

小學音樂教材及教學法

繆 天 瑞 著



上 海 萬 葉 書 店 印 行

小學音樂教材及教學法

繆天瑞著



上海萬葉書店印行

有 著 作 權 • 不 許 翻 印

中華民國三十六年六月一日初版 • 中華民國三十七年八月廿日三版

小 學 音 樂 教 材 及 教 學 法

著 者 繆 天 瑞 發 行 者 錢 君 匄

發 行 所 萬 葉 書 店

上 海 (○ 區) 天 潼 路 寶 慶 里 三 九 號

錢 序

輯

十多年前，我和天瑞兄在上海別後，最初他一直在南昌主持音樂教育的編輯工作，到了抗戰開始的那年冬天，我流亡至南昌，深夜趕至湖濱公園相訪，不料他恰於是日早上撤離返家，結果我廢然而返。其後便流亡至長沙，轉展武漢粵港而回滬。而天瑞兄則返家以後，不久又至重慶永安等地從事音樂工作，直至抗戰結束後三年，始於上海再見，算來這一別，將近二十年了。

抗戰結束後，在我們未重見之前，我曾寫信給天瑞兄索取樂曲稿子印行，他的回信說除了必定賠本的太專門的音樂著述而外，曲稿幾乎沒有，就有，祇有小學音樂教材及教學法一書了，這書印成之後，或者還不致賠本，且在戰後音樂教育上似乎亦極其需要，於是我就接受了這一本書。

至於這本書的寫成的經過，已如天瑞兄自序中所說，我覺得我們這樣大一個中國，而又復有如此多的音樂教育工作者，前此竟無像這樣的一本好書出現——對於音樂教學法談得如此周詳而新穎，真有些使我歡喜！

當我校完了本書，記得天瑞兄再三叮囑要我加一篇序言，我就在慮促中草草寫下了這幾句，作為序言罷。

三十六年六月六日錢君芻於上海。

自序

區區的這樣一本書，也有它一段歷史。

遠在抗戰以前，我便開始本書的材料的搜集，那時我在江西省推行音樂教育委員會主編音樂教育月刊，同時擔任中小學音樂視察工作，音樂教育要經常登載學校音樂教育方面的文字。因此我從國內外的書籍上搜集音樂教學法方面的理論，從視察工作上記錄實際教學的情形，想在音樂教育上先行發表，預備將來出一本專書。工作開始不久，抗戰就開始，音樂教育也停刊了。我回到故鄉，當一個師範學校的教師，我就在這個學校的簡易師範一年級學生間，將音樂教學上若干問題，試作實驗。二十九年我赴重慶主編樂風。這刊物實際為教育部主辦，幾乎完全以中小學音樂教員為對象。於是我又繼續搜集音樂教學法方面的資料，想在這刊物發表。這時教育部在國立音樂院舉辦一個“音樂教員講習班”，我擔任音樂教學法的課程。我就根據歷年所搜集的音樂教學法資料，寫成一個大綱，作為講義，這便是本書的初稿。三十一年我離渝赴閩，任教國立福建音樂專科學校，我又擔任該校師範科的音樂教學法的課程。我把音樂教學法的初稿，重新整理一次，作為教材。可是我總沒有工夫把它整個寫出來。想根據學生的筆記加以整理，也終於沒有實現。一直到去年，抗戰勝利，我又回到故鄉，接到老友君匋兄來信，問我有什麼關於兒童音樂方面的文稿可以出版，我纔決定根據舊稿寫成本書。

因為初稿成於抗戰時期，所以中間所舉教材實例多為抗戰歌曲，現在都要加以改換了，這使我非常為難，戰前的舊歌曲，多不適合，而且也不易找到，新的還沒有產生。祇得臨時改編或自作若干來應付。改編他人歌曲，未能尊重原作者，這要請原作者鑒諒！文字方面，先後所用的參考書，特列成一表。附在下頁（見“參考文獻”）。

為便於印刷，書中歌譜及插譜均暫用簡譜。我雖不反對簡譜，但總希望小學音樂教師能夠熟讀五線譜。倘本書有機會再版，而那時印刷條件如較佳，我將把簡譜悉數改為五線譜。

我寫本書，雖覺下筆十分慎重，但自己做教師時間到底不久（小學教師

我祇做過一年)，實地經驗不够，所以不切合實際情形處，在所難免。極望多年任教，經驗宏富的小學教師，發現不妥處，能給我不客氣的指正。

三十五年三月，繆天瑞於浙江平陽。

參考文獻

A. 中文：——

1. 王光祈：德國國民學校與唱歌
2. 李抱忱：唱名法檢討
3. 李抱忱：歌詠指揮講話
4. 鄒敏，錢明：音樂教育心理學
5. 劉良模：怎樣唱？怎樣教？
6. 胡敬熙：新課程小學校音樂科教學法
7. 高梓：兒童唱歌表演法
8. 錢華崇：風琴修理法
9. 趙廷爲：小學教材及教學法
10. 俞子夷，朱暉暘：新小學教學法

B. 英文：——

11. 該肯斯：學校音樂教學導論 (Karl Wilson Gehrken's: An Introduction To School Music Teaching).
12. 諾哈韋克：音樂教學法 (Hazel Beckwith Nohavecc: Normal Music Methods).
13. 託倫：幼童音樂 (Alice G. Thorn: Music For Young Children) ——一部分有張洪島氏譯文。
14. 紐曼：兒童音樂教學法 (Elizabeth Newman: How To Teach Music To Children).
15. 岐丁斯：小學音樂教學法 (T. P. Giddings: Grade School Music Teaching) ——有歐漫郎氏譯文。
16. 塔柏：講大音樂家故事的兒童自己的書 (Thomas Tapper: Children's Own Book Of Great Musicians) ——有天華氏譯文。
17. 提拉，培治：兒童節奏樂隊 (A. Dillar, K. S. Page: Rhythmic Band-Book For Children).

18. 盧賽特: 兒童樂隊 (Louie E. Rusette: Children's Band).

C. 日文: ——

19. 草川萱雄: 最新兒童發聲法.

20. 青柳善吾: 音樂教育論——有吳成鈞氏譯本。

21. 工藤富次郎: 唱歌教授法要領.

22. 高野瀏: 音樂適能診斷——一部分有曾葆氏譯文。

目 次

錢 序	3
自 序	5
參考文獻	7
第一章 唱歌教材選擇法	1
1. 前言 2. 音域 3. 音程與音階 4. 拍子與節奏 5. 反覆與結構 6. 伴奏	
7. 合唱曲與輪唱曲 8. 曲趣與題材 9. 歌詞的形態 10. 教材排列與選擇態度	
唱歌教材舉例	12
1. 冬天(幼) 2. 叫聲(幼) 3. 小工人(幼低) 4. 老鷄帶小鷄(幼低)	
5. 好朋友(低) 6. 早歌(低) 7. 踏踏踏(低) 8. 種花(低) 9. 螞蟻	
王(低中) 10. 拉鋸(低中) 11. 太陽(中) 12. 五更天(中) 13. 打	
雷(中) 14. 對鮮花(對唱,中) 15. 喜鵲(對唱,中) 16. 月光光(中)	
17. 燕子(中) 18. 雄鷄(中) 19. 搖籃歌(中) 20. 老水牛(中) 21.	
螞蟻(中) 22. 牛(中高) 23. 自立歌(中) 24. 紡織娘(中高) 25.	
清早起牀(四部輪唱曲,中) 26. 大麥黃(齊唱,中高) 27. 小老鼠(高)	
28. 新兒童(高) 29. 養蠶(高) 30. 採蓮謠(高) 31. 搖船歌(高)	
32. 警鐘(三部輪唱,高) 33. 簫(二部合唱,高) 34. 放紙鹞(二部合唱,	
高) 35. 一條心(二部合唱,高) 35. 青春歌(二部合唱,高) 37. 一個	
國家(三部合唱,高)	
第二章 聽唱教學法	37
1. 聽唱教學法與視唱教學法 2. 聽唱教學法與示範 3. 全體聽唱法與分句聽	
唱法 4. 九段式聽唱教學法 5. 聽唱教學法的缺點	
第三章 視唱教學法	41
1. 視唱法的重要 2. 曲譜與寫譜法 3. 從聽唱到視唱 4. 第一調與第二, 三	
調 5. 指譜歌唱 6. 視唱教學瑣事	

第四章	唱歌一般教學法	52
	1.三個目標 2.唱歌教學的步驟 3.教材的交錯與漸進 4.坐位能力分組與各種唱法 5.改正與批評 6.起唱呼拍與指揮 7.一課內時間支配及其他	
第五章	發聲法與高度矯正法	65
	1.發聲機構 2.呼吸 3.聲帶共鳴器管及出聲器管 4.聲區 5.不良的聲音 6.變聲期 7.高度矯正	
第六章	合唱教學法	75
	1.輪唱 2.二部合唱 3.聲部測驗	
第七章	其他音樂活動	80
	1.唱歌與音樂 2.唱歌遊戲及其他 3.故事 4.練耳聽寫與默寫 5.節奏樂隊與器樂 6.音樂欣賞與音樂記憶比賽 7.音樂會與唱歌比賽會 8.創作	
第八章	音樂測驗與記分法	100
	1.音樂測驗 2.唱歌記分法	
第九章	設備及其他	104
	1.設備 2.風琴修理法 3.教師的修養與準備 4.關於唱名法與曲譜	
附錄樂譜		1
	1.老鷄帶小鷄伴奏譜 2.早(晚)歌伴奏譜 3.警鐘伴奏 4.鐵匠歌 5.小兵士進行曲 6.細步舞曲 7.快樂農夫 8.圓舞曲 9.陸軍進行曲 10.星	

第一章 唱歌教材選擇法

第一節 前言

在小學裏，兒童唱歌的教學，概而言之，不外順應兒童的興趣與能力，而給以正當的發展。所以，選擇小學唱歌教材，也要注意切合兒童的興趣與能力，以及適應其發展的需要，否則，不消說能影響兒童對音樂學習的效能，小焉者進步很慢，無可深造；大焉者興趣索然，至視學習音樂爲畏途。所以選擇唱歌教材是音樂教師的要務之一。顯然，現在一般小學裏所唱的歌曲，很多不合上述的條件。這原因不僅由於教師選材的疏忽，同時更由於太缺乏適當的兒童歌曲。作曲者中並非無立意作兒童歌曲者，但往往因爲他們不會親身做過小學教師，對兒童的興趣與能力都理解得不够，以致所作的東西，常不能切合實際的歌唱之用。我們常見一些兒童歌曲，歌詞顯係低年級程度，而所配曲調卻是高年級程度。這種歌曲拿來給低年級用，嫌其唱歌技術太深；拿來給高年級用，則歌曲情緒不適合。也有相反的情形，歌詞顯係高年級，而曲調單純得像幼稚園歌曲。這種歌曲，都不適合實際的應用。小學教師們見到這種情形，就根據他們長時間與兒童接觸，因而得到的經驗，自己動起手來。這種教師的作品有不少是優良的，但亦有很多是失敗的。失敗的原因，第一因爲他們的經驗無甚學理的根據，以致所得並不完全可靠；其次更因爲缺乏作曲技術的修養。所以本章的目的，除給教師以選材上一些參考以外，並對有志於兒童歌曲的作者，提出一些可注意的技術上的問題。

現在我們試就音樂的各方面（如各種構成要素），來考察各年齡的兒童的興趣與能力（特別是後者）的不同，以及正當發展的途徑。所要注意者，在一首歌曲中各構成要素是融和在一起的，現在爲便於敘述，將各要素分別說明，往往失了總體的效果；譬如說某一種節奏與某一種音程單獨使用時，本易爲兒童所把握，但這兩種節奏與音程結合在一起時，卻不易爲兒童所把握。不過這樣的情形，究竟較爲少有，且讀者知道了原則之後，亦不難推知。

第二節 音 域

所謂“音域”(Compass),是指一個人所能唱的最高音與最低音的限度。兒童唱歌的音域,因地方,種族等而有不同,特別是視發聲法如何而大有差異。普通五歲的兒童,音域約 f^1-c^2 ,任其自然發展,至十二歲,可增至 $g-e^2$,但照兒童的正當的唱歌發聲法,卻不用這樣發展的音域。兒童唱歌須用頭聲,同時音域是向高方發展(詳見第五章),因此過低的音如 a, g 音,即使能夠唱也應避去不用,以免發生非兒童所宜用的胸聲。又兒童若用正當的頭聲來練習唱歌,可使其聲音唱到很高——可到 g^2 而無困難,不過在學校中並非全班兒童都能如此。

【上面所用音名記法,是這樣的:中央 C(即高音譜表下加一線上的 C音)起的一組內各音,記作 $c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 b^1$; 再高一組內各音(高音譜表第三間起),記作 $c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 \dots$ 。中央 C 下一組(即低音譜表第二間起的一組)內各音,記作 $c d e f g a b$ 。以後用到分組音名記法,均仿此。】

現將各年級的歌曲的大體音域列下:

幼稚園	低年級	中年級	高年級
f^1-c^2	d^1-d^2	$c^1-c^2(f^2)$	$c^1-f^2(g^2)$
b B: $\dot{5}-\dot{2}$	b B: $\dot{3}-\dot{3}$	(中高年級的各調音域,可由低	
b A: $\dot{6}-\dot{3}$	A: $\dot{4}-\dot{4}$	年級推知,如於低年級上下各加一	
G: $\dot{7}-\dot{4}$	G: $\dot{5}-\dot{5}$	音,便是中年級的各調音域)。	
F: $1-5$	F: $\dot{6}-\dot{6}$		
E: $2-6$	E: $\dot{7}-\dot{6}$		
D: $3-6$	D: $1-\dot{1}$		
C: $4-\dot{1}$	C: $2-\dot{2}$		

據美國豪厄德(F. E. Howard)所說,兒童發音最易又最美的音域,是 f^1-d^2 。根據這一說,則選擇兒童歌曲時,低年級應選用富有音域的上方音者,中高年級應選用富有音域的中上音者。倘有用到 f^1 或 f^1 以下的時

候，其進行應由較高的音下行而入該音，例如由 f^1 之上的音下行進入 f^1 或 f^1 以下的音；如此可使頭聲向下擴充（普通 f^1 以上為頭聲部分），不要從 f^1 以下的音起而向上進行，例如由 c^1 進行到 e^1, g^1 ；因為這會使胸聲向上擴充（普通 e^1 以下為胸聲部分）。詳見第五章第四節。

又給三四歲的幼童唱用的，應當有音域極狹，祇有三數音變換著的極簡單的歌曲，見本章末，教材舉例 1, 2。

尚有一事須注意，即我國通用的風琴（如以前商務中華出品者），聲音比通用的鋼琴高半個音，而作曲者與理論者所採用的高度，常以聲音較低的鋼琴（即通用的鋼琴）為標準（這是一般的通例）。讀者所用的風琴，如係較高者，應將上列各音域，降低一個半音來看。又真善美牌口琴，合於較高的風琴；小提琴的定音常合於較低的鋼琴。為使較高的風琴，能與一般作曲者所用的高度一致，可將風琴中各簧都移高一位，即將原來的 C 簧移放在 $\#C$ 的簧穴中，其餘各簧依次遞移，於是彈起來就全體低半音了。

第三節 音程與音階

最容易的音程，是五聲音階（即 $1-2-3-4-5$ ，詳下文）上所構成的二度，三度，四度與五度；如 $5-5$ （二度）， $5-3$ （三度）， $5-1$ （四度）， $5-1$ （五度）， $2-6$ （五度）等便是。這些音程，便是幼童都容易把握。故幼稚園與低年級歌曲常限於這些音程。待兒童能自由地唱出八個音（ $1-i$ ）的時候（中年級），便是八度的音程，也可使用。有經驗的教師常以八度的音程，作為兒童練習“對音”（即如何能把音唱準，見第五章，第七節）之用。不過兒童唱八度音程，以下行（ $i-1$ ）為主，為使頭聲能向下擴充（見第五章，第四節）。

由此較進一步，是加入 4 與 7 兩音，構成七聲音階（ $1-2-3-4-5-6-7-i$ ）；同時音程亦複雜起來，加入六度與七度。在五聲音階上，二度祇有大二度（即全音，如 $1-2, 5-6$ ），這是容易唱的音程；在七聲音階上，就發生半音的小二度（如 $3-4, 7-i$ ），這是較難唱的音程。我國一般人習慣於五聲音階，對於這種小二度特別生疏，常不易把握，尤其是碰到像 $3-4-3$ 似的半音鄰接進行時，常唱成 $3-\#4-3$ ，即把 4 音升高半音與 3 音成全音了。所以最初唱 4 與 7 這兩音時，最好選一些歌曲，中間雖有這兩音，而不作半音鄰接進行者；

即如用含有如 5—4—6, 4—5—3, 6—7—5 等音程的歌曲(見本章末教材舉例 16)。較後則選用有 3—4—5, $\dot{1}$ —7—5 等進行的歌曲, 這種進行便是把 4 與 7 作為一種經過音似地用著。最後纔用有半音鄰接進行的歌曲。照著這樣的次序, 可使兒童慢慢地習慣半音, 而不覺得困難。

六度與七度是較難的音程。大六度(1—5, $\dot{3}$ —5 等)比小六度(6—4, $\dot{1}$ —3 等)更難; 又上行(如 1—5, 6—4)比下行(6—1, 4—6)難。七度以 5—4 最普通。

最後講到變化音(如 $\sharp 4$, $\sharp 1$ 等), 這也是較難的音程。初用時以半音鄰接進行為佳(自然是在能自由把握 3—4 等進行之後), 如 5— $\sharp 4$ —5, 2— $\sharp 1$ —2, 6— $\flat 7$ —5, 因為前二者像 1—7—1, 後者像 3—4—3。

到底幾年級纔能用某種音程, 卻無一定。美國諾哈韋克(H. B. Nohavec)認為四年級起可用半音鄰接進行的變化音。我國現在一般兒童, 恐尚無這種能力罷。

歐美小學主用大音階與小音階。我國卻無如此限制的必要。因我國音樂無論在理論與實際, 在從前與現在, 都有各種的“調式”(Mode)。調式亦即音階。我國的調式大別為“七聲”與“五聲”兩種; 以何音起迄(在樂曲大抵即以該音終結)名為何調, 舉一例如下:

七 聲 宮 調

半音 半音

^ ^
變徵 變宮

1) 舊 名: 宮 商 角 變徵 羽 變宮

2) 相當今日西洋音階: F G A \flat B C D E F (即相當升高第四度的 F 大音階)

3) 今日普通不唱作: 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$

4) 今日普通唱作: 1 2 3 $\sharp 4$ 5 6 7 $\dot{1}$

趙元任氏的勞動歌(見新詩歌集), 便是用這個“七聲宮調”作成的。

將七聲調中變徵與變宮刪去, 便成五聲調式, 五聲各調, 在我國今日民間, 佔極大勢力。

五 聲 調 式

	宮 調	商 調	角 調	徵 調	羽 調
聲 名	小三度小三度 宮商角 徵羽 宮	商角 徵羽 宮商	角 徵羽 宮商角	徵羽 宮商角 徵	羽 宮商角 徵羽
今日普通唱法	1 2 3 $\hat{\sim}$ 5 6 $\hat{\sim}$ 1	2 3 $\hat{\sim}$ 5 6 $\hat{\sim}$ 1 2	3 $\hat{\sim}$ 5 6 $\hat{\sim}$ 1 2 3	5 6 $\hat{\sim}$ 1 2 3 $\hat{\sim}$ 5	6 $\hat{\sim}$ 1 2 3 $\hat{\sim}$ 5 6
本書教材舉例中民歌者	5, 12, 14.	9.	0	4, 10, 11, 13, 15, 19, 20, 23, 33.	8, 24.

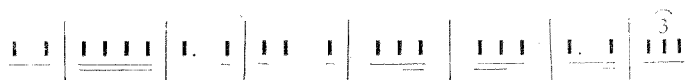
辨明歌曲的調式，大抵可視結音（歌曲最後音），如：以 2 音結，為商調；以 5 音結，為徵調等。我國歌曲既有如許調式不同，因此我們樂譜前面的調號，並不表示與西洋歌曲所有的同一意義，而祇表示 1 音在何音上。如教材舉例 4，老鷄帶小鷄，調號作 $\flat B$ ，祇表示 1 音在 $\flat B$ 上。這首歌曲的調式，實際是以 F 為結音的五聲徵調；我在伴奏（見附錄樂譜）上，作為西洋 F 調大音階來處理。此外教材舉例中，根據西洋小音階的，亦有數處，如 7, 28 第二段，與 35 第六，七，八各小節。

第四節 拍子與節奏

最容易的拍子是二拍子（如 $\frac{2}{4}$ 拍子）。但如教學得法，並能選用適當的教材，則即使幼童，亦能很快地把握三拍子與四拍子。所以通常自幼稚園至中年級，便通用這三種拍子，即二拍子，三拍子與四拍子。但節奏（節奏，簡言之：即音的長短的排列）方面，須注意兩事：1) 在三拍子與四拍子，以一拍一音（如三拍排子，每小節放三音）為原則；不用細分拍（如每拍分為二音）；偶爾用一拍二音，如在樂句終止處，作為停頓，見教材舉例 6, 9。但在二拍子，可用一拍二音，而以一拍一音為停頓，此時 $\frac{2}{4}$ 拍子即等於 $\frac{4}{8}$ 拍子（見教材舉例 1, 2, 3, 4）。即一歌曲，僅用二種音符，一相當一拍，一等於兩拍。（教材舉例 8，有三種音符，故這歌曲，在幼童是比較難的。這理由不僅是節奏方面，使兒童易於把握，並因為這樣可以有較長的音，對兒童發聲上有益（詳下文）。2) 三拍子與四拍子樂句的終止，常將一音延至三拍或四拍（或延長三拍而休。

止一拍)，這時幼童唱起來，常把這個長音縮短了。據美國託倫 (A. G. Thorn) 說，這是因為兒童唱著歌詞，興趣勃勃，甚至把曲調的節奏都忘了。所以幼童初唱三拍子時若發生這種情形，可選用弱起樂句的歌曲，因每樂句若均用弱起，則每句末均祇延長二拍；見教材舉例 6。四拍子則可選樂句終止於第三拍上的樂曲，見教材舉例 9, 10, 11。

細分拍(即一拍分為數音)是較難唱的(等於 $\frac{4}{8}$ 的 $\frac{2}{4}$ ，自當除外)。美國岐丁斯 (T. P. Giddings) 與諾哈韋克都認為在四年級開始用各種細分拍為合適。各種的細分拍，可大致依下列的次序而用入：



到五年級為止，這些細分拍可全部用到。一樂句或一歌曲中，屢次用到某一種細分拍，可使該細分拍的困難性減少。鄰接的各拍若用性質全異的數種細分拍，可使困難性增大，如：



兒童歌曲應多用正規節奏(即較長的音放在小節的強聲部)，少用不正規節奏(即較短的音放在小節的強聲部)。

對於上面所述兒童對於節奏的進展，也許有人認為過緩，有礙於兒童的節奏感的發展。現在根據岐丁斯所說，對這種論調加以辯駁。1) 雖說早在二年級也可能用聽唱法教會兒童唱那些有各種細分拍的歌曲，但幼童唱歌須先注意發聲的正確(詳見第四章，第二節)，為訓練發聲，就需要多有長音而節奏單純的歌曲；2) 到三年級便要開始視唱，這時兒童讀譜能力有限，難於對付變化過多的節奏；3) 若說有礙節奏感的發展，則可由節奏樂隊(見第七章，第五節)專司其責。

快的六拍子(如 $\frac{6}{8}$)在演唱上普通視為二拍子類，各拍為奇數等分的細

分拍，即 $\frac{3}{4}$ 拍子。細分拍中 $\frac{3}{8}$ 拍子，可說是最難的，故兒童須對細分拍有相當把握後，纔可唱 $\frac{6}{8}$ 拍子的歌曲。這時當在高年級。不過，如

在低年級作聽音動作等時，已聽慣 $\frac{6}{8}$ 拍子的節奏，則稍提早開始，當亦無多大困難。

第五節 反覆與結構

一音或某種節奏的反覆再現，可以減輕習唱上的許多困難。在幼稚園或低年級歌曲中，如常有同一音繼續反覆多次，可使兒童容易把音的高度唱得正確（見教材舉例 1, 2, 4）。又一首歌曲中常有反覆出現的音形，樂句或節奏，可使歌曲容易化（節奏反覆時，音不一定相同，如：



便是）。所以難唱的音形等，最需要反覆。其實在簡單的兒童歌曲，本就需要音形等的反覆，以保持歌曲結構上的統一性（見教材舉例 8, 9 等。惟須注意，一音形與稍帶變化的反覆，若配在同一詞句上，如：



大家起來， 大家起來，

一般兒童唱時，易唱成同一曲調；倒是變化多一點的反覆，不易唱錯。兒童歌曲除了要保持結構上的統一性之外，還需要結構上的嚴整，以便於兒童的把握。所以體裁過於自由的歌曲，不適用於兒童唱用。特別是幼童歌曲，常嚴守四小節一樂句的形式，長度普通是一個樂段，即八小節（見教材舉例 4, 6, 7, 8, 9 等）。幼童祇能把握這樣的小歌曲。跟著兒童年齡的增大，歌曲亦由短而長。但兒童總不宜唱過長的歌曲，除非是中間有整段的反覆的。兒童歌曲常對著短短的曲調而有數節的歌詞；對於這種歌曲，兒童常津津有味地唱著，而不厭其雷同（曲調的相同）。這種不是曲調本身長大而是由歌詞變化而成的長歌，卻是很好的，且是極需要的。

歌曲的某處構成要素上已較難，則在他要素上應較易；如音程難的處所，節奏應較易，因為兒童的注意力是單方面的。

第六節 伴 奏

兒童在生理上不能把握複雜的和絃與過低的音。在幼稚園與低年級，兒童初習唱歌時，並不需要和聲的伴奏。稍後乃用極簡單的伴奏。這種伴奏，常祇有一個聲部，與曲調構成兩部（見附錄樂譜老鷄帶小鷄與早歌的伴奏）。以後纔漸漸用音較多（如三音，四音）的伴奏。又最初用伴奏，音域不可過低，應多用 f 音（即低音譜表第四線的 f 音）以上的音，如上舉老鷄帶小鷄的伴奏；因為兒童性喜高音，一時難能領略過低的音；要慢慢地領導，使其接近低音。有些人給兒童唱歌彈奏極其豐富的沈重的和聲伴奏，這是很不適當的。又兒童歌曲的伴奏，其節奏不妨鮮明；這樣，有時可使歌唱的拍子容易準確。

第七節 合唱曲與輪唱曲

學校音樂向上發展，必定走入合唱。合唱的最重要的構成要素，是和聲。一大羣人歌唱單音，沒有和聲，不管唱得如何整齊，到底不能達到雍容和諧，豐富堅實的最高點，即不能表出音樂的至上美。兒童對簡單的東西能欣賞其單純美，但隨著年齡的增加，他們對變化複雜的東西，亦極感興趣。合唱雖則較難，但兒童常因克服困難而感到喜悅。根據兒童對於和絃的把握力的進展，合唱曲不消說由二部開始。歐美小學常在四年級便開始唱二部合唱。諾哈韋克認為在教過細分拍與變化音後，便可開始；這時當在四年級或五年級。但岐丁斯以為在四年級下學期開始，尚嫌稍早，應以五年級開始為合適（詳見第六章，第二節）。

最初選用的二部合唱曲，可常有齊唱的樂句或段落。這樣，有時為合唱，有時為齊唱，唱者便不易“走音”，而易唱得好。特別是歌曲開頭為齊唱時，唱者更覺方便（見教材舉例 36）。二部合唱曲，最好第二部也有美好動聽的曲調；或兩部輪流著出現主調，即動聽的主調，不一定在第一部，有時亦移到第二部來。或是兩部節奏參差著，即這一部用長音時，另一部用短音，如此交換著（見教材舉例 33,35）。

用輪唱曲作為合唱的準備，是有效果的；因為輪唱是各部唱同一曲調，

各部均唱動聽的曲調，而合起來，則又爲一種合唱。且因其體裁的新鮮，很能引起兒童的興趣，無意地打好了和聲的根柢。初唱輪唱曲時，亦該先用二部輪唱曲。沒有適當的教材時，四部輪唱曲可權作二部或三部輪唱曲來唱。但二部輪唱曲卻不能權作四部或三部來用（關於輪唱與合唱的教學法，見第六章。）

至六年級可唱簡易的三部合唱曲。六年級開始測聲分部，故第一部可以稍高，如至 g^2 （參看第二節）。惟第三部卻不能太低，爲的是不致引起兒童唱歌發聲上最忌的胸聲。所以給未變聲的兒童唱三部或四部合唱曲，要非常小心（見教材舉例 37）。

第八節 曲趣與題材

歌曲是音樂與文學（歌詞）相結合的產物。在歌曲中，歌詞補足音樂的不甚明白的意義，音樂強調歌詞的情緒。所以在一首歌曲中，音樂的情緒與意義亦即是歌詞的情緒與意義，即祇有一個總體的情緒與意義。

曲趣便是整個歌曲所表達的情緒，如快樂，悲哀等。幼童最易接受活潑輕快的歌曲。莊嚴，崇高的曲趣，要較大的兒童纔能深切地瞭解。消沈傷感的歌曲，不適用於兒童唱用。兒童歌曲須爲兒童的經驗與情感的表現。許多兒童歌曲的情緒，常是成人希冀兒童有如此的情緒，不是兒童自己的情緒。譬如有一首歌頌春光的歌曲，完全以成人的見地寫成，兒童唱了就不會發生深切的歌頌春光的情緒。應使兒童在能深切理解的範圍內，唱各種曲趣的歌曲。

再講題材。兒童歌曲的題材，與曲趣一樣，應多樣化。如“戶外歌”（這是兒童對於自然界的經驗的反應，如戲雪，春天快樂等）“搖籃歌”（表示出反映在兒童對玩偶的感情中的母愛）“生物歌”（敘述兒童感覺興趣的某種生物的動作行爲，這種歌裏常有模仿自然音如鷄叫犬吠等句子），“人物活動歌”（描寫兒童習見的人們的活動，如行船乘車，這種歌裏常有勞動呼聲的句子），“愛國歌”“節日歌”等。此外幼童歌曲應富於動作性，以便表演。

第九節 歌詞的形態

歌詞在形式上須是唱者自己的口氣，如應是我們怎樣怎樣，不應是你們

怎樣怎樣；這樣纔合於“唱歌的自我表現”（見第四章，第一節）的宗旨。至於借用對方的口氣來敘述自己，亦無不可。又歌詞須自成一首短詩，富有文學價值。

一般人認為歌曲的歌詞的措辭的深淺程度，應與國語相同。但在實際上，比國語程度稍淺，卻有更好的效果（這與“前言”中所云歌詞與曲調程度懸殊，又有不同；因這裏所指的，祇是稍淺，同時僅指措辭方面，而“前言”中所述，則包括情緒）。最壞的是比國語程度深，原因是唱歌時應有極自然的感情流露，如果歌詞稍深，需要教師詳細的解釋，纔能領悟，便有了一重障礙了。我並不是說，歌詞要淺得不必解釋一字，而是不宜賴詳細的解釋纔能理會。歌詞應當口語化，這除了易解外，還可使歌曲添上一番生動力。兒童歌曲，其曲調的抑揚應力求與歌詞的自然聲調相合。就是普通所謂“唱起歌來如同說話一樣”。

一字配一音，是最容易唱的；所以幼童歌曲應以一字一音為原則。隨著年齡的增大，可以用一字二音乃至數音。兒童歌曲應有數節歌詞，已如上述（第五節），幼童歌曲更宜如此。教材舉例 1 至 11 各首，至少有二節歌詞，多至七節。

第十節 教材排列與選擇態度

選擇與排列唱歌教材時，常有兩種主張，其一以兒童趣味為中心，另一以學習為中心。兩種主張，各有長處與短處。以趣味為中心所選的教材，易引起兒童的興趣而努力去學習，同時使兒童跟著新的趣味進展；但往往使應學習的技術（如拍子，音程等等）方面不能互起聯絡，不能普遍發展。反之，以學習為中心所選的教材，固於技術磨煉上有種種方便，但易使兒童為技術所束縛，而減少興趣。萬全之策，是能兩面兼顧；即選擇與排列教材，既顧到技術的進度，而各曲又能引起兒童的興趣。不過這樣選擇教材，牽涉太多，恐無變曲合用。所以我們祇能在不同的歌曲間，顧到兩方面，譬如這一曲特別顧到技術，另一曲特別顧到興趣；這自然不是澈底的辦法（澈底的辦法，應當在同一曲兩方兼顧），但是目前祇能如此。參看第四章，第一節。

選擇唱歌教材應注意時間性，如春天到了唱春天的歌，雙十節到了唱雙

十節紀念歌，惟節日歌宜淺近，不然的話，學習起來須相當時日，不是須提早練習，便是過了日期還在唱，於是就失了時間性。選擇教材又應注意地方性，如鄉村小學應多唱描寫鄉村或適合鄉村的歌曲，慢慢地由近及遠，再唱城市情景的歌曲，以至外國習俗的歌曲。這時可與社會等其他學科作靈活的連絡。如社會科講到雪地的北歐時，可教雪播歌等。

選擇教材應顧到多樣化，如曲趣要多樣化，題材要多樣化；而排列時則將不同性質的東西，參差雜陳，以免單調，如活潑的歌曲後繼以莊嚴的歌曲，戶外歌後繼以搖籃歌，合唱曲間雜以單音曲。

對於每個作曲者，教師都應虛心地加以研究，擇其適當的作品作為教材，不可永遠唱一二人的作品，因為一個人的作品總不免有相同的風格。應使兒童多多領略各種不同的作風，以便從小儲藏豐富的“歌彙”。常見有些教師，幾全以自己一人的作品，充作教材；根據上面的論據，這是非常不好的。並且，自己作品的缺點，自己總難發覺，因此以為都是佳作，盡量傳授兒童，結果難免使兒童音樂趣味變狹，影響前途，實非淺鮮。如真覺得自己某些作品不壞，則不妨先用筆名發表，試唱之餘，叫兒童或其他聽者批評，以求知其真實的效果。

有一個時候，小學中盛用著根據西洋民歌或兒歌而配以新詞的教材。選擇這種教材，須特別注意曲調與歌詞的情緒的吻合，以及歌詞的聲調與曲調的高低起伏相一致。這種歌曲，因其曲調多帶外國風味，常不為一般兒童所喜唱。故除了為特別目的外（如有意要唱某國歌曲），應擇其合於我國兒童口味者來唱（參看第三節，音程與音階）。

本國的民歌，不能輕視，應視其性質，多多採用為教材。歐美多將民歌照原或配以新詞，作為小學唱歌教材；這些民歌的教材，常被國人翻譯或另填新詞（如上所述）而介紹過來。但是在另一方面，卻有人反對採用本國民歌為教材，以為油腔滑調。捨自己的民歌而不唱，卻唱外國的民歌，即使頭腦最簡單的人，也知其為不合理。我國民歌因多具柔美，唱得不好，易流油腔滑調，這是真情，但這不是民歌本身的不好；同時我國民歌除柔美者外，亦有雄健而有力者。教材舉例 13, 20, 便是明證。

茲將上面所述較具體而明確的部分，列表示之如下：

	幼稚園	低年級	中年級	高年級
音域	f^1-c^2 (可能更狹)	d^1-d^2 (多用上方音)	$c^1-c^2 (f^2)$ (多用中上的音)	$c^1-f^2 (g^2)$ (多用中上的音)
音階	五聲音階 或不完全五聲音階	五聲音階 亦可用七聲音階	七 聲 音 階	
音程	大二度, 大小三度, 純四度, 純五度		大小二度, 大小三度, 純四度, 純五度 (大) 小六度, 小七度(5-4) 變化音(♯4-5, ♯1-2, ♭7-6)	
拍子	二拍子, 四拍子, 三拍子, (六拍子)			二拍子, 四拍子, 三拍子, 六拍子
節奏	一拍一音 (等於 $\frac{4}{8}$ 的 $\frac{2}{4}$ 除外)		各種細分拍	
聲部	單 音		(二部合唱)	二部合唱 (三部合唱)
附註	聽 唱		視 唱	

唱歌教材舉例

各首歌曲大體以深淺程度為序, 輪唱曲及合唱曲排在中高年級的最後。

1. 冬 天

幼稚園

$C \frac{2}{4} \quad 6 \quad 5 \quad | \quad 6 \quad 6 \quad 5 \quad | \quad 6 \quad 6 \quad 5 \quad \bar{5} \quad | \quad 6 \quad 6 \quad 5 \quad |$

1. 冬 冬 天 天 來 到 了, 北 風 吹, 雪 花 飄
 2. 冬 冬 天 天 來 到 了, 雪 花 飄 了, 寒 風 吹
 3. 冬 冬 天 天 來 到 了, 天 氣 小 了, 兒 兒 冷
 4. 冬 冬 天 天 來 到 了, 天 氣 小 了, 穿 鞋 帶
 5. 冬 冬 天 天 來 到 了, 天 氣 小 了, 拿 了 個
 6. 冬 冬 天 天 來 到 了, 天 氣 小 了, 堆 了 雪
 7. 冬 冬 天 天 來 到 了, 天 氣 小 了, 人 人 笑

歌詞出自曾以銓氏：低級唱歌教材，曲調出自蘇聯嬰兒音樂教育的實驗；詞曲均稍有改動。

2. 叫 聲

幼 稚 園

D_{4}^{2} 6 6 5 5 | 6 6 3 | 6 6 5 5 | 6 6 3 | 6 6 5 5 | 6 6 5 ||

1. 早晨雄鷄 起身早，伸長頸頸 高聲叫： 喔 喔 喔 喔。
2. 樹上飛來 小麻雀，一邊遊戲 一邊叫： 喳 喳 喳 喳。
3. 牆頭走來 一隻貓，一邊走著 一邊叫： 妙 妙 妙 妙。
4. 鴨子也來 湊熱鬧，擺著尾巴 連聲叫： 咖 咖 咖 咖。

(合唱)

5. 鷄鴨貓雀 一齊叫，叫得聲音 真熱鬧： 喔 喔 喔 喔。
 喳 喳 喳 喳。
 妙 妙 妙 妙。
 咖 咖 咖 咖。

曲調出自蘇聯嬰兒音樂教育的實驗，稍有改動。

3. 小 工 人

曾以銓作

幼稚園·低年

(獨唱)

(齊唱)

F_{4}^{2} 3 5 3 3 | 2 2 2 0 | 3 5 3 2 | 1 1 1 0 ||

1. 什麼聲音 嘩嘩嘩嘩？ 工人推刨 嘩嘩嘩嘩。
2. 什麼聲音 咕咕咕咕？ 工人拉鋸 咕咕咕咕。
3. 什麼聲音 吱吱吱吱？ 工人鑽孔 吱吱吱吱。
4. 什麼聲音 叭叭叭叭？ 工人鑿石 叭叭叭叭。
5. 什麼聲音 叮叮叮叮？ 工人打鐵 叮叮叮叮。

教師可以自己或啓發兒童添作更多節的歌詞，本歌出自曾以銓氏：低級唱歌教材，曲詞稍有改動。

4. 老雞帶小雞

幼稚園·低年

$\flat B$	$\frac{2}{4}$	5	6		1	1	1		5	6		1	6	5			
1.	老	雞			帶	小	雞,		走	東			又	走	西,		
2.	老	雞			帶	小	雞,		你	這			笨	東	西,		
	2	2	2	1		6	6	6		1	1	1	6		5	5	5
	老	雞	唱	著		咯	咯	咯,		小	雞	叫	著		噠	噠	噠.
	我	教	你	唱		咯	咯	咯,		你	偏	叫	著		噠	噠	噠.

第二節歌詞出自國語教科書。伴奏見附錄樂譜。

5. 好 朋 友

低 年

F	$\frac{2}{4}$	5	6	3		5	6	3		3	5	6	3		5	—
1.	好	朋	友,			好	朋	友,		我	們	拍	著		手.	
2.	好	朋	友,			好	朋	友,		我	們	拍	著		手.	
	3	5	6			5	3	2		3	3	2	2		1	—
	你	在	前,			我	在	後,		大	家	跟	著		走.	
	你	向	左,			我	向	右,		大	家	分	開		走.	
	3	1				2	3			3	3	2	2		1	—
	一	二				三	四,			大	家	跟	著		走.	
	一	二				三	四,			大	家	分	開		走.	

歌詞作者不明，歌詞略加改編；曲調根據江西民歌作成。

6. 早（晚）歌

改作

低年

$b B \frac{3}{4}$	5	6 5 2	1 — 2	3 2 6	5 —
				教師唱	
1.	先	生	呀	你	早！
2.	先	生	呀	你	見！
	1	2 3 1	2 6 —	3 1 2	1 —
	今	天	大	家	都
	明	天	大	家	再
			都	早	見
			再	見	。

伴奏見附錄樂譜。

7. 踏 踏 踏

沈秉廉作詞
(曲調改作)

低年

$b A \frac{2}{4}$	6	6	6 1 2	3 3 1 2	3 3 0
1.	踏	踏	踏，	你	敲
2.	走	走	走，	不	怕
	6	6	6 6 1	3 3 1 1	6 0
	黎	黎	黎，	打	打
	黎	黎	黎，	打	打
				底	底
				打	打
				打	打

8. 種 花

廖輔叔作詞
陳田鶴作曲

低年

$b B \frac{4}{2}$	6 1 5	6 —	6 1 5	6 —
1.	挖	種	挖	種
2.	泥	澆	泥	澆
	水	澆	水	澆
	6 1 2 3	2 —	6 1 6 5	6 —
	花	大	大	家
	多	多	家	笑
	葉	多	笑	哈
	花		哈	呵

9. 螞 蟻 王

低年·中年

D 4 4	3 3 5 —	3 3 5 —	6 1 1 6	3 6 5 —
1. 2.	螞蟻王， 螞蟻王，	螞蟻兵， 螞蟻兵，	大樹底下 大樹底下	扎兵營。 扎兵營。
	6 1 1 —	3 6 5 —	3 5 5 2	3 3 2 —
	撥糴草， 對同伴，	快快走， 像兄弟，	看見同伴 打起仗來	碰碰頭。 碰出氣力。

歌詞第二節爲廖輔叔氏所作；曲調根據湖北民歌作成。

10. 拉 鋸

低年·中年

B 4 4	2 0 3 0 2 0 6 0	1 0 2 0 1 0 5 0	
1. 2.	拉 鋸 送 鋸， 拉 鋸 送 鋸，	你 來 我 去， 你 來 我 去，	
	6 1 2 3 1 2	6 1 2 3 2 —	6 1 6 5 6 —
	拉一把，送一把， 拉得勤，送得緊，	手都拉得麻， 力氣用不盡，	還是不停拉。 越拉越有勁。
	5 6 1 2 1 —	5 6 1 6 5 —	
	頭上汗如雨， 頭上汗如雨，	還是拚命鋸， 還是拚命鋸，	
	5 6 1 6 5 —	5 0 5 0 5 0 —	
	還是拚命鋸， 還是拚命鋸，	鋸，鋸，鋸。 鋸，鋸，鋸。	

歌詞第一節開始三小節，出自黎錦暉氏拉鋸。

11. 太 陽

中 年

B_4^4 2 — 1 6 | 2 — 2 — | 2 2 1 6 | 2 — 2 — |

1. 可 愛的 太 陽, 高 高 掛 在 天 上,
2. 可 愛的 太 陽, 高 高 掛 在 天 上,

6 2 1 6 | 5 — 5 — | 6 5 1 6 | 5 5 5 — ||

放 出 萬 丈 光 芒, 照 得 處 處 都 光 亮.
放 出 溫 和 熱 氣, 曬 得 大 家 暖 洋 洋.

歌詞作者不明；曲調根據四川農歌作成。

12. 五 更 天

廣東民歌

中 年

A_4^2 5 5 3 | 1 5 3 | 6 1 5 3 | 5 3 1 |

1. 一 更 天, 正 睡 覺, 媽 媽 聽 到 什 麼 叫?
2. 二 更 天, 正 睡 覺, 媽 媽 聽 到 什 麼 叫?
3. 三 更 天, 正 睡 覺, 媽 媽 聽 到 什 麼 叫?
4. 四 更 天, 正 睡 覺, 媽 媽 聽 到 什 麼 叫?
5. 五 更 天, 正 睡 覺, 媽 媽 聽 到 什 麼 叫?

2 3 1 | 2 3 2 6 | 1 3 5 | 3 5 3 5 | 3 6 1 | 1 6 1 ||

蚊 子 叫. 蚊 子 怎 樣 叫? 蚊 子 噲 噲 噲 噲 噲 噲 噲 噲 噲 噲 叫.
老 鼠 叫. 老 鼠 怎 樣 叫? 老 鼠 吱 吱 吱 吱 吱 吱 吱 吱 吱 吱 叫.
貓 兒 叫. 貓 兒 怎 樣 叫? 貓 兒 妙 妙 妙 妙 妙 妙 妙 妙 妙 妙 叫.
小 狗 叫. 小 狗 怎 樣 叫? 小 狗 汪 汪 汪 汪 汪 汪 汪 汪 汪 汪 叫.
公 雞 叫. 公 雞 怎 樣 叫? 公 雞 喔 喔 喔 喔 喔 喔 喔 喔 喔 喔 叫.

歌詞稍加修改。

13. 打 雷

山東民歌
(歌詞改編)

中 年

A ₄ ²	<u>5 5.</u> <u>5 5.</u>	3	1	2	5	2	—
1.	共 隆 共 隆	天	上	打	雷	呀,	
2.	共 隆 共 隆	天	上	全	黑	呀,	
3.	共 隆 共 隆	雷	聲	輕	輕	呀,	
	(輕)						
	1 2	6	7	<u>5 5.</u> <u>5 5.</u>		5	—
	閃 閃 微	閃 閃 閃	來 來 來	共 隆 共 隆	共 隆 共 隆	共.	
				共 隆 共 隆	共 隆 共 隆	共.	
				共 隆 共 隆	共 隆 共 隆	共.	
	6 7	5	<u>1 2</u>	3	5	2	—
	索 呼 風	響 吹 雨	著 著 息	有 有 天	雨 風 晴	呀,	
						呀,	
						呀,	
	1 2	6	7	<u>5 5</u> <u>5 5</u>		5	—
	閃 閃 微	閃 閃 閃	來 來 來	共 隆 共 隆	共 隆 共 隆	共.	
				共 隆 共 隆	共 隆 共 隆	共.	
				共 隆 共 隆	共 隆 共 隆	共.	

14. 對 鮮 花

北平民歌

中 年 (對唱歌)

D ₄ ²	<u>3 5</u> <u>1 6</u>	5	—	<u>3 5</u> <u>1 6</u>	5	—
1.	“我 說 一 個	一,		你 對 一 個	一,	
2.	“我 說 一 個	二,		你 對 一 個	二,	
3.	“我 說 一 個	三,		你 對 一 個	三,	
4.	“我 說 一 個	四,		你 對 一 個	四,	

<u>1</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>1</u> <u>6 5</u>	<u>3. 5</u> <u>6 3</u>	5 —
什麼呢 什麼呢 什麼呢	開開開 花兒兒 花兒兒	在像紅 水木滿 幹	裏耳山 刺
3 5 <u>1</u> 6	5 —	3 5 <u>1</u> 6	5 —
“你”說 “你”說 “你”說	一， 二， 三， 四，	我對一 我對一 我對一	一， 二， 三， 四，
<u>1</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>1</u> <u>6 5</u>	<u>3. 5</u> <u>6 3</u>	5 —
什麼呢 什麼呢 什麼呢	開開開 花兒兒 花兒兒	在像紅 水木滿 幹	裏耳山 刺
3. <u>1</u>	<u>1</u> <u>6 5</u>	<u>6. 5</u> <u>6 1</u>	3 —
這這這 這這這	鮮鮮鮮 花兒兒 花兒兒	瞞瞞瞞 不不不 了了了	我，我，我
1. <u>3</u>	2 —	5. <u>3</u>	5 <u>5 3</u>
呀呀呀 呀呀呀	唷. 唷. 唷. 唷. 唷. 唷.	菱鳳山 角仙茶 薇	開開開 花兒兒 花兒兒
<u>2. 3</u> <u>5 6</u>	3 —	<u>3. 2</u> <u>1 2</u>	1 —
在像紅 水木滿 幹	裏耳山 刺	呀格格 呀格格 呀格格	唷”. 唷”. 唷”.

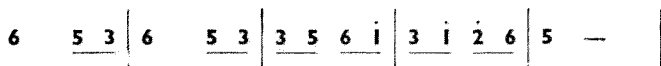
原歌名十朵鮮花，有十節歌詞；現在摘用四節，略加修改。

15. 小 喜 鵲

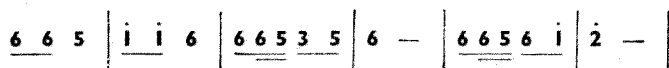
中 年 (對唱歌)



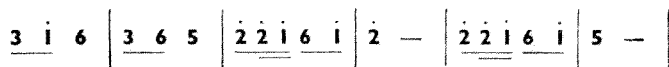
“風 起 了，雨 下 了，小 喜 鵲 呀 你 往 那 裏 飛”？



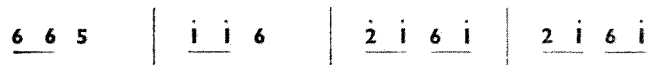
“風 起 了，雨 下 了，小 朋 友 呀 我 往 家 裏 飛”。



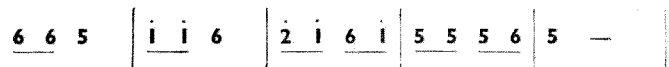
“小 喜 鵲，小 喜 鵲，那 裏 是 你 的 家？ 那 裏 是 你 的 窩”？



“小 朋 友，小 朋 友，風 裏 是 我 的 家， 雨 裏 是 我 的 窩”。



《合》小 喜 鵲， 小 喜 鵲， 風 裏 是 家， 雨 裏 是 窩，



小 喜 鵲， 小 喜 鵲， 風 裏 是 家， 雨 裏 是……窩。

歌 詞 作 者 不 明。

16. 月 光 光

陸華柏作曲

中 年

D_4^2 ī 5 | 5 6 5 | 5 3 5 6 | ī 3 5 6 | 5

1. 月光 光，照麥 場，麥場 上，農人 忙。

2. 月光 光，照工 場，工場 上，工人 忙。

3. 月光 光，照四 方，全國 內，人人 忙。

6 ī | 5 6 4 5 | 3 6 ī | 5 6 7 2 | ī

今年 麥子收成 好，大家 喫飽身體 強。

日用 物品樣樣 有，生產 增加國富 強。

大家 齊心來建 設，造成 國家強又 強。

此歌歌詞已經改作。又此歌雖有 4 與 7，但均避去半音連接進行，可為初唱七聲音階之用（見第一章，第三節）。

17. 燕 子

吳研因作詞
劉已明作曲

中 年

D_4^2 5 5 6 5 3 | 5 6 ī | 3 3 5 3 ī | 2 3 5 |

.1 燕子飛來 低又高， 一天到晚 不嫌勞，

.2 莫說他們 辛苦多， 常常作樂 唱新歌，

2 2 3 5 5 3 | 6 6 5 | 2 2 3 5 6 5 | 2 2 ī |

忙忙碌碌 穿門戶， 銜草銜泥 築小巢。

人非辛苦 怎能樂？ 鳥不斂工 那有窠？

18. 雄 雞

胡周淑安作曲

中 年

A	2 4	5̣ 1̣ .	5̣ 1̣ .	6̣ . 7̣ 1̣ 3̣	2. 0	5̣ . 6̣ 7̣ 2̣	1. 0		
1.		雄雞！	雄雞！	朝也向	我	啼，	晚也向	我	啼。
2.		雄雞！	雄雞！	半夜也	要	啼，	清早也	要	啼。
3.		雄雞！	雄雞！	早晨也	要	啼，	中午也	要	啼。
		3 5 3 1	5 6 7 5	2 1 0	2 4 3 3				
		我 卻 不 懂	你 說 什 麼	東 西	“ 喔 ……”				
		你 是 不 是	你 想 把 小 雞	喚 起 ？	“ 喔 ……”				
		你 是 不 是	說 要 喫 點	東 西 ？	“ 喔 ……”				

原歌祇有第一節歌詞，作者不明；第二，三節歌詞係添作。

19. 搖 籃 歌

曲調係北平民歌

中 年

A	3 4	5 3 3	2 — .	5 3 3 2	1 — .
		小 寶 寶	呀，	乖 乖 睡	覺！
		1 3 2	6 — .	2 1 6	5 — .
		烏 鴉 喜	鴉，	樹 上 睡	了。
		2 2 2	2 — .	5 3 3 2	1 — .
		小 狗 小	貓，	窩 裏 睡	了。
		1 3 2	6 — .	2 1 6	5 — .
		月 亮 星	星，	雲 裏 睡	了。
2 4		6 (慢) 1 6	5 —	6 2 1 6	5 —
		小 寶	寶，	乖 乖 睡	覺！

20. 老 水 牛

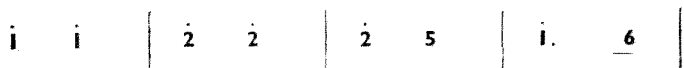
廣東民歌
(歌詞改編)

慢

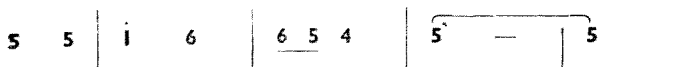
中 年



1. 老 水 牛 呀 老 水 牛,
2. 老 水 牛 呀 老 水 牛,



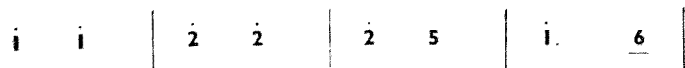
一 到 冬 天 你 憂 愁,.....
一 到 春 天 你 憂 愁,.....



一 到 冬 天 你 憂 愁.....
一 到 春 天 你 憂 愁.....



又 要 下 田 種 青 菜,
又 要 車 水 播 穀 種,



又 要 上 山 種 麥 豆,.....
又 要 鬆 土 耘 芋 頭,.....



又 要 上 山 種 麥 豆.....
又 要 鬆 土 耘 芋 頭.....

21. 螞 蟻

張曙作曲

中 年

bB_4^2	<u>3</u> <u>2</u> 1	<u>6</u> <u>5</u> 5	3. 5	<u>3</u> <u>2</u> 1
	黃 螞 蟻,	黑 螞 蟻,	不 要	再 淘 氣!
	3. 2	<u>1</u> <u>6</u> 2	5. 6	<u>7</u> <u>6</u> 5
	你 們	想 一 想,	都 是	好 兄 弟,
	<u>3</u> <u>3</u> 2	<u>1</u> <u>1</u> 2	6. 1	<u>4</u> <u>3</u> 2
	你 咬 我,	我 咬 你,	誰 能	估 便 宜?
	<u>1</u> <u>2</u> 3	5. <u>3</u>	2 2	1 —
	倒 不 要	餓 了	老 母	雞.

歌詞作者不明。

22. 牛

不 平 作 曲

中 年 · 高 年

D_4^4	3	<u>2. 3</u>	1.	0	<u>5. 6</u>	<u>5 3</u>	2 2.	0		
	1. 春	天	到,		牛	兒	出	門	早	;
	2. 夏	天	到,		田	裏	多	乾	燥	;
	3. 秋	天	到,		農	夫	割	下	稻	;
	4. 冬	天	到,		牛	兒	休	息	了	;
	3	5	<u>2. 1</u>	<u>7</u> 6	<u>5. 5</u>	<u>5 1</u>	3	<u>2. 3</u>	1	— 0 0
	田	中	來	又	去,	耕	鬆	泥	土	好
	牛	兒	忙	肩	水,	拉	著	水	車	不
	翻	土	種	豆	麥,	牛	兒	依	舊	喫
	一	辛	苦	多,	人	們	們	喫	飯	他
										種
										停
										不
										喫
										稻
										跑
										了
										草

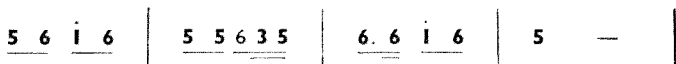
歌詞作者不明。

23. 自 立 歌

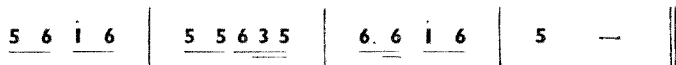
中 年



1. 滴 自己的 汗,... 喫 自己的 飯,... 自己事情 自己幹.
 2. 出 自己的 力,... 喫 自己的 飯,... 自己事情 自己管.



靠人靠天 靠祖上,都 不算好 漢.
 靠人靠天 靠祖上,都 不算好 漢.



靠人靠天 靠祖上,都 不算好 漢.
 靠人靠天 靠祖上,都 不算好 漢.

歌詞第一節爲陶行知氏所作,第二節係添作;曲調根據蒙古民歌作成。

24. 紡 織 娘

賀綠汀作曲

中年·高年



晚風涼, 夜花香, 誰人紡織 紡到 大天亮?



早也紡, 晚也紡, 到底紡了 幾斤 又幾兩?



請問姑娘 尊姓名, 我就是那紡織 娘。

歌詞作者不明。

25. 清 早 起 牀

法國民歌

中 年 (四部輪唱曲)

I	II		
A ₄ ⁴	1 2 3 1 1 2 3 1 3 4 5 — 3 4 5 —	清 早	起 牀, 清 早
III	5 6 5 4 3 1 5 6 5 4 3 1 3 5 1 — 3 5 1 —	長 鐘 聲 聲	響 著, 長 鐘 聲 聲
		IV	響 著, 鐺 鐺
			鐺, 鐺 鐺 鐺.

26. 大 麥 黃

方 殷作詞
胡 敬熙作曲

中 年 · 高 年 (齊 唱 與 輪 唱 曲)

	(齊 唱)		
C ₄ ²	3 5 1̣. 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5 —	四 月	大 麥 遍 地 黃,
	6 5 6. 1̣ 3 2 3 5 6 —	微 風	吹 過 噴 鼻 香.
	I (輪 唱)	II	
	6 1̣ 2̣ 3 — 1̣ 2̣ 1̣ 6 —	麥 浪 搖,	鎌 刀 響,
	3 2 3 5 — 3 2 3 1̣ —	田 野 裏	收 割 忙.
	(齊 唱)		
	3 5 1̣. 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5 —	車 輪 滾 滾	運 轉 去,
	6 1̣ 5. 3̣ 2̣ 5 3 2 1̣ —	收 得 麥 子	裝 滿 倉.

27. 小 老 鼠

胡周淑安作曲

高 年



1. 小老 鼠， 上燈 臺， 偷油 喫， 下不 來；
 2. 小老 鼠， 上屋 梁， 上得 高， 心慌 張；



叫媽 媽， 媽不 睬， 咕 嚕 咕 嚕 滾 下 來。
 叫爸 爸， 爸不 理， 咕 嚕 咕 嚕 滾 到 底。

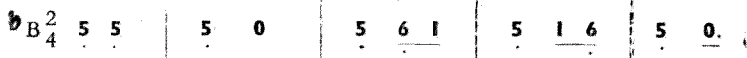
原歌祇有第一節歌詞，作者不明；第二節歌詞係添作。

28. 新 兒 童

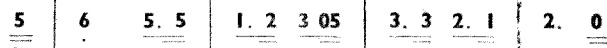
邢漢頤作詞
江定仙作曲

(第一段)

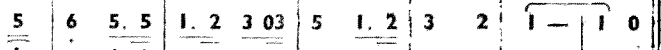
高 年



新兒 童， 志 氣 宏， 志 氣 宏，

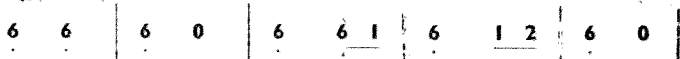


有 熱 烈的 情 緒， 像 火 焰 一 樣 紅，



有 蓬 勃 的 思 想， 像 海 潮 一 樣 湧。

(第二段)



新兒 童， 志 氣 宏， 志 氣 宏，



國 家 大 事 我 們 也 要 懂，



(第三段)



第一段與第三段，曲調本質實際相同。第二段歌詞稍有改動。

29. 養 蠶

葉聖陶作詞
不平作曲

稍慢

高 年



1. 晨 雞 啼 時 採 桑 還，…… 採 來 桑 葉 露 未 乾。
2. 日 不 睜 眼 夜 不 眠，…… 一 心 祇 在 蠶 兒 邊。
3. 頭 眠 二 眠 又 三 眠，…… 結 來 繭 子 雪 樣 鮮。



細 心 揩 抹 細 心 剪， 祇 望 餵 得 好 春 蠶。
 防 他 受 冷 添 爐 火， 防 他 受 餓 把 葉 添。
 又 怕 今 年 絲 價 賤， 賣 繭 不 抵 買 葉 錢。

30. 採 蓮 謠

章翰章作詞
劉雪庵作曲

稍慢

高 年

$\flat E \frac{2}{4}$	<u>3 2</u>	<u>5. 3</u> <u>6 1 5 6</u>	3	<u>6 1 5 6</u>	<u>3 5</u> <u>1 2 3 5</u>	2
	夕 陽	斜, 晚 風	飄, 大 家	來 唱 採 蓮	謠	
	<u>6 1 5 6</u>	<u>3 2</u> <u>5 6 3 5</u>	<u>2 6</u> <u>1. 2</u>	<u>3 5 3</u> <u>2 3</u>	1	
	紅 花	豔, 白 花	嬌, 撲 面	香 風 暑 氣	消	
:	<u>3 2 3 2</u>	<u>5. 3</u> <u>6 5 6 5</u>	<u>1. 6</u> <u>2 3 1 2</u>	<u>6 1 5 6</u> <u>3 5</u>	2	
	你 打	槳, 我 撐	篙, 欸 乃	一 聲 過 小	橋	
	<u>5 3 5 3</u>	<u>6. 5</u> <u>1 6 1 6</u>	<u>2. 1</u> <u>6 1</u>	<u>5 6 3 5</u> <u>2 3</u>	1	
	船 行	快, 歌 聲	高, 採 得	蓮 花 樂 陶	陶	

31. 搖 船 歌

沈西荅作詞
賀綠汀作曲

高 年

$\flat B \frac{6}{8}$	<u>3 3 5 5</u>	<u>6. 5 0</u>	<u>1 1 5 5</u>	<u>6. 5 0</u>
1.	莫 把 船 兒	翻 了,	莫 把 船 兒	翻 了,
2.	莫 把 船 兒	翻 了,	莫 把 船 兒	翻 了,
	<u>5 6 5 3 1</u>	<u>6 5 6 5.</u>	<u>5 6 5 5 3</u>	<u>2 3 2 1.</u>
	努 力	向 前 搖,	努 力	向 前 搖!
	努 力	向 前 搖,	努 力	向 前 搖!
	<u>3 4 5.</u>	<u>6 5 6 5.</u>	<u>2 3 2 1 2 1</u>	<u>6 1 6 5.</u>
	哼 唷 好,	哼 唷 好,	哼 唷 好,	哼 唷 好.
	哼 唷 好,	哼 唷 好,	哼 唷 好,	哼 唷 好.

6 5 6 1. | 2 1 2 3. | 2 3 2 1 6 | 5 2 1. |

風兒大，浪兒高，小小船兒浪中漂。
划船人，划到老，渡過幾多大好佬。

6 5 6 | 1 6 1 | 2 3 2 1. |

哼 唷 好， 哼 唷 好， 哼 唷 好！
哼 唷 好， 哼 唷 好， 哼 唷 好！

3 3 5 5 | 6 6 5 0 | 6 6 5. |

先把方面 確 定 了， 確 定 了，
還是一身 破 棉 襖， 破 棉 襖，

5 6 5 3 1 | 6 5 6 5. | 6 5 6 5. |

祇要努力 向 前 搖， 向 前 搖！
將來總會 有 一 朝， 有 一 朝！

2 3 2 | 1 2 1 | 6 1 6 5. |

哼 唷 好， 哼 唷 好， 哼 唷 好！
哼 唷 好， 哼 唷 好， 哼 唷 好！

3. 3. | 2 1 2 3. | 5. 5 3 | 2 3 2 1. ||

不 怕 搖 不 到， 不 怕 搖 不 到。
處 處 浪 頭 高， 處 處 浪 頭 高。

本歌屬於快的六拍子，每小節應打二拍（見第一章，第四節）。

32. 警 鐘

胡敬熙作詞

高 年(三部輪唱曲)

G ² / ₄	I 5 3 5 3	6 6 0	5 3 5 3	2 2 0
	聽那鐘聲	鏗鏘,	聽那鐘聲	鏗鏘,
	3 5 4 6	5 4	3 2 2	3 0
	喚醒我們	快 自	強, 快自	強!
	II 3 1 3 1	4 4 0	3 1 3 1	7 7 0
	聽那鐘聲	鏗鏘,	聽那鐘聲	鏗鏘,
	1 3 2 4	3 2	1 7 7	1 0
	喚醒我們	快 自	強, 快自	強!
	III 1 0 0	4 5 6 7	1 1 0	5 5 4 2
	聽,	聽那鐘聲	鏗鏘,	聽那鐘聲
1 1 0	1 0 4 0	5 5 5	1 0	
鏗鏘,	快 自	強, 快自	強!	

作曲者不明。

33. 簫

廣東民歌(改編)

高 年(二部合唱曲)

F ² / ₄	慢			
	5 6 1 2	6 5 3	5 2 3 2	1 —
	— 根	紫 竹	直 苗	苗,
	1 3 2	1 1 6	7 5	6 —
	— 根	紫 竹	直 苗	苗,
	6 1 3 5	6 3	5 —	6 5 3 6
	送給寶寶	做 管	簫	簫兒對正
	0 0	1 3 6 1	2 6	2 —
		送給寶寶	做 管	簫

5 —	6 5 3 6	5 —	5 6 <u>1 2</u>
口,	口兒對正	簫,	簫 中
<u>3 2 1 3</u>	2 —	<u>3 2 1 3</u>	2 <u>5 2</u>
簫兒對正	口,	口兒對正	簫, 簫中

6 5 3	5 2 3 2	1 —	1 <u>1 3</u>
吹 出	新 時	調.	小 寶
1 <u>1 6</u>	7 5	6 —	0 0
吹 出	新 時	調.	

2 —	6 <u>1 6 1</u>	2 6	5 —
寶,	伊底伊底	學 會	了.
5 <u>5 7</u>	6 —	<u>3 5 3 5</u>	2 6
小 寶	寶,	伊底伊底	學 會

1 <u>1 3</u>	2 —	6 <u>1 6 1</u>	2 6
小 寶	寶,	伊底伊底	學 會
5 —	5 <u>5 7</u>	6 —	<u>3 5 3 5</u>
了.	小 寶	寶,	伊底伊底

5. <u>6</u>	<u>2. 3 5 6</u>	5 —	
了.....		
2 6	<u>2. 1 7 6</u>	5 —	
學 會	了.....		

凡二部合唱曲，刪去第二部，均可作為齊唱用。本曲以排印關係，未能照每樂句分行。

34. 放 紙 鷓

沈秉康作詞
讚美歌曲調

高 年 (二部合唱曲)

F 2/4	5	6	5. 4	3 4	5	6	5. 4	3 4
	3	4	3. 2	1 2	3	4	3. 2	1 2
	1. 春	暖	天氣	好,	風	和	放紙	鷓,
	2. 清	明	將要	到,	天	上	多紙	鷓,

5	5	6	7̣ 1̣	7	6	5	0
3	7̣	1̣	2 3	2	1	7̣	0
三	三	兩	兩	雲	裏	飄	.
小	鳥	以	爲	鷹	來	了	.

2. 3	2. 3	4. 5	4	3. 4	3. 4	5. 6	5
7̣. 1̣	7̣. 1̣	2. 3	2	1. 2	1. 2	3. 4	3
越	放	越見	小,	可	惜	鷓線	少,
麻	雀	不敢	跳,	黃	鶯	不敢	叫,

1̣	7̣	6	5	1̣	6	5	4	3	2	1	0
3	5	4	3	6	4	3	2	1	7̣	1	0
有	了	長	線,	放	到	青	天	一	樣	高	.
田	裏	母	鷓,	領	了	小	鷓	連	忙	逃	.

35. 一條心

民謠
程懋筠作曲

中庸速度

高年(二部合唱曲)

C 4 4	5 3 5 6 5. 0	5 3 5 1̇ 7. 0	2̇ 2̇ 6 1̇ 1̇ 5
	叔 伯 姆,	一 條 心,	做 夜 工, 共 盞 燈,
	0 0 5 3 5 6	5. 0 5 3 5 1̇	7. 0 3 3 3
	叔 伯	姆, 一 條	心, 共 盞 燈,
	3 5 1̇ 6 5. 0	5 3 5 6 5. 0	1̇ 7 6# 5 6. 0
	省 油 省 燈 心.	叔 伯 姆,	不 同 心,
	3 2 1 3 5. 0	0 0 5 3 5 6	5. 0 1̇ 7 6# 5
	省 油 省 燈 心.	叔 伯	姆, 不 同
	6. 6 6 3 2 1 7	1 3 6 3. 3 4 2	1. 0 0 0
	做 夜 工, 各 人 房 裏	一 盞 燈, 耗 油 耗 燈	心.
	6. 0 7 3 6# 5	6 3 1 5. 5 5 4	3. 0 0 0
	心, 各 人 房 裏	一 盞 燈, 耗 油 耗 燈	心.

原為單部歌曲，現據其伴奏，改為二部。以印刷關係，未能照樂句分行。

36. 青春歌

柯普拉斯(Koprass)作曲
沙可夫譯詞

活潑·熱烈

高年(二部合唱曲)

b B 4 4	5 5 6 7 1 7 6	5 5. 0 5 5	5 1 3 5 5. 4	3 — 3 0
	以 輕 快 的 步 伐 向	前 進, 我 們	不 怕 任 何	障 礙.
	5 5 6 7 1 7 6	5 5. 0 5 5	5 3 5 1 7. 5	6 — 6 0
	以 輕 快 的 步 伐 向	前 進, 我 們	不 怕 任 何	障 礙.
	6 6 7 1 7 1 2	1 3. 0 5	5 2 7 1 7 6	5 5. 0
	像 鳥 一 樣 飛 行 在	天 空, 像	魚 一 樣 浮 沈 在	水 中.
	4 4 5 6 5 3 4	5 1. 0 1	7 5 5 6 5# 4	5 5. 0
	像 鳥 一 樣 飛 行 在	天 空, 像	魚 一 樣 浮 沈 在	水 中.

3 4	5 1. 0 7 6	1 5. 0 3 4	5 3 2. 2 1	2 — 2 0
我們	大家， 高聲	歌 唱， 更	勇 敢 向 前 邁	進。
0	3 3 5 5 0	5 5 3 3 0	5 5 6. 6 6	5 4 3 2 5 0
	我們 大家，	高 聲 歌 唱，	勇 敢 向 前 邁	進， 向 前 邁 進。
3. 4	3 3. 0 3 2	1 1. 0 7 6 6	5 5 5 4	3 — 3 0
烈 火	般 的， 作 戰	似 的， 我 們 的	青 春 在 行	進。
0	1 1 5 5 0	5 5 3 3 0	5 3 3 2	1 7 6 5 1 0
	烈 火 般 的，	作 戰 似 的，	青 春 在 行	青 春 在 行 進。
1. 2	3 3. 0 3 2	1 1. 0 7 6 6	5. 1 6 7	1 — 1 0
烈 火	般 的， 作 戰	似 的， 我 們 的	青 春 在 行	進。
0	1 1 5 5 0	5 5 3 3 0	3. 5 5 4	3 — 3 0
	烈 火 般 的，	作 戰 似 的，	青 春 在 行	進。

原為單部歌曲，現改編為二部。以排印關係，二部之細分拍未能對齊。

37. 一 個 國 家

陸華柏作曲

中庸速度

高 年 (三部合唱曲)

\flat B ₄	0	0 0 0 0	4 4 4. 4 4 0	0 0 0 0	5 5 5. 5 5
			1. 好比一棵樹，		好比葉 無數，
			2. 好比一隻船，		好比坐 船人，
			2 2 2. 2 2 0	0 0 0 0	3 3 3. 3 3
			1. 好比一棵樹，		好比葉 無數，
			2. 好比一隻船，		好比坐 船人，
	3. 5	1 1 1 7 1. 6	5 — . 5. 1	3 3 2 1 3. 2	1 — .
	1. 一個	國家好比一棵	樹， 全國	人民好比葉無	數，
	2. 一個	國家好比一隻	船， 全國	人民好比坐船	人，

0	0 4. 3 2 0	0 5. 5 5 0	0 2. 1 7 0	0 3 3 3
	樹兒肥， 船兒穩，	葉也肥， 都太平，	樹兒枯， 船兒翻，	葉也枯， 齊沒頂，
0	0 2. 1 7 0	0 3. 3 3 0	0 7. 6#5 0	0 1. 1 1
	樹兒肥， 船兒穩，	葉也肥， 都太平，	樹兒枯， 船兒翻，	葉也枯， 齊沒頂。
5	5 —. 3. 2	1 —. 3. 3	3. —. 1. 7	6 —.
樹兒 船兒	肥， 穩，	葉也 都太	肥， 平，	樹兒 船兒
			枯， 翻，	葉也 齊沒 枯， 頂，

5. 5	1 5 1. 2 3	3 5. 5 3 1	2. 3	1
如果	國民不愛國，	國家亡了	無生	路成
如果	國民不愛國，	國家亡了	無活	不成
5. 5	5 3 5. 7 1	1 3. 3 1 5	1 7	5
如果	國民不愛國，	國家亡了	無生	路成
如果	國民不愛國，	國家亡了	無活	不成
5. 5	3 1 3. 5 1	1 1. 1 5 3	4. 5	5
如果	國民不愛國，	國家亡了	無生	路成
如果	國民不愛國，	國家亡了	無活	不成

歌詞作者不明。前兩行（即第一至八小節）主要曲調在第三部。

第二章 聽唱教學法

第一節 聽唱教學法與視唱教學法

小學唱歌教學法，可大別爲兩種，即“聽唱”（Rote-Song Singing）教學法與“視唱”（Sight Singing）教學法，簡稱聽唱法與視唱法。聽唱法是直接教會兒童唱歌（歌詞）。視唱法則是間接教會兒童唱歌，即經過曲譜而教學。我國規定幼稚園及小學一、二年級用聽唱法，三年級起開始用視唱法教學。美國與德國，視唱開始還要早一年，即小學二年級起便開始用視唱了。可見在幼童，“練耳”（Ear-Training）比視唱較爲重要。

第二節 聽唱教學法與示範

聽唱教學法是一種示範教學法。在教者方面說，是“示範”，在學習者方面說，是“模仿”。這可說是最原始的教學法。人類在太古時教小孩以種種生活上的技能，差不多全用這種方法。又在民間，一首民歌亦是藉聽唱法而流傳下來，廣播開去的；即所謂“口耳相傳”者是。這種教學法的長處，便是具體，明白，容易；故特適於幼童。

聽唱教學時，教師先用一則故事或一段談話引起動機（詳見第四章，第一節）。於是把歌詞念一遍，使兒童聽清楚詞句，然後教師聚精會神地將全歌作示範的歌唱（有時亦可不必先念歌詞）。第一次的範唱（即示範歌唱），是非常重大的事情——第一次的印象對兒童是很深的。成功的範唱，能够深深地感動兒童，使他感到無上的美，於是他就熱切地希望學會這首歌；這樣學習起來就非常容易了。所以教師不消說須有充分的準備；他範唱時發聲要圓滑，吐字要清楚，並須顯到表情，即唱起歌來如同說話一樣。這自然與選擇教材大有關係（見第一章，第九節）。第一次的範唱如果唱錯了，對兒童有很壞的影響。範唱不可用琴伴奏。

倘使所唱的歌的歌詞，都是兒童所認識的字，則亦可將歌詞寫在黑板上，或鈔在紙上發給他們。鈔歌詞時（不論鈔在黑板上或紙上），應注意一個樂

句鈔一行，以便兒童從小便理解音樂的結構；並且在教學上還有種種的方便（參看第三章，第一節，1. 分句寫法）。普通歌曲大抵都是四小節爲一樂句。

第三節 全體聽唱法與分句聽唱法

聽唱教學法有兩種，即“全體聽唱法”與“分句聽唱法”。全體聽唱法，即教師以第一次範唱引起兒童的學習興趣後，繼續把全歌範唱數次，便叫兒童跟著教師輕輕地唱，而並不一句一句地分唱。祇在遇到困難時，纔把那一句或一小節，特別提出來重覆練習。這種全體聽唱法，適於教短歌，適於幼稚園及小學一年級。用全體聽唱法教學，教師範唱時，對於歌中難唱的句子，須特別唱得清楚。又當教師繼續範唱時，可讓兒童以手按拍，但不發聲。兒童靜聽數遍後，便可輕輕跟唱，或僅唱簡易或重覆的句子，如老鷄帶小鷄（教材舉例 4）中的“咯咯咯”與“嘰嘰嘰”，好朋友（5）中的“好朋友”等。

分句聽唱法即在第一次範唱後，將全歌分爲若干句，教師範唱一句，兒童隨著模唱一句，至相當純熟後，乃接唱全歌。這種分句聽唱法，適於教長歌，適於較大的兒童（二年級以上）。

在一般教師看來，分句聽唱法較爲便利。其實全體聽唱法價值較大。第一，全體聽唱法合於音樂的精神。因爲用分句聽唱法教學時，每句都要唱兩次（教師一次，兒童一次），把整個歌曲弄得支離破碎，不復有一貫的精神；用全體聽唱法，可免此弊。第二，全體聽唱法較易進入視唱教學法，因爲視唱是全歌（或一大段）一起練習的，非分句練習的。固然，在用慣分句聽唱法的教師，初用全體聽唱法，頗覺費力；但若運用得法，結果是能補償所費的勢力的。

又教一首歌，亦可以全體與分句兩種聽唱教學法混合使用（詳下文）。現在先述聽唱教學上應注意的幾件事項。

聽唱法不須曲譜，也不教曲譜；因爲曲譜是視唱的工具。所以有人用聽唱法教學時，仍先教曲譜（即 re , fa , mi ），後教歌詞，這是多餘而又無謂的。

教師要時刻找機會細聽兒童的歌唱，因此不可常跟兒童一起唱；在未純熟時，不可即和以琴聲。因爲教師跟著兒童唱，與加入琴聲，都會使教師聽不

清兒童的歌聲。用分句聽唱法時，教師唱完一句之後，當兒童隨著模唱時，教師應當靜聽，全無同唱的必要。待兒童唱得差強人意時，乃和以琴聲，以增加兒童的興趣。

教師範唱，兒童模唱數次之後，若兒童還是不能準確地唱出，教師應找出其原因，而加以補救。這些原因，可能是分句太長（用分句聽唱法時）；或是教師自己範唱時吐字不清或唱得太快；或是兒童沒有留心。倘有其他事項，請看第四章

第四節 九段式聽唱教學法

將全體聽唱法與分句聽唱法混合使用而最有佳效者，是“九段式聽唱教學法”。這種聽唱教學法，便是分作九個階段教學：

- 1) 教師先將全歌唱一遍，作為第一次的示範；
- 2) 一句一句地教，即分句聽唱；
- 3) 教師再將全歌唱一遍；
- 4) 兩句兩句地教，即將聽唱的句子加長；
- 5) 教師又將全歌唱一遍；
- 6) 一段一段地教，即再將聽唱的句子加長；
- 7) 教師又將全歌唱一遍；
- 8) 兒童輕輕地跟教師唱全歌；
- 9) 兒童放聲地唱全歌。

這是融合兩種聽唱法的長處於一爐，既有分句聽唱法的容易教學，又有全體聽唱法的合於音樂精神。不過並不一定要分作九段；如果是一首極短的歌，也許七段便够了（即省去兩段）。

第五節 聽唱教學法的缺點

聽唱法固然有它的長處，即它於教初學唱的幼童，確有便利之處，但當兒童年齡增大，音樂程度也要提高時，聽唱法就不適用了。學校音樂向上發展，必定走入合唱；又音樂教學到一個相當程度，必養成兒童有自動學習的能力，在這兩點，聽唱法都不能勝任。

聽唱法不能勝任合唱的教學，是很顯明的。合唱曲如用聽唱法來教，效率很低，甚至會失敗。我曾看見一個教師這樣教二部合唱：先把第一部唱者用聽唱法教會第一部曲調，然後把第二部唱者用同樣方法教會第二部曲調，最後二部合唱；當分部練習時，他禁止這一部唱者去唱另一部的曲調，爲的是怕合唱時錯唱到別部去。這樣教合唱，是很浪費時間的。同時分唱的時間長，不唱的人坐著等（又不許他跟著別部唱），實在有些不耐煩。還有一點，合唱曲除了高音部之外，其餘各部常較單調，分唱時間太久，會使唱者掃興。合唱曲常祇在合唱時纔有真正美好的效果。

聽唱法不適於自動學習，也是很顯明的。唱慣了這種唱法，就永遠要依賴別的人教纔會唱新歌；若離開了別人的教自己就不會唱新歌了。

即使不是自己學習新歌，就是自己溫習一首舊歌，聽唱法也有缺點。即用聽唱法學會的歌曲，隔了些日子再唱，常常會走樣；又有時偶爾忘記了一點，就不能再唱。即聽唱法不便於溫習舊歌。

此外，教稍長而複雜的歌曲，若用聽唱法，定會發生困難。這時若作全體聽唱法，則嫌太長，兒童不能記憶。若分數段聽唱，即以每段作全體聽唱，也難免“部分練習”（part method）的浪費；即第一段末了，應當即繼以第二段開始，而現在卻又回到第一段開始，這種第一段末了與第一段開始的結合，是不需要的，是學習上的浪費。若作完完全全的分句聽唱法，則缺點更多：歌曲支離破裂，不能有一貫的精神（已如前述）；弱起與強起樂句相間出現時，極難對付。

總而言之，欲使音樂進步，則到相當時候，非拋棄聽唱法不可。否則便會使音樂永遠停留在幼稚的階段上。若在相當時候拋棄聽唱法而採用視唱法，可免去一切的流弊，而使音樂快速地走上發展之路。視唱適於教學合唱，適於自動學習與溫習；不管何種長歌與難曲，視唱均能應付而無浪費。

第三章 視唱教學法

第一節 視唱法的重要

從前章最後所說，我們可以知道視唱法的重要。但是許多教師，試用過視唱法，因為用得不得法，或因為根本未用相當方法，以致失敗了，遂以為在小學裏教學視唱，根本不可能。原來，教學視唱，要用相當的方法，而且需要特別的耐心。至於視唱本身的重要性，無可懷疑。

世人對視唱的價值，固有不同的看法，但那是另有原因。美國岐丁斯認為視唱開始得越早越好，但該肯斯（K. W. Gehrrens，也是美國人）卻以為不必過於重視視唱，他以為小學音樂以使兒童愛好音樂與能欣賞音樂為主，讀譜祇是附屬工作。該肯斯曾說：“有些兒童對於視唱能感興趣，即使那種視唱枯燥無味；但他們這種興趣常是機械的，不是審美的。因此視唱祇是一種理智活動。另外有些兒童對視唱全無興趣，強使之練習，會使他們厭惡音樂，終身不能改正”。故在美國，大體上形成兩種不同的音樂教學法，一重視視唱，一輕視視唱。我們要知道，像該肯斯似地所以輕視視唱者，第一因為視唱基本練習多枯燥無味，純屬機械；第二因為有些兒童對視唱不感興趣。視唱基本練習枯燥無味，我們可以不用基本練習，而直接用歌曲作為視唱練習。有些兒童對視唱無興趣，我們可以用種種方法，使視唱生動有趣（詳下文），並使之容易學習。

視唱法經過曲譜而教學，那麼，我們先要決定用那種曲譜——五線譜或簡譜？首調唱名法或固定唱名法？現照目前我國的一般情形，唱名法用首調唱名法，曲譜則五線譜與簡譜兼用，而以五線譜為中心。其理由留待本書最後來說明。至於本書實例全用簡譜，則祇為便於印刷。

第二節 曲譜與寫譜法

曲譜本身沒有趣味，因此教視唱的人，須設法使其發生趣味，又設法減少其困難性。把沒有趣味的東西與有趣味的東西相聯合，可以增進趣味。因

此，有人將兒童所用的五線譜的符頭，畫成各種的果子形，並加著色彩，使兒童看了發生趣味，同時並可使“比較”的音位（五線譜上的音，由比較而得），帶起“絕對”的意義（如紅橘子總是當作1音，黃橙子總是當作2音等等，這便是絕對的意義了）。也有人在初教視唱時，將歌詞填入音符的符頭中，白符頭用黑字，黑符頭用空心白字（這時五線譜要稍大，當不待言）。又有人對已有簡譜經驗的兒童教學五線譜時，將簡譜中代表唱名的數字填入符頭中；其法與填入歌詞者同。

這些方法除了寫譜或印譜方面較為困難外，用以教初學視唱的兒童，都是很好的。其實精寫或精印的樂譜，可以編訂成冊，在每次唱歌時發給，下課前收回；如此樂譜使用亦可經濟。兒童並不需要各有一份自己的樂譜。又唱歌時兒童應各有一定的坐位（見第四章，第四節），因此祇要在樂譜上編號，就不難使兒童對樂譜的愛護與整潔。

還有一種樂譜，是先用一條線起，後來隨兒童的能力增進，加成一線，三線，最後到五線。這稱為“一線累進法”。該次（Gates）說：“學習一項事物，最好的方法，是完全依照將來要用到的形式去學習”。前述的果形符頭等，果然亦不是將來要用到的形式，但究竟相去不遠，且有“聯合觀念”的長處，而此種一線累進法，卻完全不照將來要用到的形式而學習，而要隨學隨改變（即增為二線時，須將一線的觀念放棄），在學習上很不經濟。

嫌五線譜太繁，可將目前未用到的符號，暫時略去，等用到時再加入；但五條線，縱線，符頭，符幹，均須保持完整的形式。高音譜號，調號，以及拍號中下方數字，可暫時省去。因高音譜號祇在對低音譜號而用，調號祇在唱第二調時纔需要，拍號中下方數字，亦祇在拍的單位複雜時，纔有用處。

初學視唱用的樂譜，五線距離須寬大，各線距離約五耗（即五密理米突），音符亦須特大，中間的一條線（即第三線）可以稍粗。此外寫譜尚須注意下列數事：

1) 分句寫法——即歌曲中的每句各寫成一行，如我們寫語體詩那樣。這有種種的方法，我以為最好是一樂句寫一行，分句寫法的好處，就是使唱者容易理解樂曲的結構，同時容易發覺曲調上反覆或模仿的地方。學過鋼琴的人，總會知道，“奏鳴曲”（Sonata）之類樂譜上，常標明“主題”“副

題”等字樣，以便奏者明瞭樂曲的構造。現在我們也是如此，不過方法不同罷了，目的是一樣的。一樂句（普通四小節）寫一行時，碰到弱起樂句，其結尾恆為不完全小節，此時不必加入縱線（參看下面簡譜的例。又第一章，教材舉例中各歌，均用分句寫法，弱起樂句例如16）。

2) 音符排列的遠近與音的長短一致——即時間長的音符，排得疏，短的音符排得緊。這對於視唱，有極大的幫助。因為視覺的遠近距離，與聽覺的時間久暫，可以生起聯繫（參看下面簡譜的例）。

3) 拍單位寫法——在藝術歌曲記譜上有一種習慣，便是兩個高低不同的八分音符唱一個字（歌詞的文字）時，符尾連著，並加弧線，若唱兩個字，則符尾分開。這使得樂譜非常複雜。近來有些音樂教育家，主張在小學裏不用這種記譜法，不論歌詞如何，符尾總是照“拍”而連接，即一拍內有數音時，不論唱幾個字，符尾均連接著，完全與器樂曲一樣。遇到一字配兩個以上不同的音而長度在一拍以上時，則於該字後加點線或橫線，而不在音符上方加入弧線；弧線祇用在三連音符與同音的相連上（參看下面簡譜的例）。

總之，給初習視唱的兒童用的五線譜，不用譜號與調號；拍號祇有上半；五線距離大，第三線較粗；音符大；用分句寫法；音符排列的疏密與長度一致；用拍單位寫法。

上面是就五線譜而言，在簡譜，同樣為求樂譜的簡單明瞭而易讀，其寫譜法如下：

1) 上述五線譜方面 1, 2, 3 三條，於簡譜均同樣適用。第三條拍單位寫法，在簡譜，便是代表唱音的數字之下的橫線，在一拍之內應相連（看下列）。

2) 調號與拍號下半，亦可暫時不寫出，將來寫在第一行前。

3) 關於高低音的加點法，我以為照簡譜體系確立者射堂(Chevé)的規定，較為簡單。射堂以C調為最低調，以B調為最高調。即各調的主音，由中央C起向上推行，均記作1，如D調的 d^1 ，E調的 e^1 ，F調的 f^1 ，G調的 g^1 ，A調的 a^1 ，B調的 b^1 ，均記作1；在此1音以下的各音，均於其下面加點，比1音高一組的各音，均於上面加點。故F調的 c^1 記作 $\dot{1}$ ，不是 c^1 記作5。

4) 最後講到升降音。在五線譜上，升降音的記法是相當複雜的。如F

調上用到升高的第四度時，要用本位記號（♮）；G 調上用到降低的第七度時，也要用本位記號；E 調上用到升高的第二度時，則須用重升號（×）。許多人在簡譜上也襲用五線譜的方法，這可說是一種錯誤的方法。在簡譜上，F 調的第四度在前面並不會降低，那麼要升高，為什麼要用本位記號呢？而且這是“捨易就難”，徒增樂譜的複雜性。所以我以為簡譜上的升降音，應當視其本身的意義，記以♯或♭，不管調是如何。又這些記號，應與五線譜一樣，放在音的前面，如升 1 音記作♯1，不作1♯。現綜合上述，舉例如下：

2 $\dot{1}$ $\underline{5}$ | 5 $\underline{6}$ $\underline{5}$ | 5 $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\dot{1}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ | 5
 月光 光，照麥 場，麥場 上，農人 忙。

C $\frac{2}{4}$ $\overset{3}{\dot{1} \dot{1} \dot{1}}$ | $\underline{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ | 2 $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\underline{5}$ $\underline{4}$ $\underline{2}$ $\underline{4}$ | 1.
 這兒有 新的生…… 命，……… 火的熱 情。

♭B $\frac{4}{4}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{6}$ | 5 5 5 4 | $\overbrace{3 - 3}$
 我們的 青春在進 行………

莫說記譜法與寫譜法是末節；精寫或精印的簡單而明瞭的樂譜，對視唱教學大有幫助。

第三節 從聽唱到視唱

視唱用樂譜教學，而樂譜是有系統的理論，因此許多人教學視唱，就先教樂譜的理論；如先講五線的組織，各線各間的名稱，次講音符的種類，名稱與長度，再講拍子的種類與內容等等。我曾看見一位小學音樂教師，在五年級第一次上課時，用整整一課的時間，將全部樂理（如上舉五線組織，音符，拍子等），講了一遍。如此教法，無怪兒童視樂理與視唱為畏途！正當的兒童視唱教學法，與上舉的例子正相反；即先有應用，後有理論，先有零星的認識，後作有系統的整理。

從聽唱過渡到視唱，是最需要教學法的。讀書之前，要先有講話的經驗，

同樣讀譜(視唱)之前,要先有實際音樂的經驗。即視唱之前,兒童要先有相當的聽音與唱歌的經驗;並且要先有唱譜的經驗。所以最初,須先唱以前唱過的歌曲的曲譜一二首(但暫不看著曲譜),即將唱名用注音字母拚成,作為一節歌詞而教學:

カエ カセ ハー ニヤ ムエ カヤ ムー

先有這種唱譜經驗,然後讀起譜來,就較為容易了。這樣唱譜之後,乃將兒童以前唱過的歌中,選其簡短稍慢而無細分拍者(約十首以內——此係指五線譜教學而言,如用簡譜教學,則不必如此之多),將其曲譜寫出,作為視唱教材而教學。

所以,從聽唱到視唱,共有四個階段:

1)聽唱→2)不看譜唱熟歌曲譜→3)看譜唱熟歌曲譜→4)視唱生譜

唱某一曲譜時,教師祇需講解這一曲譜內用到的東西,並且祇講如何用法,不必記憶名稱。如教螞蟻王曲譜,祇要理解 \downarrow (即 I)唱一拍, \downarrow (I —)唱兩拍(不必盡舉所有的音符,亦不必記憶其名稱);音位方面,祇要說明第幾線(譬如說)唱 I (カエ)音,第幾間唱 2 音(不必細講譜表的組織);拍子方面祇講每小節都有幾拍(不必盡舉所有的拍子)。這樣,每唱一首曲譜,均加多一點樂譜的知識;隨用隨學。這其間,當然要將新舊知識加以比較,但不作機械的記憶,或背誦名詞。到得高年級(如六年級),乃將零星得來的知識,歸納起來,成為有系統的理論。這樣便是“先有應用,後有理論,先有零星的認識,後作有系統的整理”的教學法。這是教學識譜的重要的原則。

有些人費盡苦心,用圖表說明音階的組織,用木塊講解音符的時間,想增進兒童識譜的能力,我以為都不如直接從實際的聲音入手,較為有效。因為音樂的實際經驗是聲音,圖形與計算弄清楚之後,依舊要移植到聲音上來,纔發生效用。這迂迴的路,豈不是省了更好。不過圖表對高年級兒童,作為有系統的理論的圖解,還是有用處的。

第四節 第一調與第二,三調

一般教師常用 C 調為視唱的第一調。但許多音樂教育家,以為第一調應當用 E 調或 bE 調。因為這兩個調,都是用第一線為 I ,講解起來較為

容易；同時有兩個調可用，選材較爲容易；還有一個理由，是因爲音域（第一章，第二節）的關係，即這時期的歌曲，多用這兩調作成。

固然如第一章第三節所說，我們所用的音階，不限於大音階；因此在這個音域（如中年級的 d^1-d^2 ）間，亦可就 C 調的音，用其他的調式，如以 G 音爲結音的徵調（如自立歌）；或以 D 音爲結音的羽調；但是，這些調式的教材不多，再若在某一定音域內，限用某種調式，更不易找到適當教材。故還是根據大音階，用 E 調與 bE 調來找適當的教材，作爲初習視唱之用，較爲便利，如夾入以 E 音爲 $\dot{1}$ 的各種調式，自然也很好。

在首調唱名法，第一調須經過長時間的練習，纔可換第二調。倘第一調印象未深刻，即換第二調，第三調，必至一調無成。第一調至少要連續唱三個月；長至一二年，爲要維持第一調較長的時間，教材大成問題。有人以爲可以將相差一音的他調，移來遷就。這種移用有兩種辦法，一種是將原歌移調，如把 F 調移爲 E 調。此時如音域上不生影響，自無關係。另一種辦法，是移過之後，教師在彈琴（或定音）時仍用 F 調。即眼看 E 調的譜，而口仍唱 F 調。這個辦法的缺點，便是會影響“絕對高度”的記憶（絕對高度的記憶，如 C 調 $\dot{6}$ 音有多麼高，能單獨記憶）。不過絕對高度的記憶，是否爲一般唱歌學習者所必需，以及是否爲音樂專業者的必需條件，至今尙成問題。所以譜上移調，琴上不移的辦法，還是有人用。

初次換第二調，最好先照第一調唱，後照第二調唱。不過並非定要如此。用這法，可使兒童覺得較爲容易（因拍子，節奏與音調，都是熟知的），並且覺得有趣。譬如：拉鋸（第一章，教材舉例 10），可以先作 bE （E 調）唱，然後照 bB 調唱。

這時要找適當的歌曲，乃不待言。一首五聲音階的歌曲，可以用高五度的調來唱（如拉鋸），亦可作低五度的調來唱（前者常較自然）。所以第二調若要先照第一調來唱，最好是 B 調或 bB 調（第一調 E 或 bE 調的高五度的調），其次是 A 或 bA 調（低五度的調）。至於第二調以後各調，要用何調，並無一定。

第二調的教學時間，可以較短。如果第一調三個月，則第二調一個半月是儘够了。這時在適當時機，要加入第一調，以資比較與復習。第三調以及以

下各調，時間就可越來越短。

如果用簡譜教學，對於調，自然全無問題。

第五節 指譜歌唱

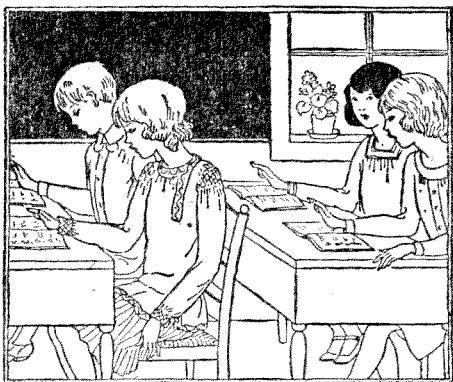
兒童在聽唱期間應當已有擊拍的經驗，如拍手，踏腳（見第七章，第二節），現在在視唱時，我們根據這種已有的習慣，加以發展，並充分地利用，使視唱能快速地進展。唱歌擊拍原是極平常的事情，但發展而為“指譜歌唱”便可說是一種發明，於視唱教學上大有裨益。首創此法，為美國豪厄德（E. F. Howard），故可稱“豪厄德式擊拍法”。這種方法，便是在視唱時，右手食指指著音符，同時擊拍而歌唱。詳言之，即右手手腕平放在桌上，擊拍時腕節上下活動；食指伸出，姆指靠在食指下面；每逢一拍，由手腕活動，食指便指一下，剛巧指在那一音符下面。即每對一拍，手指一下一起（看下二圖）。因此每唱一行，手便由左而右，一拍一拍地指過去（並看下例，↓便是指拍的地方）。

指譜歌唱圖一（指下去的姿勢）



用指譜擊拍而練習視唱，有不少便利，可使各種細分拍，容易正確。開始時不消說先指一拍一音的曲譜。此時祇需注意“指下去”的動作（如下例1）。唱一拍二音（如例2）時，可告訴兒童，手指指下去時唱拍中第一音，起來時唱第二音。當然手指祇能指在第一音上，第二音是無法指的。唱一拍半

指譜歌唱圖二(手向上舉的姿勢,注意係用手腕活動)



(如例4)的音時,可告訴兒童,第一音指兩下,起來時(第二次起來時)唱第二音。唱四分之三拍(例3)時,告訴兒童,手指指下去唱第一音,起來之後很快地接唱第二音。遇到休止符(例5),下去唱,上來停。兒童有不能即刻停住聲音者,可命其在手指上來時,即將嘴閉住(歌曲中有休止符,均可用此法)。遇拍首休止(例6),先下去(下去時無聲),上來時纔唱。三連音符(例12)較難,祇要注意下去,不必顧到上來;即在每次下去時間內,唱三個平均的音。遇到延音 ♩^\sim (或 ♩^\sim),可將手於下去後,便停著;若為二拍延音 ♩^\sim (♩^\sim),則第二次下去後停著。

E $\frac{2}{4}$

(1) \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow | 3 2 | 1 — ||

 1 3 6 5

(2) \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow | \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow | $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{2}$ | 1 — ||

 1 3 6 5 3 3 2 2

(3) \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow | \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow | $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{2}$ | 1 — ||

 1 3 6 5 3 3 2 2

(4) \downarrow \downarrow \uparrow | 6. 5 | 3. 2 | 1 — ||

 1 3

(5)	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{1} \quad \underline{0} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{3} \quad \underline{0} \end{array}$	$\underline{6} \quad \underline{0} \quad \underline{5} \quad \underline{0}$	$\underline{3} \quad \underline{0} \quad \underline{2} \quad \underline{0}$	1 —		
(6)	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{0} \quad \underline{1} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{0} \quad \underline{3} \end{array}$	$\underline{0} \quad \underline{6} \quad \underline{0} \quad \underline{5}$	$\underline{0} \quad \underline{3} \quad \underline{0} \quad \underline{2}$	1 —		
(7)	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{1} \quad \underline{3} \end{array}$	\downarrow	$\underline{6} \quad \underline{5}$	$\underline{3} \quad \underline{2}$	1 —		
(8)	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{1} \quad \underline{3} \end{array}$	$\downarrow \uparrow$	$\underline{6} \quad \underline{5} \quad \underline{0}$	$\underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{0}$	1 —		
(9)	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{1} \quad \underline{1} \end{array}$	$\downarrow \uparrow$	$\underline{6} \quad \underline{6} \quad \underline{5}$	$\underline{3} \quad \underline{3} \quad \underline{2}$	1 —		
(10)	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{1111}} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{3333}} \end{array}$	$\underline{\underline{6666}} \quad \underline{\underline{5555}}$	$\underline{\underline{3333}} \quad \underline{\underline{2222}}$	1 —		
(11)	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{1 \quad 11}} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{3 \quad 33}} \end{array}$	$\underline{\underline{6 \quad 66}} \quad \underline{\underline{5 \quad 55}}$	$\underline{\underline{3 \quad 33}} \quad \underline{\underline{2 \quad 22}}$	1 —		
(12)	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{1 \quad 1 \quad 1}} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{3 \quad 3 \quad 3}} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{6 \quad 6 \quad 6}} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{5 \quad 5 \quad 5}} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{3 \quad 3 \quad 3}} \end{array}$	$\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \underline{\underline{2 \quad 2 \quad 2}} \end{array}$	1 —

上例祇是例示，沒有十分必要，不要作為基本練習來教學。又注意上舉各例，祇有一個曲調的原形(例1)。這原形亦可改為：

E	$\begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array}$	1	5	3	1	6	4	5	—	
E	$\begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array}$	1	5	6	4	3	2	1	—	等

又上舉例子，亦可按其節奏，改用 1 3 5 $\dot{1}$ 5 3 1 來唱。如：

例 1 可改為：	1	3	5	$\dot{1}$	5	3	1	—							
例 2 可改為：	1	3	5	$\dot{1}$	5	3	1	3	5	$\dot{1}$	5	3	1	—	

例 9 可改爲： $\underline{1} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \mid \underline{\dot{1}} \quad \underline{5} \quad \underline{3} \mid \underline{1} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \mid \dot{1} \quad - \parallel$

即 $1 \ 3 \ 5 \ \dot{1} \ 5 \ 3 \ 1$ ，周而復始，不論停在何音上均可。

第一次教學指譜歌唱時，不見得每個兒童都能明瞭。此時教師可將所唱的歌曲鈔在黑板上，用教鞭指譜，一邊唱著，作爲示範。然後叫兒童看著黑板，跟著教鞭的指示而歌唱。最後纔叫兒童在自己的譜上指著而歌唱。又當兒童在某一處唱錯，亦可用此法來改正。初習視唱時，分發給兒童的樂譜，便可記出指拍的記號（如 $\downarrow \uparrow$ ）；稍後，則僅在難唱處記出這種記號。

唱歌時擊拍，乃兒童天性，常見兒童在唱歌頓腳，搖身，點頭以應拍，甚之有在唱一長音（一音數拍）時，於每拍處加重氣力；這些都是不良習慣，但卻出於天性，祇因爲未加善導，遂成惡習。‘蒙厄德式擊拍法’正是適應天性的一貼良藥。用這方法來教學視唱，非常有效；且容易管理兒童。你叫兒童一邊指譜，一邊歌唱，你一眼看去，便知道全班兒童是否全在專心地唱歌，有那幾個兒童擊錯了拍（兒童容易打著節奏，而非擊拍）。當你發現少數兒童不能正確指譜時，可叫他坐在指譜正確的兒童邊上，暫時看著別人的指譜而歌唱。

第六節 視唱教學瑣事

視唱教學時，仍要用第一次的示範（第二章，第二節）。即一首新歌開始，教師仍要先將歌詞唱給兒童聽，引起兒童學習的興趣。然後可叫他們自己試唱曲譜，在困難時，加以指導，以養成自學的習慣。這樣可使兒童覺得有識譜的需要，學習起來就格外認真。但不能叫兒童試唱過難的曲譜，不然，他們完全失敗，就意興索然了。‘努力而成功’，兒童最感愉快。初依生譜而視唱時，細分拍不可過多，亦有人在唱曲譜前，先將全譜的節奏，用手拍一遍。這方法固亦不錯，但易與指譜歌唱衝突（指譜歌唱不打節奏）。而且既有指譜歌唱的訓練，這種先打節奏，似乎可以不必了。

練習曲譜，應作全體練習，即不是練好一句，再練習第二句，而是一起練習下去。祇在碰到某一樂句，某一小節，或一譜形特別困難時，纔提出來特別加以練習，以後再全體練習。

從唱譜到唱詞之間，可先用一個“ $\times \pi$ ”音將全譜唱一遍，以加強曲調的印象；或並將歌詞照歌曲的節奏念一遍，然後試唱歌詞。不過並非每首歌曲，都要如此。

唱歌詞之後，仍要常常唱譜。這種復習曲譜，可以增加視唱能力。總之，唱歌詞之後，不讓兒童把譜忘記，有時還要使他在唱詞時，心中仍有譜的觀念。測驗兒童唱詞時是否心在曲譜，可與兒童約好，當唱詞時聽教師敲桌一下，速改爲唱譜，聽敲兩下，再唱歌詞。

又“默唱”亦可增加視唱能力。默唱即教師按琴，兒童在心中視唱。

語言中有成語，音樂中亦有成語，這便是由二三音而成的常見的音羣；如 1 2 3 , 3 2 1 , 1 3 5 , 5 3 1 , 5 1 2 , 等等。教兒童在譜上認識這些音羣，於視唱上亦大有幫助。即將這些譜羣視爲一個整體，不作分散的數音看，可使兒童養成迅速正確的視唱能力。

在視唱期內，遇到特別的情形，亦可仍用聽唱教學。又視唱一開始，應即叫兒童寫譜，以加深曲譜的認識，增進視唱能力。寫譜包括“默譜”與“聽寫”兩種，將在第七章第四節中加以說明。

視唱的最後目的，是能視唱二部的生譜，與能視唱初次看見的歌曲的歌詞。

第四章 唱歌一般教學法

第一節 三個目標

在上面兩章裏，我把聽唱與視唱兩種教學法上特殊的事項都講過了。但在唱歌教學上，還有其他許多事項，應當注意。本章便講這些事項。這些事項，有的偏於聽唱方面，有的偏於視唱方面，有的有關兩方；因為讀者自己可以知道，所以不再加以分別說明。

唱歌教學有三個目標：1) 使兒童對唱歌發生興趣，從唱歌得到快樂；2) 使兒童養成唱歌上所需的各種技術；3) 使兒童學會以唱歌表現自我。三者不可偏廢。

要使兒童對唱歌感到興趣，得到快樂，這是最重要的事。興趣是經濟學習的基礎。若無興趣，學習便難進展，談不到唱歌技術的養成與自我表現的學會。初入學的兒童，不一定馬上要他唱歌。在他沒有高興唱之前，硬要他唱，非但唱不好，反而使他怕唱，至視唱歌為畏途。教師應先多多唱給兒童聽，引起他們的興趣，然後開始教學。在幼童，還要先使其對所唱的歌曲感到興趣，與願望學習。

所以，幼童歌曲應與發生在周圍的事物相合，如在下雪時唱下雪歌。又一種事物本為兒童們所熟悉，但不同時發生在全體兒童之間，則可用討論，故事或圖畫等喚起這種回憶，以引起興趣。一首適宜的歌曲，一經教師得體的示範，用不到怎樣解釋歌詞，兒童便能領悟，發生興趣（所以歌詞措辭程度，應比國語稍淺，見第一章，第十節）。又當教師繼續範唱數次後，幼童常不禁要加入歌唱。這表示已有學習的願望，不可打斷其興致，叫他勿唱。可令其唱容易的句子或重覆的句子（第二章，第三節）；教師則唱難唱的部分，令其聆聽。

所謂養成唱歌上所需要的技術，是指廣義的技術而言，非指某種專門技術的磨練。為要獲得識譜的技術，使兒童作枯燥的視唱練習，為要獲得美妙的歌喉，使兒童作單純的發聲練習，這在一般學校，實不相宜。呆板而乏味的

技術練習，與樂理上名詞背誦一樣，都會使兒童失掉學習的興趣，不是正當的教學法。我並不是說，技術練習皆為無用，但在一般學校，應“寓練習於歌曲之中”。各種技術的基本練習，祇用在專科學校，或特殊的兒童；一般兒童的音樂技術的養成，多賴平時的歌曲與其他音樂活動（第七章）。該肯斯說過：“教師施行各種音樂活動（如聽唱，視唱，理論，故事……）時，教師不僅志在造就熟練的唱演者，他應以使個個兒童喜愛並能欣賞佳良音樂為立腳點，而計劃他的工作”。這是至理名言。

兒童能以唱歌表現自我（這是比從唱歌得到快樂，更深入一層），首先要兒童絕對理解所唱的歌，其次需要純熟的唱歌技術，俾能將自己感情投入歌中，細膩地表現那首歌，表現出自己對那首歌所起的深切的同感。

第二節 唱歌教學的步驟

兒童初學唱歌，常錯誤百出，音的高度不準，拍子不對，發音亦不佳。應當先從何處下手呢？這是音樂教師著急的問題。照岐丁斯的意見，應當用這樣的步驟：

1.發聲——2.拍子——3.高度——4.歌詞——5.表情

兒童注意力單純，對於陌生的東西，祇能注意到一方面，所以在音樂學習上，祇能取漸加的方式。兒童開始唱歌，先注意其發聲。發聲是唱歌的基礎。兒童應發柔和的頭聲。這個問題較為複雜，故本書另闢一章來講述（第五章）。其次注意拍子。全班兒童唱歌，要彼此一致進行，中間唱錯或漏唱少數音，或高度略有不準，都無關係；祇是不讓其在中途停頓，聽唱視唱都如此。拍子好像屋子的棟梁，不能歪斜。發聲對了，拍子合了，纔講究音的高度的準確。再次是注意歌詞方面，如國音的正確，吐字的清楚，句讀的正確。最後纔講全歌的表情。兒童祇能顧到一件事時，就叫他先求發聲的佳良。倘能顧到兩件事，就叫他發聲佳良，同時拍子準確。倘能顧到三件事，就再求高度的準確。讀者或許要懷疑，兒童未能唱出準確的音，如何能繼續唱下去呢？這時指譜歌唱與樂譜清楚（拍單位寫法），可以幫助他繼續唱下去，不致停住。同時這種習慣亦能迅速養成。而這種習慣的養成，於視唱大有裨益。

表情便是歌曲某處宜強，某處宜弱，某處宜稍快，某處宜稍慢，某處激動，

某處沈靜等等。兒童在唱歌技術相當純熟之後，同時完全懂得歌詞的意義，纔能談到表情。所以表情是最後的事。唱歌而有表情，也就是達到“自我表現”（前節）的境地了。表情可由兒童決定，或由教師指定。

第三節 教材的交錯與漸離

我們教兒童唱歌，並非教會了第一首，纔教第二首，第二首完全教會了，纔教第三首。這不僅浪費時間，使兒童進度很慢，同時會使兒童感到單調。正確的教學法，應當新舊歌交錯雜陳；即不等第一首歌完全唱會，第二首便開始；第一首未完全純熟，第二首未完全唱會，第三首便開始。因此造成教材排列的“交錯”。

我們知道，一首歌曲用一次長時間的練習，不如分作數次短時間的練習。短時間集中注意的練習，最有效果；長時間的散漫練習，祇使兒童厭煩，造成怠惰與不注意而已。教幼童練習一歌，每次時間更需短促，因為幼童注意力不能持久；同時一歌練習次數，亦須更多。我們常見幼童在第一天唱會的歌，第二天便忘記了；全賴以後短時間的多次溫習，纔能記住。所以需要數歌同時更換教學。

練習一首歌曲，開始時常常去練習，以後要逐漸把兩次練習相隔的時間加長。譬如開始時每天練習一次，以後兩天一次，再後三天一次。這就造成教材的“漸離”。

所以歌唱教學，是數歌同時並教，每首歌多次反覆練習；而練習時間的間隔，則逐漸疏離。

交錯著同時並教的歌，數目多寡要看歌的長短難易及上課時間多少而定。並教二三首，是很普通的；此外常有一二首附帶溫習，準備背出。兒童喜唱的歌曲，都應當背出來。

用交錯與漸離法教學得當，一學期可以教會二三十首各種各樣的歌曲。不過我們要注意，使用這些方法，目的並非為迅速。目的原在符合教學的原則，但結果是使學習進度快速，學會許多歌曲。我們在教學時，仍以準確為主，迅速為副。交錯與漸離，並不是每次把一首歌都教得“三不像”便丟下了。一歌開始教學，就要照著上節所舉的“唱歌教學的步驟”，求某部分的正確，

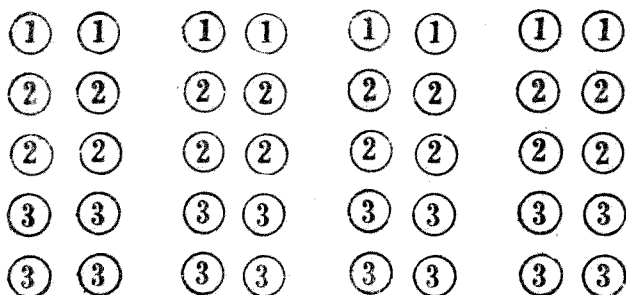
以後在不斷的復習中，繼續求改善(關於改正，第五節就要講到)。

第四節 坐位能力分組與各種唱法

唱歌時坐唱比立唱好，因為唱歌時全身肌肉要放鬆，立唱時容易緊張。所以兒童唱歌最好都有坐位坐著唱。視唱期更須坐唱，否則指譜歌唱很不方便。祇有凳沒有桌的坐位，於指譜歌唱仍不方便，因祇能以手在空中擊拍。

不僅要坐唱，而且每個人坐位都要有一定；這有許多好處：1)可照我們理想，將唱歌程度優良的兒童與劣等的兒童坐在一定的地方；2)祇要我們照坐位畫一張表，把兒童姓名填入，就極易認識兒童，於管理大有用處(同時每個姓名旁空一點位置，以便隨時記入成績與進度)；又可不需點名，看座對表，便知某童缺席；3)在視唱期間，分發及收回練習簿或樂譜，可以非常迅速。

坐位的排法，以橫長較佳。即用長的橫排，而排數少。這樣易於看見兒童，易於聽見兒童，有種種方便。又利用禮堂或膳廳作音樂教室，亦可照此方式，將禮堂(或膳廳)圈出一方來應用。大體上，優良兒童坐在後面，為高組；劣等兒童坐在前面，為低組；中庸兒童坐在中央，為中組。如圖(1為高組，2為中組，3為低組)：



優良兒童坐後面，劣等坐前面，這是原則，但若有資質聰穎而不留心的兒童，亦應坐在前面，以便管理督促。又拍子正確而高度不準的兒童，亦應坐在前面。倘一班中優良兒童極少，不够一排，應左右分散，不要集中一處，使

劣等兒童常能聽到優良兒童的歌唱。優良兒童常為劣等兒童的領導者。又坐定之後，必要時亦可改動。

各級兒童，唱歌均須能力分組，至遲在中年級必須分組。以分三組較為便利。低年級可用下面的測驗，以憑分組。測驗可一個人單獨舉行，亦可五六人同時舉行。除定音外，不用琴。教師範唱一句，兒童隨著模唱一句。每個兒童均唱完八句。第一次不能唱準，可連唱三次。唱準五句至八句者，為高組；唱準頭三句，或祇唱準第一句，而勉強能唱第二、三句者，為中組；不能唱準一句以至不能唱準一音者，為低組。

教師用講故事的口氣，測驗幼童。

(1)有一種鳥兒這樣叫，你模仿模仿看：

$$C \begin{array}{c} 6 \\ 8 \end{array} \quad \underline{\dot{1}} \quad | \quad 6 \quad \underline{\dot{1}} \quad 6 \quad \underline{\dot{1}} \quad | \quad \overbrace{6. \quad 6} \quad ||$$

咕 咕，咕 咕，咕 咕。

(2)這是鐘聲，我先唱一遍，留心聽，然後你唱：

$$C \begin{array}{c} 3 \\ 4 \end{array} \quad 6 \quad | \quad 6 \quad - \quad 6 \quad | \quad 6 \quad - \quad ||$$

噹 噹， 噹 噹。

(3)並不是所有的鐘聲，都是一樣的，有的鐘聲卻是這樣的。聽一次，然後你唱：

$$C \begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array} \quad \dot{1} \quad | \quad \dot{2} \quad - \quad \dot{2} \quad | \quad \dot{2} \quad - \quad ||$$

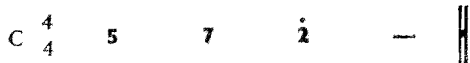
噹 噹， 噹 噹。

(4)還有一種鐘聲，是這樣的。聽著，然後你唱：

$$C \begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array} \quad \dot{2} \quad 6 \quad | \quad \dot{2} \quad - \quad ||$$

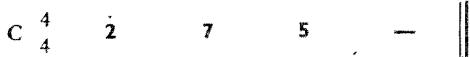
噹 噹 噹。

(5)這歌使你想到爬梯子，因為越唱越高。先聽，後唱：



上， 上， 上，

(6)這歌好像下梯子，先聽，後唱：



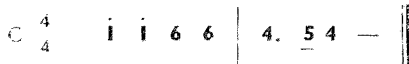
下， 下， 下。

(7)我們碰到朋友時，常說“你好呀”，我們也可以唱這句話，先聽我對你唱這句話，然後你也對我唱這句話：



你 好呀！

(8)最後一個歌是雨的歌，像下雨的聲音，先聽，後唱：



淅 淅 淅 淅 下 不 停。

學期開始，兒童便照能力分組，依其能力坐在一定的位置。教師製好坐位表，從此之後，教師可作各種各樣的唱法，而非常方便——分唱，連唱，獨唱，默唱。

爲使唱法變化，或爲使兒童歌喉得到休息，又爲使教師容易聽出兒童的錯誤，我們常常用“分唱”。分唱並不是橫排分，橫排分是優良兒童與優良兒童一起唱，劣等兒童與劣等兒童一齊唱。這是很不好的，因爲所有劣等兒童同唱，就顯得更劣，使劣等兒童失掉唱歌的興趣。分唱應當“直排分”。例如照上舉坐位圖，直分爲四組（每組十人），或二組（每組二十人）。這樣一來，每組中均有三等的兒童在內。這樣分唱，則劣等兒童有跟隨優良兒童學習的機會。使劣等兒童常得與優良兒童同唱的機會，這是最重要的。這樣直排分唱，並可作團體的比賽。不陷入嫉妬的競爭心，是應當充分利用的。但橫排分唱，也並非絕不可用，譬如歌曲某處，劣等兒童老是唱錯，妨害大眾，此時不妨把他們橫排分出，加以矯正後，再加入同唱。

“連唱”時，除直排分組外，亦可橫排分組。譬如有一歌曲，中間有幾句難，有幾句易，立刻同唱，不會一齊唱好，這時便可由後排(優)兒童唱難句，前排(劣)兒童唱易句，而來連唱。連唱時兒童定會注意別人唱的部分，於是劣等兒童就在無意中學會難句了。

分唱與連唱，在初學一歌時，實不可少。

一歌在全班兒童將要能够背誦之時，應令兒童輪流獨唱。獨唱原則上應普遍舉行。兒童應自小養成獨唱的能力，正如國語輪讀，數學輪做一樣。應使兒童視獨唱為得意事，不視為畏途。膽小的兒童可先變人唱。獨唱可使兒童學習以唱歌表現自我。故唱得好壞，無甚關係。平常獨唱，兒童可坐在原位唱，不必站起，更不必走出，站在大家面前。

教師亦可利用優良兒童的獨唱，作為大部兒童的領導，幫助教師的示範。譬如教學發聲或表情，少數聰穎的兒童已經學會，而許多兒童還不準確，這時可叫已學會的兒童獨唱，為其他兒童示範。這樣在兒童中養成領導歌者，影響全班兒童極大，有時比僅由教師示範更為有效；且可為教師節省勞力。惟須常常換動獨唱的兒童，不要固定一二人。

最後說到一種唱法——“默唱”，即教師按琴，兒童在心中唱歌。此種唱法，用在視唱期，初唱生譜或初唱歌詞時較多。

第五節 改正與批評

對兒童的歌唱應常加讚揚，而不斷加以改正。若一味說不好，則徒使兒童聽了氣短，失掉興趣。兒童歌唱有缺陷，是不可避免的。教師宜耐心在練習中不斷給以改正。同時在這種改正中，仍要使兒童保持唱歌的快樂。兒童最初聽到別人唱一首歌，感到興趣，願望學會；最後由自己努力終於成功，他當然感到快樂。但是在學習過程中，兒童應當一樣得到快樂。這是藝術教育的重大意義之一。祇求目的而忽略過程的藝術學習，是不足取的，而且反而不容易達到目的。

在原則上，應在整個歌曲唱完之後，加以改正，不宜在中途停下來改正。中途停下，在唱歌上是煞風景的，會使兒童失掉興趣。祇有在屢告不聽，老是唱錯的地方，纔可中途停下改正，算是對兒童的一種懲戒。

一次不能同時提出許多錯誤來改正，應當逐漸地提出改正。即這一次提出幾點，下一次又提出幾點。先後的次序，可根據兩點：1) 根據本章第二節“唱歌教學的步驟”所舉的次序，如拍子與高度均有錯，應先改正拍子；2) 大多數人都唱錯的地方，應先改正。

指摘錯誤，應即提供積極的改正法。一味祇說不對，而不說清楚如何纔對，不是正當的教學法。

指出一處錯誤，教師給以正確的示範，或加說明後，應立刻叫兒童模仿或試唱該部分，然後再指出一處，以同法教兒童唱對；最後唱全歌。不可僅指出錯誤，給以示範或說明後，即唱全歌。這樣兒童依舊會唱錯的。

發聲，高度，歌詞(國音，吐字)與表情上的錯誤，均須由示範改正。譬如兒童把 4 音唱得太高了；你叫他唱低一點，往往不能明瞭，祇能叫他跟你唱，把那音改正過來。聰穎的兒童自亦可利用，幫助示範。惟拍子與節奏方面的錯誤，除“示範改正”外，亦可用“自動改正”。即教師並不示範準確的唱法，僅說明錯誤的所在，便叫兒童自行改正唱出。如許多兒童將 1 2 3 2 唱成 1 2 3 2，教師說明第一拍中的 2 應唱在手指起來(指譜歌唱)之後，非與手起來時同時唱出；或並在黑板上寫出，由教師用教鞭指譜，兒童試唱。

有時某種錯誤極不易改正，這時教師應仔細研究其根源。有時可能是歌曲本身的問題。我在第一章第五節“反覆與結構”中曾說，略帶變化的反覆，配以同一詞句，極易唱成一樣。像這種錯誤，倘改不過來，祇要無傷大體，可以任其留存。

第六節 起唱呼拍與指揮

開始唱歌有人一律用“起!”或“一,二,三!”當作號令。這種起唱法，不甚完善，兒童不易得到準確的速度與節奏的觀念，唱時不易一致。精確的起唱呼拍，根據拍子與節奏而有各種不同的方式，如下：

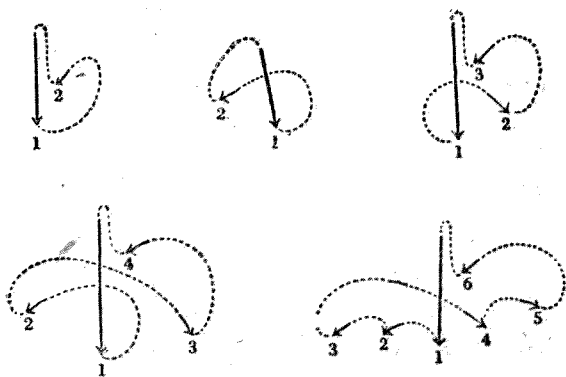
(1) “一, 二” $\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$ 3. 2 | 1 3 | 2 3 | 1 |

- (2) “一, 二, 三” F $\begin{matrix} 3 \\ 8 \end{matrix}$ $\underline{3} \underline{3} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{4} \underline{2} \mid$
- (3) “一, 二, 三, 四” C $\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{1} \underline{3} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{1} \underline{76} \underline{6} \underline{5} \mid$
或“三, 四”
- (4) “一, 二” $\flat B$ $\begin{matrix} 6 \\ 8 \end{matrix}$ 快 $\underline{3} \underline{3} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{0} \mid$ (見教材舉例 31)
- (5) “四, 五, 六” C $\begin{matrix} 6 \\ 8 \end{matrix}$ 慢 $\underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \mid$
- (6) “一, 二” F $\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{5} \mid \underline{1} \mid \underline{5} \mid \underline{1.2} \underline{3.2} \mid \underline{1} \mid$
- (7) “二, 一” $\flat B$ $\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{1} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{7} \mid \underline{1} - \mid \underline{5} \mid$
- (8) “二, 一” F $\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{0} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{1} \underline{2.1} \mid \underline{6} \underline{5} \mid$
或“一, 二, 一”
- (9) “一, 二” F $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{5} \underline{5} \mid \underline{3.2} \underline{1.6} \mid \underline{5} - \mid$
- (10) “三, 四” F $\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{5} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{1} - \mid \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{3.2} \underline{1} - \mid$
- (11) “一, 二, 三” C $\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{1} \mid \underline{1} - \underline{3} \mid \underline{3} - \underline{5} \mid \underline{5} - \underline{3} \mid \underline{2} - \underline{0} \mid$
- (12) “一, 二, 三” F $\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{1} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{1} \underline{7.5} \underline{7} \underline{6.4} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{0} \mid$
- (13) “一, 二” $\flat E$ $\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$ $\underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{0} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{0} \mid$

(14) “四, 五” C $\frac{6}{8}$ 慢 | 1̣ | 3̣. 3̣ | 1̣ | 5̣. 5̣

這種呼拍,至少呼出兩拍,以為速度的標準。至於要呼出那幾拍,則視節奏而定。快的六拍子數兩拍(上例 4),慢的數六拍(上例 5, 14)。

聽唱期間兒童已大致唱會一首歌,或視唱期間兒童已能唱歌詞,這時,教師亦可用“指揮”領導他們歌唱,即教兒童照教師手勢所示的快慢,強弱,以及其他表情而歌唱。指揮的姿勢,是指揮者面對兒童,兩腳平均站穩,而稍離開(兩足相離約一尺),腰挺背直,態度莊嚴。切忌搖頭晃腦,屈膝扭腰,與左跳右跳。普通右手持指揮棒,肘部在身體前面舉起;通常以肘為軸心而動作。動作如下:



上圖中二拍子有兩種方式,均可用。上圖六拍子係慢的六拍子;快的六拍子與二拍子同。教兒童看各拍的動作,與我們指揮的方向,左右適成相反。所以可用內外來說明,不用左右,即:

- 二拍子——第一拍下,第二拍上;或下——內;
- 三拍子——下——外——上;
- 四拍子——下——內——外——上;
- 六拍子——下——內——內——外——外——上。

教兒童初看指揮，可令其隨動作而喊“一，二”，“一，二，三”等，指揮者故意快慢變化著，教兒童準確地跟隨著。

圖中箭頭表示拍的焦點，虛線表示動作的經路。倘打下之拍正是唱音的開始，唱者便在箭頭處發音，正如指拍歌唱時手指著譜時，就唱出那個音來一樣。所以指揮時箭頭處動作須清楚而有勁，使唱者容易明白。同時照虛線的經路，而繼續動作，不可停止。

起唱時應先打一預備拍。拍首起唱的歌曲，打該拍前的一拍，作為預備拍。上舉呼拍例 1，打第二拍為預備拍；例 7 打第一拍為預備拍。拍中起唱的歌曲，則在該拍拍首打一預備拍（實際不够一拍長度），起唱時再在同方向打一下，如例 6，先打第二拍（向上或向內），起唱時再向同方向補一動作。由預備拍到起唱拍的時間距離，便是這首歌的速度的標準。

歌曲終止，則打止拍，例如曲末是由第一拍開始的長音，就先打第一拍，打後手停在適當的高度，同時心裏數拍，至停止時，手略向上一擡，迅速向下收止。曲中一段落的末音的延長（ \curvearrowright ），亦用此法。句中某音的延長，略有不同表示該音的拍打出後，手亦先停在適當的高度，至延長已够，則打次音的預備拍，作為停止延長的號令。

左手是管歌曲的表情的。如伸出一指表示最弱（*pp*），伸出兩指表示弱（*p*），伸出三指表示中庸強度（*mf*），伸出四指表示強（*f*），五指齊伸表示最強（*ff*）。又如以手心向唱者，表示唱溫柔些；在合唱與輪唱時，左手常用以提示某聲部應開始；左手稍稍揚動，表示某聲部加強；又聲音延長時，可用雙手合攏表示漸弱，雙手張開表示漸強。不需要左手時，儘可讓其大大方方地垂在身邊好了。

第七節 一課內時間支配及其他

在音樂課開始，兒童固然都興致勃勃，但甫行坐定，總有些雜亂，不能即刻集中心意。所以開始時，可先唱前次唱過而未完全唱會或未唱就的歌曲（一首或數首）。在幼童，當列隊走入教室（或音樂教室）時，可一邊唱著熟歌；至坐定後，乃唱未完全唱會或未熟的歌。在這些歌唱中，有改善與進步，使兒童感到愉快。當此注意力漸漸集中的時候，可加唱新歌；因開始唱一新歌總

是較難的，故應在注意力最集中時學習。在視唱期間，教新歌時，常需說明樂譜上的新材料（起先僅講用法，見第三章，第三節）。所以新歌開始常是十分緊張的。經過這一段緊張練習後，兒童可能有些疲倦。這時可換以其他工作，如默譜或聽寫。接著可溫習舊歌。溫習歌，可由教師指定，亦可由兒童決定（教師可藉此測知兒童最喜何歌）。在視唱期間，溫習舊歌時，可並唱其曲譜。唱舊歌曲譜，於視唱大有幫助。未能背出的舊歌，反覆溫習，求其背出。兒童最喜歡的歌曲，背出之後，仍常常溫習，免其遺忘。就是前學期背過的歌，都要溫習。這些唱得很熟，而大家認為好聽的歌，應唱在下課之前，使兒童在疲倦之餘，興趣再起，唱著最愛唱的歌曲，愉快地退出教室，保留良好印象，期望下次音樂課快點到來。

總之，在一課唱歌時間內，最難的工作應放在中途做，最愉快的工作放在最後。最壞的教學法，是把最難的工作，放在最後。此時兒童注意力已渙散，不勝難的工作，且在凌亂不完整中下課，給兒童以不良印象，下次上課時就難能有最熱烈的興趣了。

初習的歌曲，應多用分唱與連唱，以便發現錯誤；復習的歌曲，宜用全班同唱。兒童唱歌教學，需要變化，已不待言；而幼童更甚。又唱歌課中，不需休息（幼童更是如此），休息將使教室內秩序大亂。要減少疲勞與挽救鬆懈，祇有變化——變化教材，變化唱法，或變換工作。

教師要適當地支配一課內的時間，須能準確計時。初教時，有一隻錶比較方便；教久了，心計亦可勝任。

還有一些瑣事，附帶地說在這裏。一首歌用什麼調奏唱，應當固定，不要今天用這調，明天改用他調。

兒童有問必答。教學視唱，說明樂譜，兒童常常發問“爲什麼這樣？”教師應當妥爲解答，以滿足其求知心。知識的增進，可以提高學習的興趣。

開始識譜後，常有些事項要考問兒童。發問時要注意：先對全班發問，後指一人來回答；問話祇說一次（復述會使兒童不注意）；不按照坐位的次序發問；問過的人可以再問；對不留心的兒童要多問；不重述兒童的回答；兒童回答後，教師可不露聲色，再問另一兒童，所答是否正當，令其補充，改正。

基本練習愈少用愈好。最好是寓練習於平時的歌曲中。偶用一些練習，

須與目前工作有直接關係，並須饒有興趣。參看本章第一節，與第一章第十節。

在第二節“唱歌教學的步驟”中所舉的第一項(發聲)與第三項(高度)，將在下章加以詳述。

第五章 發聲法與高度矯正法

第一節 發聲機構

我們唱一個音，讀一個字，都要牽動發聲器官上四種機構。這四種機構，便是：1)發動器——即呼吸器；2)發聲器——聲帶；3)共鳴器——胸腔，頭腔，鼻腔，口腔等；4)出聲器——舌，齒，唇。在說明各機構前，我們先要知道一件非常重要的事，即兒童唱歌發聲，第一要務是用“頭聲”（這種聲音似在頭腔響動）發聲，小聲歌唱，與向高音發展；切忌用“胸聲”（這種聲音似在胸腔響動）發聲，大聲歌唱，與向低音發展。在正方，頭聲歌唱，小聲歌唱與向高發展三件事，實係一體，互有關係；在誤方，胸聲歌唱，大聲歌唱與向低發展三件事，亦是如此。關於這些，以後會詳細說明。

第二節 呼吸

馬肯西(M. Machenzie)說，“優良呼吸法是優良唱歌的根柢”。關於兒童唱歌的呼吸法，今日尚在研究途中，許多問題尚待解決。據布勞納與本開合著：聲·歌與談話(Browne, Behnke: Stimme, Gesang, und Sprach)說到唱歌呼吸“有橫膈膜呼吸，肋骨呼吸與鎖骨呼吸三種；橫膈膜呼吸與肋骨呼吸的結合，是正當的呼吸法，鎖骨呼吸是不正的。將氣吸入，橫膈膜下沈，覺腹壁及胸部下方充分擴大，為正當的呼吸法。反之，那種將腹壁深深陷入鎖骨與胸部上方“擡高的呼吸法，是不良的呼吸法”。

布隆斯在其名著極小量呼吸與支持(Brun: Minimalluft und Stuetze)中說及“唱歌吸氣呼氣，都應極微”。即氣吸入後，依稀由聲門溢出，鼓動聲帶而發聲(見下圖)。這種極小量呼吸，在兒童發聲上，極為重要。因為若多量吸氣，則鼓動聲帶力大，易發為忌用的胸聲。同時此時因氣息衝出過多，並不全鼓動聲帶，有許多是浪費掉；即呼氣過多，反不經濟。所以這種呼吸易起疲勞。鎖骨呼吸，亦會產生多量呼吸。反之，如果吸呼量微，徐徐吐出，反能產生輕柔美妙之聲，而且經濟省力。

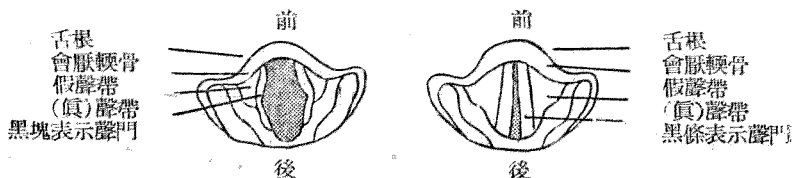
上面所述，係唱歌呼吸的原則。但我們教兒童唱歌時，卻並不需要講述這些道理；同時對一般學校兒童，亦無作專門呼吸練習的必要。祇要寓這種練習於平常歌唱之中便可。譬如，教兒童唱長句，作為呼吸練習；如唱老鷄帶小鷄（第一章教材舉例4），教兒童不要在第一小節“老鷄”二字後便換氣，應待第二小節“帶小鷄”後纔換氣（兒童年齡稍大，句可加長），並教他們用口鼻同時稍快吸氣（但不必多量），徐徐輕聲唱出長句；吸氣時鎖骨決不可擡動。這種唱長句的練習，表面上雖不練習呼吸，實際上卻使兒童無意中學會呼吸。若要精細一點，可叫兒童在唱長句時，將左手大姆指按在肋骨上，其餘各指按在腰間，而注意肋骨及腰部肌肉的動作。當唱長句前（吸氣），兒童應覺這些部分緊張，至徐徐唱出，則覺鬆弛。

第三節 聲帶，共鳴器官與出聲器官

聲帶位於喉頭，由許多有彈性的纖維組成，有兩片；另有許多筋肉幫助其動作。當我們吸氣時，聲帶（真聲帶）左右分離，開成聲門（下圖1），讓氣息流入。當起發聲作用時，兩聲帶互相接近，封住聲門，在內氣息就向聲門衝擊；此時聲門與氣息開始鬭爭；氣息終於奪門而出，當衝過聲帶邊緣時，就起一種振動而發為聲（下圖2）。

(1) 吸氣時聲門開啓

(2) 發聲時聲門關閉



假聲帶在真聲帶上方，其作用不甚明瞭；大約當真聲帶用力發聲時，作為輔助之用，又預防污物侵入真聲帶，及預防食物下嚥時不致落入聲門。

聲帶是極短的振動體；變聲期前兒童，聲帶長度祇有十一耗（即十一密理米矣）；故所發之音極微，全賴許多共鳴器（胸腔，口腔，鼻腔，頭腔等）將它放大。同時這些共鳴器將聲帶所發之音起音色的變化，並調整其高度。因此

口腔等的形狀如何，極能影響發聲。如舌根隆起，易發鼻音或喉音（詳見第五節）；應將舌根與舌面放平，發聲纔會良好。又如軟口蓋低垂，不利於發高音。蓋唱低音時，軟口蓋弛緩，向前方低垂，音由低而高，軟口蓋就漸次緊張，向上升起；又由鼻吸氣時，軟口蓋低垂，反之，由口吸氣時，軟口蓋高昂；故兒童唱歌宜用口吸氣（或口鼻並用），以免軟口蓋低垂，妨礙高音發音。關於頭腔共鳴，也有人懷疑；其實頭腔內共鳴，為不能否認之事。即使軟口蓋上升，閉住向鼻腔去的通路，頭腔內共鳴，依然可能。

最後講到出聲器：舌，齒與唇；這些器官將音吐出。兒童唱歌，往往祇微動嘴唇，而不啓齒。唱歌口要張大，唇與齒均張開。

以上將四種發聲機構大略地講過了；尚有一些重要事項，關涉聲帶與共鳴方面，下面就要講到。

第四節 聲 區

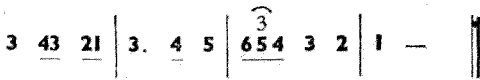
“聲區”(Register)與“音域”不同。音域是一個人能唱的音的最高與最低限度(第一章,第二節),聲區則是指一個人所能唱的音的限度內所起的某種音質的區分。兒童聲區,普通分為兩種,即“頭聲”(Head Register)與“胸聲”(Chest Register)。

a	b	c ¹	d ¹	e ¹	f	g	a ¹	b ¹	c ²	d ²	e ²	f ²	g ²	'
胸 聲					頭 聲									

(亦有人分為三區,即將頭聲再分為兩區, f¹-f² 為“中聲”(Middle Register), g² 以上為頭聲)。

在音質上,頭聲清澈,明朗,單薄;胸聲尤重,雄厚。教師必須徹底明瞭兩聲的音質。下面有一個試驗可使你明白兩種聲音的特質。你叫八歲上下的健康兒童多人同唱美國國歌(本為 G 調),先用 D 調唱,並且大聲唱;次用 A 調唱,並且輕聲唱:

3 4	1	1	2	7.	1	2	3	3	4	3.	2	1	2	1	7	1	—	
5	5	5	5.	4	3	4	4	4	4.	3	2							



第一次 D 調大聲唱，發聲粗厲，這是胸聲。第二次 A 調輕唱，發聲溫柔美麗，這是頭聲。現在再來講兩聲發生時在生理上的情形。

胸聲發聲時，聲門大開，聲帶全長，全幅又全厚振動；振動激烈。咽頭（喉頭之上）與氣管大開；咽頭作為共鳴腔而助聲帶振動，傳送有力聲響到胸腔而起共鳴。故胸聲聽起來好像在胸腔下方響動。未學過正式唱歌發聲法的兒童，祇知運用這種胸聲，而不知還有頭聲的存在。發頭聲時，聲門稍啓，聲帶面積縮小，振幅亦小，振動急速，而僅聲帶邊緣極小部分振動。咽頭不像發胸聲時大開。頭聲發聲時，與胸聲最顯著的不同處，在於聲帶僅邊緣振動，同時將共鳴傳送至頭腔。故唱高音時覺振動在頭部，又覺在鼻腔後部。

兒童發聲法的專門學者都極口說胸聲有害，而應當用頭聲歌唱。胸聲的害處是：1)發胸聲時，聲帶須全長，全幅又全厚振動，兒童聲帶纖弱，不勝此種重負；故發胸聲極易疲勞，結果聲音越唱越低。兒童唱歌時音調降低，不能入調，多由於用胸聲歌唱的緣故。2)高年級的兒童若用胸聲歌唱，會使變聲期延長，若在變聲期間依然用胸聲歌唱，則過變聲期後，不能再發美妙歌聲。3)發胸聲後咽喉僵硬，不能運動自如，因此唱歌時更須大聲叫喊，結果使聲帶加厚，至於不能振動，乃由假聲帶代其振動。街上叫賣兒童，常有這種現象。4)用胸聲唱歌，祇能作機械的發聲，不能表情。

倘用頭聲唱歌，則上舉一切弊端均可避免。頭聲僅用聲帶邊緣振動，故長久歌唱，不覺疲勞，音調不會降低，又可使變聲期間縮短，在變聲後保持良好的歌喉。又用頭聲歌唱，咽喉能自由活動；又易於表情。

上面已經說過， c^1 與 f^1 之間是胸聲與頭聲的變換點，但是這個變換點不是固定的，可以移上，可以移下。不消說，我們希望移下，以擴充頭聲範圍。兒童若由低而高，用力大聲唱，可使 c^1 一直到 c^2 （甚之 d^2 ），都成為胸聲（此即變換點向上移）。反之，若用輕聲由高向下唱，可使變換點向下移。將低聲區（胸聲）望高擴充，聲必大而緊促，將使喉頭充血，易起疲勞，非常有害。反之，若將高聲區（頭聲）向低擴充，則音溫柔而悅耳，可以一掃胸聲的粗暴。

所以提倡頭聲唱歌，要而言之，不外兩點，即：輕聲唱與多唱高音。輕聲歌唱是兒童發聲上最重要之事。布勞納與本傑的著述中云：“輕唱可醫治發聲機械的百病”。但所謂輕唱到底輕到什麼程度？就是將兒童普通談話或讀書時所用的音量，作為唱歌強度的標準，這就是適度的輕唱的標準。兒童往往不明瞭輕唱的意思，你叫他輕唱，他就發出不快的鼻音似的聲音來，這時你可叫他如小鳥鳴聲一般地唱著。

兒童以輕聲唱高音，固易發頭聲，但未成習慣前，唱較低之音，仍有變為胸聲的可能。故歌曲應多用高方音。第一章第二節說過，兒童最美的音域是 $f^1 - c^2$ ，低年級多用上方音，中高年級多用中上的音，便是這個原因。又為使頭聲向下擴充，碰到較低的音時，應由高音下行而入該音。如 f^1 ，由較高之音下行而入 f^1 ，此 f^1 易為頭聲，如由較低之音上行而入 f^1 ，則易為胸聲。又如有練習性質的歌曲，應多由高而低（參看第七節關於對音練習）。

關於頭聲發聲，尚須注意下列各事：

頭聲發聲，用 ε 韻比用 γ 韻為佳，因 ε 韻易出頭聲。故由唱譜到唱詞之間，用“ ε ”音唱（見第三章，第六節）比用“ γ ”較佳。總之，不唱唱名而練習曲調時，均可用 ε 的韻母，或由此韻與他聲母拼成之字。練習頭聲發聲，須用少量的呼吸；若用多量呼吸，易使氣息衝擊聲門過烈，發生胸聲。練習頭聲用鋼琴不如用風琴，用風琴不如用小提琴（中庸強度的音），用小提琴不如用人聲示範，而兒童模仿成人教師的聲音，不如模仿兒童正確的聲音（參看第四章，第四節）。然而兒童中能發美好頭聲者，到底不易發現；所以教師聲音的示範，還是很重要的。教師自己必須能發頭聲，使兒童可以模仿。此事女教師比男教師方便得多。她能唱得與童聲一樣輕柔。男教師須低八度唱，這是沒有辦法的，但必須唱得與兒童一樣輕柔，尤其不可用胸聲。為養成兒童發頭聲的習慣，在唱歌之外，如平常談話，讀書，或其他課業，都應注意，特別遊戲時，不許其大聲叫喚。

總之，兒童發聲求質的美，不求量的大。然兒童即使輕聲唱歌，仍能傳達。原來發聲正當，有共鳴使其擴大，使其美化，而能夠傳達遠處。克羅刻（N. Croker）說：“適當地發聲的最輕唱，能達到大廳的最遠的一角，為大聲歌唱所不及；大聲歌唱而不能好好發聲，反不能傳達”。又克利平華（D. A. Clipp-

inger) 說：“最輕唱的唱法能運用自如後，再開始大聲唱，就容易正當了”

回顧我國情形，固然也有教師知用輕唱教學，但許多人都忽略了，讓兒童大聲唱歌——甚至鼓勵兒童大聲唱歌。那簡直不是“唱歌”而是“喊歌”了。這種喊歌將發生怎樣的結果呢？會是如何，我們不難推知。我們看見現在中小學裏，年級愈高，音樂興趣越減，社會上有許多人竟不能唱好一首歌；他們所以如此，焉知不是少時大聲喊唱，損壞聲帶所致。去者已矣，今後應當特別注意。歐美各國早已注意及此，我們應當急起直追纔是。

第五節 不良的聲音

由於不正當的發聲法，——如呼吸不正當，聲帶與共鳴器運用不得法，就發生各種不良的聲音。對於這些聲音，我們應找出其原因，而加以矯正。

1) 嘎音——大聲叫喊，或習慣唱輕音的兒童，強其唱大聲，易起嘎音。又因傷風，聲帶上黏著痰液，亦起嘎音。輕唱可以補救。

2) 被幕音——聽起來好像口前垂幕，聲音模模糊糊。由於用力發聲，使聲帶變厚了所致。宜待聲帶復原後纔唱歌。

3) 激重音——一種粗厲之音；由於把胸聲向上推移，來唱頭聲中之音，而變成習慣所致。用頭聲輕唱可以矯正。

4) 鼻音——由於鼻腔共鳴不完全所致，即因舌根隆起，軟口蓋與懸壜垂（俗名“小舌”）間的空隙變狹，呼氣一部分繫繞於鼻腔間所致。可用口腔呼吸，使舌面扁平，以資匡正。又感冒時鼻腔與頭腔內面的黏膜變厚，鼻腔內不能或不完全共鳴，亦起輕的鼻音。

5) 喉音——由於舌根隆起，或僵直，同時多量呼吸壓迫咽喉所致。放平舌面，極少量呼吸，可為改正。

第六節 變聲期

變聲期是兒童轉變為成人的時期；正確地說，是少年期移變為青年期的時期。變聲期在何時，難於十分確定，視性別，體質，生活，氣候而不同；早的十一歲，遲的要到十七八歲。所以在小學約當高年級。變聲時喉頭部起一種

炎症，使聲音變得像感冒時發聲一樣。男童變聲的通有徵候，是一向能唱的高音，要緊皺眉頭，暴起頸筋，纔能唱出，而稍唱一下，便成嗆音，而感疲勞。即男童非常顯著。前面講過，兒童變聲期前，聲帶長度爲十一耗，變聲後，男童增至十七耗半，乃至十八耗，女童祇增至十二耗半或十三耗半；即男童約增加三分之一，而女童祇增加約十分之一。所以，在變聲期之前，男童與女童發聲並無區別，變聲以後，就大不相同了。變聲後男童聲音顯然低下去（變聲成熟，低下八度），而女童則不甚覺得，祇聲帶鬆弛，聲音稍變輕，變大。但變聲不是一下子變過來的，卻要經過一段時期。這時就是普通所謂“變聲”期。變聲期長短，因人而異，自數週至一二年不定。前面講過，輕聲歌唱可使變聲期間縮短。

在變聲期間怎樣教學唱歌，這是重要的問題。有人主張在變聲期間絕對禁止唱歌，令其作其他音樂活動，如樂器或理論等的學習。這在事實上頗難辦到。同時在生理方面，變聲期間，並非絕對不能歌唱。不過，第一件須注意的事，在變聲期間，決不可大聲歌唱。否則會使發聲器官受傷，再也不能發好聽的聲音了。其次是不可作長時間繼續歌唱，因爲變聲期間喉頭易損易疲勞，應令其多多休息。又男童變聲期間音域降低爲： $g-b^1$ 。女童無甚變化；不過變聲期間，通常音域總是變狹。這時唱不出的音（如高方的音），可以不唱。在合唱時，常有人將變聲中的兒童，編入低音部。這自然也是個辦法。不過也有缺點，就是僅用低音，會使喉頭漸趨堅韌，以致全不能唱高音。

過了變聲期之後，男童變成青年男子，以胸聲與假聲唱歌了。“假聲”（Falsetto）便是成年男子唱高音（如 e^1 以上）時所用的發聲法；由兩片聲帶的邊緣互相密接，祇留一小間隙通氣而成聲，酷似極高的頭聲。

第七節 高度矯正

一到小學，我們就會覺得，在一班裏各兒童的音樂才能，是極不一致的；有的兒童各科成績都很好，但音樂卻在丙等，有的兒童讀譜能力頗強，而聲音常常唱不準，更有的兒童，絕無高度觀念，不知高低爲何物。對於他們，我們應找出他們所以唱不好的原因的所在，然後加以矯正。兒童聲音唱不準，推其根源，不外兩種：一種爲外來的原因，即由於訓練未足，或其他種種影響：

一種爲內在的原因，即先天的生理上的缺陷，先講前者。

在幼稚園或低年級，常有一些兒童，唱歌聲音猶如說話，不能成腔；我們可名之曰“話聲兒童”。這些話聲兒童主要由於唱歌習慣尚未養成，初入學的幼童，我們不能即速斷定他們的唱歌能力，所以根本無所謂“不入調”(Monotone)兒童。有的兒童怕羞得不肯唱一句，有的是缺乏控制發聲器官的能力。強迫他唱，結果必壞。有的兒童第一年不肯唱，或唱得很不好，可是第二年就唱得很好了。所以幼童中遇有話聲兒童，不能即作爲不入調兒童處理，令他停止歌唱，教他靜聽，而祇可叫他小聲唱，設法使其多注意別人的聲音。對稍有話聲，或高度不甚有把握的幼童，可用“對音法”(Tone Matching)以爲練習。八度對音(下例1)最爲有用；未能唱八度的兒童(幼稚園)，可用四度，五度等。總之，對音以分解和絃爲原則，不大用音階進行，同時多由高音進行到低音，以免發生胸聲。

(1) 教師唱： $D \frac{4}{4}$ $\dot{1} \dot{1} \dot{1} - \parallel$ 兒童唱： $\dot{1} - \dot{1} - \parallel$
 (學生名)！ 這 兒

(2) 教師唱： $D \frac{4}{4}$ $\dot{1} - 3 - \mid 5 - \dot{1} - \parallel$ 兒童唱： $\dot{1} - 5 - \mid 3 - \dot{1} - \parallel$
 你 在 那 裏？ 我 在 這 裏。

(3) 教師講大貓與小貓的故事，然後學大貓和小貓叫：

(小貓) (大貓)
 $D \frac{4}{4}$ $\dot{1} - \dot{1} - \mid \dot{1} - \dot{1} - \parallel$
 妙， 妙！ 妙， 妙！

叫兒童猜出那是大貓，那是小貓。最後兒童學大貓和小貓叫。

(4) 老牛從田裏回家，衝過公路走。公路是新修的，所以它不曉得應當先看一看，如無車來，可以快點過來。它大模大樣地走過公路，一邊叫著：

$D \frac{4}{4}$ $\dot{1} - \dot{1} - \mid \dot{1} - \dot{1} - \parallel$
 嘛！ 嘛！

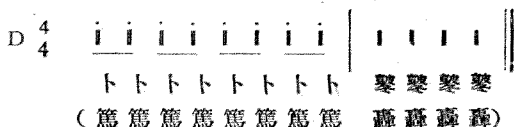
農夫看見了，就裝著汽車駛來的聲音來嚇它：



老牛伸長頭頸又叫著： i — i — || 急急地跑回家來。從此以後，它過公
 嘛 嘛 嘛 嘛

路時，就知道先看左右，然後再過來了。

(5) 小鼓(或機關槍)與大鼓(或大礮)的聲音：



上舉例子是供選用的。第四章，第四節所舉的分組測驗題，第1,4,5,6,7各例，可作為不能唱八度的幼童的對音之用。這種對音，原則上對個別兒童而用。如欲矯正全班兒童(大多數兒童)，則可用如下的方法：

唱熟歌或將熟之歌，叫兒童把每句末音加以延長。如唱老鷄帶小鷄，唱至“帶小鷄”的“鷄”字，教師敲桌一下，兒童將“鷄”字延長；高度不準者暫令停唱，唱準者可換氣而延長該字，然後叫唱不準者陸續加入；大家唱準後，教師敲二下，繼續唱下去。唱至第二，三，四句末，均同樣延長。這種練習，目的在使高度不準者能注意諦聽別人歌唱，而調節自己發聲的高度。幼童可在每課內抽一二分鐘行之。倘仍有一二兒童唱音不準(如顯然過低)，則可這樣練習：全班兒童延長句末之音，此過低的兒童也跟著唱，教師先隨這兒童唱同樣過低的音，然後逐漸將音移高(甚至於高出全班兒童之上)，叫唱音過低的兒童隨教師的聲音移高，至準確相合為止。當然，唱音過高的兒童亦可如此練習。

前面講過，用胸聲唱歌，會使聲音變成不入調。此外由於種種的外來的原因，都可起唱音不準的現象。呼吸不當，如由鎖骨呼吸，胸部上方吸入多量氣息，於是氣息衝出聲門過烈，使聲帶作過度之振動，結果就發過高的音。天氣晴朗，兒童心緒緊張，支配喉頭的筋肉活動旺盛，聲帶起過激的活動，亦發生過高的音。反之，天陰下雨，頭昏腦脹，可使發音過低。總之，兒童較高興或

精力旺盛時，發音易失之過高，掃興或身體疲勞時，發音易失之過低。所以體育課後唱歌，常常過低。又普通所謂“唱遊”課中，因為太多激烈動作，常使歌聲降低，以致越來越唱不準（詳見第七章，第二節）。此外，唱歌教室空氣不佳，亦會使歌聲過低。關於這些唱音不準的情形，都不難加以改正。

真正不入調的兒童，是很少有的。碰到這些兒童，真使教師大傷腦筋，他會混亂全班兒童的歌聲。這種不入調兒童，是由先天生理上的缺陷所致，據說主要是由聽覺上的缺陷所造成。對於這種兒童，現尚無可靠的訓練法。不過我們要注意一點，真正不入調，是很少的。所以我們發現兒童有此現象，應先盡力找出其原因，加以改正。據說有的兒童，因為在嬰兒時期聽著母親唱極不準的搖籃歌，印象很深，一時改不過來；但他並不是真正的不入調，並非絕對不能改正。

真正不入調，亦有兩種，一種是全無高度觀念，你唱 1，他雖也唱 1，而音比 1 高，等你唱 5，他就可能比 5 低了。這種兒童，可名之曰“音盲”。另有一種不入調兒童，音的高低觀念是有的，但永遠比人家唱高若干度，或低若干度。對於前者那種，尚無特殊的訓練法；對於後者這種，可在課外用移調訓練加以矯正。在消極方面，祇有叫他輕唱，並坐在最後排，以免別人聽到，發生混亂。但如有挽救可能，應坐在最前排，以便多聽教師範唱及琴聲。

那種永遠比人家高唱若干度或低唱若干度的兒童，改正法如下。譬如，有一個兒童，永遠比人家唱高四度，即人家唱 C 調 1 音時，他唱成 F 調的 1 音，其他各音均如此。教師可先與不入調兒童同唱 1 音，然後教師把 1 音向下逐漸移低四度至 5，但仍唱著 1 音，叫不入調兒童跟著移下去，至實際的 1，於是不入調兒童繼續唱這個 1，而教師則唱本來的 1 的高度，叫不入調兒童聽清楚這種音的相差。以後凡是教師唱一個音，他都低四度唱——在他聽來是低四度。這種訓練，要在課外施行，乃不待言。

第六章 合唱教學法

第一節 輪唱

在第一章，第七節中，我曾講過，輪唱可用作合唱的準備；即在合唱前，先用輪唱給兒童以和聲的印象。四部輪唱曲的唱法，是這樣：先把全曲練好，然後分部輪唱；將全班兒童照直排分爲四組，每組人數最好相等；第一組先唱 I（可看第一章，教材舉例 25，清早起牀）；當第一組開始唱 II 時，第二組加入唱 I；當第二組開始唱 II 時（此時第一組開始唱 III），第三組加入唱 I；當第三組開始唱 II 時（此時第一組開始唱 IV，第二組開始唱 III），第四組加入唱 I。過短之輪唱曲，可連續唱二次，即各組連續唱二次。輪唱曲常常不用伴奏，此時教師可任指揮，以左手提示應加入的聲部，或者以左手伸出二指，表示第二組應加入，伸出三、四指，表示第三、四組應加入。由左邊開始唱，與由右邊開始唱均可，而可交換使用。

初習輪唱曲時，應先唱二部輪唱曲；如無適當教材，可將四部或三部輪唱曲，改作二部來用。四部改作二部來用時，第二組在 II 處或 III 處加入，均無不可。待二部輪唱唱好之後，可唱三部輪唱，最後纔唱四部；可就四部輪唱的原曲，依次加入。惟兒童唱多部歌曲，須能口唱一部，耳聽他部——至少須有清楚的和絃感覺。故部數很快增加，兒童不能真正領略多部的意義，倒不如慢點增加爲妙。四部三部輪唱曲，可改爲二部來用，但二部輪唱曲，卻不能改爲三部四部來用。

無伴奏的輪唱曲，如需伴奏，可將各聲部依加入的次序，配合起來，作爲伴奏。教材舉例 32 警鐘，便可照加入的聲部，配合成伴奏（見附錄樂譜）。

第二節 二部合唱

在第一章第七節中，我曾提起過，岐丁斯主張二部合唱從五年級開始爲合適。這是因爲兒童唱歌應當用頭聲，須向高發展（詳見第五章），而合唱曲的低部，音域不免稍低，不適於兒童歌唱。所以若在四年級教學二部合唱，

時間不可過多，同時聲部不宜固定。譬如我們把全班直排分爲二組——或二部，左邊一部，右邊一部；但並非右邊固定爲第一部（高部），左邊固定爲第二部（低部），而是常常換動，兩邊都有唱高部與低部的機會。又並非在同一合唱曲，忽而右邊唱高部，忽而左邊唱高部，而是在這一首合唱曲，右邊唱高部，在另一首合唱曲，左邊唱高部。這樣互換，並可使兒童學會在合唱中把握高與低的聲部。在五年級時，如有確係不能唱高音的兒童，可令其坐在中排（直排），如此，不論左邊或右邊唱低部，這些不能唱高的兒童都加入唱低部。

開始二部合唱，即應視唱二部；告訴兒童何組唱高部，何組唱低部後，聽好標準音，即作二部視唱。碰到某處有困難，纔停下來分部練習。分部練習越少越好，因爲二部合唱訓練應是口唱一部，耳聽他部。又分部練習時，宜先練低部，後練高部。因爲若先練高部，則兒童先聽到高部，先入爲主，以後唱較難的低部，便易錯唱到高部去了。又在不必要時，教師不宜擊拍作聲，應養成兒童“口唱耳聽”的習慣。並不要即奏琴。

這樣練習合唱，也許有人認爲非常困難。其實祇要兒童以前有良好的視唱根柢，有指譜歌唱的習慣，是不難照此法而學習的。開始時當然不是頂容易，但養成習慣後，就非常便利了。

在合唱進行中，欲測驗某和絃唱音是否準確，教師可敲桌一下，叫兒童把音延長；如準確，再敲兩下，叫他們唱下去。倘有一部或少數人不準確，可令其暫停（準確者不停），復令其陸續加入，至準確後，乃敲兩下，大家繼續唱下去。

習唱二部時，偶爾可用如下的對音練習：

(1)

E $\frac{4}{4}$	$\left(\begin{array}{l} \dot{1} \widehat{3} \ 2 \widehat{4} \\ \dot{1} - \ 2 - \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} 3 \widehat{5} \ 4 \widehat{6} \\ 3 - \ 4 - \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} 5 \widehat{7} \ 6 \widehat{1} \\ 5 - \ 6 - \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} 7 \widehat{2} \ \dot{1} - \\ 7 - \ \dot{1} - \end{array} \right. \left. \right $
-----------------	--

(2)

E $\frac{4}{4}$	$\left(\begin{array}{l} \dot{1} - \ 7 - \\ \dot{1} \widehat{6} \ 7 \widehat{5} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} 6 - \ 5 - \\ 6 \widehat{4} \ 5 \widehat{3} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} 4 - \ 3 - \\ 4 \widehat{2} \ 3 \widehat{1} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} 2 - \ \dot{1} - \\ 2 \ 7 \ \dot{1} - \end{array} \right. \left. \right $
-----------------	--

(3) (4) (5)

F || 0 0 5̇ — || 0 0 3̇ — || 0 0 0 0 5̇ — ||

カ ㄷ カ ㄷ カ ㄷ

|| 0 0 3̇ — || || 0 0 3̇ — ||

カ ㄷ カ ㄷ カ ㄷ

|| 0 0 3̇ — || || 0 0 3̇ — ||

カ ㄷ カ ㄷ カ ㄷ

|| 0 0 3̇ — || || 0 0 3̇ — ||

カ ㄷ カ ㄷ カ ㄷ

|| 0 0 3̇ — || || 0 0 3̇ — ||

カ ㄷ カ ㄷ カ ㄷ

|| 0 0 3̇ — || || 0 0 3̇ — ||

カ ㄷ カ ㄷ カ ㄷ

1與2,都是忽而同音,忽而成爲三度,使唱者容易保持準確的高度。3與4唱法是這樣,先叫一組兒童用“カ ㄷ”音唱出低部,後叫另一組兒童亦用“カ ㄷ”音唱出高部。可用指揮或敲桌表示起訖。5爲三部對音,方法同3,4。

第三節 聲部測驗

六年級起,可以開始“聲部測驗”(Voice Testing)。因爲從這時起,兒童歌喉漸漸確定,可以固定於一聲部。變聲期前兒童,用下面四個試題測驗聲部。這是分三部的測驗,但同樣適用於分兩部。

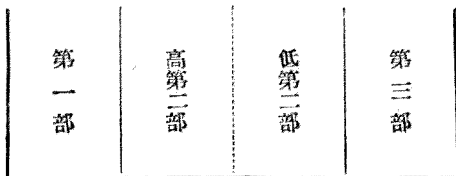
(1) G 1 2 3 4 5 6 7 i || (2) 1 3 5 i ||

(3) G 1 7 6 5 4 3 2 1 || (4) 1 5 3 1 ||

先由大家同唱一次,然後一個一個經過測驗。注意其音質與音域,即看其音質如何,與音域高低如何,而定爲何聲部。有的兒童祇要測過一個試題,便可定爲何聲部;有的兒童卻須試完四個試題,纔可決定。

能唱到最高音(g^2)而無困難(喉頭沒有緊張,又不蹙額皺眉),各音音質清澈明亮者,爲第一部。低音能唱到 g ,各音音質堅實宏大者,爲第三部。音質似第一部(但不如第一部明亮)而高音唱不到 g^2 (如僅能到 e^2)者,又音質略似第三部而低音祇能唱到 c^1 或稍低者,統統歸入第二部。這樣分法自然不是頂理想,即並非完全根據音質而分。第一部音質清澈明亮,不消說是“第一高音”(First Soprano);第三部音質堅實宏大,是“中音”(Alto);

第二部應當是“第二高音”(Second Soprano)，而這裏卻混著不能唱低而音質近似第三部(中音)的聲音。若完全照音質分，這些兒童(不能唱低而音質近似第三部者)應入第三部，而遇過低音時，可停著不唱。但這樣很難辦到：一經唱出過低的音，易引起兒童的胸聲。故在一般情形，還是照上面的方法分，較為便利。此時第二部中實際混著兩種聲音，這兩種聲音不妨分割清楚；其音質似第一部(第一高音)者為“高第二部”，其音質似第三部(中音)者，為“低第二部”。故三部合唱時，坐位如下：



教 師

發音準確，對合唱有把握的兒童，仍坐在後面。上面這個坐法，有一個方便處，便是唱二部時，正好把“高第二部”併入第一部，作為第一部，把“低第二部”併入第三部，作為第二部。此時音質亦恰適合，第一部為高音，第二部為中音。惟此時對於歌曲中最高音(如 g^2)，那些確實唱不出者，可輕唱或默唱過去。兒童二部合唱曲，第二部應當不過低，故對於不能唱過低者，倒無困難。

給變聲期以前的兒童，唱三部(或三部以上)的合唱曲，要非常小心；第三部切不可過低，以免發生忌用的胸聲。在變聲期間的兒童，固可將他編入最低聲部，但仍要加以注意(參看第五章，第六節)。

一次測驗之後，並非牢不可變。兒童聲音常常有變動，應照其變動而改部。

在合唱時，各個聲部應保持平衡。有人誤會了，以為人數要平衡，如第一部十個人，第二部也十個人。我們常見一個音質宏亮的中音，可以抵過三個單薄的高音。所以，平衡應指音量而言。一般每部人數相同的兩部或三部合唱，常覺高部音量小，低部音量大。這是自然的道理。所以倘非高部人數多

過低部，則應令低部特別輕唱。這是正合唱歌發聲的原則的（詳見第五章，第四節）。因高部音量不夠，令其大聲唱，是非常危險的。在兒童合唱隊，凡遇聲部不平衡時，均應令人數過多的聲部輕唱，不可令人數少的聲部大聲唱。

此外，關於合唱曲寫譜，在用五線譜時，有人用分譜（各聲部用一行譜），有人用合譜（如兩聲部合寫在一行譜上）。倘聲部沒有交越（交越即高部低過低部，或低部高過高部），我以為用合譜較為方便。合唱要口唱一部，耳聽他部；既要“耳聽”，就不免要借助於“目看”；即口唱一部，耳聽又目看他部。合譜較便於目看。兩部合譜，符幹向上為第一部，向下為第二部；三部時，則第一，二部合譜，第三部另分一譜。

第七章 其他音樂活動

第一節 唱歌與音樂

一般人以為小學中音樂祇有唱歌，而唱歌便是音樂。唱歌固是音樂的基礎，但不是音樂的全般。唱歌外，音樂課中應當還有別的許許多多的活動；這些活動，可以提高兒童音樂興趣，發展音樂能力，對於唱歌有莫大的幫助。這些活動有的行在課內（如練耳，聽寫，唱歌表演等等），有的行在課外（如級際唱歌比賽，音樂記憶比賽等等），也有兼行在課內外（如音樂會，課內準備，課外組織）。下面將這些一一加以說明，教師可於每課內，或每學期內選用若干，以增加兒童的興趣，並發展其音樂能力。

第二節 唱歌遊戲及其他

幼稚園與低年級，有“唱歌遊戲”（簡稱“唱遊”）這門課程。這種唱遊實際包括著唱歌遊戲，聽音動作與唱歌表演三者。在音樂教育的立場說來，後二者價值較高。現在先述真正的唱歌遊戲。這大抵是於遊戲中插入唱歌或唱歌式的叫喚。舉數例如下：

(1) 兒童圍成一圈。一兒童蒙住眼睛，站在中心。教師指定一兒童唱道：

$F \frac{2}{4}$ | 1 3 | 5 — || 蒙目兒童答唱： | 3 | $\frac{5 (5) 5}{\times (\times) \times !}$ || 在這遊戲

之前，兒童先要學會這簡單的唱歌式的叫喚，並須能區別彼此的話聲。

(2) 全班兒童閉住眼睛。教師指定一兒童躲藏，然後教師唱他的姓名：

$F \frac{2}{4}$ | (1) 3 | 5 — || 躲藏的兒童應聲而唱： | 3 | 5 — || 於是大家

尋聲去找他。教師唱各兒童的姓名，可用不同的曲調，兒童唱“這裏”可不必變動。做這遊戲後，兒童歡喜創造曲調唱自己的姓名。

(3) 教師用歌唱呼喚兒童的姓名，那被呼的兒童照樣模唱。

(4) 這是猜歌遊戲。全班兒童圍成一圈。圈中的兒童拿手杖。大家同唱：

F 2 4	3 5 3	3 5 3	1 2 3 2	3 5 3
	仔細 看，	仔細 看，	看他打的	什麼 歌，
	2 2 1 3	2 2 1 3	1 2 3 5	2 3 1
	猜它出來，	猜它出來，	大家同唱	這首 歌。

唱畢，圈中央的兒童用手杖在地上打出一歌的節奏。大家試猜。猜出後，大家跟著圈中央兒童的擊杖，同唱這首歌。第一個猜出的兒童，輪作打歌的人。

次講“聽音動作”。這便是兒童對於音的節奏與高低等的反應，用動作表現出來。普通是教師在琴上彈出進行曲之類，兒童依據樂曲表情，走或快步，慢步，跑跳步，飛行姿勢（脚尖點地，兩手上下揮動），拍手進行，或其他特殊動作。一首樂曲有一種特殊的動作。最初由教師指定，加以示範。兒童練習熟了，以後祇要聽到某首樂曲，便不假思索地做起某種動作。最後，對一新曲，由兒童自己按樂曲的表情，創造動作。給兒童聽音動作用的進行曲之類，和絃要簡單，左手部分（低音部）不要用過低的音（參看第一章，第六節）。

聽音動作教材，舉數則如下：

1) 教師告訴兒童，音樂的運行，一如飛機飛行，有時高，有時低。教師彈琴（可彈細步舞曲前十六小節，見附錄樂譜），叫兒童仔細聽著，用手的高下表示音樂的抑揚。一次不能準確，可反覆數次。此時所用樂曲，高低變動宜特別顯明；如有“琶音”（Arpeggio）進行，最好。（這是啓發兒童對於高低的反應）。

2) 教師彈一大調的輕快的樂曲（如小兵士進行曲），兒童多人繞教室而走，作士兵進軍狀。曲終，教師在該曲主音上彈一“三和絃”，如係大三和絃——即同時彈 1—3—5（此時教師應彈得稍強），兒童急作射擊狀；如係小三和絃——即 1— \flat 3—5（應彈得稍弱），則第一個兒童伏倒在地板上，表示埋伏。反復演行，至所有（或大半）兒童均伏倒了，教師乃彈一稍幽靜的曲子；最後用力彈一大三和絃（主音上的），大家聞聲而起，遊戲重演（這是啓發兒童對於大小和絃的反應，但形式上近於遊戲）。

3) 兒童一邊唱下面的歌，一面踏步前行；注意一音踏一步。每至一樂句

末，即每逢唱完四小節，就向後轉，隨即向反對方向踏步前進。
後句踏七步。

G	$\frac{2}{4}$	1	3	2	—	1	3	2		
		1. 好	朋	友，		好	朋	友，		
		2. 好	朋	友，		好	朋	友，		
		3. 好	朋	友，		好	朋	友，		
		(向後轉)								
		1	3	2	5	3	2	1	—	
		大	家	踏	步	向	前	走。		
		大	家	慢	步	向	前	走。		
		大	家	細	步	向	前	走。		

然後把歌詞改爲“長短”二字來唱：

短	短	長		短	短	長	
短	短	短	短	短	短	長	

(這是啓發兒童對於長短的反應)。

上面所舉的聽音動作，大體是對音樂形式(如高低長短等等)方面的反應；“唱歌表演”更進一步，除音樂形式之外，將歌詞的內容，都用有節奏的動作表現出來。這在音樂教育上有重大的意義，同時是非常自然又愉快的表現；但在唱歌衛生上，卻不免有點缺陷。在第五章裏，我們知道，兒童唱歌要用極小量呼吸，徐緩吐氣，又要唱輕的頭聲；試想若一邊動作，跑跑跳跳，一邊要從容輕唱，這可能麼？所以若是準備跑跑跳跳，就不要唱歌，而作聽音(聽樂器的音)動作，若是唱歌，就不要跳躍，俯身，折腰以及其他激烈動作。惟若軀幹不動，手足稍動，則無妨(即動臂與走路，無甚關係，看下列1)；或遇激烈動作，由一組兒童唱歌，另一組兒童表演，並交互行之(看下列2)。此種唱歌表演，俟稍後，亦可由兒童照歌曲的內容，自行創造表演法。

1. 松 樹 王

劉天浪作曲

中庸速度

A $\frac{2}{4}$	<u>1</u> <u>6</u> <u>5</u> .	<u>1</u> <u>6</u> <u>5</u> .	<u>6</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>6</u> <u>1</u> <u>5</u> .												
1. 松樹 王,	松樹 王,	你長 粗,	我長 長.													
2. 松樹 王,	松樹 王,	我長 粗,	你長 長.													
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"><u>6</u> <u>1</u> <u>3</u> <u>6</u></td> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"><u>1</u> <u>2</u> <u>3</u></td> <td style="text-align: center; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"><u>3</u> <u>2</u> <u>5</u> <u>5</u></td> <td style="text-align: center; padding: 5px;"><u>2</u> <u>3</u> <u>1</u></td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">你長粗了</td> <td style="padding: 5px;">解大板,</td> <td style="padding: 5px;">我長長了</td> <td style="padding: 5px;">好槓槍.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">我長粗了</td> <td style="padding: 5px;">放大礮,</td> <td style="padding: 5px;">你長長了</td> <td style="padding: 5px;">作屋梁.</td> </tr> </table>					<u>6</u> <u>1</u> <u>3</u> <u>6</u>	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u>	<u>3</u> <u>2</u> <u>5</u> <u>5</u>	<u>2</u> <u>3</u> <u>1</u>	你長粗了	解大板,	我長長了	好槓槍.	我長粗了	放大礮,	你長長了	作屋梁.
<u>6</u> <u>1</u> <u>3</u> <u>6</u>	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u>	<u>3</u> <u>2</u> <u>5</u> <u>5</u>	<u>2</u> <u>3</u> <u>1</u>													
你長粗了	解大板,	我長長了	好槓槍.													
我長粗了	放大礮,	你長長了	作屋梁.													

表演法——全體兒童排成雙行圓圈，面向排頭。1) 第一句“松樹王”，兩臂上舉略分開，足尖踏起，向前兩步(左，右)，同時舉起的兩手左右搖擺。第二句“松樹王”同。“你長粗”，兩人相對立，唱“你”時各以右手食指五指，唱“長粗”時，兩臂作圓抱狀。“我長長”，唱“我”時各以右手手掌輕輕向胸前一拍；唱“長長”時，兩臂上舉，同時足尖踏起。“你長粗了解大板”，兩人攜手成雙行圓圈，踏步前進，至“板”字停步。“我長長了好槓槍”與前句同。2) “松樹王，松樹王”，動作與第一節同。“我長粗”兩人相對立，唱“我”時各以手掌輕輕向胸前一拍，唱“長粗”兩臂作圓抱狀。“你長長”，唱“你”時各以右手食指五指，唱“長長”時，雙臂上舉，同時足尖踏起。下二句同前節。

2. 團 結 起 來

仿 作

E $\frac{3}{4}$	<u>5</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>3</u>	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u>	<u>2</u> <u>5</u> <u>5</u>	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u>
1. 我們都是	小農夫,	小農夫,	小農夫,	
2. 我們都是	小工人,	小工人,	小工人,	
3. 我們都是	小軍人,	小軍人,	小軍人,	
4. 大家都是	中國人,	中國人,	中國人,	

5	6	5	3	1	2	3	2	5	5	3	1	0
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

我們都是	小農夫，	不怕多	辛苦。
我們都是	小工人，	樣樣事	都能。
我們都是	小軍人，	勇敢向	前進。
大家都是	中國人，	相愛又	相親。

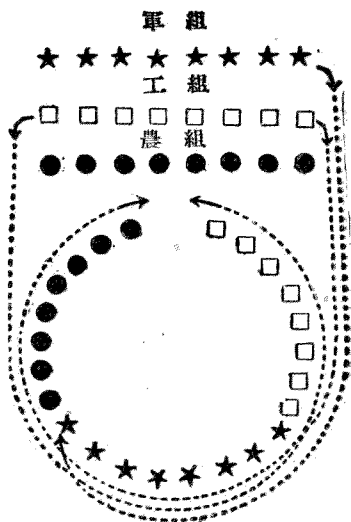
2	5	5	1	2	3	2	5	5	1	2	3
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

早出門，	晚回家，	風又吹，	雨又打。
造公路，	造鐵橋，	造飛機，	造大礮。
過峻嶺，	過高山，	過大湖，	過小灘。
要團結，	要合作，	來建設，	新中國。

5	6	5	3	1	2	3	2	5	5	3	1	0
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

我們都是	小農夫，	不怕多	辛苦。
我們都是	小工人，	樣樣事	都能。
我們都是	小軍人，	勇敢向	前進。
大家都是	中國人，	相愛又	相親。

表演法——分全班兒童為三組，即農組，工組，軍組，排成前(農)中(工)後(軍)三排。1) 工組與軍組唱，同時拍手；農組以“三拍跳”出場，三拍跳即第一拍右足(假定以右足開始)向前踏出大步，屈膝；第二拍右足跳起，屈膝；第三拍右足再跳，屈膝；兩手叉腰，手掌朝後。次小節三拍，換左足作同樣的動作。由右面出場，圍場跳至左側(如下圖)。倘唱畢而未到達，可由琴補奏一二樂句。2) 軍組唱(農組休息)，同時拍手(農組可隨同拍手)；工組以“三拍跳”由左面出場，圍場跳至右側。3) 農組唱，同時拍手；軍組用“三步”出場，三步即第一步(合小節中第一拍)大而重，第二步與第三步(合小節中第二、三拍)小而輕；兩手叉腰，手掌朝後。由右面出場，繞場至前面，與農工二組圍成圓圈(教師可預先在地上畫出路線)。4) 全體齊唱，面朝圈內，手牽手，第一樂句(頭四小節)，向左邊側行，每拍一步，第一拍用重步。第二樂句向右邊側行，第三樂句又向左，第四樂句向右。



第三節 故 事

兒童喜歡故事。但故事必須合於兒童。我曾看見一本給兒童看的音樂家故事，說貝多芬(Beethoven)脾氣怎樣古怪，說貝遼士(Berlioz)怎樣無聊，偷吻女屍。這種故事對兒童是有害的。對兒童講音樂家故事，重在這音樂家的兒時生活，刻苦生活與奮鬥生活等等。除音樂家故事外，還有關於音樂本身(如下例 1)的故事。故事裏最好有個歌。又故事應與教材有關，如唱，奏或聽貝多芬的樂曲，講貝多芬的故事，最為妥切。

1)和絃的故事——從前有五個人家，各家都有一個孩子，那五個孩子便是——(在琴上彈) 1, 2, 3, 4, 5。他們住在一排屋子裏，但他們誰都不認識誰。1 的母親想替她的孩子找兩個意氣相投的伴侶。她帶她的孩子去同 2 玩(同時彈 1, 2)。他們玩得來麼?相合麼?——不合。於是又帶她去同 3 玩(彈 1, 3); 他們很相合。再帶 1, 3 去找 4 (彈 1, 3, 4)，不相合。乃去找 5 (彈 1, 3, 5)，很合。這三個孩子意氣相投(再彈 1, 3, 5)。

2) 巴赫 (J. S. Bach, 1685—1750) 的故事——距今年 (一九四七年) 二百六十二年前, 巴赫 出生在德國的埃塞那哈鎮。在這鎮上, 巴赫 誕生的屋子, 直到現在, 還保留著當年的舊觀, 沒有一點改變; 有許多人到那裏去瞻望這所屋子。鎮中還有一尊巴赫的像, 是後人建造起來紀念巴赫的。

埃塞那哈鎮有山, 山巔有一座極著名的城堡, 叫瓦特堡, 係數百年前的古代建築。巴赫少時, 常常和他的遊伴爬上這座小山, 繞著堡裏的草地跑, 玩得極快樂。堡裏的一間大廳裏, 德國的吟遊歌人們曾在那裏開過唱歌比賽會。吟遊歌人即東走西走到處唱歌的人。巴赫稍大時, 常出外徒步旅行, 正像吟遊歌人的模樣, 他的目的是要傾聽那些巧妙的風琴師彈奏風琴。有一回, 他走得疲乏了, 坐在路旁休息, 一個人擲給他一尾青魚, 他便坐在路旁喫著。

巴赫的父親名叫愛漢李洛遜, 他也是一個音樂家。他們一家多是賦有音樂天才的, 上代有一個開磨坊的, 他一邊轉著磨, 一邊唱歌; 又有一個極愛好拉小提琴的。

巴赫十歲的時候, 父母都死了。他去和他的哥哥同住, 哥哥家離自己的家有數里之遠。他跟著這個哥哥學習音樂, 進步得很快。他常常請求他哥哥, 把藏書室裏的一本大譜子給他彈奏。但是他的哥哥卻不允許他。小巴赫對於音樂懷著滿腔的熱忱, 凡是他的哥哥找得到的東西, 倘非統統學了來是不肯干休的。所以他時常在月明如畫的夜裏起來, 乘著哥哥熟睡的時候, 鈔寫這些樂曲。你們想想看, 當他鈔完了那一大冊的樂譜時, 發生了什麼事情? 他被他哥哥發覺了, 他哥哥便把這些珍貴萬分的樂曲都拿了去了。

後來巴赫到來比錫去, 好多年間做多瑪學校的合唱隊長。他還十分刻苦努力, 為來比錫的好幾個教堂製作樂曲, 因此他的名望大噪。當時的皇帝是腓特烈大帝, 也是一個音樂家兼作曲家, 他也很器重巴赫。

巴赫能奏風琴, 鋼琴, 小提琴等樂器。那時還沒有現在這樣的鋼琴, 他彈的是一種舊式鋼琴。他為這舊式鋼琴作了許多樂曲, 又作許多樂器演奏的樂曲與合唱曲。這些樂曲都非常高尙, 非常好聽。他又歡喜作民間舞曲體裁的樂曲, 我們聽過的那首“細步舞曲”(見附錄樂譜)便是其中一首。

3) 貝多芬 (L. van Beethoven, 1770—1827) 的故事——貝多芬生於德國來因河流域中的一個可愛的市鎮波昂。生時是一七七〇年, 即一百七十

多年之前，貝多芬的父親是一個宮廷教堂裏的歌人，他不是一個良好的父親，他不勤勉工作，使他的家庭衣食裕足。但是他的母親卻是一位心地和善的好母親，用她整個的心愛著兒子。貝多芬四歲便開始學習音樂。他像大多數現在的孩子一般，對於初步的功課曾經流過不少的眼淚。父親教他鋼琴和小提琴，而且強迫他練習。後來他進入學校，也如我們今日一樣，學習讀書，寫字，算術等等。貝多芬自十三歲以後，就沒有進學校，因為他必須去工作謀生。你們要想知道他是一個屬於那一類的孩子麼？據說他是一個畏縮沈靜的孩子。他很少說話，對於同伴的遊戲，他一點也感不到興趣。

貝多芬第一次在音樂會上演奏，年紀纔八歲，那時他正在學校裏。兩年以後，他作了許多樂曲。後來他跟一個名叫內腓(Neefe)的教師學習音樂。內腓很熱心地教他，卻不像他父親那麼嚴厲，迫他整日練琴。每當內腓去旅行時，貝多芬便代理他的老師，充作宮廷風琴師。他那時除練習風琴外，還學習樂理。他進步得很快。

我們這個十三歲的少年偉人，在那時非常忙碌。他在管絃樂隊裏充作伴奏者，給人授課，在教堂裏奏風琴之外，還繼續地致力於作曲。他常常備著一本筆記簿，記著湧現於心的樂曲初稿。

在他十六歲的生日那一天，他離開波昂，到維也納去跟前輩學習。後來因為母親生病，他就回來。貝多芬的母親是一個好母親，心地和善，對他孩子抱著滿腔的熱望，同情於他幼年時不得不去工作謀生的惡劣命運。貝多芬很愛他的母親，所以一聞母親病了，連忙星夜趕回波昂。母親終於死了。後來貝多芬又到維也納去，從此便終老在那裏，貝多芬在維也納極受人家的尊敬。

你們要想知道這位大作曲家的樣子是怎樣的麼？貝多芬住在維也納的郊外，他常常在鄉野間作長久的散步。有一次，一個十歲的孩子（這孩子名叫徹尼(Czerny)，後來也成了作曲家)，被他父親帶去拜訪貝多芬。這個孩子是善於觀察的，他做了一篇貝多芬的速寫。他這樣地寫著：

“貝多芬穿著一件老灰色的短衣，下面一條毛布的袴子，他的模樣使我想起剛在書上讀過的飄流在荒島上的魯濱孫。深黑色的頭髮聳立在他的頭上。許多天沒有刮的鬍子，使他的本來黧黑的皮膚更顯得黑。以一種孩子的靈敏的感覺，我也注意到他的耳朵裏塞著兩塊像是在黃色藥水裏浸過的棉

花。他的手是毛茸茸的，手指很闊，尤其在指尖”。

貝多芬的性情是高傲的(然而不是適當的)，率直的，一往直前，剛毅不羈；又像他母親那樣，極其忠誠而富於同情心。在他的性情裏，決不能找出一點卑鄙，殘酷，邪惡的。他對自己的天才很自負，然而工作得很努力，使自已有所成就。貝多芬有許多的朋友，他很喜歡他們。他們因為敬重他的天才，對於他的憤怒時候做出來的奇特的行爲，也都能漠然忘卻。有一次，一個貴族家庭邀請貝多芬去演奏，但是貝多芬知道他們將如奴僕樣待他，他立刻憤怒地拒絕了。他看到當時的拿破崙爲法國人民求解放，實現共和制政治而奮鬥，心中十分崇拜，寫了一首交響曲獻給他，不料拿破崙即了帝位，貝多芬大爲憤怒，將寫好的曲扯掉，拋在地上。

但是自三十歲以後，一個不測的運命打擊著他，他的聽覺漸漸地壞下去了。他鋼琴要多添一些絃，使他可以聽到自己的彈奏。你們想，世間還有什麼事比這更殘酷，更悲慘，更令人沮喪，更可怕的麼？然而他還不斷地作出美麗的樂曲來，不論在田野間散步的時候，或坐在案旁的時候。他能够在他的思想裏聽到自己所作的樂曲。就是說，那個作曲的心能够聽到樂曲，雖然耳朵是永遠聽不到它的聲音。年復一年地，他繼續作成不少的樂曲。年復一年地，他的可憐的耳朵愈變愈壞，終於於極響的聲音也不能傳入。然而他卻依然勇敢地工作著，把每一個湧出來的美麗的音樂思想都寫了出來，使這個世界得受他的貢獻。貝多芬死時是五十七歲。

(3)舒伯特(F. Schubert, 1797—1828)的故事——我們可以說，舒伯特生來便賦有一顆湧著曲調泉源的心，和一張歌曲的口。誰能够作成比這更美麗的曲調呢？

舒伯特的歌曲鱒魚(Trout)之一段：

$C \frac{2}{4}$	<u>5</u>		<u>1 1 3 3</u>		<u>1</u>	<u>5 5</u>		<u>5 5 2 1 7 6</u>		<u>5 0</u>
	好		一 條 清 清		小	河，	輕	風 吹，		浪 兒 漂，
	<u>5</u>		<u>1 1 3 3</u>		<u>1</u>	<u>5 1</u>		<u>7 6 7 1 4</u>		<u>5 0</u>
	那		美 麗 小 小		鱒	魚，	在	那 裏		洗 過 澡。

舒柏特作了許多種的樂曲，但是他的歌曲最爲人所愛。他的歌曲幾乎流布到全世界。因爲他的歌曲沒有一首不是從他心底流露出來的。

舒柏特是奧國人，父親是一位小學教師。舒柏特自己也曾當過三年小學教師。舒柏特在極小的時候便學習小提琴，唱歌和鋼琴。後來他又跟一位名人學習樂理；這人名叫薩利揆利 (Salieri)。舒柏特一面學習音樂，一面又須攻讀學校裏的功課，他在兒時，必是一個異常忙碌的孩子。他家裏很窮困，時常挨餓。十一歲時，他在教堂裏充作一個歌童，他的先生薩利揆利在那裏當指揮。舒柏特在教堂歌隊中，當了五年餘的歌童，到十六歲那年，他改做小學教師，因爲他不得不去謀取他的衣食。他教過維也納的小孩們初級讀本和演習算術的習題。

隨處隨地，無時無刻，舒柏特心中總是湧著音樂的泉源。有一回，他在一個旅館門口的桌上作成一首歌曲，叫做“小夜歌”(Serenade)。有一回，舒柏特的同伴們看見他忙著在作曲，他寫得非常之快，第一張紙的墨水剛纔乾，第二張便早已寫好了。他正在把一位德國大詩人歌德(Goethe)的一首美妙的詩譜成歌曲。這詩題名魔王(Erl king)，是敘述一個父親抱著病孩，騎馬回家，病孩囁語，說看見魔王，父親一面安慰他，一面策馬疾馳，至家，孩子已死。這首歌倘給一位偉大的唱歌家唱起來，是非常好聽的。又有一次他在森林中散步，經過一座磨坊，便作成數首美麗的歌曲。

舒柏特有一個很要好的朋友，他的名叫做福格爾 (Vogl)。他是一個聞名的唱歌家，他盡力使舒柏特的歌曲出名。他們常一同作假期小旅行，兩人甚是相得。這位唱歌家對舒柏特的友誼很深，舒柏特潦倒的一生中有了像他這樣親切的朋友，真足以使我們爲他安慰了。有一次，舒柏特和福格爾到山中旅行，舒柏特讀著司各脫(Scott)的湖上美人(Lady of the Lake)，就採取詩中的數節譜成樂曲。他日你們在學校裏讀到這詩篇時，你們將會記起這件事情來的。

舒柏特年紀比貝多芬小二十七歲。貝多芬住在維也納時，舒柏特同他的兩個朋友去拜訪他，貝多芬的耳朵那時已經很聾了，人家拜訪他時，如有什麼話要對他說，就須用一支彷彿木匠用的大鉛筆寫了下來給他看。舒柏特會見這位大音樂家時，他是那麼的羞怯和興奮，竟連回答都寫不出來了。

第四節 練耳，聽寫與默讀

廣義的練耳，在平常唱歌或對音練習中，均已在實行；特別是第五章，第七節中所舉的句末延長唱法，實際已是一種練耳。那些唱不準的人先停住，隨後陸續加入，這是教他聽著別人的歌聲的高度，而調節自己的歌聲。這“聽著別人歌聲的高度”，便是練耳。這種練耳重在高度方面。現在我們來講狹義的即純粹的練耳，其法如下：

教師在琴上將一陌生的樂句（如下例），彈奏一次，叫兒童隨聲用唱名或一個“ $\mu \pi$ ”唱出其曲調。或教師唱一句歌詞，叫兒童唱出其曲調。又教師在琴上隨意彈出全音與半音，叫兒童分辨出來。這種半音，可以用任何兩音組成；在琴上高組或低組，全無拘束。教兒童伸二指表示全音，伸一指表示半音。

這種練耳與單音的對音練習（見第五章，第七節）一樣，極注重八度，五度等的訓練。兒童對於八度與五度不容易分清。故在練耳時所用的風琴，不宜發高低二組的變音。否則會使八度音混亂。

“聽”寫是較進一步，叫兒童將像練耳時所聽的樂句，給寫記出來。此時每人應發一小本五線簿，五線距離要稍疏。每次練習時發給，寫好即收回。兒童坐位固定；教師將簿子按坐位疊好，每一直排疊成一疊，坐在前面的疊在上面，即一疊內上下順序，依座位前後而定。練習時將每一疊交給每直排最前的一人，叫他將上面的一本（正是他自己的）取去，整疊遞給後面的人；後面的人同樣取去自己的遞給更後面的人，直至取完。練習完畢，最後的人遞給前面的人，前面的人將自己的簿子放在別人遞來的一疊上，交給更前面的人；到最前的人，送交教師。這種手續要做得很快，不可浪費時間；因為整個聽寫（或默譜）不過十分鐘。教師先教兒童寫好譜號；分作兩筆寫：

1)  2) 

次寫拍號，調號與縱線。未教拍號與調號時，亦可不寫。若寫調號，先學習寫法，將來有機會再講原理。告訴兒童，每小節內放兩音，最後小節放一音。並告訴他們第一音是何音。靜聽三次（以手輕輕按拍），記住後，再來寫。第一次練習，兩樂句或三樂句便够。下課後，教師用紅筆批改簿子。將共同的錯誤記下來，在下一一次聽寫時，分發簿子後，加以說明。

	(1)																
\mathbb{E}	$\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$	1	1	2	2	3	2	1 —									
	(2)																
		1	2	3	5	2	3	1 —									
	(3)																
		i	6	5	3	2	2	1 —									
	(4)																
		1	5	i	5	3	5	1 —									
	(5)																
		1	<u>5 6</u>	1	<u>1 2</u>	<u>3 5</u>	<u>2 3</u>	5 —									
	(6)																
		<u>6 i</u>	6	<u>6 6</u>	2	<u>i 6</u>	<u>6 6</u>	2 —									
	(7)																
A	$\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$	<u>223</u>	<u>212</u>	1	—	<u>223</u>	<u>216</u>	1 —									
	(8)																
E	$\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$	5	6	5	2	—	i	5	i	6	5	—					
	(9)																
E	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$	3	3	4	5	5	4	3	2	1	1	2	3	2	<u>1 1</u>	—	
	(10)																
E	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$	1	—	3	5	1	—	3	5	i	—	5	3	1	—	0	
	(11)																
A	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$	5	3	2	1	6	1	5	5	6	1	2	5	1	3	5	—
	(12)																
B	$\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$	6	—	7	1	7	6	6	—	6	—	5	<u>3 5</u>	6	—	0	

教師可自己從民歌或名曲，摘出樂句，作成聽寫的題目。

“默譜”比聽寫較為單純。分發簿子後，教師指定默一熟歌的譜；一樣令寫譜號，調號(?)，拍號(?)，縱線。默四小節或八小節。五分鐘後，教師叫已默好的兒童，可自由地默下去。十分鐘後，教師說停止，不論已默畢或未默畢，一律停止，迅速交遞簿子。改正法與聽寫同。

兒童開始視唱，即應作聽寫或默譜的練習；這樣可以增進視唱的能力。這種練習，可以放在一課內的中途做(看第四章，第七節)。聽寫一邊為練耳，一邊為增進視唱能力。默譜則全為增進視唱能力。用簡譜教學，我以為聽寫與默譜，還是一樣需要，練耳更不必說了。

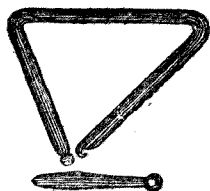
第五節 節奏樂隊與器樂

“節奏樂隊”(Rhythmic Band)亦稱“打樂器隊”(Percussion Band)便是對一器樂曲或聲樂曲，由兒童用簡易的打樂器打出它的節奏，或節奏的變化來。其目的，主要的是發展兒童的節奏觀念，與從小養成合奏的能力，為他日合唱合奏的基礎。

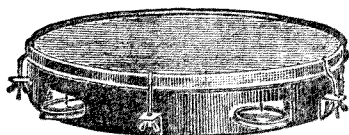


歐美小學節奏樂隊的通用樂器，是“三角鐵”(Triangle)“鈴鼓”(Tambourine)“鼓”“鈸”“鑼”；或添“木魚”與“響木”(Castanets)等。

“三角鐵”是成人的小指那麼粗的一條鋼條彎成三角形，每邊長約十五釐(即生的米突)，一個角上繫著一條皮帶，備執手用；另用一條鋼條，打擊出聲，其一端用繩子縛著。遇“顫音”時，打條在三角鐵的上面一個角上迅速往返扣擊。各個三角鐵音色與高度須一致。



“鈴鼓”是在單面鼓的鼓框上嵌入五對(或四對)銅片。打鼓時銅片沙沙發響。鼓面直徑十八至二十糎；木框高約四糎，厚約八糎(即密理米突)；小銅片直徑約四糎，不可過厚。木框要用堅韌的木材製成。小銅片若不能嵌在框上，亦可另用兩片木條，並行地套在框中，專為裝銅片而用。奏法是右手執鼓(大姆指套在圓洞中)，拿鼓打左手握緊的指節部分。遇“搖”時，將鼓舉起搖動。



“鼓”即單面鼓。鼓槌頭上包著絨布等軟物。鼓面直徑二十五至三十糎。“鈸”直徑約十五至十八糎，質料以較薄為宜。奏法，普通是兩片互擊作聲，遇譜上記有“邊”字時，則右手中的一片豎直，左手中的一片放平，拿右手中的一片去扣左手中的一片的邊緣。“鑼”直徑約二十糎。鑼槌與鼓槌同。無鑼時，亦可用單面鈸來替代。

另備譜架若干，供練習時承譜之用；可用木製或竹製。譜可二人合一份，故譜架數目約為全隊人數之半。樂器少者用三種，多者用五種(或更多)。四種為中庸，十人樂隊，四種樂器的數目分配如下：

三角鐵：	4	或	5
鈴 鼓：	2		2
鼓：	3		2
鈸：	1		1

音量小的樂器，數目多；音量大的樂器，數目少。僅用三種樂器時，刪去鈸。用五種樂器時，加入鑼，數目與鈴鼓同。人數更多時，可將上舉的標準照比例增加。此外，樂譜若用簡譜系統，則各樂器分譜上可用“1”字代表一音。練習之前，須將分譜鈔好。分譜不必每人一份，可二人合一份；如四人打三角鐵，三角鐵分譜祇要兩份。又譜（見附錄樂譜）上圓圈中數字，表示一樂句；鈔分譜時，一樂句須鈔一行。

演奏時須注意：1) 同種樂器，應站在一起。人數較多時，可排成雙行。2) 節奏樂隊最忌陷入喧鬧，特別是加入歌聲時，喧鬧的節奏樂隊會使歌唱音量變大，發出胸聲。故各樂器應奏得非常和柔。3) 譜中 f , p ，可教給兒童， f 便可讀作“重”或“強”， p 讀作“輕”或“弱”。4) 數長休止時，應將小節上記著的數字，數作小節的第一拍，如：

2 4	1 0		2 0		0		3 0		4 0		0		0
數法：一	二	二	二	三	二	四	二						

關於節奏譜的編成，略舉數端如下：1) 三角鐵為高音樂器，鈴鼓與鼓為中音樂器，鈸與鑼為低音樂器。鼓亦可為低音樂器，鑼亦可為中音樂器。低音樂器常打小節的強拍；高音樂器常打強弱各拍。2) 簡易的節奏譜，常同時祇用兩種節奏，如：

2	[
2							
			0			0	
			0			0	

3) 可先用兩樂器（如三角鐵與鈴鼓）合奏一二樂句，另用兩樂器（如鼓與鈸）合奏一二樂句，使音色有變化。4) 各種樂器以齊奏或獨奏輪流出現，以顯出各樂器的特殊音色。5) 弱 (p) 時少用幾種樂器，強 (f) 時多用幾種樂器；最強 (ff) 時纔用全部樂器。6) 三角鐵的“顫音”與鈴鼓的“搖”，大抵用於長音上。7) 可用不同的樂器，奏出同一曲調的節奏。8) 曲調上極快的細分拍節奏，兒童不易演奏準確，故非特殊情形，不宜用入。9) 要在變化中保

持統一。先將全曲加以分析，知何處爲樂句，何處爲樂段；確定樂句的一定節奏，然後按照全曲的結構配以節奏譜；如此易保持統一性。10)研究我國打樂器的用法(我國名爲“鑼鼓經”)，加以應用。

本書所附三曲，星最簡單，圓舞曲稍複雜，陸軍進行曲最複雜。“圓舞曲”(Waltz)原爲一種舞蹈的音樂，舞蹈的人排成圓陣，故名。本曲係根據原曲刪略改編而成。原作者貝多芬的故事，見第三節。陸軍進行曲亦根據原曲刪略改編而成；原作者舒伯特故事亦見第三節。

上舉這種節奏樂隊的演奏法，係憑編成的節奏譜來演奏，此外，亦有人主張不用節奏譜，由兒童視樂曲的表情，自行加入打樂器(教師在旁啓發與指導)。例如，教師彈一首進行曲，在激烈雄健的地方，全體打樂器一律加入，在柔和婉轉的地方，僅奏三角鐵；諸如此類。這是一種自發的帶創造性的演奏，當然很有價值。我以為最好兩種奏法兼用。

其次講到樂器製造。上舉打樂器，許多可以自己製造。自己製造樂器，不僅可以節省學校開支，同時在教育上有重大意義。兒童自己製造樂器，自己演奏，這是最有意義的。這一點，音樂教師應與勞作教師合作。又上舉打樂器係歐美所通用者，我們亦可用鄉間固有的打樂器，來組成節奏樂隊。又我們知道節奏樂隊的原則之後，在物質困難之下，亦可拿各種發聲物件權作樂器，或改成樂器；如鐵片，洋鐵罐，銅鏡等等，均可權作打樂器。又可從杯碗之類，選其音色美好，高度適合者，組成“音杯”，用以打出簡單的曲調(音杯高度稍低者，可傾入水少許，以資調節)。

其他樂器(如風琴，鋼琴，口琴，二胡)的學習，在兒童都很有意義。樂器學習能幫助唱歌的進展，使兒童明瞭音階的組織，以及各音間的相互關係。這種樂器學習，雖自三年級起便可開始，但在生理上，應自五年級起開始爲宜。

第六節 音樂欣賞與音樂記憶比賽

廣義的“欣賞”，包括在平時的唱歌與演奏中；兒童練習一首歌曲，一邊即在欣賞這首歌曲的美。乾燥無味的基本練習，就因爲缺乏這種美，不能供欣賞，所以兒童唱起來不感興趣。現在我們來講狹義的欣賞，即單獨的欣賞；譬如人家演奏，開音樂會，我們去聽。在一般學校對於這種欣賞的舉行，有教

師唱歌或演奏，唱片欣賞，與音樂會等。兒童能够欣賞比自己唱歌中較快，節奏較複雜的樂曲，又能欣賞自己不能奏的樂器的合奏；即他們能欣賞超乎自己能力之上的東西。所以欣賞能够提高音樂的程度。

有些人過於強調欣賞的重要，以爲一般兒童將來並不成爲音樂專家，祇要能欣賞便可，故應令其多多欣賞，不必斤斤於演唱的練習。這所說似是而實非。欣賞植根於演唱的實際能力。全無演唱能力的人，不會對演唱發生興趣，更無從對之欣賞。一首歌曲，經過自己的嘗試，就格外能欣賞別人的演唱。而一個人演唱能力愈高，則欣賞力亦愈強。故欲使兒童他日能欣賞音樂，應從小打好根柢，養成演唱能力，不可遽談單純的欣賞。無根的花木，不能長大。真正的欣賞，應建立在演唱經驗之上。

兒童能欣賞怎樣的東西，已如上述，但怎樣能使兒童專心致意地欣賞呢？關於這點，最好的方法，莫如“記憶比賽”。這便是給兒童聽賞若干樂曲，教師每奏一曲（自己彈奏，或用唱片），均寫出曲名，作者，並說明樂曲的內容，令兒童一邊聽賞，一邊記憶；然後教師奏一曲，叫兒童說出曲名，作者及內容，作爲比賽。這能使兒童非常注意地諦聽，而緊加記憶。故比賽本身倒無多大價值，而真正的價值，在於兒童養成諦聽與記憶的能力，並且藉此記取了若干樂曲。舉行記憶比賽，應注意下列各點：

1) 所選樂曲必須是有價值的名曲，富有特徵，而兒童能够理解者（可用風琴或鋼琴的改編曲）。如巴赫：細步舞曲*（*表示見本書附錄樂譜）；亨得爾（Handel）：鐵匠歌*；海頓（Haydn）：驚愕交響曲，徐緩樂章（Surprise Symphoy, Andante）；莫差特（Mozart）：土耳其進行曲（Turkish March）；貝多芬：圓舞曲*（刪去其節奏譜）；舒伯特：大軍進行曲*；舒曼（Schumann）：快樂農夫*，小兵士進行曲*，夢幻；弗提（Verdi）：鐵砧合唱（Anvil Chorus）等。視兒童的年齡與能力，每次比賽選用五首至八首（都要兒童以前未聽過者）來應用。

2) 對於每曲的內容，應作扼要而生動的描述；譬如說快樂農夫是描寫農夫從田間歸來，一邊走路，一邊唱歌的樣子；說細步舞曲中彷彿看見細步徐舞的體態；鐵匠歌是鐵匠工作時所唱的曲調；驚愕交響曲在這個徐緩樂章正徐緩而柔和地進行時，忽然在第十六小節第二拍處，一聲巨響（原曲在此

處並擊鼓一下)，使人驚愕。土耳其進行曲有一種粗野熱鬧的感覺，彷彿鑼鼓齊響；鐵砧合唱是打鐵工人打著鐵槌，一邊唱歌的神氣。

3) 也可用聲樂曲。若用聲樂曲，應記憶曲調，非記憶歌詞。

4) 每曲至少連奏二次。

5) 一次參加比賽人數，以三十至五十人為合度。先作級內比賽，選出選手後，乃作全校選手比賽。在美國常有大規模的音樂記憶比賽；由校中的選手比賽所產生的冠軍，作一市一省以至全國性的比賽。

6) 比賽時可作筆答；即先做好一種表格，分給兒童令其填入。

第七節 音樂會與唱歌比賽會

音樂會能够刺激起兒童對音樂的努力。一般兒童都希望自己所唱奏的東西有人聽。教師在學期開始，就要打算好學期將終時的音樂會的節目；到臨時祇要略略加緊練習便可，不預先計劃好，臨時草草練成，那種音樂會，決無良好效果。小學的普通音樂會，應以各級的齊唱與合唱為中心，使全校大多數兒童都有參加演唱的機會。不參加演唱的兒童，可令其做音樂會上其他的工作，如收票，招待等。在準備音樂會時，若能從全校選拔優秀份子，另行組織合唱團或合奏團，則更有意義；因為這種合唱團等可演唱較難的樂曲，藉此可提高音樂程度。

在天氣和暖的時候，音樂會亦可在室外舉行，這叫做“露天音樂會”。最理想的露天音樂會的地址，是山邊平地。演唱者在平地；聽衆坐在山坡上，看得清楚，又聽得清楚，如果這山坡是圍繞著一塊平地，那更是理想了。

節目開始與終末，都用較大的團體唱奏，中間雜以各種齊唱，獨唱，合唱等等。最後一個節目，應較輕快或雄壯，使音樂會在活潑空氣中閉幕，讓聽衆帶愉快的情緒而回家。兒童音樂會的時間不可過長，自一小時至一小時半光景。若純係幼童，則自半小時至一小時。“節目單”可印好發給聽衆；否則便將節目寫在一張紙上，掛在演奏臺邊。所唱的歌曲的歌詞，印在節目單上，或寫著掛在臺邊。合唱齊唱的上臺與下臺時，均要井然有序；唱歌時姿勢須莊嚴；點頭，擺身，翻白眼，都不宜有。節目（不論合唱獨唱）應一律背誦，不要看譜。便是節奏樂隊，最好也要背奏。初次出臺的獨唱獨奏者，或其他要角，若

心帶恐懼，可命其在出臺前，作深呼吸，以資鎮定。

在大都市中，可常舉行“聯合音樂會”。即取各校的特長，組成一個音樂會。這個音樂會輪流在各校演奏，以提高各校兒童的音樂興趣與能力。兒童喜聽兒童演唱的音樂會，勝過成人演唱的音樂會。這種兒童聯合音樂會，收效極大；希望教育當局常常來發動，舉辦。

音樂會又可與唱歌比賽會聯合舉行，即音樂會中各獨唱節目帶比賽性質，各級的合唱與齊唱等帶級際比賽的性質。反過來，唱歌比賽會亦可舉辦得像一個音樂會。比賽會有記分，音樂會無記分，兩者的不同，好像祇在這一點（關於唱歌比賽記分法，見第八章，第二節）。在一般小學裏，比賽會與音樂會實多相同之處。唱歌比賽與音樂記憶比賽一樣，可大規模地舉行，即可集合各校的冠軍，作全市全省的比賽。

第八節 創作

我在聽音動作，唱歌表演與節奏樂隊各方面，均提起兒童的自發活動，創造性的表現。在唱歌方面，亦是如此；即引導兒童創作歌曲。兒童既獲得唱歌能力之後，就有把生活中的一切經驗化為歌曲的傾向。當然，我們不能希望兒童的創作，有怎樣完整的結構，合於作曲的規矩；但可能有新鮮的感情，與獨出心裁的音的進行。教師無需照成規加以過多的修改。兒童常能唱出一個自作的歌，卻不能寫它出來；這時教師可幫助他寫出來；或代他寫下來。兒童歡喜看自己的歌曲被鈔在黑板上，又歡喜聽教師將他所做的歌曲唱出或奏出，更希望能作為教材。引導兒童創作，可由教師先提出一句歌詞，鼓勵兒童各憑自己的想像去試唱；教師擇其佳者鈔在黑板上，給大家試唱。入選之作，不妨多一點，並能包含各種感情；如同是一句“唧唧小鳥枝頭叫”，可以唱出新春的歡樂，可以唱出飢寒的哀訴；當大家試唱時，教師應將不同的感情，加以說明。引導兒童創作，又可教師先唱第一句，由兒童逐句地湊下去（歌詞與曲調可同時創作），作成一首集體創作的小歌；然後大家來試唱。抗戰期間有一首兒童歌曲上戰場，便是由一班兒童集體創作而成，後來非常流行，到處唱著。下面有三首小歌（其實祇是短句），出自美國託倫（Thorn）的著作，為五歲左右的兒童的創作。

(1)

F	4	5	5	<u>6 6</u>	5		3	3	<u>5 5</u>	<u>6 6</u>	5
4											
		Rain,	Rain,	go	a - way,		Lit-tle	chil-dren	want	to	play.
		雨呀	雨,	請	停 息!		我 們	等 著	要	遊	戲.

(2)

F	4	3	3	2	1		3	3	2	1		3	3	2	2	1	—
4																	
		We	are	glad	that		Jane	is	back	so		we	can	play	with	her.	
		我 們	歡 迎	茵 妹	回 家,		大 家	同 玩	耍.								

(3)

C	4	5	i	7	6	5		6	7	i	—
4											
		Good	morn - ing,	lit - tle	girls	and		boys.			
		早 晨	好,	諸 位	小 寶	寶.					

還有一種最簡便的創作法,便是由兒童添加一節新詞,如第一章教材舉例 3.

這種歌曲的創作,於兒童音樂發展上,非常重要。兒童應以唱歌表現自我(第四章,第一節),在歌曲創作中,兒童是真正地以唱歌表現自我了。

第八章 音樂測驗與記分法

第一節 音樂測驗

“音樂測驗”(Music-Test)中有偏於音樂能力方面的，有偏於音樂教學結果方面的，編製音樂能力測驗最早的人，可說是美國的西沙(C. E. Seashore)。他費了多年的研究，編製一種音樂測驗，用留聲機與唱片的幫助，可以察出兒童對於音樂各方面的能力。西沙把音樂能力分爲音樂感覺力(如高度感覺，強度感覺，拍子感覺，節奏感覺，音色感覺，協和感覺等等)，音樂動作力(如高度的控制，強度的控制，拍子的控制，音量的控制等等)，音樂記憶力，音樂想像力，與音樂感情(如對於音樂的情緒的反應，對於音樂的情感的自我表現)等。他根據上面的分析，製成測驗，分別測量強度，高度，拍子等等。用唱片灌成試題。例如測驗音的高度的能力，有一百對音，每對音中有一個較高，一個較低，叫被測驗的人，記下第二個音比第一個高或低。測驗開始時，每對音的高度差別很顯著，什麼人都能辨別，越到後來，差別越小，祇有少數人纔能聽出。

另有一種音樂測驗，偏於音樂教學結果方面。這大多與視唱能力有關。希爾布朗(E. K. Hillbrand)曾作一種視唱測驗，個別試驗兒童的視唱能力。他把視唱錯誤分爲九種：1)唱錯音符，2)變調(如C調唱成G調)，3)音降低，4)音變高，5)音符漏唱，6)拍子錯誤，7)任加音符，8)重複，9)點踏。7, 8, 9 三項僅記下而不列入錯誤總數內。

赫起遜(H. E. Hutshinson)曾作一種認譜測驗，將兒童唱過的許多歌曲的譜，均錄其第一樂句，下附數個歌名，叫兒童決定一歌名，將其號數記入譜前方框中。如。

	$b_D \frac{4}{4}$	$3 \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6}$	$\dot{1} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{\dot{1}}$	$5 \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{5} \underline{3}$	$2 \underline{1} 2 -$
--	-------------------	---	---	---	-----------------------

1. 採桑曲

2. 牛

3. 養蠶

郭華司·盧西(Kwalwasser-Ruch)製有一種音樂作業測驗，包括視唱

期間兒童所有的音樂知識。測驗共分十項，各項中又有許多題目。現在各項中均僅舉一題或數題為例。

(1)關於音樂上的符號與術語(Term)的知識。

各題都有五個答案，在對的答案下劃一橫線：

♯ 是 音符 休止符 升記號 降記號 本位記號
P 的意義是 弱 強 慢 快 稍強

(2)關於唱名的認識。

各題的第一音均唱作“ ㄉ ”，寫出其他各音的唱名(題略)。

(3)熟曲中的音的高度錯誤的指出。

下面是大麥黃(教材舉例 26)的曲譜，第一個錯處已打出×記號，還有七個錯誤，你試默唱，錯處都打出×記號：

C	$\frac{2}{4}$	3	5		i.	<u>3</u>		<u>2</u>	<u>i</u>	<u>6</u>	<u>i</u>		6 [×]	—	
		6	5		6.	<u>6</u>		<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>6</u>		5	—	
		6	<u>i</u>	<u>2</u>		3	—		2	<u>2</u>	<u>i</u>		6	—	
		3	<u>3</u>	<u>2</u>		5	—		3	<u>2</u>	<u>2</u>		i	—	

(4)熟曲中拍子錯誤的指出。

下面是牛(教材舉例 22)的曲譜，第一個拍子錯誤已打出×，還有五個錯誤，你試默唱，錯處都打出×：

D	$\frac{4}{4}$	3	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>i</u>	0	0		<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>0</u>							
		<u>3</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>i</u>	7	6		<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>i</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>		i	—	0	0	

(5)音名的認識。

各題的第一音的音名已經寫出，試寫出其他各音的音名。(題略)

(6)拍子的認識。

各小節後都有五個拍號，其中有一個是對的，試在對的下面劃一橫線：

♩ ♩ ♩ [♯]	是	2	3	4	3	6
		4	4	4	8	8

(7)調號的認識。

照下列各調號，試在右邊虛線上寫出調名(大調)。(題略)

(8)音符長度的認識。

各題都少一個音符，旁邊五個音符中那個可以補充進去，試在其下面劃一橫線：

3 4		♩	—		♩	♩	—	0	—	—	—	♩	♩
--------	--	---	---	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---

(9)休止符長度的認識。

各題都不完全，旁邊五個休止符中那個可以補充進去，試在其下面劃一橫線。

4 4		♩	—	.		0	0	0	0	0
						—	=	=	=	=

(10)從音符認識熟歌。

各題為你唱過的歌的第一樂句，試默唱一遍，在右邊虛線上寫出其歌名。(題略)

上面這種測驗，祇能用在識譜知識全部學完之後，這時當在六年級，但亦可刪略而應用於四五年級。

第二節 唱歌記分法

音樂成績考查，可用測驗方法，亦可用普通的唱歌考試。用測驗法較易記分；普通唱歌考試，記分較難。一個輕而易舉的唱歌記分法，是用“人量表”，人量表就是在全校各班中選出五個(或較多)最熟悉而成績依次相差的

兒童，記好分數，作為標準；其他各兒童都參照這五個兒童而記分。量表裏的兒童是熟悉的，故即使考過許多兒童，對於量表裏的兒童也不致於模糊。若無這種人量表，單憑依次比較，到後來一定會模糊的。

但用人量表記分，到底不能準確。在第四章第二節，我們知道唱歌教學有五個步驟，那麼唱歌記分，亦應當顧到這五個方面：

發聲——拍子(節奏)——高度——歌詞(國音，吐字，分句)——表情

同時五方面所佔有百分比的高下，應視兒童的年齡而異。譬如，低年級應先顧到發聲，因此低年級的發聲成績，應佔百分比中的最高位。如：

發聲——拍子——高度——歌詞——表情
(低年) 40% 30% 20% 5% 5%

而到高年應當改為：

發聲——拍子——高度——歌詞——表情
(高年) 25% 25% 25% 10% 15%

因為在高年級，應當顧到各方面。在舉行唱歌比賽時，應當有如此精密的記分法。印發記分單時，可將各項的百分比寫明；同時對於項目，亦應略加說明，如發聲是指什麼，歌詞包括什麼。唱歌比賽記分時，我還有一點意見，就是可用分項記分法，如發聲專歸某人(或某數人)記分，拍子專歸某人記分，高度專歸某人記分等等。因為一個人在聽一個比較陌生的兒童唱一首歌(批評者不一定是那個兒童的音樂教師)，很難同時注意到各方面，往往顧此失彼，以致記分多不準確。分項記分可使記分者專注於一方面，而易準確。

據音樂能力的測驗，普通小學裏的兒童，音樂能力最強者比最弱者有高出數十倍之上的。所以在普通小學裏，音樂成績考查不能祇顧天賦的才能，應當顧到努力的程度。

第九章 設備及其他

第一節 設 備

教學音樂，設備固然很重要，但我們不可懷“設備第一”的觀念。設備完善固然很好，但設備不夠甚至全無時，我們還得耐心教學，設法補救，暫時拿東西來代用，慢慢來充實置備。抗戰期間，在一個窮鄉僻壤，曾有一個小學教師，來到時祇有一把破胡琴，他就憑這把胡琴教學，不到一月，學校中已有歌詠隊，節奏樂隊；歌詠隊出演時，節奏樂隊為伴奏，什麼碗呀，盤呀，舊罐頭呀，瓶呀……一律搬上來去，變成樂器；校中音樂空氣馬上濃厚起來。

音樂教室應離普通班級稍遠，以免影響他人教學。禮堂或膳廳，可權作音樂教室。最好是有桌子與凳子。有桌凳，便於視唱時的指譜歌唱（見第三章，第五節）又坐著唱歌，全身肌肉鬆弛，合於唱歌衛生。坐位的編排法以橫長較佳（見第四章，第四節）。固定的音樂教室，需要一塊五線黑板；這黑板上畫有三排或四排五線譜，線用紅色或淡黃色，中央一條線（第三線）可以稍粗。又需要一個櫥，用以盛節奏樂器與樂譜等雜物。教室的四壁，懸著大音樂家的畫像。若需在普通教室上音樂課，則這邊上音樂，鄰近班級應上勞作，圖畫等，或出外上體育。

我以為一般小學不必印發樂譜，給兒童收存。樂譜可以印得或鈔得精美一點，裝成一冊，每次唱歌時發給兒童，唱畢收回。收發樂譜的手續，可與收發練習簿的手續同（見第七章，第四節）。

樂器是一個人問題。鋼琴？風琴？小提琴？二胡？……

在教學效果上說起來，對於兒童的發聲，以小提琴為最佳；對於啟發兒童的節奏能力，以鋼琴為最便利。風琴對於兩者都勉強可用。幼稚園與小學中，極多節奏活動，所以鋼琴自然是最便利的樂器。但也有個缺點，就是鋼琴壞了不易修理，又常常要調音。音樂教師中會修理風琴的頗不乏人，但即使是音樂專家，能修理鋼琴的，卻不多，甚至連調音都不能。鋼琴的發音體是緊張的鋼絲，彈奏時鋼絲振動，容易鬆弛而變音，所以隔多少時候（普通不到一

年)便要請修琴師調音。

風琴卻無變音之弊，即有，亦僅由簧上黏著塵埃而起，拭之即可。風琴祇要簧及簧穴不損壞，總有辦法修理。所以一般說起來，還是風琴便利。一般小學用的風琴，四組便够，三組勉強可用。過低之音，於兒童唱歌伴奏或進行伴奏等，均不需要(見第一章，第六節)。並且不必要變音；因為我國普通變音風琴，多係隔八度的變音(即一個音高八度或低八度)。此種變音，對於聽寫，發聲與對音，均祇有害而無益。如果 c^1 或 f^1 以上各音作同音(即非隔八度)的變音，卻很好，因為高音音量較弱，需要變音來增加音量。熱心的音樂教師，若能覓得破風琴的簧，可以將八度變音的風琴，改造成同音變音(c^1 音以下仍用八度變音，無妨)。普通風琴比通行的標準音高半音；熱心的教師也可加以改造(見第一章，第二節)。風琴以高度準確為第一要務。

以小提琴作教學用，原有許有好處。第一是音色像兒童的頭聲，可供兒童唱歌時的模仿。其次，是鋼琴風琴發音均不絕對準確，優良的小提琴演奏者，卻可奏得十分準確。但也有缺點；第一，難於演奏，若按音不準，反而害了兒童；其次，不適於奏和聲樂曲，於合唱教學等不便。

二胡(即南胡)的利弊，與小提琴差不多。不過一般二胡，音過柔弱而略帶鼻音。此種二胡不適於作教學用，第一，因音量過弱，兒童聽不見；第二，音色帶鼻音，不宜給兒童作發聲的模仿(鼻音不是正當的發聲法，見第五章，第五節)。唱歌教學用的二胡，以音量較大，音色較明朗者為宜。用二胡教學，應有一個定音器(如小提琴定音管，口琴或風琴簧)，以為調的標準。

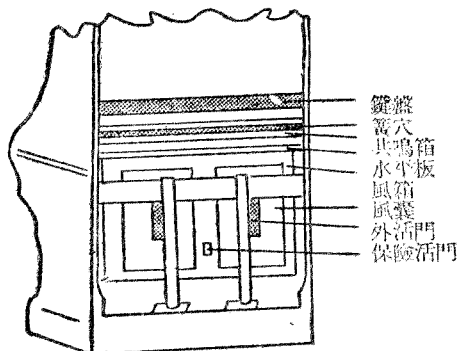
鄉間小學亦有用口琴或笛者，這自然不大方便；第一，教師太費力，吹又唱，唱又吹，又不能同時吹唱(在必要時)；第二，不能移調，祇能固定一二調。普通蘇笛，全閉大約相當 d^1 音。

第二節 風琴修理法

教學音樂，照一般情形，還是風琴較為便利。但風琴易破，許多小學以前都有過風琴，而現在都沒有了，原因多由於壞了修不起，就丟棄了。其實風琴不管破得怎樣，祇要簧存在，簧穴無甚損壞(普通這兩部分是不會損壞的)，總有辦法修得起。有時可以併兩隻舊風琴為一隻。所以我在這裏，特地介紹

一節最實用，最簡便的風琴修理法。

先說風琴的構造。風琴大別爲“抽氣風琴”和“打氣風琴”二種，平時我們所用的，都是抽氣風琴。又我們平常看見的風琴，有的腳下漏空，稱爲“平風箱式風琴”，有的腳下蒙住，稱爲“豎風箱式風琴”。現在拿豎風箱式抽氣風琴來做代表，加以說明。



上圖就是豎風箱式抽氣風琴，從後方看進去，最上部是鍵盤，鍵盤下面是共鳴箱（每個鍵下各豎著一根小棍子，下通彈簧門，彈簧門在共鳴箱中，與共鳴箱上方的內裝發音簧的簧穴相通），共鳴箱下面是水平板，水平板緊接下方的風箱，兩個風囊就裝在風箱的外邊，兩條繫帶各自緊拉著一個風囊，連接在下方的踏板上。

風囊是唧筒的一種變形，好像抽氣機一樣。踏下踏板，風囊因之張開，風箱內的空氣即衝開內活門向風囊內流進。放鬆踏板，風囊因受外面彈簧的壓力作用而恢復原狀，將囊內的空氣經外活門壓了出來。這樣一踏一鬆，循環不息，風箱內的空氣漸漸減少；因受了大氣的壓力，風箱慢慢向裏收縮。捺鍵則簧門開；風箱因其中彈簧的彈力作用，勢必要吸收琴外空氣而恢復原狀，今簧門已開，正是它吸收空氣的好機會，於是琴外的空氣就經發音簧被吸入風箱中，同時簧舌（發音簧中的小銅片）因受空氣的鼓盪而發音了。故在風琴，空氣的通路是：

簧穴→簧舌→風箱→風囊→琴外

次講修理風琴用的工具和材料。工具祇要備一把螺絲開和一把鐵鉤。鐵鉤可以鉤出發音簧。普通風琴常附有螺絲開和鐵鉤兩用的工具。此外鐵剉也很重要，用以矯正簧舌的發音過高或過低；鐵剉以愈細愈好，銀店中的鐵剉很適宜，因為用粗剉到過的簧舌，往往發音不清。修風琴所需的材料，有橡皮布，膠，螺絲釘，絨布或吸墨紙等。橡皮布現在很難買到，可用薄牛皮或羊皮替代。倘連牛皮羊皮都沒有，則可用普通布而裱以綿紙（即一種質軟而緊密的）來替代——須用柿漆（做雨傘用的）來裱。膠用牛皮膠和“福爾馬林”（Formalin）合用為最好，因為這能在極短時間內乾燥，同時不易受潮，經久耐用。

於是講到破壞情形與修理法。風琴的出病方式極多，這裏祇把最普遍而最重要的幾種總合為三項，述之於後。三項就是：發音不清或不準，長鳴，與漏氣。

1)發音不清常由於灰塵阻礙簧舌的振動所致。可用鐵鉤把發音簧抽出，用牙刷等把簧舌上的灰塵刷去。

發音不準，就是某發音簧的簧舌的振動數不合標準，以致所發之音過高或過低。過高的應略剉薄簧舌的根部，以減少它的振動數；過低的可略剉薄簧舌的尖端，以增加它的振動數。剉時須仔細，用力不可過大，隨剉隨試，至準確時為止。切不可粗心，不然，過高變成過低，過低變成過高，愈弄愈壞了。

2)長鳴就是不按鍵或停止按鍵以後，祇要踏動腳板，發音簧仍舊發出聲音之謂。長鳴的原因有五，分述於下：

A. 鍵和鍵之間太接近，以致按後不能恢復原狀，而發長鳴。這樣的毛病，祇要把兩鍵的相接面削去一點，以減少它的磨擦即可。

B. 通彈簧門的小棍子太粗，在穴中不能自由上下，以致彈簧門失卻彈力，不能關上；棍子既不能恢復原狀，鍵盤上的鍵也隨著陷下了；這時也發生長鳴。要矯正此弊，須把整個的鍵盤拆下，把低下去的棍子取出。（如見棍子沒有太粗的現象，那又是另外的原因，詳下）。把它略略削小一點，再塗以鉛粉——鉛筆心可以利用——之類，用以減少它的磨擦（原來風琴中的棍子，也是在木棍外表塗鉛粉的）。注意不可削得太小，不然穴中漏氣過多，減

少風力，有礙發音。

C. 在按鍵時用力太猛，使彈簧門脫釘，不能恢復原狀，於是上方的棍子與鍵都隨著陷下，也會發生長鳴。上述的棍子陷落的另外原因，就在這裏。修理法須把風琴由上而下，一一拆開，直至水平板爲止，把共鳴簧翻轉，將其中脫釘的彈簧門重行安上。

D. 使彈簧門關閉的彈簧，其力量減少或不牢固，使彈簧門無力關緊，因之空氣從隙縫中經過，亦發生長鳴。欲矯正此弊，可設法將彈簧拔出，把它折彎一點，或換以新彈簧，使其彈力增加。

E. 彈簧門上的軟皮損壞或脫落，也會發生長鳴。已經脫落而未損壞的，可用漿糊（或極稀之膠，免其發硬）把它膠住；已經損壞的，可換以新軟皮，皮用鹿皮，或其他軟細的獸皮亦可，起毛的一邊朝外；此外吸水紙亦可替代。

3) 漏氣亦有五種原因，分述如下：

A. 風囊破裂，以致漏氣。假使祇有一二處小裂縫，可用薄皮牛來修補。補法是把被膠之物的連接面，一面塗以福爾馬林，另一面塗以牛皮膠，互相緊貼。或用棉紙數層塗柿漆而補，亦可。如果裂縫很大，不能修補，那祇好用薄牛皮依原風囊的樣式換作一個。惟牛皮見水鬆弛，不易黏牢；連接處可用木條或尺暫時壓住。

B. 風箱破裂以致漏氣。補法與風囊同。當心不要把膠水滴在原風箱的橡皮布上，這會使橡皮層發硬而脫落，結果漏氣。

C. 風囊或風箱的橡皮布和木板接觸處脫膠，也是漏氣原因之一。修理法是把風囊，風箱與共鳴箱上所有膠接的地方，都加檢查，有脫膠處一一揩擦乾淨，重行膠過。

D. 活門出病亦會漏氣，活門有內活門和外活門。較大型的風琴的風箱上，往往還有一個保險活門；風箱之內正對著保險活門之處，有指針一枚，若風箱收縮過甚，它就會推開保險活門，以免風箱因收縮過甚而破裂。內活門在風囊之內，很少會出病，外活門壞的可能性較大。在冬天西北風起時，氣候乾燥，活門的邊緣因之捲起，致風囊的作用不靈，此即活門出病。此病很容易修理，就是用一條小竹片橫膠在活門上，使活門的邊緣不再捲起。

E. 螺絲釘脫開亦會漏氣。尤其是共鳴箱和水平板的接合處，最爲重要；

發現有脫開的螺絲釘，就立刻把它旋緊。如果旋緊螺絲釘仍舊感覺到不密接的話，可在密接處夾入一層薄絨或吸水紙，再旋緊螺絲釘。

修理風琴，第一要細心。把風琴拆開來仔細一看，決不會不懂得其構造的。構造既懂，修理就不難。其實風琴等到修理，已經遲了，應該在事前設法保護，以不修理為最好；而在修好之後，仍須注意保護。不要把風琴放在潮濕的地方，應放在地板上或特製的木臺上；又不讓陽光曝曬；奏後須按鍵許久，使風箱內充實空氣。

第三節 教師的修養與準備

由上所述，音樂需要教學法，已經清楚，但是音樂是一門技術功課，倘教師本身技術太低，到底難以對付；技術不夠，就不能深切理解教學法中所舉的種種事項，更談不到如何去應用教學法了。技術可分為三方面：唱歌，樂器演奏與理論。唱歌是第一要務，並且要能作發聲的示範（第五章，第四節）。樂器既以風琴為最便利，那麼教師最好先習這個樂器。教師能用正規的方法把風琴練好，於教學上有不少的幫助。理論方面的修養，雖則表面上不一定看得見，但於教學影響極大。能够自己作曲，自然最好。我在第一章第一節中曾說起，現在許多作曲者因不熟悉兒童唱歌的種種情形，以致作出來的東西，常不合實際的唱用。小學教師在這方面比他們優越，如果再有理論（作曲技術）的修養，一定能作出非常好的東西來。退一步說，理論方面的修養，也可以增加對音樂本身的理解，於教學上有很大的幫助。

一個教師不可太自信，對於教學法要如此，對於自己作品也要如此。他應當常常去參觀他人的教學。對於自己作品的使用，應當特別慎重（見第一章，第十節）。聽見好聽的歌，應當即去借來鈔下來。唱歌教材越多越好。

一個學期開始，對於每級所用的教材，宜有一個大概的預定。這一學期內要有些什麼活動（音樂會，記憶比賽，或唱歌比賽等等），都要先有計劃。我曾看見一位教師在學期終結，拿全學期所唱的歌曲，編成一齣小歌劇，用來演出；這等於在學期終作一次歌曲總復習。這樣做法，不消說事前要有準備。

教材中每首歌曲，都要充分準備，最好自己先能背出。第一次上課，更須有充分的準備；所教之歌，一定要能背出。有什麼新的方法，不要在第一課試

驗。第一課對兒童的印象，是很深刻的。

要備一本記錄簿，登記各級教學的計劃與經過；各級陸續教過的歌，都要登記下來，以便復習。開課後，就要定坐位，製好坐位表（見第四章，第四節）。

學校中祇有一個音樂教師時，發動什麼，較為困難；可與鄰近學校取得聯絡。美國有一種“音樂督導”制度，非常好。各省市區教育行政機關中，設有許多音樂督導員，他們整年都在外面跑，從這個學校跑到那個學校，又從那個學校跑到另一學校。他們的工作並不祇在監督，而且在輔導。他們到一個學校後，就住下來，幫同該校教師教課，幫助他發動種種音樂工作。教師教學上有錯誤，督導員不僅說給他聽，並且教給他看。教師教材不夠，督導員供給他教材。這樣，他在一個學校住數天或數週，改進若干地方，於是又換一個學校。另一面，督導員又推動各省市區較大的音樂計劃，如音樂會，比賽會等。每二年有一次全國音樂督導員聯合會議，討論音樂教育上的各項問題。美國學校音樂教育的發達，督導制度的得法，是一個大原因。希望我國將來亦有這種良好制度的設立，輔助音樂教師，發展音樂教育。

第四節 關於唱名法與曲譜

現有的唱名法有三種，即“固定唱名法”（Fixed-Do System），“首調唱名法”（Movable-Do System），與“無唱名法”（Discarding Syllable）。固定唱名法唱名永遠固定，C音不管在什麼調，不管怎樣變化（ $\natural C$ ， $\sharp C$ ， $b C$ ， $\times C$ 或 $b b C$ ），均唱作 c ；D音不管在什麼調，不管怎樣變化，均唱作 d （或 e ）；其餘各音類推。不過一個音在不同的調上，雖唱同樣的音名，高度卻有種種的不同。譬如同是 c ，G調上的 c （ $\sharp F$ ），要比C調上的 c （ $\natural F$ ）唱高半音。首調唱名法即我們最通用的一種唱法，唱名的位置，視調的不同而移動。無唱名法即用一個唱名（如 c ）或任何字音來唱曲調；我國民間用“裏格朗”念平劇譜，用“達底”念號譜，都是無唱名法。在抗戰以前，我國會一度頒布中小學一律用固定唱名法的命令；因為實行上的困難，後來改為首調與固定並用。抗戰期間，許多音樂界知名之士，曾對唱名法的問題發表意見。在美國亦曾有一個時期，因唱名法引起廣大的論爭。總之，對於

唱名法意見頗多，未能一致。

誰都承認固定唱名法有很高的價值。第一，它祇用一種固定的音位，不像首調唱名法，各調必須移動唱名的位置；第二，易於記憶絕對高度（固定唱法上，一個唱名有一定的高度，因此唱慣之後，能記住各個唱名的固定高度）；第三，可以自由唱轉調繁複以至無調的曲調。但是在一般學校的音樂教育上，固定唱法不無缺點。關於這點，我現在根據該肯斯（Gerhkens）的意見加以說明。該肯斯是美國當代有名的音樂教育家，現任美國俄柏林（Oberlin）音樂院音樂教育系主任，並美國全國音樂教育會議議長。他的意見完全是根據學校音樂教育的立場的。

用固定唱法有兩點難處：1）對於同一數個唱名常因調的不同而須唱成不同的音程；譬如 C—D—E—F—G—A—B 三個唱名，在 C 調，各音相距（C—D 與 D—E）均為全音，但在 D 調就不同，（ C—D 變成半音，又在 bB 調，則 C—D （D— bE ）變成半音；這時唱者首先要熟知各調中的各升降音，其次要能用同一唱名正確地唱出相差半音（以至一音）的音。2）對於同一數個唱名，因調的不同須有不同的音關係的感覺；譬如唱 G—B ，在 C 調，兩音關係是屬音與導音，在 G 調，兩音關係是主音與中音（第三度），在 D 調，兩音關係是下屬音與下中音（第六度）。

小學裏有三等兒童。第一等兒童有特殊的音樂天賦，他們毫無問題地可以對付上舉兩點難處；這種兒童對於音符與音的聯想，非常敏捷，當他看見代表 D 或 $\#C$ 的音符，常常不用再想怎樣的音名，高度準確的音已經在他內在的耳中響著了；在這些兒童，任何唱名法或不用唱名法，都能唱得好。

第二等兒童祇有中庸的音樂才能；他們可以唱固定唱法，並能藉此獲知各調升降音的用法（在首調唱法，常不需要懂得這些事）；但他們除 C 調外，祇能唱準有一二升音（如 G 調，D 調）或一二降音（如 F 調 bB 調）的調，倘有三四個升音與降音的調，就唱不準了。

第三等兒童祇有尋常的聽音能力，或者還在尋常水準以下；他們沒有能力唱固定唱法。

在一般小學，平均三十五個至四十個兒童中，祇有一二人能唱固定唱法而無甚困難；其餘的兒童都有問題。

用首調唱法固然也有困難處，就是因調的不同，唱名必須移動；但這惟一的難處，比起上舉的固定唱法的難處來，就微乎其微，不算什麼了。首調唱法對於眼睛比較困難，但對於耳朵就方便多了。

以上是根據該肯斯的意見而說明；他是主張小學用首調唱法的。據說美國因為唱名法的問題不決，在羅城(Rochester)曾有人作過一種測驗，將全城各校分成三區，一區練習首調唱法，一區練習固定唱法，一區練習無唱名法，結果是無唱名法一區成績最佳，不過這測驗是否完全可靠，還是問題。

總之，音樂望高深走，應該用固定唱法，因為固定唱法便於唱轉調繁複以至無調的曲調；又音樂望器樂途上發展，亦當用固定唱法。(英、美用首調唱法，歐洲大陸如法、意、德、比，則用固定唱法；歐陸所以盛行固定唱法，是因為它們近年來器樂特別發達，壓過聲樂的緣故)。音樂望普及走，望聲樂發展，則應當用首調唱法。音樂的高深化與普及化，二者不能偏廢。所以在目前的情形，我贊成李抱忱氏的主張“固定唱法用於音樂天才的教育，首調唱法用於普及音樂的教育”的意見。音樂專科學校，音樂訓練班，師範學校音樂科，為的造就音樂專才，可用固定唱法，一般中小學校，及一般歌詠團體，以普及音樂教育為目的，可用首調唱法。有些人也許要問，這樣一來，會不會妨礙天才兒童的發展？我以為不會的。第一，小學中根本沒有十分轉調繁雜的曲調，首調唱法並無不勝任之處，以致妨害天才兒童的發展；倒是用固定唱法可能妨礙天才兒童的發展，因為全班中大多數兒童唱音不準，反而害了天才兒童。第二，若真是天才兒童，習慣了首調唱法，將來改用固定唱法(因為天才兒童將來可能受專門的訓練)，並無問題。據該肯斯的意見，第一等兒童(天才兒童)對於音符與音的聯想非常敏捷，唱什麼唱名法都能唱得好。關於這事，我曾問過聲樂家應尚能，胡然諸氏，他們都說唱慣首調唱法後，無問題地可改唱固定唱法。一個專家不知要克服音樂技術上的多少困難，而區區一個唱名法的改變，覺得難應付，那還能成為專家？退一步說，一二天才遷就全班大多數人，即有一點點困難，亦不算什麼；如果大多數人為了少數的將來的專家而受妨礙，那是說不過去的。沒有大眾欣賞(現在的兒童不受適當的音樂教育，將來便沒有欣賞音樂的大眾)，那些專家又有什麼用呢？

其次講到用譜問題；是不是一定要用五線譜？簡譜是否有害？首先我們

要明瞭簡譜與五線譜的關係。音樂望高深路上走，五線譜就入固定唱法；音樂向普遍路上走，五線譜就入首調唱法，再循這條路走，遂入簡譜。

固定唱法 ← ———— 五線譜 ———— → 首調唱法 ———— → 簡譜

所以簡譜是與首調唱法有直接關係，而與固定唱法無緣。

五線譜在簡譜的比較下，它的長處，就是音的高低在譜上具象化了，看譜即知音的高低；在合唱更爲便利，因爲合唱時，口唱一部外，常要目看他部，這時用五線譜是非常方便的。簡譜的長處，第一，就是把五線譜首調唱法上各調須移動音位的麻煩，完全省去了。第二，在目前我國的情形，是易於印刷。它的缺點，祇是音的高低不顯明。他如拍子的組織，節奏的規定，均與五線譜一模一樣地精密。簡譜對於音樂的普遍化，有極大的功用，決無有害的元素在內。鄉村小學沒有五線譜教學的設備，用簡譜好好地教視唱，唱單音至二部合唱（簡譜勉強可以對付二部合唱），遠勝過有些學校祇具五線譜教學的形式，實際是一年到頭都在用極幼稚的聽唱教學法！正如固定唱法與首調唱法兩者可以同用一樣，我以爲五線譜與簡譜兩者同用，也並無不便之處。

普通人認爲用慣了簡譜，將來不能再學五線譜。據我看來，並不如此嚴重。如果是真學通了簡譜的兒童，改用五線譜，不會有什麼困難；也許比從頭起學習五線譜，反而較爲方便，因爲拍子與節奏的組織，兩者原是一樣，學習者可以減少一番注意。還有是改過來之後，第一調須唱得很熟，纔可換第二調（見第三章，第四節）。有許多困難，都是由視唱教學不得法所致，並非由改學他譜而起。由簡譜改學五線譜，惟一必須從頭教起的是音位；這可在符頭內填入簡譜的數字（見第三章，第二節），略教數歌，以後就無問題了。

教兒童音樂，需要把音樂本身（如發聲，拍子，高度等）教得好，用什麼譜，不是重要的問題，祇要這個譜不會妨害音樂本身。在英美就有很大的歌詠團，用與我國的簡譜一樣道理的字譜，演唱亨得爾（Handel）的救世主（Messiah）之類的大曲。當然，簡譜是有缺點的，但在單音或二部歌曲教學上，這缺點並不嚴重。能用五線譜自然很好；如有困難，就不必勉強。

