



信源

國立北京圖書館
★ 1950 12. 1 ★
期 刊

叢 刊

易 轉 調 法

作
欽
書
屋
敬
贈

作
欽
書
屋
敬
贈

第 5 卷

作 欽 書 屋

新音樂叢書

新音樂論集	李 被著	4.00
聲樂知識	Caruso • 著李 凌譯	2.50
曲調與對位	Macpherson • 著趙 涵譯	4.50
曲調作法簡明教程	羅希賢著	排印中

蘇聯教育叢書

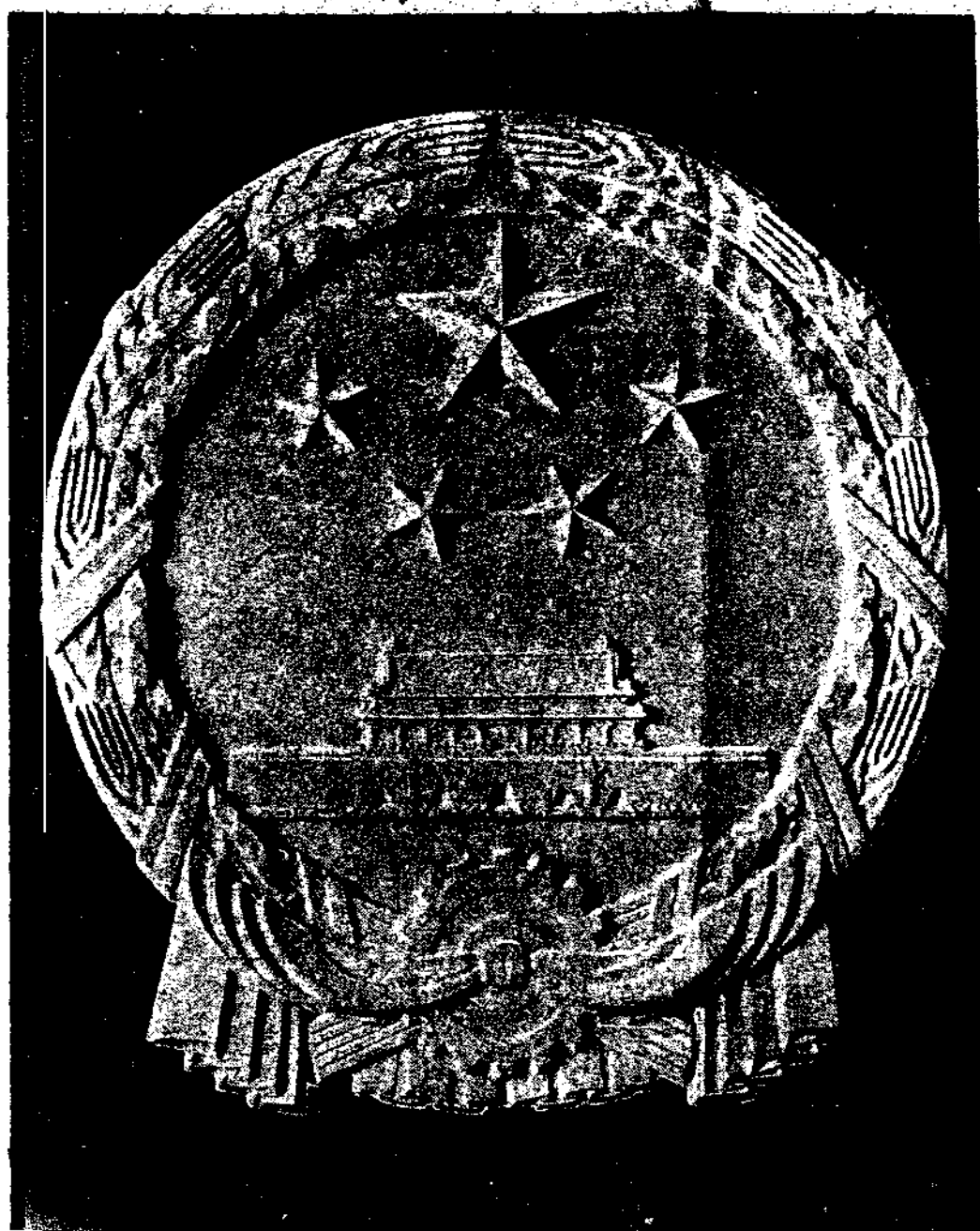
馬恩列斯論學校與教育	加業林 哥蘭塔著	柏嘉譯	4.20
蘇聯成年教育與掃除文盲運動	伊凡諾娃著	宗華譯	6.50
蘇聯學生的愛國主義教育	波爾甸廖夫著	吳虹譯	5.20
三十年來蘇聯國民教育及其制度	麥登斯基著	柏嘉譯	10.00
論兒童新教育(上冊)	列寧夫人著	宗華譯	5.50
論兒童新教育(下冊)	列寧夫人著	宗華譯	7.00
論兒童智慧的發展	A.H.列昂節也夫著	柏嘉譯	即出

蘇聯少年文學譯叢

沙大尉的功績	西蒙諾夫著	孔柯嘉譯	3.50
藍色的杯子	蓋達爾著	堯 夫譯	3.50
同志們跟你在一起	彼里列日耶娃著	楊壽鈞譯	12.00
爸爸的信	泰慈著	楊 鳴譯	6.30
基洛夫的故事	郭魯倍娃著	朱樸章譯	6.00
在戈吉明山下	泰慈著	朱樸章譯	13.00

作 家 書 屋 刊 行

中華人民共和國國徽圖案



中央人民政府命令

中國人民政治協商會議第一屆全國委員會第二次會議所提出的中華人民共和國國徽圖案及對該圖案的說明，業經中央人民政府委員會第八次會議通過，特公佈之。

此令

主席 毛澤東

一九五〇年九月二十日

中華人民共和國國徽使用辦法

一、中華人民共和國之國徽在下列各機關懸掛：

1. 中央機關：
中央人民政府委員會；
中國人民政治協商會議全國委員會；
中央人民政府政務院；
中央人民政府外交部及其直屬機關。
2. 地方機關：
各大行政區人民政府（軍政委員會）；
民族自治區人民政府；
省、市、縣人民政府及人民行政公署。
3. 駐外國使館及領事館。

二、國徽之懸掛：

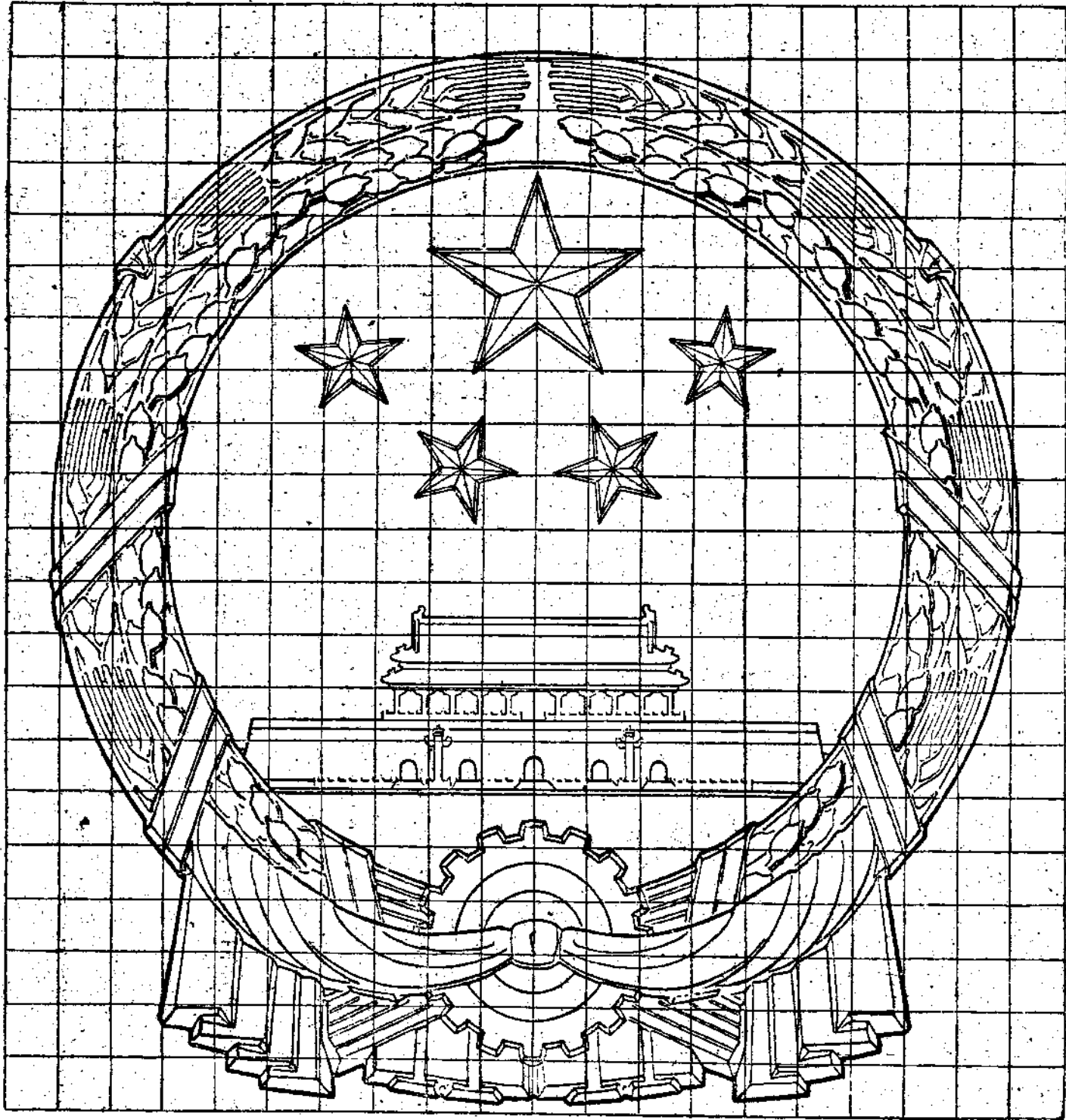
1. 國徽應懸掛於機關大門上方正中處；
2. 國徽之懸掛於禮堂者，應懸掛於主席台上方正中處。

三、國徽之其他使用：

1. 中央人民政府頒發的有關榮譽之文書證件（如獎狀、勳章及獎章證書等），外交文書（如國書、條約及全權證書等）及外交部所發各種護照之封面，均加印國徽；
2. 外交部及駐外各領事館所用之鋼印，戳記中間應鑿刻國徽；正式公文用紙應加印國徽；
3. 中央人民政府主席、政務院總理及外交部部長與駐外各使館館長以職位之名義對外所用信封、信箋、請柬等上面，均加印國徽；
4. 外交部及駐外各領事館得於外交官制服、信封、信箋及其他器具用品（如餐具、文具等）上之適當地方，加印或鑲嵌國徽，其詳細辦法，由外交部擬訂經政務院核准後施行；
5. 除以上列舉外，如尚有其他必要用途時，由使用機關報請中央人民政府委員會辦公廳批准後，始得使用。

四、國徽不得用於下列場合：

1. 私人婚喪慶吊禮節中的點綴；
2. 工商業品的標記、裝飾、廣告、圖案；
3. 機關、學校、團體的雜章，紀念章及其他徽章；
4. 日常生活的陳設佈置。



中華人民共和國國徽圖案方格墨線圖

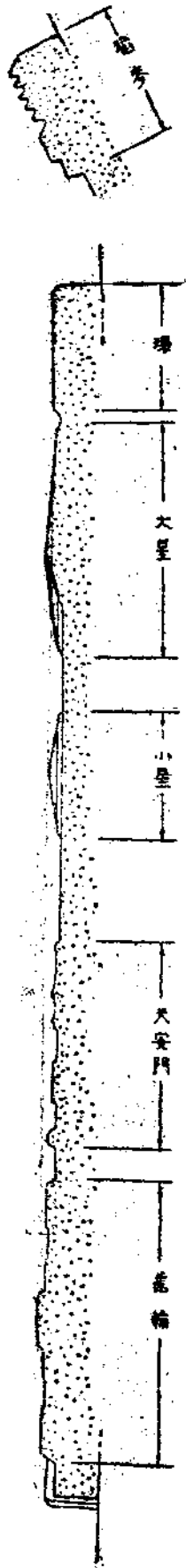
中華人民共和國國徽圖案說明

國徽的內容為國旗、天安門、齒輪和麥稻穗，象徵中國人民自「五四」運動以來的新民主主義革命鬥爭和工人階級領導的以工農聯盟為基礎的人民民主專政的新中國的誕生。

國徽圖案製作說明

- 一、兩把麥稻組成正圓形的環。齒輪安在下方麥稻桿的交叉點上。齒輪中心交結着紅綬。紅綬向左右縮住麥稻而下垂，把齒輪分成上下兩部。
- 二、從圖案正中垂直畫一直線，其左右兩部分，完全對稱。
- 三、圖案各部分之地位，尺寸，可根據方格墨線圖之比例，放大或縮小。
- 四、如製作浮雕，其各部位之高低，可根據斷面圖之比例放大或縮小。
- 五、國徽之塗色為金紅二色：麥稻，五星，天安門，齒輪為金色，圓環內之底子及垂綬為紅色，紅為正紅，（同於國旗）金為大赤金（淡色而有光澤之金）。

國徽縱斷面圖



新 音 樂 叢 刊

第 九 卷 第 五 期

目 錄

I

- 簡易轉調法.....趙 楓 1
怎樣寫二部歌曲.....王震亞 29

II

- 談匈牙利的音樂.....趙 楓 42
捷克的音樂節.....劉北茂譯 45
羅馬尼亞的音樂事業.....齊宇譯 48

III

- 管子概述.....李元慶 52
怎樣彈錯綜節奏.....佚名 60

IV

- 蘇聯蘇聯好朋友.....彥 克 63
放聲.....楊蔭瀏記錄 71

簡易轉調法

Orem原著 趙 濶編譯

第一章

樞紐和弦：關係調

轉調，可以用樞紐和弦來進行，所謂樞紐和弦意思是說，一個和弦，它可以作為這一調的和弦，又可以算作另一調的和弦，對前面的調，它有一個名字，對後面的調，它又有另外的稱呼。試看下面一個和弦：

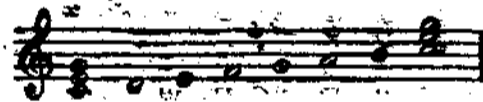


C: I

這是C大三和弦，這是C大調的普通和弦，主和弦。

主音

主音

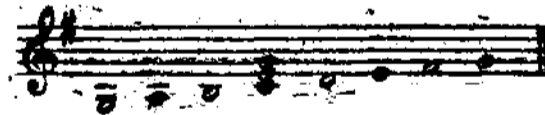


C: I

I

但它也可以作為G大調的下屬和弦：

下屬音



G: IV

IV

— 1 —

它也是F大調的屬和弦：

屬音
Dominant

F : V

但我們先丟開這些，我們可以把轉調分成四組，第一組是向關係調轉調。我們都知道，以C大調為例，它的關係調是：大調：G、G、F；小調：a、e、d。再加上C大調的平行小調，C小調。先看這三個主要的大調：

C大調：

C : I II III IV V VI

G大調：

G : I II III IV V VI

F大調：

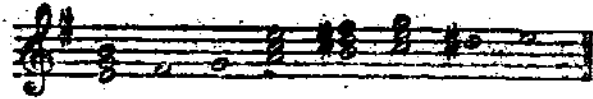
F : I II III IV V VI

除去導音上的減三和弦，這個調的第一、第四、第五級和弦是大三和弦，其他的是小三和弦。下面是關係小調的和弦：

a小調：

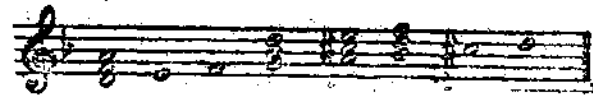
a : I IV V VI

小調：



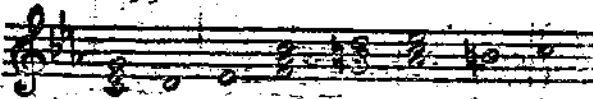
e : I IV V VI

d 小調：



d : I IV V VI

C 小調 (平行小調)



c : I IV V VI

這祇有四個和弦可資利用，這第一和第四級和弦是小三和弦，第五級和第六級和弦是大三和弦。

我們的練習非常簡單，試在紙上寫出各個關係調群，以C[♮]調為中心，D^b調為中心，D調為中心……。

向關係調的轉調叫自然轉調，我們即刻就會實習它。

第二章

自然轉調

我們還是從C大三和弦出發，用作樞紐和弦，向關係調轉。在C大調，C大三和弦是主和弦（第一級）。在G大調，它是下屬和弦（第四級）。在F大調，它是屬和弦（第五級）。在e小調，它是下中音和弦（第六級）。看下例，用括號的便是樞紐和弦：

例一

C : I (I) F : V I : V I

G : IV I : V I

這樣，從C轉到了G，樞紐和弦引出了一個G調的靜止（V—I），G調屬和弦的第三度音（F#），導音引出了新調的主音（G）。

沒有靜止，不是完全的轉調，因為用新調的屬和弦才能引出主和弦，確立新調的調性。

當然，要在鋼琴上彈奏這例子，讓我們繼續下去。

例二

C: I (I^b)
F: V^b I V I

這是很容易的，但在其他的調子上試試看，再繼續下去，下例也是很富效果的。

例三

C: I (I^b)
e: V^b - V^b V I

記下這E小調屬和弦的完美的效果，並且在其他的調子上試試看。這的確是很容易的。

我們再以A小三和弦作樞紐和弦看，它是C大調的第六級和弦（中和弦），也是G大調的第二級和弦（上主和弦），也是F大調的第三級和弦（下中和弦），也是a小調的第一級和弦（主和弦），也是e小調的第四級和弦（下屬和弦），我們就用它作為樞紐和弦而作轉調。

例四



G: I (VI)
G: II I: V I

這要好過例一。

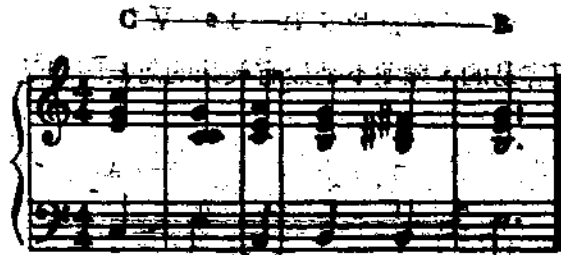
例五



E: I I (VI)
E: III V I

這非常流暢圓滑。

例六



C: I I^b (VI)
C: IV I: V I

這效果也很好。

那麼再看E小三和弦，它是G大調的第三級和弦，G大調的第六級和弦，
• 小調的第一級和弦，也是一個很好的樞紐和弦，先作非常有效果的自主調到屬調的轉調。

例七



C : I (iii)
 G : VI Ic V I

我們再以D小三和弦爲例，它是C大調的第二級和弦，F大調的第六級和弦，a小調的第四級和弦，d小調的第一級和弦，一個很有效果的樞紐和弦，下例是轉向下屬調的例子：

例八



C : I I (II)
 F : VI Ic V I

轉向下屬是很容易的，雖並不是最有興味的而上例却是很好的，下例是轉向a小調的例：

例九



C : I (IIb)
 a : IVb Ic V

轉調的第一組方法，我們先說到這裏爲止。

第三章

向非關係調轉調——外來轉調，遠轉調用屬和弦

向非關係調轉調，我們稱之為外來轉調或遠轉調，這是很有用的。

我們轉調的方法的第二組，用屬和弦，而屬七和弦更有用，這因為無論是在大調或小調，屬七和弦的構造是一樣的。

C 大調 屬七和弦

C : V₇

G 小調 屬七和弦

G : V₇ - D

用這和弦，我們便可以用作過度而轉入其平行調，下列由C大調，屬用七和弦轉到C小調，（這屬七和弦，在大調和小調是一模一樣的）。而再由C小調轉到E^b大調（C小調的平行調）。

C — C 小調 — E^b

例十

C : I (V₇C) — E^b : V₇ I

C : V₇C i (III)

不是麼，我們可以轉向C小調當然可以轉到C小調的平行大調（E^b）。

例十一

C — G — B^b

C: I (II, c) B^b V₇ I
g: V₇° I (III)

這，我們是用G調（大調或小調）的屬七和弦作為橋樑。

G: V₇

我們再從C大調經過f小調而轉向A^b大調。

例十二

C — F — A^b

C: I (I₇^b) A^b: V₇ I
f: V₇^b I (VII₇)

這和前面的例子是一樣的，是用F調（大調或小調）的屬七和弦作為橋樑的：

例十三，是自C大調經a小調而到A大調。

C ————— a ————— A

例十三

G: I (III₇) A: (IV) I_c V₇ I
 a: V₇ I IV (I_c)

這裏我們是用A調(大調或小調)的屬七和弦作為橋樑:

A: V₇

當然，我們也可以不經過a小調而直接轉到A大調。

例十四

C: I (III₇)
 A: V₇ I

但這有點突然而不流暢。下例和例十三一樣，從C大調到a小調，再轉入E大調，經過E調(大調或小調)的屬七和弦而構成新調的終止:

E: V₇

例十五



C: I (III₇) E: V₇ I
 a: V₇ I (II₇)

轉調也可以用D調（大調或小調）的屬七和弦作為橋樑：



D_a: V₇

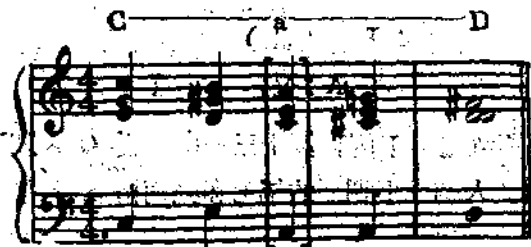
例十六



C: I (VI₇) D: V₇ I

這太赤裸而不華美了。如果也像例十五那樣：

例十七



C: I (III₇) D: V₇ I
 a: V₇ I (VI₇)

這要流利多了。

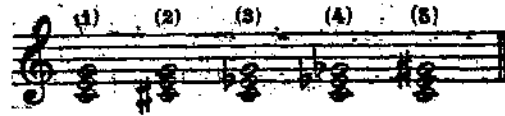
像這樣，使用屬七和弦的轉調，我們可以引出無限數的例子，希望學者即

刻寫些出來，並且在琴上彈奏它。

第四章

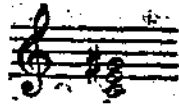
變和弦轉調

任何一個和弦，如果加以變音，便改變了它的性質了。轉調方法的第三組，便用這種和弦轉調。看，我們把一個 C 大三和弦，加以不同的變音。



標①的是原和弦，②根音升高，③三度音降低，④三度音和五度音降低，⑤五度音升高。

關於不協和弦的解釋，常是理論爭執的根源；我們且不必去多管。先承認：不協和弦都可以歸之於兩個音為根音，這兩個音是一調中屬音和上主音，像下面的和弦：



D : VII^o

這是一個減三和弦，它好像缺少一個真正的根音，但如果我們把它歸之於：



D : VII^o (V₇b)

這就是說：G[#]、E、G 這個減三和弦，是：A、C[#]、E、G 這七和弦的省去根音的形式。那麼，如果我們把一切不協和弦解釋為屬音或上主音的和弦，那麼，這和弦可以說是 D 調（大調或小調）的屬七和弦，或者說是 G 調（大調或小調）的上主七和弦，好，我們用它來行轉調。

例十八



C: I (VI₇b)

D: V₇^b I IV I^c V₇ I

上例，前三個和弦，就已經是完全的轉調了，而後四個和弦是使這轉調進行的更完滿流暢，這用括號的樞紐和弦是作為D大調的屬和弦。

而下例，我們把這樞紐和弦用作上主七和弦，從C大調轉向G大調。

例十九



C: I (VI₇b)

G: II₇^b I^c V₇ I

像下面一個和弦，C、Eb、G：



我們把它加上一個六度音，這是所謂門德爾生和弦，也是一個很好的樞紐和弦。



C ————— G

例二十

C : I m6
G : I^c V₇ I

我們再用C、E^b、G^b，另一個減三和絃：

我們替它加上根音：

這是D^b調的屬七和絃，或者G^b調的上主七和絃，一個很有效果的樞紐和絃。

C ————— D^b

例廿一

C : I (G^b : H₇ V(-5)I)
D^b : V₇ I(-5)IV I^c V₇ I

這和例十八一樣，前面三個和絃就已經是完全的轉調了。再看下列，自C大調轉到G^b大調，也是穩當可靠，而很有效果：

例廿二

C ————— G^b

C : I (V₇)
G^b : II₇ I^c V₇ I

再看下面這增三和弦。

C : I⁺

我們可用作樞紐和絃，非常精緻秀麗的轉到C大調的關係調，下屬調去。

例廿三

C ————— F

C : I (I⁺)
F : V⁺ I IV I^c V₇ I

如果我們把屬七和弦加以變音，看下例：

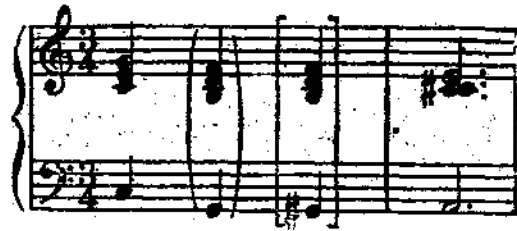
標①號的不必說了，②呢？還是屬於A調（大調或小調）的減七和弦。



例廿四



a, C ————— a
 G : I V₇ (V₇)
 a : III₇(V_{9b}) I
 b, C ————— A



G : I V₇ (V₇)
 A : III₇(V_{9b}) I

例廿四 a 自C大調轉到a小調，例廿四 b 轉到A大調，而且如果省去那屬和弦，效果會更好些，這是華格納常用的，而所謂對斜關係，只有在其發聲不良時才算錯誤，當然，這也不是平行五度，因為後者是個減五度，下例是例廿四省去第二個和弦（屬和弦）的形式：

G ————— A



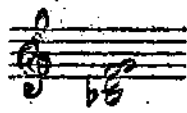
G : I (V₇)
 a : III₇(V_{9b}) I

再看下面這G, Bb, D, F和弦。



F : II₇

如果我們使之轉位而成一個六和絃。



m6

用它來轉調看。

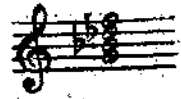
例廿五



G : I V₇^b (m6)

F : II₇^b I^b V₇^c I

下例的和弦，也同樣處理：



F : II₇

用它轉向F大調。

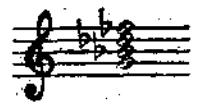
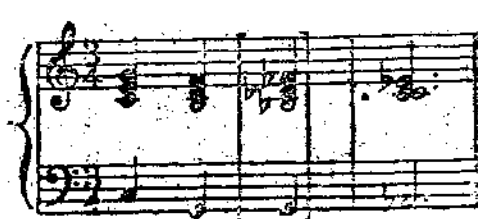
例廿六



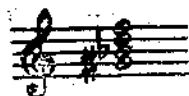
G : I V₇^b (m6)

F : II₇^b I^b V₇^c I

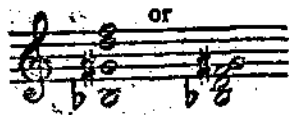
下例的減七和弦，當然轉向Ab。


 Ab : VII₇
 C ————— Ab
 例廿七 
 C : I V₇^b (V₇)
 . A : III₇ (V₉^b) I

下面是：



如果把它重新排列一下：



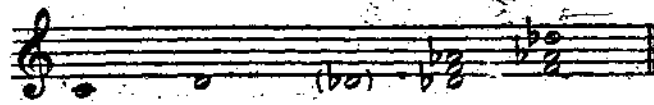
或

這是增六和弦，看下例，用以轉向D調（大調或小調）。

C ————— D
 例廿八 
 C : I V₇^b(#6)
 D : III₇^b I^c V₇ I

另外一種普通和弦加變音的，是拿披里六和弦，也就是降上主音上的三和弦的轉位。

主音 上主音 降上主音 降上主音 拿坡里
 主音 三和弦 六和弦



N6

下例，用之行轉調而到B（大調或小調）。



例廿九

C : I' (N6)
 B : II_b I^c V₇ I

這C大三和弦，也就是B大調的拿坡里六和弦。

第五章

等和音轉調

我們看B大調(五個升號)和G^b大調(七個降號)，二者有什麼不同呢？



這祇是拼法不同而實際等高的等和音變換，我們轉調方法的第四組，便是等和音轉調。

C ——— (Db=#C) ———



例三十

G : I (I_b)
 #C : (I) I IV II₇
 D : III_b III V₇^c I



(VI) G : VII₇(V^{9b}) I^c V₇ I
 A : I^c V I (II)

用括號，標有 * 號的兩個和弦，便是我們的樞紐和弦，這自 D^b 轉到 C[#] 但並沒有改變聲音，然後再轉回 G 調。這種轉調，我們可以在很多古典和現代的音樂中找到，我們要很好的熟悉它才行。再看一個增三和弦可能作幾種和音變換：



這標 a 號的，可以作為 F 大調的屬和弦，而 b 是 D^b 大調的屬和弦，c 是 B^{bb} 大調(等和音變換後，等於 A 大調)的屬和弦，d 是 A 大調的屬和弦，e 是 C[#] 大調的屬和弦。想想，過激的現代作家多麼喜歡用這種和弦！

Ab = G[#]

例卅一



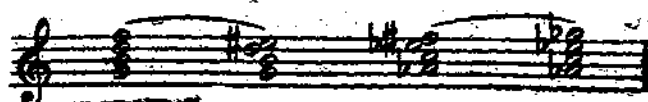
C : I (I⁺) B^b V⁺ I (I⁺) A^b : V⁺ I
 F : V⁺ I (I⁺) E^b V⁺ I (I⁺)



#G : (I) A : I V C : V⁺ I I⁺ C : VII^c V₇ I
 #C : V I IV G : VI I⁺ F : V⁺ I

請好好的分析一下，而屬七和弦，可用等和音變換而使之成爲增六和弦，當然，增六和弦也可以等和音變換而成屬七和弦。

屬七和弦 = 增六和弦 增六和弦 = 屬七和弦



看，把它用作轉調。

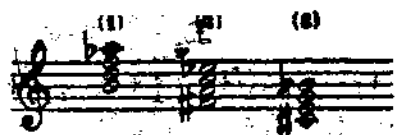
例冊二

C: I V7 B: Ic V7 I

例冊三

C: I IV I Db: I

減七和弦，實際上只有三個：



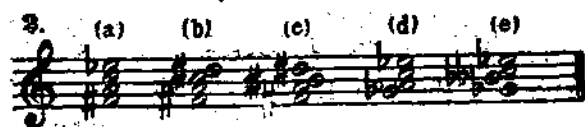
但可以用等和音變換，而可之屬於不同的調。

1. (a) (b) (c) (d) (e)

C: VII7 A: VII7 #E: VII EbVII7b Gb: VII7
 (V9b) (V9b) (V9b) (V9b) (V9b)

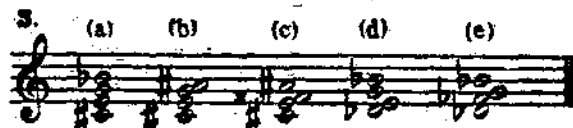
這都可以幫它們加上一個根音，作為不同調的屬九和弦省去根音的形式：

- a. 根音G，屬於C調(大調或小調)。
- b. 根音E，屬於A調(大調或小調)。
- c. 根音C#，屬於F#調(大調或小調)。
- d. 根音Bb，屬於Eb調(大調或小調)。
- e. 根音Db，屬於Gb調(大調或小調)。



G : VII⁷G# VII⁷E VII⁷Bb : VII⁷Db : VII⁷
 (V^{9b}) (V^{9b}) (V^{9b}) (V^{9b}) (V^{9b})

- a. 根音D，屬於G調(大調或小調)。
- b. 根音B，屬於E調(大調或小調)。
- c. 根音G#，屬於C#調(大調或小調)。
- d. 根音F，屬於Bb調(大調或小調)。
- e. 根音Ab，屬於Db調(大調或小調)。



D : VII⁷B : VII⁷G# : VII⁷F : VII⁷Ab : VII⁷
 (V^{9b}) (V^{9b}) (V^{9b}) (V^{9b}) (V^{9b})

這屬於D、B、G#、F、Ab(大調或小調)，請自己分析一下，根音是什麼音！當然，這也都可以說它們的根音是某調中的上主音。



例卅四

根音G 根音E

C : I VII(V^{9b})A : VII⁷b(V⁹)I^b

例用五

根音D 根音F

C: I IV_{7b}(II_{9b}) Eb: VII₇(V_{9b}) I

應該自己作些實習的例子，這是非常有用的，任何減七和弦也可以改變之而成爲增六和弦。

VII[°]_{7b} #6

這又是一種轉調的方法。

例用六

C: I VII₇(V_{9b}) D: VII_{7b}(V_{9c}) I c: V₇ I

這四種轉調方法，應該澈底的了解，在紙上，改寫在其他各種調子上；在琴上，要彈奏它，記住它們的效果。

第 六 章

若干實用的問題

從實際工作中來找些例子吧。

例册七

(a) 小 慢 板



(b) 轉 調



(D音，是風琴點)。

(c) 讚 歌



上例 (a) 是Lemare 的Andantino，(b) 是轉調的間奏 (c) 是讚歌。

假使，教室的風琴師在彈完了這慢板之後（這小慢板是D^b調的）接着

要唱讚歌(這讚歌是G大調)，那麼，他便可以自己創作一個轉調的間奏，而作這二者的橋樑。這不是很有趣味的麼？

這例子可以不必分析，那D \sharp 是個風琴點(長音，低止點)，已經標明了，我們還可以再杜撰一個故事。

復活節，風琴師奏復活節讚歌 - 而我們都知道，這讚歌是D大調的，但即刻要繼之以誦經，這要給一個E音，那麼，他也可以創作一個小小的轉調過板。

例卅八

(a) 復活節讚歌

(b) 轉調過板

(c) 誦經

這修簡單，而效果頗有，這用的第一組的方法，D是D調的主音，也

是●小調的屬和音，而G又是F大調的上主音：

禮拜總是結束于讚歌，如果「阿門」在「祝禱」之前出現了，那麼，風琴師便應該自「阿門」調轉調。如果「阿門」不是唱而是朗誦的，那麼，便要自讚歌轉調。假如是Sarum 讚歌之後要繼之以教堂進行曲，前者是Eb，後者是D，這時，風琴師也可以加寫一段轉調過板。

例用九

(a) 讚歌 (b) 轉調過板

Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! A - men.

cresc (漸快)

(softly at first)

molto cresc.

(C) 教皇進行曲



附 錄 一
轉 調 一 覽

自C大調轉到：

D^b 大調(C[#] 大調).....例廿一、例廿三。

第二例是用等和音轉調法，轉到C[#] 調的例。



C : I C[#] : V₇ I IV I^c V₇ I[#]
C ————— (bA = #G) ————— C[#]



C : I IV I^c #6 V₇ I

D 大調.....例十六、十七、十八、廿八、卅六。

E^b 大調.....例十。

E 大調.....例十五。

F 大調.....例二、五、八、廿三、廿五、廿六。

C^b 大調(F# 大調).....例廿二。

F 例是轉到F# 調的例：



C : I II₇ V^b F# : I^c V₇ I
 -- (G : V₇ I^b)

G 大調.....例一、四、七、十九、二十。

A^b 大調.....例十二。

A 大調.....例十三、十四、廿四、卅四。

B^b 大調.....例十一、卅五。

B 大調.....例廿九、卅二。

轉向C^b 大調的例，看例卅開始的六個和弦。

附 錄 二

原著沒有例題下的分析，下面是譯者增補所用符號的例釋：

D = D 大調。

d = D 小調。

I = 大調主音上的大三和弦。

II = 大調上主音上的小三和弦。

III = 大調中音上的小三和弦。

IV = 大調下屬音上的大三和弦。

V = 大調屬音上的大三和弦。

VI = 大調下中音上的小三和弦。

VII^o = 大調導音上的減七和弦。

- I = 小調主音上的小三和弦。
- ii = 小調上主音上的小三和弦。
- iii⁺ = 小調中音上的增三和弦。
- IV = 小調下屬音上的小三和弦。
- V = 小調屬音上的大三和弦。
- VI = 小調下中音上的大三和弦。
- III^b = 小調導音上的小三和弦的第一轉位。
- V₇ = 屬七和弦。
- II₇^c = 上主七和弦的第二轉位。
- V₉ = 屬九和弦。
- N 6 = 拿九進六和弦。
- #6 = 增六和弦。
- M6 = 門德爾生六和弦。
- III₇(V₉^b) = 屬九和弦省去根音的形式。
- I (-5) = 主三和弦省去五度音。

怎樣寫二部歌曲 王震亞

二部合唱

要使兩個聲部各有各的曲調，合起來唱時又能共同表現一種情感，首先要注意的是音程關係，兩個音結合起來的效果較難捉摸，必須長時間聽、唱、寫、看，才能運用自如。現在能講的只是一些普遍的原則。

、我們可以把音樂分解成曲調、節奏、和聲三部分，在齊唱中缺少了和聲這個成分，使它的表現力受到一定的限制。二部合唱具有了簡單的和聲關係，表現的東西就可能更多樣更豐富。現在我們把音程、節奏、曲調等分開來研究。

甲、音程

現在對大家的要求是已經初步的熟悉了各種音程，只作進一步的研究而不從頭講。

(一) 音程的性質：

1. 純音程（四、五、八度），比較空虛，缺乏力量，五、八度比較安定，常用於開始結尾，四度本來是一個不安定的音程，但在中國樂器（如笙）中常常有四度，所以對中國人的耳朵很能適應。
2. 半協和音程（大小三度、大小六度）較豐滿，大三度、小六度較開朗，小三度、大六度較軟，有時顯得晦暗。
3. 增減音程（增四、增五、增二、減四、減五較常用）效果極突出，不穩定。
4. 大二、小七、大九度可偶而應用，以其不協和的效果增加力量。
5. 包含小二度的音程（小二、大七、小九）非常刺耳，普通情況下很少應用。

(二) 再把幾種常用的音程的效果分析於下：

$b3$	43	④	5	⊗	⊗	$b7$	1
①	①	1	①	1	1	①	①
小三度	大三度	純四度	純五度	小六度	大六度	小七度	純八度

有○圈的音表示音程的根音。根音在下時較穩定，根音在上時較不穩定。

較柔和。

在自然音階中包含的小三度有 $\begin{matrix} 4 & 5 & 1 & 2 \\ 2 & 3 & 6 & 7 \end{matrix}$ ；自然的大三度有 $\begin{matrix} 3 & 6 & 7 \\ 1 & 4 & 5 \end{matrix}$ ；自然的純五度有 $\begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 1 & 2 & 3 \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \end{matrix}$ ；自然的小七度有 $\begin{matrix} 1 & 2 & 4 & 5 & 6 \\ 2 & 3 & 5 & 6 & 7 \end{matrix}$ ；這些音程都是較穩定的。

在自然音階中純四度有 $\begin{matrix} 4 & 5 & 6 & 1 & 2 & 3 \\ 1 & 2 & 3 & 5 & 6 & 7 \end{matrix}$ ；自然的小六度有 $\begin{matrix} 1 & 4 & 5 \\ 3 & 6 & 7 \end{matrix}$ ；自然的大六度有 $\begin{matrix} 2 & 3 & 6 & 7 \\ 4 & 5 & 1 & 2 \end{matrix}$ ；這些音程較不穩定，力量較弱。

平常總是把第一種音程放在重要顯著的位置（強拍，較長），把第二種音程放在較不重要的位置（弱拍，較短）。如：

濃霧流轉在窩爾加河上（蘇聯民歌）

(例一)

2	6	6	6	1	7	6	5	4	3	6	5	3	3	3
我 們 是 斯 大 林 格 勒 好 漢 窩 爾 加 河														
4	4	4	6	5	4	3	2	1	6	1	1	1	1	1
5 4 3 2 6 — :														
畔 的 英 雄														
2 2 1 7 6 — :														

我們的紅軍（里斯采夫曲）

(例二)

5	5	4	4	5	3	1	7	6	6	5	6	7	1	2	3	—
列 寧 和 斯 大 林 創 造 了 紅 軍 領 導 我 們																
3	3	2	2	1	7	6	5	4	4	3	4	5	6	7	1	—

以上兩例幾乎全是用的三度；只在第一例結尾用了八度，還有一個裝飾的四度。

兩個音結合起來的效果，原不能用文字描寫，變化極為複雜，很難確定的說什麼音程是怎麼樣一種感覺，只能作如上的解釋，作為了解音程的門徑。

(三) 下面我們談音程的用法：

1. 普通情形下，應該把各種音程，配合起來應用，半協和音程是最主要的，用得最多的，用法比較自由，因為這種音程較豐富；但若不和別種音程配合，則會嫌單調。純音程可以夾在半協和音程中應用，因為這種音程效果較空，用得多了，使整個曲子的效果顯得空虛無力。上面兩種音程是我們作二部合唱時的主要材料。參看例一、例二及：

新時代的歌手

(例三)	1. 1̇	2. 1̇	2. 2̇	0	3. 1̇	0	5. 4	5. 6	1. 6	0
	打倒	日寇	漢奸		走狗		爭取	民族	獨立	
	6. 5	5. 6	5. 4	0	4. 5	0	3. 2	3. 4	5. 4	0
	X	X		X		X		X		

新時代的歌手

(例四)	3. 1̇	6. 1̇	4. 5	6. 1̇	5. 6	3. 1̇	5. 6	7	6. 5	1. 6	0
	鐵的	隊伍	鐵的	拳頭	建設	鋼鐵	一般的	中華	民族		
	5. 5	4. 5	2. 3	4. 4	3. 4	5. 6	3. 4	3	4. 5	5. 3	0
	X	X		X		X		X		X	

有×的地方為純音程，其餘全為半協和音程。我們可以看出純音程遠不及半協和音程用的多（可多找些二部合唱來分析一下）。

2. 八度不可連用，如果由於不謹慎連用了八度音程，使兩部突然失去力量，造成極壞的效果。如：

(例五)	(女)	6. 5	3. 2	1. 2	3. 5	2. 3	3. 1	6. 1	5	—
	(男)	1. 2	3. 2	5. 5	6. 1	7. 6	6. 5	5	—	
		X	X	X	X					

有×的地方形成了連用同向的八度，兩個曲調雖然在單獨唱時還不壞，可是合唱時，效果就不好聽了。

3. 下面類似連用同向的八度的情形，應用時亦必須極謹慎，非至不得已，

或有特殊需要時不可應用，如：

(例六)

(女)	1	5	6	5	3	4	2	——	1	2	3	4	5	6	5	4	3
(男)	1	5	4	3	3	2	1	5	——	1	2	1	7	6	7	1	1
		X	X							X	X						

例中前面有×的地方形成了由同音進至八度，後面有×的地方形成連用同音，前一種情形尚可用於一句或一段的開始，後一種情形則應該避免。

(例七)

(女)	4	2	5	1	6	4	5	——
(男)	6	5	3	1	4	2	3	——
		X		X				

例中有×的地方形成了所謂「反向八度」，雖然不像連用同向的八度那樣貧弱無力，但仍不算頂好，以不用為佳。

4. 連用同向的五度效果生硬、粗澀，且容易破壞調性，如：

(例八)

(女)	3	5	6	1	6	5	4	5	3	2	1	3	2	1	6
(男)	1	7	6	7	1	6	5	4	3	2	1	6	5	4	3
					X	X	X	X							

反向連續五度的效果，比反向連續八度及同向連續五度稍好一些，可偶爾應用。

洗星海的作品中可以發現一些連用的同向五度，現舉一例於下，作為參考，不要摹倣它，如：

新時代的歌手

(例九)

0	1	1	1	3	2	3	2	1
有	鋼鐵	一般	的	隊	伍			
0	4	5	6	6	5	4	5	5
				X	X			

5. 應由反向進入不協和音程，並使不協和音程進行到（至少一部級進）純

的地方)，同向跳進至純音程最好不用。

7. 爲了加強某一句曲調，可以在二部合唱中插入一句齊唱（連續的同音或八度），冼星海的作品中有時也運用同向的八度，茲舉一例於下，作爲參考，現在暫不要摹倣它，如：

新年大合唱

(例十一)

4	5 4	5 2	0
收	復	失地	
3	3	3 2	0
		××	

8. 半協和音程比較豐富，運用很自由，但連用四個以上的三度或六度，則顯得變化太少，且減少兩部曲調的獨立性，普通不這樣用；但是在加強主要聲部的聲勢或色彩，第二部不需要很强的獨立性時，亦可連用很多三度或六度。蘇聯的群眾歌曲，常這樣應用，如例一、例二及：

(例十二)

I	6	5 4	3#	2 3	5	4 5 2	3 4	5	1
	4	3 2	1	7 1	3	2 1 7	1 2		
II	5 5	5. 6	5 4	3. 4	3 2	6	1 2	3. 4	5
	5. 4	3 2	1. 2	1 7	6	6. 7	1. 2	1	

9. 純四度連用，在中國風味的歌曲中限制較少，冼星海常連用純四度，在「新時代的歌手」中連用了很多純四度音程。這種用法只可供初學者參考，在沒有十分把握時不必摹倣它。冼星海雖大膽的大量連用純四度於這個曲子中，所得的效果並不能十分令人滿意。

(例十三)

1 1	3 1 6 1	6 1	0 4	5 6	6 5 4	5 5	0 4	5. 6	5. 4	3 4	
我們	新時代的	歌手	有	鋼鐵	一般	的歌	喉	用	鋼鐵	般	的歌
5. 5	6 5 5 5	5 5	0 1	2 3	2 3 4	3 5	0 1	2. 3	2 1	2 2	
×										×	

10. 開始可用同音、五度、八度、三度。如：

	新年大合唱	新年大合唱	頂硬上
(例十四)	I 反攻 勝利	II 中 原 大 地	III (吁音)
	1̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 0	5 0 5 0 1̇ 0 6 0	3 3 3 3
	1̇ 2̇ 1̇ 6 6 0	1 0 1 0 1 0 1 0	1 1 1 1
	× ×		

有×處連用了同音，不必摹倣這種方法。

冼星海的遺作中有的用四度開始，如例十三，可供我們參考。

11. 結尾可用同音、八度、六度、五度、三度。如：

	青年進行曲	搬夫曲	生產大合唱
(例十五)	I 前進 前進	II 嘿	III 從 前
	1̇ — 1̇ —	2 0 0	2 3 6 1
	5 5 0 1 1 0	2 0 0	5 —
	頂硬上	新時代的歌手	保衛黃河
	VI (吁音)	V 民 族	IV 全 中 國
	5 0 0	6. 2̇ 1̇ 1̇ —	3 2̇ 1̇ 1̇ —
	1 0 0	1. 4̇ 5 5 4 3 —	5. 6̇ 5 4 — 5 —
			保衛 全中國

冼星海常用四度結尾，茲舉數例於下，作為我們的參考：

	在太行山上	河邊對口曲	新年大合唱
(例十六)	I 滅 亡	II 黃 河 水	III 越 軟 弱
	6 — 6	4 5 4 1 :	2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 1̇ —
	1̇ 1̇ 2̇	3 5 2̇ 1̇ 5 :	5 0 6 0 5 —
	滅 亡		

12. 爲了使結尾更圓滿，即把結尾變成三部，用一個完全的和絃，如：

新年大合唱

(例十七)

	5	5	5
	5	5	5
旋	1	1	1
歌	1	1	1

13. 蘇聯三部合唱歌曲中常用三度，上面已講過，其結尾常用八度或同度，如例一和例十二的II中間樂句的結尾。

14. 各句的結尾應有適當的變化。

15. 關於音程還有很多細微的地方，現在不擬再講，望大家在掌握了這些基本的方法之後，再在實踐中去學習。

練 習

(一) 把下列曲調配成二部：

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

(注意每句完結時的音程)

(二) 把下面的歌詞配成二部合唱曲，兩部的節奏可以相同。

再鋤它一遍 陳鴻堂
穀穗朝着天，長的歡又歡。再鋤它一遍，穗兒打鞦韆。
力氣用不盡，汗水流不完。再鋤它一遍，秋後圓尖尖。

乙、兩部節奏的配合

熟悉了音程配合的方法，就可以寫兩部節奏相同的合唱曲了，但有時爲了

情感的需要，兩部的節奏必須錯綜，以便適切的表現某種語氣或情感。二部合唱中因為有了節奏的配合，在節奏上也比齊唱曲更有變化，更複雜更可表現多樣的情感。現在把各種節奏的配合敘述一下。

(一) 兩部節奏相同：

1. 一些需要突現的樂彙，如「看吧」、「起來」、「前進」等，有時用兩部相同的節奏。如：

在太行山上

(例十八)	I	1	6	0	4	1 7	2	1	0	1	1 7
	看	吧		千	山	聽	吧	母	親	叫	
		3	3	0	6	6 5	5	4	0	3	5 2

反攻											
	3	2	2	1	0	6	5	6	6		
II	光明	自由	獨	立							
	5	5	0	4	4	0	3	2	1	5	

2. 用於表示一種堅決的語氣時，如例三、四及：

在太行山上

(例十九)	5	5	1	2	3	4	5	0	5	5	1	2	3	2	1	7	1	2	3	0
	敵	人	從	那	裏	進	攻	我	們	就	叫	他	在	那	裏	滅	亡			
	5	3	6	7	1	2	3	0	3	3	5	5	5	4	5	4	3	2	1	0

3. 需要一種豐富的聲勢與效果時，如：

在太行山上

(例廿)	2	2	1	3	5	1	5	1	2	1	7	6	—
	抗	日	的	鋒	火	燃	燒	在	太	行	山	上	
	5	5	6	1	1	6	1	6	5	5	4	5	—

3. 爲了加置主要聲部，次要聲部不需明顯時，如：例一、二。

4. 有時爲了兩部曲調的自然與流暢，在變化的節奏中可偶用相同節奏。如：

保衛黃河

(例廿一)

5 6	5 4	× ×	3 0	× ×	5 4
河西	山崗	萬丈	高	河東	河北
2	2	5. 6	5 4	3. 2	3 0
咆	哮	河西	山崗	萬丈	高

5. 有時爲了使曲節有豐富的和聲效果，而全曲用二部相同的節奏，這種曲子情緒變化不太大，多半不是用於特殊的描寫，而是表現一種普通性的內容，如冼星海的「青年進行曲」及「新時代的歌手」（前曲只在每句結尾節奏上稍有變化）。全曲太長不在這裏抄錄了。

6. 有時爲了加強結束而在結束上用相同的節奏。如：

全殲黃維兵團

(例廿二)

2 2	2 2	3	5 6	1.	2	1	—	
I	要	把	蔣匪	主	力	殲	滅	光
2 2	2 2	3	5 6	1.	2	1	—	

爆炸英雄

5	5	6	5	3	2	5	1	—	1	—
II	爲	人	民	立	下	大	功	勞		
5	5	4	3	1	4	4	5	—	5	—

保衛黃河

5	6	3. 2	1.	1	—
III	保	衛	全	中	國
5	5	5. 6	5. 4	5	—
華	北	保	衛	全	中
國					

其他可用相同節奏的地方由作曲者自己決定，在兩部歌詞相同時用相同節奏的機會較多。

(二) 使一部突出，另一部用休止符或長音。如例十中的Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ，例

十五中的[及]：

在太行山上

(例廿三)	3̣	3̣	3̣	3̣ 2̣ .	1̣ 7̣	6̣ 3̣ . 2̣	1̣ 7̣	6̣	—
	東	方		自	由	之	神	在	縱
	0	5̣ 3̣ 2̣	1̣ 2̣ 1̣	0	0	0	0	0	5̣ 3̣ 2̣
	照遍 了東方				縱情 歌 唱				

在一長音下面加一些曲調，形成不同的節奏，常用於一曲或一句的結尾。用休止符時多半爲了使第一部聽得清楚，使第二部休止後進入更加明顯，再看下例：

反 攻

(例廿四)	5̣ .	3̣ .	1̣	—	1̣	—	1̣	—
	打	回	去					
	0	0	0	0	5̣ 6̣ 5̣	5̣ 6̣ 5̣	5̣ 6̣ 5̣	0
	打回去			打回去			打回去	

有時是一部先進入，由另一部摹倣其節奏。如：

(例廿五)

6̣ 5̣	6̣ 1̣	5̣ .	5̣ 5̣	6̣	—
好	母	雞			
0	0	3̣ 6̣	5̣ 5̣	3̣	—
好 母 雞					

在一音下面加一曲調可使曲調聽得清楚，使延長音不顯單調乏味，是一種常用的方法。

(三) 有時爲了加強一部節奏，用另一部在強拍上用一個斷開的音，因而形成兩部在節奏的對比，極有趣味。如：

(例廿六)

5̣ 6̣	5̣ 3̣	5̣ 1̣	6̣ 0	5̣ 6̣	5̣ 3̣	2̣	—
二	階	段		是	戰	略	
3̣ 0	5̣ 0	3̣ 2̣	1̣ 0	1̣ 0	1̣ 0	7̣	—

(四) 有時兩部各有其特獨的固定風格的節奏，合起來表現一個完整的情

感。如：

握緊我們的槍

(例廿七)	5. 5	3 5 6	6 6. 6	5 6	1	1
	我們	解放華	東我們	解放中	原	
	5	1	2	3		
	同	南	前	進		

挖 河

(例廿八)	3. 3	5	6 6	6	3. 3	3	6 6
	同志	們	同志	們	同志	們	同志
	6 1	1 6	6 1	1 6	6 1	1 6	6 1
	嗚	嗚	嗚	嗚	嗚	嗚	嗚

6	
1 6	6 1
嗚	嗚

(五) 兩部各自具有一定限度的獨立性，在節奏上沒有固定的「型」而自由應用，很多二部合唱曲都是這樣寫的。為了使兩部在節奏上能夠獨立，須使兩部節奏不相同。如：

牧童短笛

(例廿九)	5 6 5 3	2 5 5	6 5 3 2	1. 3	2 3 2 1	6 1	5	0
	5	0	5 6 5	2	1 2	3 2 3	5	0
							6. 5	5 6 5 5

上例雖然是鋼琴曲，但亦可作為我們研究節奏的參考，在器樂曲中因為沒有歌詞的限制，容易達到兩部獨立，在合唱中因受歌詞的限制，較為困難。

從上例可以看出在節奏上使兩部節奏獨立，是一部應用了符點或休止符而另一部沒有用；或者是使不同時值的音放在一起，形成一部有一個音，而另外一部有幾個音，雖然是參差不齊，但是配合起來非常有條理而好聽。

有時在一部用切分節奏時，另一部用正常節奏，這樣使切分節奏顯顯，配合起來節奏穩定，而且使兩部對比明顯。如：

保衛黃河

1	1	6 6	4 2	2
(例非)	炮	嗒	黃河	在炮
5 5	5 1	4 6	6 4	4
黃河	在炮	嗒	黃河	在

例是用兩個曲調結合在一起表現兩個人物：

河邊對口曲

5. #4	5 0	5 5	1 0	1. 1	6 5	4 5 4	1 0 :
(例非)	仇和	恨	在	心	裏	奔騰	如同
1-1	5 0	2313	5 0	5. 5	5 2	2321	5 0 :
1	黃河	水	流	得	快	快	流

這種不規則的配合法變化極多，應用很自由，應該多加練習，掌握了這種配合法之後，對於寫二部合唱有極大的幫助。

練 習

把下面的歌詞用聽講過的方法配成二部合唱：

抗	議
我們用最強的聲音	把朝鮮的山河都染紅
向美帝國主義抗議	停止吧
你們無恥的飛機	你那無恥的轟炸
還炸朝鮮人民	和平力量一定消滅戰爭
仇恨的怒火凶凶燒	勝利屬於愛和平的人們

談匈牙利的音樂 趙濶

(一)

談起匈牙利音樂，會使人不由的想起李斯特。但李斯特足跡遍全歐，長期的作客異鄉，十幾歲便離開了祖國，他作品中反映的匈牙利是「狂想曲」和「進行曲」，尤其是那首「拉科齊進行曲」。前者是鄉土的懷念，後者是對祖國英雄的禮讚。這位音樂會上的英雄，作品也是顯赫而微嫌誇張的，但用之描寫匈牙利人那種熱情和勇敢倒真是合適的。尤其當我在布達佩斯國家歌劇院聽「市管絃樂團」演奏「拉科齊」進行曲時，我不由的想起那當代的拉科西——工人出身的匈牙利領袖，這完全近似的讀音在中國人是很難分別的。

但更「匈牙利的」作曲家應該是巴爾托克 (Bartok Bela) 他的鋼琴和器樂曲到處都充滿着匈牙利民歌的芬芳：

$$F \frac{7}{8} \left| \underline{2} \underline{2} \underline{6} \underline{6} \underline{65} \mid \underline{67} \underline{1} \underline{5} \underline{54} \mid \underline{46} \underline{5} \underline{4} \underline{59} \mid \underline{54} \underline{5} \underline{2} \underline{52} \mid \dots \dots \right.$$

(見巴爾托克的鋼琴曲匈牙利農民之歌)

而柯達利 (Kodaly Zoltou) 的歌劇「雅諾·哈利」使他獲得了世界的聲譽，作為「組曲」，也是音樂會上常見的節目之一。

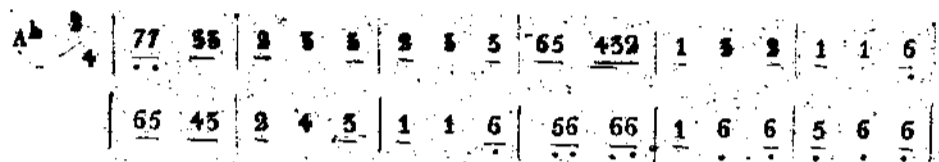
巴爾托克和柯達利的另一個大貢獻，是他們合作搜集和改編的民歌集。尤其是在匈牙利民族和聲的創造上，他倆應居奠基者的地位。

說起巴爾托克的和聲，人們一定會想起那一連串兒的空洞的五度，壓迫的小二度，苦澀的大七度和聲。正如當代的革命作曲家薩包 (Szado Ferenc) 所說：『由於匈牙利音樂的音階制度、民族風格和西歐截然不同，因而硬把對位法套在民間曲調上是不行的，仍然應該在民間曲調本身中尋找和聲。』所以，巴爾托克這種近乎「現代派」的意圖，我們應該理解為他們尋找民族和聲的一些嘗試。

匈牙利民間音樂和中國一樣，用多樣調式的音階（五聲或七聲）。我們不妨再舉兩個例子：

$$G \frac{4}{4} \left| \underline{43} \underline{45} \underline{21} \underline{2} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{5} \underline{-} \underline{55} \underline{31} \underline{66} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{2} \underline{\cdot} \underline{2} \underline{-} \right.$$

$$\left. \left. \begin{array}{l} \underline{55} \underline{31} \underline{66} \underline{5} \mid \underline{24} \underline{31} \underline{2} \underline{-} \mid \underline{43} \underline{45} \underline{21} \underline{2} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{5} \underline{-} \end{array} \right. \right.$$



因而這不能用長調、短調音階體系的和聲是很顯然的。而尋求這種民族調式和聲的最主要的源泉，應該是曲調的本身而不能是別的甚麼。

(二)

在匈牙利對外文協的招待會上遇見了作曲家薩包，他談到音樂教育和音樂生活的一般情形：

『過去，匈牙利採用着完全德國式的教育方法——就是重視技巧而忽略內容的方法。學生們往往能彈奏的很正確，但他自己也聽不出他彈的是些甚麼。目前用啓發的方法，而視唱採用民間曲調和本國的傳統創作，使學生不知不覺中熟悉了民族風格。

音樂生活上，解放前全國只有一隊交響樂團，現在已經有了五隊。其中鐵路工會的業餘交響樂團有着很高的水準，可以演奏自巴哈到德標西的著作，我們正努力使這個樂團在質和量上能達到全國第二的規模。

農民的文化活動雖然比起工人來是較為落後的，但我們儘量發展無線電廣播來充實他們的文化生活。

就是在城市和工人群眾中，一開始也不能接受古典音樂尤其是器樂音樂，但使之接近古典音樂的第一步便是歌劇。我們的步驟是：由群眾歌曲而合唱，而歌劇，而交響樂。

美國 Jazz 音樂在市民層中還有一定的勢力，我們先以民間舞樂來逐步代替它。並且介紹古典舞樂來提高人們的趣味，更重要的是要創作舞樂來和它競賽。我們可以很快的打倒它。

傳統的西方影響，在作曲家創作器樂曲尤其是大作品時，是有着強大的影響。這雖然主要在於思想意識、心理情感的改造，但我們不能勸作家們非改造完成後不寫，因為擱筆不寫是不能解決任何問題的。』

(三)

據說布達佩斯歌劇院的演出有着很高的水準，可惜我們在布達佩斯時不是歌劇季，沒有聽到。但舞劇「羅米歐和朱麗葉」中的「陽台」那幕，把戀人的歡樂表現得那麼甜美，更使人想起那悲劇的結局。技巧高，效果好。歌劇只聽

了一次業餘的演出，節目是柯達利的 Szekely Posa ，編舞者叫 Krizsan ，劇情大意是：

收穫節，由於一個巫婆似的叛國者的控告，德國警察要捉拿這家的男主人，男主人深夜出奔，女主人哭泣着。正在這時，女孩子們來跳舞了，女主人也強作歡笑，一群戴面具的舞者也來了——公雞、龍、鬼……人們剝下龍和鬼的面具，趕走它們，正在歡樂的高潮，告密者帶着警察來捉人，到處都搜查不到，人們還繼續的扮演舞劇——是一對男女的愛情故事：女的家裏很窮，男家的母親不許他們結婚，結果男的自殺了，愛人到靈前哭他，母親後悔了，男的也復活了。大家又跳起舞來——但警察押解着男主人來了，要他和妻子告別，衆人不歡而散，只剩下女主人，天亮了，節日的歡聲越來越近了，男主人又被殺了。

我不知道劇情是否如此。但這獨幕歌劇的目的似乎是描寫民間的風俗。因為全部的曲調完全是民歌，管絃樂担任着描寫和渲染，又穿插着無數的舞蹈。

導演是成功的，全場人物最多時有一百七十多個人，但一點也不亂，也不覺得擁擠——當跳舞時，不必需的人退去了。合唱時，又很快的上來了，而舞臺的上下真是在觀衆不知不覺中進行的。自然而條理。

樂隊是完善的，配器是完美的。描寫細，音色美，從技巧上說是對稱而均衡。

但由於語言的限制，也許歌詞是太難翻譯了，我們不能明確的把握這歌劇所要描寫的主題。

(四)

我們還沒有聽到描寫目前匈牙利人民生活的歌劇或是交響樂，但工人合唱團的水平在我看是僅次於莫斯科史大林汽車廠合唱團的，聽它們唱了很多民歌的改編，指揮森基 (Gsemki) 很戲劇化的動人的處理了這些歌曲，這使我們相信了薩包同志的話，就在這種普及的基礎上，一定會產生很多輝煌的大形式的作品出來。而這些過去被認爲是高深莫測的大形式的作品，也會被匈牙利人民「透澈的欣賞」的。

捷 克 的 音 樂 節

約在二百多年以前，當波希米亞的京城布拉格被稱爲「歐洲的音樂院」的時候，那時王侯將相們都薈萃在那裏，它是全歐洲音樂生活的中心。許多音樂家是在這裏成名的，也有許多天才音樂家是在這裏誕生的。莫扎爾特曾經很高興的說過：『我的布拉格的聽衆們都很了解我！』後來貝里奧滋也被布拉格聽衆們毫不虛偽的反應所迷着。對於布拉格的、和從鄉間群集而來的、聽他音樂的樸實的入們，莫扎爾特當時所提及的話，至今還是同樣適用的。布拉格不但恢復了它歐洲音樂中心的地位，每年有它的音樂節，世界各國有名的音樂家都來參加——而且這般布拉格和波希米亞的樸實人民又有了充分的機會來放縱他們古老而傳統的對於音樂的愛好和了解。

布拉格每年五月舉行的春季音樂節，是與任何別處的音樂節不同的——這些音樂節的節目單中，不但包羅了各國音樂傳統中最好的東西，從古典作家到現代作家——而且這些音樂節是一件真正平民化的事，這不僅是一些藝術愛好者或狂熱的學生們所常常光臨的，而是一般有生氣的人民，和每一對夫婦及他們的子女以及從各國來到的親友們所群集參加的。他們——人民們，就是聽衆，音樂節是爲他們籌備的。一切是爲他們着想，而他們對於優美音樂的飢餓也可以在這單日中得到豐厚的滿足了。

今年，一九五〇年春季，在布拉格舉行的戰後第五屆音樂節，大有一番盛況：五月是各種週年紀念的月份——勞動節和紅軍解放布拉格的週年紀念——它由於斯德哥爾摩的和平宣言的廣大簽名運動而到達極度的盛況。於是帶着這種精神，從英國到蘇聯，十三國的音樂家都會集了，把每一國的音樂傳統中最好的東西帶到這個真正國際性的音樂節來。有以和平之聲來講話的音樂，也有爲和平辯護、爲和平鬥爭的音樂。所有的音樂家、作曲家和批評家，其中有阿爾巴尼亞的、英國的、保加利亞的、比國的、法國的、荷蘭的、以色列的、意大利的、朝鮮的、蘇聯的、匈牙利的、德國的、波蘭的、奧國的、羅馬尼亞的、瑞典的和土耳其的，還有他的主人捷克本國的音樂家和作曲家，都在這音樂節的籌備委員會所發出的和平宣言上簽了名。

音樂節開幕典禮的一個音樂會是在五月九日舉行的，確定了這音樂節的特性，與著名的古典作品並立的有年輕的捷克作曲家伐克拉夫·杜皮阿斯的合唱

新作品，「斯大林議程第二百六十八號」。代表捷克音樂定向於群眾化的康達維形式的杜皮亞斯的最新作品，還繼續着傑哪賽克大阻的運用和聲的傳統；戲劇化的群眾的男聲合唱，旋律也很樸實、很單純。在這作品的朗誦詞中貝諾勃拉舒運用他美妙的歌聲，表現着他那莊嚴的樸實，同時能把這題材的尊嚴和感情都保持着。「斯大林議程第二百六十八號」不但是一曲對解放者高貴的歌頌，而且對於現代音樂也是一件非常使人興奮的貢獻。

第一次音樂會在勃雷佛諾夫寺院裏舉行，襯托着許多樹木和花卉，和那只有布拉格才能供給的美麗得奇怪的背景，舉行了這些成爲音樂節傳統的露天音樂會之一，它把聽衆帶回到兩個半世紀以前去，把他們帶回到捷克古典音樂的時代去。同時長笛、喔波(Oboe)、號角等等的悠然的音調與新近歸來的燕子們的宛轉聲，和那寺院裏做晚禱前的鐘聲交響着。

與這寺院的花園中演奏着的阿什羅和克拉馬的嫺雅的曲調相對照，就是在那莊嚴的華爾治坦宮中震響着的「蕭士」(Shaws 古代的一種管樂器)和鑼鼓，同時羅馬尼亞民俗學院的管絃樂隊有七十二位民間藝人在演奏着一套不平凡的歌曲和舞蹈節目。曲調有哀鬱的，也有狂熱的；古老的有如山丘，新式的好像今日羅馬尼亞田裏的拖拉機。同時有從其他人民民主國家來參加的音樂家，證明了他們在音樂會廳內演奏的成就是高度水平的——有從匈牙利和波蘭來的鋼琴演奏家、指揮家和作曲家，他們指示着音樂上的新路。

一九五〇年的音樂節有蘇聯的幾位老朋友光臨——大偉·奧斯脫拉赫，他爲人的可愛和他那專家的演奏，使他成爲一個被歡迎的人物。奧斯脫拉赫，從他在達鐵尼的「魔鬼的顏音」奏鳴曲中的顯著的技巧，直至莫扎爾特的B長調協奏曲的充分的美麗，表現了他的解釋的範圍，同時他演奏了以立陶宛民歌旋律爲基礎的特伐立奧那斯的小提琴協奏曲，又給音樂節的節目單上加了新的成分。奇雷爾斯，以他在鋼琴上的熟練，受到了熱烈的歡迎。他以同樣廣泛的節目，由古典派的莫扎爾特直至現代的作家，又證明了蘇維埃音樂藝術的多方面。今年還有另外一位年輕的蘇維埃鋼琴家跟他同來，他那不平凡、勇敢和精確的演奏引起了狂熱的興奮。

所有的藝術家，不但是東方和西方的，而且是世界各國的，今年都會合在一個榮譽的哈納斯·維埃大提琴競賽會中，頭獎是分給兩位年輕的蘇維埃大提琴家，撒弗朗和羅斯脫羅普維克，他們兩位在大提琴上的技巧精熟已經是很顯著的了。二獎是分給一位蘇維埃大提琴家斯羅波特金和一位年紀很輕的法國學

生，赫勃脫·伐隆，以他精細而靈敏的演奏，有着偉大的優越的前途。今年音樂節，法國尚有另一位代表，是年輕的藝術家孟尼克·哈斯；他用精美的色彩和抑制的方法來解釋近代的法國音樂。

從英國來參加的是新英吉利歌唱團，它是已故克治烈脫·凱萊所創辦的。這些唱歌家受到了應得的歡迎，爲了他們演奏英吉利名作曲家的複音音樂的純熟。勃特的亞弗·弗拉姆是他們最好曲調之一，他們的民歌的樸實和幽默也受到了歡迎。還有伐亨威廉的「Call the yows」的可愛的背景有着生動而變幻的美；還有「來，親我吻吧，翰！」也有它的幽默；這二者都受到了大大的欣賞，把英國的民間音樂中最好的東西很適當的表達了出來。

我們可不要忘了主人翁——在布拉格一九五〇年的春季表演的新作品中，有年輕的斯拉文作曲家友勤蘇春的歌劇「克洛脫那伐」，這是第一個真正斯拉文的歌劇。在音樂的處理方面，方法是新的。這個歌劇取材於豐富的傳統旋律，做它的主題，正如他的情節，以斯拉文第一共和國的山區村莊爲背景，並取材於色彩豐富的民間舞蹈和風俗，敘述一個人類尊嚴和道德的故事。布拉格斯拉伐的國家劇院的表演，給予外國來賓和布拉格的聽衆們一個機會，可以欣賞斯拉文人的高度水平的音樂藝術——佛蘭鐵斯色克·時伐立克扮演了一個老父角色，演唱時非常動人，把他優美的歌喉和偉大的扮演結合在一起了。

劉北茂譯自捷克生活一九五〇年七月號

羅馬尼亞人民共和國的音樂事業

——節譯索可爾 Matei Socor 在羅馬尼亞人民共和國作
曲家，音樂批評家和音樂家代表大會上的報告

(一)

在我們所生活的這樣充滿內容而又光輝的時代中，藝術和藝術家所擔任的角色是什麼？資產階級的理論家談到「爲藝術而藝術」和藝術的「自由」。但每一件西方文化的產品——爲「錢袋」的利益服役的奴僕——都揭穿這種理論的虛偽。列寧已經告訴了我們：『不可能生活在一個社會中而又不倚靠它。』資本主義社會中，報紙、電影、出版公司、戲院、音樂團體都屬於商人，因此就必須服從他們的階級利益。

只有在打倒了資本主義剝削，而工人階級能夠保證了藝術家的獨立地位時，才可能談得到藝術的自由。

在所謂資產階級的「客觀論」的外衣下隱藏着一種最卑劣的辯護，這是一種爲資本主義國家中資產階級的統治地位，和爲正在建設社會主義的國家中引退的資產階級的利益的辯護。

(二)

工人階級公開的宣稱，藝術必須滲透着黨性。但這並不是說，每一個藝術家都要參加黨，或者每一件藝術品都必須提到黨，而且一個藝術家是否具有黨性，也不是黨證所能決定的。

工人階級認爲藝術是本階級的武器，認爲藝術家是爭取人類進步的戰士，是工人階級的戰士。社會主義現實主義之父高爾基曾經提出這樣的問題：『文化大師們，你們站在那一邊？』

一個人如果他在暴政、剝削、戰爭政策這個陣營和爭取勞動人民更美好、更豐富的生活，爭取和平而鬥爭的陣營之間維持中立，這個人決不能自稱爲文化人。

人類所有的偉大天才在他們的創作工作中都爲爭取進步和各族人民間的和平的鬥爭所鼓舞。席勒的「歡樂頌」實際上就是自由頌，後來這首詩又激發了貝多芬的靈感。

(三)

我們在完成我們的任務時，裏邊有着無窮盡的靈感的源泉：我們的民歌。

資產階級的音樂家和批評家爲了適應他們所採取的唯心主義的觀點，自然需要一種爲藝術而藝術的理論，需要一種脫離現實，和人民隔離的音樂。

大部分批評家企圖說音樂作品本身須是一種「自在之物」，他們的唯一的鑑賞標準是：作品愈荒誕，愈跟現實和人民脫離，它便愈是受人熱烈歡迎。

(四)

音樂家從來沒遇過像今天這樣好的待遇。過去交響樂團的音樂會最多演出兩次到三次便完事了。

如果沒有工人階級政黨的指導與擁護，我們音樂生活中這樣有決定性的轉折點是不可能達到的。

一九四八年十二月羅馬尼亞工人黨中央委員會全體會議關於鼓勵科學、文學和藝術活動的決議；奇西諾夫斯基同志 Chisinevski 對羅馬尼亞人民共和國知識分子代表大會所作的關於「羅馬尼亞人民共和國的文化發展——對保衛和平的重大貢獻」的報告；羅馬尼亞工人黨中央機關刊物「斯卡提亞」發表的論文，例如：「對待文藝問題要採取更原則的態度」；一九四九年三月中央委員會中關於音樂界的「軍國主義」因素的辯論——這一切對於我們的作曲家和音樂家都是有力的支持。

聯共（布）中央委員會一九四八年二月關於穆拉第里 Muradeli 的「偉大的友誼」的決議，對於我們的音樂家也有着無價的幫助。這是一個異常重要的歷史性文件，它用馬列主義的原則武裝了我們的作曲家，這將幫助他們解決音樂上的理論問題。

這個決議指明了曲調是音樂的基本因素，而音樂正像其他藝術一樣也必得有民族形式並且大眾化；標題音樂，有歌詞的音樂，特別是小的樂曲都有着特有的鼓動價值；在偉大的衛國戰爭以及整個社會主義建設中，民歌對鼓舞人民群眾會發揮過並繼續發揮卓越的效果；音樂的目的正如其他的藝術一樣也是鼓舞和教育人民，幫助勞動人民建設更好的社會，建設社會主義和共產主義，以及保衛和平；它指示我們社會主義的現實主義對於音樂意味着什麼。

聯共（布）中央一九四八年二月的決議對全世界進步音樂家的方向有着決定性的影響，它和工人階級的利益及音樂文化本身的進步相適合，決定了音樂未來的發展。

雖然我們才開始建設社會主義，雖然我們的重工業及其他重要部門仍迫切須要投資，羅馬尼亞的人民民主政權已將空前有利的條件給與羅馬尼亞人民共和國的作曲家們。這就是勞動人民對文化的態度。

德治同志確定的闡述了黨在這問題上的立場：

『我們欣賞並且愛好科學和藝術，因此我們也敬愛那些理解自己的祖國的任務的知識分子。這就是民主政權和工人運動對待文化的不變的出自心底的態度』。

我國有史以來第一次有這麼衆多的作曲家從事了各種形式的音樂作品的創造：群眾的歌曲、歌謠曲、交響樂、輕音樂……。

雖然有著不能不令羅馬尼亞作曲家得到鼓舞的成功，但我們也不能忽視他們工作中負的一面。

作曲家協會執委會的主要缺點之一就是對音樂創作的指示和批評不夠。日丹諾夫說：

『如果沒有對創作的討論，那就既沒有批評或自我批評，也就意味著沒有進步。對創作的討論，獨立而客觀的批評是創作發展的最必要的條件。沒有批評的地方，發展的源泉就枯竭了，而窒悶與腐朽的氣息就充塞了，而這却是我們的作曲家所最不需要的。』

部分作曲家仍然不了解他們必須與勞動人民的希望和鬥爭結合。因此他們的音樂就孤立於我國偉大的社會和文化的變革之外。這種音樂就缺乏構成我國如火如荼的現實的豐富內涵。

米海爾·約拉 Mihail Jora，讓斯但丁尼斯古 Constantinescu 和一些別的人就在今天還仍然死守着他們過去頹廢的曖昧派立場，製造那些貴族府邸裏的媚俗音樂和神劇。

我們還必須指出某些即令真心真意參加了工人階級鬥爭的作曲家的作品中也仍然保存着過去形式主義的殘餘。這種殘餘甚至可以在最接近人民，並努力追求社會主義現實主義創作方法而鬥爭的作曲家的作品中找到，例如：傑里亞、門德爾遜、凡西亞和其他人。雪爾維斯特里 Silvestri 的作品也表現出強烈的形式主義的腔調。

(五)

作曲家協會所祖負的第一個任務就是促使那種既有高度的藝術水平，又能在內容上和形式上動員人民去參加社會主義建設鬥爭的現實主義作品的產生。

這些作品必須用我們人民的音樂語言來解決和建設社會主義最有關係的問題。它們必須消除「高難的音樂」和「輕音樂」二者之間的人為的區別。

只有把曲調提高到作為音樂的基本元素，只有提倡標題音樂和聲樂，尤其是有鼓動力的群眾歌曲，我們的作品才可以普及。研究和普及俄羅斯古典音樂與蘇聯音樂在這一點上也將有無限的幫助。

第二個任務將是用最先進的理論，馬列主義理論的精神，用愛祖國和愛無產階級的國際主義的精神來教育作曲家、音樂家和批評家；在羅馬尼亞人民共和國的藝術和藝術家的活動中發揚黨性。為此，馬列主義的講演與學校教育，以及蘇聯豐富經驗的吸收，乃是必要的。

另一個重要任務就是到各企業、鄉村、學校等地舉行音樂會和講演會，來加強我們和城鄉勞動人民，以及和青年、兵士、兒童之間的聯繫。

同樣重要的還有對來自勞動人民中的新作曲家的教育，並提高他們的業務水平。

經由報紙和俱樂部演奏會來發展以馬列主義原則為基礎的批評活動也是一個重要的任務。使用批評與自我批評的方法對作曲家的進步將有難以令人置信的幫助。

其他同樣重要的任務就是研究羅馬尼亞音樂史，和在民俗研究院的幫助下研究我們的民歌——這研究院將把它採集所得提供給作曲家和公眾——；以及用羅馬尼亞國內兄弟合作的精神鼓勵居住在羅馬尼亞的其他民族的人民從事創作，音樂批評和研究。

也應該通過無線電廣播以及舉辦音樂演奏及出版的學校和社團，來普及作品的流傳，這也應是作曲家協會的首要工作。

齊 宇 譯

管子概述

李元慶

(一) 來源·名稱

管子的來源很古*，流行地域極廣。古代在西亞細亞、埃及一帶普遍流行過，後來傳到中亞細亞，經西域傳入中國。據說是漢武帝時(紀元前 140—87)輸入的。中國史籍中說它是羌胡、龜茲(今新疆庫什縣一帶)的樂器。到了隋唐(六、七世紀)極為盛行，奏西域音樂、饗歌樂(軍樂)時，總要用管子。七、八世紀已傳入日本，可見那時已經相當廣泛地流傳至各地了。現在中國各地幾無處無之；雖不及二胡、笛子那麼普遍，但無論是深山僻壤，鄉鎮寺院，仍不罕見。如冀中的吹歌會；冀東的吵子會；北方和尚老道的佛曲；福建的十番(一種民間管樂隊)；廣東的粵劇；管子都佔有一定的位置。

管子傳入中國內地後，太抵先被統治者所玩賞，後來藉宮廷樂工、軍籍吹鼓手、僧侶道士之手流入民間。一旦為人民所接受，遂成為自己的東西。守舊復古的腐儒樂官，雖極力排斥，也無濟於事。陳暘樂書(1099)說管子是「夷狄之音，加之中國雅樂之上，不幾於以夷亂華乎。」直到清末，尙未能立足於文廟雅樂中。但無論那種樂器，能被人民所愛好，被人民所掌握者，得永生。管子終於在中國生了根，成為民族的樂器了。

從史籍上看來，管子類樂器的名稱式樣很多。如箏簞、簞簞、悲簞(同一外來語的音譯)、笳管、胡笳、風管、頭管(因為它是「衆樂之首」，處于領導地位)等，今已不用，只剩下它的俗名「管子」或「管」了。

(二) 構造

管子用木或竹製成，也有用金屬(錫、鉛)及蘆葦莖製的。為防止管身破裂，常用絲弦、金屬線、藤條、桃樹皮、櫻樹皮等在指孔間纏繞；亦有在兩端鑲以錫頭的。

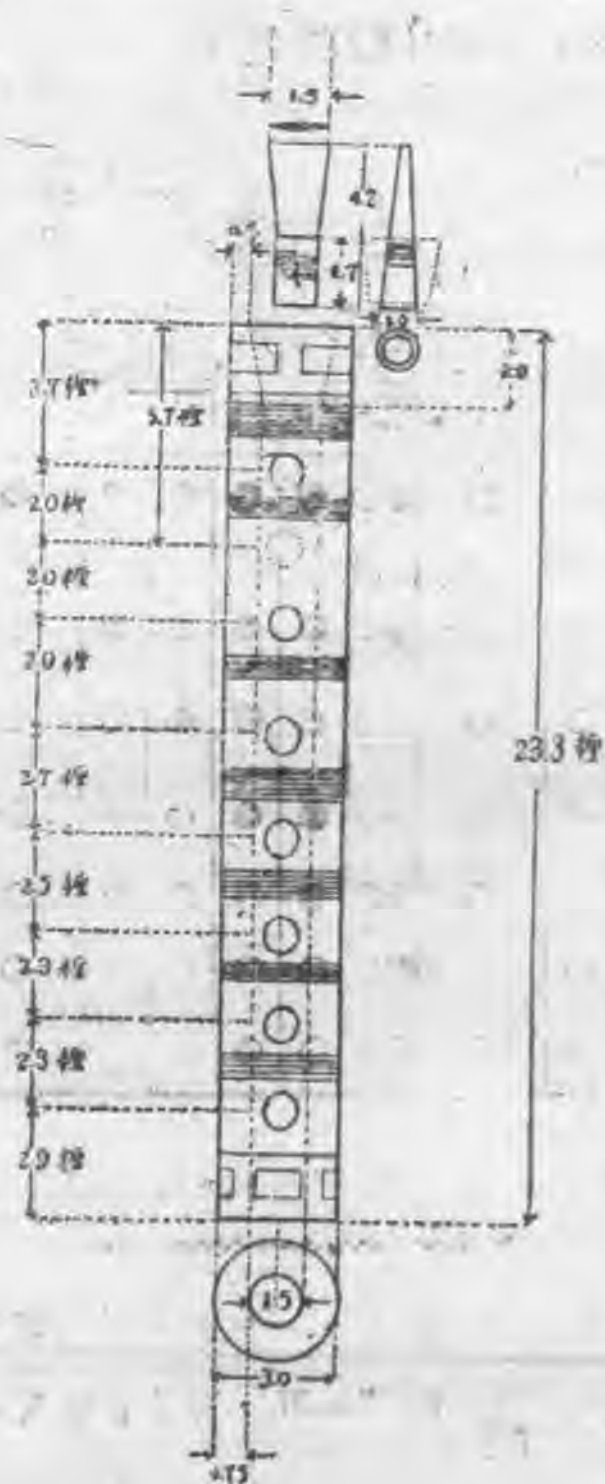
*它不一定同出一源，如朝鮮的「笳簞」，據說就是朝鮮固有的樂器。

但中國尙未發現有非外來的管子類樂器。

管身長短粗細不一，管愈長，發音愈低。爲了便于區別其大小，我們用它的「筒子音」（指孔全閉所發之音）稱呼之。如 bA 管子，指筒子音爲 bA 音的管子。

以冀中常用的管子爲例，大管筒子音爲 bE ，長約 230—240 釐（mm），外圓 30 釐左右，內徑 10—15 釐。小管爲 bA ，長約 180—190 釐，外圓 18—20 釐，內徑 10—15 釐。因爲製造不精確，尺寸頗有懸殊。

哨子用蘆葦製成，長約 50—60 釐，外圓約 8—10 釐。上端刮薄壓扁，成鴨嘴形，中間用銅絲等纏緊。哨子插入管口後，用紙、布或線繩圍繞塞緊，以免漏氣。因爲吹奏時管身平持，所以哨子斜插入管口。



(三) 指法·超吹·音域

管子前開七孔，自下向上數。管身下端稱為底孔。背後有拇指孔（古代有二孔，今日本藝簫尚有二孔）。

它的指法極不統一。大管與小管不同；同樣尺寸的管子，亦因指孔距離不同而異；管子長短深淺不同，發音亦有差異。又因哨子發音高低伸縮性很大（二度左右），即使用同一指孔，其發音是否準確，須靠奏者控制運用。奏者多靠自己摸索，找出能發音準確的指法來。民間藝人是很聰明的，他們常選用交錯指法*，以使音律準確。

本文所附兩幅指法表，自定縣子位村調查得來，大管為王利吉的指法，小管為王鐵錘的指法，鐵錘的顯然不是原有指法，而是對照了西洋樂器的音律加以改正的。希望讀者能廣為調查，彙製成表，以便比較研究。

管子指法表

(定縣子位村)

指法	大管	小管
正尺	●	○
尺六	○	○
尺五	○	○
尺四	○	○
尺三	○	○
尺二	○	○
尺一	○	○
尺上	○	○
尺五	○	○
尺六	○	○
尺七	○	○
尺八	○	○
尺九	○	○
尺十	○	○
尺十一	○	○
尺十二	○	○
尺十三	○	○
尺十四	○	○
尺十五	○	○
尺十六	○	○
尺十七	○	○
尺十八	○	○
尺十九	○	○
尺二十	○	○
尺二十一	○	○
尺二十二	○	○
尺二十三	○	○
尺二十四	○	○
尺二十五	○	○
尺二十六	○	○
尺二十七	○	○
尺二十八	○	○
尺二十九	○	○
尺三十	○	○
尺三十一	○	○
尺三十二	○	○
尺三十三	○	○
尺三十四	○	○
尺三十五	○	○
尺三十六	○	○
尺三十七	○	○
尺三十八	○	○
尺三十九	○	○
尺四十	○	○
尺四十一	○	○
尺四十二	○	○
尺四十三	○	○
尺四十四	○	○
尺四十五	○	○
尺四十六	○	○
尺四十七	○	○
尺四十八	○	○
尺四十九	○	○
尺五十	○	○

*開放指孔，不順序自下而上，稱為交錯指法，如●●●●●●●為順序指法，●●●●●●●為交錯指法。在一連串的開孔中閉某一孔，可使音稍低。但亦有為保持管身平衡不致墮地而隨意按第一孔者。

管子指法表

The diagram shows a suona instrument on the left with fingerings for each hole. To the right is a fingering chart with 12 columns representing notes and 10 rows representing fingerings. The notes are labeled at the top: 凡, 工, 尺, 上, 乙, 五, 六, 凡, 工, 尺, 上, 乙, 五, 六. The rows are labeled on the right: 第一指, 第二指, 第三指, 第四指, 第五指, 第六指, 第七指, 第八指, 第九指, 第十指. The chart uses circles and squares to indicate finger positions.

管子的超吹*不像笛子那樣相差八度而是十度或十一度，讀者可從指法表中看出。這是管子在音響學上的特點。西洋單簧管（Clarinet）的超吹為十二度，和管子相似。

它的音域^{bE}（大）管為： $E^b \rightarrow a^1 \rightarrow a^2$ 約兩個八度，雖可再高一兩個音，但十分困難了。

^{bA}（小）管音域約： $A^b \rightarrow a^1$ 或 b^1

有人說管子能吹出三個半八度，是可疑的。以大管為例（大管音域較寬），如果能吹三個半八度，將高至： a^2 達到鋼琴及短笛（Piccolo）的最高音，由于管身長及哨子的限制，是不可能的。

（四）宮調問題・翻調

中國管樂的宮調（音階調式），是個最難捉摸了解的問題，這裏只能作一個粗淺的述說。

管子的音階，據我們在冀中調查如下：

六五乙上尺工凡六
 ↓ ↓

*所謂超吹，即同一指法，用力急吹，使發高音。

六爲首音（主音），乙上之間爲半音（但比西洋平均律半音爲寬）；凡六之間，或爲半音，或爲全音，因曲調而異，一時尙難確定其規律。

由于凡六之間的是否爲半音關係不能確定，譯爲現代樂譜，也就發生問題。如凡六之間爲半音，六宜譯成 Do (1)；如凡六之間爲全音，六字宜譯成 Sol (5)。從我們在冀中搜集的一部分曲調看來，凡六之間多爲半音（亦有不少凡六之間爲全音的）。以西洋唱名法的聽覺習慣來說，譯六爲 Do (1) 較合宜，故本文以六字譯成 Do (1)。

管子和其它中國管樂器如笛子、嗩吶相同，任何一個指孔均可作爲首音（主音），所謂「翻調」即指此而言。由于嗩吶發音高低有伸縮性，故翻調時指法不變，僅用嘴控制嗩吶，使發音合于音律。

然而，雖說可翻成七調，但有些指法吹起來究竟有些不方便，故實際最常用的只有三、四種。據定縣子位村調查所得，最常用的有反調，正調兩種。

所謂正調反調，含義有二：

（一）正調即正宮調，反調即小工調。換言之，正調相當於 bA 調，反調相當於 bE 調（均指以六譯 1 而言，如六譯 5，則正調相當於 bD 調，反調相當於 bA 調）。在這個意義上，它是指調子絕對高低，正如同西洋的C調、D調一樣。

（二）另一種含意，可能是從上述含義的轉借混用，脫離原義而成。它僅指演奏時的翻調方法而言，已與調的絕對高度無直接關係了。這問題一時不易理解，經我再三研究調查，始得出下列定義：

用筒子音的工尺字去稱呼四孔音的字，即爲原調（正調）的反調。

這句話須詳加解釋，才能明白。

前面談及翻調時說過：管子的任何指孔所發的音，都能當做主音。換言之，任何一孔所發的音都能當 Do，也能當 Re，也能當 Mi……。正如鋼琴上任何一個鍵，可當做 Do，也可當做 Re，當做 Mi……。

譬如有一支管子，原來的筒子音（指孔全按）是 Sol（工尺譜的尺字）。現在要翻調，改用第四孔音（即開放一、二、三、四孔）做 Sol（尺），此時，即爲原調指法（正調）的反調了。

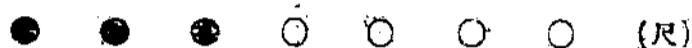
試再列圖說明之：

某支管子，按全孔時吹出的字是（尺）字。



現在翻一下調，不用筒子音做 Sol(尺)，而用四孔音做尺，此時稱為反調：

反 調



現在請對照指法表來研究一下：

- | | | |
|----------|---|---------------------|
| bE管子(大管) | { | 正調：筒子音爲尺(5)，相當於bA調。 |
| | | 反調：四孔音爲尺(5)，相當於bE調。 |
| bA管子(小管) | { | 正調：筒子音爲六(1)，相當於bA調。 |
| | | 反調：四孔音爲六(1)，相當於bE調。 |

此時(一)、(二)兩種含義相同，即：

正調——正宮調——bA

反調——小工調——bE

但是，中國管樂器的尺寸大小不一，而翻調名稱之正調反調，則仍然沿用不變，此時正調不一定等於bA調(正宮調)，反調不一定等於bE調(小工調)，例如：有D管子，筒子音高度爲D，吹尺字，稱爲正調，相當於G調；以四孔音(G)爲尺，稱爲反調，相當於C調。此時所謂正調反調，僅指翻調的名稱，與絕對音高無直接關係了。

這些翻調名詞，意義含混，不如另起新名，即：筒子音當什麼字，就叫什麼指法。如筒子音當 Sol，就叫 Sol 字指法；當 Do，就叫 Do 字指法，不再用什麼正調、反調、凡字調等等名稱，免得和調的高低相混。笛子的翻調，亦可採用這種稱呼。

總結起來，管子的改調，有三種方法：(一)翻調；(二)換另一支管子；(三)將管子改短，或更深地插入管口內，使音調升高；反之則降低。

(五) 特性·曲調

管子的音色涼亮粗曠，宜於戶外演奏，予人以健壯豪野的感覺。音量宏大，與打樂配合能保持其平衡，與絃樂合用，除非小心處理，易於突出。

它或作爲伴奏樂器(如粵劇)；或作爲合奏樂器(多與海笛、笙、笛、雲羅、大鼓、小鼓、鑼、鑔、鈸合用，組成管樂隊)；或作爲獨奏樂器(用笙、二胡、四胡、板胡，打樂器爲伴奏使用)。一般說來，它是中國管樂隊的首要

樂器（陳味樂書謂『爲衆樂之首，至今鼓吹教坊用之，以爲頭管』）其地位和軍樂隊中Band Master用的短號（Cornet）相似。

所奏曲調，在合奏時大約有這三類：

（一）曲牌——它雖起源於民歌，由民歌發展變化而成，但至今日，已成爲純樂器曲了。這類樂曲，比較長大複雜。如得勝令、點將、豆葉黃、脫布衫、大二番等，有時數個曲牌聯奏，如將金字經、五聖佛、鬥法篇聯爲一曲演奏。

（二）民歌——多採自本地流行的民歌，比較短小簡單。如廿四糊塗、摘棉花、養好娃等。亦常用聯奏辦法，隨意連結而成，以免演奏時間過于短促。

（三）革命歌曲——這標幟着解放後農民在音樂上的新要求，以表現解放後他們自己的新情感。以定縣子位村吹歌會爲例，他們熱心學習簡譜，學會許多革命歌曲，經常配合本地政治活動，作演出活動。並自發地採用二部輪奏來演奏新曲。這件新事情，值得我們十分重視。

獨奏曲，多模仿人聲，奏出地方劇的唱腔，並用原有戲劇樂隊伴奏。穆桂英指路採自河西調，鬥斬子、大登殿採自河北梆子。其技術高深，非一般演奏者所能勝任；管子的表現力是十足的顯示出來了。除模仿戲曲的獨奏曲外，專爲管子用的獨奏曲亦有。如放驢，可說是非常出色的管子協奏曲，獨奏與樂隊交錯出現，極盡變化對比之妙，實在是民間器樂曲的珍品。有志於寫器樂曲而苦於擺脫不掉西洋形式束縛的人，能聽一聽它，一定會有不少啓示的。

樂曲的內容，若從名稱上看來，可分爲宮廷軍隊儀式（如將軍令、點將、得勝回等）；喜慶儀式（如拜堂、祭靈、要賄送等）；筵宴（如八仙慶壽、佳賓樂、集賢賓等）；宗教（如千尊佛、金字經、蒲團咒、西方讚等）；民歌（如花鼓調、紅綉鞋、算盤子、二十四糊塗等）；形式標題（如小二番、老六板）等。但名稱和原曲含義常是兩回事，如朝天子，看起來似乎是宮庭音樂，其實朝天子是一種牡丹花的別名，漁翁樂其實是老六板。名稱有時是隨意按上的。而一曲常並用于婚喪，一定說他具體內容是什麼，則很困難。僅從曲名而推想其內容，極不妥當。

這些樂曲，考證起來，多出自民間，極少爲宮庭樂官創作。被歷代統治者帶到宮庭，正像民間美女被送入宮庭爲宮女一樣，橫受奸污，成爲貴族地主的玩物。一旦返於民間，難怪仍爲人民所喜愛，這和某些宮庭音樂比較起來，頗有區別。

管子等樂曲，即所謂吹鼓曲，常為地主跟大戶辦事時演奏，似乎是地主階級的音樂；但我想，它的聽眾却很廣泛，左鄰右居，走商小販，奏者又是被人輕視的吹鼓手，是不必買票也能聽到的，較之古琴獨奏，就顯得一個輕在書齋雅室，一個早和人民有來有往，成為人民喜聞樂見的東西了。

音樂工作者，想要在人民原有的基礎上將器樂提高一步，學習這些人民喜聞樂見的音樂，研究它，提高它是十分必要的。如能改良這些樂器（確定尺寸使合音律，便於吹奏），為它創作新內容的樂曲，將會發生極大的影響，將有千萬人民聽到他所喜愛的新的中國管樂了。新式軍樂雖「科學」，像它那樣深入民間，一時是辦不到的。

註：本文為新音樂叢刊而寫。想更進一步了解管子，可閱讀著「管子研究」，欲了解民間吹奏，可閱「冀中逸興吹歌會」（楊漢濤、曹安和合著）。附錄（放鐘）為指鐘調記號。

上接第70頁

0	0	0	0	0	0	I · II · III	0	0	:	IV	0	0
>> 1 5	>> 5 5	>> 5 5	>> 5 1	3 3	3 2	1	—	:	1	—	1	—
1 5	2 5	1 5	2 3	5 5	5 5	5 4	3 2	:	1	—	1	—
1 5	5 5	5 5	5 1	3 3	3 2	1	—	:	1	—	1	—

註：此歌舞會由四野部隊學校舞蹈部小同志排練演出，伴奏部分原來還有鋼琴，因抄簡譜，現省略。

怎樣彈錯綜節奏

佚名

因「一曲難忘」(A song to remember)這部電影極普遍的流行，所以很多學音樂的學生抱着很大的興趣來彈奏這位波蘭作家的樂曲(這部影片是描寫蕭邦的一生，裏面有些歷史是過份的誇大而不真實)。蕭邦的很多樂曲很明顯的是爲程度相當深的學生作的，演奏時大多都是不規則的節奏(irregular-rhythm)——每隻手彈奏出不同的節奏。但是如有方法，也能給程度較淺的學生彈。

鋼琴是很難演奏的樂器，因爲在一個曲子裏可發現很多錯綜複雜的節奏，但鋼琴家斷然能很快的克服這種纏綿的不規則的節奏。一個人克服了這種節奏是多麼快樂呀！

當這交錯的節奏發生在獨奏部分和伴奏部分，就是當發生了二音對三音這種最常見的錯綜節奏的時候，也很少有獨奏者能演奏得正確。

也許蕭邦比他同時的那許多作家更自由而放縱的運用各種不同的節奏同時奏出，在他那些節奏絕不會慌亂不清，也不會特別引起一些注意。聽一個藝術家演奏的那樣流暢，會自己很喜歡問自己：『他怎麼演奏這一段的？』一個人如能很穩的控制這節奏，那便是一個發展到很高的藝術家。

在蕭邦的作品裏，一個最普通的不規則節奏——二音對三音，他用它之多也不下於我們所知道的那些作家。二音對三音雖然演奏起來不是特別難的節奏，但也必須留意地去數一、二 and 三，在二與三之間我們用 and. 圖解如：

$$\begin{array}{c} \times \quad \times \times \quad \times \\ 1 \quad 2 + \quad 3 \end{array}$$

在上面圖的十號是表示 and 的位置兩手同時在第一彈下，右手處的 2 後的十號左手代彈，於是右手三個左手二個，如：

$$\begin{array}{c} 1 \quad 2 \quad 3 \\ \times \quad \times \quad \times \\ \times \quad \quad \times \\ \hline 1 \quad \quad 2 \end{array}$$

我們可以這樣練習：首先我們在鋼琴上選用二個距離一個八度G音的來練習這種節奏，右手一拍彈三個音，左手一拍彈二個音，大聲的數出你彈的每個

音，然後顛倒這秩序，右手一拍彈二個音，左手一拍彈三個音，一直大聲數。

當我們已控制了C調音階的二音對三音的節奏，然後再右手三個音左手二個音，兩手同時由一八度距離出發，到第三個八度止，然後下行，我們採用相似的方法，右手一拍二個音左手三個音。在這情形下，必須距離兩個八度前進，一直數 3 and 5，直到右手已到第二個八度為止。

二音對三音的例在蕭邦的「即興幻想曲」(Fantasie-impromptu op. 56.)的第二節可找到 (moderato cantabile)。因這個作品包括很多不規則的節奏，所以如今已被選為不規則節奏的範例了。這是一首富有蕭邦特性的佳作。以後的一些解示，將在另幾段。首先先說第十八小節出現的，由 *moderate cantabile* 處數起。

在第一小節的二音對三音彈奏時，先應除去裝飾音。隨後的節奏變的更明顯了，可應用上述的辦法練習它。

在第三小節的降D，似乎有些與左手的F相衝突，其實也能用上面的方法彈的。

至少它是一個十六分音符，所以我們不能忽略更不能視之為一個裝飾音。畢竟它是一個旋律上的音，不應匆匆為之。彈這種不規則的節奏旋律，應比伴奏部分更清楚更響亮些。使得旋律在所有時間都是正確的節奏。

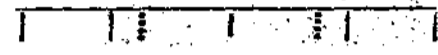
第七小節的幾個裝飾音彈奏時應特別注意，不能互相衝突。那些音應用很輕的觸鍵法彈奏。低音部的音，在任何方法上都應該流暢，不能沾染上一點不規則的傾向。

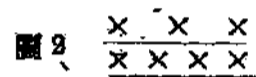
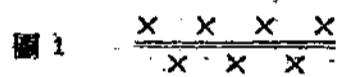
第十八小節七連音通常彈起來是十分自由的。頭六個音比規定的可彈得快一些。在這句的末尾，在彈高的降A之前有一個短的休止符（這在蕭邦的作品裏常可發現）。當右手自由的彈奏時左手也是自由的。在這種情形下要如何明白的數出節拍來似乎不可能了。

後一小節的二個十六分音符（還原的A音與降E），是絕不可短的，這和一個裝飾音那有很大的分別。

在「即興幻想曲」的第一頁，可發現好些「四個音對三個音」的例（右手一拍四個音左手一拍三個音），在第三、第四小節可找到不是真正的六連音，是雙三連音，從第五小節起絕對不能在第一、第三、第五音上加上重音。

在連續的四個對三個的音在先都應慢奏，如此數 1 3 + 5 + 4，「十」號第一音應與第二個緊靠著，不要近第 5 音；同樣的第二個「十」號音應緊靠 4

不要近第 5 音。假如把一張紙先摺成四格，使摺痕成 1、2、3「+」4，同時用同樣一張紙摺成三格，使摺痕與「+」在一起，這結果可以很明顯的被證實。如：。四音對三音的節奏數起來更難，因為「+」的位置不規則，最好將拍節機放好每拍四個音，右手按 C 音，左手按下八度的 C 音，首先如圖 1，然後再變化程序如圖 2，如果已經練到每個音都能數出來，獨手能練的流暢，這節奏已有感情了。然後再進行，兩個手同時奏。重音在右手每三個音的第一音，右手每四個音的第一音，這樣將使節奏穩固。以後的重音第一拍與第三拍（以每四個音算一拍）將有益於彈好這節奏。



另一四音對三音的例，在 Valse op. 46. no.1 的第二段裏可找到。在這種情形的程序可簡化：先右手彈 X X X X 幾次，然後 X X X X 用同樣的音作試數，最后 X X X X 彈一會兒，然後照原譜彈。數 1 2 + 3 + 4。如這都不能滿意這互衝擊的節奏的練習，一直都對這節奏沒有把握，那麼左手應單獨練數次，右手也同樣，然後兩手同時彈。

在蕭邦的 Valse op. 64. No. 2 我們可找到一組八音對三音的。作者暗示這小節的練習方法：

保持左手的模式，同時十有九次這種節奏都是很流暢的。或把拍節機放至每分鐘 240 拍，先分手彈，然後兩手同彈。

在蕭邦的夜曲 op. 32. no.1，這段在 (B) 處是無法數的。

如每手單獨奏數次，當最后兩手一起彈，這結果會接近正確。另一些不規則的節奏也如此。

為了學者的方便，再提供一些二音對三音的節奏的材料，作者再介紹蕭邦的 Etude no. 2 和曼德爾松「無言歌」飄著的雲。

蘇 聯 蘇 聯 好 朋 友

(兒 童 歌 舞)

彥 克

(一) 景：正中間是一個裝飾極簡單的初小校門，門中間綴有紅五星，門兩側掛着：右是斯大林左是毛主席的畫像，此外別無其他。

(二) 時：一個風和日暖的冬季中午。

(三) 人：一群天真活潑的小朋友（男着白色翻領襯衣，淺藍色工服式褲子，腳蹬回力鞋，光頭；女着紅色毛衣，深藍色圍裙，黑膠鞋，頭上紮着粉紅色的飛蝶）先後以打球、跳繩、踢毽子、拔河、老虎捉綿羊等遊戲上場。後來：有兩個解放軍的小宣傳員（在二段唱詞中上場）領大家玩，動作中表示出：中華人民共和國的成立是由於中國人民的奮鬥，是由於蘇聯偉大的幫助之下獲得的。

(四) 歌唱除獨唱外，其他合唱、齊唱，後台可幫唱。

一、A 調 $\frac{2}{4}$ 活潑、輕鬆、愉快 (ALLEGRO)

(高)	5 5	5 5	5 3	3	1̇ 1̇	1̇ 1̇	6 6	6	3̇ 3̇	3̇	1̇ 1̇	1̇
(低)	5 0	5 0	5 5	5 5	3 3	3	1̇ 1̇	1̇ 1̇	6 6	6	3̇ 3̇	3̇
	3 3	3 3	7 6	5	2̇ 2̇	2̇	5 5	5	3̇ 3̇	3̇ 3̇	2̇ 2̇	1̇
	1̇ 1̇	1̇	3 3	3 3	7 6	5	2̇ 2̇	2̇	5 5	5	3̇ 3̇	3̇ 3̇

5̣.5̣	5̣.5̣	3̣.3̣	3̣	1̣.1̣	1̣.1̣	6̣.6̣	6̣	3̣.3̣	3̣	1̣.1̣	1̣
2̣.2̣	1̣	5̣.5̣	5̣.5̣	5̣.5̣	3̣	1̣.1̣	1̣.1̣	6̣.6̣	6̣	3̣.3̣	3̣
5̣.5̣	5̣.5̣	7̣.6̣	5̣	2̣.2̣	2̣	5̣.5̣	5̣	5̣.5̣	5̣.5̣	2̣.2̣	1̣
1̣.1̣	1̣	3̣.3̣	5̣.5̣	7̣.6̣	5̣	2̣.2̣	2̣	5̣.5̣	5̣	3̣.3̣	3̣.3̣
2̣.2̣	1̣	2̣.2̣	1̣	2̣.2̣	1̣.6̣	1̣.2̣.5̣	1̣.2̣.5̣	1̣.2̣.5̣	1̣.2̣.5̣	5̣.3̣	3̣.3̣
2̣.2̣	1̣	7̣.7̣	6̣	7̣.7̣	6̣	5̣.5̣	5̣.5̣	5̣.5̣	5̣.5̣	3̣.1̣	1̣.1̣
5̣.2̣	2̣.2̣	1̣	6̣	5̣.5̣	5̣.5̣	2̣.2̣	2̣.3̣	1̣	1̣	1̣	0
1̣.5̣	5̣.5̣	5̣	6̣	1̣.7̣.2̣	7̣.6̣	5̣.0	6̣.0	3̣.5̣	3̣.5̣	3̣.5̣	0

二、(過門) $\frac{2}{4}$ 活潑

(高)	5̣.5̣.5̣	5̣.6̣	5̣.3̣.2̣	1̣.1̣	1̣.5̣	6̣.5̣.6̣	5̣.3̣	5̣	5̣.2̣	5̣.2̣.5̣
(中)	3̣.3̣.3̣	3̣.4̣	3̣.1̣	1̣.1̣	5̣.3̣.3̣	3̣.4̣	3̣.1̣	1̣	1̣.5̣	5̣.6̣
(低)	1̣.1̣.1̣	1̣.1̣	1̣.1̣	5̣.5̣	1̣.1̣.1̣	1̣.1̣	1̣.1̣	1̣	1̣.7̣	7̣.6̣

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

(梆子、小鈴、小鼓輕打)

(歌)	(獨)	楊柳 我門 人我	樹大 領大	兒家 袖家	長又 一主 毛不	長 來 席 寬	(合)	楊柳 我門 人我	樹大 領大	兒家 袖家	長又 一主 毛不	長 來 席 寬
		1 6	1	1 6	5 5	5		1 6	1 6	5 3	5	
(伴奏)		1 6	1	1 6	5 5	5		1 6	1 6	5 3	5	
	0	0	0	0	0	0	0	4 4	4 4	5 5	5	
		0	0	0	0	0	0	1 1	1 1	1 1	1	

(獨)	小拉 手人 唱唱	河手 敬跳	兒兒 來來 跳跳	灣又 唱起 人多 快	灣 來 愛 樂	(合)	小拉 手人 唱唱	河手 敬跳	兒兒 來來 跳跳	灣又 唱起 人多 快	灣 來 愛 樂
	1 6	1	1 2	3 2	1		1 6	1 2	3 2	1	
	1 6	1	1 2	3 2	1		1 6	1 2	3 2	1	
	0	0	0	0	0	0	4 4	4 4	5 6	5	
	0	0	0	0	0	0	1 1	1 1	1 1	1	

(獨)	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也	太陽 也自 由也
	3 2	3	3 3 2 3	1 6	1	1 1 6 1	1	1 1 6 1	1	1 1 6 1	1
	0	0	5 5 2 3	1 6	1	1 1 6 1	1	1 1 6 1	1	1 1 6 1	1
	0	0	5 6	5	0	0	5 6	3	0	0	0
	0	0	1 1	1	0	0	1 2	3	0	0	0

I. H. III										
5 6	1	1 . 1	6 1	5 6	1	1	2 . 3	3 . 1	6 1	
(獨) 暖洋 多自 送上 新中	洋 在 來 國	(合) 晒 你 樣	得 看 樣	我 們 我 們 給 咱	暖洋 多自 送上 來	嗚 嗚 嗚	呀 呀 呀	晒 你 樣	得 看 樣	我 們 我 們 給 咱
5 6	1	1 . 1	6 1	5 6	1	1	2 . 3	3 . 1	6 1	
0 0	0	6 6	6 6	5 4	3	5 . 1	3 2	3 4		
0 0	0	3 3	3 3	3 2	1	7 . 1	7 7	7 1		

IV									
2 0	7 6 0	5 — :	1 . 1	6 1	5 6	1	1	3 . 3	
暖多 送上	洋自 上來	洋在 來	(合) 跳	出	一 個 新 中 國	哪	呀		
2 0	7 6 0	5 — :	1 . 1	6 1	5 6	1	1	3 . 3	
2 0	3 0	2 — :	6 6	6 6	5 4	3	5 . 1		
7 0	1 0	7 — :	5 3	5 3	3 2	1	7 . 1		

2 . 1	6 1	3 —	2 . 1	1 —	1 —
跳 出 一 個 新			中	國	
2 . 1	6 1	3 —	2 . 1	1 —	1 —
2 2	3 4	5 —	5 . 3	3 —	3 —
7 7	7 1	1 —	7 . 1	5 —	5 —

三、 $\frac{5}{4}$ 稍慢 (Andante)

提琴 I	5. 6	:	1	6	56 5 5	0	0	0	0	5. 6	1. 6	5 3
提琴 II	3. 2	:	3. 4	3 2 3 1	0	0	0	0	3. 2	3. 4	5 7	
黑管	0	:	0	0 0	0 5. 6	1. 6	5 6 5	3 0	0	0	0	
中提												
大提	0	:	0	0 0	0 3. 2	5 4	3 2 3	1 0	0	0	0	

tr.

2	0	0	0	0	5 2	3	2	1 6	5	3	2	3
6	0	0	0	0	1 7	6	5 6	5 4	3	1	7	6 5
0	5. 6	1 6	5 5	2	0 5	1	7	3 1	5	3	+	2
0	5. 2	3 4	3 1	5	0 5	—	—	1 2	5	3	2	5

1	—	0	0	0	3	5. 5	3	0	0	0	5	6. 7	6
5	—	0	0	0	3	3. 3	3	0	0	0	1	1. 1	1
5	—	1	1	1	1	2	5	5. 5	5	2	2	2	2
1		1	1	1	1	2	1	1. 1	1	2	2	2	2

0	0	0	1	7.1	2	5	2	3.2	1	1-5.6:						
0	0	0	5	5.6	5	3	5	5.4	3	3-3.2:						
5	5	5	5	5	6	1	2.6	5	1	7	7.6	5	5-0:			
5	5	5	5	5	6	5	5.5	5	5	5	5	1.3	2	3	10	0:

III

Rit

0	0	0	1	7.1	2	5	2	7.6	5	5				
0	0	0	5	5.5	5	5	6	5.#4	5	5				
5	5	5	5	5	6	1	2.6	5	1	7	7.6	5	5	
5	5	5	5	5	6	5	5.5	5	5	5	5	3	5	5

四、E 調 (A 調 5 等於 E 調 1) $\frac{2}{4}$

活潑，跳躍 (極快樂地)

(解放軍獨唱，衆童合唱)

(歌)	0	0	0	0	0	0	0
笛、提、琴	1 5	5 5	5 5	5 1 3 3	3 2	1	—
三弦、黑管	1 5	5 5	5 5	5 1 3 3	3 2	1	—
中提、大提	1 5	5 5	5 5	5 1 3 3	3 2	1	—

1 5	5 5	5 5	5 1	5 5	5 2	1		1	5
蘇打席	聯倒	好反說	朋動得	友派好	(合) 曬曬	蘇聯	蘇聯	蘇聯	蘇聯
1 5	5 5	5 5	5 1	5 5	5 2	1		1	5
1 5	5 5	5 5	5 5	1 1	1 7	1		1	5
1 1	1 1	1 1	1 1	1 1	1 1	1 1	1 1	1 5	1 5
5	5	2 3	2 1	2	0	1 5	5 5	2 1	2
蘇打席	聯倒	好反說	朋動得	友派好	(合) 曬曬	蘇聯	蘇聯	蘇聯	蘇聯
5	5	2 3	2 1	2	6 1 2 0	1 5	5 5	2 1	2
5	5	2 5	2 1	2	6 1 2 0	1 5	5 5	2 2	2
1 5	1 5	2 5	2 1	5	0	1 1	1 1	1 1	1
1	6	6 5	3	2	2 3	5		1 6	5 3
(獨) 我封我	們建們	和官要	你條向	拉也一	緊玲邊	啊啊啊	(合) 手台倒	我們	和官要
1	6	6 5	3	2	2 3	5	5 2 3 5 0	1 6	5 3
4 6	5 6	4 6	5 6	4 4	4 5	1 7	6 5	4 4	4 5
1 4	1 4	1 4	1 4	2 5	2 7	5	0	4 4	4 5

2 3	5	3 5	3 . 2	1 5	5	2 2	2 4	3 2	1
拉緊 也一邊	手 台側	拉緊 也一邊	手 台側	拉緊 也一邊	手 台側	我 中 華 只 有	一 齊 民 族 聯	向 前 站 起 最 可	走 來 靠
2 3	5	3 5	3 . 2	1 5	5	2 2	2 4	3 2	1
4 4	4	1 1	- 1 2	3 3	3	7 7	7 2	1 7	6
4 4	4	1 5	1 5	1 5	1 5	2 5	2 7	2 5	2 7
1 6	6	6 5	5	5 5	5 6	5	3	2 0	2 0
向 前 站 起 最 可	走 來 靠	向 前 站 起 最 可	走 來 靠	要 把 人 民 我 們	妖 魔 利 因 爲	鬼 花 有	怪 兒 你	齊 遍 多	翻 地 自
1 6	6	6 5	5	5 5	5 6	5	3	2 0	2 0
4 4	4	4 3	3	1 1	1 1	1 1	1 1	5 5	5 5
4 6	1 6	4 6	1 6	5 5	5 5	5 5	5 5	5 5	5 5
3	0	5 5	5 6	5	3	2	2 3	1	—
除 開 傲		要 把 人 民 我 們	妖 魔 利 因 爲	鬼 花 有	怪 兒 你	齊 遍 多	翻 地 自	除 開 豪	
3	0	5 5	5 6	5	3	2	2 3	1	—
5 5	5 5	1 1	1 1	1 1	1 1	5 5	5 5	1	—
5 5	5 5	3 3	3 3	3 3	3 3	2 2	2 2	1	—

下接 59 頁

放 驢 楊蔭瀏配錄

一分鐘72拍漸快 (管子二重奏曲，定縣民間器樂曲)

b ²	2 6 1	1 2	5	3 6 5 2	1 6 1	1 7	6 7	2 3
	D	D	D·D	DDD·D	DDD	D·D	D·D	DD
	1 7	6 5	6 5	5 2	3 6	1 2	5	3 6
	D·D	DD	D·D	DD	D	D	D	0DD
	1 7	6 5	6 5	5 2	3 6	1 2	5	3 6
	DD	0DD	DD	0DD	DD	DD	0DD	DD
	1 7	6 7	2 3	1 7	6 5	6 5	3 2	3
	DD	0DD	DD	0DD	DD	DDD	DDD	D
	△	△	△	△	△	△	△	0
	1 6	1	6 2	7 6	5	5	5 5	5 6
	DDD	DD	DD	0D	DDD	DD	0D	DD
	△	△	△	△	△	△	△	△
	5	5	2	3 2	5	5	6 1	3 2
	DDD	DD	DD	0D	DDD	DD	DD	0D
	△	△	△	△	△	△	△	△
	5	5	6 1	3 2	1	1	6	6
	DDD	DD	DD	0D	DDD	DD	DDD	DDD
	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>65</u>	<u>35</u>	3	1	3	6	6	6	<u>61</u>	65	36	5	5
DD	DD	D	DD	DD	DD	DD	DD	DD	DD	DD	DD	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

2	<u>32</u>	5	5	<u>61</u>	<u>32</u>	1	1	2	<u>32</u>	5	5
DD	DD	D	DD	DD	DD	D	DD	DD	DD	D	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>65</u>	<u>61</u>	<u>32</u>	1	1	<u>16</u>	<u>12</u>	<u>32</u>	<u>35</u>	<u>32</u>	<u>16</u>	1	1
DD	DD	DD	D	DD	DD	DD	DD	DD	DD	DD	D	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>61</u>	<u>23</u>	<u>17</u>	<u>65</u>	<u>65</u>	<u>32</u>	5	6	1	<u>12</u>
DD	DD	DD	DD	DD	DD	D	DD	DD	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>32</u>	<u>35</u>	<u>32</u>	<u>15</u>	1	1	<u>61</u>	<u>23</u>	<u>17</u>	<u>65</u>
DD	DD	DD	DD	D	DD	DD	DD	DD	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>65</u>	<u>32</u>	5	3	<u>55</u>	<u>56</u>	1	1	<u>62</u>	<u>76</u>	5	5
DD	DD	D	DD	DD	DD	D	DD	DD	DD	D	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

$\frac{56}{55}$	$\frac{16}{1}$	$\frac{62}{76}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{3}{32}$	$\frac{5}{5}$
DDD DD	D DD	DDD DD	D DD	DDD DD	D DD
△	△	△ △	△ △	△ △	△ △

$\frac{65}{61}$	$\frac{52}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{32}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{65}{61}$	$\frac{32}{1}$	$\frac{1}{1}$
DDD DD	D DD	DDD DD	D DD	DDD DD	DD D	DD	DD
△	△	△ △	△	△	△ △	△	△ △

$\frac{6}{61}$	$\frac{6}{61}$	$\frac{6}{61}$	$\frac{61}{61}$	$\frac{65}{35}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{6}{61}$	$\frac{6}{61}$
DDD	DDD	DDD	DDD	DDD	DD	DDD	DDD
△	△	△	△	△	△	△	△

$\frac{6}{61}$	$\frac{61}{61}$	$\frac{65}{36}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{2}{32}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{65}{61}$	$\frac{32}{32}$
DDD	DDD	DDD	DD	DD	DD	DD	DD
△	△	△ △	△ △	△	△	△ △	△ △

$\frac{1}{1}$	$\frac{3}{32}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{65}{61}$	$\frac{32}{1}$	$\frac{32}{1}$	$\frac{1}{56}$
D DD	DDD	DD	D DD	DDD	DD	DD
△	△	△	△ △	△	△ △	△ △

一分鐘168拍

$\frac{1}{52}$	$\frac{1}{56}$	$\frac{1}{62}$	$\frac{1}{56}$	$\frac{1}{62}$
DD	DD	DD	DD	DD
△	△	△	△	△

i	56	i	56	i	56	i	56	i	56
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△
i	52	i	12	i	12	i	12	i	12
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△
i	56	i	12	i	12	i	12	i	12
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△
i	12	i	—	i	—	i	7	i	7
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>
△	△	△△	△△	△△	△	△△	△△	△△	△△
65	67	65	67	65	67	65	67	65	67
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△
65	67	65	2	6	57	6	2	6	57
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△△	△	△	△△	△	△	△△
6	56	56	27	6	67	2	27	6	56
<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

6	5 7	6 2 7	9	5 7	6 5 7	6	5 7	5 5 7	6 5 7 6 7
0 D	DD D	0	0 D	DD D	0	0 D	DD D	0	0 D DD DD
△	△	△ △	△	△	△ △	△	△	△ △	△ △ △

$\frac{2}{4}$ 6	6 7	3	2 7	6	2 7	6	6 7	6 7	5 7
D D	0 D	DD	D	0	0 D	DD	D	0 D	DDD DD
△ △	△	△	△	△	△	△	△	△	△ △

6 7	6 7	6 7	6 7	6 7	6 7	6 7	6 7	6 7	6
DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD	DDD	D
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

又慢起一分鐘66拍漸快
管獨奏

合奏

5	6	6	$\frac{2}{4}$ 2 1 1 2 3	3 2	1 7	6 2	1	2 1 1 2
D DD	DD	D) D (D	0	DD	DD	D 0	D DD
△ △ △	△ △ △	△) D (△		△	△	△	△

5	3 2	1 7	6 2	1	1	1 3	2	5 2	1 2	1 6
D D	DD D	D	DD D	DD	DD	D D	DD	D D	DD	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

合奏

管

5	1	1 3	2	3 2	1 2	1 6	5	1 2	1 6	5	1 2
D DD	DD	DD	DD	D	DD	D	DD	DD	DD	DD	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

合奏

6 5	5 2	5 —	1 2	1 6	5	1 2	6 5	5 2	5 —
DDD	DD	D	DD	DDD	DD	DDD	DD	DDD	DDD
△		△		△		△		△	△

管 合奏

3	5	3	5	6	3	5 —	3	5	3	5	6	3
DD	D	DD	D	DD	DDD	DD	DD	D	DD	DDD	DD	DD
△		△		△		△		△		△		△

管 合奏

5 —	3	5	3	5	1 2	3 5	2 —	3	5	3	5
D	DD	DD	D	DD	DDD	DD	D	DD	DD	DD	DD
△		△		△		△		△		△	

管 一分鐘 138 拍

1 2	3 5	2 —	3 0	3 0	3 0	3 0	1 2	1 6	5 —
DDD	DD	D	DD	D	D	D	DDD	DD	D
△		△		△		△		△	△

合奏

3 3	3 3	3 3	3 3	3 3	1 2	1 6	5 —	1 0	1 0	6 0	7
3 0	3 0	3 0	3 0	3 0	DD	DD	D	DD	D	D	D
△	△	△	△	△	△	△	△	△		△	△

6 7	6 5	3 2	3 —	5 6	5 3	2 3	3 1	6 5	3 2
DDD	DD	DD	DD	DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD
△		△		△		△		△	△

合奏

1	—	10	10	60	7	67	55	32	5	56	53
D·	DD	D	D	D	D	DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD
△		△	△	△	△	△	△	△		△	△

又慢起，一分鐘76漸快拍

				3.5							
23	51	65	32	1	6	6	16	1	36	32	13
DDD	DD	DDD	DD	D	D	D	DD	D·	D	DD	DDD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

2	6	6	16	1	35	32	13	2	6	6	16
D·	D	D	DD	DDD	DD	DDD	DD	D	D	D	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

1	6	6	16	1	35	32	13	21	62		
D·	D	D	DD	DDD	DDD	DDD	DDD	DDD	DDD		
△	△	△	△	△		△	△	△	△		△

16	56	5	6	6	12	1	6	6	12	1	35
DDD	DDD	D·	D	DD	DD	DD	D·	D	DD	DD	DD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

32	13	21	62	76	65	1	6	6	16		
DDD	DDD	DDD	DDD	DDD	DDD	D	DDD	DDD	DD		
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△		△

1	6	6	16	1	16	16	16	1	35		
D·	D	DDD	DDD	DD	D	DDD	DDD	DDD	D·	D	DDD
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△		△

<u>5 2</u>	<u>1 3</u>	<u>2 1</u>	<u>6 2</u>	<u>1 6</u>	<u>5 6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>1 2</u>
<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>1</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	<u>1 2</u>	<u>1</u>	<u>1 2</u>	<u>1 2</u>	<u>1 2</u>	<u>1</u>	<u>3 5</u>
<u>D D</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>3 2</u>	<u>1 3</u>	<u>2 1</u>	<u>6 2</u>	<u>7 6</u>	<u>5 6</u>	<u>5 6</u>	<u>1 6</u>	<u>1</u>	<u>5 6</u>
<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>5 6</u>	<u>5</u>	<u>6 2</u>	<u>7 6</u>	<u>5 6</u>	<u>5</u>	<u>6 0</u>	<u>5 0</u>	<u>6 0</u>	<u>5</u>	<u>5 6</u>
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>5</u>	<u>3 6</u>	<u>5</u>	<u>3 0</u>	<u>5 0</u>	<u>6 0</u>	<u>5</u>	<u>5 6</u>	<u>5</u>	<u>3 6</u>
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

<u>5</u>	<u>6 2</u>	<u>1 6</u>	<u>5 6</u>	<u>1</u>	<u>3 2</u>	<u>1 6</u>	<u>5 6</u>	<u>1</u>	<u>6 2</u>
<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>	<u>DDD</u>	<u>DD</u>
△	△	△	△	△	△	△	△	△	△

$\dot{1} \underline{6}$	$\dot{1}$	$\underline{5 \dot{6}}$	$\dot{1}$	$\underline{6 \dot{2}}$	$\dot{1} \underline{6}$	$\dot{1}$	$\underline{5 \dot{6}}$	$\dot{1}$	$\underline{\dot{1} \dot{2}}$	$\underline{\dot{1} \dot{2}}$
DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD	DD	DDD	DD	DDD	DD
Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ

$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$
DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD
Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ

一分鐘144拍

$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	7
DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD
Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ

7	7	6	$\underline{6 \dot{7}}$	$\underline{6 \dot{5}}$	$\underline{6 \dot{7}}$	$\underline{6 \dot{5}}$	$\underline{6 \dot{7}}$
DDD	DD	DDD	DD	DD	DDD	DD	DDD
Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ

$\underline{6 \dot{5}}$	$\underline{6 \dot{7}}$	$\underline{6 \dot{5}}$	$\underline{6 \dot{7}}$	$\underline{6 \dot{5}}$	$\underline{6 \dot{7}}$	$\underline{6 \dot{5}}$	$\underline{6 \dot{7}}$	6	6
DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD	DDD	DD	D	DDD
Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	$\Delta \Delta \Delta$

$\dot{1}$	$\underline{\dot{1} \dot{2}}$	$\dot{3}$	$\underline{\dot{3} \dot{2}}$	$\dot{1}$	7	6	$\underline{\dot{2}}$	6	$\underline{5 \dot{7}}$	6	6
D	D	DDD	DDD	D	D	D	D	DD	D	0	0
Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	0	0

註：D大鼓。
 •小鑼鑼單敲。
 △小鑼小鑼鑼同敲。

北

新音樂叢刊

第九卷 第五期

主編：李 凌 趙 瀾

編委：李煥之 李元慶 黎國荃 張文綢 梁寒光 湯雪耕
金紫光 瞿希賢 周巍特 嚴良堃 王震亞

編輯者：新音樂社 出版者：作家書屋
北京西長安街52號轉 上海延安中路610號

總經售：聯營書店 發行人：姚 蓬 子
北京西長安街52號 一九五〇年十一月出版

