

18 NOV 1935

音樂雜誌

第五期



音樂雜誌

第一卷
第五號

目錄

(直行)

封面 貝吐芬像

徐悲鴻繪

琴學淺說(續)

張友鶴

廖君贊化略歷

鋼琴入中國之始

啓

(橫行)

嗚呼三一一

劉復詞
趙元任譜

普安咒 三絃獨奏譜

陳鳳威記譜

霓裳羽衣舞的研究

胡蘆

狂歡節

柯政和

代程君朱溪答胡君瓠蘆函

劉天華

音樂鑑賞須知

繆天瑞譯

誌謝並介紹

本社近承 中華樂社惠贈

張秀山 二先生合編名歌新集一册內容豐富
柯政和

富選材精良特此誌謝並向同志介紹

本雜誌歡迎投稿

不論中西音樂的理論或曲譜凡以稿件見
惠者均所歡迎

大亞畫報

為關外唯一之畫報每月出刊六次全用銅板鋅板
彩色精印外埠定閱現洋一元寄報十二期郵票通
用

社址奉天商埠地十一緯路

學琴淺說（續第四號）

張友鶴

上絃

欲使一調七絃緊慢合度，五聲相和，須明上絃之法。上絃有三法：一曰散聲上絃法，二曰按聲上絃法，三曰泛聲上絃法。三法均先定宮絃，以不緊不慢爲合度；餘絃均依間二絃下生細絃，間一絃上生巨絃之法而定。散聲上絃，純賴耳力，非初學所宜，茲姑不論；論按聲泛聲兩種上絃法。

按聲上絃法，先定宮絃；宮絃按聲九徽爲徵，準其高度以定徵絃（本絃或倍絃，下倣此）；徵絃九徽爲商，準其高度以定商絃；商絃九徽爲羽，準其高度以定羽絃；羽絃九徽爲角，準其高度以定角絃；此以按聲定散聲者也。徵絃按聲十徽爲宮，依宮絃散聲之高度以定之；商絃十徽爲徵，依徵絃散聲之高度以定之；羽絃十徽爲商，依商絃散聲之高度以定之；角絃十徽爲羽，依羽絃散聲之高度以定之；此以散聲定按聲者也。以按聲定散聲者，其樞紐均在九徽，因九徽爲本絃所生之聲也——即本絃順生之聲。以散聲定按聲者，其樞紐均在十徽，因十徽爲生本絃之聲也——即本絃逆生之聲。

五調七絃按聲上絃表

表中每調下分兩行；右行乃以按聲定散聲者也，左行乃以散聲定按聲者也。表中空格，係七絃散聲所無之聲。

羽調		徵調		角調		商調		宮調		總名 調名 聲名
芑芑	芑芑	芑芑	芑芑			芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	宮
芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	徵
		芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	徵商
芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑			芑芑	芑芑	商羽
芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	羽角
芑芑	芑芑			芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	
芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	芑芑	

泛聲上絃法，亦先定宮絃；宮絃九徽泛聲為徵，準其高度以定徵絃七徽或十徽之聲；徵絃九徽為商，準其高度以定商絃七徽或十徽之聲；商絃九徽為羽，準其高度以定羽絃七徽或十徽之聲；羽絃九徽為角，準其高度以定角絃七徽或十徽之聲。

五調七絃泛聲上絃表

絃名 彈名 調名	宮	徵	商	羽
宮調	宮	徵	商	羽
商調	商	羽	宮	徵
角調	角	商	羽	宮
徵調	徵	角	商	羽
羽調	羽	徵	角	商

表中空格，係七絃泛聲所無之聲。

附用字母 其一

琴譜中左右手指法字母之外，尙有其他附用之字母，茲先述其淺近者於下。

廿散也 左指不按徽位，僅用右指單彈各絃也。

一 按也 右指彈絃，左指同時於徽位按抑也。

人泛也 右指彈絃，左指當徽輕點絃上也。

巨泛起也 言泛聲由此而起也。

正泛止也 言泛聲至此而止也。

尤就也 就本位按彈別絃也。就亦有急彈之意。

仄至也言彈至某絃也。

勿不動也左指按位不動，以便彈別絃後再彈本絃，有江流石不轉之意。

欠次也同絃同位兩彈者，第二聲爲次。

管再作也從上文再作一次，取反覆咏歎之意。

管從頭再作也從段首再作一次也。

管從勾再作也從上文有勾處再作一次也。

管二作也從上文再作二次曰二作。

管三作也從上文再作三次曰三作。

急也急彈之謂，或書作夕。凡聲調有緩必有急，急貴不亂。

緩也緩彈之謂。凡聲調有急亦必有緩，緩貴不斷。

車連也連彈之謂。凡聲調有斷必有連，以連貫自然爲佳。譜字旁加直綫者，亦連彈之意。

屯頓也繁聲促節中略加停頓時用之。凡聲調有連亦必有頓，以與板拍相湊合爲妙。

自息也休息片時再彈，若停歌駐拍，當令音完寂然一息，然後再起。

省少息也稍事休息，乘前音餘韻未絕再彈也。

堅輕也輕彈之謂。幽情微露，妙在輕而不浮。

弔重也重彈之謂。雅韻欲揚，妙在重而不濁。

實實也按彈取音，均宜堅實，所謂彈欲斷絃，按欲入木者也。

左著也按彈後左指微下少許，使聲音得靈活之機，意味便含蓄不盡。

上述二十四母，緩，急，輕，重，不動，少息，著諸母，用指取音，較有意味，學者當細細體會之。

聲位 其一

律有十二，聲不過九；故琴調雖多，其所用之絃，概不出九聲之範圍。琴之七絃，可因緊慢而中高低不同之律；然無論絃中何律，其按泛二聲之聲位，均隨九聲絃而定。茲故不及十二律絃之律位，但言九聲絃之聲位。

按聲以絃分之長短別聲之高低，絃分長則聲低，短則聲高。故七徽聲低，四徽聲高。按聲分三準——七徽至龍齶爲下準，四徽至七徽爲中準，一徽至四徽爲上準——每準具九聲，一絃共二十七聲。一徽，四徽，七徽，由全絃逐次折半而得。均與本絃散聲同聲；二徽，五徽，九徽，由全絃六分三分而得，均爲本絃之子聲——本絃所生之聲；十徽當全絃四分之三，均爲本絃之母聲——生本絃之聲。

茲擴充順逆相生之法而記九聲絃之聲位於下。

九聲絃按聲聲位圖（圖另詳）

圖中橫線示九聲絃，圓圈示十三徽。各絃上下，畫有尺度，上爲徽分。每兩徽間均分十分；下爲聲數，依本絃之聲數分絃爲如數之節。各絃上二十七聲之位，均依順逆損益相生之法在分節上取得者也。

泛聲亦以絃分之長短別聲之高低。其與按聲所不同者，即按聲七徽以下亦分二準，其位與七徽以上二準相對，其聲與七徽以上二準完全相同也。泛聲四準，由七徽中分，左右各二，七徽至四徽爲右之下準，四徽至

一徽爲右之上準；七徽至十徽爲左之下準，十徽至十三徽爲左之上準。四準之中，每準有三聲者，有兩聲者，隨絃而不同。每準三聲者，一絃共十三聲，宮商清角徵清羽五絃是已；每準兩聲者，一絃共計九聲，角羽變徵變宮四絃是已。一四七十三諸徽，均與本絃散聲同聲；二五九十二諸徽，均爲本絃之子聲，三六八十一諸徽，均爲本絃之四世子聲——如宮絃之子聲爲徵，二世子聲爲商，三世子聲爲羽，四世子聲爲角是也。

九聲絃泛聲聲位圖(圖另詳)

圖中變徵絃無子聲，角羽變宮諸絃均無四世子聲。圖例同前按聲聲位圖，不贅。

學琴淺說第四號正誤表

頁數	行數	誤	正
二	一	南 72 × 5/2	南 72 × 5
二	七	九聲之數 及假定之數	九聲之數 乃假定之數
五	十	餘絃 而其本聲者	餘絃 而無其本聲者
六	三	羽最細最緊	羽絃最細最緊
	十一	又 五聲之絃聲	又 五聲之倍聲

頁數之數字應繼第三號排爲十九，二十，二十一，二十二，二十三，二十四，本期亦誤作一，二，三，四，五，六，並此改正。

九聲泛絃位圖

The diagram illustrates the nine pitches of a guqin, each with its corresponding fret positions and names:

- 絃宮 (Staff 1):** 一宮, 二宮, 三宮, 四宮, 五宮, 六宮, 七宮, 八宮, 九宮
- 絃商 (Staff 2):** 一商, 二商, 三商, 四商, 五商, 六商, 七商, 八商, 九商
- 絃角 (Staff 3):** 一角, 二角, 三角, 四角, 五角, 六角, 七角, 八角, 九角
- 絃清 (Staff 4):** 一清, 二清, 三清, 四清, 五清, 六清, 七清, 八清, 九清
- 絃徵 (Staff 5):** 一徵, 二徵, 三徵, 四徵, 五徵, 六徵, 七徵, 八徵, 九徵
- 絃絳 (Staff 6):** 一絳, 二絳, 三絳, 四絳, 五絳, 六絳, 七絳, 八絳, 九絳
- 絃羽 (Staff 7):** 一羽, 二羽, 三羽, 四羽, 五羽, 六羽, 七羽, 八羽, 九羽
- 絃濁 (Staff 8):** 一濁, 二濁, 三濁, 四濁, 五濁, 六濁, 七濁, 八濁, 九濁
- 絃宮 (Staff 9):** 一宮, 二宮, 三宮, 四宮, 五宮, 六宮, 七宮, 八宮, 九宮

九聲泛聲位圖

The diagram consists of nine horizontal staves, each representing a different pitch. The notes on the staves are as follows:

- Staff 1 (宮): 宮, 商, 角, 清, 徵, 羽, 濁, 宮
- Staff 2 (商): 商, 角, 清, 徵, 羽, 濁, 宮, 商
- Staff 3 (角): 角, 清, 徵, 羽, 濁, 宮, 商, 角
- Staff 4 (清): 清, 徵, 羽, 濁, 宮, 商, 角, 清
- Staff 5 (徵): 徵, 羽, 濁, 宮, 商, 角, 清, 徵
- Staff 6 (羽): 羽, 濁, 宮, 商, 角, 清, 徵, 羽
- Staff 7 (濁): 濁, 宮, 商, 角, 清, 徵, 羽, 濁
- Staff 8 (宮): 宮, 商, 角, 清, 徵, 羽, 濁, 宮

There are nine black dots positioned above the staves, corresponding to the notes: 宮 (Staff 1), 商 (Staff 2), 角 (Staff 3), 清 (Staff 4), 徵 (Staff 5), 羽 (Staff 6), 濁 (Staff 7), 宮 (Staff 8), and 商 (Staff 9).

廖一元君略傳

本社前執委廖君一元，於本年九月二十一日，病沒於北平紅十字會醫院。君以英敏有爲之少年，遽喪其軀，匪特本社失一柱石，亦音樂界之不幸也。爰將君傳略刊布，以誌哀悼。

君諱大乾，號贊化，字一元，湖南石門北鄉人也。家世務農，至君翁始稍營商業，然國變頻仍，小資本家尤操持不易。翁以君慧，刻苦儉約，俾君讀，君上體父意，更奮勵力學。十四年，來平考入藝專之音樂系，從名師楊仲子劉天華諸先生游，學業大進。會國樂改進社成立，君當選爲執行委員。一年以來，凡社務之進行，君皆克竭盡智能，以求發展。其最後致天華先生書，猶云：「我希望本社同志，對於本社以後一切進行事宜，要拿出革命的精神去幹。望被選各執委幸勿彼此推委才好！」讀此，即君之愛護音樂，期望同人者，可見一般矣。本年四月間，本社應清華大學之約，前往演奏。當晚下榻於該校，連床共話，笑語終宵。不意回平後君遽覺腰痛，經中西醫多方診視，迄無少效。嗣復接里中來書，知其家已被土匪搶掠一空，君數年來感於物價之壓迫，已極困苦，得此惡耗，其病更不可治。遂於九月二十一日午前二時，病沒於紅十會醫院。嗚呼！君不能竟其所學，以貢獻於社會，實志以終，惜哉！廖君生平質直，接物以誠。其友某君病，君守榻將護，朝夕相繼，不辭勞苦。又某以反抗軍閥而陷獄，君不憚嫌，前往慰視，風雨無間，至性過人，誠肝膽少年也。君祖父暨父母均健在，妻任氏，有女二，俱幼。爰略述其生平如此。

鋼琴入中國之始

啓

查續文獻通考卷一百二十，頁五，云：

穆宗萬曆二十八年，大西洋利瑪竇獻其國樂器：「利瑪竇自大西洋國來，自言泛海九年始至，因天津御用監少監馬堂進貢土物。其俗自有音樂，所爲琴，縱三尺，橫五尺，藏積中。絃七十二，以金銀或鍊鐵爲之。絃各有柱，端通於外，鼓其端而自應之。」按利瑪竇(Matteo Ricci)爲意大利教士，明萬曆八年(一五八〇)至廣東，二十八年(西歷一六〇〇)入北京，著有乾坤經義二卷，皆華文。又譯幾何原本六卷，則徐光啟所筆受也。天算西法，及鋼琴自鳴鐘之入中國，自利君始，距今蓋已三百四十八年矣。

嗚呼三月一十八！

劉半農作詞*
趙元任作曲

快而有勁地

嗚呼三月

一十八, 北京殺人如亂麻! 民賊大肆毒辣手,

天半黃塵翻血花! 晚來城郭啼寒鴉!

悲風帶雪吹颼颼! 地流赤血成血窪! 死者血中竊,

傷者血中絕! 嗚呼三月一十八, 北京殺人如亂麻!

中華民國廿四年十二月拾四日收到

(二)原拍

嗚呼三月一十八，北京殺人如亂麻！

漸急

善官本是為衛國，誰知化作豺與蛇！高標廉價

賣中華！甘拜異種作爹媽！願為其首

原拍

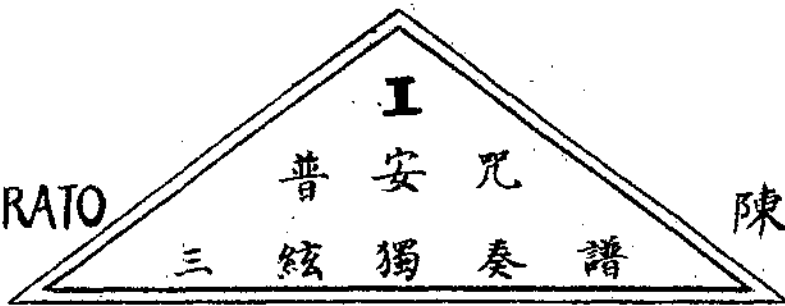
籍其家！死者亦已矣，生者肯放他？！

(唱下句)

嗚呼三月一十八，北京殺人如亂麻！

*此歌初登清燕，當時處民賦勢力範圍下，故用假名范奴冬士士。

MODERATO



陳鳳威製

佛 頭

Masstoso

四 6 單	一 56 音	上 7 八	一 7 八	上 7 八	一 23 音	四 6.1 音	一 5 音	四 5 音	合 5 單	一 5 單	工 6 音	一 3 音	合 5 單	一 5 單	0 0 0	四 6 單	一 56 音	上 7 八	一 7 八	
上 7 八	一 23 音	四 6.1 音	一 5 音	合 5 音	一 5 音	四 6 音	一 3 音	四 3 音	工 3 音	一 3 音	四 6 音	一 3 音	合 5 音	一 5 音	工 3 音	尺 2 單	一 2 音	一 2 音	一 2 音	
尺 2 單	一 2 音	一 2 音	一 2 音	尺 2 單	一 2 音	工 2 音	一 2 音	一 2 音	尺 2 音	工 2 音	尺 2 音	上 2 音	四 6 單	一 56 音	上 7 八	工 3 單	尺 2 單	一 2 音	一 2 音	一 2 音
尺 2 單	一 2 音	一 2 音	一 2 音	尺 2 單	一 2 音	工 2 音	一 2 音	一 2 音	五 6 音	一 6 音	五 6 音	一 6 音	六 5 音	一 5 音	五 6 音	工 3 音	一 3 音	五 6 音	一 6 音	
六 5 音	一 5 音	工 3 音	一 3 音	尺 2 單	一 2 音	一 2 音	一 2 音	一 2 音	尺 2 單	一 2 音	一 2 音	一 2 音	合 5 單	0 5 單	合 5 單	四 6 單	一 56 音	上 7 八	一 7 八	
尺 2 音	工 2 音	上 2 音	尺 2 音	工 2 音	一 2 音	一 2 音	一 2 音	一 2 音	工 2 音	一 2 音	一 2 音	一 2 音	上 7 音	一 7 音	尺 2 音	尺 2 音	一 2 音	工 2 音	一 2 音	
五 6 音	一 6 音	五 6 音	一 6 音	六 5 音	一 5 音	五 6 音	一 6 音	工 3 音	一 3 音	五 6 音	一 6 音	五 6 音	六 5 音	一 5 音	工 3 音	尺 2 單	工 3 音	五 6 音	六 5 音	

Ritenuito

上四以	工六	尺上四	上尺	工工	尺尺	尺六五	六一
1米12	3 53	21米	1102	32 3	2321	23 56	5 一

*参看指法说明

琴 音

Grandioso

合合	哈工	合上哈	工六尺	尺上尺	工 0	上四	合合	哈尺	上尺
5 5	65 3	53 65	3 52	32 12	3 0	1 61	55 51	65 32	1 23
上尺	合上	尺上四	上尺	工工	尺尺	尺六五	六一		
61 23	5 03	21 62	1 02	32 3	23 21	23 56	5 一		

石 音

Grazioso

六六	五六工	六尺六	工 0工	01 上尺	工 六五	上·五	六上	五六工	四 尺
5 5	65 36	55 665	3 03	03 122	3 56	1·6	55 01	65 3	6 02
上尺	工六	尺上	上尺	工工	尺尺	尺六五	六一		
11 02	3 53	21 62	11 02	32 3	23 21	23 56	5 一		

Ritornello

起 咒

同-----前

梵 音

Calando

六六	五六工	六工六五	上尺六	上六尺	工 六尺	尺上尺	工 0	上五	六上
5 5	65 3	53 56	12 65	36 52	3 52	32 12	3 0	1 61	55 01
五六尺	上尺	上尺	上六	上合	上尺	工工	尺尺	尺六五	六一
65 32	1 23	米1 23	56 5	米1 5米	11 02	32 3	23 21	23 56	5 一

琴 音

Grandioso

六六	五六工	六工六五	上五六	上五尺	工 六尺	工 六尺	工 六尺	尺上尺
5 5	65 3	53 56	12 65	36 52	3 52	3 52	3 52	32 12

工 0	上 四	合 上	哈 工	上 尺工	吐 尺工	大 一	尺上 四
3 0	<u>11</u> <u>61</u>	<u>55</u> <u>01</u>	<u>65</u> <u>92</u>	! <u>23</u>	<u>61</u> <u>23</u>	5 <u>3</u>	<u>21</u> <u>62</u>

<u>上</u> <u>尺</u>	<u>工</u> <u>工</u>	<u>尺</u> <u>尺上</u>	<u>尺</u> <u>六五</u>	六
<u>11</u> <u>02</u>	<u>32</u> <u>3</u>	<u>23</u> <u>21</u>	<u>23</u> <u>56</u>	5

石 音

Grazioso

六 六	五六 工	六工 六五	仕 五六	工五 六尺	工 六尺	工 六尺	工尺 上尺
5 5	<u>65</u> <u>3</u>	<u>53</u> <u>56</u>	<u>12</u> <u>65</u>	<u>36</u> <u>52</u>	<u>3</u> <u>52</u>	<u>3</u> <u>52</u>	<u>32</u> <u>12</u>

工 0	仕 五仕	六合 六仕	五六 尺	上 尺工	吐 尺工	六五 六	四上 合四
3 0	1 <u>61</u>	<u>55</u> <u>51</u>	<u>65</u> <u>92</u>	1 <u>23</u>	<u>61</u> <u>23</u>	<u>56</u> <u>5</u>	<u>61</u> <u>56</u>

Ritenuato

<u>上</u> <u>尺</u>	<u>工</u> <u>工</u>	<u>尺</u> <u>尺上</u>	<u>尺</u> <u>六五</u>	六 一
<u>11</u> <u>02</u>	<u>32</u> <u>3</u>	<u>23</u> <u>21</u>	<u>23</u> <u>56</u>	5 一

起 元

同-----前

替 音

Calando

仕 仕	五六 工	六仕 五六	工	尺工 尺上	工	尺工 尺上	工 吐
i i	<u>65</u> <u>3</u>	<u>51</u> <u>65</u>	3	<u>23</u> <u>21</u>	3	<u>23</u> <u>12</u>	3 <u>06</u>

六五 仕五	六五 尺	上尺 工尺	上	尺工 吐	尺工 六	0工 尺上	四
<u>56</u> <u>16</u>	<u>56</u> <u>92</u>	<u>12</u> <u>92</u>	1	<u>23</u> <u>米1</u>	<u>23</u> <u>5</u>	<u>03</u> <u>21</u>	米1

Ritenuato Attaca

<u>上</u> <u>尺</u>	<u>工</u> <u>工</u>	<u>尺</u> <u>尺上</u>	<u>尺</u> <u>六五</u>	六 六五
<u>11</u> <u>02</u>	<u>32</u> <u>3</u>	<u>23</u> <u>21</u>	<u>23</u> <u>56</u>	5 <u>56</u>

鐘 聲

Scherzando

[其 一]

住 住	五 工	六 五	工 工	尺 工	工 尺	工 工	六 五
ii iii	76655	75555	76655	75555	76655	75555	76655

○ 6 札 (以下同法)

六 工	上 尺	上 工	四 四	尺 尺	上 四	上 工	工 工
75555	76655	75555	76666	75555	76655	75555	76655

Ritenuito		六 五		六 六	
75555	76655	75555	76655	75555	76655

[其 二]

Scherzando

iii iii	1655	1333	1555	1655	1333	1333	1222	1333	1333	1222	1333	1333	1555	1666
---------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

○ 6 札 (以下同法)

1555	1322	1111	1233	1111	1122	1666	1611	1222	1233	1111	1622	1111	1122	1333	1335
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

Ritenuito		六 五		六 六	
1222	1233	1555	1666	1555	1555

鼓 聲

Scherzando

[其 一]

Ritenuito

住 住住	六 工	六 五	工 工	尺 工	工 尺	工 工	六 五
i ii	5 33	5 66	3 33	2 03	03 2	03 03	5 66
谷 单单	谷 单单	谷 单单	谷 单单	谷 单	单 谷	单 单	谷 单

Al tempo

六 工	上 尺	上 工	四 四	尺 尺	上 四	上 工	工 工
5 32	1 23	1 12	6 61	2 23	1 62	1 12	3 35

Ritenuito		六 五		六 六	
2 23	5 66	5 66	5 55	5 55	5 55

[其 二]

Ritenuito

i ii	5 33	5 66	3 33	2 03	03 2	03 03	5 66
------	------	------	------	------	------	-------	------

[此 度 同 具 一]

<u>155</u> <u>32</u>	<u>151</u> <u>29</u>	<u>151</u> <u>12</u>	<u>16</u> <u>61</u>	<u>152</u> <u>23</u>	<u>151</u> <u>62</u>	<u>151</u> <u>12</u>	<u>153</u> <u>55</u>
单公 单	单 单	单公 单	单公 单	单公 单	单公 单	单公 单	单公 单

<u>152</u> <u>23</u>	<u>155</u> <u>66</u>	<u>155</u> <u>1555</u>
单公 单	单公 单	单公 单

鐘 鼓 聲

[其 一]

Scherzando

六 五	六 尺	工 工	六 五	六 尺	工 工	六 五	六 凡
<u>1515</u> <u>1616</u>	<u>1515</u> <u>1212</u>	<u>1313</u> <u>1313</u>	<u>1515</u> <u>1616</u>	<u>1515</u> <u>1212</u>	<u>1313</u> <u>1313</u>	<u>1515</u> <u>1616</u>	<u>1515</u> <u>1414</u>
单 (以下同法)							

六 六	五 六	工 尺	尺 上	四 尺	尺 上	四 尺 上	尺 工
<u>1515</u> <u>1515</u>	<u>1616</u> <u>1515</u>	<u>1313</u> <u>1212</u>	<u>1213</u> <u>1111</u>	<u>1611</u> <u>1212</u>	<u>1213</u> <u>1111</u>	<u>1612</u> <u>1111</u>	<u>1112</u> <u>1313</u>

Ritenuito

工 六 尺	尺 六	五 六 六	六 六
<u>1315</u> <u>1212</u>	<u>1213</u> <u>1515</u>	<u>1616</u> <u>1515</u>	<u>1515</u>

[其 二]

Scherzando

<u>155</u> <u>166</u>	<u>155</u> <u>122</u>	<u>133</u> <u>133</u>	<u>155</u> <u>166</u>	<u>155</u> <u>122</u>	<u>133</u> <u>133</u>	<u>155</u> <u>166</u>	<u>155</u> <u>144</u>
单 (以下同法)							
<u>155</u> <u>155</u>	<u>166</u> <u>155</u>	<u>133</u> <u>122</u>	<u>123</u> <u>111</u>	<u>161</u> <u>122</u>	<u>123</u> <u>111</u>	<u>162</u> <u>111</u>	<u>112</u> <u>133</u>

Riten

<u>135</u> <u>122</u>	<u>123</u> <u>155</u>	<u>166</u> <u>155</u>	<u>155</u>
-----------------------	-----------------------	-----------------------	------------

浪 淘 沙

Ritenuito

Attacca Accelerando

仕 五 六 1010	六 七 六 五 六 五	仕 五 六 五	六 六 仕	五 六 工	工 工 上	尺 工 尺	尺 尺
<u>1665</u> <u>3030</u>	<u>5335</u> <u>6060</u> <u>56</u>	<u>1166</u> <u>1555</u>	<u>1555</u> <u>1511</u>	<u>1655</u> <u>1333</u>	<u>1333</u> <u>1331</u>	<u>1233</u> <u>1222</u>	<u>1222</u> <u>1222</u>
单 单 单 单 单 单 单 单 (以下同法)							

<u>工上尺上</u>	<u>尺尺</u>	<u>尺工</u>	<u>六五五</u>	<u>六尺</u>	<u>上尺上</u>	<u>四合四</u>	<u>四工</u>
<u>1311 1211</u>	<u>1222 1222</u>	<u>1222 1333</u>	<u>1555 1366</u>	<u>1533 1222</u>	<u>1122 1111</u>	<u>1655 1656</u>	<u>1666 1333</u>

<u>六五五</u>	<u>六工尺</u>	<u>上尺上</u>	<u>四合乙四</u>
<u>1555 1366</u>	<u>1533 1222</u>	<u>1122</u>	<u>6157 6</u>

茶 單 單 單

清 江 引

Ritardando

<u>四上尺上</u>	<u>上〇</u>	<u>六五五六</u>	<u>六四上合</u>	<u>上〇尺工</u>	<u>上〇作五六</u>	<u>工六五</u>	<u>〇上六五</u>	<u>六上六五</u>
<u>6 12 110</u>	<u>56 653</u>	<u>566 1156</u>	<u>10 23</u>	<u>110 165</u>	<u>35 06</u>	<u>01 56</u>	<u>5615</u>	<u>〇</u>

(完)

<u>六五五六</u>	<u>尺〇上尺工</u>	<u>尺〇六五</u>	<u>五六六</u>	<u>尺尺上上</u>	<u>尺六尺上</u>	<u>四四尺上</u>
<u>56 652</u>	<u>20 123</u>	<u>20 56</u>	<u>653 53</u>	<u>2321 61</u>	<u>2532</u>	<u>662 110</u>

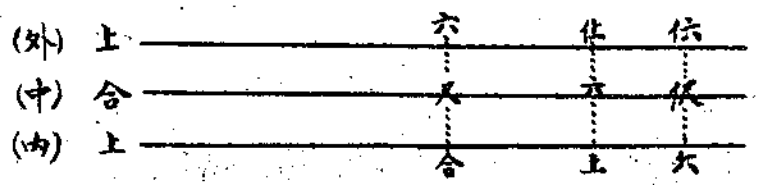
漸 緩 稍長 再 緩 更長 特 緩
 茶 茶 單 單 單 八

(完)

附 告

〈 譜面的注意 〉

未註明指法之處可隨使用單或L
 未註明內外絃之處可照下列演奏惟明中
 “內”之處 須 嚴 守



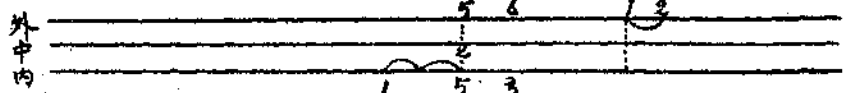
本簡譜(F調)係錄出三絃獨奏時之音節
 故有異于工尺譜

便于研究故將鐘聲——寫出兩種演奏法
 只是表明「十」之兩音同時奏出或合用一種指法

〈指法的說明〉

单
 匕
 八
 谷
 圈
 谷
 而
 双
 口
 勺
 帶
 戶
 之

彈	食指向下彈	一聲
挑	大指向上彈	一聲
分	单匕同時向外(下和上)彈	一聲
滾	单匕之延長而緊速	連成一聲
撥	谷之急促(单匕单之緊速)	三聲
	二谷之連合	
夾彈	一单一匕	
雙	食指同時(?)彈不同絃上之絕對和音	似成一聲
扣	大指食指同時彈不同絃之二音	一聲
勾	大指向下彈(本曲中用此)或食指向上彈	各一聲
掃	食指從內絃作急勢彈至外絃或中絃	似成一聲
撥	大指勺內絃(或中絃)同時食指勺外絃(或中絃)	各一聲
泛音	左指輕奏絃面(用肉面奏)同時右指(有兼用大指本曲中不用)重彈音取其輕清本曲之泛音位置如下:	



米四之之迄未找出愧歎!本曲米處可暫做用6(本不若旁之輕滑)或3或稍懸

[謝=和介紹]

普安咒——浙派琵琶大套名曲——是浙江杭州國樂研究社同仁經幾年的研究所改進的一曲(與滬界所奏的不同)。

王君異之(漱社健將)首創三絃獨奏並將本曲譜入三絃憶未製譜至少是已使同好們缺乏自修和進稽的根據這也就是我的一隻苦心橫寫的工尺譜也是漱社王君雲九寫就的不過此處已改用速度標語的原文同時又註些發想標語了

在製成——祇能稱是錄成——這普安咒的三絃獨奏譜後的我就簡單的介紹給讀者——異地的同好同時還祈諸位接受我的至誠地感謝

[拖一條尾巴]

深感這件醜物不能使諸君滿意所以祇能問你們——前輩先生太音樂家們發出這種呻吟:
 “予以嚴格的糾正勿吝!”

浙江杭州市金衙莊陳樂化初稿于一九二八年九月十六日

霓裳羽衣舞的研究

瓠 蘆

我們新近見到一冊霓裳羽衣，是商務書館十七年三月初版的，卷首有吳瞿安先生的序說：

此曲見於洪昉思長生殿重圓折……晚近庠序論歌舞古劇，未能或之先也。

吳先生指明這是洪昉思（康熙時人）作的，但亦以為是「古劇」。第二頁編者自序說：

霓裳羽衣，為我國古代名舞之一，千餘年來，流傳人間，未嘗絕響；然今日能此者，僅長洲吳瞿安先生，及老伶工阿保二人而已。

又第三章，唱法第二頁說：

本曲為“南曲”，故無“乙”“凡”。

我們看見序中的話，知道編者簡直以為這是開元遺音，未免有點懷疑，於是盡自家的能力所及，把舊籍中關於霓裳羽衣曲的材料，搜集攆來，看他原來成個什麼樣子？

唐樂史楊太真外傳（說郛卷三十八頁七商務本）說：開元二十八年十月玄宗幸溫泉宮，使高力士取楊氏女於壽邸，度為女道士，號太真，住內太真宮，天寶四載七月……冊太真宮女道士楊氏為貴妃，半后服用，進見之日，奏“霓裳羽衣曲”，……新舊唐書皆謂開元二十四年太真得幸，天寶初進為貴妃。

宋王灼碧雞漫志（學海類編本）說：按唐史諸家小說，楊太真進見之日，奏“霓裳羽衣曲”導之，妃亦善此舞，帝嘗以趙飛燕身輕，成帝為置七寶避風台，偶戲妃曰：「你則任吹多少」，妃曰「霓裳一曲，足掩前古。」而宮妓佩七寶瓔珞舞此曲，曲終珠翠可掃。

白氏長慶集長恨歌傳也說：進見之日，奏霓裳羽衣以導之。……明年冊

爲貴妃……元和元年冬十二月太原白樂天……話及此事，相與感嘆……
樂天因爲“長恨歌”……歌成，使鴻傳焉……前進士陳鴻撰●

唐憲宗元和元年爲806年，玄宗開元元年爲713年，相去九十餘年，此曲奏
於貴妃進見之日，則創於開元年間無疑，

白樂天霓裳羽衣舞歌和微之（後集卷二）說；

由來能事皆有主，楊氏創聲君造譜，（原註）開元中西涼節度使楊敬述
造 唐書禮樂志說，其後河西節度使檀敬忠獻霓裳羽衣曲十二遍，凡曲
終必遽，唯霓裳羽衣曲將畢引聲益緩，宋王灼碧雞漫志（學海類編本）
引唐杜祐理道要訣云：天寶十三年七月改諸調名，中使輔璆琳宣進
止，今于太常寺刊石，內“黃鐘商”婆羅門曲改爲“霓裳羽衣曲”。

冊府元龜：天寶十三年七月十四日，改諸樂名……“黃鐘商”時號“越
調”漫志引王建詩云：「聽風聽雨作霓裳」又引察條詩話云：「出唐人
西域記，龜茲國王與臣庶知樂者，於大山間聽風水聲，均節成音，後翻
入中國，如伊州甘州涼州，皆自龜茲致」，

依杜祐的話，這是婆羅門曲，（婆羅門爲印度四種族之一，又爲“印度
舊教”一種之名稱，早於“佛教”）或者由龜茲傳入，是合理的，——隋唐時
西域曲調，多由龜茲傳入，龜茲在今新疆省庫車縣，爲漢代西域古國，——
未必是龜茲所創，但決非中國古調，可無疑義。但是“黃鐘商”調，到底
二 是什麼調呢？我們根據當時的“太常刊石”乃是黃鐘均內的商調，又名“越
調”主調音是“太簇”律，又唐書禮樂志貞元十七年驃國（今之緬甸）王獻
其國樂，“黃鐘商”亦名“伊越調”。大約“伊越調”即是“越調”的簡稱，
疑是譯音。然而這是天寶年間的話，待至肅宗乾元間因魏延陵的獻議，又把
雅樂的樂音。升高二律，所以當時“燕”樂的調名，亦復轉移了，試看唐
段安節（昭宗時人）樂府什錄以“越調”爲商聲七調的第一運，他的各調第

一運，皆合於黃鐘律而言，所以這時的“黃鐘商”調，却是“無射均”的商調，因商音合於黃鐘律的原故，自此以後，未有變更。

漫志又引白樂天嵩觀夜奏霓裳詩云：「開元遺曲自淒涼，況近秋天調是商」又蘇東坡賦瑪瑙笛云：「黃鐘妍美霜朝暖，無射淒涼暑月寒。」

由此看來，“淒涼調”即是“無射商調”了，比之乾元以前，名目是差了兩律，其實“燕樂”的樂音，並未更動，只是當時所謂“雅樂”（即郊廟用的樂器如鐘磬等）的標準音，昇高了兩律罷了。然而他的主調音，始終是“商音”依宋人的“簡字”即是用“尺字”結尾。（終止音）

白樂天霓裳羽衣舞歌又說：千歌萬舞不可數，就中最愛霓裳舞，……虹裳霞帔步搖冠，鈿纓累累佩珊珊，娉婷似不任羅綺，願聽樂懸行復止，磬聲箏笛遞相攙，擊擗彈吹聲遞進，（原註，凡法曲之初，衆樂不齊，惟金石絲竹，次第發聲，霓裳序初亦復爲此）散序六奏未動衣，陽台宿雲慵不飛，（原註：散序六遍無拍，故不舞）中序擘騁初入拍，秋竹竿裂春冰拆，（中序始有拍，亦名拍序）飄然轉旋迴雪輕，嫣然縱送游龍驚，小垂手後柳無力，斜曳羣時雲欲生，（四句皆霓裳舞之初態）烟娥歛略不勝態，風袖低昂如有情，上元點鬢招萼綠，王母揮袂別飛瓊（許飛瓊萼綠華皆女仙也）繁音急節十二遍，跳珠撼玉何鏗鏘，（霓裳十二遍而終）翔鸞舞了却收翅，唳鶴曲終長引聲（凡曲畢皆聲拍促從，唯霓裳之末長引一聲也。）

這詩描寫霓裳曲最爲詳細，可以大略知道他的首尾狀態，

唐書禮樂志又云：文宗好雅樂，詔太常卿馮定采開元雅樂製“雲韶法曲”及“霓裳羽衣”曲，樂成，改“法曲”爲“仙韶曲”。文宗以前的記載，皆稱“霓裳羽衣”曲，未聞有歌謠，白詩亦無涉及歌謠的話，大約馮定所製，却是歌謠，亦未可定。

禮樂志又云：蓋唐之盛時，樂曲所傳，至其末年，往往亡缺，

南唐書後主昭惠國后周氏傳稱：后小名娥皇，司徒宗之女，十九來歸，通書史，善歌舞……又有“恨來遲破”亦后所製，故唐盛時，霓裳羽衣，最爲大曲，亂離之後，絕不復傳。後得殘譜，以琵琶奏之，於是元開天寶之遺音，復傳於世。

漫志亦引李後主作昭惠后誄云：霓裳羽衣曲，經茲喪亂，世罕聞者，獲其舊譜，殘缺頗甚，暇日與后詳定，去彼淫繁，定其缺墜……

由此看來，霓裳曲譜傳至五代，已成殘缺，後主所補，原非本來面目，甚爲明顯。

冊府元龜云：後唐天成四年（929）二月詔樂章有霓裳曲名，與德祖考成皇帝廟諱同，改爲“雲裳曲”

以雲字改換原來的霓字，已失了原意，可知此時多所變遷。

古時所稱“雅樂”係專指大雅小雅一類樂章而言；鄭衛之風，已非雅樂。但這類古樂，周末已續漸崩壞；魏晉已後，只存其名而已，唐宋以來，皆指郊廟祭祀之樂，爲雅集，餘爲俗樂，其實沒有什麼界限可分。例如霓裳羽衣，明說是婆羅門曲，至文宗又稱他做“雅樂”了。好比近代的古琴家，斥“崑曲”爲“俗樂”，而崑曲家又斥“二黃”“梆子”爲“俗樂”，一樣心理。

四 漫志又引嘉祐什誌云：「同州樂工翻中黃幡綽霓裳譜，鈞容樂工士守程以爲非是，則依法曲造成……」

又云：世有“般涉調”抑霓裳曲，因石曼卿所作傳，撫述開元天寶舊事……近曾端伯增損其辭，爲句遣隊口號，亦云天寶遺音……宣和初普州守山東人王平，謫學華瞻，自言得“夷則商”霓裳羽衣譜，取陳鴻白樂天長恨歌傳，並樂天寄微之霓裳羽衣舞歌，又什取唐人小書長句，及明

皇太真事，終以微之連昌宮詞補綴成曲，刻板流傳。曲十二段，起第四徧，第五徧，第六徧，顛，入破，虛催袞，實催袞，歇拍，殺滾，音律節奏，與白氏歌注大異，則知唐曲今世決不復見，亦可恨也。

宋沈括夢溪筆談說：霓裳羽衣曲，劉禹錫詩云：「三鄉陌上望仙山，歸作霓裳羽衣曲」，又王建詩「聽風聽水作霓裳」……鄭愚津陽門詩註云：

「葉法喜嘗引上入月宮，聞仙樂，及上歸，但記其半，遂於笛中寫之，會西涼府都督，楊敬述進婆羅門曲，與其聲調相符，遂以月中所聞為“散序”，用敬述所進為其“腔”，而名霓裳羽衣曲。」諸說各不同，今蒲中逍遙樓楣上有唐人橫書，類梵字，相傳霓裳譜，字訓不通，莫知是非。或謂今“燕部”有“獻仙音”曲，乃其遺聲。然“霓裳”本謂之“道調法曲”，今“獻仙音”乃“小石調”耳，未知孰是。

由前段所說，五代宋初，此曲已經亡缺；至沈括（嘉祐時人1020-1090）王灼（紹興時人 1130-1160）諸人，連此亡缺者，亦已不能認識。而當時却有許多假古董發見，如“道調”“般涉調”“小石調”皆是根本不同者。（道調為宮調，般為羽調，小石為商調）因為這樣出名的舞曲，歷史上實無與比倫，（像“韶”那一類的古調，早經絕跡，不能相提並論）當然應有這一類畫餅充饑的膺鼎出現了。

我們對於上面這許多記載，當以理道要訣及白詩為最可靠，因為改調的話，是當時的朝旨，曾在太常寺刊石者；白樂天又是親見此曲之人，他的話，當然可信。

冊府元龜說：開成元年（836）七月教坊進霓裳羽衣舞女十五已下者三百人……十月太常教成“雲韶樂”。

據白氏長慶集年譜，（陳直齋作）開成元年樂天為六十五歲，尚能親見當時的“雲韶樂”而樂天和微之的霓裳羽衣舞歌有云：「今年五月至蘇州」據

年譜「敬宗寶歷元年三月除蘇州刺史，五月至任」則此詩作於825年，白五十四歲，比開成進舞女時還早十一年，當時此曲仍尚盛行，已無疑義。不過比之開元時，內容有無變遷，就不可知了。因為又有文宗詔馮定製霓裳羽衣曲的話，也許是把舊曲重新整理一翻，亦未可定，我們根據這兩種記載，得到下列的情形：

(一)霓裳羽衣舞曲，始於開元年間（713-720）

(二)原為婆羅門曲由西涼所進，曾經玄宗修改，一或者可以說經過一些中國化，一但古時西域曲調，只可代表“北音”，與吳楚之聲，根本不同。

(三)他是“商調”。依宋人字譜，即用“尺字”為“終止音”（結聲）

(四)全套樂曲共十八遍，起首“散序”六遍，“中序”始有拍，共十二遍而終。

(五)起音時金石絲竹次第發聲，奏完六遍散序，才開始按拍起舞，此時節奏繁密，曲終收音特別遲緩。

(六)初時只是“舞曲”，沒有歌辭，至開成馮定或者是增製歌辭，或者是整理舊曲，不得詳知。但白詩全無涉及歌聲的話，似可證其無有歌辭，我想這曲中序已有十二遍之長，兼且繁音急節，舞完“珠翠可掃”那樣吃力，如果再加上同時歌唱，恐怕非十幾歲的女孩子所能勝任的罷，

(七)此曲宋初已殘缺不完，至宋中葉以後，便無人能知其為何調，更無論內容了，所以王灼謂唐曲今世決不復見，認為恨事。

(八)宋代因原曲失傳，便有許多偽造的假古董發見。

我們現今所可知者，只此而已，此外關於第二點南北音的分別，尚可忖度而知者，略述如下。

中國古音，只用五聲，記載甚明，南音北音的內容，雖然聲情曲折，各

不相同；然而形式上的區別，莫若南用五聲，北用七聲的顯而易見。至於七聲起源的話，如隋書音樂志鄭譯答蘇夔語，引漢書「天地人及四時謂之“七始”，」却以“七始”爲“七聲”。而唐人（張文收傳，通曲，樂書要錄）又多以少徵少宮爲變徵變宮，始於文王武王，皆無確實據證。但國語周景王問律於伶州鳩，「七律者何」一語，七律似指七聲，而國策荆軻易水歌爲“變徵之聲”，則周末已有七聲，當然可信。至隋鄭譯採用龜茲琵琶七調，便確實證明七聲音階，來自龜茲了。試看榮夔的話「七調之作所出未詳」，而鄭譯只以漢書所引「書曰，予欲聞六律五聲八音七始詠」之語爲證。（今文尙書作「予欲聞六律五聲八音在治忽」）“七始”究作何解，實未明瞭。我思疑七聲音階爲周末時從“四夷之樂”所傳入，原非中國故有，似亦可信。待至南北朝及唐代，外國聲伎，盛行輸入，古樂失傳，此時已多用七聲，唐代全用七聲，有兩事可證：

（一）朱子所傳開元十二書譜，號稱古雅樂的，理應遵用五音；但他已不受束縛，全用七聲，何況非雅樂的婆羅門曲呢。

（二）唐武后著樂書要錄（佚存叢書本）論二變義說「……所以儒者相傳，皆云變徵變宮，起自周武，若如所言，即夏殷以前，樂不成調，“蕭韶”“大夏”何以克諧？斯乃拘文守見之談，非知音達樂之說」這書的著作年代，正在開元前後，（武后自690-712 開元自713-733）可見這時的音樂家見解，連古時有五聲音階，都不承認，何況當時呢？

其次長短句的文體，實創於中唐已後，（見清華學報第一卷第二期胡適之先生詞的起源及王靜安先生所考證）宋郭茂倩樂府詩集婆羅門註引「樂苑曰婆羅門商調曲，開元中西涼府節度使楊敬述進。唐會要天寶十三載改婆羅門爲霓裳羽衣」而其所錄，却是「迴雁峰前沙似雪……」一首七言律詩，當然不是原來的歌辭，而全書亦無洪昉思那種詞體。宋趙聞禮陽春白雪有楊如

晦“婆羅門引”及姜白石“霓裳中序第一”皆與洪曲不同，可知宋代實無此曲，何以清代之洪昉思能傳之？欲不認為洪所創作，實有不能也，

我們就以上各點和商務本洪曲互相比較，實無一處相像，其最顯著者爲：洪曲無散序，無遍數；其次洪曲純是“南曲”體裁，似非唐代婆羅門曲的製度所應有；與及此曲歌辭，不見於唐宋詩詞集內，而宋人皆不能識其本來面目；若此種種，我們實未能承認其爲「千餘年來，流傳人間，未嘗絕響」也，

(附註一)楊敬述唐書作楊敬忠未知就是。

(二)關於月宮的話，開元傳信錄有一段說：玄宗嘗坐朝，時以手上下案其腹，……玄宗曰吾昨夜夢遊月宮，諸仙娛余以上清之樂，其流亮清越，殆非人所聞也……其曲淒楚動人，杳杳在耳，吾向以玉笛尋盡得矣，坐朝之際，慮或遺忘，故懷玉笛，時以上下尋之……上試奏其音，寥寥然不可名也。力士奏拜，且請其名。上笑曰此曲名「紫雲迴」。載於樂章，今太寺刻石在焉。按鄭愚津詩獻以玄宗入月宮聞仙樂，以笛寫爲“霓裳散序”這裡又說名“紫雲迴”，可知傳說的傳會。(完)

十七年八月

瓠蘆

狂歡節 (用四個音作基礎的小景，作品九)

(“Carnaval, Scenes Mignonnes sur 4 Notes op.9”)

柯政和

狂歡節是舒曼 (Robert Alexander Schumann 1810—1856) 的鋼琴名曲。舒氏獨俱的氣魄，特別個性，滑稽風味，神妙的幻想力都充滿於此中。「用四個音作基礎的小景」是甚麼意思呢？這就是用 A, Es, C, H 四音來描寫曲中主要小景的意思。Es 的讀法等於 S，連接起來，便成為 “Asch”。這是波希米亞的一個小村的名稱。舒氏作此曲時——在一八三四至一八三五年間——他最親愛的女朋友愛脫麗蘿 (Elnestern Von Flicken) 居住該村，所以特用這四音作曲。而且 Sch-A 也是 Schumann 名字的一部份。舒氏作此曲的目的——一面為對其友表示愛情，一面為借此描寫狂歡節行列的光景。

姓名音樂——即是用音名表示姓名上所有之字母——這種例子早發見於巴哈 (Sebastian Bach) 的作品。他曾用自己名字的 “B-A-C-H” 四音作成一個樂曲。舒氏的「作品一」(op1) 是用美女的姓名 Meta Abegg 的 “A-B-E-G-G” 五音作成一個樂曲，叫做「ABEGG的變奏曲」(Variationen ueber ABEGG)。舒氏本擬專用 A,E,C,H 四音描寫狂歡節的光景。然而從實際上考查，由這四音作成的祇有第一前奏曲，第二白衣丑，第九蝴蝶，第十一文字舞而已。

狂歡節——Carnaval (舒氏自寫為 Carneval) 一語是我們不常聽見的。這是天主教國所舉行的一種快樂的祭禮。Carnaval 是由拉丁語的 Caro (肉的意思) 與 Levare (獻的意思) 組合而成的。即獻肉於神的祭日。現在舉行狂歡節的地方祇有羅馬，巴黎，威尼斯幾處了。古時舉行的日期甚多，現在是最長的不過三四天。狂歡節的末日叫做 Mardi gras (肥的金曜日的意

思)，在這一天的舉行化裝行列，一切市民無不大樂特樂。

舒氏幼時常常領略這種快樂的祭日，有趣味的化裝行列一定看過不少。他似乎特別喜歡化裝，所以描寫化裝的作品共有三曲。即作品二「蝴蝶」(Papillons op. 2)，作品廿六「維也納的狂歡節」(Fahingsschwank aus Wien op. 26)與作品九「狂歡節」(Carnaval)。

聽狂歡節時應注意的有兩點：(一)此曲是描寫狂歡節的行列及其中的種種人物；(二)此曲不祇描寫外面的事實，即當時舒氏心中所發生的感情，愛情也包含在內。這兩點要先認清楚，否則恐有誤解。

此曲全部由二十二(或二十一)小曲組成，各附有小題。是全部獻給李賓斯基(Garl Lipinsky 1790—1861)的。茲將牠們分項說明如下：

第一 前奏曲(Préambule)

此曲可推測是行列前頭的樂隊所奏的樂曲，預示祭日的昂奮，行列中的種種人物，快樂的騷鬧，混亂的滑稽等。

第二 白衣丑(Piérrot)

彼厄羅(Piérrot)是亂雜而粗笨的滑稽人物，為德國式古風的滑稽者。這種名稱普遍於歐洲。在此是滑稽者彼厄羅踞於行列的前頭，自謂是狂歡節的主席，裝出自尊自大的威嚴，一面露出可笑的壯嚴，一面大脚闊步，並時時翻筋斗，使人看見不禁捧腹絕倒。此曲將那樣滑稽的假威嚴，翻筋斗的情形描寫的非常活現。於弱奏樂節中央急現強奏音符的便是表示翻筋斗。觀眾一笑他又假裝出威嚴的態度，因而觀眾隨之復歸於肅靜。

第三 彩衣丑(Arlequin)

這是輕快的法國式滑稽者。他穿着花條衣服，手拿着長鞭(長鞭是清道的意思)，追隨於彼厄羅之後，趕開觀眾，調戲少女兒童等等。他便是一面耍鬧一面走路的人物。鞭聲於第一，第三小節及後面各小節中可以聽見。牠

是休止符後的十六分音符頓音 (Staccato)，聽之頗似鞭聲。

第四 高貴舞曲 (Valsé Noble)

這是前頭樂隊所奏的樂曲。但比前奏曲較為弱靜，以表示樂隊去遠。拍子是四分之三的瓦爾斯 (Valse)，曲中富有狂歡節的情趣。

第五 悠哉飄思 (Eusebius)

此曲可以看做是全然離開狂歡節，而描寫舒氏幻想的樂曲。悠哉飄思與拂羅烈胆 (Florestan) 兩語在舒氏初期作品或音樂評論中常常看見，很容易理解其意義。例如作品十一「奏鳴曲」即記有「由拂羅烈胆與悠哉飄思獻於克拉拉」。蓋歌德 (Goethe) 曾謂「凡人之心中皆宿有兩個靈魂」。舒氏自承認其性格與天分之間有顯著的差異，一命名為「悠哉飄思」，一命名為「拂羅烈胆」。伸言之，舒氏之詩的，冥想的心——的確是一位美滿的抒情曲作者，而又為不可思議的神秘的和聲的創造者叫做「悠哉飄思」。此曲便是悠哉飄思的故事。

第六 拂羅烈胆 (Florestan)

「拂羅烈胆」與「悠哉飄思」的靈魂相反。以大膽而進取為自己的理想，猛進不退是其特徵。此曲富有快活的情趣，直如天真爛漫的學生們鬧玩。「拂羅烈胆」是最後的「達維攻腓力斯胆」之領袖。舒氏曾經說過：「余之使命是要殺盡所有老幼腓力斯胆，不管屬於音樂的或非音樂的。」

第七 媚女 (Coquette)

此曲是描寫狂歡節中伶俐袅娜的舞女之姿態。向八方寒暄，遠送秋波的華麗敏捷的姿態，非受過辛苦如舒氏的決不能有如此的表現。自古以來許多作曲家競相描寫這種理想的處女的姿態，然而無可與此曲比肩。

第八 答辭 (Relique)

這是一個短樂句。似乎是前述媚女的答辭。速度與前曲相同。

第九 人首獅身(Sphinxes)

此曲須拿着狂歡節的樂譜，一面讀譜一面傾聽方能理解的，如同於猜迷一般，並不是演奏的。這也是姓名音樂的一種，祇記載無音樂意義，僅代表四個文字的音符而已。第一個音符是 "S-C-H-A" 表示舒氏的名字，第二個音符是表示德語感嘆詞 "A-C-H"，第三個音符是 "A-S-C-H" 表示女友愛脫麗羅的村莊。

第十 蝴蝶 (Papillons)

此曲不是描寫真的蝴蝶，而是暗示假裝蝴蝶的人的人格。他們乘興遍飛，致忘自己的職務。

第十一 文字舞 (Lettres Dansantes)

宛然是一個活潑而滑稽的妖魔跑出來，照上述的四文字跳舞。起首可聽出 S,C,H 三個字，其後可聽出 S,C,H,A 四個字。

這種文字舞由實際的音樂效果看起來，甚不完全。由觀念上推想，方可知道牠的意思。例如無言戲的優伶帶着字牌表示他所演的意思一般。

第十二 佳麗娜 (Chiarina)

舒氏在她十四歲時就戀愛上她，最後遂成了他的愛妻。她的名字叫做克拉拉，(Klara Wieck 1819 — 1896)，用意大利名寫出來是佳麗娜 (Chiarina)。此曲是讚美佳麗娜的抒情樂曲。全曲祇由四個音及復組織而成。

舒氏作此狂歡節時，已經秘密的與佳麗娜定婚了。

第十三 蕭判 (Chopin)

舒氏非常佩服蕭判而且很喜歡他。蕭氏的作品中最有特徵的莫如「夜樂」(Nocturne)。舒氏做蕭氏的「夜樂」而作此曲。其叙情的，低且靜的音，與那些花樣繁多的琶音等完全近似蕭氏的作品。

第十四 愛脫麗娜(Estrella)

阿塞村的女朋友 Eluestine von Flieken 的浪漫的名字叫做愛脫麗娜 (Estrella)。舒氏作狂歡節時，與愛交情甚厚，故作這個小曲。這是描寫愛的性格與化裝行列中的姿態的。

第十五 認知 (Reconnaissance)

舒氏不僅描寫狂歡節的行列，連行列中所發生的事情也把他描寫出來。認知即表示參加化裝的人以為人不能認識自己，然而不意為朋友愛人所認，於是在熱鬧場中，彼此相顧驚嘆而笑樂的情景。

第十六 班大龍與柯弄孀 (Pantalon et Colombine)

班大龍 (Pantalon) 是意大利著名滑稽優伶的名字。他一出場便使觀客不禁失笑。其扮裝的特異點全在褲襠。Pantalon一語是由威尼斯守神Pantalone變化出來的，在威尼斯人所共知的。爾來，在意大利尤其於威尼斯，Pantalon一語已用為滑稽優伶的綽號。柯弄孀是班大龍的愛人的名字。此曲是描寫化裝這二個男女滑稽優伶的姿態的。

第十七 德國舞曲 (Valse Allmande)

此曲是備樂隊演奏的，然究竟是行列中的樂隊或是舞蹈場的樂隊不得而知。由樂曲的性質推測起來，似乎近於舞蹈場中演奏的。

古代德國舞曲具有優美，溫柔，嚴厲的性質。

第十八 帕葛尼尼(Paganini)

舒氏對於蕭判的作品已如上述，此處是將他最欽慕的提琴大家帕葛尼尼的作品巧為模倣。

帕氏特有的頓音運弓法，改用雙手彈奏，非常複雜華麗，美滿。

第十九 深誓 (Aveu)

此曲是描寫混在行列中的男女帶着假面具，而談戀愛的心情。蓋談戀愛

於無人之處，不如於熱鬧的行列中，較為自由而且安全。德國的愛人們於喧嘩中所覓出的自由而且安全的所在叫做「為兩人寂寞的地方」。

第二十 散步曲 (promenade)

音 散步曲 (Promenade) 是法人所創造的。牠是於公園或舞踏場，一面散
樂 步一面聽輕快的音樂。現在演奏會或劇台上所奏的音樂也常用這個名稱，但
雜 在此處是表示樂隊所奏的樂曲。

第二十一 休息 (Pause)

誌 此曲是表示行列休止的，但音樂的速度却甚快。夏天快步行走中，若突
狂 然停脚，立刻感覺熱氣動蒸，大汗淋漓。當行列陡然休息時，也加倍喧嘩。
歡 其速度所以快的緣故便為表示這種心理。

第二十二 達維及腓力斯坦進行曲 (Marche des "Daved Buendler" contre les philistins)

此曲最長且富有尊大挑戰的情趣。曲中含有兩種意思：

第一的意思是達維王征伐以色列 (Israel) 的長年仇敵腓力斯坦人的進行曲。

第二的意思較為複雜。由 *philistia* 變化出來的 *philistine* 一語原來是德國學生贈於蔑視學生生活或學生精神的人的稱號。舒氏却把牠轉贈於音樂家或藝術家中保守派的人物。

馬秀亞諾爾特解釋說：「腓力斯坦者即美與趣味野鄙，德性與感情下等，心意與精神迂愚者也。」

六 達維王即指浪漫派的先導者舒曼而言。同志一語德語叫做 "Buendler" 是參加浪漫派運動的人們。換言之，此曲是達維王舒曼率領許多同志們向腓力斯坦——即頑迷不靈的音樂家藝術家們挑戰的進行曲。

此進行曲中含有十七世紀德國著名舞曲，叫做「祖父舞曲」(Grossvateranz) 的曲調。就是這達維王及其同志們所唱的戰爭歌。全曲富有嘲笑、誇威的，勇敢的情趣。

代程君朱溪答胡君瓠蘆函

劉天華

瓠蘆先生：

前由朱溪君交來大札，拜讀之下，欽佩無量！所詢各節，朱溪君囑代答復，茲就管見所及，略述一二於後，自知無補於高明，聊以塞責云爾；紕繆之處，尚希指正是幸。

來函問一：廣東現行的音階排法，與西樂長調正同，與古法有一音不同，請問北省如何？

北省現行音階排列法，大致與貴省相同，即華生長之江蘇亦屬相類。

清徐灝著樂律考，有謂燕樂旋宮應作：



其以宮作工，及變宮高於宮之說，雖與歷來談樂者大相徑庭，而其根據樂器以工凡為相隔一律，與吾儕所疑惑者正屬相同。

因此憶及前年，曾將下列二譜，作數度之小試驗：

(一)

$\dot{1}$ 6 4 3	6 3 2 1	4 5 7 6	5 6 $\dot{1}$ 5
4 5 6 3	7 $\dot{1}$ 3 6	5 6 $\dot{1}$ 3	5 6 $\dot{2}$ $\dot{1}$
$\dot{1}$ 3 4 3	5 6 $\dot{2}$ $\dot{1}$	5 6 7 $\dot{1}$	6 4 3 5
3 6 $\dot{1}$ 3	7 $\dot{1}$ 3 4	3 6 5 6	$\dot{1}$ 3 5 6
7 6 $\dot{2}$ $\dot{1}$	1 3 2 1	2 1 4 3	4 6 7 6
5 6 $\dot{1}$ 5	4 5 6 3	7 $\dot{1}$ 3 6	5 6 $\dot{1}$ 3
5 6 $\dot{1}$ 7	6 $\dot{2}$ $\dot{1}$ —		

(二)

$\dot{1}$ 6 \sharp 4 3	6 3 2 1	\sharp 4 5 7 6	5 6 $\dot{1}$ 5
\sharp 4 5 6 3	7 $\dot{1}$ 3 6	5 6 $\dot{1}$ 3	5 6 $\dot{2}$ $\dot{1}$
$\dot{1}$ 3 \sharp 4 3	5 6 $\dot{2}$ $\dot{1}$	5 6 7 $\dot{1}$	6 \sharp 4 3 5
3 6 $\dot{1}$ 3	7 $\dot{1}$ 2 4	3 6 5 6	$\dot{1}$ 3 5 6
7 6 $\dot{2}$ $\dot{1}$	1 3 2 1	2 1 \sharp 4 3	\sharp 4 6 7 6
5 6 $\dot{1}$ 5	\sharp 4 5 6 3	7 $\dot{1}$ 3 6	5 6 $\dot{1}$ 3
5 6 $\dot{1}$ 7	6 $\dot{2}$ $\dot{1}$ —		

(附註：上列二譜，因便於排印起見，故用簡譜，幸讀者諒之。)

試驗之手續是：一再將上列二曲在有鍵樂器上彈奏，使若干知樂與不知樂者聽之，（用不知樂者，以其無成見也，）何者較爲圓潤，何者覺其生硬。結果均以第一譜較第二譜爲圓潤。是即第一譜工凡相隔一律，第二譜工凡相隔二律之結果。第二譜由朱子儀禮經傳風雅十二詩譜鹿鳴章譯出，第一譜即將第二譜工凡間改爲半音，凡六間成爲全音之結果。雖朱氏之譜未必得自真傳，但至少亦係唐宋間贗品，因之對於爾時之樂，亦不得不加以疑惑也。故其結果，華有三種意見：

（一）古樂與燕樂音階不同，否則：

（二）古今人聽覺上習慣不同，故工凡間成全音，今人以爲生硬，古人容以爲不然。否則：

（三）古今人聽覺上之習慣，並無差異，惟當時拘於理論不得不如此寫，而其實際或竟與紙上者不同。

若以工凡爲半音，即所謂仲呂應變徵；工凡爲全音，即蕤賓應變徵。此二點早已引起多數談律者之爭執，今華發此兩可之論，必有以爲非是者。實則就音階產生之原理而論，此二種組織謂其孰優孰劣則可，謂其孰是孰非則不可也。

蓋音階之產生基於「和」，和之成立由於「應」，應之原理在於「振動」之比。凡振動倍數之比愈少則愈應。如：

(音名)倍：宮：徵：蕤：濁：激
等於
(振動) 1：2：3：4：5：6

由上例觀之，倍：宮及宮：蕤又徵：激均爲 1：2 故最相和，即倍半相應之原理也。宮：徵：及蕤：濁均爲 2：3，雖不如 1：2 之相近，但相差亦不遠，故亦相和，此即宮徵相應之理，亦即隔八相生之理。我國計律以數或尺寸，其結果與振動數計算成反比例，此談律者均知之，不待贅述。故

宮：宮在振動數爲1：2，在數或尺寸則爲2：1；宮：徵在振動爲2：3，在數或尺寸則爲3：2。因之上生損一即 $\frac{2}{3}$ ，下生益一即 $\frac{2}{3} \times 2 = \frac{4}{3}$ 。依此結果，設宮與黃點均爲1，推得變徵與蕤賓之數均爲 $\frac{512}{729}$ ，此即蕤賓應變徵之鐵證。

凡順生法，逆生法，順逆相生法，均不外此理，即京房之六十律，錢樂之三百六十律，以及蔡元定之十八律，雖繁簡不一，其原理亦不能跳出此範圍也。此種原理均根據振動數1 2 3之比而成，鄙意可名曰一二三原理，或一二三相生法。

然則仲呂何以又應變徵？

在未解答此問題以前，先須聲明一事：即我國向例所謂七音，係指五聲二變而言，並無二清在內。原清之爲用，在乎轉調，如：

宮 商 角清 徵 羽 變宮
 角 宮

應當作：

徵 羽 變宮 商 角 變徵(以宮爲原調之清角)
 宮 徵 (故曰清角調)

又如：

宮 商 角清 徵 羽清 宮
 角 羽

應當作：

商 角 變徵 羽 變宮 商(以宮爲原調之清羽)
 徵 宮 (故曰清羽調)

(上例照蕤賓應變徵之音階而言)

故音階內實際上原無二清；且此處變徵一名，乃係代表音階第四度之名稱而言。若拘泥於仲呂既應變徵，則清角無所應以爲詰責，則現所談之音階，勢非如下不可：一

宮 商 角清 徵 羽 變宮
 角 宮

然而我國之音階從未聞有五聲一清一變爲七音之說。故此處第四度，從向例仍稱變徵，應在清角之位，正如談西樂 $C\sharp = D\flat$, $E\sharp = F$ 等相同。簡言之茲所談者乃音階之第四度爲仲呂，究屬何種原理，非變徵與清角之存在問題也。若原理既明，則此第四度名之爲清角可也，名之爲變徵亦可也；祇須彼此劃一，即無傷大體。今述其原理於下：—

宮：角：徵 = 4 : 5 : 6

(即)黃：姑：林 = 4 : 5 : 6

因振動 4 : 5 : 6 相近，故宮角徵三音相和，(按此即三和絃之原理)。因而知律之相生，不僅隔八可以成立，即隔五亦可成立。因之：

(上生)

黃：姑：林
= 宮：角：徵
= 4 : 5 : 6

(上生)

林：應：汰
= 徵：變：商
 宮
= 4 : 5 : 6

(下生)

黃：南：仲
= 宮：羽：變
 徵
= 6 : 5 : 4

凡音階均以第一音爲主。黃鐘調應以黃鐘爲主，此人所共知。故黃生姑

林，林生應法，而不由姑生夷應者，以黃林之關係較近(2:3)也；林生應法後，而法不再生者，以法離黃愈遠也；黃下生南仲者，亦以相近，而仲不再生者，因七音已足也。

音
樂
雜
誌

由上列比數，設宮爲1，則：

$$\text{宮} : \text{角} :: 4 : 5 :: 1 : x$$

$$\text{角} = \frac{5}{4}$$

$$\text{宮} : \text{徵} :: 4 : 6 :: 1 : x$$

$$\text{徵} = \frac{3}{2}$$

$$\text{徵} : \text{變宮} :: 4 : 5 :: \frac{3}{2} : x$$

$$\text{變宮} = \frac{5}{3}$$

依法計算則滴爲 $\frac{9}{8}$ —商爲 $\frac{5}{4}$ —，變徵爲 $\frac{4}{3}$ ，羽爲 $\frac{3}{4}$ 。此即西樂自然音階C1, D $\frac{9}{8}$, E $\frac{5}{4}$, F $\frac{4}{3}$, G $\frac{3}{2}$, A $\frac{5}{3}$, B $\frac{3}{2}$ 之所自來也。

此種相生法，其關鍵全在4:5:6，故鄙意可名曰四五六原理，或曰四五六相生法。

今執一二三相生法者謂四五六之非是，執四五六相生法者，謂一二三不通，皆不明音階構成原理有以致之也。鄙意四五六相生法產生之音階，其變化較多，似優於一二三相生法，且與今日世界音樂相同。故前云：謂此二種組織孰優孰劣則可，謂其孰是孰非則不可也。

六

以上所答，離題已遠，因近人談律者，每因此而爭執，故牽連及之，未識高明以爲如何？

問二：南北曲的調名，現時需用何法配音，除吳先生所說之外，尙有其他方法沒有？

華於此層尙未有具體之研究，惟見於載籍者，除顧曲塵談外，尙有許守

白著之曲律易知，及王季烈著之嬾廬曲談等。許說與吳說大概相同，王說略異，惟大多根據習慣法而言，若以樂律衡之，恐未必盡合古法。

問三：現有的崑曲留聲機唱片，能否把其中可以代表北曲音節的一種，和可以代表南曲的一種，各舉其名字及出品處見示？

崑曲唱片，已出版者不過數十張而已，惟何者足為南北曲之代表，殊難說定，因一曲有一曲之意味，一詞牌有一詞牌之主腔，舉一不足以賅其餘也。今祇得臚列若干於下，以便尊擇。若論度曲則俞粟廬氏最為有名，足以介紹。

曲名	曲別	角色	出品處	唱者
定情	南	冠生	百代公司	俞粟廬
八陽	南	全上	全上	全上
三醉	北	全上	全上	全上
拆書	南	巾生	全上	全上
佳期	南	巾生	全上	全上
亭會	南	巾生	全上	全上
拾畫	南	全上	全上	全上
秋江	南	全上	全上	全上
仙圓	北	冠生	全上	全上
辭朝	南	全上	全上	全上
書館	南	全上	全上	全上
賜盒	南	全上	全上	全上
哭像	北	全上	全上	全上
學堂	南	旦	全上	爰九組

掃花	北	且	全上	及九組
投淵	南	且	全上	全上
小宴	南北合	且	全上	全上
思凡	南	且	全上	張五寶
喬醋	南	生	全上	全上
小宴	南北合	生，且	全上	小紫娟 花珍珍
八陽	南	全上	全上	全上
琴挑	南	全上	全上	全上
下山	北	丑，且	全上	徐寅生 陳鳳春
拆書	南	生	高亭公司	俞振飛
驚夢	南	生	全上	全上
斷橋	南	且	全上	翁瑞午
見娘	南	生	全上	項遠邨
看狀	南	生	全上	全上
刺虎	北	且，淨	全上	項馨吾 徐攀煙
陽關	南	且	全上	項馨吾
驚夢	南	且	全上	全上
絮閣	南北合	且	全上	全上
遊園	南	且	全上	袁羅盒
廊會	南	生	全上	楊習賢
南浦	南	生	全上	全上
三醉	北	生	全上	王慕詰
彈詞	北	老生	全上	張某良
哭魁	北	窮生	全上	徐攀煙

琴挑	南	生，且	全上	俞振飛
刀會	北	淨	全上	項馨吾
小宴	南	旦	勝利公司	高硯耘
佳期	南	旦	全上	周鳳文
說親	北	旦	全上	全上
樓會	南	旦	全上	全上
昭君	北	旦	全上	全上

問四：唐代燕樂書籍，我們不敢妄想了，至宋代的大晟樂書，和燕樂新書或者留存世間，也未可定，我們很願意出重價購求，可否把這意佈告呢？

此二書同人亦渴欲一見，如尊處願出重價購求，請擬一廣告寄下，當於本雜誌內免費登載。

問五：劉天華先生的計劃書第三項，未見鄭先生在雜誌報告，如果有需用我們盡力之處，我們是很願盡力的，免使只「贖的一個人」死了，悔之不及。

盛意至感！此一年中北平處於軍事恐慌之下，全人生活不定，故於社務進行極遲，對於保存古樂一節，非不努力，實有心長力絀之苦，雖鄭先生已有調查與計劃，惟以經費無着，不敢空言發表，徒呼負負而已。以後如能成爲事實，定當函約先生幫助。

問六：簫笛的開孔方法，應如何計算，始得準確？

簫笛開孔之準確計算法，不僅我國各樂律書上所談者都不可靠，即科學

發達之西方各國，亦尙未有準確之定論。前年華曾因此函託家兄半農在法調查，茲節錄覆函於下：—

西洋的笛族器，構造簡單的，吹法同我國的簫笛一樣；複雜的，開孔就不止六個，而且開孔的地位和方法，也頗不一致。吹法是第一部七個音，同普通笛族器一樣；第二部以上，是不用基本的六孔，而用另開的孔。這種另開的孔，在原理上根據着什麼，直到現在還沒有能研究出來。(E. H. Barton A Text Book of Sound P. 445)

笛族器是很古的樂器；在古埃及墳墓中的壁畫上，已畫了不少的笛。許多人比較研究的結果，斷定原始的笛上的孔，只是爲便於握指，並不注意於所發的音。所以野蠻民族的笛，（和現在玩具中的笛，）開孔都是三三式：



後來逐漸改良，以至今日，都是音樂家的耳朵和製造家的盲目試驗做成的，並不是照着科學家的算式去做的；因此現在的科學家，雖儘會玩他一加一等於二的把戲，還儘有許多地方無所施其技。

如此奉答，定失足下所望，然而無法也。家兄現擬特造儀器，作「笛律的澈底的實驗」；倘有結果，想亦足下之所樂聞也。

○ 此外函中所述箏篋一層，敝社現已由日本覓得樂家錄卷十一箏篋一種，關於箏篋之歷史，構造，以及樂譜等，記載甚詳，將於下期本雜誌登載，以供同好。如有疑惑不難解決也。

天華，十八年元旦，北平。

音樂鑑賞須知

Faulkner 著 繆天瑞譯

I 緒言

音樂常常被稱為「普通話」，實在因牠是人類的最天然的表示。在世界任何民族的不同的思想，但創之於樂，沒有不同法的。

然有許多人，却謂只有少數人能了解牠的真意的，遂致引起許多人的誤會，牠們所謂除却在藝術上持有專門訓練的人外，不能學聽音樂。但實際呢？當這種訓練，是把快樂不知不覺地增加於聽者的；即是這種訓練缺乏的時候，亦不足障礙學習了解樂的話的音樂的愛好者。人們的心靈和實際生活上的各深刻的知覺，已發見音樂組織裏有三大重要成分，就是「旋律」「節奏」「和聲」。

常有四種生人的重要元素，表現於一切藝術上，而在音樂裏更是易於發見，就是：

一 國民性——在不同的地方，而發生因風土而異的種種不同的旋律和節奏。

二 格式——各種音樂，都含有一定形式，這種形式是循環繼現地用對比旋律裏的。最簡單的是用於 Waltz, Minuet……等，較複雜一點的如 Souate, Quarter, symphonse……等。

三 情趣——是在音裏表示觀念和情緒的。雖在這種組合常標有題號，但並不能敘述字的真意，而每每表示心靈感覺的態度。

四 敘述音樂——音樂的識別，有時以節奏為媒介，或以生物無生物的音的寫像，且常以國情樂語的作用，這種音樂在注有名稱外，常有不同的標題，關於這種的器樂裏的，稱牠曰「標題樂」或 program music。

各所有組合格式，大概多傾向於國性方面，然也有對於這四要部分特別注意某一部的。

II 聲 樂

現代各種的音樂，都根基於民歌上。研究國性的民衆音樂，是更易清晰地發見牠的，即使簡單形式的民歌亦能明亮區別牠的重要四成分；雖格式是常爲一時代的各音樂的組織，但終易認出包括各國性的如「民舞曲」即原始時代不完備的音樂，在已普遍於世界各民族敘述歌，牠的情趣是特別易於區別的。由作曲家將四大要素天然地發揮牠，一直到今日，由歌詞方面，則由文學家一機地對於歌劇，無數的深知奧理得見光耀於世。將文字加入音樂裏，是惟一得當的，且使牠增加許多情感；因沒有一種媒介，能發揮旋律而比人聲更美。

不同的名稱，在一箇器樂裏，暗示出一個標題；在用人聲的敘述的音樂，則這標題是給歌意的介紹於歌者，當他的有形質的幫助的伴奏者，跟牠唱演的時候，更能和合。

III 音樂的要素

音樂的三件構成部分就是「節奏」「旋律」「和聲」，無論那一種音樂，都有這三種成分。「節奏」是一陣整齊有規則的音，等距地組合；同樣的意義，牠是分配節相等關節，而測量那時樣的形質的量度器。然若有同一的音不變地反覆塊節奏，就是非常寡味；所以不同的樂音雖常被節奏的管束，牠是必要繼續於聽者的。這繼續的音，就叫做「旋律」或「曲」；然旋律所聽到的只有一個聲音，當各種不同音同時發生時叫做「和聲」。

和聲可說是一種整理音的科學，牠的目的是在考究那一種音是閱目的，故很容易曉得牠決不能和節奏旋律分離，即使因極注意聆聽之時，有某一種遮蔽着別的時候，牠們終是有相當立足的位置的。

實 例

國性：

La Gitana (Arabo--Spanish Gypsy Song)

格式：

Blue Danube Waltz (Strauss)

詩趣：

Melody in F (Rubinstein)

標題樂：

Danse Macabre (Saint--Saëns)

合 唱 曲

Scots Wha 'Hae'—Old Scotch (Burns)--國性

Now the day is Over (Barnby)—詩趣

The Minuet (Mozart)—格式

The Minstrel Boy - Old Irish—敘述的

II 聲 樂

實 例

各國性的民歌曲

格式：

Tarantella Napolitana (Italian)

詩趣：

Swedish Cradle Song (Folk)

敘述的：

Minstrel Boy (Irish)

美術歌曲 (Art Song)

格式：

Vous donsez Marquise (Lemaire)

國性：

By the Water of Minnetonka (Lieurance)

詩趣：

Return of Spring (Schumann)

敘述的：

Danny Deever (Damrosch)

歌 劇 (opera)

格式：

Waltz Song—"Romeo and Juliet" (Gounod)

國性：

Habanera—"Carmen" (Bizet)

詩趣：

Céleste Aïda—"Aïda" (Verdi)

敘述的：

Tareader Song—"Carmen" (Bizet)

合 唱 曲

Onward, Ghristion Soldiers (March)

The Old Oaken Bucket (Wood Worth). (Air—"Araby's

Daughter)

III 音樂的要素

實 例

Navajs Indian Songs

By the Weeping Waters (Lieurance)

Good news (Old Negro Spiritual)

Live a—Humble (Old Negro Spiritual)

這人聲說明的選擇，是各從阿美利加民歌音樂及音樂要素的模範上來的。

第一，許多的「納或求印度歌曲」(Navajo Indian Song)，牠的不同元始節奏最易看出的。

第二，一個印歌曲的特性旋律是保留着的。

第三，四，三個「黑人信教者」(Negro Spiritual)，在牠是和聲的重要遮着節奏和旋律的。

器樂說明的選擇，現從格里克(Grieg)的「彼爾勤德組曲」(Peer Gynt Suite) No. 1 的四項為例：

Morning Mood

Ase's Death

Anitra's Dance

In the Hall of the Mountain King

在晨光 (Morning Mood) 裏的短小樂句的文發，使旋律在這反映着詩趣的美麗的音的描寫裏，格外見其重要。

「阿塞的死」(Ase's Death) 亦表示詩趣，但經過和聲的強昂的作用。

「奧尼托拉的舞」(Anitra's Dance) 是經過永續的節奏說明國性。

「大王之堂」(In the Hall of the Mountain King) 亦是一個節奏的模範，雖這是用之如敘述的，但亦認為國性的表示。

合唱曲

In Old Madrid (Trotère)

Aloha—oe (Hawaiian)

IV 女聲的音質

各種音樂，由牠的媒介如何，而表現不同的意思和樂語：這是近於習辨解釋的音樂的人聲和樂器的音質。第一重要的，大概就是女聲的音質。

「高音」(Soprano) 是最高的人聲，牠的範圍是從 e' 到 a'' ，有時自 c'' 到 f'' 或 g'' 。此種人聲的變化活動亦甚於任何別的，所以牠還可分開如抒情的 (Lyric) 裝飾聲樂的 (Coloratura) 和戲曲的 (Dramatic) 幾種。抒情的高音是最能完善地用於發揮簡單旋律的盡美處；裝飾聲樂的高音須以學理上運用裝飾(或麗化)於各旋律，用變化的活動及連的顫音 (Trill) 和飾尾音 (Cadeza)，且每小音節有二個以上音的，這種人聲最多用於歌劇的作者；戲曲的高音，牠能忠實地為主文的朗誦，且發揮歷史戲劇的勢力；這種人聲也很多用於現代歌劇作家，如華格那；(Wagner)；用於歌謠的則有許貝德 (Schubert)。

「次高音」(Mezzo soprano) 是在高音和反對中音 (Contralto) 之間的人聲。戲曲高音的音量，普通還是在這音上的。

「反對中音」是女聲的最低音，牠的範圍包括 f 到 e'' ，有時到 f'' 或 g'' 。在從前男聲最高的，有叫做「中音」(Alto 高的意思)，以區別男聲和女聲，並為區別「反對高音」(Contra-alto)。在現在反對中音和中音的界限，是混合的。反對中音是人聲中最大範圍的聲部，且有最完美的組織於表現優柔沉靜和宗教化的嚴正的感覺。

在高音和反對中音二聲部之間，當使用有限的範圍，那人聲最完全的混雜是可能的。在一中部 (Trio) 裏以中音為次一點的音以助高音的混合；當在一四部曲 (Quastet) 裏，各部分常是二個高音，一個次高音和低沉的中音的。

在女聲的合唱裏，很多用各部分的同一區分，關於女聲合唱的區分，在八種人聲裏證明牠是值得注意的音的組織。

學習音樂的，須先聽各種人聲的音質，那麼，到混合着在每區分裏的各要部。

實例

抒情的高音：

Ye Banks and Araes o' Bonnie Doon (Scotch)

裝飾聲樂的高音：

Cell Song—"Lakmé" (Delibes)

劇曲的高音：

Senta's Ballad—"The Flying Dutchman" (Wagner)

次高音：

Haba nera—"Carmen" (Bizet)

反對中音：

Air—Oh, Rest in the Sord "Elijah" (Mendelssohn)

二重唱：

Duet of the Flowers—"Madame Butterfly"(Puccini)

合唱：

Home sweet Home (Payne -Bishop)

Welcome, Sweet Sprisgtime (Rabinstein's Melody in F)

V 男聲的音質

「次中音」(Tenor)是男子最高的聲音。在昔日臘丁叫牠做「Teneo」，「I hold」是給高音歌唱的。牠的範圍是從c到a'，有時bb'到b#''和c''。強有力和充分的戲曲次中音當牠從抒情的次中音發揮喜悅和流露的音質，叫做

「強壯中音」(Tenor robusto) ○ 莫扎特(莫札特)的歌劇，莫羅索的歌劇。

「彭林頓」(Baritone) 是在次中音和低音(Bass)之間的中音，恰和女聲的次高音相當。牠的範圍是從 a 到 f'。莫扎特(Mozart)是最先發見這音的特點，後貝德芬(Beethoven)時已成為各樂家的愛好者；因沒有別種人聲是有這樣動情諷刺和狂想的能力能如彭林頓的。在莫帝兒松(Mendelssohn)的神樂(Oratorio)「Elijah」裏，牠有極大的職權；且這一回牠的音域，竟從 c 在低音譜表上超過 f。

「低音」是最沉重的男聲，在俄羅斯教堂裏的「寺院樂曲」(Church service)，是沒有用樂器的；牠的低音是常在於低音譜表(Bass staff)之下的第二 f 音；牠習慣大概是從 f 到 d' 或 eb。較高或較柔的低音叫做「悠揚低音」(Basso Cantante)，較沉重的低音，有叫做「深沉低音」(Basso profundo)。

這是自從的，具美麗特性的，轉委之為較高的音；中等的音最好是表現戲曲性的燦爛的歌曲；低沉的人聲於扶助美麗的旋律是有極良好的結果的。

在各聲部恒只注意女聲的混合，而當適用於男聲時，牠也是一樣的。當男聲的混合，增加勇力和強壯，那是當然勝於男聲的獨唱(Sole Male voice)。

實例

次中音：

Céleste Aïda—"Aïda" (Verdi)

彭林頓： Toreadon Song—"Carmen" (Bizet)

悠揚低音： Drum Major's Air—"Le Caïd" (Thomas)

低音： Ave Signor—"Mefistofele" (Boito)

合唱：Sove's Oed Sweet Song (Molloy)

Out on the Deep (Frederic N. Söhr)

VI 女聲和男聲的組合

各種人聲的組合的特點，是遠勝於獨唱的。「二部曲」(Duet) 是二聲的，「三部曲」(Tris) 是三聲的，「四部曲」(Quartet) 是四聲的，都指明是從部分歌曲來的。在部分歌裏，較高的音是較重要的，因別的一種聲音都用為第一音部的「伴奏部」(Accompauiment)，和培植和聲的根基。至在二部曲三部曲和四部曲的各聲部的各要點究是一樣的。

在於這特性的各種音樂裏，須極力提倡於佳良的總體，因牠是有完美的音的集合的力量且有羣聚團結的表示。常有人說，「那佳良的總體是很難於當伴着器樂的時的初學歌者，因雖同地位的許多歌者，但看起來似乎各顧私人的。」所以說：「美滿的總體的結果，無論人聲或樂器，在各奏演者的部分上，像是錯雜着完全的自私似的。」

最完備的人聲組合，是能舉示男女聲的各部分的。形樣的平均，在這組合裏格外美麗的，因對比(Contrast)在各音質之間，是格外有強力的感覺，且區別起來人聲的範圍更有純的全音階。

最早民歌(Folksong)的發達是由於家庭音樂，漸及於國民歌曲(原註)。
○一個最大的勢力是在孟丁教派(Martin Luther)之時，革新教派(Reformed Church)的設立的「聖會教歌」，從此合唱亦隨之發達。合唱著作的發達，亦實經過初時倡「多音法」(Polyphonic treatment)的作家而盛。著名的有哈德兒(Handel)和巴哈(Bach)，但他們也並沒有什麼超出的；歌劇作家也運用合唱於優秀的劇曲裏。明白的說：音樂的急速發展，在亞美利加是大受影響於古歌學校，和唱製作，和大合唱的祝日滿於全境，且在各公共學校給與優秀合唱的訓練。

許曼 (Schumann) 對於青年樂家是：「勤勉於唱歌隊內，留意於中聲；因牠能使你和悅的。」

實例

Bridal Chorus—"Lohengrin" (Wagner)

The Heavens Resound (Beethoven)

Gloria—"Twelfth Mass" (Mozart)

Hallelujah Chorus—"The Messiah" (Händel)

(原註)「國民唱歌」(Communitysing) 是佈於阿美利加戰時，有亞美利加民衆的「尊祭曲」(Mass)喜悅的歌會。許多地方的這種唱歌，已進展於限定的合唱的種種製作。

VII 樂器的組合

樂器的組合，有許多種類，最大規模的是「交響管絃樂」(Symphony orchestra) 和「軍樂隊」(Brass band)。在交響管絃樂裏的樂器可分做四大隊：「絃器」(String) 類有「懷娥鈴」(Violin)「懷鳴拉」(Viola)「采羅」(Violoncello) 和「孔得拉罷斯」(Covtrabass)；「吹木器」(Woodwind) 類有「貨羅托」(Flute)「握波」(oboe)「英吉利杭」(Englishhorn)「卞拉里納」(Clarinet)「排松」(Basson) 和常見的「法蘭西杭」(Eranch-horn)；「銅器」(Brass) 類有「得勞摩彼得」(Trumpet)，「法蘭西杭」「得蘭摩棚」(Trombone) 和「托罷」(Tuba)；還有「擊打器」(Batting) 類有「丁蒲鈴」(Tympani)「大鼓」(Drum)「鈴」(Bell) 和別的擊打樂器。然其中只有絃類樂器為最重要。

軍樂隊的組織由三部而成：木器類，最普通的是卞拉里納，其外是各種銅器類和擊打器類，以銅器類為最重要。

軍樂隊原名「銅器樂隊」牠成為價值的音樂組織，是在五十餘年前。在

歐洲各處的軍樂隊，是每日舉行種種標題音樂的。在阿美利加那大軍樂音樂會也是很有功於音樂的普遍。(原註)

「房中樂」(Chamber Music) 是較少的器樂組合的音樂，常演奏於聽房及較少的樂堂之中。最重要的組合，是「三部曲」和「絃樂四部曲。」(String Quartet)。通常組織的格式用一個懷娥鈴，一個采羅和一個彼霞那或哈嘍(Harp)；後來的組織是用二個懷娥鈴，一個微握拉和一個采羅，在四部曲和人聲比較起來，牠兩的性質性，恰是一樣的：

- 第一懷娥鈴 (1st Violin) —— 高音
- 第二懷娥鈴 (2d Violin) —— 反對中音
- 微握拉 中音
- 采羅 彭林頓或低音

五種樂器的是「五部曲」(Quintette)，是以一個木管樂器或披霞那加於普通四部曲裏而成。六種樂器的是「六部曲」(Sextette)，七種的是「七部曲」(Septette)。

吹類樂器的組合是服從絃類組合的命令，但也顯明於聽衆的。

實 例

三部曲： At the Brook (Boisdeffre) (懷娥鈴，采羅和披霞那)

四部曲： Serenade (Drigo) (懷娥鈴，采羅，貨羅托和哈嘍)

Andante Cantabile (Tschaikowsky)

Molly on the Shore (Grainger)

管絃樂： Largo—"New World Symphony" (Dvorák)

軍樂： Triumphal March—"Aïda" (Verdi)

(原註)

世界大戰時阿美利加軍樂大受其影響，那時的兵士和水手在軍中吹奏軍

樂，甚於在平常的時候。

VIII 樂式概要

音樂和各種藝術一樣有一定的「形式」(Form) 或「模型」(Pattern)。
在各種藝術的各種形式，常是變動的出軌的，所以有時看起來似乎空有形式虛設，任牠們各自越出範圍的；但在音樂和詩詞的形式結構，是特別正確的。音樂的形式，恰如建築術，最簡單的形式根基於正方形，發展到大Gothic式大會堂，這裏頭以許多小部分使據納於一，而成炫奇的總體。所以簡單形式「反覆」(Repetition)「模仿」(Imitation)「對比」(Contrast)和「變體」(Varying)以至於音及拍子上發展而到最複雜的「大對位式」(Great contra-puntal form)

「形式」在音樂上就是「模型」「意匠」(Design) 的同類語。最簡單的重要樂式是根基於元始時代的「民歌」和「舞曲」。以後由牠的三要素（節奏，旋律，和聲）的變化活動，使樂式進步

音樂的以旋律管理一切，簡單的說：樂式就是佈置旋律的「短旋」(Short melody)「樂句」(Phrase) 和「樂意」(Musical idea) 的平衡合度。最少的樂音的集合，叫做「動機」(Motive)。(原註)動機亦可用為指示 Sonata 形式的「主體」(Subject)，如 Wagner 在他的「Leit Motif」(主動機)用為特殊的旋律，以諧合劇的動作。

將這動機在長度上伸展，通常是成二個節度（或小節）。試看，即一首平常易知的歌謠，牠的簡單動機僅一個節度，還有另一個和牠平衡擺着的，如此組成的一部分叫做「中節」中節的集合，而成「句子」或「段落」(Period)。第一個中節應是「先行中節」(Antecedent Phrase)，第二的應是後起中節 (Subsequent phrase)。先行中節大概不結尾於主調音，所以牠是不完全的；後起中節拿句子的結尾靜止於音調音的，（但並不完全靜止）故樂曲

裏有半靜止的意思。在文法裏的句子也是一樣的，例如：「那人預備練習油畫」一句裏，這主詞（第一動機）是「那人」，「預備」是敘述語（第二動機）。這敘述的「那人預備」是不完全的，恰當前行中節半靜止之尾，故須增上一點完補牠的意思。「練習」和「油畫」（二個增加動機）就是補足牠使成完全句子的。若要做一個節段（部分的）則用須加上幾個句子。

普通的樂句構造，是由平均二中節和二中節，三和三四和四……然也有不能一定如此的有時四和三，四和五，或別樣各式的組合，一如詩的「行」（Line）是不能常平衡到如尺樣的準確。

最簡單的形式，是一個「主旋」（Theme）對比另一個再將這第一旋律從始反覆。淺易的民歌，概屬此式，故名之曰「簡單原始歌式」（Simple primary song form）。在這種看出是「A—B—A」的樣子。這公式裏「A」的是第一旋律，「B」是對比旋律。許多民歌都要第一旋律先自反覆而成「A—A—B—A」，後二段「B—A」和第一段「A—A」平衡（各居其半）故叫牠是「重複或二部元始式」（Binary or two-part primary form）。這種在民間歌謠裏是最普通的區分法，各流行歌曲及家庭唱歌，概屬這形式的。

作曲家常伸展「A—B—A」的各部分，並使每部都有同數的節度和時間，這種叫做「三部基本式」（Three-part primary form）或「三重式」（Ternary form）在第一主旋前常加一個短小的「引子」（Introduction），當第三的（第一的反覆）後跟上一個短小的「尾聲」或「結尾」（Coda），使歌或舞格外有完全的結束。這種三重式擴大時，每部分都變成一個極短歌式。這種形式的發生，許多是從古舞曲，如「米納愛」（Minuet），「加浮」（Gavotte）「瀟藍納斯」（Polonaise）……。在這主歌式「A」副歌式「B」（或叫做「三部合奏曲」）在主歌的靜止時，牠相反對的舞開始時，常奏以三種樂器，所以在更迭的旋律有「中部」之稱。

有些民歌牠旋律是一羣的，在第二羣開始這旋律時，一如第一羣開始第二羣的；三四部分，亦互相隨從。遂成「旋轉歌式」(Round) 牠也產生一種舞式就是「旋轉舞式」(Raundel)。從這二者的初前產生旋轉調，曲式和曲部也變成一普通的詩句式。旋轉的得名，乃就是因牠的主旋時隱時現，尤其是曲的末尾。這旋律調式有三部區分普通的是「A—B—A—C—A」形的。第一旋律「A」對比旋律「B」第一主旋的反覆「A」，另一個對比主旋「C」，再回到元示主旋「A」，由這樣簡單的民歌民曲民舞遂有種種複雜音樂產生。

實 例

Chanson Louis XIII and Pavane (Couperin Kreisler)

Amaryllis (Old French Rondo)

Santa Lucia (Italian Folk Song)

All Through the night (Welsh Folk song)

Sellengeus Round (old Eenglish)

Dance of Greeting (Danish)

合 唱 曲

All Through the night (Welsh)

Drink To Me Only With Thine Eyes

Jutlandish Dance Song

Sweet and Lous (Barnry)

IX 音樂的模倣

最初的樂音的格範，是模倣天然音的一種嘗試。第一個樂器的發生可說由天地供給自己的。未開化的野蠻人打起他的拍節的載歌在中空的樹幹上，那種樹幹有時樹皮包着的；獸類的角是證明喇叭類樂器的起原；至簧類是牧神(Pan)的吹管和簡單的牧笛的初形；最早的絃樂器為「里拉」(Lyre)是

做在一個烏龜的空殼上的。

簡單的鳥的歌聲是無一定的形式的，因節奏所含的能力是沒有的；但節奏在世界無論何時都是創出者。鳥的翼的振動，常和正確的節奏，恰如風吹亂林枝和草的無意的動作。節奏旋律和聲進於一定形式是人為的，在音樂天然人聲的產生：實是模倣的分類。先聽天然的禽鳴，當牠模倣着口笛或人聲；並注意如何的笛和人聲互相模倣。

實 例

Song of our Native Birds

Spring Voices (Strauss)

Birds of the Forest—Gavotte (Adolfs)

Thou Brilliant Bird—"Pearl of Brazil"

(David) (With Flute Obbligato)

以後音樂的進展，牠的節奏用於表現模倣，已普及於各作家。在民歌可注意的就是牠能和大作家的作品一樣；但這是特別有勢力的是在器樂裏。

實 例

The Bee (Schubert)

Spinning Song (Mendelssohn)

Paupee Valsante (Waltzing Doll) (Poldini)

"Pastoral" Symphony No.6—An dante Molto (Becthoven)

合 唱 曲

Skylark for Thy Wing (Sinert)

Away With Melanchaly (mozart)

X 音樂裏詩趣的表現

在音樂裏的四要素(詳前)惟詩趣(情調)最難於定明種類。

當音樂的內心，給詩趣和情感細細地牽連着的時候，牠的大部分意思是
定要脫去聽衆的各異的心地。

聆聽音樂的重要魅力，是含着宣散驚覺的詩趣雖聽者亦賴於作家於曲并
用的標題 (Title) 但也每每有同一的感情刺戟於他們的心上在即使樂曲沒有
標題的時候。

音樂的三種要素，在任河敘述的樂曲裏每各自獨立的。節奏的重要，自
然是多用於模倣的表現如標題音樂的；在詩趣的表現，旋律和和聲常被牠特
殊的支配。

詩趣和標題音樂的特殊處，是極難於決斷的。許多作家分解各音樂給以
題目一如標題音樂。所以在情愛歌曲的音像中有大大的不同，Mac Dowell
(譯註) 叫牠「To a Wild Rose」；同一的作家則題以「Of a Tailor and a
Bear」。

許多有題目的音樂如「絕對音樂」(Absolute Music) (音樂有一種一定形
式的部分而無一定標題) 在這可看做一詩趣的題目，因牠是引起在聽衆注意
的智敏的表像。所以在那許多說明選擇部分和模範，都是給與詩趣的標顯。

實 例

Air—Dmajor Suite (Bach)

On Wings of Song (Mendelssohn)

(Andante con moto Beethoven)

Liebestraun (Liszt)

合 唱 曲

Lullaby—“Erminie” (Jakobowski)

Last Night (Kjerulf)

(譯註) 麥科它浮兒 (Mac Dowell 1861—1908) 美國之作曲家，曾任哥倫比

亞大學教授，作品中音詩等著名。

XI 敘述音樂

詩趣和敘述音樂間的界線，是很不易分清的；然在嚴格地意義，敘述音樂定是格外傳達於聽者比之於單獨的一種詩趣音像。敘述可分二類：

1. 樂曲標有題目，但具歷史性的想像於聽者；模倣的節奏的結果，是常幫助傳達作家的意思為使命。

2. 樂曲標有題目，且隨有一定標題，這種標題聽者必須曉得如何了解作家的傳達。作家常運用，國性的重要，一如是模倣的節奏及特徵器樂的結果。

這類敘述音樂是發見於人聲音樂及器類音樂裏的，當器樂家運用一個標題樂，是常給與這類音樂的表現。

當敘述或標題樂已發達於晚近作家在音樂的文學時代上至最早器樂學說時，是有這類音樂的表現的實例。後十九世紀中大作家於敘述音樂運用樂的四要素，已是十分普通。

實 例

Overture—“Midsummer Night's Dream” (Mendelssohn)

Of a Tailor and a Bear (Mac Dwell)

Funeral March of a Marionette (Gounod)

Two Grenadiers (Schumann)

Festival at Bagdad—“Scheherazade” (Rimsky—Karsakow)

合 唱

The Minstrel Boy (Irish)

Father of Victory (French)

XII 東方音樂

東方音樂的許多特點，已能在歐洲的民歌發現；然我們承認中國日本，印度和阿剌伯的音樂，是絕對不受西方文化的感動。

東方各國的聲所成音樂有強刺於晚近的聽感覺。這種感覺已是有聽的訓練和感覺這是和聲的經過。所以許多東方樂聲是發自旋律的。

記得那太古世界的樂論，是先發見於東方，且在中國日本印度及回回各國的音樂，早於歐洲各國許多世紀。在這詩國的音樂看起來，實在比西方的來得重要。

有的東方音樂的曲旋，已能為歐洲文化所透徹，因為這種音樂由十字軍人(Crusades)帶入歐洲；且摩爾人 (Moor) (亞非利加北海岸之一派民族)亦將他們的音樂輸入西班牙。

在後近今的樂論，已發見東方的特性，牠的應響最顯著的是俄羅斯；從十九世紀中法蘭西和奧地利的許多作家，也受有各種東方音樂的應響。

在現在亞美利加學說，許多是受東方的提醒，且可證明是特受中國及日本的影響。

在東方民族裏任何處都阿見各種的民歌，一如西方的；但音樂的藝術是常常和儀式，跳舞等相聯合，故直到今日，纔沒有人攻擊牠而承認牠為純潔的藝術。

東方各國「五音級」(Five tone) 是最普通的，雖「七音階」也可見於中國及日本的局部，且更普通行於印度；但這幾國的許多樂音，更常做許多音段，如二十二段之多的階級還叫做「普通音階」。

中國最普通的樂器是「鼓」「鈴」和「鼗」，也有一座的竹竿以鉤擊發聲的；「笙」也是極普行的吹樂器，牠是在從「牧神之笛」(Pan' pipe) 到近今「風琴」的發見之先；「笛」也是很普通的，且和中國的「風笛」很有關係；許多銅樂器，也用於中國的合奏樂隊。

中國古時最普通的絃樂器就是「琴」，牠是一小形的器如「流托」(Lute)有七條絃，牠在中國獨占有尊敬的地位，僅許爲大賢人所玩弄；「瑟」是一個「息雜」(Zither) (千古琵琶之類) 樣子的樂器，有二十五絃，牠在極早的中國已有極大用處；「微握」(Viol) (胡弓大提琴類有六絃) 樣的絃類樂器，也很多見於中國樂隊裏。

在日本那鈴，鑼和笛，是和中國一樣的；但有許多不同的在絃類樂器。最普通的日本樂器是「三味線」(Somisen) (三絃的琵琶類) 牠是「藝女舞」(Geisha Dance) 的恩物的一種小形的「其達」(Goitar)；別的日本樂器，經較深研究的則有「箏」(Kata)，牠是喜悅音的息雜，有十三絃，彈動琴絃是用象牙的撥附於奏者的指上；還有通行日本樂器流托樣的是「鼓」(Tsuzumi)「琵琶」(Biwa 或 Buva) 及懷娥令樣的「胡弓」(Kokiu) (形似三味線以馬擦奏，初三絃，今四絃)。

在印度各種微握樣的樂器，有同度顫音金屬的絃；「微奈」(Vina) (印度的古樂器，通常五絃或七絃) 有兩重葫蘆似的尾和那形似其達的「手鼓」(Tambura) 也是最流行的樂器。

著名的東方樂器存二個已影響於歐洲音樂，就是握凸 (Oud) 或叫做「亞刺伯的流托」(Arabian lute)，從古時歐洲好流托還是牠的遺裔；另一就是「黎海」(Rehale)，或叫做「阿刺伯原始提琴」(Arabian primitive violin)，這在現代樂器之前也有許多勢力。

在一簡單的課裏，欲成詳細的完全的東方音樂史是不可能的。

實 則 (附相當的解釋)

中國： Chinese Orchestra (Victor—42480)

這首曲是中國合奏曲的優秀的表現，而含有喧雜，尖銳和粗澀的聲音；然於鈴，鑼，中國笛的用法常可注意。

Chinese Orchestre (Victor—42933)

在這首曲裏，鑼，鼓，鈴和拍，和人聲與笛的互相摸做的用法是很有關係的。

其有研究價值的中國曲是 42180—42180—42037

日本： Songs of Children (Victor-50221—50222)

這類都是民間所詠的老民歌。No. 50221 有下列各歌--A Toy, Our Flag, My Doll Kintaro (日本的英雄), The Turtle and The Rabbit; No, 50222--The Dog, Children playing in the Water, Snow Plakes (極古的旋律) 和 The Sparrow。

Bamboo Flute (With Samsen)

Samisen (With Flute) (這首的主題是上古所流傳的) } (56175)

The Lion at Play girl (11260)

是一男聲的獨唱，以響亮的三味線伴奏；結構非常精良，蓋是日人所發見的敘述的題目。

Dance of a Gesha girl (11002)

三味線加木器類在伴奏裏可以聽到；箏的伴奏是在Nos, 11170 和 11171

阿刺伯： Call to Mohammed (Atypical prayer call)

(Victor—67485)

Sullaby (73399)

一段有趣的旋律，是用「阿刺伯提琴」模倣小孩的呼叫聲而成。

Oud Solo (73466)

敘利亞(Syrian)人稱握凸是「樂器之王」，牠可用於伴奏人聲，亦可用於樂器獨奏。

Saurot youssef (Story of Joseph) from the koran (73429)

這個短音階歌曲是傳自古代希伯來聖歌，是一個有名的埃及次高音歌手所唱。

All Powerful ys Allah (73741)

是近代阿刺伯最有名唱歌家模拉 (Mourad) 所唱。

埃及： Native Egyption Bagpipes (Victor—67208)

Bangob Marche (67222)

是一首埃及近今愛國歌，用一個樂隊奏。

XIII 國性音樂的分類

國性在音樂裏是最重要的根本表示，所以研究國性音樂，須詳細考察牠的經過的遺跡。

國性音樂可分為下列五種：

民舞曲 (Folk dance song) 作曲家所不知

民舞曲 最先是樂者所歌，後奏先器樂上，擴充到各種一定的舞式。

民歌 (Folk song) 作曲家所不知

口授或遺傳下來的民歌，在二重或三重形式，從這裏最早的歌曲形式因而發達。

作曲民歌 (Composed folk song) 作曲家所知

一個國性民歌，反映着詩的應響，在牠以後發達的國性民歌，常變成敘述的。

義烈歌 (Patriotic song) 作歌家所常知

一個國性歌曲，牠反映着民族的精神，和他們的戀着家鄉或古國的情緒。這可為民歌亦可為作歌曲，牠是常被歷史的好應響，且常受作家或事物的風格和時代的感化。

國性作曲 (Notional composition) 作曲家所知

國性舞踏流傳歷史的作使現近音樂的重要國性學理發達。許多國性音樂的作家所著敘述音樂，恒有他的故土的最特性的格式，但有許多作家於他的作品裏的概念和模倣，對別國的基於自己國的。國性作家當反映着民性音樂的特性，必是從民舞和民歌被顯示出的，且這種民歌民舞，已發生經過數世紀有如民衆日常生活的一部份。

實 則

民舞曲： Highland Schottische (Weel may the Keel Row) (Scotch)

口授或遺傳下來的民歌： All Through the night (Welsh)

Barbara Allen (English)

O No, John (English)

作曲民歌： Old Black Joe (Foster)

義烈歌： Marche Lorraine (French an Ganne)

國性作曲： Overture 1812 (Tschaikowsky)

合唱曲： Barbara Allen (old English All)

All Throught the night

Yankee Doodle (舞曲)

Au'd Lang Syne (民曲)

Old Kentucky (作曲民歌)

Columbia, the Gem of the Ocean (義烈歌)

Stars and Stripes Forever (國性作曲)

Old Dog Tray

XIV 國性音樂的類似

研究國性音樂時，常發見牠有某種音樂的特性是普遍於各國的。每每僅有一點點變助，而成完全不同的結果。

風俗以及變動的國性的藝術，是常受氣候的影響；一如受民族的和政治的勢力。

地理也很有關於民衆的音樂；海上的歌和平原的大大的不同，低原的舞或歌和近高山的完全相反；雖然，各種民衆音樂如海上的，大陸的，沙漠的和高原的，一經流行世界，就有相當的相似處。

節拍的旋律表出船歌的特徵，是和拿波里斯灣 (Bay of Naples) 或北海的歌曲一樣的；山居的挪威的「高山振唱」(Alpine yodel) 一如瑞士的；沙漠地的單調好旋律和大荒原的差不多。

在某種古代因襲的天性，許多民族發見牠的相似點；這相似點於各國性和各時代的音樂裏，是易於認出的。乳母給嬰兒的歌曲，在各國差不多完全一樣的，牠雖有許多節奏的旋律的不同，但「探籃歌」(Lullaby) 的體度，總是重優和的結果。

送葬行進曲的悲哀的音調，即聽者在未區別牠的特殊地方前亦能認出牠的。

戀愛是最普遍的事，所以一個愛情歌曲是不易於假裝的；即使牠用於重要國性的樂器上。

義烈歌曲很重要，無論何處的生動的戰的吟歌和行進曲，能激起從國性覺起的絕對自由的每個聽者的心熱。

宗教風，穩靜，快樂和狂想的亦很重要，牠以國性表示出牠，僅用歌曲的方法的少少變動。

有許多類似的民族是由許多民衆歌曲的注示出的，許多國性，如一種「鴿子」歌，(世傳鴿子的發見亦在亞美利加印度和亞美利加的黑人)在北歐各國的顯著的特徵是切分拍子。

實例

- 搖籃歌： Swedish Cradle Song (Folk)
Lullaby (Licurance)
- 愛情歌： Kathleen Mavourneen (Crouch)
Maria, Mari (di Capua)
- 義烈歌： Le Règiment de Sambre et Meuse (Turlet)
March Rakoczy (Berlioz)
- 鴿子歌： La Paloma (Yradier)
La Colomba (Tuscan Folk Song)
Y Deryn pur (Welsh)
- 山 歌： Norwegian Echo Song (Thrane)
Mauntain, You are high (Czecho-Slovakia)
- 船 歌： Santa Lucia (Neapolitan)
Song of the Volga Boatmen (Russian)
- 合唱曲： Lullaby (Schubert)
Keller's American Hymn
O Hush Thee, My Baby (Scotch)
The Marseillaire
Robin Adoir
La Braboncanne

XV 國性音樂的不同

國性音樂許多描寫義烈以表白戰的吟歌，給予戰似的死亡，英雄和故土的自誇。

一種舞蹈常當民衆工作時間一如戲遊時間而歌舞的，這可以敘述一種人的特殊的習俗；這種最普通的舞蹈常是人民的職業和祭宴的敘述。

音樂的精神，是直接從民衆的每日生活來的，且我們當然容易曉得：在不同的地方的民衆的音樂裏的大的不同處，是在他們的言語，習俗，衣飾和日常習慣裏可以看出。

也須知道：在歐洲許多人民是有許多大的不同的民族。戀愛詩，浪漫體，和臘丁民族的歡樂性，是直接對比着鈍者；即使一個人能看出在位有不同之地的民族的相似點，牠們也能刺激條頓民族的本性或斯拉夫民族的無畏的自由性。在這種民族的言語，衣飾，習俗和藝術裏，亦見其變動的狀態。俄羅斯人民極和博西米亞及匈牙利的不同，雖牠們原始都是從斯拉夫族而來的。故許多的變動是由地理而致成的。

例如俄羅斯東北人民的歷史及音樂，比在西南的領土，是較勇敢和自由得多。在挪威，不同的藝術，風俗和國土的物理的各異，是一樣可注意的。

在風俗，藝術和民衆音樂上，相鄰的各國有一種大的感化力。如瑞士各地證明牠有最心誠和義烈的性，即使牠的領土說他們鄰地的語言。德，法和意的風俗，歷史和音樂勝過這弱國。在歐洲的政治變動，感化鄰國的勢力很顯著。波蘭和博西米亞是最著的例。

各國性音樂裏，有四個特點；易於表見：

1. 不同的音階和形式的用法。
2. 混着長音階和短音階的定形，以決優先而進展。
3. 節奏的變化。
4. 特殊的樂器用於不同的國性。

在各處地和時代，有易於顯著的國性音樂的精華。現代研究國性音樂在歐洲發展的正規外的學理，派列是最易辨明。在意，法，德和美，這些國性的特徵，早給音樂的大學理受了特異的同化，所以這些都很有名。又為波蘭，博西米亞和瑞典挪威的起原；即在俄羅斯，東方樂語亦早已充滿於牠的民衆音樂。

實 例

White Dog Song

Grass Dance

Medicine Song
Aloha ae (Farewell to thee)
Kun Hame (Native plantation Song)
Czardas polonaise
Battle of killiecrankie
Will ye No Come Back Again (Scotch)

合唱曲

Barnian Shepherd's Song
Wearing of the Green
The Dannebrog (Denmark)
Scots Wha' Hae'
Indian Song "Aha, Hiaha" (Dakota Tribe)

譯後語

這一篇是從 Eanlkner 著的 what we hear in music 裏抽出來的。這又是原書開首一篇裏的，故為適合牠的內容起見，改名為「音樂賞鑑須知」。他這篇雖大半為講解話片而作，但對於音樂的理論方面，都有十分明瞭的說明。

在現在的中國要研究音樂提倡高尚的音樂，實在只有使用話匣是最適宜的，且有許多便利的地方。但世界名曲繁多，聽者茫無統系不知要從何聽起，且對於那曲的性質，意義和組織，弄得莫明其妙。本篇對於這許多，都有相當的講解。

我譯的和原書也稍有出入。在實例裏也多拿其最普通的幾曲，實例為便為查考，故照抄原文；又原書專以物克多公司的話片為標準，所以實例裏的歌，都特注有號數和奏演者的名；我因為這實例裏，有許多的是別公司別個人也有製作的演奏的，所以把這些都刪去；只有「XII卡方音樂」一篇為專論所限，且身在鄉僻之處，無從參考，只得照原錄上，且也穩妥些。

我對於譯名一點沒有主張，因名人主張各有各的是處我也只得看看沒大錯處就是了。

我譯的錯的地方一定很多；但在這樂潮初興時的中國，大家能來詳細研究，討論和批評，也是一件可喜的事。

一九二八年八月四日脫稿有溫州東山

最新出版音樂書籍

張秀山
柯政和

合編
名曲新集

中西音樂界之結晶品。唱歌教科書之新明星。教者學者宜人。人手此一編。第一集現已出版。實價三角。第二編在印刷中。出版期亦不遠矣。

井奧敬
一編輯

初級口琴練習曲集

搜集名曲。化爲簡譜。施於口琴，美善兼具。已出版價三角。

柯政和
編譯

口琴如何吹奏

此書即學口琴者一年來所望眼欲穿者也。與前書並用。可稱珠聯璧合。已出版。實價大洋三角。

張秀山
譯

音樂之性質與其演奏

欲探究音樂之神秘而明瞭其象徵者。此書其實論也。在印刷中。

柯政和
譯

音樂通論

著眼雖在大。而有詳盡處。立論雖當寬。而有獨到處。誠音樂參考書中之非常者也。在印刷中。

張秀山
譯

實用和聲學

近年來國內對於新音樂研究者頗不乏人。然苦於無指導者。故建設工作竟尙缺如。本書應此要求而出。其適用可知矣。在印刷中。

愛美樂
社主編

新樂潮

愛音樂者之良友；學音樂者之導師；教音樂者之參考。順新潮流之方向。作新藝術之前驅。月出一冊。定價三角。預訂及合購請閱本雜誌詳章。

全球馳名
賞心悅耳

勝利唱機唱片

唱機有

電氣的
客廳的
手提的

既精美又便利

唱片有

著名音樂家演奏及唱歌的
最新流行的各種跳舞曲調
中國現時名伶的拿手好戲

愛國的音樂家必須購用

精藝鋼琴

因為牠是國貨中的精萃

樸社出版經理部最近出版新書

孫梅撰著

四六叢話叙論

定價二角五分

顧頡剛校

高似孫子略

定價三角五分

劉師培著

論文雜記

定價三角

付印新書預告

國學月報二卷十二期

歧路燈第二冊

文學批評史

張玉田詞

物理學

● 詳細書目函索即寄 ●

社址北平景山東街十七號

光社年鑑

光社美術攝影之價值，久已爲世人所稱道，可以無須介紹。今選集社員作品五十八幅，由劉半農博士編輯，用十六開大本，一百二十磅銅板紙，一百八十目銅板，雙色精印。已於一月出版，出版後購者之踴躍，誠出意料之外，現存書不多，購者請從速，書完不再版也。

(總經) 北平 西長安街 眞光攝影社 同啟
(售處) 北平 帥府園 北京攝影社

劉復博士新著 半農談影

半農先生以其輕清靈動之筆。將美術攝影中種種原則。種種條件。種種方術。說得源源本本。頭頭自道；偶作諧語。能令讀者增無窮趣味。非至讀畢不肯釋手。攝影界老前輩吳郁周先生言：「半農此書。有舉重若輕本領。」可謂的評。

實價三毛

(總代) 北平 西長安街 眞光攝影社
(售處) 北平 帥府園 北京攝影社

蕭友梅編

和聲學

定價每本 布面大洋三元 紙面大洋二元五角 郵票加一

發售處 北平府右街傳聲房八號

營業項目
攝影 放大 沖印
燈片 材料 修理

日光燈光攝影仍照
定價七折

本社并代收發北平
短波無線電台無線
電報 通報迅速
取費低廉



北平西長安街二十五號電話西局一四一一

西長安街二十五號
電話西局一四一一