

白雲山記

著編源趙

說解曲名

趙 楓 編 著

北門出版社出版

奇曲類集

卷之四

遺以此書紀念鄭一齋先生

爲甚麼紀念鄭先生（代序）

時光荏苒，老友鄭一齋先生逝世迄今已經兩年多了。一齋先生生前，交遊滿天下，對進步的文化事業和出版事業，一向寄與深刻的同情和協助，對推動中國新音樂運動的熱情，尤其是音樂界的友人所深誌不忘的。先生死了，新音樂社同人在組織先生的主持之下，打算編一套新音樂小叢書，表示以具體的工作來紀念他，並把這套叢書的出版和發行的職責委託給我；但我是多麼慚愧啊！由於昆明印刷條件的困難，連叢的第一冊「海之歌」出版後，第二冊的「名曲解說」遷延到今天纔能和讀者見面，這不但對不起殷殷關懷的各界讀者，也對不起長眠地下的一齋先生。但想到一齋先生逝世至今已兩年多，當初他所遺留給他的後代青年和各界親友們的沈重的悲哀，如今好像已隨著歲月的輪轉而逐漸沖淡了。一齋先生的理想與事業，在受到他的恩惠與感召最多的他的後代青年們的心上，怕也會日漸生疏的吧！「去者日以疎，來者日以親」，何況在這兵慌馬亂的時候，原是無足怪怪的。而這兩年半的期間，除了楚圖南先生曾自費印出了他的紀念文「難忘的友情」以外，我們能突破種種困難，印出了這兩本紀念性的「新音樂小叢書」，也算稍稍掩蓋了老友死後的寂寞了。——可悲也夫！

本書的末尾附錄了我們的紀念歌一首，這歌過去曾以石印單頁的形式散發過。那時在歌頭的後面，我曾附記了幾句話。現在看來，這些話還沒有隨時間之流而沖淡了它的意義。我願意把它抄錄在下面，算是結束了這篇小序吧：

爲甚麼紀念鄭先生

魯迅先生曾經在他的遺囑中寫道：「忘掉我，管自己生活。」但人們却無法忘掉他。而且人們正是爲了自己生活的向上發展，要永遠地永遠地紀念他。

死者並不需要我們去紀念他，尤其是對於生前已經把名利視若浮雲的人。紀念的意義，爲的使高貴的典型永垂不朽，爲的使死者的人格變成活的模範，爲的讓死者的精神感召活着的人，讓他們踏着死者未完成的道路前進。

如今我們紀念鄭一齋先生，也正是這個意思。一齋先生在偏遠的雲南，終身以最大的熱情，努力文化教育的拓荒事業。生前不求人知，但他的名字却自然而然地在文化界傳頌。死後不需人紀念，但我們却要藉着我們的歌聲，藉着我們的哀辭，藉着各式各樣有效的方式，把他還留給我們的善良種子，播撒在活着的一切善良的人們的心田中。

能夠深深了解一齋先生的精神的他的親友！受到他的感召最多的他的後代和全雲南的青年們！全國文化界的戰士們！在四面八方，在各個偏僻的角落像一齋先生一樣地爲文化教育事業而埋頭苦幹的朋友們！請從我們誠摯的歌聲中得到鼓勵！請學習這活的模範！請把這善良的種子傳佈得更深和更廣吧！

一九四五年一月，李公樸於昆明。

目次

鄧荏慶紀念鄧先生(代序).....	李公麟
西洋音樂A B C	(1)
人們怎樣理解音樂.....	(11)
怎樣欣賞音樂.....	(14)
斯塔巴·瑪特爾(Palestrina)	(17)
小覆薩樂(Bach)	(18)
✓ 水上樂(Handel)	(20)
彌賽亞(Handel)	(21)
牛津交響樂(Haydn)	(22)
✓ 阿波得交響樂(Mozart)	(25)
✓ 月光曲(Beethoven)	(28)
✓ 英雄交響樂(Beethoven)	(30)
• 運命交響樂(Beethoven)	(32)
✓ 田園交響樂(Beethoven)	(35)
合唱交響樂(Beethoven)	(39)
魔王(Schubert)	(41)
未完成交響樂(Schubert)	(44)
仲夏夜之夢(Mendelssohn)	(46)
聯約交響樂(Schumann)	(47)
送葬進行曲(Chopin)	(49)
• 浮士德交響樂(Liszt)	(51)
• 幻想交響樂(Berlioz)	(53)
• 羅因齊(Wagner)	(55)

目 錄

- 第一交響樂 (Brahm) (59)
- ✓ 荒山之夜 (Moussorgsky) (62)
- ✓ 序曲1812年 (Tchaikowsky) (63)
- ✓ 小提琴競奏樂 (Tchaikowsky) (64)
- ✓ 一個英雄的生瀝 (Strauss) (65)
- ✓ 雅 (Debussy) (68)
- 瑞郭萊托 (Verdi) (69)
- 迷孃 (Thom) (70)
- 卡爾曼 (Bizet) (71)
- 波希米人 (Puccini) (72)
- 黛絲 (Massenet) (73)
- 新世界交響樂 (Dvorak) (74)
- ✓ 火鳥 (Strawinsky) (76)
- 芬蘭序曲 (Sibelius) (78)
- ✓ 森林之鴿的歌唱 (Schonberg) (80)
- ✓ 三利能，莫洛麥契 (Iiere) (82)
- ✓ 鋼琴五重奏 (Shostakovich) (84)
- ✓ 第七交響樂 (Sostakovich) (87)
- 後記 (87)
- 你的光輝永遠不滅 (附錄紀念歌) (88)

西洋音樂 A. B. C.

遠古，人們在勞動過程中，或者由于結合同伴，協調勞作；或者由于想藉咀咒對敵人以不利的原始幻想；也有由于對自然，祖先的讚嘆；圖騰的活動；更有由于歌舞求偶的集會；……便發生了音樂活動。

最初的音樂活動和舞蹈，和詩歌密切的結合着，——原始的音樂是聲樂。

獵人們發明了弓，這才有了弦樂器；牧人們吹簫管召牛羊，這才有了管樂器；一羣獵人捉到了一個大野獸，在慶功宴上把捕獲的野獸皮張了起來，敲擊着唱歌，這便有了敲擊樂器。

農業與工業之間形成了更大規模的分工，而使古希臘的文化有昌盛的可能。在最初的奴隸制度社會中，音樂便成了奴隸主享樂的工具；在後來的奴隸社會制度中，分工發展而為『簡單的手工勞動的大眾，與管理勞動，指導商業，國家事務，藝術科學工作的少數特權者之間的一個大分工』（反杜林論），便有了特權者的音樂家們。——希臘人，中國人都要求過『審美的觀點與道德一致』；也主張音樂為『主要的教育手段』；甚至『非天子不能議禮作樂』。

宗教在歷史上登了場，第一次『利用』了音樂。——起初，奴隸主只是『享樂』了音樂。——宗教從民間奪取了聲樂，用聲樂勸說着『實現世的屈從和對來世的期待』。——但卻把器樂和舞蹈踢出了禮拜堂的大門。——僧侶們說：樂器是亵瀆的。

中世紀的音樂便是以聲樂為主。

在作曲的技巧上是用繁瑣的法則，奴性的模倣為基礎的『對位法』。——人們說：這對位法的技巧是反映了當時社會生活——行會制度，繁瑣哲學……——的產物。

演奏樂器的人，被認為是流浪漢，沒有市民權，子女也沒有遺產承繼權的人。

俗樂也在和雅樂——宗教音樂對抗着；——音樂史上的荷蘭人時期到了。荷蘭音樂不理樂曲中的字句——經文；在對位法中採用了俗樂曲調，且還採了俗樂將當時的音樂叫做『紅鼻子撒撒』的。

在十六世紀，意大利的佛羅倫斯城發生了歌劇；威尼斯人繼續着完成了它。

帕萊士特里那 (G. Palestrina, 1515(?)——1594) 雖然想改革宗教音樂；他用風格的高尚，莊嚴的內容，簡潔的形式使複音音樂（以聲樂為主的，用對位作曲的，以繁瑣的法則，複雜的技巧，奴性的模倣為手段的）更進了一步；而以斯卡拉迪 (A. Scarlatti) 為首的那不勒斯派以肉慾的誘媚，曲調的美妙，世俗的故事，人情的音樂的歌劇和羅馬教會派的帕萊士特里那對抗。

為什麼俗樂的歌劇不在別處而在荷蘭，意大利的佛羅倫斯和威尼斯發生呢？這很簡單，因為，荷蘭是當時紡織工業的中心，而威尼斯是個自由商業市。——產業發展了，音樂也跟着發展了。

教士們也看到了禮拜歌中肉慾的部份比純粹精神的部份更能引誘人些；宗教儀式里也加入了戲劇化的神劇，而這些神劇

由於擴大表演，非宗教的成分也參雜進宗教音樂里了。羅馬的祭禱室（Oratorio）的主持內里St. P. Neri不堪世俗音樂的聲張，用聖經故事寫了個獨幕劇 *Animula*，把這劇譜了曲；很能引誘些人來進教堂；又經過帕萊士特里那的改良，真正的神劇便慢慢形成了。

路德的宗教革命更把音樂向前推進了一步『他把流行的曲調引進教會的儀式裏去，正如帕萊士特里那的彌撒曲，格里高利的讚歌 *Gregory chant* 是羅馬天主教精神的表揚一樂；路德衆讚歌（*Lutheran choral*）也是宗教改革精神最好的表揚』（*Fillmore*）——但真正的音樂上的宗教改革——音樂上的文藝復興都一直到十八世紀的初葉。

巴哈（*J.S. Bach, 1685—1750*）開始了音樂的文藝復興。『他把路德衆讚歌變爲成熟的藝術作品』（*Fillmore*）路德教派的音樂到了他才算是集其大成，登峯造極。

並且，他把拉木（*J.P. Rameau 1683—1764*）的十二平均率的理論應用到鋼琴音樂上。舊後來的單音音樂（最初以器樂爲主的；用和聲法作曲的；以對比，發展，變形爲創作手段的。）做了實際的基礎（十二平均率是每個音階中十二個半音間距離相同，十二不平均率反是，因爲十二個半音各音距離相等才有用和聲法作曲的可能。）——所以人們稱巴哈是近代音樂（單音音樂，主調音樂，和聲音樂）之父。

海頓（*J. Haydn, 1732—1809*）繼承了巴哈的事業。首先，他從巴哈的隱蓋樂（*Fugue*，複音音樂最主要的樂式之一）的成果（轉調自由，和聲豐富）上面，完成了奏鳴曲（*Sonata*，單音音樂最主要的樂式之一）的形式。其次，他規定了交響樂（*Symphony*）

—symphony) 以及器樂四重奏等的組織，——所以人們稱海頓為交響樂之父。

莫賽爾特 (W. A. Mozart, 1755—1791) 更把奏鳴樂各樂章分部的構造改良而使之達到了一個新的階段。形式的發展，樂器的組合，豐富的變化超過了海頓，甚而悲多芬也不能超越他。——他的交響樂各樂章組織完全，結構嚴肅。

悲多芬 (L. Beethoven, 1770—1827) 在另一點上和莫賽爾特相反，他非僅注重形式，更注重內容；尤其是注重奏鳴樂和交響樂的全體結構；並且，他不像他從前的任何作家，他企圖在他的作品中造成一種一貫的氣勢，說明一定的內容。開後世標題音樂 (Programmusic) 的先河。

他的作品中還可以看見他情緒的高超，深邃和挺拔；誠摯的生命，崇高的精神，性格的高潔，思想的嚴肅。——『在他的曲終的歡樂與喜悅中，可聽見第三階級在封建制度的廢墟上的勝利的喜悅』。『可以聽見他與法國大革命的同呼吸的激動。』

音樂上的文藝復興完成了。——而比其他諸姊妹藝術遲了一百多年，——聲樂讓位給器樂，複音音樂讓位給單音音樂。

人們說：沒有十八世紀的相當進步的工業基礎，鋼琴的前身樂器，克拉維爾琴不能進化而為鋼琴；精良的管樂器，弦樂器不能製造，音樂上的文藝復興也就沒有可能。

單音音樂，以器樂為主的，用和聲法作曲的，以表現內容，發展個性為其主要特徵的，用對比，變形，發展其作曲的主手段的單音音樂；也是反映了當時的社會生活——第三階級

的興起，自由平等的觀念的抬頭……——的產物。

奏鳴樂 (Sonata) 分三個或四個樂章。

第一個樂章叫奏鳴樂形式 (Sonata Form) ——第一部提示部好像提出一個問題；第二部展開部好像開始了一個熱烈的辯論；第三部再現部好像作了一個最後的結論。——第一部提出主題，第二部給主題以各種變化，第三部再現主題作爲結論。

第二樂章用歌謠形式或三部形式，(起句—問句A，答句—答句B；——A, B, A, 的歌謠形式，或是主題A, 主題B, 對比C, 重複AB；——A, B, C, A, 的三部形式。) 徐緩而抒情。

第三樂章是古風舞曲梅奴哀 (Menuet) 或賽爾楚 (Scherzo) 輕快，詼諧。

第四樂章是旋轉舞形式 (主題A, 主題B, 主題A, 對比C, 重複A, B, A, ——A, B, A, C, A, B, A 的旋轉舞形式。) 或是同于第一樂章的奏鳴樂形式，——第一樂章是理智的，(正像『正反合』的邏輯形式)，第二樂章是抒情的，第三樂章是優美的，第四樂章是嚴肅的。

一件或兩件樂器獨奏，用上面說的形式寫成的樂曲是奏鳴樂，獨奏樂器和鋼琴或雷弦樂伴奏的像奏鳴樂一樣的形式的是絃奏樂 (Cocarto)，不過往往略去第三樂章；並且，在第一和第三樂章末了的地方，還要加上獨奏樂器即興的裝飾奏 (Coda)，這些即興也有是獨奏者即興演奏的，也有是作曲家寫的，管弦樂綜合奏用的，像奏鳴樂一樣的形式的叫交響樂 (Symphony) ——奏鳴樂和交響樂也有不是四個樂章，而略去第四樂章用三個樂章，甚至用兩個或一個樂章的。

專用奏鳴樂形式 (奏鳴樂第一章) 寫成的，爲弦樂四重奏

西洋音樂A.B.C.

(String Quartet)，鋼琴三重奏用的樂曲，稱爲室樂 (Chamber Music)。

序曲 (Overture) 有兩種，一種是歌劇序曲，把歌劇中的各種曲調連續起來在開幕前演奏，暗示全劇情節的。另一種是音樂會序曲，管弦樂用的居多，也是應用奏鳴樂形式的。

集合幾個舞曲組成的樂曲，稱爲組曲 (Suite)。最初的舞曲用四章，第一章 Allemande，德國舞曲；第二章 Courante，法意舞曲；第三章 Saraband，西班牙舞曲；第四章 Gigue，法國古代舞曲，後來有加入 Bourree (法國古代舞曲)，Menuet (法國古代舞曲)，Gavotte (法國舞曲)，Chaconne (意大利舞曲)，Mazurka (波蘭舞曲)，Walzer (圓舞曲)，Polonaise (波蘭舞曲)，及進行曲 (March) 等組成的。

循環曲 (Canon)，是一種最嚴格形式的複音音樂樂曲。提示一個曲調後，另一個曲調模倣他；也有二個曲調，三個曲調模倣原曲調的。迴響樂 (Fugue)，也是複音樂的樂曲，以一個主題 (起句)，及一個答句，一個反題組成的。第一個主題 (起句) 出現後，答句在原曲調的五度音上再生，反題 (相反的一個樂句) 伴奏着主題及答句；這是提示部，發展部再把這主題加以複雜的變化，再用一個短小的收句結束。

複音音樂的聲樂曲，如彌撒 (Missa) 是羅馬天主教會的祈禱樂曲，全曲六部：(1) 聖明賜惠 (2) 光榮 (3) 信仰 (4) 神聖 (5) Benedictus (6) 神的小羊。如經文歌 (Met-et)，合唱的字句是自聖經上選出的。如神劇 (Oratorio)，歌唱而不表演的聖經上或宗教故事的有樂器伴奏的樂曲；有獨唱，有重唱，有合唱。如康塔塔 (意譯交聲曲 Cantata) 宗，

戲的康塔塔和神劇相類；世俗的康塔塔和歌劇相類，但無表演。

歌劇 (Opera)，音樂的戲劇；開幕前有序曲 (Overture)；演員歌唱有詠嘆調 (Aria)——獨唱曲；宣敘調 (Recitativo)，——朗誦的歌曲；合唱 (Chorus)；二重唱 (Duet)；三重唱 (Trio)；四重唱 (Quartet)；五重唱 (Quintet) 六重唱 (Sextet) 等，每幕間有間奏曲。

近代管弦樂隊的組織，如紐約 Philharmony 交響樂隊的樂器和人數是：

第一小提琴十八人，第二小提琴十八人，中音提琴十四人，大提琴十四人，最低音提琴十四人。洋笛三人，洋管 (Oboe) 五人，英國號角一人，洋簫 (Claienet) 三人，低音洋管 (Bassoon) 三人，洋號角 (Trumpet 或 Cornet) 三人，低音號角 (Tuba) 一人，定音鼓一對，大鼓，鑼，鈸，及豎琴 (Harp) 一人；樂器十八種，演奏者一百零五人。有時，樂器增加到二十六種，演奏者三百零八人。合唱隊的組織，如 (混聲合唱隊) 女高音 (Soprano) 二十四人，女中音 (Alto) 十二人，男高音 (Tenor) 十六人，男低音 (Bass) 十二人，全隊共六十四人；常有增加到百人以上。

悲多芬之後，標題音樂大盛。

標題音樂 (Program Music) 代替了絕無音樂 (Absolute Music)，也稱純音樂 (Pure Music)——樂器樂曲變而為交響樂詩 (Symphonic Poem) 音詩 (Tone poem) 音畫 (tone picture)。

人們想借音樂愛靜感情，表達思想，就演故事。

浪漫派 (重個性，尚自由) 以標題音樂；相對古典派一豎

規則，尚形式；寫純粹音而音者）的作家如舒伯爾特（Schubert）斐迪士（Berlioz）叔曼，（Schumann），李斯特（Liszt）……便是主要的代表。

標題音樂較純音樂是前進了一步——然人們要求音樂更具體的表現情感與思想。於是後來的國民樂派的音樂作家更引用民間謠曲，使人們親切的感到鄉土氣息。另外，歌劇也傾日趨發達了。

國民樂派的作家，我們可以舉出格林卡（Glinka），柴伊可夫斯基（Tchaikowsky），里姆斯基，可爾沙可夫（Rimsky-Korsakow），莫梭爾格斯基（Moussorgsky），包羅丁（Borodin），巴拉基萊夫（Balakirew）……等。

歌劇在意大利發展，然即墮落到賣弄歌手技巧，不顧戲劇內容的地步，華格納（Wagner）出來改革它。——這是格呂克（Gluck）所沒有完成的事業。——他把歌劇從意大利的死規則下解放出來；——意大利人的歌劇是把有機的劇情寫了歌曲形式——獨唱，重唱，合唱——而割裂的，——華格納用宣敘調展開一貫的情節。又用一種 Leit-motiv，即是把一個主題圖著於一個人物，感情上，這人物，感情出現，這 Leit-motiv 也出現，它建立了一種聯繫，使人們更容易瞭解劇中的意義。並且，它的管弦樂也是驚人的有力。它——管弦樂，一方面製造氛圍，一方面滲入劇情，一方面幫助歌詞。他的管弦樂在技巧上是驚人的變化，豐富的和聲，瑰奇的效果。——他希望達到歌與詩的一致。

歌劇作家中，我們可以舉出格呂克（Gluck），韋伯爾（Weber），羅西尼（Rossini），華格納（Wagner），凡爾第（Verdi）

里)，古諾德 (Gounod)，浦西尼 (Puccini)，比希 (Bizet) 等。

音樂又抬頭了。

因為：

近代人的動亂生活要求思想與感情的最直接的表現；

新興階級要利用音樂作為表現思想情感，爭取解放鬥爭的武器；

人們既然很難忘懷巴哈，海頓；和亨德爾 (Handel)，羅西尼的神劇和歌劇也失去了關係；

而歐戰後一些新興的流派或是有計劃的復古，或是無原則的歧奇，或過于玄妙，或流于庸俗；

于是：

謠曲，藝術歌，合唱歌，非宗教的康塔塔，歌劇……便又佔了音樂的主要地位。

格利埃爾 (Gliere)，普羅可夫也夫，(Prokofiev)，蕭斯塔可維契 (Shostakowitch)……是交響樂曲的作者，但也是歌劇的名手。——他們的同國人更寫了很多有名的戰歌。

老一代的不過就有德彪西 (Debussy 1862—1918)，德伏拔克 (Dvorak, 1848—1915)，愛爾該爾 (Ergar 1857—1934)，希伯達斯 (Sibelius, 1865—)，松比格 (Schonberg 1874—)，斯可里亞賓 (Scriabine, 1872—1915) 斯特拉汶斯基 (Strawinsky, 1882—) 等數個人了。

這是西洋音樂發展的一個大概的輪廓。

從這音樂自身的發展上，可以看出：音樂，和文學，繪畫……一樣，也是一定的社會構造的上層建築。所以，他（音樂）

必定：

功利的服役社會；

時代的反映生活；

所以，

中世紀時，音樂服役于宗教；近代，音樂服役于革命；和聲法不發生于中世紀，對位法不重用于近代；標題音樂在一定的時代代替了純粹音樂；器樂在一定的時代便讓位給聲樂；巴赫是如何的與路德教會關聯着；悲多芬是如何的同法國革命結合着；蕭斯塔可維契又如何與蘇聯的新生活同呼吸，共命運；音樂上的文藝復興非要到十八世紀才能發生；聲樂藝術又在二十世紀復興；