

APR. 17 1950

新島

九卷一期

作家書屋刊行

國立北京圖書館藏

新音樂 九卷一期

目 錄

再談新音樂幹部的學習問題.....李 凌
 對於音樂教育業務部份的意見.....趙 溥
 關於唱法問題研究參考提綱.....音樂問題通訊部
 談管弦樂.....梁寒光

☆歌 曲☆

恭賀新禧.....管 平 詞
 徐曙·黃耕曲
 迎接親人毛澤東.....吳繼雲詞
 王建中曲
 中蘇人民之歌.....蘇 東詞
 舒 模曲
 大砲機關槍.....劉 佳詞
 李柏心曲
 『老戰』機關槍.....黃 黃詞
 曉 陽曲
 翻 砂 歌.....振興鐵工廠 邱志三詞
 厲 聲 曲
 鐵打的英雄.....顧 翠詞
 柯仲平曲
 青年團員之歌.....加 立 赤 詩
 謝道意曲·趙 溥譯

☆技 術☆

歌曲作法簡明教程.....瞿希賢
 合唱組織和合唱指導.....趙 溥譯

☆音 樂 消 息☆

新 音 樂 月 刊

1950, 3

主編：李 凌，趙 溥

編委：李煥之，李元慶，黎國基，張文綱，梁寒光，湯雪耕，金紫光，瞿希賢，周魏時，嚴良聖，王震亞。

新 音 樂 社

北京西長安街 53 號轉

出版者：作家書屋

上海中正中路 610 號

發行人：姚蓬子

總經售：聯營書店

北京西長安街 52 號

定價：本期基本定價二元八角

614201

R
919.
656

再談新音樂幹部的學習問題

李 凌

當革命戰爭在進行的時候，我們每一個同志，都是全心全力投在人民的音樂工作中。

這景況，幾乎是赤手空拳，在音樂學習上，大多的音樂工作幹部，沒有很完整的修習過音樂的全程，就上陣了。

我們的口號是在工作中學習，我們一邊工作，也的確在工作中慢慢長大起來，特別是在音樂和人民的結合關係上，學習人民的音樂藝術上，和工作經驗上，我們這些同志，都已表現出顯著的才能和成績。

這景況，是長期的散在鄉村，或各個偏僻的角落，那種奔波、堅苦，是達到了最極度。沒有足夠的進修工具，連學習上所需要的起碼材料都沒有，更談不到安定的環境了。

我們的同志，大多是那樣，吃青草、擠牛奶，堅持了為人民服務的音樂工作許多年。有了成績，却也帶上了深深的痛苦：

那震了腳的痛苦。

我們中常有人感嘆：我們是吹號的、敲鑼打鼓的一群，我們的生命在戰爭中。

這也就隱約的顯示出，一到社會承平而進至建設時，我們的苦惱就越來越大了，感到束手無策，甚至認為「我們完了」，或者，「我們的歷史任務完了。」

好一點的情形，便是千萬人都在到處找尋學習材料，到處找尋指導自己的教師。却可憐得很，教師缺乏，材料也難找。於是表現了惶惶然，不知所以。

這苦惱是不小的，這苦惱所波及的範圍和人數也是不小的。

這裏，我們打算把問題分開幾方面來談。

我們看看廣大的人民，是否容許我們有「收檔」的念頭，而事實，我們是很清楚的，廣大的地區，廣大的工作還沒有開過身。即使投入了千百倍像我們今天的人力，依然不能滿足這廣大的需求。像西北、像西南，就算沿海的省份，中原，廣大的農村，縣鎮城市，依然是一片荒地，萬千的老百姓，等待着歌唱，等待着幹部去開闢。如果我們過去為過人民，今天更需要我們堅持下去。

其次，全國大陸解放了，踴進了大批的音樂工作者，新音樂運動的隊伍增加了不少力量，這些生力軍對於整個人民的音樂工作幫助是很大的。但一是要了解，這些新軍，依然缺乏經驗，而且大多是城市的知識份子，當他們參加了實際為工農民服務時，也顯出仍然殘留着一定的包袱，這就需要對於工農兵音樂工作有經驗的幹部來組織、來領導、來幫助他們改造。

在北京一個幹部會上有人提出了「在今後的建設工作中以那些幹部為骨幹」的問題，當時指出了是靠「革命幹部」。這是說靠自來就堅定立場激頭激尾為人民工作的老幹部和新的積極幹部。並特別指出靠老幹部來領航，堅持各種建設工作的勝利完成。沒有這些認識正確，工作經驗豐富的幹部來領導，實踐路線就不可能勝利，就不可能勝利的完成人民的建國事業。

這是非常重要的。我們知道，所有昨天肯為大眾音樂工作服務的人，他純心純意的程度特別高，他最肯投身工作，最關切大眾的喜愛，就在將來的建設工作中，這些人也一定是毫無保留的獻身於大眾的事業。

今天是昨天所砌成的，昨天，我們的音樂和人民一同創造了一個新國家，今天更要我們繼續那樣做，並且建設新音樂的工作上也一樣。

我們有勇氣完成了昨天的工作，更應該有勇氣克服今天的困難，填補了今天的不足。

我們反對那些對業務學習，及工作的懶惰、放任、自流的現象以及因缺乏信心而想改行的念頭，我們一方面防止陷入錯誤的「技術觀點」，但一方面也反對那些短視的，庸俗的不圖進取的意見。誰放慢了腳步，誰就要担当罪過，像那些「能有奏得大衆能懂的技术就夠了，人民不需要那過多的技巧」的偏見，實在非常惡劣。他們雖然不是有意無意的反技術、反學習，却常常忽略了對技術學習的鼓勵和修養，馬馬虎虎，演出教學都是隨便應付。這種人雖然是很少數，却常是阻礙我們學習掌握技術或怠慢學習技術。他們的話，常是說得響亮而有效果。

我們應該坦白承認，我們在某方面缺少了足夠的高度技巧。這是沒有問題的，這也是革命進行中所必然帶有的缺憾。我們必需虛心而勤謹的迅速地把這方面填滿。使一切技巧：舊技巧，西洋技巧能爲我們掌握，能應用到我們新的建設中來，並且改造、昇化，提高了它，我們不只認識工作需要技術，領導也要掌握了一定的技術，否則就領導不起來。

像我們最近所看到的：

某些工作團隊自己成立了學習技術小組，稍有才能的同志担任指導，刻苦學習。

某些工作團隊（如北京的人民藝術劇院、青年藝術劇院、蘇南文工團）團結了一些專門人才，參加工作，組織學習。

某些工作團隊則派遣了幹部（山西管弦樂團的指揮、山西第二文工團副團長……）到音樂學校來加深造就，華東區派出三十個幹部參加上海音院分院學習。

某些城市則組織了大批工作者加深研究。……

這都是很英明的作爲。

這裏，我們特別提出，希望我們各地的領導同志，重視這個問題，與及所有有苦惱的幹部；共同督促領導來面對這個問題，設法解決這個問題。爭取一切條件來完成這個加深學習的心願。

這是一九五〇年很重要的問題。

一九五〇、一、五。

對於音樂教育業務部份的意見

趙 楓

(一)

在巴哈，莫差爾特，甚至悲多芬的時代，一個音樂家常是一個萬能的音樂家，最低限度也常是一人而兼鋼琴家，指揮家，作曲家。

但，這已經是音樂變為一個專門行業之後的事，在這之前，無論是業餘的音樂家或職業的賣唱者，大概都是比較專業的。而民間歌者，至多也是自拉或自彈自唱而已。

但到了分工更精細的現代，我們出現了各種各樣的專門家——獨唱者，獨奏者，甚至有了明星的指揮者，即同是鋼琴獨奏者吧，一個是曠拜專家，另一個却又專彈李斯特。同是指揮家吧，他專攻悲多芬，在這方面他是公認的權威，另一個却喜歡指揮現代派的作品。即連音樂學者也各鑽一個牛角尖，這位可敬的教授一生研究的是某個作品是否偽作？經過甚麼樣子的修改？那位博學的講師是專攻帕列斯特里那的傳記的，他一生只為這作家寫了兩大卷的論文。

這是社會的發展，社會生活的決定了的。古代，由于工具的簡陋，限制，音樂還不是一種專門的社會的行業；人民集體的創作了歌曲，業餘的音樂家，或少數的供人享樂的奴隸，或者是沒有市民權的叫化子一樣的歌者們彈唱，或伴着舞蹈，或伴着宗教的儀式，音樂還不是一種獨立的藝術。

中世紀以後，工具改善了。可能產生專業的，職業的音樂家了，而社會的需要，比如說一個爵爺或是一個主教，他需要一位樂師，這樂師便應該會作曲，會訓練樂隊（指揮），會彈琴，甚至吹琴拉唱，門門精通才行。

而生產力提高了，社會分工更趨細密了，音樂便也達到了周密的分工，而學術高踞在象牙塔上，變為社會的裝飾品之後，學院自然會走上了煩瑣的鑽牛角尖的路。

(二)

世界各國的音樂院——Conservatory 這個字本身的含義，便有着養花的溫室的意思，過去的音樂家在很多地方恰像溫室中培養出來的花，這自不足怪。

雖然有所謂大陸派和海洋派的區別，但人們總忘不了「技術，技術，第三還是技術」這句格言，技術是必要的，但不是音樂的全體，大陸派比較是更重視技術的，海洋派較比注意表現。然而，在一切都商業化了的現代資本主義社會裏，連 C. Arran 都要發問了：「我們精通了機械式的技術，把它置于藝術之先，用這種觀點來培植一個初入社會的年青人，這算不算是一種罪過，究竟持的甚麼理由」？但他沒有指出這是因音樂演奏在資本主義社會里是個賺錢的買賣，而他只說「是基于青年藝人太渴望于尋求快捷，輕易，激動的成功之途」。

誰使演奏家定上這種歧途？Business，在美國，英國，音樂家也只是一種行業——一種吃飯的門路。

請看一位鋼琴家的自白：

「汗——一陣陣滾滾的流水——流下你的身體。它流下你的兩腿，流下踏着強音踏板的腳，流下另一條腿。它隨處流淌，流下你的兩臂，流下你的雙手。」

你害怕了，怕太多的汗水濕了你的雙手，使他們滑下黑鍵，黑鍵太窄了；你正以每分鐘將近一百英里的速度演奏着，可是不知他們怎樣它們沒有滑。只要它們不滑，你知道你不成問題。你很要得，像一部上過油的引擎。

只有在突然停止出汗的時候，你的雙手會遲鈍。可是今天晚上，謝謝天，你在出汗，汗出得像一隻豬。當你跑到巴赫的最後一團將近終點的時候，你在想：「好辛苦的生涯」。

.....我知道我今晚還彈得不壞，肌肉合作得很完美.....啊呀，幾乎漏掉這一句！喂，安提爾，醒轉來.....此地是發展部。在這裡太太知道了情婦的祕密鬧得天翻地覆，此地兩位都來了，左手是太太，右手是情婦，他們叫這個叫對位，我叫它貓打架。.....我不知道我能否寫出像這十分之一好的音樂？咳，也許永遠不會。可是我不妨試試。今天晚上那待者的臉豈不好笑？.....

我知道我那晚上費在鋼琴上的精力的總和至少有好幾噸，等子一個拳擊家在錦標賽時費在對手身上的氣力——我隨時可能崩潰。

我妬忌拳擊家，他們在公眾面前表演好只穿短褲，每一回合只有三分鐘，每三分鐘休息一分鐘，在這一分鐘內涼水朝他們身上澆，用藥水塗傷口，鋼琴家們的手常常彈傷，可是繼續彈.....

聽眾鼓掌，正像他們看見走繩的人由繩上跌下來而鼓掌，在這種神經質的氣氛中我一再鞠躬，心里想：「好辛苦的謀生方法」.....

我所以不厭煩的抄下這一段，因為，這暴露了很多，看這位音樂家在演奏時想些甚麼？他怎樣看他自己的藝術.....

而目前資本主義國家，正是像這樣訓練，訓練出這樣的音樂家。阿勞說：「依照流行的見解，所謂成功，似乎只是使技能造成驚異，用奏得比前一個新進者（這一個又比他前一個人奏得更快更響）更快更強的音響來震撼聽眾，爲了達成這全然是使人震撼的，大有疑問的法術，年青的藝人仍迫使自己去對付着他所可能找得到的艱深的作品，純然從技術出發.....顯然的，他們將訓練中最重要的部分——漸進的，耐心的，集中的對藝術的表現法的發展——予以割棄了」。

這一類的鋼琴家現在正充斥在美國的市場上，像有人批評荷羅維茲時說的：「他誇張了那本質上就是誇張的部份，.....惟一的曲解就是他更增而大之。他把李斯特的曲子彈得更快更響，也比任何人彈這些東西都彈得更準確，有時他彈別的作家的曲子也用這種法子，那麼其效果便可怕多於情感了。.....炫耀聽眾是不對的，而他却在那裏儘量炫耀。任何處只要他覺得可以引人注意，他就隨意顛倒輕重和句法，只要有一段華麗的樂段，他就援用很響的漸強或是漸弱的效果，這個我稱之爲賣弄的技巧，對於學生們自然是新奇而有趣的」。

不僅鋼琴家，那一套舊的教育制度訓練出來的聲樂家，提琴家，尤其是近年來明星化了的指揮家，或多或少的也走着這種路子——用技巧炫惑聽眾。

而蘇聯的音樂教育便不是這樣，學鋼琴吧，第一本給小孩子的練習曲集便是曲調，民歌，舞曲，古典著作的主題，文獻中的片段。學唱歌的不是把音階，音程，琶音.....等練它個兩年再說。而是一開始便使學者唱些適合他的音域，技巧的歌曲，由民歌而藝術歌而歌劇曲。

「讓我們相信：『技術熟練並非音樂』。即令登峯造極，技術也仍然只是一種工具。堅持技術好比嘆賞一部小說家藉以表達思想的打字機一樣。然而，在音樂上，這却似乎是永遠存在着的現象，對著作家的訓練彷彿只是打字技術的熟練。我們訓練出來的藝術家有層出不窮的表現手法，但內容却空無所有，言而無物」。（C Arrau）。

(三)

而我們目前的現狀呢？在音樂教育上，不要說足夠的合格小學音樂教員談不上，就是合格的中學音樂

教員，甚至於合格的大學，專科學校音樂教員都不够，更不必說在文化建設高潮到來之後，廣大的農村，工廠……中所需要的音樂指導了。

那麼，我們需要的是甚麼樣子的人才呢？是普及的幹部？還是專家？是具有堅實基礎而能在工作中進修的幹部？是門門通的半專家？還是只精一門的專業者？

毫無疑問，我們需要大量的普及幹部，也需要相當數量的中級幹部，就是說是一些具有堅實的技術及理論基礎，而又能在工作中不斷學習，不斷創造，不斷提高的人。也需要培養精通典籍，精研業務，熟習技巧，熟悉理論的高級幹部。

所以，我們的學院應有三個部份：普通部，專修部，研究部。

(四)

一個普通部畢業的學生，我們設想他是一個：會教齊唱歌以及簡單的合唱歌曲，會用二胡或風琴來幫助教唱，會寫簡單的歌曲，會用不錯誤的發聲法唱歌的人。

爲了訓練大批這樣的幹部，普通部的修業年限應爲一年。其課程應有音樂概論，視唱練耳，合唱，指揮初步，和聲概論，歌曲作法，鋼琴或提琴或二胡三弦，發聲法。

這其中，音樂概論應包括的比較廣泛，比如樂理，音樂史概論，主要作家的研究，欣賞，簡單的曲體學，中國音樂史及音樂運動史等。

一個專修部畢業的學生，我們理想中他是一個：會玩一種主要的西洋樂器（比如鋼琴，提琴，洋笛……），會指揮小型的樂隊及合唱團，會用風琴或鋼琴伴奏用以幫助教唱，會寫簡單的合唱曲，會用正確的發聲法唱歌（如果是學聲樂的，自然是應該對聲樂有更深入的學習）。

爲了訓練這樣的幹部，專修部應三年畢業，課程包括樂理，視唱練耳，鋼琴（聲樂，理論，樂器組的學生也要必修），音樂史，合唱，指揮，和聲，對位，作曲，聲樂，曲體，管弦樂研究，欣賞以及個別選修的主科（鋼琴，提琴或聲樂等）。

而研究部的課程，略等於蘇聯音樂院的程度，入學標準，課程計劃在這裏不必詳談了（參閱筆者的關於蘇聯音樂教育一文）。

(五)

普通部的若干種課程，講解應多於實習，比如和聲，主要是給學者一個和聲的概念，並不要他寫太多的練習，視唱練耳一科，要偏重視唱。或者，視唱可以和合唱結合，不另專設一課程。

假定普通部的入學者，都是經過了思想改造的中學程度的學生或幹部，全年上課時間最少有一二五〇小時，二〇〇〇小時自修（包括鋼琴，練聲，和聲及歌曲練習），這時間是够的。

專修部的學生，不是說要訓練成某種樂器的演奏家，而是要把專家的必需的基礎打好。畢業後，可以工作，在工作中進修，也可以進研究部，培養成演奏家，演唱家，作曲家，歷史理論學者……

我們更具體的來談普通部，專修部各種課程的理想程度。

普通部：

音樂概論，通過這門功課使學生獲得音樂的全般的常識，視唱練耳，除簡譜外，能熟習五線譜的首調唱法，練耳程度達到分辨節奏，聽寫簡單曲調的程度，最好是和民間音樂研究，採集民歌的課程結合。

合唱，能唱四聲部合唱，主要的與視唱及學生指揮實習相結合。

和聲，了解及對位的常識，會用三和弦和屬七和弦，但要能在紙上分析較高的和聲作品。

歌曲作法，會寫曲調，簡單二部及四部的片段加插在齊唱曲裏，如一般的群眾歌曲那樣。

發聲法，會用不違反生理原則的方法唱歌，

樂器。鋼琴，風琴，提琴或二胡三弦任選一種，視其過去學習情形而定，達到能用以幫助教唱之用。

專修部：

視唱練耳，視唱材料一定要改革，過去沿用西洋視唱教本，在校幾年，學生滿肚子都是西洋曲調，這影響他的曲調寫作太大。因為熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟。故而一下筆完全是西洋味道。應選編包括中國民歌，中國風的曲調的教材。如蘇聯現行辦法一樣。這雖是艱難的工作，但太重要了。專修部學生因為要學器樂，較高的理論等，應用固定唱名法，練耳應和民間音樂研究，民歌採集法，和聲練習相結合。

鋼琴是各組必修，而教材應和一般主科鋼琴者不同。不必教太多的技巧練習，而用蘇聯的或英國的初學教本，彈些曲調，民歌，小舞曲等。尤應與和聲練習結合，使學者能了解紙上和聲的實際音響。

和聲，反對紙上的數學式的演算遊戲，和鋼琴課結合。不好高鶩遠，學一點就要會用一點，尤其是要知道自己用和聲述說些甚麼，表現些甚麼，自己的意圖達到沒有？學到三和弦。七和弦的用法，簡單的轉調就夠了。而老實說，再以後也沒有甚麼學了。如學者的鋼琴，視唱程度好，他根本可以根據這個基礎自己摸索下去而毫無困難。但我們主要的是要以批判的態度教授，過於新奇，晦澀的和聲創造應該不要學者隨便的愛上它。更進一步研究俄國，匈牙利……作家的作品，參照他們的民族和聲，而創造自己的體系。

聲樂也是各組必修，這可以和視唱，合唱結合，除了能用不違反生理的嗓子唱歌外，訓練學者了解合唱，民歌，聲樂曲的風格，表現。老實說，一個學鋼琴的，如果他會唱歌，不是說他會登台唱歌劇，而是說他有付自然的嗓子哼唱。這會對他的鋼琴演奏有絕大的好處，他一定會把琴彈得更「音樂的」一些。

對位也不必教條式的講解，應該連繫實用，少講規則。具體的研究作品，別作學究式的鑽研，並且要跟和聲課結合。

曲體學，也要實際的分析作品，不作經院式的研究，言必稱悲多芬，莫差特的辦法。自曲調，歌曲入手吧，其次再涉及和聲的因素吧，再舞曲，四重奏……吧。別一開始就把學生嚇迷惘了，而主要的要和欣賞及作家研究，作品研究相結合。

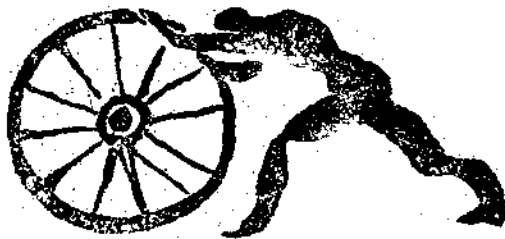
管絃樂研究，所以不稱管絃法，配器法，而稱管絃樂研究，這就是說要實用，要學者具體的了解使用法，尤其要研究中國樂器的使用法。

(六)

這些辦法，也許有人會認為不徹底，不够科班化。但這是沒有法子的事，只要想想：是十個八個演奏家，演唱家重要呢？還是千而八百個合格的中學教師重要？因為，除了一般的普及工作者，我們最需要的還是文武全材的半專家。這些半專家因為有一個堅實的基礎，所以保證他在實踐中能夠更豐滿他的羽翼。一面工作一面進修而不會老停在「常識家」的地步。

這還只是一些不成熟的意見。

(根據在北京師大劇音系的演講)。



關於「唱法問題」研究參考提綱

全國音協音樂問題通訊部擬
中央音樂學院

前 言

目前在唱歌問題上，還存在着好些不同意見，特別對於「土」「洋」唱法問題的意見最多，我們認為這個問題是值得大家來共同研究的，為此我們特擬出一個研究參考提綱，希望音樂工作者，特別是聲樂方面的同志們朋友們參加研討（研討本提綱中部份問題，或全部問題均可），並希望將討論紀錄抄一份寄給我們（如將自己意見寫成專文，更所歡迎），我們一定很好的把這些材料集中起來加以整理，再請大家加以研究，彙集印出來，作為進一步研究的參考。

這裏並將歐陽予倩先生和賀綠汀同志的討論唱法問題的文章中的要點摘錄下來，附錄於後，作為大家研究的參考材料。

（一）聲樂上的爭論及應解決的問題。

- 1、我們對「洋嗓子」「土嗓子」的提法如何理解，具體的含義如何？這種提法是否恰當？改為「傳統的西洋唱法」與「新的中國唱法」是否適合？
- 2、「唱歌方法」是不是單純嗓子問題？「唱歌方法問題」是否應包含思想感情，發聲方法，聲音裝飾（共鳴和口腔位形，波動的運用，假音的運用，音色等），語言，咬字，以及民族色彩的把握等部份，這些組成部份之間的關係怎樣？
- 3、唱歌方法的科學與不科學，美與不美的問題，主要應根據什麼來衡量？怎樣的歌唱才能達到科學與美的標準。
- 4、為什麼說歌唱技術與生活思想感情語言分不開的？生活思想感情語言決定歌唱表現技術，其具體內容如何？

（二）聲樂上接受遺產問題。

- 1、傳統的西洋唱法是如何形成的，它的社會基礎是什麼？
- 2、傳統的西洋唱法是否也因社會生活的改變而變化？我們如何理解教會唱法與爵士唱法？
- 3、傳統的西洋唱法在各國是否和會發生某些變化？我們如何理解意大利派唱法與俄羅斯派唱法？
- 4、傳統的西洋唱法，有什麼優點，原封不動地運用之於唱現代中國歌曲有無困難？（連系到唱法的各個組成部份來說）應否考慮加以發展和改造？如何發展，改造？
 - 一、所謂「洋唱法」的四大罪狀：一、打擺子，二、做牛叫，三、口裏含個橄欖，四、吐字不清。目前是否普遍存在於我們的唱歌實踐中？為什麼會產生這些現象？應該怎樣來改善？
 - 二、傳統的西洋唱法中那些優點是可以批判地吸取的，怎樣來應用？那些是不應該搬來的？
 - 三、群眾對於採用傳統的西洋唱法唱的歌，聽不懂，感覺不自然，不親切，是因為什麼？
 - ①是吐字不清嗎？
 - ②是群眾音樂水準太低嗎？
 - ③是作曲的問題嗎？
 - ④是其他有關唱法的問題？
 - ⑤是不是感情也有點關係？

- 5、傳統的中國唱法是如何形成的，它的社會基礎是什麼？
 - 一、傳統的中國唱法是否從來就沒有系統的練聲方法？
 - 二、傳統的中國唱法是否聲音容易受傷？
 - 三、傳統的中國唱法是否有聲音不準的現象？
 - 四、中國舊有的歌唱家民間藝人，掌握了一定的技術咬字吐句的清楚，思想感情的豐富，民族與地方的特色，容易懂而親切，形式的多樣化，我們採用什麼態度來吸取它？
- 6、傳統的中國唱法（包括京戲、崑曲、各種梆子、地方戲、各種說唱音樂、各地民歌唱法等）各有些什麼優點和缺點？（根據思想感情的表現，民族色彩的把握和咬字等，並連系效果及在群眾中對它的反映來說）。
- 7、傳統的西洋唱法與傳統的中國唱法有無區別與相同之處？何者相同，何者不同，對其相同之處與不同之處如何理解？
- 8、傳統的中國唱法與新中國的唱法有無區別與相同之處？何者相同，何者不同，傳統的中國唱法應用之於表現現在人民新的生活有無困難？其不適合之處何在，應否考慮加以改造？
- 9、學習傳統的西洋唱法與傳統的中國唱法對於建立新的中國唱法是否有矛盾？是否必須？有什麼好處，如何學法？

（三）建立新的中國唱法問題。

- 1、建立民族的、科學的、大眾的新唱歌方法，應怎樣具體來實踐？
 - ①歌唱者的思想感情、立場、生活、態度與歌唱表現之關係如何？
 - ②呼吸、氣息的操縱與運用怎樣處理？
 - ③咬字、吐詞怎樣實踐？
 - ④口腔、咽喉的位置和共鳴位形怎樣處理？
 - ⑤聲音的裝飾、特別是音色和波動如何處理。
 - ⑥男女聲的假音如何處理？
 - ⑦怎樣才能高度表達思想感情，把握民族色彩？
- 2、新的唱歌方法如何應用來教學？
 - ①教學制度，可否考慮分組？如何分組？應否分級？如何分級？
 - ②教學內容，音階及其他基本練習如何編，練習曲應否加以補充？補充些什麼？
 - ③發聲沒有基礎，是否可以學習唱歌曲？
 - ④採用中國方言唱歌，是否必要，是否可以用普通話（即國語）發展一種全屬性的歌唱語言？

歐陽予倩略談唱工摘要（原文載文藝報報一卷五期）

- 一、我們自然反對洋教條，反對把中國歌唱成洋歌味道。
- 二、中國唱法不是科學的唱法：
 - 1、從來就沒有一種練嗓子的方法（對着牆去喊，拿胡琴硬吊，都不是很好的方法）
 - 2、聲音容易受傷。
 - 3、聲音不準確。
- 三、西洋唱歌是科學的：
 - 1、西洋的視唱練耳和練聲方法是科學的，
 - 2、聲音不會受傷。
 - 3、聲音準確。
 - 4、唱起來不容易累，運用自如，悅耳好聽。

四、我們「如何使科學的方法和民族的風格結合，而不過份強調洋嗓子和土嗓子的整蠱」

賀綠汀「關於洋嗓子的問題」摘要（原文載文藝報第五期）

- (一) 有人舉出「洋嗓子」的四大罪狀：一、打擺子，二、吐字不清，三、做牛叫，四、口裏含個橄欖（註—這四點歸納起來，事實上祇有二點，一、打擺子和做牛叫是屬於聲音的裝飾部份。二、吐字不清和口裏含個橄欖是屬於咬字部份）。是不成立的：
- 1、不是洋嗓子的罪過，嗓子是一種樂器，通過這種樂器去表達人類思想感情是屬於表演技術方面，
 - 2、「打擺子」是一部份外國人唱歌家的習慣，是一種過於誇張的聲音的裝飾，不是屬於發聲範圍。事實上中國人唱歌也不是像放氣筒一樣聲音一點沒有波動。
 - 3、「口裏含個橄欖」是一部份中國學唱的人對外國人的膚淺的聲音模仿，並沒有把握住正確的發聲原則。
 - 4、吐字是任何歌唱家必備的條件，外國歌唱家最講究這個，這是演唱技術問題，不是嗓子問題。
- (二) 我們有一類歌唱家是屬於殖民地半殖民地性質的，這類歌唱家是：
- 1、非洋歌不唱，根本看不起中國歌，自己不一定懂得歌詞的內容。
 - 2、有些人也唱中文歌，但他們把外國人的那一套表情方法原原本本搬過來。
 - 3、他們從來不去研究歌詞的內容，從來就沒有想到如何地把詩歌的內容感情，通過語言文字和他的歌聲表達出來。
 - 4、單憑先生教給他的那一點知識，把音符唱出來向聽眾炫耀他的本領，這樣的歌唱家假如有感情的話，無非是模仿外國宗教歌的感情，範仿外國歌劇的表情法，再不然就是膚淺的小資產階級的無病呻吟的感傷的感情。
 - 5、這類歌唱家在新民主主義社會裏是應該加以徹底改造的，這不是「洋嗓子」的罪過，是思想意識問題，是立場問題，他們可能根本看不起中國音樂，更看不起人民大眾的音樂，因之就根本談不上如何學習音樂語言，如何表現了。
- (三) 洋唱法的優點：
- 1、是已經加以科學的分析整理，成為有系統的訓練聲樂人材的方法。
 - 2、聲音宏亮，圓潤，自然，持久。
 - 3、根據各人不相同的音域音色，劃分為女高音，女中音，女低音及男高音，男中音，男低音，根據各人的生理條件去訓練發展，這是聲樂上的一個進步。
- (四) 中國民間唱法的優點和缺點：
- 1、中國舊有的歌唱家民間藝人是掌握了一定的技術的。
 - 2、沒有系統化條理化，大部份還是靠師父傳受。
 - 3、方法進步慢，採用的範圍小。
 - 4、平劇中男人唱假聲音，小生用一半真嗓子一半假嗓子是不科學。
- (五) 目前我們文藝工作同志中一種極可慮的現象是：
- 1、無條件反對洋嗓子，既反對洋唱法，也沒有去細心研究中國唱法。
 - 2、直着嗓子叫，有的連拍子音階都不準。
 - 3、從來不去每天練習練習，甚至有人認為練音階也是洋嗓子，要不得。
- (六) 關於接受遺產：
- 1、向各方面伸手去豐富自己的音樂知識，提高技術水平。
 - 2、無原則的接受任何遺產固然不好，無原則的反對就會變成固步自封，結果是永不進步。
 - 3、新的歌唱藝術是要繼承舊有的歌唱藝術包括中國的外國的。把這些遺產硬搬過來歌頌新社會，說得不好聽是牛頭不對馬嘴，說得好聽一點是舊瓶裝新酒，這不是新的歌唱藝術。無原則的反對「洋嗓子」也不下功夫去研究中國舊有的歌唱家的唱法老是直着嗓子在舞台上叫，自以為是新民主主義社會的歌聲，這樣的歌聲不久就會被人厭倦的。

通訊處：天津河東十一經路中央音樂學院研究室轉

談 管 絃 樂

梁 寒 光

(一)

已經無可懷疑，管絃樂是完全能夠爲人民服務的。（不管是全部西洋樂器的組合或中西合璧的組合都是一樣）這問題近年來經常引起各種議論或者反對，甚至有一部份以此爲專業的工作者，也經常由於這種輿論與懷疑而引起動搖和不安於工作。當然，用管絃樂作爲武器來表現中國人民的生活感情，表現工農兵的事件，這是一個新的問題；儘管這種組合在西歐早已經過長期的歷史，而在中國今天還正是嬰孩階段。因此，在運用這一武器的能力上，及各種處理辦法上，都必然缺乏經驗或者幼稚，特別是在如何貫串中國民族的特點來運用這一武器以表現中國人民的生活情感，這是一個新鮮而又值得探討的問題，（這裏包括了旋律上、和聲上、題材上、形式處理上、配器方法上，甚或演奏方法上等許多問題。）因此，在掌握管絃樂這一部門藝術上，它一方面走向中國人民學習，學習工農群衆的音樂語言，學習他們的生活情感，和學習中國音樂文化遺產上的各種方法與特點等；同時還必須努力學習西洋音樂的古典優良傳統，沒有這兩者的溶化結合，是不可能更有發展。它除了要向中外古典傳統學習之外，同時這還是一個創造性的問題。

有些人說，中國本來就沒有這些樂器，大部份中國人連見也沒有見過，也沒聽過甚麼中國的和聲，而毛主席說要沿着工農兵自己的道路上發展，他們連見也沒見過，怎麼談得上沿着自己的道路發展呢？老百姓從古到今，只是熟識胡琴、三絃、嗩吶，而且都是齊奏的，而現在却用一套洋樂器，又還有什麼複雜和聲的結合，老百姓是不會聽懂的，管絃樂是不能爲人民服務的，因爲它不是中國固有的東西。

這種看法完全是從形式上看問題 而且是保守的看問題，也是教條地理解毛主席的話，這是不正確的。能不能服務主要是看這武器掌握在誰手裏，和替誰說話，而不是看這工具是那國造的或誰發明的。爲資產階級服務的管絃樂，它是掌握在資產階級手裏，替資產階級說話，表現與歌頌資產階級的精神活動狀態和他們的事件，並且說的是他們的話（資產階級所慣用與喜愛的音樂語言）。而無產階級組織的管絃樂隊，這工具是掌握在無產階級手裏，替勞動人民說話，歌頌與表現勞動人民的精神活動狀態及其事件，並且是說中國勞動人民的話（中國勞動人民所喜愛和慣用的音樂語言）。那麼，它就必能爲中國人民服務，這工具僅僅是說話的手段或說話的器官罷了，這不是一個本質的問題。

即拿中國老百姓慣用的胡琴嗩吶來說，也不是中國人發明的。但一經中國人民所熟習，和經過一定的時間，而與中國人情風俗習慣結合之後，他就成爲中國人民所有，這是無可疑議的。廣東戲本來也只是用胡琴三絃，但近數十年却廣泛地使用了西洋樂器，如小提琴、黑管、高音洋號，及六絃琴等，而且這種愛好，早已推廣到鄉村；他們根據他們的語言與情調的特點，相當地改變了和創造了演奏的方法。還證明完全沒有甚麼不可以的，即人民解放軍近年對軍樂的使用，也成功地得到幹部和戰士的愛好。

(二)

有一種見解，並且這種見解經常引起人們的錯覺。這種見解認爲：中國的工農群衆不要聽或者不接受

管絃樂，是因爲沒有聽慣和水準太低的緣故，並不是在於甚麼中國的或外國的作品，好的作品是世界共賞的。祇要我們多演奏和多介紹名作，日子過長了，它就自然會被習慣和會被接受；因此，中心任務就是多演奏和多推廣西洋作品，而且，我們如不這樣推動這一種工作，則中國再過一百年也追不上歐洲的音樂水準。

這種論點，根本上是屁股坐歪了，因爲基於這種論點出發，結果將必是拿着他主觀的一套，不管與群眾結不結合的一套，強加於群眾頭上，硬叫群眾接受；如果不接受，那是因爲你水準太低，還以爲只有這樣通一通才能提高中國音樂水平，並且還擔心着如不這樣，中國就再過一百年也趕不上世界水準。

一切工作，是以勞動人民當前的利益和需要爲依歸。音樂（或者單就管絃樂）也是這樣，是根據中國勞動人民的喜愛和需要出發；表現他們的事件，並且是以中國人民自己的音樂藝術的特點（音樂語言、風格及處理辦法等）來表現。這是一個基本立場的問題；只有站穩了才在這國地裏生根發芽開花。更不能嫌老百姓水準太低，若說低那就祇好低一點罷，我們從低處做起再發展還不行嗎？當然也不是老百姓唱句甚麼，彈句甚麼，你就學句甚麼，一點也不敢增加一些或發展一些，而問題是在於我們必須從人民出發，這是個根底問題，從這根底發展，就是人民自己的東西。國際水準也是這樣，只有充分發揮了民族特點和人民的特點才有國際的價值，這是毛主席早已告訴我們的。可是我們還不會這一套本事，那怎麼辦呢？那只有虛心向人民學習了，毛主席叫我們好好當人民的小學生才能當人民的先生，這是一點也不錯的。人民的藝術的源泉是那樣的豐富廣闊，不過我們還沒有學通這些法寶就是了。相反，如果還怪老百姓爲甚麼不習慣習慣我們這一套，那就是顛倒是非了。

至於西洋的音樂理論知識或者技術知識是不是有用呢？那是很有用的。我們應該批判的學習這些古典音樂遺產，使牠有效地應用到中國具體環境來。這類的研究工作，是不應忽視的。但這只是方法上的借鏡（即使是重要借鏡），而真正用起來還必須結合中國人民的特點，光有那一方面的知識還是不能有很多成就的，也就是不能在中國民族裏生根。站穩了這一原則，那麼，在一定的情況下，也可以演奏或者介紹一些外國進步的東西，特別是蘇聯的東西給人民及其幹部聽。但，雖然如此，還要顧慮到人民接受的程度和所起的作用，以及分量比重等等，不是盲目地無原則的。假如連工農兵的幹部都不能接受，那們還有誰聽呢？這是顯而易見的。

關於聽懂與聽不懂問題，我想明確談談這概念。音樂藝術，特別是不與文字結合的管絃樂，它不像雕刻或繪畫那樣有一個具體形狀，佔有了空間，從而看出你畫的幾隻蘋果或幾隻黃牛。單獨地來說，我們的管絃樂（除了依靠文字來表現的以外）它必須用中國人民的音樂語言和特點，並且通過這種語言和特點來陳述人民的某種情感或事件的情節，從而引起聽衆的感受與共鳴。如果達到這一點，那是已經被接受或者說已經被聽懂，如果部份地已被感受，則是部份地已達到這一目的。但聽懂或已被接受還不是決定這作品或這演出的好壞問題，好壞的衡量，還要看你所陳述這感情或事件的社會意義，或政治意義的大小，這是屬於內容方面的問題了，除此而外，還要看你陳述這事件的方法是否得當。

有一種群眾歌曲，它是不僅讓群眾能聽，而主要是要讓群眾自己能唱，另有一種歌曲它是表現更複雜細緻的情節，此時群眾就不一定自己能唱，而讓專業者來唱，但要群眾能聽懂和接受其中的情節。器樂曲也是這樣，有一種是群眾能自己演奏，同時又有另一種，由於他們組織的條件或技術的條件的關係，他們不能演奏，但要他們能聽懂和接受其中的情感。這種種工作，都是必須的；同時這種種工作又是互相起作用，這也就是提高與普及中的問題，而這種種工作又是同一目的，和同爲人民服務。

（三）

在目前甚麼是比較單簡和容易被人民所接受的做法呢？那就是用中國人民自己所慣用的音樂語言來編

寫東西，並且在題材上力求與現實需要相結合，也就是力求與現在人民所需要發展的情感相結合；如果不這樣，則即使他聽懂也不發生任何內心共鳴。形式的構遣，在目前應以簡單為主，因為人民在目前還沒高度的掌握這一藝術的習慣。我上面說過，要用中國的音樂語言，才能為人民所熟悉與接受，在和聲的結合上，應該善於運用與中國情調相調和的音響的結合，才能使聽者感受親切和統一，雖然西洋的古典和聲是有可以借鏡的地方，但作為一個作曲者來說，他應該研究與善於運用與中國情調相結合的音響，使如你在一個曲調上弄了一個不恰當的和弦，立即被發覺出來是與這曲調的情趣背道而馳，當然，在一些非曲調性的進展而是為了特定效果的結合；可以不必拘泥。另一個問題，在每一聲部的進展上，應該設計到中國特點的進展，同時在每一聲部的節奏式樣處理上，都要顧慮到中國慣用的各種節奏的特點。這些問題，這裏不再繼續說下去了，因為這是技術的問題了。

至於我們的管弦樂在目前階段的工作方式，應該主要與有歌詞的藝術相結合，即伴奏歌劇或歌曲，幫助歌劇或歌唱更高度地發揮其效能，這是主要的，因為在目前沒有歌詞的純音樂活動群眾還是比較難於理解的，通過歌詞可以收到更大的作用。其次才是編寫一些和演奏一些群眾易於理解的中國特點濃厚的器樂曲，如搞得較好，人民還是能夠欣賞的。

音樂短訊

南京文聯音樂部正式成立 首次委員會通過各項決議

南京文聯成立後，為積極推行今後娛活動，特於本月十七日下午二時舉行首次全體執行委員會會議，選舉常委及各部門負責人，音樂部推選洛辛為主任委員，陳洪及王問奇為副主任委員，委員有曉河，陳大英，張銳，梅濱，武俊達，馬旋，何仿，開堯，楊琦，沈亞威，江定仙。

首次委員會於十九日舉行，除討論通過文聯音樂工作計劃外，通過各種組織之建立，經常之工作與委員之分工，並為了加強今後之領導與廣泛開展音樂運動，通過增加會員中之各單位之音樂工作負責人或音樂工作有成績的為委員，計有廿二位。

此外通過新年工作與定期召開全體委員人會。

青年職工兩歌詠講習班 已開學(南京)

學員三萬餘人 學習情緒至為高漲

文聯音樂部與青年及總工會舉辦之青年及職工兩歌詠講習班已於本十日及十二日分別在青年團與總工會開學，青年歌詠講習班之成員為本市學聯，學校與機關之歌詠隊負責人或音樂活動之積極份子，共一百五十餘人，講習時間為每星期二，五下午七時至九時，星期日下午一時至四時計劃四個星期畢業課

程為新音樂理論，指揮，識譜，教唱由洛辛，王問奇，曉河等，担任講課與教唱新歌。

職工歌詠講習班之學員為本市各職工團體中歌詠隊負責人及積極份子，共一百八十左右，講習時間為每天晚上，課程與青年歌詠講習班相同，由南京文工團音樂組組長武俊達及音樂組全體同志共同担任講課與教歌。

兩講習班之學員，學習情緒至為高漲，自動要求增加時間及課後積極自動的練習。

△中央音樂院音樂工作團於一月二十日正式成立，晚上並舉行音樂會，招待天津各界來實現已分三隊（工農兵）出發，春節中下鄉，下廠，下隊工作實習時間打算三個月，然後回校進行第二段學習計劃。

△中央音樂院於一月二十一二十二兩天在天津耀華禮堂舉行第一次音樂會，節目有馬思聰的小提琴獨奏：「夜曲」（蕭邦），「回旋曲」（馬思聰），喻且宜的獨唱「美麗的祖國」（馬思聰）「小黃鸝鳥」（民歌）「西北農民歌唱毛主席」（民歌）。張魯的獨唱，「十二把鐵刀」（民歌），張洪島的小提琴獨奏：「古曲」，「舞曲」（洪島），李煥之的橫笛獨奏：「牧童短笛」（賀綠汀）洪士銓的鋼琴獨奏：「練習曲」（蕭邦）孟子獨唱：「翻身道情」蔣風之的二胡：「空山鳥語」。合唱節目：「快買公債」（張魯）「舉起我們的五星紅旗」（李群）「全世界人民心一條」（希賢）「第一騎兵隊」（蘇聯歌曲）「喀秋莎大炮」（全上），「斯大林之歌」（全上）管樂節目：「營隊進行曲」（全上），「走向勝利」（汪聲裕），管弦樂節目：「開場曲」，「思鄉曲」，「塞外舞曲」（馬思聰），及舞蹈節目。

G 調 $\frac{2}{4}$

恭賀新禧

管 徐曙、長耕曲
平詞

行板 (嗩吶、管子、三絃、二胡、伴奏。單皮、板、小鼓、手鑼打擊奏)

1.	9	3 5 5 2 1	0 2 7 6	5 5 5 6 1 1	1 2	5 2 1	
0.0	0 0	0 5 3 2	5.6 3.2	5.5 9	2		
(甲) 慶祝	春節	恭賀	新	禧			
6.5	6 5	0 5 3 2	5.5 3 2	6.2 1	1		
(乙) 慶祝	春節	恭賀	新	禧			
6 1	5 6	1 0	0 5 2	5.2 5	5.6 5 2		
(甲) 往	年		見 面兒	發 財	拾 頭	見	
5 6	6 5	6 5 6 5	6 5 6 5	0 6 5	2.3 5		
喜 可	是	多 少	人 兒	一 年	辛 苦	無 食	無 衣
5 6 5	1.2 4	4 5	5.2 1.2	4		4 4 4 2 4	
無 食	無 衣					政 府 備 糧	
1 1	0	2 2 2 2 4	5.5 0	5 5 4	2 4	2 1	
抓 丁	地 主	逼 租	要 賬	害 得	咱	妻 孀 子 散	
2 4	2 1	0 6 5	4 5	6 6 5 4.5	6		
家 破	人 亡	哭 哭	啼	啼			
6 1	5 6	1.2 3	5 4 2 4	1	6 6	6 6	
(合) 國	民	黨	領 導	政 府	殘 害	人 民	

<u>4.5</u>	<u>6.6</u>	<u>0.1</u> <u>6.5</u>	<u>1.6</u> <u>5</u>	<u>4.5</u>	<u>6</u>	<u>0.1</u> <u>6.5</u>
罪惡	滔天	血	深	莫忘	記	血
<u>1.6</u>	<u>5</u>	<u>4.6</u> <u>5</u>	<u>1.6</u> <u>1.1</u>	<u>4.6</u> <u>5</u>	<u>5</u>	<u>1.2</u>
深	仇	莫忘	記	莫	忘	
<u>4</u>	<u>1</u>	<u>6.5</u> <u>4.4</u>	<u>1.1.2</u> <u>4</u>	<u>6.6.5</u> <u>4.6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>
記						
<u>3.2</u>	<u>1.6</u>	<u>5.5.6</u> <u>1</u>	<u>5.5.2</u> <u>6.2</u>	<u>1</u>		
<u>0.0</u>	<u>0.0</u>	<u>0.5</u> <u>5.2</u>	<u>5.6</u> <u>5.2</u>	<u>5.5</u> <u>2</u>	<u>6</u> <u>5.6.5.2.1.2</u>	
(乙) 慶祝	春節	恭賀	新	禧		
<u>6.5</u>	<u>6.5</u>	<u>0.5</u> <u>3.2</u>	<u>5.6</u> <u>5.2</u>	<u>6.2</u> <u>1</u>	<u>2</u> <u>7.5.5.6.1.6.1</u>	
(甲) 慶祝	春節	恭賀	新	禧		
<u>5</u>	<u>3.2</u>	<u>1</u> <u>0</u>	<u>5.5</u> <u>3.5</u>	<u>1.2</u> <u>5.5</u>	<u>0.6</u> <u>6.5</u>	
(乙) 今	年	說	加緊	努力	學習	你
<u>6.5</u>	<u>6.5</u>	<u>6.5</u> <u>6.5</u>	<u>6.6.5</u> <u>2.3</u>	<u>5</u> <u>1</u>	<u>6.6.5</u> <u>2.5</u>	
全國	人民	得到	歡天	地	歡天	
<u>1.5</u>	<u>1.1</u>	<u>2.3.2.5</u> <u>5</u>	<u>1.1.1</u> <u>1.6</u>	<u>5.5</u> <u>0</u>	<u>5.5.2</u> <u>1.5</u>	
地			打倒	政府	農民	
<u>2.2</u>	<u>0</u>	<u>5.5.5</u>	<u>6.1</u> <u>6.3</u>	<u>6.1</u> <u>6.5</u>	<u>6.5</u> <u>4.6</u>	
土地		誕	民主	國	再	
		生	中	當	不	
		了	華	兵	受	
				強	人	

6 . 1	6 6 5 3 5	" 1 . 9 3 2 "	1 0 0 1	6
歡 晴	再 不	受 人	歡	(合) 共 慶
" 1 . 6 5 6 1 "	5 5	" 5 . 6 7 6 5 "	<< << 6 6 6 6	4 . 5 6 6
1	毛	主	席	忠 心 耿 耿 為 民 服 務
0 1 6 5	1 6 6	< < < 4 . 5 6	0 1 6 5	1 6 5
恩 重	如 山	莫 忘 記	恩 重	如 山
4 . 6 5	" 1 . 6 1 1 "	4 . 6 5 "	1 5 2	" 5 "
莫 忘 記	莫 忘 記	莫 忘 記	1	
3 . 2 1 6	5 5 6 1	5 5 2 6 . 2	1	
1 .				

C 調 2/4

迎 接 親 人 毛 澤 東

吳 繼 雲 作 詞
王 建 中 作 曲

(又 名 一 九 五 〇 年 新 十 二 月 小 唱)

9 . 1 2 2 0	7 5 2 . 7 6	9 . 5 3 3 6 1 0	9 6 1 . 6 5 0 5 5 . 5	6 5 6 1 . 2	1 6 0 2														
家 三 四 五 六 七 八 九 十 十 二	家 月 月 月 月 月 月 月 月 月 月	戶 冰 化 來 玫 瑰 花 來 五 來 一	戶 冰 化 來 玫 瑰 花 來 五 來 一	掛 樹 天 遍 千 七 月 秋 國 北 雪	紅 發 氣 地 里 月 兒 風 慶 風 花	燈 芽 暖 紅 香 一 明 涼 日 冷 飄	迎 接 哪 親 人 由 誰 人 豆 戴 戶 士 民 代 表 工 人	哪 自 發 工 務 產 戶 戰 人 代 表 工 人	毛 澤 東 開 把 最 帥 過 笑 要 大 到 本	東 花 開 笑 場 日 盈 雲 喜 北 領	澤 了 氣 光 滿 生 盈 不 喜 北 領	正 解 解 鮮 酒 要 奴 多 中 全 勞	真 放 放 血 放 放 血 放 放 血 放 放 血	解 放 大 江 蘇 蘇 蘇 蘇 蘇 蘇 蘇 蘇	放 軍 南 下 自 發 航 空 多 站 照 新	天 下 一 自 發 航 空 多 站 照 新	津 江 股 中 滿 滿 家 織 起 結 界	衛 南 勤 花 袋 氣 漢 布 來 起 界	二 活 跨 咱 多 永 都 給 從 向 新
7 2	3 2 . 1 2 6 7 2 . 6 5	(5 . 5 5 5 3 5 6 3 5 2 0 7 6	5 4 3 5 2 3 5 5 5 6 2 7 6	5 0 5 0															
月 真 提 海 們 交 遠 象 咱 咱 此 心 中	放 蔣 東 設 糧 着 人 士 再 心 設	解 老 征 建 公 跟 親 戰 不 協 建	了 老 生 打 和 送 毛 毛 送 受 爭 咱	北 吃 台 平 前 主 澤 前 滋 和 鎮	京 他 灣 城 方 席 東 方 靴 平 環														

註：伴 奏 樂 器 最 好 用 中 國 橫 笛 二 胡 三 弦 等，可 適 當 的 填 加
輕 的 打 擊 樂 器 如 鈴，鐵 板 之 類。

♩ 調 2/4

中蘇人民之歌

蘇東詞
舒模曲

快，興奮，驕傲

f > > | 5 0 | 5 0 | 5 5 | 5 | 5 1 | 5 | 5 1 | 1 6 | 5 | 0 | 5 0 | 5 0 | 5 5 | 5 |

(男) (一) 東 方 昇 起 了 太 陽 (合) 嗶 依 呀 嗶, (男) 大 地 射 出 了
(女) (二) 中 國 國 土 廣 又 大 (合) 嗶 依 呀 嗶, (女) 蘇 聯 領 土

5 5 | 6 3 2 . | 5 5 1 | 2 | 0 | 5 5 | 1 | 6 . 5 | 5 1 5 5 | 5 . 5 2 5 |

萬 丈 光 芒 (合) 嗶 依 呀 嗶, (男) 中 蘇 人 民 團 結 緊, 世 界 和 平
跨 歐 亞 (合) 嗶 依 呀 嗶, (女) 兩 國 人 民 六 萬 萬, 六 萬 萬 人 民

0 | 5 | 6 1 . 5 | 2 6 | 5 0 | *ff* | 5 . 5 2 5 | 0 | 5 | 6 1 . 5 | 2 6 | 5 | 0 | :

有 保 障 嗶 依 呀 嗶, (合) 世 界 和 平 有 保 障 嗶 依 呀 嗶,
力 量 大 嗶 依 呀 嗶, (合) 六 萬 萬 人 民 力 量 大 嗶 依 呀 嗶,

mf | 5 5 | 5 . 5 | 6 | 5 | 6 3 | 5 | 5 | 0 | 5 5 | 5 . 5 | 6 | 5 . 5 |

(男) (三) 毛 澤 東 的 旗 幟 多 鮮 亮,
(女) (四) 黃 河 大 水 浪 頭 高 斯 大 林 是 真 理 的
伏 爾 加 的 激 流

5 1 | 2 | 2 | 0 | 2 . 3 | 5 | 1 | 6 . 5 | 3 . 3 | 5 5 | 5 . 2 | 1 6 | 1 |

太 陽, 我 們 緊 握 着 馬 列 主 義 的 武 器
如 山 倒, 假 如 誰 敢 阻 擋 我 們 向 前 進

f | 0 | 1 | 6 | 5 | 1 | 3 2 1 | 1 | 6 5 1 5 2 | 1 | 1 0 | :

永 遠 前 進 打 勝 仗, (合) 永 遠 前 進 打 勝 仗!
誰 就 一 定 活 不 了, (合) 誰 就 一 定 活 不 了!

ff > > | 5 0 | 5 0 | 5 | 5 | 3 5 1 | 5 | 5 1 | 1 5 | 5 | 0 | 5 0 | 5 0 | 5 | 5 | 5 |

(合) (五) 東 方 昇 起 了 太 陽 嗶 依 呀 嗶, 大 地 射 出 了

5 5 | 6 3 2 . | 5 5 1 | 2 | 0 | 5 | 3 | 1 | 6 . 5 | 5 1 | 5 5 | 5 . 5 | 2 5 |

萬 丈 光 芒 嗶 依 呀 嗶, 中 蘇 人 民 團 結 緊, 世 界 和 平

漸慢.....

0 | 5 | 6 1 . 5 | 2 6 | 5 | 0 | 5 . 5 | 2 5 0 | 5 | 6 1 . 5 | 5 6 | 1 |

有 保 障 嗶 依 呀 嗶, 世 界 和 平 有 保 障 嗶 依 呀 嗶!

F調 2/4

大炮機關槍

劉 佳作詞
李柏心作曲

5 5 0 | 5 5 2 3 5 5 2 3 | 6 6 0 | 6 6 1 6 . 6 | 5 0 1 6 0 | 6 0
 嗶 嗶 大 炮 機 關 槍 嗶 嗶 大 炮 機 關 槍 從 四 面
 6 0 5 0 5 . 1 2 3 6 | 1 1 7 6 | 6 1 2 1 2 5 | 3 1 . 5
 八 方 瞄 準 齊 放 山 搖 地 動 萬 道 火 網 滾 滾
 6 5 6 5 1 | 1 3 2 3 . 1 2 | 6 0 6 5 3 . 5 1 2
 雷 鳴 日 月 無 光 朝 着 一 個 方 向 轟 擊 蔣 家 匪 幫
 0 5 6 1 . 1 2 2 3 3 5 . 5 6 5 0 5 2 1 6 5 1 | 5 3 5 5
 不 讓 一 個 敵 人 跑 掉 叫 他 交 槍 不 就 是 滅 亡 同 志 們
 2 1 6 | 3 3 5 5 6 6 6 | 3 3 5 5 6 | 1 5 6 1 5 6 5 5 | 5 5
 前 進 吧 同 志 們 前 進 吧 把 解 放 大 旗 插 遍 全 中 國 的 土 地
 6 — | 1 5 6 6 5 5 | 2 5 | 1 0
 上 插 遍 全 中 國 的 土 地 上

F調 2/4

「老獸」機關槍

黃 曉 黃 陽 詞 曲

(讚頌地)

1 < | 5 5 2 1 | 2 1 2 3 2 . 0 | 5 5 6 5 1 6 5 | 5 5 6 3 2 3 . 0
 英 雄 董 老 獸 戰 場 立 奇 功 鏖 鋒 勇 猛 如 老 虎 神 速 如 蛟 龍
 < 1 | 5 6 1 5 | 5 4 5 6 5 . 0 | 1 1 6 5 4 5 6 | 6 5 3 2 3 2 1 —
 智 勇 奪 機 槍 赫 赫 顯 威 風 名 子 刻 在 機 槍 上 萬 古 人 歌 頌

說明：

「老獸」原名叫董保才，因手線很準，戰士都叫他董老獸。他是華東野戰軍×團的一個戰鬥英雄，一次在楊莊戰鬥中，他打了敵人的一梭子機槍，便神速的向敵人機槍陣地猛撲，敵見其來勢兇猛，來不及上子彈，便攜起機槍向後逃竄，老獸以一個為人民解放的決心；為先烈復仇的決心，獨自一人，不顧槍彈如雨拼命的追擊，跑了數百米，趕到敵陣近處，終於拿住了敵人的機槍射手，奪下了敵人的機槍……

三月四日，該團舉行一隆重的命名典禮大會，將「老獸」的名字刻在機槍上命名為「老獸」機關槍！

F 調 2/4

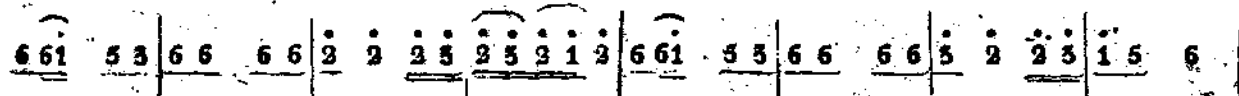
翻 砂 歌

振興鐵工廠邱志三、王玉清詞
厲 聲 曲

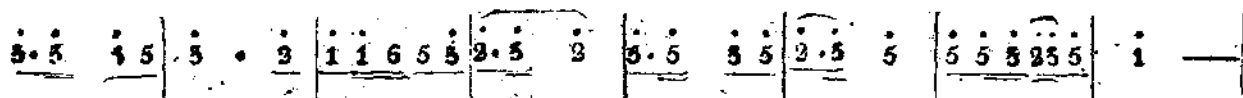
(稍快)

(少數人領唱) (部份人和唱) (全體齊唱)

(唱法全上句)

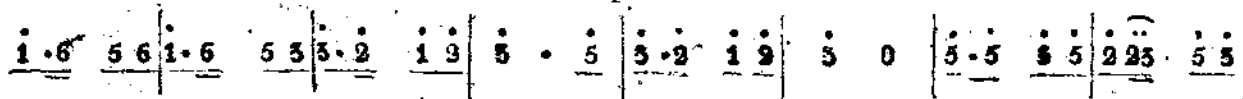


鐵水 紅 嘍 紅 嘍 紅 嘍 紅 呀 那末紅 通 通 樣子 做的精呀 精呀 精 呀 那末做的 精

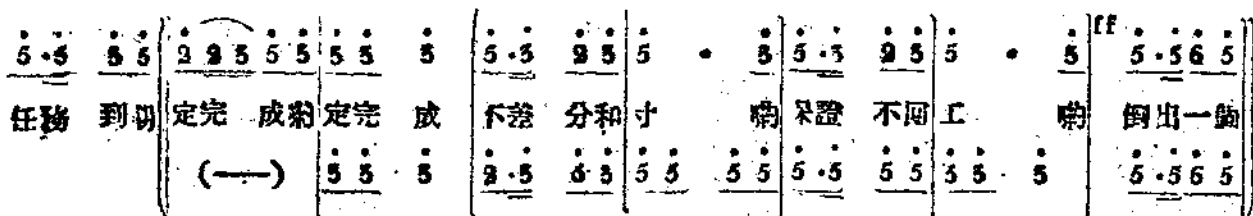


鐵水 倒 進 去 嘍 正 呀 嘛 正 相 映 鐵水 倒 進 去 嘍 正 呀 嘛 正 相 映

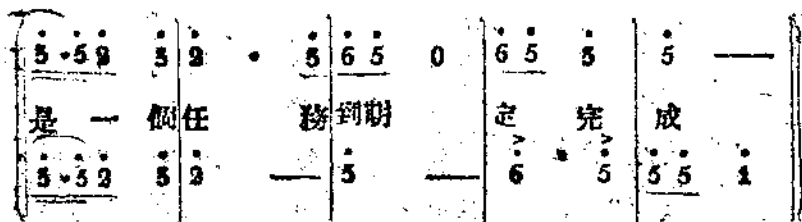
(以下二部輪唱，兩部差一小節)



不 出 砂 頭 不 出 窟 窿 不 差 分 和 寸 嘍 保 證 不 回 工 倒 出 一 個 是 一 個 嘍



不 差 分 寸 不 差 分 寸 不 回 工 嘍 不 回 工 倒 出 一 個



是 一 個 任 務 到 期 定 完 成

歌曲作法簡明教程

第四章 把樂意組織起來

樂段·樂句

瞿希賢

樂意與樂句的寫作為作曲創造在基本上準備了最重要的材料，但是常有這樣的情形：一個樂曲拆開來看，個別的樂句都很動人很有特色，但是放在一起就顯得雜亂無章不成其為一個整體，即使是最簡單的兩個樂句的樂曲吧，怎樣去使這兩個樂句能手拉手地互相關心，而不是互不理睬的兩個陌生人，甚至像要打架似地不調和，這就需要組織工作，這就需要作曲家有『組織觀念』。

形式主義的曲體學只考慮音樂形式的建築等，而不管這形式裏裝的是什麼內容，而我們，要把形式和內容看成一體，為了要表達內容我們才去尋找去創造適當的形式，因此在考慮把樂意組織起來時也還是要根據（一）整個樂曲情緒的需要（二）歌詞的需要（雖然不是機械地跟隨，也是重要的決定因素）（三）音樂語言的本身規律。

這裏附帶要說明的是音樂語言的規律是活的，發展的，可改變的，因此在樂曲的組織形式上並非只是過去已經有的才叫做合乎規律，新的內容很可能突破舊的規律，但是為人民大眾所已接受了組織形式仍是我們學習時的主要參考和主要根據。

兩句或兩句以上的樂句前後連接構成一個單位的稱之為樂段，用簡單的公式把這表示出來同時和樂意樂句的定義相比可以說：

一群有關聯的音符 → (樂意)
 (樂意) + (樂意) = [樂句]
 [樂句] + [樂句] = {樂段}

一個樂段就可以獨立地作為一首完整的歌曲存在了，民歌中這樣的例子特別多，例如北方的信天遊，彌斯片和南方的山歌都是只含有一樂段的簡單結構。

只有一個樂句能不能成為一首歌曲呢？為什麼兩個樂句就能給人一個可以獨立的完整的感覺了呢？

好像一個問句需要答句；好像一個號召需要響聲；好像一個命題需要解釋；一個樂曲不能比兩個樂句再少了，一個樂句需要另一個樂句來和它取得平衡，

普遍存在的兩樂句結構的民歌說明了人民在音樂形式上極自然的美學要求。

正視樂段包括兩個樂句，前樂句和後樂句，前後兩樂句間常存在着一定的相互關係，後樂句有時把前樂句整個重複，例如『新女性』或者只有結束音加以變化，例如『媳婦受折磨』。

例：新女性，聶耳

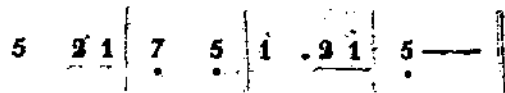
1. 1	3. 6	1. 0	5. 5	6. 6	5. 0	
不	管	沒	閑	空	我	們
不	怕	擔	子	重	我	們

我們要用功 (重複法)

例：媳婦受折磨，三邊民歌

5	3 1	7	5	1 3 4	2 —
太	陽	出	來	照	山
太	陽	出	來	照	山

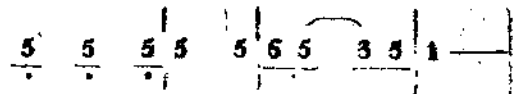
坡



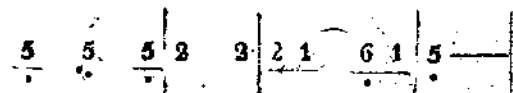
有 個 媳 婦 受 折 磨

或者後樂句是前樂句的變化，這些變化可大可小，我們已講過『主題發展法』，要在變化中認識前後樂句的關係比較容易，例如：—

例：信天遊，三邊民歌



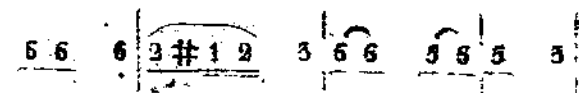
乾 哥 哥 穿 上 一 身 青



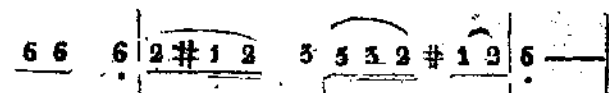
好 像 個 浪 生 戲 子 爲

(“由的移位)

例：信天遊，陝北



天 上 呀 下 雨 地 下 滑



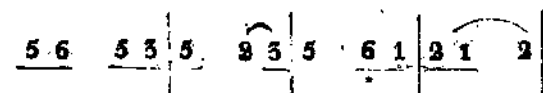
自 己 身 跌 倒 自 己 爬

(改尾)

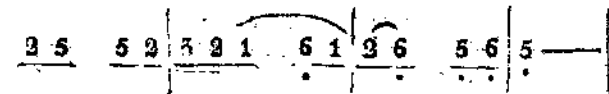
其他各種發展法這裏不再一一舉例了，總之，一個樂段中的前後兩樂句在音樂內容上常常是有關係，但也有一樂段的組成樂句前後無直接關聯，而僅在精神上相一致的，這樣的關係比較自由，見。

例如：

例：驢蹄片，察哈爾



家 中 那 個 無 產 租 種 地

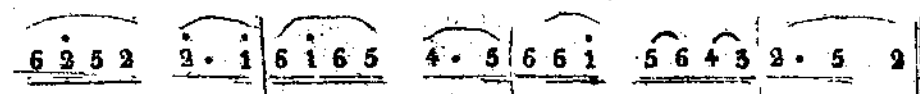


打 下 那 個 糧 食 交 租 米

例：綉荷包，陝北



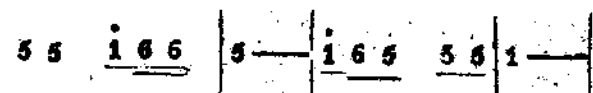
初 一 到 十 五 十 五 月 兒 高



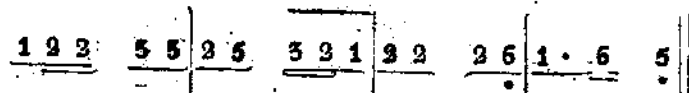
寒 風 擺 動 楊 柳 呀 楊 柳 梢

或者是前後兩樂句既無直接關係，在精神上也有不同，而是顯示着一種肉體的開展，包含着新的樂意的，因而形成截然兩單位的，例如：

例：陝北民歌



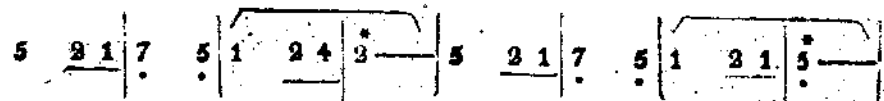
南風 絲溜溜地吹， 來了個 變工隊



今年的 雨水實在好 苗苗 長呀長的 美

○ 在最簡短的民歌中，特別在只含有一個樂段就成爲一個完整的樂曲的情況下，前後樂句的終止關係，前後樂句的終止音最常見的是五度或四度的關係，其次較常見的是八度或同度，先舉個前句停在屬音，後句停在主音上的例：

例：媳婦受折磨



太陽 出來照山坡 有一個媳婦受折磨

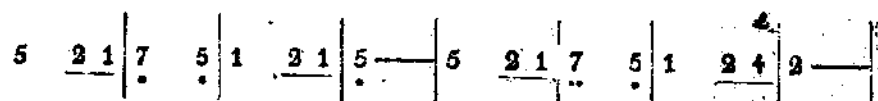
如果我們把前句唱兩遍，會感到不能完結：



如果我們把後句唱兩遍，會感到太嘮叨，也不像一個整的樂段：



如果我們把前後句顛倒過來唱，會感到這樂曲好像剛開始，也不能完：



總之，雖然前後樂句材料相同，但是終止關係的規律性給人以對稱的感覺。

這樣的短歌有很多例可舉，無論它是 5 — 2 調 6 — 3 調，1 — 6 調，2 — 6 調前句的終止音常常是屬音（主音的上五度），後句的終止音常常是主音。

但是在 2 — 5 調，5 — 1 調，6 — 2 調則前句的終止音常常是次屬音（主音的 F 五度，或者說上四度）後句的終止音仍是主音。

例：信天遊，三邊



一 乾 哥 哥 穿 上 一 身 身 青 好 像 個 張 生 戲 爲 誰

例：信天遊，甘 肅

0.5 3 2 2 2 . 5 2 1 2 5 0 6 3 2 1 6 . 6 4 5 4 3 2

走 一 回 三 邊 十 九 喇 嘛 天 頭 一 站 站 在 走 馬 灣

以上所舉的都是最常見的五度四度關係，也是最典型的終止關係。

八度同度關係的也舉例如下：

例：信天遊，陝 北

6 6 6 2 1 9 3 5 3 5 6 — 6 6 6 1 2 3 3 5 1 2 6

遠 遠 里 騰 見 好 像 個 你 恨 不 得 長 上 個 翅 膀 飛

例：信天遊，陝 北

2 2 5 6 1 . 6 1 2 1 6 5 0 5 2 2 1 6 5 3 5 1 2 1 6 5 .

鷄 娃 子 叫 來 狗 娃 子 咬 當 紅 軍 的 哥 哥 是 回 來 了

上面兩例可作一有趣的比較，前例是八度關係的終止音，後例是同度關係的終止音。在前例中，前後樂句第一小節完全一樣，第二小節非常相似，第三小節也僅在音程上有變化而起伏相同，前樂句的第三小節趨勢向上，把終止音帶到高音的『6』後樂句的第三小節趨勢向下，把終止音帶到低八度『6』。總之前面相同或相似，而終止時相異。後例（鷄娃子叫來）恰恰相反，前面兩小節是相異的，而末了的終止式是完全一樣的。

除了五度，四度，八度，同度的終止關係以外，其他各度也都普遍存在，但前者顯得最有規律，也最普通。

在較大的樂曲中，終止關係比較多樣，那時所要考慮的除了前樂句與後樂句的關係之外，尚須考慮樂段與樂段之間的關係。

○.....○
 樂段的結構 根據前樂句所用的材料，樂段的結構分為並行結構與對比結構兩種。

並行結構是前後樂句材料相同或相似，僅置終止式或終止音不同，這類例子極多，特別在陝北信天遊中我們可稱之為AA*型樂段，A*表示A加上了變化，基本上是相同的。

例：信天遊

A

4 2 4 6 1 . 6 1 2 3 2 — 4 2 4 6 1 . 6 1 2 6 5

清 水 水 玻 璃 隔 着 窗 子 照 滿 口 口 白 牙 對 着 哥 哥 笑

這類結構的特色是前後關係非常密切，由于大部分的重複，使人對某一固定樂意有更深的印象，然又因終止音之不同而避免了單調的感覺。

對比結構是前後樂句的材料頗不相同，終止音多半不同，但也可能相同，我們可稱之為AB型，B表示與A不同的材料。

例：交朋友，山西民歌

A B

6 6 2 3 2 3 2 1 6 1 3 2 — 5 6 1 1 2 2 1 6 5 3 . 3 2 3 5

河 里 的 石 頭 房 簷 上 的 瓦 你 不 嫌 我 腳 大 嘎 呀 我 不 嫌 你 疤

對比結構的特色是較豐富多樣，很多對比結構樂段的後樂句與前樂句存在着某種關聯，運用着主題發展法中的某種手法，即使沒有顯著的痕跡，在精神上常常是前者的繼續和發展。

並行結構與對比結構各有長處各有特色，運用那一種只有根據歌曲的具體需要了。在音樂上說來，用並行結構時須注意避免單調，重複，嘮叨之感。用對比結構時須注意避免流入散漫，雜亂，互相矛盾。多從歌曲整個內容的要求出發來考慮樂段的結構，也多從樂意的相互關聯來檢查前後樂句的關係可以幫助我們更好地處理樂段。

所謂正規樂段乃是由兩個正規樂句組成的樂段，換句話說是四小節的前樂句加上四小節的後樂句所組成的八小節樂段。（ $\frac{4}{4}$ ， $\frac{3}{4}$ 等，每小節含有兩個重音以上的節拍則可能四小節即成一樂段；速度快時也可能十六小節組成一樂段）。許多信天遊，爛蕩片等都是八小節的正規樂段，而且整個歌曲即由一個正規樂段組成的，星海在『生產大合唱』裏的四小節短曲也是一首由一個正規樂段組成的歌曲，雖然僅四小節但是結構非常勻稱兩小節可以成爲一個樂句，兩小節與四小節處的終止同樣是停在主音的前後句終止關係。

例：生產大合唱

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

酸 嶺 刺 尖 又 尖 敵 人 來 到 了 黃 河 邊

正規樂段與正規樂句一樣，給人的感覺是整齊，勻稱，有規律；在結構上是簡單明瞭，直截了當的。

不正規樂段是由多於或少於兩個正規樂句組成，或是由不正規樂句組成的樂段，假如用 { 4 + 4 } 來代表正規樂段，那麼不正規樂段可能有很多不同數目字的結合，先舉一個『較正規』的不正規樂段的例子，是 { 4 + 4 + 4 } 結構的：

例：打開清澗城，陝北

A: 5 5 5 | 4 5 6 | 5 | 6 5 5 | 5 5 1 | B: 5 6 | 1 | 6 6 | 5 | 2 5 | 3 2 | 1 |

賀 家 溝 開 一 仗 仗 仗 我 紅 軍 勝 把 他 們 白 軍 來 個 圍 剿 定

C: 1 2 | 3 3 | 5 5 | 6 | 5 5 | 2 2 2 | 3 6 | 1 | 6 | 5 |

攻 了 多 時 狠 一 陣 進 了 個 清 澗 攻 咳 城

上例用數字來表達其結構。乃是 { [2 + 2] + [(1 + 1) + 2] + [4] } 三句樂句三種組織材料互不相同 (A + B + C) 調式是 5 — 1 調，第一第二樂句停在次屬音『1』上，全曲停在主音上，可以看出第二句是可以省略的，事實上『太陽出來了，滿呀滿山紅』以及『南風絲溜溜地吹，來了個變工隊』和本曲大體相同，就是沒有中間一句，可以說本曲是根據正規樂段（太陽出來了）加以發展，中間插入一句而形成的。

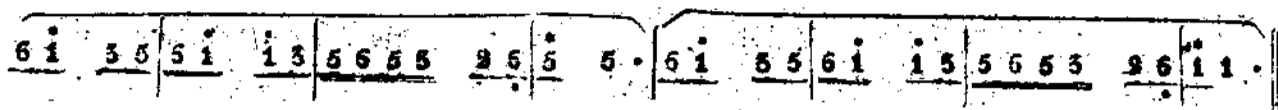
上例是正規樂段的『加多』，現在舉個例是『減少』。

例：安贊貝母

5 — | 6 1 | 3 5 | 6 1 | 1 5 | 5 6 | 5 3 | 2 6 | 1 | 1 |

啊 安 贊 貝 母 愛 我 拉 薩 貝 母 贊 申 贊 那

這是首嘉戎族民歌，全曲就只這五小節，驟然一看，好像只有一個樂句。事實上 5 — 乃是前樂句的簡縮，如果我們把 5 — 化爲一個正規的前樂句，假定是：



可以說 5̇ 就是代替了整個四小節的前樂句，而只用其終止音。
 由上面兩例看來可以知道不正規樂段常常是正規樂段的加多或減少。
 還可以舉一兩個例，雖是由兩個樂句構成的樂段，但是樂句本身是不正規樂句。

例：信天遊，陝北

A

我說 家裏自由 轉 他說 門外好 賺錢 吹哨

{ [5] + [5] } AB型;

例：裝甲車進行曲

A B

起來 不願 做 奴隸的人們 把 我們的血 肉築 成 我們新的 長城

{ [5] + [5] } ; AB型;

不正規樂段的結構是非常多樣的，其變化可能性是無窮的，比之正規樂段總在組織形式上是更豐富，更靈活。

打個比：正規樂段好像是五言詩，七言詩，句法非常有規律；不正規樂段好像是散文詩，每句的字數較自由。

什麼場合用正規樂段的結構，什麼場合用不正規的，很難訂出一定規律，一般說來，需要表示節奏勻稱，整齊有規律時（例如舞蹈曲，進行曲）或者需要表示樸實單純簡易明白時常常用正規樂段的結構。不正規樂段則相反，特別在表示散文式的，口號式的語調時，情緒波動強烈，需要突破正常規範時，或者不希望給人以整齊劃一的感覺時，就需要用適於表達這具體情況的不同組合了。這只是一般地講，當然會有例外，所以只能作為考慮時的參考而不要把牠當教條。

練習五

把下面的歌詞用平行結構作一首由一個正規樂段組成的歌曲。（可能處理成兩節，用同樣的曲調；或一節也可）。

1. 金豆豆，銀豆豆，豆豆不能隨便投。

選好人，辦好事，投在好人碗裏頭。

把下面的歌詞用對比結構作一首由一個正規樂段組成的歌曲，（可能處理成兩節，用同樣的曲調或一節也可）。

2. 土裏埋的夜明珠，無光無亮到如今；

八路吹了浮上土，貧苦農民放光明，

把下面的歌詞自由發揮，作成由不正規樂段組成的歌曲。

3. (1) 八二砲，你的年齡真不小， 這次進攻的機會到。
 可是威信不很高。 不能再落後了！轟！

(2) 我的旗子紅通通，
 指揮立大功！

（本節完，全章未完）

合唱組織和合唱指揮

德米特里斯基原著 趙瀛編譯

第三章 協聲的問題

§ 1. 協聲，Ensemble，這是個法國字，原意是『同時』，用在音樂上，就是要若干人，或若干樂器，在力度和音色上混合起來，協和起來。

對於合唱團，協聲的意思有兩方面：對全體來說，就是要各聲部找到『自己的座位』，不含混，不被別聲部俘虜；對聲部來說，就是歌得『好像一個人』，整個聲部幾個或幾十個聲音結合起來，像一個人的聲音。

協聲的第二個意義，就是平衡，均衡Balance，也就有『公平不偏』的意思，要各聲部的量（力度）的平衡，不偏不倚；也要求質（音色）的平衡，不能有突出的個人。

指揮應該教會合唱團的歌者明瞭協聲，尤其是要他們在唱歌時能自己用聽覺感受到『協聲』，因為這是合唱的必不可少的條件之一。

§ 2. 根據第二章對於音域的分析，可以看出各聲部所謂『工作的』音域都是各該聲部的中聲；而合唱音樂，也多半都是用各聲部的中聲區。

如果，各聲部都用的是工作的音域，協聲很容易求得，如果各聲部都用工作的音域以外的音，便較難求得協聲。

看下面的實例：

	a)	b)	c)	d)	e)
S	1	5	5	5	1
A.	5	1	1	5	5
T.	5	5	5	5	5
B.	1	1	6	1	1

上例 a, b, c 各聲部聲音配置很平均，例 a, 各聲部都用中聲，例 b, 各聲部都用高聲部份，例 c, 各聲部都用低聲。

上例 d 和 e, 各聲部的分配是不相稱的，例 d, 男低音和男高音很低，例 e, 男低音和男高音太高，而女高音和女中部又較低，像這樣的聲音排列，協聲的效果便較難獲得。

像上例 d, 如果想求得一個強聲 (Forte) 的效果，男高音不可能唱出強聲，便成了求得協聲的障礙。

所以，我們把協聲分成兩種：

Ⅰ 聲部均稱排列的音組，比如四聲部都用高音，或者都用低音，或者都用中聲，還可以稱之為自然的協聲。

Ⅱ 聲部錯綜排列的音組，比如第一聲部用高音，其他聲部用低音，在這種情形下求得的協聲，可以稱

爲藝術的協聲。

藝術的協聲，爲求聲部的平衡，對不同的聲部須要使用不同的力度的色調。比如，削減具有良好條件的聲部同時再加強具有不利條件的聲部。

下例，可以看見不同的，有特性的協聲的樣式。

歌劇『人魚』中的輪舞

達爾高密斯基

ff

S.	$\underline{\underline{b7 \quad b6}}$	$\underline{\underline{5 \quad b3 \quad 1}}$	$\underline{\underline{b7 \quad 0 \quad b7 \quad b6}}$	$\underline{\underline{5 \quad b5 \quad 1}}$	$\underline{\underline{b7}}$
A.	$\underline{\underline{5 \quad 4}}$	$\underline{\underline{b3 \quad 1 \quad b6}}$	$\underline{\underline{5 \quad 0 \quad 5 \quad 4}}$	$\underline{\underline{b3 \quad 1 \quad b6}}$	$\underline{\underline{5}}$
A. $\frac{3}{8}$					
T.	$\underline{\underline{5 \quad b6}}$	$\underline{\underline{b7 \quad 1 \quad b3}}$	$\underline{\underline{5 \quad 0 \quad 5 \quad b6}}$	$\underline{\underline{b7 \quad 1 \quad b3}}$	$\underline{\underline{5}}$
B.	$\underline{\underline{b3 \quad 4}}$	$\underline{\underline{5 \quad b6 \quad 1}}$	$\underline{\underline{b3 \quad 0 \quad b3 \quad 4}}$	$\underline{\underline{5 \quad b6 \quad 1}}$	$\underline{\underline{b5}}$

在上例的開始處，男高低音和男高音的音很低，而女高音和女中音很高。這時，男低音和男高音唱的是小字八度的 C 和 E，而樂譜上要求 ff，這，男聲部不可能和力強的女聲部對抗而保持平衡。除了這點，這裏還可以看出，男聲部和女聲部間有着一個很大的距離，它們間的音程是兩個八度，這很難使唱團音響有好的效果。另一方面，伴奏的交響樂隊也同時奏着 Forte (f)。

而在上例的末尾，相反的，男聲部的音很高，女聲部的音很低，四聲部都集中在一個八度之內。這時，各聲部的不平衡很是明顯，如果平均的唱 ff，男聲定會壓倒了女聲。

再和下例對照一下：

歌劇『人魚』中的農民之歌

達爾高密斯基

D. $\frac{2}{4}$	S.	$\underline{\underline{5 \quad 1}}$	$\underline{\underline{6 \quad 1 \quad 5 \quad 4}}$	$\underline{\underline{3 \quad 2 \quad 0}}$	$\underline{\underline{5 \quad 1}}$	$\underline{\underline{6 \quad 1 \quad 5 \quad 4}}$	$\underline{\underline{3 \quad 2 \quad 0}}$
	A.	$\underline{\underline{5 \quad 5}}$	$\underline{\underline{4 \quad 4 \quad 5 \quad 4}}$	$\underline{\underline{3 \quad 2 \quad 0}}$	$\underline{\underline{5 \quad 3}}$	$\underline{\underline{4 \quad 4 \quad 5 \quad 4}}$	$\underline{\underline{3 \quad 2 \quad 0}}$
	T.	$\underline{\underline{1 \quad 1}}$	$\underline{\underline{1 \quad 1 \quad 1 \quad 1}}$	$\underline{\underline{3 \quad 5 \quad 0}}$	$\underline{\underline{1 \quad 1}}$	$\underline{\underline{1 \quad 1 \quad 1 \quad 1}}$	$\underline{\underline{1 \quad 7 \quad 0}}$
	B.	$\underline{\underline{3 \quad 1}}$	$\underline{\underline{4 \quad 6 \quad 3 \quad 2}}$	$\underline{\underline{1 \quad 3 \quad 5 \quad 0}}$	$\underline{\underline{3 \quad 1}}$	$\underline{\underline{4 \quad 6 \quad 3 \quad 2}}$	$\underline{\underline{1 \quad 3 \quad 5 \quad 0}}$

0	$\underline{\underline{6 \quad 5}}$	$\underline{\underline{4 \quad 5 \quad 4 \quad 3}}$	$\underline{\underline{2 \quad 6 \quad 5 \quad 4 \quad 5 \quad 4 \quad 3 \quad 2 \quad 7}}$	$\underline{\underline{1 \quad 2}}$	$\underline{\underline{3 \quad 1}}$	$\underline{\underline{7 \quad 6}}$	$\underline{\underline{5}}$
0	$\underline{\underline{6 \quad 5}}$	$\underline{\underline{4 \quad 5 \quad 4 \quad 3}}$	$\underline{\underline{2 \quad 6 \quad 5 \quad 4 \quad 5 \quad 4 \quad 3 \quad 2 \quad 7}}$	$\underline{\underline{1 \quad 2}}$	$\underline{\underline{3 \quad 3}}$	$\underline{\underline{5 \quad \#4}}$	$\underline{\underline{5}}$
0	$\underline{\underline{4 \quad 3}}$	$\underline{\underline{2 \quad 3 \quad 2 \quad 1}}$	$\underline{\underline{7 \quad 4 \quad 5 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 1 \quad 7 \quad 5}}$	$\underline{\underline{6 \quad 7}}$	$\underline{\underline{1 \quad 1}}$	$\underline{\underline{2 \quad 1}}$	$\underline{\underline{7}}$
0	$\underline{\underline{5 \quad 5}}$	$\underline{\underline{5 \quad 5 \quad 5 \quad 5}}$	$\underline{\underline{5 \quad 5 \quad 5 \quad 5 \quad 5 \quad 5 \quad 5 \quad 5}}$	$\underline{\underline{5 \quad 5}}$	$\underline{\underline{1 \quad 6}}$	$\underline{\underline{2 \quad 2}}$	$\underline{\underline{5}}$

這因爲各聲部的音都很平衡，求得協聲是很順利的。

§ 3. 唱團的協聲，主要決定於作曲者的意匠，各聲部有時具有不同的地位，——扮演着不同的角色。有時只有第一聲部起着主要的作用，其他聲部居於伴奏的地位，有時則反是。

我們可歸納一下，從合唱文獻中分析一下協聲的種類。

①各聲部間音響力度完全適應的均衡，而產生協聲。

看下面的例子，車斯諾可夫的船夫歌：

	S.	$\underline{6\ 6}$	6	$\underline{6\ 6}$	6	$\underline{6\ 6}$	6	$\underline{5\ 5}$	5	$\underline{3\ 3}$	2	$\underline{2\ 2}$	5	—	—	0		
	A.	$\underline{1\ 1}$	2	$\underline{1\ 2}$	3	$\underline{2\ 3}$	4	$\underline{3\ 2}$	5	$\underline{3\ 3}$	2	$\underline{2\ 2}$	3	—	—	0		
B	T.	$\underline{3\ 3}$	5	$\underline{3\ 3}$	6	$\underline{6\ 6}$	6	$\underline{1\ 1}$	7	$\underline{7\ 7}$	6	$\underline{6\ 6}$	3	—	—	0		
	B.	$\underline{6\ 6}$	7	$\underline{6\ 7}$	1	$\underline{7\ 1}$	2	$\underline{1\ 7}$	1	$\underline{1\ 5}$	3	$\underline{3\ 3}$	1	$\underline{7\ 7}$	3	—	—	0
								$\underline{6\ 6}$	5	$\underline{5\ 5}$	4	$\underline{4\ 5}$	3	—	—	0		

上例，各聲部在音樂的構成上佔着完全相同的地位，雖然有時某個聲部有點曲調化的面貌，但決定的因素還是和聲而不是曲調。

②各聲部作為不同的音樂構成要素，而產生協聲。

像第一類常發現所謂同音和聲 (Homophono—Harmonic) 的著作中一樣，第二類常在對位的著作中發現。或者，發生於作家把各聲部視之為不同的表現素材時，看下列：

百靈鳥

卡林尼可夫

	S.	0	0	$\underline{0\ 5}$	$\underline{6\ 5}$	$\underline{1\ 5}$	$\underline{6\ 5}$	5	—	5	—	$\underline{0\ 5}$	$\underline{6\ 5}$	$\underline{1\ 5}$	$\underline{6\ 5}$
P.	A.	3	—	3	—	3	—	3	—	4	—	3	—	3	—
	T.	5	—	5	—	5	—	$\underline{0\ 5}$	$\underline{6\ 7}$	$\underline{1\ 7}$	$\underline{6\ 7}$	5	—	5	—
	B.	1	—	1	—	1	—	1	—	1	—	1	—	1	—
		5	—	5	—	0									
		3	—	4	—	5									
		$\underline{0\ 5}$	$\underline{5\ 5}$	$\underline{1\ 7}$	$\underline{6\ 7}$	5	5								
		1	—	1	—	1									

低音合唱一個 F 音，這是一個低止音（長音，風琴點），女中音在和聲的意義下唱着簡單的調子，而女高音和男中音歌唱着曲調的素材。而當女高音歌唱曲調的時候，最初男高音也扮着和低音，女中音同樣的音色。當男高音歌唱曲調主題的時候，女高音又和女中音和低音，站在同一地位了。

這很明顯，上例作者的構思中，有兩種動力，其一是曲調的素材，另一個是從屬的伴奏，也就是說，伴奏是烘托背景的色彩。

顯然，在某些對位的著作中也可以發見這種情形，雖然並不一定其中某些聲部是純然伴奏的作用。

③因合唱團用作獨唱的伴奏，而產生協聲。

許多著作裏，合唱團伴隨着獨唱者歌唱。這時，合唱團不能全體強唱而壓蓋了獨唱者，僅僅居於伴奏的地位。

伴唱，猶如圖畫中的陰影，獨唱者唱 Forte，合唱團應是中強 (mf)，獨唱者如是 Piano，合唱團便應唱更弱 (Pianissimo) ………

除了這個，如果獨唱者是女高音，便應該特別警戒合唱團的女高音部，因為她們之間那種音色上的親和力，足以稍稍強唱便壓蓋獨唱者。獨唱者如果是男低音，便應特別小心合唱團的男低音部 ………

④唱團與伴奏樂器之間，產生協聲。

但指揮者在這時也應注意，並不是在這種情形下，樂隊永遠具於伴奏的地位，樂隊常常是作曲家意匠中主要的表現手段及素材。

指揮者主要的工作是闡明唱團和樂隊的關係，闡明在這兩個構成要素中正確的力度的關係，這種關係，不外乎：

a, 唱團為主，樂隊為輔。

這種場合，樂隊只是伴奏，樂隊，在濃度上要弱於唱團。例子，可以舉達爾高索斯基的歌劇『人魚』中的『祝福合唱』。男低音聲部唱出主題，樂隊只顯示節奏而已。

b, 唱團與樂隊同地位。

這可用里姆斯基可沙可夫的歌劇『沙皇的未婚妻』中『深淵』為例，合唱團雖然唱出了詩句——音樂的主要內容，而樂隊的高音樂器也奏出了同樣的曲調主題。這時，指揮者的任務是如何使樂隊『親近』唱團，樂隊在力度上牽就唱團而與之結合。

c, 樂隊為主，唱團為輔。

這仍以前例的後段為例，這時樂隊奏出主題，而和聲的音型伴和着它，合唱只是居於和聲的地位；或者說，像說話一樣的敘述着，沒有突出的曲調。這時，指揮便可以稍稍抑制唱團的力度。

合唱指揮，在指揮以樂隊，鋼琴……為伴奏的合唱團時，首先注意的是二者的協聲。時時都應記得：二者的目的是一個，而不是兩個。就是說這二者相加才算是一個演出，不能分開作為兩種演出。

練習一：唱團的各聲部，練習怎樣變『多』為『一』，音量上均衡，音色上協和，並練習到旁聽者及演唱者都能覺察到所謂協聲。

練習二：同上的練習，使兩個聲部去做，改換不同的和聲，先試自然的協聲，再試人為的（藝術的）協聲，也要使旁聽的聲部及唱者自己能了解為止。

練習三：在紙上分析具體的著作，指出那里是自然協聲？那里是藝術協聲？怎樣處理這些人為的協聲？主題在那里？那些聲部是居於和聲的地位？唱團與樂器的關係是怎樣的？