



賀綠汀全集

第四卷 文论一

上海音乐出版社

责任编辑：方立平
装帧设计：许家树

贺绿汀全集

第四卷 文论一

《贺绿汀全集》编委会

上海音乐出版社出版、发行

上海绍兴路74号

电子邮件: csbcm@public1.sta.net.cn

网址: www.sbcm.com

新华书店经销 上海中华印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 23.75 插页 5 字数 491,000

1999年3月第1版 1999年3月第1次印刷

ISBN 7-80553-620-1/J·519 定价: 43.00 元



賀綠汀全集

第四卷
文论一

166783

《贺绿汀全集》编辑委员会

朱践耳

江明惇

戴鹏海

常受宗

顾连理

葛顺中

沙汉昆

王安国

《贺绿汀全集》编辑小组

陈学姪

叶维修

李丹誉

周永达

胡晓耕

方立平

王晨湖

前 言

贺绿汀是我国音乐界中享有崇高威望、且有广泛国际影响的著名作曲家、理论家、教育家和活动家。在我国健在的老一辈音乐家中,他的年资最高,著作最丰。他是 20 世纪中国现代音乐文化事业的积极参与者和见证人,并在这一历史进程中作出了卓越的贡献。

20 年代中学毕业后,他便开始从事音乐教育工作。1923 年考入湖南长沙岳云学校艺术专修科后,与同好组织国乐研究会、国乐团和文学研究会,一方面习作歌曲,一方面在校刊上发表散文、诗歌。1926 年,他加入了中国共产党,先后参加了湖南农民运动、广州起义和陆丰斗争;其间所作《暴动歌》,是中国最早讴歌工农兵武装夺取政权的创作歌曲之一,同时也为他日后全部创作活动确立了基调。

“大革命”失败后,他一度被捕。释放后,在失去和党组织联系的情况下,遂于 1931 年考入上海国立音乐专科学校理论作曲和钢琴选科,并于 1934 年以获俄罗斯作曲家、钢琴家车列蒲宁(Alexander Cherepnin)举办的“征求中国风味钢琴曲”头奖的《牧童短笛》而一举成名。这首作品具有里程碑的意义:它不仅开中国钢琴音乐创作民族化之先河,且因车氏将其带到国外演奏、出版而成为中国专业音乐创作走向世界乐坛的首批作品之一,同时也为贺绿汀在中国现代音乐史上的地位奠定了第一块牢固的基石。

同年,他进入电影界,为电影、话剧配乐作曲,同时继续在国立音专学习,直至抗战爆发。三年间,他就有《西湖春晓》、《春天里》、《四季歌》、《天涯歌女》、《秋水伊人》、《恋歌》、《怨离别》、《清流》、《心头恨》、《谁说我们年纪小》等 30 多首作品问世。作为中国左翼电影音乐的奠基人之一,他不仅写了 17 部电影音乐,在数量上大大超过了同时代的电影作曲家,而且 1935 年由他配乐的《都市风光》是中国第一部音乐戏剧片和“第一部全面认识并发展了音乐艺术在电影艺术所应有的作用的影片”(江定仙语);中国电影音乐从采用现成唱片配音到由专人作曲这一历史性的过渡,就是以这部电影为起点的。

在从事音乐创作的同时,他还翻译外文音乐理论专著和写作音乐论文。1932 年翻译、1936 年出版的普劳特(Ebenezer Prout)《和声学理论与实用》,是第一部完整、系统地

将欧洲近代和声理论引进中国的译著,也是新中国成立以前广大音乐理论工作者的主要和声读物。作于1934年的《音乐艺术的时代性》,是他的第一篇公开发表的论文,也是他的宣言书。文中所提出的艺术家要成为“时代的代言人或新时代的预言家”,应“把握住现代中国的时代精神的脉搏,以成熟的技巧、热烈的情绪,反映我们伟大的时代,去担负起创造新中国音乐的使命”,正是他后来以毕生的精力去实践的。1936年,他又针对所谓“打倒古典主义的学院派”的口号,发表了《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》,站在维护团结的高度,第一个挺身而出地对当时音乐界已露端倪的组织上的宗派主义、关门主义和思想上的庸俗社会学、机械唯物论等“左”的倾向进行了同志式的批评。这种为了中国现代音乐文化的健康发展而不妥协地反“左”,后来成为贯穿在他的全部理论活动中的主要命题。

作为始终关怀国家前途和人民命运的音乐家,早在1936年初,他就参加了以推动抗日救亡歌咏运动为宗旨的进步音乐组织“歌曲作者协会”,一方面创作鼓舞敌忾的救亡歌曲,一方面亲自为在运动中涌现的青年作曲者讲授和声,帮助他们提高业务修养。

“七·七事变”一爆发,他就迅速投入抗战洪流,参加上海文化界抗日救亡演剧第一队,去中原及山西前线宣传抗日。随后又相继去大后方的武汉、重庆及新四军苏北根据地和革命圣地延安从事创作和教学等活动。其间作于山西临汾八路军办事处的《游击队歌》和《干一场》、作于重庆的《嘉陵江上》、《垦春泥》和根据同名钢琴曲改编的管弦乐《晚会》、作于新四军的《新世纪的前奏》、作于延安的民歌编曲《东方红》和《森吉德马》等,都是抗战音乐的精品。此外,他在重庆主持的育才学校音乐组,是中国第一个以从小培养专业音乐人才为宗旨的音乐教育机构;他在延安参加筹建并任团长的中央管弦乐团,也是解放区第一个交响乐团。

作为理论家,抗战期间他不仅在重庆发表了号召音乐界“全体动员起来,把音乐变成武器,去武装千万个同胞,为驱逐日本强盗而英勇抗战”的《抗战中的音乐家》和“‘民族形式’在音乐方面讲,应该是一种风格而不是一种形式”的《抗战音乐历程和音乐的民族形式》等论文,而且在苏北还编写了一本《和声学》讲义。这是当时抗日民主根据地唯一的一本系统讲授初级和声理论的教材,由于它适合前方干部的学习需要,曾三次油印出版。

解放战争期间,他基本上是在病中度过的,直到1948年才部分恢复工作。这个阶段他虽然极少动笔,但仍有《新中国的青年》等佳作问世。

新中国成立后,他便受命出任上海音乐学院院长,直到1984年才以82岁的高龄引退,担任该院名誉院长。

从上任之日起,他便把解放区的好传统、好作风——如重视深入生活、重视学习民族民间音乐、重视艺术实践和社会生活的结合——带到学校来,使学校面貌为之一新。为了坚持按艺术规律办事,让老师安心教书,让学生安心学习,他以无所畏惧的勇气和坚韧不拔的毅力,团结校内广大师生员工,一次又一次地顶住了来自“左”的方面的重重

压力,克服了一个又一个人力、物力、财力诸多不足的种种困难,付出了常人难以忍受的巨大代价,始终恪尽己责地坚守在这个岗位上。通过数十年如一日的不懈努力和苦心经营,终于使这个原来家底薄、起点低的学校一跃而跻身于国际上一流水平的音乐学院行列。特别是他根据长期形成的“音乐教育必须从小抓起”的战略构想而在办学实践中逐步建立的“大学中学小学‘一条龙’”的教学体制,闯出了一条有中国特色、并为国内其他音乐院校争相仿效的发展专业音乐教育的路子。这些成绩的取得,固然诚如他所说的:“没有中国共产党,不可能有社会主义的新中国,也不可能有社会主义的上海音乐学院”,但是其中也确实无一不凝结着他作为一院之长的.心血。可以说,以办学成绩斐然而著称于世的上海音乐学院和有利于多出人才、早出人才、出高质量人才的“一条龙”的教学体制,是他用数十年的心血所浇铸的一座无字的丰碑。

50年代以来,繁重的学校工作和大量的社会活动占去了他绝大部分时间;许多无法预料的干扰也大大影响了他的情绪;特别是音乐界某些“左”的倾向,日益引起他的焦虑和不安,因此身不由己地被卷入斗争的漩涡,甚至成为讨伐的对象。为了针对现状阐明自己的观点,同时也为了“自卫”,他还不得不抽出本来就已经很有限的时间和精力用在打“笔墨官司”上。以上种种都导致了他创作上的萎缩。但是,尽管如此,作于“文革”前的《慰问信飞满天》、《牧歌》、《我的心上开了一朵玫瑰花》、《不渡黄河誓不休》、《英雄的五月》、《十三陵水库大合唱》、《快乐的百灵鸟》、《绣出河山一片春》、《卜算子·咏梅》以及作于“文革”后的《上海第三次武装起义》、《韶山银河》、《蝶恋花·游仙》等,都是深受群众喜爱的作品。

较之创作,建国后他在理论活动方面却卓有建树。从1949年到1996年,他写的文章为建国前的十倍。这些文章,有不少既是回答现实的挑战,也是对于现实的挑战。尽管曾因此被视为“离经叛道”而大遭挞伐,但是实践证明,他的许多观点都经得起历史的检验。其中作于1953年的《论音乐的创作与批评》,由于针砭了音乐界某些人轻视技术、艺术、形式以及创作上的标语口号化、公式化、概念化和动辄从政治上定性、扣大帽子的粗暴批评等“左”倾顽症,而受到自上而下有组织、有计划的围攻;除在北京进行了内部批评之外,光是公开发表的批判文章就有20多篇。不仅当时就被戴上“艺术至上主义”、“技术至上主义”、“资产阶级唯心主义”、“非马克思列宁主义”等等帽子,而且也作为“反右”时以“上海音乐界半月天掌握在资产阶级手里”(当时既任上海音乐学院院长,又是上海音协主席,故云)为由,内定为“右派”埋下了伏笔。作于1963年的《对批评家提出的要求》,由于对当时炙手可热的,并有“无产阶级的金棍子”之称的姚文元提出了“不能够‘好读书不求甚解’,更不能‘望文生义’”的中肯批评,更是闯了大祸。不仅在“学术讨论”的幌子下受到更大规模的自上而下有组织、有计划的围攻,而且后来还被张春桥诬陷为“文革”前上海文化界最大的“反革命事件”。于是,“文革”中上海音乐学院就“顺理成章”地被打成“炮打无产阶级司令部的大本营”,贺绿汀本人也“在劫难逃”地被打成“老炮手”。可以说,这篇文章正是他后来遭受“四人帮”残酷迫害的近因和导火

线。

“文革”一开始,他就作为第一批在报上公开点名的“资产阶级反动学术权威”被抛出来。先是挨批斗、关“牛棚”,继而被投之于狱,获释后也还是“靠边”。在此期间,他虽然被剥夺了一切作为“人”的权利,从肉体到精神都倍受摧残,但是,他始终不屈于“四人帮”的淫威,狱中除以毛泽东的诗词谱写了明志之作《满江红·和郭沫若同志》以外,还写了80万字揭露“四人帮”罪行的材料,从而赢得了“中国乐坛不倒的旗帜”和“硬骨头音乐家”的美称。

“四人帮”垮台以来,他的理论锐气仍不减当年:《姚文宥与德彪西》、《两点看法》、《闲话“学院派”》、《清除“左”的偏向,团结起来共同前进》、《关于演外国歌剧的问题》、《不要“造神”——纪念聂耳、星海有感》、《文汇报创刊50周年纪念感想》、《六十年的回顾》、《在音乐思想座谈会上的书面发言》等,都是他根据党的十三届三中全会和六中全会精神,清算“左”倾流毒的力作。他在第四次全国音代会上的书面致词宣读时,7次被与会代表的热烈掌声所打断,最后一次长达数分钟,足以证明他的意见是何等深入人心!

95年来,贺绿汀经历了世纪的风风雨雨,走过了坎坎坷坷的人生道路。但是,他始终满怀革命的信心,克服了种种艰难险阻,矢志不渝地把自己的音乐活动和人民的解放斗争、祖国的建设事业紧紧地结合在一起。人品与文品的统一、革命与艺术的统一、理论与实践的统一,是贯穿在他的全部音乐活动中三个最显著的特色。

从步入乐坛至今,他为中国现代音乐文化宝库奉献了260多首(部)涉及歌曲、大合唱、电影音乐、话剧配乐、音乐戏剧、独奏、管弦乐等不同体裁的作品和280多篇(部)涉及内容与形式、政治与艺术、生活与技巧、创作与批评、继承与借鉴、传统与创新、作家与作品、历史与美学、教学与科研等各个方面的文章、专著和评作,其中关于音乐教育的就有近30篇,约占文章总数的十分之一。

他的作品具有鲜明的生活气息、时代特色、民族风格和艺术个性,并以构思严谨、布局缜密、感情真挚、语言质朴、手法洗练、形象生动而著称。无论是压在三座大山下的工农的深重苦难以及史诗般壮丽的革命斗争,或者是站起来了的中国人民的精神风貌以及社会主义建设的宏伟图景,都在他不同时期的作品中得到多方面的反映,因而赢得了广大群众的喜爱。其中有些作品尽管作于半个世纪以前,但是对于中国当代的听众来说,不仅仍然至感亲切,而且几乎是家喻户晓、雅俗共赏的。尤其是一些表现集体精神和战斗意志的歌曲,在各个革命历史阶段对于中国人民所起的动员鼓舞作用,更是难以估量的。在长期的创作实践中,他创造性地把欧洲近代作曲技法和本民族的音乐传统有机地结合起来,并力求和长期形成的、具有相对稳定性的民族审美心理、审美习惯相适应,以便为普通老百姓所接受。他在这方面所取得的艺术成就,也为后辈提供了有益的经验。

他的文章总是在实践的基础上具有学术性与战斗性,并一向以痛快淋漓、直抒胸

臆、观点鲜明、富于棱角著称,可谓文如其人。半个多世纪以来,他的目光始终密切注视着音乐界的风云变幻,并从理论上进行深入的思考,作出了积极的反应。历次音乐界的重大论争中,总是可以听到他的声音,而且总是以战斗的姿态,作为“反潮流”的“少数派”,旗帜鲜明地站在论争的一方,不怕孤立,不怕围攻,甘冒风险,百折不挠。对于关系到音乐事业前途命运的大事,他从不随风倒,从不“和稀泥”,在原则问题上寸步不让,也毫无奴颜媚骨,不唯上,不唯书,敢于力排众议,直言不讳;敢于针砭时弊,伸张正义,敢于坚持真理,不留后路。他就像鲁迅那样,永远是“一棵独立支持的大树”,而“不是向两旁偏倒的小草”,“看清了政治的方向,就向着一个目标奋勇地斗争下去,决不中途妥协投降”(毛泽东语),充分表现出一位真正的理论家所应有的胆识、风骨、品格与良知,足为后辈楷模。

今天,他虽是 95 岁高龄,但他那颗以天下为己任的赤子之心,仍在和着时代的脉搏跳动着;他为之魂牵梦萦的,仍是上海音乐学院和整个中国现代音乐文化的发展。这种对于人民事业老而不衰的热情和“咬定青山不放松”的执着,以及他在作曲、理论、教育等方面一系列富于开拓性的贡献,不仅倍受世人推崇,而且也是足以载诸史册的。

从 30 年代初到 80 年代末,虽已出版过包括他的作品、文字在内的 15 种单行本和选集,但远远不是全部。新时期以来,随着他的年事日长,音乐界广大人士要求出版他的全集的呼声也日高,希望尽快采取有效措施,将他半个多世纪中所积累的丰厚精神财富,作为 20 世纪最重要的音乐文献之一,永久性地保存下来,并宣传于世,以便让读者通过较为完整的史料,更加全面地了解他、研究他、学习他。这个刻不容缓的任务,便历史地落到了我们这一代音乐工作者的肩上。

现在,我们将已收集到的有关资料,逐一校勘、整理,并加写了必要的题解、注释和说明,分门别类编成了 6 本专集出版,以飨读者。有些作品或文字因未正式出版,手稿又业已佚失,暂时就只好付之阙如了。

编辑说明

“文论”卷共收入作者 1934 至 1997 年间所写的各类文章共 270 篇,除了“反胡风”时写的一篇政治性的表态短文,因众所周知的原因未收入外,凡能收集到的各类文章(特别是已公开发表的文章)均悉数收入。其中 95 篇曾分别收入《贺绿汀音乐论文选集》(23 篇)及《贺绿汀音乐论文选集[二]》(72 篇),98 篇散见于历年来的各种报刊、书籍,另有 77 篇系首次发表。

由于个别年代久远的出版物已无从寻觅,或因一些单位(如中宣部、文化部、中国文联等)所存档案在“文革”期间严重流失,加上作者在此期间 6 次被毁灭性“抄家”,至少还有以下一些已知的文章、函件、讲话未能收入——

1923~1924 年刊登在长沙岳云学校校刊上的《流水之歌》等散文、诗歌;

1957 年在《人民音乐》编辑部召开的“音乐家‘鸣放’会议”上的发言;

同年 6 月在接受《文汇报》及《文艺报》记者采访时所作的《关于音乐界宗派主义的谈话》;

(以上两件原存中国音协档案室,“四人帮”垮后被人借走,至今无法追回。)

1958 年夏关于他请求文化部准予辞去校内外一切职务,只当一名中国音协普通会员,专门从事创作的辞呈(原件存文化部档案室,已佚失;作者本人所留底稿也已佚失);

1959 年 11 月刊登在中宣部、文化部联合召开的党内文艺工作会议(即“新侨饭店会议”)最后一期会议《简报》上的长信(原件存文化部档案室,已不知去向;作者本人保存的该会议《简报》,也于“文革”初期被“抄”走);

1987 年 11 月在“上海首届国际音乐比赛——1987·‘中西杯’中国风格钢琴作品创作及演奏”开幕式上的致词(原件存主办单位之一的上海音乐出版社,作者本人也曾留有手稿复印件,均已佚失)。

根据现已收集到的作者全部诗文、讲话、信函的篇幅,共分为三卷出版。其中卷一作于 1934~1966,为 97 篇;卷二作于 1974~1983,为 95 篇;卷三作于 1984~1997,为 78 篇。收入以上各卷的文字,均按写作年代编序。另外还有一些发言和文字材料,虽无法

作为任何一卷的正文(如《关于办学问题的会议发言辑录》的起讫时间为1951~1982),但又极见作者的思想、个性、品格和气节,且与作者的某些重要经历有关,为了让读者对作者有更为真切、全面的了解,现收入卷三,作为附录。还有作者为上海音乐学院大学部操场及附中校舍长期被人占用不予归还一事写给中央及上海有关领导的22封信函(自1979年至1996年),也没收入。

本着“求真”的原则,凡收入“文论”各卷的文章,编者除加了必要的题解和注释外,一般只作了勘误、补漏和文字上的修饰、整理,并略去了某些人名(代之以×、××、×××)和过去虽曾流行一时,但现在早已废弃的词语。例外的情况是有两个:一是因故删去了的某些文章中的个别段落;二是“附录”中的《“文革”期间狱中和“四人帮”斗争的书面材料》,删去了行文中前后内容相重或纯属叙述某一具体事实及其过程的段落。这是需要向读者如实交待的。

目 录

前言	(1)
编辑说明	(7)

1934 年(以下为上海时期)

1934	1 音阶研究	(1)
1934	2 听了祀孔典礼中大同乐会的古乐演奏以后	(12)
1934	3 自述	(16)
1934	4 音乐艺术的时代性	(18)

1935 年

1935	5 关于黎锦晖	(20)
1935	6 幽默家贝多芬	(22)
1935	7 和弦研究	(26)
1935	8 作歌曲要注意的几件事	(33)
1935	9 《都市风光》中的描写音乐	(35)

1936 年

1936	10 《船家女》中的三首歌	(37)
1936	11 中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识	(39)

1937 年

1937	12 关于业实弦乐队——答王宣明先生	(45)
1937	13 关于中国音乐的几点看法	(47)

1938 年(武汉时期)

1938	14 哀悼我们的导师黄自先生	(48)
1938	15 从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲	(50)

1939 年(以下为重庆时期)

1939	16 新中国音乐启蒙时期歌咏运动	(53)
------	------------------	--------

1939	17 抗战中的音乐家	(56)
------	------------------	--------

1940 年

1940	18 民用轮中脱险经过	(58)
1940	19 抗战音乐的历程及音乐的民族形式	(62)
1940	20 关于苏联电影中的音乐成分	(66)
1940	21 音乐组的教学方针和办法	(68)
1940	22 作曲讲话	(70)
1940	23 关于作曲及其他	(76)

1942 年(新四军时期)

1942	24 《和声学》序	(82)
------	-----------------	--------

1945 年(以下为延安时期)

1945	25 哀悼星海同志	(85)
------	-----------------	--------

1946 年

1946	26 给育才学校音乐组的一封信	(87)
1946	27 哀悼陶行知先生	(88)
1946	28 打油咏“特使”	(89)

1949 年(北平时期)

1949	29 关于“洋嗓子”的问题	(90)
1949	30 音乐艺术中现存诸问题的商榷	(93)

1950 年(以下为上海时期)

1950	31 普劳特《和声学理论与实用》中译本再版序	(99)
1950	32 谈音乐创作	(100)
1950	33 王云阶《电影音乐与管弦乐配器法》序	(108)

1951 年

1951	34 致华东军政委员会文化部函	(109)
------	-----------------------	---------

1951	35	《新中国独唱歌曲选》序	(110)
------	----	-------------------	-------

1953 年

1953	36	论音乐的创作与批评	(111)
1953	37	在中国音协一届一次理事会上的发言要点	(124)

1954 年

1954	38	致高等教育部的留学生管理司艾司长函	(125)
1954	39	关于音乐方面情况汇报	(126)
1954	40	纪念捷克斯洛伐克伟大的作曲家德沃夏克	(132)
1954	41	团结一致,努力于音乐实践,在总路线的灯塔 照耀下前进	(135)
1954	42	对宪法草案的感想	(148)
1954	43	对《中国音乐家协会一年来工作报告》的意见	(149)
1954	44	我对戏曲音乐改革工作的意见	(152)

1955 年

1955	45	《上音》发刊词	(156)
1955	46	对 1955—1956 学年度的希望	(158)
1955	47	庆祝芬兰作曲家西贝柳斯先生 90 寿辰	(161)

1956 年

1956	48	在中国音协常务理事会上的发言要点	(163)
1956	49	致刘芝明、周扬信	(166)
1956	50	希望制造出质量优良的乐器来	(169)
1956	51	在第一届“全国音乐周”会议上的发言要点	(172)
1956	52	民族音乐问题	(174)
1956	53	《贺绿汀歌曲集》前言	(185)

1957 年

1957	54	致周而复信	(187)
1957	55	关于“供给制”思想	(188)

1957	56	苏联纪行	(190)
1957	57	谈“铁饭碗”和磨洋工	(196)
1957	58	致李翠真的三封信	(199)
1957	59	欢呼十月革命 40 周年	(203)
1957	60	纪念上海音乐学院建校 30 周年	(205)

1958 年

1958	61	关于群众歌曲创作问题	(207)
1958	62	黄自逝世 20 周年祭	(217)
1958	63	欢迎苏联国家交响乐团	(219)
1958	64	社会主义歌咏运动现场会议给我们的启示	(221)
1958	65	我对国庆 10 周年献礼创作的几点意见	(223)
1958	66	集体创作要与个人独创精神相结合	(229)

1959 年

1959	67	从《上海歌声》创刊谈到群众歌曲创作问题	(232)
1959	68	在中国音协民族音乐工作座谈会上的发言	(234)
1959	69	十年欢唱	(236)

1960 年

1960	70	看匈牙利共青团中央艺术团演出的感想	(238)
1960	71	致卢肃信	(240)
1960	72	怀念·学习	(241)
1960	73	在中国音协第二次全国代表大会期间的发言摘录	(243)

1961 年

1961	74	致周扬、林默涵信	(246)
1961	75	《游击队歌》创作经过	(248)
1961	76	迎战友——欢迎日本合唱团	(251)
1961	77	青春的艺术 战斗的艺术——看日本合唱团演出	(253)
1961	78	中国音阶及民族调式问题	(255)
1961	79	附：音乐美学和其他	(272)
1961	80	附：艰苦学习才能有所创造	(276)

1962 年

- 1962 | 81 新歌剧问题 (281)
- 1962 | 82 “羊城音乐花会”随感 (291)
- 1962 | 83 从殷承宗获第二奖谈起 (293)
- 1962 | 84 发芽在音乐的土壤上 (295)
- 1962 | 85 抓住美国佬罪恶的黑手 (298)
- 1962 | 86 致林默涵信 (300)
- 1962 | 87 在全国独唱独奏音乐座谈会上的发言要点 (302)
- 1962 | 88 在中国音协常务理事扩大会议上的发言摘录 (304)

1963 年

- 1963 | 89 谈“上海之春”音乐会的二胡比赛 (307)
- 1963 | 90 对批评家提出的要求 (309)
- 1963 | 91 在德彪西问题“讨论”期间的谈话 (313)
- 1963 | 92 关于音乐教育的两封信 (321)
- 1963 | 93 在全国音乐舞蹈工作座谈会上的发言 (337)

1964 年

- 1964 | 94 关于创作经验的专题报告 (354)

1965 年

- 1965 | 95 致黎章民信 (358)
- 1965 | 96 致黄局长信 (359)

1966 年

- 1966 | 97 致上海音乐学院党委信 (362)

后记 (363)

音阶研究

音乐中两个最重要的元素就是节奏与音阶。这两种元素在音乐的原始时期是否同时发生,抑或节奏先于音阶,很不容易找到确实的证据来解答,不过此两者同是属于人类固有的本能,已是毫无疑义。

在节奏方面我们可以不必再去找证明;即使在音阶方面,也无处不可以找到证据。冬烘先生哼诗的时候,哼得许多的腔调出来,你假如把它的高低过细研究用谱表记载下来,不惟它的音调与自然音阶相合,并且有时候还可以从这里找到很好的曲调!农夫牧童的山歌,工人的吭哨声都是与自然音阶相暗合的,可是他们的脑中从来就没有音阶的观念,你如教他们读工尺谱,他们或者会念得莫名其妙。我记得从前有一位老先生请我教他唱歌,工尺谱上一个字他都不会唱错的,可是他所唱的音的高低另外自成系统,与我所教的谱上的记载完全不相同,但是他所唱的音的高低仍是与音阶相吻合的。从此可知音阶的观念是人类本能中所固有的,不过此种本能在未经过人工训练以前是属于下意识的;所以初学音乐的人,你若开始即教他音阶[阶]名的念法,天才平凡一点的人就会不知道将他固有的本能与音阶名称发生连结。

声音发生是由于物体的振动,由物体振动的快慢而发生音的高低,所以要明了音阶真正的组织,就必须从物理学上去考察它发生的原因及各音[之]间振动数的比例。

凡物体因振动而发声时,除全体振幅所发生的基础音之外,该振动体的各种等分部分亦同时振动发声。譬如一条弦振动时,它的自身同时就会分成二等分、三等分、四等分等等各种等分部分;每一种等分弦都发出一种固定的声音,称为泛音(Harmonic)。这些音虽然发声极其微弱,然因其与基础音同时发生,致使这些发生的声音成为一种复合音;而各种发声体音色之不同,也就是因为这些泛音存在之多少及其强度大小而发生变化。

我们知道,声音的高低是与每秒钟振动次数成正比例,而振动的频率又与弦长成反比例,因之这些泛音都比基础音高。所以基础音假设是F谱表下二线C音,则其二分之一的泛音应当比基础音高一倍,相当于F谱表的第二间C音;依照这同样的方法即可以