音樂創作散記（一）

黃友棣著

三民書局印行

做了傳道式的巡迴講學工作，提出「民族自尊心的重建」。由試行錯誤的工作開始，以至赴歐求師，回國講學，其間實在充滿不少痛苦的經驗；雖然其中滿佈辛酸的淚痕，但仍有不少愚昧的笨事。記錄出來，可供談笑。同時也可以說明，縱使身陷困境，仍然不必灰心。憑教育見解之光指引，愚昧如我，仍可做些小事，爲樂教効力。謹以此獻給年青的音樂朋友們，並祝前程無量。

（註）任畢明先生所作的「隕星頌」詞句：——光明是永遠存在呀！休嗟搖落，長空寥廓；噫！一聲消失，散向人間，江山蕭瑟。問歷史何年始？問歷史何年盡？永恒的夜，有細語歎息。一聲去也，光明本色。前夜漫漫何時旦？烏啼梟哭海神歎。尋遍山頭海角，樹底林梢，一縷如夢散。萬古一刹那，那最後的生命啊，獻給那終極的美麗。光芒！萬丈的光芒！透澈那歷史依戀的謎。投向萬萬人的心坎吧，當着震駭的眼底。光明是永遠存在呀！一顆沉，一顆起；到明朝呀，讓別人把這渺小忘記！

任畢明先生曾告訴我，因爲一時想不到好的結句，故一擱數月。直至有一天看見太太在厨裡煮湯圓，乃忽然悟到「一顆沉，一顆起」的句子。多可讚的太太！多可讚的湯圓！

音樂創作散記　目次

序（康謳）

序言

樂教經驗與樂曲創作

（一）如何助人享受音樂？……一

（二）僊山之曉與唱春牛……五

（三）鼎湖山上之黃昏……一〇

（四）月光曲……一三

（五）嘈吵的音樂晚會……一八

(六) 良口烽烟曲……二二
(七) 唱片音樂會……四〇
(八) 空襲下的音樂講座……四五
(九) 崎嶇的路途……五二

海外求師與詳研理論

(十) 羅馬求師……六二
(十一) 重建根基……六六
(十二) 與樂人們聊天……七一
(十三) 學習的旅程……七七
(十四) 調式和聲與現代和聲……八六
(十五) 從頭再學對位法……九二
(十六) 中國風格的和聲……九九

各類樂曲的創作過程

(十七) 散楚歌（傳奇曲）……一〇四
(十八) 聽琴（朗誦與獨唱曲）……一〇九
(十九) 金門頌（大合唱）……一一三
(二十) 中華大合唱……一二四
(廿一) 琵琶行（音詩）……一三五
(廿二) 尋泉記……一四二
(廿三) A調提琴奏鳴曲……一四九
(廿四) 絃樂合奏曲……一五九
(廿五) 提琴獨奏曲……一六六
(廿六) 鋼琴獨奏曲……一七七
(廿七) 藝術新歌……一九三
(廿八) 民歌新編……二〇六

舞蹈劇與清唱劇的創作

(廿九) 舞劇樂曲……二一七

(三十) 造形音樂……二三〇
(三一) 歲寒三友……二三六
(三二) 青白紅……二四三
(三三) 雲山戀……二五一
(三四) 偉大的中華……二五九
(三五) 思我故鄉……二七四
(三六) 碧海夜遊……二八三
(三七) 遺忘……二八九
(三八) 思親曲……二九五

編作組曲構想之實踐

(三九) 生活組曲……三〇一
(四十) 壯歌行……三一六
(四一) 春之歌……三二二
(四二) 漣漪與花信……三二九
(四三) 扶桑之旅……三三四
(四四) 龍之躍……三四一

民歌串珠與兒童歌曲的設計

(四五) 爲灰姑娘製玻璃鞋……三四七
(四六) 串珠工作……三五三
(四七) 天山明月……三六一
(四八) 新春組曲……三六八
(四九) 爲兒童作藝術歌……三七六
(五十) 樂曲的印行……三八五

(附篇) 音樂理論與音樂隨筆

(五一) 解說文字……三九五
(五二) 現代中國音樂的創作……四〇一
(五三) 音樂的欣賞與創作……四一四

（五四）「創造的音樂」……四二五
（五五）洋作家編作中國歌劇……四二九
（五六）聖「哲琪利亞」的山林……四四一
（五七）雙夢記……四五二
（五八）路邊花朵……四七〇
（五九）猫與鴿……四七五
（六十）山中一日……四八〇
後記……四八七
讀後（趙琴）……四八八

（一）如何助人享受音樂？

有不少樂迷告訴我，聽音樂會，尤其是獨奏會，獨唱會，只歡喜聽下半場。更有些，坦誠相告，他們寧願在半場休息之後入座；因爲下半場的節目中，才有他們愛好的欣賞材料。更有些人說，休息後常可免費入場；因爲，原非滿座的會，不愁無位可坐；原已滿座的會，可能有不少人聽了上半場就溜掉。休息後再入場，守門的人，經常不再索看門票。

音樂會的上半場節目，經常都是古典大師的嚴肅作品，下半場則爲富於趣味的輕快作品，包括浪漫派、民族派，現代派的材料。上半場可以說是表現唱奏者本身成就，下半場則爲其技術之活用；前者可說是向專門人士表露身份，後者乃是眞的爲一般聽衆服務。前半場側重於學術，頗似有例證的研究報告；後半場側重趣味，頗似有實驗的科學演講。沒有前者，不足以建立威信；

（十七）散楚歌（傳奇曲）

管絃樂的音詩「散楚歌」之編作，基於三個原因：——

（一）以中國調式音樂繪出中國歷史故事——爲了要例證調式和聲之使用方法，我選出中國著名的歷史故事，作成音詩「傳奇曲」(Legend)。這是敍述漢（劉邦）楚（項羽）之戰，張良乘月夜使士兵用楚人的鄉音，唱出思念家鄉的歌曲，使楚兵皆動鄉愁，喪失鬪志。項羽遂敗於「四面楚歌」的情況中；故取名「散楚歌」。

（二）以不同的調式和聲處理同一首古調——廣東音樂，有一首古調，名爲「雁落平沙」，聲調哀怨。後來有人塡入詞句，稱爲「散楚歌」；內容乃是向楚軍挑起鄉愁，勸楚軍不要戰鬪。這首歌詞，具有說服力量；我乃取此曲調爲「傳奇曲」的主要素材。

又在粵劇中，凡是「得勝回朝」的場面，例用這首「雁落平沙」的古曲，伴奏着武將登場。因此，我決定在「散楚歌」音詩之中，使「雁落平沙」出現兩次。初次出現，是以哀怨表情，用多里亞調式 (Dorian mode) 的和聲方法，以描繪「月夜楚歌」的心理戰術。第二次出現，則以雄壯步伐，用米索里地亞調式 (Mixolydian mode) 的和聲方法，以描繪「勝利歸來」的壯盛軍容。實在，這次勝利，乃是來自那首哀怨的歌曲；所以，我可以用同一的曲調「雁落平沙」，因和聲處理之不同而產生極端不同的效果。如此，足以供我例證調式和聲的使用方法。

（三）運用「碎錦曲」的原則於樂曲之內——這首音詩之中，在「月夜楚歌」主題（即是「雁落平沙」古調）出現之後，我須以頗長的篇幅，繪出楚軍交頭接耳，互相討論所聽到的歌中句子，我要選出幾個重要的片段來，用「碎錦曲」的技術，加以開展。（詳見「從頭再學對位法」章內）這可以供我例證「碎錦曲」的活用機會。

「散楚歌」音詩，全曲分爲五段：——

(1)敵軍來犯 (Moderato marziale) 進行曲式的中等速度。樂隊奏出進行的步伐，由低而且弱，逐漸變爲高而且強，更強，最強，顯示敵軍來犯，由遠而近，直至兵臨城下，爆發大戰。這段樂曲的動機，取材於「雁落平沙」開始的四個音，反復變化出現，演進而成兩軍對壘，勢均力敵的狀況。這段樂曲，側重使用銅管樂與敲擊樂。

(2)月夜楚歌（Adagio espressivo）徐緩而富情感。這是安靜的月夜。張良教士兵以楚音唱出哀怨的歌曲。（「雁落平沙」古調）在樂隊裡，是以英國管獨奏。英國管（Cor anglais）的優美而哀怨的聲音，恰當地表現出「散楚歌」的詞句內容：——

桴鼓猛響，戰死沙場，血肉飛揚。
欲博封侯望，勸君休妄想。
君不見，請看着：
古來有多少名將，戰死在沙場。
烏盡良弓藏。慈母倚閭望。
還有個閨中望夫郎。
得歸故鄉，早歸故鄉，何苦替人亡？
欲博封侯望，勸君休妄想。

這段樂曲，用多里亞調式處理其和聲，也用愛奧里亞調式（Aeolian mode）和聲於其間，使音樂充滿了淒婉氣氛。

(3)碎錦曲（Ricercare-Con moto）這是速度稍快的「碎錦曲」。從英國管獨奏的一首「雁落平沙」之中，選出片段曲調，以模仿出現的方法，加以開展，顯示出楚軍聽到歌聲之後，竊竊私議，這些用來討論的片段，詞句爲：——

「古來有多少名將，戰死在沙場」——這說明不論勝與敗，到頭來皆是一場空。
「烏盡良弓藏。慈母倚閭望。」——這說明爲項羽戰死，毫無意義，且辜負了家中慈母的深恩。
「還有個閨中望夫郎」——這說明不可忘記家中尚有愛妻盼望。
「早歸故鄉，何苦替人亡」——這是要挑撥起思鄉心情，鼓勵楚軍逃走。

這四個片段的樂句，顯示出上列的意旨，一個重過一個，經過討論，對答，呼應之後，逐漸融解下沉，顯示楚軍的潰散，留下了一片靜寂的深夜。

(4)驅逐殘寇（Moderato con spirito）活躍有力的中等速度。這段樂曲，描繪翌日戰爭再起，楚軍終於瓦解。漢軍獲勝，驅逐殘寇，立即帶入後段去。

(5)勝利歸來（Marcia trionfante）這是一段緩慢而激昂的凱旋進行曲。(Andante energico)仍然用「雁落平沙」的曲調，但改用了不同的和聲方法，不再是哀怨的多里亞調式和聲，而是雄壯的米索里地亞調式和聲。在每一句的結尾，更加多了一拍，（這是强烈的鼓鑼聲，顯示大踏步之間，有站定不動的威儀姿態）。實在，這是一首不規則拍子的進行曲。管絃樂的雄壯聲音，足以炫耀這種調式的威力。

「散楚歌」音詩，因爲樂器用得較多，久久未能演奏出來。到底，我們的人力、物力，尚未達到運用便利的情況，久擱下來，不足爲怪。編給鋼琴的獨奏用譜，爲此之故，也終未付印。如果要靠出版作品來維持生活，才眞是倒霉哩！

（十八）聽琴（朗誦與獨唱曲）

這首朗誦與獨唱並用的「聽琴」，是將「碎錦曲」的原則變化運用而作成。因爲詞句是描寫聽琴時所得的印象，卡爾都祺老師認爲可以名之曰「聽音樂時的會悟」。(Percezione Musicale, 英譯名該爲 Perception of Music)。又因爲我把琴聲與人聲放在同等重要的地位，獨唱者先朗誦出韓愈的「聽琴」詩，隨卽唱出蘇軾的「聽琴」詞；老師認爲這個體裁，該稱爲 Melologo e Lirica。(就是「有伴奏的朗誦及抒情歌」，英譯文該爲 Melologue and Lyric。)

幼年讀詩，我很歡喜唐代韓愈（退之）的「聽琴」詩。若將此詩作曲，則並不容易；因爲每兩句詩，就立刻換了全然不同的另一境界。我必須在音樂裡加以補充，引伸，以連接不同境界的詩句。這可以供給我活用「碎錦曲」的機會。

韓愈的「聽琴」詩，詩句如下：——

昵昵兒女語，恩怨相爾汝。
劃然變軒昂，勇士赴敵場。
浮雲柳絮無根蒂，天地濶遠隨飛揚。
喧啾百鳥群，忽見孤鳳凰。
躋攀分寸不可上，失勢一落千丈强。
嗟余有兩耳，未省聽絲簧。
自聞穎師彈，起坐在一旁。
推手遽止之，濕衣淚滂滂。
穎乎爾誠能，毋以冰炭置我腸。

韓愈這首「聽琴」詩，爲宋代詞人蘇軾（東坡）所推崇。他更將這首詩稍加改作，使成爲一首詞「水調歌頭」，用以歌唱。蘇軾的原序，說及歐陽修也很讚美韓愈的「聽琴」。原序是這樣寫：——

歐陽文忠公嘗問余，琴詩何者最善。答以退之「穎師琴詩」最善。公曰：此詩最奇麗，然非聽琴，乃聽琵琶也。余深然之。建安章質夫家善琵琶者乞爲歌詞。余久不作。特取退之詞，稍加檃括，使就聲律以遺之。

我很歡喜讀蘇軾的詞，看他如何將韓愈的詩改爲詞，更爲有趣。我設計把這兩首詩、詞，組織起來。前者用半講半唱的朗誦，後者以感情奔放的歌唱；琴聲則用作彩絲，貫穿着顆顆明珠，同時做了詩，詞的註釋。

蘇軾「水調歌頭」詞云：——

昵昵兒女語，燈火夜微明；
恩寃爾汝來去，彈指淚和聲。
忽變軒昂勇士，一鼓填然作氣，千里不留行。
回首暮雲遠，飛絮攪青冥。
衆禽裡，眞彩鳳，獨不鳴。
躋攀寸步千險，一落百尋輕。
煩子指間風雨，置我腸中冰炭，起坐不能平。
推手徙歸去，無淚與君傾。

這首女高音的獨唱曲，技術比較困難——所用聲域較寬，又兼用了朗誦與歌唱；使許多聲樂家不想碰它。此曲早已送給天同出版社，印在其出版的「藝術名歌」集內；但，多年來，我還未

有機會聽到此歌的優秀演出。我相信，必然是曲譜作得欠佳，缺少了吸引力量。且待來日，把它改好應用。

（十九）金門頌（大合唱）

詩人鍾梅音女士，曾經作了愛國歌「當晚霞滿天」，我譜成獨唱與合唱歌曲，於一九五七年初唱於台北，（獨唱者是申學庸女士，陳世鴻先生，並由王沛綸教授指揮合唱團），獲得聽衆們的喜愛；因此，我請求鍾女士爲金門寫作史詩，歌頌中華民國的英勇事蹟。終於，鍾梅音女士與俞南屏先生合作了一首長達十二章的史詩「不朽的八・二三」，發表在「文壇月刊」，榮膺首獎。

我認爲，一首大合唱，實在不必有太長的歌詞；韓德爾的「救世主」(Messiah)，海頓的「創世記」(Creation)，篇幅太長，難於應用。「不朽的八・二三」各章之中，分別刻劃出陸軍、空軍、海軍與民衆們的英勇，合作。我只想選出宜於音樂表現的材料，組成樂曲；却不用分別詳述。因此，我乃選出其中四章，加以編整，使成爲富於情感的大合唱：——

第一章「烽火中的金門」，實在是用作引曲。

第二章「大膽島上的國旗」，是歌頌我們的國旗。

第三章「馬山望故鄉」，是訴說懷鄉的心事。

第四章「勝利的前奏」，是振作的進行曲。

爲此詩譜曲之時，我先要把每段歌詞內容，譯爲義大利文，好使卡爾都祺老師易於瞭解，以便爲我訂正樂曲之參考。在這首大合唱裡，我刻意使用各種調式的曲調與和聲，以印證我的「中國風格和聲」理論。

經過詳細的設計，我用了四個明顯的主題，組織於全首樂曲之內：——

（一）「金門」主題，卽是全曲開始的兩小節，用「金門！金門！」的呼喚聲調作成。它貫徹於整個樂曲的起結與各章之間，表現出金門的堅強力量與不屈不撓的精神。

（二）「國旗」主題，採自黃自先生所作的「青天白日滿地紅」的尾句。在第二章「大膽島上的國旗」裡，說及屹立陣前的國旗以及第四章「勝利的前奏」裡，說及我們堅強的隊伍之時，這個主題就出現於伴奏裡。第二章的合唱「美麗的青天白日國旗啊」，其曲調就是由這主題變化而來。

（三）「故鄉」主題，首次出現於第三章「馬山望故鄉」第一段「從望遠鏡裡向敵陣瞭望」的尾句伴奏之內。凡提及故鄉之時，都有此主題的變形出現。

（四）「國歌」主題，用於全曲的結尾。合唱「中華民族就要國土重光」時，伴奏之內，是用了「國歌」的後半；就是「矢勤矢勇，必信必忠；一心一德，貫徹始終」的曲調。這些詞意，實在是要與「國土重光」的詞意，互相呼應。

在各章前面的叙述句子，我用了三種不同的朗誦形式：——

（一）純粹的說白——第一章開端的一段說白，是自由的說話形式。

（二）節奏的說白——第二章，第四章的開端，都用節奏的說白。每句結尾之處，都有音樂句子爲過門。這些說白節奏，應該依照樂譜所寫；但仍有彈性變化，可以給說者靈活運用。

（三）有輔調的朗誦——朗誦本身是曲調，伴奏裡也不只是一些和絃，而是用「主題」爲伴奏。第三章「馬山望故鄉」的前半，是屬於此類。

下列是各章的作曲設計：——

第一章　烽火中的金門（俞南屏作詞）

這一章實在是全首樂曲的引曲。開始是奏出「金門」主題，然後叙述民國四十七年（一九五八年）八月二十三戰役前夕，金門的形勢。說白之後，再現「金門」主題，之後，乃出現莊嚴的合唱：——

烈日像火燄般熬煎，
士氣像海洋般激盪。
偵察機群穿空高歌，
重砲過處塵沙飛揚。
我們的戰士，
個個刀出鞘，槍上膛。

（節奏的說白）在八月二十三日下午，共匪用四萬一千發砲彈，爆開了戰爭的序幕、殘殺我同胞，摧毀我村莊；使我無辜民衆，傷亡遍地，無家可歸。

反擊的號角在響，
我們的大砲把頭高昂；
反擊的號角在響，
血的債一定要用血來償！

這段合唱，是激昂而强烈。雖然這一章的調號是寫着四個降號；但並不是降A大調。因爲曲內常有原位的D音，實在應爲降E大調。降A音該唱爲 Fa 音。這是降A里地亞調式（Lydian mode）。關於這些調式組織的知識，詳見「中國風格和聲與作曲」。（正中書局印行）

第二章　大膽島上的國旗（鍾梅音作詞）

這一章實在是對國旗的讚歌，就是歌頌正義的召喚。以節奏的朗誦開始，「鳥兒飛盡」。接以慨嘆的輕聲合唱。說及我們的國旗之時，立刻出現壯麗的合唱。

平方兩公里的小島，
受了六十萬顆砲彈的轟擊，
整片土地像犂過的田。
鳥兒飛盡，不見人烟；
但我們的國旗，依舊屹立在陣前。
美麗的青天白日國旗啊！
看你昂然飄揚在大膽島上，
對岸的敵人個個喪膽！
六十萬顆砲彈，
可以把大膽島翻個面；
却永遠壓不住正義的召喚！

歌頌國旗的曲調，就是把黃自先生所作「青天白日滿地紅」變化而來。歌聲由極弱而漸變爲

（十九）金門頌（大合唱）

極強，此中變化，蘊藏着合唱的威力。全章結尾之處，以全樂隊奏出「青天白日滿地紅」的末段曲調，使與此章開始時所說，「國旗屹立陣前」，遙相呼應。

第三章　馬山望故鄉（鍾梅音作詞）

這章是黯然的懷鄉歌曲。開始是「金門」主題再現，然後由朗誦帶出懷念家鄉的詠嘆，使與前後兩章成爲强烈的對比。

我站在馬山的哨崗上，
從望遠鏡裡，向敵陣瞭望。
但見低垂雲幕，籠罩着滿目荒涼。
故鄉！啊，故鄉！
只四千碼，一衣帶水，
就隔開了地獄與天堂！
那片寂寥的黃土啊，
我曾在那兒生長。
籬畔的小花可曾再開？
慈愛的母親別來無恙?!
故鄉！啊，故鄉！
只四千碼，一衣帶水，
日夜追懷，日夜悵望。
故鄉！啊，故鄉！
一寸河山，一掬血淚；
爲你痛哭，爲你瘋狂。

在此章的伴奏裡，「故鄉」主題變化出現許多次。最後一句「爲你痛哭」是輕聲的獨唱，隨着而來的，乃是極强的合唱「爲你瘋狂」，其伴奏是低音的下行樂句，强烈而急速；可惜印本在此處漏去了 Presto（極急速）的標語，以至奏出來，失去了詩中原意。作曲者經常都爲這些小錯誤而氣得半死。然而，既已錄音，生氣也屬多餘了！

第四章　勝利的前奏（鍾梅音作詞）

這是全首樂曲的重心，是一首振作的進行曲。開始是「金門」主題的屹然出現，繼之以朗誦，然後合唱。

受了六十萬發砲彈的轟擊，
金門沒有半分動搖。

（十九）金門頌（大合唱）

米格機群出來就全軍覆沒，
砲艇遇見我們就狼狽遁逃；
更有圍頭的同胞揭竿起義，
共匪只好以「双日停火」討了饒。
勝利雖已屬於我們，
但我們啊，勝得實在不甘心；
多少戰士已長眠地下，
難道只爲這「停火」局面!?
我們的目標是「反攻復國」，
聽！對岸同胞慘痛的呼聲！
這是勝利的前奏，
已敲響了共匪的喪鐘。
全世界的人都已認識，
黃帝的子孫到底英勇。
正義的反共陣營裡，
我們本是急先鋒。

樂曲進行到此，「青天白日滿地紅」的主題，在伴奏樂隊中，以雷霆萬鈞之力出現，顯示我們的堅強隊伍，屹立不搖。在此處，我必須爲樂曲找尋一些句子，作爲橋樑，以帶入另一段去。在下面詩句中，括弧裡的句子，就是用爲橋樑的句子，是原詩所沒有的。

（我們要沉着，我們要堅強，
更沉着，更堅强，更沉着，更堅强），
自助然後人助，
前途已露曙光。
歷史任務本來艱巨，
那能一步跨上大道康莊!?
牢記着「毋忘在莒」的訓誨，
常想起我們是國家的棟樑。

在上面這段歌曲中，「毋忘在莒」的四個字，一直以朗誦反覆於歌聲裡，因爲這句口號，乃是詩中要旨。再用「沉着，堅强」的橋樑，經過頗長的伸展，由極弱變爲極强，以達光輝的尾聲：——

（我們要沉着，我們要堅強，
更沉着，更堅強，更沉着，更堅強），
如今，到達勝利之路已不長；
聽！自由之神正在雲端歌唱。
看！旭日已湧現在太武山上，
照見了金門光芒萬丈！
中華民族就要國土重光！
中華民族就要國土重光！

「國土重光」的一句，連續出現數次，每次都用更高更強的歌聲；曲調唱出的音，我必須注意字音平仄，以免聽者誤會。例如，「重光」若唱成「冲光」，則成爲笑話；必須避免。在「國土重光」的反覆進行之際，我要用「國歌」後半爲對位曲調，使「國土重光」與「國歌」各句的詞義，互相詮釋。這幾句的詞句是「矢勤矢勇，必信必忠；一心一德，貫徹始終」。在全曲結尾之處，仍然再現「金門」主題，以統一全曲的意旨。

卡爾都祺老師爲我訂正此曲之時，非常細心；尤其是樂隊伴奏裡的配器方法，指示更多。他告訴我，有很多天，「金門」主題的號角聲音，終夜在耳邊縈繞，使他無法安眠。他說，此曲演出，必有極佳效果；其中「毋忘在莒」的朗誦伴唱，堪稱爲傑出的設計。我說，如果　蔣總統聽到，必定要贈老師以獎章。老師說，他素來敬仰　蔣總統的爲人，只可惜　蔣總統不曾認識他而已。

「金門頌」，另名爲「勝利的前奏」，由香港中外文化事業公司印行，一九六三年四月出版。此曲曾在臺北、金門，演唱過很多次；先後由樊燮華先生，張世傑先生指揮中華合唱團演唱，國防部示範樂隊伴奏。銀樂隊伴奏譜，是蔡盛通先生照鋼琴伴奏編成。一九六八年八月，我赴臺講學時，將此曲的管絃樂伴奏總譜送給鄧昌國先生存用。由於合唱團與管絃樂團，召集不易；據我所知，管絃樂譜，始終未有用過。

由於各合唱團很想用「馬山望故鄉」爲獨立演唱曲，我爲他們編好，送給天同出版社，印在我的「合唱曲集」第二輯內，（一九六九年十月出版），以利應用。

（二十）中華大合唱

許多年前，我計劃作一篇歌頌我們中華民族的交響樂曲。但因爲中國風格的和聲方法，尚未建立，久久未能着手。直至我能把調式和聲與中國音樂的樂語結合，然後能够嘗試此項創作。

在目前，我們的樂隊，運用起來，並不方便。對於聽衆們，欣賞交響曲，頗爲費力。我想，有了音樂的弓，還須有詩句的箭，然後可以射到目標。於是，我決定先作大合唱曲。

我要請一位愛國詩人作歌詞，他必須精研古今聖賢的學術思想，又詳知中華立國的史蹟，同時具備新舊詩詞的寫作技術；然後可以勝任愉快。我懇求梁寒操先生。蒙他允諾，使我深覺榮幸。一九六三年春，梁先生將詩稿寄到羅馬；捧誦之下，不勝敬佩。

「中華大合唱」全詩分爲三章，下列是各章詩句與作曲設計：（所註的括弧，是利便解說）

第一章　中華民族之頌（奏鳴曲式）

引曲裡所用的素材是中國民歌「仙花調」。這一章的曲體，是現代奏鳴曲式，包括兩個主題；這兩個主題的調性，並不是按照古典奏鳴曲體的法則。

呈示部

（第一主題）我們高歌同引吭，
歌我中華民族之榮光。
歷史五千載，表顯何輝煌。
文化成體系，源遠復流長。

這個主題是 G Lydian Mode（里地亞調式，卽是 G 音唱爲 Fa 音，是這調式的主音）。這是中國樂曲所常用的調式。調號應該寫兩個升號。這個主題是全首大合唱的重要材料，以後的第二章，第三章，其主題皆是由此一主題變形而來。

（橋樑）伏羲神農與軒轅，同以神力開鴻荒。
堯舜禹湯又文武，政皆除暴而安良。
周公孔孟續遺緒，禮樂刑政成典章。

橋樑的前半，用了全音音階的和絃，（皆爲增和絃），顯示上古史蹟的鴻濛色彩。「周公」

以後，轉到 A Aeolian Mode（愛奧里亞調式，卽是現在的自然小音階）。

（第二主題）思以中庸爲軌範，道以仁義爲紀綱。
明德新民止至善，精微廣大森開張。
外王內聖合天人，大同是志風泱泱。

這段第二主題，實在是「仙花調」的對位曲調；在此處，以獨立姿態出現，（「仙花調」並不同時出現。）在開展部之後，乃與「仙花調」携手同行。此段之後卽接以尾聲。

（尾聲）此乃我中華民族之榮光，
我們高歌同引吭。

開展部　在這開展部裡，我沒有使用歌聲；只把「仙花調」主題加以開展，隨卽帶回再現部。

再現部　第一主題在原調（G Lydian Mode）再現，所唱的詩句是：——

（第一主題）我們高歌齊挺胸，
歌我國族諦造之成功。
版圖過歐陸，雄據亞洲東。
人民合六億，一道而同風。

（橋樑）衣裳文物多製作，音樂美術相陶融。
思想殊途能同歸，儒佛耶回隨所崇。
萬物並育道並行，天下一家情誼通。

這段橋樑，曲調與呈示部的橋樑相同；但移了調。不用全音音階的鴻濛色彩，引出第二主題的再現。此時的第二主題，乃與第一主題同爲G Lydian Mode，伴奏內也出現「仙花調」，與它成爲對位曲調。歌詞是：——

（第二主題）以仁爲本天爲宗，長崇文德輕武功。
淳風奕代播四隣，古今萬國誰能同。
拔難逢凶皆化吉，永茂長青如老松。

（尾聲）此乃我國族諦造之成功，
我們高歌齊挺胸。

第一章結束，立刻以過門，帶到第二章去，並無停頓。

第二章　民國　國父之頌（古體奏鳴曲式）

這是沒有開展部的奏鳴曲體，兩個主題的調性變化，依據十七世紀義大利作曲家的風格。實在卽是現代的簡化奏鳴曲體（Modified Sonata Form）。

呈示部（第一主題）我們高歌同仰天，

歌我們的　國父孫逸仙。
躬行湯武心堯舜，
聖雄崇偉眞空前。
思想合眞善，學問貫人天。
篤信更力行，生命爲民捐。

這個第一主題，乃是由前一章的第一主題變化而來。在這裡，是 B Mixolydian Mode（米索里地亞調式），先由女聲獨唱，繼之以四部合唱。

（橋樑）　創業未竟中道薨，大責留交蔣公肩。

這段橋樑，由C大調突然轉到E大調，用了極弱變爲極强的力度變化，乃是想取得戲劇性的效果。

（第二主題）忠義奮發去軍閥，國基從此固民權。
更領全民驅隣寇，苦戰八載歌凱旋。
不平條約盡廢除，百年國恥一朝湔。
眞理在我卽無懼，銳志貞魂金石堅。
我們高歌同仰天，歌我們的　國父孫逸仙。

第二主題是 A Ionian Mode（伊奧尼亞調式，卽是現在的大調）。這個主題，在再現部出現時，乃是「國歌」的對位曲調。今先以獨立姿態出現，並用三部合唱，側重五聲音階的風格。這是沒有開展部的奏鳴曲，只用兩小節的句子，就帶回到再現部。這回，第一主題並不在原調，却是在 E Mixolydian Mode，以男低音爲主。

再現部（第一主題）我們高歌永不二，誓行　國父的三民主義。
以建民國進大同，務令環球成郅治。
能謙教知難，能勞教行易。
窮理務求眞，實事務求是。

（橋樑）順天理兮應人情，順潮流兮展民志。

這橋樑的詞意活潑，與呈示部的橋樑全然不同；故不再用極弱變極强的聲量。在橋樑之後，先將第二主題奏四小節，這回是在 C Ionian Mode，繼之出現的，是「國歌」四部合唱，第二主題則用女獨唱者，男獨唱者，二人齊唱，與「國歌」同時進行。第二主題所唱出的詞句，實在是與「國歌」內的　國父訓詞互相詮釋。

（第二主題）民族民權與民生，三事同重無軒輊。
平等自由與博愛，三義相連非有異。

蔚成共信作新民，將使天堂現大地。
政府有能民有權，天下萬民生各遂。
我們高歌永不二，誓行　國父的三民主義。

緊接着，轉回原調　B Mixolydian Mode，將第一主題，用四部合唱出現，然後結束這一章。

第三章　自由中國之歌（廻旋曲式）

這章的前奏，本來是使用主題的片段。老師認爲俗氣太甚，屢再刪改及簡化；遂成三小節齊音的引子。

（主題）我們爲自由中國而歌，
我們誓將消除赤禍，重整山河！

這個主題，是由第一章第一主題變化而來，開始是 A Dorian Mode（多里亞調式），後來轉爲 B Aeolian Mode（愛奧里亞調式），以便於連接到插曲去。

（第一插曲）有領袖英明指導，駭浪驚濤穩把舵。
奉行三民主義之大道，萬古不廢如江河。
軍閥也推翻，强寇也擊退，
豈畏共匪小妖魔！

（主題重現）這只是曲體上的需要；由 A Dorian Mode 轉到 G Lydian Mode（里地亞調式），以便連接到第二插曲去。第二插曲分爲兩部份，都有模仿的進行，宛如討論問題，取得一致的意見，乃帶回主題去。

（第二插曲）㈠我們深信人情與天理，
力量根源永不磨。
㈡海陸空三軍同熱血，
擦掌磨拳夜枕戈。
只候反攻命令下，
卽將掀起鯤海之雄波。

（主題重現）這次由 A Dorian Mode 轉到 E Dorian Mode（多里亞調式），然後轉到 C大調，唱出另一段插曲，這插曲也分爲兩部份：——

（第三插曲）㈠洗淨大陸之污腥，
救出人民於水火。
㈡勝利在手不須疑，我能得道助必多。

重奠國基磐石上，更轉世界爲祥和。

前部份「洗淨污腥」的曲調是黃自先生的「青天白日滿地紅」曲調變來；顯示用我們的國旗，乃能洗淨大陸的「污腥」。後部份「勝利在手」的曲調，是由第一章「仙花調」變來；顯示我們將秉持中華民族溫和敦厚的風格，以「重奠國基」，使「世界祥和」。

最後，這章的主題重現，初爲 A Dorian Mode，轉爲 G 大調，突然升高了半音，再轉到 B Dorian Mode，主題再現一次，結束於降 A Ionian Mode（卽是降A大調），並加尾聲。

「中華大合唱」，三章一氣呵成。各章主題，均由第一章第一主題變化而來，實在是說明國父的思想，自由中國的時代使命，皆由中華民族的文化一脈傳來。

「仙花調」在第一章的開展部，運用多次，它在各個不同調式變化出現，可證中國調式和聲內蘊之豐富。這首古曲「仙花調」，充份表現出中華民族溫和敦厚的氣質。也許有人嫌它不够雄壯。其實，外柔內剛，乃爲至剛。最柔者水，而最强者莫若水。米蓋朗琪羅 (Michelangelo) 的名畫，其偉大之處，就是能把雄健蘊藏於柔和之內。百鍊之鋼，乃成繞指之柔。「仙花調」的力，是涵蓄而不外露的力；它充份地表現出中華民族最美的德性。「拔劍而起，挺身而鬪」，未嘗不勇；但不足爲大勇。我運用「仙花調」古曲以表現中華民族優秀的氣質，其理在此。

曲成之後，卡爾都祺老師爲我詳加校訂，給我提示甚多。例如，第二章，國歌上的對位曲調，本來我用了一首大調的進行曲，老師嫌其俗氣，乃改用五聲音階爲主的曲調。第三章裡「更轉世界爲祥和」之後的間奏，本來我用了多調音樂的和聲方法，使樂曲更趨緊張；但老師認爲，只須運用全音音階的進行，回應第一章「除暴安良」的色彩，就很恰當。我佩服這種簡潔的手法，故遵所示改正。至於第三章的引曲，老師認爲先奏主題，太過俗氣。拖長乃是蛇足。他常引用他昔日老師的警語：「湯多了，不過雜多些水而已。」凡此種種，均使我感激不盡；特誌於此，以表謝意。

梁寒操先生賜我以詩，得成此大合唱曲，衷心感謝；願一切光榮，歸到詩人身上。「中華大合唱」是由香港中外文化事業公司印行，一九六三年十月出版。

此曲在創作時，也如「金門頌」一樣，專心致力於表現理想中的效果，沒有考慮到演唱技術之難易。我從這兩首樂曲的創作過程，學到了重要的一課。譬如在一席酒菜之中，做菜之時，煞費苦心，搜羅了許多山珍海錯，而食客的胃口，却消化不了；消化得了，也未必能吸收；到頭來，只是徒勞而無功。在此曲內，我曾運用了調式的曲調，調式的和聲；也用五聲音階，全音音階，也用追逐模仿的開展；也用民歌以及國歌爲主題，加作對位曲調；也使用現代的，古代的奏鳴曲式；技術繁，聲域廣；結構嚴密，內容穩重。可是，唱者感到吃力，聽者也感到吃力。這樣的作品，學術性重於音樂性。未經教育方法推行，必然很難獲得衆人了解。聽說，此曲在臺北錄

音時，有人提出反對。後來勉強錄了音，效果並不理想。

因爲演出很吃力，難於推行，我乃將它改編，降低了音調，刪短些段落，並簡化爲二部合唱，名爲「中華頌」，由天同出版社刊行。此曲要獲得衆人了解，看來，還要等待一段很長的日子。

（廿一）琵琶行（音詩）

「琵琶行」是我國唐代詩人白居易的七言長詩。我把它作成一首朗誦，合唱，與音樂融爲一體的「音詩」；目的在例證中國詩詞的朗誦與歌唱，可以合一使用，同時並例證中國風格的調式和聲，可與現代作曲方法混合應用。

白居易借商婦琵琶，寫出自己被遷謫的心境；全篇重心，是「同情之愛」。詩中名句：「同是天涯淪落人，相逢何必曾相識」，意眞情摯，詩境既高且美。

這首樂曲的結構，我經過長久的考慮，然後決定使用朗誦，合唱與音樂，三者融合爲一的音詩。其曲體爲「有插曲的奏鳴曲式」，而非以合唱爲主的清唱劇。

在這首奏鳴曲式之中，第一主題是「詩人」，第二主題是「商婦」。在此兩主題之後，加入

一段插曲，以描繪女主角的琵琶演奏。奏鳴曲式中間的「開展部」，偏重於叙述女主角那悲劇身世的演變，——是一串多彩多姿的變奏曲。在這串變奏之中，我可以有充份機會，表現出各種不同調式的和聲使用方法。

描繪女主角演奏琵琶的一段插曲，我選用了一首華南古調「雙聲恨」，（另稱「雙星恨」，描述牛郎織女雙星的傷別）。這首曲調，充滿溫柔與哀怨之情，恰當地表現出女主角的淒涼身世。「雙聲恨」的尾聲，是一段愈奏愈急，反覆三次的樂曲；我就用它做「琵琶行」全曲的尾聲。所以，聽起來，「琵琶行」的曲式，實爲奏鳴曲式與古曲「雙聲恨」的重疊應用。

在此樂曲之中，我將朗誦與音樂同時進行；目的在使詩句與樂曲，互相詮釋。叙事之時用朗誦，詠歎之時用合唱。合唱時，情感的波瀾可以更爲壯濶。凡是聽過巴赫的「耶穌受難樂」（聖馬太，聖約翰），必然可以了解歌劇創作的傳統方法；「朗誦是把子彈裝入槍膛，歌唱則是扳機射擊。」

我國的單音字，因有平仄變化而大大增强了表現的力量。這種陰陽平仄的字音變化，實在就是音樂高低的變化。我國的語言，被世界各國公認爲「音樂化的語言」，實具至理。

就是爲了字音有平仄變化，中國詩詞的朗誦，在進行之中，蘊藏着豐富的曲調。實在，朗誦本身就是一種歌唱。所以，我認爲中國詩詞的朗誦與歌唱合一使用，乃是極爲自然之事。「琵琶行」之作成，就是根據這個原則。這也是「聽琴」（朗誦與獨唱），「金門頌」所用的原則。繼此之後，我在很多首合唱曲中，都有使用同樣的處理；它們是「聽蕭大彈胡笳弄」，（唐，李頎作詩），「青白紅」，（任畢明作詞），「雲山戀」（許建吾作詞），「偉大的中華」，（何志浩作詞）。

「琵琶行」之內，有四個明顯的主題：

（一）「詩人」——雄厚大方。Mixolydian 調式。

（二）「商婦」——嬌弱秀麗。Dorian 調式。這個主題，其動機是採自「雙聲恨」的尾聲，（尾聲開始的三個音）。

（三）「商人」——這是用全音音階的曲調與和聲。通常在音階裡，只有兩個不同音的全音音階。在這種音階裡，每個和絃都是增和絃。在和聲上，乍聽來，覺其豐富；但實則無大變化。這乃是外形華麗，內在貧窮的音階。用這種音階，顯示出「沒有心靈的商人」，乃是恰當之事。卡爾都祺老師看了之後，對我說：「但願商人們不要知道這個秘密才好！」

（四）「山歌村笛」——這是不協和絃的樂句，加上呆笨而冒充活潑的節奏進行，使人感到笨拙得可喜。

至於插曲，則是華南古曲「雙聲恨」，爲 Aeolian 調式。

我在羅馬進修之時（一九五七至一九六三年），我請老師給我訂正樂曲之前，必須先將詩句譯述；故不能不查考詩句文字的正誤。多謝杜寶音主教爲我在傳信大學圖書館，給我借來多種版本；又蒙我國駐教廷大使謝壽康先生廣爲蒐集，謝夫人並且熱心爲我默寫出其幼年所熟讀的「琵琶行」全首詩句；使我能權其輕重，選定簡潔易懂的字句。（並不用那些專家考究過的艱深字句；例如，他們認爲「水下灘」是錯誤，應爲「水下難」，很有理；但我寧願仍用「水下灘」，使人人易懂。）上述列位長者之賜助，使我深心感激，特在此誌謝。卡爾都祺老師爲我修訂此曲，對於樂隊的配器法，多有提示：在曲內，務使我把各個調式的特性，明朗表現。在曲尾，囑我必須加入一段較長的間奏，把「嗚咽」動機開展，以壓陣脚。又在結尾之處，囑我使用現代和聲方法，把大三度與小三度的主和絃，同時出現，以顯示悲喜交集的情狀。這些都是珍貴的啓示，使我無限佩服，無限感謝。

從聽曲的立場言之，全首「琵琶行」的進程如下：——引曲是一串減七和絃的琶音，這是描繪秋江夜色。

呈示部的第一主題（詩人）出現。開始是雄厚大方，漸變爲黯淡，顯出「醉不成歡慘將別」的情調。突然，江上出現琵琶聲，立刻將黯淡氣氛一掃而空。「添酒回燈重開宴」之後，詩人的主題乃以輝煌姿態出現。

第二主題（商婦）是在「千呼萬喚」之後出現；開始，是若斷若續，顯出趦趄不前，欲奏又止。此主題再奏，然後順利進行。隨着它而來的，乃是琵琶演奏的一段插曲。

插曲是華南古調「汉聲恨」，溫柔哀怨，恰當地顯示出女主角的淒涼身世。緊隨插曲之後，便是描繪琵琶演奏的各種技巧，（輕攏、慢撚、抹、挑），以及演奏時所給人的印象，（如急雨、如私語、錯雜彈、珠落玉盤）。這些都是由朗誦者先說，再由樂聲奏出。到了鶯語，流泉，絃凝絕，無聲勝有聲，則由合唱擔任。水漿迸，刀槍鳴，則由全體齊誦，配以樂聲的奔騰威力。到了曲終收撥，聲如裂帛之後，合唱「東船西舫悄無言，惟見江心秋月白」，是輕輕唱出，繪出一片憂傷寂寞的景象。至此，奏鳴曲的呈示部完結，繼續奏出的是開展部。

開展部是由「整頓衣裳起斂容」之後開始。是用第二主題（商婦）爲先導，隨着是一串不同調式的變奏，以描繪女主角的生平：——快樂青春，得意時光，輕狂生活，歡笑年年，直至「弟走從軍阿姨死，……老大嫁作商人婦」；這是悲劇的轉變。

商人主題出現，（全音音階的主題）與商婦主題相結合。合唱團以淒楚的歌聲，唱出「去來江口守空船，繞船明月江水寒」；這使人感到傷心的委屈。繼而唱出「同是天涯淪落人，相逢何必曾相識」；這是同情之愛，爲全曲的重心，各聲部以模仿句法，加以開展。至此，開展部結束，繼之而來的是再現部。

再現部由朗誦「我自去年辭帝京」開始，第一主題（詩人）在原調再現。山歌村笛的主題，乃是用作橋樑，帶到第二主題（商婦）的再現。這個主題，要與山歌村笛形成强烈的對比。「却坐促絃絃轉急」之後，開始了全曲的尾聲。

尾聲的素材，就是「双聲恨」的尾聲。這是反覆再奏，愈奏愈急的樂段。「座中泣下誰最多」的合唱之後，有一個描繪「嗚咽」的音型，經過不協和絃的開展，伴奏裡出現「同是天涯淪落人」的樂句，然後到達結尾的合唱。最後結束之處，合唱用大三和絃，伴奏則用小三和絃，同時響出；這是悲喜交集的狀態，是同情之淚，滋潤了痛苦的心靈。

從上述，可以明白，全曲的骨幹在於樂聲與朗誦，合唱只是協助朗誦，把奔放的情感表現出來而已。也許有人提議，此曲加入中國的樂器琵琶，以增强地方的色彩。我以爲，我所要的乃是表現琵琶的風格，却用不着眞的加用琵琶；而且，我希望處處都能以現代樂隊演奏，故不擬局限於加入琵琶應用。

全曲之內，第二主題用得較多；開展部全是用它爲變奏材料。原因是，在這曲裡，我要使用第二主題（商婦）來說服第一主題（詩人）。這個作曲設計，乃是根據詩人的原序：「余出官二年，恬然自安。感斯人言，是夕覺有遷謫意；因爲長詩以贈之。」這是說，白居易被貶到江西九江做官，本來心中安適。這一晚聽了商婦自述一生的不幸遭遇，覺得自己實在有點像商婦一般，受了委屈，乃有「同是天涯淪落人」的感想。我刻意要使溫婉的第二主題能够具有說服力量，曾請示於卡爾都祺老師。老師命我先要細心分析貝多芬鋼琴協奏曲第四首第二章。這一章內，樂隊齊奏兇悍的主題，終被溫婉的鋼琴主題所說服；誠如鋼琴詩人李斯特所說，宛似樂聖奧菲斯奏起柔和的古琴，馴服了兇悍的獅子。當然，我研究貝多芬的名曲，乃是參考其處理對比的手法；樂語與和聲，我必須以中國風格爲重，何況我的第一主題乃是雄厚大方的詩人，而不是兇悍的獅子呢！

「琵琶行」原爲管絃樂曲，爲了應用便利，乃改爲鋼琴獨奏；獨奏，朗誦，合唱，要融成一體。此曲完成於一九六二年。一九六六年由香港幸運樂譜服務社印行。一九六六年七月首次演出於香港大會堂音樂廳。由費明儀小姐擔任朗誦，梅雅麗夫人鋼琴，薛偉祥先生指揮明儀合唱團協助。一九七一年，費明儀小姐與其合唱團，再演唱此曲，故加重訂。重訂本仍由幸運樂譜社印行，譜中詳註各段落的小節號數，以利查考。重訂的原則，是簡化一些不大利便於獨奏的樂段，並刪短一些贅句，更於朗誦部份加入一些伴奏和絃與輔調；使音樂與朗誦，有更緊密的融洽進行。費小姐苦幹的精神，加上她的藝術造詣，使演出有極佳的成績，獲得各界人士的讚美。

（廿二）尋泉記

我在羅馬求師的第六年，把中國風格和聲的理論完成以後，我設計用中國民歌爲主題，作成鋼琴獨奏曲，以作例證。這些應用樂曲，有些是用奏鳴曲式，（例如，家鄉組曲、百花亭組曲）；有些是用變奏曲或賦格曲式，（例如，綉荷包、臺東民歌）；也有些是用抒情曲式；（例如，悲秋、琴歌、戒定眞香）。我想再多作幾首這類性質的作品，以供應用。

自從我將「琵琶行」音詩，由管絃樂改編爲鋼琴獨奏之後，我切實感覺到，調式和聲有恬靜脫俗的氣質，十二音列和聲則有粗獷不羈的野性；這是兩個截然不同的境界。如果找到適當題材，把調式和聲與十二音列，合一使用在同一首樂曲裡，乃是一件奇妙之事。但，這只是一種幻想，未能具體進行。直至有一晚，我在歌劇院看過「悲傷美人」歌劇的演出，乃加速了我對這個創作設計的興趣。

「悲傷美人」（Ariadne auf Naxos，直譯名稱應該是「那素島上的阿里安娜公主」）是一齣充滿機智與幽默的歌劇，作者是李查史特勞斯（Richard Strauss）。這是他的晚年作品，沒有再使用「莎樂美」（Salome）與「弒母記」（Elektra）的尖銳不協和絃，却回到「玫瑰騎士」（Der Rosenkavalier，意譯應爲「求婚者」）的抒情優美風格。歌劇中敍述維也納的一位富豪，在宴會時邀請了兩組劇員，演出兩齣不同的歌劇，以娛賓客。

一齣是莊嚴歌劇「悲傷美人」，敍述悲傷的阿里安娜公主，被愛人遺棄於那素荒島之上，日夜痛哭，一心等候死神之降臨。

另一齣是一群小丑演出歌舞鬧劇，以悲笑爲主。

這兩組演員，互相鄙視，爭先演出。「悲傷美人」的演員們，認爲演過莊嚴歌劇，再看鬧劇，實在是破壞藝術的尊嚴；他們根本羞與小丑爲伍。小丑們則認爲，觀衆看過呆滯的「悲傷美人」之後，必定連笑的心情都消失殆盡了。兩組演員，正在爭持之際，主人的命令來了：因爲時間無多，要把兩齣歌劇同時演出；即是將莊嚴歌劇與歌舞鬧劇同時進行。如不願演，即將全部節目取消。爲了不想損失了酬金，兩組演員不得不合作起來，修訂劇情。演出的進行，是這樣：——

悲傷美人正在悲歌之際，小丑們相繼登場，安慰她，鼓舞她。小丑們的歌舞，使悲劇氣氛變

爲輕快。公主一心等候死神；結果，到來的不是死神，而是另一位新的愛人。

這是巧妙的安排，把矛盾的兩極端，一爐共冶，把絕望變爲勝利，將求死變爲求生。

我想，若能選得適當的題材，也可以嘗試把調式與十二音列，一爐共冶。最初我設計創作一首用「神、人、鬼」爲主角的樂曲：以調式和聲顯示神的莊嚴，以大小調表示男人與女人，以十二音列代表魔鬼。但這種題材，太過偏重了宗教氣質；暫時我還不想用。終於，我選定了「尋泉記」，作成一首鋼琴獨奏的傳奇曲。(Legende)這是我到達羅馬次年（一九五八年）所寫的一篇散文，內容是說明「置諸死地而後生」的話，具有至理；只要有堅定的信念，窮途卽有生路。

下列是這篇散文的原稿：——

這是羅馬的初秋天氣。在露台小立；暮色漸深，夜凉如水。遠看聖如望教堂頂上一群巨大的聖人石像，屹立於朦朧的月色中，把我帶進了遐思的境界。

今年秋日，是我母親逝世的第八年了。她在晚年經常給胃病所苦，每對我說：「聞山上岩中有聖泉，足以治我宿疾。將來你且爲我到山上去找找看！也許那些泉水，可以治好無數人的病！」此言一直印在我心裡。這夜，我夢見母親仍然臥病床上；於是，我迅速帶備了水囊，走向山中，尋找她心中的聖泉。

在暮色蒼茫之中，我發覺，遠處草叢中，有一頭獅子埋伏着。幸而我還來得及閃避；但倉猝之間，竟失足跌落一個深坑之內。這一跌，使我遍體鱗傷；跌下時的失聲驚喊，竟給這頭獅聽到了。牠跟踪而至，伏在坑口，俯視着我。憑藉明朗的月色，我辨出牠是一頭年輕的母獅。閃着綠寶石般的眼睛，看來並不兇狠。牠有一張似笑非笑的面孔，使我想起彷彿是我曾相識的朋友。但，牠張大血口發出低沉而粗獷的咆哮之時，我便省悟：牠並不是我的朋友，而是要置我於死地的野獸。牠沉默地注視着我，徘徊不去。這坑很深，牠也不會笨到爲了要攫取我而跳進坑裡來。

這樣相持久久；忽然我聽到另一頭獅子的吼聲，由遠而近，走到坑邊。天啊！這是一頭巨大的雄獅！毛色黧黑，滿身污漬。牠不獨向我咆哮，且對着這頭母獅咆哮。「讓牠們打起來吧！也許因此我能得到生路！」我想。牠們相對咆哮，互相唱和，逐漸親近。從這些聲音裡，我可以辨出，牠們並非敵意的爭鬬，而是野性的溫存。終於，牠們相將遠去了。

我便乘此時機，焦急地，奮力掙扎，攀着藤蔓，抵着亂石，摸索而上。好不容易才攀到坑口，氣力都竭了！

喘息稍定；突然，在月色下，遠遠地，我看到這兩頭獅子，正在歡天喜地，邊跳邊跑，齊向我這裡奔馳而來。這一嚇，使我重新跌下坑中。幸虧那個厚布包裹着的水囊，把我墊着，乃得免於折斷脊骨。

現在，牠們顯然已經融融洽洽，聯合起來對付我了；守着坑口，不斷地眈眈探視。幾次嘗試

撲下來而又縮住，無可奈何地，大發脾氣，狂吼一陣。

在這絕望的時候，我先要禱告病牀上的母親：我已竭盡所能去實踐她的囑咐；但不幸有此遭遇，無法達成任務。這只能求她饒恕我的失敗了。

默禱既畢，神志清朗，泰然等候死亡的來臨。這時，皓月當空，正照坑內。我能清楚地看到坑內的側邊，有一岩洞，略可容身。於是我掙扎而起，匍匐而前。探身洞口，乃微聞內有淙淙的泉聲。我精神爲之一振，「啊！但願這是活路！」……

陣陣沉重的鐘聲傳來，黎明已至。這是聖如望教堂的晨鐘。我於是醒來，一直復述這句話：「但願這是活路！」

「尋泉記」樂曲之中，各段均附以小標題，今說明各段內容如下：——

晚鐘聲裡——愛奧里亞調式的主題，以鐘聲爲伴。

我在悠然遐思——伊奧尼亞調式的主題，代表故事中的主角。

想起我的母親——以鐘聲爲引導，表現急切的熱望。

她曾囑我尋泉治病——聖泉主題，以反復的四個音表示。

我即登程上山尋泉——主角的主題有興奮的低音對位進行。

突遇母獅——十二音列的無調音樂。齊奏的十二個音連續出現，便是這個音列。其中加插的不協和絃，是描繪獅子的吼聲。

失足落坑，遍體鱗傷——下跌的琶音，是一個分割的增和絃。不用屬和絃，也不用滑鍵奏法，以免俗氣。

獅在坑口，徘徊不去——十二音列主題的簡化與變形。

再來了一頭雄獅，牠們相對狂吼——運用十二音列的移位曲調，追逐對答，並加變形。

牠們相將遠去了——音型的反覆出現，由强至弱，由低至高，以繪出遠去的印象。

我力攀而上——主角主題之局部開展。

爬上坑口，氣力都竭了——調式和絃，顯示寧靜。

兩獅再回，我再跌下坑中——前段材料再現，以作回應。

我默禱母親——把主角的主題引入於鐘聲主題，再使母親主題在低音部以倍增時值出現。

山洞之內，微聞泉聲——聖泉主題以倍減時值出現，並以最强之和絃，重述聖泉之存在。

「但願這是活路！」——以喜悅情感奏出樂曲主題。

感謝天父——將鐘聲主題，主角的主題，交織出現，顯示黎明之到臨。

在演奏時，這些小標題實在不必說白。將來，我希望能於暇時，改編爲管絃樂曲，夾以詳細的敍述，可能有更好效果。鄧昌國夫人藤田梓女士在中國廣播公司介紹此曲，演出成績甚佳。鄧

夫人的演奏，極富情感，她在各處演奏拙作如「百花亭組曲」、「家鄉組曲」、「戒定眞香」，以及與合唱團演出的音詩「聽董大彈胡笳弄」，都有優秀的表現。藤田梓女士把中國現代音樂作品介紹到世界樂壇，實在功勞最大；她這種埋頭苦幹，默默耕耘的精神與毅力，常使我敬佩不已。

「尋泉記」，蒐集在拙作「鋼琴曲集」之中，於一九六四年在香港由幸運樂譜社印行，又於一九六九年由國防研究院與中華學術院音樂研究所聯合印行，列爲「中華大典」之一。最初由陳之霞女士演奏於香港音專學校的音樂學術講座，其後，潘德小姐奏於青年會音樂會中。一九七〇年，英國廣播公司在倫敦舉辦的聖誕音樂會裡，由張小筠小姐獨奏此曲，得到聽衆熱烈的讚賞。一九七二年十二月香港市政局與樂友社聯合舉辦「香港詞曲家作品音樂會」（第一輯，黃友棣作品），由青年鋼琴家陳世豪先生獨奏此曲，效果極佳。看來，聽衆喜愛設計精密而具有中心意旨的樂曲，作曲者應該多創作這類的材料。

（廿三）A調提琴奏鳴曲

嚴肅的作曲者，每認爲民歌太過單純，若不加以改造，則很難用爲大曲的主題；但我仍然想用那些具有特性的民歌做奏鳴曲或協奏曲的主題。從卡爾都祺老師多次解答我的問題，可以歸納爲數項原則：——

（一）若用整首民歌爲主題，則那些橋樑式的過度樂段，就該精簡化，以免結構散漫。

（二）民歌曲調的節奏雖然單純，但我可以在伴奏部份或對位部份，給以變化較多的節奏趣味，使整體活力增强。

（三）民歌曲調的和聲單純，可以加用變體的不協和絃於其中。曲調既有濃厚的鄉土風味，則和聲稍加辛辣味，也不至於損害了原有色彩。辛辣的程度，每位作者皆有其自己的標準。辛辣

超過一個限度，就容易損害到樂曲的整體了。

爲了要細察大小調與調式和聲混合使用的方法，老師囑我考查安唐萊卡 (Anton Reicha) 的生平，再分析法雷 (Faure) 的藝術歌曲作品。

安唐萊卡是捷克的作曲家，生於一七七〇年，死於一八三六年，是一位具有才華的作曲家。他在一八一八年，應聘到巴黎音樂院擔任對位法，賦格作曲法教授。他與海頓，貝多芬都有良好的友誼。他所作的三十六首賦格曲，是題贈給海頓的作品。他提倡調式作曲法，影響法雷甚大。法雷的作品，立根於浪漫樂派；他歡喜精巧與簡潔，擺脫了華格納的排場與誇張。他的作品，氣質高雅，線條清楚，對比均衡；抒情樂曲，極具魅力。法雷常用調式風格的曲調，但仍用大小調的和聲方法。他所作的藝術歌「秘密」、「依斯斑之玫瑰」、「月光」，皆可例證。他採用調式的曲調，只是有限度的使用，以點綴色彩，而不是以調式爲主體。這是十九世紀末葉的作曲家們常有的習慣。我想，我該以調式曲調，調式和聲爲主體，而用大小調與現代不協和絃爲點綴；這樣，可以保持民族音樂的色彩。

於是，我決心採用民歌爲主題，作成一首提琴奏鳴曲。我所選定的民歌曲調，是「玩燈」，（甘肅民歌，以前根據許多印錯地區的譜本，誤爲雲南民歌。）「小河淌水」，（雲南民歌），「紅綵妹妹」，「綏遠民歌」。

這首提琴奏鳴曲，分爲三章，主音是A，並非A大調，亦非A小調，而是 A Aeolian，A Dorian 調式，所以簡稱爲「A調奏鳴曲」。我盼望將來有機會將此曲改作給管絃樂隊演奏。

下列是各章內容：

第一章　活躍的中等速（奏鳴曲式）

（呈示部）第一主題「玩燈」（甘肅民歌）A Dorian 調式。

這是富於節奏趣味，男性化的主題，先用提琴主奏，再以鋼琴主奏。

第二主題「小河淌水」（雲南民歌）E Aeolian 調式。這是柔和哀怨的民歌，女性化的主題，先用鋼琴主奏，再以提琴變化奏出。

（開展部）所用的節奏型，曲調型，皆採自「小河淌水」，由提琴與鋼琴，以轉調，倍增時值等等互相呼應，變化奏出。

（再現部）第一主題「玩燈」在原調再現。

第二主題「小河淌水」初在 D Aeolian 調式，然後在 A Aeolian 調式再現。

（尾　聲）仍用第一主題「玩燈」素材，以統一全章。

這兩個主題，在再現部皆加以簡化，免除俗氣地照舊出現。第二主題「小河淌水」，蘊藏着東方色彩的溫柔與哀怨，我很想在第二章裡再加使用。當卡爾都祺老師爲我試奏之時，師母聽見

這個主題，忍不住走進來問：「這首民歌的原來詞句是說什麼的？溫柔之中，却隱藏着如許沉痛與哀傷！」

第二章　慢樂章（賦格曲）

這是A音下方大三度音程的F爲主音，是安靜氣質的 F Lydian 調式。主題是由「小河淌水」的第一句改訂而成。開始的音，處理爲 Lydian 調式的第六音，而不是小調的主音。所用的和絃，是主音的加六度和絃。下列是賦格曲的結構：

I 呈示部

Exposition
- 主　題　(F Lydian mode)（鋼琴高音部）
- 答　題　(C Lydian mode)（鋼琴低音部）
- 主　題　(F Lydian mode)（提琴高音部）
- 答　題　(C Lydian mode)（提琴中音部）
- 小結束　(Codetta)

Counter Exposition
- 答題　(C Lydian mode)（鋼琴中音部）
- 主題　(F Lydian mode)（提琴中音部）

II 轉調部　第一插曲（節奏型採自主題的切分音型）

主題（D小調）（鋼琴低音部）
答題（A小調）（鋼琴中音部）
第二插曲帶到下屬調
主題在下屬調（降 B Lydian mode）只出現一次，即用第三插曲帶入屬音的低續音（C音），然後接到賦格的結束部份（Final）。

III 結束部　這部份裡，主題與答題共有四次緊湊模仿進行（Stretto）。第一次緊湊模仿，是主題在鋼琴低音，答題在提琴中音，相距爲一小節半。立即再使主題在鋼琴高音，答題在提琴高音，相距也是一小節半。在這裡提琴以平靜的裝飾樂段，（Cadenza）帶到第二次緊湊模仿。

第二次緊湊模仿，只有主題與答題各一次。主題在鋼琴低音齊奏，答題在提琴中音，相距一小節。即接以第三次的緊湊模仿。

第三次緊湊模仿，主題在鋼琴，答題也在鋼琴高音部，相距一拍時值。繼之而來的是主題（在提琴）與答題（在鋼琴中音）的反行出現。然後接以第四次緊湊模仿。

第四次（最後一次）的緊湊模仿，由低至高，四個聲部，互距半拍時值。

最後的尾聲，用主題開始的四個音，以倍時出現。

我很想把裝飾樂段作得更華麗些，好給提琴顯威風。但老師認爲，只是過度性質，不宜太華

麗：所以保留質樸樣子。

作這首賦格曲的過程裡，我曾向老師請教兩個問題，蒙老師詳答，特記錄在此：——

(1)賦格曲的中間部份，（就是轉調部份），所用的插曲，是當作帶引到新調的橋樑；既然有多次轉調，插曲就必然有數個。在數個插曲之中，到底那一個插曲應該長些，那一個插曲應該短些？

老師答覆，插曲的長度安排，有兩派見解。有一派認爲第一個插曲應該較長；因爲呈示部之後，需要有自由發展的句子，以作調劑。第二、第三個插曲，則可較短。另一派的見解，則認爲最後一個插曲，負有帶回原調的任務，應該較長些，乃得自然。兩派皆有道理，只是情況不同，處理方法也就該有差別。從實用的效果說來，緊湊模仿出現之前，能用較長的插曲更好。（這就是說，最後一個插曲，應該長些。）

我在這首賦格曲中，因爲有兩次呈示部，故第一個插曲不能不伸長些。第一次緊湊模仿出現之前，有屬音的低續音。第一與第二個緊湊模仿之間，我非但用插曲，且加用提琴獨奏的裝飾樂段 (Cadenza)；故後邊的插曲，比較簡短，以免累贅。

(2)緊湊模仿 (Stretto)，能否轉調？是否只限於在主題的原調及答題的屬調？如果答題採用古風格式，（不在屬調，而在下屬調），則緊湊模仿可否在其他調子？

老師的答覆說，第一次緊湊模仿，主題應該在原調，答題應該在屬調，如此則聽起來更爲明朗。以後的緊湊模仿，則可以在任何度數之上；但仍然以不轉調爲佳，因爲不可使調性紛亂。

第三章（奏鳴廻旋曲式）

第一主題是活潑輕快的綏遠民歌「紅綵妹妹」，是 A Aeolian 調式。第二主題則是創作的民謠風格曲調，不用調式而用大調，以求不同的氣質。

下列是此曲的組織：——

（呈示部）
- 第一主題「紅綵妹妹」……（A Aeolian 調式）
- 第二主題（創作的曲調）……（升F大調）
- 第一主題「紅綵妹妹」……（A Aeolian 調式）

（開展部）中間的樂段，自由發展……（E Mixolydian 調式）

（再現部）
- 第一主題「紅綵妹妹」……（C Aeolian 調式）
- 第二主題（創作的曲調）……（降A大調）
- 第一主題「紅綵妹妹」……（A Aeolian 調式）

（尾聲）用第一章的主題「玩燈」出現，以統一全曲。

在作這章「奏鳴廻旋曲」之時，老師給我不少提示：——

(1)作廻旋曲並不困難，但最易犯的毛病，乃是越寫越長，尾大不掉。因此，必須能够懂得刪短的方法；甚至主體本身，也該力求精簡。少發閒言，乃得雋永。

(2)奏鳴曲，協奏曲等，皆爲交響的音樂作品，曲內必須有多種新鮮節奏的組合。只靠民歌曲調，是不足以組成交響音樂作品。

(3)在廻旋曲中，主題多次出現，每次出現，皆須變化其和聲趣味；有時用調式和聲，有時用大小調和聲，有時可用不協和絃，以配合緊張與鬆弛的變換。

(4)豎琴式的和絃奏法，不可繼續多用。偶然使用，可增美感，繼續多用，就流於軟弱。

(5)樂曲將結束之處，應該使用不協和絃，使聽者期待結束之到臨。較長的樂曲，最好使用一個特性節奏型開展，漸漸增強，演進爲極不協和的和絃，使增緊張而達結束。（這首奏鳴廻旋曲的結尾「玩燈」主題出現之前，就有一串這樣的不協和絃進行。）

作好了上列三章，老師認爲該再作第四章，然後結束。這一章，不再是奏鳴曲式，而是質樸的幽靜樂章。前三章已經將全首樂曲圓滿結束，另加這個樂章，好比在音樂會散會之後，拉着老朋友，再說幾句知心話。這些知心話，不用任何華麗裝飾，只用眞誠的情感；所以音響務求精簡，情感務求懇摯，使餘音留在記憶裡，永不消散。這一章樂曲，不必限定在任何關係調子，以免重入舊套。老師認爲這一章該用「無限的曲調」，這是歐洲新派作家所愛用的方法。他給我看一些名家所作的這類作品，開始用一個長音，由此音引伸而爲曲調，均用齊奏，既不用主題發展，亦不用音型變化；只是自由引伸，以至無限。——我認爲這樣的新手法，在中國人聽來，全然不新鮮。因爲隨意寫作，順口拈來，結構太過散漫；中國的絲竹樂曲，類此的甚多，我不想用此種作曲方法。

老師也說及韋賓 (Webern) 所作的一首奏鳴曲。以一個長音開始，在朦朧氣氛之中，慢慢開展，甚有韻味。我則認爲這是哲人作給哲人欣賞的謎語，不是爲大衆所作的音樂。我自己並非哲人，也不要求聽衆皆是哲人；所以我不想再走此路。

老師認爲我既不想走這條路，還可以採用自由變奏的作曲方法。

自由變奏的作曲，是先作好一首短曲，用爲主題。隨着便是將這個主題，變奏爲各種不同的調式。最後則用靜靜的一個長音來結束。——我覺得這方法尙可應用，乃着手試作。

照老師的吩咐，主題之中，常用及臨時升降半音的變化，不斷地轉調，使樂曲的主音繼續流動，永不固定在某個調子之內。變奏的樂曲，也是自由變化，亦不回到原調；宛如漫遊公園，隨意散步，越去越遠。因爲全首奏鳴曲經已奏完，現在是給聽衆以自由的時光，讓他們自己翱翔於太虛之中。

我勉力而爲，依老師指點，作了一首十二小節的主題，隨着把它作成四種不同調式的變奏。

最後的結束，讓提琴與鋼琴都在安靜的長音裡，漸漸消失。老師看過，甚感滿意。

但我總認爲，這乃是蛇足。聽衆若非哲人，這樣的樂曲，實在無聊。聽衆若皆爲哲人，則此句「知心話」，實屬多餘。「盡在不言中」，遠勝於「喋喋不休」，我終於省了這章。一九六八年我赴臺講學時，曾將此曲送了給鄧昌國教授；他在一九七一年曾與其夫人藤田梓教授在中廣電台首次介紹「A調奏鳴曲」的第一章。我聽過他們的錄音，深覺滿意，並對他們的盛意，深表欽佩。多年來，因忙於應用樂曲之創作，始終未有印行此一奏鳴曲，故較難推廣。

（廿四）絃樂合奏曲

除了編作結構嚴密的奏鳴曲、賦格曲，我應該使用絃樂技巧與民族音樂的慣用語，編作以情感爲重的合奏曲，使能表現出濃厚的鄉土色彩。

（一）跑馬溜溜的山上（三重奏）

用康定民歌爲主題，編爲絃樂三重奏，可以用爲室樂，也可以用爲全隊的合奏。主題與各個變奏之間，用連結的句子串起來，使成爲整體。下列是各段的特點：

主題——處理爲 Dorian 調式，由中提琴奏出主題。小提琴用撥絃爲伴奏，結尾之處乃加入大提琴。

第一變奏——中提琴與大提琴，相距八度，齊奏出主題。小提琴奏出裝飾的對位曲調。

第二變奏——小提琴用三連音奏出有裝飾的主題。中提琴、大提琴以撥絃爲伴。速度爲輕快活潑。

第三變奏——大提琴以慢速度及倍增時值奏出主題，小提琴則用切分的對位曲調爲輔助。

第四變奏——小提琴與中提琴互相對答，皆用短時值的音符，以增活潑的力量。

第五變奏（終曲）——與奮活潑，大提琴與小提琴相呼應。最後由小提琴以裝飾段，結束全曲。

這是一首單純的合奏曲，只用輕巧的呼應句子，並無複雜的轉調。後來根據此合奏曲，改訂而爲提琴獨奏曲，以鋼琴爲伴奏，重新編作，轉調乃比較複雜。

此曲於一九六六年在香港初奏於大會堂音樂廳，由汪酉三教授指揮絃樂隊演奏，成績甚佳，獲得聽衆們熱烈的讚賞，使我沾光不少。

（二）昭君怨（提琴獨奏，管絃樂隊伴奏）

這首華南傳統曲調，自從經過詩人填入歌詞，一直都受聽衆激賞。由於樂曲哀怨，不用詞句，也同樣使聽衆喜愛。以前我曾將此曲編爲提琴獨奏，鋼琴伴奏，由馬各拉老師訂正使用。現在，我要另用一種方法，編爲提琴獨奏，管絃樂隊伴奏，偏重調式和聲，由卡爾都祺老師訂正使用。

開始的引曲，由樂隊輕輕奏出；獨奏的提琴加入之時，用G絃奏出沉厚的哀怨音色，效果更爲良好。獨奏者與樂隊的對答，較之鋼琴伴奏，對比更爲强烈。此曲的尾聲，是一段反覆三次，越奏越急的曲調；先用提琴獨奏，樂隊以頓音和絃爲伴；再奏之時，低音樂器爲主，獨奏提琴作答；末次則使獨奏提琴用顫音弓法奏主題，樂隊爲伴。最後一句，只用獨奏的提琴單音奏出，以顯現孤零零的情調。最尾的音，乃用樂隊的輕聲和絃爲伴。老師看了，大爲歡喜；因爲這是他偏愛的結束方法。我之用於此處，實在也並非故意討好，而是因爲恰當。

在這首樂曲裡，我側重調式和聲。雖然也用及一些現代的和絃，現代的音型，以增趣味，但用得不多。我認爲王昭君之成爲美人，實不必穿上三點式的泳裝去參加選美會。

此曲曾於一九七〇年首次演奏於臺北臺灣電視公司，由鄧昌國教授指揮電視公司管絃樂團演奏，成績甚佳。

（三）佳節序曲（絃樂隊合奏曲）

跟隨着A調提琴奏鳴曲的創作路線，我設計再選用民歌爲主題，編作較大型的絃樂合奏曲。自從一九六三年我由歐洲回到香港之後，教學工作既忙，合唱歌曲又急需編作，總無時間可以安心做此項工作。自從林聲翕教授多次邀請我爲華南絃樂團編作應用曲，我乃在一九七〇年編成這首「佳節序曲」，用以交卷。我相信，倘無良師益友的鼓勵，倘非現實環境的需要，這件作品始

終不會產生的。

「佳節序曲」(Buona Festa-Prelude for Strings) 是一首絃樂合奏的「奏鳴廻旋曲」(Sonata-Rondo)。其中的主題，選自民歌曲調。第一主題是豪放的，男子氣概的綏遠民歌「小叔拐嫂嫂」；歌詞是「歸化城在東，包頭又在西呀海，世間那有個小叔子拐嫂嫂的理！」(事實上，這個拐字，是我爲它改上去的，因爲原文本來是一個跨字。讀者也可以明白，民歌經常有很多粗野的句子，使人聽了不大愉快。)第二主題是柔和的，女性氣質的綏遠民歌「等情郎」；歌詞是充滿哀怨，大意是「月影斜，夜已深，爲甚總不見情郎來到。」這兩首民歌，都是侯璠教授在一九四二年唱給我聽的。這些是他的家鄉歌曲，當時未見有人蒐集刊行。後來偶見民歌集內有這些曲調；但與侯先生所唱，大有差別。但我仍然覺得侯先生所唱的曲調，更富地方色彩。

爲了第一主題之豪放活躍，顯示出節日的歡樂氣氛；故曲名定爲「佳節」。(Buona Festa是義大利的常用語，譯意爲「敬祝佳節快樂」。)俗謂「好戲在後頭」，此曲只是拋磚引玉的作品，故取名「序曲」(Prelude)。願它能鼓舞創作，爲聽衆帶來更精彩的節目。——這是此曲命名的來源。

「佳節序曲」的結構，分爲三大段，每段之中，各分爲三小段。「開展部」中間的「插曲」，也再分爲三份。今將全曲的結構分析如下：——

(奏鳴廻旋曲式)

(A) 呈示部 (一) 第一主題 (小叔拐嫂嫂) ……G Dorian 調式
(二) 第二主題 (等情郎) ……D Dorian 調式
(三) 第一主題 (小叔拐嫂嫂) ……G Dorian 調式

(B) 開展部 (一) 第一主題的反進行……C Aeolian 調式
(二) 插曲 (模仿民歌的創作曲「鄉村舞曲」，分爲三份。)
(a) 主題 (五拍子的舞曲) ……E Aeolian 調式
(b) 第一變奏 (五拍子) ……E Lydian 調式
(c) 第二變奏 (三拍子) ……E Mixolydian 調式

(C) 再現部 (一) 第一主題 (小叔拐嫂嫂) ……D Dorian 調式
(二) 第二主題 (等情郎) ……G Dorian 調式
(三) 第一主題 (小叔拐嫂嫂) ……G Dorian 調式

尾聲——是第一主題的追逐出現。其中有平行四度，平行五度的進行，是古代 Organum 和聲風格。

在開展部的「插曲」裡，是「鄉村舞曲」主題與其兩次變奏。這種變奏，並非在曲調加上外

形的裝飾，而是在音階裡作內在的調式更換。這是說，曲調的樣子依舊，但變了其音階組織，結果使曲調的性質全然不同。這樣的變奏，不在其面貌而在其骨髓。（我在鋼琴獨奏曲「家鄉組曲」中，第二章的變奏曲「落水天」，也是用此變奏原則。）

此曲是應林聲翕教授之請而作成的。初次作成，即請林教授指正。他不嫌厭煩，爲我細心分析，以他多年指揮的經驗心得，詳細指出那些有待修訂的地方，使我感激無限。例如各部聲量之平衡，聲區之對比，聲部接續的連結，再現主題調性的安排，尾聲的伸展運用；凡此種種，至爲珍貴。昔人云「一字之改，亦是良師」；林教授對我所提的修訂各點，實在遠過於「一字師」了。我除了對這位良師益友致敬外，更以非常欣慰的心情，將此曲重新再作；直至他以指揮者的觀點，感到滿意爲止。這種勞苦工作，只是因爲有良朋相輔，鼓舞起創作的熱忱；好比開墾小園，種出小花，與摯友同賞，乃是人生樂事。這個「蘇格拉底的小園」，謹獻與愛好音樂的朋友們，並祈指正。爲表謝意，特以此曲獻贈與林聲翕教授，聊爲紀念。（註，希臘哲人蘇格拉底建屋，人皆說此屋太小。他答：只要容得下眞正的朋友，就夠了。）

附記——侯璠教授現任臺灣大學夜間部主任。一九四二年，他任職國立中山大學師範學院，與我爲同事。在粵北坪石管埠教授宿舍中，常爲我唱出許多極美的家鄉曲調。當時我無法替這些曲調作得適合的和聲。直至找到中國風格和聲的門徑，乃能做好這件工作。說來慚愧，從聽侯先生唱，直至三十年後的今日，我乃能運用這些民歌爲主題，譜成組織較爲嚴密的樂曲，獻與國人欣賞；實在深覺汗顏！謹在此向侯璠教授致歉意。

（四）春燈舞（管絃樂曲）

「春燈舞」原是我的一首舊作，提琴獨奏曲。一九七〇年一月，臺灣電視公司邀請編作慶賀農曆新年的管絃樂曲，我乃將此提琴獨奏曲，編爲管絃樂曲，以應急需。這是輕快的樂曲，演出成績，尚稱滿意。

朋友們每問及，何以不多作些管絃樂曲。其實，我也很想多作些應用的管絃樂曲。我的老師馬各拉教授，也曾多次來信，囑我多作些中國風味的樂曲；因爲他在義大利巴爾瑪(Parma)、波倫那(Bologna)，曾多次指揮音樂院的管絃樂團演奏我所作的「春燈舞」、「佳節序曲」，效果奇佳。但我也想過，我之作曲，並不是專爲外國人；我先要爲自己國家的聽衆作曲，演奏在我們自己的國土上。但我們的國家，音樂條件還待開展，完善的管絃樂隊，不易使用，優秀的指揮人才不易聘請，實在不必勉强演出。本來，創作生於需要，不是急需的樂曲，應該被擱下來，先做那些合用的急需材料。多年來，我積壓了不少作曲的設計；例如感人心弦的故事題材「枯樹再生」，老幼皆宜的音樂題材「林中月夜」；我更想把A調提琴奏鳴曲以及鋼琴獨奏曲「尋泉記」，編爲管絃樂曲；但現實的工作既忙，應用的樂曲又急待編作；這些管絃樂曲的設計，只好留待來日再做了。

（廿五）提琴獨奏曲

愛音樂的人，總是歡喜欣賞小提琴獨奏的樂曲；因爲它有優美的音色，並且能表現出豐富的技巧變化。從音樂教育的立場看來，提琴獨奏曲可免興師動衆的麻煩，易於應用；所以該多量創作。我要在提琴曲裡，盡量介紹出中國風格曲調與中國風格和聲之美。除了創作新曲之外，我必須能把民歌曲調發展成爲結構嚴密，趣味豐富的大曲；更要把中國傳統的古曲，加作精美的伴奏。下列是一些提琴獨奏曲的創作設計：——

（一）離　恨

我想爲提琴編作一首哀傷的抒情曲，單獨曲調部份，就要能够表現出東方情調以及中國調式之美。我乃選用了一首藝術歌的曲調，這是我爲南唐後主李煜的詞「清平樂」所作成的獨唱曲；因爲詞句內容是描述離恨，故用此爲曲名。（見後章「藝術新歌」）

「離恨」是 Aeolian 調式，曲調充滿傷感，襯托以虛無縹緲的和聲，再加上提琴弱音器，可以增加不少朦朧氣氛；很容易把聽衆帶到「虛」、「靜」的音樂境界中。

（二）讀書郎

三段式的獨奏曲，主題是貴州民歌「讀書郎」；故用此爲曲名。這是輕快活潑的小曲，在輕快曲調之下，鋼琴以活潑的節奏型爲伴。當鋼琴奏出主題之時，提琴則用左手撥絃，右手撥絃，連跳弓法等等技巧，爲之襯托，加强活潑的氣氛。中間的一段插曲，採自陝西民歌「南風吹」前半段，這是柔和的曲調。經過提琴與鋼樂互相對答之後，乃再現「讀書郎」主題。這次再現，只用鋼琴爲主，以求簡潔。

「離恨」、「讀書郎」兩首提琴獨奏曲，係在一九五九年作成於羅馬，馬各拉老師爲我詳細訂正。當時米蘭的一間樂譜出版公司卡里錫（Carisch），甚想把此二曲印行；遂由老師介紹，贈他印行十年，題爲「中國小曲二首」。我並在標題上方，註明呈獻給馬各拉老師，以謝教導之恩。這兩首獨奏曲，馬各拉老師很歡喜，自從他任巴里斯達里拿音樂院長之後，常用之爲提琴畢業學生的視奏考試材料；因爲曲內有很多不算太艱深的技巧變化。又由於聽衆喜愛中國民歌，此二曲經常出現於提琴演奏節目中。

（三）民歌變奏曲

用民歌曲調爲主題，以作曲的技術及演奏的技巧，將主題引伸，是聽衆們所樂意欣賞的材料。我選了三首民歌爲主題，它們是「臺東民歌」、「康定民歌」、「鳳陽花鼓」；我要用橋樑式的句子，把各個變奏，連結成爲一體，不使它們變爲散漫。下列是各曲的註釋：——

（A）臺東民歌及變奏

這是 Aeolian 調式的主題，柔和而美麗，充滿感傷的情調。緊隨着主題而來的，是三次變奏：

(1)鋼琴奏出主題，（是加入裝飾的流暢主題），提琴則用連跳弓法，左手撥絃，右手撥絃，與鋼琴相呼應。

(2)第二變奏是徐緩的複合拍子樂曲，提琴加用了弱音器，與鋼琴互相問答，表現出懷鄉的情調。

(3)第三變奏是激昂進行曲，調式轉成爲鄉土味極重的 Mixolydian 調式。在極活潑的樂聲中結束全曲。

（B）跑馬溜溜的山上（康定民歌）

這首獨奏曲是根據絃樂合奏曲改作給提琴獨奏。最後的一段與絃樂合奏曲完全不同；因爲這專給提琴與鋼琴表現其特長。

提琴奏出主題，這是 Aeolian 調式。繼以連續五次變奏。

(1)鋼琴低音以距離兩組的音程齊奏主題，提琴則以切分的和絃爲伴。這是用 Dorian 調式來處理和聲。

(2)提琴奏出輕快的三連音裝飾主題。仍然是用 Dorian 調式。

(3)徐緩速度，鋼琴在低音部用倍增時值，奏出主題；右手則爲伴奏。提琴則用留音裝飾的對位曲調。仍然是 Dorian 調式的和聲。

(4)輕快的中等速，提琴與鋼琴對答，仍然是 Dorian 調式。用兩個小句，立即帶到 Aeolian 調式的尾聲。

(5)這次變奏，就是熱烈激昂的尾聲。主題給鋼琴奏出，提琴則用和絃奏法爲伴。最後結束在 Ionian 調式。

（C）鳳陽花鼓（安徽民歌）

鋼琴的引曲，採自主題的尾句；這項材料，用爲連結各次變奏的橋樑。

提琴奏出主題，是輕快的 Ionian 調式。

(1)第一變奏，速度稍慢，提琴奏出有裝飾的曲調。

(2)第二變奏，鋼琴奏出主題，提琴變對位曲調。

(3)主題在鋼琴的低音部，提琴所奏，是離調的裝飾樂段，無論它的調性，節奏型，曲調型，皆是自由變化，毫無拘束；現代作曲法，稱這些爲「鳥歌式的樂段」。必要時，奏者可以省略Vi-de之間的十小節。

(4)這是自由伸展的樂段，從主題裡「得兒飄」的兩拍音型，伸展而成。用它帶到最後一次變奏，就是尾聲。

(5)尾聲，是三組音的齊奏。提琴以密奏音，增加樂曲的熱鬧。仍用引曲的材料結束全曲。

(四)傳統古調的獨奏曲

在華南流傳的衆曲調中，我最愛其中三首富於特性的曲調；它們是淒婉的「双聲恨」，哀傷的「昭君怨」，活躍的「旱天雷」。當然還有許多古調都很優美；(如「平湖秋月」、「娛樂昇平」、「雨打芭蕉」、「餓馬搖鈴」)；但我偏愛上列三首。

平日每聽到這些古曲，被人用了太多的滑音演奏，使我極不愉快。滑音太多，就使樂曲失去高貴的氣質。又因國樂常用齊奏，沒有能與主調互相呼應的伴奏，大大損失了這些樂曲的光彩。我決心用中國風格和聲，爲這三首心愛的古調，編成提琴與鋼琴的合奏曲。

(A)双聲恨

這首古調，另名「双星恨」，描繪牛郎織女双星的相思苦惱；故亦名「相思恨」。曲調淒婉，常爲聽衆所喜愛。這是Aeolian調式。中間的轉調，極爲優美；這段轉調，並非轉到大調，而是轉到Mixolydian調式。在提琴曲內，開始，我用A Aeolian調式，這轉調部份便是A Mixolydian調式。卽是說，前段的A音唱爲La音，這段的A音，唱爲sol音。從大小調和聲立場說，這是轉到很遠關係的調子；但從調式和聲立場說，這是同名調，關係甚爲密切。這是我急於期望人人了解調式和聲的原因之一。

「双聲恨」的全曲之內，有很多句子，最適宜由獨奏與伴奏互相呼應。所以我分配給兩位奏者輪替奏出。如果編給樂隊演奏，呼應有更强烈的對比，趣味更濃。當然，這些呼應句子，分配給不同的奏者，必須有熟練的技巧；奏得好之時，可能很好；奏得壞之時，就可能很壞了。

這首樂曲的尾聲，是越奏越急的同樣曲調反覆三次。我都把主題給提琴奏出。首次在高音，第二次在中音，第三次仍在高音，但用密音奏出。每次的伴奏，則用不同的處理方法。最後的慢樂句，結束全曲。這與「昭君怨」樂曲結構相似。

(B)昭君怨

這首古調，常有歌詞相輔；因爲一個字，常用許多個音，可能是先有曲，後由文人塡入詞句，用於歌唱。所塡的詞句，是以王嬙自敍口吻，敍述她惜別之情。歌詞也有幾種版本，常用的

一首是這樣開始：「王昭君，悶坐雕鞍，思憶漢皇。朝朝暮暮，暮暮朝朝，黯然神傷」。

最後一段尾聲，反覆三次，每次加速，是配合陽關三疊的意旨。詞句填爲「陽關初唱，往事難忘，……陽關再唱，矚景神傷，……陽關終唱，後事淒涼，……」末一句是「一曲琵琶恨正長。」上列詞句，可以說明全首歌詞的內容。由於曲調哀怨，富於東方美，常爲聽衆所喜愛；故往往用於演奏而不用歌唱。

這是 Aeolian 調式的樂曲。開始的引曲，由提琴奏出。尾聲的三次反覆，分配給提琴與鋼琴輪替作主。這份提琴與鋼琴的合奏譜，是由馬各拉老師所訂正，與卡爾都祺老師爲我訂正的那份（提琴與管絃樂隊合奏），設計不同。這首曲的結尾，並不用靜的結束，而是用憤慨的强音結束。

（C）**旱天雷**

這首活躍的古調，是 Mixolydian 調式的樂曲。開始的節奏型，很有特性，故盡量運用於伴奏中，使能與獨奏相呼應，以增熱鬧。

這首樂曲，很能表現出廣東人的活躍性格。我曾在大合唱曲「偉大的中華」第一章「珠江之歌」，用爲合唱曲的輔助調。（見後章「偉大的中華」）

（五）**重訂舊作的提琴樂曲**

爲了實際上的需要，我要把昔日所作的數首提琴樂曲重新訂正，使中國風格和聲，更爲明顯，它們是阿里山變奏曲、杜鵑花、春燈舞、鼎湖山上之黃昏、唱春牛、簫與其變奏等等。

（A）**阿里山變奏曲**

在一九五二年八月，僑務委員會曾邀我訪臺，演唱我當時爲李韶先生詞句作成的「我要歸故鄉」、「北風」兩個大合唱曲。（這兩首樂曲，我用筆名章烈發表，由正中書局印行）。當時音樂界的朋友們，囑我改編流行小曲「阿里山姑娘」，我乃把這首小曲編給提琴獨奏。因爲這首小曲，頗有哀怨之聲；我設計用變奏曲體，將它改變爲輕快的圓舞曲以及激昂的進行曲，以顯示阿里山的儀容。最初是交給王沛綸教授，由他的公子登台演奏，深蒙聽衆的喜愛。後來王教授請根據提琴變奏的設計，改編爲女高音獨唱，並加用裝飾樂段，遂易名「阿里山之歌」。後來再將它改編爲混聲合唱，在一九六七年七月香港藝術節演唱。這首提琴曲，是重新修訂其伴奏部份。

主題是 Aeolian 調式，（與自然的小音階相同）。

第一變奏是改變其節奏，調式不變，而節奏變成爲活潑的圓舞曲，慢慢洗去哀怨的氣質。

第二變奏，鋼琴奏出主題，提琴則以跳弓，撥絃等等技巧，使全曲更趨於輕快活潑。

隨着來的是單獨提琴奏出的裝飾樂段（Cadenza），可以說是第三個變奏曲。開始是將此曲的動機上下開展，宛如奔走呼號，喚醒迷夢；然後用平行五度奏法，奏出主題。這是古代的和聲樣式 Organum（奧爾干農）。由此帶入終曲。

終曲可說是第四變奏曲。這是大調，不再是哀怨的小調。在光明的大調進行曲中，顯示朝陽從阿里山升起，霞彩輝煌。我想描繪出這個意念：「讓我們激昂地高歌，洗盡哀怨之聲吧！我們有堅定的信心；勝利的光輝，將永恒地照耀着爲全人類自由正義而戰的隊伍。」

（B）杜鵑花

這是三十年前所作的抒情歌，是抗戰期間（一九四一年）作於粵北。因爲聽衆們的喜愛，乃改編爲提琴獨奏。在獨奏曲內，我有機會可以炫耀提琴的特性——第三絃的溫柔，第四絃的深厚，跳弓的輕巧，双絃的甜美，左手撥絃的活潑。

由於技巧運用，可以輕易地描繪出村家小姑娘「去年，和情郎唱山歌」的快樂；「今年，記起戰場上的情郎」的惆悵。

這首舊作，曾於一九五四年由香港大成文化事業公司與「阿里山變奏曲」等同時印行。這回，我乃修訂其伴奏部份，使有更濃厚的中國風味。

（C）春燈舞

這是三段體裁的提琴獨奏曲，初成於抗戰期間，（一九四四年）。主題輕快活潑，插曲則溫雅柔和。這兩個主題，是我的老朋友梁得靈先生所作。梁先生在一九四四年夏天，用小曲姿態，試奏於粵北連縣双喜山。我曾告訴他，這兩首小曲素材，應該加以發展，給提琴與鋼琴各展所長。梁先生乃把這兩首小曲給我，並說，任我自由處理。在那年的八月，連縣疏散，我携同此素材，隨廣東省立藝專學校南遷西江羅定。在旅途上，我作成此曲，爲它定名「春燈舞」；因爲它有上元佳節的喜樂氣氛。兩年後，戰事結束，在廣州，我把此曲送回梁先生，他曾多次公開演奏。

此曲的曲調，富於中國民歌風味，加入提琴技巧，常爲聽衆所喜愛。我在一九五七年四月第二次訪臺時，在幾個音樂會裡演奏，蒙聽衆們賜我以不少讚美，實在都是拜梁得靈先生所作的主題之賜。這首獨奏曲，由王沛綸教授介紹各位友好應用。後來，又由鄧昌國教授獨奏，製成唱片；但曲譜終未有印行。一九七〇年農曆新年，應台灣電視公司之請，我曾將此曲編爲管絃樂隊演奏。但提琴獨奏的曲譜，仍然受聽衆們所喜愛。

（D）鼎湖山上之黃昏

這首東方色彩的夜曲（Oriental Nocturne）初作於一九三八年，在抗戰期中，常常用爲無伴奏的提琴曲。因爲曲調有中國風味，兼有双音，跳弓，撥絃，各種提琴技巧表現，故頗有吸引力量。抗戰結束之後，曾於一九五四年在香港印行，亦曾改編爲管絃樂曲演奏。這首樂曲的鋼琴伴奏譜，係於一九六四年重新訂正。

（E）無伴奏的提琴曲

舊作的提琴曲之中，還有幾首無伴奏的變奏曲與素描曲（Sketch）。我選出其中兩首加以修

訂，以利運用。一爲華北民歌「簫」及變奏，其中特點是使用提琴的「泛音」(Harmonics)，模仿簫的音色，並加入一段舞曲，而用複音音樂的精神，在提琴奏出樂句的模仿。另一首是連縣新春的素描曲「唱春牛」，用提琴模仿人聲的獨唱與齊唱，以及鑼鼓的伴奏。在聽衆趣味紛歧以及貧瘠的音樂設備環境中，這兩首曲，曾經助我應付過很多困難；所以再加修訂，以利使用。

還有許多首提琴獨奏曲，如民歌變奏的「落水天」；藝術歌改編的「月光曲」、「當晚霞滿天」、「問鶯燕」；以兒歌爲插曲的「鄉村小夜曲」、「爛縵舞曲」；以民歌爲主題的「幻想曲」；均沒有再修訂。且待他日暇時，再行改編。

上列提琴獨奏曲，我選了共十四首，列爲作品第五十七號，贈給臺北四海出版社廖乾元先生印行。(一九七〇年)並由中國廣播公司音樂風節目主持人趙琴小姐，請司徒興城教授獨奏小提琴，林閨秀小姐鋼琴伴奏，製成唱片發行，(一九七二年)，以推廣音樂教育。

(廿六) 鋼琴獨奏曲

我在羅馬進修時的第一位老師德寧諾教授(Maestro Alfredo De Ninno)，除了給我做和聲練習與對位練習之外，要我從事編作奏鳴曲體的鋼琴獨奏曲。他認爲每個作曲家，開始都該模仿前人的方法；直至熟練之後，乃可以獨立創作。我很同意他的見解。他給我作過幾首鋼琴奏鳴曲，提琴奏鳴曲之後，就選了一些莫槎特的樂曲片段，使我用爲主題，作成奏鳴曲或者變奏曲。作好鋼琴曲之後，再把它們編爲管絃樂曲。這些作品，可說是磨練技巧的練習，全然沒有我自己的樂語在內；所以我認爲沒有什麼個性，並無發表的價值。

我的第二位老師馬各拉教授(Maestro Franco Margola)，爲我重建和聲的基礎。在作曲方面，他要我重視音樂內容，切勿偏於裝模作樣的外貌。我們自幼即讀過古文「賣柑者言」，當

然不歡喜「金玉其外，敗絮其中」的作品；所以甚佩服其高見。我除了練習編作室樂的三重奏、四重奏、提琴獨奏曲之外，就專心爲鋼琴編作組曲，以磨練鋼琴語法。馬各拉老師認爲，我應多多編作各種體裁的鋼琴曲，不必只顧編作長篇的奏鳴曲。他給我以卽興作成的主題，命我將它們作成各種不同性質的舞曲形式，連串而成組曲。在那段期間，我編好了三個鋼琴組曲，內容如下：——

（第一首組曲）G小調

前奏曲 (Prelude)，夜曲 (Notturno)，嘉禾舞 (Gavotta) 第一首，第二首。

（第二首組曲）——D小調

抒情曲 (Aria)，小曲 (Melodia)，羅曼詩 (Romanza)，變奏舞曲 (Passacaglia)。

（第三首組曲）——G大調

小步舞曲 (Tempo di Menuetto)，船曲 (Barcarolle)，觸技曲 (Toccata)。

這些小曲，雖然有些作得也說得上優美；但仍然只是外國人的樂語，欠缺自己民族的個性。我認爲沒有發表的價值。

我的第三位老師卡爾都祺教授 (Maestro Edgardo Carducci) 要我從頭再練習對位技術。直至我把調式和聲方法建立，又磨練好嚴格的調式對位法，他乃給我編作鋼琴曲。

開始，卡爾都祺老師命我編作「碎錦曲」，(Ricercare)，(關於碎錦曲的內容，詳見「從頭再學對位法」篇內)。我選了中國民歌「蘇武牧羊」、「送大哥」、「雁落平沙」，各作爲碎錦曲。隨着又詳細分析巴赫，蕭邦的前奏曲，然後編作鋼琴獨奏的前奏曲 (Prelude)。我作好「綉荷包」（山西民歌）前奏曲之後，不禁細細思量：無論那一種對位化的樂曲，（碎錦曲、前奏曲、創意曲、賦格曲），必須將作曲技巧服務於樂曲內容，乃有眞正價值。我所作的碎錦曲與前奏曲，技術磨練的成份多，音樂趣味的成份少，實在仍然沒有發表的價值。

爲了要充份使用中國的樂語於鋼琴曲中，我要使用中國民歌爲樂曲素材，使樂曲具有民族的個性。我設計用幾種不同的方法，試作樂曲，以供例證。

（一）用全首民歌曲調爲樂曲的主題，另作副題而成奏鳴曲式，廻旋曲式。如「家鄉組曲」、「百花亭組曲」，均屬於此類。

（二）用民歌曲調，改造成爲賦格曲的主題。如「綉荷包」、「台東民歌」，均屬此類。

（三）用民歌曲調爲主題，隨以變奏。如「家鄉組曲」內的第二章「落水天」、「台東民歌」的變奏，均屬此類。

（四）將民歌的片段，開展之而成爲一個樂章的主題。如「百花亭組曲」第二章，就是把第一章第一主題，以增時開展而成主題；第三章的主題，就是第一章第一主題的對位曲調；都屬此

類。

（五）在樂曲中途，選出具有特性的曲調片段，加以引伸，以描繪出樂曲的意境。如「琴歌」的改換調性，更將「四座無言星欲稀」的一句，加以引伸；「悲秋」的「又夾着鐵馬」，「一年年的好景，一日日的流光」，均加引伸；「戒定眞香」的裝飾樂段，「罵玉郎」的「又是想他，又是恨他」；都屬於此類。

（六）創作中國風格的曲調，與現代和聲合用。如「尋泉記」，便是此類。（詳見「尋泉記」的篇內。）

下列是各首鋼琴曲的創作設計：——

（1）家鄉組曲 (Suite in E Phrygian Mode)

這是一首奏鳴曲，內分三章，但中途不休止，使能一氣呵成；用 Phrygian 調式爲主，故稱爲組曲。

第一章是快的中等速度，爲奏鳴曲體。第一主題是綏遠民歌「拜大年」；第二主題則是創作的樂曲，採取第一主題的特性音程作成，恰如從亞當身上取出肋骨，造成夏娃的軀體。開展部所用的材料，採自第一主題「拜大年」開端的節奏型。再現部則把主題簡化，以求精煉。——這章樂曲，第一主題是調式，第二主題是大調，目的在於將調式和聲與大調合一使用。

第二章是徐緩的主題與變奏。主題是粵北民歌「落水天」，Aeolian 調式。主題之後，隨以三次變奏。這些變奏，並非只加外表的裝飾，而是變化其內在的調性；換言之，變奏不在外形，而在骨幹之內。

第一變奏是 Dorian 調式，第二變奏是 Lydian 調式，第三變奏回到 Aeolian 調式，而且每句之後，加用裝飾樂句；這些裝飾樂句，恰似註釋的說話一般。在這些裝飾句裡，蘊藏着第一章第一主題「拜大年」的節奏型；這是爲了回應曲旨之用。

第三章是三段體的輕快小曲。主題是陝西民歌「南風吹」，其和聲是用 Phrygian 調式。中間的插曲，是採自康定民歌的片段「月兒彎彎」。此章主題再現時，亦加簡化。

上列三章之內，皆有「拜大年」的節奏型，貫穿其間，以求統一曲意。標題「家鄉」，乃因取民歌爲主題，側重對家鄉的懷念。第一章表現春天的快樂，第二章表現春天的惆悵。第三章的南風吹，明月照，都是表現夏日的景色。

（2）百花亭組曲 (Suite in A Aeolian Mode)

這與「家鄉組曲」一樣，是三章組成的奏鳴曲，一氣呵成，用 Aeolian 調式爲主；只是趣味偏重於對位技術之使用。全曲以第一章第一主題爲主；第二、第三章，均由此主題變化而成。

第一章是快速活潑的奏鳴曲體。第一主題是廣東小曲「百花亭鬧酒」，初在內聲出現，繼在

高音出現。第二主題是由第一主題引伸而成；自始至終，第二主題並不獨立，却是經常給第一主題所環抱。兩個主題並非各自獨立，（如戲劇裡的男女主角），而是母與女的關係，（後者附屬於前者）。開展部用了自由的材料，是另一首廣東小曲「剪剪花」的前段。再現部裡，兩個主題同在原調 A Aeolian 調式出現。

第二章是徐緩的三段體；所用的主題，是「百花亭」的增時出現。這章的趣味，偏重轉調的和聲色彩變化。

第三章是稍快速度的奏鳴廻旋曲體。這章的主題，乃是第一章第一主題的對立曲調，以模仿追逐出現。這章裡的兩個插曲，都取材於廣東小曲「雙飛蛱蝶」。在後段，主題重現時，使用緊湊模仿，以增趣味。

全首樂曲所用的素材，包括「剪剪花」、「雙飛蛱蝶」，都是想使「百花亭」的中心意旨，襯托得更明顯些。

（3）綉荷包 (Aria and Fugue)

用山西民歌「綉荷包」爲主題曲，前加引曲，後加賦格曲。引曲所用的素材，是取自賦格的對位曲調，（這是連續上行四度的曲調）。這段引曲，實在可以省略。

抒情曲「綉荷包」，加用一段曲，使自成三段體。

賦格曲的主題，是用「綉荷包」的前半改造而成。主題與答題，共出現四次，然後再加第二次呈示部。答題並不依照古典樂派的法則，（在屬調），而是依據歐洲中世紀的風格，（在下屬調）。

賦格曲的中間樂段，（轉調部份），插曲所用的材料，採自主題的對位曲調。主題與答題，分別在 D Dorian 與 G Dorian 調式出現，然後在原調上方第五度出現一次，(B Dorian)，乃接以低續音，結束這個中間樂段。這裡所用的低續音，並非只用一個屬音，而是用了兩個屬音交替出現，以定調性。何以有兩個屬音？就是該調式 (E Dorian) 的正調屬音B，與副調屬音G，交替在低音部出現。

賦格的最後樂段，主題在原調出現。連續兩次緊湊模仿，四個聲部均有參加，都是由下而上，按次加入。隨着是反行的主題與答題，然後再來一次更迫近的緊湊模仿，雙手皆用八度奏出。全曲的尾聲，是安靜的長音。

全首獨奏曲共分三部份，每部份的主音，按次移高半個音。引曲是 D Dorian，抒情曲在降 E Dorian，賦格曲則在 E Dorian。此曲最初演奏是由饒餘蔭敎授於一九七二年八月，奏於香港大會堂音樂廳。

（4）台東民歌 (Aria, Variation, Fugue)

這首台東民歌，極爲優美。王沛綸教授曾經塡入羅家倫先生的詩句「臺灣好」，用以歌唱。這首歌曲，實在是混合的拍子；卽是二拍、三拍、四拍的小節，混合使用。在主題抒情曲裡，我用這種自由節拍；在變奏與賦格曲內，則用規則的二拍。(F Aeolian)

古典派的變奏曲，是將主題變化多次，賦格曲乃成爲變奏之一。在這裡，賦格曲乃是獨立部份。我們要明白，民歌主題側重情感優美，賦格曲則偏於結構嚴密；兩者風格完全不同。因此，在民歌與賦格之間，用一次變奏，（僅用一次變奏），作爲兩個極端差別境界之間的橋樑。這是此曲與古典作品之不同所在。

這個變奏，只是將主題加以裝飾，立刻帶引到賦格曲去。(由 C Aeolian 帶回F Aeolian)

賦格曲的主題，是由主題的第一句改造而成。在呈示部裡，主題與答題分別出現兩次（在F Aeolian 與 C Aeolian），繼以第二次呈示部，主題與答題各出現一次。中間樂段之內，以反行的主題作成插曲，帶引出主題與答題在降E大調與G Aeolian 出現，然後以低續音C，（這是該調式的屬音），帶到最後樂段。

賦格曲的再現部，主題與答題，用緊湊模仿出現。開始，是相距四拍，四個聲部均有參加，由下而上。再則相距二拍，三個聲部參加，由上而下。最後，雙手均以八度奏出，相距一拍的緊湊模仿，接以全音音階的樂句。最後，再奏主題，以回應開始，總結全曲。

老師認爲我應多作些這類形式的鋼琴曲，可以把民歌的感情表揚，同時也可編成結構嚴密的樂曲。我很想把碎錦曲應用於作品之內。老師說，碎錦曲太接近於賦格曲，不宜把它們放在一起。如果要用碎錦曲，則賦格曲應該另選句子爲主題，或者其前後不再用賦格曲體。可用的設計如下：——

第一章把民歌先奏出，隨卽用其第一句爲材料，作成碎錦曲。(Ricercare)

第二章作成小賦格曲(Fughetta)，它的主題，可在第一章內另取有特性的一句曲調，加以改造而成。務使這章的主題，不是前章碎錦曲所用過的材料。

第三章抒情曲(Aria)，這是把民歌主題更爲單純化，回應第一章。

另一種設計：——

第一章用民歌爲主題，作成抒情曲(Aria)。

第二章是碎錦曲(Ricercare)，選出幾句民歌曲調，加以碎錦式的模仿開展。這一章，代替了賦格曲；因爲它比賦格曲更自由些，利於情感的開展。

第三章可用短篇的奏鳴曲體(Sonata form)，其中兩個主題或者用作橋樑的素材，最好採自第一章的主題，以求結構精密。

上列的作曲設計，若能參考法朗克(Cesare Franck)的著名作品，如「前奏曲、抒情曲、

終曲」，或者「前奏曲、讚歌、賦格曲」，則必能更詳盡了解卡爾都祺老師所囑咐的意旨了。

（5）琴歌(Song of the Ch'in)

這首曲調，是華南的傳統樂曲，常以唐代李頎的詩「琴歌」爲歌詞，故以此爲曲名。開始是C Aeolian 調式，隨着我重覆開始的句子，提高了音，改變爲降 A Lydian 調式；這是爲了例證運用不同調式處理相同曲調的方法。

在結束之前，用了裝飾樂段，以描繪「四座無言星欲稀」的詩境，把聽衆帶進縹緲的遐思境界。最後結束在 G Phrygian 調式；這與開始的情景，完全不同。這首樂曲，與詩境一樣，以極端熱鬧開始，以極端寧靜結束；點明因聽琴而悟道的心境。

（6）悲秋(Autumn Lament)

這是一首傳統的華南曲調，編爲鋼琴獨奏，可以在曲中，取出若干片段，加以開展，以描繪曲中意境。歌詞說及秋風，簾旌動，搖搖不定蠟燈紅，玉笛一聲，梧桐葉兒響，鐵馬響叮噹，都富於音樂性，易於用獨奏表現出來。其中的句子「一年年的好景，一日日的流光」，可供樂曲上的伸展。我相信，將這些曲調編成獨奏之用，有很豐富的機會，把中國風格的樂語，使用於樂曲的伴奏裡。

（7）戒定眞香 (Buddhist Melody)

這首梵音曲調，四十多年前，被粵曲「情天血淚」用爲插曲，風靡一時。我在中學讀書之時，曾給這首歌曲的風格所吸引，使我禁不住要細心去分析它的吸引力量，到底來自何處。卡爾都祺老師初聽我奏出這首曲調，曾經問我，是何人所作。我答他，這是和尚的作品。老師說，這些和尚眞是了不起的作曲家！

我用素歌(Plain Chant)的風格來處理這首曲調，寫成不分小節的散板。每句結尾的音，長短可以隨意。也用三和絃的第三轉位爲獨立和絃，出現於句尾之處。曲內加用了一段短短的裝飾段，以增趣味。最後二拍子的尾聲，原爲朗誦佛號之用，反覆三次，每次加速。此曲前半是 A Aeolian 調式。尾聲的三次反覆，則是 F Lydian 調式。歌詞的字數很少，一字數音，加入很多「唉」、「啊」在句內。歌詞如下：——

戒定眞香，焚起沖天上。弟子虔誠，熱在金爐放。
頃刻紛紜，卽遍滿十方。普日耶輸，免難消災障。

（尾聲，反覆三次）喃嘸香雲蓋菩薩，摩訶薩。

（8）罵玉郎 (Yearning)

這首華南傳統曲調，旣幽怨，又溫柔，塡入蒲松齡的詞「罵玉郎」，也很貼切。爲了想使用中國音樂的樂語在伴奏中，故將此曲編爲鋼琴獨奏。後來因聲樂家索取此曲爲獨唱用，也就根據

此獨奏曲，編爲女聲獨唱。因此，這首樂曲沒有印在「鋼琴曲集」之中，而印在「民歌新編」集內。（解說見「民歌新編」的一章）

（9）尋泉記 (Legonde)

這是應用創作的調式音樂，與十二音列的無調音樂，合一使用，以服務於音樂題材。（詳見「尋泉記」的一章）

上列各曲之編作，使用民歌爲素材，活用傳統曲調，把調式和聲與現代和聲合一使用，實在想把中樂，西樂；今樂，古樂；溝通應用，救平互不相容的壁壘。我認爲，調式和聲使用得恰當，這些壁壘間的成見，必然可以全部消除。我當然不應該空談理論，我必須用作品來例證。如果有更多作曲者，根據這些設計，創作出更好的作品，我就算不至於枉費心血了。

上列各首鋼琴獨奏曲之作成，皆遵從卡爾都祺老師的訓誨；就是「力求精簡」，「言之有物」。他告誡我，切勿多用那些上下奔騰的琶音來嚇人，甚至那些類似李斯特的裝飾樂段，（如「匈牙利狂想曲」裡所用的，）也在禁止之列。老朋友嫌我在曲裡，用得太少技藝性 (Virtuosity) 與鋼琴性 (Pianistic) 的表現。這也是實在話。因爲我只想作些內容豐富，具民族性，易奏易聽的樂曲；不想譁衆取寵，扮鬼嚇人。

老師爲我訂正樂曲之時，常常指着一些句子，說我似從杜比西 (Debussy) 的作品抄來。這使我大爲氣惱。我分辯說，這並非我抄襲他，而是他從我們的曾祖父手中，借去使用。

（註，杜比西所作的鋼琴曲，常有使用東方的音階與曲調。一八八九年在巴黎博覽會中，曾有爪哇音樂演奏。杜比西很歡喜這些爪哇音樂。後來，常使用這些五聲音階的曲調於其鋼琴曲中。實在，這些乃是中國的傳統樂語。）

老師說，「聽衆們從杜比西的作品裡認識這些樂語；你用，就有偷竊的嫌疑了！誰叫你比杜比西年輕?!」

終於我把自己的句子改掉。（差不多是勉强把鼻子扭歪些，好使別人看來，我不像他。）雖然奉老師之命，把我的曲子刪改掉；但仍然留着一肚子悶氣，無法消散。這眞是一件討厭之事！別人從我祖父的親戚處，學到幾句我們的家鄉話，拿去登台，獲得喝彩；而我今日說出家鄉話之時，却被指爲抄襲別人的語調，實在不公平之至！

於是我不能不請教老師，如何能避去抄襲杜比西的嫌疑。至少我要認識遠離「瓜田李下」的站立位置。老師略舉數端，雖非萬全，但值得參考：——

（一）在曲調裡每用及裝飾音，該設法避開似他的口吻。這很易辦，多看看他的曲譜，就知所避忌了。能够少用些裝飾音，則更安全。

（二）杜比西的曲調，常常用頗窄的音域。如果曲調的音域擴大些，就可免與他太相似。

（三）杜比西用調式曲調之時，常是用三和絃爲和聲材料。若在調式的和聲裡，加用些不協和絃，就可避去與他相似的機會。

（四）杜比西慣用的節奏型，（如一拍的前半是八分音符，後半爲兩個十六分音符。有時前後倒置。或者兩拍之中，用切分拍子割開。或者連續用一拍分爲四個十六分音符）。最好少用它們。當然我們不可能全然放棄這些節奏型，但在其中加入一些有特性的中國樂語，就可脫離危險。

（五）他慣用複拍子。這些拍子，少用爲佳。

（六）整個和絃平行向隣音移動，（不論全音或半音移動），就是他慣用的手法，該努力避免。

（七）樂曲進行，若帶有哀傷或朦朧色彩，就很容易似杜比西。在這種情形之下，曲調必須有更濃厚的中國風味，然後可以不入他的圈套。

（八）減三和絃第二轉位的連串級進，（就是一串減七和絃進行，皆省去其第三度音），杜比西沒有使用過。因此，這樣的和絃進行，可以放心使用。

（九）用「假低音」的和絃，不可用七和絃或九和絃的末次轉位；應該用十一和絃或十三和絃的末次轉位。和絃內若加用臨時升降變化更佳。例如七和絃 D、F、A、C，下方用E爲低音，或用降E爲低音；這個低音，與上方的和絃關係甚遠，乃成爲假低音。這是杜比西所沒有使用的和聲方法。可以在適當時使用。（至於有些特殊的和絃，均詳列在正中書局印行的「中國風格和聲與作曲」第十七章「特殊的和絃」部份。在此不贅。）

（十）盡量少用 P——mf 之間的力度。這是杜比西最慣使用的力度。可以用更弱或更強的力度代替了它。當然，我們不能因咽而廢食；難道我們永遠不用 P，mf？老師所舉各點，只是指出杜比西的慣用方法，我們要知所避忌而已。

說到强弱變化，我們可以使用「突然的弱」(P subito) 於樂曲內，以增表情上的變化。P subito 之前，若能用漸强 (Cresc)，則效果更好。因爲音樂一直漸變爲强之際，突然變弱，當然可以加深變弱的效果。要使聽衆屏息聆聽，最好用「更弱」(PP) 的力度。一般人總以爲，要聽衆們能够清楚聽到，起碼要用「中强」(mf) 的力度。其實，PP 更具有神秘的吸引力量，它可以使聽衆們更安靜，更留心，聽起來，就更清楚；若樂曲在極强的力度進行，他們就乘機盡情咳嗽了！

一九六四年香港幸運樂譜服務社白雲鵬先生爲我印出「鋼琴曲集」之時，只選了八首作品。（同時與「藝術新歌集」、「舞劇曲集」印出）。在該集之內，梁明鑑先生爲我摘要介紹「中國風格和聲」的理論。林聲翕教授更熱心，親自執筆，爲我這三集作品寫序文。林教授的盛意鼓勵，

使我銘感於心。鄧夫人藤田梓教授，夏威夷鋼琴教授富爾林先生（Jocob Feurling），香港饒餘蔭教授，熱心推廣介紹，處處演奏這些中國風格的樂曲，不論站在我個人，或中國人的立場，我都要向他們致以誠懇的謝意。

（廿七）藝術新歌

要使中國藝術歌曲表現出濃厚的中國色彩，徒然用中國文字爲歌詞，是未足够的。我認爲必須注意及下列兩項：——

（一）樂曲之中，應該有中國風格的曲調與中國風格的和聲，（卽是以調式爲基礎的曲調與和聲），加入現代作曲方法；使樂曲內容並非復古而是新生。

（二）歌詞之中，應該具有中國風格的哲理與中國音韻的特性。歌詞裡的聖賢智慧，必須以歌曲使其發揚；平仄字韻，變化萬千，必須與唱音的高低，拍子的强弱，緊密配合。（見「重頭再學對位法」章內所說）

我想根據這兩項原則，編作藝術歌曲。先從唐宋詩詞裡，選取合用的歌詞；一、以榮耀我國

古代詩人的成就，二、唐宋詩詞配以調式的曲調與和聲，自有一種清新的麗質，可增魅力。終於，我選了十首合用的詩詞，作成獨唱歌曲，名爲「藝術新歌」。

按各首詩詞內容，作成的歌曲，包括幾種不同的設計：——

(1)調性明顯的曲調，使人認識中國音階的美質。（如「江南蝶」、「離恨」、「孤雁」）。

(2)具有戲劇性質的感情變化，詩句內容，需用中國慣用的樂語，在樂曲中加以描繪，以增强效果。（如「燕詩」、「塞下曲」）。

(3)將朗誦與歌唱合一使用，以顯示中國文字音韻所蘊藏的音樂性。（如「聞捷」、「燕詩」）。

(4)用對位技術作成的藝術歌曲，使詩句與樂曲，有嚴密的組織。（如「詠明妃」、「舟中」）。

(5)使用兩個調式同時進行，以增音樂趣味。（如「陌上花」、「秋花秋蝶」）。

下列是各首歌曲的創作設計：

（一）**江南蝶**　宋，歐陽修，調寄「雙雙蝶」。

江南蝶，斜日一雙雙。身似何郎全傅粉，心如韓壽愛偷香；天賦與輕狂。

微雨後，薄翅膩烟光。纔伴遊蜂來小院，又隨飛絮過東牆；長是爲花忙。

這是 D Mixolydian 調式的歌曲。伴奏裡的分割和絃，是描繪蝶兒，雙雙飛翔，輕巧活潑的姿態。這首小曲，實在是一首諧謔曲。可以回頭再唱一次，第一次結尾的伴奏，就用爲引曲，以帶入第二次唱出。

也有許多位聲樂家對我說過，這首歌音調稍高，在高音的字眼，咬字不容易清楚。我盼將來能印行一份改低一個音的譜表，以利應用。（即是改用F大調的調號，實爲 C Mixolydian 調式）。

（二）**離恨**　南唐後主，李煜作詞，調寄「清平樂」。

別來春半，觸目愁腸斷。

砌下落梅如雪亂，拂了一身還滿。

雁來音信無憑，路遙歸夢難成。

離恨恰如春草，更行更遠還生。

這是 D Aeolian 調式，表現東方的傷感氣質。前段重複唱出之時，用輕聲歌唱；有機會給唱者炫耀 Sotto voce 的技巧，以描繪夢境一樣的迷離。最後的一句「更行更遠還生」，是全首詞的重點；在樂曲裡有多次的反覆。這些反覆句子，在作曲時力避俗套的方塊句子，（就是節奏型與曲調型絕對相同的句子，務須稍加變化，以免呆滯。）各句進行，有漸强，突弱，漸慢漸强等等變化，都是表情的重要點。

在這首樂曲之內，也有用及小調和聲的升高導音。我想說明，有限度的並用大小調和聲，可以變化樂曲的色彩而不致損害調式風格。

此曲編爲提琴獨奏曲，加用弱音器，可增朦朧的氣氛。但唱者能用「輕聲歌唱」的技巧，則自有超卓的音樂效果。

(三) 孤雁　唐，杜甫作詩

孤雁不飲啄，飛鳴聲念群。
誰憐一片影，相失萬重雲。
望斷似猶見，哀多如更聞。
野鴉無意緒，鳴噪自紛紛。

這是 D Aeolian 調式的歌曲。作曲的設計，是要把兩種矛盾的境界，調和在一起。鋼琴伴奏裡的不規則節奏型以及紛擾的音響，襯托着安靜而優美的曲調徐緩進行；好比高潔的孤雁，泰然處於鳴噪不已的群鴉隊中，不爲所擾。

(四) 詠明妃　唐，杜甫作詩

群山萬壑赴荆門，生長明妃尚有村。
一去紫台連朔漠，獨留青塚向黃昏。
畫圖省識春風面，環珮空歸月夜魂。
千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論。

以王昭君爲題材的詩詞，爲數甚多；杜甫的詩，乃是其中傑出之作。王昭君，因觸晉文帝諱，乃改爲明君。原籍蜀郡秭歸。昭君村在荆州府歸州東北四十里。杜甫遊蜀，作「詠明妃」，乃是爲「高才不遇」寄慨。

王昭君史實，載於「西京雜記」——元帝後宮既多，使畫工圖形，按圖召見。宮人皆賂畫工。昭君自恃其貌，獨不與。乃惡圖之。遂不得見。後匈奴來朝，求美人爲閼氏，上以昭君行。及去，召見，貌爲後宮第一。帝悔之。窮按其事，畫工乃棄市。

根據「琴操」所記：「昭君在匈奴，恨帝始不見遇，乃作怨思之歌；後人名之爲「昭君怨」。此曲之作成，是將古調「昭君怨」簡化，（這是 F Aeolian 調式），取其最具特性而最優美的部份，以中國風格和聲，作成獨奏曲。（姑無論這首「昭君怨」是否眞的王昭君所作，但聽者一聽就認得出是「昭君怨」，這就够了。）在這首「昭君怨」的進行中，加作對位曲調；用這個對位曲調，唱出杜甫的詩。當然，對位曲調要配合詩句各個字音的平仄聲韻；故我認爲這是雙重的對位技術。在演唱時，恰似古曲「昭君怨」解說「詠明妃」的詩句；而同時，亦是詩句註釋古曲。我相信，改編爲絃樂隊伴奏，可能有更好效果。

(五) 舟中　宋，蔣捷作詞

蔣捷的兩首詞，「舟過吳江」、「舟宿篇灣」，是以相同的材料作成。我想把兩首詞組成一首歌曲，題爲「舟中」，以描繪其舟中所見與舟中所思。這是用對位技術組合兩首歌曲的方法。(這種設計，啓示我以可行的路途；後來就用之以作民歌合唱組曲「鳳陽歌舞」與「天山明月」。)

兩首詞如下：

舟過吳江　調寄「一剪梅」

一片春愁待酒澆；江上舟搖，樓上帘招。
秋娘渡與泰娘橋；風又飄飄，雨又瀟瀟。
何日歸家洗客袍；銀字笙調，心字香燒。
流光容易把人拋；紅了櫻桃，綠了芭蕉。

舟宿篇灣　調寄「行香子」

紅了櫻桃，綠了芭蕉；送春歸客尚逢飄。
昨宵穀水，今夜蘭皐；奈雲溶溶，風淡淡，雨瀟瀟。
銀字笙調，心字香燒；料芳踪乍整還凋。
待將春恨，都付春潮；過窈娘堤，秋娘渡，泰娘橋。

「舟過吳江」的第二句，遍查各種刻本，常有不同的字誤：「秋娘妬與泰娘嬌」、「秋娘容與泰娘嬌」，實在深爲詞作者抱不平。若能與「舟宿篇灣」的尾句參照，則很容易糾正過來。

「舟過吳江」是用F Aeolian 調式。伴奏裡有很明顯的船歌節奏，以明標題「舟中」的內容。

「舟過吳江」唱完之後，鋼琴立即把它移爲 C Aeolian 調式，獨奏出來。上方作成對位曲調，用以唱出「舟宿篇灣」的詞句。歌聲與琴聲的呼應，可以增强樂曲的趣味。

最後重現「舟過吳江」的後半首，以加重「思歸」的意旨。卡爾都祺老師囑我不必再用原來的高度，並且囑我設法變換和聲的色彩；因此，我用了降 E Aeolian 調式。並且，把詞人的得意詩句，反覆出現；反覆之時，加用了一個異符同音的變體和絃，以增色彩。

(六) 燕詩　唐，白居易作詩

梁上有雙燕，翩翩雄與雌。
銜泥兩椽間，一巢生四兒。
四兒日夜長，索食聲啾啾。
青蟲不易捕，黃口無飽期。

嘴爪雖欲弊，心力不知疲。
須臾十來往，猶恐巢中飢。
辛勤三十日，母瘦雛漸肥。
啁啁教言語，一一刷毛衣。
一旦羽翼成，引上庭樹枝。
舉翅不回顧，隨風四散飛。
雌雄空中鳴，聲盡呼不歸。
却入空巢裡，啁啾終夜悲。
燕燕爾勿悲，爾當反自思。
思爾爲雛日，高飛背母時。
當時父母念，今日爾應知。

原詩有序：劉叟有愛子，背叟逃去；叟甚悲念之。叟年少時，亦嘗如是；故作「燕詩」以諭之。

這是傑出的詩。我想把它作成藝術歌，用音樂教孝。香港眞光中學何中校長，適亦抄寄此詩到羅馬給我，囑爲作曲；因此作好此曲，卽用以贈何校長。因爲這是藝術歌曲，較爲複雜；故另加簡化，利便用作中小學校教材。（此簡化譜本，後來刋載於香港天成出版社之「小學名歌選」。）

這首歌曲，是 G Ionian 調式。它與 G 大調音階組織完全相同，只是和聲方法有異。引句的材料，採自「索食聲啾啾」句後的伴奏樂句；這是描繪群兒索食，父母劬勞，痛苦中充滿快樂的情況。樂曲之內，各段都有轉調。「一旦羽翼成」開始，就隨以一連串短促的轉調，表現出急驟的變化。「啁啾終夜悲」之後，以插曲回顧全篇，然後帶到「燕燕爾勿悲」的尾段。這段插曲，在登台演唱時，實在可以省去。（一九七三年重訂此曲，特將調子移低，並加簡化。）

尾段開始，用朗誦式的演唱，唱出親切的勸告，然後接以詠嘆式的歌唱。歌中的强弱變化，極爲重要。尾聲所奏，乃是再現群兒索食，父母劬勞的樂旨。最後的兩個强力變體和絃，顯示出「撫今追昔，同聲嗟嘆」的心情。

（七）塞下曲　唐，盧綸作詩

鶯翎金僕姑，燕尾綉蝥弧。獨立揚新令，千營共一呼。
林暗草驚風，將軍夜引弓。平明尋白羽，沒在石稜中。
月黑雁飛高，單于夜遁逃。欲將輕騎逐，大雪滿弓刀。
野幕敞瓊筵，羌戎賀勞旋。醉和金甲舞，雷鼓動山川。

這是 G Mixolydian 的歌曲。四段詩句，各有不同的氣質；故樂曲之內，亦有不同的轉調。第一段用密集音群的和絃，以軒昂的節奏，描繪將軍的雄姿。第二段描繪恐怖的環境與將軍的武功。第三段有追逐的樂句與遠轉調的進行，刻劃將軍的勇敢。第四段再現首段曲調而用熱烈的鼓聲伴奏，以描繪凱旋的威儀。最後，把 G Mixolydian 調式結束於其下屬音和絃，是現代作家所喜用的手法。

（八）聞捷　唐，杜甫作詩

劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。
却看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。
白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。
卽從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

這首歌的前半，是朗誦式的歌唱；後半則是情感激昂的歌唱。曲調是不完全的音階；卽是說一組音內的七個音，並沒有完全用在曲調之內。因此，和聲處理方法，便不止一個。曲調近似 G Mixolydian 調式，但和聲則用 G Ionian 調式處理。

（九）陌上花　宋，蘇軾作詩

原序：遊九仙山，聞里中兒歌「陌上花」。父老云：吳越王妃，每歲必歸臨安。王以書遺妃曰：「陌上花開，可緩緩歸矣。」吳人用其語爲歌，含思宛轉，聽之凄然。而其詞鄙野。爲易之云：

（一）陌上花開蝴蝶飛，江山猶是昔人非。
遺民幾度垂垂老，遊女長歌緩緩歸。

（二）陌上山花無數開，路人爭看翠輦來。
若爲留得堂堂去，且更從教緩緩回。

（三）生前富貴草頭露，身後風流陌上花。
已作遲遲君去魯，猶教緩緩妾還家。

詩中史實，我必須考查清楚，然後可以進行作曲的工作。承蒙國學家丁松如先生，給我詳細的指示，實在非常感激。下列是丁先生給我的材料：

吳越王，姓錢名鏐，爲五代吳越開國之主。臨安人。少販鹽爲盜。後因平亂有功，天復年間，封爲越王。天祐初，封爲吳王。梁太祖卽位，又封爲吳越王。後自稱爲吳越國王。據有今浙東浙西一帶，共十三州。建都杭州，歷五主，凡八十六年。公曆九七八年，滅於宋。宋太祖卽位，吳越王之孫錢俶入朝納土，國除。

「陌上花」詩中所說「君去魯」，是說吳越王北向，臣服於宋，於是國亡。古今朝代之盛

衰，富貴榮華之消逝，每使詩人感慨。爲「陌上花」作曲，我必須把這種感慨之情，用音樂明顯地表現出來。

歌曲開始是 G Aeolian 調式。第一段是用半誦半唱的形式，爲 G Mixolydian 調式。隨着轉爲 G Phrygian 調式。第三段是兩個調式同時進行。鋼琴奏出前段朗誦式的主題，（移在 C mixolydian 調式，再轉到 C Phrygian 調式）；歌聲則用 F Dorian 調式，轉爲 G Phrygian 調式。這裡是運用多調音樂的原理，把兩個不同調式，組合起來。第四段樂曲，是將詩句的第一段再現。開始是 E Aeolian 調式，後轉回 G Aeolian 調式。其中使用裝飾樂段的演唱，使歌聲有充份表現唱者才能的機會。

因爲次高音的聲樂家嫌此曲太高，我將它另寫爲低一個音的用譜，給幸運樂譜服務社印行，以利應用。

（十）秋花秋蝶　唐，白居易作詩

秋花紫蒙蒙，秋蝶黃茸茸。花低蝶新小，飛戲叢西東。
日暮涼風來，紛紛花落叢。夜深白露冷，蝶已死叢中。
朝生夕俱死，氣類各相從。不見千年鶴，多棲百丈松。

引曲是描繪雙雙小蝶，飛舞花叢之中；這是兩個不同調式樂句的同時進行；高音是 F Aeolian 調式，低音是 C Aeolian 調式。歌唱的開始，是 F Aeolian 調式，描繪出蝶舞花間的輕快。中間的一段是戲劇性的朗誦。後段是 C Mixolydian 調式，以詠嘆風格把詩人的結論唱出來；這段才是全曲的重點。最後的四小節，要把聽衆帶到另一個縹緲的境界中。所用的和絃，是該調式主音 C 上的十三和絃第一轉位。我認爲，在熱鬧的場合演唱此曲，這個冷靜的結束，實在可以省略；後來移低調子，重訂此曲，已經刪去。

上列十首藝術新歌，於一九六四年由香港幸運樂譜服務社印行。多年來，這些歌曲，蒙列位聲樂家盛意介紹，使聽衆們逐漸認識中國風格藝術歌的應走路向，實在深爲感激。近數年來，因爲忙於爲當代詩人編作應用歌曲，很難專心編作唐宋詩詞的新歌了。

（註）藝術新歌與鋼琴曲集，民歌新編等，皆於一九六八年我赴臺講學時，贈給國防研究院與中華學術院音樂研究所印行。

（廿八）民歌新編

中國民歌的曲調，秀麗絕倫，人人愛聽愛唱；實在是音樂的寶藏。對於經常被人唱奏的幾首民歌，我很不滿意於它們的和聲處理與編曲技術。將一首民歌的曲調，略加和聲，反覆數次，一成不變地唱奏；實在太過單調。這是「吃穀種」的行徑，屬於懶惰習慣。「穀種」並非不可以用作食糧；只是，如此做去，未免過於浪費。「穀種」是優秀的種籽，必須加以繁殖，改良，發揚光大。

有人認爲民歌的原有歌詞與曲譜，絕對不應更改；這才算是眞實。他們慣於引用盧梭的名言：「自然都是完美的，一經人手就被弄糟了。」這句話，說來有理。但我們必須明白：民歌的詞與曲，本來也是有人創作出來；只是不斷地被後人修改。歌曲之中，每有不順口，不順耳之處，唱者就立刻把它刪改。保持原狀是好的；但我們還有一句更好的名言：「玉不琢，不成器。」當然我們不應把美玉亂磨亂琢；但藝術性的琢磨，殆不可少。

我們可以讀蘇軾的「陌上花」序文：「吳人用其語爲歌，含思宛轉，聽之淒然。而其詞鄙野，爲易之云。」（見「藝術新歌」「陌上花」的註釋）。這是詩人不滿意民歌的鄙野，故加以修訂。所有民歌詞句裡的佳作，不見得全是鄉村野老的原作；例如這些山歌詞句：「東邊太陽西邊雨，說是無晴却有晴」；「買梨莫買蜂咬梨，心中有病無人知。因爲分梨要親切，誰知親切轉分離」；實在都是著名詩人的手筆。

許多流傳各地的民歌，曲調與詞句，都已經被無數人所修訂過。因地區不同，語調不同，唱者嗜好不同，乃使同一首民歌，有了很大的差別。誰眞誰假，乃屬次要；聽者歡喜與否，才是重要。因爲衆人歡喜，這首歌曲就具有該地區民衆共同喜愛的特質；因此，它就能表現出該地區民衆的特性。

村民在林中斬取樹幹，浮於河上，用爲獨木舟；漂流來往，自得其樂。但以獨木舟航行於江河之上，無異抓住民歌浮沉於音樂的海洋中；若要載得更重，去得更遠，非加發展與改良不可。

民歌好比民族的鑛藏。保存它，讓它被埋於地下，實在可惜。必待多量勤勉的技術人才，長期開採，加以提煉，發揚光大；然後能够使它成爲民族的財富。

在未談到「民歌詞句需要淨化」，我必須先從民歌樂曲本身，設計編訂的方法。

民歌樂曲需要整理——要民歌的現代化，（並不是西洋化），必須替民歌尋求適當的和聲方法。若只用西洋的和聲方法，無論是古典樂派的大小調和聲或現代十二音列的不協和絃，都可能造成衣不稱身的感覺。經過分析研究，我認識了中國民歌的音階，並不限於大小音階，而是各種調式。替民歌編作伴奏，該用中國的調式和聲爲基礎，加入中國音樂的慣用語，並充實之以現代的不協和絃。因此，我該選些民歌曲調，加以編訂，以作實例。

民歌結構需要開展——編訂民歌，除了要找尋適當的和聲方法之外，還須將民歌的結構，加以擴張。同樣曲調，同樣伴奏，唱出多段歌詞的反覆格式（Strophic form），實在過於單調，不宜再用了。

然則應該如何擴展起來？我的設計是：

(1)民歌曲調的節奏，常是很單純。可以在低音部作一個對位曲調；將此對位曲調，盡量變化節奏趣味。如此，在整個樂曲說來，節奏變化就可以豐富起來。（見「紅綵妹妹」、「綉荷包」。）

(2)在民歌曲調裡，選出片段，用於伴奏之中，使與歌曲互相呼應。（見「跑馬溜溜的山上」、「蘇武牧羊」。）

(3)在民歌詞句裡選出重要的短句，將其曲調的音型，加以開展，變化出現，以描繪出詞句所說的情景。（見「罵玉郎」、「綉荷包」。）

(4)給伴奏者以炫耀才能的機會。在獨唱者唱完第一段歌詞之時，把民歌交給鋼琴獨奏，（最好是移了調，使有了不同的高度）；獨唱者則把第二段歌詞，用對位曲調唱出。如此，唱者，奏者，可以輪替當家。（見「紅綵妹妹」、「讀書郎」、「跑馬溜溜的山上」。）

(5)將主題變化出現，或倍增時值，或倍減時值，或逆讀，或倒置。這個變化的主題，用於伴奏裡；獨唱者則唱出它的對位曲調。（見「在那遙遠的地方」、「綉荷包」。）

關於主題變化出現，「倒置」只是其中的一種，我們切勿以爲這個方法是絕對有用。有時，一首歌曲的曲調倒置，唱奏出來，全無意義，非但不悅耳，而且笑話連篇。正如中國的回文詩，必須經過作者深思熟慮，妥爲安排，然後見其巧妙。例如蘇軾的回文詞句：「郎笑藕絲長，長絲藕笑郎」，非常巧妙。倘以爲每句詩都能倒讀，就大錯特錯了！

我認識一位編民歌爲合唱的朋友，他有一種奇怪的癖好；就是偏愛把民歌曲調倒轉進行。每編一首民歌，必把其曲調倒置唱出，他認爲這是得意的傑作。我笑他見了穿短裙的小姐，必然想請她竪蜻蜓看看。愛好把任何曲調倒置的編曲者，宛如强盜捉了人，總要把人倒提起來，好使口袋裡的財物傾出，可免搜身的麻煩。

且看十度音程，十二度音程的複對位，調換位置之後，並非一定是好曲調。同樣道理，倒置

的曲調，並非一定能用。而且，倒置的方法，也並非只有一種。我的朋友只曉得用「主音對主音」的一種；主音對其他的音，就永不用及。因此，手上材料就極爲有限。我們必須盡量設法變化，但應該選用那些有用的變化方法。

一九六六年香港幸運樂譜服務社爲我印行「民歌新編」，包括七種新編的民歌。除了「蘇武牧羊」是合唱曲，其他皆爲獨唱。歌詞則全用傳統的字句，並無修改。由於合唱團體急需新編的民歌合唱曲，乃促成我試將數首民歌連串起來，作爲組曲之用。就因爲這種「串珠工作」，連帶要着手做淨化民歌詞句的工作。（見「民歌組曲的設計」）

下列是各首新編民歌的編曲設計：

（一）紅綵妹妹（綏遠民歌）

這是一九六一年，我在羅馬深造期間，找到中國風格和聲方法時，最初試編民歌的第一首。當時是專爲我國著名男低音林寬先生編作。林先生的聲域很廣，他能唱男中音，亦能唱男低音。選首歌乃是專給他表演所長。當時更爲林先生編了兩首民歌，一是臺灣山地的「出草歌」（就是「獵頭歌」），另一是臺灣宜蘭的「丟丟銅仔」。這兩首都是用臺灣土話演唱，故未有印行。

「紅綵妹妹」是一首五聲音階的曲調。原來的歌詞共有兩段。第二段前半提及三月桃花，後半提及八月中秋；我把它拆開來，使「三月桃花」成爲快樂；「八月中秋」的思念，成爲悲傷。然後重複第一段。所以共爲四段。四段都是 Aeolian 調式，只是不同高度。

第一段，C Aeolian 調式，伴奏的低音，是對位曲調；伴奏的節拍則用切分拍子。

第二段，曲調由鋼琴奏出，移高在 F Aeolian 調式，獨唱者則用對位曲調唱出「三月裡來桃花開」，描繪出無限喜悅之情。

第三段，G Aeolian 調式，獨唱者用低音聲區，慢的速度，弱的歌聲，唱出「八月中秋月正圓，想起妹妹淚漣漣」。伴奏裡，有很多靜默之處；零落的頓音和絃，表現出幾滴淚珠。但這並不是沉痛的悲哀；一列短音進行，就立刻帶回愉快的尾段去。

第四段，回到原調的 C Aeolian 調式，輕快活潑。伴奏之中，雙手所奏的，都是對位曲調；這些曲調，宛如廻旋飛舞的彩色絲帶，這是月老手上的繩子。尾聲是將此曲的動機再加變化出現。

（二）讀書郎（貴州民歌）

開始是由唱者作主，隨即由伴奏作主，唱者用對位曲調，只選了歌詞中的重要句子唱出。最後仍由獨唱者結束全曲。這首歌可以唱兩次。第一次結尾時「只怕先生駡我懶呀」的曲譜，改用前半段這句歌詞的曲譜，然後回頭唱到結尾。

（三）跑馬溜溜的山上（康定民歌）

全曲四段歌詞，編曲的設計如下：

第一段，降 E Aeolian 調式，以輕快爲主。

第二段，調式同前段，伴奏的低音部，有對位曲調。

第三段，轉爲升 F Dorian 調式，琴聲把主題奏出，加以裝飾音。獨唱者用原有的歌詞，以對位曲調唱出。這段樂曲，實際上應該寫爲四個升號的調號。爲了便利唱奏之故，乃寫爲三個升號。（有一個升號，只是用到該音之時，乃寫爲臨時記號。）這是十八世紀作曲者們所常用的方法。

第四段，回到原調降 E Dorian 調式。獨唱部份加用裝飾。歌聲與伴奏，有對答的句子。尾聲之內，並有裝飾樂句，以炫耀歌者的技術。這段歌詞之內「世間女子任我愛，世間男子任你求」；我把它改爲「任你愛，任你求」，使唱者不須限定是男子。由於這首歌曲的聲域較濶，不是絕有把握，演唱者不大敢去嘗試。據我所知，在香港我只聽唱過一次；是陳讚珍女士獨唱，（於一九六四年）由梅雅麗夫人伴奏。

（四）綉荷包（山西民歌）

歌內的五段歌詞，編曲時用不同的處理方法。

第一段，D Dorian 調式。第一句結尾之處，（第二小節）沒有採用臨時升高的助音爲飾，使調式的性格更爲明朗。伴奏的低音部，有對位曲調。這段結尾的過門，乃是將主題倒轉進行而成。只因倒轉進行的曲調，同樣有中國樂曲的風味，所以用它。若倒轉進行，全無中國風味，則絕不考慮去用它。

第二段，調式同前段。伴奏的高音部，以流暢的對位曲調，襯托出愉快的心情。

第三段，轉爲 A Dorian 調式，（卽是 G 調的 Re 音做了主音）。主題由鋼琴獨奏出來，並加裝飾。獨唱者則將原有的歌詞，用對位曲調唱出。

第四段，調式同第三段。由「情郎你去猜」開始，伴奏用了主題的倒轉進行，隨卽加以伸展，描繪綉花的動作。獨唱部則用對位曲調唱出歌詞。「你依依，我靠靠，永遠不分開」的詞句，並加引伸；然後轉入尾段去。

第五段，此次轉調，並不回到原調，而是轉到 D Mixolydian 調式，（卽是 G 調的 Sol 音做了主音）；這是屬於喜悅性質的調式。

獨唱部有許多力度上的變化。尾聲的伴奏，漸慢之後，用漸快漸强，顯示焦急之情。最後則用極弱的伴奏琴聲爲結束，顯示仍在期待之中。

（五）在那遙遠的地方（青海民歌）

歌內分爲四段：

第一段，是 F Dorian 調式。在這短短的主題之內，我認爲不該轉調；所以在此並無轉調。

第二段，調式同前。在結尾之處，乃轉到 F Mixolydian 調式。（卽是降B調的 Sol 爲主音）。

第三段，轉到 C Dorian 調式，（卽是降B調的 Re 音做主音）。伴奏之中，是主題的倒轉進行，獨唱部則用原有歌詞，以對位曲調唱出。所用的倒轉進行，是用了 Re＝Re 的音階倒轉。其實，使用倒轉進行之時，任何度數的倒置，都可自由使用。這裡採用 Re＝Re 的倒行，乃因爲它在倒轉後的曲調，較其他的度數爲佳。此段結尾之處，加以轉調，然後回到原調。

第四段，回到 F Dorian 調式，用輕聲歌唱的技巧，並用自由速度。不用琴聲伴奏，乃是要給獨唱者以充份表現才幹的機會。

（六）駕玉郎（華南傳統小曲）

這首華南小曲，溫柔秀麗。只因塡入了這首詞句，乃有此標題。原詞見蒲松齡著「聊齋誌異」卷二「鳳陽士人」篇中。原作的字句，「卸得殘妝罷」，「淚似蔴」，在這首歌內，改用了「卸却了」，「淚如蔴」，大概是由於便利歌唱之故。這首並非民歌，只是文人詞藻塡入傳統小曲；與「蘇武牧羊」相似，與民歌只是程度上的差別。

全曲是降 A Ionion 調式。卡爾都祺老師對此曲的樂句之優美，讚不絕口；他認爲，此曲能充份表現出中國女性的秀麗氣質。此曲我原編爲鋼琴獨奏。這是根據鋼琴獨奏譜，改編爲女高音獨唱。

伴奏的鋼琴聲，經常替歌詞加以描繪。「潛潛淚如蔴」的伴奏，是描繪偷彈珠淚。「又是想他，又是恨他」，情感起伏，爲全曲的高潮。最後「手拿着紅綉鞋兒占鬼卦」，是含蓄地，把憤激之情，重新隱藏；這乃是中國女子傳統的溫柔性格。在這首歌曲裡，我要替中國女子造像：——她們埋怨所愛的人之時，連大發脾氣都是甜蜜的。

（七）蘇武牧羊（中國古調）

這首古調是不分地區的，不論華南，華北，華東，華西以及華中，處處同樣流行。五十年前，我在小學讀書之時，也見過兩種不同的歌詞。無疑地，這是文人塡詞，用爲歌唱的作品。全歌分四段：

第一段，是 G Mixolydian 調式，女高音獨唱。

第二段，調式同前，只用很靜的合唱。到了結尾時，伴奏有一段較長的樂曲，由E大調轉到 D Aeolian 調式。

第三段，是男女聲二重唱，F Ionian 調式。經過一段間奏，然後轉回原調。

第四段，是用四部合唱再唱第三段歌詞，女高音獨唱與合唱互相呼應。

這首樂曲之編成，並沒有遷就合唱團的水準；所以唱起來，頗有訴苦。女高音的聲域用得較

高，一般合唱團體，感到吃力。伴奏的過門樂句，沒有明顯的扶持人聲，唱者沒有把握唱得準確高度。伴奏的音型獨立，使唱者無所依傍。所有獨唱，二重唱部份，都需要有經驗的唱者，否則容易失手。凡此種種，都使到合唱團體不敢演唱此曲。多年來，在香港我只聽過明儀合唱團在一九六五年唱過一次，（薛偉祥教授指揮），而且要移低一個全音，然後唱得舒暢些。就是爲了這個原因，使我後來編作合唱歌曲之時，決不再用艱難的技術。我該用最節省的材料，造成最有趣的作品。

三民文庫已刊行書目（五）

161.	水仙的獨白	胡品清著	散文
162.	希臘哲學史	李震著	哲學
163.	靈臺書簡	劉紹銘著	書簡
164.	春天是你們的	鍾梅音著	散文
165.	談文學	鄭騫等著	文學
166.	水仙辭	張秀亞著	散文
167.	德國文學散論	李魁賢著	新詩
168.	中國史學名著①②	錢穆著	歷史
169.	管錐書室學術論叢	顧翊群著	學術
170.	鐘	水晶著	散文
171.	旗有風集	漢客著	散文
172.	讀書與行路	彭歌著	散文
173.	南海遊踪	施翠峰著	遊記
174.	閑話閑話	洪炎秋著	文學
175.	迎頭趕上	陳立夫著	論文
176.	愛情力量及正義	王秀谷譯	哲學
177.	青年與學問	唐君毅著	哲學
178.	靜軒時論選集	賴景瑚著	時評
179.	青年的路向	鄭鴻志譯	心理
180.	雨窗下的書	繆天華著	小品文
181.	人性與心理	孟廣厚著	心理
182.	自信與自知	彭歌著	散文
183.	文藝與傳播	王鼎鈞著	散文
184.	人海聲光	張起鈞著	散文
185.	橫笛與豎琴的晌午	蓉子著	新詩
186.	音樂創作散記	黃友棣著	音樂
187.	芭琪的雕像	胡品清著	散文
188.	中國哲學與中國文化	成中英著	哲學
189.	舊金山的霧	謝冰瑩著	散文
190.	說中華民族之花果飄零	唐君毅著	散文
191.	詩經相同句及其影響	裴普賢著	文學
192.	科學眞理與人類價值	成中英著	哲學
119.	回顧錄①②③④	鄒魯著	傳記
194.	藝術零縑	劉其偉著	藝術
195.	白馬非馬	林正弘著	邏輯
196.	書生天地	陳鼎環著	散文
197.	王陽明哲學	蔡仁厚著	哲學
198.	童山詩集	邱燮友著	新詩
199.	海外憶	李熹白著	散文
200.	致被放逐者	彭歌著	散文

三民文庫已刊行書目 (三)

81.	一樹紫花	葉蘋著	散文
82.	水晶夜	陳慧劍著	散文
83.	胡巡官的一天	金戈著	小說
84.	取者和予者	彭歌著	散文
85.	禪與老莊	吳怡著	哲學
86.	再見！秋水！	畢璞著	小說
87.	迦陵談詩①②	葉嘉瑩著	文學
88.	現代詩的欣賞①②	周伯乃著	文學
89.	兩張漫畫的啓示	耕心著	散文
90.	語小集	蕭冰著	散文
91.	社會調查與社會工作	龍冠海著	社會學
92.	勝利與還都	易君左著	回憶錄
93.	文學與藝術	趙滋蕃著	散文
94.	暢銷書	彭歌著	散文
95.	三國人物與故事	倪世槐著	歷史
96.	籠中讀秒	姚葳著	故事
97.	思想方法	秀河著	散文
98.	腓力浦的孩子	武陵溪著	時評傳記
99.	從香檳來的①②	彭歌著	小說
100.	從根救起	陳立夫著	論文
101.	文學欣賞的新途徑	李辰冬著	文學
102.	象形文字	陳冠學編著	文字學
103.	六甲之冬	沙岡著	小說
104.	歐氛隨侍記①②	王長寶著	日記
105.	西洋美術史①②	徐代德譯	藝術
106.	生命的學問	牟宗三著	哲學
107.	孟武續筆	薩孟武著	散文
108.	德國現代詩選	李魁賢譯	新詩
109.	祝善集	彭歌著	散文
110.	校園裡的椰子樹	鄭清文著	小說
111.	行與言	桂裕著	雜文
112.	吳淞夜渡	孟絲著	小說
113.	仙人掌	胡品清著	散文
114.	理想和現實	毛子水著	論述
115.	班會之死	碧竹著	小說
116.	二涼亭	吳樹廉著	小說
117.	六十自述	鄭通知著	傳記
118.	悲劇的誕生	李長俊譯	哲學
119.	一束稻草	吳怡著	散文
120.	德國詩選	李魁賢譯	新詩

三民文庫已刊行書目 (四)

121.	樂藝	劉其偉著	藝術
122.	烽火夕陽紅	易君左著	回憶錄
123.	哲學與文化	吳經熊著	哲學
124.	危機時代的中西文化	顧翊羣著	文化論集
125.	自然的樂章	盧克彰著	散文
126.	筆之會	彭歌著	散文
127.	現代小說論	周伯乃著	論述
128.	美學與語言	趙天儀著	哲學
129.	一個主婦看美國	林慰君著	散文
130.	蘭苑筆	鍾梅音著	散文
131.	異鄉偶書①②	何秀煌 王劍芬著	散文
132.	詩心	黃永武著	文學
133.	近代人和事	吳相湘著	歷史
134.	白萩詩選	白萩著	新詩
135.	哲學三慧	方東美著	哲學
136.	綠窗寄語	謝冰瑩著	書信
137.	淺人淺言	洪炎秋著	散文
138.	危機時代國際貨幣金融論衡	顧翊羣著	經濟
139.	家庭法律問題叢談	董世芳著	法律
140.	書的光華	彭歌著	散文
141.	燈下	葉蟬貞著	散文
142.	民國人和事	吳相湘著	歷史
143.	詞箋	張夢機著	文學
144.	生命的光輝	謝冰瑩著	散文
145.	斯坦貝克携犬旅行	舒吉譯	遊記
146.	現代文學的播種者	吳詠九著	文學
147.	琴窗詩鈔	陳敏華著	新詩
148.	大衆傳播短箇	石永貴著	論述
149.	那兩顆心	林雪著	散文
150.	三生有幸	吳相湘著	傳記
151.	我及其他	劉枋著	散文
152.	現代詩散論	白萩著	新詩
153.	南海隨筆	梁容若著	散文
154.	論人	張肇祺著	文化哲學
155.	孤軍苦鬪記	毛振翔著	傳記
156.	回春詞	彭歌著	散文
157.	中西社會經濟論衡	顧翊羣著	經濟
158.	宗教哲學	錢永祥譯	哲學
159.	反抗者①②	劉俊餘譯	論述
160.	五經四書要旨	盧元駿著	文學

三民文庫已刊行書目 (一)

1. 鵝毛集	梁容若著	散文
2. 琦君小品	琦君著	散文
3. 我與文學	張秀亞著	散文
4. 兩地	林海音著	散文
5. 失去的影子	于吉著	小說
6. 海星	郭嗣汾著	小說
7. 作家印象記	謝冰瑩著	傳記
8. 知識論	何秀煌譯	哲學
9. 遯園雜憶	胡耐安著	傳記
10. 摘星文選	鍾梅音著	散文
11. 值得回憶的事	宋希尚著	傳記
12 回國前後	陶百川著	日記
13. 語言的哲學	何秀煌譯	哲學
14. 回憶與感想	徐世大著	傳記
15. 楊肇嘉回憶錄 ①②	楊肇嘉著	傳記
16. 學生時代	薩孟武著	傳記
17. 印度文學欣賞	糜文開編著	文學
18. 水滸傳與中國社會	薩孟武著	歷史論述
19. 我在美蘇采風探眞	陶百川著	回憶錄
20. 美國對華政策透視	陶百川著	外論著交
21. 我生一抹	姜超嶽著	傳記
22. 科學的哲學	何秀煌譯	哲學
23. 我的回憶	謝冰瑩著	傳記
24. 天下大勢老實話	陶百川著	外交論著
25. 邏輯	何秀煌著	哲學
26. 中年時代	薩孟武著	傳記
27. 吳鐵城回憶錄	吳鐵城著	傳記
28. 我祇追求一個圓	鍾梅音著	散文
29. 秋瑾革命傳	秋燦芝著	傳記
30. 七十自述	凌鴻勛著	傳記
31. 教育老兵談教育	洪炎秋著	教育論述
32. 珊瑚島	呼嘯著	小說
33. 老莊思想與西方哲學	宋稚青譯	哲學
34. 忙人閑話	洪炎秋著	散文
35. 莊子	陳冠學譯	哲學
36. 實用書簡	姜超嶽著	書信
37. 近代藝術革命	徐代德譯	藝術
38. 詩詞曲疊句欣賞研究	裴普賢著	文學
39. 夢與希望	鍾梅音著	散文
40. 夜讀雜記①②	何凡著	散文

三民文庫已刊行書目 (二)

41. 寒花墜露	繆天華著	小品文
42. 中國歷代故事詩①②	邱燮友著	文學
43. 孟武隨筆	薩孟武著	散文
44. 西遊記與中國古代政治	薩孟武著	歷史論述
45. 應用書簡	姜超嶽著	書信
46. 談文論藝	趙滋蕃著	散文
47. 書中滋味	彭歌著	散文
48. 人間小品	趙滋蕃著	散文
49. 天國的夜市	余光中著	新詩
50. 大湖的兒女	易君左著	回憶錄
51. 黃霧	朱桂著	散文
52. 中國文化與中國法系	陳顧遠著	法制史
53. 火燒趙家樓	易君左著	回憶錄
54. 拋磚記	水晶著	散文
55. 風樓隨筆	鍾梅音著	散文
56. 那飄去的雲	張秀亞著	小說
57. 七月裡的新年	蕭綠石著	散文
58. 監察制度新發展	陶百川著	政論
59. 雪國	喬遷譯	小說
60. 我在利比亞	王琰如著	遊記
61. 綠色的年代	蕭綠石著	散文
62. 秀俠散文	祝秀俠著	散文
63. 雪地獵熊	段彩華著	小說
64. 弘一大師傳①②③	陳慧劍著	傳記
65. 留俄回憶錄	王覺源著	回憶錄
66. 愛晚亭	謝冰瑩著	小品文
67. 墨趣	孫如陵著	散文
68. 蘆溝橋號角	易君左著	回憶錄
69. 遊記六篇	左舜生著	遊記
70. 世變建言	曾虛白著	時事論述
71. 藝術與愛情	張秀亞著	小說
72. 沒條理的人 ①②	譚振球著	哲學
73. 中國文化叢談 ①②	錢穆著	文化論集
74. 紅紗燈	琦君著	散文
75. 青年的心聲	彭歌著	散文
76. 海濱	華羽著	小說
77. 幽門春秋	幼柏著	散文
78. 春到南天	葉曼著	散文
79. 默默遙情	趙滋蕃著	短篇小說
80. 履痕心影	曾虛白著	散文



黃友棣
1912年生
廣東省高要縣
國立中山大學文學院教育系畢業
現任香港珠海書院音樂教授

三民書局印行

三民文庫 186 ②

黃友棣著

音樂創作散記

高雄縣立文化中心圖書館
028131

民國 79年 元月
登錄號碼 044802
類號 910.1 4444 V2 C1

黃友棣著

音樂創作散記(四)

高雄縣文化中心圖書館藏書

三民書局印行

中華民國六十三年一月初版

行政院新聞局局登記證局版臺業字第〇二〇〇號

音樂創作散記(二)

定價新台幣叁拾元正

版權所有
翻印必究

著作者 黃友棣
發行人 劉振強
出版者 三民書局股份有限公司
印刷所 三民書局股份有限公司
臺北市重慶南路一段六十一號
郵政劃撥九九九八號

三民文庫編刊序言

書是知識的滙集，知識是人人必備的，因而書是人人必讀的；我們出版界的責任，就是要提供好書，供應廣大的需要。不但在內容上要提高書的水準，同時在價格上也要適合一般的購買力，至於外觀求其精美，當然更是印刷進步的今日應該做得到的。

知識是多方面的，社會科學、自然科學的知識，文學、藝術、哲學，歷史的知識，莫不為人所必需，推而至於山川人物的記載，個人經歷的回憶，也都包括在知識的範圍以內；這樣廣博知識的滙集，就是我們所要出版的三民文庫陸續提供的讀物。

在歐美日本等國，這種文庫形式的出版物，有悠久的歷史及豐富的收穫，人人愛讀，家家傳誦，極為我們所欣羨。近年來我國的出版界，在這方面亦已有良好的開始；我們願意站在共求文化進步的立場並肩努力，貢獻我們微薄的力量，參加栽種的行列。我們希望得到作家的支持，讀者的愛護，同業的協作。

中華民國五十五年雙十節

三民書局編輯委員會謹識

（廿九）舞劇樂曲

何志浩先生爲了推行民族舞蹈，亟欲編作新型民族舞劇。一九六二年，何先生曾將舞劇所用的歌詞寄到羅馬，盼我能早日作成舞劇音樂用曲。當時我正忙於編作「中國風格和聲」的理論與樂曲例證，無法應命。直至一九六三年春天，我纔能完成「採蓮女」、「大禹治水」，並請卡爾都祺老師詳爲訂正。後來我返香港，一九六四年乃能完成「百花舞」與「黃帝戰蚩尤」的樂曲。下列是各曲的創作設計。

（一）採蓮女　　何志浩作詞

(1) 採蓮女，盪蓮船，蓮船乍現春風面。
翠蓋下，笑並肩，平湖雲錦碧連天。

船如天上行，人在湖中旋。
採蓮女盪採蓮船，採蓮船過小洞天。

(2)
採蓮女，唱蓮歌，凌波倩影雲鬢破。
紅菱艷，嚐香多，滿湖明月鏡新磨。
枝頭啼翠鳥，水上游白鵝。
採蓮人唱採蓮歌，採蓮歌響憶秦娥。

(3)
採蓮女，送蓮香，蓮船撐入荷花蕩。
波輕漾，打雙槳，碧水夜涼秋水長。
天是湖面影，湖似鏡中妝。
採蓮人送採蓮香，採蓮香夢鳳求凰。

「採蓮女」是藝術舞蹈，需要美麗的音樂襯托着巧妙的舞姿。我設計用女聲二部合唱，唱出這三段優美的歌詞；而在各段合唱之間，加入插曲，只奏而不唱，以供給舞蹈表演之用。又因要供給戲劇化的表演，我加入三個樂曲主題在全曲的中間；它們是「翠鳥」、「白鵝」、「青蛙」。翠鳥與白鵝，都在第二段歌詞提及，青蛙則是我加進去；爲的是用它來破壞安靜的氣氛，以作後來重歸安靜的張本。

從樂曲本身說，這是奏鳴廻旋曲式 (Sonata Rondo)。今分爲前段、中段、後段，加以解說：

(前段)
引曲是用主題曲調開始。隨以一串上行的重疊減七和絃，顯示出微風輕拂，碧波盪漾的景色。
(A) 樂聲奏出主題的前段，女高音卽開始獨唱（第一段歌詞）。
(B) 三拍子的舞曲，溫文而活潑。
(A) 主題再現，用女聲二部合唱（第一段歌詞）。

(中段)
這段純粹是演奏的樂曲，沒有歌唱，用音樂協助樂蹈表演。這是奏鳴廻旋曲式的「自由發展」部份。這段樂曲之內，是由三個不同的主題組織而成：
(a) 翠鳥主題——是給長笛所奏的樂句，高音曲調裡面有許多反覆的頓音與顫音，描繪翠鳥的活潑輕巧。
(b) 白鵝主題——是給大提琴所奏的樂句，低音曲調之中，表現出白鵝的溫雅端莊。與它爲伴的是豎琴的琶音和絃，描繪碧波盪漾的湖水。
(c) 青蛙主題——是質樸粗豪的十二音列樂曲。這種無調的音樂，暫時破壞了全曲的安靜氣

氛。在舞蹈場面，我希望青蛙扮成小丑的角色，因它的出現而產生混亂，以作重歸安靜的準備。

（後段）

這是「前段」的再現，但加以變化。

(A) 女聲二部合唱（第二段歌詞）伴奏裡的材料，是翠鳥主題（在高音）與白鵝主題（在低音）。

(B) 三拍子舞曲重現，移了調，變了調式，並加簡化。

(A) 主題再現（第三段歌詞），先以女高音獨唱，使與「前段」開始時相同，然後用女聲二部合唱；這段合唱，以追逐出現，使漸趨熱烈，然後接以尾聲。

尾聲是再用引曲的材料，描繪輕波盪漾的景色。最後一句合唱，乃是專爲幕下時場面造形之用。

「採蓮女」的樂曲，實在是一首可以純粹用爲演奏的「開場曲」(Overture)。我盼望有一天，能安靜地爲此曲編好管絃樂隊的用譜。

爲了音樂會演唱之用，我已把這首合唱曲，刪去各段舞蹈樂曲，改編爲四部合唱，一九六九年由天同出版社印行，（在「合唱歌集」第二輯內）。

與「採蓮女」相同性質的藝術舞劇歌曲，尚有很多，如「船家女」、「賣花女」、「採桑女」等等，都是何志浩先生作詞。只因我給許多其他急需的編曲工作所纏，仍然未能一一完成，實在是一件憾事！

（二）百花舞　何志浩作詞

(1) 百花怒放散清香，萬紫千紅競向陽。
錦蓉深淺誰點染，宛如飛燕倚雲裳。
粉粧玉琢鬪群芳，映日爭妍蝶舞長。
向砌含風呈美艷，繞欄春色滿華堂。

(2) 花開邀客賞花忙，醉月吟風奏樂章。
擊鼓催花連夜發，花陰隨月轉廻廊。
花迎瑞氣喜洋洋，盡日看花戀故鄉。
錦瑟年華無限意，百花鬪艷愛春光。

這首美麗的詩，我按其內容，編爲一首旖旎的圓舞曲，用女聲獨唱與二部合唱，陪伴着典雅的舞姿。

樂曲的結構，是大三段體。第一段歌詞是三拍子的圓舞曲。第二段歌詞則改爲四拍子的活潑節奏；伴奏樂聲中，有很多活潑的短句，利便單人舞的表演。第三段樂曲，是重複第一段的圓舞

曲，適宜於全體舞者的登場。全曲的尾聲，是在歌詞裡採取兩句詩，「花迎瑞氣喜洋洋」，「百花鬪艷愛春光」，加以發展，而達結束。

這首樂曲，我也期望將來編爲管絃樂演奏曲。與此同類的詩，如「群芳延年舞」、「春光舞」、「柳搖金」、「早春光」，都是何志浩先生作詞的舞劇歌曲。只待我稍有暇時，我很願意逐一爲之譜成合用的舞劇樂曲，同時也可編爲適於音樂會應用的合唱曲，以充實我們的音樂材料。

此曲於一九六八年印在天同出版社之「合唱歌集」第一輯。

(三) 大禹治水　何志浩作詞

(1) 風獵獵，雨濛濛；洪水氾濫，人民飢寒在水中。
棲止山巔和樹頂，樹葉樹皮都吃空。

(2) 浩浩洪水大滔天，鄉里無人烟。
當時崇伯治水已九年，水災未息害依然。
堯舜懷憂廢食眠，遍問群臣此責誰能肩。

(3) 大禹拜命改父道，櫛風沐雨導百川。

(4) 烈山澤，鑿龍門；疏九河，驅蛟黿；
八年在外，過門不入心志堅。

胼手胝足，平定水土，人民解倒懸。

(5) 地平天成，五穀豐登；百獸率舞，鸞鳳和鳴。人民安居樂業享太平。

在舞劇演出言之，這是一齣「勞動舞劇」。我把歌詞分爲五段，編給混聲四部合唱。在每段歌詞之後，立刻選出該段內的主要句子，加以引伸，變化，作成舞曲；使舞蹈動作，得以充份發揮。實在，這首樂曲之作成，乃是使用「碎錦曲」(Ricercare) 的作曲技術。(詳見「從頭再學對位法」章內)

引曲是用顫音及重疊的減七和絃，描繪風雨景色。

(1)「風獵獵，雨濛濛」兩句，初唱時用由弱變強，以加重恐怖的感覺。此段的伴奏，以五個音對五個音的分割和絃奏出，描繪洪水氾濫。這段歌詞，共唱兩次；中間就用「洪水氾濫」的句子，屢加引伸，以明曲意。

(2)「堯舜懷憂」的伴奏，用了一個焦慮徬徨的音型，繼續在低音進行。「此責誰能肩」的一樂句，再三開展，似是反覆追問；然後引出第三段「大禹拜命」。

(3)這段歌詞只有兩句，但樂曲反覆引伸，轉調，開展；這是預備在舞蹈進行之中，大禹出現時，有更輝煌的場面。

(4)「烈山澤」的一段，是全首樂曲重點。節奏，曲調，和聲，都有很多變化，也有引伸與開

展；使勞動舞的舞蹈設計，可以施展使用。「人民解倒懸」的句子，變爲三拍子的輕快舞曲，可以增加歡欣的氣氛。

(5)「地平天成，五穀豐登」，是賦格曲的主題。「百獸率舞，鸞鳳和鳴」是主題的對位曲調，(Countersubject)。開始，先以四部合唱，把主題唱出，然後以賦格形式出現。賦格曲的伴奏裡，同時出現一個獨立的主題；故這是一首二重賦格的呈示部。隨着而來的，是使用主題的對位曲調，引伸成爲舞曲；更變化它成爲三拍子的輕快舞曲。賦格曲主題再現時，各聲部有緊湊進行，(Stretto)，以增加緊張的氣氛。

尾聲是用莊嚴的合唱，反覆唱三次「人民安居樂業享太平」。頭兩次的合唱，不用樂聲伴奏，乃是爲了使第三次樂聲加入時，更增輝煌。最後結束前的不協和絃，是用了現代作曲的處理方法。

與「大禹治水」同爲勞動舞的舞劇，尚有「捕魚舞」、「採茶舞」等等，可惜尚未能完成其樂曲製作，且待來日再圖了此心願。

(四) 黃帝戰蚩尤　何志浩作詞

這是中華民族開國戰爭史劇，在舞劇言之，屬於戰鬪舞；表現出正義與邪惡的戰爭。歌詞分六章：

第一章　蚩尤作亂

天震怒，地維傾，蚩尤作亂動刀兵。
暴戾成性，兇狠絕倫。生靈塗炭，雞犬不寧。

第二章　黃帝興師

黃帝興師戰涿鹿，安定天下救生民。
徵兵諸侯，一呼百應，厲兵秣馬，誓師專征。

第三章　諸侯出征

東方諸侯蒼龍氏，金鼓雷鳴，先聲奪敵人。
南方諸侯祝融氏，搴旗斬將，馬到功自成。
西方諸侯大封氏，出陣入陣，殺敵亂紛紛。
北方諸侯后土氏，運輸糧秣，士飽戰馬騰。

出征之歌

(1)
蚩尤暴虐，百姓遭殃。妄自尊大，荼毒四方。
大好河山變屠場，迫害老弱痛斷腸。
戰鼓響，上戰場。救百姓，討强梁。

(2) 厲兵秣馬，撻伐用張。赴湯蹈火，除暴安良。
一戰蚩尤尚頑抗，再戰蚩尤就敗亡。
戰鼓響，上戰場。救百姓，討强梁。
(3) 弔民伐罪，平定八荒。暴政必滅，仁道必彰。
仁義之師何堂堂，諸侯合力聲威揚。
戰鼓響，上戰場。救百姓，討强梁。

第四章　黃帝戰勝

渡漳之歌

(1) 漳水湯湯兮，吾爲救民而渡此水鄉。
神靈有知兮，渡吾於彼岸而殲强梁。
視民如傷兮，吾故振旅以綏四方，
登吾民於茬蒂上。
渡漳兮，渡漳兮，
弓矢斯張，干戈戚揚，戎車啓行。（行音杭）
(2) 漳水浩浩兮，吾爲弔民而申天討。
禱於天帝兮，渡吾於彼岸而殲群獠。
視民如親兮，孰非吾之父老而背負襁褓？
渡漳兮，渡漳兮，
必誅無道，邦家再造，子孫永保。

我黃帝，眞神武，渡河作戰揚威靈。
仗戟弩，天人助，指南有車能制勝。
諸侯同心尊一人，開國生民德業成。

第五章　蚩尤戰敗

賊蚩尤，貌猙獰，銅頭鐵額具獸身。
興妖霧，飛沙石，抵死掙扎難逃生。
叛逆技窮終就擒，撥亂反正開太平。

第六章　萬世太平

凱旋之歌

(1) 旌旗飄颺，陣容浩蕩，涿鹿一戰鎭遐荒。

萬民歡呼：黃帝萬歲，黃帝萬歲，黃帝萬萬歲。
仁者終無敵，天下成一匡。

(2)

旌旗飄颺，陣容浩蕩，渡漳克敵武維揚。
萬民歡呼：黃帝萬歲，黃帝萬歲，黃帝萬萬歲。
四海慶昇平，凱歌齊歡唱。

大哉帝德峻於天，巍巍蕩蕩無能名。
耀武修文亘萬世，萬世傳統仰聖明。

這齣舞劇的作曲設計，是用「善」，「惡」兩個主題爲基礎。第一主題「善」，是莊嚴穩定的C大調。代表黃帝的樂曲動機，各個音取材於「中華民國國歌」開始的四小節。四方諸侯的各個動機，皆由「國歌」各句變化而來。這顯示出，四方團結，乃能合爲泱泱大國的整體。

第二主題「惡」，是狂亂不安的調子，是「全音音階」的樂曲，每個和絃皆爲增和絃。敘述蚩尤的句子，不用歌唱而用朗誦，（有時用個人的獨誦，有時用全體朗誦）。朗誦與歌唱一樣，有伴奏，有强弱變化，也有快慢的變化。

這兩個主題貫徹於全曲內。第一主題用得更多；黃帝興師，得勝，凱旋，均由第一主題變化出來。

在「叛逆技窮終就擒」前小節之處，特別留開一個地方。在這個地方，可以自由加插戰鬪舞藝，只用鑼鼓等節奏樂器爲伴奏。

所有上列各首舞劇樂曲，都只是舞劇的一部份材料。要成爲一套優秀的舞劇，還待有好的樂隊，好的編譜，好的指揮，好的編舞與訓練，好的服裝設計。由於中華民族舞蹈學會之推行，獲得全國舞蹈團體之贊助，上列各舞劇，已經在臺灣省內演出多次。我們還需要有更多熟練舞蹈的作曲者努力創建，然後可以把舞劇發揚光大；只靠作曲的人，偶然幫忙編作一些舞劇音樂，無論在質與量方面，都嫌不够份量。

此曲在一九六五年　國父百年誕辰紀念由中國文藝協會印行。一九六九年由正中書局印成專集。

（三十）造形音樂

有些朋友聽說我忙於爲舞劇編作音樂，不禁來信問我：「平時你並不熱中於舞蹈，何以對舞劇音樂如此熱心？」他們如果記起，我常嚮往於「造形音樂」，則必然不會感到奇怪了。在我看來，舞劇實在是「造形音樂」的一種而已。

「造形音樂」是我早年的一種夢想，我想用它來幫助聽衆，更深入地欣賞音樂。我想藉視力之助，補益其聽力之不逮。

許多人聽音樂，總是過份倚賴歌裡的詞句。他們常是理智地從歌詞裡去尋求其內容，而不曉得感情地從音樂中去領悟其意旨。這樣的聽曲方法，實在是聽講故事而非欣賞音樂。一旦要他們把注意力移到樂曲本身，要他們聽那些「無言之歌」，就無法找到門徑。要把他們從「用理智去聽」的方法，引到這「兼用感情去悟」的境界，必須運用一種提示式的教育方法，當作一道橋樑；這道橋樑，便是我所設計去使用的「造形音樂」。

我認爲聽衆們都具有很强烈的「看的慾望」。如果運用他們的視覺，可能幫助他們聽得更精細。但我必須牢記，在演奏音樂時，絕不應供給太多「看」的材料。我只是用最單純，最美麗的造形提示；例如燈光的色彩，舞蹈的姿態，啞劇的動作等。我們只是用提示去協助聽衆，鼓勵他們親自發掘寶藏；却不是替他們發掘寶藏。

（一）用燈光的色彩去解釋樂曲——在音樂演奏會中，我們可以用各種燈光的色彩，顯示樂曲的性質。這樣的色彩變化，是不會騷擾聽衆而同時可指引欣賞的方向。例如晨歌、夜歌、夕陽曲、月夜曲、田園曲、宗教曲、海洋曲、森林曲、狂舞曲、戰鬪曲、圓舞曲、進行曲，皆可用燈光的不同色彩配合演奏的進行。至於燈光的漸暗，漸明，突暗，突明，都可以與音樂的漸弱，漸强，突弱，突强，緊密配合。控制燈光變化的技術人員，正如演奏樂器的音樂家一樣，對樂曲內容都要有精細的瞭解。對於曲體結構，我很想用不同的燈光，顯示不同的主題。倘若能認識主題的重現，則廻旋曲、奏鳴曲、協奏曲，都易於聽賞而不至只會聽音響了。

（二）用舞蹈姿態去解釋樂曲——運用動作的節奏去解釋聲音的節奏，是可行的方法。舞蹈家從聽音樂時捉着樂曲中的詩境，以姿態動作表現出來；觀衆也不難從其姿態動作裡，配合着所

聽的音樂，體會出樂曲原意。

對於那些不同地方，不同時代的舞曲，實在最需要以舞蹈動作去加以解釋；否則那些特性節奏，很難使人領悟。例如法國小步舞的三拍子，波蘭舞的「女性結束」，義大利蜘蛛舞的旋轉步法；若不看過舞蹈動作，很難從音樂裡欣賞到其特點所在。

(三)用啞劇去解釋樂曲——有些樂曲，我們不能單純地只用燈光或舞姿去解釋得清楚，可以用啞劇演出去解釋。用啞劇演出，必須使音樂爲主，啞劇爲副，不能過份偏重看的成份。在舞台上，我們寧用剪影式、象徵式；却不要過於具體與切實。我們用啞劇，只是憑它的暗示，提點聽衆欣賞音樂，而不是當作具體的戲劇來觀賞；所以，該盡量使用色彩與線條，剪貼式的圖案造形。

上面所說，是我對「造形音樂」的夢想。但這種演奏，需用很多道具，更需用很多人才。合作得不好，就很容易出毛病。抗戰期間，我曾做過很多次「造形音樂」的演出，每次都有很好的效果。只是有一次，雖然很成功；但給我留下一個很難堪的記憶：

抗戰期中，一九四〇年，在粵北戰時省會曲江的演奏會。這是一個籌募善款的音樂會；爲了場中沒有鋼琴，我只用提琴，獨奏我所作的「鼎湖山上的黃昏」。省立藝術專科學校戲劇科全體人員，爲我負責佈景、燈光，配合音樂的演奏。在我看來，此舉有絕對成功的把握；所以我沒有再過問佈景與燈光的枝節問題。

戲劇科的負責人爲我解說其設計。所用的佈景，是立體的寺院與山林。天幕上有一彎新月。開始，台上是一片柔和的燈光。樂曲中間的一段，活潑的和尚念佛的曲調出現時，寺院窗戶透出的燈光也更明亮。樂曲後段，提琴奏出雙音的夜曲時，新月慢慢下沉，燈光也漸漸變暗，可以描繪出曲中景色「群山也都默然睡去了」。這原是極爲完美的設計。爲了要達成燈光漸暗的效果，曾經費了很大的力量，才借到了一具發電的馬達。但總沒有料到，當我站在台上開始演奏時，就立刻被陷入極其尷尬的情況裡。

聽衆很安靜，他們是抱着一番熱誠來聽音樂的。我開始演奏了。在光亮的照明之下，看到佈景的黑色寺院輪廓，踏滿了亂七八糟的膠鞋底的泥印，眞是難看極了！我心裡很不愉快，但不能不繼續奏曲。

台上燈光，配合着樂聲，漸暗漸弱，聽衆更爲靜穆；後台的馬達聲響就愈見嘈雜；掛在會堂門口的兩盞大汽燈，發出的嘈雜聲，也愈來愈響；馬達聲，汽燈聲，與提琴聲，互相呼應，使我心頭焦躁不堪。但我不得不忍耐着繼續奏去。

台上的燈光漸變爲朦朧，提琴的雙絃合奏出安靜的音樂。此時，天幕後面的燈光，更爲明亮起來。我一邊奏琴，一邊可以清楚地看到後台的種種動態。後台的幾位工作人員，正在躡手躡脚爭吃果餅，同時側邊又有人在禁止他們吵鬧；看來十足是一幕滑稽的剪影戲。旋緊在鐵柱上，貼

在天幕後面的一盞燈，是那「一彎新月」的道具；現在要慢慢向下移動了。那位舉起「新月」的人員，在後台的各人面前，又故意擺出「擧獅觀圖」的古怪姿勢，以作嬉戲。他沒有想到前台黑暗，後台光亮，雖然隔了一層天幕，我同樣看得清清楚楚。看到這些怪樣子，使我非常生氣。我用了極大忍耐，終於把全曲奏完。聽衆給我以非常熱烈的掌聲，使我半信半疑；「難道他們沒有發覺這許多討厭的事?!」

入到後台，我實在又生氣，又失望。聽衆的掌聲又起，我不得不把火氣按住，再返台上謝幕。我的老朋友們，到後台來賀我成功，讚美「造形音樂」的設計。我請他們休得再來挖苦我了！但他們似乎全然看不出我煩惱的原因。

後來，我終於明白了！就是掛在大堂門前，嘈雜不堪的兩盞汽燈，救了我出險。因爲台前有光照着，觀衆就看不到後台的動態。由於聽衆沉醉在提琴聲中，他們的注意力，追隨着樂曲遠去，根本沒聽到汽燈的嘈雜聲響。至於佈景板上的鞋底印，「擧獅觀圖」的怪姿勢，滑稽的剪影鬧劇，只是我站在台上乃能看見，場中觀衆則全然看不到。試想，當時我用什麼樣的情感奏出「鼎湖山上的黃昏」？倘若聽衆之中有些與鍾子期同樣的心耳，他們會聽出些什麼音樂來？

經過這次教訓，我切實體驗到，道具器材未得精良，人員未經嚴格訓練，最好不要着手「造形音樂」的演出。勉强去做，只有使到神經緊張，脾氣變壞而已。

然而，我仍盼望能用「造形藝術」去增强「音樂藝術」的欣賞能力。所以，當中國民族舞蹈學會說明他們有足够的人力與器材，可以演出舞劇之時，我是多麼樂意爲他們編作用曲啊！

（三一）歲寒三友

一九六三年夏天，我從歐洲回到香港，仍然執教於珠海書院，並因協助林聲翕教授之故，兼任教職於清華書院音樂系。雖然張曉峰先生盛意拳拳，希望我到台北陽明山中國文化學院任職；但我要報答江茂森校長當年栽培的美意，決心仍在珠海書院任職。

從一九六四年開始，我着手創作中國風格的樂曲，以例證我的理論。獨唱，獨奏的樂曲，比較容易運用；合唱團的用曲，也急待編作。我設計爲合唱團體，編作更多易唱易聽而富於中國情調的樂曲。我請詞作家李韶先生，爲我作新詞。是年八月，颱風侵襲香港。風雨之後，李韶先生就交卷，這是「歲寒三友」的詩句。我們詳細研究之後，修訂數次，然後定稿。九月底，我的初稿完成，請指揮者陳世鴻教授，爲詞人試唱；他們對於中國風格和聲的韻味，皆大喜悅；使我私心稍慰。

在「歲寒三友」樂曲中，我要切實地例證如何運用中國風格的曲調，中國風格的和聲，去處理中國風格的題材。我要省去一切浮誇的裝飾，以樸素的筆法，把詩人思想內的中國哲理，表現於音樂裡；而這種樸素，本身就洋溢着超然的美。

「歲寒三友」全曲分爲四章，一氣呵成，沒有停頓。四章之中，每章都用一個不同的調式爲主；這四個調式，是中國古代傳下來的四種重要調式。下列是各章的詩句與作曲設計之解說：

第一章　松

峭壁巉岩月空明，悲風葉落一聲聲。
眼前鋒鍔最無情，一片凋零。
休震驚，休震驚，長松屹立青青。
不屈撓，不敧傾，謖謖汝濤吼不平。
風愈烈，濤愈興，草木也共鳴。
歲寒立節，霜老留名。
擎日月，撼雷霆。

這一章是降 E Mixolydian 調式，壯麗堅強，顯示松樹的屹立不移。其中「不屈撓，不敧

傾」的一段，是由男聲齊唱爲主的進行曲。樂曲開始，引曲裡就用代表松樹的一句主題；這是「長松屹立青青」的曲調。這句主題，以 Dorian 調式開始，以 Ionian 調式結束；其中有增四度音程的進行，使聽者很容易辨認。

合唱開始的曲調有如巉岩一般起伏，由强聲突然變爲弱聲，是描繪一片凋零的景色。中間一段，以男聲齊唱，女聲襯托的進行曲，要把松樹的精神，表彰出來。這章的尾聲，仍然以松樹的主題爲結束。以後，在第四章「三友頌」之中，這個主題，還有多次出現。

第二章　竹

簾幕重重，深院寒風；猗猗綠竹在牆東。
犯霜冒雪，棲鳳化龍；七賢避地，六逸留踪。
極目長空，斜月朦朧；隔窗遙望，暗影幢幢。
思也無窮，恨也無窮；盡寄蕭疎掩映中。

這章是 C Phrygian 調式，幽逸沉着，顯示出竹的蕭疎掩映。此章供給女低音表現音色之美。因爲恐怕獨唱的女低音，人才難覓，故用齊唱。若有優秀的女低音獨唱者，用獨唱可有更好效果。

代表竹樹的主題，是「猗猗綠竹在牆東」的曲調。雖然它有很多轉調的出現，但它每次出現，仍然沒有改變 Phrygian 調式的性格。在第四章「三友頌」之中，它仍有多次出現。

第三章　梅

冷雨瀟瀟，北風冽冽，正是隆冬時節。
屐聲歇，音塵絕，自賞孤芳，滿懷高潔。
花如玉，枝似鐵，瘦影鬪霜雪。
相思情切，有恨欲憑誰說？留得暗香襯明月。

這一章是 F Dorian 調式，輕盈端莊，顯示出梅花的滿懷高潔。此章側重女聲合唱（三部合唱），而有獨唱的女高音爲領導。

代表梅花的主題，是「花如玉，枝似鐵，瘦影鬪霜雪」的一句曲調。本來，我很想選出「自賞孤芳，滿懷高潔」的一句爲代表；但它比不上「花如玉」的三字句。因爲我想用女聲的頓音唱出短句，更能顯示出點點的梅花容貌。我認爲，松、竹、梅，三者的主題，各有特點，則在第四章「三友頌」中，我把它們組織起來，可以織出更有趣味的花紋。

這章的結尾「相思情切」開始，轉爲 C Aeolian 調式。「有恨欲憑誰說」的一句，加以開展，反覆增强，以達高潮，然後進入靜穆的結句「留得暗香襯明月」。這個結句，就用作承上轉下的橋樑，接以雄厚的合唱「三友頌」。

第四章　三友頌

歌三友，頌三友，三友高風感我儔。
同聲相應，同氣相求，堅貞可範，勁節長留。
君見否？松老、竹瘦，梅瘦，
霜欺雪壓，永不低頭。
君莫愁！冰雪見春羞。花自芳非水自流。
生紫筍，吐蒼虬，銀英簇簇，綠萼油油，
燕語鶯歌互唱酬。
歌三友，頌三友，三友高風感我儔。
霜欺雪壓，永不低頭。
堅貞可範，勁節長留。

這一章是 F Lydian 調式，徐緩有力，是全個合唱曲的重心。松、竹、梅，三個主題，第一次重現，是由以前唱出各主題的聲部，將各主題魚貫唱出，而其他聲部則唱出對位輔調，所用的歌詞是「霜欺雪壓，永不低頭」，「堅貞可範，勁節長留」。

第二次重現各主題，不在歌唱之中，而在伴奏之內。這次松、竹、梅三個主題，交錯進行奏出，極易聽辨；在琴聲之上，以對位四部合唱，唱出歌詞「生紫筍，吐蒼虬，銀英簇簇，綠萼油油」，這是用歌聲去解說各個主題，同時用琴聲爲歌聲作註釋。「生紫筍」是指竹，「吐蒼虬」是指松，「銀英簇簇，綠萼油油」是指梅。

這章的尾聲，也就是全首合唱曲的結尾，把「霜欺雪壓，永不低頭」，「堅貞可範，勁節長留」，反覆開展，以達頂點；因爲這是全篇詩句的中心意旨。

「歲寒三友」的詞作者李韶先生，爲求盡善盡美，曾經不憚煩，再四修訂。這種創作的認眞態度，使我不勝敬佩。以往他曾作過許多歌詞，給我譜曲。一九五一年，他寫成的「我要歸故鄉」（內分四章），「北風」（內分三章），我曾爲他作成大合唱曲。一九五二年演唱於台北，一九五三年由正中書局印行，當時我是用筆名章烈發表，我的原意是「表彰英烈的精神」。以後陸續爲李先生譜成的歌曲，有「中秋怨」、「桐淚滴中秋」、「寒夜」、「偉大的母親」、「父親節歌」、「紅燈」、「竹簫謠」、「海角之夜」，（這是大合唱「北風」的第二章，常用爲女聲獨唱曲表演。）近年正在設計寫一首數章的歌詞，分別以鳥類爲主角，以寫人間百態；但可惜他在珠海書院課務太忙，終未完成，實在是一件憾事。

「歲寒三友」是一九六四年由香港幸運樂譜服務社印行。一九六五年，香港文化協會印行訂正譜本。一九六九年由台北陽明山中華學術院音樂研究所再印發行。

此曲首次在香港演唱，是明儀合唱團演唱於香港大會堂音樂廳，薛偉祥教授指揮。（一九六五年九月）。次年二月，大同中學校合唱團再唱於大會堂音樂廳，陳世鴻教授指揮。兩次演唱，由於聽衆們熱愛中國風格的作品，都有很熱烈的掌聲。

（三二）青白紅

一九六三年聖誕節，我約晤詩人任畢明先生。任先生在抗戰期間，曾爲作新曲，供給了很多好詞——隕星頌、月光曲、招魂曲、今別曲，都是當年唱遍大後方的好詩句。這次會晤，我們談過好幾個創作的題材；終於，我們商定了用國旗的三種顏色，作成一首大合唱曲。不久，詩稿完成。任先生說，因爲久不作詩，頗覺生疏；足費了四小時去構思，乃得完卷。展讀之下，佳句琳瑯，遍是神來之筆；四小時構思而能完成此詩，實在是卓越奇才，令我佩服。

序　歌

那青，那白，那紅色的，漫天，遍地，充滿了人間。
是自由，是平等，是博愛；

年青的，純潔的，熱烈的；是我們生命力的重環。
你美麗而莊嚴的顏色啊！歌聲爲你響澈了塵寰。

第一章　青

輕輕的春風着一點，
微微的春雨延一線，
盈盈的春意滿全面。
誰揮東皇這一鞭？
昏黃枯朽一齊變；滿眼活潑又新鮮。
緊緊擁抱着吧，這美好的自然！
展開！展開！染遍這世界的那一邊！

第二章　白

秋陽皎皎，冬雪皚皚，萬里浮雲開。
黑暗消失昨宵，光明宛在今朝。
前路匪遙，有素手相招，望中樸闕盡瓊瑤。
玉驄驕，趁東方嘴色好揚鑣。

第三章　紅

咄！咄！
共工崩角地柱折，巨靈失手金甌缺。
萬紫千紅，半是繁華，半是人間血。
這裡有：
悲壯的故事，英勇的情節；
多少腦肝，塗在大時代的輪轍。
二月躑躅，三月木棉，五月榴花，雄魂永不滅。
噴！噴！
如火如荼看行列，空中飛出洪爐鐵。
待錦綉河山重見，歌聲澈！

下面是任畢明先生把構思內容，加以解說：

(1)此詞是對國旗的三種顏色，作暗示式的表達，有如詠物詩，鑄詞必須富於表達力，方能顯出所指。我要力避陳舊窠臼，加强藝術成分，予人以一種鮮，活之感覺。詩中所用的新舊詞彙的交雜，我認爲合於民族形式。

(2)青、白、紅，三色各爲獨立；但它們在國旗中乃是一整體。爲了使它們於獨立中相連繫，所以先來一首「序歌」，把三個獨立單位作一總挈，以下便好分章表出。

(3)青、白、紅，分章表出，應該具有發展性；這樣方可以把三色成爲有機體。青天白日滿地紅是代表我們的國家，我們的國家是充滿了生機、活力、動力。它具有發展的意義；所以，這三章由初動到動，到大動。

(4)第一章「青」，由點、線、面，而至於展開，成爲「染遍這世界的那一邊」；這表達了我們國旗「青」的意義。這一章的詞句，也表達了「除舊布新，生生不已」的意義。

(5)第二章「白」，表示我們的前途是光明的。我們應有「秋陽皎皎」的熱力，「冬雪皚皚」的襟懷，也應有「萬里浮雲開」的遠大志氣。有了這些熱力、襟懷、志氣，我們那怕黑暗!?但我們必須努力，望中的瓊瑤樓闕，是我們目的所在；爲了要達到我們的目的，於是要「趁東方曙色好揚鑣」。末兩句，是表達我們的動。東方曙色，是一日動的開始；白色，也是多采多姿的開始。

(6)第三章「紅」，寫出我們這時代的悲壯與動亂的氣氛。「萬紫千紅，半是繁華，半是人間血」的一句，是一種慨嘆，也是喚起人們對這個大時代的認識，使人們認識到「半是人間血」這個深刻而富於警覺性的事實。這裡所指出的，「紅」應該是一種力，不是一種繁華；是我們民族永遠不滅的「雄魂」，不是一種白流的血。我用了「咄，咄」，「嘖，嘖」兩個啞音的舊詞，正爲表達我們內心的感情，在寫作技術上，作爲結句「歌聲澈」的蓄勢。這一章，一氣直下，不可遏止；到了最後「歌聲澈」，乃戛然而止，正表現出氣力的高度發揮；到最後，還保持着我們無盡的氣力。

我收到任畢明先生這首詩之後，細讀三日，乃敢設計作曲；原因是，其中線條雜錯，需要有更精密的組織，然後樂曲才有聽，與唱的價值。

我用了三個音，代表三種顏色。Sol 音代表青，Mi 音代表白，Do 音代表紅。這三個音構成音樂最穩健的三和絃——這是一切音樂的擎天柱。

在這三章之中，每章就用這代表顏色的音爲該章的調式。第一章，青，Sol 調式，（就是 Mixolydian 調式）。第二章，白，Mi 調式，（就是 Phrygian 調式）。第三章，紅，Do 調式，（就是 Ionian 調式）。這三種調式，是調式裡的主要者。各章主題曲，都在該調式之中；這是用中國風格的曲調，中國風格的和聲，以表現出詩篇裡所蘊藏着的中國思想。

下列所述，是各章的作曲設計：

這是一首奏鳴曲的結構，序歌之後，第一章，青，是簡化奏鳴曲式；第二章，白，是抒情曲式的慢樂章；第三章，紅，是廻旋曲式。三章一氣呵成，中間並不停頓。

序歌是降 E Ionian 調式，與第三章結尾的調性相同。開始是青、白、紅，三個音的齊唱，

然後接以合唱。男聲與女聲，輪替唱出青、白、紅，而同時以歌聲爲它們註釋；青，是自由、年青；白，是平等、純潔；紅，是博愛、熱烈；這種同時進行，是文字所不能表達清楚的，讓音樂替它表達出來。

第一章，青，開始是 G Mixolydian 調式，結尾時則轉爲 D Mixolydian 調式。這章的結構，原是奏鳴曲式。第一主題「輕輕的春風着一點，微微的春雨延一線，盈盈的春意滿全面」，以柔和爲主。第二主題「誰揮東皇這一鞭？昏黃枯朽一齊變，滿眼活潑又新鮮」，以活潑爲主。我本來是用第二主題的材料，在開展部裡變化出現；但嫌這章太長。終於把開展部刪掉。這乃成爲簡化的奏鳴曲式，(Modified Sonata Form)，就是沒有開展部的奏鳴曲式。在試唱時，仍嫌這章太長；於是秉承卡爾都祺老師的遺訓，用精簡的原則，把第二主題的重現刪去。這一章遂成爲三段體裁加尾聲的樂曲形式。

第一主題的點、線、面，詩句絕佳。我用女高音的頓音描繪「點」，女聲二部延長音描繪「線」，用全體四部合唱描繪「面」；伴奏的琴聲，皆用跳躍的頓音，以統一整個主題的氣質。尾聲「緊緊擁抱着吧，這美好的自然」，我用了中國古調「仙花調」的句子在歌唱裡。最後的詩句「展開，展開」，伴唱之內，用了「春風、春雨、春意」各句，漸快，漸强，顯示展開的氣勢。

第二章，白，是慢樂章，B Phrygian 調式。這一章，以男高音與合唱團，互相呼應。中間的一段，「前路匪遙，有素手相招」，用柔和的女聲二部合唱。到了「玉驄驕」的一段，則全用了馳騁的活躍節奏。

第三章，紅，是廻旋曲式，降 E Ionian 調式。反覆出現的主題，是「萬紫千紅，半是繁華，半是人間血」。這個主題，先用琴聲輕輕奏出，忽然中斷，接以「十二音列」的無調音樂和絃，顯出狂亂與不安的情況。這個音列，連續出現兩次之後，再接以該音列的倒讀進行。這段插曲，描繪出蛇身人面的共工，以角觸不周山，地柱爲之折斷。在樂曲內，合唱團以强聲齊誦詩句「共工崩角地柱折，巨靈失手金甌缺」兩次。以朗誦代替歌唱，是現代音樂常用的手法；尤其是中國的詩句，在朗誦時的抑揚字韻，本身便蘊藏着自然的曲調。

主題「萬紫千紅」，歌唱之後，第一插曲是男聲齊唱，唱出「這裡有悲壯的故事、英勇的情節；多少腦肝，塗在大時代的輪轍」。這種英雄氣概，剛與「萬紫千紅」主題的感慨氣質相對比。

第二插曲「二月蹴踘，三月木棉，五月榴花，雄魂永不滅」，是賦格曲式(Fugato)的合唱。高音先行，由高至低，輪替加入；後來則倒過來，低音先行，由低至高，逐部加入；似是對此題目，詳加討論，終於全體同意，再唱出這個主題，認定「雄魂永不滅」。

尾聲「如火如荼看行列，空中飛出洪爐鐵」，是一段激昂的進行曲。隨着進行曲之後，琴聲以排山倒海的氣勢，奏出黃自先生的「青天白日滿地紅」後一段，（原詞是「同心同德，貫徹始終，青天白日滿地紅」。）合唱的歌聲，同時唱出「待錦綉河山重見」三次，然後以歡呼「歌聲澈」，與琴聲同時結束全曲。

詩中所用的「咄，咄」，「嘖，嘖」，在樂曲裡，沒有唱出來而只用琴聲表示出來。「咄，咄」，是用那兩個「十二音列」的和絃；「嘖，嘖」，是用那四個頓音和絃。

「青白紅」大合唱，完成於一九六四年十一月，曾專誠爲任畢明先生試奏，他再三表示滿意。香港大同中學董事長江茂森先生立刻刊行贈送給文化團體。香港文化協會，台北僑務委員會，皆加印應用。一九六五年陳世鴻教授指揮大同中學合唱團首唱於香港。一九六九年贈與台北正中書局印行。

（三三）雲山戀

一九六三年冬天，許建吾先生從星加坡回香港度假，我與陳世鴻教授約他到太平山頂的咖啡座，談談我們說了很久而終未做好的一首大合唱題材。

許先生的詩，用詞簡潔，筆法清新，最宜於譜曲；尤其是詩中有中國人的哲理，更具中國風格的精緻。自從一九五一年，我爲他的詩譜成樂曲「黑霧」、「遠景」之後，更有「羊腸小道」、「十字街頭」、「新血頌」、「寒流」；大合唱曲則有「生命之歌」、「祖國戀」，（「問鶯燕」乃是「祖國戀」的第四章）。自從我在一九五七年赴歐洲進修之後，很少爲許先生譜曲；這次約晤，乃是細談我們久已設計的一首大合唱「雲山戀」。

直至一九六七年五月，「雲山戀」的初稿乃寄到我手中，經過數次商量，然後定稿。任畢明

先生構思「青白紅」，用了四小時，他自己甚覺遲緩，不勝自咎。許建吾先生構思「雲山戀」，却用了四年的時光。四年歲月，不可謂不長。我當然知道，詩人在困擾的情感生活中。掙扎得極爲痛苦；遲遲未能完卷，必然有他的重要原因。據他自述，實在是經過幾許艱辛，然後決定「要以自然界的現象來表現人生，以喚起世人同心戰鬪，合力求存」。

詩人經常都是生長於感情豐富的生活中；爲了愛，他慣於作繭自縛。必須經過綿長的歲月，在痛苦，在掙扎，在戰鬪，然後到達蛻變的關頭。在這蛻變的瞬間，他突然從酣夢中驚醒，破繭而出，振翅而起，再不是顏容憔悴的青虫，而是艷麗絕倫的彩蝶。——許先生之創作「雲山戀」，其歷程彷彿如是。他經過數年的醞釀，然後將小我化爲大我，然後能把自己與大自然融成一體。全詩寫成，果然不同凡響；我實在爲他欣慰無限。

序

那邊依然一團黑暗，這邊可見一線光明；
黑暗中非無日月，光明裡也有風雲。
靜極則動，動久則靜；
動靜自然皆有道，豈容無道亂當行?!

第一章　晨曦

夜色沉沉，晨曦隱隱；
宿霧向四方逃散，曉風從八面飄臨。
天空浮現出峻嶺，地面顯露出森林；
猿猴在深谷裡長嘯，鳥雀在高枝上和鳴。
北斗奄奄沉沒，朝陽冉冉上升。
白雲依戀着青山，青山擁抱着白雲。

※　※　※

晴光皚皚，野色青青。
百草伸直了骨骼，群花敞開了胸襟。
蜂蝶向芳叢飛舞，虎豹向原野馳騁。
萬物都在欣欣振發，雲山豈能遲遲其行?!

※　※　※

輕整羅衣，巧梳雲鬢；
白雲爲了要瞭望四方，妝罷卽登程。
披上鎧甲，高舉旗旌；

青山爲了要看守疆土，坐鎭在洪荒之濱。
守望常相助，青山與白雲。

第二章　晌午

湖外吹起一股邪風，陰魂似的邪風，越吹越緊。
林外下起一陣霪雨，鬼箭似的霪雨，越下越緊。
雲外閃出一道險電，毒蛇似的險電，越閃越近。
山外響出一串驚雷，野獸似的驚雷，越響越近。
風狂雨驟，電閃雷鳴。
天地一片混亂，萬物一片凋零。
白雲在惆悵，惆悵何補於相聚?!
青山在嗟嘆，嗟嘆何濟於相親?!
只有合力戰鬥，纔能相聚相親。

※　※　※

英勇的白雲，揮舞鋒利的寶劍；
東征西討，風再不邪雨不霪。

憤怒的青山，放射萬丈的火燄；
橫追豎逐，電再不險雷不驚。
天空恢復清明，地上重見太平。
白雲飛返青山，青山迎接白雲。

第三章　月夜

團團的明月，張開笑臉，笑迎着白雲凱旋。
閃爍的繁星，睜開笑眼，笑看着青山鎭定。
秋虫放出歌聲，高唱白雲的忠貞。
青蛙敲起金鼓，讚頌青山的功勛。
普天同慶，遍地歡欣。
白雲依傍着青山，青山撫慰着白雲。

※　※　※

軟綿綿的白雲，依傍着青山；
蠶絲一般溫柔，冬雪一般晶瑩。
雄趙趙的青山，撫慰着白雲；

野火一般熾烈，春水一般輕盈。
訴不完分離的痛苦，說不盡動亂的酸辛。
但願從此長相聚，但願從此久相親。

跋

動靜自然皆有道，豈容無道亂常行？！
掃清醜惡的邪風霪雨，世界纔能重見美景；
掃清暴虐的險電驚雷，世界纔能重見良辰。
化除醜暴，全靠合力戰鬪；
合力戰鬪，全爲世界太平。
合力戰鬪，雲山乃得長相聚；
合力戰鬪，雲山乃得久相親。

細讀「雲山戀」全首詩句，我瞭解詩人刻意地描繪青山與白雲的眞誠相愛；這是「快樂詩人」許建吾先生一貫的「美善人生觀」。爲了「相聚相親」，不能不「合力戰鬪」。爲了「世界太平」，不能不「合力戰鬪」。這是自然的法則。因此，爲此詩創作樂曲，亦以美與善的「愛之境界」爲中心。全曲結束，不在激昂的戰鬪節奏之中，而在平靜的，美與善的境界之內。

全首詩之中，詩人用了許多極端對比的描寫方法；例如，動與靜，光與暗，晨曦與月夜，輕快與沉重，混亂與安靜，軟綿綿與雄赳赳，奄奄沉沒的星星與冉冉上升的太陽；凡此種種，我必須在樂曲裡，把詩人的意旨，詳盡地傳達出來。在詩句之中，有許多像駢體文的對偶句子；這些對偶句子，作曲時，我要極力避免節奏完全相同的方塊句子，繼續出現。如果方塊句子多，樂曲進行，就欠靈活的氣質了。這個要點，常被許多年青的作曲者所忽略。

在「雲山戀」的樂曲裡，我把朗誦與歌唱，放在同樣重要的地位。我國詩詞的朗誦，（包括自由節奏與嚴格節奏的個人獨誦與集體齊誦），其本身就具備了音樂的韻律。我國單音字，平仄變化，實在就是音樂的變化。我國語言被公認爲「世界上最音樂化的語言」，實具至理。我認爲朗誦與歌唱，合一使用，乃是極爲自然之事；並不如歐洲樂人所說的那麼嚴重。他們說：「音樂與詩歌，好似兩個唁中抱着敵意的世界，合一使用，必須犧牲其一」。我在第二章「晌午」，以及「序」，「跋」之中，都把朗誦當作歌唱來處理；聽起來並不如歐洲歌劇中朗誦的那麼笨重而呆滯；因爲我國語言，朗誦時的抑揚頓挫，本身就是歌唱。第二章「晌午」，我之所以用朗誦，還有一個重要的原因：我要用很多不協和絃爲伴奏。在不協和絃的進行裡用合唱，常使唱衆感覺困難；因此，用獨誦，齊誦，漸快，漸强，以至一片亂叫，費力少而收效大。而且，樂曲在這樣的進行中，可供給充份的機會給指揮者施展所長。從混亂中見規律，是每個聽者都感到快慰的事。

「雲山戀」是一九六七年六月作成樂曲，八月由香港幸運樂譜服務社印行。一九六八年六月清華書院音樂系首次演唱於香港大會堂音樂廳，林聲翕教授指揮。是年八月，我被邀赴台北講學，也曾聽過國光合唱團演唱。後來我才曉得，國光合唱團，曾經多次演唱此曲於音樂會，於廣播台，於電視台；由於人才出衆，融洽合作，歌唱與朗誦，都有極優秀的成績，使我不勝讚美。此曲贈與中華學術院印行，於一九六九年出版。

（三四）偉大的中華

一九六五年春天，何志浩先生寄給我以長詩「偉大的　國父」。他以此詩爲紀念　國父百年誕辰的獻禮。此詩共有九章。雖然每章不是很長；但我却要用不少時間去設計作曲，編合唱與伴奏，抄譜，謄寫，校對。

一九六六年，何先生再寄來十一章的「偉大的中華」；我不得不暫停教學兩個月，好爲這首長詩譜成大合唱曲。何先生這首詩篇，氣魄雄奇，詞情並茂。以儒將健强之筆鋒，洗盡書生文弱之習氣；慷慨激昂之詩句，闡發建國興邦之精神；實足以振聵發聾，壯我士氣。何先生自承數十年來，作詩以千百計，只有此篇較切理想；所以，我爲他多費些精神，多費些時間，也是值得的。

何先生的詩，意境高遠而詞句淺易，有白樂天的流風。爲尊重詩人原意，我遵守聖賢「大樂

必易」的主張：——樂曲節奏，力求明朗；曲調進行，易聽易唱；字音平仄，字句强弱，力求適切之安排；和聲方法，力求配合中國風格，以貫徹我對中國音樂創作的原則。爲此詩作曲，實在是供給我例證理論的良機，我必須戰戰兢兢，全力以赴。我把全首詩句，細讀數月，腹稿完成，方始動筆。下列是我的初步設計。

「偉大的中華」，全曲共爲九章，前有「序曲」，後有「結章」，實在爲十一章。曲中每章，都預備可以用爲獨立演唱；但連成一起之時，各章的調子變換，均要有緊密的連繫。我設計在演唱時，可以將數章連成一組；使全曲共分三組，每組唱完，可作小停頓。它們的劃分，只是偏於音樂效果方面。另用其他劃分方法，仍是可能的。我設計分爲三組的內容如下：

第一組（各章）——序曲、珠江、長江、黃河。

第二組——長城、五岳、白山黑水、蒙藏。

第三組——四海五湖、寶島、結章。

全曲各章，都用混聲四部合唱爲主。其中有兩章則爲例外；它們是「長城之歌」，（男聲三部合唱爲主），「五岳之歌」，（女聲三部合唱爲主）。各章所用的獨唱者，有女高音、女次高音、男高音，却未有用及女低音與男低音；這與「偉大的　國父」，略有不同。（「偉大的　國父」，各章之中的獨唱者，分配給女高音、女低音、男高音、男低音，使各聲部皆有一位獨唱者擔任領唱之責。）

各章之中，有三章是使用童聲二部合唱，加入在混聲四部合唱之內。它們是，「序曲」裡的「中華民國國歌」，「結章」裡的「青天白日滿地紅」，以及第四章「長城之歌」裡的「長城謠」曲調。何以要使用童聲二部合唱？只因童聲合唱，具有晶瑩純潔的氣質。若童聲合唱較難召集，則改用女聲二部合唱代替，也是可行的辦法。

下列是各章詩句以及作曲設計：

序曲　大哉我中華（混聲四部合唱，童聲二部合唱）

中華，中華，偉大的中華。
歷史五千年，人文冠東亞。
幅員最廣袤，寶藏甲天下。
五族相親，四海一家。
河山錦繡，道統相傳，四維張華夏。
國父造共和，領袖益光大。
天下安危繫中國，中國一統關天下。
人同倫，敎同化，泱泱乎大哉我中華。

因爲這章內，要用及「中華民國國歌」爲襯托；所以用了與「國歌」相同的C大調。開始是混聲合唱，以雷霆萬鈞之力，唱出中華的名稱；然後唱出讚美中華的詩篇。在「　國父造共和」之前，童聲二部合唱就開始唱出「國歌」全首。「國歌」的詞句，與這章內的詞句，互相呼應，並且互爲註釋。這是對位技術的運用，把兩首歌結合而爲一。

第一章　珠江之歌（女高音獨唱，混聲四部合唱）

珠江瑞，靈氣滙。溯源流，分三水。
江口是中山，　國父生長地。
人傑地靈，三民主義創世紀。
我　國父，繼先聖，承道統，弘正義。
先聖後聖道同一，天下爲公見眞理。
黃埔怒潮，奔騰澎湃，起自三江裡。
珠江瑞，瑞無比。

這一章樂曲，實在是華南古調「旱天雷」的對位曲調。「旱天雷」是流暢明快的曲調，足以顯示出粵人的活潑性格。曲名「旱天雷」，更可以顯示出　國父呼召革命的力量。因爲「旱天雷」古調是 C Mixolydian 調式，故這一章以這個調式爲主，只是結束時乃在F大調，以利於轉入第二章去。這章開始是用女高音獨唱，歌聲的伴奏，就是古調「旱天雷」。隨着，再以女聲合唱前一段，然後接以很靜而虔誠的四部合唱「我　國父，繼先聖，承道統，弘正義」。於是，古調「旱天雷」繼續奏出，合唱團乃用極强的歌聲，唱出詩句的後段。爲了要把詩意闡揚得更清楚，乃再唱此段。這一章樂曲，實在是混聲四部合唱與古調「旱天雷」，用對位技術結合起來的。

第二章　長江之歌（男高音獨唱，混聲四部合唱）

源流長，灌溉廣，澤遠流長揚子江。
出青海，奔三峽，蜿蜒萬里勢汪洋。
四川稱天府，兩湖魚米鄉，龍蟠虎踞國都奠中央。
滬濱開闢國際大商場，國計民生利賴此大江。
我同胞，窮源溯流，多難興邦，
發揚民族千秋萬世之榮光。

這是三拍子，A Ionian 調式的抒情歌，用蜿蜒式的曲調與波流式的琶音，描繪江水滔滔。男高音獨唱，與混聲四部合唱，互相呼應，表現出長江的浩蕩氣概。這一章，不能把力量用盡；因爲隨着而來的，是奔騰澎湃的「黃河之歌」。

第三章　黃河之歌（男高音獨唱，混聲四部合唱）

黃河之水天上來，出崑崙，灌百川。
禹功不可沒，治水身率先。
噴薄砥柱排龍門，環嵩絕華似虎奔。
九曲瀉於海，三門濶浪驚。
河套富，利民生。
澤潤九千里，千載一澄清，河圖獻瑞出聖人。
君不聞，武王伐紂，大會諸侯於孟津。
歷史重演，渡河收京開太平。

這一章是E Lydian調式。一開始便是極強烈的合唱，伴奏裡的琴聲，描寫出黃河的洶湧澎湃。曲調是由山西民歌「李大媽」變化而成。（這首民歌，以前誤印爲陝西民歌，何先生曾配詞，名之爲「李大寶」。）這首曲調，是把E音唱爲Fa，就用它做主音；調號應該寫爲五個升號。但因讀譜便利，寫成四個升號，其中有一個升號，只在用及之時，乃加臨時升號。所以，這並非E大調，却是E Lydian調式。中國民歌，有許多曲調，看來似是大調，實則皆是Lydian調式。（詳見正中書局出版的「中國風格和聲與作曲」第三章）。

這章的前半，是由「李大媽」曲調變化而來，後半則是創作樂曲。我用「李大媽」曲調裡最特別的句子，（就是同樣連續出現的兩個小句，）一強一弱地進行，作爲各段之間的橋樑。

第四章　長城之歌（童聲二部合唱，混聲三部合唱）

萬里長城峙北方，長城萬里似銅牆。
列堅壘，設雄關，形勢天險若金湯。
敵騎不敢飛越此屏障，偉大城塞舉世嘆無雙。
抗日英雄，血戰長城，飲馬凱歌，聲威震鄰邦。
血寫戰史，字字發光芒。
我國人，毋相忘。齊努力，固國防。

開始是借用劉雪庵所作的「長城謠」曲調，編爲童聲二部合唱，唱出新的詞句。因爲「長城謠」是F大調，所以這一章也是F大調。只是和聲方法與F大調，略有差別；故仍該稱爲F Ionian調式。（詳見「中國風格和聲與作曲」第十五章）。

在童聲合唱之際，男聲齊誦這章的詞，用作襯托。齊誦的節奏，採自「長城謠」曲調裡的節奏。以後，男聲三部合唱與童聲二部合唱，模仿追逐，互相呼應。到了後段，「抗日英雄，血戰長城」開始，「長城謠」以進行曲式在伴奏之中出現；男聲合唱，童聲合唱，與它成爲對位曲調，以達結束。

第五章　五岳之歌（女高音，次高音獨唱，女聲三部合唱，混聲四部合唱）

葱嶺高，崑崙大，喜馬拉雅屏障我中華。
東岳金雞曉天下，南岳雁廻日影斜，
西岳蓮華簇雲霞，北岳飛泉自天瀉，中岳靈境參造化。
峙宇宙，難描畫，五大天柱支華夏。
我青年，如岳突起，復興大中華。

這章以女聲合唱爲主，爲 C Aeolian 調式。描寫五岳的詞句，先用次高音獨唱，再用高音與次高音二重唱，都是輕快活潑；然後女聲三個聲部全體唱出，用倍增時值的拍子，使輕快活潑，變爲雍容華貴。最後加入混聲四部合唱，唱出「我青年」的一段，轉到降 E Ionian 調式，以壯聲威。

第六章　白山黑水之歌（女高音獨唱，混聲四部合唱）

長白山，黑龍江。我東北，富寶藏。
大豆肥美高粱香，天下聞名大產量。
葫蘆島上秀，鴨綠江水長。
白山黑水好風光，內興安嶺作屏障。
都市若林立，水陸達四方。
前拒虎，後拒狼，日俄戰爭竟爾作戰場。
九一八，事變起倉皇，流亡歌唱松花江。
全面抗戰，國土慶重光。
恨共匪，興禍殃；天堂變地獄，精華盡毀喪。
我志士，齊奮起，反共復國，還我舊金湯。

由前章轉調爲降 B Ionian 調式，引曲是「松花江上」的片段，顯示地方色彩。開始是女高音獨唱，然後混聲合唱加入。「全面抗戰，國土慶重光」之前，我借用了抗戰歌曲「全國總動員」（何安東作），以描繪抗戰工作的開展。最後，以激昂的合唱進行曲爲結束。

第七章　蒙藏之歌（男高音獨唱，混聲四部合唱）

風烈烈，馬蕭蕭。
西藏高原風雲壯，蒙古草原逞天驕。
俄帝窺邊陲，英人煽風潮，瀚海日夜起狂飆。
念英雄豪傑，青史名標。
禦邊却敵，心頭恨方消。

看！大漠孤烟上九霄，長弓羽箭射青鵰。
力雄歐亞稱驕子，安借名駒去路遙。
醜虜滅，赤氛銷。收版圖，在今朝。

這是 G Ionian 調式的激昂進行曲。男高音獨唱開始，宛似英雄振臂；混聲合唱隨卽爲男高音齊唱作襯托。全章的伴奏，充滿馳騁的活躍節奏。

第八章　四海五湖之歌（混聲四部合唱）

中華大輿圖，巨葉海棠天下無。
東臨四大海，巨艦護國土。
中有五大湖，百川滙巨都。
冒險渡海，遠涉重洋，僑胞開闢新世途。
洞庭八百，太湖萬頃，誰不嗟嘆洋洋乎。
掌海權，開航路。慶安瀾，展國步。
利涉無涯，光華復旦，萬象昭蘇，萬象永昭蘇。

這一章是三拍子的 A Dorian 調式樂曲。這是中國民間歌曲常用的調式。雖然譜上寫了G大調的調號，樂曲的主音，並不是G大調的 Do 音，而是G大調的 Re 音，Re 是 A，故稱爲 A Dorian 調式。

詞句之中，「冒險渡海，遠涉重洋，僑胞開闢新世途」，乃是闡發四大海；所以女聲唱出這些句子之前，先由男聲唱出「東臨四大海」的一句，以作引渡。「洞庭八百，太湖萬頃，誰不嗟嘆洋洋乎」，乃是闡發五大湖；所以女聲唱出這些句子之前，先由男聲唱出「中有五大湖」的一句，以作引渡。這都是音樂上的效果，而不是詩句如此；故樂譜裡，這些爲樂曲效果而添上去的詞句，均加括弧，以免誤會原詩如此寫法。

第九章　寶島之歌（混聲四部合唱）

寶島臺灣，壯麗河山。
新高峰巒接蒼穹，下視萬岳來朝參。
大濁溪水勢浩浩，奔騰入海聲澎湃。
玉山會風雲，神木屹立三千載。
赤崁尋古迹，延平偉業今猶在。
日月映雙潭，仙閣玲瓏起鵝鑾。
太魯鑿巉岩，橫貫公路克大難。
天地開勝境，蓬萊最奇觀。

我愛臺灣，民主堡壘，自由燈塔光燦爛。
軍民齊戮力，王師復國指日看。

中興基地是臺灣。

緊接前章，我借用「阿里山姑娘」的句子爲引曲，並將這句子，加以變化，用爲「寶島臺灣，壯麗河山」的伴奏。這是 F Ionian 調式，到「蓬萊最奇觀」之處，突然轉爲 A Ionian 調式。

描繪寶島各項名勝、古蹟，是用男女聲部輪替擔任唱詩句；伴唱的聲部，則用輕快的「啦啦」音，爲之襯托。「天地開勝境」是慢而漸强的合唱，「蓬萊」的一句，忽然轉調，且用最弱的歌聲唱出，隨着又變爲漸强；這是重要的音樂效果，我盼望每一位指揮者都能運用它，把聽衆帶到美的境界去。

結尾的一段，是 A Ionian 調式。先用賦格式，各聲部輪流加入，再轉爲激昂的進行曲，以加强表現出詩句裡的涵義。

結章　青天白日滿地紅（混聲四部合唱，童聲二部合唱）

泱泱中華，雄峙亞東。政治民主，文物昌隆。
先烈締造何恢宏，保國衛民要盡忠。
國旗飄揚凌長空，青天白日滿地紅。
青是愛，白是光，紅是革命熱血，
灌溉主義之花開域中。
自由平等博愛進大同，民有民治民享樂融融。
青天白日滿地紅。青天白日滿地紅。

這章的引曲，就是「序曲」的引曲。童聲二部合唱，唱出黃自所作的「青天白日滿地紅」前半段，混聲四部合唱則唱出這章的詞句。與「序曲」相同，皆爲C大調。

「青是愛」開始，是這章的中間樂段，混聲合唱與童聲合唱，互相呼應。「自由平等」開始，是這章的尾段，就用黃自的「青天白日滿地紅」曲調變化而成，混聲與童聲，結成一體，以極强烈的合唱，結束全首大合唱曲。

「偉大的中華」，於一九六七年獲取中山文藝獎金。關於獲獎之事，實在使我心情不安。原因是，此曲先由中國文藝協會印出，用以祝賀　蔣總統八十華誕。文協諸位常務理事一番盛意，推薦此曲爲中山文藝獎金之音樂類候選作品。何志浩先生亦一番好意，未有先告訴我一聲；故我懵然不知有此一着。但，忽然接到我的朋友來信，說，他今年把音樂作品申請中山文藝獎金，查詢之下，知道我的「偉大的中華」與他打擂台；他希望我能退出，讓他可以得獎。我收讀這封信，

大感不安，立刻去信給何先生，請他爲我退出中山文獎的競爭，維繫友誼。但文藝協會辦事人已經把各件送到中山文獎會，不能局部退回。雖然我是一片好意，但因此累朋友更受人嘲笑謾罵，眞使我痛苦萬分。

自從我在一九六二年獲取了教育部的文藝獎金之後，我決定不再與人競爭，只與自己競爭，但求今日之我，勝過昨日之我。我認爲，遊子在外，只該賺錢拿回家中奉獻給父母，不該向家中父母伸手拿錢。所以，凡有獎金的作品競賽，我決定不再沾手。可是，這次我就難於自辯了。

中山文獎頒獎之日，我沒有親到台北領獎。那筆獎金，我用以贈給何先生，以謝他作詩的功勞。但何先生力辭不受。終於我徵得何先生同意，把那筆獎金贈與中國文藝協會，指定用爲推廣樂教工作之用。經過數年時間，始終未見文藝協會有何動靜。我相信，不久的將來，文藝協會必能不負所託的。

與「偉大的中華」爲姊妹篇的幾首大合唱曲，是「偉大的　國父」、「偉大的領袖」、「黃埔頌」，都是何志浩先生作詞。「偉大的　國父」，內分九章，一九六五年獲得　國父百年誕辰紀念大會之獎章及獎狀。「偉大的領袖」，內分六章，一九六六年用祝　蔣總統八十大慶。「黃埔頌」，內分五章，是紀念黃埔建校建軍，一九六六年用祝　蔣總統大壽。前三首大合唱初由中國文藝協會印出應用。一九六九年贈與天同出版社印行；「黃埔頌」則贈與台北正中書局印行。

一九七二年一月，上列各曲均印爲一集，題爲「偉大的中華」，由臺灣省政府教育廳印贈各文化機構使用。一九七三年各曲集印爲「中華樂府」，由中華學術院印行，列爲「中華大典」之一。

何志浩先生作詞的「美哉臺灣」，是一九七〇年七月譜成獨唱曲，中國廣播公司趙琴小姐主的持「音樂風」節目的「每月新歌」，就是用「美哉臺灣」在這年的十月開始。我編好管絃樂隊伴奏譜，由林聲翕教授指揮，辛永秀小姐獨唱。廣播出來，效果甚佳。由於樂隊伴奏，未有充份的練習時間，稍覺緩慢。我仍然輟歡喜林聲翕教授親自擔任鋼琴伴奏的一份錄音；因爲聽來更覺活躍。

除了「美哉臺灣」抒情歌之外，何先生還應全國民衆團體之請，於一九七一年作成「莊敬自強歌」，我爲之譜成進行曲，是年十一月在中國廣播公司「音樂風」應用。

除了這些慷慨激昂的詩句，何先生更替民歌配上新詞甚多。這些「淨化民歌詞句」的工作，是我深爲讚美的創作。我將在「串珠工作」章內，詳細說明之。

（附記）「偉大的中華」詩句流暢，材料精煉，不啻是中國的近代歷史。此詩已由教育部審定編入大專學校國文課本之內。

（三五）思我故鄉

一九六八年八月二日，我應邀赴臺灣講學，剛抵達台北機場，記者先生們便遞給我一首詩。這是前數日（七月廿五日）發表在中央日報的一首詩；作者署名心波，這是秦孝儀先生的筆名。記者先生們說，這首詩，深盼我能將之作成一首人人能唱的歌曲。

這是一首情感極爲豐富的好詩，初讀一遍，就使我愛上了它。只是詩句之中，有許多散文風格的句法；這使我在作曲之時，必須能處理得好，然後可以有良好效果。下列是這首詩的原文：

（一）

啊，故鄉！
那黃埔的潮汐，江漢的雨霽；
龍門石闕的奔放，松花江魚吹細浪；
雅魯藏布江經聲廻蕩，
還有那，我家近旁的小溪新漲。
啊！思我故鄉，何時暫忘?!

（二）

啊，故鄉！
那洞庭的蘭珮，西子湖的花舫；
二十四橋的月光，滇池三百里芙蓉；
大明湖處處泉水垂楊，
還有那，我家近旁的荷塘新涼。
啊！思我故鄉，白露爲霜。

（三）

啊，故鄉！
那陽朔的山水，廬山的眞面目；
峨嵋金頂的佛光，石頭城龍蟠虎踞；

天山落照裡遍野牛羊，
還有那，我夢寐中的家山晴爽。
啊，思我故鄉，水遠山長。

（四）

啊，故鄉！
那小橋流水，那橫塘老屋；
失落了月色星光，失落了炊烟笑語；
失落了人倫天性的安詳，
未失落的是渴望王師底一樣心腸。
啊！思我故鄉，神魂飛揚。

記者先生們交給我的詩，與上列有些差別；各段的先後次序以及有些句子，後來都由秦孝儀先生再加修訂，然後親自謄正送給我作曲；上列詩句，就是訂正後的原文。

我在臺北、臺中、高雄、花蓮各地，奔馳來往，參加音樂座談會，舉辦音樂講習會，一串的討論會，演講會，足足兩個月，其間無法安靜下來作曲。直至九月底結束了講學工作，十月返回香港之後，乃能細讀詩句，爲之作曲。

這四段詩，結構相似，句法不同；我必須使它們在反覆時有變化，變化之中，又要能有統一的風格。所以，我用女高音獨唱第一段，男高音獨唱第二段。第三段用女聲二部合唱，第四段乃用混聲四部合唱。

各段之間，我用「啊，故鄉」爲橋樑。這個作爲引曲，作爲橋樑的句子，當然要稍加引伸；引伸之時，必須有變化。爲了每次出現都要增加其情感力量，故初兩次用混聲四部合唱，後來就加入聲部間的追逐模仿。第四段之前的橋樑，我只用女高音獨唱，以帶出第四段的混聲四部合唱；這是「欲跳，先蹲」，「欲擒，先縱」的原則。但這句女高音的橋樑句子，連續狂烈呼喚故鄉的句子，我聽過許多錄音，總嫌唱得太文縐縐。唱得很美，但欠缺狂熱的內在情感；尤其是那些漸强，突强，突弱的表現，總把握不到表達的方法。第四段的「渴望王師」，是第一個大高潮；指揮處理得經常不够强，也不够慢。最後的「神魂飛揚」，是第二個大高潮；力度要比第一大高潮更强。如果能够在第一大高潮之後，立刻用很弱的聲音唱「啊，故鄉」，然後逐漸增强，則第二大高潮，很容易取得好效果。

我作這首樂曲，主要是說明我所用的作曲原則：——流暢的中國風格曲調，配合平仄的字音變化，輔之以簡明的調式和聲；用極節省的材料，去獲取理想中的效果。我的老師曾給我訓示，「凡能用一個音就足够的地方，切勿用兩個音。浪費乃是壞習慣」。我信服這項誡條。我盼望能

作出易唱，易奏，易聽，易懂的樂曲，以闡揚我國聖賢的明訓：「大樂必易」。

「思我故鄉」合唱曲譜，是一九六八年十月底謄寫完畢，由中央月刊印出，中國廣播公司合唱團演唱，受到各界人士的垂愛，使我私心稍慰；因爲這首歌曲，相當於我印證理論的第一張考卷，如果這張卷不能及格，則我的理論也失去說服的力量了。

由於中國廣播公司極力推行，以此樂曲爲唱歌比賽材料；不久，人人都熟識了它。女詩人鍾梅音女士甚愛此曲，多次著文介紹，並且請國光合唱團演唱，製成唱片，廣爲宣揚。我對這位女詩人的義俠精神，實在不勝敬佩。

秦孝儀先生後來再寄給我兩首詩，一是「白雲詞」，另一是「大忠大勇」；我都一一爲之譜好應用。下列是這兩首詩的原文及作曲解說：

白雲詞

白雲悠悠，我心戚戚。
白雲下覆，知否慈親白髮，知否愛儂病骨。
白雲下覆，無非凍餓恐怖，無非哀苦痛哭。
我豈不知，肝腸內熱，徬徨無益。
我豈不知，日月一逝，遺恨無極。
河嶽不遠，我心泣血。
誓持寸丹，亦有寸鐵。
莫蹉跎年少，莫磨損志節。
悠悠白雲，皎皎日出。

這首古風的長短句，意境極高；但用韻偏重「支」、「微」、「尤」，韻脚是入聲。這些「短促急收藏」的入聲字韻，「短實如擊土木石」，（清代語音學者江永所說），用以表現這首詩的涵意，在詩作本身，乃是創作上的成就；但在歌唱者看來，就嫌唱得不够響亮。對於作曲者，這乃是一首難於處理的歌詞。句中的詞彙，如——

悠悠，戚戚，病骨，恐怖，哀苦，痛哭，
不知，內熱，無益，日月，一逝，無極，
我心，誓持，莫磨，蹉跎，志節，日出，

都是難唱的韻脚字音；尤其是最後一句的「日出」，使我束手無策。我曾知難而退，去信給秦先生，表示歉意：「這回應試，要交白卷了！」但秦先生覆信，認爲我能把「思我故鄉」作得成功，此詩也必能作得好歌曲。這回眞使我煩惱萬分。要爲此詩作曲，就得面對着音韻的挑戰。這些技術上的困難，非克服不可！

我把此詩細讀，歇歇停停，凡兩月餘；其間作好了許多應用歌曲，獨未能將此歌完卷。直至有一天下午，在我洗衣服之時，（在我教課與寫作生活中，洗衣服，刷地板，是我的「課間體操」，）忽然想到此詩的處理方法。在此瞬間，使我能體會到當年亞基米德的喜悅心情。（註）希臘數學家亞基米德（ARCHIMEDES）在洗澡時因水的浮力能憑比重定律，當時他喜極而呼「我找到了！」赤身跑回家去。

我想到的方法，是把這些難唱的字彙，用適當的強弱、長短、高低，配置得易於聽與唱。——這是運用節奏變化在曲調中，使字音平仄配置恰當。另外，我要使用對位技術，將合用的材料，組織於伴奏之內。最後一句「皎皎日出」，我用了變體和絃，又用了慢而強的進行，結尾之處則用急速的尾聲。伴奏之中，借用了義大利的名曲「我的太陽」片段，竟能與「皎皎日出」的句子相配合。

「白雲詞」合唱曲作成於一九六九年三月，先刊於「中央月刊」，再刊於天同出版社「合唱歌集」第二輯，一九六九年十月出版。

大忠大勇

（一）

大忠，大勇！忠勇是我們民族的精誠。

唯大忠激發而爲大勇；
國家興亡之責重，
故計較生死之心輕。

（二）

大忠，大勇！忠勇論萬世，不論一生。
成，助天下人愛其所愛；
不成，亦必爲天地正氣，
留我肝膽之崢嶸。

（三）

大忠，大勇！
雖九死而無悔之謂忠，
向最危險急進之謂勇；
逸樂常趨向幻滅，
惟憂勞必玉汝於成。

（四）

大忠，大勇！忠勇是人人本有的赤忱；
一念之私，表現爲怯懦，
一念之仁，足以開太平。
我們是掌握中國命運的一群，
是再造中國命運的一群。

秦先生親自抄寫這首詩寄來，並附函提及，希望作成歌曲，能在任何場合演唱；是流行歌曲而不失其莊嚴典雅的藝術成份。

把藝術歌曲大衆化，把流行歌曲藝術化，乃是目前作曲者的共同目標。我把此詩作成獨唱曲，與混聲四部合唱曲同時發表，以增聽與唱的趣味。

「大忠大勇」樂曲作成於一九七一年一月，是中國廣播公司「音樂風」二月份新歌。是年三月，曲譜刊於中央月刊，後來再刊於教育部文化局編印的合唱歌集。

秦先生這三首詩，各有特點，「思我故鄉」有散文式的句法，「白雲詞」有中國古詩的格律，「大忠大勇」則有論文的結構；任何一種，都使作曲者感到棘手。但，對於一個從事作曲的人，詞句縱使不利於唱，總有辦法去處理好它。正如從事墾荒的人，無論遇到泥田、沙田、草田、石田，都總會想出開墾的辦法來。

（三六）碧海夜遊

一九七〇年七月，韋瀚章先生寄給我一首新詞「水調歌頭」，附函說：「很久以前，我希望能有一首詞，請你作曲；但一直沒有功夫動腦筋。最近因爲心靈偶然偷得一點空閒，忽然記起過去一次月夜出海釣魚，引起一種幻想；如今重現腦際。把它寫成一首詞，今特錄上，請指教。如果配得上你的曲子的話，請你爲它作曲。這是第一首給你製曲的詞；但不是唯一的或最後的一首。……」韋先生才華出衆，却如此謙遜，使我敬佩。信尾的數言，却使我着了慌，惟恐交出卷來，不能及格；因此，戰戰兢兢，不能不傾我全力以作曲，以期不負韋先生的美意。

此詞的詞牌爲「水調歌頭」；韋先生註云：「這是水上的歌曲」。所謂「頭」就是「頭一闋」，或「頭一節」。這實在是船歌。爲了許多宋詞，都用「水調歌頭」的名稱，我就根據內容，爲之

取名「碧海夜遊」。原詞如下：——

皓月出天際，風動晚潮生。
浪花翻起千叠，爭與遠山平。
我待乘槎一去，
好共魚龍遊戲，空濶任縱横。
仰首作長嘯，胸臆豁然清。
思家國，懷舊雨，若爲情。
滄桑畢竟幾換，屈指寸心驚。
差幸此身頑健，
笑憶當年豪氣，跨海欲屠鯨。
興發引高吭，一曲和濤聲。

韋先生抄寫此詞，非常小心。他在最後兩句，「興」，「和」，兩字的旁側，加上紅筆寫的小圈在右上角，並且註明，此二字都要讀去聲。這些字音平仄變化，我在作曲時，常用極審愼的處理方法；所以更加小心，免辜負韋先生的心血。

韋先生附記：「我寫這信的時候，耳朵裡彷彿聽到伴奏中，奏出了海潮初漲的波濤，浪花飛舞的清脆聲音；也聽到了思家懷舊的鬱勃蒼涼的吟唱，也聽到跨海屠鯨的豪邁節奏；更聽到引吭高歌，雜着浪濤的音響。」——韋先生這段話，可以說明這首歌曲所應該表現出來的情感內容。

樂曲創作的設計，全首分爲起、承、轉、收四部份。我把「仰首作長嘯，胸臆豁然清」，用爲前半闋的尾聲；而把「興發引高吭，一曲和濤聲」，用爲全曲的尾聲。

這是三拍子的歌曲，實在是兩小節合爲一小節，（即是六拍子爲一小節。六拍子乃是複合的二拍子，其中每拍分爲三等份），這是船歌的節奏。

起——「皓月出天際」的曲調，描繪出月亮平靜地緩緩升高，把海上波濤，照耀成一片銀光。這是調式和聲與大小調和聲，混合使用，使調性更爲多姿多采。

承——「我待乘槎一去」，速度較快。這段的伴奏裡，有一個節奏活潑而且易於認識的音型；這個音型，暗示活躍的心情，使與下一段「轉」，有强烈的對比。這段的主調，由豪放的男高音唱出，女聲則以「啦啦」的頓音相和，使能襯托出輕快的氣質。小尾聲「仰首」的句子，「豁然」用頓音唱出，伴奏亦同時緘默；這是慧劍斬絲的氣勢，可以說明「無聲之樂」的要旨。

轉——這是全曲最富柔情的部份；分爲兩段，都用反覆詞句，以利情感之開展。「思家國」是一段，「滄桑」是另一段；在合唱裡，速度徐緩，並加聲部呼應，以增强詩中的傷感氣質。

收——以樂句作橋樑，帶回「承」段的樂曲再現，以統一全曲。這段曲調，並非完全與「承」

的一段相同；因爲詞句用字，聲韻有了差別，曲調進行就必須有所改變。試看「縱橫」與「屠鯨」的曲調的改變，便可明白了。

全曲的尾聲是「興發引高吭」的兩句，爲了要增强力量，故重複一次，伴奏裡，用及滑鍵奏法及音群和絃，以描繪洶湧的波濤音響。在寫譜時，這些音群和絃，我用了兩個菱形，寫在低音譜表，表示兩只手掌，橫按鋼琴低音部份的全部黑白鍵。（這種記號，乃是爲了免却寫出一串葡萄樣子的音符。在一九五三年我爲李韶先生作詞的「寒夜」譜成合唱曲時，最初使用這個記號）。

「碧海夜遊」首次演唱於香港大會堂音樂廳，是在一九七一年一月，演唱團體是雅樂社合唱團。這首歌曲是贈給該團首唱，以賀其成立慶典。由於聲樂家們的請求，乃再將此曲編爲獨唱曲；一九七二年底，香港音專舉辦第一輯詞曲家作品演唱會時，曾由莊表康教授獨唱，效果不弱於合唱。

韋瀚章先生於一九七二年春天，再送我一首新詞，詞牌是「浪淘沙」，標題爲「霧」。我仍然爲之作成合唱曲；因爲我需要男聲的鼻音二部和唱，以顯示出迷濛的霧。

霧（浪淘沙）

濃霧更陰霾，撥也難開。
濕雲低擁入簾來。
盡日迷山還障海，望失樓臺。
冷暖怎安排，煞費疑猜。
東風微雨襲襟懷。
莫問故園春信息，莫上重階。

這首詞的涵意，實在極爲精湛。我必須用很多重複的句子，以開展詞內蘊藏的情感。「冷暖怎安排」的問句，我要把它作成兩次模仿追逐的樂段，以加强其意義。

「霧」是混聲四部合唱曲，作成於一九七二年五月，同年八月，由華南合唱團演唱於大會堂音樂廳，成績甚佳。一九七三年十一月，中廣合唱團演唱於「韋瀚章詞作音樂會」，甚獲讚美。

一九七三年一月，韋瀚章先生與我在機場餐廳，等候林聲翕先生由臺北返港，我與他說及機場的人們，匆匆忙忙，實在集合了「辭官歸里」，「夜趕科場」的大成；我們不須趕，不如靜觀細賞，或有所得。韋先生於是爲我說述，抗戰完畢的那一年（一九四五年）冬天，路經市橋鎮，夜宿逆旅之中，那些紛擾的夜生活人物，使他終宵不能入睡。於是他拿起一個舊信封，默寫了一首詞給我。韋先生問我，這些詞也能作曲否。我認爲能作曲；但用合唱，較能發揮其內容。詞句如下：——

逆旅之夜（鷓鴣天）

（序——一九四五年，夜宿市橋，終宵不寐，枕上偶成。）

急管繁絃歷亂聞，諸般色相眼前紛。
樓頭纔是殘歌歇，巷內偏傳夜析頻。
醒也醉，夢耶眞。雞聲起處又清晨。
熙來攘往邯鄲道，各自前程各自奔。

這首詞，頭尾都很熱鬧，中間則很冷靜。其中我可以應用模仿的句子，更鼓的聲音，朦朧的鼻音和唱，雞啼的聲音，熙來攘往的步聲，充實歌曲的內容。我相信，可能不會辜負韋先生的好意。

此曲初介紹於中廣「音樂風」。一九七三年十一月，華南合唱團首唱於香港大會堂音樂廳，效果甚佳。

（三七）遺忘

一九五七年春天，我爲鍾梅音女士的「當晚霞滿天」作成合唱曲，在臺北演唱。因爲詩句瑰麗，情感眞摯，受到各界人士的讚美。「你慷慨請纓，以報國相期；你忠於愛情，但更忠於眞理」；這些佳句，獲得三軍學校的熱烈稱許。鍾女士後來，寄給我一首以愛情爲主題的詩，就是這首「遺忘」。詩句是這樣：——

若我不能遺忘，
這纖小軀體，又怎載得起如許沉重憂傷?!
人說愛情故事值得終身想念；

但是我呀，只想把它遺忘。

隔岸的野火在燒，冷風裡樹枝在搖；
我終夜躑躅堤上，只爲追尋遺忘。
但是你呀，
却似天上的星光，終夜繞着我徜徉。

隔岸的野火已滅，夜風裡蟲聲四起；
露濕苔痕，星月將沉。
誰能將浮雲化作双翼，
載我向遺忘的宮殿飛去？
有時我恨這顆心是活，是會跳躍，是會痛苦；
但我又怕遺忘的宮殿喲，就連痛苦亦付缺如。

迎接這痛苦吧！迎接這痛苦吧！

生命如像一飄清水，我寧飲下這盞苦杯！

但是，若我不能遺忘，
這纖小軀體，又怎能載得起如許沉重憂傷?!
人說愛情故事值得終身想念；
我還是呀，只想把它遺忘。

這是一首感情極爲豐富的詩。其中情感的矛盾狀態，使我一時找不到表現的方法。又因當時忙於登程赴歐洲尋師進修，故只好擱了下來，未有作曲。

直至一九六八年我赴臺講學，我專誠拜候這位詩人，向她解釋「金門頌」的作曲設計。（鍾梅音女士與俞南屏先生合作「金門頌」的史詩，共有十四首歌詞，我只選出四首來作成大合唱曲。她一直都埋怨我作得太少，辜負了她的心血。）我解說只要選用最有音樂性的詩爲歌詞；故不能把十多首詩，全部應用。於是，鍾女士重提舊事，問我肯不肯替「遺忘」作曲。這回我再不能推卸責任了。

在臺灣講學的兩個月裡，東奔西跑，實在無法作好這首樂曲。但在去高雄的火車上，來回花

蓮的汽車上，我都曾細心爲這首詩設計作曲。爲了細察詩意，早已熟讀了詩句。閉目養神之時，都不曾遺忘了「遺忘」的作曲設計。

回到香港，安定下來，我終於把作曲設計想通了。詩句口口聲聲說要遺忘，而心裡實在不願遺忘；這種情感上的矛盾，我終於把握到表現的方法。我在詩裡找到這句，「終夜繞着我徜徉」，先把它作成一句具有特性節奏性的曲調，使人一聽就能記憶，然後把它貫注於全曲之中，暗示無法遺忘。每在歌聲唱出要遺忘之時，這句曲調就如彩絲一樣，在伴奏裡出現，把歌聲緊緊纏繞着。想通了這點，全曲的進行就迎刃而解了。

在這首歌的中途，我要使用半唱半講的歌唱風格，宛如喃喃自語，以增强寂寞的感覺。爲了要增加詩意的表現，我計劃加用提琴爲歌聲做輔奏。提琴的音色，可增樂曲的嫵媚；它的琶音急跳弓，可描繪出浮雲的飛翔；它的短音密奏，可以顯示出蒼涼夜色；它的左手撥絃，可表現出趨趄不前的情意；它的和絃急奏，可增狂亂之態；它的泛音，可助人進入遐思的境界。就憑了這些設計，於一九六八年十月爲此詩作成一首有鋼琴伴奏，提琴助奏的女高音獨唱曲。

鍾梅音女士深爲滿意，親自寫文章介紹此曲內容。並且毅然製成唱片，配合音樂年的工作。鍾女士並請了張震南女士擔任獨唱，司徒興城教授提琴助奏，並由鍾女士的女兒余令恬小姐鋼琴伴奏。同時編印藝術歌曲集，並寫很多文章介紹中國風格的藝術歌曲。該唱片甚得各界人士的喜愛，曾經二版、三版發行。可惜的是，經銷的公司，本身業務失敗，連帶受累。有些唱片公司很願意爲此曲再做錄音發行的工作；但因牽涉到版權的種種問題，遂被擱置。

一九六九年十一月，此曲編爲混聲合唱，每次演唱，都獲得聽衆們的厚愛。在香港，雅樂社合唱團，藝風合唱團都曾演唱。由於各團皆有極高的造詣，演唱成績甚佳。臺北四海唱片公司並請蓬靜宸教授指揮臺中幼獅合唱團，演唱「遺忘」合唱曲，有很好的成績。

就是爲了「遺忘」的作曲工作，爲我帶來許多瑣碎的麻煩。原來當年（一九五七年）我未有爲此詩作曲之時，另有人已經替此詩作了曲。作曲者用了民歌風格的曲調，無法配合這些典雅的詩句；詩人大表不滿。後來鍾女士再請我爲此詩作曲之時，我對此事一無所知。待我把「遺忘」作好樂曲，鍾女士表示讚美之時，就爲我帶來許多憎恨。當我每次提出創作意見，這位作曲先生就糾集數人，反駁我所說的話。我說「要鼓舞創作中國風格的樂曲」，他們便說「藝術無國界」。我勸「青年作曲者要多讀書」，他們說「讀死書毫無用處」。我認爲「必須學好和聲的基礎」，他們說「世界進展，和聲基礎已經不值得去學了」。看來，眞是難爲他們費心來做詆毀的工作。朋友們勸我不要爲這種人的謾罵所騷擾：「這種人專以破壞爲樂事；如果他們讚美你，你才是眞的倒霉！」

鍾梅音女士後來，僑居泰國，再遷居星加坡；曾經寄給我幾首新詩，包括「田園音樂會」，

「紡織娘出嫁」等等。我譜好了女高音獨唱的「田園音樂會」，也用提琴爲助奏，使能描繪各種鳥語。經過不少時間，賠了錢，謄譜，校對，印刷，郵寄，送給中國廣播公司應用。寄來錄音帶，我聽過之後，深覺唱，奏的速度，表情，皆甚草率。後來我才知道，唱奏者臨時錄音，爲了趕時間，根本不曾經過練習。由於錯誤太多，重複錄音多次，乃能選出可用的各個片段，拼湊起來，所以成績不如理想。我聽過錄音，雖然感到失望；但他們爲了趕時間，也很難加以責怪。但工作人員却向我訴苦；因爲此次錄音，使他們多做了許多寃枉工作，才剪接得像一首歌的樣子。鍾女士來信說，「聽過廣播，印像不佳；似乎失去創作水準了」。作曲者倘若因此而被氣死，可眞不值了！

（三八）思親曲

一九七〇年聖誕假期，王文山先生從美國寄給我一首詩「思親」，情感眞摯，使我敬佩。在這首詩裡，寫出夢見父母的快樂，夢醒思親的惆悵；繼而思量復思量，終於將孝親的意義擴展起來，化小我而爲大我；將我國聖賢明訓「老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼」，深入淺出，表現得恰到好處。林聲翕教授曾讚美這位詩人是「喜以詩言志，以詞勸世」的一位和藹長者，實在非常確切。

這首詩，爲了句與字的商榷，經過許多次書信往還，方始定稿。在一九七一年的農曆元旦，我先爲之作成一首獨唱曲；然後，由於合唱團的需要，再編爲混聲四部合唱。詩句如下：

不能回鄉想回鄉，突然回到家鄉拜高堂。
父親的豐采如昔，母親的銀髮更顯慈祥。
她撫我的頭，摸我的手，還口口聲聲喚兒郎。
久別重逢，訴不完的衷情，叙不盡的家常；
一家喜洋洋，天倫之樂樂無疆。
醒來才知是夢一場。

多少年來，顚沛流離；
重逢只能在夢裡，無限悲傷！

悽悽惶惶我思量，思量思量復思量：
父母生我養我，我爲他們做了些甚麼？
父母撫我餵我，我爲他們做了些甚麼？
父母長我育我，愛我護我，抱我揹我，
我爲他們做了些甚麼？
爲了我，他們受過千般辛苦；
爲了我，他們挨過萬般折磨。
要報答父母的劬勞，我應該做些甚麼？
以贖我的罪，以滅我的過。

聽！聽！縹緲的歌聲悠揚，越來越近越明朗；
來自人間？來自天上？
「老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼」。
這是聖賢的明訓，這是父母的期望。

從今天起，我要做到：
爲世間兒女帶給他們的父母以敬愛，
爲世間父母帶給他們的兒女以慈祥；
讓人間開遍愛的花朵，
把世界化作錦繡天堂。

從作曲的立場看來，這首詩可以分爲四大段：——

第一段是思親情切，惆悵悲傷；包括夢境與夢醒。

第二段是悽惶反省，圖贖罪過。

第三段是敬老愛幼，不分彼此；引出聖賢明訓。

第四段是坐言起行，播愛人間。

今就各段內容，說明作曲的設計：

（第一段）

鋼琴引曲第一小節的樂旨，顯示沉思默想的心情。在各段之間，這個樂旨多次用爲橋樑；在全曲結尾，更將它以減時句法出現，以應題目「思親」的涵義。

歌聲開始的兩句，是有如朗誦的歌唱，拍子與速度，都可以自由處理。在這兩句的結尾處，都有快速的琶音和絃，向上進行，將歌聲的情感，加以展開。

描寫夢想裡省親，天倫之樂的一段，盡量描繪出內心的喜悅，反覆再唱這段，喜悅之情倍增，實在是爲下文夢醒悲傷的蓄勢。「多少年來」的兩句，乃是情感激盪的詠歎。

（第二段）

悽惶思量的伴奏，都是三連音的節奏，顯示思潮起伏，心緒不寧。連續反問「我爲他們做了些甚麼」，是全曲的着力點。

這段詩中，詩人取材於詩經（小雅，谷風）「蓼莪篇」。原文是「父兮生我，母兮鞠我，拊我畜我，長我育我。顧我復我，出入腹我」。——順次譯爲語體文，應該是「生我養我，撫我餵我，長我育我，愛我護我，抱我捐我」。其中語多重複，並且句語的強弱次序欠佳；我很想獻議省略一些重複的話。但因爲尊重詩人意旨，仍照原來保留。本來，詩中在這五個四字句之後，皆有一句「我爲他們做了些甚麼」。讀起來，與唱起來一樣，頗嫌纍贅；故在作曲時，加以省略。這要向詩人表示歉意的。

（第三段）

接着第二段而來的是採用了黃自先生所作「天倫歌」的片段曲調，用此曲調作成對位的歌曲。我之採用這段曲調，乃是因爲其詞句（鍾石根先生作）可以解答上文的問題「應該做些甚麼，以贖我的罪，以滅我的過」。

「天倫歌」的片段曲調，在這裡連續出現了三次。

第一次是在伴奏裡，在高音輕輕出現，縹緲悠揚，宛若來自天上。（在混聲合唱裡，則是用女聲合唱輕輕唱出）。原來的歌詞是「收拾起痛苦的呻吟，獻出你赤子的心情。老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼」。這些話，足以答覆前面悽悽惶惶思量的問題。

第二次出現時，男高音以對位曲調唱出「聽！聽！縹緲的歌聲悠揚，越來越近越明朗；來自人間？來自天上？」當男聲合唱「老吾老，以及人之老」的詩句時，宛若替「天倫歌」的曲調，逐句加以註釋。

第三次出現時，就直接用其曲調來唱出「這是聖賢的明訓，這是父母的期望」。至此，引曲裡「沉思」的樂旨再現，變爲進行曲的節奏，用以帶入第四段。

（第四段）

是稍速的進行曲。徒然明白了孝親之義，猶有未足。「從今天起」開始，乃是說明必須坐言起行，不再遲疑，決心要把愛心遍播人間。最後的尾聲，是「沉思」樂旨的活潑化。思親不應徒作消極的悲傷，而應積極振作，化小我而爲大我，敬老愛幼，把人間化作天堂；這是詩人的本旨。

「思親曲」的獨唱曲，在一九七一年用爲中國廣播公司「音樂風」四月份的新歌。編爲混聲合唱，最初是由蓬靜宸教授指揮臺中幼獅合唱團演唱。一九七二年五月，中國廣播公司與中華音樂影劇協會合辦「中國藝術歌曲之夜」，由蓬教授指揮中廣合唱團與幼獅合唱團聯合演唱，並製成唱片，成績甚佳。

音樂專欄作者劉星先生，曾將「思親曲」的內容細加研究，寫成「思親曲讀唱心得」一文，發表於「文藝復興」月刊，詞情並茂，對他的美意，使我深深感激與敬佩。

（三九）生活組曲

王文山先生喜愛詩歌，他所作的詩詞，常以淺近的句語，演繹我國聖賢的明訓，語調親切，寓意深刻。他能把教條活潑化，哲理生活化，口號藝術化。他對於詩歌創作，恰如白樂天所說：「新篇日日成，不是愛聲名。舊句時時改，無妨悅性情。」他認定目前急需多量健康而優美的歌曲，故將所作詩詞，求助各位作曲者，期以詩樂去充實每個人的日常生活，使生活愉快，精神振作。他將歌曲印贈給朋友們，從來沒有想到要收回成本，亦不曾想到要藉此謀取名利；正如大樹從來不向苦熱的旅客收取遮蔭費，清溪從來不向苦渴的行人收取食水費。音樂專欄作者劉星先生，說王文山先生的詩，「有宗教的情操，而無宗教的俗調；有出世的超然，而無出世的消極」。他能用親切而淺易的材料，宣揚中國文化的傳統精神。

我國教育部文化局，積極推廣樂教工作，正在發動諸位作曲者，創作國民生活歌曲。我以爲王文山先生所作的歌詞，極適合用爲國民生活歌曲材料。一九七〇年底，王文山先生路經香港，我曾向他建議，把性質相同的小詩，組合起來，譜成長曲，冠以標題；恰似串珠成鍊，更見高貴。王先生同意這個設計，分別組成三首；我乃爲之譜成合唱歌曲，總稱之爲「生活組曲」。每首組曲之內，分爲數章；各章之間，有緊密的結構。在必要時，各章亦可以獨立使用。下列是這三首組曲的內容：

第一首生活組曲　千錘百煉（內分三章）

（一）天不怕地不怕（混聲四部合唱，激昂的進行曲）

天不怕，地不怕，自己的天下自己打。
自己跌倒了，自己起來呀；
自己賺的錢，省點花。
不苟得，不苟免；天也用不着怕。
內無疚，外無過；地也用不着怕。
天不怕，地不怕，心安理得，無牽無罣。

天不怕，地不怕，自己說的話沒有假。
在人的背後，絕不說壞話；
在人的面前，莫自誇。
言忠信，行篤敬；天也用不着怕。
內無疚，外無過；地也用不着怕。
天不怕，地不怕，心安理得，無牽無罣。

（二）石縫草（女高音獨唱並四部合唱）

千鈞頑石何狂妄，壓勁草、賽羅網。
勁草雖微仍抵抗。
朝乾夕惕，栽培力量，好讓芽生長。
石頭縫裡摸方向，應變隨機苦撐掌。
錯節盤根不失望。
春天到了，扶搖直上，重覩青天亮。

這是一首「青玉案」的格律。我的設計是用混聲合唱以極强的歌聲唱出「千鈞頑石」，而以活潑的女高音獨唱顯示出扶搖直上的勁草。王先生這首詩，原是舊作。有些句裡的用字，我曾請他再加修訂，以利歌唱。

(三) 爬山 (男高音獨唱並四部合唱)

過了一關又一關，不知爬了幾重山。
寒霜烈日皆經過，越是爬高越困難。
荆棘叢叢，怎麼辦？
向前進？往後轉？挑起來？卸仔肩？
搔首踟躕問蒼天，蒼天不語聽松濤：
「呼呼呼」，似說「心堅石也穿」。

過了一關又一關，不知爬了幾重山。
寒霜烈日皆經過，越是爬高越困難。
披荆斬棘穩向前。

心若堅，石也穿；拼命幹，再流汗；
高明沉着善周旋。
機緣抓緊莫鬆手，造極登峰在眼前。

這是一首活潑進行曲。其中的短句，用男聲與女聲，互相呼應，以增合唱的趣味。這章的詞句，也是經過書信往來多次，然後訂正應用。

全首組曲的各章調性，有緊密的安排；宛如一首奏鳴曲的各章調性。第一章是C大調，第二章是F小調，第三章仍然是C大調，使有統一的組織。

第二首生活組曲　自强不息 (內分四章)

(一) 朝氣好 (混聲四部合唱，激昂進行曲)

朝氣好，如旭日初升；由黑暗，漸光明。
高瞻遠矚目標正，蓬蓬勃勃向前行。
有信心，有毅力，自然成。
雖然是人生多坎坷，

要勇敢，將難關打破。

向前行，爭輸贏；穩贏的訣竅是堅韌。
看浪潮，日夜翻騰；
學浪潮，前浪倒，後浪興。

(二) 是是非非（女高音獨唱並混聲四部合唱）

牆倒衆人推，爲所欲爲。
大雷大雨狂風吹。
砥柱中流稀世寶，是是非非。
鼓破萬人搥，爲所欲爲。
亂搥亂打幾多回。
砥柱中流稀世寶，是是非非。

這首「浪淘沙」的格律，題爲「是是非非」。詩人自註云「是其所當是，非其所當非」；即是說，「讚美對的，斥責不對的」。這個題目，甚有卓見。樂曲是抒情的合唱；其中第二段，女高音獨唱「鼓破萬人搥」，合唱團以輕輕的鼓聲唱爲襯托，可以增加變化的趣味。

(三) 今天（男高音獨唱，女高音獨唱，四部合唱）

把握時機猛着鞭。不是明天，就是今天。
蹉跎歲月最堪憐。沒有明天，只有今天。
繼往開來要搶先。不是明天，就是今天。
頂天立地靠雙肩。莫問明天，只問今天。

這首「一剪梅」的格律，題爲「今天」；是王文山先生的舊作。因爲有些字韻要加修訂，以利於唱；這裡的詞句，乃是修訂後的定稿。樂曲是活潑的節奏，相當於奏鳴曲第三章的小步舞；不同者，小步舞爲三拍子，而這首曲是四拍子。

(四) 天助自助（男高音獨唱並四部合唱）

好男兒，志氣高；渾身都是膽，責任一肩挑。

遇敗而不餒，聞勝而不驕；
天助自助，持久耐勞。
好男兒，不靠水，不靠山。
靠山，山會倒；靠水，水會乾。
只求靠自己，「自己的眼淚，血和汗」。
深謀遠慮，團結苦幹。
總是靠自己，「自己的眼淚，血和汗」。
天助自助，克服難關。
難關克服了，和平正義耀四方。
「禍兮福所倚」，多難好興邦。
自強不息，與日月爭光。

這首詩裡，特別引用英國名人邱吉爾的警句「自己的眼淚，血和汗」；也引用我國古哲老子的名言「禍兮福所倚」；都是要增強「自強不息」的意旨。這是激昂活潑的進行曲，用以結束全首組曲。四章的調性，有緊密的安排：第一章「朝氣好」，是降B大調的進行曲；第二章「是是非非」，爲下屬調（降E大調）的抒情曲；第三章「今天」是G大調的活潑歌曲；第四章「天助自助」仍在原調（降B大調），爲激昂的進行曲。

第三首生活組曲　大澈大悟（內分四章）

這個組曲，是先作好了後面三章，皆爲獨立的歌曲。王文山先生認爲此三曲皆具有佛教的哲理，故組合起來，加作「迷惘」一章爲前導，命名爲「大澈大悟」，以作勸世的詩樂。下列是四章詩的內容：

（一）迷惘（混聲四部合唱）

舉世迷惘亂紛紛，博學多聞；愼思明辨，站穩脚根。
自甘澹泊不靠人。茹苦含辛；有爲有守，啃着菜根。
得失毀譽似烟雲。能屈能伸；俯仰天地，咬緊牙根。
從凡到聖日日新。返樸歸眞；大澈大悟，多種善根。

這首詞，王先生原給它命名「四根歌」，今作爲組曲的序歌，故改名「迷惘」。詩內的「脚根」，「牙根」，這個「根」字，我頗有疑問，「是否不應寫成木旁？」王先生爲此考查了許多

典籍；終於來信證實木旁的根字，並無錯處。

（二）回頭是岸（混聲三重唱）

人類相殘，自私自利，種下禍患糾紛。
大家同歸於盡，或協調進步共存？
挽救未來厄運，最要緊，勒馬懸崖，停止狂奔。
多聽聽，晨鐘暮鼓；好明心見性，覺悟迷津。
屠刀放下了，回頭是岸，浩蕩天恩。
兼愛博施濟衆，慈航普渡生靈。
強或弱，善或惡；同是受苦受難人，
明因果，結善緣；極樂乾坤。

這首詩，曾作成獨唱曲發表。今用爲組曲內的第二章；故改編爲三重唱。這是一首抒情曲。詩句「明心見性，覺悟迷津」，是正面宣揚佛家哲理，勸人爲善。

（三）隨緣（四重唱與四部合唱）

借問鄰居百歲翁：「花開能有幾時紅？」
老翁莞爾從容答：「四季循環各不同。
「春去也，夏秋冬；蒼蒼樹木挺天空。
「傲霜黃菊依然美，松竹寒梅更勁雄」。

借問鄰居百歲翁：「青春能否挽留中？」
老翁莞爾從容答：「欲駐朱顏自古窮。
「秦一世，發兒童，求仙入海也成空。
「去來還是隨緣好，千載須臾萬象同」。

這首詩與前章「回頭是岸」不同，前章是正面宣揚佛教哲理，這章則把佛教哲理溶化於藝術生活之中，與唐宋詩人的觀點，一脈相承。樂曲裡有獨唱，四重唱，並用混聲合唱在結尾之處，乃是想增強詩人的意旨。

（四）何去何從（混聲四部合唱）

衆生滿百，形形色色。
有的朝秦暮楚，有的一德一心。
有的油腔滑調，有的一諾千金。
有的放浪形骸，有的玉潔冰清。
還有光風霽月，朝氣勃勃；
也有心灰意懶，暮氣沉沉。
陸離光怪。阿彌陀佛。
成此世界。阿彌陀佛。

衆生滿百，形形色色。
有的居安思危，有的得意忘形。
有的陰陽怪氣，有的磊落光明。
有的溫文爾雅，有的暴似雷霆。
還有驕奢淫佚，盛氣凌人；
也有負重致遠，國家干城。
陸離光怪。阿彌陀佛。
成此世界。阿彌陀佛。

衆生滿百，形形色色。
有的張牙舞爪，有的流水行雲。
有的埋頭苦幹，有的怨天尤人。
有的畏首畏尾，有的氣吞乾坤。
還有奴顏婢膝，人云亦云；
也有頂天立地，鶴立雞群。
陸離光怪。阿彌陀佛。
成此世界。阿彌陀佛。

靜看衆生群相，形形色色兼陳。
有的磅礴存正氣，成功取義成仁。

有的博施濟衆，有的崇拜金銀。
還有多行不義，也有樂道安貧。
有的獻身三不朽，人間富貴浮雲。
有的中流砥柱，有的隨俗浮沉。
還有醉生夢死，也有茹苦含辛。
何去何從時警惕，是非一念之分。
人生或如朝露，或同天地長春。

這首詩，包括了許多相對的成語，我實在很佩服王先生的組織能力。要把這樣的詩作曲，必須先想通如何變化，以免使聽者厭倦。我所用的變化方法是：不同聲部以討論式，對答出現；獨唱與合唱的交替出現；加用朗誦式的節奏爲歌聲襯托，所用的朗誦句子，是「阿彌陀佛」；漸趨緊張之時，對答用較短的句子；最後的兩句，是全篇詩的重心，故反覆再現，且用浩蕩的合唱歌聲爲結束。各章的調性，有密切的關係。第一章「迷惘」是D大調，最後一章「何去何從」是D小調開始，仍然以D大調爲結束。中間的兩章，「回頭是岸」，與「隨緣」，都是F大調，這是D小調的關係調。各章的調名，用大小調名稱謂，實在是簡化的解說。所有調式，可以分爲兩大類，就是「大調型」與「小調型」。凡是主音上方有大三度的調式，均爲「大調型」；如 Lydian, Ionian, Mixolydian，皆是大調型的調式。凡是主音上方有小三度的調式，均爲「小調型」；如 Dorian, Phrygian, Aeolian, Locrian, 均爲小調型的調式。只因想簡明解說，不提那些專有的調式名稱，故如此解釋。

「何去何從」於一九七一年初發表，就由國光合唱團演唱於臺北。但在香港，始終未有演唱過。原因是，規模較小的合唱團，根本不能勝任。組織稍有水準的合唱團，多數團員都是基督教徒，練習的場所，不是在基督教學校，便是在基督教的會所；唱出「阿彌陀佛」，是犯禁例。許多佛教學校看見這首組曲，非常歡喜；認爲是宣揚佛教精神的最佳材料。但他們沒有一個合唱團能够唱出此曲。我相信，假以時日，必能做得到的；在目前，只能委屈些被擱置起來了。

王文山先生的詩作很豐富。有人認爲他的詩，簡潔有力，通俗得可愛；也有人認爲他的詩，不够藝術化。幸而王先生全然不是以此謀取名利，永不爲這些評語而感到煩惱。他所作的「我是中國人」，（一九六九年六月）我爲之譜成合唱曲，教育部極爲重視；因爲此曲可以振奮起中國人的自尊心。王先生曾將詩經裡的「摽有梅」，譯爲語體詩，（一九七〇年十月），我爲之譜成獨唱與合唱，效果很好。近年有許多詩，適合用爲少年合唱歌曲的題材；在後面將另章介紹。

（四十）壯歌行

一九六八年八月，我應臺灣省教育廳之邀，到中興新村省訓練團爲全省學校音樂教師講學一周。蒙省政府秘書王履常先生贈我以黃達雲將軍的詩集「澹園隨興」一册。其中有黃將軍在抗戰期間率領國軍入南越時的紀事詩，殊爲珍貴。我素來很歡喜選用軍人所作的詩詞作曲；因爲他們舊文學根柢甚穩，一旦能跳出堆砌口號的樊籠，其豪放感情，常能達到文人所未到的境界。

細心研讀詩集之後，在一九六八年十二月，選出四首詩詞，（前三首是叙述國軍入越的史實，結尾一首則爲近年讚美金門的詩），連接而成一首組曲。樂曲既成，仍覺其中曲調與和聲，都欠缺新穎；於是重新再作曲譜。稍擱些時，再加修訂。或因曲調庸俗，或因節奏型太過複雜；或因轉調太難，不利於唱；或因字韻與曲調配合得不能盡善；再毀再作凡四次。直至一九六九年二月中旬，曲稿乃定。稽延數月，實覺慚愧。

組曲既成，蒙黃達雲將軍賜以新名「壯歌行」。下列是各章詞句及作曲設計：

壯歌行（合唱組曲）　黃杰作詞

第一章　孤軍出塞（鷓鴣天）

（原註——民國三十八年冬，率師入越，駐留河內。）

億萬生靈盡倒懸，神州無處不狼烟。
誰知百阨千艱日，正是孤軍出塞年。
棲異域，受熬煎；更多羈緒到吟邊。
海天春訊終將到，勵此精忠鐵石堅。

這章的樂曲是朗誦式的獨唱。實在說來，這章乃是第二章「富國行」的引曲。每句尾的伴奏，都用一個明顯的節奏型；這個節奏型，乃是鼓聲節奏，它貫徹於全首樂曲的各章之內。

第二章　富國行

（原註——富國島爲南越南部一海島，留越國軍，在此羈困達三年之久。）

中華多志士，富國漢家營。
喋血來萬里，忍辱惜餘生。
編茅以爲屋，削木以爲兵。
晨興聞號令，夜半有書聲。
征衣慰遊子，溫如父母情。
長幼皆有序，衆志可成城。
共憂還共樂，必共矢忠貞。
一朝頒歸檄，長驅復舊京。

這章樂曲，緊隨「孤軍出塞」而來；是一首齊唱的進行曲，由極弱開始，漸漸發展成爲最強烈。最後一段，乃用二部合唱。全曲只用大鼓、小鼓、鐃及打數的聲音爲伴奏。因爲演唱時常用伴奏，故後來我爲此曲再加編鋼琴伴奏譜。（見一九六九年十月出版之「合唱歌集」第二輯，臺北天同出版社印行）。用爲襯托歌聲的打數，是分爲兩組人，此起彼伏。打數的聲音，聲量細而發音短。我曾聽過一個團體演唱的錄音，使我很失望；因爲他們不懂得軍人操練時打數的讀音。平常「一，二，三，四」的讀音，與操練時打數的聲音，根本不同。爲了要呼聲響亮，打數時，「一，二，三，四」，應該是羅馬拼音的 I, O, San, So。

最後兩句，重複出現之時，是提高了大三度的調子；這種音調的改變，配合以聲量的轉強，速度的變慢，可以使歌曲增强威力。試聽聽雷維爾 (Ravel) 的西班牙舞曲 (Bolero) 的最後一段，立刻可以明白。

第三章　金陵憶（沁春園）

（原註——民國四十一年，中秋望月，忽憶金陵，遂成此調。）

海角淹留，把酒中天，氣爽高空。
記五洲湖畔，荷田影密；莫愁堤外，柳線烟濃。
大好江南，六朝勝蹟，城廓縈廻明故宮。
常無寐，聽雞鳴古刹，斷續疏鐘。
南來，萬里倥傯。
傷心處，關山路萬重。
任高樓搖夢，香凝露薄；嬋娟月滿，雲淡紗籠。
莫記悲歡，且看圓缺，還我河山指顧中。

青山在，待金陵洗馬，重醉秋風。

這是一首獨唱的抒情曲，表現懷念的柔情。正如第一章乃是第二章的引曲一樣，這章柔和的抒情曲，乃是下一章「金門行」的先導。

第四章　金門行

（原註——民國四十二年冬，倘胡伯玉將軍。）按，胡伯玉將軍（當年駐守金門）爲陝西華縣人，故此詩末句「携手華巔看曉暾」，極切題意。此詩寫金門所見，甚切目前需要，故選爲組曲的結章。

獨立金門望廈門，河山點點漲愁痕。
胸懷磊落情猶昔，雲海蒼茫氣欲吞。
岸隔漳州驚野哭，峯廻太武振兵魂。
雄風盡掃樓蘭種，携手華巔看曉暾。

這是進行曲式的混聲四部合唱曲。仍然用第二章「富國行」所用的打數呼聲爲襯托。

在全首四章看來，實在是兩首有引子的進行曲，連在一起。「孤軍出塞」爲「富國行」的引子，「金陵憶」爲「金門行」的引子。兩首「行」，（行卽是歌），都是激昂的進行曲。

「壯歌行」最初於一九六九年五月由黃達雲將軍印贈親友，多次演唱及廣播。黃將軍熱愛音樂，協助推行樂教，不遺餘力，使我敬佩。此曲後來再增訂伴奏於第二章內，以利應用。一九六九年十月由天同出版社印行。

（四一）春之歌

一九七〇年三月，在藝術朋友每月敍餐的例會上，詩人許建吾先生對我說，正在設計一首新詩，用以送給陳之霞女士，以嘉許她演唱的成就。陳女士是老朋友陳世鴻教授的侄女，是次高音的傑出人才；她的低音濃郁，高音壯麗，我樂於爲她編作新歌，以示鼓勵。由於陳女士喜歡古代詩詞，我建議許先生從唐宋詩詞裡，選出材料，擷其精華，用現代的語文重寫，組合爲數章的新歌。結果，許先生選出了三首南唐後主李煜的詞，它們是：

（一）**浪淘沙**

簾外雨潺潺，春意闌珊。
羅衾不耐五更寒。
夢裡不知身是客，一晌貪歡。
獨自莫凭欄，無限江山。
別時容易見時難。
流水落花春去也，天上人間。

（二）**菩薩蠻**

花明月暗飛輕霧，今宵好向郎邊去。
羅襪步香階，手提金縷鞋。
畫堂南畔見，一向偎人顫。
奴爲出來難，教君恣意憐。

（三）**虞美人**

春花秋月何時了，往事知多少。
小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。
雕欄玉砌應猶在，只是朱顏改。
問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流。

許建吾先生所寫的詩，就是根據上列三首詞的素材，重新創作，取名「春之歌」。內分三章，各章的標題是春雨、春霧、春潮。

春雨是寫目前淒風苦雨的景況。

春霧是寫過去的往事，如霧如烟，不堪回首。

春潮是遙望將來，不作徒然嗟歎，而要振作起來，把悲憤的心情，滙成浩蕩的怒潮。

經過幾次商談，詩稿乃定。下列是詩三章：

（一）春　雨

春風嫋嫋，春雨潺潺。
可恨的風風雨雨，把百花一例摧殘。
我姑且擁衾獨臥，渾不覺又到江南。
烏衣巷口，朱雀橋邊；
曼舞酣歌，繁絃急管。
無情風雨聲聲緊，夢斷秦淮夜未闌。
這淒涼的雨夜，何時旦？
這漫長的雨夜，何時旦？

（二）春　霧

春霧朦朧，月華暗淡；
草香陣陣，花影斑斑。
小心地東看看，小心地西看看；
莫非那個人，也爲出來難？
脫綉鞋，着羅襪，
不顧沙石尖，不顧藤蘿絆。
跨溪澗，繞廻欄，
戰戰兢兢，兢兢戰戰；
一步復一步，步向畫堂南。
只見那焦急的人，
正在朦朧的春霧中佇盼。

（三）春　潮

萬種羈愁，空對春花燦爛。
滿懷悲憤，徒教秋月團圓。

春去秋來，秋往春還；
昨夜東風又吹醒大地，
我又挨過了一年苦難。
遙想石頭城：
玉堂銅柱，畫棟雕欄；
詩閣經樓，荷亭桂苑。
縱然是牆崩瓦破，
仍該是虎踞龍蟠。
異鄉雖可居，豈能長戀棧？
錯過好時光，他年空愧汗。
我要激起澎湃的春潮，衝毀大江岸。
我要掀起浩蕩的春潮，洗遍大江南。

我把這三章詩句，細讀數日，然後想通了作曲的設計。這三章詩，音樂的一氣呵成，沒有停頓。全曲之內，我使用兩個主題爲素材；一個主題描繪「現在」，另一主題描繪「過去」。

第一主題，採自詩句「無情風雨聲聲緊」的曲調。這是代表現在的淒苦情況。伴奏裡是反覆不停的雨點聲音，顯示出沉悶而徬徨的心境。這個主題，我要用於各章之間，重申「現在」的淒苦，成爲統一全曲的素材。

第二主題，採自「烏衣巷口，朱雀橋邊」的曲調。這是代表過去的繁華生活。第二章的引曲與第三章的「遙望石頭城」，都用及這個主題。

這兩個主題，每次出現之時，有不同的轉調。但所用的各種變體和絃，極力避免有損中國風格的進行。

第二章「春霧」，是採取古調「娛樂昇平」爲基礎；以對位技術，作成獨唱的曲調。選用「娛樂昇平」的原因，第一，由於它的標題可以顯示出昇平時代的快樂生活；第二，由於曲調活潑，有特性節奏型的短句，足以與歌聲互相呼應，描繪出「戰戰兢兢」的心情。「春霧」是先有伴奏，（就是古曲「娛樂昇平」的曲調），然後作出對位的歌聲。這種作曲方法，是作曲者常用的。例如法國作曲家古諾所作的「聖母頌」，就是在巴赫所作的前奏曲上加作對位曲調而成。在「娛樂昇平」之上，加作對位曲調，用爲歌唱詩句，一不能使曲調西洋化，二不能只求悅耳而不顧歌詞各個字音的平仄聲韻。爲中國詩詞作曲，實在要採用「多重對位」的兼顧方法；就是必須兼顧曲調風格與字音高低的進行。此章的歌聲與伴奏，雖然同樣重要；但在演唱時，伴奏仍然不

應掩蓋了字音；這有待伴奏者的明智處理。

第三章「春潮」的後段，伴奏中多次使用「音群和絃」，(Tone Cluster)，以描繪洶湧的浪潮聲音。只因避免在寫譜時繪出一串葡萄狀的音符，故以兩個菱形寫在鋼琴的低音區域，表示用兩只手掌，橫按低音的全部黑白鍵。每掌橫按約爲一組的範圍，兩掌連接橫按，可以同時按兩組的範圍。不必顧及所按的是那一個音符，只要取得波濤的聲響。黑色的菱形，表示四分音符時值。白色的菱形，表示二分音符時值。雖然拍子長短有限定，仍該使用延長音響的踏瓣，以取較長的共鳴。不要害怕這些波濤聲會妨礙次一句開始的歌聲。如果踏瓣放得太早，波濤就失去威力了。有些作曲者在記譜時，用一條直線，放在該按的區域；但我仍然認爲用菱形表示手掌該按之處，較爲清楚。這個符號，我曾用於「寒夜」、「青白紅」、「寒流」、「碧海夜遊」各合唱曲中。以前有許多人來信詢問，說這符號太古怪，未曾見過，不知如何奏出。近年已經沒有人再問了。其實，這個符號，也不是標奇立異，只是爲了節省寫譜的麻煩而已。

「春之歌」由陳之霞女士在香港首唱於一九七〇年十月，次年一月列爲中廣公司「音樂風」的「每月新歌」。

(四二)　漣漪與花信

一九七二年五月，韋瀚章先生受聘赴臺北講學，並參加中國廣播公司舉辦的第二屆「中國藝術歌曲之夜」，演唱「長恨歌」清唱劇；(黃自先生作曲，未完成的三章，由林聲翕教授補作)，獲得盛大的讚譽。韋先生遊臺歸來，以新詞見贈；這是「日月潭曉望」(浪淘沙)與「天祥道中」，(西江月)。拜讀之下，使我不勝欽佩。這兩首詞，已經由林聲翕教授作成獨唱曲；所以我不擬再將之作成獨唱。我認爲，將此兩首詞作成合唱歌曲，也是可行的事。

數日之後，何志浩先生寄來此兩首詞的和韻；高雅脫俗，殊爲可喜。一位詞人的新作，能够鼓舞起創作的熱潮，互相唱和酬答，使詞作得到新生命，乃是一件令人欣慰的盛事。我設法把一唱一和的兩首詞，組合成爲一首合唱曲，以湊熱鬧。我認爲，可以用編作「鳳陽歌舞」的方法，

把兩首詞組織起來。（關於「鳳陽歌舞」合唱曲之編作，參看後數章之「爲灰姑娘製玻璃鞋」）。下列是兩位詞人的詞章：

日月潭曉望（浪淘沙）　韋瀚章作

曙色欲迷空。淡紫輕紅。層巒影落翠湖中。疑似山僧同入定，靜斂芳容。

窗隙透晨風。睡意還濃。半山禪院却鳴鐘。且聽聲聲傳隔岸，醒吧痴聾。

（和韻詞）　何志浩作

旭日照晴空。湖面搖紅。輕舟蕩漾碧波中。少女杵歌聲宛轉，巧笑花容。

岸柳拂清風。燕舞方濃。乍聞遠寺響疏鐘。似喚世人休做夢，莫再痴聾。

我設計把韋詞作成女聲二部合唱的抒情曲，把何詞作成男聲二部合唱的進行曲；前者宛如溫柔敦厚的佳人，後者恰似軒昂活潑的壯士。當兩首歌曲同時唱出，就好比佳人壯士結合起來，互相扶持，互相呼應，互相註釋。例如，最後一段合唱，聽曲時所聽到的，是：——半山禪院却鳴鐘。乍聞遠寺響疏鐘。且聽聲聲傳隔岸，似喚世人休做夢，休做夢，醒吧痴聾。醒吧，莫再痴聾。

在樂曲的進行中，速度經常有變化。開始的「曙色欲迷空」是徐緩的，後來的「旭日照晴空」則是活潑的進行曲，速度稍快。當兩曲同時唱出之時，（卽是四部合唱的一段），二者的速度，互相遷就，乃用了中庸的速度。

組曲既已編成，乃請韋先生爲此組曲命名。韋先生說：「拙作能獲得詩人賜和，宛如小石投入湖中，引起一量漣漪，深覺欣慰。」於是，此組曲就用「漣漪」爲名；列爲「合唱組曲第一首」。

「漣漪」組曲剛剛完成，韋先生告訴我，日來陸續收到顧一樵先生與楊仲揆先生的和韻詞，皆甚高雅。他問我能否亦組成合唱歌曲，以留紀念。我立刻答應了。下列是兩首和韻詞章：

（一）顧一樵先生和韻詞

靈秀薄長空。遠寺疏鐘。慈恩塔影夕陽紅。

玄奘高僧宏佛法，霽月光風。
山色翠湖中。花發嬌容。清音天籟醒痴聾。
啼鳥聲聲驚客夢，春意方濃。

（二）楊仲揆先生和韻詞

塔影欲搖空。點翠飛紅。登臨人在白雲中。
不用鵬搏九萬里，咫尺天容。
莫起落花風。姹紫方濃。任渠敲碎梵王鐘。
多少情迷敲不醒，凭地痴聾。

在這首組曲裡，我仍用韋先生的「日月潭曉望」作先導。這次不再是女聲二部合唱，而是混聲四部合唱。緊接而來的是顧先生的和韻詞，（二拍子的進行曲節奏，男聲三部合唱）；再接以楊先生的和韻詞，（三拍子的圓舞曲節奏，女聲三部合唱）。三章魚貫出現之後，乃在楊詞中選出一句「姹紫方濃」，在顧詞中選出一句「花發嬌容」，加以引伸，成爲橋樑，帶回韋詞的「睡意還濃」，然後接以「隔岸鐘聲」的一段，並加尾聲，以結束全首組曲。這首組曲，列爲「日月潭曉望」合唱組曲第二首。它與第一首不相同之處，是第一首組曲，使用對位技術，把兩首詞重疊唱出；而第二首則以原詞爲女主角，配以兩組伴侶，一爲英俊瀟洒的三兄弟（顧詞），另一爲溫柔秀麗的三姊妹（楊詞），最後仍以女主角出現，以明賓主。

此曲既成，再請韋先生爲之命名。韋先生認爲：顧詞謂「花發嬌容」，楊詞謂「姹紫方濃」，皆是喜報花開訊息，應以「花信」爲組曲名稱。花開時節，倍應珍惜；此題足以發人深省也。我聽了之後，心中非常快慰；因爲我就是選用了「花發嬌容」，「姹紫方濃」，兩句爲引伸的材料，作爲帶回原曲的橋樑。

「漣漪」與「花信」，是同時發表的。一九七二年底，中國廣播公司先介紹了「花信」。深願詞人們的智慧鐘聲，能使隔岸的痴聾盡醒。這隔岸，我認爲不獨指日月潭的隔岸，且包括了臺灣海峽的隔岸，東海、黃海、渤海、南海，以及太平洋的隔岸。鐘聲嘹亮，天已黎明，讓我們振作起來，珍惜這大好時光吧！

（四三）扶桑之旅

一九七二年七月，翟君石（鍾雷）先生寄贈我以他的近作「天涯詩草」一册；拜讀之後，無限欽佩。不論古今中外，詩人皆被尊爲先知者；這位愛國熱情洋溢的詩人，實在先得我心，使我尤爲敬佩。翟先生在旅遊日本的附錄裡，有這樣的記載：

「觀光東京塔……原來今天是七月七日，屈指一數，三十三年了！三十三年前的七七，我懷着滿腔熱血，參加對日抗戰。十年戎馬，誤盡我一生之中的黃金年代；到如今，兩鬢將斑而一事無成；而國家命運也因爲對日抗戰而演變至於今日！想不到三十三年以後的七七，我却在日本東京作觀光客。……我由銀座的松屋百貨公司而逛到附近的三越公司。雨後的黃昏中，華燈初上，銀座的夜景是繁華而美麗的；這又得讓我發出一連串的感慨——如果不是由於日本發動對中國的侵略戰爭而種下禍根，那麼，此時此刻，我們北平或上海的夜景，又何嘗不美麗而繁華？如今，我們仍在苦難之後，奮勉的自力更生；而當年的侵略者，則在其完整的國土之上，安度其發展進步的歲月，甚至隱然以大國自居；如此天道，眞是豈有此理！」

這段附錄，使我深具同感。我們都生長於抗戰的烽火中，顚沛流離的生活，毀壞了我們一生建樹的計劃。我們熱愛日本的人民，但深恨日本的軍閥與政客。我們以德報怨的傳統德性，實在不值得施之於窮兇極惡的野獸。此時此地，我該將詩人的智慧，化爲音樂，用以喚醒國人，同仇敵愾。因此，我從翟先生的大作「天涯詩草」之中，選出兩篇，就是「觀光有感」、「銀座之夜」，作成合唱組曲。並徵得作者同意，將兩篇名稱，易爲「東京烟雨」、「銀座燈輝」；組曲名稱則沿用詩集第二輯的標題「扶桑之旅」，並加註年份於副題之內。下列是詩句原文以及作曲設計：

扶桑之旅——翟君石作詞

（民國五十九年，日本觀光有感。）

（一）東京烟雨

今日何日？我佇立在東京塔上，
念三十三載逝去之歲月悠悠；

而今年的「七七」啊！
我竟在此，作愴然無淚的觀光客。

「八芳園」中，那彈着日本古琴的
和那表演茶道的婦人，都已老了：
也許戰爭曾留給她們的創痛，
是這年輕的導遊小姐所無法瞭然的。

且撫着昔日來自戰場的疤痕，
在皇宮廣場上聽聽這個國家的脈膊吧！
而此時的東京，仍是一片烟雨迷濛。
我想喝酒！啊！啊！我忽然很想喝酒！……

（二）銀座燈輝

東京倦於雨中，醒於雨後；
銀座乃呈現其燦然的透明之夜，

如一多熱帶魚的水族館。

泳過燈彩之流，繁華之流，
各色人種的擁擠與歡囂之流，
便不禁有一串喟嘆，翟然升起：

唉唉！「三越」在此，「松屋」在此，
而上海的四大公司何在？
北平前門外的大柵欄何在？

當年的田中已死，而甌缺之大債誰償？
「以德報怨」的恩澤茁壯了扶桑，
誰聞蘆溝橋下的流水長吼低泣？

如今，我以曾遍過萬里關河的雙脚，

蹀躞於雨後透明之夜的東京銀座。
想唱一首多年前的老歌，但喉已瘖瘂。

於是，在一家叫做「歌屋」的小酒館裡，
坐下來；且向大臺北舉杯祝福吧！
當燈紅酒綠時，何人在枕戈待旦？

兩篇詩裡，都有不少長句以及用字的聲韻，可能有人認爲不利於唱。但，運用作曲技巧，總有辦法把它們處理恰當。只是原詩之中，「田中已死」的一句，使我不能不向詩人請示。因爲這「田中」（角榮）不是那「田中」（義一），該在詩句裡，加以明確表示。我原想改爲「田中義一已死」；但「義一已死」幾個字音，宛如急口令，唱者最爲討厭。我建議改爲「奏摺的田中已死」，但仍嫌累贅。現在，翟先生改爲「當年的田中已死」，實在簡潔明朗，殊爲可喜。翟先生並在來信說明：「昔日具奏摺以侵華的田中義一，與今日之田中角榮，先後如出一轍，亦必難逃歷史的批判，將落得千秋受人唾罵」。今在歌詞中，謹遵詩人之命改正。

「扶桑之旅」的作曲設計：

第一章「東京烟雨」，是以男高音爲主的「吟誦曲」(Arioso)。這是介於朗誦與詠嘆之間，半誦半唱的歌曲。開始時，合唱團用鼻音四部哼唱，伴奏則用高音的顫動奏出，以描繪東京的烟雨景色。看來是迷濛與糢糊，蘊藏着陰險與狡詐。後段則加用了合唱的歌聲，以增强戲劇性的轉變。

第二章「銀座燈輝」乃是合唱的抒情曲。我把這首詩裡的兩個重點，都用不同形式的反覆出現：第一個重點是消極的感嘆，（以德報怨的一段）；第二個重點是積極的振奮，（祝福臺北的一段）。

這一章，素材比較複雜，故樂曲組織也比較精細。詩人以其敏銳的智慧，顯示於詩句之中；我必須把蘊藏在詩句底下的心聲，發掘出來，表現於樂曲裡。因此，在這章樂曲的伴奏中，伴唱中，我運用了抗戰時期的歌曲之片段。在「誰聞蘆溝橋下的流水長吼低泣」之後，伴奏裡所用的是「蘆溝問答」的曲調。這首曲調，原是中國民歌，抗戰時期，配詞爲「蘆溝問答」；詞中有這樣的句子：「蘆溝橋，水渾叫蘆溝；永定二十七年修」。這是當年寓宣傳於音樂的優秀材料。在「蘆溝問答」的曲調繼續奏出之時，獨唱者以對位曲調唱出「如今，我以曾邁過萬里關河的雙腳，蹀躞於雨後透明之夜的東京銀座」。隨即帶出另一首抗戰歌曲來；這是鍾天心作詞，何安東

作曲的「保衛中華」，在合唱團輕輕唱出，這是我們每個人的心聲。詞云：「保衛中華，保衛中華，誓死保衛民主的中華。保衛我們五千年輝煌的文化，保衛我們全民族同生死的家。來！來！……」在這段合唱之上，獨唱者以對位曲調，唱出「於是，在一家叫做歌屋的小酒館裡，坐下來；且向着大臺北舉杯祝福吧！當燈紅酒綠時，何人在枕戈待旦？」然後，合唱團乃以雷霆萬鈞之力，複述「祝福臺北」的一段。我要將詩人的苦心，提醒中華兒女：雖然烟雨迷濛，我們的眼光更要明亮；雖然燈輝燦爛，我們的頭腦更要清醒；提高警惕，自力更生。此曲列爲一九七三年二月份中廣音樂風新歌。

（四四）龍之躍

一九七二年夏天，易金（陳錫楨）先生送給我許多新詩。他的詩，句法精煉，意境高雅，兼有脫俗的哲理與音樂的氣氛，極爲珍貴。我曾爲他譜過兩首獨唱的小品「芭蕾舞娘」、「傘下人家」；爲諸位樂友所喜愛。我很想用合唱的歌聲，爲詩人的作品增添多些彩色；故選出了三首小詩，作成合唱組曲。易金先生是一位極愛音樂的詩人，他對音樂的感受，有奇妙的境界。我所選的詩「指下千帆」、「離人的心」、「海峽廻翼」，都是描繪聽樂時的內心境界。本來，我在這三首詩之後，還選了一首輕快的哲學詩篇「人鬼一家」作爲結束；但最後，仍然只用三章，以求單純。

平日讀詩，我對唐宋詩詞之描寫聽琴作品，常有偏愛。唐詩之中，李頎「聽董大彈胡笳弄」

云：「空山百鳥散還合，萬里浮雲陰且晴」，筆法奇絕。韓愈「聽穎師奏琵琶」云：「昵昵兒女語，恩怨相爾汝。……喧啾百鳥群，忽見孤鳳凰。……躋攀寸步不可上，失勢一落千丈强。」皆爲摧寫音樂境界的佳句。宋代詞人蘇軾，甚愛韓文公的詩，曾將它改爲長短句「水調歌頭」，以利於唱。詞云：「昵昵兒女語，燈火夜微明。恩寃爾汝來去，彈指淚和聲。……衆賓裡，眞彩鳳，獨不鳴。……躋攀寸步千險，一落百尋輕。」詩人聽音樂，恰似用最佳的攝影機，捕捉轉瞬卽逝的形象；紀錄所得，常爲奇妙的傑作。下列爲這三首詩的內容：

（一）指下千帆

小燭暹千行雨中，不滅反明。
串串無私細語，發爲獨奏心聲。
千指如帆，渡鍵盤叠影的海。
攀慈母白髮之巔，音符盡落鄉音。

這是描寫鋼琴演奏的好詩，其中的小燭明滅，無私細語，千指如帆，白髮之巔，皆有音樂所能表現的美妙境界。我試以合唱歌聲，唱出詩句；而在每句結束之處，用鋼琴獨奏的裝飾樂段(Cadenza)，把每句中的涵義，加以引伸。正如蘇軾將韓愈的詩，演繹爲詞；易金先生是以詩繪樂，我則是以樂釋詩。

（二）離人的心

空抓思緒所化輕烟，
渡海峽之月，散一地哀怨。
抽不開，夢的中程死結，
燈花上，停留栗色語言。

這首詩是寫聽樂時所到達的虛無縹緲境界。引曲是一串串竪琴式的和絃，描繪出那無法抓到的思緒輕烟。初用女聲二部合唱，再加入男聲的和唱。那些平行五度的音程，在樂曲裡，既甜蜜，又迷惘，添却無限的惆悵。

（三）海峽迴翼

羞將游移意志，搓成不解緣結。

越長空，碰落相思石於合歡山巔。
海峽中，新植歸期渺茫界線。
侯鳥誤繫傳書，迷途時空邊沿。

這是聆聽愛情悲歌所得的印象。我用女高音獨唱，以唱出心中積塊——游移意志，不解緣結，相思石，合歡山；更說到歸期渺茫，侯鳥迷途；凡此種種，皆是甜苦交錯的感情境界。

女聲獨唱「海峽廻翼」之後，合唱團再唱第一章「指下千帆」，以作回應，以結束全首組曲。

易金先生的詩，既具慧眼，更具慧心。我想，用音樂去輔助詩句，可以使人易於親近。把詩與樂合一，功效必然更大。何謂慧眼？何謂慧心？該分別解釋：

（一）慧眼能看到轉瞬即逝的景象；非但看見，且能看眞。易金先生能寫出劃破黑夜天空的流星，他能繪出照亮花瓣露珠的晨曦。他重意境的描繪，不重外形的修飾；有如天馬行空，不受羈絆。我想，天馬太過奔放，必須在蒼穹之中，拖它回來，把音樂的鞍韉裝上，然後可以乘它翱翔於太空之上。

（二）慧心能冷靜地分析世情，這是「萬物靜觀皆自得」的本旨。但，太過冷靜，就成尖刻；態度峻峭，使人生畏。我想，應該爲他披上音樂的彩衣，使人樂於親近。詩與樂的結合，可以使人「望之儼然，卽之也溫」。

就是爲了這個原因，我把「指下千帆」、「離人的心」、「海峽廻翼」，組合而成一首合唱歌曲。曲譜編成，易金先生爲之命名「龍之躍」。他說：「龍是不存在的；但心聲中的龍永遠騰躍着」。但願每人的心聲，常似天龍之騰躍，使智慧之光，永照人間。

易金先生要將組曲「龍之躍」贈與明儀合唱團。據易金先生說，音樂廳的合唱演出，他必爲忠實的聽衆；他最佩服明儀合唱團，故贈以新曲，以賀該團的卓越成就。我欣然同意；因爲費明儀小姐多年來爲樂教的堅毅努力，使我敬佩。一九七三年九月，此曲初唱於香港大會堂音樂廳。

易金的短詩兩首，我爲他譜成女高音獨唱，贈與楊羅娜小姐。兩首詩都充滿了慧眼與慧心：

（一）芭蕾舞娘

立錐之地舞出感情的昇華。
旋律中浮無色的雲於足下。
有褶短裙上難寫直言的譜。
搖曳時連同活了那襟上花。

（二）傘下人家

傘底一對窺家，

太陽出時還白眼相加。
天不變色，你我走背道的路。
驟雨之下，傘是兩人的枷。

這兩首獨唱歌曲，一九七三年十一月，初唱於香港大會堂音樂廳。

（四五）爲灰姑娘製玻璃鞋

鳳陽歌舞（合唱曲）

記得在二十多年前，我乘搭內河渡船。正在沉思之際，給賣唱的人騷擾，使我心中不悅。賣唱者是一位老人；他在客艙裡打竹板，唱南音，所用的油腔滑調，實在低劣，使我越聽越生氣。我生氣的原因，一由於他騷擾了我的沉思，二由於他的油腔滑調，過份地損害了傳統歌曲的單純風格。他唱完，走過來向我討錢。當時我有些氣惱，表示很憎惡這種音樂。他默默走開，向其他搭客逐一討錢。之後，他走近我身旁，用極低沉的語調，開始對我埋怨。他的說話內容是：「你討厭音樂是你的事；但你應該明白，我靠賣唱爲生。你不施捨也就算了，何必對我生氣？我上船

賣唱，是要納租的；試想，人人如你一樣，不肯施惠，我如何維持生活？忍耐一下也不算太難爲了你吧？」

音樂啊！多少人靠你來謀生！包括我在內，由賣唱求乞，唱廣告歌曲，以至紅伶、歌星，無一不是憑你的賜予而生活！但他們都如此委屈你，蹧蹋你！不獨未能愛護你，卻把你純潔的容顏，濃抹脂粉，把你打扮成一副下流模樣！

一個立心要使中國音樂中國化的人，當然熱愛中國的民歌。對於中國音樂創作，很難忍受那些全盤西化的風格；同時也不能忍受中國民歌被庸俗裝飾所汚染。賣唱者使我厭惡之餘，我不得不詳細檢討一下。民歌，好比樸素的鄉村姑娘。平日我們可以見到，鄉村姑娘之中，有些是蓬頭垢面，舉止粗魯，語言鄙俚；有些是厚塗脂粉，衣不稱身。如果我看見就憎厭她們，實在欠缺公平。她們之所以如此，完全由於未經教導，或者受了錯誤的教導；過失不在她們本身，而在教育工作者。倘若得到善心人士的教導，把她們救出於愚昧之境，改正她們的語言習慣，爲她們縫製新衣，爲她們製玻璃鞋；則灰姑娘必能成爲公主，晉爲皇后。

然則，如何可以使灰姑娘高貴起來？——這是一個嚴肅的課題；區區一個課題，卻使我窮年纍月在忙碌工作之中，看來還是得不到好成績。

我所設計的辦法，約爲下列數項：

（一）在曲調裡，掃除那些俗氣的裝飾音。用純正的奏唱方法，不再使用那些肉麻的滑音。要表揚民歌曲調的樸素純潔，秀麗端莊，而不是厚塗脂粉，多添顏色。

（二）爲中國民歌的曲調，找尋適當的中國風格和聲方法；好比給予村姑以稱身的中國衣服，而不是三點式的泳裝。

（三）在伴奏之中，加入節奏趣味；好比使村姑振作起來，變爲活潑，掃除呆滯之態。但，活潑總應有個限度。我不想用太複雜的節奏變化；因爲我只想村姑活潑得可愛，不想她變成嬉皮士。

（四）將民歌組織成大型的樂曲，（廻旋曲體，奏鳴曲體），或者把數首歌曲串連起來，有如串珍珠而爲項鍊；使不再是零零碎碎的小物件。

（五）把民歌的詞句，加以淨化，以增文藝的價值。好比教導村姑，清除其粗野的說話，訂正語言的文法，使有高貴的談吐。請詩人爲民歌配作新詞，是文藝復興工作之一。這件工作，說來容易做時難。英國民歌因爲得到許多詩人爲之創作新詞，遂有輝煌的成就。中國民歌也要借助詩人的努力，然後可有更光耀的前程。爲了此項工作，我讚美何志浩先生默默耕耘的精神。不論你對他的配詞歡喜與否，他的努力都值得欽佩。

根據上述各項的設計，我開始編民歌爲合唱曲。我想用對位技術，將兩首民歌結合起來。例

如：

（一）福司脫所作的「懷念家人」(Old Folks at Home—— Foster)，與杜夫扎克所作的「詼諧曲」(Humoreske——Dvorak)，同時奏唱，可以得到結合爲一的趣味。

（二）「西班牙騎兵」與「所羅門里韋」兩首小曲，也可以同時唱出，互相結合爲一。

（三）「當你我年青時」與「愛人尼里葛雷」兩首小曲，同時唱出，也可得到諧和。

上列三組材料，都可以說明，用對位技術，能够把兩首各自獨立的小曲，組合而爲一；同時進行，可以得到互相呼應的趣味。當然，並非任何兩首歌曲，都能這樣組織起來。我必須考察可用的材料，然後應用作曲技術去編織它們。能將兩首民歌組合，可以增加民歌的趣味；同時也就增加了它們的音樂價值了。

很久以前，我就想把「鳳陽歌」與「鳳陽花鼓」兩首民歌組織起來。這兩首民歌，同屬於安徽民歌，而它們各有不同的陪襯樂句。如果我能把這些陪襯樂句用爲串珠的絲線，則很容易將這些珍珠結爲項鍊了。

在編這個合唱曲之時，我想淨化其歌詞。於是我選出何志浩先生爲「鳳陽歌」所配的新詞兩段爲歌詞。因爲詞句內容是描寫鳳陽花鼓的舞蹈情況，故將編成的合唱曲，取名「鳳陽歌舞」。歌詞如下：

（一）歌鳳陽，舞鳳陽，鳳陽姑娘巧模樣。
鳳陽花鼓跨腰上，一步一搖走街坊。
打起花鼓多多響，盤旋來往俯與仰。
儀態萬千妬紅妝，對對起舞喜洋洋。

（二）歌鳳陽，舞鳳陽，鳳陽旖旎好風光。
麗日和風裊垂楊，燕子呢喃掠花香，
春到江淮春夢長，春山含笑鶯飛翔。
春水微暖戲鴛鴦，青春結伴好還鄉。

我把這兩段歌詞，分別填入兩首不同的歌中。第一段填入「鳳陽花鼓」，第二段填入「鳳陽歌」。我將這首合唱曲，編成大三段的組織；各段分配是：

（一）「鳳陽花鼓」，以活潑爲主，唱第一段歌詞。先由男聲齊唱，再以女聲二部合唱，男聲則唱出鼓鑼的節奏聲爲伴。

（二）「鳳陽歌」，以柔和爲主，唱第二段歌詞。先用女聲唱出，再以女聲二部合唱，男聲仍唱鼓鑼的節奏爲伴。

（三）「鳳陽花鼓」與「鳳陽歌」兩首歌曲同時唱出。男聲齊唱「鳳陽花鼓」先行半小節，女聲二部合唱「鳳陽歌」後至，成爲追逐的形式。其間唱出的鼓鑼節奏聲，此起彼伏，成爲結合全曲的線條。

「鳳陽歌舞」合唱組曲，是一九六九年冬編作完成。大概由於側重對位技術，一般合唱團，感覺到不容易處理；尤其是指揮者，對這曲的提示動作，頗感困難。一九七〇年底，香港市政局主辦聖誕音樂會，老慕賢教授指揮藝風合唱團唱出此曲，才是此曲的首次演唱。關於指揮此曲的技術設計，老慕賢教授對我說，曾經費去她不少心血。演唱時，指揮與唱衆合作得有極好的成績；又因曲調爲聽衆所熟悉，故情況甚爲熱烈。一九七一年三月香港校際音樂比賽，選此曲爲混聲合唱比賽用曲。後來許多團體在演唱會中，常列爲合唱項目，聽衆遂有機會多接觸它。但我仍然覺得，此曲結構較爲複雜，非有充份時間磨練，不易拿來表演。爲了要將民歌組曲廣爲推行，我必須編作多些內容豐富而技術容易的合唱曲。這又一次提醒我以「大樂必易」的原則，指出了我以後編曲所該走的道路。

（四六）串珠工作

雲南民歌組曲（合唱組曲）

一九七〇年九月，費明儀小姐領導明儀合唱團赴臺北演唱，載譽回港，音樂界人士，均向她祝賀。費小姐認爲合唱團應該有更多以民歌編成的大型樂曲，故選了四首雲南民歌交給我，希望我能爲她的合唱團，編成合用的樂曲，以增强節目內容。我欣然允諾；因爲我正在致力解答這個課題：「如何把民歌組織成爲藝術化的作品」，同時，我更要設計編作一些趣味豐富而技術不難的合唱曲；所以，我必須面對這份挑戰式的工作。

我曾經用對位技術去組織「鳳陽花鼓」與「鳳陽歌」，使成爲合唱曲「鳳陽歌舞」，我也曾

用奏鳴曲體去編作「天山明月」，用奏鳴廻旋曲體去編作「迎春接福」，用變奏曲的方法編作「阿里山之歌」；但都是使用新配的詞句，乃容易統一全首組曲的風格。現在要把四首雲南民歌組合起來，仍然使用原來的詞句，我實在耽心樂曲難於統一，易陷於支離破碎的境地。

經過詳細考慮之後，我決定採用廻旋曲式（Rondo）來編作這四首雲南民歌。從四首民歌之中，選出一首豪放的「彌度山歌」爲主要的題材，用作有力的支柱，而把其他三首，分別應用爲插曲。又因「彌度山歌」最後兩句，「小河隔着過不來，花橋造起走過來」，很有建設力量，我要把它加以引伸，用爲全首組曲的尾聲。因爲此曲以「彌度山歌」爲主題，故亦以此名組曲。下列爲此曲組織：

（A）「彌度山歌」，是豪放的主題。（E Aeolian 調式）

山對山來崖對崖，蜜蜂採花深山來。
蜜蜂本爲採花死，梁山伯爲祝英台。
山對山來崖對崖，小河隔着過不來。
哥抬石頭妹兜土，花橋造起走過來。

（B）「山茶花」，是第一插曲，柔和。（B Aeolian 調式）

山茶花來山茶花，十個大姐採山茶。
花籃歇在山坡上，唱個山歌轉回家。
十個姐妹十枝花，唱個山歌轉回家，
大理茶花頭一朵，誰眞愛我就嫁他。

（A）再現「彌度山歌」的後半段。

（C）第二插曲包括兩首 D Aeolian 調式的民歌，一爲輕快柔和的「綉荷包」，二爲諧謔氣質的「猜謎」。「綉荷包」的詞句編給男女聲獨唱與二重唱，並且加入全體的合唱，以增趣味。

小小荷包，雙絲雙線飄，妹綉荷包墜郎腰。
我的哥哥，等是等等着，不等哥哥要等那一個？
荷包綉給情哥帶，妹送荷包有來由。
哥帶荷包街前走，妹有心事要告訴哥哥。

「猜謎」是輕快活潑的兒童歌曲，用在此處，實在是替豪放的主題「彌度山歌」作先導。這首歌的詞句，分配給男聲與女聲輪替作主，互以「啦啦」爲伴唱，以增輕快的氣質。

（問）小乖乖來小乖乖，我們說給你們猜。
什麼長，長上天？那樣長，水中間？
什麼長長街前賣？那樣長長妹跟前？

（答）小乖乖來小乖乖，你們說給我們猜。
銀河長，長上天。蓮藕長，水中間。
米線長長街前賣。絲線長長妹跟前。

（第二段的內容是）什麼圓，圓上天？那樣圓，水中間？
什麼圓圓街前賣？那樣圓圓妹跟前？

（答句是）月亮圓。荷葉圓。粑粑圓。鏡子圓。

（A）再現「彌度山歌」全首，並加尾聲。

上列的歌詞，在演唱時，皆有許多陪襯的字音；例如「祝英台」唱爲「祝英尼台」，又如「山茶花」的每段結尾，例加伸長的句子，唱完「誰眞愛我就嫁他」之後，繼續唱「小呀哥，我說給你，誰呀眞愛我就嫁給他」。

這首組曲作成，特題贈與明儀合唱團，並祝前程遠大。此曲自從費明儀小姐指揮其合唱團在是年十一月首唱之後，許多團體皆樂於演唱此曲，原因是，他們熱愛中國民歌所具有的親切性。從這首組曲的詞句看來，實在使人覺得，詞句內容低劣，配不起民歌的優美曲調。因爲這樣，便連帶引出淨化歌詞的設計。爲了提高詞句的文藝成份，爲了要統一全首組曲的內容，給民歌配作新詞，實在是極爲需要的工作。詩人何志浩先生見義勇爲，給這首組曲易名爲「彌度春色」，配作新詞如下：

（一）「彌度山歌」

山對山來崖對崖，門對門來街對街。
芭蕉葉上鴛鴦字，只勞喜鵲啣過來。
山對山來崖對崖，花帽恰配鳳頭鞋。
綉球拋落粉牆外，願借東風吹過來。

（二）「山茶花」

群芳競艷山茶花，年輕姐兒採山茶。
茶花好比美人兒，姐愛茶花蝶愛她。
十個姐妹十枝花，一枝獨秀鬪芳華。
眞個人比花更嬌，蝶隨姐兒轉回家。

（三）「綉荷包」

小小荷包，白底襯紅綢，姐綉荷包墜郎腰。
朝朝暮暮，身上暗香飄，欲敎所歡夢裡魂兒消。
荷包雖小細針綉，桃花扇底窺春笑。

縱然荷包破爛了，一絲一縷春色湧雲潮。

(四)「猜謎」

(問)梁山伯訪祝英台，說個謎兒給你猜。
什麼歌，最好聽？那樣花，最好看？
什麼玩兒最好玩？那樣人兒最可愛？

(答)梁山伯訪祝英台，說個謎兒我來猜。
山歌兒，最好聽。山茶花，最好看。
綉花荷包最好玩。年輕姐兒最可愛。

(第二次問)什麼歌，長心苗？那樣花，頭上戴？
什麼玩兒墜郎腰？那樣人兒眞嬌嬈？

(第二次答)彌度歌，長心苗。山茶花，頭上戴。
綉花荷包墜郎腰。茶山美人眞嬌嬈。

從上列的新配歌詞，可以見到詩意句法，皆更雋永；全曲結構，亦更統一。許多人認爲民歌原來的曲調與詞句，都不應改動；其實，民歌的曲調與詞句，乃是不斷地被人改動，而且改動的人，數之不盡。只因它不斷地被改動，凡有不妥當處，都被改到妥當；故能不斷地生長。雖然，改得妥當與否，並無固定的標準，只有最受人歡喜的就留下來，爲衆人所樂用；不被衆人歡喜的，不久也就消失掉。因此，民歌的曲調與詞句，是常被人改動的。改得不好，我們也不必爲此生氣。經過時間的考驗，自然可以見到結果了。

與「彌度山歌」相似的編作組曲，尚有雲南民歌組曲「跳月」，是香港音專一九七一年七月慶祝二十一周年校慶演出的組曲。其中包括五首雲南民歌，而接以「彌度山歌」結束全首。何志浩先生也爲此曲配上新詞，改名爲「雲南跳月」。

從一九七二年開始，至一九七三年三月，我以串珠形式所編成的合唱組曲，爲數不少，皆爲何志浩先生配以新詞。何先生爲中華民族舞蹈學會理事長，編作舞蹈歌詞，極爲熱心；對於淨化民歌詞句，貢獻尤大。下列爲已印出的組曲名稱：

金沙江上（西康民歌組曲）
西藏高原（西藏民歌組曲）
蒙古牧歌（蒙古民歌組曲）
山地風光（臺灣山地民歌組曲）
阿里飛翠（臺灣山地民歌組曲）

江南鶯飛（江蘇民歌組曲）
湘江風情（湖南民歌組曲）
苗家少女（雲南苗歌組曲）
長白銀輝（東北民歌組曲）
浪邊掠影（雲南民歌組曲）
錦城花絮（四川民歌組曲）
西京小唱（陝西民歌組曲）
灘江之春（廣西民歌組曲）
嶺南春雨（廣東小調組曲）
紅棉花開（廣東小調組曲）

其他組曲，組織較爲嚴密的如「天山明月」等等，在下兩章再詳加解說。

（四七）天山明月

編作民歌組曲，在可能的情形之下，我也設計使用較嚴密的結構，以增樂曲本身的趣味。「天山明月」用奏鳴曲的體裁，「迎春接福」用奏鳴廻旋曲的體裁，「大板城姑娘」，「峇山春曉」，「紅棉花開」，都用對位技術去把不同的曲調結成一體，宛如「鳳陽歌舞」的編曲方法。今略述如下：

天山明月（新疆民歌組曲）何志浩配詞

（一）天山明月單南北，兩大盆地皎月色。
維吾爾族哈薩克，通宵達旦舞不息。

哈密瓜果大又甜，吃了一個還要添。
要買就想買一籃，說道價錢十分廉。

(二) 阿爾泰山眞正好，天富金鑛是瑰寶。
不管男女老和少，有吃有穿用不了。
伊犂天馬矯如龍，日行千里快如風。
縱橫馳騁逞英雄，騎兵善戰立大功。

上列兩首歌詞，是何志浩先生爲新疆民歌「沙里洪巴」所配的新詞。我將第一首詞，填入「沙里洪巴」，用爲第一主題。這個主題，唱出盆地月色，族人善舞，哈密瓜果；每句之內，均加插「新疆地方美呀美」的讚語。我把第二首詞，填入「喀什噶爾」，用爲第二主題，唱出天富金鑛，伊犂駿馬，然後反覆讚美的一句「新疆地方美呀美」。這兩個主題，實在是取材於兩首不同的新疆民歌，今以新配的歌詞，統一其內容，作成奏鳴曲式的「呈示部」。

「呈示部」完結之後，便是奏鳴曲式的「開展部」。這裡沒有採用前面兩個主題的材料，而是另用了一首「青春舞曲」，加以變化，反覆出現，歌詞也是何先生所配：

光陰似金，寸金難買寸光陰。
青春可愛，愛苗長在少女的心。
萬紫千紅，春色滿園林。
挽住青春，翩翩起舞情意深。
月來花弄影，花月結同心。
挽住青春，翩翩起舞情意深。

這首「青春舞曲」，連續反覆三次：

第一次是女高音獨唱。第二次是男聲齊唱。第三次仍是男聲齊唱，但加入女聲以「啦啦」爲伴唱；女聲所唱的曲調，就是「青春舞曲」的減時曲調。這是一種「減時卡農曲」，(Canon of Diminution)，就用曲調本身的縮影，來替曲調作伴。

「開展部」完畢，立刻接以「再現部」。第一主題與第二主題，都在原調再現。男聲齊唱第一主題，女聲齊唱第二主題，這兩個主題是同時進行的；但是，女聲所唱的第二主題，是比原來的時值加長一倍，這是「倍時的曲調」，(Augmentation of Note Value)。運用倍時曲調與減時曲調，來替曲調作伴，彷彿李白詩中所說：「舉杯邀明月，對影成三人」，可以增加樂曲裡的趣味。

這是 Phrygian 調式的樂曲，尾聲則結束在調號的大調主音。這是古曲常用的方法。在尾聲裡，我反覆使用「新疆地方美呀美」的一句，以明樂曲意旨。

「天山明月」最初演唱是在一九七一年一月，鍾華耀先生指揮香港雅樂社合唱團演唱於大會堂音樂廳。是年三月，中國廣播公司「音樂風」用爲新歌介紹材料，甚得聽衆歡迎。

與「天山明月」結構相似的是粵北民歌組曲「迎春接福」，是奏鳴廻旋曲的體裁。曲中的各個主題，都是抗戰期間我在粵北蒐集的客家語民歌——春牛調、馬燈調、香包調、落水天、唱歌人，共爲五首。最特殊的地方，是再現部中，春牛調與馬燈調同時出現；這可以增加合唱歌曲的趣味。

「迎春接福」的歌詞，我特請鄒瑛先生用客家語作成賀歲的新詞。首次演唱，係由陳世鴻先生指揮香港商業電台合唱團，演唱於一九六九年香港藝術節。由於家鄉色彩濃厚，得到朋友們好意的讚美。

爲了適用於任何地區演唱，乃有配作新詞的需要。何志浩先生熱心塡詞，於一九七三年配上新詞，易名爲「春滿人間」，可以廣泛地使用於賀年場合。

「徭山春曉」，是把四首粵北徭人歌曲組合而成。我把它們定爲四個標題——山居，寄情，相思，迎親；請何先生爲之配詞。我在「迎親」曲內，與「寄情」的曲調組織起來，以增趣味。

這也是使用對位技術編成的合唱。

「紅棉花開」與「嶺南春雨」都是組合廣東小調而成的合唱曲。「紅棉花開」組織得較爲複雜。何先生配詞之時，把各章標題定爲「紅棉好」，「花中花」，「紅滿枝」。最後一章之內，「紅棉好」與「紅滿枝」同時進行，更能表現出活潑的氣質。這與「嶺南春雨」的輕愁，成爲對比。這兩曲都是一九七三年新年完成的合唱樂曲。

「大板城姑娘」是一九七一年四月應思義夫合唱團的主持人梁明先生而編的組曲。這是選自不同地區的三首民歌組合而成——一爲新疆民歌「大板城姑娘」，二爲華中民歌「孟姜女」，三爲綏遠民歌「紅綵妹妹」。這首合唱曲的特點，是最後將「大板城姑娘」與「紅綵妹妹」同時唱出，以增熱鬧。此曲首唱於香港，時爲一九七一年八月，梁明先生指揮思義夫合唱團演唱。以後，許多合唱團體都歡喜選此曲爲表演節目；大概由於組合兩首民歌同時進行，可以增加唱者的趣味。我則期望由此增進聽衆們欣賞對位樂曲的能力。

何志浩先生認爲大板城姑娘、孟姜女、紅綵妹妹，乃是古今三位女性；以音樂組合三姐妹，甚有趣味。因此他爲之再配新詞，取名爲「三美競秀」。

上列所有民歌合唱組曲，都是要供給多量合唱材料，以免民歌常爲單調的獨唱。各首樂譜，最初由香港幸運樂譜服務社白雲鵬先生製譜印出，（香港九龍郵箱九〇九七號），隨着由台北陽

明山中華學術院中華大典編印會印行，（台北華岡書城）。

何志浩先生更因協助舞蹈學會，蒐集更多的民歌曲調，並配新詞交來，期於來日編作更多合唱的民歌組曲。只因我有不少其他的曲待作，有不少的稿待寫，一時無法全部完成。下列是素材已備，新詞已定的各首組曲名稱：

燕京懷舊（河北民歌組曲）
中州攬勝（河南民歌組曲）
魯殿靈光（山東民歌組曲）
山西迎春（山西民歌組曲）
綏遠山曲（綏遠民歌組曲）
錢塘觀潮（浙江民歌組曲）
廬山奇峰（江西民歌組曲）
武漢風雲（湖北民歌組曲）
武夷採茶（福建民歌組曲）
青海心波（青海民歌組曲）
敦煌巡禮（甘肅民歌組曲）
寧夏晚霞（寧夏民歌組曲）
北方民風（北方民歌組曲）
南方喜訊（南方民歌組曲）

還有許多未及詳列。中國地大物博，民歌更是量多質美。但願作曲同仁，將素材發展爲合唱，管絃樂曲，舞劇，歌劇；使我中華民族的音樂，光照寰宇。

（四八）新春組曲

一九七一年六月，香港廣播電台（英文台）「純正音樂節目」主持人森遜先生來信，邀請創作一首獨唱歌曲，用爲一九七二年農曆賀歲的節目。廣播電台中文台未曾設計請人創作賀年歌，倒是英文台領先發動此事，使我頗爲詫異。看來，仍是外國人更愛中國藝術，更尊重中國作曲者，而中國人則否。爲此，我必須接受邀請，而且必須有良好的成績，好替中國人爭一口氣。

我請森遜先生供給歌詞，他認爲，還是由我選取合用的詞句更合理。爲了是慶賀新年，爲了要雅俗共賞，我提議選出中國各地民歌，組織而成一首大曲。因爲森遜先生很欣賞費明儀小姐演唱中國民歌的藝術，決定請費小姐擔任獨唱；所以就請她選取民歌爲素材。關於此曲的伴奏，我計劃使用小型管絃樂隊；但森遜先生認爲，難於運用。終於決定以樂器小組伴奏——包括長笛、大提琴、鋼琴、敲擊樂。就這樣決定了，預約九月底之前交卷。

費明儀小姐選出了不同地區的中國民歌。它們是陝北民歌「不唱山歌心不爽」，甘肅民歌「括地風」，（內有十二段歌詞，每一個月爲一段），青海民歌「四季歌」，（內有四段歌詞，每季爲一段），陝西民歌「過新年」。經過考慮之後，我乃把它們組織成爲一首廻旋曲。我選出豪放快樂的一首「不唱山歌心不爽」爲主題，其他各首，分別用爲第一插曲，第二插曲，尾聲。各首歌曲皆以D爲主音，但不同調式，（詳見下列表內）；如此，我可以應用中國風格和聲於樂曲之中，供給聽衆聆聽調式和聲的機會。

下列是「新春組曲」（廻旋曲式）的組織：

（A）主題「不唱山歌心不爽（陝北民歌）……D Aeolian 調式。

（歌詞）不車水來稻不長，不唱山歌心不爽。

千萬段的山歌唱不完。

（B）第一插曲「括地風」（甘肅民歌）……D Mixolydian 調式。

（歌詞）十二月裡來一年滿，胭脂銀粉都辦全。

打打扮扮過新年。

正月裡來是新春，青草芽兒往上升。

天憑日月人憑心。

（A）主題「不唱山歌心不爽」再現前半段，調式同前。

（C）第二插曲「四季歌」（青海民歌）……D Dorian 調式。

（歌詞）冬季裡，雪花滿天飛。
女兒家的心，賽過雪花白。
小哥哥，認清了你再來。
春季裡，水仙花兒開。
年青的女兒踩青來。
小哥哥，托一把手過來。

（A）主題「不唱山歌心不爽」，再現全首。調式同前。

尾聲「過新年」（陝西民歌）……D Dorian 調式。

（歌詞）正月裡來是新年，紙糊燈籠掛門前。
風括燈籠突魯轉，我要和哥過新年。

上列「括地風」的歌詞，只選了十二月與正月；「四季歌」只選了冬季和春季；原因是：組曲不用太多的歌詞，同時，只要側重慶賀新年的詞句。各首歌中的詞句，都有許多襯字，是唱時加入而沒有寫出來的；例如，主題的第一句，唱出來是：——「不車水來稻不長哎哎哎喲，昂哎，哎喲，哎哎哎，哎，哎喲！」第一插曲第二段尾句「天憑日月人憑心」，唱出來是：——「天憑上日月你就人憑上心呀，人憑上心呀，哪哈衣呀嘿」。歌詞印出來，應該像詩句，實在不須把這些襯字列入了。

在九月中旬，我把總譜，分譜抄好，並且複印幾份，送交香港廣播電台森遜先生。他很歡喜，很滿意。電台立刻送我作曲費及分譜抄寫費共港幣八百元；這筆錢，剛够我用爲印出總譜的費用。印好總譜之後，我並贈他五十册，以利應用。

一九七二年一月底，接近農曆的除夕，森遜先生召集各位專家練習此曲兩次。雖然只是幾個人，但也很不容易。一次是長笛奏者不能來，因爲他正在籌備結婚，臨時少了一部，只好由我用提琴代奏。一次是敲擊樂沒有帶響木，我請他敲桌代替。又一次在歌德學院大堂正式演唱時，忘了帶分譜，幸得我手邊有幾本總譜應急。（這也爲我說明樂譜印了出來，乃更利便應用）。到了二月六日，在電台錄音，總是較爲圓滿。費明儀小姐獨唱，羅乃新小姐鋼琴，陳達德先生長笛，黃飛然先生大提琴，還有韓國的敲擊樂專家羅基復先生，主理響木、三角、搖鼓。林聲翕教授見義勇爲，在錄音時擔任義務指揮，處理得很精細，使我感激無限。

「新春組曲」在農曆壬子年元旦首次廣播，獲得聽衆熱烈的讚許。森遜先生給我一封賀喜的信，更在香港娛樂月刊「Show Box」給我詳細介紹，使各界人士明瞭我的理論與工作，可說是一件值得欣慰的事。由於英文台領導在先，中文台也介紹此曲，並且加强介紹中國音樂作品的節目內容；這是可喜的情況。經過數次音樂會演唱之後，許多人歡喜列爲節目應用。但伴奏的樂器與演奏者，都不容易物色；遂有人請求改爲只用鋼琴伴奏。因此，一九七二年十月，改編爲鋼琴伴奏的譜本印行，以利應用。原有的一份譜本，幸運樂譜社白雲鵬先生把它按照作品先後，編列號數是 Op. 81 （A），這份鋼琴伴奏的「新春組曲」，則列爲 Op.81（B）此外，更有一份譜本，列爲 Op.81（C），就是何志浩先生爲此曲配作新詞的譜本。下列便是何先生的新詞：

（一）「不唱山歌心不爽」

青山對面兩相望，山歌一唱心頭爽。
千萬段山歌唱來情意長。

（二）「括地風」

十二月裡來年團圓，歲歲平安不夜天。
帶回無邊春色過新年。
正月裡來是新春，有情應得惜青春。
尋思春園夢裡有情人。

（三）「四季歌」

冬季裡，梅花帶雪開。
紅梅花心兒又冷又香，賽過有刺的玫瑰。
折一枝，看百回，等着你快回來。
春季裡，水仙花兒開。
年輕的女兒家，花兒般好身裁。
鳥兒想成對，蝶兒想爲媒，等着你快回來。

（四）「過新年」

正月裡來是新年，玉玲瓏一串串珠兒滾滾圓。
圓珠兒在心盤裡突魯轉，我要和哥過新年。

「新春組曲」是獨唱的民歌組曲。沒有使用合唱，運用起來比較方便。我所編的獨唱組曲，還有「望郎曲」、「月夜情歌」、「飄泊他鄉」等。今略述其內容如下：

「望郎曲」是由兩首貴州民歌組合而成。是女高音周文珊女士選出「貴州山歌」與「等郎」

兩首曲調給我，乃爲她編成大三段體的獨唱組曲。開始是熱情奔放的「貴州山歌」，繼以纏綿的「等郎」，然後再唱「貴州山歌」，加用裝飾樂段以炫耀女高音歌者的技巧。何志浩先生爲此曲配新詞，改題目爲「望月」，「等郎」，而將組曲稱爲「古黔花谿」；較原詞文雅得多，且能統一兩曲的詩意。

「月夜情歌」是男中音獨唱的組曲，薛偉祥教授由中國各地民歌選出三首，用作素材。一爲民家族民歌「月夜情歌」，二爲高山族民歌「月下的姑娘」，三爲黎族民歌「姑娘變了心」。因爲每首歌的意思並無關連，我不得不在每首歌之前，爲它擬幾句朗誦，以作銜接的橋樑。此曲在香港由薛偉祥教授演唱多次，甚受聽衆的熱愛。在歌詞看來，三首歌的風格有甚大的分歧；「月下的姑娘」的詞句，顯然是文人堆砌而成，文雅而散漫；「姑娘變了心」的詞句，則嫌其粗糙。因此，也請何志浩先生爲之另配新詞，小題與總題，仍用原名。

「飄泊他鄉」也是薛偉祥教授選取民歌，給我編成獨唱組曲。包括山西民歌「賣燒土」，貴州民歌「鎖住太陽不要落」，山西民歌「三天的路程兩天到」。這些歌曲，聲域很小，利於一般人演唱。我也請何志浩先生爲它配新詞，易名「久客還鄉」，較原來文雅而富詩意。這些淨化歌詞工作，實在深具意義。

我曾不止一次，在音樂會裡聽「望郎曲」，唱者將這組曲拆開來逐首演唱。據說唱者分開演唱，可以獲得多一次的聽衆鼓掌，場面更熱鬧些。這使我想起了「吝嗇的主人吃餛飩麵」的故事。（從前有一位吝嗇的主人，最愛裝模作樣的場面。五毛錢買了一碗餛飩麵，拿回家中，命女傭以全餐的場面，分開四次上桌。第一道菜是餛飩湯，第二道菜是青菜，第三道菜是餛飩，第四道菜是麵條。）我相信，這位愛場面的主人，飲咖啡之時，也必分開三道菜上桌——先飲咖啡，後飲牛奶，最後吃糖。如果他聽交響樂，必然要用十多倍長的時間；因爲先聽絃樂，次聽木管樂，再聽銅管樂，最後將敲擊樂逐樣聽，眞是聽之不盡。音樂會中如此奏法，必可使掌聲延綿不斷，場面大增熱鬧了！

對於組曲的整體結構，唱者尚且全不了解，又怎能希望聽衆能了解呢？說到此，使我們更眞切地感到音樂教育之急待推廣了。

（四九）爲兒童作藝術歌

把中國詞句填入外國的兒童曲譜，用作中國兒童的音樂教材，只是一項介紹的工作。縱使詞與曲都配合得不錯，終是借自他人，難免張冠李戴，身不稱身。

中國兒童應該有自己的優美歌曲。無論語法，哲理，曲調，和聲，皆應具有中國風格，以發揚中華民族文化的優秀傳統。其實，中國有無數優秀的詩詞作品，也有無數優秀的民歌曲調，加以整理運用，素材不虞缺乏。但是，在許多小學音樂教材裡，乃然常見不少呆滯的歌曲。校長、教師，每爲缺少新歌應用而煩惱。他們問我，能否爲兒童作些趣味豐富的歌曲，用爲補充教材。因此，我不能不細心設計：

我認爲，兒童需要富於暗示力量的歌曲。以鼓舞起想像力和創造力，由此而增進智慧。創作兒童歌曲，必須在歌曲之中，供給一個趣味豐富的情感境界；兒童一發現到這個境界，便不由得自發自動地，企圖用歌聲去把這境界表現出來。這時，一切技術上的學習，都爲服務於這種創造需要而出現了。好比嬰孩看見美麗的玩具在前面，不由得不努力向前爬去。當然，這有賴於明智教師的教學技術；但歌曲本身，先要具備這種內容。如果玩具本身沒有吸引力，則嬰孩是不會向前爬的。所以，我認爲，編作兒童歌曲，應該使用「替兒童編作藝術歌曲」的設計。

記得抗戰期中，在粵北的「兒童教養院」需用一套生活歌曲爲表演材料，以介紹院內生活實況。（兒童教養院分佈在粵北七個地區，共收容兒童七千餘）。我爲他們編了一套組曲，名爲「新生」；在活潑的歌曲裡，我加入許多適合兒童的口技與歡呼聲音，增强其「動的振奮力量」。這套組曲，我能觀察清楚，聽者愛聽，唱者愛唱。因此。後來我敢於使用口技材料，以豐富兒童歌曲的內容。

一九四四年，我隨省立藝專由粵北遷往西江之時，我應羅定師範之請，將國定小學課本內的詩篇，作成歌曲，以供使用。我設計將我的音樂教學觀點實際使用於歌曲裡，把節奏訓練，口形訓練，發聲訓練，聽覺訓練，儀態訓練等等，都融化於歌曲之中。當時疏散奔走，顛沛流離，全憑集中精神於作曲，然後不至於給那些恐怖的謠言所嚇壞。抗戰結束後，這批歌曲，送了給廣州文建出版社印行，名爲「小學音樂教材一百首」，（實在是一百零二首）。後來我爲廣州市立小

學教師聯誼會編「小學合唱歌曲教本」，也是根據這個作曲的原則。

一九五九年以後，在香港爲大成文化事業公司作兒童新歌四十首，名「音樂課本」。爲世界書局作「兒童藝術歌曲二十四首」。爲海潮出版社作「最新兒童歌曲」兩册。作曲所用的趣味材料可以概說如下：

(1) 輕快的，或者歡呼的啦啦啦，側重節奏感覺。

(2) 讚美的「啊」，嘆氣的「唉」，皆要訓練發聲與口形。

(3) 表示讚美的彈舌聲音，側重節奏靈敏。

(4) 用鼻音「哼」，要訓練口腔放開而閉唇唱出。

(5) 模仿風聲的「呼呼呼」，實在是口形訓練。

(6) 動物的叫聲，如母雞的各各各，小雞的支支支，以及牛叫，羊叫，狗叫，猫叫，皆給以樂句，以增趣味。

(7) 着急的情感，表現於漸快漸强的樂段裡；例如母雞見了老鷹來襲擊，小朋友要救助老公公之類，皆要使用此種速度與力度的變化。

(8) 緩弛的漸慢漸弱，表現出趨向安靜的情感；例如太陽下山，萬物安靜，小孩子安睡下來，皆爲節奏上的變化，融化在歌曲進行之內。

(9) 突强突弱的唱音，要配合歌中的需要。

(10) 描繪不倒翁的曲調，每隔一個音即回到主音，暗示不倒翁的動作。實在，我要用這些唱法使兒童練習唱好音階。單獨聲樂練習，嫌其欠缺趣味。爲了描繪不倒翁，兒童唱得更開心。因此，作曲者要隨時發現活用練習材料的機會，這是歌曲趣味化的作曲設計之一。

(11) 笑聲「哈哈」用頓音唱出，實在是訓練口形動作，同時也是訓練腹壓技術的材料。作曲者見到歌詞裡的「哈哈」，並不一定只給唱者兩個音；可能連續多唱成爲一句，兩句，一段，兩段。有時，詞句裡並無「哈哈」的字，而詞意快樂，作曲時可能也用笑聲爲各段的尾聲。只要作得有趣的曲調，「哈哈」就能增加不少快樂。

(12) 曲調裡使用一些頓音，使歌曲唱起來有跳躍的趣味，最能增加唱者的愉快氣氛。

(13) 學習聽伴奏，或把伴奏的小句，用極弱的歌聲唱出，有如空谷回聲，最能養成控制强弱聲量的能幹。例如布谷，杜鵑的伴奏聲音，亦可編給唱者用輕聲唱出來。

(14) 輪唱曲是可以增加趣味的，這可以練習唱者同時聽到別人唱的能幹，是訓練聽和聲的好方法。

(15) 各種卡農曲可以使用爲增加趣味的方法。絕對模仿的卡農，可以養成更靈敏的聽力。減時，增時卡農，可以引起欣賞節奏變化的趣味；(描繪龜兎競走，更易說明減時與增時的特點)。

局部模仿的卡農，也有其特點；（描繪鸚鵡學人言，聲傳空谷，都極恰當）。逆讀卡農，最能說明中國回文詩的巧妙；（例如張孝祥的宋詞「菩薩蠻」詞云，「渚蓮紅亂風翻雨，雨翻風亂紅蓮渚。深處宿幽禽，禽幽宿處深。淡妝秋水鑑，鑑水秋妝淡。明月思人情，情人思月明」。這是每句倒讀的詞，能用每句逆讀的曲調唱出，就可增强兒童欣賞中國詩詞的趣味。張孝祥的另一首回文詞「白頭人笑花間客」，也同樣美妙。我把它們譜成樂曲，使四部合唱，各部皆爲逆讀，以增趣味。）在一首叙述古人「孫叔敖勇殺兩頭蛇」的歌詞裡，我將歌曲作成全首逆讀卡農，以暗示兩頭蛇的樣式，都是想藉趣味的唱歌，引起兒童對音樂知識的注意，以鼓舞他們求知的熱望。

(16) 二重唱，三重唱的歌曲，能增加對合唱的認識。我把「新年歌」與「新年好」各作成一首歌曲。分組同時各自唱出，可以得到互相呼應的協調進行。「大家忙」的題目下，分爲三段，解說「青年」、「老年」、「婦女」，大家忙着建設富强的中國。我把各段作成獨立的歌曲。待唱熟之後，分三組同時唱出，可以得到和諧統一。這比之輪唱和卡農，較進一步。憑這些活動，可以使兒童們認識對位法與和聲學的巧妙。不用他們去認識對位與和聲的名稱，只要他們從趣味的唱歌裡去感覺到它們的存在。這是我在編作兒童歌曲時的原則。

一九七二年周澤聲先生請我爲他所編的一套小學音樂課本增作一批新歌。我爲他作了五十首兒童藝術歌。這五十首歌曲，均列爲作品八十三號。(Op. 83)創作的原則，仍是根據上述各項。

今將一些特點，解說如下：

（一）歌詞內的字音與曲調的高低音，配合得更嚴密。其中有些字音，特別小心，避免產生誤會——例如，蝴蝶飛不能唱成爲蝴蝶肥，新鮮魚不能唱成神仙魚，飛機不能唱成肥雞。

（二）中國文字的雙字組合，常在曲調裡使用切分拍子，以加强其效果。

（三）歌詞裡凡有值得引伸的字句，常用音樂去加以發展。例如，「一個哨子」裡的哨子聲音，有時唱出長音，表示命令，有時唱出連續的短音，表示緊急報警。「小樂隊」裡，鈴聲「令令」，鼓聲「冬冬」，並加入指揮的打數。「演話劇」裡的老人咳聲，小狗叫聲，唱歌的啦啦，洋娃娃的呀呀，以及唉唉的嘆氣聲，皆是口技的音樂化。

（四）曲調之作成，活用各種中國的傳統調式以及中國歌曲常用的慣語。這是要使兒童有更多機會親近中國風格的音樂而不再徒然以唱西洋歌曲爲已足。

（五）强弱變化，速度變化，突强突弱，漸强漸弱，漸强漸快，漸慢漸弱等等，都設法與歌詞相呼應；務使唱歌之時，同樣重視速度與表情，而不是只求唱出曲調爲已足。

（六）輪唱，卡農，逆讀卡農，增減時值卡農，重唱，合唱，都分配在不同程度的教材裡，以增音樂知識。

這些歌曲，除了分配在周澤聲先生所編的「小學名歌選」各年級課本之內，另印成集，以供

音樂教師參考，由香港天成出版社印行（一九七三年秋季開始應用）。

除了爲兒童作藝術歌曲，我也要爲兒童設計一些用爲表演的材料。一九五四年作「小猫西西」，（于伯齡原作「懶惰的小猫」，由李韶改編詩句；一九五五年作「大樹」，（許建吾作詞），都是演者不唱，唱者不演的舞劇；皆由香港大成文化事業公司印行，香港眞光中學首次演出。本來，音樂與舞蹈的訓練，都很易做好；只是服裝設計，既費人力，也耗物力，就不易普遍演出了。後來香港教育司署，也曾鼓勵以傀儡戲的方法演出「小猫西西」；但只適合課室表演，不能在大堂招待來賓；故亦未能廣遍推行。

這些舞劇的創作，我曾鼓勵青年作曲者加以發揚。也有不少作者嘗試，成績傑出的有鍾道穎女士的幾個作品，值得稱讚。鍾女士在一九六七年至一九六九年之間，編作了一套五册的「小學音樂」課本，另外自己作詞並作曲，印出九套「兒童歌劇樂曲」，一九六九年天同出版社合訂爲一集。其中包括「鷸蚌相爭」，「龜鴨搬家」，「新校落成」等等，在香港電台兒童節目裡，經常廣播。這是可喜的成績，更盼有更多作曲者肯爲兒童創作更多內容豐富的新歌。

最近我請王文山先生創作歌詞，供給少年學生，用爲表演合唱歌曲。在一九七三年初印好的有蜘蛛，蚊子，黃豆頌，種瓜得瓜，小猫捉魚，猴戲，巧兎三窟，（不用狡兎而改用巧兎），絕處逢生；後來再作好的，有獵哥鬥蛇，馬德里看鬥牛；都是二部合唱。蜘蛛已經由香港音專合唱團及藝風兒童合唱團演唱於音樂會及電視節目中，成績甚佳。王文山先生的歌詞，趣味豐富；從下列「蜘蛛」的詞句裡，可以看得出，兒童們極爲歡喜：

我佈置我的網，在偏僻的地方。
被風吹破了，我會補得更堅强。
朝露黏在我的網，
一串串地比珍珠還漂亮。
我的八掛陣容，威鎮四方。
人人說我像黑臉的包龍圖，
實在不敢當。
不過我有一點確實像他：
除暴安良，扶弱鋤强，
不讓人類的頑敵猖狂。

老慕賢教授極愛兒童歌曲，她選出粵州兒歌「雞公仔」、「團團轉」，請我編成合唱組曲，給她指揮藝風兒童合唱團演唱。我爲她做好之後，她訓練藝風兒童合唱團，也費了偌大氣力。於

一九七二年十二月演唱，曲中用及雞公仔的啼聲，多多鏘的龍船鑼鼓，小雞支支，母雞各各，以及遊戲的啦啦，歡笑的哈哈，演唱成績，甚獲人愛。我想，這些節目，頗似卡通電影，只要材料有趣，必可老幼咸宜。只是，我所編的二部合唱，指揮者仍嫌其艱深，訓練極爲吃力。我期望作曲的朋友們，與我一樣，再努力替兒童們多作些更有趣，更易唱的藝術歌曲，以充實節目內容。

（五十）樂曲的印行

一首音樂作品，由作成以至印出來，實在要經過一段很艱難的路途；因爲謄譜，校對，製版，印刷，技術人才能熟悉樂譜的，萬中無一。如果交了稿之後，以爲毫不費力，就可順利印出來；那眞是大錯特錯的想法。若非親自校對所謄正的樂譜，若非在印刷之前先加詳細審察，則印出來的東西，常是錯誤滿紙，使人啼笑皆非。我常見那些團體、雜誌，拿到了一首歌曲之後，既不曉得如何找人謄譜，也不曉得如何校對；放上印刷機去，更不知如何安排頁數；發表一首樂曲，根本不知道如何給以稿酬。

一間學校，請我作校歌。我以爲，他們當然有音樂教師負責謄譜與校對的了；怎知印出的樂譜，錯得一塌糊塗。音樂教師只有拿着我給他的原稿，乃能奏唱。試想，印出來有何用處？

一間輪船公司，請我爲他們的新輪船作一首合唱曲，以榮耀下水禮的盛典。直至歌曲印好，送我一份之時，才使我大吃一驚。該公司的當事人，把歌曲交給廣告公司，花了一筆大錢，等了很長時間，然後印了出來。音符寫得很美，印刷富麗堂皇；但寫譜的人，全然不懂音樂，高音與低音同時唱奏的音符，全然沒有對正位置；鋼琴的右手寫在一頁，左手又寫在另一頁。到頭來，全不能用；仍然少不免要我請人爲他們謄譜，也不得不親自校對。這些商業機構，缺少熟練音樂人才，實在很難加以責怪。但，却有一家音樂雜誌，向我求稿之時，我送他一首鋼琴獨奏曲。印出來，錯誤百出。看來是，寫譜的人並不能寫出位置正確的音符，亦未經校對就拿去付印。這首樂曲，根本無法演奏。這眞是莫明其妙的事！幸而這家雜誌，不久就關了門，我也禁不住爲他的安息而快慰了。

說到校對樂譜，許多人以爲把樂譜唱奏一次，就可校對完成。其實，認識樂曲的人，心中明白而眼看不清，經常是錯誤當前而一無所見。從我的經驗看來，最好使一個全然不懂唱奏的人，逐個音符，逐個字母去校對；然後可以得到正確。

往昔，我曾校對過很多自己所作的樂譜，校對完畢，以爲必可全部正確了。但，印了出來，才看到有些地方漏去一個本位記號或者錯誤的音符尚未被發覺。更使我難於下台的是，標題的幾個大字，漏了一個字，而我居然看不見。這使我大爲懊惱，不勝追悔；由此養成我不敢粗心大意，更不敢輕視校對的工作。

記得在羅馬時，馬各拉老師有一次剛剛校對他自己的新作鋼琴奏鳴曲。他說已經細心校對過三次，可能很正確了。我則認爲，作曲者自己校對，經常自以爲是，很易有漏網的東西不曾被發現。他囑我爲他再校一次，我遵命做了。只在一頁之內，我就爲他找出五個錯漏之處；其中有一個臨時記號，且是極爲重要的。這使到他不斷地叫“Mamma mia”（我的天啊！）自從這次之後，他凡有已經校對過的新樂曲，例必交給我再校一次，然後放心。在他的朋友之間，流傳一種見解，就是「中國人做事非常精細，絕不粗心大意」。他們不曉得，無論是否中國人，凡經過無數挫折之後，做起工作來，必然不敢粗心大意。

許多朋友每見我校對就笑我，問我何必如此小心。我却有很好的理由去氣倒他們：「小心校對乃是因爲方便翻印樂譜的人，使他們不必犯了以訛傳訛的罪過」。

然則校對正確，利益何在？實在，校對正確以及發表作品，只不過是「敬業」的精神，這是本份，不必問及利益所在。說到稿酬，我却有些奇妙的遭遇，值得談談。一家雜誌刊登我的歌曲，要送我以稿酬。但稿費並不是爲了那十多頁樂譜，而是屬於那篇數百字的解說文字。至於樂譜，他們沒有訂定酬金多少，所以從略了。至於樂譜的謄寫費，他們並不曉得要還給我；在他們看來，樂譜交到編輯部之時，應該謄寫完善。他們只覺得影印樂譜十分方便，既不用交給字房排

版，也不用再加校對，非常易辦。

記得二十多年前，一位詞作家，請我爲他譜好了二十多首兒童新歌。我作好了樂譜，請人謄譜，校對正確之後，還要我寫好各首歌曲的解說。他便托了一位經紀，拿去把版權賣給一家出版公司。那家公司很爽快，立刻依照經紀人的條件，一次付清了港幣三百元，於是交易完成。經紀人先拿起一百元，詞作家拿了一百元，把餘下的一百元送給我，並說明如此分配，非常公平。我笑謝了他。他根本沒有想到，給我的一百元，尚未足够支付謄譜的費用。等到這册歌曲出版之後，我想取十册來送給朋友，也要自己用錢去買。經過這種經驗之後，我寧願自己花錢去印刷樂曲。因爲印了出來，至少可以有自由去贈給朋友使用。一旦賣出了版權，則非但賺不到錢，想拿一册應用，也要付錢。若賣完一批，未有再版，就連買也買不到了。

提到作曲的版權法，本來是一件很合理的事；但在目前情況看來，很難實踐。人們每說，歐美的作曲家，作成了一首受人歡迎的歌曲，入息就很豐富，一生不愁窮困了。版權法之執行，實在是由很多因素結合而成，並非如此簡單。生於中國的作曲者，還未能有此福氣。如果因被人翻印自己的作品而生氣，則在版權問題解決之前，早已被氣死了。

我的朋友，看見別人印他的一首歌曲給小學生唱，就大發雷霆，在報章刋登啓事，聲稱提出控告。這是很合理的事。但我却不至於如此之笨。因爲，生氣乃是「別人做錯了事而懲罰自己的笨行爲」。我還有更好的看法。如果我認爲別人翻印我的歌，是侵害我的權益，則我當然大爲生氣，要立刻想辦法去控告他。如果我認爲別人翻印我的歌是想與我共享歌曲之樂，則我該感到快慰而不是生氣。如果我認爲別人翻印我的歌，是熱心推廣音樂教育，不管他能否賺錢，（也許賠了錢），我都應該感到快樂，而且鼓勵他，謝謝他的熱心樂教工作。事實上，我認爲這不過是一個心理上的問題。與其焦急於辦理版權法，不如自己先把心情放鬆；既然我無法禁止下雨，我不如張起傘來。

如果作曲者把作品送給別人應用是抱着祖母分贈食物給衆兒童的心情，則必然不至於爲利益而生氣。祖母分贈食品，看見兒童們吃得開心，她自己就更開心。兒童們因食物而快樂，祖母則因衆人快樂而快樂，這種快樂是兼衆人的快樂而成雙倍的快樂。如果她認爲衆兒童是搶了她的食物，則當然只有生氣。生氣的結果，除了自損天年之外，並無好處。

在目前，複印與影版油印的技術，已經很進步；人們不願用錢去買高價的樂譜，也是常有的事。出錢出力，把樂譜印了出來，而別人不願買，只想複印，也是常見的事。曾經有一個合唱團，請我爲他們編一首合唱新歌；我爲他編好了，托人謄譜，製版，印刷好了，他們拿了一份樣本，立刻去影版油印給全團應用，不肯向出版人買一份。當然我不同情他們的做法，但我並不想

爲此生氣。與其要求別人處事合理，不如要求自己心境放寬來得容易。

一九六八年我赴台灣講學時，我乃曉得，在香港印行的許多種我所作的樂曲，他們都很難購買得到。爲了供給他們參考中國風格和聲的例證，我無條件將十八種作品的版權，送給教育部文化局，分贈與正中書局，中華學術院，天同出版社，三個出版機構，負責印行。影版印書，不必費力於謄譜，校對，也不用付給我任何稿費；我只期望他們以廉價售出，方便各人使用。待印了出來之後，我才曉得，這些期望只是我一廂情願的期望而已。

記得在台中訓練團裡，爲省教育廳主辦的全省音樂教師講習會解說中國風格和聲與作曲；教師一百二十人，在一周之中，所編作的歌曲不少。我選出各種調式的作品共一百三十首，加以訂正，並爲之加上伴奏，以供參考。由省教育廳印成「中國風格歌曲創作選集」。在台北市，爲市教育局主辦的市校音樂教師一百二十餘人講學一周，亦選出各教師之作品八十三首，由台北市教育局印成「中國風格和聲及作曲講習會學員作品選集」。當時我立刻付出那筆謄譜費，使謄譜者着手動工。因爲只有如此，我乃能在留台期間親自校對；只有如此，將來付印之時，可以不用再被延擱。其實，負責出版工作的人，對於樂譜的付印，全然外行。若不先把譜謄寫校正，臨到要拿去印之時，就束手無策。事隔一年餘，這兩集作品乃能印好。他們肯印出來，已經算是難能之事了，我還好意思抱怨嗎！

惟其是經常受到謄譜，校對，印刷之苦，所以遇到樂於服務的香港幸運樂譜社白雲鵬先生，見到他的堅毅精神，使我懷有無限感激之情。但一般人對於這個幕後英雄，經常是一無所知；好比孩子們在吃飯之時，有多少人能切實地感覺到「粒粒皆辛苦」呢？

在此時此地，負責推行樂教，實在需要有傳道的精神作基礎。

以前，我聽朋友說過，在窮困忙碌的環境中，實在沒有心情學習音樂。他認爲，將來生活更富裕些，有更好的音樂環境與設備，然後再學音樂好了。許多人都有這種見解；他們把學習音樂，當作生活享受之一種。我相信，如果他們一旦有了富裕的生活，則更沒有心情學習音樂。

音樂乃是助人振作精神的教育工具。只有用爲助人獲得快樂生活的音樂，才有眞正的價值。若無助人之心，學習音樂乃毫無意義。若有助人之心，學習音樂並不須等待生活環境之富裕。立心要賺錢的人，最好放棄從事音樂的工作；無論作曲，演奏，富裕的音樂家，油膩太多，使人聽了生胃病。音樂工作者，有如負責救護的醫務人員；倘若沒有仁愛的心腸爲基礎，只爲支取薪金而工作；則必然終日抱怨，沒有一天能快樂地過活。

人生乃是一場甘心情願的犧牲。凡眞正瞭解此言的人，必然可以得到快樂的生活。我曾有過一個夢，夢見冰天雪地之中，雙手凍得發僵。忽然看見路邊有一堆熊熊烈火。我聽到很溫柔的叫聲：「來吧！來暖暖雙手啊！」——說話的是一個木偶，它的雙脚正給烈火燃燒，快要全身燒成

灰燼了；然而它却溫柔地招呼我上前取暖。一覺醒來，我略有所悟了：——作曲，印歌的人，彷彿像它！

附篇

推行樂教，除了創作應用樂曲之外，少不免要把讀書心得以及所見所想，寫爲文字。今列於附篇之內，就教於高明之士。

中國儒家思想，對音樂最有力的見解，乃是重視音樂的教育性能。我讚揚此種卓見。爲了要證實「樂者，德之華」的名言，我用音樂訓練爲「全人教育」(Whole Man Education) 的工具；遂以所見，寫成「音樂教學技術」，以助理論的實踐。

在抗戰期間，歐美出版的新書難求，故詳讀中國古書。爲了辨是非，明眞僞，乃將歷代音樂思想細加分析。遂寫成「中國音樂思想批判」，期助青年讀者勿爲那些錯誤的紀錄所困擾。更將那些零碎的材料，寫成短文，名「樂教新語」，以供教師考參。