月中旬，在此期間內，多注重於演員之常識指導。復至八月中旬，在此期間內，多注重於選擇劇本及去取演員。迨至九月中旬，在此期間內，則規定第一次公演劇本及指導舞台實習。其裝置舞台工作，則自始迄今，無日不在計劃中，現已漸次完成。但在七八兩月因氣候炎熱，工作頗顯遲緩。2,王家齊報告：本人曾任猴兒酒，鄉鼠與城鼠及最後五分鐘三劇導演工作。但因猴兒酒無舞蹈指導人，鄉鼠與城鼠之兒童演員表演力弱，最後

五分鐘內有兩個演員去外埠任事，因之三劇先後停止練習。繼由本人寫一保險櫃獨幕劇，現已選為第一次公演之劇本。本人在戲劇工作上，願主分工合作。因之，邵先生從事於舞台設計及訓練演員種種工作，本人則願於劇作方面努力。3, 徐廷敏報告：本人除於練習演劇工作外，在家則每涉獵於理論之研求。丙、討論事項1, 整理本團演員名單案，決議：楊楨如已被聘為本會戲劇組職員，取消其贊助演員名義。聘宋清胡江輝為本團贊助演員。胡江輝，鄒喚民，葉雪清，戴瓊華，余珍枝，取消演員名義。2, 第一次公演工作人員分配案，決議：名單另列。3, 第一次公演日期案決議：九月三十日，十月一日二日公演三日。4, 招待觀衆辦法案，決議：(1) 入座券分為兩種：一、贈券；二、對號入座券。(2) 十二歲以下之兒童，恕不招待。(3) 三十日招待師資訓練處同學，本廳職員，平劇班同學及合唱隊。(4) 本廳職員可憑本廳徽章入座，每人另送贈券一張。合唱隊每人贈券一張，均憑贈券入座。(5) 對號入座券依人名贈送，其名單人數由程主任會同招待人員決定之。(6) 本會及本團工作人員，每人送對號入座券五張。5, 續招演員案，決議：繼續徵求贊助演員。其辦法由邵惟會同王家齊擬定之。6, 第二次公演劇目案，決議：選定鋤頭健兒為第二次公演劇本。7, 本團秋日旅行案，決議：在十月七日，地點為青雲譜。丁、臨時動議：1, 聘請田自昭先生為本團名譽指導案，決議：通過。(散會：下午十點)

本會戲劇組改良平劇班第一次公演籌備會議

紀錄

時間：二十三年十月四日。地點：湖濱音樂堂。出席者：陳新民 程懋筠

王家齊 楊德勛 邵惟 裘德煌 陳景春 滿子善 楊貞如 王溥榮 杜紹勤。主席：裘德煌。紀錄：陳景春。主席報告：定雙十節公演，已請陳蘭舟先生參加客串。邵先生報告：關於此次平劇公演佈景，已與王家齊先生會商担任設計及製作，至全部有統系之設計，俟有具體辦法後，再行提出研究，惟須在公演以後。討論事項(1)決定每日劇目案。決議：第一夜浣沙記(演員：閔克強 鄭振華 張 淦)捉放曹(演員：俞 凱 曹政鈞 萬步陸)羊肚湯(演員：楊貞如 朱玉貞 梅蘭湘)第二夜魚藏劍(演員：閔克強 俞 凱 陳仲章 張 淦)坐宮(演員：徐寶元 楊文義 宋鳳鳴)寄子(演員：陳蘭舟先生 朱玉貞 陳兩公子)(2)規定預算案決議：規定在百元以內。(3)聘請職員案。決議：導演——滿子善 舞台監督——裘德煌 電光——陳新民 劇場主任——程懋筠 佈置兼司幕——萬步陸 張 淦 張文英 陳仲章 勞務——王溥榮 楊德勛 庶務——陳景春 杜紹勤 招待——趙星垣 錢曾寶 杜紹勤 徐廷敏 胡江暉 賀露 陳櫻南 程淑珊 陶端櫛 李錦霞 裘潤梅 朱 興 驗票——陳景春 王溥榮 楊德勛。(4)擬定入座券形式案。決議：照原擬稍加修改。(5)決定票數案。決議：每晚共發六百份。散會。

本會話劇團舉行成立紀念公演

——保險櫃·月之初昇·父歸——

本會話劇團於九月三十日，十月一日，二日晚間在教育廳大禮堂舉行成立紀念公演，招待各界。劇目為1.保險櫃(本會話劇團指導王家齊作)2.月之初昇，(戈雷哥來夫人作)3.父歸(菊池寬作)。三

晚合計，約到來賓三千人，憑券對號入座、秩序甚佳。茲將公演之工作人員及各劇角色担任姓名抄錄如下。公演工作人員：導演——邵惟。舞台監督——王家齊，舞台設計——邵惟。裝置——陳新民。道具——任浪波，涂海濤。保管——高少鵬，陳櫻南，陳魯南。音樂——程懋筠，繆天瑞，魏沃能，張真誠，陳福榮。提示——田自昭。劇場主任——程懋筠。券務——陳景春，王溥榮。招待——裘叟耘等。各劇角色担任人，保險櫃：李自爲——舒政銓，孫麗珠——舒文輝，賊——宋清。月之初昇：巡長——鄭寶珊，警察甲——賀露，警察乙——涂海濤，人——徐廷敏。父歸：珍娘——楊貞如，宗伯賢——王家齊，宗仲新——陳新民，宗溫貞——汪韻鸞，宗南良——邵惟。

本會改良平劇班慶祝國慶及畢業紀念公演

——十月十，十一，兩日——

本會改良平劇班于十月十，十一兩日在教育廳大禮堂舉行畢業紀念公演並慶祝國慶，兩晚合計約到來賓二千人，劇目及工作人員姓名等詳見本刊本期第86頁內。

本刊啓事

本刊擬於第三卷一期出一“樂曲創作”專號，專事刊載創作樂曲及關於創作樂曲之文字。敬祈國內同人賜予大作，以光篇幅。

國立清華大學軍樂隊南下消息

國立清華大學軍樂隊成立近廿年，成績頗為優良。指導者率為當代德，法，俄，諸國之專家，平日練習多為泰西名曲及歌劇選曲。每年在平作公開表演二次，曾博得聽衆好評。茲聞該隊將擇寒假之便，由德籍導師Richard Kupka率領南下至上海及南京或他處表演，藉資廣播音樂空氣云。