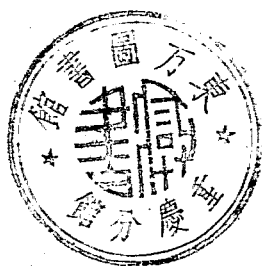


音樂入門

9



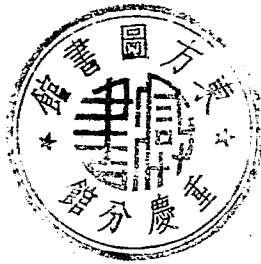
丁

愷著 開明書店印行

MG
J6-49
7

音 樂 入 門

豐 子 愷 著



開 明 書 店 印 行



3 1774 4601 4

十七版序言

這册音樂入門，原是我在上海江灣立達學園初中部當音樂教師時所用的講義。那時開明書店新創，向我索稿，我先把子愷漫畫付印，不日又將這音樂講義付排，定名為音樂入門，於民國十五年十月初版行世。這是我平生最初寫作的書稿之一，也是開明書店最初出版的書籍之一。平凡淺易的初中音樂講義，談不上著作，並無多大價值。可是適合了國內音樂學習者的胃口，自十五年至抗戰，十一年間，重印了十六版。這變成了我的寫作中最普遍的一册，也是開明書店的刊物中最繁銷的一册。實在是意外之專。抗戰後，原版被燬，暫停出版。我遷徙無定，一直沒有工夫重繪插圖，使軸重版。

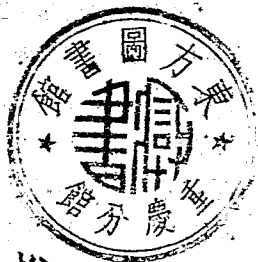
最近得朱慕法君之助，才把插圖重繪；文字校訂，刊印這第十七版。與讀者久遠，甚為抱歉！還請原諒。

三十三年勞動節子愷記於沙坪小屋。

音樂入門

目次

上編	音樂序說.....	1
	第一節 音樂之門.....	1
	第二節 音樂觀念的準備.....	15
中編	樂譜的讀法.....	32
	第一節 譜表.....	32
	第二節 音符.....	38
	第三節 拍子.....	43
	第四節 音階.....	52
	第五節 音程.....	83
	第六節 記號及標語.....	100
下編	唱歌彈琴法.....	122
	第一節 唱歌入門.....	123
	第二節 披雅娜入門.....	139
	第三節 懷絨鈴入門.....	150



上編

音樂序說

我底讀者！不識樂譜，不會彈琴唱歌，固然無從研究音樂；但倘然對於音樂的觀念不明瞭，學習法不正當，即使熟識樂譜，會唱歌彈琴，也決不是真懂音樂。所以我要先對讀者講一番序話，然後述識譜，唱歌，彈琴的方法。

第一節

音樂之門

1. 音樂是甚麼？

人類感情底最直接的表現，是音樂與舞蹈。這兩種藝術底發生，比言語早得多。試看嬰兒，就可明白這事

實了：嬰兒會講話，至少須在生後二年；而在生後一年以內（早的只要半年），已經會發出一種聲來歌唱，又舉起手來舞踊了。把思想用言語來表出，把思想裝進言語的形中，必須受理性的拘束。單用感情，決不能成言語。而所作出的言語，又只適用於一部落或一地方。又如繪畫，必須由自然觀察與自然模仿而來。故小兒會描畫，比會說話更遲，必須在生後數年。各種藝術，如文學（言語），美術（繪畫等），音樂，各有其優點，自然不能分量地比較。然在藝術中，音樂與舞蹈能最直接而不受拘束地發表感情，是可以斷言的。

再把音樂與舞蹈的性質比較一下：舞蹈是由人的身體全部或一部的運動而起的。故不能離開肉體而直接地發表感情。音樂從聲帶的振動而起，聲帶底緊張，雖然也是隨意筋的運動，但振動本身，仍是純粹的自然運動。故從振動而起的聲音，比較起全然從隨意筋運動而起的舞蹈來，肉體的要緊要少。音樂又可使這聲音全然從肉體上脫離，而移到樂器上。故音樂是可以脫離人類的肉體而抽象地表現的。於是我們可這樣斷定：

“音樂是人類感情最直接且抽象地發表的唯一的藝術。”

音樂既是最抽象而不受拘束的，自然能應了人類底



變轉無極的狀態而自由自在地發展。就歷史上看，別的艺术要費幾千年而徐徐地變型，音樂則變化發展，急速可驚。別的艺术在二千年間的發展，不及音樂在一世紀中的變化。音樂的發展，實在可與近世科學上的發見相並驅。這全是爲了音樂底本性能最直接且抽象地發表精神生活的原故。故我們可再進一步，這樣斷定：

“音樂是人類全人格最直接且抽象地發表的唯一的藝術。”

直接有效於人格修養的，約有三端，即道德，宗教，與藝術。其中道德由大人格者的感化而達目的，宗教因對神的信仰而達目的，藝術則直接於感情下手。像今日的文明人思想瀕於混亂危險，對於高事要求改造無已的時勢，道德的力，宗教的力，實在已經很薄弱。就歷史上看，宗教比道德，效果驟要偉大，可是今日的文明偏於理性的，傾於懷疑的，非有全新的新宗教出世，舊有的宗教底力已沒有救今日的不安的人心的能力。有這能力的，祇有藝術。而其中可以直接地自由地接觸人格的音樂，能力最大。故西洋樂界上不世出的樂聖貝多芬（Beethoven）所及於世界人心的人格的效果，實在可以匹敵孔子的專業；羅馬教王格萊各理（Gregory）一世倘不作那幽遠的舊教音樂，基督教一定不會這樣地在

歐洲得勢的。

音樂能直接左右我們的人格。故一面可以使人格高尚，一面又有誘惑我們而使之墮落的絕大的力。爲了濫蕩音樂而誤一生者很多，故不可以不區別。譬如仁丹等普通的藥，沒有大效，也沒有大害，用錯了也無妨；但劇烈的藥，正用時有偉大的效果，誤用了也有大害。音樂正是精神上的劇藥，故用法最要留意。

音樂在風教上的重要，爲古來東西聖哲所共認。孔子稱詩興樂，以爲音樂是士君子所必修。古代希臘的哲學者，像柏拉圖，亞理斯多德，也提倡這事。今日的歐美，也認爲無音樂的修養者沒有受高等教育的資格。他們以爲不能真正地理解音樂，品性不會高尚。何願現在的中國，全沒有這回事。即使有學音樂的，也只覺得音樂有趣，或單當作一種遊藝。而耽好音樂的學生，別的課業就荒廢。柔弱，不健全，而無雄大的氣象。這是中國現在音樂教育廢弛，學者不得選習真正的高尚音樂的原故。玉更調、孟姜女也是音樂，裴德芬底第九交響樂也是音樂。音樂是人類感情底自然的流露，有高尚的；當然也有下等的。學者不可不辨別。

2. 形式音樂

於是發生了“甚樣的音樂爲高尚，甚樣的音樂爲卑下”的一個問題。要解答這問題，可先就音樂底形式與內容而論究。

無論何種藝術，必具備形式與內容兩方面。形式就是造成這藝術的形，內容就是所要發表的思想感情。這兩方面，在音樂上很可明瞭看出。凡注重音節拍子的，是形式音樂，注重文詞意義的，是內容音樂。舉（淺近的）例來說，進行曲等是形式音樂，有詩詞的歌曲是內容音樂。進行曲單從抽象的音的昇降，拍子的強弱上聽出意味來，歌曲則兼從文句所述的義理人情上欣賞音樂。

真的音樂的效果，不在於內容，而在於形式。內容的效果極纖弱狹小，形式的效果廣大無窮。何以故？因爲用文句來表現的音樂，換句話，就是音樂隨伴了文學，其效果的範圍就受文學的牽制而非常狹小，不能普遍地支配各人及各時代。例如關於忠臣，節婦一類的中國舊時的戲曲，在從前非常有價值，感動一時代的人心，因爲當時人士崇尚忠節，把這等戲曲的情由當作自己主觀的問題，故感到痛切。然到了今日，時世已經變換，凡受過好的教育的人，都不把這等戲曲當作自己的主觀的切身問題，聽戲的時候也不過客觀地鑑賞其內容，看做過去的夢幻罷了。倘有以這等忠臣節婦的劇情爲自己

的問題的人，其人必是不容於今日的世界的落伍者。總之，文章納內容所及人的感化，範圍非常狹小。音樂底偉大的工作，決不是文學的內容。

音樂既是感情底直接的表現，其本身自然有意義。不過這意義是廣義的，不是像借用文學的狹義的意義。所謂音樂底真的效果，就是用音本身的意義來感動人心的作用。離開文學而單用音本身來表示意義的音樂中，也有高等與下等之別。其下等者，就是所謂模寫音樂，即用音樂來模倣鳥鳴聲，水流聲，風的嘯，馬的足音等自然界的音的。然僅僅巧妙地模倣自然的音，全沒有表現出人的思想感情，即沒有在藝術中寫出我們的感情，故屬下等。要在藝術中寫出我們的感情，必須有特殊的形式。即不僅照樣模倣鳥鳴聲，水流聲，而用特別的音的配合來發出對於這鳥聲水聲的美的感情，而使現實的鳥聲水聲成爲藝術，方是高等的音樂。這種音樂就是十九世紀所盛行的“標題音樂”（Programmusic）。

照上面說來，音樂底偉大的專業不在於文學的意義，而在其藝術形式上。故正當的音樂學習，必須屏去音樂底文詞的內容而單就其音樂上着手。由音樂的文學的效果來引起人興味，猶之給病人吃藥以治療其病；反之，用音樂形式來涵養高尚的品性，猶之平素住在空氣

新鮮的地方，自然地養成健康的身體。用音樂底形式來養成高尚的人格，猶之常住在良好的空氣中；聽了一兩回好的音樂人格立刻高尚起來，自然沒有這回事，但平素生活於良好的音樂的空氣中，就自然受感化了。

吾人對於音樂，只要自己唱自己奏，或聽別人唱別人奏，而感到深的興味，就已完事；不是要另行研究而求得一種理性的結論的。然而一般往往發生誤會，以為音樂祇要熟練技藝，不須從事別種的修養。其實，音樂對於人的作用，原只有“聽到”與“感到”，但研究音樂必以健全的思想感情為基礎，然後把技術築在這上面。其理由有下列數項：

第一，人類精神的活動，是由理性與感情相結合而起的。這兩者相並行，然後作成圓滿的人格。倘偏重一方，到底不能奏良好的效果。

第二，音樂形式，不是單由感情作出的，其中必有理性的要求。例如音樂形式底一種要素的拍子，本來是起於人的感情的，但把牠們整理一下，使成二拍子，三拍子等，是理性的要求，經過了這整理，方能成為藝術，而舉偉大的效果。原始的拍子，不能給進步的文明人以滿足。在音的高低，也是同樣。音的升降雖是感情的要求，但倘非整理之，使成音階，

不能成爲文明人的藝術。愈經受理性的整理，效果愈大。

所以進步的形式音樂，常伴着理性。我們倘要接近這等音樂而從牠得到大的效果，必須有相當的理性修養的準備。沒有這準備，就不能接近高尚的形式音樂而被其愚滯了，據說有一次歐洲著名的管絃樂團赴阿剌伯開演奏會，聽者的阿剌伯人在歸途上聽見了自己土人的喧噪的樂隊，大家說“這個比歐洲管絃樂美得多！”又據說西洋的有名歌人到中國北京來，出席於音樂演奏會，中國人聽了大都噴飯。這是因爲沒有理性的準備，故無從看到偉大藝術的價值。恐怕野蠻人對於弓矢，比大礮歡喜得多。但倘能善用大礮，其效果比弓矢如何呢？

3. 音樂理論

如上所述，音樂不是起於理性的要求，而全是起於人類的感情的要求的。故不伴理性的要素而單由感情，自然也是行得的。又實際這樣辦的也很多，未開化人的音樂便是其例。然人類漸漸文明，精神的活動中就有理性的要素發達起來。這理性的要求漸成爲思想上的要物，終於離了牠全然不得行動，又不得滿足了。這樣以後，雖然本來起於感情的要求的音樂藝術，也非相應了。

其底文明程度而在理性的要求之下整理過，不能成爲可以慰藉自己的藝術了。應了理性的要求而行整理，就發生了理性的方法。這就是音樂理論所由起。

例如音有強弱之別，把強音與弱音各式各樣地組織起來，於是發生拍子。音底強與弱，起於人類感情底昂奮與低沈，即起於人類感情底本來的要求，其中並無理性的要求存在。然跟了人類的心的活動理性的進步，這沒有統一的任意的強弱配合也不滿足起來，就想給他作一種統一的組織。其最初作出的組織，就是二拍子。因爲人類的呼吸，脈搏，步行，都是二拍子的，故二拍子就成爲最單純的拍子。所謂二拍子，在歌曲上就是用 $\frac{2}{4}$ 或 $\frac{4}{2}$ 的記號的，即音“強弱強弱……”交互繼起的方法。從感情的要求而起的拍子，原來比這複雜得多，不，秩序紊亂得多。能整理爲這樣簡單，全賴理性的要求的助力。理性的要求常謀組織的統一，先從最簡單的出發。

以後發生分析，組合的思想，就從二拍子進行到第二步的四拍子。即：

二拍子：●○●○●○ } ●表強音；○表弱音。
四拍子：●○●○●○ }

可知四拍子是從二拍子細分而來的。

對於這單純的二拍子與四拍子又不能滿足的時候，

理性的要求又打破這組織而試作其次的新階段。這新組織係基於舊組織的打破。即本來在四拍子，到了第四拍以後而在感情中像想次節的強音，現在則破壞這豫想，省略第四拍，第三拍以後直接繼以次節的強音。這樣破壞之後，在感情上就起了一種新的擾亂。即作成了一個別的新組織。這就是所謂三拍子。即：

四拍子：●○○○●……

三拍子：●○○●……

這新組織的三拍子再分析或組合起來，作出六拍子。

以上只就簡單的拍子而說。此外，旋律也是同樣的，因人類的理性的進步而受理性的整理，作出理性的音階，又作出理性的和聲法。故今日進步的音樂，作一曲時，必束縛於作曲法的嚴肅的規則。最近歐洲人悟到這理性的束縛的過甚，努力想破壞從來的作曲法的型範。（這就是最近新藝術所由起。不限於音樂，繪畫文學等同例。）但今日的作曲家，決不能全脫卻舊定的形式。

以上所述，主意是說音樂隨了文明的進步，應了理性的要求而進行。繼之戰爭，太古的人用石棒與石刀，其次用金屬的刀，進而用弓與槍，更進而用大砲。只用棒與刀的人，要進而用弓矢，不可不學習對付這弓矢

的特殊技術，非理性的方法。又捨弓矢而用大砲，則更要一般理性的修養。

又由弓矢改用大砲，不單要理性的知識的進步，又必借製造這大砲的理性文明的大力。例如製造大砲，必研究其性質，鐵的製法，砲身的製造法，火藥的研究等。備了這等巨大的理性的知識，方能造出精良的大砲而操持這大砲，又需多大的理性的知識。倘沒有這種知識，猶之死人對於靈筭的祭席，無可如何。

倘無對於理性的相當的知識的準備，不能真切地味得文明人的藝術。故進步的音樂，必伴着某程度內的理論。音樂理論有二種：第一，因這藝術僅在某種理性的組織上，故須知這理性的組織如何。現在假定稱牠們為“音樂方法論”。第二，要使這藝術常常與文明進步相伴而進行，須借其他理性文明的力來研究其基礎，而常常供給以進步的材料，現在假定總稱牠們為“音樂的原理”。前者猶之參謀本部的職事，後者兵工廠裏的技師或更在後方的學者等的職事：

從來西洋音樂的方法論，含有下列數種的理論。

音樂初步——舊稱樂典。教人關於音樂組織的極一般的準備知識。名爲音樂入門，最爲得當。即如本書後面的四章本論：

和聲學——研究音樂上所用的音的相互的高低關係，及組合這些音的方法。總名Harmonie。

旋律法——研究以和聲為基礎而造成旋律（就是樂句造成的單音進行）的方法。

伴奏法——研究在一旋律上附加伴奏的方法。

對位法——又名對聲法（Contra-punto）。研究兩個或兩個以上的旋律相互配合而進行的方法。在中世紀西洋音樂上是為發達。

卡農法——研究名為Canon的一種輪唱底組合方法。也是中世紀音樂上的學問。

福蓋法——研究名為Fugue的一種作曲法學問，也是中世紀音樂上的。

作曲法——Composition，研究今日所用的作曲的方法。

樂式學——論種種樂曲的形式的學問。

聲樂法——研究用人聲作的音樂，即聲樂（Vocal music）的學問。

器樂法——研究樂器的性質，用法等。

管弦樂法——研究管弦樂合奏（Orchestra）的組織及用法。

指揮法——論指揮管弦樂隊的方法。

以上是關於作曲與演奏方面的。還有關於音樂鑑賞方面的，即：

音樂觀賞法——這是音樂美學的一部分，屬於應用方面。指示正當解釋音樂，深刻觀賞音樂的途徑。

音樂史——研究音樂發達的路徑，闡明從來大名曲底特殊位置與真義。必以文明史為背景而研究。

此外還有種種，但大體收入普通音樂方法論的，止於以上幾種。屬於第二類的音樂底理方面，有下列數種：

音響學——客觀地研究音樂的材料音響底性質。屬於物理學之一部。物理學中的音響學，範圍甚廣，這是其中特別與音樂有關係的部分，故名爲“音樂的音響學”。但從音樂的音響學中，祇抽出用在極通俗的部門，即音樂者所須知的部分，音響學即“音樂者的音響學”，(Acoustics for musician。於現在所說的“音樂的音響學”，英名是 Physical basis of music，即是“音樂底物理的基礎”。

音響心理學——主觀地研究音樂材料的音響學問題。屬於心理學之一部。音響心理學的範圍甚廣，許多與音樂無關的部分，皆在其研究範圍內。現在是指其中與音樂有關係的一部分，故名爲“音樂心理學”。

名稱沒有被用過。

音樂美學——研究從音樂藝術生起的美的感情，而批判之。

音樂哲學——研究音樂藝術底本體。

以上各種音樂理論。學音樂者應該全部學得呢，還是選那裏幾種學習？關於音樂原理的方面，原是各專門家的終身事業，在普通學音樂者自然不必深究，也不能深究。但音樂方法論，都是應用這原理研究的結果為基礎的。故要充分了解方法論，大概曉得一點這等原理研究的結果，自然更便利，又是通曉音樂的捷徑。但沒有立入專門的範圍的必要。反之，前面的音樂方法論，今日音樂者有充分通曉的必要。否則不能完全地演奏，更不能作曲。不過其中關於中世紀舊式音樂的卡儂法，覆蓋法等，是過去時代的音樂底金科玉律，今日的音樂者沒有詳究的必要。

——以上大意採自田邊尚雄的現代人生與音樂——

初學者第一要讀一音的音樂理論，即音樂入門，以習得音樂的記號法，演習法的大要；其次要研索音樂原理大意，和聲法大意，作曲法大意，樂式論大意，聲樂法，器樂法，管弦樂法大意一類的書，以為音樂學習的基礎知識；以後再購讀音樂觀賞法，音樂批評，則關於音

樂理論的一般的知識可稱具備了。

今介紹幾冊參考書如下：

音樂的常識（豐子愷著，亞東圖書館版。）

音樂的聽法（同上著，開明書店版。）

歐洲音樂進化論（王光祈著，中華書局版。）

西洋樂器提要（同上）

音樂的基礎知識（朱蘇典著，中華書局版。）

大音樂家與名曲（豐子愷著，亞東版。）

音樂與生活（同上著，開明版。）

和聲學大綱（吳夢非著，開明版。）

作曲法初步（朱蘇典著，同上版。）

第二節

音樂觀念的準備

初學音樂，有三件要留意練習的事，即識曲，中節，審音。人大都是先天地具有這三種音樂觀念的基礎的，故這練習很容易入手，並無何等艱難。不過這三種觀念愈加明瞭，學習音樂愈加容易入門。常見有的人對於音樂無緣，無感覺，永遠不能入門的，就是爲了這三種觀念沒有具備，或沒有全部明瞭的原故。

1. 識 曲

由上文第一節看來，只有音而沒有歌詞的爲“曲”，有音又有歌詞的爲“歌”。曲是音樂本身，歌是音樂與文學的結合。學習音樂，要脫離文詞，而理解音樂本身的意義，方爲正當的音樂學習法。倘只灌注興味於文詞，而忽略其真髓的音樂，必永爲音樂的門外漢。中國一般人所常常接近的音樂，以戲劇音樂爲最多。而戲劇音樂，如京劇，昆劇，都是以文詞（即劇情，即腳本）爲本而音樂爲從（伴奏）的。聽者的興味中心，也常集注於劇情，即文字上。因而在大部分的人們間，造成了“歌就是音樂”的一種誤謬的觀念。聽到音樂的時候就要問“是甚麼歌？”其實歌不過是在音樂中添一點文學的意味的，是一種綜合藝術，不是純粹的音樂。是一種雜格的音樂，不是正格的音樂。是“混味”，不是“純味”。音樂本身好比純粹的麵包，歌好比是葡萄麵包。在麵包裏夾幾顆葡萄，上口味還好一點，然而已是麵包與葡萄的混味，不是麵包底真滋味了。要曉得麵包的真滋味，須得拿白麵包來細嚼，不許葡萄混入。白麵包上打雖然淡薄一點，然而細嚼起來，深長耐味得多。這是音樂上的一個很切合的譬喻。

音樂本來是人類感情直接的發聲，當然不要借理智的文詞底幫助。在音樂上配以歌詞，已是一種變格的東西，或可說是音樂的遊戲。我們平常，滿足的時候說一聲“好”，到了大歡喜的時候就覺得一個好字不夠應用，而狂呼或叫“Hurrah!”。我們在平常失意的時候說一聲“苦”，到了大苦痛的時候就覺得一個苦字不夠應用，而要號啕大哭。這狂呼亂號哭，是全然不借言語文詞的純粹的聲音，就是原始的音樂。把這原始的狂呼或號哭聲加以理性化，加以美化，就進步而成爲藝術的音樂，可見音樂本來是不伴言語文詞而由音直接發表感情的一種藝術。又從他方面看來，人們的感情過於昂激，而具體的死板的言語文詞不夠應用的時候，狂呼亂號哭的純粹的聲音到能盡行發洩胸中的熱情。可見從狂呼和號哭進步（美化）而成的音樂，自然能更詳細地發洩人們的感情，遠勝於言語文詞。故音樂學習者，先須屏去歌詞而求對於“曲”本身的理解，方才始能漸發現廣大的音樂的世界。這叫做“聽曲”。

聲樂（即唱歌）是有歌詞的，器樂（即鋼琴等）是無歌詞的。聲樂是音樂借文字底幫助而告訴我們一種話，器樂是音樂用他自己的言語告訴我們一種話。文字只可適用於一國或一地；音自己的語言則是地球上一切

人們都能理解的一種世界語。故有人說，“器樂是音樂底靈魂”，音自身所告訴我們的是一種“樂語”(Music idiom)。這曲雄大，這曲婉麗，這曲悲哀，樂語總能告訴我們：音底靈魂，就寓在器樂底樂語中。故器樂練習與聽器樂演奏，在音樂研究上最有效力。

2. 中 節

節就是節奏，就是音樂上的拍子的強弱長短。拍子，原是人类體內本來具有的。故人對於拍子的覺悟，比音的高低的概念，曲的表情的概念，都要早得多，原始時代的人早已覺悟。據說此次歐戰中，在德國北方的一個島上發見許多黑猩猩，這等黑猩猩都會用前足按拍而跳舞。這是原始人的拍子的概念發生最早的明證，因為人類體內，生來具有一種有規則的“律動”(Rhythm)。這律動暗中支配着吾人一切日常生活。這律動在日常生活中的最顯著的表現，便是拍子。人底脈搏及心臟的跳動，是週期的，即按拍子的。普通步行時左右兩足合着一定的拍子，所以軍隊利用這一點，以鑼鼓喇叭節制兵士開步的緩急。呼吸是週期的，所以隨着的人底腦筋聲有一定的抑揚。人看書或談話的時候常常抖他底兩腿或點他底足，寥寥無聊的時候常常無心地用指爪在桌

上或壁上敲拍。這抖腿，點足，敲拍，都合一定的拍子，工人勞動，例如擡重物，挑擔，打樁車水，幾乎無不取一定的反復的拍子。這是因爲人體內本來具有律動，故按拍子是人類所引爲愉快的事，又是人類的自然的要
求。假定步行的時候兩足的舉動緩急無定；呼吸的時候沒有統一的速度，人必非常苦痛而不堪；抖腿的時候不合拍子，人也必不爽快而不爲；工人底叫“杭育”倘不使合一定的拍子，工人就差不多不能做工。這樣一看，拍子是助人生的，是使人生的進行平滑的。因爲人的生命本來是律動的，即本來是有拍子的。

音樂上的拍子，更爲重要。拍子在音樂上，彷彿機器上的螺旋釘。撤去了螺旋釘，全架機器就瓦解而不發生機器的效用。同樣，沒有拍子的統御，音也就散漫而不成爲音樂。換句話，音樂因爲有拍子，故能給人以快美的感情；倘無拍子的統一，人就不要聽音樂而不覺得快美。

按拍子是人類的本能，而人自己往往不能感到這自覺。所以初學音樂的人往往不知“尺，譜已”，而苦於不能得到正確的拍子觀念。但是又因爲拍子是支配人的日常生活的，所以只要有人指點，自然能啓發人人底正確的拍子觀念。我們可以在日常生活的言語及吟誦中

找尋出拍子的痕跡來，以爲拍子默念的練習：就普通語氣的話語上看，譬如說“你唱歌，我彈琴，”這六個字自然地暗合着均勻的八拍。用○表示一拍時，就是：

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

你 唱 歌 我 彈 琴

假如有二三人同時齊說這六個字，他們一定會發得很整齊，在“歌”字以後不約而同地停頓相當的時間（一拍的時分），而一齊發出“我”字來。（不停頓或停頓不止一拍的時分也有，但不是通常語調。）因爲人心中具有同一的律動，所以能自然地暗合。且在通常語調，只有“歌”字停頓一拍是自然的，是爽快的，倘迫使縮短爲半拍或延長爲拍半，就不自然，不爽快，更變成含有他意的特殊的語調。

說詩有韻的詩句或俚諺時，因爲更接近於音樂，故拍子的痕跡更爲顯明。無論何人誦讀“去年今日此門中，人面桃花相映紅”的兩句詩，必然接下圖的拍子；即“中”字與“人”字之間也必停頓一拍：

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

去年今日此門中 人面桃花相映紅

雖然三四歲的小孩子，唱“螢火飛來；糖擔挑來”

時也會大家不約而同地合着下圖的拍子：

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

盤火飛 來 糖擔挑 來

(或) ○ ○ ○ ○ ○ ○

盤火飛 來 糖擔挑 來

不但如此，無論何等低能的人或小孩子，都自然地懂得依縮句語底緩急以合統一的拍子的法則。例如下列的歌謠：

“月光光，女兒去望娘。爺道心肝肉，爺道百花香；哥哥道親姊妹，嫂嫂道撈家王。”

每句字數不等，而孩子們唱時，能大家不約而同地把第一個“光”字延長為獨占一拍，把“哥哥道”及“嫂嫂道”各縮短為三字共一拍，又把每句末字延長為獨占一拍，統一地造成每句三拍的六句歌。即：

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

月	光	光	女	去	娘	娘	心	肝	肉	爺	道	百	香	哥	親	妹	嫂	撈	家	王
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

亮	兒	望	道	肝	道	花	哥	姊	嫂	家										
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

這樣的按拍，是人類的自然的要求，絕非有意造作的。故無論若干人同唱，能大家彼此心照而取同樣的拍子。一般的人和孩子們，雖自己明明感到這樣的延長或縮短的唱法是爽快的，而不知其所以然。實則因為人心中共

天地具備着拍子，所以使歌受拍子的支配，是人類的自然的要求，是人類的快事。

讀者細玩了上述的實例，對於拍子觀念便可思過半了。然而拍子有兩種條件，即（一）每拍所占時間平均；（二）強拍子與弱拍子交互繼起。兩者都是由人心底自然的要求而起的。上述的話，只是第一個條件。在下面還要說明第二個條件。

拍子有每拍同長的要求，同時又有強弱相間的要求。這也是人生的律動底自然現象，譬如步行時，左右足必一強一弱，呼吸時也必一重一輕。勞動時叫“統育”，也強弱相間。因為最初注意力緊張，故屬強拍子；緊張後必然要弛緩，故繼用弱拍子；弛緩後的反動仍是緊張，故又來一強拍子，……這樣，就發生強弱交互繼起的自然狀態。人心本是律動的，故人的生活，無不受緊張與弛緩交互繼起的原則底支配。時辰鐘的“的格，的格……”的秒聲實際上雖然始終同一強弱，而在人耳中往往主觀地聽作：

的格（強）的格（弱）的格（強）的格（弱）……
方才覺得爽快。前揭的數例，考究其各拍的強弱時，便如下圖（圖中⊕表示最強拍，⊙表示次強拍，○表示弱拍）：

(1) $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$
 你 唱 歌 | 我 彈 琴

(2) $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$
 去 年 今 日 | 此 門 中 | 人 面 桃 花 | 相 映 紅

(3) $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$
 螢 | 飛 來 糖 | 挑 來 螢 | 飛 來
 火 | 糖 | 火

(4) $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ | $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$ $\textcircled{\bullet}$ $\textcircled{\circ}$
 月 光 光 | 女 去 娘 | 娘 心 肉 | 爺 百 香 | 哥 親 妹 | 嫂 攪 王
 亮 | 兒 望 | 道 肝 | 道 花 | 哥 姊 | 嫂 家
 | | | | | 道 | 道

上圖中的(1)與(2)就是後面拍子節所述的四拍子，即 $\frac{4}{4}$ ；(3)與(4)就是三拍子，即 $\frac{3}{4}$ 。不過孩子們唱螢火飛來時往往聲音落在“飛”與“挑”的兩個動詞上，故此曲由第三拍的弱音開始。即(1)，(2)，(4)皆以強音起，(3)以弱音起。

這拍子的強弱，是人心自然的的要求，不是有意造出的。倘然只是均勻按拍而無強弱長短之別，必流於單調，散漫，沈悶，而使人易於疲倦。有了週期的強弱時

節制，方才統一中有多樣，就使人發生愉快的感情。故音樂上的拍子，全是自然的，更無難於學到的地方。從來沒有學過音樂的鄉村孩子，聽到唱山歌時大家會撲上去和唱，而沒有一個不合拍中節。不過不詳記述，觀念模糊，一時或者不能悟其所以然之理。只要細玩上述的諸例，便可在胸中築起一個基礎的拍子觀念來。有了這基礎的拍子觀念，音樂入門的準備過半了。

3. 審 音

既確立拍子的觀念，其次要建設音的觀念了。音的高低，比較起拍子來稍難於審知。普通言語對於音的形容，有“尖”，“鈍”，“輕”，“重”，“大”，“小”，等語。其中大小與輕重就是音的強弱，尖與鈍就是音的高低。據物理學，音由物體振動而發。振動愈急，發音愈尖，即愈高；振動愈緩，發音愈鈍，即愈低。又振動時物質向左右往復所經過的幅愈廣，發音愈大，即愈強，幅愈狹，發音愈小，即愈弱。故可說強弱是分量的差異，高低是性質的差異。這是萬不可混雜的。換句話說，高的音可以小可以尖，低的音也可以小可以大。在比較上說，譬如鶯聲，是高而弱（尖而小）的；笛聲，是低而強（鈍而大）的；鶯的飛聲，是低而弱（鈍而小）的。

的；牛的鳴聲，是低而強（鈍而大）的。強與弱，比較的容易辨別，這處都可聽見的聲音，不易聽見的音較弱。高低，因為無關於強弱而另有標準，故在初學音樂者比較的不容易辨別。而要辨別音樂上所用的音，是高低相差的程度，則更非經過相當的實習後不可。現在姑且憑空解說在下面，以供讀者參考。

據物理學，音的高低是因為音物體每秒鐘往返振動的次數底多少而異的。每秒鐘振動次數名曰“振動數”。振動數在十六以下的，其音過低，在三萬以上的，其音過高，皆為人耳所不能聞。人耳所能聞的音，是振動數在自16至30000之間的音，可見音的高低約程幾底繁多。普通所用的風琴，鍵盤正中央的C 賦do字底振動數為128，右方高八音的do字加倍，為256。自do至do，中間還有六個音，各音底振動數為：

() do (獨) re (瑞) mi (米) fa (法) sol (蘇) la (拉)

128 144 162 170 $\frac{2}{3}$ 192 216

() re (瑞) do (獨)

243 256

音底高低有兩種，即（一）絕對的高低，與（二）比較的高低。絕對的高低是固定的，譬如振動數為128為中央C音的do便是。比較的高低是不固定而逐比較隔

音的，譬如do, re, re及mi, 振動數比同是8比9

$$\left(\frac{144}{128} = \frac{9}{8}, \frac{162}{144} = \frac{9}{8} \right), \text{故名爲同音程。}$$

初學者所要研究的，不是音的絕對的高，而是音的比較的高。因爲上述的音的絕對高度，原不過是供我們參考的一種科學的說法，我們自然不能命自己的聲帶每秒鐘振動128次而唱出絕對的C調的do字，也不能聽見一音而辨別其音底振動數若干；並且這樣的難能而不可貴的事，在音樂研究上沒有必要，我們所要練習的，是（1）先自由唱出一音，假定爲do，而繼續唱出與這do保持正確的關係（即正確的振動數比）的其他各音來，或（2）聽見繼續發出的許多音，而辨別各音的正確的關係，例如何者爲do，何者爲mi等。（1）就是唱歌的基本練習，（2）就是聽樂曲的預習。（兩者自然是相關連而俱進，並非截然不同的。）養成了（1）（2）的兩種能力，就是音的高低的觀念底確立。

音的高低的觀念怎樣可以確立？對這問題的唯一的 answer 是“實地練習”，我的筆與紙的說明竟無可施其技。實地練習，就是備一口風琴或洋琴（Piano），依琴音而和唱；以琴音矯正自己底音的高低的觀念。捨此以外，沒有別法。

據我所見，拍子的觀念是人人所能得到的；而對於音的高低的觀念，竟有不能因實地練習而獲得的人。人對於拍子的覺悟比對於音更早；猩猩及原始時代的人都已早有按拍子的本能；而對於音的高低的覺悟，遠在人智漸進以後。這樣一想，音的高低的觀念不易確立，或竟不能獲得，原是當然而不足怪的事。我所見對於音樂無緣的人，非但不能正確地辨別do與re底高低，就是接着琴上的do字而使他和唱，他也不能發出與琴音相和的音。倘叫他唱do, re, mi, fa, sol, la, si, do,他就用沒有一定的高低關係的八個字“說”一遍，全不合琴音，不能稱為“唱”。然而指導者竟完全沒有法子可以教他。這樣的人，我所遇見的不少。可名他們為“音樂的絕緣體”。因為音樂底不能感動他們，彷彿電氣底不能導入絕緣體的玻璃。

音的高低，原是人類日常的言語上所本來有的現象。普通的西洋語，日本語，中國語，大概上行四度，下行五度，即揚音大概自do到fa，抑音大概自do到si。不過不十分正確，稍有音樂的教養的人，才能聽出。言語雖然含有音的高低，然而因為除了號哭，呼喚，感嘆的聲音以外，言語本身是理智的說明的，重要的目的在於言語所表示的意義而不在于言語本身的音的高低上。而

言語的音的高低往往不被人注意。所以言語雖人人能說能聽，而音的高低的正確的觀念未必人人皆有。能夠在聽言語時忘卻了言語所表示的事象而單聽其音的抑揚，方才能正確地聽出人聲底音的高低。換言之，沒有學外國語的人聽外國人的講話，所聽到的便是純粹的人聲的高低。這樣看來，理智的分子是足以障蔽音的真相的。所以練習音的高低觀念，宜開口發音，不宜假用言語界的字眼。即宜用開口自然發出的“阿”(A)音去合琴鍵上的高低不同的七音，不宜用“獨，來，米，法，掃，拉，西”的七字。因為獨來米法掃拉西雖然不含有理智的意義，但總類似言語，不像“阿”既是純粹的音。

音的高低的練習，普通輪用“阿”(A)，“哀”(E)“衣”(I)，“渥”(O)，或“烏”(U)，的五個音，不用獨來米法等。獨來米法等，原是八世紀時宗教樂家為便利於唱歌者而設的。在已有充分的音樂教養的人固然便利，但在音的高低的觀念沒有確立的初學者反有障害。所以唱歌基本練習，不用獨來米法等而用A, E, I, O, U。

4. 結 論

音樂的學習法，以實地練習為唯一要事。因為音樂

是最抽象，最流動而難於把握的藝術。樂譜的記錄，文字的說明，都不能把音樂完全地保留在紙上。故學者倘不從實習着手，而徒看音樂理論及樂譜，必不能窺見音樂的面目。上述的識曲，中節，審音，決計不是可以空談了事的。學者必須證之實地練習。上文的效果，是只在伴着實習的時候發生的；倘脫離實習，就變成一篇廢話了。

音樂底效力，只在演奏的時候發生。藝術中分爲空間藝術與時間藝術兩種，繪畫雕刻等可用眼看的爲空間藝術；文學，音樂等只能用耳聽的爲時間藝術。而音樂比文學，更爲抽象；文學可完全記錄在紙上，傳之遠方或後世，音樂卻不能完全由樂譜保留（除非現在的蓄音機）。譬如我們鑑賞一首詩，聽人讀出與在紙上看，在我們所得是一樣的；但鑑賞一樂曲，單看樂譜或文字的說明，終不能得到與聽人唱或奏時同樣的效力。音樂有這樣瞬間的特性，故不許學習音樂者不從實習着手。

又凡感情發露的聲音，都是不可用具體的文字或音符完全記錄出的。前面曾說過，音樂是由人類底狂呼或泣哭或太息的聲音進步（加以美化）而成的。文字的記錄，只限於理智的說明而不能記錄泣哭聲與太息聲。口說的“三加二等於五”與算草簿上的“ $3+2=5$ ”效用

完全同樣；但文字“唉！”卻不能完全表出我們太息時的情調。同樣，由太息進步而成的音樂也決不能由樂譜上的音符完全代表。

樂譜對於音樂教養很低的人，效力是很微弱的。因為樂譜的記錄法，雖然經過西洋人許多年代的發明改良，但終是很不完全。樂譜只是音底長短高低強弱，情調等的簡略而不全的記號，非由已經入門的音樂者按了這記號而唱出或奏出，對於音樂全然沒有效用。故初學的人，斷不能因樂譜而窺見真的音樂。讀者看了本書第二章以後，就可曉得樂譜所記的音底高低和長短雖略為正確，然而也很死板。至於音底強弱與曲底情調，樂譜所以更不詳細，全視演奏者底音樂理解力如何而定。所以同一樂曲，各人所演奏的高下不等。過去的大樂家底作品，雖然今日的樂者仍能按遺下的樂譜而使之再現，但所再現的，何嘗是作者當時的作品底真面目！只是作品的大意罷了。

因為音樂有這樣的抽象性，樂譜的記錄又這樣不完全，故習音樂者必須從實習着手。雖然音樂鑑賞不必定要自己會唱會奏，但至少入門的初步須經過相當的時期的實習。實習有兩種，（一）自己唱奏（二）聽別人唱奏。凡音樂鑑賞力底養成，最初須自己練習唱奏，則基

聽聲聞；以後須多聽名曲底唱奏，則眼界廣大而路徑正直。本書的機械的說明，實在只能供學者自己實行練習時及欣賞名曲時參攷之用。

一九二六年，七夕。

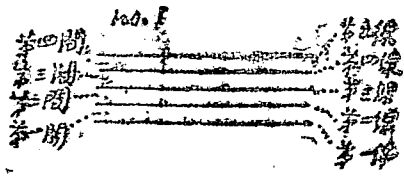
中 編

樂 譜 的 讀 法

第 一 節

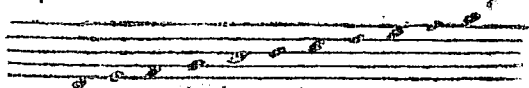
譜 表

譜表(staff)由五條並行橫線成立。共五線四間自下而上，依次定名如下：



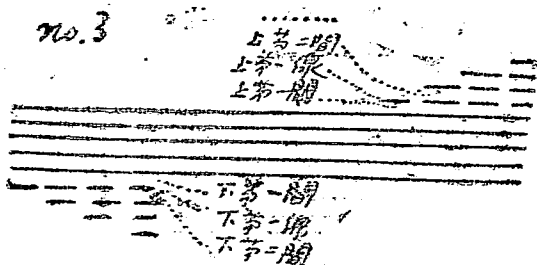
五線間及最上最下，共得十一級，可記錄十一個音。音由下向上漸高。

no. 2



倘要用比這十一音更高或更低的音，可隨時在上方或下方加一短線，此短線名曰“加線” (ledger line)。名稱如下：

no. 3

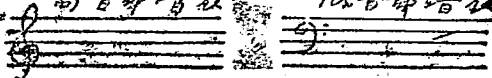


譜表有兩種，冠用♩記號的曰高音部譜表，冠用♭記號的曰低音部譜表。

no. 4

高音部譜表

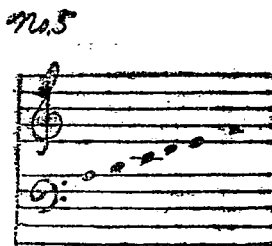
低音部譜表



名曰“高音部記號”(Treble clef)，其下方大圓圈中心適當譜表底第二線(是G音)上，故又名“G字記號”。又這高音部譜表為懷娥鈴(Violin)樂譜所常用，故又曰“懷娥鈴記號”。

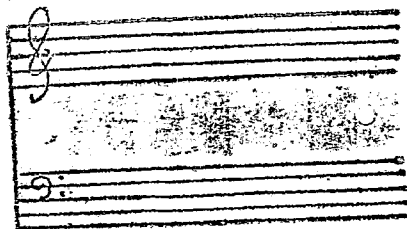
名曰“低音部記號”(Bass clef)，其兩點夾着第四線(是F音)，故又名“F字記號”。

兩種譜表相重疊，而以縱線及括弧結合其左端，名曰“大譜表”(Grand staff)。大譜表本來是由十一條並行橫線成立的。因為要分別高低音部，故用重疊的兩套五線譜，在其間留出一加線的地位。這加線平常不畫，要用時隨時加寫如第五圖



又通常兩五線譜間的距離加闊以分別清楚，然其間所容，只有一加線，如第六圖：

No. 6

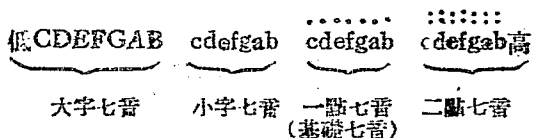


譜表上一黑點表示一音，猶之風琴上的一鍵板。音樂上所用的高低不同的音很多，但基礎的只有七音，即C, D, E, F, G, A, B。(此是英名。德名C, D, E, F, G, A, H; 法名ut, re, mi, fa, sol, la, si; 日名ハ, ニ, ホ, ヘ, ト, イ, ロ,) 這七音名曰“音名”。音名是調子的名詞，是固定的。唱歌時，不用音名而用“階名”，即do(獨), re(來), mi(米), fa(法), sol(掃), la(拉), si(西)。在風琴上強C調時，即以C爲do, 關係如下：

C D E F G A B
do re mi fa sol la si

琴的鍵盤上的許多音，就是數組的音名的連續。自琴的正中央的C音向右方的七音，用小字母而上加一點，名曰“一點七音”或“基礎七音”。基礎七音以右的(即更高的)一組，上加兩點，名曰“二點七音”。

又基礎七音以左的（即更低的）一組，也用小字母而無點，名曰“小字七音”。小字七音以下（左）的一組，用大字母，名曰“大字七音”。這是世界共通的樂譜規則。故琴上以正中的C為中心的四組音，規定名稱如下：

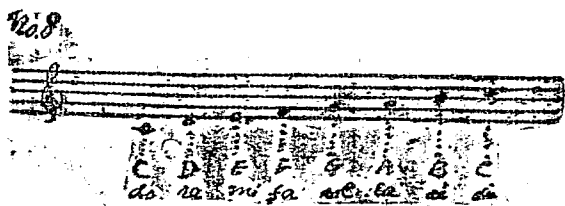


基礎七音的C，名曰“中央C”。中央C在鍵盤上位於正中，在譜表上也位於正中，即大譜表中高音部譜表與低音部譜表的中央所夾的加線上。故大譜表底各線與各間，有規定的音名，如下：

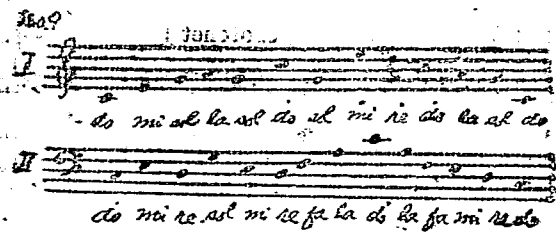


彈琴及重音唱歌（即分數部的合唱，詳下章）所用音多。故常用大譜表。大譜表上方的高音部譜表認

錄右手所彈的或高聲部所唱的音，下方的低音部譜表
 記錄左手所彈的或低聲部所唱的音。擊音囑歌及絃絃錄
 (violin)所用的音少，又高，故常僅用高音部譜表。例
 如普通學校所用的淺易的唱歌譜，便是僅用高音部譜表
 的。僅用高音部譜表時，下方第一加線爲C調的do(獨)
 字。七音的位置如下：(高一組的音，上方加一點；低
 一組的音，下方加一點，以區別之。)



下面的C調樂譜，可供讀者練習音的位置的識別。



第二節

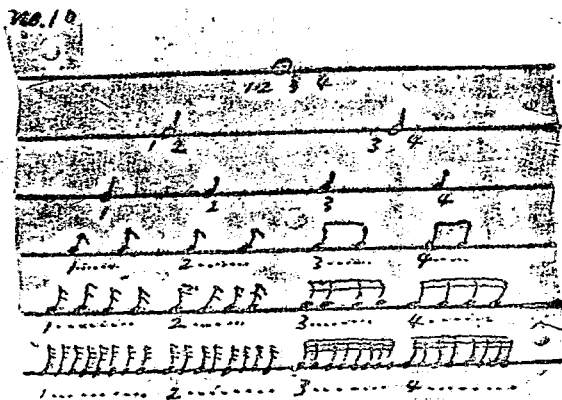
音 符

譜表上所記錄的音，名曰“音符”(Note)。音的記錄有兩種作用，即音的高低的表出與音的歷時長短的表出。音的高低，由譜表上的地位表出，在上節已經說過。音的歷時長短，則由音符底形狀表出。今說明於下：

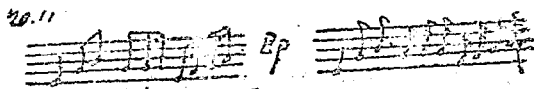
(一) 單純音符 (simple note) 單純音符有六種，其歷時長短以拍數計算。今假定最長的全音符為四拍，則得各音符的時價如下：

- | | |
|---------------------------------------|---------|
| (1) O 全音符 (semibrave) | 四拍 |
| (2) J 或 P 二分音符 (minim) | 二拍 |
| (3) J 或 C 四分音符 (crotchet) | 一拍 |
| (4) J 或 C 八分音符 (quaver) | 半拍 |
| (5) J 或 C 十六分音符 (semiquaver) | 一拍之四分之一 |
| (6) J 或 C 三十二分音符 (demisemiquaver) | 一拍之八分之一 |

所謂二分音符四分音符等，就是把全音符分爲二或四而取其一的意思，餘例推。故下列六行，歷時相等，可以比較各種音符的時價：（數字示拍子）

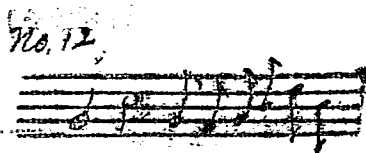


音符上的○或⊙，名曰符頭，因符頭在譜表上的位置而定音的高低。垂直線名曰符幹。符幹他端的一撇名曰符尾。連寫數個有符尾的音符時，可將各尾連絡爲直線，如下：

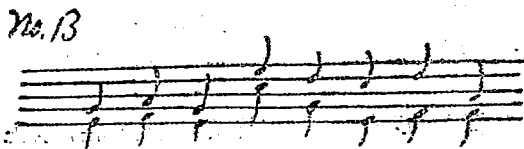


又符尾向上向下，價值毫不變更。在樂曲記載的體

織上，單音樂曲的譜表，凡符頭在第三線以上的，符尾向下。符頭在第三線以下的，符尾向上，如下：



然重音唱歌的譜表，因為一表上要記載高低兩部的音樂，故寫譜時一部的音符全體向上，他部的音符全體向下。如下：



(二) 附點音符 (Dotted note) 附點音符分單附點音符與複附點音符兩種，但後者甚不多用。單附點音符，就是在單純音符右旁加一點。其歷時為單純音符加其一半。通用的有五種，如下：

(1) O ，附點全音符 = $O + \text{dot}$ = 六拍

(2) \downarrow 或 \uparrow 附點二分音符 = $\text{dot} + \text{stem}$ = 三拍

(3) ♩ 或 𠄎 附點四分音符 = 𠄎 + 𠄎 = 一拍半

(4) ♪ 或 𠄎 附點八分音符 = 𠄎 + 𠄎 = 一拍之四分之三

(5) ♩ 或 𠄎 附點十六分音符 = 𠄎 + 𠄎 = 一拍之八分之三

複附點音符，就是在單純音符右旁加兩點的。其歷時為單純音符加其四分之三。適用的有三種，如下：

(1) ♩ 或 𠄎 複點二分音符 = 𠄎 + 𠄎 + 𠄎 = 三拍半

(2) ♩ 或 𠄎 複點四分音符 = 𠄎 + 𠄎 + 𠄎 = 一拍又四分之三拍

(3) ♪ 或 𠄎 複點八分音符 = 𠄎 + 𠄎 + 𠄎 = 一拍之八分之七

(三) 休止符 (rest) 就是表示不發音而默止的記號。單純休止符有六種，其名稱及歷時長短均與單純音符同，如下：

Rest

全休止符 = 四分休止符 四分休止符 八分休止符 八分休止符 十六分休止符 十六分休止符

全休止符 四分 八分 十六分 三十二分

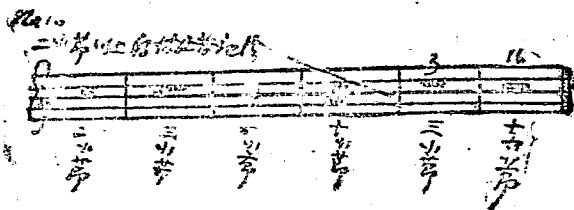
全休止符 二拍 一拍 半拍 半拍 半拍

Detailed description: A musical staff with six measures. Above the staff, the names of rests are written in Chinese: 全休止符, 四分休止符, 四分休止符, 八分休止符, 八分休止符, 十六分休止符, 十六分休止符. Below the staff, the durations are written: 全休止符 (two bars), 二拍 (one bar), 一拍 (half bar), 半拍 (quarter bar), 半拍 (quarter bar), 半拍 (quarter bar). The rests are represented by horizontal lines of varying lengths and positions on the staff.

(四) 附點休止符 (dotted rest) 休止符上加附點，其作用與音符上加附點一樣。有下列八種，其休止拍數與附點音符同。

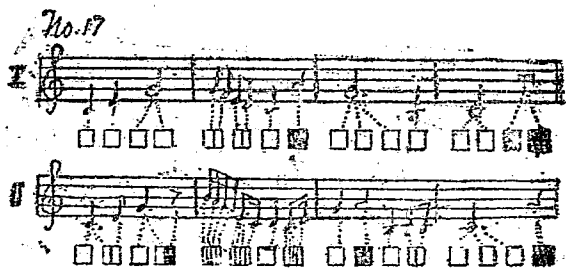


然休止音的連續沒有痕跡，故通常不寫附點而寫兩個或三個的休止符的連續。譬如休止六拍的附點全休止符，通常寫一個全休止符，續寫一個二分休止符，結果同是六拍。又二小節以上的休止符記法如第十六圖。



下面的C調樂譜，可供讀者覆習。(每方圈表示一

拍。白色的的是唱的，黑色的的是休止的。）



第三節

拍 子

樂曲上所用的“拍子”(Time)，有一定的拍數及規則。凡樂曲，每行必區分為時價(即拍子數)相等的數“小節”(Bar)。各小節之間，界以“單縱線”(Simple Bar)。樂曲一部分結束處或告終處，用“複縱線”(Double-bar)。

每小節開始的音(即單縱線右旁的音)，必是強音。每小節末了處的音(即單縱線左旁的音)，必是弱音。

如第十八圖所示，即強>弱。



樂曲底拍子，在譜表開始的音部記號之次用數學的分數形標明着。這分數名曰“拍子記號”(Time signature)。普通所用的拍子種類及其拍子記號，約有下列八種。

- (1) $\frac{2}{2}$ 或 C 每小節二拍，含有二個二分音符 } 二拍子
- (2) $\frac{2}{4}$ ” } 二拍子
- (3) $\frac{4}{4}$ 或 C ” } 四拍子
- (4) $\frac{4}{8}$ ” } 四拍子
- (5) $\frac{3}{4}$ ” } 三拍子
- (6) $\frac{3}{8}$ ” } 三拍子
- (7) $\frac{6}{4}$ ” } 六拍子
- (8) $\frac{6}{8}$ ” } 六拍子

分數的分母：表示當作一拍的音符的大小；分數的分子，表示每小節所含的拍子的數量。例如 $\frac{2}{4}$ 便是表明以四分音符爲一拍，每小節含有二拍，餘例推。故讀者在樂曲開始處看到拍子記號後，可由下列的公式而了解：

No. 19

每小節含 2 拍

以 4 分音符爲一拍

各種拍子的樂曲，各音有一定的強弱的規則。今舉實例於下：（●表示強音，○表示弱音，◎表示次強音。）

下圖卽二拍子的一強一弱；四拍子的第一與第三皆強而第一比第三更強，第二與第四皆弱；三拍子的第一強，第二三皆強；六拍子的第一與第四皆強而第一比第四更強，餘皆弱，又音符底拍子，沒有一定。譬如 $\frac{2}{4}$ ；則以四分音符爲一拍， $\frac{6}{8}$ ，則以八分音符爲一拍。故前面音符節內以音符爲四拍而四分音符爲一拍，是假定的。

76.20

二拍子

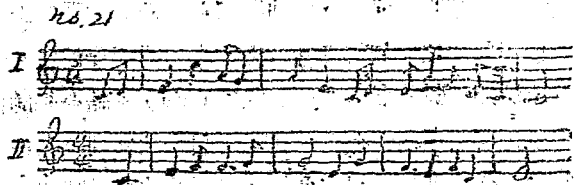
四拍子

三拍子

六拍子

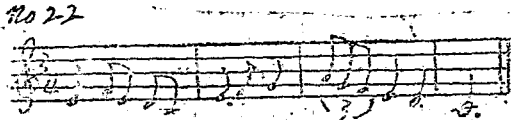
凡以始強終弱爲一定的規則的小節，名曰“正格小節”，如第二十圖皆是。割取最終小節的後面的弱部，而置之樂曲之首，使樂曲以弱聲部（unaccent）始而以強聲部（accent）終的，名曰“變格小節”。凡變格小節一行樂曲，其開始一小節與末了一小節相和必成爲一

完全小節。下揭的兩個實例，都是從名曲中取來的。I 卽“最後的薔薇”，(The last rose of summer)；II 是“可戀的家”(Home sweet home)



除上述的拍子規則及強弱規則以外，還有兩種特殊的拍子法，卽“三連音”(Triplet)與“切分法”(Syncopation)

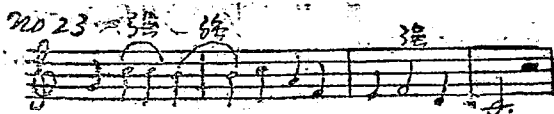
有時在樂曲底一小部分處，要把三個四分音符在一個二分音符的時間內唱奏，或把三個八分音符在一個四分音符的時間內唱奏時，常用弧線連結這三個音符，而標一3字，名曰“三連音”。英國國歌“God Save the King”底末了處La.Sol.Fa.三字奏作一拍，便是一例，(前揭兩曲和本曲，原本都非C調。今爲便於讀者閱讀，改寫爲C調。)



此外還有五連音，七連音等，普通音樂上不用，故不贅

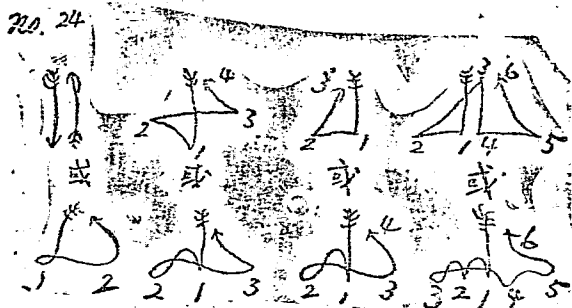
過。

把一小節內的或跨於兩小節之間的一弱部音與一高的強部音用弧線連結。則強聲部移在前面的弱音上，而強弱兩部的位置相轉換。這方法名曰“切分法”。切分音上所用的弧線名曰“結合線”(tie)。結合線的作用，是使同高的兩音合為一音而奏唱。故在同小節內的切分音，有時也可不用結合線而把兩音故寫為時間長一倍的一音符。(例如 J J，可改寫為 J) 例如第二十三圖的第三個切分音便是。音符上所用的弧線有兩種：連接同高的兩音使合為一拍的，名曰“結合線”，即 tie；連接兩個以上的高低不同的音，使圓滑進行的，名曰“連結線”即 slur，詳見後面記號節。



樂音上的拍子底數法，名曰“節法”。在演奏器樂(例如彈洋琴)時，口與足空閒，故可用口呼叫一，二，三，四，以數拍子，名曰“呼節法”，或用足尖踏拍，名曰“踏節法”。在唱歌時，則另由指揮者用徒手或“拍節槌”(Baton)劃拍，名曰“拍節法”。拍節不

但計數拍子，又因籟的運動方向和勢力而表出符子底強弱，故最適用於團體唱歌。各種拍子拍笛時的運動方向如下。凡強聲部的拍子，皆取易於着力的方向。



樂曲底進行，除拍子的關係以字。又因其曲節底性質內容等而有宜緩宜急的不同，這名為“速度”。樂曲底速度，用意大利語標記在曲首的音部記號上方，名曰“速度標語”。速度標語有效力及於樂曲全體的及於樂曲一部分的兩種。其效力及於樂曲全體的，普通用下列數語。

標語	發音	意義
Adagio	阿達逐	徐緩地。
Grave	葛拉凡	徐緩地，莊嚴地。

- Largo** 拉爾各……極徐緩地，廣大地。
- Larhetto** 拉爾干托……徐緩地，（但不及Largo之甚）。
- Lento** 倫托……極徐緩地。
- Andante** 安蕩底……稍徐緩地，從容地。
- Andantino** 安蕩典娜……比A. dante稍快。
- Moderato** 莫代拉托……中等速。
- Allegro** 阿萊格洛……急速而活潑地。
- Allegretto** 阿萊格萊托……快活地，（比Allegro稍緩）。
- Vivace** 嵬伐契……快活迅速地。
- Presto** 普萊斯托……急速地，（比Allegro速）。
- Prestissimo** 普萊斯典雪莫……非常急速地，（比Presto速）。

在樂曲中途臨時變更速度時，用下列諸標語：

標語	發音	略語	意義
Accelerando	阿契來朗獨	Accel	……漸次急速地。
Stringendo	史德林琴獨	String	……漸次急速

地。

Rallentando 拉倫湯獨 **Rall**.....漸次徐緩

地。

Ritardando 理塔蕩獨 **Rit**漸次徐緩

地。

Ritenu 理推奴托 **Riten**驟緩地。

Calando 卡朗獨 **Cal**漸次靜且

弱地。

Ad Libitum 阿特·理比士姆 **Ad lib**.....任奏者之意。

由上揭的臨時標語變更拍子後，欲回復原來的拍子時，用這個標語：

A. tempo 阿·登保.....用本來速度

還有在速度標語上，附加別的標語以確定其意義的，例如下：

Moderato assai 莫代拉托·阿薩伊.....充分用中等速。

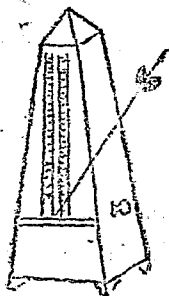
Allegro ma non troppo 阿萊格洛·麻·濃·德洛保.....急速，但不過甚。

最正確地計算樂曲底速度的機械，名曰“拍節機”
(Metronome)。

拍節機在第二十五圖。木箱正中，有數目表，表上寫

明自40,42,44,等順次至208爲止。其下方有擺，擺上端附有可以自由升降的錘子。例如把錘子打在數目表底69處而擺動機械，擺就每分鐘運動六十九回；打在125處，擺就每分鐘運動一百二十五回。圖如下：

No. 25 拍節機
(metronome)



故要精確地表明樂曲拍子底速度時，常不用前述的速度標語。在樂曲之首標記曲中作爲一拍的音符，和適合於該曲的拍節機上的數目。例如 $\text{♩} = 104$ ，就是說拍節機上的錘子打在104處時擺的單振動的時間，爲本曲一個四分音符的時間。然樂曲上也有並用速度記號和拍節機上數目的，其記錄更爲精確。

第四節

音 階

無論何時代，何種類，何民族的音樂都，必以“音

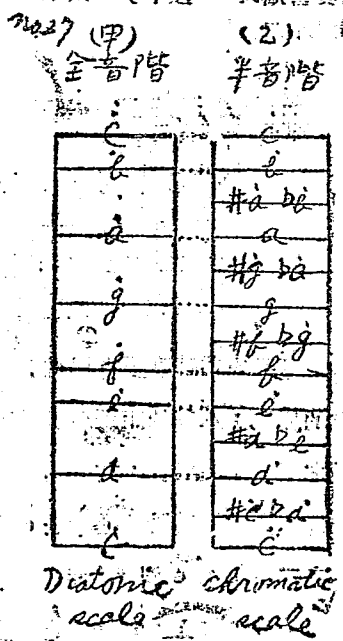
階”(Scale)為基礎而作。音樂上所用的高低不同的音，雖然很多，然基礎的只有七音，即C, D, E, F, G, A, B，餘外的都是這七音的反復。風琴洋琴的鍵盤上，雖有數十個鍵板，其實是這七音的數組的連續。不過自左手向右手，由低音而漸至高音，每向右一組，其音高一倍。例如琴鍵盤中央的C振動數為128，則高一組（在琴上是右隣的一組，在譜表是上方的一組）的C為 $128 \times 2 = 256$ ，再高三組的C為 $256 \times 2 = 512$ ，餘例推。而從C到C，從C到C，其中間八個音的關係全然相同。這各組的名為“音階”。故研究音階，只要以兩同名音（例如C與C）之間的八音為對象。這八音間各音高低的配置，有一定法則，音階就是“保有一定關係的兩同名音之間的一組音”。

兩同名音之間的一組音，其各音間有何一定關係？我們可以拿琴上中央自C至C的一組音為實例而研究。如第二十六圖所示：

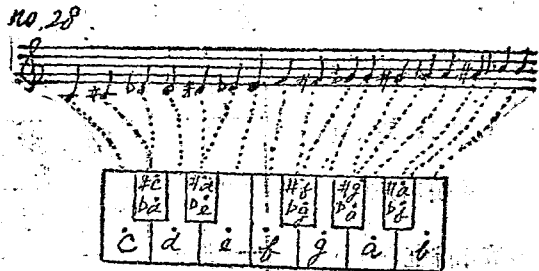


用前揭的 C 調音階的譜表和琴的鍵板一對照，可看到琴鍵上自 c 至 b 的七個音中，除了 ef 之間，及 bc 之間沒有黑鍵外，其他每兩白鍵間必介着一黑鍵，共有五個黑鍵，這黑鍵是平分兩白鍵上的兩音的。譬如 cd 間的黑鍵，就是把自 c 至 d 的距離二等分的。故自 c 至 d 名曰“全音” (Diatonic)，自 c 至這黑鍵或自這黑鍵至 d，都名曰“半音” (Chromatic)。而 ef (即 mi, fa) 之間，與 bc (si, do) 之間，則兩白鍵的距離原是一半音，所以其間不數黑。鍵這樣一看，可知琴鍵上各白鍵形式上雖然闊狹一律平均，其實有全音半音之別。即自 c 至 c 中間的距離，

按白鍵計算時共有五個全音與兩個半音，併黑鍵而計算時，共有十二個半音。（五全音與二半音，等於十二半音。）因為黑鍵自己沒有音名，故特設兩個記號，即♯（Sharp，日本人譯為嬰）與♭（Flat，日本人譯為變）。此兩記號或譯為升與降，亦佳。（不過，我歡喜嬰變好聽，又，變字中國音樂上原來有的，故不願改稱。讀者自己擇定可也。）♯表示升高半音，♭表示降低半音，藉以規定五個黑鍵的名稱，例如c與d之間的黑鍵名為♯c或名為♭d，如第二十七圖所示：

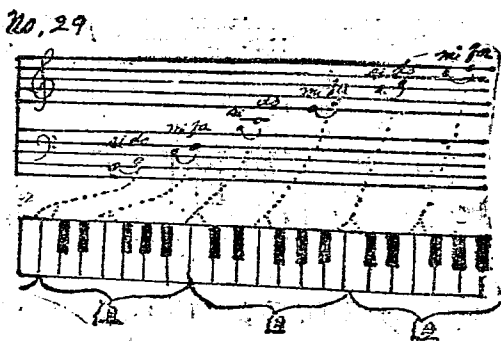


等二十七圖自下而上，表示各音間的距離。其中 c f 之間與 bc 之間原來為半音，（如左方的全音階圖所示），其餘各音之間，都可平分為二，而作成如右方的半音階圖。這樣，就給五個黑鍵定了名稱，於是琴鍵上一組音的十二塊鍵板，都有名稱了。這十二音即中國所謂“十二律”。



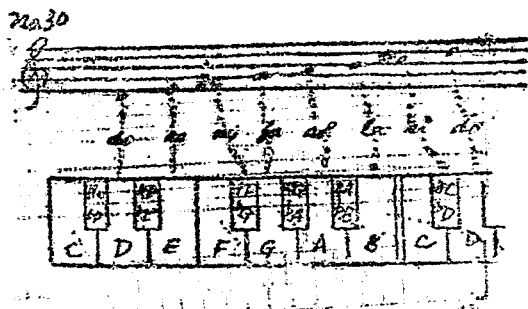
琴鍵上為甚麼要有黑鍵而分半音？因為根據音階構成的原理，八音的距離生成是不等的。（e f 之間與 b c 之間相距一半音，其他相距一全音。）假定以一個半音為一步，則音階的進行是 c 到 d（走二步），d 到 e（走二步），e 到 f（走一步），f 到 g（走二步），g 到 a（走二步），a 到 b（走二步），b 到 c（走一步的距

離)。故倘然不設黑鍵而分半音，兩半音的地位固定，不能自由換調了。前已說過，c, d 等爲音名，在鍵盤上與樂譜上均固定；do, re 等爲階名，可以任意上下推移，例如 C調則以 c 爲do，D調則以d爲do。琴的白鍵，每組中有兩處(凡ef 爲bc)是固定爲半音的。卽如下圖所標出譜表上琴鍵上的各位置，都是固定的半音位置。

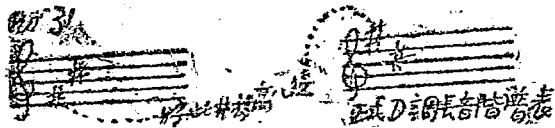


故我們倘要把C調改爲D調(卽以d爲do)，決不能任意在白鍵上移高一位置而奏，也不能就在譜表上移高一位置而寫。音階的定規，是第三四兩音(卽e f)之間

與第七八兩音（即 b c）之間必用半音，餘各音間必用全音。故除了自 c 至 c 的一組音自然合於定規以外，其他的自 d 至 d，自 e 至 e……均不合於音階的規定。假如現在要改調 C 調為 D 調，我們必須把 f 音與 c 音升高半音，方才合於音階的定則。即在譜表上加兩個 # 記號，在琴鍵上改用兩個黑鍵，如第三十圖。



但樂譜上每遇到這兩音必加 #，麻煩得很，故不妨把兩 # 一併移在譜首，表示以後凡遇這兩處的音，都要升高半音。又把第二個 # 的位置升高八音或降低八音，以求寫法上的好看，如第三十一圖。此即 D 調長音階的正式譜表。



以上所述，不過是要先給讀者以音階的概念，及移調方法的一例，故隨便舉D調為例。總之，所以要費這等手續，都是因為樂譜上的半音的位置與白鍵上的半音的位置固定，而音階上半音程的規則也固定，兩者各不相容，故想出方法來調解這衝突。即音階要在樂譜或琴鍵上推移，非有#、b記號（在樂譜上）和黑鍵（在琴上）的補救方法不可。音階有長音階與短音階兩種，各有一定的規則；各調上都可施用。今系統地逐說各調上各種音階的構造於下：

【第一】長音階（Major scale, 德名Dur）長音階的規則，是第三音與第四音之間和第七音與第八音之間必須用半音程，其餘的各音間必須用全音程。各音高低距離如第三十二圖。（即前第二十七圖的甲。）

No. 32



長音階

音階所有的十二個音（在琴上就是七個白鍵與五個黑鍵）上，都可以作起長音階來，故長音階共有十二調。其中 C 調上的長音階是自然的，故曰“模範長音階”；其餘各調上的長音階，都須把其中幾個音升高半音或降低半音，方合於長音階的規則。其用升高半音的方法的名曰“♯種長音階”；用降低半音的方法的名曰“♭種長音階”。分述於下：

（甲）模範長音階（C 調長音階）音階的第一音名曰“主音”（Tonic, keytone）。以 C 為主音的音階，名曰“C 調長音階”（C major）。譜表上或琴鍵上凡自 C 至高八音的 C 的一系列音，其半音的配置自然地合於長音階的規則。故可不借 ♯ ♭ 記號（在樂譜上）或黑鍵（在琴上）的補助而全由本位音成立為一個長音階。這長音階可為一切其他的長音階構成的模範，故名為“模範長

音階”，或曰“標準長音階”。

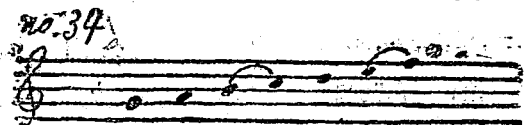
稱呼樂曲的調子時用 c, d, e ……等音名；唱歌時用 do, re, mi, fa, sol, la, si, 等階名。日本及中國的普通唱歌上，往日都用阿剌伯數字1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 等來表示階名，名曰“簡譜”。然簡譜的記錄頗不便利，且不能記出複雜的音樂。故近來大都改用五線譜。今列舉模範長音階的大譜表及音名，階名，唱法如第三十三圖。其階有弧線者，為半音程。

No. 33 模範長音階 (C 調長音階)

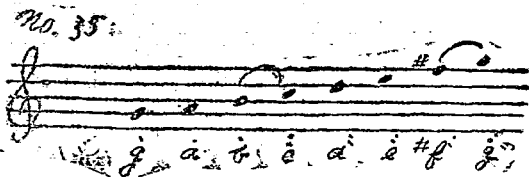
C D E F G A B C D E F G A B C
do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do

倘在樂譜上用 \sharp 記號以配置半音程的地位，則各音部可為主音而作起一個長音階來。其用 \sharp 的為 \sharp 種長音階，用 \flat 的為 \flat 種長音階，分述於下。

(乙) 半種長音階 今以G字上方第五音 G 爲主音，而向上排列八個音時，則爲半音程的位置如下：

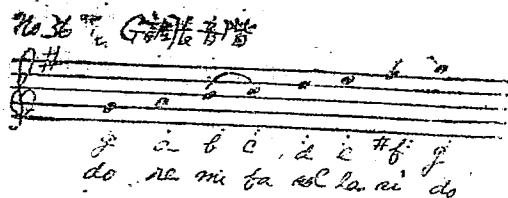


即兩半音程一在第三四音之間，一在第六七音之間。前已說過，長音階的規則是必須在第三四音間及第七八音間用半音程的。上圖的第一個半音，恰好是第三四音之間；而第二個半音不適合長音階的規則。要牠適合長音階的規則，只要在第七音上附一個井，使這第七音 F 升高半音，則第六七音之間就變爲全音，而第七八音之間變爲半音，就適合長音階的規則。即

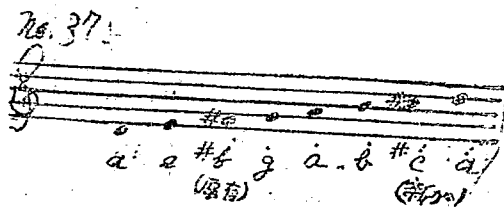


把這井移寫在樂譜之首，即音部記號之次，則全曲中凡遇 F 音時皆升高半音，而新造成一個以 G 爲主音的

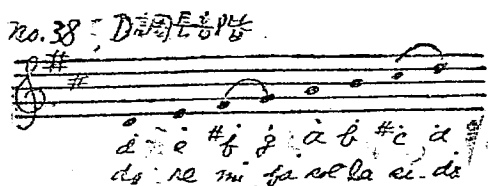
長音階即“G調長音階”(G major)。



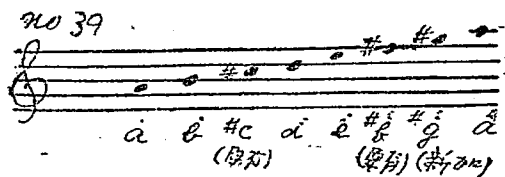
從這看來，減去舊音階的下方四個音，以舊音階的第五音為主音而造新音階，新音階的 mi fa 適當於舊音階的 si do，可不必改寫；只要把上方的第七音升高半音，就作成新音階。今再以 G 調長音階底上方第五音 \dot{d} 為主音而作新音階時，也只要在新音階底第七音上再加一升，就合長音階底規則而成爲一個新的長音階。但從 G 調長音階上方第五音向上寫八個音，須用許多加線，甚爲不便。故移下八音從 \dot{d} 起寫譜如第三十七圖：



把兩個#移寫在音部記號之旁，即成爲“D調長音”（D major）。（下面第三十八圖第一個#雖寫在上方第五線上，但其效力仍及於下方的第一間的F。）

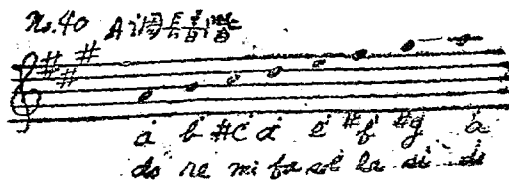


再以這D調長音階上方第五音a爲主音而作新音階時，也只要在新音階底第七音上再加一#，就合長音階的規則成爲一個新的長音階。如第三十九圖：



把三個#移寫在音部記號之旁，即成爲“A調長音

階” (A major) 。



C調長音階底上方第五音上作起G調長音階來；G調長音階底上方第五音上作起D調長音階來；D調長音階底上方第五音上作起A調長音階來——照這法子推演下去，可作出許多長音階。簡言之，就是每次拿舊音階底後半部（四個音）作為新音階底前半部而在其上另添新的後半部，且在所加的後半部中的第七音上加一個#。這樣，#記號每次增加一個，至第七次而積成七個，即#C調。其關係如下：（圖中八表示原有的半音。由左向右。）



各種長音階共有七調，各調在譜表上的寫法如下。這等
 井名曰“調子記號”。

Handwritten musical notation showing five staves with notes and sharp signs. Above the staves are labels: G調, D調, A調, E調, and F調. To the right of the staves is a label: #C調. Below the staves is a handwritten note: "普通調子均用上方的長音階，單調曲則用高長音階。"

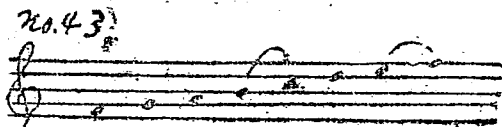
上調#F調與#C調，下方的主音上雖然沒有碰着
 井，但其上方高八音的主音皆在井上，故為井調。

理解了上述的法則，就可明白譜表上的調子記號井
 底記載法是有一定的順序與地位的。例如第四十二圖，
 C調底七音必須升半音，故在上方第五線上（即G調底
 第七音）加一井；由G調造出D調時，第五線上的井照
 舊保存，即在第三間（即D調底第七音）又加一井；再
 由D調造出A調時，以前的兩個井照樣保存，而在上第
 一間（即A調底第七音）又加一井……可概括地說：井
 始於第五線，以後順次下行四度，上行五度。惟B調第
 五個井（看第四十二圖）上行時勢必寫在加線上，頗覺
 不便，故仍取四度下行的位置。

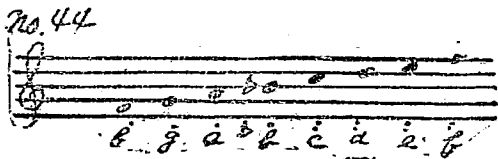
（丙）♭種長音階 上述的井種長音階，是順次取
 舊階底上方五度音為新音階的主音的。♭種長音階反

之，取下方五度音。

先從模範長音階的主音C向下方倒數五個音，得第五音F。以F為主音而向上排列八個音時，其半音的位置如次：（升高八音寫譜）

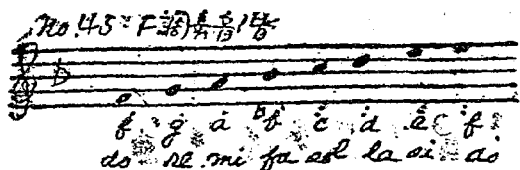


即兩半音一在第四五音之間，一在第七八音之間。其中後者自然地合於長音階的規則，前者須得使第四音（B）降低半音，然後半音程的位置在第三四音之間，方才適合長音階規則。即



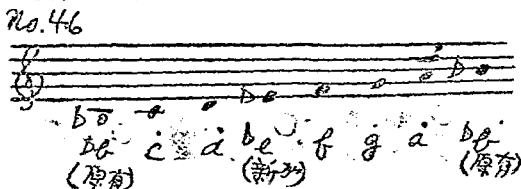
把這 \sharp 移寫在樂譜之首，則全曲中凡遇B音時皆降低半音，而新造成一個以F為主音的長音階，即“F調長

音階” (F Major)



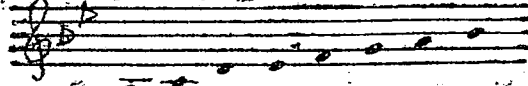
這個辦法，就是截取原音階底前半部作為新音階底後半部，而在前面另添一新前半部，且把新前半部中的第四音降低半音，以作成一新音階。與前述明井種長音階比較起來，取音的方向相反，而理由相同。

試再以剛才所造的 F 調長音階下方第五音 (B \flat) 為主音而造新音階時，也只要在新音階底第四音上再加一 \flat ，就合長音階的規則而另成一新音階。即：



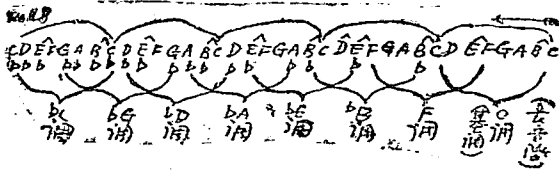
上圖在外形看來有三個 \flat 記號，但其中兩個 \flat 是同一音，不過一高一低。寫譜時這兩 \flat 合併為一，共得兩 \flat 記號。即“B \flat 調長音階” (B \flat Major)。

No. 47 \flat B 調長音階



\flat b c d e f g a \flat b
do re mi fa sol la si do

照這法子推演下去，可作出許多別的 \flat 種長音階。每演一次，增加一個 \flat 記號。至第七次而積成七個，即 \flat C 調。其關係如下：（ \wedge 表示原有的半音程。由右向左。）



\flat 種長音階也共有七調。各調在譜表上的寫法如下：



上圖 \flat E 調， \flat D 調， \flat C 調，下方的主音上雖然

殺有遇着 \flat ，但其上方高八音的主音皆在 \flat 上，故仍爲 \flat 調。又 \flat 種長音階底調子記號，也有一定的記載法。即始於第三線，以後順次上行四度，下行五度。

嬰種長音階七種，變種長音階七種，合成十四種長音階。但在琴鍵上奏時，其中有五個 \natural 的B調與有七個 \flat 的 \flat C調是同一鍵；有六個 \natural 的 \natural F調與有六個 \flat 的 \flat G調是同一鍵；又有七個 \natural 的 \natural C調與有五個 \flat 的 \flat D調同一鍵。這樣，不同的共有十一調，合模範長音階成十二調。即琴鍵上七個白鍵與五個黑鍵組成的十二音。

今把嬰種長音階與變種長音階總括地比較如下：

(1) 造法：嬰種長音階順次以舊調上方第五音爲新調主音，每次在新調第七音上加一 \natural ；變種長音階順次以舊調下方第五音爲新調音，每次在新調第四音上加一 \flat 。

(2) 造出順序：嬰種長音階從模範長音階C調出發，順次得G, D, A, E, B, \natural F, 終於 \natural C；變種長音階也從模範長音階出發，但以後的順序恰好與嬰種長音階相反，即順次得 \flat F, \flat B, \flat E, \flat A, \flat D, \flat G, 而終於 \flat C。

(3) 推算法：按譜表首所記載的 \natural 或 \flat 的個數，可念1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, (獨來米法滯拉西)，而推算出調名來。即每逢一 \natural ，順數五字，每逢一 \flat ，倒數五字。

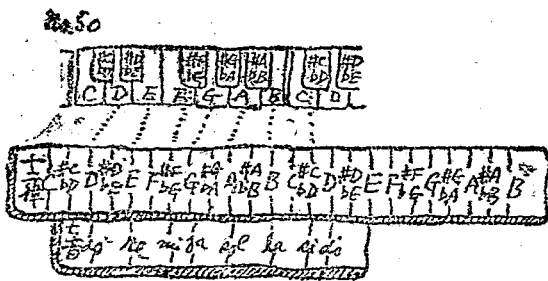
假定譜表端記着三個卍，便可數“12345,56712,23456。”最後數到6，故知這譜是以模範音階的6（拉，即A）字爲主音（獨字）的，故爲A調。假定譜表端記着三個卩，便可數“17654,43217,76543。”最後數到3，故知這譜是以模範長音階的3（米，即E）字爲主音（獨字）的，故爲E調；但此時模範長音階底上方高八音的3（米）適當於卩記號的地位，故知這譜表爲卩E調。餘例推。

（4）辨認法：按譜表首所記載的最後一個卍或卩的位置，可辨認出這譜表是何調，主音（獨字）何在。因爲每造一新的嬰種長音階，必在新音階底第七音的（西）上添一個卍，故凡譜表首所記載的最後的卍的位置，必定是這新調底7（西）字。得到了7字，推上一步就是這調底主音（獨），同時就可曉得是何調。又，因爲每造一新的變種長音階，必在新音階底第四音（法）上添一個卩，故凡譜表首所記載的最後的卩的位置，必定是這新調底4（法）字。得到了4字，推下四步就是這調底主音（獨），同時就可曉得這是何調。讀者可在第四十二圖與第四十九圖實驗之。

（5）卍卩底寫法：寫法不可隨意錯亂。卍以中央的方孔爲中心，卩以下方的三角孔爲中心。卍始於第五

線，以後下行四度；上行五度；>始於第三線，以後上行四度，下行五度。

(6) 要曉得某調應該用琴音上那裏七個鍵，還有一個很簡便明瞭的方法：讀者取木片或厚紙兩條，一長一短，在長的一條上劃距離平均的二十四條線，每線上寫音名，二十四線可共寫兩個“十二律”。在短的一條上，劃八條線，線上寫階名 do, re 等，但其各線距離須按照長音階規則而分全音半音；又一半音的距離須等於長條木片上的十二律的每兩線間內的距離。



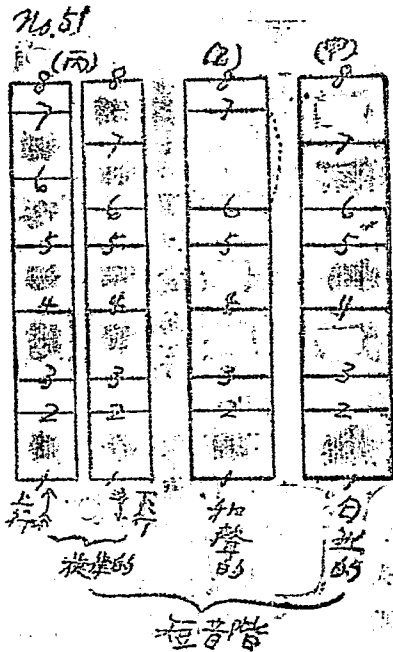
用法，假如我們現在要移成 D 調，即要以 D 音當 do，就可把短木條並在長木條上，而使短木條上的 do 字線

對準長木條上的 D 音線。於是 D 調的 re 應該用那一音，mi 應該用那一音…… 只要一看線對準的地方就可曉得了。假定要用 E 調，可如法將 do 線對準在 E 線上而求得七音所在；再假定要用 卅 C 調，也可如法將 do 線對準在 卅 C 而求得七音所在；餘例推。

(第二) 短音階 (inor scale, 德名 moll) 長音階的

模範是自 G 至 C 的一列音，短音階的模範是自 A 至 A 的一列音。然長音階只有一種半音配置的規則，即第三四音之間與第七八音之間必須用半音程；短音階則較為複雜，半音配置的樣式有三種，如第五十一圖。

(甲) 自然的短音階 自然的短音階的規則，是第



二三音之間與第五六音之間必須用半音程，其餘的均用全音程。自A至A的一列音，是自然的短音階底最自然的例，名曰“A調短音階”。這時候音階上八個音名的順序爲A, B, C, D, E, F, G, A, 歌唱時所用的階名的順序爲la, si, do, re, mi, fa, sol, la, (拉，西，獨，來，米，法，掃，拉，)。換言之，短音階爲便利上襲用長音階的階名，故A調短音階不以A爲do(獨)，而照C調長音階歌唱，即從C調長音階的第六音開始。

(乙) 和聲的短音階 據和聲學的理論，凡音階第七音與第八音之間必須用半音程，則結尾完全而圓滿。故第七音特名爲“導音”(leading tone)，就是導入第八音的意思。今自然的短音階底半音，不在第七音(G)與第八音(A)之間，而在第五音(E)與第六音(F)之間，與和聲的理論不合。故和聲所用的短音階，必使第七音(G)升高半音以合導音的規則，名曰“和聲的短音階”。

(丙) 旋律的短音階 和聲的短音階的辦法於和聲上雖然合理，但於旋律上頗有不便。因爲第七音升高半音後，第六七音之間的距離爲一全音又一半音，使音階失卻全音階的資格，歌唱時又非常困難。要彌補這個缺點，竟第六音也升高半音，以保住全音階的資格而消去

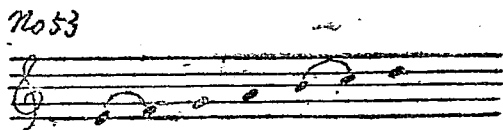
距離一音半的“增音程”（見後）。這名為“旋律的短音階”。旋律（即各音繼續進行）向上行時，也以導音為必要。然在向下行時，可不需導音。故下行的旋律的短音階，各音可復原位，與自然的短音階無異。

和聲的短音階專用於和聲學上，旋律的短音階專用於作曲上。普通單稱為短音階或短調的，是指旋律的短音階。和聲的短音階有一音要升高，旋律的短音階上行時有兩音要升，下行時仍復原為自然的短音階。在譜表上，遇有要升高的音，則臨時加以升記號，如第五十二圖。（圖中“ \uparrow ”表示半音程，“ $\uparrow\uparrow$ ”表示一音半的增音程。）

Handwritten musical notation on four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with sharp symbols. There are handwritten annotations in Chinese characters above the staves, including '(上行)' and '(下行)'.

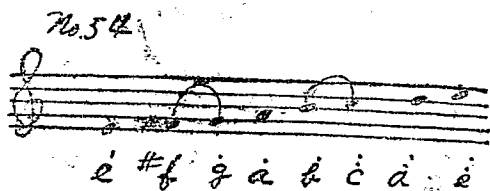
短音階，與長音階同樣，在音階底十二音上都可成立，一共也有十二調。各調底構成也用向上方第五度或下方第五度移調的方法。其中自 A 至 A 的一系列音，即 A 調自然的短音階，與自然的短音階自然地相一致，為其他各調的自然的短音階的模範，故名爲“模範短音階”。同理，A 調和聲的短音階與 A 調旋律的短音階也有模範的資格。A 調以外的短音階，取上方第五度音而構成的名曰“升種短音階”；取下方第五度音而構成的名曰“降種短音階”。分述於下：

(甲) 升種短音階 以 A 調短音爲基礎，順次取上方第五度音而移調，可得七種升種短音階。例如取 A 調短音階的第五音 (E) 爲主音 (獨) 而向上排列八個音時，其半音程的位置如下：



自然的短音階的規則，必須在第二三音之間與第五六音之間用半音程。上圖的後方的半音程，恰好在第五六之間，不生問題；惟前方的半音程在第一二之間，不

合規則。要補救這缺點，只要在第二音(f)上加一符號，使升高半音，半音程的位置就移在第二三音之間。

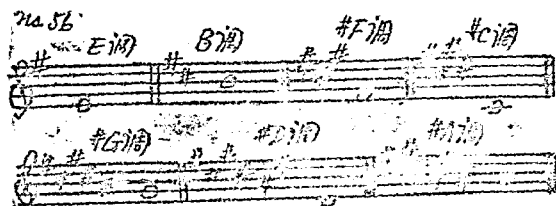


把這#移寫在樂曲之首，則全樂譜凡遇 F音皆升高半音，而即造成一個以E為主音的短音階，即“E調短音階”。



照這個辦法，截去舊音階前部四個音，以舊音階後部為前部，而另加以新的後部；又第二音升高半音，就作成第五音上的新音階。這個方法，與前第四十二圖的#種長音階的造法全同。不過長音階以do(獨)為主音，故取do字所在的音名為調名，短音階以la(拉)為

主音，故取 Ia 字所在的音名爲調名。故用一個#的長音階稱爲 G 調（如第四十二圖第一調），用一個#的短音階稱爲 D 調（如下方第五十六圖第 一調）。



(乙) 一種短音階 一種短音階的造法，是每次以舊音階（例如 A 調）的主音下方第五音（例如 D）爲新音階的主音，而把新音階底第六音降低半音，理由方法均與前述的一種長音階相同，不復贅述。今記其順次聽出的各調於下：



以上所述，皆自然的短音階。用和聲的短音階或旋

律的短音階時，可臨時加用半號如前第五十二圖。

長音階與短音階兩相比較，有外形的差別及內容的差別。(1)外形的差別，就是長音階以do(獨)開始，半音在第三四與第七八音之間，短音階以la(拉)開始，半音在第二三與第五六音之間。故用同調子記號的長短兩音階，有密切的關係，名曰“關係調”。即同一調子記號的短音階，其主音常位在同調子記號的長音階的主音下方第三音上。故A調短音階為C調長音階底關係短音階，G調長音階為E調短音階底關係長音階。觀下圖就可明白這個關係：

No. 58

C調長音階 (C major long scale)
 do re mi fa sol la do

A調短音階 (A minor short scale)
 la si do re mi fa sol la

G調長音階 (G major long scale)
 do re mi fa sol la do

E調短音階 (E minor short scale)
 la

F調長音階 (F major long scale)
 do re mi fa sol la do

D調短音階 (D minor short scale)
 la

其他各調，可列對照表如下：

♯種長短兩音階的關係

長 C調	G調	D調	A調	E調	B調	♯F調	♯C調
短 A調	E調	B調	♯F調	♯C調	♯G調	♯D調	♯A調
(1♯)	(2♯)	(3♯)	(4♯)	(5♯)	(6♯)	(7♯)	

♭種長短兩音階的關係

長 F調	♭B調	♭E調	♭A調	♭D調	♭G調	♭C調
短 D調	G調	C調	F調	♭B調	♭E調	♭A調
(1♭)	(2♭)	(3♭)	(4♭)	(5♭)	(6♭)	(7♭)

(2)內容的差別，就是長短兩音階底性質底不同。長音階的樂曲，感情是爽快，活潑，雄壯；短音階的樂曲，感情是陰鬱，悽愴，悲哀。就下揭的兩個同主的旋律，可以瞭解長短兩音階底性質。

Handwritten musical notation for two phrases. The first phrase, 'Hurrah!', is in C major (C調) and uses a long scale (長音階). The second phrase, 'alas!', is in C minor (C調) and uses a short scale (短音階). The notes are written on a five-line staff with a treble clef. The 'Hurrah!' melody starts on middle C and moves up stepwise to G. The 'alas!' melody starts on middle C and moves down stepwise to G.

長音階是奮勇，希望的精神；短音階是退省，失望的精神。長音階是“to do”的精神；短音階是“to suffer”的精神。長音階是“Hurrah!”的歡呼聲；短音階是

“alas!” 的悲歎聲。試檢查第五十九圖中的兩旋律，其實兩者相異只在第二音的升降半音，（短音階的第二音因為上方有 \flat 故降低半音，其餘均與長音階同。）而感情上極端地相反。於此可見音樂的神秘。

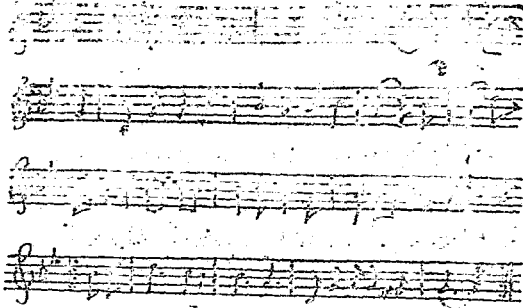
舉兩個實例在下面以供讀者參考。前面的The last rose of summer（最後的薔薇），是長音階的。後面的When johnny comes marching home 是短音階的。凡一樂曲以do（獨）字開頭以 do 字結尾，或雖不以do開頭結尾而曲中屢用 do（獨）sol（掃）等字的，概屬長音階。凡一樂曲以la（拉）字開頭以la字結尾，或雖不以la開頭結尾而曲中屢用 la（拉）mi（米）及上行的高半音 sol（掃）的，概屬短音階。普通樂曲中用長音階的較多，用短音階較少：

No. 60
F 調長音階 The Last Rose of Summer.

The image shows four staves of handwritten musical notation for the song 'The Last Rose of Summer'. The notation is in F major (one flat) and appears to be a vocal line. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody. The third and fourth staves also continue the piece, showing various rhythmic patterns and note values. The handwriting is somewhat sketchy, typical of a personal manuscript.

No. 61

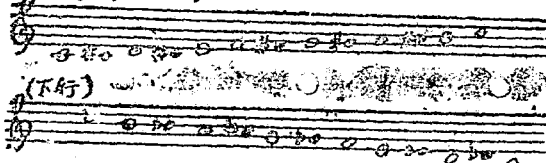
Wibben's chromatic ascending scale



除上述的長音階短音階等全音階 (Diatonic scale) 以外，還有半音階 (Chromatic scale)。全音階與半音階的關係，參看前面第二十七圖。半音階共十二音 (即琴上七白鍵與五黑鍵的一組音)，各音間平均地距離一個半音。在譜表上，上行用 \sharp ，下行用 \flat 。(下圖黑點表示黑鍵，白點表示白鍵。)

No. 62

半音階 (上行)



長音階與短音階，各有一定的全音半音的位置，又

各有特殊的旋法與表情。半音階則十二音間各距離相等，無論那一音開始都一樣，沒有音階開始與終了的感覺。故此種音階不能主宰一樂曲，僅在副曲的樂句，常混用在全音階樂曲中，以為裝飾之用。

第五節

音程

1. 十四音程

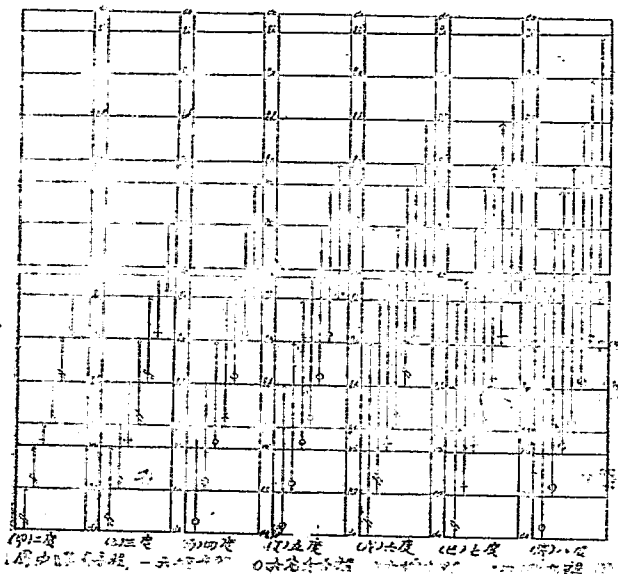
從一音到他音時二音間的距離，叫做音程（interval）。音程因二音相距的度數而異。全音階中所含有的音程，大別有八種，即自一度音程至八度音程。

（1）一度音程 就是同音。例如從do到do，從re到re，仍在同一音上，距離等於零。

（2）二度音程 即從一音到次音，例如do到re，re到mi等。二度音程可分兩種：其合有一全音的，名曰長二度音程，如do至re；其合有一半音的，名曰短二度音程，如mi至fa等。參看第六十三圖（甲）

(3) 三度音程 即從一音到第三音，例如 do到mi，re到fa等。三度音程可分二種：其含有二個全音的，曰長三度音程，如 do至mi；其含有一個全音及一個半音的，曰短三度音程，如 re到fa等。參看第六十三圖(乙)。

120. 自然音階各音上的音程(完全一度略)



(4) 四度音程 二音相距四度，曰四度音程。長音階中所有四度音程可分兩種：其含有二全音與一半音

的，曰完全四度，如do到fa等；其含有三全音的，曰增四度，如fa至si（降一的）。參看第六十三圖（丙）。

（5）五度音程 二音相距五度，曰五度音程。長音階所有五度音程可分二種，其含有三全音與一半音的，曰完全五度，如do到si等；其含有二全音與二半音的，曰減五度，如si到fa（唯一一的）。參看第六十三圖（丁）。

（6）六度音程 二音相距六度的，曰六度音程。長音階中所有六度音程分二種：其含有三全音與二半音的，曰短六度，如mi到do, si到so兩個；其含有四全音與一半音的，曰長六度，如do到la等。參看第六十三圖（戊）。

（7）七度音程 二音相距七度的，曰七度音程。長音階中所有七度音程分二種：其含有五全音與一半音的，曰長七度，如do到si等；其含有四全音與二半音的，曰短七度，如mi到re等。參看第六十三圖（己）。

（8）八度音程 二音相距八度的，曰八度音程。長音階中所有八度音程，皆含有五全音與二半音，都名曰完全八度。參看第六十三圖（庚）。

以上八種音程，除一度與八度各只有一種外，餘六種各分兩種，共得十四種。即完全一，短二，長二，短

三，長三，完全四，增四，減五，完全五，短六，長六，短七，長七，完全八度。此外音種變化還很多，但這十四種為一切音程的基礎，總稱十四音程。如第六十四圖。

第六十四圖 十四音程 (音中V研音)

名稱	音程	半音數
一度	1. 一度	0 全音
二度	2. 二度	2 全音
三度	3. 三度	3 全音
四度	4. 四度	5 全音
五度	5. 五度	7 全音
六度	6. 六度	9 全音
七度	7. 七度	11 全音
八度	8. 八度	12 全音

十四音程中，二度，三度，六度，七度，是以長短分別的；四度以完全及增分別的；五度以完全及減分別的；一度及八度只有完全。長，短，完全，增，減，五種名稱的意義如下：

長音程 (major) —— 有兩個音，上方的音是以下方的音為主音 (do) 而作的長音階內所有的音時，其音

程稱爲長音程。例如前第六十四圖第五種，以下方的音 \dot{C} 爲do時，上方的 \dot{e} 適爲其mi字；又二音涉三度，故曰長三度。

短音程 (minor) —— 比長音程少半音的，稱爲短音程。例如第六十四圖第四種，也是三度，但相距只有一全音與一半音（即三個半音），比前相距二全音（即四半音）的長三度少半音，故曰短三度。又如以此短三度下方的音b當do字，而作一長音階時，上方的音 (\dot{d}) 在這長音階中沒有位置（要升高半音，方可相當於mi字。），故與長音程不同。

完全音程 (perfect) —— 兩個音得互相爲其長音階內所有的音時，詳言之，即上方的音得爲以下方的音爲主音而作的長音階內所有的音，下方的音得爲以上方的音爲主音而作的長音階內所有的音時，其音程稱爲完全音程。例如第六十四圖第六種，以下方的音C爲do時，上方的音適爲其fa字；以上方的音f爲do時，下方的音適爲其（下行的）sol字。又如第九種，以下方的音 \dot{g} 爲do時，上方的音適爲其sol字；以上方的音d爲do時，下方

的音適爲其（下行的）fa字。（中間半音的位置雖然不對，但距離不變。）故均名曰完全音程。

增音程（augmented）——比長音程及完全音程增一個半音的，曰增音程。參看第六十四圖各例。從一度以至八度的各音程，非長即完全，所以都可（由升記號）作成增音程。不過其中增七度（其實就是完全八度）非常少用。

減音程（diminished）——比短音程及完全音程減少一個半音的，曰減音程。參看第六十四圖各例。從二度以至八度的各音程，非短即完全，所以都可（由降記號）作成減音程。唯一度是同音，實際上沒有距離，故不能再使狹小。

試在下表中記述G調長音階的十四音程以資練習

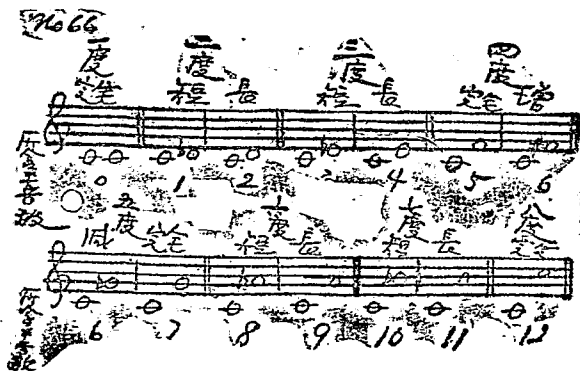
24.65 練習

Handwritten musical notation on a staff showing intervals from G to G. The intervals are labeled with their degree and quality: 一度 (完全), 二度 (短, 長), 三度 (短, 長), 四度 (短, 長), 五度 (短, 長), 六度 (短, 長), 七度 (短, 長), 八度 (完全).

2. 普通音程與變化音程

得用長音階音列中所原有的音而自然成立的，曰普通音程。其他的都是變化音程。

上述的十四音程。都是用長音階中所原有的音作成的，故是普通音程。今以C音為基礎，構成十四種普通音程如第六十六圖：



圖中如短二度，在C調中雖無此二音，但就是D調長音的si, do；又增四度就是G調的fa, si；減五度就是D調的si, fa；餘例推。總之，必是某長音裏所原有的音。故曰普通音程。

變化音程，是從普通音程擴大半音或減縮半音而得

的。變化音程皆冠有增或減的名稱，故又稱增減音程。增音程是把普通的長音程或完全音程擴大半音（上方音 \sharp 或下方音 \flat ）而成的，如第六十七間（甲）。減音程是把普通的短音程或完全音程減縮半音（上方音 \flat 或下方音 \sharp ）而作成的，如第六十七間（乙）：

No. 67.

增一度 增二度 完全三度 增五度

(2) 增三度 增四度 完全四度 減五度

增減音程中，只有減五度與增四度得在長音階中成立，除此以外都是變化音程。爲了要使增四度與減五度區別於其他的增減音程，可稱增四度爲“超過完全四度”(Plus perfect fourth)，稱減五度爲“不及完全五度”(Imperfect fifth)。

在理論上，一切音程均得作成增或減。但實際用的增減音程，只有下列數種：即

得作成增音程的——增一度，增二度，增六度。

得作成減音程的——減三度，減七度，減八度。

增減均得作成的——增四度，減四度，增五度，減五度。今以D音為基礎，作普通音程及變化音程的相生表如第六十八圖：

20. 68.

一度		二度			三度			四度		
完全增	增	短長	增	減	短長	減	完全增	增	減	完全增
0	1	1	2	3	2	3	4	4	5	6

五度			六度			七度			八度	
減	完全增	增	短長	增	減	短長	減	完全增	增	減
6	7	8	8	9	10	9	10	11	11	12

*兩音程雖在琴上同一鍵，其音程名稱，均按調律。

3. 音程識別法

要曉得某音程底度名與性質（長短增減），可照下列的原則的順序而探索：

（甲）凡異音階無論何調，從其主音到各音的音程只有兩種，非長即完全，讀者可參看下列來記這原則。

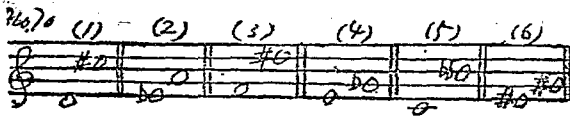
1 2 3 4 5 6 7 8

(乙) 其次再須記憶音程變化的三條原則，即(a)長或完全音程增大半音成爲增，(b)長音程減小半音成爲短，(c)短或完全音程減小半音成爲減。

(丙) 然後可以上兩條爲根據，而照下列的順序識別音程。

- (a) 計算譜表上二音相隔之度數。
- (b) 假定音程底下位音爲某調長音階主音 (do)。
- (c) 倘發見上位音是這長音階音列中所固有的音時，這音程是長，或完全。
- (d) 倘發見上位音不是這長音階音列中所固有的音時，這音程是增或減。其差別可照前面(乙)條判定。

今舉實例如第七十圖六種音程，說明其識別法於下：



(1) 這是 $d - \sharp c$ ，先在譜表上一計算，知是七度。假定 d 爲主音， $\sharp c$ 適當於 D 調長音階底第七度。故判定其爲長七度。

(2) 這是 $\flat e - a$ ，是四度。假定 $\flat e$ 爲 do，則 $\flat E$ 變調的長音階第四度應該是 $\flat a$ (因爲從主音到第四度應該隔離二全音與一半音)。現在是本位 a ，比完全四度增大半音，故知其爲增四度。

(3) 這是 $f - \sharp d$ ，是六度。假定 f 爲 do，則 F 調長音階底第六度應該是本位 d ，今爲 $\sharp d$ ，較大半音，故知其爲增六度。

(4) 這是 $e - \flat g$ 是三度。假定 e 爲 do，則 E 調長音階底第三度 (長三度) 應該是 $\sharp g$ (因爲中間須距二全音)。倘是本位 g ，則爲短三度，今比本位 g 又低半音而爲 $\flat g$ ，故知其爲減三度。

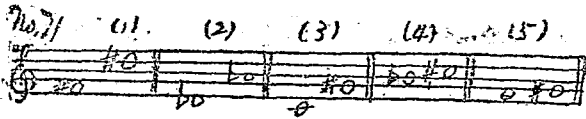
(5) 這是 $c - \flat \flat b$ ，是七度。C 調長音階底第七度，應該是本位 b ，倘是 $\flat b$ ，則爲短七度；今爲 $\flat \flat b$ ，已低兩個半音，故爲減七度。

(6) 這是 $\sharp e - \sharp g$ ，是三度。先假定以 $\sharp e$ 爲 do 而作長音階。但 $\sharp e$ 這個音 (就是 C 調的 mi 字升半音)，實際上是沒有的，在鍵上就是 f 。故現在先假定牠爲本位 e 而作 E 調長音階。這 E 調長音階底第三度，應該是 $\sharp g$ ，

故知其爲長三度。但其實這音程底下位不是 e 而附加着 \sharp 號。長三度音程底下位音附加 \sharp ，是音程減小半音，故知 $\sharp e - \sharp g$ 爲短三度。

還有一種音程識別法，卽某音程得存在於某調音階中的識別。

欲知此法，須先記憶前面音階一節所述各調長音階與短音階底調號 \sharp 與 \flat 底附加順序。今舉五個實例如下：



(1)這是 $\sharp f - \sharp d$ ，明明是 \sharp 種音階中所有的音程。 $\sharp F$ 是 \sharp 種長音階造成時第一次附加的 \sharp 音， $\sharp D$ 是第四次附加的 \sharp 音。(\sharp 種長音階 \sharp 號附加順序是 $\sharp F, \sharp C, \sharp G, \sharp D \dots$ 參看前面第四十一圖。)故知此音程得存在於有四個 \sharp 的音階中。有四個 \sharp 的是E調長音階(參看第四十二圖)，這是其第二度到第七度。或者這是E調長音階底關係調的 $\sharp C$ 調短音階(參看前面第五十八圖下方的對照表)底第四度到第二度，卽六度音程。

又此音程在有四個以上的井的音階中也得存在。不過四個井是最少的。又井D是E調短音階中底升高的第七度（導音），故此音程在E調短音階中亦得存在。

(2) 這是 $\flat d - \flat a$ ，明明是 \flat 種音階中所有的音程。 \flat 種音階調號 \flat 附加的順序是 $\flat B, \flat E, \flat A, \flat D$ ……故知此音程得存在於有四個 \flat 的音階（ $\flat A$ 調）或有四個以上的 \flat 的音階中。

(3) 這是 $c - \text{井} g$ ，井 g 是第三次附加的井，有三井的長音階（A調）中，沒有本位C。故知井 g 是A調短音階中升高的第七度，這音程是從A短調底第三度到第七度的增五度。

(4) 這是 $\flat b - \text{井} c$ ， $\flat B$ 是第一次附加的 \flat 。但在有 \flat 的F調長音階中，不含有井C。故知這井C是F調長音階底關係調的D調短音階（和聲的）底升高的第七度，這音程是D調短音階六度到七度的增二度。

(5) 這是 $f - \text{井} g$ ，井 G 是第三次附加的井。而在有三井的A調長音階音列中，不含有本位F。故知這井 G 又是A調短音階（和聲的）底升高的第七度，本位F為其第六度。

附記：增減音程中，只有增四與減五在長音階短音

階中均得存在。其他增減音程中，還有減四與增五得在旋律的（上行）或和聲的短音階中（升高的第七度到第三度）成立；增二與減七得在和聲短音階中（升高的第七度到第六度）成立。第七十二圖揭示着A調短音階中所現的四種增減音程。除了上記的六種以外的增減音程（增一，減三，增六，減八，）在諸種長短音階中均不能成立，全屬於半音階的。

4. 音程底協和

音程中二音底振動數比例愈簡單，二音愈協和；反之愈複雜愈不協和。故有協和音程與不協和音程之別。

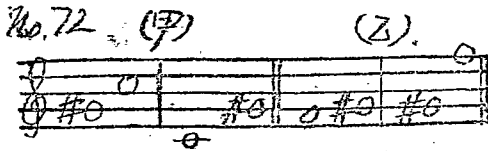
協和音程又因其協和之程度而分完全協和音程與不完全協和音程兩種，今列表如下。

協和音程 Consonance	{ 完全協和音程 Perfect Consonance { 完全四度 完全五度 完全八度 不完全協和音程 Imperfect Consonance { 長三度 短三度 長六度 短六度
不協和音程 dissonance	

音程有旋律的與和聲的兩種：兩音同時響出的，曰和聲的音程，繼續響出的，曰旋律的音程。協和音程在和聲的時候，二音程調和如一音，在旋律的時候，從一音進行到他音有圓滑自然之感。

5. 音程底轉回

把音程底下位音轉置於上方第八度上，或上位音轉置於下方第八度上，名曰音程底轉回 (Inversion)。如第七十二圖 (甲)：



音程轉回時，必生度數之差。轉回音程之度數，常相當於9減原音程度數。例如原音程二度，則轉回音程必為9—2=7度。參看第七十二圖(乙)。復列表如下：

原	轉
音	回
程	音
9	—1 = 8
9	—2 = 7

$$9 - 3 = 6$$

$$9 - 4 = 5$$

$$9 - 5 = 4$$

$$9 - 6 = 3$$

$$9 - 7 = 2$$

$$9 - 8 = 1$$

這是因為原程與其轉回音程之和，適為一 octave (八音)。而其中有一音係是重複計數的。(例如：c—d 轉為 d—c，其 c 重複。)故其實數非八而為九。

轉回而生的音程，性質也必變更。其變更規則如下，參看第七十三圖：

- (1) 完全音程轉回仍為完全音程。
- (2) 長音程轉回為短音程。
- (3) 短音程轉回為長音程。
- (4) 增音程轉回為減音程。
- (5) 減音程轉回為增音程。

No. 73

原程 原程 原程 原程 原程

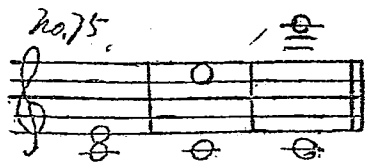
完全 長三程 短三程 增四程 減五程

6. 單音程與複音程

以上所述的音程，都是二音相隔八度以內的。但音程在八度以上也得成立。如第七十四圖。八度以內的曰單音程，八度以上的曰複音程。



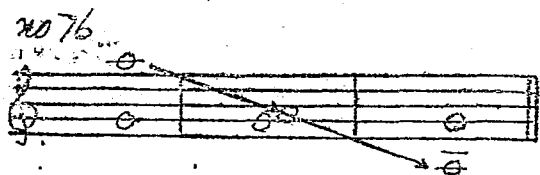
複音程通常用與單音程同一的名稱。例如C上方的E，無論隔幾octave(八音)，都稱三度。如第七十五圖。



但在和聲學上，二度，四度及六度的複音程，有稱為九度，十一度，及十三度的。這樣稱法，其數只要在單音程上加七，例如單音程二度，複音程為 $2+7=9$ 度。

二octave(八音)以內的複音程，一轉回就成單音

程。再轉回則與前述的普通轉回同樣結果。如第七十六圖。其在二 octave 以上為複音程，可準此法推知。



上第四，第五兩節關於音階與音程的知識，是將來學習和聲學的基礎，作曲的準備。讀者務須耐心研究，勿因其計算之煩雜而忽略之。倘不精通音階與音程的構造組織，決不能進於和聲學的研究。

第六節

記號及標語

樂譜上所用的記號與標語，便利上分八類說述。即（1）關於音的高低記號，（2）關於音的強弱的記號與標語，（3）關於音的長短及連絡的記號，（4）速度標語，（5）關於曲的發想的標語，（6）裝飾記號，（7）省略記號，（8）各樂器專用的記號。

1. 關於音的高低的記號

(1) 臨時記號 (Accidentals) 就是前述的井，♭，♮，等記號。其用途在於使樂音升高或降低半音，又打消這升高或降低。共有五種，即

嬰記號 (Sharp)井

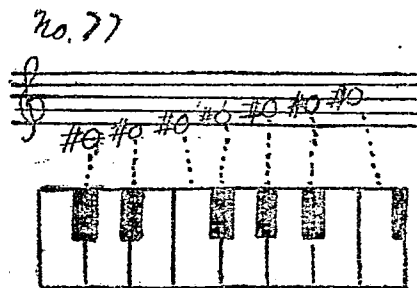
變記號 (Flat)♭

本位記號 (Natural)♮

重嬰記號 (Double Sharp)×

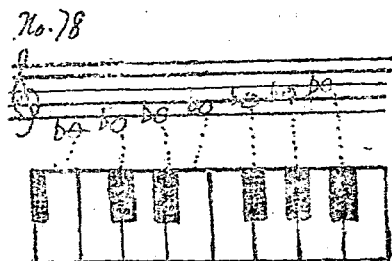
重變記號 (Double Flat)♭♭

本位音就是琴上的白鍵。要使本位音升高半音時，則在譜上音符左側加井，在琴上用右方黑鍵（但E與B除外），如第七十七圖：

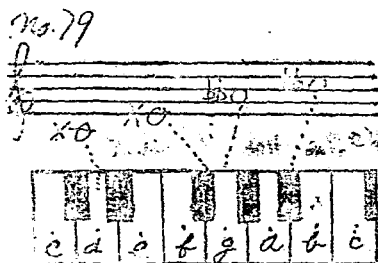


要使本位音降低半音時，則在譜上音符左側加♭，在琴

上用左方黑鍵（但C與F除外），如第七十八圖：



這等附有♯及♭的音，叫做嬰音及變音。要使嬰音再升高半音時，用×記號，琴上就是升高一全音；要使變音再降低半音時，用♭記號，琴上就是降低一全音，用左隣の白鍵（F與C除外）。



要使單嬰音及單變音歸復於本位時，用♮記號，如下圖。要使重嬰音復為單嬰音時，用♮記號。要使重變音

復爲單變音時，用 ♯ 記號如下圖 II。要使重變音於重變音立刻歸復本位音時，用 ♯ 記號如下圖 III。

Figure I shows a musical staff with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the staff, the notes are labeled with Chinese characters and symbols: 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch).

Figure II shows a musical staff with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the staff, the notes are labeled with Chinese characters and symbols: 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch).

Figure III shows a musical staff with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the staff, the notes are labeled with Chinese characters and symbols: 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch).

♯ 等記號，有用作調號的，記於譜表之首，如前音階節所述；有用作臨時記號的，記於曲中，即如現在所述。用作臨時記號時，其效力所及，只限於本音以下本小節以內的名音。如下圖(甲)。倘本音以下本小節以內的名音要打消這升降，須用 ♯。如下圖(乙)。用作調子記號時，則影響及於全曲。如下圖(丙)。倘這樂曲中途要打消這升降而變調，亦用 ♯ 於譜首。如下圖(丁)。

(甲) shows a musical staff with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the staff, the notes are labeled with Chinese characters and symbols: 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch).

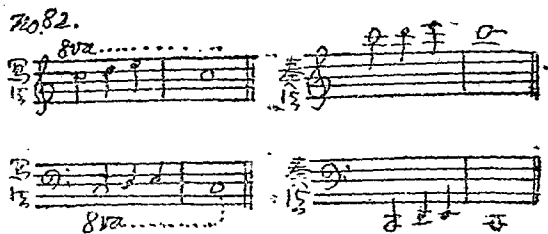
(乙) shows a musical staff with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the staff, the notes are labeled with Chinese characters and symbols: 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch).

(丙) shows a musical staff with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the staff, the notes are labeled with Chinese characters and symbols: 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch).

(丁) shows a musical staff with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the staff, the notes are labeled with Chinese characters and symbols: 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch), 重變音 (double sharp), 本位音 (original pitch).

又升與降，各國稱呼不同。譬如升G 英名G sharp，德名 Gis，法名 Sol dièse，又名升d，英名D flat，德名 Des，法名 Rê-Bémol。

(2) 8va.....是意大利語ottava (即第八音之意) 之略寫。記在譜上方時，則點線所及諸音須高八音演奏。記在譜下方時，低八音演奏。詳名原為 8va alta (高八音奏) 與 8va bassa (低八音奏)。但普通都省略，僅用 8va.....，而以寫記的地位分別其高低。高的常寫在高音部譜表上，低的常寫在低音部譜表上。



還有 Col 8va..... 記在上方時是表示與高八音的同名音同時演奏；記在下方時與低八音的同名音同時演奏。



2. 關於音的強弱的記號與標語

強弱標語記於樂譜各部分。加強弱的變化於樂曲，使表出曲趣。普通用的有下列各種：

(一) 記於譜表上方或下方，表示這部分的強弱的：

(略號)	(原語)	(意義)
ff	Fontissimo	最強
f	Forte	強
mf	Mezzo-forte	中強
mp	Mezzo-piano	中弱
p	Piano	弱
pp	Pianissimo	最弱

(註：有時p與f用兩個以上。例如fff比ff強，

ppp比pp弱)。

Cresc. Crescendo.....
 < Crescendo 漸強
 卷

Decresc. ... Decrescendo.....
 > Decrescendo 漸弱

Dim Diminuendo.....



(二)記於音符上方或下方，示這音的特別強弱的：

>或^.....accent.....
 特強

Sf或Sfz.....Sforzando...

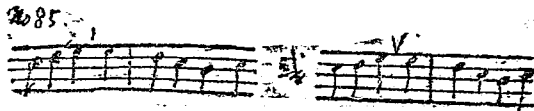
fp.....Fortepiano 音頭強，立刻弱

3. 關於音的長短及連絡

(1)  或  ——名曰延長記號。原語為 Pause，或 Fermata。用於曲中告一段落處或終結處的音上，表示這音不必照拍子而要相當地延長。大概用這記號的音底前面必有 Rit. (即 Ritardando；速度漸緩之意，見前第三節拍子項下) 的記號。因前面已經逐漸緩起來，故到終結處必須用此記號，使餘音適當地延長。又休止符亦得用延長記號，作用是使繼續起來的音樂緩發。



(2) 或 V——名曰呼吸記號(Breath Mark)，用於樂句之間，表示此處雖無休止符，但可略停一息。不聽演唱時停頓須短促，不可使有影響於拍子。



(3) 及 ♣——圓點及垂點，總名Staccato。凡音符上附有此等記號者，演奏時須短促，使音鮮明銳利。附圓點的音，時價為本來音符之半。垂點更短促，時價為本來音符底四分之一。如第八十六圖所示：



(4) 戶——符頭上附一小畫，名曰 *Marcato*，表示此音特別強重。此種記號，專用於器樂譜。

(5) 〱——此弧線有兩種用法。連結數個高低不同的音的名曰 *Slur* (連結線)，表示數音進行圓滑流暢與前的垂點圓點的作用適相反對，如下圖 I。連合同高的二音的，名曰 *Tie* (連合線)，表示兩個音合作一個而演奏，在橫絃鈴樂譜上特別多用，如下圖 II。



上圖 II，加 *Tie* 的兩個四分音符可當作一個二分音符演奏。唯小節末的一音符與次小節首的一音符不能并寫成一音符，但演奏時亦與一個二分音符相同。

4. 速度標語

速度標語，是視樂曲底性質內容等而定的遲速的標準，用意大利語記於一曲之首。已列舉於本章第三節拍子項下，茲不贅。

5. 發想標語

發想標語，是要發揮樂曲固有的趣味，使其感動益深而用的一種文字。記於一曲之首。其數多得很，不可盡舉。今但就普通所常用者數種列舉之。

(標語)

(意義)

Agitato	激昂熱烈地
Animato	活潑爽快地
Con brio.....	有光彩地
Cantabile.....	歌謠似地
Con espressione	用表情
Espressivo.....	同上
Con fuoco.....	用熱烈精神
Con moto	用感情

Giocoso	快活歡喜地
Grandioso	壯大地
Grazioso	快活地
Maestoso	用威嚴
Sostenuto	保住音不斷
Tempo rubato	用自由速度
Vivo	用活氣
Congusto	用趣味
Doloroso	用悲哀的感情
Furioso	急迫地
Leggiero	輕輕地
Scherrando	輕快地
Passionato	熱情地
Vigoroso	勇壯地
Semplice	單純地
Vivace	快速地

上列諸發想記號中，也有用於樂曲中部的。其專用於樂曲中部的，普通有下列數種。

Altacca	立刻繼續下面(在曲終等處)
Dolce	美麗地

Grazioso.....	和順地
Marcato.....	明晰地
Tutta forza	用最大的勢力
Soto voce	輕，用弱聲
Tranquillo.....	穩靜地

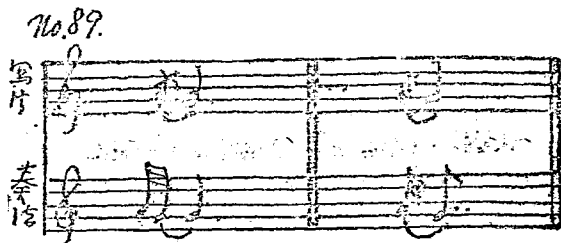
6. 裝飾記號

在樂曲底旋律上施種種修飾，以添興味，用裝飾記號。普通所用的裝飾記號有六種。即

(1) 倚音 (Appoggiatura) ——就是在音符之左側附註的小音符。有單倚音與複倚音之別。單倚音只在主音符旁記一小音符，通例分割主音符時間之二分之一而演奏。(也有分割主音符時間的四分之一的，但很少。) 如下圖I。倘主音符有附點時，則分割主音符時間之三分之二。(也有三分之一的，但很少。) 奏法無一定。這原是裝飾的，本來可以因旋律的容態與演奏者的嗜好意見而異。複倚音是二個或二個以上的小音符羣添附在主音符旁的。小音符所佔時間很短，如下圖II。



(2) 碎音 (Acciaccatura) —— 是附在主音符旁的，帶有一條斜線的小音符。音勢附在主音符而演奏，與倚音相似，不過小音符所佔時間極短。



(3) 回音 (Turn) —— 回音是披雅娜與懷娥鈴樂譜上所最常用的美麗的裝飾音。由主音與其上方一音及下方一音相結合而成。有順回音與逆回音兩種。順回音用 ∞ 記號，逆回音用 \sphericalangle 或 ∞ 記號。(但逆回音少用。) 其奏法有種種。今但舉其常用者五例於下。



圖中(甲)是從上位音回出的，即順回音。(乙)是從下位音回出的，即逆回音。(丙)是加升降記號的，凡升降記號在()上者，表示上位音須升或降；在下者表示下位音須升或降；上下均有者表示上位音下位音均須升或降。(丁)回音記號寫在主音符右方（主音與續出音符之間）的，表示須從主音符回出。其中又有兩種回法。即

(a) 續出音符與主音符係同音時，回音只加三個音符；
 (b) 續出音符與主音符非同音時，須用四個回音音符。
 (c) 回音記號加在附點音符上時，須寫在主音符右方，其回法又不同。如圖所示，主音符底附點時間適為回音底末一音。

(4) 澗音 (Mordent) —— 澗音是從主音符急速移到其上位音或下位音，又立刻回到主音符的奏法。移到上位音的，用 W 記號，移到下位音的，用 w 記號。移到下位音時，普通都用半音程，如下圖最後一例。



(5) 顫音 (Trillo) —— 是裝飾音中最主要的。披雅娜與懷娥的樂譜上，所用甚多。這是主音符與其上位音的迅速反復的奏法。記號用 tr. 或 tr. 有六種奏法，如第九十二圖。

No. 92

(甲) tr. (乙) tr. (丙) tr.

(丁) tr. (戊) tr. (己) tr.

上圖中(甲)是從主音符開始的。(乙)是從上位音開始的。(丙)主音符後面(續起音符之前)有兩小音符的，奏時終處用回音法。(丁)tr. 上附有升降記號的，上位音須升降，(戊)tr. 記在短音符上的，奏法略如倚音。(己)tr. 延及數音符的，上行之時每個終處須用回音奏法。然類音奏法上，主音與上位音反復底次數，多

觀此底性質及速度而由演奏者自定，並無一定的規則，上圖僅示一例而已。

(6) 琶音 (Arpeggio) —— 是和聲上的裝飾音。被雅樂上所用最多。奏法是數個音順次奏出而終於極重。記號是在音符左邊加一波線

No 93

奏法

琶音
歷時
圖

do = =

mi = =

sol = =

do = =

未曾熟識樂譜的讀者，對於上圖的奏法或者一時看不明白，也未可知。故特在譜下附琶音歷時圖，以資一助。奏法中歷是 do, mi, sol, do 四字，是一種琶音，自己沒有時間，只分割主音符時間底四分之一，即 \downarrow (主

「音符」假定爲二拍，琶音四個所佔共爲 $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 2$ ，即半拍。）在這 \downarrow 中，一方面四個音平分，即如向上的符幹所示；他方面又要四個音順次重疊發出，即do字先下，經 \downarrow 底四分之一的時間後，mi字繼起，與do字音相重；再經同時間，sol字又起，與早發的do音相重；再經過同時間，do字最後發出，與早發的do，mi，sol，三音相重，而成四音同時發的一個和弦。又因倚音上各音，與主音符上各同名音均用 \frown (tie)連合着，故主音符不必再彈，只要將琶音中所逐次發出的四音連續時間就可以了。在彈披雅娜時，就是先下大指 (do) 次下食指 (mi)，次下無名指 (sol)，至最後下小指 (do) 時，四指並壓在鍵盤上，繼續至 \downarrow 的時間。

六 省略記號

樂曲中某部分有全然相同的小節相繼續，或有全然相同的音符幾次反復時，可用省略記號 (Abbreviation) 以免記錄之煩。省略記號主用於器樂譜上。聲樂曲上所用到的，不過小節省略法中的某種。省略記號有兩種，分述於下：

(1) 小節省略記號——同樣數小節反復演奏時，

欲省略其記錄，可用“反復記號”。反復記號有下列各種：

No. 74.

甲

乙

丙

丁

戊

己

庚

上圖中(甲)是全曲反復一次。(乙)前半部反復，即從曲首奏起，至兩點處仍反到曲首，然後奏至曲終。(丙)是後半部反復，即從首至尾，再反到兩點處，再奏到尾。(丁)是前部反復一次，後部也反復一次。(戊)是先從曲首奏至兩點處，反於曲首，第二遍奏完第七節，跳過了第八節而奏第九節，告終。(己)從曲首奏至曲終，見附有D.C.，即反到曲首，再奏至Fine處。

而告終。D.C.是意大利語Da Capo(從頭)之略。Fine就是“終”。(庚)從頭奏到曲終。見有♩記號,即反到前面的♩記號處(不一定在曲首)而奏下來,到♩處告終。

No. 98

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "No. 98". It consists of four systems of staves. Each system has two staves: the upper staff is for the right hand (右手) and the lower staff is for the left hand (左手). The notation includes various note values, rests, and clefs. The first system starts with a treble clef and a common time signature (C). The second system has a treble clef and a 2/4 time signature. The third system has a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth system has a treble clef and a 2/4 time signature. The score is written in a clear, legible hand.

(2) 音符省略記號——同樣音符數羣反復時，可以用音符省略記號。今就普通所用的數種舉例如左。讀者對照圖中寫法奏法，自可明白，無須解說了。

8. 各樂器專用的記號

各樂器底構造及演奏方法不同，故樂譜上有為某樂器特設的記號。但為數不多，又很簡單。今將最重要而最一般的兩種樂器，即披雅娜 (Piano) 與懷娥鈴 (Violin) 上所專用的幾種記號序述於下。

(1) 披雅娜樂譜所專用的記號。——披雅娜樂譜上所特有的記號有兩種：(甲) 指法 (Fingering)，是示初學者以運指的規則而記在音符上方的數目字。普通：1為大指，2為食指，3為中指，4為無名指，5為小指。英美式的指法稍異，+為大指1為食指……4為小指。(此法現已不甚流行) 然指法記號，僅用於初學者的樂譜上。指法純熟後自能運行合法，故正式的曲譜不復註寫指法。(乙) 腳踏 (Pedal)，就是披雅娜下方踏足處的兩個或三個銅瓣。其所用記號有下列各種：(Pedal 底裝置及作用詳下編。)

Ped……用這記號處，表示用足踏倒腳踏。

※.....用這記號處，表示足離開瓣踏。

Con pedal.....並踏兩瓣踏。

Una pedal.....踏弱音瓣踏。

Tre corda.....離開弱音瓣踏。

R. H.....即right hand, 右手。

L. H.....即left hand, 左手。(左右手交換位置時，用此記號。)

(2) 懷娥鈴樂譜所專用的記號——懷娥鈴樂譜所特有的記號，是關於弓法(Bowing)的記號，與關於弱音器(Sordino)的記號。有下列數種。

□或┐.....弓自上放下，即Down bow。

∧.....弓自下推上，即Up bow。

|.....全弓的Down bow。

/.....全弓的Up bow。

||.....上半弓的Down bow。(下半弓時短線移寫在下方。)

//.....上半弓的Up bow。

Con sordino.....加弱音器。

Senza sordino.....取去弱音器。

下 編

唱歌彈琴法

唱歌與彈琴，是一般音樂學習底目的，也是譜表學習底目的。但這是“實習”（Practise）。“實習”是要實習的，不能像譜表讀法地全然用文字的說明來教人。故本編的說法，不得不改變一種態度，守住一個範圍。本編所說的，大致是（1），為一般音樂初學者說的，初學時的重要的注意點，即實習的正常途徑的指示。（2），為獨習者說的，關於初步練習的詳細的解說。此外實習上所必要的材料的供給，及技巧的磨練，均讓之於實習書本（如唱歌集，彈琴基本練習書等）與指導的教師，非本編所能貢獻了。

唱歌是聲樂（Vocal music），彈琴是器樂（Instrumental music）。器樂的包含很廣，彈奏的琴，吹奏的

笛，打奏的鼓，種類很多。現在所謂彈琴，是指波雅娜與俄絨鈴兩樂器。因為這兩種樂器最有獨立的資格，且最普通；為大多數演奏者所愛習；為一般音樂學習者所必修。

第一節

唱歌入門

唱歌以人聲為工具。專門的聲樂家，有用五六年之長日月磨練其歌喉，而只修得唱歌中之一部分的技巧的。（聲樂中分高低音數部，一人畢生所修，只其中之一）。一般的音樂學習者，原非志在聲樂專門家，但無論何種學音樂的人，起初非學唱歌不可。甚麼緣故呢？唱歌發於心而出於口。故口雖不發聲，心中亦能默默湧起無聲的音樂。即肉聲不唱時，“心聲”隨時可歌。我們默默回想昨夜所聽到的樂曲而感到美妙，就是這心聲底作用。又如月夜同許多朋友散步的時候，倘然有一人偶然唱出某歌曲中的一句，別的朋友會不知不覺地應和下去。這也是因為一人先唱時，早已引起別人的心聲底應和；一人倘故意中止的時候，別人底心聲一時歇不下。

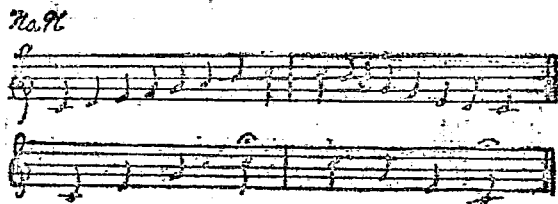
來，必然命令自己的肉體代他繼續發出了。所以唱歌練習正確以後，這心聲也正確地發育起來，他日演奏時判別所奏出音底正確與否，（尤其是俄絃索演奏時）鑿實時傾略音樂底美感，作曲時驅使全曲底樂想，都是這心聲的職務。故無論何種音樂學習者，均須有某程度內的唱歌練習。

1. 音程練習

凡學一種技術，其先必受一番堅苦的鍛鍊，而後得享其中的真趣。堅苦愈深，享樂範圍愈大，唱歌更是如此，任勞而勤，把難即退，決無學成之望。唱歌底基本練習，就是枯燥刻苦的音程練習。何以要練習音程呢？唱歌中所用的音，只有 do, re, mi, fa, sol, la, si，七個（嚴深的唱歌自錢工要用升降音），但其高低結合法，快慢支配法，千變萬化。用“聯列”“組合”的算法來計算起來，變化形式極多。所以要正確自然地唱出一切歌曲，非先練習各種高低長短的配列的音琴底唱法不可。即把歌曲中所有的音琴配合成各種樣式預先熟練，然後遇到無論何種配列的歌曲都能正確地應付了。歌曲中所有音琴配列，就是音程。音程，就是從 do 字到其他

一切字，從re字到其他一切字，……，兩個組，三個組……，某音長，某長短……，某音強，某音弱……，各種格式都齊備的一種練習。這是非常精密的一種機械的方法，初學者看來自然沒有甚麼興味。但是堅忍精確地練習起來，自有一種深刻的趣致。

每日每次練習唱歌，先唱一個音階，如第九十六圖。這叫做“每日練習”(Daily Exercise)。起初發音未能正確時，可自己奏琴，依琴音而唱。



音程練習，可於每日每次唱歌時分出一半的時間來實行。音程練習有練習本。普通所用的，是CHORUBUNGEN(上海謀得利樂器店亦有發賣)。如嫌其太繁，另選別的音程練習書或音程數本均可。這種書的順序，

大概是從二度音程起至八度音程，每種音程分數課，作種種變化。下圖列舉各種音程練習最淺近的一課，以示一斑。

The image shows a series of handwritten musical exercises on a single staff, organized into pairs for each interval. Each pair consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The exercises are labeled as follows:

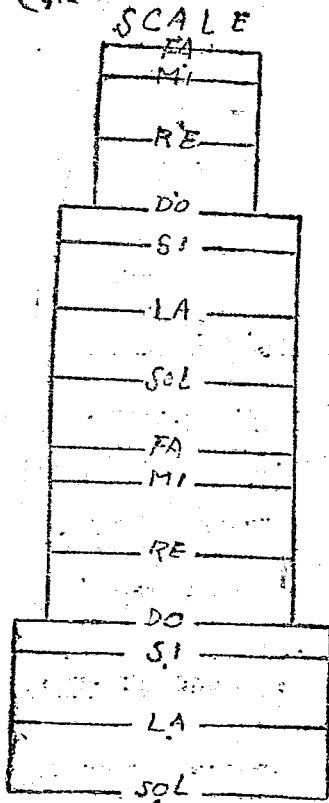
- 二度音程練習曲** (Second degree interval exercise)
- 三度音程練習曲** (Third degree interval exercise)
- 四度音程練習曲** (Fourth degree interval exercise)
- 五度音程練習曲** (Fifth degree interval exercise)
- 六度音程練習曲** (Sixth degree interval exercise)
- 七度音程練習曲** (Seventh degree interval exercise)
- 八度音程練習曲** (Eighth degree interval exercise)

The handwriting is in black ink on aged paper. The exercises are arranged vertically, with each interval's pair of staves connected by a vertical line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.



音程練習時，發音必須正確。口的形狀，最要注
 重。初練時可備鏡自己照看，do sol口形必須圓小，re
 平闊，mi si平狹，fa la圓大，詳見後節。唱歌時胸部要
 張挺，直立或端坐，頭平，貌和藹從容。音程練習以
 外，又可設Scale表，以資補助。Scale表如下圖。長約三
 四尺，以離開四五尺能明辨其全音半音為度。掛在座
 前，由教師用教鞭指示各音，使練習者按教鞭指處而發
 出正確的聲音。難易繁簡，均可由指者按練習者程度而
 定之。這是音程練習最好的一種方法。練習者可各備一
 幅，懸之座右。

2428



練習唱歌，不宜長時間的繼續。至多以四五十分鐘為限。又每天練習長時間一回，不如短時間數回，男子到變聲期，務須停止唱歌練習，否則聲帶受損甚大。女子如不感到變聲的，不妨照舊練習，但以咽喉不感受刺激為度。

2. 母韻練習

練習音程音階時，既明白音階上的全音半音的關係之後，可不用do, re, ……等而用A（阿）E（愛）I（衣）O（屋）U（烏）的母韻來歌唱。爲甚麼緣故呢？因爲凡歌中字音除少數純用母韻的以外，都是子韻與母韻相結合而成的。例如“花”，是子韻WH與母音A之結合；“草”，是子韻TS與母音O的結合。而唱歌的時候，往往把音延長，延長的部分所發的音，全是母韻。所以要正確唱歌先須練習母韻的正確的發音法。就是唱歌曲，倘能用母音A（或其他）正確唱出，則唱歌詞時也必正確了。故真要吟味音樂本身（意義譯上編第二節）的音樂入門者，常不喜唱歌詞，而喜唱A字，以表出其純粹的音樂美。

五母韻發音法的差別，主由於開口之度（下顎移下之度），舌之位置（舌之前，中，後部裝在口腔內下，中，上段時上顎與舌之間所生的空隙底差異）及唇之形狀（向下，橫伸，圓形，或突出）不同而生。各音的口的裝置爲：

A——先將口張大，至齒間約可插二指；舌保住平穩，裝於口腔之下部。

E——口開扁平，齒間約得插入拇指；舌中部裝置於口腔之中段。

I —— 口開扁
平而比前更狹，齒
間約得插入小指；
舌前部（非舌尖）
裝於口腔之上段。

O —— 口圓
開，齒間插入拇指
甚寬裕。舌後部裝
於口腔中段。

U —— 口圓
開，稍窄，齒間約
得插入小指；兩唇
突出，舌後部裝於
口腔上段。

以上五種裝法
及口外形，參看第
九十九圖。

既能正確裝置

口形而發正確的母韻，方可行母韻練習。母韻練習的步
驟：（1）先用簡單樂譜如第一百圖（甲），（乙）。
分演各字，務使在一音中口形不變，即發音始終如一。



(2) 次在一音中原唱各字，務使音底高低各字平穩，又各字清晰。如第一百圖(丙)。(3) 然後各音配各字，務使音底高低與字底發音均正確，如第一百圖(丁)，(戊)，(己)。

No. 122 高練習

(甲)

(乙)

(丙)

(丁)

(戊)

(己)

還有一種練習法：即先分練各字，同第一百圖甲，以後用AE兩字，次AEI三字……順次增至五字。把五字合於種種形式的音程而反復練習。如第一百零一圖所舉五例。

20. 10 每拍四音 =

(1) A E A E A E A E

(2) A E I A E I A E I A E I

(3) A E I O A E I O A E I O A E I O

(4) A E I O U A E I O U A E I O U

(5) A E I O U A E I O U A E I O U

3. 聲區練習

人底聲質，因發聲法如何而可區分為胸聲，中聲，及

人聲的三區，名曰聲區。

唱歌時，低音宜用胸聲，高音宜用中聲，最高的音宜用頭聲。把聲區巧妙地適用，則歌聲溫雅婉美。

甚麼叫做胸聲，中聲，頭聲呢？人底發聲機關，猶之樂器的構造：肺臟好比風箱，聲帶好比簧，氣管（胸部）咽喉（後頭部）及口腔，都是造成共鳴的空窩，好比喇叭底管與琵琶底腹。凡發音體的音質的差異，全因其共鳴狀態不同而生。人聲的聲區的分別，也是因通聲空窩的共鳴部分及其作用底差異而來的。今略述各聲區底音質及其共鳴部分底差等於下：

（一）胸聲——是最強區廣闊的音。其發聲時喉頭與氣管同時大擴張，聲帶全部振動。是胸部全體底鳴響。胸聲在男子為最主要聲區。

（二）中聲——比胸聲音質稍細，呼氣的壓力及分量亦稍少。主在喉頭及口腔的共鳴。中聲為女子最重要聲區。

（三）頭聲——音質比中聲更細，呼氣壓力及分量亦更少。以後頭內部（咽頭）的共鳴為主。

上三種的差別，由於發聲機關的形狀及作用，呼氣的方向及分量與壓力之多少而來。故聲或從胸出，或從口出，或從頭出。一試下面的練習曲，就可辨別三者的

差別。

第一百零二圖女子用聲區練習法。女子練習聲區，宜從中聲始，次及頭聲，終於胸聲，為自然順序。(甲)中聲區域，發聲時氣息從喉下出，口作微笑形，舌平低。(乙)頭聲區域。發聲時氣息從上頸輕吸出，聲如從後顛內部發。喉筋肉狹縮，開口度比前廣，呼氣分量大減，故聲音明澄清澈。(丙)胸聲區域。呼氣稍用力，稍向下發出，使聲如從肺下部出，氣管大擴張，口腔伸長，開口度與中聲同。

No. 102 女子用聲區練習法

The image shows three staves of musical notation for female voice exercises. The first staff is labeled '中聲區域' (Middle Voice Region) and contains a sequence of notes with 'A' written below them. The second staff is labeled '頭聲區域' (Head Voice Region) and contains notes with 'A' below them, including a note with a fermata and a bracketed note with 'A' below it. The third staff is labeled '胸聲區域' (Chest Voice Region) and contains notes with 'A' below them, including a note with a fermata and a bracketed note with 'A' below it.

第一百零三圖，男子用聲區練習法。在男子，普通至第三間音為胸聲，以上為中聲。練習從胸聲始。男子

頭聲區域比女子廣，發音法如前。

No. 103. 男用高音區練習

歌聲

字聲

4. 唱歌表情

以上所述，是唱歌表現的外面的技巧的法則。技巧純正熟達，則表現正確完全，原是重要的事。但唱歌法上，還有關於內面的感情的事，非並重不可。這就是唱歌時的聲音，姿態，容貌的表情。

然而這是因了樂曲歌詞底感動而自然表現的。要講唱某歌表情應該怎樣，或規定一種方法，教人去照辦；就不近情理而且很不自然了。因為真心受了歌曲的感動，所以從前荊軻等唱“風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復返。”人都“瞋目，髮盡上指冠”，原來這唱歌表情，是“理解歌曲，受歌曲的感動”之後欲罷不能的自然狀態，本非可以描做作與技巧的。唱歌者倘理解歌

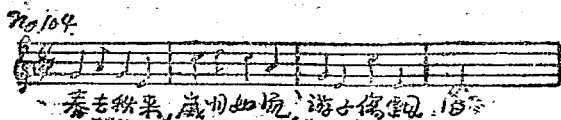
曲，唱時自然會伴着一種表情，與歌曲內容的明暗相一致，例如唱悲曲時自然不會嘻笑，唱讚美曲時自然不會皺眉。所以要音樂學習者進於這個唱歌表情的境地，不能授以方法，祇可誘導其理解歌曲。理解之後，表情自然地合宜了。至於怎樣教他理解歌曲，則須涵養其感情，不是一朝一夕的工夫了。

對於歌曲的理解力，大部分得自先天。感情不豐富的，或感覺麻木的所謂“音樂的不良導體”，後天的補助實難得多大的效力。嘗見愁容滿面地唱“春郊樂”，眉花眼笑地唱“追悼歌”的學生，如同一部壞了的發人聲的機械，大概就是所謂“音樂的不良導體”罷！對於這等不良導體，音樂教師實難施其技。除此以外的人，雖有對歌曲一時不能敏感者，但只要感情不喪盡，多少總可以設法抽引啓發的。

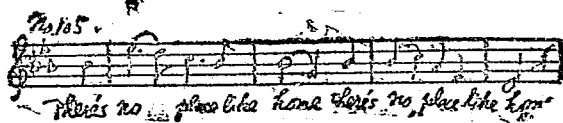
關於音樂內容的鑑賞與理解，詳說起來要引證近代標題樂 (Program music)，音詩 (Tone-poem) 音畫 (Tone-picture)，話頭很長。(參看音樂的常識)。現在只就我所記得到的歌曲方面舉幾個例，以示一斑。實際，對於歌曲的理解是理解一切音樂的基礎。

吟咏第一頁第四句的樂句 (Phrase)，所起的感情大調子是“哀愁”。細味起來，這哀愁中含有怨慕，自

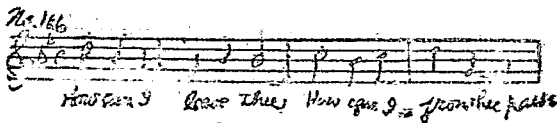
傷之情。尤其是全段中最重要之“傷”字，用短六度下行至“飄泊”有無限的哀傷（全曲見胡明毅中文歌曲五十首）。



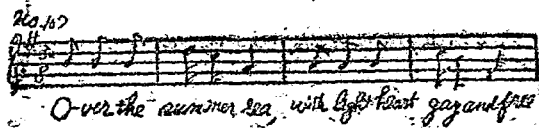
第一百零五圖Home, Sweet home 中的末句；同樣是哀傷的。然細味起來，比前例更為激昂的，高潮的。全句中最重要之“no”字用主音的高八度音，又拖延一音，語氣（Accent）非常強烈，態度極端肯定，使人感到世途艱辛之苦（全曲見 101 best songs）。



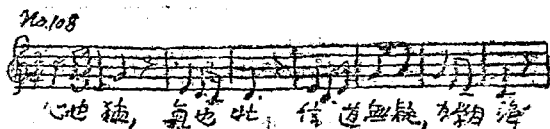
第一百零六圖也是熱情的悲哀的樂句與歌行，細味起來，比上兩者又不同，含有驚詫的，詰問的，宣彼的口氣。原因在於旋律的升降突如，又有“How”為強拍子而長音，主要詞“Leave”與“From”亦為強拍子（全曲見同上）。



第一百零七圖正如歌詞所示，是 Gay and free (愉快自由) 的樂曲，與上三例正相反。其輕快的舞樂的三拍子，與前後兩樂節 (Section) 同樣的節奏形，使人起乘風破浪之感，(全曲見同上)。



第一百零八圖是壯大，堂堂有威的旋律。細味起來，其二拍子之整齊，休止符之頻頻，又有堅決，自負之概。



第一百零九圖與前例大致性質相同。唯其同形式的節奏，與一律下行的進行，比前例為沈靜，莊嚴，有感謝讚美之意 (全曲見中文名歌五十曲)。



第二節

披雅娜入門

1. 準備

披雅娜即 Pianoforte，來源甚遠。其前身是埃及古代的絃樂器 Harp。漸次改造，至十八世紀初，始成今日的狀態。披雅娜底特長，是因為有鍵，得同時彈出多數的音。近世複音樂（對位法的）衰微而單音樂（和聲法的）盛行，是這樂器出現後的結果。披雅娜用者最為自由，管絃樂用的複雜的大曲，一個披雅娜有時亦能彈出。故在一切樂器中最為完全，最為有獨立資格。近世大音樂家，大都是研究這樂器的。莫札爾德（Mozart）五歲就會彈披雅娜，麥德芬（Beethoven）四歲落淚在披雅娜鍵盤上，曉邦（Chopin）被稱為“披雅娜詩人”，修芒（Schumann）幼時以每日練習七小時披雅娜而傷指，李斯德（Liszt）十二歲負 Pianist 之名。可見披雅娜的價值之高了。

十九世紀德國大披雅娜家又音樂批評家 Hans von

Bulow 曾說：“披雅娜有三要事：一，技術，二，技術，三，技術”。他的意思是“用正確的方法與正確的時間來演奏正確的音符”。可知披雅娜研究，全是技術 (Technique) 的工夫，方法，時間，音符，三者都要正確。技術是積年累月的工夫，任憑聰明人，也決不能躡等而速成。要學披雅娜的人，須要有堅強的決心，安排每日至少一小時的練習時間，請託良好的指導者，購辦最正確的的基本練習書，正確地修習，然後可在一年之後尋出其途徑。所謂速成的，娛樂的，消遣的，全屬淺薄，虛妄。

2. 眼 與 指

習披雅娜，重在自己練習。除初入手時須請教師指示種種機械的方法以外，以後只要每彈熟一曲，請教師一教，或每星期就教一次已足；練習時間，不宜太長，寧時間短（例如每次半小時已可）而次數多（例如每日二次）。而眼與指的姿勢，尤為入手學披雅娜者要注意的事。

(1) 眼——彈琴時眼不得看鍵盤與手，必須平首看譜。十指照譜表上所注指法安排在鍵盤上。眼看譜，指摸鍵而彈奏。最惡劣的習慣，是先把譜背熟，然後俯首用眼就助手指找尋某字某鍵，甚或在鍵上寫1, 2, 3, 4,

……等字。這樣學習，久之確也會弄熟一曲，能不看樂譜而彈出，但死板而不能應用，知其一而不知其二。眼看譜而指摸鍵的練習，能使腕與指之間的路相通，看得懂就能彈得出，猶之所謂“得心應手”。故不必看譜而能彈的，其實是不正當的學徒；必須看譜方能彈出的，倒是真正的練習者。（但專指練習者而言，演奏家的Recital除外）。

（2）指——不正當的彈琴自習者，往往不講究指法，只求彈出一音，任憑用那一指都不拘。這是最惡的習慣。因為一經養成此習慣，頗不易校正。所以教人彈琴，自己已經會彈的人比全不會彈過的反而難教，就是爲了指法一時不易校正的緣故。初學彈琴，往往覺得譜上所註之指法過於呆板，以爲不必全然服從。其實最初的指法，最爲重要。必嚴格遵守，然後五指的位置可以



正確，跳越的距離可以有所把握。指法所用記號爲1, 2, 3, 4, 5, 代表從大指到小指的五指。披雅娜初發明時，彈

Bulow 曾說：“披雅娜家有三要事：一，技術；二，技術；三，技術”。他的意思是“用正確的方法與正確的時間來演奏正確的音符”。可知披雅娜研究，全是技術 (Technique) 的工夫，方法，時間，音符，三者都要正確。技術是積年累月的工夫，任憑聰明人，也決不能躐等而速成。要學披雅娜的人，須有堅強的決心，安排每日至少一小時的練習時間，請託良好的指導者，購辦最正確的基本練習書，正確地修習，然後可在一年之後尋出其途徑。所謂速成的，娛樂的，消遣的，全屬淺薄，虛妄。

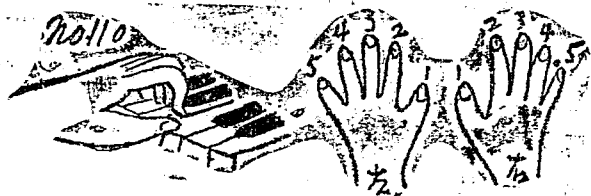
2. 眼與指

習披雅娜，重在自己練習。除初入手時須請教師指示種種機械的方法以外，以後只要每彈熟一曲，請教師一教，或每星期就教一次已足；練習時間，不宜太長，寧時間短（例如每次半小時已可）而次數多（例如每日二次）。而眼與指的姿勢，尤為入手學披雅娜者要注意的事。

(1) 眼——彈琴時眼不得看鍵盤與手，必須平首看譜。十指照譜表上所注指法安排在鍵盤上。眼看譜，指摸鍵而彈奏。最惡劣的習慣，是先把譜背熟，然後俯首用眼幫助手指找尋某字某鍵，甚或在鍵上寫1,2,3,4,

……等字。這樣學習，久之雖也會弄熟一曲，能不看樂譜而彈出，但死板而不能應用，知其一而不知其二。眼看譜而指摸鍵的練習，能使眼與指之間的緊相通，看得懂就能彈得出，猶之所謂“得心應手”。故不必看譜而能彈的，其實是不正當的學徒；必須看譜方能彈出的，倒是真正的練習者。（但專指練習者而言，演奏家的Recital除外）。

（2）指——不正當的彈琴自習者，往往不講究指法，只求彈出一音，任憑用那一指都不拘。這是最惡的習慣。因為一經養成此習慣，頗不易校正。所以教人彈琴，自己已經會彈的人比全不曾彈過的反而難教，就是爲了指法一時不易校正的緣故。初學彈琴，往往覺得譜上所註之指法過於呆板，以爲不必全然服從。其實最初的指法，最爲重要。必嚴格遵守，然後五指的位置可以



正確，跳越的距離可以有所把握。指法所用記號爲1, 2, 3, 4, 5, 代表從大指到小指的五指。披雅娜初發明時，彈

奏只用四指，大指不用，且各指節伸直，平放在鍵上。十八世紀大音樂家巴哈（Bach）始添用大指，並改指之姿勢爲下指彎成直角，如第一百一十圖。

又英國式的指法，從前曾定爲+，1,2,3,4,其+即大指。現在應用此舊法的書還有，不過很少了。現今一般所用的指法，爲“大陸指法”（Continental-Fingering），即1,2,3,4,5,如第一百一十圖。手的肌肉，漸漸練習，使之靈敏，要各指能獨自提高。大指無名指與小指，因平常不多用，故肌肉不靈敏，練習時較費苦心。按鍵時用指尖垂直打下，不可平落，故指爪必須時時修剪，使指尖肉接觸鍵板，不可以爪打鍵，以致發出噪聲。

3. 鍵盤與PED.

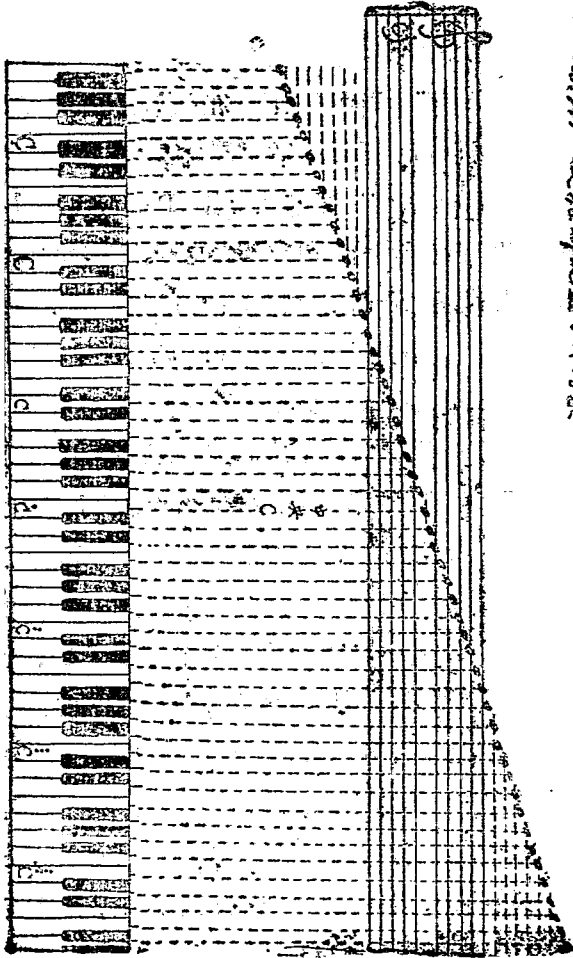
披雅娜的鍵盤，普通包含約七組（Octave），即五十一白鍵，三十六黑鍵。其中央—C音，名曰“中央C”，即大譜表的正中（高音部譜表下第一線）的一音，亦即彈C調音階時右手大指所按的一鍵。今揭鍵盤與大譜表的對照圖於下。

披雅娜曲因爲所用的音多，故必用大譜表。記在高音部譜表上的用右手彈，記在低音部譜表上的用左手彈。通常高音部譜表上所記的爲主要旋律，低音部譜表上

所記的爲附從的和弦。關於各調音階在鍵盤上的地位，⁵已詳中篇音階中。

披雅娜曲中常有Ped的記號，在中篇記號節中已略述過。這Ped就是Pedal之略。Pedal，踏踏，是披雅娜下面的銅瓣。普通有兩個，右足旁的名曰Damper-pedal，左足旁的名曰Soft-pedal。用右足尖踏倒Damper-pedal，則琴內部的過音器離開全部弦線，按鍵時所發音響伸張永續，（但並不增加音量，只是延長音響，故曰Damper）與其他的弦相共鳴，指離開鍵板而音依舊繼續。故欲發音強且長，欲諸弦共鳴而發豪壯之音時，於譜上記一Ped記號，表示此處須踏Damper pedal。欲取消時，則記一✱號，表示此處足離Damper pedal，用左足踏倒Soft-pedal，則內部的弦與打弦的槌之間的距離接近，使槌打弦時用力微弱，發音低微。故曰Soft（軟柔）。用此器時的記號爲Una corda，放此器時的記號爲Tre corda 或略書T. C. Grand piano亦有用三個踏踏的。此時左右兩個作用同上，中央一個則爲鍵盤上某一部分的音的Damper pedal 即踏時可使某幾個音伸張，永續，其他音不受作用。初學者不可濫用踏踏，用時亦須

第. 111 號 地盤的測量木牌表



嚴密正確，按照譜表上的記號敏捷行之。

披雅娜所用凳，不可過高過低。故須用可以自由高低者。大致坐時兩肘與鍵盤等高，為最適宜。又披雅娜不宜置潮溼處，不宜受日曬，平日置數袋樟腦丸於內部，則可免蟲傷。又遷運披雅娜時，務須輕輕移動，重碰則琴內的弦易鬆，音的高低就不正確。必請修琴師重行較過。

4. 基本練習

學披雅娜，最初必須從基本練習入手。基本練習的時期繼續愈久，其成就愈深。專門者需數年，普通亦至少需一年。所謂基本練習是運指法的各種形式，全無歌曲，故沒有浮薄的興味。初學者往往感到堅苦枯燥。然熟達這種種運指形式以後，自然會彈高深複雜的樂曲，而深長的興味也來了。普通所用基本練習書為“Beyel's Piano Method,” 較高深的，“Czerny's Exercise”等本子。（各書上海謀得利均有出售。）初學者只要買一本基本練習書，別的書都不必買。等到彈完以後，然後買各名家的作曲Sonatine, 或Sonata Album彈之，對於

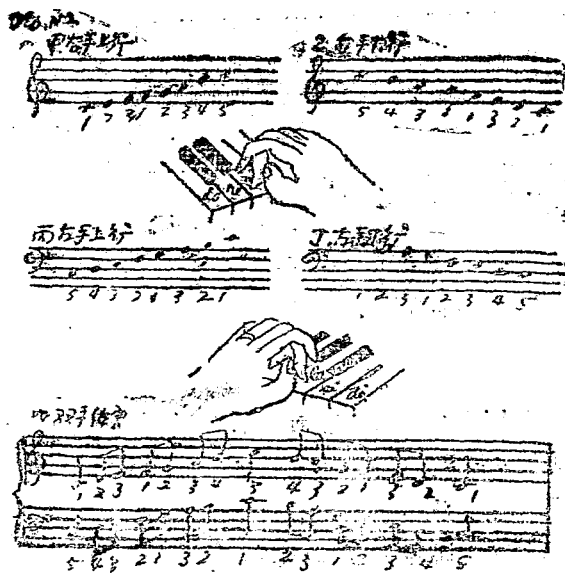
音樂的興味就深起來了。歌曲的伴奏也自然會彈了。

然所謂“彈完”不是從頭至尾彈一遍的意思。凡彈一練習曲，必須彈得十分純熟，方為通過。大概的標準，凡能加倍速度而從頭至尾一拍一字不錯，中間無一點停頓，方為通過。未通過時，決不可彈其次的新曲。所以一冊“Beyer”每日練習一二小時，至少約需半年彈完。半年以後，再選較深的基本練習書，一面可彈些進行曲，舞曲，及Sonatine之類，以調劑興味。

今再為獨習的初學者詳說入手的幾種練習於下。

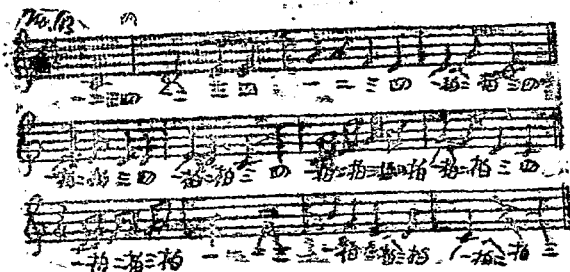
(1)音階練習——初學者最初可把左右手分別練習C調長音階的彈法。因為C調是基本調子，七音全是白鍵，最易彈奏。右手的指法，上行時do用1（即大指），re用2，mi用3，fa用1，sol用2，la用3，si用4，do用5。其中mi到fa須由3（中指）移到1（大指），其動作如第一百十二圖甲。下行時指法用5,4,3,2,1,3,2,1，其中從1（大指）移到3（中指）的動作如第一百十二圖乙。左手上行為5,4,3,2,1,3,2,1，其從1移到3的動作如第一百十二圖丙。下行為1,2,3,1,2,3,4,5，其從3移到1的動作如第一百十二圖丁。分統既熟，然後兩手合彈，如

第一百十二圖戊。這練習可每天每次行數遍，且將連續二個或三個音階，久則五指的距離自然合於琴鍵。



(2) 拍子叫法——初學彈琴，拍子必須正確。故基本練習開始時，必一面彈而一面叫拍子。拍子叫法，凡一拍一音的，叫“一，二，三，四，”等。凡一拍兩音（即每音半拍）的叫“一拍，二拍，三拍，四拍，”等，附點音符拍子尤須正確。例如一個四分音符加附點，則叫“一

拍二”而次來的一個八分音符叫“拍”。舉數例如下圖。
 此種練習，只在最初練習時行之。拍子觀念既熟；自可在心中被拍（或用足尖做點地亦可），不必叫拍子了。



5. 演 奏

以上所述，是彈琴的初步技巧，即正確彈出音程的方法。只是正確彈出音程，僅如一自動技雅娜，呆板而機械的，決不是音樂演奏的目的底全部。故彈琴在正確以外，還要求一種更重要的要素，即“曲趣的表出”。

同樣一處好風景，各畫家描出的畫趣味不同；同樣一齣悲劇，因角色而所演出的情調不同；同是一首名詩，因各讀者的鑑賞能力而所見不同。音樂演奏也正如此：同一樂曲，音樂學生的演奏與大音樂家的演奏，其音的高低，拍子的長短雖然大同，而所表出的曲趣相

懸殊；前者必板滯枯燥，後者必曲盡其致。卽令同等程度的音樂家演奏，其表情也因了各人對於曲的內容的看法與理解而不同。這名曰“音樂的表現”。演奏者的體驗千差萬別，演奏同一樂曲時的表現也千差萬別。這是音樂上最寶貴的要素：缺了這要素，人就變爲機械了。

音樂的表現，就是演奏者“理解”了樂曲以後的個性表現。故演奏者務須理解樂曲。理解樂曲的方法，只有思索。卽用自己的想象力來發見樂曲的概念的性格，使通過了自己對於樂曲的解釋而表出。故甲所彈出的某曲，爲加上甲色彩的某曲；乙所彈出的某曲，爲加上乙色彩的某曲，換言之，卽通過甲個性的某曲與通過乙個性的某曲，表現自然不同了。理解了樂曲，其樂曲卽被個性化。於是彈出時是彈自己的個性，是“能動的”演奏。音樂表現底價值，就在“能動，”的一點，倘然全是被動的，其人就變成自動披雅娜或八音鐘了。

這要點，與本篇第一節唱歌末後所論述的唱歌表情有密切的關係。讀者參閱之，可以思過半了。

第三節

懷娥鈴入門

1. 準 備

懷娥鈴底裝置很簡單，只在 一口木箱上裝四條弦線，然而牠在樂器中的位置與披雅娜同等，同為世界的樂器。今略述其身世與性行於下。

懷娥鈴的起源，在於十五世紀末的意大利。但其胚胎遠在二千年以前的埃及，據說當時埃及有一個名叫 Mercury 的，有一天在 Nile 河畔散步，足觸了一個乾枯的龜壳，鏗然發美音，於是仿龜壳形發明一種四弦樂器，名叫 Lery。到了十一世紀，Lery 變形而為 Yiole。按指的地方設有音階的格子，像我們的琵琶。到了十五世紀末，意大利人把音的格子除去，只在木箱旁邊的一條光木頭上裝四條弦線，始定名為 Violin。

懷娥鈴的價值，就因了除去格子而發生。這格子的除去，便是懷娥鈴的真生命的表現。所以說懷娥鈴起源於十五世紀末的意大利。因為懷娥鈴底第一特色是指板

上的沒有格子。因為不用格子，則音的高低沒有器械規定，而由指尖自由按出各音的距離與位置。故其音調滑柔和，類似肉聲，絕無不自然的機械的痕跡。披雅娜雖繁複而能同時使用多數的音，然有鍵盤器必有鍵盤一起一倒的手續，故發音決不及懷娥鈴的自由且自然。同一樂曲，用懷娥鈴奏時柔軟，圓滑；移在披雅娜上彈時就覺得稍剛強而起稜角。彷彿前者是調子柔和的木炭畫，後者是輪廓線明銳的鉛筆畫。又懷娥鈴發高低不同的音只要指尖移動，沒有別的起倒，故發音敏捷，在演奏中為最雄辯。所以現代最進步最複雜的管弦樂，所用樂器至數十種數百個之多，而其最主要的旋律，大都由懷娥鈴奏出，別的樂器都做牠底附從。然懷娥鈴不能像披雅娜地同時發多數的音而奏和聲，是其短處。但其攜帶輕便，亦為披雅娜所沒有的特色。

這樂器具有非常的特長，同時也具有非常的學習的艱難。這艱難，也是因了指板上沒有格子而發生，像琵琶指板上有按尺寸排列着的格子，彈者只需用指按下弦線，與切在某格子處上，就會發正確的某音。音程的正確全由格子負責，指的作用只是按弦，所以容易。懷娥鈴則不然，音程的正確全要手指負責任。即以指在弦上的距離分別各音程。此時彈奏音的最重大的要素，是須

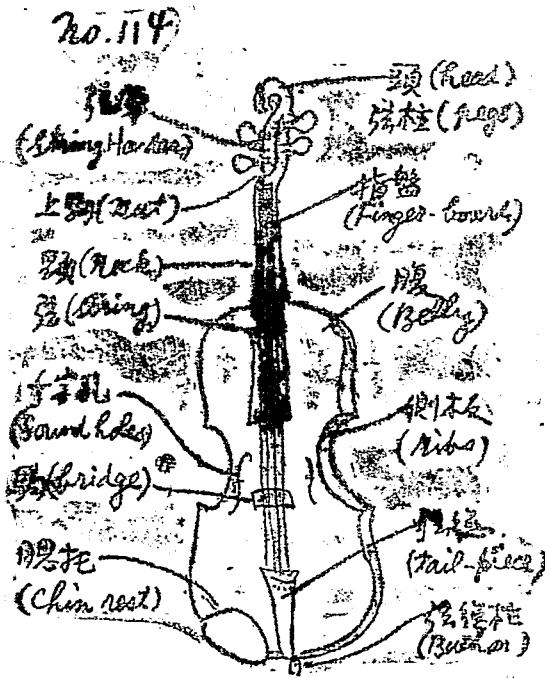
具有正確辨別音程的“耳”，否則絕對不能學習。這是演奏鈴學習中最特殊的難點，為其他樂器所沒有。所以學習演奏鈴，是一切音樂研究中最堅苦最艱深的一種工夫。中人的樂才，至少須半年可以上腔，五六年方得成就。且每天必須練習二小時以上，最初數星期內，左手的四指尖端定然要破爛而結硬皮，又感到非常的手痛。愈習愈深，始知這是一生的事業，決非娛樂消遣的玩意。奉勸世間音樂伴侶：非有優秀的耳堅強的決心，與五年以上的光陰，慎勿輕試演奏鈴！

2. 使用法

使用演奏鈴，先須曉得其各部的名稱。今列舉之如第一百十四圖。

下圖是外部底名稱。內部還有一小柱，名曰“魂柱”(Soundpot)。位在胸右腳下，是連結腹腔與背部的兩板，而傳達音響的。其所佔為最重要地位，彷彿是演奏鈴的神經系統，故名魂柱。又有一細長木片，名曰“低音竿”(Bass bar)，位在胸左腳下部底腹板裏面，密釘黏附於腹板。與魂柱同為傳達振動底重要裝置。

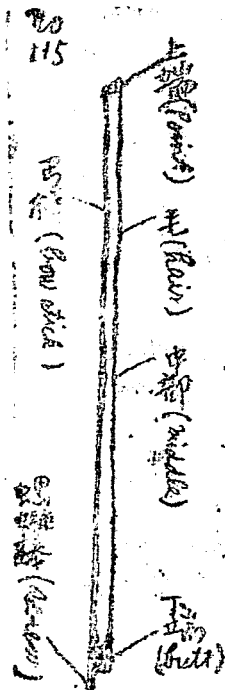
弦有四條。第一弦(右側)名曰E線，音最高，音繩是鋼絲。第二弦名曰A線，第三弦名曰D線，都是羊腸。



製的。第四弦（左側）名曰G線，音最低，普通是羊腸線、
 核銀絲或銅絲的。所以名為E, A, D, G, 詳見下節。

懷娥給本身以外，還有弓（Bow）。弓上各部名稱
 如第一百十五圖。

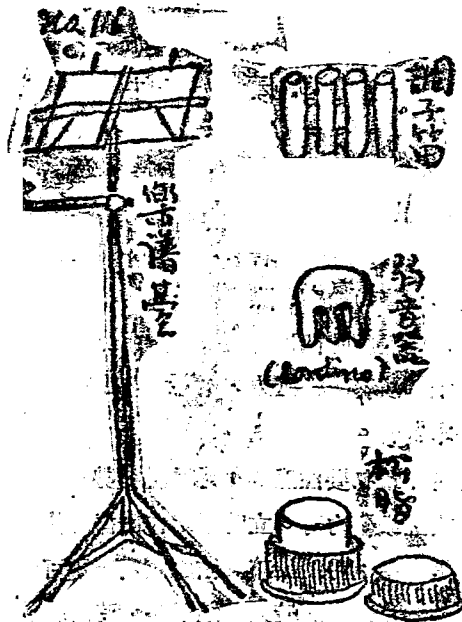
弓長凡二十九吋餘，用馬尾毛。持平處卷有絲或革。



頭。用時取松脂，（如第一百十六圖）在毛上磨擦，毛着松脂粉，然後擦弦能發音。

樂器本身與弓之外，還有幾件附屬物，如第一百十六圖所示。調子箱是候弦時用的。四管所發音為B, A, D, G, 適為候絃給上四條弦以發弦 (Open string) 時所應發的音。調音器是木製或牙製的倒山字形夾子。決在駒上，則發音柔淨。松脂提煉純潔，是專為候絃給用的。樂器裏是練習時置樂譜的，可以俾辨高低。箱是候絃給，弓，及弦等零星物的。這些都是必備的附屬物。

候絃給的裝法，先在弦一端，塞入弦總的孔內，然後以他端捲繞在弦柱上。弦柱捲繞方向須向外。第一弦捲在右方下面的弦柱上，第二弦捲在右方上面的弦柱上，第三弦捲在左方上面的弦柱上，第四弦捲在左方下面的弦柱上。弦端在弦柱上的固着法，如第一百十七圖。



弓下都有螺旋柱，向右過轉，則毛緊張，向左過



轉，則毛寬弛。練習畢，須將弦與弓毛放寬，藏之箱中。明日練習時再張緊之。否則有損壞之虞。又凡樂器均不宜受溼氣及強溫度，故潮溼的地方及太陽曬着的地方，不宜放候絃線。

3. 奏 法

習懷娥鈴也要從基本練習開始。最良的懷娥鈴基本練習書，是世界到處懷娥鈴學徒通用的“Hobmann”這書分五卷，有分訂五册者，有合訂一册者。（上海謀得利樂器店發售。）初學者除此書以外，不必買別種書籍。五卷所需的熟練時間，普通至少要兩年。通過此五卷以後，懷娥鈴演奏的根柢方才穩固，可進而演奏樂曲或更深的基本練習。

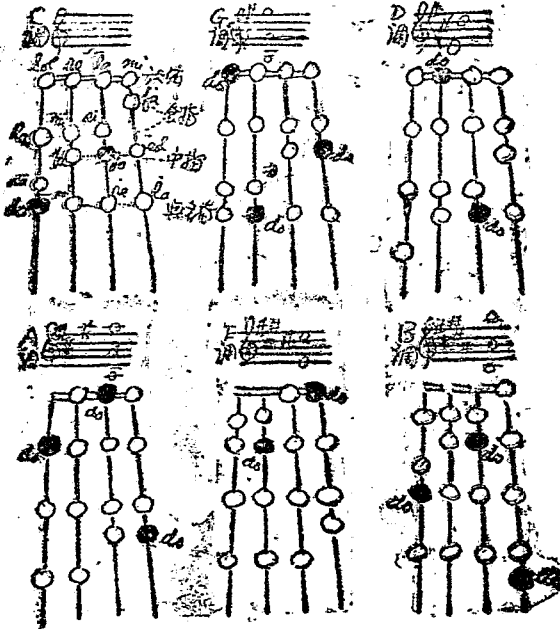
練習時最初要注意的，是身體姿勢及手底持法。奏懷娥鈴或立或坐均可。立時兩足作體操時休息的姿勢。樂器身須水平，弓的止下與弦成正交，不可偏斜。樂譜臺後宜設一長方形的較大的鏡子，以時時察看自己的姿勢的宜否。姿勢與持法如第一百十八圖所示。

懷娥鈴練習的姿勢，指法(Fingering)，弓法(Bow-technique)，均甚困難，故必須從先生受教。獨習難得圓滿的效果，且有墮入不正當習慣的危險。所謂懷娥鈴獨習法，懷娥鈴兩禮拜畢業一類的書，全是欺人的東西，讀者勿受其愚。所以現在要避去無用的說明，但把 First-Position 的各調音階在弦上的位置圖表於下，以供習

No. 118

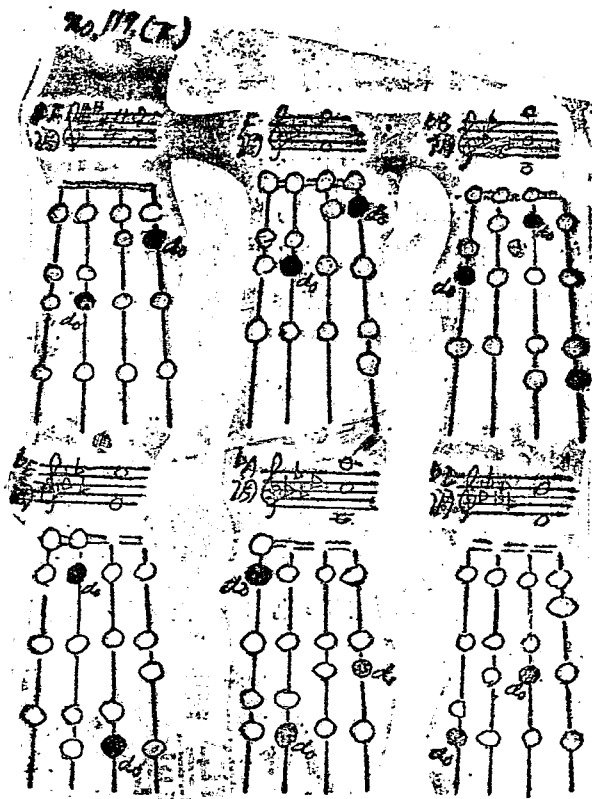


Bo. 119
(A)



Hohmann 第一卷着的參考

上圖中第一式放弦，就是手指不按時四弦所發之聲。其餘十二式即長音階十二調在該表上do字的位置與

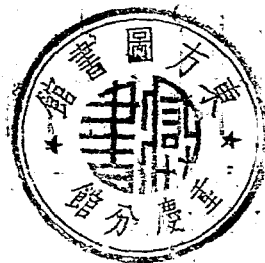


在弦上的手指的位置 在 C 調的圖式中詳註着從最低音 Sol 到最高音 la 中間的各音，及其各音間的距離，所用的手指。二音距離較寬者為全音，較狹者為半音。這關

係其實只要記得長音階上半音全音的位置，就可自己按出了。圖中黑大圓點表示其調的do字。

手指按弦時，須指尖着弦，使着一弦時指不能觸左右鄰接的他弦。切不可用指的上節橫臥在四弦上。

附言——披雅娜置備不易，懷娥鈴費時悠長，且二者均需要堅苦的磨鍊，其效果非少數勞力所能換得。才能與生活兩俱從容的音樂愛好者，吾固勸其修習披雅娜或懷娥鈴，以爲文明人生活的壯麗的裝飾品。其生活力不甚豐富，而希望以微少勞力博得音樂的娛樂的人，則與其習上二種樂器，不如就近取曼陀鈴（Mandoline）或口琴（Harmonica）。因爲這兩樂器容易成就，不必費多大的勞力與時間，也可得到相當的音樂的娛樂。學習這兩樂器，具普通樂才的人只要購買其初步的練習本一冊，自己循序按法練習，也不難入門，別無何等特殊的難處。



政 部 著 作 權 註 冊 執 照 第 一 一 二 四 號

“音 樂 入 門”

中 華 十 二 年 十 月 初 版
民 國 三 十 四 年 九 月 內 一 版

有 著 作 權
※
不 准 翻 印

定 價 國 幣 一 元 七 角

編 著 者 豐 子 愷

發 行 者 范 疇 人

重 慶 保 安 路 開 明 書 店

印 刷 者 開 明 書 局

總 發 行 所

分 發 行 所

重 慶 保 安 路 一 三 二 號

成 都 昆 明 永 安 江 山
重 慶 西 昌 貴 陽

開 明 書 店

開 明 書 店 分 店

(8 ' 2)

入 D 2 1

