

第二卷 第五六兩號合刊

中華民國十年六月三十日出版

音樂雜誌

蔡元培題



每册 定價 四角

新青年雜誌要目

第八卷第六號

- 新教育是什麼..... 陳獨秀
- 社會主義與中國..... 李季
- 最近德國政法變遷..... 張慰慈
- 性之生物學..... 高銜
- 願汝有福了..... 周作人
- 世界的微..... 周作人
- 一滴牛乳..... 周作人
- 一封公開的信給自由人記者..... 勃拉克女士
- 廢止二錢制度..... 柯爾著 高一涵譯
- 勞農俄國底結婚制度..... 李達

第九卷第一號

- 從科學的社會主義到行動的社會主義..... 山川均
- 討論社會主義并質梁任公..... 李達
- 近世文明底下的一種怪現象..... 周佛海
- 我所起草的三法案..... 戴季陶
- 廣東省商會法案理由書..... 戴季陶
- 產業協作社法案理由書..... 戴季陶
- 廣東省工會法案理由書..... 戴季陶
- 關於廣東工會法底討論..... 玄廬
- 文章底美質..... 陳望道
- 哈姆生和斯勞脫爾..... 雁冰

第九卷第二號

- 從資本主義組織到社會主義組織底兩條路——進化與革命..... 周佛海
- 共產主義歷史上的變遷..... 高一涵
- 馬克思派社會主義..... 李達
- 十九世紀及其後的匈牙利文學..... 沈雁冰
- 新劇底討論..... 陳公博
- 注音字母底討論..... 吳敬恒
- 社會主義國家與勞動組合..... 周佛海
- 下品的無政府黨..... 獨秀
- 青年底誤會..... 獨秀
- 反抗輿論的勇氣..... 獨秀

王露啓事

玉鶴軒琵琶譜全部分上中下三卷皆係成曲續卷係自製之曲因手病未痊不能繕寫成譜日後手痊時將琵琶譜正續四卷再加修飾潤色完善另行出版

本誌啓事

本誌自出版以來荷承 諸大君子佳作頻賜曲譜尤多但係自作或譯自他人頗少註明以後以曲譜賜投者務請註明係譯或著如係譯稿并請將原著之人或書錄出如係有詞之曲更希將作詞者一併錄出俾便考查至盼至荷

本誌全年十册七八兩月停刊現本卷出至六號照章停刊兩月至九月再出七號

音樂雜誌第一二卷第五六兩號合刊目錄

插圖 蕭友梅先生近照

琴律三準說

王露

學校唱歌教授應注重音階之練習音說

傅彥長

教授西樂譜的研究

李榮壽

論琴律三聲

楊昭恕

和聲學綱要

蕭友梅

斲桐集

王露

玉鶴軒琵琶譜

王露

音樂教授法

陳仲子

譯濱德太郎氏之改良記譜法

陳仲子

卿雲歌軍樂譜

蕭友梅

卿雲歌燕樂譜

蕭友梅

卿雲歌軍樂譜暨燕樂譜之說明

榮歸曲譜

和番曲譜

皮黃曲譜(打嚴嵩)

糊塗碼馳曲譜

皮黃曲譜(斬黃袍)

卿雲歌譜

四烈士歌譜

德國音樂家巴哈氏略傳

北京女子高等師範學校音樂體操科分組辦法

樂友社緣起

樂友社簡章

附錄一(國務總理呈請頒布國樂文暨大總統指令)

附錄二(舊國歌譜簽註)

讀者俱樂部

蕭友梅

陳厚菴

李榮壽

郝漢州

李榮壽

蕭友梅

胡適之作歌蕭友梅作曲

楊昭恕

美育第六期要目

聖母(西洋名畫).....	拉弗換爾
羽衣第三疊(崑曲).....	黃學龍
圖畫手工科的價值和目的.....	俞寄凡
文藝復興期之三六畫傑(續).....	豐子勤
比安芬與月光曲.....	吳夢非
美感與教育.....	周玲蓀
對於藝術上最近的感想.....	滕若渠
繪畫之自由主義教授法.....	周愛周
手工教授十年筆記.....	姜敬廬
白話詩與裸體美人.....	胡懷琛
近代文學概論.....	夏丐尊
詩學研究(續).....	胡懷琛
泰西名畫家軼事.....	張志彭
中等以下學校教授圖畫的通病.....	袁榮
革新中等教育手工談.....	王夢熊
批評浙江全省學校成績展覽會.....	金杏甫
圖案講話(續).....	吳夢非
弘一上人詩詞集(續).....	夢非輯
美國舊金山的音樂界.....	傅彥長
每冊售洋貳角定閱十期一元八角與本會郭伯寬君接洽	
總發行所 上海黃家闕路中華美育會及上海專科師範學校	
代售處 上海商務印書館羣益書社審美書館泰東書局羣	
學社進化書局等及外省各大書坊	

學藝三卷一號

行軍(插畫)	訥文遜
相對律之由來及其概念	周昌壽
我國思想史上之澎湃城	郭注若
勞農俄國一	胡霖
言文接近論	潘力山
西洋教育學史	姜琦
日本南滿鐵路公司在東三省的勢力	楊山木
九章問題分類攷	錢贊琮
相對律之文獻	周昌壽
科學家之特點及其發育	李書華

學藝三卷二號

收穫割草(插畫)	彼沙羅
自然科學的真理是客觀的真理嗎	文元樓
科學的文學建設論	施崎
勞農俄國II	胡霖
西洋教育學史(完)	姜琦
福爾特之經濟觀	林可森
日本南滿鐵路公司在東三省的勢力(完)	楊山木
方程式源流攷	錢贊琮
相對律之概念及其由來	周昌壽
最小平方算	鍾毓靈
定價 每冊二角半年五冊九角五分全年十冊一	
元八角郵費每冊二分	
總代售處 上海商務印書館及各省分館	
發行處 上海寶通路順泰里十八號丙辰學社	

蕭友梅先生近照

先生原名思鶴廣東香山人幼時從其尊翁讀民國前十二年始就學於澳門灌棋草堂陳子褒先生兼習英日文民國前十一年肄業於廣州時敏學堂翌年自費赴日本先後在東京音樂學校帝國大學文科肄業民國前三年畢業返國民國元年由教育部派往德國研究教育與音樂



法自中德失和後避居於波蘭者二載民國八年八月由德赴瑞士法英美等國遊歷九年三月返國自九年九月至十年四月任教職於國立北京大學及北京高等師範學校並充北京女子高等師範學校音樂課主任卿雲歌之曲譜皆先生所作云

先在德京預備二年春轉學於萊蒲齊市 Leipzig 先後入該地國立音樂學校 *Konservatorium der Musik* 之理論作曲科及國立大學之哲學科民國四年夏領得音樂學校離校試驗證書五年夏應大學學位試驗領得哲學博士學位其論文題目為 *“Eine geschichtliche Untersuchung ueber das chinesische orchestrale zu m. 17. Jahrhundert”* 是年冬復回柏林大學研究並在柏林斯坦氏音樂學校 *Sterna ches Konservatorium der Musik* 樂正科研究指揮之

琴律三準說

王 露

律爲音之本。琴乃樂之器。假器以洩聲。自然能叶和。高低動人聽聞。名爲音樂。樂器甚廣。雖音樂大家。不能盡識其器。縱能識其器。未必盡解其奏法。按一種樂器而言。中國古樂器中。以音德高深。律理玄妙者。當以七絃琴爲最。其特別體製。厥有三端。試先約說其制度。再續說律呂音調。及其變化作用。終說三準。並實指七絃之音律方位。

（陳氏云者古造琴之法。削以樺陽之桐。絃以檠桑之縣。徽以麗水之金。軫以崑山之玉。雖成器在人。而音合太古矣。益其制長三尺三寸六分。象期之日也。廣六寸。象六合也。絃有七象。五音之涵二少也。服廣四寸。象四時也。前廣後狹。象尊卑也。上圓下方。象天地也。徽十有三象。十二月餘一象。閏也。其形象鳳而朱雀。南方之樂樂之末也。五分其身。以三爲上。二爲下。三天兩地之義也。有龍池者。以龍潛於此。其出則興雲雨。以澤萬物。而人君之仁如之。有鳳沼者。南方之禽。其浴則婦潔其身。而君之德如之。有軫池者。以其急於發合。而協和民事物也。鳳額下有鳳唳。所以接喉舌而申令者也。琴底擊絃處曰鳳足。其下曰鳳腿。用黃楊爲之。表其足色黃也。臨前山嶽峻極。用棗木爲之。表其赤心也。琴之首曰鳳額。下曰鳳舌。其前岳曰承露。俗曰嶽裙。鳳軫穴曰軫杯。頸肩周正。隨其形之豐約。而取象於人也。鳳翅者。左右翼之。或人主之象也。龍腰者。取屈拆如龍也。又曰玉女腰。龍齧者。吟所由生也。乃琴未承絃之異名。焦尾兩邊曰冠角。取其狀名也。冠內兩線曰龍鬚。又所以飾也。軫者。急也。古人以竹爲之。取鳳非竹實不食之義也。兩角雁掌曰復軫。腹中天地二柱。當心膂之任也。天柱圓厚七分。居四五之界。地柱方厚六分。居八九之界。若定位少。差近上則損上聲。近下則損下聲。當其所則聲。約切矣。龍池八寸。象八

鳳凰沼四寸合四氣中虛合象外實響應徵律有長短故徵有餘促當徵則得差徵則否亦猶氣至飛灰時之律應神理不測其在茲乎上曰天統下曰地統中曰人統抑揚之際上取泛聲則輕清而屬天下取散聲則重濁而屬地中取按聲則清濁適均而屬人制其中則大虛之理具絃其外則妙用之應彰柔鳴因絃絃鳴因木故才之美者音韵清越温潤條暢並三才而備九德其真大聖之遺音乎（未完）

教授西樂譜的研究

續第二卷三四號合刊

李榮壽

以上全音符二分音符四分音符八分音符業已詳細說明再將十六分音符及三十二分音符的形式寫出來細細的說明他的長度互相比較一一證明

十六分音符的形式 \downarrow 每一個是全音符的十六分之一他的長度占一呼或一吸的四分之一的時間就是一呼或一吸的時間有四個十六分音符說明白了一後再寫出數個來以資證明看(圖四)



三十二分音符的形式 \downarrow 每一個是全音符的三十二分之一每一個三十二分音符的長度占一呼或一吸的八分之一就是一呼或一吸的時間有八個三十二分音符說明白了以後再寫出數個來以資證明看(五圖)



以上的音符，是六個樣子，明白了以後，再一個一個的寫出來，互相比較比較。

♩ 三十二分音符一個，是十六分音符一個的二分之一，是八分音符一個的四分之一，是四分音符一個的八分之一，是二分音符一個的十六分之一。

♪ 十六分音符一個，是八分音符一個的二分之一，是四分音符一個的四分之一，是二分音符一個的八分之一，是全音符一個的十六分之一。

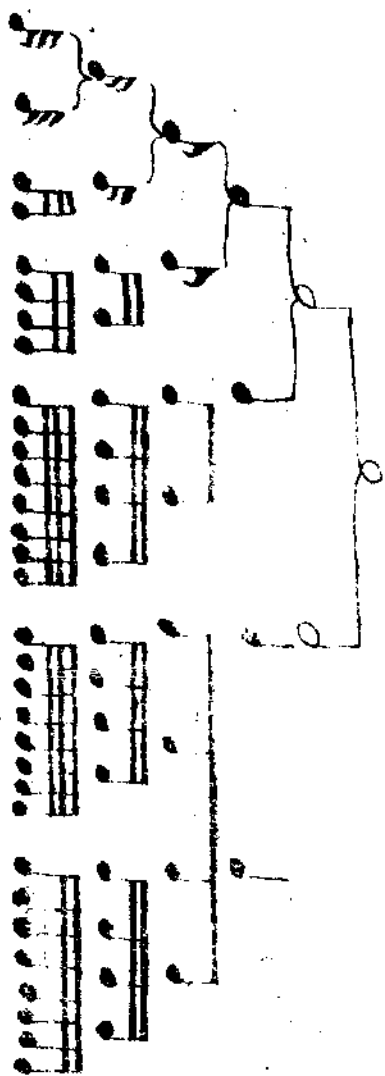
♫ 八分音符一個，是四分音符一個的二分之一，是二分音符一個的四分之一，是全音符一個的八分之一。

♬ 四分音符一個，是二分音符一個的二分之一，是全音符一個的四分之一。

♭ 二分音符一個，是全音符一個的二分之一。

音符長短之比較

○ 全音符一個。



以上這六個樣子的音符，均有些倍半的音符，就是一個分開兩個兩個分四個四個分八個八個分十六個，十六個分三十二個，徒用這些音符組織樂曲不夠用的，所以必得知道單點音符的用法，要是國民小學初學視譜，先用倍半的音符組織樂譜，俟程度進步，再選有單點音符的樂譜教授，我現在將教授單點音符的法子，寫在下邊，

什麼是單點音符呢？就是音符的右邊，加上一個小點，譬如 \downarrow ，就是單點四分音符，加上一個小點，這音符的長度的延長，本音符的二分之一的時間，現在將單點音符的種類，一個一個的寫在左邊，

\circ 單點全音符

\downarrow 單點二分音符

\downarrow 單點四分音符

\downarrow 單點八分音符

\downarrow 單點十六分音符

全音符一個 \circ ，他的長度是兩呼兩吸的時間，不是心裏均勻開數一二三四的一個時間嗎？要是加上一個小點，就成了單點全音符 \circ ，那麼這一個單點的全音符 \circ ，他的長度，就是三呼三吸的一個時間，發一個音，心裏頭均勻開數一二三四五六，就等於全音符上加二分音符 \circ （十）如如左，

小學校唱歌教授應注重階之練習

傅彥長

教授唱歌時應注重練習。斯義也。人皆知之。練習有兩類。音階與音程是也。音程練習以二度三度及四度爲最要。而教師之對於音階練習。則惟使學生練習長音階。鮮有練習和聲短音階及旋律短音階者。其中得失若何。非本題範圍內所許論。故不之及。今本論所欲暢言者。乃小學校唱歌科之教授法。其練習一項。應注重五聲音階之音階。及五聲音階之音程是也。

五聲音階。即宮商角徵羽五聲之順序排列。真正中國式音階也。若用現在唱各呼之。即多。來。米。Fi。沙。Sol。拉。五聲也。世界各國。凡立較古。或立國雖不古。而生活仍與太古民族相類似者。無不好用此五聲音階。以成許多旋律。東洋諸國。自無待論。即於世界音樂史上。占極重要之位置之蘇格蘭。(蘇格蘭之通俗旋律頗爲古典時代樂聖培托芬 Beethoven 所採用。故云極重要)亦無不用之。其價值已可想見。我國古代於五聲音階學理上頗有完密之研究。如五聲音階。可衍爲六十律。律者今言音階也。六十律之意義。乃以黃鐘。太簇。姑洗。蕤賓。夷則。無射。大呂。夾鐘。仲呂。林鐘。南呂。應鐘。十二律。(此律字今言音度)每律可衍爲五種五聲音階。共得六十種五聲音階。即六十律也。其間十二律與六十律之兩律字。互相混用。似蹈名不正言不順之嫌。然古人治學之體例方法。本不精審。此之事甚多。不足爲怪。宮商角徵羽。一種之順序排列。以其有五聲。故曰五聲音階。然商角徵羽宮五聲。亦一種之順序排列。推廣言之。角徵羽宮商。徵羽宮商角。及羽宮商徵上種。無往而非順序排列。古人知斯義。故以十二律乘之。得六十律。亦云巧矣。

秦漢以後。我國音樂界於五聲音階之學說。雖無發揮光大。及另創新說之事項。然亦未失傳。學者常言自秦火以後古樂淪亡。未免不類。

五聲之順序排列。雖有五種。然於實用上。惟有宮商角徵羽。及徵羽宮商角兩式。宮商角徵羽。古式也。徵羽宮商角。今式也。若十二律乘之。則得二十四律。故五聲音階。雖有六十種。其常用者。只有二十四種耳。如問學校兒童最好。何種旋律。雖不能以一定之統計表答之。然可簡括其辭曰。凡旋律不離五聲音階者。兒童無不喜。換言之。即多來未法沙拉梯七音內。除去法。梯。兩音不唱。即古式五聲音階。或多來米法沙拉梯七音內。除去米梯兩音不唱者。即今式五聲音階。兒童皆喜之也。閱者如不信。可就多數兒童所好之旋律。而詳密審查之。當知予言之非妄。

小學校唱歌科教材。所用之旋律。決非五聲音階所能包括。高級學生中。亦有悟及五聲音階之簡單。而好由長音階或短音階所造成之旋律者。惟無論如何。予以爲五聲音階。於小學校唱歌科教材上。終占極重要之位置。爲唱歌教師者。因鼓勵兒童興味起見。不能不多取由五聲音階所造成之旋律。作爲教材。或因兒童唱歌時發音不正確。教師爲矯正起見。於練習方面。亦不能不取由五聲音階所造成之音階及音程。及音程兩類而特別注重之。

次論音程。當先知其定義。音程者。兩樂音間之距離也。其距離數之名稱曰度。如多至多。來至來。米至米。沙至沙。拉至拉。皆完全一度也。多至來。來至米。沙至拉。皆長二度也。多至米。爲長三度。來至沙。米至三度。來至沙。米至拉。皆完全四度也。多至沙。來至拉。皆完全五度也。多至拉。爲長六度。以上所引。不出古式五聲音階之音程。閱者苟能明其條理。則於今式五聲音階之音程。當能觸類旁通。以得之。茲不備舉。又此段對於一度四度等。何由而名之曰完全。二度等。何由而名之曰長短。並未說明。尙祈閱者以其餘力。參看關於述樂理大概等書。當能得滿足之。尙有一事。所當知者。則五聲音階之音程。內無短二度是也。短二度者。米法兩樂音間距離之謂。練此音程時。兒童視爲畏途。對之無興味。以其發音頗難正確故也。此五聲之所由爲兒童所好歟。

論琴律三聲

楊昭恕

琴律三聲者。卽散音、按音、泛音也。散音者。不按而彈之音也。在譜中省寫爲卅。其音宏大。按音者。左手平正按絃。左手彈出之音也。在譜中省寫爲六。其音堅實。泛音者。左指輕輕浮點絃上。正對徽位。右指彈出之音也。在譜中省寫爲色及正。色泛起也。正泛止也。其音清脆。舊譜以泛音最清。屬天音。散音濁爲地音。按音清濁半。爲人音。至甯國周贊氏著琴論。以散聲出於自然。其音渾全高大而虛。虛則清。當爲天音。按音位卑聲實而重。重則濁。濁乃爲地音。泛音高不及散。低不及按。其音在虛實之間而最小。則人音也。案周氏不拘於聲響之大小分清濁。而以音律之高卑虛實定位次。其說自較精當。且謂造琴之始。必先散彈而後知按。既有散按而後知酌。其中以爲泛。尤爲特出之見。然周氏既知琴律三聲發生之先後。卽不宜以音律之高卑虛實定天地人之位次。更不宜以天地人三字之名稱註散按泛三音之義意。蓋音律之高卑虛實。與天地人本無相關之理。而天地人三字本爲向來用以代表事物數目之符號。如天統地統。人統天皇。地皇。人皇。是也。牽強附會。甚無謂也。如必以天地人三字代表琴律之三聲。則當舍去周氏以音律高卑定位之說。而卽以其所云三聲發生之次第。天地人三字另作解釋。庶較妥恰而不至於聽瑩。造琴之始。既先有散音。則散音卽爲天然最初之音。在周氏雖屬臆度。而却有實例可証。如舊譜及樂章幾全爲散音是也。蓋太古風俗淳朴。人心敦厚。取音於自然者多。變化纖巧。病未能也。按音屬於後起之事。自屬無疑。此蓋猶制律之始。先有黃鐘之宮。而後其他律呂乃得因之損益而相生。先後本末。自有不可以任意顛倒者。按音既後於散音。據先天後地之說。謂按音爲地音。亦無不可。至於泛音純粹人爲。

之音也。不但其音清脆不如散音之出於自然渾朴敦厚。而就徽位之距離考之，非經人力幾許之審度訂定，決不能如是之準切者。（按泛音必正對徽位彈出，始能發音，否則無音，並聲亦幾無之。徽有十三，舊說以一徽名太簇，二徽名夾鍾，以合十二月，令置潤於中，以合十三徽之數，其說非是，已有論之者。）考徽位之距離，與琴絃之全長，有一定之比例。如一徽當全長八之一，二徽六之一，三徽五之一，四徽四之一，五徽三之一，六徽五之二，七徽二之一，八徽五之三，九徽三之二，十徽四之三，十一徽五之四，十二徽六之五，十三徽八之七。綜觀以上各比，距離遠近，錯綜變化，既不顯律呂之相生，亦不如五音之各有定位。然既經彈奏純熟，則聲響之清脆，有非散按二音所能及。故凡幽靜之曲，清逸之調，則用以起調或收聲。令聽者如坐山澗，聞泉石之滴瀉。如入古寺，聆鐵馬之鏗鏘。音由人造，妙合天鈞，其殆泛音之謂乎。又泛音與散按二音，尤有特異之點。即散按二音，絃度愈長則調愈低，愈短則愈高。而泛音則不然，一與十三，二與十二，三與十一，四與十五，與九，六與入徽，同音而亦同調。廣陵吳仕柏謂爲徽相對者，而所出之音必相同。蓋由焦尾至七徽，中間各徽之五聲二變度分，與岳山至七徽中間各徽之五聲二變度分，彼此相同故也。大抵泛音之取音，以七徽居中爲界，七徽上至岳山，下至焦尾，分而爲二。實音附木取音，不論徽之遠近，俱自岳山一邊而出。泛音以指浮位上，徽之上下，皆爲振動，則徽之上下，皆有聲出。去岳山遠，則音低而濁，近則聲高而清。高而清之聲既出，低而濁之聲，自不能出矣。如六徽至一徽，在七徽之上，得聲之清，所出五聲二變度分之聲，與實音相同。八徽至十三徽，在七徽之下，得聲之濁，合諸五聲二變度分，不能出聲所出之聲，乃從焦尾至各徽而出，故不得與實音同也。以上爲舊說論泛音之理，其

較精當處。爲泛音以指浮絃上。徽之上下，皆爲震動。則徽之上下，皆有音出。及八徽至十三徽，所出之聲，乃從焦尾至各徽而出等語。然欲期與物理之基礎相合，則當云泛音以指浮絃上。徽之上下，皆爲同長波動之震動。動則徽之上下，皆有同長波動之聲出。八徽至十三徽所出之聲，乃從焦尾處至各徽間泛彈時生同長之波動而出者。蓋絃樂之成音，由弓灣之波動。絃度長者則波動亦長而音低。短者則波動亦短而音高。然同理一絃上，而可生出許多相等之波動。或二三焉，或四五焉，以至於六七八九等數以上。苟以輕細之物置於確切之點，則即能使同長絃度之上，而生高低不等之音。不明科學者，多不解其故。而在物理上，實爲易解之理。蓋雖同一長度之絃而波動若有長短，則聲音即有高下。當輕細之物置於二分之一之點，則波動佔全長二分之一。置三分之一之點，則波動佔全長三分之一。其餘類推。而其音之高低，與長度適成反比例焉。泛音能於同一長度絃上作多種之音。且以愈遠之切點與愈近之切點並相對之切點，作同一之音者，即弓灣波動相等之理也。至取按泛三聲彈奏之難易，舊說多以泛音最難，按音次之，散音又次之。然此當分別言之。就初學言，則泛音誠不若按音之易得聲。按音又不如散音之有定位。若操縵已久，將入堂奧，則泛音只取蜻蜓點水之勢，即能發清脆之音。按音苟諳按須入木之功，即足傳堅實之響。而散音在初學時一彈即能發聲者，今則覺指力之軟弱，臂骨之柔軟，肘節之滯塞，體質之鬆懈。雖能以身運肘，以肘運臂，以臂運指，而究難有得心應手之妙。俾指落絃上，如球之走盤，如錐之畫沙於此。可見琴術之微妙難能，不在纖巧吟揉之按音，及清脆難彈之泛音，而此渾朴無華之散音大有畢生不克盡其能事者。世所謂太古遺音，其殆散音之神乎。技者乎。倘有能此者，敬當洗耳。

受教焉。

音樂雜誌

第二卷

第五六兩號合刊

斲桐集序

(古有斲琴法一卷「碧落子」撰)琴苑要錄引其書稱碧落子書錄解題有製琴法一卷秘書目有斲琴法一卷均不著撰人疑即此書琴苑要錄引云琴長尺寸定材尺寸琴身尺寸剖面法調聲法較古琴大小法琴色樣法七節又云與真陽碧峒石汝厲言按國史經藉志有石汝厲碧落子斲琴法一卷或云斲疑斲字之訛然要錄別引斲琴記數節明是兩書

(又斲琴記一卷)石汝礪碧落子撰見國史經藉志琴苑要錄引斲琴記有製琴法煎鑿光法合琴光法退光示光法造絃法煮絃法纏絃法其言甚見前有小序略云琴之格式自伏羲始也或曰長七尺二寸至虞舜半之後沿此製卒以口琴爲法唐賢所重惟張雷之琴余學古法嘗造新琴大抵以張雷之琴爲式其聲粗可聽今具錄斲度琴製及合光漆退光絃等法於後

(又斲匠秘訣)不著撰人名氏見琴苑要錄其書目錄二十曰選材第一神仙秘造真靈第二槽容手而不虛第三絃貼而不筓第四有韻無韻第五前虛後實第七七絃築箏聲第八徽絃輕重不均第九徽絃不相應第十徽絃相生法第十一泛聲與指下不同第十二純陽實腹第十三論尺第十四岳高不拒指第十五雷氏無筓法第十六出衆第十七論虛實第十八修筓第十九四不識第二十每論篇末均有訣

前述斲桐法二則其中條目不同絕非一書明矣斲匠秘訣條目殷富罕見其書中國樂書彙書汗牛充棟存目不下數百餘種今社會流行得見其書者僅不過百分中十於二三况斲琴之書存目

中只見此三種而已余深恐後日此種古學古法斷絕深為音樂界所憫惜而慨嘆遂廣採類書凡見有關於斲琴事項者莫不條析而節錄之故斲琴之法備焉法備又欲見諸實行則又於山澤原隰求各地桐梓之美材使良工試驗依法製造新琴多張經歷既久頗有心得其微妙奧竅有口不能道者粗具大略而述記之故斲琴之事行焉上卷錄古下卷述今合二卷名曰斲桐集云尙希海內名流音樂大家指導而就正之鄙人幸甚音樂界幸甚

中華民國四年十月東武王露心葵氏誌於玉鶴軒

斲桐集上卷目錄

- 桐材論 琴腹解剖 退光法 黃絃用料
- 材得地論 軫足論 手拭法 纏絃法
- 陽桐論 定徽論 磨絃法 杭絃說
- 收桐論 合琴身法 論古琴段並重修秘法
- 選古材論 又法 辨絲法
- 斲琴論 灰法 製絃絲數秘法
- 琴腹論 法 加減墮子法
- 琴面解剖 煎楷法 打絃法
- 琴背解剖 又法 黃絃法

斲桐集下卷目錄

斲桐筆記

雷琴之蘊妙

選材

琴聲可以預辨

製材

琴式圖

選式

斲法

八寶灰

上漆灰法

調色漆法

徽

軫

軫圖

鳳足

徽分法

按徽法

琴腹廣狹關係音之大小

斲桐集上卷

桐材論

樂由陽來虛生也故莊子曰樂則虛夫虛則通實則礙礙而不通樂何由作惟桐之材其心虛而理疏理疏則虛得其心而得體見矣舉則輕擊則鬆拆則脆撫則滑鬆脆滑謂之四善四善之備以虛而已世所謂桐不一也似桑而曲拳謂胡桐似梓而膚白謂之海桐似梧而實謂之青桐梧與桐同類其繁茂一也木同而質異亦謂梧爲桐盛其材可以雕鏤或其實可壓而取其肪其花其葉其幹其膚亦有相類因謂之桐皆非桐之正也古所謂桐惟心虛而理者疏是矣天下之材柔良莫如桐堅剛莫如梓以桐虛合梓之實剛柔相配天地之道陰陽之義也衛文公植椅桐以代琴瑟椅桐實而非梓則琴不獨用桐梓椅亦可爲之惠子據槁梧而則琴不獨（上四字疑誤）嗔則梧亦可爲之蓋梧之柔良與桐均也沉內翰括論越人陶道眞蓄越琴傳曰古塚敗杉木也吳僧智和蓄琴謂南溟島上得木名伽佗羅紋如銀屑其堅如石斲而爲之則琴固有不梓桐而可爲者惟木液既竭濁性既盡可選而用之古所論須桐梓者以桐梓剛柔異質而理疏一也理疏則必聲徹通而木液易竭濁性易盡他木可用豈可以爲常乎

材得地論

桐所植得水則無焦裂之音得砂則無重滯之音得石而清得金而厲得寶藏非常之物而資焉則有非常之音得灘漱鐘鼓之聲日聞焉則其音達越而揚矣夫金石寶藏之氣鐘鼓之聲感於外是謂材之良也

陽桐論

陽生於子中於卯終於午陰生於午中於酉終於子故溫厚之氣始於東北盛於東南長天地之仁而盛德之氣也嚴凝之氣始於西南盛於西北此天地之義尊嚴之氣也二氣始終迭升迭降莫知其已運爲晝夜積爲四時成變化而生萬物者也葉材取向陽之方樂由陽來也是以大明生東方淑而爲朝所謂且至日中陽中之陽是也當終於午盛極而爲盡過是則日夕而陽氣已虧材取東南以其陽氣乘於一日之間者如此東方者春春爲溫化南方者夏夏爲熱化西方者秋秋爲清化北方者冬冬爲冷化和風薄其東於春凱風薄其南於夏過是陰風薄其西北矣取東南以其受陽氣於一歲之間者如此詩曰梧桐生矣於彼朝陽溫時不嚴在東之朝陽異乎在西之夕陽也離南方之卦其於木也爲科上槁坎北方之卦其於木也爲堅多心南方得離爲虛爲顯異乎北方爲實爲幽也天地之陽而木之可得如此得不以東南爲尙與夫材所貴者四曰輕曰鬆曰脆曰滑四者備莫如桐然折一幹而辨之則東南爲優而西北不建何以明之投於水則陽浮於上陰沉於下取當陽而觸之聲遲而長取當陰而觸之聲疾而短爲輕爲鬆可辨矣斤而折之在陽者烈在陰者微鋸而斷之在陽者淨而明在陰者滯而晦爲脆爲滑可辨也禹貢有嶧陽有嶧陽孤桐之貢山南爲陽取其在南懼地勢之背其陽也孤而不羣懼衆木蔽其陽也所貴者向陽如此可不辨哉

收桐論

地氣潤澤以生草木漬諸木中謂之木液桐以本根深且遠受地爲多而其質剛柔而疏故其液之流於

枝幹者倍他木也故伐桐而斷之其液流衍或沾人衣色凡若漆雖洗濯不能盡去以桐爲槩液之桐使其燥則易使其盡則雖木液未盡雖得地宜當陽之方而爲之其音亦濁潛而欠清徹也故收新材之法必能使木液窮而濁性盡後削爲槩宜有異音矣於是收桐之得地而向陽者剝其中圓其外長短廣狹之制稍若槩焉投之清流之中或瀑布之下其所周歲益久益良出而垂諸炎風烈日之衝日繫而驗之待其磴然有聲然後擇日爨燔薪之林於上經歲之後用之此所謂盡材之羞也

選古材論

嘗選古材可用者有六一曰朽槎二曰木魚三曰鼓腔四曰鐘杆五曰飯甑六曰梁柱榱桷或因鋤鑿得於頽垣斷塹之下或山水衝突得於高巖缺洞之間取其腐敗之餘此所謂朽槎也釋氏之徒刻木爲魚以爲警人集衆之法器往往擇桐之有聲者雕而日擊焉此所謂木魚也鼓腔鐘杆桐亦可爲之欲其聲發而揚也不能傷鐘也茶工紙匠或以炊蒸皆剝桐爲甑其高尋丈取其大而輕也若至梁柱榱桷古人間有以桐爲者然不若其他古材之美夫液之在木漬諸地中隨潰而盡既久則朽當陰者朽速當陽者朽緩取朽其之未盡者燥之以風日而焚之以爨火久而用之古材之良莫若於朽槎降此而木液之所由竭者皆可取而用之蓋在五行間自春徂夏陽動而吐風木生火火生濕土故盈於太空之間者皆濕氣木液得濕而潤自秋徂冬陰靜而吸陽明燥金以生寒水故盈於太空之間者皆燥氣木液得燥氣而槁或濕或燥歲一至焉歷歲之久木液所由竭而濁性所由盡故桐材始而白久而黃愈久而紫久而黑皆燥濕使之然也木魚鼓腔剝而擊之鐘杆懸而觸之則金革之聲從而感焉茶甑用於春楮甑用於冬

不過歲一用可擇其彌久而敝者取之以其木液因燥而盡則擊觸有以發其聲蒸炊有以竭其滯也至若梁柱榱桷雖貴其久當處重材之下以實其心燥濕之氣不能通而又擊觸蒸炊加焉故也求材之法推此以取之萬不失一

斲琴論

斲琴之法曉虛實之質明颯颯之疵皆智慮所及也若其發爲異音則因乎材又非人力所能致者其材必須輕鬆柔脆之木加之以制度夫刳以虛其中視其面之深淺底之薄厚則剛柔相濟而相應下不至七徽上不至四徽以爲池下不至十三徽上不至十徽以爲沼用九分者乃陽之數圓爲天關安近八徽之上六分者乃老陰之數方爲地軸安近三徽之下此皆遠近疏數俱不當徽之正者以當徽之正者或由柱而沉實得池沼而發揚遠近疏數當徽而鳴懼失虛實之中也肩腰象人其形欲瘦以木之材叩而驗其聲於手所挽處當四之一則鳴差則否蓋樂由陽來太極元氣之所發也當四之一視其短則函之爲一視其長短則列一爲三瀾淪三才而其聲可以贊天地之化育者本乎此也故足當九十徽間度琴體得四之一焉昔人或以足致九徽之下其意謂虛其中焉然而底之厚無幾以七絃之力加其上久而不能勝也會不知自然之聲發於四之一而人力其能損益於其間哉至若近岳欲圓而下身面欲直而平焦尾微仰則岳高絃下琴之善也然此其大略耳若極琴之巧則有不可得而論焉

琴腹論

唐雷氏製琴腹中另有秘訣於琴底剝空令如仰瓦龍沼鳳池之內有鉉如唇高分許餘悉窪之以管葉

音饒有餘韻并將琴蓋裏邊周圍剜圓合縫後令瓦筒腹內扁圓○如此樣則音不直泄韻便幽洋昔畢文簡公張越琴皆同故雷琴名擅海內歷代寶之

琴腹解剖

舌冗刻深一寸二分直闊八分橫闊四寸三分上灣下直若覆新月之形刻木舌在比額縮一分當九十徽處留實木一寸三分以安足謂之鳳腿

當池沼槽腹漸隆爲實木則聲欲出而隘有餘韻離邊木一寸

韻沿冗又深於槽腹

漆灰合縫兩邊自岳至肩闊五分漸減至尾四分半兩頭闊一寸許

地柱方六分當七八徽間一云七徽下一寸間安

天柱圓七分當三四徽間一云當三徽下安槽腹自項至中徽間開剜深九分自中徽至尾深七分半

軫池穴底貼格槽腹二分半厚旁隆木高三分邊外厚三分合底共六分成

聲池又深槽腹量琴虛實而爲之

琴背解剖

軫池橫闊四寸七分成直闊七分成深四分貼在外項背一名鳳矐

鳳足距圓闊一寸中節圓闊五分筍圓四分而方共長一寸五分入眼七分

眼方四分當九徽十徽間

焦尾下貼格高七厘入底板二厘兩旁直闊一寸三分中間八分
齧下刻深六厘外闊七分內闊九分半

鳳沼闊七分成貼在外前始十徽後四分終十三徽正

龍池闊八分成貼在外前始四徽後七分終七徽前七分

肩背一名鳳翅底板三分成

雁掌一名護軫

葉面解剖

鳳額承露闊七分高二厘與岳一木

藥項離岳三分自額三寸一分爲頸長七寸六分亦濶六分

焦尾二貼格謂之冠兩旁長二寸三分中間長一寸冠線高七厘中間兩線自龍口繞入謂之龍鬚
面板厚一寸八分落墨解榘刻平正取一寸六分成尾殺二分

龍唇木外闊一寸三分內一寸五分龍齧橫闊一寸三分直闊三分高五厘比線低深八厘
冠角

龍腰始八徽正路十二徽前二分自肩玉腰總象鳳翅

肩當三徽正

岳高四分厚三分

絃眼七個共闊四寸七分

腹量額首玉軫池二寸二分軫池七分軫池至肩七寸五分天柱在肩下七分鳳肩至實木中六寸七分實木長八寸實木中至腰上七寸六分地柱挨腰上以上六分腰七寸三分鳳腿在腰中一寸四分下實木中當腰下長六寸實木至沿冗七寸三分打邊線剜削邊闊五分尾六分當軫池三分肩至腰長一尺四寸三分

首廣六寸八分岳下廣六寸五分項中廣五寸八分肩廣七寸一分腰上廣六寸一分腰中廣五寸二分尾廣四寸八分

底自首至軫池二寸一分軫池至龍池中一尺四寸三分龍池中至足一尺一寸一分足至鳳沼中四寸二分沿中至尾冗七寸六分龍圓闊二寸八分成貼格在外鳳沼長四寸三分闊一寸二分成圓角漫長面三尺九寸六分底尾殺八分

樂面腹除中實木與兩邊山隆木柱足其餘身厚止得三分爲率若木性鬆虛則可三分有餘木尙堅實止宜三分不足蓋琴以木音暢發若厚重則絃埒之止有絲音而木音閉抑不出按之聲若隔垣又若鼻塞絃卽佳亦非音實所貴得式也

立岳之妙自一徹至岳根稍漸削下一二分至使身面平直正象瓦背者上僅容指下僅容紙之法確不可易也在乎審試之不抗指不斂方妥

琴斂有自本身者有自灰漆者外絃更難調必俱無斂乃佳

琴體論

制器尙象其來久矣。琴制備而其義深伏羲創始至理所存莫大乎是。歷代聖賢造琴不一。虞舜仲尼而後。列子伯牙蔡邕子雲其狀各異。隋唐以後間有作者。或出臆說無所折衷。歷至今制頗有詳焉。琴首曰額。長二寸七分。取二以象兩儀。七分以象七政也。岳廣三分以象三才。岳內取身三尺六寸六分以應期日之數。龍唇折勢四分以象四時。共長三尺九寸六分。成於三極於九陽極而爲變之義也。額之下曰鳳舌。其次曰承露。乃臨岳之前也。俗謂之岳裾。其下軫。冗謂之軫池。岳之體巍然如山岳之狀。鳳唳者。琴項也。謂之喉舌。可以教令也。龍腰者。取其曲折如龍也。自肩至腰。總象鳳翅。聳然而張。龍唇。龍齦。乃琴未承絃之異名。焦尾又謂之冠。取其狀名也。冠內兩線。自龍唇繞入。謂之龍鬚。龍池者。龍爲變化之物。潛於幽深之地。迹雖隱而聲之所自出也。鳳沼者。取鳳之來儀沐浴自如也。軫者。急也。古以竹爲之。取鳳非梧桐不棲。非竹實不食之義也。軫池側爲鳳掌。以護軫。其下兩足曰鳳足。當足處曰鳳腿。槽內立天地二柱。一圓一方。爲琴之心。齊也。上曰池。言其平也。下曰沼。言其卑小也。前廣後狹。象尊卑也。面圓穹窿以象天也。底平方輿以法地。微十有三以象十二月。而加閏焉。律有長短。故徽有餘促。剗其中則太虛之理具。華其外則妙用之義備。抑按之際。上取泛聲而輕清。屬天下取木聲則重實而屬地。中取散聲不加抑按。而其聲均和。屬人統象之才。面以桐。底用梓。一陰一陽之道也。琴鳴因絃。絃鳴因木。側耳於絃木之上。不足以盡其聲。由池沼之間而聽焉。則無餘矣。是以知妙用所施。不離太虛。木未相因。固如是也。大哉聖人制器取象。昭然可求於心目之際矣。

琴制度式

伏羲制琴長三尺六寸六分法期之數太史公曰琴長八尺一寸合正度也風俗通曰琴長四尺五寸法四時五行各家所說不同今取伏羲所制岳內長三尺六寸六分法期之數古之制也其長短闊狹合用古玉尺與之省尺同比浙尺每尺長二寸過者則太長不及則太短又取名家之琴合於古者參攷爲式自額至岳長三寸七分岳厚三分中間自臨岳至龍唇極處三尺六寸六分共長三尺九寸六分兩旁自岳至冠角三尺六寸三分額自舌處橫量闊五寸三分承露前闊五寸二分岳後入項處闊五寸比額收煞二分項中間闊四寸八分肩闊六寸八分腰中間闊四寸七分尾闊四寸八分並如底板比量○底面制度舌處中間底面共厚一寸二分兩邊連護軫共高二寸二分承露中間厚一寸三分五厘兩旁共厚九分岳後並項中間共厚一寸四分七厘兩旁共厚一寸一分面收煞三分底收煞七厘肩處中間共厚一寸五分兩旁共厚七分面收煞七分底收煞一分中徽取中間共厚一寸四分面旁共厚六分半面收煞六分半底收煞一分十徽處中間共厚一寸三分兩旁共厚七分面收煞五分底收煞一分冠前中間共厚一寸二分半兩旁共厚六分面收煞五分半底收煞一分尾後中間底面共厚一寸二分自肩至岳面要平肥肩至腰連絃外要慢圓而肥自足以後要平而瘦圓

軫足論

論琴軫與足用金玉犀象者上也然價昂而難得并多誨盜惟紫檀花梨適中且堅其次莫若棗心黃楊烏木蘇木價廉易購即用之於岳山焦尾亦自不俗第軫之爲圓爲角或雕或素隨人取攜務於抵琴處

玉鶴軒琵琶譜 下卷

王露

玉樓春曉

六工工工六四合 工尺上上上省尺合四合省尺合合四上上上 尺工六尺上上四六六工尺 上
尺工尺工工六四四合 工工尺上上上 尺合四合省尺合尺四上上上 尺凡六尺凡尺上四四上
尺合四合尺

尺尺 六六六六 尺凡凡凡尺 六六六凡尺 凡六尺凡尺上 四四四上尺凡六尺 凡凡六合
六 六合六五仕仕仕五六 六合六五仕仕仕五六 合六六五 合上上尺凡 凡凡
凡尺上尺六四上 尺凡六尺凡尺上四四上四合工工合 四上合合合

變雙調 工 六六 六工 六工尺上尺工工尺工上尺四工四四 六六五四五 六六五四五
上尺工六 工尺上尺工六五一 六五六工尺工 尺工上尺四上合合四省四四四
轉回本調 六合六 五五仕六合六 工六五五五六 五六五仕尺仕仕 尺尺尺尺 尺尺尺尺

仕巾 尺尺尺尺 仕仕尺尺尺尺 尺尺尺尺 尺尺尺尺 尺尺尺尺 尺尺尺尺 尺尺尺尺
六五仕六六五仕尺仕 仕 工六工六工尺上上 尺
六六六尺 凡凡凡尺 六六六尺 凡凡凡尺 上尺尺凡四上 尺 六六六尺 凡凡凡尺 六
六六尺 凡凡凡尺 上尺六四上 尺工六尺工尺上四四 上四合工工合四上合合合 上 四

上 四合工工尺 合尺尺 合尺尺 合四上上上工尺尺尺工合四合尺

變雙調 工 六六 六工 六工尺 上尺工六五乙六工尺上 工六尺工上尺四工四四 五五

六工工六五六仕仕五 仕仕五五六工工六五上尺 上尺工省六工尺上尺工六五乙六五六工尺

工省尺工上尺四 上合合四 四四四中

轉回本調 六合六 五五仕六合六五凡凡五六五 凡凡凡五六五 上上四四上尺巾凡凡六

六 凡凡六六 尺尺尺 凡六尺凡尺上 上上四尺上上 上上上四上 尺尺尺凡六尺凡尺上

四四合 四合工尺

尾聲 合四上上四上尺 工上尺乙乙四合工合省四乙四合省合 雙

音樂教授法

陳仲子

第九章 曲趣喚起法

欲引起音樂的愛好心。則曲趣喚起法。至爲切要。然曲趣喚起法之解釋。有狹義的與廣義的兩種。如樂曲所表現之強弱緩急等練習。是爲狹義的。如關於音樂教授種種之課業。是爲廣義的。本章所述之曲趣喚起法。倘得其宜。則人能恍惚於音樂之靈妙自己之生命。與音樂之生命密相結合。其結果不調之物質社會。亦於不識不知之間。認識其調和焉。

第一節 關於曲趣喚起之方法

音樂教授法之中最難者。卽爲曲趣喚起法。教授者必須人品清正。理想高尚。藝術巧妙。經驗豐富。再詳言之。卽音樂教師於聲樂器樂皆有相當之技術。且於音樂通論。和聲學。對位法。樂式。音樂史。美學教育。心理學。教授法。皆能通曉。蓋非具有以上之資格者。其於曲趣喚起法。恐不能完全也。

第二節 曲趣練習之處理

如前所述。曲趣喚起法。欲完全發揮。端在教師之修養宏富。蓋其方法。不比他種練習。可以文章談話發表者。其所以如此。而音樂之神妙卽存乎是。然此種不可思議之音樂趣味。當如何設法喚起。似難爲具體的說明。今僅就一小部分。可以文字語言發表者述之於左。

一 關於樂曲者

1. 凡各種樂曲。如民謠。如教會樂。如器樂。如歌劇樂。要皆不可不知。蓋此等樂曲。各有其特殊之趣味。

學此者宜使盡心玩味之。

2. 凡作曲者爲何人。於音樂史上有何功績。以及作家之樂風。教授者皆宜以之輸灌於生徒。而引起其興味。

3. 現今所教授之曲。或爲歌劇中之一部。則當注意全曲之關係。或如莊嚴之天使。祈禱之一節耶。抑叱咤之三軍。勇壯之一節耶。當將其意味。盡情發揮。

4. 凡一歌曲。由長調以變短調。或由短調以變長調。此等轉調處。實感興之一大變化。不可忽略者宜細心研究之。

5. 凡歌曲中強弱之變化處。亦與曲趣至有關係。不可不注意。

6. 凡歌曲中有肖物音者。如春之啼鳥。秋之夜鈴。則唱奏之時。務求其似。使聽者有身蒞其境之感。

7. 凡樂曲中途之拍子變化。亦即曲趣上之一大波瀾。不可不知。

9. 凡選擇教材。當與學生之年齡相應。庶可因其程度。以引起興味。

10. 凡唱歌之曲。先不提示題目。與歌辭。只就音節上。以觀察學生之感興如何。然後設爲問答。若某某歌曲。究以譜入何種歌辭爲宜。

二 關於歌辭者

1. 凡同一之樂曲。而歌辭相反者。唱時宜因歌辭之意味。以生變化。

2. 一曲之中。其速度強弱。亦有變更。

三 關於一般者

1. 教師之範唱範奏。實爲學生完全之模範。故視音樂教師之修養若何。遂足以驗曲趣喚起上之貢獻若何也。

2. 音樂科之反復練習。於曲趣喚起上爲非常重要之件。初經練習。則覺字正腔固。繼則覺樂曲與歌辭之融洽。三則能探歌曲之生命。四則恍惚深入其中。而不能自己也。

3. 教材選擇之適當與否。關於被教育者曲趣之厚薄。苟教師只以自己之嗜好爲基礎。不問生徒身心發達之如何。則全然沒却音樂的趣味。此種實例。東西各國。數見不鮮。而以我國爲尤甚。

5. 凡單調的非教育的教授。實足以起生徒之嫌忌。而阻曲趣之喚起。故教師宜詳悉生徒之心理狀態。不特此也。凡生徒之疲勞問題。注意問題。自發的活動問題。皆宜抱有明確之知識。以施適當之教育。

譯濱德太郎氏之改良記譜法

陳仲子

濱德太郎氏爲日本松本高等學校學生。雖非音樂專門。而對於理論一方。固抱有極濃厚之興致。此改良記譜法。即彼啓新案。其爲音樂家適用與否。固爲別一問題。然此亦足以見日本學界之於音樂。方日求銳進也。爰譯之於次。以勵我國學生之留心音樂者。譯者識。

今日之西洋音樂。其音程之單位皆取半音。固不待言。然在樂譜上表示。又以一音爲單位。於是譜表上。遂不免有種種不合理處。例如音階中一音之差。do與re之關係。半音之差。mi與fa之關係。在譜表上以同距離表示之。又CEG之長和音。EGB之短和音。BD之減和音。在譜表上亦以同形表示之。是音樂之外形與其內容。有不能一致之弊。此新案是使譜表上音程之單位。與平均率之單位。皆取半音。以期一致。線與線間與間。皆以一音之差表示之。線與間之距離。皆以半音之差表示之。譜表下第一加線。置以C音。於是七音之排列如次圖。

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are C, D, E, F, G, A, B, C. The intervals between notes are marked with brackets and the letter 'p', indicating half-tone intervals. The notes are written as whole notes. The staff is labeled 'Fig. 1'.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are C, D, E, F, G, A, B, C. The intervals between notes are marked with brackets and the letter 'p', indicating half-tone intervals. The notes are written as whole notes. The staff is labeled 'Fig. 2'.

此案之大致。不過如此。今依此法。記譜上種種符號所當更變者。及其便利之點。再順次記之。

一 構成音階之各音。在譜表上之位置。如前法規定。則現於五線之上者。半音與一音之區別。以及音程之關係。數量既正。而辨識亦明。

各種之和音。其特有形。皆能現於五線之上。試以C調長音階。各音上所成立之三和音。依此方法書之。則如次譜。

A musical staff with five lines. The notes of the C major scale are written on the lines from bottom to top: C (line 1), D (space 1), E (line 2), F (space 2), G (line 3), A (space 3), B (line 4), C (space 4). Below the staff, Roman numerals I through VII are aligned with the notes. Above the staff, triads are written: C major (C-E-G) above C, D major (D-F-A) above D, E major (E-G-B) above E, F major (F-A-C) above F, G major (G-B-D) above G, A major (A-C-E) above A, and B major (B-D-F) above B.

二 如第二圖。除特別場處(例如要重要重變時)之外。則無用嬰變記號之必要。而調子記號。亦可無須。如此曲為何調。可於譜表之始。以方圖兩種形表示之。前者長音階之記號。(D_{er}之語原)後者短音階之記號。(Moll之語原)其位置因基音而定。

A musical staff with five lines. The notes of the C major scale are written on the lines from bottom to top: C (line 1), D (space 1), E (line 2), F (space 2), G (line 3), A (space 3), B (line 4), C (space 4). Below the staff, dynamic markings are written: *Adm* (Admirabile) under the first measure, *Grndll* (Gründlich) under the second measure, *Adm* under the third measure, and *Fir melle* (Firmelle) under the fourth measure.

譜表。下加線上之C音。與譜表上加線上之C音。一個 Okune 之間。高低之區別。甚為適當。五線一組。僅加線一根。則雖重用幾組五線。其中所含一切位置。及其中所配置之音名關係。皆有只通之便。即各線與各線間。如次圖。皆取同名之音。於讀譜時亦甚為容易。又從音部記號之變化所生一切繁雜亦可省除。

然欲明白各組之五線。依順次當屬於第幾行之 *Octave*。則可於五線之左端着 *Octave* 記號如次。

C^3	d^3	$e^3 \dots C^4$
C^2	d^2	$e^2 \dots C^3$
C^2	d^3	$e^2 \dots C^2$
C	d	$C \dots C^1$
C	D	$E \dots C$
C^2	D^2	$E^2 \dots C$
C^2	D^2	$E^2 \dots C$

Fin. 6.

然幾組五線同特並用。則此 *Octave* 記號。僅着其主要者。其他可以省略之。(參照第八圖)
 又 *G* 字記號及 *F* 字記號。及 *F* 之音名。於此等處。甚不適用。則其表示單以 & 比 *C* 爲高 *Octave 9*。
 比 *C* 爲低 *Octave*

音部記號之右。附以 *I II III* 等記號。與此等 *Octave* 內所含音名旁所附之數字。使爲一致。

此方法不便之點。即凡寫在同音域內之曲譜時。所須之幅。較從來者約有二倍之多。然如次圖。於中途應其必要。變更 *Octave* 之記號。則亦可略省其不便。

又作鋼琴等之聯合譜表時。約須四組五線。於其距離之間。挾加線一根。又各組之五線。欲其階級分明。則於其中之二組。上下兩線。特爲加粗。易於辨識也。各組五線之距離。使相接近。則音程之關係。愈見其徹底的正確也。

如此則譜表雖有過於廣闊之弊。而譜表之形與鍵盤之形。全然之致。就於有鍵樂器。指之運用。以及音程之關係。以翻譯樂譜。又不無便益之點也。

Fig. 8.

The image displays a handwritten musical score for 'Fig. 8'. It is organized into six systems, each consisting of two staves. The notation is as follows:

- System 1:** The upper staff contains a few notes, while the lower staff is mostly empty.
- System 2:** The upper staff has a few notes, and the lower staff contains a series of downward-pointing stems.
- System 3:** The upper staff has a few notes, and the lower staff contains a series of downward-pointing stems.
- System 4:** The upper staff has a few notes, and the lower staff contains a series of downward-pointing stems.
- System 5:** The upper staff has a few notes, and the lower staff contains a series of downward-pointing stems.
- System 6:** The upper staff has a few notes, and the lower staff contains a series of downward-pointing stems.

音樂雜誌 第二卷 第五大冊號合刊

第八圖爲 Beethoven 之作品第十三番之八。短調鋼琴奏鳥樂。第一樂章第一主題最初之數小節。依此新案寫譜。此外關於嬰變記號。重重變記號。又 *Octave* 記號。調子記號等。又實際方面如合唱伴奏。以及各種譜表之寫法。尙多研究之餘地也。

This image shows a page of handwritten musical notation. The score is organized into systems of staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The subsequent staves are in various clefs, including treble and bass clefs. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also some markings that appear to be *mf* or *f* with a dot. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The page is filled with musical notation, with some staves containing complex rhythmic patterns and others containing more melodic lines.

卿雲歌 (軍樂譜)

Andante maestoso (♩=80)

Flauto grande
Piccolo in D \flat
Oboi I
II
Clarinetto I
II in B \flat
Alt Clarinetto I
II in E \flat
Bariton Saxofon I
II in E \flat
Corni I
II in E \flat
Trombe I
II in E \flat
Tromboni I
II in E \flat
Tenorhorn I
II in B \flat
Bariton Tuba in B \flat
Bass Tuba in B \flat
Tromboni I
II
Bass Trombone
Triangolo e tamburo militare
Piatte e tamburo grande

卿雲歌軍樂總譜暨燕樂譜之說明 蕭友梅

- (一)卿雲歌正譜原是大E調但是軍樂譜以用大 bE 調爲便，所以一律記低半音。
- (二)本軍樂譜用的樂器共有十八種，其中吹樂器十四種，擊樂器四種。全譜可以分開三大部，第一部(最上九行)記的是木質吹樂器，共有六種就是：長笛 Flauto grand, 短笛 piccolo, 洋瑣吶 oboe 洋筆簫 Clarinetto 阿路特索掃風簫 Alt-Saxophon 巴利同索掃風簫 Bariton-Saxophon 等；第二部(中間十一行)記的是銅質吹樂器，共有八種，就是：圓銅角(亦名法國銅角) Corno 喇叭 Trombe 可兒涅特小銅角 Cornetto 天那銅 Corno tenore (tenorhorn) 巴利同土巴 Bariton-Tuba 低音銅角 Bass-Tuba, 拖龍捧銅角 Trombone 低音拖龍捧銅角等 Bass-Trombone 第三部(最下二行)記的是擊樂器，就是：銅三角 Triangolo 小軍鼓 Tamburo militare 鑼鈸 piatti (Cymbal) 大軍鼓(亦名低音鼓) Tamburo grand 等。
- (三)向本吹樂器，樂譜多用改調法記的。(這法本來狠不便當，有機會還要另說明他)未曾學過記譜法的人，看見一張譜裏邊有幾個調號，必定覺得奇怪，其實並不奇怪，因爲有九種樂器(本譜所用)是用改調法記譜，譜上記的音，吹起來並不是這音，有比譜上記的音高的(譬如 bD 調短笛比所記高小九度，譜上 d 音吹起來是 bE 音，bE 調喇叭比所記高小三度，譜上 c 音吹起來是 虛音 bE 調喇叭比所記高小三度譜上 C 音吹起來是 bE 音)有比譜上記的音低的(譬如 bB 調的 Clarinetto, Bariton-Tuba, Bass-Tuba 三種都比所記低大二度，譜上 c 音吹起來是 bb 音，bE 調的 Alt-saxo Phon, Corno Cornetto 三種比所記低大六度，bE 調的 Bariton-saxophon 比所記低大十三度 bB 調的 Corno tenore 所記低大九度。其餘各種吹樂器都不用改調記法。用改調法記譜的樂器叫改調樂器。在吾國軍樂隊中常高記大九度(譬如 bB 音記在 c 音上)并且用高音部譜號，是一種錯誤記法
- (四)宴樂譜是教育部某君所譯我本來不贊成，因爲中國笛不能吹大調，譜內的凡字應該用下凡字才合特此聲明。

(注意)此曲至半邊月須返一次奏唱又至奪子須返若干次其返唱之句加寫如下

(越調)禹門汲浪 四海名揚 張君瑞得中 解元郎 有了小姐
忘却紅娘

(半邊月)紅娘慢步 來到書房 鶯聲燕語 悄問張郎

(奪子)曾不記當初普救寺 相公來此玩佛堂 開言便對長老講
借一間書齋看文章 奴同小姐把香降 你二人眉來眼去在
禪堂相公歸齋自思想 愀愀瘦損臥牙床 奴到西廂將你望
苦苦叫紅想個良方 恰遇飛虎把小姐搶 多蒙相公打救
除禍殃 老夫人感恩無既量 奴纔約你到西廂 月白風清
三五夜 你二人成就鳳求凰 蒼苔露濕繡鞋上 并未得你秀
才人情紙半張 相公比時開言講 高中許奴爲次房 咱二
人打跪花園地 瞞了紅娘有上蒼 奴爲你受不過夫人打
奴爲你罰跪在佛堂 奴爲你西廂常來往 奴爲你紅繡花鞋
跑濫幾雙 到而今高中龍虎榜 有了小姐忘却紅娘

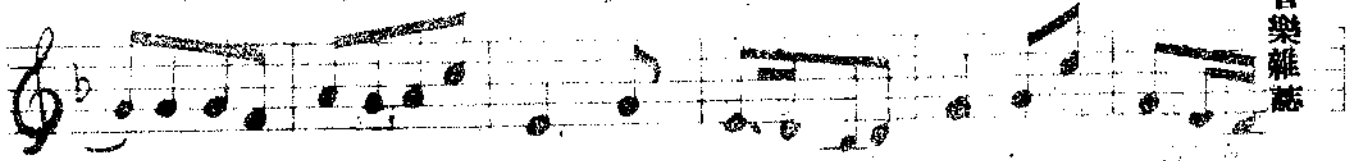
(尾調)手摸胸膛自思想 自思自想 自己商量 呀呀張相公
我相府了環 作不作得次房

和番榮歸之辭見者類嫌冶豔初擬僅登其曲嗣以有辭之曲
辭與曲二者並載乃見其真缺一而無可玩矧以桑濮之什不
刪於詩鄭衛之風反足資儆辨其正邪明其因由乃足語改圖
研進正不必吹求字句本誌前徵各地歌曲卽本此旨今茲之
載亦未與背故遂毅然揭之存其完璧讀者目中有之心中無
之自亦無傷大雅 諸君子明達鴻博或亦曲加原諒倘荷進
而教之斯幸甚矣

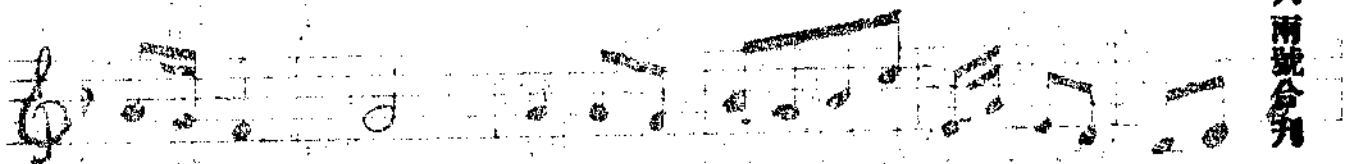
記者識



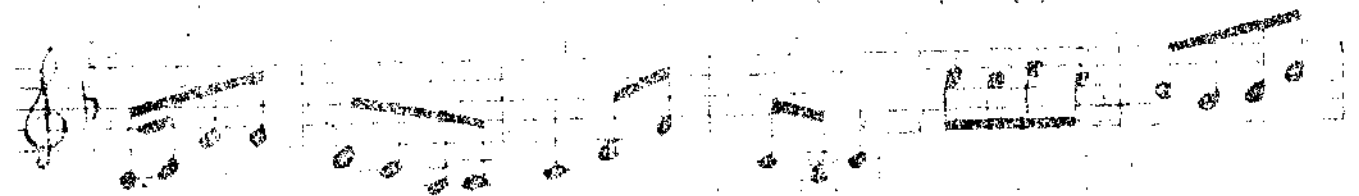
摸 胸 腔



自 思 想



自 思 自 想

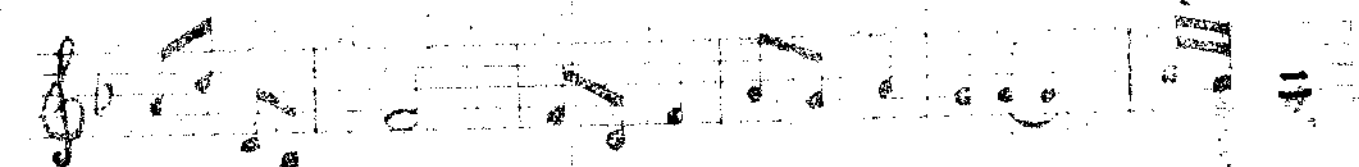


自 己

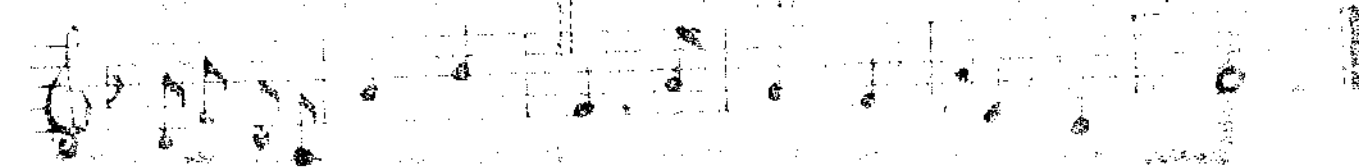


商 量

呢 呀 呀



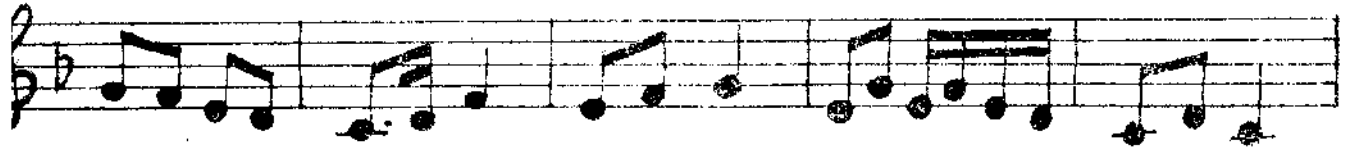
張 相 公 我 相 府 了 環



作 不 作 得 次 房



來 到 書
悄 問 張



房
郎



(奪子)

曾



不 記 當 初 普 救



寺 相 公 來 此



玩 佛 堂



(尾調)

卒



中 解 元



郎 有 了 小 姐



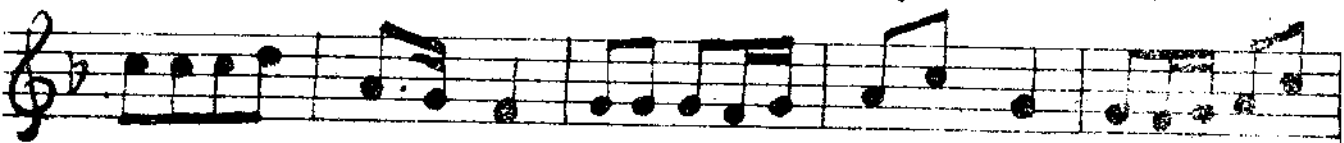
忘 却 紅 娘



(半邊月)



紅 娘
鶯 聲



慢 燕 步 語

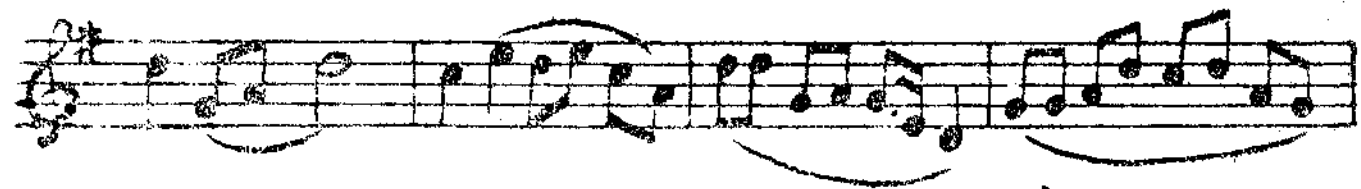




飄 是 閃 電



見 番 兒



一 個 一 個 黑 漆



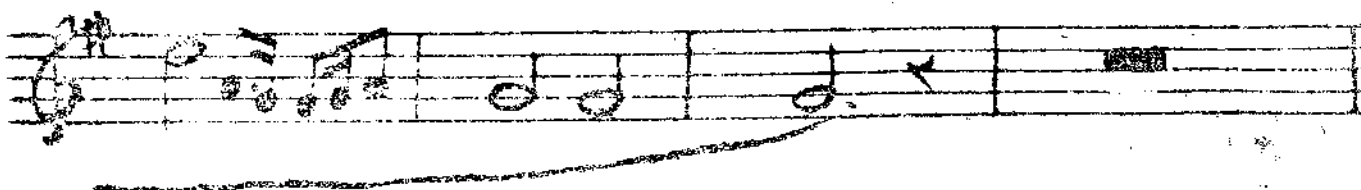
面 奴 只 得



身 投 黑 河 永 垂 青 史 萬



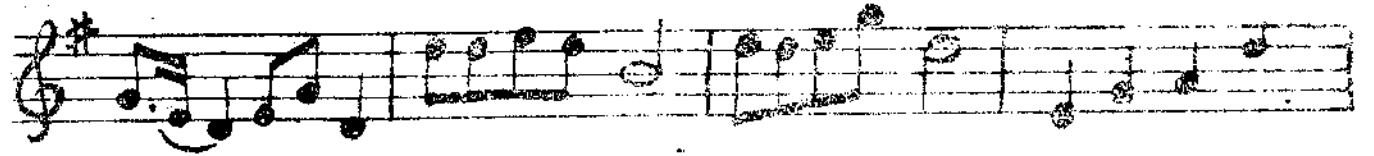
古 傳



(小四季)



惱恨毛延壽 害奴和北



番 要 想 回 朝 難 上 又 加



難 琵琶 彈 不 盡 淒 涼



處 馬兒 停蹄 不肯上



前 人有想思意 馬兒思故

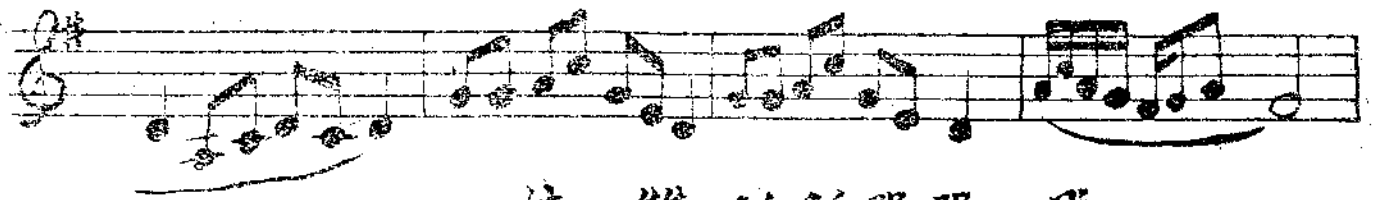


原 強加 鞭放聲哭出 雁 門



(尾調)

關 旌旗 飄



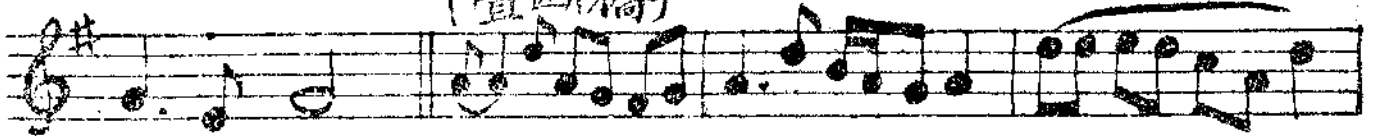
一隻一雙孤孤單單飛



南

岸

(疊斷橋)



雁兒聽奴嘆 哪



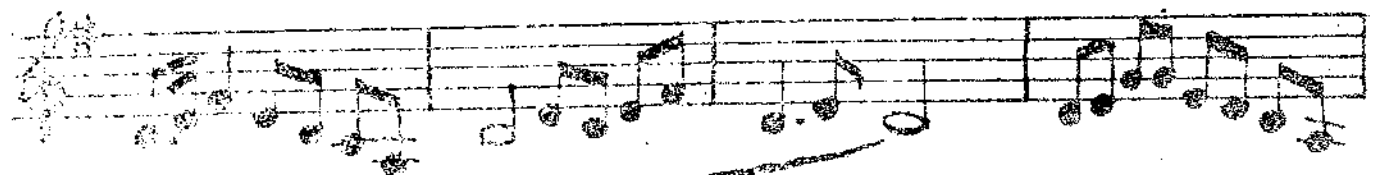
與奴把信傳



多多拜上漢王天子面呢呀呀

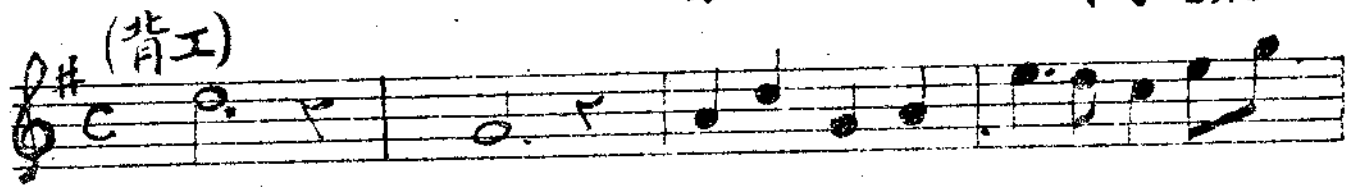


會照君 夢裡再團圓



和番

陳厚菴製俗曲



西風



飄洒雁門



關琵琶



馬上彈



只嘆奴



紅顏薄命和北



番見雁兒

名叫巖高，我本當上殿，把本
 動，忘奈我，官卑職小，又恐
 怕這以下犯上，欺了聖君，罷，
 罷，暫且忍下我的心頭恨，在品級
 台前，臣見君。

頭一行第二行共十小節是胡琴譜，就是胡琴的過弦，未唱以前，必得等着胡琴到了過弦，再開口唱。這過弦的意思，也就是表示音的速度及調子的高低。此譜是倉卒譜的，所以未作胡琴譜，充作了一段胡琴的過弦譜。

皮黃曲譜

打嚴嵩

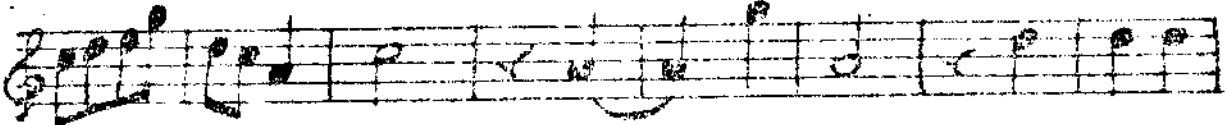
李榮壽譜

西皮流水板

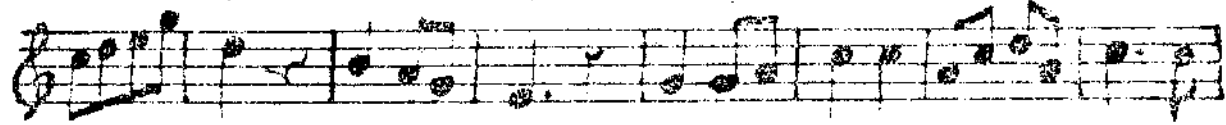
胡琴



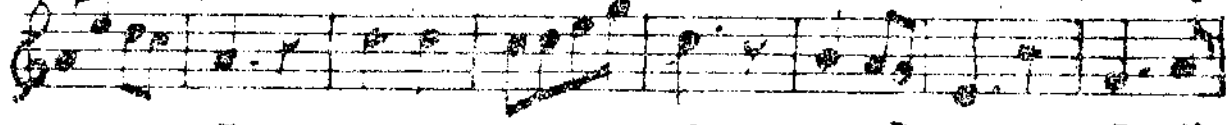
忽聽的萬歲選應龍在朝房



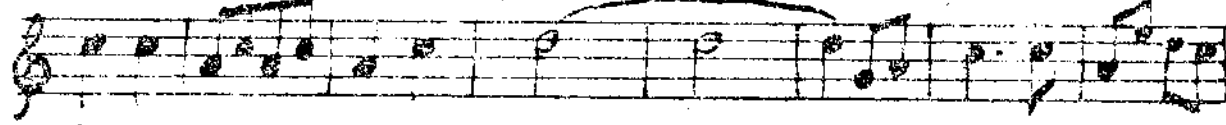
來了我這幹國忠 那一日打从把



御階進 見一個小小的頑童放悲聲我



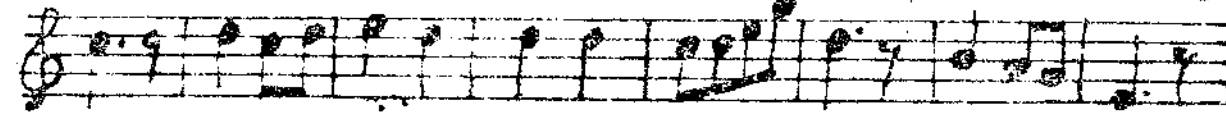
問頑童 暗想因何故他言說嚴嵩



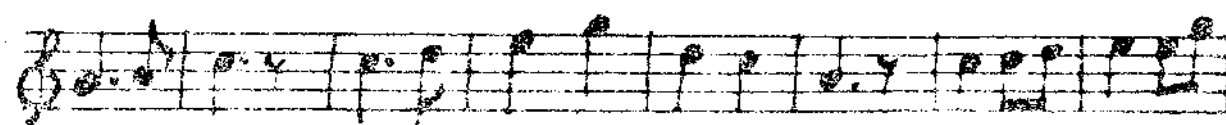
老賊害了他的舉家滿門處我勸頑



童休流淚免悲慟 卸老翁与你大報寬

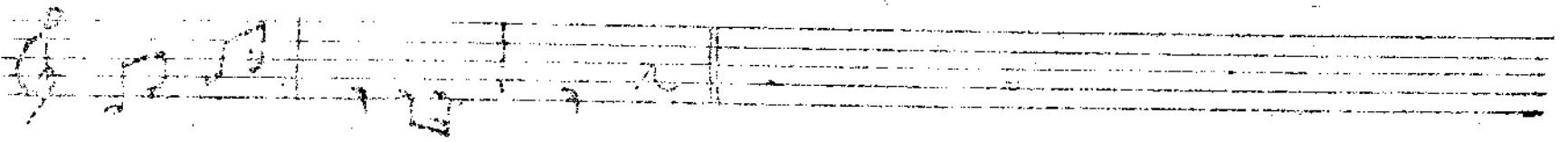
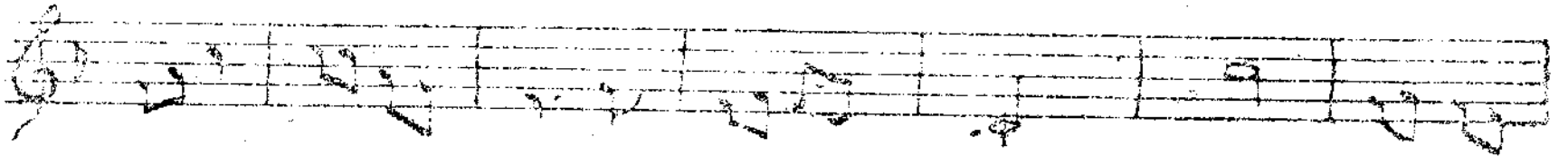
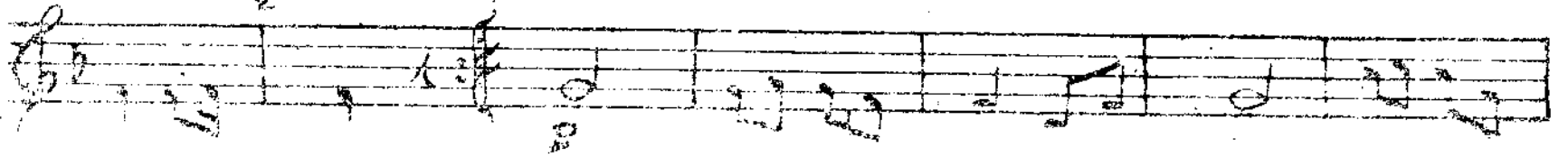
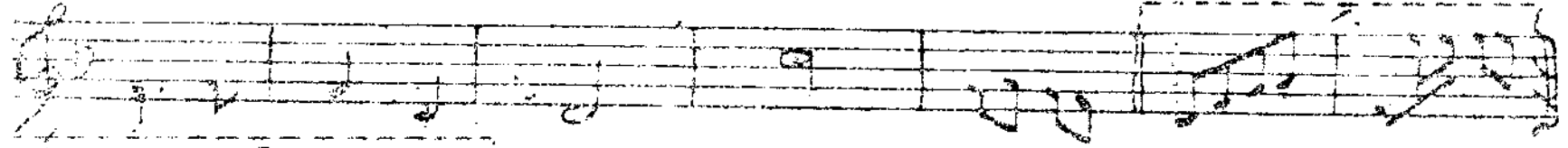
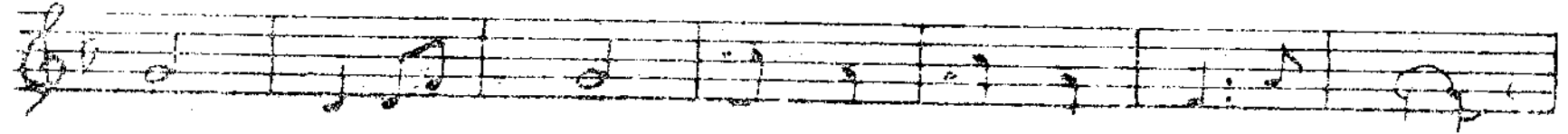
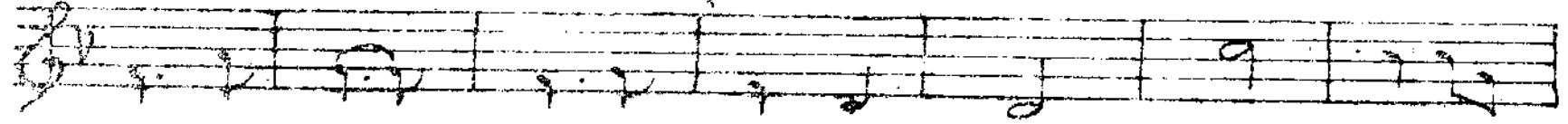


恨 站立在殿角用目來覷定 那一旁



坐的是 上無天 下管地 曹國的好賊他

糊塗碼馳第二頁



第一頁 馳 碼 塗 糊

中國名曲之一

鄒濟洲

A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is written in black ink on a white background with horizontal lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written in a cursive, handwritten style. The score includes various musical symbols such as stems, beams, and rests. There are some faint markings and corrections throughout the piece, particularly in the first and fifth staves.

皮黃曲譜

西皮二六板

斬黃袍

李榮壽作譜

孤... 王... 酒... 醉... 在
 桃... 花... 宮... 轉...
 素... 梅... 生... 來... 好... 美...
 容... 寡... 人...
 見... 龍... 心... 靈...
 兒... 封... 國... 意...
 逐... 封... 在... 松... 花... 宮... 內...
 借... 玉... 擺... 簪... 上...
 兒... 高...

柳絮飛

莊嚴 (20)

(四拍子)

6. 2

Handwritten musical score for the first system of '柳絮飛'. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The music is written in a traditional Chinese notation style with some Western-style notes.

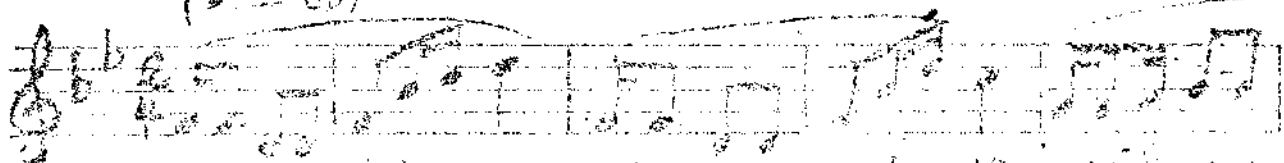
Handwritten musical score for the second system of '柳絮飛'. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The music is written in a traditional Chinese notation style with some Western-style notes.

Handwritten musical score for the third system of '柳絮飛'. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The music is written in a traditional Chinese notation style with some Western-style notes.

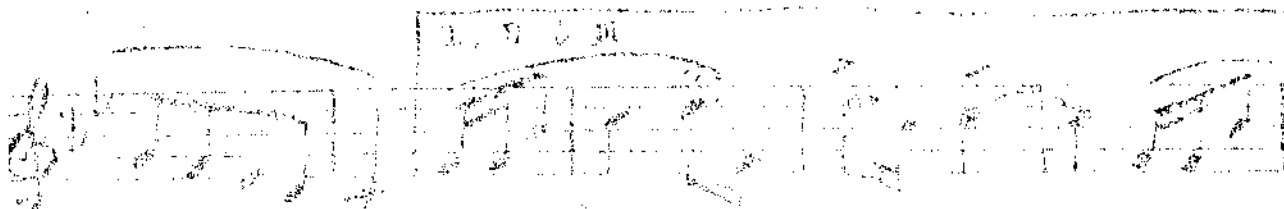
烈士塚上的沒字碑歌

Cresco con fuoco
(♩ = 60)

胡適作歌
蕭友梅作曲



1. 他們是誰! —— 三個失敗的英 雄, 一個成功的
 2. 他們幹了些甚麼? 一彈使美 寇從 屍 堆 中 爬 起
 3. 他們不能受青 年, 他們不肯 負美 寇的 恥 辱
 4. 他們用不 著 功 碑, 他們請不 著 家 長 給 他 們 之 字 贊。

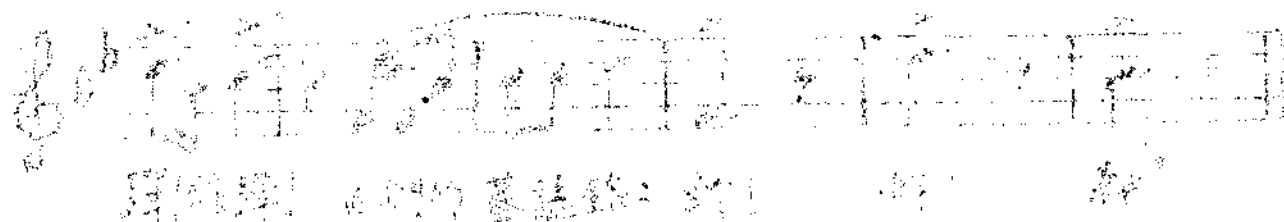


給 一 個 碑
 給 一 個 碑
 是 對 他 們
 不 是 不 死 魂

他們的英 雄 碑! 他們的
 是 對 他 們
 不 是 不 死 魂



給 一 個 碑! 給 一 個 碑! 他們的 紀 功 碑! 在



碑 的 碑! 他們的 墓 誌 銘: 給 一 個 碑! 給 一 個 碑!

▲四烈士塚上的沒字碑歌 胡適

辛亥革命時，楊禹昌，張先培，黃之萌用炸彈炸袁世凱，不成而死。彭家珍炸良弼，成功而死。後來中華民國成立了，民國政府把他們合葬在三貝子公園裡，名爲「四烈士塚」。

塚旁有一座四面的碑台，預備給四烈士每人刻碑的，但只有一面刻着楊烈士的碑，其餘三面都無一個字。

十年五月一夜，我在天津，住在青年會裡，夢中遊四烈士塚，醒時作此歌。

北京女子高等師範學校 音樂體育科分組辦法

民國以來尙未聞有音樂學校之設，去年春教育部曾提出音樂學校豫算案一次。彼時因安福亂事，財政部不獨不能籌款辦新校，即已設立之學校，亦只允照八年度豫算支撥。故所有擬增設之學校豫算案一律送回。（音樂學校豫算案自然亦在內。）但是年九月女子高師新辦一音樂體育專修科，初辦時未有主任，只由辦事人照日本前三十年的學制略加更改，所定功課及教法，自難盡善。自本年一月起，該校

北京女子高等師範學校音樂體育科分組辦法

始聘蕭友梅君爲該科主任，當即與楊君福錫，趙君元任，美國體育教員費地君議定該科分組辦法。於是該科學生對於兩科功課始略有門徑。無奈行之僅二月，又遇教潮發生，一連停課數月，以致該科學生有號稱在學一年其實得爲不過兩月之嘆。現在教潮業已解決，一切學業應即繼續進行，并聞該校校長將呈請教部延長該科年限一年以期補足上學年功課云。茲抄錄該科分組辦法如下，雖來能言完備，然亦勝於全無音樂教育也。

- 一、本科功課分共同必修科，主科，副科三種。
- 二、本科分音樂體育二組。甲組以音樂爲主科，以體育爲副科。乙組以體育爲主科，以音樂爲副科。共同必修科目，兩組學生均須修之。
- 三、本科三年之內，須習滿六十六至七十二單位，平均每年至少須習滿二十二單位，至多不得過二十四單位。
- 四、單位算法，凡理論功課每週一小時習滿一年者爲一單位，（每年以四十週計算）技術功課每週二小時習滿一年者爲一單位，共同必修科目單位算法另表規定之。
- 五、各生在副科選修之功課，須得主任教員之許可，如該主任

教員認為無選修之必要或無修了之希望時，得令其改選之。

(甲)音樂組學生必修科目

時數 單位數

(一)理論功課

普通樂理

二〇 1/2

應用和聲學

一六〇 4

對位法

Counterpoint

四〇 1

音樂史

四〇 1

聲學

Acoustic

二〇 1/2

曲體學

Musical form

四〇 1

樂器學

二〇 1/2

作曲法

八〇 2

作歌法

八〇 2

(二)技術功課

鋼琴

一一〇 1 1/2

同上練習

一四四〇 18

獨唱

二四〇 3

合唱

二四〇 3

默譜及節奏練習

一二〇 1 1/2

指揮(唱歌教授法)

四〇 1/2

以上必修單位共 40

(三)體育功課中最宜選者

舞蹈

Dancing, Technique of Practice 110 1 1/2

遊戲

Playing a Teaching Games. 160 2

遊戲原理及遊戲場之佈置

Playgrounds, Corrective Gymnastics, and Massage. 150 2

(乙)體育組學生必修科目

(一)理論功課

解剖學及運動生理學

Anatomy Kinesiology, 160 4

體育史 體操教授法

History, theory and Methods of Teaching P.E. 170 2

生理學

Physiology 180 4 1/2

衛生學 (個人、學校、公共) Hygiene, Personal, school 四五 1
Community,

(二) 技術功課

體操術	Gymnastics.	一八〇	$4\frac{1}{2}$
體操模範教練	Normal Instruction in Teaching Gymnastics.	九〇	$\frac{1}{8}$
矯正體操術與按摩	Corrective Gymnastics, and Massage.	九〇	$\frac{1}{8}$
舞蹈技術與實習	Dancing, Technique Practice.	一二〇	$\frac{1}{2}$
遊戲		一六〇	2
身體檢查		三〇〇	$\frac{1}{8}$
遊戲原理與遊藝場之佈置	Play Playgrounds	六〇〇	
女童子軍之組織	scouting for Girls.		
組織與管理	Organization of Administration.	三〇〇	$\frac{1}{2}$
急救法與繃帶實習	First Aid Bandaging.	一五〇	$\frac{1}{2}$
體操自習		七二〇	9
以上必修單位共			
			$31\frac{1}{8}$

(三) 音樂功課中最宜選者

鋼琴	一二〇	$1\frac{1}{2}$
同上練習(每週至少六時)	七二〇	9
節奏練習與默譜	一二〇	$1\frac{1}{2}$
共同必修科目	時數	單位數
國文	一二〇	2
英文(平均)每週五時	六〇〇	15
倫理學	一二〇	1
心理學	八〇	2
教育學	四〇	1
教育史	四〇	1
實地教授	六〇	$1\frac{1}{2}$
合共必修單位	23	$\frac{1}{2}$

德國音樂家巴哈氏略傳

楊昭恕譯

德國音樂之發生及進步，在美術史上，實爲最有價值之研究。當百五十年前，德國音樂已至於現在高尚光明之地位，兼當時音樂家輩出先後輝映，均足以表彰當代音樂之特色，是誠音樂界進步順利之時代，樓船相望，揚帆江上，直令人悵望靡已。

近代音樂之始祖，此徽號惟塞柏司登巴哈氏足以當之。蓋其後起之音樂家，聞巴哈氏之名者，莫不頂禮膜拜，且公認巴哈氏有音樂創造之天才。至其創造天才之如何表現，其一爲使音樂在科學上有精深之根據，而其尤要者，因以前大樂上繁複豐富之著作，雖已大有進境，究未底於完成，而氏則百尺竿頭，更進一步，而大樂乃告成功焉。享德爾氏與巴哈氏爲同時人物，且生同月日，每提及巴哈氏之名，輒驚嘆之不直。直認氏爲音樂界之偉人。海登氏著作中，有言曰：吾受益於巴哈氏者良多，吾研究巴氏之學術透澈而詳明，且舍巴哈氏外，無足當我唯一之模範者。凡與我相知者，莫不以予言爲然。謨譯氏對於氏之未刊行之著作，不絕努力之探討，發揮而光大之，使德國全國人民對於巴氏爲極端之崇拜而奉如大師焉。此外尚有多數音樂學者，於其著作上，極表景仰之意見。要之巴哈氏於音樂上，實佔重要地位，然對於一般人民，則若與其同儕不甚顯著者，自經多數學者表彰之後，則巴哈氏之名直如日月光輝，照耀寰球焉。

塞柏司登巴哈氏生於額斯勒哈地方，時爲紀元後一千六百八十五年三月二十一號也。氏爲公家音樂師之子，寄養於長兄。其長兄擅長風琴，而巴哈於少時即顯露音樂之天才。氏既爲音樂家之後裔，而

又富於音樂之特性。筵裘克繼。超越先輩。固非偶然也。氏幼時即能自治而不甚需他人之扶助。在利里巴格地方受深純之音樂教育。蓋其地有高等文理學校。氏即肄業於其間。而在譚隊中練習歌唱。至十八歲時。氏在威瑪地方充公家音樂師。數年成風琴專家。而又爲音樂會之指導人。當其時布克斯提何德爲最有名之音樂家。氏從游於其門。研究風琴。故意大利之大神樂著作家。如柏勒斯、芮那、洛提費、發爾茅等均奉氏爲大師。氏在音樂界不啻斷輪老手焉。

當巴哈氏時代適爲德國音樂中興之始期。凡德國各邦之公室。均有一種狂熱之態度。殆猶前世紀意大利對於繪畫雕刻之傾向有超越一切學術而上之之趨勢。凡德國之小邦邑。皆爲美術之中心點。蓋其各邦邑之君長莫不競以美術相講求。姑無論爲戰爭之美術。抑爲昇平之美術也。巴哈氏既以天賦音樂家聞名於全國。不第以風琴精奇顯也。而其兩種音樂上之著作。尤使人佩服靡已。處此美術空氣瀰漫之時代。氏奮志於美術。愈甚。其成功愈速。至其音樂天才之猛進。大非常人所能想像者。

當巴哈氏充恩阿可帖邦里波爾王教堂之指揮時。爲千七百二十年之左右。其間曾爲漢堡之旅行拜謁風琴專家芮鐸其人者。芮鐸者年幾期頤。名滿全國。爲風琴妙手。巴哈氏傾心久矣。而早欲瞻仰風采者也。芮鐸聞有巴哈氏其人者。靚面時握手相迎。喜極欲狂。而曰。吾之技術早以爲將與吾生同歸於盡。今得吾子。吾學可以世傳不絕矣。

巴哈氏以一人而兼神豐富奇之作曲家、歌唱家、超羣之風琴家。凡德國音樂會萃之處。莫不知之。而當時最惹人注意者。則爲氏之歌唱與風琴之技術。至後一世紀。人乃知氏之創造天才。真不愧爲音界之大思想家。非專以技術顯也。

(未完)

樂友社緣起

吾國音樂發明甚古，迄於今日乃不逮西洋諸國遠甚。其最大之原因有二。一詞章義理之學盛行，鄙音樂爲藝術而不屑道，於是一般社會不復知注意。壎篪琴瑟習見於詩文辭，及叩以器物節奏，則橋舌不能對者比比是也。一研究音樂理論者與技師踈隔太甚，分鑣並馳絕不相謀。一則高談律呂，動以人心治道爲說，而於實際流行之音樂迄無所影響。一則攻苦演習，授受均近於神祕，其出類拔萃者亦未嘗無絕人之技，然無學理以自尊其術，不能著書立說廣爲傳播。歷代良工絕藝，今日無一不成廣陵之絕響，良有由也。以前者之原因，國內大多數人士不復知音樂。以後者之原因，少數習音樂者又不能互相補助，以促音樂之進步。宜今日音樂之不能望他國矣。同人等深思熟慮，竊以爲今欲振興樂學，有二道焉。輸進西洋音樂之學理及技術，以增益吾國之所未有，此一事也。整理吾國舊有學說，發揮而光大之，此又一事也。其入手之方法，在使理論及技能者互相輔助，羣策羣力以圖音樂之革新。其最終之目的，在使一般人士深知音樂之價值，而美感教育漸且普及於社會。循是行之，日進不已。他日世界音樂界中，或尙能容吾國占一席之地乎。此本社創設之所由不能已也。傳曰：人之欲善，誰不如我。詩曰：嚶其鳴矣，求其友聲。敬願大雅宏達，襄裳而共濟也。

發起人

甘文廉
趙元任
楊祖錫
沈彭年
蕭友梅

樂友社簡章

第一條 本社定名為樂友社

第二條 本社以研究理論練習技能期音樂日益進步為目的

第三條 本社社員分三種如左

一甲種社員 通曉音樂理論能作曲者或諳習樂器一種以上及能獨唱者

一二種社員 現正研習音樂者

三特別社員 提倡音樂贊助本社事業者（如捐助經費樂器樂譜音樂書籍及其他盡力於本社者）

第四條 本社開會分三種如左

一大會 年開一次

二例會 月開一次

三練習會 無定期

大會日期臨時定之

第五條 開大會時甲種社員有提出著作或演奏之義務乙種社員有協助演奏之義務

第六條 開例會時甲種社員均應列席

第七條 練習會由甲乙種社員担任演奏者組織之

第八條 本社甲種社員年納社費銀一元乙種社員及特別社員不納費

第九條 本社設幹事二人至四人書記二人處理一切社務

第十條 幹事書記均名譽職由社員公舉之任期一年

第十一條 本社事務所暫設北京府右街僻靜房八號

第十二條 本簡章自開成立曾日公決實行

附錄

國務總理呈請頒布國歌文

國務總理呈為呈請事據教育部咨呈稱案查改定國樂一案本部曾於八年十一月二十四日具摺呈明設立國歌研究會延聘文學及音樂專家迭經共同討論僉以撰擬新詞不如仍用尙書大傳所載虞舜卿雲歌一章釋義尋聲填製新譜庶全國人民易生尊敬信仰之心而推行無阻且其所稱卿雲乂縵實與國旗色彩相符復且光華並與國名政體隱合當經和聲訂譜提出國務會議議決採用本會會員蕭友梅所製新譜定於民國十年七月一日通行在案數月以來遊將新譜發交各軍樂隊各校學生依聲練習於本年三月六日協同演試亦甚合拍茲經本部編訂國歌正譜燕樂譜軍樂譜各篇理合檢送貴院應請查照從前頒行國樂譜辦法呈候
 明令施行等因前來理合轉情轉呈伏乞
 鈞鑒訓示施行謹呈

大總統

附錄

中華民國十年三月三十一日奉

大總統指令呈悉准如所擬辦理即由教育部通行遵照此令

舊國歌譜簽註

諸城縣黃知事維謙函

必葵仁兄先生閣下頃奉 巡按使飭准 教育部咨送 執事函件一封飭即遞送等因茲將原函送請 查收見復是荷此頌
 台安弟名正具

教育部函

必葵先生台鑒久聞 執事研精音律融貫中西無任佩仰現在
 民國國樂樂譜案由禮制館擬具尙未公布茲特鈔寄一份希發
 抒 卓見詳加簽註迅賜函覆以便本部提出討論至緝公誼專
 肅奉達順請台安附國樂樂譜一紙 教育部謹啓

民國四年六月三日

國樂樂譜

中_上X_△

國_合

雄_六X_○
六_上○

立_尺

字_上X_○
尺_上○

宙_上X_○
上_一○

間 上 X △ 一 X

挺 上 X △ 一 △

來 四 ○

崙 上

河 合 X 一 四 工 合

山 工 X

共 合

族 上 工 合 尺 ○

天 上 X △ 一 △

年 上 X

廓 合 X △

華 合 X

從 上

巔 上 X △ 一 △

浩 四 合 X

縣 六 工 尺 上 四 ○ X ○ 一 △

和 工 合 X

開 合 上 工 尺 ○ X ○ X ○

億 合 X △

八 工 上 尺 ○ 工

胃 工

崑 合 工 尺 ○ X ○ X ○

江 合

蕩 上 ○

連 四 合 四 合 X ○ X △ 一 △

五 四

堯 上 X ○ 一

萬 工 上 尺 ○ 六 X

覆教育部函

大部諸先生鈞座敬稟者久仰 芝範時深葵向睽遠千里 雅
奏莫聽乎 鈞天私淑一心 明訓欲親夫 函丈茲於七月十
二號伏承略分言情 鈞諭下逮回環莊誦感佩莫名捧讀詞
殊深舞蹈方幸國家之盛賴以揄揚無如游夏之徒莫能參贊然
既承顧問 大部則心若竹虛即敢竭鄙誠下士迺同等濫乃
命以簽註者妄參末議 山水究莫助 高深而無可疵疑者不
待更端 鈞昭即共知美善阜財解慍何只五絃酌古準今須茲
六律何時公布 大君子具有權衡伏望 德音予小子實深景
仰肅此稟覆虔請 鈞安恭乞 雅鑒 王露謹稟

國樂樂譜

黃鐘為律占根本樂譜未註何調想以黃鐘之宮為主調音
也是為黃鐘調

中 上 X △

國 合

雄 六 X 工 ○

上字為黃鐘音以宮音起調

合字為林鐘倍徵音生於黃鐘者

六字為林鐘徵音工字為姑洗角音應

立尺

字 上尺[×]尺[○]

宙 上[×]一[○]

間 上[×]△^一△

廓 合[×]△

八 工[×]上尺[○]工

挺 上[×]△^一△

各上音倍徵合字以角音起下商音尺字

○ 一字為應鐘變宮音國語體製不宜用

變音恐有損於國樂莊嚴之價值未知
是否若去變宮一字則當以(商尺) (工尺)

一 二音代之

句尾酌脚黃鐘宮音

八字之工[×]上尺[○]工[×]中明上句間之上[×]△^一△

字使有曲折意味深長

華 合[×]

冑 工

來 四[○]

從 上

崑 合[×]工[○]尺[×]△

崑 上

巔 上[×]△^一△

江 合

河 合[×]四[○]合[×]工[○]合

浩 四[×]合

各字林鐘倍徵音承上音所生

來四四字為南宮倍羽音

句尾酌脚黃鐘宮音

河浩用南呂倍羽音四字不用南呂正

羽音五字曲致和平音無高亢之弊

蕩上

山工^x

縣六工尺上四[○]
六工尺上四^{x○一△}

連四合四合^{x○x△一△}

華宵江河二聯雙峯對峙整齊嚴肅樂語音節與詞同一

旨趣不宜參差山綿連之(工)^{x○x○一△x○}(六工尺上四)^{x○}(四合四)

合^{x△一△}崑崙顛之(合工尺)^{x○x△x△一△}(上)(上)^{x△一△}以上聯

音之平直對下聯音之曲折一步一波本出天然崑崙縣連

音節以疏密相對尤為精妙入神獨上聯宵之(工)字對以

下聯河之(合四合工)合(惟宵之(工)字微羽若代以

宮商宮倍羽宮

商角

上尺上四上(來之(四)字代以(尺工)似稍齊整(華

合^x宵上尺上四上)來尺工從上)管見如是未識可查

共合

和工合^x

五四

族上工合尺^x

開合工尺上尺^{x○}

堯上一^{x○}

天^{x△一△}

億合^{x△}

萬工上尺六^{x○}

首聯宙字如不用一字堯之一字當然

以(角商)三音代之

句尾韻脚黃鐘宮音

同上聯聯字

同上聯八字之工上尺工惟不用姑洗

年^上X

角音工字而用林鐘徵音六字喚起全
體精神以作收音雄壯已極

黃鐘宮音畢曲

擬國樂樂譜條目大略

體制

國樂樂譜為一國統一之樂譜代表一國之精神

國家體制不一國樂各有異同既為中國樂

然依中國之體制定之

認詞

國樂必先有認詞無詞何以表我華胄光榮故樂

譜依認詞定之

認音

國樂認詞既定必叶以音律節以板拍始成樂

音域

樂譜所用音律必以中和為限蓋成年男子無最

高音女子幼童無最低音既為國樂必便於國人

誦詠故國樂樂譜無半律上之高音倍律下之低

音宜以中和為音域

音律

以工尺代音律始於唐宋今國樂樂譜亦以工尺

代音律愚意工尺旁宜注明音律方有合於古

音節

古詩譜既亡諸史所載樂章皆有詞無聲姜堯章

之越九譜熊明來之瑟譜有音無節古譜既無音

節可致乃以元明曲家之，者為頭板「者為腰

板一者為底板×者為頭贈板×者為腰贈板○

為中眼△者為腰眼定為音節均極妥叶

主調

無論何種樂譜必有一律使為主調謂之主調音

若黃鐘之宮林鐘之徵太簇之商南呂之羽姑洗

之角應鐘之變宮蕤賓之變徵皆可為主調音此

之謂旋相為宮餘仿此

起調

如以宮音起調即以宮音畢

畢曲

曲或以徵音起調亦以宮音畢曲者餘仿此

國樂比較英之認譜音節雄渾美之認譜音節華麗法之認

譜音節慷慨俄之認譜音節擴張德之認譜音節

發揚各國認譜不避二變(變音即半音階)惟德

法二認譜變音最多故與中國旋宮法大有不同

中國認譜以直廉為音節乃為最宜

露自束髮受書心好音樂然未能探其底蘊近歲家居潛心

揣摩造具各式琴瑟刻將功竣竊又擬國樂樂譜條例數則

草草成就愧乏羣知考證兼無名公指示至今未得折中幸

大部鈞諭下逮用敢鈔呈請示即賜指謬並請將 大部諸

位音樂專家姓氏示知冀翌日觀光上京以便趨謁而聆

明訓幸甚王露心奏氏謹識

教育部覆函

心葵先生台鑒准

復函並附冊一件感佩無似除將附冊留備討論外行函

復順頌

台安教育部啓

讀者俱樂部

答彭君馴青問

彭君來函云(上略)蕭先生所著樂學研究法內有音樂參考書音樂理論和聲學樂式學作曲學音樂史音樂字典音樂百科全書種種在何處發行現時能購得否再貴會能否通訊研究(下略)

答(一)第一卷第四號樂學研究法內所舉參考書屬(甲)種者多已絕版但在德國書坊或可買得舊本(乙)種所舉均可直接匯款至出版處訂購或函託上海謀得利 Montie 琴行代

辦但開列書名須時參考第一卷五六合刊內之正誤表因第四號內錯誤甚多也(二)本會現尙未設編輯研究部但承詢問仍當盡力答覆

答孫君懋俊問

孫君函詢云(上略)(一)小學校之唱歌可否用中國俗曲如小郎兒四季相思等作材料(二)可否用進行曲作唱歌之曲(三)彈單音時可否任意加花(四)書坊所出唱歌書不合樂理者甚多不用又無相當教材用之良不可否由貴會特出一種小學唱歌集以供各小學校教授之用

答(一)中國俗曲自然不宜作小學唱歌以吾人研究音樂者均應有改良舊樂創作新樂之責若陳陳相因甚難望音樂之進步也(二)進行曲之調非完全不適用作歌曲不過須擇其曲內之音不嫌過高過低者方可此外填詞時樂句之起止及輕拍重拍均須注意(三)彈單音時加彈裝飾音乃常有之事祇求其不背和聲原則可矣但唱歌伴奏學生程度未足時仍以不加彈爲安(四)本會方正研究音樂至編唱歌集以教材難得一時恐不易辦到教但本會仍盼將來有唱歌集之出版

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with various accidentals (sharps and naturals) above the notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

(三)

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It includes quarter notes, eighth notes, and rests, with accidentals and some slurs.

練習題第十一集(乙)

This page contains twelve numbered exercises (一) through (十二) for musical practice. Each exercise is written on a five-line staff with various musical notations, including notes, rests, and fingerings. The exercises are organized into pairs of staves, with the first staff of each pair containing a treble clef and the second containing a bass clef. The exercises are labeled with circled numbers: (一), (二), (三), (四), (五), (六), (七), (八), (九), (十), (十一), and (十二). Above the staves, there are handwritten labels in Chinese characters: '廣' (Guang), '狹' (Xia), and '位' (Wei), which likely refer to different musical positions or techniques. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score consisting of eight staves. Each staff contains musical notation with various annotations in Chinese characters and numbers. The annotations include '廣', '狹', '(七)', '(八)', '(九)', and '5 7 9'. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or tablature.

一九五五年八月十日

練習題第十二集(甲)

(一) 廣

廣

(三) 廣

(四) 廣

(五) 廣

(六) 廣

(七) 廣

(八) 廣

(九) 廣

(十) 廣

(十一) 廣

(十二) 廣



Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly quarter notes with some rests. Above the staff, there are handwritten numbers: 6, 5, 7, and 8, 6. A circled number 3 is written above the first measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly quarter notes with some rests. Above the staff, there are handwritten numbers: 7b, 5b, 6, #, 5, 6, 4, 3, and 3, 6, 6. A circled number 3 is written above the second measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are mostly quarter notes with some rests. Above the staff, there are handwritten numbers: 6, 3, 6, 6, 5, 6, 7, 4, #, and 3, 7, 7. A circled number 3 is written above the second measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly quarter notes with some rests. Above the staff, there are handwritten numbers: 6, 4, 3, 6, #, 5, 6, #, 5, 7, 6, and 6, 6b, 6, 5b. A circled number 3 is written above the second measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are mostly quarter notes with some rests. Above the staff, there are handwritten numbers: 6b, 6, 7, 6, 5, 7, 8, 6, 6, 6, 5, 3, 8, 7, 5b. A circled number 3 is written above the second measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The notes are mostly quarter notes with some rests. Above the staff, there are handwritten numbers: 6, 7, 6, 5, 8, 7, 6, 3, 5, 4, 6b, 6, 4b, 2. A circled number 3 is written above the second measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a bass clef and a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The notes are mostly quarter notes with some rests. Above the staff, there are handwritten numbers: 6, 7, 6, 7, 8, 7. The staff ends with a double bar line.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

練習題第十(2)



Handwritten musical score consisting of 12 staves. Each staff begins with a circled number from (1) to (12). The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as clefs and bar lines. The handwriting is dense and somewhat messy, typical of a student's practice work. The staves are arranged vertically, with each staff containing a sequence of musical notes and rests across several measures.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Above the staff, the Chinese character "秋" (Autumn) is written in a box. The notation includes notes, rests, and various fingerings and articulations such as "6", "7", "7 6 7", "6 7", "6 6".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features notes, rests, and fingerings including "8", "6", "5", "4", "7", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "7", "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and fingerings such as "6", "5", "4", "3", "2", "1", "6", "5", "4", "3", "2", "1".

Handwritten musical score on ten staves. The notation is extremely faint and illegible. The page contains various musical symbols, including what appears to be a treble clef on the first staff, and some numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) scattered throughout. There are also some vertical lines and boxes that might be part of the score's structure. The overall quality is very poor, likely due to a low-quality scan or a very faded original document.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. Above the staff, there are some numbers and symbols, including a circled '3' and a circled '4'. The notation is somewhat faint and difficult to read precisely.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Similar to the first staff, it contains quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are mostly quarter and eighth notes. There are some markings above the staff, including a circled '3' and a circled '4'.

練習題 第七回

(一) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(二) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(三) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(四) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(五) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(六) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(七) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(八) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(九) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(十) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(十一) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(十二) 1/4 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4

(+) 3 7 4 3 3 6 7 5 6 9 6 6 5 0 5 7 2 4 5 0 4 3 6

(±) 7 8 7 9 8 7 5 9 8 7 5 3 2 5 6 5 2

(±) 3 6 9 6 5 7 6

和聲學綱要 (續前)

第十一章 增和絃

各種增和絃同他們的解決法

§ 64 甚麼是增和絃? (德語叫 alterierter Akkord)

和絃裏邊的一個音或幾個音有半音變動(升高或降下)的時候,我們叫他做『有變動』這就是德語 alteriert 的本義;但是三和絃的一個音或兩個音有變動,不能就叫他做增和絃,譬如例九十一的(2)(3)(4)(5)(6)都是從(1)變成的,並且各三和絃都可以註明是某調第幾級上的三和絃。這些例當中(2)到(5)都不能叫增和絃,單獨例(6)可以叫做增三和絃,因為他的五度音升高了半音的緣故。(參看第一章第§10款)

轉位和絃(指六度和絃同五六和絃)的底音或三度音(三四和絃的)如果升了半音的時候,這和絃也成了增和絃。(詳細見 § 68, § 69 § 70) 例九十一(7)是增六度和絃,(8)是增五六和絃,(9)是增三四和絃。

例 九 十 一

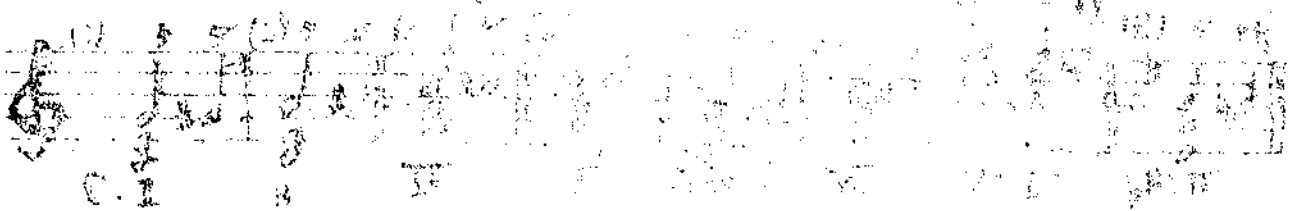
Handwritten musical notation for Example 91, showing various augmented chords on a staff. The chords are labeled with numbers 1 through 9 and Roman numerals below them. Chord 1 is C major (C-I-dim). Chord 2 is C minor (C-i). Chord 3 is C major with a lowered third (C-I-b). Chord 4 is C major with a lowered second (C-I-b2). Chord 5 is C major with a lowered fourth (C-I-b4). Chord 6 is C major with a raised fifth (C-I-dim5). Chord 7 is C major with a raised sixth (C-I-dim6). Chord 8 is C major with a raised fifth and lowered sixth (C-I-dim5b6). Chord 9 is C major with a raised fourth and lowered fifth (C-I-dim4b5).

§ 65 有增五度音的三和絃

上例(6)可以做小 a 調第三級上有增五度音的三和絃,但是在樂曲中還是當他做有增五度音的三和絃用的多。

有增五度音的三和絃除了上邊所講之外大調第二級第四級第五級上同小調第四第六兩級上的三和絃的五度音如果升高半音,也成了有增五度音的三和絃。但凡有增五度音的三和絃,上邊要記一個 5 或 5 \times 或 5 \sharp 字。

例 九 十 二



六八
這種和絃的增五度音,不管是不是變宮音,也要當他做最尖硬的變宮音去解決他,就是:

第二十條 增和絃的增音(在 § 64 到 § 67 是增五度音在 § 68 到 § 70 是增六度音)無論在那一重音,常要領他上行半級。

例 九 十 三

和聲學綱要

例九十三 (1) (2) (3) (4)

C: II - V C: III G: II V F: V - I D: IV - II

例九十三(1)(2)的增五度音都在第一重音上例(2)之增五度音 $\sharp E$ 上行到 $\sharp F$ 很像得是一級,其實是半級,因為 $\sharp E$ 就是 F 音的緣故。同例(3)的增五度音 $\sharp G$ 在第二重音上;同例(4)的增五度音 $\sharp D$ 在第三重音上。還有二項要注意的:第一就是在一和絃之內,不能兩重音都有增五度音;第二就是習題上記着的 \flat 字,單獨在頭一個和絃上有指定該和絃的五度音要用在第一重音(參看第一章第 $\S 19$ 款)的効力,其餘各和絃上記的 \flat 字就限定五度音要用在那一重音了。

練習題第十一集(甲)

§ 66 有增五度的四和絃

大調第一第四第五級上的四和絃(即七度和絃)同小調第六級上的四和絃,可以用一個增五度音。(例九十四)這個增五度音仍然要領他上行半級(例九十四 2. 3. 4. 5.)

音樂雜誌

列 九 十(4) 四

第二卷 第五六兩號合刊

前例所舉在大調第一第四(即小調第五第六級)的七度和絃只可用原位的并且以用廣位和聲較優。這並不是說有增五度音的第一第四級七度和絃不能用狹位和聲不過在四重音曲很少用就是了。

§ 67 有增五度音的正七度和絃

有增五度音的正七度和絃簡直不能用在狹位,因為增五度音對於小七度音是一個減三度音程。(就是大二度)這音程是狠硬的分和音°所以不宜用作狹位和聲。例九十五(1)是有增五度音的正七度和絃的狹位記法(2)是廣位記法。後者比前者好,就是因為增五度音離七度音遠些的緣故。同例(2)由 F 到 d 本來是個大六度音程,因為 d 音升高了半音(為#d)所以由 F 到#d 變成了一個增六度。現在我們還要注意的就是:

七〇

第二十一條 凡有增六度音程的和絃在轉位的時候,不

得叫這音程變成了一個減三度。

有增五度音的轉位正七度和絃用得最多的是五六和絃(第一轉)同二度和絃(第三轉)三四和絃(第二轉)用得最少。二度和絃也可以用在狹位,(例九十六 1.) 其餘各種轉位只用在廣位。

例 九 十 五

(1) 小三 減三

(2) 增六

例 九 十 六

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

C: V, I C: F, A7 C: F, d: VII, C: V, a7 C: F, I C: V, I

(7) (8) (9) (10) (11) (12) (13)

C: V, a7 C: F, I C: F, C: V, a7 C: V, d: VII C: F, d: VII

上例(1),(2),(3),是本節所講的和絃第三種轉位的用法;(4)(5),是第一種轉位的用法(6)(7)是第二種轉位的用法;(8)(9)(10)(11)都是原位的用法。

練習題上邊有記着廣狹二字的,是指明要用廣位狹位的意思,但是學者不必全個題目都用廣位或都用狹位,只要那一樣合適就用那一樣,好像例九十七 樣子,前三分一是廣位,後三分二是狹位。第十一集練習題(乙)為便於初學起見,頭幾個題目特註明廣狹二字以後各題還要學者自己去研究罷。

例 九 十 七

The musical score for Example 97 consists of two staves: a piano part on the top staff and a violin part on the bottom staff. The piano part is written in treble clef with a 3/4 time signature. The violin part is written in treble clef. The score is divided into two sections: the first section is marked '廣' (Broad) and the second section is marked '狹' (Narrow). Below the staves, there are chord symbols: C: I, V, - I, - IV, - V, - I, III, I, V, I.

練習題第十一集(乙)

§ 68 增六度和絃

我們先把大 C 調第二級的三和絃記上(如例九十八之 1.)已經知道這個和絃同許多調有關係的,他不獨是大 C 調第二級上的三和絃,也是大 F 調第六級,小 a 調第四級小 d 調第一級上的三和絃。現在把他的底音升高半音,(如例九十八之 2.)便成了 $\sharp dfa$,再把這和絃用作轉位六度和絃(如例九十八之 3.)就成了 $fa\sharp d$ 因為從 f 音到 $\sharp d$ 音是增六度(見前款)所以我們叫這和絃做增六度和絃。這和絃再轉一回位就成四六和絃(如例九十八之 4.)不過這和絃用處很少,我們還是講增六度和絃罷。

例 九 十 八

(1) C: I
a: IV
F: VI
d: I

(2) D: I
a: VI
F: III
d: I

(3) F: I
a: III
D: VI
d: I

(4) D: I
a: VI
F: III
d: I

這個和絃的增六度音,因為常要上行半級,所以這音在四重音曲不得用兩回,其餘底音同三度音都可重用。解決這和絃無論廣位狹位都可以用,增六和絃的記法用一個 \sharp 或 $6X$ 或 $6\sharp$ 字。

例 九 十 九

1) 狹位 2) 廣位 3) 狹 4) 廣 5) 狹 6) 廣 7) 狹 8) 廣

C: I I I F:VI V F:VI V a:II I IV I a:III V I T

上例(1)(2)(3)(4)是在大C調大F調的解決法，(5)(6)(7)(8)是在小a調小d調的解決法。同例(1)(3)(5)(7)的增六度和絃都重用^{三度}底音F兩回，(2)(4)(6)(8)的增六度和 都重用三度音a兩回。

練習題第十二集(甲)

§ 69 增三四和絃

如果我們在一個底音升高半音的小三和絃(如例九十八 2.)的下邊或上邊加一個三度音,就可得到兩個七度和絃。一個是有增三度音的,(例一百 2.)一個是有增底音的,(例一百 3.)這兩個和絃,可以算是從兩個調來的。如例一百(2)所示可以說是從大 C 調第七級來的,也可以說是從小 a 調第二級來的;全例(3)可以說是從大 C 調第二級來的,也可以說是從小 a 調第四級來的。這兩個和絃原位轉位都有用的時候,不過例一百(2)所舉的七度和絃,用在第二轉位的時候最多,因此我們叫他做增三四和絃。這和絃的記法同轉位七度和絃一樣,不過 6 字上多一斜線(如 $\frac{6}{3}$)或記作 6X, 或記作 $6\frac{4}{3}$

看用在甚麼調不同。也有記 $\frac{4}{3}$ 或 $\frac{4X}{3}$ 或 $\frac{4\frac{4}{3}}{3}$ 的。

增三四和絃的解決法同增六度和絃一樣,他的增六度的音,要上行半級,例一百(4)(5)是在大調解決,(6)(7)是在小調解決,(8)(9)是轉調的解決法。

例 一 百

The image shows a musical staff with various chord resolutions. The chords are labeled with numbers 1 through 10. The notation includes notes, stems, and accidentals. There are handwritten annotations above and below the staff, including numbers and symbols like 'I', 'II', 'III', 'IV', 'V', 'VI', 'VII', 'VIII', 'IX', 'X'. The staff is divided into measures, and the chords are placed within these measures. The notation is somewhat complex, with many notes and stems, and some notes are marked with 'x' or other symbols. The overall appearance is that of a handwritten musical score or a printed score with extensive annotations.

§ 70 增五六和絃

上例(3)所舉的七度和絃用作第一轉位的時最多,我們叫他做增五六和絃。下例(1)(2)是在大調的解決法,(3)(4)是在小調的解決法,(5)(6)(7)是轉調的解決法,同例(8)的解決法因為從FC到EB 是一個純五度平行所以不好。我們想避開這個毛病可以用間接的解決法如例一百○-(9)(10)同例(I)到(8)都叫直接的解決法。

第十二章 留音

§ 72. 甚麼是留音?

由一個和絃進行到第二個和絃的時候，屬於前一個和絃的音，還留着一個(或不止一個)在後來的和絃裏，這種音叫留音，因為這音是後來的和絃裏邊沒有的，是從前一個和絃留下來的。譬如例一百〇三第(2)(3)(4)節第一重音的 c. b. a. 音，都是從第(I)(2)(3)節的和絃留下來的。

73 留音的記法

留音對於後來的和絃是分和音 (Dissonance 見普通樂理第三章末頁) 所以要解決他 (解決之法見下款同 §75 款)，解決的音普通比留音低一級或半級，也有比留音高半級的 (見下 §75 款)。留音的記法先看他本身對於低音 (就是第四重音) 是第幾度音程就把度數記在下譜表之上，再看他的解決音 (就是跟着留音來的音) 對於低音是幾度音程，也把度數記在留音的右邊，譬如例一百〇三(2)之留音 c 對於低音 G 是四度他的解決音對於低音是三度，所以單用 43 兩字記在下譜之上夠了；同例(3)的留音同解決音是九度同八度用 9,8 兩字記上，(4)的留音同解決音是六度同五度用 6,5 兩字記上，(5)的留音同解決音是八度同七度用 8,7 兩字記上，(6)的留音同解決音是七度同六度用 7,6 兩字記上，但是如果轉位和絃有留音或解決音時，也須用亞^拉伯數字記上，譬如 103 例之(7)第二節頭一個和絃是五六和絃，第二個是四六和絃，他們的留音同解決

音對於低音 G 是五度同四度，用 5, 4 兩字記上之外，還要加記一個 6 字在 5 字之上，表示頭一個是五六和絃（見第六章 §44 款）但是 4 字之上只加一小畫夠了，不用再記 6 字，因為前便已經有一個 6 字，這一小畫就是表明前一個 6 字還有效力的意思。

七六

若是兩個都是五六和絃而他們的留音同解決音是四度三度，要

照上例(8)的記法如 $\begin{matrix} 6-6 \\ 5-5 \\ 43, \end{matrix}$ 右邊的兩小畫也是表示 $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ 兩字還有效

力的意思，同例(9)(10)(11)各節內的小畫也是一樣意思。但是同例(11)第二節內記着兩個都是二四和絃，頭一個上邊記着的7字，是表示留音(c對於低音d是七度的緣故)并不是表示原位七度和絃，同

例(6)的 7 字也是一樣,學者不要誤會。

留音也有向 上解決的并且有兩重音 以上的留音, 譬如上例第 (12)與(13)都是複留音,第(12)是兩重留音向上解決,他的記法就是 $\begin{matrix} 9 & 1 & 0 \\ 7 & 8 & \end{matrix}$ 第(13)上部三重音都是留音,最上兩重音向上解決第三

重音向下解決,所以他的記法是 $\begin{matrix} 9 & 10 & \# \\ 7 & 8 & \\ 6 & 5 & \end{matrix}$

§ 74 留音的進來同解決法

關於留音進來同解決法的條件如下:

第二十二條 關於留音的進來同解決法可分作五項

- (一) 留音的進來多在每節的重拍,未進來之前,要先在前一節預備,預備音不要比留音短。(例一〇三 2.5.6. 7.8. 9. 10. 11. 12. 13. 的預備音都比留音長,同例 3.4.的預備音同留音一樣長)。
- (二) 留音同預備音要在同一重音上,并且要用連線連結起來。
- (三) 解決音同留音也要在同一重音上,這音只可在第四重音(Bass)再出現一回在別重音不能再用他七九(見例一〇四 1.2.3.)如果解決音在第四重音的時候,上部三重音都不能再用他。(見例一〇四 4.5.6)
- (四) 留音的解決法多是向着輕拍逐級下行。(上行解決法見下款)

(五) 因為留音而延遲了的八度平行仍然禁止，(例一〇六^{I.2.3.})但是延遲了的五度平行可用。(見例一〇六^{4.5.6.})

例 一 百 〇 四

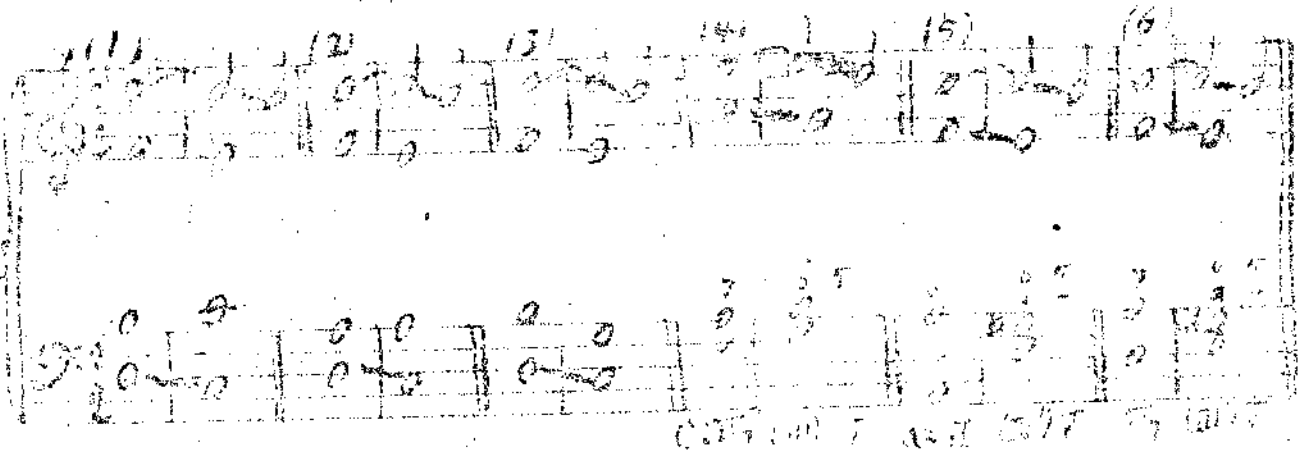
The image shows a musical score for Example 104, consisting of five measures. Each measure is numbered from (1) to (5). The notation includes notes on a staff, rests, and various musical symbols. Below the staff, there are some letters and numbers, possibly indicating fingerings or specific notes.

上例(1)的解决音是 b (2)的解决音 e, 都在第三重音再出現所以不好(第二十二條第三項)。同例(4)的解决音 g, (5)的解决音 d 都在第二重音再出現一回, 同例(5)之解决音 c 在第一重音也再用一回所以都不好。但是如果像得例一百〇五第四節的樣子, 第三重音 g 雖然是和解决音一樣, 仍然可以再用, 因為這 g 音的性質和別的不同‘他是從上節延長下來的, 不是突然而來的。

例 一 百 〇 五

The image shows a musical score for Example 105, which is a complex musical passage with many notes and rests. The notation is dense and includes various musical symbols.

例 一 百 〇 六



上例 1.2.3. 的解決音對於第四重音是八度平行，同例 4.5.6. 的解決音對於第四重音是五度平行，因為這種平行不是直接來的，所以也可以叫做延遲了的(或遲到的)八度五度平行。

§ 75 留音在第四重音上的記法

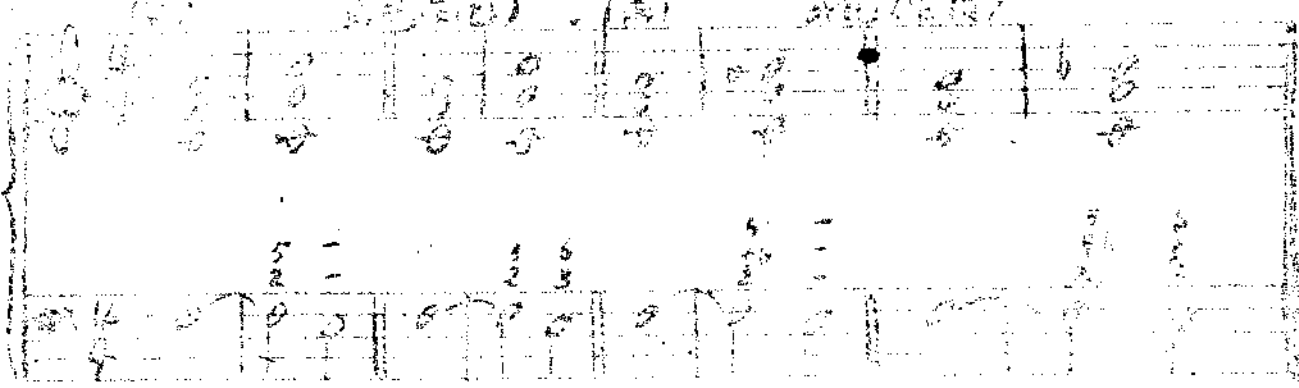
留音在第四重音時，他的上部三重音的記法還是從留音起算，譬如例一百〇七(甲) F 是留音，上邊只記 $\begin{matrix} 5 \\ 2 \end{matrix}$ 兩字，表示這和絃的上三重音只有從 F 起算到第二同第五度音，他的解決和絃單用兩小畫夠

了如 $\begin{matrix} 5 & - \\ 2 & - \end{matrix}$ 同例丙亦然 $\begin{matrix} 5 & - \\ 4b & - \\ 2 & - \end{matrix}$ ，但是右邊這兩三畫同時就表示解決前

一個和絃的，所以用 $\begin{matrix} 5 & 6 \\ 2 & 3 \end{matrix}$ 來代 $\begin{matrix} 5 & - \\ 2 & - \end{matrix}$ ，用 $\begin{matrix} 5 & 6 \\ 4b & 5 \\ 2 & 3 \end{matrix}$ 來代 $\begin{matrix} 5 & - \\ 4b & - \\ 2 & - \end{matrix}$ (同例乙，

丁)亦無不可。

例 一 百 〇 七



§ 76 複留音的記法同解決法

例一百〇三(1)至(11)留音只在一重音上我們叫他做單留音；同例(12)上部兩重音都是留音，同例(13)上部三重音都是留音，這種留音，叫複留音。複留音的記法還是同 §73 款所講一樣，較大的數字要記在較小的數字上邊，譬如例一百〇三(12)記作 $\begin{matrix} 9 & 10 \\ 7 & 8 \end{matrix}$ ，同例(13)

記作 $\begin{matrix} 9 & 10 \# \\ 7 & 8 \end{matrix}$ 例一百〇九第二節記作 $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ 第三節 $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ 都是大數字在

小數字的上邊。至於他們的解決法，自然以下行為普通，(例一百〇九之1。)但是也有上行解決的，他的理由就是因為變宮音有上行半級的性質譬如例一百〇九(2)的 B 音是大 C 調的變宮音，同例(3)的 #d 音是小 e 個的變宮音所以要上行半級解決他。

例 一 百 〇 九



複留音不一定全向一個方向解決，常有一部分上行解決，一部分下行解決的，譬如例一百〇三(13)的複留音，上兩重音上行解決第三重音下行解決，例一百一〇(甲)的複留音，上一重音上行解決，第二第三兩重音下行解決。

留音如果上行一級(就是一個全音)的時候就覺得不自然,但是像得例一百一〇的(乙)的樣子,為避開不犯第二十二條第三項起見,又不能不把留音 g 上行一級解決,因為下行(同例丙)到 f 就犯了第二十二條第三項,因為這 f 音已經在第二重音的緣故;同例戊的留音 c 若是下行到 b 解決他又犯了第二十二條第五項(延遲八度平行)所以也要上行一級到 d 解決他(同例丁)方才可以免了這個毛病。

例 一 百 一 〇

§ 77 單獨標記留音同單獨標記解決和絃的條件

以前所講留音記法是同解決的音一齊記上的,因為留音同他的解決音構成一個和絃;但是有時有留音的和絃同有解決音的和絃各自成一個獨立和絃的,到這個時候,我們單獨把留音記上夠了,不必附記解決音。如例一百一十一第(2)(4)(5)(6)各例就是單獨記留音,他們的解決和絃另外用普通的法記上(譬如該是四六和絃就記 $\frac{6}{4}$ 該是六度和絃就單記一6字,該是原位七度和絃就單記7字)至於標注這種和絃也可以單獨記他的解決和絃的級數。譬如下例(2)有留音的和絃本來是 a VI₇,但是只記他的解決和絃 a IV,同

例(6)有留音的和絃是 $c: VI_7$ 但是單記他的解決和絃 $C: II_7$ 夠了。

例 一 百 一 十 一



§ 78 九度和絃的用法

以上所講留音有記作 $98, \begin{matrix} 98 \\ 7- \\ 3- \end{matrix}$ 的, 也有記作 $\begin{matrix} 910 & 9 & 10\sharp \\ 78, & 7 & 8 \\ & 6 & 5 \end{matrix}$ 的, 其

中的 9 字就是表示九度和絃的九度音。原來九度和絃是五和絃。這和絃應該有五個音 (如例一一二之 (I)(2) 但是在四重音曲 (見第一章 §13 款) 只可用四個音, 所以在四重音曲用這種和絃的時候, 不能不省去一個音。我們把用這和絃的條件定為:

第二十三條 九度和絃最宜省去的音是五度音, 其次是七度音他的九度三度同底音都不可缺, ^但他是九度音先要預備, 解決時以下為行主, 也有上行解決的。

例 一 百 十 二

音樂雜誌 第二卷 第五六兩號合刊

上例(3)各節的九度和絃都省去五度音。

練習題第十四集