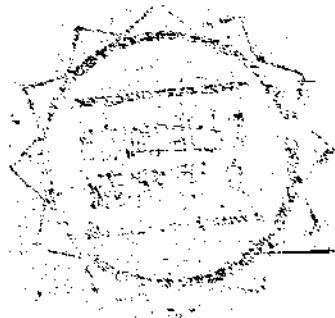


RE-AL-115



音樂藝文社

音樂

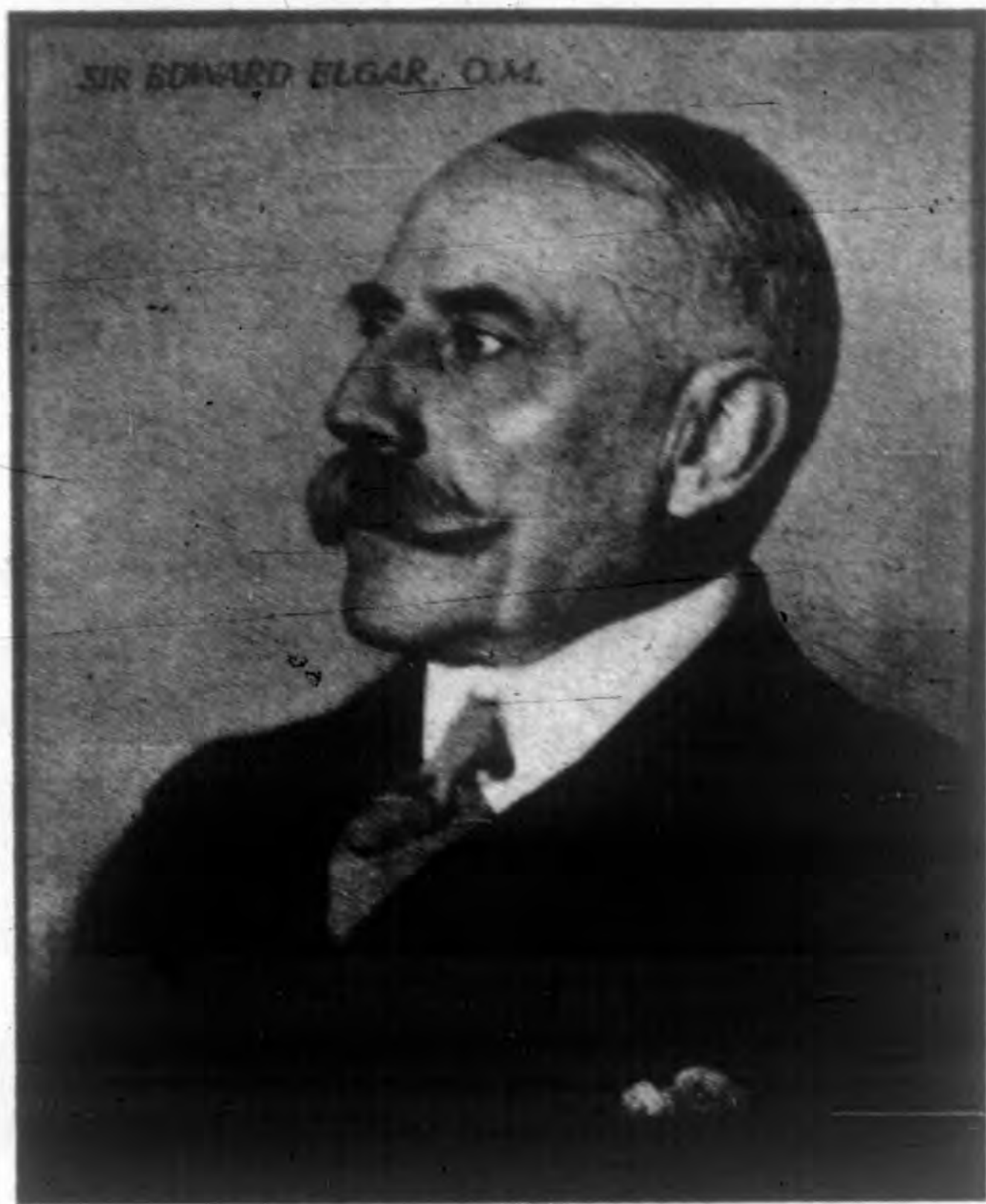
雜誌

第三期

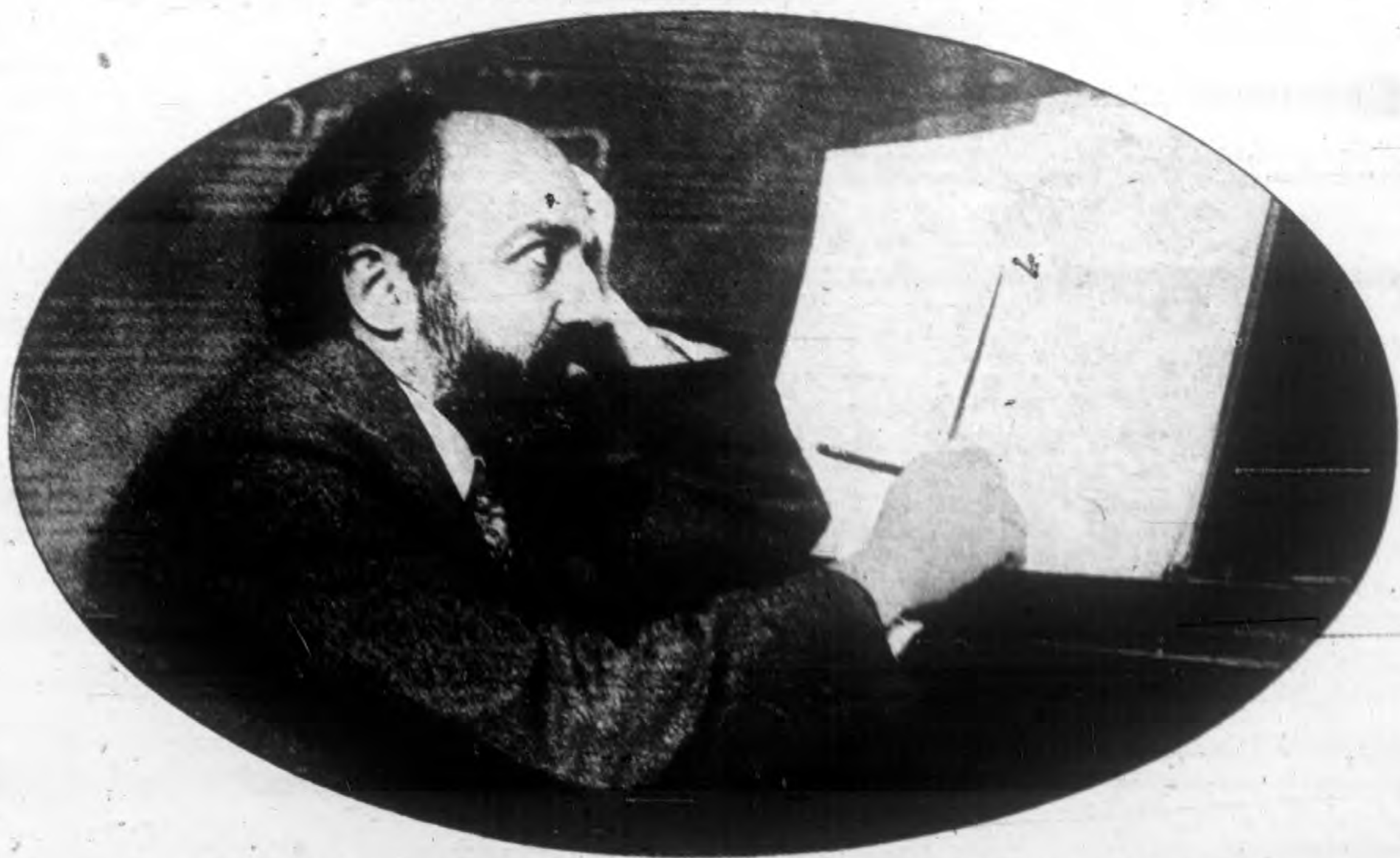
上海良友圖書公司發行

— 內 容 —

插圖：	頁
作曲家愛爾格爵士及Ernest Bloch之像	I
車列浦您最近自象及其手札	II
勃拉姆新法藍歌歌稿	III
司基田在舊金山開歌樂會之盛況	IV
樂譜：	
山在虛無縹緲間	黃 自 一
弔吳淞	應尚能 十
靜境	江定仙 十三
望月	陳田詞 十六
論著：	
來遊滬平俄國新派作曲家及鋼琴師亞歷山大車列浦	
您 Alexandre Tcherepnine 的路傳與其著作的特色	蕭友梅 1
墨子非樂釋義	易韋齋 18
勃拉姆新 J.ohannes Brahms (下)	黃 自 16
最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振	
之原因	蕭友梅 21
調性的表情	黃 自 24
音階研究	賀綠汀 30
怎樣纔能澈底取繹黎錦暉一流的劇曲	劉雪暉 39
對上海中德協進會與東亞學會合辦之朗誦會的觀感	華文憲 42
聽了「中國古詩音樂會」之後	廖輔叔 44
關於中國音樂的進展問題	華麗絲 46
詩歌：	
春去了	胡 適 理 48
最後的勝利	陳 襄 襄 48
江南春好	潘 柘 堂 48
蝶戀花。孤鴻沙，春深歲許，暗流紅	東 浦 琴 49
新羅山茶， 黃葉	施 庄，陳 玲 50
雜俎	
Max Reger 發的一封信	真 23
介紹：	
高中立著「聲樂研究法」序	蕭友梅 51
樂藝消息	59
音樂常識問答	61
讀者意見	63
徵求有中國風味之鋼琴曲啓事	63
本社啓事	64



Sir Edward Elgar, O.M.
最近逝世之英國作曲家愛爾格爵士（見本
期樂藝消息外國之部第一則）



作曲名家Ernest Bloch之像（見本期樂藝消息外國之部第十八則）



A. Tcherepnine

車列浦您先生最近小照及致蕭先生函

Shanghai, May 21st 1934

Dear Mr. Hsiao,

I am writing this letter to ask you to undertake the organization of a competition having as object the production of national Chinese music. A prize of 100 dollars Mexican to be offered for the best piano piece written by a Chinese composer and of national character, the duration of the piece not to exceed five minutes.

It is understood that the manuscripts will be sent in anonymously (the name of the composer should be enclosed in an envelope, the manuscript bearing a nom de plume) and that the final date for sending in the manuscripts will be September 15th, at which date you will preside over a committee of your choice (of which I would be honored to be a member) who will examine the works and award the prize.

I hope this competition will result in my being able to take with me a piano piece that will give me the opportunity to make known in other countries Chinese music, which I have learnt to appreciate very sincerely.

Thanking you for all your kindness and looking forward to seeing you at the end of September

Yours sincerely

A. Tcherepnine

Anleitung

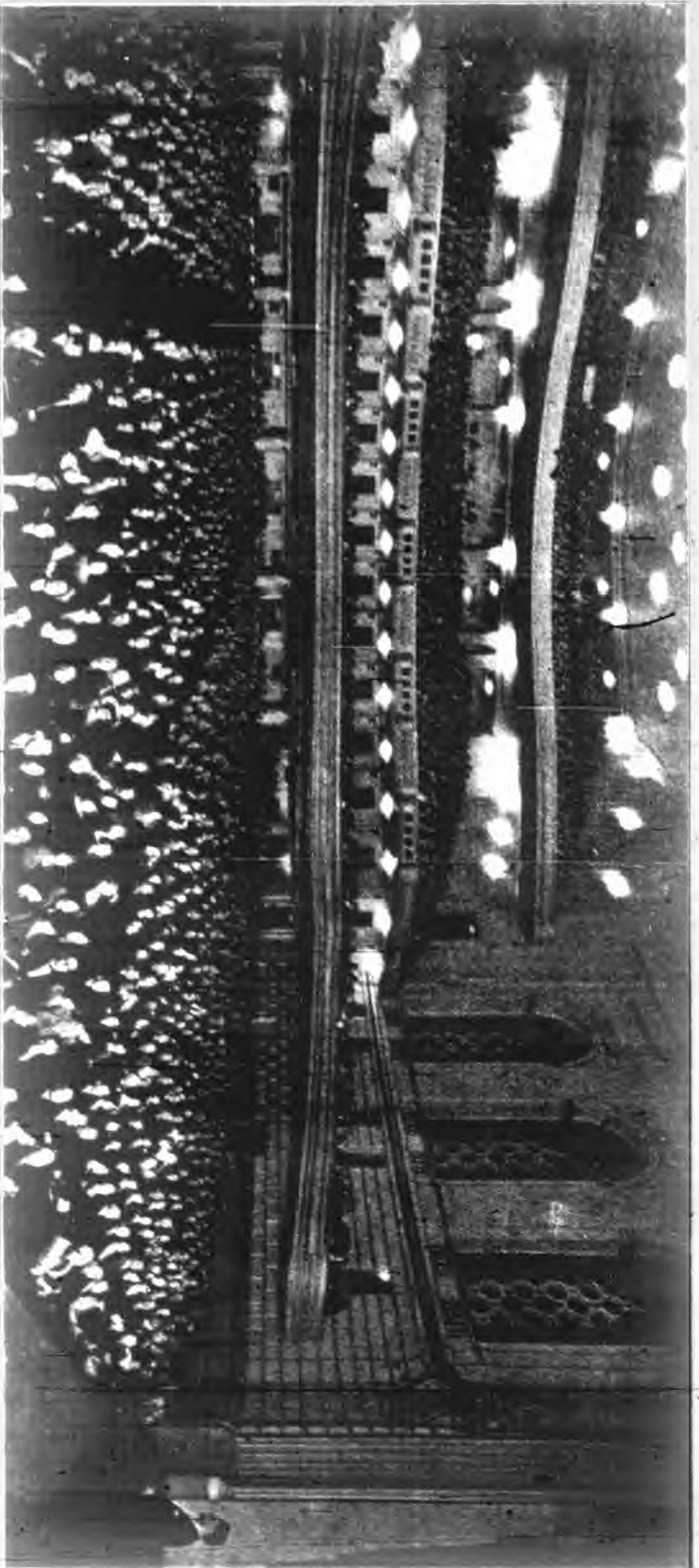
Gutes Abend, gut Nacht, mit Morgen be.
 gott, mit Morgen befrucht, pflanzt unter die Welt. Morgen
 gott, in dem Gott will, nicht die weisse ge. weilt, Morgen gott, in dem Gott
 will, nicht die weisse ge. weilt.

mit gott

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Weigenlied". It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in German and are partially underlined. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. There are various musical markings such as slurs, accents, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The handwriting is in a cursive style typical of 18th or 19th-century manuscripts.

FACSIMILE OF THE SCORE OF THE "WEIGENLIED"

勃拉姆斯搖籃歌原稿



The Crowded Auditorium Which Greeted Tito Schipa at His Recent San Francisco Recital, (Photo by Morton.)
司基伯在舊金山開歌樂會之盛況(見本期樂藝消息外國之部第十三則)

弔吳淞

韋瀚章作詞

應尚能作曲

Allegro

sempre fff *Two hands* *due basse* *due basse* *due basse*

春盡江南，不堪回首， 年前事， 到如今

Andantino

一寸山河， 一寸傷心地！ 極

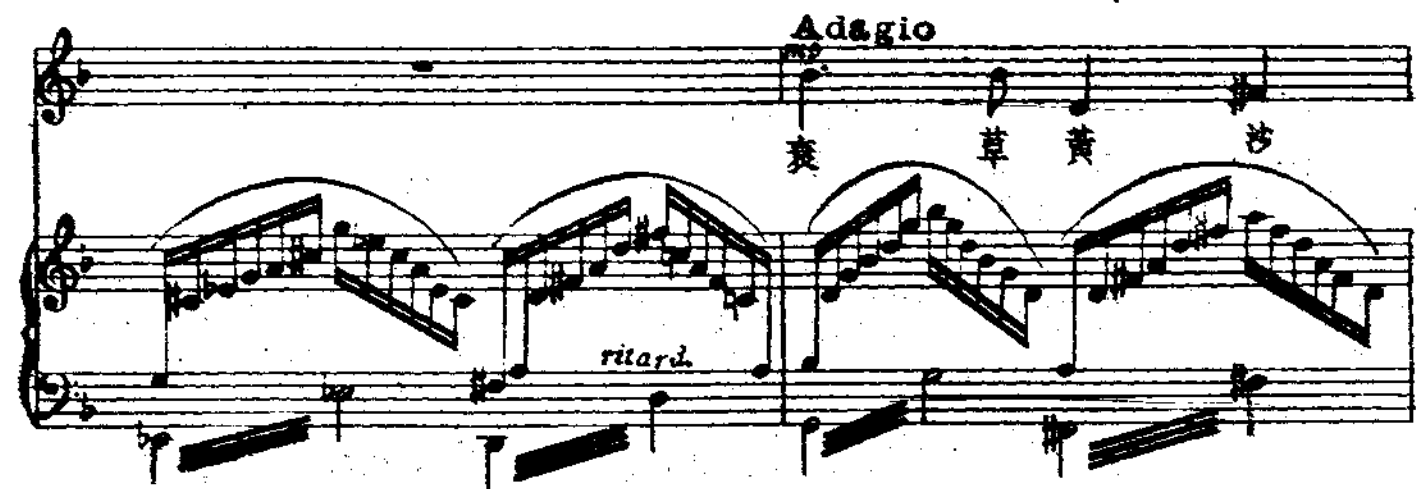
目 吳 漲，



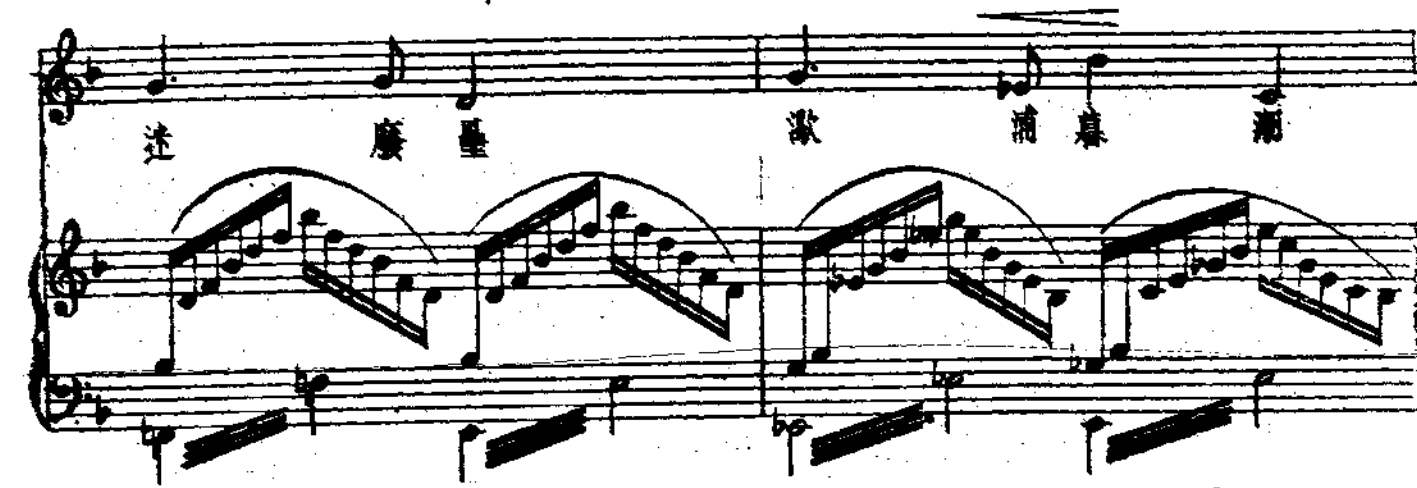
衰 草 黃 沙

Adagio

ritard.



迷 塵 壘 漱 浦 暮 潮



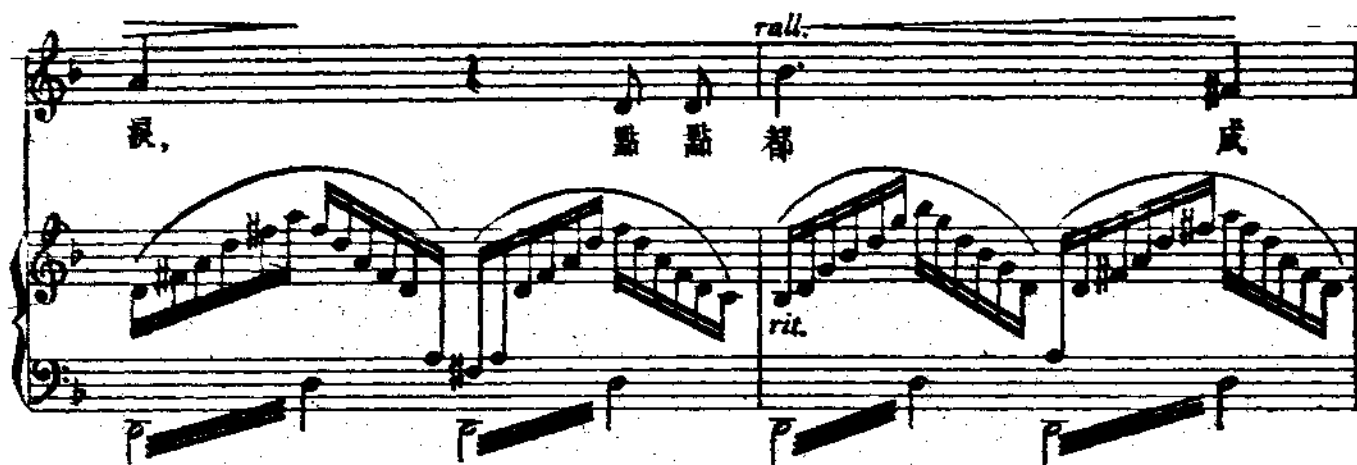
生 點 點 都 成



rall.

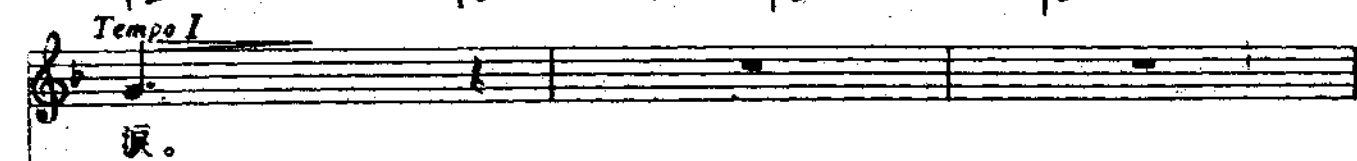
淚，點點都成

rit.



Tempo I

淚。



Tempo I

f *Left Hand*



mf

白骨青磷夜夜飛

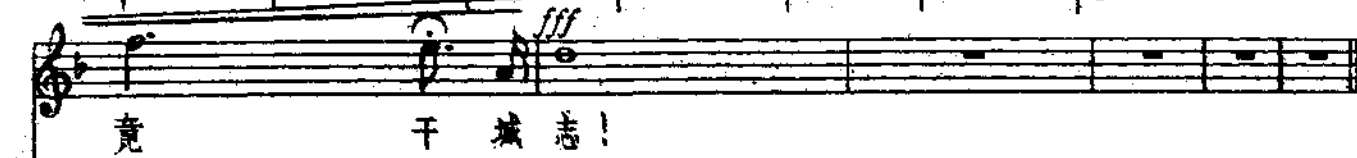
ff *rall.*

可憐未



fff

竟 干城志!



col canto



山在虛無縹緲間

“長恨歌”

韋瀚章作詞

黃 自作曲

Andante Sostenuto

Sop. I

Sop. II

Alto

1st Violin

2^d Violin

Violoncello

Harp
或
Piano I

Piano II

* 絃樂隊伴奏時須用鋼琴譜工，不必再彈鋼琴譜 II。若無絃樂隊而單用鋼琴伴奏，則彈鋼琴譜 II。

a tempo
pp 香 霧 迷 濛, 祥 雲 掩
pp 香 霧 迷 濛, 祥 雲 掩
a tempo
pp 祥 雲 掩

a tempo
loco
pp

擁，蓬萊仙島清虛洞 瑤花玉樹

擁。 蓬萊仙島 瑤 花 玉 樹

擁。 瑤 花 玉 樹

Pizz

露華濃。蓬萊仙島清虛洞
露華濃。蓬萊仙島，瑤
露華濃。蓬萊仙島清虛洞。瑤

Arco Pizz

琼 花 玉 樹 露 華 濃。
花 玉 樹 露 華 濃。
花 琼 花 玉 樹 露 華 濃。
花 玉 樹 露 華 濃。
花 玉 樹 露 華 濃。
花 玉 樹 露 華 濃。
花 玉 樹 露 華 濃。

rit
mf
Pizz
rit
Pizz
rit
mf

Score for the song "Red Dust, Blue Sea" (紅塵碧海). The score includes three vocal lines and piano accompaniment.

Vocal Lines:

- Line 1: *mp* 卻笑他, 紅塵碧海,
- Line 2: *mp* 卻笑他, 紅塵碧海
- Line 3: *mp* 卻笑他, 紅塵碧海

Piano Accompaniment:

- Includes a section with a *mp* dynamic marking.
- Includes a section with a *mp* dynamic marking.
- Includes a section with a *mp* dynamic marking.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Chinese characters.

多少癡情種？離合悲歡離合悲歡，枉作相思
多少癡情種？離合悲歡離合悲歡，枉作相思
苗 離合悲歡 枉作

Pizz *pp* Arco

Pizz *pp* Arco

Pizz *pp* Arco

Pizz *pp* Arco

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four vocal staves at the top, a flute part, and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings for *Pizz pp* and *Arco*. The lyrics are in Chinese and appear to be a duet or a solo with a chorus. The score concludes with a double bar line and repeat signs.



春不遠，遊花木月。
春不遠，遊花木月。
雨已暮，冬下遊。

This musical score is written for voice and piano. It features a vocal line with Chinese lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "春不遠，遊花木月。雨已暮，冬下遊。". The score is written in a traditional Western musical notation style, including treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

This image shows a page of musical notation for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and performance instructions. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff contains the instruction "a tempo" above the first measure. The third staff contains the instruction "Arco" above the first measure. The fourth staff contains the instruction "a tempo" above the first measure. The notation is dense and includes many slurs and ties, indicating complex musical passages. The page is oriented vertically, with the staves running from top to bottom.

靜 境

行樂圖歌

Andante

靜 靜 靜

無 天 下 無 靜

無 無 無 無 無

The image displays a musical score for the piece '靜境' (Stillness). It is written in a traditional Western musical notation style, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The score is organized into three systems, each with a vocal staff and a piano staff. The lyrics are in Chinese characters. The piano accompaniment consists of chords and melodic lines in both hands. The overall mood is serene and contemplative, as suggested by the title and the 'Andante' tempo.

展! 不 由 悲 衷

展!

芳 馨 凝 成

苦 酒 酸 美 舞 入 寒 窗 在 碧 蓝 中, 在 蔚 蓝 中,

CRBC

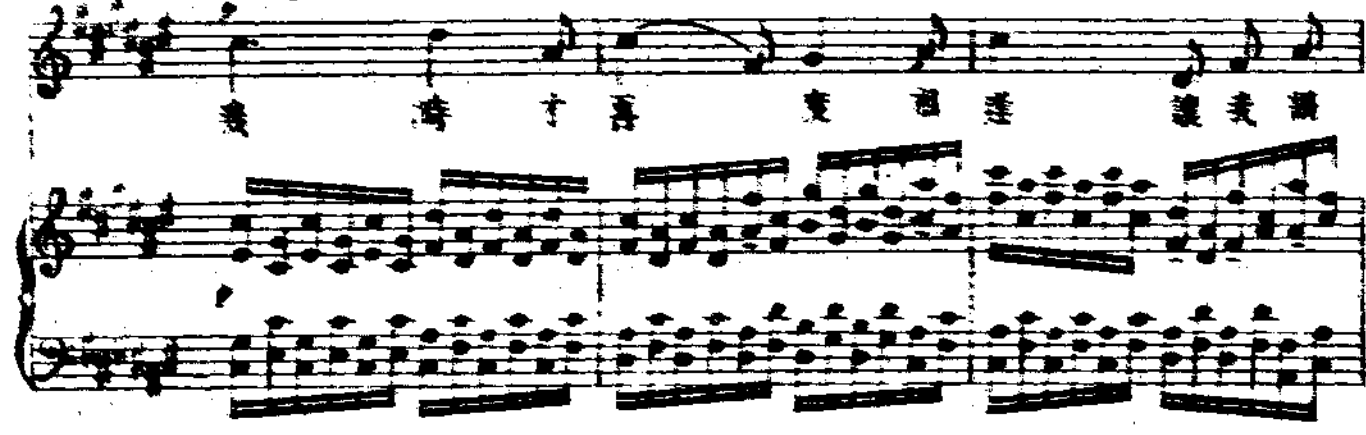
Detailed description: This is a page of musical notation for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The lyrics are in Chinese characters and are placed below the vocal line. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and articulation symbols. The page is numbered '1' in the top right corner.



清 春 了 年 六 岁 老 了 年 五 十 岁

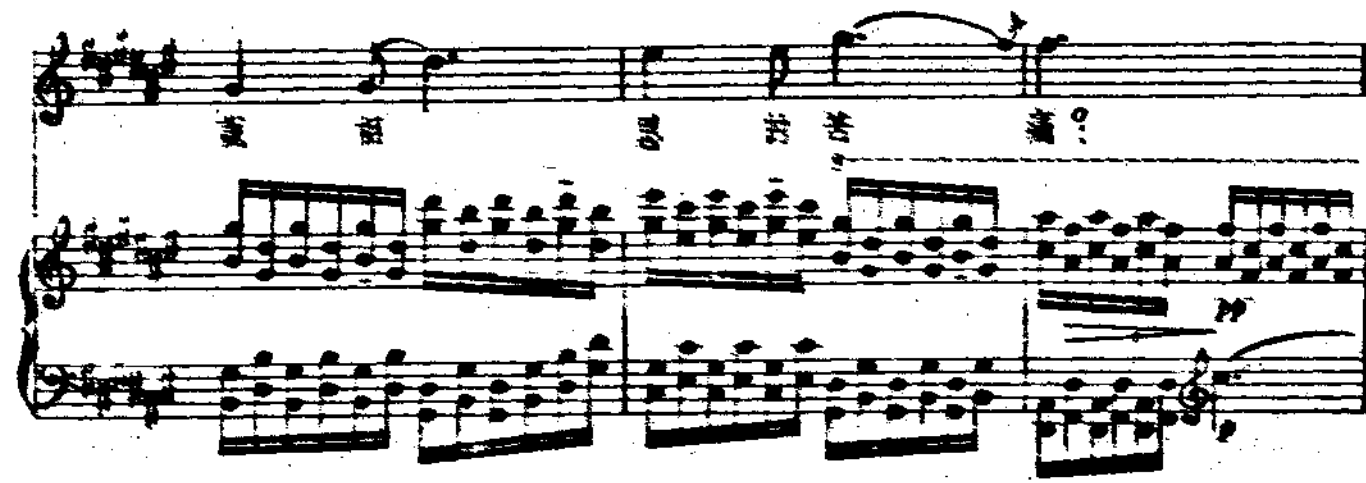
Tempo I

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom staff is the piano accompaniment. The tempo marking 'Tempo I' is located below the piano staff.



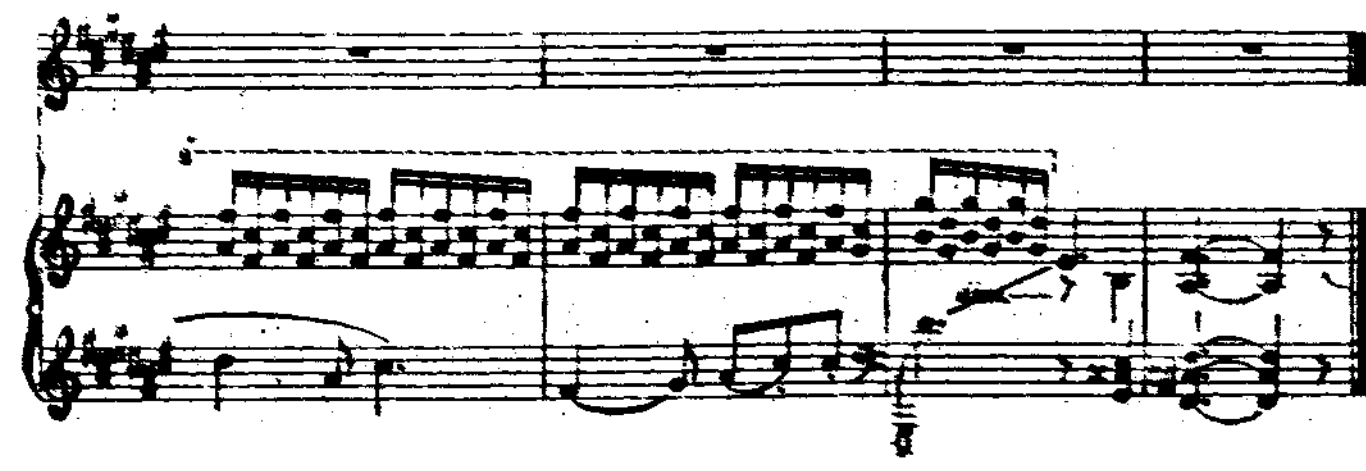
美 妙 才 华 美 妙 深 奥 美 妙

This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment features a dense texture of chords and arpeggios.



美 妙 呢 喃 美 妙

This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues with complex harmonic structures.



This system contains the seventh and eighth staves. The vocal line is mostly blank, suggesting a rest or the end of a phrase. The piano accompaniment concludes with sustained chords and melodic fragments.

望月

(徐景新)

田鶴作曲

Andantino con moto

月 呀 月 呀! 你 皎 潔 的 光 明

The first system of the score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The tempo marking 'Andantino con moto' is positioned above the first staff.

普 照 無 私 的 偉 大 使 我 敢 佩 戴 愛 你!

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a steady, rhythmic accompaniment with some melodic lines in the right hand.

但, 你 更 惜 心 那 可 惡 的 烏 雲 將 要 遮 蔽 你 的 光 明 呀 偉 大 的 偉 大

mf appassionato *f cresc.* *dim.*

The third system includes dynamic markings: *mf appassionato* in the piano part, *f cresc.* in the piano part, and *dim.* in the piano part. The vocal line has a more expressive melody.

月 呀 月 呀! 我 希 望 你 能 照 亮 我 永 遠 的 願 望 真 面 目

The final system of the score. The piano accompaniment continues with its characteristic accompaniment pattern.

來遊這平俄國新派作曲家及鋼琴師亞歷山大車列浦寧

Alexandre Tcherepnine的略傳與其著作的特色

蕭友梅

(一) 略傳

先說他的姓名。因為俄文不大通行，所以各國翻譯出來的略有不同之處。譬如德文拼作 Alexander Nikolajewitsch Tscherepnin，英文拼作 Alexander Nicolajewitch Tcherepnin，但是他本人喜歡用法文拼成的 Alexandre Tcherepnine 并且省去第二個名字不用。（以後用車代表）。

我們知道有創作音樂的天才家，很少帶有遺傳性的，但是車氏恰恰是例外。他的父親 Nicolai Tcherepnine（1873年生）亦是彼得堡國立音樂院出身，大作曲家 Rimsky-Korsakoff 的高足，曾任前彼得堡帝國歌劇院指揮多年，并繼 Rimsky-Korsakoff 之後在彼得堡音樂院任教授之職，著作頗多，有名近代俄國作曲家如 Stravinsky, Prokotiëff, Oboukoff 等均出其門下。他的祖母也是德國 Leipzig 鋼琴名家（Maria Kindl），他的母親（Marie Bonois）是法國名畫家之女。車氏生在這種濃厚音樂藝術的家庭中，常常和作曲家藝術家有接觸的機會，加以家學淵源，毋怪乎他的創作天才從童年起即能陸續發展了。

車氏生在一八九九年，他的普通教育是從一個德國學校得來的，十八歲（1917年）畢業中學時，幾乎要入大學習法律，後來因為他的音樂根底太好，遂決意進彼得堡音樂院，跟他的父親及 Sokolow 學理論作曲，跟 Anna Essipov（著名波蘭鋼琴家及教育家 Leschetizky 的高足）學鋼琴。車氏對於作曲及鋼琴既有特別天才與基礎而且又十分勤奮，故在學一年，成績的優良勝人十倍，各教授均為之驚異。當時俄國發生革命，有貴族血統的 Tcherepnine 家，自然不能不離開彼得堡，那時他父親剛被任命做高加索 Tiflis 的國立音樂院院長，於是全家搬到 Tiflis 去。歐戰後俄國生活異常困難，高加索一帶尤甚。老車氏所得薪水，不足維持一家，所以小車氏也不能不做些零碎工作（如為人伴奏及寫譜等）以謀生活。

但是自從 Tiflis 變作 Georgia 小國的首都，政治勢力時時改變，德國軍隊撤退之後，土耳其，英，法，希臘軍隊相繼佔領。到1921年赤軍再來，於是車氏一家又不得不逃難，歷盡許多艱苦才遇到一隻滿載 Armenians 難民的意大利船，把他們一家運到君士但丁（土國危都）。車

家把所有衣物連結婚戒指一律變賣，始得些少盤費經過馬塞耳到達巴黎。那時車氏一家生命已無危險，但是衣食住三項尚毫無把握。幸而他父親歌戰前在巴黎還有幾個朋友，否則真不堪設想了。Tischer 博士說：『無論是甚麼人，像車家這種情形，在巴黎尋訪舊友時，必定有一番特別的經驗』。他們雖然得到舊朋友的幫助，但是仍舊要加倍的工作。最後車氏得巴黎音樂院鋼琴系主任 Philipp 教授的免費教練，遂逐漸成名。起先做意大利女小提琴師 Fasciari 的伴奏員在英國住了兩年，後來在德國同大提琴師 Hokking, Gruenmer 二人合作，因此在英德兩國頗有名聲。他的作品法，英，德三國出版家均樂為之出版；他的歌劇在德國 Weimar, Dresden 在奧國 Salzburg，在捷克京城 Prag 都有表演過，最後又赴美國各大都會舉行演奏會。所以除掉赤俄之外歐美音樂界莫不知有 Tcherepnine。本年車氏偕同其夫人(美國人)更作環球的旅行，已於四月初由美國抵滬，先後在國立音樂專科學校，美國婦人俱樂部，大光明戲院，聖約翰大學演奏，頗受聽衆的歡迎；現赴北平小住，在平津尚有幾次的演奏，暑假期內擬赴日本避暑，九月底再行返滬，沿途探訪各地民調做將來作曲的資料。在滬時記者曾往訪數次對於車氏天資的超絕，態度的和藹，與夫勤奮工作(雖在旅途中每日上午至少工作四小時)虛心研究，寫譜精細等等，十分佩服不置，因此更令人相信真正的名譽沒有不勞而得的了。

(二) 著作

車氏富於著作力，二十五歲時已有著作三四十種，為近代作曲家所罕見。他的作品包含鋼琴曲，絃樂曲，管絃樂隊曲，歌曲及歌劇五種。他的最初作品三首(均是鋼琴曲)是為耶穌誕及其父母，祖父母生日或命名日作的(Op.1, 與Op.2之No.1, 2, 3)。Ballet "Ajantas frescoes" (譯名「覺悟之路」)是1923年應 London Anna Pawlowa 夫人的懸賞作的。這套 Ballet 帶有印度宗教的色彩。1928年作的歌劇 "Ol-Ol" 純粹用俄國的背景；第二套歌劇 "Die Hochzeit der Soboida" 1933年作成，同年四五兩月在維也納國民歌劇院演唱，極受該地人士的歡迎。在美國得過頭獎的作品，還有管絃樂隊曲 "Magna Mater" (Op.4)，大小提琴二部曲 Duo for Violin and Cello Op. 39，絃樂曲四部曲 and Quator Op. 40 鋼琴絃樂五部曲 Quintett Op. 44 等數種。

當車氏到 Tiflis 的第二年，(時十九歲)就擔任該地歌劇院的音樂指揮，一直到1921年才離開 Tiflis，在這三四年內車氏已飽聽高加索的半東方的曲調，所以在他的作品中常流露出歐亞合璧的性質。本來俄國東部曾被蒙古民族統治多年，像俄國俗語說：『剝掉一個俄國

—— 來遊遍平做國新派作曲家及鋼琴師亞歷山大車列浦慈的路博與其著作的特色 ——

人的皮，就露出一個蒙古人的背」，所以一個俄國人的作品具有東方的色彩，并不算希奇的事。像Rimsky-Korsakov的“Scheherazade”，Borodin的“Polowetzzer Tancze” aus Igor, Balakirew的“Tamor”與“Islamey”曲，都有這種特色。所以車氏亦相信真正俄國的音樂，非含有歐亞的理想和性質不可。他最近在柏林 Benno Balan 公司出版的大小提琴二部曲 Duo for Violin and Cello Op. 19，正是用藝術手段把歐亞的樂曲證據聯合成的第一次試作，并且命名為「歐亞集卷一」(Eurasisches Heft I)。

茲將車氏的作品分類寫在下邊（截至1933年止）順便把出版所名字和地址一齊錄出，以供愛好研究者的參考：

Alexandre Tcherepnine 的作品一覽表 出版所

PIANO

Op. 1	Toccata D minor N I	Belkief
Op. 2	N. I Nocturne G sharp minor	Belkief
	N. 2 Danse F major	Belkief
Op. 3	Scherzo C minor	Durand
Op. 4	Sonatine romantique	Durand
Op. 5	Bagatelles	Heugel
Op. 6	Petite Suite	Durand
	Marche. Chant sans paroles. Berceuse.	
	Scherzo. Badinage. Humoresque.	
Op. 7	8 pièces sans titres	Durand
Op. 8	N. I Nocturne E flat minor	Durand
	N. 2 Danse E flat minor	Durand
Op. 9	8 Préludes	Heugel
Op. 10	Feuilles libres	Durand
Op. 11	5 Arabesques	Heugel
Op. 13	9 Inventions	Eschig
Op. 18	10 Etudes	Heugel
Op. 19	2 Novelettes	Heugel
Op. 20	Toccata N. 2 in G minor	Simrock
Op. 21	6 Etudes de travail	Heugel
Op. 22	Sonata A minor	Heugel
Op. 23	4 Préludes nostalgiques	Heugel

Op. 24	4 Préludes	Durand
Op. 27	Transcriptions savées	Heugel
	Bateleurs de Volga. Chanson pour la chérie.	
	Grandrussienne. Le long du Volga. Chanson tchèque.	
Op. 28	Canzons	Simrock
Op. 29	Romances	Universal Edition
Op. 30	Historie de la petite Thérèse de l'enfant Jésus	Durand
Op. 31	Message	Universal Edition
Op. 32	Six Vœux	Durand
	Pour mon saint. Pour ma famille. Pour le Sentiment.	
	Pour le bonheur bourgeois Pour le travail. Pour la vie.	
Op. 46	Entretiens	Durand
Episodes (Priskaski)		Heugel
	Chanson. Moment musical. Humoresque. Feuilles d'Album.	
	Scherzando. Berceuse georgienne. Danse lente arménienne.	
	Psalmion. Jeux. Petite gavotte. Fantoche. Capriccio.	
Etude de Concert		Hamelje
Intermezzo		Schott's Soane

TRANSCRIPTIONS

Russian church composers of 18th century (Bortniansky, Beresovsky, Degtiareff)	Chester
A. Rubinstein Nocturne in F major	Durand
Domenico Zippoli All offertorio	Ricordi

TWO PIANOS

Op. 12	First Piano Concerto F Major	Chester
Op. 26	Second Piano Concerto A minor	Heugel
Op. 48	Third Piano Concerto in B	Schott's Soane

Violin and Piano

Op. 11	N. 5 fifth Arabesque	Heugel
Op. 14	Sonata F major	Durand
Op. 43	Elegie	Durand
	Romance A major	Simrock

Cello and Piano

Op. 25	Rhapsodie Georgienne (originally for Cello and orchestra)	Durand
Op. 29	Sonata in D N. 1	Durand
Op. 30	Sonata N. 2 in G	Universal Edition
	Sonata N. 3 in F sharp	Universal Edition

Op. 28	"Vandances sans temps" (2 Preludes)	Durand
Op. 27	N. 2 "Mystère"	Universal Edition
Op. 26		Durand
	Viola, Flute and Piano	
Op. 33	Concerto in camera (originally for Flute, Viola and chamber orchestra)	Schott's Söhne
	Violin and Cello	
Op. 29	N. 1 Duo	Benno Balan
	Viola, Cello and Piano	
Op. 34	Trio	Durand
	String quartet s	
Op. 36	Les Quatuor (Offrande à l'Amour de la Sainte Thérèse de l'enfant Jésus)	Schott's Söhne
Op. 40	2nd Quatuor	Durand
	Piano and Stringquartett	
Op. 44	Quintett	Universal Edition
	Piano, Violin, Cello and Stringorchestra	
Op. 47	Concertino	Universal Edition
	Chamber Orchestra	
Op. 32	Concerto in Camera for Flute, Violin and chamber orchestra (Orchestra: 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani, Strings)	Schott's Söhne
Op. 37	N. 1 Ouverture (Orchestra: Clarinetto, 2 Horns, 2 Trumpets and strings)	Universal Edition
Op. 37	N. 2 "Mystère" for Cello and orchestra (Orchestra: Cello solo, Flauto 2 Corni, 2 Trombe, Batteria and Strings)	Universal Edition
Op. 37	N. 3 "Pour un entrainement de boxe" (Orchestra: Flauto, Clarinetto, 2 Corni, 2 Cornetti, Batteria, Strings)	Universal Edition
	Violin and Salon Orchestra	
Romanoe		Simrock
	Cello and Orchestra	
Op. 25	Rapsodie Georgienne	Durand
Op. 37	N. 2 "Mystère"	Universal Edition

Piano and Full Orchestra

Op. 12	First Piano Concerto F major	Chester
Op. 26	Second Piano Concerto A minor	Heugel
Op. 48	Third Piano Concerto in B	Schott's Sohne

Full Orchestra

Op. 41	Magna Mater	Universal Edition
Op. 42	Symphonie in E	Durand
Op. 45	Festmusik (Suite from the Opera "Die Hochzeit der Sobeide)	Universal Edition
Op. 50	5 Russian Dances	Benno Balan

Songs

Op. 15	6 melodies (Gorodezky)	Durand
Op. 16	3 melodies (Gorodezky)	Heugel
Op. 17	"Haltes" (10 melodies) (Gorodezky)	Heugel
	Vocalise	Leduc
	Contented men (Tourgénéff)	Chester

Operas

Op. 35	"Ol Ol" (in 5 scenes) (Andreeff)	Universal Edition
Op. 45	Die Hochzeit der Sobeide (in 3 acts) (Hoffmansthal)	Universal Edition

Ballets

Op. 32	Ajanta Frescoes	Universal Edition
Op. 37	N. 3 "Training"	Universal Edition

附錄：各出版所地址

Durand	4 Place de la Madeleine Paris
Heugel	2 bis Rue de Vivienne Paris
Eschig	48 Rue de Rome Paris
Hamelte	22 Boulevard Malesherbes Paris
A. Leduc	175 Rue St. Honore Paris
Ricordi	18 Rue de la Pepiniere Paris
Benno Balan	43 Mommsenstr. Berlin-Charlottenburg (Germany)
Schott's Sohne	Mann (Germany)
Belaieff	Dorrienstrasse 13 Leipzig (Germany)
Simrock	Edition Benjamin und Simrock Leipzig (Germany)
Universal Edition	6 Karlsplatz Wien I (Austria)
Chester	11 Great Marlborough Street London W 1

(三) 車氏著作的理論上的基礎

車氏著作最顯著的特點，就是用他所發見的九級音階（亦名九聲音階）做理論上的基礎，作出成許多樂曲。在他的Op. 31, 6 Etudes de travail（第二十一編六首練習曲）和Op. 38 Violoncelle bien tempore 12 Préludes（第三十八編平均調律大提琴序曲十二首）應用得最多。現在把這九級音階的組織及應用法略為介紹於下：

據車氏說他童年時常喜歡在鋼琴上彈奏各種音階，但各種音階之外，自己覺得最有趣的，就是每隔三個半音之後，來一個個半音，由下而上再由上而下（如例一，）照這樣的組織（ $\sharp 1, \natural 1, \flat 1, \natural 1$ ）上行下行亦不過是一個六級音階。後來學了些理論之後，覺得音階有些不完全，於是把上行下行兩段拼成一個九級音階，結果非常滿意，因為在理論上看來這個九級音階不外由三個四級音階（Tetrachord或譯為四聲音階）相疊組成，每一個四級音階的組織完全一樣（即半音十全音十半音如例二，）。於是非常歡喜，立刻利用他作曲。九級音階既有如此合理的組織，當然可以演成十二個到十六個調，即從C, F, G, D音起先排成四個調（如例三，四，五，六之甲，）再從這四個調的第四音起照樣排成E, A, B, $\sharp F$ 四調（如例三，四，五，六之乙，），再從E, A, B, $\sharp F$ 四調的第四音照樣排成 $\flat A$, $\sharp C$, $\flat E$, $\flat B$ 四調和這四調等和聲的 $\sharp G$, $\flat D$, $\sharp D$, $\sharp A$ 十六調，除等和聲的四調完全相同外，實共得十二個調。

九級音階的轉調亦非常單簡，祇須利用兩調共有的音便可辦到，譬如C調和G調共有的是 $g, b, be(\sharp d), ba, c, e$ （例七，）C調和F調共有的是 $ba, c, e, f, a, \sharp c(\flat d)$ （例八）；C調和D調共有的是 $ba, g, b, f, a, \sharp c(\flat d)$ （例九），利用這些共有的音一個至三四個，都可轉到G, F, D各調去。這裏要注意的，就是車氏用增三和絃做各調的宮三和絃譬如C調的宮三和絃用 $c, e, ba(\sharp g)$ ，G調的宮三和絃用 $G, b, be(\sharp d)$ ，F調的宮三和絃用 $f, a, bd(\sharp c)$ ，D調的宮三和絃用 $d, \sharp f, bb(\text{即}\sharp a)$ 其餘各調可以類推。這也是他的作品和舊樂不同的一個特點。

至於九級音階所用 Arpeggi音（雙儀音）和普通大小調所用的亦略有不同，但亦很淺而易懂。就是把九級音階排成兩組，（例十，乙，）每隔一音抽用一個即成車氏的Arpeggi音，例十，甲，就是C調的Arpeggi音，乙，例的黑音符表示Arpeggi之所由生。這個Arpeggi，也是由三個（個半音十全音十個半音）相疊而成。例十一示G調的Arpeggi，例十二示F調的Arpeggi，例十三示D調的Arpeggi，其餘各調可以類推不必贅述了。

車氏又應用構成九級音階的原則（如例一，二所示）在五聲音階上組成第二種九階音階，如例十四（甲）五聲音階上行的組織是：兩律十兩律十三律十兩律十三律，今以1代兩律，

以 $\frac{1}{2}$ 代三律，其式爲 $1+1+\frac{1}{2}+1+\frac{1}{2}$ 下行照此式排列便得例十四(乙)，(甲)(乙)兩式相併便成第二種九級音階(如例十四丙)，不過組成這種九級音階的三個四聲音階的組織 $(1+\frac{1}{2}+\frac{1}{2})+(\frac{1}{2}+1+\frac{1}{2})+(\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+1)$ ，不如第一種九級音階的整齊，然亦頗有趣味。

車氏近年又引用音樂術語“*Intrapunctus*”(拉丁語 *Punctus intra Punctum* 三字合成)來表示他作曲技術的一種。據說這個術語正與“*Contrapunctus*”(對位法)一語相反，對位法是以音對音的法(拉丁語所謂 *Punctus contra punctum*)，而“*Intrapunctus*”(英語名 *Interpoint*)就是以音對間之法，故可以省譯作『對間法』或『對空法』。在他的作品中應用 *Intra punctus* 的有兩種：第一種是縱的，如例十五所引他的鋼琴五部曲第二章的兩節，鋼琴音奏處適在大提琴音休止之間，好像這幾節樂曲在任何鋼琴音或大提琴奏完處可以垂直切斷似的，所以這種作法叫『縱的對間』法。第二種是橫的，如例十六(甲)所引他的鋼琴五部曲第三章的兩節各部都有這種『對間』作用，但各部聲音是平行的，是不能中途切斷的，所以這種作法叫『橫的對間法』。若把例十六(甲)換作例十六(乙)的寫法，各音的對間和不能中途切斷的身象更顯明得多了。這兩種作法在模範派樂曲(如 Bach, Haydn 的作品)早就已經用過，不過沒有人提出來解釋，車氏新近才用這個術語說明牠，所用術語“*Intrapunctus*”雖新，而作法本來就很舊。

關於節奏上的轉調 *Rhythmical Modulation* 車氏亦常有用到，例十七(乙)的三拍子樂句就是從例十七(甲)四拍子樂句轉變成的，這裏一併錄出以供研究者的參考。

—— 來遊滬平俄國新派作曲家及鋼琴師亞歷山大車列浦魯的略傳與其著作的特色 ——

例一 (甲)上行 (乙)下行

例二

$\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$

例三. (甲) C 調

(乙) E 調

(丙) A 調
或 G 調

例四. (甲) F 調

(乙) A 調

(丙) C 調
或 D 調

例五. (甲) G 調

(乙) B 調

(丙) E 調
或 D 調

例六 (甲) D 調

(乙) F 調

(丙) B 調
或 A 調

C 調 宮三和絃為 C, E, G (♯)

例七 共有之音

G 調 宮三和絃為 G, B, D (♯)

F 調 宮三和絃為 F, A, C (♯)

例八 共有之音

C 調

例十 (甲)

共有之音

D 調 宮三和絃為 D, F, A (♯)

例十 (乙)

例十一

例十二

例十三

Detailed description of the musical examples:
- Example 6: Shows three scales: (甲) D major, (乙) F major, and (丙) B major or A major. Below (丙) is the C major triad (C, E, G) with a sharp sign over the G.
- Example 7: Compares G major (triad G, B, D) and F major (triad F, A, C). Lines connect common notes between the two scales.
- Example 8: Shows the common notes between G major and F major.
- Example 9: Shows the common notes between C major and D major.
- Example 10: Shows two scales, (甲) and (乙), with lines indicating common notes.
- Examples 11, 12, and 13: Show individual scales or triads.

例十四 (甲) 上行 (乙) 下行

1 2 3 4 5 4 3 2 1

例十五

Piano

Cello

見 Quintet Op 44 第二章

例十六 (甲)

見 Quintet Op 44 第三章

例十六 (乙)

例十七 (甲)

Thema

Cello Sonata No. 2, Op. 30

例十七 (乙)

轉為8調同時節奏改為三拍子

墨子非樂釋義

易韋齋

今所存墨子一書，十五卷，中有『非樂』上中下三篇之目。但中下兩篇已佚，僅留上篇而已。墨子學說之重心，在『尚同』，『兼愛』，『尚賢』，『明鬼』。故韓昌黎曾作「讀墨子」一首短文，為墨子辯護，以為儒墨同是。又謂墨必用孔，孔必用墨，不相用；不足為孔墨。不過韓文第提出尚同等四大重心而言，並未及非樂一義。孟子排墨最厲，亦多對於兼愛，節用等而言，非樂之說，猶未提及。獨荀子則用全力以攻墨說矣。荀子書三十有二篇，肇以「非十二子」篇，謂墨子上功用，大儉約，而優差等，與宋鈞同為欺惑愚衆。更於「富國篇」及「樂論篇」，尤大彰明較著而痛駁之。富國篇之言，以墨子為私憂過計。累萬數千言，已甚詳盡。然仍舉其尚儉之義而申正之而已。惟「樂論」一篇，專為非樂篇而發，論誼森嚴，系段整皙，所謂正義明道，深文厚實，不必比附庸迂所執持之「羽翼經訓」之狹說，而大言炎炎，足以規表學人之觀察及鵠的政務之敷施者。予不敏，今於釋墨之前，竊將荀子是篇，先為剖析其理解，披發其科斷，備知我者采擇焉：

樂論篇，繼禮論篇而作，古人無不禮樂並言。吾人讀大戴禮記中樂記一篇，亦可知樂緣禮生。雖孔子定禮樂之說，是否悖信？戴記所傳，有否疑問？今姑蓋闕，而樂記一篇所殷殷叙論，義亦不悖。茲循誦荀子是篇，雖未明言樂記，然細意尋繹，多不相遠。可知六藝之文必為晚周諸儒所及見其端略。故荀子拒墨，樂論著為專篇，亦廣接禮論專篇之次，且篇中篇畢，舉禮以成其辭，亦正其衛道之習也。

余讀樂論篇，釐為首揭三大義：一曰感善。其言曰『樂者樂也，人情之所不免也。故人不能無樂。樂則必發於聲音，形於動靜。』按是說與樂記「音起由人心生，人心之動，物使之然」及「音者生人心，情動於中，故形於聲，聲成文謂之音」等學說相同。（按荀子是篇多與樂記同其指誼，今以樂記，人多誦習，無煩徵比，下遂略之，以免辭費）荀子又曰：聲音動靜，性術之變盡是矣。又曰：足以感動人之善心，使邪汙之氣，無由得接焉。是先王立樂之方也。而墨子非之奈何？以上是第一義，法重在感動人善心一語，表樂之性也。

二曰定和。按古之以和言樂者衆矣，亦義之固然，即如味之必須調。故說文蘇，調也。蘇，樂蘇也。又唱，導也。誦，相應也。皆聯綴成文。而荀子更分析言之，謂宗廟則君臣上

下同聽，莫不和敬；閭門則父子兄弟同聽，莫不和親；鄉里則長少同聽，莫不和順。故樂者，審一以定和者也。定和之前，加以審一，審一，爲樂之體，定和乃樂之用。荀子區「敬」「親」「順」三和，而朝野內外，咸被樂和之賜，亦由於能審一，以定乎和之所致也。所以更申一言曰：『足以率一達，足以治萬變，是先王立樂之術，而墨子非之奈何？』此定和之一義，表樂之力也。

三曰紀齊。此義綜括言聽聲樂則意志廣，容貌莊，行列正，進退齊，出可以征誅，入可以揖讓；故樂者，天下之大齊，中和之紀，人情之所不免，是先王立樂之術，而墨子非之奈何？是第三義明樂以中和之紀，紀天下之大齊，表樂之效也。

三義之外，附一義曰：先王之道，禮樂正其盛。此斷制語，亦概括上三義，以爲更無須有所疑辯者，於是續言謂『墨子非之，故曰墨子之於道也，猶瞽之於白黑也。猶聾之於清濁也。猶之楚而北求之也。』就此觀之荀子攻墨，嚴切極矣。

是則，讀荀子之言，幾何不以墨子爲不可與論樂，並不可與論道，不可與論治者耶？惟然，吾得爲墨子訟之曰：『墨子，非『非樂』者也。』更廣而充之曰：『墨子，真知樂者也。』嘗攷之易曰：雷出地奮，豫，先王以作樂崇德，殷薦上帝，以配祖考。嗟乎！以雷遠萬鈞之力，而振興之樂，乃以豫爲崇德，薦帝配祖之需！嗟乎！何其私也？

書曰：帝曰夔，命汝典樂，教胥子；故夫周官大司樂，以樂語教國子；嗟乎！所施教其袂也？

每下愈況，不足徵耳！

善夫！我子墨子之言曰：

『子墨子之所以非樂者，非以大鐘鳴鼓琴瑟笙簧之聲，以爲不樂也……夫仁者爲天下度也，以此虧奪民衣食之財，仁者弗爲也。』

此墨子全篇非樂之主旨在是矣。墨子蓋見乎自古說至其現代，號爲儒家之言，皆假民以奉君，流爲夏之桀，商之紂，崇奢極侈，販斂於民，靡惡不作。而爲之主者，更巧藉所流播傳述之『咸池』，『六英』，『韶』『濩』，『大夏』『大武』等，以爲有移風易俗之效，使民順己，而得爲所欲爲，是樂之罪人也。故夫我子墨子又言曰：

『今王公大人，造爲樂器，將必厚措斂乎萬民，以爲大鐘鳴鼓琴瑟笙簧之聲。古者聖王，亦嘗厚措斂乎萬民，以爲舟車。既以成矣。曰：吾將無所用之？曰：舟用之水，車用之陸，君子息其足，小人休其肩，故萬民出財，庸而予之，不敢以爲

感恨者何也？以其反中民之利也。然則樂器，反中民之利亦若此，即我弗敢非也。

然則樂器若舟車，即我弗敢非也。民有三患，飢不得食，寒不得衣，勞不得息，即當爲之撞大鐘，擊鳴鼓，彈琴瑟吹竽笙而揚干戚，民衣食之財，將安所得乎？我以為未必然也。』

是爲第二段申明當以民之所急爲急，微言大義，可以充於一切。蓋墨子之時，周末文勝之際，諸侯力征經營，務習粉飾，咸無究心民事之人。儒家者流，復進以迂遠不急之論。禮樂之所論說，亦其一端，故墨子深惡痛絕當時厲民自恣之習，而並詬病至於禮樂之本。論雖稍過激，而意至公也。『功成制禮』，『治定作樂』，此必爲古訓，豈賢如墨子而不知者？抑爲之夷攷其時，紛爭椒擾，並非樂事昌盛時代，顧墨子何必亟亟排樂，專篇以非之？無亦時以孔子崇樂之故，而特針切之耶？（孔子崇樂，多見論語，如語魯太師及聞韶不知肉味等等，當屬可靠）自今逆億，當必有其故矣。所以又有如

『今大國攻小國，大家伐小家，強劫弱，衆暴寡，詐欺愚，貴傲賤，寇亂盜賊並興，不可禁止也。然即當爲之撞鐘擊鼓彈琴瑟吹竽笙，天下之亂，安所得而治歟是故子墨子曰：爲樂非也。』

之一說。（陳澧著聲律通攷自序，有方今天下大亂，何暇言樂之語，亦是墨意）

至此，則荀說亦大有可以貫通矣，荀子曰：

『夫聲樂之入人也深，其化人也速。故先王僅爲之文。樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂。民和齊，則敵國不敢嬰也如是，則百姓莫不安其處樂其鄉。樂姚冶以險，則民流優鄙賤矣。流慢則亂，鄙賤則爭。敵國可以危之。故禮樂廣而邪音起，危削侮辱之本也。故先王貴禮樂而賤邪音。墨子曰：樂者聖王之所非也，儒者爲之過也。君子以爲不然。』

荀子是說，何嘗不與墨通哉？蓋意謂聲樂是入人最深化民最速之物，果其中平則治也，姚冶以險則亂：故樂貴中和而賤邪音，以免國之危削被人侮辱。是與墨子爲民爲國之意一也。荀言其正面，墨言其反面耳。更推言之，則荀以爲正樂可以致治，墨則以爲不如暫不言樂，先以戢亂。墨蓋見乎治樂者如王公大人非其人也，不足以致治者也。徒害民者也。且當攻伐寇暴欺傲亂賊時代，不足以言樂，樂，徒爲私人之具而已。是蓋墨之見到之言，不可厚非者，儒家以其有因墮廢食之嫌，故羣起而攻之，攻之者亦公也。非快私憾也。而墨說亦終不可沫也。後之君子各是其是可矣。

—— 墨子非樂釋義 ——

獨荀謂：墨子曰樂者聖王之所非也，儒者爲之過也。按是語今本墨子，似無之。

載觀墨子非樂後半篇，更暢申其說，大要以爲王公大人之爲樂，勞民，傷財，費時，失事，害政，危國；而終之曰：『今天下士君子，將欲求興天下之利，除天下之害，當在樂之爲初，將不可不禁而止也。』準此，吾故曰墨子，非『非樂』者也。墨子，真知樂者也。何也？蓋興利除害，要旨也。不與民同樂，而專於王公大人之樂，是不知無有者也。淫聲不可有也。亦孔子放鄭聲之指也。亦荀子惡『樂統治以險之意也。墨子『不可不禁而止』之說可深長思也。荀子富國篇注謂：『墨子言樂無益於人，故作非樂篇。』，此非盡知墨意者也。荀子王霸篇有曰，『國危則無樂君，國安則無憂民。亂則國危，治則國安。今君人者，急逐樂，緩治國。豈不過甚哉。故百樂生於治國，憂患生於亂國。急逐樂而緩治國，非知樂者也。故明君必先治國，然後百樂得其中。闇君必將急逐樂，而緩治國，故憂患不可勝成』觀此則更瞭然荀墨，蓋殊途同歸矣。

顧炎武日知錄云：『孔子刪詩，所以存列國之風也。有善有不善，兼而存之。猶古之太師，陳詩以觀民風。而季札聽之，以知其國之興衰。正以二者之並陳，故可以觀，可以聽。世非二帝，時非上古，固不能使四方之風，有治而無淫，有治而無亂也。是以桑中之篇，濼清之作，不刪，志淫風也。叔于田，揚之水，不刪，著亂本也。一國皆淫，而中不不變，則嘖諫之：將仲子，畏人言也。女曰鷄鳴，相警以勸生也。出其東門，不慕乎色也。衡門，不願外也。還其辭，比其音，去其頌且濫者，此夫子之所謂刪也。後之拘儒，不達此旨，乃謂淫奔之作，不當錄於聖人之經，是何異唐太子宏謂商臣弑君，不當載於春秋之策乎？』細味亭林先生是說，可以悟荀，亦可以悟墨。蓋荀者，言性惡而爲之則善者也。即天下有道，不與曷之意也。墨者，親士，尚賢，以博其愛；即所謂有夫子之志則可者也。自今而研討之焉，皆是也。肆爲訐擊，編者之事也。予不敏，敢舉而釋之如此。

又，墨子非樂原有三篇，今僅存上篇；或者曰，惡知乎而二篇之所言何若，是未易確定其全部之論議如何也。予曰：有大師之說在。俞曲園先生墨子閒詁序曰：『墨子死，而墨分爲三：有相里氏之墨。有相夫氏之墨。有鄧陵氏之墨。今觀尙賢尙同兼愛非攻節用節葬天志明鬼非樂非命，皆分上中下一篇。字句小異，而大旨無殊。意者，此乃三家相傳之本不同，後人合以成書，故一篇而有三乎？』是說如可據，則吾意亦不必深求以自惑矣。

勃拉姆斯 Johannes Brahms (下)

黃 自

(七)

有一時期勃拉姆斯的歌曾被指譏為不合聲樂技術 (Unvocal)，但這種論調已給事實推翻了。今日歌樂會節目中，差不多沒有一次沒有他作品的。果然勃拉姆斯一部份的作品是不容易唱，因為有時他的句法很長；不善運氣的歌者，就無法唱得好。再者唱勃拉姆斯的歌必須要有極細膩的表情，方能見其美。勃氏創作的獨唱歌曲共一百九十六首。評論家中如 Finck 以為牠們是勃拉姆斯作品中最無精采的一部，但是也有許多人(如 Dr. Reimann)堅持相反的看法：認為勃氏的最佳作就是他的歌。有人曾這樣說過：『在他的歌中，吾人復見許伯脫那樣曲調的富麗，舒曼的纖巧與忠實，法朗茲(Robert Franz)的縝密雅馴。但他決不是摹擬這幾位作家；他確是別出心裁獨創的』。見(Lawrence Erb: Brahms p. 138)勃拉姆斯選擇詩最是嚴謹，他所採用的都是第一流的詩。他不像許伯脫，抓着什麼就譜什麼。詩中的意趣，他總是用音樂來表達得異常忠實與透澈。好像舒曼的歌一般，勃拉姆斯歌中的歌聲與伴奏是同樣的重要。所以 Walter Spalding 說：『我們不能分辨詩，歌聲與伴奏在勃拉姆斯的歌中何者為最重要。』他的伴奏有時很複雜，且常常流露出他的特癖——繁複的節奏。

勃拉姆斯頗得力於德國民歌。有時他根據民間舊曲而作新歌，如 Geistliche Wiegenlied；有時他也感效民歌的精神，如 Wiegenlied (此歌原稿見本期插圖第三頁) 與 Sonntag 等等。他的曲調雖不及許伯脫那樣自然而多變化。但有時却很美，尤其是那些表面上看來是極簡單的。上面說過的 Wiegenlied 就是一個好例。勃拉姆斯的敘事歌遠遜許伯脫與 Löwe 我們每覺他的表情尚不夠熱烈。他最擅長的是寫風景與愛情。第一類的代表作有：An die Nachtgall, Der Manacht, Mohnacht, Feldensamkeit 第二類的有：Minnelied, Wie du bist meine Königin, Liebestreu, Standchen, Botschaft, Meine Liebe ist Grün, Sapphische Ode 等等。此外若 Vergablich, ches Standchen 則帶些幽默；Der Schmied 漸近寫實。這首歌節奏雄健，大有鐵砧錚錚之聲，而伴奏暗示閃閃的火星亦頗微妙。還有 Immer Deiner wird Mein Schlummer 乃少女臨終唱的永訣歌，和聲與曲調俱異常佳婉而深刻。勃拉姆斯全部作品最後的一集 (Op. 131) 是四首嚴肅的歌 (Vier ernst. Gesänge)，此處他表達出莊嚴而帶哲學意味的情緒。這四首歌的情感都極誠摯，思想非常的高超，尤推第四首為最佳。很適當的，勃拉姆斯以此集殿其創作，而為

與世訣別之歌。我們討論他的獨唱歌曲也就以此爲結。

他一部份的合唱曲很簡易，深得民謠的風趣。但有時他也應用複調技術，像巴赫那樣複雜而深奧。小規模的合唱曲最著者有：Der Abend, Die Meere, Die Schwestern, Hut dich, Edward Die Nonne und der Ritter, So lass uns wandeln 等。Op 52 Liebesholer Waltzer Op 65 Neue Liebesheder 兩套雅俗共賞的曲是很特別的，勃氏用四重歌聲來陪襯兩只鋼琴上奏出的曲調。這些細膩如 Strauss，柔美如許伯脫 曲子實爲不可多得之作品。規模與氣魄較爲偉大的合唱曲，則有Name Op 82, Rhapsodie Op 53, Schicksallied Op. 54及Triumphlied Op 55 最後一曲爲紀念德軍凱旋而作，獻給德皇威廉一世的一首八部合唱曲。勃氏合唱曲中傑作當然首推爲紀念母喪而作的，German Requiem Op 45。這不是教堂中彌撒式騷樂 (Requiem Mass)其結構實是一首「清唱劇」(Cantata)。因此教士們曾經譴責勃氏用不依正統的詞句。1867年初次公演時只有起首的三段；次年第二次演奏，勃氏又添了三曲，所以除高音獨唱之Ihr habt nun Traurigkeit一段外其餘均與現存各曲相同。這套曲子非常嚴肅偉大，爲貝多遜後最有價值之合唱曲。1875年瓦格奈爾在維也納公演其傑作「尼伯龍之指環」，備受該地人士之熱烈歡迎；後數日勃氏之Requiem亦公演，聽衆接受此曲之熱誠不亞於前。由此可知思想高超，表情真摯及技術熟練之藝術創作；無論其宗旨之若何不同，作風之若何迥異，在同時同地亦可共存共樂。

(八)

評論家對於勃拉姆斯作品的批評可算是最不一致的了。甲派奉他爲三B之一，——巴赫，貝多遜後之第一人；乙派（如Rancman）謂「勃拉姆斯的作品大半是醜惡，或已死的音樂。」再者，有人以爲他最好的作品是交響樂與鋼琴，而不甚喜歡他的歌與鋼琴小品；却也有人認爲後者乃是勃氏的傑作，而他的交響樂與鋼琴則全歸失敗。Cecil Gray將這種矛盾現象解釋得很好，他說勃拉姆斯在其作品中流露出他的「二重人格」：(Dual Personality)在歌與鋼琴小品中他是浪漫的，可是在交響樂與鋼琴中他換了一副面目，一變爲絕對古典的。因此他每只得一部份人的同情。

許多人覺得勃氏作曲技術雖極工，然缺乏獨創力。一個法國評論家說：「他每能把自己所沒有的意思寫得很好。」Hellmesberger說得更刻薄：「勃拉姆斯的交響樂好像一個兵士到長官面前立正說，長官，來報告是我的責任，但我無事可報告」。論者對於勃氏發展樂句的能力是一致推崇的。他每能以一極短而簡的主題(Motive)予以千變萬化，我以爲有這樣

持長的作曲家本來就不需要多量的新意思。貝多芬第五交響樂的首章完全建築在開始四個音符上面，中段何嘗有什麼重要的新意思。就是瓦格納的尼伯龍的指環(The Nibelungen Ring)四大套歌劇也只用了八十二個『線索主句』(Leit-Motiv根據 Lavignac 氏之分析)。所以勃拉姆斯缺乏新意思，不足為大病，因為他特殊的發展能力至少可以彌補這缺點。

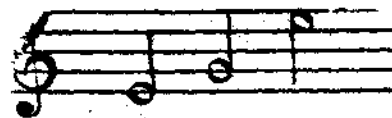
勃拉姆斯第二點受人攻擊的是：不注意音色美。他大部份的作品灰黯而乏鮮色的色澤。但上文已講過勃拉姆斯非真不能寫音色美的樂句，不過他常不屑為之。勃氏囑強性或不願與世浮沉。他有時像易卜生 Ibsen 那樣，偏故意寫些不悅耳的音樂來使人難受。所以勃拉姆斯作品缺乏音色美正是他的特性，假使他將樂器配合得像 Rimsky-Korsakoff 或 Ravel 那樣鮮明，華麗，那麼他一定要犧牲他那般威嚴而高超的壯美；換言之不復再為勃拉姆斯。我以為音樂的滋味有兩種：一種如糖，先甜而後膩；另一種如橄欖，先澀而後甘。Grieg 屬第一類，勃拉姆斯屬第二類。喜歡那一種本是各人的好尚——鄉下人是不懂得賞識橄欖滋味的。

缺乏熱烈表情，也是勃拉姆斯受人指摘之一點。關於這種一點我們先須認識他的性格，上文我不是曾經說過他是一堅忍家不肯輕露自己的情緒。他抑制太過時果然是他的弱點。但我寧可如此而不願看見那種無病而呻，佯狂裝瘋，毫無約束的癡癲。勃拉姆斯實是悲觀的。試看 Op 121 四首嚴肅的歌，第四交響樂末章等作品都表示出他極端消極的人生觀。果然有時他也寫歡樂的曲子，但我們總覺得不很自然。勃拉姆斯既寫不出貝多芬善惡作劇的戲謔，更不會海登那般天真爛漫的歡樂。他的作品大部分是忍涕吞聲的，太嚴肅拘謹了。然而這也不是勃拉姆斯一人之病，Aeschylus, Dante, Milton 亦何嘗不然？

勃拉姆斯音樂的節奏最複雜，變強弱(Syncopation)二拍對三拍等等不規則節奏，幾無曲無之。試看第一交響樂末章 Allegro ma non troppo 的第一百九十九節起，全體樂隊在重拍記號有四分之一拍的休止符，而造成極奇特的變強弱節奏，又如 Op 5 鋼琴天曲第一章，節拍記號雖係 3/4，但第七節至第十六節間左手彈的完全是 2/4 的節奏，而同時右手忽而作二拍，忽而三拍，殊難捉摸。還有第二交響樂的第一章，節拍記號雖為 3/4，但六十四節後面的幾小節則忽變為 2/4 的節奏。他玩弄節奏的把戲，諸如此類，不勝枚舉。他的句法也極自由，常用五小節及七小節的樂句。有時他還引用奇特的節拍，如 Op 101 小 C 調三重奏曲的 Andante grazioso 每節分句七拍。

勃拉姆斯曾說勃氏絕對不會寫曲調。這話當然是過火了。你如其柔美的曲調，他有 Minuetto, Wie Du bist meine Königin; 要雄偉的，有 Sonntag Wiegenlied, 第一交響樂的末章；

樸素的，有 Sonntag, Wiegenlied；深奧的，有 Requiem。勃拉姆斯大部份的曲調很簡單，很少用半音階。他每不根據音階而根據和絃來構造他的曲調。下例是他最愛用的方式。Weingartner 很幽默地說『這是勃拉姆斯的，線索主句』，第一交響樂第一章，第三交響樂的第一章，Bb 六重奏之大提琴獨奏段，Fekleinsamkeit Sapphische Ode, Der Schmied 及 Von ewiger Liebe 等歌都有這樣的句子，以上不過信手拈來的幾個例罷了，其他有同樣曲調的歌曲還多着咧。



勃拉姆斯最愛三度與六度平行，他所以這樣的重複不是為增加音色美，而是要使音樂較為有力量。古音階 Modes 是他所常用的，尤其在無伴奏的合唱歌中。Spitta 以為他的特好是 Dorian 與 Phrygian 兩種音階。好像許伯脫一樣，勃氏每將大調與小調混合着用。他也常在大音階中用小六度，而得到大小調參半的風趣。古典派作家如海登，莫札爾德轉調時大都只限於上下五度。(Dominant Modulation) 勃拉姆斯則喜用三度轉調 (Mediant modulation) 如 C—E, C—Eb, C—A, C—Ab 他的轉調每突然，但有時亦利用複進行 (Sequence) 來轉入遠調，不過在這種反覆進行的轉調過程中，他故意省去一二應有的步驟。譬如第一交響樂第三章八十七節起，勃氏由 b 小調轉 G 大調，e 小調，c 大調，a 小調，而 F 大調。這樣下行三度，反覆進行轉調是很有規律的。可是 F 調他忽然一跳跳回 B 大調，竟出人意料之外。

勃拉姆斯最顯著的特長自然是他的發展力與結構——一言以蔽之，曲體。無論如何簡單的樂句，一到他手，他總也不肯輕輕放過。他發展樂句的方法宗巴赫與貝多忿。他擅長對位技術，十九世紀的作家沒有人比他更精於應用倒置 (Inversion) 節奏伸長 (Augmentation) 節奏縮短 (Diminution) 等等發展法。他的章法是完全邏輯的。在他四首交響樂與數十首細樂作品中他從未寫過如海登，莫札爾德般的結段，(Finale) 流利但輕淺的 (Fantasia) 來收悅與歡送久坐的聽眾。勃拉姆斯的末段是道地的結論決非『臨去秋波那一轉』來勾引聽眾好使他們下次再光臨的媚笑。

一方面看來，勃拉姆斯是復古的，他使已被遺忘的 Basso Ostinato, Chaconne, Passacaglia 等古樂式重新復活起來，而充實些新生命，新精神。我們不要誤會以為勃氏一味好古，毫無新的建設。他也能創新曲體的。前面論及的交響樂第三章之用 Allegretto Op. 100 小提琴大曲第二第三章之合而為一；與夫音樂會曲獨奏樂器之運用法，均可證實這句話。他在曲體方面最大的貢獻或許是循環式章法 (Cyclic Form) 之應用。所謂循環式章法，就是拿一個音題 (Motif) 輪流地在同一類作品的各章中使用。這樣的章法，貝多忿，舒曼亦曾嘗試於前，不

過勃拉姆斯手後更形過遲。譬如第一交響樂反行半漸的主句在第一，二，四章都經發揮；第二交響樂之一，三，四章則以第一章起首之樂句貫串之；此外第三交響樂，第一小提琴大曲，鋼琴五重奏，等曲亦都用此章法。

勃拉姆斯的作品都是費了無限思慮與推敲而成，他說『不利舌到題，不能創作。』又云：『作品的美不美是另一問題，但無論如何必須求於完善無疵。』勃氏實已極嚴。上文說過，1854—1858年間之停止創作，1867—1879間之不作鋼琴曲；1860—1874年間之不寫樂隊曲，與第一交響樂費十年構思而成，Op 34 鋼琴五重曲之屢經修改——先為用二大提琴之四重曲，繼改為鋼琴合奏曲，最後乃作鋼琴五重曲——在在足以證實他是孜孜不倦，精益求精，有學者風的藝人。Fuller-Maitland 說：『他發展樂句能力——盡量開展樂句中各方面美的藝術，可謂前無古人，就是貝多芬也不及。』Hadow也說：『除了貝多芬或勃拉姆斯著名的作品外，很少是完美而無可指摘的。』

複調音樂到了巴赫已登峯造極；主調音樂的結構到了貝多芬也已截止境。但勃拉姆斯能綜合兩者於一爐，復將浪漫派的精神灌輸在古典派之軀殼中。而產生一種新藝術。我人雖不能附和皮羅承認巴赫，貝多芬與勃拉姆斯是鼎足而三的樂壇台柱。但同時也決不能否認，他是步兩人之後，貫通古典，浪漫兩大潮流的一位大師。他的思想高超，情感真摯，技術熟練，他的作品美不美或許是一題，但完善無疵則毫無疑義的。 (完)

附 參 考 書 目

- | | |
|------------------------|--|
| Antcliffe, H. | Brahms |
| Browne, P. A. | Brahms; The Symphonies |
| Colles, H. C. | Brahms |
| Denters, H. | Johannes Brahms (2 Vols) |
| Dietrich, A. | Recollections of Brahms |
| Dickinson, E. | Studies in the History of Music |
| Erb, L. | Brahms |
| Evans, E. | Chamber and Orchestral Music of Johannes Brahms (2 Vols) |
| Finck, H. T. | Songs and Song Writers |
| Foss, H. J. | The Heritage of Music |
| Fuller-Maitland, J. A. | Brahms |
| Hadow, W. H. | Studies in Modern Music (Vol. II) |
| Hull, | Music, Classic, Romantic and Modern |
| Huneker, J. | Mezzotints in Modern Music |
| Gray, R. | Studies in Music (Essay by Spitta) |

Imbert, H.	<i>Etudes sur Johannes Brahms</i>
Kalback, N.	<i>Johannes Brahms (2 vols)</i>
Lee, M. E.	<i>Brahms and His Music</i>
May, F.	<i>Life of Brahms</i>
Mason, D. G.	<i>From Grieg to Brahms</i>
Pulver, J.	<i>Brahms</i>
Reimann, H.	<i>Johannes Brahms</i>
Schauffler, R. H.	<i>The Unknown Brahms</i>
Scholes, P.	<i>Books of the Great Musicians (Vol. III)</i>
Spang, W.	<i>Music, an Art and Language</i>
Spitta,	<i>Studies in Music</i>
Weingartner, F.	<i>Symphony Writers Since Beethoven</i>
Weissmann, A.	<i>Problems of Modern Music</i>
Westeroy,	<i>History of Pianoforte Music</i>
Grove's Dictionary of Music and Musicians: art: Brahms	
Hull Dictionary of Modern and Musicians: art: Brahms	

最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因

蕭友梅

有人問我「你爲甚麼對於整理或改造舊樂不發表一點意見呢？」我對於這問題曾經考慮多時，總覺得未答覆這問題之前，先要把舊樂不發達的原因說出來，方才可以談到整理或改造的方案。但是單說舊樂不振而沒有一種反證，不容易得一般人士的相信，所以這篇文章特意先把最近一千年來西樂發展的顯著事實臚列出來給人參考，然後才把我國舊樂不發達的原因說出來。

講到一千年以前的西方音樂雖然有過一段希臘音樂的歷史和羅馬 Gregor¹大帝樂歌的故事，但是這兩個時代的音樂仍然脫離不了單音的組織與用字母記譜的笨法，西樂真正的發展還是在九世紀以後。這裏把他們發展的顯著事實，略舉幾件如下：

1. 有鍵盤樂器的發明。讀過西洋音樂史的，誰都知道西方複音音樂的發展，經過Organum, Discantus及Fauxbourdon三個時期；但是我們不要忘記，假如沒有鍵盤樂器的發明，（按風琴的發明約在第九世紀，Organum的作成，正當原始的風琴建築，所以後來叫風琴做Organ）這三種幼稚的複音奏法，就未必可以實現，所以鍵盤樂器的發明，實際上是產生複

音自來的最好機會；

2. 五線譜及長度音符 Mensural Notation 的發明。誰都知道有了對位的音樂 Contrapuntal Music 然後複音音樂才算大成功；但是我們不要忘記，假如沒有 Guido 的線譜發明，與各種長短音符的改善，恐怕對位音樂不能這樣容易可以成功。還有一件最顯著的事實，就是：

3. 教堂的風琴師——是一種最固定的職業。自從風琴發明之後（有人證明風琴係小亞細亞一帶人民所發明傳到歐洲的，）歐洲的教堂就採用做教堂的主要樂器，稍重要的教堂都有風琴師，專掌教堂音樂，（與我國古代笙師的地位大略相同），有許多風琴師並且兼任唱歌教師 Cantor。他們的差缺雖然有時調動，但所掌職務，差不多是終身的；因此他們的工作，能夠專心去做，專心研究。所以從第十世紀到十六世紀作成複音音樂的人，都是這些風琴師，就是複音音樂的集大成者 J. S. Bach，也是終身任風琴師。即此一端，可見風琴師的地位與複音音樂關係的重大了。以上三件事實，都是歐洲歷史所獨存而東方歷史所無的。其他如：

4. 有了 Mastersinger 一類人的興起，民間歌曲因此復興；

5. 有了貴族與富人的聘請作曲師（如 Haydn 等）新曲的製作，因此逐漸加多；

6. 有了音樂院的設立（歐洲十六世紀以前尚無音樂院），音樂教授法日求改善，人才輩出，作品日多，更不必細說了。

講到我國的音樂在唐朝以前，自然是很少；隋唐時代雖然從西域輸入了不少樂器，雖然已經改用工尺字記譜（所謂笛色字譜）雖然有唐明皇的嗜好音樂，但是音樂本身，仍舊沒有甚麼進步，還是用單音作曲，樂工授曲，注重聽學，而不注意看譜，所以唐朝樂曲傳下來的，極不多見。

號稱中國音樂最盛時代的唐朝，已經！我們這樣的失望，唐朝以後的音樂又怎麼樣呢？我們不必隱諱，我們知道唐朝以後除掉明末清初（當十六七世紀時）的唱曲記譜法略加上些板眼記號之外，仍舊是單音音樂，於音樂本身並沒有甚麼改進。這又是甚麼緣故呢？大約我國無複音音樂產生，不能與西方音樂平行發展，皆由於沒有鍵盤樂器與五線譜的發明。唐朝以後樂師不獨沒有像歐洲教堂風琴師的地位，並且常受人蔑視，以至生活問題常常不能解決，那裏再有工夫去研究發展音樂呢？有人說「你以為中國無複音音樂，因為無鍵盤樂器與五線譜的發明；但是風琴輸入中國已不止五百年，五線譜入中國也不止八九十年，為甚麼在

歐戰二十年來音樂界之變遷，其影響之大，實非筆墨所能形容。歐戰前之音樂，其風格多趨向於古典主義之傳統，其作曲者多為德國、奧地利、法國、義大利等國之音樂家。歐戰後之音樂，其風格則趨向於現代主義，其作曲者則多為德國、法國、義大利、俄國、捷克斯拉夫等國之音樂家。歐戰前之音樂，其特點在於其和諧、平衡、對稱之結構，其音樂語言多為古典主義之語言。歐戰後之音樂，其特點在於其不諧、不平衡、不對稱之結構，其音樂語言則多為現代主義之語言。歐戰前之音樂，其影響在於其對音樂藝術之貢獻，其音樂作品多為音樂史上之瑰寶。歐戰後之音樂，其影響則在於其對音樂藝術之革新，其音樂作品則多為音樂史上之傑作。

1. 以新音樂運動為起點，其影響在於其對音樂藝術之革新，其音樂作品則多為音樂史上之傑作。
2. 以新音樂運動為起點，其影響在於其對音樂藝術之革新，其音樂作品則多為音樂史上之傑作。
3. 以新音樂運動為起點，其影響在於其對音樂藝術之革新，其音樂作品則多為音樂史上之傑作。

我們既然知道有這種原因，今後音樂界當採取何等之態度，同時我們當採取何等之方法，如教學、教授法、教學法、音樂學等，當採取何等之方法，方才可以達到其目的或改進其目的。歐戰前之音樂，其特點在於其和諧、平衡、對稱之結構，其音樂語言多為古典主義之語言。歐戰後之音樂，其特點在於其不諧、不平衡、不對稱之結構，其音樂語言則多為現代主義之語言。

Max Reger 發的一封電報

Max Reger 不但是德意志代有名的作曲家，同時他還是個吃魚專家。有一次他到某處去赴宴，吃了幾條魚之後，有一盤魚端上來，他就不吃了，但是這道菜卻造成了「為什麼這盤魚吃得很少，單剩一盤人吃的樣子呢？」那位女主人聽見他這樣說，非常害怕，怕給 Max Reger 一個人吃完，別的客人得不到吃，馬上就對他說「Reger 先生，今天飯量不起，因為不知道先生這道菜吃得很少，所以本道菜不備，改天再請一大盤魚先生吃吧！」Max Reger 很奇怪的回答「太太，我先謝謝你！」時間過得很快，自從那一天赴宴之後，不到兩個星期就過了一個月，忽然一天那位女主人發到一封電報，上面寫著「我的魚盤現在那裏？」一句話。這話可以想見他吃魚的習慣。

調性的表情

黃 自

音樂家對於調性的感覺：或以嚴厲，或以溫柔，或以嚴厲與溫柔。但我們以為調性應該有它的表情。二十餘年來的音樂人已經向各種調性尋求這種表情。其間，有的調性表示莊嚴威武，所以前世的巴里德人（Barbarians）只將這種調性音樂用於調一戰守中。我們覺得（Barbarians）調性對於音樂的貢獻，這種是幾千餘年後，當音樂人來到這Barbarians手中不是有這種的調性？

"Lay me in soft Lyones" 嗎？

德奧國 Drömm 這首片段的例子：

"Der weisse Löwe" 這首片段的例子：
"Der weisse Löwe" 這首片段的例子：

十七世紀以來，西洋音樂逐漸兩種主要音調——大調 (Major scale) 與小調 (Minor scale)。這兩種調性給人以不同的印象。後者的效果，大調是快樂而歡亮，小調則悲傷而沉悶。我們或者說大調是居住於陽光，小調是居住於陰影。音樂就是，不過有時小調也可以含著愉快條件的音調如維也納 (Vienna) 的小提琴與小調音樂首曲之首章，或巴里德 (Barbarians) 的洋調樂曲 (Well Tempered Clavier) 第二首小調賦格曲。這些曲都充滿了悲傷的陽光而無遺憾的悲哀。反之野蠻人 (Barbarians) 二首樂曲則訴說自己的悲哀 (Lay me in soft Lyones) 及死而後少女 (Der Tod und das Mädchen) 運來了那用大三和弦結束 (Tierce de Pharisie) 曲者些轉入大調的意味。此處好像寫出一種自強律調，而恰是這種的悲感。這樣看來，與其說大調是快樂，及小調是悲哀，倒不如說：大調表示一種自強而的悲感；而小調表示一種不強而的悲感，或是在約束的一種悲感。我們試一試哈爾維 (Händel) 的葬曲 (Sad) 聖樂中之死亡進行曲 (Qui Tollis)，與查那 (Chopin) 之奏鳴曲，就可以完全理解了。

大調的色彩是明朗的，——好像被陽光照耀的，晴空萬里的。小調是幽暗的；或如深潭的色彩，或如台榭的陰影。最好的音樂家與最偉大的作曲家，差不多沒有不用小調的。試聽哈爾維 (Händel) 的葬曲 (Sad) 曲用小調其結果當不誤。此外狂喜的樂曲，如中樂的花籃 (Guaratura) 歌曲也是用大調不為過的。這首樂曲 (Memorabilia) 以利亞 (Isaiah) 聖樂中唯一的一首台詞 "Halleluia (the Lani Gusses by)" 前半段以山歌歌調時完全用

—— 關於音樂 ——

為甚，大抵上所有音樂家都聽了過，其故則非上可說實一能聽其優劣的緣故。許利的音樂，
莊尼的音樂，非但聽過且曾聽過多次；他在其表示愛好的那方面，決非無故的。簡的任
意性，非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次（註：非但聽過且曾聽過多次），馬亦不
例外，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。La Marseillaise 這
首一非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。用小調音樂為體
式，實非聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。

而且其音樂的表現，雖一二個半拍已可生色不少。哥倫 (Chopin) 的 (Waltz)
實非聽過且曾聽過多次。

—— 關於音樂 ——

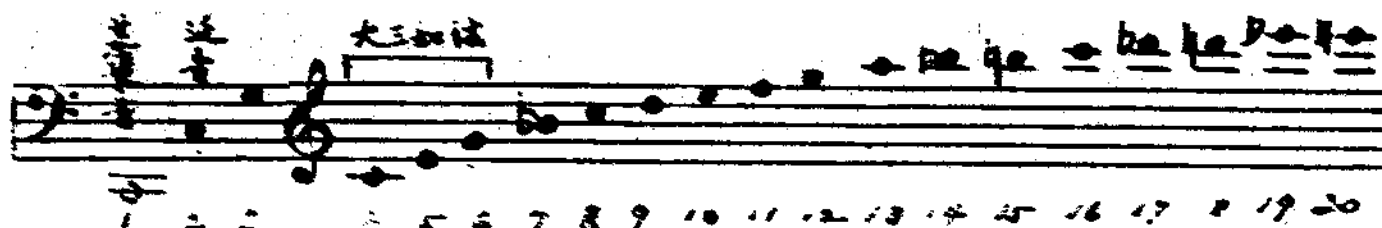
ALL (非但聽過且曾聽過多次) (Singer) (非但聽過且曾聽過多次) 非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。

—— 關於音樂 ——

非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。

非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。
非但聽過且曾聽過多次，非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。非但聽過且曾聽過多次。

現在讓我們看大調之所以歡樂與小調之所以悲哀，有沒有科學的根據。研究聲學的學者告訴我們一種「基礎音」(Fundamental note)發音時，上面同時發出許多「泛音」(Harmonics)。這些泛音都有一定自然的程序，是屬「諧振級數」(Harmonic series)。如下表：



大調的主要和絃是大三和絃(Major triad)(在C大調為三音)小調的主要和絃為C, E, G小三和絃(Minor Triad)(在C小調為C, Eb, G三音)。我們參看上表可知大三和絃是自然的——由第四，五，六三泛音所構成；小和絃是人工的——勉強以第十九泛音來替代第五泛音而成。我們聽見C音，自然面然就會希望大三度的泛音在補上，假若不能得到——如在小三和絃——那麼我們就要失望。因為這個原因，小調就暗示失望與悲哀。進一步說，C小三和絃的Eb音與基礎音上的自然第五泛音E相矛盾，這就能使和絃不露其面帶些陰森の意味。大小調表情的物理根據是如此，但此外尚有更重要的心理作用。在先的幾個作家用了大調表示歡樂，小調表示愁苦，後來者仿效之，久而久之遂成為牢不可破的習慣。所以我們今日一聽小調就聯想到悲哀；一聽大調就聯想到歡樂。

* * *

大小調表示不同的情感已成為不可否認的事實。此外有許多作曲家還以為每一個調在表情上都有種特殊的色彩。貝多基說：「B調是黑暗的調。」(H moll Schwarze Tonart)他還覺得D調最可愛。格魯克(Gluck)在(Alexis)及(L'opéra d'Aurice)兩歌劇中凡歌神處時，都用大調。韋伯(Weber)在自由射者(Freischütz)歌劇中以C小調描寫惡魔；Eb大調，虔敬禮；Db大調，天譴；G大調，歡樂；大調；民衆。

用調性表情最精密的，總要推瓦格納(Wagner)了。在湯姆色(Tannhäuser)歌劇中荒淫的愛神(Venus)的曲用E調；聖潔的以利沙伯(Elisabeth)則用B調——尤其是Eb或Db大調則用以表示痛苦憔悴的神情。在羅漢格林劇中，A大調是代表家世的羅漢格林(Lohengrin)，而Ab與Eb大調代表純潔的愛爾莎(Elsa)。G大調在馬福歌者(Mastersingers)劇中表示家譜的歌者的才藝與頑固；Eb大調反演新藝術的反抗與噴噴的馬福歌者。所以瓦格納可

—— 調性的表情 ——

(Sachs) 特人比大調就暗示他的愛情於我藝術。在特立司坦 (Tristan and Isolde) 劇中A調代表愛情，C調代表命運。這本歌劇的序曲不是A與C替換着而終結在C調嗎？這就是說愛情與命運相衝突，而命運終究克服愛情之意。在帕拿法爾 (Parsifal) 劇中，Ab 與C大調描寫聖潔；C小調，痛苦；D小調，死亡。此外在維的傑作尼伯龍之指環四套劇中 (The Nibelungen Ring) 瓦格納 更有複雜的調性表情法，可惜限於篇幅，只得從略，不及細述。

不獨作曲家以為調性有特殊表情色彩，欣賞者往往亦有同樣觀念。德國詩人 (Schubart) (不是作曲家Schubert) 說Eb小調好像一個白衣的少女，胸前帶了紅結。這位詩人也許有點想入非非了。聽了Eb小調曲會喚起與他同樣想像的，我恐百人中找不出一人來。我雖沒有像(Schubart) 那樣說說口想像力，但對於格魯克，拿伯，與瓦格納 的選擇其調以表示某種特殊情感則完全贊同。我還以為對於調的情感，各人有各人的解釋，見仁見知，不能盡同，亦不必盡同。譬如我國人以為B大調是浪漫的，最適於描寫『月上柳梢頭，人約黃昏後』一般的情景；B小調最悲壯為『風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還』最為得力此等個人私見諸君儘可反對。然而一點我以為凡有耳朵的人都不能否認的，就是只要將一歌曲改高或改低(Transpose) 半音時，牠的意味就會大不相同——好像一幅看慣了的畫忽然變了顏色那般的可怪。爾余不信，可在鋼琴上用原調(Gb)彈特華德克 (Dvorak) 的(Humoresque)曲，然後改至G1調。諸君立刻會覺得此曲之溫柔和婉，就犧牲了一大半。或者還可將許伯爾脫 (Schubert) 的軍樂 (Military March) 改入Db調，那麼勇武勃發之氣也就減色不少。

舒曼說：『作曲家之所以用某調來描寫某種情感實與其創作力之同樣不可思議。』又云：『作曲家每能於不知不覺中選擇最適當的調，譬之畫師之配合色彩本不必加以思索。』法朗茲 (Franz) 不許人家將他的歌曲任意改調，因為他覺得自己所選的調就是傳達歌詞最適當的色彩。他這樣說：『我死後當然無法；但只要我活着，我一定要起來反對的。』有的音樂書店，因為催銷關係，不理他；法朗茲 竭力抗議，甚而至於不肯再認那些經改調的歌是他自己作的。

以上所講的也許有人以為太玄禱了。其實不然，調的特殊音色，至少一部份是有科學根據。小提琴上最響亮的調是G,D,A,E, 四大調。因為這四調的音中好幾個恰是琴上『空弦』(Open String) 所能奏出的，空弦奏出的音要比『按』(Stopped) 而奏出者為響亮，因為絃身長而振幅大。再者我們知道絃與絃有密切關係的絃能『共鳴』。(Sympathetic Vibrations) 所以小提琴G絃上奏A音，A絃亦能自然響應，而使所發的音特別洪亮。在絃樂隊作品中，我

們找不出一首嘹亮的曲子而用**G_b**大調的。因為**G_b**大調完全用不着空絃，而空絃亦不能為之聲援。

白利溫瑟(Berhoz)在他名著『樂器配合法』書中，擬了一張小提琴各調音色表，茲錄於下：

大調	小調
C 威重，但沉悶而略帶模糊	C 幽暗而不響亮
C# 較C調為高雅	C# 悲慘，響亮，高雅
D _b 莊嚴	D _b 嚴厲，不甚響亮
D _h 歡樂，強壯而略帶俗氣	D _h 陰鬱，但響亮而略帶俗氣
E _b 莊嚴溫雅不甚響亮	E _b 極模糊，但悲壯
E _h 嘹亮，宏壯	E _h 有如哀號但亦略帶俗氣
F 精勁	F 陰森，不甚響亮但頗猛烈
F# 響亮，勇決	F# 悲憤，響亮，堅決
G _b 較為柔美	G _b 技術上不適用
G _h 愉快但略帶俗氣	G _h 抑鬱，頗響亮，婉柔
G# 沉悶但頗莊嚴	G# 不甚響亮，悲劇，高雅
A _b 幽靜，神祕	A _b 極幽暗，悲劇但莊嚴
A _h 嘹亮，愉快	A _h 頗響亮，柔和，悲劇而有威嚴
B _b 莊嚴但無特色	B _b 極幽暗，粗啞，但莊嚴
B _h 莊嚴響亮容光煥發	B _h 極響亮，猛烈，狂暴，而帶不祥之音
C _b 莊嚴但頗沉悶	C _b 技術上不適用

(按：白利溫瑟認為C#與D_b D#與E_b等普通稱為「同音異名調」(Enharmonic Keys)的音色不同。在平均調律(Equal Temperament)的樂器(各鋼琴)上C#D_b當然是一而二，二而一。然一部份的音樂家認為在絃樂器上C#較D_b約高八分之一全音(「畢達哥拉斯微音差」(Comma of Pythagoras)；不消說白氏實是感這派理論的。

銅樂器亦然，調之響亮與否，全視其含『自然音』(Open notes)之多寡而定。鋼琴上則有一特殊情形，我們總覺得**b**的調比較的柔美。須知奏鋼琴按鍵而使內部的錘擊絃，是純由槓桿作用。黑鍵比白鍵要短二吋，換言之黑白鍵間，重點支點間之距離，很有差池。所以我們如用同樣的力量來按鍵，白鍵的錘擊絃時就會比較重些。再者因為鍵盤的特殊佈置，我們

—— 調 性 的 表 情 ——

彈黑鍵時，須將手腕略為抬高，結果是減少壓力。有這二層關係，鋼琴黑鍵的音較白鍵的音為柔美。

★ ★ ★

各調音色之不同要在轉調時最顯著。勃拉姆斯 (Brahms) 第四交響樂第二章之開端用的是古Phrygian調，很有些「跨宇宙而遠俗兮」的意味。及至第五小節轉入F大調時，又好曲似到了塵世一般。普通下行級進轉調表示滯沉。貝多芬大曲Op 31 No 2 (即俗稱「月光曲」) (Moonlight Sonata) 之首章是描寫他自己失戀後之苦悶與消極，所以起首十五六小節的轉調是由C_大而C_小而B。反之欲描寫情感緊張則最宜用上行級進轉調。許伯爾脫「魔王」(Die Erlkönig)一曲中小兒凡三次驚呼「阿父！阿父！」(Mein Vater, Mein Vater)而每次均較前高一級——g小調，a小調，B_小調瓦格納在湯好色劇第一幕中讓湯好色第一次用D_大調唱頌愛神歌，第二次轉D大調，最後至E_b大調，也是有同樣的用意。

此外向 \sharp 較多或 \flat 較少的調轉調，每能得到響亮的感覺。貝多芬大曲Op 13 (即俗稱「悲愴大曲」) (Pathetic Sonata)第二章第四十一與四十二節間，音樂忽由最沉悶之A_b小調轉至最嘹亮的E大調。此段與第五交響樂第二章第二十六至三十節間由A_b轉至C大調的一段有同樣的雲開日見忽然晴朗那般爽快。許伯爾脫在(Du bist die Ruh)曲中“Dies Augenzelt, von deinem Glanz”句時用了由C_b至A_b的美妙轉調，很足以顯出愛人「秋波那一轉」的神光。攜著春思曲「分色上簾邊」一句也算是東施效顰了。此處因要寫出晴光泛彩的樣子所以用了A_b至E的忽然轉調。

要的幽暗的色彩當然須向相反的方向轉調——往 \flat 較多或 \sharp 較少的調。貝多芬 Adeleide 中段“Abend küßtchen im Zarten”由F轉到D_b大調，形容暮色可謂入微。因要寫出甯靜的神情所以舒曼在「獻詞」(Wibmung)歌中段“Du bist die Ruh”一句起由A_b轉入E調——(此處E調實是F_b的同音異名調，因為簡明易懂故用之)。轉入 \flat 調最神妙的一段，據我一時想起的要推許伯爾脫未竟交響樂(Unfinished Symphony)第二章尾聲中之一段。小提琴在E大調獨奏五小節後，管樂器忽接着在A_b大調最莊嚴最美的曲調。此段實在太神妙了，我無法用言語形容之，只得讓讀者諸君自己去體會罷。

運用轉調還可以寫出兩種不同的意境。趙元任先生上山歌的末一段因作者要「得一種山頂上看日出的響亮的感覺，」所以不回原調(B_b)而至較高半音的大調。又過印度洋「我美麗親愛的故鄉」一句，也很巧妙。此處欲寫出千里外「故國神遊」而用突然的轉調，可謂最

位聲。歌聲雖然是隨着曲調而轉，轉曲也是轉方法。莫札特在L'opéra 劇中給每一聲角上白的必轉一音調，若無轉音的注意的。舒曼在他的歌劇中往往亦用此法，今姑舉兩首為例；Walsesopra 劇中言 Lorea，女歌聲時不是從E調忽然轉到C調麼？在荷花The Lotusland 中更妙了。當時人歌這美人一般的荷花時，用的是F調，又轉到他的情人「明月」則改轉為D調。可是當回頭再說荷花，音樂也隨着轉回原調。這種表法法是何等細膩，何等微妙！

音階研究

賈綠汀

音樂中所為最重要的要素就是節奏與音階；這兩種要素在音樂的起源時是否同時發生，抑或節奏先於音階，俱不容易找到確實的證據來解答；不過此二者同是屬於人類固有的本能，已是毫無疑義。

在節奏方面我們可以不必要再去找證明；即在音階方面，也無處不可以找到證據。冬煖先生學詩的時候，學得許多的腔調出來，你假如把他的腔調研究用譜表記載下來，不僅他的音調與自然音階相合，並且有時候還可以從這裏找到佚失的曲調！農夫牧童的山歌，工人的號聲都是與自然音階相結合的，可是他們的腦中從來就沒有音階的觀念，你如教她們讀工尺譜，他們或者會聽得莫名其妙。我記得從前有一位老先生請我教他唱歌，工尺譜上一個字他都不會唱錯的，可是他所唱的音的高低另外自成系統，與我所教的譜上的記載完全不同，但是他所唱的音的高低仍是與音階相吻合的。從此可知音階的觀念是人類本能中所固有的，不過此種本能在未經過人工訓練以前是屬於下意識的；所以初學音樂的人，你若開始即教他音階名的唸法，天才平凡一點的人就會不知道將他固有的本能與音階名稱發生結連。

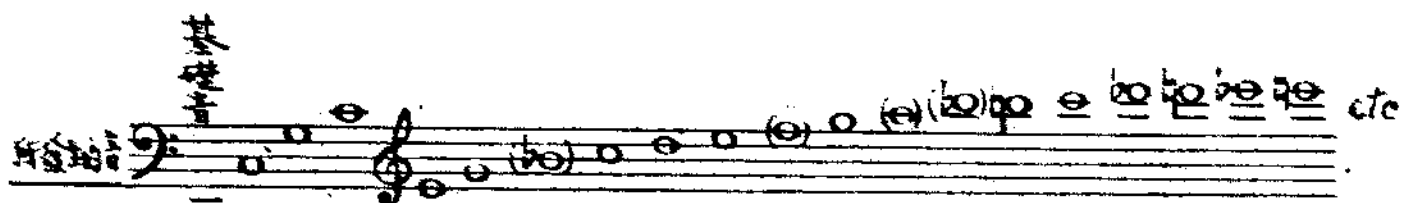
聲音發生是由於物體的振動，由物體振動的快慢而發生音的高低；所以要明瞭音階真正的組織，就必須從物理學上去考察牠發生的原因及各音間振動數的比例。

凡物體因振動而發聲時，除全體振動所發生的基礎音之外，該振動體的各部分亦同時振動發聲。譬如一條絃振動時，牠的自身同時就會分成二等分，三等分，四等分等等各種等分部分；每一種等分部分皆出一種固定的聲音，稱為泛音 (Harmonic)，這些音雖然發

— 音階研究 —

聲響其強弱，然因其與基礎音同時發生，致使這所發生的聲音成爲一種複合音；而各種發聲體音色之不同也是因爲這些泛音存在之多少及其強度大小而發生變化。

我們知道，聲音的高低是與每秒振動次數成正比例，而振動的速率又與弦長成反比例，因之這些泛音與基礎音同。所以基礎音假設是F譜表下二線C音，則其二分之一的泛音應當比基礎音高一倍，相當於F譜表的第二高C音；依照這同樣的方法即可以推算出一列音來，稱爲泛音列：

音階	
倍率	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{17}$ $\frac{1}{18}$ $\frac{1}{19}$ $\frac{1}{20}$ etc
級數	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
基礎音 與五音 間的音程	純五度 大三度 小七度 小九度 小三度

由上表我們可以看出大調音階的排列法雖然不能與上面這一系列泛音完全吻合（因爲 1, 11, 13, 14, 各音與由基礎音所構成的調子中的音的高度不相符合）然大概可以說與他相同，換言之，大調音階的構成是有他的物理學上自然法則的根據。並且由上表我們還可以看出大三和絃的三個音振動的比爲 4:5:6，所以他的構成也是順應了不變的自然法則。然小調音階與小三和絃的構成却不能從上面的圖表中找出同樣的關係來，（即三個相鄰的音的振動數比構成等差級數）；所以赫姆霍次(Helmholtz)氏有一段很著名的話說：

「音階，調式以及和聲的結構不單是依靠不變的自然法則，而至少有一部分是由於美學原則的結果，這些原則，已經有過了變遷的，並且仍舊會同人類的進展變遷下去。」

赫氏這一段話實說明了音階與調式變遷的一切過程及其存在的價值。

最原始的音階，各史家的意見不相同，希臘最初的音階大概都是四音音階，共有三種：Dorian 爲 A, G, F, E, 四音；Phrygian 爲 G, F, E, D 四音；Lydian 爲 F, E, D, C 四音。其他如中國，色爾底(Celt), 日本，波里內西亞(Polynesia)等民族的原始音階都是五音組成的。其構成的原因據 Paul Langormy 說是由原始樂器的純五度調音法而產生。



的民族來推測，曲調當在音階之先。

中國古代已有「宮商角徵羽」五音的命名，這種階名的發生當然是古代人當時已感覺到音階存在之必要。蒙古利亞種人對於這種五音音階的理解特別深刻，普通民間所流行的俗樂大半都是屬於這種音階，並且可以彙成以下的四種調式：

這四種調式是我們平日所習聞的，除了A音外，F, G, C, D 各音都可以作為調式的第一音，即Tonic 或 Final。用A音起的曲調是有的，可是結尾總是在其他的音上。這種音階雖然極其原始，然東方人用這種原始的調式創造出許多極其優美的音樂，極度的發揮東方民族性，其效果有時甚或在七音音階以上。近代西洋音樂家中有些厭倦於Major, Minor 階的音樂，有時轉換他們的方向，採用五音音階以表現東方的情調。

這種音階與大調自然音階相符合，不過少了四度音與七度音；這種合乎音學原理的音階是否古代人先天即已賦有應用他的本能？這是值得研究的。不過我們拿現在未開化的



中國古代的五音音階是否有這些調式的變化，無稽從考，不過我們知道到後來又加上了變宮，變徵二音而變成七音音階，再後又發現十二平均律。其構成的方法也與五度調音法相同，稱為「三分損益法」，即以長九寸之管所發的音為標準音，再將牠的長損去三分之一，得六寸其所發生的音比黃鐘音高五度，稱為林鐘，再將林鐘用三分益一法（即三除之四乘之）得八寸，所發的音比黃鐘音高一度稱為太簇，依次類推而求得五音音階中的各音，七音音階的各音，一直到最後推得十二個相等的半音稱為十二平均律。根據上述泛音列的表，我們知道純五度音程比為3:2，大二度的比為8:9，所以我們中國音階構成的方法也是與音學原理相符合的。

古代希臘也用着Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian 正副八種調式，中國古代七音音階的組織與希臘的Hypolydian調式完全相同，不過希臘音階是下行的，中國音階是上行的：



西洋音樂自希臘之後，經過長期的黑暗時代，直到羅馬的Ambrose (333—397) 及 Pope Gregory Ist (540—604) 之後，音階又形成六種正調式及六種副調式，稱為教堂調式：

Dorian		Hypo-dorian	
Phrygian		Hypo-phrygian	
Lydian		Hypo-lydian	
Mixolydian		Hypo-mixolydian	
Aeolian		Hypo-aeolian	
Ionian		Hypo-ionian	

這些調式的名稱與希臘調式的名稱完全相同；Gregory Ist的目的是想復興希臘音階，可是結果與希臘音階相反；希臘音階是下行的，教堂調式是上行的；希臘音階的 Mediant (即 Dominant) 在第一音之下五度，牠是這全音階中最重要的音，所以希臘的 Dorian Scale 現代人的聽覺聽起來一定像 A Minor Scale。每一個副調式的開始都是在正調式第一音之下五度，教堂調式的 Dominant 在第一音之上五度，不過過 Dominant 是 B 音時則以 C 代，副調式的開始也在正調式的上五度。

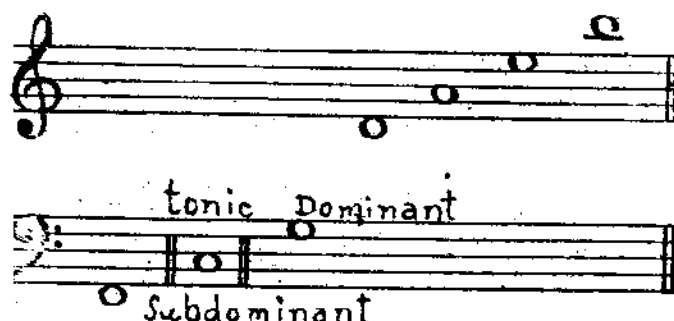
希臘音階與教堂調式雖然有如此複雜的變化，實際上不過是適合於音學原理的大調音階的變體。在 C 大調中除 B 音以外將所有的音都輪流用作一調式的第一音 (Tonic 或 Final) 而不改變 C 調音階中各音所固有的高度，這樣從每一個音順序上行即成功所有的教堂調式，從每一個音順序下行即求得所有的希臘音階。

西洋音階從教堂調式變到現在的大小調音階不過是近四百年的事情。大調音階就是教堂

調式的Ionian Mode,和聲小調音階就是加了導音的Aeolian Mode,而曲調小音階就是加了導音的Lydian Mode。

大小調這兩種音階實在支配了近數百年的音樂史，許多空前的偉大音樂家都是採用這兩種音階，換言之，假如沒有這兩種音階的存在，也許現在的音樂仍是與十六世紀以前一樣。這兩種音階在音樂史上的影響既然有如是之大，當然有牠們自身存在的價值。大調音階的組織已如前述，因為牠與泛音列中的音不盡相符，所以理論家採用純五度調音法，我們知道1:2是數學中最簡單的二數之比，假如是代表兩種振動數之比，其所得的高度的差異是一個純八度，這種比不能產生出新的音；次於1:2的要算是1:3，其所得的音種是十二度，即純五度的上八度音，因之純五度的二音之比為2:3。這是不相同的二音之間最簡單的振動比，在前面的泛音列表表中也可以找到這同樣的關係。存在於此種振動比的二音之間，其關係極其密切，因之理論家以此作為建設音階的基礎，以任一音為調性中心稱為Tonic，於其上下各置一純五度，稱為Dominant及Subdominant；再從Dominant向上用同樣的純五度推演法即可依次求得音階中所有的音。

將以上所推得的音依次排列起來即成為大調自然音階，牠的半音存在於第三，四音及七，八音之間；其他相隣各音之間的距離均相等。由此可知這音階中所有的音都是從Tonic推出來的，即每一個音都是與Tonic有



極密切的關係，而尤以Dominant及Subdominant為最，因之稱此三音為一調中的正音，其他四音為副音。此三正音之上均可構成一個大三和絃，稱為正三和絃，其振動比均為4:5:6；而這三個和絃中所有的音即可以包括整個音階中所有的音。所以大調音階即以此為其調性中心；其他副音上的和絃都不過是一種輔助作用，一切作曲家均以注意調性中心為原則；樂曲開始處是用主和絃或屬和絃，完全結束時總是從屬和絃或下屬和絃進到主和絃。小調音階與大調音階的調性中心關係完全相同，牠們的差異就是三，六度音，將大調音階的三度六度降低半音即成功小調音階；因之小調音階的宮和絃及下屬和絃是小和絃。這種音階的構成完全是人工的，但是因為三度音與六度音與大調不同，致使牠的調性與大調音階完全相反；大調音階的性質是莊嚴，雄健，活潑，快樂；小調則幽靜，陰鬱，悲哀，柔和。這兩種調式可以代表人類生活思想的兩方面，所以作曲家利用這兩個相反的調式來發揮他們一切偉大的懷抱。

大小調自然音階雖然有牠們存在的價值，有支配幾世紀音樂史的力量，但是一般作曲家不一定能完全墨守於這兩種調性的束縛之下；如Bethoven, Rebikoff, Debussy, Scriabin, Ravel Otto Olsson等在他們的作品中利用古調式。還有些作家們覺得大小調音階所蘊藏的寶藏已為過去音樂家發掘殆盡，大家都想尋求新的出路；企圖創造新的音階，於是有半音階(Dodecuple Scale)及全音階(Whole-tone Scale)等平均律的音階的出現，以打破以前非平均律音階的特性。

我們知道，在以前與大小調同時並用的尚有一個所謂 Chromatic Scale，這也是十二個音，但是這種音階中，有五個音是從大小調的自然音階(Diatonic Scale)中變出來的，所以牠自身不能獨立；換言之，牠不過是自然音階的變體而毫無獨立性。而半音階則不然，牠是由十二個半音所組成的。所以嚴格的講起來，舊有的音名，譜表以及鍵盤組織法都不適合，適合於此種半音階的鍵盤應該每組十二個白鍵而無黑鍵，音名應該有十二個獨立的，譜上一字一級無須臨時升降記號。

我們知道，自然音階的特點就是在全音與半音並用，所以在音程與和絃的組織上有種種的變化；無論大調或小調中，我們若用一系列三度音程連續進行時，這些音程的性質必定會發生變化；同是三度或六度，其中必定有些是大音程，有些是小音程。但在半音階中則不然，可以接連有一串大三度或大六度，而完全脫離自然音階式的束縛。

這種半音階分為有調性中心與無調性中心二種；有調性中心的半音階，除 Tonic 之外，放棄以前自然音階中的第二調性中心 Dominant。此音階中如有其二中心則當為其減五度或增四度音，即半音階的第七級音；因為我們若從同一 F# 音起反向作小二度，小三度，增四度，或大六度的連續進行均可同時達到 C 音及其八度音。如用大二度，大三度，純四度，或增五度則可同時達到 F# 音及其八度音。

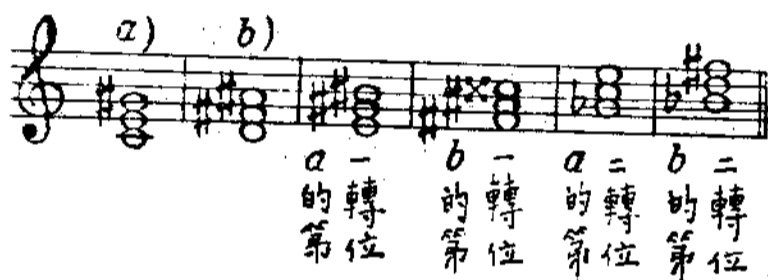
在一般的作品中，半音階有局部的，臨時的及全部的三種用法。為擴張 Diatonic 和聲的色彩起見常局部的採用，如 Chopin, César Frank 及 Wagner 等的大三度進行。為求得對比起見可臨時應用，如 Walford Davison 的“Everyman” Rebikoff 的“Christmas Tree”及 Strauss 的“Rosnkavalier”，都是用幾樂節的 Diatonic 的音樂以與其他近代和聲相對比。第三種就是全部應用半音階而認之為表現思想感情的唯一方法；不過在聽者的心中仍須能保持 Tonic 的感覺；當然，Tonic 仍可在進行時變換而成轉調。

第二種半音階就是完全被除任何調性中心的半音階；用這音階的目的是：

- (a) 故意在某時候使調性中止或不明。
- (b) 純粹用肉體的及官感的方法而拋棄其他任何表現手段。
- (c) 用以表達極其暗昧的凜然的心像。

平均律的音階除半音階以外尚有一個全音階 (Whole-tone Scale) 這是將一個Octave分成六個全音；所以由此種音階所構成的和絃都是增三和絃，這種和絃的應用遠在全音階本身之先，(Pucell, Handel, Mozart等都曾用過牠。在實際上這種和絃實在是比牠的音階用處大得多。因為牠的音程構造像減七和絃一樣極其平均，所以也可以作為轉調的好工具。

在這種和絃上如再加上一個減四度音 (即本和的絃根音) 就可以將一個Octave分成三等分。因之牠的第一轉位及第二轉的和絃組織都與根音位置時完全相同，所以在實際上整個音階祇有兩個和絃，其他所有的和絃都不過是這兩個和絃的轉位。



而且在音階方面也祇有C調與C#調音階，此外再找不出第三個全音階來。作曲家常將此兩調同時並用以避免進行的單調與不流利；並且一般作曲家總覺得若不將牠解決到其他舊系統的音階上，總是不能滿意。

這兩個全音階 — C調及C#調全音階，或將此二者合併——的實際價值有二：

- (a) 用純粹的全音階是為獲得變化以及特殊的效果與空氣。
- (b) 將全音階的和絃插入於舊系統的和聲中時，可使和聲的可能的效果更加豐富。

在過去及現在的作曲家的作品中我們可以看見許多大小調音階的變形。這些音階，有的是為某作家個人所創的，有的帶民族色彩，有的為一些作曲家們所喜用。如Bach, Beethoven及Schubert等喜歡在大調中用小六度音；他們用這個音時並不將牠當作變音處理，因為他們並未在樂曲中企圖將此已變的音印像移去。

帶民族色彩的音階，最顯著的，除五音音階外就是匈牙利及東歐一帶混合民族所用的音階，含有兩個增二度；在和聲小調音階的四度上升高半音就成這種音階：

這個音階的特點就是在這兩個增二度音程，似乎含有幾分神祕的色彩，所以一般西洋作曲家用以為東方情調的音樂；不過這種音階在我們中



國人看起也似乎是一種新奇的音階。用這個音階的最通俗的一首樂曲就是Cesar Cui的東方面 (Oriental) Op. 50. No. 30這在“Violin Pieces the Whole World Plays”一書中可以找到。

在現在的情形，一般作曲家總是將八度以內的音任意變換以適合他表達的目的；如現在正在中國的俄國作曲家Alexander Tenevpinne所用的音階，據本文作者恩師庚季吾先生的研究，其組織如下：

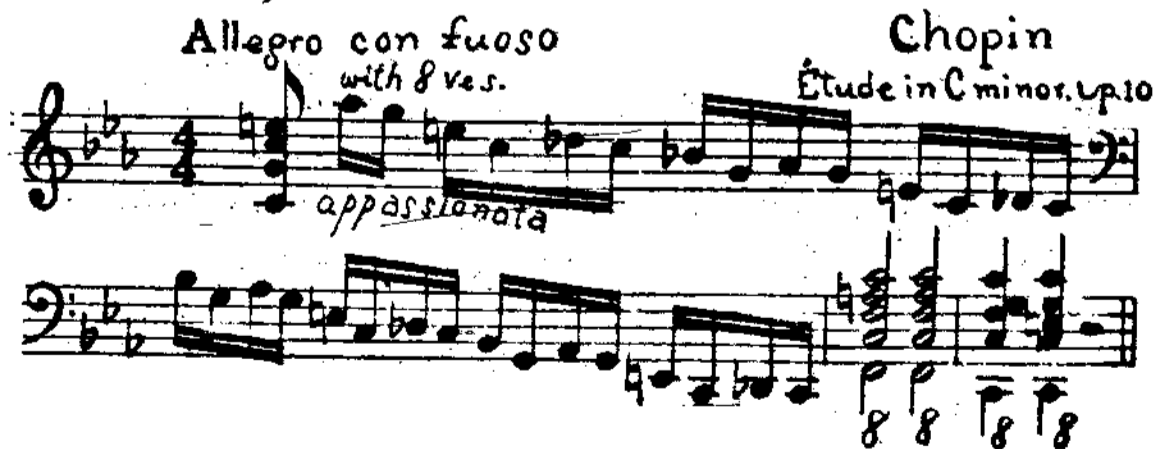


為三個組織相同的四音音階相疊而成；並且還有他的特殊的Arpeggio。他的音樂低調，無論在節奏或曲調方面都似乎有點阿加利音樂的色彩。

我們若輪流將所有的升調音階中依次插入所有的降調調，記號則可產生許多新的音階：



Chopin『革命練習曲』的結尾也值得我們研究：



Scriabin 的第四首 Symphony 的第一樂章中有如上的音階：

Scriabin 後期作品中所用的音階，其效果在這些近代作曲家所嘗試的音階中真是最特殊最獨特我們所罕見的。他的最得意的和絃就是一個含有一降五度及大九度音的十三和絃：



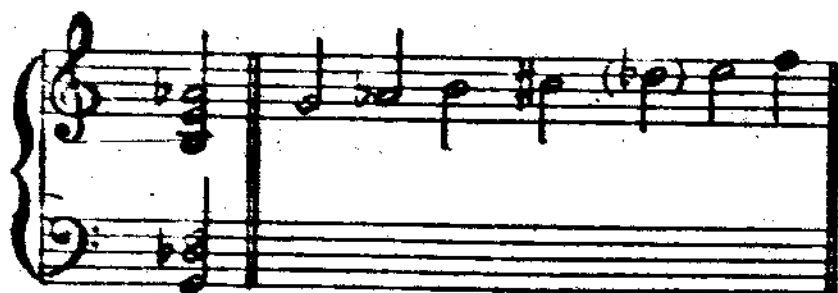
但是他更得意的卻是從這個和絃推出了他的音階與他最大的音詩 (Tone-Poem) "Prometheus"。他這個和絃是從天然的泛音列中取材構成的，而這由他所發展出來的這個音階，除了一個小三度的跳越以外，其他部分完全與全音階相同；然而這一個跳越即構成了一個極大的差異，因為全音階轉位時不變其「色彩感覺」(Colour-Sensation)，祇能向上或向下作半音的移調，而 Scriabin 的音階却閃爍着新的光芒，其色彩千變萬化，並且十二個調他都可以自由移入。

近代音樂的趨勢雖然已經離開了 Tonic 及 Dominant 和聲上的威權，而 Scriabin 的法則却含有報復意味一般的適與之相反。自然，他的體系缺點也就在難於規定一個停止的地方以謀收着這從永遠不停的 Dominant 和聲所產生的印像。

也如純粹全音階的作家們的命運一樣，Scriabin 的音樂被這無停止的印像所損壞了。

Scriabin 從泛音列中取材所構成的音階不止一個。他的第六首 Sonata 是建立在下面的一

音 階



個和絃上：——

他的第七首 Sonata 全部染有原始時代的要素，大部分都是建立在下面的和絃及將該和絃移下一大三度所建的和絃上：——

這個和絃十一度音調成也超時

出現：

本文作者的目的是想彙集各時代各作家在作曲上所用的音階及其變遷的過程。至於其在物理學上種種 Comma 的推



算法及各種的差異，以及中國各朝代律呂制的變遷等等，作者均以為與作曲上幫助殊少，所以從略。本文材料有限，且一部分系作者個人的見解，是否正確，敬希讀者不吝指教。

怎樣纔能澈底取締黎錦暉一流的劇曲

劉 雪 齋

「移風易俗，莫善於樂」這句話想來是誰也承認的，自然呵，我們能夠認清時代環境，抓住音樂這種偉大的感化力，予以適當的運用，消極的來補救刑政之不足；積極的更可以團結民族意識奮發向上的精神，萬一不妙呢，那末促成民族的漢虜竊取，萎靡消沉，其收效越發顯而易見，所以樂記上有：

「是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之樂也，將以教民平好惡反人道之正也」又說「夫民有血氣心知之性，而無喜怒哀樂之常，應感起物而動然後心術形焉，是故志微噤殺之音作而民思憂，嘒譟慢易繁文簡節之音作而民康樂，粗厲猛起奮末廣賁之音作而民剛毅廉直勁正莊誠之音作而民肅敬，寬裕肉好順成和動之音作而民慈愛，流聲邪散伏成濊濊之音作而民淫亂」對於音樂的作用同利弊，這是解釋得異常透切明白。

中國目前，正是外侮頻陵，內憂未已，國家民族生死存亡的時候，假使我們要支持這將傾的大廈，挽回欲倒的狂瀾，應該怎樣來喚醒民族意識，振作有為精神纔行，然而我們就音樂方面一看，只有令人不寒而慄：因為上自大的都市，下至小的鄉村，無論在學佼子或處世青年，要是她或她能夠哼兩句的話，十分之九開口出來一定脫不了黎錦暉作的毛毛雨，桃花江之類的樂曲，倘有季扎其人，根據樂記所說「審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，」的話來推斷中國的命運，真是斷無倖存之理了，

關於這項事情，自從國府成立以來，文化當軸，也未始不注意過，但是除了一紙禁令以外，並無其他具體辦法，結果黎錦暉於創作葡萄仙子之後，更繼之以毛毛雨，妹妹我愛你，桃花江……灌片播音，愈形活躍，弄得全中國幾乎遍地都是有歌皆穢無曲不淫了，一個口講心非，心趨於僻邪淫的民族，我們要他向上，要他復興這是可能的麼？

近來因為蔣委員長對於新生活運動的提倡，喚起民衆對於禮樂的認識，作者誠恐一般人無辨別樂藝的能力，因求修養的關係，誤入歧途，反受惡劣的影響，致使整個民族，愈發陷入萎靡墮落的途徑！因此趁近日上海市教育局頒佈禁止播音歌唱桃花江……的命令及程懋筠先生在音樂教育上闡明了黎錦暉一流的劇曲必須取締的理由以後，特向注意道樂教的文化當軸，作進一步的貢獻，以求收得實效，庶免蔓延滋長，爲害深遠，謹將鄙見錄出，敬求方家的指正：

月前報紙載得有一個教育部羅致樂壇名流組織音樂教育委員會來管理視導全國音樂事宜的消息，我覺得這不僅是中國音樂改造的好機會，同時對於中國民族的復興運動亦具有相當的助力，因為要剷除萎靡淫穢的歌曲，建設剛毅廉直的正音，非中央集權處理，靠少數有識者及一地方的能力限制，絕難收得適當的效果，現在我的意見分別把牠寫下來約爲二項希望新興的音樂教委會能夠採擇實一施。

A. 消極方面

1. 凡關於音樂方面的出版物如教科書，唱片，歌集，……非經音樂教育委員會審核，不得發行售賣。
2. 凡已出版之樂歌或唱片，業經明令禁止者如葡萄仙子，桃花江，毛毛雨……即日令書局停售，電台停播，未經禁止的，仍須與最短期間，呈送審查，以定取捨。
3. 廣播電台及電影公司應請音樂專門人才負責指導，如有能力不足者，亦須將所有曲目，呈報當地最高文化機關審核。
4. 中小學音樂教師，不根據教育部課程標準教學，選材濫及於禁唱之樂曲者，應受停職處分。

B. 積極方面：

1. 獎勵作曲人材，根據黎氏歌曲流行的現狀看來，中國民衆對於京劇舊曲已有厭倦的心理，而新興作品，則確感迫切的需要，在作曲人才十分缺乏供不應求的時

—— 怎樣纔能澈底取締黎錦暉一流的劇曲 ——

候，以物質及精神上的獎勵來鼓舞作曲家的產生，自然爲目前首要之事，假使忽視這點，不惟難於剷除黎氏歌曲的萬丈毒藤，縱使政令能夠做到雷厲風行的地步，民衆無滿足精神的營養需要，消閒時找不着正當的娛樂，更容易癡嗜賭博及嗎啡，鴉片……惡好，其爲害更屬不小。

2. 徵求愛國歌曲並整理及改編各地優秀的民歌前次報載教育部有徵求愛國歌的消息，這固然是一件很好的事，不過我覺得再能把各處流行的民歌搜集起來，根據現在的作曲技巧，予以改編，整理，發揮，這不只適合民衆的口味，將來假使有特出的天才，把握着這種新奇的樂風，創成一派國民音樂，在國際文化界上，也可以爲我國藝術爭得相當地位。

3. 灌製唱片，這好像是微乎其微的事情，但是我們看現在全國通用的那首唯一的黨歌，中央並沒有請個偉大的樂隊同訓練有素的唱歌團來製一張足以示范的唱片，其他更不用講了，我們知道黎氏歌曲的流行完全是他的唱片狼狽相因，所以我們有了好的歌曲，必要灌製優良的唱片，以供民衆聽賞與學習，

上面所列舉的幾項，雖然簡略不詳，但能採擇實施，對於中國音樂的改進，中國民族的復興，亦未始不會收得相當效果，音樂教委諸公，當不至漠然置之罷！

附注如欲窮究黎氏歌曲害處，請參看江西省推行音樂教育委員會出版之音樂教育第二卷一期程懋筠先生所著之黎錦暉一流劇曲何以必須取締一文。

五月廿日脫稿。

國立音樂專科學校叢書出版預告：

中國韻文史	龍榆生著	印刷中	商務印書館出版
大提琴曲譜五種	余甫礎夫編	全上	全上
鋼琴曲集	歐薩可夫著	全上	全上
愛國合唱歌集	黃自著	全上	全上

對上海中德協進會與東亞學會合辦之朗誦會的觀感

華 文 憲

五月四夜，德音樂文藝家，將我國古詩——李太白，傅立，陶淵明，白居易，司空曙，王翰，高明七人的詩，譯成德文為歌唱及朗誦之材，邀國人——大同樂會，台演于關心大戲院。這消息傳來，多麼難得？多麼高興？我東方古文明國底文化，畢竟也會為西方人士崇拜到這個田地，同時也竟有音樂幾成絕響的國人，能毅然合作，來演奏我們祖宗的珍寶。所以不管大雨如注，春寒澈骨，我們那肯輕輕地放過它？尤其是我們研究音樂的，對於本國的精華，苦無見面機緣。（除在古籍作紙面上神會之外，從沒有聽到活躍的面目，何況是以上七人的大作呢！）所以個個眉飛色舞，早一個鐘頭便齊集在那戲院的門首了，好似是晚有不可思議的至寶見贖一般地。時間到了，按照節目演奏下去，我的聽感和感想是這樣：——

關於聽感方面的：

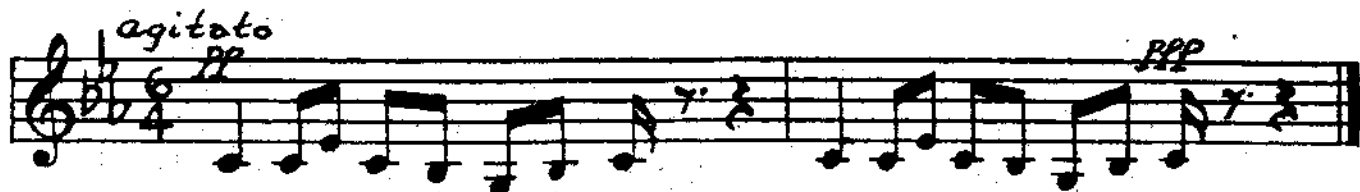
A. 西人演奏部

1. 歌唱部 在和聲上，時用五聲音階。可是曲調，總聽不出有我國的風采，其抑揚頓挫，頗能發揮其譯文之美，惜譯文已全失了我古詩的神韻，這固屬是翻譯的難事，但鄙意以為凡可歌唱的文字，切忌譯為不同語系的文字（如英文中文是）除非所譯的，一如原文之美，一如作者的情境，好似從天上掉下『天人語』或可例外。
2. 朗誦部 全用德文，自慚不解，所以無由知其輕重疾徐用得妥當否，喜怒哀樂悲恐懼用得充分否。但在琵琶記說白的一大段，伴以管絃樂，頗能盡其變化能事，惜恨僅薄英譯對照，憑知覺的欣賞，實難作感情與理智的探討！

B. 中國人演奏部

1. 歌唱部『知足歌』許算是歌唱的吧！因為陳大鈞夫人兀立着照下曲調反復地唱着，誦着，可不知道還是朗誦？還是低吟？

知足歌



聞夜微風起	明月照高台
清香呼不應	遠景招不來
入樹進叢段	有酒不盈杯
安貧富所與	富貴爲禍媒
金玉雖高堂	於我賤蒿萊

她從頭到底也沒有表情，當聽衆們的注意力剛纔集中時，她已將此曲唸完了，兀立着，等德國小姐翻譯成德文，纔贏了許多西方人的掌聲，將她送入幕後，真是咄咄怪事！至陽關三疊更令人發噱，台上放置了四架古琴，用四個所謂琴童的彈奏同一曲調，那位老當益壯的鄭（觀文）老先生先對大衆自誇『是一千五百年來絕唱的古曲』那知其所唱的，乃俗人所共知的曲調，不過他在曲中能巧弄玄虛（誤讀音字及假噪）更顯其醜而且窘罷了。未知在素不瞭解中國音樂的西洋人，以爲中國一千五百年前的古曲是真的如此否？

2. 朗誦部 這一部統是陳大鈞獨任其事，伴奏除在『春夜洛陽聞笛』用笛聲做引子，頗強人意外，其餘都是清誦的。這一層本來在朗誦方面所許可的，可是他能想起穿着古裝，和幕後裝油畫背景，而獨不能應用音樂來伴奏，確是疏忽。這些我也不過事苛求，不過在朗誦時（原文兼插杜撰說白）不免教稍懂個中的，滋生唇舌了。字音既非京音，又非吳音粵音。在『憶江柳』中的『上』『知』『是』『人』幾個字音，實令人捉摸不着，且對於音韻，未見有若何起伏升沉，但能想出要喝酒，要在那兒睡覺，真是妙不可言。至『寒夜洛陽聞笛』一首，他先說自『東風吹動了青青的小草，也吹白了我的雙鬢』在特『草』字用更着重語氣，指着墨黑的頭髮說吹白了雙鬢，實在使人索解。特唸完了詩句後，再硬湊上了『新愁』凡五次，用高而短蹙的誦着，未免太不近情。

關於感想方面：

西人方面，在演奏的幾位，固不能喚起聽衆更大的印象，但在其技術方面，至少可以

使人欣賞其歌唱。至作曲家其及譯文際上通用作奉商外，但是他的熱誠和學問，確使我國人欽佩無地，在此用至敬意，祝前途無量！

中國人方面，未免太不長進，太不知醜了。該三團體去致請時，豈一無感覺？竟讓這幾個人，把我們東方文化，糟塌到這個地步，試問東方的詩歌與音樂，豈如陳大鈞夫的死氣沉沉，豈如鄭觀文的烏烟瘴氣，豈如陳大鈞的不近情理，指白爲黑，把我們整個的面子，獻醜於世界人士之前嗎？這一次新聞報上海本埠附刊，還要登出篇附醜的文字，教那些沒有去聽的人們懷想，更爲嘗裂。未知沒去聽的人們也會其受蒙蔽否？引以爲不安否？要知我們已大失所望地椎胸長嘆了。然而我們正因其醜不可當，衝動起正義之火，故作斯文，尙盼國人之知詩歌與音樂者其起圖之！

聽了「中國古詩音樂會」之後

廖輔叔

『好奇』是人類的天性，爲滿足一個人的好奇心，他常常想盡方法，小之則化小洋二角看怪胎，看長人，大之則腰纏十萬貫，到各處旅行，看看那些和「本地」不同的物事，所以西洋人到東方旅行，在中國看辮子，在高麗看簪笠，在日本看木屐，都可是說是開開眼界，多謝辛亥的一場革命，總算把那條「豬尾」剪掉了，可是對於那些有旅行興趣的人，却少了一個新奇的對象。不要忙，人類的聰明是日新月異的，他會想到古董上面去，更難得是古董與活人同時出場。當然我誠心感謝德意志的東方學者，正如法國洛里哀所說，德意志的東方學者站在一邊，德意志外全歐洲的東方學者站在一邊，兩相比較，還是德意志那一邊人多，中國文字雖然以艱深出名，但是德譯的中國書却多過中譯的德國書。不廢話了，德意志學者的努力與成績是值得佩服與感謝的，我於是也抱着同一的心事去聽中國古詩音樂會，不過我聽後的感覺却很異樣。要研究中國的音樂與「誦詩法」，似乎不是開一個中西合璧的「會」所能奏功，他們或者想藉此勸告中國人：「算了罷，朋友，學學我們的西方音樂與朗誦罷，你當場比較比較就有分寸了。」這種善意是很可感的，我也相信一定有因此及早回頭，另找新路的同胞。不過這種幽默的提示，反要加強了一部份中國人的保守性，有些人當真以爲西洋人讚美我們的藝術了。但是西洋人終究不是中國人，我們中國人要自己替自己想辦法，中國的文化才有生路，要建設中國的新藝術，單獨復古是不能成功的，我們要開闢新路！我們試平心靜

氣想一想，我們的音樂，我們的誦詩法，那一樣比得上人家？音樂不用說了，就是誦詩法，人家已經從「自然的吟哦」進步到「藝術的朗誦」，我們却還在那裏死拉住自然的聲調——平仄不管字音與意義的矛盾，甚至於異想天開，要用詩去拘束歌的發展。如果一個人自己在水裏掙扎以為快要見到海龍王，於是拉別人一齊下水，那就可憐；如果明知自己要做水鬼了，却還要叫人下水，那就可惡！我以為要開闢新路，先要趕路。我們即使愛國，也不能硬說我們的文化不比西洋的落後，所以趕路是免不了的，待我們把握住西洋的音樂與朗誦的精髓，再加上中國文化固有的特性，然後中國的民族藝術才有成立的希望，經過這一次「中國古詩音樂會」的倒臺與丟臉之後，我們要痛自覺悟了，如果真想替中國人爭面子，我們便要立志做厄爾斯納 Elsnor 或是木索格斯奇 Mussorgsky，甚至於山田耕作都可以，祇要他的作品是世界性的藝術而是民族性的表現，除此之外，不論是出於好意或是歹意，這種中西合璧的「會」都可以妨礙真正藝術的生長，即使退一萬步說，這一次的參加演唱是爭國際上的體面，則我們未必全部善忘，大刀隊抵抗坦克車的英勇的悲劇，不就是一個顯明的對照麼？在世界的藝術學校裏面，我們如今是留級的學生啊！！

關於那個「中國古詩音樂會」的批評，我實在無話可說，他們是進步的，我們是落後的，他們有的是「藝術的表現」，我們還在受自然的支配，至於就「中國式」論「中國式」，中國的吟與唱，果真墮落到這個地步麼？我很想借科學靈力的神力去問一問陶淵明，王摩詰，諸位真正使中國的藝術在世界史上佔到地位的藝術家，還有，那天晚上那位化裝的詩仙裝着一簇墨黑的長鬚，却說春風吹白了我的雙鬢也滿足了我的好奇心！

國立音樂專科學校二十三年度上學期招收新生

- 班次 高中班，高中師範科，選科及特別選科。
- 資格 高中班：初中畢業，或有同等學力，年齡在十八歲以下
高中師範科：初中畢業，或有同等學力，年齡在廿一歲以下
選科見簡章特別選科，無限制
- 報名 即日起九月一日截止。須繳報名費兩元，三寸軟相片一張，并初中畢業文憑。
- 考試 九月三日，四日
- 章程 簡章，附郵票一分即寄，詳章大洋五角
- 校址 上海法租界辣斐德路，一三二五號
- 注意！！ 學生一律通學，自備樂器。

關於中國音樂的進展問題

華麗絲

在第二期的音樂雜誌上面，有一個中國文人忽然大發奇想，同我所作的那首浪淘沙樂歌換裝了他自己的一首歌文，另外還寫了幾行單音，據說這適合於李後主那首浪淘沙詞聲韻，中國文人之無所不能，這是最值得我們驚歎的一回事，可惜他不曉得同他那幾行單音做出一些伴奏的和音。本來以他無所不通的天才，應該什麼都做得出來的。他應該要知道：一篇音樂作品沒有和音，是說不上音樂作品，祇區區幾行用來歌唱的單音沒有伴奏，誰也不能夠承認它就是一首樂歌。

關於聲韻這樣東西，就在中國舊日的詩詞上面，亦未曾得到很普遍的承認，今代中國的美的文學，更是不敢與聞，如果他要把它當作是音樂藝術的無上最高法則，居為奇貨，要把它登記起來，專利起來；這樣把舊日的東西當作寶貝，時時刻刻都要把它捧出來，這不是很適合用來阻礙中國文化的進展麼！他應該要知道：中國所特有的吟並不就是音樂上的唱，他以為把一首詩吟起來的時候，填上幾個音，這就是一道樂歌。——在舊日滿清時代，曾有過一個中國畫師，當他畫耶穌的時候，特在耶穌的腦壳後面，畫出一條辮子；現在要根據中國詞人的吟，譜成樂歌，而且掛着伴奏！

就令是有伴奏，這樣作成的歌，亦嫌過於單調，就令唱音棧的演進演得很好，伴奏部份亦做得不差，亦是不能夠把那首用來作曲的詩的精神和靈魂表現出來，這些道理，不一定要音樂創作藝人，就普通有理性的人們亦應該知道，依照他的作法作出來的東西，音的韻域是再有限沒有的，那些用來表現人們的情感的高部的音和低部的音，自然夢想不到，祇好在四個音，或五個音，至多亦不過十個音之內滾來滾去，永遠跳不出這個圈套之外。

要把中國音樂建築在五個音的基礎上面，那末中國音樂得不到進展，那便不足為怪了。一千年一千年的過去，音樂亦應該跟着前進，但是事實上並非如此，好比一個人逐漸長大，還要穿小孩子時代所穿的鞋，這就是因為拚命抱着幾個單純的音，不肯放鬆，要一切音樂作品都在這幾個單純的音的範圍內橫衝直撞，不許跑出這個範圍之外的緣故。依照聲韻吟出來的中國詩歌，不能夠表現出詩歌的精神，亦是犯了同一樣的毛病。

現在中國學習西方音樂的人們曉得彈奏鋼琴，這是一種至少有八十五個音的樂器，憑着這個樂器的使用，舉凡西方的音樂作品所敘述的人們的一切情感，都可以一一表現出來，不

問是幸福，是歡樂，是煩惱，是痛苦，都可以表現到靈魂的最高最深處，不但如是，就一切關於世界和人生的問題，都可以憑着音的使用，把它解釋發揮出來，我這裏祇要提起 Bach 和 Beethoven 的作品，便已經足夠了。

現在中國學習西方唱法藝術的人們曉得改善他們的歌聲，並從音調充歌聲的範圍，不僅是唱五個音，而且能夠唱一組半至兩組的音，此外還知道不僅是能夠把西方的樂歌按譜唱出來，便算了事，而且知道各個部位的音的調樣，是以能夠充分表現出歌的精神和靈魂為目的，……我希望他們是如此，大約他們必有以副我的期望。

是的，音樂的精神和靈魂，這是音樂裏面唯一最重要的一回事，祇就這個題目立論，可以寫成好幾尺厚的書本，但是，誰依照文字的聲韻作曲，必不能夠把那首詩的意義和精神透出來，這句話是要在這裏明白說出來的，趁着這個機會，我或者可以就我創作樂歌的方法，大略說它幾句。祇要我見得某一首詩的內容足以啓發我的音的感想——我說是詩的內容：並不是別的不相干的東西——我便就那首詩的意義，或強或弱，或高或低，讀它好幾遍，把我的思想和情感安排在原日那個詩人做那首詩的時候的情境裏面，於是那首歌的形式便不期然而然的流露出來，我並沒有勉強我自己要怎麼樣的創作，但是我的歌曲便自然作成了，我以為祇有如此才可以做成一首和詩的意義沒有違背的樂歌，我相信別的樂歌創作藝人，亦是如此，和我的創作樂歌的方法，並沒有什麼不相同之處。

性敏心通的中國人必不會相信那種無意識的學說，以為中國人應用中國的方法作曲，因為性敏心通的中國人必不會相信中國的歌樂，不計較詩的內容，祇依照聲韻，而能夠得到進展。研究西方音樂的中國人，已知道人們最高深，最廣博的精神生活，已從西方的音樂作品得到盡真，盡善，盡美的表現，難道要他們把這些用來表裏最高的精神生活的藝術概行捐棄麼？扶助中國的音樂，使它能夠得到精神上和靈魂上的內容，同時並襄助中國的音樂青年，使他們能夠認識音樂並不是依照某一種法則和理論上的格式湊成的一串串的音和和音，乃是人們的情感和思想最高的表現，根據這個認識，勉勵他們努力學習，努力創作，俾中國的音樂，在這樣進展的途徑當中，可以比美西方之音樂，這就是一般關心中國音樂的進展的人們所應該努力從事的。

這是從華麗絲先生的德文原作譯成中文的一篇論文，關於中文部份，當由譯者負完全責任，讀者讀過這篇譯文之後，請參看我那篇登在汪西推行音樂教育委員會所出版的第二卷第五期音樂教育上面的：請易韋齋先生包辦填歌填曲。 青主識

詩

歌

春 去 了

胡 懷 琛

春去了，春去了，
落花滿地，
有誰來掃？
只聽得杜鵑叫！
只聽得杜鵑叫！

春去了，春去了，
看見這破碎的河山，
春也多煩惱。
不如歸去好！
不如歸去好！

春去了，春去了，
可憐這破碎的河山，
憑誰來照料？
春歸太草草！
春歸太草草！

春去了，春去了，
河山任其破碎，
將來怎麼好？
我們要努力把河山保！
我們要努力把河山保！

最後的勝利

陳 慶 寧

健兒們，準備，冀望得最後的勝利，以我血肉之軀，臨彈而不懼。
如此精神，大有過人之處，百折不回，才博得最後之勝利。

健兒們，拿起你的軍器，以求最後的勝利，他用大砲與飛機，攻我的滿腔熱血起！誓死抵抗，才得最後的勝利。

健兒們，時機已至，先人開國後人必繼，為民族求自由，為國家培元氣。
光榮偉大流芳萬世，
不畏飢寒不畏困憊。
繼先烈功勛，抱盡忠報國之志，必得最後的勝利。

江 南 春 好

潘 柘 堂

呵呵
江南春好
波渺渺
路迢迢
東風綠遍天涯草
小舟容與
雙鷺戲銀濤
垂柳兩行

依依垂柳
瑟瑟殘春
蝶兒輕軟
阿阿
江南春好
阿阿
江南春好

一九三四，三，二十六，

於浙江海門東山

蝶戀花

韋瀚章

綠萼紅暎花信早，
金粉銷魂，有夢迷芳艸，
作態隨風枝上縹，
輕狂那顧旁人笑。

浪跡祇緣花貌好，
故故相纏，不管花情惱。
色褪香殘春事了，
落紅滿地憑誰掃？

浪淘沙

韋瀚章

愁債一般般，
何日償完？
年來情緒總辛酸，
日莫向人和泥說，
留待麻彈。

對自強言歡，
憂色難端；
乍歌乍泣豈無端？
欲把傷心詞上寫，
寫與誰看？

春深幾許 (自度曲)

韋瀚章

春深幾許？
連日東風，
吹起亂紅如雨。
曾記越台春欲暮，
帶露剝樹，
紅棉正媚嬌。

恨前約空留，
難覓舊時遊侶。
寒食清明，
都向愁中消去。
閑凝佇，
問春光：
匆匆別我歸何處？

踏殘紅 (自度曲)

韋瀚章

踏碎殘紅，
訪春蹤。
幾番霖雨幾番風？
平堤浪濤，
鎖柳烟濃，
底事黃鸝，巧語撩人，

驚破迷西夢，
更有多情燕子，
呢喃飛過小橋東。
好風光，且行樂，
莫待春歸花謝，
好景成空。

新 廬 山 謠

檢 生

火織炎肌肌欲焦，山盪驚夢夢尚曉。
插翼飛過二千里，耳際已似聞鳴鶴。
谷韻松篁雙鼓吹，遠辨調調與刁刁？
麻鞋差減與夫累，時挾天光相蕩搖。
蒸籠鬼斧恣營構？層樓傑閣山之腰。
言語侏離雜夷獠，各各自爲迷燭歌。
澗阿水嬉競相逐，奔影寒泉遶風標。
山南傑巖山北壑，趨炎慮負山盪招。
况聞年來劇冠蓋，觀瞻所繫大信昭。
要同朝陽誇馮賦，莫使高樹果鷓鴣。
在山出山共深嘆，已飢已渴感芻蕘。
拄杖茫然一長嘯，人寰下視萬象凋？
舍是竟無山可入，麋鹿絕迹况漁樵！
雲錦屏風秀南斗，棘卒且依依傍寮。
所望干戈化玉帛，日月出矣烟霧消。

山中招攜羅俊彥，鷓鴣許揚分道遠。
玄鳥幽鳴叩寂寞，咳唾九天散瓊瑤。
遠公高躅若可接，妙迹華碑料升遙。
我聞時人不失赤子心，風雨所漂音變變。
山林市朝兩難隱，誰其奮翮凌青霄？
疾風吹歸墮山脊，因之發興奏長謠。

黃 葉

陳 玠

一片一片，
隨風旋轉，
悄悄落向泥中，
有誰將你哀憐？
憶從前 ——
絲陰陰，
軟綿綿，
也曾博得鳥蟲戀，
情意纏綿，
今朝只爲失掉芳妍，
西風心也變。
一片一片，
隨風旋轉，
年年一樣看黃葉，
怎奈心情不似往年！

— 介 紹 —
介 紹

高中立著「聲樂研究法」序

蕭 友 梅

我國古亦尚歌謠，自書載虞廷『喜起』之歌後，而國風雅頌，無不能播為聲音。至古之善歌者，載記所留如夔，秦青，韓娥，絳樹，趙瑛，許永新之流，莫不技術超絕，名盛一時，惜其法不傳於後世。

近代戲院所唱，自吾人聽之知所用皆假嗓也。且以成年男子強唱女聲，尤非雅善。教者學者，竟不知練習運用其天賦歌喉，此等說誤，展轉相傳，習非成是，未有改善，亦可歎矣。

近三十年，學校始設樂歌一科，唯教者既非專攻聲樂出身，學校當局又多漠視此課，故學校唱歌亦不過徒具虛名。

反觀西方歌學，早已有系統的研究，五世紀時教皇 Hilarius 已在羅馬設立唱歌學校；八世紀末 Metz（今法屬）及 St. Gallen（瑞士屬）第一間唱歌學校完全以羅馬歌校為模範；十二世紀時，最著名之唱歌學校有三：一在羅馬，一在巴黎，一在 Cambrai（法國東北）而其教法仍以羅馬教皇設立者為最佳，意大利派唱法之基礎已定於此時，其後各地陸續設立音樂院，唱歌之法亦日以改善，故至今西方唱歌者，莫不以意大利派為依歸。

自耶教輸入中國以來，教堂及教會設立之學校，始有合唱讚美詩之練習，其初雖由西人指導，然學者亦不過隨聲附和而已，於練聲之法，固未嘗有所領會也。至最近十年留學外國者，始有數人專攻聲樂，然返國後。多忙於教課，無暇編著，故『唱歌法』一書，至今尚付闕如。

高中立先生於一九三〇年畢業大阪音音樂專門學校聲樂本科，即在日本京都女子音樂院教授聲樂，茲以其歷年研究所得，編成『聲樂研究法』一書，都十餘萬言，分二十三章，三十二節，舉凡關於發音，呼吸，練聲，表情，錯誤矯正及聲帶衛生之法無不備載。取材既豐富，說明亦詳盡，誠不愧為關於聲樂之空前著作，不獨有志學歌者，宜以為參考，即教授聲樂者，亦宜珍之。

抑更又言者，高君原籍朝鮮全羅南道濟州島人。今其著作，不用高麗文發表，而用漢文，則高君之意在助進吾國之文化可知矣。故余不獨對於高君之孜孜研究實所欽佩，而更有深表謝意之一感念也。故樂為其所著，而不敢以不文辭。

中華民國二十二年十二月

樂 藝 消 息

(甲) 本 國 之 部

(1) 教育部設立音樂教育委員會

國民政府教育部近日感覺音樂教育有研究和改進的必要，特設立音樂教育委員會，并於五月三日聘定各委員。茲將該委員會章程及各委員姓名錄下：

教育部音樂教育委員會章程

- 第一條 教育部為研究並改進音樂教育起見，設立音樂教育委員會
- 第二條 音樂教育委員會 以下簡稱本委員會 之任務如左：
- 一，音樂教育之設計；
 - 二，編審音樂教科用書；
 - 三，關於音樂教員之考試及檢定事宜；
 - 四，推薦音樂教員，介紹音樂名家組織各種演奏會。
- 第三條 本委員會設委員若干人，由教育部部長就音樂專家教育專家及教育部部員中聘任及指派之。
- 第四條 本委員會設常務委員三人，由教育部部長指派之，並指定一人為主任委員。
- 第五條 本委員會常務委員之任務如左：
- 一，關於研究工作之分配事項；
 - 二，關於設計草案之彙集整理事項；
 - 三，關於審查教科用書之分配事項；
 - 四，關於研究報告印刷事項。
- 第六條 本委員會委員不能繼續任事時，由教育部部長另行聘派相當人員補充之。
- 第七條 本委員會全體會議及常務會議，均由主任召集之，並以主任為會議主席。
- 第八條 本委員會設事務員若干人，承常務委員之命，辦理實務，由教育部部長指派部員兼任之。
- 第九條 本委員會委員為名譽職，但開會出席時，得酌支川旅費。
- 第十條 本章程得由常務委員二人之提議，經教育部部長核准修正之。
- 第十一條 本章程由教育部公布施行。

教育部音樂教育委員會委員名錄

蕭友梅 唐學沐 趙元任 胡周淑安 黃自 趙梅伯 馬思聰 董玉瑞綱 沈心工 杜鵬修 方東美 顧樹森 黃蘆中

(2) 音樂藝文社第四次音樂會

本社於四月十六晚八時假座中國青年會禮堂開第四次音樂會節目共有十三項而以絃樂四部合奏Tschaiakowsky的“*Andante Cantabile*”葉慎德君長笛獨奏Bizet的“*L'Arlesienne Minoet*”丁善德君鋼琴獨奏Weber的“*Invitation to the Dance*”戴梓倫君小提琴獨奏Ambrosie的“*Canzonetta*”數曲最有精彩。是晚來賓滿座社長蔡子民先生夫婦亦均到會。

(3) 國立音專將聘 Lazareff 君擔任鋼琴教席

聞國立音專於暑假後擬添聘Lazareff君擔任鋼琴教席，查L君是鋼琴家A. Siloti的得意門生，而Siloti是Liszt和Rubinstein的高足在歐頗有盛名現尚居美。前聞音專有聘請Lazareff之議，特致函該校預賀得人。

(4) 國立音樂專科學校三月至五月舉行的音樂會

每年春季為該校舉行音樂會最多的季節。本年五月八日，十二日，十四日三晚在該校先後舉行第二十五，二十六，二十七次學生演奏會，每次均有節目十四項五月廿三晚假中國青年會大禮堂舉行第五屆學生音樂大會，節目有十八項之多，演奏雖至三小時半之久而聽眾滿座毫無倦容足見各項節目之能動聽。是晚除絃樂隊所奏最令人滿意外，尤以夏璣敏，夏國瓊，何端榮女士之三部合奏最為特色，該校純粹由女生演奏細樂以此為第一次。此外該校學生會樂藝股自動組織之Chopin演奏會，Schubert演奏會亦先後於三月廿八五月十號晚在該校舉行。胡周淑安先生的學生歌樂會於四月二十八九兩日在青年會舉行二次節目亦有十九項之多，兩次來賓均極樂會場幾至無立足之地。該校又於五月四號下午敦請俄國新派作曲家及鋼琴家亞歷山大，車列浦德Alexandra Tcherepne來校演奏鋼琴。所奏均是車氏的作品(Op. 1, 2, 6, 8, 22, 27, 31及Etude de Concert)車氏技術超絕，極能動人，經是日演奏之後，與該校學生以最深刻的印象。

(5) 上海法文協會的三次演奏會

上海法文協會(Alliance Francaise)音樂組於這三個月之間亦舉行了三次演奏會。三月十五及五月十五兩晚所演奏是Symphony Concert性質，所奏重要節目，有Haydn的Military Symphony和Tschaiakowsky的第一套Symphony, Mozart的d小調Piano-Concerto和Rubinstein的第四鋼琴音樂會曲。該管絃樂隊雖屬票友性質，人數亦有三十左右，成績并不壞，Rubinstein鋼琴音樂會的獨奏者薩哈羅華女士亦為國立音樂專科學校的高材生。該協會四月廿四晚舉行的演奏，完全是細樂性質(Chamber Music)。是晚所演奏Mozart的g小調絃樂四部之外，尚有Veracini的a小調，b小調兩首小提琴鋼琴合奏之Sonata與Corelli的d小調大提琴鋼琴合奏

Sonata 戲曲。小提琴演奏者由法語學校校長高博愛 (Mr. Ch. Grosbois, 擔任。高氏前因練習過度傷感去右五指，然其演奏小提琴絕不因失去五指而減色。只此一點已足令人佩服。上述三次演奏會均在城隍廟十一號舉行。

(6) 上海公共租界工部局第十屆音樂季已完

上海公共租界工部局之管絃樂音樂會本屆之末次 (第三十一次) 演奏，已於五月二十七日晚舉行。是晚演奏者為德國鋼琴家 Kreuser。該樂隊因經費太大 (每年約二十四五萬元) 曾受華人的稅官某某致巨額的攻擊，且提議從下半年起取消之，後由工部局董事議會討論結果，大家認為該項音樂會，雖耗費甚多然於文化上究有極大關係，最後決議仍保留。上海樂界聞此消息，莫不稱頌云。

(7) 新疆回族音樂演奏會

新疆樂器種類頗多。北平大學研究院籌備處君曾將請馬君或瑪衣爾專心研究多種，對於何器可取何器有無價值，本擬撰成一個有系統的報告，五月間由瑪衣爾或瑪衣爾帶領回法學生八九人南來遊歷。世界社 (福州路三九三號) 同人乃約瑪衣爾等於五月六晚到社舉行新疆回族音樂演奏會。是晚所演奏只有二絃琴五絃琴及手鼓三種樂器或獨奏或合奏，在八項節目中有兩項合唱一項樂舞。記者親聽其曲調所奏似未超過六七個音且節奏亦極單簡，或者二絃五絃兩器尚有待改良乎？甚望鄭君能早日將研究各器之結果作成系統的報告宣佈也。

(8) 沈雅琴女士的鋼琴演奏

五月二十二晚本埠工部局管絃樂隊指揮 Paci 的高足弟子沈雅琴女士假座聖約翰大學禮堂舉行鋼琴演奏，節目分三部第一部奏 Chopin 作品 (Prelude, Nocturne Etude 等) 九曲，第二部奏 Scarlatti 的 Sonata 兩首，Bach 的 6 Variations Op. 34 和 Weber 的 "Perpetuum Mobile" 第三部奏 Liszt 的 Suite: "Venezia e Napoli" 技術，用音及表情均極動聽。本國女子單人登台公開演奏鋼琴者據記者所聽過，當以此次為最佳。沈君服裝樸素態度謙虛，一望知其為潛心好學之人。聞沈君從遊 Paci 樂正學琴不過六年半而居然有此成績，非有特異天才者不能達此。甚望女士此後能分一部分精神注意音樂理論，自不難成就一個完全的音樂專家，誠以今日西方音樂之複雜，斷非單學夜曉可以徹底了解一切，故今日世界各國之著名琴師或歌者均無不在音樂理論上用過一番工夫也。

(9) 國立音樂專科學校第二屆畢業式

將於本年六月內舉行。此次重要事項有歐亞百不列顛雜誌委派心女士(鋼琴主科)，李景賢君，華文通告(二人均樂器主科)三人。

(10) 上海市教育廳臨時音樂委員會

本市教育廳臨時成立音樂學主科於每月週四晚七時至九時下午四時至六時中西樂演奏會(以上均每週一次)播送音樂三十分至一小時。

(11) 南昌教育廳辦理音樂隊

南昌教育廳之江西省銀行音樂教育委員會已擬定辦法，擬定音樂隊由該會主任委員及該會副委員之第一小學畢業生年級者均已應聘或註冊入。

(12) 法國新派作曲家 I. Corentin 氏

於四月間與其夫人到滬遊歷，先後在古悅及大光明戲院舉行數次演奏之演，二月五日由滬赴北平，探訪中國音樂。曾於四月間赴日本東京至九月間再赴滬舉行盛大演奏會，然後返歐。歐報云。(車氏照片見本報前頁)

(13) 應尚能先生的樂學綱要

應先生近著樂學綱要由商務印書館出版。該書係應氏在國立音樂專科學校教授音樂教育時而編。取材精確，解釋淺顯而扼要，為樂學教科中之不可多得者。

(14) 愛國合唱歌集將出版

黃自先生近著愛國合唱歌集由商務印書館發行，不日出版。國內各男女團體合唱歌四首，又青年合唱歌一首，首首係紅歌中之歌。此書出版後，國內各合唱歌集莫不取材於外國歌曲。音樂此種藝術，正當用音樂激發民族，外國歌曲安能有此效力。黃先生此書正適合時代需要，而當為音樂界所歡迎也。

(15) 音專師生暑期赴南華演奏

國立音樂專科學校樂隊總指揮應尚能先生，請該校高材生小樂隊組成演奏會，由樂隊丁養德君，及樂隊指揮顧氏君，將於暑假期間赴南華演奏，途經廈門，香港，廣州，南華等地，每埠均舉行音樂會一二次云。

(16) 新式鋼琴第三款已開始發行

最近發售之鋼琴二款合中二款均係由一二八號廠出品，該廠所製之鋼琴，近日商務印書館以新式比價者甚多，特請人進行調查，現已出版，歌詞改用新式鋼琴，較之再版更為優良云。

(乙) 外 國 之 部

狄 潤 君

(1) 愛爾蘭音樂家 爵士 Sir Edward Elgar 爵士 (愛氏像見本報前頁第一頁)

愛爾蘭爵士自去年十月間，驟患腦力疲，一病不起，延至本年二月二十三日在伍塞敏 (Worcester) 本宅逝世，年七十七，噩耗傳來，遠近莫不哀悼。

愛爾蘭爵士於一八五七年六月二日生在伍塞敏最近之百老里 (Broadway) 地方父在伍塞敏聖瑪利亞天主教堂當樂師有三十七年之久，亦為小提琴家，當愛爾蘭爵士十五歲時在伍塞敏最近某小村之學校就學，同時為其父之助手。初其父令其學習法律，但於十六歲時遂行中止，其父兼曾教以音樂課程而於一八七七年亦曾任倫敦 Academy of Music 學小提琴，然其音樂知識大多得之於自修。

其一八八二年被任為伍塞敏愛美音樂社之指揮，一八八五年繼其父之位為伍塞敏樂師，於一八八九年與Sir Henry G. Roberts之女兒結婚，苦於無教，於一八九一年往Mauvern當教師與指揮，嗣後在Hereford住家。

愛爾蘭之作品頗多，除鋼琴與小提琴曲外，其合唱之作品尤為出衆，生平受本國外國之榮譽學位爵位不計其數，為英國自 Purcell 後之第一大作曲家，其妻感其遺囑不幸遺棄，因其為天主教徒故不葬在 Westminster Abbey 而葬在 Lixie Mauvern 其夫人之墓畔，各音樂團體相繼演奏其作品，以誌紀念。

(2) 京城 歌劇團 (Metropolitan Opera Association) 在波士頓 (Boston) 表演

自四月二日至七日止波士頓 歌劇團 公請京城 歌劇團 在波士頓 表演，節目包含：Aida, Manon, Lanbänsen, Lucia, Pagliacci 及 Emperor Jones, Rigoletto 等，自大戰之後，該歌劇團為第一次出演於波士頓 云。

(3) 巴黎愛樂音樂社 (Paris Philharmonic Society) 於擾亂中在巴黎 表演

二月二十七日巴黎 有政治上之擾亂，但巴黎愛樂音樂社 不因之中止，仍依舊表演，節目大多為 Casella, Pokronieri, Bonucci 三人合奏之鋼琴，如 Casella 重編之 Bach 三人合奏大曲，貝多芬 D 調之三幕曲，休格 三人合奏之模範曲等；高聲歌家 Ines Jouglet 演唱 Mozart Pierre de Breville 與 Bavel 之歌。

(4) 京城 歌劇團 重演 Livia di Chamounix 歌劇

京華歌劇社爲慶祝牛奶免費公司壽辰，於三月一日下午開一特別演奏會表演 Donizetti 之編寫歌劇 Lucia di Chamounix，聽者人山人海，會場中幾至一無隙地，Lily Pons 飾 Lucia，Richard Crooks 飾 Charles，指揮爲 Serafino Lucia di chamounix 爲 Donizetti 第五十九首作品，曾有不少知名音樂家以此曲爲最著名，該劇於一八四二年五月七日第一次在維也納公演，同年巴黎亦公演，最後繼之以英，美，擔任該主角者先後有 Clotilde Barili，Clara Louise Kellogg，Nitti 等，在紐約最後公演一次係在一九一九年由 Galli-Curci 唱演者。

(5) Juilliard School 表演美國歌劇 Helen Retires

Helen Retires 一劇係由美國近代文豪 John Erskine 與新進作曲家 George Antheil 合作之歌劇作品，於二月二十八日在 Stoessel 指揮之下第一次在紐約 Juilliard 音樂學校公演，成績非常滿意。以全部而論其背景樂譜及故事頗驚人，而其中稍帶諷刺，尤爲其作品中最顯明者，（該劇佈景之一人幕見本期插畫）

(6) Erskine 與 Antheil 獲得 David Bispham 獎章

於 Helen Retires 一劇出演後，Albert Stoessel 代表芝加哥美國歌劇社授給 Erskine 與 Antheil 以 David Bispham 獎章，同時授以證明書，稱頌其功績，並鼓勵以後多有此種作品爲美國藝術爭光云。

(7) 德國音樂受國家法律之影響

柏林之音樂活動不祇在連續舉行音樂會與歌唱名星之歌劇表演而已，在表面上視之或然，但其實價，不容忽視。

德國近來極鼓吹國家社會思想，各種藝術均在政府勢力之下，有新立法並設立團體以指導管束之，其宣言謂藝術應合國家社會主義者，非爲三數美術家之音樂，必要須爲全體民衆之音樂，換言之，即音樂家須健康，熱心，有理性，而竭力避免普通之成理：天才與顛狂相連。

(8) 巴黎盛稱 Moriz Rosenthal 之技術

鋼琴老手 Moriz Rosenthal 爲救濟在巴黎之猶太難民，開一鋼琴演奏會，聽者甚多，座爲之滿，其節目有貝多芬之 C 小調協奏曲 蕭邦之 Allegro de concert，變 E 調夜曲，Mazurkas；孟特爾生之 Spring and Spinning Songs，李斯忒之 Liebestraume，與 Feux Follets 等，此次之 Rosenthal 較上次演奏者已有更變，此次其表演極爲精妙之小品作品（如 Nocturne, Mazurka）更見有力，此爲其對樂器，樂譜，及一己之管約均達精確之表示，新進音樂家

而求能於七十歲時聞音樂會者非致力於此不為功。

(9) 希脫勃頌讚瓦格納爾

為紀念禮查瓦格納爾其在提滿錫克 (Leipzig)紀念館已於三月六日行奠基典禮；希脫勃演說，稱瓦格納爾為德國最偉大之音樂家，並言其不但對德國人民有功績，且對於全世界之文化亦有不可殫述之貢獻云。

(10) 托斯卡尼尼 (Toscanini) 獲得 Bruckner 獎章

紐約愛樂管絃大樂隊 (Philharmonic orchestra) 在托斯卡尼尼指揮之下，四次演奏 Bruckner 之第七交響曲，三次演奏其第四交響曲。

美國 Bruckner Society 因托斯卡尼尼對於該奧國作曲家交響曲之興趣與欣賞，授以 Bruckner 榮譽獎章，該獎章係由紐約雕刻師 Juhó Kilenyi 打樣，專為美國 Bruckner Society 所用者。

(11) 好夫孟大受墨西哥 (Mexico) 人民歡迎

鋼琴家約瑟好夫孟 (Josef Hofmann)，離去墨西哥有二十五年之久，於去年重來，頗受一般愛好音樂者之歡迎，共開六次音樂會，其節目有：Bach-D'Albert之D大調序曲與賦格，Mendelssohn之E小調 Scherzo，貝多芬之Appassionata sonata及蕭邦之作品等，其演譯之入微，不可言喻，聽眾從未有若此次音樂會之靜聆者，一曲既終，掌聲四起，花籃滿台，可見聽眾歡迎之甚也。

(12) 德國之二首新歌劇作品

一為 Paul Hindemith 之歌劇，其故事為關於德國早年畫師 Mattias (runeval) 不幸之命運；一為 Hermann Reutter 與 Ludwig Anderson 合作之 Dr. Johannes Faust。

(13) 司基伯 (Schipa) 在 San Francisco 之音樂會

司基伯在 San Francisco 歌劇場開一歌唱音樂會，賓客滿座，其節目有 Luporini, wolf-Ferrari, Scarlatti, Donizetti 等及其自己之作品。司基伯為一有名之歌唱家，其對於聲音處置，音色應用之適當以及其對其歌詞發音之準確，皆為其技巧之特質而為聲樂學生及愛好樂者所盛稱者，(該會盛況之一斑，可見本期插畫第四頁)

(14) 托斯卡尼尼將在薩爾斯堡節 (Salzburg Festival) 指揮

一九三四年之薩爾斯堡節之音樂會將有驚人之節目，托斯卡尼尼與弗成惠勒 (Furtwangler) 將各指揮二音樂會 (托斯卡尼尼為八月二十三日與三十日，弗成惠勒為八月六日與十

日) Bruno Walter, Richard Strauss, Clemens Krauss, Vittorio Gui, Sir Thomas Beecham 將各指揮一音樂會，Krauss之音樂會將演奏斯拉夫各作曲家之作品。除維也納歌劇社之音樂家外，Hausgrahl與Dorothea Manski有復受聘之說云。

(15) 新德國慶祝「作曲家日」

二月十八日為新德國之「作曲家日」，該日各作曲家自由發表意見，其慶祝會先由各作曲家討論關於其職業之問題，然後有一音樂會由各作曲家指揮其自己之作品。

德國國家社會黨政府已將固有之作曲家會收為國有，而由國家以保護各作曲家之著作權與表演權等，又政府以音樂之製作對於國家頗為重要，故作曲家之生活必須使其安適，凡新作曲家之作品不復受苛刻之非難而以為存實質上之價值，音樂作曲已承認為一種職業。

(16) 墨梭利尼禁止演奏Malipiero之歌劇作品

Malipiero之歌劇作品The Fate of the Exchanged Sons在皇家歌劇場表演二次之後，經墨梭利尼下令停止演奏；因該劇 Pirandello 劇本之內容，頗與道德風化有關云。

(17) 倫敦之音樂會熱

倫敦之音樂會熱，可謂達於極點——星期三十起音樂會，倫敦祇有五個音樂廳，自可容一萬人之Albert Hall 至 Acolian；是以該五廳日日却被租用云。

(18) 勃羅(Bloch)之「神聖禮拜」(Sacred Service) 第一次在都林

(Turin) 奏演。

愛爾奈斯脫勃羅之最近作品「神聖禮拜」係根據於猶太教經三年之工作而成者，本名 Hebrew Service，後因米蘭之Rabbi 之提議，改為今名，演奏時由作者自己指揮，聽者皆音樂界知名之士。

(19) Stravinsky之新作——舞劇(Ballet)

Igor Stravinsky 新近完成其舞劇作品 Persophone 歌詞係根據其 Andre' Gide 之作品，在巴黎歌劇表演，演員Rubinstein 等。

(20) 丹麥作曲家之新歌劇作品

「Michael Kohe haas」為Paul von Klenau所作之四幕之歌劇，自在第一次表演後復在 Stuttgart 柏林表演，獲得同等之功，其故事係根據 Heinrich von Kleist 於同名之小說，關於德國北部歷史上之事蹟。

(21) 京城歌劇社董事長逝世

Otto H. Kahn 爲京城歌劇社董事長，年六十七，遽於三月二十九日以心疾逝世，時方在紐約辦公處進點心也，其平日對其經濟政治藝術各界頗爲活動與熱心，故當噩耗傳來，各該是莫不一致惋惜云。

(22) 德國全國音樂局的組織

關於德國全國音樂局的成立前期已略有記載，茲探得該局的行政組織如下：

局長 Richard Strauss 博士，

局長代表國家顧問 Wilhelm Furtwangler 博士，事務員 Heinz Ihler (下設一科七個協會)

- A. 作曲師職業科 (局長兼任科長)；
- B. 全國樂師專門協會，會長 G. Havemann 分 (一) 管絃樂隊樂師，(二) 細樂樂師，(三) 音樂教員，(四) 指揮及獨奏家，(五) 新教音樂師，(六) 舊教音樂師六組；
- C. 全國音樂會聯合會，會長 Sellschopp 分 (一) 莊嚴音樂 (二) 消遣音樂，(三) 音樂會介紹三組；
- D. 全國歌隊及俗樂協會，會長 Fr. Stein, 分歌隊及俗樂兩組；
- E. 德國樂譜出版協會；
- F. 德國全國樂譜公司協會；
- G. 德國樂器改進協會；
- H. 灌片及唱片營業協會，理事 Wegener 博士。

(23) 新加坡客屬總會國樂部近訊

客屬總會國樂部自月前大會表決於五週紀念表演漢劇五晚，與編纂特刊校正曲譜。其編纂處設在該會三樓并邀請精於音樂及漢劇者抽暇將各齣詞句詳細校正，樂譜改作橫排并將板眼妥爲安置以利新習之青年們云。

(24) 音專新教員趙梅伯君現在美國

上海立國音專新聘之歌樂新進趙梅伯君，原擬於二月返國服務，嗣因抵美後，應各音樂團體之約請，在此春季期內有十餘次的演唱，以致一時未能離美。聞趙君在各處表演頗得聽衆之歡迎，俟表演完畢，六七月內當可回滬。

音 樂 常 識 問 答

(1) 問：蕭邦的死是不是因病得太痛苦而自殺？(陳恩賜)

答：Chopin 傳的作者都認其死是由病。據我所知，沒有人會疑其自殺。按Chopin死在一八四九年十月十七之晨。是時彼患肺病已十餘年，死自然是意中事。一八三九年他的學生 Mme Strencher 已說起他身體羸弱，面色蒼白，且時時咳嗽。……(見Bidou著Chopin p. 257) 。因為生活上感受種種痛苦，Chopin 有時的確很消極，但未曾露過要自殺。他自己雖知道末日已迫，但也不求速死。一八四八年，Chopin 已氣息奄奄，但巴黎革命將爆發時，他趕到英國去避亂。在英國還開過幾次演奏會。不過次年一月，他身體更弱，且以氣候關係不能再留倫敦。他自己說，『在此再住一日，不是死便要發狂。』(見Hawlow著Studies in Modern Music Vol 2 p. 144) 他的朋友於是把他護送回法國。這樣看來，他決不像會自殺的。

(2) 問：音樂的高尚和淫俗的分別在那裏？同是七個音譜成的音樂，有什麼分別高下？要怎樣去鑑賞辨別，要怎樣才能鑑賞辨別。(藍天)

答：普通人們所謂淫蕩的音樂，恐怕是指配有淫的歌詞的曲調。其實這種曲，就音樂本身而論，分不出什麼真淫。譬如十八摸的曲調並不壞。Puccini 還用其一部在他的傑作 *Mme. Butterfly* 中。不過這曲調，不幸配上些淫詞，於是就同流合污了。久而久之，我們一聽見這調子，就聯想到這詞，於是就覺的連這調都是淫的。

辨別音樂好壞的標準，我以爲有三大點：(一) 作者是否有誠摯的情感，而能忠實地表現出來？(二) 作曲的技術是否熟練，而使作品能否喚起美感？總而言之，有沒有『真』與『美』。要能鑑賞辨別，第一條件當然須有音樂常識，爲普通樂理，音樂史等都不可不知。其次須多審聽各派名家的作品。

(3) 問：對位與和聲之分別 (藍天)

答：單單一個曲調，根據和諧的原則，配上些音來陪襯牠，是和聲。幾個獨立曲調，根據諧和原則，把牠們綜合起來，是對位。換一句話，和聲體的樂曲中，只有一個曲調；對位體的樂曲中同時進行好幾個曲調。

(4) 問：音樂教育的出版地址。(藍天)

答：音樂教育係江西省教育廳推行音樂教育委員會出版。預定全年(十二冊)價洋一元。

(5)問：龍沐勛先生是否即是『春思曲』(黃自作曲—商務印書館出版)中『玫瑰三願』一歌之撰詞者龍七先生(藍天)？

答：是。

(6)問：音域內『煮豆持作羹』一歌是『變格小節』的曲，為什麼其開始一小節與末了一小節相和不成爲一完全的小節呢？允燾

答：用輕拍起的歌曲末了一小節的拍數不一定要剛湊足第一小節的欠缺拍數，像Beethoven作的Busshed, Schubert作的Des Bachos Wiegenlied, Fruehlingstraum, Der greise Kopf, Letzte Hoffnung等歌都是用全節拍數結束全曲的。此種例不勝之多，不必逐一抄錄於此。

(7)問：音域書內有『今日北池遊』一曲，是拍子在其第四個譜表A行第一節和第三節，都有二個八分音符的二連音。這二連音是算幾拍子呢？並請將各種連音略述其一二以給大家參考！允燾

答：在複調或複音的樂曲常有一部聲音忽然改變正格拍子一下。『今日北池遊』歌裏邊有好幾處都是這樣，把後半節歌聲改爲兩個 $1/8$ 音符和琴聲三個 $1/8$ 音符相對。就全體而言，當然還是 $6/8$ 拍子，單獨那一節的下半節我們可以說改用 $3/8$ 對 $3/8$ 。像這種以二對三的音符叫二音符，此外以三對一，以三對二，以三對四的音符，叫三連音符，以四對三的叫四連音符，以五對二或以五對三或以五對四的叫五連音符。(參看商務印書館出版蕭友梅著普通樂學二八頁)

(8)問：音域的『消遙遊』是幾拍子呢？允燾

答：四拍子，譜表開始處漏寫 $4/4$ 記號。

(9)問：全書的『並刀如水是拍子的何以』第一譜表A行第二小節中只有三拍呢？

答：第三音符漏去一點。

(10)問：全書的『桃花落』是 $3/4$ 拍的，子何以第七個譜表行第五節有四拍呢？全人

答：第一個音符多了一點。以上三處都是校對時疎忽所致。

(11)問：青主作的『大江東去』和蕭友梅作的『楊花』二曲在星洲地看不見的，可否登在本雜誌上？允燾

答：兩曲均已單獨出版，因與書店訂有合同在先，不能轉載，但讀者可向出版處函購。

『楊花』在商務印書館出版(星洲有分店)『大江東去』已編入華毓琳一青主創作樂歌第二集將由商務印書館出版。

讀 者 意 見

藍天君來了封很長的信，其中除了若干純粹音樂上的問題外，尚有對於本雜誌發表的意見，他這樣愛護本刊物，實使我們萬分感激。他的意見可分為下分幾點：

(1) 第二期裝訂不及第一期好，因為翻閱時不能放平。這點我們也已感覺到。第三期起當請良友公司改良。

(2) 歌曲加以解釋。並將表情兩語譯為中文。後一點當然可實行。解釋歌曲比較困難，因為有許多歌曲的意義，可意會而不可言傳，有時決非文字所能表達。但以後在可能範圍內亦可一試。

(3) 多載如貝多達的等一類的文字。這點我們也可以注意。

(4) 介紹中國音樂家小史及作品。此事我們第一期中也曾做過。以後當然還要繼續。

徵求有中國風味之鋼琴曲啓事

(一) 投稿人以中國人為限。

(二) 樂曲須有中國風味。

(三) 曲體，作法不拘，(單音調除外)長度以不超過五分鐘為限。

(四) 收稿處國立音樂專科學校校長室。(上海辣斐德路一三二五號)(須用掛號寄來)。

(五) 日期本年九月十五截止。

(六) 具名曲上一概不得具名，作曲者，須將姓名及詳細住址，另書一條，用小封筒密封附繳。

(七) 審查及報酬九月底由徵求者組織委員會評定，最優者奉贈獎金國幣一百元。

(八) 版權得獎作品版權由作者保留，如委員會認為特別優良時，由發起人介紹至歐美出版，版稅或版權仍由作者收領。

Alexandre Tcherepanov 啓

(T君委託音專校長辦理此事的親筆信見本期副版第二面)

音樂藝文社徵求社員啟事

本社成立未久，社員不多，對於工作方面，力量日難彌補。擬委由各國音樂家達之原，不盡在政府之提倡，而社會中專家之集思，相結聚成，發揮百端，引起精神，齊種百端。本社社章，用是自編五條之規定。茲更特刊啟事，伏希中外音樂學首或隨專家及音樂藝文家，不吝指導多多惠予加入本社，俾我國音樂前途，結實基力，發揚國光，同人無任翹企之至！

(注意音樂藝文社全部章程見第一冊)

音樂藝文社徵求歌詞啟事

從中國今日社會的現象着想，似乎全不需要一種新穎半怪等等這種方面的文藝而甚需要一種能流露出沈雄，勇壯，堅毅，卓絕等等這種方面的作品。尤其是打算普及於羣衆，使得多數國民自能發奮興起共同負起最重要的一大部份責任，我想自然以歌詞為最神妙之工具了。本社同人渴望全國文學家，對於現實，下一種具體的觀察來發揮無量的遠大與未來及其督促，鼓舞，扶植和振刷等種種創作歌詞，給本社同人欣賞博論在可能範圍內，以適當的著作調議出被錄於本社編出的本音樂雜誌或另出單篇發行。定有相當報酬(如詩報等或版稅)，如作者有何需要，亦請函商！

歌詞，無所謂雅俗，但所望者： (一) 協韻 (或平仄互協及轉韻)，
(二) 長短句 (非四五七言詩)， (三) 一題數首者字數如一。

啟事一

徵求 表同情於本刊的音樂作曲家歌，曲，文，詞。有所希企，並祈隨時惠示！

啟事二

本刊自下期(第三期)起，決增設「音樂常識問答」，伏希海內外音樂同志不吝指導，及盡量尚能為幸！如蒙將常識問題惠賜，本社同人，敬當量力以可能範圍內，在本刊公開答復，惟希將姓名住址一併寄下。

樂 音 授 教

有志學習者請向各該科教員函洽辦理如有未明之處請至
國立音樂專科學校事務處詢問可也 電話 70547

論 理	樂 聲
姓 名 地 址 電話	姓 名 地 址 電話
黃 自先生 本埠金神父路花園坊 115號	Mr. V. Shushlin 霞飛路 640-642號 73203
蕭友梅先生 本埠球斐德路及源路 64號對面學員可函 70547 廣函授	蘇石林先生
鋼 琴	應尚能先生 本埠球斐德路1325號 70547 國立音樂專科學校內
Mme. Prubtkova 本埠霞飛路1230號內 74508 皮利必可華夫人 22號	呂維鈿夫人 本埠亨利路68號
Mme. Lovitan 本埠亨利路68號 呂維鈿夫人	華絲麗夫人 本埠格羅希路 251弄 內 5號
Mme. Valosby 本埠格羅希路 125號 華麗絲夫人 弄內 5號	趙梅伯先生 國立音樂專科學校 70547
夏瑜女士 本埠愚園路 749弄22號 37362	琵 琶
小 提 琴	朱荇青先生 本埠祁齊路建業里中 弄56號
Mr. Gerzowsky 本埠呂班路公寓 207 30017 介楚斯奇先生 號	

價目

本報 每册大洋四角

預定全年國內連郵一元

六角國外連郵二元四角

特約代理

廣州	良友公司	梧州	良友公司
汕頭	良友公司	廈門	良友公司
南京	良友公司	北平	良友公司
漢口	良友公司	紐約	良友公司
香港	美美公司	新嘉坡	美美公司

南北美洲及全國各大書店均有代售

編輯者 音樂藝文社

主編者 黃蕭易 友章 自梅 齋

印刷兼發行者 良友圖書印刷公司

上海北四川路 八百五十二號

一九三四年七月十五日出版

音 樂 雜 誌

第一卷 第三期 實洋四角

每季 一册

世界著名歌曲

多種百五

LATEST MOTION PICTURE HITS

(電影曲譜)

CLASSICAL SONGS 精曲典古

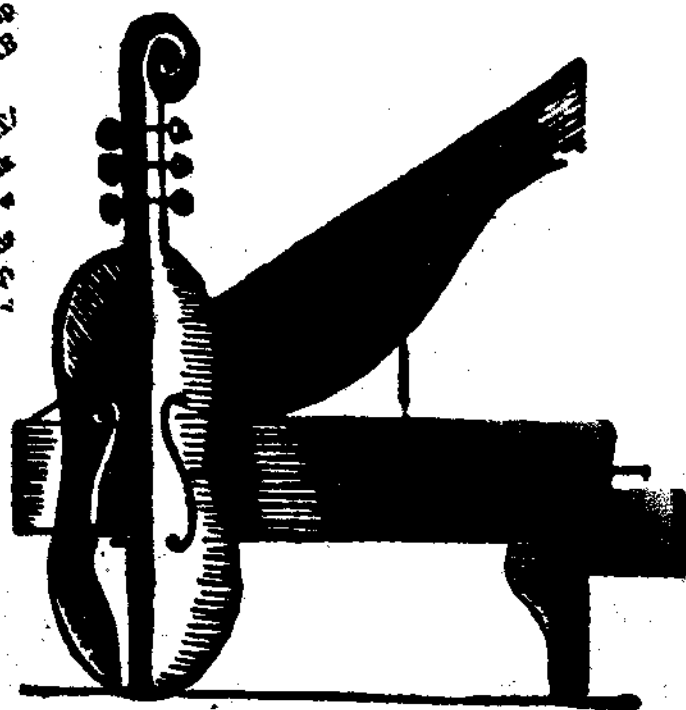
Absent
Carnations
Dear little boy of mine
In the garden of tomorrow
I love you truly
If love were all
I hear you calling me
Love's rosary
My wild Irish rose
Prisoner's song
Sunshine of your smile
Silver threads across
Sing me to sleep
SMILING THRU
Sometime
SERENADE
3 O'clock
That w
Whis
W

*COLLEGE HUMOUR
Moonstruck
*CONGRESS DANCES
—Just once for all time
Love, love, and laugh
*CUBAN LOVE SONG

POPULAR JAZZ SO 請曲行流

ALL OF ME
AUF WEIDERSEHEN MY DEAR
After the dance
All thru the night
Always
Are you lonesome tonight
All on account of your kisses
town
my souvenirs
your lips met mine
highway of love
corner
see you some more
for you
time
is

目曲著西良 錄譜名洋友



1934

函索即寄
備有目錄

每種二角
寄費加一

上海北四川路
良友圖書印刷公司發行