

中央音乐学院图书馆藏书

书号 I₁/r CNB 30

总记 20929

新音樂手冊

編 著 者

李抱忱 李 凌 趙 楓
甄伯蔚 薛 良 聯 抗



桂林五洲出版社印行

3100



音樂叢書第二類之一

新音樂手冊

執筆者

李抱忱 李 凌 趙 淵
甄伯蔚 薛 良 聯 抗

土 體 出 版 社

印 行

5.56

22929

目 錄

音樂起源和本質

趙 鳳

1. 音樂的起源——1
2. 音樂的本質——3

五線譜學習提綱

李 凌

- 前 言——8
1. 音的長度——9
2. 音的高度——12
3. 音 名——14
4. 變化記號——14

簡譜讀法和寫法

甄 伯 蔚

1. 譜表與譜號——17
2. 調 號——18
3. 拍 子——22
4. 音 符——24
5. 休 止 符——25
6. 底綫的連接與低一均音的打點——27
7. 升音, 降音, 本位音——29
8. 弧 綫——31

9. 反覆記號	33
10. 跳 音	33
11. 裝 飾 音	34

音樂用語和記號

薛 良

1. 用語和記號	39
2. 速度用語	
3. 強度用語	
4. 表情用語	
5. 常用記號檢查表	48
6. 常用略字檢查表	5

唱歌的練習方法

趙 鳳

1. 幾個關於聲樂的故事	61
2. 聲樂和樂器, 聲域, 發聲器官	63
3. 呼 吸	67
4. 發 聲	69
5. 人聲的分部, 聲域, 共鳴	72
6. 裝飾音	75
7. 表現, 解釋	80
附錄	82
附錄二	84

歌詠指揮法講話

李 抱 忱

1. 做指揮者的條件	99
2. 指揮者的責任	101
3. 指揮的評價標準	103

4. 指揮的姿勢	105
5. 指揮棍的握法	106
6. 指揮的動作	110
7. 如何起拍	111
8. 如何止拍	112
9. 如何延長	112
10. 分句和換氣	113
11. 何時應當拍節奏	114
12. 不握棍之手的應用	114
13. 指揮動作是活的	115
14. 指揮是有熱情的	115
15. 指揮的工具	116
16. 如何練習指揮	117
17. 指揮須知	120
18. 尾聲	

怎樣佈置音樂會

聯 抗

1. 要佈置怎樣的一個音樂會	121
2. 開會前的準備工作	122
3. 會場的佈置與管理	126

論歌詠團的組織

薛 良

1. 關於歌詠團的建置	130
2. 關於歌詠團的存在	133

音樂起源和本質

趙 渥

一 音樂的起源

音樂起源的問題在過去是一個聚訟紛紛的問題。

有人說音樂起源於「宗教」。

「不識文明為何物的原始人類度日是很艱難的，他們被迫得不斷的與環境——野獸以及自己的同類等作戰。災害，恐怖，痛苦使被侮辱的人在那些不能戰勝的力之前感到脆弱與無力。

在他們的周圍既找不到援助與安慰，他們將眼睛轉向蒼天，超然於地上的禍患而祈禱着，他安放下他的整個靈魂，全部熱誠。

在新禱上飾以富於表情的抑揚的音調，便變成一種「歌」一種「藝術」即「唱歌藝術」。」（A. Gabeaud）

無異的，這只是奴役的，服從的御用學者的巧語。說音樂起源於恐怖，祈禱，宗教，只是爲了抹殺音樂的積極性和戰鬥性，連A. Gabeaud自己也承認：音樂是可以「將他浸沉在一種幻覺中，使他從物質環境中解放。」並且結論「音樂不但用以順神明，還可以馴野獸或蠱人們。」所以，認爲音樂起源於宗教，不過是和宗教一樣，打算用音樂來作爲「勸說對

現世的忍耐和憧憬對來世的歡樂”的福音，來蠱惑那些“愚民”們，並‘馴服’他們，而不使他們有任何的反抗罷了。

也有人說：音樂起源於“模倣”。

「自然界萬物所發的聲音，如流水的澎湃，走獸的吼叫，禽鳥鳴唱——原始人聽了這種自然音的美，企圖再現而模倣歌唱」然而，我們試考察一下現存的落後民族的藝術活動。他們的音樂活動中並沒有什麼模倣自然界音響的痕跡。

更有人說：音樂起源‘遊戲’“起源於公衆的集會及遊戲上。”(Hacker)也有人說音樂起源於“感情”。而說：「當原始人類在地球上棲息時，便已有了音樂，在他們情感緊張時表現出不同的聲調，如愉快時便狂笑，悲痛時便哀啼，驚恐時便狂號，這種音調即是最早時候音樂的起源。」(F. Torrefranca)「興奮着，反復着這些叫聲，歡躍着，抑揚着，歡呼之聲終於成了一支歌。」(加波特)還有人說，音樂起源於‘性愛’「最原始人在對愛人求愛時所發的聲音，如自然界的鳥獸那樣」。(E. Braun)還有人說音樂起源於“律動”，是原始人聽到了人身的呼吸，步行的聲音——等“按時輪迴”的聲音，而“發生了音的快感”模倣這種“律動”而成了音樂。(K. Swaher)也有人說音樂起源於“語言”‘音樂的最初即是語言’。(H. Spencer)「音樂是說話的初極和終極，一切感情是智識的初極和終極，神話是歷史的初極和終極，抒情詩是詩的初極和終極。」(R. Wagner)

然而，這也不是問題的全部。

是怎樣好呢？

假如我們追溯到遠古；——「在原始社會里，詩，音樂，跳舞是三位一體的，牠的根源是勞動作爲，在原始社會里，大家是集體地而且是有

節奏的勞動的，在勞動的時候，爲了減輕自己的痛苦，最初，他們發出了叫聲，漸次的，就轉成調子，變成歌了。」（**赫黑爾：勞動與節奏。**）

我們可以不必再作更多的詳述，**禮記曲禮鄭注**“春不相”中即有如下的記載：「故勞役必謳歌，舉大木者呼邪許」。正如俄國人諺語所說的，「不唱歌怎麼能做工」？——這簡單的例證就足以證明我們上面所說的話了：

音樂起源一個重要原因是“勞動”。

二 音樂的本質

音樂的本質是什麼？

有人說：“音樂是世界的語言”。

「誰從事於音樂，

就是有了一份世界的職業，

因爲世界上的天使，個個都是以音樂爲職業，

而最初的音樂，

是推銷於上界」（**馬丁路德 M.Luther**）

說音樂是世界的語言，和說音樂是起源於原始人類對大自然的恐怖，祈禱，起源於宗教一樣，不過是企圖把音樂弄得玄妙真摯，企圖把音樂認爲是「天才者的事業」，不是「凡夫俗子」可能領略的，「神聖的，聖潔的，是美的樂藝之神」的「作物」。

這只是服役於統治者御用學者的謊話。

同樣的，在中國也有人把“樂”來附會“禮”，把音樂變成少數人所專有的，用以炫耀於人衆的裝飾品。

另有一種說法，說音樂是「補助人類言語之不足的，說話終止之處，便是音樂開始之處。」（**C. T. A. Hottmann**）「音樂，你那些具有無

強力的音響，令我們見得我們的說話是貧乏，冰冷」。(moore)「音樂較之平常說話要高深得多，精細得多」。(Wolzogen)「音樂是最正當最普遍的人類的說話」。(Weber)

然而這并不是以完全說明了音樂。

更有一種說法，說音樂可以“陶情冶性”。(孔子)希臘時代，柏拉圖也主張以音樂來施之於青年教育。但，這只是說明了人們是如何地使用音樂，也不能算是完全的說明了音樂。

什麼是音樂呢？

人類的一切文化產物，(音樂也包括在內。)都是由於生產力的發達所規定了一定的社會經濟等關係的產物。是某一時代的客觀現實的反映。

面向着史實來看吧。

澳大利亞的土人，在今天還過着狩獵的生活，反映在詩歌和音樂上，他們之中便流行着如下的一首歌：

袋鼠跑得快，
我跑得更快。
袋鼠肥了，
我把牠吃了。
袋鼠袋鼠！

——澳洲土人歌謠：“袋鼠”。

因為他們有這樣的生活，所以便有了這樣的詩歌，這詩歌在我們之間當然不會流行的。這一首歌正是澳大利亞土人的生活必然的產物。「澳大利亞土人是以狩獵為生活的，在狩獵之後，他們集團的歌唱着這一首歌謠。這一首詩對於我們，是不是能夠感動呢？自然是不能夠的，這

首詩不能感動我們，就如同我們的抗戰建國的詩歌不能感動他們一樣。社會生活不同，自己的需要因之不同，藝術的生產的要求，也就不同了。假定是我們現在還是澳大利亞的土人一樣，草昧未開，連馴養家畜，栽培植物一類的事情都不曉得，專靠狩獵生存的話，又該如何呢？袋鼠是澳大利亞的主要的食品之一。如同我們看見我們豐美的食品之激動出來我們的情感似的，澳大利亞人看見了袋鼠，是要激發出來他們的情感的」。（穆木天）

西印度 Peuple 族人已經知道耕種，過着農業生活，所以，他們唱着如下的一首歌：

保佑我們的向日葵呀。

我把我的火雞骨頭所做的叫子吹着。

我要搖着鳥兒，

到這向日葵上來唱歌，

因為天上的雲聽得他們唱歌了，

就快快地走來了，

也就有雨落到我們的田裏來了。

保佑我們的向日葵呀！

——西印度 Peuple 人替向日葵求雨時的歌。

他們過着農業生活，所以反映在音樂上的也是關於農業生活的音樂。

又如我國流行的“十二牡丹”“秧歌”，也大都是農業社會的好產物。

如：

八月裏割麻哩，

牡丹快要落花哩。

我們到何處尋她呢？

九月裏割豆哩，

牡丹她有時候哩，

過了時節誰鬥哩。

——十二牡丹

一進大門抬頭觀

觀見上方燈籠竿。

燈籠竿上四個字：

五穀豐登太平年。

——秧歌

一切的音樂是社會生活的表現。狩獵社會有狩獵的音樂。社會音樂反映在音樂上，澳大利亞土人便產生出來他們的發鼠歌；西印度人的答向日葵求雨的歌，我們的秧歌。

「藝術，我說一切的藝術部門，無論小說，詩歌繪畫，音樂，戲劇，木刻等總是一個時代的客觀現實的反映。不過有兩種方向，就是或者反映保守的，舊的時代；或者反映前進的，新的時代。因此藝術是客觀地一般的與現實聯繫着，特別與當時的政治任務聯系着。」（德謨）

和其他藝術一樣，音樂也必然的服役於一定階層的。有人利用音樂麻醉民衆粉飾太平。也有人用音樂傾訴着自己的痛苦的心聲。

有過如下的一個故事：

麥金（T. M. Makin）曾說過一段話，他有一次聽見黑人在唱一首新的歌，就問黑人“這歌是那兒來的？”

“他們做的，”先生。

“他們怎麼做的呢”？

●他想了半天，才說「我告訴你，這樣的。我的主人叫我到他的邸宅去，他禁止我吃那末多的飯，又打了我一百皮鞭。我的朋友看見了，都爲我傷心。那天晚上，他們就唱我的事情。他們中間，有幾個人唱歌很好，又知道怎樣造歌。他們造了——造了，你知道，造了六天六，便成了這個歌」。（樂曲和音樂家故事）

什麼是音樂的本質和特性呢？

總結起來：

內在的：精密性，功利性，直接性，抽象性。

外在的：時代性，民族性，國際性，階層性。

她，音樂，“精密”地反映“時代”“功利”地服役所屬的“階層”。也正因爲她是“直接”“抽象”，所以她既是可能爲“民族”的，同時也能爲“國際”的，一方面，她描寫着民族的生活，保存着民族的特點，另一方面，因爲她的創作材料上的素材是樂音，是直接而又抽象，不因語言文字之不同如文學，詩歌那樣有着國家，民族的界限，而是可以訴之於全人類的感情的。

五綫譜學習提綱

李 凌

一、本文是寫給一些熟悉簡譜的讀者看的，因此五綫譜中一部份與簡譜系統相同的問題都從簡或略去。

二、因為內地製版困難，舉例多用簡譜，讀者初學時可另找五綫譜來學習。

前言——展開學習五綫譜運動

在我們新音樂工作朋友中，有許多對於五綫譜還不大熟悉，有些甚至過份強調「簡譜是大眾的樂譜」，為大眾工作，只要熟悉簡譜就够了。或者誤會了章枚先生過去提倡簡譜的意旨，從而敵視五綫譜，還是很不正確的。

簡譜在中國新音樂運動階段的重要性，我們是知道的。然而在諸記譜方法中，五綫譜較為完美，已為我們所承認。我們的意見：

A. 簡譜簡淺易學，應採為中國新音樂運動啓蒙時代的唯一記譜方法，施於廣大對象中。

B. 五綫譜雖稍繁雜，然有其獨到的完美，並且世界各國大都採用此種記譜方法，作為一個音樂工作幹部，為了便於研究世界進步音樂，

應該學習五線譜。

更重要的，中國新音樂運動是須向前發展，中國新音樂記譜方法，應該是採用較簡譜進步的五線譜；大眾樂譜也是一樣。一個幹部應該熟諳五線譜，常常尋覓適當的機會對大眾實施五線譜教育。

因此，我們特別提出，在今後，環境使我們不能不側重於學習時，進行廣泛的學習五線譜運動。

音樂的紀錄，分音的長度，高度，強度，速度，和一些其他標語，明白了這些就明白樂譜的全部。

一 音 的 長 度

音 符

五線譜記音的方法，是用一種定的符號，叫做「音符」，用一小卵圓圈“○”與圓點“●”作為基體，這小卵圓圈或點叫做符頭。

有些音符，因長度的關係，須在「符頭」的旁邊加一短縱綫，這短縱綫叫做「符幹」。

在「符幹」的頂端加上尾巴，這尾巴叫做「符尾」。



單 純 音 符

單純音符的意思，就是每種音符的本身，另附有其他長度，普通有下列五種：

音符名稱	(比率)	五綫譜	簡譜
全音符	(1)	0 (小圓圈)	5 — — —
二分音符	(即全音符的1/2)	♩ (小圓圈有符幹)	5 —
四分音符	(即全音符的1/4)	♪ (小圓圈有符幹)	5
八分音符	(即全音符的1/8)	♫ (有一符尾)	<u>5</u>
十六分音符	(即全音符的1/16)	♬ (有二符尾)	<u>5</u>
三十二分音符	(即全音符的1/32)	♭ (有三符尾)	<u>5</u>

註：簡譜以“5”作例。

有符點的音符，爲了便利書寫及看譜的方便，有時多以一拍作單位，把音符的符尾連接起來，這樣對於音尾本來的長度沒有影響。



5 — — — = 5 — 5 — = 5 5 5 5, 5 = 5 5 = 5 5 5 5


有些人把歌曲的音符符尾按詞分開或連接，但，這對於書寫很不方便，因此很少人這樣做。

附點音符

如要某音符加長二分之一，可在該音符符頭右旁附加一小點，有小點的音符叫‘附點音符’。(附點音符有兩大類)：

A. 單附點音符。

	五綫譜	簡 譜
附點全音符	0.	5 — — — — — (代)
附點二分音符	♩.	5 — — (代)
附點四分音符	♪.	5.

附點八分音符		<u>5.</u>
--------	---	-----------

附點十六分音符		<u>5.</u> =
---------	---	----------------





‘複附點音符’，符頭右旁有兩個小點，第一點表示增加該音符的一半，第二點表示再增加其‘已增加’的一半，即： $0.. = 0 + \text{♩} + \text{♩}.$ ， $\text{♩}.. = \text{♩} + \text{♩} + \text{♩}$

	五線譜	簡譜
複附點全音符	$0..$	$5 \text{———} (代)$
複附點二分音符	$\text{♩}..$	$\overbrace{5 \text{——} 5} (代)$
複附點四分音符	$\text{♩}..$	$5..$
複附點八分音符	$\text{♩}..$	<u>$5..$</u>

休 止 符

‘休止符’是記載樂曲中停時長所用的符號，其時長比例與各同名稱之音符相等。‘休止符’亦有‘單純休止符’與‘附點休止符’。

單純休止符

	五線譜 註	簡譜
全休止符	 (橫短劃吊在第四綫下)	$0 0 0 0$
二分休止符	 (橫短劃放在第三綫上)	$0 0$
四分休止符		0
八分休止符		♩

十六分休止符

0

三十二分休止符

0

附點休止符

五線譜

簡譜

附點全休止符



0 0 0 0 0 0

附點二分休止符



0 0 0

附點四分休止符



0.

附點八分休止符

0.







附點十六分休止符

0.

附點三十二分休止符

0.

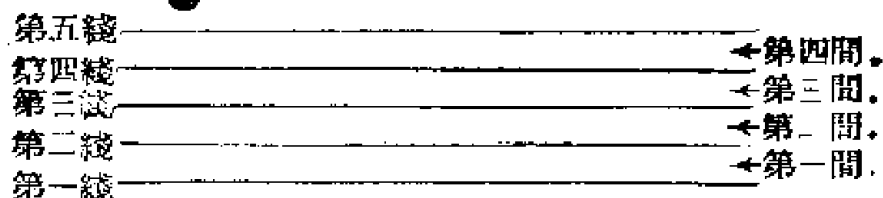
也有很多人不用附點休止符，而以兩種休止符合起來代替


如“.”以“  ”代，“.”以“  ”代。



二 音 的 高 度

譜 表

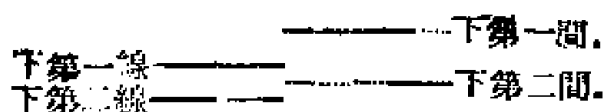
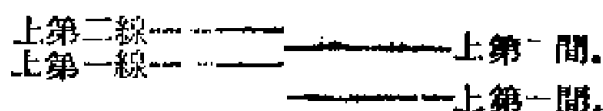
五線譜的音符本身沒有表示高度的作用，必須把它記在一個有五條平行線的表上，這表叫‘譜表’。‘譜表’的五線與線所構成的間的稱呼：



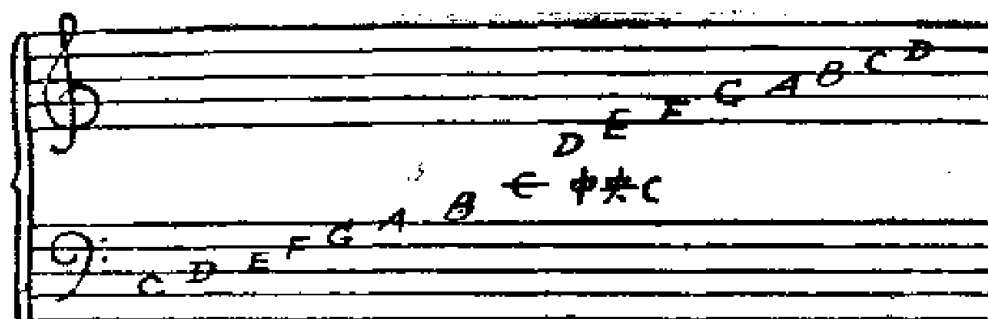
在‘譜表’的左端記上“”記號的叫‘高音部譜表’。因為這符號是英文字母“C”的變形，也叫‘G譜表’。這是用來記載高音的。

在‘譜表’的左端記上“或”的記號的叫‘低音部譜表’因為這符號是英文字母“F”的變形，也叫‘F譜表’。這是用來記寫低音的譜表。

譜表的五綫四間所構成的九個音位，常常不够記寫，可在譜表的上方或下方加上短綫來記寫。這短綫叫‘加綫’。加綫的各綫和間的稱呼：



有時記載音域廣大的樂器譜（如鋼琴，風琴）或幾部合奏合唱譜，可以將高低兩音部譜表連結來用，這叫‘大譜表’。‘大譜表’中間本來有一條綫，叫‘中央C’綫，但常常不對出來，到用這個音時才用短綫記出，中央C的位置可參看音名表。



三 音 名

在五線譜中，各音均有固定音名，它的位置本有一定；各表有一定的高度。

這可參看上表，如是C調，則以C音當主音（1），D是C調的2，E是C調的3，F是C調的4，G是C調的5，反之如是D調，則拿D當主音（1），E是D調的2，F是D調的3，G是D調的4，A是D調的5，餘類推之。

註：（G）譜表的中心（即第二線）為C音。

（F）譜表的中心（即第四線）為F音。

記寫七個基本音以外的音，要用‘變化記號’。這些記號通常是表將原變化半個音高或全音高。有下列數種：

四 變 化 記 號

♯ ————— 升半音記號。

♭ ————— 降半音記號。

♮ ————— 還復本音記號。

× ————— 重升半音（即升一全音）記號。

♭♭ ————— 重降半音（即降一全音）記號。

五線譜中的「變化記號」和簡譜稍有不同，簡譜不論什麼調，要升就升，要降就降，但五線譜則要看那升降是否在調子記號中已經升降了。比如A調，C, D, F, G, 已是升了，如要升半音，可用升記號，但要降時，則用還復記號，其意思即把調子里已升了還復原高度。



簡譜讀法和寫法

甄伯蔚

在我們中國樂壇上，對採用樂譜的問題，過去曾一度引起熱烈的爭論，有人主張根本廢除簡譜，有人主張“打倒五綫譜”，喊着“簡譜第一”。

這兩種都是過度走極端的說法。無疑，五綫譜（正譜）是世界所公認為最完善的樂譜，但簡譜也有牠的存在意義的。

鐵一般的事實證明了在今天音樂水準低落的中國，簡譜不單是不能廢除而且是被普遍的採用着，這，自然不是一種希望的现象，在音樂技術的發展上來說，因為簡譜本身的不健全，不能記載繁大複雜的樂曲，長久採用牠，是不能配合着音樂的進步的。但在普及音樂教育及使音樂服務於抗建工作這一意義上，我們就不能漠視牠了。不過，我們當然不能把音樂停滯在這一個階段上，中國的音樂技術是需要迎頭直追的。所以，簡譜的採用，只可看作是一座橋樑，是一種過渡時期的記譜法而已。

因此在今天，簡譜還是有值得我們使用的必要，不過簡譜本身還存在着許多缺點，在使用上也未能一致，故發生了不少問題。所以，把簡譜有系統的整理，定出一個統一的使用標準來，使音樂水準低落的人們不被音樂拋棄得太遠，以致於游離，而使他們能出接近音樂，至喜愛音

樂，進而研究與創作音樂，這倒是一樁挺有意義且急待完成的事情。

在未說簡譜的讀法與寫法之先，我們該曉得簡譜的起源。

簡譜的起源

簡譜又叫數字譜 (Numerical Notation)，是由 1 2 3 4 5 6 7 等七個阿拉伯字碼組合而成的。簡譜這名稱是我們一般習慣的叫法。創始簡譜的人是誰，據所知道的有兩種不同的說法：

第一說：簡譜是德國人那徒蒲 Ludwig Natorp (1774—1846) 所創始。

第二說：簡譜是美國人梅森 Luther Whitinr Mason (1828—1896) 所始創。一八七九年到一八八二年這時間，他曾受過日本人的聘請在日本教學，後又回到波士頓和 Veasi 合作編民音樂教本，其後他到德國去旅行，在德國，他始創的簡譜被譯成德文，當時頗為萊比錫音樂院的教授及名家所賞識。

這兩種說法，都是各有所據的，至於究竟是那一個所始創，到目前仍未有確實的判斷。但依一般人的研究，以後一說較為確切。

因為梅森在日本講學時曾施用過簡譜，日本所印行的有些口琴曲譜又用了簡譜，所以許多人以為簡譜是日本人所發明，這是不對的。

把簡譜的起源弄清楚後，現在該轉入牠的寫法與讀法正題上了。

一 譜表與譜號

在五線譜裏面有所謂 G 字譜號 (G Clef)，F 字譜號 (F Clef)，C 字譜號 (C Clef)，高音部譜表 (Treble staff)，上音部譜表，(So-

Alto staff) 中音部譜表 (Alto staff), 次中音部譜表 (Tenor staff), 低音部譜表 (Bass staff), 大體表 (Great staff) 總譜表 (Full score) 等名稱, 用以寫各聲部或各種樂器所奏的音符。凡那一個聲部, 那件樂器應該用什麼譜表, 皆有一定的規定和一定的排列法的。

但是在簡譜, 便沒有譜表或部號 (音部記號) 等名稱的存在。用簡譜記寫樂曲, 僅在是一張白紙上把音符和各種符號寫上去就成了。不過合唱曲或器樂合奏曲的記寫, 便要 and 五絃譜一樣地依照排列次序了。

二 調 號

在五絃譜中, 每一個音符有特定的位置, 我們只要看看曲首所記的“ \sharp ”號或“ \flat ”號的位置, 便可辨別它是什麼調。又由曲中的旋律進行狀態, 更可斷定它的調性——大 (長) 調, 或小 (短) 調。

而簡譜則不然, 牠必須要把調子 (如: \sharp 調, \flat A 調) 名稱標明, 並且寫出牠的調性 (如: 大 A 調, 小 A 調) 來。

1. 調號應寫在什麼地方?

李凌和廖天瑞兩先生曾主張寫在曲首第一小節之前較合理, 如:

感嘆回憶	祖國之戀	施鵬詞 沙梅曲
$D\sharp 4/4 \quad \quad \underline{\dot{1}} \underline{6 \ 5} \underline{\dot{1}} \underline{6} \cdot \underline{\dot{1}} \quad \quad \underline{5 \ 6} \underline{3 \ 6} \underline{5 -} \quad $		

這寫法雖說合理, 但遇到合唱歌曲或有樂器伴奏的歌曲時, 如:

Presto (快速)	太行之歌	伯烈詞 海嘯曲
-------------	------	------------

提琴	A調2/4	0 0	ff $\dot{3}$ —	etc.
鋼琴	A調2/4	0 1	$\dot{1}$ —	
鑼鼓	A調2/4	0 0 1	—	
鼓	A調2/4	0 1 1 1 1	1 1 1 1	
大鼓	A調2/4	0 1	1 0	

又如：

打 到 東 北 去

向 隅 曲

高 音	D調4/4	0 0 0 0	1 0 1 0 1 0 0	tec.
中 音		0 0 0 0	去 去 去 1 0 1 0 1 0 0	
次中音		0 0 0 0	0 0 0 0	
低 音		1 . 1 7 1 2 . .	3 0 0 1.2 3.4	
		中 國 的 軍	隊 打 到 東 北	

則未免太費事太浪費篇幅，太不美觀了，因此，還是把調子記號寫記在第一小節的頂上，與曲子的標題相平衡好些。如：

D調4/4	祖 國 之 戀	施 註 詞 沙 梅 曲
$\dot{1}$ 6 $\dot{5}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$	5 6 3 6 5 —	—
天 蒼 蒼	海 茫 茫	

若是在中途轉調便記在新調第一小節左端，佔一小節或兩小節的位置。

如祖國之戀中的：

$\overset{\frown}{2\ 6\ 3\ 5\ 6\ 1}$ 千 百 萬 僑 胞	$\overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{1}\ \overset{\cdot}{2}\ \overset{\cdot}{3}\ \overset{\cdot}{2}-$ 熱 愛 的 家 鄉	轉A調 2/4	$\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}$ 愛 與 $\overset{\cdot}{6}\ \overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{6}\ 1$ 仇 拔 $\overset{\cdot}{6}\ 3$
---	--	---------	---	---	----------------

這樣寫法既簡便，又醒目。

大概廖李漢先生後來也覺得記在第一小節的左端不大妥當，所以在以前廖先生主編“樂風”時並沒有用此記法，而李先生主編的“新音樂月刊”上雖說過“從第二卷起，應用簡譜系統排法，”但終於未見施用這一項。

2. 有“♯”號或“b”號調子的書寫問題。

“♯”（Sharp）是升高半個音，“b”（Flat）是降低半個音的意思。

在西洋，如把 B 降低半音作那調子的主音，則讀為 Key of B Flat，寫作 Key of B^b；把 G 升高半音為該調子的主音，則稱為 Key of G Sharp，寫作 Key of G[♯]。

在中國則不然，西洋叫的 Key of B Flat，我們唸為降 B 調；Key of G Sharp，我們唸為升 G 調。為了寫與讀的相符合，在簡譜上，我以為把“♯”，“b”符號寫在英文字母的左上角較為切當，如：

寫法	讀法
^b B調	降B調
^b E調	降E調
^b A調	降A調

這就是說：將 B, E, A 等音降低半個音（在鍵盤上是牠們左邊的第一個鍵）作為各該調子的主音。

寫法	讀法
$\sharp D$ 調	升 D 調
$\sharp G$ 調	升 G 調
$\sharp F$ 調	升 F 調

這就是說：將 D, G, F 等音升高半個音（在鍵盤上是牠們右邊的第一個黑鍵）作為各該調子的主音。

3. 調性的稱呼與書寫

“調性”就是調子的性質的意思。

因為音階的組織有長（大）短（小）之分；而樂曲又各有雄壯，陰鬱，黯淡，明亮等情感之不同，所以每一個樂曲都有牠的用以表現該曲所抒寫的情感的“調性”。

大家已經習慣了，凡是長（大）調，都不加上長或大字的（如：C 調，F 調）。可是短（小）調的唸法與寫法就各有不同，李凌先生主張凡是長（大）調的，都用不加上什麼長或大字。這當然是毫無異議的。但至於凡是短（小）調却只用小楷字母（如：a, b, g 等）記寫，便有點不大妥當了。這樣寫法雖簡便，如遇到 C 調時，則長（大）C 呢？短（小）C 呢？就很容易弄不清楚，b 調又和“b”（Flat）面，就混同。這麼一來，用小楷字母記寫，雖簡而不明了。

因此，還是凡短（小）調的調子，都用英文正楷字母記寫調號在英文字母的前面或後面加上一個短字或小字的好。

我們平常講到音階時，總是說長音階短音階，而且習慣了什麼相差一個長三度，短三度；關係長調，關係短調，更因大調小調容易與民歌小

調混淆不清。所以，還是稱長調，短調的好。

長調的調子，我們已慣於不寫上長字，便曉得牠是長調性了。

至於短調的“短”字，我們以為寫在調號字母之後（如：A 短調，B 短調）這樣，是和西洋的 A minor, B minor 相符的。

三 拍 子

1. 拍子 (Time) 的種類

拍子分單拍子，複拍子兩大類。

A. 單拍子

用純音符能够表示一拍的拍子叫單拍子如： $\left| \underline{5} - \underline{5} - \right|$ ，
 $\left| \underline{5} \underline{5} \underline{5} \right|$ ， $\left| \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \right|$ 等。

B. 複拍子

單用純音符不够表示，必須加上附點以補足拍子時間的拍子叫複拍子

如： $\left| \underline{5} - \cdot \underline{5} - \cdot \right|$ ， $\left| \underline{5} \cdot \underline{5} \cdot \right|$ ， $\left| \underline{5} \cdot \underline{5} \cdot \right|$ 等。

列表如下

	單 拍 子	複 拍 子
二拍子	$\frac{2}{2}$ $\underline{5} - \underline{5} -$ $\frac{3}{4}$ $\underline{5} \underline{5}$ $\frac{2}{8}$ $\underline{5} \underline{5}$	$\frac{6}{4}$ $\underline{5} - \cdot \underline{5} - \cdot$ $\frac{6}{8}$ $\underline{5} \cdot \underline{5} \cdot$ $\frac{6}{16}$ $\underline{5} \cdot \underline{5} \cdot$
四拍子	$\frac{4}{2}$ $\underline{5} - \underline{5} - \underline{5} - \underline{5} -$ $\frac{4}{4}$ $\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5}$ $\frac{4}{8}$ $\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5}$	$\frac{12}{4}$ $\underline{5} - \cdot \underline{5} - \cdot \underline{5} - \cdot \underline{5} - \cdot$ $\frac{12}{8}$ $\underline{5} \cdot \underline{5} \cdot \underline{5} \cdot \underline{5} \cdot$ $\frac{12}{16}$ $\underline{5} \cdot \underline{5} \cdot \underline{5} \cdot \underline{5} \cdot$
三拍子	$\frac{3}{2}$ $\underline{5} - \underline{5} - \underline{5} -$ $\frac{3}{4}$ $\underline{5} \underline{5} \underline{5}$ $\frac{3}{8}$ $\underline{5} \underline{5} \underline{5}$	$\frac{9}{4}$ $\underline{5} - \cdot \underline{5} - \cdot \underline{5} - \cdot$ $\frac{9}{8}$ $\underline{5} \cdot \underline{5} \cdot \underline{5} \cdot$ $\frac{9}{16}$ $\underline{5} \cdot \underline{5} \cdot \underline{5} \cdot$

在上表中我們可看到：——

六拍子相當二拍子。

十二拍子相當四拍子。

九拍子相當三拍子。

還有五拍子，七拍子也是屬於單拍子。

2. 拍子的表示法和唸法

方式：每小節有若干幾分音符
以幾分音符當一拍

上方（分子）數字記示一小節內的拍數，下方（分母）數字記示每拍的時長。

比如：以四分音符（5）為一拍，每小節內有二個等於四分音符（55）的拍子，叫“四分之二”拍子寫作 $2/4$ ；以八分音符（5）當一拍，每小節內有六個等於八分音符（5 5 5 5 5 5）的拍子，叫“八分之六”拍子，寫作 $6/8$ 。

繆天瑞，夏白兩先生主張一小節內有二個等於四分音符時值的拍子，叫做“四二拍子”，一小節內有四個等於四分音符時值的拍子，叫做“四四拍子”。

李凌，羅翯兩先生則以為大家既然唸慣了“四分之二”拍子，“四分之四”拍子，而且這唸法並不是不通，就用唸分數的唸法好了。

有些人讀“四拍二”，“四拍四”，“八拍六”，這是不對的。

3. 拍子的記寫

拍子記號的位置，應該永遠緊接着調子記號（如C調 $4/4$ ）。如在中途變換拍子時，則應將新變的一小節和變前一小節用複縱綫“||”劃分如：

	6/4		2/1	
3 3 3 1 $\dot{1}$ $\dot{1}$ —	5 5 6 6 $\dot{1}$ 0 6 5 6 3 —	1 1 1 0	6 6 5 0	
我們高舉國旗	踏着民族英雄的血 跡	0 0	6 6 5 0	
0 0 0 0	0 0 0 0 0	爲生存	爲正義	
3 3 3 1 $\dot{1}$ $\dot{1}$ —	5 5 6 6 $\dot{1}$ 6 6 5 6 3 —	1 1 1 0	6 6 5 0	
0 0 0 0	0 0 0 0 0 0	0 0	6 6 5 0	

本來，複縱綫是用作全樂曲的終止，或在每一樂段的終止的。但在變換拍子處用牠，倒是比較顯明，且與五綫譜寫法吻合。

四 音 符

音符分純音符，附點音符兩種。

1. 純音符

純音符又分爲七種：——

列表如下：（以下各表中均以5代表音符）

- | | |
|----------|--------------|
| a. 全音符 | “5 — — —” 正 |
| | “5 — • —” 不正 |
| | “5 — — •” 不正 |
| b. 二分音符 | “5 — ” |
| c. 四分音符 | “5 ” |
| d. 八分音符 | “5 ’ ” |
| e. 十六分音符 | “5 ” |

g.六十四分音符 『5』

附點音符又分兩種

2. 附點全音符 「5———」

c. 附點四分音符 【5——】不正

d. 附點八分音符 【5・1】正

e. 附點十六分音符 「5・」

8. 複附點二分音符 $\text{「} 5 - \cdot \cdot \text{」}$ 正 $\equiv \widehat{5 + 5 + 5} (\widehat{5 - 55})$

『5——』不正

b. 複附點四分音符 『5..』 = 5 + 5 + 5 (5 5 5)

c. 複附點八分音符 $\left[\underline{\underline{5}} \cdot \cdot \right] = \underline{5} + \underline{\underline{5}} + \underline{\underline{5}} \quad \left(\underline{\underline{5 \ 5 \ 5}} \right)$

休止符是表示樂音靜默的時間。

前面說過的音符，各都有一相當的休止符。

1. 休止符

- a. 全休止符 $\boxed{\text{0 0 0 0}}$ 正
 $\boxed{\text{0 — 0 0}}$ 不正
 $\boxed{\text{0 — • —}}$ 不正
- b. 二分休止符 $\boxed{\text{0 0}}$ 正
 $\boxed{\text{0 —}}$ 不正
- c. 四分休止符 $\boxed{\text{0}}$
- d. 八分休止符 $\boxed{\underline{\text{0}}}$
- e. 十六分休止符 $\boxed{\underline{\underline{\text{0}}}}$
- f. 三十二分休止符 $\boxed{\underline{\underline{\underline{\text{0}}}}}$

2. 附點休止符

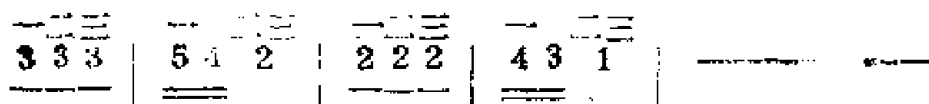
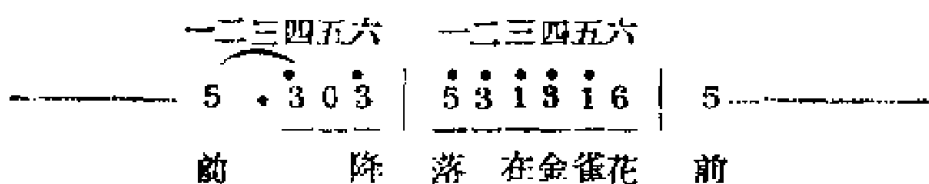
附點休止符分兩種

A. 附點休止符

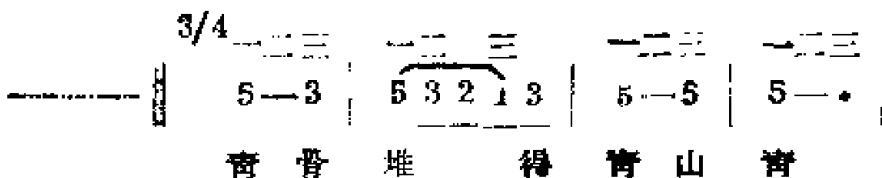
- a. 附點二分休止符 $\boxed{\text{0 0 0}}$ 正 卽是：“ $\widehat{\text{0 0}} \bullet$ ”
 $\boxed{\text{0 — •}}$ 不正
- b. 附點四分休止符 $\boxed{\underline{\text{0 0}}}$ 卽是：“ $\widehat{\underline{\text{0}}} \bullet$ ”
- c. 附點八分休止符 $\boxed{\underline{\underline{\text{0 0}}}}$ 卽是：“ $\widehat{\underline{\underline{\text{0}}}} \bullet$ ”
- d. 附點十六分休止符 $\boxed{\underline{\underline{\underline{\text{0 0}}}}}$ 卽是：“ $\widehat{\underline{\underline{\underline{\text{0}}}}} \bullet$ ”

B. 複附點休止符

- a. 複附點二分休止符 $\boxed{\text{0 0 0 0}}$ 卽是：“ $\widehat{\text{0 0}} \bullet \bullet$ ”
- b. 複附點四分休止符 $\boxed{\underline{\underline{\text{0 0 0}}}}$ 卽是：“ $\widehat{\underline{\underline{\text{0}}}} \bullet \bullet$ ”
- c. 複附點八分休止符 $\boxed{\underline{\underline{\underline{\text{0 0 0}}}}}$ 卽是：“ $\widehat{\underline{\underline{\underline{\text{0}}}}} \bullet \bullet$ ”

4. $\frac{3}{8}$ 渡過這夏天的海 Verdi5. F調 $\frac{8}{6}$ 聽聽那雲雀 Schubert

有時，遇到下列的情形，是可以分開的如：

G調 $\frac{2}{4}$ 塞上兒女行 薛 頁

這是西洋的寫法。

還有，凡有兩劃以上長短不同的底綫，長的綫放在上面，短的應放在下面（如：123）

關於比模範音組（1 2 3 4 5 6 7）低一組音（如：1 2 3 4 5 6 7），碰到那音有底綫時的打點問題，在“新音樂”月刊上曾熱烈討論過，有人以為把點記寫在底綫上面（如 6 7）好；有人則主張寫在底綫下面（如 6 7）較好一點。還有人主張用小圓圈以代點（如 3 5），因這樣可避免與附點或者歌詞中有點在頭上的字（如：3 5）主編

1 6 5) 相混。
獨 · 立

前一種主張，如果有某一家印刷廠能够把頭上及底下加點的音符都鑄成鉛字的話，那是一種最理想的記寫法了。但是有時頗欠齊整的。如：1 2 3 7 6 5；若寫作1 2 3 7 6 5，則太難看了。

後一種說法，印起來當然是好，但寫起來太費時間了。

因此，還是第二種主張好，大家既看熟了，而且也用慣了。如：

3 5 6 5 | 1

七 升音·降音·本位音

在樂曲中如要將一音符的高度提高或降低。可在該音符的左上角記上臨時變音記號（如 $\sharp 5$, $\flat 5$ ）。

(1) 升降記號

a. 升記號

如將音符提高半音。可在該音符左上角記上 \sharp 記號，這叫升記號（Sharp），如： $\sharp 5$

b. 重升記號

將已升高半音的音符再升高半音。可在該音符的左上角記上 \times 記號。這叫重升記號（Double Sharp）。重升記號等於將本位音符升高兩半音。如： $\times 5 = 6$ 。

c. 降記號

將音符降低半音，在該音符的左上角記上 \flat 記號，這叫降記號（Flat）如： $\flat 5$ 。

d. 重降記號

將已降低半音的音符再降低半音,可在該音符左上角記上 bb 記號,這叫重降記號(Double Flat)。重降記號等於將本位音符降低兩半音,如: $bb5=4$ 。

(2) 本位記號

將已升或已降過的音符回到原來的音高時,可在該音符左上角記上 n 記號,這叫本位記號(Natural)。如: $bb5n=5$ 。

由五絃譜譯寫簡譜該怎樣寫呢?

在五絃譜上,有的調子需把某些音升高或降低半音,才合乎音階的組織,故在曲首將 \sharp 或 \flat 記號記在應升或應降的音的位置上。

如某音在該調子里須升高半音,而在旋律進行中在該音符的左面記一 \sharp 記號,則說明該音是奏成升高半音。記一 \flat 記號,則說明不升高不升當然是降了,所以要把該音唱低半音。

如:

“5”在A調中應升高半音,倘在5左面記一 \sharp 號($\sharp5$),則應奏成升高半音的“5”($\sharp5$)。記上一 \flat 號($\flat5$),則應奏成降低半音的“5”($\flat5$)。既降了要回到原音(5),則記一 \sharp 號;既升了要回到原音(5)則記上一 \flat 記號。

“5”在 $\flat D$ 調中應降低半音,倘在5左面記上一 \flat 號,則應奏成“5”,記一 \sharp 號應奏成“5”,既升了要回到原音(5),則記上一 \flat 記號;既降了要回到原音(5),則記一 \sharp 記號。

重升音符要降低一半音時,以 $\sharp\flat$ 為記。

重降音符要升高一半音時,以 $\flat\sharp$ 為記。

有的人把五絃譜譯為簡譜時,常將五絃譜的升降記號直翻過來。

如:

F調中的“4”在左面記上一 \sharp 號(如: $\sharp 4$)應奏作 $\sharp 4$ 。

G調中的“7”在左面記上一 \sharp 號(如: $\sharp 7$)應奏作 $\sharp 7$ 。

這種寫法,不熟悉五線譜的人是看不出其所以然來的。

況且究竟簡譜不同五線譜,所以我主張用直接升降法,該音符應升高半音,則記一 \sharp 號,應降低半音則記一 \flat 號,同原音則記一 \natural 號。

如上說的:

F調的 $\sharp 4$ 唱作 $\sharp 4$,應記作 $\sharp 4$

G調的 $\sharp 7$ 唱作 $\sharp 7$,應記作 $\sharp 7$

升降記號在一小節內為有效

如: $\sharp 5 \ 6 \ 5 \ 5 \ 5$

遇不同的符號時則無效

如: $\sharp 5 \ 6 \ \flat 5 \ 4$

三、入 弧 綫

弧綫有兩種用法。

第一種:

在兩個同高度的音上,用一根弧綫“ \frown ”連結起來($\overset{\frown}{5 \ 5}$),是說只須把第一音奏出,這音符的時間延續到第二個音上,如:

1. 寫法: $\frac{3}{4} \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \parallel$

強弱 弱

強強 弱

奏法: $\frac{3}{4} \ 5 \ 5 \cdot 5 \parallel$

其實使用弧綫，在排印上並無多大麻煩，而是顯得十分清楚，既輕便於視唱，更宜於樂器的視奏。

九 反覆記號

反覆記號有三種

1. $\parallel : : \parallel$ 是小反覆，表示在這記號內的樂句須奏二次。有三點 $\vdots \parallel$ 的奏三次，四點 $\vdots \parallel$ 的奏四次。
2. D. C. (Da Capo) 是大反覆，常寫在樂曲的終處，表示從頭再奏，奏至有 $\overset{\frown}{\mid}$ 記號或 Fine 處止，如奏至 Fine 處止時，則在樂曲終處寫記 D. C. al Fine。
3. \otimes 若反覆不是從頭開始，則以有 \otimes 號記寫處為重複的出發點。

十 跳 音

跳音 (Staccato) 這個術語，有人稱斷奏，也有人叫頓音。意思是凡有跳音記號的各音符要奏得很短促而互相分離。

跳音分三種：

1. 大跳 (Staccato-me)

在音符上面或下面記一垂點 (v) 奏作該音符的四分之一時值。如：

記法： $\begin{array}{c} \text{v} \quad \text{v} \\ 5 \quad 1 \end{array} \mid \begin{array}{c} \text{v} \quad \text{v} \\ 6 \quad 3 \end{array} \mid$

奏法： $\underline{5} \underline{0} \cdot \underline{1} \underline{0} \cdot \mid \underline{6} \underline{0} \cdot \underline{3} \underline{0} \cdot \mid$

2. 小跳 (Staccato)

在五綫譜中用小圓點 (•) 記在音符上面或下面，奏作該音符的二分之一時值。但在簡譜中容易和音符的上下加點相混，故改用 “v” 以

代“.”如：

記法： $\begin{array}{cc} \vee & \vee \\ 5 & \dot{1} \end{array} \mid \begin{array}{cc} \vee & \vee \\ 6 & \dot{3} \end{array} \mid$ 或

奏法： $\underline{5 \ 0 \ \dot{1} \ 0} \mid \underline{6 \ 0 \ \dot{3} \ 0} \mid$

3. 半跳 (Mezzo Staccato) 半跳音 半跳音 半跳音 半跳音

在五線譜中，半跳也用小圓點(•)記寫，不過比小跳多加一根弧線吧了。這也容易混亂，我以為像小跳的用“∇”表記在音符的上面或下面，再加上一根弧線較好。如：

記法： $\begin{array}{cc} \vee & \vee \\ 5 & \dot{1} \end{array} \mid \begin{array}{cc} \vee & \vee \\ 6 & \dot{3} \end{array} \mid$ 奏時僅有該音符的四分之三時值。

奏法： $\underline{5 \cdot 0 \ \dot{1} \cdot 0} \mid \underline{6 \cdot 0 \ \dot{3} \cdot 0} \mid$

教學參考：音樂性 1. 節奏 2. 5、6、1、3 3. 附帶半跳 (Mezzo Staccato) 4. 附帶半跳

十一 裝飾音

裝飾音 (Grace note) 也有人叫花音，牠是用來美化樂音的。

近代音樂上所用的裝飾音，主要的有五種。

1. 倚音 (Appoggiatura) 倚音 倚音 倚音 倚音 倚音

也叫長倚音，寫作小音符記在原音的左上角。其時間是從原音中抽出。習慣上，若原音沒有附點，倚音佔原音一半的時間；原音有附點，則佔三分之二的时间。

倚音常代替原音作強聲，又依照原音的長度記作四分音符，八分音符等。如：

如：a. 記法： $\begin{array}{c} 2 \\ \overbrace{3 \ 4 \ 5} \end{array}$ 奏法：原音前奏倚音，原音奏時倚音不奏。

奏法: $\overset{\frown}{3\ 5}$ | $\overset{\frown}{3\ 5}$ | $\overset{\frown}{3\ 5}$ |

11 5 € —. |

PROPERTY OF 135 67
1 1

記法：“ $\frac{1}{j}$ ”

奏法： $\underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7}} \overset{\cdot}{1}$

B. 逆回音 (Inverted turn)

是從原音下方的音符開始的回音，以 S 為記，如：

記法： $\overset{S}{\underset{\cdot}{1}}$

奏法： $\underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2}} \underset{\cdot}{1}$

a. 在同音中如各音有所變化，可加入臨時記號，如：

記法： $\overset{\infty}{\overset{\cdot}{4}} \parallel \overset{b}{\overset{\cdot}{2}} \underset{\cdot}{1} \parallel \overset{b}{\overset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{5} \parallel$

奏法： $\underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4}} \underset{\cdot}{5} \parallel \overset{b}{\overset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{1} \parallel \overset{b}{\overset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{5} \parallel$

b. 在同音之前如須先奏一原音，則回音記號應該寫在稍右側的地位，如：

記法： $\overset{\cdot}{2} \overset{\infty}{\overset{\cdot}{1}} \overset{\cdot}{2} \parallel$

奏法： $\underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2}} \parallel$

c. 回音倘發生於附點音符上，須先奏原音，其次在附點的時間內奏出以原音終結的回音，如：

記法： $\overset{\infty}{\underset{\cdot}{1}} \overset{\cdot}{2} \parallel$

奏法： $\underline{\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2}} \parallel$

d. 回音記號正正寫在音符上方時，該從原音的上方音符開始，就個回

音當四個音符構成，用記號下的音符的長度（時間）奏出。如：

記法： $\dot{1} \ 5 \ 3 \ 4$

奏法： $\dot{1} \ 5 \ 3 \ 5 \ 4 \ 3 \ 4$

5. 顫音

顫音（Shake; trill）是由原音及其上方的音符迅速互奏而成。以 tr 或 Tr~~~~ 符號為記。

a. 顫音普通先奏原音。如：

記法： $\overset{\text{tr}}{\dot{1}}$

奏法： $\dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1}$

b. 若須先奏上方音符時，則須另寫上小音符（倚音）。如：

記法： $\overset{\text{tr}}{\dot{2}} \underset{\dot{1}}{\cdot}$

奏法： $\dot{2} \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1}$

c. 原音最後一次出現之前，另加入原音下方的音符，顫音的結尾便成了回音。其記法常寫上兩個小音符。如：

記法： $\overset{\text{tr}}{\dot{1}} \ \underset{\dot{2}}{\underset{\dot{1}}{\cdot}} \ \underset{\dot{2}}{\cdot}$

奏法： $\dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ 7 \ \dot{1} \ 2$

d. 顫音的原音上方也如同音一樣的可以加入臨時“ \sharp ”、“ \flat ”記號。

e. 顫音同時發生於兩個音符上，稱為重顫音（Double Shake）。發生於三個音符上，稱為三重顫音（Triple Shake）。

6. 搖音

嘉陵江上

習題 1.1.1

記法: $\overset{W}{\underset{6}{\curvearrowright}} 2 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 7 \ 6 \quad 1 \ 7 \cdot \overset{8}{\underset{6}{\curvearrowright}} \overset{9}{\underset{6}{\curvearrowright}} \text{---} \text{---}$

笑

和

專

想

奏法: 3 5 7 2 1 2 3 1 7 6 1 7 6 5 4 3 2 1

笑

和

夢

想

記法: 1 2 3
奏法: 1 7 1 2 3

...

[illegible]

記 號 和 語

音樂用語和記號

薛 良

當記錄樂譜時，為表現它的能力的完整和書寫的便利，常利用許多文字和符號來作補助；這些文字和符號雖然不完全是我們必須應用的，然而當我們在研究或演奏較高深的樂曲和樂器的時候，對於這類知識的具備，實在是萬萬不可缺少！現在把它們集彙起來，以便讀者參考。

用 語 和 記 號

(一) 速度用語：

1. 關於全部的用語
2. 關於部份的用語

(二) 強度用語

(三) 表情用語

(四) 常用記號檢查表

1. 省略記號
2. 雜記號

(五) 常用略字檢查表

速度用語

Tempo

一 關於全部的速度用語

用 語	意 義	註 解
Largo	極緩慢	Largo 是從拉丁文 Largus 一字演化出來的, Largus 是大的意思, 在音樂上指比 Grave 和 adagio 更慢的速度而言, 並包含廣大 (Large) 自由, 無拘 (Broad) 堂皇, 威嚴 (Stately) 的意思。
Grave	很緩慢	Grave 是從拉丁文 gravis 一字演化出來的, gravis 是重的意思, 在音樂上指比 Largo 稍快, 但包含沉重的意思, 並較嚴肅。
Lento	很緩慢	Lento 是從拉丁文 Lentus 一字演化出來的, Lentus 是遲鈍, 不活動的意思, Lento 比 adagio 稍慢。
Larghetto	頗緩慢	比 Largo 略快, 比 Lento 略慢。
Lentamente	頗緩慢	同 Larghetto
Adag'ssimo	極緩慢	
adagio	緩 慢	adagio 是從拉丁文 ad (在) 和 agio (閒暇, 容易) 兩字結合成功的, 在音樂上表示緩慢的速度 不過它緩慢的程度, 古今是不同的, 在古代一般認為 adagio 比 Grave 還

andante	行步, 稍慢	慢, 但在現在則次於 Grave 和 Lento. andante 是從意文 andare 一字演化出來, 是指通常步行速度的意思, 比 Larghetto 略快比 Allegretto 略慢.
andantino	略 慢	andantino 本來應該比 andante 慢的, 不過現代音樂家們都認為是較 andante 快.
Moderato	中 速	moderato 是從拉丁文 moderatus 一字演化出來的, 是保持中庸的意思, 在應用時, 常和其他字連合.
Allegro	活潑, 速快	allegro 原意思愉快, 有趣, 快活, 比 Andante 快, 比 Presto 慢.
Allegretto	稍 快	比 Allegro 稍慢, 比 Andante 稍快.
Vivo	快, 有生氣	
Vivace	同 上	
Presto	快 速	Presto 是快, 適當的意思比 Allegro 還快.
Prestissimo	極 快	意文 issimo 是表示最上級 (Superlative) 的意思即等於英文 most.
Tempo	速 度	Tempo 是從拉丁文 Tempus 演化出來的, 這字是“時間”的意思, 在音樂上作速度.
Tempo comodo	適當速度	
Tempo giusto	準確速度	
Tempo ordinario	通常速度	

dinario		
Tempo de ma- era	進行曲速 度	
Tempo de ba- llo	跳舞速度	
Schnell	快 速	
Langsam	緩 慢	
Massig	中 速	
Pesante	沉 慢	

二 關於部份的速度用語用語

用 語	意 義	註 解
Ad libitum	任意地	“ad”和英文的“at”同意，libitum 即“libitus”是喜悅的意思，這就是說演奏者可以用任意的速度和自由表情。
A Piacere	任意地	“a”和英文的“at”同意，Piacere 和 libitum 同意。
A tempo	回到原速	在樂曲漸快或漸慢之後，如果要使它回到原來速度則用這字表示。
Calando tempo rubato	漸慢且弱 表情速度	a.) 不按拍子演奏，有地方可加快，有地方可減慢，不過這僅是指拍句或某段，和全曲速度並無關係。 b.) 四三拍子的樂曲中，其部份加強奏起如同四二拍子。
Allegretto tempo	同速度	不相同的拍子若要用相同的速度時用這字就表示。例如三拍子變為八

Tenuto	保 持	六拍子時，拍子雖不同但要用同相速度去演奏，所以「♩」的時值相同。
Rallentando	漸 慢	
Ritardando	同 上	
Ritenute	同 上	
Ritenuato	同 上	
Stringendo	同 上	
其他附加用字		
Ma	然	
Non	不	
troppe	很	
Molto	非常	
Assai	充分	

強 度 用 語

Dynamics

略 字	原 字	
P.	Piano	弱
MP.	Mezzo Piano	次弱
PP.	Pianissimo	很弱
PPP.	Pia lo Pianissimo	妙弱
	Pianissimo assai	同上
	Pianississimo	同上

ppp	Pianissimo quanto Possibile	極最弱
f	forte	強
mf.	mezzo forte	中強
ff.	fortissimo	很強
	forte assai	同上
fff.	forte fortissimo	最強
	fortissimo assai	同上
	fortississimo	同上
fp.	forte piano	先強後弱
cresc.	crescendo	漸強
decr.	decrescendo	漸弱
dim.	diminuendo	漸微
perd.	perdendosi	漸弱漸慢
	morendo	同上
	cantando	同上
	smorzando	同上
sf.	sforzando	特強(指一音)
fz.	fotzando	同上
siz.	sforzato	同上
rinf.	rinforzando	特強(指句或段)
riz.	rinforzato	同上
Poco a poco forte		漸強
Poco a poco piano		漸弱
Crescendo molto		漸很強
Crescendo subito		突然強
Crescendo e diminuendo		漸強漸弱
Crescendo e diminuendo		同上

Messa di voce	漸進	同上
Piu	稍快	稍, 幾分
Poco a poco	漸漸變	漸漸

表情用語

Expression

abbandarsi	大鬆, 大非	奔放	abandon
acciato	強迫, 強烈	激急	accusation
affabile	溫和	和悅	affable
affanato	疲勞	不安	affair
agevole	自如	輕快, 靜逸	agevole
agitato	躁動	激烈	agitation
amabile	可愛	可愛, 親切	amable
amoroso	情動	含情, 動人	amorous
angore	憂慮	憂慮	anguish
animato	活潑	活氣, 生氣	animato
appassionato	熱情	熱情, 熱望	appassionato
armonioso	和諧	柔和	armonioso
bravura	華麗	勇敢, 華美	bravura
brillante	煥發	煥發, 光彩	brilliant
cantabile	如歌	如歌	cantabile
celerita	快速	快速	celerita
comodo	安閒	安閒	comodo
con	用	用	con
delicatezza	精美	精美	delicatezza
deciso	正確	正確	deciso
dolce	柔美	柔美	dolce

dolente	哀痛
doloroso	悲哀
Espressivo	表情地
fioco	微弱
Gioco:	諧謔,滑稽
Gioioso	快樂
Giusto	嚴格
Grandioso	壯大,偉大
Grazioso	優雅,高雅
Grazia	同上
Lacrimando	悲痛
Lacrimoso	同上
Largamente	寬闊
Leggiero	輕快
Legato	圓滑
Legatissimo	很柔和,很圓滑
Lusingando	撫慰
Maestoso	莊嚴
Maesta	同上
Malinsonia	憂鬱
Martellando	強且重
Martellato	同上
Marcato	強且明晰
Marciale	進行曲風
Mesto	沉思,悲哀
Mezzo voce	輕柔聲
Misterioso	神祕的
Mobile	激動

Parlando	像講話地
Passione	情感地
Pomposo	嚴整,偉大
Precipitoso	匆急
Quasi	如像——
Risoluto	決定
Scherzando	有趣,滑稽
Scherzoso	同上
Semplice	單純
Sempre marcatisimo	全部清晰地
Sentimento	感情地
Solenne	壯麗
Sotto voce	稍低地
Splrito	活潑,精神
Strepitoso	大聲
Stretto	急速
Tranquillo	沉靜
Tristamente	憂煩
Veloce	要快
Vibrato	振動

常用記號檢查表

一 省略記號

Abbreviation

A. 關於小節的反覆記號

a. 反覆記號

第一小節	第二小節	第三小節	第四小節	第五小節	第六小節
第一小節	第二小節	第三小節	第四小節	第五小節	第六小節
第一小節	第二小節	第三小節	第四小節	第五小節	第六小節
第一小節	第二小節	第三小節	第四小節	第五小節	第六小節

1.)

第一小節	第二小節	第三小節	第四小節	第五小節	第六小節
第一小節	第二小節	第三小節	第四小節	第五小節	第六小節
第一小節	第二小節	第三小節	第四小節	第五小節	第六小節
第一小節	第二小節	第三小節	第四小節	第五小節	第六小節

這記號表示把這些小節反覆演奏一次或一次以上

2.) 1. 2.

這記號表示 1. 僅在第一次奏，到第二次時越過 1. 不奏而奏 2.

b. 連續記號

D. S. 和 Da Capo 這兩記號必須連用，即自有 D. S. 記號處再回到有 Da Capo 記號處奏，並奏至有 Fine 字或 Coda 號的地方為止。

c. 大反覆記號

D. C. 這記號是指明需要從頭再奏一次，並奏到有 Fine 字或 Coda 記

號地方爲止。

d. 小反覆記號

[bis] 或 $\sim\sim\sim$ bis $\sim\sim\sim$ ，這記號表示在它下面的音樂反覆演奏一次。

B. 關於音符的省略記號

a. 音音符上面加斜線，表示把音符分成若干短音符演奏。

如：♩ = ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

b. % 在符或小節之後，用這記號表示把前面的重奏。

如：13 % | % % | = 13 13 | 13 13 |

二 雜 記 號

記 號	說 明
•	<p>圓點 (Dot)</p> <p>a.) 這記號在音符的上面或下面是頓音 (Staccato) 的意思，演奏時只奏出原來音符二分之一長度，以其餘二分之一時間休息。</p> <p>b.) 這記號在音符或休止符後面是延長的意思，即把前面音符或休止符的長度延長二分之一。</p> <p>例1. $\dot{\text{I}} \dot{\text{I}} \dot{\text{I}} \dot{\text{I}} = 10 \ 10 \ 10 \ 10$</p> <p>例2. $1\bullet = 1 + 1$</p>
—	<p>重點 (Dash)</p> <p>這記號在音符的上面或下面是大頓音 (Staccatissimo) 的意思，演奏時只奏原音符四分之一的長度，以其餘四分之三時間休息。</p> <p>例3. $\text{I} \text{I} \text{I} \text{I} = 10\bullet \ 10\bullet \ 10\bullet \ 10\bullet$</p>

連貫線(Slur)

a.) 這記號在兩個或兩個以上音符上面或下面，是表示要奏得圓滑(Legato)的意思，若整段都需要這樣，則可用 Legato 一字代之。

b.) 在提琴譜上這記號是表示，在連貫線內的音符要用一弓拉完。

c.) 在歌譜上這記號是表示，一個字要用連貫線內的音符演唱。

結線(Tie)

a.) 連符記號 在連音的音符上面或下面，表示音符在所佔有的時間內要奏得平均。

b.) 結 線 在同高度的兩個音符上面或下面，表示把兩個音合成爲一個音奏。

例4. 三連音 $\overset{3}{1\ 1\ 1}$

五連音 $\overset{5}{1\ 1\ 1\ 1\ 1}$



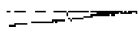

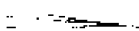


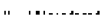

例5. $\overset{\frown}{1\ 1} = 1 -$

若在頓音(Staccato)記號上面再加一連貫線，則表示半頓音(mezzo staccato)的意思。即演奏時奏出該音符四分之三的長度而以四分之一的时间休息。

例6. $\overset{\frown}{\underset{\cdot}{1}\ \underset{\cdot}{1}\ \underset{\cdot}{1}\ \underset{\cdot}{1}} = \underline{\underline{1.0}}\ \underline{\underline{1.0}}\ \underline{\underline{1.0}}\ \underline{\underline{1.0}}$

橫線(Tenuto) 這記號在音符的上面或下面表示要把聲音加強，並且緊接着充分保持原來的時值。

橫線點(Frenunziato) 這記號表示要把聲音加強，雖仍保持原來的時值，但須略分開。

	方號 (Accent) 這記號表示聲音要有力而且肯定的。(很少見)
> 或 <	加強號 (Rinforzando mark) 這記號在音符上面或下面表示聲音應該加強演奏。
^ 或 v	特強號, 這記號在音符上面或下面表示聲音應當奏得特強。
	漸強號 (Crescendo), 聲音漸加強。
	漸弱號 (Decrescendo), 聲音漸減弱。
	漸漸強號 (Poco a poco forte), 聲音慢慢地加強。
	漸漸弱號 (Poco a poco piano), 聲音慢慢地減弱。
#	升號 (Sharp), 表示把聲音升高半音。
b	降號 (Flat), 表示把聲音降低半音。
x	雙升號 (Double Sharp), 表示把聲音升高一音。
bb	雙降號 (Double Flat), 表示把聲音降低一音。
♮	還原號 (Natural) 聲音在升高或降低之後, 若使該音還回原來高度, 則用這記號。
	波線, (Wave line) 這記號是表示把前面記號所標明的奏法延續。
	例7. tr 
	即這聲音要延續奏顫音。
	點線 (dot line) 意義與波線同。
	琶音號 (arpeggio), 在一個和弦前面表示用琶音的奏法奏該和弦。
·	延長記號 (Pausa or formato)
	a.) 在音符或休止符上面或下面, 是表示應該把該音符或休止符延長約二倍至三倍, 這記號也稱為準延長號 (Normal Formato)
	b.) 若是聲音無須延長到二倍以上則用短延長號

	(Short Formato) () [*] 。
	c.) 若是聲音要延長得很長則用長延長號 (Long Formato) (—) 或在延長號 (—) 上加 “Lunga pausa” 兩字。
	d. 延長號之演奏每每需要在前幾音時即漸慢，完畢之後再加 A tempo 兩字使其歸回到原來速度。
○	圈號
	a.) 提琴該樂器放弦記號
	b.) 和聲學上用記號
— ∨	上弓號 (Up bow)，提琴族樂器用上弓號
— ∧	下弓號 (Down bow) 提琴族樂器用下弓號。
♭	奏提琴族樂器，這記號在音符上面或下面表示用姆指按奏。
[同手記號，在琴譜上若有兩個音不在同一個譜表上，而要用一手奏則以這記號表示。
— d.	踏右踏板記號，表示用鋼琴右踏板。
⊙	放右踏板記號，表示放開右踏板。
u. c.	用左踏板記號，(Unazorda) 表示用鋼琴左踏板。
t. c.	放左踏板記號 (Trecorda) 表示放開左踏板。
+	a.) 在音符上面或下面表示用姆指按奏。 b.) 在古代放在音符前面作為變升號。 c.) 表示手指按下不離開。
✓//.	呼吸記號，在歌譜上表示換氣的地方。
~ 或 ✓	指示記號，在一頁的末尾或一行的末尾，這記號記在下一音的地位；指示演奏者下一頁或下一行的第一音的高低。
tr. ~~~	顫音記號表示在這記號下面的音要奏顫音（詳見讀譜篇）

o m m m v v	回音記號在這記號下表示節奏回音(詳見讀曲篇)
1 2 3 4 5	彈琴之手指記號
I II III	和聲學上之記號
M. M.	拍節機記號 $\downarrow = 120$ 即指示這樂曲的速度是在一分鐘內有120個四分音符。
$\downarrow = 120$	
8va	八度記號(ottava alta) a.) 這記號在音符上面時表示把聲音升高八度演奏,這記號往往附加波線或點線,放回到原位時,有時加loco一字,有時只把線端下面表示回原不加loco。 b.) 在音符下面時表示降八度演奏(ottavavabbassa 或 ottava sotto) 也可用 Cim8va 或 8 來表示。

常用略字檢查表

省 略 字	原 字	意 義
A,	Altus or Alto	中音
accel.	accelerando	加速
accomp.	accompaniment	伴奏
accresce	accrescendo	加大
Adagio or Ago	Adagio	緩慢
ad. lib. or		
ad libit	ad libitum	任意地
affetto	affettuoso	柔和熱情地
affretto	affrettando	使急進
ago or agito	agitato	匆迫
Allo	Allegro	速快
Allgetto	Allegretto	稍快
all'ott	all'ottava	高八度
all' gva	all'ottava	同上
al seg.	al segno	到此為止
Andno	Andantino	行步, 稍慢
Andte	Andante	略慢
Animo	animato	活潑有生氣
arc.	arcasto, or coll' arco	用弓

arpo	arpeggio	琶音
at. or a tem	a tempo	改回原速度
att.	attacca	即接奏下去
B.	Bass or Basson	低音, 巴松簫
B. C. or Bass		
Con.	basso continuo	通奏低音
Bl.	Blaser	管樂演奏者
Bn.	Basson	巴松簫
Br.	Bratschen	中音提琴
Brilli	brillante	光彩
C. a.	Coll' arco	用弓
Cad.	Cadanza	演奏華彩部
Cal.	Calando	漸弱, 同 dim
Call.	Calcando	速度漸快
Calm.	Calmato	平靜
Cant.	Canto	歌, 最高聲
Cantab.	Catanbile	如歌
CB.	Centra basso or col basso	重低音
Cb.	Contrabasse	
cB.	col Basso	和低音同奏
c.d.	Colla destra	用右手
cello.	violincello	大提琴
cemb.	cembalo	大鍵琴
Ch.	choir organ	教堂風琴
clar.	clarinet	豎笛
claro	clarino	小洋號
col c.	col canto	和聲樂同奏

coll' ott.	coll' ottava	高八度
c.8va	coll'ottava	同上
Con. espr.	Con espressione	有情感
Conti	Contano	默數
Cor.	Corno	合唱團
C. P.	Colla parte	和主要部同奏
Cresc.	Crescendo	漸強
C. S.	Colla sinistra	用左手
Cs. or co. so.	Come sopra	如上
Cto	Concerto	協奏曲
C. Voc.	Colla voce	和聲樂同奏
d.	destra, droite	右
D. Cap.	da Capo	自首起
decreso.	decrecendo	漸弱
dest.	destra	右
Diap.	diapasons	音域
dim.	diminuendo	漸微
div	divisi	分開
dol	dolce	柔美
dolcis	dolcissimo	很柔美
dopp. ped.	doppio pedale	風琴踏板
D. S.	dal segno	從此記號開始
esp. or	espressivo	表情地
espres.	espressivo	表情地
F.	fine	完
f. or for.	forte	強
Fag.	fagotto	巴松管
ff. or fff.	fortissimo	很強

Fl.	flauto	橫笛
F. P.	Forte piano	強後弱
F. O.	full organ	全音栓之風琴
forz. or forz	forzato	特強
G.	gauche	左
ged.	gedampft	靜止
G. O.	great organ	大風琴
Grado.	grandioso	堂皇
Grazo	grazioso	秀美
Haut.	hautboy	即 oboe
H. C.	haute-contre	次中音的高音
Hilzbl.	Holzbläser	木管樂演奏者
Hr. or Hcu.	Hornuer	金管樂演奏者
Intra.	Introduction	引子
K. F.	Kleine Flöte	小橫笛
L.	Left	左
Largh.	Larghetto	很緩慢
leg.	legato	圓滑
legg.	leggero	輕鬆
l. h.	lefhand	左手
lo.	loco	回到原來高度
luo.	luogo	同上
lusing.	lusingando	誘惑地
M.	manual	手風琴之鍵盤
Magg.	Maggiore	大號
manc.	mancando	消逝
marc.	marcato	加強
m. d.	mano destra / per main-droite	右手

men.	meno	手
mez.	mezzo	次
maestro	maestro	莊嚴
mf.	mezzo forte	次強
m. g.	main gauche	左手
M. M.	Malzel's Metronom	拍節機
mod. or modto	moderato	中速
mor.	morendo	漸微
mp.	mezzo piano	次弱
MS.	manuscript	原稿
m. S	mano sinistra	左手
Mus. Bac or Mus. B	Bachelor of Music	音樂學士
Mus. Doc. or Mus. D	Doctor of Music	音樂博士
m. v.	mezza voce	中聲
ob.	oboe	雙簧管
obb.	obligato	助奏
org.	organ	風琴
ott., ov, or 8va	ottava	八度
OP.	opus	作品
P.	Piano	弱
Ped.	Pedal	踏板
Perd. or Perden	Perdendosi	聲速俱減低
P. F.	Piu forte	弱後強
p. f.	Piu forte (or poco forte)	稍強
Piang	Piangendo	哭泣地
pianiss	Pianissimo	很弱

Pizz.	pizzicato	彈奏
pp. or ppp.	Pianissimo	很弱
1 ma p	Prima	第一
1 mo	Primo	同上
raddol	raddolcendo	使更美
rall.	rallentando	漸慢而輕
Recit	recitativo	宣讀
rf. or rifz.	rinforzando	加強
R. H.	Right hand	右手
rip	ripieno	總合奏
rit. or riten	ritenuto	突慢
ritar.	ritardando	漸慢
S.	Senza or Sinistra	停止或左
scherz.	scherzando	滑稽, 輕挑
seg.	segue	且隨
sem. or semp.	sempre	繼續
s fz.	sforzando	特強
sim.	simile	相等
sin.	si. istra	左
sinf.	sinfonia	交響曲或序曲
smorz	smorzando	漸靜
sost. or sosten	sostenuto	維持
s. p.	senzra pedale	放開踏板
spirit.	spiritoso	有精神
s. sord.	senza spruini	除減音器
s. t.	senza tempo	隨意速度
stacc.	staccato	頓音
string	stringendo	急速

sw.	swell organ	大風琴
sym.	symphony	交響樂
T.	tenor, tempo, or tutti	次中音, 速度, 全部
t. c.	tre corde	三和弦
temp	tempo.	速度
temp. prima.	tempo primo	同原速度
tamb.	tamburo	小鼓
ten,	tenuto	保持
timb.	timballes	定音鼓
timp.	timpani	同上
tr.	trillo	顫音
trem	tremolando	顫動
Tromb.	trombone	細管喇叭
tromp.	trombone	洋號
T. S.	tasto solo	單鍵奏
u. c.	una corda	單弦
uniso	unisono	齊奏
v.	voce or velti	聲音
va.	viola	中音提琴
var.	variation	變奏曲
vl., vno, or viol.	vi. lino	提琴
vc., vllc, or vello	violincello	大提琴
viv.	vivace	活潑
v. a.	volti subito	快翻下去
Vn.	violini	小提琴類
Una	prima volta	第一回
Uda	seconda volta	第二回

唱歌的練習方法

趙 濕

“誰知道呼吸，知道讀字，誰就知道怎樣唱歌”

第一章 幾個關於聲樂的故事

一 一個沒有唱過歌曲單在練習曲上 用了六年功夫的聲樂家的故事

意大利有名的歌手卡發來里當他學唱歌的時候，他的教師普普拉每天每天的只教他基本的練習曲，一年之後，卡發來里要求他的教師給他一支歌曲唱。而他的教師却說：“還早呢”。就這樣一天一年，一年的把練習歌曲唱了四年，而當卡發來里要求他的教師給他歌曲部唱的時候，普普拉還是說着：“還早呢。還早呢”。

一直六年以後。忽然普普拉告訴卡發來里：“現在我教授你的責任完了，你可以到梨壇上自由活躍了”。卡發來里陷於這種驚奇駭異的情緒中：“先生您別戲言，我還沒有學過一曲歌呢”，而普普拉却說：“教師的責任不是教您唱歌，而是教您發聲法，製造你的聲樂上的樂器”。

這個故事說明了聲樂的“基本練習”的重要，而同時，却也阻礙了一

般初學者對聲樂學習的勇氣。

而我們知道，一個音樂家不是單靠基本練習所得到的“美聲”就可以成功的。當然，“美聲”對於一個音樂家是需要的，而假使一個音樂家單單沈溺於“美聲”的練習呢，對於一般文學，戲劇——，對於周圍事物沒有正確的認識，沒有一個正確的世界觀，不能對歌詞的正確的了解，解釋，表現；僅有“美聲”有什麼用呢。

當然，一個音樂家，一個聲樂的學習者，不應該忽視基本練習，然而，我們却應該說：“試唱歌曲也就是一種基本練習，我們不能有歌唱的不好，甯可不唱的心理，而目前，也沒有讓我們每一個聲樂學習者，都可能有很安靜的環境來“坦首”六年於基本練習。我們可以說：實踐就是學習，工作就是學習，我們只要知道最基本的關於聲樂的知識，我們可能並且必須：工作着，學習着。

二 羅西尼所說的聲樂家必具的條件

有一個人問羅西尼：（意大利的音樂家）“甚麼是做聲樂家必須的條件”，羅西尼說：“聲，聲，聲。”是不是像羅西尼所說，僅僅具有美麗的聲音就算是一個聲樂家了呢。

表現人間的意志，思想的言語，美好的音樂，融合起來而成功的聲樂，比之其他的純音樂，更具備內容的深刻描寫，因為語言（聲樂上的歌詞）已經有表現的緣故。其能表現我們的感情最正確的方法就是歌劇，純音樂同聲樂的不同點就是純音樂的基礎是在樂音上而聲樂的基礎是在歌詞上。所以聲樂藝術，不但是具有美聲，而最要緊還是表現其最深的內容即所謂“心的唱歌法”。（高中立）的確，對於聲樂家美聲是他所必須的條件，然而這並不是唯一的條件，我們可以用“歌手”和

“聲樂家”來區別這二者的區分。僅有美聲,技巧,我們只能稱之為“歌手”,而不能稱之為“聲樂家”。

十九世紀,人們在瘋狂的崇拜着具有美聲的歌手們,那時的人們喜歡裝飾的輕快,好像閃閃的焰火聲音,“在意大利,人們都沉醉在歌手們的美聲和技巧中,劇作家,作曲者,歌手們,聽衆們,都投全心身於咏嘆調的魅力裏,很多歌手們隨便的‘附加裝飾音,及飾尾法’。(拙作:詩與音樂)。歌手們也沉醉在觀衆的喝彩及自己的聲音裏。歌手們也只要得到觀衆的歡迎,就拼命的練習,訓練,只要能發出美聲,熱情,有力的聲音。他們的目的,就在於給人們以純官能的愛聽的聲音,至於歌詞,樂曲的內容,則完全丟在一邊了。

這裏我們應該問一問聲樂的目的到底是什麼了,聲樂是不是和文學,戲劇……等一樣反映社會生活,歌詠,表現人類的痛苦,希望,作為改善人類的社會生活,社會機構的手段呢。假使是,聲樂家不僅僅只應該是“美聲家”,因為美聲,僅僅的是聲樂的手段,而不是聲樂的內容,目的。

這裏反對那種“學聲樂至少需要六年”(他們會舉出斯其拍在未允許唱歌以前,曾經為了一頁練習曲學了四整年的故事,來證明他們的話,他們也可以舉出以上所引證的卡發來里的故事,或是羅西尼所說的話來證明他們的話。)’‘在未會練習曲上用過苦功以前不能唱歌’等等……錯誤的見解。

第二章 聲樂和樂器 聲域 發聲器官

一 空間 Cavity

我們拿一個大瓶子來吹，聲音是低沉的，而我們假使吹一個小瓶子，當發出尖銳的聲音。

特巴（Tuba）有着很大很長的管子，他的聲音是很低的。皮可羅（Piccolo），有着很短很細的管子，它的聲音却是很尖很高的，扣納特（Cornet）有一較特巴小，較皮可羅大的管子，所以它的聲音較特巴高，較皮可羅低。

在絃樂上也是相同的，低音提琴有着一個很大的箱子，所以它的聲音是低的，小提琴有着一個很小的箱子，所以它的聲音是很高的，中提琴因為有着一個中等的箱子，所以它的聲音也是適中的。

這裏，產生了一個結論就是：凡是音箱（空間）大的，產生的聲音是低的，音箱（空間）小的，產生的聲音便是高的。

這道理也一樣可以應用在聲樂上。

二 聲域

唱歌，人的身體就等於一件樂器，

我們唱低音的時候，我們可以覺得腹部和胸部的震動，（也就是腹部和胸部的共鳴。）我們唱中聲的時候，我們可以感到胸部和口腔的震動，唱高聲的時候，覺得振動在口腔鼻腔和頭腔內。

這跟樂器相同，大的空間產生低的聲音，小的空間產生高的聲音。

所以有人把聲音分為若干區域，胸聲區（Chest register）中聲區（Middle register）頭聲區（head register）。

胸聲區所發生的聲音是低沉的，銅色的，憂怨的。中聲區的聲音是明朗的，銀色的，甜密的。頭聲區的聲音是潑刺的，金色的，生命的。

這裏，我們產生着一個原則：唱高音時，共鳴的空間在頭腔，鼻腔——

一等小的空隙裏，唱低音時，共鳴的空間在頭部、胸腔……等較大的腔裏，（這裏還沒有談到音帶開合的大小對於聲音高低的影响，所以以下只將多少講一些關於發聲器官的構造。）

三 發聲器官的構造

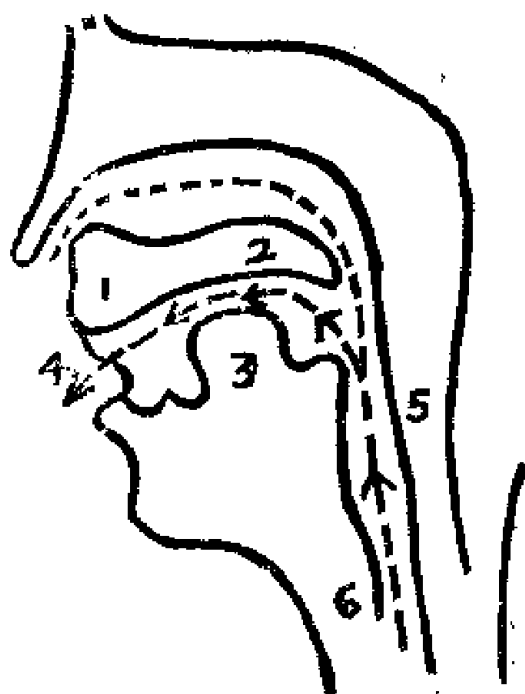
注意研究下面的圖，可以明瞭發聲器官各部的組織：

1. 硬上顎；
2. 軟上顎；
3. 舌；
4. 唇；
5. 喉之後牆；（The back wall of the throat）
6. 咽喉。

虛線是表示吸氣的路途，箭頭是表示吐氣發聲的路途。

假使硬上顎生得很高，軟上顎十分柔軟和運動自如，那是再適宜的沒

有了。而且，一般的說，假使小的時候沒有把大拇指放在嘴裏的習慣，硬上顎是不會十分的低而平的。在這發聲器官中，咽喉和聲帶是先天的決定了的，而還，咽喉和聲帶不過只能影響到歌者的聲部，（唱次中音呢，還是唱低音呢？）而最影響到歌唱的，（純生理的影響歌唱的）是唇和



畫。

四 口 形

最適合於唱歌的口形是打呵欠時的口形：兩唇張開了，下顎自然的無力的下垂，口張大了，硬上顎張大，便不吃力，喉聲帶都張大了，從鼻和嘴吸進的氣均勻的吐出來，打擊着聲帶，開始發音。

五 舌

舌頭應該放鬆平放在口中，並常作以下的練習來使它柔軟。

1. 斷音的唱法 (Staccato)

| 1 1 1 1 1 | 2 2 2 2 2 | 3 3 3 3 3 | 4 4 4 4 4 |
The, The-----

| 5 5 5 5 5 | 4 4 4 4 4 | 3 3 3 3 3 | 2 2 2 2 2 |
The, The-----

| 1 1 1 1 1 | 1 ——— |
The, The-----

用 The, Dee Tee, Nee, See, Glee, 和 Zee 來練習母音 E, 用 They, Day, Tay, Nay, Vay, Say (Iay 和 Zay 來練習 A, 用 Tah, Dah, Lah, Sab, (lah, 和 Zah 來練習 — ah。

最初唱不快不慢的拍子，慢慢的增加速度和力度，假如高興你可以用增高或降低的調子來作練習。

其次還可用 The, Dee Tee——, They, Day, Tay——, Tah, Dah, La——的音來唱以下的兩個練習。

D. 2/4

12 3 4 5 1	1234 5432	12 34	54 32	1 —
------------	-----------	-------	-------	-----

The, The

1 1	76 54	3 1
-----	-------	-----

The, The The The, ———。

這兩個練習也可以升降它的調子。

六 唇

唱歌者必須有柔軟的兩唇。以下的練習是練習兩唇的。

C. 2/4

1 2 3 4	5 4 3 2	1 —
---------	---------	-----

Me, Me, Me Me, ———

換次的用 May, May, Vee, Vay, Vah, Plee, Pay, Pab 等等來唱以上的練習。

第三章 呼 吸

一 本能的呼吸和歌唱的呼吸

平時的吸呼是無意識的，是本能的。而歌唱的呼吸則應該是意識的，因為，歌唱的呼吸是需要支配其強弱，緩急——的。

平時的呼吸經過鼻部而不經過口部，但在歌唱時，却巧跟這相反。因為鼻部呼吸多是吸入肺部，（唱歌的氣息供應處是不在肺部的。可以作一個試驗：肺部充滿了口氣時將不能唱歌）並且口氣量也不是的。

往往很多的聲樂教師講什麼“上腹式呼吸法”“胸部呼吸法”，這些呼吸的方法都不正確，而正確的呼吸是在肺下部，上腹部橫隔膜三者之間的空隙處，製造成一個氣息供應室（爲了明瞭，我們可以把這氣息供應室的位置用圖畫出來）。

正確的呼吸應該是：從嘴吸入空氣，不使它積在肺部，而使它下降，壓迫橫膈膜，而在上腹部，橫隔膜，肺下部的地方製造一個“氣息供應室”。

二 呼吸的練習

以上所說的是正式唱歌時的呼吸的方法，而經過如何的練習才能達到上述的情形呢？還要經過三種不同的練習：

- （1）腹部呼吸（Abdominal breathing）
- （2）鎖骨呼吸（Clavicular breathing）
- （3）橫隔膜呼吸（Diaphragmatic breathing）

腹呼吸也叫緩呼吸。練習的方法是：用嘴吸氣很急的吸入，很急的吐出，肺部，肩胛上腹部都隨氣息的出入而高低起落，恰如哭泣後的抽噎。

橫隔膜呼吸，也叫停留呼吸，練習的方法是：用嘴吸入空氣經過肺部而下降到肋骨下的橫隔膜，用手按住橫隔膜的地方覺得向外突起，這樣，把空氣停留在橫隔膜八——三十秒鐘，再很慢的，均勻的把氣用嘴吐出來。

這三種呼吸練習混合得到的結果，除了緩呼吸增加肺活量，急呼吸增加發音的力度，停留呼吸可以從容的調節，制理氣息強弱，緩急外，還可以使你得到一個面積很大，地位很正確的“氣息供應室”。

三 呼吸的制理

威廉·達爾說：“正確聲音產生的技術，全賴着正確的呼吸，正確的呼吸，管理以及適合的共鳴”。

通常歌唱者，所犯的毛病是吸過多以及歌唱的開始時用氣太多，多餘的氣息繼續不斷的擠在發音器官，壓制着吸的筋肉，多餘氣息從聲帶漏出來而使聲音裏參雜着“氣的聲音”。再，或者在發音時開始以多量的氣吐出，以致在以後發現氣息不足，而不能唱出整個的樂句。

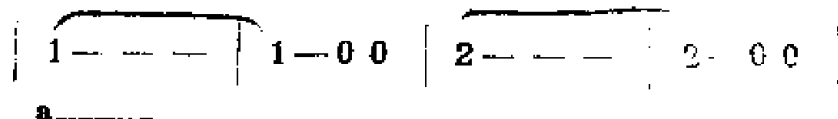
所謂正確的呼吸管理是：吸入適當數量的空氣，均勻的吐出（發聲），一個樂句的完結時如還有剩餘，應該把所有的氣放在最末的一個音上，這樣放鬆了呼吸筋肉，再起始新的呼吸。

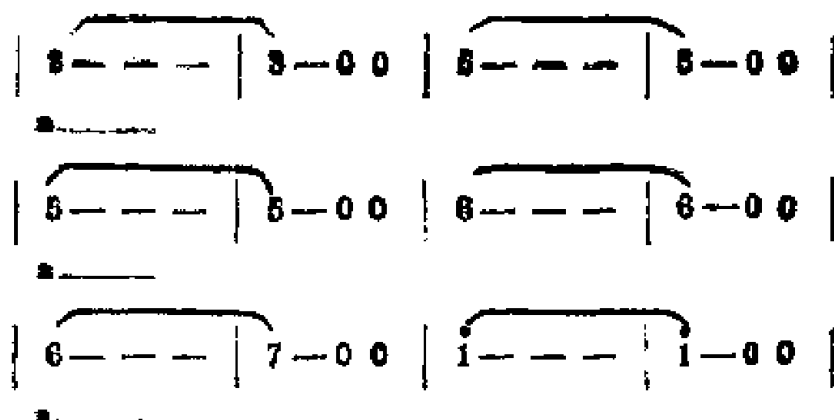
第四章 發 聲

一 開始發聲 attack

像打呵欠時一樣，口鼻開張，（參閱本書第二章第四節：口形）徐徐吸入氣息。然後充分張開口腔與喉門。軟上顎已自然上舉於鼻腔後面，舌的位置成了“一”的溝形；氣息供應室的氣息向聲帶開始了彈力的擊唱——a——。（用意大利的讀法：“啊”如注音字母的“ㄚ”。

C. 4/4



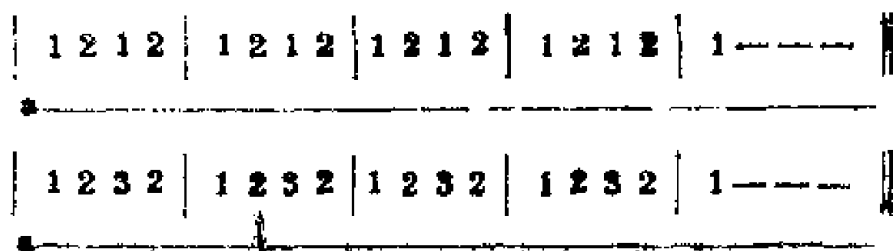


首先應注意的是：初學者千萬不必作華麗迅速的大音階，通過句，聲音等去練習，而應該僅僅只有以上的發音法來練聲。

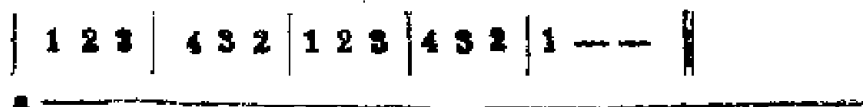
（並且可以作一個試驗，看自己的氣息的渦流是不是過份：在嘴前三寸，點着一個蠟燭，而試唱任何的音；假使蠟燭滅了，這證明你的聲帶沒有張開，並且用氣太多。）

二 音階練習

C. 4/4 圓滑的唱 (Legato)



C. 3/4



C. 4/4

$\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ ||

2. _____

$\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ — — — ||

2. _____

$\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ ||

2. _____

$\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ | $\dot{1}$ — 0 0 ||

2. _____

$\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ — 0 0 ||

2. _____

$\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ | $\dot{1}$ — | $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ — 0 0 ||

2. _____

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

2. _____

再, 改換其他調子來唱以上的練習。

三 音程練習

①. 圓滑的唱 (Logato)

$\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ — — ||

2. _____

1 2 3 4 1 | 2 3 4 5 2 | 3 4 5 6 3 | 4 5 6 7 4 ||

a

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

a

1 2 3 4 5 1 | 2 3 4 5 6 2 | 3 4 5 6 7 3 ||

a

4 5 6 7 $\dot{1}$ 4 | 3 2 1— |

a

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

3 2 1— |

a

1 2 3 4 5 6 | 7 $\dot{1}$ 0 | 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 0 |

a

3 4 5 6 7 $\dot{1}$ | 2 3 0 | 4 5 6 7 $\dot{1}$ 2 | $\dot{3}$ 4 3 | 2 1— ||

a

再,也改換其他調子來唱以上的練習。

第十五章 人聲的分部, 聲域, 共鳴。

一、人聲的分部

人們通常把聲區分為六種聲部: 男聲: (1) 低音 (Basso) (2) 次低音 (Baritono) (3) 次中音 (Tenore) 女聲: (1) 中音 (Alto)

(2) 次高音 (Mzzo Soprano) (3) 高音 (Soprano)。更有人把低音分爲壯重低音和溫穩低音，把上低音分爲低音的上低音和次中音的上低音。把次中音分爲劇的次中音和抒情的次中音。把高音分爲劇的高音和抒情的高音。高音中又有所謂裝飾的高音花腔的高音——的。)

各聲部的聲域大概是這樣的：低音—1(C)—5(♭E)。上低音，4(F)—6(A)。次中音，1(C)— $\dot{1}$ ($\dot{1}$)。中音，5(G)— $\dot{6}$ ($\dot{b}A$)。次高音，7(B)— $\dot{7}$ (\dot{B})。高音，1(C)— $\dot{3}$ (\dot{E})。

二 聲域

像我們上面說的，無論那一聲部的歌者，他們的聲音因爲共鳴，空間的大小都可以區分他們的聲音爲胸聲區，中聲區和頭聲區。

這換聲區域的劃分大概是這樣的：低音，胸聲區，1— $\dot{1}$ 。中聲區， $\dot{1}$ —7。頭聲區，7—5。上低音，胸聲區，4—5，中聲區，5—2，頭聲區，2—6。次中音，胸聲區，1—7，中聲區，7—4，頭聲區，4— $\dot{1}$ ，中音，胸聲區，5—3，中聲區，3—2，頭聲區，2— $\dot{b}6$ 。次高音，胸聲區，7—6，中聲區，6—3，頭聲區，3—7。高音，胸聲區，1— $\dot{1}$ ，中聲區， $\dot{1}$ —5，頭聲區，5—3。

也許有人認爲這種人類聲音的分類，及各部換聲區域的劃分的詳細的訓練是多餘的；然而曾經有過一個有名的歌唱家說過這樣的話「

能會巧妙的嚴格的掉換聲部，（從胸聲到頭聲，從頭聲到中聲，或是從中聲到胸聲——）而異常的自然，寬鬆，使人們好像不覺得你在掉換聲部的話，誰就是一個優良的聲樂家”。

（另外一個故事可以證明我們人類聲音分類的研究也并不是不必煩，英國一位有名的歌手却利，桑特瑞，他在歌劇院充當次中音歌手；很負盛名。有一次，劇中缺了一位上低音歌者，他臨時代演了這個上低音的角色，這時他才發現自己的聲音是真正的上低音的色域，上低音的音色；以後他改唱上低音較他唱次中音時更好。所以，在開始學唱時對自己的聲部選擇是很應該注意的一件事。）

三 共鳴Resonance

我們說過：正確聲音產生的技術，全靠着正確的呼吸，正確的呼吸的制理以及適合的共鳴。

聲帶是不能唱的，它僅僅產生一個“聲”，已變為“音”則需要適當的空間，及呼吸管理，由口中，胸部，和頭部的空間共鳴而成。

一個音也可以沒有共鳴而產生，然而這種聲音是沒有顫動的，空洞的，無力的，動搖的，沒有傳播力的。

一個有適宜共鳴的音是顫動的，（但不是動搖的）。有力的。（顫動是有定的，每秒鐘的顫動數是由音調的高低而決定的。）

低音是用胸，上腹部，和口腔共鳴。（胸聲區。）中間的音是由胸，口腔共鳴的。（中聲區）高音是由口腔，口腔頭腔共鳴的。（頭聲區）

四 頭聲 The Headvoice

初學者不容易發出光輝的，生命的，戲劇的，醇密的，氣流悅耳的頭聲，這原因很簡單，第一，他沒有咽喉張開，第二，他沒有把舌部和硬上顎下垂，第三，所以他沒有造成了咽後和喉頭之間之空間，第四，他的氣息沒有從口腔上升到鼻腔。（或者用氣過多，使氣息變成了強有力的湍流，而僅使聲帶的振動數增加，沒有使共鳴處空氣的振動數增加。）

我們應該記得：高的聲音每秒鐘的振動數比低的聲音每秒鐘的振動數多，所以，頭部的空間較胸部，口腔間為小，頭音的產生不是氣息力度的增加，（氣息力度的增加，只能迫使聲帶的振動數增加。）相反，因為空間的大小，也同樣得增減氣息的多少。

這裏應該注意的是，我們幾次的提到了鼻腔共鳴，鼻腔共鳴和鼻頭共鳴完全不類似的，鼻頭音（Nosey）是停止在鼻裏不出來的濁的，不響亮的，而鼻腔音是聲音經過腹部而發的一種明朗的，圓滑的，悅耳的聲音。

這裏，我們把頭音產生的方法歸納一下：

把口張開，嘴角向內收好像微笑一樣；（以便利氣息的上升頭腔。）用少量的氣息在最初只求其圓滑而不求其宏亮。

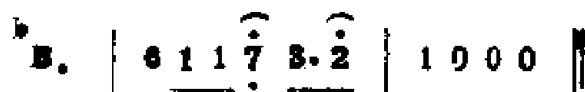
第六章 裝飾音

爲甚麼用裝飾音

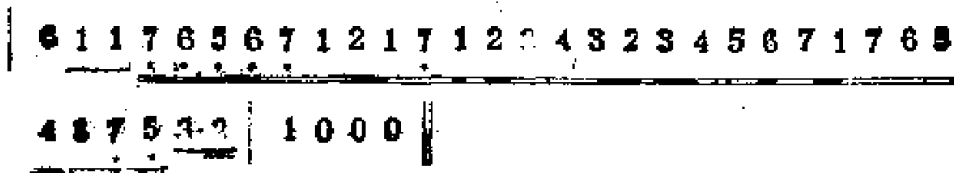
我們應該從兩方面來研究裝飾音。技術上的問題我們以後將要逐一的詳細解釋。現在我們首先應該弄明白爲甚麼要用裝飾音呢？

有些歌曲，作曲者自己註明，要求演奏者在某處用裝飾音。而有些歌曲並沒有註明何處用裝飾音，往往，很多人歌唱都自發的加上裝飾音演唱。（尤其是意大利的人們，都沉醉在歌手們的美聲和技巧裏。劇作家，作曲者，歌劇作者，歌手們，聽衆們，都投全身心於咏嘆調的魅力裏。很多的歌手們隨便的附加着裝飾音，及飾尾音。見拙作：詩與音樂。）這裏，可以隨任舉出幾個附加裝飾的例子。（裝飾音大概加在樂曲的終止處的延長記號上的音符上。）

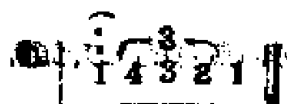
原曲：



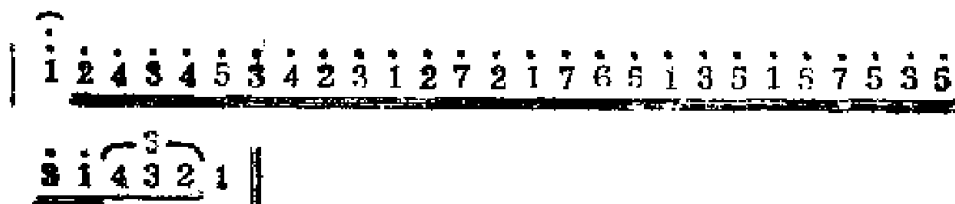
附加裝飾音者：



原曲：



附加裝飾音者：



但是附加裝飾音，雖是必要的，然而歌者們卻應該慎重的注意樂曲的性質與內容，而慎重的選擇適當的裝飾音。

二 顫音

顫音在樂譜上的略字是 tr~~~~~

舊法：

tr~~~~~
 $\left| \begin{array}{c} \dot{1} \ \dot{2} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5 \ 0 \end{array} \parallel$

唱法：

$\underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2}} \ \dot{1} \ 7 \ \dot{1} \mid 5 \ 0 \parallel$

顫音是可以分為主音進行唱法和上度進行唱法兩種：

主音進行唱法：

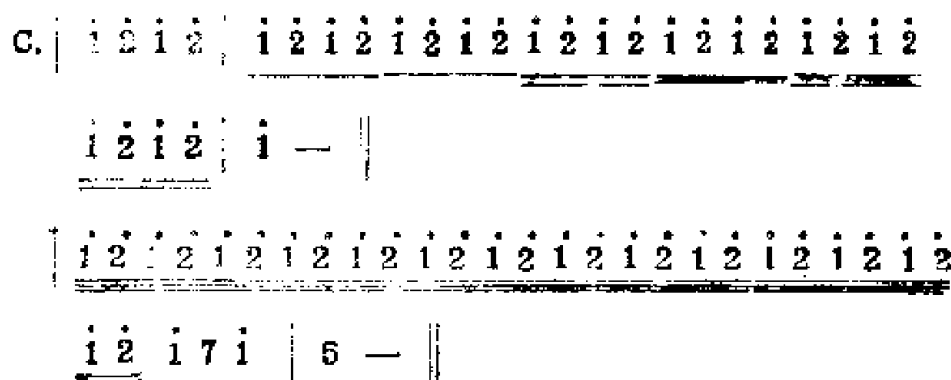
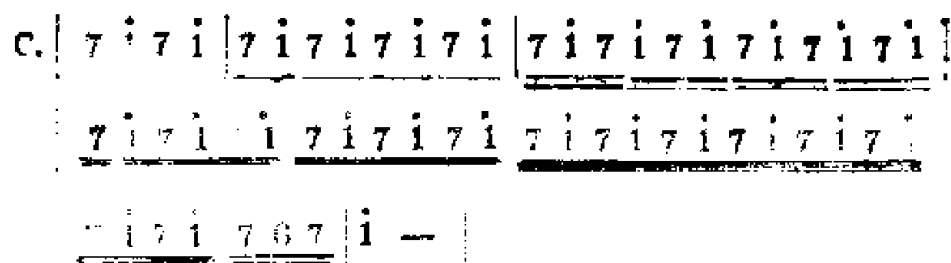
tr~~~~~
 $\left| \begin{array}{c} 5 \ \dot{1} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5 \ 0 \end{array} \parallel$
 $\underline{5 \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ \dot{1}} \mid 5 \ 0 \parallel$

上度進行唱法：

tr~~~~~
 $\left| \begin{array}{c} 6 \ \dot{1} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5 \ 0 \end{array} \parallel$
 $\underline{6 \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{3} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ \dot{1}} \mid 5 \ 0 \parallel$

這兩種唱法是可由歌者自由決定的。

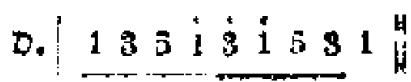
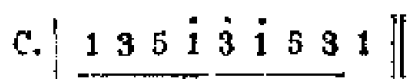
正我們可以記定幾個練習的方法：



三 琶 音

琶音 (arpeggio) 這個字, 是從意大利字 arpa (琴) 這字轉變成的。就是說這種音是和奏琴一樣的, 把某一個音的和音一一奏出的意思。

以下是琶音的基本練習:



(依次用E.B.G.調來唱)



四 倚 音

A. 舊法: $\left| 1 \overset{2}{\underset{\curvearrowright}{3}} \right|$ 唱法: $\left| \underline{1 \text{ ? ? } .} \right|$

B. 新法: $\left| 1 \overset{2}{\underset{\curvearrowright}{3}} \right|$ 唱法: $\left| \underline{1 . . 2 \overset{\curvearrowright}{3}} \right|$

A. 例是舊的唱法, B 例是近代的唱法。

五 回 音

A 普通回音: 舊法: $\left| \dot{1} \overset{\curvearrowright}{\dot{1}} \right|$ 唱法: $\left| \underline{\dot{1} . \dot{2} \dot{1} 7 \dot{1}} \right|$

B. 轉回回音: 舊法: $\left| 6 \overset{\curvearrowright}{\overset{\curvearrowright}{5} 6} \right|$
 唱法: $\left| \underline{6 \overset{\sharp}{5} 6 7 6 5 6} \right|$
 舊法: $\left| 6 \overset{\curvearrowright}{7 6} \right|$
 唱法: $\left| \underline{6 7 6 \overset{\sharp}{5} . 6 7 6} \right|$

六 曳 音

舊法: E $\left| \underline{0 \dot{1} . 7 \dot{3}} \right| \underline{4 7 . 6 6 .}$

唱法: $\left| \underline{0 \dot{1} 7 \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{3} 2 \dot{1} \dot{1} 7 7 0 \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{3} 4} \right|$
 $\left| \underline{4 7 \quad 5 .} \right|$

七 其 他

當然，裝飾音另外還有很多很多，（尤其是在歌劇曲中）在呼吸上有嘆息音，吸立音，哄笑音，驚愕音，震音，在發音上有齶音，齒音等，這些，在我們目前初步的學習上還不十分重要，有些在普通的樂理書籍上也可以找出他們的奏唱方法，這裏都暫且從略。

第七章 表現，解釋。

一 技術和藝術

是不是熟習了以上的練習，並且又作了讀譜，拍子，節奏，發音……練習以後，就是說熟習了唱歌的必需的技術，以後就是一家音樂家了呢？

要理解這個問題之前，先要想一下：一張照像館攝的照像和一位畫家畫的畫像之間是不是有些不同呢？

這意思是說：是不是逐字逐音的唱出來，就叫唱歌了呢？

當然不是。

歌者和作曲者一樣都是創作者，這意思是說：歌者運用「技術」，更須通過了自己對樂曲的表現，解釋才是「藝術」。

二 藝術與思想

一個有名的故事，美國的電影公司請蘇聯的名導演愛森斯坦到美國攝一部電影，向愛森斯坦說：「請你為我們導演一部電影，但是我們只要你的藝術上的表現方法，（用你的“蒙太奇”接攝方法，技術。）

不要你的思想。愛森斯坦很乾脆的回答他們：「由於我的思想我才能有我的戲現方式，離開思想，我沒有技巧。」

所以，人們常常認為演奏者可以沒有思想，只要技巧罷了，這是錯誤的想法：比如一個沒有革命熱情，甚而以對革命的演員，他者，可以表現一個革命者的生活麼？

三 靈感

有些人認為歌者的表現是憑着靈感。就是說憑着某一時間的衝動，某一時間的感覺，那機。

我們反對這種說法；歌者不應該靠着臨時的靈感，而應該靠着事先的計劃，準備。

歌者在演唱前，首先應該對全曲有充分的了解，而後應該分析這歌曲的情意以及演唱的情調，注意歌曲的政治含義，強調歌曲的頂點。——

所有這些，都應該事先有充實的考慮，計劃。

四 歌者必具的條件

總結以上所說的，一個歌者最低限度必具的條件是：

- (1) 正確的社會觀，(2) 熟練的技巧。(3) 文學戲劇的修養。
- (4) 悟性，熱情。(這我列的先後是有意義的。)

這是一個星世粹成的「急就篇」，了草，簡單。希望讀者指示其中的錯誤。

後 記

這片應該提出寫這短文時所參攷書籍：

- (1) 威廉達爾的樂學(英文本)(2) 巧德本根音樂學說言唱歌

本(日本信時結譯本。)(3)世界音樂講座(日本矢田部勁吉：歌唱法，嵯峨龍吉：發聲法。)(4)聲樂研究法。(高中立)

附 錄 一

怎樣讀音

唱歌是詩歌和音樂有機的融合；就是說歌唱者一方面要表達歌詞（詩歌）的情意，一方面要唱出音樂的聲音。——而這兩者往往又衝突的。

在外國，尤其是意大利派的歌手們，往往注重樂音，（就是說注重美聲，注重發聲法。）而犧牲字音。（在中國的舊習慣都正和這相反，如唱曲唱詞，都只重字音，而忽略樂音，甚至根本忽略了發聲法的技巧，而只顧什麼平上去入，雙聲疊韻。）

於是，一般學習外國音樂的歌者，（一般專門家門。）便往往把中國字讀到外國音。（發生這種弊病當然是在樂音和字音衝突的時候。）

例如：

把寶貝唱爲“Baoba”。

把兒子唱爲“厄子”。

把日唱爲“ri”。

把他唱爲“志”——

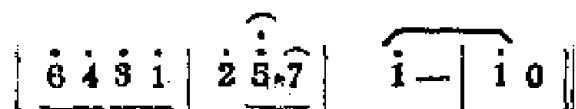
固然，中國字是單音節字，語根固絕無變化。即名詞動詞亦絕無語尾變化。（間或一字在文句中位置的變更，而語音略有不同。）故如‘寶’‘兒’，‘日’，‘是’等字雖較爲難唱，然也並不是絕無辦法。（更不必爲了求得美聲，而犧牲字音。）

假如‘是’字在難唱的長樂音上，（在短樂上應該仍然照自然讀音。）當然可以把組成‘是’的母音（韻母）依樂的長短，漸漸放寬：



也是（尸，開口，漸變至‘啊’）微雲。

假如‘明’字在難唱的高樂音上，（短音當然照顧。）也可以把組成明字的母音先讀出來而後再依樂音的長短來附加上子音：



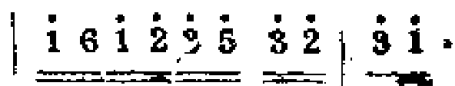
從此走上 光明 道

(1)從此走上 光‘米-昂’道

(2)從此走上 “Mi-ng”光道

我們試唱一下，當然第三種唱法較第一種只顧樂音的響亮而犧牲字音的唱法為好。

假如‘到’字在長而多變的樂音上，也同樣可以先把組成到字的母音先唱出，而漸漸放寬：



到 那 時，

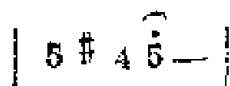
大(放寬至“屋”)那 時，

假如“足”字在長樂音：

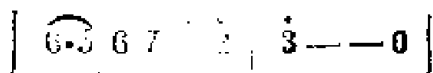


搔五 谷(放寬至“屋”)農 家 隔(放寬至“磨”)

假如“活”，“樂”在長樂音：



討 生 活，(放寬經“我”至“啊”)



從 軍 樂(放寬經“屋”至“啊”)

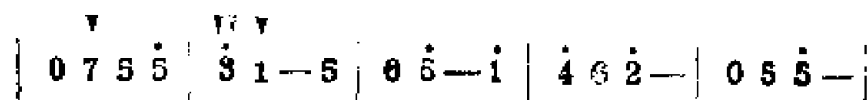
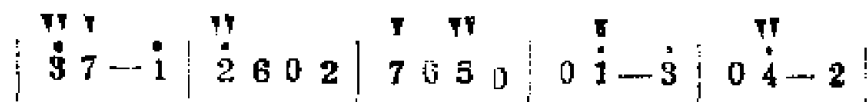
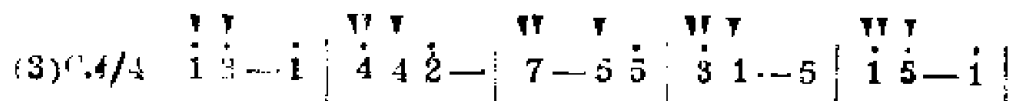
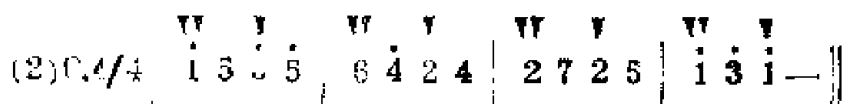
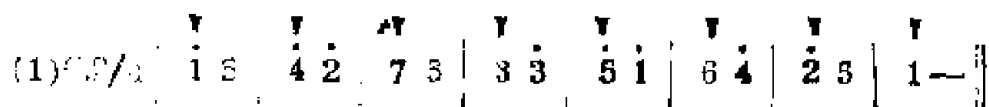
由以上的例證，我們可以知道：用難唱的非樂音的母音所組成的字，並不是完全不能歌唱，而非改變他的本音不可。

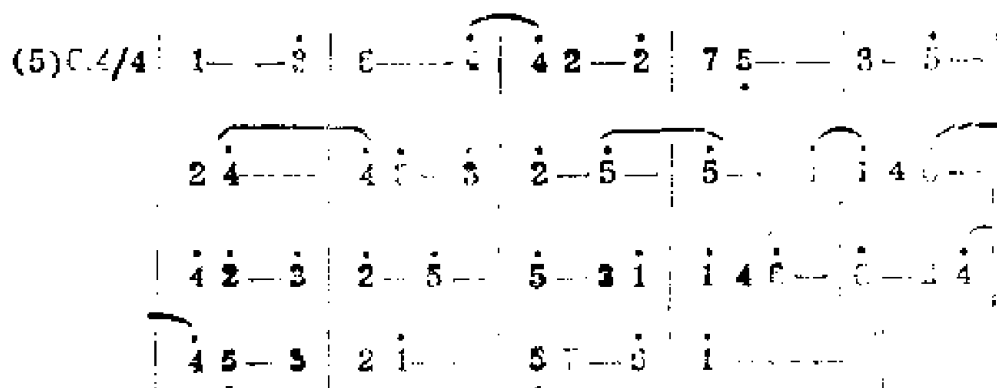
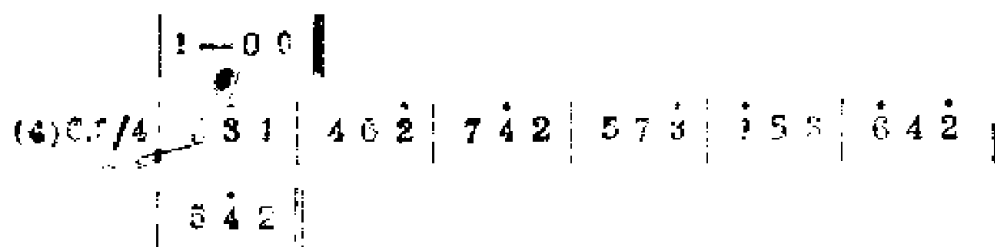
詩歌的正確的發音，適當的解釋，加上樂曲的正確的表現，再加上美好的聲音——才是聲樂的全部，歌者不應該忽略，或者犧牲這其間的任何成份。

附 錄 二

聲樂的基本練習：

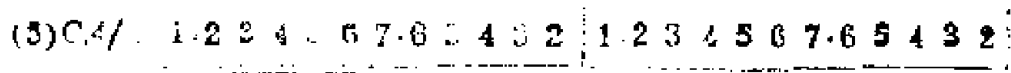
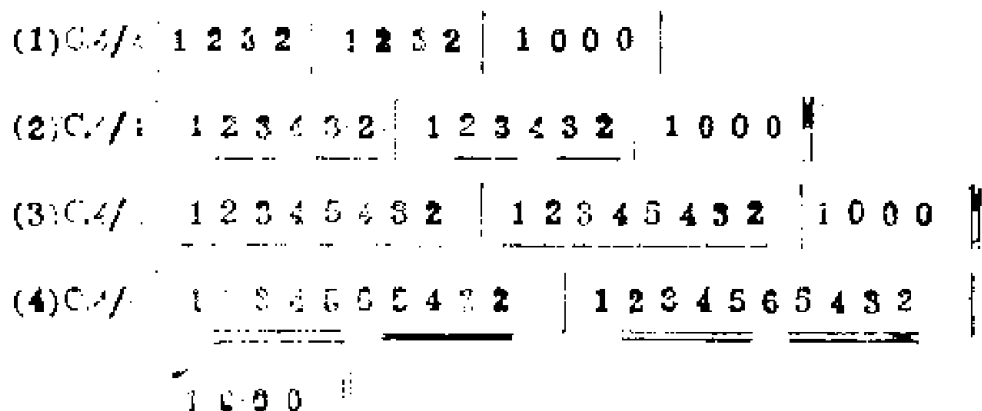
1. 節奏練習：





(這裏，“v”表示最強，“v”表示強，以上所練習要正確的唱出強弱，而且絕不能因音的高低而改變了強弱，)

2. 音階練習：



1 0 0 0 |

(6) C, 4/4 | 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 7 6 5 4 3 2 | 1 2 3 4 5 6 7
1̇ 7 6 5 4 3 2 | 1 0 0 0 |

(7) C, 4/4 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1̇—0 0 | 2 3 4 5 6 7 1̇ | 2̇—0 0 |
3 4 5 6 7 1̇ 2̇ | 3̇--0 0 | 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ | 4̇—0 0 |
5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ | 5̇—0 0 | 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 6 | 5—0 0 |
4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 | 4—0 0 | 3̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 4 | 3—0 0 |
2̇ 1̇ 7 6 5 4 3 | 2—0 0 | 1̇ 7 6 5 4 3 2 | 1—0 0 |

(8) C, 4/4 | 1̇ 1̇ 7 6 5 4 3 | 2 0 0 | 2̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 4 | 3 0 0 |
3̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 | 4 0 0 | 5̇ 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 | 4 5 4 | 3 2 1 |

(9) C, 4/4 | 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 7 6 5 4 3 2 | 1—0 0 |
2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 4 3 | 2—0 0 |
3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 4 | 3—0 0 |

5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 6 | 5—0 0 |

6 7 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 | 6 5 4 3 | 2— — — |

1—0 0 ||

(10) C. 4/4 | 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 4 3 2 | 1 2 3 4 5 6 7 1̇

5 4 3 2 | 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 4 3 2 | 1—0 0 ||

(這些練習, 用“A”音來唱, 注意音程的圓滑和正確, 並且, 要適當的更換調子。)

3. 拍子練習:

(1) D. 2/4 | 1 5 | 6 4 | 3 2 | 1— ||

(2) D. 2/4 | 1 1 5 5 | 6 6 4 4 | 3 3 2 2 | 1— ||

(3) D. 2/4 | 1-1 5-5 | 6-6 4-4 | 3-3 2-2 | 1— ||

(4) D. 2/4 | 1 . 5 | 6 . 4 | 3 . 2 | 1— ||

(5) D. 2/4 | 1 0 5 0 | 6 0 4 0 | 3 0 2 0 | 1— ||

(6) D. 2/4 | 0 1 0 5 | 0 6 0 4 | 0 3 2 | 1— ||

(7) D. 4/4 | 1 1 5 | 6 6 4 | 3 3 2 | 1— ||

(8) D. 2/4 | 1 1 1 5 5 | 6 6 6 4 4 4 | 3 3 3 2 2 2 | 1— ||

(9) D. 2/2: $\overbrace{1\ 1\ 1}^3\ \overbrace{5\ 5\ 5}^3\ \overbrace{6\ 6\ 6}^3\ \overbrace{4\ 4\ 4}^3\ \overbrace{3\ 3\ 3}^3\ \overbrace{2\ 2\ 2}^3\ 1-$

(10) D. 3/4: $\underline{1\ 1\ 1\ 1\ 5\ 5\ 5\ 5}\ \underline{6\ 6\ 6\ 6\ 4\ 4\ 4\ 4}\ \underline{3\ 3\ 3\ 3}$
 $\underline{2\ 2\ 2\ 2}\ 1-$

5. 習程練習:

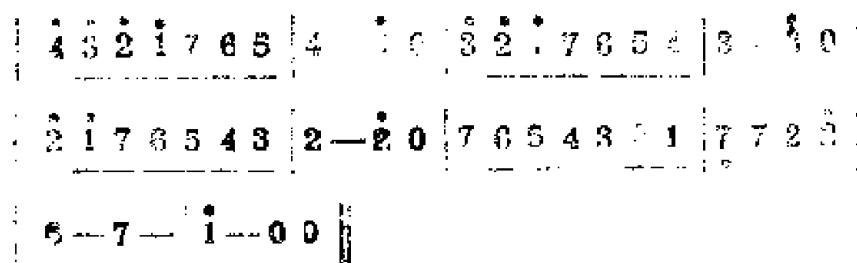
(1) C. 4/4: $1\ 2\ 3\ 1\ | 2\ 3\ 4\ 2\ | 3\ 4\ 5\ 3\ | 4\ 5\ 6\ 4\ | 5\ 6\ 7\ 5\ |$
 $6\ 7\ \dot{1}\ 6\ | 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ 7\ | \dot{1}-0\ 0\ ||$

(2) C. 4/4: $\dot{1}\ 7\ 6\ \dot{1}\ | 7\ 6\ 5\ 7\ | 6\ 5\ 4\ 6\ | 5\ 4\ 3\ 5\ | 4\ 3\ 2\ 4\ |$
 $3\ 2\ 1\ 3\ | 2\ 1\ 7\ 2\ | 1-0\ 0\ ||$

(3) C. 4/4: $1\ 2\ 3\ 4\ 1\ | 2\ 3\ 4\ 5\ 2\ | 3\ 4\ 5\ 6\ 3\ | 4\ 5\ 6\ 7\ 4\ |$
 $5\ 6\ 7\ \dot{1}\ 5\ | 6\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ 6\ | 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ 7\ | \dot{1}-0\ 0\ |$
 $\dot{3}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 7\ \dot{3}\ | \dot{2}\ \dot{1}\ 7\ 6\ \dot{2}\ | \dot{1}\ 7\ 6\ 5\ \dot{1}\ | 7\ 6\ 5\ 4\ 7\ |$
 $6\ 5\ 4\ 3\ 6\ | 6\ 5\ 4\ 3\ 6\ | 3\ 4\ 5\ 2\ 5\ | 4\ 3\ 2\ 1\ 4\ |$
 $2\ 1\ -\ |$

(4) C. 4/4: $1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 1\ | 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 2\ | 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ 3\ |$
 $5\ 6\ 7\ \dot{1}\ 5\ 5\ | 6\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ 6\ | 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ 4\ 7\ |$

	<u>1 ——— 0 0</u>	<u>3 2̣ 1̣ 7 6 5</u>	<u>2̣ 1̣ 7 3 5 2̣</u>	
	<u>1̣ ——— 3 4 1̣</u>	<u>7 6 5 4 3 7</u>	<u>6 5 4 3 2 3</u>	
	<u>5 4 3 2 1 5</u>	<u>1 ——— 0 0</u>		
(5) 2/4	<u>1̣ ——— 4 5 6 1̣</u>	<u>2̣ 4 5 6 7 2̣</u>	<u>3̣ 5 6 7 1̣ 3̣</u>	
	<u>4 6 7 1̣ 2̣ 3̣</u>	<u>5 7 1̣ 2̣ 3̣ 5</u>	<u>6 1̣ 2̣ 3̣ 4 6</u>	
	<u>7 1̣ ——— 0</u>	<u>3̣ 1̣ 7 6 5 3̣</u>	<u>2̣ 7 6 5 4 2̣</u>	
	<u>1̣ 6 5 4 3 1̣</u>	<u>1̣ 6 5 4 3 1̣</u>	<u>7 5 4 3 2 7</u>	
	<u>6 4 3 2 1 6</u>	<u>5 3 2 1 7 5</u>	<u>1 ——— 0 0</u>	
(6) 3/4	<u>1 2 3̣ 4 5 6</u>	<u>7 1 0</u>	<u>2 3 4 5 6 7</u>	<u>1̣ 2 0</u>
	<u>3̣ 4 5 6 7 1̣</u>	<u>2̣ 3 0</u>	<u>4 5 6 7 1̣ 2̣</u>	<u>3̣ 4 0</u>
	<u>5 6 7 1̣ 2̣ 3̣</u>	<u>4̣ 5 0</u>	<u>4̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7 7</u>	<u>5̣ 4 0</u>
	<u>3̣ 2̣ 1̣ 7 6 5</u>	<u>4̣ 5 0</u>	<u>2̣ 1̣ 7 6 5 4</u>	<u>3̣ 2̣ 0</u>
	<u>1̣ 7 6 5 4 3</u>	<u>2̣ 1̣ 0</u>	<u>7 6 5 4 3 2</u>	<u>1̣ 7 0</u>
	<u>6 5 4 3 2 1</u>	<u>7 6 0</u>	<u>5 4 3 2 1 7</u>	<u>6 4 3̣ 0</u>
(7) 4/4	<u>1 2 3 4 5 6 7</u>	<u>1̣ ——— 0</u>	<u>2 3 4 5 6 7 1̣</u>	<u>2̣ ——— 0</u>
	<u>3̣ 4 5 6 7 1̣ 2̣</u>	<u>3̣ ——— 0</u>	<u>4 5 6 7 1̣ 2̣ 3̣</u>	<u>4̣ ——— 0</u>



6. 美聲練習。

(1) C, 4/4
中等速度

(這個練習要唱得：(1) 聲音圓滑，(2) 拍子正確。)

(2) C, 4/4

(3) $^bD, 4/4$ | $\overbrace{1-----}$ | $\overbrace{1-----}$ | 1000 ||
 p p p mf f mf p p p

(4) $D, 4/4$ | $\overbrace{1-----}$ | $\overbrace{1-----}$ | 1000 ||
 p p p mf mf p p p

(5) $^bE, 4/4$ | $\overbrace{1-----}$ | $\overbrace{1-----}$ | 1000 ||
 p p p mf f mf p p p

(6) $E, 4/4$ | $\overbrace{1-----}$ | $\overbrace{1-----}$ | 1000 ||
 p p p mf f mf p p p

(以上的練習要特別注意由弱到強再由強到弱的力度的改變。)

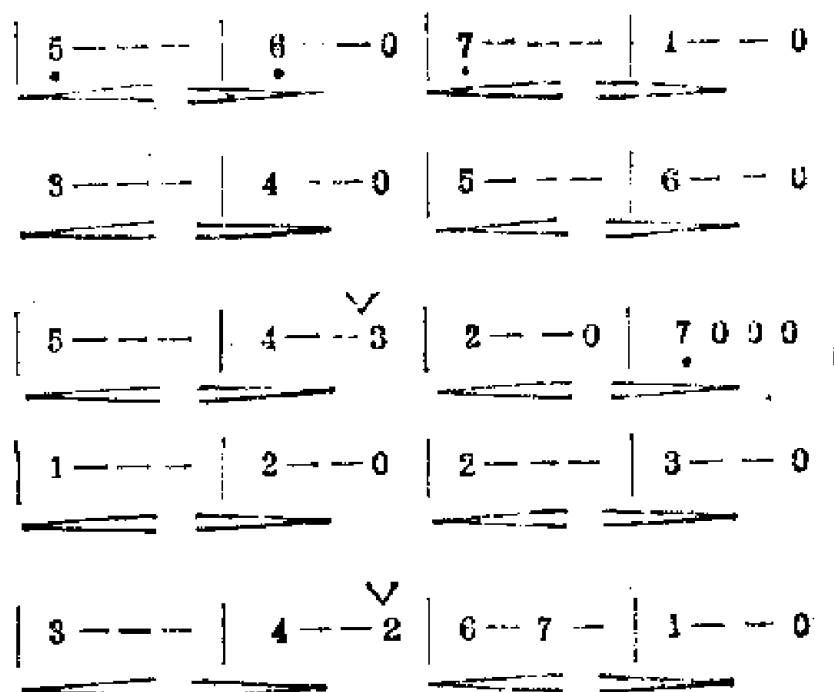
以上每個練習做好了以後，再依次用 $F, ^bG, G, ^bA, A, ^bB, B$ ，各調來練習。

(7) $C, 4/4$ | $\overbrace{1-----}$ | $\overbrace{1-----}$ | 1000 ||
 p p. p. mf. f. p. p p.

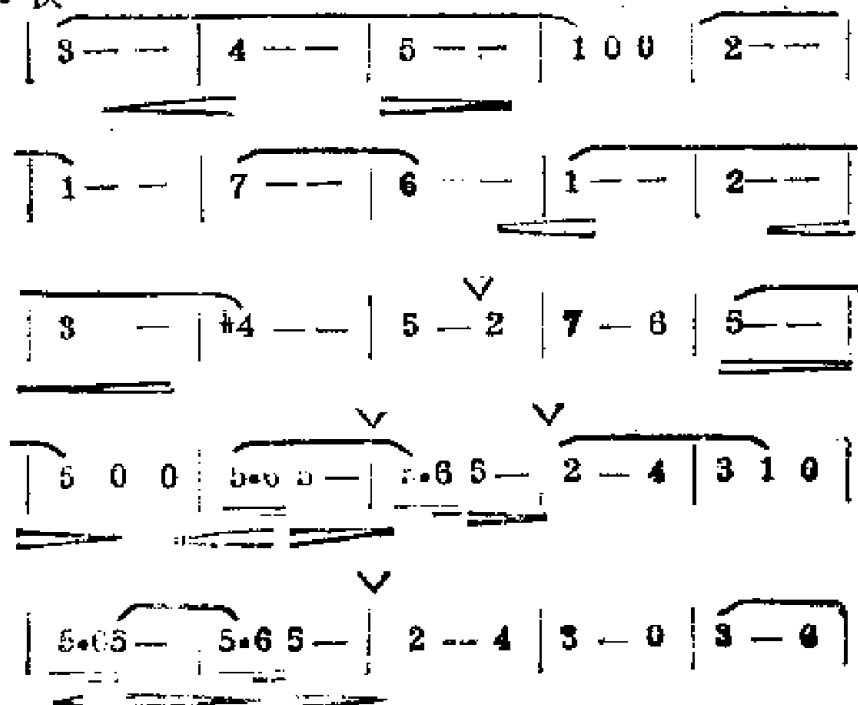
(這個練習也用 $^bD, D, ^bE, E, F, ^bG, G$ ，各調來練習。)

(8) $G, 4/4$ 中等速度

| $\overbrace{1-----}$ | $\overbrace{2-----}$ | $\overbrace{2-----}$ | $\overbrace{3-----}$ |
 | $\overbrace{3-----}$ | $\overbrace{4-----}$ ∇ 3 | $2-1-$ | $\overbrace{7-----}$ 0 |
 < $\overbrace{\hspace{2cm}}$



3, F. 3/4 快



$\overbrace{2-1} \quad \overbrace{7-5} \quad 3-0 \quad \overbrace{2-6} \quad \overbrace{6-5}$
 $\overbrace{5-7} \quad 1-0 \quad \overbrace{5-6} \quad \overbrace{5-6} \quad \overbrace{5-6} \quad \overbrace{5-6} \quad \overbrace{5-4}$
 $\leftarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow$
 $3-1-0 \quad \overbrace{5-6} \quad \overbrace{5-6} \quad \overbrace{5-6} \quad \overbrace{5-6} \quad \overbrace{5-7}$
 $1-0$

(10)B. 3/4 慢

$\dot{3}-\dot{2} \quad \dot{1}-\dot{3} \quad 6-\dot{1} \quad 5-0 \quad \underline{\underline{5- \quad 567}}$
 $\underline{\dot{1}7\dot{1}} \quad \overset{\vee}{\dot{2}-\dot{2}} \quad \dot{3}-\dot{2} \quad \dot{1}-7 \quad 6-\dot{1} \quad 5-0$
 $6-\dot{2} \quad 5-\dot{1} \quad \dot{3}-\dot{2} \quad \dot{1}00 \quad \underline{\underline{5- \quad 5-\dot{2}}}$
 $\overset{\dot{1}}{\underset{C}{767}} \quad \dot{1}-\underline{\underline{50}} \quad \underline{\underline{5- \quad 5-\dot{2}}} \quad \overset{\dot{1}}{\underset{C}{767}}$
 $\dot{1}05 \quad \dot{3}-2 \quad \sharp \dot{1}-7 \quad 6-5 \quad \underline{4-20} \quad \underline{4-\dot{3}}$
 $\overset{\vee}{\sharp \dot{2}-1} \quad 7-6 \quad 5-0 \quad \underline{565-} \quad \underline{5\dot{1}5-}$
 $\dot{2}-0 \quad \underline{\underline{\dot{4}\dot{3}\dot{2}\dot{1}76}} \quad \underline{\underline{53135\dot{1}}} \quad \dot{3}-\dot{2}$
 $\dot{1}-0 \quad \dot{3}\dot{1}5 \quad 3- \quad \underline{\underline{\triangleright \triangleright \triangleright \triangleright \triangleright}} \quad \dot{1}53 \quad 1-0$

(11) F. 9/8 慢

1 - - - - 2 - - - -	3 - - - - - 3 4 5
6 - - - - - 5 - - -	4 - - 0 0 0 4 2 1
7 - - 5 - - - - -	6 5 3 1 - - 7 1 2
^b 3 - - - - - 1 - - -	7 - - 5 0 0 5 - -
5 - - - - - 3 2 1	7 - 6 5 - 0 5 - -
4 - - - - - 4 3 2	1 - 6 5 - 0 - - 1
3 - - - - - 3 - - -	3 - - 3 2 3 5 4 2
1 - - - 1 2 1 7 6 7	1 - - 0 0 0 1 - -
2 - - - - - 2 - - -	2 4 5 6 - - 6 0 0
2 - - - - - 2 - - -	2 6 6 7 - - 0 0
5 - - - - - 5 - - -	5 4 3 3 2 1 1 7 6
5 - - - - - 5 4 - -	5 - - - - - 0 0 0

1 --- 2 ---	3 --- 3 4 5
6 --- 5 ---	4 --- 0 0 0 4 - 3
2 - 3 4 - 5 6 - 7	1 - - 1 - 0 1 - -
7 - - 6 - 0 7 - -	1 - - - - 0 0 0

(12) $\text{A. } 4/4$

1 - - 1.2	3 - 3 0	3 - - 2.1	7 - - 0
2 - - 2.3	4 - 5 0	4 - - 3.2	3 - - 0
4 - 3 -	3.2 1 0	7 1 2 1	7 - 3 0
5 - - -	5 - 6 7 1	2 - 3 -	3 - 1 0
		< < < <	
5 - - -	5 - 3 2 1	7 - 7 6 5 4	3 0 1 -
		< <	
1 - - -	1 0 5 1 3	3 - - 4	3 0 1 -
	< < <		
1 - - -	1 0 5 1 3	3 - - 7	1 - - -
	< < <		

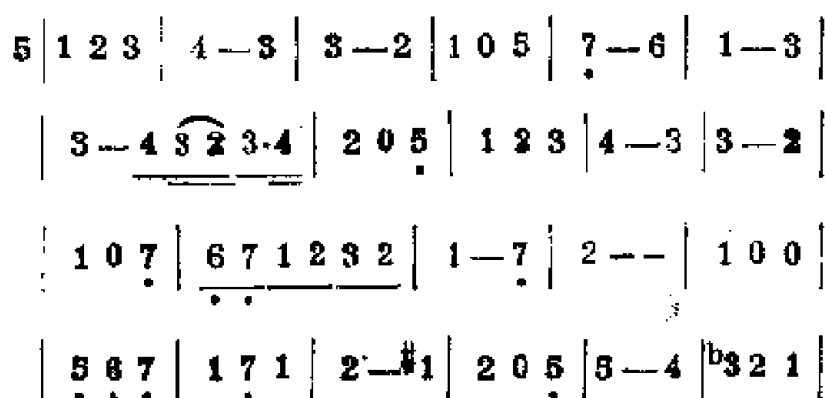
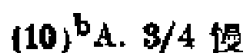
I - - - I

(13) D. 4/4

$\begin{array}{l} <<< \\ \underline{5} \underline{3} \underline{5.6} \underline{7} \dot{1} \mid \dot{2}.7 \underline{5} 0 \mid \underline{5} \dot{1} \underline{3.5} \underline{1} 3 \mid \underline{2.7} \underline{5} 0 \mid \\ \underline{5} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{3} \underline{4} \mid \underline{5} \underline{4} \underline{5.6} \underline{7} \dot{1} \mid 3-2- \mid 1 \ 0 \ 0 \ 0 \mid \\ < > < > \quad < > \\ \underline{5} \text{---} \text{---} \mid \underline{5} \text{---} \underline{5} \mid \underline{\dot{1}} \text{---} \text{---} \mid \dot{1}-0 \dot{1} \mid 6-4- \mid \\ \quad \quad \quad \vee \quad \quad \quad \vee \\ \underline{4}-3- \mid 2- \text{---} \mid 5-\underline{\dot{4}}- \mid 4-3- \mid 2-1- \mid \\ \underline{7} \underline{0} \underline{5} \underline{3} \underline{0} \underline{5} \mid \underline{2} \underline{0} \underline{5} \underline{1} \underline{0} \underline{5} \mid \underline{7} \underline{0} \underline{5}-\underline{5} \mid \\ >>> \quad \quad \quad >>> \\ \underline{5} \underline{3} \underline{5.6} \underline{7} \dot{1} \mid \dot{2}.7 \underline{5} 0 \mid \underline{5} \dot{1} \underline{3.5} \underline{1} 3 \mid \underline{2.7} \underline{5} 0 \mid \\ \quad \quad \quad \vee \\ \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{3} \underline{4} \mid \underline{5} \underline{4} \underline{5.6} \underline{7} \dot{1} \mid 3-2- \mid 1 \ 0 \ 0 \ 3 \ 2 \ 1 \mid \\ \underline{7} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{5} \underline{6} \underline{7} \mid \underline{\dot{1}} \underline{0} \underline{5} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{7} \underline{0} \underline{5} \underline{7} \underline{0} \underline{5} \mid \\ \underline{3}-\underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{7} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{5} \underline{6} \underline{7} \mid \underline{\dot{1}} \underline{0} \underline{5} \underline{3} \underline{1} \mid \\ \underline{7} \underline{0} \underline{5} \underline{7} \underline{0} \underline{5} \mid 1 \ 0 \ 5- \mid 5-7- \mid \dot{1} \ 0 \ 5- \mid \\ \underline{5}-7- \mid 1-0 \ 0 \parallel \end{array}$

(14) G. 4/4 中等速度慢

$\begin{array}{l} \vee \\ \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5} \text{---} \underline{1} \mid \underline{7} \underline{1} \underline{2} \underline{5} \mid \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{0} \mid \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \end{array}$



$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|} \hline & & & 5 & & & \vee \\ \hline | \underset{\cdot}{7} - \underset{\cdot}{2} | \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{0} \underset{\cdot}{5} | \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} | \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{4} - \underset{\cdot}{3} | \underset{\cdot}{3} - \underset{\cdot}{2} | \underset{\cdot}{1} - \underset{\cdot}{7} | \\ \hline | \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} | \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{0} \underset{\cdot}{0} | \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} | \\ \hline | \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} | \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{4} | \underset{\cdot}{6} - - | \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{7} | \\ \hline | \overset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} | \underset{\cdot}{3} - - | \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{0} \underset{\cdot}{0} | \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} | \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} | \\ \hline \text{終} \underset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{b} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} | \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{4} | \underset{\cdot}{6} - 0 | \underset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{\sharp} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} | \\ \hline | \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} | \underset{\cdot}{1} - - | \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} | \underset{\cdot}{1} - - | \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} | \\ \hline | \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{1} - - | \overset{\cdot}{\cup} \underset{\cdot}{1} - - | \underset{\cdot}{1} - 0 || \\ \hline \end{array}$

歌詠指揮法講話

李抱忱

我國出版界現在最缺乏的是音樂書籍，而這裏若晨星的音樂書籍裏所最缺乏的是關於指揮一類的——據作者所知，現在一本指揮法的專書也沒有。於是作者胆大如斗，不揣冒昧的寫了這篇東西。抗戰以來，各處歌詠工作都在積極推動，歌詠團體也如雨後春筍般的滋長着，這篇文章對於一些正在作指導歌詠工作而苦於缺乏指揮參考書的人們，或許有小小的供獻。作者僅以無限的同情和敬意將這篇文獻給這一般勇敢的歌詠戰士。

這篇文章的對象既已確定，它的內容也就跟着確定；本文既不作學術的檢討，也不是包羅萬象的教科書，不過僅僅提綱挈要的介紹一些指揮的基本常識。

一 做指揮者的條件

在未討論指揮法之前，應當先略述要打算當一個指揮者都應具備些什麼條件，這些條件無妨定得高些，因為有了一個理想的標準，就可以一方面隨時指引學者以學習的途徑，而幫忙他平均的發展他的各方

面，一方面隨時的提醒他在無窮的指揮途徑上方走了多麼一點點路，而勉勵他“虛懷若谷”的努力前進。但是學者不要誤會，以爲一個人非等到完全具備這些條件之後方能開始指揮。學者只要有學習指揮的決心和機會，隨時都可以起始，但成績之優劣當然要隨着學者音樂的修養學識的增進，和人格的發展而定的。

1. 在天賦方面：第一，要有一副極敏銳的耳朵，否則不但不能做指揮，一切其他的音樂途徑都是與他無緣的。指揮者的耳朵要特別的敏銳，因爲他時時刻刻要聽四部唱歌，不但要注意各部是否正確無誤，還要注意四部分起來的效果是否合乎理想。第二，指揮者要有強烈的節奏反應，不但自己準確，還有剩餘的力量使別人也準確。第三，要有審美的能力，這一點對於樂曲的認識和音質優劣的辨別上具，非常重要之價值。末一點雖然可以隨着修養而進步，但大部分是天生的。

2. 指揮者雖不需要是個獨唱專家（世界上許多歌詠指揮者不是獨唱專家，獨唱和指揮是兩種迥乎不同的職業，）但却需要曉得唱歌的正確方法，曉得如何訓練旁人唱得正確，特別是程度幼稚的歌詠團體的指揮者，需要是個聲樂訓練者。

3. 指揮者最好會鋼琴或風琴，因爲現代的音樂理論是建造在鋼琴的鍵盤上的。演奏程度愈高愈佔便宜。

4. 認譜的能力應當能同時看數部以上。

5. 應有音樂各方面的理論基礎，和聲學，對位法，音樂史，曲體，作曲法等。這些方面的基礎愈深愈能應付裕如。

6. 應當多聽音樂名作，並應看着譜的研究。

7. 音樂部門之外應當得覽美術，戲劇，文藝，詩歌，教育，哲學等書籍，使自己的見地遠大，批評正確。

8. 指揮者應當是一個精神活潑，態度誠懇，談吐幽默的領袖，使人從心裏願意同他合作，聽從他的指揮。

9. 指揮者必須是胸有計劃，有條理，有組織能力的領袖，要能用最經濟的時間和精力達到最大的效果。

10. 末了，指揮者必須是一個熱愛他的工作的領袖。指揮者之所以做指揮者的唯一理由應當是因為他愛做一個指揮者。若是因為其他動機，作者勸他不必白費工夫，因為他不會成功。一位音樂名家曾給音樂家下了一個定義：“一個離開音樂就不能活着的人就是音樂家”。我們可以用同樣口氣給指揮者也下一個定義：“一個離開指揮工作就不能活着的人就是指揮者”。

這些音樂上，學識上，和人格上的條件，自然有的是互相抵觸的，也許因為這個緣故，很少的組織者能作音樂家，很少的音樂家能作指揮者，雖然如此，我們應當本着“取法乎上，僅得乎中”的教訓，向着理想的目標努力直跑。

二 指揮者的責任

指揮者的責任表面上彷彿很簡單，僅是“指”手畫脚的“揮”根就是了，其實大謬不然，他的責任異常繁重。

1. 指揮者要負責打拍子。打拍子這回事雖然不是指揮者最重要的工作，但是一個最基礎的工作。各拍的方向要清楚，歌曲的起止要顯明，姿勢要大方，動作要自然；這是指揮者的開宗明義第一章。打拍子的工作要弄成習慣，要不加思索，為的是使指揮者的精神和注意力全副貫注在下面的責任上。

2. 指揮者要負責歌曲的速度。僅會打拍子還不夠，打多麼快慢是進一步的問題。速度與情緒有直接的關係，或說速度直接影響並表現歌曲

的情緒。輕快活潑的歌曲需要快的速度，悲哀靜穆的歌曲需要慢的速度，這都是靠指揮者對於歌曲的認識來規定速度的快慢的，好的指揮者都是當末起始指揮時對於歌曲的速度就有了準覺，而不是在指揮棍揮動後纔拍多快算多快，歌曲中間一切速度的變化，當然也由指揮者來決定。

3. 指揮者要負責歌曲的強弱。歌曲的強弱及歌曲中間一切強弱的變化，也要由指揮者動作的大小來授意給唱者。指揮者的棍梢一動，應當任憑情緒之所至而使唱者唱出小橋流水或萬馬奔騰的效果，或是晴天霹靂，雨過天青等響的變化來。不論什麼歌曲都千篇一律的動作的指揮者應當在強弱方面多下功夫。

4. 指揮者要負責音質的運用。形容憤怒的羣衆的歌曲與描寫鳥語花香的歌曲，不但需要不同的速度和強弱，更需要唱者不同的音質來作表情的工具。前者需要剛亢的聲音有時簡直類似咆哮；後者要用幽揚的聲響，有時要如怨如訴，令人聽見如醉如癡。這些都先要在指揮者的幻想裏有了一個音色的遐想和與支配，然後纔能期望唱者音質的合宜運用。

5. 指揮者要負責一切技術上的問題。指揮者雖然不必須是一個獨唱專家，上面已經說過，但他至少應當是一個聲樂訓練者。演員的發音是否流暢自然，吐字是否清楚，分句和換氣是否適當，音高與節奏是否正確，四部是否平均，是否融和，以及一切其他的技術問題，都要由指揮者來負責。

6. 指揮者要負責選曲。演員唱得好壞是一個重要問題，但是唱什麼歌曲也是一個重要問題，也是指揮者的一個重要責任。選材要有變化，要合時代，要有高尚趣味，要有對象，要有音樂價值；這都要看指揮者的修養與本領。一個合唱團的成功與失敗，選材是一個重要因素。

7. 指揮者要負責團體的精神與壽命。指揮者不但自己要精神活潑，還要負責使全體同樣的精神活潑；不但要訓練全體有紀律，自己更要嚴守紀律。自己不振作，團體如何會有精神！自己不守時刻常常爽約，團體如何能有計劃有規律的學習，一個合唱團若是轟轟烈烈的產生，苟延殘喘的生存，然後無聲無臭的壽終正寢，那時指揮者若肯捫心自問，恐怕他要負一大部分責任。

總之，指揮者須負一切音樂上，訓練上，和行政上的責任；他須是一個“音樂家”，“領袖”和“事務主任”三位一體的人物，在平常練習時，他要負訓練，組織，推進，和鼓勵；要有母親的忍耐，愛人的賞鑑，領袖的魄力，和傳教士的熱誠，在表演時他要能暫時的生活在作曲者原來的靈感裏，用極適宜自然而不做作的姿態和動作來引起演員情緒的共鳴和忠實的演出使聽衆。演員都彷彿受了靈感似的被領出了他們當時的環境，忘掉一切愁煩，而活在另一個世界——一個心曠神怡的世界！

三 指揮的評價標準

我們即或不願意批評旁人的指揮，至少應當願意有一個標準來時時考量自己的指揮。美國音樂教育名家蓋爾堪斯（Gerkens）曾定過一個很好好的標準：“好的，指揮是清楚的，有表情的，誠懇的，和不奪人注意的，偉大的指揮是還加上靈感”現在逐項簡略的說明：

1. 指揮須要清楚。這是指揮的“人之初”，拍子務必分明，一切表情記號務必清楚，歌曲首尾及中途的起止，一般人常是不整齊，多半是為指揮動作之不清楚。

2. 指揮須要表情。拍子僅僅清楚還不夠，兩手規規矩矩畫拍子的指揮者，動作是呆板無味的，效果是：說乾燥的。這不能說是指揮，僅可以說打拍。指揮不但要清楚，還要能達意。

3.指揮須要誠懇。指揮於清楚有表情變化之後，容易犯描花樣的毛病，就是儘管很忠實的動作而心裏缺乏熱情；這就是不誠懇，同和尚口裏念經而心中想女人是一樣的不誠懇。女子描花樣是只求無過的，是沒有筆力的，是沒有什麼美術價值的。好的指揮是“誠於中描形於外”，是剛姿態和動作來表現心中美的意念。

4.指揮須要不奪人注意。有的指揮者大概是受了跳舞廳樂隊指揮的影響，指揮時慣作種種不需要的，有時簡直是滑稽荒唐的姿勢。這實在大可不必；不但不必；並應極力避免。合唱團在唱歌時聽衆的興趣是在聽唱，注意也應當給予唱者。指揮者在聽衆與聽衆所注意的唱者中間，還要作種種的動作，已經是一件不得已的事情，應當多麼小心在可能的範圍內不奪人注意，若是不但不小心，反而故意奪取聽衆的注意來賣弄自己的本領，簡直是一件不可饒恕的罪惡，若能使一切動作與歌曲的情緒完全吻合，聽衆就不但不覺得指揮是一個殺風景的障礙物，反覺得他不在前面似的；這時，指揮動作就變成歌曲演出的一部，如同水乳之相融。這時的動作不但不奪人注意，反而領導於聽衆有更深一層的欣賞，覺得非有他在前面指揮不可，好的指揮是一方面指揮唱者一方面指揮聽衆。

4.偉大的指揮要有靈感。指揮者在指揮時應當暫時的活在歌曲裏，於重新得到原作曲者的靈感之後，將它傳達給唱者（方法是不可言傳的，不能做作的，也許是口邊一閃神祕的微笑，也許是眼裏一點感人的熱情……）再由唱者藉着自己受了靈感而發出的歌聲而傳達給聽衆。這時指揮者有靈感的指揮，唱者有靈感的歌聲，和聽衆有靈感的反應打成了一片。指揮者的靈感，感動唱者，唱者的靈感，感動聽衆；聽衆的靈感，感動指揮者和唱者更有加靈感。這就是有靈感的指揮，靈感不是“永備”電筒一按就亮的，它不來時，若合於前四個標準，還不失為好

的指揮；好的指揮若再加上靈感，那簡直是偉大極了。

這裏談了一點理論，下面再和諸位讀者討論些指揮技術問題。

(四) 指揮的姿勢

所謂姿勢是指身體全副姿勢而言，至於如何打拍子就與指揮的動作了，留在下面一段再講。指揮的姿勢最重要的原則是‘要自然’，姿勢一自然，就自然的健美。兩足最普通是相距一尺而不是立正，後者不是自然的姿勢；身體的重量應當平均分配在兩腿而不是倚在一條腿上，後者是懈怠的姿勢；腰與背應當直而不彎，駝背彎腰是病的姿勢；頭要向着演員看而不是垂在胸裏，或是仰視屋頂或四下亂看，這都表示不熟習，沒經驗，怯場，或是神不在焉。

第二個原則是不奪人注意。（諸參看上面）不奪人注意的姿勢是使聽衆覺得指揮者有等於無，有時更進一步覺得指揮者有勝於無。所以好的姿勢是一切動作都要有意義，切忌搖頭幌腦，屈膝扭腰，或是跳左跳右，進前退後一些無意義的奪人注意的姿勢。

五 指揮棍的握法

指揮棍的握法也是以自然爲原則的。試想當別人遞給我們一根輕的棍子時，我們是如何的去接？無妨試一試。好，我們如何的接過來，指揮時就要如何的握着它。試過之後，是否棍端正好放在掌裏？棍子是否正好壓在食指第一二關節中間的那一段？或是正在第一關節上？是否正好用拇指輕輕一按就合適？這對於許多人是一個最自然的握棍法。

有許多人喜歡用拇指，食指和中指的尖端握棍端，這也是一位比

較普通的方法，也許還有人用旁的握棍法，各人的脾氣性情不同，握棍的方法原無不可，但總以自然為原則，最忌笨拙和做作。

棍的握法常有時隨樂曲不同的情緒而改變。樂曲到極端幽柔的時候，上述第二種握法有人以為比較合適，或者根本丟開不用指揮棍也未嘗不可。到慷慨激昂的時候，就非緊握不可了。

關於指揮棍的本身也順便說幾句。第一，重量應當稍輕，以拿在手裏不甚感覺它的重量為合適。第二，顏色應當淺顯，以易為人所見為適合。第三，長短以十八吋至二十吋左右為合適，過長則運用不自如，過短又失去增威助勢的原意。第四，手握一端愈滿稍粗，最好粗端成球形，握在手裏到那一端則漸細。這個球形粗端頗有道理。第一，球形柄可作重量的平衡之用，握在手裏使手內手外的重量相等而不感覺手外一端向下墜的力量。（第二）球形柄使手感覺有物可握，既可減少手握棍的無謂緊張，又可防備棍子於指揮時萬一的出手。

六 指揮的動作

未談到拍子動作之前，先要提出兩點。一是手和臂的運用，二是棍的高低。指揮時除去有時樂曲需要筋肉緊張外，各部的筋肉應當時刻的鬆軟，特別的腕部不應當緊，打拍的動作應當極為優雅。大而有力的拍子要運用手，腕，和臂，以肩為軸心的來動作；平常的拍子多運用手，腕，和肱（臂的下一部，）以肘為軸心的來動作。小而靈敏的拍子則運用手，腕，以腕為軸心的來動作。這一點頗為重要，請讀者現在試一下。

舉棍的高低應當以演員容易看見為原則。最普通的手勢是肘部向身側越而舉起，但不特別張開，只肩差不多平。演員的多寡，坐立，遠近，高低以及排列方法等都直接影響舉棍的高低。只要牢記上面的原

則，則此點不應成什麼問題。

下面所講僅是些拍子動作的原則——世界通用的原則，各人運用起來時也許有各人大同小異的方法，尚請讀者注意。下面的圖解，也請讀者特別注意每拍動作的路線，練習時并先要忠實的圖解的路線照着鏡子來一下一下的拍，以後拍子動作之自然不自然雅觀不雅觀，都要看練習時對於圖解路線之忠實不忠實。

拍子種類甚多，下面僅舉出二拍、三拍、四拍和六拍四種基本拍子來作例。至於那些不甚普通的拍子，都是由這些基本拍子拼合起來的。如同五拍是三拍和二拍的合併（先三後二，先二後三）；七拍是三拍和四拍的合併（先四後三或先三後四）。會了四種基本拍子之後，一切其他拍子都可以舉一反三，本文限於性質，只好從略。

二

拍

三

拍

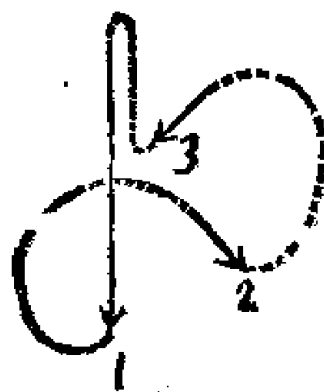
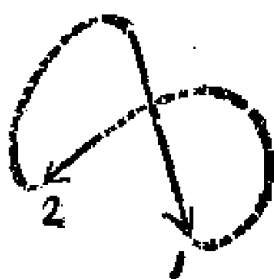
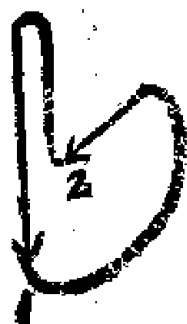
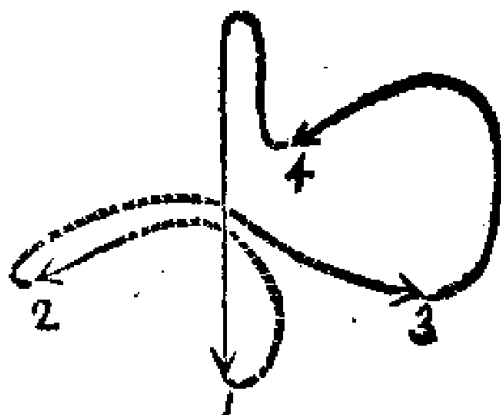
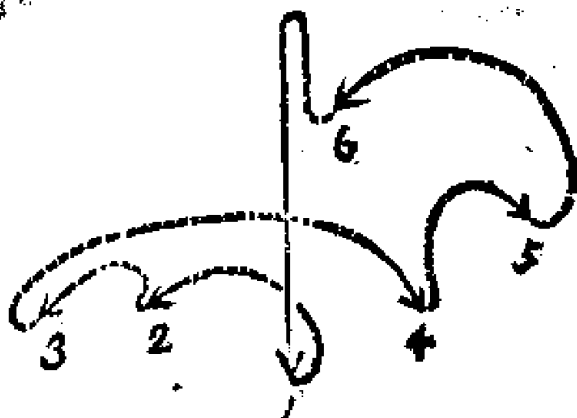


圖 拍



六 拍



(上面四個圖解，爲右手拿棍的人而畫的，左手拿棍的朋友，請將圖解左右的方向調換一下。)

由以上的圖解可推出以下的動作公式來：

兩拍：下上或下左

三拍：下右上

四拍：下左右上

六拍：下左左右右上

以上圖公式裏的「左」「右」是在手拿棍者的左右，左手的朋友須將一切的「左」改爲「右」，「右」改爲「左」，若改用「左」「右」而換用「內外」，則

不論左右手都可適用了。現將修正公式列下：

兩拍：下上或下內

三拍：下外上

四拍：下內外上

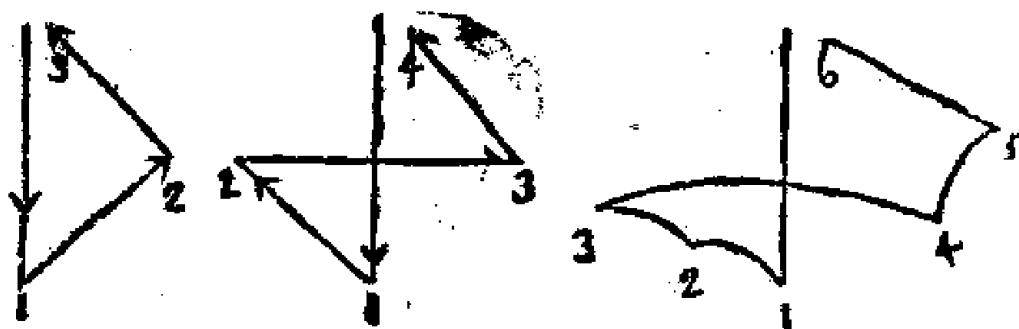
六拍：下內內外外上

這些公式是世界最通用的上面已經說過，值得讀者牢牢記住，並且練習到不加思索的程度。

關於如何練習打拍這件事，下面再說。

現在先將這些圖解裏最有興趣最爲重要的幾點特別提出與諸位讀者討論。

第一：上面圖解裏的實線指明各拍的‘拍子’和方向，虛線指明各拍中間的動作路線。這些虛線非常重要，各拍動作之穩雅不穩雅自然不自然，都要看指揮者各拍中間是如何的動作，常見有些講指揮法的書上關於各拍的方向是如此所畫：



也常見有人指揮時非常之果敢，多半就是因爲他們很忠實的按照上列各圖來動作的原故。

這些虛線一面指明各拍間應如何動作，一面指明各拍間‘應當’應

續動作而不要停頓。各拍的拍儀是一個時間的點，所謂拍子動作多半是指各拍間的動作時，我們若忽略了拍間的動作而在‘拍’上停頓一會，然後很快的走到下‘一拍’，那種拍法就變成呆板而缺乏意義。再進一步，各拍的‘拍’僅告訴我們速度的快慢，拍子的強弱情緒等要看我們在末拍那一‘拍’時用什麼姿勢，用多少力量走到那一‘拍’（所謂拍間的動作。）同時，我們走到那一‘拍’的姿勢和力量也就預示了那一‘拍’的一切情緒，指揮的‘拍’須要清楚，拍間的動作更須清楚，不僅此也，還有意義。

圖解裏各拍間的虛線萬萬不可忽視！

第二：各種拍子的第一拍都是向下拍，末一拍都是向上拍，其餘各拍也都是合於各拍的性格。仔細推敲起來，這些不同的拍子都合於生理上，心理上，和物質上的條件，照樣作起來，覺得非常自然，非如此不可似的。

第三：因為各拍無論強弱上下，總要在‘拍’上清楚而肯定，所以在各拍的‘拍點’的地方總都有稍向下的趨勢——這正合於一個簡單的物理定理。

第四：在各拍的‘拍’上，都有彷彿球似的跳躍動作，這不但使拍間的動作更加活躍，還增加了‘拍’的清楚肯定。

有兩點要聲明，第一，上述拍法僅是最流行的拍法，合於這些原則之後，各人的拍法盡可有‘小異’的不同，特別是六拍子，不同的地方甚多，各有優劣，恕不在本文裏作什麼介紹和批評。第二，這些拍法并不是可以不加修改的，通用於任何樂曲。關於這一點下面再講。

七 如何起拍

一個圓舞曲的歌，起拍的整齊與否不能不算一件重要的事，這個差

不多完全要由指揮者來負責的，他的記號分明，大家就唱得齊，不然，就唱不齊。所謂記號是指歌曲前面的一種預備動作而言。指揮者若不在未唱之前作一種適等於“預備！唱！”的動作，唱者自然不會曉得什麼時候唱而唱得整齊的，預備動作是常恰好等於歌曲前一拍的動作。假設一個歌曲起在第一拍，則預備動作適等於前一小節（歌譜上當然沒有）的末一拍；假設起在第四拍，則預備動作適等於第三拍。餘類推。預備動作之大小強弱，要看歌曲的情緒來決定，過大會容易使唱者誤會為起拍而起得過早，過小則記號不顯明，容易起得不整齊。

歌曲若起於一拍的末半拍，預備動作要等於那一拍的前半拍，到末拍的那個起音時，再另外拍一下，這半拍要格外顯明。歌曲起於一拍的末四分之一拍，預備動作要破例的等於那一拍的前四分之三，到末四分之一拍的那個起音時，再另外拍一下，若總唱得不齊可以將一曲的前一小節的各拍都拍出來，等練習好後再按以上的方法來拍。

練習新譜或是唱者沒有好的訓練時，還可以另用一個通融的辦法，就是在指揮者一面舉起棍棒時，一面說：‘預備’，（預備動作時，同時說：‘唱’。這將給予唱者莫大的幫忙，不過不可用之過多，免得唱者養成習慣，以後非如此的喊不可。

這種技術不是紙筆所能說得透澈的，讀者們若能按上述方法試幾次，就知道預備工作的秘訣和重要了。

八 如何止拍

起拍時需要預備動作，為的是使唱者起得整齊。止拍也同樣的需要預備動作，為的是使唱者止得整齊。止拍的動作常：先向上，再向下，這‘先向上’就是止拍的預備動作，‘再向下’就是止拍動作的本身。有人

喜歡在這向上向下的動作時畫一個小圓圈，這也未嘗不可；凡是達到目的而合乎指揮原則的動作都是可以採用的動作。按一般慣例，每曲末一音若是一個長音時，應當停止拍的動作，手停在一個很自然的高度；不要垂下來，因為垂下是表示聲音完結的意思，舉起是表示聲音仍在繼續的意思。這樣舉起的時間或是心里數拍，或是完全靠情感來規定何時終止。停止時手要先向上再向下，或先向畫一小圓圈再向下收止。

九 如何延長

遇有延長號時，應當停止拍的動作，手仍然舉着不垂下來。至於延長將如何的終止這一回事，要看下面如何的繼續。若延長音是一曲，一段，或一句的末一音，則指揮槓可以像止拍似的向下停止。若延長號在一句的中間，或雖在一句的末尾而不停止，則停止延長音的動作不應過大，並且要與下一拍的預備動作相合。舉一個例：假如一個延長號在一小節的第三拍上，則延長音的停止動作應當向外，同時作了第四拍的預備動作。唱者看見這個動作時，自然這會隨着作兩件事：一、停止延長音，二、預備往下繼續着唱。

若是一個延長音正好是手向內或向外動作的拍子上（如同四拍子的第二三拍），拍到這一拍時，不要按老規矩拍得槓向內或向外，而應當停在隔中間的一個位置，唱者看着方便，自己拍着方便，再往下繼續時也方便。

十 分句和換氣

一般指揮者最容易忽略了這個問題。唱歌的換氣並不是機械地看生理上的需要，什麼時候沒有氣就喘一口氣的。換氣和分句有密切的關係，應當分句時不需要換氣也要斷一下；不應當分句時，應當巧妙的運

用一口大氣而不應當注意的斷。分句這回事直接幫忙唱者和聽衆明瞭歌詞的意義和歌曲的格式，分句若不正確，有時能完全改變原意的。舉爲大家所聽慣的極端的例：主人在一個下雨的晚間寫給客人一個字條：

下雨天留客，天留我不留。

客人將原條送回，主人發覺僅改了幾個標點：

下雨天，留客天，留我不？留！

唱歌時換錯了氣，分錯句，也常常鬧這種笑話，不過我們不大還會鬧了。

所以指揮者特別注意這一點，指揮時在分句處要給唱者一個清楚的記號，在一句起始前的那一拍，要格外大而顯著；有時指揮者難拉一輪肩，或是自己換一口氣，都能幫唱者好大的忙。

十一 何時應當拍節奏

在慢的拍子裏，常有時需要將一拍內的音（兩個或兩個以上）都拍出來，方才清楚；這就是拍節奏，比如：

1̣	1̣	5	7	6	5	4	3	4	2	1	—
青	天	白	日	滿	地	紅					

這句的表情記號是‘漸強漸慢’，‘地’原就需要一音拍一下，不然，唱者很難將第二個音唱得肯定整齊。

有時在歌曲的起始時，節奏若是特別，也應當拍節奏。比如：

6	5	4	3	2	1	1	2	3	1	7	6	6
可	愛	的	陽	光	，	雨	後	重	現	輝	煌	，——

，這歌的預備動作要向外一搖，等於第一拍的前半拍，然後在‘可愛的’這三字上每音拍一下，一下比一下往裏來。

此外，一切節奏特別或有改變的地方，都需要臨時改拍幾下節奏，這是調整唱者的節奏觀念，拍節奏這回事要運用適宜，若拍得過多，或不是地方，不但不幫多少忙，反而添不少亂。

十二 不握棍之手的應用

這隻手的功用，最不容易說，簡單的說起來是加強指揮的聲勢，管理各唱部的起止，和指揮各種細膩的表情的。用它時，不要僅是因為沒有地方放它而只得舉起來摹倣那隻手的動作。若是不需要這隻不握棍的手時，儘管大大方方的垂在身旁好了。總之，這隻手不要隨使用，用時就要有意義。

十三 指揮動作是活的

我們若很忠實的將上面的圖解中各種拍子動作都作得很正確，還不夠，因為這些動作並不適用於所有的歌曲。比如：上面圖解中的三拍動作，為拍一個不急不徐的抒情歌正合適。一個舞步輕盈的華爾茲曲則不能用這種拍法，各拍間的動作要大為簡單化，沒有功夫去繞那些圈子了。到再快的三拍曲時，根本連拍第二拍的時間都沒有，第一二拍時向下拍，第三拍向上拍。若是三拍子的悲歌，各拍間的動作就要大為複雜化，必要時還要加上小拍呢。總之，速度愈快，拍子動作愈簡單，速度愈慢，拍子動作愈詳繁。這是‘速度’來影響拍子的動作。

速度不但影響拍子的動作，也同時影響拍數的增減。六拍的快板曲向例是將三拍拼為一大拍，而一小節僅拍兩拍的。四拍的極慢曲是將

一拍改兩拍在一小節內拍八拍的，其餘各拍也是如此。關於這一點也有一個原則：速度若快到沒有功夫拍那些原有的拍子時，則減少拍數；速度若慢到原有拍數不夠應用時，則增加拍數。

還有，‘強弱’自然也影響拍子。歌音強烈時，拍子自然要大，不僅是大，還要大而有力。歌音柔弱時，拍子也要隨着小。至於驟強驟弱漸強漸弱的種種表情，都使指揮動作有顯著的改變。至於這些動作的姿勢，則多隨指揮者自己的習慣而各有不同，限於本文性質，不能在這里多講。

十四 指揮是有熱情的

音樂本來就是一種情感的言語，冷靜正確的演出是不夠的，一個指揮者若僅是指揮唱者將一個曲的一切漸強，漸弱，忽快，忽慢的表情沒有錯誤的，很科學的演唱出來，我們最多能說一聲‘實在不錯’。但是還有一種演出，彷彿使我們受了電，將我們暫時的拖出了我們的環境，令我們忘掉一切愁煩，住在歌曲裏所描寫的一個世界！這種演出是有熱情的演出，指揮者在澈底的領悟到作曲者的意思之後，不但自己要暫時的生活在作曲者原來所感的環境里，還要藉他的一切指揮姿勢與動作，將唱者和聽衆引進去，自然這件事也可以作得‘過火’，但這個危險小，我們應當時常發愁作得不够。不避重覆的再說一次：指揮者不僅一個‘拍拍者’，指揮者會拍拍就如同一演說家應當不是嚙巴一樣。指揮者應當會拍拍，他的指揮應當是活的，應當是有熱情的！

以上講的是指揮的技術，下面略談練習指揮時所要注意的各點。

十五 指揮的工具

指揮者所最需要的一種工具就是指揮棍。指揮棍是加強指揮者的手和臂的東西，是使指揮動作更加顯著的東西。多數的指揮者指揮時都用指揮棍；但也有不喜歡用指揮棍的，特別是當歌聲輕微幽揚的時候。關於指揮棍的種類及形式，前在第五段曾述及，這裏不再多說。

第二種工具是譜架，指揮時全憑記譜而不看譜的人，根本用不着譜架；但為初學的人，譜架是不可缺少的一個工具。普通可以折疊的譜架，對初學者是不甚適用的。指揮用的譜架寧可笨重而牢穩，一般人用時，以三尺半為適宜的高度。但因身體高低不同的關係，最好還有可以隨意升降放譜的那一部分。譜架的傾斜度也能隨意改變才好，以適應指揮者看樂譜和看唱者的視線角度。

有時指揮者因為唱者人數的衆多，和他們站得或坐得特別高的關係，而需要站在一個指揮台上，有時遇到沒有鋼琴的地方還需要一個定音器，如音儀，音笛，或口琴等。這也都是指揮工具，這裏不再多說什麼。

十六 如何練習指揮

在未起始指揮一個歌詠團體時應當先用過相當的工夫來練習指揮的基本技術。

在練習指揮時，指揮棍和譜架之外，另外還需要幾件工具。第一，最好有一個拍節機幫助我們練習節奏的準確。拍節機的構造和打鐘來的鐘擺一樣；擺上有一個可以上下移動的鉛錘，愈向上移，則擺的動作和震響愈慢，愈向下移則愈快，擺上標好的度數，若鉛錘移在8，則拍節機每分鐘響六十四次，移在16，則一分鐘響一百零八次，如此類推。我們是若隨着這拍節機拍慣了，不但能一拍一拍的拍得很準，並且還能將

一些快慢不同的速度牢記在筋肉里，以後看見譜上註明是一分鐘八十四次，不必用節拍機就將猜得差不多。抗戰期間，很不容易找到一個拍節機，但作者說的是‘最好’有一個。

最好還有一架留聲機和若干適用的唱片。隨着唱片的好音樂來練習打拍子，也是一個好方法，特別是在初學時。隨着好唱片一拍子就是隨着好指揮者一拍了，藉此可以學得名家對於名曲的解釋和領會，在速度，強弱等表情變化上得到好多的心得。

此外，應當找到朋友隨着我們的拍子彈琴。隨着拍節機或唱片打拍子是被指揮，若有人隨着我們的拍子彈琴是實際的指揮，二者都有用處，初學者不可重此輕彼。

最好不過的是幾個人湊在一起輪流着作指揮練習，一個人作指揮，其餘的人就臨時作他的合唱團，這樣，可以得到更切實的指揮經驗，並可收互相觀摩之効，以上各種方法，若能都用，才是一個最理想的練習方式。

練習時一件最重要，最不可忽視的事是照着鏡子練，鏡子要大，最好要照見全身，至少要能照見上半身。練習的地方要大，為的是使動作自由，養成瀟灑不拘的姿勢。作者深信有許多的指揮者若能照着鏡子指揮幾次，可以沒有問題的免去許多可笑的姿勢和無謂的動作。一位戲劇名家曾說過這樣一句話：‘有誰能對着鏡子照五天，鏡而不覺其慚愧？！’鏡子是我們最忠實，最肯直言的朋友，它永遠是我們的一切笑臉都不打折扣的告訴我們。

十七 指揮須知

1. ‘胖子不是一口吃的’，指揮也不是一下就練好的。胖子是一口一

口吃胖的，指揮也要一步一步的練。‘食多嚼不爛’，‘欲速反不速’，初學者務要耐心的，按步就班學習。

2. 若是走那一個極端，就是只顧指揮的書而不實地練習，是更不徹底的一件事。看書和同旁人學，是‘入門’的工作；自己練習是‘修行’的工作。

3. 練習時（實際指揮時也是如此）四圍要寬敞，站立及指揮姿勢要自然而不鬆懈，握棍也要自然。

4. 指揮者若是男子，並且穿西裝，務須將上身衣鈕扣上，免得使後面聽衆看見指揮者彷彿肋生兩翼翩翩欲飛似的。這是一般指揮者常犯的錯誤，雖然是小事一端，却甚影響到指揮姿勢，應當特別注意。

5. 指揮者最好將‘譜’記在‘頭’裏，千萬不要將‘頭’埋在‘譜’裏。換句話說，指揮者要看他的唱者，不要忽略了‘阿堵傳神’的功用，指揮者關於歌曲情緒和靈感的傳達，眼睛是一對很有力的工具。

6. 指揮時記號要顯明，動作要雋雅。指揮棍寧可舉高些，唱者愈容易看見指揮棍，就愈容易跟隨指揮者的指揮。

7. 獨自照着鏡子練習指揮一個歌時，最好一邊拍一邊唱（或閉口哼）。

8. 指揮動作的平面，在練習時要偶爾改變高低。有時很高的拍，幻想你正在指揮一個幾百人的大合唱，唱者的坐位是一層比一層高；有時稍低，彷彿你正在指揮一個比你坐得低的管絃樂隊。

9. 練習時也要常改變拍子的強弱和大小。有時不大不小，不強不弱，如同指揮一個中強（mf）的句子；有時極小極弱（pp）差不多完全是腕部的動作，像是在指揮一極柔和的安睡歌；有時却要極大極強（ff），整間的手和臂都在動作，連全身都在那裏助威，彷彿在指揮波濤

的洶湧和萬馬的奔騰，不唱或哼歌時，要大聲的數。

10. 我們練習的目標是習慣的養成，習慣就是不加思索的行為，我們要養成指揮動作的習慣，為是在指揮不去思想拍子的動作和方向而用一副精神來指揮支配歌曲的一切表情和效果。練習拍子的動作是乾燥的，但是非常基本的指揮技術；非會不可，並且要會得嫻熟。

11. 指揮時切忌用腳來打拍子，練習時就要注意不犯這個毛病。

12. 在未起始指揮一首歌曲時，永遠要找到歌曲的情緒和速度，然後根據你心裏被引起來的情感來指揮。所以，有經驗的指揮者總是不慌不忙，在未起始前有一剎那的靜默。

13. 不握棍之手，除去要會指揮各種細膩的表情之外，還要像握棍之手一樣的會拍一切的拍子，動作，到聲音強大，情緒熱烈時，需要兩手一齊拍，以壯聲勢。有時練習或正式指揮過久，一隻手疲乏時，可以用那隻手暫時來代替。

14. 若有人天生就是用左手作事，那末，也無妨用左手來握指揮棍。有許多人用左手打球，吃飯寫字；這不是一個重要的問題。若有人堅決的主張指揮都用右手，那是他右手的偏見，而不懂得左手用者與右手用者生理構造的不同。

15. 再重複的說一次：指揮者不僅是打拍子的人，他必須是個音樂家，要負責選曲，訓練及歌曲一切情感的演出。

16. 末了幾句話，深切的認識你所指揮的歌曲，它引起來你熱烈的情緒；看你的唱者，讓他們也看你；動作要優雅而清楚肯定；要有權威的感覺，因為你是你環境的主人；常要面帶笑容，因為你是在指揮人類，而不是在駕駛一架機器，要穩健的練習。

十八 尾 聲

指揮現在已成為專門的學問和職業，決不是在短短的文字裏所能討論完的。這里所涉及的僅是指揮的一點點技術，指揮者固然需要指揮技術，但這僅是指揮的一小部分。已經說過，演說家不是嘔叭並不是一件可以自豪的事情，我們在會了這點技術之後，最要緊的還是繼續的發展我們的音樂天賦，培養我們的人格，使我們對音樂和人生有隨着時間的過去有漸深的修養。那末，指揮就漸漸由技術而變為藝術，我們也就漸漸由‘指揮匠’而成為‘指揮家’。

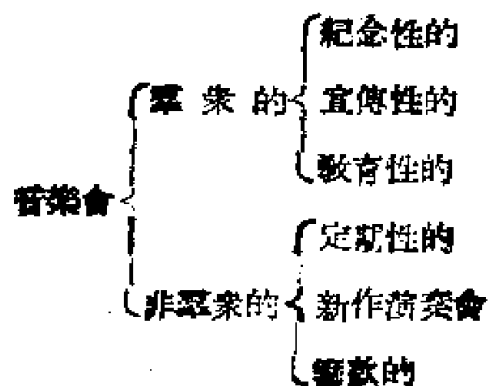
怎樣佈置音樂會

聯 抗

一 要佈置怎樣的一個音樂會

一般的，從演奏形式上把音樂會分為：1. 器樂的 2. 聲樂的 3. 混合的數種，也有較詳細地分為：1. 大音樂會，2. 獨奏會，3. 混成音樂會，4. 舞步音樂會，5. 留音片音樂會，”

但這樣的分法和今天的實際情形離得太遠了，我們需要重新加以分類，試列表如下：



所謂羣衆的，便是不收門票，不加酬酢，歡迎羣衆參加的音樂會，紀念性的如“抗戰建國五週年紀念音樂會，”“抗戰六年紀念音樂會——郭

是紀念某黨或某個人而以音樂來加以宣傳的。宣傳性的，則今天一般的羣衆音樂會都是，大凡一個藝術宣傳團體，每到一個新地方工作，也都要用音樂會來作爲他的一種宣傳方式。教育性的大都是^①型的音樂晚會，爲了使大家了解世名曲而舉行的‘名曲拔粹演奏會’，爲了使大家了解音樂上的‘民族形式’而召開的民歌演奏會等都是。定期性的音樂會，在內容上可以是包括得很複雜的，只是規定每星期，每半月，或多少時候舉行一次而已。新作演奏會主要的是將新的創作介紹給聽衆。以上這幾種音樂會，爲着收得更大的效果當然並不限制聽衆，而且還要加以多方面的鼓勵呢。

但一個職業性的音樂團體所舉行的定期音樂會，或新作演奏會，則大都是要賣票的，自然囉，每一個人都要生活的呀！其次雖不是職業性的音樂團體爲籌款而舉行的音樂會，那麼賣票也是當然的。

既然要賣票，則大部份買不起票的人便只能站在門外，在效果方面來說比較羣衆性的音樂會是差得遠的。

*見豐子愷著‘音樂的常識’第九章‘音樂演奏會’。

二 開會前的準備工作

假定已確定了想開某一種性質的音樂會，於最先來的一串問題便是 1. 需不需要籌備會？籌備會怎樣分工？ 2. 決定時間，找地點， 3. 怎樣發動聽衆， 4. 節目的準備與配置。

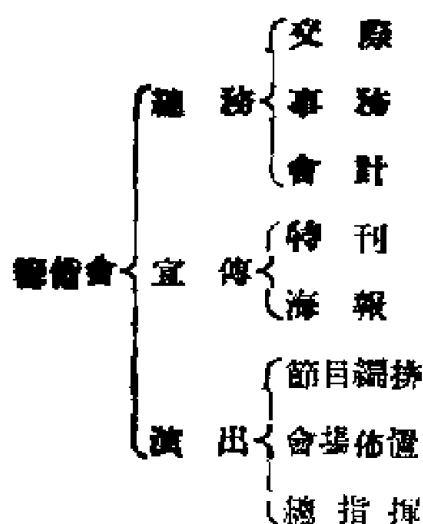
下面便將一個個地加以闡述：

籌備會問題

舉行音樂會，而需要籌備會，那末這個音樂會必須是規模較大的，其參加演出者也必須在三四個單位以上，爲溝通大家的意見，分配大家的工作起見，還是必要的。要是規模並不十分大，單獨由一兩個團體負責演出，或是定期舉行的，那

便不需要了，因為那一兩派團體的本身自然有經常的負責人，不必架床疊屋，另起爐灶。

現在假定需要籌備會時，那應從工作部門分起來，大概如下：



這個表，只能算是原則上的示例，真正的組織，還需要具體情形而定。音樂會規模很大而且要賣票的，總務裏可以加上文書和票務，宣傳和演出裏也可以加上其他必要的項目，規模較小的，或者主要分三大項，下面不必再分細目亦無不可。人員的多少，更是無法預定，只能在第一項籌備會中臨時斟酌決定了。

時間與地點

一般音樂會的適宜時間是晚上七時至九時，節目多時延長至十時，這時候原來是大眾休息的時候，又很少會有警報，可以不必提心吊胆，儘管安靜下來細細品味。

地點可以分露天與室內兩種。倘用室內的會場最要注意的問題是房屋的構造，是否能聚音而無迴音。要聚音，則屋頂最好是穹形的至少也要有天花板，有些地方的戲院簡陋得屋頂只是一層瓦是不適用的。要無迴音，則會場中由舞台至最後牆壁之間的距離一定要相當

長，有些狹促的小禮堂是不適用的。

倘使露天會場，則前面的問題根本無從談起，這時最要注意的倒是整個會場的環境，不一定要有演奏台，最好是地勢原有些高低，有草，有樹，在這樣的環境中開起音樂會，演奏者與聽衆打成一片，效果特別好。

大概不收門票的各種音樂會在室內與露天舉行都可以，倘是收門票的，露天總不大適宜。

以上當然只就一般情形來說，倘在小城市或農村裏，當地人一向睡得很早，六七點鐘見不到人，那麼時間便只能改在下午二三時開始。沒有適當的會場，則也能因陋就簡：

發動聽衆

因為音樂會的內容不同，他的聽衆對象也跟着不同，對於同聽衆的發動法也自然不同了。

例如籌款音樂會，聽衆大概局限於中上層，他發動工作，大概偏重於報紙上的廣告，開會前的特刊和街海報，亦有派人各帶去銷售的，但這也不是正常方法了，常易引起某些人的惡感而得到反效果。

對於羣衆性的音樂會，發動聽衆的方法，大抵可以分爲文字與口頭的兩種。文字的中心轉移在海報上，要寫得簡明且發體目，使人一望就知。在什麼日子，什麼時候，什麼地點要開音樂會了，不收門票，歡迎參加，在這面海報上，參加演出的人或團體與及節目的次序可不必寫出，因爲這並不醒目，使人不能立刻得到要領。

口頭的，可以由參加演出之團體之成員，向他周圍的親友羣衆去宣揚，倘有小朋友便更好，他們一定會找得更多的聽衆。在會場門前或附近多貼鮮明的指路牌，也可以吸收很多的聽衆，這是值得注意的。

節目的編排

作為全音樂會準備工作的中心，節目編排得好，使整個音樂會都有生氣，否則，非但演唱的人辛苦，聽者也覺得乏味，真是吃力不討好的事。

下面提供一些必要的原則，一般的是：

1. 抓緊音樂會的中心，多選取與該次音樂會內容有關的歌曲，使該次音樂會的主題明朗。

2. 內容與形式差不多的樂曲不能排在一起，必須間隔開，如‘松花江上’與‘長城謠’。

3. 內容與形式相差太遠的樂曲又不能排列在一起，以免聽眾頭腦混亂，如‘佛曲’與‘抗敵歌’。

4. 演唱方法相同的樂曲排列在一起不能太多齊唱，合唱，獨唱，合唱要在互相參雜。

5. 同一演唱者上場不能連接在一起，以免過度辛苦，聽眾也覺得枯燥（獨奏會及一二個團體主辦的小型音樂會當然是例外。）

6. 演唱的開始和結尾使大家齊唱，合唱或合奏，使始終圓滿。

7. 預先估計演唱的人數和每一節目所需的時間，使能予以整個的調節。

8. 預先估計到聽眾的水準，使演奏的歌曲，都能為聽眾所懂得。

個別地注意的是：

1. 紀念性的音樂會，必須將紀念歌曲放在前面，並將有關的樂曲安置在惹人注意的時間內，要是紀念的是一位音樂家，更必須將他的遺作作為一個重要部份來演奏。

2. 羣衆性的音樂會在休息時間內，可增加歌歌的節目以加深給予聽眾的印象。

3.教育性的音樂會，節目要系統地由淺入深，前後相連，介紹給聽衆以明朗具體的一概念。

4.新作演奏會，除作為中心作品外，可插入與該作品有關的歌曲，如同一作者的前期作品或初期另一作品，或同一主題的其他作者的作品等，可供聽衆參考，也可免除單調。

5.筆款等全部節目以使賓客不覺沉重為主。

節目編排完畢，經濟允許時應付鉛印，並附歌詞及標題，倘是大樂曲最好更能將主題附錄出來，使聽者更易於了解。

倘經濟不允許時，當然只能油印，雖然簡單，只要技術好，一樣可印出歌詞來，倘有敬歌的節目，最好把歌曲都印起來，倘技術不好，反只是糟塌了紙墨，倒不如不印，只寫一大張節目單，節目進行中，再報告得清楚點，對聽衆倒是有幫助。

三 會場的佈置與管理

在前面這些問題都解決以後，現在便要開會了，這時的問題便是1.會場應怎樣佈置，2.會場的秩序應該怎樣管理？

台上和台下

會場的佈置，簡單地說起來，只是台上和台下兩個部份，都應該視音樂會的性質而不同。

台上的佈置以簡潔素雅為主，背景與前幕皆用深色，在上面或可以懸掛一個古哈潑的圖案，合唱或齊唱對台中心是對的，或安燈層層台，以便演奏者站立，前面是指揮台，合唱時，原來安置站台的地方現在便半圓，地舖設適量的坐椅，獨唱或重唱是完全不多什麼的，但須要坐椅和譜架，照明一般的使用柔和的頂光和腳光。

特殊的，譬如新作演奏會，節目是黃河大合唱

光來現出各個樂曲的內容。至籌款性的音樂會裏的某一個獨唱曲，可以使用佈景和燈光以加強效果時，也可以例外地使用。但這些技術問題，當群話劇的舞台的工作中，這裏無法詳說，略過不提。

台下的佈置，倘是收門圈的，那很簡單，祇要將號位編定號碼，聽衆便可對號入座，否則需先將各種人的坐席劃分開，大概兒童婦女在前面，民衆和軍人在後面，才不會混亂。

不能忘記了演員的休息席，否則臨時各團體的演奏員來了却沒地方歇腳，那是會影響整場演出的。倘後台大而演員並不多，最好便在後台，倘後台小而演員多時，那便必須在台下兩側劃出片區來，這分割一定要很清楚，以便開會後，會場的可以和各團體取得連絡，通知時間。

前兩節還只限於室內會場的佈置法，倘是露天的，則將全部不同，因為這時台上台下很難分，即分也是不十分明顯的了，因此便無所謂台上的佈置，要是月夜草地的音樂會，更不需要燈光，只需要爲了保證秩序的安謐，將各種人的座席劃分而已，或者用石灌粉劃地，或者用繩索攔住，這樣的會場裏，雖然劃分了，在精神上，演奏者與聽衆之間，總是融和在一起的。

會場的負責人與管理

這也可以將台上和台下分開來講：台上的負責人必要的是三個——總指揮，催場，司幕。總指揮要負責會前各團體對演唱歌曲的練習，開會時齊唱大合唱的指揮。催場要負責臨時的節目調動，並與各演唱團體取得聯絡，將通知他們的演唱時間。司幕要照悉每齣歌曲的起迄，要在幕前面向聽衆報告節目，要在適當的時間去感動他的銀錢。倘使節目中有教歌一項的，那也需要一個專人負責；倘是紀念性，宣傳性或教育性的，那麼主席，講演人等也另須確定了。

會下的負責人主要的是招待和糾察，倘須門票，便也另使收收票員，他們的責任大概一般都看得到，這裏不再詳述。

但招待其實還可以負着另一種責任的——聽取聽衆的意見，以作會後檢討時的材料。

倘遇警報或熄火等突發事件，這時最重要的是要鎮靜敏捷地來處理它，使聽衆有秩序地退出會場，切不可荒亂，反致誤事。

本文的主題在‘怎樣佈置’，現在關於佈置的過程與具體的項目差不多全已講過，應該可以結束了。但必須要知道，每一次音樂會開過後，并不能算什麼都完成了的，這其實只能算完成了一半，還有一半，怎樣接受經驗教訓，怎樣保持所得的成果——却還留待每一個作者去完成，還是值得我們注意的呀！

論歌詠團的組織

薛 良

在藝術的領域裏面，任何藝術的本質都含有組織性和規律性的。因此，一件表現藝術的工具或者是一種藝術表現的方式，也是同樣的建樹在組織和規律的基層上面；不僅僅有呆板的規律和組織是不夠的，同時，還應當注意到怎樣去運用這規律和組織，也只有這種機能的運用，才能在本質上有靈活的開展。這情形即如同一部完美的機器，必須全部開動後才可以得到理想的收穫是相同的。音樂，作為姊妹藝術一環的音樂，當然不例外，更甚的，它是密切地依附着規律和組織而生存，而茁壯。

音樂是由作者，譜寫，通過了演奏者的表演，而傳達給聽衆的，因此，演奏者對於音樂傳達的重要性，正如導演和演員在戲劇表演過程中的重要性一樣。另一方面，我們知道聲樂是音樂的基石，而集體的唱歌又是聲樂的中心，爲了使我們的音樂更踏實地向前邁進，並且使它在歷史上盡了應盡的任務，我們對於傳達音樂的演奏者的組織，對於聲樂中心的歌詠團的組織，乃有研究和注意的必要。

一個歌詠團的良好與否，主要的是根據兩個條件來決定：第一是有沒有健全的組織，第二是沒有稱職的指導。單從組織方面來說，首先是

怎樣把歌詠團建立起來，其次是怎樣維持這歌詠團的生命，並且怎樣使它增進工作的效能和學習的速率。

一 關於歌詠團的建立

歌詠團組織的狀態，可以分爲職業性和業餘性的兩種。職業性團體的目的，有專爲營利、也有以宣傳爲主的；目前在我國，純粹商業化的歌詠團可以說沒有；凡是職業性的歌詠團體，大部份是政府爲了抗戰宣傳而設立的；不過這類的團體，在歌詠團體的總數當中，僅佔着非常微小的比數，職業性的團體因爲有權利和義務的關係，一般的講，組織容易有條理，管理也比較方便。業餘性的歌詠團體組成的目的，大致不外促進宣傳，聯絡情感，研究音樂，它往往出現在許許多多不同的場合，所以一切問題的處理，也比較複雜，而現在大多數的歌詠團，却是屬於這一類的，因此，我們的討論，多偏重於業餘性團體方面：

歌詠團產生的方式，不處乎下列三類：

- (a) 興趣的結合。
- (b) 經召集成立。
- (c) 由命令組成。

由於一些音樂的愛好者，他們因趣味相同而聯合起組成一音樂團體，此類團體屬於 a 類，這類團體的構成主要是興趣的結合，一般的說，合作的精神比較堅固，程度也往往比較整齊。

由某團體或某人召集一些團員而組成的歌詠團，此類團體屬於 b 類。在這類團體中，如果團員對歌詠團的關係，僅建樹在趣味上，只是業餘或課餘的組合，在人數的流動性上說，是不易避免的；如果團員對歌詠團有權利和義務的關係，則陣容易於整齊。

由某機關或某團體命令所屬的人員參加歌詠團，此類的團體屬於**●類**，在這種團體中，人數的流動也許比較小，但是精神和興趣往往不如前二者，程度也不易整齊。

一個歌詠團體不論是在那種情形之下產生，在開始的時期必須慎密的注意到下面所指出的幾個要點：

(1) 宗旨 一個歌詠團首先應當有一個“名正言順”的宗旨，因為沒有正當的宗旨，對外便無法取得合法地位，對內也無法號召或領導團員；同時宗旨又是確定組織系統的最高原則，所以對宗旨的確立，是必要的。

(2) 團員 團員是歌詠團的構成分子，更是歌詠團生命的中心；一個歌詠團是否良好，團員實在是決定的主要因素。對這問題的處理，最要緊的是把人數在可能範圍內切實固定，同時，最好能抱定“寧缺勿濫”為原則，以免日久麻煩；為了把團員固定，有時候也需要把團員資格，入團手續，退出手續，權利，義務和團員類別以明文規定出來。

在合唱團中，還應該嚴格的注意到各聲部音量的平衡，使各聲部人數按照希望的比數而組織，絕不可有某一部人太多，另一部人太少的情形發現。

(3) 組織 組織系統的形成，不論是用那種方式，（幹事會，理事會或委員會）不論是分出多少部門，（總務，文書，會計，庶務，宣傳，交際，印刷，研究，教育訓練，出版各部），我們必須注意到的：第一點是要簡單周密，第二點是合乎需要，第三點是不要和事實與團員脫離了環節。

(4) 職員 職員的產生有的是委派，有的是由團員選舉出來，這兩種方法比較起來，當然後者要好得多，因為職員既然是由團員自己選

舉出來，團員對這負責的職員自然能够信任，擁護並服從。總括說：職員對外是代表團體，對內總理團內一切事務，雖然各職員的職務不同，但在產生時，應當注意到幾個條件：

- a. 對團體的工作熱心，細心，忠心。
- b. 情感與理智調和，沒有玩固不化的成見和心理。
- c. 有清晰頭腦，懂得人情世故。
- d. 為人公正，精幹，辦事靈活認真。

(5) 練習和團規：

- a. 練習的次數：練習次數要根據需要和可能情形來決定。比如說爲了籌備一次演奏或宣傳，那末練習次數不妨多加一點，在平時若是時間上不容許多練習那也就不必勉強多練，不過最低限度每一星期至少應該有一次練習。
- b. 時間和地點：練習的時間和地點應當以大多數人感到便利爲原則。地點要適中，時間要適當，這些事情雖然是小事，若是處理得不好，對歌詠團的工作進行，可能有很大的影響。
- c. 團規：爲了維持團體精神，應該製定一種公約，作爲團員共同遵守的法規。在製定團規時不宜將要求提得太高，更不宜太嚴格，要顧慮到團員的情形和有實現的可能性。

6 指導 歌詠團一半的成果，連繫在指導的身上。所以對指導的選擇與聘請應當加以特別注意；尤其是在健全的指導缺乏的今天，對指導的聘請有兩個基本點應當注意：

- a. 指導是否稱職：所謂稱職的意思就是說指導的能力和修養對歌詠團是否得當。
- b. 指導本身是否合適：指導者在時間上以及精力是否能够達到

其任務，如果不能，最好不要勉強。勉強了反而是使歌詠團本身得不到好結果。

二 關於歌詠團的存在

維持歌詠團的生命，並且增進它的工作效能和學習的速率，這是一個歌詠團最重要的值得注意的事情，同時，這件事情並不是簡單的，對於這問題應該注意的事項分述於下：

(1) 防止人數的流動現象：

在一般的歌詠團體中，除了少數的例外，第一個最感困難的問題，就是人數往往不能切實的固定，這種情形常成為歌詠團的致命傷；防止流動不定的方法，應當以所遇到的情形來決定，但主要的不外是這樣：

(a) 使加入的團員交保證金

(b) 設法提起團員對音樂的興趣。

(c) 使團員了解唱歌的價值、功能和重要性。

有很多人加入歌詠團是為一時對唱歌發生興趣，這類興趣經過相當時期之後很容易消沉下去；我們如果在他們加入的時候，先徵收保證金，並規定有幾次任意不到，將來保證金不再退還，這方法在某種情形下可以發生效力。有的時間團體和團員之間能有權利與義務的關係，自然不會有人任意不到，如果沒有這種可能，給團員們一些旁的優待，如贈發樂譜刊物等等，也可以收些效果。

要想使團員認真學習，最好的方法就是提起團員對唱歌的興趣，提起他們興趣的方法：

(1) 多方面的鼓勵他們

(2) 多給他們公開演奏的機會。

(3) 使團體中充滿活潑有生氣的氣氛。

(4) 練習時緊張振作，但不呆板。

團員如果都有濃厚的興趣，不僅人數不致流動，並且進行速度和成績，也一定令人滿意。

還有一點值得注意的，就是很多人不明白唱歌的功效和義意，以及對生活的影響，他們只認為是一種單純的娛樂，以致對歌詠團的態度隨便，負責領導歌詠團的人要具有教育的精神和態度。應做到：

(a) 使團員對音樂的價值有正確的認識。

(b) 使團員了解時代對音樂的要求與音樂對於時代應盡的任務是怎樣的。

(c) 使團員明瞭音樂與人生的關係。

(1) 進行要有計劃：

無論在那種情形之下，歌詠團的工作都應當有一個計劃，一個目標，有目標的工作可以增加向前進行的速率和工作的興趣，製定計劃的原則第一要嚴密遠大，步驟清楚；第二要顧慮到有實現的可能性，在計劃製定之後，就要腳踏實地一步一步去實行，使團體有生氣，使團員情緒緊張，這樣無疑的可以獲得順利的進行工作。

(3) 維持學習精神：

每一個團體，每一個人如果停止了學習，立刻也就停止了進步。於是在這種狀態之下必然會腐敗，退化，⁴¹懈，消沈，散漫，歌詠團也是如此，要注意到“學如逆水行舟，不進則退”的道理，自然，學習的對象不應專注意在理論，同時也要在實踐中學習，並且使理論與實踐統一起來，讓它們彼此影響着，彼此促進着。

(4) 處理人事問題：

無論什麼團體，人事問題總是難免的，它差別最多也不過是程度的深淺，與成分的多少而已，人事問題往往成為歌詠團裏最討厭，最麻煩，影響最大的事件；造成人事問題發生的人物，大概不外這幾種：（a）脾氣太壞，（b）氣量狹小，（c）過度自私，（d）成見太深，（e）處事不公。

對每一件事情的發生，我們應該分別出來這件事是屬於那一類人所造，分別出來之後，再針對着事件的根源作個別的解說，或者在全體團員的面前，公開清算，問題發生時，要注意：

- a. 遇有問題立刻解決，不宜遲延。
- b. 主持人態度要溫和大方，公平正直。
- c. 解決問題不必操之過急，應穩定，冷靜。其實最好還是預防問題的發生，預防的方法。

- a. 一切事情在可能範圍內對團員們開誠佈公。
- b. 主持人處事正大，和平坦白，以“團體第一”為準則。
- c. 一切事情以“團體第一”為前提，私人問題絕對使它變為次要。

（5）建設內部機構：

歌詠團體的生長與存在，在乎內部機構之完善，內部機構健全，全靠有能力幹部的支持；幹部人員健全與否，直接影響團體的本身，幹部人材的選擇，不應僅是音樂方面的，事務方面也同樣重要，此外要緊的是使幹部與幹部之間，幹部與團員之間，不要脫離了環節，要發揚熱誠親愛的精神。

（6）建立對外關係

歌詠團主要的工作是演藝，（包括各種形式）假使在社會上沒有良好的地位和良好的關係，事情一定遇到種種意想以外的困難；因此，對外的手續和聯絡一定要辦理周到，才能得到同情和幫助。

編 後 記

由於朋友們一再的建議和催促，終於把這本冊子編了出來，對於它，我沒有什麼奢望，只希求它在實際的應用上，能够收到點效果，這種說法或者不是過份的吧。

本來計劃放入的文字不僅是這幾篇，然而因為篇幅與時間的不許可，因此決定把其他的一些（如作曲法，和聲學，普通樂學，樂式學，器樂概論，音樂史等，留待在另外的冊子裏，所以，說起來這一本可以算是第一）。

這裏我們願第二冊能早日和讀者見面，並誠摯的希望讀者和朋友們多多賜給意見，以便在本書再版時和第二冊中加以修正，改善。