

樂學

贈閱

第三號

中華民國三十一年五月至六月號
第一冊

臺灣省交響樂團編印
上海萬葉書店總經售

南京圖書中心 LIBRARY

臺灣省交響樂團編印

樂

發行人

主編人

學

蔡繼琨

繆天瑞

雙月刊

第三號

一九四七年八月

樂 學 第三號

	光復後的臺灣音樂界鱗爪	心 餘	1
	音樂與戀愛	康巴畧著•雷石榆譯	5
	史記裏的音樂部分——樂書律書	天 華	14
	俾最的“阿萊城姑娘”	繆天瑞	17
	培利尼的歌劇“諾瑪”與“夢遊人”的本事	劉文貞	28
歌	臺北市民歌 (姜 琦作詞)	陳田鶴	33
	黃 昏 (許建吾作詞)	姜 希	34
	憶家山 (古 詞)	蔡繼琨	36
	造橋歌 (熊佛西作詞)	曾雨音	38
曲	燕 語 (兒童歌曲)	劉天浪	40
	律 學 (3)	繆天瑞	41
篇	曲式學 (3)	該丘斯著•繆天瑞編譯	59
	樂 訊	編 者	4, 13, 27

光復後的臺灣音樂界鱗爪

心 餘

光復後的臺灣音樂界，尙不算十分寂寞。

首先是交響樂團的設立。它並非在日本統治時已經存在的，而是光復以後，在蔡繼現氏的努力之下，樹立起來的。起先屬於警備總司令部，後來改隸臺灣省行政長官公署，現在屬於省政府。

這樣的機構在別處還是不多見的。它包含着八十餘人的管絃樂隊，五十餘人的管樂隊，與六七十人的合唱隊，經常舉行“定期演奏”（每月一次，在臺北中山堂），以及“露天演奏”（夏季每星期三六，在新公園），介紹了許多西洋及中國的名曲給本省的聽衆。

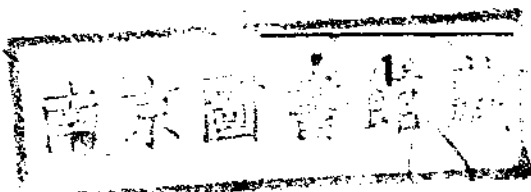
個人的演奏會也不少。最初是小提琴家馬思聰氏的來臺，他除了應交響樂團之聘，擔任交響樂團的職務外，還舉行個人演奏會。馬氏素以小提琴演奏兼作曲聞名，他所作的帶着中國風的作品“史詩交響曲”會由他自己指揮，介紹給本省的聽衆。和馬氏同來的有他的夫人王慕理氏，在演奏會中，她擔任鋼琴伴奏。

此外在臺北舉行個人或團體的演奏會的還有：

上海市音樂協會組織的“音樂訪問團”的來臺演奏。這個團體由黃源尹（男高音），馬思宏（小提琴），吳樂懿，馬思羣（均爲鋼琴），郁忻祖五氏所組成，目的爲宣揚中國音樂文化，並觀摩他處之藝術。

伍正謙氏爲搜集本省民歌及考察音樂教育，由滬來臺；曾舉行獨唱會。他並曾在交響樂團任職。

保加利亞小提琴家尼加羅夫氏，他原在福州國立福建音樂專科學校任教，因爲渴望着來觀光一下這“美麗的島”，也帶着他的小提琴渡海來了。他曾舉行小



提琴獨奏會。又繼着馬思聰氏，他也在交響樂團任職。

國樂家鄭會祐，鄭慧兄妹，他們應了臺灣文化協進會之請，舉行國樂演奏，這是第一次將國樂介紹給本省的聽衆。

省立師範學院教師張彩湘氏，他是本省人，曾在日本研究音樂，於去年年底和他的一批“鋼琴專攻塾”裏的學生們舉行一回鋼琴演奏會，介紹了一批自十五歲至二十七歲的年青的“音樂新軍”。

臺灣大學曾舉行音樂會，有一個小小的樂隊。

去年聖誕節臺北基督教青年會曾與交響樂團，聯合舉行聖誕節音樂會，由交響樂團合唱隊隊長林秋錦氏任指揮。

私立中山女子中學舉辦音樂會，參加演奏者，除該校學生外，並請高約拿（合唱指揮），鄭錦榮（合唱指揮），呂赫若（男高音），林善德（女高音），陳清銀（鋼琴），張彩湘（鋼琴），諸氏擔任各項節目。

最近臺北基督教青年會與淡江中學女子部主辦一個音樂演奏會，出席演奏者，有陳泗治，Isabel Taylor（均爲鋼琴），林森池（小提琴），呂泉生（男中音），諸氏。

臺北廣播電臺自七月起，每晚七時五十分，有獨唱，獨奏的特別節目。擔任演唱的，爲呂赫若（男高音），鄭會祐（國樂），羅憲君（女高音），王連三（大提琴），陳墩初（小提琴），周遜寬（女高音），張仁智（Clarinet）諸氏。主持這個工作的，是呂泉生氏；他是電臺的音樂組的負責人。

此外常在音樂演唱方面活動的，尙有高慈美（鋼琴），葉葆懿（女高音，她以前曾任交響樂團合唱隊隊長），汪精輝（男中音，他是交響樂團的樂器室主任），林鶴年（男中音），王錫奇（指揮，他是交響樂團管絃樂隊隊長，公園露天演奏大抵都是他指揮）諸氏。

本省尙沒有音樂學校，只在省立師範學院裏設了一個音樂系，去年開班的是

音樂專修科，音樂系還未開始招生。今年沒有招生。這個系的主任是蕭而化氏，教授及講師有葉葆懿，羅憲君，李濱蓀，張彩湘諸氏。

又淡江中學女子部將增設音樂專科，招收初中畢業生(男女兼收)。年限分普通班與研究班；普通班三年畢業；普通班畢業後，再進研究班，兩年畢業。各班均分鋼琴與聲樂二科。

音樂師資也是缺乏。中小學的音樂教師最主要的是唱歌。因為國語程度不夠的緣故，對於唱本國的歌曲，不免感覺困難。但這個困難不久自然會消滅的。音樂教材自然是沒有，最近教育會在徵求“小學歌詞”，這很切合目前的需要。

對於音樂的建設工作，臺灣省文化協進會倒確曾盡了一番努力：舉行“音樂座談會”，舉辦“音樂演奏比賽會”，邀請內地音樂家，來臺演奏……等等。今年秋天，還要舉行“全省音樂演奏比賽大會”，定於八月下旬在臺北，臺中，臺南三地舉行首次預賽，九月下旬在臺北舉行第二次預賽，十月中旬在臺北舉行決賽。比賽的內容，有聲樂，鋼琴，小提琴，大提琴四項。我們相信會有許多的音樂青年來參加這場“盛會”的吧。

至於音樂的刊物之類，比起演奏會來，那要顯得沉寂得多了。這裏的音樂雜誌只有“樂學”一種，內地來的良好音樂書刊也極寥寥。

可供給本省民衆唱用的歌曲，是特別缺乏。去年臺北市政府曾經頒布一首“臺北市民歌”，係前教育局長姜琦氏作詞，國立音樂院教務主任陳田鶴氏作曲（歌曲見本號“樂學”）。在臺灣光復前，曾有一首日文的“臺北市民歌”，這次頒布的臺北市民歌，即為替代那首日文的臺北市民歌而作的。但這首臺北市民歌雖經廣播電臺廣播過，尚不甚流行。

中華音樂教育社在臺灣成立分社後，曾編行“中國歌集”二冊。省編譯館亦曾編了一冊“通俗歌曲集”。因最近編譯館被撤銷，這歌曲集也就印不出來了。書店裏也會有活葉歌曲之類出現，但都是一些未成熟的作品，所以也就引不

起什麼人的注意。倒是“毛毛雨”之類以及低級趣味的電影歌曲，似乎尚有些銷路，不過（購買者恐怕還是內地來的人居多數）。現在日本歌是禁止唱了，能唱的適合的歌曲又非常缺乏，這是值得注意的一個嚴重問題。去年臺北市長游彌堅氏在“音樂座談會”中也就說過這樣的話：

“過去大眾是唱日本歌，現在唱日本歌是不合時宜的，但現在沒有可唱的歌，致使唱着不成歌的無字曲（鼻歌）的狀態。對於解決這大眾音樂的苦悶，請大家研究”。

問題雖已被提出來，但尚待我們積極地去做呀。

新臺灣正在建設中，新臺灣的音樂工作也正在展開中。

樂 訊 (1)

湖南省立音樂專科學校 八月一日舉行第一次招生；五年制專科（收初中畢業生），三年制師範科（收高中畢業生）各招新生一班。該校校長為胡然；教員經聘定者，理論方面有姜希，黃源洛，陸華柏，聲樂方面有喻宜萱，胡雪谷，鋼琴有巫一舟，毛宗傑，勞永心，小提琴有胡靜翔，黃飛立，其他樂器有夏之秋，國樂有顧濤。該校校址在湖南長沙。

南京國立音樂院 舉行理論作曲組畢業曲作演奏會，計畢業生五人：謝功成，王震亞，郭乃安，孟文濤，嚴方堃；作品有獨唱曲，合唱曲，鋼琴奏鳴曲，賦格曲，序曲，夜曲，絃樂四重奏曲等。

該院擬出刊物一種，定名為“音樂”，編輯委員為胡然，林聲翕，廖輔叔，王宗虞，陳田鶴，丁善德，江定仙，陳洪，陳德義，楊蔭瀏十人，編輯方鉞為普及音樂教育，介紹音樂編著，建立音樂文化，研究音樂學術。

音樂與戀愛

康巴略 (Cambarieu) 著·雷石榆譯

音樂與憑于均齊法則的一切空間藝術及憑于節奏法則的一切時間藝術同樣，不能夠模仿着感情狀態，但作曲家相信有着翻譯一切愛他的感情的能力；而且通過觀念聯合，間接地獲得一部份正確性的一種實現的隱喻，而有着這翻譯能力的一種錯覺。這種觀念聯合，大抵是依音樂家的機智和技巧而使聽者感受到的。這雖是自明的一回事，可是不管怎樣巧妙的技術，能夠從這聯合抽出概念的結果來，也只在社會集團的想像力以共有的習性為基礎時，才會成功。

事實上，和概念沒有關係的音樂，是賴再現着感情生活的力性，才直接接近現實的模型的；這便使音樂的表現力變得非常普遍，非常有力。音樂離開形成我們的意識狀態的那實際上的傾向，離開觀念以及表象的總和，即離開我們精神人格之上層建築，而達到透徹于內面生活之深處和天然的要素之間的一種為一切熱情所隱蔽的根源。

關於音樂的這種意見，我們認為會由德國偉大的形而上學者，建立成學說體系，又會為音樂史之最古時期的原始時代的魔術師們（遠在哲學者們出現以前）所實行過。又我們知道，這種見解，會由達爾文 (Darwin)，使之和愛他的，社會的感情即戀愛這回事相連結。

在這位有名的自然科學者的著作“人類的起源”中所概說的理論，可作如下的解釋。達爾文，無論對黑格爾與叔本華，或對原始魔術師，都無類似點，但他却有着把這些形而上學者的學說和原始人的呪術之使用，調和起來的理論。他在這方面所研究的戀愛，是超乎歌劇脚本中所示的戀愛以外的什麼東西，是社會的力，同時也是宇宙的力。那恍如蕭茲斯神秘記的伊羅斯 (Eros—希臘的“愛之神”)

在其本身之中隱藏着未來社會的萌芽，同時也是存在於人類以前的東西。因爲和這個戀愛同時存在的，只有那兩個本源的要素，即空間和地球。

達爾文並不追溯得那麼遠，但把戀愛的社會任務，放在遠有人類以前，放在爲人類之起源的生物間(是這麼長的年齡)。對藝術的事象非常敏感的這位英國的自然科學者，使他的著作成爲科學探求上值得讚嘆的學派，而憑其完全不偏的精神和不動的信念，以及慎重的確證，以解釋如下之謎。爲什麼音樂有着那樣撩亂心靈的感動力呢？爲什麼會那麼大那麼深地感動我們呢？在我們還不能夠理解之時，便爲這種語言(指音樂)的魅力所左右，這效果是從那裡產生的呢？達爾文基於如下的三個特徵，答覆這些疑問。

1. 音樂的表現力(這句話在這裡是以老套的日常意義而使用的)多少受着限制。牠不能翻譯出不安，憎惡，恐怖，激怒；但在另一方面，表現着戀愛或勝利的歡喜，却最優勝。

2. 在繁殖期動物發出種種聲音，甚至發出不完全的歌似的聲調。

3. 在動物與人類之間，有形質遺傳。

這三項有着解釋美學的性質的。一切動物，在交尾期受戀愛和嫉妬，競爭和勝利所驅使；在這時期，若人類祖先的半獸人也懂得使用音樂的聲音和節奏的話，則對於音樂表現的深度的誘惑性，當有某程度的理解吧。

音樂按照遺傳聯想的原則，不是在我們裡面，用模糊不確定的形式，使想起遙遠的古昔的那種強烈的感動嗎？……

在人類以前的動物，作種種聲音的表現，不是單單精力的消費，而是結合着愛他的感情的一種言語，是一種誘惑的手段；這種假說從各點看來，都似真實。我們有着確實的理由，相信古昔由於使用這手段而產生了良好，愉快的結果，而且現在也依然如此。事實上，若果不承認雌性細聽這發聲，因之引起興奮，誘發情慾，也就不能不承認雄性執拗的努力，和雌性具有複雜的發音器官，不是無用

的。

達爾文關於鳥類便指出這種作用。努力引起雌性的注意的雄性，講求着把自己誇張的一切手段。它們不但像極樂鳥似的揚耀着穿起所謂“婚禮的裝扮”的美麗的羽毛，生殖本能並令他們變作藝術家，在那裡唱歌。

鶯爲了獲得配偶，熱心於真正的音樂競奏。又，松雞熱心於混雜着歌兒的奇妙的無言劇；歇在低枝上，聳起頸上的長羽，或走來走去，或垂下翼膀，鼓起腹部，足踏着，用滑稽的方式轉着眼睛，“緩緩地發出啾啾，咳咖的叫聲，而漸次變快，用很大的聲音繼續叫着，接着便夾雜着尖銳的又音樂的種種聲音，……終至放出長聲，同時陶醉於悅樂似地閉起眼臉來”〔譯註〕。

〔譯註〕引自格羅斯 (Karl Groos) 著‘動物的遊戲’ (Les Jeux des Animaux), 法譯本第四章。

戰勝競爭者的動物，成爲更英俊的子孫的始祖。因爲他藉這勝利排除才能較小者。子孫作同樣的鬪爭和同樣的淘汰；此後便漸漸變形，並與日俱增地產生新的種類。——在一隻鳥之中是包含着怎樣多的事件呢！在其聲音之中，也許是歌唱着一切的未來。又，一種族遲達“生命神聖的彼岸”，發聲法失敗的一隻鶯，也可成爲原因呢！

人類對於音樂，也與對其他一切東西同樣，是動物的繼承者。現代作曲家的最美的曲調，也不外是結合着社會生活之最強烈感情之一的某重要事實的快速延長，意識的理想化，乃至成爲藝術品而留存。這樣說來，音樂的神秘的性質，誘惑的效果，都可以自己明白吧。音樂不可解的，是因爲今日失却那當初的機能，又因爲把最初專用于戀愛的言語，應用於依幻想而自由選擇的其他對象。而且音樂如此具有誘惑性者，是因爲它觸動我們內在的生命的本能，即生殖和進化的本能。又因爲在我們不知不覺之間，漠然地在我們內部，喚起經過百世紀以上非常悠長的遺傳而潛移到無意識世界的那種觀念聯合。

我喜歡達爾文的思想而加以支持者，是因為他把戀愛和進化看作一體，互相追求的兩性，不是單單欲求生殖和生命的系統，也是欲求最善的，最美的生命之向上。而且所謂進步，若在現實之間成爲一個法則的話，牠不能不和創造的設計及規定生物發達的原則相關聯。音樂的表現，就這樣負起壯大華麗的任務。

達爾文學說的考察

這奇異的學說引起我們注意的，有着種種事實。

若果達爾文確是對於音樂主張，給與一般而完全的理論的話，我們該對他提出更多的異議吧。因為他把異常複雜的問題，極端簡單化，必受譏嘲。我們要對他說：鳥的歌聲，在確切的意義上，並不是音樂的。鳥的歌聲不能用音符寫出來，這點也可以證明。雖然各種的鳥同時歌唱，不會感到不愉快，但人類同時發聲，而不預先受協定而被制約，就會成爲極度的喧噪。更且，對某種動物的聲音表現，欲認知其曲調，那人必須首先是音樂家，而且是精練的音樂家。

倘使承認歌要有這種精密的任務的假說，那麼就不能不這樣問：爲什麼遺傳的素質，不拘周圍的情況如何，而發生方向改變的事呢？因爲在今日，聲音的才能特別顯現在女性方面，在令人喜悅的技術上，不是女性代替男性的位置嗎？

但達爾文是特具慧眼，賢明，所以他並不忘却他所敘述的事象的本質，在特殊的著作中，他並不輕率地把音樂牽涉到博物史。他不過給我們提供了一些貢獻；即他志在說明音的語言的極誘惑的效果。在這樣的情形下，他的思想，於音樂藝術的社會學的研究上，是值得歡迎的。因爲根據他的學說，感情藉曲調來表現；而以社會的存在爲前提。

古代的詩人，都給鳥以“歌手”之名。他們甚至認爲鳥是歌的“名手。”阿忒尼斯 (Athenes) 說詩人阿爾克曼 (Alcman) 是跟鳥學習的；琉克利喜阿斯 (Lucretius) 主張人類在懂得言語以前是模倣鳥類的。又，蘭圭多克的若干民歌，

用如下的語言開始：

Roussignolet du bois, 森林的鶯啊！

Roussignolet sauvage ! 原野的鶯啊！

Apprend-moi ton langage ! 請教我你的言辭！

關於語言的小冊子的著者查波羅斯基 (Zaborowski)氏，從野蠻人和文明人的種種語言或方言中，蒐集一定數目的鳥名，這是具有興味的事。照這珍奇的專門語集所示的，這些鳥名都含有和絃的模倣，又全然是擬聲語；這正說明了人類觀察又模倣着動物的結果。

Ex. 1.



Ex. 2.



卡姆察加的土人，有着從一定時期大群地飛到這國來的鳥（阿那斯·格拉西阿利斯）而有其起源和名稱的曲調（阿安·吉齊）。又發爾諾上尉從湯額島（太平洋的阿姆斯特爾達姆島）帶回來七管笛，有着看做受鳥歌暗示的一聯的音（Ex. 1）。

現在藏在大英博物館的二組的笛，強力一吹，便送出喚起同一憶測的一系列音（Ex. 2）。

現在藏在大英博物館的二組的笛，強力一吹，便送出喚起同一憶測的一系列音（Ex. 2）。

〔原註〕華格納 (Wagner) 在“西格夫利特” (Siegfried) 中寫鳥歌的曲調，也有着相似 Ex. 2 的裝飾音。

作為以上的簡單參考的補足，我加述如下。即，古代的風琴有叫做“鳥之歌” (Vogelgesang, Vogelschrei) 的音栓；又，從前模倣鳥歌的技術，成為“吟遊詩人” (Tongleur) 教授科目之一部〔原註〕，後來作曲家對這模倣樣式，極感興味。

〔原註〕Livres des Metiers, Etienne Boileau, Depping, P. 287.

十六世紀時法國（或比利時）有名的音樂家詹奴康（Clement Jannequin）寫過題為“鳥語婉轉”（Caquet des Oiseaux）的非常有名的描寫的器樂曲。又海頓（Haydn）在他的第二十號的四重奏曲終章，模倣着牝雞的啼聲。莫差特（Mozart），洛西尼（Rossini），都作過這種模倣。貝多芬（Beethoven）也在他那“田園交響曲”的 Andante 中，竭力模倣杜鵑的聲音。其他許多人——臚列他們的名字過於冗贅——則更大膽。巴赫（Bach）也勇敢地，在他的為 Clavecin 而作的 D 大調奏鳴曲中，賦格曲的正中，把杜鵑鳴聲和牝雞呼聲相和合。普來挨爾（Pleyel）以鷓鴣的啼聲為動機，寫出最高種類的作品。（這個若照阿忒尼斯的話，阿爾克曼已在叫做“岩鷓鴣”〔Cacabides〕的作品中做到了。）

因此之故，我們不能不記着：第一件社會事實（即模倣），在音樂的發端時曾經實行過。更進而言之，這模倣的原因，根本上是不是有着所謂戀愛的不可抗拒的愛他的感情呢？我們可以答“是的”。但這是稍為改變達爾文的學說來說的。

他這學說，首先惹起不可隱瞞的種種困難和障礙；現在把它們明確地揭示出來吧。

1. 若果歌是勝利的手段，又藉牠而促成種的進化的話，則歌的發達和生物的進化階段，就必相符合而平行。猿不是在鶯以上的音樂家，是什麼道理呢？在哺乳類之中，聲音喧噪的表現（沒有別的適當的說法），無非是單單吸氣和呼氣的現象。某種長手猿僅能發出強烈的聲音（根據達爾文），憑這點就不夠成為音樂家。布累姆（Brehm）在關於動物生態（Tierleben）的著述中，仔細地分析某種猿聲的音域，據他說，這種猿能夠有規則，正確而且容易地發出完全的半音階，並且連 Ritardando（漸緩）也能認知！——這是多麼可疑而且糊塗的觀察！

2. 如果產生音樂的，是憑着遺傳和進化而流傳過來的愛的語言的話，那麼，原始人依他們的藝術的性質，該可證明其進步的連續的痕跡。而且我們在他們

之中，該看出音樂愈接近自然，又愈直接地從屬於遺傳，便愈富於表現和深情。但事實不是這樣。

照格洛塞 (Grosse) 所介紹的維德 (Prince of Wied) 的證言看來，波托庫多斯族〔註〕的歌是這樣成立的：“男子們的聲音或高或低，彷彿上下於二三音之間的不明瞭的咆哮。他們深深吸入氣息，把左腕放在頭上，有時把手指插入耳中，特別在公衆之前，大大張開因木片而變形了的嘴巴”。我不相信有人會以為這是要顯出叫他人喜悅，誘惑他人的技術的樣子。

〔註〕波托庫多斯 (Botocudos) 是住在南美巴西森林地帶的土著，也叫做伊莫列斯。波托庫多斯這名稱，是出自葡萄牙語 Botogue (纜口)。他們在七、八歲起，就用木片嵌入下唇，隨着長成，木片也加大起來，最大的，達直徑三、四寸，厚一寸。

如格羅斯在其“動物的遊戲”中所確認的，野蠻人只認知性行爲。拉波克 (Lubbock) 寫過：北美的蒂涅、印第安沒有表現‘親愛的或可愛的’這話語。又阿爾工肯族（密喜干湖附近的紅色種族）的語言中，沒有‘愛’之意義的動詞。……野蠻人的歌，普通歌唱狩獵，戰爭，或女人，但可以給與戀歌這名稱者却極少。……在俄沙治族（合衆國中部地方的印第安）之間，在哲羅基族（合衆國中部阿肯沙斯地方的紅印第安，現在已完全開化）之間，基於兩性間愛情的音樂乃至詩的表現，一點也見不到。……每向他們探索，但他們從來未作過戀歌。”在澳大利亞人，民科彼人及培托克多斯族之間，也見不到一支戀歌。最澈底地研究過埃斯基摩人的林克 (Rink)，關於這種族，他說他們幾乎不懂得戀愛的感情。

3. 更從別的觀點來看吧。若果音樂的起源在於性的本能，爲什麼音樂的最初的機能之一，幾乎在一切民族之中，都與宗教相連繫而產生呢？又否定戀愛的戰鬥歌，是從那裡產生出來的呢？

性的本能是一般的，但某一國民（例如德國人）比同種的他國民（例如英國人）較多音樂家，是什麼緣故呢？德國人，因爲產生了巴赫，亨得爾 (Händel)。

貝多芬，韋柏（Weber），舒曼（Schumann）等，而被看做音樂之王，但在這個明顯的優越，和另一個優越——假定如英國人對於辭令與社交術先天的優越之間，有什麼相互關係麼？又如在法國人，其獨具的先天的社交才能和他們的音樂才能之間，有相互關係的嗎？

根據這樣的理由，無條件地接受達爾文的理論，是很困難的。這偉大的自然科學者，要想把文明人的音樂和下等動物的性本能打成一起，造成連鎖。但是正如現在所見看的，檢驗一下未開化人的現象，便知這連鎖缺少幾個環呢。因此叫他所定的界限再往後退，便有若干的修正，但僅這一點，便要改變這學說的全貌了。

要之，達爾文的理論，跟賦與在音樂上表現我們內在生命之最深部分的特權的那德國形而上學者的理論，並不很隔閡。事實上，我們的生命的根柢，不是愛生命，使生命更好，更光輝，延長，永續，諸如此類的欲望是什麼呢？這欲望，可以採取種種的方向，而在性愛之中，有着最本能地活動的力量，所以我們可以這樣說：——歌唱及歌唱以前一切粗雜的嘗試，是極其普遍的，即表現出與生命力相同的情緒。在這裡，不消說也包含愛他的傾向，但並不是全然如此。

馬多羅爾氏，在其圭尼亞旅行記中，說到黑人是怎樣熱狂地，肉感地學習音樂和舞蹈。“不管太陽是否已西沉，阿非利加被歡樂籠罩着，鳴澈長鼓之音。”那正同夏天的傍晚，難堪的酷暑之後，在原野聽見一切動物吵鬧得震耳欲聾的，發出異樣節奏的音樂的那種情形吧。這種音樂，也有其存在的理由及意義，因為人聽了牠，獲得理解自然的精神的機緣。夜幕一降下來，一種給生命以更強之力，使生命以新的更美的形態而行永續的那難以抑制的欲求，就降臨于萬物之上。這便是戀愛的一面。

我們的音樂，也和阿非利加黑人的音樂同樣。我們的音樂固然是較為優美的，但也是將和黑人同樣的先天的肉欲翻譯到音的方式之中。這也是，將那在六

月之夜，用誘惑和逸樂之網包圍原野的兩性間的欲求，加以整理，純化，和精練。戀愛在音樂，像在夢幻的文學中一樣，佔着重要的位置，然而這不過是把較深，較普遍的，生命本能的一種力翻譯出來罷了。

我們偉大的作曲家們，都是戀愛的非常的熱愛者，也是由於這樣的理由。而那些聽者的情緒，也大部分是憑作曲家們熱情的最後的反響而成立的。

我們有着和這全然無關係的非常優美的樂曲——簡單聖歌(Plain chant)，但構成這種聖歌的各種曲調，係改作或模倣而成，最初怎樣使用，却不得而知，若果知道，恐怕是可驚奇的一回事吧。沒有戀愛，藝術將減色。戀愛是含有社會熱情的普遍力的重要表現。

樂 訊 (2)

臺灣省交響樂團於七月六，七，八，九日舉行第十一次定期演奏會。其第一二兩日節目有管樂合奏“匈牙利喜劇”序曲(開勒·培拉作曲)，管絃樂合奏“英雄(第三)交響曲”(貝多芬作曲)，清唱劇“長恨歌”(黃自作曲)；第三四兩日節目，有管樂合奏“阿開提的一日”(薩牟爾作曲)，管絃樂合奏“新世界交響曲”(德佛乍克作曲)，清唱劇“河梁話別”(陳田鶴作曲)。由該團團長蔡繼琨擔任指揮。清唱劇由該團管絃樂隊伴奏，汪精輝，林秋錦，陽明，谷青，陳永生任獨唱。又該團最近每週在公園露天演奏管絃樂，曲目有序曲“芬格爾岩穴”(門得爾松作)，圓舞曲“一千零一夜”(斯特勞斯作)，第八交響曲(舒伯特作)，“羅密奧和朱麗葉”(古諾作)，“威廉·得爾”序曲(羅西尼作)等。由尼哥羅夫任指揮。

臺灣省立嘉義女子中學在音樂教員陽永光努力下，舉行第二屆音樂演奏會，節目有合唱(民歌“放羊調”，賀綠汀：“墾春泥”，李抱忱填詞：“我所愛的大中華”等)，學生之鋼琴獨奏(貝多芬：奏鳴曲，德佛乍克：“幽默曲”，等)，鋼琴聯奏(貝多芬：第五交響曲第一樂章)，獨唱(舒伯特：“聽，聽，那雲雀”，黃自：“玫瑰三願”，等)，共十五項。

史記裏的音樂部分——樂書律書

天 華

樂書和律書是史記裏論及音樂的兩篇。

司馬遷的史記是一部偉大的著作，所敘述的範圍，上起傳說中的“黃帝”，下迄漢武之時。牠的內容是本紀十篇，書八篇，表十篇，世家三十篇，列傳七十篇，共一百三十篇，五十二萬六千五百字。這八書的名稱即禮書、樂書、律書、歷書、天官書、封禪書、河渠書、平準書。

司馬貞史記索隱說，“八書記國家大體。”他爲甚麼要作八書呢？他自己說：“禮樂損益，律歷改易，兵權山川鬼神天人之際，承敝通變，作八書。”其實八書之作，可以說是補紀傳之敝。因爲紀傳人自爲篇，割裂了社會文物制度一貫發展的系列，看不清社會文物制度“承敝通變”的大勢。八書是總述社會文物制度的演變，是史記的總論。

不過史記這部書，流傳時頗有缺佚，經後人補續改竄了不少；據說樂書、律書是曾經亡缺了的，後經元帝成帝間褚少孫或不知名的人所補足，但無論如何，樂書、律書這兩篇東西經後人的改竄補續是沒有疑義的。所以張守節在樂書的註解裏說，“以後文出褚意耳。”大概也認爲樂書末了一段是褚少孫所增補的。

現在先來看樂書吧。

樂書的當中一段是錄樂記全文，除了次序有不同外（說詳樂學第一期樂記的作者及其內容），字也稍有異同，今列表於下：

樂 記

比音而樂之，及于戚羽旄，謂之

史 記

比音而樂之，及于戚羽旄，謂之

樂。

商亂則陂，其官壞。
 感於物而動，性之欲也。
 男女無別則亂升。
 故其治民勞者，其舞行綴遠。
 禮者，所以綴淫也。
 廉直勁正莊誠之音作，而民肅

敬。

律小大之稱。
 倡和清濁，迭相為經。
 禮樂之說，管乎人情矣。
 天地訢合。
 車甲毀而藏之府庫。
 包之以虎皮。

樂也。

商亂則槌，其臣壞。
 感於物而動，性之頌也。
 男女無別則亂登。
 故其治民勞者，其舞行級遠。
 禮者，所以閉淫也。
 廉直經正莊誠之音作，而民肅

敬。

類小大之稱。
 倡和清濁，代相為經。
 禮樂之說，貫乎人情矣。
 天地欣合。
 車甲毀而藏之府庫。
 苞之以虎皮。

這些不同的字，有些意義是相同的，如“官”和“臣”，“迭”和“代”。有些意義是不盡相同的，如“欲”和“頌”，“訢”和“欣”，註家也有解釋不同的。（孔穎達禮記疏：“性之欲也者，……是性之所食欲也。”裴駟史記集解：“頌音容”。鄭玄禮記註：“訢讀為烹，烹猶蒸也。”張守節史記正義：“欣，喜也。合猶蒸也。”）我們如要研究樂記，是值得將這些不同的字來比較一下的。

樂書末段記衛靈公在晉平公的“施惠之臺”上令師涓奏“靡靡之樂”的“新聲”，和韓非子十過篇中相同，且意義和樂書上段不相承接，這些無疑的是補少孫之流所增補的。

再看律書。

孫希旦禮記集解說：

“樂以義理爲本，以器數爲用。古者樂爲六藝之一，小學大學莫不以此爲教，其器數人人之所習也，獨其義理之精有未易知者，故此篇（樂記）專言義理而不及器數，自古樂散亡，器數失傳，而其言義理者雖賴有是篇之存，而不可見之施用，遂爲簡上之空言矣”。

所謂“器數”就是指樂器樂律，當時是人人所學習的，後來失傳了，所以律書這一篇是比較樂書難讀的，甚且有的地方連句讀都很難定。

如樂書裏律數一段：

“九九八十一以爲宮。

三分去一五十四以爲徵。

三分益一七十二以爲商。

三分去一四十八以爲羽。

三分益一六十四以爲角。

黃鐘長八寸十分一，宮。

大呂長七寸五分一。

大簇長七寸七分二，角。

夾鐘長六寸一分三分一。

姑洗長六寸七分四，羽。

仲呂長五寸九分三分二，徵。

蕤賓長五寸六分三分一。

林鐘長五寸七分四，角。

夷則長五寸四分三分二，商。

南呂長四寸七分八，徵。

無射長四寸四分三分二。

應鐘長四寸二分三分二，羽。”

王光祈在中國音樂史第二章律之起源裏說：“文中宮角羽等字，次序頗錯亂，余不知其意義所在，疑係衍字。”而文中數目字，依照宋蔡元定所校，則頗有不同。

樂書和律書雖不能確知它是否尙保留一部分司馬遷的原文，或全係褚少孫等輩的竄補之作，但藉此總算保存了一些有關古代音樂的資料，而這些可珍貴的資料在古書裏實在也不算多呀。

俾最的“阿萊城姑娘”

繆 天 瑞

俾 最 的 時 代

俾最 (Georges Bizet, 1838—1875) 是十九世紀中期，生活在法國的作曲家。

這個時期(十九世紀中期)，西歐正是產業革命以後，生產技術着着進步，國家與資本家握手，以謀增加產業上的實力，俾能與他國作經濟上的競爭。法國在這時成立第二帝政(拿破崙三世即位〔一八五一年〕)。因科學發達的影響，這時期，在文藝上，捨去耽于空想與奔放感情的“浪漫主義”，興起以描寫人生為主，着重理智與客觀的“自然主義”。音樂照例追隨在別種藝術之後。這時期的西歐音樂，還是受前一時期(十八世紀末期至十九世紀初期)文藝上的浪漫主義的影響，而達到音樂上的浪漫主義的全盛期；樂器因生產技術進步而大加改良，使管絃樂的效果大為增加；有內容的音樂風行着；歌劇大為發達。

在法國，這時期是法國音樂發放空前異彩的時代，就是培利俄茲 (Hector Berlioz, 1803—1869)，古諾 (Charles Gounod, 1818—1893)，與托馬 (Ambroise Thomas, 1811—1896) 這三位大家所相率築成的法國浪漫派音樂行將到達頂點的時代。繼這三位大家之後出現在法國樂壇的，除俾最之外，尚有幾乎與俾最同時的馬斯內 (Jules Massenet, 1842—1912) 與聖·松 (Camille Saint-Saëns, 1835—1922) 等多才的作曲家。

俾最就是在這個資本主義興起，音樂上浪漫主義全盛，大家巨匠汎濫的時代間，度其短短的一生(他僅三十七歲)的一個作曲家。

俾最的音樂

俾最的父母均喜愛音樂。俾最四歲時，母親即教他初步的鋼琴。幼少的俾最即歡喜音樂；對於普通孩子的玩耍，他不感興趣，倒常就在父親的練習室門口，竊聽裡面的聲樂練習，當作無上的樂事。十歲時，父親送他進巴黎音樂院，就學於齊麥曼（Zimmerman）與阿雷維（Halévy）等名師門下。二十歲時，得羅馬大獎，三年間官費留學于羅馬。歸國後任鋼琴教師，改編管絃樂曲，又為歌劇作曲。他在作曲與鋼琴演奏兩方，都是傑出的人才。作品中，與“阿萊城姑娘”齊名的，尚有歌劇“卡門”（Carmen）等。

俾最的音樂雖然也是在學院派的規模中盡力發展其才能，但他的學院派的技術，熟練非凡，極度地個性化，另樹一種風格。他是當時的學院派中最有創造才能的。

俾最的音樂的第一特徵，是曲調美。他的曲調有一種絕大的魔力，將人心吸住。

俾最的音樂的第二特徵，是管絃樂法的精煉。他的音樂之所以異于同時代的其他大家的作品者，這是重要的原因。俾最的管絃樂的高明，較之培利俄茲，有過之而無不及。他作管絃樂曲時，並不根據一個“結構”，編成管絃樂，而是開始作曲時，即在管絃樂的構想下將那樂曲發展。即將曲調先決定其用以奏唱的樂器或聲部，再來構成樂曲；所以，毫無目標的純粹的曲調，可說是沒有的。不僅曲調如此，對位法以及樂曲全體的结构，都建築在管絃樂上。

他的對位法是非常管絃樂化的。他的美妙的曲調發生異彩，便由于他的獨特的對位處理法所致。

俾最的音樂，在氣質上沒有巴赫、貝多芬等那種深刻與崇高性，但它有一種特殊的輕快明朗性，與南國的熱情美。

“阿萊城姑娘”本事

“阿萊城姑娘”(L'Arlésienne)原是法國文豪都德 (Alphonse Daudet, 1840—1897)所作的三幕悲劇，由俾最配上“劇中音樂”(Incidental Music)，成爲“挿樂劇”(Melodrama)。劇的故事，是寫一個青年戀一阿萊城的女郎，不遂而自殺。但與普通的戲劇不同，用作劇名的“阿萊城姑娘”始終未登場。劇的梗概如下：

——在法國南部，普羅封斯地方，有叫做阿萊的美麗的小城市，羅奴河在其旁邊流過。在阿萊城的近郊，也旁着羅奴河，有名爲卡馬格的農村。時間是現代。——

第一幕——卡馬格村有一個二十歲的青年夫雷得利，乃名門的後裔，幼時失父；與母親，祖父，老僕，及白痴之弟同居。青年在三個月前，在阿萊城與一美麗的女郎邂逅，一見傾心，願偕白頭。其母溺愛兒子，頗有聽他之意，但老僕認爲阿萊城姑娘來歷不明，堅決地加以反對。此時出現一個牧人，說明自己曾與阿萊城姑娘相愛。這給青年的美夢，加上一重障礙。

第二幕——淑女維章，爲住在青年的隣村的一老婦的養女，幼年常來青年家，幫忙做事，私心仰慕青年。青年爲顧全家庭幸福計，不得不捨去阿萊城姑娘；爲念維章的痴情，決意與她結婚。

第三幕——是日爲聖埃羅華節，青年與維章舉行訂婚禮；親朋會集，慶此盛典；維章的養母亦來參加。這老婦在數十年前曾與青年家中老僕相愛，此時舊戀相逢，自有一番欣喜。牧人忽然出現，告訴說，今晚要與阿萊城姑娘私奔。青年聞之，再也接不住思念阿萊城姑娘的心，妬恨交迫，在戶外村民正唱着“王爺進行曲”的合唱的高潮中，從穀倉的頂窗跳下來自殺了。

〔附言〕爲劇中的主要人物的十四歲的可愛少年“白痴之弟”，在劇的進行間，

漸變為正常。在當地有一種迷信，以為白痴的孩子可以驅邪。現在白痴變為正常，正是一個凶兆。

“阿萊城姑娘”的劇中音樂

俾最給“阿萊城姑娘”配製劇中音樂，是在他三十三歲時（一八七二年），即他去世前四年（他卒于一八七五年）。所以，“阿萊城姑娘”的音樂，與他的歌劇“卡門”（一八七五年）一樣，是俾最晚年圓熟時代的作品。在“阿萊城姑娘”中，他用入法國的好些民歌俗曲，所以這作品也是民族音樂的好標樣。

俾最給“阿萊城姑娘”所配製的劇中音樂，全部共二十七曲，包括序曲，間奏曲，劇中伴奏，劇中合唱，等等。

但是，這齣“插樂劇”初演時（即在一八七二年作曲之年的九月），大約因為劇的內容過於悲劇化，為當時的巴黎觀眾所不喜，結果僅演十五場便中止了；直到十三年之後，乃得重演，而獲好評。不管初演後的不得好評，俾最仍從這套“劇中音樂”之間，選出四曲，加以改編，以“連曲”（或“組曲”）（Sujet）的名稱於劇的初演後二個月後，在演奏會上發表，而博得非常的好評。這便是“阿萊城姑娘 第一連曲”。

其後，俾最的親友（也是作曲家）歸羅（Ernest Guiraud, 1837—1892），又選出三曲，另加入俾最作曲的歌劇“培爾特的美女”（La Jolie Fille de Perth）中的一首密紐挨舞曲，組成“阿萊城姑娘第二連曲”。

兩套連曲的內容如下：

第一連曲

1. 序曲 (Prelude)
2. 第一密紐挨舞曲 (Menuetto I)
3. 小慢板 (Adagietto)
4. 鐘 (Carillon)

第二連曲

1. 田園曲 (Pastorale)
2. 間奏曲 (Intermezzo)
3. 第二密紐挨舞曲 (Menuetto II)
4. 法朗多爾舞曲 (Farandole)

除了這兩套連曲外，尚有各種的連曲與“選曲”(Selection)。例如，巴黎“科隆交響樂團”(L'association Artistique des Concerts Colonne)演奏，彼爾內 (Gabriel Pierné) 指揮的“阿萊城姑娘”(哥倫比亞唱片公司出品，270-273)，是合第一、二兩套連曲，刪去第二密紐挨舞曲(這本來不是“阿萊城姑娘”中所有的)，重行排列而成；這就是另一種連曲了。這種連曲，各曲排列法如下：

- | | |
|--------------|----------|
| 1. 序曲 | 第一連曲之 1. |
| 2. 田園曲 | 第二連曲之 1. |
| 3. 間奏曲 | 第二連曲之 2. |
| 4. 小慢板 | 第一連曲之 3. |
| 5. 鐘 | 第一連曲之 4. |
| 6. (第一)密紐挨舞曲 | 第一連曲之 2. |
| 7. 法朗多爾舞曲 | 第二連曲之 4. |

至於所用的樂器，即管絃樂編成法，在演劇時作為劇中音樂而演奏，與在演奏會中作為連曲而演奏時，頗有不同。在劇中演奏時，樂隊規模較小，在演奏會演奏時規模較大，與普通的“交響管絃樂隊”同，計有：長笛 (Flute) 二(包括短笛 [Piccolo])，雙簧管 (Oboe) 二(包括英國管 [English Horn])，單簧管 (Clarinet) 二，大管 (Bassoon) 二，中音薩克管 (Alto Saxophone) 一，法國號 (French Horn) 四，小號 (Trumpet) 二，短號 (Cornet) 二，長號 (Trombone) 三，定音鼓 (Tympani) 一對，鈴鼓 (Tambourine) 一，大鼓 (Bass

drum) —, 鈸 (Cymbales) —, 豎琴 (Harp) —, 及絃樂合奏團 (小提琴, 中提琴, 大提琴, 最大提琴).

現就上學科隆交響樂團演奏的一種連曲, 將各曲一一加以解說.

1. 序曲 此曲在劇中奏於第一幕開幕之前. 曲分三段. 第一段是用法國普羅封斯地方一個古傳的民歌“王爺進行曲”的曲調(Ex. 1)為主題, 作四次變奏. 這個“王爺進行曲”的曲調, 在劇中第三幕用作由戶外傳來的村民合唱. 主題由絃樂 (除最大提琴外) 與木管 (單簧管, 英國管, 大管, 法國號, 薩克號) 齊聲奏出, 沒有和聲伴奏, 很有一種激動的力量. 第一變奏, 單簧管奏出主題, 其他木管輕輕地作對位的伴奏, 十分優美. 第二變奏, 木管奏出主題, 絃樂忽輕忽重, 奏出伴奏; 曲趣生動. 第三變奏變為同主音大調. 原先為c小調, 現在改為C大調. 速度亦變緩 (Andantino). 大提琴奏出主題, 法國號吹出對位的曲調, 大管次出三連音符, 以為裝飾. 第四變奏回復原調及原速度, 以全體樂器作强有力的合奏.

第二段, 在加弱器的絃樂伴奏間, 薩克管 (獨奏) 奏出“白痴之弟”的動機 [Ex. 2]. 這動機極能傳出一種輕妙的孩童相的感覺. 在劇中白痴之弟出場時, 常奏這個動機, 以為伴奏. 這動機的伴奏部分上, 有一個單簧管的小音形在最高部 [Ex. 2, 第三及第五小節]; 這音形反覆出現, 給白痴動機增加悲劇性.

第三段以苦惱動機 [Ex. 3] 為中心. 這動機由小提琴與中提琴奏出; 表現劇中主角青年的苦惱. 全曲以g小調的主和絃終.

Ex. 1 Allegro deciso Tempo di marcia.



ff String. Wood.

ff

Ex. 2 Andante Ser. *p*

Ex. 3 Vin. Vla.

2. 田園曲 曲分二段。第一段在劇中為第二幕開幕前所奏的序曲；第二段是幕啓後的音樂（詳下）。第一段寫出幽靜和平的鄉村情景；一個抒情的曲調〔Ex. 4〕先由絃樂和英國管齊聲奏出，管樂作伴奏；次由長笛奏出，經過一段變化後，再由整個樂隊奏出這段音樂。

第二段曲趣一變，在鈴鼓與小提琴的特殊節奏的伴奏間，長笛與單簧管相隔八度齊聲吹出一個普羅封斯的輕快的舞曲曲調〔Ex. 5〕；這曲調繼由短笛與雙簧管接下去〔Ex. 5, 第十小節末起〕，並作反覆。在劇中，這段音樂，是幕啓後空虛舞臺上從遠處傳來的合唱聲（沒有歌詞，僅用“啦，啦，啦”唱出）。

Ex. 4. Andante sostenuto assai

String. Eng. horn.

Ex 5. Andantino quasi Allegretto

Fl. Cl.

String. Tamb.

Picc. Ob.

Detailed description: This musical score consists of three staves. The top staff is for Flute in C (Fl. Cl.), the middle for String Tambourine (String. Tamb.), and the bottom for Piccolo Oboe (Picc. Ob.). The tempo is marked 'Andantino quasi Allegretto'. The music is in a minor key and features a somber, dark melodic line.

3. 間奏曲 這曲在劇中奏在第二幕的第一場與第二場之間。由三段構成。在第一段，單簧管，大管，薩克管，法國號，以及絃樂等，均用“陰暗音色”的音區，齊聲奏出一個暗示不祥命運的曲調〔Ex. 6〕，給與聽者以不安的印象。

第二段是幽靜的音樂〔Ex. 7〕；在絃樂的分解和絃的伴奏間，薩克管唱出溫和的曲調。第三段反覆第一段。

Ex 6. Andante Moderato ma con moto

ff

String. Cl. Bsn. Hrn. Sax

mp mp

Ex 7 Allegro Moderato

p Sax.

Detailed description: This section contains two musical examples. Ex. 6 is a three-staff score for strings, clarinet, bassoon, horn, and saxophone. It is marked 'Andante Moderato ma con moto' and 'ff'. The music is somber and ominous. Ex. 7 is a two-staff score for saxophone, marked 'Allegro Moderato' and 'p'. It features a more melodic and calm line.

4. 小慢板 這是絃樂合奏的短小樂章。各樂器均用弱音器，奏出素朴的主題〔Ex. 8〕。在劇中用作第三幕老僕與隣村老婦相見時的伴奏。——一對老愛人，舊情重溫，悲喜交集。音樂極富於美妙的情緒。

Ex. 8. Adagio String.

5. 鐘 描寫訂婚盛典的熱鬧情形，慶祝的鐘聲不斷地敲着〔Ex. 9 開始〕。這曲在劇中奏在第三幕開頭；幕啓，現出農家院子，裝得花花綠綠，男女老幼，匆匆來往。在法國號，豎琴，第二小提琴（撥奏）所奏出的鐘聲中，第一小提琴奏出輕快的主題〔Ex. 9〕。注意在這一段間，每小節始終反覆着同樣的三個音（鐘聲），但在和聲上並不陷入單調。這是第一段。鐘聲突然停止，第二段開始；在絃樂的襯托中，兩部的長笛奏出優美的小調曲調〔Ex. 10〕。這段在劇中是用在鄰村老婦初次登場，與青年的家族寒暄時的場面間。鐘聲又起，第三段重現。

Ex. 9. Allegro Moderato Vln. I.

Hrn. Harp. Vln. II.

Ex. 10. Andantino

pp Flute I. II.

6. 密紐挨舞曲“密紐挨”是起源于法國的一種三拍子的舞曲。這舞曲在劇中奏在第三幕開幕之前，特具優雅之美。曲分三段。第一段由絃樂的優雅曲調〔Ex. 11a〕與另一強力曲調〔Ex. 11b〕合成。這兩曲調，各自行反覆。第三段（即“中段”〔Trio〕），轉入大調；單簧管與薩克管協同吹出抒情的曲調，小提琴加上對位部〔Ex. 12〕。第三段回入小調，柔弱地反覆第一段。

Ex. 11a Allegro giocoso

Ex. 11b

Wind. String.

Ex. 12 Ob., Cl., Bass, Horn. Cl. Sax. Viol. I.

7. 法朗多爾舞曲“法朗多爾”是法國與西班牙古時極流行的一種舞曲的名稱。本曲在劇中用于第三幕中；表示節日的鼓舞歡騰。先奏出“王爺進行曲”。這曾經在序曲裡作為主題而出現，現在在終幕重現，首尾相應，正可以給聽衆以統一的印象。這王爺進行曲先作八小節的全體合奏，次作八小節的卡農（Canon）（即同一曲調先後追隨着）。於是簡潔而有力的法朗多爾舞曲本體，悄悄地進來〔Ex. 13〕；鈴鼓打着節奏，長笛與單簧管吹出曲調，不斷反覆。最後王爺進行曲與法朗多爾舞曲先後出現，又同時結合，在狂風暴雨似的興奮中終曲。



樂 訊 (3)

江西省立體專音樂專科 近舉辦歌劇“牛郎織女”選曲清唱會。作曲者為陸華柏。此次選入清唱會者，計十曲。由萬昌文，甘宗容等擔任獨唱，劉天浪任合唱指揮。

國立湖北師範學院音樂系 舉辦音樂演奏會，節目有合唱，國樂合奏，鋼琴，二胡，琵琶等獨奏，及獨唱等。該系主任為楊大鈞。王雲階近受該系之聘，前往任教。該院院址在湖北沙市童家花園。

國立北平藝術專科學校音樂系 分鍵盤，聲樂，管絃樂，理論作曲，國樂各組；五年畢業；招收初中畢業生，秋季招生。該系主任為趙梅伯；教員，理論方面有 Weisler, 錢仁康；聲樂方面有趙梅伯，王復生，張樹楠；鋼琴有 Waisler, Sierch, 朱工一，劉育和，陸蘊芳；小提琴有 Tonoff, Chalopo；大提琴有 Porge, Zuzan ack；管樂有 Percu；國樂有蔣風之。該系于畢業時舉行公開演奏考試；又本學期起每月舉行定期演奏會二次。

香港中華基督教青年會主辦兒童音樂演奏會 參加團體有枋林兒童合唱團，美華中學附小，培英中學附小，健全小學，領島孩子歌詠團，嶺南分校。節目有各種歌唱，節奏樂隊，及小提琴獨奏，共十二項，全部由兒童擔任演出。

培利尼的歌劇“諾瑪”與 “夢遊人”的本事

劉文貞

培利尼 (Vincenzo Bellini, 1802—1835) 是有名的意大利的歌劇作曲家，作有“海盜” (Il Pirata), “諾瑪” (Norma), “夢遊人” (La Sonnambula), “清教徒” (I Puritani) 等許多歌劇。現將其最著名的兩劇“諾瑪”與“夢遊人”的本事，敘述如下。

諾 瑪 (Norma)

兩幕抒情悲劇。脚本爲羅馬尼 (Romani) 所作。一八三二年在米蘭演出。

人 物

彼利俄內 (Pollione) : 羅馬地方總督……………下中音

夫拉維俄 (Flavio) : 他的朋友……………下中音

俄羅未索 (Oroveso) : 德盧伊德 (Druid) 教主……………低 音

諾瑪 (Norma) : 俄羅未索的女兒，德盧伊德女教徒…高 音

阿達岐薩 (Adalgisa) : 一個年青的女教士……………高 音

克羅提爾得 (Clotilde) : 諾瑪的女知己……………高 音

第一幕

第一場 夜間在高盧 (Gaul) 聖德盧伊德森林裡面；森林中間有伊爾明薩 (Irminsul) 橡樹。

德盧伊德教徒排着宗教的行列走進來。俄羅未索吩咐他們，月亮一出現，便打鐘三次。他們等待諾瑪剪聖枝，發羅馬侵略者被擊退的信號。他們走過去，彼利

俄內和夫拉維俄偷偷進來。彼利俄內自白說，以前他雖曾愛着那背誓的，而且爲他生了兩個孩子的諾瑪，現在他却厭倦她了；他愛上了那個立誓保持童貞的女教士阿達岐薩。他說他作了一個夢（“Meco all’ altar di venere”），夢到諾瑪破壞他同阿達岐薩歡快的幻想。聖楯響了，呼喚德盧伊德教徒回來，兩個羅馬人便溜走，彼利俄內一面發誓要毀掉他們的宗教。德盧伊德教徒向一列女教士護隨着進來的諾瑪表示歡迎，不過，她並沒有叫他們去打不虔誠的羅馬人，她倒責備他們的發怒，吩咐他們保持和平（“Sediziose Voci”）；她說羅馬因爲自己的罪過，終會滅亡的。她剪聖擲寄生，然後跪下請月亮“聖潔的女神”（“Casta diva”）賜給他們和平。他們要求置彼利俄內于死地，她也應允他們復仇，可是她又旁白她對他的愛情（“Ah bello a me ritorno”）。德盧伊德教徒走了的時候，阿達岐薩出現，她夢到她愛彼利俄內了（“Sgombra é la sacra selva”）。她悔恨地在她早已忘却的祭壇前面跪下去。彼利俄內出現，責備她向神祈禱（“Va, crudele”），他請她同他一齊到羅馬去（“Dove é amor”），她應允了。

第二場 諾瑪的住所

諾瑪同克羅提爾得叙說她因祕密並被禁止的愛所生下來的兩個孩子。聽到有人前來，她讓克羅提爾得將孩子藏起來。阿達岐薩進來，匍匐地下，說出她的不神聖的戀愛。諾瑪寬恕她，問起她愛人的名字。阿達岐薩便指着才進來的彼利俄內。諾瑪在盛怒之下，並沒有責備阿達岐薩，却派了彼利俄內許多過錯，於是聽到廟裡的鐘聲，她便離開他了。阿達岐薩也拒絕他的愛情。

第二幕

第一場 諾瑪的住所

諾瑪的孩子都睡在床上。她帶着短刀走進來，要殺死她的孩子向彼利俄內復仇。不過，一種母性感情的突變，却使她擁抱他們。她叫克羅提爾得將阿達岐薩找來。阿達岐薩進來，諾瑪要她把孩子送給彼利俄內（“Deh con teli prendi”），並

要她嫁他，而諾瑪自己將自殺。阿達岐薩請諾瑪自己好好尋樂（“Mira, O Norma”）。阿達岐薩和諾瑪立誓維持友誼。

第二場 一個寂靜的地方，有高盧人在那里歌咏戰爭

俄羅未索說彼利俄內要回羅馬，有一個更爲凶暴的地方總督代替他；不過，他勸他們稍待，莫先動武。

第三場 伊爾明薩的廟宇和祭壇

阿達岐薩負使命請彼利俄內回到他孩子的母親那里去，諾瑪頗有希望地等待着。克羅提爾得來說，彼利俄內拒絕了，甚至還立誓要用武力將阿達岐薩由廟宇那里帶走。諾瑪大怒，將伊爾明薩的盾牌連打三次，於是德盧伊德教徒和高盧的戰士都興奮地集合起來。諾瑪高呼立刻向羅馬人開戰（“Guerra, guerra!”）。克羅提爾得跑進來說，一個羅馬戰士在廟宇裡被擒了。彼利俄內被帶進來，因爲他不虔誠，有人把劍遞給諾瑪，要她殺死他。她的手打顫，她請所有人在她審問犯人時都退去。單獨同彼利俄內在一起，她便告訴他說，他的生命是在她手裡（“In mia mano Alfino tu sei”）。她說阿達岐薩因爲背誓將被燒死，他便跪下去，請求不要燒他。諾瑪便把德盧伊德教徒召進來，告訴他們說，女教士中有一個人因爲背誓，必須活活燒死。德盧伊德教徒問這個人的姓名。彼利俄內請求寬恕，一聽諾瑪說出她自己便是那個罪人的時候，他驚惶失措。突然間，以前他對她的感情復發了，他同她一齊爬上火堆（“Qual cor tradisti”）。她最後的禱告是請她的父親保護她的孩子（“Deh, non volerli”）。德盧伊德教徒拋過去一塊黑巾將她遮蓋，她同彼利俄內欣然企望來生的幸福。

“夢遊人” (La Sonnambula)

兩幕歌劇。羅馬尼 (Felice Romani) 依據斯克利培 (Scribe) 的雜曲作脚本。一八三一年三月六日在米蘭演出。

人 物

挨爾維諾 (Elvino) : 一個富農……………下中音
羅多爾福 (Rodolfo) : 一個匿名的年青貴族……………上低音
阿雷西俄 (Alessio) : 和利薩戀愛的一個農民……………低音
阿密那 (Amina) : 一個孤兒, 受泰累薩保護……………高音
利薩 (Lisa) : 一個旅店主人……………高音
泰累薩 (Teresa) : 磨夫的妻子……………高音

第一幕 一個山裡旅店的前面

農民聚在一起, 唱歌歡迎新娘阿密那。只有愛新郎挨爾維諾 的利薩, 在歡快的衆人當中懷着妒嫉 (“Tutto é gioja”)。她的愛人阿雷西俄雖然說他自己也就要同她結婚了, 也還是不能夠制止她的妒嫉感情。阿密那唱過一個瑞士歌 (“In Elvezia non vha rosa”) 之後, 走了進來, 對於農民的歡迎, 以及她將來的恬靜生活表示感謝 (“Come per me seveno” 和 “Sovra il Senla man mi posa”)。她擁抱她的養母和妒嫉的利薩。證婚人進來, 接着是挨爾維諾, 他已經停止脚步請求聖母以全貞賜給他的妻子。他給她戒指 (“Prendi, l’annel ti dono”) 同紫羅蘭。他邀請所有客人在黎明時參加他們的婚禮。聽到郵馬的聲音, 羅多爾福進來打聽到城堡去的道路。他回憶起頗爲熟悉的種種情形 (“Vi ravviso o lu-oqhi ameni”), 不過別人都不認識他。他稱讚新娘明亮的眼睛 (“Tu non sai con quei beqli occhi”), 挨爾維諾便十分妒嫉。日落時, 上山去城堡是有危險的, 他們又告訴羅多爾福夜裡有妖怪出現 (“A fosco cielo”)。他便決定在利薩的店裡留宿。他一走開, 挨爾維諾便妒嫉地責備阿密那。她努力制止他的妒嫉 (“Son geloso del zefiro amante”), 他們恩愛地和好了 (“Mai piu dubbi”)。

第二幕

第一場 旅店的臥房裡

利薩走來歡迎她已經認識出來的伯爵 (羅多爾福)。一聽有別人進來, 她溜到

密室裡去，可是把披巾留下來了。阿密那穿着睡衣，夢遊着走進來。羅多爾福知道她的情形，不過利薩看見她，便害怕得倉促走開。阿密那倒下睡在羅多爾福的床上，這時候，羅多爾福由窗子已經逃出去。村人都蹣手蹣腳走來歡迎多年不見的伯爵。利薩領挨爾維諾同泰累薩進來，他們看見阿密那，都相信她有罪。她醒來，挨爾維諾拒絕娶她為妻。只有泰累薩相信她無辜。

第二場 一個樹陰深蔭的山谷

農民們由這裡經過，到城堡去請求伯爵為阿密那表白名譽。阿密那同泰累薩進來，後來是挨爾維諾。挨爾維諾又責辱阿密那，雖然他還渴望他以前信賴她的那個時候（“Ah, perche non posso odiarti”）。

第三幕 村莊草地，遠遠的有一個磨坊。

阿雷西俄請求利薩不要愛挨爾維諾，可是她却鄙夷他。村人走進來說利薩被選為挨爾維諾的新娘了；他自己也進來這樣告訴她。羅多爾福出現，解釋阿密那怎樣在他房裡的情形，可是挨爾維諾不去聽他。泰累薩進來，說神經迷亂的阿密那終於睡熟了。她帶着利薩的披巾，責備利薩去拜訪伯爵。伯爵也不說她有過錯，他却堅持着替阿密那辯護。這時候，他們看見阿密那正由磨坊出來；她又睡着走起路來，而且由覆在磨輪上面的木板走過。大家都頗為擔心的看她，可是她一面夢着挨爾維諾的殘酷，一面竟平安地走過來。挨爾維諾將由阿密那里拿回去的戒指，仍舊還她；他在他的懷抱中醒來了。她歌唱，表示她的狂歡（“Ah non qunque uman Pensiero”）。大家也同她一齊歡快。

代
郵

各位作者與讀者：倘有什麼詢問事情而要我即行回信者，請寫好回信信封（不必附郵票），並於來信每個問題下面，空出若干字地位，以便逕將答覆填入，迅速寄回。

廖天瑞 啓

臺北市民歌

姜 琦 作 詞

陳 田 鶴 作 曲

Moderato

mf

1 溫 暖 的 陽 光 下， 依 然 矗 立 着 斑 剝 的 古 城 門；
 2 金 甌 缺 了 復 甦， 受 盡 壓 迫 的 終 得 吐 氣 揚 眉；
 3 廣 闊 的 馬 路 上， 再 也 不 會 受 着 鐵 蹄 的 蹂 躪；

mf

它 好 像 對 我 們 告 訴： 劉 壯 肅 公 的 功 績 纍 纍
 但 我 們 同 時 須 記 得： 愛 護 自 由 的 首 要 四
 我 們 從 今 協 力 同 心， 向 着 建 國 的 前 途 猛

存 臺 北， 臺 北， 我 們 的 臺 北！
 維 臺 北， 臺 北， 我 們 的 臺 北！
 進 臺 北， 臺 北， 我 們 的 臺 北！

黃 昏

許建吾作詞

姜希作曲

Andante espressivo.

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system concludes the piece with a vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

p *cresc.* 天 空 漸 變 暗

p *cresc.*

Soz. basso

dim. 雲 大 地 失 去 了 光

dim.

cresc. *dim.* *mf* 明 蒼 茫 的 山 林 也 消 失 了 影 影 蒼 茫 的

cresc. *dim.* *mf*

Musical score with lyrics:

山——林——也消失了形——影。

我 默 默 无 言， 带 着 这 颗 伤 透 的

ff 心，——向 何 处 行？

—— 向 何 处 行？

Musical markings include: *dim*, *mp*, *p*, *pp*, *ff*, *f*, *legato*, *rit*, *a tempo*, *und corda*.

憶家山

古詞

Adagio

蔡繼現作曲



梅子青時春漸老，紅滿地，



落花誰掃？舊年池館不歸來。



又綠盡今年草，思量千里。



關·道·水·共·山——發——時·得——到？·社·國

只·管·怨·殘·春·也·不·管·人·類

dim *p* *rit.*

pp *a tempo* *pp* *rit.*

造橋歌

(同聲二部合唱)

熊佛西作詞

會雨音作曲

Allegretto

(群眾和聲)

(獨唱)

大波 加上 進 進 橋 吧！ 用 力 備 呀！

(獨唱)

1	不	花	錢	來	真	便	利	响
2	河	東	得	食	河	西	吃	响
3	河	西	老	師	救	河	西	响
4	一	個	力	量	怎	能	够	响
	大	家	的	的	才	做	得	响

(群眾和聲)

(獨唱)

用 力 備！ 用 力 備！

[群眾和聲] [獨唱] [合唱] *Accel.*

用力砸！我——就來 的大家來 嘍，砸呀。

砸呀 砸呀 來砸呀， 努力來吧 努力來

砸呀 砸呀 砸呀 來砸呀， 努力來吧 努力來

吧！ 嘍 吹 嘍！ 嘍 吹 嘍！

吧！ 嘍 吹海！ 嘍 吹 嘍！ 嘍 吹 嘍！

mf a tempo *Fine*

D. S. al Fine

1	大 家 的 同 心 協 力， 你 扛 木 頭 我 挖 泥
2	河 東 的 牛 兒 拼 西， 河 西 的 車 過 河 東
3	河 東 的 姑 娘 來 河 西 的 力 氣 流 汗 過 愛 苦
4	大 家 的 起 來 苦 幹 力 氣 流 汗 過 愛 苦

D. S. al Fine

燕 語

(兒童歌曲)

(劉天浪作曲)

Moderato

姐 姐， 弟 弟， 貓 在 這 裡； 他 對 着 我， 兩 耳 豎 起，

“咪 嗚， 咪 嗚” 不 講 情 理。 姐 姐， 弟 弟， 貓 在 這

裡， 張 牙 舞 爪， 他 要 怎 的？ 快 快 趕 掉 他， 謝 謝 你， 謝 謝 你！

律 學 (3)

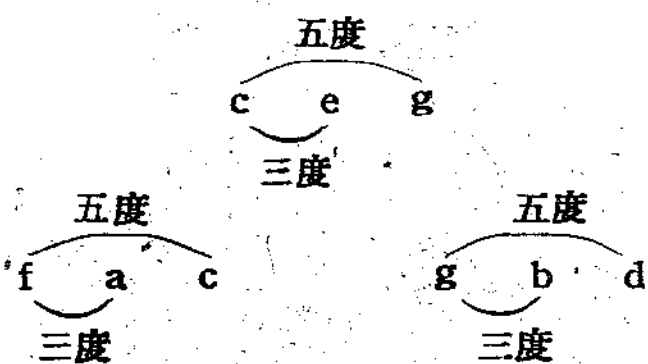
繆天瑞

第三章 純 律

純律的產生法

§36. “純律” (Pure temperament) 便是於五度相生律用以構成的第二分音〔第一圖〕(即八度) 與第三分音 (即五度) 之外, 再加入第五分音, 作為生律的要素. 這個第五分音, 是純律大三度〔詳後〕, 振動數比是 $\frac{5}{4}$. 這個三度便放在五度之間, 構成和絃形式, 如下圖; 它先插入於 c—g 之間, 而以同樣的原則, 插入於 f—c, 與 g—d 之間; 即將 a 作為 f 的三度而插入, 將 b 作為 g 的三度而插入.

〔第九圖〕



§37. 這樣可以構成一個大音階, 如下:

〔第十圖〕

度 數	1	2	3	4	5	6	7	8
律 名	c	d	e	f	g	a	b	c

產生法	1	$\left(\frac{3}{2}\right)^2$	$\frac{5}{4} \cdot \frac{2}{3} \times 2$	$\frac{3}{2} \cdot \frac{4}{3} \times \frac{5}{4}$	$\frac{3}{2} \times \frac{5}{4}$	$\frac{5}{4} \cdot \frac{2}{1}$			
與主音的振動數比	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{2}{1}$	
振動數	261.00	293.63	326.25	348.00	391.50	435.00	489.38	522.00	
相鄰各律間的振動數比		$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	

a (律名下的短線, 意義見後) 爲 f 的三度, 故於 $\frac{4}{3}$ (f) 乘 $\frac{5}{4}$ (三度).
b 爲 g 的三度, 故於 $\frac{3}{2}$ (g) 乘 $\frac{5}{4}$ (三度).

“與主音的振動數比”一欄, 即 §9 的第一種振動數比; “相鄰兩律間的振動數比”一欄, 即 §10 的第二種振動數比.

純律大音階與普通音差

§ 38. 像上圖的大音階, 稱爲純律大音階. 將純律大音階與古代大音階 [第三, 四圖] 相比較, 這是一件有趣而又極有意義的事. 純律大音階的第 2, 4, 5, 8 各律, 與古代大音階完全一樣, 但第 3 (e), 6 (a), 7 (b) 可就不同了. 關鍵就在這裡. 這是因爲在古代大音階, 這三律一樣由五度相生而得, 而現在却由於照分音原則“加上三度”而得.

純律大音階上的 e, a, b, 都比古代大音階上的稍低; 低的程度, 三律亦各一致.

§ 39. 先看純律大音階上的 e 到底比古代大音階上的 e, 低多少呢?

$$\frac{81}{64} \text{ (古代三度)} \div \frac{5}{4} \text{ (純律三度)} = \frac{81}{80} \text{ [計算法見 §10]}$$

這個 $\frac{81}{80}$ 稱爲“普通音差” (Common comma), 或稱“協主音音差” (Syntonic comma). 普通所謂“音差” (Comma), 常常便指這音差而言. 我們在律名下加一短線 (如 e), 即表示該律比五度相生律所生之同名律“低一普通音差”

之意。

這個普通音差比古代音差〔§ 30〕還要小一點：

$$\left(\frac{81}{80}\right)^x = \frac{531441}{524288} \text{ (古代音差) } \text{ [計算法見 § 13a]}$$

$$x = \frac{\log 1.01364}{\log 1.0125} = \frac{.00588}{.00539} = \frac{10}{9} \text{ 弱}$$

即九個古代音差，約等於十個普通音差。

我們知道古代音差約等於大全音的 $\frac{1}{9}$ 〔§ 32〕，那麼普通音差就約等於大全音的 $\frac{1}{10}$ 了：

$$\left(\frac{81}{80}\right)^x = \frac{9}{8}$$

$$x = \frac{\log 1.125}{\log 1.0125} = \frac{.05115}{.00539} = 9.4 \text{ (即10弱)}$$

即將近十個普通音差，才等於一個大全音。也就是 e 比 e 要低大全音的十分之一光景。

§ 40. 純律大音階中，共同於古代大音階者，如第 2, 4, 5, 8 各律，自然用與五度相生律中一樣的名稱，分別稱為大全音，純四度，純五度，純八度〔§ 24〕。至於不相同的各律——3, 6, 7，則分別稱為“純律大三度”，“純律大六度”，“純律大七度”。

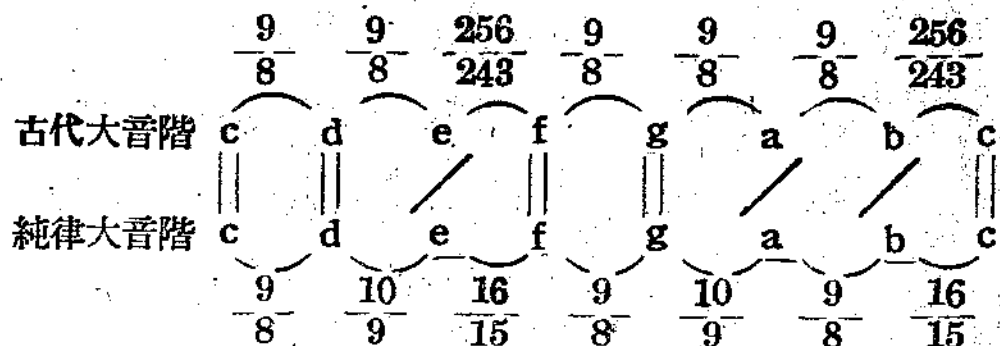
不消說，純律大六度比古代六度低一普通音差，又純律大七度比古代七度低一普通音差：

$$\frac{27}{16} \text{ (古代六度)} \div \frac{5}{3} \text{ (純律大六度)} = \frac{81}{80} \text{ (普通音差)}$$

$$\frac{243}{128} \text{ (古代七度)} \div \frac{15}{8} \text{ (純律大七度)} = \frac{81}{80} \text{ (普通音差)}$$

§ 41. 純律大音階上 e, a, b 三律一降低（從古代大音階上降低一個普通音差），遂使古代大音階原有的單純而有系統的組織〔§ 33〕，消失無餘，而變成一個相當複雜的音階

〔第十一圖〕



上圖中 || 表示兩音階中相等之律， / 表示一高一低。

由於純律中 e 的降低，遂使 d—e 距離變狹，不能再為大全音 ($\frac{9}{8}$)，而成一種較小的全音，稱為“小全音”(Minor tone) ($\frac{10}{9}$)。同時使 e—f 不再保持古代小半音 ($\frac{256}{243}$) [§ 25] 的距離，而放大開來，成爲一種較大的半音；這種半音却又不是古代大半音 ($\frac{2187}{2048}$)，而比古代大半音又稍小；這種半音稱爲“純律大半音”，簡稱“大半音”(Major semitone) (純律中還有一種較小的半音 [§ 56])。

a 的降低使 g—a 也成爲小全音；不過 b 也同程度地降低，因此 a—b 仍保持大全音的關係。但 b 的降低，使 b—c 與 e—f 一樣，變爲大半音了。

§ 42. 這樣就是使大音階中發生兩種全音，一稍大 ($\frac{9}{8}$)，一稍小 ($\frac{10}{9}$)。而大全音比小全音正正是大一普通音差：

$$\frac{9}{8} \text{ (大全音)} \div \frac{10}{9} \text{ (小全音)} = \frac{81}{80} \text{ (普通音差)}$$

又大半音(純律大半音)也一定比古代小半音大一個普通音差：

$$\frac{16}{15} \text{ (大半音)} \div \frac{256}{243} \text{ (古代小半音)} = \frac{81}{80} \text{ (普通音差)}$$

§ 43. 我們已經知道，在古代大音階，半音(古代小半音)特別小，不及全音(大全音)之半 [§ 26]；反之，在純律大音階，半音(大半音)却特別大，超過全音(大全音)之半(比小全音更不必說了)：

$$\left(\frac{16}{15}\right)^x \text{ (大半音)} = \frac{9}{8} \text{ (大全音)} \quad [\text{計算法見 § 13a}]$$

$$x = \frac{\log 1.125}{\log 1.06666} = \frac{.05115}{.02802} = \frac{2}{1.1} = \frac{9}{5} \quad (\text{≐ 爲“近似”之意})$$

§ 44. 古代大音階其各音在五度音列〔第二圖〕的連續範圍內，均成純五度（看下圖），但在純律大音階，各音若照同樣的次序而排列，可就不同了：

古代大音階 f — c — g — d — a — e — b

純律大音階 f — c — g — d — a — e — b

即在純律大音階，其 d—a 不是純五度，而比純五度小一普通音差。轉位後 a—d 是比純四度大一普通音差。

該丘斯 (Percy Goetschius, 1853—) 認爲大小音階上第六度上行到第二度，或第二度下行到第六度的四度進行爲不佳，不若第二度上行到第六度或第六度下行到第二度的五度進行爲不佳（詳見拙譯曲調作法 § 25），我想大約就因爲照純律，這種四度微帶增四度之意，這種五度微帶減五度之意（照習慣，減勝於增）

又如好些理論家，將第二度上的三和位(II)，視爲 V⁹ 之廢去根音與三音。而歸入不協和絃系者，可能亦因爲 d—a 不甚協和之故。

§ 45. 從 § 6，我們知道，一個音其實都是一個“和絃” (Chord)，因爲其中原包含着許多的泛音〔第一圖〕。所以我們想把 c—e—g 三個音同時結合起來——即構成和絃，我們勢必傾向於純律。譬如我們結合 c—e—g 三個音，與其用古代大音階（亦即五度相生律）中的 c—e—g，一定不如純律大音階的 c—e—g，較爲和諧，自然而“純正”。因爲在 c 中根本就有 e，所以加入 e 當然比加入 e，來得自然而純正。

所以這種定律法，稱爲“純律”，或“純正律”。又因這種定律法係根據自然法則（分音原理）而成，故亦有人稱作“自然律” (Natural temperament)；

而稱純律大音階，爲“自然音階”。

這就說明了：在單音音樂上，五度相生律並無瑕疵〔參看§33〕，可是在“複音音樂”（Polyphony）或應用和聲的“主音音樂”（Homophony）上，就自然地走向純律了〔詳§102〕。

• §46. 許多人誤會了，以爲純律大音階，與根據純律的其他各音階（如小音階〔§49〕），全由泛音作成。純律大音階中的各音程，固然多合於泛音；八度與五度不必說了，他如純四度是第三到第四分音，小三度是第五到第六分音，大全音是第八到第九分音，小全音是第九到第十分音，大半音是第十五到十六分音，大六度是第三到第五分音，小六度是第五到第八分音。這是說明純律大音階中的許多音程，是與分音之間的某些音程相合，但並非純律大音階悉數採用基礎音（第一分音）及其高八度音上的相當度數的分音而作成（如第七分音，第十一分音與第十三分音，並不用作音階的第七，第四與第六各度）；又目前的根據純律的各種音階，也還沒有將所有的分音全數應用的趨向（將來或有可能）。

第七分音的 b ，不宜用在純律大音階中，是很顯明的，因爲要在 g 上構成諧和的和絃。第十一分音 f ，不宜用在純律大音階中，是因其太高，不能在主音下方成純五度（ f 要含有 c 這個分音——第三分音）。第十三分音的 a 的不相宜，也是因爲太低，比純律大音階中的 a 爲低，它的振動數比，是 $\frac{13}{8}$ 。純律大音階中倘用入第十三分音的 a ，則在 f 上構成三和絃時，就不和諧；一如用古代大音階上的 a 時失之過高一樣，而現在是失之過低了。

§47. 於純律大音階中，企圖於適當時機用入其他分音的，也不是沒有。如英人波桑魁特（R. H. M. Bosanquet）就主張將第七分音（ $\frac{7}{4}$ ）用作爲屬七和絃（ V^7 ）的七音。第七分音本有“自然七度”之稱。波桑魁特稱爲“和聲七度”。他認爲屬七和絃要用這個和聲七度，聲音才能和諧。

這個屬音上的和聲七度，與主音的振動數比是：

$$\frac{\frac{3}{2} \text{ (屬音)} \times \frac{7}{4} \text{ (和聲七度)}}{2 \text{ (降低一組)}} = \frac{21}{16}$$

普通第四度 (f) 的振動數比為 $\frac{4}{3}$ ，故上面的和聲七度的 f，要比普通第四度的 f 稍低：

$$\frac{4}{3} : \frac{21}{16} = \frac{64}{48} : \frac{63}{48}$$

即兩個 f 之比為 $\frac{64}{63}$ 。

§ 48. 即如上項 [§ 47] 所說，也非將基礎音上的某分音，直接用來作為音階主音上相當度數的音。即自然七度 (和聲七度) 非作為主音的第七音用，而作為屬音的第七音用。所以，總而言之，今日的純律大音階，並非由於悉數採用基礎音上的相當度數的音而作成；正如德國有名的音樂理論家豪普特曼 (Moritz Hauptmann, 1792—1863) 所說，它實際“只有三種立即明瞭的音程：八度，大三度與純五度”。只要有這三種音程，我們便能在三個基礎音上作成三個三和絃形式 [第九圖]，而演成純律大音階。不僅如此，只要有這三種音程，我們並能得到與分音相一致的其他各種音程。如從純五度減去大三度，即得小三度：

$$\frac{3}{2} \text{ (純五度)} \div \frac{5}{4} \text{ (大三度)} = \frac{6}{5} \text{ (小三度) (第五到第六分音)}$$

又如，於純五度上加入大三度，再移低一組，即得小半音：

$$\frac{\frac{3}{2} \text{ (純五度)} \times \frac{5}{4} \text{ (大三度)}}{2 \text{ (移低一組)}} = \frac{15}{16} \text{ (小半音) (第十五到十六分音)}$$

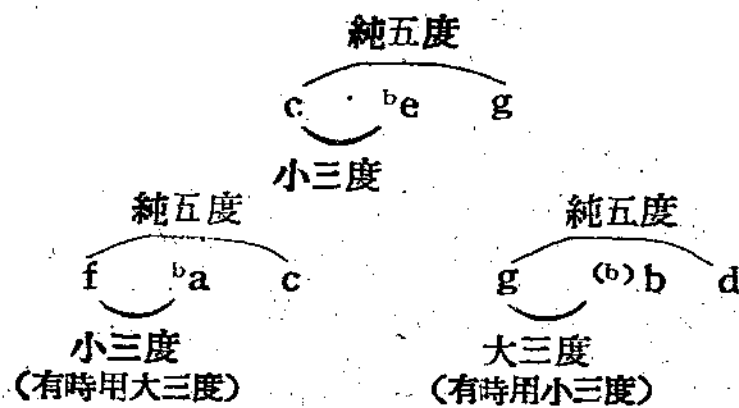
這證明即使是自然的純律，也還是僅根據自然法則，再加以人為的加工與選擇而成者 [參看 § 8]。

小音階與五度網

§ 49. 關於“小音階” (Minor scale) 的成立，世間有種種的學說。但這對

於律，沒有什麼影響。純律小音階中，那些比同主音大音階降低半音的三個或兩個音（即第三度，第六度，或兼有第七度〔詳下〕），不管係根據“沉音”（即下方泛音）的原則〔§133〕，或係只看作由“大三和絃”的大三度改用小三度，變為“小三和絃”而改成，結果都是一樣。總之是於第九圖的三度處，改用小三度：

〔第十二圖〕



這個小三度不消說是“純律小三度”；不論由純五度減去大三度而得，或依第五到第六分音，其振動數比都是 $\frac{6}{5}$ 。e, a, b 三個音一律降低為小三度後，就構成這樣的小音階：

〔第十三圖〕

度 數	1	2	3	4	5	6	7	8
律 名	c	d	b e	f	g	b a	b b	c
產生法	1	$(\frac{3}{2})^2$	$\frac{6}{5}$	$\frac{2}{3} \times 2$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{3} \times \frac{6}{5}$	$\frac{3}{2} \times \frac{6}{5}$	1
與主音的振動數比	$\frac{1}{1}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{2}{1}$
振動數	261.00	293.60	313.20	348.00	391.50	417.60	469.80	522.00
相鄰兩律間的振動數比	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	

上圖中，律名上的短線（如b e），說明見§50。關於計算法，當自可明瞭。

從最下“相鄰各律間的振動數比”一欄，可知各律的相距，亦只有大全音，小全音與大半音三種音程，與大音階一樣，只是所在的地位不同罷了。倘 \underline{b} 不降低半音（當爲 \underline{b} ），則 \underline{b} 與 $\overline{b}a$ 的相距（即普通所謂“增二度”）爲：

$$\frac{15}{8}(\text{大七度}) \div \frac{8}{5}(\text{小六度}) = \frac{75}{64} \text{ [即廿三, 廿四圖中的第七律]}$$

§50. 將上面第十三圖中的 $\overline{b}e$ 與五度相生律中的 $\overline{b}e$ [第八圖, 第五律] 比較一下，我們就會知道，第十三圖中的 $\overline{b}e$ 比五度相生律中的高一點，而且正好高一個普通音差：

$$\frac{6}{5}(\text{純律小三度}) \div \frac{24}{27}(\text{五度相生律小三度}) = \frac{91}{80}(\text{普通音差})$$

我們在第十三圖中在 $\overline{b}e$ 上方所加短線，就是表示這個 $\overline{b}e$ 比五度相生律的 $\overline{b}e$ “高一普通音差” [試與 §39 比較]。

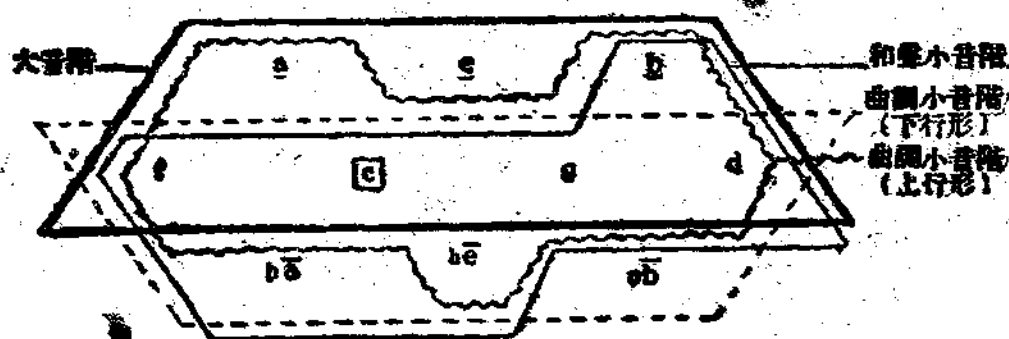
不僅這個 $\overline{b}e$ 如此， $\overline{b}a$ $\overline{b}b$ 也莫不如此。即純律小音階中的 $\overline{b}a$ 比五度相生律中的 $\overline{b}a$ ，高一普通音差， $\overline{b}b$ 也是如此：

$$\frac{8}{5}(\text{純律小六度}) \div \frac{128}{81}(\text{五度相生律小六度}) = \frac{81}{80}(\text{普通音差})$$

$$\frac{9}{5}(\text{純律小七度}) \div \frac{16}{9}(\text{五度相生律小七度}) = \frac{81}{80}(\text{普通音差})$$

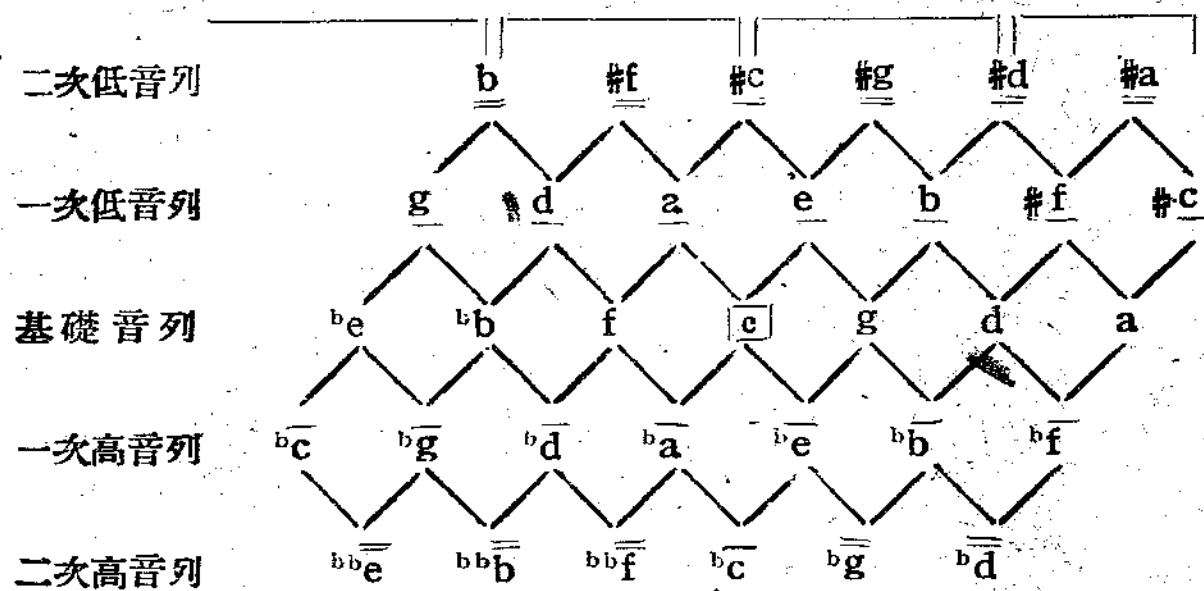
§51. 這樣，我們可將大小兩音階合併起來，作成一種有系統的圖形：

[第十四圖]



根據上圖，將其上下左右各依同法（即左右用純五度，上下用大小三度）而行展開，就作成一張“五度網”。因為我們可以想像得到，若在 \underline{c} 上構成大三和絃，必至產生 \underline{e} （比 \underline{e} 低兩個普通音差）；同樣若在 \overline{c} 上（在圖上是 \overline{c} “下”）構成小三和絃，必至產生 $\overline{b\bar{e}}$ （比 $\overline{b\bar{e}}$ 高兩個普通音差）。

〔第十五圖〕五度網



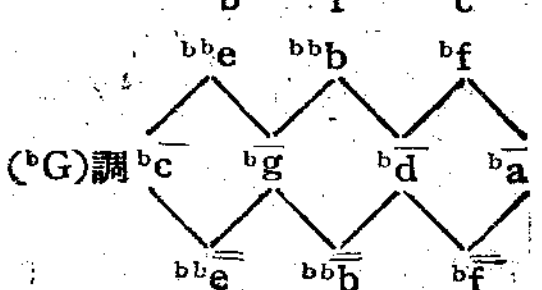
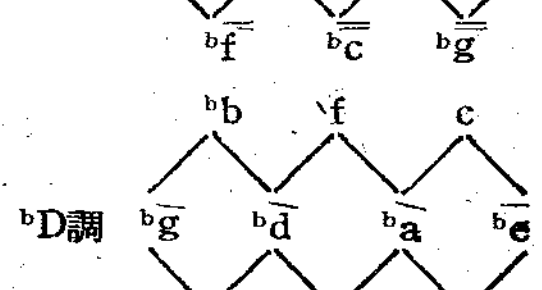
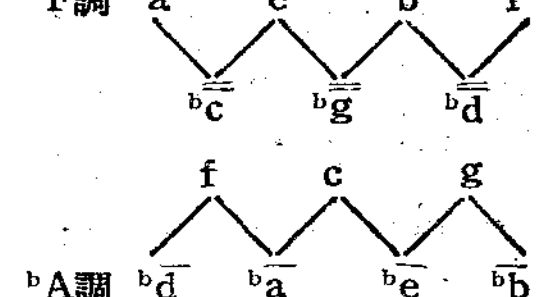
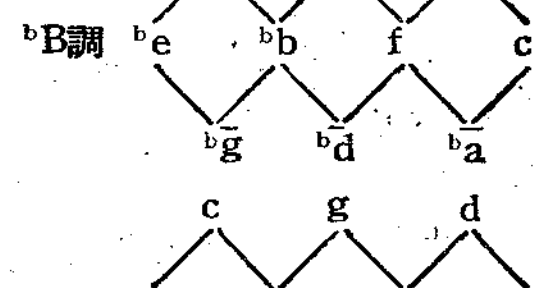
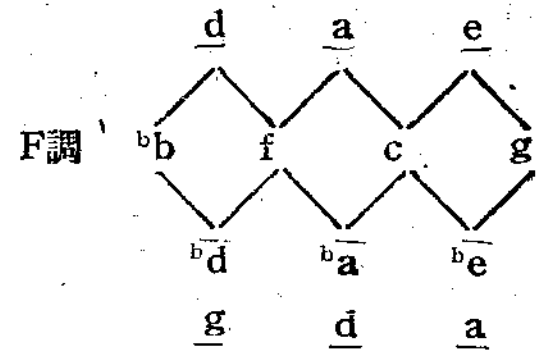
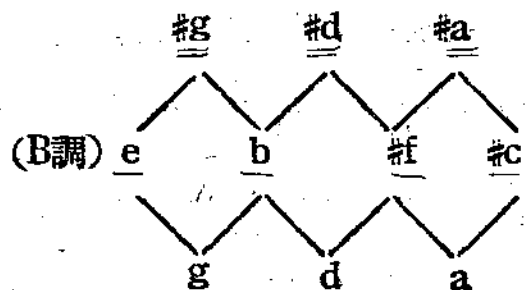
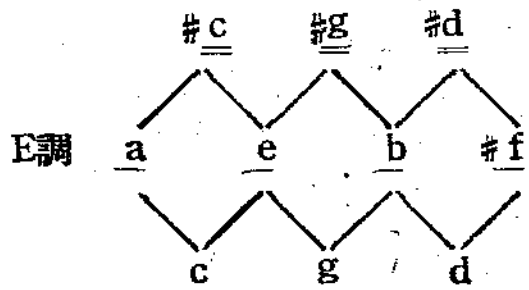
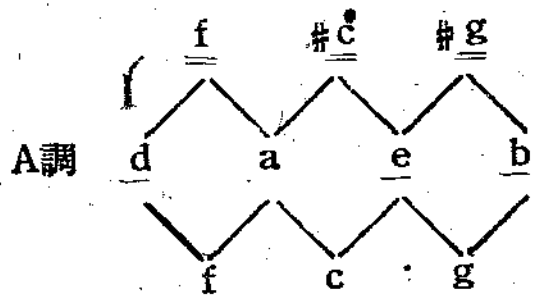
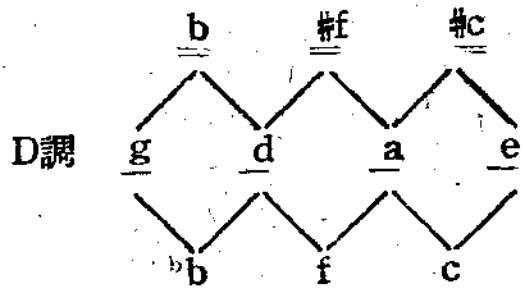
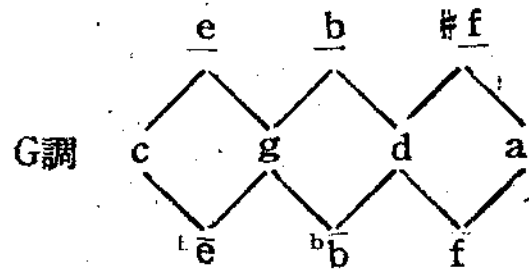
基礎音列即等於五度音列〔第二圖〕。一次低音列比基礎音列低一個普通音差；二次低音列低兩個普通音差。一次高音列比基礎音列高一個普通音差；二次高音列高兩個普通音差。不過在圖上，越是低音列，越排在上方，越是高音列，越排在下方。各音列在左右的關係上，均是純五度，兩音列之間，即上下的關係，都是三度。每一個音，其左下與右上，均為大三度（以粗線為記）；其右下與左上，均為小三度（以細線為記）。以 $\overline{b\bar{a}}$ 為例，至 $\overline{b\bar{f}}$ 與 \underline{c} ，均為大三度；至 $\underline{b\bar{c}}$ 與 \underline{f} ，均為小三度。圖上方的橫線，則表示組；這裡不到四組。

§52. 在第十五圖的五度網上，不消說，除 C 大小調之外，還可以構成與 C 大小調或多或少有關係的其他各調的音階。這些調的構成，形式都與第十四圖一樣，不過所用的音不同，即在五度網中的位置不同。下面將那些與 C 大小調多少

有關係的許多調，列舉出來：

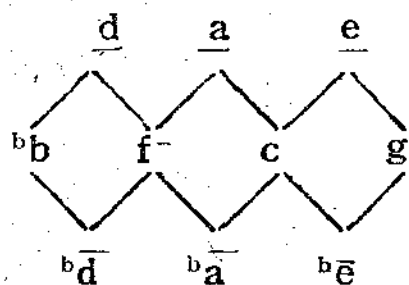
〔第十六圖〕

(各調包括大音階與小音階的三種形式)



若刪去與 C 大小調較為疏遠的 B 調與 $\flat G$ 調，則上面各調的主音，其關係恰好與構成大小二調的各音的關係一樣：

〔第十七圖〕



§ 53. 上面第十六圖中，D 調的主音爲什麼用次低音列的 \underline{d} ，而不用基礎音列的 \underline{d} 呢？這是有一說的價值的。第一，所謂“關係調”是靠兩調的共通音而得來；共通音愈多，兩調愈接近。用 \underline{d} 來構成 D 調大小各音階，與 C 大音階僅有 \underline{g} 與 \underline{d} 兩個共通音。若用 \underline{d} 來構成，雖則 D 大音階與 C 大音階亦僅有 \underline{a} 與 \underline{e} 兩個共通音，但與 \underline{d} 小音階，就有 \underline{f} ， \underline{a} ， \underline{c} ， \underline{e} ，(\underline{g}) 四個以至五個共通音了。而我們知道，C 大音階與 \underline{d} 小音階才有真正密切的關係（下屬調的關係小調）。第二，純律之異於五度相生律，即在於三度的利用。用 \underline{d} 來構成 D 音階，是向橫發展，將要走上五度相生律的舊道；用 \underline{d} 來構成 D 音階，是向上發展，才是純律的真正的道路。近人科內盧普（T. Kornerup，丹麥人），主張將五度網中間若干部分，從直特加劃出，稱爲“中央帶”，以限制純律各音的使用，使其儘量向上下發展，不向左右擴充，以免踏入五度相生律的覆轍。

大半音與小半音

§ 54. 看第十五圖的五度網，可知純律大音階各音間，其升降音非常複雜，遠勝於古代大音階各音間所有者。例如， $\underline{c}-\underline{d}$ 之間，有 $\sharp\underline{c}$ ， $\sharp\underline{c} \dots \dots \underline{d}$ ， $\underline{b}\bar{\underline{d}} \dots \dots$ ，其他各音間，也復如此。對於這種升降音的選擇與決定，視它們對本調的關係遠近程度如何。那些發生在與本調關係較近的調上的升降音，對本調關係自然

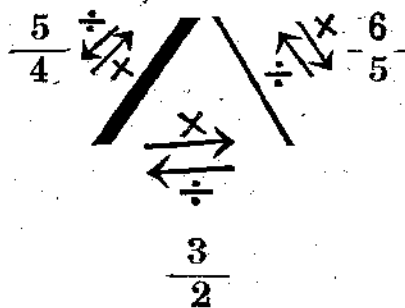
較近，反之，則較遠。在行“轉調”時〔§27〕時，我們可能用到較遠的升降音。在僅作為“變化音”時，普通僅用關係較近者。因為正如路易·普勞特 (Louis B. Prout, 1864——；就是著和聲學理論與實用的那個挨培尼塞·普勞特 [Ebenezer Prout] 的兒子) 所說，變化音乃借自有關係的鄰調者。現在調的關係既定〔第十七圖〕，則如何從鄰調借用變化音，當不復成為問題了。如在C大調中，c—d之間，應當用 $\#c$ 與 $\flat d$ 兩個變化音。因為 $\#c$ 是C大調的下屬調關係小調 d 調的大七度， $\flat d$ 是下屬調同名小調 f 調的小六度。現在先將這兩個變化音，加以計算：

〔第十八圖〕

律名	$\#c$	$\flat d$
產生法	$\frac{5}{4} \div \frac{6}{5}$	$\frac{2}{3} \div \frac{5}{4} \times 2$
與 c 的振動數比	$\frac{25}{24}$	$\frac{16}{15}$

§ 55. 這個計算法是根據五度網的。從一基礎音（譬如 c）求右方音用乘，求左方音用除；平行係五度，視其方向乘 $\frac{3}{2}$ 或除 $\frac{3}{2}$ ；粗斜線為大三度。由上而下時（即斜向左）除 $\frac{5}{4}$ ，由下而上時（斜向右）乘 $\frac{5}{4}$ ；細斜線為小三度，由上而下時（斜向右）乘 $\frac{6}{5}$ ，由下而上時（斜向左）除 $\frac{6}{5}$ 。連續有數個音程，即連續乘除。再作八度移動。作圖示之如下：

〔第十九圖〕



上面 $\#c$ 與 $\bar{b}d$ 便是根據這方法計算的。c 到 e 是乘 $\frac{5}{4}$ ，再到 $\#c$ 就除 $\frac{6}{5}$ 。c 到 f 是除 $\frac{3}{2}$ (即 $\frac{2}{3}$)。再到 $\bar{b}d$ 就除 $\frac{5}{4}$ ，最後乘 2 (移高一組)；或者先到 $\bar{b}a$ (除 $\frac{5}{4}$)， $\bar{b}d$ 再到 $\bar{b}d$ (除 $\frac{3}{2}$)，亦是一樣。假如有一音程，要從 $\bar{b}f$ 到 $\#g$ ，那就是 $(\frac{5}{4})^5$ 。

§ 56. 再來看 $\#c$ 與 $\bar{b}d$ 的結果，一個是 $\frac{25}{24}$ ，一個是 $\frac{16}{15} \cdot \frac{16}{15}$ 我們已經看見過，那就是純律大音階上的半音 (大半音) [§ 41]。至於 $\frac{25}{24}$ ，我們還沒有看見過。這叫做“純律小半音”，簡稱“小半音” (Minor semitone)。

大半音超過大全音之半 [§ 43]，而小半音却只有大全音三分之一光景：

$$\left(\frac{25}{24}\right)^x (\text{小半音}) = \frac{9}{8} (\text{大全音})$$

$$x = \frac{\log 1.125}{\log 1.04166} = \frac{.05115}{.01772} = 2.9 \text{ (即 3 弱)}$$

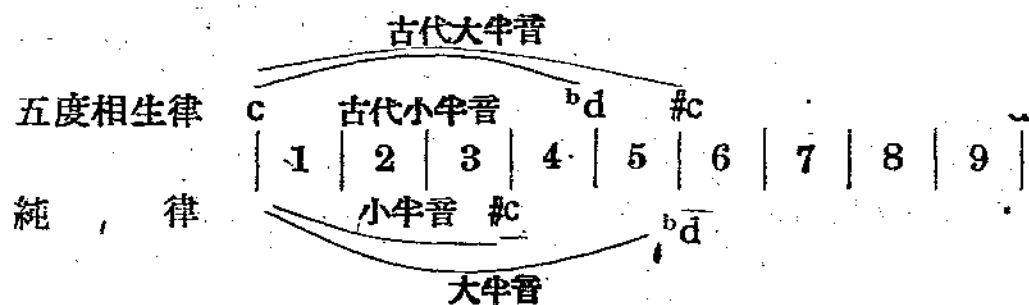
可見大半音與小半音的相差是很大的。兩音的相比，約如 $\frac{5}{3}$ 之比。

$$\left(\frac{25}{24}\right)^x = \frac{16}{15}$$

$$x = \frac{\log 1.06666}{\log 1.04166} = \frac{.02802}{.01772} = \frac{4.7}{3} = \frac{5}{3} \text{ 弱}$$

§ 57. 既然，大全音與大半音之比約如 $\frac{9}{5}$ [§ 43]，大全音與小半音之比約如 $\frac{3}{1}$ [§ 56] (即 $\frac{9}{3}$)，又大半音與小半音之比約如 $\frac{5}{3}$ [§ 56]，這豈不是給我們一個絕好機會，可以仿照 § 29 所述，將大全音分作九個音差 (古代音差) 來安置 $\#c$ 與 $\bar{b}d$ 麼？下圖是將第七圖一起畫出，以事比較。

[第二十圖]

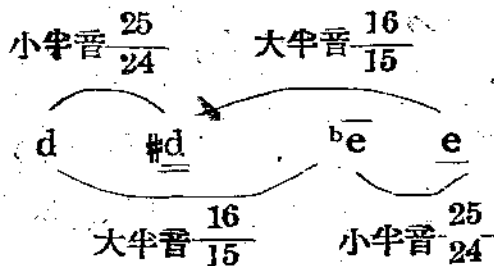


上圖只是大體的情形，故 $\sharp c$ 非絕對地等於 $\flat d$ ，不過所差已很有限，只有古代音差十二分之一光景；這相差稱為“小徵音差”〔§134(1)〕，已非普通人耳所能聞，而可以通融的了。

§ 58. 上圖指明自然半音（異律名半音）與變化半音（同律名半音），在五度相生律與在純律上，是有多麼的不同——正正相反！在五度相生律上，變化半音（ $c-\sharp c$ ）大於自然半音（ $c-\flat d$ ）〔§29〕；反之，在純律上，變化半音（ $c-\sharp c$ ）小於自然半音（ $c-\flat d$ ），而這“小”的程度竟約倍於那“大”的程度。

§ 59. 現在來看 $d-e$ 之間是怎樣的情形，因為 $d-e$ 是小全音，所以情形當然不同。將 $\sharp d$ （C 大調的屬調關係小調的大七度）與 $\flat e$ （c 小調的第三度）插入於 $d-e$ 之間，便是這樣：

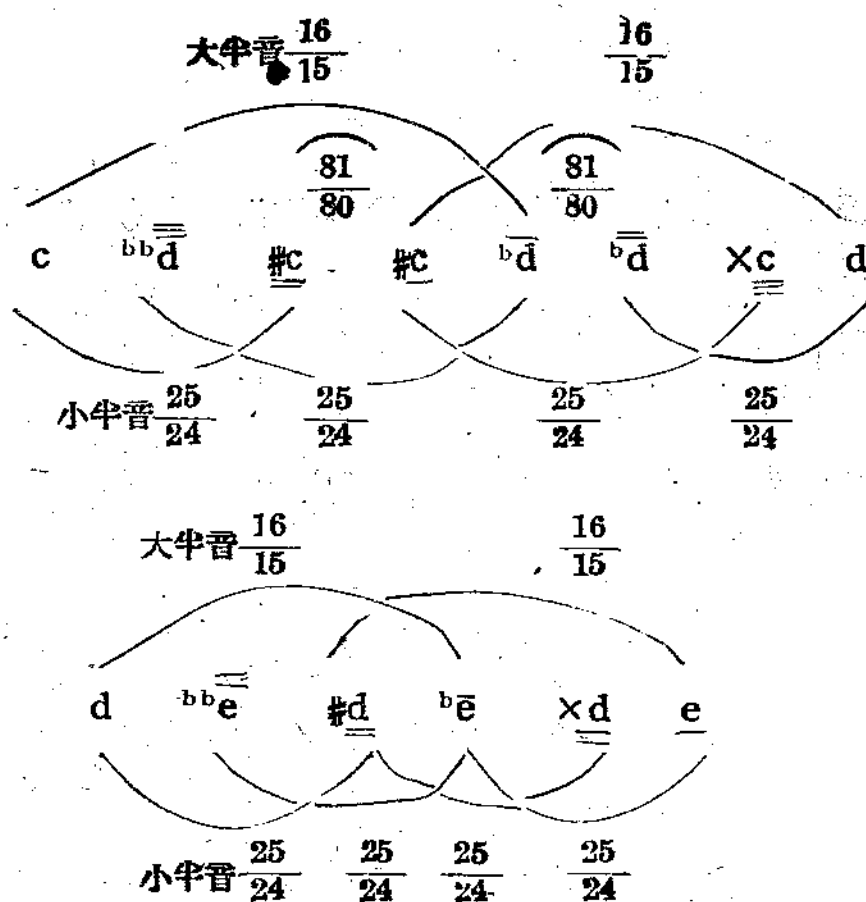
〔第二十一圖〕



試在五度網〔第十五圖〕上查看，小半音都是相距一個大三度與一個小三度，大半音則是一個純五度與一個大三度。反過來說，凡在五度網上“相距一個大三度與一個小三度”，都是小半音，“相距一個純五度與一個大三度”，都是大半音。曉得這個原則之後，要查其他各全音以至半音間的各種變化音，就沒有什麼困難了。

§ 60. 如果我們把較遠的升降音，都插入 $c-d$ 與 $d-e$ 之間，則如下：

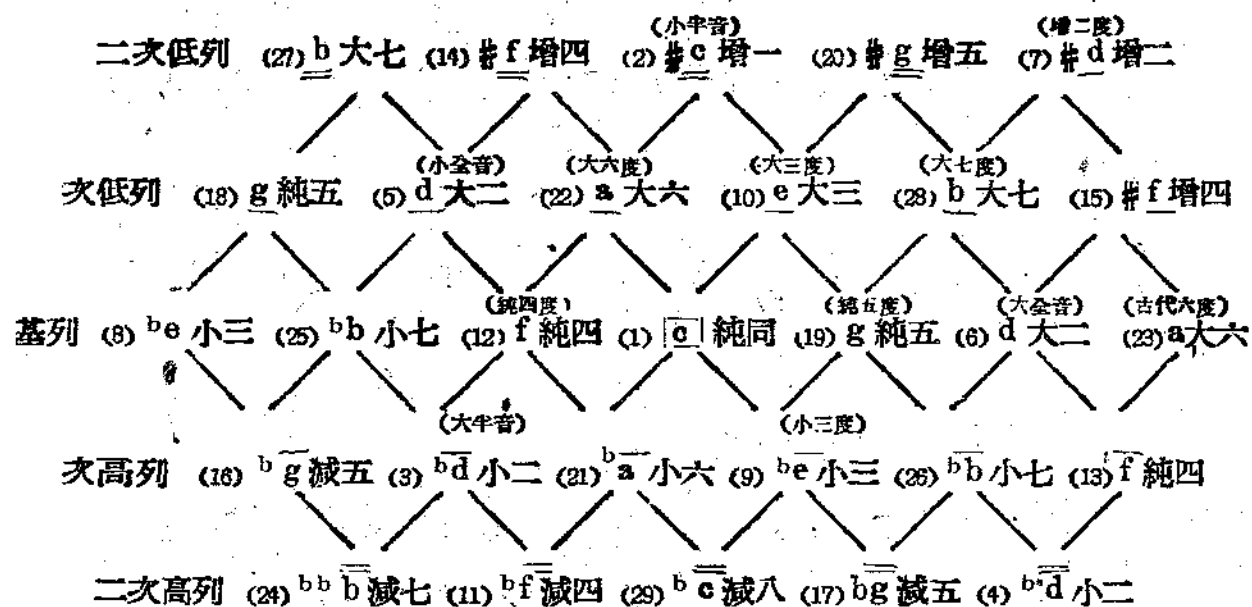
〔第二十二圖〕



§ 61. 照十七圖所示的調的範圍，則 C 大小調所包含的調內與調外的音，應當如下圖。這些音既然都是 C 大小調本身及其關係調的音，所以均可視為 C 音的某種音程。這種音程常各有專名。這種專名非常複雜，因為自古以來，每逢發現一個特殊音程，往往就給它起一個特殊名稱；Limma (古代小半音)，Apotome (古代大半音)，就是其例 [§ 25, § 28]。因此，這種專名就愈來愈多，而且沒有什麼系統，初學者極不易明瞭與記憶。我現在姑且根據一般的音程名稱，冠以五度網中的音列名，這樣縱或稍有不精確處，到底較為明白。譬如，凡是到基礎音列各音的音程，均冠以“基列”二字，如 $c-d$ ，稱為“基列大二度”；凡是到一次低音列各音的音程，均冠以“次低列”三字；二次低音列，加“二次低列”四字；餘類推。這樣不過在純音程上，名稱稍不合適；如 $c-f$ 稱為“次高列純四度”， $c-g$ 稱為“次低列純五度”，這時音程其實已不真正“純”了。圖中各音左邊

的數字，表示高低的次序，共二十九個音。

〔第二十三圖〕



括弧內的名稱，為以前已經用過的名稱。

§ 62. 現就上圖中二十九個音(即二十九律, 合高八度C, 共三十律), 依高低次序, 將其與c的振動數比, 以及中央c上的振動數, 排列如下. 注意, 從第一律到第十五律係順排, 第十六至三十律為倒排, 而放在順排的各律之下. 這是因為第十六律以下, 實際是前面各律的“轉位”. 如27.c—b即係4c—bd的轉位, 故前者振動數比為 $\frac{27}{25}$, 後者為 $\frac{50}{27}$. 又在五度網上, 這兩律與c的相距, 均為兩個小三度與一個純五度, 而一個在上(b), 一個在下(bd). 其餘每一對律, 關係均如此.

各律的產生法, 不再寫出, 參看§ 55.

〔第二十四圖〕

律名	1.c	2. $\sharp c$	3. $\flat d$	4. $\flat \bar{d}$	5. \underline{d}	6. \underline{d}	7. $\sharp \underline{d}$	
與 c 的 振動數比	$\frac{1}{1}$	$\frac{25}{24}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{27}{25}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{75}{64}$	
振動數	261.00	271.88	278.40	281.88	290.00	293.63	305.85	
律名	30.c	29. \bar{c}	28. \underline{b}	27. \underline{b}	26. \bar{b}	25. \bar{b}	24. $\bar{b}\bar{b}$	
與 c 的 振動數比	$\frac{2}{1}$	$\frac{48}{25}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{50}{27}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{128}{75}$	
振動數	522	501.12	489.38	483.33	469.80	464.00	445.44	
律名	8. \bar{e}	9. \bar{e}	10. \underline{e}	11. \bar{f}	12. \underline{f}	13. \bar{f}	14. $\sharp \underline{f}$	15. $\sharp \underline{f}$
與 c 的 振動數比	$\frac{32}{27}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{32}{25}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{27}{20}$	$\frac{25}{18}$	$\frac{45}{32}$
振動數	309.33	313.20	326.25	334.08	348.00	352.35	362.50	367.03
律名	23.a	22. \underline{a}	21. \bar{a}	20. $\sharp \underline{g}$	19. \underline{g}	18. \underline{g}	17. \bar{g}	16. \bar{g}
與 c 的 振動數比	$\frac{27}{16}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{25}{16}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{40}{27}$	$\frac{36}{25}$	$\frac{64}{45}$
振動數	440.44	435.00	417.60	407.81	391.50	386.66	375.84	371.20

§ 63. 以 C 大小調為中心，就有上面的三十律，如中心轉為 G 大小調，就要再加四律；中心轉為 F 大小調， $\flat B$ 調，又都要加入四律；中心轉為 D, A, E 各大小調，要再加入五律。如此，調若不斷地增加，律就隨之無限地加多，即五度網無限地擴張。以前的五度音列僅向左右擴張，現在的五度網是左右上下一併擴張。五度音列擴張到五十三律後，可達到一個音，與開始音差不多〔§ 35〕。據近世有人研究，這個五度網在左右上下擴張到五十三個律時，也達到可以通融的許多音，不必再擴張下去了〔詳見第七章，§ 134〕。

曲式學 (3)

該丘斯 (Goetschius) 著 • 繆天瑞編譯

第四章 連環樂句 • 曲調擴充 • 不正規樂句

§ 31. 連環樂句 句中擴充，特以短小片段或音形的反覆與模進，有時盡量延續，構成不正規形式。這稱為“連環樂句”(Chain-Phrase)。其實應該稱為“連環音形的樂句”，因為它是由許多短小片段(音形)像連環似地互相啣接，無盡頭地擴張而成。連環樂句在造成樂曲的高潮上，與在過渡性的部分間，藉繼續不斷的音形以達到某一預期的處所上，均極有效果。在連環樂句中，各音形間不可有收束之感，免使樂句中斷，例如：

2. *Allegro vivace.*

43. *pp* 原樂句 以後爲 (1)

連環樂句: *cresc*

f sf sf sf sf

BEETHOVEN. Op. 78.

sf dim. p pp etc.

2. *Agitato.*

原樂句先反覆一次 乃事擴充，構成連環樂句：

cresc. scen.

M. MENDELSSOHN. No. 10.

do ff ff

*1) 此後十四小節，均由原樂句後半片段，特別是第三小節的音形，連環銜接而成。
 ——*2) 這個“連環”音形，乃來自原樂句第二小節中第二、三音；起初三對爲一組而行橫進，後來一直向上進行。——*3) 這小節正合於原樂句第二小節。——*4) 連環樂句十二小節，無一處有收束之感。

並看 Ex. 52, 9—16; Ex. 57, 1—13; Ex. 85, 第二段; Ex. 101, 倒數 1—10.

[參考] Beethoven: Sonata Op. 28, 第一樂章, 複縱線後 57—94 (共長三十八小節; 在其前面有十六小節的相似的連環樂句)。——Schubert: Sonata No. 7 (Op. 164), 第一樂章, 16—27; Finale, 71—94。——Brahms, Op. 119, No. 3, 倒數 1—22。——Mendelssohn: S. w. W. No. 2, 倒數 20—35; No. 17, 28 末—35; No. 23, 倒數 10—21; No. 45, 倒數 12—24。

§ 32. 曲調擴充 簡短樂句或片段，可作爲主題的胚胎，利用反覆與音的延長，不斷開展，無盡延長。這稱爲“曲調擴充”(Melody-Expansion)。它與連環樂句不同，在於原則上(並非絕對)不用橫進，與中途不避免輕微的收束。它通常用於樂曲最後部分(如“後奏句”〔§ 51〕)中；蓋樂行至此，節奏與和聲的勢力均漸告鬆弛，此時用入前面主題片段的漸趨寬大的進行，正是非常恰當。例如：

原形

曲調擴充(在樂曲末尾)

MENDELSSOHN. No. 37.

2. *Allro.*

原形

反覆時曲調擴充

外加三音

MENDELSSOHN. No. 32.

3. *Andante.*

原形

etc. 曲調擴充

MENDELSSOHN No. 7.

4. *Vivace.*

原形

etc.

曲調擴充

MENDELSSOHN. No. 24.

etc.

5. *Andante.*

原形 etc. 曲調擴充

b. a的模進 b的模進

BRAHMS *2)

etc.

*1) 曲調擴充不一定緊隨在原形之後。——*2) 出自作者第三交響曲, *Andante* 近終處。並看 Ex. 99, 35 後半——41 (根據開始樂句)。

§ 33. 不正規樂句 § 24—§ 32 所縷述的種種擴充法, 恒將原來正規的四小節樂句變為不正規的構造。但亦有一種不正規的樂句, 非由擴充變化而成, 乃當初作成時便不正規。如三, 五, 六, 七, 九小節的樂句。這種不正規樂句, 或因進入收束過早而起(如三, 七小節的樂句), 或因結合不等長的片段而起。例如:

1. *Andante.*

45. 三小節樂句

規避收束

MENDELSSOHN. No. 40.

反覆

2. *Allegro.* MOZART.

三小節樂句 *1)

模進

3. *Adagio.* SCHUBERT.

五小節樂句

Allegretto.

六小節樂句

SCHUBERT. 3. Allegretto.

七小節樂句

MENDELSSOHN. No. 13.

*2

*1) 此非六小節樂句，因為第三小節間，有顯明的收束。——*2) 收束早來一小節，使八小節的樂句，變成七小節。

並看 Ex. 91, 1—3.

[參考] Beethoven: Symphony No. 9, 第二樂章, 第一次反覆後, 第27小節 (Ritmo di tre battute) (那些急速的三小節樂句, 其實只是一個三拍子的小節); Sonata Op. 26, 最後樂章, 1—6 (六小節樂句); Op. 27, No. 2, 1—5 (五小節樂句)。——Schubert: “Winterreise” No. 18, 1—3; No. 15, 19, 20, 1—5。——Mendelssohn: S. w. W. No. 16, 1—3。——Carey: “God Save the King” (開利: 英國國歌神佑吾王) 1—6 (六小節樂句)。

[參考] 樂句擴充的雜例——Haydn (海頓): Sonata No. 14 (Cotta 版, 下同), Adagio, 倒數 1—15; No. 17, 1—8 又四分之一。——Beethoven: Sonata Op. 2, No. 2, Largo, 13—19; Op. 10, No. 3 Largo, 17—26 (樂句反覆而擴充); Op. 14, No. 2, Finale, 倒數 1—18; Op. 26, Finale, 32半—48 (四小節樂句, 兩半均反覆數次); Op. 28, Finale, 29—43 (樂句反覆而擴充), 又倒數 1—18 (四小節樂句); Op. 31, No. 1, Adagio, 倒數 1—12 (二小節樂句); Op. 101, Finale, 倒數 1—15。

練習八

於前作的樂句加入反覆，在反覆時擴充為連環樂句。並作少數的曲調擴充與不正規樂句的練習。

第五章 樂 段

§ 34. 二樂句合成一“樂段”(Period)。故樂段普通是八小節。若樂句為二小節或八小節〔§ 1〕，則樂段為四小節或十六小節。

§ 35. 樂段中第一樂句稱為“前樂句”(Antecedent Phrase)，第二樂句稱為“後樂句”(Consequent Phrase)。照原則，前樂句始於主和絃，但不以全收束終，而以“半收束”終。蓋樂段中，前後兩樂句一脈相通，前後呼應，故不宜於中間(前樂句末)作完全的切斷(全收束)，而應作較輕的中斷(半收束)。

§ 36. “半收束”(Semi-Cadence)者，廣而言之，即除全收束式的主屬兩和絃連續之外，任何兩和絃的連接而有收束效果者。

a) 前樂句最普通又最自然的半收束，係由任何方便的和絃進入屬和絃而構成；這收束屬和絃常落在強拍上，普通為協和絃(如V)，間或作不協和絃(如V⁷，₀V⁷〔即VII〕等)。看 Ex. 46—1, 3.

b) 半收束亦可落在主和絃上，這時主和絃應轉位，或原位而用五音或三音位置，使主音不同時出現在兩外聲部。而這主和絃前若用屬和絃，尤須如此〔Ex. 48—3〕。

c) 半收束間或落在 VI, IV, II 上。看 Ex. 46—2 (半收束落在 IV)。

§ 37. 前樂句亦可轉調，而終於某“近關係調”(Next-Related key)(即相差一個調號的大調與小調，及同調號的大小調)的 I (或 V) 上，構成半收束。所轉的近關係調，依其優越程度為序，排列如下：

a) 展調 (如G 大調或g 小調對於C 大調或c 小調的關係) 的 I (Ex. 99. 25—26; 主和絃用五音位置);

b) 關係調 (即同調號的關係大小調, 如C 大調與a 小調) 的 I 或 V (Ex. 48—1);

c) 屬調關係調 (如e 小調對於C 大調的關係) 的 I;

d) 下屬調關係調 (如d 小調對於C 大調的關係) 的 I (間或V);

e) 間或用下屬調 (如F 大調對於C 大調的關係) 的 I.

樂句朝着收束而進行, 以收束為歸依; 故半收束用什麼和絃, 原則上亦應先有決定, 以便作為樂句進行的標的.

§ 38. 後樂句可始於任何和絃或任何調, 但須能承接前樂句的半收束者; 而以全收束終. 正規的後樂句, 其長度與前樂句同; 其開始與終結的位置, 亦與前樂句同.

§ 39. 樂段可以看作樂句的擴大; 樂句中的音形, 變成樂段中的片段; 樂句中的片段, 變成樂段中的樂句; 句中片段間的“次半收束” (§ 8), 變成樂段中間的半收束. 由此看來, Ex. 9, 10, 11, 12 的中斷的原則, 一樣適用於樂段, 只是規模擴大罷了.

在曲調上, 樂段的後樂句應與前樂句保持密切的關係. 樂段視前後兩樂句在曲調關係上如何, 分為三種構造, 即“並行”, “反行”與“對比”三種構造.

a) “並行構造” (Parallel Construction) 即兩樂句相同或相似. 有時兩樂句酷似, 倘無相異的收束, 幾無以別於樂句反覆. (並行樂段實由樂句反覆演進而成.) 在樂句反覆, 第一樂句 (原樂句) 的收束與第二樂句 (反覆樂句) 的收束, 本質相同 (§ 21); 而在平行樂段, 前樂句用半收束, 後樂句用全收束, 兩收束本質上不同. 關鍵即在於此. 有時兩樂句僅大體相似; 或後樂句為前樂句的全部或局部的模進. 例如:

1. Allegretto.

46.

前樂句

半收束

*1)

後樂句

BEETHOVEN.

全收束

*2)

2. Allegretto.

前樂句

*3)

△ IV

半收束
*4)
IV segue

CHOPIN. Op. 47
全收束

3. Allegretto.
前樂句

半收束 *5)
後樂句 民歌

*1) 落在協和法的 V 上的半收束，延至第二拍，低音部保持着十六分音符的節奏進行；這與隱匿收束 (§18) 的原則正相一致。這種節奏進行（即兩樂句之間的“填充”部分 [參看 §18]），由於伴奏音形的氣勢所使然；它在這個半收束間，與半收束後，未曾停歇，將兩樂句緊緊地連住。這種節奏進行，甚之有超過悠末的全收束而繼續不停者。——*2) 全收束的主和絃落在弱拍上，生起孱弱之感；這稱爲“女性收束” (Feminine Cadence)。——*3) 由下屬和絃開始 [參看 §2—*1]；本例採自他曲的中途。——*4) 在 IV 上作半收

東(§36 -c), 極順地進入後樂句. 後樂句除改變部位與節奏外, 均與前樂句同. ——

*5) 在半收束處節奏生起停頓; 這在簡單的樂曲上極為適合而常見.

並看 Ex. 49, 1—4 (二小節樂句); Ex. 72, 1—8 (前樂句作最普通的半收束V, 後樂句轉入關係大調F調而作全收束; 後樂句轉調收束並不影響這裡所述的樂段的構造); Ex. 73, 1—8; Ex. 75—1, 1—8 (半收束在V, 全收束為屬調B調的 V—I); Ex. 84, 1—8; Ex. 85, 1—8 (後樂句為前樂句的變化模進).

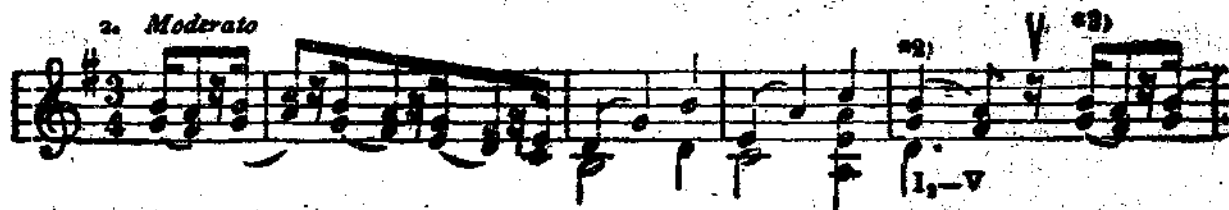
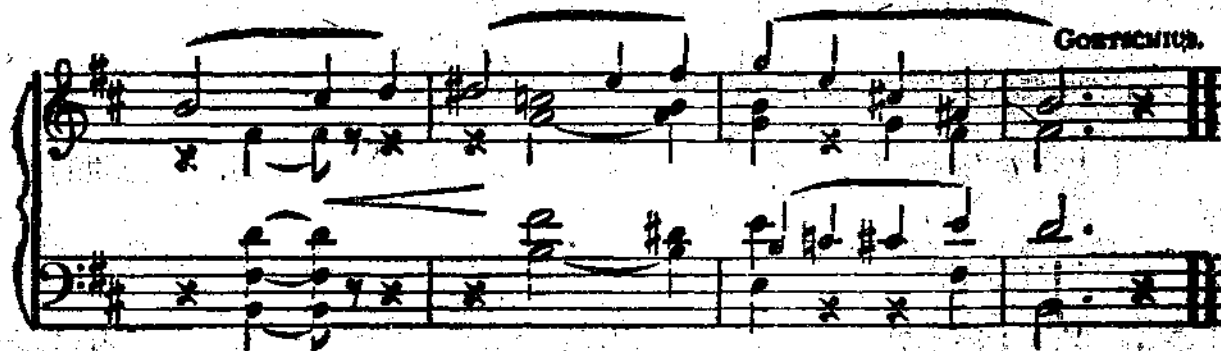
[參考] Beethoven: Sonata Op. 10, No. 3, Menuetto, 1—16; No. 27, No. 1, Finale, 1—8; Rondo (回旋曲), Op. 51, No. 1, 1—8. ——Schumann: Jugend-Album (舒曼: 少年曲集) Op. 68, No. 23 (騎兵曲), 1—8 (其別於樂句反覆, 只在最後一音). ——Mendelssohn: S. w. W. No. 28, 5—12, 又 13—20 (非全收束); No. 29, 4後半——12; No. 35, 6—13; No. 22, 10—17 (非全收束).

b) “反行構造”(Opposite Construction) 即後樂句的曲調方向與前樂句完全或一部分成相反. 不一定每個音均作反向進行, 有時只曲調的大體趨向或顯明的片段作反行. 例如:

47

1. Allegro.

b FV I



*1) 半收束為原調 b 小調的屬大調的 V-I (三音位置). 小調轉入屬大調 (如 b-#F), 或大調轉入下屬小調 (如 C-f), 稱為“濶步轉調” Stride Modulation). 本例兩樂句幾乎一音不漏地互成反行. ——*2) 半收束的 V 前, 放 I₂ 這是最佳又最普遍的半收束. 這時 I₂ 為 V 的裝飾 (G, B 二音為 #F, A 的上方倚音), 將兩樂句間的空隙填充起來 [Ex. 46, 註 *2]. ——*3) 後樂句只一半光景為前樂句的反行.

並看 Ex. 55; Ex. 97, 5-12, 半收束的 V 前, 用 I₂ [Ex. 47, 註 *2], 後樂句僅大體趨向及和聲方面, 與前樂句相反.

[參考] Mendelssohn : S. w. - W. No. 45, 1-8.

反行構造在“複音音樂” (Polyphony) 上較為多見, 常用作主題的“反行模仿”; 在“主音音樂” (Homophony) 上較為少用. ●

c) “對比構造” (Contrast Construction) 即兩樂句在曲調上無相似之處. 惟普通只在曲調上成對比, 在伴奏樣式上, 兩樂句常仍趨一致. 例如:

48. *1. Moderato.*

SCHUBERT.

IV G

2. Vivace.

IV I

HAYDN.

3. Andantino.

V I

CHOPIN. Op. 98. 6

*1) 半收束落在關係小調的屬和絃上 [§ 37-b]. 收束效果因臨時延長(ˆ)而獲得. 前樂句強起, 後樂句弱起, 兩樂句在曲調上全無相似之處. ——*2) 半收束落在五音位置的I上, 其前放-IV₂, 以爲裝飾. 兩樂句顯然對比. ——*3) 半收束落在三音位置的I上, 其前用 V, 兩樂句雖爲對比, 却有並行的跡象.

並看Ex. 44—2, 1—4 (可能為樂段, 對比構造); Ex. 53; Ex. 54, 1—8;
Ex. 60, 1—8 (後樂句伴奏樣式不同); Ex. 61, 1—8; Ex. 71, 前後兩段;
Ex. 89, 1—8; Ex. 91, 3後半—7.

[參考] Beethoven: Symphony No. 4, Adagio, 2—9. —Mendelssohn:
S. w. W. No. 48, 1—4.

三種構造, 有時不能截然區別, 因為一樂段可能混用二種以至三種構造.

§ 40 藝術創造上有一重要的條件, 為“多樣統一化”(Variety and Unity).
即統一中有變化 (多樣), 變化中有統一. 兩種相反的力, 經常存在於一切的創作
活動中. 作曲者須使兩者保住均衡.

統一方面, 有正規性, 集中性, 一致性. 如節奏劃一 (同長度音符的排列), 中
心調的確定, 各部分間採用一致的構造 (如樂句反覆, 並行樂段, 反行樂段), 以
及反覆模進的使用.

多樣即脫去統一方面的種種, 以免除單調與厭倦, 獲得適度的對照與快美.
如節奏變化, 圍繞中心調的轉調, 曲調改變部位 [§ 19—c], 伴奏樣式改變 [§
19—d], 力度改變, 在正確反覆的對照下的模進, 以及一切表面變化 [Ex. 19, Ex.
26至Ex. 30].

練習九

創作樂段. 主要長度為八小節. 交互用大小調, 用各種的二拍子與三拍子, 用
各種的速度 (從Adagio至Presto), 用三種構造 (並行, 反行, 對比). 作樂句時應
朝着收束而進行 (§ 37 末段). 不論半收束或全收束, 均要非常清楚. 初學者不宜用
含糊不明的收束. 半收束處用填充部分而行隱匿時, 仍須注意收束印象的清楚.
曲調須有明白的特性; 在各聲部間特別顯明, 居領導的地位. 曲調之次, 為低音;
低音亦須儘可能圓順而曲調化. 曲調甫成, 應即草定低音, 後乃加入內聲部.

樂 學 稿 約

1. 樂曲方面：中小學歌曲，獨唱曲，合唱曲，各地民歌，譯詞及配詞之歌曲等，均所歡迎。
2. 文字方面：著述，評論，翻譯，樂訊等，均所歡迎。
3. 來稿發表後，創作樂曲每頁酬國幣六萬元至七萬元，文字每千字酬國幣三萬元至三萬五千元。
4. 來稿發表後，版權仍歸作者所有。
5. 來稿本刊有修改權，如不願修改，請預先聲明。
6. 來稿文字中人名地名音譯，請採用商務出版之“標準漢譯外國人名地名表”。
7. 來稿請寄臺灣省臺北市中華路臺灣省交響樂團編譯組。

樂 學 雙月刊 第三號

民國卅六年八月三十一日出版

臺灣省交響樂團編印

發行人 蔡 繼 琨

主編人 繆 天 瑞

印刷者 光 華 印 書 公 司

臺北市舊街三段七號

本省經售處 國 風 圖 書 公 司

臺北市延平北路一〇九號

全 國 總 經 售 處 上 海 萬 葉 書 店

上海天潼路寶慶里三九號

本號售 國幣八千元 (航空及掛號郵費另加) 暫不預定

樂 學 第一號

發刊詞	蔡繼琨	
樂記的內容及其作者	天 華	
音樂的曲調要素與社會生活	康巴略著·雷石榆譯	
巴赫及罕得爾時代的音樂	堀內敬三著·張常惺譯	
音樂的構成要素	利曼著·穆 靜譯	
托斯卡尼尼	挨文著·沛綸譯	
歌	太陽說的話 (艾青作詞)	羅耀國
	晚 春 (黃庭堅詞)	蔡繼琨
曲	搖籃曲 (兒童歌曲)	劉雪厂
	想卿卿 (綏遠民歌)	陸華柏
長 篇	律 學 (1)	穆天瑞
	曲式學 (1)	該丘斯著·穆天瑞編譯
樂 訊	編 者	

樂 學 第二號

標題樂派與印象樂派	孟文濤	
談學校音樂教育的建設	汪培元	
貝多芬的歌劇飛對路的本事	劉文貞	
音樂的節奏要素與社會生活	康巴略著·雷石榆譯	
斯托科夫斯基	挨文著·王沛綸譯	
墨子的非樂	天 華	
歌	我啊爲什麼還在彷徨 (宋軍作詞)	林超夏
	秋 令 (林天勳作詞)	蔡繼琨
曲	紫竹調 (民 歌)	王雲階
	祝英臺 (雲南民歌)	劉瑞明
長 篇	律 學 (2)	穆天瑞
	曲式學 (2)	該丘斯著·穆天瑞編譯
樂 訊	編 者	