

中華全國音樂工作者協會編

音樂技術學習叢刊

2

萬樂書店出版

中國圖書發行公司總經售

第二輯 目次

學習創作技術的兩種偏向	呂驥	1
二部歌曲作法提要	盛禮洪	3
中國弦樂器的樂器法	王震亞	13
改調記譜和改調樂器	李元慶	24
歌詞的選擇	李業道	40
指揮動作中值得注意的兩個問題	周沛然	46
單簧哨子製法介紹	蒲超林	50
作品修改·音樂問答		
歌曲修改	張文綱	52
笛音的高低與氣候及吹氣的關係怎樣	楊蔭瀏	54
五線譜上怎樣辨別調號	曾慧靈	55
為什麼用重升號重降號而不直接寫高或寫低一全音	李業道	58
初學鋼琴注意些什麼	張悅	59
編者的話		45

一 編輯方針

本刊編輯計劃

1. 在全國音協領導下，和人民音樂分工合作，即：人民音樂偏重於一般理論及方向的指導；本刊偏重於技術學習方面的指導。
2. 對象為初、中級在職音樂工作者（如文工團、隊的音樂工作者和中小學音樂教師們……），針對他們音樂技術學習上的實際需要，將有計劃的給予必要指導。

二 內容、篇幅及出版日期

1. 每輯中心內容有所不同，或偏重於聲樂；或偏重於器樂；或偏重於理論作曲。為更切合讀者實際需要，每輯並另闢作品修改，音樂問答欄。
2. 二十五開本，每輯頁數為五十面至六十面（約五萬字至六萬字）。
3. 出版日期：兩月出版一輯。

學習創作技術的兩種偏向

呂 驥

近一兩年來，各地作曲者都開始得到了機會學習創作基本技術，根據目前的情況來看，是必要的，對於今後的工作是有益的，不過在學習技術中開始發生了某些偏向，也是值得大家注意的。正確地說，如果對於某些偏向不加以糾正，技術的學習不特無益於工作，反而會發生某種惡果，因此提出這些問題來和大家研究，希望大家展開討論。

第一種表現是否定自己過去所做的工作。許多同志經過一時期學習之後，認為過去所作的曲都是胡搞，以為一切必須從頭來。應該指出，這種看法是片面的、錯誤的，在這種思想指導下，將會把我們引向錯誤的方向，是有危險的。

首先，我們必須肯定大家過去在實際鬥爭中所創作的許多歌曲、或戲劇音樂，對於實際鬥爭起了很大作用，是根據實際鬥爭的需要而創作的，反映了羣衆的鬥爭情緒，鼓舞了羣衆的鬥爭情緒。應該肯定，大家的創作思想是十分明確的，創作態度是嚴肅的，創作方法也是正確的；這絲毫不能說是胡搞。和那些不從實際鬥爭需要出發而進行創作，不去反映羣衆的鬥爭情緒，不去提高、鼓舞羣衆的鬥爭情緒的人來比較，那是不可同日而語的，祇有那些人才真正是胡搞。當然，這不是說大家過去的工作沒有缺點，特別是從技術方面來看，同樣，我們也必須肯定，過去大家沒有系統地、嚴格地學過和聲學、對位法、配器法等作曲技術，以及聲樂、器樂的技術，這樣不可避免地大家在技術方面有很多缺點。比方和聲寫得不豐富；應該用對位的形式，而不知道什麼叫作對位的形式；樂曲組織得不嚴緊；樂器使用得沒有效果等等缺點。比較起來，這祇是一些次要的缺點，自然不是說，這些缺點是次要的，就可以不去克服，爲了要更好地反映人民生活，這些次要的缺點也必須克服；但不能因爲有這些次要的缺點，就說過去的工作是胡搞，必須從頭來。

如果根據這些技術方面的缺點而否定過去大家所做的工作和對於實際鬥爭的貢獻，這並不是別的思想，這就是單純技術觀點的一種表現，如果否定了大家過去的成績和走過的道路，大家馬上就會迷失方向，失去信心，工

上就會發生偏向，要犯錯誤。

第二種表現是賣弄自己所學得的技術。有一部分同志學了和聲對位之後，不創作則已，一創作就必定要寫大合唱，大合唱中就必定要有八部合唱，伴奏必定是二十四行，把所有西洋樂器都要用進去，否則不過癮，不樂意寫。這些同志以為形式越大越複雜，自己的技術就越高。

應該說明，大合唱的形式並非不好，八部合唱也並非不能作，二十四行的大樂隊伴奏並非不能寫，西洋樂器也並非不可盡用，問題是在於“非這麼不過癮”，以致於“不樂意寫羣衆齊唱歌曲”。這樣輕視羣衆齊唱歌曲，偏愛大形式，盲目地追求複雜的技術，實際上是一種不關心羣衆利益，以表現自己為第一，盲目的推崇技術的錯誤思想，需要加以糾正。這些同志忘記了進行創作是為了羣衆的實際需要，是為了表現人民的生活去教育人民，而不是孤立地為了炫耀自己的技術表現個人；各種形式都有其實際意義，問題不在於形式的大小，而在於作者能否運用各種形式適當的去表現羣衆新的生活以教育羣衆，因此不應該輕視某種形式，偏愛某種形式。其次，這些同志也沒有了解技術的高低決不在於能否寫大型的複雜的音樂，而在於能否運用一種形式把人民的情緒真實地、深刻地、生動地反映出來。看起來能寫八部合唱，二十四行大樂隊伴奏，似乎是很有技術，可是演唱起來，要是絲毫不能令人感動，絲毫沒有表現出任何人民情緒，那樣的技術又有什麼價值呢？而且人民的情緒決不是說祇有八部合唱，二十四行大樂隊伴奏才能表現出來的，因此那種偏愛大形式，追求複雜技術不是別的思想，這就是炫耀技術，將技術庸俗化，技術至上的思想表現。

如果根據這些同志的錯誤思想去學技術，那一定要引導大家走向為技術而技術的道路上去，大家作品將不再能反映人民的思想情緒，徒然祇是技術和形式的展覽，華北和東北都會出現過類似的現象，是值得大家警惕的。

作曲基本技術是需要學習的，否認創作技術不是無知便是幼稚；但過分誇大技術，盲目地推崇技術，以至於將技術神祕化起來，如果不是狂妄，也就是另一種無知。過去有很多人盲目地學習西洋創作技術，因此在創作上不會得到任何幫助，今天，我們必須在毛主席的思想指導下正確的學習創作基本技術，克服技術學習中許多錯誤的思想和偏向，這樣技術才會發出它的光輝，有益於創作。

二部歌曲作法提要

盛禮洪(本刊顧問)

一 對 唱

嚴格地說,對唱形式祇是從齊唱(或獨唱)到二部合唱(或二重唱)的一種過渡形式。由於在音色上引起了新的變化,以前是由一個聲部演唱的,現在由兩個聲部交替着演唱,這樣來適應於某些題材的需要。

在勞動歌曲中,勞動如果在兩個人之間進行(或兩組人之間進行),那麼就適於用對唱來表現。原來散播在勞動歌曲中的一些重複片段,因為取得了音色上的變化,顯得格外豐富生動。通常處理這樣一個歌曲的時候,它的聲部組合形式不外以下三種:

1. 第二聲部重複:

(例一) 星海:“搬夫曲”

1. 3	2. 0	0	0	2. 1	6. 0	0	0
抗 嘯!				抗 嘯!			
0	0	1. 3	2. 0	0	0	2. 1	6. 0
		抗 嘯!				抗 嘯!	

(例二)

星海:“頂硬上”

2. 6	1. 1	2. 1 2	5. 6	0	0	0	0	3. 3	5. 5	6. 6	5. 5	0	0	0	0
頂 硬	上	鬼 叫 你 驚						嘖 呵	嘖 呵	嘖 呵	嘖 呵				
0	0	0	0	2. 6	1. 1	2. 1 2	5. 6	0	0	0	0	3. 3	5. 5	6. 6	5. 5
				頂 硬	上	鬼 叫 你 驚						嘖 呵	嘖 呵	嘖 呵	嘖 呵

(例三)

星海:“拉犁歌”

6	5. 3	6. 6	6	5. 3	6. 6	1. 1	1. 2	1. 2	1. 2	1. 2	1. 2
(甲)用力 拉,	(乙)用力 拉,	(甲)沒有 牲口,	(乙)沒有 牲口,								
1. 1	2. 1	1. 1	2. 2	1. 2	2. 2	1. 2	2. 2	1. 2	2. 2	1. 2	2. 2
(甲)且將繩兒背上肩 頭,	(乙)且將繩兒背上肩 頭,										

2. 二聲部分插在主要曲詞中:

(例四)

星海:“頂硬上”

2. 6	1. 1	2. 1 2	5. 6	2. 1 2	5. 6	2. 6	1. 1
(甲)頂 硬	上,	(乙)鬼 叫 你	驚,	(甲)鬼 叫 你	驚,	(乙)頂 硬	上

這個例子提供了曲調組織上一個很有趣的事實。在這裏作為主要音型的曲調片段,顯然在重複的過程中被倒置了,並且分插在兩個聲部中,引起了非常緊湊的效果。(同樣的方法,在星海的梁紅玉一歌形成高潮的過程中應用着。)

3. 第二聲部作為附屬的部分：

【例五】 星海：“頂硬上”

3 1 6 0 0 0 3 1 6 0 0 0 3 1 6 0 3 3 5 5

搶下呢， 留神呢， 借光呢， 嘿 啊 嚕 啊

0 6 5 3 3 5 5 0 6 5 6 6 5 5 0 6 5 0 0

嘿 嚕 嘿 啊 嚕 啊， 嘿 嚕 嘿 啊 嚕 啊， 嘿 嚕

在搬夫曲裏還有些特殊的組合形式：

4. 次要的聲部在強拍上加入，以加重主要曲調：

【例六】 星海：“搬夫曲”

1 0 0 1 0 0 2 2 1 1 6 2 2 1 6

嘿 嘿 嘿 la 嘿

1 2 2 2 1 6 1 6 2 6 2 0 0 2 0 0

嘿 la 嘿 嘿

5. 二部以齊唱開始，一部延長，一部同音重複：

【例七】 星海：“搬夫曲”

1 1 1 0

起 來，

1 1 1 1 1 2 1 0

起 來， 起 來 起 來 起 來

這是一種粗線條的手法，我們不能以和聲的觀點來替最後的2找解釋。這一個音的突出，完全是語勢所趨，不得不如此。

除了勞動歌曲以外，對唱在歌詞形式上大致是對答體的。像信天遊、山歌那樣的抒情歌，常常採取對答的形式，但所唱的曲調是一樣的。我們現在所要提出來談的，是按嚴格意義來說的對唱形式；從內容上看，它們可能是更為戲劇性的，在寫這種歌曲的時候，唯一要注意的，是必須使對答的二部之間在曲調發展上不使它們並列。

以下三個例中，在曲調結構上都有一些部分是倒置了的。（我們要聲明，這完全是偶然的，並非所有的對唱必須把曲調倒置起來。）第八例的倒置在第八、九小節和第十、十一小節之間，這樣來表達不同意的語氣。我們曾經試着把第十、十一小節互相調換，但因為形成了並列的片段，產生了非常可笑的效果。

【例八】 安波：“開會來”

5 5 6 3 2 1 | 1 6 4 5 | 5 - | 5 5 6 2 5 | 2 5 2 7 | 1 1 2 | 1 2 3 | 3 2 3 | 1 2 3 6 5 | 2 3 1 6 5 |

(甲)親家你打從那邊兒來？(乙)鄉公所裏開會來。(甲)開會商議的什麼事？(乙)三言兩語講不明白。

2 3 2 1 | 7 | 1 2 3 5 | 5 5 6 1 6 | 5 4 3 | 2 | 5 6 3 5 6 5 3 | 1 6 5 6 5 | 5 6 5 2 5 | 0 5 6 5 | 1 - |

(甲)講不明白也要明白，耐心的解釋才應該。(乙)親家你說的哪裏的話呀，只因為問題太複雜。

第九例的倒置，是用模仿進行的，我們祇能從音的基本結構上看出來：

5. 4 5 0 → 2 3 1 2 3 0 (3 2 3 0) 5 5 1 0 → 1 1 3 0

〔例九〕

星漢：“河漢倒口曲”

5. 4 5 0 | 3 5 1 0 | 1. 1 6 5 | 4 5 4 1 0 | 1. 1 3 0 | 2 3 1 2 3 0 | 5. 6 3 2 | 2 3 2 1 5 |

(甲)張老三，我問你，你的家掃在那裏？(乙)我的家 在山西，過河還有三百里。

第十例更普遍使用曲調的倒置，充分傳達辯解的語調。以下是倒置的曲調：

5 5 5 6 6 | 5 5. | 4 4 6 5 4 | 2 2. | → 4 4 4 6 5 4 | 2 2 | 5 5 6 6 | 5 5. |
4 2 4 5 | 2 5 1 7 | → 2 5 1 7 | 4 2 4 5 |

〔例十〕

安波：“兄妹鬧荒”

(5 5 5 6 6 | 5 5. | 4 4 6 5 4 | 2 2.) | 5 5 5 6 6 | 5 5. | 4 4 6 5 4 | 2 2. | 4 2 4 5 | 2 5 1 7 |

(妹)哥哥你聽我言哪，你呀你奸懶，大白天你來睡覺，

2 2 4 2 1 | 5. 1 | 2 5 5 2 1 | 5. - | (2 5 5 2 1 | 5. 1 | 2 4 2 1 7 | 1 -) | 4 4 4 6 5 4 | 2 2. | 5 5 6 6 |

漢事真不淺！你誤事真不淺！

(兄)妹妹你慢慢言哪，聽我有言

5 5. | 2 5 1 7 | 4 2 4 5 | 2 5 4 2 | 1. 4 | 2 4 2 1 7 | 1 - | (2 4 2 1 7 | 1. 4 | 2 5 5 2 1 | 5. -) |

見哪，夜黑裏開了會，我睡覺睡得晚，我睡覺睡得晚。

在這裏，語言的生動性並未為這種看來似乎很機械的發展方法所掩蓋。有的同志將懷疑作者是有意這樣寫呢還是無意的。我想這沒有多大關係，要緊的是在這些歌曲中曲調的發展，是緊密結合語言的；而語言的生動性，不可避免地要引起曲調上多彩的表現。

二 二 部 合 唱

二部合唱，因為和聲的應用，無疑地比齊唱在音響效果上要豐富多了。但我們不能在二部合唱這種形式上，放上一個“高級形式”的概念。事實上有些題材宜於寫成齊唱的；硬要寫成二部合唱是不好的。以下我們分列六個問題來進行研究：

一、音程(和聲的應用)所有的和弦都可以在二部合唱中應用。正副三和弦及自然七和弦作為和聲的主體；這些主要和弦在應用上成為八度、五度、三度、六度、小七度、大二度。按照兩個聲部結合的技術原則：一方面要注意曲調風格上的統一，一方面又要注意合理的和弦連接。和弦連接得合乎規律，則音的結合穩固；否則引起混亂的感覺。

在這些音程中間，三度六度是二部合唱中最活躍的音程；可以說是統治的音程。八度較多用在句的開始和結尾；特別是當句的開始和結尾有大跳進的時候(如十一例)。五度因挖空了和弦的三度音，是飄忽不定的，所以不能用得過多。四度是第二轉位的和弦，和弦的性質軟弱，依附性強，祇可經過地用它；或則為取得比較柔和的效果而用它。在有伴奏的時候，四度作為不完整的和弦出現是可以的，這時應該在伴奏中補足和聲

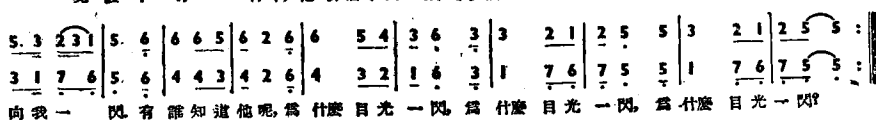
四度這個問題，在我們創作中是一個特殊的問題。有人非議星海同志作品中的許多四度音程；也有人以為笙的和聲主要是四度，所以對中國人非常親切。我想所有這些爭論，祇有在更多實踐以後，才能進行正確的判斷。

除此以外，所有不協和音程的應用都必須解決。不協和弦得不到解決時，它便從整個和聲進行中孤立起來了，成為孤零零無所依據的東西。有的同志在嘗試運用不協和音程時，正好忘記了這一點。

一般說，二部歌曲如以協和音程及不完全協和音程作為主體時，會產生安靜平和的感覺，因為這時是自然三和弦的和聲。如下例：

【例十一】
(女聲合唱)

查哈洛夫：“有誰知道他”

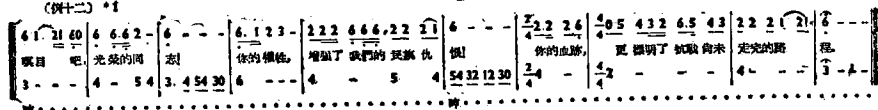


相反地，歌曲中如多用一些不協和音程時，會產生不安定的激動的感覺，因為這時不協和和弦起了猛烈推撞的作用。（因留音、長倚音而發生的不協和音程可認為變相的不協和弦。）如下例：

【例十二】*1

*2

星海：“狼煙曉歌”



- ① 在試唱這一章中所有例題時，除了女聲二部以外，必須把男聲部够低八度；這是大家所知的簡譜記譜的一個特點。如果試唱的時候沒有女聲，第一部可以用假聲唱，代替原來的女聲；否則聲部一混亂，實際效果不容易聽得到。

- ② 注意第六小節的不協和音程。

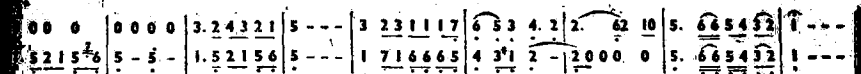
音程進行的法則，按照一般的技術原則，這裏不作重複。關於對位法三度六度連續的限制，在實際創作中是不存在的。使用長串的三、六度音程時，較低聲部依附性十分強，可以說是從齊唱發展的一種原始二部形式（如例十一）。

二、二部的進入 1. 二部同時進入。一開始用主和弦，如在弱拍開始（屬和弦），可用同音進入強拍上的二部。

2. 由一聲部帶領進入。這樣來佈置，使得主導音型給人一個清晰的印象，而且逐漸加強音量，產生了擴展的感覺。這是完全符合歌曲發展的規律的。如：

【例十三】

俄羅斯民歌：“囚徒之歌”

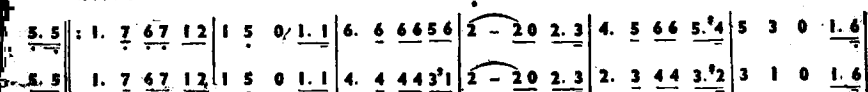


山 嶺 呀 監 獄 永 遠 是 黑 暗 守 望 的 獄 卒 不 分 晝 和 夜 嘯 哭 嘯 哭 站 在 我 的 窗 前
 落 就 起 我 絕 逃 不 出 牢 籠 我 雖 然 生 來 喜 歡 自 由 嘯 哭 嘯 哭 掙 扎 不 斷 半 斤 鐵 鏈

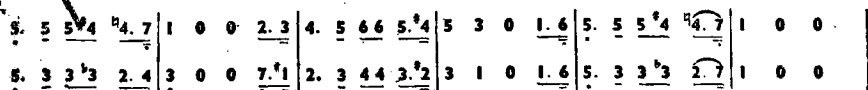
3. 由齊唱帶領進入，也能取得類似效果：

【例十四】

杜那耶夫斯基：“祖國進行曲”



我們祖國多麼遼闊廣大，它有無數田野和森林；我們沒有見過別的國家，可以

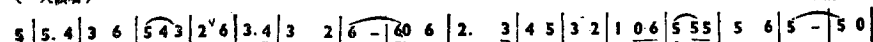


這樣自由呼吸，我們沒有見過別的國家，可以這樣自由呼吸！

4. 有時在歌曲的後半,開始二部合唱.如:

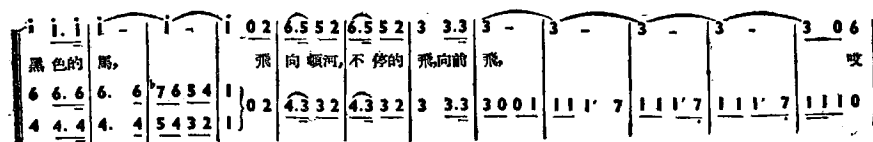
(一人獨唱)

連雅琴珂：“第一勝兵雄”

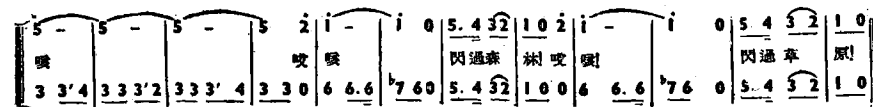


唯有那火熱的煙霧，蓋滿了遠遠的天邊，我們布瓊尼的英雄在飛奔，飛回那老家額河。

(以下六段詞略)



黑色的馬，你不能停腳，飛向頓河，不停的飛，向前飛跑，跑啊跑我的黑傢伙，嘿，跑啊跑，我的好夥伴



跑呵，黃馬蹄馬蹄白馬一齊跑呵，飛快的跑呵，閃過森林，飛快的跑呵，閃過草園。

我們從歌詞上可以理解，（請參看解放歌聲社出版蘇聯歌曲選第一集）歌曲的後半部分是具有一般所謂“副歌”的作用的；在領唱部分表露了戰士的英雄氣魄以後，這裏集中地刻劃了英雄的騎兵形象。同時在形式上保持充分的對比和變化。

這裏的二部合唱，是以三度音程為主體，兩聲部之間的模仿進行也是在三度音程上進行的。在節奏上，兩個聲部互相襯托着。二部的中間使用了兩次齊唱；第一次（二部的第七小節）從二部合併為齊唱，然後又分開，音勢加強，給人迅速向前飛馳的印象！第二次（最後）齊唱是爲了取得更爲爽朗的收尾而用的。二部的開始，因第二聲部暫時分爲兩部，充實了和聲；所以是充滿信心地，傾注了全部的熱情。總之，這是一個非常優秀的歌

曲,值得仔細研究它。

5. 一聲部引出音型,另一聲部應和:

(例十六) 星海: “讚美新中國”

5. 6 1 3 5 - - 0 6. 5 3.2 3.5 2 - - 0	星海: “讚美新中國”
我 們 唱 歌, 讚 美 新 中 國,	
0 0 0 0 5.6 1.3 5 0 0 0 0 0 6.5 6.1 2 0	
我們唱讚歌, 讚美新中國,	

(例十七) 雅克·斯脫雅爾: “夜鶯曲”

6 3 2 6 4 5 4 3 2 3 - 2 3 2 1 2 3 1 2 3 6 -	雅克·斯脫雅爾: “夜鶯曲”
河邊 枝頭, 夜鶯在 歌 唱, 爲何 歌聲 充 滿 懷 愉?	
0 0 0 0 0' 4 5 4 3 2 3 0 2 3 2 1 2 3 1 2 3 6 -	
夜鶯在歌 唱, 爲何 歌聲充滿懷 愉?	

三、終止、句終止的一些問題 爲了加強終止感,可在二部的結尾用完整的和弦(三部或四部)。如:

(例十八) 星海: “新年大合唱”

2̣ 1̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ 0 4. 5.4 3̣ 2̣ 0̣ 5. 6 1̣ 2̣ 3̣ - 3̣ 5̣ 5̣ -	星海: “新年大合唱”
1̣ 1̣ 1̣ 0 1̣ 1̣ 1̣ 0 2̣ 2̣ 3̣ 2̣ 0̣ 1̣ - 1̣ 7̣ 1̣ - 1̣ 3̣ 3̣ -	
新 年 歌, 唱 過 後, 收 復 失 地, 再 唱 凱 旋 歌。	

句終止上另一聲部的應和會產生十分活潑生動的效果,避免了節奏上過長的停。這種第二聲部的應和可在同和弦中:

(例十九) 星海: “在太行山上”

3 6. 7 1. 6 3 3 - 3	星海: “在太行山上”
紅 日 照 遍 了 東 方,	
0 0 0 0 0 5 4 3 1 2 1	
照 遍 了 東 方	

也可以在不同的和弦中:

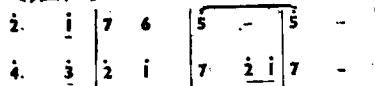
(例二十) 星海: “在太行山上”

3̣ 2̣. 1̣ 7̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7̣ 6̣ - 6̣	星海: “在太行山上”
自 由 之 神 在 縱 情 歌 唱。	
0 0 0 0 0 0 0 4̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣	
縱 情 歌 唱。	

以上第十九例應和部分是主要曲調的自由反向模仿;第二十例是移位和反向模仿。有時句尾應和的曲調祇是這一聲部曲調的繼續或重複,如:

【例二十一】

星海：“在太行山上”

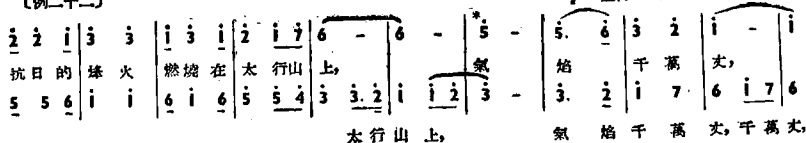


兵 領 馬 又 壯， 馬 又 壯，

無疑的，應和也可在上聲部進行，而且可以緊密地連接下一樂句：

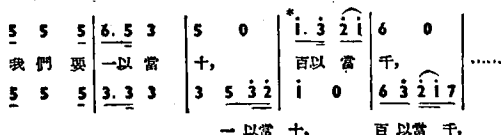
【例二十二】

星海：“在太行山上”



【例二十三】

星海：“青年進行曲”



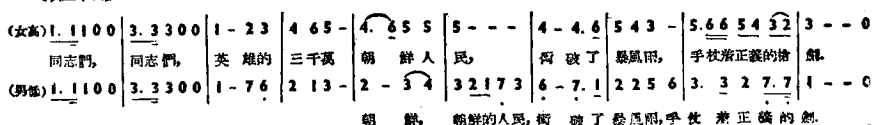
四、聲部位置 1. 各聲部發聲的音區相似時，才能取得音量的平衡和音色的調和，所以聲部應經常按其自然次序排列。

2. 爲了保持聲部的流暢，在弱的位置上容許偶爾的聲部交錯（如例二十七）。

3. 聲部距離，同聲之間應經常保持在八度以內；男女聲之間十度以內。兩個外聲部的聲部組合，祇可片段地作爲合唱的一部分應用，如：

【例二十四】

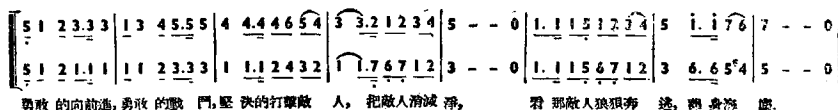
韓詠：“朝鮮人民站起來了”



4. 女聲合唱較多用密集位置：

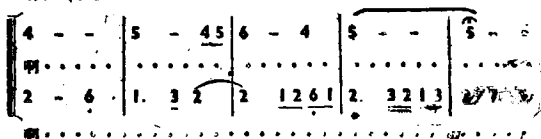
【例二十五】

同前曲：另一段，



【例二十六】

星海：“怒吼吧黃河”中一段



5. 二聲部自開放的位置轉變為密集位置（廣義的）時，低音部在它的高音區，引起了情緒上的變化。如：

〔例二十七〕

星海：“戰士哀歌”



安眠吧，勇士，用你的血，寫成了一首悲壯的詩，這是一個非常時，需要許多賢者的死。

6. 在開始佈置聲部距離時，旋律跳動的可以放寬一些，以避免聲部交錯或超越。

五、聲部進行的方式 1. 同向進行——和諧，但較弱。

2. 反向進行——抗拒的對比的性質，穩固有力。

3. 斜向進行——平穩的；保持在同音的聲部減輕了流動聲部的動性。

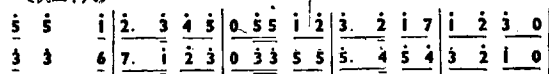
這三種進行常常是綜合使用的；依據歌曲題材的不同，以其中的一種進行作為主體。譬如例二十七戰士哀歌較多用同向進行。例二十九讚美新中國較多用反向進行。

例十二張曙輓歌較多用斜向進行。都是十分符合各該種類題材表現上的需要的。

由於歌曲情緒的轉變，也可以將主要的進行自這一種改變為那一種。

在太行山上一曲中的最後一段，以這種對比手法生動地表達了語調：

〔例二十八〕



敵人從那裏進攻，我們就要它在那裏滅亡。

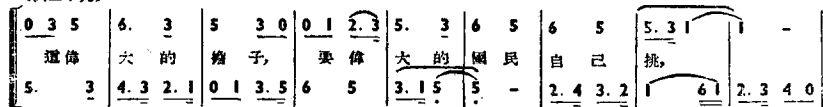
這裏，前二小節是同向進行，後三小節是反向進行。

六、聲部的組合 根據和聲的及對位的技術原則來處理兩個聲部，不外是以下的一些方法：

從節奏來說：同節奏時，則第二部僅僅從和聲上起了襯托的豐富的作用。不同節奏時，要求二部之間互為調劑，交替地保持一種基本節奏。如：

〔例二十九〕

星海：“讚美新中國”



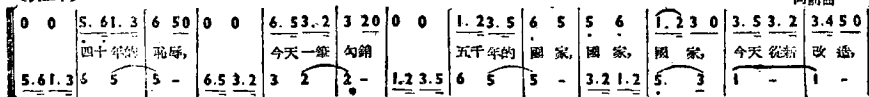
這偉大的擔子，要偉大的國民自己挑，自己挑，自己挑。

從曲調組織來說：

1. 可依據一個主導音型發展；在發展中使用各種方式的模仿進行——重複、移位、伸縮、變形、增長、縮短都可以。如：

〔例三十〕

冼星海



四十年的恥辱，今天一筆勾銷。五千年的國家，今天從新改造。

2. 在主要曲調上,以不同節奏配置對位聲部,使兩個有一定特性的聲部互起襯托作用。如:

【第三十一】

陳國：「朝鮮人民站起來了！」

<u>7</u> . <u>7</u>	- -	<u>7</u> . <u>6</u> <u>7</u>	- -	<u>6</u> . <u>5</u> <u>6</u>	- -	<u>5</u> . <u>4</u> <u>3</u> --	<u>0</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>4</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>0</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>4</u> <u>3</u>	<u>0</u> <u>5</u> <u>7</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>2</u>	<u>0</u> <u>6</u> <u>5</u> . <u>4</u> <u>5</u> <u>1</u>	<u>5</u> .	- -
								鋼鐵的意志，無止的力量，為祖國戰鬥，英雄的人民。				
<u>0</u> <u>5</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>3</u>	<u>0</u> <u>5</u> <u>1</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>2</u>	<u>0</u> <u>4</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>3</u>	<u>6</u> <u>5</u> ..	<u>5</u> . <u>1</u> <u>3</u>	- -	<u>4</u> . <u>2</u> <u>3</u>	- -	<u>6</u> . <u>5</u> <u>4</u>	- -	<u>3</u> . <u>2</u> <u>1</u>	- -
								<u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>2</u>				
給祖國榮譽，給人民光明，你偉大的金日成將軍啊.....為祖國戰鬥												

3. 在主要曲調上配置附屬性的聲部；這個附屬聲部用較少變化的曲調，如：

【例三十二】

張曙：“洪波曲”

6. 6 6 6	2. 2 2 2	i 6 i	5 1	2 0	i. i i 7 6	6 6 5	6 2	5 0
軍民合作,	官兵合作,	全 國	成 一	個,	最後 勝利	一 定	屬 於	我。
i -	6 -	4 -	3 -	5 5 5 0	6 -	4 -	i 5	3 3 3 0
軍	民	合	作,	成一個,	最	後	勝 利	屬於我。

6 2	5 0	6 i	2 -	0 0	2. 2 2 2 6	6 6 5	6 2	i 0
屬 於	我。	屬 於	我。		最後 勝利	一 定	屬 於	我。
0 0	3 3 3 0	0 0	5 5 5 0	0 0	5 6	i 4	3 5. 4	3 0
屬 於我。		屬 於我。			最 後 勝 利	屬 於	我。	

4. 在主要曲調上配置附屬性的聲部; 這個附屬聲部用一定的音型, 如:

【例三十三】

川江船夫號子

6 6 6 0 | 6 6 6 0 | 3 3 | 3 3 | 6 6 6 0 | 6 6 6 0 |
 嗨呀 嗨 嗨呀 嗨 嗨呀 嗨 嗨呀 嗨 嗨呀 嗨
 0 6 | 0 6 | 0 6 | 0 6 | 0 6 | 0 6 |
 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨

5. 在主要曲調上配置附屬性的聲部；這個附屬聲部用“hum”或“啊”來演唱。
如例十二張曙戰歌。

三部輪唱

二部輪唱是一種粗獷有力的表現形式。由於兩個聲部緊密地跟蹤前進，它適於表達熱烈緊張的情緒和刻畫壯闊豪邁的形象。但另一面，聲部組合的變化少，所以不宜過長。

節奏上應給予兩個不同聲部以充分對比；除非是特殊需要強調語氣的地方，一般不使兩聲部用相同的節奏。

寫作之前，先決定是幾小節的輪唱。一般二小節的主導音型可在第二小節進入第二聲部，這樣較易獲得錯綜的節奏，跟得太緊太鬆都不合適。

隔一小節輪唱時，相鄰的小節必須要有正確的和聲關係。隔兩小節輪唱時，以兩小節為單位，相鄰的兩小節必須要有正確的和聲關係。

聲部交錯的限制，不如二部合唱中那樣嚴格，輪唱曲二聲部的獨立性很強，有時聲部的交錯反會形成波瀾洶湧的氣勢（如例三十四的第二十八小節以後）。

輪唱的結尾可將一部拉長或重複，等待第二部唱完，或代以自由的二部合唱形式。

〔例三十四〕

星海：“保衛黃河”

風在	吼，	馬在	叫，	黃河在	咆哮，	黃河在	咆哮，	河西山阿	萬丈高，	河東河北	高粱熟了，
0 0	i i 3	i i 3	5 -	3 3 5	i i	6 6 4	2 2	5. 65 4	3.2 3 0	5.6 5 4	3 2 3 1
	i i 3	5 -	i i 3	5 -	3 3 5	i i	6 6 4	2 2	5. 6 5 4	3.2 3 0	5. 6 5 4

風在吼，馬在叫，黃河在咆哮，黃河在咆哮，河西山阿萬丈高，河東河北

萬山	叢中	抗日英雄	真不少，	青紗帳裏	游擊健兒	遍英豪	端起了土槍	洋槍
3 2 3 1	5. 6	i 3	5. 3 2 i	5. 6	3 -	5. 6	i 3	5. 3 2 i
	5. 6	i 3	5. 3 2 i	5. 6	3 -	5. 6	i 3	5. 3 2 i

高粱熟了，萬山叢中，抗日英雄真不少，青紗帳裏，游擊健兒遍英豪！端起了土槍

揮動	大刀	長矛，	保衛	黃河，	保衛	家鄉，	保衛	華北，	保衛	全中國！
5 3 5 6 5	3 3 0	5. 6	i i	0.	5. 6	2 2	5. 6	3 3	5. 6	3. 2 i
i i 0	5 3 5 6 5	3 3 0	5. 6	i i	5. 6	2 2	5. 6	3 3	5. 6	5 4 3 -

洋槍，揮動大刀長矛，保衛黃河，保衛家鄉，保衛華北，保衛全中國！

這支歌在節奏上獲得了高度技術的變化，和聲大部分在主和弦上。從二十八小節以後，因為曲調是平行發展的，且音型也恰好是一小節，這時如果仍保持隔一小節輪唱，必然會產生非常拙劣的效果——有的地方變成同音，有的地方產生二度音程；這樣必須把輪唱提早一拍，這一改變的結果，形成了全曲的高潮。最後用自由的二部合唱收尾。

兩種新出版的歌曲集

毛澤東頌歌（中央音樂學院叢刊工農兵歌曲集之五）中央音樂學院編 7,000-

本書內容為中央音樂學院工作幹部、教員、學生的新作品，大部分未在他處發表。本集有歌頌領袖歌曲，和平示威歌曲，鎮壓反革命歌曲，部隊歌曲，工人歌曲，農村歌曲，青年歌曲，兒童歌曲等四十首，適合於採用作部隊，工廠，農村的文娛資料和學校的音樂教材。（本書由中國圖書發行公司總經理）

新中國獨唱歌曲選

中央音樂學院上海分院聲樂系編 7,500-

上海分院院長賀綠汀在序言中介紹本書說：這些歌曲，絕大部分是我院同學的創作，解放以來，我們的同學雖然有過許多的機會，親自接觸了工農兵，自己創作的方向也想向這方面努力，但究竟不是很深刻的；這些歌曲也有些在一部分羣衆中間唱開了，因之，我們的聲樂系的教授們把它編輯起來出版，一方面可以解決教材的困難，最主要的還是希望讀者能不吝氣的給我們指教。

上海萬業書店印行

中國弦樂器的樂器法

王震亞（本刊顧問）

各地文工團、隊的樂隊裏都採用了大量的中國弦樂器，把這些樂器的用法、記譜、配樂作一較有系統的整理是很必要的；這裏並打算敘述中國所有的弦樂器，而只限於一般文工團、隊常用的中國弦樂器的性能、演奏技術、記譜方法等。配合的方法以後有機會再談。

一 高 音 二 胡

高音二胡（即普通的二胡），在中國的弦樂器中是表現力較豐富的一種樂器。其大與弦的粗細不太一致，定弦法沒有絕對標準，在伴奏時常跟着人的音域定調子；在合奏中常跟着笛簫定調子；但最近經過很多人的精心研究，已經有比較一致的定弦法。

二胡最初是用工尺譜的，其小工調相當於西洋的 D 調；其內外弦上的音相隔五度；



普通的二胡內外弦定在這兩個音上聲音較好；我們講解時亦採用此種定弦法。這兩個音隨着調子的轉移，常常變成 do sol 弦，sol ré 弦，ré la 弦，la mi 弦等。

除五度定弦法外，還有一種四度定弦法（如河南墜子所用的二胡），但在民間並不普遍；事實上五度定弦法比較方便。

二胡很少用五線譜。當前以用簡譜最為流行。爲了避免標明指法的數字和簡譜中的 1 2 3 4 混亂，今以 I II III × 分別代替一、二、三、四、指（即食指、中指、無名指、小指）。如用五線譜，則不須應用此種記號；可和小提琴一樣用 1 2 3 4 來標四個指頭。以 0 表示空弦。

第一把位亦稱上把，其各弦的音是：

記譜：

指法：	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4
簡譜：	1	2	3	4	5	5	6	7	1	2
指法：	0	-		≡	X	0	-		≡	X

以前在二胡上只能演奏三個把位，而且指法極無規律，劉天華先生使擴充至五個把位，而且把各把位的指法確定。各把位不像提琴（有四根弦）那樣只相差一個音而是相差四度或五度。

其指法和小提琴不同的，是每根弦上每把位都有五個音（而小提琴除第一把位外，每把位只有四個音）；其最高的兩個音可用第三指滑上去，或用第四指按，依曲調的需要來決定。

今將各把位在 do sol 弦時的音與指法列舉於下：

	五 線 譜	簡 譜
第二把位 (中把)	(四度) 內 1 2 3 4 (3) 2 1 外 2 3 4 (3) 2 1	內 4 5 6 7 1 外 1 2 3 4 5
第三把位 (下把)	(五度) 1 2 3 4 (4) 3 2 1 (4) 3 2 1	內 1 2 3 4 5 (3) 2 1 外 5 6 7 1 2
第四把位 (低把)	(四度) 1 2 3 4 (4) 3 2 1 (4) 3 2 1	內 4 5 6 7 1 (3) 2 1 外 1 2 3 4 5
第五把位 (最低把)	(五度) 1 2 3 4 (4) 3 2 1 (4) 3 2 1	內 1 2 3 4 (3) 2 1 外 5 6 7 1 2

括號中的數字，表示亦可用該數字代表的指頭按。

聲音越高，距離越近，用不同的指頭按越容易拉不準音，所以可用一個指頭按三個音；若為半音，最好用一個指頭按。在其他調子中的指法、依半音位置的不同稍有變化，今再舉 sol ré 弦（G 調）的指法於下：

	五 線 譜	簡 譜
第一把位	內 1 2 3 4 9 1 2 3 4	內 5 6 7 1 2 外 2 3 4 5 6
第二把位	(四度) 1 2 3 4 (4) 3 2 1 (4) 3 2 1	內 1 2 3 4 5 (3) 2 1 外 5 6 7 1 2
第三把位	(四度) 1 2 3 4 (4) 3 2 1 (4) 3 2 1	內 4 5 6 7 1 (3) 2 1 外 1 2 3 4 5
第四把位	(五度) 1 2 3 4 (4) 3 2 1 (4) 3 2 1	內 1 2 3 4 5 (3) 2 1 外 5 6 7 1 2
第五把位	(四度) 1 2 3 4 (4) 3 2 1 (4) 3 2 1	內 4 5 6 7 1 (3) 2 1 外 1 2 3 4 5

每一把位中兩弦間都有一個共同音；兩音高度雖然相同，但是效果稍有差異，內弦上的更豐富一些。在二胡曲調中常常應用這一點差異，求得音色的變化，或作為由一弦換到另一弦上的橋梁。如：

真宵 劉天華

在樂隊中，二胡所演奏的樂句，不可超過第三把位中的最高音，若再高上去，不但易演奏

而且也沒有效果；若使用一個長音或同音反覆在更高的音上，以求得安靜的效果或纖細的聲音時，則可用。（必須注意使演奏者不感困難；在高音出現之前用休止符或緩進。）

高音二胡的自然指法是自然音階式的；若用半音音階，必須一個指頭按兩個音。一般二胡演奏者對半音音階是不大熟悉的，我們應該避免用過多的臨時記號於曲調中。

一般的分散和弦如速度不快，不需要換把位，在二胡上拉沒什麼困難；和弦中的

以依次出現爲佳。若分散和弦的音域極寬，速度相當快，會使二胡演奏者無力應付，因把位的方法與小提琴不同（每把位隔四度或五度換把位較困難），只有兩根弦，每把位中的最低音與最高音之間只有九度之差；而小提琴比它寬一倍。所以音域很寬的分散和弦在稍快的情形下，適於讓小提琴或中提琴演奏。

在二胡上拉雙音或三個音是不可能的；因爲只能拉一根弦。快的振音以用在一根弦上爲佳，即不可超過五度（有空弦）或四度；而以同弦的三度及同度振音最容易演奏，又最有效果。如：



過大的跳躍（八度以上），若不能換把位，沒什麼困難。若需換把位，速度又快，因有困難，就應該避免；

除非其低音爲空弦。而小七度的跳進在二胡上是經常應用的。

在二胡譜中空弦的記號是“ $\circ$ ”，外弦用“外”表示，內弦用“內”表示，在五線譜上空弦可以用“0”表示。如：



0 後接“4”，不用記“內、外”，亦可表示 0 下的音用外弦；4 下的音用內弦；所以一般情形下不須記內外弦。

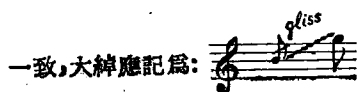
二胡上的把位可用上中下來表示；無特殊需要時，作曲者可不寫把位，由演奏者自己去找。此外二胡上還有幾種特殊的指法，產生不同的特殊效果如：

1. 吟——左手按弦時輕時重，其音像吟詩一樣抖動；記號是“ $\neg$ （爲吟的縮寫）”。平常由演奏者自己來加，作曲者不寫明。但如某些音一定要“吟”，就應標記出來。

2. 綽——由低的音向上滑至需要的音，即自下方大二度或小三度（依五聲音階的排列來決定）向上滑，記號是“ $\downarrow$ ”（綽字的縮寫）；若由更低的音向上滑，叫大綽，記號是“ $\downarrow$ ”。



爲了和其他弦樂器記法



一致，大綽應記爲：

3. 注——由上面二度或小三度向下滑，記號是“ γ ”（注字的縮寫），若由更高的音向下滑叫大注，記號是“ $\downarrow$ ”。如上例倒數第二小節的第二音，即自上方六度向下滑。前面旱天雷中的“ γ ”，是由上面小三度向下滑的。