

中华民族音乐文化丛书

# 赵元任音乐论文集

赵元任 著

中国文联出版社





责任编辑:柯 林 席 强

封面设计:李文凯

ISBN 7-5059-2114-2



9 787505 921146 >

ISBN7-5059-2114-2

1·396 定价: 6.50元





0849367



48.9

ZYR

中华民族音乐文化丛书

# 赵元任音乐论文集

赵元任 著

中国文联出版社

(京)新登字 172 号

**赵元任音乐论文集**

赵元任 著

中国文联出版公司出版、发行

(北京农展馆南里 10 号)

三河宏达印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

\*

850×1168 毫米 32 开本 5.5 印张 3 插页 104 千字

1994 年 12 月第 1 版 1994 年 12 月北京第 1 次印刷

印数: 1—2800 册

\*

ISBN7-5059-2114-2  
J·596

定价: 6.50 元





赵元任博士为《中国音乐》季刊题字，左为中国音乐家协会名誉主席吕骥。



一九四四年赵元任博士与麓如兰教授  
摄于美国剑桥寓所。

# 我父亲的音乐生活

(代序)

赵如兰

父亲的原籍是江苏省常州市，他从小是在家庭私塾里接受传统的中国教育，中学就读于南京江南高等学校。十七岁时，考取庚子赔款留学美国官费生，到康纳尔大学学习，主修数学。1914年毕业后，他到哈佛大学学哲学，1918年取得博士学位。此后，父亲在康纳尔教过短时间的物理学。1920年回国任教期间，曾为英国著名哲学家罗素(B. Russell)在华讲学担任翻译。在此期间，父亲认识了母亲并结了婚。1921年他们回到哈佛，任哲学和中文讲师，这时他开始研究语言学。1925年（我和妹妹已经出生之后）父亲把全家搬回北京，在清华大学教授数学和物理学。1928年他开始研究中国语言，作为中央研究院语言研究所研究员，进行语言田野调查工作。1938—1939年教学于夏威夷大学、1939—1941年教学于耶鲁大学。此后五年，他再度到哈佛大学任教，并参加哈佛、燕京字典的编辑工作。自1947—1962年退休为止，他在伯克莱加州大学教授中国语文和语言

学。1945年他被选为美国语言学会主席。1960年被选为美国东方学会主席。虽然1925年他曾在清华大学教授过西洋音乐欣赏，1938年在夏威夷大学教过中国音乐课程，父亲在音乐方面的活动，绝大部分是非专业性的。

父亲自幼喜爱音乐，这多半是由于他的母亲（我的祖母）懂得昆曲，而他的父亲又喜欢吹笛子。父亲有时候谈到双亲欢喜改编一句俗话说他们是“妇唱夫随”。父亲只有十一岁时，他的父母就相继过世了，但毫无疑问，他们对父亲的喜爱音乐有一定的影响。

当父亲在美国读书时，他时常参加各种音乐活动。只要有机会，他总爱去听交响乐的演奏。如果城里有特别的音乐节目，他愿意为了购买入场券从午夜排队站到天明。在康纳尔，父亲参加过大学的合唱团，在伊色卡城他领导过一个中国学生的合唱团组织。后来曾到柏克莱的加州大学当访问研究生，在那里他参加了学校演出的威尔地的歌剧《阿依达》，对于这回事他尤其感到骄傲，时常对我们提起。

在康纳尔与哈佛读书期间，父亲还选修了正规的和声、对位、作曲课。他还上过声乐课和很多年的钢琴课。〔在康纳尔时期父亲有一位钢琴教师是拉菲尔·西利亚(R. Hillyer)的母亲，拉菲尔西利亚就是后来有名的朱丽亚德弦乐四重奏乐团里的中提琴家，当时父亲还偶然帮着照顾小拉菲尔呢。〕父亲在哈佛期间的音乐教授有希尔(E. B. Hill)和斯帕尔丁(W. R. Spaulding)。许多年后，我告诉父亲我在哈佛大学上过白兰泰(E. Ballantine)和代威森(A. T. Davison)教授的课，他说，他在哈佛大学音乐系认识他们时，他们都还是青年助教呢。

我记得父亲大多是以欣赏西方古典音乐作为消遣。如果我们家有钢琴，父亲在傍晚总是要弹弹钢琴的。他喜欢弹奏巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬和肖邦的作品。他特别喜欢舒伯特，除了“即兴曲”与“瞬间音乐”之外，他还喜欢弹奏舒伯特的歌曲，妹妹和我就跟着他一同唱。他很爱古典和浪漫时期的管弦乐作品，也喜欢华格纳和威尔地的歌剧。对于更近代的作曲家，他喜欢斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫。有一次在无线电广播中放送肖斯塔科维奇的第九交响乐时，他兴奋地把全家人都叫到书房里去和他一起听广播。我很少听到我父亲拢统地反对任何一位作曲家，或任何一派的音乐，不过我也记得有一天，我正学着弹拉威尔的《为死去的公主而作的帕凡舞》时，他慢慢地走了过来，站在我背后听了一会儿，只说，“唔！我觉得这种音乐没什么大出息”。

早在大学时代父亲就开始作曲了，在早期的《科学》上他就发表过两首钢琴短曲。这份杂志是一群留美的中国学生所创办。在这份杂志上，他也试验拿中国传统的曲调配置和声与编写钢琴伴奏。有一次他为康纳尔学校的管风琴家夸尔勒斯(J. T. Quarles)先生，写了一首以“八板”和“湘江浪”的曲调改编成的风琴曲，夸尔勒斯居然还把它公开演奏了。

在二十年代，他的一些朋友和同学（有刘复、胡适、徐志摩等），在尝试着写新诗，父亲就也尝试着给这些新诗配音乐。在他的作品中，他对于采用各种有中国特色的旋律尤其感兴趣。这种努力的成果，便是在1928年出版的《新诗歌集》。

在1928—1933年间，父亲写了许多可以名之为家庭歌曲的作品，因为它们主要是为了我妹妹新那和我，跟他在一起唱着



玩的。有的是二重唱、有的是三重唱，其中有些是赞歌式的和声风格，另外有些是各声部全然独立的生动对位风格。其实，这些尝试也就是他借题写各种作曲的练习，不论一个曲调是多么简单短小，比方象《生日快乐》一类的儿童歌曲，每当我们从学校把一首歌带回家时，父亲就把它加以改编。把它们编成很复杂的三声部曲等等。

在这阶段他自己新创的曲调包括有《汉语拼音字母歌》(b、p、m、f、v)，这歌曲有一阵在国内学校中曾广泛的唱过。他的《韵母表》歌是很有趣的一首歌，不过这是除了家里人以外，很少人听到过的。《唱唱唱》是一首曾经公开表演过不少次的作品。这支曲子很长，从头到尾，采用严格的卡农（追奏）方式写成的二声部作品，后来为了丰富其和声又加上了一个中间声部。这个曲子也曾管乐器演奏过，父亲就给它起了个名字叫《树林泉水卡农曲》。《爱神与诗人》是出自熊佛西同名的话剧，那是一篇三声部的作品。其中有一段第一声部的旋律一会儿在上面，一会儿在下面。从技术的角度来说，它可能是父亲音乐作品中最复杂的一首。

当父亲在教学或作研究工作时，父亲的生活总是很忙碌的。如今想来，我实在不知道他是怎样找出时间来作曲的，可能是在他剃胡子的时候？（他总是喜欢告诉他的朋友说，他的《爱丽丝漫游奇境记》的中译本，大部份是在洗澡间里完成的。）有个时期，他把许多这种歌曲写在带线谱的小笔记本上，把本子放在口袋里，以便一有所想，就把它补充到里面去。有几支歌曲对我和妹妹来说是比较难唱的。不管我们在什么地方，一有机会，父亲就把小本子拿了出来，跟我们一同练习歌唱。记得有

一回我们在北京一个邮局等待一封挂号信时，我们三个人就一同坐在一个长板凳上看着小本子练习唱。当我的三妹、四妹（莱思、小中）长大了到能够参加一起唱歌的时候，父亲就把这个小唱组又增加了更多的声部。

在父亲的一生中，常常有人委托他给某某社团或各种典礼的歌词谱写歌曲。比方什么什么周年纪念、某某社团的创建、甚至包括船舰下水典礼等等。由于当时国家所处的情况，他也写过好些爱国或是有社会意识的歌曲，最早的例子是《呜呼，三月一十八！》（纪念1926年政府在北京用军队镇压学生示威）。后来他又谱了《我们不买日本货》。在抗战和爱国歌曲中有《我是个北方人》、《儿童前进曲》、《自卫》、《看，醒狮怒吼！》等。

在三十年代初到1937年中日战争期间，国内有许多振兴和社会改革运动。父亲在音乐方面的创作，包括如《全国运动会会歌》和《新上海之歌》，也明显地反映了那个时代的精神。

在这些年代，象陶行知、陈礼江、马祖武等人是从事儿童教育和群众教育的，父亲为他们所作的许多歌词谱写了音乐。如象《小孩不小歌》、《手脑相长歌》在1934年出版了一本《儿童歌曲集》。他的群众教育歌曲作品中，包括有：《好家庭》、《干、干、干》，《长城和运河》（这些歌曲中有九首最后在1939年曾出版过）。就在这个期间，父亲也为电影《都市风光》写了主题曲《西洋镜歌》。这部影片的内容包含有许多针对当时社会现象的批评，因而歌词许多处被政府的审查官给删掉了，结果使影片的主角袁牧之在唱这首歌时，有些地方只好闭口哼哼地带过去。

在1935年初，父亲曾为百代公司亲自唱了两首他自己的歌

曲，灌了唱片。父亲对于中国现代歌曲应该如何唱，和不应该如何唱，一向有他自己的看法，并有一些场合曾经公开表达过他的观点。其中一个问题就是过份摹仿西方歌曲的润腔风格和起音的方式。这些方式和中文的语言特点有时是互相矛盾的，所以是不恰当的；还有就是吐发中文字起始的声母，如 b、d、g 等等，不应当把它过份用力唱成浊音。这些在西方风格的歌唱中本是普遍的方式，可是拿它唱起中国歌来，听着不中不西的就有点太做作了。可能父亲本来并没有打算拿这唱片来示范，他认为这些歌曲应该如何唱法，不过这倒是一个很好的例子。

由于中日战争的关系，我们家在三十年代后期迁到中国内地，那时不断地来来去去移动。当然我们没有钢琴，因此我们总是练习无伴奏的歌唱。父亲似乎对于各种编曲的试探反倒更起劲。他编配的歌曲有的本来就是游戏性的，也有的原来是较为严肃的，例如各种校歌，甚至国歌。他曾经写过高度对位、带有相对旋律的《义勇军进行曲》、《三民主义》，当时我把这类试验的作品拿了几首教给我在长沙周南女中的同学们，有一次在学校的集会上我们就跟着别人同时唱，结果弄得在场的教师们东张西望莫名其妙。

父亲所写的关于社会改造和教育性的歌曲，跟他的早期歌曲集中所谓的艺术歌曲，（即《新诗歌集》），在内容上和目的上是大不相同的，从而在结构的许多方面也有其区别。比方，教育性歌曲多半是比较简单的多段体，每首歌基本上都是两句或是四句一个乐段，如果歌词较长，这乐段就照样地加以反复。然而在《新诗歌集》里，往往即使有反复，旋律也总是有相当的变化，至于象《过印度洋》、《上山》这些歌曲的结构，规模更

大，旋律不断的根据歌词的意思发展新的主题素材。其次，对于教育性和普通仪式性的歌曲伴奏也多半没有什么突出的个性。这类歌曲的伴奏，只是用和声与同样的节奏去加强歌调，它并不是象在《新诗歌集》中的《听雨》和《秋种》那样的对歌词的内容独立的进行描述。

但是反过来说，这些大众教育的歌曲，在另外一方面，又似乎更为成熟些。比方《新诗歌集》中的这些歌曲，不论其曲调是采用简单的五声音阶，还是经过许多转调，作曲者的种种尝试是可以看得清楚明确的。前面所提到的一些比较著名的作品，其中，我们可以很容易地指出哪些是典型中国的因素，哪些不是典型中国的因素。在《也是微云》一曲中，歌调部分是典型中国色彩的，而钢琴伴奏部份是典型西方色彩的。可是，如果我们再看看他较后期的作品《好家庭》，这首短短二十三小节的作品，能够很顺畅地、不知不觉地，就经过了好几次调。我们并不注意到作者是在玩转调的手法，而只是感到由于歌词的含意不同，需要采用一些不同的表现方式而已。

另外，我们也可以从《新诗歌集》中《瓶花》一曲的第一段和他后来写的《葵园》（一首在南京庆贺朋友的婚礼而写的），做一个有趣的比较。

这是对传统中国诗句的两种处理手法。我觉得相比起来很有意思。《瓶花》的歌调几乎完全是摹仿常州传统吟诵唐诗七言绝句，旋律是有高度装饰的，在曲调的每个基本音上，都附有许多快速花音。伴奏则是用一个一个的和弦，依声调基本旋律，以同样的节奏进行，在这一段里节奏是非常自由的。《葵园》是一首完全新创的作品，旋律比较朴素平稳，歌词也是七言绝句。



这首歌的旋律是按着歌词的句法结构，通常在第二个字、第四个字（有时甚至第六个字）的后面，有小小的停顿。实际上这种处理节奏的方法更接近于传统很普遍的读诗词的方法（这并不是吟诵）。我们如果比较一下《瓶花》和《葵园》的音乐处理手法，从总的说来，似乎后者要比较轻松、悠然些，而前者则比较紧张、带戏剧性，不过中国味就少一些。或者我们可以说，就上例而言，在后期他结合中西音乐的技巧更为细致了，因为他可以把两者融汇得更自然，而不象他的前期的作品中那样让每一种因素显然地突出。

在当今中国，父亲的一个比较著名的歌曲是“老天爷”，这首歌的歌词见于明代的《豆棚闲话》里，据说是明代的一首民歌。胡适曾两度要父亲为它谱曲，一直到1942年父亲才把它谱好，当时我们住在剑桥。关于这首歌曲有一件很有趣的事，它也反映出父亲对自己作品的一些态度。这首歌曲的最后一段，发表版本和原稿是不一样的。这首歌曲最早是在四十年代中期，由已故作曲家谭小麟带回国的。当时，谭在耶鲁大学读书，他常常到我们家里来玩。有一天，父亲刚刚把《老天爷》写好，他就弹唱给我们大家听。可是谭对于这歌曲结尾的方式提出不同的意见，他的理由是：这歌曲通篇旋律主要是单纯五声音阶的风格，父亲应当从头至尾保持一个统一的风格，而不必给旋律结尾时另行添加了一些又强烈而又不同的因素。这支歌曲是在F大调上，可是在最高峰的地方用了个降D音，并且伴奏里还用了降D、F和降A的和弦来强调它，然后紧跟着，又突然地结束在F大调的三和弦上，所有这些手法都颇为非中国味儿的。因此谭建议把最后几个小节加以改动来结束这首歌曲，这

就是他带回国的另一个手本。

从纯艺术的观点来说，人人都不会反对谭的意见的。父亲也同意谭所建议的结束这首歌曲的方式是更统一的，在艺术上也更给我们一个满足感。不过父亲也有他自己的看法：他并不是有意识地要在这首歌曲上保持或采用某种特别的中国风味技巧。他主要关心的是使旋律与歌词通过节奏和音调变化得到密切结合。父亲是要模仿京韵大鼓似的利用语言的特点作为旋律的素材基础，这样能使歌词增加更强的表现力。总的来说，他认为（这种基本观念他在《新诗歌集》的前言里也已经有所阐述）这种调性自由地转换方法，以及一些其他技艺，并非西方作曲家可以垄断的，只不过他们运用得略微早一些，仅此而已。

1938年我们来到美国，我们离开了战区的危险（我们离开南京和昆明，都是在那城市被轰炸的前几个星期，而在长沙空袭居然追上了我们）。不过来到美国我们也离开了那热心改革为社会工作的气氛。特别是父亲离开了那些为他提供歌词的朋友们。或许主要的理由还并不是由于这些关系，但是相比之下，他这次到美国之后这段期间，他的作曲活动，的确是大大地减少了。

然而，他的欣赏音乐方面的活动，他是从来没有停顿过的，他并且时常从中国现代音乐各方面的发展为题，作学术演讲。

另外，他还是喜欢用音乐来寻开心，1943年七月四日（美国独立纪念日）和七月七日（芦沟桥事变纪念日）时，他用了三天把当时的中国国歌和美国国歌拼在一起（或如他所说 composing）。正如他在原稿背面写给林语堂的解释中说的：“……如果每个国家在某些主权方面作出无损于国家真正精神的让步，

才能互相结合，这样双方才能达到很好协调的地步。”

父亲所写的歌曲，总共一百多首，有时我也想过，父亲会不会因为没有写作更多的歌曲而感到遗憾。以上我所设想的原因只不过是其中之一，父亲是一个有多方面的兴趣的人，在他后四十年的生涯中，他把全副精力贯注在中国语言学方面，因为在这一段时期，语言学正是一门迅速发展的学科。

(薛良译)

# 目 录

我父亲的音乐生活（代序）…………… 赵如兰（1）

中国语言里的声调、语调、唱读、吟诗、韵白、依声调作曲和

不依声调作曲……………（1）

中国音韵里的规范问题……………（14）

歌词中的国音……………（19）

常州吟诗的十七例……………（31）

用中文唱歌……………（44）

关于中国的音阶和调式的札记……………（46）

关于我的歌曲集和配曲问题……………（51）

讨论作歌的两封公开的信……………（55）

中国派和声的几个小试验……………（65）

写给朋友们的绿皮信……………（73）

第二封（1923）……………（73）

第四封（1975）……………（76）

第五封（1978）……………（79）

介绍《乐艺》的乐……………（81）



黄自的音乐·····	(86)
关于《都市风光》电影主题歌的话·····	(90)
说 时·····	(91)
《新诗歌集》的文字部分 ·····	(103)
改版谱头语 谱头语 一、吟跟唱 二、诗跟歌 三、“国 乐”跟“西乐” 四、本集的音乐 尾 声 歌词读音 歌 注 歌词字音表	

#### 附录:

访赵元任兼谈词曲的配合 ·····	赵 琴 (145)
吟诗谱: ·····	赵元任 (151)
1. 静思 (李白) 枫桥夜泊 (张继)	
2. 登 高 (杜甫) 江城子 (苏东坡)	
····· 胡适之吟 赵元任记	(152)
3. 赵元任音乐作品目录 ·····	(153)
编后记 ·····	薛 良 (160)

# 中国语言的声调、语调、唱读、吟诗、韵白、依声调作曲和不依声调作曲

本文的目的是描述和比较一个人发音的音调高低，对于中国语言韵律、音乐所产生的各种不同的功能。其议题基于以下几点：(1) 声调，这是中国语音的要素之一；(2) 语调或说话的腔调；(3) 唱读，这是基于声调之上一种特殊风格的说唱方式；(4) 吟诗，一种特殊的吟唱法，多半用在吟诵古诗；(5) 中国传统戏中的韵白，以及歌唱作品；(6) 在歌曲中，依语言声调的作曲法；(7) 不依语言声调的作曲法。

1. **声调**。因为我在别处详谈过(1)声调和(2)语调的问题<sup>①</sup>，这里就简要指出它们的特点，以便用于比较。众所周知，中国语言是一种有声调的语言，几乎它的每个词素不仅由一定的音位组成，而且每一个音位的音高模式也是一定的。因此，如果音高模式有所不同，即使这两个在其他方面都是同样类型，另一个同样，也就是两个不同的(通常完全没有联系的)词素：所谓音高的模式就是高平、中升高、低下降等等。这种音高模式或声调因素的重要性，是和元音的重要性是同等的。这正如说话时如果不表现清楚了各种不同的元音，就好像说：d\*ff\*c\*lt\*

(difficult)、f\*ll\*w (to follow)、b\*t (but)、st\*ll (still)、n\*t (not)\*n\*nf\*ll\*g\*bl\* (unintelligible)。不过在这种情形之下，因为所有的语言中都有较多的重复度，所以如果一个人说中文时象外国人说中国话似的没念出声调，多少也能为人所理解，只要它在发音、句法和用词方面还够正确就行。

普通话或所谓标准的中文，有四种声调②。我们可以采用一种相对音高的五级的格式：1. 低音，2. 半低音，3. 中音，4. 半高音，5. 高音最后再加一个冒号表示这些数字代表声调号的使用法。以下是当重读和在词尾时，每个普通话的声调：

第一声	55：
第二声	35：
第三声	214：
第四声	51：

其它的考虑如第二声中持续的音比较短和第三声中最低时喉头有轻微的收缩等等，不过这也是次要的成素，虽然在特定某些情况下例如在低语中它们可以成为主要的因素。

大多数一个中国字只有一个声调，并是重读。有些字有时重读，有时不重读；后一种情形称为无调形式。为了一些描述和教学的方便，我就把它叫作轻声调，它的实际音高要依上下文的声调环境而定。

若要形容语言的声调定势同每个人的嗓音以及当时他说话的基调有关，如果我们眼前先把问题简化一些，不顾绝对音高问题，我们就能说，第一声、第二声和第四声的每一个声调都只有一个读法，就是以上所描写的读法。不过第三声有三个读法。(1) 假如后面有停顿，它是完整的 214：形式，(2) 假如后

面无停顿它是 21:，(3) 可是假如后面另有一个第三声，我们平常就说前面的就变成一个第二声了。在这种传统的描述中，在分类法上是简单一些，但在内容上有些音位似乎是重复了。另一种办法是把凡是第三声的字都当成有两个同位语：(a) 一个是用第三声（包括两个读法，即停顿之前的 214: 和第一声、第二声、第四声和轻声调之前的 21:），(b) 另一个就是在别的第三声之前用的第二声。至于其它方音的声调，我们只有对其语调进行探讨后才能讨论。

2. 语调。中文语言的实际音高进行，是声调和语调的代数和。如果一个整句子语调上升时又用了上升调的字，其结果就会比通常的声调更高。如果一个下降的句子的语调用了一个上升的声调的字，升调就上升得比较有限，或发音的位置比句子的第一部份的语调还更低。当然我们谈到语调形式的种类和它们有关的功能不仅从一种语言到另一种语言不尽相同，而且从一种方言到另一种方言也不一样。这里，我们不可能对中文语调的详情进行分析，要紧的是，如果我们能把一个字的声调中找到富有表现的语调时，我们就会看出来语调是独立于声调的，连不同的各种方言特点也不大影响到语调所起的作用。③然而字的声调是从一个地方到另一个地方，从一个时期到另一个时期是很不同的，下面我们会看到它是能大大的影响了唱读、吟唱和歌唱的方式。

3. 唱读这是一种运用语言的风格，它既不是声调和语调的数字合成，从而产生一种通常的语言，也不是具音乐旋律的歌唱，它是介乎这两者之间的东西，它主要是根据语词的音位的声调上，用一种固定的方式说话的特点，由于缺乏适当的名词，



姑且把称这种说话或念的方式称为唱读，用以区别于吟诵，这在下一节讨论。在唱读的方式中，每个声调有其最饱满的音值，而没有语调的变化。这种唱读效果。是很单调的，一般人们对这种唱读方式的印象，是它“有抑扬其声的”，然而，事实是它略去了说话时语调的成素。唱读的说话方式并非只限于有声调的语言。例如，英国有一种在街上唱读的风格：

Hear ye, hear ye! What ye should know I'll te-ll!

The moon shines bright and, all is we-ll, 在这里表明，除了每行只有最后一个字的后半部的语音向下滑一个小三度音之外，其余所有读出来的字都在一个音高上，这就是唱读。在中国普通话中的唱读，四个声调固定化的程度如下形式（当然音高只是相对的）：



在这里，既没有轻声，而第三声也没有同位的变化音，这是北京的小学生大声念书时较常见的一种风格，这种方式对于一齐大声背书是很合适的（节奏也分配的很匀称）。有时街上的小贩也用这种唱读的方式兜售他们的商品。

既然唱读完全取决于声调，所以每种方言自然都有其不同的唱读方式。因此，在广东话里，通常说话和唱读的声调便是这样：



那些夜晚从广州到珠江沿岸的几个城镇间，我在船上总听到小贩大声夸赞他的“万金油”如何有效，他几乎一直能叫卖一个小时，这完全是用种种的声调组成的形式，然而他连一个音符也不会搞错，就是有小错也不甚于我们平常说话偶然在辅音或元音上犯的小错。

4. 吟诗。吟诗基本上是根据文字的声调而定，但是也并不是每个音都完全就这么固定了的。每一篇文字虽然有它固定的一套声调，吟诵的人每次把它配上同一个总调，多多少少老是会有些小出入的。这种吟诗的技巧每一个人只要是听多了，有了练习也就渐渐的学会了即兴的吟唱出来了。这些小出入他并不在乎，也不是能够控制得了的。

有旧派的正统教育方式中，例如笔者所受到的那种教育，《三字经》、《百家姓》、《千字文》和《四书》，这些书都是用以上所说的唱读的那种方式来读的。后来孩子们到了成熟的年龄，他们所学的《五经》、《唐诗》，和同时代的《古文观止》就用吟唱的方式念了。还有，诗也有“古诗”和“律诗”之分，“古诗”只在乎押韵，押的韵根据什么声调都可以（但是不同声调的字互相不能算是同一个韵）。“律诗”是从唐朝（618—907）开始盛行的。这种诗每一行中多半的字，本身的声调都是固定好了的，并且后面押的韵总是用古代和平声韵（相当于现在普通

活的阴平、阳平)。长短句的词是宋代(960—1280)开始盛行的。同律诗有很多地方相像,并且也是用类似的方法吟诵的。在现在各处的方言每处有自己的一套声调的系统,而每一种声调更有不同的音值,所以吟诵诗词、散文的风格也不都一样。不过吟诵“律诗”似乎各处的调子还比较相似,而吟诵“古诗”,一处跟一处的分别就比较大了。

下面我举两对例子:一首古诗,李白的“夜思”,一首律诗,张继的“枫桥夜泊”,都是非常有名的诗。每首举了两个不同的例子。照理说起来每两种唱法都是基本上唱的同一个调子,这些都是用我家乡,江苏常州的音读的,也就是吴语的一种。常州话的声调系统跟古代声调系统很相似,请看下面的表:

声调种类	例子中的符号	五级上的声调音值
阳 平	c□	23 :
阴 平	c□	14 :
阳 上	c□	55 :
阴 上	(分入阳上和阴法)	
阳 去	□ <sup>?</sup>	524 :
阴 去	□ <sup>?</sup>	24 :
阳 入	□ <sup>?</sup>	5 :
阴 入	□ <sup>?</sup>	23 :

在入声部里阴入“5:”只有阴上“55:”一半长,阳入“23:”也只有阴平“23:”的一半长。再有,如果一个入声字后面不马上接着有别的字,它就有声门闭锁音收尾,如果下面马

上接下去，那么这入声字就特别短就是了。比方说，第二首诗，第二式的开头两个字就比较短。其实有时吟诵也可以把这种入声字略为拉长一点，比方“月”字在第一首诗里就比较长一些。

行板

第一句 

第二句 

zwag zi min yue kwag pi zi di zan swag  
林 前 明 月 光 疑 是 姑 娘 上 屋

第一句 

第二句 

kü dei van min yue ti dei si ku xyo  
攀 烟 窗 明 月 低 烟 里 歇 廊

行板

第一句 

第二句 

yue lo u di swag mō t' kyag fong yu hau tai zai mī  
月 落 乌 啼 霜 满 天 江 枫 渔 火 对 愁 眠  
(tuc')

第一句 

第二句 

ku sy dzag wa hō kē zī ya pō ison soq tau k'ō zō  
姑 苏 城外 寒 山 寺 夜 半 钟 声 到 客 船

有一种通俗小说从头到尾多半是用押韵的七字句写的。一般读书人管它叫“只有给女人家看的东西”。这种形式有个专门名词叫“弹词”。但是平常人就管它叫“七字唱儿”。七字唱儿平常也是以平声字押韵。它用的曲调比吟诵诗词简单的多了。下面的例子就是两句我们家乡的妇女们所吟诵的。





假如我们用这种调子来吟诵一首李白或是杜甫的诗，在声调的处理上说起来也未尝不可，但是从传统的习惯上听起来，这简直是开玩笑。我们可以注意到这种比较通俗一点的吟诵方式，速度快的多了。比那种庄严派的吟诵正经诗差不多要快一倍。

近些年来吟诵诗词，古文的这个传统差不多都失去了，这真是可惜的事。我们的下一辈的孩子们，在小学堂里顶多也就是用唱读的方式，读读他们的现代化的课本，等到他们进了中学他们读书的方式就跟说通俗的话的语气差不多了。

目前我就武断的下个定义说，中国的吟诵是大致根据字的声调来即兴的创一个曲调而不是严格的照着声调来产生出一个丝毫不变的曲调来。这个定义一部份倒也合乎佛教里和尚念经的方式。他们的方式如同平常人吟诵古文和诗一样，只是采取的基本调子（总调）不一样就是了。不过佛教里也有些固定的经文总是用完全同样一个调子的，那就跟平常唱歌一样了。

5. **韵白**。中国传统戏剧都是又有歌唱又有一种特别方式的道白叫做韵白，这种韵白是有它自己的一套声调的，叫做中州韵，用韵白体来表演比唱歌灵活一些，并且同样的字句每次表演都略有不同。它也不同于吟诗，因为它发出来的音不是一个固定的在一个音阶上指得出来的一个音，它比较像说话，声调



过无论如何，后来唱的人不能像吟诗似的那么随便加以改变的。以前写一支歌，歌词的声调是有很大的关系的。这并不是说作曲者就完全没有创作的余地了，不过他的确是限制了作曲的自由，也产生了些固定的规格，所以我们有时（尤其是昆曲式的戏曲、歌曲里面）听到许多形式比较固定旋律，不过这种作品与吟诗不同，因为一旦在纸上写成谱，唱者就得完全按着谱子唱，不能因为歌词的声调关系而即兴的自由边唱边改。不过一般说起来中国的乐谱往往是细节的花音并不是完全写出来的，所以唱者的确是可以，并且应当自动的加些适当的花音的。当然适当不适当也是因人不同了。有些花音的加法不过是一种传统的习惯，比如说表演者随时可以在两个音之间多加一个音。也有时为了要模仿唱词一个字的声调，假如基本的旋律还不够，就再偷进来一个花音。一个唱者会这样“偷进来”一些花音，也就能算是发音发的更准确一点了，因为一个字的声调当然算是他的声音的重要的一部份。

作曲时如果要考虑配不配声调，还得考虑是配普通话的声调，还是某一个其他方言声调，并且声调的分类也能或者根据现代的系统，或者一种老一点的系统。中国戏曲里一向是拿普通话代表地位比较低的人物的，因为有这种联想，现代作曲家如果真的考虑到声调的问题，也多半不是根据普通话的声调配曲。这些作曲家或是有意识的，或是无意识的用一种比较老式一点的配声调的方法，有一些类似又不完全遵守配中州韵的办法。古代四声确实的音值我们现在没有法子知道了，可是每一个字属于哪一个声调的类别我们现在还知道的很清楚，因此我们从文字上的略为印象派的描述，再加上有些方言中的声调也

可以做参考，（因为我们知道在其他某些方面，这些方言多半比普通话改变的慢一些）而可以推测出古代的平声（就等于现代普通话的阴平，阳平）大概是中高或是低，而音形大概是平形的或略为下降，至于音的长短可能是中等或略长。既然自唐代就盛行的律诗，最后押韵的字总得用平声字，可见它是一个适于用来结尾的一种声调了。其他的声调可能是上行或下行，也可能又上又下。从文字上的描述，我们知道古代的入声字是比较短促的。如今粤语和吴语的入声还是这样（粤语入声都有 p、t、k，音的结尾，而吴语的入声字都是用声门闭锁音结尾的）。一层由于中国古老的音乐的传统，二层由于方言的声调的关系，作曲家们有一个公认的处理歌词声调的规则就是按照传统的分类法，把声调归纳成平仄两大类，这样凡是遇到平声字旋律就用比较长一点的音或是略为下降的几个音。凡是遇到仄声字的时候，旋律上就用比较短也比较高的音，或是变动很快、跳跃很大的音。拿我自己的经验做个例子，我从小读书吟诵诗词是按照传统的办法分平仄的，我去听的戏也都是传统中国戏曲，结果我后来受的音乐教育，虽然完全是西方的那一套；我早期写的歌曲不管旋律本身是中国味儿的还是西方味儿的，差不多还是完全按照这种老的规律配字的。到后来我才根据普通话的声调作曲作的多一些。

7. **不依声调作曲**。一般现代的中国作曲家都不在乎这一套老规矩了。也许只有已故的黄自，还稍微用一些这种古典的配词法。比方他那很出名的“旗正飘飘”里面，句尾押韵是“ung”的平声韵，这个韵的字出现时有八次是配了两个下行的音。

(如兰注：旗正飘飘多半是 au 韵，作者会不会是指的“山在虚无缥缈间”?)

李维宁作曲从头到尾是不受这种约束的。刘雪庵作曲也同李维宁一样。贺绿汀在大陆上是作曲家中后起之秀，我想他是不会公然承认，他还受到了这种老传统的影响的。然而我仔细看过了一些他的作品之后，我感觉他的曲子的确还是有不少地方合乎古典的配歌词的规格，我敢说这不都是偶然的。不过大体上说起来，中国现代的作曲家，多半是不受任何歌词声调的限制的，只有很少成份是受到一点作曲家自己的家乡音或是文学上的影响。

我在这篇文章中写的目的，并不是要对这些各种不同的作曲方法，加以好坏的、价值的批评。不是说如果考虑到声调，这支歌曲或是文学作品，自然的，在音乐立场上也就好一些，或是坏一些。其实，以上我所讨论的各种说话与唱歌的关系，哪一部份是完全为了符合语言上的要求，哪一部份是满足音乐方面的效果，这是很难分清楚的。不过我相信，假如我们能更加以注意到这几种成份，它们是怎样以种种办法配合在一起，我们就可以了解，更可以欣赏它是如何动用信号的功能和表情的作用，而产生各种中国的语言、文学、音乐作品出来。

其实现在最迫切的事，是赶快收集、记录这些老传统艺术，因为它就要看不见了。

---

①《英语语调(包括美国的变体)和它相当于中文语调之初探》，蔡元培周年纪念卷，中央研究院(北平1932)，105—156。《中文的声调和语调》，中央研究院历史语言研究所学报，第四期(1933)，121—134。

②查尔斯·F·霍基特，《北平音韵》，美国东方学会杂志，第117期（1947），253—267，他提出了一个第五声。从我们当前的须要来看，我们不必探讨这个问题，不必考虑它是否能归纳第二声或第三声因而省了一个音位。

③关于在表现逻辑的和情感的差异中语调、强弱度以及音色的个别性或普遍性问题，可参阅H·克林哈达和G·克莱姆的《英语语调练习》，第二版（莱比锡，1926）第一页。

④有关普通话的发音和这些诗的意译请参阅赵元任的《国语入门》（坎布里奇，马萨诸塞，1948），第274、275、279、280页。有关吟诗曲调（这里列出的每首诗的第一句）在“国语入门唱片”中有用常州方音的录音，民俗唱片公司第FP8002号，6A面，第三段。又有用广东曲调吟诵第二首诗。参阅赵元任《广东话入门》（坎布里奇，马萨诸塞，1947），第200页。

⑤关于中州韵的音韵请参阅罗常培的《中国传统戏曲中的一些语音问题》，“东方杂志”，第三十三期，1. 393—400；及同上作者的《中州韵的发音和中国传统戏中的十三韵》，《读书丛刊》第十六期，1935年9月19日，《益世报》天津。

⑥关于传统音乐中声调和曲调的关系请参阅吴梅的《顾曲麈谈》（上海，1916），及约翰·H·莱维斯的《中国音乐艺术的基础》（北平，1936）。

⑦所谓插入音（e'chapp'ee）是在两个连接的主音符之间插入的一个音符，它是先反着进行的方向走一步的。例如，从D唱到C的时候，唱成D—E—C。由于大多数中国音乐是五声音阶，所以如果在E进行到D之间不是先止到F，而是上到G，在A与G之间不是先止到B，而是跳到C。有些作曲家和歌唱者把这种“插入音”用在古老的去声中（普通话第四声）。

⑧我的《新诗歌集》其中24首歌，只有第4首是略为模仿普通话的四声，还有第6首中最后的阴上声，听起来似乎像是普通话的上声，其实也合乎传统的仄声处理法，第3首完全是西方音乐的风格，没有考虑到唱词声调的问题，其他的几首是遵守传统的乐句的收尾办法，我在《儿童节歌曲集》中，六首歌有两首是根据普通话的声调的。在二次世界大战时，人常常唱的我那首“老天爷”，差不多整个儿的调子是根据普通话的四声写的，我是故意学的京韵大鼓的那种说唱的风格。

（1956年写于美国加州大学）

# 中国音韵里的规范问题

## 一、与诗韵有关的部分

诗韵以三百篇为“古韵”，与古韵相对的叫“今韵”。今韵不是今音，它的传统很长，事实上是代表隋唐的音。由切韵的增订到唐韵，再到广韵，分为二百另六韵。宋淳祐间，平水刘渊增修礼部韵略，省并为一百另七韵，这就是坊间诗韵合璧用的平水韵。这部韵书，一直沿用到现在，支配诗坛时间很久，影响很深。多数写诗的人只管照著一东、二冬、三江……押韵，不管口语叶不叶。例如北方从元代以来，就没有入声，但作诗仍要用入声。象“读”字，北京虽念阳平，并不与“图”字押韵，北京会做诗的人一听就能辨别。1911年，曾彝进主张用国音写旧诗，他认为写旧诗何必要与口语不同呢？所以提倡“旧诗今韵”。他所说的“今韵”，实际上指的是“今音”。这种用今音写旧诗的主张，当时并未被人接受。

我不写文言诗，也不写白话诗，所以在音乐方面一向只作曲，不作词。1923年，商务印书馆出版了我所编的《国音新诗韵》，这本书就等于一部国音字典。凡是同韵的字都排在一起，



如 an、韵包括 ian、uan、üan 在内，写新诗就可以本书为标准。但反对新诗的人，都反对这本新诗韵；胡步曾亦不以为然。原来对于诗的欣赏和创作，要看读者和作者的心理背景。凡是学过旧诗的人，已经习惯于旧的一套，改了新的便不合口味，当然不会马上就赞成。

## 二、与戏词有关的部份

自元朝周德清的中原音韵起，所有入声字，已经分别归到平上去三声里，跟北京音稍有不同。元朝语音比较能代表北方，接近现在的北方音。南方人要维持入声，北方人学入声学不象，都变成了去声。但明、泥、来、日即 m、n、l、r 一系的人声字，一律读去声，倒是很规则的。1920 年教育部正式公布国音字典，当时有入声，分尖团，可说是南北综合的国音，在教学上颇多困难：例如“拆”音 che，属 e 母，撒音 chie，属 ie 母，可是这两个音无一处方言能按元音 e、ie 来分辨的。1911 年，我曾替商务印书馆用这种综合式国音灌过一套国语留声片，可是 1920 年以后的国音改了。从 1920 年到 1932 年这一阶段，在这十二年中，大概只有我一个人说 1911 年的国音。1932 年教育部才公布新标准的国音常用字汇，其原则是：国音要在可能范围内取北京所有的音，不取北京不可能发的音。

国语以不超出北京音为范围，这是已经确定了的。至于艺术方面是否应以北京音为标准呢？意见就不一致。如昆曲、皮簧，若照国音唱，恐怕反听不惯。昆曲出自昆山，昆山在江苏南部，靠近苏州，大体趋向于江南音，无一定标准。皮簧用中

州音，比较抓得住一个标准，近乎豫南鄂北这一区，对入声处理也不一致。若要详细研究，可找过去的东方杂志看。最要紧的一点，是分尖团。京戏中唱词和正角的道白，都说中州音，只有丑角或旗人的道白，才说北京话。北京天然语言里不分尖团，现在国语里“i（衣）”“ü（迂）”也不跟z、c、s相拼，唱京戏时只好一个个学，全凭记忆。如相是尖音，交是团音，香是团音，蕉是尖音，在国语里若说“与朋友相交”，和“与朋友香蕉”的音完全一样，但一分尖团便大不相同。北京人对此颇伤脑筋，常常分不清楚。曾在北京晨报有一篇文章讲得很好，并且还指明切戒矫枉过正：本来是团音字，不要也说成尖音，如希（xī）望，勿说成sī望。可是那位著者举了好几个例都举反了，可见只明白原理还是不够的。河北省南部语言中本来分尖团的，学京戏时，对这一部分就不感困难了。

话剧中的语音怎样呢？上海人最初把话剧叫文明戏，主角说北方普通话，配角说上海话。经验少的演员说起来很不得体。因为话剧剧词的语调，要有快慢、轻重、高低，不注意就不行。我曾翻译过两个外国剧本，一个是《最后五分钟》，一个是《软体动物》。除了写出文字以外，另加语调和语气的记号。语调的高低，不必象音乐那样严格，差一点没有关系。要注意的是轻声，如事情，不能说成事情，否则就变成广州官话，至于快慢的速度，读书和背书时非常匀，一面想一面说，就非常不匀，不规则。想不起来就慢，或一下想起很多话，来不及说，就特别快。如果把读书和说话都用录音录下来，比较两者之间的均匀程度，就有显著的差别。

### 三、与方言有关的部分

国音是建立一个标准，让方言向它看齐。但方言总是存在的，它对文化方面也有相当的贡献。以前有些字典，对某一字的方言应如何读，仍要交代一笔旧账，现在的字典，才省记这笔旧账，只注国音的读法。如“订”“定”两个字，国音皆读 dīng，江浙方言便有两种读法，一读 tīng，一读 dīng；广东方言对这两个字的读法，一为阴去，一为阳去，调值也不同。

另外有一个问题也是值得注意的：通行的音怎样读，与古不合，是否要复古？假若多数人皆已改变读音，只有很少老学究不肯改，例如“滑稽”本应读作 gǔjī，但是现在大家都说 húqī，成了“习非成是”的局面，只好承认现实。假如非说 gǔjī 不可，听起来岂非有点儿“滑稽”？又如“勉强”，若细究来源，应该读 mián jiǎng，与倔强的“强”同音，我们现在都说 mián qiáng，其实有点儿“勉强”，因为是由于以前对于“其两切”误解所致，可是现在也“习非成是”了。

### 四、与音乐有关的部分

有些人唱歌时咬字儿，不管读音怎样，这是唱和说的分歧。外国也有些唱法与口语不合的，如英语中的 wind，把 i 唱成长音；德国则将 ich 音唱成 isch，使它响一点儿，唱时又有打滚的；其动机无非希望听众听得更清晰些。近年因有扩音设备，唱词渐渐与语音一致。

中国有一种现象很怪，唱新式歌，常把外国音唱进去。如

唱《教我如何不想他》，把清声母的“教”“不”等字唱成象外国音的浊声母字。这类错误应该避免。

在作曲时，字音与乐调的关系，分出轻重很重要。如我替胡适之先生“上山”这首诗作曲时，“好了、好了，”这地方就没有配好，因为“了”字应该放在轻声上。

关于字调与乐调的配合有三派作法。一是近乎中州派，平声向下或比上一字较下，仄声向上或比上一字较上。我作曲多半是这样的。二是国音派，大致跟着阴阳上去的高扬起降。我偶尔用这种配调法，例如我在抗战时期编的《糊涂老，糊涂老，一生糊涂真可笑》的曲，差不多跟说话一样。第三派是完全不管四声，例如李惟宁的歌曲是这样的。

我对以上几个问题，并没有一定的成见，请大家多多批评指教！

（1959年发表在台北市《中国语文》4卷5期）

## 歌词中的国音

在旧时中国声乐里的习惯，唱曲唱戏时所读的音、跟平常说话读书所用的音完全不同。例如北平音“清”字读 qing，在平剧里用的所谓中州音就读作 cin。但是所谓中州音也并不是真正的河南或是湖北的任何方言，比方“日”字读 ri，这个 ri 音在中国任何方言里恐怕都是没有的，所以戏曲里字音的读法完全是另外一套东西。

外国语的唱音与语音也有些分歧的地方。比方英美人唱歌时 r 要打滚，平常说话时候除苏格兰、爱尔兰人外，r 都不打滚的。英语的所谓短 a 音，如 hat，cap 里的 a 字音，平常说话读书所用是一种扁脆的音，喉部略带紧张，唱歌时嫌这个音容易妨碍宏亮唱音的发生，所以在普通习惯总是把这“短 a”改唱为如在 father 字的 a 音。还有美国读音往往用如北平话的卷舌韵，如 sir，harm 等等，似乎国音加儿的卷舌韵，但在唱歌时另有两种读法，一种是把 r 读成打滚音如同声母 r 一样，一种读法是用南部英国音把 r 音完全取消读 sir 如 se，读 farther 如 father。在英国南部固然 farther 与 father 本是同音字，但在美国前者用卷舌韵 ar，后者用简单的 a，如用第二种唱法就一样了。此外还有

德法文 r 音唱歌时用大舌头打滚，说话读书时一般人（大城市人多）用小舌打滚，还有法文所谓“哑 e”如 elle 的第二 e，aime 的 e，说话读书时不读，唱歌时就全读出来，这也都是语音与唱音分歧的例子。

那么我们现在唱歌，应该用什么样的音作为读字的标准呐？皮黄昆曲的音当然用不着提的。从语言学上看起来，那些所谓中州音也是“中”得莫明其妙的，还有什么“日”字古读 ri 也是个“牛吃蟹”古音。从大体上看起来，我们唱歌时当然是要以国音为根据的。不过以国音为根据，是不是完全就用平常说话读书时所用的字音？为了声乐上特别的情形，是否对于字音上略有改变的需要或是有改变的好处？这就是值得我们仔细讨论一下的事情了。

关于国音声母方面，我觉得没有什么要改的地方。国音的不送气音 b、d、g、j、zh、z，例如在邦、当、刚、江、张、臧等字的声母，都是非常音乐化的，因为国音的 b、d、g 是近乎法国的 p、t、k 是不送气的，但比法国的 p、t、k 较软，所以很音乐化。国音当中送气声母（p、t、k、g、ch、c）例如在旁、汤、康、强、昌、藏等字的声母，都稍微粗硬一点，在唱歌时不妨把送气作用减轻一点，——当然不能取消送气，否则“空气”要读成“公计”了，——不过在表情时需用粗硬音时那是例外。摩擦音（f、h、x、sh、s）也是粗糙一点，平常唱时不可以拉的太长，——特别表情也是例外。国音当中有四个浊音声母（m、n、l、r），都是很富于音乐性的，当然用不着改变唱法。总共一句话说起来，国音声母只有送气的（p、t、k、g、ch、c）跟摩擦的 f、h、x、sh、s 除特别表情时可读粗重，在普通唱音应该略

减短送气或摩擦的时间，以免侵占乐音本身的时间。

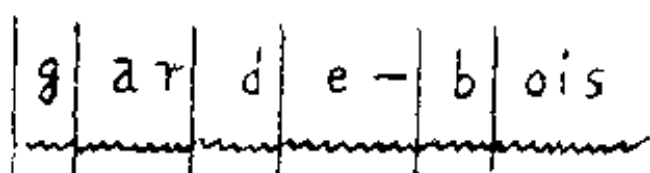
现在有许多学过唱西文歌的，他们唱中国歌时，把 b、d、g、j、zh、z 六个声母不用国音而用英法文的 b、d、g、j (i)、j、dz 一类的浊音，例如“宝贝”国音应该读 bao、bei，国际音标 [pau] [pei]，（方括弧 □ 表示里头是国际音标）但是这派的唱法把它读作 [Baobei]，犹如英国人用 bow bay 两个英文字来读中国的“宝贝”两个字那样声音。因为这个事情很重要而又牵涉到语音学问题，所以我得费一点事分几部分讲。

第一，先讲 b、d、g 等类音和 [b]、[d]、[g]、等类音的性质，b 类的音是不送气清音 (Unaspirated Voiceless)。当双唇或尖舌等处成阻时，声带静止，所以叫做 Voiceless 等双唇（或其他成阻部分）爆开，紧接上一个韵母，读到韵母时，当然声带就颤动了。这一类的音见于中国大多数方言读巴打该基之糟等类字音。法文的 pas, ta, que, 也用这类的音。英文的 par, tea, kate 是送气音，近乎中文的 p, t, k；但前有 s 时送气较少，如在 speak, stake, skate, 较象 b、d、g 一点。

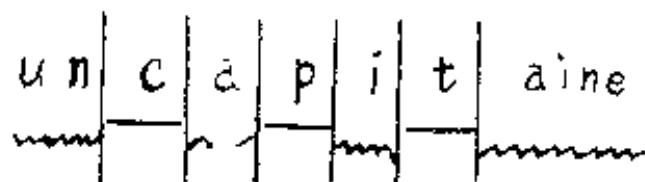
“b”类音就大不同了。在语音学上，它们的名称叫做浊音 (Voiced)。当双唇紧闭或舌尖等处抵住未爆开以前，声带即已开始颤动发音，但因为前门没有开，所以喉间成一种呱呱的闷音，并且因为气没有出路，这种闷音不能维持有多久的功夫，瞬间爆开后就成了韵母的音了。这类音的特点是在声带从头至尾不停地在那颤动，而且用 b、d 等类的字，声带颤动只限于韵母的时间。例如说 garde-bois 声带连着颤动不断，说 uvcapitaine 在, c (即 k 音), p, t 时声带都停止片刻时间。如下图：

第二，再讲这些音在中国各处方言怎么样分布。b、d、g、





图中弯线表示声带颤动时间，  
直线表示声带静止时间。



j 等等不送气清音，几乎全国都有的。如巴打该基之糟等字，北方人读起来较软一点，南方人较硬一点。[b] 类的音，就是浊音，在中国方言中很少见。只有少数几处地方有这类音。如厦门读马、帽等字不用 [m—] 而用 [b—] 音，江西一部分，如都昌怕字读 [ba]，湖南西部南部旁唐葵等字用 [b]、[d]、[g] 等音。江浙一带所谓吴语区读旁唐葵等字近似英法文的浊音，但并非真浊音，因为在爆开以后方有重而浊的气流，在爆发以前声带并不如英法 [b]、[d]、[g] 音呱呱作闷响。总而言之 [b]、[d]、[g] 等等音是中国极少见的音。

第三、再讲中国人多数省份的人既无 [b]、[d]、[g] 等等音，学西文时怎么办？极少数的对于学语言相近的人，当然只要学就可以会，但是一百个有九十几个是非但不容易学这类浊音，他根本就不觉得这是他语言里所无的音。北方人和闽粤觉得 b—y by 就是读中国音的“逼—外拜”，d—o do 就“低—欧妬”。其实他只用了自己语言里的 b、d 等等音来代替他应读而不会读的 [b]、[d] 等等音。至于江浙人呐，他们就用旁、唐、葵等听似很重浊而并非真浊的音，来代替西文的浊音，结果比用 b、d、g 较近一点，但还不是全对。假如你让一个厦门人学 b—y by，那他说出来就刮刮叫了。

总以上所说的三种情形，就是（一）国音 b、d、g、j、zh、z 是不送气清音。（二）中国大多数方言没有〔b〕、〔d〕、〔g〕等真浊音。（三）中国人学西文大多数人用 b、d、g 等来代替西文的真浊音，结果就发生这么一个畸形的国音：这畸形的国音是怎么产生的呐？原来多数学新派的声乐的，是用西文歌作材料的。先生听见学生唱 a g o o d b i g b a b y 而不唱 a good big baby，于是就化了多少功夫教他唱准确的英文浊音 a good big baby。等学生学会了之后，他固然对于英语的读音是进步了，但是同时他带出了一件副产的误会的观念：他没有明白先生改的是从 b、d、g 等中国音改到外国语的〔b〕、〔d〕、〔g〕等音，他误以为 b、d、g 等音根本缺乏音乐性，是 Chinaman 退化民族之音，真正的〔b〕、〔d〕、〔g〕是富于音乐性，是文明之音。唱歌时候非用这类音不可。并且因为他根本不知 b、d、g …与〔b〕、〔d〕、〔g〕…为二物，只觉得它们同是一物而有合乎音乐与不合乎音乐的两种唱法。所以他学会了之后，非但把 a good big baby 唱成准确的英文音，并且也把“东边古柏”的 d、b、g、b 也用西文的〔b〕、〔g〕、〔b〕唱成不准确的畸形国音了。

至于问 b、d 等音与〔b〕、〔d〕等音究竟哪一套富于音乐性一点，乍看起来似乎后者因为声带颤动不停较软和一点。但是“声带颤动不停较软和”也不能尽作音乐性的标准。就是器乐也不能全是咪哩嘛啦的 Legato，有时也要有必的叭叮脆刮刮的音，才有筋骨，否则 It would not be musical, but just as gleam as mud。

总之国音 b、d、g、j、zh、z 的字是不送气清音，从音乐上看没有改唱为浊音之必要，从语音学上看，唱为浊音，不说客

气话，就是错了。

以上讲的是声母的读音。现在我们来看看国音中各韵母的读法。国音里有一套声母照原发音部位拉长一点就作为韵母，就是 zh, ch, sh, r, z, c, s 独用成字时的韵母，例如至、吃、时、日、紫、次、死等字的韵母。这种空头韵母或“空韵”在拼音符号作—i，但平常拼音时并不写它，只写声母就算字了。细说起来，zh, ch, sh, r 的韵母是一种，近乎 [r] 音；z, c, s 的韵母又是一种，近乎 s 的浊音，就是 Z 音。这两种音都是很不音乐化的，在短乐音上没有什么问题，在长乐音或是“拉腔”的时候，这个—i 音当然很不好听。照中国的老法子就是用“牛吃蟹”的古音来代替，例如早知是今日读作 zao zhi— shi—in ri—，这当然是要不得的。我个人提议这样办法：在短乐音就照读，在长乐音，把韵母渐渐放宽，看乐音的长短，放到 e 音为止。例如：



a, o, e, ei 四个单纯音的韵母都是很音乐化的，并且因为它是单纯音，所以拉长了也是前后音质不变的。只有 e 韵用法，依照公布的国音常用字汇，在哥科河恶等字也都用它，有的人觉得用浅薄的 e 音不若杨小楼唱“可奈何”(ko nai ho) 所用的 O 音宏亮。从语音学上讲起来，O 是圆唇音，e 是不圆唇音，O 似乎应该丰满一点，但是 e 音如果读开一点，读靠后一点也未始不可

以读得很宏亮。所以这几个韵母的唱音好不好尽可在喉音的发声法上做功夫，不必把国音改成太不国的音。

i、u、ü 三个较尖的韵母是难唱的韵母，这类的音在外国语也是认为难唱的。唱时须得把组成 i、u、ü 音的肌肉放宽一点。

国音里有一个卷舌韵母 er 很不容易唱成宏亮的音。美国大部分语言也有这音，所以唱歌时候往往借用英国音不读它的办法，或把它读成打滚的 r，跟它前头的元音先后成为两个音。在中国国音的 r 韵母字如“儿，耳，二”等字没有别种可能的读法，只得仍旧读卷舌韵 r，作谱者须注意不要给它放在太重的地位就是了。

现在有一种常听见的唱法，是把 er 音唱作 e 音，例如“儿子”唱作“厄（阳平）子”。还有一种唱法是用舌尖打滚用一种 r 音。这个也是一种畸形的国音。儿读 e 在方言中是有之，例如在武汉就如此，但在国音和许多处方言不能这么读的。这种唱法也是从一个语言学上的误会产生出来的。美国人一般读 early 为 r、l、i，因为波士顿人跟着英国的传统读它 e、l、i，于是全美国人以能说 e、l、i 为荣，这种风气影响到唱歌，因此 early 唱成 e、l、i 否则用舌尖打滚把 r 特别唱出来。所谓打花舌头，在中国小调里固然也是常有的东西，但是把“儿、耳、二”等字的 r 音唱成 e 或是打花舌头，这顽意儿一听就是外国音，是非常 un-Chinese 的。美国人学英国人是因为英美本来是同语的。中国语言怎么能用外国音来唱呐？

这个 r 音不好唱是我们得承认的。在短乐音上当然不成问题。在长乐音上，可以有这样办法，就是先唱一种较开而近似 e 的 r 音。到快完的时候再渐渐把舌卷上去成 r 音，全体像一个

复韵母 (Diphthong)。但卷上时并不打滚，这样又好唱又没有唱外国音的意味。

(美国人近年来经语言学家提倡承认所谓 “general American” 语之后，也不如从前那么以不卷舌为荣，反而笑波士顿跟其他新英伦的口音特别了。)

ai、ei、ao、ou 四个是复韵母：ai 等于 a—i (a 音较扁)，ei 等于 e—i，ao 等于 a—u，ou 等于 o—u，所以国语罗马字写作 ai, ei, ou, ou。在短乐音上这些音没有问题，如果在长乐音上，照通常规矩是把第一音拉长拉到临完时候再唱第二音。但是照语音学上讲起来，普通所谓二连的复韵母 (diphthong) 其实是一个从这一头到那一头的渐变音，例如 ao 之为 a—u (au) 并不是张开大嘴说 a 到最后忽然象狗咬苍蝇似的阿乌的一关到了 u 音的地位，乃是象打哈欠似的从 a 渐渐的经过 o 跟种种中间音到 u 的一个渐变音，并不在 a 或在 u 音上停留任何时间。这种语音学的分析，在平常读一个“好”字的 hao 音的半秒时间里当然听不出什么忽变渐变之别，所以也听不出狗咬苍蝇与人打哈欠两者之间有什么不同。但在唱一个长乐音的时候那就很不同了。例如：



第二种唱法比第一种较第一种的声音圆些，并且还容易懂些。因为照第一种唱法，听者只听见一个“大”字音 (da) 直到

后来才听出不是“大”乃是“到”，照后唱法，“大”字音未成口已经渐开，很早就听出是“到”字唱了。

以上的原则可以应用在其余的四个韵母上，就是四个附鼻音的韵母 an、en、ang、eng。an 是等于 an (a 音较扁)，en 等于 e—n，ang 等于 a—ng，eng 等于 e—ng (拼音字的 an，en，ang，eng)。这个从口音到鼻音怎么能渐变呐？就是利用法文式的半鼻音，例如唱“ang”音，从 a 变到 ng 时，中间就可以用一种法文 franc 的 an 半鼻音作为过渡音。固然有一种唱法是无论字音本有无鼻音，唱时总让较顎后偷偷微微漏一点气到鼻腔去，借可增加共鸣而不觉得真有鼻音。以上所讲的是从 a 到 ng，当中加一个较明显而只有片刻的半鼻音，作为 ang 音中部的过渡音。

以上的办法在结合韵母上也是合用的。照中国旧规矩，拉腔须拉的结合韵母的介母上，到快完时候把结合韵母加重同其余的音快快的读完。例如：



第一种唱法是唱曲的正则唱法，第二种是较合理化的唱法。固然用第二种唱法旧曲听起来也许觉得怪，那是因为中国的旧曲已经成了一种制度了，所以我们也不必主张用这个渐变法来唱旧曲。但是在唱新歌的时候，第二种唱法较合理化也较容易听懂些。以上所说的不仅是对待介母拉长的旧唱法说，乃是对

待拉长任何一个音素而把其余的音挤扁的办法说的。比方唱一个“凉”字，l—i—ng 即 l—i—a—ng 照旧法是先唱 l，把“l”音拉长，再用一个 i—a—ng (·àng) 收尾。但是唱新歌的，也有把 l—i—a 很快的一说就说出来，在 a 音上拉半天，最后很快的用 ng 收尾。最好的唱法是要给“i”相当的时间，a 相当的时间，a 与 ng 的半鼻音过渡音相当的时间，最后 ng 音相当的时间。在比例上，声母短一点，韵尾 ng 音短一点，中心的 a 音比较长一点，那也很好，不过拼命把 a 音占满时间，其余音挤的很扁，那就不大自然了。英文的 strengths” 一字是要把 str—和—ngths 拼命的望两头挤把—e—音拉长的，中文的“l—i—a—ng 凉”是分匀一点的好听些。

还有一点关于字与字相连的时候中间音与音发生的关系也是要注意的。在中国的曲本子里很注重感叹词 a 与上字相连而拼出来的音，如天哪 (n—a)，地呀 (i—a)，日阿 (r—a)，月呀 (i—a)，风阿 (ng—a)，草哇 (u—a)，字阿 (sa)，上字什么尾字，a 上头就加上个什么声母，如草 (cao，即 cau) 收 u，草阿就成了草哇等等。但是在平常说话，多数的中国方言都避免这种尾首相连的读法。如棉袄两字，棉字明明收 n 音，袄字是无声母字，但是我们绝不让棉音的尾音 n 跟下字 ao 韵拼起来读成棉脑。(天津语袄字本读脑，那又当别论。) 我们情愿让棉字的尾音 n 读糊涂一点，舌尖快要上顶而不真碰着，以避免脑音的造成。这种习惯我们也带到外国文里去，如 in an hour 应该连续成略如“音难闹厄”，而多数中国人一定把它误读为“音安奥厄”(其中“音安”不连，“安奥”不连)。

外国的习惯是这样的：就我们普通所常遇的外国语讲，英



文的普通说话读字最爱连；法文虽然有所谓 *liaison* 的连字制度，但 *liaison* 是无中生有，不在现在所讲范围之内。法文字本来字尾有辅音 (consonant) 的与下元音 (vowel) 反而不及英文连上倾向那么强；德文是以分为原则的；意文日文字尾很少辅音，所以这种问题不发生。在唱歌的时候，英法的标准是以不连为好的，如 *let me* 在说话时候说 *t* 音字，只拿舌头顶上去并不让它“忒”出来，接着就是 *me* 字的 *m* 音了，但在唱歌时（特别是慢或郑重的时候）就先把 *t* 音“忒”出来了之后，才起头读以下的 *me* 字。

在唱中国歌时，无疑的是应该以不连为原则，如棉袄不唱作棉脑，亲爱不唱作亲耐，海鸥不唱作海幽。方法就是把上字的尾音放松一点，如果是鼻音就不把舌往上挨紧。这种读法在广东和闽南或许有点不惯，但多数地方本来就有这种习惯了。还有一种方法是在第二字上用一个声门的爆发辅音 (glottal stop)，不过这种音较硬，唱歌时能不用最好不用。

最后有一个要点，无论是唱外国语或中国语歌词的须要切记的，就是唱歌一方面要表情达意，一方面要作美的乐音。这两者往往是冲突的。在天才不是头等或训练不十分造极的唱家，他为了要得好的乐音，把所有 *a*, *o*, *e*, *é* 以至 *i*, *u*, *ü* 那些韵母都唱得近乎 *o*、*e* 的音，借以得到最大的共鸣作用，这是多数唱西乐者常犯的毛病。反之，为了使听众听得出唱词，或者在歌剧里用近乎语言的发声法，所唱之乐音就不那么音乐化，这是近乎中国派用紧喉音（同时用真嗓子）的唱法，也是外国杂戏或跳舞场里常用的唱法，因为非这样唱怕听众跟不上他所唱的笑话等等。唱歌的场合固然是有许多种，如抒情的唱法，歌

剧的表演，半说半唱的东西，对许多人大声唱，对一个话筒小声唱；在这些不同的场合，当然不但音唱不同，读字也有不同的地方。但是总共说起来我们可以定下这么一个原则，就是唱歌须求最自然的读音加上最音乐化的唱音。换言之，唱歌的训练不可为求唱音音乐化的缘故而过分牺牲读音的自然。一个天生好嗓子的人，或是一个受过极好训练的人，或是两者俱备的人，他唱出来的字音就跟平常说话所用的音差不多一样，他用不着把 can 唱成 cahn，把“如”(rou)唱作“rru”他用不着把“啊”唱成“呃”，把“他”(t-a)唱成“忒”(t-e)而后发得出音乐化的音出来。在中国的旧习惯，无论用真嗓子或假嗓子，是注重字音而缺乏对于发声法 (voice-placing) 的技术。外国的习惯，至少在外国声乐教师的教室里的习惯，是注重乐音而牺牲字音，所谓“Diction”往往不过是 Compromized Pronunciation 之美名。但是近来自从话筒用处推广之后，许多唱者对于音量不如从前那样讲求的利害，对于字的读音倒是更趋近于自然化了。我们现在不妨保存我们固有的自然读音法（是指一般人，不是指“中州音”之类），而同时把功夫用在嗓音本身的训练上，特别是不必拿外国音来读中国字，没什么荣耀！

（发表在1937年11月上海出版的《音乐月刊》）

## 常州吟诗的乐调十七例

常州吟诗的乐调，象别处的办法一样，分古诗律诗两派；并且两派都跟平常读字的调值相近而不相同。那么在说吟调以前得先把常州的字调的类别跟调值大略写下来，如下：

第一表 声调表

	平	上	去	入
阴	衣 33：	椅 55：	意 513：	—5：
阳	移 13：	(无)	异 24：	亦 23：

作者说的是一种所谓“乡绅话”，是一种少数派的口音，大概占城内人口的百分之一二十。多数派的口音，所谓“街谈”，阴上是 35：，近似北京的阳平值。

关于阳上的情况是这样：古全浊上声变去，这几乎是全国的现象，常州也不成例外。至于次浊上声，街谈一律当（阴）上声，绅谈是文言当（阴）上声，白话当阳平，例如“马”字白话读若“麻”。在吟诗时候取文言音。

字调与字调相连，在粤语几乎没变化，北平音只有上声略有变化，在吴、闽各方言变化最复杂。常州音既是吴语之一，也有相当复杂的连调变化。但在吟诗的时候比较趋近于单字的调值而与口语的连调变化往往不合，所以现在就不详载口语的连调方式，就直接用乐谱把吟调写出来了。

同一个人，自己记自己的方言，自己记自己的乡调，同时兼记音人发音人两种资格，这不是研究方法上最理想的情形。为求尽量减少主观的成分，我是先按我旧时习惯，把这十七首诗吟读录音，然后从所录下来的声音再慢慢听写分析，这样比起凭空捏造来也许相对的客观一点。不消说吟之所以为吟，跟唱歌的不同，就是每次不一定完全一样吟法，例如第一首开头作 sol sol la，要是另一回稍为平一点也许就吟成 re re mi。所以现在所记的都是一次性吟调。

为刊印上的方便，暂拟一个临时用的罗马字拼法，另列一个音标对照。写调的方法跟罗马拼音字相仿。入声 e（乚）韵没有舒声，所以用不着标出；a，o 两韵用 -q 标入声。

## 第二表 声母表

例 字：	不	破	伴	梅	返	闻	华
	钓	汤	但	内		林	
	故	空	共	我	花	寒	
	见	遣	穷	鸟	乡	叶	
	照	青	厨		山	人	

音 值:	[p	p ‘	b	m	f	ffi	w]
	[t	t ‘	d	n		l	]
	[k	k ‘	g	ng	χ, h	fi	]
	[tɕ	tɕ ‘	dz	ŋ	ɕ	j	]
	[ts	ts ‘	dz		s	sfi	]
罗马字:	p	ph	b	m	f	v	w
	t	th	d	n		l	
	k	kh	g	ng	h	hh	
	c	ch	j	n	sh	y	
	tz	ts	dz		s	z	

以上第三、四排是同位异音，凡 k, kh, g, h, hh 遇到齐撮（就是前高元音 i, ɨ）就念成舌面前的 c, ch, j, sh, y。至于 ng 母顎化成 [ŋ] 的时候，就省掉一个 g 字，简作 n。

### 第三表 韵母表

例字:	自	处	者	沙	不	杯	舟	草	何	山	看	生	上	空	儿
	以	夜	欲	一		小	求		天	远	心	乡	穷		
	古	外	花	入	回				关	官	春	林			
	语			雪							君				
音值:	[ɿ	ʉ	ɑ	ɔ	ə	ai	ei	au	ɤu	æ	ɔ̃	əŋ	aŋ	oŋ	ər]
	[i	ia	io	iə		iaɯ	iɤɯ		ɿ	ĩ	iŋ	iaŋ	ioŋ		]

[u	ua	uo	ue	uai		uæ	uǒ	uaŋ	uaŋ	]
[y			ye					yiŋ		]

罗马字:

平 y	y	a	o	ai	ei	au	eu	an	on	eng	aŋ	ong	er
i	ia	io		iau	ieu			in	ion	iŋ	iaŋ	iong	
u	ua	uo	uai				uan	uon	ueng	uaŋ			
ü										üŋ			
上 yy	yy	aa	oo	ae	eei	ao	eo	aan	oon	eeng	aang	oong	eer
ii	iaa	ico		iao	ieo			iin	ioon	iing	iaang	ioong	
uu	uaa	uoo	uae				uaan	uoon	ueeng	uaang			
üü										üüŋ			
去 yh	yh	ah	oh	ay	ey	aw	ew	ann	onn	enq	aŋq	onq	err
ih	iah	ich		iaw	iew			inn	ionn	inq	iaŋq	ionq	
üh	uah	uoh	uay				uann	uonn	uenq	uaŋq			
üh										ühq			
入		aq	oq	e									
		iaq	ioq	ie									
		uaq	uoq	ue									
				üe									

以上各韵母当中有两处有归拼音位的可能。一个是把 y 韵认为 u 音位的一值,限于在声母 tz,ts,s 之后(因为不另有 tzu,tsu,su);一个是把 e,ie,ue,üe 认为 y,i,u,ü 的入声。现在为读音上的方便,仍旧按音不按位来拼它。

从这十几首诗的例子可以看出来以下几个值得注意的地方：

(一)古诗念的低，律诗念的高。虽然所记的不是绝对的音高，但平均念起来，是有明显的高低的差别。

(二)古诗念的快，律诗念的慢。

(三)古诗的拍子，比较的规则，律诗的拍子复杂的多。

(四)古诗的拍子虽然比较的规则一点儿，但是比音乐的拍子还是复杂。特别是碰到入声字念短，它就不管音乐拍子，接着念下去。这也是吟跟唱的不同处之一。因为这个缘故写谱时候不能标某某拍子，只好以一句为一小节。大致说起来，古诗近乎二拍子。律诗连大致的二拍子都不是。

(五)跟别处吟诗的调儿比起来，古诗跟别处的很不同，律诗的吟调那就各处都大同小异。这个观察是根据别的材料，从本文的例子当然看不出来的。

(六)论起调格来常州的古诗近乎大调，就是艾奥尼安格，律诗多半落 mi 字收尾，虽然近大调但略带(新)弗里吉安格的意味。

(1961年发表于台北市《庆祝董作宾先生六十五岁论文集》)



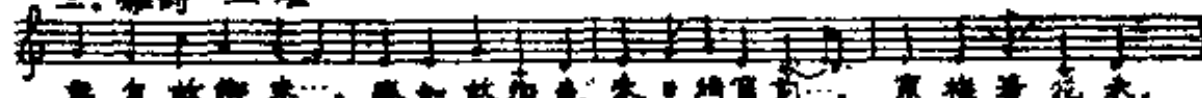
甲. 古五絕

一. 鹿柴 王維



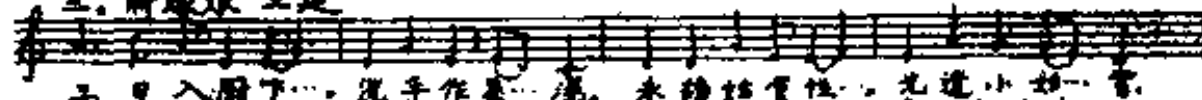
空山不見人，但聞人語聲。返景入深林，復照青苔上。  
 K'hang san pa cian kang. Tan yeng zang ki ch'ang. Fan iang zue sang ling. Vay tsau ding dai zang.

二. 雜詩 王維




君自故鄉來，應知故鄉事。來日綺窗前，寒梅著花未。  
 C'ang t'ieh kuh shang lai. Ying t'ieh kuh shang shi. Lai ri i tsung shan. Han mei tsang hua mei.

三. 新嫁娘 王建



三日入厨下，洗手作羹湯。未曉姑食性，先遣小姑嘗。  
 San ri n'ao ch'ue yeh. Si sh'uei tang kang tang. Vei on ku ze sang. Sio ch'ien siao ku zang.

四. 江雪 柳宗元



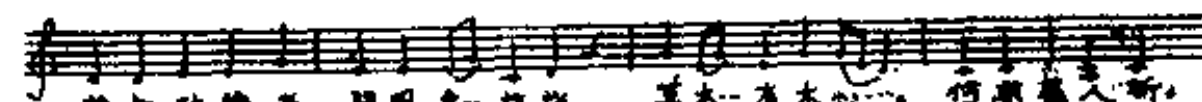
千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。  
 T'ien san niao fei kue. Wan cing zang tang mie. Ku t'uei san li ang. Tung t'uei han cing xue.

乙. 五古

五. 歲暮 張九齡

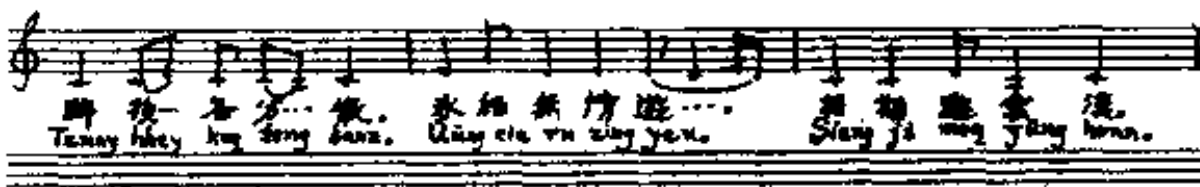
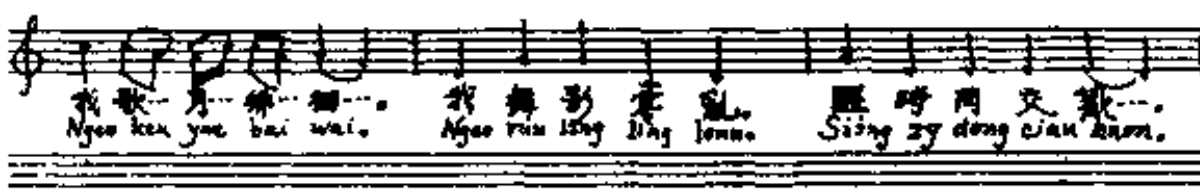
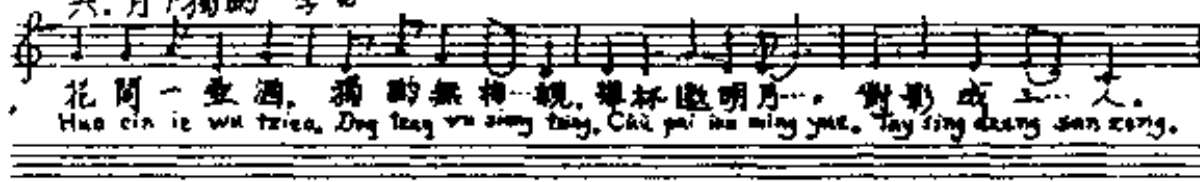


蘭葉春葳蕤，桂華秋皎潔。欣欣此生意，自爾為佳节。  
 Lan ye tsang sui sui. Kwei hua t'uei ch'iao ch'iao. Shing shing t'uei sang shi. Zhi er dai ch'ien ch'ien.



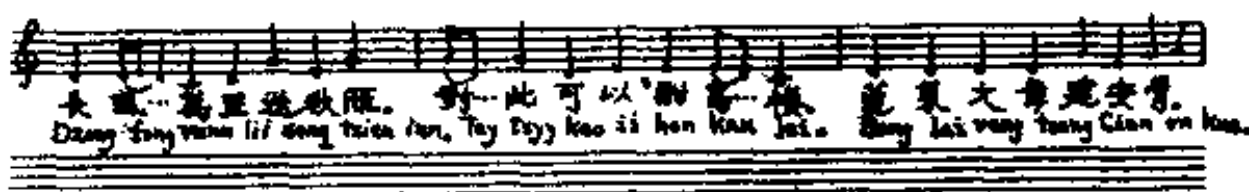
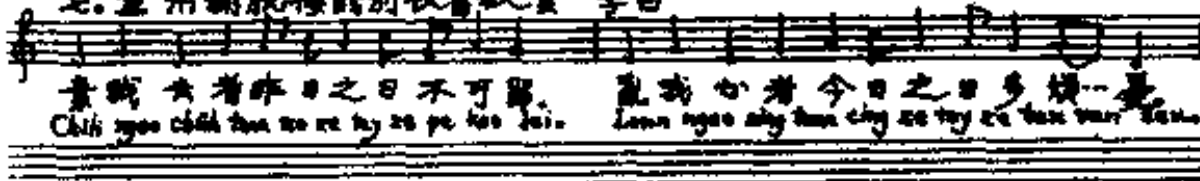
誰知林樾者，聞風坐相悅。草木有本心，何求美人新。  
 Zuei t'uei ling tai t'uei. Veng sang zuei sang yue. Tsau mang i'ao pang cing. Hui ts'uei mai sang t'uei.

六.月下獨酌 李白



丙.七古

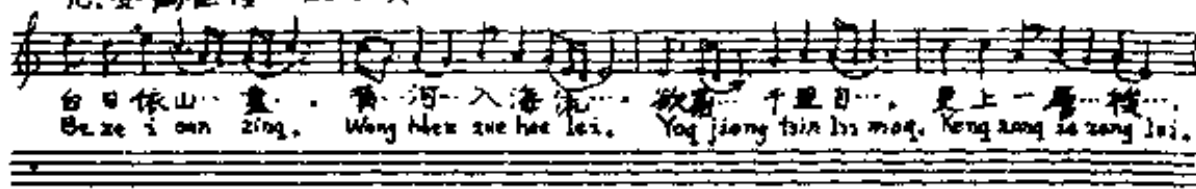
七.宣州謝朓樓餞別校書叔實 李白



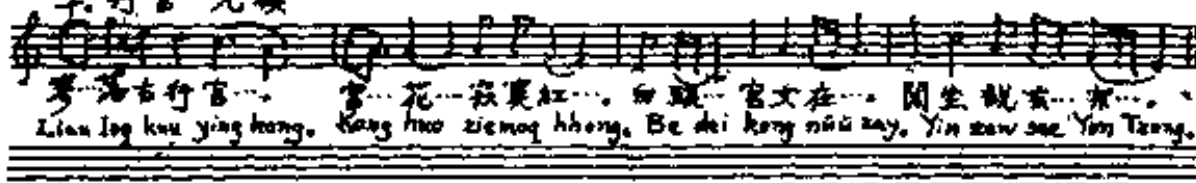


丁.五絕律

九.登鶴雀樓 王之渙

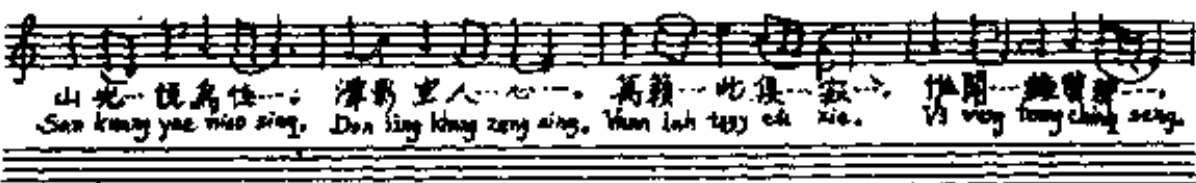
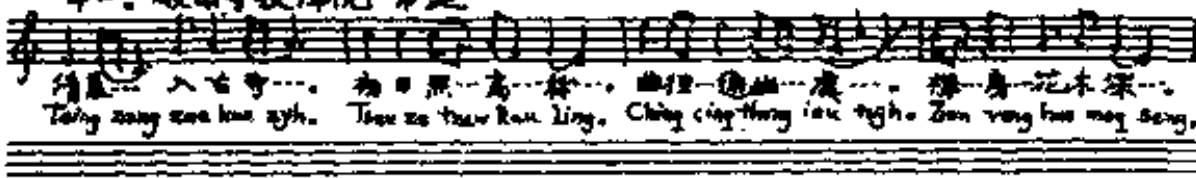


十.行宮 元稹

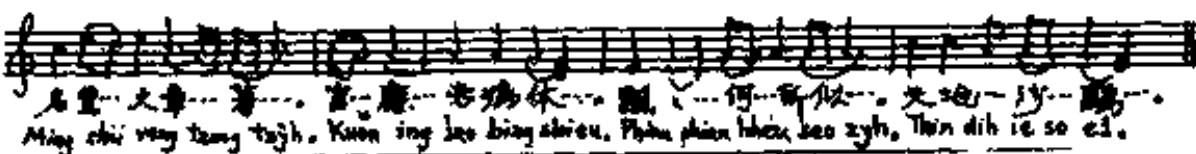
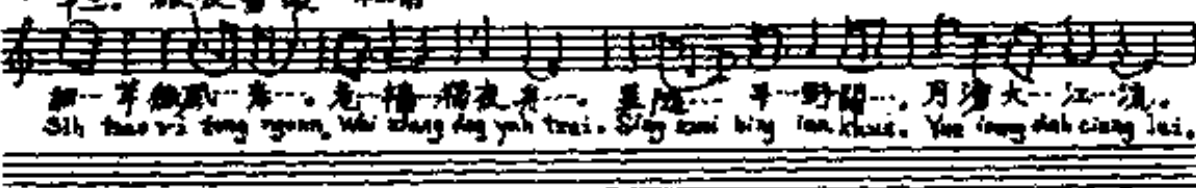


戊.五律

十一.破山寺後禪院 常建

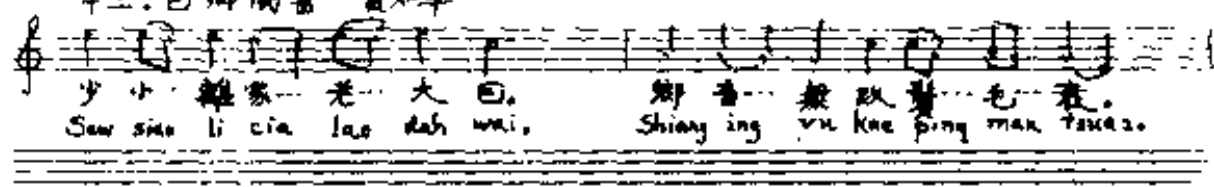


十二.旅夜書懷 杜甫

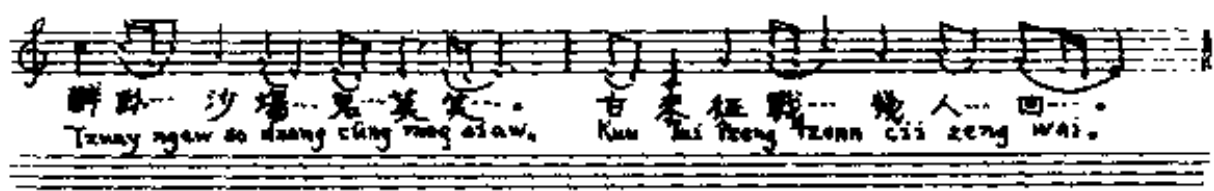
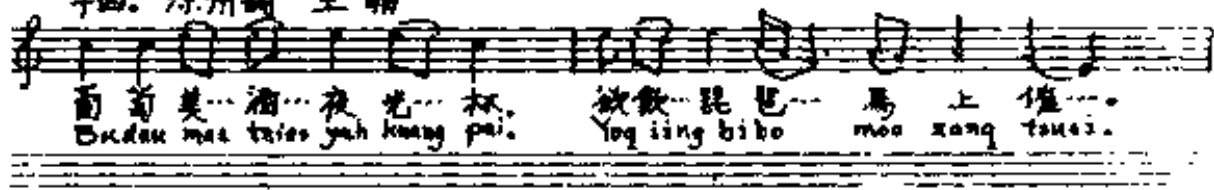


己. 七絕

十三. 回鄉偶書 賀知章

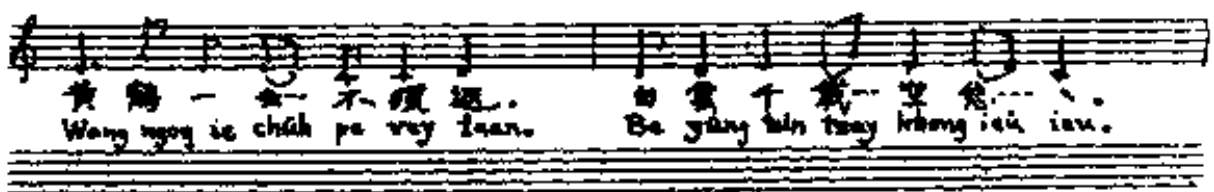
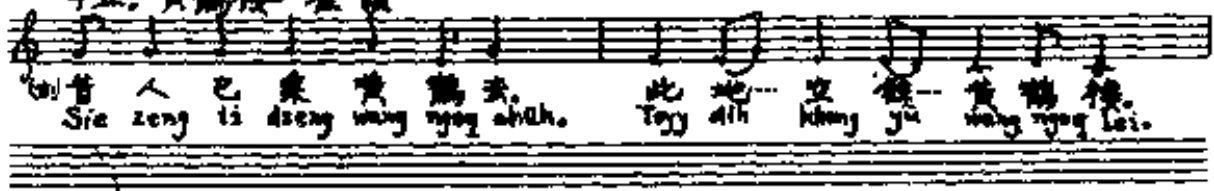


十四. 涼州詞 王翰



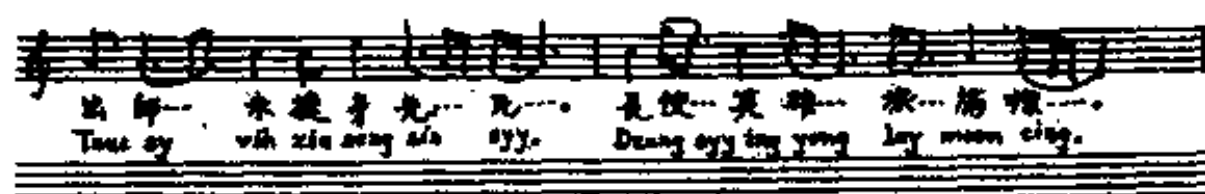
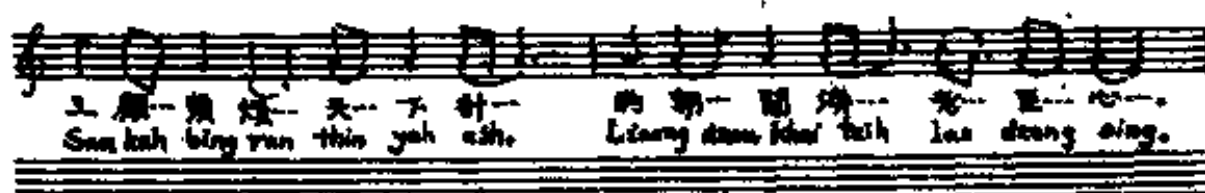
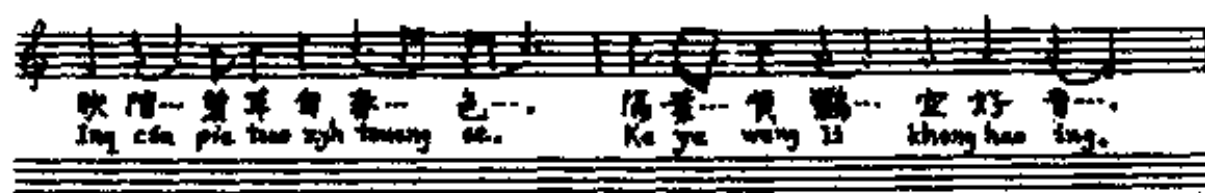
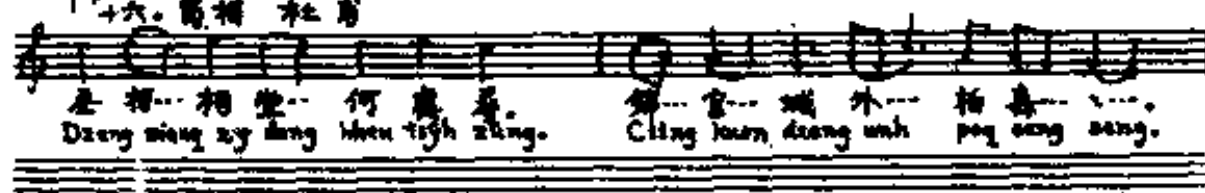
庚. 七古七律合

十五. 黃鶴樓 崔顥

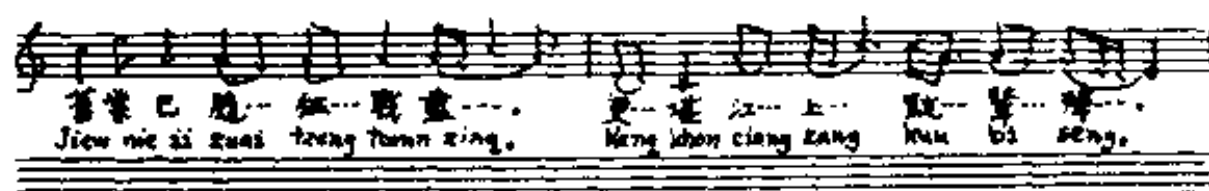
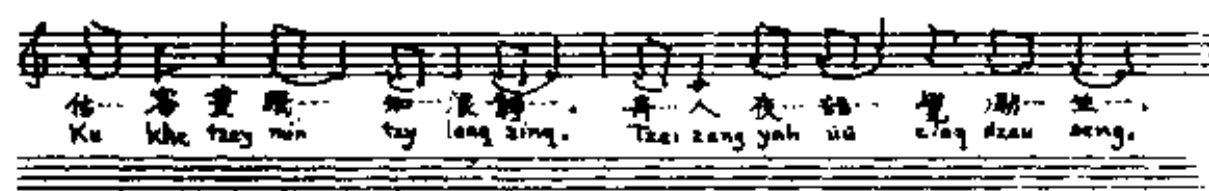
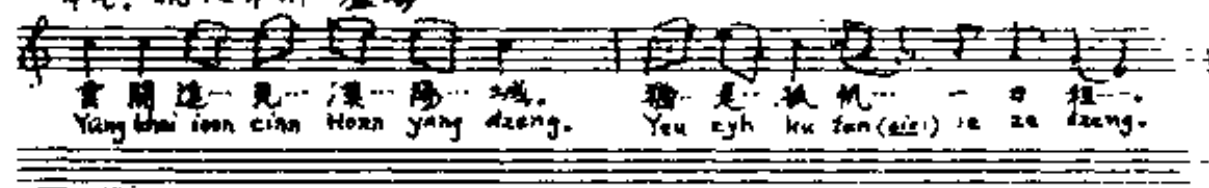




辛七律  
 六. 蜀相 杜甫



十七. 晚次鄂州 盧綸



# SEVENTEEN EXAMPLES OF CHANTING POETRY IN THE CHANGCHOW DIALECT

*Yuen Ren Chao*

The Changchow, Kiangsu, dialect is the dialect in which the present writer first learned to read. Seventeen poems were chanted and recorded on tape and then transcribed, together with the melodies, thus in order to separate as far as feasible the function of the informant and the linguist. It was found that (1) the antique style of poems were chanted in a higher register of the voice than the (more modern) metric style; (2) the antique style faster than the metric; (3) the antique style rhythmically more regular than the metric; (4) in both styles the rhythm was more irregular than in singing, especially in entering-tone words, which usually occupied only half a beat; (5) from evidences not found in these examples, there was less variation from dialect to dialect in the metric style of chanting than in the antique style; (6) the antique style was mostly in a major — like mode (Ionian, in the ecclesiastic sense) and the metric style, although also mostly major — like, usually ended on the note *mi*, giving it a Phrygian effect.



## 用中文唱歌

请允许我在此冒昧的回答由帕西先生在关于语音问题的最后一部分提出的关于语调的问题。

为特定的自然发声音节，配置恰当的音乐曲调的艺术，在中国已有相当长的历史了。这种艺术一直在精心地培育着，特别是在一种叫做“昆曲”的歌调中得到了发展。但由于这种艺术技巧的表达方式，各种方言的实际语调，特别是北方官话经历了那样多的变化，目前实际上形成一个双重的语调标准；一种是日常讲话的语调标准，一个是为舞台而用的语调标准。（包括念白与歌唱）

细致地去述说歌曲中语调运用的法则、要占用很多的时间，我们只要说对这种法则，现在人们比设想的已更为自由了也就行了。由于语调的高低抑扬，比为歌词写的旋律实际上体现得更为深远。例如：两个音节唱一个小三度，分别给人的印象是（至少对中国人的耳朵来说）第一个音节是一个降调，那么曲调的安排也就由那个无重音的音节并无声调的音节 O 可以配上任何一个音符 O 去配合音乐这样一个事实而为之简化了。

尽管有以上提到的双重音调标准，大多数中国人发现对一

个根据老式法则写出的曲调比较容易接受的。遗憾的是现在精通此法的人极少，中国人和传教士们创作出来的歌曲，既不符合老的也不符合新的曲调体系。

最后，有一点说起来恐怕很有意思。尽管我对英文和对我的本国语言一样熟悉，但我常常感到不容易听懂一个英文歌曲，其原因是有些歌曲的音乐湮没了口语句子的自然音律。

（1924年4月24日于巴黎 韩燕平译 薛良校）

## 关于中国音阶和调式的札记

这篇札记的主要意图是说明中国现代民间音乐，听起它的音调总象是多了一个升号（a key with one sharp more than it sounds）。

这种类型的曲调，大部分是五声音阶的。从西方音乐的观点来看，它们的调性是受到旋律的倾向，即围绕在哪个或哪几个音上的情况为转移，而不是由于在音阶上各音出现的次数来确定的。现以著名的《茉莉花》一曲来说明：

（例一）



这个曲调听上去大部分是在F大调上，只有结尾似乎是落在属音上。这种结尾既能用主音，也能用属音三和弦去配置和声。由于中国音乐一般没有和声，所以这种结尾有两重性。这个曲调没有E或B音，所以，如果有一个音出现在接近于这些音的位置上，也无法确定它到底是什么音（是E还是降E，是B还是降B），也不必把它配上个三度音。

另外，再以“五更调”为例。这首曲调有许多变体和多种歌词。例二是一个简单的曲调，是在端午节时纪念屈原的。

（例二）



这个曲调听起来很像是一个没有升高的七度音(C)的D小调，也就是F大调的关系小调。这里E和B音也没有出现，说不清它是E还是降E，是B还是降B调。

再拿“十八摸”的曲调为例，这是一首诙谐的歌。

（例三）

这句最后的尾声告诉我们，当一个人以西方音乐听觉习惯来理解时，会很自然地想到，它就是一个本位E。但这里仍没有表明，假如在这个旋律中有一个B音的话，它是一个B本位音，

还是降 B 音。



最后，举“湘江浪”一曲为例。这是一首有关情人不能团聚的歌曲。

(例四)



暂且把有疑问号的一些音放在一边，我们可以看出这首曲调是以一种 G 小调的形式开始的，进而象是转到了 F 大调上，最后又回到原调上。从 F 调来看，它是在上主音的调式上，就等于西方教会音乐术语中被称咱的多里安 (Dorian) 调式。如果那些有疑问号的音，的确是降 B 音，以上的看法就没有问题了。然而，事实上，这个被叫作“凡”的音，在这种有问题的调式

中，应当是一个本位 B 音，并且在大多数情况下，也确实是这样歌唱和演奏的。在理论上，“凡”是“工”（在这里指的 A）上面的大二度。在实际歌唱和演奏中，表演者可以灵活掌握音高，他有时会根据自己的口味和风格稍微使这个音略低一些。我认为在任何曲调中，就处于这个位置的音来说，只有深受西方韵影响的人，才会给它一个明确的较低的音（这里是指降 B 音）。既然 G 多里安调应有一个降 B，而不是一个本位 B，那么，在这里我们得到的就不是多里安调式，而是一个米索利地安（Mixolydian）调式，尽管它听上去一点也不像。就首调阶名唱法来说，多里安的曲调应当反复出现 re 这个音，米索利地安的曲调应当重复出现 sol 这个音。然而，在这里讲到的曲调听上去好像是着重于 re。再以相似的理由来说，这乐曲的中间部分听上去像是 F 大调，或是艾奥尼安（Ionian）调式，然而它并不是艾奥尼安调式。因为真的艾奥尼安调式需要一个降 B 音，所以这是一个利地安（Lydian）调式，因为它的第四度音是一个本位 B。

现在的问题是，根据什么理由能够概括地说，在这些曲调中并没有出现这个敏感的音，而是出现了较高的那个音（在例中的本位 B），而不是降 B 音呢？结论的根据有三点：

一、在这些曲调的记谱中，听上去像 do, re, mi 等这些音，是相当于谱上的“上、尺、工，……”，而不是相当于谱上的“合、四、乙……”。因此随后的音是“凡”，而它是“工”以上的一个大二度，相当于 fi 而不是 fa。

二、如果从同样的音乐风格举出更多的例子，我们一定会找到音列同样分配法的进一步证据。但是我要强调地说，以上

所说的，只是部分地根据我个人所听到的中国民间通俗音乐的综合回忆，而且也只是部分地依据对一些附加的民间曲调的具体认识，而从中得出的结论。

三、最后，根据五度相生法所得的中国古典音阶，在第六次所相生出的音，必定是音阶中第三音以上的大二度音，而不是小二度音。比如说，从C开始所得的音是：C、G、D、A、E、B、 $\sharp F$ ，或按音高的次序排列，就是C、D、E、 $\sharp F$ 、G、A、B这样的音阶。在中世纪时，就是这样。目前普遍使用的这个“西方体系”——“合、四、乙、上、尺、工、凡”——总要产生一般的大调式，或者叫艾奥尼安调式。然而中国的音阶过去也一直是很稳定的，所以一直是以“上”，而不是“合”音，来作为调整音阶中类似do音的最适宜的标准音了。

前面已提到，本文中所谈的主要是指目前还存在于民间通俗音乐中的情况。就古典音乐（雅乐）和戏剧音乐（戏曲）来说，音阶和调式的种类就多得多了，但是在那些音乐中，以上所描述的一些调式的特点，偶然也遇到一些，那也就不足为奇了。

（许谏译）

（按：本文是赵元任博士1957年用英文发表在美国“国际东方研究学会”（The International Society For Oriental Research）学报“东方人”（Oriens）十卷一期的论文。当时他在美国加州大学任教。 编者）

# 关于我的歌曲集和配曲问题

——答李抱忱来信

李抱忱先生刚才来信说：赵琴女士有几个关于音乐的问题要问我，我现在简单地答复一下。

一，你出版过的歌集有哪些？

说起来惭愧的很，成集子的恐怕只有两三本。第一是商务印书馆出的《新诗歌集》，民国十七年第一版，四十九年在台北又印过增订本。所谓增订，也就是加了点儿注，又给《教我如何不想他》的乐谱上加了一条提琴的对位式的助奏就是了。

又有一个集子是民国二十三年出版的《儿童节歌曲集》，共六首歌儿，包括有《小孩不小歌》、《春天不是读书天》什么的，也是商务印书馆出版的。

怎么说成集子的只有“两三本”呢？因为在抗战时期，写过好几首抗战歌曲，好像是印成过集子，可是现在记不清是什么时候、在什么地方出版的了。

此外另另碎碎地东一段西一曲，有的出版过的，有的只是演唱过的，不是成集子的了。

[按：《儿童节歌曲集》各曲，是陶行知作词。另外还有《民众教育歌



曲集》(1939)包括有《长城和运河》、《看醒狮怒吼》等曲。《行知歌曲集》(1949)。编者注]

2. 第二个问题是问过去写作歌曲的趣事或心得的回忆有什么?

哎呀!这个可要慢慢儿地说,也许可以说的很多。可是一时又想不出什么可以说的。

哦,我有一个经验可以报告报告的。那就是,凡是想的通、写的顺的曲子,常常一个晚上连曲调带和声一口气就写完了。反过来呐,有时候慢慢儿地琢磨、细细儿地修改,做了几天才完成的东西,结果往往反而不如一口气写出来的东西那么流畅。在这个问题上,我猜你们大概在作诗作文的时候,也会有类似的经验的,不是吗?

3. 关于“吟跟唱”跟歌词、歌曲的配合是怎样的?

这个问题我在《新诗歌集》的序论里头,已经讨论过了。大致说起来么,“吟”是根据歌词的平上去入来定大致的调子。可是不一定每次吟那首词,一定运用那个工尺。比方“满插瓶花摆出游”第一次也许是:

3̣. 5̣. 3̣ 2̣ 1̣ — 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ —  
满 插 瓶 花 摆 出 游 .

第二次也许成了:

3̣. #2̣ 3̣ 2̣3̣2̣ 1̣ — . 3̣ #2̣ 3̣ 1̣2̣1̣ — — —  
满 插 瓶 花 摆 出 游 .

横竖大致是那样分平仄的。可是，我在《新诗歌集》里头，给它谱出来成了一首歌儿，每次就都是用第一种唱法，那就固定了。

近年来，在美国通俗音乐里头，有一种所谓 Jam Session 的，先商量好大致怎么来，就随时一头儿演奏一头儿编。这玩艺儿虽然与中国的吟诗完全没有关系，可是不用定谱，一头儿演奏一头儿编，倒是有些儿像吟的作风。

说到歌词、歌曲配合的问题，我的方式——不能说是标准——或作曲的习惯是：凡是文一些儿或是正经一点儿的歌词，大致是平声低或是往下来，仄声高或是往上走。比方胡适的小诗“也想不相思，可免相思苦”，想字高、思字低。可是歌词很白或是有幽默性的，就多用音的四声。比方：“糊涂老”那首歌儿，开头儿就唱“糊涂老、糊涂老”，以至唱到后面最后一句“到死还是个糊涂老”，简直就是说话了。这个很有点像京戏里，正角用中州韵、丑角用北方音的办法一样。不过这只是我个人的习惯，并不是说人人都应该照我的办法去做。

#### 4. 谈点工作中的乐趣是否有与音乐关联之处？

这个呀——可以说也有也没有。语音里声音频率的高低，当然是一种主要的因素了。但是在多数语音里，无论是喉音基础音的语调，或字调（例如四声），或者是口、鼻腔共鸣的各种音色，发成各种元音或辅音，这些虽然多数都是乐音，但是跟音乐一个很不同的地方，就是音乐里头用的十分之九以上都是平的，而语音里头十分之九以上，都是变的、都是滑音，这是个很不同的地方，是它们的区别之处。但是在编歌曲的时候，又不能不顾及到歌词的四声。在不用声调的语音里，例如英文、德

文之类，又不能不顾到轻重音。所以语音与音乐是有密切关系的。

我对这几个问题的答复，希望不太简略吧！

赵元任 1970 年 7 月

# 讨论作歌的两封公开的信

赵元任——青 主

青主先生：

拜读了您二十一日得非常有意思的信，我还有几点愿意跟您讨论的。

关于《乐艺》第一期我劝你“也不是因为我妒忌您”一句有三个字的和声，您用的是变相的主四和弦  $GB^{\#}DA$ ，我竟说它要用普通的下主三和弦  $ACE$ ，那末你的和弦当然是特异的多了。这和弦本身是一个变相式，这个变相的音（ $G$  代 $^{\#}F$ ），又放在底音（放在上头倒是常见的），主调的动法（从  $A$  到  $E$ ）在这和弦里又是特别的，因为有这三种特别的情形碰在一块儿，而全篇其余的和音又都是很简单，所以我疑心这地方也许是一个简单和弦的错字了。但是现在您既要把“也不是”三字特别提出来令人注意当然您爱用多特异的和声就用多特异的和声了。承您指出我的误会，我很感谢，并且说对不住。您说“用不着把它做一个 *encore*”这话我不懂。当然无论什末曲都可以不当 *encore* 用，并没有专门一类作品叫作 *encore* 曲的。我的意思是说凡是短而一听就令人拍手的都可以当 *encore* 用。

关于寒的玫瑰末句“谁与你相守”的拍子，您说要把

“相”字提出，又要避免疏密相隔太远，我很赞成，我提议的唱

$\underline{1} \cdot \underline{2} \mid \underline{3} \ 5 \ \underline{3} \ \overset{3}{\underline{2}} \cdot \underline{1} \mid \mid \text{——}$   
 谁…… 与…… 你…… 相 守

在形式上是不合这两种条件，但在事实上因为这地方有一个 dim, erit, 所以“你”字并不很重，“你”、“相”两字当中几乎有一个小休止，因此“相”字反而听得很真，而且两字并不会太密。“相”、“守”两字又可以比较的贯气一点，因为有 rit. 的缘故这两字也不会太密。这是从您的要求方面着想。至于我原来提议的用意是在避免  $\underline{2} \cdot \underline{11}$  第一个 1 音太空得慌的感觉。

关于《金缕衣》的“劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时”两句的拍子，从音题方面着想把两句做成一样，这是没有问题的。所难的是不以文害曲就得以曲害文。固然把轻重音和词类的结构弄成合乎达意表情的朗诵的要求之后，未必就能说作曲的工作就完了，不过唱起来，“取少”听得像成一个词，总觉得不大舒服。如果您可以原谅我对于这点的“神经过敏”，又觉得我所提议的两种唱法

$\underline{4} \ 4 \ \underline{5} \ \underline{6} \ \underline{4} \mid \underline{3} \ \underline{3} \ 2 \text{——}$   
 劝 君      惜 取      少年时

$\underline{4} \ 4 \ \underline{5} \ \underline{6} \ \underline{4} \mid \underline{3} \ 3 \ 2 \cdot$   
 劝 君      惜 取      少年时

把头两句的音题弄得太不恰恰对偶相称，我还希望您再有别的

好法子来解决这个。也许原来七言句配三拍子是一个根本的难处。不过凡七言句都不能做三拍子这话当然也不能说，不过似乎是容易发生问题一点，您以为何如？

“情愿跟内行人打架，不愿跟外行人说话。”住在音乐沉寂的北平，难得有机会跟一位真正内行家讨论作歌，我觉得是很可乐的事情。此上敬祝

谱安

弟赵元任

元任先生！

我收到您的信，许久都没有回复。我这种罪过，您可能原谅么？我相信您的艺人和学者的生活是有系统的，但是坠落在上海的生活环境里面的我，我的工作是没有系统的。这种没有工作系统的痛苦，祇有身受的我，生平最留意工作系统的我，才知道此中的痛苦。元任先生！得不到工作系统的我，许久都没有回复您的信，您能够原谅我么？

关于我那首“我劝你”的小歌，我自从把我的见解写出来就正于您之后，我还时常这样想着：“究竟我的见解是不是可以成立？”——我上次既经说过：有没有见解，是一个问题；见解对不对，又是一个问题——及至我后来于无意中看见 Richard



Strauss 那篇《Hatgesagt—bleibt's nicht dabei》的乐歌中间有这样一节：

于是我才相信我的见解是有成立的可能。不错，把 Richard Strauss 那篇 $\sharp F$  major 三和音添上一个不知所从来的 D 放在 Sch onberg 和 Hindemith 这一般作家的作品里面，虽然是绝对不足为奇，但是，譬如作诗，在一篇旧体的七律诗里面，决不能够插进一句新体的白话诗。我见得 Richard Strauss 那个 $\sharp F \sharp A \sharp C D$ 的和音，虽然是略近于十二音系统的体制，但是在 Richard Strauss 那篇属于最后的模范派的乐歌的体制里面，是可以允许的。那篇歌的内容是和我那篇“我劝你”的内容大略相似：父亲要我干的事，我不干；母亲要我干的事，我也不干，；但是我的爱人要我干的事……在这个时候，那一个 D 音便好像平地起了一声轻雷，人人都会注意。

我不敢说我那篇“我劝你”是有像 Richard Strauss 那篇乐歌同样的体制，但是我见得我的见解是和 Richard Strauss 在他那篇乐歌里面的见解差不多。或者我是于不知不觉之中受了他的影响，但是当我创作我那首“我劝你”的时候，我并不是有意学他。

在音乐的出版界里面，是有许多乐歌不足以放在音乐会的 Programme 上面的。您说我那篇《我劝你》可以做一个 encore 用，我以为是不可以放在 Programme 上面的意思。既然您的意思是说凡是短而一听就令人拍手的都可以当 encore 用，那末，我说用不着把它做一个 encore 用，这自然是我误会了您的意

思。Brahms 说：我不稀罕佩在胸襟面前的宝星，但是我很愿意有几个。我或者也可以这样说：当我的作品唱奏起来的时候，我不稀罕别人拍掌，但是我很愿意听别人拍掌。大抵凡属有志于创作艺术的人们，都要得到外界的一些承认，才可以增进他的创作勇气；Rubinstein 不是说过么：“凡属艺人，尤其是创作的艺人，是不能够缺乏外界的承认的——不必一定要普遍的承认，只一小部份人的承认，或则仅有两三个同志，这既经是很够了——否则会在怀疑自己的艺能当中，感受到痛苦，他的创作能力亦会入于麻木不仁的状态。”我愿意听别人当听见我发表出去的作品唱奏起来的时候，拍起掌来，这或者不是一种很可鄙的虚荣心吧。

您对于我那篇寒的玫瑰的译辞的主张，我很知道尊重。关于华丽丝先生那篇《金缕衣》的乐歌，您说所难的是不以文害曲就得以曲害文，我亦同一样很知道尊重。我以为关于以曲害文这一个问题，是很不容易讨论的，如果不是因为这个问题的本身是很不容易得到一个很好的解决方法，那末，Mozart 当时必定不会说出这样一句话：“在歌剧里面，文字要绝对做音乐的孝顺女儿。”不错，Mozart 这一句话是就歌剧来说。我们试看不应该以曲害文的乐歌又怎么样？说起乐歌的创作家，Hugo Wolf 是不肯以曲害文的。但是在他那篇 *Verborgenheit* 的第五节里面，他竟用<sup>b</sup>B<sup>b</sup>E 这两个上行的乐音配 lo-cket 这两个下陷的字音。Hugo Wolf 尚且把乐音和文字这样矛盾起来，所以我要把以曲害文当作是一个最不容易讨论的问题。

我曾在去年十二月号的音乐专科学校校刊上面发表过一篇论诗艺和乐艺的独立生命。我在这篇论文上面定出下面两个原则：



1. 乐必要能够脱离诗的羁绊,然后才能够成为一种艺术,一如诗必要不受乐的限制,然后才能够成为一种独立的艺术一样;
2. 诗和乐虽然是各有它的独立生命,但是诗和乐却可以互通消息,并可以交相为用,以不至于戕贼了自己的独立生命为度。

照我那时定出来的这两个原则想法:诗受了音律的限制,自然是没有什么诗的独立生命可说:一首拿来唱奏的乐歌,如果受了字音的限制,不是也没有乐的独立生命可说么?一首曾经 Schubert 或 Hugo Wolf 谱成乐歌的诗,离开了那首乐歌,仍有它的独立生命;如果换在另一首乐歌,那末,离开了那首诗之后,它是否可以保持它的独立生命?如果我们对于这个问题,能够得到一个圆满的答复,那末,上面那个以曲害文的问题,亦可以同时得到相当的答复了。我以为乐歌离开了诗,决不至于丧失了它的独立生命,因为那些唱音可以用一种相当的乐器奏出来。但是在这种情形下,既经是不成其为乐歌,亦并不是无文字的乐歌的体制;它的独立生命虽然是可以保全,但是既经是失了它的本来面目。这样因离开了诗,失了它的本来面目的乐歌,我只承认它是可以得到相对的独立生命。乐歌离开了诗,仍可以保持着一种相对的独立生命,那末,在乐歌的立场来说,文字不是仅处于次要的地位么?文字既然是处在一个次要的地位,那末,如果遇着文字和音乐外面得不到很好的调剂的时候,宁可以曲害文,决不宜以文害曲。凡属一篇乐歌,本来都有它的特别一种情景,和它的特别一种精神;以曲害文,还不至于剥丧了那首乐歌的情景和精神;以文害曲,那首乐歌的情景和精神都要受害,或则竟至于不成其

为一首乐歌。

我说在乐歌的立场来说，宁可以曲害文，决不宜以文害曲，这就是遇着文字和音乐外面得不到很好的调剂的时候，一种相对可以的办法，如果能够把文字和音乐都配合得很适宜，又能够表出一种很明晰的情景，和一种很优美的精神，这自然是无上正等的作法。不过我以为这一种作法，就 Mozart 和 Hugo Wolf 都不敢把它当作是易事罢了。

关于华丽丝先生那篇镂衣的乐歌，您问我有什么法子解决“取少”这两个字听得像成一个词，我说出来我很惭愧，我寻不出好法子。我以为只要那首乐歌做得好，就令我们关于字句和乐音的配合一层，费了我们许多的脑力，都寻不出别的一个好法子，我们的脑力也不是白费去了的。您以为怎么样？

七言句配三拍子，我以为这是很值得讨论的一回事。西方音乐的节拍，本来是从诗的声调产生出来的；三拍子是导源于重轻轻的 Daktylus 的声调，二拍子是导源于一重一轻的 Trochaeus 的声调。一首用 Daktylus 的声调作成的西方的诗，用三拍子谱下去，自然是很适宜的，一如一首依照重轻、重轻的声调做成的诗最适宜用二拍子谱下去一样。我国旧日的诗，只讲求声韵并不讲求声调。我近日的新诗，亦未曾注意到声调这一层。我之所谓声调，是就轻重来说，并不是平仄，拿诗的平仄做音乐的节拍的标准，这是不可以的。所以我以为就作歌这一方面来说，祇可以拿各个字的孰轻孰重做节拍的标准，这一种的标准，亦不过是相对的，并非是绝对的。比方劝君莫惜金镂衣，劝君惜取少年时”这两句诗，据我看来，它的字音轻重，是如下例：

（我以为少年时的少年两个字独立用来时，如果把少字当作

劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。

重次轻次轻次重重次次轻轻次重

重重重重重重

是实字，自然是要把少字读重；如果把少字当作是形容字，那末，非把它读轻不可。少年时三个字用在一块的少字，我要把它当作是一个形容字；少什么？少年！少年什么？少年的时光！——金缕衣三个字也是一样。）

根据我上面那个分别重轻的见解，我们可以把上面那两句诗谱作二拍子，略如：

劝—| 君莫 | 惜 金缕|衣 |  
劝— | 君 - | 惜取少年|时—|

但是我们也可以把它谱成三拍子，略如：

劝——|君—莫 | 惜—金 | 缕— —|衣——|  
劝——|君— —|惜取少|年——|时——|

这是只根据朗诵，不讲求歌的情景和精神的作法。不要说这样作成的歌一定是无足观，只就表面上看来，既经是有些奇怪了；既然承认字音的轻重可以做节拍的标准，乃结果竟可以使用二拍子，亦可以使用三拍子。这不是等于没有标准么？但是除了这一种可二拍子，可三拍子的，由字音的轻重定出来的标准之外，我更寻不出别一个标准来，所以我亦只说它是一个相对的标准。如果许我透深一层来说，那末，我以为凡属标准都是相对的，西方一首用一长一短的声调作成的诗，亦何尝不可以用三拍子把它

谱出来呢？当华丽丝先生创作那首金缕衣的时候，我一看开首那一个式样：

劝君莫惜金 | 缕衣 — |

劝君惜取少 | 年时 — |

我便叹服作者是具有特别一种的艺术见解，不要说从音响表出来的精神和情景，我见得是很得当，只节拍的分配，既经是大获我心。我认为这是尽了铺排节拍的能事，因为我是把字音的轻重做我的出发点，并把全首歌的精神和情景以及它的整个结构做我的出发点。我的出发点是如此，所以我不论听到哪一个地方，我都不会觉得不舒服。就从别一个观察点做出发，说它是以曲害文，我以为亦不妨事，因为从我的出发点看来，并没有什么以曲害文。

我因说起七言诗配三拍子这一个问题，不觉关于华丽丝先生那篇《金缕衣》，又说了一大堆的话。现在言归正传。我以为把中国诗谱作艺术乐歌，最好是沿用印象派音乐作家的办法，不用节拍线，或则忽而  $3/4$ ，忽而  $2/4$ ，忽而  $12/8$ ，忽而  $9/16$ ，忽而  $7/8$ 。但是这种办法，用在我们东方发表出去的音乐作品上面，越发要受人嫌弃。如果不要顾虑到这一点，那末，我倒以为这是最适用来节制我国的诗的一种办法。

虽然，我对于这种办法，实际上亦不能够表示十分满足。在我的心目中，我国固有的诗词是有一种很特别的声调，我们把它融会贯通之后，很可以发现出一种特有的节拍，这种感想虽然到现在还不地是一种感想，并不曾得到正确的研究成绩，但是我对于我国的诗词，决不敢只批评它一句：声调很贫弱，便算了事。元任先生！如果你见得我这种见解并非是痴人说梦，那末，我胆敢

再进一步,以为除了节拍之外,还有创兴新的和音和曲的形式的可能。如果您不以我为不肖,肯就这些现时还是茫无头绪的问题,尽量的指导我、启发我,我应该怎么样的感激您。

元任先生!您对于我那篇《我劝你》小歌那个变相的主四和音的意见,我虽然感觉得没有接受的必要,但是,我这方面再三审查的结果,我倒因为您主调从A到E那一句话感觉得我自己是过于同歌人设想。“也不是因为”的“因为”这两个字,和接着“我妒忌你”的“你”字,我因为要使歌人容易唱得正确,所以不惜把伴奏的形式跟着唱音移动。我这样同歌人设想,本来是用不着的。我现在只同我那篇小歌设想,特把“因为”这两个字的伴奏的三六和音改成四六和音,“你”字的伴奏的三六和音改成本位三和音,我这一番的修改,虽然不是从您的建议得来,但是,我修改的动机,倒是间接由您得来的。无论如何,您肯同我讨论,我总可以得到益处。

你说出“情愿跟内行人打架,不原跟外行人说话”这一句话,承认我是配和您讨论,我敢不受抬举?德意志诗人 Lessing 说得好:“真正的名手听见别人向他说出无限制的惊叹和佩服,他自己只觉得好笑;祇有那个他知道亦愿意把他毁贬的人称赞,才能够搔着他的痒处。”元任先生!我不但是盼望您把我毁贬,而且盼望您愿意把我毁贬。如果您承认我是配和您讨论,我更是不敢不勉。

在盼望能够时常因您得到进益最后这一句话当中,我谨请您接受最诚恳的乐艺的敬礼!

青 主

(1931年7月《乐艺》1卷6期)

## 中国派和声的几个小试验

中国本来几乎没有和声,怎么叫《中国派》的和声呐?这就要看有没有法子把和声中的和弦或副调儿做得也有点像中国的乐调,而同时跟主调又可以配得起来。这个配法大概不能严格地全照和声学里的详细规则,但是总要合乎和声学的普遍的原则才好。照这种办法我曾经做了几种试验,现在写下来给热心于国乐改进者参考。

中国用  $\underline{5\ 6\ 1}$  这个动机(motive)的地方很多,在和声里可以拿它放在低声部代替  $\underline{5\ 1}, \underline{5\ 7\ 1}, \underline{6\ 7\ 1}$ , 等等。

比方  $\underline{1\ 1\ 1\ 3} \mid \underline{2\ 3\ 2\ 1} - \mid$  可以用  $\underline{6\ 5\ 4\ 3\ 1} \mid \underline{5\ 5\ 6\ 1} - \mid$

和  $\underline{5\ 5\ 6\ 5} \mid \underline{2\ 3\ 2\ 1} - \mid$  可以用  $\underline{3\ 3\ 2\ 3} \mid \underline{5\ 5\ 6\ 1} - \mid$  和  $\underline{5\ 1\ 3\ 5} \mid$

$\underline{2\ 3\ 2\ 1} \mid$  可以用  $\underline{5\ 3\ 1\ 5} \mid \underline{6\ 5\ 6\ 1} \mid$ 。(例1.2.3)

这种低声部在外国人做的音乐里也有,我曾听见过一回,可惜忘记了是在甚么曲子里了。

外国人摹仿中国音乐往往喜欢用并行四度,其实并行五度也未始不可用。在“中国派”的和声里,尤其是  $\underline{5\ 6\ 1}$  的动机底下配

一个 123,照我的耳朵听起来,并不觉得前两者的并行五度十分“刺耳”。

比方  $\dot{3} \dot{1} 5 6 | \dot{1} - 0$  可以用  $6 5 1 2 | 3 - 0 0$  和  $\dot{1} \dot{3} :$

$5 \cdot \underline{\dot{3}} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{6}} | \dot{5} \dot{3}$  可以用  $3 \underline{5} | \dot{1} \cdot \underline{5} \underline{\dot{2}} | \dot{3} \dot{1}$ 。五度倒过头

来就是四度,比方  $\dot{1} | \dot{1} \cdot \underline{6} \underline{5} \underline{6} | \dot{1} -$  可以(在上部)用  $\dot{3} |$

$\dot{3} \cdot \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \dot{3} -$ 。还有一连串的并行五度,尚或也可以用。

比方  $\underline{5} | \underline{\dot{3}} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \cdot \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{0}$  可以用  $\underline{\dot{1}} | \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{5} \underline{6} \underline{3} \underline{5} |$

$\underline{3} \cdot \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{0} |$ 。

这个东西假如字字严格用五度把底部的三个字都改成 4,那就太古怪了。现在用  $3 \dot{1}$  小六度结束,听到末了似乎是较“煞”一点,否则叫人听了太觉得心神恍惚地没有捞摸处似的了。

中国的民歌跟外国的民歌,都常有用调式(modal)音阶的,就是与现代普通的大调小调不同的音阶。在中国音乐除 do 音以外结束的,最常见的有以 sol 音结束,有以 re 音结束,有以 la 音结束,以 mi 音结束的少一点。这些调要用调式的名称说起来,do 结束的是艾欧尼安调式,就是普通的大调;sol 结束的,固然也可以算大调,但是有时候拿它配 135 和弦似乎太勉强,不如配 572 和弦好,所以应该算米克索里地安调式;re 结束的是多里安调式;la 结束的是阿奥里安调式,就是小调而用低半音的七度音。还有些调似乎是大调而遇到第四度,它的实在音高往往徘徊于 fa、fi 之间,如用有键乐器不妨把它当作 fi,那就成了弗里吉

安调式了。

关于调式和声法的例子，

比方  $\underline{5\ 3\ 5\ 6} \mid \underline{2\ 3\ 2\ 1} \mid \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{1}\ 6} \mid \underset{\cdot}{5} \cdot \underset{\cdot}{0} \mid$  可以用  $\underset{\cdot}{1} \cdot \underline{\underset{\cdot}{3}} \mid \underset{\cdot}{5} \cdot \underline{\underset{\cdot}{5}} \mid$

$\underline{2\ 2\ 2} \mid \underset{\cdot}{5} \cdot \underset{\cdot}{0} \mid$  和主调第三字 6 处中部又用  $\overset{\#}{4}\ 3$ ，(例 8)

所以上一半是弗里吉安调式，后一半是米克索里地安调式。这个跟平常属音结尾不同，因为这是“望郎归来”的末句，所以  $\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{7}\ 2$  就是本调结煞的和弦了。用弗里吉安调式时，

比方  $\underline{5\ 6\ 5\ 0} \mid \underline{3^*\ 4\ 5\ 0} \mid \underline{3^*\ 4\ 3\ 2} \mid \underline{1\ 2\ 3\ 0} \mid$  主调用  $\underset{\cdot}{f}\ \underset{\cdot}{i}$ ，和声里

虽没有  $\underset{\cdot}{f}\ \underset{\cdot}{i}$ ，听起来也像特别似的。(例 9)

$\underset{\cdot}{6} \cdot \underset{\cdot}{7}$  句很可以当普通小调用  $\underset{\cdot}{5}$  音和声，但用七度  $\underset{\cdot}{5}$  音(就是阿奥里安调式似乎西洋味少一点(例 10)。

最有机会弄花样的门径是五音阶对位法。外国的对位法当中，虽然什么音阶都用，但是总以七音的 diatonic 音阶为基础，这个 diatonic 的名称很有意思，照字面讲就是个个音都经过的意思。一组里有 CDEFGAB 七个音名，那么不管有无高半音低半音的变化，总是 diatonic 音阶，比方  $CD^bEFG^bAB$ ，就是小调的 diatonic 音阶。 $CD^bE^*FG^bAB$ (匈牙利式小调)里头的音阶虽然颇古怪，但是七个字母都全，所以仍旧是 diatonic 音阶。中国的音阶竟有几个音呐？照凡、工、尺、上、乙、四、合算起来似乎是七个，跟外国一样。但是照古时候的音阶只有宫、商、角、徵、羽五个字，再添的两个音不多添字句而加“变”字，称它作变徵、变宫。就仿佛西乐在 C 调范围之内，虽然有时候偶尔



用 $\sharp F^b B$ 等等，而从 diatonic 的观点，它仍旧是七个音。在事实上，中国音乐虽是有七音音阶几百年了，但是用起音来究竟还是很偏重于宫、商、角、徵、羽的五声音阶。这个五声音阶，到今天还有点像中国的 diatonic 音阶似的。这句话的逻辑的结果，于和声上很有影响。例如和声学里讲的经过音，一定要依照 diatonic。比方和弦 135，调音要从  $\dot{1}$  过到 5，照西洋和声的规则，须用  $\dot{1}765$ ，或用  $\dot{1}^b7^b65$  也行。总之， $\dot{1}5$  既是四度，就得用四个音才是 diatonic。但在中国的五声音阶里， $\dot{1}$  字下就是 6（7 字不过是特别色彩的变音），所以从  $\dot{1}$  到 5，尽可以用  $\dot{1}65$ ，中国保持起来已觉得它够 diatonic 了。在 135 和弦上，调音用  $\dot{1}65$  的，在西洋音乐里也未始没有，并且还很多，不过他们用起来算是自由式，在中国觉得可以当它是规规矩矩的 diatonic 式。还有波音（mordent）式的花音，例如  $\underline{676}$  在西洋音乐要用 diatonic 二度。但在五声音阶，6 字上就是  $\dot{1}$ ，所以 6 字上奏波音就是  $\underline{6\dot{1}6}$ 。例如《尽力中华歌》的“华”字的延长音花音，就用  $\dot{1}$  而不用 7，这地方的 7 字未始不可用，但假如用它，就算是一种特别改用的音，就仿佛西洋音乐的 6 字上的波音也未始不可用  $b7$  一样。

用以上的 diatonic 的引伸的意义作和声跟对位的试验，有时可得到些有趣的配合的东西，因为做得还不多，所以除以上已经说的一些曲例之外，还不能提出什么更细的公式出来，现在姑且举几个例以备参考：

例 11: 主调  $\underline{5.6} \dot{1} | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}65} | \underline{356\dot{1}} | \underline{5653} |$  中部用  $\dot{1}- | \underline{0356\dot{1}} |$

$\underline{6\dot{3}\dot{2}\dot{1}6} | \underline{536} |$  底部用  $\underline{32\dot{1}65} | 3- | 6- | 76 | 50 |$

第一小节是主 6 和弦，所有的 62 都是经过音，第二小节仍是主 6 和弦，主调的  $\dot{2}$  字就是倚音 (appoggiatura)，其余和弦外的音，也都可以照新的讲法来解说。

例 12: 主调  $\underline{5.6} | \underline{2} | \underline{3.5} \underline{25} | 1- |$ ，底部  $\underline{32\dot{1}6} | \underline{5555} |$

$1- |$ ——一个是上行的“自然”音阶起头，一个是下行的自然音阶起头。

例 13: 主调  $\underline{2.3} \underline{56} | \overset{*}{4} \underline{52} | 2 \underline{35} | \underline{3.2} \underline{\dot{1}6\dot{1}} | 20 |$  底部是  $\dot{2} \dot{1} | 65 | 6 \underline{53} | 23 | 2- |$ 。

例 14: 主调  $\underline{556\dot{1}6} | \underline{553\dot{2}\dot{1}} | \underline{6\dot{1}2} \underline{35} | 2.1 | \underline{\dot{1}656} \underline{\dot{1}6} | 5.0 |$

中部用  $\dot{1} \underline{64} | 5- | 5 \underline{31} | \underline{232} | 1.1 | 7.0 |$ ，底部用  $1.2 | \underline{335} | \underline{1.6} \underline{53} | 5. \overset{*}{5} | \underline{662} | 5.0 |$ 。

这些试验很有趣，有些结果是很好听的，但是对于爱好音乐的同志们，我有一句话得警告在先，免得使人将来失望。无论哪一种艺术，它发展的可能性的一种重要因子，就是要看它的原料活动不活动，或富余不富余。乍一看五度跟七度、或是连凡乙算七度，跟外国的十二个半音比较起来，还不及 1 与 2 相差得厉害，但是把配合的可能一算，那就差得很可笑了。现在就简单的情形算一算，取一个七音的乐句，暂不分长短，算它

是 11|11|11|1—| 的节律，一方面用一组内的五声音阶，一方面用一组内的七声音阶来配调，总计可能的乐调数目，前者是五的七次方，就是 78125 种调；后者是七的七次方，就是 823543

例 1.                      例 2.

例 3.                      例 4.

例 5.                      例 6.

例 7.                      8va ———  
ped ———

例 8.

例 9.                      例 10.

The examples are as follows:

- 例 1: A single staff with a sequence of eighth and sixteenth notes.
- 例 2: A single staff with a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet.
- 例 3: A single staff with a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet.
- 例 4: A single staff with a sequence of eighth and sixteenth notes.
- 例 5: A single staff with a sequence of eighth and sixteenth notes.
- 例 6: A single staff with a sequence of eighth and sixteenth notes.
- 例 7: A single staff with a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet and a pedaling instruction.
- 例 8: A three-staff system (treble, middle, and bass clefs) with a sequence of eighth and sixteenth notes.
- 例 9: A two-staff system (treble and bass clefs) with a sequence of eighth and sixteenth notes.
- 例 10: A two-staff system (treble and bass clefs) with a sequence of eighth and sixteenth notes.

例 11.



例 12.



例 13.



例 14.



种调，已经不止十倍了。再算和声相配，就不算四部和声，简单以三部和声而论，两种花样的比例，大约是等于上得两数的立方，大约就是  $476 \times 10^{12}$  跟  $557 \times 10^{15}$  的比。就是 1 与 1170 的比。西洋的 diatonic 的和声的花样，这几百年下来，可以算是已经都发掘完了。若是四百多年的音乐史能够把七声和声的花样试尽，那么照上说的一千多倍的比例，岂不是不到半年（四百多拿一千多除）都可以试尽了吗？这种算法固然是很机械的，而且理论上可能的花样事实上未必是可用的，实际未必真的会半年功夫就会把“中国派”的和声法做穷了，不过要注意的就是五声和声的范围，比七声和声至少小几百倍，不够作为国乐发展的主要富源，这一层是不得不明白在先的。否则以为开了一个大矿，等开了不久，把浮头上的一层括完了，才晓得底下并没有多少东西在里头。为长久计，还是得取用全部十二律的音作为和声的原料，偶尔用五声派的和音算是中国的色彩，但在七声 diatonic 跟十二音 chromatic 和声方面，将来也未始不可有“中国派”的做法，这是要看中国将来的音乐家有没有相当的出息了。

（1928 年 10 月，国乐改进社《音乐杂志》1 卷 4 期）

# 写给朋友们的绿皮信

## 第二封（1923 年）

（第 29 条）：

我在前一次的信中（第 5 页，第 20 条）谈到我偷偷儿的在音乐上花了很多时间，后来我就公开的越来越把自己的时间用在这种人类的感情之事上了。我写那封信时刚学了一门音乐结构的课和作曲，我又给出版社写了些东西。如今我有了进步，我更要再从头好好学那些基本的初步的东西了。比方说，和声学、对位法，甚至于也得学些我认为很不文明的那种管乐器所用的记谱法，总的说来不过就是要懂得谱上所包含而没有写出来的意思，并且还学会了表达你所不要表达的意思。也许等到北京音乐学院已经成立的差不多了的时候，我也就够资格插进我的“歌喉”了。这是说不定在不久的将来的事，我也故意的说的含糊一点。

（第 30 条）：

我在自己跟自己争论，到底应该不应该将来利用我教书，甚至于行政上的地位，来推行一个主张，我知道这是对于某些有传统看法的人是会不赞成的。我对于用拼音方法来写中文的拥护，是完全以实事求是的科学态度来对待它的。现在我又想提

议一件事，就是有一种新的音乐记谱法，你认为值得不值得介绍到中国来？如果值得也必得早办，不然等到目前西方的排印乐谱，教学生们读乐谱都已经也变成了中国的音乐传统那就麻烦了。

老实说，我和我国同胞们也渐渐了解西方的国家也并不都是未开化的野蛮人，他们至少是半开化的，并且有些，啊不！他们之中有许多是很有脑筋的并且是又有学问又有智慧的呢。

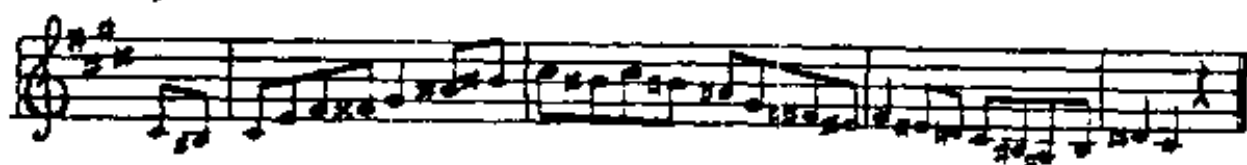
（第 31 条）：

这些很了不起的人物之中，有一个曾发明了一种新的写音乐的办法，他还是用五条线，可是 C 永远是在下面第一个加线上，而这五条线再加上六个空间正好代表 11 个半音，结果高八度的 C 也正好是上面第一个加线上的符号，既然 C 的地位是固定的，前面也不须要谱号，不过要注明一下是哪一个八度：1，2，3……8 等等。中间 C 就是在第 3 个跟第 4 个音度之间。这种记谱法，既没有谱号的改变也没有移调，只有第几个八度要说明一下，升降符号也不须要。如果要声明一下调号，在前面可以注出这个调的主和弦。这种记谱法最大的好处是在纸上看起来，每一种个别的音程有它自己特别的图样，这是现在一般的记谱法所不及的。或许有人会抗议说这样就分不出降 G 同升 F 的区别了，其实在现代的习惯中，这已经没有什么实用的价值了。这年头这种异谱同音的和声，还有奏各种乐器的技巧上，对于这种理论的区别已经是故意的不理了，其实连在中国音乐里的平均律，早在十六世纪末年也已经至少在理论上有了。这种乐谱对于歌唱家说起来，每一个乐谱上眼看到的音符之间的距离能使他联想到固定的一个音程，这对他要唱各种音程之前，在

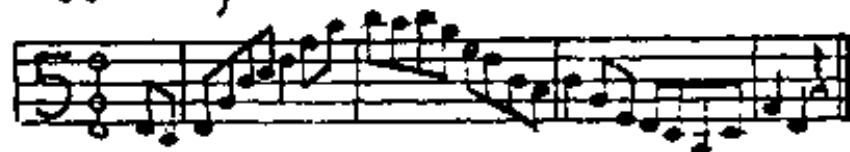
心理上会有很大的帮助的。

当然这种乐谱比旧的乐谱在纸面上占的垂直空间要多一些，但是因为有了升降号在横的空间就会省去很多，并且虽然是纸面上也许会多加一点空间，这新的记谱法得到的好处可是多的多了。我们拿中国的文字也可以做个好比方。世界上各种拼音文字自然要比表意文字占地方占的多，然而要学这种表意的文字所费的工夫远超过多占一点面积的浪费，事实上有时因为不须多加五线谱，反倒更省地方了。请看下面的例子：

*Ordinary notation*



*The same thing 'normalized'*



*Ord. not*



*'normalized'*





这第一个例子的旋律完全不是故意编出来用来示范这个记谱法的，这旨个很普通的调子，普通到差不多俗气了，可是这个谱子里差不多每个音都有个升降号。然而在这新的（或者可以称为“自然化”了的）乐谱里，“5”字代表这是用的第5个八度，左边有3个连起来的小圈就是在这个调中的主和弦，这也就所谓调号了。第二个例子是德伏夏克的《自新大陆》交响曲第二乐章的前四小节的钢琴谱。这样我们就看得出来这新的记谱法是简单的多了。我自己也试过用这个新的记谱法，练习了不过两三个钟头我就能稍缓慢的看着这种谱子在钢琴上弹了，这才是一种文明的东西呐！这比那老的记谱法岂不是实用的多了？那老的办法又复里复杂又笨了瓜叽的，这个新的记谱法是E·V·H·发明的，其实他并不是个音乐家，可是也有A·T·D，还有其他的真正演奏的音乐家是赞成这个新的记谱法的。我应该不应该也试试用它呢？假如应该，我最好用到什么程度呢？

（请看1920年9月的《科学月刊》）

## 第四封（1975年）

（第116条）：

写音乐比写诗词或散文到底有趣多了。说起来我去年夏天居然遇到了一位老同学，史利诺福斯特，（现在是E·B·劳润斯夫人）那正是我们在康奈尔大学同班的六十年纪念会上，我跟她是同班上J·T·奈尔斯教授的初级和声学的课，还记得我的第一支曲子公开的演出是她在塞举教堂里的风琴上弹的我所配了和声的“老六板”。我一共写了不少校歌、抗战歌，还出了

两本歌曲集，这些歌曲多半是现代作家写的歌词。

(第 117 条):

我所写的歌曲之中要算“教我如何不想他”是最受欢迎的了。这个歌词是刘半农写的，在学界里人人都知道他，也叫刘复。老实说，在这个曲子里我用的完全是西方的和声，只是偶然的用了一两句中国味儿的唱腔，不知道各位朋友们知道这个歌儿的，可曾注意到那最主要的一句是根据京戏里西皮调过门儿的最后一句？

说起来我最不喜欢听人有时候唱中文歌时用洋办法咬字，其实现在扩音器越来越发展，连西方歌唱家发音办法也比较自然一些了，也不再老把 ah 唱成 oh 了。

(第 180 条):

我最讨厌有些人在钢琴上只弹一个音还要讲究什么下指的方法，我就不相信有什么区别。

(第 181 条):

1937 年到 1938 年，我们从南京逃难到长沙、昆明，虽然没有钢琴弹，这给我倒是一个很好的机会来作音乐训练。因为我只好写些多声部的合唱曲跟全家里人一块唱着玩。

(第 182 条):

有一个电影叫《幻想曲》，它从头到尾简直就是许多名曲的一个大音乐会，我第一次在南京看了以后，在美国又看了几次，以后再有机会么我还想看。

(第 183 条):

中国调儿多半是五声的：do、re、mi、sol、la，可是 mi 跟 sol 之间如果多一个音，它多半是 fi，而不是 fa，所以这音阶有

一点儿利地安调式的味道。

(第 184 条):

听熟悉的音乐就像坐一个敞蓬车似的，你又看得见刚走过的路，又能预料前面要走的路。然而听新的音乐就好像站在火车最后一列车的后台上似的，你只能看到已经走过的路。难怪人都喜欢听熟悉的音乐。

(第 185 条):

管弦乐队应当有个类似风琴的低音乐器。因为现在的大低音提琴声音太弱，面鼓音又不能拉长。

(第 186 条):

在还没有发明一个翻译机器之前，也许先发明一个机器能自动调配和声或是根据一个主题就编出来一支赋格或者奏鸣曲，说不定更容易一点。

(第 187 条):

在我看来，音乐批评是没有什么道理的东西，我敢说谁也不能光凭着报上一篇音乐批评的文章而猜得出刚刚演出了什么曲子，或是作曲者和表演者是谁。我举几个例子：比方 1962 年 11 月 30 日，和 1970 年 2 月 13 和 3 月 13 日的柏克莱日报上就有。

(第 188 条):

至于音乐学我倒并不反对，我常常拿我的女儿艾瑞思（卞赵如兰）开玩笑，（她现在是哈佛大学东亚语言文化系兼音乐系的正教授）我说只有又不会演唱又不会创作的人才去搞音乐学呢。不过这一门学问到底还是有点实际道理的，而不是说些玄空的话的。

(第 189 条):

乐谱上的表情符号到底比音乐批评还有点儿道理，不过这些符号也还是因人而异，不是准确到每人都能同样的理解的。尤其是假如你在贝多芬第五交响曲第一句上面写了“优雅的”，那简直不成话了。而你如果把这几个字写在 G 调小步舞曲上，那又是多余的。在我看来，乐谱上只须注明了快慢、音量和各种变化，就足够表示出来作曲家、演奏家的表情用意了。

(第 190 条):

我认为一个人在钢琴上、小提琴上、或任何一种乐器上化太多时间去练工夫，没有什么道理。总有一天，说不定不久，会有一个自动机器来表演我们的作品。

(第 191 条):

一个最有名的让人拍错手的地方是韦伯的《邀舞》最后尾声之前，老有人就开始拍手。还有什么其他的例子？

(第 192 条):

据我猜想，在 100 年，或 50 年之内，甚至于 25 年之内，这些研究如何用计算器来测量塑料材料的性能，和一班音乐家对于音色的要求的科学家，能掌握到一个地步造得出像斯查地瓦瑞小提琴那样的东西，甚至于还能根据最高级音乐家们的理想，造出比它更好的乐器来。

## 第五封 (1978 年)

(第 240 条):

上次在我的第四封绿皮信中 (#183 条) 我提到中国的音阶

好像是一个利地安调式，因为在 mi 同 sol 之间平常总是 fi 而不是 fa，实际上这个音是在两者之间。

(第 241 条)：

有一阵子我教一个中国学生老教不会他弹（或唱）这样的拍子：| 、 |，后来我想出一个办法叫他想着 Amsterdam 这个字，果然他马上学会了。这是因为用中国字读这个名字的时候，阿姆斯特丹姆，这个拍子就正合式了。

(第 242 条)：

西方歌唱家常常有一个习惯在一支曲子最后倒数第二个音之后加一个装饰音预料这最后音的出现，比方说我的歌曲，《教我如何不想他》最后两个音是高 re—do，可是唱时人常常把它唱成 re (do) do，但是在中文里这样就把字的声调唱错了。所以我这里要坚持我的主张，就是要歌唱者严格遵守谱上所写的音符。不许随便改变，从一般的符号学上看，写什么就什么，若有改变一定会有人口头上，或是在谱上的符号里表达出来的。你认为如何？

## 介绍《乐艺》的乐

国立音乐专科学校“乐艺社”出版的《乐艺》第一号出版了，这是咱们音乐界里人人可以庆贺的一件事。这一期里有三十六页的有趣的音乐，我现在很愿意给它介绍介绍。

页1—3是吴伯超的《合乐四谱》（集自羸州古调），这东西是一个创举，它是一个笛、箫、笙、三弦、月琴、琵琶、钢丝琴、鼓板、铃、二胡Ⅰ、二胡Ⅱ，十件乐器合奏的复音音乐。这东西我非常希望有机会听一听。乍看上去，全是高音乐器，最低低到小组（中C下）的D，恐怕底音不够力量。至于什么乐器隔几板配什么乐器，结果如何，这个须得有很多经验跟记忆才知道。我既然没有听见过中国乐器奏多部复音，我当然ima—不—gine，结果究竟harmony—得—nize harmony—不—nize；但是有一样是最重要的，就是用平常的中国笙、箫、笛，用平常的不求甚准的按三弦跟按胡琴的指位来合奏起复音来，一定不能对得起先生作谱的用意的，这是试奏者在未加评语以前须注意的。

页4—6是朱荇青的《枫桥夜泊》吴伯超译谱，这是许多中国乐器合奏的长曲。各种乐器不全从头到底都奏，是参差着加入的。有几处有俞文的pedal point。

页 8 是肖先生的《新霓裳羽衣舞》的序，我想看本杂志的人大半都听见过乐队奏的《新霓裳羽衣舞》的全部了。

页 9—10 是黄自的两个 Two part Invention 这种的曲调跟对位都来得清晰流利，可惜我第一次还没有能把它弹得 *allegretto con moto*，只能弹得踌躇 *tanto senza moto*，弹快了就好听了。两个 Inventions 当中第一个（G 调）的题目（124565…）我也曾做过，可是看见了黄先生做的这个之后，我再也不要弹我自己的了。

我第一次认识黄先生的音乐，是看见过他的 *In Menorian overture* 的稿子。这是一个大乐队的作品，去年曾经在 New Haven 公演过。那时的报纸评那一次音乐会的各种作品时说：这是 “The only composition which was thoroughly entertaining from beginning to end”。我看到了谱子曾经想给他写个钢琴的节谱，后来因为关于各部的取舍上怕有不合于作者原意的地方，又有别的事务一打岔，就此搁起来了。现在黄先生回国了，我希望他有空自己做一个节谱，或作一个小规模合奏谱，以便个人或小组能演奏，因为那是一个很好听的曲子。

页 11—12 是鄧韦斋拟调和声正拍的《天下为公》，这个曲也是大家知道的了。

页 13—16 是胡周淑安的《乐观》（胡适作词）。这是本期音乐里的 *piece de resistance*，说一句美国俗语 *and some resistance too!* 因为这一期里头的作曲者当中我认识周女士最久，所以我就不客气说话了。这个歌是一个比较的大规模艺术歌（*art song*）。虽然艺术歌对于方法上不必顾难易，但这个歌做得难唱极了。这歌的本身当然是个很有音乐价值的作品，不过假如做

容易一点，或者也可以一样的达意，就是所谓利用方法之经济（economy of means）的办法了。肖先生曾经劝我别把歌做得那么难，我现在把这意思又传递给女士，不过这是就现在情形而论，若是再过十年二十年，唱歌的教育进步了，当然这不算什么很难的歌。但是我还希望周女士多为现在人做（如《安眠歌》），偶尔为自己（跟将来）做（如《乐观》）。

关于细节方面，这一首歌轻重字的地位放的很好，这是一般作歌调的最不经意的。不过有几点似乎还可以商酌。“这、棵、大”三字 6 36 要是均了 triplet）或是作为 6 36 或者就可以把大字说得够重一点。“把树根也掘”几字的拍子恐怕是抄谱的抄错了。我想把“把”字移前，当一个 anacrusis，就可以让树字出来一点，“掘去”全归下小节，(33)，也可以让前几字宽敞不挤一点。歌调方面，平宽仄陡的办法，是我的一个成见，因此“聪明的小鸟在树上歌唱”两句，我总觉得“鸟”字“唱”字往上唱才觉得舒

服。例如这样： $\overset{\frown}{1}355\overset{\frown}{1}|\overset{\frown}{1}352\cdot|\overset{\frown}{1}3\cdot|$ 这个我曾经向周女士建议过，她说你出主意我欢迎，但不能一定答应采纳就是了。

这歌最精彩的地方在“雪消了”到“我们又来了”。这个 PP 的 Climax 非常得体。“过许多年”那两句也很有大树森森的气象。小鸟唱的“阿……”那一段要是唱得好很好听，要唱不好可就难了。

这个歌写成一个合唱团唱的歌，怎么样？

页 17—18 是胡周淑安的安眠歌。这个大概没有人不一听就说好听的。这小歌的词如用国音唱恐怕不成东西。最好把厦门音用音标注出来就好了。



页 19—21 陈厚菴的《离别》(柳永词)。这个歌的调很有中国味，而和声也很得体，但当中十六分音的过门似乎有点“平底娃”。第 21 页第一总行右手钢琴 A 字恐怕是<sup>b</sup>B 之误。

页 22—23 是 Ellinor Valesby 的《浪淘沙》(李后主)。这个音乐是很好，可是太 chromatic，我怕一般中国人听了要说它难听。

页 24—27 是 Ellinor Valesby 的《金缕衣》四部合唱加钢琴伴奏。这个歌我相信一定会很受唱者和听者的欢迎的。这里的曲调也很合中国口味。主题 55676 | 65— | 也非常合适。各部的分合也不太简太繁。关于字句的拍子，原调是

劝君莫惜金	缕 衣—
劝君惜取少	年 时—
花开当惜	直须折—

我觉得惜金(因为是 4/8 拍子惜字在拍上)虽然文法上不成词，但唱起来还不很不自然。但第二句取少(重轻)成单位而惜取两字反变为“轻重”似乎勉强一点(不比 6/8 拍子那就不同了)，所以我想这句最好也照第三句唱作：

| 4 4 5 6 4 | 3 3 2 . — |  
| 劝君 惜取 | 少年时 |

要是嫌“少年时”太匆促，或者唱作

| 4 4 5 6 4 | 3 3 2 . — |  
| 劝君 惜取 | 少年时 |

这样第一第二两句的借在同样的地位，还可以有前后呼应的好处。

这不过是一个小点，全体看起来，还是我所看见过的最好的一首复音中文合唱歌呐。

页 28—29 是青主的“我劝你”。这个曲调很好听，和声很简单而别致，有好些 *appoggiatura*。页 29 第一行“也不是”三字的乐谱象有错字，这地方假如曲调是 A，和弦似乎可以用 ACE。这东西很可以做一个 *encore* 用。

页 30 是八只翻译的外国通俗歌曲第五首末句

	<u>1. 2</u>		<u>3</u> 5 <u>3</u> <u>3</u> <u>2. 1</u>		1 0
	谁...		与... 你相...		守
我想依原	OT...		give... sigh for		sigh
文改作	谁...		与... 你相...		守

这样1有着落一点，“Long, Long ago”译作“久，久矣哉”怕引起曰指稽古帝尧的意味，似乎没有原文那么亲切达意。译作《多，多年前》怎么样？这些歌里遇见人名地名都用原文，这办法是我同时举双手双脚赞成的。

(1930年1月国乐改进社《音乐杂志》1卷9期)

## 黄自的音乐

我第一次看见黄自的音乐，就是他的《怀旧》（In Memoriam）前奏曲的总谱。这是他在美国耶鲁（yale）大学音乐系的毕业论文。在他同班毕业的人所作的曲子中，只有他这首被选了给大乐队公演，报纸上说，听众对于这首曲子从头到尾是“透透地欣赏”了（thoroughly enjoyed）。这个前奏曲，上海曾演奏过，有机会听到的一定也会“透透地欣赏了”。可是从这（3·3|65 4|1 2|3—）里，我们只能看出一点气派的宽大，还没很好看得出后来的《国旗歌》、《天伦歌》那些格调。单是要找能写出谱来使西洋人能“透透的欣赏了”，那有的是——成千成万的西洋作曲家都会作出好听的曲子。但是，把西洋技术吸收成为自己的第二个天性，再用来发挥从中国背景、中国生活、中国环境里的种种情趣，并且能用得自自如如，不但自己写的自自如如，要使听者也能觉得自自如如的——这种作曲家是我们最缺少的。

黄自的旋律是流畅的，他要唱一个什么音，他先给充分预备好了去路，待会儿自自然然就会到那儿，决不为了唱一句好听的乐句硬装上去。例如唱到“奋起奋起……”那地方，它使

得人有非接下去唱  $\dot{1} \cdot \underline{\underline{7 \dot{1} 6 3 0}}$  《旗正飘飘》不可之势。你在黄自的乐谱里一定找不出  $(565 \underline{\underline{\dot{2} \cdot \dot{1} 6 1 \dot{2} \cdot}})$  那种腔调的。倒不是  $\underline{6} \dot{2}$  不可唱，而是黄自要唱  $\underline{6} \dot{2}$  的时候他一定先唱几个音，音到了那地方使你觉得说“我也好像要接下去唱“ $\underline{6} \dot{2}$ ”似的”。不过这是一种错觉，他要是不告诉你底下是什么音，你还是想不出来，黄自就知道你所想唱的那个音。

黄自的节奏当然变化很多，大体上说来是倾向于稳重派，就是长音在先、短音在后的多、粗略说起来就是好像德国音乐，不像西班牙音乐的节奏。我们一听到  $(\underline{\dot{1} 5 6 5} \underline{4 \overset{3}{3} 2} \underline{\dot{2} 1} 7 6)$  就知道一定不是黄自派的音乐。他并不是不用腰板，《怀旧》头一句就是有  $(\underline{6 5} \underline{4})$  这么一小节，可是这是一切音乐的家常便饭，贝多芬他也常常用的，并不是爵士音乐的节奏。

黄自对于中国字在乐句里轻重音的配置，可以说严格得要命，在现代作曲家中间很少有像他这样严格的。记得有一次几个人在那儿审查一些作品，有好几处我认为不在最重要的拍子上，词与曲的轻重音略微差一点，可以算通得过，但是他还是一点不肯马虎。天才差一点的人，为使作品有趣，往往有犯规的危险，为了严格的守规又弄得东怕撞板、西怕碰钉子，只是黄自他的曲子严守了词曲的节奏，而作者听者都不觉得节奏的拘束，好象词句压根儿就是这么唱似的。

黄自的和声大半是朴实的如其为人。转调大都转到上五度，或下三度的短调等等接近的调，甚至同主音长短调互转，都用得不顶多。在乐器里，例如《都市风光》的幻想曲里，因为性

质不同，当然所用的和声也复杂得多。但是他总是善于以最经济的和声材料，来得到最大可能的音乐的兴趣。例如《国旗歌》末句除了两处过门的谐音外，主要的和声只是简单的 I, V, IV 三和弦，然而多少人能把主调写到象他那低音那样的流畅：

“ $\dot{1} \cdot \dot{1} \underline{7 \cdot 6} \quad 5 | 7 \cdot \underline{65432} | \underline{1231} \quad 4 \quad 4 | 5 \quad 5 \quad 1 - ||$  呢？”

黄自的对位法也是非常自然的，他不用玩多少奇怪的花样，就可以你一问我一答地唱得很熟，并且在合唱的曲子里，他善于在相当的地方来一来齐唱。比方在平常一个齐唱歌里有：

“ $\dot{1} \cdot \dot{2} | \underline{303 \cdot 211} \cdot \underline{7} | 6 -$ ”这么一句，一点没有什么希奇，但是在参差合唱之后，接上个齐唱句，并且恰好在“一心一意团结牢”的词句上，这就是黄自的艺术了。

1936 年在南京大会堂开了三天的音乐演奏会，第一天就有这个歌，是国立音专歌咏团唱的，赵梅伯指挥。唱到最后复句第一次时候（就是  $6 | 6 \cdot \underline{7 \quad 21 \quad 7 \quad 6} | 5 \quad 3 \quad 4$  的旋律），听众已经是十分入神了，并且手里拿着印好的词句也都唱完了，于是就有一班程度过浅的听众使起大劲拼命的拍手，把歌词重句的  $\underline{5 \cdot 5} | 5 \cdot \underline{55 \quad 2 \cdot 3} | 1 -$ ”整个儿的盖掉了，吵得一点儿都听不见了。我连忙送了一个条子到后台，说大家对于这个歌儿没有听够，请求再来一次。黄先生就亲自来报告答应再唱，那知道唱到那没完的地方，那一班人又拍起手来，把那结煞句又吵掉了。我当时站起来就手舞足蹈的对他们拼命嚷“没完，还没完呐！”可是闹的声音那么大，连我自己都听不见我的声音了。

自从那时到现在大会堂也变了样子，黄先生又作了现在最

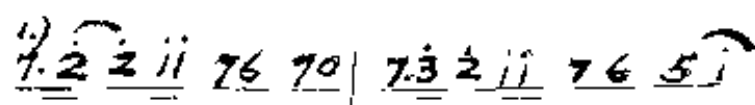
需要的音乐；可是不料正在这源源而来的乐曲只写了一半时，他竟把一支笔长久的搁起来了，使我们爱慕黄先生音乐的人，不禁的又要叹息着说“没完，还没有完呐！”

黄自所作的音乐并不多，我们也不必为了作文章的缘故，说他是现代一个伟大的音乐家。他的长处是写什么象什么，总是极得体，总是极好唱，我曾称他为现代中国最可唱（Most singable）的作曲家。因为这个缘故我赞成现在学作曲的学生们，把研究舒伯特、布拉姆斯等的功夫，至少分一小部分来注意点黄自的音乐。

（1939年5月香港《大公报》）

## 关于《都市风光》主题歌的话

本片的主题歌，在外表方面，显然是象一个代表的弄西洋镜者在那里敲锣打鼓，唱着



但在精神方面，这个歌的旋律可以深入本景的所有的各种情绪。到第三段最后强力的几句



尤其给全部音乐和故事转到一个合乎新生活精神的方面上去。

(本文是摘自 1935 年 10 月 16 日，上海《电通》11 期，不是赵氏所撰。)

## 说 时 (节选)

9. 音乐时。音乐者，美术感情之发表于音乐者也。在物理方面，凡乐音皆有四质：

- (1) 音高 (pitch) 例如工，尺，C，D，F。
- (2) 强度 (Intensity) 例如“一板”强，“三眼”弱。
- (3) 长短 (Length) 例如四分者为八分音之倍。
- (4) 音色 (Timber, Tone Color) 例如琴音与笛音之异彩。

音乐时即由各种乐音长短之关系而生也。乐音之时，有比较时与实奏时之区别。如某调为四拍子或三拍子，是指比较时而言者也；如某调为急进的、某调为徐行的，是指实奏时而言者也。

A. 比较时。比较时以节奏 (Rhythm) 为第一要点。节奏实出于人之天性。心之鼓动血脉也，肺絳之呼吸空气也，行路时左右足之交替如摆捶也，莫不有节奏之行动。盖凡按拍行动，则前拍可有助于后拍之动神经之作用。故于军士或学生队，按节齐行似觉易于独行；于打墙基或拉徕者，随唱随进，觉易于不按节面默然从事也。

在多数音乐，虽节奏 (Rhythm) 与音调 (Mhelody) 二者



兼具，而熟为主要则视其所表之乐意而定。如在第一例（观篇末乐谱）《黄金台》“听樵楼，打四鼓，明月东升”一乐句<sub>1</sub>，则以音调为主，而节奏次之。如在跳舞乐、进行调类，则重节奏而以音调为轻。至于《元宵锣鼓》，则纯为节奏的，殆必以广义言，方得呼之为“音乐”也。

本篇虽以音乐之时间为题，然言节奏不得不兼言强度。节奏可分为三大类：二拍、三拍，五拍是也。在二拍子，两拍成一节（Measure），每节中一重一轻，如演操时所呼 2/4 “左 0 | 左 0 | 左右 | 左 0”

1 (2)    1 (2)    1    2    1 (2)

三拍在吾国甚罕见，在西乐则甚多，其最普通者为华尔兹（Waltz）跳舞之节律，凡乐调之谐音作声者，

3/4	平邦邦	平邦邦	.....
	1 2 3	1 2 3	

大抵皆华尔兹乐也。

五拍子即在西乐亦不多遇，即遇之亦概以三二或二三合成之节。以五之为数大，如不再分组，于吾人心理上未免不易神会也。然以其罕见也，如用之自然，则其结果甚美。如俄之第一音乐家柴可夫斯基（Tschaikovski）所作《悲怆交响乐》（Pathetic Symphony），中有五拍调，如篇末第二例所示。

以上所论为简节律，其中每小节中仅有重拍与轻拍两种。合二三简律，则得复节律。合二拍与二拍，则成四拍。视首二拍

为一重拍，视后二拍为一轻拍，则成以下四拍子式：

4/4	重轻重轻	重轻重轻	.....
	1 2 3 4	1 2 3 4	

吾国乐师所谓“一板三眼”者，即四拍子之谓。然三眼并非等样轻，盖四拍子为大板一眼与小板一眼所合成；其第三拍对于第一板，可视为眼，而对于第四拍则为板也。

合两节三拍子为一节，则成六拍子，其轻重分布如下：

6/8	重轻轻重轻轻
.....	
	1 2 3 4 5 6

合三节二拍子为一节则得下式：

重轻重轻重轻|.....

在音乐上概视此为三拍子中每拍分成二等分者，因在前例之 6/8 拍，每拍顿挫较显，而在此例则否，故三倍二拍者通视为三拍子。

依同法，可作九拍子与十二拍子，实即三拍子与四拍子之变形，兹可不祥。

何以无七拍子？据心理学，心可二用三用四用五用甚至六

用。然件数过六者，苟非更分小组（例如九拍十二拍之分为三大拍四大拍等），辄不能贯穿，甚至第七拍到而第一拍已不能记，果尔则全节之节奏失而美感不能生。故心理学未兴以前，音乐家已不用之。七拍子不适实用，盖出于自然，非受心理学专家之指教而后知也。（然诸民族中亦间有用七拍者，作者未审其详。以意度之，想其七拍为三二二或二二三或二三二所合成）。

上所云者，为合拍（beat）、成节（measure）。今当更进而言合节成读（Phrase）及句（Period）。西乐大抵以四节为读。然节之长而缓者，有时以两节成一读，短而急者，以八节为一读。用三节或其倍成一读者较鲜。惟有时以重申要义或徐赏余韵之故，亦有随意加数节者，每一读内之节数因之而稍失其规则。然听者若会其用意，亦不觉其无度也。

音乐中之句、读与诗文之句、读不同。在歌调中大抵乐读长于字读，乐句长于字句。如篇末第三例“长恨歌”调（系常州吟法），为诗四句，而为乐则仅一句而已。

读之所以为读，以有乐韵（cadence）而成，读与读相对则成句。有时合数读成一句。在最平常之句，大抵第一读之乐韵用第五度上之和音（dominant chord，即 sol、ti、re 或 sol、ti、re、fa 合奏之和音）下读与之相呼应者，则以第一度上之和音（Tonicchord 即 do ma sol 或 do、ma、sol 之和音）为韵。

在吾国音乐每节之板眼，虽大抵清楚，而于句读之结构，则除数种小调外概系缺如。章段之布置更不必论；盖平常小调总共不过二三句合成之一段而已。夫美术之本意，固不在拘泥于法则。如上所论，即在西乐中，如有适当之美术理由，亦可随意改易例定句读之格式。然如吾国有多种音乐之全无结构者，则

有何美之可云？参观本版第一卷第七期 835—836 页“八板调”，则见首二行二读成一句，次三行则读与节甚欠规则，836 页首行一读独立，自成一句。惟以其呼应首句也，故尚能收敛全段，使不致过于散漫耳。

在乐调每节总拍虽有定数，而其拍之分法则以参差而不拘束为贵。奏“何日醒”调而易使人瞌睡者，以其一音一拍而无参差错杂之美也。

欲免此弊，可分一拍为数等分或不等分，或合上拍与下拍而成一音，如篇末第四例所示，有时以特别原因，舍重首拍轻他拍之常则，则生一种特异之感觉，是曰断拍（Syncopation）。例如击钹作：

4/4	咣咣	此咣此咣	狂一
	3 4	1 2 3 4	1 2

而生一特异之断拍感觉。美国有多种音乐，其全谱皆含有断拍之意者，是曰“烂时乐”（ragtime），中等与下等人尤喜之。烂时调亦非尽无价值者，惟其中多数既滥用断拍，又无他长处。凡事“过犹不及”，在美术何独不然？

花音时。吾国乐调无谐时之陪衬，且常用之箫笛胡琴等器之音调概欠准确，故以之作简单之调，则调虽美而因此乐器二层短处之太显而不悦耳；因是而不得不用花音（ornamentation）以助之。

例如乐谱上书：

4/4 “工工|四尺上一|

而奏者则作：

4/4 工尺工六|四·上工上一|

然花音不必尽为掩醜而设，即在西乐亦屡见而不一见，惟不若吾国之非花则不成佳调耳。

花音时之奏法，须使花音与原来正音总共之时与原时适相等，断不可因花音难奏而延长之，致失节拍也。例如在某调之原调与花音调为：

2/4 六工 六工|六工尺

与 2/4 六工 六工|六五六工尺

初学者常作 “六工 六工 六五 六工尺

奏，是则既失花音之本意，复失拍子之节律也。

在西乐乐谱，其符号甚完全，故凡花音皆可准确表之：能读谱者，见号即能奏花调，不必先闻人奏方能自奏也。然则数种花音常常遇见，以书之费时于是有简号以代之。在篇末第一例所用皆常见之简号也。

花音之最常见者为夹花音 (embellishments, 或 grace notes), 即由本调正音之时间取出一小部份而易以花音者也。如在第一例“听”字首音 A (即尺) 为正音，其前小 G 字为夹花音；第二节“樵”字首音以 B (工) 为正音，而其小 AD (尺六) 号为夹花音之号，凡夹花音奏时皆甚短，否则失花音之意味，因之钢琴、风琴、琵琶等器不若丝竹或人音之易作花音。夹花音实奏之法见第一例 (a)。

夹花音之在正音上者为上花音 (appoggiatura) 在吾国箫笛与昆腔几无字无之。(参观本报第一卷第七期 835 页“八板调”)

夹花音之在正音下者为下花者(inverted appoggiatura),此花音在西乐不多见,在吾国戏曲甚多。夹花音之由正音与上花音合成者为半颤音(Pralltirlier),如第一例第三节三四拍之A字。由正音与下花音合成者为反半颤音,(mordent),如第一例第一节第二拍之C字。又有所谓转花音(turn)音,系由上花音、正音、下花音、正音四者相继而成,概附于正音之后,其符号为横书之反S。转花音在吾国几无有,在西乐则常见之。世界最大著名音乐家德国之贝多芬(Beethoven)喜用转花音者也,其用见篇末第五例。

以上所述为夹花音之最常见者,然花音不必尽为夹花音。例如上述之八板花音(工·尺工六|四·上尺工上)与夹花音不同。兹因此类花音大都照平常填谱法注出而不用特别简号,故可从略。惟有一种花音在此例外者,是为颤音(frill),符号为tr。颤音为正音与上花音迅速来回而成者。如某四分音符G上作tr号,则当作G A G A G A G A奏。第一例“升”字之G音(第三四拍)亦颤音之例也,颤音中二音之来回以速为佳。今因正音虽同为四分或他分音,而实奏之时,视乐意而异(参观下段),故某颤音当作几次来复,必视其全音实奏之长短而定。例如在速拍率,可分四分音作八个三十二分音而成四次来回,在缓拍率则四分音之真时较长,故宜分之较细,或作六次或作八次来回,视情形而定可也。颤音与半颤夹花音略相似,惟以前者占正音之全时,故不称之谓夹花音。

以正音与下花音迅速来复则成下颤音(invertedtrill)。下颤音在西乐甚鲜见,在吾国则间或有之。

B. 实奏时。实奏时或称绝对时(absolute time),又曰拍率

(tempo), 其等级有五:

缓 largo  
徐 adagio  
舒 andante  
速 allegro  
急 presto

级与级间又有他级, 最常见者例如“小速”(allegretto) 则在“舒”与“速”之间, “火速”(allegro Conbrio) 在“速”与“急”之间, 如奏“工工四尺|上”每秒作一拍, 则为“缓”拍, 此调应奏之拍为“小速”拍率, 若全节四拍不消一秒时, 则为“急”拍矣。

乐调之实奏时于乐意甚紧要, 若用拍率失当, 则全失乐调之本来面目。例如唱昆腔而用“三六”调之拍率者, 则人将全不识其为昆腔矣。西乐著者概于谱首注明拍率, 以示真时, 近时乐谱用节拍器 (metronome) 符号表拍率者甚多。例如 “ $\text{♩} = 76$ ”, 即谓每分钟七十六拍之率也。

C. 表意时。音乐之为用, 在以乐意表感情。节奏有规则, 固能悦耳, 而于表高尚或深远之情意则尚不足。于是有拍率之增减, 以表乐意分合断续, 与夫感情之抑扬。拍率之增减有六种:

1. “渐缓” ritardando 或 rallentando 简写 rit 或 rall;
2. 渐速 accelerando 简写 accel.
3. 较缓 ritenuto 简写 riten.
4. 较速 Piu mosso
5. 随意时 rubato
6. 延长音 (英文 Pause)

若某部以变率奏毕，又应复以原来拍率奏下文者则以“原拍”（a tempo）号表之。

1. 大凡感情深挚处，或在乐意于句读中或全谱中重要处，或音调（melody）与谐音（harmony）精致处，则奏时应较他部较缓。引入此部时大抵用“渐缓”变率，因其生变率之意味较强于“较缓”变率也，每句之尾（或有时在读尾亦然）大抵同“渐缓”变拍，以表乐韵之顿挫，且可与下文当照“原拍”奏者分别清楚。例如在“八板调”第一句至“工尺上四|合”为止，则奏此末两节使一字缓一字。下句“六六|工工六六|尺”则仍以原拍起首，如是则句读井然可辨矣。

2. “渐速”变率不若“渐缓”用途之广，因速则轻而有减听者精神注意之势。惟在增加强度之时，若同时又略增其拍率，则可助其加强之势力；待既过极点（Climax）而又复渐缓其拍率，则前后二部相对相应，而美效以彰。

3. “较缓” 4. “较速”皆由一种拍率骤换至他率之谓。在同一段乐谱之内，其用不若“渐缓”与“渐速”之广；大概一段既毕，再入他段含有新题意（theme）者，方用此等骤变拍率也。

5. 随意时者，并非曰可任意从事，不顾作者本意，而可混乱音符之长短也。随意时之用有二：一、欲免乒乒乓乓节拍之太呆板，故可视乐意之性质，于各拍上可微微损益其长短，以加兴趣；二、有时则因著者之乐意若用平常音符详书之则太繁复，于是宁书之过简而上注“随意”，令奏者自上下文可认出其本意。如在第六例，则是第一音至第九音渐增速率之意也。

6. 延长时大抵施于句之末音，以半圆形中作一点为符号（观第一例末音）。其真长或为原时之加半，或其二三倍。然奏



时须忌用原长之整倍数，盖用整倍数，则听者或疑本有如许拍数，则反失延长时之本意矣。

关于表意时之运用，有两种通病，为奏乐者所当切忌：一、因节拍之分合极形参差错杂，奏者不知其应奏之法，或因拍率太快，至略难处，不及奏所应奏，于是随意奏之，而自称为“运用表意之自由”。欲防此弊于未生，学者必先练习以严格准确之节拍与时率，奏所习之乐。既能作此而无瑕疵，然后可视乐意性质之不同，而损益各部之拍率以表之。盖乐意所需之适当拍率与奏之之难易全不相关；有时在速拍时虽过多数十六分音符而仍应格外加速者，有时至句尾一二长音而仍须特别缓奏者，不得因贪懒而踟蹰于前者，或因性燥而仓卒于后也。

第二通病则作乐者虽能按时奏演，然以自信其所见不凡，辄独断而任意定拍率之增减。夫奏乐人最高之意志，在能达著乐者所欲达之情意，故奏者必须细心研究乐谱之题名，其中句读之结构，与章段之布置，且有时须研究著乐本人之情性与历史，与其著此乐之原因，然后得奏完美之乐。在平常跳舞或进行曲，或坊间小调，固无深意存焉，故无须认真玩研方能奏之得当。然于稍有价值之音乐，则不得仅视为供娱乐之品而可任意处置之也。

---

①乐句之意义后详。

②ma (读 may) 即 mi 之“平”音，在小调 (minor scale) 用之。

(1916 年《科学》杂志第二卷)

例一. 黄金台

听 樵 楼

打 四 鼓

明 月 东 升

例一. (a) 周三小节奏法译谱

听 樵 楼

例二.  $\text{♩} = 114$

柴柯夫斯基 悲怆交响曲第三乐章第二句

例三. 中速 长恨歌(常州吟法)

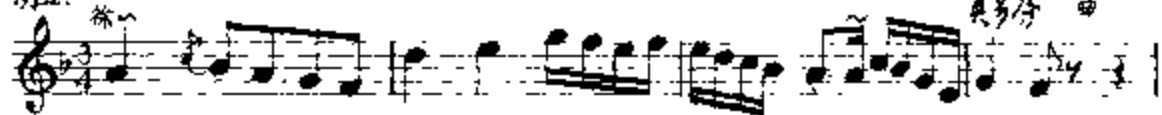
汉 皇 重 色 恩 倾 国, 御 宇 多 年 求 不 得,

杨 家 有 女 初 长 成, 养 在 深 宫 人 未 识.

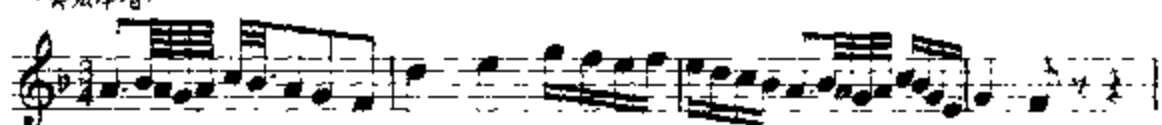
例四.



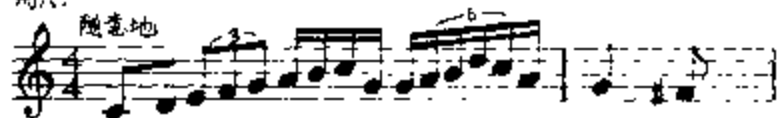
例五.



(奏法作谱)



例六.



# 《新诗歌集》文字部份

## 改版谱头语

“新诗歌集”自从民国十七年出版以来，最近绝版了也有个十几二十年了。现在应海内外声乐界的要求，再重印一个改版。原来的序文里洋文满篇，例如“Soprano solo”，干麻不就说“女高音独唱”？近年在国外住多了，反而觉着我那时候的中文实在洋得可笑。至于内容方面，关于吟跟唱，诗跟歌，中乐跟西乐的意见，我一点儿也没有改变。所以除了改几处错字之外，原序一律仍旧，连洋文也仍旧。因为这个不但代表我某时期写作的用语，并且从这上也可以看出来那时候一般音乐界里国语的名词没有现在说的那末顺口。所以在这改版里，“Soprano”就还让字“soprano”、“soprano”罢。

音乐的本身，除了改正了好些处的错字错音以外，略微有点儿小小的改动跟补充，在好几个歌里头，例如“织布”，原谱唱弹都有花音。现在把全书里伴奏的花音多半都取消了，这样子唱的花音可以自由一点儿，也显著一点儿了。在“劳动歌”最后一句，近年来我个人跟好多别人唱它的习惯都是把尾音“ $\underline{\underline{65}}\ 1$ ”唱高一

组，作“65i”，现在把谱子也照改了。最后，“叫我如何不想他”在民国二十一年录音（百代歌林 34831 号）的时候，曾经加了一个小提琴封位伴奏，那谱子始终没有发表过，现在是第一次发表（见页 18—19）。

附录关于清浊音不可以用洋派音读一段（见 58 页）也是新添的。

元任 民国四十八年七月二十三日，日本京都。

## 谱 头 语

这个集子里的歌的路素是 Schubert, Schumann 的艺术歌 (art Song) 那一派的东西，是给一般的好乐的人唱奏的，也可以作高等音乐教材之用。里头伴奏的音乐也都是当音乐作品来作的，像织布跟听雨的钢琴谱也可以当一个琴曲来单独演奏的。里头的歌大半是独唱的歌，就是劳动歌一曲，合唱起来较热闹一点，还有海韵是特为写作男女唱团跟一个 soprano solo 合唱的歌，但是单取主调唱，也可以作为独唱的歌。这些歌，无论男女音都可以唱（男音当然照例比写的低一组唱）。至于选调 (key) 上头，因为中国的乐谱市场上怕没有能支持两三种嗓子（高，中，低）的力量，所以取了中部的音高为标准。全集里唱音的范围，长音是从低 B 到高 F#（见等 5, 10, 11 歌），但是有长音唱到 F# 的三个歌，都可以让弹琴者用同名移调的法子，把 B, E, D 调当 Bb, Eb, Db 调弹，就可以唱低半个音了，这是弹琴者很容易辨得到的。短音有低到低 A 跟高到高 G 的，这个比较的容易对付过去。

本集的歌词的选择，大部分是原著者赞成给这几首作歌而作的，只有一首他胡适之先生嫌他太幼稚了，我说我做的这点音乐也幼稚，横竖是个 *scherzando* 的顽意儿，就放进去让“他” *scherzando scherzando* 罢。还有劳动歌是在白话诗选里看见的，上头载的是见星期评论，但是我查了好久也没有查出原著者是那一位，所以没有机会跟原著者商量。还有写过印度洋的周无若先生跟写卖布谣的刘大白先生我也没有找到通信的路径，所以不晓得两位觉得我这音乐把他们的诗做好了还是做坏了。

在中国发刊音乐，没有排印乐谱的设备跟懂印谱的人，这是个大困难，要是照平常写了“行书”式的手写谱来影印罢，印出来又不清楚又不好看，虽说音乐是听的不是看的，但是一本不清楚的谱子放在唱者的手里或是钢琴上面，究竟有点儿扫兴。幸而我有一位助手杨时逢君能以无穷的耐性跟美术的眼手，把这些谱画成现在整整齐齐“*sempre a tempo*”的样子，又有商务印书馆的热心，费了好些事把这谱印得这末清楚，这个非但于美观上，于用谱者实际的便利上一定也有不少的帮助。

元任。

## 一、吟 跟 唱

尝过吟旧诗的滋味者，往往病白话诗只能读而不能吟，因而说它不能算诗。这句话里的吟字的意义很可以研究研究。所谓吟诗吟文，就是俗话所谓叹诗叹文章，就是拉起嗓子来把字句都唱出来，而不用说话时或读单字时的语调。这种吟法，若

是单取一两句来听，就跟唱歌完全一样，比方拿本集瓶花起头“满插瓶花罢出游”那四句的调儿唱给一个外国的音乐家听，他很难听出来还是一个中国人在二十世纪新编的调儿还是说不定几百年前早就有的一个老调儿。可是听了许多诗之后，就晓得了。无论是“满插瓶花”，或是“折戟沉沙”，或是“少小离家”，或是“月落乌啼”，只要是“仄仄平平仄仄平”，就总是那末吟法；就是音高略有上下，总是大同小异，在音乐上看起来，可以算是同一个调儿的各种花样（*variations*）。所以吟跟唱的不同，不是本身上的不同，是用法的不同。唱九连环就是九连环，单哼调儿不唱字也还是九连环，绝对不是湘江浪。可是把吟诗的调儿单哼哼不用字，人家就听不出是多少万首诗当中的哪一首，因为这些调儿是公用的，是全无个性的，他顶多只能说这是“仄仄平平仄仄平”起句而不是“平平仄仄仄平平”起句的罢了。在中国吟调儿用法的情形，大略是这样：吟律诗是一派，吟词又是一派，吟古诗又是一派，吟文又是一派；吟律诗的调儿跟吟词的调儿相近而吟文的调儿往往与吟古诗的调儿相近；论起地方来，吟律诗吟词的调儿从一省到一省，变得比较的不多，而吟古诗吟文的调儿差不多一城有一城的调儿（所谓调儿，并不是什末正宫调小宫调（*key*）或八十四调（*note*）的意思，乃是一首调子（*melody, tune*）的意思），不过用起来略变花样（*variations*）就是了。倘使有人把全部左传，通鉴，古文辞类纂，以及新民丛报等等，都用九连环的调儿来吟（随平仄长短略变花样），理论上并没有什末不可能，——也许某省某县吟文的调儿的确是这末样的，咱们没有调查过全国吟文的调儿，焉能知其没有呐？这样吟跟唱两样事情比较起来，有两点可以注意的：

(1) 从一段诗文上看起来，吟诗没有唱歌那末固定；同是一句“满插瓶花罢出游”，不用说因地方不同而调儿略有不同，就是同一个人念两次也不能工尺全同，不过大致是同一个调儿(*tune*)就是了。要是跟着笛子唱九连环，那就差不多一定是照那个工尺唱，就不然至少也可以说唱唱儿每次用同样工尺是照例的事情，每次换点花样是（比较的）例外的，而在吟诗每次换点花样是照例的事情，两次碰巧用恰恰一样的工尺倒是例外的了。(2) 从诗歌的全体看起来呐，那就唱歌反而不及吟诗那末固定了。吟调儿是一个调儿概括拢总的同类的东西，连人家还没有写的诗文，已经有现成的这个调儿拢在这儿可以用来吟它了。

唱歌可就不然。这个歌是这个调儿，那个歌是那个调儿；惟其每个歌词要有它的固定的合乎它的个性的歌调儿，所以歌调儿这东西在诗歌的全体中便是一个歌歌不同而不能固定的活东西。

以上是因为要说清楚吟诗跟唱歌的理论的区别，所以把它们说得那末斩绝，所举的例也都是很明显的例，吟律诗的调儿明明是“月落乌啼”等于“少小离家”，唱九连环明明是（在我所知）没有别的词儿再是那末个唱法。读者要是明白了这个理论的区别过后，我就要再进一步说，在实事上，有好些实例，其实是在吟唱之间而不能分得这末清楚的。第一，中国的皮簧梆子，说起来是有许许多多出戏，每一出戏有每一出的戏谱，与别种戏谱不同。可是细分析起来，所有西皮的戏其实只有一个调儿，这一出西皮戏调儿跟那一出西皮戏调儿不同的地方就是因为词句的长短跟平仄的不同而发生的不同，而且皮簧里也不大



注重平仄，所以假如不唱字单用胡琴拉一两短句戏调儿，只能听得出是西皮，是二簧，是反二簧等等而听不出是哪一出戏，犹之处单吟诗词的调儿只能晓得是律诗，是古诗，是“调寄”什末的词，而听不出倒底是哪一首。所以严格说起来，所谓叫唱戏唱戏，其实还不是唱戏，乃是吟戏，所不同者就是因为有唱拉吹打合作的必要，每次都要按谱演奏，所以不能如个人吟诗那末随便斟酌，但是从一切皮簧的全部看起来，唱戏还是吟戏。第二，中国的曲子里所包括的音乐材料虽然比皮簧里的多得多，虽然每一个曲也有一个曲的定谱；但是通盘看起来也还是材料太少，虽然不能说南北曲共总只有几个调儿，但是因为作曲者往往因字音的平上去入跟声纽的清浊就照例的半机械式的填出曲调儿来，结果还是不能让每个曲有每个曲的个性。所以曲子的音乐可以算是在唱吟之间的。第三，包括音乐材料最多的，还是得推“小调”，就是中国的民歌。比方说四季相思，就是四季相思；湘江浪，就是湘江浪；鲜花调，就是鲜花调；每个调儿有每个调儿的个性，断没有拆散了把它的大意自由的拼凑拼凑用在无限数的词上去的。所以只有唱小调才可以真算是唱。但是小调离开理想式的唱歌还有两样不到的地方。第一样是大多数的小调的词不止有一首，比方四季相思就有春、夏、秋、冬四首，每首都是用一样的调儿，这样子就不能使音乐恰恰配合每首的词的特别的意味了。第二样是一个好听一点的调儿往往被借用了来唱新编的词，比方同是“五六五六六仕五”，又是“一更一点月正清”，又是“五月端午节屈原”。不过这个跟吟诗的情形不同，因为这个不能临时通融的，得预先配好了才能借用的。所以只能算异歌同调儿就是了。

说到这里，不妨拿外国吟唱的情形跟中国比较比较。外国从前天主教堂里那种没有拍子的 chant，跟中国的吟文的派头有点相近，但是因为他们须得合唱，所以不能不用谱写定下来。同时他们民歌的调儿就跟中国的小调有一样的情形，也是一个调儿有几首，也是同一个调儿常常有几个歌公用，比方出一个新歌上头注着“Air of Swancee River”，就仿佛中国有的歌上注“五更调”一样。可是讲到唱的戏（opera）跟美术歌（art song）那就不可同日而语了。每一出戏有每一出特编的音乐。不用说 Wagner 大规模的 opera，就是说新近在北京平安电影团演奏的 Gilbert 跟 Sullivan 的 *Mikado* 跟 *The Pirates of Penzance* 两出轻巧的 comic opera，试拿那两原本戏谱的内容比较比较，无论是唱句或是过门，简直找不出两句相同的，不是像咱们的

2323|5. 6|1̣2̣|1̣6̣1̣6̣5|3. 56 1̣|1̣565. |

啊.....(好!!) 不晓得就有多少戏都是有那末一来的。不但是两出戏当中没有相同的地方，就是每出当中也是千变万化的。

从材料的穷富上看，全体的皮簧里音乐的花样不够 Sullivan 编半出 *Mikado*。但是变化也不是全无章法，一出戏里头当然也有前后呼应的地方，也有大同小异或是大异小同的复唱的地方。

无论是什么艺术，都用异中有同，同中有异的原则，可是中国的音乐太注重了上一半，所以都成了大同小异而失掉了大异小同的法术了。至于说到美术歌（art song）呐，也是注重在每一个歌每一句的音乐都要特别“定做”。

同是一首 Heine 的 *Lorelei* 四首，照一般人唱的民歌式的调儿唱“5 | 5. 6 5 1 7 6 | 5. 4”把四首都用一首的调儿来唱，好听固然也好听，但是没有什么意义。

后来 Liszt 用“*durchkomponiert*”的做法给它从头至尾按歌词的意思给每首做了不同的音乐，。这完全又是一个美术品了。所谓“*durchkomponiert*”的做法并不是要绝对的异中无同；假如原来的词是一首一首的样子，那么音乐的每首当中也得要有一部分重复的地方，方能使全篇一贯。比方本集第一八，一九页“教我如何不想他？”那一句四首见四回，头三回调（key）不同，先 E 调，后 B 调，后 G 调，到末了调回到原来的 E 调了而调儿（melody, tune）又改变一点。同样第 14 歌“女郎，回家吧，女郎！”那句的唱法大致是用同样的拍子，而在音高上面每首又分出劝告，警告，等等口气，这就是同中有异，异中有同的办法。

## 二、诗 跟 歌

说到这里，好像起头儿问的新诗不能吟的困难可以解决了：旧诗词的句子有比较的整齐一点的格式，可以用一个总调临机应变的吟叹，新诗对于内容跟句式的个性两者都注重，所以新诗的读法是要把每首都给它“*durchkomponieren*”起来，是要唱的，不是吟的。好像是这末解决，但是事实上不能这末办。因为作诗的未必能作曲，要找别人给他做罢，做得不一定合他本人的意。而且作曲要是连和声的工作也算在里头是很费工夫的事情，要是一时找不到人作曲，难到这首诗就得搁起来算“未成”品，不许人家念吗？不，诗是诗，歌是歌，诗歌愈进步，

它们就免不了愈有分化的趋势；太坏的诗，固然不能作顶好的歌，可是好歌未必是很好的诗，顶好的诗也未必容易唱成好歌。所以白话诗不能吟并不必等人做了歌才能吟，是本来不预备吟的；既然是白话诗就是预备说的，而且不是像戏台上道白那末印板式的说法，<sup>①</sup>——有得那样还不如吟起来好听一点——乃是要照最自然最达意表情的语调的抑扬顿挫来说的，而且每一首诗有一首诗的最好的一种或是少数几种的读法。可是要把一首好诗编成歌调儿唱起来，那又是一回事了。老实话说，一首诗编成歌来唱，它的确得要受一种损失。在声调方面，无论作曲者怎么样想法子把工尺跟平仄配得好，但是唱歌总是定音（definite pitch）多，滑音（sliding pitch）少，不能像天然语调那末定音少，滑音多，因此就使字音难懂些，就是懂了也不能像用天然语调那末直接达意。在节律（rhythm）方面，歌调写得唱得无论怎末 *rubato*，总是比用语调读诗要有规则一点，而且有些音免不了要比普通读字的音拉得长些，这也是歌调没有语调自然的地方。例如本集里第8歌劳动歌起初我在国语留声机片里用语调读的时候是把“作工几点钟”那类的句子当整句子连读的，每首末句“才劳动”的动字也是照语调说得很短。这个东西本来没有多少诗意，不过就这末念念罢了。可是听惯了这个的，初听见我现在的唱法觉得很奇怪，并且还有点失望，他说“怎末是这末个声音？”到听惯了过后方始喜欢这个唱法。可见得读诗有读诗的味儿，唱歌有唱歌的味儿，而且不是能够同时并尝的，诗唱成歌就得牺牲掉它的一部份的本味，这是不得不承认的。所以唱歌的兴趣完全另是一种兴趣。这种兴趣加在歌词上头，于达意上总是有点损失，于表情上也有一种的损失，

而同时于表情上可以另加上许多音乐性的帮助。同一首歌词，当歌唱的时候，先是词的方面所供献的兴趣，及不到当诗读的时候它所供献的兴趣那末多，但是唱的时候又加上了好些音乐的兴趣，因而使听者所得的总共的美感可以增加，这才是歌唱的地位跟它的 *raison d'être*。

照这样看起来，作诗的人除非他是预备专当歌诗用的，他可以不管好唱不好唱，只须问好读不好读。本篇所选的诗材，也不是专挑好诗来作谱，是选好谱的诗来作谱的。大概好歌词的条件是要字音响亮，句法比较的整齐一点，听了要容易懂，句尾要押韵，重复句子要多一点。前后呼应的口气或短句（像“努力！努力！”，“女郎，回家吧，女郎！”）要多一点。假如合乎这些条件的，就是内容稍为空一点，只要是调儿做得好，就可以成一个好的歌；反之，假如不合这些条件的仍旧可以成一个好诗，但是做起歌调来，虽然不是绝对的不可能，总比较的难服侍一点。

诗歌分化的演进很可以跟说白戏跟唱戏的分化来比较比较。诗歌不分化的时候，诗也是吟，歌也是吟，分化了之后诗就是读的，歌就是唱的了。戏剧不分化的时候，道白也是出出句句全用一样的调儿，<sup>⑧</sup>唱句也是只有少数的几套调儿。说白戏跟唱戏分化了，就可以各尽所长，望不同的方向去发展去了。同样，一出说白戏或是一部小说，谱成了唱戏，它也是要受文学的损失，而且所受的损失比诗唱成歌所受的损失更大。这是因为诗本来有节律，歌调只要依着它谱起来还可保存一部分原来的诗味，至少原词可以大致不须更动，比方本集里头因为音乐的缘故而改的地方比较的不多（看后头的“歌注”）；可是一出

说白戏或是一部小说的文章大概总是散文居多，就是 Shakespeare 的戏大部分是写成诗句的，但是也很散漫不合音乐的节律，并且一出唱戏的音乐得要有全部的结构，在这结构里又不能放进很多的文字的材料；所以在事实上，唱戏的戏文，假如是专为唱而编的，那就不成问题，假如是取材于已有的文学作品阿，那简直要把原来的东西改得不像个样子，把原来的文学价值牺牲掉一大半，才能从事，这是事实上不免的事情。比方拿 Shakespeare 的 *A Midsummer Night's Dream* 说白戏跟 Mendelssohn 的 *A Midsummer Night's Dream* 唱戏来比较，或是拿 Goethe 的 *Faust* 小说跟 Gounod 的 *Faust* 唱戏来比较，一个是文学作品，一个是音乐的作品；文学的作品里本来没有音乐，可是改成了音乐作品，原来的文学价值也就剩了不多了。

以上的话并不是比较诗跟歌或是说白戏跟唱戏的总价值，因为它们既然分化了，就完全是两路东西，不能说谁好谁坏或是谁高谁低。但是这一句话或者可以说：假如一首诗有十成的兴趣，一个调儿有十成的兴趣，两者合得好，诗的兴趣虽然须失掉二三成，调的兴趣弄得好可以不受损失，所以结果的歌倒可以有十七八成的兴趣；假如一部故事有十成兴趣，编成了唱的戏只剩了三四成的兴趣，但加上所配的音乐，除掉因为戏的结构而不能如纯粹的 symphony 那末自由变化而受一成半成的损失之外，结果也有十三成多的兴趣。在作曲的讨论当中，常听见“words married to music”的譬喻，但是用这譬喻的人大概没想到还有这末个讲法呐：已经嫁娶的人总是慨叹：唉！从前独身的时候儿多自由阿！可是一头说着一头还是守着，而且听见这种警告的青年们还是娶的娶，嫁的嫁，大概也是独身虽

有十成的生趣还不如婚姻中的十三四乃至十七八成的生存罢？那末谁是 words 谁是 music 呐？——这话岔得太远了。

### 三、“国乐”跟“西乐”

要比较中西音乐的异同，得要辨清楚哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同。先就相同的地方举几个例。论音阶，中国有宫商角徵羽或是上尺工六五，外国也有 *do, re, mi, sol, la*（别的音暂不论）；论拍子，中国有一板三眼，外国也有四分之四；论程式（form）中国有对偶乐句，有“甲乙甲”“甲乙甲丙，”等程式，外国也有对偶句，也有“A B A,”“A B A C”等等程式；这是音乐普遍的成分，中外都一样有的。论到不同的地方，比方中国有花音，外国虽然也有 *grace notes*，但没有中国用得那末多，而且用法不同；中国唱奏花音贵乎快而圆，外国唱奏 *grace notes* 贵乎清而准，所得的滋味就不同，这个可以算是中国音乐的特性。还有跟这个相类的一件事情，就是中国音乐当中虽然大部分也是用定音（*definite pitch*），但是用滑音的地方，比外国多得多（本集里第4，5，8，9，11，12，13，14，歌都有用滑音的地方），这也可以算中国音乐的一个特性。还有中国乐调虽然有理论的十二律跟实际上的七度音阶，而在编音成调的时候，其最大的倾向还是用五音音阶来作调，这也可以算是中国乐调的一种特别的风味（可是苏格兰民歌也是这一派）。在乐器方面，中国有七弦琴，它又可以作弹音又可以移指作 *legatissimo* 的音，它能用泛音（*harmonics*）作长篇的调儿，这是跟任何外国的乐器不同的地方。这些都可以算中国音乐的

国性，都是值得保存跟发展的。

可是外国音乐里有一板三眼，也有一板两眼（就是三拍子）；有111，1.2的快字节律，也有 $\overset{3}{1\ 11}$ ，11，等等的快字节律；有五音的调儿，也有在一个调的范围之内十二律全用到的；有一曲用一个调（key）的（但比较的少见），也有一曲里头转调转十来回的；有笛子，胡琴一类的乐器，也有 orchestra 式的管弦乐队跟四排手键一排足键的管风琴；有 A B A 式的小曲，也有 sonata form 的大乐，有单音的乐调（melody），又有复音的和声（harmony），和声中还有对位派（contrapuntal）的多调儿复音（polyphony）。这些地方不能叫做中西音乐的不同，硬是中国音乐程度的不及。何以呐？因为他们所多的并不是有国性的，乃是就音乐当中所有的普遍性的成素，天然发展到这样的。就上头所论的那些事情，没有一样不是中国已经有萌芽的，连复音的试验都曾经有人做过一点<sup>③</sup>，不过咱们还是停在三四百年前他们所居的地位，他们近来一日千里的发展到这样程度了。

这话虽是这样说，这话的理论方面虽然可以使人听得进，但是认真应用它起来还有一点困难，因为听者可以说：你的理论我听了虽然好听，可是你的音乐我听了总还是不好听，就不说不好听，你一用外国乐器，一用复音，听了总是西洋音乐。你的 Beethoven 的第三 Symphony，西洋人叫它是世界音乐，我还叫它是西洋音乐，这个只能打个譬喻来解释，我从前小时候在家里说的是北方话，但是家里人跟教我书的先生都用南方（常州）音读书。

因此我就得了一种牢不可破的联想；凡是白话都是应该用



北方音说，凡是文言都应该用南方音读，好像文言是南方的特性似的。后来过了好多年才有常常用北方音读文言东西的机会，起初觉得这是非常不对的，到好久才弄得惯。所以在西洋人代表世界音乐的时候，听了那种音乐，免不了生出“这是西乐”的联想，这是情由可原的事，但是听者若是经过像我那种明白北方音也可以读文言（中国人也可以用复音，用钢琴等等）的一番训练之后，那就可以摸到中国音乐发展的路了。

让我再用一个譬喻。从前中国的算学讲求得也很精，可是到了差不多现在大学一年生的程度就打住了。

后来跟天主教传教的有了学术的来往，渐渐就用外国的算学。现在在中国的算学当然差不多都是由留学生包办的了。但是算学就是算学，并无所谓中西，断不能拿珠算、天元什末跟微积、函数等等对待；只有一个算学，不过西洋人进步得快一点，他们是世界上暂时的算学先生，咱们是他们的暂时的算学学生。可是学术跟艺术的学习，归根是个人的工作，（不比社会制度的仿效遇有种种很复杂的困难），只要有相当的人才，——中国还少了人吗？——在很短时期内就可以有人站在世界上做中国的代表的。要是中国出了个算家，他是中国人算学家，并不是“中国算学”的专家。这是讲算学，一个人在这上头要找国性发展的可能，那是很少的。至于音乐上那就国性跟作者个性发展的可能多好些了，比方上述的花音，滑音，尽可以多用，七弦琴这乐器尽可以鼓励跟扩充。我并没有一点什末消极的主张，说不要这个，不要那个。我所注重的就是咱们得在音乐的世界上先学到了及格程度，然后再加个人或是中国的特别的风味在上，作为有个性的供献。中国的音乐假如是上了正轨，将

来就是到近几十年来俄国音乐的情形。音乐的一大部分是跟世界公共的，比方他们的音乐专门学校里所教的基本科目跟材料，除掉文字以外，是跟巴黎维也纳所教的一样的，断没有什末俄乐系跟西乐系并立的可能的。但是俄国的唱团是世界上有特别名声的唱团，他们有他们的特长，是人家所不可及的。俄国著乐家所著的音乐的基本的法术是跟世界公共的，但是里头又另有俄国的国性跟著者的个性，使听者可以听得出而听了也喜欢。

要达到这种情形，是中国音乐发展上应取的目标。

#### 四、本集的音乐

中国的音乐程度不及外国的地方，说起来虽然一大堆，可是关键就在个和声方面。有了和声的变化，才有转调的媒介，一调当中全用起十二律来用得才有意义。没有和声不但是缺乏和声的兴趣，连单音上也没有多少发展的余地。单音音乐只有一度的(one-dimensional)变化的自由，仿佛是一条彩色的窄带子，一段红，一段绿，虽然理论上也有无穷的变化，可是只能在横里头作工夫；在一条半寸宽的带子上做彩色式的花样（照这个譬喻当然宽里不能有不同的颜色）做到丈把长，大概总有点儿厌气了吧？要是有不同的音乐同时进行呐，那不有两度的(two-dimensional)变化的自由，仿佛就是成了一幅有长有宽的山水横披，爱画多长可以画多长，都是可以兴趣无穷的；再说句算学的话，拿两度的无穷比一度的无穷，这第二种“无穷”当然要“穷”得等于零了！

所以中国人要末不做音乐，要做音乐，开宗明义的第一条

就是得用和声。中国既然还没有和声学，当然是只有用西乐<sup>④</sup>的和声法。至于和声运用的方法那当然很要细研细究，不能像赞美诗的乒乒乓乓或是进行曲的叮叮咚咚一来就算了。我在这个歌集里头也稍微做了一点新试验。第8歌劳动歌里“识字读书”四字的主调是 $\underline{2} \overset{3}{\underline{3}} \underline{2} \underline{1}$ ，底音 (bass) 就作 $\underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}}$ ，这也可以算

是一种“中国化”的和声。第11歌教我如何不想他的过门上部作 $\underline{565}$ ，第二部作 $\underline{123}$ ，这种56，12的并行五度 (parallel fifths) 在初学和声者应该晓得避用，但在特别加味的音乐里不妨自由用用，在第14歌女郎第31页，“旋转着一个苗条的身影”一句，主调是 $\underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} | \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{561}}$ ，陪调就是 $\underline{16} \underline{1} | \underline{56353} \underline{.2}$

$| \underline{123}$ ，差不多全是平行五度，而且里头的 $\underline{561}$ 跟 $\underline{123}$ 的配法我想以后可以认为中国和声法当中的家常便饭。我弄的这些跟还有别的顽意儿，并不是绝对的新发明，五音阶的和声，Debussy也做过些试验了，像底音以 $\underline{\underline{561}}$ 代替51收尾的，Borodin在不记得哪一个曲里也用过，现在用它们不过可以算常用的点缀而已。

至于歌调方面，加入中国风味的机会更多了，在好几处地方我都用了滑音像说话或是唱中国唱儿的唱法（用斜直箭为号），有些地方花音用得也特别的多一点。在取材方面听雨的调儿是我们常州吟古诗的调儿，加以扩充；瓶花的七绝原诗四句，就老实不客气把吟律诗的调儿照讲究一点的吟法写出来；“教我如何不想他？”四次的唱法就有点像西皮过门的末句；还有卖布谣，织布的一部分，劳动歌，上山的中段，教我如何不想他其余的部分，海韵当中“女郎”独唱的部分，虽然不是抄哪个调

儿，也都是做成显然的中国派的调儿，因为它们都以五音阶为主的。这些部分我可以预料人家说是好听的部分。其余的呐，那都是西洋派的调儿，只得暂时受着，等一火儿还有好听的来，作为忍受的酬劳。这种听音乐的态度非但中国有之，外国人不懂音乐的也常常把一篇长一点的音乐分作好听的部分跟不好听的部分，殊不知你不领略到“不好听部分”的对比的关系，“好听的部分”就没有那末好听。可是我有一样经验不妨对读者说说。这个集子里的歌的次序大略，但不尽，是照作曲的时期排的：细说起来，作曲的次序是过印度洋，他，秋钟，劳动歌，小诗，卖布谣（以上 1922）；织布（1925？）；上山，教我如何不想他，茶花女中的饮酒歌，也是微云（以上 1926）；海韵，听雨，瓶花（以上 1927）。这样看起来，头三个是完全西洋派（普通派，外国人看不出是哪一国人的音乐），越到后来越中国化，到末了第二歌用中国吟古诗的调儿改改，到末了一个歌简直就取中国的七绝调儿。

所以读者可以放心我虽然在言论上尽管大逆不道的说中国没有音乐，西洋音乐就是世界音乐那些话，但是在我的行为上，还是恋恋不舍的渐趋国化。

在字音跟乐调的关系上我也做了一点试验。在外国没有平上去入的语言，什末字都可以怎末唱，只有一个很严格的条件，就是字的轻重音（stress accent）须得跟音乐的轻重音相合。在中国轻重音固然也须讲求，但不必像外国那末严格；可是字的平上去入，要是配得不得法，在唱时不免被歌调儿盖没了，怕听者一方面不容易懂，一方面就是懂了，听了也觉得不自然。比方从前我听人唱何日醒的第二句“妖烟鸦片进”唱 5 5 5 6 5，末

字是 *sol*，上一字 *la* 又是比它高，所以我听了以为他们唱的是“妖烟鸦片精”（那时候我不知道进精有 *n*, *ng* 之不同）。所以中国填曲子有一定的规律，非但要讲平上去入，并且还要讲声纽的清浊。可是这种规律有两种定法，一种是积极的定法，就是说逢什末声（四声）唱什末乐音，或是有限几种可选的唱法，<sup>⑥</sup>那样一来就把音乐弄得太死了，简直没有创作歌调儿的余地了，结果就还是吟词而不是唱曲。中国的曲谱所以那末千篇一律，——至少从世界的眼光看是花样太少，——除掉不用变音（*accidentals*）跟转调太少的原因之外，它的编曲法也是太受积极规律的拘束。要是只用一种消极的规律，——那也无所谓规律，——只是定一个很拢统的范围，在这范围之内仍旧有无穷变化的可能，那就又可以保存原来的字调，又可以自由作曲了。

至于这种范围的具体的定法，有两种派别的可能，一种是根据国音的阴阳赏去<sup>⑦</sup>而定歌调“高场起降”的范围。还有一种是照旧式音韵，仍旧把字分作平仄，平声总是倾向于低音平音，仄声总是趋向于高音或变度音（就是一个字唱几个音），这种唱法倒是跟旧曲旧戏还有戏台中道白的派头都相合的。比方“女郎”两个字，赏声阳平，照第一种方法作调，可以写 3 5, 3 6, 5 1, 1 6, 351, 35 61, 5172, 等等的唱法，都是合乎国语的声调的；照第二种方法，“女郎”是旧上声平声，就得作 43, 36, 76, 16, 6 6, 4 6, 75, 16, 365, 165. 这两种方法，我大概是因为有一点守旧的感情，觉得第二种较幽雅一点，所以本集里的歌调都是近乎这一派的，不过在用音跟转调上头不限定用“中国”调儿就是了。但是这两种方法也不是绝对的冲突，有好

几处地方我把主要的乐音照旧派编了，同时又可以在字的前头加一点很快的花音，把国语的字调也“说”出来；就是不把花音写出来，唱歌者也可以在字的前半微微的高下一点，好把字调说出来；例如“朝织丈五”的调儿，是照第二法谱成 5. 635—，但唱五字的 *sol* 音可以先用比 *sol* 略低一点的音起头慢慢的挨（“scoop”）上正音，就把国音五字的赏声音说出来了。但是这种变通的法子不能处处行得通，就是能的时候也不可随便滥用；要是没有多少音乐知识跟工夫的人，最好不要试，还是严格照着谱唱，否则弄得不好听。

现在可以把我的乐调配字调的原则大略归纳起来如下：

1. 平声字用平音，平音又以 1, 3, 5 为合宜，但也不一定用它们。如用变度音，当以先高后低为宜，但花音不在此例。

2. 仄声字用变度音（一字先后几音），或用 2, 4, 6, 7 平音，但也不一定用它们。

3. 一仄相连，平低仄高（这样仄声就不必用变度音或 2 4 6 7 了）。

4. 以上三条只用在一句的重要的字上，尤其是韵字，其余的字可以全无规则。

5. 以上四条在寻常歌调合用，在带点写真派或是滑稽派的歌，不妨兼用或全用第一派的方法。

这几条原则说得很松，竟可以说是说得很含糊笼统，可是本来是这个意思，否则变了积极的规律，不能留自由作曲的余地了。

## 五、“尾 声”

现在这新诗歌集第一集出来了，我预料中国人一定还觉得它是外国音乐，照上文已经说过的讲法，我也承认是的。外国人也觉得它是中国音乐吗？不，他们也会觉得这大半是普通音乐，不过这儿那儿带一点中国味儿。

他们有些人说，真正的中国音乐得要全篇用并行四度或是五度和音，或是平七度小调，等等的古怪的东西，他们甚至于有嫌我用了 *fa, ti*，便是欧化的，殊不知中国的戏曲里处处都有凡乙，他们不过少闻多怪罢了。同时他们编的所谓叫“中国音乐”取了一点中国的材料，做的时候因为要避欧化的嫌疑，一岔岔到南非洲“也不”澳大利亚去了，总而言之不是欧洲音乐当然是“Oriental”音乐咯！这种错误的根源是由于他们的一种“博物院的中国”的观念。不但对于音乐，对于好多事情，他们愿意看着中国老是那个样子，还是拖着辫子，还是养着皇帝，还是\呵尤呵的挑水抬轿，还中吟吟嗡嗡的叹诗念经，这样他们的观光公司才有题目作广告，这样他们旅行的看了方才觉得 *picturesque, quaint*，等等形容词。他们一般人对于中国音乐的兴趣是好奇喜新的兴趣，所以越不同越奇怪越好。可是你要是真心的爱一种东西，得要看你能不能跟它一辈子伴着过，能不能 *live with it*？光说 *quaint* 不行，你是不真觉得它 *cozy*？是不是觉得它 *moving*？你一年到头在自来水、电灯、钢琴的环境里过舒伏了，偶尔到点别致的地方，听点别致的声音，当然是有趣。可是我们中国的人得要在中国过人生常态的日子，我们不能全国人一生一世穿了人种学博物院的服装，专预备着你们来参观。中

国不是旧金山的“中国市”，不是红印度人的保留国（Indian reservation）。所以我现在有一个诘问（challenge）：假如有一个自命为好东方音乐的欧美的人，给他一本所谓叫纯粹东方的音乐书，跟这一本歌集，叫他在几个月之内，无聊起来要以音乐消遣的时候，只许听或是唱奏这两本音乐之一，问他还是愿意选哪一本作伴？看他的回答，就可以看出来他们的不赞成我用这种和弦，不赞成我用那种音阶，都是不近人情的要求了。

十六年（1927）八月十四日

赵元任

在北京清华学校序。

---

①也不要照外国人作中文祈祷的调儿把平上去入都一拉平了念。我认得一位白话诗家他喜欢这末念，但是我不大喜欢听那种念法。

②除掉丑角的说话倒用常态的语调，因此给它弄上了一个不好的联想，败坏它的名誉。这得要出了好些有价值的说白戏之后才能把这名誉挽回回来。

③看李济研究幽兰琴谱的文章，见清华学报（1925）第二卷第二期，573—578页。

④我仍旧照习惯说“西乐”不说“世界乐”，就仿佛天文家仍旧照习惯说“太阳出来了”，而说不说“地平线转到太阳的底下去了”。

⑤看顾曲麈谈那一类的书。

⑥现在国音已不用入声。后头“歌词读音”篇。

## 歌词读音

自从民国十五年国语统一筹备会通过了修正国音字典一律用标准京音为原则的议案，嗣后又公布了与这个原则相合的国语罗马字拼音法式，现在这国语定音的事情，——至少从世界各国标准语的历史上判断起来，——可以算是上了正轨了。那

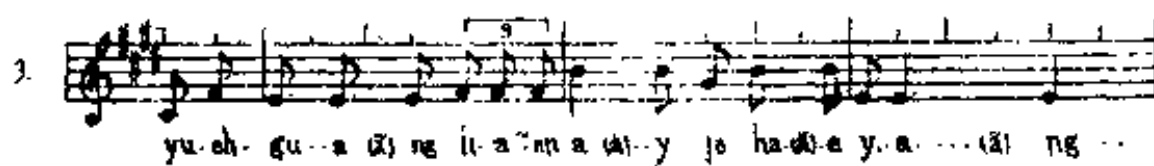
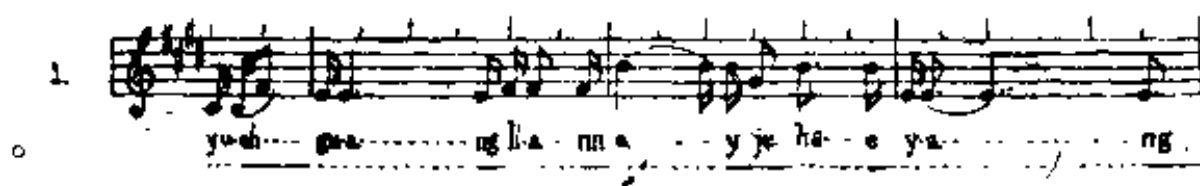


末唱歌的读音当然也是要照这个标准咯。但是所谓以京音为原则并不一定凡是北京拉车的所用的音都可以算读诗唱歌的标准国音，咱们只能拿它当一个消极的标准：就是说，凡在北京不可能的音（例如短促的入声），或是在北京都认为“唛”，chieh<sup>ㄓㄝˊ</sup>，或“侔”koa 的音（例如没有 meiyēou 叫“膜有” mohyeou，放假 fanq-jiah 叫“放贾” fanq-jea），这些音都不取。至于在这范围之内究竟用什末音，也应该有各种等格或派别的不同。比方写小说的要写无知识阶级的口吻，一个弄字尽可以读它作“糶”（now），但是假如说话“梅花三弄”，那就连 nonq 恐怕还不够古板，总要读 lonq 才觉得很体面。比方当副词用的还字，非但在北京，连南京话当中也有“韩”，“孩”的读法，读作“还原”的“还”（hiwan）音太不自然了。在这个歌集，我就取“韩”音作为折中的读法。大致说起来，本集里歌词的读音要以北京守旧一点的读音为标准。但这也不能说得十分死，因为像“满插瓶花…”那一派的诗跟“嫂嫂织布”那类的歌谣，当然有些字不必一定要一样的读法。还有了，的那些语助词，在读普通白话文的时候应该照普通语音读作 le, de, 所以我赞成在国语罗马字的行文时也就这末写。在唱歌时，在短音上可以也就这末读，但是要拉长的时候，还是唱 leau, dih, 似乎好一点。

并于唱音方面，还有两样须注意的事情。第一样是中国诗时使世，思词死四那类韵的字（注音字母不写韵母，国语罗马字作 y）唱起来不大方便，在短音上还没有什末关系，在长音上最好把前半仍照普通音读，到后半可以把韵音望 e（ㄜˊ）韵的方向渐渐放开一点，例如“也是微云”的是字有四慢拍，头一拍可以照平常是字音读，以后渐渐的放宽，到第四拍差不多就唱

成“呃”音了。但是这个得要唱得没有痕迹，不要把四拍全念成“设—呃—呃—呃”，也不要从是音忽然变到呃音，总得要渐渐的来才好。但是“当日的心情”的日字只有一拍多一点儿，可以不用变韵，唱时只要把舌尖放松一点就行了。照旧式的唱曲法是日字得要念成“古音”ri<sup>②</sup>，这虽然比今音好唱，但太不自然了。

还有有介母跟有韵尾的字的唱法，例如香 (shi-a-ng)，睡 (shu-e-y) 那类的字，在旧式唱曲的法子，是要在介母上拉长，香字要唱希 (shi-)，希了半天到临完的时候再央 (- (i) ang) 一下，同样睡字要唱树 (shu-) 到末了再用卫 (- (u) ey) 音收尾。在外国是把韵尾留在最后，其余的音都先唱出来，以上两个字要拉长就在 a 音 e 音上拉长。我觉得这种唱法都太呆板，唱词也不好懂。唱了半天“re——”，听者莫名其妙的等了好久，才来了一个“-st”，这才晓得唱的是 rest。不过这是没有法子的，st 是不能唱的，更没有拉长唱了的可能，这是英德语言的音乐上缺点。中国大多数方音中没有这类的韵尾，这是中国音的长处。但是唱香字先希了半天再央，或先虾了半天再 ng，听的时候也不大好懂，而且不自然；所以我现在提倡一种调和的办法：在短音字上那就无所谓，一说就说过去了；在中长跟长音字上就把字音大略匀分，而且让音与音中间变得要渐，遇到鼻音韵尾，可以使韵腹元音先带一点半鼻音，然后再读出 -n 或 -ng 的韵尾出来，这样听起来又觉得自然又容易懂一点了。要说明这个原则的具体的意义，最好取本集第一八页“月光恋爱着海洋”一句的字音照三种唱法分析起来（为便于讨论，光字原调儿 1. 3 省作 | 1—），如下：



这里头第1种是外国唱法，第2种是中国唱法，第3种是调和的唱法。每行字底下的线，虚线是还听不出字的部分，实线是听得出的部分；在第3种唱法里实线最多，可见这末唱最好懂。但是这都不过是三种唱法的理论的区别。在事实上，无论是中国或是外国的唱家，也常常有用这种调和唱法的倾向，我现在不过就索性把这个说破了，并且赞成明取这个为标准就是了。

全集歌词共用480个字（一字两读算两个字），现在把这些字的音都用国语罗马字注起来，依字母的次序排列成表。因为用这个集子的或者没有过机会看见国语罗马字拼音法式那本小

册子，现在得要把字母的用法简略的说一说：

(1) 声母	b	p	m	f	拨泼末弗
	d	t	n	l	得忒呐勒
	g	k	h		格克喝
	j	ch	sh		基欺希
	j	ch	sh	r	知蚩施日
	tz	ts	s		兹雌思
	y	w	y (u)		移吴于

(j, ch, sh 在开口跟 u-类韵母的字读知，蚩，施，例如 jong 钟，chuang 窗，shan 山；在 i-类 iu-类韵母的字读基，欺，希，例如 jia 家，chiing 请，shyuan 旋。)

## (2) 韵母简式：

开口	y	a	o	e	ai	ei	au	ou	an	en	ang	eng	ong	el
i-类	i	ia		ie	iai		iau	iou	ian	in	iang	ing	iong	
u-类	u	ua	uo		uai	uei			uan	uer	uang	ueng		
iu-类	iu			iue					iuau	iun				
	(日, 思) 阿	(波) 厄	哀 (非) 噢	欧	安	恩	肮	(哼) (烘) (儿)						
	衣	鸦	噎 (崖)	腰	优	烟	因	央	英	雍				
	乌	蛙	窝	迥	威		弯	温	汪	翁				
	迂			约			冤	胤						

(y 当主韵用时是日，思那类的韵音，当韵头 (介母) 用时，或后头有 n, ng 时，仍读衣，移那类的音。)

## (3) 声调拚法：

韵头类	字调类	阴平	阳平	赏声	去声
	原则	简式	加-r;“紧头”	双写;“松头”	变尾
开口		简式 <sup>1)</sup>	-r <sup>1)</sup>	双写 <sup>2)</sup>	-h -y -w
i-类		i-	y-	e- <sup>3)</sup>	-nn -nq -ll
u-类		u-	w-	o- <sup>3)</sup>	
iu-类		iu-	yu-	eu-	

注 1) m, n, l, r 声母的阳平仍用简式, 它们在阴平字改作 mh, nh, lh, rh.

2) 但 ai, au 的赏声作 ae, ao (不双写而“松尾”).

但 ie, uo 的赏声作 iee, uoo (不“松头”而双写).

4) 只有阴平字可用 i-, u-, iu- 字母起头。阳平、赏、去的字以 |、X □ 音起头而别无声母者, 须写 y, w, y (u) 声母, 例如有 (jeou 九) yeou 有, (shuey 睡) wey 为, (chiee 且) yee 也。

声调拼法举例:

韵头类	字调类	阴平	阳平	赏声	去声	阴平	赏声	去声
开口		挽 chan	缠 charn	产 chaan	仟 chann	搭 da	打 daa	大 dah
						呆 dai	歹 dae	待 day
i-类		牵 chian	前 chyan	歉 chean	欠 chann	刀 dau	岛 dao	到 daw
u-类		穿 chuan	船 chwan	喘 choan	串 chuann	单 dan	胆 daan	但 dann
						当 dang	挡 daang	荡 dang
iu-类		圈 chiuan	全 chyuan	犬 cheuan	劝 chuann	[单儿] dal	[胆儿] daal	[带儿] da:l

注意：中国字不可以读外国音。这句话好像是多余说的，可是事实上竟有人那末做。这个毛病，除了上文说的复合韵母各部分时间上的分配不宜从外国习惯之外，还有关于声母的清浊，尤须注意。中国国音的声母，除以韵母起音的字以外，只有一，飞，为，日四个声母是浊音，就是英文所谓 *voiced consonants*。浊音的特点是：在韵母发出之先，唇或舌还在成阻时，声带就已经开始颤动，因而喉部就预先在那儿呱呱作响。至于其他国音声母，如勾，勾，《，叫，虫，日，父，去等等，都是清音，就是 *voiceless consonants*；这类字在韵母没有开始以前声带不发音的。

反之，英语跟很多别的语言有 b,d,g,dz 等等中国国音所无的浊音，所以中国人学英语十个人有九个人拿ㄅ，《ㄆ》等等清音声母来代替，把浊音的“good baby,bad dog”说成中国音的《ㄍㄨㄛㄉㄜㄅㄧㄣˇㄌㄞˊㄉㄛˋ》。趁他们学唱英文歌儿的时候，先生除教唱歌之外，往往顺带着也教他们英语发音。经了长时间的训练，也许把“good baby,bad dog”都唱成正确的喉部呱呱作响的浊音声母 b,d,g 了。这当然是个可庆幸的成就，是应该鼓励的。

可是这种治发音缺点的方法，犹之乎吃药治病似的，把毛病医好了，可是常常带出了不良的“副作用”出来了。这副作用就是：不但把应该读浊音“good bady, bad dog”唱对了，并且连唱中国字的时候连本来是清音的叫、勺也唱成“叫（浊音）我如何不（浊音）想他”，把清音的“给你八百九十九”用浊音说成了像英语的“gay knee bar by jew she jew”了。

这种错误的来源,是由于在西洋声乐教学的时候,师生当中对于中西语文的立场,起头儿就没弄清楚。他们应该先明白凡是

一个语言的清浊之有无,于那个语言的优劣完全无关。只是因为先生学生都费了大劲好容易学会了英语的浊音 b, d, g, …, 所以跟着在他们的“下意识层”里成了一种态度,仿佛认为浊音是高等文明之音,不送气的清音是退化民族之音似的。一旦把这个说破了,把这种下意识的疙瘩给解析开来了,那就容易预防那种副作用的发生了。总之,唱外国字的时候用外国音,唱中国字的时候用中国音,甚至用外国字母拼中国音的时候,例如国语罗马字拿 b, d, g 清音 ㄅ, ㄉ, ㄍ, 当然也用中国音读,这本来是“多余说的”嘿!

---

①h 是去声的一种符号,看后头声调拼法表。

②这也不过是一种“牛吃蟹”的古音;要照切韵的音读日字是 nzhiēt, 也并不好唱。

## 歌 注

1. 他。正谱第 1 页,简谱第三九页。1922 年作。胡适作词。见尝试集第二版正文第七页。这一个歌的精神有一点像 Schubert 的 *Geheimes*。

2. 小诗。正谱第 1 页,简谱第三九页。1922 年作。胡适作词。见尝试集增订版第六一页。这个歌要完全用 *rubato* 派唱奏不能照呆板的拍子那末唱。唱时第一第二句中间要连,第三第四句中间要断(注意休止符)。留心伴奏的第二句里追放(imitate)第一句的唱调儿。末句“情愿”两字的和声法很可以做和声学学生的练习题。情字的和弦有两种讲法呐,是什末?这个曲带一点 Chopin 的小 C 调 *Prelude*(Op. 28, No. 20)的意思。

3. 过印度洋。正谱第 2 至 4 页,简谱第四十页。1922 年作。

周无若作词。见许德邻编白话诗选卷一第二十页。原文“飕飕，吹散一天云雾一天愁”，只有一遍，这里因为音乐的理由，给它变调儿复唱一遍。这个曲的音乐完全是“西洋派”。

4. 卖布谣。正谱第5页，简谱第四一页。1922年作。刘大白作词。见白话诗选卷二第二页。这个歌用五拍子似乎很奇怪，其实中国的音乐理论上虽然没有“一板四眼”的音乐，而在读四字韵文（例如有些祭文）的时候，差不多总是用五拍子。所以这个歌的节律（rhythm）倒一点不是学什末 Tschaikowski 的顽意儿，简直就是用中国的节律就是了。歌调也大都是“中国派”，到了“土布粗，洋布细，…”那几句，因为讲的是洋货，所以在和声方面也大用而特用起洋货来了。末了嫂字可以像说话那末让声音渐渐的滑下来（以箭号表示）。

这个歌稍为改几处，就可以用无锡音唱，因为有好些国语里 u(×)音、e(亡)音、uo(×亡)音的字在无锡都念成一种特别的 ou(又)韵，全歌用这个韵唱它很有意思，但裤，主在无锡不用那种 ou 韵，所以这两个韵得改，改的词如下：

嫂嫂织布，哥哥卖布。

卖布买米，有饭落肚。

嫂嫂织布，哥哥卖布。

小弟弟裤则破了，补裤则既不布。

嫂嫂织布，哥哥卖布。

啥人买布啥？隔壁格阿大（柁去声）。

杜布粗，洋布细。

洋布便宜，阿大欢喜。

杜布既人要，饿杀则哥哥嫂嫂！



用方言罗马字注音如下：

Saosao jeq bow, Gougou mah bow.

Mah bow maa mii, yeou v ah loq dhow.

Saosao jeq bow, Gougou mah bow.

Seau-dhihdhid kuhtzeq pow leau, boou kuhtzeq mbeq bow.

Saosao jeq bow, Gougou mah bow.

Shaa-gning maa bow sha? Gaqbiq geq Aqdhaw.

Dhooubow tsou, yangbow sih.

Yangbow bhie-gnì, Aqdhaw huoshii.

Dhooubow m gning iaw, ngow saq tzeq Gougou Saosao.

这里头 ou、oou、ow(阴平,上声,去声)是一种很特别的“不圆唇的复合后元音”,用国际音标可以写作[ɤw],要是没有学过语音学的人非得要找个无锡人把这首歌词读给他听才可以知道这两个特别符号的特别音呐。韵尾的 q 是人声的符号,并不是一种辅音(consonant)。gn 是法文的 gn 音,就是旧式国音的广母。a 是 a、é 之间的元音。b, d, g 是清音的拨,得格;浊音的白,特,辩,用 bh, dh, gh 拚。其余的拚法条例跟国语罗马字的拚法差不多一样,详见上歌词读音篇。

5. 织布。正谱第 6 页,简谱第四一页。1925 年作。刘半农作词。见扬鞭集中第一六九页。这一首歌词极短,现在用的还是刘先生的初稿(在哪里发刊的刘先生自己也不记得了)。在扬鞭集的词还更短,连“吁嗟辛苦!”一句都删去了。全曲共总三十二小节,其中过门到占了十八小节,所以结果差不多成了一只钢琴

的织布曲了。这个歌唱奏时须要注意它的 *tempo* 是四分音等于 92, 切不可太慢, 慢了就听不出伴奏里织布的声音了。唱词末句“吁嗟辛苦!”须要唱出辛苦吁嗟的声音。伴奏者到了那里 *a tempo* 的地方就要重新再快起来, 不然唱的人在苦字上已经唱了两慢拍之后, 还得拉长慢拍五拍的时候, 那有点太“辛苦”了。

6. 听雨。正谱第 7 页, 简谱第四二页。1927 年作。刘半农作词。见扬鞭集上第二二页。这个歌调儿是本常州吟古诗的调儿而加以扩充的, 而且时间也差不多改得慢一倍。假如照平常常州吟诗的调儿吟起来, 大略如下!

5 5		6 <u>1</u>		3 6		5		6 6 <u>1</u>		5 6	
我	来	北	地	耕	半	年	,	今	日	…	初
1 2		3		2 2		3 5		5 3 3		2 3 2	
一	宵	雨	,	若	移	此	雨	在	江	南	,
1 1 6		6 2 3		1 6		1					
故	园	…	新	笋	…	添	几	许			

这样读一遍才只十秒钟工夫, 这点儿雨似乎不够使“故园新笋添几许”了。这个歌的伴奏全是取雨点的 *motive*, 仿佛有一点 Chopin 的 Db 调 *Prelude* (Op. 28, No. 15) 的意味似的。

7. 秋钟。正谱第 8 至 9 页, 简谱第四二页。1922 年作。自己作词。见国音新诗韵第二五页。这完全是个写声的音乐, 那些半拍上打下的音就是钟声, 尤其是在一重一轻的地方, 因为琴弦颤动很大的时候, 接着又有槌子轻轻的碰一下, 就发出一种特异的像钟的声音。两次并行三度的“run”就是轻风, 三次十二律相

连的“run”就是急风。还有左右手的音参差的地方,跟那些小三音(triplets)就是落叶吹来吹去飞来飞去的样子。

8. 劳动歌。正谱第10至11页,简谱第四三页。1922年作。作词者未详。见白话诗选卷二第八至九页。上头说是见星期评论。原文“他造砖瓦盖房子,”这里改为“他盖房子给人住”;原文“八点钟”改为“几点钟”。这个歌调是用 Lydian Mode,就是逢第四度用 *fi* 而不用 *fa*。这个歌无论是独唱是合唱要唱得“得神”每首的前段跟中段要一句一句的斩绝的唱(依谱用休止),到每首末了有渐强、渐弱号的地方要用 *legato* 一连气唱下去,而且两处有\号的地方要用语调的滑音滑下去,那才是唱那句的精神。每首末尾动字占两拍半,这半拍不是随便加的,是要把动字唱作 *do-ō-ōnq*, *ō* 是延长, *ōnq* 是收尾,有那重音上半拍的收尾才收得干脆。

9. 上山。正谱第12至15页,简谱第四四页。1926年作。胡适作词。见尝试集增订版第六七页。因为音乐的理由,歌词中有点改动的地方如下:“我头也不回”后添一个接音的呀字。“小心点!努力!”比原文重复的遍数多。“打开了一线路”,线字前添条字。“好了,好了…”几句在增订版删去了,现在从原版。还有唱到“两条腿都软了”,常常有人听了笑,倒笑坏了这地方的音乐了,我就索性加了两条“攀藤”的胳膊进去,唱“四肢都觉软了”,后来居然就没有人笑了。这个曲从和声上分析起来,有三大部分。从头到“好了,好了,…努力望上跑!”是 Bb 调,当中“小心点,…”那段进了相关的小调(relative minor, 小 G 调),又回到原调;第二段从“上面果然是平坦的路,”到“努力的喊声也减了,”是 G 调(这是“中国味”最多的部分,这一部从“睡醒来时”,

就入相关小调(小 E 调),到末了“减了”两字就在它的第五度和弦(dominant)收尾,这就是 B 字上的大调三和弦;第三部就以此为 *do*,回到第一部那派的调儿结束,因为好像回到原调而其实又高了半个音,所以能得一种山顶上看日出的响亮的感觉。

10. 也是微云。正谱第 16 至 17 页,简谱第四六页,1926 年作。胡适作词。以前还没有发表过,是胡先生抄给我的,这个歌是要十分入情的唱奏的。在技术(technique)方面就是要把快音唱得圆,长音唱得有 *vibrato*。从“偏偏月进窗来”以下,唱者伴奏者都要用一点儿一松一紧的唱奏法,大约总是前三拍由松而紧,第四拍由紧而松,但是也不能太呆板就是了。这个歌的字音要特别注意,看上头“歌词读音”篇。

11. 教我如何不想他。正谱第 18 至 19 页,简谱第四七页。1926 年作。刘半农作词。见扬鞭集上第九十至九二页。这个歌倒是对于“中西人士”都容易讨好的。里头的过门大半是“中国派”,歌调儿除“啊!燕子,你说些什末话?”“枯树在冷风里摇,野火在暮色中烧”,三句以外,其余的也都是“中国派”,而且“教我如何不想他!”那句头三次的唱法有点像西皮原板过门的末几字(“尺六工四上尺上”)。但是每次都有转调:第一首是本调(E 调),第二首收在上五度的调上(B 调),过门把 B 调引伸了两句又回到家,第三首从同名小调(homonymic minor,小 E 调)假道,到了它的相关大调(relative major,大 G 调)第四首暂回到小 E 调,两句后又变回同名大调到家,在 E 调上收尾。唱这个歌的时候,第一要唱得婉转,有好多地方就是没有\号的也不妨用一点滑音。

12. 茶花女中的饮酒歌。正谱第 20 至 22 页,简谱第四九

页。1926 年作。刘半农译词，见刘半农译茶花女剧本第 37 至 39 页，加司东(Gaston)唱的歌。这个歌是要用一种不负责任的态度唱的，*tempo* 要很快，而且拍子要明显。(我编这曲的时候，碰巧还是在我生平第一次听 Verdi 的 *Traviata* 之先，否则不免要受他的影响，或者故意避免那调儿。那就都不自然了。改版附记。)

13. 瓶花。正谱第 23 至 25 页，简谱第五十页。1927 年作。范成大、胡适作词。见现代评论第二卷，第四九期，第一六页。头上的七绝是范成大的瓶花二之一，其余的词是胡适的。原文“不是羡烛照香薰”一句，因为音乐的理由，现在改为“不是羡慕那烛照香薰”。歌调儿方面，起头就用吟七绝的调儿(这个调儿在我所听过的，差不多处处一样的)，这一部的调(key)定的很高，有人愿意用假嗓子(*falsetto*)唱这一段也可以多加一点“中国味儿”。末句看字跟似字上要用滑音。第二部的头两句是小 C# 调，这就是原调的同名小调(Homonymic minor)(写成小 C# 调而不写成小 Db 调不过就是为伴奏者读谱的便利就是了)，到“香薰”二字又回到大调了。当中经过暂时的上五度(Ab 调)跟下五度(Gb 调)的转调又回到原调。末了“当一封没有字的书信”那句原文只有一遍，这里又给它加了一点音乐的引伸。尾声的过门又回到七绝首尾两处的过门的意思。这个歌还有一个唱奏法，就是到末了“信”字处不唱  $\dot{1}$  而回到唱“满插瓶花罢出游”的地方就用那句的调儿吟一个“信”字，接下去随使用个  $[\bar{a}]$  音把七绝调儿哼完，伴奏的奏到“又一式 *Fine*”为止。

14. 海韵。正谱第 26 至 37 页，简谱第五一至五三页。1927

年作。徐志摩作词。见翡翠的一夜第二集。这个歌词,因为要使听者容易听懂的缘故,三处略有改动,就是第一首的“暮霭”改作“暮色”;第三首的“急旋”改作“旋转”,因为两字的时间里来不及唱明白“急”跟“旋”两个观念出来;第四首“在海沫里”改作“在浪花的白沫里”。还有“星辉”也有人说过听不懂,但是我一时没有想出好的改法,所以仍旧。还有两次“身影”(shen-yiing)在不分-n 跟-ng 的地方的人怕跟“声音”(sheng-in)相混,我竭力用 561

(第三首)跟 2135。(第五首)的唱法把影字的上声唱出来,或者不至于听错。以上改的三处当然不敢说是把诗句改好了,不过就是说这未改了之后于唱的上头较为合适就是了。这个歌虽然可以独唱,但最好有一个男女音的合唱团再加一个女高音独唱(*soprano solo*)唱“女郎”说的话。唱团至少要有八个人,每部两个,因为有些地方一部要再分为二的。这个歌有五首,每首的音乐当然都不同。正调是小D调。起头一小段是写海的过门,这是全曲的总引子,然后由 *tenor* 部主调起头唱“女郎…”;到“这黄昏…”由 *alto* 部主调;到“女郎,回家罢,女郎”由 *soprano* 部主调。然后“女郎”独唱一个“中国派”的调儿,这是用相关的小调(F调);接着唱团用小D调唱,又用大F调结句;末段一个二拍子的钢琴过门八小节,是描写女郎的徘徊的样子的。这是第一首。第二第三首的结构跟头一首相仿佛,不过内容都不同。“女郎,回家吧,女郎!”在第二首说得更恳切一点,在第三首这句转到A调,更带一点警告的声腔。在第三首“女郎”的回答跟末尾的过门改了六拍子,描写跳舞的神气。第四首起头先是男音分四部唱大海震怒的声音,忽然全体唱团又放声唱出来,这一次叫

“女郎，回家吧，女郎！”是急叫（用减七度和弦），这一次“女郎”的答唱是跟唱团同时唱的，假如唱团的人很多就得唱轻一点，不然怕把女郎的声音盖掉了。这地方因为唱团是代表诗翁的口气，所以字句要得改为，“阿，海波他会来吞你，你看这大海的风波”。这以下到“蹉跎”收到 A 调和弦，以下二十多小节的过门就是描写“女郎”跟大海争扎的情形。为便于学习和声学者的参考，现在把这段过门的转调的大意写出来，里头拍子是一小节缩小三倍，当一拍写，如下式：

… 蹉跎. 女郎…

A大 B大 G<sup>#</sup>大 B小  
(即F<sup>#</sup>大) 即D调之VII IV II I<sup>#</sup> V I

这样转调好像是转得很远，其实只转到同名的大调。在这第五首里女郎已不能唱所以唱团用大 D 调唱，钢琴就用前头每首的尾声改用小 D 调替女郎的魂灵作答，到“在哪里阿，勇敢的女郎？”唱团又回到本调小 D 调。以后就是沙滩上凄凉的景像（唱团的呜咽断续句）跟茫茫大海的声音（伴奏里底音 A 字上的 *tremolo*），尾声过门的中部又隐隐的重提一提前几首尾声的 *motive*（倒数第二大行），终久又卷入黑夜的海潮里去了。

## 歌词字音表

a 啊, 阿	chanq 唱	daa 打
ann 暗	char 查	daan 瞻
ay 爱	charng 常	dah 大
	chau 潮	dan 单
ba 罢 (助词), 吧	chee 扯	dang 当
bah 罢 (动词)	chern 沉	dann 但
bair 白	chiee 且	danq 当, 汤
ball ‘瓣儿’	chü 起	dao 倒
ban 般	chiing 请, 顷	daw 到
bann 半, 伴	chin 亲	day 待
bao 保	ching 青, 清, 轻	de 的 (快拍唱音) 得
bee 北	chiueh 却	dean 点
been 本	chiuh 去	deeng 等
bei 杯	chour 愁	dian 颠
bey 被	chu 初, 出	dih 弟, 地, 的 (慢拍唱音)
bian 边	chuang 窗	dii 抵, 底
biann 遍, 便	chuei 吹	diing 顶
bo 波	chuu 处 (处世)	dong 冬, 东
boh 薄 (唱音,) 簍	chwan 船	donq 动
buh 布, 步, 不	chyan 前	dou 朵 (耳 朵)、 都 (副词)
buu 补	chyau 瞧	duann 断
byi 鼻	chyi 奇	duey 封
	chyng 情, 暗	
cha 插	chyou 求	



duh 肚	gon 勾	huang 慌
dwu 读	gu 孤	huei 辉
	guan 官	huen 昏
eel 耳	guang 光	huey 会
eh 饿	guh 故	huoo 火
er 哦	guoh 过	hwai 槐
erl 儿	guoo 果	hwang 黄, 徨
	guu 古	hwei 回, 迴, 徊
faa 发		hwo 活
fang 方	ha 哈	hwu 糊
fann 饭	haan 喊	
farnq 房	hae 海	i 一, 衣, 伊
fei 非, 飞	hann 汗	ia 呀
fen 纷	hao 好	in 阴, 音
feng 风, 峰, 封	harn 还 (副词) (唱音)	
fenq 缝	hay 害	jang 张
fwu 服, 伏	he 阿, 赫	janq 丈
	hei 黑	jau 朝 (朝暮)
gaan 敢	heng 哼	jaw 照
gau 高	her 何, 和 (唱和), 和	je 着 (唱音) 遮
gay 盖	(连词) (唱音)	jean 检
ge 哥, 歌	hong 轰	jeau 脚
geei 给	horng 红	
geh 个	how 后	jeh 这, 折
genq 更	hua 花	jenn 阵, 震
goan 管	huah 化, 话	jeou 酒
gong 工, 公	huan 歡	jia 家

jian 尖, 间	kann 看	liuh 绿
jiang 将, 江	kee 可	luh 路
jianu 见, 渐	keh 刻 (顷刻)	
jiaw 教, 觉 (睡觉)	kong 空	maa 马
jie 嗟	ku 枯	maan 满
jih 棘, 寄	kuh 袴	mae 买
jii 儿	kuu 苦	mang 芒
jüing 景		mann 慢
jin 今	lai 来	may 卖
jüing 荆	lang 郎	me 末 (怎末, 什末)
jinn 进, 近	lanq 浪	(快拍唱音)
jiow 就	lao 老	mean 免
jüuann 倦	lau 劳	meei 美
joan 转	le 了 (快拍唱音)	meeng 猛
jong 钟, 中	leau 了 (慢拍唱音)	mei 没 (没有)
jonq 种 (种田)	leeng 冷	men 门, 们
jou 舟, 洲	leh 落 (唱音), 乐	mey 媚
juang 椿	(行乐)	meann 面
juh 住,	lian 连, 怜	
juu 主	liang 量, 凉	miau 苗
jou 烛	liann 恋	mieh 灭
iy 织, 肢, 知	lianq 亮	mih 蜜
jyi 及, 极	liau 瞭	mii 米
iyue 绝, 觉	lih 腌, 力, 利	ming 明
iy 只	lii 裹	minq 命
	ling 凌	mch 莫, 没 (吞没), 沫
kai 开	liou 榴, 流, 留	末 (什末) (慢拍唱音)

muh 暮, 幕	pyan 便 (便宜)	sheue 雪
muu 母	pyng 罃, 瓶	shi 息, 嘻, 西
		shiah 下
naa 哪	ran 然	shiang 相, 乡, 香
nah 那	reh 若	shiann 线, 羨
nan 南	ren 人	shianq 像
nao 脑	renn 认	shiau 宵
neu 女	roan 软	shiauw 笑
nian 年	ru 如	shie 屑, 些
nii 你	ryh 日	shieh 谢
nuh 怒		shih 细
nuu 努	sann 散	shii 喜
	sao 嫂	shiing 醒, 省
ou 鸥, 欧	seh 色 (唱音)	shin 心, 辛, 薪
	sha 沙	shing 星
pah 怕	shan 山, 衫	shinn 信
pair 徘	shang 伤	shinq 兴 (高兴)
pan 攀	shanq 上, 尚	shiou 休
pao 跑	shau 烧	shioiw 袖
par 爬	shaw 少 (少女)	shiu 吁
parng 彷徨	sheang 想, 响	shiun 薰
pian 偏,	sheau 小	shoei 水
piau 飘	sheir 谁	shoou 手
pin 拼	shen 身	shou 收
poh 破	sheng 声, 生	show 兽
por 婆	sher 什 (什么)	shu 书, 舒
pu 捕	sheu 许	shuang 双

shuey 睡	tsa 擦	
shuh 树	tsae 彩	wanq 望
shuo 说	tsair 财, 才	wei 微
shy 瀑	tsao 草	wen 闻
shya 霞	tsarn 残	wey 为
shyh 是, 试, 世	tsu 粗	woan 晚
shyng 行	tsuon 村	woo 我
shyr 石, 时	tsuo 蹉	wuh 雾
shyuan 旋	tswen 存	wuu 五, 舞
shyuo 学	tsyh 次, 刺	
soen 筍	tsyy 此	yan 岩
sou 飗	tuen 吞	yang 洋
suann 算	tuo 托	yann 燕
suo 娑	tuu 土	yau 摇
sy 思	two 跼	yaw 要
syh 似, 四	twu 涂	yea 眼
	tyan 田	yeau 窃
ta 他	tyau 条	yee 也, 野
taan 坦	tyi 提	yeh 夜, 叶
taang 倘	tzao 早	yeong 勇
tan 滩	tzaw 造	yeou 有
tay 太	tzay 在, 再	yeu 雨, 与
téau 窕	tzee 怎 (怎末)	yeuan 远
terng 藤	tzuey 最	yi 移, 宜, 宜
tian 天, 添	tzuoh 作, 坐, 做	yih 易, 意
ting 听	tzyh 字	yii 已
tour 头	tzyy 子 (词尾) (唱音)	yiing 影

yn 银，吟

yong 容（唱音）

you 遊，游

yow 又

yu 渔，鱼

yuan 圆，园

yuann 愿

yueh 月

yuh 青

yun 云

增补又读：

baur, bor 薄

jer 折

lauh 落

rouh 若

## 访赵元任兼谈词曲的配合

（台湾）赵 琴

能在美国中西部的大城明尼阿波里斯，与赵元任博士、李抱忱博士畅谈，在我整个的海外乐人访问工作上，无疑是一个高潮，更是一项极大的收获。

正如李博士说，我是“一石二鸟”了。因为我原先是计划到旧金山的柏克莱城访赵博士，再到爱我华城访李博士，现在他们二位都那么是时候的到了明城，不但省了我上千哩的路，还使我的访问更生动活泼。回想我们愉快交谈的场面，谁说那不是一幅珍贵的历史性镜头！

六月廿一日刚好是星期日。赵氏夫妇是在星期六从西部飞来，赵博士应邀为在明尼苏达大学所展开的暑校中文系学生演讲，李博士却是在这个由十所大学合办的暑校中担任十个星期的中文课程。这是一个美丽的星期日上午，我们聚集在明州大学远东语言学系马勒主任的府上，马教授说得一口流利的国语，他和李博士从小在北京一块儿长大，都是牧师的儿子。这次赵氏夫妇在明城作客，就是住在马家。

赵家与李博士是几十年的老朋友，一见面，赵夫人就一手拍在李博士肩上，高声说：“抱忱呀！你怎么还是老样子？你今年多大呀！”

“六十三了，我记得很清楚，你比我小十八岁！”

“你都有六十三了？不像！不像！你看我怎么样，像八十一岁的人不？元任比我小三岁，他是七十八岁？”

第一眼见到赵博士，就觉得他跟李博士形容的非常相似：和蔼、安静、寡言笑，但我开口访问他时，他的谈话，却是愉快而风趣。我曾经事前说明，希望录一段轻松的谈话，将我国最著名的两位音乐、语言学家的声音，以音乐作话题，录回去，李博士却说：

“你联合访问我们二位，我当然欣然接受，但是我想最好以赵博士为主，我在旁陪衬。”

“李博士，那么就请您先开始，告诉我们您心目中所认识的赵博士，好吗”我问。

“要介绍赵博士，真是可长可短，现在我就简单扼要的说一些。一九一〇年赵博士与胡适之博士是同时考上官费留美的，赵博士是在康奈尔大学主修数学、物理，毕业后，入哈佛大学改修哲学，得博士学位后，后来应清华大学电召，回国教数学。一方面由于对语言、音乐的兴趣，也得到朋友的鼓励，赵博士第二次留美时，就在哈佛专攻语言学，课余修理论作曲。一九二八年，正是我在大三念书的时候，他的新诗歌集出版了，大学都喜欢唱他的歌。一九三四年，我在北平推动一年一度贝满育英联合音乐会时，曾大胆的唱了赵博士那首名作《教我如何不想他》，由内子瑰珍伴奏。唱完后，我把坐在台下捧场的歌词作

者刘半农博士拉上了台说几句话。刘博士上台的时候，听到台上一前一排有一位女同学轻声的跟旁边的人说：“哟，原来是一个老头儿！”因为这个女同学的脑里，写这首诗意歌词的人，一定是一位风流倜傥的翩翩少年。刘博士回家后，心中有所感，就写了四句打油诗：“教我如何不想他，可否相共吃杯茶？原来如此一老叟，叫我如何再想他！”登在当时的论语半月刊上。今天因为是介绍赵博士，使我又想起了这段插曲。

这位国际闻名的中国语言学权威赵博士，历年来曾在康奈尔大学、哈佛大学、耶鲁大学、加州大学任语言学教授，1945年，还曾出任美国全国语言学会会长。他在语言上的天才，可以把英文、德文、法文由右到左倒着念。很流利的把每一个字倒念的字音拼出来呢？”

李博士一口气说到这儿，说实话，我出的这一道题，他实在可得满分，赵博士一直坐在旁边微笑不语，于是我请教他曾出版的歌集有那些？

“说起来惭愧得很，成集子的只有二、三本：商务印刷馆出的新诗歌集，是在27年初版，60年在台北印了增订版，增加了一些注释，给‘教我如何不想他’加了点提琴对位式的伴奏；34年出版了儿童节歌曲集，包括‘小孩不小歌’，‘春天不是读书天’等，也是商务出版的；在抗战期间，我写过不少抗战歌曲，印成过集子，却记不得是何时何地出版的了。此外，零碎的曲子出版或演唱的也不少，但不成集子。”

赵博士是江苏武进人，说的却是一口标准的北方话，慢条斯理的。当我请他回忆一下作曲的经验或心得时，他说：

“哎呀！这个要是慢慢的说，也许可以说得很多，现在一时



也想不起来。噢！我有一个经验可以报告，就是凡是想得通、写得顺的曲子，常常一个晚上连正调带和声一口气就能写完，反过来说，慢慢琢磨，细细修改，几天才作成的东西，反而不如一口气写出来的流畅，我猜许多人作诗作文也会有类似的经验！”

面对着一位语言学权威，于是我想起了请教他歌词与歌曲的配合该是很恰当的：

“根据我本人作曲的习惯，凡是文一点，正经一点的词，大致是平声谱得低往下，仄声谱得高往上。”

赵博士一面叙说，一面哼唱起他谱自胡适的词《小诗》中的二句：

“也‘想不相思，可免相思苦’，想字是高，思字是低。歌词如果是白一点或是有幽默性的，就用国音的四声。比方‘糊涂老’这首歌，‘糊涂老，糊涂老，到死还是个糊涂老’，简直就是说话了，这个有点像京戏里正角用中州音，丑角用北方音。这只是我个人编曲的习惯，并不是人人都该照办。”

赵博士说得非常起劲，当他提起“糊涂老”这首歌时，还兴奋的唱着，虽然这几句唱起来就像说话，还是可以由赵博士的嗓音中，听出无穷的韵味来。

记不得是那儿得来的印象，赵博士对中国各地方言也很有研究，于是我就把这个问题请教了李博士：

“大约五十年前吧！赵博士在康奈尔大学教物理，接到清华大学的电报，就应聘回国教数学了。当时英国的罗素正在国内讲学，赵博士被聘为罗素的翻译。当罗素在湖南讲学时，赵博士所译的湖南话，使当地人以为他是湖南人呢！1928年中央研

究院成立后赵博士就担任历史语言研究所语言组主任，在中华华南各省研究各地方言，曾经灌录过二千多张方言唱片呢！”

一位中国语言学的权威，同时也是极受欢迎的作曲家，他的语言工作是否也有与音乐关联之处呢？

“这个问题可以说有，也可说没有。语言里声音频率的高低，当然是一种主要的成数，但是在多数语言里，无论喉音基本音的语调，或是字调，例如四声或是口鼻腔共鸣音的音色，发成各种原音与辅音，这些虽然多数是乐意，但是与音乐却有许多不同之处，音乐里用的音，十分之九以上都是平的，而语言里十分之九以上都是变的，是滑音，这是很不同的地方。但是编歌曲时，又不能不顾到歌曲的四声。在不用四声的语言里，像英文、德文之类，又不能不顾到轻重音，所以语言与音乐有密切的关系，希望我对这个问题的答覆，不会太简单吧！”

其实，我倒真觉得歉然，让赵博士回答了一个绞脑汁的问题！

1959年年初，当时我还在女中念书时，李博士指挥三百青年演唱赵博士作品。

“那是前十一年的事了，当时赵元任博士、胡适之博士都在场，还穿插成一段有趣的小故事呢！”李博士轻松的开始叙说，把我们都引入回忆中：

“当时赵博士夫妇是应邀回来讲学三个月，我是第二次回来讲学半年，有四五个礼拜的时间我们凑巧同时。一月卅一日在中山堂举行的音乐会，有五个合唱团联合参加演唱。其中一支曲子‘上山’是赵博士作曲，胡适博士作词，由我将它改编成四部混声合唱曲。演唱完毕，我请二位博士上台说几句话。赵

博士穿着灰条呢西装，法兰绒裤上台，他说：‘我是为爱好音乐而作曲，并不以音乐为职业，今天看到三百青年演唱我的歌曲，太感动了！’当时赵博士用了二个直译自英文的字‘暖心’来形容他内心的感受，这‘暖心’二字以后也就常被用到了。胡博士也上台发表他的感想说：‘在我生活中最悲观、情绪最低潮的一个时期，我写了《上山》来鼓励自己，我原不认为是这一首好诗，经过赵博士谱成独唱曲时，我觉得比我的诗高明多了。这次又经过三百人来演唱它，我觉得这首诗从来没有这么好过。’”

李博士说到这儿，引起我们哄堂大笑。今天的聚会，真是太开心了，不仅因为我在“海外乐人专访”这件工作上的收获，还有一种说不出的充实和满足。

（1971年9月）

# 吟诗谱

李 白

## 静 夜 思

赵元任常州方言吟诗谱



张 继

## 枫 桥 夜 泊



# 登高

杜甫

(复声部合唱谱例二)

合唱谱

记谱：袁青

编配：任光



风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。

无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。

万里悲秋常作客，百年多病独登台。

艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。

# 江城子

苏轼



凤凰山下初晴，水风清，晚霞明。

一朵芙蓉，开过尚含羞，何处飞来双白鹭。

犹自恋，惹烟丝，满汀洲，当年江上弄长箫。

曾记否，当年所，两绸缪，到如今，渐觉秋萧瑟。

待何时，再同欢，共携手，数峰青。

## 赵元任音乐作品目录

1. 他 (1922) ..... 胡适作词
2. 小诗 (1922) ..... 胡适作词
3. 过印度洋 (1922) ..... 周若无作词
4. 卖布谣 (1922) ..... 刘大白作词
5. 秋钟 (1922) ..... 赵元任作词
6. 劳动歌 (1922) ..... 词见《星期评论》
7. 拟中国科学社社歌 (1923) ..... 胡适作词
8. 织布 (1925) ..... 刘半农作词
9. 上山 (1926) ..... 胡适作词
10. 也是微云 (1926) ..... 胡适作词
11. 教我如何不想他 (1926) ..... 刘半农作词
12. 茶花女中的饮酒歌 (1926) ..... 刘半农译词
13. 呜呼! 三月一十八 (1926) ..... 刘半农作词
14. 艺文中学校校歌 (1926—1930 之间) ..... 佚名作词
15. 听雨 (1927) ..... 刘半农作词
16. 瓶花 (1927) ..... 范成大, 胡适作词
17. 海韵 (合唱) (1927) ..... 徐志摩作词
18. 自立立人歌 (1927) ..... 陶行知作词
19. 村魂歌 (1927) ..... 陶行知作词

20. 黄花歌 (1927) ..... 陶行知作词
21. 注音符号歌 (1927)
22. 勺夕门仁 (三部合唱, 1927)
23. 声母表歌 (三部合唱, 1930)
24. 韵母表歌 (三部合唱, 1930)
25. 分四声 (三部合唱, 1930)
26. 爱神与诗人 (1930) ..... 熊佛西作词
27. 爱神与诗 (三部合唱 1930—1937) ..... 熊佛西作词
28. 唱唱唱 (三部轮唱 1930—1931) ..... 赵元任作词
29. 手脑相长歌 (1931) ..... 陶行知作词
30. 儿童工歌 (1931) ..... 陶行知作词
31. 儿童工歌 (三部合唱, 1931) ..... 陶行知作词
32. 小孩儿不小歌 (1931) ..... 陶行知作词
33. 太阳 (1931) ..... 杨杏佛作词
34. 北平女子学院 1931 级体育系歌 (1931) ..... 刘半农作词
35. 全国运动大会会歌 (1932) ..... 刘清徐作词
36. 自动学校小影 (1932) ..... 陶行知作词
37. 我们不买日本货 (1933) ..... 张汇文作词
38. 儿童节歌 (1933) ..... 陶行知作词
39. 小先生歌 (1934) ..... 陶行知作词
40. 小先生歌 (三部合唱) ..... 陶行知作词
41. 小先生歌 (四部合唱, 1934) ..... 陶行知作词
42. 春天不是读书天 (1934) ..... 陶行知作词
43. 春天不是读书天 (四部合唱, 1938) ..... 陶行知作词
44. 春天不是读书天 (二部合唱, 1940) ..... 陶行知作词

45. 西洋镜歌 (1935)  
——影片《都市风光》主题歌 ..... 施谊作词
46. 新上海歌 (1935) ..... 吴敬熙作词
47. 明德华光团团歌 (1935) ..... 叶保之作词
48. 平教会巡回文库宣传歌 (1935) ..... 平教会词
49. 儿童年 (1936) ..... 吴研因作词
50. 儿童年 (三部合唱, 1936) ..... 吴研因作词
51. 中华儿童教育社社歌 (1936) ..... 陶行知、吴研因作词
52. 儿童前进曲 (1936) ..... 熊佛西作词
53. 车水歌 (1936) ..... 陈果夫作词
54. 牧童歌 (1936) ..... 陈果夫作词
55. 南京逸仙桥小学校歌 (四部合唱, 1936) ... 吴研因作词
56. 南京逸仙桥小学校歌 (三部合唱, 1937) ... 吴研因作词
57. 葵园 (1936)
58. 读书好 (1937) ..... 陈礼江作词
59. 干、干、干 (1937) ..... 陈礼江作词
60. 糊涂老 (1937) ..... 乔汶荃、马祖武作词
61. 糊涂老 (三部合唱, 1937) ..... 乔汶荃、马祖武作词
62. 好家庭 (1937) ..... 马祖武作词
63. 给“妹” (1937) ..... 赵元任作词
64. 看, 醒狮怒吼 (1937) ..... 陈济略作词
65. 抵抗 (约 1937) ..... 陈礼江作词
66. 自卫 (约 1937) ..... 马祖武作词
67. 长城和运河 (1937) ..... 马祖武作词
68. 苏州河北岸上的大国旗 (四部合唱, 1938)



- ..... 赵元任作词
69. 春风轻轻吹（四部合唱，1938） ..... 佚名作词
70. 春风轻轻吹（二部合唱，1938） ..... 佚名作词
71. 云南大学校歌（1938） ..... 熊庆来作词
72. 厦门大学校歌 ..... 郑贞文作词
73. 台湾大学校歌 ..... 沈刚伯作词
74. 老天爷你年纪大（1942） ..... 明末民谣
75. 相见欢（久别重逢）（1953） ..... 王文山作词
76. 方音符号（1958） ..... 佚名作词
77. “东亚巨人”号下水颂（1959） ..... 董浩云作词
78. 贺步伟七十整寿（1959） ..... 王文山作词
79. 胡明复墓铭 ..... 杨铨作词
80. 祝张岳军先生八旬大庆歌 ..... 杨步伟作词
81. 有个弯腰驮背的人 ..... 赵元任译词
82. 小儿呼阿爷 ..... 清代童谣
83. 有个小兔子（1962） ..... 赵元任作词
84. 中华，我中华（三部合唱，1918，1937）  
..... 欧洲民歌 赵元任作词、编合唱
85. 中华，我中华（四部合唱，1918，1937）  
..... 欧洲民歌 赵元任作词、编合唱
86. 听说（二部合唱，1926，1954）  
..... [意] 丹查作曲 赵元任填词、编合唱
87. 清华大学校歌（四部合唱，1927）  
..... 张丽真作曲 赵元任编合唱
88. ABCDEFG（三部合唱，1930） ..... 赵元任编合唱

89. 我是个北方人 (1933) ..... 赵元任作词
90. 我是个北方人 (三部合唱) ..... 赵元任作词
91. 雨 (1936)  
 ..... R. L. S 史蒂文森作词 赵如兰作曲 赵元任作伴奏
92. 雨 (三部合唱, 1937, 1938) ..... 赵元任编合唱
93. 雨 (三部合唱, 1950) ..... 赵如兰作曲 赵元任编合唱
94. 来, 大家一起唱 (三部合唱, 1937)  
 ..... 赵元任作词、编合唱
95. 早安 (1937) ..... 赵元任编合唱
96. 拍拍鞠躬 (三部合唱, 1937) ..... 赵元任作词、编合唱
97. 睡罢睡罢小孩儿 (三部合唱, 1937)  
 ..... 赵元任作词、编合唱
98. 一、二、三、四、五 (三部合唱, 1937)  
 ..... 赵元任编合唱
99. 一群绵羊吃青草 (三部合唱, 1937) ..... 赵元任编合唱
100. 再见, 众小友 (三部合唱, 1937) ..... 赵元任编合唱
101. 打猎歌 (三部合唱, 1937) ..... 赵元任作词、编合唱
102. 小中! 小中! 如兰、新那、莱思在叫你 (三部合唱, 1937)  
 ..... 赵元任编合唱
103. 义勇军进行曲 (二部合唱, 1937)  
 ..... 田汉作词 聂耳作曲 赵元任编合唱
104. 义勇军进行曲 (三部合唱又一体, 1937)  
 ..... 田汉作词 聂耳作曲 赵元任编合唱
105. 遥遥长路到联合大学 (1938) ..... 赵元任作词
106. 欢迎词 (二部合唱) ..... 门德尔松作曲 赵元任编合唱

107. 功课完毕 (三部合唱) ..... 赵元任编合唱
108. 尽力中华 (1914) ..... 焰口调 赵元任作词、编合唱
109. 湘江浪 (约 1924) ..... 赵元任记谱、译词、作伴奏
110. 望郎归 (1924) ..... 赵元任记谱、作伴奏
111. 时髦女子 (约 1924) ..... 赵元任记谱、作伴奏
112. 春朝秋朝 (约 1924) ..... 赵元任记谱、作伴奏
113. 鲜花 (约 1924) ..... 赵元任记谱、译词、作伴奏
114. 四页上工 (约 1924)  
..... 保定民歌 赵元任记谱、作伴奏
115. 带响的风筝 ..... 保定民歌 赵元任记谱、作伴奏
116. 江上撑船歌 (约 1933 年以前)
117. 打夯歌 ..... 赵元任作词
118. 凤阳花鼓 (约 1934) ..... 赵元任作英文词
119. 听! 听! 听! 听我唱 (二部合唱)  
..... 中国民歌 赵元任编第二声部
120. 老渔翁苏南道情 ..... 赵元任作伴奏
121. 五更调 ..... 赵元任作伴奏
122. 一更里格相思 ..... 赵元任记谱、作伴奏
123. 十杯酒 ..... 赵元任记谱、作伴奏
124. 孟姜女 ..... 江苏苏州民歌 赵元任记谱、作伴奏
125. 九连环 ..... 江苏无锡民歌 赵元任记谱、作伴奏
126. 纱窗外 ..... 赵元任作伴奏
127. 花八板与湘江浪 (约 1913)
128. 和平进行曲 (1915)
129. 偶成 (1917)

130. 小朋友进行曲 (1919)

131. 无词歌 (横笛、钢琴二重奏)

132. 西洋镜歌 (器乐谱, 1935)

## 编 后 记

薛 良

早在 1981 年赵元任博士回国访问期间，我们就有编选先生音乐论文集的念头。1982 年大师在美逝世后，这一想法更明确起来。次年见到赵如兰教授时，提到这个初步意见，由于得到她的支持，便决定把事情做起来。随后赵教授将一批原始材料和手稿交来，我们也着手把早年曾经读过，而在战乱中遗失了的文章，如《黄自的音乐》、《歌词中的国音》等收集到位，准备工作便一步步展开了。

当时，由于其它工作繁多，加上有些文章是用英文发表的，整理工作和翻译工作，远远不象初时想像的那么容易，进度只好适当地放慢了下来。

工作初步告一段落后，曾把初稿请赵如兰教授过目审订。她进行了仔细修改并提出了一些意见，正如她在信中所说：

……我除了第一篇文章以外，其余的都看完了。现在我才看出，这工程真的不是太小。你一定花了不少工夫整理这些材料。然而，我父亲写的东西太难翻译了！他不但常扯到音乐、语言等，哲学上的问题，他还喜欢玩弄字眼儿。中文英文都变成了他的玩物。所以翻译起来，倘若是

不懂他的个性，可能把意见变成相反的。我觉得你们的翻译工作，已经是很了不起的了，但是我改的地方，多的只怕看都看不清楚了，结果那些绿皮信的一条一条的，我觉得在另外一张纸上重新翻译一遍倒还省事一点。请你看一遍要得要不得？有什么问题尽管对我说，千万不要客气！无非是把它弄得更好一点。第一篇文章也是非常复杂，我还没有弄完就要动身了。……（第一篇文章赵教授是1991年在麻省剑桥时交给我的。）

根据赵如兰教授的意见和修订的地方，我们一一加以改正，其中有个别文章，后来翻译过三、四遍才定稿，加上其它一些困难，这一过程竟长达三年之久。总之，十年来尽管我们曾为此工作花了不少气力，可是今天看来仍有一些不如人意之处，这只能说明我们的条件和水平不够了！

在完成编辑工作之时，应该向王迪、俞玉滋、吕超青、席强、柯琳、董华、魏薇七位同志的帮助和支持表示感谢！特别应当提到的是已故的王文斌老先生，如果不是他从头到尾把稿件用工笔抄整出来，本书的出版还不会象现在这样顺利的！

[ G e n e r a l   I n f o r m a t i o n ]

书名 = 赵元任音乐论文集

作者 =

页数 = 1 6 1

S S 号 = 1 1 1 0 3 2 3 6

出版日期 =

封面  
书名  
版权  
前言  
目录  
正文