

工：自：知：止



北新書局刊

音 樂 初 步

豐 子 愷 編

上 海

北 新 書 局 發 行

1 9 3 3



3 0664 3982 3

910
581.57
2.

目次

序章	告音樂初步者	一
第一章	音及音域	一
第二章	音階及調子	一九
第三章	音符及休止符	三四
第四章	拍子	五〇
第五章	音樂的諸記號	六一
第六章	半音階	七一
第七章	和聲的音程	七七
第八章	旋律的音程	八八
第九章	速度及其他標語	九二
第十章	長音階	一〇〇

目 次

第十一章	短音階	一〇八
第十二章	音樂形式	一一三
第十三章	形式的要素	一二三
第十四章	和弦及終止	一二八
第十五章	轉調	一三六
第十六章	裝飾音	一三九
第十七章	聲樂	一四五
第十八章	器樂	一五三
第十九章	應記之音樂用語	一六七
第二十章	應記之音樂大家	一八五
附 錄	練習問題	二一四

例 言

- 一、本書序章中所述，爲音樂學習的方針。初學者宜首先注意閱讀序章，然後開始學習。
- 二、第一章至第十六章，爲音樂學習上直接應用的知識，務須記憶。
- 三、第十七章至第二十章，爲音樂研究的基礎常識，學者可於唱歌之暇，隨時翻閱而記憶之。
- 四、讀過本書後，如欲更進而求音樂的知識，可依次閱讀下列各書：音樂入門（開明版），音樂的聽法（大江版），音樂的常識（亞東圖書館版），大音樂家與名曲（同上），音樂與生活（大江版）。
- 五、本書第一章與第十六章，大體依據大田黑元雄的著書。附誌於此。

一九三〇年夏日記

序章 告音樂初步者

音樂是甚麼

音樂是最善於表現感情的藝術。

有人問：‘言語也很能表現我們的感情，何以見得音樂最善於表現感情呢？’

答曰：人們以為心中有了思想，就可用言語把這思想說出來。其實言語所說出的，只是這思想的外部的事實，並沒有詳細表出其內部的感情。因為一個思想之中，在外部的是事實，在內部的是感情。言語善于記錄事實，而難於表現感情。例如昨晚做了一個奇妙的夢，早晨醒來，把夢中的情形說與別人聽。這時候所能說出的，大部分是夢中的事實，而難能把夢中的感情如數傳達於他人的心中。

音樂初步

別人只能知道你在夢中走進甚麼奇怪的地方，遇見甚麼奇怪的人，遭逢甚麼奇怪的事，但不能完全領會你這夢的滋味。近代德國有一位大音樂家，名叫修芒（Schumaun）。他做了一個夢，醒後就把這夢中的感情用音樂來表現，作成一曲，名曰‘夢幻’（Traumerai）。這是世界著名的傑作。現在我國學習音樂的人，幾乎沒有一人不彈過這首名曲。

（或提琴，或洋琴）。諸君中恐怕很有人聽到過。未曾聽到的人，也不難找求聽賞的機會。試聽那夢幻的樂曲，曲中所表現的全是夢的情緒，雖然並沒有夢中的事實告訴我們，但夢時的感情，使我們大家都體驗到了。故聽了一遍，猶如與修芒同了一次夢。任憑你是何等雄辯的演說家，任憑你是何等妙手的文學家，決不能在口上或紙上，把夢的感情表現得同修芒的音樂一樣詳盡。所以說：‘音樂是最善於表現感情的藝術’。

根據上述的道理，可知哭泣和太息，比言語的訴說，所表現的感情更為詳盡。雖然哭泣和太息只是一種無意義的聲音，並不說明其所苦痛的事實；但我們聽了哭聲和嘆

聲，比聽人訴苦，更容易感動。便是因為聲音最善於傳達感情的原故。

故在傳達感情的一點上，音樂比別的藝術，要優勝得多；比其姊妹藝術的詩歌文學，也要優勝得多。詩歌文學，因為有這個缺點，所以人們想出種種的符號來彌補牠。例如！？！；等，都是用以補助言語的腔調的，即在言語中添加音樂的分子的。

大家讀過白居易的琵琶行麼？‘凄凄不似向前聲，滿座重聞皆掩泣。’倘使這薄命的女子不會彈琵琶，而僅在口頭訴說她的命苦的事實，白居易聽了恐怕也不過慨嘆而已，滿座一定不致掩泣。由此可見音樂比言語容易傳達感情。白居易哭濕了青衫之後，用他的美妙的文筆，苦心地寫成了這篇琵琶行。但我們讀了這篇詩，普通人總不會掩泣。由此可知音樂比詩歌文學，也要容易傳達感情。

感情猶之滋味。甜酸苦辣等字，不過是一種虛空的名目，不能完全表出滋味；滋味必須實際地用舌嘗過，然後感到。感情也是如此。喜怒哀樂等字，也不過是一種虛空

音樂初步

的名目，不能完全表出感情；聽了抑揚頓挫的音樂，就能實際地知道作曲者的感情的狀況。故音樂可說是‘感情界的言語’。我們普通所用的言語，是‘理知界的言語’。理知界的言語只能傳達外部的思想，感情界的言語可以傳達內部的心靈。吾人處世，賴有這感情界的言語，故各人得舒展其感情，露示其心靈，而互相理解，互相賞識。倘然沒有了音樂，人類的生活將何等隔膜而枯燥！世間將何等荒涼而寂寞！

尊崇器樂

音樂對於人生，有上述的功德。所以我們都要學習音樂。

但初步的學習者，往往不明正當的學習法，容易誤走錯路。所以我現在有三句話，要忠告音樂的初步者。務望初學音樂的人，先覺悟了這三事，然後用功。這三事便是：（1）尊崇器樂，（2）勤練音階，（3）辨別曲趣。現在逐一說明在下面。

甚麼叫做器樂？學習音樂爲甚麼要尊崇器樂？

音樂分聲學與器樂二大類。聲樂就是用人的喉音來唱，所唱的音樂名爲‘聲樂曲’。器樂就是用樂器（譬如風琴，洋琴，提琴）來奏，所奏的音樂名爲‘器樂曲’。聲樂與器樂，各有長處，故專門的音樂學校，大都分設這兩科，養成兩種專門的音樂家，都是很費工夫的，但聲樂曲與器樂曲，有一點很顯著的差異：即聲樂曲的曲譜下附有‘歌詞’，而器樂曲則沒有歌詞而只有曲譜。歌詞是一種詩歌，這詩歌合了曲譜上的音的高低而唱出。普通學校中所唱的歌，有曲譜又有歌詞，便是聲樂曲；又如前述的琵琶行中的女子所彈的琵琶曲，沒有歌詞而只有音，便是器樂曲。

歌詞是詩歌，詩歌便是文學。故可知聲樂曲是音樂與文學的合併，不是純粹的音樂。全然不用文字的器樂曲，方是純粹的，正式的音樂。因爲文學與音樂的合併，換言之，便是‘在文學中加些音樂的分子’，使文學可唱；也可說是‘在音樂中加些文學的分子’，使音樂能表出事實。

音樂初步

（例如花之歌，鳥之歌，花鳥便是事實）。但如前所說，記錄事實，不是音樂的本分。這是言語（文學）的本分。所以聲樂曲，嚴格地說來，不是正格的音樂，而是一種綜合藝術。唯有器樂曲，全不靠文詞的幫助，由聲音用自己的力量來表現感情，方為正格的音樂；方為音樂的本體。

學習音樂的人，無論普通學生，或專門學生，都應當尊崇器樂，由此而認識音樂的本體。換言之，聽樂的時候，務須注意於音的高低強弱長短（即曲譜），由音的高低強弱長短上探求音樂的興味。不可把興味集中在聲樂曲的歌詞上。歌詞只能當作音樂的一種附屬的裝飾品，不可由歌詞而評價音樂。倘使你根據歌詞而評價音樂，就有許多流弊；假如你聽到一曲春景（見開明書店出版中文名歌五十曲第三十二頁）看見了‘南國春半踏青時，風和聞馬嘶……’的歌詞，就由此而肯定其曲譜的情趣是同這歌詞一樣和平的；聽到一曲秋夕（同上第三十一頁），看見了‘銀燭秋光冷畫屏，輕羅小扇撲流螢……’的歌詞，就由

此而肯定其曲譜的情趣是同這歌詞一樣清幽的。這更是依賴歌詞，而不能獨自認識音樂的真面目了。況且曲上所配的歌，有的很不適合，送葬曲上配了結婚歌，結婚曲上配了送葬歌，那時你便上了他的當！送葬曲上配結婚歌，結婚曲上配送葬歌，恐怕是世間不會有的事；但近來各處營業的音樂隊，竟有這類可笑的錯誤。不拘迎親，送喪，或新開張，他們所奏的同是這幾個樂曲，有時聽着很不自然！平日依賴歌詞而決定曲趣的人，聽到那種可笑的音樂隊的演奏時，便不易辨別其是非。平素注意於音樂本體的人，一聽到音的高低強弱長短，就容易知道曲的情趣，而發見其錯誤了。

不識音樂的本體的人，還有一種可笑的事實：有一班人批評音樂，也只依據文詞，並未說到音樂本身。一人說這是淫樂，因為曲中有某某的淫詞。另一人說這不是俚樂，你看曲中的某某文句何其粗蠢。這都是隔靴搔癢！在實際上，現在的一般人們，認識五線譜的人還極少，怎樣會有中肯的音樂批評呢？他們不識五線譜，沒有音樂的

音樂初步

(起碼的)素養，不能親近音樂的本體。看了五線譜底下的文詞，也就信口批評起來。故他們的批評可說是與音樂沒有關係的。我希望後起的青年，人人具有讀五線譜的常識，人人能親近音樂的本體。那時我們的音樂界，批評界，就一齊進步了。

如前節所說，音樂的本領在於表現感情；其所以善於表現感情者，正因為其不用具體的言語文字而僅用聲音的原故。所以我們要受得音樂的最大的功德，必須從音樂的本體上研究，即必須尊崇器樂。

有人質問：‘學習音樂既然要尊崇器樂。為甚麼學校中不先授器樂，而專門教人唱歌呢？’

學校中所以必先教唱歌者，因為‘無論研究何種音樂，必須從唱歌入手。’不拘普通學生，專門學生，初步學習音樂，必須唱歌。經過了相當的唱歌練習之後，然後可以分科，或者專修聲樂，或者專修洋琴，或者專修鋼琴，無有不可了。其理由何在？因為欲研究音樂，必先在胸中確立音的觀念，使知音的世界中的大體的組織。例如

甚樣是音的‘高低’，甚樣是‘強弱’，甚樣是‘長短’，甚樣是‘音階’，甚樣是‘旋律’，甚樣是‘和聲’，甚樣是‘節奏’——這等便是音的世界中的大體的組織。這等知識，僅聽口說，或僅看書籍，決不能獲得；必須親身用自己的嗓子去練習唱歌，方才能實際地了解。故唱歌練習，可說是音樂的世界的一幅形勢圖。未看這地圖以前，只覺音樂的世界混沌無邊；不可捉摸；（沒有音樂素養的人，聽樂時都有這種感覺，）看了之後，就覺得其有範圍（音域）有疆界（音階），有中心（主音）；有道路（旋律），而瞭然於胸中了。

因此之後，不但普通學校的學生要練習唱歌，就是專門音樂學校的學生，初步之時，亦必注重唱歌；既專修器樂之後，也有時常練習唱歌的必要，因其可以互相輔助而進步。

普通學校的學生，本來不限專習唱歌。現今的學校終始只教唱歌，是設備簡陋之故，並非不許練習器樂。其實青年之人，都應該學習一種器樂。由此可以多獲音樂的閱

音樂初步

治，促進身心的健全，利益甚大！但在學校方面，為數十百人安排時間，設備樂器，聘請教師，原也是為難的事。除了特別理解音樂的教育者以外，恐怕即使有力，也不贊成這種辦法。所以現今的普通學校，大都只設數小時的唱歌。其簡陋者，只設一小時，聊以充數。青年們除了這一小時親近音樂以外，不是埋頭在書本中，便是像賭博一般地弄球。其實是很苦痛的學校生活！

初學音樂必須練習唱歌，其理由已如上述。但這一點仍須注意：即唱歌之時，不可集注其興味於歌詞，必求理解音樂的本體——樂譜。不要貪歌詞的有意義而以為好聽，不要嫌‘獨來米法掃拉西’的無意義而以為難聽。須知音樂的本體，正寄托在‘獨來米法掃拉西’的七個字上。所以我更要勸請諸君，勤練音階！

勤練音階

修佛法的人有六字經，即‘南無阿彌陀佛’。習音樂的人也有‘七字經’，即‘獨來米法掃拉西’。佛徒說：

‘多念南無阿彌陀佛，可以往生西方。’音樂者也說：‘多唱獨來米法掃拉西，可以進於音樂的世界’。

你們不要看輕獨來米法掃拉西的七個字：這七個字的確是渡向音樂的世界的寶筏！這七個字叫做‘音階’。音階唱得正確了，一切音樂都可以唱得好，奏得好。所以在音樂教課上，如下的音階練習，叫做‘每日練習’。(Daily Exercise)。

獨來米法 | 掃拉西獨 | | 獨西拉掃 | 法米來獨 | |

獨 米 | 掃 獨 | | 獨 掃 | 米 獨 | |

每日練習者，就是每日每次唱歌的時候，必須先把這練習唱一兩遍或數遍，然後唱歌。彷彿現在的學校，開會的時候必先恭讀遺囑一般。

讀遺囑的時候不見得人人皆‘恭’；但唱歌之先的每日練習，人人的態度非‘恭’不可。身體要有一定的姿勢，唱每個字，嘴巴要有一定的形狀。（詳見音樂入門第一百三十一頁。）非如此就不能收得效果。

但徵目前的諸事實，恰與我所說的相反。試看現在的學校的音樂課，有幾處在正確地實行這種練習？現在的學生，有幾人肯像念佛一般地實行這種枯燥的工作？他們都是聰明過度，不肯作呆板的工作，他們都想取巧，貪圖興味：一上唱歌課，立刻想唱有興味的歌，華麗輕佻的歌，油腔滑調的歌，或有實用的歌。——所謂有實用的歌，例如目下流行的小歌劇，容易牽惹沒有音樂教養的人的興味，而容易上口。學會了一首歌劇，就可在游藝會，同樂會等的舞台上表演。這是又容易，又有興味，而又適于實用的。所以有的小學校，竟不教別的唱歌而專唱小歌劇，真是太會取巧，太會打算了！這實在不是穩當的辦法。表演本來不是壞事，學校中教練歌劇原也是通行的。但偏重過甚，逐末捨本，流弊甚大！須要先使學生獲得正式的音樂教養，待其根柢穩固，然後以其餘力演習歌劇，從事表現，亦課業興味之一端，頗有價值。若以功利為心，而捨本逐末，就完全失却教育的意義了。希望普天下的學校，教師，與學生，大家留意這一點！

音樂課中，爲甚麼一定要像念佛一般地勤練音階呢？
其理由是這樣的：

因爲一切音樂，都不過是這七個字的交互返復的連續。這七個字自獨至西，漸次增高，而各字間相差的距離，又種種不同。並不像扶梯步一沒地平均分爲七步，其中間隔有大有小，即高低的相差有多有少。因此這七字的相互關係中，自成一系統，彷彿一個家庭：獨是主人，沙是主婦，其餘各字，各爲家庭的一員，而地位各不相同。一切音樂，猶之這家所演的一切生活。故研究音樂的人，初步必須先把這家庭的內容關係，詳細探明。——這工夫便是‘音階練習’。對於其家庭的內容關係愈熟悉，則愈能充分理解他們的生活。同理，音階愈熟練，則愈能充分理解音樂。所以研究音樂的人，必須‘勤練音階’。

從獨到來，到來，到米，到法，到沙，到拉，到西，距離各不相同。唱歌者必須用自己的聲帶，實際地測量各種距離。須使我們的聲帶對於音階上從任何一字到任何一字的距離，都能正確地適應而發音，然後可以正確地歌唱一切

音樂初步

的歌，正確地理解一切的音樂。——這工夫便是‘音程練習’。（參看音樂入門第一百二十七頁。）

音階練習，音程練習，普通都認為是堅苦而枯燥的功課。

因為牠們不成腔調，沒有意義，而且很不容易正確，只有苦難而沒有興味。因此一般學者，都不歡喜這種基本練習。一到唱歌課，立刻想唱華麗婉轉的小曲。這不是正當的研究態度。這都是學者不耐勞苦，貪圖小成，而趣味低淺之所致。凡事不耐勞苦，決不能得豐富的收成；貪圖小成，往往失去大利；趣味低淺，決不能親近高尚的藝術。勤修基本練習的人，雖然忍受了若干的堅苦的工作，但其報應，是深知音樂的妙味，親近高尚的藝術。初學音樂立刻要求興味而喜唱小曲的人，雖然快樂了，但其趣味常是低淺，不能夢見高尚的藝術的境地。前者猶如吃橄欖，後者猶如吃糖。糖，上口是甜蜜的，但止於甜蜜而已，更無何等好處。橄欖上口雖然苦澀，但經過了苦澀之後，自有一種微妙而深長的異味，決不是糖的淺薄的甜蜜。

所能比擬的。請讀者依此比喻，自定取捨。

凡藝術研究，都需要基本練習。不但音樂是如此，圖畫也是如此。音階與音程的練習，是音樂的基本練習；木炭石膏模型及人體的寫生，是圖畫的基本練習。基本練習愈久，其藝術修養愈加深造，同時所得的歡喜也愈加深長。所以這一點，是研究無論何種藝術的人都要知道的事。

辨識曲趣

曲趣，就是樂曲的趣味。例如某曲雄壯，某曲愉快，某曲優美，某曲悲哀，都是曲趣。辨識曲趣，全靠用各人的感情，除此以外沒有別的機械的方法。這又好比口之於味，欲知各物之味，只有用舌頭來嘗，此外沒有別的辦法。辨識曲趣，第一須分別其高尚與卑淺。講到曲趣高尚與卑淺，我又要用橄欖與糖來比方：聽曲趣高尚的樂曲，好比吃橄欖，其味雋雅；聽曲趣卑淺的樂曲，好比吃糖，其味淺俗。又有一種顯著的區別：凡曲趣高尚的樂

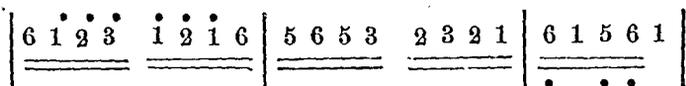
其 二

$$\begin{array}{cccc}
 5-6 & | & 4-3 & | & 2-\cdot & | & 1-\cdot & | \\
 6-5 & | & 4-3 & | & \overbrace{2-\cdot} & | & 2-0 & | \\
 3-3 & | & 2-1 & | & 4-\cdot & | & 3-\cdot & | \\
 2-5 & | & 7-6 & | & \overbrace{5-\cdot} & | & 5-0 & | \\
 3-3 & | & 2-1 & | & 1-\cdot & | & 6-1 & | \\
 5-\underset{\cdot}{7} & | & \underset{\cdot}{6}-\underset{\cdot}{5} & | & 1-\cdot & | & 1-0 & |
 \end{array}$$

試看這兩曲，所用的音寥寥無幾，且拍子緩慢，毫不裝飾，表面上看來，這是平淡無奇的樂曲，全無好處。但請正確地試唱數遍看，你就要發見牠們的價值了。第一曲莊嚴而幽遠，使人肅然正襟。其二曲含有一種深刻的哀怨，如有無限的感傷。——但這些話，只能略示其一端。全部的曲趣，非言語所能形容，只有請大家各自用感情去嘗味，‘冷暖自知’了。

音樂初步

由此可知繁弦急管，不一定是好的音樂。現今的人，大多數歡喜浮華富麗的音樂，例如梅花三弄，以及有幾種流行的小歌，實在是趣味墮落的一種現象，深為可慮！例如這樣的樂句：



可說是這種音樂的特徵，也便是般人所最賞讚的地方。原來這樣的旋律，並不一定是下等的音樂。但濫用之，就容易變成油腔滑調，不堪入耳。而一般人的耳朵，未經音樂的訓練，容易受這種浮華的音節的迷惑，其趣味就會墮落起來。語云：‘從善如登，從惡如崩，’在音樂上也是如此。要理解高尚的曲趣，猶如登山，很要費力；而受下等的音樂的迷惑，猶如下梯，全不費力。現在倘執一途人，把上面所舉的三個例，唱給他聽，問他歡喜聽那一種，恐怕他的回答，多分是‘第三’。我們倘要勸請他改變好尚，回心轉來歡喜第一二種，除了請他受良好的音樂教育外，沒有他法。又請看學校裏的無師自通的風琴家，即沒有

先生教他正式的彈琴法，全憑他自己的本能的樂才而擅長（？）於風琴彈奏的學生。他們彈琴的時候，每喜‘加花’。所謂加花者，就是在一樂句上附加淺薄的裝飾，使樂句變得十分華麗。例如原曲中有這樣的一句：

$$\underline{1\ 3} \quad \underline{2\ 1} \quad | \quad \underline{6\ 5\ 1} \quad ||$$

在那位風琴家一定要顯他的本領，把牠變成這樣：

$$\underline{\underline{1\ 2\ 3\ 5}} \quad \underline{\underline{2\ 3\ 2\ 1}} \quad | \quad \underline{\underline{6\ 1\ 5\ 6\ 1}} \quad ||$$

不知者，又從而讚賞之，全校中就造成一種浮薄的樂風。華麗本來不是壞的。但用之不得其當，就變成油腔滑調，不可不戒。

唱歌，彈琴，以正確為最要。十九世紀最大的洋琴家襄洛 (Hans von Bulow) 說：‘洋琴練習有三要事，即用正確的方法，按正確的時間，演奏正確的音符。’作曲家的作品，決不容演奏者任意增刪伸縮。唱歌，彈琴，都應該按照樂譜的記錄，正確地演出。不但不許樂譜任意增刪伸縮，連口的形狀，手的姿勢，亦都有正確的規則，不可隨

音樂初步

意變更。（參看音樂入門第一百三十一頁及洋琴彈奏法第四頁。）正確是通達音樂的唯一的道路。

淺薄的人，聽到了那種油腔滑調的靡靡之音，就容易地滿足了他們的音樂慾，但趣味高尚的人，都不要聽。倘有鄰人高聲地唱奏那種不良的音樂，使你不得不聽的時候，怎麼辦呢？我可借馬援誡兒子的語調告訴你：“吾欲汝曹聞曲趣卑下之音樂，如聞父母之名，耳可得聞，口（手）不可得唱（彈）也。”

第一章 音及音域

音——樂音與騷音——樂音——樂音使用的二
法——旋律——和聲——音的高低——八音
——關於音的定義——樂音的性質——長短
——高低——強弱——音色——關於樂音的性
質的注意——音域——作曲家與音域

音

音樂的基礎，是音。‘音是甚麼呢？’

對於此質問，德國有名的科學者回答說：‘凡耳所能聞的，便是音。’這話似乎很擺統，不像科學者的答語；
最正確的真理：‘凡耳所能聞的，都是音。’或
‘凡耳所能聞的振動，都是音。’



音樂初步

音是怎樣發生的，學過物理的人都知道，是由於物質振動而發生的。物質振動，傳達於空氣，空氣振動，傳達於人的耳中的鼓膜，人便聞到音。但其振動，肉眼不易看見，無從把握。故音比形與色，更為抽象。音樂藝術以音為基礎，造型美術（即圖畫，彫刻，建築）以形與色為基礎。故音樂藝術比較造型美術，其性質更為抽象。

音比較形色，還有一個特異點，即‘時間的經過。’例如看形色，同時可以看見形色的全部；但聽音，必須經過時間。故看一張圖畫，可在一秒鐘內看到圖畫的全體；而聽唱歌必須等候一個一個的音漸次地流出來，經過了相當的時間，方才聽完一曲歌。形色是固定的，音是流動的。故音樂藝術比造型美術，其性質更為流動。

我們的感情是抽象的，是流動的。故說：音樂是最善於表現感情的藝術。

樂音與騷音

聲音有種種，風聲，水聲，鳥聲，雷聲，機聲，車

聲，讀書聲，彈琴聲，都是音。但從音樂上看來，一切的音可分為二大類，即樂音與騷音。上述的數種聲音中，只有彈琴聲完全是樂音，其餘的大部分是騷音。現在的西洋音樂上所用的音，只限於樂音。騷音是音樂上所不用的。

最近西洋的大規模的管弦合奏中，有時加用種奇怪的樂器，甚至加用槍聲。槍聲是騷音，為甚麼用在音樂中呢？答曰：這是專為加強拍子而用的，並非取其音的好聽。況且這種用例，在近代西洋音樂上到底是極稀有的，不是通常的辦法。通常的音樂，所用的音只限於樂音。

樂 音

一切的音，是怎樣地發生的？這個研究，是科學上的問題，名為‘音響學’。音響學是很深刻的一種科學，在學音樂的人，沒有詳究的必要。學音樂的人，只要知道：‘音是由於發音體的振動而來的’。例如琴上的弦線，用指一撥，弦線即便振動。這弦線就是發音體。弦線的振動引起了空氣的振動，空氣的振動波及於人的耳鼓膜，人便聽

音樂初步

見聲音了。

樂音是怎樣發生的呢？答曰：樂音是發音體的規則的振動所生的音。因為其振動為規則的，故刺激耳鼓時，使人感得爽快，故樂音很好聽。反之，騷音是發音體的不規則的振動所生的音，故刺耳並無快感。

關於樂音的振動，初學者沒有詳細研究的必要。如欲知音樂上所常用的音的振動數，可參看音樂的常識第三十二頁以下。

樂音使用的二法

如前所述，西洋音樂的作曲者，作曲的時候所使用的音，只限於樂音。他們把各種樂音結合起來，作成一個樂曲。其結合的方法，大別之，有兩種：

第一種，把各個樂音繼續地結合起來，使牠們逐次響出，其所作的名曰‘旋律’（英名 Melody 德名 Melodie）。

第二種，把各個樂音同時結合起來，使牠們同時一併響出，其所作的名曰‘和聲’（英名 Harmony 德名 Har-

monie)。

舉簡單的例：譬如我們用手放在風琴上，五指順次各按一鍵，其繼續發出一羣音，即為旋律。倘把五指或三指同時按下鍵板，則五音或三音一併轟然響出，這一羣音即為和聲。

旋 律

故旋律，簡言之，可說是逐次出現的樂音。倘下一較詳細的定義，則可說：依照音樂上的法則，而在使耳鼓爽快的範圍之內，逐次發出各種的樂音，其所形成的名為旋律。

旋律是音樂上最重要的一事。如前所述，音樂是必須有時間的經過的。旋律是繼續出現的羣音，當然必須時間。故旋律可說是音樂的骨格。作曲者作曲的時候，大都第一先作旋律，然後配以和聲，施於管弦。我們的唱歌，各人所唱的只限於旋律。故旋律是音樂上最重要的一事。作曲法的主要部分，是旋律的作法。（參看開明書店出版

作曲法)。

和 聲

和聲，簡言之，是同時組合的一羣樂音。詳言之，依照音樂上的法則，在使耳鼓爽快的範圍之內，同時發出各種樂音，其所形成的名爲和聲。

和聲在音樂上，是一種修飾。倘把旋律比方人體的骨格，則和聲可比方附在骨格上的皮肉。僅有骨格而無皮肉，這人體太過簡單，故必有皮肉，方爲完全充實的人體。試翻閱中文名歌五十曲，第三十三頁的秋夜，只有旋律而沒有和聲，故爲簡單的小曲，爲初學唱歌的人的練習曲。又如第九頁的送別，一行歌共有三行樂譜，其第一行爲口所唱的旋律，第二三兩行爲琴譜，即右手彈第二行，左手彈第三行，以與第一行的歌聲相合併而同時進行，聽起來就覺得華麗，諧調，比秋夜好聽得多。這第二三兩行名曰伴奏，伴奏就是用和聲的方法而作成的。又如第一頁的朝陽，一行歌有兩行樂譜，且每行樂譜中，有兩層的旋

律，共有四層的旋律。這時候是四種旋律同時結合而進行，其同時結合的方法，便是應用和聲法的。唱這歌的時候，把唱歌者分爲四班，第一班唱第一層旋律，第二班唱第二層旋律，餘例推。四班人同時合了不同的旋律而唱同一的歌詞，其時音節非常複雜而諧和，名曰四部合唱。故和聲是音樂的修飾，但這修飾是很必要的。沒有這種修飾，樂曲就流於單調而缺乏趣味。

音的高低

音的有高低，猶如色的有濃淡，這是誰也能辨別的。音樂高低如何發生？答曰：如前所說，音由於發音體振動而生，其振動有急有緩。振動急的，發音高；振動緩的，發音低。計算音的振動的緩急，以每秒鐘爲單位。其每秒鐘中振動來去的次數，名曰‘振動數’。你們的耳朵所能聽見的音，最低的振動數爲十六，最高的振動數爲三萬。但音樂上所用的音，範圍還要縮小。又各樂器所能發的音，其高低的範圍也各不相同，有廣有狹。這廣狹的範

音樂初步

圍，即名爲‘音域’，後再詳說。

音的高低，不可誤解爲音的強弱。高低與強弱，在沒有音樂訓練的人，往往容易纏誤，非留意辨別不可。高低者，即普通說話中所謂‘尖與鈍’。強弱者，即普通說話中所謂‘重與輕’，或‘大與小’。譬如女子與小兒的喉音，大都是尖的，即是高音。男子的喉音，大都是鈍的，即所謂低音。但女子的尖音，可重可輕；男子的鈍音，亦可重可輕，即高音與低音，都可強可弱。故高低與強弱，完全是兩事，不可混亂。分別起來，可說高低是性質的不同，強弱是分量的不同。（多用些氣力，即發強聲，少用些氣力，即發弱聲。）普通文學中描寫女子的言語，往往用‘低聲’二字，照音樂的理論看來，是弄錯的。他們所謂低聲，意思是指‘輕輕地說話’，輕輕地說話，所發的便是弱聲，不是低聲。

八 音

前面說過，發音體在一秒鐘振動往返之次數，名曰振

動數，振動數愈多的，發音愈高；振動數愈少的，發音愈低。

兩個高低不同的音，其振動數比較起來恰好是一比二
的時候，這兩個音中間的高低的距離，名曰‘八音’即
Octave。例如一個音的振動數為一百二十八，另一個音的
振動數為二百五十六，則此兩音間的高低的距離，名曰一
個‘八音’。（這就是普通彈琴時左右兩手所按的兩個 G
調的do字，參看音樂的常識第三十三頁。）

西洋音樂的辦法，把一個‘八音’的高低的距離，平
分為十二等分。即一個‘八音’之內，可有十二個樂音的
存在。音樂上所用音，限於這十二個。有時不夠用，可用
各音的振動數加倍的音。（例如振動數一百二十八，加倍
為二百五十六。這兩音性質同一，不過後者高了一倍。）
這十二個音，可以加倍數次，使成為高低不同的數十個
音。其實性質不同的只有十二個。普通彈風琴時，自do至
高音do（即一個八音），其間有七塊白鍵，和五塊黑鍵，
共計十二鍵，便是音樂上所用的十二音。這十二個鍵板左

音樂初步

方或右方的鍵板的音，都是依照這十二音加倍或減倍的。故琴上的鍵板雖然很多，但性質不同的只有一個‘八音’（十二鍵），其餘的都是返復。

關於音的定義

以上所述的關於音的定義，是最根本的。今摘要列表如下：

音——凡耳所能聞的振動。

樂音——由規則的振動而生的音。

騷音——由不規則的振動而生的音。

旋律——樂音的繼續的結合。

和聲——樂音的同時的結合。

八音——振動數爲一與二之比的兩樂音間的距離。

樂音的性質

關於樂音所宜最先考察的，是其所具有的性質。樂音的性質，有下列四種：

I 長短

II 高低

III 強弱

VI 音色

今分別略說之如下。

長 短

樂音的長短，或曰長度，即發音體的振動，使吾人的耳能聞的時間。例如鶯囀，每個音很短促；由許多短促的音連接而成爲鶯囀。又如汽笛，只發一二聲，而每聲延續甚長，即爲長音。

音樂上計算音的長短，以拍子爲標準。試用手指或足尖在桌上或地板上叩拍，而口中唱出一音。或一音佔一拍，或一音延長二拍，延長四拍；或二個音共佔一拍，四個音共佔一拍。這時候即有長短不同的種種音發出。要求音的長短的正確，很是困難。故音的長短（即拍子）的練習，是音樂初步者的重要練習之一種。

高低

高低即普通所謂尖鈍，或曰高度。這是因了音的振動數的多少而發生的。在前面已經說明。但音的高低，是音樂上最重要的事，也是最不易正確辨別或唱奏。所以學者對於音的高低，非充分留意不可。如前所述，C 調的 do 字振動數為一百二十八，高音 do 字為二百五十六，故後者比前者高一倍。但這不過是一種學理，究竟甚麼叫做高一倍，仍非學者用自己的耳朵來實際地聽辨不可。倘有不能聽辨的人，雖然知道兩個音的振動數相差一倍的理論，也沒有益處。音的長短，比較的簡明。無論那個人，都可實際地知道延四拍的音比佔一拍的音為長。但關於音的高低，並無那樣明顯的標準，全靠用自己的感覺（耳）來辨別。世間不能正確地辨別音的高低的人，到處皆是。其能力最低的，往往把強弱誤認為高低，其稍進步者，僅知兩音高低不同，而不能辨別兩音相差的距離。這都是缺乏音樂的訓練的緣故。在有音樂的訓練的人，（不必大音樂

家，只要有相當的才能與訓練的音樂學生，)一聽到兩個音，立刻能知道其孰高孰低，二者相差若干，又立刻能確定其在‘八音’中處於那個位置。這在沒有音樂的訓練的人看來，是難乎其難之事，其實並不困難，只要‘勤練音階’（見序章），稍積時日，自能了達。在未經音樂的訓練的人看來，音的世界混沌無邊，不可捉摸；但在有訓練的人看來，秩序井然，一切樂音，都有所屬的系統，這不是愉快的事麼？

強 弱

強弱，如前所述，在普通的說話中即所謂輕重或大小。但照學理上說來，強弱是由於發音體的振動的激強或細弱而生的。所謂發音體的振動，雖然是科學上的一種名稱，我們的肉眼不能看見；但有時肉眼也可以看見。試用手指在提琴的弦線上一撥，而仔細觀看，即見其弦線很快地向左右返復來往，成為模糊的狀態。這模糊是因為來往太快的原故。這來往的距離，有廣有狹。倘手指用力撥

音樂初步

弦，即見弦的來往距離甚廣，即模糊的面積甚大，同時所發的音也甚響（即強）。反之，用指輕輕撥弦，即見弦的來往距離甚狹，即模糊的面積甚小，同時所發的音也甚輕（即弱）。這來往的距離，在科學上名曰‘振動幅’。故強弱是由於振動幅的大小而發生的。振動幅大者，發強音；振動幅小者，發弱音。

前面說過，強弱與高低，是截然不同的，不可混亂。例如前述的撥弦，其弦的音的高低是固定的，但我們的撥可輕可重，即其發音可強可弱。學者只須記到：高低是由於振動數的多少而生的；強弱是由於振動幅的大小而生的。

音色

音色，如字面上所示，是音的色彩。音不能看見，怎會有色彩呢？這是比方的話，不是真的色彩。譬如顏色，有暖有冷，有陰有陽；音響也如此，各種發音體所發的音，其趣味不同。例如鐘聲，使人聽了感到幽靜，雷聲，

使人聽了感到恐懼，便是音色不同之故。女子的聲音，與男子的聲音，音色不同。風琴，洋琴，與提琴的聲音，亦不相同。我們一聽就可辨其為何種樂器。大概風琴的音色是莊嚴的，洋琴的音色是清朗的，提琴的音色是華美的，肉感的。就中國樂器而說，笛是清脆的，簫是幽靜的，胡琴是華麗的。音色的分別，較以上三者為曖昧，沒有確實的客觀標準，而全靠用主觀的感情去認識。

但在科學的音響學上，也有一定的客觀的標準。據音響學的研究，音色是因了振動的波浪的形狀而起的。振動的波浪的形狀，名曰音波。音波有各種形狀，遂生各種音色。但這是科學的專門的研究，初學者沒有深究的必要。

關於樂音的性質的注意

有一點須注意：音的‘強弱’與‘音色’二事，對於音的‘高低’是沒有關係的。

關於‘強弱’與‘高低’，最容易混亂，在前面早已詳細說過，請學者特別留意練習。例如按下風琴的一鍵，

音樂初步

兩腳急速踏時，即發強音；緩緩踏時，即發弱音。又如彈洋琴，手指用力叩鍵，即發強音；輕輕叩鍵，即發弱音。但此時所按所叩的，是同一鍵板，故音的高低並不變化，只是強弱變化而已。

強弱與高低無關，音色與高低也是無關的。例如洋琴與提琴合奏，兩樂器發出高低完全相同而十分諧和的音。這時候兩樂器所發的音，便是高低同而音色異。又如在洋琴上彈一C調的do字，在風琴上也彈一C調的do字，則兩音高低完全相同，而音色一莊重，一活潑。又如唱歌的時候，人的喉音合了琴聲而發同樣高低的音，但琴聲與肉聲，音色迥不相同。

音 域

照科學的考察，音樂上所可使用的樂音，其數無窮；但在實際上，音樂所用的音有一限制。即以某音為最高，以某音為最低。這個範圍，即名音域。

例如洋琴，普通共有八十八塊鍵板。這些鍵板所發的

音，自左向右，漸次增高。故左側的一鍵為最低的音，右側的一鍵為最高的音。自這最低音至最高音的範圍，即是洋琴的音域。洋琴的音域為八十八音，或七又三分之一個‘八音’。（一個八音，含有七塊白鍵和五塊黑鍵，共十二音。故八十八音，約合七又三分之一個八音。）

其他各種樂器，都有一定的音域。（參看音樂的常識第一百零三頁至一百一十一頁。）人的喉音，也有一定的音域。從男子的最低音至女子的最高音，其間約有三個半‘八音’，即四十二音。又各人的音域，也各不相同。音樂上把人的喉音的高低分別為六部，名曰高音部，次高音部，中音部，次中音部，上低音部，低音部。各部有一定的音域。（參看音樂的常識第六十三頁。）

作曲家與音域

各樂器及肉聲，既然各有一定的音樂，故作曲家作曲的時候，當然必須注意其所作的樂曲，所施的樂器或聲部的音域，不可漫用該樂器或聲部的音域以外的音。取淺

音樂初步

近的例子來說，作曲猶如縫衣服，須注意穿衣的人的身材。嬰孩的衣服最小，大人的衣服最大。在樂器中，管弦樂合奏音域最廣大，（參看音樂的常識第一百零三頁。）作曲最爲自由。單音唱歌音域最爲狹小，作曲時亦須有一定的限制。

普通單音唱歌曲，倘其旋律用了兩個‘八音’的音域，這歌在通常人就不能歌唱。普通人所能唱的音域，實在不到兩個八音。試合了風琴上的鍵而唱一唱看，能自由唱出而毫不感覺苦難的，一定不到兩個八音。能唱兩個八音的人，是特別的例，不可多得的。

倘作洋琴與提琴合奏的樂曲，作曲者必須顧到提琴的音域。因爲提琴的音域比洋琴爲狹小。提琴的最低的音，在洋琴上相當於鍵盤正中央的一鍵（C調的do）的左方第四音（so）。倘用了這個音以左的音，在提琴就不能演奏了。

第二章 音階及調子

音階——音階的二種——長音階——短音階
——音階內的音的名稱——七音的名稱——嬰
及變——調子記號

音 階

如前章所述，今日西洋音樂上，把一個‘八音’（Octave）間的距離等分為十二格，即成為音樂上的十二律。但在科學上想來，決不止十二格可分。如前所述，C調的do字振動數為一百二十八，高一個八音的高音do字為其二倍，即二百五十六。自一百二十八至二百五十六之間，當然決不止十二格可分。倘使各音相差振動數一，即

音樂初步

可分爲一百二十八個高低不同的音。

但這是科學的理論，在實際上，這是不可能的。因爲相鄰的音相差甚微，吾人的耳不能辨別。故只能選定少數的幾個音，指定爲音樂上所用的音。自來世界上各民族，都向一‘八音’中選取幾個代表的音，以應用於音樂，以爲音樂的基礎。其選法各民族略有不同；但總以容易判別容易諧和爲本旨。這些選出的音依照高低而順次排列起來，即名爲音階(Scale)。現今的西洋音樂，把一個八音等分爲十二格，即一音階共有十二個音。在風琴上，就是七個白鍵和五個黑鍵。這選定法，是很便利而合理的。所以現今西洋音樂的音階，爲世間最優良的音階。

但在西洋古代，音階也時有變遷。試看音樂的歷史，音樂自希臘，羅馬的時代順次發達起來，廣及於歐洲諸國。各時代各地的音樂，必以音階爲基礎；但其音階也時有不同。最古的時代，有四段音階，五段音階。現今的西洋音樂，則已確定以十二段音階爲基礎了。

音階的英名，係由拉丁語 Scala 而生。德名爲 Ton。

leiter。拉丁的原語，爲階段或梯子的意思。卽各音順次升降，猶如梯子。法人稱音階爲 Gamme。

音階的二種類

音階是因了習慣而發生的，故各民族的選定的音階，各不相同。希臘人有許多音階，稱爲‘旋法’ (Modo) 但現今的西洋音樂，所用的只有兩種，卽長音階與短音階。這兩種音階，都是十二段的，但各音的位置不同，因而有長短的分別。

長音階與短音階，都是從古代希臘的旋法上發源的。以長音階爲根據的音樂，名曰長調的音樂；以短音階爲根據的音樂，名曰短調的音樂。普通學校所唱的樂曲中，大概長調的較多，短調的較少。唱起來也是長調的較易，短調的較難。兩調的異點，簡言之，長調是屬於陽的，短調是屬於陰的。故東洋音樂上稱長調與短調爲陽旋與陰旋。快活的樂曲，和平的樂曲，都用長調；悲哀的樂曲，激情的樂曲，都用短調。中文名歌五十曲中，第三頁的涉江是

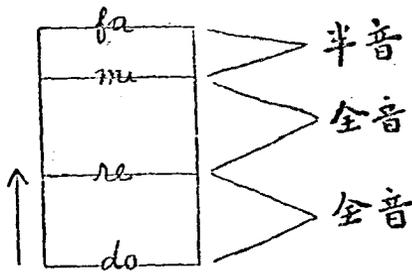
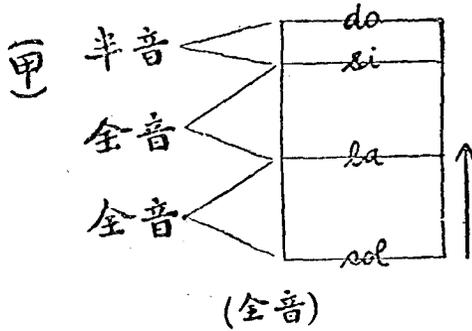
短調的，其餘大都是長調的。

長音階

如前所述，現今西洋音樂的音階為十二段音階。但十二段中，有五個叫做半音（即琴上的黑鍵），樂曲中較為少用。除去半音之外，其餘的七個音，是普通樂曲中所常用的。故十二段音階，又可稱為七段音階。長音階與短音階都是七段音階。

長音階是由同樣構造的兩羣音連合而成的。每一羣音，含有四個音。這四個音的距離，自第一至第二，自第二至第三，均名為全音；自第三至第四，則距離較狹，恰為前者之一半，故名為半音。即每羣音中，包含兩個全音和一個半音。這兩羣音相連接起來，如第一圖甲。寫在樂譜上時，如第一圖乙，即為長音階圖。這時候我們看見寫在五個線下面的短線上的圓圈，可唱作‘獨’。向右進行，距離一全音，寫在第一線（自下向上數）的下面的圓圈，唱作‘來’。更向右進行，距離一全音，寫在第一線

上的圓圈，唱作‘米’。更向右進行，距離一半音，寫在



(乙)

全 全 半 全 全 全 半

獨 來 未 法 掃 拉 西 獨

音樂初步

第一間中的圓圈，唱作‘法’。順次進行，唱作‘掃’，‘拉’，‘西’，‘獨’。這最後的‘獨’，就是開始的‘獨’，不過振動數加了一倍，是為高音‘獨’。兩獨之間，即為一個長音階。

全音怎樣唱？半音怎樣唱？這可沒有機械的方法，只能各人用耳朵來聽辨，用嗓子來實驗了。大約覺得半音時聲帶的緊張比全音時少用力，聽起來似乎距離接近一半。

在音樂上，從一個音到其次（其右方）的一個音，其距離為一全音時，這二音的關係就稱為‘長二度’。其距離為一半音時，這二音的關係就稱為‘短二度’。

依照這稱呼，而檢閱第一圖的長音階，即可知其組織的順序如下：

長二度（第一音——第二音）

長二度（第二音——第三音）

短二度（第三音——第四音）

長二度（第四音——第五音）

長二度（第五音——第六音）

長二度（第六音——第七音）

短二度（第七音——第八音）

長音的最初的一音（獨），其高低是不定的。即在樂譜上所寫的地位是不定的。如第一圖，寫在第一線下的短線上；但並非一定如此。任何線上任何間中，都可以。因此生出種種‘調子’，後再詳述。

短音階

短音階有三種區別。即（A）純正短音階，（B）旋律的短音階，（C）和聲的短音階。即如第二圖所示。

短音階與長音階同樣，亦由每羣四個的二羣音相連合而成。試看第二圖，三種短音階，其第一羣音的關係是大家相同的，即第二與第三音之間皆為半音。但第二羣音的構造，各不相同。（所以如此區別者，其理由詳見音樂入門第七十四頁）。故短音階所共通地異於長音階者，是第二第三音間半音。即長音階第二三兩音間為全音，而短音

音樂初步

Three musical staves illustrating intervals:

- Staff a: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Intervals: 全 (G-A), 半 (A-B), 全 (B-C), 全 (B-A), 半 (A-G).
- Staff b: Notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Intervals: 全 (G-F), 半 (F-E), 全 (E-D), 全 (D-C), 全 (C-B), 半 (B-A), (下行) 全 (A-G).
- Staff c: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Intervals: 全 (G-A), 半 (A-B), 全 (B-C), 全 (B-A), 半 (A-G).

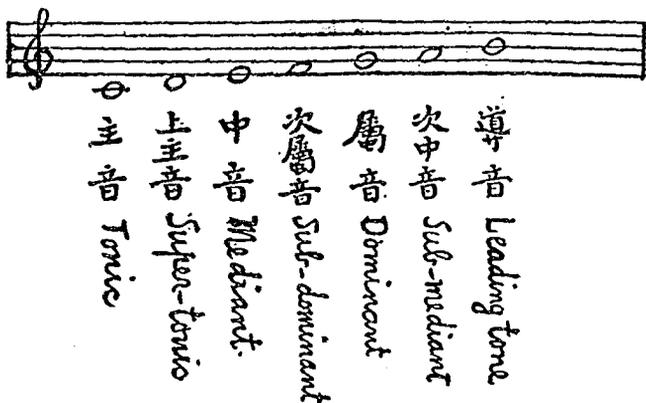
階則三種皆爲半音。換言之，長音階自第一音至第三音的距離，爲兩個全音；短音階則爲一個全音與一個半音。在音樂上，三個音相距兩全音的名爲‘長三度’，相距一全音與一半音的名爲‘短三度’。（詳見本書第七章及第八章）。故學者只要記到，首三音爲長三度的，爲長音階；是短三度的，爲短音階。

因此關係，我們唱短音階的時候，第一音唱作‘拉’，則半音之處適爲‘西’與‘獨’，便容易表出半音的關係。故學者可記到：長音階是‘獨來米法掃拉西獨’，短

音階是‘拉西獨來米法掃拉’。

音階內的音的名稱

音階中的各音，在長音階，短音階，各有特殊的名稱。圖表之如第三圖。



即長音階的‘獨’，或短音階的‘拉’，是一音階中最主要的音，故名主音。試看長音階的歌，大都從獨字開始。短音階的歌，大都從‘拉’字開始(例如涉江)。第五音與第一音很協和，故名屬音。第四音即名為次屬音。第三音在於主音與屬音之間，故名中音。第六音性質與第三

音樂初步

音相似，故名次中音。第二音在主音之上，故名上主音。第七音是導向高八音的主音的，故名導音。次中音或名爲上屬音，次屬音或名爲下屬音。

音 名

唱歌的時候，把長音階的主音唱作‘獨’，短音階的主音唱作‘拉’。‘獨來米法掃拉西’，名曰階名。階名是不固定，隨了調子而轉變的。譬如第一圖，下方的小線上的音，在 C 調時唱作‘獨’，但在別的調子時即不唱作‘獨’。故階名是唱歌時因了方便而稱用的。各音的本身，各有固定的名稱，即爲‘音名’。

英德二國，都用 ABC 等字稱呼音名。唯法國特殊，音名即用階名。今列表如下：

英 語 C D E F G A B

德 語 C D E F G A H

法 語 Ut Ré Mi Fa Sol La Si

鋼琴或洋琴的中央，在兩個相並的黑鍵的左鄰的白

鍵，便是 C（普通都用英語）。以這 C 爲基點，向右方的白鍵順次進行，卽爲 D, E, F, G, A, B。再向右方進行，B 的右鄰的鍵，又是 C 音，卽高一‘八音’的 C。如此返復連續，而成爲琴的鍵盤。

稱調子時，必用音名。例如 C 調；D 調，詳見次頁。

嬰及變（或升及降）

以上所述的音名，都是指琴上的白鍵而說的。琴上還有黑鍵，這等也都有名稱。其名稱卽以其鄰近的白鍵爲根據。例如介于 C 與 D 之間的黑鍵，則名爲‘升 C’或‘降 D’，卽比 C 升高半音，或比 D 降低半音。D E 之間的黑鍵，名爲‘升 D’或‘降 E’餘例推。

升或稱爲嬰，其記號爲♯。英語曰 Sharp，德語曰 is，法語曰 Dièse。例如‘升 C’，或稱爲‘嬰 C’，英德法的稱呼如下：

英語——C Sharp

音樂初步

德語——Cis

法語——Ut—Dièse

降或稱爲變，其號爲記♭。英語曰 Flat，德語曰 Des，法語曰 Bémol。例如‘降D’，或稱爲‘變D’，英德的稱呼如下：

英語——DFlat

德語——Des

法語——Ré—Bémol

調子

音階的主音的音名，即可用爲音階及調子的名稱。例如今有一曲，其所用的音階的主音爲G音，倘其音階爲長音階，即名爲G調長音階。倘爲短音階，即名爲G調短音階。其所作的樂曲，即名爲G長調樂曲，或G短調樂曲。

如前所述，音樂上所用的音，性質不同的只有十二個。（即七個白鍵與五個黑鍵。）這十二鍵，各有音名。

七個白鍵的音名，爲C, D, E, F, G, A, B。五個黑鍵卽‘嬰C’，‘變E’，‘嬰F’，‘變A’，‘變B’。如前所說，各音都可爲一音階的主音，故音階共有十二個調子。詳言之，卽十二個音都可以當作主音（長音階的獨或短音階的拉），而在其上作起一個音階來。其音階卽以主音的音名名之。

調子記號

十二個調子之中，只有C調長音階可以不用黑鍵，而僅用白鍵演奏。因爲琴的鍵盤，第三四兩白鍵之間和第七八兩白鍵之間，沒有黑鍵，其間的距離爲半音，與長音階的規則恰好相合，故可不用黑鍵而全在白鍵上演奏。在短音階方面說，只有A調短音階可不用黑鍵而僅用白鍵演奏。因自A至高音A的七個音，其第二三兩音之間和第五六兩音之間是半音，恰好符合短音階的規則故也。

除了C調長音階（或A調短音階）以外，以別的字爲主音，都需用黑鍵的幫助。譬如以G爲主音而造長音階，

音樂初步

則其第七音必須用右鄰的黑鍵，方合長音階的規則。別的調子，所用的黑鍵就不止一個。（欲知詳情，請參看音樂入門第五十三頁以下。）

長音階	C	G	D	A	E	B	[*] F	^{**} C
短音階	A	E	B	[#] F	[#] C	[#] G	[#] D	[#] A
長音階	F	^b B	^b E	^b A	^b D	^b G	^b C	
短音階	D	G	C	F	^b B	^b E	^b A	

第四圖是長短音階各種調子之圖。圖中共有十五個調子。但因各行後面三個調子，是互相重複的，圖中的交叉線，即表示其重複。例如‘B調’與‘變C調’，是同一鍵板，故名義不同而實際同一。餘例推。除了三個重複調子而外，不重複的共得十二調。

圖中的嬰變記號，是表示用黑鍵的音的。例如第一行第二節，G調長音階，其嬰記號所在的地方（第五線上），

爲其‘西’字的地方，故知 G 調長音階的‘西’字必用黑鍵。又如其次的 D 調，兩個嬰記號所在的地方，爲其‘米’字與‘西’字，故知 D 調長音階的‘米’字與‘西’字，必用黑鍵。餘例推。

關於調子造出的道理，欲知其詳，請參看音樂入門。但初步者倘只求認知這曲何調，其‘獨’字在於何處，而不希望追求其造出的原理，則先把這圖看熟，暫不參看他書，亦無不可。

第三章 音符及休止符

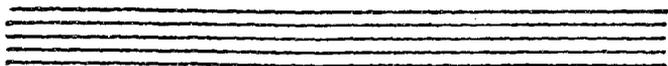
音符及休止符——五線——音部記號——G字
記號——F字記號——C字記號——樂譜讀法
的原理——加線——表示長短的音符——休止
符——附點音符及附點休止符——複附點音符
及複附點休止符——音符記載上的方法——三
連音符

音符及休止符

文章用文字來表出，音樂則用音符及休止符來表出。現今世間，文字各國不同，而音符則大家共通，都用西洋音樂的五線譜來記錄。在這個意義上，音符可說是一種世界語。

學習這種世界語，決不像學習外國文困難，頭腦靈敏的人，費幾個黃昏即可記誦這一冊書中的數章，便已通曉這種世界語了。願讀者勉之。

五 線



試看西洋音樂的樂譜：如第五圖所示的五條平行線上，常有高高低低的許多小瓢，小辮子或小旗，或一串一串的孿齊，附着在裏邊。這名爲‘五線譜’。就是現今世界上所通用的樂譜。那些小瓢，小辮子或小旗，便是音符。一串一串的孿齊，便是旋律上的和聲。（後再詳述）。

這五個線之內，共分九個階段。即每一線上爲一段，每兩線之間爲一段。現一共五個線，四個間，故共得九個階段。每階段上，可記一個音。其音由下向上，漸次升高。

五個線，英語稱為 Staff 或 Stavo。

音部記號

五線的線上及間中所記錄的音符，高低各不相同。但僅有五條線，沒有高低的標準，故必須用音部記號。



音部記號共有三種，即如第六圖所示。三種音部記號的名稱如下：

1. G 字記號
2. F 字記號
3. C 字記號

就中第一二兩種，是普通樂譜中所常見的。試看一般的唱歌譜，起首必有一G字記號。一般的彈琴譜，必有兩個五線譜的連絡，其上方的五線譜上冠用G字記號，下方的五線譜上冠用F字記號。C字記號的用例較少。

G 字記號

樂譜上冠用這記號時，表明這五線譜的第二線（自下向上數）上的音，適當於洋琴的中央C音（即鍵盤的正中央兩個相並的黑鍵的左鄰的C，即C調的‘獨’）的右方第五度的G音（即C調的‘掃’）。

因為這大都是右手所彈的地方，故這記號又稱為‘高音部記號’。單音唱歌的樂譜，所用的只是高音部的音，故其樂譜僅有一行，冠用高音部記號，其樂譜即名為高音部譜表。

寫G字記號的時候，須注意，將記號的中心寫在第二線上。盤香一般地彎進去的地方，就是這記號的中心。

F 字記號

樂譜上冠用這記號時，表明這五線譜的第四線上的音，適當於洋琴的中央C音左方第五度（向左進行）的F音（即C調長音階的‘法’）。因為這譜上所載的音符，

音樂初步

大都是左手所彈的地方，故這記號又稱爲‘低音部記號’，冠用低音部記號的樂譜，即名爲低音部譜表。彈琴曲必須有低音部譜表。重音合唱的歌曲，例如朝陽（四部合唱，見中文名歌五十曲第一頁），亦必須用低音部譜表。唯簡單的單音唱歌，及提琴樂譜，則大都僅用高音部譜表。

寫F字記號的時候，須注意，把這記號的中心寫在五線譜的第四線上。兩圓點的中間，便是這記號的中心。

C字記號

樂譜上冠用這記號的時候，表明五線的第三線上的音，適當於琴鍵的中央C音。因爲地位在中，故又名中音部記號，其譜表曰中音部譜表。

這記號有與上兩種記號不同的地方，不可不注意。即上兩種記號，其在五線譜上所寫的地位固定，不可移變。唯C字記號所寫的地方，沒有一定。有時寫在第四線上，有時寫在第一線上。這時候須看記號所寫的地位而定五線

上的音。倘寫在第四線上，即表明第四線上的音適當於中央C音；倘寫在第一線上，即表明第一線上的音適當於中央C音。現在第六圖中，寫在第三線上，則是表第三線上的音適當於中央C音的。

這三種音部記號中，C字記號甚為少用。餘兩種則常用。

樂譜讀法的原理

讀譜的時候，先看譜首的音部記號，確定了五個線及各間的意義，即可知道譜上的某音相當於琴上的某鍵了。例如見五線譜首冠用G字記號。即可確定此記號所在的第二線，適當於洋琴的中央的C的右方的G鍵。自此上行，第二線與第三線之間為A，第三線為B，餘例推。就下方說，第一線與第二線之間為F，第一線為E，餘例推。總之，確定一音，即可按照前章所說的音名而循序升降，以確定其他各處的音了。又倘除音部記號以外尚有前章所述的嬰記號或變記號。則嬰記號所在的地方的音，統加一

音樂初步

嬰字，變記號所在的地方的音，統加一變字。例如高音部記之右，第五線上有一嬰記號。此第五線上的音本為F音，現在改稱為‘嬰F’。如如D調長音階的樂譜，譜首有兩個嬰記號，一在第五線上（F），一在第三四兩線之間（C），則此F與C兩個音，即為‘嬰F’與‘嬰C’。又可知嬰記號所在的地方的音，在洋琴或風琴上彈奏時必用黑鍵。

再取一F調長音階的例，F調長音階的樂譜，第三線上B有一個變記號，故這B稱為‘變B’。在彈琴上亦用黑鍵。

尚有一事須注意：嬰變記號在樂譜上，其影響不但及於一個音，比這個音高一個‘八音’或低一個‘八音’的同名音，均受其影響。例如G調長音階，第五線上（F）有一嬰記號，則第五線上的F音為‘嬰F’；從這音向下數一個‘八音’，第一二兩線之間的F，也是‘嬰F’。

以上便是樂譜讀法的原理。但要讀樂譜，除譜表上的位置以外，還有以下所述的音符的長短，亦非牢記不

可。音的位置與長短，是樂譜閱讀上的兩大原則。

加 線

例如有G字記號的五線譜，第二線為G，向下行，第一二兩線之間為F，第一線上為E，第一線下方為D。D以下倘尚記C（中央C），就不可能。那時候我們可在五線之下臨時加一短橫線，把中央C寫在這短橫線上。這短橫線即名為加線，因為牠是臨時加用的。倘中央C之下尚欲記錄BA等音，則可再添用加線，如第七圖所示。

第五線為F音。倘更欲記錄F以上的GA，則亦可在第五線之上添設加線，如第七圖所示。



五線譜的上方與下方，各可添設加線數條。彈琴的曲譜，常有添用加線六七條者。

表示長短的音符

由音部記號確定了音的高低，然後觀察五線上所記的音符的形狀，再來確定音的歷時的長短。樂譜的讀法，全在這兩種練習中。

音的歷時的長短，以音符的形狀區別之。音符中歷時最長的名曰全音符，作橢圓圈形。比全音符短一半的，名曰二分音符，橢圓圈旁加一直線。更短一半的，名曰四分音符，橢圓形黑點旁加一直線。更短一半的名曰八分音符，直線上加一小旗。以下順次增加小旗數，順次名曰十六分音符，三十二分音符，六十四分音符。列表如下：

音符形狀	名稱	長短比例
	六十四分音符	$\frac{1}{16}$
	三十二分音符	$\frac{1}{8}$
	十六分音符	$\frac{1}{4}$
	八分音符	$\frac{1}{2}$
	四分音符	1
	二分音符	2
	全音符	4

假定全音爲歷時四拍，則二分音符爲兩拍，次爲一拍，半拍，小半拍……。假定全音符爲歷時八拍，則二分音符爲四拍，次爲二拍，一拍，半拍……。普通歌曲中，全音符爲四拍者最多，爲八者次多。樂譜開始處，音部記號的右旁，常記有一分數，例如 $4/4$ ， $2/4$ ，或 $6/8$ 等。其分數的分母爲 4 的，就是以四分音符爲一拍，即全音符爲四拍。其分數的分母爲 8 的，就是以八分音符爲一拍，即全音符爲八拍。

休 止 符

音樂是由音連續而成的。但從樂曲的開始至終結，並非常常連續，其中又必有停頓休止之處。表示休止的記號，名曰休止符。

休止符，普通所用者有下列數種，其名稱及休止時間列表如下。

休止符形狀	名稱	休止時間長短比例
	三十二分休止符	$\frac{1}{8}$
	十六分休止符	$\frac{1}{4}$
	八分休止符	$\frac{1}{2}$
	四分休止符	1
	二分休止符	2
	全休止符	4

倘連續休止數小節，則不必寫休止符，只須在五線譜中間寫明小節數目。例如休止十五小節，即在五線譜上寫15已可。（小節是甚麼，詳見次章）。

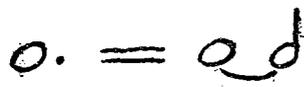
初學唱歌的人，往往以為音符須要正確唱奏；休止符沒有聲音，可不必十分正確遵守，不妨任意停止片刻。其實不然。休止的長短，對於樂曲是很有關係的，決不可任意伸縮。因為在音樂上，凡歷時均須正確，休止也是歷

時，故應與音符一樣看待。休止符的價值，在白居易的琵琶行中說明着：‘凝絕不通聲暫歇……此時無聲勝有聲。’可見休止在音樂上是很重要的。

附點音符及附點休止符

有時在音符的右旁加一小點，也是表示音的長短的。這音符名曰附點音符。

凡附點音符，其歷時長短比沒有附點的音符加長一

	半。例如全音符加一點，等于
	一個全音符與一個二分音符之
	和。倘全音符假定為四拍，則
	加附點以後，為六拍。餘例

推。第十圖中的括弧，名曰‘連合線’（參看音樂入門一

零九頁），表示這兩個音合併為一音，但歷時為兩音符之和。

音樂初步

不但音符可加附點，休止符亦可加附點。這時候其休止符名曰‘附點休止符’，作用與音符完全同樣，也是加長原休止符的一半。例如全休止符右旁加一附點，倘全休止符假定為四拍，則附點全休止符為六拍。餘例推。但普通的樂譜，休止符大都不用附點，而並列兩個休止符。例如要休止六拍，即並寫一個全休止符與一個二分休止符。餘例推。

複附點音符及複附點休止符

複附點音符，就是

在音符的右旁加兩點。

這時候音符的歷時，比

原來的音符加長四分之

三倍。即第一點加長原

音符的一半，第二點又加長所加的一半。假如全音符為四拍，則複附點音符為七拍。餘例推。

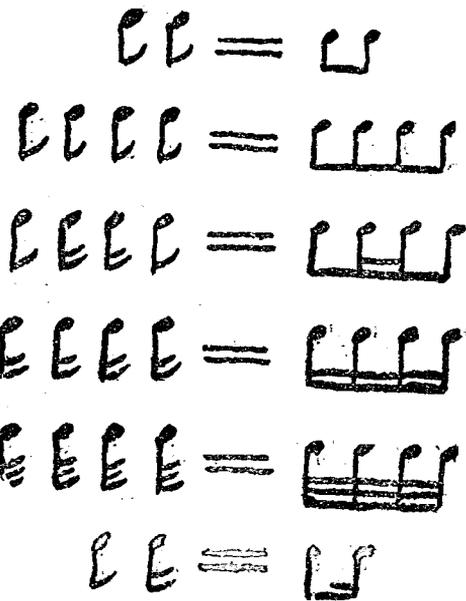
休止符亦可加複附點，其作用與音符完全同樣。但普通亦多不寫複附點而並寫三個休止符。

凡附點寫在五線譜上，必須位在兩線之間，不可寫在線上。

音符記載的方法

在五線譜上記載音符的時候，先寫符頭（即橢圓圈或點），以定音的高下。次寫符幹（即其旁之直線）及符尾（即直線端之小旗）。

連寫多數有符幹符尾的音符，倘一一照寫，不勝其煩，可用簡便的寫法。即如第十二圖所示，將符尾連成直線。此法不但寫時省力，讀譜之時，亦甚便利。可視連結之直線，而知此數音符時價相



等也。又音符的符幹有時向上，有時向下，時價全無差別，例如第十二圖最後一例。倘符頭在五線譜的第三以上時，則符幹向下；在第三線以下時，則符幹向上。符幹向上時，必寫在符頭的右旁；向下時，必寫在符頭的左旁，例如第十二圖最後一例。

三連音符

三連音符，英名Triplet



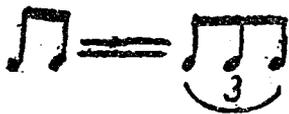
即在三個同長的音符上加一括弧，又寫一3

字。這時候這音符須唱

三個音，而其歷時的總

和等於兩個同形狀的音

符。假定兩個音符為一



拍，則此音符之三連音符，須三字合佔一拍。彈唱之時，很不易正確。初學的人，往往將前兩音符連成一氣，佔據半拍，而讓後一音符獨佔半拍；或把後兩音符連成一氣，

第三章 音符及休止符

佔據半拍，而讓前一音符獨佔半拍，都是不正確的。三連音符，須使三個字平均分佔一拍的時間，不使互有長短。這必須經過練習，然後可以正確。

許多三連音符並列在一處的時候，每兩個三連音符的首尾連接之處，其歷時亦與三音之間的距離相均等。例如四個三連音符並列在一小節中，則此十二個音，距離一概均等，無有廣狹。初學者往往把每三個連成一氣，而在兩個三連音符之間略告停頓，是不正確的唱法，亟宜留意。

三連音符在彈琴曲中用之較多。唱歌曲中很少用。英國國歌 God save the King（見音樂的聽法）最後一句，是用三連音符的名例。洋琴彈奏法（開明版）第二十二及二十三頁上，有關於三連音符的專門的練習。

第四章 拍子

旋律的三成分——曲——拍子——小節與縱線
——拍子的名稱——節奏——旋律的三成分的差異——單拍子與複拍子——切分法旋律的三成分

旋律的三成分

關於旋律的定義，在第一章中早已說過了。現在再考察旋律的內容，可知有三種成分，即

1. 曲 Tune
2. 拍子 Metre
3. 節奏 Rhythm

這三種成分在旋律上的作用，可用機器來比方。旋律

好比一架機器，曲是作成的機器的材料，拍子與節奏猶之機器上所用的螺旋釘。倘只有材料而沒有螺旋釘，不能造成機器。機器上倘撤去了螺旋釘，則機器即崩壞。樂曲的旋律，情形也是如此。

曲

曲者，就是幾個音，就是只表示高低的一羣音，不問其強弱與緩急，而僅僅研究音的高低，所研究的即名為曲。

曲當然是旋律的主要的根本。作曲學上，首先研究旋律所用的音的高下，便是曲的研究。（參看開明版作曲法第三章。）然曲與拍子及節奏，不能分離而獨立。故三者必相輔而行。

拍子

前文所說拍子是計算音符歷時的長短的；但拍子還有一個更重大的使命，即表示音的強弱。樂曲中的各音，有

管 樂 初 步

強有弱，拍子是表示強弱的返復的順序的。

今假定有一曲，其一句爲‘獨米掃米’。倘把獨字及掃字唱作強音，把兩個米時唱作弱音，則此曲的拍子就是‘強弱強弱’。即一強一弱的兩個音爲一單位。以後的曲，都要依了這‘強弱強弱’的規則而唱下去。我們就可在‘獨米’與‘掃米’之間，加一縱線。又把以後每二單位之間，都加縱線，以分別其單位。這便是拍子的表示法。這時候兩個縱線之間，（即一個單位），名曰一小節。

小節與縱線

小節，英名 Measure；分別小節的縱線，英名 Bar。既然明白了小節分別的來由，我們就可知道一小節之中，第一個音必定是強音，第二個音必定是弱音。（例如中文名歌五十曲第十四頁別董大。）

倘一小節中有四個音，則此四個音中，第一音最強，第二音弱，第三音中強，第四音弱。這小節的拍子即四拍。

‘強弱中弱’。學者只要記到，單數的（第一第三）音必是強音，但第三音不及第一音之強；雙數的（第二第四）音必弱音。（例如中文名歌五十曲第三十一頁秋夕）。

倘一小節中有三個音，則第一音最強，第二第三兩音皆弱。這小節的拍子即成爲‘強弱弱’。這種拍子，強與弱並不交互相間，而弱的分子較多。故其性質與前述的兩種不同。（例如英國國歌。）

倘一小節中有六個音，則第一音最強，第二三音皆弱，第四音中強，第五六音又弱。這小節的拍子即成爲‘強弱弱中弱弱’。這就是三個音的重複，其性質也與三個音的同屬一類。（例如中文名歌五十曲第二十二頁長逝。但須注意，長逝中並不每小節皆有六個音，但拍子是每小節六拍的，不過有幾個音佔據兩拍，故音數不一定爲六個。以前三例，亦均如此。）

拍子的名稱

含有兩個音的小節連續起來，成一樂曲，其樂曲即名

音樂初步

爲‘二拍子樂曲’。其餘的順次名爲‘四拍子樂曲’，‘三拍子樂曲’，‘六拍子樂曲’。以上四種，最爲常用。此外尚有八拍子的樂曲，九拍子的樂曲，七拍子的樂曲，五拍子的樂曲，均極少見。（參看音樂的常識第二十四頁。）

各種音符在樂曲中應歷時幾拍？是沒有一定的。有時以一個二分音符爲一拍，有時以一個四分音符爲一拍，有時以一個八分音符爲一拍。凡樂曲之首，必有一分數記號，就是表明拍子的。倘其分數的分母爲2，即以二分音符爲一拍，爲4，即以四分音符爲一拍，爲8，即以八分音符爲一拍。又倘分數的分子爲2，即每小節中含有二拍，餘例推。今列表如下：

二分之二拍子 $\text{C}=\text{C}$ 以二分音符爲一拍的二拍子。

四分之二拍子 $\text{C}=\text{C}$ 以四分音符爲一拍的二拍子。

四分之三拍子 $\text{C}=\text{C}$ 以四分音符爲一拍的三拍子。

八分之六拍子 $\text{C}=\text{C}$ 以八分音符爲一拍的六拍子。

在樂譜的記載上，四分之四拍子常不寫 $\frac{4}{4}$ 而寫 C

字。又四分之二拍子常寫一C字而在C字中央加一縱線。其餘的拍子，均用分數表示。

節奏

拍子是從音的強弱而生的，節奏是從音的長短而生的。節奏與強弱也有關係（參看音樂常識第二十三頁），但以長短為主。例如夏日的蟬吟：‘知了——知了——’。第一字短，第二字長，為蟬吟所特有的節奏。各地的民謠，也有各地特有的節奏，在有研究的人，一聽即能辨別。

音的歷時長短所給與人心的感情，大致有下列四種：

長長	長長	長長	長長	==	靜肅，威嚴
短短	短短	短短	短短	==	興奮，不休
長短	長短	長短	長短	==	靜穩，和平
短長	短長	短長	短長	==	快活，憧憬

在中文名歌五十曲中選取實例：第一種在第二頁的人

與自然界中，第二種在第十一頁的落花中，第三種在第七頁的月中，第四種在第三十八頁的踏青中，均可發見。

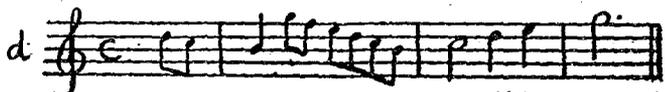
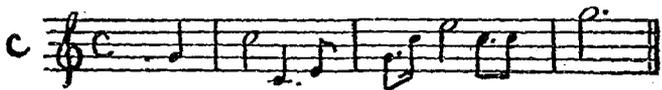
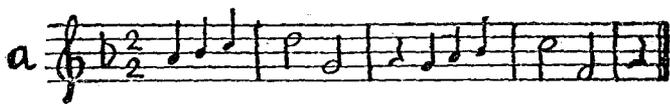
節奏是一切樂曲所不可缺的要素；而在舞蹈曲中，尤為必要。例如同為四分之三拍子的舞曲 Waltz 與 Mazurka 與 Polonaise。（參看大江書店出版音樂的聽法），因其節奏各不相同，故我們一聽便能辨別其所演奏的為何種舞曲。可見節奏對於樂曲，關係是很重大的。

旋律的三成分的差異

曲與拍子與節奏三者的差異，可舉例說明之，即如第十四圖。

試把第十四圖中的 A 與 B 比較一下看。這兩行旋律的曲，差不多完全相同，但因拍子與節奏各異，聽起來就變成了趣致完全不同的兩種旋律。

初步者倘不便讀譜，可為詳解如下：A 是 F 調樂譜，每小節有兩拍，以二分音符為一拍。第一小節‘米法掃’三字，其米字是後半拍，前半拍是沒有音符的。法掃兩字



合成一拍。第二小節爲‘拉來’二字，每字一拍。第三小節第一拍前半休止，後半爲‘來’字，第二拍爲‘米法’二字。第四小節爲‘掃獨’二字。第五小節休止半拍。B曲是F調樂譜，每小節有三拍，以四分音符爲一拍。第一小節從第二拍起，爲‘法掃’二字，各佔一拍。第二小節爲‘拉來’，拉字佔二拍，來字佔一拍。第三小節第一拍休止，以後‘米法’二字各佔一拍。第四小節爲‘掃獨’，掃字佔兩拍，獨字佔一拍。第五小節休止一拍。

看C與D，二旋律的拍子同爲四分之四，但曲與節奏

音樂初步

全然不同，其旋律的趣味亦大異。

C D 兩行，亦可詳解如下：這兩行都是C調樂譜，每小節四拍，以四分音符為一拍。第一小節前面三拍省去，從第四拍起，為‘掃’字。第二小節為‘獨獨米’三字，高音獨佔兩拍，低音獨佔一拍半（附點音符），米佔半拍。第三小節為‘掃獨米獨獨’，掃獨兩字合佔一拍（附點音符），而掃居一拍之四分之三，獨居一拍之四分之一。米佔兩拍。獨獨與掃獨同。第四小節為一‘掃’字，佔三拍（附點音符）。D 第一小節亦從第四拍起，為‘來獨’，二字合佔一拍。第二小節為‘西掃法米來獨西’，第一西字獨佔一拍，其餘每兩字合佔一拍。第三小節為‘獨來米’，獨佔兩拍，餘各佔一拍。第四小節為一‘掃’字，佔三拍。

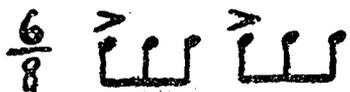
單拍子與複拍子

拍子更可分為兩種，即

1. 單拍子 Simple Metre

2. 複拍子 Compound Metre

單拍子，就是不能變化的。複拍子，就是可以變化的。例如二拍子，三拍子，每小節不能另生變化，是為單拍子。又如第十五圖所示：八分之六拍子，可使變為二拍



子，即以每三個音為一拍。（圖中的尖角，是表示其獨音。）又如八分之九拍子，可使變為三拍子。又如八分之十二拍子，可使變為四拍子。這等都叫做複拍子。故換言之，複拍子就是單拍子的集合。

切分法

音樂初步

小節是規定音的強弱的順序的。例如照二拍子劃分了小節，其曲必須一音強，一音弱，再一音強，一音弱，交互進行，作規則的返復。但作曲者有時不喜其規則的返復，故意亂其強弱的順序，則可用指定其強音，例如第十六圖所示。其方法名爲切分法。



切分法英名 Syncopation。詳見音樂的常識第二十六頁。但初學者沒有詳究的必要。

第五章 音樂的諸記號

關於音的強弱的記號 —— 關於音的長短的記號

—— 關於音的高低的記號 —— 返復記號 —— 關於

音的連結的記號 —— 各樂器所用的記號

音樂的諸記號

關於記錄音樂時所用的記號，以上已經說過下列五

種：

1. 五線，
2. 音部記號，
3. 拍子記號，
4. 調子記號，

5 音符及休止符。

但在實際上，作曲家作曲的時候，僅用這五種決不能滿足。故必須添用別種記號 (Signs)，以詳細表出其胸中的樂想。

音樂上的記號很多。現在僅將普通所用的數種，分類說明于下。

關於音的強弱的記號

小節，拍子，及切分法，是表示音的強弱的。但僅此尚不夠用。故在樂曲中，又須添用下列各種記號：

1. > Accent 記號 表示此音宜強。
2. \wedge Sforzando 表示強的 Accent
3. < Crescendo 表示漸次加強
4. Cresc 全上
5. > Decrescendo 表示漸次減弱
6. Decresc 全上
7. Dim Diminuendo 全上

8 ff Fortissimo 表示最強

9. f Fort 表示強

10. mf mezzo—forte 表示中強

11. mp mezzo—Piano 表示中弱

12. P Piano 表示弱

13. PP Pianissimo 表示最弱

就中 f 與 p 兩記號，重複用三個的也有。其數愈多，即表示愈強或愈弱。即 fff 比 ff 更強；ppp 比 pp 更弱。

關於音的長短的記號

音符的形狀，是表示音的長短的。但僅有這固定的辦法，於音樂表現上很感不便。故又須應用下列諸記號。

1. ◡ Pause (延長記號) 表示其音稍延

長，休止時常常用之。

2. , Breath mark 表示此處停頓一

下。

3. √ 全上

音樂初步

4. ▼ Staccato 加在音符頭上，表示短促音。
5. — Marcato (保音) 加在音符頭上，表示發音明顯。
6. } Arpeggio 加在諸音符旁邊，表示其音自下轉上。

關於音的高低的記號

關於音的高低的記號，可舉四種。

第一種，臨時記號 (Accidentals)。樂曲進行之中，欲使某音升高半音，或降低半音，則可用前述的嬰記號及變記號，寫在其音符之旁。如欲其回復本位，可用本位記號。如第十六圖，使一G音升高半音，或降低半音，又使



之回復本位。又有欲其升高兩個半音（即一音）的，可用複嬰記號及複變記號，如第十六圖後半。如欲使複嬰的音或複變的音回復本位，亦須重用兩個本位記號。倘用複嬰記號之後，繼用一個本位記號，則其音回復一半，即為嬰G；再用一次本位記號，始回復於本位。

嬰變兩記號，有兩種用途，一是作為調子記號，已如前述，二是作為臨時記號，即如今述。本位記號英名 Natural。複嬰記號英名 Double—Sharp。複變記號英名 Double—flat。

第二種，升高八音或降低八音的記號。欲使某旋律升高八音，可在其上方寫8va，並用點線延長，以表示其升高之範圍。欲使某旋律降低八音，可在其下方應用同樣的記號。如第十七圖，前面示記號的寫法，後面示實際彈奏時所用的音，即升高或降低八音後之旋律。

第三種，重用升高八音之音或降低八音之音的記號。欲使某音與其高八音之音或低八音之音同時彈奏，可在其

音樂初步



上方或下方寫 Col 8va 的記號。例如第十八圖所示。



第四種，裝飾記號。欲使某音華麗，可用裝飾記號。

其記號為 tr。例如第十九圖，欲在這C音上加以裝飾，可將此記號寫在音的上方。則彈奏時須如下方的樂譜所示，取用其上的D音，而急速返復，成為華麗之音。倘 tr 之上



又附一嬰記號，變記號，或本位記號，則所取的D音須是升半音的，降半音的，或復本位的。

返復記號

欲使同樣的音樂重奏一遍，不必重寫樂譜，可用返復記號。返復記號有四種，分述如下：

第一種，倘欲樂曲中某部分返復一遍，可在這部分的首尾用||: 或 :|| 的記號，即表明其間的一部分須返復一遍。倘須從曲首返復，只須在尾處加兩縱及黑點，曲首不需表明。（例如洋琴彈奏法第三十三頁，這曲的上半部與下半部均返復）。

第二種，樂曲返復的時候倘兩遍的結尾句須各異的，

音樂初步

則可在結尾之處寫 $\overline{1}$ $\overline{2}$ 的記處。1 字下面小節是第一遍的結尾句，2 字下面的小節是第二遍的結尾句。故奏第二遍時，須跳越 1 字下面的一節而奏 2 字下面的一節。但 1 字下面的一節中，須加兩黑點或四黑點，以表明其返始。（例：洋琴彈奏法第三十一頁）。

等三種，樂曲奏至終處，仍欲其返至曲首，奏到中途而結束。這時候可在曲終之處寫 D.C. 的記號，又在中途結束處寫一 Fine。（例如洋琴彈奏法第二十六頁下方）。

第四種，樂曲奏至終處，欲其返至前面某處，而在中途結束。這時候可在曲終及前面某處各用一 ∞ 記號，而在中途結束處用一 \circ 記號。

關於音的聯絡的記號

關於音的聯絡的記號有兩種。其一名為‘連結線’（Slur）如第二十圖前面所示，用括弧將各音連絡，表示此



四音須圓滑進行。第二種名曰‘連合線’(tie)，如第二十圖後面所示，用括弧將同名的兩音連絡，表示這兩音合併為一音，歷時長短則須照兩音符長短之和。例如圖中的兩C音，前者為二拍，後者為一拍。則冠用連合線後，此二音須合為一音，共奏三拍之長。彈琴之時，即將手指按鍵不動，經三拍而離鍵。

各樂器所用的記號

今將最普通的兩種樂器，即洋琴與提琴，所專用的記號，擇其要者列舉如下：

第一，洋琴所專用的記號。

Ped表示彈此音時須踏下踏瓣。

*表示腳離開踏瓣。

 } 均表示踏下踏瓣的期間。

Con Pedale表示用兩個踏瓣。

Una Corda表示用弱音踏瓣。

Tre Corda表示腳離開弱音踏瓣。

音樂初步

第二，提琴所專用的記號。

△…………表示推弓（向上推）。

▽…………表示拉弓（向下拉）。

Con Sordino ………表示加用弱音器。

Senza Sordino ………表示撤去弱音器。

第六章 半音階

半音階——半音階的記法——臨時記號的用法

——臨時記號用法的注意

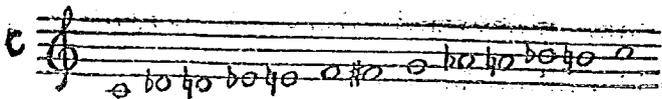
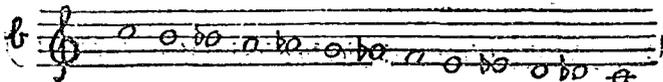
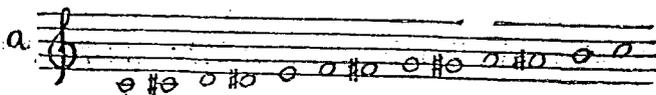
半音階

如前所述，一個‘八音’平分爲十二段。卽一個音階內含十二個半音。依了半音的階段而進行，名曰半音階。洋琴的七個白鍵和五個黑鍵，合成十二鍵，卽半音階。

半音階英名Chromatic Scale。不用黑鍵而僅彈七個白鍵（C調），名曰全音階，英名Diatonic Scale。以前所述的長音階，短音階，都是全音階。作曲之時，以全音階爲主體，半音階僅爲輔助之用。

半音階的記號

半音階所用的記號，如第二十一圖所示便是。試看第二十一圖：A，旋律上升的時候，須用嬰記號。這圖中第一音爲白鍵C，第二音爲其右鄰的黑鍵嬰C。第三音爲白鍵D，第四音爲其右鄰的黑鍵嬰D。第五第六兩音爲白鍵E F，第七音爲F右鄰的黑鍵嬰F。第八九兩音爲白鍵G 其右鄰的黑鍵嬰G。第十與十一兩音爲白鍵A 與其右鄰的黑鍵嬰A。第十二三兩音爲白鍵 B C。



B, 旋律下降的時候, 須用變記號。(但倘其音階不是 C 調長音階, 則亦須用及嬰變及本位記號)。

C, 和聲的記載法, 則嬰變與本位都可用, 不限定用某一種記號。

臨時記號的用法

在前第三章中已經說過, 音部記號只能指定 C D E F G A B 等音, 但不能表出半音。故僅有音部記號的樂譜, 其調名為‘基調’(即 C 調長音階, 或 A 調短音階)。因為基調在琴鍵上不需用黑鍵, 是不必表出半音的。但除基調而外, 別的調子, 不能僅用白鍵, 必須用黑鍵來調節其半音, 故必需用嬰變等調子記號。

然嬰變等記號, 不僅可用為調子記號, 又可用為臨時記號。樂曲中需用此等臨時記號的, 約可分為五類:

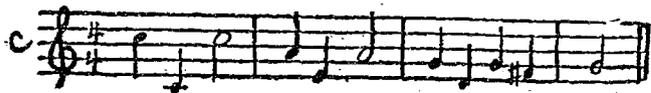
第一, 音程的變化。即用嬰變等記號以變化音程的度。例如第二十二圖 A 所示。(參看次章)。

第二, 旋律的修飾。例如第二十二圖 B, 在旋律上加

音樂初步

用此等記號，可使旋律變化樂趣。

第三，引導轉調。例如第二十二圖O，這旋律本是O



調的；在倒數第二音上加一嬰記號，可使結尾處轉G調。（參看第十五章）。

第四，短音階的導音。例如第二十二圖D，短音階的主音為‘拉’，其導音為‘掃’。從導音上行至主音，必須半音。故第一小節第三音‘掃’字上加一嬰記號，使升高半音，而導向第一節第一音的主音‘拉’，（參看第十

一章)。

第五，裝飾音。參看第十六章。

臨時記號用法上的注意

嬰變等臨時記號的用法，有時沒有一定的規則。例如



嬰變的表示升降半音，照普通的規則，一小節內的某音旁邊加了嬰(或變)記號，則此音升高(或降低)半音，又此音以後倘此小節內還有同名的音，其音亦皆升高(或降低)半音，(不必另加嬰變記號。)但出了這一小節的範圍，到了次小節中，就不受這記號的影響。倘次小節中亦有同名之音，其音仍為本位音，並不升高(或降低)。約言之，嬰變記號的効力，只及於同小節內的以後的音，不能及於次小節。故次小節內的同名本位音，不必另用本位記號。

但有的作曲者，不守這規則，他們欲求明顯，在次小

音樂初步

節的同名本位音上，常加用本位記號，以表示其不復爲嬰變音。例如第二十三圖，第二小節的第一音D，旁加一變記號，表示其降低半音。第二音D當然也是降半音的D。第三小節的第一音D，本來已不受前節中的記號的影響，當然是本位D。但作曲者爲求明顯，又加寫一本位記號，亦無不可。

這本位記號不寫也可以，寫也可以。兩者都是不錯的。

又有一事須注意：樂曲轉調的時候，往往不變其調子記號，而僅用嬰變記號在曲中調節半音的位置，使轉成他調。前第二十二圖的C，卽是其一例。關於轉調，請再看後面第十五章。

第七章 和聲的音程

音程——音程的五種類——長音程——短音程
——完全音程——增音程——減音程——音程
的分類——完全協和音程——不完全協和音程
——不協和音程——和聲的音程與旋律的音程
——九度以上的音程——轉回——音程表

音 程

音程，就是兩個音的高低的距離。英名為 Interval，德名為 Intervall。音程以長音階為基礎，以度數計算。

讀者或曾聽見過‘長三度’，‘短七度’等名稱？這等名稱，便是表示音程的。前面第二章中，亦曾提出‘長二度’，‘短三度’等名稱。究竟甚樣的叫做長二度與短

音樂初步

三度等，現在請為說明之。

從一個進(通常自低向高)於緊接於其次的一個音，這兩音間的音程名爲‘二度’。從一個音跳越一個而進於上方的音，這兩音間的音程名爲‘三度’。即獨到來爲二度，獨到米爲三度，餘例推。

故‘一度’就是原音的返復的意義。‘八度’就是一個‘八音’(從獨到高音獨)。

但有時兩音程度數相同，而兩音間的距離彼此不同。故度數有長短之別。例如從C到D(即獨到來)，爲二度；從E到F(即米到法)也是二度。但前者二音相距一個全音，後者二音相距只一個半音。故前者稱爲‘長二度’，後者稱爲‘短二度’。又如從C到E(即獨到米)，爲三度；從D到F(即來到法)，也是三度。但前者二音相距爲兩個全音，後者二音相距爲一個全音與一個半音。故前者名爲‘長三度’，後者名爲‘短三度’。但音程的區別，不止長短兩種，音程共有五種。

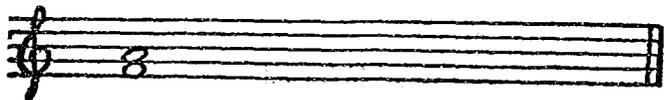
音程的五種類

音程有下列五種名稱。先舉其名，依次說明之。

1. 長音程 Major
2. 短音程 Minor
3. 完全音程 Perfect
4. 增音程 Augmented
5. 減音程 Diminished

長音程

有高低不同的兩個音。上面的音倘是下面的音的長音階中的音，則此兩音所成的音程為‘長音程’。



例如第二十四圖，上面的音為A（拉），下面的音為F（法）。倘以F為長音階的主音（濁）而向上面造起一個長音階來，則A字適當其長音階的第三音（米）。故知道

音樂初步

兩音所成的音程爲長音程。再從F數到A，知其爲三度，故此音程名爲‘長三度音程’。

長音程共有五種，卽‘長二度’，‘長三度’，‘長六度’，‘長七度’，‘長九度’。

短音程

短音程，就是比長音程短半音的。例如從A（拉）到C（高音獨），或從D（來）到F（法），其間各含有一個全音和一個半音，比從F（法）到A（拉）要短少半音，故名爲‘短三度音程’。

短音程與長音程同，也有五種，卽‘短二度’，‘短三度’，‘短六度’，‘短七度’，‘短九度’。

完全音程

有高低不同的兩個音。兩音可互相在長音階中發見，——卽倘以下面的音爲主音而作一長音階，卽可在這長音階中發見上面的音；反之，倘以上面的音爲主音而作長音

階，即可在這長音中發見下面的音，——則此二音所成的音程名爲‘完全音程’。

例如從 C 到 G。倘以 C 爲主音而作一長音階，則 G 字適爲其屬音（第五度）。倘以 G 爲主音而作一長音階，（向下行），則 C 音適爲其次屬音（第四度）。故此二音爲完全音程；相隔五度，故曰‘完全五度音程’。

完全音程有四種，即‘完全一度’，‘完全四度’，‘完全五度’，‘完全八度’。

增音程

比長音程及完全音程廣大半音的，名曰‘增音程’。例如從 C 到嬰 D，爲增二度。從 C 到嬰 G，爲增五度。

故知各種音增（自一度至八度），皆可有增音程。唯增七度用的極少。

減音程

比短音程及完全音程狹縮半音的，名曰‘減音程’。

例如從嬰 D 到 F，為減三度；從嬰 C 到 G，為‘減五度’。

故知從二度至八度的各種音程，都可為減音程。惟一度音程，實際上是沒有距離的，不能再狹縮，故不能為減音程。

音程的分類

以上是以兩音的距離的廣狹為標準，而把音程分類的。現在再換一種標準，聽辨兩音的協和與不協和，可把音程分類如下：

1. 完全協和音程，
2. 不完全協和音程，
3. 不協和音程。

完全協和音程

完全一度，完全八度，完全四度，及完全五度，都是完全協和音程。讀者可試在琴上按‘獨’與高音‘獨’兩音（完全八度），即可聽見兩音非常和諧，如同一音。又

按‘濁法’及‘獨掃’，亦覺得十分和諧。故此等都稱為完全協和音程。

不完全協和音程

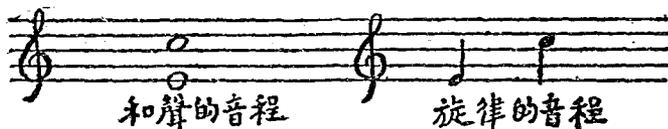
長三度，短三度，長六度，短六度，都是不完全協和音程。試在琴鍵上按‘獨米’，‘來法’，‘獨拉’，‘米獨’（高音獨），聽起都覺得不及前者的諧和，故曰不完全協和音程。

不協和音程

長二度，短二度，長七度，短七度，都是不協和音程。又一切增減音程，也都是不協和音程。試在琴鍵上按‘獨來’，‘米法’，‘獨西’，‘來獨’（高音獨），兩個音不能融合，似乎在那裏衝突，使人耳頗感不快，故為不協和音程。增音程如‘獨’與‘嬰來’，減音程如‘嬰來’與‘法’，聽起來更不協。

和聲的音程與旋律的音程

音程並非定要兩音同時響出的，繼續響出的兩音，也叫做音程。故一切音程，又可大別為兩種。其同時響出的，名曰‘和聲的音程’；繼續響出的，名曰‘旋律的音程’。即如第二十五圖所示。



初學的人，對於旋律的音程，比較容易辨別。對於和聲的音程，往往不易辨別其所含為某兩音。這是聽覺未經練習的原故。唱歌的滋養進步，對於音的辨別力自能漸漸精細起來。又常在琴上手按出音程，仔細聽辨，亦是音樂訓練之一助。

九度以上的音程

兩個音相距達到了九度以上，則計算音程之時，可在

其度數上減去七，即得其音程的度數。例如從‘獨’到高音的‘來’，相距九度，九減七爲二，其音程即爲二度。又如從‘獨’到高音的‘掃’，相距十二度，十二減七爲五，其音程即爲五度。

因爲九度以上，已超過了一個‘八音’，所到音就是高八音的音。高八音的音，不過高了一倍，其性質並無變更。故在音程上，仍可當作本音看待。

轉回

把音程的下面的音向上方移高八度，或把上面的音向下方移低八度，名曰音程的轉回。例如有一個音程，上面的音爲E(米)，下面的音爲G‘獨’。把G移高八音，則其音程變成自E至高八音的G。本來是長三度，現在變成短六度了。故音程的轉，可得下列幾種變化，讀者可自己取例實驗之。

1. 長音程轉回，變成短音程。
2. 短音程轉回，變成長音程。

音樂初步

8. 增音程轉回，變成減音程。

4. 減音程轉回，變成增音程。

其度的變更，也有一定的規則。即從九上減有原音程的度數，即為轉回後的音程的度數。如前例，長三度轉回，變成短六度。三與六之和適為九。倘五度轉回，即成四度；二度轉回，即成七度。餘例推。

長音程轉回，變短音程；增音程轉回，變減音程。惟完全音程轉回，仍為完全音程。故讀者必須記到：除完全音程以外，其他一切音程，轉回之後必變更其性質。長短增減，適相反對。

音程表

今將自一度至八度的各音程，及其轉回所生的變化，列表如下。

第七章 和聲的音程

	(一度) 完全增	(二度) 短長增	(三度) 減短長	(四度) 減短增
音程				
轉回				
	完全減 (八度)	長短減 (七度)	增長短 (六度)	增完全減 (五度)
	(五度) 減短增	(六度) 短長增	(七度) 減短長	(八度) 完全
音程				
轉回				
	增長減 (四度)	長短減 (三度)	增長短 (三度)	完全 (一度)

第八章 旋律的音程

旋律的音程 —— 半音階的逆行與階梯的進行

—— 關於音程的正確的觀念

旋律的音程

旋律的音程 (Melodic interval)，就是繼續進行的音程。旋律的音程的種類及名稱，與和聲的音程的完全同樣。通常唱歌中所使用的旋律的音程，約有下列諸種：

1. 一度——完全，增。
2. 二度——長，短。
3. 三度——長，短。
4. 四度——完全，減，增。
5. 五度——完全，減。

6. 六度——長，短。

7. 七度——短，減。

8. 八度——完全。

須注意者，旋律的音程是有影響於旋律的性質的。故倘用三度，五度，八度等簡單或完全的音程，則其旋律有決定的自然的感情。反之，倘用九度，增四度等複雜的音程，則其旋律有不確的或人爲的感情。

半音階的進行與階梯的進行

旋律的進行(Progression)，倘是半音階的，即取短二度程而進行的，其進行名曰‘半音階的進行’(Chromatic Progression)。倘是向長短兩全音階中的鄰接的音而進行的，即取長二度或短二度的音程而進行的，其進行名曰‘階梯的進行’(Scale Progression)。

但增二度的音程，在階梯的進行中是不用的

又，取了三度以上的音程而進行，(即在全音階中隔間一音以上而進行)，名曰‘跳躍’(Skip)。

關於音程的正確的觀念

最後所宜注意的，無論和聲的音程或旋律的音程，獲得關於音程的正確的觀念，是西洋音樂初步者所必要不可缺之事。要獲得這正確的觀念，必須實地練習，僅乎讀書是沒有用的。

例如現在有一個旋律，記錄在五線譜上，請讀者解說。在已經記誦了上述各章的理論的讀者，大家立刻能夠辨別其各音的高低，知道其為何種音程。但倘請你們唱一唱看，在未曾獲得音程的正確的觀念的讀者，恐怕唱起來都不免要脫腔。

故欲獲得關於音程的正確的觀念，以實地練習為第一必要。讀者可先把長音階和短音階，在風琴或洋琴上充分練唱。先從低音唱到高音，再從高音回到低音。唱的時候，務須注意于全音及半音的關係。在長音階中，第三四兩音與第七八兩音為半音；在短音階中，上行時第二三兩音與第五六兩音為半音，下行時第二三兩音及第七八兩音

爲半音。先來仔細辨別半音與長音的差別。次辨別由半音地位的變更而起的音階的變化，即長音階與半音階的差別。每天練習，久久自然能獲得音階的正確的觀念。

故勤練音階，是一切音樂研究的基礎。

第九章 速度標語及其他

速度——速度標語——拍節機——字句的速度

標語——速度標語表——發想標語

速 度

所謂速度，並非指音樂的拍子。拍子不過是記錄音的長短的；速度是言全曲的進行的緩急，即拍子的緩急。故速度與拍子無關，讀者必須認明。

同為四拍子的樂曲，有的宜乎奏得緩，有的宜乎奏得急。例如同為二拍子的樂曲，天風（中文名歌五十曲第十七頁）應該唱得急，越謠（同上第二十九頁）應該唱得緩。

一切樂曲，都應該用了其所適當的速度而演奏。倘弄錯了，就很可笑。例如前述的天風，是一首激烈而活潑的歌，倘誤了緩慢的速度，就失却其特長而全無生氣了。又如越謠是一首悠揚而隨意的歌，倘誤了急速的速度，也就全無趣味了。極言之，悲哀的歌，因了速度弄錯，有時反而變成歡喜的歌。歡喜的歌亦可一變而為悲哀的歌。

故作曲家作了一首樂曲，必然標明這樂曲所應取的速度。其所用以標明速度的，名曰‘速度標語’(Tempo)。

速度標語

速度標語有兩種記法，即

1. 用拍節機表示樂曲的速度。
2. 用字句表示樂曲的速度。

拍節機

拍節機(Metronome)是德國人美爾才爾(Mälzel)所發明的。其器大致與時辰鐘相似。在一方匣上設一擺，開

音樂初步

到甚麼號碼，這擺就依了一定的速度而擺動，發出像時辰鐘一般的音。這是機械，故速度非常正確。奏樂的人，聽了此器的擺音，以規定某樂曲的速度。又可在自己心中練習拍子的平均，及速度緩急。

拍節機表示速度的方法；例如某種速度在一分間擺動若干拍，則在樂曲的首部註明其數目。例如今有一曲，其速度宜取每分鐘一百二十拍，則在樂曲首部記明 $\downarrow = 120$ 的字樣。倘要慢一點，每分鐘八十八拍，則寫 $\downarrow = 88$ 。

讀者在彈琴的樂譜上，常常可以看見這樣的記號，這就是拍節機的速度記號。拍節機，在一般樂器店內都有發售，價每具數元。研究音樂的人，可置備一具，常常練習拍子。

字句的速度標語

字句的速度標語，通常都用意大利語表示。這種標語，常寫在樂曲的首部。例如中文名歌五十曲及洋琴彈奏法中，亦大半是用這種速度標語的。學者練習的時候，必

須按照標語所示，而定樂曲的速度。（若彈琴，初上手時未曾熟達，暫先不妨不顧速度標語，而把手法練熟。練熟之後，即須依照速度而演奏）。故此種字句，初學者不可不記誦在心。現在把最常用幾種，彙錄如下。用中國字譯音，當然不能完全正確。但看了譯音，發音時即可有所根據耳。

表中各標語，由徐緩逐漸急速，順次排列。其中的數字，就是表明相當於節拍機上每分鐘若干拍。

速度標語表

意大利語	譯音	(♩ =) 拍節機記號	意義
Grave	葛拉凡		嚴肅
Lento	倫托		遲緩
Largo	拉爾各	40—60	遲緩或大
Lentamento	倫塔門諦		
Larghetto	拉爾干托	72—96	
Adagissimo	阿達基西莫		

音樂初步

Adagio	阿達逐	100—126	遲緩或靜
Adagietto	阿達件托		
Andante	安蕩諦	126—152	步行的速度
Andantino	安蕩諦娜		
Moderato	莫代拉托	144—162	中庸速
Allegretto	阿來格來托		
Allegro	阿來格洛	160—184	快活或速
Vivace	尾伐契		活潑有生氣
Presto	普來斯托	184—208	急速

發想標語

速度標語僅示樂曲的宜緩宜急而已。但音樂的內容，非常纖細微妙，全靠演奏的技巧能充分表現。故僅示緩急，猶有未足；必須把樂曲的內容的感情告訴演奏者，使他知道此曲內容如何，應用何種技巧來表現。這時候所用的字句，名曰‘發想標語’。

發想標語在初步的音樂者，似乎沒有甚麼關係，其實

却不然。關於樂曲的發想，必須一早練習，決不可以輕忽。因為音樂的生命，就在於此。倘忽視了這一點，無論你彈得何等正確，也猶似一架自動洋琴或八音鐘，所奏的只是一個樂曲的死骸，而全無生氣了。

現在把普通發想標語中所用的字，解釋如下：

Agitato	阿琪塔托	激烈，熱烈
Animato	阿尼馬托	有勢力
Assai	阿薩伊	最，十分
Con brio	孔·勃理奧	有光彩
Cantabile	康塔皮雷	如歌
Con espressione	孔·愛史普雷肖納	有表情
Con fuoco	孔·福可	激烈
Con moto	孔·摩托	用感情
Giocoso	琪奧可索	歡喜
Grandioso	格郎提奧索	壯大
Ma non troppo	馬·儂·德洛普	不過度
Maiestoso	馬伊史托索	有威嚴

音樂初步

Meno	美諾	比……少
Non tanto	儂・湯托	勿過多
Piu	比烏	比……更多
Quasi	卡西	如……
Sostenuto	索斯德奴托	將音持續
Tempo rubato	登保・羅罷托	用自由速度
Vivo	尾復	用生氣
Molto	莫爾托	最……
Attacca	阿達卡	立刻接續下面 (曲終時用之)
Dolce	獨爾契	美
Grazioso	格拉濟奧索	優秀
Marcato	馬爾卡托	明瞭
Tutta forza	土塔・福爾查	力強
Sto Voce	索托・復契	輕，弱聲
Tranquillo	德郎基洛	靜

此等發想表語，並不一定用在曲首，大都是在曲中隨處應用的。又第五章中所述的關於音的強弱的諸記號，亦

可視為發想記號。

第十章 長音階

長音階——長音階構成表——從科學上看的長音階——平均率音階與自然長音階

長音階

長音階，英語曰major scale。照字面講，是‘大的階梯’的意義。為甚麼稱牠為‘長’為‘大’呢？這在前面已經說過，只因其從主音到第三音（獨來米）的距‘長’而‘大’的原故。

長音階內各音的相互的關係，有一定的規則，這是首先應該牢記的。倘用——表示全音，—表示半音，則長音階中各音的關係如下圖：

獨——來——米——法——掃——拉——西——獨

卽第三四兩音之間，與第七八兩音之間爲半音，其餘均爲全音。用音程的名稱說來，長音階中每相隣的兩音爲長二度（獨來），長二度（來米），短二度（米法），長二度（法掃），長二度（掃拉）長二度（拉西），短二度（西獨）。

在一個‘八音’中的一切（十二個）音上，都可作起長音階來，只要各音間保住上述的相互關係。換言之，八音中的一切音，都可當作長音階的主音。故長音階共有十二調。

規定那一音作爲長音階的主音，就是規定調子。例如以C音爲主音（獨），則其調卽爲C調；以F音爲主音（獨），則其調卽爲F調。（請再參看前面調子一章）。

長音階構成表

長音階中各音間的相互的關係，已如上述。但研究長音的構造，不但研究其各音間的相互關係而已。現在再以主音（獨）爲中心，研究其他各音對於主音的關係：第一度，獨對於獨，是同音，卽完全一度。第二度，來對於

音樂初步

獨，是長二度。第三度，米對於獨，是長三度。第四度，法對於獨，是完全四度。第五度，掃對於獨，是完全五度。第六度，拉對於獨，是長六度。第七度，西對於獨，是長七度。第八度，高音獨對於獨，是完全八度。現在可把長音階的各音對主音的關係及各音間的相互關係列表如下：

(度數)		(各音對主音的關係)	(各音間的相互關係)
第一度	完全一度		
第二度	長二度		長二度
第三度	長三度		長二度
第四度	完全四度		短二度
第五度	完全五度		長二度
第六度	長六度		長二度
第七度	長七度		長二度
第八度	完全八度		短二度

高音部譜表，從下方的加線上出發，向上進行，是依照了長音階而規定其全音半音的位置的。即第一線（米）

與第一間（法）之間，其距離規定爲半音。又上方第三線（西）與第三間（獨）之間，亦規定爲半音。再向上行，第四間（米）與第五線（法）之間，又爲半音。故倘以下方的加線（O）爲長音階的主音（獨），而向上造起長音階來，恰好處處相合。所以C調長音階，稱爲基調。

但倘以另一個音爲主音，就發生麻煩：例如把主音定在第一二兩線之間（F），而向上造起長音階來，‘來’在第二線上，‘米’在第二間中，都合規則；但到了‘法’輪到第三線上，就發生問題了。因爲照長音階的規則，‘米法’之間必須半音，而現在第二間與第三線的關係是全音。欲救補這缺陷，可在第三線上加一變記號，使這線上的音都降下半音，然後合乎長音階的規則。此後再向上造去，直到高音的獨，都合規則，故F調的樂譜，其第三線上必須加一個變記號。這一個變記號卽爲F調的調子記號。嬰記號的作用也是如此。學者可自己推算之，茲不縷述。

從科學上看的長音階

照科學上說，音是由於發音體振動而生的。振動的緩急不同，因而發生音的高低。每秒間振動來往之數愈多，其所發的音愈高。振動來往之數愈少，其所發的音愈低。長音階中的各音，亦各有一定的振動數。就C調長音階而說，C音每秒鐘振動數為198，其餘D 144, E 162, F 170 $\frac{2}{3}$, G 192, A 216, B 243, 高音C 256。但講振動數目，太過麻煩，我們現在只講牠們的比例就夠了。音階的振動數的比例：完全八度（即高音獨比獨）為1:2，完全五度為2:3，完全四度為3:4，長三度為4:5，短三度為5:6。今將各互相隣接的兩音的振動數比，及各音對於主音的振動數比列表如

長音階	各音對主音的振動數比	各相隣二音的振動數比
主音	1 : 1	8 : 9
上主音	8 : 9	
中音	4 : 5	9 : 10
次屬音	3 : 4	15 : 16
屬音	2 : 3	8 : 9
次中音	3 : 5	9 : 10
導音	8 : 15	8 : 9
主音	1 : 2	15 : 16

平均率音階

試檢閱右列的長音階振動數比例表，同是長二度，其比例不等。有的是 8 : 9，有的是 9 : 10。即各兩音間的距離，長短不同：

$$\frac{9}{8} = 1.1250 \qquad \frac{10}{9} = 1.1111$$

音樂初步

可知同是長二度（全音）而其兩音的距離略有大小。即自主音（獨）到上主音（來）的距離較大，名爲‘大全音’。自上主音（來）到中音（米）的距離較小，名爲‘小全音’。以下例推。故音階的構造，甚爲複雜！

然而我們要知道：這是理論的長音階。在實際上，凡全音距離皆一致，並不如此複雜。因爲複雜之後，音階中各音須顧到大全音，小全音，半音的三種關係，琴鍵上移調（例如C調改彈爲D調等）將十分困難，或竟不可能。

（只要顧到全音及半音，尙且需要黑鍵，已甚複雜。尙又須辨別大全音與小全音，則移調竟不可能）。況且這兩種距離，相差究竟甚微，在普通的耳，不易辨別。故實際上的長音階，其全音皆平均。即將每音階的距離，平分爲十二個半音，每兩個半音爲一全音。一音階間共有五個全音的距離及兩個半音的距離，即共爲十二個半音。這樣一來，凡隣接的全音，距離皆一致；凡隣接的半音，其距離適爲全音的一半。各種樂器，就可應用，而自由地移調了。

這樣的音階名曰‘平均率音階’ (Tempered Scale) 。這是十八世紀法國和聲學名家拉莫 (Rameau 1683—1764) 所發明，沿用至今，皆稱便利。

平均率音階與自然長音階

從上述的說明，可知自然長音階是根據樂理的，即音律的理論所自然地產生的；平均率音階則是人工的，即為樂器而改作的。簡單地分別，自然長音階是理論的，平均率音階是實用的。

但兩種音階中，各音的振動數相差甚少，普通人的耳，不易辨別。故這兩種音階，可在音樂上同時並存，研究樂理時用自然音階，演奏樂器時用平均率音階。

第十一章 短音階

短音階的種類——短音階的特徵——短音階音程表——短音階樂曲的調子記號——關係長調及關係短調。

短音階的種類

如前第二章所述，短音階有如下三種。其中旋律的短音階，上行時與下行時情形又不同。

1. 純正短音階
2. 旋律的短音階 { 上行
下行
3. 和聲的短音階

就中旋律的及和聲的兩種，為一般音樂上所使用的短音階。

短音階的特徵

短音階的特徵，如前所述，在於其主音的第三度為短音程。此外尚有特徵，即除了旋律的上行時以外，第六度為短音程。（自‘拉’至‘法’，中間只有三個全音與兩個半音，故為短音程。）今將短音階的音程列表如下：

如下表所示，純正的短音階與和聲的短音階，必有短三度及短六度音程。這兩個短音程，便是短音階的特色的所在。又照和聲的規則，主音的下方半音處必須有一導音，結果和聲的短音階及上行的旋律的短音階中，必然有長七度的音程。同時在和聲的短音階中必有短六度及長七度。但在旋律上，增二度的進行是禁止的，故旋律的短音階上行的時候，不用短六度而用長六度。

短音階樂曲的調子記號

短音階的樂曲，其所用調子記號與長音階的相同，即嬰與變兩種；不過調名稱呼不同。例如五線譜上一個嬰變

	第一度	第二度	第三度	第四度	第五度	第六度	第七度	第八度
純正短音階	完全一度	長二度	短三度	完全四度	完全五度	短六度	短七度	完全八度
旋律的短音階 (行上)	完全一度	長二度	短三度	完全四度	完全五度	長六度	長七度	完全八度
旋律的短音階 (行下)	完全一度	長二度	短三度	完全四度	完全五度	短六度	短七度	完全八度
和聲的短音階	完全一度	長二度	短三度	完全四度	完全五度	短六度	長七度	完全八度

音樂初步

也沒有，在長音階稱為C調長音階，在短音階則稱為A調短音階。這是因為短音階以長音階的第六度(拉)為主音，C調長音階的第六度為A音，故名A調短音階。又如用一個嬰記號，在長音階稱為G調(參看前第四圖)長音階，在短音階則稱為E調短音階。因為G調的第六度為E音，故名。餘例推。

但短音階在旋律的上行及和聲的，又必須臨時用到嬰變記號。例如中文名歌五十曲第六頁涉江，其最後倒數第二個音上有一嬰記號，便是其例。

關係長調及關係短調

如上所述，可知短調的主音(拉)的短三度上的音(獨)，就是長調的主音。又長調的主音(獨)的短三度下的音(拉)，就是短調的主音。

以某短調的主音的短三度上的音為主音的長調，是為這短調的‘關係長調’。反之，以某長調的主音的短三度下的音為主音的短音階，是為這長調的‘關係短調’。

例如A 短調的主音A 的短三度上的音，是C。故A 短調的關係長調爲C 長調。反之，C 長調的主音C 的短三度下的音，是A。故C 長調的關係短調爲A 短調。今將互爲關係調的各調列表如下：

C 長調——A 短調

G 長調——E 短調

D 長調——B 短調

A 長調——嬰F 短調

E 長調——嬰C 短調

B 長調——嬰 G

嬰F 長調——嬰D 短調

嬰C 長調——嬰A 短調

F 長調——D 短調

變B 長調——G 短調

變E 長調——C 短調

變A 長調——F 短調

欲知五線譜上的各調的地位，可參看前第四圖。

第十二章 音樂形式

音樂形式——音樂史上的五樂派——宗教樂派

——對位法樂派——古典樂派 —— 浪漫樂派

——現代樂派

音樂形式

音樂形式 (Musical Form)，就是樂曲的組織與構造。猶如在文學上，有詩詞歌賦等種種形式。

音樂形式的目的，在於使樂曲有合法的長度，對照，變化，統一等。其意義也與文學上相似。故作曲並非音的漫然的連續，其中必有一定的制限，系統，與規則。

簡單的唱歌曲，及純粹的器樂曲，其音樂形式尤為

音樂初步

判然。（歌劇中的樂曲，其形式較為無定）。例如普通學校所授的唱歌曲，大部分是分爲四行的。又如洋琴上彈奏的朔拿大（Sonata）等，其各章形式也都有定規。

音樂史上的五樂派

音樂從發生以至現在，其間有很長的年月，經過種種的進化的道程。就其進化的道程而考察起來，即可發見其分別爲五個階段。這種階段，即名爲樂派。

今將音樂史上五樂派發生的順序，列舉如下：

1. 宗教樂派 Ecclesiastical school
2. 對位法樂派 Contrapuntal school
3. 古典樂派 Classic school
4. 浪漫樂派 Romantic school
5. 現代樂派 Modern school

這五種樂派，各有其特徵。而其特徵主在於其音樂形式上。即各樂派的音樂形式各不相同，因而各有特徵，判然成爲派別。不但如此，樂派的特徵，常因了其音樂形式

而更加顯著強明。

今將五樂派所使用的音樂形式，簡單說明于下。但深解音樂形式及樂派，非初步者所能致。必須有了相當的音樂研究，然後可與語樂派與樂式。現在所以談及樂派與樂式者，因為樂曲種類太繁，音樂用語太多，往往使初學者茫無頭緒；但倘記誦了諸派重要樂式的名稱，則研究時亦可略有線索，不致茫無頭緒了。關於此種知識，如欲詳知，請參攷音樂的常識（亞東版）及音樂的聽法（大江版）。

宗教樂派

音樂在中古時代，僅用於宗教上。世俗之間，少有音樂。如俄羅斯，竟有禁止世俗間作樂的習慣。所以歐洲中世時代的音樂，可說全部是宗教音樂。這種宗教音樂，就是在教會的儀式中所用的合唱音樂。

屬於這樂派的音樂形式，有各種。其最大者為禮拜樂。

音樂初步

禮拜樂(Mass)，拉丁語稱爲 Missa，故或譯爲‘彌撒曲’。這是中世紀以降，羅馬正教的寺院中所用的一種祈禱歌，或在拉丁語的歌詞上作曲的一種讚美歌。此種樂曲，大都用下列諸樂章。有的含有全部，有的僅用其一部。

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus,
Benedictus, Agnus Dei, Dona Nobis。

比禮拜樂稍小的，爲鎮魂樂(Requiem)。鎮魂樂的原名 Requiem 是拉丁語，但現今各國仍沿用拉丁的名稱，並無他種譯名。

這是禮拜的時候，或弔祭的時候所用的樂曲。弔祭時用之更多。其形式長短，通常比禮拜樂稍短。其樂章亦與禮拜樂的樂章稍異，即在前述的諸樂章中，除去 Gloria 一章，而用下列的三章代替之：

Requiem, Aeternum. Lux Aeternum

上述的兩種宗教音樂，是舊教用的音樂。至於新教用的宗教音樂，則不用拉丁語，其歌詞大都取自聖書，重要

者亦有兩種，即 Chorale與Cantata。

對位法樂派

對位法樂派，是宗教樂派以後的現象。對位法是一作曲的方法，猶如我們現在作曲用的和聲法。當時作曲大都用對位法，故名曰對位法樂派。對位法樂派所常用的音樂形式，有下列種種：

(1) 組曲(Suite)。組曲是由許多舞蹈曲組合而成的。

普通由下列諸舞曲組成：

1. Allemando
2. Courante
3. Sarabande
4. Gigue

除此四種重要分子以外，有時又加用下列各種舞曲：

Garott, Minuet, Passacaglia,

Gaillarde, Air, Double.

(2) 巴爾諦塔(Partita)，是組曲之一種。

管樂初步

(3)因文馨 (Invention) ，是把一種樂想作種種的展開，而組成的樂曲。這名稱，是德國十八世紀大音樂家罷哈 (Sebastian Bach 1685—1750) 所專用的。罷哈作有十五個洋琴曲，稱為 Invention。除罷哈以外，用之者甚少。

(4)新福尼亞 (Sinfonia) ，是對位法時代的一種器樂曲。與今日的交響樂 (Symphony) 名稱相類似，但形式不同。

(5)前奏曲 (Prelude) ，本是歌劇開幕之前所奏的音樂。但後來獨立而為一樂曲。

(6)卡潑立斯 (Caprice) ，Caprice 是‘無定’的意義。即幻想曲之一種。

(7)幻想曲 (Fantasia) 是沒有一定的形式的器樂曲。

(8)追覆樂 (Fugue) 或名‘覆蓋樂’，或名‘競走曲’。例如兩個同樣的主題互相追逐奏出，而組成一樂曲，即為追覆樂。

(9)小追覆樂 (Fughetta) ，形式與追覆樂相似，不過

篇幅短小。

(10)卡濃(Canon)：幾種聲音出發遲早不同而互相共奏，名爲卡濃。

古典樂派

古典樂派所慣用的音樂形式，有下列數種：

(1)朔拿大(Sonata)，是器樂大曲。形式與次述的交響樂相同。不過朔拿大是獨奏用的，交響樂則是管弦合奏所用的大器樂曲。

(2)交響樂(Symphony)，其形式與朔拿大全同。由四個樂章組成，其各樂章，都可獨立爲一樂曲。最通常的形式如下：

第一樂章 Allegro

第二樂章 Andante

第三樂章 Menuetto 或 Scherzo

第四樂章 Allegro

以管弦樂爲伴奏的司伴樂(Concerto)，也是用這形式的。

音樂初步

不過司伴樂往往省去第三樂章。

今將四樂章的內容略述如下：

第一樂章，通常是用‘Sonata allegro form’的形式而作的。略稱為‘Sonata form’，即‘朔拿大形式’。這種形式，是樂曲構成上最進步的形式。全章分為第一，第二，第三的三部分。第一部稱為提示部，第二部稱為展開部，第三部稱為反復部。可列表如下：

朔拿大形式	第一部	第一主題(在主音上) 插話	反復
		第二主題(在第五度上) 結尾	一次
	第二部	主題展開部	
第三部	第一主題(在主音上) 插話		
	第二主題(在主音上) 結尾		

有時在第一部的 Allegro 之前，附有序奏 (Introduction)。序奏或名為導入曲。

第二樂章及第三樂章，這兩樂章所用的形式，稱為‘唱歌形式’。其組織大體如下：

第一主題——其延長——第二主題——其延長

有時在最後再附以第一主題，而結束全章。

第四樂章，有時仍用‘朔拿大’形式，有時用‘旋轉調形式’(Rondo form)。旋轉調的原語 Rondo，是‘輪旋’之意。即兩個主題交互輪流出現，而組成一曲。其主題之間，常有別種副主題插入。但其最後，必歸束於主要的主題。

浪漫樂派

浪漫樂派對於古典樂派的差異，主在於作曲的精神上。在音樂形式上，二者並無十分顯著的差異。就作曲精神而論，古典派注重形式，浪漫派反之，注重內容。故古典派的音樂形式大都有定，浪漫派則不拘形式，變化無定。浪漫派愛用‘唱歌形式’，因為其是很自由的。

現代樂派

現代樂派，比浪漫樂派更為自由。其結果，音樂形式完全變成了自由不拘之物。故現代的朔拿大，交響樂，都脫離形式的規約，或縮小，或擴大。或取極自由的形式，

音樂初步

即所謂‘交響樂詩’（Symphonic Poem）。例如十九世紀法國大音樂家裴遼士（Berlioz 1803—1869），以‘交響樂詩人’著名於世。他便是現代樂派的代表者之一人。

第十三章 形式的要素

形式的三要素——動機——樂節——樂段——

二部唱歌形式——旋轉調形式與別拿大形式

形式的三要素

試解剖一篇文章，可知其全篇分爲數段，每段又分爲數節，每節又分爲數語，每語又分爲數字。

音樂亦然，其構造也可像文章一般地解剖。音符相當于字，‘動機’相當於語，‘樂節’相當於節，‘樂段’相當於段。集合數個樂段，成爲一曲。但最小的唱歌曲，僅由一樂段成立的也有。

故‘動機’，‘樂節’，‘樂段’，爲音樂形式的三要素。

動 機

動機，英名爲Motive，是具有音樂的性質的最小的單位。凡作曲，必先由動機發軔。例如中文名歌五十曲第九頁的送別，第一小節‘長亭外’的四個音符，即爲第一個動機。‘古道邊’的三個音符，即爲第二動機，諸動機連貫繼續，而成爲一樂曲。

動機之中，必須有旋律，有節奏；但動機不能獨立使用，僅爲樂曲組成的單位。

樂 節

樂節，英名Phrase。二個以上的動機，連合而成爲一樂節。例如送別，‘長亭外，古道邊，芳草碧連天’，是爲一個樂節。普通唱歌曲的一行，便是一個樂節。

樂節在樂曲中，告一小段落，但也不能獨立使用。

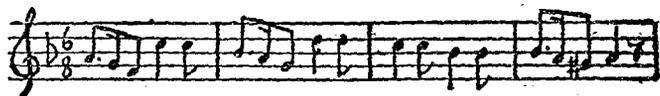
樂 段

樂段，英名Period。二個以上的節奏，連合而成爲一

第十三章 形式的要素

樂段。例如送別，‘長亭外，古道邊，芳草碧連天。’爲第一樂節，‘晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山’。爲第二樂節。這兩樂節連合，卽爲一樂段。在普通唱歌曲的兩行，便是一個樂段。送別是由三個樂段組成的樂曲。

普通的唱歌曲，大都是由兩或三個樂段組成的。但簡單的唱歌曲，僅用一樂段的也有。舉例如下：



試看第二十七圖由一樂段成立的樂曲。其第一小節中有五個音符，爲一動機。但把這動機解剖起來，又可分爲兩部，卽前面的三個音符爲一部，後面的兩個音符爲一部。第二小節形式與第一小節同，也是可分兩部的。第三小節取以上兩同形動機的後半部的形式。第四小節取動機

音樂初步

的前半及後半的最初一音。第二行的四個小節，形式與第一行各小節完全相同。每四小節爲一‘樂節’，兩樂節合成一‘樂段’。

二部唱歌曲形式及三部唱歌曲形式

前面已經說過，唱歌曲形式是由二個或三個的‘樂段’成立的。假定用A代表一樂段，用B代表他樂段，則唱歌曲形式大致可分爲下列兩大類：

第一，AB形式——例如早秋（名歌五十曲第廿九頁）

第二，ABA形式——例如送別（見前）

不但簡單的唱歌如此，很長的樂曲，也不外乎這兩種形式，不過各部分量增大而已。

於第一種類的，名爲‘二部唱歌曲形式’；屬於第二種類的，名爲‘三部唱歌曲形式’。

旋轉調形式與朔拿大形式

前章所述的旋轉調形式，用上述的方法記錄起來，其組織為

A B A C A D A

就中A為中心，其他BCD各部，均以A為中心而輪流出現，故名為旋轉調形式。

前章所述的朔拿大形式，也可用公式表示，即

A B A

A為提示部，由前述各部分組成。B為展開(Development)，形式很是複雜。曲終仍於A。

關於音樂形式，僅由敘述，不能詳知。必實地研究各種樂曲，方可理解音樂形式的組織。但關於音樂形式的詳細的研究，是‘音樂形式學’的專門學問，現在沒有詳敘的必要。讀者但須記着：無論何等複雜的樂曲，都可分解

音樂初步

爲動機，樂節，樂段等。又須注意：在樂曲研究上，對於此等形式的要素的理解，是極重要的事。

第十四章 和聲及終止

和聲——色與音的比較——和弦的種樣——三

和弦——七和弦與九和弦——和弦的轉回——

終止——正格終止——變格終止——半成終止

——詐爲終止

和 聲

高低不同的幾個音繼續奏出，即生旋律。反之，高低不同的幾個音同時奏出，即生和聲。旋律是一樂曲的主體，和聲是其妝飾。拿人體來比方，旋律猶之骨格，和聲猶之筋肉。二者結合成爲一樂曲。

音與音的關係，即音程的關係，在繼續奏出的旋律或

同時奏出的和聲，都是同樣地重要的。故音程研究，是旋律與和聲的研究的根柢。讀者須將前述的第七八兩章熟記，然後研究和聲。

色與音的比較

音的性質，可用色的性質來比方而說明。例如赤，黃，青三種原色，都可獨立為一種色彩，但亦可混合而生他種色彩。赤與青混合，生紫色。赤與黃混合，成橙色。黃與青混合，成綠色。赤黃青三色混合，則成褐色。又各原色的分量多寡不同，亦可發生種種變化。例如赤多黃少，成朱紅色。黃多赤少，成淡橙色。

音也是如此。例如有‘獨’‘米’‘掃’三個音，試在風琴上分別彈奏，即覺三個音有三種性質。將‘獨’‘掃’二音同時彈奏，則其音具有第四種性質；將‘獨’‘米’二音同時彈奏，其音又具有第五種性質；將‘米’‘掃’二音同時彈奏，其音具有第六種性質；將‘獨’‘米’‘掃’三音同時彈奏，其音又具有第七種性質。這七種的音，性質各

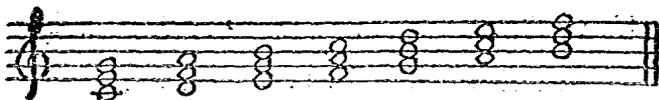
不相同。我們可用耳仔細聽辨。然雖不像色彩地可以確實看見而互相比較，但耳的訓練稍深以後，對於這等音羣的性質的辨別力，即可同眼的辨別色彩一樣便利。

故和聲，就是音的混合。琴的鍵盤，可說是音的調色板。讀者可向琴鍵上去練習音的調色。倘不實地向琴鍵上去練習聽辨，則和聲的理論都變成虛空的概念，一定不能使讀者理解而發生興味。

和弦的種類

音的混合名曰‘和弦’(Chord)。和弦的種類極多。但通常所最多用的，是‘三和弦’。其次‘七和弦’與‘九和弦’。三和弦是由三個音混合而成的。七和弦是由四個音混合而成的。九和弦是由五個音混合而成的。

三和弦



音樂初步

三和弦，英名 Triad，由根音 (Root) 及其第三度與第五度的三個音混合而成。音階上無論那一個音（這音即名為根音）上，都可造起三和弦來。例如在主音‘獨’上造起三和弦，即‘獨’‘米’‘掃’，名為主三和弦。其時‘獨’是根音。又如在屬音‘掃’上造起三和弦，即‘掃’‘西’‘來’，名為屬三和弦，‘掃’是其根音。在次屬音‘法’上造起三和弦來，即為‘法’‘拉’‘獨’，名為次屬和弦，‘法’為其根音。參看第二十八圖。

三和弦有兩種，自根音至第三度之間為長三度的，名為‘長三和弦’；為短三度的，名為‘短三和弦’。例如第二十八圖中，第一個為長三和弦，第二第三兩個為短三和弦，第四第五兩個為長三和弦，第六第七兩個又為短三和弦。

七和弦及九和弦

除三和弦以外，和聲上所常用的，尚有以下兩種：

七和弦 Chord of Seventh 又名四和弦

九和弦 Chord of Ninth 又名五和弦

三和弦是由三個音混合而成的，但七和弦與九和弦，並由七個音或九個音混合而成，乃由四個或五個音混合而成。故稱爲‘四和弦’與‘五和弦’，較爲明瞭。

七和弦，就是在根音，第三度，第五度之外，又添用一個第七度音。其所以名爲七和弦者，就是爲此。例如主七和弦（即‘獨’字上造成的七和弦），即由‘獨’‘米’‘掃’‘西’四個音混合而成。餘例推。

九和弦，就是在根音，第三度，第五度，第七度之外，又添一個第九度音。其所以名爲九和弦者，就是爲此。前述的實例上加一九度音，即‘獨’‘米’‘掃’‘西’‘來’，爲主音上的九和弦。

三種和弦之中，三和音最爲常用。七和弦較爲少用。九和弦更不多用。除此三種以外，尚有十一和弦，十三和弦等，都是不協和和弦，音樂中難得用之。

和弦的轉回

和弦中的各音，其位置可以變換，名曰和弦的轉回。

和弦的轉回，有兩種方法：第一法，把三和弦的根音轉高八音，即名爲‘六和弦’。例如三和弦‘獨’‘米’‘掃’，把‘獨’字轉高八音，成爲‘米’‘掃’‘獨’（高音），即六和弦。因爲這時候‘米’是根音，‘掃’是其第三度，高音的‘獨’是其第六度，故名爲六和弦。第二法，再把六和弦的根音轉高八音，即名爲‘四六和弦’。例如六和弦‘米’‘掃’‘獨（高音）’，把‘米’字轉高八音，成爲‘掃’‘獨（高音）’‘米（高音）’，即四六和弦。因爲這時候‘掃’是根音，高音的‘獨’爲其第四度，高音的‘米’爲其第六度，故名爲四六和弦。

七和弦亦可轉回。其轉回有三種方法。例如七和弦爲‘掃西來法’。第一轉，變成‘西來法掃’，名曰‘三五六和弦’。第二轉，變成‘來法掃西’，名曰‘三四六和弦’。第三轉，變成‘法掃西來’，名爲‘二四六和弦’。

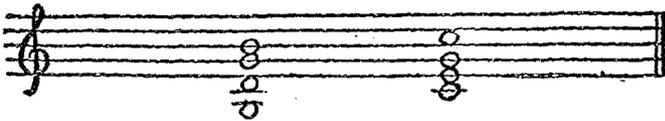
關於和聲的詳細的研究，屬於和聲學的專門範圍內，現在不過略舉其大概而已。學者如欲深究，可另求和聲學讀之。與和聲相聯關的，還有‘終止’一事，是初學者所必須理解的。今略述之於下。

終 止

終止，英名 Cadence，德名 Schluss，就是暗示樂曲的終結或告段落時所用的和聲的進行。計有四種，即：

1. 正格終止 Authentic Cadence
2. 變格終止 Plagal Cadence
3. 半成終止 Half Cadence
4. 詐僞終止 Deceptive Cadence

正格終止，就是從屬和弦進於主和弦而終止。例如第



二十九圖所示，第一和弦以屬音(掃)爲根音，即屬和弦。

音樂初步

第二和弦以主音（獨）為根音。即主和弦。凡樂曲結尾或告一大段落的時候，常用此正格終止法。

變格終止，就是由次屬和弦（以‘法’為根音的和弦）進於主和弦的終止。宗教音樂中，常用此法。

半成終止，就是由主和弦進於屬和弦而終止。樂曲中途告一小段落時，可用此法。

詐偽終止，就是從屬和弦進於次屬和弦（或次中和弦）而終止。樂曲將到正格終止時，忽然阻止其進行而加以變化，則用詐偽終止法。

第十五章 轉調

轉調——轉調的種類——調子的確立所必要的
條件——新的主和弦的確立——普通的轉調法

轉調

一個旋律，在進行之中從某調子轉變到別的調子，名爲轉調 (Modulation)。

除了單純的唱歌和民謠之外，各種樂曲中，都含有轉調。其所以要用轉調，完全是爲欲使樂曲增加變化的原故。

轉調的種類

轉調有一時的與永久的兩種。

一時的轉調，就是使樂曲中的數小節或數個和絃離開原調而暫時轉變爲他調。永久的轉調，就是從一調子完全移變爲他調子。

調子的確立所必要的條件

欲使一個調子確立，必須使其調子的主三和絃（即‘獨’‘米’‘掃’三字）出現。欲使這三和絃顯明爲某調子的主三和絃，也有一個方法，即於樂曲終止或告段落處使用前述的正格終止法。

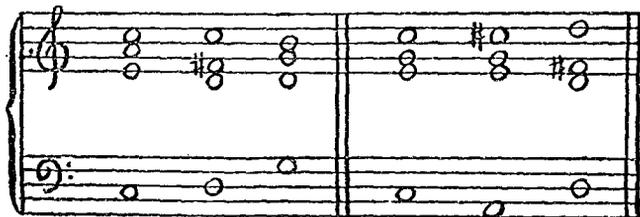
要之由屬和弦進於主和弦的正格終止，爲決定的進行，最容易使聽者確認其調子的主和弦。

但此種理論，僅在紙上說述，空洞而不易使人理解。讀者須親在琴上實地試驗，方可領悟。

新的主和弦的確立

轉調之際，欲使新調的主和弦確立，其最便捷的方法，是從新調的屬和弦進於主和音的進行。因這原故，屬

音上的七和弦，最為多用。其和弦稱為‘屬七和弦’ (Dominant Seventh)。如第三十圖所示。



屬音的七度的構造，是屬音(掃)，及其長三度(西)，完全五度(高音‘來’)，及短七度(高音‘法’)四個音的結合。故轉入新調的時候，必須用臨時記號以造成這各音間的關係。

普通的轉調

轉調的方法甚多，有的用別的七和弦，有的用增減和弦。但用屬七和弦，是最普通的辦法。

轉調的時候，最容易進行的，有三種路徑。即：

1. 從某調子轉入其次屬音的調子。

音樂初步

2. 從某調子轉入其屬音的調子。
3. 從某調子轉入其關係調子。

第十六章 裝飾音

裝飾音——倚音——碎音——迴音——顛音——
鏈音——琶音

在全音階的旋律上，略施變化，可使之華麗而增加興味。其變化的方法，便是用裝飾音。

裝飾音中主要者有七種，即：

1. 倚音 *Appoggiatura*
2. 碎音 *Acciacatura*
3. 迴音 *Gruppetto (Turn)*
4. 顛音 *Trill*
5. 鏈音 *Mordent*
6. 琶音 *Arpeggio*

倚音

欲在某音上附飾一別的音，可在其旁寫一小形的音符，如第三十一圖所示，即名為倚音。但奏的時候，兩音



所佔時間平均。即在原來由一個音佔有的時間中，改由兩個音平均佔有。其結果時間不變而音符增多，其旋律可得熱鬧華麗的效果。普通的彈琴曲中，用倚音的例甚多。第三十一圖上面的一行樂譜，表示倚音的寫法；下面的一行樂譜，表示倚音的彈法。

碎音

碎音，也是在大音符的旁邊註一小音符，不過其小音

符的符幹與符尾上，加一小直線。如第三十二圖所示。其



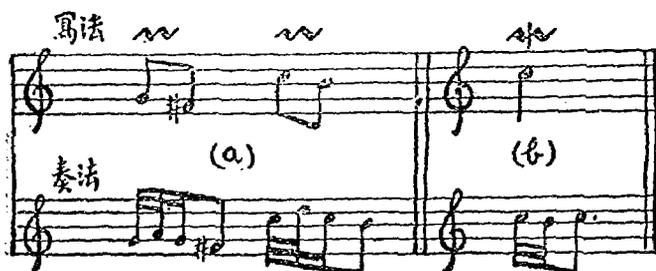
奏法，也是在原音之前增加一附音，不過附音所佔時間極短。例如原音佔一拍，則用碎音後，其附音所佔時間約為一拍之八分之一，原音所佔約為一拍之八分之七。但此種裝飾音，全靠演奏者用敏捷的手腕巧妙地彈出，不能規定辦法。

洋琴彈奏法第三十二頁的 Farawell 的第一行第四小節中，有碎音的實例。

迴音

從一音向其上二度及下二度的音急速往復而仍歸於原音，使旋律變成十分華麗，其方法名曰迴音。迴音的記號，是在原音符上方寫一反 S，如第三十三圖所示。

僅用一橫臥的反 S 記號時，則先奏原音，立刻迴向上



琶音

某和弦的各音並不同時彈出，而自低向高順次彈出，至最後一音而諸音齊鳴，其和弦的彈法名曰琶音。例如第三十六圖所示，琶音的記號是在和弦左旁加一屈曲線。奏法的譜表中的括弧，名曰連合線，即表示括弧所連合的兩個同名音，合成一音。



第十七章 聲樂

聲樂——發聲機關——聲域

聲樂

以上十六章，已將樂譜及音的性質約略說過。在初學唱歌的人，記誦了上述的十六章，已夠應用了。現在再就聲樂——唱歌——略為說明之。

聲樂就是以人的喉為樂器而演奏音樂。聲樂比較器樂，有一個特點，即必須有文字（歌詞）。沒有一曲歌可以沒有文字。又聲樂是人的感情的直接的發露，故在表現感情上，聲樂是最有特長的。提琴的音色，大家認為是美的。其所以為美者，便是因其接近於聲樂的原故。故現代

音樂初步

雖然器樂盛行，但聲樂仍不失其特有的價值。且初學音樂，尤必須先從聲樂入手。

在二三年之前，器樂未曾盛行的時候，一切音樂，都是爲了人聲而作的。故聲樂可說是音樂的搖籃。初學音樂，必須從音樂的搖籃時代學起。

發聲機關

聲樂所用的唯一的樂器，是人的喉頭。喉的構造，與風琴的笛同一作用。喉的發聲機關，可分爲四部：一，肺臟，二，聲帶，三，口腔與鼻腔，四，舌齒唇等。此等各部，裝置非常巧妙。比較起人工所造的樂器來，其動作要靈便得多。

肺是送風的原動力，同時又可幫助聲的共鳴。肺中的空氣，通過了約四吋長的氣管，而把風送到其上部的聲帶上。聲帶所在的地方，是一個三角形的管，有許多軟骨周圍在管的四周。聲帶是一對扁平的皮帶，附着於喉頭的外圍，其中央的聲門，可以開閉自在。又聲帶之上，附有無

數的自動的肌肉。普通呼吸的時候，聲門緩緩地放開着，不發聲音。要發聲的時候，聲門關閉，僅留一通過空氣的小縫。空氣通過此縫，即發聲音。

口腔與鼻腔，其作用等於共鳴箱，即廓大聲音的。聲的大小強弱，由於肺中送出的空氣的強度與分量而定。聲的高低，則由聲門的開度的廣狹而定。聲帶能視所欲發的音的高低而自在地調節其聲門。

喉門的前面，其空洞分為鼻腔與口腔二部。二部的分歧點，名曰懸雍垂，俗稱‘小舌頭’。這懸雍垂能變鼻腔與口腔的廣狹比例。其上部為軟口蓋。軟口蓋押進喉壁，則音就在鼻腔中發出，即為鼻聲。

軟口蓋與齒之間，有硬口蓋，即口腔的天花板。硬口蓋中有骨，連接於鼻梁骨。鼻腔的周圍，骨上附有許多小窪。這等小窪，可伸縮鼻腔的大小，而與所發的音起共鳴作用。

硬口蓋的前方為齒列。齒與舌與唇，都能調節所發的音。舌的根上有舌骨，能運動而變化口腔的形狀。顎能變

音樂初步

化口腔的廣狹。把顎放下，把舌放平，則發最豐富的聲。這就是母音 a (阿) 的狀態。使口腔扁平，即是發 i (伊) 音的狀態。使右左狹縮，即為發 u (烏) 音的狀態。

母音發出時，因了唇與齒與喉門的妨害作用，而變出子音來，即成為言語。因了妨害物的不同，而子音分為三種：

(子音)	(妨害物)	(名稱)
m, b, p,	唇	唇音
t, d, n, s,	齒	齒音
k, g,	喉門	喉音

即凡 m 與母音拼成的音，皆由唇作成，名曰唇音。例如 ma, mi, mu, 均是其例。餘例推。

聲域

人的發聲機關，構造甚為巧妙。但因材料有限，故其音域——即自最高一音至最低一音的範圍——當然有限。倘胡亂地勉強地發出很尖及很鈍的音，或可達於四個‘八音’的音域（即最高音與最低音相距四個八音）。但在唱

歌上，有修練的聲樂家，所發的音只限於二個半‘八音’之內。即唱歌的音域為二個半‘八音’。

男子的聲帶，比女子的聲帶厚而長，且振動遲鈍。女子的長約半吋，男子的有四分之三吋。所以男子所發的音，比女子所發的音鈍（即低）得多。唱高音的歌，男子不能匹敵女子。沒有修練的女子，其所發的聲，比沒有修練的男子要差五度——即女子的最高比男子的最高音高五度，其最低音亦比男子的最低音高五度。

女子可因了修練而發比天賦的最高音更高的音。這是因為修練之後，其共鳴機關能巧妙地調節，其聲帶的一部分能發特別尖銳的音。

修練後的女聲，其聲域為自中央 c 至兩點 a ，更高者至三點 c ，最高者可至三點 g 。能發這聲域內的音的，名為‘最高音’ (Soprano)。

‘最高音’又可視聲質（音色）及唱歌者的技巧及性情而分為三種，即‘抒情的’ (lyric)，‘裝飾的’ (Coloratura)，及‘劇的’ (Dramatic)。「抒情的最高音」，

音樂初步

適於歌唱流暢的旋律。‘裝飾的最高音’則長於技巧，適於表現豐富的曲折，急速的顫音，及 Cadence（見前第十四章）。十九世紀以前的女歌人，競尙這種‘裝飾的最高音’。‘劇的最高音’，能明確地表現歌詞的意義，用自由的強弱表現而描出心的狀態。近代歌劇中的歌曲，都要求這類的歌喉。

女子的聲音向低音方面修練，即成爲 Contralto。其音域普通自 f 至二點 a，或至二點 f，或至二點 g。Contralto 即 Contra-alto，即‘對於高音’之意。現今則略稱爲 alto，譯曰‘中音’。男子之高音者，亦能發此‘中音’。中音的音色，圓穩而柔軟，又優雅，悲哀，適於歌唱宗愁的歌。

最高音與中音之間，尙有一種聲域，名曰 Mezzo-soprano，Mezzo 是‘中’或‘次’的意義，故譯曰‘次高音’。這聲域沒有確定；大都與最高音中的‘劇的最高音’相近。此種聲音，適於劇的表現的歌曲。

男的最高聲域，爲 Tenor，譯曰‘次中音’。其聲域

爲自中央 \circ 下方八音的 \circ 至一點變 b 。有時可至二點 \circ 。這種聲部，也因了聲質而分爲‘抒情的’與‘劇的’兩種。前者適於唱歌曲，後者適於歌劇。

‘次中音’以下的聲域，名曰 Baritone，譯曰‘上低音’。其音域大約自 a 至一點 f 。德國音樂家莫札爾德長於此部聲音，故其所作歌曲，有許多是上低音的。近世的歌曲，普通都以此聲域爲標而作曲。這聲部的特色，是表現自由，又長於表出心的狀態，及滑稽的男性味。

最低的聲部，爲 Bass，譯曰‘低音’，爲男聲的最低部，頗有力強與沈重之感。俄羅斯的低音部歌手，能發很低的音，其最低音達於大寫 F 之下。其最高音則至一點 d ，或一點變 E 。低音部音色甚美。其稍高而富於彈力的，名曰‘歌謠的低音’(Basso cantante)。其能機械地發出力強的低音的，名曰‘深低音’(Basso profondo)。但低音部在諸聲部中，爲最無理之音域，聽者往往感到不快，歌劇之中，凡惡人，敵人，惡魔等，都用低音。

今將人聲六部的音域圖表之如下。

音樂初步

圖中六部，各名爲‘聲部’，即 Vocal part。聲部所有的音域，名曰‘聲區’，即 register。



各聲部單獨唱歌的，名曰‘獨唱’(solo)。多數人同一聲部而唱同一樂譜，名曰‘齊唱’(Unison) 普通小學校中都用齊唱。二人共唱而各人各唱其自己所適的聲部，名曰‘二重唱’(vocal duet)。聲部增加，則爲‘三重唱’(trio)，‘四重唱’(Quartet)。每聲部不止一人的重唱，名曰‘合唱’(Chorus)。例如‘二部合唱’，‘三部合唱’，是普通學校中所常行的。男女各聲部的合唱，名曰‘混聲合唱’。

第十八章 器樂

聲樂與器樂 —— 器樂的組織 —— 樂器的種類

—— 風琴與洋琴 —— 提琴

聲樂與器樂

在序章中已經說過，聲樂是音樂練習的初步，器樂是音樂的本身。故研究音樂，必須從聲樂入手，而尊崇器樂。今先就聲樂與器樂的區別略述之。

單用人聲唱歌，名曰聲樂。進而求音色的豐富，表現力的廣大，於是發明‘器樂’（Instrumental music）。器樂中音色最豐富，表現力最廣大的，是‘管弦樂’（Orchestra）。

音樂初步

在歷史上，聲樂最先發達。中世紀宗教音樂時代，聲樂已經極度發展。器樂的勃興，則在文藝復興與宗教改革之後。故當器樂最初踏進藝術的境內時，聲樂已達到藝術的發達的頂點。因為在中世紀宗教音樂時代，寺院內盛用聲樂，以讚美神明。因此聲樂十分發達，且在音樂中佔有最高尚正大的位置。至於器樂，則被視為下賤之事，在上流社會中，幾乎沒有器樂。當時弄器樂的人，大都是飄浪人，無賴的游民，沒有市民權的人。器樂的地位亦卑下，不能參與宗教上的儀式。器樂者的子孫，沒有承受遺產的權利，他們死後，財產即被沒收。故器樂在當時，價值極低，僅處於‘人聲的模仿’的奴隸的地位。到了十七世紀，作曲家對於器樂還只認為聲樂的補助。當時以為多用樂器，其效用不過增加合唱隊的聲量而已。直到十八世紀初，德國大音樂家罷哈（Sebastian Bach 1685-1750）出世，努力提倡器樂，發展器樂所固有的持出，使獲得獨立的地位。自此以後，聲樂漸不注重，而器樂日漸盛行。至於今日，遂有‘器樂萬能時代’的號稱了。

要之，聲樂是中古所盛行的音樂表演法，器樂是今日所盛行的音樂表現法。罷哈以前，為聲樂時代，罷哈以後，為器樂時代。器樂的表現力，比聲樂為廣大；但聲樂亦自有其獨得的特色。故雖在器樂萬能時代的今日，聲樂仍有相當的價值。初學音樂，尤非先從聲樂入手不可。

器樂的組織

普通的彈風琴，彈洋琴，奏提琴，便是器樂演奏。但這是器樂演奏的最簡單的組織。器樂演奏的組織，樣式繁多。研究音樂的人，必先明白其組織。

一人演奏一樂器，名曰‘獨奏’(Solo)。像洋琴，風琴等可奏複音的樂器，都可獨立演奏，即名為風琴獨奏，洋琴獨奏(organ solo; piano solo)。但獨奏也有用兩個樂器的。這時候是一樂器獨奏，另一樂器伴奏。例如提琴，或笛(flute)等不能奏複音的樂器(名曰單音樂器)，獨自演奏時音色過于單調，則可用洋琴或其他樂器為裝飾，名曰伴奏，與唱歌的用伴奏同一作用。這時候，提琴

音樂初步

奏主要的獨奏旋律，洋琴奏和聲的伴奏。故讀者須注意：
‘洋琴獨奏’僅用一個洋琴，‘提琴獨奏’則於一個提琴之外，又用一個洋琴（或管弦樂）。這洋琴是司伴奏的。（但僅用一個提琴的‘提琴獨奏’也有。這時候演奏的主要目的在於表現旋律的技巧。除此以外，提琴獨奏都用伴奏。）

器樂組織中，還有表面形式相同而實際體裁不同的，最應注意。例如朔拿大（Sonata）與‘司伴奏’（Concerto）便是。通常所謂‘提琴朔拿大’（Violin sonata），是提琴與洋琴的合奏，並非提琴獨奏而洋琴伴奏。在這組織之下；提琴與洋琴處於對等的地位，決不是一主一從。這是因為在朔拿大的樂曲的構造上，必須有兩個效用相等的樂器的原故。

至于司伴奏，則必以管弦樂或洋琴為伴奏。例如‘洋琴司伴奏’（Piano concerto），有時用一個洋琴演奏主要的音樂，另用管弦樂隊為伴奏；有時用一個洋琴演奏主要的音樂，另用一個洋琴為伴奏。後者的情形，在表面上只

見兩個洋琴同時演奏，其實決不是兩個洋琴合奏；而是一個洋琴獨奏與一個洋琴伴奏。這仍是‘洋琴獨奏’的體裁。故聽者宜注意。

音色的變化，是音樂表現上一大要事。故伴奏中最優秀的，是最富於音色的變化的管弦樂。單獨的洋琴伴奏，其效果遠不如管弦樂伴奏。故高等的樂曲，都用管弦樂伴奏。聲樂大曲，也都用管弦樂伴奏。在歌劇中，管弦樂伴奏尤為必要。

爲了利用音色的變化，有時於伴奏樂器之外，又用幾個別的樂器，以補助音色。其樂器名曰‘助奏’(Obligato)。例如聲樂獨唱時，用洋琴爲伴奏，同時又用提琴(Violin)，賽洛(cello)，或笛(flute)爲助奏。這簡單的器樂組織，是玩賞音色變化的最好的方法。

網羅一切樂器而合奏的，名曰管弦樂(orchestra)。用少數樂器組織一小團體而合奏的，名曰‘室樂’(chamber music)。僅用金屬製管樂器及木製管樂器組織的合奏隊，名曰‘管樂隊’(band)，例如軍樂隊便是。

關於此等器樂組織的詳說，請參看音樂的聽法。

樂器的種類

一切樂器，可分為四類，即弦樂器，管樂器，打樂器，及鍵盤樂器。今依次略敘如下。

(1)弦樂器，是由張弦振動即發音的。通常弦樂器都小形，便於攜帶。弦樂器大都只能奏主要旋律。又宜於室內演奏，不宜於野外用。弦樂器中又可分為兩種：用指爪或義甲彈撥而發音的，名曰彈弦樂器。例如曼陀鈴 (Mandolino)，六弦琴 (Guitar)，豎琴 (Harp) 等便是。用弓磨擦弦樂而發音的，名曰摩擦弦樂器。例如提琴類的樂器皆是。

(2)管樂器，或曰吹奏樂器，是用口吹細長管而發音的樂器。管端或端的近傍有孔，名曰歌口。用口吹歌口，則管中空氣振動，發出聲音。管樂器大都便於攜帶，宜於野外用。管樂器亦可分為兩種，即木製管樂器與金屬製管樂器。木製管樂器大都用直管，例如笛 (flute)，披可洛

(piccolo)，奧薄(Oboe)，克拉理納德(clarinet)，罷誦(bassoon)，英吉利角(English horn)等便是。金屬製管樂器大都用白銅製，亦有銀製及鍍製的。管作圓形或橢圓形，又多作曲線狀。例如德浪洋德(Trumpet)，德隆蓬(Trombone)，法蘭西角(French horn)，可爾納(cornet)，邱罷(tuba)，薩克索封(saxophone)等便是。現今禮式用的管樂隊及軍樂隊，所用的便是管樂器。

(3)打樂器，是敲打張着的膜，或板，或棒條等彈性體而發音的樂器。有的發樂音，有的發騷音。發樂音的，也可以奏旋律。但大多數的打樂器，是僅為加強拍子之用，或當作裝飾而用的。打樂器亦分兩種，第一種，可奏旋律的，例如賽雷斯塔(colesta)，格洛根斯披爾(Glockenspiel)，愛克雪洛封(xylophone)，鐘(bell)等便是。第二種，加強拍子或當作裝飾用的，例如大太鼓(Large drum)，小太鼓(little drum)，璫蒲鈴(Tambouline)，德來昂格爾(Triangle)，丁帕尼(Tympani)，掀罷爾(Iymbal)，卡斯塔納德(Castanet)，宮格(Gong)等便

音樂初步

是。

(4) 鍵盤樂器，大都是大形的，不宜於攜帶，而固定在室中。如風琴，洋琴便是。大形的‘管風琴’ (Pipe organ)，樂器身材甚為龐大，竟是一座固定的建築物，絕對不能移動。鍵盤樂器均有鍵盤 (Key, board)，即並列的許多小板，每板司一音。用手指壓下小板，則內部所設的簧，管，或弦發出聲音。鍵盤樂器均能奏和聲。倘十指一齊按鍵，則同時可奏出十個音。故於奏和聲演奏，最為自由。鍵盤樂器可因其發音方法而分為三種：第一種，由弦的振動而發音的，例如洋琴便是。第二種，由管內空氣振動而發音的，例如管風琴便是。第三種，由簧的振動而發音的，例如普通的簧風琴 (Reed organ 又名 America organ) 口琴 (Harmonica) 便是。

風琴與洋琴

樂器之中，最完全而能獨立的，莫如鍵盤樂器中的風琴與洋琴。其他樂器，有的僅擅長於一種表現而不完全，

有的僅能爲合奏的一部分而不能獨立。故普通學校，教會，家庭，大都應用風琴及洋琴。今專就這兩種樂器略述之。

風琴，現今世間所用的有兩種，卽管風琴與簧風琴。管風琴由風入管而發音，簧風琴由風通過簧而發音。管風琴組織極爲宏大。音域之廣，不亞於洋琴。每一音設一管，因管的長短粗細而分別音的高低。下部設風箱，其構造與普通簧風琴的相同。手指按鍵板，則鍵板所屬的管開放，下方風箱中吹出的風，通過這管，就發出一定高低的音。規模宏大的寺院或禮拜堂內，往往設有管風琴，巴黎的 Notre Dame 寺院內的管風琴，組織的完全，構造的宏大，爲世界第一。

簧風琴，規模比管風琴爲小，音域亦較狹。每鍵板接一片銅製的簧，因了簧的修短厚薄而分別各鍵的音的高低。按某板時，其板所屬的簧卽受風而發出一定高低的音。現今普通學校所用的，都是簧風琴。簧風琴有大小各種，鍵板數多寡不等。最小的含有三個‘八音’(Octava)，

音樂初步

普通稱爲三組風琴。最大的爲五組風琴。簧風琴又有單簧，雙簧之別。單簧的每音設簧一片，雙簧的則設兩片。雙簧的音色較美，音量較宏，此外與單簧的無異。

洋琴是構造極複雜的樂器。今簡單說明之：並張着許多金屬製的弦，每弦設一槌，槌連關於鍵板。手指按鍵板，槌即打弦發音。

洋琴發源於一弦琴（Monochord）。一弦琴是古代的樂器。在木器上張一弦，用指撥弦而發音。後來弦數增加，就發明用鍵代指。漸漸進步起來，成爲‘克拉微可特’（Clavichord）。再加改進，成爲‘克拉微笙罷洛’（Clavicembalo）。後又變爲‘哈潑雪可特’（Harpsichord）。這等都是洋琴的前身。到了一千七百十一年，意大利人 克理斯托福理（Bartholomés Cristofoli 1653—1731）根據了‘哈潑雪可特’而發明一種樂器，叫做 Clavicembalo Copiano e Forte，便是最初的洋琴。這樂器比較以前的樂器，音量變化較多，可弱可強，故名爲 Piano（弱）e Forte（強）。今日稱洋琴爲 Piano，就是 Piano e Forte 的路稱。

洋琴自發明以來，日漸發達。至於今日，已有‘樂器之王’的稱號。自來的大音樂家，大都專為這樂器作曲。舉最著者而言，例如罕頓(Haydn)，莫札爾德(Mozart)，裴德芬(Beethoven)，曉邦(Chopin)，李斯德(Liszt)，羅平斯坦(Rubinstein) 勃拉姆士(Brahms)等，都是洋琴音樂的專家。

風琴和洋琴，同是鍵盤樂器。鍵盤樂器的長處，是可以自由奏出和聲。因為鍵盤上分明地排列着許多音階，高低不同的許多音，儘可用指同時按出。不若弦樂器的音階不分明，手指簡少。然鍵盤樂器也有短處：因為鍵盤上的鍵板個個分明，故旋律進行時，一音需一起倒，不能圓滑。因之所奏樂曲，往往有輪廓太明瞭而發音太板滯之缺陷。然其發音的正確清楚，與和聲演奏的便利，為其他一切樂器所不及。故仍得為最完善的樂器。

提 琴

提琴與洋琴相反，為構造極單純的樂器。但因了構造

音樂初步

簡單，故演奏技巧極爲困難。一個啞鈴形的中空的小木箱，上面張四根弦線；另外有一支弓，弓弦蘸松香。用弓磨擦弦線，就發出柔美的聲音來。四根弦線中，兩旁邊的兩根是金屬製的，中間的兩根是絲製的。放弦時，第一弦爲G音，名曰G線；第二弦爲D音，名曰D線；第三弦爲A音，名曰A線；第四音爲E音，名曰E線。由第一弦最低一音G歷次上升，直至第四弦最高一音，其間約含有三四個‘八音’的音域。四根弦線，又各有特殊的音色，彷彿聲樂上的低音，次中音，中音，與高音。

提琴演奏的技巧，極爲複雜而困難。左手的四根手指，有種種不同的按法，及種種不同的位置（Position），名爲‘指法’（Fingering）。右手的弓的磨擦，亦有種種手法，名爲‘弓法’（Bowling）。例如 Legato, Staccato, Spiccato 等，都是弓法上的名稱。有時不用弓磨擦，而用右手的手指彈撥弦線，發出彈弦樂器似的聲音，其奏法名爲 Pizzicato。又有時用弱音器（Sordino）箝在攔弦的駒上，則奏時發出沈靜的音，另有一種音色的美。又如左手指不

緊壓線，用指尖輕輕接觸弦的等分點而演奏，則發出極清朗的倍音，其奏法名爲 Flageolet。提琴的技巧，非常複雜而困難。故學習提琴，非經過三五年的嚴重的基本練習不能成功。

提琴音色多變化，又酷似人的肉聲。無論何種表情，都能奏出。故其樂器雖然簡單而短小，而充分具有獨奏樂器的資格。獨奏樂器中，除了洋琴以外，要推提琴爲最完全而正大。故洋琴有‘樂器之王’之稱，提琴有‘樂器之皇后’之稱。提琴的同類中，形狀稍大的爲‘微奧拉’(Viola)與‘賽洛’(Violincello)。形狀最大的爲‘罷斯’(Bass)。這四種樂器，有‘Viol 家四姊妹’之稱。就中提琴是最小巧的小妹，而才能最爲豐富。

提琴的起源，在於阿剌伯。十一世紀時，這樂器，輸入於意大利，不久就風行全歐，變成歐洲音樂家所大衆愛好的樂器。作曲家大都愛好這樂器，專爲這樂器創作樂曲。最初爲提琴作獨奏的，是意大利人可蘭理(Arcangelo corelli 1653—1713)。後來德國大音樂家罷哈(Seba-

音樂初步

stian Bach) 和亨代爾 (Handel)，也為提琴作曲。但當時還未深知這樂器的技巧的微妙，故所有作曲，均未能發揮提琴的真價。直到意大利人微奧諦 (Giovanni Batista Viotti 1753—1824)，帕格尼尼 (Niccolo Paganini 1784—1840) 等提琴演奏的專家出世，就極度發展提琴的技巧。近代提琴大家甚多。其中最著名的，有裴遼德 (Charles Hugusta Beriot 1802—1870 比)，浮當 (Henri Viauxtemps 1820—1881 比)，威及合斯基 (Houri Wieniawski 1835—1880 波蘭)，沙拉沙諦 (Pablo de Sarasate 1844—1908 西班牙) 等。

洋琴與提琴，為西洋樂器中最正大而優秀的樂器。自來的音樂家，幾乎沒有一人不研究洋琴或提琴。現今的音樂學校的器樂科中，洋琴與提琴亦最為注重。但欲選習此二樂器，須有充分的學力與堅強的決心，然後可以從事。否則往往半途而廢。學者慎之！

第十九章 應記的音樂用語

以上十六章，已將音樂初步者所應有的知識約略說過。獲得了這些知識，即可着手音樂的研究了。但近代的西洋音樂，非常發達，音樂上所專用的名詞，也非常繁多。倘不認識，則其音樂研究必處處受阻礙，不利於進步。欲知近代音樂上諸種用語，可讀音樂的常識及音樂的聽法。但該兩書內容甚繁，初學者往往不耐全部記誦。現在爲便於初學者記誦起見，在本書末端列舉最常用的音樂用語一百二十三種，並附以簡要的解釋。這是初學者所應記的音樂用語，讀者記誦了這一百二十三個名詞，則赴音樂會或讀音樂理論的書籍時，不致有茫無頭緒之苦了。

下列一百二十三個音樂用語，依照 A C B 順序排列，

音樂初步

可便於檢查。

1. Accompaniment 略作 accomp. 譯為‘伴奏’。例如一人唱歌，一人彈洋琴，即洋琴為伴奏。又如一樂器演奏，他樂器為伴奏。伴奏是在主要旋律上加以和聲的裝飾，使音樂效果增大。

2. Alto 譯為‘中音’。聲音因高低不同而分為六種，即最高音，高音，中音，次中音，上低音，低音。女聲的低者大概為‘中音’。

3. Aria 譯為‘咏嘆調’。是十七世紀以來所流行的一種聲樂曲。普通由三部組成，又稱為 Da capo aria。

4. Auto-piano ‘自動洋琴’。開撥機械，能自奏一定之樂曲，電影場中多用之。但其演奏機械而缺乏生趣，故非正式的樂器。

5. Band‘管樂’。樂器中分為弦樂，管樂，打樂三種。管樂中又分兩種，即木製管樂器與金屬製管樂器，前者如笛，後者如喇叭便是。僅用管樂演奏的，名曰管樂隊。

6. Baritone ‘上低音’，詳見前第二條。

7. Bass ‘低音’，詳見前第二條。
8. Basson 為一種木製管樂器。又名 Fagot。
9. Baton ‘指揮棒’。即合唱時或管弦樂合奏時，指揮者所用以指揮隊員的器具。
10. Bowing ‘弓法’。提琴演奏時，右手持弓，弓的摩擦有種種方法，總名曰‘弓法’。左手按弦也有種種方法，名曰指法。
11. Brass 乃金屬製管樂器之略稱，即喇叭類的合奏隊。
12. Cadence ‘終止’，見本書第十四章。
13. Cantata 一種聲樂大曲的名稱，見本書第十二章。
14. Cello ‘賽洛’是一種大形的提琴，演奏時不似提琴之橫置肩上，而直立在胸前。其構造與提琴全同，或名 Violincello。
15. Chord ‘和弦’ 即三四個音同時響出。見本書第十四章。
16. Chorus ‘合唱’。多數人分為若干部，各部所唱旋律不同，而合成一種和諧複雜的音樂，名曰合唱。但如

音樂初步

普通學生唱歌，多數人共唱同一旋律者，不是合唱，名為齊唱。

17. Clarinet 一種木製管樂器，形如喇叭，普通吹口成彎曲形。有高低數種。

18. Composer ‘作曲者’。此語專指作曲的人。

19. Conductor ‘指揮者’。即合唱或合奏時站在台前指揮隊員的人。

20. Content music ‘內容音樂’。凡一樂曲有題目或標題，指定為描寫某種事象（例如月光曲，序曲等）的，名為內容音樂。不指定事象，而僅以描寫感情的，名曰‘絕對音樂’，即 Absolute music。

21. Counterpoint 德名 Contrapunkt，即‘對位法’，為中古時代所盛行的一種作曲法。見本書第十二章。

22. Concerto ‘競奏曲’。一樂器為主奏，他樂器為伴奏，所奏的名曰競奏曲。例如一洋琴主奏，另一洋琴伴奏。或一洋琴主奏，管弦樂伴奏。

23. Cymbal 一種打樂器，似中國的饒鈸。

24. Development ‘展開’。大樂曲的中部的作曲法的名稱。見本書第十二章。

25. Diatonic ‘全音的’。例如全音階，即 Diatonic scale。

26. Double Basson，為 Basson 之一種。因普通都用兩個，故名 double。此樂器德名 Contra-fagot，請注意。

27. Drum ‘鼓’為打樂器中之重要者，有大小數種。例如 large Drum, Little Drum 等。

28. Duet ‘二部’例如二部合唱，即將唱歌者分為二部，一高音部，一低音部，合唱一曲。兩樂器合奏，亦曰 Duet。

29. English horn 一種木製管樂器。其吹口甚細，喇叭口甚小。

30. Fagot 德名 Basson 為 Fagot。此二字普通隨意應用，但同為一種樂器，讀者注意。

31. Fantasia ‘幻想曲’。即不拘形式而自由發揮感想。

音樂初步

的一種樂曲。見本書第十二章。

32. Flute 木製管樂器中之重要者，通常譯為‘笛’。形似中國的笛，但吹口在一端，笛身有瓣，可以調節音符。

33. Forte ‘強’。略寫作 f。樂曲進行中，常有此字出現。即表示此處須奏得強些。

34. Flageolet 或曰 Harmonic，是提琴彈法之一種。用左手指尖輕輕接觸弦的等分點而演奏，則發出極清朗的倍音。其法即名為 Flageolet。

35. French Horn 這是黃銅管樂器中最惹人注目的一種樂器。器體變成圓形，略如一大螺獅。

36. Fugue 對位法樂曲之一種，譯為‘追覆樂’。見本書第十二章。詳例見音樂的常識第一百四十六頁。

37. Funeral March ‘送葬進行曲’。為樂曲形式之一種。斐德芬 (Beethoven) 及曉邦 (Chopin) 所作最為有名。

38. Guitar ‘六弦琴’。為彈弦樂器之一種，略似琵

瑟，但有六根弦線。俄羅斯盲詩人愛羅先柯愛彈這樂器。

39. Gavot 一種古舞曲。組曲中常取用之。見前第十二章。

40. Grand Concert '大演奏會'。包含交響樂，合唱，獨唱，獨奏等一切音樂的演奏，名為大演奏會。

41. Harmonica '口琴'。一種數寸長的簧琴，用只吹奏。發音清脆，攜帶便利，學習容易。但不甚完全，只能供娛樂之用，不入大演奏會。(詳見開明版口琴吹奏法。)

42. Harmony '和聲'。許多音同時奏出，名曰和聲。見前第十四章。

43. Harp '豎琴'。為西洋最古的樂器。其形似弓，發音清朗。大演奏會中常用之。

44. Hymn '讚歌' 是宗教音樂中讚美神明的聲樂曲。

45. Interval '音程' 即兩音間的距離。

46. Introduction '序奏' 大器樂曲第一樂章開端以前所奏的音樂。

47. Instrumental Music '器樂'。凡沒有歌詞而用樂

音樂初步

器演奏的音樂，統名爲器樂。其用人的喉音來歌唱的，名曰聲樂。

48. Impressionism ‘印象派’。近代西洋繪畫上有印象派的一種畫風，近代法國音樂界上也有印象派的作風。其代表作者爲法國人杜褒西(Debussy 1862-1918)。

49. Kettle Drum 又名 Tympani，是打樂器之一種。器作鍋狀，上面張皮，周圍有旋子，可迴轉旋子，使皮寬緊，而變更調子。有大小中三種。

50. Key ‘鍵’，即風琴或洋琴上手指所按的鍵板。鍵板全體名曰鍵盤，即 key-board。

51. Legato ‘貫音’。乃提琴彈奏的一種技法。例如在樂譜上用括弧線將一羣音符連結，即表示這些音須奏得圓滑。

52. Lied ‘歌謠曲’或‘歌曲’。英名爲 Song，此係德名。其複數者，則名 Lieder。歌曲是樂曲形式中最小的一種。

53. Lyra 希臘古代樂器。其形甚美，今人常取爲裝

飾圖案。

54. Madrigale ‘牧歌’，是中世紀法蘭西俗樂者所唱的一種戀歌。但現今已變成器樂曲。

55. Mandoline ‘曼陀鈴’即四弦琴。構造似琵琶，而腹部龐大，裝飾華麗。用義甲彈撥，發熱鬧的音節。此樂器易於學習，音樂娛樂者常選習之。但在樂器中品位不高，不入大演奏會。

56. March ‘行進曲’。是一般練習者所最常彈的。拍子多用四拍子，曲趣大都力強而有生氣。

57. Mass 意名為 Missa，譯為‘彌撒曲’。這是宗教音樂中的大曲之一種。見前第十二章。

58. Mazurka 為波蘭地方的一種舞曲。波蘭音樂大家曉邦(chopin)所作的，最為有名。

59. Melodic Instrument ‘旋律樂器’。即主用以演奏旋律的樂器。例如提琴只能奏旋律，為旋律樂器。洋琴善於奏和聲，為和聲樂器。

60. Melody ‘旋律’。高低不同的許多音繼續響出。

音樂初步

名爲旋律。

61. Mezzo-soprano ‘次高音’。人聲分爲高低不同的六部，第二部爲次高音，大概屬於女聲或童聲。

62. Menuet 法蘭西地方的一種舞曲。組曲中常取用之。

63. Military Band ‘軍樂隊’。大都用管樂器，在戶外吹奏。

64. Minor scale ‘短音階’。見本書第十一章。

65. Movement ‘樂章’。大樂曲數部組成，其各部名曰‘樂章’。例如朔拿大，普通由四個樂章組成。

66. Musikdrama ‘樂劇’。即演劇與音樂合併的一種表現。舊名歌劇，即opera。德國大音樂家華葛納爾(Wagner 1813-1883)改革舊有的歌劇，使音樂與演劇十分融合，遂改名之爲‘樂劇’。

67. Nocturno ‘夜樂’，是波蘭音樂家曉邦所最愛作的一種器樂曲。音節幽美，大部是描寫戀情的器樂曲。

68. Oboe 一種木製管樂器，形狀與 English horn 相

似。

69. Octave ‘八音’。即一個音階的距離。例如自‘獨’至高音的‘獨’，其距離名爲一個‘八音’。

70. Opera ‘歌劇’，即附有音樂的演劇。參看前第六十六條。

71. Op. 是 Opus 的略寫。opus 是作品(複數)之意。音樂家所作的樂曲，大都依次序編排號碼，以便稱呼。例如 op. 1, op. 2, 即作品一，作品二。

72. Orchestra ‘管弦樂’。網羅弦樂器，管樂器，打樂器等一切樂器，而合奏大曲，名曰‘管弦樂’。管弦樂所奏的樂曲，大都是交響樂。

73. Organ ‘風琴’。我國普通學校所用的，便是風琴。音色莊重而力強，教會中用之最宜。學校，家庭，以用洋琴爲佳。因小風琴價廉，故一般學校都用之。

74. Overture ‘序曲’，即歌劇開幕前所奏的音樂。後來脫離歌劇而獨立，成爲一種獨立的器樂形式。

75. Partita 組曲之一種，見前第十二章。

音樂初步

76. Period 樂曲形式上的一名稱，譯爲‘樂段’。見前第十二章。

77. Phrase 同上。

78. Piano ‘洋琴’，或音譯爲‘披雅娜’。現今學校及家庭間都用之。音色清朗，表現自由。爲樂器中之最完全者。本名 Pianoforte，略稱爲 piano。善於彈洋琴的人，名曰 pianist。

79. Piccolo 小形的笛。本名 Piccolo-flute，略稱爲 piccolo。

80. Pipe organ ‘管風琴’。風琴分兩種，卽管風琴與簧風琴。管風琴由空氣入管而發音，形狀甚大。簧風琴由空氣通過簧而發音。普通學校用的，都是簧風琴。大教會內，均有管風琴。

81. Pizzicato 是提琴彈法之一種。不用弓擦弦，而用右手的手指撥弦，使發如曼陀鈴之聲，其彈法名曰 Pizzicato。

82. Polonaise 波蘭地方的一種舞曲。曉邦所作的最爲

著名。

83. Prelude ‘前奏曲’。樂劇開幕前所奏的短序曲。亦可獨立爲一種器樂曲。

84. Program ‘曲目’。開音樂會時，將樂曲名稱，次序，及演奏者姓名等印成一目次，分贈聽衆，其名曰目曲。

85. Program music ‘標題音樂’。用音樂描寫事象，而在樂曲各部用詩句或文句標明其內容。其音樂名曰標題音樂。這是近代最流行的一種樂風。

86. Quartet ‘四重奏’或‘四重唱’。即將唱歌者分爲四部而合唱，或四種樂器合奏。例如弦樂四重奏，爲最流行的演奏。

87. Recital ‘獨奏’。此字本係‘背誦’之意。從前匈牙利大洋琴家李斯德(Liszt 1811-1886)創行背誦自作的洋曲，Recital 一名稱即起源於此。後來意義變更，凡一人獨奏的，都稱爲 Recital 。

88. Record ‘蓄音片’。

89. Reed organ ‘簧風琴’。參看前第八十條。
90. Requiem ‘鎮魂樂’。參看前第十二章。
91. Rhythm ‘節奏’。即音的強弱長短的規則。
92. Rondo form ‘旋轉調形式’。參看前第十二章及第十三章。
93. Saxophone 一種金屬製管樂器。形甚肥大，喇叭口彎曲。
94. Scale ‘音階’。參看前第二章。
95. Scherzo 一種器樂曲名稱。或譯為‘諧謔曲’。大器樂曲中常取用為一樂章。
96. Score ‘總譜’。即管弦樂合奏時指揮者所讀的樂譜。此樂譜甚為複雜，各種樂器所奏的音樂，並寫在一處，甚不易讀。實例見音樂的常識第一百二十七頁。
97. Serenade ‘小夜樂’。與夜樂(nocturne)相似。不過夜樂多幽靜，小夜樂多輕快。現今的洋琴家都愛彈這兩種樂曲。

98. Solo ‘獨奏’ 或‘獨唱’。其奏者或唱者，名為 Soloist。

99. Sonata ‘朔拿大’，或‘奏唱樂’，是器樂曲形式中之最大者。普通由四個樂章合成，第一章的體裁，特稱為‘朔拿大形式’ (Sonata form)。

100. Soprano ‘最高音’。人聲分六部，其最高部曰 Soprano，概屬女聲及童聲。參看前第二條。

101. Sordino ‘弱音器’。提琴上所附用的器具。木製或牙製，形似山字。將此器插在駒上，則提琴發音沈靜。

102. Staccato ‘斷音’。是提琴奏法之一種。將各音割斷，使逐字分明奏出，名曰斷音。與 Legato (貫音) 恰好相反。

103. String instrument ‘弦樂器’。提琴一類的樂器，統名為弦樂器。內有磨弦樂器與彈弦樂器之別。前者如提琴，後者如六弦琴，曼陀鈴便是。

104. Suit ‘組曲’。集合許多舞曲而成的大器樂曲。

105. Symphony ‘交響樂’。用管弦樂演奏的朔拿大，

音樂初步

名爲交響樂。在近代音樂上，交響樂最爲發達。

106. Symphonic Poem ‘交響樂詩’。是標題樂派中最重要的一種作曲。以交響樂描寫事象，作曲如同作詩，故名交響樂詩。匈牙利大音樂家李斯德所作十二首交響詩，最爲有名。

107. Syncopation ‘切分法’。變化樂曲中的拍子強弱，所用的方法曰切分法。詳見音樂的常識第二十六頁。

108. Tambourin 一種打樂器。在圓圈上張皮革，圓圈周圍附以小金屬片，打時皮革發蓬蓬之音，金屬片發丁丁之音，音色甚爲鬧熱。小兒的玩具，亦有仿造此樂器的。

109. Tenor ‘次中音’，人聲六部中之第四部，見前第二條。次中音都屬男聲。

110. Thema ‘主題’ 卽作曲時所用的主要旋律。

111. Timber ‘音色’。各種發音體所發的音，各有特徵，是名音色。據音響學，音色是由於發音體的振動波狀不同而起的。

112. Tonepoem ‘音詩’。是與交響樂詩同類的樂曲。

113. Triad ‘三和弦’。某音及其三度上的音與五度上的音相合奏，名為‘三和弦’。見前第十四章。

114. Triangle打樂器之一種。其器甚簡單，為一三角形的鋼條，敲時發銳音。管弦樂演奏會中常用之。

115. Trio ‘三重奏’或‘三重唱’。又歌曲的中部，亦名為Trio。

116. Trombone 金屬製管樂器之一種。其管甚長而彎曲，發音銳利強大，為管樂隊中重要樂器之一。

117. Trumpet 金屬製管樂器之一種。形狀與普通之軍號相近似。發音宏亮。亦為管樂隊中之重要樂器之一。

118. Tuba 與上項的 Trumpet 相似，不過其吹口彎在下面，與喇叭口相接近。發音亦宏亮。有高音低音各種

119. Variation ‘變奏曲’。即以一主題為根據而變化其外形。為磨練作曲技術的一種樂曲。大曲的展開部，都用此方法。

120. Viola 大形的提琴。比提琴稍大，比Cello稍小。構造與提琴等全同。此類同型樂器，共有四種，即Violin

音樂初步

viola, cello, bass。

121. Violin ‘提琴’。爲此類樂器中之最小者。但在演奏上，此最小的提琴最爲雄辯。其在一切樂器中，地位甚高。洋琴與提琴，有樂器中的皇帝與皇后之稱。

122. Vocal music ‘聲樂’，凡用人聲歌唱的音樂，統名爲聲樂。中世時代聲樂甚爲發達。近代以降，則器樂最爲發達。但人聲有特別美麗的音色，決非樂器所能模擬。故近代雖爲器樂萬能時代，但聲樂仍不失其價值。初學音樂，必須由聲樂（唱歌）入手。

123. Waltz ‘圓舞曲’。是今日所最流行的舞曲。曲趣都華麗而快活。賡邦所作的圓舞曲最爲有名。

第二十章 應記的音樂大家

自十八世紀以至今日，凡二百年間，西洋音樂發達之速，真有一日千里之勢。其間音樂大家接踵而起，留下無數傑作於世間。初學者對於此等大家及傑作，往往苦無選擇的標準，而望洋興嘆。故關於音樂家及名作，也是初學者所應有的知識。但全部的音樂史，又非初學者所必讀之書。現在摘錄十八世紀以來最大的音樂家三十四人，並略述其生平及著作於下。這是初學者所應記的音樂大家。雖然搜羅未盡，但這是二百年來的音樂史的大輪廓。記誦了這一點，就可說是獲得音樂史的基礎知識。於音樂鑑賞上，當有不少的補益。

(1) 罷哈 (Johann Sebastian Bach 1685-1750) ——是

音樂初步

近世音樂的首創者，故有‘音樂之父’之稱。他是德國人。幼有樂才，長爲樂長。生子甚衆，其第三子名哀馬紐爾(Emanuel Bach 1714-1788)，亦爲有名的音樂家。罷哈在音樂上爲多方面的天才。對於風琴，洋琴，聲樂，神劇，提琴，管弦樂，都有作曲。他的作品中，有‘馬人受難樂’(Matthaus passion)永爲神劇的模範。洋琴在當時還很幼稚，沒有一定的奏法。罷哈曾在洋琴樂上發明與現今的方法同樣的奏法。例如向來彈洋琴時兩腕高舉，指伸直，又拇指閒却不用。罷哈開始使兩腕平放，指變成直角，又添用拇指。這就與現今同樣的彈法。罷哈的洋琴作曲法，也非常進步。他根據法國和聲學名家拉莫(Rameau)所定的‘十二平均率’(見前第十章)，而作和聲法。著有‘平均率洋琴曲’(Wohltemperierte Clavier)一書。書中說明着平均率各調長短兩音階，及其所作的前奏曲與追覆樂。此外又作風琴曲及提琴朔拿大多曲。其功績在音樂的各方面均很偉大。近世西洋音樂的發達，是從他開始的。

(2) 亨代爾(Georg Friedrich Handel 1685-1759)——

亨代爾與罷哈同時代，同國，而同樣偉大的音樂家。早年研究歌劇，後來漫遊意大利，交結當時諸大家。意大利是歌劇最發達的地方。亨代爾留意三年，擷得意大利歌劇的真髓，繼又捨歌劇而研究神劇。（Oratorio 即宗教上的歌劇。）就產生千古不朽的大作。亨代爾是古今最大的神劇作者。其最著名的大作，即‘救世主’（Messiah）與‘在埃及的伊斯來爾’（Israel in Egypt）。又關於管弦樂，亨代爾也有多大的創見與發明。

（3）罕頓（Franz Joseph Haydn 1732-1809）——罕頓是奧國人。他的畢生大事業，在於器樂研究，故有‘交響樂之父’之稱。他的父親是一個車匠。罕頓的樂才從天而來。六歲的時候，有一個親戚認識了他的天才，就勸他父親送他入音樂學校。長後為管弦樂隊的指揮者。與同時代的大音樂家莫扎爾德相友善，互相賞識。後遊英國，受倫敦人的熱烈的歡迎。他的十二曲大交響樂，便是在英國作成的。他一生的作品甚多。共有交響一百八十曲，四重奏八十三曲，神劇五曲，歌劇十九曲，及室樂等。其中以神

音樂初步

劇及交響樂爲最著名。故其對於器樂，有多大的貢獻。亨代爾家有悍妻，家庭幸福全消，輾轉一生而終。

(4)莫札爾德(Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791)

——莫札爾德也是奧國人。他是一位享年只三十五歲的短命天才。他的父親是個有名的音樂家，在鄉土的寺院中爲副樂長。莫札爾德三歲的時候，每在琴畔靜聽父親教阿姊彈奏，聽了就不忘記。五歲的時候，已有可驚的彈琴手腕了。六歲上就隨了父親和阿姊赴各地作演奏旅行。兩幼兒坐在大洋琴前，洋洋地彈出長大的樂曲，見者莫不驚嘆爲神童。有一次，他在奧皇殿前演奏。奏畢，嬌小的莫札爾德爬上皇后的膝上，抱住了吻她的頸。且指着美麗的皇女說：‘我要娶像她那樣可愛的新娘。’滿廷爲之大笑。莫札爾德長後，生涯輾轉。初惱於戀愛，後苦於貧乏。終於短命而死。他的作曲，在聲樂，器樂，管弦樂，歌劇，宗教樂上，都有特色。但他的主要事業，是器樂曲。其‘C短調別拿大’，爲音樂史上最大作之一。交響樂四十九曲中，有三曲最爲著名，即作品五百四十三的‘變E長

調交響樂’，作品五百五十的‘G 短調交響樂’，及作品五百五十一的‘宙彼得交響樂’（Jupiter Symphony）。這等名曲，現今還在世間演奏着。

(5) 斐德芬 (Ludwig van Beethoven 1770-1827)——
響音樂家斐德芬，是世間婦孺皆知的大音樂家。斐德芬德國人，他的父親是一個唱歌者，好酒而無賴，全不留心於兒女的教育。但他看見兒子斐德芬從小就有樂才，希望他像莫札爾德地做了神童，受世人珍貴，以滿足他自己的物質的慾望。故斐德芬四歲的時候，他的父親就勉強他學琴，督責甚嚴，教訓與鞭笞相半。夜間的來客，常見稚年的斐德芬墮淚在洋琴的鍵盤上。斐德芬的神童，果不亞於莫札爾德，十二三歲時就成立為卓越的演奏者，曾在莫札爾德面前演奏，莫札爾德大加讚賞。後又師事罕頓，音樂的偉才，就奔放地發展。他一生的作品，涉及各種方面，但以交響樂朔拿大為最主重。交響樂共九曲，即‘第一交響樂’，‘第二交響樂’，‘第三，英雄交響樂’，（Eroica）‘第四交響樂’，‘第五，運命交響樂’（Fato），‘第六，

音樂初步

田園交響樂’ (Pastoral) ， ‘第七交響樂’ ， ‘第八交響樂’ ， 及 ‘第九，合唱交響樂’ (Choral) 。朔拿大中最有名的有五曲，即 ‘悲愴朔拿大’ (Sonata Pathotique) ， ‘華爾特斯垣朔拿大’ (Waldstein Sonata) ， ‘阿帕興拿達’ ， (Appassionata) ， ‘月光朔拿大’ (Moonlight sonata) ， 及 ‘克洛伊才朔拿大’ (Kreutzer sonata) 。此外尚有四重奏，序曲，競奏曲，歌劇，神劇等，內中也有不少傑作。裴德芬幼年未享家庭之樂，壯年惱於貧病，老年又罹了音樂的致命傷的‘耳聾’。他的一生真是不幸！但他的最大的傑作，例如‘第九，合唱交響樂’ ‘與D調莊嚴彌撒曲’ 等，是晚年兩耳全聾後的產物，真是一種奇蹟！第九交響樂是空前絕後的超越的傑作。前年裴德芬百年祭紀念，上海的市政廳亦曾開演這第九交響樂。

(6) 修裴爾德(Franz Peter Schubert 1797-1828) ——
修裴爾德是‘歌曲之王’。因為他的一生大事業，主在於小形的歌謠曲的製作。我們要研究歌曲，非讀修裴爾德的傑作不可。他是一位軼軻而又短命的音樂家。他是維也納地

方一個貧寒的小學校長的第十四個兒子。這做小學校長的父親，當然沒有給十四個兒子受充分的教育。修斐爾德十二歲入免費的宗教學校的兒童合唱團。但天才突發，迥異羣童。不久即常為該校指導人的代理者，又早已開筆創作歌謠曲及器樂曲等。十七歲入變聲期，就退出兒童合唱團，暫在父親的小學校裏作教師。一方面教 A B C，一方面從事作曲。十八歲時，他已作了歌謠曲一百三十五首。其空前絕後的傑作‘魔王’（Erlkönig），‘野薔薇’（Heldensolein），便是這青年期內的作品。修斐爾德長而無家，飄泊終其身。其樂才最為突發。常手持貴推（Goethe）或沙翁（Shakespeare）的詩集，在室中漫步朗吟。突然伏案取筆，在五線紙上迅速書寫，數分鐘即成一千古不朽的名曲。他的傑作‘雲雀’（Hark! hark! the lark!），便是有一晚在酒肆中突然作出的。他的作品中，最著名的為歌曲集‘魔王’，‘野薔薇’，‘冬之旅’（Winterreise），‘辭世’（Schwanengesang）等。現有修斐爾德名歌五十曲（Fifty songs, Schubert 上海南京路謀得利公司發售）

音樂初步

一書，選載他的各歌曲集中的名作，愛歌曲者可購讀之。修斐爾德除歌曲以外，又作器樂大曲。其器樂大曲中最著名的，為‘未完成交響樂’（Unfinished symphony）。因為他作曲未竟而中途天逝，故名曰‘未完成交響樂’，但亦能獨立為一樂曲。現今世間的交響樂團多歡喜演奏這未成的樂曲。

(7) 韋伯 (Carl Maria von Weber 1786-1826) ——韋伯是德國浪漫樂派的歌劇大家。他的歌劇中的歌曲，常被後人選出，以供單獨欣賞之用。他的父親是音樂家，母親是歌劇中的歌人。故韋伯幼時即在家庭中受得音樂的教育。其後隨父母於各地漫遊，同時研究各地的歌劇。故其對於歌劇，教養甚深。十二歲時，就自作歌劇。後為德國浪漫派歌劇的代表作家。他的樂風的特色，是打破形式而努力於感情的表現。又採用德意志民樂，為作曲的基礎，以樹立純粹德意志式的浪漫樂派。他的名作，有‘自由射手’（Freischütz），‘奧里昂譚’（Euryanto），‘奧斐龍’（Oberon）。上兩曲尤為世人所共仰的傑作。

(8) 孟台爾仲 (Felix Mendelsson-Bartholdy 1809-1847) —— 孟台爾仲是德國浪漫樂派成熟期的器樂作家。父親是猶太人，是一個有財產的銀行家，且甚留意於子女的教育。故孟台爾仲一生，幸福而和平，與修斐爾德及斐德芬境遇懸殊。因此他的音樂也同他的生涯一樣幸福而和平。且孟台爾仲在青年時期，已在世間得到很好的名譽。他十七歲時的作品‘中夏之夜的夢’ (Midsummer Night's Dream) 的序曲，脫稿後立刻開演，而受世間的好評。他的天才早露，記憶力又特別豐富，在別人的演奏會所聽到的樂曲，就不忘記，回家後可在譜上歷歷寫出。長後遍遊各地，均受歡迎。他的作曲，在器樂，聲樂，管弦樂，神劇，各方面均擅長。器樂形式似古典派，而內容富於浪漫精神，且描寫的技巧甚為高妙。他的名作‘蘇格蘭交響樂’，‘意大利交響樂’，充分表出着各地的國民性，又有種種巧妙的描寫法。在這一點上，他是現代標題樂派的先導者。除交響樂外，洋琴曲亦甚著名。就中‘無言歌’ (Lieder ohne Worte) 尤為‘優美’，今日的洋琴練習者，

音樂初步

差不多沒有一人不愛彈孟台爾仲的無言歌。

(9) 修芒 (Robert Schumann 1810-1856) ——比孟台爾仲更富於浪漫的色彩的德意志音樂家，是修芒。修芒的洋琴音樂中充益着詩趣，甘美而幽雅，為今人所最愛聽。他的父親是一個書籍商人，對於修芒的藝術的天才，愛護甚至。修芒十六歲時，父死。其母不慈，不許他學習音樂，強使修習法律。修芒十八歲時，就捨棄音樂而入萊府 (Leipzig) 大學的法律科。但他的音樂的天才，不能淹沒。故一方面遵母命修習法律，一方面仍熱中於音樂研究。當時他熱中于洋琴練習，每日繼續彈奏七小時。過分用功的結果，傷了手指的筋。這時候他的母親方才感動，許他退萊府大學法律科而再歸於音樂研究。但他的指已受傷，不能為健全的洋琴家了。他就矢志為作曲者。二十五六歲之間，修芒與當時洋琴家克拉拉 (Clara) 發生戀愛，好事多磨，受了五年間的戀的苦惱。但在這戀的苦惱與愛的歡樂的沈浮中，他作出了許多甘美的浪漫的洋琴曲。結婚以後，一時生活十分幸福。但不久修芒就達到了悲慘的

最後。原來他是感情非常激烈的人，青年時代常發狂似的舉動。後來身體有病，精神衰弱，就在千八百五十四年投萊因河自殺，幸而得救。但他的精神已經異常，在癲狂病院中養息了二年，竟死于病院中。享年四十六歲。他是這樣感情熱烈的人，故他的樂風自然富於熱狂的精神。他的作品，最有名的是洋琴曲‘蝴蝶’（Papillon），‘謝肉祭’（Carnaval），序曲‘日娜瓦’（Genova），‘浮士德’（Faust），‘曼弗雷特’（Manfred），及四個交響樂。此外他的小品的器樂曲，也很有特色。例如世界著名的‘夢之曲’（Traumei），非常富於詩趣，甘美而憧憬，為今人所最愛彈的音樂。

(10) 曉邦（Frederic Francois Chopin 1810-1848）——
曉邦是有名的‘夜曲’的作者。他的人生與作品，都同夜一樣沈靜而幽美。他生于波蘭，他的父親是法國人，母親是波蘭人。故他的血管裏，有熱情的法蘭西系與亡國的哀愁的波蘭系的交流。曉邦幼年學習洋琴，八歲時就在公衆前演奏。十八歲時赴各地作演奏旅行，到處惹人注目，有

音樂初步

‘莫札爾德第二’的號稱。成人後游歷他邦，回顧祖國，不勝亡國之痛。他的作品第十的‘C 短調練習曲’，原名爲‘革命練習曲’就是他這時候的悲憤的發現。二十七歲時，與當時浪漫文學的急先鋒的女流小說家喬治賞(Sand)發生戀愛。這女子已爲人妻，且已有二子女。但二人的愛情非常熱烈，終于自然地結婚了。當時社會上充滿着浪漫的空氣，故對於他們倆的戀愛，並無異論，反以爲這兩人在這時代發生戀愛，是自然之數，故讚爲‘兩個美麗的靈魂’。一八四七年，曉邦患了肺病，夫妻間的感情日漸疏薄，賞終於脫離曉邦而去。曉邦失戀後，身體日衰。兩年之後，一八四九年，遂死于肺病。享年僅三十九歲。音樂史上又見一短命的天才！曉邦是羅哈以來音樂史上最大的洋琴家。後人讚頌他爲‘洋琴詩人’，又稱他爲‘洋琴之魂’。他的作品十分美麗幽雅。其平生多憂善病，其作品富于女性的情調。故又有‘婦女的曉邦’之稱。他的作品中最有名的，是‘夜樂’(Nocturne)，及舞曲‘波羅納斯’(Polonaise)，‘馬芝爾加’(Mazarka)，‘圓舞曲’

(Waltz)。他的旋律有勾引人心的魔力，且又溫厚，正大，充滿着詩趣。

(11) 裴遼士(Louis Hector Berlioz 1803-1869)——裴遼士也是法國浪漫樂派的巨子。他是法國一個鄉村中的醫師的兒子。十八歲時赴巴黎研究藥學，看見了眼前展開着的浪漫文化，就不安心於枯燥無味的藥學。一年之後，即捨棄本行而入巴黎音樂院。他的父親反對他，不給學資。故裴遼士的研究時代歷受種種的憂患辛苦。長後與女優史蜜孫發生了戀愛。然當時裴遼士只是一個貧苦的音樂學生，在這著名的女優眼中，很看不起他。裴遼士的單戀的結果，產生了一曲不朽的‘幻想交響樂’(Symphony Fantastique)。這曲便是記錄他的單戀的苦惱的。後來他又與當時一女洋琴家發生戀愛，不久又遭破壞。此後裴遼士埋頭研究了數年，作出許多名曲。又修補舊作‘幻想交響樂’，在巴黎開自作演奏會。舊戀人史蜜孫亦到會聽樂，聽到了她自己為女主人的‘幻想交響樂’，大為感動，就轉變了心，即與裴遼士結婚。裴遼士結婚後生活甚為貧

音樂初步

困。晚年夫妻反目。數年後妻死，所生愛兒亦死。裴遼士不久也結束了他的潦倒的一生。裴遼士的作曲，在聲樂，器樂，管弦樂，各方面都有。他又精通樂理，著有器樂法理論一書，是管弦樂法的模範的教科書。他的作品中最偉大的是交響樂。他的交響樂，形式與從前的全然不同，用獨創的作曲法，且在器樂中加用聲樂；又都有標題，說明曲中各部所描寫的情景，故他的交響樂稱為‘交響樂詩’（Symphony poem）。其最有名的，為‘在意大利的哈洛爾特’（*Harold en Italie*），‘洛美奧與周理愛德’（*Romeo et Juliette*），及‘幻想交響樂’。

(12) 李斯德（*Franz Liszt 1811-1886*）——李斯德是與曉邦同樣偉大的洋琴演奏家。他是匈牙利人。自小有天才，九歲時在鄉土的演奏會中出席獻技，博得好評。匈牙利一班貴族驚嘆他的天才，出資令其赴外國遊學。十一歲時，他在裴德芬面前演奏，頗受裴德芬的嘉獎。明年，赴巴黎，從師研究。學成之後，就得了大洋琴家的名譽。遂游歷各地，作長期的演奏旅行。東至俄羅斯，西至英吉

利，足跡徧全歐，到處受人熱烈的歡迎。每次開演奏會，收得巨額的金錢。但他的性情，非常慷慨。常以開演奏會所收金錢，賑濟災難，或送給貧苦的友人。德國侃倫地方的斐德芬紀念碑，便是他出資建造的。又現代樂劇大家華葛納爾，在精神上，物質上，均受李斯德不少的援助。他是一位溫厚寬大的音樂家，不但其藝術可佩，其人品亦可使人崇敬。李斯德的作品，以‘匈牙利幻想’（Hungarian Rhapsodie）為最著名。此外有交響樂‘浮士德’（faust），‘但丁的神曲’（Dante's Divine Comedy），及交響樂詩‘塔索’（Tasso），‘奧菲烏斯’（Orpheus），‘哈孟律德’（Hamlet）等，亦為有名的音樂。

(13)勃拉姆斯（Johannes Brahms 1833—1897）——勃拉姆斯是德國現代樂派的領峯，即所謂近世音樂上三大B之一。三大B者，即 Bach, Beethoven, Brahms 是也。勃拉姆斯幼時天秉甚丰，十四歲就出席演奏，十九歲已為成名的洋琴家。有一次，他同了一個友人赴德意志北部地方演奏旅行。至某村開會，其友人提琴獨奏，勃拉姆斯

音樂初步

洋琴伴奏。將出席，忽然發見其地方的洋琴音調不正，比尋常降低半音。友人因為提琴的各弦倘放低半音，恐音色不佳，頗有難色。勃拉姆斯就把自己的伴奏曲升高半音而彈奏，不需練習，毫無困難。從這段逸話中，很可窺見勃拉姆斯的洋琴才能的高妙。後為音樂院教授，復任管弦樂團指揮之職。晚年息游，閉門作曲。他是斐德芬以後德國最高的器樂作者。其名作有四大交響樂，即‘第一C短調’，‘第二D長調’，‘第三F長調’，‘第四E短調’。又有鎮魂樂 (Requiem)，亦頗有名。

(14) 許得洛斯(Richard Straus 1864—)——德國現代標題樂家許得洛斯，是現存的六十餘齡的老大家。四歲時學習音樂，六歲時就作曲。及長，紹述勃拉姆斯的樂風，後又研究斐達士，李斯德，華葛納爾三家的作品。結果他的樂風，承受斐達士與李斯德的標題的傾向，而具有更健全的內容。斐達士與李斯德所創的‘交響樂詩’，到了許得洛斯而更加凝鍊，變成了所謂‘音詩’(Tone-poem)。他的音詩中最著名的，是‘死與淨化’(Tod und Verkläe-

rung)，為現代藝術中最深刻的作品。又有‘諦爾，奧倫斯比格爾斯’（Till Eulerspiogals lustigo streifen），‘童，基奧德’（Don Quixote），‘札拉圖司德拉如是說’（Also Sprach Zarathustra），及‘家有交響樂’（Symphonie Domestica）等。

（15）杜褒西（Claude Debussy 1862-1918）。——杜褒西是法國現代樂派的大將，評家推崇他為最近世界最大的音樂家。他是法國人，十一歲入巴黎音樂院，二十二歲得羅馬獎，遊學意大利。歸國後，研究俄羅斯諸大家的作品，創立‘印象派音樂’。他最愛讀法國象徵派詩人波特來爾等的詩。一八九二年，為當時有名的詩人馬拉爾美的詩牧神的午後作一前奏曲，即著名的‘牧神午後前奏曲’（Prélude à l'Après-midi d'un Faune）。這樂曲發表之後，杜褒西的聲名震響于全世界，印象派音樂從此成立。印象派音樂的特徵，是旋律美麗，和聲富于變化，而曲趣鮮艷。杜褒西的作曲，奔放自由，不拘形式。他所用的音階，全非普通音階，有時像古代希臘的音階。他的洋琴曲

音樂初步

纖麗而富于情感，與‘洋琴詩人’曉邦的作風相類似。其最著名者，為‘海’(La. Mer)及‘三夜曲’(Trois Nocturnes)。

(16) 富郎克 (César Franck 1822-1890) —— 富郎克 是比利時人，是法國現代樂派的基礎人物。杜褒西在音樂院研究時，富郎克曾為其講師，故二人有師弟之分。富郎克自幼有天才，十一歲就成立為洋琴家，旅行演奏於比利時各地。後移居巴黎。他的名作，有交響樂詩‘喜樂’(Les Béatitudes)，歌劇‘許爾達’(Hulda)，神劇‘贖罪’(La Rédemption)。

(17) 聖賞 (Camille Saint-Saëns 1835-1921) —— 近世法蘭西樂派的代表者，是聖賞。他是巴黎人，幼時天才甚丰，二歲時就能彈洋琴，五歲時已能讀管弦樂譜表，十一歲時就上台演奏。十二歲入音樂院，進步甚速，他的‘第一交響樂’，是十六歲時所作的。他的作品以交響樂詩為主，此外在各方面都有不少的名作。樂風與杜褒西相似，而比杜更豐，實為最近世界第一流的作曲者。其作品

中最著名者，有交響樂詩‘奧姆法爾的水車’(Le rouet d' Omphale)，‘費頓’(Phaëton)，‘哀傷的舞蹈’(Danse Macabre)，‘赫克爾的青年’(Le Jeune homme d' Hercule)，‘組曲阿爾加里昂’(Suite Algerienne)，及神劇‘大洪水’(La Déluge)，歌劇‘銀色的音’(Le Timbre d' Argent)。

(18) 格林卡 (Michael Glinka 1803-1857) —— 格林卡 是俄羅斯現代樂派的始祖，有‘俄國音樂之父’之稱。幼時勤習洋琴，長後遊歷德，意，法諸國。到柏林時，聽見了韋伯的歌劇‘自由射手’及裴德芬的歌劇‘費台理奧’，大為感動。歸國，即作歌劇‘對於皇帝的使命’(Das Leben für den Czaren)。後又作‘羅斯浪與羅特米拉’(Ruslan und Ludmilla)。這二曲是他的畢生兩大作。

(19) 羅平斯坦 (Anton Rubinstein 1830-1894) —— 羅平斯坦 紹繼格林卡而起的俄國大音樂家。他的父親是猶太人。他幼時有天才，九歲時即在莫斯科的演奏會中出席彈奏洋琴。後遊巴黎，受李斯德的引導。成名後，反俄國，

音樂初步

在首都建設音樂學校。俄皇贈他勳章，列他為貴族。其傑作有‘大洋交響樂’(Ocean-symphony)，歌劇‘惡魔’(Der Dämon)，‘納絡’(Nero)等。

(20) 却伊可甫斯奇(Peter Iltish Tsohaikowsky 1840•1893)——俄國現代樂派中最大的天才者，是却伊可甫斯奇。却氏青年時研習法律，二十二歲始入首都的音樂學校。後為莫斯科音樂學校的教授。他的作品，著名的甚多。現今所最常演的，有交響曲‘序曲千八百十二年’，(Overture 1812)，‘第四交響樂’，‘第五交響樂’，‘悲愴交響樂’(Pathétique Symphony)，‘孟弗雷特交響樂’(Manfred Symphonie)等。‘悲愴’尤為其生平的傑作。

(21) 史克里亞平(Alexander Scriabin 1871•1915)——史克里亞平是最近俄羅斯交響大家。他是莫斯科人，他的母親是一閩秀洋琴家。史克里亞平自幼富於天才，五歲時已能彈洋琴，八歲時已能作小曲。後入莫斯科音樂院，十九歲畢業後，專攻洋琴音樂。他的作風類似曉邦，而加以神祕的構想。他的作品，以洋琴曲及管弦樂曲為主。評

家說他的管弦樂是‘交響樂的水晶宮’。作品中最有名的，是交響樂‘法悅的詩’(The Poem of Ecstasy)，‘普洛美修斯’(Prometheus)，‘神秘’(Mystery)。

(22) 特復約克 (Antonin Dvorák 1841-1904) —— 特復約克是波希米亞的大音樂家。幼時曾為屠牛之業，後因對於提琴有特殊的天才，遂放下屠刀，入劇場為提琴手。學成後，游歷美國，即被聘為紐約的國立音樂學校的總裁。留美期中，研究美洲土人的音樂，作有名的，第五交響樂，即‘新世界交響樂’(From The New World)。歸國後，為波希米亞音樂學校的校長。其傑作尚有交響樂詩‘斯拉夫跳舞’(Slavische Tanz)，宗教歌曲‘聖母哀悼歌’(Stabat Mater)，聲樂大曲‘妖怪的新娘’(Spectre's Bride)等。

(23) 史梅塔拿 (Friedrich Smetana 1824—1884) —— 史梅塔拿也是波希米亞人，比特復約克時代稍早，為波希米亞的藝術的音樂的先覺者。他幼時在本國研究音樂。後遊歷他方，師事李斯德。歸國後，為國民劇場場長。晚年

音樂初步

得癡狂之病，被監禁於養育院內，直至於死。作品中最著名的，有歌劇‘交換新娘’（*Prodana Nevěsta*），交響樂詩‘我的祖國’（*My Fatherland*）。

(24) 格理克（*Edvard Grieg*1843-1907）——格理克是挪威人，為斯幹的納維亞半島上的最大的音樂家。幼時遊學德國，入萊府音樂學校。學成後遊歷各地，從事演奏及作曲。他的名作有‘組曲比爾，京德’（*Peer Gynt Suite*）。

以上二十四人，是純音樂方面的大家。他們的作品，大部分正在現今的世間演奏着。尚有歌劇方面的大音樂家十人，略敘於下。現今我們所唱所奏的小曲，有不少是從歌劇中摘取的。

(25) 格羅克（*Christoph Willibald Gluck*1714-1787）——歌劇早創於意大利，至格羅克而大加革新，故格羅克是近代歌劇史上最初的功臣。他是奧國人。他看見從來的

歌劇偏重音樂而忽略其演劇的方面，嘆為不自然的結合，遂大加改革，作出新派的歌劇。他的劇作品中，著名者有‘奧費烏與猶禮第契’ (Orfeo ed Euridice)，‘在奧里斯的伊菲基尼’ (Iphigenie in Aulis 1774)。

(26) 洛西尼 (Gioachino Rossini 1792-1868)——洛西尼是意大利浪漫派歌劇的最大作者。中文名歌五十曲第五十九頁的傷春，便是從他的歌劇中摘取來的，他早年有歌劇名作‘湯葛來第’ (Tancredi) ‘與賽微拉的理髮師’ (Il Barbiere di Sevilla)。後者為意大利歌劇中的傑作。其後漸漸脫去意大利風，作‘威廉，推爾’ (William Tell)，尤為全世界著名的作品。傷春便是從這劇中摘取的。

(27) 陶尼才諦 (Gaetano Donizetti 1797-1848)——陶尼才諦也是意大利人，其樂風宗洛西尼。後來赴巴黎，創設法蘭西大歌劇 (Grand opera)。法蘭西歌劇的進步，實在是由他促成的。他的名作有‘羅克來濟亞，波爾礎亞’ (Lucrezia Borgia)，‘聯隊的少女’ (La Fille du Regiment)，‘戀之藥’ (L’Elisir d’Amore) 等。現今提琴練

習曲中，有許多小曲，是從他的‘聯隊的少女’中摘取來的？

(28) 馬伊亞斐亞 (Giacomo Meyerbeer 1791-1864)

——馬伊亞斐亞是德國人，但在巴黎成名，為法蘭西‘大歌劇’ (Grand Opera) 的完成者，為格羅克以後華葛納爾以前的最大的歌劇家。評家說他的歌劇，‘兼備德意志的和聲，意大利的旋律，與法蘭西的拍子。於此可見他的樂才的特色。他的傑作品，有‘新教徒’ (Les Huguenots)，‘豫言者’ (Le prophete)，‘阿富利根’ (L'Africain)。

(29) 華葛納爾 (Wilhelm Richard Wagner 1813-1883)

——華葛納爾是歌劇的大革命者。從前格羅克改良意大利歌劇，不過深進一步，未曾使音樂與演劇徹底融合。華葛納爾出世，始把音樂，文學，演劇，舞蹈，以舞台裝飾的美術，鑄為一體，造出非常融合的綜合藝術，而名之為‘樂劇’ (Musik Drama)。故華葛納爾是近代藝術上第一流的偉人。他的才能十分豐富，對於文學，音樂，演劇等諸般藝術，均有充分的天才。故能自己作樂，作詩，作

劇，而作融合的表現。德國詩人李希推爾 (Richter) 曾經說：‘從來阿普洛右手持詩才，左手持樂才，以分給兩個天才者。然世間正期待着兼備文才與樂才的人的出現’。華葛納爾正中了這句預言。他所作樂劇甚多。其最著名者，為‘黎安濟’ (Rienzi)，‘湯諾伊碩’ (Tannhauser)，‘羅安格林’ (Lohengrin)，及‘尼斐倫根的指環’ (Der Ring des nibelungen)。最後一劇規模最大，全劇分為四部，即第一夜‘萊因的黃金’ (Das Rheingold)，第二夜‘華爾寇萊’ (Die Walküre)，第三夜‘琪格富雷特’ (Siegfried)，第四夜‘諸神的黃昏’ (Die Gotterdammerung)，前後共費二十五年作成，開演時須四日演畢，為世界最長大的劇樂。

(30) 馬斯納 (Massenet 1842—1912)——現代法蘭西歌劇家中作品最豐富的，要算馬斯納。他的作品，半受華葛納爾的影響，半屬於法蘭大歌劇的模仿。他的作品在英，法，美，諸國最為流行。其最有名的，如‘馬儂’ (Manon)，‘惠爾推爾’ (Werther)，‘泰伊斯’ (Thais)，

音樂初步

勒·西特' (Le Cid) , '童·基奧德' (Don Quixote) 等。

(31) 顏諾 (Gounod 1818—1893) —— 顏諾是法蘭西舊派的歌劇作家。他的樂風，承繼馬伊亞斐亞，莫札爾德，及華葛納爾。其名作有 '浮士德' (Faust) , '洛美與周理愛德' (Romeo et Juliette) 等。前者尤為名高，現行的許多小曲，是從他的歌劇中摘取來的。

(32) 比才 (Bizet 1838—1875) —— 比才是現代法國'輕歌劇' (light opera) 的最大的天才。他的名作，有 '採真珠者' (The pears Fishers) , '茄米來' (Gjamilah) , 及 '卡爾孟' (Carmon) 。 '卡爾孟' 尤為現今世界樂壇的珍品。口琴曲中亦有從 '卡爾孟' 摘取的歌曲。(見口琴吹奏法——開明書店版)。

(33) 凡爾第 (Verdi 1813—1901) —— 凡爾第是現代意大利歌劇的主要人物。他與華葛納爾同年生。在他的一生涯的作品中，可歷歷看出三個階段的痕跡，即浪漫樂派的勃興，華葛納爾的勝利，及現代樂派的建設。凡爾第對於前面是古典派劇的最後一人，對於後面是現代劇的最

初一人。他是承上起下的中樞人物。他的作品，最著名的有‘阿伊達’（Aida），‘奧賽洛’（Othello），‘李各萊托’（Rigoletto）等。‘阿伊達’尤為世人所歡迎。

(34) 普起尼（Puccini 1853—）——普起尼承繼凡爾第之後，為今日意大利最大的歌劇家。他的特色，是旋律的美與管弦樂的豐麗。作品中最有名的，為‘拉·波海姆’（La Bohème），‘拉·托斯卡’（La Tosca），及‘蝴蝶夫人’（Madame Butterfly）。‘蝴蝶夫人’中應用東洋服裝及東洋音樂，為東洋風的作品，特別著名。

附錄 練習問題

以上廿章所說的音樂知識，僅像看小說一般地讀過一遍，是沒有用的。必須記憶，方可應用。現在在這末章用設幾個練習問題，讀者試作解答，可以幫助記憶。

- (1) 音樂與騷音的區別何在？
- (2) 旋律與和聲的區別何在？
- (3) 音部記號的作用若何？
- (4) 何謂音域？
- (5) 長音階與短音階的區別何在？
- (6) 何謂音名，何謂階名？
- (7) 嬰記號及變記號的有幾種用法？
- (8) 附點的作用如何？

- (9) 3/4 拍子的樂曲，每小節有幾拍？其強弱位置如何？
- (10) 6/8 拍子的樂曲，每小節有幾拍？其強弱位置如何？
- (11) 節奏與拍子有何區別？
- (12) 6/8 拍子的歌曲中，一個二分音符應歷時幾拍？
- (13) 臨時記號是甚麼的時候用的？
- (14) 連合線的作用如何？其與連結線有何區別？
- (15) 半音階與全音階有何區別？
- (16) 何謂音程？
- (17) 音程共有幾種？
- (18) 完全協和音程有何特性？
- (19) 何謂增音程？
- (20) 自‘獨’至‘法’的音程何名？其轉回的音程何名？
- (21) 在 C 長調樂曲中，下列諸音程的名稱若何？
- (1) C—E (2) C—G (3) D—F

音樂初步

- (4) F—B (5) C—變G (6) 變G—A
(7) E—G (8) 嬰G—F (9) 變D—A
- (22) 下列各音程的轉回，是甚麼音程？
(1) 長六度 (2) 減五度 (3) 完全四度
(4) 增六度 (5) 短三度 (6) 完全八度
- (23) 下列諸標語爲何種標語，其意爲何？
(1) Andante (2) Allegro
(3) Moderato (4) Adagio
(5) Agitato (6) sostenuto
- (24) 何謂平均率音階？
- (25) 短音階何以須有三種？
- (26) 節拍機的使用途若何？
- (27) 試述下列各調的關係調。
(1) D 長調 (2) E 短調 (3) 變B 長調
(4) 嬰C 短調 (5) 嬰F 長調 (6) 變A 短調
- (28) 音樂形式的目的爲何？
- (29) 朔拿大形式與旋轉調形式，有何區別？

- (30) '朔拿大' 與 '朔拿大形式' 有何區別？
- (31) 交響樂與朔拿大有何區別？
- (32) 形式上的三要素為何？
- (33) 中文名歌五十曲第廿六頁的清平調，為何種形式的歌曲？
- (34) 何謂和弦？
- (35) 何謂七和弦？
- (36) 何謂正格終止。
- (37) 正格終止與詐僞終止有何區別？
- (38) 轉調的時候，最多用何種和弦？
- (39) 何謂倚音？
- (40) 何謂顛音？
- (41) 試解說下列諸音樂用語：
- | | |
|--------------|-------------------|
| (1) Cello | (2) Brass |
| (3) Duet | (4) Grand concert |
| (5) Nocturne | (6) Orchestra |
| (7) Op. | (8) program |

音樂初步

(9) Recital (10) Solo

- (42) 何謂音樂史上的三大 B ?
- (43) ‘夜曲’ 以何人所作的爲最有名 ?
- (44) ‘歌曲’ 以何人所作的爲最良 ?
- (45) ‘carmen’ 歌劇是何人所作的 ?
- (46) ‘月光朔拿大’ 是何人所作的 ?
- (47) ‘未完成交響樂’ 是何人所作的 ?
- (48) 洋琴彈奏法第廿九頁的 Huntmen's chorus 的作者爲誰 ? 何國人 ? 其音樂事業如何 ?
- (49) 同書第三十一頁的 Happy Farmer 作者爲誰 ? 何國人 ? 其音樂事業如何 ?
- (50) 西洋近世音樂家中那一位最爲偉大 ?
- (51) 近世西洋音樂家，以何國人爲最多 ?
- (52) 大音樂家中有多數是神童，幼年的時候就會彈琴或作曲。試約計之共有若干人 ?
- (53) 大音樂家中，有許多人是境遇困苦的，試舉其人。

- (54) 大音樂家中，有許多人是短命的天才，試舉其人。
- (55) 浪漫樂派的音樂家，重要者有幾人？試舉其名。
- (56) ‘英雄交樂響’是誰的作品？
- (57) Bass 一語有幾種意義？
- (58) 女聲分幾部，其聲部何名？
- (59) 管風琴與簧風琴有何區別？
- (60) 貫音的奏法如何？
- (61) 何謂屬音？
- (62) 何謂主和弦？
- (63) 何謂二四六和弦？
- (64) 風琴上彈E調時，要用幾個黑鍵？其黑鍵為何名？
- (65) 協和音程與不協和音程，其科學的理論如何？
- (66) Ped 的記號，是甚麼意義？
- (67) 何謂 Arpeggio？
- (68) ff 的記號是甚麼意義？

音樂初步

(69) 初學音樂，爲甚麼要勤練音階？

(70) 學習音樂，爲甚麼要尊崇器樂？



1933 10 三版

實價每冊六角半

