

友之樂音

(刊 月)

期六十第



社友之樂音所究研樂音立國

版出日一月五年八十四國民華中

本期目錄

論著

憶黃白

韋瀚章

近代和聲演進的問題

鄧昌國

音樂與欣賞

王耀錕

南部七縣市音樂比賽記

何正林

黃自略歷·曲品與曲風

彭虹星

照片

慶祝第十六屆音樂節聯合演奏會

團體演奏照片八幀

本刊資料室

樂畫

黃自遺影

黃肇昌

長恨歌

關山美

樂曲

思鄉

韋瀚章詞
黃自曲

音樂之友月刊

MUSIC LOVERS MONTHLY

(第十六期)

四十八年五月一日出版

發行人：鄧昌國

主編：彭虹星

社址：臺北市南海路二十九號

電話：二七八八七號

零售新臺幣二元

訂閱全年二十元 半年十一元

內政部雜誌登記證內警臺誌第一〇四三號

中華郵政臺字第一一〇〇號

執照登記認爲第一類新聞紙

臺灣郵政劃撥帳戶六四八號

承印者：廣隆印書局

音樂之友徵稿簡約

一、本刊園地公開歡迎來稿。

二、稿酬暫定每千字三十元至五十元

三、來稿一經刊登版權即歸本刊所有

四、本版有刪改權來稿如不願刪改者

請註明。

五、來稿不論刊載與否概不退還如希

影遺生先(吾今)自黃

(刻木君昌肇黃)



生(年十三緒光)年四零九一

卒日九月五年八三九一

憶黃自

· 韋瀚章 ·

那是民國十八年十月，在上海畢助路十九號，一座不很大，也不太小的洋樓裏，外面是花園，網球場，旁邊還有一個籃球場：國立音樂專科學校，我第一次認識了黃自——一位如莫札特一樣短命的青年作曲家。

那時我們兩個還是單身漢，大家也在學校裏包午飯的。中午下課之後，蕭友梅校長介紹了我們相識。從第一次握手裏，黃自緊緊地握住我的手，蘊藏着熱情與友愛；從他聰明的眼睛注視着我，嘴角掛着那一絲的淺笑，我立刻斷定他是一位溫情敦厚而又謙恭的人，他是個剛從外國回來留學生，可是他沒有多數留學生所有的傲慢或矜持的態度。一頓中飯的時間，我們交談。我請教他關於外國的一切，他並沒有炫耀他的見識，也沒有絲毫輕視了同桌吃飯的「本地貨」。

當時，因為他早已爲滬江大學音樂系聘爲專任教授，國立音專祇能情商他擔任兩個上午的功課，並預定了下年度來校作教務長的。雖則他每星期祇到校兩次，然而同人同學中沒有一個不認識他，尊敬他，和他友好的。因為他不止待人接物的態度好，他的學問修養，也同樣的值得人敬佩的。

這一年，在上海知道他的並不多。自從民國十九年冬天，上海工部局交響樂隊把他的作品「懷舊曲」（前奏曲）公演了，大家才曉得中國並不是沒有作曲家，大家才曉得這位作曲家就是二十多歲的青年黃自。

第二年秋季，他開始擔任音專教務長，我們同住一座宿舍，同一塊兒開爐灶，烹調自己的飲食——我燒菜，他煮飯；在學校裏一同工作，心情愉快，有一點兒說不出的，從這裏開始，我們建下了深厚的友誼。大家的個性與思想也逐漸地了解，從這裏便孕育着我們以後合作種子。

黃自的學問是豐富的，技巧是極度成熟的，然而他對於教書和作曲却並不恃才自滿，他作曲的態度，正如杜甫作詩，他不肯讓一個最短促的音符苟且過去，他作歌的態度，對於歌詞四聲音韻，極爲審慎；對於詞的意境與作者的思想，極求明瞭，務使每一個字配上它極適宜的音符，伴奏部份，也極求脗合原詞的境界。所以他的樂歌，一經適當唱出來，不特作詞者的心坎的癢處被他所配的音響搔着，即使別的人聽了，也覺得十分動情的：「思鄉」一曲，是我們結識以來處女作，很能證明我這幾句話。詞中的每一個字的音韻，每一句的抑揚頓挫，他已經盡到了應盡的技巧來發揮我那章沒有音響的歌詞；伴奏部份也被他烘托出言外之音，試聽那「……更那堪牆外鶯啼，一聲聲道：不如歸去……」一句，在伴奏中，鋼琴彈出了流水啼鶯的詩情畫意來。而且他的曲寫得那麼自然，一點也不着牽強或故意遷就詞意的痕跡，似這樣的作品，倘非技巧高妙的天才能作得出麼？

當我遞給他一首「春思曲」——我們的第二首合作——的時候，他讀了頷首微笑說：「這是做李清照的風格的吧？好！讓我試試看。」第二天早上他把譜成的「春思曲」帶來了。一開頭：「瀟瀟夜雨滴階前，寒衾孤枕未成眠」。兩句用悽惋的旋律譜成，伴奏中還夾着霏微春雨，更顯得閨中春雨的鬱悶。

「長恨歌」清唱劇是在一個暑假中完成的。可惜其中三個獨唱未寫成，他便死了，祇好讓它成爲綿綿長恨了。

「抗敵歌」「旗正飄飄」是九一八後，激於義憤，在一兩天之間促成的。其餘的多是興之所至，或是急於需要作成，也記不清是什麼動機了。

近代和聲演進的問題

鄧昌國。

概觀一下歐洲的和聲之發展可以說由最早西方音樂家根據發音體自然和聲法則，想法把不同的音響放在一起開始演變直到今日，這些和聲條律，規則不再能有效的實用於作曲上，在西方作曲家及音樂學者一直考慮的三大主要問題，第一、協和音與不協和音的關係。第二、水平的與直立的複音之平衡。第三、調性之確定，對這三項問題之解答因時代而變，影響着整個和聲史之演進。

關於協和音與不協和音之關係，也可以說是對不協和音作一標準的處理，這個問題在音樂中所表現的，是與我們日常生活智慧的，情感的，生理的，整體有着連帶關係。也就是「緊張」與「鬆弛」的配合，我們的生活隨時被緊張與鬆弛所控制着，正如海洋被高潮與低潮所操縱，如果海洋永遠保持在低潮的情況則顯示得單調無生氣。生活如果永遠是平平淡淡無緊張的段落對大多數人是覺得厭倦無味的。哥德說過：“Alles in der Welt laesst sich ertragen. nur nicht eine Reihe von schonen Tagen”（世間最難忍受的莫過於連日的晴天）就是說生活需要曲折才有味道，音樂亦然，無不協和音就會變得平乏無味同時在美學的觀點上來看也是很不完備的。構成音樂的生命是音的動律，音樂的動律不單單由節奏的力量而繼生，它並有不協和音及其解決協和音，來促成整個音樂的生命，正如我們的生活需要緊張與鬆弛來配合，配合的分量要適當生活才有味道，音樂上協和音與不協和音要配合適當的分量。

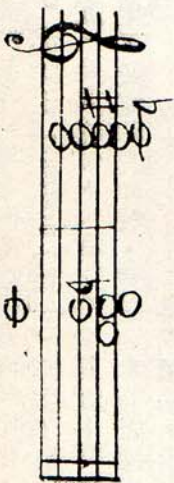
但是什麼樣的分量算是適當的分量呢？和聲學的演進史告訴我們隨時都在期望對這分量作一規範性的解答，但是各時代的音樂在變更，因此各種的解答都不能適用於各個時代及各種作品，在過去和聲學史上也從無一基本固定原則來決定協和音及不協和音的配合量，其所以不能規定者，因無一絕對的標準來區分協和音或不協和音。只有一種相對的標準，換言之即對協和音及不協和音的區分基於我們隨時在變的對音的組織之感覺滿意或不滿意，按物理原理來分析就是兩個不同高音振動數之差所產生的，除去八度音以外沒有任何其他二音可以有諧和的音性，就是我們現有公認的和聲教科書上所說的——完全五度，完全四度，長三度，短三度，——也不諧和，由於多少有點可以感覺到的振動數之差造成甚少的粗糙之音。這粗糙的程度大小來決定我們心靈感覺滿意或欠滿意的程度，所以沒有一個嚴格的標準將協和音及不協和音劃分開，古典和聲學對協和音及不協和音的區分只不過是一種假設，同時近代音樂也給了足夠的例子，已漸漸向不協和的方向作不等程度的進行，歷代音樂家們研究了近一千年關於協和音及不協和音的問題，（差不多都

根據各個人的主觀觀點而定標準）真是一個奇蹟他們就不能定一個一般性有效的解答對於究竟何等量的分配區分來協和音及不協和音。每一時代有它不同的分量，每一時代規定了它不協和音的標準，每一時代都覺得他們的標準是絕對的。

另外還有一件事情值得注意的就是，這些奇怪的不協和音，經過習慣後漸漸不認為奇怪，也就失掉不協和音的效果，那麼可以說前一個時代認為粗糙不能入耳的不協和音到下一個時代可以成為美麗的協和音。比方短三度在中世紀音樂很長一個時期認為是不協和音一直到 Bach 時代仍然避免着這不協和音，譬如在一個短調的曲子結尾時他將它改成長三度或根本寫一個五度音，到個了 Haydn 及 Mozart 的時代，則完全認為短三度是協和的音。完全四度也是一個例子。這證明不協和音的標準會變。

繼續對不協和音的習慣性之增進，使不協和音的標準隨時要更改，如果經過音樂家的耳朵歷代將一部份不協和音認作協和音的話，勢必要產生其它新的程度更深數量更大的不協和音是一種不可避免的事，舉在音樂史上不協和音標準的變化，可以看出音樂家為了他自己的音感對不協和音的要求逐漸加強，將前一個時代以為極頂的不協和音又增加了粗糙不協和音的程度，在十七世紀時不願用有短三度的三和絃在樂曲結尾處，因為那時不協和音的標準很低，到了十八世紀標準提高了。短三和絃及其轉位都算作協和音了，十九世紀則更增長不協和音的標準他們將屬七和絃及減七和絃都算在協和音的範圍之內了，對這些使人滿意的不協和音也無需要解決它們。依這種進行的傾向在過去古典及浪漫派所認為不協和音漸漸使人感覺並不甚粗糙不協和，只有一些極放縱的噪音才能使我们滿意那不協和音組合的效果，如此普通的三和絃用屬七和絃替代，更用其他不協和音和絃，最後用完全不協和噪音來代替。加強的半音的交替，將不協和音當作主要音來使用，一種近於殘酷的處理近代水平式的寫法目的就在產生和聲上衝出的音使達到極端的粗暴效果。就在這些粗糙不協和的音中，前面說的「緊張」與「鬆弛」的原理法則依然存在，那就是較高度的不協和音跟隨着較緩和的不協和音，其程度之差即可有緊張與鬆弛的效果，這類不協和音的解決如果與傳統的和聲對照一下。

例如：



明顯的第一個和絃，不協和的程度較第二個和絃要強得多，照傳統的和聲來看二者均係不協和絃，但是所有音樂家均會承認由第一和絃進入第二和絃的解決法是有由緊張到鬆弛的效果。但是我們如遇到下面這個近代和絃的例子：

我們怎樣可以找出一個準確標準來說明那一個和絃，不協和的程度較另一個高呢？所以在分析近代和聲時我們隨時都會遇到這類問題，而在古典和聲中所絕沒有的事，這個證明近代和聲尚需建立一個不協和音的標準，因此近代作曲家幾乎每一個人都有自己的標準，來斷定何等音程配和的和絃較其他的配和緊張的程度高或低。

這種無規律無標準的近代和聲是一個很大的障礙物，使很多人無法公平的去批評它們，可是大家應當明瞭現階段是一個暫時的過渡時期，歷史的考驗會使它們明朗化，使它們變得更有秩序更穩定了。這些現象可以說是自然演進的過程一切的變化還要經過心理法則的考驗，這個不能避免的心理反應作用操縱着我們整個的生命。

對於這新和聲的演進，大眾反應一般說來非常的壞，大約說我們習慣的音樂耳朵對垂直式的方法較其它都敏感，我們可以差不多忍受或較快的接受大膽的旋律或節奏的誇張作風而受不了和聲的演變。在音樂史上的各種時代的實例告訴我們這不是偶然的，第十四世紀時 Jean de Muris 被抱怨在他的 Ars Contrapunti 中用新的不協和音，第十七世紀初 Monteverdi 使他同時代的音樂家震驚因為他在和聲上大膽的使用 Beethoven 英雄交響樂中使用的噪音很受人攻擊 Wagner 改變的和聲被當時人認為可恥，Strauss 的 Elektra 演出後被認為極劣，當時漫畫也譏諷他的音樂簡直是令人暈倒的音樂，此外每在新作品演出後，評論界，報界意見紛紛筆戰不息，如：Schonberg, Berg, Webern, Bartok, Stravinsky 等，全寫出真可洋洋一大冊的史蹟。

不協和音說得够多了，現在看看次一個問題，橫行與垂直寫法的調節，自西方音樂的開始這兩種寫法一直徘徊左右之間，最早我們知道有希臘的音

Berg
Wozzeck

The image shows a musical score for a section of Berg's 'Wozzeck'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is highly chromatic and dissonant, with many accidentals (sharps, flats, naturals) and intervals that are not typical of traditional tonal music. The notes are clustered in a way that suggests a complex, multi-layered chord structure. The text 'Berg' and 'Wozzeck' is written above the staff. The word 'etc.' is written below the staff at the end of the notation.

複音，企圖在唱同樣的旋律時用不同高度的音同時唱出，雖然是極幼稚的橫行複音，Organum 及 faux bourdon (註一) 產生了最早的和聲如完全五度，完全四度長短三度，及其轉位，(有了完全五度中間的三度音與上下兩鄰音的關係自然的產生了最協和的和聲，音樂的本能根據自然和聲的法則將音

排列起來，由這些原始的複音型式產生了後來水平的寫曲法，這種方式由 Ars Antiqua (舊藝術十三世紀末的音樂) 譬如由 Notre Dame School (聖母學校的音樂) 到十四世紀意大利的 Ars Nova (新藝術十四世紀的音樂) 早期英國及 Elizabethan 的音樂，到荷蘭作曲家，最後到 Orlandus Lassus 及 Palestrina 這些音樂使作曲漸漸走向垂

直性的複音，這時期和聲的特點(約有八百年光景由 800 到 1600 A.D.) 是和聲差不多是偶然的湊在一起唱出二部或更多部的聲音，這就是意大利大理論家 Zarlino 所說的「和聲是由歌唱不同的部分而產生的」。再向後推進 150 年作曲更趨向垂直的複音或和絃音音樂，在那時期法國的 Rameau 說的與 Zarlino 正相反他說「旋律是由和聲裡產生出來」。

在這時期六種副音階 (Plagal modes) 樂音的標準使用到約 1600 年的時候，替代以長音階及短音階兩種基本的音階法則，在這新音階的法則建立後，也就建立了和聲基本組織，譬如三和絃，就是所有其他和絃發展的核心(發源)，另外每一音，及每一和絃的進行及每一調性的轉調方法，都有一嚴密的組織關係，這就是我們所謂機能的和聲，以主音，屬音及次屬音來作軸，這種和聲法則占據了整個十八世紀及十九世紀上半葉的時期，這種單音和聲音樂最著名的維也納學派，是所有我們和聲教科書的基礎。

垂直複音的頂點是在 Wagner 的後期作品及浪漫派末期的作品如 Wolf, Bruckner, Mahler, Strauss, Reger, Schreker, Delius. 法國印象派，及早期的近代作曲家如 Schonberg, Berg, Stravinsky. 這種發展與第一次世界大戰(1914-18) 共同結束了音樂史上的和聲時代，在這和聲時代內可以說所有垂直的和聲結構的可能都應用盡了。和絃本來垂直的配和旋律的和聲的作用反不如僅僅構成音的效果來得大，和絃所給的緊張及音色，成了作曲家主要目標及方向來訓練他們和聲的技能，因此產生了，一堆的音符，真正令人驚訝

可謂不協和音與垂直複音的問題了，再一些強調的連續不協和音，大量半音的調換，不和絃懸空不解決，拍前音，倚音，經過音，自由使用踏板，(Pedals)，這種種的奇怪配合應用目的均在垂直的聯合而生的最怪的音及音色，事實上在這時期突然的使用這些怪和絃給和聲型式一種特殊的性格。

當這垂直主義的發展正在興盛時反對的已產生那就是水平主義這種新的水平主義型式比800年1600年時代要有數處優點，所謂近代音樂線型的是也 (Linear style)，在發展極端垂直主義的作家的作品中已可認出這個開端，Wagner 的後期作品的複音，如 Tristan, The Mastersingers, 特別是 Parsifal, 雖是基於和聲但已有了一五十年後線型的種子，Strauss, Mahler, Reger, 早期 Schonberg 表現在他們的作品中極端複雜的和絃，時時加有對位的線條，而少有注意到垂直的效果，此外作曲家如 Bartok 後期 Stravinsky 及 Schonberg Hindemith, Milhaud, Krenek, Toch, Szymanowski 及其他更發展了近代作曲型式的對位法，可以說完全不注意到和聲方面所產生的衝突。

最後談到音調的問題，Ebenezer Prout 在他作的「樂式」中說過「沒有清楚的調性，音樂是不可能的」但這是在1893年時寫的，那時的人對無調性，及多調性的音樂是作夢都想不到。對於調性的觀念，就是一直到今日還佔據大多數音樂家的思想，那就是古典音樂結構的原則，非常清晰，每一個音，每個和絃都直接與該曲調的主音 (Tonic) 發生關係也就是以該調主音為中心，這種組織是基於音階的七音系統，長短調及其十二不同調性的轉調，所有這些原則最主要的基於音與音之間，和絃與和絃之間，調子與調子之間純五度的關係，因此無疑的這種五度關係建立了西方音樂最有組織的系統，但另外有別種音的組合系統如旋法的方式 (modal system) 及甚為複雜的阿拉伯及其他東方音樂的組織系統與西方傳統的古典音樂極不相同，這些新的東西開放了我們的眼界，使我們對 Prout 的理論發生疑問，應當開拓新音樂境界，對調性要有較廣大的看法，十九世紀的音樂家及學者，對舊的調性法則已太習慣，事實上古典音樂確實佔據了過去音樂史很長一段時期，但是這不足已限制人們的音調的滿足，早期浪漫派的作家已在企圖擴展這調性的限制，這種趨勢漸漸進步而成一新型式打破傳統的調性法則，這古典自然的調性規定也成了有期限的有效時間，這古典調性的關係也如同古典不協和音一樣，隨時代而改變它的標準。

對調性的爭論是相當複雜的問題，我們首要自問：古典調性的主要意義是什麼？什麼是一般對調性的理解，我想我們都同意那是把我們現有的各音組成一固定音與音之間，和絃與和絃間的關係及作用，調子佔一部份中心佔另一部份，所謂中心包括一個音 (主音) 一個三和絃 (主三和絃) 一有的 (主音調)，如果以上的解釋是可以代表古典調性的話我們馬上可以找出音樂不是根據這個原則的，比如東方音樂，教堂音樂都有他們自己的調性規則，此外近代音樂更厲害了，那些混亂的音符及和絃旋律的線條，一個音連接另一個音，一個和絃跳出一個和絃，只有某些段落我們勉強可以把它們歸納到那一種調性內，整個作品給它什麼調性的稱呼是沒有什麼意義了，所謂無調性 (Atonal) 音樂，如 Schonberg 的學派有着差不多有調性的，它們

叫音列 (tone row) 是一音與前一音所生的關係來作基礎，Hindemith 曾試將近代音樂以半音階的系統來定出調性來的辦法，此處不能詳加介紹。如果講到調性我們似乎要把各種音的法則加入來一起討論如全音階，長短調的方法，十二音音樂的方法，阿拉伯的 maqam，或是印度的 Raga, 西伯來的 Weisen, 及所有其他音與音關係的法則。

正當不協和音的標準的更變影響到和聲的演進時調性的改變也混雜進來，換言之垂直型音樂與長短調音階的音樂不同，這個音樂又與全音階或十二音音樂不同，近代音樂之顯得非常混雜原因一部份由於不同的調性並行進行，此外古代，東方，西方，半音階，全音階十二音階等，全混雜起來影響着今日的音樂。

上面所述的三項事件：(1) 不協和音的標準。(2) 垂直與水平的複音。(3) 調性的問題，造成了近代音樂的形狀。下面的例子告訴我們一個清楚的對照，說明和聲在過去四世紀時間的演變。

Palestrina (Dies sanctificatus)



Schönberg



(註一) Organum及Faux-bourdon 或稱 Fblurden, 是最早複音的型式常對主要旋律以平行四度五度進行方式配其他聲部。

音樂與欣賞

·王耀 錕。

音樂是生活的一部份

柏拉圖說：「音樂給與精神的，恰似空氣給與人類的一樣」，我們相信這是正確的。譬如一餐美味豐富的盛宴，可滿足我們的食欲，也許與聽醉於音樂而忘去飢餓，有同樣的滿足。

我們的生活可分為物質的（食衣住行）與精神的兩方面。音樂我們足以表達思想與感情的是精神生活上重要的一部份。我們考究人類文化史，原始民族間音樂的起源；或人生理、神經組織與音樂的要素——音與律動（Rhythm）——有密切的關係，可知音樂是文明的動力，生活不能缺少音樂。音樂能給與人帶來健強的心理和生理，我們如果每天能够多聽點音樂，唱唱歌，我們的生活會很快樂，更豐富的！

為音樂去聽音樂

有人問為什麼去聽音樂，我覺得這個問題是不必要的，但硬要回答理由來，我認為「為生活去聽音樂」，或「為涵養德性，醇化情操去聽音樂」這些回句太過理智了。「為熱鬧」嗎？太沒有價值了。所以我說：「為音樂去聽音樂」比較適當。

「音樂可以涵養德性，醇化情操」這句話是對的，但是由於其想法的不同，也許會發生錯誤的觀念。就是把音樂做為經過的手段，而以涵養德性，醇化情操為其達到的目的；結果失去了音樂的自主，影響音樂本身的發展。不過我們若正確地向音樂自身的目的實行；就是把高尚的藝術充滿於我們心

，這樣來我們對於任何善美的愛好之念就會增深，而對於醜惡的嫌忌心增強，這時才是真正的達到美的情操的養成。

任何人大概不會先存有一種因要養我德性，醇我情操之念，而去音樂會吧。所以說：「為音樂去聽音樂」。

為說明的方便，我把聽音樂的聽法分為「快慰的聽」「知識的聽」「創造的聽」及「統合的聽」四大法：

快慰的聽

「這一隻曲子好聽」我們常常聽到聽音樂的人這樣說。可見聽音樂的人以此為多數，不必用心，受動的享其快慰。其好聽，或得之於音色，節奏，旋律，和聲，力度感情，各其總合的感受。不必用心聽，就是譬如在無聊時打開收音機的音樂，隨着香煙霧混於空中；或者在工作時，餐宴時常可得到快慰。

我們得到貝多芬給我們力度表現的快慰，巴哈的工整，韓德爾的肅穆，莫差特的純真，修伯特的幽美，修曼的熱情，華格納的堅強，德弗乍克的鬱愁，斯特勞斯的輕快，狄步西的魅力……啊！好！

「快慰的聽」又可以說是大眾的聽法。現在的輕音樂或熱門音樂為何很普遍呢？也許一般人都只求得輕音樂的輕，或熱門音樂的節奏力了吧。

還有一要說的：如你在看電影時，大概不注意或不知覺其後面的配樂吧。這就是你已不自主的受

了。

知識的聽

「知識的聽」就要積極的用心去聽了，並須有充分的音樂修養才行。但也不是理智的聽，因過分用心去分析，機械化了，那就失去「音樂的聽」了。

在「快慰的聽」法裡說過：「貝多芬的力度表現，亨德爾的肅穆……，狄步西的魅力……啊！好！」把後音「啊！好！」如改為肯定的情緒的意義，也許就是「知識的聽」法了。音樂在某程度內可能傳達給我們特殊的意義，思想和情感。然而我們把貝多芬及狄步西的音樂分別對照起來聽時，也許可能了解各作曲者的性格與典型的差異；又可能表現其受時代或社會環境的影響。不過我們一方面還要注意對樂曲的本身探究求理解，而不要拘泥於那一位作家的作品。

再者，我們為要感受其美或學習其構造而分析的聽取旋律、和聲、律動、樂式、對位法、主題展開法、演奏方式（配器法、音色感情）……等等。但須注意音樂的作品是活的有機的進化，不是死的型式化；同時各要素也互為牽連為一總體，切莫失去協調感的分析，這樣方能達到「知識的聽」。

創造的聽

人類一切生活的現象為繼續不斷地創造進化的過程。是活動的，奮鬥的，向着理想而邁進，永為宇宙存在唯一的根源。它自身即能自己選擇，自己決定，自己實現，自己發展，而至於無垠。這就是

可知學習者充分的把自己與其一致，在此中發見自己時，才可貴，就是所謂創造的了。

我們應該要了解「創造的聽」的意義，不是茫然的措辭，正是一種好的概念。譬如貝多芬的「命運」0333——是這樣地敲門了。你的門也被敲到了嗎？……有！又是什麼「命運」？你也有耳聾嗎？或失去了愛——失戀？你大概受驚吧！那個音響，又很煩雜來了。不要吧。要奮鬥！不要哭吧！笑出來了！（第一、二樂章）（而第三樂章及第四樂章前半段也許就是前面的延長）然而最後得到勝利！——這是一個個性的創造的例。而你應該要表現你自己的出來。所以你不要太偏重於解說，或解說的人不要太主觀的了。

（附：這才是真正的音樂的力，通過此而能徹底地理解自己是這樣，理解自己應該做的工作。才是真正的達到——在前面「為音樂去聽音樂」一段裡說過：把高尚的藝術充滿於我們心靈時，自然的使我們的精神純化，進而使品性高潔，這樣來我們對於任何善美的愛好之念就會增深，而對於醜惡的嫌忌心增強，這時才是真正的達到——美的情操的養成。）

再者說回「知識的聽」裡所講的——：「在「快慰的聽」法裡說過：『貝多芬的力度表現，亨德爾的蕭穆……，狄步西的魅力……：啊！好！』把後面「啊！好！」如改為肯定的情緒的意義，也許就是「知識的聽法了。」——現在再把「肯定的」情緒的意義，改為「肯定而不肯定的」，或改為「不肯定的」，或改為「不肯定的肯定」，也許就是「創造的聽」法了。

總之，助長我們「創造的聽」不是要我們去熟背樂曲的主題，或主題的使用法，或貯記許多作曲家的體態，性格，典型，及至於標題擬情；只是要

接受其刺激及靈感而已。

所謂創造不只是指作曲的意思，在唱歌，奏樂器，欣賞……其他在一切音樂活動裡都有其創造的意志存在。譬如當年貝多芬曾認真的把巴哈的八前奏曲與賦格曲樂譜一遍又一遍地抄寫，真是乏味討厭的工作，但是貝多芬不覺乏味討厭，他可能以此工作而得充實音樂的音語；要說他要學習巴哈，還不如說在此工作中發見貝多芬自己較為適當。

綜合的聽

綜合的意義可解釋為有機體成爲單一的全體而作用。現在將「綜合的聽」分爲二義來講。第一義是對一部作品內的綜合，第二義是對二部以上作品的綜合來講的：

第一義：前面我們把「聽」分爲快慰的、知識的、創造的三法。實在「聽」不能硬性的把它分開而單獨，其三者互爲交涉活動着。譬如你「知識的聽」可能要有「快慰的」才能持久，或者進而有所感觸而「創造的」出來。又「創造的聽」須要伴着「快慰的」因素存在，還於潛伏能內有相當的「知識的」爲基礎。我們在前面各段的說明：什麼把「啊！好！」改為「肯定的情緒的意義」，再把「肯定的」改為「肯定而不肯定的」，或……這樣互相之交涉，就不難知其有「綜合的」了。我們可拿「金字塔」來譬喻：底部是「快慰的聽」，尖部是「創造的聽」，中間是「知識的聽」，即成爲一體的「金字塔的聽」了。

「創造的聽」是以聽者充分的把自己與其所聽樂曲一致，在此中而發見自己爲要，所以聽者每人的個性、民族性、思想、教養、生活、環境，與其「創造的聽」有密切關係，則上舉各因素亦可列入於綜合之列。

南部七縣市

音樂比賽記

何正林

今年四月五日是我國第十六屆音樂節，在北部有國立音樂研究所暨國立臺灣藝術館主辦的全省聯合音樂演奏會，和中華民國音樂學會舉行的演奏會，在臺北從四月一日至七日，在這一星期中，音樂會有十多場，這充分地看出今日音樂的普及；在北部音樂會甫完時，南部嘉義、臺南、高雄、屏東、澎湖等七縣市，於四月十一日在嘉義縣立中學禮堂，舉行聯合音樂比賽大會，藉此亦慶祝第十六屆音樂節，這是近幾年來南部最熱鬧，規模亦最大的一場音樂會，聽衆包括了南部七縣市的音樂愛好者，有的遠從臺北或澎湖趕來的。

比賽的程序分爲國校組（包括社會兒童），中學組、社會組、國校組是由上午九時至十二時，比賽項目有獨唱、鋼琴獨奏，下午二時至六時是中學生組，比賽項目有獨唱、鋼琴獨奏、小提琴獨奏，晚間七時至十時，是社會組，比賽項目與中學生組同，在獨唱比賽中的指定曲，國校男生組是「踏雪尋梅」，女生組是「本事」，中學生組是「思鄉」，女生組是「杜鵑花」，社會男子組是「上山」，女子組是「玫瑰三願」，各參加獨唱比賽者，除應唱指定曲外，特另加自選曲一首；鋼琴獨奏與小提琴獨奏比賽者，大會未規定指定曲，由自己自選一曲演奏。

大會開始由主席報告，說明音樂教育的重要性和這次音樂比賽的意義，繼着由此次比賽大會主持人報告，我們可以看出這次音樂比賽大會是在艱難中舉行的，這種對音樂教育努力的精神，確令人可佩可敬，比賽開始前，是由嘉義商業職業學校管樂隊演奏「大衛進行曲」，「杜鵑圓舞曲」，「双鷹進行曲」三首，使大會音樂氣氛增色不少。

第二義：二部以上的作品，不管是出自同一人，或同一時代的二人，或不同時代的人，都可得其「綜合的聽」法。如二部以上作品都出自同一人，可能聽出其共一的個性出來；出自同一時代的二人可能聽出其時代性出來；又出自不同時代的可能聽出其最高的藝術性出來了。更甚得把古典的、浪漫的、國民的、印象的、現代的、溶化於一爐「綜合」起來呀！現代的無調性，就是回到原始去的開始！

我們的音樂

充滿於我們社會裡的音樂，也許可分為：古典樂、國樂、民謠（各地方的，如臺灣高山、平地的、大陸各地的……），戲劇的（平劇的、各地方的、歌仔戲的……），流行歌、輕音樂、熱門音樂……

類別太多了，這是很好的現象，但是真正要講有藝術價值的，還算不夠。如流行歌、輕音樂、熱門音樂其藝術的價值就甚微少了，不過我們也不能把它摒棄，因為它已成爲社會的強的勢力了，我們只得把它慢慢地改進，改編爲比較好的。進而推移此一強的勢力。好了我們如何來改編它呢？那就要研究它的本身，及人們爲什麼喜歡它。講到它的本身不是一點沒有存在的價值，如輕音樂的輕，熱門音樂的熱，節奏力，大可利用之。在這裡的輕應該是輕尚內，輕央內，不是頹廢發生氣或輕存內。熱是

有規律的力，不是騷動無序的蠻力。節奏力可說是熱的成因，而此種熱門音樂特殊的節奏，妥爲利用，也許可能造出更新的音樂來。

其次講到戲劇的音樂。我們有許多演戲的音樂，這是我們寶貴的音樂資源之一。我們必須盡力去開拓而發揚光大。現在舉一個例子來證實上言：去年我們有一部參加亞洲影展的電影「貂蟬」此部電影所有對白差不多九成以上用音樂唱出，結果得到了一座最佳音樂獎了。雖然所唱的不一定全部能代表我們固有的演戲音樂，但是已能表現出富有中國

立體的聽 和聲的再建立

「立體的聽」是針對要提高我們社會的欣賞力主要的原動力之一。「立體的」可以說是和聲的與對位的意思。和聲不是舶來品，是音樂的要素之一。而我們太缺乏和聲及和聲感（和聲的感受及感情），更還有些人討厭它的感受，致使我們的「聽」不能進展。

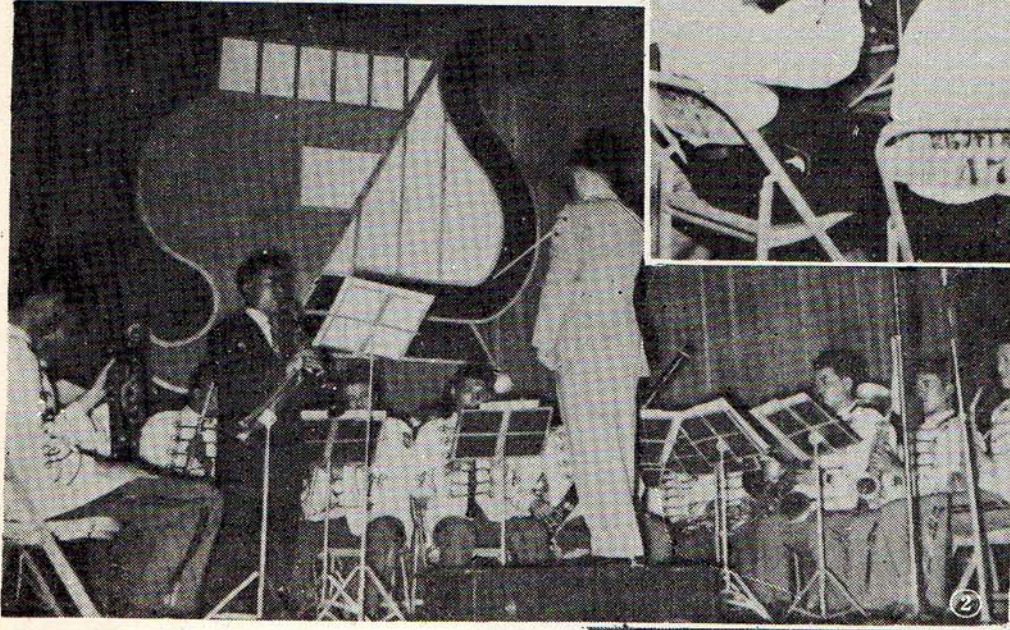
「中國（東方）音樂沒有和聲」此句自老早就講透了。現在我們必要加於否定，重新認識我們比西洋更早以前就有更複雜的和音及由此而成的和聲了。據一考究：我們國樂用的笙原來以左右手合用六隻手指奏出如左記和音（實音比記譜高八度）：（如圖例）



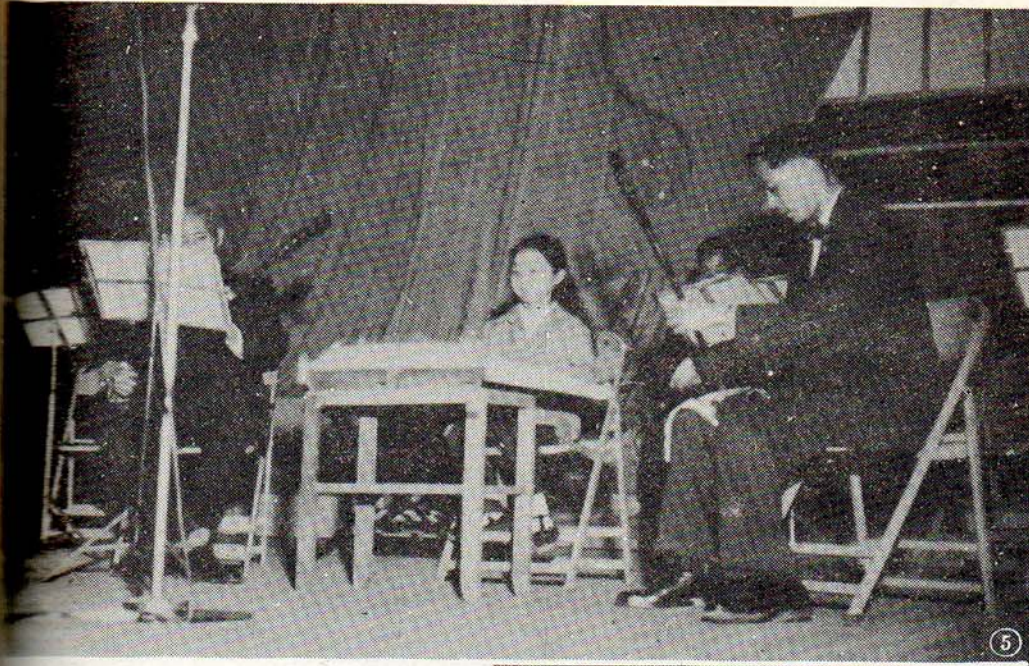
(双)

味的演戲音樂了。我們若再努力，以有訓練的聲樂家來演唱，加入合唱、重唱，及加強配樂效果，善至藝術水準，可媲美與西洋歌劇。同時能使人人有自己的歌劇欣賞中，可漸進而普遍提高社會的欣賞力（因為過去一般人不喜歡西洋歌劇或古典樂的原因可能是他們聽不懂，現在以這樣的中國歌劇用自已的故事、語言、音樂做出，人人聽得懂而喜歡看，而在此看聽當中漸漸感受够水準的音樂，無形中

這個叫做合竹，真是壯觀的音的堆積。如此由前和音而後和音的移行；以西洋法云之爲二個和音的連結，持續前後和音的公共音（管），把其他的管變換，叫做手移。如此把二個以上的和音連結進行時，會產生優良的和聲。或把同一和音延長鳴之，也會得到和聲感。如此和聲的創作在我們的雅樂時期就有了。誰再要講我們沒有和聲？當西洋複音音樂（Organum）以前，中國已有類似的八度五度和聲了；已由它所構成的和聲，如今我們必須對此問題有明確的認識，進而致力於我們和聲的再建



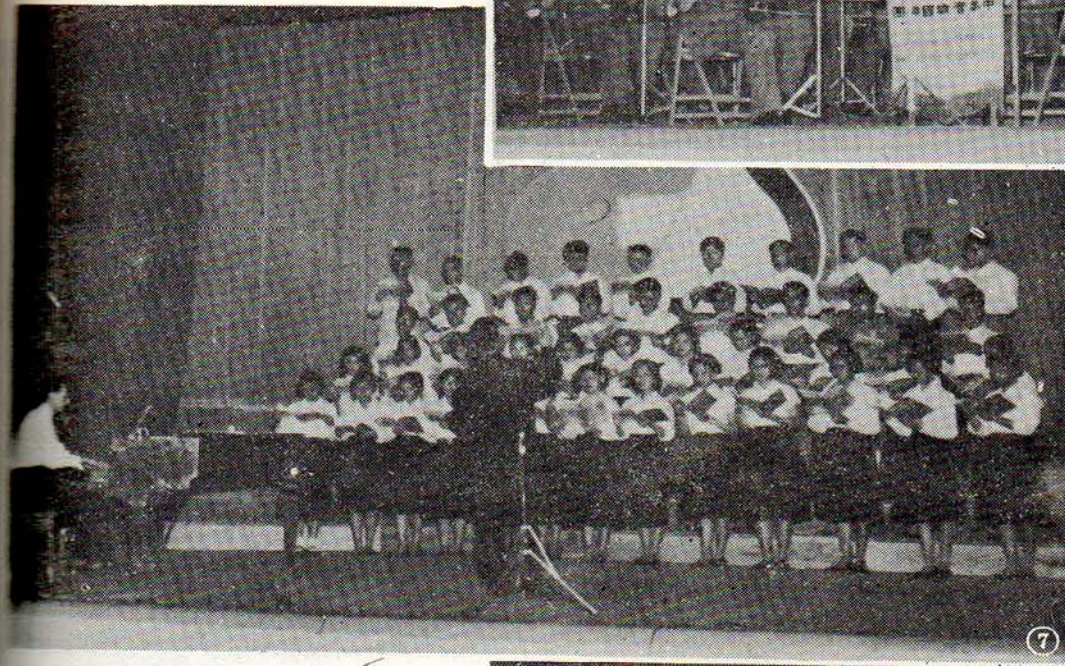
- ① 中華絃索團演奏
指揮鄧昌國
- ② 國防部示範樂隊薛耀武豎笛獨奏
指揮樊燮華
- ③ 司徒興城、張寬容
章飛利三重奏
- ④ 聯勤篤實國樂隊演奏
指揮董榕森



⑤



⑥



⑦

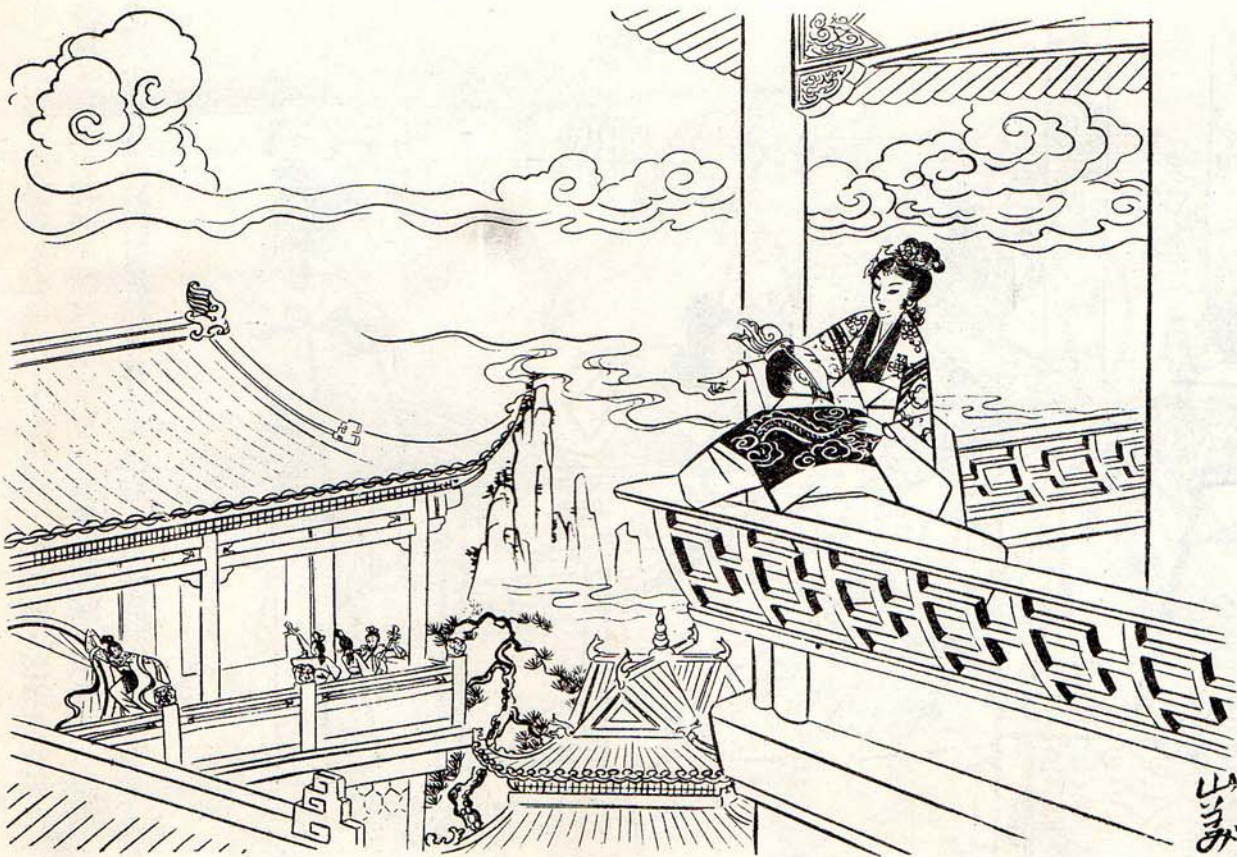


⑧

⑤ 嶺南國樂社演奏
 ⑥ 中華實驗國樂團演奏
 ⑦ 中華青年合唱團演唱
 指揮計大偉
 ⑧ 榮星兒童合唱團演唱
 指揮呂泉生

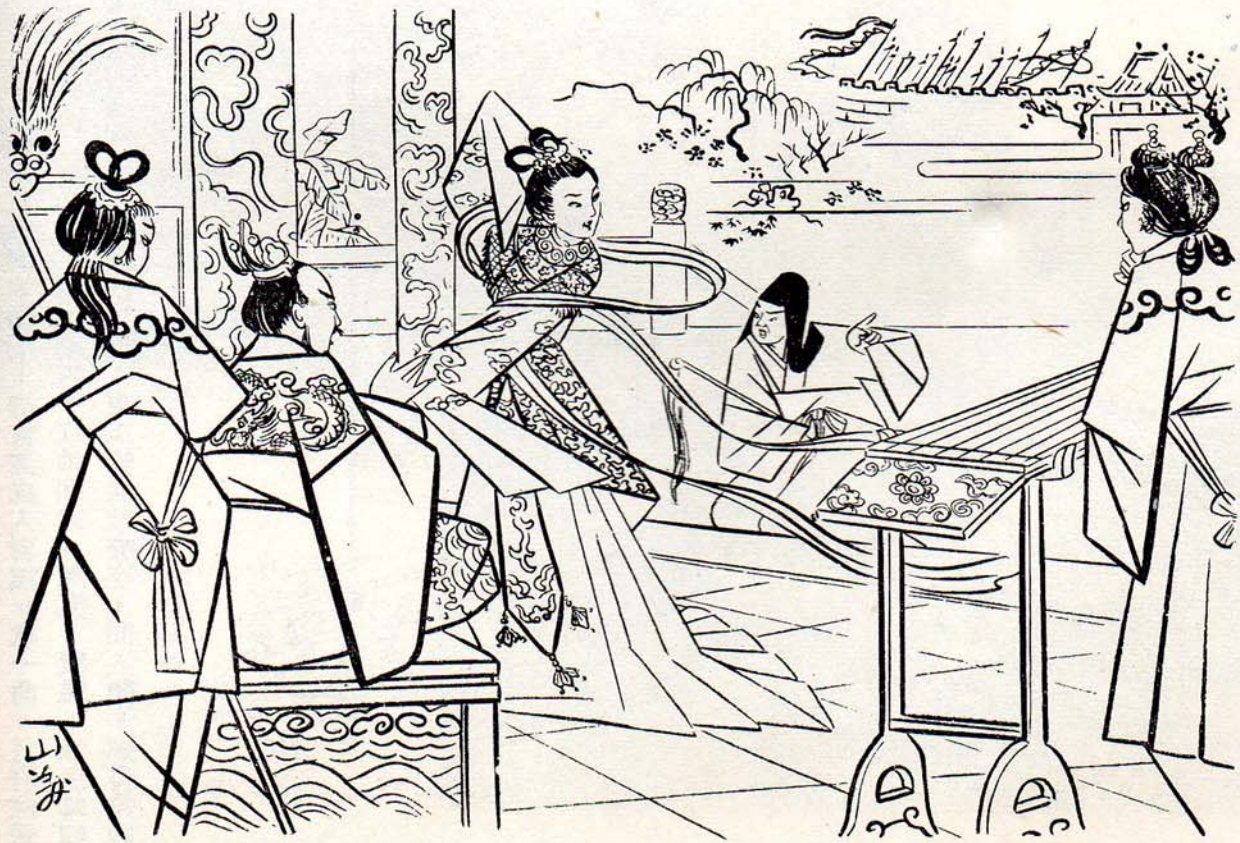
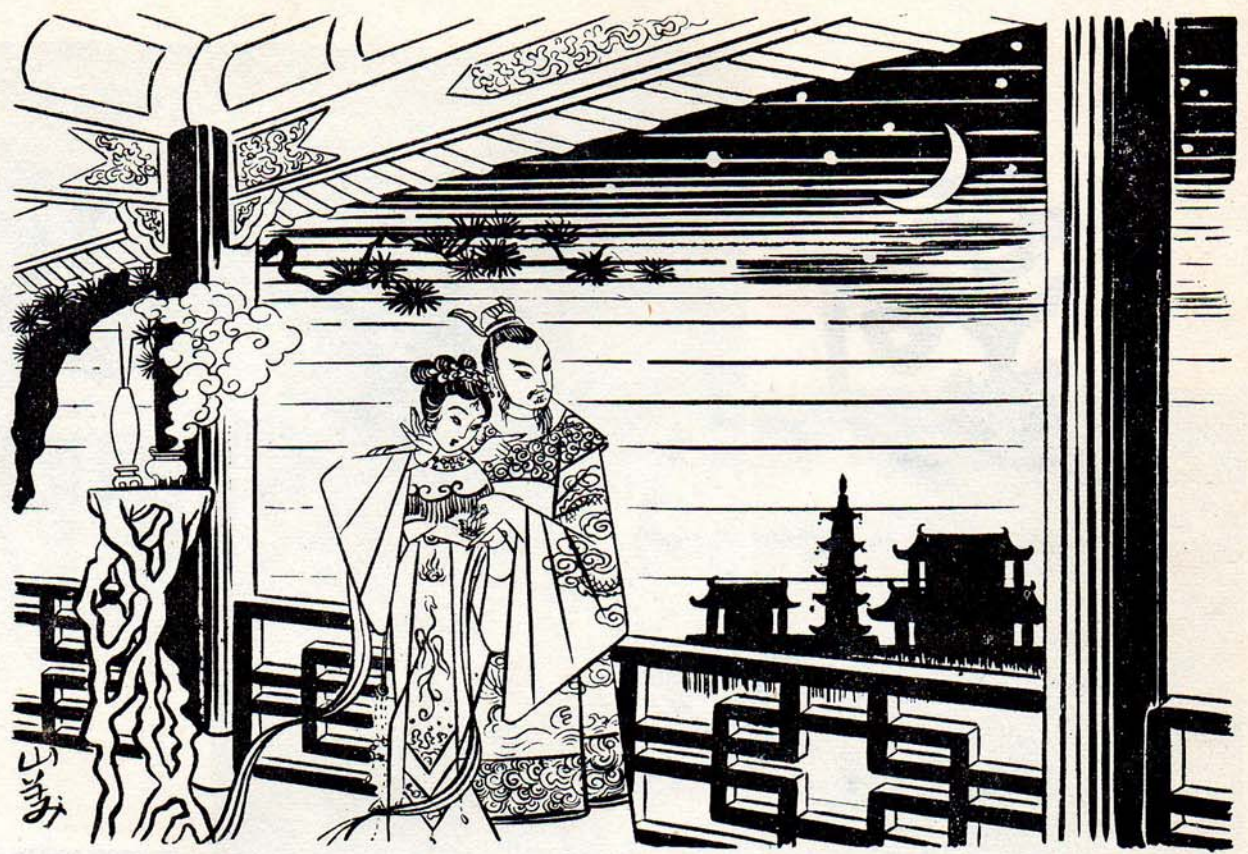
牙 也 詞

關山美女士繪圖



(一) 仙樂風飄處處聞——驪宮高處入青雲。歌一曲，月府法音，霓裳仙韻；舞一番，羽衣廻雪，紅袖翻雲。飄飄，飄飄，欲去却回身，宛似菡萏迎風，楊枝招展。更玉管冰絃嘹亮，問人間，那得幾回聞？

(二) 七月七日長生殿——風入梧桐葉有聲，銀漢秋光淨，年年天上留嘉會，美熬雙星。祇恨人間恩愛總難憑，如今專寵多榮幸！怕紅顏老去，却似秋風團扇冷。仙偶縱長生，那似塵緣勝？問他一年一度一相逢，爭似朝朝暮暮我和卿？舉首對對雙星，海誓山盟，在天願作比翼鳥，在地願為連理枝。兩家恰似形和影，世世生生。

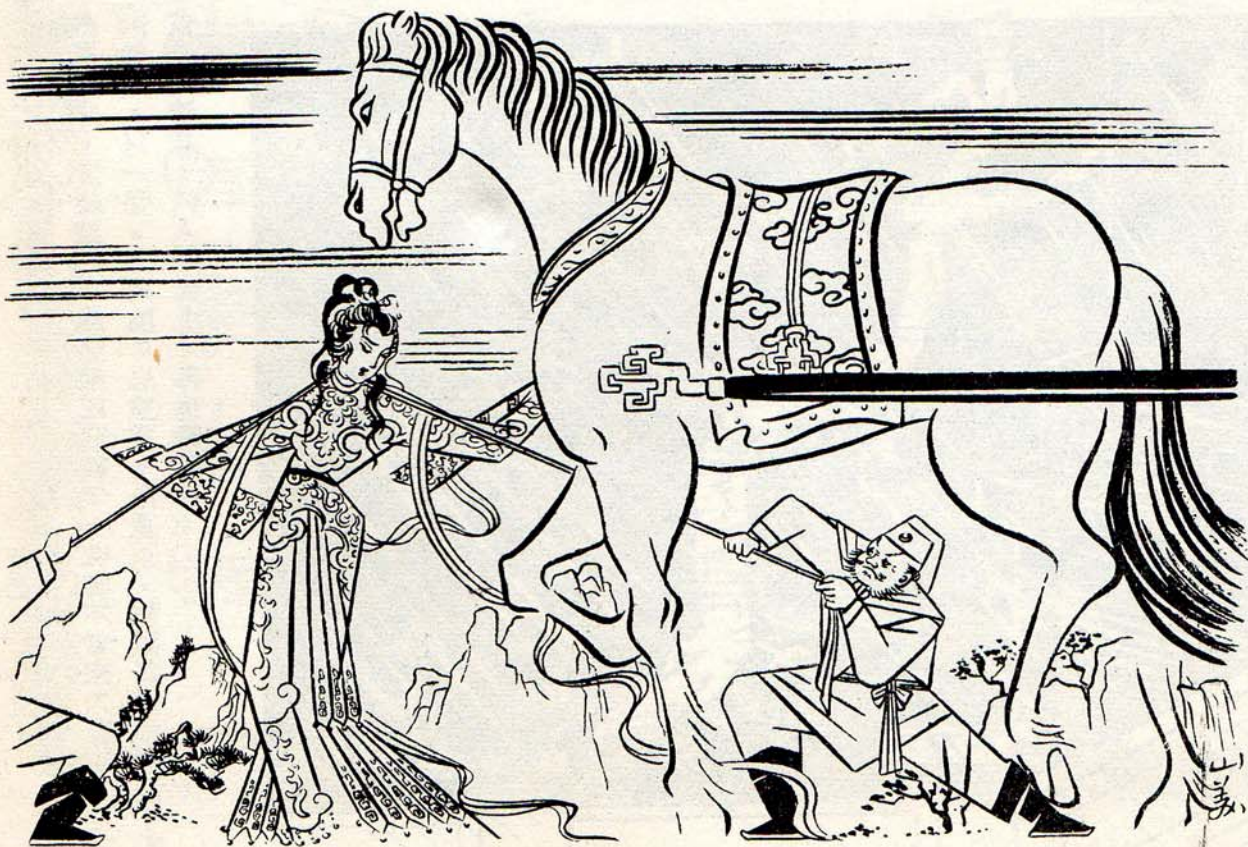


(三) 漁陽鼙鼓動地來——漁陽鼓，起邊關，西望長安犯。六宮粉黛，舞袖正翻翻，怎料到邊臣反，那管社稷殘。祇愛美人醇酒，不愛江山。兵威驚震哥舒翰，舉手破潼關。遙望滿城烽火，指日下長安。

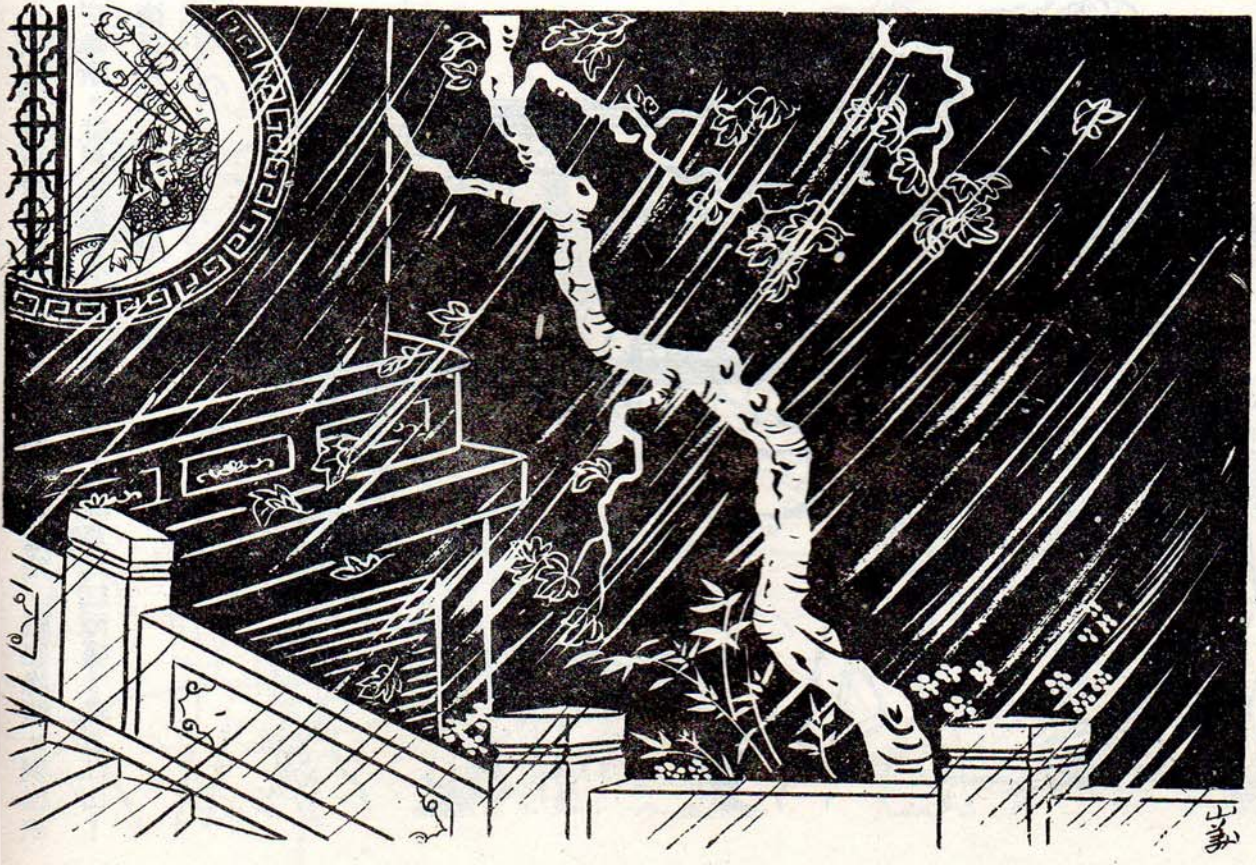
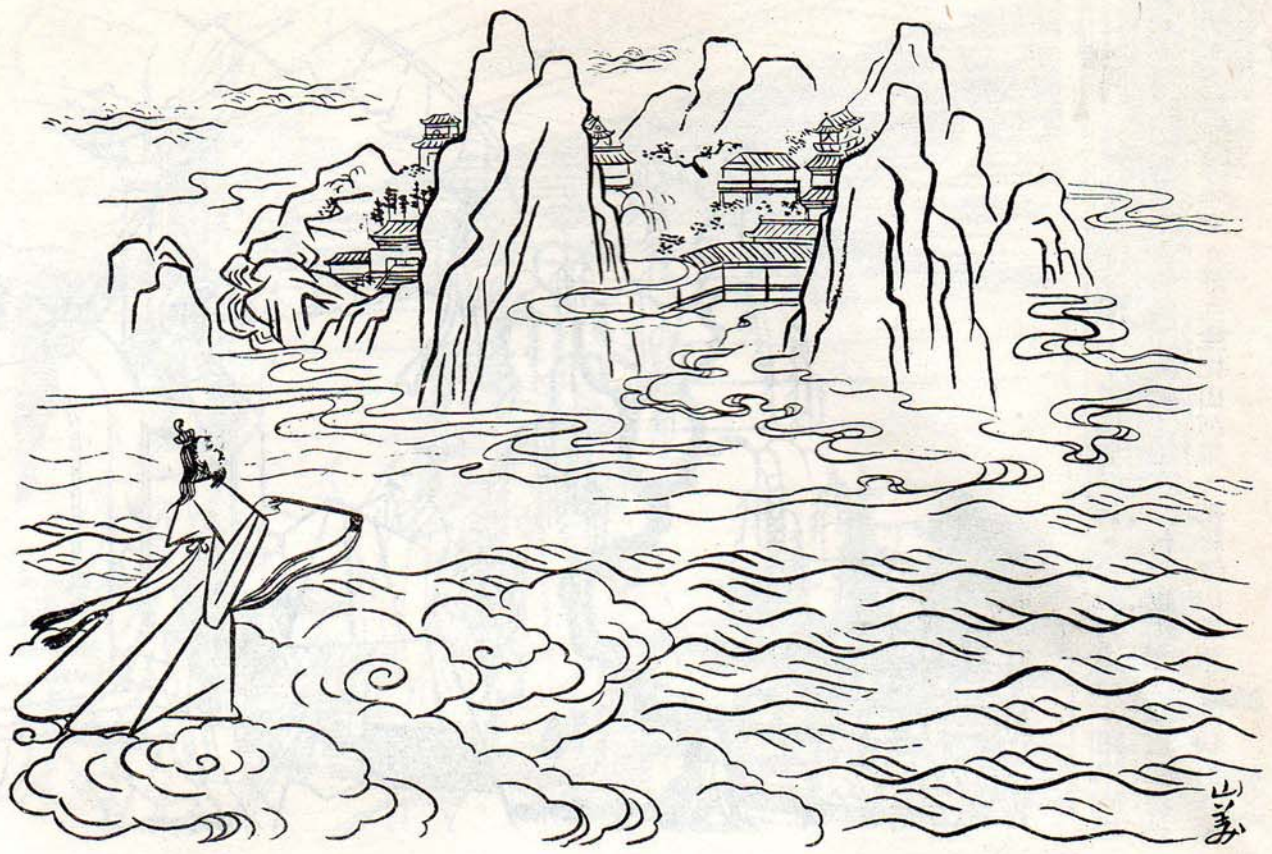
(四) 六軍不發無奈何——僕僕征途苦，遙遙蜀道長；可恨的楊貴妃，可殺的楊丞相。怨君王沒個主張，寵信着楊丞相；怨君王沒個主張，墮落了溫柔鄉。好生生把山河讓，把綿繡山河讓；亂紛紛，家散人亡。



(五) 宛轉峨眉馬前死——從來好事易摧殘，祇想緣慳，迴腸家斷情難斷，珠淚雖乾血未乾。勸君王。淒涼莫為紅顏嘆，珍重江山！兩情長久終相見，天上，人間。



(六) 山在虛無飄渺間——香霧迷濛，祥雲掩擁；蓬萊仙島清虛洞，瓊花玉樹露華濃。却笑他，紅塵碧海，多少痴情種？離合悲歡枉作相思夢。參不透，鏡花水月，畢竟總成空。



(七) 此恨綿綿無絕期——淒淒秋雨洒梧桐，寂寞驪宮；荒涼南內玉階空，慘綠愁紅。悠悠生死別經年，魂魄不曾來入夢。如今怕聽淋鈴曲，只一聲，愁萬種。思重重，念重重，舊歡新恨如潮湧；碧落黃泉無消息，料人間天上，再也難逢。

con anima cresc. poco a poco

惹起了萬種閑情，

a tempo

rit

con anima

滿懷別緒。問落花隨渺渺微波，是否向

f

colla voce

mp

il basso marato

南流？我願與

a tempo

pp

p

他同去。

f

morendo

思 鄉
黃自早期作品

韋瀚章詞
黃自作曲

Andante

柳 絲

p

p

繫 絲， 清 明 纔 過 了。 獨 自 箇 憑 欄 無

語。 更 那 堪 牆 外 鵲 啼， 一 聲 聲

道 不 如 歸 去!

ten

f *p* *mp*

f *p*

略 歷

黃自教授，號今吾，江蘇川沙縣人，民國前八年（遜清光緒三十年）二月初七（公歷一九〇四年三月二十三日）出生，年幼嗜愛聆曲奏琴，雖乏師指導，然樂興日增，上天賦予之音樂先天智慧，年十六歲得鄉人王文顯夫人之賞識，收為弟子並免費授以鋼琴，此為黃氏音樂之啓蒙，越二年，黃氏師承何林一夫人習樂理，和聲諸課程，理論作曲之根基始奠。年二十一歲，黃氏由王、何二位夫人資助赴美，入耶魯大學音樂院，攻讀理論作曲，黃氏歷四年寒窗苦讀，受益良多，畢業時名列前茅。民國十八年初秋，黃氏學成返國，初任上海滬江大學音樂系專任教授，時蕭友梅博士主長國立上海音專，特借重黃氏，聘請兼任理論作曲教授翌年上海音專改聘黃氏為專任教授。民國二十年黃氏升任為該校教務長，兼教理論作曲，民國二十六年抗日戰起淞滬淪陷，黃氏緊隨蕭友梅校長主持音專，雖日偽百般誘脅，皆能不移不屈，民國二十七年五月，黃氏患大腸出血如注，雖經音專學生輸血急救罔效，九日逝於上海海格路紅十字會醫院，一代作曲宗師溘然長逝，享年三十五歲。

曲 品

黃氏作曲，才華橫溢，為我國樂壇罕見，迄今能與黃氏相頡頏者尙乏其人，黃氏雖攻讀理論作曲於美國耶魯大學，然曲品却深含中國情調，其抒情曲之優美，此數十年來為學校音樂課程，或音樂會演唱不可短缺之曲目，黃氏最早之作品為「懷春曲」，民國十九年上海工部局交響樂隊曾首次公開演奏，深獲上海中外音樂家頌讚，而作曲家黃自之聲名亦遂從此日噪，黃氏時年僅二十七歲，黃氏所作歌曲甚多，目前尙無人作此全部統計數字，其中多與詞家韋瀚章教授合作，如「思鄉」一曲，即為黃、韋二氏歌曲合作之始，「九一八」後，創作有「抗敵歌」、「旗正飄飄」，此曲對當時士氣民心鼓舞甚大，其獨唱曲為樂壇歷唱不衰

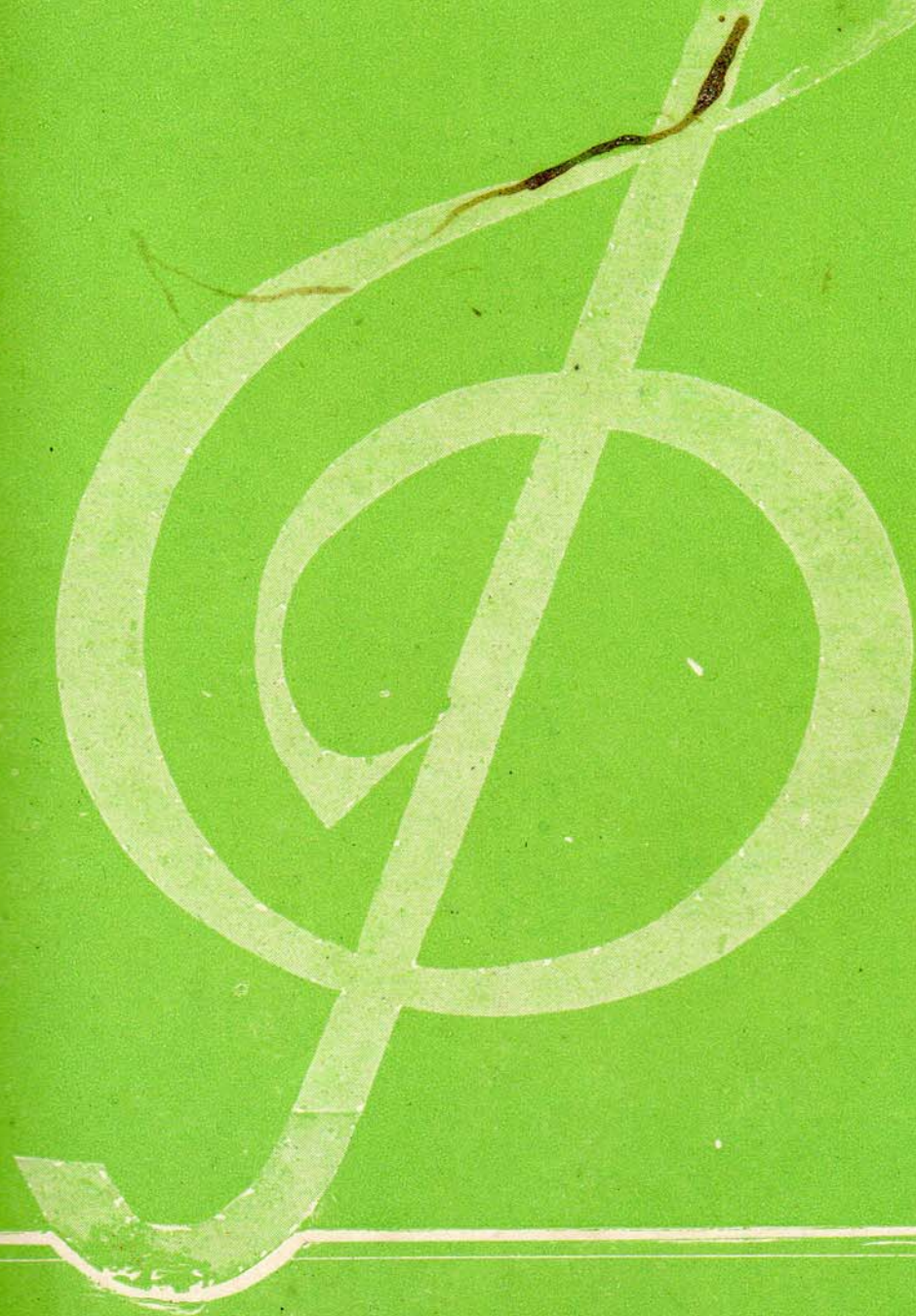
者，如「本事」，「玫瑰三願」，「踏雪尋梅」，「下江陵」等曲，黃氏生平最嘔心而得意之曲品，當首推清唱劇「長恨歌」。

「長恨歌」之創作，黃、韋二氏於民國二十一年暑假期間，乃採用白樂天原作「長恨歌」長詩主題，歌詞以長生殿之傳奇故事為題材，全部分作十首合唱與獨唱曲，計有「仙樂風飄處處聞」、「七月七日長生殿」、「魚陽鼙鼓動地來」、「驚破霓裳羽衣曲」、「六軍不發無奈何」、「夜雨聞鈴腸斷聲」、「西宮南內多秋草」、「山在虛無縹渺間」、「此恨綿綿無絕期」十首，惜黃氏由於音專教纏身，僅作成七曲，其中「驚破霓裳羽衣曲」、「夜雨聞鈴腸斷聲」、「西宮南內多秋草」三曲未成，黃氏逝世後，樂壇人士曾有心邀請黃氏弟子續成完璧，其弟子恐有損原作曲風，皆未能下筆。

曲 風

黃氏學識淵博，作曲技巧超人，其治學，待人接物，不恃不滿，極度謙虛熱忱，有人喻黃氏之作曲，猶如杜甫之作詩，對任何一個音符慎重推敲，對歌詞之處理，力求每字四聲音韻中有曲之美化，歌之意境與作者之思維，極求配合統一，伴奏之和聲，必表達襯托歌詞之意境，如早期作品「思鄉」一曲，其中「更那堪窗外鴉啼，一聲聲道不如歸去」一句，伴奏部份，有若細水長流，杜鵑泣啼的奏出，又如「春思曲」中「瀟瀟夜雨滴階前，寒衾孤枕未成眠」樂句，其旋律之開始悽惋轉如歌如訴，描繪歌詞意境，鋼琴伴奏部份高音部密位三和絃緊湊地奏出，低音部每一小節，輕弱地彈出旋律的主題，有若寒衾夜寂，鬱悶不眠之意境，黃氏之曲風，含情深長，刻劃人情意境，有如在曲中之感，其聆聽者亦深具同感，此乃黃氏先天之智慧與後天之才華才能融合而成。

MUSIC LOVERS



16

PUBLISHED BY THE MUSIC LOVERS MONTHLY