



# 新音樂

第一冊

## 中國的樂器

作  
家  
書  
屋  
敬  
贈



第 4 卷

作  
家  
書  
屋

# 新音樂叢刊

## 第九卷第四期

### 目 錄

#### I

中國的樂器.....	中央音樂學院
寫給學習吹奏簫笛的同志們.....	楊蔭瀏
再寫給學習吹奏簫笛的同志們.....	楊蔭瀏
二胡奏法.....	陳振鐸
二胡定弦的研究.....	羅 廉

#### II

怎樣寫二部歌曲.....	王震亞
歌唱時的呼吸.....	何錦文
唱法問題座談會.....	中央音樂學院
悲多芬的第七交響曲.....	東 林

### 新音樂叢刊

第九卷 第四期

主編：李 凌 趙 滷

編委：李煥之 李元慶 黎國荃 張文綱 梁寒光 湯雪耕  
金紫光 瞿希賢 周巍峙 嚴良莖 王震亞

編輯者：新音樂社 出版者：作家書屋  
北京西長安街53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 一九五〇年十月出版

614202

R  
910.5-  
656.2

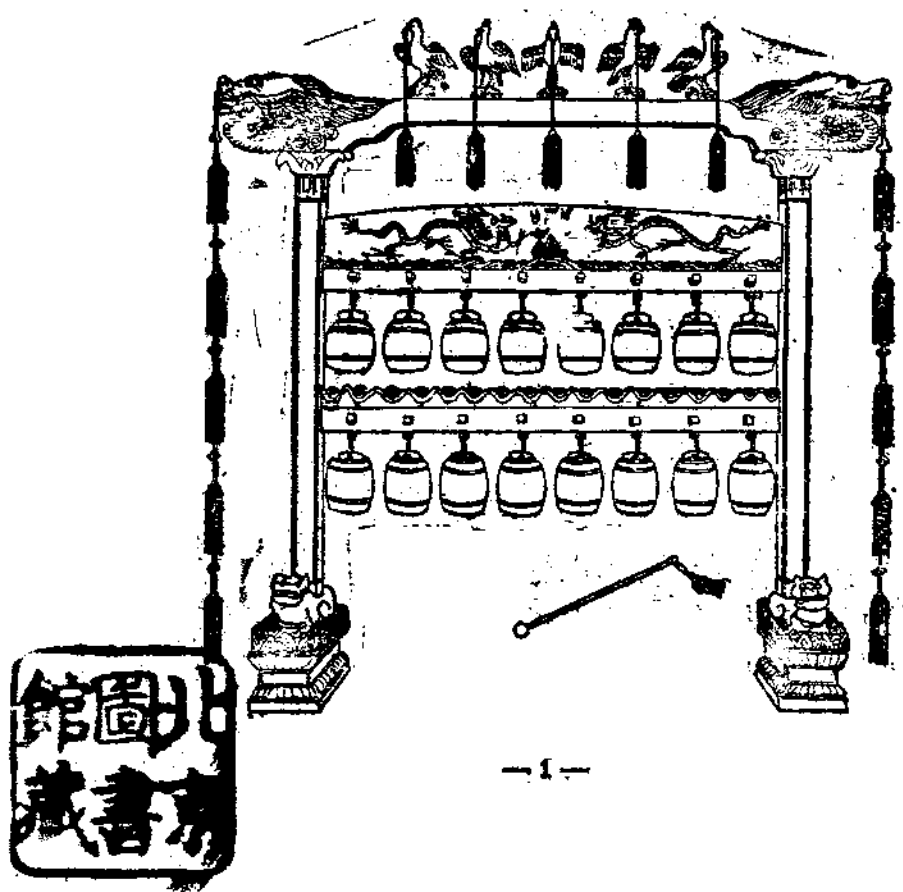
## 中國的樂器

蘇聯大百科全書向中國徵稿，其中樂器一項，由中央音樂學院研究部負責撰稿，並由該院楊蔭瀏教授依據故宮所藏雅樂樂器繪製插圖，這便是初步草成的稿子。

編者

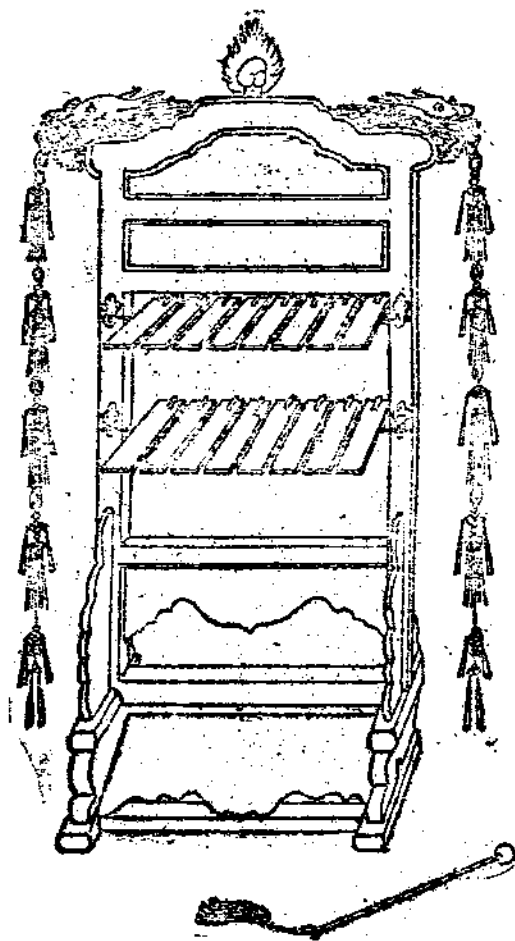
### 編鐘

雅樂所用樂器。隨着歌音的高低敲擊。此器周時（1121—249 B. C.）已有。近來出土的樂器中，還有屬於公元前第五世紀的編鐘。編鐘十六枚，成半音音階關係，其音域為一個八度有餘。其絕對高度，因標準音的時時變遷，歷代所製，差異很大。在形式方面較古的編鐘，有的厚薄相同，而以大小分高低；後來的編鐘，多大小相同，而以厚薄分高低。圖中所列，為清乾隆年間（1736—1795）所製的一套編鐘。



## 方 磬

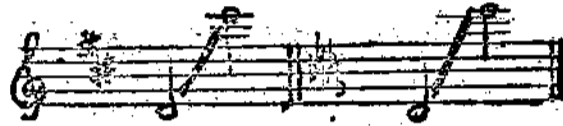
隋時 (581—610) 已用此樂器。共十六枚，其音域爲半音階之一個八度有餘。十六枚長闊相同，而以厚薄分音的高低。清乾隆時所定 (1746)，十六枚長均 232.256mm，闊均 58.047mm；最低爲倍夷則，厚 9.666mm，最高爲應鐘，厚 20.645mm。



簫

古名笛，出於古之羌笛 (羌爲古代甘肅中南部及四川西北部間一種民族)，初只有三孔或四孔，漢京房 (77—57 B.C.) 加一孔，爲五孔，到了晉時，列和 (274 年左右) 所吹舊魏時所製的笛，已有六個按指孔，而其現世的羌笛

多相同。唐代，約 627 年左右，所有的一種尺八，形式與今簫彷彿。唐宋以來，漸將古笛稱為洞簫；或簡稱為簫。現在民間流行的簫，一般地說來有高低不同的兩種。兩種之間相差一個半音。這兩種簫的音域如下：



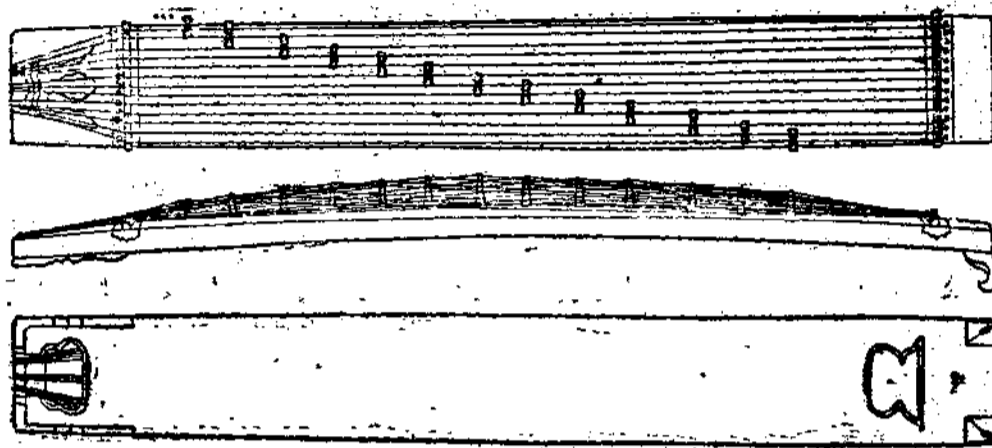
### 椰 胡

為專用於伴奏椰子戲曲的一種胡琴。在製作方面，與普通胡琴不同者有二點：（1）普通胡琴用「千斤」（繃在近軀處將弦拉向柄的一邊的弦圈）將弦壓下，以得空弦之振動弦份，椰胡則在柄上用木製的柱將弦頂起，以得空弦之振動弦份；（2）更重要的，普通胡琴的鼓頭蒙蛇皮，椰胡的鼓頭蒙木板。在實用時，椰胡的空弦定音，約比胡琴高一個八度。（參看胡琴條）

### 箏

最初在戰國時（481—256 B.C.）出於秦國，作者不可考。箏凡十三弦。將十三個可以移動的柱（Movable bridges）節制弦的長度，使十三弦中，由最外面，振動弦份最長的一弦至最裏面，振動弦份最短的十三弦依次依五音音階（Pentatonic scale）關係，調成由低而高的兩組以上的音。藉了柱的移動，各弦都可作為一調的基音，又藉了右手彈柱右弦份時，左手將柱左弦份的按抑（按抑則弦的張力增加，因之弦音升高），可得七音音階，及七音音階以外的半音。其定音高低，並不統一；較普通的，是將最低弦調成 D 音，其音域因之為：



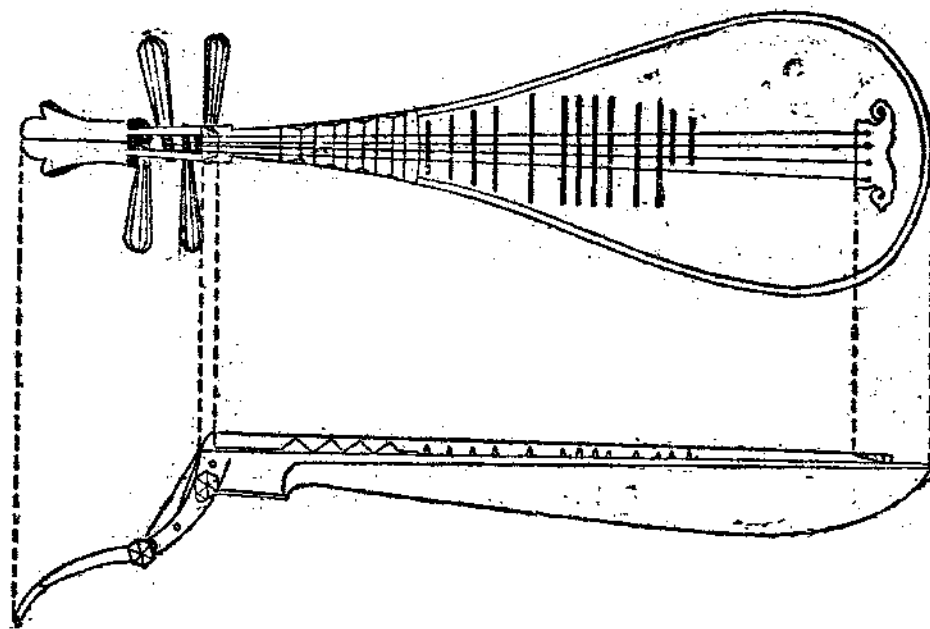


### 琵琶

「琵琶」二字，是漢代（204 B.C.—225 A.D.）以來由模擬某一類外來的彈樂器上所發的音，因之所透成的狀音的字。這兩個狀音的字，最初曾被用為同一類樂器的總名。在一個位置豎放或斜放的樂器上，「琵」是模擬向左彈（Pluck leftward）所得的音，「琶」是模擬向右彈（Pluck rightward）所得的音。最初，凡用類似方法彈奏的樂器，都叫「琵琶」。後來同類樂器中的每一個，漸漸各自有了專名，琵琶這一名稱，便成為圖中所示的樂器所獨有。這樂器在唐時（619—907）曾被視為一切樂器中最主要的樂器。現在在民間還相當流行，在中國的中部和南部，更被視為主要樂器之一。

琵琶，依圖上的方向，自左而右，四根空弦（Open-strings）的定音，依次為 A. d. e. a；連按音（Stopped notes）在內其音域為：





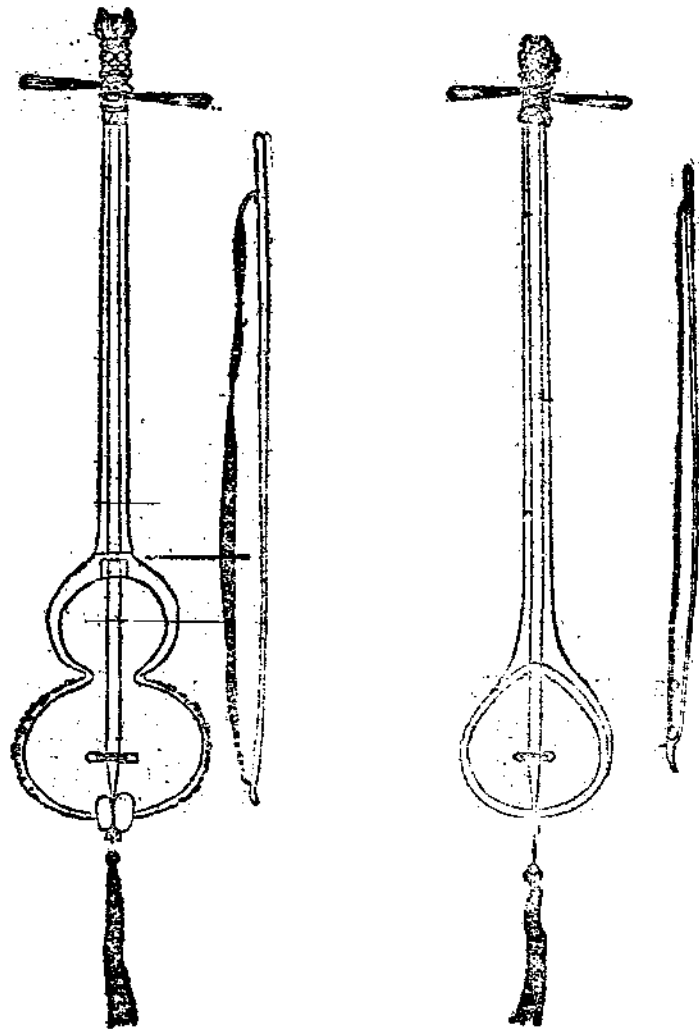
### 阮

三國魏時 (220—265) 阮咸所作。初名阮咸琵琶，後來逐漸簡稱為阮。流行的有四弦與三弦的兩種。四弦的阮的定音和音域與琵琶相同；三弦的阮有兩種定音，其音域與三弦相同。(參看琵琶條與三弦條)

### 胡琴

外來樂器。記載中初見於元史 (記載 1280—1368 一段歷史時期的書)。歷來式樣及大小不一。圖中所列兩個例子：均為清乾隆皇帝 (1736—1795) 御用的胡琴；現在民間流行的胡琴，其內外兩空弦 (Open strings) 的定音依次為 d' 與 a'；其音域為：





斂

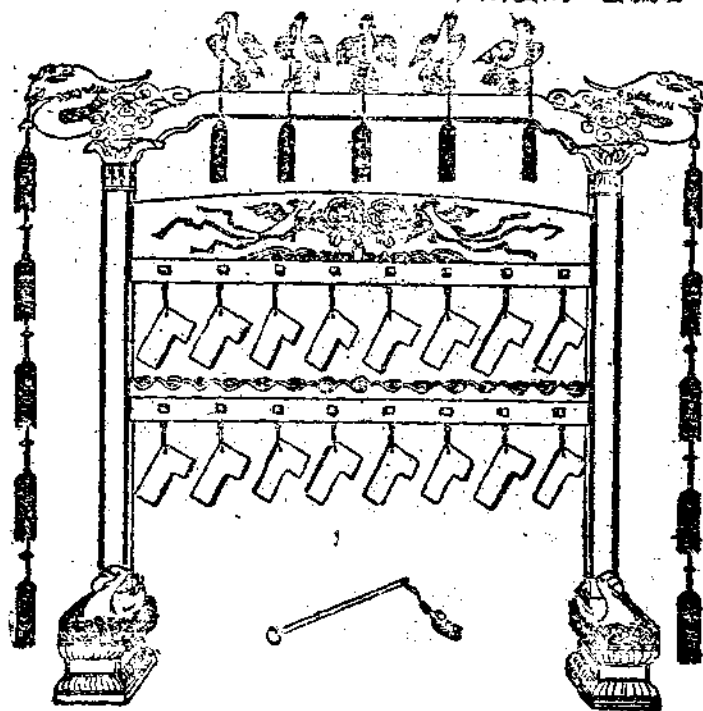
木製歷代雅樂，在作樂之末，用竹帚橫掃（橫掃）此器背上的齟齬（二十七個齒狀的凹凸所形成的行列）數下，作為樂終的標誌。此器周時（1121—249 B.C.）已有，其名見於詩經。





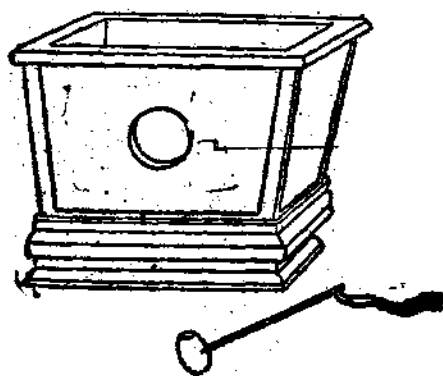
### 編 鐘

雅樂所用樂器。隨着歌音的高低敲擊。此器周時 (1121—249 B.C.) 已有；詩經中提及與笙同音的磬，似乎就是指着編磬而言。編磬十六枚，成半音關係，其音域爲一個八度有餘。絕對高度，因標準音的時時變遷，歷代所製，差異很大。圖中所列，爲清乾隆時 (1736—1795) 所製的一套編磬。



## 祝

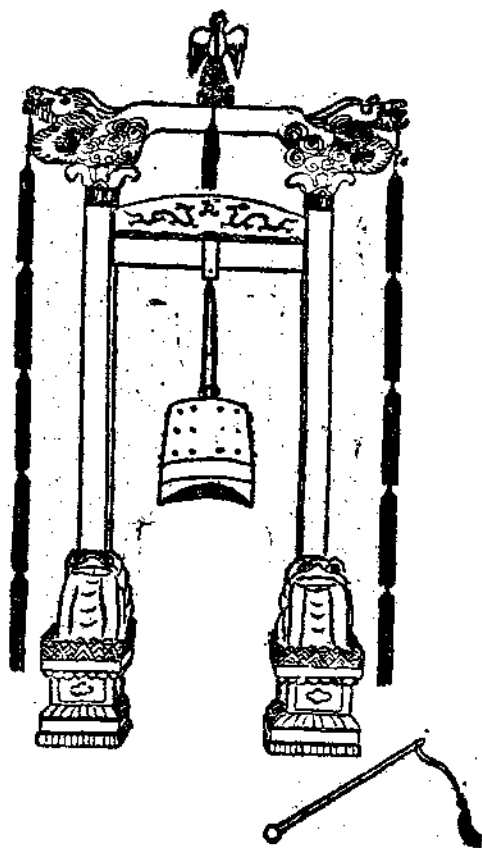
木製，歷代雅樂，在作樂之初，擊這樂器的內壁數下，作為引起一曲的標誌。此器周時（1121—249 B.C.）已有，其名稱見於詩經。



祝

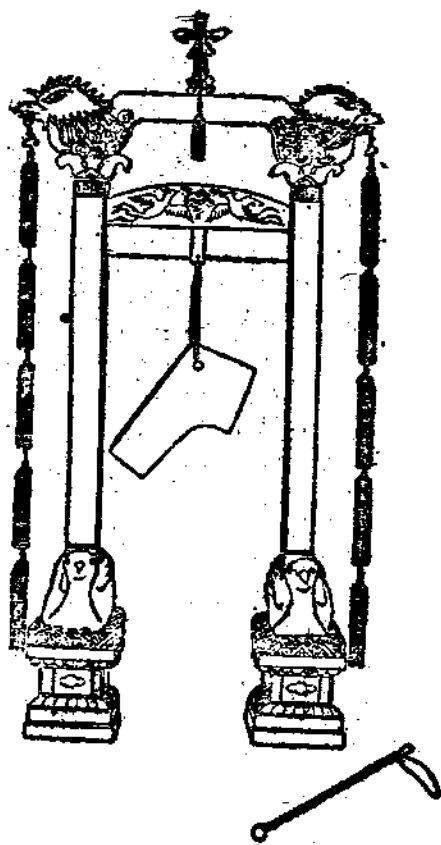
雅樂所用樂器。殷墟出土樂器中有鐘，可見鐘在殷時（1401—1123 B.C.）已有。最初鐘與鐃為兩種形製不同的樂器；鐘口成橢圓形，兩邊的壁長，中間的壁短，所以兩邊向下尖出，中間向上凹起，鐘口成圓形，且向裏收進，像一個袋口；鐘頂上懸掛的部分成筒形，鐘頂上懸掛的部分是一個半環式的紐。漢代（204 B.C.—220 A.D.）以來，兩者的形製漸漸互相混淆。圖中所列清乾隆時（1736—1795）的鐃鐘，已與古代的鐃不同，而與古代的鐘相近。清乾隆時所製的編鐘，倒像古代鐃的形式。

清時的鐃鐘共有高低不同，合十二個半音的十二個鐘，那時候的雅樂，每月各奏一個調（Key），一年十二個月，奏遍十二個調（Keys）；某月用某調的樂曲，便用某一個與本調主調音（Tonic）相合的鐃鐘，一月換一個鐃鐘，一年輪遍一次。（參看編鐘條的圖）



## 特 磬

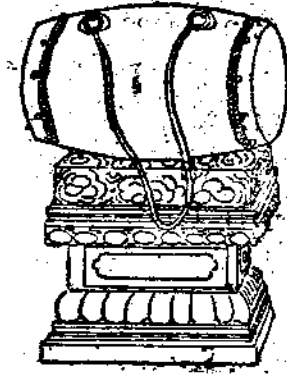
雅樂所用樂器。此器殷時（1401—1122 B.C.）已有。殷墟出土的磬，從形式上可分兩類：一類成半圓形，一類成曲折形。後世所傳的磬，都是屬於後一類。圖中所列，為清乾隆時（1736—1795）所製的特磬。那時候共有高低不同，合十二半音的十二個特磬。當時的雅樂，每月各奏一個調門（Key），一年十二月奏遍十二個調門（12 Keys）；某月專奏屬於某一調的樂曲，也就專用某一個與本調主調音（Tonic）相合的特磬；一月換個特磬，一年換遍一次。



特 磬

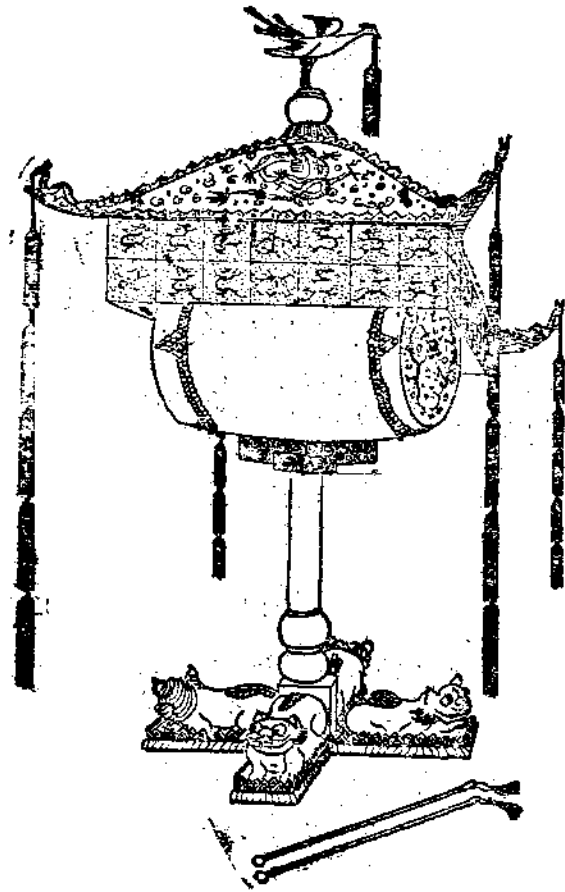
相傳遠古時候已有。無論如何，漢代（204 B.C.—220 A.D.）以來，是一個在雅樂中所常用的樂器。敲時右手和左手各敲一端的面；在樂隊中常隨着

鼓擊擊；鼓擊一擊，則搏拊擊兩擊，來和它相合。（參看鼓條）



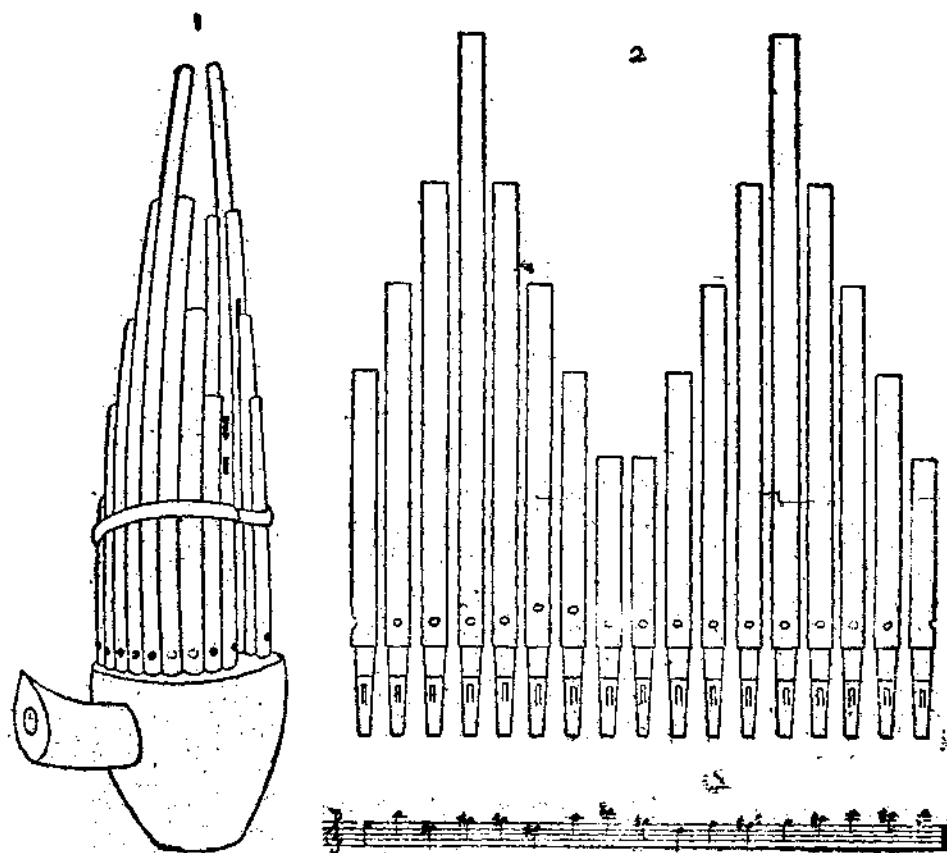
### 建 鼓

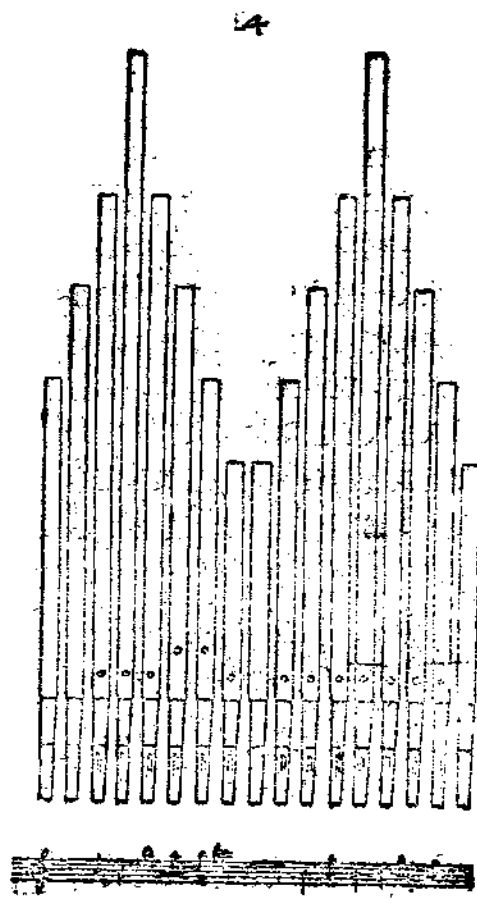
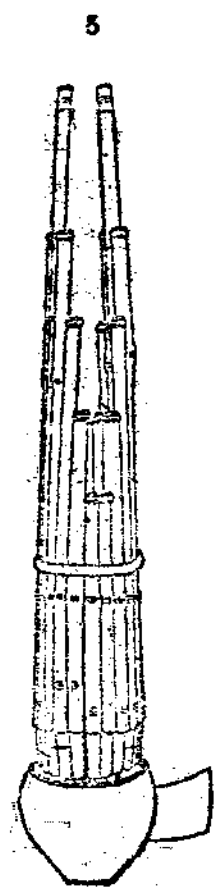
殷時(1401—1122 B.C.)已有鼓。此種串在柱上的鼓，亦稱建鼓，相傳是出於殷時盪鼓的式樣；清代(1663—1911)亦簡稱曰鼓，是雅樂所用的樂器。



## 笙

來源極古，傳說之創製者不一；在今人所信爲孔子時代（551—479 B. C.）可靠的書籍中，已常常提到此樂器。笙的構造，是將若干銅製的簧片裝在若干管子的下端，將所有的管子都插在一個匏製、木製或銅製的斗（Box）上而成。吹時，用指按設管旁所開的孔，即能使定音的簧片與管中長度有定的氣柱發生共鳴作用而振動發音。笙上發出的音，大都是由二音、三音或四音配合而成的和音。現在民間流行的笙，有方圓大小不同的多種，其中最普通的，有圓形的大笙與小笙兩種。大笙十七管，每管都有簧，共十七簧；小笙也是十七管，但有四管無簧，共十三簧。圖中所列，1 爲大笙，2 示大笙各管各簧所發的音高，3 爲小笙，4 示小笙各管各簧所發的音高。





大笙所常用的和音如下：



小笙所常用的和音爲：

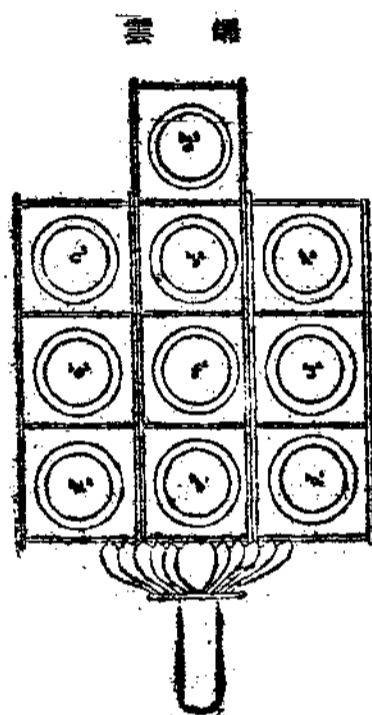


### 民間的敲擊樂器

民間的敲擊樂器，很多是外來的。從歷史記載中，可以見得，在唐代(619-907)，外來的敲擊樂器，是何等的流行，流行的種類，是何等的多。下面四種是現在民間比較通行的敲擊樂器：

- |         |          |
|---------|----------|
| (1) 同 鼓 | (8) 春 鑼  |
| (2) 板 鼓 | (9) 湯 鑼  |
| (3) 小 鼓 | (10) 雲 鑼 |
| (4) 大 鑼 | (11) 鈔   |
| (5) 中 鑼 | (12) 鐃   |
| (6) 喜 鑼 | (13) 長 鈸 |
| (7) 內 鑼 | (14) 小 鈸 |

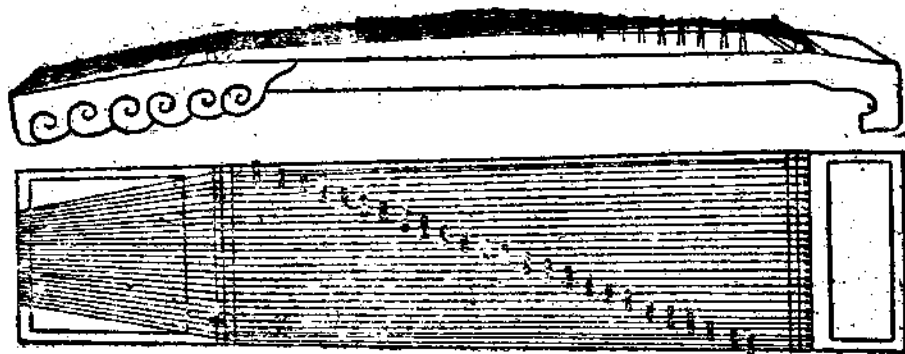
在上列樂器中，除雲鑼為定音的以外，其餘都是不定音的。



鑼

周時(1121=249 B.C.)已有，名稱見於詩經。共二十五弦。歷代定音的方法不一：有的把正中一弦(十三弦)放在那裏不用，由外而內，定成半音音階的兩個八度；有的也不用正中一弦，但把一弦至十二弦定成由第五度起的五音音階的兩個八度有餘，把十四至二十五弦定成比一弦至十二弦依次各高十五度的五音音階的兩個八度有餘；有的連正中一弦也用，由外而內，定成五音音階的五個八度；有的也用正中一弦，可是定成七音音階的三個八度有餘。彈的方法，也有兩種：一種是左手彈一至十二弦，右手彈十四至二十五弦，兩手所彈之管常成十五度之相和；另一種右手專彈(單彈一音或同時彈相和之二音)，

左手不彈，而準備在需要時升高某弦的音或作某種表情時，按抑柱左之弦份，使某弦的音發生變動，歷來定音的標準，差異很大。此器在應用上，有時用於獨奏，有時用來與七弦琴合奏，有時用於雅樂。（參看七弦箏）

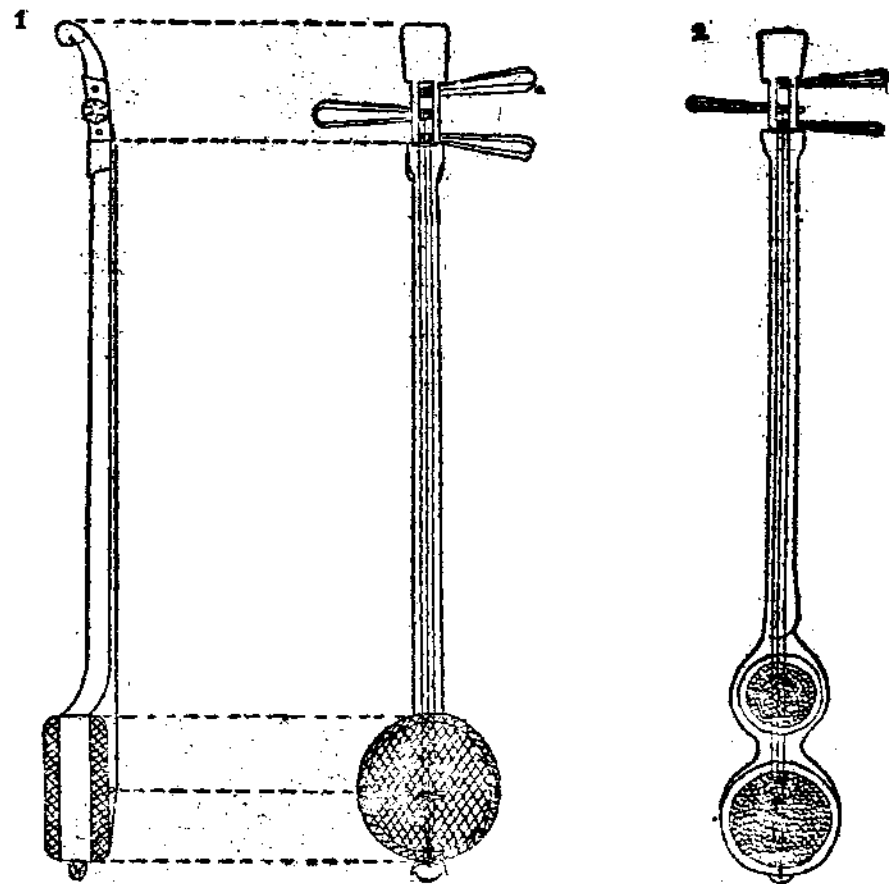


### 三 弦

外來樂器。秦時（246—207 B.C.）似已被北方守邊的軍人所彈奏。最初亦統名琵琶。現用名稱，初見於元史（記載1280—1368 一段歷史時期的書）。式樣與大小不一。圖中所列，1 為現在民間流行的三弦之一種；2 為清乾隆皇帝（1736—1795）御用的三弦。現在民間在這一樂器上，流行着兩種空弦定音的方法：一種由左而右，三空弦依次定作  $d, a, d^2$ ；另一種定作  $A, d, a$ 。依定弦之不同，可有二種音域如下：





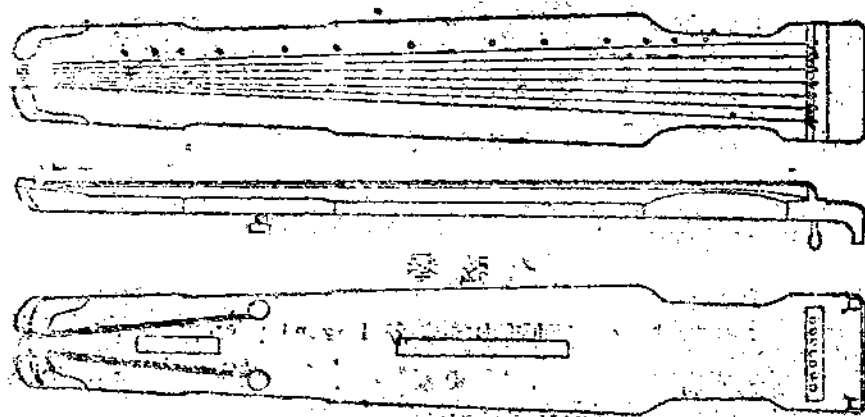


### 七 弦 琴

來源極古。古代記載有的以神話中的皇帝(Legenday emperor)伏羲(5918 B. C. 前?)為創作者，有的以現代史家對他存在的確實性有所懷疑的虞舜(2257—2208 B. C.)為七弦琴前身五弦琴的創作者。但無論如何，此器周時(1121—249 B. C.)已有，其名稱見於詩經。現在民間所保存的七弦琴，為在第十世紀以前所製者，還可以常常見到。民間能奏這一樂器的人，還相當不少。

七弦琴的定音，由外面最粗最低的一弦至裏面最細最高的七弦，依次定爲五音音階 (Pentatonic scale) 的一組多音。藉了連於弦的右端的診 (Pegs) 的轉動，可鬆緊弦的張力 (Tension)，而將主調音 (Tonic) 隨意定在七弦中任一弦或任二弦上。最常用的調 (Key) 爲「中呂宮」 (Key of 中呂)，是將主調音定在第三弦上的一種調。

定音的高低，並無絕對標準，大都是由彈者各自因其習慣及愛好而自己決定。統計多數人的調弦，若以三弦爲準，則調得最高的約爲 F，最低的約爲 C。若依較流行的定弦高低，定三弦空弦 (Open string) 爲  $^bE$  音，則七弦琴按音 (Stopped notes) 的音域爲：



# 寫給學習吹奏簫笛的同志們

楊 蔭 濤

同志們：

● 在你們學習吹奏簫笛之前，我願意將為何選這幾種簫笛的理由，與怎樣吹奏這幾種簫笛的方法，簡單地說明一些，希望因此能增加你們的興趣，而有益於你們的學習。

## 一 簫笛高低的選擇

我們在現代學習音樂，所應當把握的實質，有三方面：（1）本國音樂的材料；（2）世界音樂的材料；（3）民間音樂的要求。就第一第三方面看，我們先要能應用本國民間所能應用的方法，吹奏與民間所用樂器在高低、音色、孔數等方面完全相同的樂器，這樣，我們才可以接近人民，增加他們音樂的興趣，我們才可以體會人民，而認識幫助他們的適宜方向。從第二方面看，在可能範圍內，我們自己，應先作接近世界音樂的嘗試，做比較完備而且更便於吹奏的樂器，自己先練習起來，隨時介紹給大眾，看大眾是否樂於接受和易於接受。因為這樣，我們第一，應先看一看民間現在所已流行的簫笛，有那幾種。

民間吹奏樂器，每是一雌一雄，成爲一對，雌者高半音，雄者低半音。雌雄各翻七調，合成十四調；其中有兩調重複，十二調有了雌雄兩個樂器而完全。因為近關係調，響在一個樂器之上，所以即使臨時轉調，大部時候，可以不必另換樂器。簫笛的種類有：

（1）雌雄曲笛 我們所最常見的笛，統名曲笛；六孔全按，雌笛約合 $^bA$ 音，雌笛約合 $A$ 音。

（2）雌雄柳笛 柳笛比曲笛短小，而音高上，比曲笛高一個四度音程；六孔全按，雌笛約合 $^bA$ 音，雌笛約合 $d$ 音。

（3）雌雄洞簫 洞簫比曲笛低一個五度音程；比柳笛低一個八度音程；六孔全按，雌笛約合 $^bD$ 音，雌笛約合 $D$ 音。

一器翻多調與多器各一調的問題 因為民間原有翻調的技術，又因為民間翻調技術中所含有的一些缺點，是由於忽略所致，以前原有校正的方法存在；所以，我們不必爲多調做多笛。我們應當也學會在一器上翻吹多調，而同時將

一些流行的缺點，設法校正。若爲多調做多笛，則演奏時勢必帶上一大捆十二支簫笛，隨時手忙腳亂地揀出所需要的調門；否則，除非爲了一器，請十二個人担任，一人專管一個調門，經常準備多費十二分之十一的人力。這非但因了不合實際而行不通，而且，在技術上，是一種傾向於幼稚的極大的退步。過去晉朝的荀勗，和梁朝的武帝，都曾做過十二支笛子（當時的笛子，就是現在的簫），但還在古時，便早已因了不顧實際，而不能流行了。我們在現代，似乎不必再將他們的失敗，重新再來一下。還有，我們若觀察民間實際演奏的情形，統計他們吹奏曲調所屬的調門，並且注意管樂器以外其他樂器的音域和奏法，我們便立刻會感覺到D調（小工調）和G調（正工調）在民間音樂中的重要性。民間樂人，最最初學的，總是先會一個D調；進一步的，大都會吹一個D調和一個G調，（在一支簫或笛上吹出），更進一步的，便會翻吹七調；真正在民間流行的曲調，合樂曲調，大都是D調和G調，歌唱的曲調，兼有七個調，但在七個調中，仍以D、G二調的樂曲爲最多，弦樂器絃的長短粗細所固定的最適宜的高低音域和定絃的方法，也是與D、G二調演奏的便利最爲湊合。這種流行的傾向，即使偏於簡單，却是普及的。我們若不準備犧牲民間所留存給我們的許多寶貴的曲調，我們至少必得也對此二調，予以額外的重視。簡言之，我們要使音樂深入民間，不是要把我們自己來排除民間的音樂而犧牲它們；我們決不能忽略民間所原已存有，而最應加以運用的普及基礎。我們若爲多調做多器，則我們非但自己是走了一大段退步的路，而且因了我們所做的樂器，會將民間所原有的基礎系統，一時反弄得混亂起來，等到後來，發見錯誤，再回頭收拾，已是遲了難了。

因了上述的理由，我們對於六孔的簫笛，暫時祇先做三種；便是（1）A調曲笛（暫以六孔全按的音爲標準），（2）d調柳笛，和（3）D調洞簫。這三種都是雌的。將來若須加做，可再做三種雄的。

在民間原有的簫笛以外，我們加做了一支十孔的簫和一支十孔的笛。十孔的簫，十孔全按爲C音，以求合於世界流行的最普通的調，而便於運用固定唱法的讀譜法。十孔的笛，十孔全按爲D音，其基礎調爲與民間所最通行的調相符合。本來十孔的笛，若能也做C調的，那是更好，但我試做的結果，覺得C調笛低音的按孔，是與吹口的距離太遠，而且低音按孔間的距離太大，吹時兩臂和按指過於費力，體會到以前丁燮林先生所做的新笛，不用C調，而用D調，不是沒有理由，因此，我也用D調。這種十孔的笛和簫都是在一器上可以吹

奏十二個調門的。

## 二 六孔簫笛孔位的改進

舊有簫笛所用的律制，是古代差律和橫吹的律制。我經過測驗和推算，知道它是另一種律制，除一兩個音以外，大部的音都與一般音階不相符合。我現在爲便利計，暫爲這種律制起一個名稱，叫做「等差律」。這種律制，和中國舊有的古琴，笙（是三分損益律），琵琶（傾向於等律，即通常所謂平均律）等，都不能相合（三分損益律和等律原來倒可以相合的，理由說來很長，從略）。爲使多種國樂器合奏能夠諧和起見，簫笛一類的管樂器，必須改製，現在我改製的辦法，是從高音部分三孔的位置略移，改正音高，求合等律；低音部分三孔，除將位置略移外，又將中間一孔的直徑加增，使三孔距離，仍保持相當平均的情形——因爲這三孔若不平均，則按指在技術上，很是别扭；目的在使民間樂人，不覺得技術方面有何不便或不慣的情形發生。在外表上，改製的六孔簫笛，仍和原有的簫笛不差多少，祇在尾部不按的出音孔方面更改一些，在近尾處另開兩個繫繩的孔，以除去原來因繫繩孔（同時爲主要的出音孔）與音高的關係過於密切時，因了繫繩，所常易起的音高和音色上的改變。

## 三 六孔簫笛七調按指法

民間所流行的按指法中，有一種「叉口」法，常用在較高的音孔，使它降低半音，例如：笛上D調的4音（小工調的凡音），是開下面三孔和最上一孔而按其間的二孔。這是一個極好的降半音辦法。所可惜的，一般民間樂人，因爲不得傳授，往往不問所轉爲何調，在最高一音，有的老用叉口，有的老不用，雖自以爲在翻七調，其實，吹來吹去，還祇是在吹一個調子而已。還有，如民間所最流行的辦法，光在末一孔上用叉口或不用叉口，仍翻不成七調（七音調祇能翻二調，五音調祇能翻四調）。那麼，除了他孔也可應用叉口法以外，古來還有一種按半個孔以降低半音的辦法。這辦法，在宋代明代，很是流行，現在民間似乎失傳了的。要知道古代應用這種辦法的詳細情形，可參考宋陳旸樂書卷一百二十二，明朱載堉律呂精義，和明代朝鮮的樂學攷範。然我們知道，要準確地降低半音，必先使未降低時原來的音高先是準確了纔成。過去的笛，音位既原來不準，則在降低以後，雖然能比較接近準確一些，但終久是不容易完全準確的。在我們改定孔位之後，這種半孔技術，才能更便於充分使用。

使用叉口與開按半孔的技術，是否困難？根據我在音樂院幾年來指導學生

的經驗，我可以說，並不困難。從吹不響的初學者起，至學成翻吹七調，能充份使用叉口及半孔技術爲止，以每天練習一小時計算，平均約需一年時間。最難學的，是第一個調，約費時五月；翻第二調的時間約需二個月；會翻了兩個調以後，其餘的五調，可以觸類旁通，所需時間，每調不過一月。

兼用叉口及半管技術，各種六孔簫笛的按指法如下：

表中○示開孔；●示按孔；◐示半開孔；◎示開按可隨意之孔；∠示作急音及顫音時所須急放急按之孔。

### (一) A調六孔曲笛及D調六孔梆笛按指表

(1) 曲笛D調(小工調)，梆笛G調(正工調)按法同。

第一孔	第二孔	第三孔	第四孔	第五孔	第六孔	緩吹	急吹
●	●	●	●	●	●	5	6
○	●	●	●	●	●	6	6
○	○	●	●	●	●	7	7
◎	○	○	●	●	●	1	1
◎	◎	○	○	●	●	2	2
◎	◎	◎	○	○	●	3	3
○	○	●	●	●	○	4	
○	∠	●	●	○	●		4
●	●	●	●	●	○	5	
●	●	●	●	●	○		5
●	○	○	○	●	●		6

孔序由低音起算。

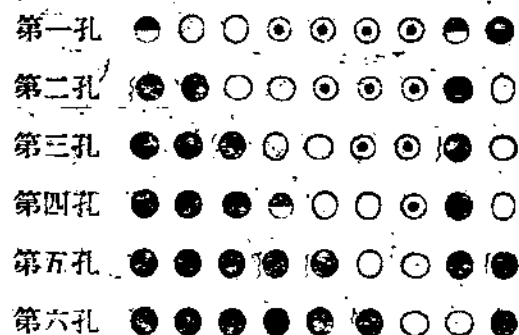
關於吹急吹等術語，參看下文關於「口風」的說明。







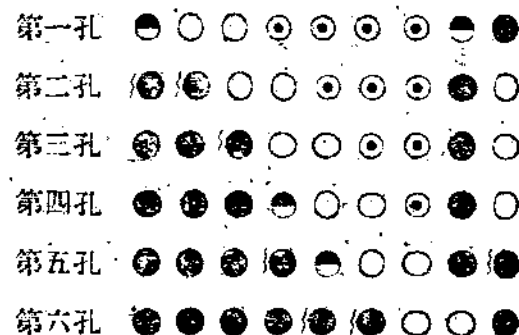
(6) 曲笛B調(上字調)，梆笛E調(凡字調)按法同。



緩吹 7 1 2 3 4 5 6

急吹 7 1 2 3 4 5 6 7 1

(7) 曲笛F調(六字調)，梆笛B調(上字調)按法同。



緩吹 3 4 5 6 7 1 2

急吹 3 4 5 6 7 1 2 3 4

上面排列的次序，一方面是依着流行的程度，一方面是依着學習的難易，學習時順次下來，比較合適。

上表所舉音位，都是雌笛的音位。雌笛按法相同，不過每管各低半音而已。  
 若連雌雄曲笛及雌雄梆笛都計算在內，則共可吹出下列諸調門。

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)
雌曲笛	D	G	A	C	E	B	#F
雄曲笛	#C	#F	#G	B	#D	#A	F
雌梆笛	G	C	D	F	A	E	B
雄梆笛	#F	B	#C	E	#G	#D	#A

另外加做的C調軍笛，依上列曲笛和梆笛的按法，同時依音高次序的關係，應當如何按法，方才合適？希望同志們把這問題的解答，作為自己學習的課題；將各調的按指表，自己去一個一個的推衍出來。這也許是一件很有趣味，而同時也是一件很有益處的事。

### (二) D 調六孔簫按指表

#### (1) D 調 (小工調)

第六孔	●	●	●	●	●	○	○	○	○	●
第五孔	●	●	●	●	○	○	○	○	○	●
第四孔	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○
第三孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
第二孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
第一孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
緩吹	1	2	5	4	5	6	7	1		
急吹	1	2	5	4	5	6	7	1	2	

#### (2) G 調 (正工調)

第六孔	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
第五孔	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○
第四孔	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
第三孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
第二孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
第一孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
緩吹	5	6	7	1	2	5	4	5		
急吹	5	6	7	1	2	5	4	5	6	

(3) A調 (乙字調)

第六孔	●	●	●	●	●	○	○	○	●
第五孔	●	●	●	●	○	○	●	●	●
第四孔	●	●	●	○	○	○	●	●	○
第三孔	●	●	●	○	○	○	○	○	○
第二孔	●	●	○	○	○	○	○	○	○
第一孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○

緩吹 4 5 6 7 1 2 3 4

急吹 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇

(4) C調 (尺字調)

第六孔	●	●	●	●	●	○	○	○	●
第五孔	●	●	●	●	○	○	○	○	○
第四孔	●	●	●	○	○	○	○	○	○
第三孔	●	●	○	○	○	○	○	○	○
第二孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○
第一孔	○	○	○	○	○	○	○	○	○

緩吹 2 3 4 5 6 7 1 2

急吹 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇

(5) E調 (凡字調)

第六孔	●	●	●	●	●	○	○	○	●
第五孔	●	●	●	●	○	○	○	○	○
第四孔	●	●	○	○	○	○	○	○	○
第三孔	●	●	○	○	○	○	○	○	○
第二孔	●	○	○	○	○	○	○	○	○
第一孔	○	○	○	○	○	○	○	○	○

緩吹 1 1 2 3 4 5 6

急吹 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 7̇ 1̇

(6) B調 (上字調)

第六孔	●	●	●	●	●	○	○	●
第五孔	●	●	●	●	○	○	●	●
第四孔	●	●	●	○	○	○	●	○
第三孔	●	●	●	○	○	○	●	○
第二孔	●	○	○	○	○	○	●	○
第一孔	○	○	○	○	○	○	○	●

緩吹 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣

急吹 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣

(7) F調 (低六字調)

第六孔	●	●	●	●	●	○	●	○	○	●
第五孔	●	●	●	●	○	○	●	●	●	●
第四孔	●	●	●	○	○	○	●	●	●	○
第三孔	●	●	○	○	○	○	●	●	●	○
第二孔	●	○	○	○	○	○	○	●	●	○
第一孔	●	○	○	○	○	○	○	○	●	●

緩吹 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣

急吹 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣

上表所列，為嗩簫上各調之音位。雄簫按法相同，不過每音各低半音而已。

### 四 十孔簫笛按指法

奏十孔簫笛時，每指各管一孔。十指全按得一音，十指依次向上開放，各得一音，加用一個叉口，又得一音，合起來共得十二音，可轉十二調。下面兩表列出笛與簫開按各孔所得諸音。若依各調所需，每次揀選出七個音來，排成一個音階。則從不同的主調音出發，排列十二次，便可各自完全獲得十二個調的音階。同志們可以把這個作為另一個學習的講題，一調一調的，自己去推得

，爲它們各自排列出按指表來。

(1) D調十孔笛按指表

第一孔	第二孔	第三孔	第四孔	第五孔	第六孔	第七孔	第八孔	第九孔	第十孔	緩吹	急吹
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	D	d
○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	#D	#d
○	○	●	●	●	●	●	●	●	●	E	e
○	○	○	●	●	●	●	●	●	●	F	f
⊙	○	○	○	●	●	●	●	●	●	#F	#f
⊙	⊙	○	○	○	●	●	●	●	●	G	g
⊙	⊙	⊙	○	○	○	●	●	●	●	#G	#g
⊙	⊙	⊙	⊙	○	○	○	●	●	●	A	a
⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	○	○	○	●	●	#A	#a
⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	○	○	○	●	B	b
⊙	○	○	○	●	●	●	●	●	○	C	c'
⊙	○	○	●	●	●	●	●	○	●	#C	#c'
●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	d	d'
○	●	●	●	●	●	●	●	●	●		#d'
○	○	●	●	●	●	●	●	●	●		e'
●	○	○	●	●	●	●	●	●	●		f'
●	○	○	○	●	●	●	●	●	●		#f'
●	●	○	○	○	●	●	●	●	●		g'

上表中音名，大寫字母代表最低一均的音，小寫字母代表高一均的音，小寫字母右上角加一撇，代表更高一均的音。



(五) 口勁 節制風門大小，約束時緩時急的口風吹注的方向，雙脣和兩頰的肌肉，須練成一種能夠自由持久收放的勁兒，這種勁兒，叫做口勁。不用口勁節制風門，這在民間樂人間的術語，叫做「直吹」，直吹在吹樂器技術方面，是引為大忌的。

(六) 吐音 乘一音將發之時，將舌尖從口內向外急伸，抵塞風門，然後，又向內急縮，驟然開啓風門，這叫做吐音。它的用途，有四種：

- (1) 用來作頓音；
- (2) 用在樂句開始第一音上，或換氣後第一音上，以幫助吹氣的準備；
- (3) 用在樂句中間由低轉高，或由弱轉強之處，以增加頓挫抑揚的表達力量；
- (4) 用在樂句中間樂音驟然躍高，須由緩吹驟改急吹之處，以幫助吹氣之催動。

(七) 導音 在本音發出之初，稍開上孔，於本音初發之時，將上孔急速按下，一霎那間，從高一音落至本音，這叫做導音。導音常用於句首或換氣後第一音，也常用於低音後所接吹的高音上面。上孔的開放要低而貼近孔口，按下要快，如此，則聽來並不會覺得有兩個音，只覺得所發的本音，特殊的清澈，顯明而有力罷了。但導音要用的恰當，多用了會產生浮露粗俗的感覺的；由高音接吹高音時，導音是根本忌用的。

(八) 風門位置 風門的位置，與所發的音的高低有關，移後則音高，移前期音低，仰吹則音高，俯吹則音低。例如：在笛上，風門位置的俯仰前後之間，最大的高低相差，可以達到一個半音音程以上，在兩個吹樂器合吹以前，千萬記得，兩位吹者，須預先對一對音的高低，放定了風門的位置，然後吹下去。與絃樂器合奏時，合奏之初，須保持調絃時管樂器上所用的風門位置；奏得久了，樂器熱了，管樂器的音，漸漸變高，絃樂器的音漸漸變低；到了這種時候，吹管樂器的人，應注意絃樂器上所發的音，略略移動風門，來湊合它。

## 六 學習管樂器難易的所在

爲了同志們目前自己的學習和將來工作時對於人民的指導，我再將學習吹樂器的難易所在，說明一些。

(一) 吹響 吹響最容易。因爲口脣的位置前後即使差得很多，還是吹得響的。初學者，在吹不響時，往往向口脣的位置方面去注意，那是上當的。他

應向按指的嚴密不嚴密，漏氣不漏氣方面去注意。初學時吹不響，幾乎百分之百，都是因為有一兩個指頭沒有按好。按指祇要有絲毫漏氣，無論風門位置放得如何的好，一定還是吹不響的。祇要指頭按好，誰都可以一吹就響。

(二) 風門與口風 風門與口風的配合，在吹樂器的技術上為最難。吹奏的優劣，功夫的深淺，全在這裏分別。這是最費工夫而須要多年練習的。初學吹低音，容易吹不響，或吹出不純粹的音來，那除了指頭可能沒有按好以外，(音愈低，須按的孔愈多，漏氣的機會也愈多)，常是因為口風太急(記得低音要用緩的口風)的緣故；又初學吹比較高的一些音，往往吹不響或吹得不好聽，那是因為口勁太弱，風門的節制不好，口風不夠急的緣故。

(三) 按指 按指很容易，不過是一種機械的動作。所以，在六孔笛上，翻調並不難。吹慣六孔笛的人，只要懂得各調音階的全半音關係，和各音在樂器上的位置，便是要換吹一個十孔的笛，也祇須練習上不多幾天，毫無困難之處。吹慣了十孔笛，再去換吹六孔笛，也是如此。

(四) 讀譜 從民間樂人看來，讀譜最難。民間的樂人，奏少數他們所已久習了的曲調，可以奏得非常動聽，但是，若是要請他們添學一個新的曲調，却是非常的不容易。所以，若欲利用民間樂人高明的技術(有些確是高明到了令人難於及到的境界，因為他們對於某一樂器，是曾下過多年苦工的。例如：無錫道士朱勤甫的擊鼓技術)，來在人民間參加音樂的服務，必須先在淺近樂理的了解，和樂譜的閱讀方面，幫助他們多下一些準備工夫。

寫此文時，心中十分興奮。因為我同時宛然目覩着你們前進的努力，學習的勤奮，而憧憬着你們將來為人民服務時所受人民的歡迎。

祝你們進步！

楊 藝 劇

一九四九年十一月十四日



# 再寫給吹奏簫笛的同志們

——討論笛膜問題——

楊蔭瀏

同志們：

上次通信討論以後，曾有兩位同志，和程午嘉先生一同到古林寺來看過我，當時談到笛膜的重要，我覺得還有寫信討論的必要。現在趁着春節休假，抽空再寫這一封信。

## 一 笛膜的效果

笛上貼了笛膜，笛膜若揀選得好，黏貼得好，保護得好，則吹奏起來，所增加的效果，是未曾有過應用笛膜經驗者所想像不到的。它能使我們吹時少費氣力（民間術語所謂「吹輕」），因此使吹奏更能持久；它又能使笛音與我們的感覺更加密切連繫起來，使強弱洪細的表情限度大大的增加，因此提高了音樂藝術發抒的性能。

但笛膜所增加的效果，應當是悅耳的，或樂音的，而不應當是刺耳的，或噪音的。要叫它悅耳而不刺耳，民間樂人幾百年來舊有的經驗，真未可輕視。無錫華光國樂會中幾位同志由原來使用的笛膜經驗，終久經過對於傳統經驗的嘗試，而獲得了對於笛膜真正的了解，這更使我覺得在笛膜方面，民間經驗之爲可貴。記得足足一年以前，他們告訴我說：上海有一位吹笛的人，教他們把笛膜斜貼在笛孔上，吹時用指頭捺上幾捺，叫它發音清脆；吹了一回；笛音漸漸沈悶的時候，再捺上幾捺，可以依舊保持清脆；他們很相信這種辦法，當時所用的，便是這種辦法，我當時聽了，雖然很是懷疑，但聽他們講了一回，終久沒有能使他們改變。到了去年春假，他們到蘇州去公開演奏，邀我去幫他們吹合樂曲調新水令中的笛，我在未吹以前，先把他們的笛重貼了笛膜。到既吹以後，他們發覺了笛音的不同，對於我所重貼的那張笛膜，便非常重視，十分珍惜地把它保護起來。進一步，他們自己便也漸漸在學習斜貼。

那種斜貼按捺的辦法究竟錯在那裏？簡括地，我們可以說，那樣，固然也能產生笛膜的振動，使發音響亮；但所產生的振動，是一種無把握的、不勻稱

的振動，因之所發的音，雖然響亮，却是一種含有噪音的、刺激的響亮，而不是一種可用技術節制的、悅耳的樂音的響亮。兩者的區別，同志們在學習了黏貼笛膜，並且在吹奏技術提高了以後，自然能逐漸體驗出來的。

## 二 笛膜的選擇

笛膜第一要嫩，嫩笛膜狹小，質薄而透明，倘尺寸過大，呈乳白色，質厚而不透明的，是老笛膜，發音必然沉悶而遲鈍，效果較低，甚至全然沒有。極嫩的笛膜，大小往往剛能掩沒一個笛孔，笛孔四周所餘沒有多少。從樂器店裏所能買到的笛膜，嫩的很少，要仔細地揀選才能偶然得到。真若揀選不到嫩的，則唯有自己去採取。

## 三 笛膜的採取

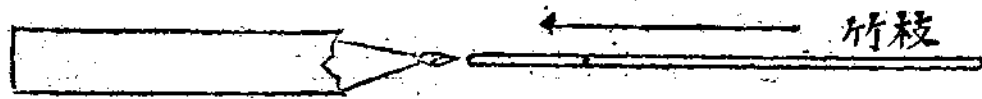
已故的老師吳曉卿先生教我的方法祇能適用於江蘇的南部。採取的時間，是陰曆小滿節前三日左右，採取的地點，是吳江。吳先生在世時，每隔三四年，總有他的一個學生，到吳江去，住上七八天，採取笛膜。比小滿節前三日略前幾天，採取者便揀生於水邊樹陰下，少見陽光的蘆葦桿子，截斷幾節，試削起來，削得太早，一看膜還沒有結成，便再等下去，不過，不能祇等不削，每隔一兩個鐘頭，便要試一次。這樣的不斷試削，在剛發見膜已開始結成的時候，便一節一節的大量截取，到室內去仔細削出，若錯過了最好的時間，削得太遲，膜多長了一會，便已太老。

先削蘆葦桿的一端，等到其中的膜，週圍無損而完整地一端完全出現(圖一)；使用指頭把膜的露出部分一捻，將膜繃管狀的開口封沒(圖二)；取一根小竹枝準對捻沒的部分，向桿身中間頂進去，頂過桿中的全部，在桿的另一端伸出來，這樣，桿壁上的膜，便被完整的反剔了出來，成一個筒形(圖三)；另外削蘆葦外壁成一小刀似的薄片，輕響刮去筒形外面膜上的粘質(膜與桿壁原來貼合的一面，此時正在筒形外面)，叫膜的本身，成爲光潔而透明。然後用深色紙夾夾好，不可多見陽光，也不可放在身邊有熱的所在，爲的是防它老。

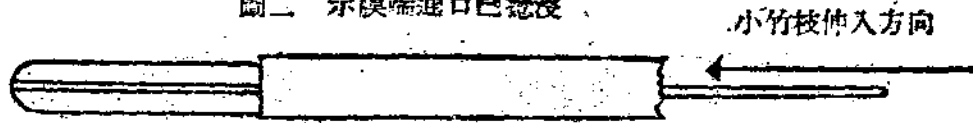
圖示——蘆葦膜削取的步驟



圖一 示蘆葦膜的一端已削出



圖二 示膜端通口已捲沒



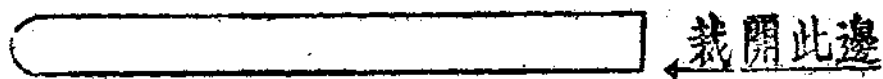
圖三 示竹枝反別出蔗膜

關於採取的時間，我想，是應當與以相當的伸縮的。第一、因為上面所說的，僅是在江蘇的吳江採取笛膜的經驗；各地氣候不同，採取時間，恐怕未必與吳江一樣；第二、據我們想來，即使同在吳江，天氣的陰晴寒暖未必年年一樣；陰晴寒暖的不同也可以使蔗膜初萌長成的時間改變。

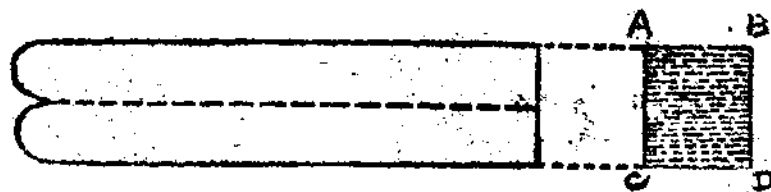
#### 四 笛膜的黏貼

原來的一條笛膜，是長筒狀的，是週圍相連的(圖四)，黏貼前，先沿筒狀的一邊裁開，叫它成爲一個狹長的平面(圖五)；剪取 A B C D 一塊小的長方形(圖五之右端)，由 A B 向 C D 的方向再三摺疊，使成一狹條；用指頭輕輕捻這狹條，叫它軟熟；便將狹條由 A C 向 B D 的方向再三摺疊，使成一小方粒；再叫它軟熟；輕輕將膜展開，使回復未摺前的小方形，但須注意，展開不能用力，切不能使膜上已生之紋減少或消滅；用指尖輕按 A C 及 B D 兩邊，使膜上發生很多細密、勻稱平行的紋；然後在笛孔的四週塗很薄的水膠(白芨研出之膠液亦可)，將笛膜黏貼上去，黏貼方向見(圖六)。

圖示——笛膜剪貼程序

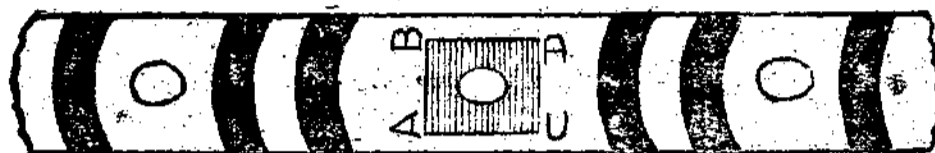


圖四 全條笛膜



圖五 笛膜裁開，並剪下一小長方形

圖六 笛膜黏貼之方向



紋愈細密愈好，但必須均勻；若偶有一二條橫紋傾斜而與兩面的其他橫紋成爲某種角度，則其間的笛膜，便一端微有摺疊部分，一端橫紋不密，成爲術語所謂「夾膜」。一有夾膜，便非但吹時帶有噪音，而且高音低音，不很容易控制，夾膜若不太大或太多，則可在笛孔四週貼膜處少加清水，細細理好；若太大或太多，便非犧牲已貼之膜，重行換貼不可。略舉貼膜前後應行附帶注意之點如下：

1. 粘貼時指頭不能有手汗；
2. 貼膜時，水膠祇能塗在笛孔的四圍，笛孔間的膜上，不能着絲毫水膠，也不能着水；
3. 笛孔四圍，膜着笛壁的部分，要貼得平伏，否則天氣有寒暖燥濕之變化時，容易走動；
4. 水膠要稀薄，水膠太濃，則膜身容易走動；
5. 膜貼好後，膜四外已塗水膠的部分，要用筆蘸了清水，細細洗淨，否則膜身容易走動。

### 五 笛膜的保護

一張笛膜貼好之後，若保護得好，少則可用一年，多則可用三四年。貼好後，切忌直接着水，更忌着唾沫。直接着水，或沾唾沫，則乾後橫紋盡失，膜面平張，成爲老笛膜，非撕去換貼一張不可，現將保護方法寫在下面：

1. 「醒笛膜」，遇到天氣有寒暖燥濕的變動時，笛膜容易暫時變成過寬或過緊，甚至局部浮起。發生此種情形，並不要緊，可用口中的氣，近呵笛膜，先叫它上面有濕氣，然後遠開一些，用口中的風吹乾它；乾了又呵濕，濕了又吹乾，這樣的反復多次，笛膜便可恢復正常狀態。這種辦法，術語叫做「醒笛膜」。
2. 「笛塞」，用布條纏在竹枝上，蘸了水，不吹時塞在笛中，可以預防天氣變化對笛膜所生之不良影響，這叫做「笛塞」。
3. 「冷笛膜」隆冬天氣極冷的時候，笛身與笛膜原來都冷。此時的笛膜，叫做「冷笛膜」，人口熱氣忽然吹入，則凝成水點，着於笛膜的內側；笛膜既

有水點，再加上吹氣的力量，便變爲過寬或竟浮起，這叫做「走水」。「走水」最好預先防止，防止的方法，是遇到天冷冷笛膜時，先且不吹，先做一番「醒笛膜」工夫，然後將黏貼笛膜的四圍一段笛壁擰在掌中（注意：不要使手指碰到孔間的膜上）或靠近面部，使它漸漸變熱了再吹；這樣便不會走水。笛膜既熱之後，則再連續吹奏的中間，即使外界的氣候，非常寒冷，也不會走水的。若不幸而既走了水，也不要緊，只須多做一番醒笛膜的工夫，也能還原，不過比沒有走水的笛，要化更多的工夫罷了。除此以外，還有「搽蠟」的辦法。其法在笛膜附近一段笛壁的內側，薄薄的搽上一層蠟，也可以減少走水的弊病，但搽了蠟的笛，比較「吹重」，通常總不願意這樣做，有的人爲求減少走水的弊病，不搽蠟，而從新買的笛，一路預作準備。新買的笛，冷天先不吹。先在熱天與溫暖的天多吹，這樣的吹了幾年，這支笛即使在冬天吹，也不易走水，還不曉得是什麼原因。據說，走水是有慣性的，一支新笛，走過了一次水，便會老是走水；起初從新買直至吹熱的期間，若能避免走水；則吹熱之後，便不再走水。

在結束以前，讓我們再提醒幾點保護笛膜的要點如下：

- (1) 笛膜勿直接着水；
- (2) 切勿沾唾沫；
- (3) 切勿讓指頭碰到笛孔間的膜；
- (4) 要學會「醒笛膜」；
- (5) 冬天要預防「走水」；
- (6) 用「笛塞」，笛塞要天天薰水。

祝你們進步！

# 二胡奏法

陳振鐸

## 引言

二胡也叫做南胡。因它盛行於長江一帶，故名南胡，就是取別於京胡的意思。如今爲了演奏，合奏已有四種二胡的製造：就是高音二胡、中音二胡、大三胡和低音二胡。此外尚有一種採取三弦和二胡筒而改良的一種胡琴，可拉三根弦，因名之謂三胡，皮是活的，鬆緊自如，可以調節音量，把位是固定的（琴桿上有指盤可按）。這種三胡正在試製中，今略爲介紹，後當另爲文以論之。

這裏我們討論的是社會上早已通行的二胡，即高音二胡，這種二胡比京胡大，音域也寬，可拉五把的曲子，通常多以紅木製造。關於二胡的構造等問題，這裏因着重於二胡的奏法，故略而不談。

## 姿勢

在二胡的奏法中姿勢是最要緊的一環，因姿勢不好，不但有礙觀展，而且有礙發音，此點在拉奏二胡中是很重要的。故先提出來討論。

坐的姿勢：拉奏二胡要端坐，正視樂譜，如出台演奏宜面對聽衆，左腿放在右膝上，態度要自然穩重，不宜緊張。

二胡的位置：二胡放在左側接近頸部處，但不可太靠緊，而免影響琴筒的發音，至爲重要。

左手：左手的主要工作是扶琴按音；而樂曲的千變萬化亦全靠左手指來掌握。手在腰馬（切音）的下方持琴，琴身要直立，離左耳約 30 公分，離左面頰約 15 公分，肘要下垂，肘尖離腿約 30 公分，大拇指在柱內，食、中、名、小四指在柱外，按音要用指尖，因指尖按弦發音清楚，故我主張用指尖。四指須彎屈，不可伸直，伸直則呆板無力。反之，彎屈則變化靈活，按弦不宜太重，重了音高改變，也不宜太輕，輕了發音浮而不實。現將小工調 D 調第一把的位置和手指法說明如下：

裏弦爲散音亦稱空弦，作「1」，在樂譜上無手指符號；食指按第二音爲「2」，在樂譜上以「+」爲記；中指按第三音爲「3」，在樂譜上以「||」爲記；無名指按第四音「4」爲，在譜上以「|||」爲記；小指按第五音爲「5」

，在譜上以「×」爲記；外弦與內弦音位同，這裏就不多說了。

右手：右手的主要工作是拉弓。弓在奏法上至關重要，與左手按音的工作起着相輔的作用，缺一不可。因琴音的強弱頓挫和長短疾徐完全靠弓來表達。牽弓要用腕力，不可用臂力，倘誤用臂力就笨拙不靈，所以運弓要自然，輕重疾徐要適當，來回拉奏要與琴筒平行，不宜高抬而成斜角。馬尾要對準琴碼拉奏，不宜過分偏倚，而致影響鱗皮的振動。

弓子的持法：拇指與食指在弓的右端（拴馬尾處）鉗着弓桿，中指和名指居馬尾與弓桿中間，小指作輔助，然後開始練習拖送。

弓法和手指法的運用：弓法和手指法在拉奏樂器中是最重要的，故必須格外留意。初學拉琴者對左手按音要稍重，右手運弓要稍輕，如此則聲音不至發沙。又拖弓速度要慢，因初學拉琴是先學拉全音符。全音符的時值較長，必須慢慢抽送，而免時值未完而弓已到頭之處。

顫音：就是指手指按弦顫動而發出吟哦之音，在弦樂器中是獨具一格的。而且弦樂之能於動聽也全在此。這種手法是左手按弦的自然趨勢，練習日久，會自然而來的，初學者因手力不夠，不宜勉強練習。

### 定 音 法

二胡定音以內弦定  $a^1$ ，外弦定  $a^1$  比較合適，惟二胡的共鳴筒有大小，弦有粗細，如共鳴筒大而弦又較粗時，則二胡須改調，宜較原調（D 調）低一個大二度，內弦定  $C^1$ （中央 C）外弦定  $e^1$ 。或有時低一個純四度，則內弦定  $a$ ，外弦定  $e^1$ 。

二胡的調子通常用 1 6 調， $\dot{5} \dot{2}$  調 2 6 調， $\dot{1} \dot{6} \dot{5}$  調等；民間樂器中也有把定音用純四度的，如河南鑿子用  $\dot{2} \dot{5}$  弦是。但這種和弦法比較少，故我們仍採用純五度定弦法。

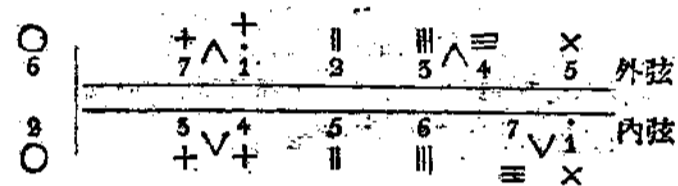
#### D 調（小工調）定弦法與指法



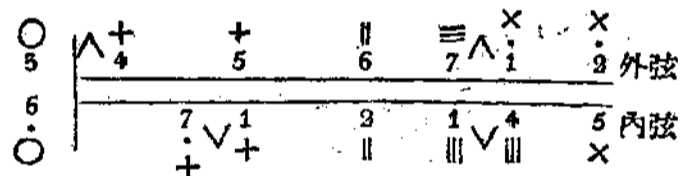
G 調 (正宮調) 定弦法與指法



C 調 (尺字調) 定弦法與指法



F 調 (六字調) 定弦法與指法




重要符號說明

- 弓號：
- 向右拉用全弓
  - 向右拉用弓之中部
  - 向右拉用左半弓
  - 向右拉用右半弓
  - ← 向左推用全弓
  - ← 向左推用弓之中部
  - ← 向左推用右半弓
  - ← 向左推用左半弓

泛鳴奏法本用「↔」形，現改用「↑↓」形以與弓號區別。



下列： 弧線內之音用一弓拉奏，無弧線者每字一弓。

(1) 5 6 5 5 用一弓拉

(2) 5 6 5 5 每字一弓

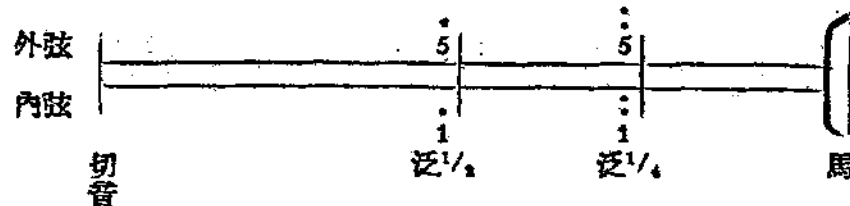
顫弓：用弓尖或弓的中間一小部分急速來往，發音如顫動，約每拍四下或快至八下。如：

「5」奏時應為「5 5 5 5」或「5 5 5 5 5 5 5 5」

跳弓：這種弓奏得須短促如跳奏一樣，故名跳弓。在簡譜上用「△」號，工尺譜上用「ㄣ」號，五線譜上用「、」號。如：

△|△△|△  
1|1 1|1 奏如 1 0|1 0 1 0|1 0

泛音：弦樂器都能發散按泛三種樂聲。三種聲音中以泛音最為清越。音位適當全弦 $\frac{1}{2}$ 或 $\frac{1}{4}$ 等處。奏時左手指泛按弦上，即發出清越的樂音。



綽與注：滑弦的符號，綽字省寫為「卜」，由低二度滑至主音，隨拉隨滑，樂音傳出纏綿而有力。注字省寫為「彳」，由主音的高二度滑進，隨拉隨滑，與綽音相反。距離稍遠的滑音，奏法以手指不離琴弦為主。滑音的使用是爲了使琴音更能摹擬人聲，而傳達樂曲的豐富情感。這種符號亦可用 $\curvearrowright$ 及 $\curvearrowleft$ 號表示。如：

$\begin{array}{c} + \\ 1 \end{array} \curvearrowright \begin{array}{c} + \\ 3 \end{array} \quad \begin{array}{c} + \\ 5 \end{array} \quad \begin{array}{c} + \\ 5 \end{array}$

(特緩以深情)

曲譜中沒有特別符號的樂音，奏時應字字清楚，勿濫加手法花香，致失典雅而流於惡濁。距離度數較多的樂句，跳奏得要特別乾脆清楚，勿帶滑音。

以上是二胡上最基本的奏法，特爲簡單說明，以便大家研究採用。

## 二胡定弦的研究

羅 廉

二胡是我們唯一富有民族特殊音色的屬於拉奏的弦樂器。它在封建的社會中不為那時帝王所重視。因為那是胡樂，不是滿族的樂器，完全是狹隘的民族主義觀點，龐大的宮庭樂隊樂器是琴、箏、鐘、磬，若干件樂器，在文獻通考（卷157，樂考10，絃之屬胡部，馬端臨著）中有：『奚琴：（作者按：與二胡同類）胡中奚部所好之樂，出於奚藝（形狀為小鼓，兩旁有繩繫著兩個耳環，下面有柄，搖擺耳環擊鼓而響），而形亦類焉，其制兩弦間之竹片軛之（與現在不同，不是弓子繫馬尾），民間或用。』這不但說明它的來源（確否待考），而說明需要它的是人民。而在反動派的資本主義社會中也是同樣，一切音樂都是資產階級的靡靡之音，對二胡很少人重視，也只流行於農村勞動人民中。如今二胡是翻身了，解放了，為人民所熱愛歡迎，為人民所掌握。在該書中又談到：『胡琴：唐文宗朝女伶鄭中丞善彈胡琴（彈是有可能的，它的樣式是忽雷式的），昭宗末石濤善胡琴也，琴一也，而有胡漢之異，特其制度殊耳。』唐文宗是紀元後827—840年，昭宗是紀元後888—905年，現在是1950年，至少它有千年以上的歷史了。在宋陳旸撰的樂書（卷128 樂圖論）有奚琴的圖式，與現在的二胡幾乎一樣。因為這篇不是考證它的歷史來源的文章，（以後可以另寫一篇研究）目的是說明今日的二胡太原始了。當然我們現在應該設法克服它的缺點——弓子不能解放，而夾在兩弦之間，音域不夠用，不能彈奏，奏和弦，需要加強，以及調子的問題；原因是一方面是專門研究的人太少，一方面也真不是一件簡單工作，最低要求應該在現有基礎條件下去研究。

目前二胡應用上最大的問題是「轉調定弦」。在定弦方法上，一般的是用五度定弦（就是內外弦音階相差五個音），另有一種是四度定弦。第一類的定弦，現在應用的人極多，知道的人也多，第二類則是知道的人比較少，而在應用上也很便利，可以適當應用。下面我分別談談：

第一類：五度定弦——普通是用53弦，15弦與63弦，另有26弦，57弦，41弦與<sup>b</sup>74弦，也就是七個調（C.D.E.F.G.A.B.）。至於那個弦是標準調C調，因為二胡的構造不像小提琴（Violin），二胡的音筒是蒙上動物皮（蛇、鱗、

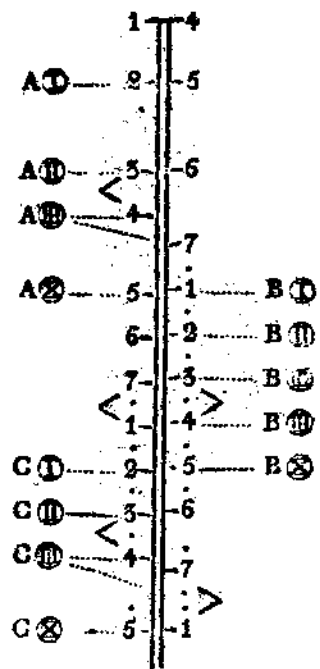
馬皮等)，它有可上可下移動的切音（又名千斤或腰碼），它的弦又是絲製，富有伸展性，它的柱長（桿子）又不統一，這種種原因很難明確規定那個定弦適於那個調，或者那個調要定那個弦。究竟這是它的優點或缺點呢？我們可以這樣分析：在學習演奏上是比較容易的，無論是在工廠裏、農村中、部隊內，它能普遍的為廣大的群眾所掌握應用。但在今日音樂的發展上講，西洋樂器構造的科學化，五度定弦也需要有個標準，取適當的一個定弦，定為 C 調，而不再去轉軸定弦或是移動切音。關於四度定弦，因為知道人較少，我要詳細說明一下。

第二類：四度定弦——如果與五度相反比較也可以說是反定弦。有幾件其它中國樂器是四度定弦（河南鑿子的瑟琴，三弦的中弦與外弦，琵琶的一與二弦，三與四弦）也是有七種定弦：就是「14」「25」「36」「47」「51」「62」與「73」，當然也等於有七個調子。假如我們將一個二胡的切音位置固定，碼子位置也固定（如果防止碼子把筒皮破壞，俗說「跳井」，在不演奏時可以取下來或移到筒邊的上方），內外弦完全改用金屬製的弦，以 C 調為標準，定個適宜的弦，這樣在演奏時不論怎樣轉調，而只移動按音位置就可以了。習慣於定五度弦的演奏者，最初應用上可能感到有些不便，如果會演演奏四度定弦的樂器是毫無問題的。如果初學二胡就學四度定弦，那會感到五度定弦難應用。關於四度定弦的指法，歸納的結果，不論演奏那個調子（也就是轉那個弦）「1」（Do）總是二指（食指）或是「5」（Sol）也用二指（見圖），除了二胡根本構造上的缺點（弓子不能解放，不能彈等），在音域問題上，例如：定「51」弦的 C 調，但是曲子的音域是 3—5，那麼可以提高八度，在轉調上總比五度定弦進了一步。

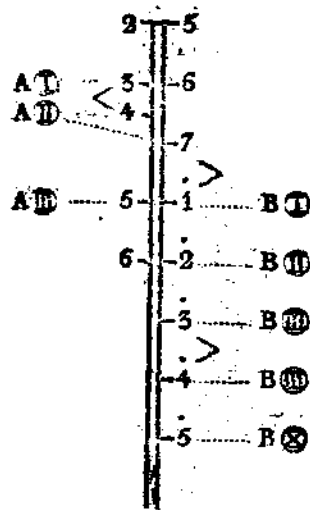
二胡的五度與四度定弦，都解決不了它的根本缺點。我的希望是能創造改良新的二胡，使它不再落到時代的後面。望搞音樂的同志——尤其是研究二胡的同志，共同發揮大家的智力！

附圖 四度定弦音位指法說明

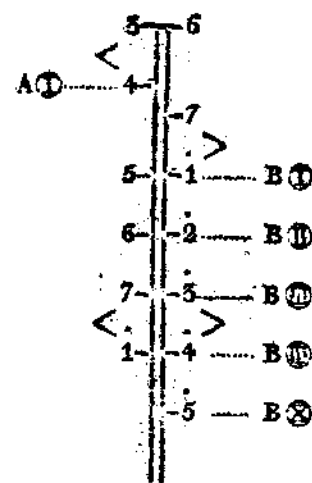
(A) 14弦



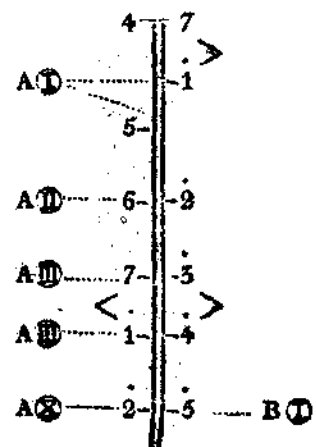
(B) 25弦



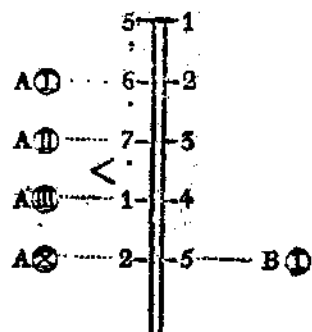
(C) 36弦



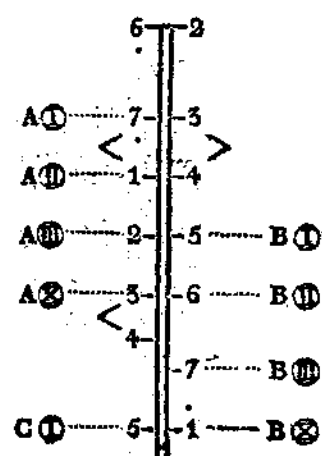
(D) 47弦



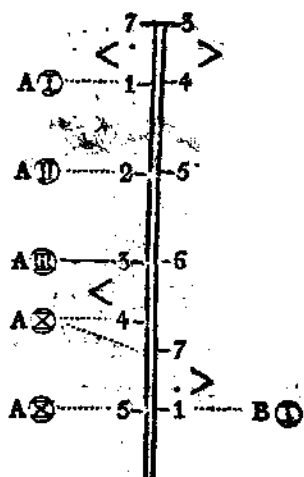
(E) 51弦



(F) 62弦



(G) 7 5 弦



說明

- 一、[A] [B] [C] 是說明第一、第二、第三把位。
- 二、① ② ③ ④ 是說明指法，食指、中指、無名指、小母指。
- 三、音符間的 > 或 < 是說明兩個音是半音階，按音時要特別注意。

(上接46頁)

練習

(1) 把下面的歌詞，依前面講過的各種方法，寫成二部對唱曲：

建設不怕難      偉大

走路不怕彎， 建設不怕難， 勝利再勝利！ 流血再流汗！ 先吃苦，後有甜，	今天自己做主， 什麼都好辦， 犁耙鋤鏟把地翻， 機器轟隆隆多生產， 聽呀，歡笑聲一陣陣叫喊。
--	--

(2) 自找歌詞作一二部對唱曲。

# 怎樣寫二部歌曲

王震亞

作過一些群眾歌曲的人，會不滿足於只寫齊唱曲；唱過一些歌曲的人，會不滿足於單唱齊唱曲。兩方面都在要求歌曲的內容更豐富，感情更真實之外，要求一種形式上有更多變化的歌曲，這種要求會一天比一天更迫切。

二部合唱曲，作法較容易掌握，從寫齊唱曲的基礎上來談二部合唱曲的作法困難比較少，所以現在來談一些簡單扼要的二部合唱作法是合適的。關於如何處理一個曲子，如何處理歌詞與曲調等作曲上的一般問題，可參考前面幾期中連載的「歌曲作法簡明教程」，這裏不再談了，只集中談二部歌曲中應注意的問題。

## (一) 二部對唱歌曲

在談二部合唱之前，先談一下從齊唱變化出來的，接近二部合唱的二部對唱歌曲，其最原始的形式，就是按照情緒的需要把一個齊唱曲用兩個聲部一句一句的輪流唱，到情緒高漲時，則用二部齊唱，這種方法逐漸發展成爲一種形式產生了一些值得我們吸收的方法如下：

(1) 重複 第二部重複第一部，以加重第一部的情緒，在音色上求得一些變化。如：

		搬夫曲	星海
(例一)	$\frac{11}{11} \frac{11}{11} \frac{16}{16} \quad 0 \quad 0$ 不管 多少 重	$\frac{22}{22} \frac{22}{22} \frac{26}{26} \quad 0 \quad 0$ 扛上 肩頭 搬	$\frac{22}{22} \frac{22}{22} \frac{26}{26} \quad 0 \quad 0$ 扛上 肩頭 搬
	$0 \quad 0 \quad \frac{11}{11} \frac{11}{11} \frac{16}{16} \quad 0$ 不管 多少 重	$0 \quad 0 \quad \frac{22}{22} \frac{22}{22} \frac{26}{26}$ 扛上 肩頭 搬	$0 \quad 0 \quad \frac{22}{22} \frac{22}{22} \frac{26}{26}$ 扛上 肩頭 搬
	$\frac{11}{11} \frac{10}{10} \quad 0$ 快覺 醒	$\frac{22}{22} \frac{20}{20} \quad 0$ 快覺 醒	
(例二)	$0 \quad \frac{11}{11} \frac{10}{10}$ 伙 伴 們	$0 \quad \frac{11}{11} \frac{10}{10}$ 伙 伴 們	

像例一這樣對唱一下，更生動的表現了搬夫的勞動情況，因為在搬夫勞動時，本來就存在着這種形式。例二因為用了對唱一部發出快聽覺的號召，另一部喊着伙伴們，這樣由兩部共同表現號召伙伴聽覺的方法要比齊唱有力得多。

(2) 對答：由一部問，另一部回答，如「咱們工人有力量」中的「為什麼，為了求解放」，因為用了對答而顯得緊湊興奮，問答兩部的曲調可以相似或相同，亦可有一些變化和對比，依情緒需要而定，在問答口氣的歌曲中很適宜用這種方法。

(3) 第二部重複第一部中重要的一部分，使這一部分更突出，在旋律與節奏上都可加些變化。如：

			反 攻			星 海		
0 3̣	5̣ 6̣	5̣ 0	0	0 4̣	2̣ 3̣	2̣ 0	0	
從左邊去			從右邊去			.....		
0	0	0	5̣ 6̣ 5̣	0	0	0	2̣ 3̣ 2̣	
			左邊去			右邊去		

(4) 以一部為主，另一部作前綴或背景。如：

			頂 硬 上			星 海		
~ 3 ~			~ 3 ~			~ 3 ~		
1̣ 1̣ 6̣ 0	0	0	0	1̣ 6̣ 1̣ 0	0	0	0	1̣ 2̣ 1̣ 0 0
搶汗呢			留神呢			借光呢		
0	6̣ 5̣	3̣ 3̣	5̣ 5̣	0	6̣ 5̣	6̣ 6̣	5̣ 5̣	0 5̣ 5̣
嗚呼 嗚呼 嗚呼			嗚呼 嗚呼 嗚呼			嗚呼 嗚呼 嗚呼		

(5) 兩部同唱一音之後，曲調由一部跳到另一部上，兩部的曲調可稍有不同（在二部合唱中亦可如此應用），獲得很有趣的效果。如：

			頂 硬 上			星 海		
1̣ 0	0	1̣ 0	2̣ 2̣	1̣ 1̣ 6̣	2̣ 2̣ 1̣ 6̣	1̣ 0	0	1̣ 0
嘿			嘿 la			嘿		
1̣ 2̣	2̣ 2̣ 0	1̣ 6̣	5̣ 6̣	2̣ 0	0	2̣ 2̣ 2̣ 6̣	1̣ 6̣ 2̣ 6̣	2̣ 0
嘿 la			嘿			嘿 la		

(6) 如需要加強某一句的聲勢，或表現一種共同的情感時，兩部可用齊唱。如：

搬 夫 曲	星 海
5. 2   3 2   1 6.   5. 5   4 3   2 2   1.	5. 2   3 2   1 6.   5. 5   4 3   2 2   1.
肩 頭 壓 千 斤   ... 背 上 印 鞭 痕	肩 頭 壓 千 斤   ... 背 上 印 鞭 痕
5. 2   3 2   1 6.   5. 5   4 3   2 2   1.	5. 2   3 2   1 6.   5. 5   4 3   2 2   1.

(7) 在一段，一曲，或一句的結尾處如意思未充分表達，可以由一部延長，另一部在同音或八度音上加重某些字，使意思能充分發揮。如：

搬 夫 曲	星 海
1 1.   1 ———   1 0   5 3.   3 ———   3 0	1 1.   1 ———   1 0   5 3.   3 ———   3 0
起 來	起 來
1 1.   1 1.   1. 1   2 1. 0   5 3.   3 3 3.   3 5 5 0	1 1.   1 1.   1. 1   2 1. 0   5 3.   3 3 3.   3 5 5 0
起 來 起 來 起 來 起 來	起 來 起 來 起 來 起 來

因為情緒需要把最後一個起來加重，所以在「1」上加了一個「2」又在「3」上加了一個「5」。還可以發展為：

搬 夫 曲	星 海
4 3.   3 ———   3 2 1.   1 ———   1 0	4 3.   3 ———   3 2 1.   1 ———   1 0
凌	凌 爭
4 3.   4 3 0   4 5 0   5 3 0   2 1.   2 1 0   2 1 0   3 1 0   0	4 3.   4 3 0   4 5 0   5 3 0   2 1.   2 1 0   2 1 0   3 1 0   0
凌 凌 凌 凌	爭 抗 爭 抗 爭 抗 爭

這種二部對唱法可以用在齊唱曲或合唱曲中，已經很接近二部合唱了，二部對唱的開始與結尾處都可以用簡單的和聲，到講二部合唱時再講。

以上各種方法可在同一對唱曲中全部應用，亦可任用一種或幾種，由作者依情緒的需要，自由選用。

這不單是寫二部對唱的方法，這些方法到寫二部合唱時仍極有用，應該注意研究。

(下接45頁)



# 歌 唱 時 的 呼 吸

何 錦 文

唱歌時的呼吸和講話時的呼吸是不相同的。一個講話的人，他並不需要很規則的準備在固定的時間內進行呼吸，氣的吐納在量的方面，只要他覺得合適，可多也可少。因為他有充分的機會自由呼吸，不必需要把呼吸支持長久的時間，吐氣也沒有一定的速度，總之，他是如意的，方便的。然而唱歌的情形，就不相同了。唱歌的人，要能把持他所有的氣息，分配在所發出一定數量的音響上，對於一首歌曲的唱奏，他只能在休息的時候或歌詞允許的情形下，來進行換氣，並且唱歌的吸氣，只可在準備開始之前進行，歌唱發出時間，又必須和氣息吐出的時間相同，因此我們可以把呼吸的方法分為兩種：一種叫做本能的呼吸，即講話時的呼吸；一種叫做人爲的呼吸，即唱歌時的呼吸。現在需要解說的，便是這種人爲呼吸的方法。

在這裏我們將一切歌聲分析起來，也可以劃分為兩類：一種是一般沒有經過訓練的聲音，所形成的一種不合理的唱法；又一種則是經過訓練的聲音，而形成一種合理的唱法。這種唱法在音質、音量、音域各方面都比前者優美、宏大、寬廣，並且聲音運用的自由和表現情感的能力，也是前者所不能及的。

什麼是有訓練的唱法？這種方法究竟如何獲得？最基本最重要的關鍵便是「呼吸」。

## (一) 呼吸器官和呼吸方法

我們要知道正確的呼吸方法，首先必須要明瞭呼吸器官的組成。人體內的呼吸器官是肺，肺是一個囊狀的物體，下部大，上部小，略像圓錐形，它的一端有一個氣管，這個氣管下通肺的內部，分成許多粗細不等的支氣管，在細支氣管的末端有肺泡，上連口腔，負責輸送所吸進的氣體，肺能擴大或收縮，當擴大時，空氣由氣管吸進，收縮時，空氣便被排出。

我們平時的呼吸，僅用到肺的上部，由於肺是錐形的，所以上部容量很小，只有整個肺容量的三分之一的樣子，因此應用平時呼吸的方法來唱歌是不科學的，不合理的。

其次便是吐氣的問題。平常我們把氣息從肺部排擠出來，主要的是運用肋骨的推動和胸部肌肉的張弛，可是肋骨與胸肌活動的範圍，以及活動的機能是很有限的，所以它對呼吸不能夠有更大的控制作用，這種情形，不能滿足於我們唱歌的要求，因此，我們應當更進一步，去尋取正確的呼吸方法。

智慧的人類終於發現了一個另外可以控制呼吸的器官，這器官位於腹部的上面，肺部的下層，把肺和腹膈成兩個區域，它便居於這兩者之間，這器官就是普通我們所說的「橫膈膜」和橫膈膜毗連的腹部肌肉。

橫膈膜是由富有彈性的肌肉所組合而成的，能伸縮自如，當肺擴張的時候，如果它的下部是充分張開，橫膈膜就可以因它的擴張而發生一種伸展作用，根據物理學所指示我們的：「一個彈性的物體發生伸展作用的時候，必然有一個相反的力量，使這伸展的物體恢復原有的位置。」橫膈膜的活動情形，和這理由完全一樣，由於這機能，橫膈膜對於排放肺部的氣體，便具有一種強大的調節作用，同時還有比胸部肌肉和肋骨活動機能更強的腹部肌肉和它共同動作，所以調節能力更為靈敏。這種調節作用，就是我們唱歌所憑依的力量，在聲樂上稱之為呼吸的控制或呼吸的管理。

## (二) 呼吸的訓練

唱歌時的吸氣方法，是要使空氣從口和鼻同時吸入肺部，這樣可以在較短的時間內，安適地吸入合度的氣，當進行呼吸時，宜小心地把氣體豐富的充滿在肺部，氣體的流出，要安穩，不可拘束，在氣吸入肺部的時候，這時下腹部是呈一種收縮的形狀，千萬要注意，這種工作的進行不宜過慢，要敏捷靈活的吸進。

呼吸不可有聲音，避免強烈或是可以明顯地看出是呼吸的樣子，爲了要能夠把擲呼吸，並且使呼吸作用能夠保持滿足的時間，我們必須慎密的注意，特別重要的是應避免祇用肺的上部來呼吸的情形（即僅用肺的上部的活動），在呼吸的進程當中，主要的工作，要不拘地委派給橫膈膜和腹部肌肉各點，要使橫膈膜和它毗連的肌肉，不發生拘束和緊張的感覺，在另一方面呼吸的時候，喉部應該寬鬆自如的張開，喉頭肌肉的緊張活動，是非常不宜的。氣體在其中要自然流行，不可把它當作一個呼吸動作的機器，應使其各處輕鬆自如。

氣息緩靜的充滿在肺部之後，對於它的呼出，應當特別注意，適量的支配橫膈膜的運動，換而言之，我們把放在橫膈膜上邊的肺，比作一隻有著一個小

孔的橡皮球，放在手掌上一樣，假使你想把皮球內的空氣，從慢慢的、均衡的、忽快忽慢的、或突然的放出，那麼這控制的權能，是完全操縱在手掌上，所以你想在唱歌的操縱上，也能獲得從心所欲的節制，就必先要把橫膈膜鍛鍊得和手一樣的靈活，從它的鬆緊運動的合度中，來推動調協着肺內的氣流，這樣，你對於氣流的輸送，和力量的供給，也漸漸就不會感到困難了。

### (三) 呼吸實際練習法及其注意點

呼吸練習的方法有許多種，每種都有它的優點和特性，練習時可視需要採用。

A. 把口緊閉，用舌尖抵住上下兩牙床，然後加空氣壓力於肺部，使它的內層因氣體的聚集而擴張，由於這種擴張引起橫膈膜向下方的伸延，保持這種狀態，把口微微張開，迫使氣息由齒縫中吐出，這種練習的方法，適於初學的人，還不能自如的運用橫膈膜控制呼吸時的練習，然而這種方法只能用在初步學習中，因為氣體吐出時與齒摩擦發生「嘶」的噪音。將此練習熟練後可學習第二種方法。

B. 不用舌去抵住牙床，吐氣的時間把牙齒與口同樣的張開，不過要注意橫膈膜的情形，仍應維持向下伸展的狀態，用它來控制整個的呼吸，腹部宜向外凸出——肺的下部是氣息停留的倉庫。

C. 把氣體適度的緩慢的吸入，然後徐徐的把氣吐出，保持着平均的分量，口的形狀如同發「哈」(hah)音或「呵」(a)音一樣，但是不要有聲音，這種情形可以默數一至十的次數，並且數目可逐漸增加，從這種練習中可以擴大呼吸的分量，均和吐出的氣流，訓練呼吸的控制。

D. 把氣體從口鼻吸入時保持着兩三秒鐘，然後將氣體呼出一部分，再保持兩三秒鐘再吐出一部分……像這樣把吸氣和呼氣分成幾段循序練習，分段的數目可逐漸增加，不過切不可勉強，也不要太過分費力，這種方法可以增加肺的氣容量。

E. 吸着氣走五六步，將所吸進之氣保持着走五六步，然後呼着氣再走五六步，這種情形在循序練習中走的步數也可逐漸增加。

上面各種方法，都是鍛鍊呼吸控制的力量，而真正能運用在唱歌方面的呼吸方法，並不能單靠上面各種練習，而必須配合着其他的基本練習，才能有實際的效果。

綜合上面所說，我們可將呼吸的注意點分列於下：

- a. 練習呼吸的姿勢——當練習呼吸時，身體要自然的悠閑的直立，不宜過作的挺起胸膛，各器官宜放鬆不必緊張，不要拘於形勢，兩肩也不可聳起。
- b. 呼吸時宜緩靜，不應當強烈，更不應該引起任何噪音。例如氣息和牙齒摩擦的聲音。
- c. 吸入的空氣不要達到肺腔容積的飽和點，要適當要合度。
- d. 氣息在肺腔停留的時間不可過長，因為時間過長發音器官必先緊張起來，這樣容易使聲音受到惡劣的影響，陷於不自然的費力而勉強的境地。
- e. 把氣吐出的時候也不可強烈，要柔和穩靜，這樣才不致不合理的刺激發音器官，另一面也有益於呼吸控制。
- f. 練習的時候應該嚴格的注意各器官的聯合動作，特別是橫膈膜和腹部肌肉，要盡力支持控制氣息的責任，由練習而養成一種習慣，直到實際唱歌的時候，不必因呼吸而分散任何注意力。
- g. 練習的時間不可過久，宜擇周圍空氣新鮮之地點練習，寒冷、乾燥、灰塵多的地方練習呼吸，有害於喉頭。肺部感冒時也不宜於練習，因為容易咳嗽。氣候極熱的時候，則容易頭昏。在這些情形下，應嚴加注意，絕對不適於呼吸練習的。
- h. 當饑餓的時候，胃腔空虛，血液集中在頭部，如果在這時作呼吸練習，便容易引起貧血現象，使人頭昏目眩。飽的時候，胃腔充滿食物，體積擴大，這時練習呼吸，胃部必因肺部的擴張而受到壓迫，因此容易使胃受傷，胃病便因此而發生。

#### (四) 呼吸運氣在歌唱中所佔之地位

呼吸運氣在歌唱中是佔着極重要的地位的，不但唱歌時的一切特殊技巧，如譜上所記載着的 (Ridendo) 哄笑、(Slegnoso) 憤怒 (Siraceical) 驚慄、(Sospirando) 嘆息，(Piangendo) 悲泣及其他有關情緒表現的技術等，均要賴氣流與力量的運用純熟，才能够顯露，而且圓澤富麗的歌聲，也必須有正確的氣流調節，始被開拓而發現。換句話說，一個研究聲樂的人，要達到圓滿成功的結果，首先就要看他對呼吸運氣的官能操縱能否達到目的，而奠下其基礎。這話雖然聽來似乎近於誇張，可是氣流的調節，力量的支持，的確要使每一個歌者感到煩惱，甚至從開始學習起一直到他成功的時候止，也無時不在氣流的控制上，去作最大的努力和掙扎的。

# 唱法問題座談會

## 第一次會議記錄

時間：一九五〇年五月十日

地點：中央音樂院院長室

主席：李元慶

記錄：湯雪耕 盛禮洪 文彥 鄭守燕

出席：高步雲 張樹楠 王震亞 湯雪耕 蔡爾和 李煥之 程希逸 孟子  
陳良 蘇夏 馬瑞圖 魏啓賢 廖輔叔 熊克炎 董兼濟 劉烈武  
曾淑賢 儲師竹 曹安和 楊蔭劉 王翹廷 張悅 陳培勳 盛禮洪  
錢寶華 文彥 鄭守燕 曹克 傅乾 張綱 李元慶 劉沛  
喻宜萱 張式敏 黃源禮

主席引言（略）

張樹楠：

自己過去學過幾年唱，不成熟。自從唱法問題產生之後，便有這樣幾個疑問：

（一）過去自己學過的唱法，要求做到：1.發聲自然，聲音放在前面，應用鼻腔、胸腔共鳴，高音用頭腔共鳴等；2.唱歌要有恰當的表情，要求與歌曲的情緒密切結合；3.用氣用腹式呼吸等。綜合起來，感到與郭蘭英同志在文藝報上所發表的談話有很多相同之處。比如關於第一點，她也談到聲音靠前、靠後、靠裏、靠外問題；糾正鼻音太重問題；腦後抽筋（頭腔共鳴）等問題。關於第二點，她也談到種種表情方法，將喜、怒、哀、樂的情感表現出來。關於第三點，用氣問題，她所談的用氣，氣儲在小肚子中丹田氣等。

唱歌除用上面這些方法以外，是否還有其他的方法。如有，那恐怕只有用喉嚨唱歌種種相反的方法了。

（二）郭蘭英、李波同志唱山西梆子、唱「翻身道情」等民歌唱得很好，能掌握情緒；但李波同志唱第一個歌很好，第二個歌聲音便啞了。我聽到兩次聲音都是這樣。她的方法是否對呢？容易疲乏、不能持久的聲音，發聲法是否有問題呢？

（三）拿梆子的方法去唱群眾歌曲是否對呢？郭蘭英同志的聲音唱梆子一類

風格的民歌很好，但拿那種聲音來唱群眾歌曲好不好呢？如用梆子的方法來唱群眾歌曲，是否也將山西河南梆子的味也放到群眾歌曲裏去了呢？

我對於唱法問題的看法，以為不是「土」「洋」問題（發聲法應當只有一種方法，即是自然科學而能持久的方法），而是感情的表達問題。

湯雪耕：

關於唱法問題的「洋嗓子」、「土嗓子」這樣的提法我不同意。實際上「洋嗓子」與「土嗓子」已不能包括今天中國的唱法問題。今天中國的唱法問題，已經從嗓子問題發展開來，具有更廣泛、更豐富、更深刻的內容，而成爲「新的中國唱法」這麼一個命題。

每個國家有不同的人民生活，不同的思想情感和語言，因之在唱法上便有不同的共鳴位置，波動（Vibrato）的不同的應用。西洋傳統唱法（即所謂洋嗓子）便是在不同的社會基礎上、不同的人民生活上、不同的語言中產生的。群眾的歌詠幹部感到西洋傳統唱法在歌詠運動中與群眾脫節，不親切，咬不清楚中國字，因之便產了洋嗓子的四大罪狀，說洋嗓子要不得。土嗓子是什麼呢？我以爲土嗓子應當稱爲「中國傳統唱法」，它是中國民間唱法，它的共鳴位置、咬字，因爲語言關係是與西洋傳統方法有些不同的。然而西洋傳統唱法，與中國傳統唱法不是對立的，不是互不相容的，它們各有優點，也各有缺點。硬搬西洋唱法到中國來是洋教條（教條主義），保守中國唱法而不吸收西洋唱法的優點是經驗主義，我們應該批判地吸收西洋唱法和中國民間唱法的優點，結合起來逐漸形成新的中國唱法。

關於「土唱法」的科學不科學的問題，歐陽予倩認爲「土唱法」沒有系統的訓練方法不美，而西洋唱法有其科學的地方是美的。但我以爲科學不科學，美與不美是要看它能不能解決實際問題來決定的。科學的東西祇有當它結合了實際時，才能說是真正的「科學的」；美也有階級性，談美必須站在無產階級的立場。我們不能硬搬西洋唱法到中國來，正如不能硬搬馬列主義到中國來一樣。中國的馬列主義是發展了的馬列主義，是加入了毛澤東思想的馬列主義。我們不能硬搬西洋的 Opera Style 的唱法到中國來。再談到中國唱法也並不是完全不科學的，從郭蘭英同志在文藝報上的談話，我們可以看出山西梆子也是掌握了一定的方法的。

劉 沛：

我今天來參加這個座談會是想來學習。所談的，也不能代表天津市的音樂

工作者。天津市的搞聲樂的音樂工作者在唱法問題上都感到苦悶，不感苦悶的，也不唱了。問題是不知道怎樣把歌唱好，怎樣唱得更接近人民感情，怎樣使所唱的歌與群眾相密切結合。有人在試驗，如王純芳先生過去唱過許多民謠，現在也一直在做。又如有一位楊潤秋女士，過去是學意大利發聲法的，最近在民間歌聲會上唱了「婦女自由歌」，有人說她在唱法上已有改變，有收穫，但是群眾的反映不好，有人聽了不滿意，說沒有郭蘭英唱得好聽。那天去聽的不全是工農兵，也有許多是音樂工作者，也說楊女士的方法還得改進。那天她唱得較慢，與郭蘭英的唱法不同。楊潤秋女士與郭蘭英的學習、訓練的方法不一樣，唱出來的咬字處理結果也不一樣。同是一個歌曲，用兩種不同的唱法來唱，其結果在快慢上、咬字上、處理上是這樣不同，所得效果也因之不同。希望學兩種唱法的同志，互相學習，互相補充，取兩種唱法的優點，綜合起來在同一目標下前進。

有人拿擴音器來作兩種不同的唱法的比喻，說西洋唱法是電動喇叭，傳得遠；中國民間唱法是磁石喇叭，遠處聽不清楚，近聽又太吵。但我聽舊劇藝人的演唱，如小白玉霜的演唱，在後面聽很清楚，到前面去聽也不吵。有人說這不是電動喇叭嗎？有人說大鼓唱得清楚是因為聲音唱得小，如果唱大聲了便不清楚了。對於這個問題，我還沒有得到確定的意見。但不知怎樣在鄉下，曲藝的演出都是比較大聲的，但也比較清楚。有人說，西洋唱法的毛病是咬字不清楚，聲音太利害，如果咬字清楚，少發聲音便沒有問題了。但在天津有的聲樂工作者，用西洋唱法唱中國歌，聲音顫動並不小，咬字也很清楚，聽起來仍是不夠味兒。

這樣看起來，表現中國歌曲，並不是祇要聲音不抖，咬字清楚，就能解決問題的，這其中還有很多因素存在。

楊蔭樹：

聽見各位方才的發言，知道山西梆子在群眾中的效果是很高的。我們是否可以將兩種唱法繼續試驗下去？將兩種唱法在群眾中做一個較長期的比較？不知如果楊潤秋女士將「婦女自由歌」唱得與郭蘭英一樣快，也注意咬字，其效果又是如何？

對於中國學西洋唱法的人，我有一些感想。西洋唱法大致應注意三方面，即：①發聲法；②咬字；③表情。但學西洋唱法的人對於三方面的注意分量各自不同，有許多人將百分之八十分量放在發聲方面，百分之二十的分量放在表情方面，在開音樂會時，把自己的喉嚨拿出來，寧願唱得很響，不願將字咬

得清楚些。很多學西洋唱法的人，都不能將上面所談的三方面很好的平衡起來。這樣對於聲樂的發展恐怕是有關係的。剛才劉沛同志所談的楊潤秋女士的唱法，是否也有這樣的情形？

王光鈺：

唱歌方法，我以為包括三點：①發聲；②咬字；③表現情感。

關於發聲方面，有些人把發聲法當作全部的唱歌方法，這是錯誤的。發聲法只包括共鳴、口腔運用、呼吸等基本方法。它是唱歌的一部分。正確的發聲法只有一種，即「科學」的方法。所謂科學的發聲法，不管是「土」是「洋」，必須是：（一）經濟的、自然的不累；（二）能耐久，不啞；（三）能傳達得遠。

關於咬字方面，過去許多人向外國先生學唱，所唱的都是洋歌，中國歌曲材料很少，因之常注意到咬外國字，沒有注意如何唱中國字；現在一旦唱中國歌，便立刻感到咬不準，聽不清楚的毛病，這是學的人的錯誤，不是唱法本身的錯誤。中文發音比意大利文發音要複雜些。意文只有 a e i o u 五個母音，而中文則有許多複雜母音比較難唱。比如中文的天字，是 tian，是由 ti 和 an 兩個音節複合起來的，它每個音節所佔的時間是多長，到何時才發 an 的聲音，這都得仔細研究。中國文字確實比意大利文難唱，我們應努力在咬字上下工夫。郭聚英說「將字咬爛了」，便是這個意思。此外中文又有一些字是特別不好唱的，如「日」、「石」、「子」、「兒」、「餓」、「君」等。我們應該單為這些難唱的字作發音練習，更應當多編一些中文的練習曲。

關於表情方面，應有生活體驗，然後經過科學的發聲方法來表達出來。這與內在的感情思想和對於歌曲之解釋有密切的關係。

對於「洋嗓子」、「土嗓子」，我認為沒有這個問題。所謂洋嗓子，不知是指何種嗓子？我同意科學的唱法。如果是「打擺子」或「嘴裏含個胡撻」，這樣就叫洋嗓子，我也反對。

會淑慧：

關於「洋嗓子」與「土嗓子」的提法，我和楊先生的意見相同，認為不必要。它的具體含義我不清楚。提出來要問的是：假如有一些歌者，他們已熟練了西洋傳統的科學發聲法，就是說已不觸犯了所謂洋唱法四大罪狀裏的任何一種基本上的錯誤，唱出來的聲音（當然指中國歌），在都市中一般音樂水準較高的聽眾聽起來已覺得沒有洋味，但把這種聲音用到偏僻的農村去演唱，農民們是不還覺得有洋味，不夠土。同時這些歌者中的某一個，他的聲音很重，到本



鄉法演唱（當然地方語），農民們是否會覺得十分親切而認為這是好的土唱法。反之，土嗓子而犯了洋唱法中四大罪狀之任何一種（如咬字不清），我們是否就能說他「洋」了呢？顯然地洋與土的問題，不決定於發聲法（科學的，正確的），而決定於內容。因為我讀了文藝報郭蘭英那篇文章後，發現出河柳子的發聲法竟與傳統的西洋發聲法幾乎全部相同；而她唱出來的效果（好的部分不說），大家感到緊，如果是男聲犯了緊就近乎「牛叫」了，女聲犯了緊的錯誤不知該怎麼說法？那也可以說犯了洋唱法的某種罪狀，但為什麼不聽人說她是「土嗓子」呢？

我認爲發聲法僅僅屬於唱歌法的一部分，而這一部分是整個唱歌法中最主要的一部分——一個基礎。如果這基礎打得不穩固，不論洋式的、土式的建築在上面都要跨的。所以對於一個初學聲樂的學生，一定要強調這一點，要他了解發聲法在歌唱法裏的主要性；但同時得警告他，提醒他，我們學聲樂的最終目的是要把歌唱好，不是僅僅把聲音發得美好；就是說在正式演唱的時候（不能像一個初學演戲者上台時，不注意到台步與動作），當把發聲搞好了就算成功。這時候他應該忘形，祇想到他在唱歌，在發洩自己的思想情感等（或代表人民大眾裏的某一階級的思想情感，體味後而發出的），在演唱某些歌的時候，爲了表現得更真切、更動人，甚至發聲法在唱歌時要受到委屈，像夏里亞賓在演唱「跳蚤」歌時的笑聲是非常的緊，但我們並不吹毛求疵，只覺得這演唱是很有味的，這缺陷似乎更完美了這支歌曲。換句話說，在唱歌時整個的唱歌法，不能因發聲法而受到委屈，因爲後者僅屬於前者的一部分，而我們的最終目的是表演唱歌，不是表演發聲。這與我又聯想到發聲法之屬於唱歌之一部分，正像和聲學與對位法是屬於作曲法的一部分。一個把發聲法搞得很美好的歌者，不一定是一個懂得整個唱歌法的歌者，正像一個精通和聲學對位法的不一定是一個懂得整個作曲法的好的作曲家。我們知道好些知名的作曲家，爲了內容，常使和聲學受到委屈，完全不受到固定法則的限制。這在一個初學作曲的學生看來，是可望而不可及的。他們不是循規蹈矩，不隨便拔擬爲妙，否則一定出亂子。同樣夏里亞賓演唱的「跳蚤」歌，他整個發聲法是有準繩的，除了某些部分，爲了內容，使發聲法受到委屈。我們初學聲樂的人，在沒有學到相當階段時，就是說沒有把發聲法搞好時，就拿起這一支 aria 來唱，隨便的模擬，後果是不堪設想的。

主席：

談判現在問題已經開展了，歸納起來：「洋嗓子」與「土嗓子」，這樣的提法是否恰當？或不稱為「洋嗓子」與「土嗓子」，而稱為「西洋傳統唱法」與「中國傳統唱法」？是否我們要建立「新的中國唱法」？（如湯雪耕同志所談：「不管中國已經有了沒有，我們要建立『新的中國唱法』？」）（二）中西唱法有無分歧？有人認為沒有分歧，只是吐字表情問題，認為只要掌握了科學的、不疲倦的方法，去咬清各種文字，適當地去表情，便行了。是這樣嗎？（三）唱歌有民族性嗎？有地方性嗎？剛才有的同志談到中國語言文字，較為複雜，母音較意大利為多，那麼發聲法是否全世界都統一？（四）唱歌方法發聲法不是靜止的，還有發展的。根據現在情況，對發展中國聲樂在接受遺產問題上，如何看法，下面的討論希望從這些方面去發展。

會淑華：

傳統的西洋唱法與民間唱法，二者的發聲法是不同的。但按郭蘭英所談，山西梆子的「腦後發音」，則與傳統的西洋唱法的「頭聲」區發聲法相肖。

但西洋唱法本身也有許多派別，意大利派與法蘭西派不同；與德國派又不同；Jazz唱法與正統派唱法不同；教會的唱法又是一種。這些唱法有一些部分相同、又有一些部分各異。

湯雪耕：

談中西唱法的異同，不能孤立起來談，應當與語音、聲音的裝飾等結合起來談，中西唱法在聲帶以下的部分，基本上是相同的——即呼吸的操縱運用。可是一唱歌便不能不關連到與語言相結合的問題，由於與語言相結合的關係，便影響口腔的位置，共鳴的位置。所以由於語言不同，發聲法是必然有異的。

主席：

中西唱法有其相似的一面，更有其相異的一面，大家已提到因語言生活的不同，中西唱法就因此有別。此外不同的作品形式，也形成不同的唱法（如古典歌劇的唱法、爵士唱法、梆子唱法與京劇唱法）。現在我們可以把相異的一面多發掘些。

喻宜萱：

關於Jazz沒有研究。關於古典的西洋唱法，我在歐洲各國參觀時，曾旁聽過許多名音樂院上課樂課，我自己又跟過兩個俄國先生，和法國、奧國、意大利的名教授學習，在發聲的基本方法上，我找不出有什麼不同，我以為是毫無區別；然而各國有各國自己的歌唱，其不同不是發聲問題，乃是語言文字的

不同，感情生活思想教育的不同，作曲家根據這些不同，寫出了與文字結合緊密的歌曲，聲樂家運用了好的發聲技巧，和他們的熟練的語言，豐富的生活內容，唱出了他們自己的風格與情趣來。例如：法國的藝術歌與意大利的藝術歌，在情調上、風格上，是絕然不同，而發聲技巧則是沒有分別的。他們在發聲、咬字、表情三者都是非常平衡的。又如法語中有鼻音，法國的聲樂學生需練習有鼻音的字，德法文中都有ü(于)的音，德語中還有ü音，在意語中就沒有了，我們的中國語言音更複雜豐富，我們要練習我們所需要的音，而不是其他語言文字中沒有的。（這一點我們聲樂系裏已經編了新的練習曲，爲的是練習我們自己的語言，俟在研究室教材編製組通過後即可試用。）我重新說一句，發聲法應是一致的（我指正確的發聲法），問題是在於去研究，如何處理語言文字，去實際體驗生活，而不是空談發聲。

中國傳統唱法與西洋傳統唱法有許多不同的地方：（一）中國唱法要過緊喉——這我也可以那樣做——西洋唱法則須放鬆喉嚨；（二）中國唱法的用氣出得多，又出得快，而西洋唱法則是要經濟用氣。

根據我觀察，郭蘭英唱歌最高音約爲 $\dot{a}$ 音，而這一 $\dot{a}$ 音，只能唱一下便立刻下來，但西洋的花腔女高音，則能唱 $\dot{a}$ 音，又中國唱法的歌唱，唱高音不能持久。

主席：

現在我們可以談談風格問題，風格是什麼？風格由什麼東西構成？風格之不同，其不同在什麼地方？與發聲法有無關係？

張樹楠：

中國唱法絕不能以山西梆子爲標準，除了山西梆子之外，還有許多民間的東西，如大鼓、墜子、京戲、崑腔、廣東戲、秦腔、河北梆子等等（談到這裏，張樹楠同志作了一些示範演唱）。這些唱法，各自不同，各有各不同的形式，唱法當以曲子的形式來決定，假若我們吸取的話，這麼多的唱法形式，我們要如何採取呢？究以何種做標準呢？

談到風格，我以爲像「婦女自由歌」與「國際歌」、「國歌」表現的方法就不同，因爲曲調形式就不同，聲音發出時控制方法也就不同。

但基本的發聲法我覺得應當沒有什麼不同。總之是看視情感的問題。

主席：

對於一對對的曲子，唱法不同形式的歌曲，需要不同的唱法，然則發聲法是否一樣？

楊雪耕：

拿山西梆子的唱法來說吧，我感到梆子的唱法，在用氣方面，基本上與西洋唱法的用氣是相同的，如郭蘭英在文藝報上所談的就是這樣。我不同意對山西梆子的唱法是逼緊喉嚨的看法，山西梆子並不是逼緊喉嚨唱的。我們唱歌唱低音，喉嚨放得小點，唱高音喉嚨放得大點。自然一般說來唱山西梆子時咽喉確是開得小些，它與西洋唱法在聲音的裝飾方面是有差別的，因此我們聽起來就覺得味道不同了。

主席：

我們可以談究竟什麼是科學的發聲法？喉嚨以下包括在發聲法之內，但喉嚨以上是否也包括在發聲法之內？

張樹楠：

民間的唱法有各種，有的唱得舒服，有人又是逼緊嗓子唱，我們應當吸收那一部分將不同的部分運用到別的那些歌曲上面去？

曾淑愷：

從郭蘭英文藝報上的談話，看見她的發聲法與我們大致相同，但為什麼唱出來的却與我們這樣懸殊？是因為郭蘭英不是山西梆子的代表唱法？或是因為聽起來緊，而實際上是鬆的？

喻宜萱：

我聽過郭蘭英唱過五、六次，她的聲音在我聽來是覺得緊一些，也許我是錯誤的。

程希逸：

我參加聽了郭蘭英的那一次講話，她一方面講，一方面做示範的演唱，感到她的理論，與她的唱不完全一致。她唱高音時說是胸部鬆喉嚨鬆小肚子用力，但聽起來還是喉嚨緊。

主席：

剛才大家談到各類發聲法，基本上是相同的，但由於郭蘭英的例子便發生了中西發聲法在基本上是否相同的問題，請注重地談一談。

王翹鈺：

郭蘭英僅能代表山西梆子，不能代表中國的傳統的唱法，所以談中西發聲法基本上是否相同，或不相同，不能僅以郭蘭英來作為唯一根據。

我以為喉嚨上面下面以及呼吸，應當完全包括在發聲法裏面。郭蘭英的用

氣雖然與傳統的西洋方法相同，但若是喉蓋緊閉着唱，那麼也可以說發聲法還是不同。

喻宜萱：

西洋唱法是國際性的，各國的不同點已在上面談到過，我們最近聽到的蘇聯青年代表團的演唱以及許多大歌劇的唱法，都是屬於一般的西洋唱法，他們雖然有民間唱法，據荷西民莫夫教授談，他們的民間唱法與西洋唱法，是較近沒有很大距離，但中國民間唱法，式樣特多，如梆子、大鼓（這裏面又分得很多）、秦腔、河南墜子、越戲、廣東戲、四川戲、崑曲、京劇（京劇又分青衣花旦，大花臉等），這不都是中國傳統的東西嗎？我們該如何去吸收？吸收那一種呢？梆子、大鼓、在北方很通行，在長江以南的人，則不覺得那麼親切了。

陳培勳：

關於西洋發聲法完全一致的說法，我有一點意見。我以為人的發聲只是在生理上完全一致的，在聲樂上，自然不單是生理上的原理而已，必然顧及發出聲音與語言、思想、感情結合問題。各國各民族各有不同的風俗習慣，語言和表現民族風格的藝術思想，這些因素產生了各派各民族風格的藝術作品，在聲樂上就有了不同派別的歌曲了。這些不同風格的歌曲表現法，是否由于完全一致的西洋發聲方法訓練出來的呢？還是各有不同的發聲訓練方法呢？如果發聲訓練方法包括呼吸法和口腔共鳴位置，和唇舌口腔變形與語言的密切的聯繫，那麼就可以說發聲方法是各不相同的。

孟子：

從郭蘭英在文藝報上的談話，感到不能代表山西梆子的全部，僅能代表山西梆子裏面的青衣的唱法。因為在青衣的唱法裏面有科學部分。在山西梆子裏面的老生黑頭的唱法，我個人認為是不科學的；唱的字聽不清，而且是逼着嗓子唱出來的，給人很不舒服的感覺。所以她只能代表山西梆子中的青衣唱法。郭蘭英也能唱到b或d'音，但沒有把握，因為唱高音也用真嗓子。郭蘭英以為嗓子啞，也要練；她以為從啞嗓子中練出來的嗓子才是好嗓子。這是應該批判的。她的咬字清楚，聲音響亮能傳達到遠處，這是應該向她學習的，她很注意口形，她的口形很小，而咬字清楚，這是她的優點。她的鼻腔共鳴，頭腔共鳴比較多。她的嗓子同李波比較起來是較鬆的。

我們對於民間唱法，許多是可以吸收的，但有許多是要批判的，如山西梆

字中黑頭和老生的唱法用一種發沙的發啞的聲音，又如皮影子戲的唱法是手捂着脖子唱的，秦腔中的黑頭以及民間藝人唱陝北道琴的那種方法等，都是要批判的、不科學的。

有人提到能咬清楚字就是中國唱法，我認爲這是不夠的。僅咬清楚了字不是最好的唱歌，主要的是要掌握思想感情，能夠表現出作品所要求的思想感情。我曾聽見過王楠芳先生唱「兄妹開荒」，字咬得很清楚，但是思想感情上表現方法是和一個農民的情感，恐是有距離的。楊潤秋女士唱「婦女自由」歌，情緒很悠閑，不能表現出中國勞動婦女從壓迫中翻身而得到自由的情感。

一般指的「洋嗓子」，是指一種硬搬的將中國歌曲用了西洋的咬字方法，從聲音的美出發，表現的情感不是人民的，而是個人的。這種唱法是錯誤的，並不能代表西洋傳統的唱法。我認爲一個學習傳統西洋唱法的人，一定要和民族風格相結合，才能成爲一個好的歌唱家。

民間唱法與西洋傳統唱法，是不同的。在蘇聯有的唱法是吸收了西洋傳統唱法的，但他們不是硬搬，而是表現了俄羅斯人民的思想情感，表現了新的社會主義的內容，是和民族風格民族形式結合得緊的。他們也有民間唱法，而且有人專門研究民間唱法。蘇聯民間唱法音域不廣，它的發展是漸漸和古典唱法靠近的。中國的路子也是如此，可以吸收西洋傳統唱法的優點，來充實和發展它。

陳培勳：

光是咬字不是唱法的全部。不同的發聲法，呼吸法，甚至於不同的訓練方法，都是爲了表達不同的語言，不同的風格，不同的情感。

曾淑慧：

意大利唱法大家公認是科學的，但也不能全部搬到中國來，意大利語言、文字與中國不同，意國母音簡單，中國母音較爲複雜，又有許多子音爲意大利所沒有，所以將意大利的唱法——尤其是意大利的訓練聲音的方法，原封不動地搬到中國來，是不能解決中國的咬字問題的。以法國爲例：法國國家處在歐洲，唱法基本上雖是承襲意大利方法，但在訓練方法方面，並不是完全將所謂意大利 Schiold 搬來。法國的音樂學校在聲樂上非常注重「先說後唱」的精神，便是所謂 [D'abord Parler chanter ensuite] 的精神，主張用說話的聲音 [Speaking Voice] 來唱歌，一個聲樂學生考進學校之後，先從念道白開始，有的先生則選一些簡單的 Resitative (宣叙調) 給學生練，在這當中便解決了咬

字，思想、情感的問題。

法國之所以如此，正是因為他們的語言、文字與意大利不同，而不死板地硬搬意大利的一套。因之法國雖在基本上是承襲意大利的唱法，但却能保存其獨立的風格。我們中國如果是原封不動地將意大利方法搬到中國來是錯誤的。

我們應該考慮到中國的聲樂練習材料問題，光是 *Concone abt* .....等是不能解決問題的。我們需要編一些適合中國語言文字的新練習曲，曲調是中國風格的，同時要為中國特殊的母音、子音編一些練習材料。

楊蔭瀏：

中國唱法許多是不科學的。比如崑曲，從前在封建社會裏唱崑曲的人，都是由有錢的人養一批小孩子，從小便開始學唱崑曲，但因為方法不科學，所以有從十二歲唱起，到廿七歲便倒嗓子了。京劇的唱法也不是科學的，硬使男人學女人的聲音，倒嗓子是常有的事。梅蘭芳唱到五六十歲還能唱，這是千人中之一人。唱崑曲的人要看原嗓子好壞，天生嗓子好的，唱下來了便是好的。是毫無訓練方法的。唱崑曲並不依天生的音域，和音色的曲調，先定了調門，唱的人不能改變調門的高低的，否則認為是不够崑曲的味兒。因此，往往有本來是男低音（Bass）的聲音而勉強唱女高音的音域，本來是女高音（Soprano）而勉強唱男低音的聲音。所以說不科學，是因為：（一）訓練沒有把握；（二）從空間講，學會的人，所佔比例太小；（三）從時間講，一人一生中（即使學的好的）真能唱得好的，時間太短。若合科學，應當是：（一）有把握；（二）大家可以學；（三）年齡可以持久。

唱崑曲的最講究吐字及音韻，音韻唱得準確便是好的。但我們要求字音和表情的平衡。

孟子：

舊劇的訓練方法有一些是可以學習的。如京劇在吐字上是有優點的。在呼吸的控制上也可以學習新的中國唱法，是用民族形式表現新民主主義的內容，再接受一些西洋的優點。同意曾先生的意見，編一些適合中國語言的教材。西洋的訓練法在步驟上是好的，但在曲調上應當用中國式的東西，以便於感情相結合，不必用孔空。

湯雪耕：

關於訓練方法，意大利方法用 *a e i o u* 五個母音，但中國就不同了。有複雜母音，子音也較複雜。應該有很好的訓練教材來解決中國的咬字問題。

劉 沛：

教材問題，河北梆子訓練着重「哎」字，練聲時先叫「哎」字，因為河北梆子用哎字多。並分「起音」、「落音」、「跳音」，能練到d'音，有的還可以到e'音，上面部分很有力，並且唱的很自然。練時要「狠」、「準」、「穩」。這種方法，可以補充我們的教材。

唱歌要看視人民感情，要豐富地體驗生活。王純芳先生爲了要體驗生活去修路，如楊潤秋女士的情緒是她自己的表現便不同了。

主 席：

今天的座談會開到這裏爲止，請大家回去經常醞釀，下星期三我們再繼續討論。

註：引證郭蘭英同志所謂「嘴後抽筋兒」這個詞名，有的聽成「腦後抽筋兒」了，似不對。

編 者

### 致 讀 者

收到了你們鼓勵我們繼續出版的信，這使我們很感愧。我們改以叢刊形式出版，這只是爲了和人民音樂更好的分工，內容上的安排可以在這一期中看出。還希望多予批評，並寄稿件來。過去各地惠寄的歌曲稿件很多，我們打算一塊轉到人民音樂編輯部去；如需退回的，可以趕快寫信來告訴我們。 敬禮！ 編 者



# 悲多芬的第七交響樂

東 林

## (一)

交響樂 SYMPHONY 這器樂的最高形式，我試驗着用一個最簡單的公式來表解出來：

### 第一樂章

奏鳴樂形式

引子(起)

提示部

提出問題，兩個主題(承)

發展部

展開辯論，種種變化(轉)

再現部

確實結語，再現主題(合)

尾聲

### 第二樂章

歌謠形式或三部

問句.A 答句.B

AB+AB, 歌謠形式。

主題AB, 對比C; 重複A, B;

A+B+C+AB, 三部形式。

### 第三樂章

舞曲形式，梅奴哀舞曲或諧謔曲，主要樂段Principal Section，一個主題，兩個或三個部分。

中間奏部Trio，一個主題，兩個部分。

主要樂段之反復：A+C+A。

### 第四樂章

旋轉調形式或奏鳴曲形式。

主題.A.B, A對比C，重複ABA：ABA+C+ABA. 旋轉調形式。

第一樂章是理智的。——這正是邏輯形式的正，反，合。提示部是思考的。展開部是雄辯的。再現部是冷靜的。

第二樂章是抒情的。

第三樂章是優美的（歡樂的或者諧趣的）。

第四樂章是嚴肅的。

### （二）

但是，悲多芬是個形式的改革者。就是他，把交響樂的第三樂章注入了生命和喜悅，用諧謔的Scherzo來代替慣常的梅奴哀舞曲

而第七交響樂，更把第二樂章也改變了形式。

下面是這交響樂的組織：

一、保持，稍稍的。（引子）

快而活潑。——奏鳴曲形式。

二、稍快，——旋轉調形式。

三、諧趣的，快板的中間奏部，很中庸的快板。——諧謔曲形式。

四、快，生動有力。——奏鳴曲形式。

### （三）

這是悲多芬最艱苦的時候。

這是悲多芬最驕傲的時候。

他失戀了，或者說，他的愛情被門第、金錢、病痛拋棄了，但是榮譽來了。

人們認為他是歐洲的榮耀。人們說他是「遠遠的走在現代文明的前頭。」王侯們到處頌揚他，聽衆們到處包圍他——「也正在他的壯年，他縱情於他的強暴和野蠻的脾氣，甚麼都不管，不顧世人，不顧成規，不顧世俗的評斷。」

「他知道他有權力向人們說出一切！」

他看見了哥德，他給了他一個自尊的教訓，一個當面的難堪。

貝婷娜看見了他。她說：『整個的宇宙在我面前隱去了，悲多芬使我忘記了世人。』

這時候，他寫了第七交響樂。

但是最「開懷」的音樂；這是最「縱情」的音樂。

醉人的節奏，諧趣的曲調；歡樂和憤怒，驕傲和放縱；意外的對比，驚人的效果，坦率的快感，生命的熱狂。使哥德，采尼驚慌失措陷於恐怖的管弦法。正如他自己說的：『我是那個給人類釀成甜酒的酒神，把精神的神聖的狂熱

的給予人們的是我。』也正像羅蘭說的：『這是人類精力的狂費，沒有目的！爲了快感；一道淹沒一切的洋溢的快感的河流。』

#### (四)

一八一三年十二月八日在維也納大學第一次演奏了這交響樂，是爲了對拿破侖戰爭的傷兵募捐的音樂會上，悲多芬自己指揮，當時很多著名的音樂家參加這個樂隊客串——勞潘齊、羅姆堡、斯帕爾、梅耶德爾、胡麥爾和莫喜萊士、梅色德爾、德拉果尼提。

但批評是不一致的，奧地利完全接寫了這個音樂，而德國並不歡迎。韋伯，是悲多芬音樂的最苛刻的批評者，甚至於說了這樣的話，說悲多芬寫了這音樂，很可以進瘋人院去了。

目前，人們叫這音樂爲「驕傲自第七交響樂。」

#### (五)

##### 第一樂章

先，是一莊嚴，宏闊的引子。

是洋管的聲音，全樂隊奏着和絃。洋簫緊跟着，模倣着(引子的第一主題)。這時，從樂隊的下面升起了一個音階經過句(第二主題)。重復着，木管樂器和銅管樂器吹着長音，助長着氣勢。——這音階有點亂了，他向別的調子借來了些音，洋管吹出了第二部，提琴搭了一座橋，便渡到呈示部去了。

變了拍子，一個柔軟的、舒適的、潤澤的調子，——這樂章的第一主題，由洋笛吹了出來。

即刻便出現了第一主題的第三部。還是洋笛，但提琴插上了嘴，在中途模倣着尾音。主題們重復了一次，第二主題是提琴的音樂，三個結尾主題，洋管、大提琴和提琴，華麗的發展部便開始了。

發展部有五個短句，或者說五個音型，五個段落。提琴又搭起了橋，到了再現部，——一個有兩個短句的尾聲，結束。

——人們叫這第七交響樂爲舞蹈交響樂，全個樂章在一個同一的拍節下進展着，全部主題可以說只示一個奇異的小主題  $\left| \begin{array}{c} \times \cdot \underline{\times \times} \\ \times \cdot \underline{\times \times} \end{array} \right|$  的各式各樣，無窮盡的變形，這顯然在模倣着一個民間舞樂——愛爾蘭的流行舞曲「低轉的車子」。

在主題發展和音色變換上，悲多芬用盡了他的才能。在這音樂中，到處都

能發現，像悲多芬本人一樣的「粗獷的幽默」。

已經到了尾聲了，但悲多芬又使他爆炸了一個新的歡樂，隨着一個常見的猶豫，像作曲者在這兒口吃了一下，遺下一個諷刺的笑，站在那憂鬱的懸崖旁邊。在一陣狂暴的熱望，猛烈的氣勢中走上結束。

### (六)

#### 第二樂章。

這是旋轉調形式，並且用了變奏曲的手法。引子，木管樂器奏着一個主和絃，只有絃樂接了上去，曲調在中音提琴上。——把第一主題作了三次的變奏。低音管和洋簫吹出了第二主題，號角在中間加入了。第二樂章又把第一主題作了第四次的變奏引出一個短小的結尾主題，進入發展部。先出現兩個短句，提琴作為橋樑，把第一主題作了第五次的變奏。尾聲，三個短句，又是開始的主和絃。然而換了管樂就弱下去了，結束。——這樂章從A到C，從C行了好幾次的轉調。

第二樂章開始於一個短小的葬禮進行曲。然而力強的，正像悲多芬自己說的：『哲理的思考勝於憂鬱的煩悶。』——這第一主題是悽慘的，不祥的暗但那對比的主題，那小調調式的卻像一條歡樂的光芒。這常常是悲多芬的黑中間的光明的一閃。

這主題的節奏，一個是固執而力強的，另一個却是柔軟的，流動的，像一條溪流。——他們奇妙的矛盾着，而又緊密而神奇的結合着；形成一種莊嚴的音型。

而對比，這音樂是最高貴的手法到處伸展他的威力。——在音色上，在調性上，也是像節奏上的對比一樣。隨時隨處使你感到他威力。

### (七)

#### 第三樂章

第一主題在提琴上出現，發展後重現。結尾主題（低音的絃樂器）引出了中間奏部。又發展了第一樂段，算是第二落段，歸結到尾聲。

——這裏是奇異的，有氣勢的，有彈力的節奏；粗獷的歡樂，生命的喜悅。

光彩的管絃法，多變的音色，主題各段的多次重複，而第二樂段重用第一變的主題。使這音樂更有特點了。

那最後的小幾節，以驚人的氣勢強奏而結束。先，由全樂隊齊奏Bb, B, C三個音，提琴奏出一個屬七和絃，休止兩拍，一個主和絃才被拋了出來。管樂器

也全部動員了，鼓也來了。突然全部結束。

### (八)

#### 第四樂章

四小節的引子，是強力的屬和絃，提琴和洋笛奏出了第一主題，提琴再奏出第二主題，四個小節的結尾主題，引入了發展部。

發展部六個短句，轉了調，再現部把引子，第一主題，第二主題，和結尾主題再現了，加上一個長長的尾聲。

提琴強譜着一個音型，一個音階經過句自上而下，結束了第四樂章。

——這舞蹈交響樂的靈魂，也是一切音樂的靈魂——節奏，野蠻的，最原始的歡樂的節奏，比音樂中其他的原素是更屬於身體的，屬於感官的。

德國人說的很對，這是一個「醉人的作品」。——醉于這節奏，這曲調、這顏色、這氣勢、這對比、這歡樂、這力量、這幽默、這天才。

### (九)

這是悲多芬創作發展第二階段的名作，用一句著名的話來說是：舊形式注入新思想的時期。的確，從這第七交響樂我們可以看得出若干端倪來，尤其是莫差爾特的影響，就是說還脫不了古典傳統的影響，自一七九三到一八一五，才是他個性發展的時期。第八交響樂 D 調彌撒以外，著名的作品都是這個時期寫成的。

但這音樂不像同時期的第三、第五、第六交響樂，因為這些交響樂都附有標題，而第七和第八（那著名的小交響樂）我們只好從形式上來欣賞它。

### (十)

第七交響樂的有如下的樂器：洋笛2、洋竊2、洋管2、低音管2、號角2、洋喇叭2、鼓2、提琴、中音提琴、大提琴、最低音提琴四組。

這交響樂最早的分部版本是一八一六年十二月印行的 Breikopf and Lartel 本。還一個簡陋的總譜本是維也納 steiner 公司印行的。作者的題辭上說是獻給 F. Fies 伯爵的。

手抄本現存柏林普魯士國家圖書館，手稿可以在作曲家一八〇九年開始的所謂彼得札記本里找到。

一八一七年，作者在速度記號下面加了節拍機記號，發表在阿格曼音樂報上。

目前，較好的唱片是費城交響樂團演奏 Stokowsky 指揮的。

### 新音樂叢書

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

### 蘇聯教育叢書

馬恩列斯論學校與教育	加業林著 哥蘭塔	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	波里列日耶娃著	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

### 蘇聯通俗自然科學叢書

- 人類看不見的仇敵與朋友 H.B.魯開維契著 方 壘譯 5.70  
宇宙的構造 B.A.伏羅曹夫——威廉明諾夫著 方 壘譯 3.40  
物質的構造 A.H.吉泰哥洛德斯基著 方 壘譯 3.60  
植物的生活 恩·阿·布魯克特著 王毓祥譯 3.80  
電子 B.H.卡波諾夫著 方 壘譯 3.80  
人是怎樣出現與發展的 M.G.潑里賽茨基著 方 壘譯 即出

### 蘇聯大眾政治科學叢書

- 斯大林的對外政策——和平政策  
威·賀沃斯托夫著 葆和甫譯 3.20  
美國反蘇武裝干涉的初期  
阿·古拉加著 柏 嘉譯 3.20  
蘇聯十六加盟共和國  
H.米海伊洛夫著 孔阿嘉譯 5.20  
蘇聯國家如何管理的  
弗·加爾平斯基著 葆和甫譯 5.60  
社會主義文化是最前進的文化  
B.日依爾諾夫著 沈 吉譯 5.20

### 蘇聯集體農場法

(蘇聯法律大學教本)

弗克斯等著 宗華譯  
加才澈夫

基價三十二元

### 人民民主國家的憲法

H.И.法爾別洛夫著

吳 天譯

基價三元四角

作家書屋 刊 行

北京市選舉管理委員會登記證新字三十八號

本冊基本定價三元