

綜合

# 音樂與美術

月刊

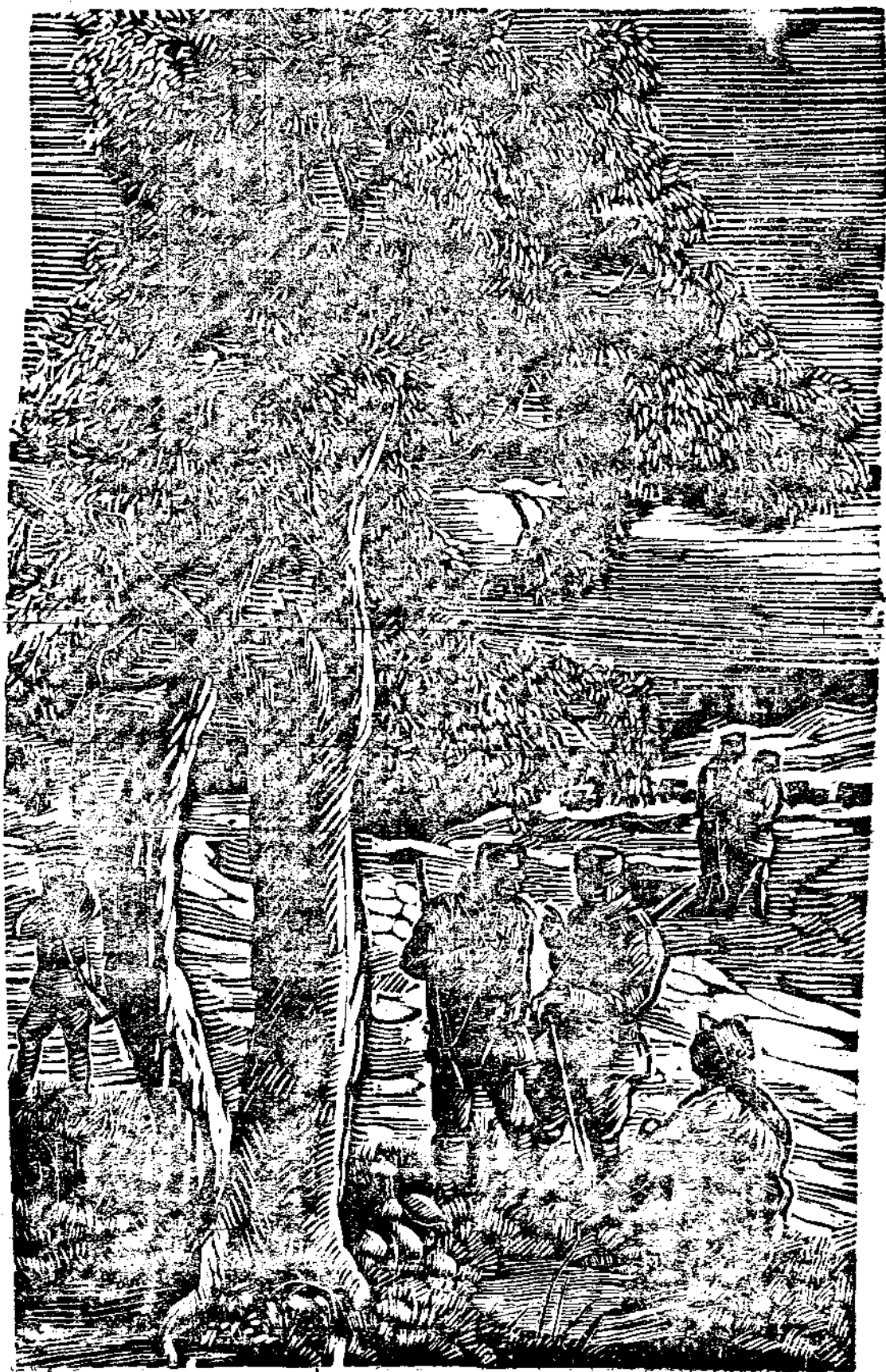
## — 目 錄 —

夜襲之前(木刻).....	李明就
打到敵人後方去(木刻).....	畢萍一
救護(木刻).....	龍廷霸
江干勞動者(木刻).....	盧巨川
抗戰三年與繪畫.....	徐傑民
藝術和哲學談屑.....	誠
論風景畫.....	劉汝醴
國樂雜談.....	道 誠
音融合說以前的協和說明.....	陳 欣
哭兒歌(歌曲).....	李家金
藝壇消息.....	編 者

國立北平圖書館藏

9

夜襲之前



李明就作



## 抗戰三年與繪畫

傑一民

### (一)

記得在抗戰不久的時候，外人對我國有過這樣的批評：「中國此次抗戰，一切都要進步五十年」。誠然，無論那一方面，因了此次抗戰都起劇烈的轉變。一切陳腐庸俗的，歪曲取巧的，都免不了自然的淘汰。就以繪畫一項來說，這現象亦更為顯明。

在從前，很多美術工作者不是標榜古典浪漫的理想主義，就是玩弄什麼野獸，立體，抽象，未來，提倡什麼超現實……。今天甲罵乙，明天乙諷甲，結果各走極端，弄得格格不相入；自從抗戰爆發以來，大家給大炮飛機驚醒過來。知道社會許多事業需要藝術去推動；藝術家亦不能離開社會而獨存。於是掉轉筆頭，摒棄一切幻想，漸漸趨向於現實。在抗戰初期描寫的題材雖然簡單窄狹，表現的技術一部份雖是幼稚粗俗，但就大體來說，繪畫還能配合抗戰，盡了喚起民衆，激發抗敵情緒的責任。自從武漢退出戰事轉入第二期以後，繪畫亦隨着轉入新階段，內容則較為廣泛更為積極，表現的技巧亦有了改進。抗戰三年來，繪畫的方法雖是各有不同，而大家的目標則只是一個——復興中華民族——這是值得慶幸的。

### (二)

繪畫上的這種轉變，在中國繪畫史上可以說是新紀錄。這是好的現象。不過三年來繪畫仍未能發揮出她較大的力量，在這抗戰過程中，繪畫界仍有一些值得大家加以檢討改進的地方。

繪畫包括的種類是甚多，就以習慣說亦可分為中畫西畫兩大類。在這抗戰三年來，出入戰場偏走鄉村都市的百分之九十都是木刻與漫畫。(百分之九十五是西畫的形式)國畫似乎仍在袖手旁觀過着幽靜苟安的生活。固然，木刻漫畫的所以成為繪畫的主幹，是因了牠本身的優越條件——如物質經濟、用具簡便、攜帶便利、印刷方便……互相幫助所造成，然其他繪畫如要充實內容加入抗戰並非絕對不可能。在乎時木刻也可刻些香蕉與蘋果，漫畫也可描些女人扮裝的。但處在戰時的國畫為何仍是保守過去唯美享樂的態度，而忽略了對大衆啓示，教育，鼓勵的功能？菜刀本來平時是用來切菜，但在戰時有時亦可殺他幾個鬼子呢。

或許又有人說，國畫意境高超、深邃、普通一般大衆不易欣賞。所以國畫沒有出山。這當然也有片面的理由。不過大衆的欣賞程度並非永遠停滯不前，美術工作者若能善於誘導，一般人的看畫水準亦可設法提高的；(並且我們的對象並非僅對一般文盲和勞苦大衆)同時國畫在我國歷史甚長，中等以上的人家對牠都有一些印象。此次我國的抗戰是為了整個中華民族生存的問題，所以應該發動全體國民來參戰。一般勞苦大衆固然要鼓勵他們能夠大家有力要出力；但是仍有一些富商富戶仍在高枕安臥也該利用繪畫去勸勸他們有錢出錢呢。從任何方面來說，國畫都應該捨棄過去的梅蘭竹菊深山古寺的格調而換換口味了。古人畫的方中束帶的人物，正是他們眼前的實物。在這偉大的時代我們眼前也有許多畫材

可以運用毛筆畫在宣紙上面的。這次我們要打走我們的敵人，獲得最後的勝利，起碼是要各行各業不要躲避各人的責任，大家要守着各自的崗位，向着中華民族利益的大道——抗戰——前進。所以繪畫界更應該不分類別總動員起來！

其次關於繪畫的內容與技巧亦是值得大家注意的，上面所說國畫應換換口味，不是要國畫降格趨向低級趣味，更不是希望國畫專來畫些飛機大炮和兵士握槍喊殺喊打的畫面。意思是在內容與技巧要轉向現實的、積極的、創造的、健全而熟練的方面，因為我們現在一面在抗戰，一面還要建國。宣傳的繪畫是需要，但能代表中華民族文化的偉大作品亦甚需要呢。就是一方木刻，一幅漫畫，也應該力求內容豐富技巧熟練，結構嚴整的。例如抗戰初期的繪畫，在畫的方面確是很可觀，但在質的方面十之六七都是公式化，概念化，所以結果不能收到預期的功效。繪畫隨着抗戰轉入第二期後，大家都知道精神重於物質，後方重於前方，政治重於軍事，內容已較充實，題材亦比前廣泛。——除前方作戰情形，游擊生活，軍民合作等外，對於後方各面生產建設的鼓勵，出征軍人家屬及負傷將士的慰問，斂好方法的指示……都有描繪，不過總因表現的技巧仍有一些草率和隨便，結果不能把所畫的意識傳達給觀衆。——如構圖的平庸，各種人物（勇士，傷兵，義民、漢奸、工作大衆，）各種動作表情的不充分，……例如常見一些畫幅在每個人物表上寫出各人的姓名或職務。每人的嘴邊另畫兩條長線加些文字才能表達那人的喜怒哀樂的。這現象就是報告作者的低能，技術少研究。在目前這些畫不但不能幫助抗戰，同時還要增加戰時物質的浪費。

魯迅先生對漫畫極為注意，新興木刻是他一手扶植，現在擇錄他的幾點意見在此，對於繪畫工作的同道，想是不會無益處。

「漫畫的第一件緊要事是誠實，要確切的顯示了事件或人物的姿態，也就是精神。」

「漫畫要使人革命藝術，都應該大刀闊斧，亂砍亂劈，兇眼睛，大拳頭，不然，即是貴族。我這回之印引玉集，大半是在供此派諸公之參考的，其中多少認真，精密、那有仗着「天才」一揮而就的作品。倘有影響，則幸也。」

「單是題材好沒有用，還要技術，更不好是內容無力，只有可怕的外表。」

「木刻的基礎，還是素描。」

### \* 民歌特輯徵稿 \*

本刊最近擬編一「民歌特輯」。凡各地民歌童話，請記其歌譜（舊式記譜法亦可），歌詞（要註明獨唱、合唱、朗誦、輪唱或對口等），樂器，如能兼述其動作，服飾及流行，演革者尤佳。至關於民歌理論之闡述與創作，均所歡迎。

一目了然，所以那最普通的方法是「誇張」。但不是胡鬧。……所以漫畫雖然有誇張，却還是要誠實。」

「蓋中國藝術家，一向喜歡介紹十九世紀末之怪畫，一怪，即近於胡為，於是畸形怪相，瀰漫於畫苑。而別一派，則以為凡

這些理論其他繪畫亦適用，似不僅專用在漫畫與木刻。

所以在今日的美術工作者，除了解我們的抗戰國策，注意敵我的軍事、政治、經濟…情形外，對於自己的工作，隨時應該反省，虛心研究，力求向上才好。

關於各種人物動作表情的方面，最好平時能常走走戲院看看戲，中國戲劇，在目前內容雖然大半是故事，似近於陳舊，但是他的臉譜的描繪，(有時是誇大的)服裝的穿着，(有時是封建的)動作的表示(有時是注意特徵的)然大致還能適合劇中人的身分。若能藉此以作參考，

取長捨短，不是完全沒益處。除此之外，對於眼前一般大眾像，以及他們的生活情況，當然值得隨時隨地加以觀察和注意。平時對於基礎的練習當然亦更需要的。

此外宣傳畫方面，許多人主張採用舊瓶裝新酒，利用年畫，小說插像的形式，這都是辦法。但在畫題方面若能仿各地山歌童謠的形式，除去新名詞，加入新意識，文既淺顯

實際體驗戰時生活，對自己工作隨時反省，對於同好者互相虛心切磋研究外；對於歪曲取巧、畸形怪相的東西，必須一致嚴厲反對和指責。

中國的繪畫現在隨着抗戰的進展已有了新的轉變。這正是新的中國新興美術的一個序幕呢。

七七抗戰三週年紀念寫於丹州

### 藝術和哲學談屑

※ 誠 ※

藝術和哲學，同是根據自我去表現世界與人生，不過藝術要藉實在的材料(如色彩，音響，木，石…)去表現，哲學是以普遍的概念形式去表現。

哲學和藝術，因為所謂自我的中心生命相同，所以有時表現的形式混淆，像用藝術的形式，表現哲學的思想的就是。也有時，這種中心生命的體現者的人格分不清，像是詩人又是哲學者，是哲學者又是詩人的就是。

藝術是形相的直覺，哲學是理智的思考  
藝術的境界像神話，像夢，然而有詩的真理，哲學的境界像現實，像畫，然而有藝術的意味——叔本華說哲學實在就是美術；因為他是由言語的結合，去顯示「實在」那個東西，同它現象的意義的緣故。

藝術多是訴情的，哲學多是訴智的。  
假如以說話的器官來比較，哲學是頭腦，藝術是嘴巴。

藝術假如是芽子，宗教則是花；哲學便是果子

——黑智爾——

、句又有韻，便易於讀，易於記，若能做到淺而不俗，定可收到相當的功效。

(三)

抗戰時期的宣傳繪畫，力求普遍這是很對的。但是我國一面

抗戰一面仍要建國。藝術是人類實際生活最微妙而又最直覺的反映。至民代表每一民族文化優劣的準則。新的中國對於反映時代代表民族精神的偉大作品亦同樣需要的。所以每個美術工作者除



## 論風景畫

黎汝禮

風景畫之獨自佔領繪畫的分野，在西洋美術史上并不是很早的事。雖然現在保存於意大利教皇宮中的亞廷賽亞風景畫還是莫普希臘時代的遺品。但這以霍美羅斯的詩歌為題材的風景畫，不過為了記錄英雄亞廷賽亞的漂流生涯而作的東西。

朋卑依的發掘，真是一件偉業。使埋沒了千百年的古代藝術面目，重新在人間出現。這出現引起多方面巨大的衝動。從這許多繪畫的遺品上，我們也增加了直接領略古代繪畫的機緣。但在當時只作為壁間裝飾的這些遺跡，是否可以作為古代純粹的風景畫呢，還是有些疑問的吧？

慘暗的中世紀，恰如漫漫長夜。思想和信仰都受着束縛，文化的發育，也蒙其影響。雖說基督教統治着人心的時代，并不是沒有新藝術的創造，在建築方面，正多可觀的遺產留給我們承受。不過在教王高於一切的教治期的人們，連正目注視自然一眼的醒覺都沒有，風景畫一脈之中斷，自是當然的事了。幸而光明終於重臨人間，在教權淫威下的人羣才獲得了新的生命。這一次歷史舞台的轉動時期，一般史家的意見，大致以為開始於十三世紀，到了十五六世紀達於全盛。在歐洲的文化史上便稱之為文藝復興期。從這時期起，解脫了中世紀束縛的科學和藝術，都帶着人間性底醒覺的姿態長成起來。而在這裏為我們所提論的風景畫，也不得不從對於自然有了親切認識後的文藝復興期為始。據許多人認定，文西(Leonardo Da Vinci)的一幅素描風景，算得是真正意味上的最古的風景畫。

到了文藝復興期，自然和人性是被發見了，可是獨立的風景畫的著作，求之於這時期的畫家們，還嫌過早，以文西那樣主張精審細察自然的偉大作家所遺留下來的，如前文所述的素描風景還是當作創作的背景的背景圖而已。因此使風景畫開展為一個獨立部門的畫家還得再待百年。

純粹風景畫的發達，其先決條件，美術必需解脫貴族與教會等特權階級的支配。因為在封建的種權的社會裏，只有肖像畫與宗教畫的地盤，風景畫連其立足地都沒有的。所以風景畫之當作重要的藝術現象的出現，只有在布爾喬亞的社會裏了。新教國的荷蘭，從西班牙的統治下爭取了政治和信仰的自由，帶着近代產業國的面目建立起來，實權的掌握，也轉移到貿易致富的市民階級之手，而美術史的任務，便由這布爾喬亞組織十分發達了的新興國擔當起來。這時期的風景畫家如崙布蘭(Rembrandt)，魯意斯達(Ruysdael)，霍佩瑪(Hobbema)諸人，都應該為我們所記得的。

這新興美術的愉快的經驗，到了十九世紀更加發揚光大，那便是所謂布爾喬亞經濟勝利的文化反映了。最先撥動這運動的機鈕者是前邁布爾喬亞的英國。康斯台不爾(Constable) 泰納(Turner) 抱寧頓(Bonington)諸作家便是代表。而這三人因為與法蘭西關係極密切，無意中又成了法蘭西風景畫良好的指導者。這時正是「皈依自然」的論調高唱入雲的當兒，福皮松派的一羣風景畫家，便迎合了時代的要求，稱霸藝壇。





## 國樂雜譚

道 誠

### (一)坐部伎與立部伎

唐玄宗時，分樂爲二部：掌下立奏，謂之立部伎。掌上坐奏，謂之坐部伎。立部伎八：一、安舞，二、太平樂，三、破陣樂，四、慶善樂，五、大定樂，六、上元樂，七、聖壽樂，八、光聖樂。坐部伎六：一、燕樂，二、長壽樂，三、天授樂，四、焉歌莫歲樂，五、龍池樂，六、小破陣樂。

### (二)登歌樂與軒架樂

唐演奏樂時，分階上與階下。階上演奏者曰登歌樂，以琴，瑟，琵琶，簫，笛，笙，篳篥，箏，篋等樂器齊奏，音響優美。階下演奏者曰軒架樂，以編鐘，編磬，建鼓等龐大樂器演奏，音響雄壯，可達數里。

### (三)五音六律與今之音名

宮商角徵羽謂之五音。益以變宮變徵，則爲七音。變宮亦省稱「閏」。變徵亦省稱「變」。亦有稱變宮爲「和」，變徵爲「穆」者。

黃鐘，太簇，姑洗，蕤賓，夷則，無射謂之六律，大呂，應鐘，南呂，函鐘（即於鐘小呂，（即仲呂）夾鐘，謂之六呂。

五音六律六呂，皆古樂用以表明聲音高下清濁之符號：兼調名之記號，若以今音名按之，因說素煩多，殊難決信。姑就宋史樂志說按之爲下：

律呂名	黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘
工尺名	合	下四	四	下乙	乙	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
今音名	1		2		3	4	5	5		6		7
五音名	宮		商		角		變徵	徵		羽		閏
工尺名	合		四		乙		勾	尺		工		凡
今音名	1		2		3		5	5		6		7

按宋史樂志云：「樂聲各調之中，度曲協音，其聲凡十，曰：五、凡、工、尺、上、乙、四、六、勾、合」，四即低五，合即低六，勾即低尺，放右表列勾爲低5，與是否有當，尙待專家指正。又大呂夾鐘夷則無射，想係半音也。

當羅梭(Rousseau)可羅(Corot)米勒(Millet)諸人出現之前，法國未嘗有過風景畫嗎？不，不過必需追溯到大革命之前的布爾蓬王朝時代去。「法國從十七世紀初葉起，就有普魯森(Poussin)和羅蘭(Lorrain)他們的那些所謂敘事詩的風景畫，是以英雄與聖者作點景，配合着大廈和廣墟的理想畫。但到了路易十五世攝政時代，情緒全然不同的豔麗的華多(Watteau)的風景畫出現了。華多的風景畫，是具有布爾蓬王家的奢侈相稱的美的(近代美術史論魯迅譯)好以盧森堡花園爲題材的，他的畫面中，特常綴着優雅的貴族羣。我們在華多的畫裏看出王家與貴族們的奢侈淫靡，而貴族們却在他的作品上認出他們的宴樂之園。惜乎好景不長，大革命的勢力，終於沖破了貴族的統治，法國西的歷史在此風雨之夜轉變了傾向，而華多却替布爾蓬王家留下個憧憬的影子。

到了十九世紀末葉和二十世紀初期，資本主義的都市主義發達至於頂點，自然風景畫的

(四) 雅樂與俗樂

雅樂爲以宮商角徵羽黃鐘大呂等律名，作表明聲音高下清濁之符號，所歌之樂曲，每字拖長其音，而少變音，一字一音，聞者情晰，有莊重沈穆之感。俗樂爲變更雅樂所用以表明聲音高下清濁之符號，而另創新符號與音節；所歌之樂曲，不拘泥一字一音，以複音完成其優美腔調。雅樂最盛時代在周，周後漸衰微。俗樂在唐最盛，今仍流行甚廣。

(五) 中國器樂

- 琴：有七絃五絃等，(五絃傳爲伏羲時作，現已不傳)以絃線粗細，定音之高低。
- 瑟：有廿五絃，每絃設一柱，以柱距離遠近，分聲音之清濁。
- 箏：絃數十四，各依宮調設柱。
- 排簫：古稱鳳簫以長短管十六排列而成，兩旁漸長，成翼狀。
- 簫：古稱「豈簫」，由律管逐漸進化而成。
- 笛：即古時橫吹。古時簫笛無別，今以直吹五孔爲簫，橫吹六孔爲笛。
- 笙：以竹管十七環置匏中，共一吹口，每管有銅片爲簧，管外更設孔。
- 篪：形略似笛，惟管身較短而徑較大。孔數歷代不等。
- 埙：土製，似蛋，上銳下平，吹孔設頂上，前三孔，後二孔，用手捧持吹奏。
- 鐘：鐘之最大者。
- 鐃：較鐘爲小，較編鐘爲大。
- 編鐘：較鐃更小，十六枚共一架，以鐘之輕重厚薄，定音之高低。
- 鈺：銅製盤狀。邊平分爲三，各穿孔綴於木框樞左右以銅環繫繩，懸於項間擊之。
- 特磬：一人字形器置一架中。
- 編磬：與編鐘同，亦十六枚共一架。
- 方磬：銅製正方形。十六枚共一架，分兩排，以小銅錘擊之。
- 附搏：形似小鼓，表面用革，中間實糠，用時置於膝上以手拍擊。
- 土鼓：以瓦作框，革圍兩面。
- 建鼓：狀與大鼓同，穿徑爲方孔，以柱貫其中而樹立。
- 懸鼓：因懸空撞擊故名懸鼓。
- 鼗鼓：狀如鼓而略小。兩旁安銅鈕，繫繩加環，持柄搖擊，使兩珥擊鼓發音。
- 祝：木製，狀方斗，上廣下狹，中有椎柄。
- 敔：狀如伏虎，背有二十七金屬梯齒，以箠撥刷發音。

地位，又爲都市風景畫所代替。試檢查一下波譽之爲真正的寫實主義的印象派中的健將蒙納(Mcnet)西蘭蘭(Sisley)畢沙樂(Pissaro)等的風景畫幾乎全以都市作爲題材的。

那末同爲布爾喬亞文化反映的擺比松派的自然風景畫，和印象派的都市風景畫的分歧，怎樣解釋呢？簡單地說，前者乃是對於疲勞的都市生活的反感，其作品各自帶着個人主義的幻理，可羅將自然想象爲神女們歡舞的天堂，米勒的畫中充滿着牧歌和宗教的情調，總之他們都借着自然的景色敘說他們自己的理想。至於後者，是爲現實主義感情上的產物了。

風景畫的發展，是跟着歷史的發展而發展的，所以在這寸尺之間我們明晰地看出歷史的動態。風景畫曾做過新興階級勝利的謳歌，也做過王室貴族們宴遊的樂園，也做過個人主義逃避的聖地，也做過近代物質生活的讚美者。而在今日，又成了我們對於被摧毀了的大好河山的寄恨與追懷的門戶了。



## 音融合說以前的協和說明

陳欣



## A. 協和說明之發軔

二千年前古希臘學者彼泰果斯拉(Pythagoras, 紀前約584—500)以數關係說明協和(Konsonant)。是為協和說之發軔。彼氏以為宇宙因數關係而產生秩序。(不祇自然界有數關係之存在,於精神界亦然。)故數關係常為道德的及社會的概念之主宰。基此理念認協和與振動比有一定之關係存在。繼彼氏之後有亞里多士台來士(Aristoteles, 紀前384—333)者亦莫以規則的數關係知覺為協和說之基本。至如近代的來比尼茲(Leibniz, 1646—1716)與埃拉亞(Euler, 1707—1783)則更進一步在數字基礎之上加與感情的闡述。上舉諸學者在物理學的及數學的立場上冀圖完備的說明協和,為不可能之事實。例如今日音響物理學上一般所承認的振動比基礎,實際並不正確。c—g的完全五度,低音的場合(1C—2G)與高音的場合(c—g或c1—g1)有顯著的不協和效果為例證之一。因此最近音樂美學者多認音的和合效果的原因,應在我們的感情或心的體驗領域中探討之。倡導音融合說(融合, Verchmelzung)的斯坦拍夫(Stumpf, 1848—?)是其中最成熟的一個。斯氏學說在近代亦最佔優勢。音融合說以前的諸種學說雖偏重於物理學的或數學的說明,但仍不失其在音樂理論進化史上之價值。爰作如下之介紹。

## B. 感情說

協和原理最原始的證明為幼稚的感情說,此類學說在傳統的和聲學教科書中可見其概略。如謂音的結合愉快者為協和,不愉快者為不協和。此類定義是也,協和與不協和之心的體驗,引發某程度的快與不快感情,雖為明證之事實,但須注意兩者關係上之非絕對相等!我們平時對協和音程起快感,對不協和音程起不快感,快感與不快感的感情程度與協和程度並非並行的。例如,協和程度最高者無如八度但八度音程不能引發我們的最高快感。協和程度較低的五度與三度我們却常感覺美妙。同一音結合,因其前後之關係而異其感情印象,這早在美學的或和聲學的美學中闡明了。

較上述單純感情說稍具科學眼光的是以數字為基礎的感情說。此說主張簡單的數學關係較之複雜的要多引發快感。來比尼茲及埃拉亞即為此說之代表。來氏謂喜悅之性能隱藏於小數比的協和音中。埃氏則謂單簡的數比之認識為精神之滿足與享樂,因得協和之感情云。但我們對此等假定之結果加以種種經驗及研究之,以為未盡然也。

## C. 夏爾姆霍爾茲

夏爾姆霍爾茲(Helmholtz, 1820—?)在其著作「音樂理論之生理學基礎的音感覺學說」中,根據「拍音」與「結合音」為協和現象物理學的與生理學的說明,予後來學者以重大影響。

## 音樂與美術

「拍音」(Schwebung)發生於振動數相違極微的兩音同時結合，為有周期強度變化的第三音。例如鋼琴上C與井C兩音同時發响所生音屬之。據謂拍音現象起於同時發响的兩音音波相異。即高度微有不同因而音波長度微異。高音音波短(濃厚部分與稀薄部分的距離短)，低音音波長。當兩音取同一方向及同一速度進行時，初則兩音音波濃厚部分結合，音度加強；繼則此音波濃厚部分與低音波稀薄部分結合，混和銷抵，因而強度突形低弱。如是離離合合，強弱相間因生拍音現象云。依音響學者之研究，拍音每秒鐘強弱起伏之數等於兩音振動數之差，例如C與井C兩音，C之振動數為64,41。井C為69,30。兩音所生拍音之數則為 $69,30 - 64,41 = 4,89$ 。即每秒鐘約生4拍音云。

夏氏以為每秒鐘發生30拍音音程具最大「粗糙性」(Rauhigkeit)，故起顯著不協和效果。反之，完全不發生拍音音程則為協和。含拍音少者為不完全協和。夏氏又以為音程協和的程度不祇與發生於原音間的拍音有關，須再視兩原音的陪音決定之。如下舉八度音程(C→c)為共有陪音的例：

$$\left\{ \begin{array}{l} C \overset{1}{c} \overset{1}{g} \overset{1}{c} \overset{1}{e} \overset{1}{g} \\ c \overset{1}{c} \overset{1}{g} \overset{1}{c} \overset{1}{e} \overset{1}{g} \end{array} \right.$$

上例因共有陪音不發生拍音而得到絕對的協和。共通陪音較少的完全五度(c—g)因其所含拍音數量少，且發生於高一級的陪音之間，故不生顯著惡效果而保持協和。如

$$\left\{ \begin{array}{l} C \overset{1}{c} \overset{1}{g} \overset{1}{c} \overset{1}{e} \overset{1}{g} \\ g \overset{1}{g} \overset{1}{d} \overset{1}{g} \overset{1}{b} \overset{1}{d} \end{array} \right.$$

此等音程在某程度上視兩原音陪音的共通程度而異其協和程度。至於夏氏所謂，結合音，(Kombinationstone)者則指拍音以外的別一個第三音。此類音種類頗多，其中重要者為差音與加音。差音是以兩原音振動數之差為振動數的音。加音則以兩原音振動數之和為振動數的音，前者為索爾塔(Sorge 1703—1778)所發見，實則即意大利提琴家特爾禮尼(Tartini 1692—1770)之「特氏音」也。後者實際上頗為曖昧，且用以說明協和甚少，故不詳述。

夏氏以為差音發生次數，不僅一次。兩原音差音之發生可以有第二次，第三次……繼續出現。例如振動數400與500長三度( $400 \times \frac{5}{4} = 500$ )，兩原音差音為 $500 - 400 = 100$ 以100為振動數差音與兩原音又繼續發生其他差音：

$$500 - 100 = 400 \text{ (第二次) 與}$$

$$400 - 100 = 300 \text{ (第三次)}$$

在此場合中第一次出現差音振動數為100，第二次為400，第三次為300，但第二次差音振動數與原音相同，視作原音。第三次差音振動數雖與原音相異，但非兩原音間的差音。

$$500 - 300 = 200 \text{ (第四次)}$$

$$400 - 300 = 100 \text{ (第五次)}$$

上舉第五次音差振動數與第一次相同，故長三度音程出現差音凡三，即振動數100的第二次。300的第三次，與400的第四次是也。

在400振動數的音的五度音程中 ( $400 \times \frac{3}{2} = 600$ ) 兩原音的差音則為

$$600 - 400 = 200$$

第一次差音與原音間的差音為：

$$600 - 200 = 400$$

$$400 - 200 = 200$$

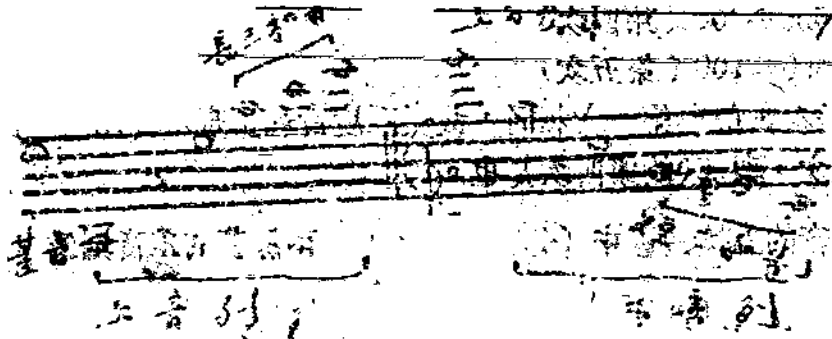
400為原音，200為第一次差音。故五度音程中祇有一個差音。

夏氏謂我們所感覺的和聲音程非單純為原音與原音之結合，其中隱藏結合音之存在（尤以差音為明顯）。含結合音少的音程為協和，反之則為不協和的。如五度較三度為協和，即因前者祇有一個差音，後者有三個差音的緣故。但此說未始無可非難之處。例如C—E與其高一級的c—e同為三度音程。何以後者協和感覺較小，此非夏氏能充分闡說的吧！

夏氏對於旋律音程的協和亦應用和音關聯性的概念，以音的直接關係性為協和。此種關聯性依共通陪音之數決定之。此點頗有商榷之處。例如C—c<sup>b</sup>此廣闊音程，兩者雖有共通陪音，却發見於遙遠第十五音上，關聯感覺不免因之消失。究不為C—G之較為親近也。進而言之，在旋律的協和概念上，即無共通陪音的兩原音亦未可決定其非協和也。

#### D. 二元論

音融合說以前的協和論以二元論有研究價值。此說由阿丁瓊 (Oettinger 1855—1920) 與里曼 (Riemann 1849—1919) 為代表。實則三元論來源古遠。查禮奴 (Zarlino 1517—1590) 傳導於十六世紀。經拉木 (Rameau 1683—1764) 及特爾禮尼的發揚。至夏曼 (Hauptmann 1792—1868) 在其著作「和聲性與韻律性的性質」一書中作系統的論述。阿氏與里曼所述之使成近代化而奠定其穩固的理論基礎。他們以為長三和音 (c<sup>1</sup>—e<sup>1</sup>—g<sup>1</sup>) 與短三和音的對立關係有樂中之一線。我仍依音和音的階音推廣時可知此音實含有c<sup>1</sup>—e<sup>1</sup>—g<sup>1</sup> (4:5:5) 三音。故長三和音之e<sup>1</sup>三及—g<sup>1</sup>為其共通原音c的陪音。短三度的c<sup>1</sup>, be<sup>1</sup>及g<sup>1</sup>則適與相反。因其共通音為陪音g<sup>3</sup>也。因此顯出極端的對比。即長和音的特徵由下方向上方响動，短和音則由上方收斂點向下方低沈。夏曼謂觀照生氣勃勃的長松與低垂弱柳可以感悟短和音之所以為悲鬱的道理。故c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>及g<sup>1</sup>的關聯性據阿氏意見其共通原音c應用「[基音]」(Tonika)名稱。c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>及g<sup>1</sup>之共通陪音g<sup>3</sup>則應用「上方基音」(Tonika)名稱。里曼則根據上音列與下音列的對立得到同一結論。我們試將c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>及g<sup>1</sup>為c的陪音，c<sup>1</sup>, be<sup>1</sup>及g<sup>1</sup>為g<sup>3</sup>的「下音」推考時，則長和絃為c的「上和音」，而短和絃為g<sup>3</sup>的「下和音」。



茲再舉表例如下，兩者對比更形清楚：

下音列					上音列									
C	D	F	As	C	F	C	c	c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	hd <sup>1</sup>	e <sup>2</sup>		
2	2	2	2	1	1			g	c	e	g			
1	1	1	1	1	1									
8	7	6	6	4	5	2	1	2	3	4	5	6	7	8
短和音							長和音							

上列數字示振動比。c<sup>2</sup>—e<sup>1</sup>—g<sup>2</sup>與<sub>2</sub>F—<sub>3</sub>As—<sub>1</sub>c<sup>1</sup>示兩種三和音之對比。但下和音一說未為一般完全公認。因下音列之存在尙未經證實也。

關於音的親近性概念及協和概念，二元論者採取所謂「和音代表」的原則。如c—e—g<sub>1</sub>長和絃原音C含有此和音特性。故C為此和音代表。因C為c，e及g的一根結合帶子。G音之存在諸音乃得作一致之結合也。短和音亦然。阿丁瓊謂凡有共通原音或可歸納於一共通陪音的音羣為協和的。有共通原音的場合為原音協和。有共通陪音的場合為上方基音協和云。反之諸音結合如不系屬於同一和音為不協和，c<sup>1</sup>，e<sup>1</sup>及非g<sup>1</sup>此增三和音之不協和便因c<sup>1</sup>與e<sup>1</sup>屬於原音DO而生的陪音，而e<sup>1</sup>及非g<sup>1</sup>之陪音則生於Mi。故和音中兩基本和音同時存在，而各自發揮其支配權，立生衝突因起不協和效果。

二元論者之學說對於二和音不能解釋其協和原因。例如e<sup>1</sup>與g<sup>1</sup>二和音。在此性有三音共有其原音c<sup>1</sup>復共有陪音g<sup>1</sup>不能確指出其屬於何種協和。二和音自體的協和或不協和不能明確解說頗可置疑。亦與我們普通音樂意識相反。即二元論者亦非不默認八度音程為最協和二和音也。

二元論者對於和音之判斷特徵在於音的回想。故判斷上必須認和音外尙有對於其他的音的回想存在。(如c—e—g<sup>1</sup>相繼出現時的原音c)。但和音基音之存在非為一般樂者所意識的。即使非絕對的客觀存在，但由回想決定影響某程度上的音响感覺的特性這一點，亦與心理學相連。究不若音融合說所下假定，以直接的感覺基礎說明協和與不協和之明顯的印象。較為確切也。

E. 斯密斯。

斯密斯(E. Schmitz)在[音樂美學]及[和聲學]中發表其協和論，理論多根據利皮士

(Lips 1851—1914)之說，「音樂美學」中曾作如下述說：協和感情乃合理的依物理學的振動比而發生的。例如最完全協和的，八度有單純的1對2的振動比。不完全協和的五度則為較複雜的2對3的振動比。至如四度，三度及六度等協和感情的完全性較為減少，亦與振動比次第增加其複雜性相應。振動比加增其複雜性達於某程度時，則誘發不協和感情。例如不協和的七度即因振動比為3對5帶有極大複雜性也。

上述振動比屬於物理學性質，而協和與不協和屬於物理學的體驗的，協和感情當然不能因物理學的振動比直接誘發，故此說更難以他種說明。從物理學上依怎樣的方法喚起精神的體驗而達於現實性上着眼。如此對於協和感情的本質可以得到詳明的理解。

我們對於兩個協和的音，雖不能正確地感到完全相同的感覺，但可感到兩者的「共通之點」。所謂共通之點乃因兩音和合後向各方面分化而出現的。例如Do，振動數為60時，則其八度為120。60對120之比的約數，便是兩音共通之點。但振動約數由兩個場合成立，即單純的要素及複什的要素。故以振動比約數6，構成八度的兩音乃發生1對2的振動比的分化。在這樣的觀點上我們對其他音程加以考察如下表所示：

音程	一般的振動比	假定Do的振動比為60： 的振動比	共通振動 約數	分化的比
五度	2 : 3	60 : 90 = 2.30 : 3.30	30	2 : 3
四度	3 : 4	60 : 80 = 3.20 : 4.20	20	3 : 4
長三度	4 : 5	60 : 75 = 4.15 : 5.15	15	4 : 5
短三度	5 : 6	60 : 72 = 5.12 : 6.12	12	5 : 6

如表中所示，我們知道各種不完全協和音程，共通振動約數愈少則分化的比愈為複雜。這是一定的，統一的，為規則的基本原則所限制。即受不斷的振動約數之分化支配着，這便是協和感情的本質了。種種音程音大體上雖極錯亂但保持統一性的構成原則。這和我們對於阿拉伯風屬樂設計，發生同樣的美學見解。不這複雜性過於昂貴統一基本原則便遭破壞，美感情與協和感情因而隨之消失。例如C與它七度上的b，一般的振動比為8對15。假定C的振動數為60，則

$$60 : 112.5 = 8.7.5 : 15.7.5$$

複什的振動約數7.5及8對15之比的極度分化已失統一要素。協和感情因之消失而代以不協和感情之出現故我們感覺c—b七度音程為不協和的音程。

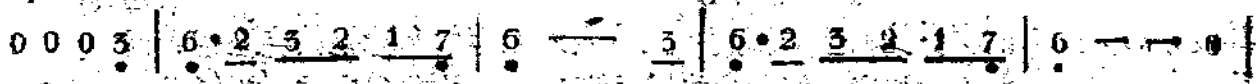
我們對於以上諸論的協和本質的闡說當然不能滿足。最近音融合說及新感情說的研究所得，亦不能使人充分理解。相對於上述諸家所論可見協和說明之進化之明證，蓋由原始的數學基礎漸進於心理領域矣。

變 E 短調

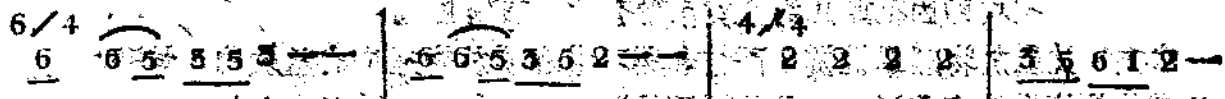
# 哭兒歌

李家金作

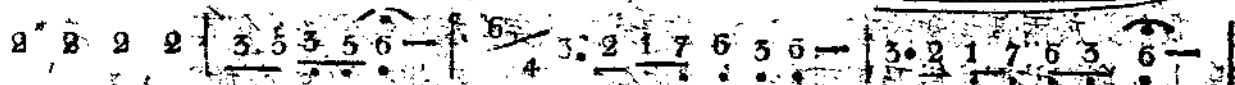
(較慢)



(父)寶貝,你爸爸在這裏!(母)寶貝,你媽媽在這裏!



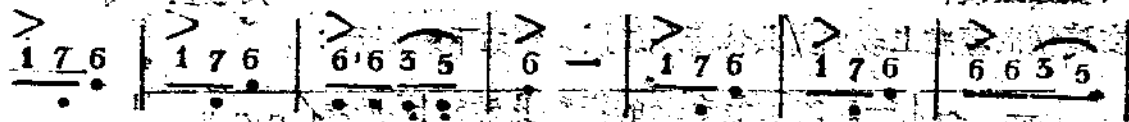
(父)張開你的眼,(母)打開你的口,(父)看看看看你的爸爸呀!



(母)叫,叫,叫,叫你的媽媽呀!(父)你為什麼不動呀?(母)你為什麼不動呀?

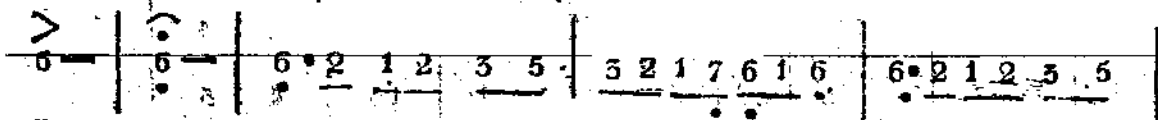
4/2 (較強較快)

(轉慢)

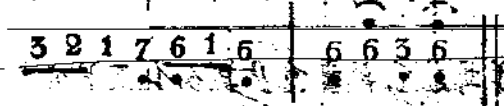


(全)寶貝啲!我們要打倒鬼子!寶貝啲!我們要替你報

4 (恢復原有速度)



仇 啊? (過門)



(全)寶貝!寶貝!

## \*樂壇\*

## 息 消

## \*畫壇\*

1. 重慶國立音樂院已開始招生。
2. 教育部音樂教育委員會主編之「樂風」雙月刊自創刊號出版後,迄未見第二期,蓋受印刷困難影響。近聞該刊仍擬克服一切困難,繼續出版云。
3. 聞中央訓練團音幹班擬開辦軍樂訓練班。
4. 重慶中華交通音樂團曾被敵機轟炸四次,損失小提琴一隻。該團現擬在郊外建築新屋,並成立歌劇部云。
5. 教育部音樂教育委員會現正着手編撰中國樂曲選,其第一部二胡曲集卷上業已編竣,不久即可出版,現擬廣徵二胡琵琶,絲竹合奏等各種樂譜,不論舊曲或新作,均極歡迎,一經採用,當酬以現金云。

1. 桂林美術界同人於九九美術師假藝術師資訓練班禮堂舉行紀念會,並選列近作舉行當場畫像及金石書畫義賣以響應捐募寒衣運動。
2. 廣西省立藝術館美術部,將於十月間在桂林舉行工商美術展覽,以推進夫後方工業美術云。
3. 雕塑家滕白也氏,近招待桂市新聞界,宣言自即日起,將其指畫及金石潤金,全部捐獻政府云。
4. 金國木刻協會及漫宣隊合編之漫木月畫,不日即將出版,聞內容甚為精彩云。



打到敵人後方去



畢

救護



龍廷霸作

# 江干勞動者



本期審查證桂字第二六九號

盧巨川作

綜合月刊 音樂與美術

編輯兼 廣西藝術師資訓練班

發行者 「音樂與美術」月刊社

定價 本埠 每冊一角  
外埠 一角二分

印刷者 廣西印刷廠

特約處 桂林生活書店

經理

中華民國二十九年九月出版

徵稿簡則

- 1 凡有關音樂與美術之言論，介紹，研究，消息及一切便於製版之圖畫，均所歡迎。
- 2 編者有刪改來稿之權，不願者請預先聲明。
- 3 來稿經錄用後以現金或本刊為酬。
- 4 來稿如欲退還，須附有足夠郵資。
- 5 來稿請寄桂林正陽路藝術師資訓練班本月刊社編輯部。