

第一卷第七期

中華民國

二十一年

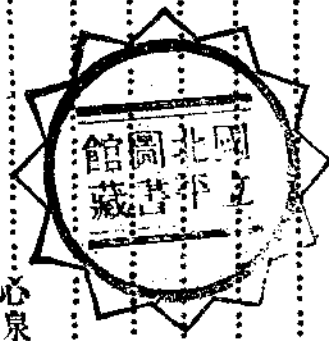
七月出版

劇學

音 樂 專 號

目 錄

卷頭語.....	金梅廬
新樂譜概要.....	李煜瀛譯
我對新樂譜的觀感.....	王泊生
從記譜說到其他.....	吳瑞燕
論寧武關.....	王泊生
寧武關劇本.....	曹心泉藏本
女起解劇本.....	王瑤卿藏本
寧武關歌譜.....	心泉 穎陶 瑞燕
女起解歌譜.....	瑤卿 穎陶 瑞燕
漢魏樂府綜論.....	陳墨香
宋邵康節先生響盞樂器考.....	邵茗生
音樂賞鑒論.....	劉守鶴
戲：曲：音樂.....	徐凌霄



南京戲曲音樂院北
平分院研究所月刊

中華郵政特准掛

號認爲新聞紙類

本刊啓事

音樂專號因篇幅加多，圖譜製版，手續較繁，致出版稽延，懇請讀者諸君原諒是幸。

劇學月刊第一卷第七期目錄

卷頭語

金梅廬

新樂譜概要

J. Hansoni 著

李煜瀛譯

我對新樂譜的觀感

王泊生

從記譜說到其他

吳瑞燕

論寧武關

王泊生

寧武關劇本

曹心泉藏本

女起解劇本

王瑤卿藏本

寧武關歌譜

心泉，穎陶，瑞燕

女起解歌譜

瑤卿，穎陶，瑞燕

以上八篇係橫行

漢魏樂府綜論

陳墨香

宋邵康節先生響蓋樂器考

邵茗生

音樂賞鑒論

劉守鶴

戲……曲……音樂

徐凌霄

本廠特聘高等技師專應鉛石印刷各種書
報表冊單據證券學校講義銀行簿記三色
套版五色套印中西裝訂錚銅玻璃等版名
目至繁不及備載出品精益求精取件定期
不悞凡在本廠印刷各件價目無不格外克
己如蒙賜顧無任歡迎

北平安定門內分司廳胡同
河北省立第一工廠謹啓

電話東局一千一百八十五

卷頭語

悔慮

每讀樂章記載，未嘗不驚嘆吾國音樂昌明之早，與夫歷代創制之盛，惟證以今日耳可得而聞者，幾疑冊籍所云，泰半或僞。夷考其故，雖屬昔時記述，不免揚麗鋪張，實亦炫秘矜奇，遂多淪於湮滅，今所傳者，落落可數，直叢林之一葉而已。

周禮大司樂云「以樂舞教國子，舞雲門，大卷，大咸，大磬，大夏，大濩，大武。」禮記明堂位云「土鼓蕢梓葦籟伊耆氏之樂也，拊搏玉磬拊擊大琴大瑟中琴小瑟四代之樂也。」夏后氏之鼓足，殷楹鼓，周縣鼓，垂之和鐘，叔之離磬，女媧之笙簧。我國當周之世，音樂大備，惜乎秦火之後，蕩然無存。兩漢之樂，當推樂府，歷魏晉兩朝，至五胡之亂，夷樂侵入，亦漸衰微。鄭譯採龜茲蘇祇婆琵琶之法，以四旦二十八調定雅樂，中國音樂因之起一極大變化，隋唐二代，皆宗行其法，音樂事業，盛極一時，兩宋以來，又漸衰亡。至於金元入主中原而詞法絕，入明而撈彈又廢。論者以爲樂之淪亡，繇于政局之變遷，誠不誣也！雖然，物必自腐而後虫生，歷代樂章之淪亡，固與政局遷移，不無關係，然竊以爲患不在外而在本身；亡樂者非他人，蓋音樂家也。

物體震動而發聲，因震動次數之多寡而有高低之差異，此自然之理也，宮商黃鐘大呂等，不過記音記律之符號耳，本無足奇，有何神秘，然談音律者，必欲涉引君民，事物，陰陽

，月令等以附會之，是以樂律之道，欲明終晦。古人取長九寸之管，定其音爲黃鐘，以爲衆音之準。厥後黃鐘之管失，而尺度亦已久革，黃鐘之音遂佚，後世談律呂者，於是積黍累寸，聚訟不已。按黍之爲物，每以種子之優劣，土地之肥瘠，而大小迥異，安能求其真確？標準音之制定，原非天造，本係人爲，任取中聲中之一音以任之可耳，何必定復古而後可？窮無數人之精力，若干年之歲月，黃鐘原音，亦終未能確定，而數千年之樂音，迄無相當之標準，是甲非乙，復何爲哉？

三分損益以求衆音，其法應於絃而未盡應於管，徵諸實際，立能明瞭，然樂律家竟以製管，而不問其音是否調諧，或更以三分損益之法，推求倍半，於是在漢則有京房之六十律，在宋則有錢樂之之三百六十律，蔡元定之十八律等，誤入迷途，遂一往而不返。

竊以爲聲音之道，仍當於聲音中求之，閉門造車，未有不失敗者。自漢迄清，研究樂律者不下數千人，而論律之書，汗牛充棟。但不涉神秘，實事求是者，殊未多覩。其間僅朱載堉一人，能另闢蹊徑，然其均差之法，竟重遭謗毀，終未施行，惜哉！

音樂之時間性甚重，故非有精密之樂譜，不能保存流傳，吾國樂譜之發明，不爲不早，但迄於今日，亦只粗具輪廓；未臻完備，謳歌者不能按譜而尋聲，奏樂者不能依譜而習曲，雖云有譜，實等於無，譜學既不精，故習樂者，皆憑口傳指授，轉輾訛誤，散失遂多。其更堪痛恨者，則技藝家之惡習——於授徒時，率不肯罄其所知，雖云流傳，實等於慢性之滅亡

，此亦音樂之一大厄也。

古有司樂之官，又樂爲六藝之一，昔時之音樂及音樂家，至爲重要。近代以還，此道漸爲人所輕鄙，學者習樂，亦僅限於律呂而不屑涉及歌奏，於是社會日樂師爲賤業，爲父兄者，甚或以子弟習樂爲不肖，謬見之深，更甚於狂。至於樂工，又時時製造其神秘性，以自矜炫，而音樂乃有今日之混沌。

綜上所云，音樂之厄運有五：一，談律家之多涉歧途也，二譜學之不精也，三，爲師者之私心自用也，四社會人士對音樂之輕視也，五，音樂家自行摧殘也。今欲挽回頹風，當非先剷除此五種障礙不可。自歐西文化輸入以來，音樂事業，漸有復興之象，然猶未獲社會之重視，繼往開來，責在吾輩，此本刊音樂專號之所由發也。

往者已矣，吾人不能將二千餘年所失之音樂重行尋獲，惟望一面能將現有者妥爲保存，一面努力開發未來之途徑而已。目下最要工作，莫如早定完美之樂譜，吾國原有樂譜之簡陋，自不待言，而歐洲現行之五綫譜，依吾人觀察，其法亦未盡善，最顯著之弊有三：一，音樂譜以簡明而精確爲本，五綫譜中殊多無謂之冗雜；二，樂譜本係一種符號，符號之定律：『不以同號記異物，不以異號記同物』。而五綫譜不能遵守；三，近代音樂，已脫却全音階，而趨向半音階，然五綫譜法，仍以全音階爲主。故謂吾國必採用五綫譜爲新樂譜者，不能無問題也。

距今廿年前，比利時歐思同 J. AUSTONT 先生，創自由樂譜，其法簡而賅，精而確，能通天下之音，能盡萬方之調，惜乎歐西樂家，沿用五線譜已久，一時未能改革。目下吾國五線譜尙未通行，擇善而從，謂宜採用。

歐思同先生既著新樂譜一書，又擇其要寫爲新樂譜一冊，此書經李石曾先生譯爲中文，付本刊發表，又承曹心泉王瑤卿二先生，親傳別母亂箭女起解二劇歌曲，譜入自由樂譜，作初次之試行，惟以事在草創，抄寫印刷俱欠精美，此後當更努力，以期改善，而副讀者之雅意。

本期稿件，蒙各專家賜以鴻篇巨著，不勝感謝，惟以篇幅有限，不能盡行刊入，當於他期中補登之。至於本期所選稿件，除新樂譜等一組外，如徐凌霄先生之戲曲——音樂，陳墨香先生之漢魏樂府綜論，邵茗生先生之康節響盞考，劉曉桑先生音樂賞鑒論等，皆議論宏偉，考訂精確，不可多得之文，海內同志，幸垂鑒焉。

我對新樂譜的觀感

泊生

中國是一個宗法思想，封建制度極鞏固的國家。一切學術都無形中吃了大虧，任什麼學術，都講究家傳祖授。他的傳遞範圍也止於一個家族，未及於社會人群。絕少公開研究的態度。就連孔子門人號稱三千，設教方面不爲不廣，但仍有一「孔子閒居喟然而嘆子思請曰意子孫不肖，將忝祖乎？」之句，常人可知。所以凡是一種學術的發祥，如代代有好子孫尙能遞闡不衰。如遇一代不肖，或子嗣中斷，時常發祥止於發祥，而沒有繼長增高的演進。因此木鳥羅盤，發祥於中國，而飛機指南却收效於他邦。這是關於物質方面，容易覺察到的。其餘不可覺察的，更不知凡幾。我國學術遞嬗方法之不講求，實給與現代治學的人一個大困難，而成爲我們現代文物中落的大原因。

我國音樂起源極早，始於伏羲而備於周朝，但至近代不但毫無進展，反大有淪胥之嘆。古樂失去反而取法於後進之邦。復興能力薄弱，遞嬗之法不講。記譜方法始終未備實是主要原因。西洋音樂在古代其完備之程度實不及我，但自九世紀發明譜表以後逐漸改進，故十五世紀以後聲樂皆能保存。其參音音樂譜且已通行世界。相形之下當然記譜方法完善，實爲最大助力。有人說記譜方法過事講求容易使人摹仿因襲窒息了創造之路。比如皮黃只有板眼與宮調的限制，而無工尺嚴格的規定。感情充實的人，所歌也許比教的還要好；並且是無止境

的進展。這種話實近是而非，事實上一般好事摹仿因襲的人，並不因沒有樂譜而去創作，依然不求創作的原理而專事摹仿。存心創作的人，反而因為無譜，缺乏了他山攻玉的機會，所得實不償所失。實在說，我們試看看另一國家，他在音樂的進步，又何嘗因有譜而有止境。這實在不能讓我們相信，是一個便於創作的理由。在這些地方，我們實有採取西方的科學方法，來補救我們有碍進展的浪漫；而有積極創作，或選定適於我們音樂組織的記譜方法的必要。在劇學第一卷，劇樂進一步作法，中國樂藝低降的原因一段中，我曾說過：「補救的辦法，必須澈底整理中國樂理。用科學方法，將全部專名辭加上確切的注釋，造成一部中國新樂典。釐訂記譜最完全的方法：音符，音名，音階，以便一絲不苟的記載樂曲。完成一部記譜學，……」

我對音樂實係嫡親的外行，不過我在記譜方面，却熱烈的抱着以下的企望：我以為，我們的樂譜須要：一，能清晰記出我們可唱的音律的高低強弱。二，能記出一切的節拍。三，要有普遍性與較長的效力。四，記法要極度經濟。五，便於應用易於練習。六，彈性要大。七，正在鬧記譜荒的今天，真是天外飛來的救星。石曾先生并說：三綫譜同五綫譜比較起來，功用是一樣，不過學起來很容易；學五綫譜得三年的功夫，學三綫譜只用三個月，而且在別的國家，五綫譜已有很長久的歷史，施行這種新譜有不易推行的地方。中國還沒有這許多扯

不斷的關係，推行起來是很方便……」

李先生譯歐思同的三線譜，本是一九〇八年的事，時間不爲不早。三線譜之簡捷健全便於大多數人學習實爲大衆之福利。其關係我國樂藝前途極大，推行若此之遲，實已是一憾事。因憶美國特意拉 (John Wright Taylor) 爲省目力曾發明新案記譜法。自三線譜發明以後對目力經濟已充分顧到，對根本變更記音階爲記十二律，日本濱德太郎也曾有用五線記十二律的提議。三線譜對這些特長却兼有，因爲這種重要轉變，得刪除調號，將十二個方法并成一個。音樂本是表現人們的情感的，學記譜先弄得頭暈眼花根本太不經濟。現在讓我們把歷來中西記譜的大體情形，簡列一表以見短長：（表見新樂譜概要第五頁）

由表上我們很可以看出中國古代音樂之創始，中西未嘗有優劣差池。乃近數百年，西方只就記譜之進展看有一日千里之勢，而我國乃用工尺始終如一，相形見絀。藝術本無畛域之分，三線譜是我國音樂復興之一大補劑。我們自然應當戮力推行。

仙呂入雙調

九宮大成南詞凡例云「南譜舊有仙呂入雙調，夫仙呂，雙調，聲音迥別，何由可合？今將仙呂歸仙呂，雙調歸雙調；但古有是名，不可竟廢，今用南仙呂步步嬌北雙角新水令等曲，合成套數，以存其舊。」

又北詞凡例云「仙呂入雙調之名，南北諸譜皆載此名，不知何防。在於宮調，並無是名，假仙呂宮有雙調曲是名仙呂入雙調，若商調有仙呂宮調曲即爲商調入仙呂調？此訛傳也。今選仙呂宮之南詞雙角之北詞南北合套者，爲闕月，另成一帙，是爲仙呂入雙角，以証舊日之訛。」

按仙呂入雙調之名，曾見宋史樂志，所謂犯曲是也。白石云「凡曲言犯者，謂以宮犯商，商犯宮之類。如道調宮上字住，雙調亦上字住，所住字同，故道調曲中犯雙調，或雙調曲中犯道調其他準此……十二宮所住之字各不同，不容相犯。」雙調係上字住，仙呂調亦上字住，可以相犯，以仙呂犯雙調之曲，故稱之爲仙呂入雙調，九宮大成譏爲聲音迥別，淺陋可笑。蔣氏九宮十三調譜中，除仙呂入雙調外，又有商黃調一種，蓋商調犯黃鐘宮，商調黃鐘均下凡字住。

北曲新水令等曲，中原音韻及太和正音譜皆列在雙調中，而大成譜盡將之移入雙角。夫雙角一調，南宋時已亡，且迄未見於曲律，大成譜如此措施，所執之理曲安在？自家作事無根據，反妄譏他人爲無本，豈非怪事？不過徒以藩邸之尊，奉敕而撰，藉專制之淫威，強欲欺盡天下人耳目而已，真曲界之罪人也。

漢魏樂府綜論

陳黑香

三代以前的音樂。據說是有部樂經。載那音樂的沿革。自秦始皇燒書之後。樂經是燒斷了種。如今着不見了。然而六經除易未被燒之外。書詩禮春秋。都遭過一回火劫。何以單把樂經燒斷。大約是因聲音之道。一代有一代的轉變。漢朝時。古樂之聲。已經不甚合用。伶人不習。文人不講。所以就消滅了。即如漢魏樂府的歌詞。都是可以被之管絃的。現在誰能曉得當時的節奏。任你一肚子南北曲西皮二黃。若說唱漢魏樂府。只怕就要另想方法。若說唱出來。全與漢魏伶工相合。當然是沒有那宗事。這也是聲音轉變的原故。漢魏以來。并沒出過祖龍第二。樂府書籍。不會被過火災。也跟古樂一樣的淪亡。足見古樂失傳。不能專歸咎秦始皇了。

漢初有個制氏。是個大音樂家。家於魯地。他家世世做樂官。懂得雅樂聲律。只可惜他只能記鏗鏘鼓舞。不能講其中奧義。這個人狠有些像現在梨園的教戲先生。大約學問是平常的。只是口傳心受。古樂的消亡。他也不無關係。

漢高祖平定海內。從沛縣經過。同他那故人父老。在一處飲酒。高祖有歡樂之情。也有悲哀之意。歡的是自家做了皇帝。悲的是功臣已多殺了。因此做了一篇大風歌。叫一百二十個童

子習學歌唱。高祖是泗上亭長出身。他雖身登帝位。這篇歌詞的音節。恐怕要帶些民間歌曲的聲調。決不是官樂的韻味。只如今是無從考察了。

舊日史官都說樂府立自漢武帝。清朝人王士禛曾辯駁其不然。他那蠶尾文中有一段道是。

樂府之名。其來尙矣。世謂始於漢武非也。按史記高祖過沛詩三侯之章。又令唐山夫人爲房中之歌。西京雜記又謂戚夫人善歌出塞入塞望歸曲。則樂府始於漢初。武帝時。增天馬赤蛟白麟等十九章。以李延年爲協律都尉。集五經之士。相與次第其聲。通知其意。而樂府始盛。其云始武帝者。託始焉爾。

王士禛的見識。雖然如此。但有人道。西京雜記這部書。是梁朝人吳均做的。假託劉向劉歆父子姓名。又僞造出葛洪傳錄一段故事。恐怕未必可靠。只有清朝人謝墉說這部書。實是出劉向父子。并非吳均弄鬼。謝氏的話。若是可信。王氏的話。還算不差。謝氏的話若不可信。王氏的話。也算砸了鍋了。況且王氏說是託始焉云爾。這句話。兩不得罪。未免有些含糊。依我看來。他引的史記。只能說是漢初有樂歌的證據。不能做漢初已立樂府的證據。譬如南北曲西皮二黃。都是清朝昇平署有的。不能把昇平署便叫做南北曲西皮二黃。細看文義。西京雜記中也說的樂歌。并非樂府。王氏所辯。合這辯駁王氏的人。都算沒說着根本。漢高祖好楚聲。所以命戚夫人楚舞。高祖自作楚歌。唐山夫人房中樂。亦是楚人聲音。那項羽在垓下被困。也聽四面楚歌。足見漢初楚歌盛行。如同明人合清初人唱崑山曲。清中葉人

唱徽調湖廣調。清末人合如今人唱北京調。是一般的。

漢魏樂府歌詞。名目繁多。若是一一記錄出來。未免有搬字過紙的毛病。好習這一門的人。只消買一部宋朝人郭茂倩編的樂府詩集。看一看。也就曉得了。不過郭氏有時把詩題混入樂府。清朝人紀昀曾說過郭氏的弊端。學者都知道的。也不必再贅。

漢樂府鼓吹二十曲。魏繆襲也有鼓吹曲。全是摹倣漢人口氣。話多淺俗。沒甚價值。倒是魏武帝征柳城。有些種族的精神。繆襲替他誇張。還說得下去。東吳韋昭亦有鼓吹。內中關背德一篇。詆毀蜀將關羽圍樊攻襄陽。十分可笑。要知襄陽樊城是曹氏據爲私有的。而且南陽陸渾等處。都苦曹氏的征役。關羽出兵。也有個救民的名義。怎說是背吳之德。韋昭這篇文章。是做差了。幸而音節失傳。沒人會唱。若是有人會唱。千萬不可五月十三日。到關帝廟裏去唱的。

梁朝人沈約曾說樂工是用聲音傳授。凡古樂錄。大字是辭。小字是聲。這合現在梨園工尺譜。是一樣的。足見漢魏樂府。是後世戲曲的來源。後世戲曲不擬樂府歌辭。却實是漢魏樂府一派。後來文人所擬的樂府。是不能得漢魏人的用意的。反與漢魏樂府無甚干涉。只好算他自己的詩罷了。王士禛曾說樂府不必擬。不知劇曲家倒是真能擬樂府的。

古樂既亡。接古樂的。便是漢魏樂。自漢魏樂府隨世變遷。纔變成唐詩宋詞元曲。從宋詞元曲變出崑曲。從崑曲變出各種戲曲。西皮二黃得崑曲的音調最多。所以替了崑曲。以此看來

。這漢魏樂府。竟是西皮二黃的遠祖。別的音乐不必說了。所以中國凡能唱的樂歌。都可歸於漢魏樂府一派。是無庸議的。從前人做了一部樂府傳聲。專講唱曲子。不談漢魏樂府。然而却是能知漢魏樂府的真正源流。不能小視的。

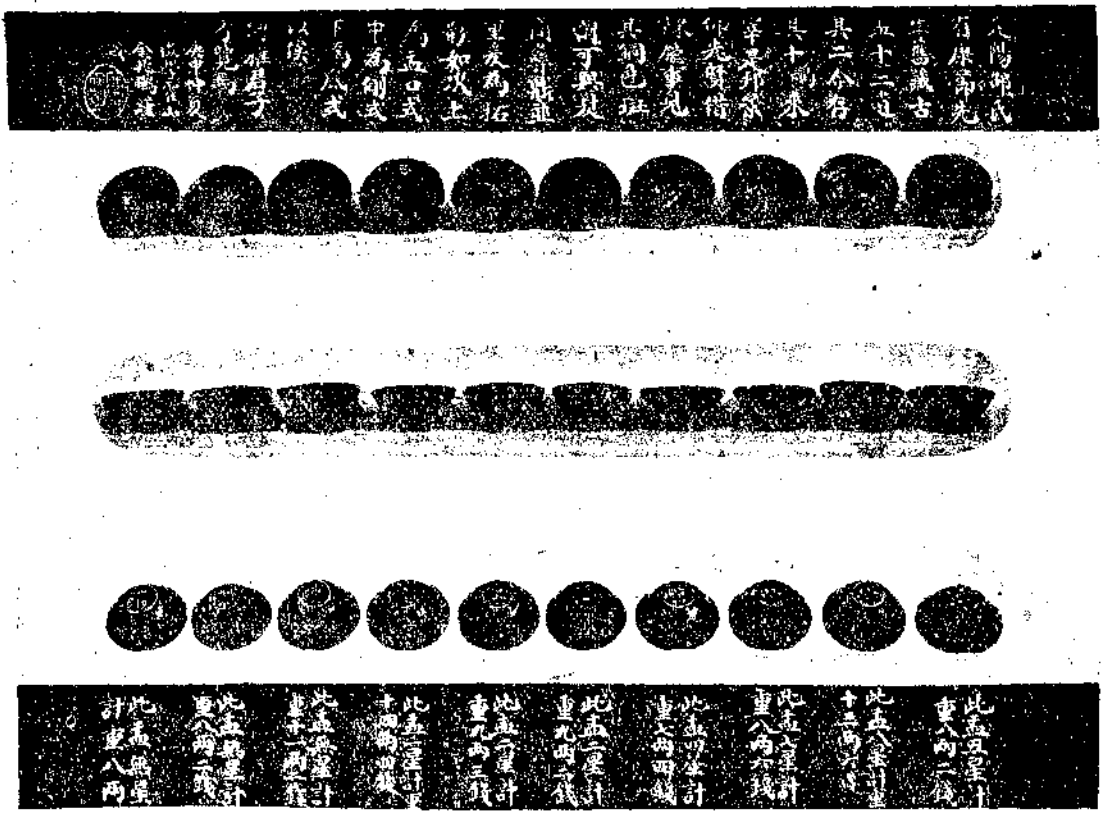
漢魏歌辭有屬於樂府的。有出自民間的。如古詩爲焦仲卿妻作的那一篇。就是出自民間的。并非樂官所做。描寫情事。越發合後世戲曲相似了。但是歷代文人選漢魏樂府歌詞的。似那郭茂倩并元朝人左克明。都把這一篇。選在裏面。亦因是樂府支流。不能偏廢。如同昇平署。不能專收承應劇本。羅漢渡海之外。總要加上戲妻斬娥。是一個道理。清人吳偉業圓圓曲王郎曲。胡天游女李三行。都是這一類。倒比那用漢魏樂府題目的。得些真正精神。這也是談漢魏樂府的。不可不知的。

宋邵康節先生響盞樂器考

(茗生)

先康節公製銅響盞十二，夙存常山邵氏，今僅存十，常山宗支，衍於何派，吾家羣譜，悉未之載，常山縣志有清李瑞鍾邵氏古孟響盞樂器辨，其文曰，邵氏家藏先代康節先生遺留樂器，凡十有二，云明末佚其二，今惟存十，或云古孟，或云響盞，莫定主名，或又云與編磬同，不知皆非也，按說文，孟，飯器也，盞，食器也，亦孟屬，演繁露，孟，食器，若盞而大，他如盃盞盞，皆孟盞之類，邵氏所藏之器，容受不能一飽，不得以孟名也，又按博雅，盞，杯也，方言，趙魏之間，或曰，盞，最小杯也，茲器雖容受無多，然體製亦不甚委小，且數盈十二，顯符律呂，銅色斑斕，音極清越，不得以盞名也，卽謂水盞入樂，容有其事，要非盛世雅音，康節大儒，必不爲此狎褻之舉，至編磬爲物，有倨勾懸虞之形，以爲相肖，其說更繆，予按說文，鍾，酒器也，孔叢子儒服篇，堯舜千鍾，孔子百觚，漢大官銅鍾，疑卽此也，又集韻，朱用切，音種，字林，酒器也，一曰樂器，又鍾與鐘通，黃鐘夾鐘林鐘應鐘之鐘，周禮漢書俱作鍾，然則鍾與鐘，音義本相通，而模形製器大小，未始不相爲用也，玩此，邵氏之器，當是鍾類，以鍾名可，卽以鐘名，亦未始不可，昔周景王鑄無射，問律於州鳩，對曰，律，所以立均出度也，紀之以三，平之以六，成於十二，王粲鐘銘，三以紀之

，六以平之，亦此意也，又古今樂錄，金器六，鐘居一，罇次之，正字通，罇小於鐘，又州鳩云，大鈞有罇無鐘，韋昭注云，去鐘用罇，以小平天也，又鐃，形如小鐘，鐃，似鈴有柄，與此類而不類，古人用以節鼓，康節特師其意，而變化用之耳，其數十二，象十二月也，考六律相生之法，以上生下，皆三生二，以下生上，皆三生四，陽下生陰，陰上生陽，終於中呂，而十二律以備，今按鍾底星文，自一至五凡五，自七至八凡二，六九不見，豈以六九，陰陽極數，故藏而不用乎，抑所佚二枚，即六九數乎，其無十數者，天數，地數，二五本相合也，無十一數者，零餘則不利，不和則不生也，三分損一，轉生十一律，合之得十二數，今考其聲，星五者，口缺分許，若蟲齧然，其音宮，聲應黃鐘生數，星八者，其音角，聲應太簇成數，星七者，底有微裂，其音徵，微弱，聲應仲呂成數，星四者，其音商，聲應南呂生數，星二者，口裂一線，其音似徵，聲應蕤賓生數，星三者，其音角，聲應夾鐘生數，星一者，內二星，微有綻痕，其音如羽，微強，聲應大呂生數，其無星者三，一應林鐘，一應姑洗，一應無射，可知散失者，一爲應鐘，星必六，一爲夷則，星必九也，要知非康節在天之靈，顯示後人以保泰持盈之道，而默寓以剝復平陂進退損益之微意乎，乾元用九，數極陽九，坤元用六，數窮百六，是故四仲中央，各分九算，名曰木落歸本，分六至亥，取震置乾，命曰水流歸末，見五行大義此中有妙蘊焉，吾願邵氏子孫，撫彝器而思先人手澤，常懷兢業之心，以勿墜厥先型焉，爰爲繪圖於左，並書明分兩星數，以示保持鄭重之意云，考證



精審，辨論詳要，可據以鑒別，足資博雅之助，銳按文獻通考，近世民間，用九甌盛水擊之，謂之水蓋，合五聲四清之音，其制蓋始於李琬，又曰，唐武宗大中初，天興縣丞郭道源，取邪甌越甌十二，酌水作調，以筋擊之，其音妙於方響，咸通中，吳蠙亦精於此，劉安曰，窮鄉之社，扣甕拊瓶，相和而歌以爲樂，豈亦擊甌類歟，墨子農夫息於吟缶之樂，亦此類，康節以擊壤名集，養生際承平，詠歌熙皞，此蓋之作，殆亦與之偶寄，協律自娛者，與擊壤拊瓶之意，恍同一貫，且器形近蓋，數適十二，與唐甌之數，後先符契，響蓋之名，似宜仍舊，李辨謂應名鍾或鐘，陳義甚高，毛西河云，隋萬寶常析鐘律，能扣食器應絃，後人卽以水蓋入樂，或又曰，古有編磬，

與水蓋同，則此器名蓋，固與鐘磬之義，互通不背，鼎革以後，邵氏子姓之不肖者，質諸典庫，常山縣令韓君某贖回，付邑人周岳丞等六人，公同保守，甲寅秋，紹興沈復生丈鈞業任

金華道尹，飭縣訂保守規約，並攝影備案，以垂久遠，庚申夏，霍山金君翰勛兆鵬作宰常山，詳考其重量星數，寫真寄示，并告以盞質銅，色如漆，有水雲斑，古綠點，大如今茶甌，銳喜其爲吾家世寶，而又爲樂器異品，遂稽覈名實，敘述緣起，附於影片披諸報端，倘亦究心古樂者，所樂考也，辛未中秋康節後裔杭邵鏡茗生記。

音樂賞鑒論

劉守鶴

導言
上章
下章
結論

音樂是什麼？
怎樣賞鑒音樂？

導言

沒有觀衆就沒有戲劇；同樣，沒有賞鑒者就沒有音樂。廣泛一點說：沒有穿衣的人就沒有衣，沒有吃飯的人就沒有飯，沒有住屋的人就沒有屋，沒有行路的人就沒有路……一切永續存在的事物，都有牠永續存在的唯一的條件；這唯一的條件就是：因人類生活的永續需要，而獲得社會一般的永續擁護。

沒有備具這存在的條件的事物，不會發生；縱然發生，也不會發展；縱然發生而又發展

了，這發生也猶之乎曇花，這發展更猶之乎泡影，雖能够暫時存在，絕不能永續存在。曾經發生過的東西，並且曾經發展過的東西，像八股文，試帖詩，纏足制度，買賣婚姻制度，現已不存在了，實在多得很；爲甚麼這些東西會不存在了呢？因爲這些東西終究不是人類生活所非要不可的，反而是人類生活的軟性的礁石，所以不能獲得社會一般的永續擁護，所以要歸於崩潰，倒壞，死滅。

音樂却不是和八股文，試帖詩……相同的東西，牠是備具了永續存在的條件。荀卿樂論說：『聽其雅頌之聲，而志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰屈伸，而容貌得莊焉，行其綴兆，要其節奏，而行列得正焉，進退得齊焉。』這還祇說音樂是『修身』的必要東西。金門子說：『夫樂者，所以載國。……彼樂亡而禮從之，禮亡而政從之，政亡而國從之……』樂記說：『樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。』這就說音樂是『治國』『平天下』的東西了。其實，姑不必那樣張大其詞，但音樂能够透入人們的內心，抓住人們的靈魂，與人們的心音——*Sounds of the Heart*——生起共鳴——*Resonance*——來，使人們得到某種安慰，興奮，或其他的同情，則是千真萬確的。安慰，興奮，與夫其他的同情，是人類在物質轉變的生活進程中無可減免的需要；音樂既有那樣偉大的功能，所以人們不能不擁護牠。人們需要音樂，便怎樣呢？便去賞鑒音樂。人們爲需要音樂而擁護音樂，便又怎樣呢？便去永續賞鑒音樂。音樂就在人們永續賞鑒之下，永續存在着。反之，假使人們不需要音樂，

不擁護音樂，因而不去賞鑒音樂，則音樂必不會發生，不會發展，縱然發生而又發展了也必與八股文，試帖詩……同一會果，斷不會永續存在。所以說：音樂是爲賞鑒而存在，沒有賞鑒者就沒有音樂。

上章 音樂是甚麼？

要賞鑒音樂，就先要知道音樂是甚麼——

『音樂』是甚麼？就是 *Music* 呀。朋友！這答案未免太滑稽了吧？其實，從事於音樂的職業和對於音樂有濃厚興趣的人，固不待說；就是一個通常的人，也不應當有這樣滑稽的答案。因爲，音樂也和戲劇一樣，和詩詞一樣，和繪畫一樣，和雕刻一樣，是人類生活狀態的反映，是人類生活志趣的傳達，所以凡是人類，都有賞鑒牠的義務與權利；而況，人類在物質轉變的生活進程中不能不需要賞鑒音樂的啊；倘若壓根兒不知道音樂是甚麼，將從何賞鑒起呢？所以，答案不能這樣滑稽，必須先求了解音樂的內容和效果，然後給牠下一個定義，才對。

先看一看音樂的內容——

首先我們看見樂器。現在中國的樂器是比較簡單，西方的樂器是比較複雜。例如中國最通行的皮黃劇的場面——樂隊——通常是六個人組成（附表第一），

皮黃劇場面組織表 (附表第一)

文					武					組別	
三	月	噴	胡	齊	鈸	鏡	小	大	唐	脆	樂
弦	琴	吶	琴	鈸	(即水插)		鑼	鑼	鼓	鼓(即單皮)	器
一	一	一					一	一			人
											數
											備
											考
			噴吶，司月琴及三弦者有時亦兼司之，但舊規是拉胡琴者兼管。		拉胡琴者兼管。	鏡較鈸為大，齊鈸較鏡為厚。鏡已不常用，鈸惟武戲中用之，齊鈸用最多。現多不設專人司理，文場閑空，常代司理之；齊鈸尤常由拉胡琴者兼管。				有時司鼓板者無暇打唐鼓，就由拉胡琴者代之。武戲中此例頗多，打通——開場鑼鼓——時亦然。所以唐鼓總是安置在司鼓板者和拉胡琴者兩人座位的中間。	

場				
碗	碰	雲	四	二
鑼(即 鏗)	鐘(即 星)	鑼(即九音鑼)	胡	胡
四胡，雲鑼，碗鑼，均不常用。用二胡者，多為伶人自帶之私人；若場面公用，則或係司三弦或月琴者偶然為之。碰鐘惟且角唱反二黃時用，那時武場人閑着的，便代為司理。				

附記
一 本表所列樂器，以皮黃劇所用者為限，故崑班所用之懷鼓，笙，簫，提琴，海笛，梆子班所用之烏胡之類，概不列入。 二 號筒及挑子，用時每在後臺，由旗包箱司理，與場面無干，故亦不列入。

西方管弦樂——Orchestra——的新交響樂團則是五十八人組成(附表第二)；

管弦樂新交響樂團組織表 (附表第二)

組別	樂	器	人數
第一提琴			十
第二提琴			八

樂 組	木 管 樂 組	金 屬 管
Viola	Flute	Horn
Cello	Oboe	Trumpet 與 Cornet
Bass	English horn	
	Clarinet	
	Bass Clarinet	
	Bassoon	

六

五

五

三

二

一

二

一

二

四

三

樂 組	打樂組	
	Trombone	
Tuba		一
	Kettle-drum	二
附 記	<p>一本表所列樂器，僅爲簡舉；若是詳舉，則第一提琴與第二提琴直可成爲特立之兩部，他如 Viola 等凡數人司同一樂器者莫不皆然。</p>	

雖然前者每以一人司數種樂器——如司脆鼓者兼司板及唐鼓，司胡琴者兼司笛及噴吶，後者每以數人司一種樂器——如第一提琴十人，第二提琴八人，但無論如何，六個人所司的樂器，絕不會有五十八人所司的那樣多。馬勒——Gustav Mahler 1860-1911——的管弦樂，有一種叫做『千人交響樂』，因其完全演奏約需隊員千人，其規模大得更可驚了。不過，不管簡單也罷，複雜也罷，綜合而類別之，總不外這三種：一是弦樂器——*String instrument*，二是管樂器——*Wind instrument*，三是打樂器——*Percussion instrument*。胡琴，月琴，提琴，*Viola*……之類，屬於第一種；笛，簫，笙，噴吶，*Flute*，*Horn*……之類，屬於第二種；鼓，板，鈸，*Kettle-drum*……之類，屬於第三種。

擺一大堆樂器出來，這就是音樂嗎？猶之乎把一部康熙字典的單字一個個全挑出來，就

說這是文章；又猶之乎把一堆一堆的磚，瓦，木料，全搬出來，就說這是房屋；有是理乎？必也，把許多單字連貫起來，發揮出某種意義，才能算是文章；必也，把許多磚，瓦，木料，組織起來，成功了某種型態，才能算是房屋；同樣，要把許多樂器運用起來，諧和成某種調子，才能算是音樂。

『諧和』——*Harmonize*——是音樂的最大要素，這是沒有問題的。很顯明的：一大堆人拿着一大堆樂器，胡拉，胡彈，胡吹，胡打，絕不會成調子，絕不是音樂，就是因為不諧和之故。右手持着指揮棒——*Baton*，站在管弦樂隊的前面，作種種姿勢指揮隊員演奏的，這便是所謂『指揮者』——*Conductor*；他的權力是很大的，較之皮黃劇場面的打鼓佬有過之無不及。樂隊而要這樣一個形同司令官的人，其目的也就和要求軍隊步伐整齊，動作一致，毫無兩樣，這是要求諧和的成功。

音。樂。成。功。於。諧。和。諧。和。存。在。於。調。子。「調子」也者，是從一個主音出發而運用許多其他的從音，以成一個一呼百諾的組織。中國的調子，歷來是所謂宮，商，角，徵，羽，五音調，或加變徵與變宮爲七音調（附表第三）。

五音調與七音調對照表（附表第三）

七音字譜對照表 (附表第四)	
名音	
宮(C)	
商(D)	
角(E)	
徵變(F)	
徵(G)	
羽(A)	
宮變(B)	

宮至商爲一個整音，商至角爲一個整音，角至徵爲一個短三階音，徵至羽爲一個整音，羽至宮爲一個短三階音；若加變徵與變宮，則角至變徵爲一個整音，變徵至徵爲一個半音，變宮爲一個整音，變宮至宮爲一個半音。拿中國字譜填上，宮便是上，商便是尺，角便是工，變徵便是凡，徵便是六，羽便是五，變宮便是乙(附表第四)。

調音七		調音五	
整音	宮 1	整音	宮 1
整音	商 1	整音	商 1
整音	角 1	短三階	角 $1\frac{1}{2}$
半音	徵變 $\frac{1}{2}$	整音	徵 1
整音	徵 1	短三階	羽 $1\frac{1}{2}$
整音	羽 1		宮 1
半音	宮變 $\frac{1}{2}$		宮 1

一		例		調別
別	律	別	音	
黃鐘	宮律	宮	主音	宮調
太簇	屬	商	從	
姑洗		角		
蕤賓		變徵		
林鍾		徵		
南呂		羽		
應鍾	律	變宮	音	

以音用律舉例表 (附表第六)

一面以主用從，一面以音用律 (附表第六)，

明說	變宮調 (乙字調)			羽調 (四字調)			徵調 (六字調)		
	乙	上	尺	乙	上	尺	乙	上	尺
一 羽調應為五字調，從俗寫作四字調。	(笛第一孔)	(笛孔全閉)	(笛第六孔)	(笛第三孔)	(笛第二孔)	(笛第一孔)	(笛第五孔)	(笛第四孔)	(笛第三孔)
	(笛第五孔)	(笛第四孔)	(笛第六孔)	(笛第一孔)	(笛孔全閉)	(笛第六孔)	(笛第二孔)	(笛第一孔)	(笛第五孔)
二 各音均寫本音字譜，在實用上有應為高音或低音者，可參看附表第四。	(笛第三孔)	(笛第六孔)	(笛第五孔)	(笛第六孔)	(笛第五孔)	(笛第四孔)	(笛第一孔)	(笛孔全閉)	(笛第六孔)
	(笛第二孔)	(笛第五孔)	(笛第四孔)	(笛第五孔)	(笛第六孔)	(笛第一孔)	(笛第六孔)	(笛第五孔)	(笛第四孔)

明	說	二		例	
		律	別	音	調別
		太簇	屬	商	商調
		姑洗		角	
		蕤賓		變徵	徵
		林鍾		徵	
		南呂		羽	羽
		應鍾	律	變宮	
		黃鍾	宮律	宮	音

一 宮調十二種，此舉第一種；以下用大呂，太簇，夾鍾，姑洗，中呂，蕤賓，林鍾，夷則，南呂，無射，應鍾，依次為宮律，就十二種全可得到了。商調，角調，變徵調，徵調，羽調，變宮調，皆然。

二 每調依十二律旋相為宮，各可得十二種；故五音調可得六十種，七音調可得八十四種。若用蔡元定十八律，京房六十律，錢樂之三百六十律，則得調當更多。

三 音相生為宮生徵，徵生商，商生羽，羽生角，角生變宮，變宮生變徵，變徵又還生宮。律相生為黃鍾生林鍾，林鍾生太簇，太簇生南呂，南呂生姑洗，姑洗生應鍾，應鍾生蕤賓，蕤賓生大呂，大呂生夷則，夷則生夾鍾，夾鍾生無射，無射生中呂，中呂又還生黃鍾。照此推尋，便可得調。

照『旋相為宮』的法子，即西方所謂 *Transpose* 的法子，則五音調可以得到六十種諧和的調子，

七音調可以得到八十四種諧和的調子。

那麼，我們來看一看：調子是樂器的內涵呢？還是樂器是調子的工具呢？眼光浮淺一點，看見調子從樂器演奏出來，必然說調子是樂器的內涵。其實不然。從社會進化史上看來，調子是原始便有，樂器却是後來發明的。自然界的音響——*Sound*，有時像一種旋律——*melody*——如海嘯，有時像一種和音——*Chord*——如風雨聲，都有牠的節奏——*Rhythm*；原始

的人類，至少至少是具有這種本能的。在擊壤老人歌以前，沒有記載的當然還不少；在那些上頭，調子已經自然地存在着了。伏羲爲何要削桐爲琴？黃帝爲何要命伶倫鑄十二鐘以和五音？有了自然的調子，需要樂器來配合而範圍之，這才不是無的放矢。我們承認這個事實，就知道調子最初是離開樂器而存在，現在仍可離開樂器而存在；我們能讀曲詞和樂譜的人，每每未到演奏場，先在書房裏就感到了調子的美，這是極明顯的證實。不過，人類是能運用工具的動物，一切文明都是這樣創造出來的，所以歌唱調子也運用了樂器。

西方音樂學者，有稱人類喉嚨爲 *Wind instrument* 的，因而稱人類音響爲『聲樂』——*Vocal music*。音樂是怎樣構成的呢？就是聲樂和器樂配合起來，在一種諧和的調子的範圍之下，完成人與物的交奏。說到這裏，我們知道音樂的內容是包括有聲樂和器樂，同時知道音樂存在於樂器之說是不完全的見解。

知道牠的內容了，再來看一看牠的效果——

音樂的第一個效果，誰也知道是表現感情。舉一個很顯然的證據：二黃是南腔，西皮是北腔——至今湖北，湖南，廣東，廣西，……西南許多省的戲班，唱腔大致分南北兩路，他們所謂『南路』就是北平所謂二黃，他們所謂『北路』就是北平所謂西皮；例如劉金定殺四門是北路，二度梅是南路，前者就是西皮，後者就是二黃。江漢有風流蘊藉之姿，燕趙多悲歌慷慨之士，民族性是如此，所以音樂上所表現的感情也各不相同。二黃是用的五音調——變徵音絕不用，偶有用變宮音的也是宮音之訛；五音調除三個整音外，有兩個短三階音，所以溫柔綿纏，能表現出南人風流蘊藉的感情來。西皮是用的七音調；七音調除五個整音外，有二個半音，所以剛健憤激，能表現出北人悲歌慷慨的感情來。

中國音樂所表現的各種感情，至今還沒有人條理地加以說明；雖然也東鱗西爪地有人在討論，但不是失之於偏見，就是失之於殘缺，因為那不是用科學方法去說明的。西方學者，對於這件事是非常認真的，像法國著名的作曲家菲里奧斯——*Hector L. Berlioz 1803-1869*——對提琴——*Violin*——音樂的說明（附表第七），

菲里奧斯提琴音樂表現感情說明表（附表第七）

調	別	表	現	感	情
---	---	---	---	---	---

長

G	降G	升F	F	E	降E	升D	D	降D	升C	C
稍華美而平凡。	少華麗，多優美。	華麗，銳利深刻。	精壯，有力。	華美，壯麗，高貴。	莊嚴，相當地音響的，柔和的莊重。	遲緩。	華美，熱烈，但微有平凡。	莊嚴。	稍淡漠，甚典雅。	莊重，但緩慢而淡漠。

短					調					
升 D	D	降 D	升 C	C	降 C	B	降 B	A	降 A	升 G
緩慢。	悲悼，音響的，稍平凡。	嚴正，不甚音響的。	悲痛，音響的，典雅。	陰氣的，不甚音響的。	高貴，但不甚音響的。	高貴，有音響的光輝。	高貴，然不分明。	華麗，典雅，歡喜。	柔和，神祕，甚高貴。	緩慢，但高貴。

附	調									
<p>一 本表參酌日本門馬直衛著音樂解說——豐子愷譯本，上海大江版——第三章第二十節。</p>	B	降B	A	降A	升G	G	升F	F	E	降E
	非常音響的，粗野，不吉，激烈。	陰氣的，緩慢，隱聲的但高貴。	相當地音響的，柔和，悲哀，稍高貴。	非常遲緩，又悲哀，但高貴。	不甚音響的，悲哀，典雅。	憂愁的，相當地音響的，柔和。	悲悽，音響的，銳利深刻。	不甚音響的，陰氣，激烈。	斷金聲，稍平凡。	甚為淡漠，又甚悲哀。

記

二 音樂解說尙同時列有法國音樂理論家拉微涅克——Alexandre Jean Lavegnac 1846-1916——關於各調特性的說明，可供參考。

便是一個例子。假使有人把中國音樂，列舉出各種調子，各依其性質——可以說是調子的 *Sensibility*——而加以條理的說明，知道牠究竟能表現感情至何程度，以為整理補充——中國現用音樂之不够表現一切感情而需要整理補充是無可諱言的——的根據，那的確是相當偉大的工作。

音樂能表現感情，這是人所公認的了。但是，音樂僅僅能表現感情嗎？頗有不少的人這樣說：話劇——*Prose Drama*——是表現理智的，歌劇——*Opera*——是表現感情的。從這戲劇的分野上，使人得到兩種矛盾的感想：（一）話劇是不用音樂的，歌劇是用音樂的，音樂才能表現如許複雜的感情，偉大的歌劇呀！偉大的音樂！（二）人是有熱感的動物，然而也需要冷的理智來節制熱的感情；音樂太優勢了，使歌劇祇能表現感情，不能表現理智，這是冷熱不調和的東西，牠或許要引起社會的病象！

的確，能表現感情，是音樂的偉大；假使僅能表現感情，就毫不表現理智，音樂又成了危險品了。但是，我絕對否認音樂不能表現理智；那怕過去和現在，音樂從來未曾表現過半點理智出來，我也假想着未來的音樂是能表現理智的。尤其是在戲劇上，我不承認話劇不

能表現感情，同時也不承認歌劇不能表現理智；我相信未來的戲劇，必定要成爲人生的指路碑，在那兒必定是理智和感情相互調節的。如果這是一種蠢想，一種不可能的蠢想的話，那就證明人類社會始終得不到安甯，因爲理智與感情的鬥爭始終沒有法子平息。易卜生在一八六七年所成的詩劇拍爾根提——*Peer Gynt*——不是曾插入那威音樂家葛里格——*Grieg*——的音樂嗎？詩劇——*Poetic*——雖不是話劇，但總是與話劇同屬於非歌劇——*Drama*——一類的；以音樂闖入非歌劇中，不怕感情表現搖動理智表現，就可反證出歌劇並不是不能表現理智。特別是中國皮黃劇，牠不是純粹歌劇，祇算是 *Operatic*；其能表現理智，較純粹歌劇爲更有把握。日本門馬直衛說音樂是音的語言，這語言也有感情的，也有理智的——見音樂解說第一章；我是十分同情於這種論斷。

我在近年中，幾乎全人格都沉入於戲劇運動了。我所把握的對象，最大部分使是這 *Operatic* 的皮黃劇。我結合三十來個同志組織個人生活戲曲社，在北平新報上附印人生戲曲週刊，一面襲用十九世紀德意志歌劇家瓦格勒——*Wagner*——常用的『音樂的戲劇』——*Musikalische Dramen*——這個名詞，主張戲劇不離開音樂；一面又重提『爲人生的藝術』——*Art for Lifes Sake*——的老調，主張戲劇不離開人生。我以為在物質威權之下，離開人生就沒有藝術，就沒有戲劇，就沒有音樂；所謂人生，是需要理智與感情互相協調的，所以『音樂的戲

劇』不能專重感情的表現就忘記了理智的表現。然而，却有人說歌劇之類的東西絕談不到人生觀，祇能算是『爲藝術的藝術』——*Art for Arts Sake*。這種論調，在充盈着壓迫力的環境中，因爲敢怒而不敢言之故，也是無怪乎其然的。凡是藏在所謂『藝術之宮』——*Palace of Art*——或『象牙之塔』——*Ivory tower*——裏面的人，像桃花源記的作者陶淵明，沒有不是厭惡現實到十二萬分的；不要看見他們的作品是那樣描寫優美快樂，就以爲他們是在高興，其實他們是掛着眼淚在笑，說不出的傷心！唯美主義——*Aestheticism*——作品的代表者王爾德——*Oscar Wilde*——穿了所謂『耽美衣裳』——*Aesthetic costume*——的中世式的華美衣服，插了向日葵，百合花，執了孔雀羽，散步於可稱爲倫敦繁華中心點的潑爾滿爾——*Pall Mall*，他是在笑還是在哭？桃花源記分明是以『避秦』作主眼，哭笑不是很容易辨別的吗？我曾經和朋友杜穎陶先生談過這些話，杜先生說：『爲人生的藝術。是正面攻擊現實；爲藝術的藝術，是反証現實的不良；前者固離不開人生，後者又何嘗離開了人生？』這是至通至明之論。一把菜刀落在強盜手裏就成了殺人的兇器；同樣，唯美主義的藝術論落在資產階級手裏就成了迷惑大眾的工具。怎樣迷惑呢？他們說：『那樣優美快樂的社會是不會有的，那是純粹藝術的表現，和人生是不相干的；藝術應當如此，若把人生攪進去就不成其爲藝術了。』他們想這樣來隱藏藝術對現實的革命性，他們想這樣來消滅藝術暗示之下大眾對他們的反抗性。其實，隨着物質轉變而轉變的人類生活，豈有優遊於現實以上的餘地？藝術是附着於人類一切

生活的感情之傳達，豈能爲其本身而獨立存在？可見所謂『純藝術』是絕不能成立的。就說歌劇吧：既不能否認牠那表現感情的威力，如果又不能否認感情是人類生活狀態所流露的話，歌劇就沒法子跳出人生的圈子。這，不一定要敲唯物史觀的大門，祇要是現實主義者，像丘八出身的託爾斯泰，他的見解便是如此。

大家公認音樂能夠表現感情，我們又確認音樂能够表現理智，牠的確是人生狀態的反映，牠的確是人生志趣的傳達，牠簡直有表現整個人生的力量，其效果也就不可謂不偉大了！此外，密接着人生的自然界的景物，牠也能表現得出。伯牙鼓琴，志在高山，鍾子期說：『善哉！峨峨兮若泰山！』伯牙志在流水，鍾子期又說：『善哉！洋洋兮若江河！』聽了裴德芬——*Ludwig von Beethoven 1770-1827*——的月光曲——*Moonlight sonata*——自然感到映着月光湖水的美，聽了修斐爾德——*Franz Schubert 1797-1828*——的魔王——*Erhong*——自然感到黑夜森林的恐怖，這都是因爲景物扔在人生的染缸裏，自然隨着人生的表現而表現出來。

音樂的內容和效果，都知道了，我們來給牠下一個定義吧：音樂是甚麼？聲樂和器樂在一種諧和的調子範圍之下交奏，能完成其表現整個人生的效果，就是音樂。

下章 怎樣賞鑒音樂？

知道了音樂是甚麼，便好來談怎樣賞鑒音樂——

音樂是怎樣和我們接近的呢？就是說：音樂是怎樣使我們得到賞鑒的機會的呢？猶之乎兵略是以戰鬥而使我們得到賞鑒的機會，文章是以寫作而使我們得到賞鑒的機會，音樂就是以演奏而使我們得到賞鑒的機會。

音樂的演奏，有使我們注意的五件事：一是音色——*Timbre*，二是音調——*Tone*，三是音勢——*Force*，四是音量——*Stress*，五是音律——*Movement*。

兩個以上的發音體，各有各的振動狀態，當然各有各的音色。人的一條肉管，其音色與竹管，木管，金屬管，自不相同；管樂器與弦樂器，音色自亦不同；打樂器的音色自又不同。過細地說：同為打樂器，鼓，板，鐃，鈸，音色各不相同；同為弦樂器，胡琴，二胡，月琴，三弦，音色各不相同。更過細地說：兩人各一條喉嚨，便有兩種音色；甚至於一個人的喉嚨，常常可以變更其振動狀態而發出相異的音色。一具洋琴——*Piano*，彈奏方法不同，音色也隨之不同。一面大鑼，敲得出各種強弱不同的音色來，這尤其是我們習見習聞的事體。

徐公美編的演劇術，分音色為三種：一是短音——*Short-Tone*，如注音字母「ㄨ」二母結合音；二是柔音——*Soft-Tone*，如英文字母中的「*n*」母；三是漲音——*High-Tone*，如世界語字母中的「*v*」母音。門馬直衛著的音樂解說，把歌聲分為地聲——胸聲，上聲——中聲，裏聲——

一頭聲三種：地聲就是普通說話時所用的聲，用於低音；裏聲即所謂黃色的聲，用於高音；中聲則介乎兩者之間。這樣按上中下三級來分別音色，在歌者練習發音術上大致無差，但有人以為練習器樂也如此便可把繁雜的音色概括下來，那是一個極大的錯誤。民國十六年我在廣東，和一個嗜好音樂而在軍樂隊裡服務的韓國朋友，常常談論到這個問題；就在那樣戎馬倥傯的時候，腰下滿掛着圖囊，望遠鏡，乾糧袋，水壺，手榴彈……的時候，見着面祇要有一點閑工夫，我們的談料就十有九是關於這個問題。他總以為在他的經驗上，金屬管確祇是上中下三級音色而充實以若干的變化；我却以為他是把音調與音色沒有分別得清楚。即以金屬管而論：*Horn* *Trumpet* *Cornet*……這許多東西，其音色絕不是兩三類而已。若再加上木管，弦樂器，打樂器，自然音色更加複雜。現時，我們當中，有曹心泉，杜穎陶，王泊生，吳瑞燕……諸位，正在集中心力於皮黃劇樂的研究，當然對於這一部門的聲樂和器樂的各種音色會有一個報告的；因為旋律，和聲——*Harmony*……等等音樂的要素，都要從認識各種音色入手，才能構成與配合。現用的皮黃劇樂固然嫌其簡單，但我們却想從這裏開始，企圖將來有更大的成功。

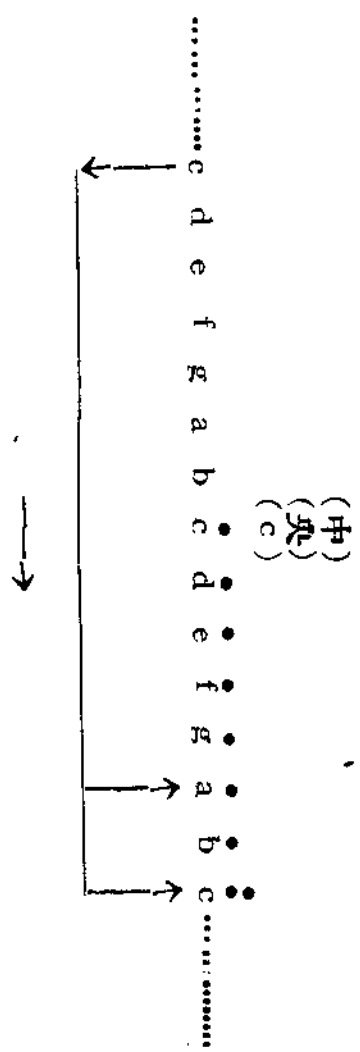
聲樂的合唱，器樂的合奏，或者聲樂與器樂的交奏，使人在同一時間聽到五花八門的音色；但是，除開牠是不合於音樂構造的規律之外，音色雖不同，而其音的高度和強度應當是相同的。就以聲樂來說：普通分為高音——*Soprano*，中音——*Alto*，次中音——*Tenor*，低音

——Bass——等四部。Soprano 是高的女聲，音色是華麗的；Alto 是低的女聲，音色是優美深刻的；Tenor 是高的男聲，音色是輕快而華美的；Bass 是低的男聲，音色是深沉而有力的。一大羣男女合唱起來，我們並不覺得他們的音不相調和，反而覺得很好聽，就是因為他們在一個合度的音區——Compass——（附表第八）

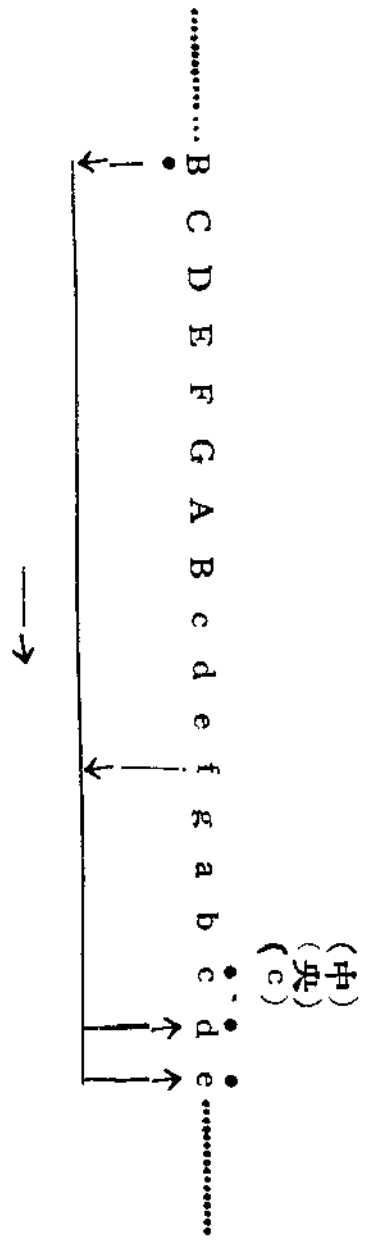
四部音區略表 (附表第八)

音別	音	區
高 a b c d e f g a b c d e f g a b c d e f g a b c d e f g a (中) (央) (c)	
中 g a b c d e f g a b c d e f g a (中) (央) (c)	

次 中 音



低 音



附 記

- 一 —— ↓ 是表示音的進行方向。
- 二 高音從中央 c —— | ● c —— 出發者居多，從 a 出發者也有；普通能到 ● a，有能到 ● ● e 的，甚至有能到 ● ● b 的。餘可類推。
- 三 高音大約從中央 c 起，便下不去；低音大約到中央 c 止，便上不去；可見這兩種音都不純正。次中音以中央 c 為中央，最為上乘。中音也還可以，不過不如次中音更純正。

裡，使音色不同的肉管，發出了高度和強度相同的音。賞鑒音樂的演奏的人，假使不能分辨各種音色，祇以爲好聽就算完事，那他一定始終是站在門牆之外，不會進而理解音樂的體系和結合法——包括音調，音勢，音量，音律等。

音色的判別是從音的高度和強度上着眼的。音的高度與振動數成比例，音的強度與振動幅成比例，後者是構成音量的基礎，前者是構成音調的基礎。

高低相異的音，若把振動數細算起來，自然有無數個。京房認爲中呂不能上生黃鍾，於是上生執始，而由十二律推出六十律；錢樂之又認爲南事仍不能上生黃鍾，於是上生蕤動，而由六十律推出三百六十律，但安運仍不能上生黃鍾。此樣笨的方法，是用不着，而且也不必要。朱載堉的十二平均律，不事細算，化複雜爲簡單，雖然其音不甚純正，但硬把牠平均起來，成爲十二個半音，既不乖於古代『十二律旋相爲宮』之義，又與現時洋琴和風琴的構造相合（附表第九，第十），

中西十二平均律第一對照表

（附表第九）

地	別律	名
中西十二平均律第一對照表		
（附表第九）		

中西十二平均律第一對照表 (附表第十)

西	中
do	鐘 黃
C	呂 大
#C	簇 太
bD	鐘 夾
D	洗 姑
#D	呂 中
bE	寶 蕤
E	鐘 林
F	則 夷
#F	呂 南
bG	射 無
G	鐘 應
#G	
bA	
A	
#A	
bB	
B	
re	
mi	
fa	
sol	
la	
si	

一 C, D, E, 等為洋琴或風琴上之白鍵，非音與b音為黑鍵。

二 十二平均律每律為一個半音，共為六個整音。兩白鍵之間有黑鍵者，因兩白鍵間的音程為一個整音；反之，兩白鍵之間無黑鍵者，因兩白鍵間的音程僅為一個半音，沒有再加黑鍵的餘地了。例如C至D為整音，所以中間可加一黑鍵；B至C為半音，所以中間不能再加黑鍵。

三 這個表是照通常以黃鍾相當C律的習慣填製的。但曹心泉先生認為黃鍾實相當F律，所以我又特為製另第二表而加以說明。

地別律		中		西	
鍾	黃	呂	大	fa	F
簇	太	鍾	夾	sol	G
洗	姑	呂	中	la	A
賓	蕤	si	蕤	si	B
鍾	林	do	林	do	C
則	夷	re	夷	re	D
呂	南	mi	無	mi	E
射	無		應		
鍾	應				

一 曹心泉先生用洋琴來對照黃鍾等十二律，結果黃鍾適合洋琴第一均的F律，說見劇學創刊號王泊生先生的中國劇樂進一步的辦法頁四四，四五。

二 按中國七音調，宮至商，商至角，角至變徵，各為一個整音；變徵至徵為一個半音；徵至羽，羽至變宮，各為一個整音；變宮至宮為一個半音。以黃鍾為宮，太簇為商，姑洗為角，蕤賓為變徵，林鍾為徵，南呂為羽，應徵為變宮，則照曹先生以黃鍾相當F律，七音的各個距離音程，洽是對的；若照通常以黃鍾相當C律，則蕤賓到了黑鍵上，軼出七音組織之外，並且角至變徵成了一個半音，變徵至徵反成了一個整音，中西樂律就無法對照了。

的支配。Octave 本是第八度音程的意思，所以一個音級總是包含八個音階——Musical scale。八個音階當中，第一音和第八音是同音，其中相異的音祇有七個。但在七個音當中，其兩音之間爲整音的，便給插進去一個半音，共可插進五個半音進去；所以在一個音級中，能有高低相異的音凡十二個。這十二個音，在中國便是黃鍾，大呂……等十二律，在西方便是洋琴和風琴上從 C 到 b 的七個白鍵和夾在其中的五個黑鍵。有了這十二個高低相異的音，加上同音的上下各音級的應用，就可以組成許多種諧和的調子。

賞鑒音樂的時候，要分辨得某種調子出來，必須聽得懂那一個音是十二個音當中的主音。『主音』和『宮律』雖有時同爲一事，但兩者到底是不可混爲一談的。宮律是旋律的中心；主音是 Tonic，是調子的所在。宮調之以黃鍾爲宮者，主音是黃鍾，宮律也是黃鍾，這是主音與宮律同爲一事了；宮調之以大呂，太簇……諸律爲宮者，便不同樣，商調，角調……更不然了；例如商調之以黃鍾爲宮者，宮律是黃鍾，而主音却是太簇——參看附表第六。西樂以樂曲所運用的本位音級第一音爲調名，例如用的是從 C 到 c 這一音級爲本位，就名爲 C 調，用的是從 a 到 a 這一音級爲本位，就名爲 A 調。但也和中樂同樣，有時雖然主音與音律同爲一事，並不能說主音即是宮律；有些人誤認 Melody 便是 Key，那就是沒有分清主音和宮律之故。我們拿一個很容易聽到的例子來說：二黃是小工調——即角調，主音是『工』，但牠的宮律却是『合』；西皮是尺字調——即商調，主音是『尺』，但牠的宮律却是『上』。

聽得出某種調子，尤須聽得出調子應用得合宜不合宜。調子之適宜不適宜，以是否合於樂曲的情緒爲斷。同是一曲 *The Last Rose of Summer*，用 *G* 長的調唱和用 *F* 長的調唱，效果便有些不同。岳飛滿江紅詞，膾炙人口，陳墨香先生曾經請曹心泉先生譜出牠的節奏來；曹先生認爲滿江紅作壯語，應當用正工調——四字調——羽調——相當於西樂的 *A* 調，岳所填是南呂引子，當作纏綿之詞，情緒與調不合，所以不能譜出。賞鑒音樂，聽出了主音，懂得了調子，而不知道調子與樂曲情緒是否相合，就無異賞鑒一具靈魂與筋肉相離異的人體，領略不到甚麼生氣。

要聽得懂音調，不可不聽得出主音；同樣，要聽得清音勢，不可不有賞鑒旋律的修養。音樂上的所謂音勢，應當分爲突出的和繼續的兩種；突出的是單字音勢，繼續的是曲文音勢。這種判別，是我大胆的杜撰，對不對還不敢十分自信，不過相當的理由是存在的。像所謂『嘎調』，尤其是所謂『乾臘的嘎調』，那便是突出的音勢；這種音勢，不能算是音樂常軌上的東西，雖然多少仍要受旋律的支配。至於通常的音樂演奏，其繼續音勢，則完全爲旋律學的。

旋律有三個進行方向：上行的——從低音律向高音律進行；反復的——從某一音律進於隣近之高音律或底音律，又回復於原音律；下行的——從高音律向低音律進行。旋律又有三

個進行方法：反復進行——在某一音律上連連進行；接續進行——從某一音律向毗連着的高音律或底音律進行；跳躍進行——從某一音律向相距三階以上的高音律或低音律進行。這些現象，都是繼續的音勢。

照旋律的進行方向看：上行的適於表現上昇，緊張，激昂，奮發，歡喜；下行的適於表現下降，弛緩，鎮靜，灰心，悲哀；反復的適於表現保守，持續，平穩。照旋律的進行方法看：反復進行有柔和婉轉的感情，接續進行有殷勤圓滑的感情，跳躍進行有突進或墮落的感情。賞鑒音樂的人能這樣去理解音勢，就不但是賞鑒演奏，而且賞鑒到作曲者內心的變化了——作曲者常常在曲本上附加許多表情標語（附表第十二）。

表情標語一覽表（附表第十二）

標		國別		標		語	
意	意	標	語	譯	音	表	情
	Agitato			阿琪塔多		激烈，昂奮，熱烈。	
	Animato			阿尼馬多		激烈，力強。	

意	Cantabile	康塔皮雷	似唱歌。優美。平穩。
意	Conodo	可莫獨	任意。
意	Con.....	孔.....	用.....
意	Con brio	孔，勃理奧	用力。華麗，勇壯。
意	Con espressione	孔，愛史普雷錫內	用情表。
意	Con forza	孔，福爾札	用力。
意	Con spirito	孔，史比理多	用元氣，用精力。
意	Espressivo	愛史普雷西福	表情的。
意	Legato	雷格多	圓滑。
意	Legiero	雷琪哀洛	輕快。
意	Maestoso	馬哀史多索	莊嚴。

意	Marcato	馬爾卡多	特別用力，且各音明晰
意	Marciale	馬爾諦亞雷	似進行曲。進行曲風。
意	Piu	比烏	稍。幾分。
意	Poco a poco	朴可，阿，朴可	次第。
意	Quasi	卡西	似……。猶似……。
意	Sempre	賽謨普雷	常。
意	Senza	賽痕札	不……。
意	Sostenuto	索斯推奴多	保住音。
意	Vivace	微伐契	勇壯。非常急速活潑。
德	Imig	因尼希	感傷的。用優美的感情。
德	Ausdrucksvoll	奧斯特路克斯福爾	用情表。

附記

一 本表根據豐子愷譯門馬直衛音樂解說第二章第十一節製成。

但那是演奏者所看見的，聽衆還得自己努力在音勢賞鑒上去理解；一個人祇能聽演奏，而不能理解作曲者內心的變化，那是不能稱爲善於賞鑒音樂的。

賞鑒旋律自然是以聽得出宮律爲第一條件，因爲宮律是旋律的中心。聽不出宮律而妄談旋律，就猶之乎聽不出主音而胡亂講調，那是天大的笑話。在西樂那樣複合的和聲中，要聽得出旋律的宮律來，頗不容易。中國現行的音樂，似乎還沒有和聲——曹心泉先生舉『笙必和兩三簧而成聲』爲例：證明中國音樂有和聲，但恐怕是微乎其微的了；所以宮律容易聽出。照音樂進化的史跡上看，和聲無論如何是確立爲音樂的要素了；那麼，中國音樂的前途，必有和西樂一樣複合的和聲，是毫無問題的。假使到了那一天，使用互隔三個音程的音，三個或三個以上，結合起來，（附表第十三）

中西和聲對照舉例表

（附表第十三）

舉

例 備

考

弦和七	弦和六	弦和五	弦和四	弦和三
c = 上	c = 上	c = 上	c = 上	c = 上
e = 二	e = 二	e = 二	e = 二	e = 二
g = 合	g = 合	g = 合	g = 合	g = 合
b = 一	b = 一	b = 一	b = 一	
d = 尺	d = 尺	d = 尺		
f = 凡	f = 凡			
a = 五				

- 一 三和弦又稱五度和弦，因從c到g是相隔五度音程。同理，四和弦可稱七度和弦，五和弦可稱九度和弦，六和弦可稱十一度和弦，七和弦可稱十三度和弦。
- 二 現時西樂最常用的是三和弦。
- 三 每種和弦可構成七個，即從c起為一個，從d，e，f，g，a，b起各成爲一個。這裏祇舉第一個爲例。
- 四 常用的三和弦，以從c起者爲最融和安定，從f起者與從g起者次之，這三個有『協和弦』之稱，其餘的都稱爲『不協和弦』。
- 五 有所謂二和弦，那是從某個三和弦中省略了一部而成的；那已經不够稱爲和弦了，因爲和弦是至少要三個不同的音同奏出的。

完成和聲，那時賞鑒旋律便增了鉅大的困難。但是，這困難終究有法子解除，就是勤聽，細聽，辛苦而子細地去修養賞鑒的能力。

音勢和音量不同；音勢是音進行的高低勢子，音量是音進行的強弱力量。但是，兩者却又有些不可分開的地方；在音勢進行中同時發見音量的進行，雖然音的高低和強弱並不一定成正比例。

美國孟羅——Prof. L. B. Monroe——教授，曾把音量分爲六種：一是頭重音——*Radical*

Stress，二是中重音——*Median Stress*，三是尾重音——*Terminal Stress*，四是平直音——*Thorough Stress*，五是兩端重音——*Compound Stress*，六是顫動音——*Tremolo Stress*。頭重音是先

強後弱，尾重音與之相反；中重音是先後俱弱而中間強，兩端重音與之相反；平直音是全部強度一致，顫動音是全部強弱反復絕不一致。照音樂理論說：音勢愈高，音量愈弱；音勢愈低，音量愈強；試聽一聽男子和女子的說話就可知道——女子音高而弱，男子音低而強。但是，演奏音樂的人也可以變動這個定理；在音勢較高的地方偏用力發出重音，在音勢較低的地方偏節力發出輕音，也是常有的事。舉一個例：英國國歌 *God save the King* 的第一行

1 1 2 7. 1 2 3 3 4 3 2 1 2 1 7. 1 中間的六個重音，他們叫這做 *Accent*，7. 勢最低，固然可以重奏爲強音——如第一 *Accent*，但也可以輕奏爲弱音——如第六 *Accent* 的前一律；3 勢較高，固然可以輕奏爲弱音——如第三 *Accent* 的後一律，但也可以重奏爲強音——如第三

Accent 和第四 Accent。可見頭重，中重，尾重……這些音量的變化，是操於作曲者和演奏低樂者的手中，並不是有泥而不變的定則。

音量是比較易於聽懂，但是音量的強弱重輕用得適宜不適宜却不是容易聽懂的。精於賞鑒音樂的人，他必先理解得樂曲的意義和情緒，然後按照那意義與情緒去賞鑒某音應當強，某音應當弱，某處應當重，某處應當輕；如果是理解上沒有錯誤的話，賞鑒上自然也不會有錯誤的。

照我們的習慣說：音。色。是。『音』，音。調。是。『調』，音。勢。是。『腔』，音。量。是。『韻。味』，音。律。便。是。『板。眼』。板。眼。就。是。節。奏，就。是 Rhythm，是。音。樂。生。命。和。人。格。的。寄。託。有。音，有。調，有。腔，有。韻。味，而。無。板。眼，音。樂。就。成。了。空。中。樓。閣，失。了。建。築。的。基。礎。我。們。平。常。所。謂『倒。板』，『搖。板』，或『散。板』，表。面。似。乎。沒。有。板。眼，其。實。暗。中。仍。然。脫。不。了。板。眼。的。支。配；我。給。這。類。東。西，取。一。個。名。字，叫。做『自。然。節。奏』。本。來，節。奏。是。與。萬。籟。俱。生。俱。在。的，就。是。德。意。志。人。所。謂 *Sinfang war der Rhythmus*。所以，賞鑒音樂的人，萬不能祇注意於音色，音調……等等，而忘記音律的特別重要。






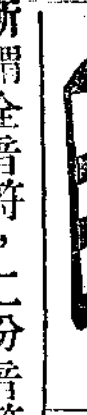
音律和音量常常是同時存在的；換言之：板眼和韻味常常是同時存在的。倒板和搖板的韻味，即存在於其自然節奏，這是我們的經驗所認定的；至於有他本來有鮮明板眼存在的就更不用說了。再拿 *God save the King* 來證明：『1 1 2 7. 1 2 3 3 4 3 2 1 2 1 7. 1』重音符號

同時也就成了節奏符號。那麼，能够賞鑒音量的人，就不難賞鑒音律了。

但是，音量到底是音量，音律到底是音律，若說是二而一一而二，那又錯了。音量是音的強弱的區分，音律是音的長短的區分，和音調之爲音的高低的區分，是鼎足而三的。

音的長短的區分，就是音的速度的區分。樂譜上表示音的長短的是音符（附表第十四），

音符一覽表（附表第十四）

形	狀	時	價	名	稱	
	一	全	音	符		
	二	分	音	符		
	四	分	音	符		
	八	分	音	符		
	十	六	分	音	符	
	三	十	二	分	音	符

所謂全音符，二分音符，四分音符，八分音符，十六分音符，三十二分音符，是照音的歷時

意	Adagio	阿達琪奧	徐緩。
意	Adagietto	阿達件多	比Adagio稍急速。
意	Allergretto	阿雷格雷多	比次條的Allegro稍徐緩。即速急速。
意	Allegro	阿雷格洛	快活。急速。活潑。
意	Andante	安蕩對	普通步行的速度。不甚急速。
意	Andantino	安蕩諦娜	比上項Andante稍急速。這本來是Andante的縮小形，應該比Andante稍緩；但今日的習慣已變成反對的意義。
意	Grave	格拉凡	壯大。廣大。認真。徐緩。
意	Larghetto	拉爾格多	比次項Largo稍急速。
意	Largo	拉爾各	極徐緩。
意	Lento	倫多	舒徐。從容。非常徐緩。
意	Moderato	莫特拉多	中庸速度。普通速度。不很快。

意	Presto	普雷斯多	甚急速
意	Prestissimo	普雷斯諦西莫	Presto的最上級語。普急速。
意	Tempo Comodo	登普，可莫獨	任意速度。
意	Tempo giusto	登普，球斯多	正確速度。
意	Tempo ordinario	登，普，奧爾提那遼	普通速度。
意	Vivace	徵伐契	勇壯。非常急速活潑。
意	Allegro, ma non troppo		急速快活；然不過甚。
意	Allegro moderato		中庸的急速而快活的速度。
意	Adagio molto		非常徐緩。
意	Allegro assai		非常急速快活。
意	Andantino quasi Allegretto		近於Allegretto的Andantino

德	Langsam	郎格碩謨	舒緩。
德	Mässig	美雪希	中庸速度。
德	Schnell	西內爾	急速。

附
一 本表依據音樂解說第二章第十節製成。
二 表中第十八項至第二十二項，係以上十七項標語附加Ma(然)，non(不)，Troppe(甚)，Molto(非常)，Assai(充分，非常)，等等字樣的舉例。

記

和應用表情標語一樣。再則，樂曲的速度，並不一定從頭到尾都一樣，中間常常有很多變化；中樂是如此，西樂更是如此。西方作曲家，也每每應用一些標語來指示速度的變化（附表第十六）。

速度變化標語一覽表（附表第十六）

標	標	語	譯	語	速度變化
國別	標	語	譯	語	速度變化

意	Accelerando	阿契雷郎獨	(略作 accel) 增加速度。
意	Ad libitum	阿特，理皮士讓	(略作 Ad lib) 任意地，自由地，不必守正確速度。
意	A Piacere	阿，比亞契雷	任意地。
意	A tempo	阿，登普	仍用本來速度。樂曲中途速度變化之後，仍歸復於原來速度時，用此標語。
意	Tempo Primo	登普，普理莫	用最初的速度。
意	Calando	卡郎獨	次第徐緩。
意	Rallentando	拉倫湯獨	(略作 rall) 次第徐緩。
意	Ritardando	理達爾唐獨	(略作 rit) 次第徐緩。
意	Stentando	史倫湯獨	次第徐緩。
意	Stringendo	史德林琴獨	增加速度。
意	U'ssesso Tempo	理史推索，登普	同樣速度。

德	Im Zeitmass	伊謨，札伊德馬史	用本來速度。
德	Wie oben	徵，奧奔	如初，如上。
附記	一 本表依據音樂解說第二章第十節製成		

賞鑒音樂的人，假使能够先讀了曲本，記下了作曲者所配置的音律及其變化，再去賞鑒演奏，自然事半功倍；否則，又不能不倚仗於長時間的細心細意地的修養了。

偉大的瓦格勒的話：『樂曲演奏的最重要的基礎，在於速度的正確。』作曲者要記着，演奏音樂者要記着，賞鑒音樂者也要記着！

聽得出音色，音調，音勢，音量，音律，毫無遺恨，那麼，去賞鑒演奏音樂，或者不會空跑一趟了；不但不會空跑一趟，而且你的興趣會發展至於無窮！

結 論

音樂是爲賞鑒而存在的。人人有賞鑒音樂的權利與義務，但賞鑒力是有差等的，並不人人平等具足。假定人人都能知道音樂是怎麼，人人都能知道怎樣賞鑒音樂；但是，還有一個

很難避免的危險現象，就是音樂賞鑒上的偏愛價值。

『偏愛價值』是經濟學上的名詞，即德語所謂 *Affektionswert*。嗜麥酒的人，認為麥酒較他種酒為有價值；嗜葡萄酒的人，又認為葡萄酒價值高於他種酒；此價值為個人主觀的決定，德語謂之 *Individualer Wert*，或謂之 *Individualer Gebrauchswert*，也就可以說是偏愛價值。在藝術賞鑒上，免不了而且也應當是以自我為中心的。顯言之：人不能在賞鑒藝術時就把他自己的生生活狀態和志趣忘記了；一個衰老殘廢又心如死灰的窮人，讀紅樓夢，他會惚恍自己就是賈寶玉嗎？一個少年得志而又家累萬金的闊人，讀花月痕，他會跟着韋癡珠落下眼淚來嗎？反之，闊大少爺讀紅樓夢，焉能不學學吃姊姊妹妹嘴上的胭脂？坎坷不遇的中年人讀花月痕，焉能又不為癡珠洒一掬同情之淚？因此，藝術賞鑒上的偏愛價值就發生了。郁達夫在文藝論集頁二五裡說：『文藝賞鑑上的偏愛價值可分三種：一是由於病的心理的偏愛，二是趣味性格上的偏愛，三是一般的偏愛』其實，病的心理如好異，反抗，對現實的厭惡，全是生活逼成的；趣味性格如浪漫，拘謹，幽雅，苦悶，也全是生活決定的；至於一般的愛憎，如喜歡或惱恨戀愛，反對或主張自殺，也無一不是生活環境的命令；所以偏愛價值並無多種，祇有個人生活狀態和志趣所反映出來的一種——若是大多數人生活所反映的那就不能叫做偏愛了。

柳公權寫字的藝術很不壞，但是他却不喜歡音樂，他的理由是：『聞之令人驕怠！』——語見唐書。這種議論，直是與科學為敵。盧梭以為人們的心靈隨着科學藝術的進步而日益墮

落；奢侈，荒嬉，都是人們應受的罪，因為人們祇想逃出無知無識的樂園，那裡知道那正是人們永久的賢德所生之地？——他的 *Discours sur les Sciences et les Arts* 就是在反復說明這些話。老子說：『五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁田獵令人心發狂。』柳公權可算是李耳的嫡親信徒，盧梭可算是李耳和柳公權的異國同志。蘧伯玉拿師涓的樂器到九達之衢去燒燬——見拾遺記，直是李耳學說的實行者，更賢於柳公權了。蘧老先生放這把火，比林則徐在虎門燒鴉片烟何如？依他們的信徒和同志看來，其爲『令人驕怠』，音樂正與鴉片烟相同啊！這些信徒和同志幸而不多；否則，也許我們還在茹毛飲血，穴居野處，那裡做得出技術文明的夢！他們對於音樂祇有偏憎，壓根兒談不到偏愛，那就不用提了。

張之純的中國文學史裏說：『崑曲之盛衰，實興亡之所繫。道咸以降，此調漸微；中興之頌未終，海內人心已去。識者以秦聲之極盛，爲妖孽之先徵；其言雖激，未始無因。欲覩昇平，當復崑曲；樂記一言，自勝於政書萬卷也。』——原書我沒讀過，這是從胡適文存第一集卷一頁一九六上抄下來的。隋書載大業末年，煬帝將幸江都，樂人王令言的兒子應當隨去；那天他兒子在彈胡琵琶，作翻調安公子曲，他聽見了不覺蹶然驚起說，『變！變！』急忙問他兒子：『此曲興自早晚？』他兒子答：『頃來有之。』他就哭着對他兒子說：『汝慎毋從行！帝必不返。』他兒子問其故，他說：『此曲宮聲往而不反；宮者，君也；吾所以知之。』後來煬帝果死於江都。張之純說崑曲式微是滿清亡國的先兆，是說在事後；王令言說宮聲不反

是煬帝將死的先兆，却是說在事前；似乎拾遺記謂師延『聽衆國樂聲以審興亡之兆』是十分可靠。其實，張之純是事後傳會其詞，王令言也不過知道當時大局狀況而臆斷或中，毫不足奇。其所以要傳會，其所以要臆斷，就因為張之純生活上需要歌舞昇平，王令言生活上需要兒子安全。張先生需要歌舞昇平，無奈生不逢辰，於是拉屎不出怪板凳，惱着了秦腔，同時就偏愛了崑曲；王老頭需要兒子安全，無奈兒子要隨駕入險，於是起了八公草木之驚，悵觸着宮聲往而不反，同時就偏愛了宮聲往而復反的曲調。

張之純比蘧伯玉和柳公權是進步些，但對於音樂不能說有賞鑒的修養；王令言雖是樂人，大概也不是十分懂透音樂的；那麼，他們兩位在音樂賞鑒上之有偏愛，是不足怪的。歷史上有數的有名的，天才絕頂的，偉大的音樂專家萬寶常先生，也免不了在音樂賞鑒上有所偏愛啊——

隋書載：『萬寶常……被配爲樂戶，因而妙達鍾律，編工八音，造玉磬以獻於齊。又嘗與人方食，論及聲調，時無樂器，寶常乃取前食器及雜物以箸扣之，品其高下，宮商畢備，諧於絲竹，大爲時人所賞。然歷周洎隋，俱不得調。』這是寶常研究音樂的前期。『開皇初，沛國公鄭譯等定樂，初爲黃鍾調。寶常雖爲伶人，譯等每召與議，然言多不用。……寶常奉詔，遂造諸樂器，其聲率下鄭譯調二律。並撰樂譜六十四卷，具論八音旋相爲宮之法，改絃移柱之變，爲八十四調，一百四十四律，變化終於一千八百聲。時人以周禮有旋宮之義，

自漢魏以來，知音者皆不能通，見寶常特創其事，皆哂之；至是試令爲之，應手成曲，無所凝滯，見者莫不嗟異。於是損益樂器，不可勝紀。『這是寶常研究音樂的後期。』開皇之世，有鄭譯，何妥，盧賁，蘇夔，蕭吉，並討論墳集，撰著樂書，皆爲當時所用；至於天然識樂，不及寶常遠矣。安馬駒，曹妙達，王長通，鄭令樂等，能造曲爲一時之妙，又習鄭聲；而寶常所爲，皆歸於雅。此輩雖公議不附寶常，然皆心服謂以爲神！『我們讀了這段記載，就可以想像到寶常的偉大了！當初是鄭譯等奉詔定樂，後來怎麼是寶常奉詔定樂了呢？這中間有個原故：『開皇初，沛國公鄭譯等定樂……後譯樂成奏之，上召寶常問其可不，寶常曰：『此亡國之音，豈陛下之所宜聞？』上不悅。寶常因極言樂聲哀怨淫放，非雅正之音；請以水尺爲律，以調樂器。上從之。』音樂原不能限於一宮；凡能成調的音樂，祇有表現情緒的不同，沒有甚麼正雅之可言，更何興亡之足兆？一來寶常是樂戶人家，窮苦難受，要搶飯碗；二來他懷才未售，急於要及鋒而試；所以不能不駁倒鄭譯等。可見他對於音樂賞鑒上的偏愛，亦復是他的生活環境的命命。

好人與壞人的區別，是隨着倫理道德的變動而變動，沒有永古不變的定律的。同樣，音樂的正雅之分，興亡之兆，是隨着賞鑒者的生活狀態和志趣所決定的主觀見解的變動而變動，也沒有萬人相同的定價的。嚴正的賞鑒音樂的人，他雖以自我爲中心去賞鑒音樂，但他的自我是在大我中活動；換一句話說：他是以大多數人的生活狀態和志趣所決定的主觀見解去賞

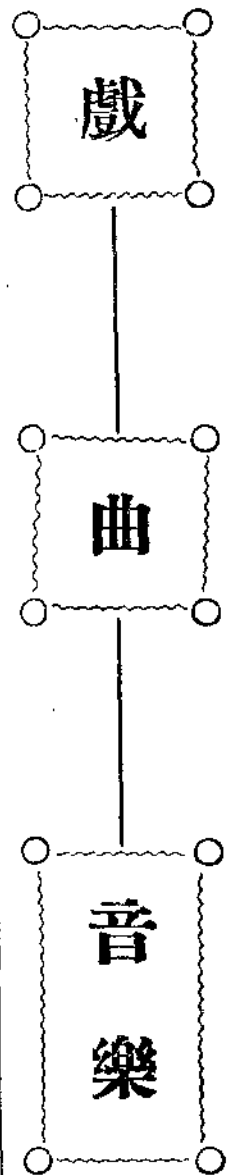
鑒音樂，因為他是確認個人要在社會裡面才能得到生命。這樣，正雅之分，興亡之兆，都不必談，都用不着談；音樂賞鑒上的偏變價值自然消除了。

音樂是為賞鑒而存在的。我們要求人人有賞鑒音樂的權利與義務，我們要求人人懂得音樂並且懂得賞鑒音樂。我們尤其要求建設音樂賞鑒上的社會主義來代替個人主義，這樣來消除音樂賞鑒上的偏愛價值。

一九三二，七，二七，畢稿於靈境，病中。

劇學要出音樂專號，杜穎陶兄要我寫點東西。我對於音樂，知道得有限，兼之在病中，心緒十分不寧；潦草寫成這篇，將來還想修正。結論大部是從我去年在北平新報上所發表的噶戲除談中抄來的，合併聲明。

守鶴附記



徐 凌 霄

咱們進了劇場，望著台上·眼巴巴，心懸懸，意融融，不自覺的，不言而喻的要求，是甚麼？

依我個人的意見——（只怕亦就是認識了戲劇的先生們公其意見）——第一要有好的戲情，可以使我們得到暗示，感到興趣，第二要有適當的方法，把戲的情節，意義，劇中人的風格，情緒，言語，行爲，表現出來，使我們了解，使我們愉快。

用甚麼方法都可以——用光，用景，用樂，用歌——只要是調協，完美，適當。所以話劇的「光」，「景」及一切的裝置，及演員的語言動作，演得好的，可以使我們了解，亦可以得到相當的愉快。

所以只是「相當的愉快」，不能有「充分的滿足。」者就是因為戲劇中關於情緒的表現的成分很多——表現情緒，尤其是悲劇，哀情，非用歌曲，音樂，不可。只憑自然的語言或哭笑，以表演內心的蘊蓄及委曲，是不够的。演悲劇的角色有時哭得真像肝腸破碎，但結果則給予觀衆以不堪之刺激。

這些地方可以看出樂劇之長處，音樂，歌曲，在戲劇藝術上是何等的重要！

不過，我們要知道「水能載舟，亦能覆舟」「樂能佐劇，亦能毀劇。」

即如中國的戲劇，向來以音樂，及歌曲爲台上藝術之要素，但是我們要知道，在戲劇的立場說：音樂，歌曲，只不過是戲劇的藝術，不是戲劇的本體。如同鹽，糖只是調味的作料而不是菜。

音律研究的愈精，伶工的歌曲愈美，能够把戲場裏的觀衆的注意力完全吸引到，尋聲按拍上去，把研究戲劇的人們

的心思才能都偏墜到調絲品竹上去。這裡頭有個相因而至，勢難兩全，並不一定有心要毀劇，而劇已受摧殘了。尤其可怕的：這樣的摧殘，是由本身的隱患而起。不是外來的反對破壞，那是容易看見，容易知道的。外感易治，內癰難醫。害病的人不知道這個地方是病，而且還把這病當作一種有趣的事。你如不信，請看凡是唱曲的講腔板字調的，當他凝神壹志，十分推敲，有幾個肯分些精神，想想這段唱工詞句，在戲情上是怎麼一回事？

戲毀了，曲亦亡了。「皮之不存毛將安傅。」乃一定之理也。西方歌劇與話劇原來亦沒有嚴格的界限，只因「歌」足以害「劇」所以只好分家各竈，這不能算是十全之策，卻是「不得已而爲之」。

中國的戲劇若是弄得不好，恐怕亦要走到那兩條路上去。但是我們實在不希望步他們的後塵，而需要從「兩全」上努力。

然則有甚麼方法，可以兩全乎，我以為第一要義，是認清了各個的立場。

(一)在「戲」的立場上。「曲」和「樂」都是客體，都是作料，不必照西式戲劇那樣把歌曲，音樂，一齊「趕門在外」，但是「歌曲」「音樂」一切的束縛，必須極力擺脫。崑腔因爲太嚴太細，以致弄成絕物，成了少數憑弔歎賞的古董。即皮黃亦還有些無味的桎梏，必須大大的解放，只求其合於戲情，唱出戲味。甚麼腔板，派別都不成問題。我敢說「有合於戲情戲味而不美聽者」，若其不然，就是把名伶摹仿得絲絲入扣，把腔板扣得緊緊不解，亦是一座徒具形骸的骷髏。

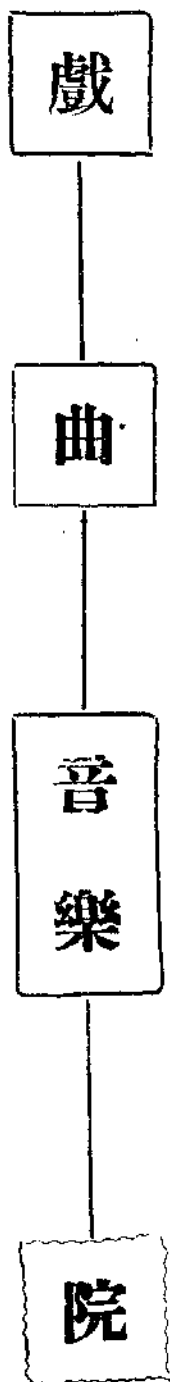
(二)在「曲」的立場上，却是要求精求備的。所以戲劇的大範圍裏，不妨畫一小小範圍。——(歌劇)——但歌劇亦以戲劇爲主體。不過歌曲音樂是精細周到些。所以說小小範圍者，此等劇，編製推敲都很費事，就是觀衆方面，也不能讓他們一個一個全部在樂章曲律畢了業再進劇場，所以這樣歌劇無論如何總是少數的，貴族的。崑腔便是一例，何況

新歌劇的歌曲變比崑腔精密十倍？！

(三)在「音樂」的立場上。戲曲，只是音樂的功用的一部分。音樂的領域亦很大，古者「吉」，「凶」，「軍」，「賓」，「嘉」，有禮就有樂。今者國歌，校歌，及一切的樂組，一切的唱歌也不一定全在戲劇。戲劇的歌曲在音樂的立場上，亦是附屬的。

這三樣立場，分別清楚，然後研究，批評，才有正確的根據。才不至於紊亂，才不致於各在「死胡同」亂轉轉。才不至於發生「誰是內行」，「誰是外行」那些亂嘈嘈的論調。

我以為「戲曲音樂院」是這樣讀的，

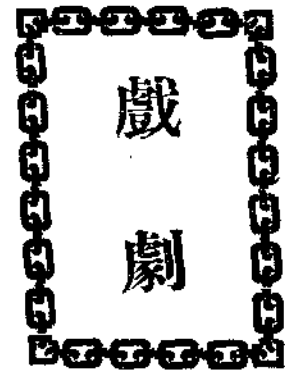


二十一年七月一日

中華書局

出版

(論) (著)



(話)
(劇)
↑

宋春舫論劇
宋春舫一冊 一元二角
徐公美演劇術
徐公美一冊 二角半

劇學月刊 戲·曲·音樂·

人 的 生 活	國語羅馬字最後五分鐘	威廉退爾	莎翁傑作集哈孟雷特	第一種	妹	琪瑰康陶	青春	羅密歐與朱麗葉	日本現代劇選	現代戲孤獨之魂	沙樂美	現代戲聖女的反面	咖啡店之一夜	現代戲武者小路實篤戲曲集	詩人柏蘭若	金絲籠
李崇武	趙元任	馬君武	田漢	田漢	周白棣	張聞天	張聞天	田漢	田漢	崔萬秋	田漢	蕭石君	田漢	崔萬秋	李萬居	陳楚淮
一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊	一冊
四角	七角	三角	五角	五角	四角	五角	三角半	六角	三角半	五角	六角	三角	六角	七角	六角	七角

新 樂 譜 概 要

Tous droits de reproduction, de traduction, réservés pour tous pays

Copyright 1909 by J. HAUTSTONT

著 述 者	比 國	歐 思 同
譯 輯 者	中 國	李 煜 瀛

目 錄

導言

新樂譜概要

總釋

第一章音之高低

第二章音之長短

第三章音之輕重

附錄

注言

雜式

中西對照表

Ou peuple chinois, peuple pacifique
et artiste par excellence, je dédie
cette œuvre, résultat de l'étude
scientifique et historique de
l'écriture musicale.

Par son caractère universel,
cette nouvelle écriture permettra
à nos frères de la Chine de nous
faire connaître leurs chants en
toute fidélité, de faire renaître
l'art musical comme aux
temps des sages où les philo-
sophes chinois unissaient toujours
l'amour de la beauté à celui
de la vérité et de la bonté.

Grâce au règne prochain
de la science et de l'art, nous
espérons voir bientôt renaître
cette époque vraiment humaine
et avoir la joie suprême de
vivre en communion de
pensée et de sentiment avec
nos bien aimés frères de la
Chine et de l'univers entier.

Kerfany II-1908

Jean Hautbois

歐思同自書序文

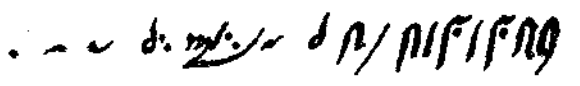
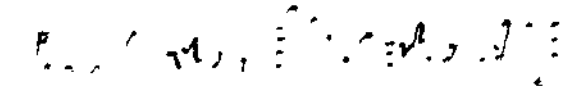
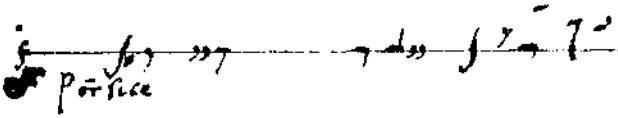
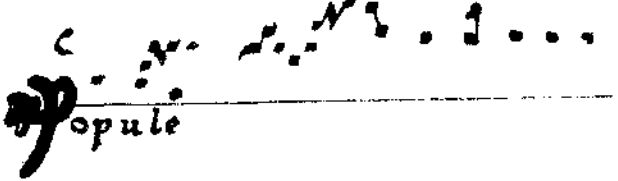
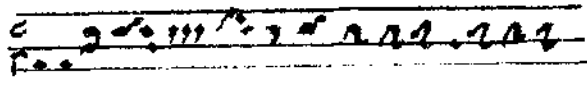
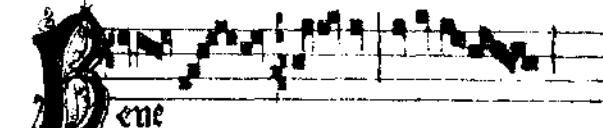
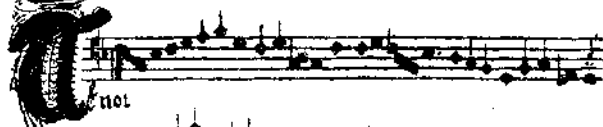
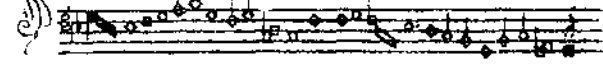
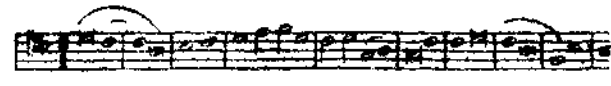

支那之人民，素尚雍和及雅樂，故吾願以新樂譜獻之。新樂譜者，據科學精密之理數，盡歷史沿革之源流，斟酌盡善而成；故能通萬方之殊音，爲各國所適用；此卽區區一特殊改良之點也。殊足以助今日好學進取之支那，藉是可返酬我輩以彼土流行之名曲。支那之賢哲，固視美術與道義並重，則全世界不久必能共以科學與美術，組織一大同之盛世，予亦可望與四海兄弟，共享幸樂其間也，一千九百八年六月歐思同

李煜瀛譯文

時代	種類	記音的字母
中國古代	音階	黃鐘, 大呂, 太簇, 夾鐘, 姑洗, 仲呂, 蕤賓, 林鐘, 夷則, 南呂, 無射, 應鐘,
希臘古代	聲樂	K I H Z Γ Ψ Φ Τ Σ Π Ο Μ
唐朝	器樂	合 士 乙 上 尺 工 凡
羅馬六世紀	音階	β ρ ˘ η β ρ ˘
宋朝	器樂	合, 下四, 四, 下乙, 乙, 上, 勾, 尺, 下工, 工, 下凡, 凡,
西洋八世紀以後	音階	A B C D E F G
明朝	器樂	合, 背四, 四, 背一, 一, 上, 勾, 小尺, 啞工, 小工, 啞凡, 小凡,
清至今	音階	上, 尺, 工, 凡, 六, 五, 一,

樂譜進化歷史一覽表

(文字樂譜未列入)

- | | | |
|------------------------------|--|---------|
| (一) 點逗樂譜 |  | 八世紀 |
| (二) 同上 |  | 九世紀 |
| (三) 同上 |  | 九世紀 |
| (四) 同上加一紅線 |  | 十至十一世紀 |
| (五) 同上加紅黃兩線 |  | 十一世紀 |
| (六) 同上加黑紅黃四線 |  | 十一世紀 |
| (七) 方點樂譜 |  | 十二至十三世紀 |
| (八) 紅黑二色譜 |  | 十四至十五世紀 |
| (九) 白黑二色譜 |  | 十五至十七世紀 |
| (十) 量音樂譜 |  | 十七世紀 |
| (十一) 參音樂譜 <small>即舊譜</small> |  | 十八至二十世紀 |
| (十二) 新樂譜 |  | 二十世紀 |

導 言

李煜瀛

『佛爾巴克』于其所著學書中，曾曰：『較爲簡明之真理，永爲吾人所藉以求新知者也。』

『柏世』于其所著古代文字沿革史中云：『吾人促文明之進步，當與文字以愈賅愈簡之體格。』

『樂沙特』大辭典，釋樂譜之誼云：『欲爲美善之樂譜，必使其中標記，隨音爲用，而無乘代之混淆，數簡而適用，明確以盡意。』

譯者案，以上數語，足表新樂譜之應時發生，爲善用所長。

自千九百七年新樂譜(一)既出現，頗爲衆所歡迎，徵世人之公言。以評新舊二法之得失，則是非昭然，新樂譜之必代舊樂譜，無可疑矣。(二)舊法之參音樂譜，(三)雖已經歷代之更化而成，然迄于今日，人類之智識愈進，則舊譜之闕失又見。舊譜在今日之不能不趨于改良，猶夫他樂譜在昔日之不能不以參音譜改良之也。

樂譜椎輪大輅，則爲『文字樂譜』文字樂譜者，以字標音，其法盛行于八世紀以前。

迄于八世紀，遂改良爲『點逗樂譜』以點逗標音，列之于

曲文之上。下逮十一世紀，皆用此譜，惟逐漸有人于點逗下，增益單綫或複綫等耳。

至十一世紀之末，而所謂『方點樂譜』者出。以方點標音，列于四五綫之間。

同時更有『比例樂譜』者。以方之形，定音之長短；此定音長短之權輿也。

『紅黑二色比例樂譜』，發生于十四世紀。

其後趨于簡約，復有『白黑二色比例樂譜』，則出于十五世紀。承用而至于十七世紀。

更有『量音樂譜』則以短綫爲計音之準則。行于十七世紀中。

于是迄于十八世紀之初，始有今日之『參音樂譜』。參音樂譜之初興，猶以斜方點，列五綫之間，爲標音之法。改爲今日之卵形點，則又遲之而至於十七世紀之末：蓋去今僅及百年也。

卽此樂譜變遷之略史，並參觀樂譜進化表，而益信學術之改良，乃由于人類進化之自然；豈獨音樂界之當有新樂譜，爲無可疑之事實哉？

新樂譜僅以簡單橢圓形之音符，列于識音表三綫之間，其爲術約而簡，其爲用贖而賅，既足以便初學之入門，復足以盡

專家之妙用；故即中材之人可不必過費腦力，一小時之間，能通其大旨，三數日之內，可盡其讀法。然非苟簡而已，其足以條理至繁之音變，容涵精微之樂數者；能力較舊譜爲倍。此新樂譜之所以能奪席而興也。

新樂譜所省腦力之處，則去半音升降（♯），及音名位置（♯）兩種之標號，最爲其主要。如此，可無須研求舊譜相沿之繁例，收甚寡之效，至耗甚多之力。新樂譜有十二音（♯），而無所謂半音之升降，亦不待定音而後知。且其排列整齊，隨音之起伏，爲十二音符之位置，較若畫一；使學者藉此準則，易識諸音之升降，而絕無炫亂。故新樂譜不啻繪音之形影示人也。輟音符亦準音符而改良（♯）。使輟音之久暫，適如符號之所表明。而毫無差違。則舊輟音符之易生混亂，其弊革矣。音度長短之計音號（♯）新樂譜僅僅有八，而舊譜則有數十，且皆爲畸零之分數。兩者難易之分別，不可以道里計也。

總之，今日樂譜與文字之進化，已達同等之程度。于今之最新合音文字，有如萬國新語者，但隨字母而直讀，更不立許多之規則。是此等文字之字母；即所以代表語言之音，使目可得而察見。故最新合音之文字，無異爲語音作毫髮不爽之圖畫。今以樂音定爲十二，不必如舊譜之僅定七音，而多其無謂之變化，則規則整然而能簡；以此爲音樂之圖畫，庶亦可云不復

有毫髮之或爽。

新樂譜之所長，乃本于科學之實驗，而出于物理之自然。故能貫通一切，而可無執滯之界限。則僅僅取其精簡之法，藉免舊樂譜之紛繁，猶未盡其美善也。新樂譜蓋能于歷代已往之遐思，異國難通之殊音，皆足以自由協合，隨意譜奏，視舊樂譜雖有紛繁之條例，却拘泥成式，而無可變通，而優劣殊相懸也。故東方諸國，研究西樂，尤以得此新樂譜，為最良之利器。

若深知舊譜習讀與習寫之難，自能快意于新樂譜可獲節省學力之大益。然新樂譜最為精要之點，猶不在此。今夫文字之為用，不獨為記述之小技。實於性情上，思考上，觀念上，均有極大之影響。而影響之所受，則有二端：一對讀文字而言；文字正當，則性情等亦受其正當之習慣，而日進于改良。一對作文字而言，若文字正當，則其所達之情思亦精確。樂譜即樂之文字，故其影響於人之智德，與文字同理。然則新樂譜最為精要之點，無他，即正當也。

舊樂譜標記繁多，外象雖紛錯，而內容實簡陋。竭半音升降等標號之能力，而僅畫於大律小律兩部分，各變為尖平等之十有二調而止(五)。故使讀者困頓於迷塗，而終不能窺樂術之宏。夫讀樂而無良樂譜，欲求盡樂之情，實憂憂乎其為難。樂

情有不盡，即律與調各失其豐富與自如；則其樂之未臻於美善，可想也。

賴司聽之機關，與吾人之性情，隨時改良；則美術之智慧，亦隨之進化不已。最自如最豐富最精當之治樂法術者，即藉以盡樂之情也。每經一番進化，必有一番新理新法應之。是以當樂術進化之期，亦必有新樂理新樂法，所謂最自如最豐富最精當者應之。此乘因之公例，萬象之通義也。

新樂譜概要



總 釋

新樂譜者，舉舊樂譜中所有代表樂音『高低』，『長短』，『輕重』，一切點綫之標記，皆使之簡當畫一，以省填譜者奏樂者之腦力與目力；乃科學時代，在美術上，一進化改良之製作也。

其一切新改定之標記，總列于下表，後再析為三章，一一分論之。

新樂譜中所用之標記總表	音之高低之標記	音之長短之標記	音之輕重之標記
	識音表	音符 增減號	輕重之級度
	十二音之位置	音符 ○ ○ 增 · 變音符 ~ ~ 減	展號與縮號 高 弱 多 高 弱 弱 中 延 弱 延 弱 弱
	八等音階之記號	計音號	展強 縮弱

第一章 音之高低

高低之說明

綜樂中一切之音，(現假定有九十六音)由低而高，逐次而進，名之曰：『音階』。

音階分爲八等：每等中有音十二；音節調均，次第井然(+)。

十二音名

音有十二，由低而高，代表之以十二字，名之曰：『音名』

Do Dé Ré Mé Mi Fa Fo Sol Sa La Li Si
 (豆) (帶) (瑞) (媚) (米) (發) (孚) (騷) (薩) (拉) (里) (西)

八等全音階

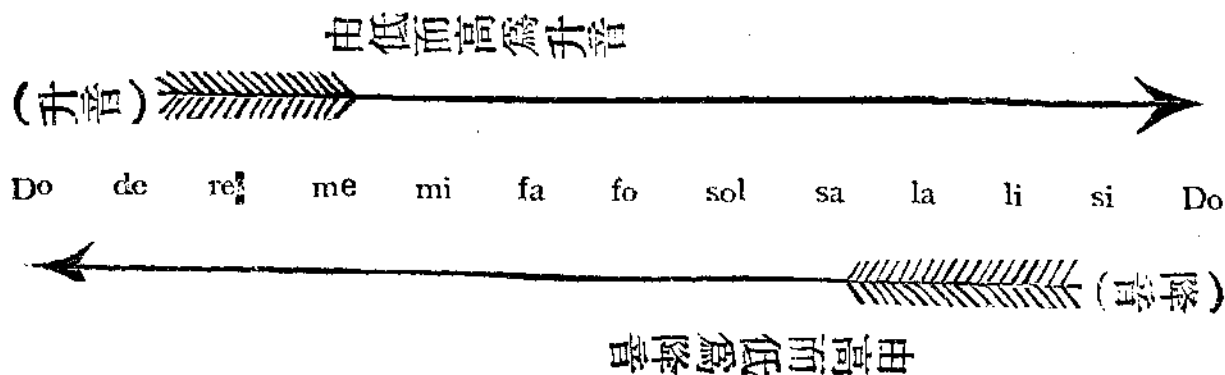
等次愈進，其音愈高，于音名之旁，加以等次之數，即以

定音高低 • 如do dé ré mé …爲第一等，其音最低；如 do⁸dé⁸ré⁸gmé⁸ …爲第八等，其音最高 •

八等.....	Do ⁸ dé ⁸ ré ⁸ mé ⁸ mi ⁸ fa ⁸ fo ⁸ sol ⁸ sa ⁸ la ⁸ li ⁸ si ⁸	} 最高音
七等.....	Do ⁷ dé ⁷ ré ⁷ mé ⁷ mi ⁷ fa ⁷ fo ⁷ sol ⁷ sa ⁷ la ⁷ li ⁷ si ⁷	
六等.....	Do ⁶ dé ⁶ ré ⁶ mé ⁶ mi ⁶ fa ⁶ fo ⁶ sol ⁶ sa ⁶ la ⁶ li ⁶ si ⁶	} 高 音
(中等) 五等.....	Do ⁵ dé ⁵ ré ⁵ mé ⁵ mi ⁵ fa ⁵ fo ⁵ sol ⁵ sa ⁵ la ⁵ li ⁵ si ⁵	
四等.....	Do ⁴ dé ⁴ ré ⁴ mé ⁴ mi ⁴ fa ⁴ fo ⁴ sol ⁴ sa ⁴ la ⁴ li ⁴ si ⁴	} 中 音
三等.....	Do ³ dé ³ ré ³ mé ³ mi ³ fa ³ fo ³ sol ³ sa ³ la ³ li ³ si ³	
二等.....	Do ² dé ² ré ² mé ² mi ² fa ² fo ² sol ² sa ² la ² li ² si ²	} 最低音
一等.....	Do ¹ dé ¹ ré ¹ mé ¹ mi ¹ fa ¹ fo ¹ sol ¹ sa ¹ la ¹ li ¹ si ¹	

(案)最低之音如do，爲發于一秒鐘時之三二。三之激動力(±)所成。最高之音如do⁶，爲發于一秒鐘時之八二六八。八之激動力所成。由低而趨于高，由甲等而進于乙等，乙等之激動力倍于甲等。(餘類推：如do爲三二。三，do²則爲六四。六之激動力等。)因此倍數，至爲整齊，故此等之音，與彼等之音，能調和從節。

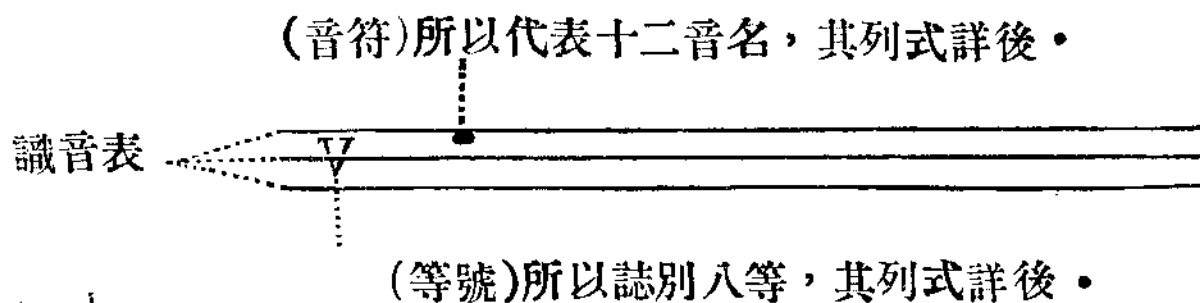
升降音



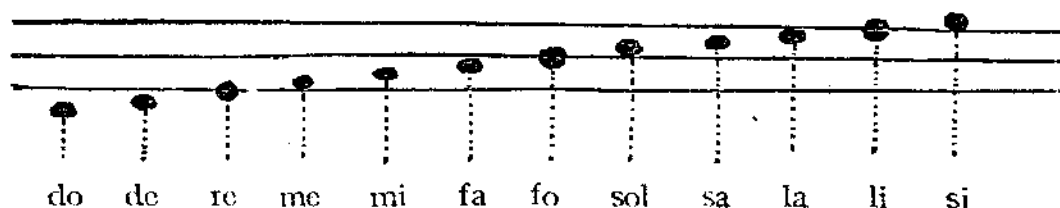
高低之標號

識音表

識音表成之以三平綫，自下而上，以計其次。兩綫之中間為間隔。即以綫與間隔之地位，列入代表音名之音符等，使之表顯樂音之高低者也。



十二音符之列式



十二音符列式之四大類

	離立于間隔之中，兩面不著綫者。
	在間隔中，上端與綫相依結者。
	騎立于綫上者。
	在間隔中，下端與綫相依結者。

音符并列降列疊列式

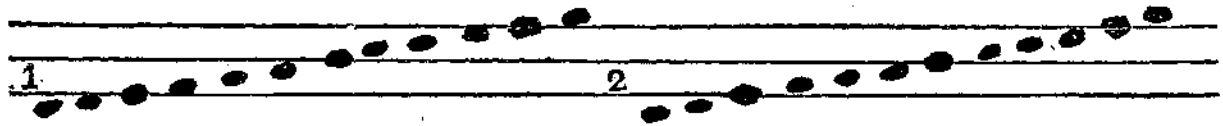
	(升音散列式) 由下而上，每符自爲一擊彈。
	(降音散列式) 由上而下，亦每符自爲一擊彈。
	(升音降音疊列式) 各符疊列于垂直之一條上，合所疊諸符同時擊彈。

等號之列式

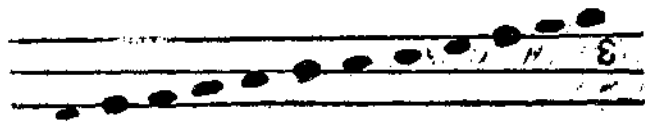
舉全音階九十有六，區爲八等，代表之以 1 2 3 4 V 6 7 8 之數目字，名之曰：『等號』。其列于識音表中，普通之式如下：

--	--	--	--	--	--	--	--

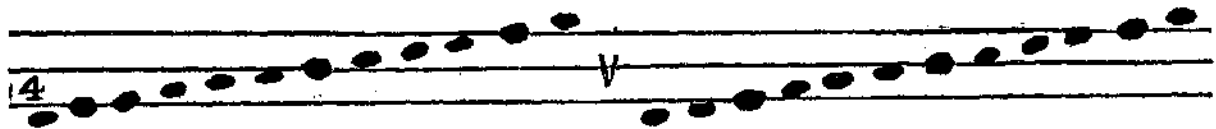
(最低音)



(低音)

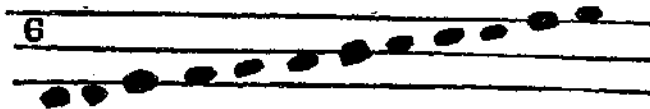


(中音)

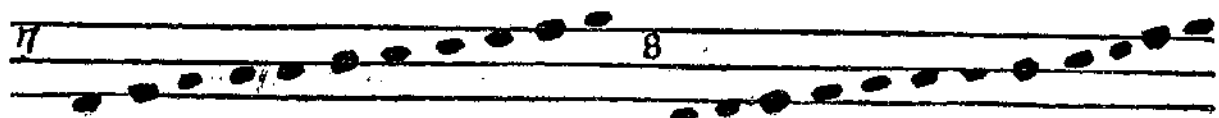


第五等之『等號』特用羅馬數字，以爲別異者，因此音區，尤居各類之中；故樂家皆以第五等第十音之 La^5 ，爲定音之標準，常書爲 La^5 其音爲八七〇〇之激動力，發于一秒鐘時之所成。(參觀注言)準

(高音)



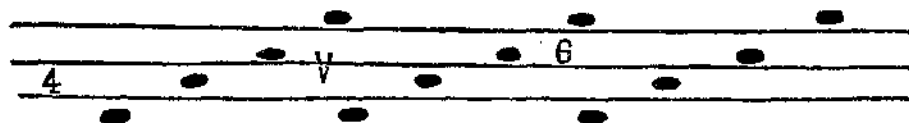
(最高音)



(按)等號惟 v 騎列綫中，不得變易外；其餘可不依普通之列式，將 1 2 3 4，列于第一間隔之中；將 6 7 8，列于第二間隔之中。

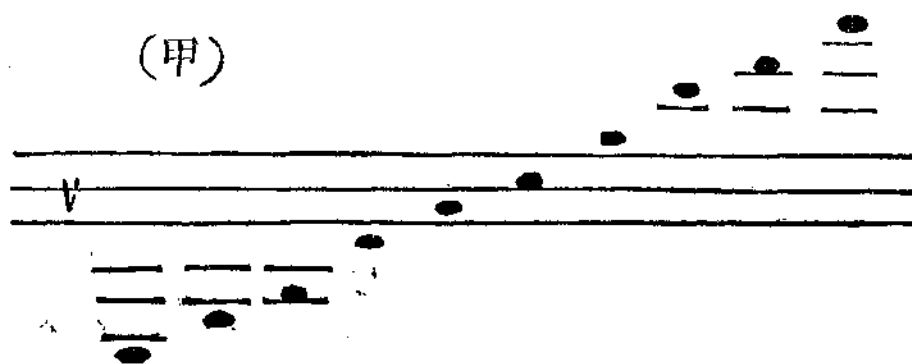
簡單識音表與複雜識音表

(簡單識音表)



在三綫之本表內，改易等號，以盡高低升降之能事。

(複雜識音表)



于本表外，上下附加短綫，藉以容納高低之升降。



于本表外，上下附加長綫，其作用同前。

(丙)



于本表外，上下連結他表，其作用亦同前。

(案)單複諸表，寫式雖異，而理法皆同。音符等號之列式，仍依常法爲順序，卽如甲與乙之附加短綫與長綫，不過爲寫法之各從其便，無他義也。

第二章 音之長短

音符與輟音符之主要

- | | | | |
|-----|-----|-----------------|----------------|
| (音) | 黑 ● | 其『價值』爲一，是爲本位。 | ● = 1 |
| 符) | 白 ○ | 其『價值』四倍于本位之 | ○ = 4 或 = ●●●● |
| (輟) | 黑 ~ | | |
| 音符) | 白 ~ | 其『價值』與音符相同，餘放此。 | |

音符與輟音符之減號

♩, ♪, ♫, 用之于樂章者也。

音符與輟音符之增號

(音符)

黑 其『價值』照原符加半

白

(輟音符)

黑

白

Detailed description: The diagram illustrates musical notation with augmented notes. On the left, it shows a vertical list of note values: a dotted quarter note (black), a quarter note (white), a dotted half note (black), and a half note (white). To the right, it shows augmented versions of these notes, with a dot on the right side. Below this, it shows augmented eighth notes and sixteenth notes. On the far right, there are two columns of notation. The first column shows a quarter note with a dot, followed by a quarter note with a flag, and a dotted quarter note with a flag. The second column shows a quarter note with a dot, followed by a quarter note with a flag, and a dotted quarter note with a flag. Below these are two columns of notation showing augmented eighth notes and sixteenth notes. The first column shows a dotted eighth note with a flag, followed by a sixteenth note with a flag, and a dotted quarter note with a flag. The second column shows a dotted eighth note with a flag, followed by a sixteenth note with a flag, and a dotted quarter note with a flag.

(案)添附符旁之圓點，名曰『增號』，永在右邊，如或

音符與輟音符一覽表

(在音中以二數分配者)	(名義)	(音符)	(輟音符)	(價值)
	四倍符	♩	♩	4
	倍符	♩	♩	2
	本位符	♩	♩	1
	半符	♩	♩	$\frac{1}{2}$
	四分符	♩	♩	$\frac{1}{4}$
	八分符	♩	♩	$\frac{1}{8}$

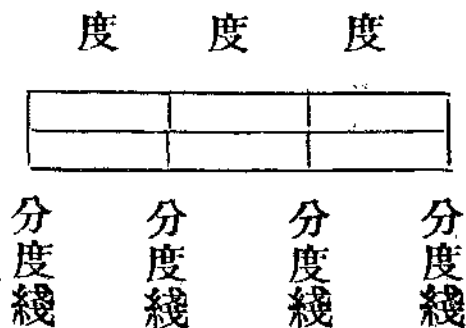
(在音度中以三數分配者)	(名義)	(音符)	(輟音符)	(價值)
	加半四倍符	○	○.	6
	加半倍符	9.	9.	3
	加半本位符	●.	∪.	$\frac{3}{2}$
	加半半符	┆	┆.	$\frac{3}{4}$
	加半四分符	┆	┆.	$\frac{3}{8}$

(案)如全音度爲●，則析之爲二┆┆，或四┆┆┆┆。若全音度爲●，則析之爲三┆┆┆，或六┆┆┆┆┆┆。故曰以二數或三數分配也。參觀音度節，當更瞭如。

音度

(甲分度綫)

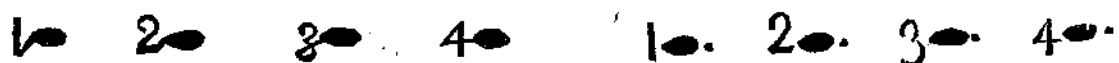
於識音表之三橫綫上，勻界之以縱綫，是爲『分度綫』。



(乙計音號)

每音度中，含音若干，則以數目字連結音符之本位●，或音符之加半本位●，成爲標號以顯其數，是爲『計音號』

(以二數分配之計音號) (以三數分配之計音號)



(案)計音號常列於全章之首；或有奏至半闕，音度忽改，列于中間者，則標於任一分度綫之端，以示此以上之音度，皆從章首之計音號，此以下之音度，則從新改之計音號也。

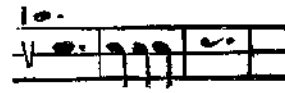
(丙分度及計音各標號之寫式)

(以二數分配之寫式)

一位 本度	
二位 本度	
三位 本度	
四位 本度	

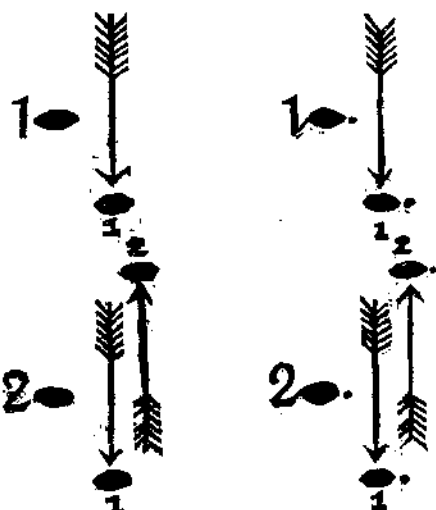
(以三數分配之寫式)

一本位
加半度
二本位
加半度
三本位
加半度
四本位
加半度



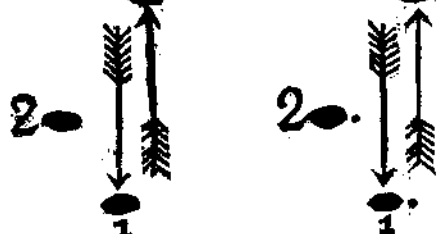
(1 或 1 號之音度)

每度一揮，皆下指。其式如右：



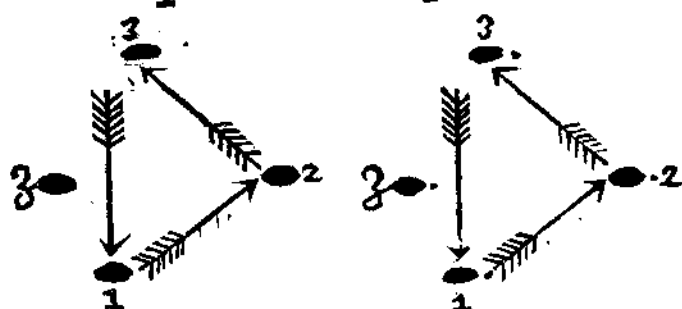
(2 或 2 號之音度)

每度二揮，第一揮下指，第二揮上指。其式如右：



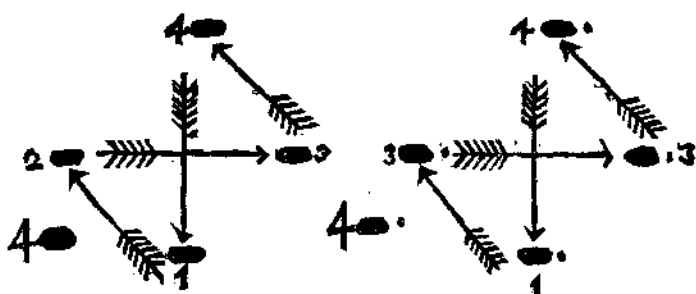
(3 或 3 號之音度)

每度三揮，第一揮下指，第二揮右指，第三揮上指。其式如右：



(4 或 4 號之音度)

每度四揮，第一揮下指，第二揮左指，第三揮右指，第四揮上指。其式如右：

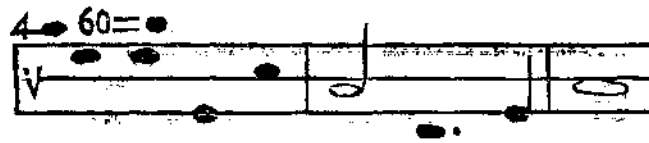


每音度中之第一揮，其音較強，如此，便使每度之音節，劃然分明。 (舊法有如四揮之度，每用一強二弱三強四弱，更迭而相間，殊嫌俗陋，久為雅樂家所核。)

量揮表

音之緩急，視乎揮之遲速；揮之遲速，即依『量揮表』尺錘擺動之遲速。量揮表者，成之以附加重錘之尺，分爲若干度，繫之於特別之架器而擺動。擺動之遲速，由重錘在尺上之度數而變易。

假如重錘在六十度，則錘之擺動於每分鐘者六十次，（三十往三十來）即每秒鐘時爲一動。一動爲一揮，如此，在六十度中一揮延長之時間，即一秒鐘也。其寫式如下：

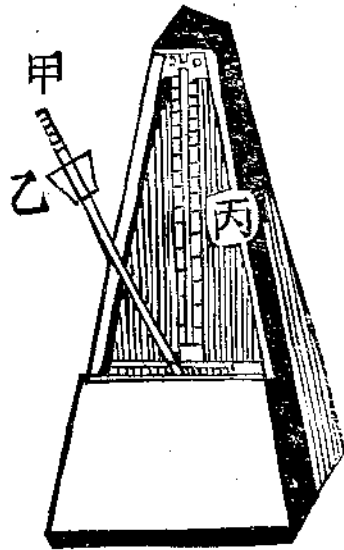


假如重錘在百二十度，則錘之擺動於每分鐘者百二十次，即每半秒鐘爲一動，而一揮延長之時間，即半秒鐘也。餘可類推。

量揮表自四十度以迄二百度，共分三十有八級，即由第一級每分鐘時四十動，至第三十八級每分鐘時二百動，由遲而速，而更速，相樂之宜緩宜急，而變其揮之或遲或速。

(量揮表遲速三十八級之順序)

40	42	44	46	48	50	52
54	56	58	60	63	66	69
72	76	80	84	88	92	96
100	104	108	112	116	120	
126	132	138	144	152	160	
168	175	184	192	200		



(量揮表之雛形)

(甲)尺

(乙)錘○表之度數，或繪尺上，
或繪(丙)處。

(丁)內藏機簧法條，使尺錘擺
動。

第三章 音之輕重

輕重級度之標號

彈 琴 之 甲 彈 甲	β代表.....	極輕音	幾至於不聞
	β代表.....	更輕音	
	β代表.....	輕音	

.....兩者為輕重之主要標記

由 中 而 重 而 至 極 重	\checkmark代表.....	中音	不輕不重音出自然
	♩代表.....	重音	
	♩代表.....	更重音	
	♩代表.....	極重者	盡器音之所能

此七度之音，當隨喉音或樂器之不同，自爲比例，而無指定之簡規。

級度標號之寫式



每一標號之權限，至他標號而止。如上圖，由 f 至 p 爲輕音，由 f 以降爲中音，餘類推。

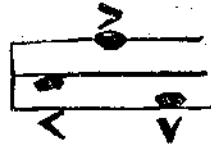
亦有兩標號並列一處者，如 pp ，則標明前半爲輕音，後半爲重音；或 f^p ，則標明前半爲重音，後半爲輕音。餘類推。

輕重展縮之標號

聲音之道，微乎其微。既已由輕而至極輕，由中而重，而至極重，分爲七度矣；而於每度之音，又可展之而使強，縮之而使弱；惟其展縮之界限，不能溢乎本度之外；如 p 之輕音，展之而強，不能強至中音，縮之而弱，不能弱至更輕音也。

- (甲) \langle 代表在每度中由弱展強
- (乙) \rangle 代表在每度中由強縮弱
- (丙) $\langle \dots \rangle$ 代表逐漸展強又逐漸縮弱
- (丁) $\rangle \dots \langle$ 代表逐漸縮弱又逐漸展強

單符展縮標號之寫式



雙增號

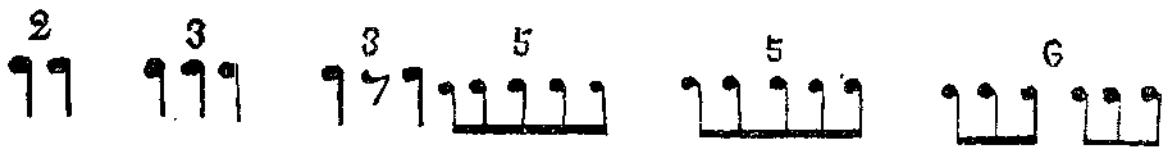
如音符 $q\cdot$ ，其價值等於三個本位 \bullet ；設再附加一點，成 $q\cdot\cdot$ ，則更增半價，其價值乃等於四個本位 \bullet ，又半。

$$q\cdot\cdot = q\cdot\bullet \text{ 或 } q\cdot\cdot = \bullet + \bullet + \bullet + \frac{1}{2}\bullet$$

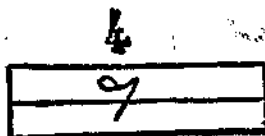
$$q\cdot\cdot = q\cdot\cdot\cdot \text{ 或 } q\cdot\cdot = \bullet + \bullet + \bullet = 3\bullet$$

符上之標數

(甲)一個數目字，附注於數音符，或數輟音符之上，有如下式者：2 即標明不問原揮之長短，此兩符當作於一揮之中。6 即標明六符作於一揮之中也。餘類推。



(乙)一個數目字附注於一個輟音符之上，有如下式者：4 即言四倍之也。—01即等於四01。餘類推。

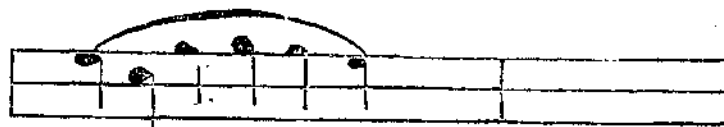


聯音綫

(甲)一條彎綫所聯結之符，爲同音階，如下式者，即標明此數符之一個音，連續奏下無間斷也。



(乙)一條彎綫所聯結之符，爲不同音階，如下式者，即標明此數符之數個音，當緊相銜接，連續奏下，無間斷也。



分符標號

(甲)附加一點於音符之上，或下，即標明當剖此音符爲兩半；半以留音符之功用，半以代輟音符。其式如下：



(乙)若易點而爲 1，則分之爲四；以一部分留爲音符之功用，以一部分代輟音符。其式如下。



自由延長標號

於音符或輟音符之上，加標號 \frown ，如下式者，按奏與休止，不必拘定本符，可隨意延長。

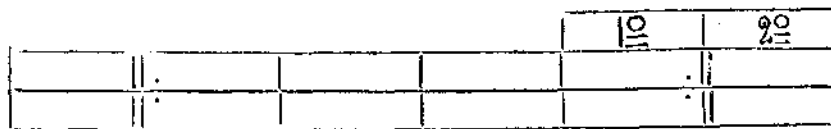


返奏標號

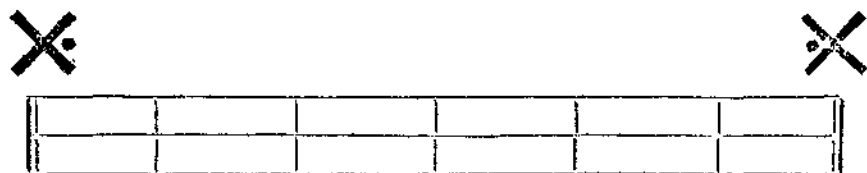
(甲)於分度綫之右作兩點，隔若干度，復於分度綫之左作兩點，有如下式者，即標明包於右與左各兩點範圍內之各度，應重奏一通。



(乙)如下式，於譜綫之上，更加方圍綫，其中填有數目字者：此標明第一次重奏，至1而止；第二次重奏，至2而止，於方圍綫1所侵占之部分，並缺去，不重奏於第二次也。

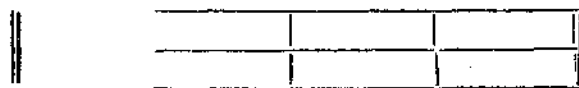


(丙)有用 \times 之標號，置於兩端者，亦標明包括其中之部分，應當重奏。此每施於完全之一章等，便覽者之愈醒目也。



分別篇章之縱綫

(甲)全篇之末作



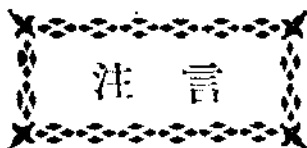
(乙)每章之末作



(丙)每句之末作



(丁)每讀之末作



(鑿新樂譜)新樂譜原名『自由樂譜』；因經新法之改良，治樂之拘泥一空，可自由通用於古今萬國之音樂，故以自由名焉

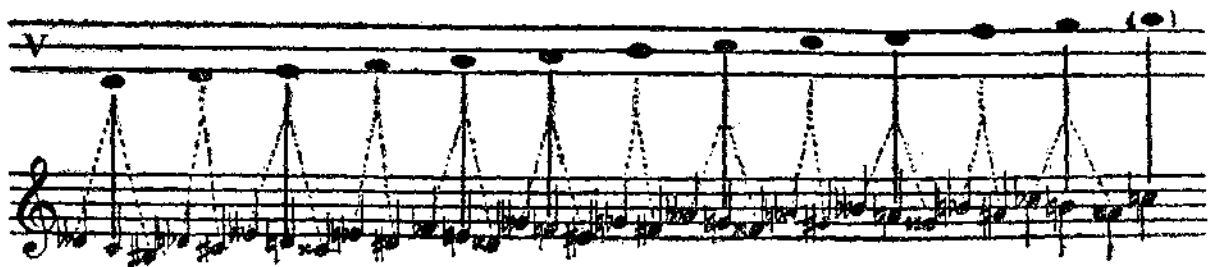
• ○創作新樂譜者，為歐思同氏。其一切理法，刻有專書，即名新樂譜。於一千九百七年，出現於歐洲圖書館，全歐音樂界大為歡迎。此『新樂譜課本』，即就其間擇要輯出者。

(鑿新舊樂譜之代興)音樂由舊時之簡單，而趨於最新之繁複，此與一切科學之事物，同一比例。故舊時樂章，所用之音甚少；而最新樂章則所用之音極多；皆出於進化之自然。舊樂中常用之音有七，名之曰『正音』即 do re mi fa sol la si。不常用之音有五，名之曰『半音』，半音介於正音之中，由正音

加井及 b 之升降號而成。○舊時樂章，用半音者無多，故不以雜加升降號爲繁重。迨及近世，所有最新繁複之樂章，半音實與正音並重，故升降號縱橫附加，其規則繁瑣，治樂者病之；舊時之參音樂譜，實有不能應用之勢，所以建議改革之者，其人已甚多。

新樂譜竟去舊樂譜之繁瑣，故一切音樂之原理，未少更易，而填寫之簡當劃一，遠勝於前。昔之通曉樂譜以年計者，今則以日月計矣；宜乎治樂者之無不歡迎也。

新樂譜徑定音名爲十二，不分正半，由此而升降號之繁瑣，盡行刪去。且十二音排列井然，各有定位，而舊譜定位之標號，亦歸無用。此皆新舊樂譜得失之大凡也。附錄兩表，比較之如下：



新譜 以十二有半標號代表十二音
舊譜 以五十五有半標號代表十二音

(三舊樂譜)最近之舊樂譜，所以謂爲參音樂譜者，因以正半兩種之音，參用之也。

(四半音升降號)舊譜之七正音 do re mi fa sol la si，有如在

do與 re 等之中間者，則爲半音。假如加♯于 do 爲 do[♯]，則曰 do 之升半音；或加♭于 re 爲 re[♭]，則又曰 re 之降半音；實則一音也。職是之故，半音皆有兩種同義異號之稱，在譜中妄爲糾紛，倍增其繁難。且音調亦由升降號而定；既隨其數之多寡改變，又隨音律之大小改變，此尤橫生困難也。附表如下，以見其繁瑣之一斑。

bé* = do[♯]或 réd, mè* = ré[♯]或 mib, fo* = fa[♯]或 solb, sa* = sol[♯]或 lab, li* = la[♯]或 sib.

do	dé*	ré	mé	mi	fa	fo	sol	sa	la	li	si
ré	mé*	mi	fa	fo	sol	sa	la	li	si	do	dé
mi	fa	fo	sol	sa	la	li	si	do	dé	ré	mé
fa	fo*	sol	sa	la	li	si	do	dé	ré	mé	mi
sol	sa*	la	li	si	do	dé	ré	mé	mi	fa	fo
la	li*	si	do	dé	ré	mé	mi	fa	fo	sol	sa
si	do	dé	ré	mé	mi	fa	fo	sol	sa	la	li
do	dé	ré	mé	mi	fa	fo	sol	sa	la	li	si

7 或 5b 2[♯] 3b 4[♯] 1b 6[♯]或 6b 1[♯] 4b 3[♯] 2b 5[♯]或 7b

(五音名位置號)音名位置之號有三種：指定某綫爲 sol 之位置； ♯ 指定某綫爲 fa 之位置； ♭ 指定某綫爲 do 之位置。sol 之位置惟一，定用最高音；fa 之位置有二，定用最低音；do 之位置有四，定用中音。

(六十二音)新樂譜用音名十二，其勝于舊樂譜者，因其有

兩大益：一可省去半音之升降號；二其位置無少變動，識之甚易。

(七音符與輟音符)

(一)釋義

代表樂音者為音符，代表樂音之停頓者為輟音符，

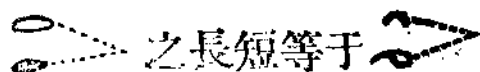
(二)形式

音	舊譜		輟	舊譜	
符	新譜		符	新譜	

(三)音符與輟音符代表音及輟音之長短

舊譜 ○ 為本位，○ 之價值為四；● 之價值為一。

新譜 ○ 為本位，○ 之價值為四；● 之價值為一。



以標號，計『音』及『輟音』之長短，雖新舊樂譜相同；惟舊譜以四為本位已不若新譜以一為本位，輟為精當。又舊譜輟音符，形皆臆造；其形體與價值無關，理既欠通，形復難記，以視新譜，以相等之長短，表同一之價值，形類似而可別，理顯明而易解，尤足以見舊譜之闕失也。

(八音度長短之計音號) 準手之揮動，以為音之長短。一揮則為一位之度；四揮則為四位之度。舊譜以○為本位；○等

于四，故音度長短之數，皆有畸零。如 $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}$ …，以至三四十之多；其參差難記，可想而見。新譜則以●爲本位；而以本位●，或加半本位●，與一揮相應；故如1等之計音號，僅僅有八，即一望而知每度含有一揮，或若干揮。

(九律與調) 音律所以達音樂之感情；古世爲律甚多，以適于喜怒哀樂之種種；降至近世，但存二律；曰『大律』與『小律』。

歐人習慣，以大律表歡愉勇壯等之感情；以小律表悲苦衰弱等之感情。然此二者之分別，不過挾一習慣之成見，非有可限之定理；故於他處，則有反而用之者；亦可以見其分別之未爲確當矣。

今之所以畫于此兩律，而不敢或有推廣者，實由舊譜繁難之所致。因限于兩律，已覺條例紛繁；若復參用他律，將變動益形亂。今新譜已盡去其半音升降等之支離，故可隨意擇用他律；如奏古樂可用古律；奏異方之樂，可徑用異方之律。從此古今萬國之感情，可自由發揮，無少阻碍矣。

附舊譜兩律所用之七音

(大律) 1 3 5 6 8 10 12 (5與6相依)

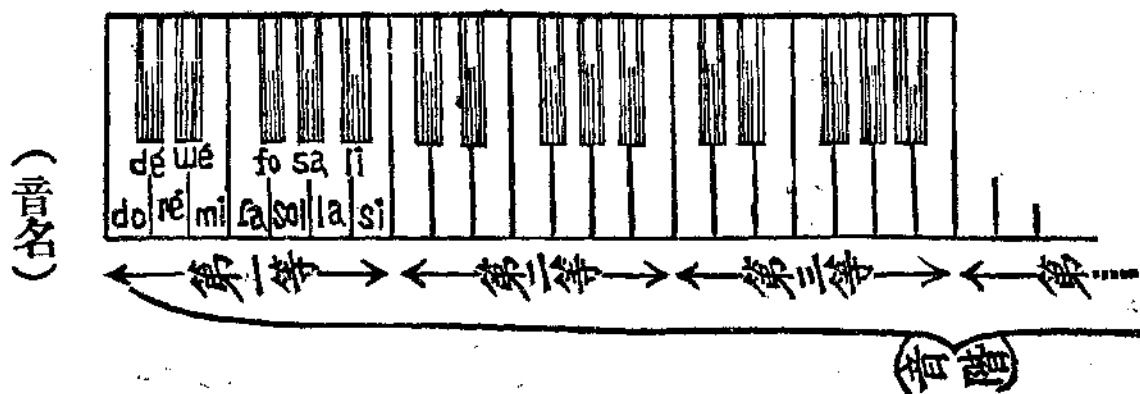
(小律) 1 3 4 6 8 10 12 (3與4相依)

(案)大律，即今中國學校唱歌等所習用者音小律，則改大

律 $mi(5), fa(6)$ 之相依・變而爲 $re(3), me(4)$; 舊譜用表哀苦等之感情，其亦有中國變律以應災變之意歟？蓋亦甚可笑之習慣也。

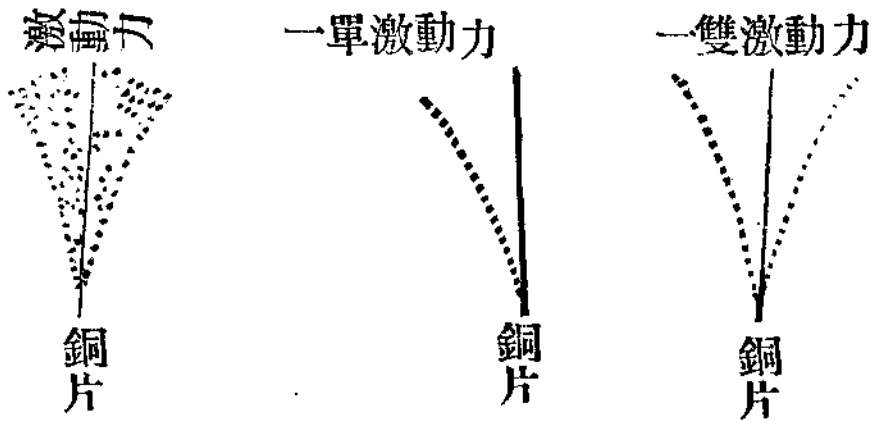
兩律皆用七音，終不足以盡樂音之繁變・故復參用半音，屢改易其七音之位置，而大律小律，各譜爲十二調・然此皆狃于正音半音之分別，故治樂者自取其紛繁・今則共知正音半音，實當並重，在聽官，或在樂器，皆不能證明二者之區別・所以十二音，遂漸爲科學的音樂家，認爲有同等之價值；既有同等之價值，便可自由分配，毫不必有大小律二十四調之規則；既無大小律二十四調之規則，自然半音升降之標號，應歸消滅；歐氏之新譜，爲不可少之改良制作矣，（此條之意，節譯一九零七年萬國音樂研究會第十二期月報之樂譜論・）

（舉音名與音階）合九十六音爲高低之音階；音階分爲八等，每等有十二音，定爲十二音名・今圖洋琴注釋之，使易于瞭然・

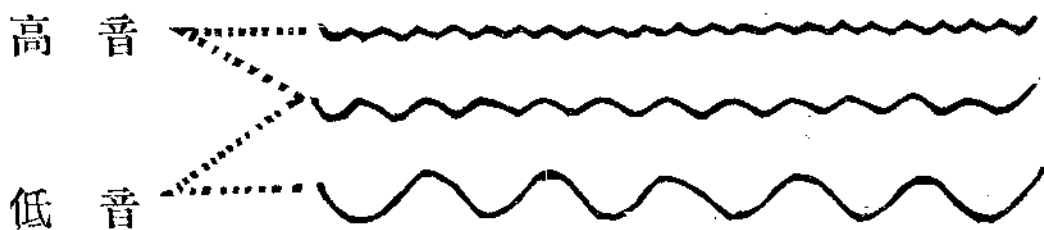


(鑿激動力)有物既被激動，必生一種往來之彈力，即所謂激動力也。或合一往一來，共為一激動力，此名雙激動力。或以一往與一來，各為一激動力，此名單激動力。本書所言之激動力，皆指單激動力也。

譬如一銅片，既被激動，則必作往來之彈動，形如下圖：



音皆來自激動力，故音即隨激動力數目之多寡而異。激動力愈少者，音愈低；愈多者，音愈高。其比例略如下圖：



實定樂中諸音之確數，亦始于歐氏。樂中九十六音，皆經歐氏審定精確。茲不及備錄，僅列第V等十二音激動之數目圖表，以見其凡

A											
317.2	348.0	580.6	616.1	661.7	690.6	721.3	775.0	821.1	870.0	921.7	976.3
	u ₂		m			fa		sa		li	
do	re	mi	fa	sol	la	si					

無論金石絲竹諸器，凡激動力之數目同者，則音必不異。所異者，乃音之聲耳。

以物理學研求音樂，實亦歐氏之一長。音樂與科學相關之諸理，歐氏已著有專書，當陸續譯出。

(鑿定音器)欲審音之高擺，須本于『標準點』，即第五等之第十音是也。此音既已準定，餘音可逐次推求。



上圖乃定音器之一種。用時以 A 端與物相倚，兩指握 B 處，音發于 C D 處之激動力，即第五等之第十音。



上二圖，亦爲兩種之定音器。皆以口吹之。(乙)則止能從管口發一音，卽^{la}是也。(丙)有轉輪如△，轉移其輪，可發七音或十二音。丙器最精，惟價稍昂貴；乙器則至廉。

中 西 對 照 表

新樂譜	Notation autonome.
參音樂譜	Notation diatonique.
量音樂譜	Notation mesurée.
比例樂譜	Notation proportionnelle.
方點樂譜	Notation carrée.
點逗樂譜	Notation neumatique.
文字樂譜	Notation alphabétique.
音名	Nom des notes.
音階	Série.
音符	Note.
輟音符	Silence.
正音	Ton.
升音	Série ascendante.
降音	Série descendante.

半音	Demi ton.
升半音	Dièze.
降半音	Bémol.
增號	Point d'augmentation.
減號	Trait de diminution.
雙增號	Double point.
分符號	Note détachée.
延長號	Point d'orgue.
輕重標號	Signes d'intensité.
識音表	Portée.
音度	Mesure.
分度綫	Parre de mesure.
間隔	Interligne.
展號	Augmentant l'intensité.
縮號	Diminuant l'intensité.
聯音綫	Liaison.
返奏號	Reprise.
分別篇章綫	Signes de ponctuation.
等號	Indice.
音名位置號	Clefs.

揮	Battre la mesure.
量揮表	Métronome.
計音號	Indication de mesure.
定音器	Diapason.
標準點	Le La normal.
大律	Mode majeur.
小律	Mode mineur.
調	Gamme.
尖調	Aiguë.
平調	Grave.
激動力	Vibration.
高低	Hauteur.
長短	Durée.
輕重	Intensité.

從記譜說到其他

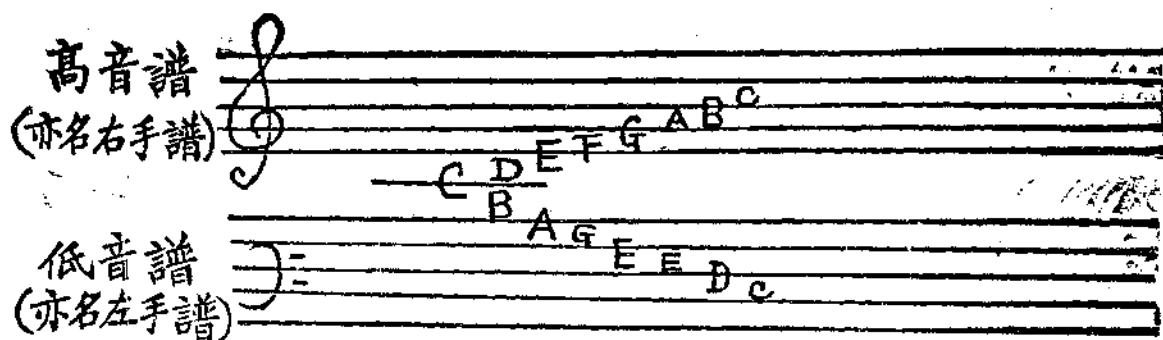
吳瑞燕

我國音樂日就頹靡，記譜方法的不健全，不能不說是一個重大的原因。在第一期「劇樂進一步的作法」已經牽涉到這種討論。我想沒有什麼人會否認這種理由，有重大性吧！尤其是頭腦稍微複雜的人，當他去學習皮黃的時候，感到一種困難，——一種無所憑藉的困難。——每每想到這若是有一篇健全的譜子，放在面前，使得學者能從多方面吸收，不比完全靠着兩隻耳朵去聽；而且是在一個很有限的時間——一個不能自修的時間——好些？我總想着怎樣研究出一種健全的記譜方法，那是研究戲曲音樂的人，當前的一項急務；因為我們不能眼看着前人在樂藝上的創作，一天天的淪亡。我們不能讓後學的人永遠沈溺在一種不科學的教學方法的苦悶之中。我們不能讓後學的人把有用的時間同腦力消耗在這種不必要的消耗上。不是嗎？

世界上沒有那一種事物，不可以用科學的方法尋出一個究境來。聲音根本是一種物質的振動，他的高低同振動的次數成正比例。他的大小，同振幅的大小有密切的關係。英國物理學家湯畢斯驚早已發明這種現象。音樂在物理上可以說比較的是有些基礎了。不過我們現在習用的七個音階：Do, Re, mi, Fa, Sol, la, Si, 他的音比音程也還有些在物理上可以毗議的地方。他的音比的關

係是這樣的：假設 $C=1$ 那麼第八度的高 $C=2$ 。第五度 $C=\frac{2}{3}$ 。長六度 $A=\frac{5}{3}$ 。第四度 $F=\frac{4}{3}$ 。長三度 $E=\frac{5}{4}$ 。D比G低四位，他的比例是 $\frac{5}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8}$ 。B爲E上五度，他的比例是 $\frac{3}{2} \times \frac{5}{4} = \frac{15}{8}$ 。我們把音階諸樂音的音比，順次排列起來： $C=1, D=\frac{9}{8}, E=\frac{5}{4}, F=\frac{4}{3}, G=\frac{3}{2}, A=\frac{5}{3}, B=\frac{15}{8}$ 高 $C=2$ 。現在我們用通分的法子把音比變成整數： $1, \frac{9}{8}, \frac{5}{4}, \frac{4}{3}, \frac{3}{2}, \frac{5}{3}, \frac{15}{8}, 2$ ，其公分母係24。
 $1 \times 24 = 24, \frac{9}{8} \times 24 = 27, \frac{5}{4} \times 24 = 30, \frac{4}{3} \times 24 = 32, \frac{3}{2} \times 24 = 36, \frac{5}{3} \times 24 = 40, \frac{15}{8} \times 24 = 45, 2 \times 24 = 48$ ，那麼 $C=24, D=27, E=30, F=32, G=36, A=40, B=45$ ，高 $C=48$ ，我們找連續二音的音程是靠着音比的。我們用較低一音的音比除較高一音的音比，我們就可以得到音程的大小；所以 $C—D = \frac{27}{24} = \frac{9}{8}, D—E = \frac{30}{27} = \frac{10}{9}, E—F = \frac{32}{30} = \frac{16}{15}, F—G = \frac{36}{32} = \frac{9}{8}, G—A = \frac{40}{36} = \frac{10}{9}, A—B = \frac{45}{40} = \frac{9}{8}, B—高C = \frac{48}{45} = \frac{16}{15}$ ，我們由上面的情形看出音比方面，就整數來說：C與D之差是3，D與E之差亦是3，E與F之差是2，F與G之差係4，G與A之差是4，A與B之差係5，B與高C之差係3。極不一致。音程方面也有

三種不同的情形：C—D，F—G，A—B，俱係 $\frac{9}{8}$ 係音程之最大的。D—E，G—A，俱係 $\frac{10}{9}$ 係音程次大的。E—F，B—高C，俱係 $\frac{16}{15}$ 音程之最小的。因此最大的音程叫着長音，次大的叫着短音，最小的叫着長半音，情形也極不一致。——這在物理上似乎有研究的價值。不過在音程方面長的短的通常概稱爲一度音程，長半音音程，通常叫作半度音程。現在世界通用的海姆韓治記譜法，——即五線譜——即根據這七個音階的音比同音程的關係記載的。鋼琴的鍵盤也是根據這七個音階的音比同音程構造的；而且似乎是專爲方便奏C調而作。改奏他調就有許多麻煩。海姆韓治的記譜法並且釘住了鋼琴的鍵盤而忽略了十二律；所以有以下的不經濟的情形：



其高音譜C音記在第一加線，其餘各音以次間記一音，線記一音，依音之漸高向上排去。低音譜亦從中央加線記C亦係間記

一音，線記一音，依音之漸低向下排去；因此一度音程半度音程離開鋼琴專就樂譜絲毫不能顯示這種關係。並且學音樂的人第一步即須認清兩個譜表。其餘移宮轉調上，因為要配合鋼琴上這七個音階音程的關係或升半度或降半度但就大調就有以下的麻煩：

D 調

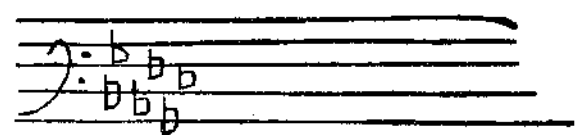
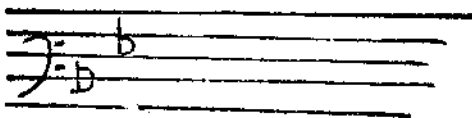
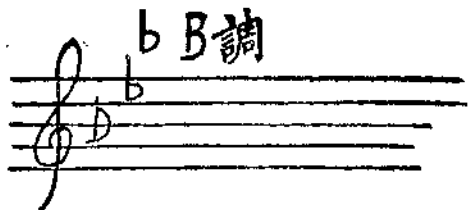
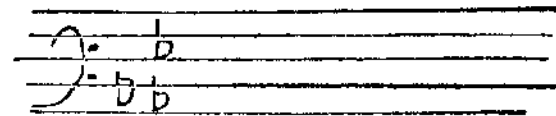
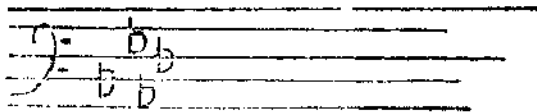
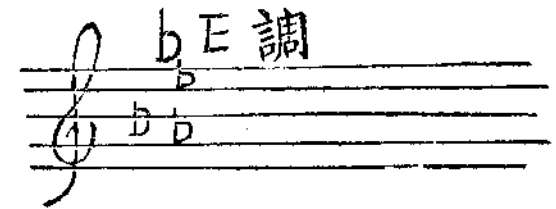
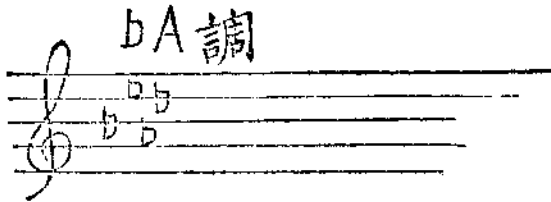
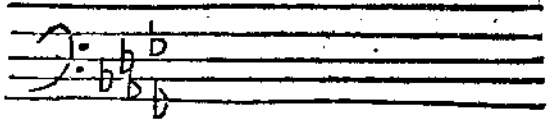
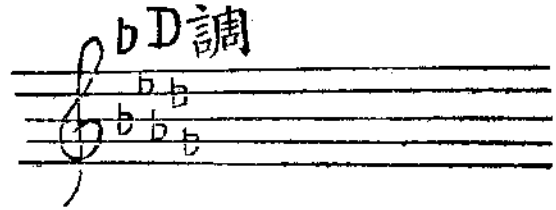
E 調

F 調

G 調

A 調

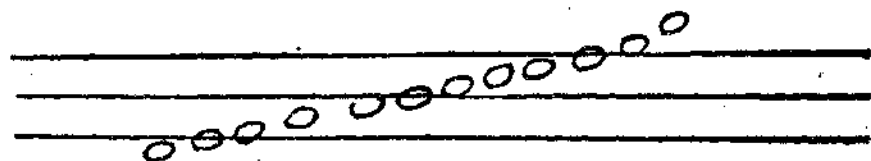
B 調



以上除 C 調未揭出計 D E F G A B 六調，加上嬰 F 變 A 變 B 變 D 變 E 變 G 六調，共為十三調。那不但在樂理上成為說明一切增減音程的大麻煩；而且是學習音樂的人要認識熟練樂譜上的一部極消耗腦力的大工程；因此我常這樣想：我們的七個幹音五個支音之說，為什麼不可以改變成古時的六呂六律十二個音。而使劃一成呂與呂之間律與律之間都是一度？鋼琴上的鍵盤為

什麼不可以把白鍵都作成律黑鍵都作成呂？白鍵與白鍵，黑鍵與黑鍵相連續的音程都是一度。黑鍵與白鍵相連續的音程是半度呢？那樣我們在演奏的時候，豈不是省去許多的紊亂情形？卽或是那樣鋼琴的鍵盤要打成一片不好分家，我們也無妨在每一組——十二個音一起始一音的白鍵作上一個記號。這樣的想頭時常在腦海迴旋。前兩月乃由金仲蓀先生處，看到石曾先生前二十年譯的歐思同新樂譜課本。使得我這種沉重的意念，頓時輕鬆起來。不自覺的口裏不絕讚頌着說；想不到石曾先生以一人有限的精力，肩負着許多國家的大計，尙有餘力顧到這種學術專門人才所不經意的地方，而且是在二十年前。豈不令人驚服！這和中山先生辛亥年間，卽欲將中國幣制改爲金本位，印過金紙幣；都是同樣具備着碩大的目光同革命的精神的！

三線譜的最燦爛照人的地方，要算是他不從記音階出發，而從記十二律出發；因此他省却了五線譜上記調號的大繁難。他把鋼琴上的音律分成八部來記；並且劃一高音譜表低音譜表之繁。譜表之始只用一個簡單的數字1. 2. 3. 4. v. 6. 7. 8. 記出係那一部的音。——詳見石曾三線譜課本——他記音的情形大致這樣：

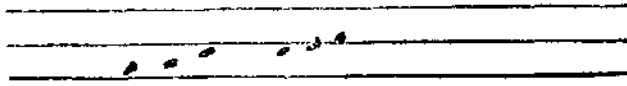


在間上記一音。在線上記一音。上粘線記一音，下粘線記一音。三線共記十二個音，並且在音符同休止符上比五線又省去一條尾巴。記節拍也極科學簡捷，各方面可以說極經濟之能事。可以說開記譜的一個新紀元。並且最適合中國古樂十二律呂義理。只是還有一些小麻煩，現在寫在後面，以作將來研究中國記譜方法之一助。

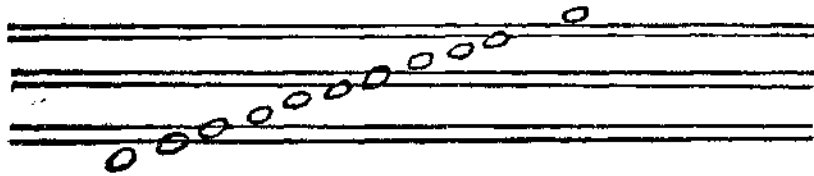
中國舊的記譜方法，只進步到宋以後的工尺曲譜。其記音階的高低由上，尺，工，凡，六，五，乙，記 Do， Re， mi， Fa， Sol， la， Si 他低的上尺工凡乙加上鉤作上，尺，工，凡，乙獨六五又用合四。高的統加亻從這些記號上你不能看出他誰高誰低，六字比五字反低一度，和平常的習慣反成相左勢，最是反常。他記音的長短板用大黑點(●)十字义(×)一橫(一)眼有小黑點，小圓圈。讓板閃眼都用(L)真太混亂又不精密。那比用線記音，用各種音符休止符記長短，程度相去太遠了。我的意見我們不防捨棄這種方法，而從用線記音的高低，用音符休止符記音的長短同休止的長短，好些。

用線記音的精神，我們是要他易於識別音律高低的比例。五線的從記七個音階立足的麻煩，前面已經談過。三線從記十二律立足的好處上面也曾談過。不過三線的毛病是容易寫錯，也容易看錯。在線上粘着音從間看去還好，從線看去就不容易

分別。他的距離太接近了。現在舉個例：



線上音符同粘在線上的音距離密些。間上的音同粘在線上的音距離疎些。三線的距離越大這種毛病越顯明。在這裏我們似乎不防再加上三根線作成以下的形式：



使他成爲三根雙綫，那麼疎密也勻稱了。寫起來看起來都容易多了。並且凡是間上的音同在雙線上緊夾着的音我們都一望而知道是屬於律的。那些粘在單線的音都是呂。如果鋼琴鍵盤完全照着我們的理想改造過，凡是間同雙綫夾着的音都彈白鍵。單粘一條線上的音都奏黑間。不是方便多了嗎？（往下往上再要加綫也都加雙綫記法也是一樣）

這個小問題解決以後，我想一切都可以借重三線譜的成法。其有不足處也可酌採五線的方法——例如強弱，顫音……種種符號——

——其他還有牽涉各種器樂專譜，或記指法，或記弓的上下的種種問題，也須對照我國古法另外覓些專家從長計議。

還有國劇的樂隊組織——場面——有文武場。西洋指揮樂隊用揮。國劇指揮樂隊用鼓。文場的譜易辨，武場的譜難撰。我從前也曾想過這些問題；並曾請教過紅豆館主曹心泉兩前輩名宿。他們都同樣的說過：從前武場樂器都各有一定調門，不似如今武場七上八下般的錯亂刺耳。我以為這都是有心劇樂的人值得注意的事。並且怎樣把武場樂器用科學方法劃清部位，清理演奏方法，記出武場的譜子來，也屬必要。——從前學武場的人也是跟着師傅口頭念着的鑼鼓經苦學——

拉雜的說了許多費話，不見有用，聊盡拋磚引玉一助罷了。不過我始終信這項問題實關中國樂藝承前啟後的大計。好在國內對記譜同藝術教育都極雛形。即便對五綫已有深造的人，也不防仍用舊譜。後學的便可改弦更張，省去若干繁難。如能有些成就，後學的人自然可以省却不少時間同精力。在樂藝的造益當不為淺鮮！

二十一年夏荷月脫稿於芥子園

折字

姜堯章云『簫笛有折字，假如上折字，下無字，即其聲比無字微高餘皆以下字爲準金石弦匏無折字取同聲代之』

方成培曰『或問培：何以謂之「上折字下無字」答曰：一字折至七八分，是此一聲低到極處，下不能復低，故曰「下無字」也。即其聲比無字微高。「餘皆以下字爲準」，是又斟酌逐漸高上去也，此正抗墜抑揚之妙。余嘗見善嘯者盛口出聲，音中宮商，其分判可合曲度，異而詰之，答言：吾術無難，但聲高至極處則悠揚而使下聲，聲低至極處則悠揚而使高，如此則絲竹宮商蔑不合矣。觀此知上下方員如橐籥，如貫珠，天地間自然之理』。

姜氏之語，見白石歌曲集卷一，所謂「上折字下無字」，蓋舉例耳，「無」字係代替無射，方成培誤認爲係有無之無，故生謬論。按今歌曲時，亦有比某音略高微許之音，工尺譜過簡，不能詳記，率皆略去，惟老於度曲者能言之，折字之名，已久廢矣。

論 寧 武 關

泊生

寧武關是鐵冠圖傳奇中，別母，亂箭，兩折合成而命名的。至於鐵冠圖是誰的著作，已不易考。友人陳墨香先生，常說「鐵冠圖或出自清初明室遺老手筆」，此說不無可靠。明的亡國實給與一班臣子一極沈痛的打擊。並且和當時的一般性格風尚也有極密切的關係。海瑞論開頭第一句便這樣說：「有明一代人才皆偏於剛者也。」況且我國歷代通性，又是頌揚王道反對霸道的一個國家。明却未亡於有道而亡於流寇，所以殉難的臣子比別的朝代獨多！鐵冠圖；別母，殺監，刺虎，諸場；對反抗強暴的人格描寫，同抒國之將亡的一種怒憤之情，都是作者內心的流露，絲毫沒有一點造作的痕跡。其壯烈處能令觀者落淚，著者同明室當然有密切關係，自較可靠。至不列姓氏一點，此在我國歷來作劇者恆成一種習慣。不因一向認戲劇為某某之餘無足輕重，作者未能免俗，即因中間有引用「虎口餘生」的種種不便地方，而有所避忌。然而這都沒有很大的關係暫且不必問他。

這一本戲的故事同正史出入的地方很大，曲海一書責備更嚴；但戲劇本屬一種創作。是不必要處處吻合事實。因為那樣就會缺乏了藝術。至於說他冗長，那也是傳奇的一種通病。似乎不應當單獨責備這一本。若是將他分節排演，例如合對刀步

戰拜懇別母亂箭爲一齣，或是單演刺虎爲一齣，則故事統一。情節自然緊湊，冗長也的病象也可避免了。

許多朋友常說老戲太缺乏了內容。就一般的來說，這話相當的成立。但仔細的去考察，實也不盡然。老戲裏面有思想，有意義的戲也多的很。友人田漢也常說：「舊戲裏面思想新的也有很多」。當時他并舉出法律與人情衝突的劉美案爲例。壽昌對現代劇有很深刻的研究，他這話自然是很透澈的見解。使作者復生，當有伯牙子期之嘆！

不過西洋的話劇與歌劇各有意義，各有功用，絕不相同，我以爲對中國的老戲，不能拿他當西洋的歌劇看，說他完全是屬於感情的，自然更不能把他當一種話劇看，說他完全屬於理智的。他是包含着話劇與歌劇之間的一種東西；所以寫感情的屬於歌劇，而利於歌的有。反之因爲音樂比西洋歌劇的音樂簡單，同對話劇一樣的易於使觀衆逐漸接受，逐漸的了解，專重思想意志的描寫，等於話劇，而利於演的也有。其站在話劇與歌劇之間的，就是一半感情，一半理智的也有；所以我常說拿西洋的對話劇，來觀察中國戲是一種錯誤。拿西洋的歌劇，來觀察中國戲也同樣的是一種錯誤，因爲中國戲就是中國戲，他是自成風格，任何種東西不能同他相比的。（關此問題異另日文茲不詳此）寧武關就是一齣有意志，有感情，首尾是利於演

，中間是利於歌的一本戲。前一折的對刀步戰，簡直是古今爲將帥的好模範。他的思想同德國現代文學家雷馬克，*E. M. Remarque*的思想差不多，是主張主事者你一刀我一槍堂堂正正的人格鬥爭。不必用大衆也來陪着作無意識的犧牲。自然作者不是像雷馬克那樣一貫的主張；然而即就他局部的描寫來說，他不但對周遇吉的人格描寫得令人欽佩，并且把一個流賊的義子李洪基，寫的也比一般人想象的高。你看他在個人對個人的刀戰之後，李洪基說：「當初張飛與馬超比拳步戰，我和你也效古人比拳步戰。你若勝得俺，俺就收兵回去，永不犯汝邊界，」又說：「…如今英雄遇英雄，好漢逢好漢，只可陣上賭鬥輸贏，不可暗箭傷人，」周云：「俺平生正直待人，從不知暗箭…」這些對話，不但是千古以來主事爭鬥者的榜樣；并且是現代的所謂的文明國家所不及的地方。

洪基被擒，遇吉仍知大事絕少希望。除流賊誠意的全部來降外，絕無磋商任何條約的餘地。彼個深明流賊決不能因此而終止侵犯，此時的周遇吉，只知國可亡，不可辱。身可死，精神不可屈。故毅然決然的，以一丸之泥，塞滔天大浪。生也盡其人事，家難理之當然。蓋彼以爲此時當國的，只有以死報國，在他的爲人，亦只有此一路可行。遇吉之死，在他並不認爲死有何榮耀。和明帝的殉難沒有二致。自覺不死實無以報國家

。周母之責遇吉，乃作者編劇的一種技巧，係情感的反抒法。實係遇吉自責之辭。蓋遇吉心中所想的是那樣辦。也早已決定要那樣辦的。乃此話竟出在周母而不用遇吉自述，所以情感力量更較充實。感人更深。這正合着戲是做出來給人看的。而不是說出來給人聽的，那一點。這戲就各方面看來，當然不是出在庸人的手法。至遇吉的死，不獨忠於君，實忠於事，忠於自己的人格。周母，周妻，周子，與其家人之死，也非忠於遇吉，實忠於各個人的人格。考我國歷史，代代的淪亡，殉難者代代都有。豈今人不如古人？像這樣人格的描寫，可說成功一個永世不能磨滅的壯烈！

寧 武 關 ——虎口餘生—— 曹心泉藏本

(老旦扮周母上)

周母 〔浪淘沙犯〕暮景喜安康，兩鬢星霜。

(正旦扮周妻上)

周妻 晨昏甘旨勤供養，侍奉姑嫜。

(作旦扮周子上)

周子 螢窗日夜苦鑽研，黃卷青箱。

妻 婆婆！

母 罷了！

子 母親！

妻 我兒！

母 老身乃周遇吉之母。我兒職居代州總兵，家眷喬居寧武關中。老身年登耄耋，喜得媳婦賢孝，善調中饋，孫兒勤攻書史，娛我暮年；只是我孩兒兩月不回，使我時刻掛念！

妻 吓，婆婆，聞得流賊圍困代州，相公在城，日夜守禦，怎得閑暇回來。

母 你一向怎麼再不提起？

妻 恐驚了婆婆，所以不敢提起。

母 可着人前去打聽個消息纔好。

妻 吓，婆婆，孫兒差人前去問候爹爹，早晚必有回音。

(丑扮馬童，內)

啣，馬來！

(上，老生扮周遇吉上)

周 (杏花天)敗北非因畏敵狂，慮萱堂倚門凝望。

馬童 老爺回府。

(末扮家將上)

家將 家將迎接老爺。(馬童下)

周 太夫人在那裏？

家 在中堂與夫人公子講話。

周 說我回來。速備酒筵伺候。

家 是。老爺回府。(家將下)

周 吓，母親在那裏？吓，母親！

母 我兒回來了，我正在此想你。

周 母親請上，待孩兒拜見。

母 罷了！

周 久離膝下，定省有缺，負罪靡涯！

母 勤勞王事，職分當然，我豈罪汝？

妻 吓，相公！

周 夫人！

子 爹爹！

周 罷了！

妻 相公，聞得流賊圍困代州，相公怎得閒暇回來？

周 我正爲賊兵猖獗，所以特地回來，作個——

妻 作甚麼？

周 吓，婦人家問他則甚！

妻 是。

家(上) 啟爺，酒筵齊備。(下)

- 周 吓，母親，孩兒特治一樽，與母親介壽。
- 母 生受你。
- 周 看酒〔小桃紅〕擎杯含淚奉高堂，搵不住萬斛瓊珠漾也，勸萱親強笑加餐，好把暮年頤養，切莫要念兒行。
- 哂我好恨！
- 妻 相公恨什麼？
- 周 夫人恨我幼時呵 怎不去效漁樵，習耕牧，守田園，做農桑事也！倒得個全終養，吭哈盡子職無妨，習甚麼劍和鎗，登甚麼廟和廊！到如今教我進退呵呀意徬徨。
- 母 兒呀！〔下山虎〕恁般悽愴，這等悲傷，有甚衷腸事，何妨試講？
- 周 孩兒只爲遠在任所，不能早晚依依膝下，故而如此。
- 母 就是遠在任所，不過一兩日之程耳，何須愁容懨懨，悲聲悒悒？必有萬恨千愁故斷腸，何須恁掩藏？
- 周 孩兒沒有什麼心事，望母親開懷暢飲！
- 妻 我兒奉敬婆婆一杯。
- 子 是，孫兒奉敬婆婆一杯。
- 母 生受你，手捧這霞觴，心內細參詳。
- 周 母親參詳什麼？
- 母 我曉得啣你不須悒悒，我有保節全身善後方。
- 周 母親，曉得什麼來？

寧 武 關

- 母 你因流賊圍困代州，恐戰死沙場，無人奉養於我，所以如此，可是麼？
- 周 呵呀母親！孩兒的心事已被母親猜著，怎敢隱瞞，咻！可恨流賊統領強兵，直壓城下，怎奈城中兵少糧盡，孩兒與他連戰數陣不能退敵，代州已被打破，只得退守寧武關，怎奈賊兵接踵追來，我想此關前無救援，後難退步，旦夕必破，爲此特地回來見母親一面，孩兒就戰死沙場，分所當然，只是不能保護母親，所以寸心如割的嗟。
- 母 我道你必爲此事，你如今待要怎麼？
- 周 孩兒欲命家將保護母親，且往他州外郡暫避幾時，免得受此驚恐。
- 母 咳，吾聞當初王陵之母，尚能成子之名，〔五般宜〕難道我未亡人畏着刀鋒劍銳？難道我未亡人貪戀着夕陽寸光？不能戮成子效忠良？
- 周 母親還是遠避的好。
- 母 你教我避到那裏去，我平生志向，只望你裕後流芳。
- 妻 婆婆還是遠避的纔是。
- 母 旣婦人家以三從爲首，在家從父，出家從夫，夫死從子，不幸你父早亡喜汝名登武科，出鎮此土，正當國難盡忠，也是理所正當，何必再商？遇吉！
- 周 母親！
- 母 我兒！
- 周 娘親！
- 母周同 吓呵呀親兒吓！
娘
- 母 你若爲國捐軀，不負我諄諄訓義方。

(內喊介)

家(上) 啟爺，賊兵圍困關前了！

周 閃開，(家將下) 呵呀母親，賊兵圍困關前，孩兒怎忍拋撇母親而去，罷，待我自刎了罷。

母 哆，你若戰死沙場，則名垂青史；若死在家中，只道你眷戀妻孥，可不遺臭萬年！

周 是，母親說得是。皇天吓！皇天！我周遇吉何不幸至此的呢！？

母 過來。

周 在。

母 我把古人比與你聽。

周 母親訓教。

母 東晉時有個蘇峻，跋扈，提兵犯關，其時有個大夫卞壺，仗劍與蘇峻戰於關下而死，兒子隨父而亡，家中妻子亦伏劍而斃，其母年過九十，拍案大笑曰，吾門幸哉吓，幸哉，父死爲忠，子死爲孝，妻死爲節，母死爲義，其母亦自刎而亡，忠孝節義，出於一門，至今巍巍廟像，赫赫丹書，千秋萬古，永垂不朽，我們也效學他家，豈不美哉。

周 是，母親訓誨得是。

母 家將過來。

家(上) 在。

母 我家遭此國難，合當盡忠，你們各自逃生去罷。

家 阿呀太夫人吓！小人蒙太夫人養之恩，如同骨肉，怎忍拋撇而去，情願死在一處的呢！

母 好，難得我家有此義僕，勝於卞門一壽矣，家將與我趕他出去。

家 是，老爺請出去。

寧 武 關

周 啊呀母親，孩兒就此拜別。〔山麻楷〕遵慈訓，難違抗，含悲
忍淚拜倒塔旁，阿呀堪傷，痛衰年暮景罹此災殃！

母 從今後絕伊留戀，斷伊縈繫，免伊凝望 罷(撞介)

妻 啊呀婆婆！

周 母親，不可如此，孩兒就此去了。謹遵堂上慈親命，馬來！

妻 吓，相公。

周 夫人，你你你好生扶待婆婆去罷，拚盡餘生答聖明。(回叫) 母親！

夫人！

妻 相公！

周 我兒！

子 爹爹！

周 罷！(下)

妻 相公已去，妾當早爲自盡便了。五韻美)我是裙釵婦，守糟糠
閨箴從幼慕共姜，貞操自矢凜冰霜，啊呀婆婆吓！髻齡幼
子，衰老姑嫜，偷生忍死相偎傍，罷 倒不如先淬青鋒，
免得你牽心掛腸。啊呀罷(刎下)

子 啊呀親娘呀，〔江頭送別〕不能毅遵祖訓光耀門牆，不能毅
承父志繼紹書香，窮途流落誰依仗？倒不如先赴黃壤。
啊呀罷(觸階死下)

家 啟太夫人，夫人自刎，公子觸塔而死了。

母 好，難得我家出此節婦賢孫，家將，

家 有。

母 把前後門封鎖，與我放火。

家 吓。

母 咳！嘿，嘿，嘿，罷！（下 吹打住）

馬童（內）馬來。（上）（周遇吉上）

周 啊呀！啊呀親娘吓！〔蠻牌令〕看看看，風助火威狂，火趁猛風颳，漫天飛烈焰，徧地閃金光，啊呀親娘吓！不能穀慙懃奉養，倒使你骨朽形傷，腸千結，淚萬行，這的是終天抱恨，萬劫難忘。

馬童 啟爺，賊兵殺來了。呖哈，那賊兵殺來了。

周 帶馬！

馬童 吓。

周 〔尾聲〕騰騰怒氣冲千丈，絕却家庭內顧腸，罷 俺待放胆揚眉，和他戰一場。（元場）（小生扮左金王上）

周 來將通名。

左 俺左金王。

周 賞你一槍。（殺死下）（外扮射塌天上）

來將留名。

射 俺乃射塌天。

周 賞你一鞭。（殺下）（淨扮李闖付扮一隻虎率衆上）

李 御弟！

虎 王兄！

李 你看周遇吉殺我幾員大將，越覺驍勇，料難擒他，不如攻打別處，慢慢招撫他便了。

寧 武 關

虎 王兄那周遇吉雖然英勇，到底寡不敵衆，王兄帶領弓箭手埋伏山谷之中，待弟引他到來，亂箭齊發，不怕他飛上天去。

李 御弟言之有理，俺去埋伏，你去引他到來。

虎 得令。(下)

李 衆將，埋伏去者，挽弓須挽強。

衆 用箭要用長。

李 射人先射馬。

衆 擒將要擒王。(同下)

周(上) (風回犯芙蓉)戰酣黯黯陣雲黃雲寒霧慘蒼忙。

虎 呔周遇吉敢與俺再戰幾百合嗎？

周 賊子吓，賊子，只俺這槍尖動處便披靡奔逸忙忙。

虎 放馬過來。(一隻虎敗下周追下)(李引衆上)

李 埋伏了。

周 (周追一隻虎上)賊子那裏走。(一隻虎下)

李 放箭。(同下)

李 周遇吉中箭而逃，料不能再戰，衆將，追上前去。烏號遍張似飛蝗
驟雨難遮障。(李衆同下)

周(上) 哦喲，不想誤入羅網，身被重傷，雖然殺出重圍，啊呀，此番性命休矣
！悲快，身未死忠魂先漾；心已碎，丹心猶壯。

虎 (上)呔周遇吉敢再與俺再戰麼？

周 不怕死的來吓。(打虎虎下)

周 聖上呀，聖上，臣力已竭，不能保護社稷了。出師未捷身先喪，

贏得英雄淚滿腔。

李衆內 周遇吉還不投降了。

周 呔，誰敢來，誰敢來，休無狀，望龍城稽顙，好從容結纓正冕談笑飲干將。罷(自刎下)

(李衆上)

衆 周遇吉自刎了。

李 真乃忠勇之將，若明朝守將，個個如此，孤家怎能到此！

虎 (上)哇呀，哇呀。……

李 御弟爲何如此？

虎 被周遇吉一鞭打傷左臂，哦喲，痛死我也。

李 後營調治。

虎 多謝王兄。吓，這是何人屍首？

李 是周遇吉尸首。

虎 刀來，待我砍他幾百刀。

李 不可，這是各爲其主。

虎 便宜了他。(下)

李 衆將把周遇吉尸首抬至高埠埋葬，大隊人馬直搗燕京。(衆應介)

衆 (朱奴兒)蟠螭旆雲中搖漾，飛豹旂風前飄揚，將猙獰，豪氣狂，馬如龍掣斷絲纜，遙望五雲帝鄉，指日裏歸吾掌。(全下)

鐵冠圖與虎口餘生，皆係演明末流寇之亂，而其中所述，則互有出入，具詳傳奇彙考卷一中。今通演之「別母」「亂箭」，係虎口餘生中之二折，「亂箭」一折，原名「自刎」。鐵冠圖中雖亦譜入周遇吉事，然關目穿插，與今演本絕不相類，惟傳刻本虎口餘生亦有冠以鐵冠圖名目者，張冠李戴矣。

虎口餘生係依據邊大綬虎口餘生記而編製，結構殊平平，文采亦無甚超妙，惟「別母」「自刎」「守門」（今稱守宮殺監）「刺賊」（今稱刺虎）諸折描寫周遇吉全家及王承恩費貞娥諸人，忠義之槩，躍躍如生，令觀者凜然起敬，故能長久盛演不衰。（守宮殺監近因老旦行人材缺乏，亦已絕跡舞台矣。）

「別母」「亂箭」今或稱「寧武關」或稱「一門忠烈」皆係皮黃班中所賜之別名，若於單演此二折時，如此命名，亦無不可；若演全本時，則此種別名，斷斷非宜。

「別母」折用南曲越調浪淘沙小桃紅等一套，惟南曲音節稍嫌溫婉，以之譜忠烈之曲，頗嫌不宜，若改用北曲一套，音節定當更勝，海內不乏製曲名家，何妨一試之？

「亂箭」折所用之曲，自「戰酣霹靂陣雲黃」句至「談笑飲干將」句今傳梨園本記牌名為風回犯芙蓉。此牌名不見於曲譜，若云集曲，亦莫究其所指，查傳葉本虎口餘生「自刎」折自「戰酣」句起至「飲干將」句牌名為採芙蓉；又傳抄本記自「戰酣」句至「難遮障」句為採芙蓉，自「悲快」句至「飲干將」句為「尾犯玉芙蓉」三者各異，未知孰是。按此曲自首至「難遮障」句似為風淘沙自「烏號」句至「丹心猶壯」句似為尾犯序，餘似為玉芙蓉，如此則集曲牌名為「風尾犯芙蓉」或「風尾玉芙蓉」為是。玉芙蓉及風淘沙為正宮中曲，尾犯序則屬中呂，似與集曲之規律未合，然尾犯序之句法，極似正宮中之刷子序，未嘗非附會之誤也。

末曲即係朱奴兒，或謂係朱奴犯銀燈，或謂係朱奴剔銀燈，皆誤。

女 起 解

王瑤青藏本

(丑扮崇公道上)

崇 你說你公道，我說我公道，公道不公道，自有天知道。小老兒崇公道，在洪洞縣當一名長解，帶管女監。今有都天大人在省城下馬，奉了太爺之命，押解蘇三去往省城復審，天也不早啦，就此監中走走。(元場)挑開！

(又丑扮禁卒上)

卒 有，坐監麼？

崇 我。

卒 老伙計！

崇 可不是我嗎！

卒 進來，老伙計你好哇？

崇 好哇！

卒 幹什麼來啦？

崇 提股差使。

卒 誰呀？

崇 蘇三。

卒 你這兒坐着，我給你叫她去。

崇 快着點！

卒 蘇三走動！

(旦扮蘇三內白)

蘇 苦吓(上唱二黃搖板)

忽聽得喚蘇三我的魂飛魄散，吓得我戰兢兢不敢向前，

女 起 解

卒 (夾)上差到啦。

蘇 (接唱) 沒奈何我只得把禮來見，崇老伯呼喚我所爲那般？

老伯在上，蘇三有禮。

崇 罷了罷了，蘇三，你大喜啦！

蘇 喜從何來？

崇 今有都天大人在省城下馬，奉了太爺之命，把你押解太原復審，你不是有了出頭之日啦麼？

蘇 不知幾時起程？

崇 馬上這就走。

蘇 不知何人長解？

崇 自然就是我的長解。

蘇 如此老伯打點行囊，待我辭別獄神，一同躉路。

崇 對了，我去收拾收拾，你可快着點。(下)

蘇 蒼天吓，蒼天！想我蘇三，遭此不白冤枉，直到今日呵！(唱反二黃三眼)
崇老伯他說道冤枉難辯，想起了王金龍無義兒男，想當初在院中何等眷戀，到如今恩愛情又在那邊？跪只在獄神廟淚流滿面，尊一聲神聖爺細聽奴言，保佑我與三郎重能相見，我重修廟宇再塑金顏。

崇 (上白)蘇三，你辭別完了沒有？

蘇 完了。

崇 這就要走了，來來來，把這個枷戴上。

蘇 啊，還要戴上刑枷麼？

崇 哎，朝廷王法，那有不戴的道理？總得戴上，總得戴上。

蘇 脆，呀，啊啊

崇 伙計，挑開，回頭見。（禁卒暗下又丑扮獄官上）

蘇 如此老伯前去投文，我在那旁等你。（下）

崇 你別走遠了，
辛苦！

官 幹什麼的？

崇 投文的。

官 聽點，長解一名崇公道，

崇 有。

官 護解一名崇公道，

崇 有。

官 你是成心！

崇 怎麼？

官 長解也是你，護解也是你，怎麼當兩份差使！

崇 我告訴您，蘇三是苦差使，道路遠，盤纏少，您閉閉眼得啦。

官 把她解到那兒吓？

崇 太原。

官 太原出好驢子。

崇 不錯。

官 我這兒有四個錢，給我帶個驢子來，

崇 四個錢帶驢子？連驢子尾把也買不來！

官 什麼驢子？

崇 什麼驢子！

官 我說的馬尾羅。

崇 您要馬尾羅幹什麼？

官 篩松香。

崇 篩松香幹什麼？

官 蘸取燈。

崇 蘸取燈不使松香。

官 使什麼？

崇 使黃臘。

官 臘黃。

崇 還冰糖。你過來。（譚介二人分下）

（蘇三上崇公道隨上）

蘇 （唱西皮快板）低頭出了洪洞縣，將身來在大街前，未曾開言
心好慘，過往的君子聽我言，那一位去往南京轉，與我
的三郎把信傳，就說「蘇三薄命短」，來生變犬馬我當報還。

崇 蘇三，走的好好的，你不走了，跪在這里，你還是祝禱天地，你還是哀告
盤纏？

蘇 既非祝禱天地，又非哀告盤纏。

崇 那麼你這是幹什麼？

蘇 問問此地可有往南京去的無有。

崇 有往南京去的幹什麼？

蘇 與我那三郎——

崇 怎麼着？

蘇 帶上一個信兒。

崇 嘿，你說她到了這樣地步，還惦記她們三郎哪……你既有這個心，我給你打聽打聽。辛苦，店裏掌櫃的，您這兒的客人有往南京去的沒有？

內 往南京去的客人前三天都走啦。

崇 這都是上那兒去的啦？

內 上口外喇嘛廟拉駱駝的。

崇 蘇三，我給你問啦，往南京去的客人，前三天都走啦，這都是上口外喇嘛廟拉駱駝的啦。

蘇 如此說來，我蘇三好苦吓！

崇 起來走罷。

蘇 (唱西皮流水板) 人言洛陽花似錦，偏奴到來不如春，低頭離了洪洞縣境。崇老伯不走爲何情？

老伯爲何不走？

崇 不是我不走，天又熱，道又遠，我背着一個小包袱還出汗哪，何況你還帶着這面枷，來來來，我把牠給你去掉了，咱們好走。

蘇 慢來慢來。

崇 怎麼？

蘇 此乃是朝廷王法，焉能去得掉的？

崇 嘿，有的，你在這兒等着我哪，朝廷的王法，那是在城裏頭，如今出了城，就得由着我，瞞上不瞞下，就是那個事。(去枷介)輕鬆多了吧。

蘇 哎呀呀，原來老伯你是個大大的好人。

崇 好人怎麼着，這個歲數，連個兒子都沒有！

女 起 解

蘇 賤呀呀，這樣一個好人，怎麼連兒子都沒有哇！

崇 貴因我沒有兒子，把孫子也給耽誤啦！

蘇 取笑了，老伯若不嫌棄，拜在老伯名下，以爲義女螟蛉。不知老伯意下如何。

崇 賤，我可不敢當。

蘇 爹爹請上，待女兒大禮參拜。

崇 使不得，使不得，我還禮啦。哈哈哈哈哈。想不到老了老了的，認這麼一個乾閨女。……我這個乾爹也是個窮乾爹，來罷，姑娘，我這裏有根棍，權當我的見面禮，你拄着牠走，三條腿比兩條腿省勁的多。

蘇 爹爹，一同趨行者。（唱西皮導板）

玉堂春趨路途心酸難忍。（接唱西皮慢板）想起了當年事好不慘情。想當初在院中纏頭似錦，到如今只落得罪衣罪裙。

崇 ………

蘇 （唱西皮快三眼）

我心中只把爹娘恨，大不該將親女圖財賣入娼門。

崇 ………

蘇 （接唱）可恨那山西沈燕林，爲什麼與我來贖身。

崇 ………

蘇 （接唱）皮氏賤人心太狠，大不該用藥麵害死夫君。

崇 ………

蘇 （接唱）可恨春錦小短命，他不該私通了趙監生。

崇 ………

蘇 (接唱)主僕二人把計定，竟把我無罪人就送到衙門。

崇

蘇 (接唱)可恨那貪賊王縣令。

崇

蘇 (接唱)衆衙役三班等分散贓銀。

崇

蘇 (接唱)悔不該屈打來招認！

崇

蘇 (接唱)你夥計賊李虎他騙我招承。

崇

蘇 (唱西皮流水板)越思越想心頭恨，洪洞縣內無好人。

崇 越說越來勁，洪洞縣內沒有好人，就說咱們爺兒倆，我待你錯不錯？你的枷卸下來我拿着，我的棍你柱着，難道說洪洞縣內連一個好人都沒有，我不是好人，我也不行好事，來來來，把枷戴上，快走，這是官事。

崇 吓！(唱西皮搖板)

一句話兒錯出唇，老爹爹一旁把氣生，用幾句好言語當面奉敬。

爹爹！

崇 別理我。

蘇 爹爹吓！(接唱)惟有我老爹爹是個大大的好人。

崇 哈哈哈哈哈。哎呀，一肚子氣，被他幾句話，不知打那兒就走啦，姑娘，你別聽我說，我是說過就沒事，眼看離省城不遠，把枷戴上，咱們好進城。

蘇 且慢，女兒有話要對爹爹言講。

女 起 解

崇 有什麼話快說。

蘇 爹爹吓！女兒在監中之時，有一人不服，替女兒作下伸冤大狀，此番見了都天大人，要當面投遞，求爹爹你你你你你與我想一個主意吧。

崇 我有個主意：把狀紙掖在枷纜裏，見了都天大人，必要當堂劈肘開枷，那時候狀紙掉了下來，你不就可遞上去了麼？來來來你戴上吧。

蘇 脆，呀，啊啊嘍（唱西皮搖板）

時才父女把話講，猶恐路旁有人聽，遠遠望見太原省，
此一去有死無有生。

（下）

蘇 聞人閃開，洪洞縣長解押蘇三進城。

（下完）

女起解劇本中崇公道之白口，大半可由演者隨意發揮或臨是抓采，故人人各殊，未能一律，此本中僅將稍有規定者約略寫出，其餘一概略去，僅以……記其位置，以免拘泥。

流水板即俗所謂緊打慢唱，或認為流水板即係快板，殊誤；又導板俗皆寫作倒板，亦誤，今均糾正。

— 映 —

京武關歌謠

... 二編

曹心來作詞
紅韻曲記
曲代武謠

散板 $\text{♩} = 4/4$

浪沙 暮景昏 安眠 兩 聲 若有 莫甘言 勿 失 此 行 亦 始 師

自 留 日 取 苦 校 州 實 亦 音 節

占花天 收 此 北 國 風 水 任 應 如 雲 雨 則 欲 寄

小桃紅 $\text{♩} = 4/4$

爭 杯 分 泥 奉 高 堂 誰 不 泣 為 誰 嘆 境
 殊 涼 也 物 豈 能 與 天 加
 餐 好 把 卷 牛 酒 各 切 莫 無 念 也
 行 志 不 去 敢 與 誰 爭 朝 暮 水 守
 田 園 做 東 桑 草 也 雨 竹 似 金
 於 春 盡 子 機 無 好 句 吟 世
 前 和 猶 念 甚 康 康 和 舞 到
 如今 幾 劫 逢 這 何 曾 意 行 探

下山虎 $\text{♩} = 10/8$

這 飛 塵 雲 也 奇 且 海 有 甚 衆 一 勝
 軍 何 訪 臥 旗 何 須 懸 卷 旗 旗 卷 擊 絕
 快 心 有 萬 恨 千 愁 欲 斷 腸 何 須 怨 掩 旗
 子 孫 這 夜 將 心 切 切 來 呼 爾 不 願 絕

五仙定 $\text{♩} = 10/8$

難 道 我 未 亡 長 有 刀 舞 劍 難 道 我 是 千 人 所 稱
 少 勇 可 光 不 能 獨 大 子 必 忠 貞 我

平生志向只望你格致留芳 也笑理所正

需何心再苦 你若为同携能

不負六经诗例美方

山麻猪 造总训雅 建抗念想 志决非倒塔

李 河时堪培 高哀年春 景雅九 笑

林松分夜 地伊留想 新印 誉 集 克 伊 敬

岁

五湖六 民先 祐秋 特守 惜 豫 闲 展 民 幼 养

共 美 自 操 日 大 守 外 霜 柯 守 晏 晏

抽 烟 管 勤 功 子 家 老 幼 幼 生 志 死 相

保 惜 能 倒 不 如 先 拜 肯 拜 也 得 你 帝 心 出

属

江头送别 不 能 够 道 祖 祠 光 耀 同 格 不 能 够 承 父 志

麻 站 雷 各 新 念 鹿 落 似 依 仗 倒 不 知 先 赴

黄 浪

宝 弹 各 有 有 有 吹 动 大 风 帆 大 地 鼓 帆 帆 吹 浪 大 风 帆 的 遍 地 同 不 先 河 岸 楚 歌 吓

抽 烟 不 能 够 死 劫 本 身 别 也 你 来 的 引 得 你 干

时 且 高 打 走 的 是 以 大 也 浪 舞 舞

志

尾 120

尾 120

海 嶽 怒 氣 冲 霄 火 燒 紅
 宗 庭 內 願 腸 亂 世 待 扶 危 持 盾 和 他

120

120

戰 勝 贈 贈 降 安 撫 坐 寒 審 珍
 香 沁 只 倫 道 給 火 劫
 危 使 我 兼 舍 這 忙 忙 可 說
 造 張 似 龍 蟠 傑 向 難 逃 陣
 忠 快 身 未 死 志 絕 尤 沫 心 已 碎
 丹 心 猶 壯 出 師 未 捷 身 先 死 願 得
 英 雄 淚 滿 腔 休 無 狀
 驚 龍 臥 指 顧 好 從 水 結 纜 正 危 快 吳 飲 干

120

120

唱 响 錦 旗 中 壯 志 氣 衝 霄 漢
 飄 揚 亮 輝 輝 輝 豪 傑 張 馬 如 龍 勢 漸 威 風
 遠 望 五 安 帝 師 括 日 似 錦 各

120

120

軍

女起解教谱

王城柳琴谱
杜撰陶泥谱
李均成译谱

♩ = 4/4

怎能够 必麻三 我的这死 呢 散 吓待我
 敢 托泥 不敢回 前 没奈何 我只得
 把魂 丢 见 亲老 伯 吓 唬 我 所为
 罪 根
 亲 老 伯 他 说 道
 冤 枉 甚 刑
 想 起 了 只 念 冤 屈 美
 儿 男
 想 当初
 在 院 中 何 等
 春 景
 到如今 恩爱 情
 又 在 那 道
 泉 火 在 张 印 前
 被 人

洒 向 身 一 身 神 文 奔
 相 鼓 处 古 像 佑 英
 真 三 即 空 光 相 忌
 我 重 修 刷 守
 森 整 全 顺
 低 头 躲 了 洪 洞 县 将 身 来 在 大 街 前 未 曾 闻
 官 心 好 你 遇 过 的 君 子 聽 水 言 那 一 位 去 扶 南 方 轉 興 我 的
 三 郎 把 信 傳 說 說 蘇 三 孫 命 短 未 走 雙 犬 馬 我 當 報 還
 人 官 洛 陽 兒 似 錦 伯 奴 列 來 不 如 春 低 头 躲 了 洪 洞 水
 地 常 央 伯 不 走 為 何 情
 玉 堂 春 道 路 道 心 險 難 忌
 想 起 了 雷 牛 市 好 不
 你 惜
 想 堂 初 在 院 中
 頭 似 錦
 到 如 今 只 落 得
 罪 衣 罪 福
 我 心 中 只 把 奪 取 恨 為 什 麼
 將 親 女 團 圓 賣 入 奴 門

可恨那山西沈燕林两什
 么样抗来横身
 天兵败人惊心天兵大不
 能同茶越官死大者
 可依春那小程个他不
 能私自了想山上
 上集二人把引死鬼把
 天兵罪人就送到了衙门
 可依那命短王你命
 来衙夜三班军少横冲直撞
 任不波在打宋招魂
 你男时贼杀虎他骗我招承
 越思越想心越恨淋漓你内奸好人
 一句信儿错出各老爷拿一字把气来用我句好言新雷向各伙
 推首我老爷是个大大的好人
 通才父女把话给细路少有入能这连保也人象当
 此一夫有死无有生